

另一種「另一種電影」：

論楊德昌《獨立時代》的文藝腔與電影性*

Another Kind of “Another Kind of Cinema”:

On Speech Affectation and the Cinematic in Edward Yang’s *A Confucian Confusion*

林松輝
Song Hwee LIM

國立中興大學台灣文學與跨國文化研究所教授
Professor, Graduate Institute of Taiwan Literature and
Transnational Cultural Studies, National Chung Hsing University

| 摘要 |

1987年年初發布的〈民國七十六年台灣電影宣言：給另一種電影一個存在的空間〉，宣告的毋寧是新電影運動的結束而非開始，如導演楊德昌在多年後回顧此事件時所說：「這是 the beginning of the end（結束的開始）」。本文意圖以因其生日宴會而無意間促成起草〈台灣電影宣言〉的人物楊德昌1994年的《獨立時代》為例，從文藝腔與電影性這兩個概念切入，說明楊德昌一直奉行的，其實是與宣言中的「另一種電影」大異其趣的「另一種『另一種電影』」，希冀能為台灣（新）電影的歷史書寫提出另類的解讀，也重新評估楊德昌在台灣電影史的位置。本文主體將爬梳文藝腔在楊德昌電影美學裡的位置，其由來為何，表現形式為何，定位評價為何；並聚焦《獨立時代》一片，一方面探究其文藝腔與台灣影視、戲劇、文學等藝術傳統的牽連，另一方面將之放置於美國通俗劇和脫線喜劇電影的傳統，雙向檢視文藝腔於電影中的作用。此外，本文將探索文藝腔如何影響對電影的評價，以及文藝腔與電影性的關係為何，藉此評估《獨立時代》的成就與敗筆。本文的結語則以更宏觀的視野，提出這個案例可以帶出的問題意識和未來研究方向。

關鍵詞 | 文藝腔、電影性、楊德昌、獨立時代、台灣電影宣言

* 感謝教育部玉山學者計畫行政支援費資助此研究工作；感謝研究助理周家賢、賴昕妤協助資料蒐集與整理；感謝劍橋大學彭欣博士對初稿提出意見和視訊討論；感謝臺北藝術大學孫松榮教授導覽「一一重構：楊德昌」展覽，並提供多方資訊；感謝兩位匿名審稿委員的建議，讓論文的思考得以推進。本論文引述之英文材料，皆由筆者進行中文翻譯。

* 本文投稿日期：2023.12.29；
最後修訂日期：2024.04.29；
接受刊登日期：2024.06.24。

| Abstract |

Initiated on the occasion of the film director Edward Yang's birthday party, "Taiwan Cinema Manifesto," published in early 1987, signaled not so much the beginning but the end of the Taiwan New Cinema movement. This article aims to examine Yang's 1994 film, *A Confucian Confusion*, through the lenses of two concepts: speech affectation and the cinematic. It argues that Yang's mission had always been to accomplish a form of cinema that drastically departs from the "another kind of cinema" proposed in the Manifesto. The main body of the article will delineate the place of speech affectation in Yang's oeuvre, that is, the origin, expression, and appraisal of speech affectation. Using *A Confucian Confusion* as a case study, this article will situate the use of speech affectation across various artforms (such as theatre and literature) and genres (in particular, American melodrama and screwball comedy). It will also assess the impact of speech affectation on the reception of Yang's film and the relationship between speech affectation and the cinematic. By way of conclusion, the article will raise broader questions about how this case study can lead us to ask a new set of research questions and to embark on possible future projects.

Keywords | Speech affectation, the cinematic, Edward Yang, *A Confucian Confusion*, Taiwan Cinema Manifesto

1986年11月，一群朋友聚集在楊德昌的家為他慶生，席間大家談到台灣新電影的困境，決定發一個宣言，並由不在場的詹宏志執筆。根據詹宏志的回憶，當時是謝材俊向他描述該晚狀況，詹宏志就在台中探望住院父親的空檔，把宣言的稿子寫出來；完成後給大家過目，印象中沒有修改任何一個字，便發起連署工作。（藍祖蔚、林木材、李翔齡，2022）1987年1月24日發表於《中國時報》的〈民國七十六年台灣電影宣言：給另一種電影一個存在的空間〉（以下簡稱〈台灣電影宣言〉），連署名單共五十人，除了新電影工作人員，也包含各界藝文人士，如雲門舞集的林懷民、表演工作坊的賴聲川、作家陳映真、畫家奚淞、學者齊隆王等，可謂聲勢浩大。然而，〈台灣電影宣言〉的發布時間，距離公認為新電影運動濫觴作的集錦片《光陰的故事》（陶德辰、楊德昌、柯一正、張毅，1982）已經超過四年，而且宣言內容主要是對政策單位、大眾傳媒和評論體系的懷疑，不是提出具體方案而是表達「期待的改變」以及「自己的決心」（詹宏志，1988：116）。如學者呂彤鄰所言，〈台灣電影宣言〉透露的更多是疑慮而不是對結果的信心，描述的毋寧是新電影運動的「結束，而不是開始」（Lu 2011: 122）；楊德昌在多年後回顧此事件時也說：「這是 the beginning of the end（結束的開始）」（藍祖蔚、林木材、李翔齡，2022）。

於2024年的今天回望，〈台灣電影宣言〉提出了什麼對電影的新想像呢？宣言副題中籲求給予其生存空間的「另一種電影」毋寧指向了答案，雖然宣言裡對於什麼是「另一種電影」著墨不多，僅僅表述為「那些有創作企圖、有藝術傾向、有文化自覺的電影」（詹宏志，1988：112）。這個

略顯籠統的定義，用於檢視當時或之後的台灣電影，都未免捉襟見肘。尤有甚者，這個定義更鞏固了「藝術」與「商業」的對立，以至於在台灣電影長期的論述話語中，到了〈台灣電影宣言〉發布的逾二十年後，對於新電影運動的評價，還是避免不了落於「走入了藝術電影的死胡同」（彭小妍，2010：124）之譏。對於台灣（新）電影的想像，果真只有藝術與商業的二元對立嗎？本文意圖以因其生日宴會而無意間促成起草〈台灣電影宣言〉的人物楊德昌 1994 年的《獨立時代》（英文片名 *A Confucian Confusion*，直譯為「儒者的困惑」）為例，從文藝腔與電影性這兩個概念切入，說明楊德昌一直奉行的，其實是與〈台灣電影宣言〉中的「另一種電影」大異其趣的「另一種『另一種電影』」，希冀能為台灣（新）電影的歷史書寫提出另類的解讀，也重新評估楊德昌在台灣電影史的位置。

一、另一種「另一種電影」

1947 年出生、2007 年逝世的楊德昌，一生完成的劇情長片共有七部，可以分為三個階段：（一）早期與台灣新電影運動大致同步的電影，包括 1983 年《海灘的一天》、1985 年《青梅竹馬》、1986 年《恐怖份子》，以及 1991 年《牯嶺街少年殺人事件》；（二）1990 年代中期的喜劇《獨立時代》（1994）和《麻將》（1996）；（三）2000 年榮獲坎城影展最佳導演獎的《一一》。綜觀其橫跨約二十年的創作，對楊德昌作品相當一致的評論竟然是「文藝腔」。1986 年李幼新編的《港台六大導演》一書，收錄了對楊德昌首兩部長片以及《光陰的故事》第二段〈指望〉的討論；

編者在介紹導演的引言中，已經有這樣的說法：

楊德昌的知性以及劇中人物的知識份子身分，使得他不像侯孝賢那樣自然與奔放，甚至偶然在對白方面會流於文藝腔……可是反過來說，由於劇中人物的知識份子身分，因而在思維或知性的處理與表達上比較可以通行無阻。（李幼新，1986：76）

「流於」文藝腔當然是負面說法，雖然李幼新嘗試以角色的身分合理化文藝腔的使用。到了千禧年以後，觀眾回頭看楊德昌的最後一部電影《一一》時，還是忍不住這麼批評：

這部影片在台灣電影的脈絡中是有它的劃時代意義，但就是它的「文藝腔」令人有些不耐，使對話或口白好像是至理名言，是一場又一場的「真理告白」。思想或感情深度的詞藻，是文學，很難出現在日常生活的對話裡，況且在電影中，思想理可由影像、配樂或場景設置等元素來執行。……

……《一一》有其鏡頭影像或場景設置的構成，深具構圖的形式美，只是不斷被它的「文藝腔」所稀釋，讓這部電影的空間成為這種話語的載體。這是載體的被文藝化，需要除魅，除去口白文藝腔的魅，而劇場的台詞也一樣。（陳泰松，2017）

綜合以上評論，從較為正面的角度來看，文藝腔對白與角色設定有關，因此具有使用的正當性；以負評而言，文藝腔不但根植於文學與劇場，也削弱電影性，是必須去除的。不論是肯定或否定，至少我們可以確定，

文藝腔確實是楊德昌電影貫徹始終的特色之一；因此，本文主體將爬梳文藝腔在楊德昌電影美學裡的位置，其由來為何，表現形式為何，定位評價為何。本節首先要借用電影理論，指出文藝腔通往的，其實是另一種電影的定義。

回到本文副題裡的兩個關鍵字，我們可以詰問：文藝腔與電影性的關係為何？而文藝腔又是否為台灣電影甚或華語電影的獨有現象？英文的電影研究文獻中，其實也有源自文學的某種「類文藝腔」與電影性的討論。一篇關於對白與電影改編的論文如此開宗明義：「每個電影觀眾都能憶起某個時刻，當銀幕上人物的說話方式再也不像現實中的人，反而像書本裡的角色」；作者湯姆斯·雷奇（Thomas Leitch）將此種說話方式描述為「缺乏電影性、具文學味與書呆子氣」（uncinematic, literary, bookish；2013: 85）。雷奇進而歸納電影對白的三大傳統：口語對話的自然傳統、文學語言的正式傳統，以及公共演講的朗誦傳統，並且認為電影中的對白經常參雜使用這三種傳統。（Leitch 2013: 90）此外，雷奇還提到電影對白的第四種傳統「廣播腔」；由於廣播劇的興起與電影原聲帶技術的發明大致同步，以至於好萊塢電影自 1920 年代末從無聲進入有聲的過渡期中，幾乎每部電影的每個角色的說話方式，先是有如文學書中的角色，後來改為戲劇表演的角色，到了 1930 年代末，進而演變成如同廣播劇的演員。（Leitch 2013: 93）由此，我們可以整理出一條跨媒介的脈絡，將文學的文藝腔連結到劇場的舞臺腔，先是在電影的誕生後經由文學與戲劇作品的改編進入電影，後來加上電台廣播劇的同步流行所造成的影響，以致電影對白先後甚至同時出現文藝腔、舞臺腔、廣播腔等特質，與電影性此概念形成饒富

意味的關係與張力。

值得注意的是，雷奇並不把電影對白的文藝腔和電影性視為互相排斥或此消彼長的關係，反而認為這種對白拓展了我們對電影世界的認知。電影角色在整部片子裡都使用所謂的「文學性語言」（literary language；在中文的語境我們可以將之等同於「文藝腔」），對雷奇來說不但不是大忌，反而是「建立了重塑電影世界的嶄新修辭規範（rhetorical norms）」，讓整部電影得以建構新的「禮儀」（decorum；Leitch 2013: 85）。事實上，雷奇還提出了電影對白的第五種傳統，即影評人麥克·伍德（Michael Wood）所謂的「the movies」，專指 1930 年代末至 1960 年代初的好萊塢電影（Leitch 2013: 96-97）。在中文裡，「film」、「cinema」和「movie」都翻譯成「電影」，但在英文原文中，「movie」是美式英語，而且，根據電影學者諾爾·卡羅（Noël Carroll）的說法，複數的「movies」專指流行電影，一種屬於「好萊塢國際」（Hollywood International）的「經典風格」（classical style）式影視作品；也即是說，「movies」不僅通用於全球電影，它指涉的對象更像是「類型」而非電影本身。（Carroll 1985: 81）

雷奇引述伍德的說法，是要說明「the movies」是個「獨立的宇宙，自我創造，自我繁殖」，是個「持有許可證的非現實區域」（a licenced zone of unreality；Wood 1975: 3-4, 8；引自 Leitch 2013: 96）。但是，1930 年代末至 1960 年代初的好萊塢電影並非鐵板一塊，義大利學者維若妮卡·普拉瓦德里（Veronica Pravadelli）即認為必須將好萊塢經典形式歷史化，一方面揭發其異質性，另一方面細分年代為階段。（Pravadelli 2015: 1-2）更關鍵的是，有別於先行研究大多把好萊塢經典風格視為一種製作模式，

普拉瓦德里更強調它是一種再現模式（2015: 2），而且再現的是生活風格與存在模式（lifestyles and existential models；2015: 5）。此外，以 1940 至 1950 年代的「進步電影」（progressive film）為例，當中的類型電影以黑色電影、女性電影及家庭通俗劇（family melodrama）為主，通俗劇於風格上的過度（excess）往往是具有自我反身性或自覺的風格使用。（2015: 10-11）也即是說，上文引述的影評裡提到楊德昌電影中令人不耐、有過火之嫌的文藝腔，如果結合雷奇所鋪陳的電影對白傳統、「the movies」的概念以及家庭倫理劇的類型特色，不僅可以在好萊塢經典風格中找到位置，也與下文（第三節）將提及的喜劇電影有關。

按照這個脈絡來回顧《獨立時代》，我們或許會恍然大悟，原來一直以來的台灣電影歷史編纂學都是誤會一場：楊德昌的電影本來就不歸屬於台灣新電影的寫實傳統，或詹明信（Fredric Jameson）津津樂道的後現代風格（Jameson 1992），反而更接近上述的好萊塢經典傳統中的通俗劇還有下文將討論的喜劇傳統。對於「the movies」裡的電影對白，根據曾擔任電影改編劇本的小說家雷蒙·錢德勒（Raymond Chandler）的說法，「寫實主義不是主要價值所在，犀利度（sharpness）才是」（Chandler 1995: 1071；引自 Leitch 2013: 98）。於是，《獨立時代》英文片名第二個字「confusion」與其說是「困惑」，更準確地說是「混淆」——對楊德昌電影定位的混淆。以《獨立時代》為代表的楊德昌電影，其文藝腔標誌的是另一種「電影性」——它不是「電影」（film）而是「類型」（movie），也即是本文所謂的「另一種『另一種電影』」；這個電影世界不以寫實為基礎或目的，反而有如賴聲川早期的戲劇作品，集文藝腔、舞臺腔、廣播

腔於一身，以自己的遊戲規則，構成一個自給自足的宇宙。而這個宇宙是由 1990 年代中期在台北的年輕藝文工作者所組成，影片展現的是他們在 1987 年台灣解嚴不久後的「獨立時代」的生活風格與存在模式，包含一些令「儒者」都「困惑」的情境和狀態。

因此，如果以〈台灣電影宣言〉裡界定「另一種電影」的標準——創作企圖、藝術傾向與文化自覺——來衡量，就血緣關係上，楊德昌其實更接近美國通俗劇和喜劇傳統及其當代代表人物之一的伍迪·艾倫（Woody Allen）。事實上，楊德昌在拍攝《獨立時代》前，已經多方表示他對艾倫的電影的喜好。1992 年楊德昌參與英國電影雜誌《視與聽》（*Sight and Sound*）十年一度的最佳電影提名活動，他列出的十大電影即包括艾倫的《曼哈頓》（*Manhattan*，1979）。此外，楊德昌於同年成立「原子劇場」，曾以該公司 A4 信紙製作一張海報，宣傳一個號稱「Edward Yang Does Woody Allen 楊德昌無敵阿愣：原子劇場開心舞台之夜」的表演，劇目為《最膚淺的人的故事》（SOME SHALLOWEST STORIES FROM SOME SHALLOWEST MEN），並有楊德昌親筆手繪自己與艾倫的圖像。2023 年臺北市立美術館和國家電影及視聽文化中心共同主辦的「一一重構：楊德昌」展覽中，展出了這張海報【圖 1】，相關出版品也收入此海報圖像，但年份只列為「1990s」。（王俊傑、孫松榮，2023：205）雖然海報所宣傳的劇目有沒有正式演出似不可考，但海報亦出現在日本導演是枝裕和 1993 年來台拍攝的紀錄片《電影映照時代：侯孝賢與楊德昌》（日文原名：《映画が時代を写す時：侯孝賢とエドワード・ヤン》）裡，因此我們可以推斷海報的製作時間點為 1992 與 1993 年間。巧合的是，是枝裕和紀錄

片與楊德昌《獨立時代》的拍攝期間重疊，紀錄片不但捕捉了《獨立時代》的拍攝情況，更在楊德昌位於光復南路的工作室裡，拍到工作牆上釘了上述海報【圖2】以及艾倫的照片【圖3】，可見艾倫在楊德昌心目中的地位。

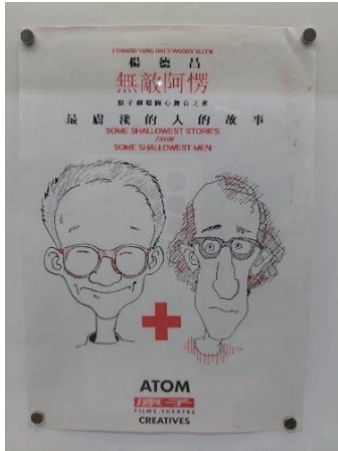


圖1 楊德昌，《最膚淺的人的故事》海報，約繪製於1992-1993年間；右圖為「一一重構：楊德昌」展間一隅，文物由彭鑑立提供，寄存於國家電影及視聽文化中心；左圖為筆者於展間拍攝。

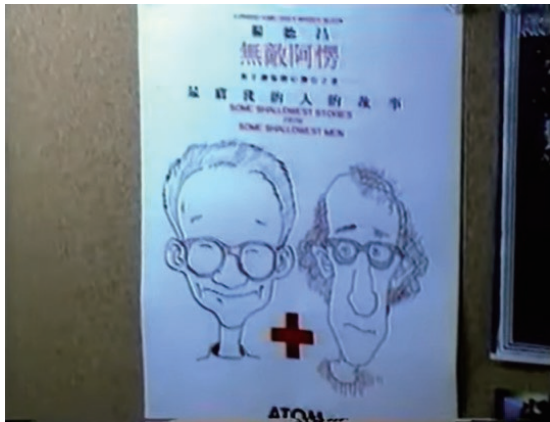


圖2 楊德昌工作室牆上張貼的海報。圖片來源：是枝裕和，《電影映照時代：侯孝賢與楊德昌》紀錄片，1993年，日本富士電視台；圖片擷取自 <https://www.youtube.com/watch?v=j1BFQsWWq2k>。



圖3 楊德昌工作室牆上張貼艾倫的照片。圖片來源：是枝裕和，《電影映照時代：侯孝賢與楊德昌》紀錄片，1993年，日本富士電視台；圖片擷取自 <https://www.youtube.com/watch?v=j1BFQsWWq2k>。

在一個訪問中，楊德昌表示《獨立時代》是他首次嘗試走喜劇的路線，希望有幾分像艾倫的喜劇。（黃建業，1995：175）綜上所述，我們可以認定，楊德昌的電影世界與〈台灣電影宣言〉所提出的「另一種電影」其實大相逕庭，它更像是美國電影類型，所實踐的實則是「另一種『另一種電影』」。尤其是《獨立時代》中的文藝腔展現，融合了上述集文藝腔、舞臺腔、廣播腔於一身的風格，也和楊德昌於1990年代涉足當代劇場的背景不無關係，下一節將聚焦討論。

二、《獨立時代》的文藝腔對白與字卡

本文以《獨立時代》為研究對象，片中的文藝腔可以從幾個方面來理解。首先，從編劇的角度切入（畢竟這是電影對白的來源），楊德昌一生完成的七部劇情長片當中，除了《青梅竹馬》的編劇為朱天文和侯孝賢之外，楊德昌參與了其他六部的編劇工作，最後的三部（包括《獨立時代》）更是他獨自一人編劇，因此對白中的文藝腔不是出自他的筆下，就是他共同編劇的結果。¹其次，從演員的選角來看，楊德昌從一開始就重用當代劇場演員，從《恐怖份子》的李立群、顧寶明、金士傑（1980年成立之蘭陵劇坊重要成員），到《獨立時代》的陳湘琪、鄧安寧、王維明、王柏森（1990年代國立藝術學院戲劇系學生）；這樣的選角策略，可能的一個考量是口齒清晰的舞臺演員，在表達文藝腔對白上更能駕輕就熟。第三，1990年代前後是楊德昌與台灣劇場界關係最密切的年代，不但於1988年接受當時的國立藝術學院教授賴聲川邀請，在戲劇系開設「電影

¹ 楊德昌獨自編劇的電影為《獨立時代》、《麻將》和《一一》，其中《麻將》另外標明中文對白為吳念真和楊德昌；其他電影的編劇合夥人如下：吳念真（《海灘的一天》）、小野（《恐怖份子》），以及閻鴻亞、楊順清、賴銘堂（《牯嶺街少年殺人事件》）。

原理」課程至 1990 年代中期，更成立「原子劇場」，於 1992 年在皇冠小劇場推出他導演的戲劇作品《如果》，次年再推出無公開售票、採觀眾邀請制的《成長季節》；此外，楊德昌的電影公司在 1991 年的《牯嶺街少年殺人事件》時名為「楊德昌有限公司」（Yang & His Gang），到了 1994 年的《獨立時代》已易名為「原子電影」（Atom Films），與同期的「原子劇場」同名，可見楊德昌意欲整合他在兩個藝術領域的創作理念。最後，以電影劇情而言，《獨立時代》圍繞著一群剛踏入社會不久的年輕人，不少是從事與文化藝術相關的行業，人物的對白乃至影片的情節也因此有許多文藝腔的痕跡。

至於電影本身，上一節論述楊德昌所實踐的「另一種『另一種電影』」並非電影而是類型，若要更具體就類型而言，《獨立時代》既是楊德昌的首部喜劇，而且以伍迪·艾倫的喜劇為圭臬，我認為必須放置於「無厘頭喜劇」或「脫線喜劇」（screwball comedy）的傳統來理解。脫線喜劇發軔於 1930 年代中期的美國，其劇情大致翻轉「男孩追求女孩」的公式，呈現的是出身富有階級的女性如何在調情遊戲中將無能無助的男性玩得團團轉，而男性在此遊戲中通常是輸家。（Gehring 1986: 178）更重要的是，連結到本文所關注的電影對白的文藝腔，男性的形象從英雄變成「反英雄」（anti-hero），恰恰和當時電影技術史的發展——從無聲到有聲——息息相關；雖然在默片時期已經有查理·卓別林（Charlie Chaplin）喜劇中的流浪漢反英雄形象出現，但根據韋斯·格林（Wes D. Gehring）的說法，直到有聲片（talkie；直譯為「說話的電影」）的出現，電影才得以充分展現脫線喜劇中的反英雄人物，如何完美結合鬧劇（slapstick）與機智

對白這兩個層面。(Gehring 1986: 185) 必須釐清的是，slapstick 指的是無聲電影時期以肢體動作取得喜劇效果的方式，(Mundy and White 2012: 19) 而脫線喜劇的焦點則是上流社會裡的閒暇生活 (Gehring 1986: 180) 並設景於都市，(Gehring 1986: 182) 加上脫線喜劇出現的時間點是電影剛剛進入有聲時期的 1930 年代，因此特別強調對白，尤其是其機智性。脫線喜劇的這些特點，都不難在楊德昌和伍迪·艾倫的電影中發現，因此下文將以此喜劇類型特徵來分析《獨立時代》中的文藝腔。

格林認為，雖然脫線喜劇源自美國，但此電影類型並不囿於時代或地域，其設景可以存在於任何富庶的當下。(Gehring 1986: 180) 依循這個脈絡，《獨立時代》完全適合被解讀為脫線喜劇。電影一開始，兩張插卡字幕 (intertitle) 即先於片名出現；第一張引述《論語》〈子路篇〉中的「既庶矣，又何加焉？」與「既富矣，又何加焉？」，下一張更大刺刺地宣告「兩千多年後，台北在短短二十年間變成世界上最有錢的都市」，直指 1980 至 1990 年代因經濟起飛而形成「台灣錢淹腳目」的富庶景觀。此外，《獨立時代》的兩性角色都與脫線喜劇的傳統吻合。女主人翁 Molly (倪淑君飾) 是個富家女，進軍文化事業時揮金如土，和富二代男友阿欽 (王柏森飾) 的婚約純粹是家族利益的結盟；而阿欽不但是個扶不起的阿斗，而且呼應反英雄人物與脫線喜劇的男主角，行為有如小孩 (childlike; Gehring 1986: 181)，領帶也不會打，喝醉酒時只會哭著要找 Molly；被謠傳和 Molly 鬧緋聞的劇場導演小 Bir (王也明飾) 也是如此，三人不期而遇時他即在路邊上演「一哭二鬧三上吊」的通俗劇。更甚的是，《獨立時代》的女性角色，無論階級出身，都能像貓一樣把男人當老鼠般耍弄於

股掌中，如被 Molly 開除的小鳳（李芹飾）輕易引誘第一次見面的小明（王維明飾）上她家坐坐（而且是用文藝腔的對白得逞：「我們這樣子聊天滿感人的哦」），更不用說 Molly 同時周旋在三個男人（阿欽、小 Bir、主動向她獻殷勤的阿欽的會計師 Larry〔鄧安寧飾〕）之間還游刃有餘。從兩性角色的設定及喜劇與鬧劇的類型，到機關槍式快速機智的對白，《獨立時代》的血緣關係確實為脫線喜劇無疑。

就字卡的運用，《獨立時代》的首兩張字卡將電影拍攝的場景定調為富庶的台北當下，其餘 16 張都是接下來的影片將出現的對白，這個安排與艾倫的電影（如 1986 年的《漢娜姐妹》〔*Hannah and Her Sisters*〕）的手法如出一轍。如果說脫線喜劇翻轉「男孩追求女孩」的公式，《獨立時代》的字卡有不少即是交代兩性關係，而且充滿了文藝腔，如「感情已經是一種廉價的藉口了，裝得比真的還像」、「有一種相見恨晚的感覺」；甚至只是同事之間的關係，琪琪（陳湘琪飾）也以「我們在一起這麼久，總有些感情」來規勸和老闆 Molly 起口角的創意總監。如上所述，從角色設定來說，文藝腔的使用或許合理，如其中一張字卡所言：「我們演藝工作者，最喜歡討論這個話題」。此外，上一節引述《一一》影評中所提到的「至理名言」或「真理告白」的文藝腔口白，其中一張字卡即為《獨立時代》英文片名直譯之「困惑的儒者」，內容相關字卡還包括「活得好好的，想這麼多幹嘛？」的人生哲理，以及「民主與選擇，你知道你要什麼嗎？」的政治寓意，都略帶有傳統儒者或現代知識分子的口吻，呼應雷奇分析美國電影人物說話時的「非電影性」的特質，即內容高度概念化與抽象化。（Leitch 2013: 87）

至於電影人物的口白，文藝腔更是屢見不鮮。《獨立時代》開場首兩張字卡出現的尾端，我們聽見一個男人的聲音，同時看見片名、製作公司以及主要工作人員名單，又聽到另一些聲量較小的提問聲。第一個鏡頭跟隨著一雙踩著滑輪鞋的腳，繼而第三張字卡「生活在理想中的大同世界裏」出現，然後是個靜止不動的遠鏡頭，偌大的室內空間佈置得像個排練場，正中擺了一張長桌，圍坐著五個記者還有或跪著或站著的三個攝影師。那個男人的聲音屬於受訪的劇場導演小 Bir，他踩著滑輪鞋邊順著桌子繞圈圈邊回答問題，最長的一段口白如下：²

說實在的，你們猜猜看啊，如果我現在不搞戲劇的話，你們說我會搞什麼？啊？哼哼。猜不出來了吧？做政治家。我最贊成的就是民主政治，現在是民主社會，票房就是最民主的，買票就是投票。而且我的理想是大同世界，世界大同。什麼是大同呢？大同就是大家都相同嘛。如果大家的口味都相同的話，那麼戲票是不是就比較好賣了呢？國會也就不會每天在那邊吵吵鬧鬧，是不是？所以啊，不只要台灣大同，最好是世界大同，怎麼樣！這些話有沒有讓你們想起一個偉人啊？

從第二張字卡處開始算起，小 Bir 的聲音出現共約兩分鐘，包含人物畫面出現時長達一分鐘的遠鏡頭，盡是他自以為是的文藝腔話語以及舞臺腔語氣；以上引述這段話，尤其令人想起賴聲川早期作品（如 1985 年轟動一時之《那一年，我們說相聲》）的小聰明和耍嘴皮子，把台灣解嚴後的民主政治和票房劃上等號，將源自儒家經典《禮記》與中華民國國父孫中山的「大同」理念轉化為「大家都相同」。這裡我們來到一個棘手的問題：

² 本文引述之對白來自電影本身，因為楊德昌出版的劇本（楊德昌，1994）與電影中的對白有少許出入，也把下文將引述的口白中的閩南語寫成中文書面語，而本文引述影片對白時予以還原。

究竟《獨立時代》處理文藝腔的方式，是僅僅「忠實」地呈現這些人物的特點，還是對角色使用的文藝腔抱持有距離甚至冷嘲熱諷的態度？換句話說，上述這段口白裡小 Bir 運用儒家和黨國話語的餘緒乃至他接受訪問時的輕浮態度，是這個角色「認真」的想法以及對角色的刻畫，還是導演藉著這個小丑般的角色進行反諷？當記者問他為什麼改變風格做喜劇作品，小 Bir 的回答是：「我沒有改變風格啊。藝術家的責任是在於反映現狀，如果你覺得現在台北的現狀是你看不懂的後現代喜劇的話，那是你的看法」，以及「我只是想做個樂觀的人啊，現在大家生活得這麼開心，幹嘛要澆冷水？」——這些是楊德昌對當時台灣社會從戒嚴過渡到解嚴的冷靜觀察，還是對他自己放下沈重的白色恐怖議題後轉型到拍攝喜劇的自況？這些問題將在下一節處理。

從文藝腔的對白內容，我們可以進一步分析文藝腔的演繹方式。開場後緊接著的下一組鏡頭裡，小 Bir 完全變了一個樣，無助地在 Molly 的辦公室接受 Molly 和她姐姐（陳立美飾）的調侃，從英雄淪為反英雄。這組鏡頭中值得討論的，除了文藝腔的對白，還有 Molly 姐姐那口帶著兒化音的京片子。在台灣的語境裡，國民黨 1949 年撤退來台後所實施的「國語」政策，長年在電台、電視、電影、舞臺等媒介，以一種擬北京腔的廣播腔發音定於一尊；解嚴七年後出品的《獨立時代》，還是可以聽到這種腔調的持續。Molly 姐姐的京腔，包括她說話的文藝腔，當然都可以從角色的設定上取得合法性，畢竟她從事的是文化事業，後面情節顯示她主持的電視節目，收場的口白即是滿滿的文藝腔：「出雙入對、戰勝孤獨、成雙成對，走在微笑的勝利路上。下週同一時間，不要忘了收看我們的節目！只要

您用一個小時的時間，就能換來一週的幸福，划得來喔！」但如果我們把這種語言和腔調都理解為「外來語」而非「國語」，甚至深具殖民意味和暴力，其威脅性與侵略性則猶如 Molly 姐姐在這組鏡頭裡說話時手中揮灑的那把美工刀，那麼文藝腔對白也可以視為粉飾此暴力的修辭手段，用以「美化」此語言，掩飾其殺傷力。

我們不妨思考，主要以「國語」——而且是具舞臺腔或廣播腔的「國語」——發音的《獨立時代》，是不是承載文藝腔最「適當」（至少是常用）的語言工具？³ 在政黨已經數番輪替的千禧年台灣，把「國語」當「外來語」恐怕還是具有爭議性，而戒嚴時期數十年對本土語言的打壓與負面標籤，也不會在解嚴後一夕間消失。《獨立時代》裡，在語言與腔調這兩方面和 Molly 姐姐形成最強烈對照的，無疑是阿欽這個角色。阿欽第一次出場是在汽車後座與下屬 Larry 通電話，他戴著墨鏡，身穿桃紅色 Polo 衫，手腕上一隻金光閃閃的手錶，整體形象設計是個不折不扣的暴發戶；第二次出現則是在他家中，此刻 Larry 已前來服侍老闆並幫他打領帶。更關鍵的是，阿欽使用的語言主要是閩南語，他混用「國語」時兩種語言的曖昧性與文藝腔尤其突出，如以下在家裡打領帶的這一段口白（畫線的部分為「國語」發音，其餘為閩南語）：

哎，Larry 我共你講，我佢 Molly 的婚姻是上進步的，不但保持了傳統美德，而且閣標榜著夫妻個人的獨立自由。阮兩個人在兩岸統一以前絕對是「一國兩府」，不同居、不上床、不吵架！而且咧佇咧結婚了後保證是「一國兩制」。

³ 這裡我們一方面可以探討台灣島嶼上的其他語言（從閩南語、客家話到各種原住民語言）是否具有表達文藝腔對白的傳統或「能力」，另一方面也必須探究配音（尤其是所謂標準國語配音）在國家政策、電影產業乃至電影史的位置。如國、台語電影雙棲明星柯俊雄，飾演國語電影如瓊瑤作品改編的《啞女情深》（1965，李行導），由於當時的台灣電影無論語言都是採取後製配音，本省籍出身且國語不靈光的柯俊雄也因此可以在銀幕上字正腔圓地說「國語」。

剛從中國大陸談生意回來的阿欽，在這段口白中大量使用中共政治術語（「一國兩制」）、儒家話語（「傳統美德」）以及台灣民主政治話語（「獨立自由」），除了具有點明電影中、英文片名的作用，也凸顯了當時閩南語在台灣的尷尬處境。作為長期被打壓的語言，戒嚴期間閩南語的運用範疇多在日常生活，一般人喪失了學習與操練較正規語彙的機會，以至於碰到類似專門術語的時候，經常都必須轉台使用「國語」。上文詰問「國語」是不是承載文藝腔最「適當」或常用的語言工具以及粉飾霸權暴力的修辭手段，那麼閩南語和文藝腔的關係又是什麼？是無法表達嗎，還是拒絕表達？阿欽的這種說法方式，到底說明了什麼？

電影研究對於聲音的相對忽視，使我們一直缺乏足夠的語彙來分析例如語言和腔調的意涵。在一本研究美國喜劇片的階級與語言的專書中，克里斯多福·比奇（Christopher Beach）借用了俄國文學理論家巴赫汀（M. M. Bakhtin）和法國社會學家布迪厄（Pierre Bourdieu）的理論來分析電影中的語言，值得我們借鏡。首先，巴赫汀的眾聲喧嘩（heteroglossia）概念，讓《獨立時代》的不同語言和腔調，可以放置在「生成意識形態的環境」以及「讓意識形態環境生成的社會經濟環境」當中來解讀；（Stam 1989: 33；引自 Beach 2002: 12）其次，人物說話的方式永遠都帶有階級的標誌，也即是布迪厄所謂的「習性」（habitus），如同雷奇指出好萊塢電影慣常以咬字及發音來定調低下階層的角色。（Leitch 2013: 94）結合此兩個理論框架來看，當《獨立時代》使用「國語」和閩南語來塑造不同人物的形象時，阿欽作為一個反英雄丑角的設定以及影片中唯一主要操閩南語的角色，⁴ 加上他說話時經常手舞足蹈、動作誇張，是否有刻板印象甚至醜化

⁴ 平常操國語的 Molly 和阿欽說話時也會轉台用一些閩南語，可見阿欽的主要語言被定位為閩南語，其他角色碰到他時便必須「遷就」他。

之嫌，回到影片製作的 1990 年代前後的意識形態環境，以及生成此意識形態的社會經濟環境，不難得到結論。尤其對照同期侯孝賢或王童的電影如何處理講閩南語的角色，以及楊德昌影片人物的精英色彩——從第一部《海灘的一天》到最後一部《一一》的女學生都是唸北一女，男生不是唸建國中學（《牯嶺街少年殺人事件》裡唸建中夜間部的小四已經算是「魯蛇」）就是讀臺大（《海灘的一天》），或許在無意識的層面上，楊德昌的作品不斷複製自己建中和交通大學出身的背景，也折射了當時黨國的意識形態環境以及他身處的社會經濟環境。

綜上所述，這種集文藝腔、舞臺腔與廣播腔於一身的風格，在《獨立時代》推出的時候，評價如何呢？香港一位影評人便如此批評：「影片不但對白奇多一如話劇，而且經常外露之極，其『畫公仔畫出腸』的程度，簡直使人不相信是出自《牯嶺街少年殺人事件》導演的手筆」，並將此片「致命的缺陷」，歸咎於「很可能與楊過去兩年搞起舞台話劇有關」。（林離，1996：242）⁵ 這種「畫公仔畫出腸」的露骨，甚至以一種姑且稱之為「影像文藝腔」的畫面呈現：當阿欽和 Molly 於 Molly 姐姐攝影棚的化妝間吵架後，阿欽幽幽地說「我好寂寞喔」而 Molly 姐姐安慰他「不過寂寞才會令人懂得珍惜人間的溫暖啊」的同時，阿欽雙掌托著下腮的苦惱神情，模仿的是他身後卓別林在《摩登時代》（*Modern Times*, 1936）海報中的同樣表情【圖 4】。法國電影學者尚—米榭爾·弗東（Jean-Michel Frodon）把卓別林海報出現的鏡頭，解讀為楊德昌想把《獨立時代》做成新時代台灣的《摩登時代》；（2012：133）但這種呈現方式的外露毋寧是一種畫面文藝腔，矯揉造作之餘，其背後的動機還是擔心觀眾無法連結

⁵ 「畫公仔畫出腸」為粵語，指「意涵露骨」。



圖 4
《獨立時代》中阿欽的神情呼應卓別林在《摩登時代》裡的表情。圖片來源：《獨立時代》（數位修復版），國家電影及視聽文化中心提供。

到卓別林的「影像眼」，因此必須讓海報出現在人物的後方。下一節，我們一方面回到台灣的語境來探究文藝腔與影視、戲劇、文學等藝術傳統的牽連，另一方面將《獨立時代》放置於美國脫線喜劇電影的傳統，雙向檢視與評估文藝腔於電影中的作用。

三、文藝腔的時代性與獨立性

在第一節裡，我們透過美國電影的「the movies」傳統來理解「類文藝腔」對白的緣起與脈絡；這裡我們首先回歸中文的語境，來審視與評估文藝腔在跨藝術媒介當中的表現。一般認為，中文的「文藝」一詞可追溯至清末民初從日文轉借的外來詞「文芸」（ぶんげい；bungei）；然而，如同陳碩文在〈「文藝」如何「復興」？——「文藝」的一種現代化歷程〉一文中指出，「重要的可能不只是『文藝』一詞是如何對應西方、日本的字詞、觀念，更重要的是圍繞著『文藝』一詞開展的評論、詮釋，反映了當時人什麼樣的文化想像」。（2016：137）也即是說，「文藝」一詞的使用會隨著不同時代以及不同需要而發生意義上的轉變，呼應每個當下的社會狀況與文化想像。例如在中國的語境裡，文藝除了代稱狹義的純文學（「指美的、藝術性高的文學概念」；陳碩文，2016：127），也可以在國難危機時，化身為魯迅筆下的「國民精神所發的火光，同時也是引導國民精神的前途的燈火」（魯迅，2006：240-241；引自陳碩文，2016：139）。本節討論「文藝腔」一詞的使用也依循這個路徑，檢視其使用脈絡及其歧異性與多義性。

在文學、戲劇乃至影視作品的範疇裡，文藝腔作為一種評論的話語通常帶有貶義，指文字或對白不自然、矯揉造作、脫離現實等等。先從文學出發，文藝腔多指源自五四新文學初期，以徐志摩、朱自清、冰心等作家為代表的美文腔調。國民黨政府遷台以後，這股美文傳統在台灣得到延續，並以女性作者的書寫為代表；（許珮馨，2007：62）以文類而言，文藝腔的表現主要集中在散文的抒情美文，並與許多知名女作家具有中文系背景而塑造的「閨秀」風格不無關係。（吳孟昌，2014：211）長期研究台灣散文的學者鄭明嫻便指出文藝腔的負面影響；她認為許多作者只顧承襲冰心體的腔調，並傾心於感情的輸出，以至於報章的副刊上充斥了「把感情過度誇張或者過度濫情、矯情的散文」（2001：45）。以本文研究對象《獨立時代》而言，鄭明嫻評論中值得延伸討論的關鍵字是「過度」，因為「過度」這個概念不但出現於上述對楊德昌電影的負評，也和上文提出重新框架楊德昌電影的好萊塢經典傳統中的通俗劇風格有所關聯，這一點將在下一節有更詳細的討論。

文藝腔除了在文學範疇的散文文類發揚光大，在小說也得到展現的機會；尤其是女作家瓊瑤的言情小說，因為大量被改編為影視作品，更讓文藝腔此一概念和電影產生了連結。據統計，光從1965年至1983年，就有約五十部瓊瑤電影出產；但「瓊瑤文藝愛情片」作為華語電影重要的文化現象，其相關論述卻甚少，（黃儀冠，2014：333）更遑論探討這些電影當中的文藝腔特質的研究。根據香港影評人蒲鋒的說法，1950至1960年代，「文藝片」這個詞在香港的意思，「不再專指改編自文學作品的電影，而是形容一種以倫理親情或男女愛情為題材，氣氛哀怨感傷的影片」；

這個詞義在 1960 到 1970 年代的臺灣也是一致的，「文藝片」幾乎完全等同了「愛情文藝片」。(2018：3-4) 那麼，文藝片和文藝腔又有什麼關係呢？專研瓊瑤作品的學者林芳玫就《庭院深深》小說的電影改編，特別點出「瓊瑤小說濃烈的愛情及其誇張的說話語氣」以及故事與文筆所蘊含的飽滿情慾，並表示「這種誇張的文藝腔，若真的演出來，恐怕令觀眾覺得肉麻」；因此，在小說改編成電影的過程中，導演宋存壽完全拋棄瓊瑤式文藝腔，其他導演也有類似傾向。(2017：89)

在這個脈絡之下，我們可以問：文藝腔有沒有時代性？如果瓊瑤小說的文藝腔演出來會令觀眾覺得肉麻，《獨立時代》裡的小 Bir 為何在後面的一場戲裡對仰慕他的場記小妹說「不要肉麻了」？也即是說，小 Bir 在電影開場接受訪問時的肉麻話語是「認真」的嗎？還是僅僅為了符合劇場導演的人設的「表演」，所以回返「現實生活」時叫場記小妹不要肉麻的意思是「不要把肉麻當真」？換句話說，《獨立時代》裡人物的文藝腔是「真實」的再現 (representation)，還是一種刻意的風格過度 (excess)，具有自我反身性 (self-reflexivity)、反諷 (satire) 性，甚至後設性的諧仿 (caricature)？文藝腔對白 (和字卡) 的使用，是要標誌人物個性以便觀眾對之產生認同，還是要觀眾嘲笑這種腔調以及如此說話的人物？在瓊瑤小說改編的電影《我是一片雲》(1977，陳鴻烈導) 中，林青霞飾演的女主角在病床上喃喃自語「我是一片雲」的時候，恐怕不是要博君一粲或要觀眾捧腹大笑吧？如果 1970 年代的文藝腔是要觀眾當真，或者，當時觀眾觀影的默契是服膺於上文提及美國電影傳統「the movies」的「持有許可證的非現實區域」(即是：不把非現實當真，戲劇傳統所謂的「懷疑的

懸置」〔suspension of disbelief〕），那麼，1990年代乃至今天的觀眾（如上文引述的影評）聽到類似《我是一片雲》、《獨立時代》和《一一》的文藝腔對白覺得只是肉麻而不有趣的時候，是因為觀眾已經對此一類型的「非現實區域」不買單，也即是電影（導演）與觀眾的默契和契約已然改變，還是文藝腔本身也已改頭換面，化身為類似小清新電影中的對白？

此外，既然楊德昌說《獨立時代》是他的首部喜劇電影，那文藝腔和喜劇的關係為何，文藝腔在喜劇裡的作用又是什麼？嚴格來說，楊德昌把《獨立時代》及他所喜愛的伍迪·艾倫的電影都稱為喜劇，在中文的語境裡不盡貼切，也需要釐清，因為這牽涉到文藝腔、喜劇與階級的關係，以及可能的文化差異性。如果說的是單純的喜劇（comedy），那麼，即使是在好萊塢這個電影夢工廠，喜劇仍舊一直被視為低俗的類型，票房雖好，但鮮少在奧斯卡金像獎上凱旋榮歸；（Mundy and White 2012: 4）在台灣和香港，喜劇更是往往與低俗劃上等號（如彭浩翔導演，2012年的片名《低俗喜劇》），一方面予人粗製濫造之感（如朱延平一年可以拍七、八部電影；鄭景雯，2018），另一方面以「中下階層」為主要人物設定。（林姝霜，2019：74）在前面的兩節裡，我們已經把楊德昌和艾倫的電影放置在更特定的脫線喜劇的傳統來理解；然而那個世界的人物屬於上流社會，不但可以出現文藝腔對白，「反諷」的使用甚至可以「為了闡述、倡議、交流」而「超出嚴肅溝通」的界線，以促成「喜劇性公共領域」。（Caron 2020: 172）那麼問題就來了：為什麼觀眾似乎可以接受艾倫電影中喋喋不休的知識分子式的對白，對《獨立時代》的類似設計卻如此不滿？作家蔣勳對「困惑的儒者」的角色——Molly 姐夫（閻鴻亞飾）——尤其反感，指

導演處理這個角色的做法「近於膚淺」（王小棣、許鞍華、焦雄屏、蔣勳、謝福隆、大衛·歐弗比，1994：75）——這個評語對照前述圖1所顯示的，由楊德昌繪製、具有他和艾倫的頭像的海報《最膚淺的人的故事》，可說是一語中的且不無諷刺。⁶ 蔣勳所謂的膚淺，Molly 姐夫於片末撞上計程車後的一段獨白最有代表性，由於篇幅冗長，只擷取部份如下：

我實在太笨了！如果說到處都是真理，那那些自以為是至聖先師的人，還有什麼理由可以繼續裝模作樣？如果我們不去規定說真的只有一個，怎麼會跑出來這麼多假的？就是因為這麼真假難分，所以才有這麼多人對人的猜忌、人跟人的誤會，對彼此有這麼多不合理的期望！

……

可是，我們不但沒有給他任何機會讓他表現他的才華，反而假借孔老夫子那一套標準答案，把他規定成這副封閉的樣子，讓他變得這麼盲從、這麼空虛，空虛到拿我以前寫的那些書當成麻醉品來服用。難怪他會猜疑你的天真跟善良是一種偽裝。他就是再有領悟真理的才華也一定會退化的嘛！

不可思議（或是令人發噱）的是，閻鴻亞在影片發行的那一年，以筆名鴻鴻發表了一篇評論〈九〇年代臺北新圖像：兼論《獨立時代》的輝煌與敗筆〉，對於自己飾演的角色，尤其是上述那段獨白，有毫不留情的批判：

片中的姊夫一角，則令人聯想起伍迪·艾倫。伍迪·艾倫在自己影

⁶ 如果直譯圖1海報中的英文「SOME SHALLOWEST STORIES FROM SOME SHALLOWEST MEN」，中文應作「一些最膚淺的男人的一些最膚淺的故事」。

片中無論是以主、配角出現，都能在自我調侃的氣氛下，潤滑情節的緊密度，增加全片的呼吸空間。楊德昌顯然也想藉姊夫這個自我孤立的大作家身分來夫子自道一番，雖然讓他自己撞上計程車，堪稱頗為巧妙的笑果設計，但接下來的長篇論理卻十分乾燥無趣，那裏比得上伍迪·艾倫的四兩撥千斤？（鴻鴻，1995：27）

由此可見，楊德昌意欲成為艾倫的嘗試，連他自己的演員都不買單。⁷ 要理解為何不買單，我們可以從拆解《獨立時代》片名的兩個組成詞語開始。先說「時代」。上文詰問文藝腔有沒有時代性，除了反思什麼時代的觀眾可以接受什麼類型的文藝腔對白（如 1970 年代的瓊瑤式或千禧年後的小清新式），也可以探究某種文藝腔的使用與當下社會脈絡脫節而導致觀眾不買單的原因，以及，更重要的，該類文藝腔所承載的內容及其意識形態。就後者而言，《獨立時代》值得商榷之處，恰恰在於它突出了從美國移植到台灣的脫線喜劇所內含的階級層面，一方面表現於知識分子（如困惑儒者）所使用的文藝腔，另一方面直指第二張插卡字幕裡宣稱的 1990 年代富庶的台北當下；更值得反省的是，儒者一角的設計與當年甚囂塵上的政經論述不謀而合，尤其是彼時任教於哈佛大學的杜維明和普林斯頓大學的余英時提出的，東亞經濟發展與儒家倫理之間的關係。（杜維明，1984；余英時，1986）這套論述特別受到與台灣同屬亞洲四小龍的新加坡領導人李光耀的重視，（江衍良，1986：176）可是，回到《獨立時代》片名的另一個詞語「獨立」，就影片出品時台灣已經解嚴七年的背景，即使不「過度」地將之解讀為政體獨立（當時仍是國民黨執政，也尚未有總統直選），但公民社會裡的眾聲喧嘩早已是常態，而楊德昌以儒者角色所代言的知識

⁷ 閻鴻亞在《獨立時代》中其實不只擔任演員，還身兼表演指導、劇本整理和公關三職（楊德昌，1994：130-131）。

分子理念及其對應的意識形態，顯然與那個「時代」較為「獨立」的精神格格不入（如 1991 年創刊的《島嶼邊緣》雜誌），或至少欠缺說服力。蔣勳在評論《獨立時代》和同年推出的賴聲川電影《飛俠阿達》時即如此慨嘆，「台灣的導演原來在自己的藝術世界上有自主性，但現在都有野心到要去解釋台灣現象或是哲學性的大問題，其實能力都不夠」；（王小棣等人，1994：76）他更直截了當地指出《獨立時代》的不合時宜：「我們都很討厭教條式的東西，我也相信這部電影其實是要批判教條式的東西，但自己卻變成一個新教條，新權威教條。」（王小棣等人，1994：75）

如同格林所言，脫線喜劇關乎魯莽狂人（madcaps）而非教訓教條（messages），關乎瘋狂戀愛而非民粹政治。（Gehring 1986: 185）楊德昌和伍迪·艾倫的距離，或許正是楊德昌把脫線喜劇的知識分子及其文藝腔當真，於是大談道理和教條，而艾倫則清楚該電影類型的非現實性，加上艾倫本身原就是個暢銷幽默作家和脫口秀演員，不僅熟知如何在不同創作媒介製造喜劇效果，其作品嘲笑的對象往往就是學術界人士和偽知識分子，（Blansfield 1988: 149）與上文舉證的楊德昌式夫子自道可謂差之毫釐，失之千里。因此，我們可以這麼說，文藝腔在《獨立時代》裡的使用，一方面顯露楊德昌無法準確掌握台灣解嚴數年後已然改變的時代性，另一方面其說教意味更與當時社會氛圍的獨立性產生違和感。如果這個案例說明楊德昌有什麼自己都無法解開的困惑，或許是他在開發「另一種『另一種電影』」的過程中，忽略了文藝腔使用於美國脫線喜劇的正當性，移植到台灣電影的土壤上會造成觀眾的水土不服；此外，文藝腔在台灣各個藝

術媒介的脈絡、發展與接收有其特定性與時代性，楊德昌的伍迪·艾倫化，如同他繪製的那張海報裡的諧音名字，只能淪為「無敵阿愣化」，令不少之前熟悉他作品的人士大跌眼鏡，眼光發楞。楊德昌運用文藝腔的失敗，如何影響對其電影的評價呢？換句話說，文藝腔與電影性的關係是什麼？讓我們在下一節討論。

四、文藝腔與電影性

如上所述，文藝腔是一個橫跨文學、戲劇、廣播乃至電影的表述方式，這些不同的藝術媒介在電影原聲帶甫出現的 1930 年代左右，形成了特殊的連結。以早期的有聲電影來說，看影像的同時能聽到角色的對白，對當時的電影從業人員和觀眾都是全新的經驗；對於電影原聲帶的發明，他們既覺得神奇，也保持懷疑的態度。（Cartmell 2015: 5）由此我們可以整理出兩條與本論文之問題意識相關的研討脈絡：一是電影性的概念，二是演繹對白的方式。以第一方面的電影性來說，出版於 1936 年，堪稱第一本探討電影與劇場的關係的著作，不但對於無聲電影使用插卡字幕不以為然，在電影原聲帶發明之後，更鼓吹口語對白的節制使用。（Cartmell 2015: 4）這種對於文字乃至對白的保留態度，可說是由來已久，因為改編自文學或戲劇作品的電影，尤其在早年礙於技術，為了收音方便而鏡頭大多固定不動的情況下，容易令人感覺電影不過是在拍攝劇表的表演（filmed theatre），因此對於這些電影的討論，重點經常在其戲劇性而非電影性（Cartmell 2015: 10）——聲音與影像的相互排斥性於此時已然確立。就

第二方面的對白演繹方式而言，電影原聲帶的出現催生了正音班的相關產業，不少默片時期的演員因為其聲音特質或拒絕參與有聲電影的製作而從銀幕消失；與此同時，出身劇場的演員也因此得到轉往電影發展演藝事業的機會。此外，演繹對白時的咬字、發音及腔調，打從有聲電影的濫觴就是一個備受關注乃至飽受爭議的議題，並且暗示聲音的政治性。在英文的文獻中，最接近中文的文藝腔的用詞為「affectation」，具有「特殊行為型態」（mannerism）和「虛假或誇張地採納某種風格或行為」的雙重意涵（Peberdy 2013: 209），經常用於標誌社會性與文化性的刻板印象。

（Peberdy 2013: 206）這些刻板印象包括性別的面向，如男人應如何說話，（Peberdy 2013: 207-209）還有階級的層面，如 1930 年代的好萊塢電影經常以不標準的咬字、發音及語句來表現低下階層的角色。（Leitch 2013: 94）據此回顧第二節討論《獨立時代》裡「國語」和閩南語的使用，尤其在阿欽這個角色的刻畫上，我們不難判定是否有刻板印象化之嫌。

那麼，電影性到底是什麼，它和電影對白的關係又為何？我們可以從至少三個脈絡來理解。首先，從本體論出發，電影的英文通用名稱「motion picture」與「moving image」（兩者皆可直譯為「動態影像」），揭櫫了以上點出的兩大電影本質：名稱裡的第一個字標誌移動的特質，藉以區分電影與靜態攝影的不同；第二個字為影像，說明電影與攝影同源——換句話說，聲音和對白在電影的英文通用名稱中是沒有位置的。再者，從電影作者論的源頭，我們可以發現電影與文學這兩種藝術形式的張力。尚未成為電影導演之前的影評人楚浮（François Truffaut）於 1954 發表了一篇著名的文章，大力抨擊當時主流電影大量改編文學作品的所謂「優質傳統」，

認為這些電影以「心理寫實主義」為基礎，缺乏電影性，並且把它們和他所提倡的作者電影對立起來，形成勢不兩立的局面。（Truffaut 1966: 37）⁸ 第三，我們可以從關於其他媒介（尤其是電視）的論述，側面甚至反面地理解電影性這個概念。在電視研究中，電影性是個極富爭議性的字眼，因為它往往用來反襯電視這個媒介的不足，或是以正面且自誇的方式來讚許優良電視節目所具備的特質，（Jaramillo 2013: 67）例如 1990 年代中期美國 HBO 公司推出的電視影集即以「不是電視」（not “TV”）作為宣傳口號。（Jaramillo 2013: 68）過去幾十年來，電視技術的發展與行銷皆朝向家庭電影院（home cinema）的趨勢，螢幕越來越大，畫質越來越清晰，配套的音響系統越來越具震撼力（如環繞立體聲），可見電影性的幽靈如何纏繞著電視科技的演變。此外，千禧年後數位科技的發明與普及，加上近年來串流平台的興起，觀影（不論是電視或電影作品）習慣日趨平台化、細小化，在筆記型電腦、平板電腦和手機上觀看影片（包含短片）已成為日常甚至主流。因此，電影製作亦有電視化的傾向（例如更注重對白，更多臉部特寫鏡頭），為「什麼是電影性」帶來了新時代、新科技面向的衝擊與思考。

以上梳理了對白與電影性的關係，用之審視《獨立時代》這部充滿文藝腔對白的電影在何處獲得肯定或否定、正面或反面的評價，便足以彰顯該評論或機制對於文藝腔的接受度以及電影性的認知為何。具體而言，放在台灣新電影的歷史編纂學的脈絡裡，我們如何評鑑文藝腔與電影性？或者，換一種方式來問，《獨立時代》發行的 1994 年，台灣電影還發生了什麼事？尤其以台灣新電影在世界電影的地位，若比較在國際影展屢屢有所斬

⁸ 楚浮文章的法文原文發表於 1954 年的《電影筆記》（*Cahiers du Cinéma*），這裡引用的是 1966 年的英譯版。楚浮後來於 1959 年執導第一部電影作品《四百擊》（*Les quatre cents coups*）。

獲的「四大天王」（侯孝賢、楊德昌、李安、蔡明亮），會有頗堪玩味的發現。1994年侯孝賢並沒有電影問世，但該年前後他正在著力完成「台灣三部曲」（1989年獲得威尼斯影展最佳影片金獅獎的《悲情城市》、1993年坎城影展評審團獎的《戲夢人生》、1995年《好男好女》）的後兩部。1994年在國際上最為亮眼的台灣電影，非蔡明亮榮獲威尼斯金獅獎的《愛情萬歲》莫屬，而同一年李安的《飲食男女》代表台灣競逐並入圍奧斯卡金像獎最佳外語片，《獨立時代》則入圍坎城影展競賽單元。回到台灣，同一年金馬獎的情勢卻有所逆轉。《愛情萬歲》提名五項，並為蔡明亮奪得最佳導演獎，影片也獲得最佳劇情片獎，擊敗可說是一時之選的其他入圍影片（《獨立時代》、《飲食男女》、吳念真的《多桑》、王家衛的《重慶森林》以及關錦鵬的《紅玫瑰白玫瑰》）。但《獨立時代》卻是獲得最多提名的電影，入圍12項，而且獲獎的三項恰恰與文藝腔及其演繹相關，即最佳原著劇本楊德昌、最佳男配角王柏森、最佳女配角金燕玲，而女主角倪淑君也獲得提名。也即是說，該年金馬獎決審委員肯定的，正是眾多評論所詬病的部分，包括（一）劇本：「或許楊德昌第一次在電影中處理喜劇的緣故，在人物塑造與喜感建立方面，都出現了過去鮮見的明顯失控現象」（黃建業，1995：175），以及（二）表演：「把倪淑君演技的膚淺徹底暴露」，飾演富家子的演員（王柏森）「更是過火得教人難堪」（林離，1996：242）。對照和金馬獎分庭抗禮甚至唱反調的中時晚報電影獎，其決審委員對於《獨立時代》的負評更是觸目驚心。⁹除了第三節引述蔣勳的惡評外，還有以下的意見：

• 新加坡國際影展策展人謝福龍（Philip Cheah）對《獨立時代》和

⁹ 1988年設立的中時晚報電影獎為台北電影節的前身。鴻鴻認為這個獎的創立，「算是媒體與評論界聯盟對『台灣電影宣言』建設性的回應」（鄭景雯，2018）。

賴聲川導演的《飛俠阿達》的評語：「二者的共通主要問題皆是表演；有好的想法，但演員卻很突兀，如果兩位導演找到更好的演員，可能電影拍出來的效果會更好」；

- 台灣導演王小棣對於楊德昌《獨立時代》作為喜劇類型的評語：「他又要講它是一個喜劇，可是我實在看不出來它的喜劇那裡，因為它幾乎到了胡鬧（FARCE）的地步」；
- 香港導演許鞍華：「我對這部電影保留評價。……它的囉嗦似乎是刻意的，但我仍然不確定這是好或不好」。（王小棣等人，1994：74-78）

因此，無論是從楊德昌創作生涯意欲轉向喜劇發展的角度，或是他處理當下台灣社會境況的嘗試，中時晚報電影獎六位決審委員中的至少四位是持保留態度或認為是失敗的。¹⁰ 這些負評的著眼點容或不同（表演、鬧劇、囉嗦），卻可以用「過度」一詞來概括，而「過度」在電影論述中可以有不同的、並非負面的理解。本文第一節指出，楊德昌電影中令影評人感到有過火之嫌的文藝腔，其實是美國家庭倫理劇或通俗劇的類型特色，此處可進一步闡述。琳達·威廉斯（Linda Williams）在一篇經典的論文中，說明通俗劇與主流寫實電影的不同之處，在於通俗劇容許原始甚至幼稚的情感表現（我們不妨回想《獨立時代》裡阿欽和小 Bir 的孩子氣行徑）以及景觀的過度。（Williams 1991: 3）「景觀」（spectacle）一詞的意義雖然源自視覺，但上文列舉《獨立時代》中滔滔不絕的文藝腔對白，何嘗不也是一種聽覺的景觀，誇張，過火，飽滿充盈的不是視覺的影像而是聽覺

¹⁰ 另外兩位決審委員為多倫多影展策展人大衛·歐弗比（David Overbey）和台灣影評人焦雄屏。前者雖然「非常喜歡這部片子」，還是認為「想法凌駕了戲劇的內容」；後者選擇不直球對決評價《獨立時代》，反而把賴聲川的《飛俠阿達》和蔡明亮的《愛情萬歲》一起帶入討論，肯定它們「和以往『新電影』非常寫實的紀錄形式完全分開」的手法，「是一個值得注意的現象」（王小棣等人，1994：74-78）。

的原聲帶？事實上，在這篇論述身體類型（body genres）的名篇中，威廉斯點出了三種類型電影在聲音方面的過度，即色情片口齒不清的愉悅呼喊聲、恐怖片的害怕尖叫聲，以及通俗劇的痛苦啜泣聲。（Williams 1991: 4）

《獨立時代》作為楊德昌向美國經典電影傳統取經的電影，一方面呼應通俗劇過度表現的特色（從對白的冗長囉嗦到表演風格的過火），另一方面因為脫線喜劇中女性的地位凌駕男性，因此喋喋不休或上演一哭二鬧三上吊劇目的是男性，而非通俗劇裡的女性（通俗劇的另一個名稱即為女性電影〔women's film〕）。但是，如果楊德昌意欲走出的電影路線實則是「另一種『另一種電影』」，這種電影在《獨立時代》的執行上，至少在評論界中，被公認為是失敗的。

因此，如果我們考究文藝腔與電影性的關係，《獨立時代》的眾多負評恰恰說明了兩者之間的對峙，也是前文論及的對楊德昌電影定位的混淆與誤認——楊德昌念茲在茲的是聽覺上過度的文藝腔，而評論者恪守不渝的準繩卻是讓新電影聞名遐邇的視覺電影性，後者以嚴謹構圖與節制情感而非機智對白與情緒宣洩取勝。回到 1994 年的台灣電影，從文藝腔的角度視之，口若懸河的《獨立時代》和沈默寡言的《愛情萬歲》尤其對比強烈。《愛情萬歲》為蔡明亮的第二部劇情長片，第一部《青少年哪吒》（1992）尚有不少對話且使用配樂，但《愛情萬歲》採取了對聲音的激進姿態，對白極少且不用配樂，以至於在給業界人士的首映會後有人問道：「音樂放進去了沒？這是工作版吧？音樂配了沒？」（朱天文，1994：168）。朱天文的文章〈新的碑誌〉記下了當時觀眾對《愛情萬歲》的激賞：「蔡明亮，帶種」（1994：168）。可以這麼說，《愛情萬歲》的里程碑意義在於對

配樂和對白的背棄，在聲音的處理上與台灣新電影的傳統分道揚鑣；而《獨立時代》的文藝腔對白其實也有標誌性，因為它可以讓我們反思寫實主義在台灣新電影歷史書寫中的位置，以及電影類型與定義另闢蹊徑的可能。當楊德昌 2000 年的《一一》（最終成為其遺作）還是延續對白的文藝腔，而蔡明亮 2020 年的《日子》則幾近完全無對白，在〈台灣電影宣言〉發布的二十至四十年後，這兩位導演分別示範了不同的「另一種『另一種電影』」的樣貌。

五、結語：一一重構台灣電影研究

本文從文藝腔與電影性這兩個關鍵字切入，探討楊德昌如何在 1990 年代以《獨立時代》一片嘗試為台灣電影走出一條不同的道路，以及其成就和敗筆。本文的結語部分希冀以更宏觀的視野，提出這個案例可以帶出的問題意識和未來研究方向。首先是如何處理電影中的文藝腔對白以及相關的聲音研究。上文詰問文藝腔的表現方式與接受程度是否具有時代性，我們一方面可以爬梳文藝腔的電影系譜學（例如：從瓊瑤到小清新），另一方面也應聆聽並分析對白的聲音表現，除了導正電影研究一向重影像而輕聲音的偏差，也可以和跨領域的聲音研究有所對話與連結。其次，對於什麼是電影性我們也可以有進一步的思考。楊德昌嘗試移植的「另一種『另一種電影』」容或因為文化差異和以假當真而功敗垂成，但本文引述之相關英文文獻指向了對於電影對白以及類型的另類想像，而類似的想像可能是解套藝術與商業此二元對立的鑰匙，也可為台灣電影的論述話語帶來新

的語彙。第三，儘管《獨立時代》意圖走的是以中產階級為本的脫線喜劇路線，但總體而言，喜劇此一類型確實是台灣電影研究相當欠缺的一塊。例如關於諧星，從 1980 年代和朱延平大量合作的許不了，到千禧年後主演之電影屢創票房佳績的豬哥亮（其擔綱由邱瓏寬導演的《大尾鱸鰻》〔2013〕與《大尾鱸鰻 2》〔2016〕票房皆破億），乃至以喜劇為大宗的賀歲片，相關研究的乏人問津，複製的是本文觸及的，喜劇被視為低俗而難以登電影獎項或學術殿堂的大雅之堂的成見。最後，楊德昌借鏡的美國模式（如伍迪·艾倫），讓我們重新檢視台灣電影工作者曾經如何納入外國電影觀念、傳統、類型、導演等方面的影響和作用。在某種意義上來說，楊德昌的未竟之業，後來由到美國讀電影並闖入美國電影界的李安完成了；事實上，與《獨立時代》同年推出的《飲食男女》已是喜感十足且相對成功的作品，李安也曾表示比利·懷德（Billy Wilder）是他最喜歡的導演，因此台灣電影的美國性也可以放進台灣電影編纂學的脈絡之中。總的來說，2023 年北美館的楊德昌回顧展帶給我們的，與其說是純粹懷舊的致敬，不如說是展覽名稱「一一重構」的啟示：不僅是新電影運動各健將如何重構電影為「另一種電影」，或楊德昌如何重構「另一種『另一種電影』」，對於電影及其藝術的理解亦是一個持續不斷重構的過程。台灣電影研究及其編纂學的一一重構，有待我們一起努力。

引用書目

王小棣、許鞍華、焦雄屏、蔣勳、謝福隆、大衛·歐弗比。〈決選評審過程〉，胡永芬、盧健英、鄧芝蘭整理，收錄於黃寤蘭編，《當代中國電影 1994》。臺北市：時報文化，1994。頁 50-113。

- 王俊傑、孫松榮編。《一一重構：楊德昌》。臺北市：臺北市立美術館；新北市：國家電影及視聽文化中心，2023。
- 朱天文。〈新的碑誌〉，收錄於蔡明亮等，《愛情萬歲》。臺北市：萬象圖書，1994。頁 165-168。
- 江衍良。〈儒家思想與經濟發展：從韋伯到柏格〉。《元培學報》，第 3 期（1986），頁 173-184。
- 吳孟昌。〈後現代之外：九〇年代台灣散文現象析論〉。《東海中文學報》，第 27 期（2014），頁 191-218。
- 李幼新。〈楊德昌〉，收錄於李幼新編，《港台六大導演》。臺北市：自立晚報社，1986。頁 73-77。
- 余英時。〈儒家思想與經濟發展——中國近世宗教倫理與商人精神〉。《知識分子》，第 4 號（1986），頁 3-45。
- 杜維明。〈工業東亞與儒家精神〉。《天下雜誌》，第 41 期（1984 年 10 月號），頁 124-137。
- 尚·米榭爾·弗東（Jean-Michel Frodon）。《楊德昌的電影世界——從《光陰的故事》到《一一》》，楊海帝、馮壽農譯。臺北：時周文化，2012。
- 林姣霜。〈解嚴後軍教喜劇片的在地混雜性——以《號角響起》的明星形象與聲音政治為中心〉。《台灣文學研究學報》，第 29 期（2019），頁 67-84。
- 林芳玫。〈從文藝愛情到家庭矛盾：《庭院深深》電影改編後的女性情誼〉。《台灣學誌》，第 16 期（2017），頁 85-108。
- 林離。〈獨立時代〉，收錄於舒淇編，《一九九四香港電影回顧》。香港：香港電影評論學會，1996。頁 242。
- 陳碩文。〈「文藝」如何「復興」？——「文藝」的一種現代化歷程〉。《東亞觀念史集刊》，第 10 期（2016），頁 103-149。
- 許珮馨。〈當娜拉走出家庭——五〇年代以降台灣女性散文之流變〉。《大同大學通識教育年報》，第 3 期（2007），頁 59-77。
- 黃建業。《楊德昌電影研究——台灣新電影的知性思辨家》。臺北市：遠流出版，1995。
- 黃儀冠。〈言情敘事與文藝片——瓊瑤小說改編電影之空間形構與現代戀愛想像〉。《東華漢學》，第 19 期（2014），頁 329-372。
- 彭小妍。〈《海角七號》：意外的成功？回顧台灣新電影〉。《電影欣賞學刊》，第 142 期（2010），頁 124-136。
- 詹宏志。〈民國七十六年臺灣電影宣言〉，收錄於焦雄屏編，《臺灣新電影》。臺北市：時報文化，1988。頁 111-118。
- 楊德昌。《獨立時代：楊德昌的活力喜劇電影》。臺北市：萬象圖書，1994。
- 鄭明嫻。《現代散文現象論》，二版。臺北：大安出版社，2001。
- 魯迅。〈墳·論睜了眼看〉，收錄於《魯迅全集》。北京：人民文學出版社，2006。頁 240-241。引自陳碩文 2016。

- 蒲鋒。〈1970年代臺灣香港言情文藝片的分流〉。《南藝學報》，第16期（2018），頁1-23。
- 鴻鴻，〈九〇年代臺北新圖像：兼論《獨立時代》的輝煌與敗筆〉，收錄於井迎瑞編，《中華民國八十四年電影年鑑》。臺北市：國家電影資料館，1995。頁26-27。
- Beach, Christopher. *Class, Language, and American Film Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Blansfield, Karen C. "Woody Allen and the Comic Tradition in America." *Studies in American Humor* 6: 142-153, 1988.
- Caron, James E. "Satire and the Problem of Comic Laughter." *Comedy Studies* 11 (2): 171-182, 2020.
- Carroll, Noël. "The Power of Movies." *Daedalus* 114 (4): 79-103, 1985.
- Cartmell, Deborah. *Adaptations in the Sound Era, 1927-37*. London: Bloomsbury Academic, 2015.
- Chandler, Raymond. *Later Novels and Other Writings*. New York: Library of America, 1995. Qtd. in Leitch 2013.
- Gehring, Wes D. "Screwball Comedy: An Overview." *Journal of Popular Film and Television* 13 (4): 178-185, 1986.
- Jameson, Fredric. "Remapping Taipei." *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, and London: BFI Publishing, 1992. 114-157.
- Jaramillo, Deborah L. "Rescuing Television from 'the Cinematic': The Perils of Dismissing Television Style." *Television Aesthetics and Style*. Ed. Jason Jacobs and Steven Peacock. New York: Bloomsbury Academic, 2013. 67-75.
- Leitch, Thomas. "You Talk Like a Character in a Book: Dialogue and Film Adaptation." *Film Dialogue*. Ed. Jeff Jaeckle. London and New York: Wallflower Press, 2013. 85-100.
- Lu, Tonglin. "Taiwan New Cinema and Its Legacy." *The Chinese Cinema Book*. Ed. Song Hwee Lim and Julian Ward. London: BFI Publishing, and Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2011. 122-130.
- Mundy, John, and White, Glyn. *Laughing Matters: Understanding Film, Television and Radio Comedy*. Manchester: Manchester University Press, 2012.
- Peberdy, Donna. "Male Sounds and Speech Affectations: Voicing Masculinity." *Film Dialogue*. Ed. Jeff Jaeckle. London and New York: Wallflower Press, 2013. 206-219.
- Pravadelli, Veronica. *Classic Hollywood: Lifestyles and Film Styles of American Cinema, 1930-1960*. Trans. Michael Theodore Meadows. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2015.
- Stam, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1989. Qtd. in Beach 2002.
- Truffaut, François. "A Certain Tendency of the French Cinema." *Cahiers du Cinéma in English*, Vol. 1. New York: Cahiers Publishing Co, 1966. 31-41.
- Williams, Linda. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." *Film Quarterly* 44 (4): 2-13, 1991.
- Wood, Michael. *America in the Movies, or, 'Santa Maria, It Had Slipped My Mind'*. New York: Basic, 1975. Qtd. in Leitch 2013.

網路資料

陳泰松。〈在誠品電影院看楊德昌的《一一》〉。《ARTalks》。2017年8月29日。台新銀行文化藝術基金會網站。

網址：<https://archive.taishinart.org.tw/event/talks/2017082901>。2023年12月26日瀏覽。

鄭景雯。〈電影篇：80年代電影人的抗爭〉。《文化+》。2018年10月26日。中央通訊社網站。網址：

<https://www.cna.com.tw/culture/article/20181026w003>。2023年12月26日瀏覽。

藍祖蔚、林木材、李翔齡訪問，劉安綺整理。〈回看台灣新電影浪潮，因為我們一無所知才有力量——詹宏志口述訪談〉。《報導者》。2022年10月29日。報導者網站。網址：<https://www.twreporter.org/a/saturday-features-film-interview-jan-hung-tze>。

網址：<https://www.twreporter.org/a/saturday-features-film-interview-jan-hung-tze>。

2023年12月26日瀏覽。