

## 九〇年代台灣（小）電影及其影音狀況

文／陳平浩

### 一、為何回頭觀看九零年代台灣電影

台灣的獨立電影大銀幕近年有大量經典重映，例如奇士勞斯基的「紅藍白三色」系列、岩井俊二的《情書》與其日系純愛電影、以及北野武的暴力美學作品。這些電影多在九〇年代透過影展、地下影碟或錄影帶引入台灣，也許，當年深受這些電影所影響的文藝青年，如今已然成為獨立電影片商、影展幹部、甚至策展人，逐漸掌有權力，出於懷舊的鄉愁，或出於典律化的企圖，於是開始把這些曾經啟蒙視聽的電影重新迎回大銀幕。

然而，相較之下，九〇年代台灣電影在這一波「經典重返大銀幕」的小型運動裡，卻相對少見、或至少相對遲慢。九零年代乃是台灣電影票房最差、製作最少、產業陷入低谷的時期；八〇年代台灣新電影的旗手導演，侯孝賢、楊德昌、萬仁、王童等，在九〇年代持續攝製新作，近年亦有少數修復重映。然而，九〇年代台灣電影並非只有新電影之延續、以及李安與蔡明亮二位鵲起新秀，還有不少如今罕見討論、甚至已被完全遺忘的電影——它們為何被遺忘？

之所以提問「它們為何被遺忘？」，正因為我還記得——它們曾在九〇年代與侯孝賢、楊德昌、李安、蔡明亮、奇士勞斯基、岩井俊二、以及北野武一同而且同時啟蒙了我，開拓了我的視聽邊界；然而，它們幾近消失無蹤，遑論重返大銀幕——為什麼？

我稱呼它們為「九〇年代台灣小電影」。它們值得今日的我們重新回顧與觀看，可以粗略提出兩個理由：一是政治的（九〇年代的政治經濟實況），另一則是美學的（電影語言或美學形式與其影音媒體技術基礎）。

### 二、九〇年代的政治

另一個談論九零年代的原因是當時是台灣族群認同鬥最的時期。為什麼那時候鬥最兇？因為更早些年不能鬥，以及開始能夠選舉。為了獲得選票而做各種族群的政治動員。所以當時在政治上黨派攻防是非常激烈的。《阿爸的情人》中李立群的角色比較親日，可能比較符合民進黨腳色。春生這個角色出現經常穿著國軍制服。所以你會看到裏頭有一些政治符號。所以這部片會在那個年代出現並不意外。

我現在會感覺到現在政治上的許多問題是源自九零年代，而迄今未清理完。若能回到九零年代那時，看當時的人如何互相鬥爭、競爭，或許能讓對我們現在的政治的認識能夠更多些。

另一點是美學上的。談這點的同时我也同時談為什麼九零年代電影比較少人談論。

我自己感覺台灣政治上比較激進的時刻是八零年代，解嚴前後，工運、政治運動。大家若知道綠色小組，就知道那時候的抗爭情況。但九零年代，民進黨就決定從街頭路線轉為議會路線，所以之後就是「選舉」。所以九零年代的街頭大概就沒那麼激進。但比較特別的是，雖然七零年代有鄉土文學，八零年代有台灣新電影，但我覺得最多妖怪的時候大概就是九零年代。台灣文化藝術最具有實驗性、最群魔亂舞的時代，也是九零年代。所以我對這個時代蠻感興趣的。

這些東西到底有多少被留下？現在差不多時候回頭看九零年代的東西。

另一點是政治經濟條件。

之前我聽過九零年代導演在談九零年代，那時候是哪裡有廢墟就進去搞劇場。不像現在要做什麼事都要先寫補助。意思是九零年代時，他們比較猛。好像現在比較不猛、被體制收編。但若回到台灣政治經濟史，九零年代應該是台灣最富裕的時候。這點我還沒有非常嚴密調查，但我聽過 1995、1996 年的畢業生從事編輯工作，起薪都比現在的編輯薪資高。我就在想會不會當年我從事編輯工作，我還可以有餘錢從事其他事。所以經濟條件不同、物質基礎穩定性不同，是否更讓九零年代的人更能做實驗性的事情？

### 台灣電影研究小史（以及九〇年代小電影的研究為何迄今仍然缺席）

台灣比較嚴肅、學術的電影研究大約是八零年代台灣新電影出來之後，到九零年代之後繼續。譬如《悲情城市》是 1989 年的片，它一直吵到快 1995 年。所以大約在九零年代還有一整波在討論台灣新電影的部份。

同時，九零年代時，剛剛提到的「認同政治」起來之後，當時民進黨選得最好的時候，「台灣認同」開始起來，當時國家電影資料館（今「國家電影中心」）開始在搶救台語片。所以那時開始出現台語片被修復後出版光碟。

所以大約在九零年代有兩個脈絡：繼續討論台灣新電影，以及陸續被修復的電影，

但基本上都是以八零年代的新電影標準來看九零年代新出來的國片。基本上都是貶抑比較多。所以九零年代被認為是經典、被記得的影片大概是侯孝賢、楊德昌的影片，大家還是會繼續討論。然後，那時出來了兩位導演，蔡明亮與李安。

除了這四位導演，九零年代的影片大多數人已經沒什麼在討論。一直到近年才開始討論七零年代的**類型片**，例如瓊瑤電影。像是國家電影中心開始修復瓊瑤電影、做類型電影的研究。

這有幾個原因，其中一部份是台灣國片的大方向是要往「類型片」方向前進。基本上沒有非常鼓勵文青拍藝術片、大家不易理解的影片。基本上台灣的國片市場不太利於前述創作。所以你會看到像是《紅衣小女孩》，以及近期出版相當多劇本教學的書，教你如何寫三幕劇。所以基本上台灣整個大環境鼓勵類型電影。也可能因為如此，所以七零年代的武俠片或是瓊瑤電影，開始重新被討論。

可能還有另一原因，台灣在九零年代開始強調本土化，七零年代類型片市場是海外東南亞華人，而他們在九零年代時幾乎被遺忘。而到近年，連政府都定出「南向政策」，重新回頭看東南亞時，包含像是瓊瑤電影有許多東南亞場景。你要研究瓊瑤電影，你不能把它視為是台灣電影。因為**類型電影的作者之一是觀眾**。所以你可能要回頭看那時的瓊瑤電影之所以會那樣，不只包含台灣觀眾的集體意識，可能還有包括東南亞華人觀眾。這是關於七零年代類型電影開始被研究的一些背景。

## 六〇年代前衛電影的出土與九〇年代小電影的有待挖掘

另一個是六零年代（的電影）（被研究）(00:09:38)。包含《藝術觀點》雜誌、2018年台灣國際紀錄片影展（TIDF），重新把六零年代《劇場》雜誌那一群人的東西拿出來放。所以六零年代的電影和台灣台語片拍攝的時間差不多，於是我們發現六零年代已經有很多前衛的東西。

如果以電影研究的角度來說，我們差不多可以開始討論九零年代的電影。

另一點是，現在不論是電影研究或台灣電影的製作、市場等大概都從「作者論」移到「類型電影」上。正因如此，九零年代如《阿爸的情人》這樣的影片，我們沒辦法對它做「作者論」式的研究，因為該導演只拍了這部電影。即你無法看出所謂導演的一貫風格，同時你也很難將《阿爸的情人》指稱類型。所以九零年代有一些影片是介於作者論的電影和類型電影之間。這可能也是它（《阿爸的情人》）現在還欠缺討論的原因之一。

另一點是，討論台灣新電影最多應從 1989 年《悲情城市》開始。那時開始有一派人質疑侯孝賢：你為什麼沒有拍出槍決畫面？為什麼槍決當時你把攝影機轉向遠山？那時就有人開始討論《悲》好像「不夠本土」的問題。差不多當時有幾個國外學者歸國，其中一位是沈曉茵，這一群學者為侯孝賢辯護，因當時唐山出版社出版《新電影之死》（1991），比喻新電影死於《悲情城市》。

我們現在都視《悲》為台灣很早談禁忌的歷史的電影，但當時的爭論得很兇，甚有論者指出侯孝賢對台灣歷史的認識是有問題。這一群年輕學者為侯孝賢辯護的方式非常專業：做電影形式分析，如畫外音、剪接邏輯、「可見」與「不可見」的問題。沈曉茵是我大學電影課的老師，我受她影響蠻深。

我們看電影時不能夠只討論其劇情。因為在（當時的爭辯）之前討論侯孝賢電影或新電影，往往都在討論劇情而已。大約 1989 年之後，我們現在看到大多數的電影研究基本上都在做文化研究：有一點點形式分析，但多數在做敘事分析。仍以劇情分析為主。或者去做符號分析。所以後來的「電影研究」有很多是屬於「文化研究」這個學門。

我覺得差不多是時候要跳脫這兩個 approach（作者論、形式分析）。我自己比較傾向用當代藝術如何談論影像的方式來回頭看九零年代的影音。

### 「九〇年代回顧」的系譜

台灣開始談論九零年代大約是這樣的軌跡：

我最早從文學圈看到，是散文新銳作家顏淑夏。顏在《白馬走過天亮》（2013）中已反覆提九零年代，其實賴香吟也是。

後來是當代藝術圈，如在地實驗有在做九零年代小劇場紀錄檔案的重整工作，在地實驗的《破身影》展覽中也用了很多九零年代的素材。另一個是「另一種影像紀事」有做過幾次活動，曾有一次活動是要回頭看九零年代錄影帶文化、觀影文化。

電影圈基本上肯定九零年代的李安，裝作沒有蔡明亮，或說視蔡明亮為天才或妖怪而非可循的道路。但除了侯、楊、蔡、李等四位導演之外，九零年代的很多電影中，很多實驗性的部份今天我們都還沒有談。這裡談的「實驗」可能不像「實驗片」、「前衛電影」那樣的特質，但我覺得在九零年代情境中，許多電影導演試圖要走出台灣新電影開始被典率化過程中的美學。再加上那時出現新的媒體、廣

告大爆炸等現象，比如《阿爸的情人》王獻篋其實拍了很多廣告片。

## 如何談論九〇年代

另一點是**如何斷代**的問題。通常我們會用「1987年解嚴」作為九零年代的起點，這大概沒有什麼問題。但是九零年代到何時為止？我自己感覺主因大家還沒開始討論九零年代，因此無以成形。所以目前可能還不知道何謂九零年代的終點。簡單說，我們現在可能還不太知道何謂九零年代。

九零年代可能不是1990-2000這樣的斷代，就如霍布斯邦講「十九世紀很漫長」，及它不能侷限在數字斷代上。所以斷代的定義可能要有更多人提出標誌性的文化或政治事件，才能定論。雖然我會覺得斷點應該會在政治事件上。台灣還是非常受政治影響。

另外一個問題是，到底**該選擇那些文本或文件**？這系列座談我選了四部片，其實蠻困難的。有些影片想選，但找不到片子。我現在只是嘗試用，我覺得可以用這個文本來談某些事情的方式來做選擇。我下的標題是「小電影」。

「**小電影**」指的是色情、暴力片。我自己覺得這個詞從字面上看，搞不好還蠻合乎九零年代。我覺得九零年代是快感邏輯或性的邏輯貫穿的一個時代。九零年代性別運動是非常激烈的，且當時性別運動與政治息息相關。所以我會把我選擇的影片納入「小電影」這個範圍。

另一點是，藉由談九零年代的「影像」與「聲音」談九零年代電影。九零年代是媒體爆炸的時代，一個製造聲音與影像的環境產生巨變的時代，這個年代產生的電影和八零年代那樣的物質條件所產生的電影，不能夠劃為同一範疇。

我可能傾向於我選出來的九零年代小電影的時候，我會談它的影像與聲音，而非從電影的敘事等古典電影研究的角度去談。**我會談九零年代影像與聲音如何被生產與消費的物質條件如何產生九零年代電影的文本**。這是我的方法論之一。

而我們該如何談九零年代？我想到楊澤編輯的《七零年代懺情錄》（1994），他在九零年代回顧七零年代。《七》是一本集體創作，陽則找了許多文藝人書寫他們七零年代的經驗。所以，也許要談九零年代也需要這樣的集體工作。

## 九〇年代台灣（小）電影的海洋台灣、海濱風景、島嶼邊緣

### ——以《十八》作為核心（上）

文／陳平浩

何平的《十八》（1994）是一部幾乎已被當代遺忘的九〇年代小電影。全片主要場景取鏡於北海岸，片中小朋友仰頭看與唸巴士站牌上的地名時，可以發現這是從金山出發、繞行基隆的巴士。敘事發生於北海岸海濱的「豐漁村」，男主角一家人在此停車，遇到了村裡一群廢人，他們不事生產，鎮日遊手好閒，自暴自棄或報廢了的男人們以賭博營生或打發時間，苟且度日。全片充滿了性與暴力、幻想與幻覺，是一部光怪陸離、斗膽挑釁的「異色電影」——背離了八〇年代新電影，千禧年之後也很罕見。這是《十八》之所以已受遺忘的原因之一：此一異色電影資源並沒有被傳承，或者，沒有被借鑒、挪用、與再生產。另一個《十八》乏人回顧的可能原因是：片中九〇年代的「海濱風景」，與如今具有島嶼主體性意涵的「海洋台灣」論述及其再現的海洋影像，已然遠遠不同，甚至悖反迥異——因此這也是政治性的視差。此一九〇年代殊異的海濱風景，值得今日的我們重新複訪。

### 什麼是「風景」？

「風景」照理來說與「自然」有關——然而，所有的「風景」總是早已（always already）被「人工」介入了；甚至，沒有「人工」也就根本沒有「風景」。「風景」永遠是被「框取」而成的，沒有「框取」也就不可能有「風景」的出現。即使攝影與電影裡有所謂的「全景」，但真正的「全景」其實是不可見的，或者，所謂「全景」仍然是從「不可見的/不可能看見的全景」經過人工程序框取出來的「可見的全景」——亦即「風景」。甚至，就連「觀看風景」此一行為本身，就已是透過「人眼」在進行「框取」的動作或實踐了。

沒有攝影機鏡頭的「框取」，也就沒有「電影」可言，因此「電影」其實也是一種「風景」。侯孝賢的《風櫃來的人》（1983），以及三十年後蔡明亮的《郊遊》（2013），皆以電影的形式，思索了「甚麼是風景？」這個「視覺—影像—哲學」的命題。

《風櫃來的人》裡等當兵的少年，從澎湖來到高雄，在大街上遊蕩時，被壞人拐至一棟高聳大樓建築裡欣賞「彩色大螢幕的歐洲片」（暗指歐美色情片）。少年爬上高樓之後才發現自己受騙：沒有電影院，但有施工到一半尚未裝嵌落地窗的矩形洞口，酷似電影院裡的銀幕——還真的是彩色大銀幕電影，銀幕上是愛河沿岸的高雄城市風景。《郊遊》裡有一「風景」恰好相反：李康生在一座郊野廢墟的半密閉室內，像是在戲院裡看電影一樣，長時間凝視一幅以炭筆在建築物牆面上素描而成的風景畫——這是當代藝術家高俊宏臨摹湯姆生以相機拍攝的荖濃溪風景照片。這個鏡頭後來成為《郊遊》的海報。

二者都設置了一個明喻了「銀幕」的「框」與「框取」，同時特寫了角色的「觀看」，這是一種再現「電影反身性」的「場面調度—視覺配置」，而且已然超越了「後設電影」（電影裡的電影）的裝置——尤其《郊遊》那幕牽涉了電影／攝影／繪畫的多重影像與多層框取，已屬當代藝術裡影像哲學的論辯範疇。《風櫃來的人》和《郊遊》，前者是新電影的開端，後者已是 2014 年，這兩個場景已被反覆對照和分析、藉此討論台灣新電影以降（或以內）關於「觀看機制」、「銀幕裡的銀幕」、「影像性」的傳統。

不過，鮮少論者提及，二者所框取者，剛好都是大眾認知裡的「風景」，而且恰好都是離海很近的「海濱風景」：《風櫃來的人》裡鹽埕區的愛河即將注入高雄港、進入海洋；《郊遊》裡的荖濃溪，距離河口不遠，即將匯入太平洋。——《十八》也充滿了「海濱風景」。

對於一般大眾而言，「風景」一詞，首先召喚的影像乃是「自然景觀」（nature scene）而不是「城市風景」（cityscape）。這也讓「風景」彷彿「去人工化」、甚至「未

遭人為汙染」或「未經文明改造」——這也正是讓「風景」與「框取」或「設置」脫鉤、因而難以進入思考的理由之一。

一旦意識到任何「風景」都是被「框取」的、亦即被人為建構的，那就必然涉及了價值系統和意識形態——於是，風景就是「政治」的。

西方理論在談論風景時，認為「風景的誕生」伴隨了資本主義的出現——資本主義興起之後才出現「風景畫」這樣的類型。「風景」作為一個被框取而後被設置與固定在主體對面（那邊）的「物」或「客體」而被（這邊的）主體觀看與欣賞，乃是「資本主義—殖民主義」的視覺模型。然而，當二十世紀中末葉「環保意識」出現時，風景畫的時代就結束了——主體再也無法把風景客體化，主體無法與客體/風景區隔出一個觀看的距離，因為主體就在那個被損壞的（並且無法被客體化為風景的）世界全景的裡面。

風景永遠都是「政治」的。

## 八〇年代新電影的「海濱風景=戒嚴風景」

散文家雷驤有一篇〈跳蚤和蠍子〉提及了「風景」。同時也是畫家的雷驤，曾經擔任小學生寫生比賽的評審，發現有位小朋友把某處風景裡「此處禁止寫生攝影」的告示牌也一併畫進了圖紙。這處風景，若非接近軍事要地、就是一片海濱風景——戒嚴時代海防嚴密，沿海岸線部署的崗哨十分密集。不懂把「告示牌」從「真正的風景」排除出去，雷驤給了這張圖畫低分。事後雷驤越想越不對勁：也許那位小朋友所畫的才是「真正的風景」——戒嚴時代海濱風景本來就包含了「此處禁止攝影寫生」。如何讓一個不給予再現的風景得以再現？「禁止攝影寫生」告示牌作為風景的一部份，它必須在場，風景才得以出現。

戒嚴時代的海濱風景，也展現於林亨泰的〈風景 no.2〉：

防風林的  
外邊 還有  
防風林的  
外邊 還有  
防風林的  
外邊 還有

然而海 以及波的羅列  
然而海 以及波的羅列

乍看之下，此詩全是對「自然」的描寫。「波的羅列」指的是波浪的羅列——海洋的廣袤、無限、自由。然而，「防風林的外邊還有防風林的外邊還有防風林…」的無限排列，暗示了戒嚴海防之嚴密：海岸線的海巡署崗哨，禁止讓台灣人接近海洋。因此，防風林有如一層又一層的圍牆，讓海距離我們非常遙遠、亦即我們距離廣袤 / 無限 / 自由，非常遙遠——台灣人永遠只能被迫待在防風林裡面，永遠無法抵達「外邊」。

這兩篇文學作品，銳利地鉤劃了戒嚴時代的海濱風景。

八〇年代台灣新電影裡也有幾部作品隱晦勾勒出了「海濱風景=戒嚴風景」。

楊德昌《海灘的一天》全片有兩個框架，一是女主角佳莉與哥哥前女友的密談，兩個三十歲女子在交談中憶舊與回顧——既是女性成長故事，也是戰後台灣社會變遷史。另一框架則是「海灘」，以及佳莉丈夫某日忽然在海灘上失蹤、極可能投海了——她的哥哥稍早也病死了。丈夫與兄長皆是父權的繼承者與受害者，「父權的崩塌」正是新電影母題之一。透過一男性個體之缺席，讓父權結構以及女性個體在此一結構裡的經歷與處境，突然在場、得以現形。特別的是，此一缺席發生在「海濱」——楊德昌擅長「中產階級都市現代生活圖像」，極少拍攝自然風景。

對於前現代鄉村社群抱有懷舊鄉愁的侯孝賢，在《戀戀風塵》裡也有一幕海濱風景。從鄉下進城打拼的青年阿遠，摩托車在台北街頭被偷了（「機車失竊記」），遂不敢與青梅竹馬戀人阿雲一起返回家鄉九份，獨自搭了火車來到北海岸，在沙灘亂走、散心、看海，卻不祥地偶遇一位道士在不遠處高舉白幡、唸咒招魂——旁邊合十默禱的家屬是一對母子，可見溺死者恐怕是丈夫與父親。阿遠目睹這不祥的一幕之後，似乎「撞煞」了，稍後在收留他的海濱崗哨軍營裡，驟然昏厥、沉入惡夢。

如果說，現代主義《海灘的一天》透過「海濱風景」的影音設置，啟動了現代都會女性的頓悟、啟蒙（去魅化）、生產知識、成長更新的敘事，那麼，寫實主義《戀戀風塵》則在「海濱」遇上了招魂、鬼氣、再魅化、附身或中邪、前現代迷信或神秘主義。不過，佳莉在海灘上回憶（整理來時路而獲致主體性），回憶就是喚回已逝的事，也是招魂，但招魂是為了驅鬼（父權鬼魂）；阿遠則是被招來的鬼魂所降煞、附身、擊倒。「海濱」作為「陸地」與「海洋」之間的中介地帶，處於「恆定不動」與「流變不居」之間、「有限」與「無限」之間、甚至「理性/秩序」與「非理性/失序」之間的曖昧時空，容納與開展了楊德昌與侯孝賢二者截然不同的敘事取向與影音風格。

但二者的海濱都有戒嚴的鬼魂。《戀戀風塵》那幕海濱裡有一位牽著小孩的老士官長（暗示其友善），見阿遠一人在沙灘上流連無棲，所以帶他回海防軍營裡休息。《海灘的一天》除了警察在海灘上調查佳莉丈夫的下落，還有一幕佳莉與丈夫一同出遊、就在丈夫即將失蹤的海濱嬉戲——在一個短鏡頭裡，兩人連袂跑過海濱一道「鐵蒺藜」。這是戒嚴海防。因此，丈夫消失便不只關乎「父權」，恐怕也與「政權」有關。

在萬仁《惜別海岸》（1987）裡，台灣底層下港少年，外省第二代從娼少女，同病相憐而相戀，但因誤殺角頭而被黑道白道夾擊追捕，只好開車從北向南一路逃亡，最後擱淺在山腰一座林間廢墟裡，少女病死，而少年最後飲彈自殺。此片充滿「海洋」意象，從「大船入港」、「小紙船」、到「水族箱」。與《我倆沒有明天》一樣，乍看只是一部亡命鴛鴦公路電影，實則充滿政治隱喻：除了本省人

與外省人的配對必有政治意味，兩人開車沿著西海岸公路逃亡、相偕徘徊在夕陽海灘一幕，配上了江蕙主唱的台語歌〈黃昏的故鄉〉——這首歌曲乃是戒嚴時代滯留海外的「黨外黑名單」心中與口中的「地下國歌」。自此，全片成了政治電影。男女主角則是「島內黑名單」，逃至海濱也就再也無路可逃。

## 千禧年之後「去政治化」的「海洋熱」

八〇年代的戒嚴海濱，台灣人鮮少接近遑論接觸海洋，2000年之後，海不再是禁忌。相對於八〇年代的戒嚴海濱，千禧年之後的海岸線不只已然解嚴、開放，而且「海濱風景」已有「去政治化」的傾向。

易智言《藍色大門》（2002）作為台灣「小清新愛情電影」的典範（日後許多此一類型電影都回頭追認甚而致敬此片為開山之作），有一幕海濱風景可以作為線索：男女主角天真無邪的小約會乃是到海濱觀賞搖滾樂隊「1976」的露天表演——曲目是〈愛的鼓勵〉。此一線索指向了具有指標性意義（亦即海濱風景之去政治化）的紀錄片《海洋熱》。相對於黃明川的《後工業藝術祭》（1995）紀錄了搖滾樂團「濁水溪公社」行為藝術式的「暴動」與「破壞」，相對於《瑞明樂隊》（1996）裡克難、受挫、苦悶的搖滾憤青，也不同于毛致新、陳德政合作拍攝的《爛頭殼》（2001）裡「濁水溪公社」從「激進左翼安那其」轉趨「溫和國族主義者」（若不是被收編的話）的轉折，《海洋熱》（2004）所記錄的「海洋音樂祭」，搖滾樂幾乎流失了「反社會」的性格或至少「反叛力」——搖滾樂成為音樂節，藍天白雲、沙灘比基尼、清新純淨甚至井然有序的嘉年華會，而嘉年華（carnival）乃是「社會安全閥」。此一去政治化的海洋音樂節的海濱風景，一直延續到《海角七號》（2008）——遙遙呼應了世紀初的《藍色大門》。

在光譜另一極端，也有「形式實驗」遠勝於「議題探索」、因而隨之政治性相對稀薄化的紀錄片。

周美玲 1999 年策畫的「流離島影」系列，組織了十二位導演，離開了台灣本島，出海至台灣周邊十二個離島上進行拍攝——遂也似乎遠離了島嶼內部在九〇年代的紀錄片主流：或是延續了八〇年代末「綠色小組」的社會介入（比如政治受難者的口述或翻案的紀錄片），或是「私紀錄片」透過「個人的即是政治的」而社會化與政治化。其中，沈可尚的《噤聲三角》與黃庭輔的《03：04》最足以作為代表：二者皆為「實驗紀錄片」，既沒有進行訪談、也沒有解說式的口白，只有影像、音樂（或純粹聲響甚至電子噪音）、尖銳的音畫配置；或是疊印於畫面上的詩意文字、或是完全排除了語言文字；既無因果邏輯的線性剪接，也沒有電影散文的論述式剪接，而是影像之間的意象蒙太奇。彷彿，一旦離開了本島、來到了離島，反而可以在紀錄片的美學上開創某些破格的影像或聲音；反過來說，若在台灣本島拍攝，似乎難以避免深受彼時（無論議題上或形式上）「政治正確」的框架所框限，難以在紀錄片美學上獲得突破與飛躍。

位於「陸地」跟「海洋」交界地帶的「海濱」，似乎成了一個刺激生產力的所在。這些取鏡或取徑海濱的小電影，某個程度上是「離心」的，甚至是「抵制中心」的，屬於「邊緣」的音畫生產。中介區域或邊緣地帶所特有的「不穩定性」或「流變性」，提供了一個美學上的實驗空間，以致在視覺上與聽覺上爆發了創新的生產力。

不過，雖然影音實驗驚人，但在陌生離島上的短暫拍攝，勢必難以深掘在地議題，遑論激進的政治性視野。——然而，正因海濱的獨特位置，勢必也深具政治性。

## 九〇年代「海洋台灣」論述

1996 年台灣首次舉辦總統直選，彭明敏與謝長廷的陣營選擇了「鯨魚」作為競選符號。這尾「鯨魚」其實也是倒轉了 90 度的台灣——九〇年代歷史學者杜正勝在教育機構擘劃了「認識台灣」課綱，千禧年之後擔任教育部長提出「同心圓

史觀」歷史課綱，也曾經以「古地圖」的「倒置台灣」（亦是「重置台灣」）而讓台灣面向海洋，已然建立了一個相對獨立的台灣史觀。

1996 年前後，「海洋台灣」論述已然成形，屬於「台灣主體性」論述的一環：台灣不應自我侷限為一個封閉的島，不再必然緊密連結中國、或者無力地被中國束縛。台灣乃是一個島嶼，而且是外在於中國的一個獨立島嶼，跟鯨魚一樣自由，可以游向廣袤的、具有無限可能性的海洋。換句話說，「海洋台灣」乃是把海洋重新納入主體性論述，台灣作為一個獨立的島嶼漸次浮現，不再被一道戒嚴海岸線所封閉、所內縮。

前述「海洋音樂祭」始於 2000 年。事實上，它的啟動者，乃是彼時民進黨籍的台北縣長蘇貞昌。某種程度上說，這是「官方音樂節」，搖滾圈也由此開始爭議：搖滾樂必須具備反叛性與獨立性，不應被收編於官方機構或國家機器。但無法否認的是，千禧年創設的「海洋音樂祭」，在時間點與地點上（台灣首度政黨輪替之後的海濱），都貼合了「海洋台灣—台灣主體性」的論述與實踐，它歌頌海洋、獨立、音樂、青春。前述紀錄片《海洋熱》的導演龍男·以撒克·凡亞思，其實正是蘇貞昌的女婿。

如果說「海洋台灣」是某種國族主義論述，「海洋音樂祭」在左派或激進派的眼中，既是官方活動又是商品消費，暗示了搖滾樂已被馴服，而且是透過「海濱風景」的設置與重構而被馴服。因此，在「海洋音樂祭」的現場或周邊也冒出一些「不諧和音」，比如崔愷欣的《貢寮，你好嗎？》（2004），以及李立邇、蔡奉瑾的《於是我們歌唱》（2019）——前者反映了「非核家園」在民進黨第一次執政期間的挫敗、以及反核運動在海洋音樂祭企圖喚醒反核意識的疲憊；後者在多年之後以「諾努克走唱隊」此一反核青年搖滾組織，對立於「海洋音樂祭」的官方舞台，同時在民進黨第二次執政而社會運動再次冷卻之際重提文化安那其的路線。

暫且擱置這兩部紀錄片，只專注於九〇年代兩部深具代表性的劇情長片：陳玉勳的《熱帶魚》（1995）以及何平的《十八》（1993）——二者恰好與千禧年後《海洋熱》（2004）構成了異常複雜、既有延續也有對立的辯證關係。

## 「海洋台灣」的「暗面」

陳玉勳《熱帶魚》以嘉義東石鄉的海濱與港口作為主要場景。一小群底層階級下港鄉民，為了賺錢，小奸小惡地綁架了台北的國中男生。不料，國中生正值「聯考」前夕，本性良善、篤實土直的綁匪，只好陪他備考、悉心照料、甚至幫他找參考書，非常荒唐。

雖是綁票，但從北到南載送「肉票」中途暫停海濱稍事休息，以及綁匪為了消解國中生苦讀疲勞而帶他們到海濱遊玩，都配上了伍佰的流行搖滾歌曲——這也是「海洋熱」、另類的「海洋音樂祭」。雖然以荒謬喜劇諷刺了升學教育、也批判了聯考（引導教學）制度，但也正逢台灣教育體系轉折時期，尤其是歷史教育由「大中國史觀」轉至「台灣本土史觀」或「海洋台灣史觀」的關鍵時刻——《熱帶魚》裡，被（黨國戒嚴的）教育體制所綁架的痛苦考生，在下港海濱（海洋台灣）獲得了舒緩與解放。

南部的《熱帶魚》延續了北部「海洋音樂祭」的海洋熱，但也尖銳地指出了：帶有國族主義熱情的「海洋台灣」此一「海濱風景」（明亮的沙灘與波浪），在性別論述上、階級論述上、台灣南北發展上，有其暗面。

在《熱帶魚》的結尾，綁匪家族裡有如下女的青少年，向肉票國中男生表白：她曾離家到高雄工廠做女工，卻遇人不淑而被男友及其哥兒們輪暴。她說：「我好羨慕你有聯考壓力，我只能留在這裡挖蚵仔、撬蚵殼。」——在歌頌海洋熱舞台的同時，也極其尖銳地批判了位於後台與暗處的暴力：父權體制、階級對立、南北政經落差。

陳玉勳以俚俗或鄉土的喜劇的形式，包裝了尖銳的社會批判，這延續了新電影的寫實精神。不過，《熱帶魚》也同時充滿了非寫實的「幻想」或「幻覺」——前者比如國中男孩透過睡前的「廣播劇」而想像了或夢見了卡通化或兒童劇場化的「海底美景」，後者比如片末那一尾以電腦繪圖特效製作（相對於全片拍攝成本可謂所費不貲）的巨大的、鮮豔的、動畫熱帶魚，款款游過都市的高樓大廈。在這個風景裡原本是不可能出現熱帶魚的，但可以透過想像與影音技術而讓熱帶魚出現在銀幕上。如果熱帶魚亦指「階級上升流動」的旖旎未來，那麼，對剝蚵殼女孩來說，熱帶魚在現實中是不存在的，只能在幻想或幻覺裡實現。

## 九〇年代台灣（小）電影的海洋台灣、海濱風景、島嶼邊緣—— 以《十八》作為核心（中）

文／陳平浩

### 千禧年之後「去政治化」的「海洋熱」

八〇年代的戒嚴海濱，台灣人鮮少接近遑論接觸海洋，2000年之後，海不再是禁忌。相對於八〇年代的戒嚴海濱，千禧年之後的海岸線不只已然解嚴、開放，而且「海濱風景」已有「去政治化」的傾向。

易智言《藍色大門》（2002）作為台灣「小清新愛情電影」的典範（日後許多此一類型電影都回頭追認甚而致敬此片為開山之作），有一幕海濱風景可以作為線索：男女主角天真無邪的小約會乃是到海濱觀賞搖滾樂隊「1976」的露天表演——曲目是〈愛的鼓勵〉。此一線索指向了具有指標性意義（亦即海濱風景之去政治化）的紀錄片《海洋熱》。相對於黃明川的《後工業藝術祭》（1995）紀錄了搖滾樂團「濁水溪公社」行為藝術式的「暴動」與「破壞」，相對於《瑞明樂隊》（1996）裡克難、受挫、苦悶的搖滾憤青，也不同于毛致新、陳德政合作拍攝的《爛頭殼》（2001）裡「濁水溪公社」從「激進左翼安那其」轉趨「溫和國族主義者」（若不是被收編的話）的轉折，《海洋熱》（2004）所記錄的「海洋音樂祭」，搖滾樂幾乎流失了「反社會」的性格或至少「反叛力」——搖滾樂成為音樂節，藍天白雲、沙灘比基尼、清新純淨甚至井然有序的嘉年華會，而嘉年華（carnival）乃是「社會安全閥」。此一去政治化的海洋音樂節的海濱風景，一直延續到《海角七號》（2008）——遙遙呼應了世紀初的《藍色大門》。

在光譜另一極端，也有「形式實驗」遠勝於「議題探索」、因而隨之政治性相對稀薄化的紀錄片。

周美玲 1999 年策畫的「流離島影」系列，組織了十二位導演，離開了台灣本島，出海至台灣周邊十二個離島上進行拍攝——遂也似乎遠離了島嶼內部在九〇年代的紀錄片主流：或是延續了八〇年代末「綠色小組」的社會介入（比如政治受難者的口述或翻案的紀錄片），或是「私紀錄片」透過「個人的即是政治的」而社會化與政治化。其中，沈可尚的《噤聲三角》與黃庭輔的《03：04》最足以作為代表：二者皆為「實驗紀錄片」，既沒有進行訪談、也沒有解說式的口白，只有影像、音樂（或純粹聲響甚至電子噪音）、尖銳的音畫配置；或是疊印於畫面上的詩意文字、或是完全排除了語言文字；既無因果邏輯的線性剪接，也沒有電影散文的論述式剪接，而是影像之間的意象蒙太奇。彷彿，一旦離開了本島、來到了離島，反而可以在紀錄片的美學上開創某些破格的影像或聲音；反過來說，若在台灣本島拍攝，似乎難以避免深受彼時（無論議題上或形式上）「政治正確」的框架所框限，難以在紀錄片美學上獲得突破與飛躍。

位於「陸地」跟「海洋」交界地帶的「海濱」，似乎成了一個刺激生產力的所在。這些取鏡或取徑海濱的小電影，某個程度上是「離心」的，甚至是「抵制中心」的，屬於「邊緣」的音畫生產。中介區域或邊緣地帶所特有的「不穩定性」或「流變性」，提供了一個美學上的實驗空間，以致在視覺上與聽覺上爆發了創新的生產力。

不過，雖然影音實驗驚人，但在陌生離島上的短暫拍攝，勢必難以深掘在地議題，遑論激進的政治性視野。——然而，正因海濱的獨特位置，勢必也深具政治性。

## 九〇年代「海洋台灣」論述

1996 年台灣首次舉辦總統直選，彭明敏與謝長廷的陣營選擇了「鯨魚」作為競選符號。這尾「鯨魚」其實也是倒轉了 90 度的台灣——九〇年代歷史學者杜正勝在教育機構擘劃了「認識台灣」課綱，千禧年之後擔任教育部長提出「同心圓史觀」歷史課綱，也曾經以「古地圖」的「倒置台灣」（亦是「重置台灣」）而讓台灣面向海洋，已然建立了一個相對獨立的台灣史觀。

1996 年前後，「海洋台灣」論述已然成形，屬於「台灣主體性」論述的一環：台灣不應自我侷限為一個封閉的島，不再必然緊密連結中國、或者無力地被中國束縛。台灣乃是一個島嶼，而且是外在於中國的一個獨立島嶼，跟鯨魚一樣自由，可以游向廣袤的、具有無限可能性的海洋。換句話說，「海洋台灣」乃是把海洋重新納入主體性論述，台灣作為一個獨立的島嶼漸次浮現，不再被一道戒嚴海岸線所封閉、所內縮。

前述「海洋音樂祭」始於 2000 年。事實上，它的啟動者，乃是彼時民進黨籍的台北縣長蘇貞昌。某種程度上說，這是「官方音樂節」，搖滾圈也由此開始爭議：搖滾樂必須具備反叛性與獨立性，不應被收編於官方機構或國家機器。但無法否認的是，千禧年創設的「海洋音樂祭」，在時間點與地點上（台灣首度政黨輪替之後的海濱），都貼合了「海洋台灣—台灣主體性」的論述與實踐，它歌頌海洋、獨立、音樂、青春。前述紀錄片《海洋熱》的導演龍男·以撒克·凡亞思，其實正是蘇貞昌的女婿。

如果說「海洋台灣」是某種國族主義論述，「海洋音樂祭」在左派或激進派的眼中，既是官方活動又是商品消費，暗示了搖滾樂已被馴服，而且是透過「海濱風景」的設置與重構而被馴服。因此，在「海洋音樂祭」的現場或周邊也冒出一些「不諧和音」，比如崔愷欣的《貢寮，你好嗎？》（2004），以及李立邇、蔡奉瑾的《於是我們歌唱》（2019）——前者反映了「非核家園」在民進黨第一次執政期間的挫敗、以及反核運動在海洋音樂祭企圖喚醒反核意識的疲憊；後者在多年之後以「諾努克走唱隊」此一反核青年搖滾組織，對立於「海洋音樂祭」的官方舞台，同時在民進黨第二次執政而社會運動再次冷卻之際重提文化安那其的路線。

暫且擱置這兩部紀錄片，只專注於九〇年代兩部深具代表性的劇情長片：陳玉勳的《熱帶魚》（1995）以及何平的《十八》（1993）——二者恰好與千禧年後《海洋熱》（2004）構成了異常複雜、既有延續也有對立的辯證關係。

## 「海洋台灣」的「暗面」

陳玉勳《熱帶魚》以嘉義東石鄉的海濱與港口作為主要場景。一小群底層階級下港鄉民，為了賺錢，小奸小惡地綁架了台北的國中男生。不料，國中生正值「聯考」前夕，本性良善、篤實土直的綁匪，只好陪他備考、悉心照料、甚至幫他找參考書，非常荒唐。

雖是綁票，但從北到南載送「肉票」中途暫停海濱稍事休息，以及綁匪為了消解國中生苦讀疲勞而帶他們到海濱遊玩，都配上了伍佰的流行搖滾歌曲——這也是「海洋熱」、另類的「海洋音樂祭」。雖然以荒謬喜劇諷刺了升學教育、也批判了聯考（引導教學）制度，但也正逢台灣教育體系轉折時期，尤其是歷史教育由「大中國史觀」轉至「台灣本土史觀」或「海洋台灣史觀」的關鍵時刻——《熱帶魚》裡，被（黨國戒嚴的）教育體制所綁架的痛苦考生，在下港海濱（海洋台灣）獲得了舒緩與解放。

南部的《熱帶魚》延續了北部「海洋音樂祭」的海洋熱，但也尖銳地指出了：帶有國族主義熱情的「海洋台灣」此一「海濱風景」（明亮的沙灘與波浪），在性別論述上、階級論述上、台灣南北發展上，有其暗面。

在《熱帶魚》的結尾，綁匪家族裡有如下女的青少女，向肉票國中男生表白：她曾離家到高雄工廠做女工，卻遇人不淑而被男友及其哥兒們輪暴。她說：「我好羨慕你有聯考壓力，我只能留在這裡挖蚵仔、撬蚵殼。」——在歌頌海洋熱舞台的同時，也極其尖銳地批判了位於後台與暗處的暴力：父權體制、階級對立、南北政經落差。

陳玉勳以俚俗或鄉土的喜劇的形式，包裝了尖銳的社會批判，這延續了新電影的寫實精神。不過，《熱帶魚》也同時充滿了非寫實的「幻想」或「幻覺」——前者比如國中男孩透過睡前的「廣播劇」而想像了或夢見了卡通化或兒童劇場化的「海底美景」，後者比如片末那一尾以電腦繪圖特效製作（相對於全片拍攝成本可謂所費不貲）的巨大的、鮮豔的、動畫熱帶魚，款款游過都市的高樓大廈。在

這個風景裡原本是不可能出現熱帶魚的，但可以透過想像與影音技術而讓熱帶魚出現在銀幕上。如果熱帶魚亦指「階級上升流動」的旖旎未來，那麼，對剝蚵殼女孩來說，熱帶魚在現實中是不存在的，只能在幻想或幻覺裡實現。

## 九〇年代台灣（小）電影的海洋台灣、海濱風景、島嶼邊緣—— 以《十八》作為核心（下）

文／陳平浩

### 「海濱廢人」的系譜

《海洋熱》與《熱帶魚》，前者取景北海岸（貢寮鄉），後者聚焦西海岸（東石鄉），一北一南，《熱帶魚》延續了海洋熱的明亮海濱，但也指出了它的暗面。

何平的《十八》，舞台也在北海岸，但徹底與《海洋熱》相反，但讓海濱成了一個沒有光的所在，也把《熱帶魚》的社會暗面推至極端，以北海岸展演了壞掉、黑掉、酸臭的海濱風景，泥濘溢，時間停滯，無論是陷溺於此的居民、或者是擱淺在此的旅人，全是廢人，頹廢者，報廢者

《十八》裡的「海濱廢人」其實延續了、同時總括了一整套台灣現代主義文學的系譜：七等生——施明正——舞鶴——駱以軍——童偉格。

七等生「小兒麻痺症」文體的小說，時常以故鄉苗栗通霄的海濱作為場景，主人翁為現代主義反英雄，頹廢主義的浪人四處晃遊，「海濱」成為現代主義文學裡的「荒原」，甚至有些小說已然提出環保問題。張志勇的《沙河悲歌》（2000）改編自七等生小說，其前作《一隻鳥仔哮啾啾》（1997）則以西海岸「烏腳病」作為主題。

耽溺女體、異色、烈酒、與藝術的「魔鬼主義者」施明正，被白色恐怖「捏破了膽子」之後，自嘲已然成為「廢人」（相對於其弟施明德），政治小說《指導官與我》以海軍船艦甲板為場景，以囁語式扭曲文體，精神錯亂般地一邊歌頌一邊諷刺（合而為間接的批判）戒嚴體制的國家暴力。

「惡漢小說家」舞鶴，書寫美學是「採陰補小說」，存在論則是頹廢主義者以及報廢無用的人，舞鶴以此二武器對抗國家機器及其暴力——複訪霧社事件的《餘生》（2000）即為代表。若把《舞鶴淡水》與台灣新電影先聲《小畢的故事》進行對比：同樣位於台北邊陲的淡水，前者是病態自棄的浪蕩子，後者則是浪子回頭從軍向上。

駱以軍自嘲「人渣」，擅長以華麗、浮誇、細節繁複的巴洛克劇場化風格，書寫「廢墟」與「賓館」裡發生的「傷害」與「棄的故事」——「廢墟」與「賓館」互相隱喻，敘事體裁成為蜂巢式或迷宮式的「賓館廢墟」。而在其中泥醉橫陳的或恍惚迷走的，則是「屍體—女體」——《遣悲懷》即為代表。駱以軍此一文體有兩個九〇年代的影音對映：

後新電影導演蔡明亮的漏水公寓以及陰濕小賓館，當代藝術家姚瑞中的「台灣廢墟迷走」（1996-2006）攝影計畫。

童偉格《王考》與《西北雨》深描故鄉北海岸的廢人——身體或意志已然報廢的弱小者，被「現代化」的機器與機制廢去了全身武功（求生或維生或做一個正常人所需的武功）之人。若黃春明〈淹死一隻老貓〉與朱西甯〈鐵漿〉寫的是「現代」的到來、「前現代」如何被「現代化機器」所強力地破壞、暴力地改造成為「現代」，那麼，童偉格的北海岸則是：現代已經來過並且已經離去了，但施行現代化的老舊機器仍在原地打轉、而且是不得不繼續空轉——餘留的是廢墟以及零餘者廢人。《十八》片名來自賭徒擲骰子之前的吆喝（「十八啦」），片中的骰子在碗公裡不停滾動，一如漫無目的的賭徒向世界虛擲自己，充滿宿命的偶然。世界彷彿就是那只碗公，骰子在其中不斷空轉，失去了時間感。

### 《十八》與「魔幻寫實」與「陰翳寫實」

《十八》以影音、而且是異色與異聲，不只呈現「海洋台灣/海洋熱」的暗面，還呈現了此一頹敗、軟爛、陰溼、酸黑的「海濱廢人」之台灣現代主義文學系譜。

一位行過世界各地，操多種語言、持多本護照的導遊，攜妻帶女，駕車來到北海岸一個荒僻的濱海小鎮，進駐一間遺世獨立、有如偌大廢墟的賓館。他自此便一頭沉迷於賭博，與當地人鎮日圍蹲一碗公，拋擲骰子、吆喝「十八啦」；有時浪擲千金，有時如有神助把把全贏。被棄置一旁不知所措的妻女，只好丟下他、自行離開這個鬼地方。而他在這個海濱小漁村四處閒晃浪蕩，周圍都是鬼影幢幢的廢人，而他也逐漸融入、成為小鎮畸人一員，但也被在地的牛鬼蛇神給包圍了起來。

全片的影像風格強烈，陰暗、瑰麗、詭譎，或許可以稱為「魔幻寫實主義」或「陰翳寫實主義」——結合了八〇年代台灣新電影寫實主義的本土關注、以及九〇年代新新人類 MTV 式影音風格。何平三部重要作品，《十八》(1993)、《國道封閉》(1997)、以及《挖洞人》(2002)，片中地景皆屬陰暗奇觀：廢墟小鎮、都市的底層或邊陲，角色多半是浪人、漂女、廢人、惡棍、零餘者、流亡者、棄絕或拮抗一切的虛無主義者或安那其主義者，皆是反社會人物。劇情撲朔迷離，現實交錯了夢境或幻想，潛意識驅力造就超現實的異色與變形，毫不掩飾或刻意挑釁地揭露了或展示了性、暴力、死亡等等人性暗面。

《十八》全片主要場景，北海岸濱海小鎮，瀰漫了瘟疫圍城的末日氣息。海濱、土地、海洋之間迷濛交接，乃是游移不定的邊界、曖昧難明的邊陲。因此，慾望氤氳，汗水淋漓，色情一觸即發。暴力則是現實法則，錢與拳決定了權。室內是陰濕俗麗的門廳、迴廊、賓館房間，室外則是烈日曝光底下鬼影幢幢的游蕩廢人。在地居民全是「小城畸人」

或「遭受天譴的侏儒」：在地的牛鬼蛇神與流氓角頭，外省老兵移民及其本省籍淫蕩妻子，還有新近上岸走私黑貨的中國偷渡客。——凡此種種，讓《十八》不只迥異於八〇年代新電影，也是台灣電影中罕見的「魔幻寫實」與「陰翳寫實」。

《十八》與《熱帶魚》類似，似乎到了海邊就會出現幻想與幻覺——因而可以或得以不寫實。

似乎，離開了既有的、定型的、僵固的範疇，置身於「永恆不變」（陸塊）和「不斷流變」（海洋）之間的地帶，穩固的現實基礎不斷被潮汐來回沖刷、現實的形狀也開始變形，正像現實被想像與幻覺所動搖、滲透、侵蝕、扭曲。

### 九〇年代的「島嶼邊緣」

如果不把「海濱」視為「海洋」與「陸塊」的中介地帶，改以另一視角看成「島嶼邊緣」——與九〇年代上半葉知識圈的重要刊物《島嶼邊緣》同名，那麼，《十八》的海濱風景，便不只是影音形式或美學系統的實驗與變異，也同時具有高度的政治性。

文化左翼刊物《島嶼邊緣》持當代歐陸哲學裡的後結構主義/解構主義的思潮，以拼貼、戲謔、惡搞、刻意低俗、頭下腳上的「後正文」風格，尖銳批判了解嚴之後彼時興起的台灣國族主義——尤其是第八期〈假台灣人〉專題、以及第九期〈女人國·家（假）認同〉專題。即使日後《島嶼邊緣》因「後現代」與「後殖民」的路線分歧以及九〇年代白熱化的「統獨」政治立場的鬥爭，進而成員出走、解散、停刊，但《島嶼邊緣》在九〇年代的左翼視角甚至無政府主義傾向，仍恰好可以借來轉注《十八》裡的九〇年代「海濱風景」的政治性。

如果八〇年代的海濱風景乃是「戒嚴風景」，千禧年之後的海濱則是「去政治化」的海洋熱，那麼，九〇年代的海濱或島嶼邊緣乃是解嚴之後最為高度政治化的時刻。

事實上，八〇年代的戒嚴海濱，殘存在《熱帶魚》裡：在小港口巡視、偷空「打香腸」的警察。九〇年代陳玉勳為老字號台灣本土飲料「黑松沙士」拍攝廣告，其中最知名者，以警察在海濱港口盤查可疑「大陸偷渡客」作為敘事——九〇年代正是「大陸偷渡客」（以及走私大陸貨品甚至槍枝）猖獗的時期。陳玉勳這支廣告，帶有濃厚的「政權過渡」或「政體論述轉折點」的色彩：戒嚴體制的海岸防線仍在，大陸偷渡客仍有「共匪」或「水鬼」的嫌疑；警察以「正港台灣人才擁有的知識」（「豆知識」或逗趣的庶民小知識），像是「查哨問口令」那樣，盤問可疑人物，藉此確認嫌疑者的政治身分。亦即，「台灣主體性」透過「知識與權力」而建立；國家機器從外來政權轉移至本土政

權，國家機器自此必須反覆確認「正港台灣人」身分。——而這正是對於「國家機器——國族主義」始終不滿的《島嶼邊緣》所戮力批判的。

如果《熱帶魚》以及稍後的《海洋熱》皆以海濱作為台灣主體性國族主義打造的場域，那麼《十八》則可視為站在「島嶼邊緣」的立場，提出了無政府主義的海濱風景。片中呈現了台灣時值解嚴不久，台灣的政治活動與文化活動進入嘉年華會式的暴動狀態，延伸至海濱此一小鎮的光怪陸離、荒誕詭異，性與暴力噴薄，附身起乩、群魔亂舞，理性讓位於夢囈，線性敘事讓位給超現實夢境以及碗公裡的骰子的偶然性——不過，海濱仍有軍隊操兵演練、仍有軍營崗哨警戒駐守。然而，海濱廢人嗤笑徒具形式的海防，儘管片中的政治符號鮮明繁複，但海濱廢人任意拼貼耍弄、不時嘲弄或褻瀆一切神聖政治符碼，以狂歡節形式上下顛倒（頭下腳上），擱置國家權力、令國家機器空轉、搖撼拆解已然鬆動的政治秩序——無論是舊日黨國的、抑或是新興國族的。

「島嶼邊緣」此一概念，包含著「中心 vs. 邊緣」的框架：以「邊緣」抵制、反抗、拆解「中心」。此概念乃是隨著台灣一波波的抗爭史而生的：可以追溯到民進黨九〇年代十分奏效的選戰策略「以地方包圍中央」（借自毛澤東「以農村包圍城市」），經歷了文化左翼《島嶼邊緣》持解構論述的邊緣戰鬥，以迄千禧年初以「眾聲喧嘩」論述知名的文學理論家王德威所言，（人人搶佔邊緣位置，以致）「邊緣已經人滿為患。」——此言十分弔詭，好像佔據核心位置者（往往握有資源與權力）是被動地、身不由己地「被擠到中心」似的。

千禧年民進黨（最大的邊緣）首度執政之後，曾在邊緣戰鬥者進入廟堂、掌握國家機器，「島嶼邊緣」的反叛動能也隨之流失（或被納編），反國家機器、反國族主義的《島嶼邊緣》的結束也勢所必然。《十八》裡由廢人、無政府、文化暴動組合而成的海濱風景也難以為繼，取而代之者則是海洋音樂祭與《海洋熱》。

### 「風景」的消失，以及海濱的「再政治化」

在歐美的風景論述裡，中古時期封建時代，人和土地是結合在一起的（莊園主與農奴制），資本主義發展之後土地才成為與人剝離、對立的「客體」。一旦土地成為客體，從此「可被分割」（可被框取），「風景」也才得以出現。這也與布爾喬亞階級的興起有關——「土地」成為「客體」同時也成為「商品」，這是土地私產制；「有閒階級」也才擁有餘裕也去框取與觀看（框取的同時即是觀看）。風景，進而與伴隨資本主義而成立的現代國家或國族主義結合，比如「台灣十景」的設置，風景透過框取與觀看協同構造了現代國族的共同體。

當七〇年代環保觀念發軔、環保運動興起之際，「風景畫」便消失了。此因做為資本主義馬達的工業化所造成的「環境污染」、尤其是帝國主義與其後的資本主義全球化所造成的全球性的「環境污染」，讓「框取/觀看」所預設的「觀者—對象/風景」之間的「距離」被取消了：沒人可以置身那個「對象—風景」之外，沒人再能拉開一個距離觀看土地、框取風景——我就在那片（被污染的）土地裡面。

環境運動或反公害運動，八〇年代的綠色小組 VHS 錄影帶已有記錄；九〇年代政治運動或選舉熱，遠大於包括環運在內的社會運動；千禧年初，雖然政黨輪替但非核家園理念遭遇挫敗，《貢寮你好嗎》記錄了反核運動曲折之路，而柯金源則持續如苦行僧般記錄台灣的自然；2008 年國民黨重新執政，「反國光石化」與「311 福島核災」讓台灣的環境運動（與社會運動）再次遍地烽火——此時，八〇年代的《人間》雜誌與綠色小組、以及九〇年代「島嶼邊緣」的精神重新回返，海濱音畫因而得以再次高度政治化。

黃信堯首次讓自己獨特的、作者簽名風格的畫外音旁白缺席、只有高度風格化的「詩意」影音的紀錄片《帶水雲》（2010），記錄西海岸地層下陷的問題；鐘聖雄與許震唐的《南風》（2013）延續了《人間》的黑白紀實攝影，但影像上比《人間》更加風格化與戲劇化，同時社運性格卻不減強烈與激進（此時風格化攝影的社會動員性變強了）——特寫了彰化台西村以及雲林台西鄉長年深受六輕毒害的海濱底層人，讓「肖像」、「遺照」、與「風景」結合為一體；九〇年初伴隨美濃反水庫運動而生、日後改組而成的「生祥樂隊」，以專輯《圍庄》（2016）及其音樂錄影帶裡並置了「廟埕香爐」與「巨大煙囪」的風景，進行「反石化工業」的串流與串連；九〇年代以實驗片知名的林泰州，則發起了《脫口罩、找藍天》（2016）紀錄片計畫，對抗日益嚴重「空汙」問題；東海岸的亞泥礦場，原住民歌手巴奈則以《毀滅》（2018）及其 MV 裡的聖殤肖像、以及開膛剖肚怵目驚心的地景影像，呼籲「沒有人是局外人」。

「沒有人是局外人」，意味著「我們都在裡面」——布爾喬亞階級保持一段距離予以客體化同時框取而成的風景畫已然不再成立。不過，此後置身其中、投身其中、或者就在其中重新意識與重新觀看身在其中的環境，進而所製作的影像，反而得以重置、重新框取、重新高度政治化。如今，連動著、因而訐抗著財團圈地與資本主義開發（及其汙染與破壞）的環境運動，儼然已成新左翼運動裡的強勁力量。

## 結語：「第四張畫」

八〇年代新電影裡的戒嚴海濱，千禧年之後去政治化的海洋熱或審美化的流離島影，夾擠其中的九〇年代海濱風景，則始終處於明暗之間，一方面建立新的島國邊界（島嶼國族主義主體性）一方面在島嶼邊緣反認同、無政府、去國族——2008 年之後，海濱風景才再次召回九〇年代而再度政治化與激進化。海濱風景乃是政治浪潮此起彼伏、堆疊沖刷復堆壘殊異而流變的政治地貌。

此一過程的體現與代表，乃是鍾孟宏的一系列作品。咸認鍾孟宏繼承了八〇年代新電影的精神，於九〇年代以本土色彩濃烈的實驗電影短片《逃亡》、《驅魔》與《慶典》於金穗獎嶄露頭角；同許多九〇年代導演一樣，在各式媒體爆炸性發達、但台灣電影產業低迷時期（從九〇年代至千禧年初）製作了不少風格獨特的廣告與MV；千禧年之後，從風格化的、音畫帶有實驗性的紀錄片《醫生》（2006）開始拍攝長片；繼之，長期化名「攝影師中島長雄」，以影像風格濃烈詭異的《停車》（2008）與《失魂》（2013）先後深掘都市與鄉野的黑暗之心，同時以《第四張畫》（2010）與《一路順風》（2016）呈現了台灣西海岸（從防風林到養殖魚塢）陰暗、陰鬱、甚至陰森、廢墟一般的海濱風景，以及「島嶼邊緣」濃密而複雜的政治隱喻。甚至，鍾孟宏監製、紀錄片導演黃信堯的首部劇情長片《大佛普拉斯》（2017），亦是如此，紀實的黑白影像以及尖酸突梯的政治嘲諷，可謂幾乎結合了《人間》與《島嶼邊緣》的遺產。

在鍾孟宏的《第四張畫》裡，小男孩小翔，反覆夢見在陰鬱海濱防風林疾走的哥哥——他已死於繼父的暴力。在小翔乍看天真無邪的「兒童畫」裡，性、死亡、與暴力（從父權的到國家的暴力），隱晦地、象徵性地逐一浮現。片中的「第四張畫」最終並未呈現於銀幕上。如同侯孝賢《兒子的大玩偶》結尾的定格特寫鏡頭，小翔凝視了攝影機——第四張畫尚未成形，作為觀眾的我們即是小翔眼中的海濱風景。或者，這部《第四張畫》本身即是「第四張畫」，濃縮了從八〇經過九〇跨過千禧年直到此時此刻的海濱風景。

## 多語性：從記憶到技藝，從寫實到技術——以《阿爸的情人》為例

文／陳平浩

九零年代電影應該要相對於八零年代來看。「多語性」在八零年代是「寫實」的概念，但是到九零年代，「多語性」則轉而偏重於「技術」的概念。

「多語性」在八零年代是作為「社會抗爭」的「寫實」概念，但九零年代的「多語」概念則是體現於「影音的產製、消費、流通」，亦即影音的「技術性」尖銳地浮現了。

但是到九零年代出現了「新新人類電影」這個詞，從「開喜烏龍茶」的廣告出來的。那時候被某些以台灣新電影作藝術電影標準的影評人會說九零年代出現一些「新新人類電影」，浮光掠影、MTV 風格、膚淺而無歷史深度，例如《阿爸的情人》。

### 八〇年代新電影：以多語對抗單語、以母語對抗國語

「台灣新電影」咸認始於《光陰的故事》（1982）和《兒子的大玩偶》（1983），侯孝賢、楊德昌、萬仁、柯一正等，皆是新電影的旗手。

萬仁《蘋果的滋味》（《兒子的大玩偶》第三段），乃是台灣新電影裡最早處理「多語性」的一部電影。片中人物的語言，包含了台語、國語、英語，國台語夾雜，還有美國人說台語，以及一位不會說話的角色——比侯孝賢《悲情城市》（1989）更早出現了「啞巴」的角色。相對於七零年代健康寫實主義電影、瓊瑤電影、武俠片的字正腔圓的、單一語言的「國語」（北京話），八零年代新電影的「多語」帶有抵抗性、其實是在國民黨戒嚴體制之下對於「國語/單語霸權」的反撲。而且，台灣現實社會其實就是一個多語環境；「多語」不只是八零年代當時的「現在」或「現實」，它同時也是「歷史的寫實」——多語性乃是台灣歷史的真實。

侯孝賢的自傳電影《童年往事》（1985），描述籍貫是廣東梅縣的客家人、同時也是 1949 年來台的外省人的他，於高雄鳳山的成長故事。片中的「多語」包括了祖母和雙親的客語、城隍廟口少年死黨的台語、鳳山老兵帶有濃重鄉音的不標準國語、以及廣播裡字正腔圓的標準國語。《童年往事》即是侯孝賢如何一步步本土化的故事：片中長輩一個一個死去，而侯孝賢則慢慢變成一位講台語的人，很「台」，或者可以說是根本變成一個台客小流氓。

《悲情城市》（1989）和《天馬茶房》（1999）皆以二二八事件為題，也都有透過「收音機/廣播」來設置「多語場景」的段落。《悲情城市》開頭的停電（等待「光復」）一幕，以「日本戰敗後天皇玉音放送の日語廣播 vs. 台語婦女分娩生產的陣痛吶喊」呈現了複語的對峙。《天馬茶房》裡則有摩登台語少年從「祖國」的大城市「上海」帶回一張黑膠唱片，播放「國歌」——剛好與空襲警報的哀鳴並置了。這兩幕皆以聲響配置的形式，呈現了銘刻於台灣社會裡的「歷史真實」。還有，不只《悲情城市》裡的啞啞攝影師（梁朝偉飾），還有《蘋果的滋味》裡的啞巴小女兒，皆是「失語台灣人」的尖銳象徵。

## 九〇年代的「學舌」與「扮裝」

在《阿爸的情人》裡，「李立群講台語」此一設計，標誌了九零年代之後，「多語性」的概念有了戲劇化的轉變。

李立群當時已是家喻戶曉的相聲演員，同李國修與賴聲川長期合作，以《那一夜我們說相聲》系列備受歡迎。「相聲」是一種以「國語/北京話」作為核心的語言表演，相聲明星李立群本人其實不諳台語，但他在《阿爸的情人》裡的角色幾乎從頭到尾操持台語——李立群是透過「硬記聲音」（而非「背誦語言」）的方式，把全片的台語台詞機械化地刻印在腦海與舌尖。

所以你一方面可以說李立群的角色講台語是一件寫實的事情。乍看之下好像是寫實的，和八零年代為了對抗國民黨的單語或國語政策那個情境而讓角色開始說台語...但到了

一方面，李立群在《阿爸的情人》裡飾演的「阿爸」，由於是「正港台灣人」、甚至可以說是「悲情台灣人的象徵」（生於日治時代、日治末期太平洋戰爭時下南洋為天皇打仗、戰後迎來國民黨政權而養子在中華民國軍隊裡服役），一口台語似乎延續了八零年代新電影「抗爭性的多語性寫實主義」。另一方面，飾演「阿爸」此一角色的演員李立群，幕後本身其實是一位以相聲知名、完全不懂台語的外省人——這時，此片的多語性成了一種「與現實相反」、一種「反寫實」同時悖論地「更寫實」的、關於「語言」作為一種「技術」或「技藝」（而不是新電影裡語言作為一種「記憶」）的複雜提問。

當李立群在《阿爸的情人》裡說台語，標誌了「人人開始說台語」或「人人要學說台語」的政治時刻，也就是「本土化」開始啟動的時代。

解嚴之後，民主化進程加速，從直轄市首長到總統，皆已開放公民直選；九〇

年代仍然執政的國民黨，不再能夠（只）以地方派系運作與警棍鎮壓示威來維持政權——必須迎合選民，才能贏得選票。為了拉近與（以台語人口為多數的）選民的距離、獲取好感與信任，除了宣示「我也是台灣人」，也必須開始「學講台語」。其中，最具指標性意義的是當時的省長宋楚瑜：曾任新聞局局長，除了掌管電影檢查與文化審查，也執行過打壓台語、縮減台語節目（比如電視布袋戲）的「國語政策」；然而，九〇年代的選舉熱潮裡，必須「全台走透透」、沿途則必須學台語、說台語。——銀幕上的李立群，銀幕外的宋楚瑜，都不是在「說母語」，而是在「學舌」。

九零年代的台灣社會也出現了一個新詞：「表演政治」。此詞最早指涉上述「學講台語」的非本省籍政治人物，日後論者也回溯至蔣經國——穿著一襲輕便夾克到台灣各地巡視，與百姓閒話家常、展現親民風格。這可以說是蔣家宮廷的「微服出巡」，也可以說是蔣經國年輕時代接受蘇聯共產主義洗禮而「到人民裡去」。

除了政治人物必須走到人民或選民的面前、進行爭取民心或選票的政治表演，解嚴之後媒體開放，過去電視頻道只有「老三台」，九零年代已經有了頻道大爆炸的「第四台」——政治人物擁有更多機會、或者不得不操作「表演政治」，直接向觀眾=選民講話，塑造自我形象、宣示政策或發表政見、拜票（或者「騙票」）。以視聽媒體作為技術平台，與政治人物的「表演政治」同步、如雨後春筍一般湧現的，則是「政治模仿秀」——專業的演藝表演者，「扮裝」為政治人物，反向「學舌」、一人分飾多角的「多語」，製作了不少兼具諷刺性、批判性、與娛樂性的喜劇節目。此一類型的表演，在解嚴之前不可能出現。

因此，《阿爸的情人》裡，身為相聲明星/專業演員的李立群，講台語（硬講非母語的台語）、飾演（「他所不是」或「他不被認為是」的）「正港台灣人」，異常曲折複雜地體現了九〇年代的「表演政治」——它指涉了可以穿脫配戴的「面具」概念，因而也是「劇場」的概念。九〇年代台灣電影也開始思考與實驗（電影裡的）「劇場性」：賴聲川把舞台劇拍成電影的《暗戀桃花源》（1992）；楊德昌《牯嶺街少年殺人事件》（1991）與侯孝賢《好男好女》（1995）這兩部白色恐怖電影，以「後設電影」框架，前者探問「片廠 vs. 劇場」，後者追溯了戰後台灣（左翼傾向的）「新劇」的語彙；楊德昌《獨立時代》（1994）的「過度劇場化」；以迄吳米森的實驗紀錄片《E.T. 月球學園》（2003）外省老兵在「紀錄片」裡學講台語、假扮「長江一號」…等等，皆可納入這個九〇年代從「表演政治」到「電影的劇場性」的系譜。

### 九〇年代電影的「分岔的舌頭」/「多重語言系統」

八零年代新電影的「多語」是要讓（本土的、本真的、根源性的）「母語」得以打破啞、獲得發聲，是一種「記憶」的政治學。九零年代電影在「表演政治」與「劇場性」的「政治—美學」框架裡操作，「多語」轉變為一種「學舌」、一種「技藝」或「技術」。

如果，九〇年代對於新電影的研究（與論戰）促成了對於「作者風格」的指認、亦即促進了對於「電影形式語言」的敏感，再加上，如果我們同時考慮到九〇年代媒體爆炸此一影音情境，以及八〇年代新電影結束之後九〇年代對於新電影的反思（沿襲或繼承）或反抗（斷裂或超越）——那麼，九零年代台灣電影另一個「多語性」的概念，也就隨之出現了：電影風格或影音語言爆炸性的繁複多樣化。

### 「後現代」、「第四台」、與「MTV 世代」

電影研究者廖金鳳在〈終於來個《阿爸的情人》：那個「後現代」的影子〉一文中指出，九〇年代登場的「新新人類導演」深受商品廣告、MTV、大眾流行文化的影響，其電影風格皆是「拼貼」的，屬於「後現代」的風格：感官化、表層化、平面化、淺薄化、欠缺了深度性與歷史感。

如今，與其採用「後現代」此一經歷了諸多爭議、解釋力大幅失效、迄今已然陳舊過時（若不是破產的話）的概念，不如回頭重新檢視九〇年代影音狀況的政治經濟學。

九〇年代媒體爆炸，影音產品的製造、消費、流通，劇烈地加速了，影音的語言或風格也大量增殖繁衍。當年「第四台」欠缺版權觀念，也尚未合法化，只要能取得的影片，全都恣意播放——飢渴了幾十年的觀眾，囫圇吞食、海納百川。比起戒嚴時代資訊被嚴格控管、媒體被牢牢箝制，解嚴之後的媒體鬆綁，再加上傳播技術促成的媒體爆炸，讓觀眾可以輕易接收到海量的、而且是高度異質的影音刺激與訊息。此處的「第四台」不是單指「大小耳朵」衛星電視，而是所有「老三台之外」的影音媒體，24小時播放（不像老三台有收播時間），頻道極多、節目或影音產品令人眼花撩亂：從劇情長片到廣告短片、從歐美藝術電影到日本色情片、從NHK到CNN、從卡拉OK伴唱帶到豬哥亮歌廳秀、從國會議事現場直播到草根幹譙政治論壇…。此一影音爆炸時代的九〇年代觀眾，被稱為「MTV 世代」。——「MTV 音樂台」九零年代進入台灣，搖滾或流行音樂錄影帶（Music Video）所強調的聲光效果、異質音畫素材的大量拼貼、令人眼花撩亂的快速剪輯、劇烈的或戲劇化的感官刺激…，成為此一世代導演的標誌性風格。

廖金鳳指出，《阿爸的情人》裡有史蒂芬史匹柏、黑澤明、張藝謀、胡金銓的影

子。然而，與這些美日中大導演的風格同時存在的，還有極為「本土」的元素：片中「老街」一幕，即是導演王獻篋挪用了先前拍攝「郭元益喜餅」廣告的音畫。

在這一幕裡，阿爸與媳婦檳柑前往小鎮火車頭，迎接自部隊放假返家的春生。王獻篋投以高度風格化的色彩與燈光，以「泛黃老照片」既褪色斑駁又彷彿黃金昔日的色調，呈現老街的影像，配樂則是台灣鄉間喜宴辦桌或迎神賽會的本土鑊鈸鼓吹——這正是九〇年代快速「本土化」浪潮裡的「懷舊」影音、「老台灣」音畫。而且，此幕的攝影機運動也塑造了一種典範語言：攝影機隨著阿爸檳柑春生一家三口移動，主觀鏡頭呈現了老街兩側亭仔腳或小店門口的男女老少、鄉民、農民、勞工，歡天喜地朝著鏡頭咧嘴微笑、熱情揮手——這整組鏡頭語言歷久彌新、迄今仍然流行不衰，比如強調與人民在一起的政宣短片或競選短片。

接近片尾也有一幕「異常地本土」：阿爸上山狩獵遭毒蛇咬傷，媳婦檳柑在三合院庭埕以小泥爐煎熬中藥，此時廣播劇傳來林投姐女鬼復仇的故事——阿爸害怕檳柑懷恨早前的性侵不倫，恐怕正要下毒謀殺他。此幕的影音高度風格化，糅合鄉野傳奇、鬼片類型、表現主義：燈火明滅不定、鬼影幢幢鬼聲啾啾、高反差打光，演員臉孔塗上青面獠牙的陰森寒光，風雨欲來而雷聲滾滾閃電陣陣。

此一台美日中的混血拼貼、高度風格化、甚至通俗劇化的音畫策略，並非台灣新電影寫實主義的影音語言——前述二幕甚至可以說是不寫實的、反寫實的、甚至是超現實的場景。這種「MTV 世代」的電影，如果置於八〇年代台灣新電影的審美框架或者典範論述的視野裡，確實必然顯得不寫實，後現代，淪為感官化、表層化、平面化、淺薄化、欠缺了深度性與歷史感。

### 複數的、多層的影音形式

然而，高度風格化、符號化、與通俗化的「鄉土/鄉野」——它難道不是八〇年代台灣新電影裡「本土化」以及「挖掘台灣庶民記憶」的延伸與推進嗎？也許，它正是九〇年代本土化運動的爆炸式推進的一種反映？尤其，本土化運動的加速推進，正逢影音技術與媒體的劇烈擴張，那麼，大量拼貼與快速剪接不正好反映了影音媒體爆炸的九〇年代現實？異質元素的拼貼，以及美日中台元素的拼貼，難道不恰好也像台灣新電影一樣，呈現了台灣歷經多重殖民的歷史性，也呈現了此一多重殖民史在當下台灣社會同時在場的當代性？

簡而言之，八〇年代寫實主義的台灣新電影以對白、台詞、或畫外音口白的「多語性」來呈現，九〇年代「MTV 世代」或「後現代」電影則是以多重來源、多層交疊、混血拼貼之影音風格或音畫形式，也就是 MTV 世代操作不同系統的影音或在多種影音系統之平台上操作的、帶有強烈「技術」取向的「多語性」來呈

現。

此一作為「技術」的「多語性」，在九〇年代還有多個例子、多種面貌。除了《阿爸的情人》，何平《十八》的「異色」影音，廣告導演王財祥的 MTV 電影《給逃亡者的恰恰》（1997），皆屬於「反新電影」或至少是「反新電影寫實主義」的代表。而新電影世代在九〇年代也以「後設電影」此一當時後現代論述焦點裝置來觸探此一技術多語性，比如侯孝賢《戲夢人生》、楊德昌《牯嶺街少年殺人事件》、以及賴聲川把「舞台劇」拍成「電影」的《暗戀桃花源》。電影人物的「話語膨脹」也是「九〇年代多語」之一，從侯孝賢《戲夢人生》裡的「廟口說書人」李天祿、到楊德昌《獨立時代》裡「機關槍對白」的劇場人；反過來說，蔡明亮電影（尤其《愛情萬歲》）裡的「不說話」，亦是九〇年代多語系統裡的一支。除了反寫實的風格與形式、追問「電影本體論」的「後設電影」裝置、人物話語的「過多」與「過少」以及與之相應而裝配的影音調度，甚至還有「放映/投影系統」的實驗，把此一多語性推至極端：柯一正的《藍月》（1997），在上映期間的電影院投影，乃是五本膠捲拷貝的任意排列組合、打破線性敘事的同時提出 120 種劇情組合。

### 回歸單語？或者，多語作為一種資源？

八〇年代的新電影，在解嚴前後以人民的「母語/多語」對抗黨國體制的「國語/單語」，透過「記憶」來重溯歷史、重建主體性；九零年代後解嚴時代的文化暴動與媒體爆炸，MTV 世代實驗了各種影音的形式與裝置，以「技術」的「多語」提出了多種主體性的可能。然而，九〇年代也是台灣電影產業的低谷，前述各種「技術多語性」的實驗，無以為繼，難以構成系統、遑論形成傳統。千禧年後，從《海角七號》揭幕的台灣電影復甦，往「製片制/重建片廠/類型電影」的方向前進——即使製作組合（比如群募或創投）多樣、電影類型（從小清新愛情電影到本土鬼怪恐怖片）亦呈多元，然而，從電影語言到放映機制其實漸趨一元化。這是另一種「單語性」時代的來臨，但也正是九〇年代「多語性」值得透過回顧而得以作為資源的時刻。

## 《給逃亡者的恰恰》映後交流對話錄

- 時間：2020年5月22日17:30
- 地點：台北影業（台北市內湖區堤頂大道一段221號）
- 活動內容：《給逃亡者的恰恰》膠捲放映與映後座談
- 活動主辦：在地實驗
- 活動贊助：國家文化藝術基金會、文心藝術基金會、蘇美智女士贊助之「現象書寫—視覺藝評」專案
- 紀錄：葉杏柔
- 校稿：陳平浩

### ● 紀錄內容

葉杏柔：

不知道大家看完覺得怎麼樣？我自己覺得非常精彩，而且，很可惜只有這麼少人看到。

這部影片跟我們（編按：在地實驗）整個計畫最大呼應之處，也許是主角「創作」的心理特質，以及當時整個時空狀態，導演用非常快速、零碎片段，但我覺得整個心情上是串連的方式捕捉下來。這個時空背景其實也跟「檔案」狀態有關。

陳平浩：

先跟各位說為什麼會有這個放映。因為和在地實驗合作一個計畫案，目的是重新回去看九零年代一些片子。

像這部片只有膠捲的版本，導演沒有讓這部片以其他形式被大家看到。

我自己對九零年代片子比較感興趣原因是，那時我剛開始很認真看電影，雖然很多都看不太懂。

政治上，如果說八零年代的街頭就像剛剛影片中的蜂炮一樣，九零年代就進入議會選舉、比較體制化一點。文化上，我自己覺得九零年代就是比較多「妖魔鬼怪」的時候。我自己是在那個時代長大。你也可以說，有可能是因為想回頭看年輕時候看過的片，也確實因此看到一些小時候看，但不太知道它（編按：影片內容）在幹嘛，現在回頭看覺得還蠻好看的片。比如何平的《十八》、王獻麓《阿爸的情人》。那時是租錄影帶回來看，看完後沒什麼感覺，現在回頭看會

覺得，好像大家不會這麼拍電影了。

據我印象所及，九零年代的這一些片，九零年代除了新電影導演繼續拍出重要的片，還有九零年出現蔡明亮、李安之外，很多導演大概拍了一兩部電影就「消失」了。現在年輕世代對九零年代印象最深刻應該是《少年吔，安啦！》。這部片也是我小時候看的。

我還記得，剛剛所說的這些片，基本上都是被那時候的影評人罵的，罵說這些片沒有劇情、輕薄短小、風格像是音樂錄影帶、欠缺新電影的人文精神等。

基本上現在台灣電影比較傾向想要重建片廠。這部片當初是用膠捲拍，應該花了蠻多錢，應該完全沒有回收。九零年代應該有蠻多導演是這樣子。

我在今天放映後會去訪問導演。現在是個交流的時間。我並沒有要在現在說這部片如何。

李幼新：

當年我看的時候感覺運氣不好。當時《聯合報》的影評專欄不再是我一個人寫，而是好幾個人輪流。那幾個人都比我優秀得多。當時《聯合報》電影版採許的方式是，這個星期你主打，可以寫一千字的話，其他幾個人可以主打的這部片或者其他的有被涵蓋到的片，用差不多一百字左右來談。我那時候覺得，一百字怎麼談這部？很辛苦！我覺得這部片很倒楣。所以那個星期輪到我（編按：主筆），我可能有興趣寫它。可是這部片另外一個「倒楣」是，觀眾的口味非常高。

金馬影展從 1982 年開始比較上軌道、比較國際化、專業之後，有很多很重要導演的專題，像布列松、希區考克等。所以，那時候台灣有現象是，今年如果專題是安哲羅普洛斯，台灣馬上有一大堆「複製品」出現。如果是寺山修司也是這樣，如果是塔可夫斯基，也是這樣。這部片當時被某些人損是說導演「現學現賣」。所以這部電影當時真的沒被大家好好對待。

我自己今天看的時候，我心術不正，第一，導演顯然不想讓人他在學楊德昌或者學侯孝賢，可是他有想樣樣通吃，所以現代都會或傳統民俗的，樣樣都放，可能野心太大。第二是，已經有蔡明亮、李安，所以導演當然可以很勇敢去做一些男性裸體或類似男男戀這樣的題材，所以導演可以更海闊天空。

另外，因為演職員名單都是英文，我自己聽聲音辨識，覺得永遠沒出場的媽媽是女作家李昂的聲音。我看演職員名單，果然是李昂。紐約來的信（編按：的念白生）我懷疑是金士傑的聲音。可是最後演職員名單跑太快，我沒辦法來得及去抓。

黃大旺：

那是劉柏利的聲音。劉柏利後來全部跑去做廣告旁白。剛剛現場表演，彈貝斯的。

其實我那時是在峨嵋街的今日戲院、誠品生活還沒進去的時候去那邊看。我記得我當時不是包場。

剛剛片中有些鏡頭運動很明顯並不是台灣電影裡會出現的。在《南國再見，南國》之前，侯孝賢那一掛人先讓《少年吔，安啦！》還有《戲夢人生》先用一些日本引進的技術。在這些片子之前，《悲情城市》我們可以看出侯孝賢嘗試一些中影可能比較不容易 handle 的技術。這是電影幕後從業人員比較會知道的事情。我們在電影院看比較容易流於猜測。

一些技術（編按：影像拍攝技術）常常是廣告先應用。像是「飛車追逐」場景，須考慮到燈光擺位、剪輯，以及一定要先有分鏡。我們可以發現王財祥導演有掌握這些技術的能力。

至於故事緊湊性，很明顯並非這部片想要講的東西。前後順序破碎，夾雜童年回憶等等，導演會說他是故意的。

在這之後，差不多 2000 年代，十月影視符昌鋒導演，有另外一部《絕地反擊》，會讓我覺得《給逃亡者的恰恰》和《絕地反擊》連結起來。另外一個，以這些實驗影像拼貼（編按：特質）而言，我會舉例，鴻鴻導演的《空中花園》。我覺得台灣的實驗影像是可以這樣連結起來，形成很多伏流、水脈的狀態。有些支流與商業製作連結。

像現在北美館黃華成回顧展這些（編按：議題），一定都有些連帶關係，可以勾勒出一個系譜。

王柏偉：

九零年代壞掉人生的人，與要到紐約學習舞蹈的人，怎麼會在同一個人身上？我好奇這個動力跟當時時代背景下為什麼如此。如果是這樣的人生跑道鹽水蜂炮現場，我不知道怎麼安排我看到片中的情緒與視覺效果。

陳君典：

之前學校會教，九零年代侯孝賢、楊德昌拍長鏡頭因素部份來自預算。這部片燒膠捲的感覺。台灣好像沒有在玩視覺派的路線出來。以日本來說，像是塚本

晋也、石井岳龍那種視覺狂人的路線。他們的作品可能劇情很簡陋，風格是很龐克的感覺。我今天很驚訝其實台灣在九零年代有生長出這樣的、可能是曇花一現的電影作品。這個東西沒有一個脈絡傳承下去，就斷掉了。

我三十歲，大概從十年前開始看電影時，台灣已經完全不會有這種東西出現。今天很感謝有這個放映機會。

張世倫：

片子的副導是一堆拍廣告非常嫻熟的人想要去拍劇情片，他們覺得，看新電影有一種有為者亦若是的情懷，想要去做。可是他們的視覺養成來自 LD 文化、錄影帶、同個時代看到的國外電影譬如《鐵男》。最後拍出來會是當時的廣告文化，譬如當時的開喜烏龍茶廣告、意識形態廣告。它的劇情部會是連貫，很多是現場即興。

若你要訪問，會建議連副導演一起去訪，他就是聚點影視的楊寶源。為什麼影片的字幕與工作人員都是英文？因為他認為這部片應該要參加影展。所以它是一個拍給影展的電影，並不是一個拍給本地觀眾的電影。他們自己也知道這回事。但是他們參與影展的經驗非常不好。

徐明瀚：

感覺導演的創作團隊很跨界：舞蹈、小劇場、搖滾、廣告、表演藝術等。裡面有一個叫「阿忠」的演員，有在夜店的片段裡。另外也有濁水溪公社。這個團體是臨時性社群，或本身就是有在一起混的？

還有一位飾演殺手的「陳介一」。我以為是陳界仁的弟弟，但不是。北藝大有一個陳介一，但也不是這個人。好幾個陳介一。

值得一提的是曾淑美。她是這部片對白的寫作者。當然劇本參與有很多人，其中寫對白的是曾淑美。曾淑美在 1989 年起就做廣告，是輔大哲學系、做意識形態廣告，也是詩人。她就是寫開喜烏龍茶、《貓在鋼琴上昏倒》司迪麥廣告的。我覺得這一掛人的確跟廣告界比較親近。

至於實驗電影傳統，像陳宏一。

有趣的是，這部片一開始放開喜烏龍茶廣告。

黃大旺：

歌手是石村，去紐約創作的中國人。

陳平浩：

後來在 MTV 台常出現，好像有主持節目。

徐明瀚：

我剛剛看開喜烏龍茶廣告時就覺得說，電影已經開始了。其實電影、廣告兩者的味道是很接近。所以我想瞭解電影的創作團隊是哪一落的。

因為早期新電影是一群拍片的朋友互相支援。可是九零年代有非常跨界的狀態。

《獨立時代》是 1994 年，這個問詹正德最清楚。裡面有姚瑞中、小劇場、視覺藝術，那種跨界邏輯是一樣的嗎？會不會其實不太一樣？因為這部片晚兩年，那兩者之間是互相學習嗎，還是他們自己有自己的取落？

《獨立時代》裡面講話很卡阿仙、玩世不恭的講話方式，在這部片也有。我也是九零年代中後段、高中之後對九零年代比較瞭解、有感覺。對那種講話方式、生活有點虛無、末世論的味道，這部片也有。像《國道封閉》、《獨立時代》多少都有這個味道。

黃大旺：

《只要為你活一天》。

徐明瀚：

所以這些片子共享某種時代感性。這個東西或許不是只是形式問題，有某種很多話要說但不知道怎麼說的感覺。林強後來說他不做這種議題化操作，因為他覺得沒什麼好說，所以他後來就做電音或坐禪、佛學。所以那算是一個最末尾、後現代雜音的狀態，可是後來這雜音就消失了。

我期待平浩寫一篇裡面的「核四」、「一九九五閏八月」，其實這些議題都只是帶過，但他有藏一些梗在裡面。彷彿這些議題在片子裡好像被稀釋了。所以我蠻好奇像是《獨立時代》，他們好像很憤怒，拳頭要打哪裡，不知道。像是向天空揮舞拳頭的感覺。

所以為什麼最後用舞蹈表現，我覺得也很有趣。

我不知道林泰州《狂舞憂鬱》是不是在這種脈絡下。就是說，舞蹈不過是某種身體性的東西，有沒有可能是一個線索。

我剛看螞蟻片段的時候，在想張作驥《醉·生·夢·死》裡面也有，也配樂南管。Totally identical。我是說這個邏輯後面有沒有後繼有人。剛剛有人（編按：黃大旺、陳君典）提到，我不知道張作驥有沒有看過這部片。我不是說他抄他或什麼，只是好奇他怎麼樣用那些音樂。因為這部片用北管還是南管，也蠻明顯。

據我所知，鍾孟宏後來主要合作的配樂，主要就是這部片的配樂（編按：曾思銘）。這個配樂師後來一直還有在創作。所以，或許鍾孟宏，還有接續著九零年代某一種，不管是老電影經典性，或是音樂的某種奇怪狀態，可能還有一些延續。這只是一個後面的補充，謝謝。

陳平浩：

我蠻驚訝大家沒有說這部片很自溺、假掰。為什麼都沒有人這樣覺得呢？

我看這部片時候覺得，我記得那時候九零年代有很多片都會被人說很文青、很自溺，玩一些自己覺得很酷的影像。講一些青少年會問「什麼是存在的意義」的問題。《給逃亡者的恰恰》片中獨白好像都在講這些，但是片中場景好像又很刻意放在台灣很具體的空間。

黃大旺：

關於「流放」，在這些之前，講年輕人的流放，其實九零年代初期已經先有個範本，就是李歐卡霍的《新橋戀人》。也有國慶煙火、廢墟。

陳平浩：

可是我在看的時候覺得，我在想現在很多身邊文青的朋友，現在也都在玩這些。不管是對廢墟的喜好、對拍立得的迷戀等。像這樣的片都會被說成「沒有根」、「後面沒有厚實的東西」、「很自溺」、「只有情緒」、「把影像全部放在一起」等。這是我最早讀到的評論大概是這些。

我會想把這些片重新找出來，也是希望看，現在重新看這些片看有沒有別的想法。

剛剛有提到，這部片和廣告的關係。那時候有些人是拍廣告，然後拍電影，但也就只拍了一部。王獻麓和王財祥就是。有些人稍微晚一點的，拍一部電影，之後沒電影拍了，然後就拍廣告。鍾孟宏也是這樣。他好像一開始是拍了兩部

金穗獎實驗片，後來就拍廣告。

而且那時候學長姊都說，那時國外回來，學拍電影的人回台後都沒有電影可以拍。是最倒楣的一代。比如說那時候有個學姊拍與性別議題有關，叫《台北亂馬 1/2》(?)，她姓詹，詹小維。那時候就聽說沒有電影可以拍，「只好」拍廣告。所以廣告層級是比電影要低一點。

我覺得那時候的導演應該還是以新電影作為一個典範。

剛剛大旺有講到拍廣告所需要的「視覺技術」這個概念。我那時候讀到一篇評論就講到，《阿爸的情人》裡面有一段把「郭元益」廣告的拍法完全放到裡面去。

【註：『郭元益喜餅』當年是由蔡明亮導演，王獻篋的是『黑人牙膏』】我現在如果不管廣告和電影的形式差異，我比較好奇那時候這些導演到底怎麼看待「影像」。我自己感覺九零年代是大量影像進來的時代。他們這些可能吃了很多影像的、或者有很多媒介讓他們去做譬如說拍廣告、幫 MTV 台做片頭、幫政治人物拍宣傳錄影帶等。我比較好奇他們對「影像」的概念是什麼。

至於比較細的，到底拍電影的手法和拍廣告，我應該還是會問導演。或者拍完這部電影，他的後續是什麼。大概會有這些比較資訊式的東西。

還有像是明瀚提到的社群關係。

像最近孫松榮老師也提到新電影和其他藝術媒介的關係。開始會做一些比較電影背後、田野的東西。這我大概也會問。

黃大旺：

2002 年剛從紐約回台灣，北藝的林宏璋老師，曾經號召大家去華山，那時候的華山文創園區還是很多廢墟，弄「火鼓會」。那時候還是一通電話一通電話打，就是會有那樣的人那樣聚集起來。所以人脈也是這樣一通電話、一通電話打出來的。

林忠模：

所以面對面接觸、觀察他們到底牽線牽了哪些人，到時候可能在排練時後變成是其中一項製作。

陳平浩：

王財祥導演後來好像比較少在台灣看到。我也比較好奇其中狀況。

張世倫：

很多事情是副導幫他搞定的。

詹正德：

電影夢在當時的台灣幾乎沒辦法實現。唯一能做就是先去廣告公司。看能不能先從拍廣告來瞭解拍片是怎麼一回事。

我當時是寫履歷去廣告公司，沒想到楊德昌那邊把我面試過去。我才發現其實底下的 base 是同一個，就是譬如製片既做廣告製片，也做電影製片。這個製片在廣告公司任職，但他可以幫電影導演找資源。

這個片子裡，聚合起來一個爆炸點就是，好像有很多樂團、表演，台上台下爆發的狀況。我覺得 1995 年板橋的破爛生活節，剛好可以跟這個片子做很明顯的對比。那個是個表演團體、小劇場凝結與爆發。

楊德昌當然是抓到社會脈動。他 1994 年拍《獨立時代》、1996 年拍《麻將》，都有抓到這些社會脈動。

壁虎先生：

《麻將》裡的趙德，就是《給逃亡者的恰恰》在 pub 裡介紹大家的，他是裡面的詩人。

我之前看陳芯宜《我叫阿銘啦》，感覺有點味道延續過去。

劉怡芬：

電影裡殺豬的畫面跟李昂有關嗎？

(觀眾)：

但是林泰州好像也有。

陳平浩：

鍾孟宏也拍過。

譬如像蜂炮在那時好像是個影像性很強的東西。但明明那是一個身體性比較強的東西。

你有時候會在某個時代中看到有一些東西出現。像「殺豬」的場景我會覺得，鍾孟宏也有拍過。

徐明瀚：

可能「蜂炮」在不同的創作者理解的狀態不太一樣。我剛剛講的比較背景性。就這部片來說，它裡頭就含的線索是對於「光」的狀態，包括為什麼住的地方要有一個強光照到玻璃。主角他就說光會喚起他一個什麼，somehow 他也沒說清楚是慾望或是衝動。「光的閃現」一直就在這部片。因為快速剪接，還有多種高發、反光的東西在操作。所以男主角說「我要帶你去一個更瘋的地方」，他就帶她去看蜂炮。所以其實對他來說是「光的閃現」、一直「爆裂」的狀態。那也是類似虛無的情境、末世狀態。

最後他還說了一句話，說「其實我最害怕的是空白的一秒」，就是空白的一瞬。那種整個空掉、被癱瘓，其實是男主角一方面在追求但是又逃避的東西。如果就這部片來說，我覺得光的某種意涵，閃光、強光、裂開的光，這些對我來說是蠻有意思的東西。

陳平浩：

我自己看覺得裡面的小情侶好假掰，好可愛。好像覺得自己大學時也會做這種事。那種想把自己住的地方變成一個樣子（編按：布置得很極簡、很有風格），自己很有 style。

所以剛剛講蜂炮，我就覺得那不就是大學的時候，可能家裡（編按：租的地方）搞得像 IKEA 一樣，突然，這時候應該要衝蜂炮了就出門衝了。我覺得那時代某些很文青的狀態蠻可愛的。

我現在會覺得，大家應該不敢這樣拍一部主角講話很假掰的片了。

林忠模：

剛剛有提到像蜂炮、殺豬畫面，我有個理解是，其實九零年代尤其上半葉時，有個狀態是你有很多話想說，但你找不到說話的方式。當時的創作者對台灣的理解其實不像後來的人，有比較多的田調。對他們來說，會比較習慣把一些特

定的影像拿進來做一種形式上的混撞。

詹正德：

喃喃自語、或其他比較接近廣告式的表達的電影，為什麼沒有再繼續發展下去？因為這一條路最後王家衛最拿手。王家衛拍《春光乍洩》收在台北遼寧街夜市，跟楊德昌《麻將》是一起的。自從王家衛《春光乍洩》後，這一類的電影再也難出頭。王家衛拍這樣的影片最拿手。

而且香港 1997，面臨這麼大一個關頭、港人的情緒。台灣當時只能在旁邊看，也慢慢覺得，欸，我們幹嘛這麼虛無？慢慢這類情緒被打散，沒有了。想再出來玩也玩不過王家衛。所以最後，台灣準備轉型。到兩千年了。

陳平浩：

我們會整理大家的問題。當然沒有保證一定會問到。但我覺得這是一個蠻好的機會。因為大家是有看過的人，問一些問題應該會比較有趣。

我自己覺得這部片現在看起來很 KLANG。看了不會問它有什麼特別意義，但看來就會覺得是一部蠻嗨的片。很適合像是裡面很鬧的場景，就放在一角投影。大家想看的時候就看一下的片子。

葉杏柔：

今天活動到這裡。要特別提今天有出席的、國影中心的朋友，特別是（毛）雅芬。透過他們，我們找到導演的聯絡方式。未來一系列文章，在地實驗也會跟國影忠心合作刊登《電影欣賞 FA》，再請大家留意。謝謝！

## 九〇年代電影裡的鬼魂——以陳國富的都會電影作為核心

文／陳平浩

### 九〇年代的（都市）「遊魂」

台灣新電影向台灣歷史開墳招魂，從八〇延續至九〇年代。比如，在《悲情城市》之後侯孝賢接續完成《戲夢人生》(1993)與《好男好女》(1995)，組成「台灣三部曲」——王童版本則是《稻草人》(1987)、《香蕉天堂》(1989)、與《無言的山丘》(1992)等古典通俗劇。如今乏人談論但十分值得重探的同類電影，比如余為彥的《童黨萬歲》(1989)與葉鴻偉的《刀瘟》(1990)，二者亦以成長史摸索白色恐怖的戒嚴社會史。

### 政治遊魂

九〇年代另有一系作品並不重現昔日歷史，而是呈現「流連不去的地縛靈」、「當代時空裡的政治遊魂」。

萬仁屬於台灣新電影導演群的一員，而且或許是「政治性」最強的一位。新電影發端時期的三段式電影《兒子的大玩偶》裡，萬仁執導的《蘋果的滋味》引起軒然大波：「削蘋果事件」，這是台灣新電影的里程碑事件，自此新電影站穩了腳跟——足見萬仁的電影在政治上「正面對決」的傾向。萬仁在九〇年代甚至直接製作了兩部「政治電影」：以白色恐怖作為主題的《超級大國民》(1994)，或因敘事風格折衷、形式實驗較弱（而這恰好是為了政治理由），不如侯孝賢重層繁複的後設電影《好男好女》以及楊德昌的現代主義史詩鉅作《牯嶺街少年殺人事件》那般受到矚目；對九〇年代由台灣主體性論述與國族主義動員的政治風潮，以隱喻的形式暗中下了悲觀評斷甚至深沉批判的《超級公民》(1999)，在兩千年台灣首度政黨輪替、反對黨首次執政之後，也鮮少論者回頭提及、重新評價。

耐人尋味的是，萬仁這兩部九〇年代重量級作品裡的主角，皆是「政治遊魂」——這恰好也正是這兩部政治電影在台灣電影史裡的存在樣態。

《**超級大國民**》(1994) 裡，五〇年代遭遇白色恐怖的老政治犯許桑，回到久違而陌異的九〇年代台北街頭，有如白晝底下的遊魂，與周遭格格不入：無論是資本主義大獲全勝的光鮮城市，或者選舉投票有如消費商品、甚至反對陣營的示威遊行隊伍——許桑黑衣黑帽，強烈對比於遊行的繽紛醒目的旗幟，他甚至與隊伍逆向行走。鎮日漫遊、四處求索，片尾許桑終於抵達他當年讀書會摯友陳桑之墳——馬場町槍決之後草草埋於六張犁的亂葬崗。許桑內心獨白透露，或許自己早在陳桑被槍決時也已經死了。全片始於許桑的睡眠與夢境(陳桑的鬼魂來訪?)，結束於許桑另一場睡眠與夢境(昔日妻女的鬼魂來訪?)——記憶、死亡、歷史以及政治暴力，仍如幽靈在島嶼上空徘徊。在《**超級公民**》(1999) 裡，萬仁甚至讓鬼魂在當代都市裡直接現身：阿德年輕時全副身心狂熱投入政治反對運動，如今已屆中年，哀悼政治理想主義的變質或墮落，他成為一具「有體無魂」的「行屍走肉」，開著計程車終日在(昔日參與抗爭的)台北街頭茫然遊蕩，直到某日偶遇一原住民鬼魂——原住民青年失手殺死在工地剝削、歧視、與羞辱他的漢人工頭，國家判處死刑槍決。二人或二鬼連袂遊城，走訪城市夾縫裡的古蹟廢墟，最後，原住民鬼魂反而成為這位活死人白浪的救贖與重生。

無獨有偶，余為彥也有一部鬼魂鎮日遊城的《**月光少年**》(1993)。少年渾然不察自己在那場車禍之後已經成為癱瘓在醫院病床上的植物人，出竅的靈魂日復一日在入夜後的台北城，無頭蒼蠅一般四處遊蕩了三十年。少年乃是由《牯嶺街少年殺人事件》裡的小貓王(王啟贊)所飾演，彷彿延續了建中夜間部學生的日常，仍然拿著手電筒在漆黑裡偷窺成人世界的暴力。少年與一位不時偶遇的拾荒老人結成了忘年之交——特別的是，這位老人是以「動畫」形式現身，這是「真人」與「動畫」互動演出的一部電影。不過，靈魂出竅的少年是「真人」嗎？對於以「攝影寫實」為基底的「電影」來說，以電腦特效技術製造、疊映在實景影像之上的「動畫人物」，難道不也是一種反寫實的、非寫實的、不具實體的「鬼魂」嗎？此外，少年當年車禍的事故現場乃是「中山堂」——不只此一建築的命名及

其歷來的官廳屬性，它也是二二八事件的現場之一。所以，少年遊魂勢必也是隱喻性的、政治性的。尤其，余為彥的前作《童黨萬歲》(1989) 也處理了白色恐怖——片中有一位政治犯，因為曾經多次進出警總的恐怖經歷而精神異常了、發瘋了、報廢了。從此，他屎尿失禁、周身穢物，日日在小鎮大街上遊蕩，「仙人遊庄」。

廣義的政治受難者在九〇年代以「鬼魂」的形式現身，彷彿是被召喚回來的，然後，鬼魂復返之後，卻始終未能肉身化、實體化，遑論轉生或新生。這也正是集體政治創傷在九〇年代台灣的形貌：鬼魂，面目不清，輪廓模糊，魑魍問景，被迫噤聲數十年了終於得以發聲、但其語言卻難以被當時的人們所確切理解。

### 陳國富電影裡的都市遊魂

八〇年代新電影時期楊德昌在其系列「都會電影」（《海灘的一天》、《青梅竹馬》與《恐怖分子》）裡，已然展現了再現城市肌理及其切片的銳利知性與感性，九〇年代深入城市黑暗之心者則是蔡明亮，尤其擅長呈現城市的廢墟風景、以及寄生其中陰濕角落夾層的非人化的或動物性的男女——「身體」成為蔡明亮台北電影的核心。然而，另一位在以影評人身分參與新電影、稍晚成為導演的陳國富，反而擅長在大銀幕勾勒「都市遊魂」的軌跡。

首先是陳國富第一部電影《國中女生》(1989) 裡的「少女遊魂」。此片乍看之下描繪了都會叛逆青少年的成長與啟蒙，但片中「少女夜遊城市」的場景卻有多層涵義：一、「校園」與「社會」之間的圍牆已被跨越；二、校園愛情故事延展到了師生戀，姊弟戀，國三女生與校外小混混的鴛鴦大盜，以及女同志情愫；三、女性開始突破種種禁忌，女性的能動性具象化為慾望初萌的少女獨自流連在危險或危機四伏的午夜台北街頭空間——白晝時，這裡則是（以男性為主的）街頭抗

爭、衝撞警盾、突破戒嚴體制、以人民暴動對抗國家暴力的陽剛場所。由新電影發動者之一吳念真所飾演的國文老師，在課堂上指出了片中時空的政治性。

陳國富善於捉摸女性幽微細膩的心理周折與情感狀態，換句話說，擅長掌握「陰性的時空」。在《我的美麗與哀愁》（1995）裡，兩名女子陰錯陽差地在同一個歪斜夢境裡的《牡丹亭》以「公子」與「千金」的身分邂逅。夢中場景的風格濃烈、劇場感極強、甚至陰森駭人：二人酷似民間喪葬儀式裡的紙紮人偶「金童玉女」。兩名女子也偶然相遇在白晝底下現代台北街頭一張巨幅廣告布幕上的偌大特寫臉孔（近似驀然目擊一面露天電影銀幕）。詭譎艷異的夢、女扮男裝、女女戀、鬧鬼的凶宅、藉由附身來行使復讎、陰陽乖隔的人鬼畸戀...。在陳國富的鏡頭底下，城市空間「內裡外翻」、陰濕暗面一一裸露出來、被排除者或被壓抑者（女性／他者／鬼魂）的重返——陳國富讓一座「去魅化」已久的現代城市，在光影調度裡、在寫實場景與夢境造景之間，轉變成為一個「再魅化」的鬼域。

### 看不見的電波——陳國富電影裡的電波鬼魂

不只如此，陳國富在《只要為你活一天》（1993）還提出了鬼魂的另一種形式：「電波」。這部「MTV 風格」的都會電影裡，「新新人類」一邊開車遊蕩夜晚台北，一邊以自行組裝的業餘無線電裝置在空中彼此呼叫與交談（彼時稱為「火腿族」）。然而，城市上空的電波，看不見但聽得見，卻似乎成了海妖賽荏，因此讓男主角意外往下沉、誤入了比夜空更加黑暗的地下世界（性、金錢、權力與暴力之間交易交流的「沒有光的所在」）。「無線電波」讓人得以連結「看不見」但「聽得到」的他者。——但這連結卻可能是暴力的，甚至可能會導致死亡（呼應了《恐怖分子》的母題）。

。

這種「電波=他者=鬼魂」的連結，在王獻篋《阿爸的情人》（1995）這部「鄉野奇譚」電影裡，也有淋漓盡致的展現。男丁出遠門做兵，留在三合院裡的公公與媳婦二人，走火亂倫，事後有一幕疑似鬧鬼：AM 賣藥電台的廣播劇，以道地正港的、戲劇化的台語聲腔講古，「林投姐鬼魂復仇記」的故事，此時，廣播的電

波（聲音）應和了門外的閃電（光影），媳婦正好一臉青森，端著一盅不知是否下了毒的中藥，走向毒蛇咬傷而跛足倒地的公公...。此片也尖銳挑釁了九〇年代白熱化的認同政治：國語/北京話相聲演員李立群，為了飾演曾在日治末期下南洋為天皇打仗的正港台灣人，硬是背誦了一整部劇本的台語對白，甚至包括日語，但卻在林投姐台語廣播劇之前敗下陣來——這是長久被鎮壓的「方言他者」對殖民政體以及威權政體的「國語主體」（包含了日語和北京話）所進行的多重鬼魂復仇。

社會上，此一母題，亦即「通訊技術」與「網路連結」之進展變異，改變了「我們」與「他者」之間的人際關係、交往模式、溝通平台。往前，可以追溯到八〇年代楊德昌《恐怖份子》(1986) 裡「美國大兵」與「台灣吧女」的混血兒少女的「匿名惡作劇電話」——「電話線」成為炸藥的引線，引爆了「人人都是恐怖份子」的高壓易燃的都會情境。往後，則預示了九〇年代末「網路時代」與「虛擬空間」之來臨——從 BBS 電子布告欄、MSN、ICQ、推特(Twitter)、噗浪(Plurk)、一直到當今的 FB 臉書社群網站。

政治上，除了從七〇到八〇年代主要以鉛字印刷作為政論或異議之載體的「黨外雜誌」，解嚴之後的九〇年代，在對抗老三台的綠色小組 VHS 錄影帶在集會遊行現場兜售流傳之後，報禁也解除了，緊接著「非法地下電台」（電波、聽覺）無法可管或就地合法，然後「大小耳朵第四台」（電視、視覺）紛紛在屋頂上架起收訊天現，講台語或「方言」（對立於「國語」）的豬哥亮歌廳秀 VHS 錄影帶也隨著九〇年代暴增的有閒階級島內消費式觀光而在南下北上的遊覽車上不斷播放——這是影音技術大爆炸的時代；政治解嚴之後的九〇年代，**電波解嚴**，透過影音技術之介入及其對於集體意識與群眾認識的改造，成為一個眾聲喧嘩、群鬼亂舞、鬼影幢幢、鬼聲啾啾的時代。

**影音爆炸時代的「說鬼」、「看鬼」、與「找鬼」**

隨著「電波解嚴」與「第四台」湧現而電視頻道劇增，九〇年代興起的「電視靈異節目」風潮、九〇末千禧年初日本、韓國、泰國掀起的「亞洲鬼片」熱潮，以及千禧年之後迄今在類型電影製片趨勢之下愈演愈烈的「台灣恐怖片復興」，其敘事取徑與影音形式，其實遠遠早在《鄭進一的鬼故事》（1990）這部久受冷落（但已然成為網路電影論壇上的邪典電影）的九〇年代小電影中，已然框架成形、至少粗具雛型。

《鄭進一的鬼故事》是一部兩段式電影。

第一段，台北師範體系的美術系大學生，下鄉尋找隱居林野的傳統工藝老師傅，一心想拜師求藝。這位老師傅是「布袋戲偶」的雕刻大師，栩栩如生的戲偶，午夜似乎紛紛起身走動。最終，無藝也無知的大學生，在鄉野民間法術（同時也是民間藝術）的震撼之下，也像一具人偶般被操弄，陷入了鬼魂纏祟的恐怖世界。第二段則切回都市場景，一位布爾喬亞職業女性（女性此時已然進入白領職場，當時稱為「粉領族」）飽受吸毒男子「意淫電話」的騷擾。她也是一位單親媽媽，年幼兒女思念亡故的父親，聽信了大人們衣香鬢影紅酒沙龍裡的鬼話：「午夜時分撥打電話 13 個零，將能與地府鬼魂通話」——於是小女孩依樣畫葫蘆，撥打了電話，招來了鬼魂，進而引發了一連串死亡。九〇年代至千禧年後的「鬼魂音畫」，恰都沿循《鄭進一的鬼故事》所粗略規劃出來的路徑：第一段的「本土化」與第二段的「科技鬧鬼」。

此片甚至早於而且預示了九〇末千禧年初的「泛亞洲鬼片」——始於日本的《七夜怪談》（1998），片中的「神秘詛咒錄影帶」（看過錄影帶的人如果沒有在七天之內把錄影帶傳遞給下一人就會慘死——這是九〇年代極盛的「錄影帶出租店」的隱喻嗎？）與「貞子爬出電視機螢幕」，皆是「科技鬧鬼」而且是「視覺技術召來鬼魂」的例子；而且，片中貞子的悲劇，源自一位日本鄉野「靈能者」（或靈媒），被帝國大學（東京大學）人類學者在田野踏查時發現、而後被帶回東京研究室施以科學實驗。

《七夜怪談》的「（視覺）科技鬧鬼」以及「風俗化/本土化」，開啟了「J-Horror」：比如《鬼來電》系列（2003-06）的「手機鬧鬼」——反映了對於發展迅速之影音科技未知力量的恐懼。

事實上，「視覺裝置」與「視覺化技術」和鬼魂之間的連結，由來已久——攝影術誕生時，人們懷疑相機「勾魂攝魄」的集體焦慮，即是一例。正因「鬼魂」作為一種游移於「可見」與「不可見」之間的「他者」，對於未知他者的集體恐懼，往往凝結於關於「視覺性／可見化」的陌異技術。

不只「攝影術—視覺性—鬼魂」，這些靈異娛樂也暗含了政治性。

九〇年代初大量出現「軍中鬼話」，全面取代「司馬中原講鬼」或《聊齋誌異》，這和解嚴後昔日威權禁地的圍牆（封閉高壓的軍營乃整個戒嚴社會的濃縮體現）在社會力的衝撞下漸次坍塌有關。雖然此時軍方願意支援拍攝「喜劇軍教片」（《報告班長》系列）以展示親民開放，但營區內的悲劇冤魂卻絕不能露臉——從「軍中鬼話」到「軍中人權」，還需要幾年，比如，1995年黃國章案，1996年江國慶案。

男人談軍中鬼話，女人闖廢墟試膽。九〇年代靈異節目充斥「外景隊鬼屋探險」企劃：攝影機尾隨「辣妹」冒險者，專挑午夜探訪傳說鬧鬼的廢墟，透過攝影機或製造、或目擊疑似鬼魂現身的事件，錄製與播送花容失色、花枝亂顫、尖叫逃竄女性的影音，以饗父權觀眾視聽娛樂。雖然鬼魂被納入父權消費製程，但行腳廢墟或踏查鬼屋實際上同時也可說是一趟順路重新認識本土、進入台灣史的旅程——這些廢墟往往是「（庶民）記憶所繫之地」，甚至意外包括近年轉型正義論述裡的「不義遺址」。在鬼魂的影音裡，台灣史的「正史」隨著「野史」一同進入觀眾的視聽。

幾乎同一時間，當代藝術領域裡的姚瑞中，恰好也沿著類似路徑開始創作：解構黨國符號或論述的《本土佔領行動》(1994)、《反攻大陸行動》(1997)、《天下為公行動》(1997-2000)，這是另一種「軍中鬼話」；自九〇年代初期姚瑞中開始走訪台灣各地廢墟所拍攝的逼近超現實的攝影作品，最後集結為《台灣廢墟迷走》(2004)，則是另一種「鬼屋踏查」。

## 六、千禧年後的本土鬼魂與影音裝置

九〇年代台灣電影產業墜進谷底，大銀幕被港片與好萊塢電影壟斷，小螢幕則全是鬼魂，一直要到千禧年之後才有谷底反彈的跡象。

陳國富具有里程碑意義的《雙瞳》(2000)以降，幾乎都是當代場景裡的本土鬼魂，視覺化裝置（招魂顯影），科學論述（打鬼去魅）三者之間的糾纏角力。

柯孟融以 DV 拍攝一鳴驚人的《鬼印》(2004)，大學生出遊溪頭的團體照裡，手腕或頸脖上隱約浮現了鬼爪黑手印。攝製五月天 MV 而馳名的陳正道，在《宅變》(2005)的台灣大戶人家老豪宅裡操作台灣民俗「養小鬼」。蘇照彬的「台灣科幻驚悚」電影《詭絲》(2006)，國外尖端科技來台，讓鬼魂現形、「捕捉到世界上第一個鬼」，再延請台灣的「動態視力專家」從「鬼魂的唇語」讀出其冤屈死因；科學家也讀出鬼魂形成的物質基礎（核電廠的磁場），以及鬼魂不是無形的「波」而是有形可觸的「絲」（情感羈絆沾黏的隱喻）。謝庭菡《屍憶》(2015)裡的「靈異節目製作人」撿了路邊紅包後夜夜被女鬼糾纏，但同居的未婚妻原來正是他的冥婚對象。廖士涵《粽邪》(2018)則有青年經營「網路直播」平台，為了累積破萬點閱率以換取廣告收入，南下台灣西海岸，現場拍攝、即時傳送台灣民俗裡「送肉粽」的送煞儀式，同時，「網紅直播主」則在掛滿蚵殼的海濱小棚屋裡，在網路鄉民眾目睽睽的凝視下，被鬼魂繩索吊掛在屋樑上。

程偉豪以《紅衣小女孩》(2015)開啟的三部曲，援引已成一整個世代集體記憶的、九〇年代靈異節目風潮裡膾炙人口的「紅衣小女孩」與「人面魚」，以如

今已成歷史檔案影像的、以 V8 拍攝的 VHS 家庭錄影帶與照片，從客廳電視小螢幕被框取出來，回返地嵌入（鬼魂的復返）電影院大銀幕；「魔神仔」在台灣街巷日益增多的「監視器」與「閉路電視」裡現身，「人面魚」游進學童持智慧型手機拍攝的「微電影」而形成新世代集體記憶，「虎爺」則從宮廟躍入 IP 產業鏈繁衍而來的眾多音畫產品裡。