

一座城市三樣情：

再讀電影《青梅竹馬》、劇本《信念與疑惑》、小說〈炎夏之都〉

Three Faces of a City:

Revisiting the Film “Taipei Story,” the Screenplay “On Faith and Suspicion” and the Novella “A City of Hot Summer”

林奎章
Kuei-chang LIN

國家電影及視聽文化中心研究策展處專員
Research Fellow, Division of Research & Program, Taiwan Film & Audiovisual
Institute

| 摘要 |

隨著 2023 年楊德昌劇本手稿重新出土及公開展示，本文再次閱讀及理解他在 1985 年的電影《青梅竹馬》，和在此創作脈絡下的另外兩部相關作品：一部是楊以林青霞為人物模型發展的未拍攝劇本《信念與疑惑》，另一部是編劇之一的朱天文在參與了電影工作之後，萌生獨立創作意圖而寫就的短篇小說〈炎夏之都〉。這三部作品雖為各自獨立的故事，但皆以台北為背景，敘述 1980 年代都會人物的感情生活。本文將回顧各作品的創作歷程，並以城市與性別書寫為觀察角度，進一步探求各文本中男性角色的陽剛氣質，嘗試在幾乎成為定論的創新／守舊二元分析外，提供解讀這些文本的新意。

關鍵詞 | 台灣新電影、城市書寫、性別書寫、有害的男子氣概

| Abstract |

With the manuscript of Edward Yang's script unearthed and exhibited in 2023, this article rereads his 1985 film "Taipei Story" and two other related works in the same context: one is Yang's unfiled script "On Faith and Suspicion", which using actress Brigitte Lin as the original character model; the other is the novella "A City of Hot Summer" written by Chu T'ien-wen, one of the screenwriters, after she participated in the film work and had the intention of independent creation. Although these three works are independent stories, they are all set in Taipei and describe the love lives of urban characters in the 1980s. This article will review the creation process of each work, and use urban and gender writing as observation angles to further explore the masculinity of the male characters in each text, and try to provide new interpretations in addition to the binary analysis of innovation/conservatism.

Keywords | Taiwan New Cinema, City Writing, Gender Writing, Toxic Masculinity

前言

2015年，香港創作歌手黎曉陽發行《上上下下左右左右 BA Start》專輯，其中一首林日曦作詞的〈真偽文青〉，趣味地描繪當代文藝青年的生活品味；在歌詞中被點名的創作者，包含了台灣詩人夏宇、香港小說家亦舒、日本導演黑澤清，以及台灣導演楊德昌等人。不論是否出於揶揄，這首歌都示範了某種當代東亞都會年輕族群的生活方式。

將「楊德昌」入詞讓筆者驚豔。這位崛起於1980年代台灣新電影運動的導演，歌手以任性形容他，並且為其所愛。這首歌的驚豔之處在於，這是一個出自大眾流行文化而非電影評論界對楊德昌的致敬，上個世紀的文藝青年成為本世紀文藝青年的摘引對象，顯現新世代想以新的眼光看待這位都會電影巨匠。

2023年7月起的跨界回顧展「一一重構：楊德昌」¹也有同樣的動機，試圖以嶄新角度理解這位重要的電影作者。以當下回望楊的電影，雖有開啟新電影運動的《光陰的故事》〈指望〉（1982）、敘事美學與票房皆有所突破的《海灘的一天》（1983）、獲金馬最佳劇情片肯定的《牯嶺街少年殺人事件》（1991）、坎城影展最佳導演殊榮的《一一》（2000），但對於1985年的《青梅竹馬》，影史多半反覆描述它上映四天便匆促下檔的黑歷史，影評也給出了城市與性別的分析定論，或也可能受楊與女演員蔡琴婚姻黯然收場之故，《青梅竹馬》被置於尷尬的論述位置，絕少有人正面表述它是台灣一代傑出藝文工作者們風雲際會共同完成的作品，特別是與侯孝賢、朱天文的合作。

¹ 「一一重構：楊德昌」展期2023年7月22日至10月22日，國家電影及視聽文化中心、臺北市立美術館聯合主辦，於臺北市立美術館展出。

1980 至 90 年代的影評為文帶有「突破傳統」的改革精神，連帶也影響《青梅竹馬》的詮釋方式，彷彿新／舊、台北新興東區／舊城西區、美日經濟體／台灣傳統產業、新女性／舊男性等二元對立的議題都已經有所定論。但，1980 年代至今，世界經濟局勢有了相當劇烈的變化，美日等國都受過大規模的經濟崩盤，不必然是資本主義經濟體的絕對代表。在台灣島內的台北市，新冠疫情前的東區商圈遭逢一波不景氣的撤店潮，反觀西區舊城，年輕文創工作者重拾在地文化意涵，以社區營造概念創生新的面貌。台北在三十多年間有了很大的變化，各區多元發展，似乎沒有什麼能截然二分為新舊，這對當代觀眾回看這部電影有新的立基。

「一一重構：楊德昌」回顧展難得地將楊的創作文物匯聚一堂，其中，由陳國富導演提供的手稿《信念與疑惑》，是《青梅竹馬》開發階段的劇本；由於當時先屬意林青霞為主角，因此呈現截然不同的故事情節。這本手稿封面同時呈現創作時的預設片名為「炎夏之都」，恰為編劇朱天文後續發表的小說題名。這一連串文本關係的「出土」引起筆者的興趣：各故事裡依傍著台北生活的都市人，在不同創作者的雕塑琢磨之下，顯現出什麼樣的情感生活及城市風景呢？

本文逐一重讀上述的三件關連文本，首先是 1985 年的電影《青梅竹馬》，欲解除了目前評述定論之外，是否還能有其他詮釋的可能。其次，針對該片的前身劇本《信念與疑惑》進行爬梳，理解在侯孝賢、朱天文等人還未介入製作、楊德昌能更純粹創作的階段時，他如何鋪排台北的城市樣貌與性別角色。最後，筆者聚焦在與此時序及創作背景相關、但故事上完全

另起爐灶的短篇小說〈炎夏之都〉，看看同為編劇之一的朱天文，提供何種女性眼光下的都會故事。

一、一種新觀點的可能：再讀《青梅竹馬》

（一）情節提示

《青梅竹馬》（*Taipei Story*）英文片名直接點名故事發生地點就在台北，聚焦在這座城市裡的一對男女戀人——阿隆與阿貞的感情生活。兩人雖從小在城西舊區長大，但成年後兩人分住城市東西，想追求的生活、人生際遇各有不同，加之於彼此工作的選擇、與家人的關係、乃至於全球化的經濟環境與生活形態等，使兩人的互動益發複雜與惡化。

《青梅竹馬》數位修復版已於 2017 年問世出版，流通度高，讀者可於他處參閱故事情節。但本文稍加提醒，經比對該片數位修復版與錄影帶版（後者較接近上映時的版本），兩者確有幾處篇幅不小的更動，例如錄影帶版有阿貞陪阿隆在卡拉 OK 店聚會、阿隆在布店訓斥員工等戲，修復版則有阿隆與前女友阿娟長段的校園敘舊等。兩個版本故事大方向一致，本文以較為流通的修復版為行文依據。

（二）完成電影與拍攝劇本之差異

此處所指之拍攝劇本，指的是《青梅竹馬》在製作階段時，以鉛字版印刷、

分發給多位工作人員所使用之劇本；至於導演在創作階段的前一版劇本《信念與疑惑》容後文討論。將拍攝劇本列入比較，其意義在假設導演於製作階段仍不斷構思作品走向，這些刪修之處可能益發突顯作品的意圖；此外，電影成品理應包含有演員、現場工作人員、後製人員等因應實際執行條件所做出的考量，檢視這些差異可將眾人集體創作的努力浮現出來。

檢視之後，除了局部情節為敘事流暢度或風格，而有些微調整先後順序或散剪為多段，整體來說，筆者發現幾處別具意義的差異：

1. 有關台語的運用：若干影評人如黃建業（1995）、童娃（2007）讚揚本片語言的寫實運用，各角色口操各路語種，恰如其分。若比較楊的其他作品如《海灘的一天》、《獨立時代》（1994）與《麻將》（1996），《青梅竹馬》相對客觀平等地處理語言，加諸幾位台語片時期老演員的參演，使本片的語境得以多元而立體。但有關語言如何使用，拍攝劇本並沒有指示。
2. 貞母的角色塑造：貞母並非貞父的元配，並在阿貞小時候遭遇婚姻暴力，這在電影與製作劇本的設定皆一致。但在阿貞回家過夜那一晚，貞母暗自苦惱落淚，在電影裡她苦惱於貞父出問題的投機生意，在劇本裡則是身體出現病痛，經阿貞陪診之後確認為膽結石，阿貞並在醫院的戲裡，於育嬰室外佇足、看著新生兒若有所思（第 38-39 場）。另外，劇本另闢出一場貞母在廟中燒香祈福的戲（第 37 場），也未見於電影版。

3. 坤叔角色之刪除：阿隆經營的傳統布店，原有一名長年工作的老店員坤叔，在面對阿隆要將老店賣掉時，他從阻止到含淚接受事實（第 34 場）。劇本並安排坤叔與阿隆回憶老街過往景象的戲，因角色刪除，相似的台詞到電影裡轉成了貞父的酒醉之語（第 36 場）。
4. 阿隆與阿娟的重逢場合：電影裡，阿娟回到台北娘家，即老教練的家裡，當老教練含飴弄孫時，阿娟從屋後帶著笑意走來、迎向阿隆。在製作劇本中，阿隆在老街上被急忙趕來的坤叔通知老教練病倒，於是倉皇趕到醫院，舊情人在病房重逢（第 51 場）。
5. 阿隆在路邊電視看到的黑白幻覺：劇本中確實指出，這則賽事新聞出自 1969 年台中金龍少棒隊首次參加於美國威廉波特舉行的世界少棒大賽獲得冠軍。由於劇情引援真實歷史事件，因此可以合理推測阿隆並沒有親身參與這項賽事；它是阿隆所夢想的人生勝利狀況，而不是他沉湎於過去輝煌的戰績（第 78 場）。
6. 阿貞的技能：劇本裡，阿貞會自己駕車，並有一段車子送修的戲，因此和後來跟騷她的年輕男子有別的接觸管道。另外，阿貞還為求職做準備而補習英語。這些技能在電影中並沒有顯現。
7. 片頭與片尾的設計：在劇本中，故事的首尾有較為風格化的表現。開頭的部分，接在紀念楊士琪女士的紀念性文字之後，另有一段開啟故事的插卡：「在過去的十年裡，台北市飛快的成長，百業俱興。最近

的國際經濟不景氣也直接影響到台北的每一個人，這就是其中幾個小人物的故事。」(序二)而故事結束時，在阿貞的近景鏡頭定格之後，劇本指示畫面轉成黑白，並剪接進一串各式各樣的台北街頭女性停格黑白畫面(第79場)。電影並未執行這些頭尾設計。

製作劇本與最終電影版之間雖無巨大的結構性差異，但透過細節修正與動機闡明，筆者認為電影有意弱化故事中代表傳統的角色，貞母祈福、坤叔護店、教練病倒，都有可能引發觀眾同情，進而回頭認同傳統的人際情感與價值，在一部討論新舊交替的電影中需要刪除這些自相矛盾之處；而片尾接在阿貞鏡頭後的台北女性群像，也顯現創作者有意以阿貞做為現代都會女性的代言人，其遭遇可能共同發生在1980年代多數的都市女性身上。

(三) 影評回饋共相

1985年，《青梅竹馬》可謂在沒有行銷策略的情況下上檔，旋即在四天內匆匆下檔。在這很短的時間之內，賴聲羽與黃建業看了片子並頗為精準地寫下影評。賴認為此片是很有野心的片子，它關心台灣由農業進入工業化的轉型期，因社會變遷所帶來的問題，但也指出該片不適合當時台灣的國情，因為物質主義給當時一般人帶來的是滿足而不是疏離，因此它不是寫實作品，而是預言。

黃則除了在上映同時發表影評之外，又於1995年再度深探此片。在析論中，他花了相當篇幅逐一描寫片中各個角色的設定，再經世代與新舊文化

差異分類，繪製出以下非常具結構性的人物表：

三代人物 文化歸屬	舊文化	新文化及外來文化
上一代	阿貞父、阿貞母	賴老
中間一代	阿隆、阿隆棒球好友 [阿欽] 及妻子、阿隆卡拉 OK 朋友	阿貞、梅小姐、阿貞友 (PUB)、國盛企業、阿娟、小柯、阿隆姊、阿隆姊夫
年輕一代		阿貞妹、阿貞妹之朋友群、少棒球員

這表格再佐以角色的性別、活動的區域，成為對於《青梅竹馬》理解上的經典結構，可為往後各家影評及分析的某種代表；不論是台灣方面的沈曉茵（1995）、吳怡芬（2006），中國方面的韋菁（1992）、呂彤鄰（2004）、何李新（2010），或是國際學者如美國約翰·安德森（John Anderson）（2005）、西班牙魏因里希特（Antonio Weinrichter）（2008）、法國尚一米榭爾·弗東（Jean-Michel Frodon）（2012）、日本金子遊（2017），全數提及片子裡的城市存在一個老舊的區域，留在其中的人與生活在新興區域的人隔隔不入，彼此產生差異與衝突。論者們若非在此二元結構下接力論述、為其加碼，至少也是在同意此結構的基礎上另闢延伸的蹊徑。

但另一方面，筆者在反覆觀看影片及眾人論述後，對於片若干細節也有新的疑惑及思考，例如：本片雖主要論述傳統和現代價值的衝突，但台北西區舊城早在清代就以商業為主要經濟活動，若要上溯到農業社會的價值觀似乎有些牽強；部分評文描述妹妹阿鈴為年輕一代的人物，但阿貞和阿鈴

實屬平輩，很難以新舊世代差異來描述，基本上她們是在同一個世代就發生生活態度的歧異了。筆者也嘗試重新理解姐夫身分，幾乎所有影評都假設阿隆姐夫是台灣移民，但片中姐夫其實從未現身，而相關的台詞線索（如180多公分100多公斤的大塊頭、居住的社區只有白人才能住、開槍殺死黑人能獲判無罪、姐姐解釋美國人有美國人的規矩等），顯現姐夫為白人也不無可能，如此一來阿隆的依親便是更加截然不同的人生計畫。以上細節，其實還有發展細緻論述的餘地。

（四）重讀《青梅竹馬》裡的男性氣概

1985年的《青梅竹馬》在解嚴前夕上檔，當時台灣兩性平權意識萌芽，民眾就算沒有接觸嚴肅基進的女性主義理論（如呂秀蓮的著作），也能從大眾傳媒的婦女節目感受某種「新女性」形象的出現（如薇薇夫人的專欄）。早在楊德昌的前作《海灘的一天》，婚姻遭遇波折的女主角佳莉，在片尾迎向陽光與微風，自信地走向已無丈夫的未來，成為女性主義作家李昂相當推崇的作品。²

在《青梅竹馬》裡，由於男女角色在傳統與革新的敘事下有所分派，常讓男性角色與守舊思維掛連起來，阿貞、梅小姐則是積極接觸西方現代世界的新女性代表。閱讀當時的影評重述的男性角色，筆者聯想到法國人類學家布赫迪厄（Pierre Bourdieu）筆下的家鄉裡沒有到外地謀生的務農單身漢，由於缺乏大城市生活經驗刺激與較低的收入，連帶影響他們的社交與品味能力，因而淪為擇偶方面的弱勢。但實際細察劇情，阿隆確實具有一定程度的跨國生活經驗，雖然觀眾可看出他面對移民美國有所躊躇，但很

² 參看李昂〈反省的一天（我看『海灘的一天』）〉，收於李幼新編。《港台六大導演》。台北市：自立晚報，1986，頁91-92。

難解釋成他在性格上墨守舊規。阿貞則常被詮釋為幹練的職場女強人，但實際上在故事開始沒多久就已經請辭無業，並且在就業心態上想依附前老闆梅小姐工作，無從得知其工作能力。

過往影評配合 1980 年代講求平權的性別論述潮流，以「傳統父權」為挑戰對象。然而，多元的女性主義隨社會趨勢轉變，目前，「有害的男子氣概」（toxic masculinity）成為新的闡論觀點。這個觀點並不全盤否定既有的男性陽剛氣質，但指出若干僵化的性別教條其實阻礙了社會的運作，而且不只女性為受害者，男性本身也因此逼使自我扭曲，直接受到衝擊與影響，例如：過往社會要求男性勇於冒險犯難，因而使男性重視短期見效的做法，相對貶低較為柔性、採取規避風險、較無野心的男性。長此以往，社會鼓勵男性憤怒、以暴力展現權力及決定事情，並且不該流露太多個人情感，從而衍生強暴文化、男性酗酒及自殺等社會性問題。

由此理解《青梅竹馬》呈現的男子氣概，產生了一些詮釋上的新意。過去的評論對於貞父、阿欽兩個對照角色給予較多著墨，他們皆是無法順利適應現代資本主義社會的男性。貞父是奉行大男人主義的傳統男性，年輕時即是家暴慣犯，經營生意上抱持投機冒險、貪小便宜的態度；阿欽則是早年過分投入棒球運動（一種講求榮譽與熱情的競賽活動），但所做的訓練無法轉換成現代社會所需的謀生能力，出社會後成為中低收入戶。這兩個角色服膺傳統男子氣概卻反而潰敗。

相對較少被提及的是與貞父同為上一代人物的老教練賴桑。由於電影刻意引用 1969 年台中金龍隊奪冠的歷史事件，賴的人物塑造並不單純，可能

具有與台灣棒球之父謝國城先生的投射。飾演該角色的演員賴德南自台語片時期出身，當時常以諧趣配角為銀幕形象，但到了新電影時期，泰半出任具有一定社會地位的仕紳階級人物（如《油麻菜籽》〔1984〕裡的女主角父親、《悲情城市》〔1989〕中的醫院院長、《牯嶺街少年殺人事件》中的老醫生等）。賴桑可說是台灣早期社會理想的男性典範：知書達理，具穩定社會經濟地位，雖有威嚴卻也樂於陪伴兒孫、為子女辛勞。這位長輩面對下一世代的困挫，雖表示不解，卻不強加個人價值觀在他們身上，平和接納女兒離婚，也不責問阿隆的感情生活。事實上，有關男性氣概的論述也注意到理想男性典範會隨時代與環境而轉變，這在賴桑與阿隆兩人的變化及遭遇上可略顯一二。

片中還有兩個與阿隆相互對照的男性：阿貞的同事小柯、和妹妹阿鈴的朋友（由孫鵬飾演，片中未提及姓名，下文以年輕男子稱之），過去的評論把他們視為襯托阿隆困境的角色，兩人均缺乏自己的故事脈絡。細察劇情，小柯除了辦公室場景之外，鏡頭還隨著他進入家裡客廳、小孩房、臥室等私人空間，並給予若干沉思的特寫，藉以使觀眾產生認同。這個過著現代都會生活的中產階級男子，從工作到婚姻都有隱憂之處，但他在片中可說是功能性的角色，劇情走向上並不打算處理他的困境，在對他的家庭生活匆匆一瞥後，仍然將他定位為公領域中某種白領工作者的類型人物，維持家庭美滿的表象，也變成阿貞所投射的理想感情生活。至於片中全無台詞的年輕男子，有評文指出他相對於阿隆的保守，為阿貞帶來年輕反叛的活力、同時為阿貞的低潮提供陪伴與慰藉；他試圖擺脫自我中心的傳統男性教條，多數時候呈現一個傾聽者的姿態，但也因為他的反叛性格，未

能傳承某些有助於社會的正面男性氣質，其故事以跟騷與施暴做結。

在男主角阿隆方面，過往評論絕大多數都分析過他在現代社會運作中敗陣下來，概括而言皆與他緊守傳統男性價值、走不出同溫層有關，每每在他使用暴力之後導致更糟的後果，包括他自己的（疑似）死亡也是。探求有害男子氣概的論點試圖提供鬆綁性別角色規範的可能，不一定非遵守「是男人就要像個男人的樣子」不可；相較於片中其他的男性，阿隆或許具有擺脫有害男子氣概的動力，願意幫助困境中的弱勢者、自我省思衝動行事的後果、陪伴阿欽以哭泣渲洩情緒，面對年輕男子的跟騷，第一時間也先以冷靜勸說來處理。過往評論似乎過苛地分析阿隆的困境，卻相對沒有為變遷中的理想男性氣質提出建言。

反觀全片中只出現一場戲的角色 Allen，呈現出相當值得關注的陽剛氣質表現。他是阿貞朋友的男朋友，與一群人共同在東區美式酒吧聚會。他一登場，就先講了一個帶有性暗示的葷笑話，接著不顧阿隆的困窘、硬是曲解別人職業；而後，他又介入獨自射飛鏢殺時間的阿隆，語帶挑釁要與他比賽，一邊射一邊酸言酸語、大踩阿隆的地雷（有關少棒隊的過往），逼使阿隆以打架解決這個不懂得「讀空氣」的人。Allen 是一個現代商務人士，行事走向快速與利益極大化的作法，過往評論用他闡釋阿隆失敗的意義，但他本身所表現的男子氣概卻也有諸多可檢討之處。

最後，在這個觀察脈絡下，女主角阿貞也是一個探求陽剛特質的角色。多數影評形容阿貞為「女強人」，這可能是出於類型人物的圖像學解讀（墊肩套裝、墨鏡、妝髮、進出現代化辦公大樓等視覺暗示），而劇情上她確

實也表現了澎湃的事業心，例如失業後強烈低潮、積極探詢前老闆梅小姐的動向。女配角阿娟描述這樣強勢的阿貞，說「我想她應該是一個查脯（男人）」，把她與男性陽剛氣質連結在一起。但，阿貞所體現的男子氣概是什麼呢？她童年遭遇家暴時挺身保護母親，經常性掩護貪玩放縱的妹妹，處理與阿隆的關係卻衝動又憤怒，這些舉措一起形構她男性化的形象，其中也複製若干有害的男子氣概。新世代的女性為何要以「像男人」來形容？此處形成一個可再深究的有趣議題。

二、倒帶觀察：再讀《信念與猜疑》

（一）電影前身回溯與出土

從作品史的角度線性觀察，《青梅竹馬》上檔後的發展已廣為人知，雖然經歷票房敗績，出資者之一的侯孝賢因此負債，但 1985 年 8 月下旬獲得瑞士盧卡諾影展（Locarno Film Festival）之國際影評人紀念獎殊榮，加速了這部電影在國際間的流通速度，外國影展邀約不絕。另外，新電影運動代表導演侯孝賢跨刀演出，入圍了當年度金馬獎最佳男主角獎，也為本片的藝術成就再加碼。

較鮮為人知的是，從《海灘的一天》檔期結束到《青梅竹馬》正式開拍之間，尚存在一部中介創作，在各楊德昌研究中常被視為《青梅竹馬》的前身，但實際故事不明。

收攏 1984 年的相關報導，可約略得知這前身劇本的狀況。³ 台灣中影與香港新藝城合資的《海灘的一天》雖普受讚賞，但總觀時任新藝城在台總監張艾嘉策畫的作品，卻未能在票房方面獲得實利，因此該年二月她向香港公司遞出辭呈，並有意轉與台灣萬年青電影公司合作；當時該公司主持人陳坤厚著手處理楊德昌的新作（報載片名為「信念與偏激」或「信念與猜忌」），考量的女主角人選便是張艾嘉，但隨著張艾嘉與楊德昌的私人感情結束，此事並沒有成案。

萬年青公司的股東張華坤也考慮投資楊的新作，並嘗試另與知名女演員林青霞接觸。三月多，楊在香港與林會面；她雖然對於能與新銳導演合作感到興奮，但因劇本細節並未成形，此後一直處於只聞樓梯響的階段，直到六月她接受採訪時表示，因為檔期無法配合，所以沒有接演。這段時間裡，這個新劇作改以「愛情一九八四」為名見報。

張艾嘉和林青霞皆為擅演瓊瑤式愛情文藝片的知名女演員，但此時期兩人發展有所不同：張積極從事幕後工作，《海灘的一天》戲裡戲外都隱含了她脫胎換骨的意義，此後被賦予現代新女性的銀幕形象，她本人也屬新電影運動的核心人物；林的演藝事業重心移往香港，一直維持在幕前發展，從其作品史觀察，林其實並不具備台灣新電影運動的色彩，反而與香港新浪潮導演合作密切。

女主角人選雖有波折，男演員方面卻從新作見報之始就很明確，即是楊在新電影運動的戰友侯孝賢與柯一正。侯、柯均有導演本職，因此報導多半探詢他們「不務正業」轉戰演員的心得，且由於先前外傳女主角可能為貌

³ 本節綜合整理之報導，詳見引用書目之報紙資料。

美的張艾嘉或林青霞，也有報導戲稱「醜人當道」。在與男演員相關的報導中，楊透露了柯一正的角色是一名作家、侯孝賢則是漫畫家，故事內容包含了漫畫家的生活趣事，並與女主角分演鄉下人與都市人，顯然與《青梅竹馬》的故事有差異。

當張艾嘉、林青霞未接演後，楊德昌一方面繼續完備劇本及其他籌備工作，另一方面持續構思女主角人選，一度曾考慮合作過電視劇《十一個女人：浮萍》的柯素雲，以及未來在《牯嶺街少年殺人事件》及《獨立時代》才有合作的倪淑君。最後在十月的報導中，楊向歌壇借將，由歌手蔡琴出演。報導描述「[楊德昌]回歸平凡，找到蔡琴這個不起眼卻又令人舒服愉快的造型」；由於女主角的更動，楊找侯一起修改劇本，「把女主角造型及性格改得非常平凡、平實，像一般常見的時代女性」，而故事內容改成「兩個從小在相同背景下成長的男女，經過社會環境和經濟結構變化後，距離愈拉愈遠」。此後，該作品正式以《青梅竹馬》為片名進行開拍及宣傳工作。

若干楊德昌研究提及這部介於《海灘的一天》與《青梅竹馬》之間的過渡劇本，常著眼在女主角原為林青霞一事上，因此容易產生「阿貞」原由林青霞扮演的誤解，但實際故事為何，也因劇本沒有實踐而未可得知。終於，在2023年「一一重構：楊德昌」回顧展覽中，《信念與疑惑》劇本手稿重新出土。該展品由陳國富導演提供，為手寫稿原件，展呈方式為單張封面實體及全本電子檔以iPad閱讀器展示；除此之外，現場亦展出該劇本的分場大綱和拍攝計畫，顯示它確實已有相當的完成度。

（二）人物與故事梗概

《信念與疑惑》手稿原件共 191 頁，以稿紙寫成，封面顯示副題為「炎夏之都」。該劇本場次數按手稿本身順編有 75 場，但因若干場次還有細部分場，拆開計算後共有約 112 個場次段落。

故事聚焦在唐曉真（原訂由林青霞飾演，劇本常稱她為小真）、丁以平（由柯一正飾演，劇本稱阿丁）、蕭明（由侯孝賢飾演，為漫畫家，劇本常以他創作的漫畫人物「阿西」稱之）三人的感情生活；另有一條劇情支線為阿丁受山區偏鄉家長之託、在台北尋人，描寫手法類似社會寫實片風格。

丁以平與蕭朋是學生時代就認識的朋友，但個性頗為不同。丁沉默寡言但心思敏銳，常是環境裡的聆聽者和觀察者，除了在偏鄉教書，他也寫作出書。蕭則是花花公子型的人物，外放多情，除了女友唐曉真，還有空姐等其他感情對象；他也是一名漫畫家，以自己為形象創作「阿西」，而與之配對的「阿東」則是以唐曉真為原型，發表後獲得讀者回響，蕭因此成為近期知名的漫畫家。至於唐曉真，劇本多次提及她脫俗的美貌，工作時、酒醉時、情緒化時都有不同的魅力描述；她是個在國際商業環境工作的職業女性，工作能力強，但確切的職業別並沒有具體交待。

故事一開始，丁向在山區任教的學生和家長告別，預計回台北渡過暑假一個月，家長趁此委託他尋找失聯的兒子阿雄，但線索只有阿雄很久以前所拍的一張照片而已。在台北，丁先與初中同學蕭朋碰頭；兩人是舊識，無話不談，包括感情生活及過往的困挫。順著蕭的人際社交，丁也結識了他的女友唐曉真。

而後，丁在出版社老闆老賴的協助下，在台北有了暫居的住所。三人雖然各自獨居，但還是時常相約東區見面，也在彼此的住處出入與過夜。然而在歡快的外表下，三人其實各有感情上的心結。豪放、不拘小節的蕭有著大男人的性格，卻害怕投注真正的感情，除了女友之外，他還劈腿另一位空姐，而空姐的佔有慾和歇斯底里帶給他另一層面的壓力和疲憊。年過三十的唐或許意識到青春不再，想對男友全心付出真感情，但蕭卻連最簡單基本的關懷都不知給予，還指她另結交其他男友、因此自己四處留情也情有可原。沉默的丁安靜看著他們的聚散爭吵，並不主動講述自己的感情，原來他的前妻因抑鬱而自殺，因此他關閉心門，離開台北遠赴偏鄉，逃避城市的痛苦過往。

另一方面，丁憑著薄弱的線索探聽到阿雄下落。他在阿雄最後工作的修車廠留了聯絡方式，寄望能有回音，但多數時候他只能對著城市密集的人群與車潮拍照，再將照片放大分割沖印、拼貼到整個牆面，看著模糊的粒子卻徒勞無功。

唐與蕭不歡而散之後，唐因為丁的陪伴，一度將感情投射給丁，但在一次算命之旅中，唐得知丁的喪妻之事，又從這段感情收手。丁則從路邊勾搭上的年輕女孩和她給的藥物獲得慰藉，但度過放縱的夜生活、一覺醒來只更覺空虛。蕭在空姐自殺獲救後自我省思，決定向唐求婚，但經歷這些波折之後，唐並沒有答應與蕭結婚，反而在車子擦撞事故後結識另一名男子（劇本以 BMW 男子稱之），並且背著蕭與他約會。

丁終於有了阿雄的信息，但趕赴指定地點時卻捲入槍戰，阿雄與另一年輕

女孩中彈而亡。事後，他與老賴研究放大的現場照片無果，卻在報紙上讀到蕭鬧事送進派出所的新聞；原來他求婚被拒後到唐的住處，動手毆打了BMW男子。

最後，鏡頭來到唐曉真的辦公室，一位婦女雜誌的記者與她約訪，因為她是目前社會上最傑出的幾位成功單身職業婦女之一。這場訪談從女性成功的密訣聊到了她個人的感情生活，美貌外表雖然撐起了討好的可人笑容，但內裡也有哀愁與矛盾。

（三）劇本行文特色

即便《信念與疑惑》劇本手稿本身註記由楊德昌與侯孝賢共同列名編劇，但筆跡為楊所書寫，而故事內容與後來完成的《青梅竹馬》大相逕庭。就報紙所揭露的創作過程，至少在《青梅竹馬》劇本之前，各種別名的劇本主要還是由楊主導創作，因此可合理視為他較能傳達個人思維的作品。

以現在的觀點回頭閱讀此劇本，常會讀出與楊未來作品的關連趣味，例如主角隨叛逆年輕人夜店狂歡、戀人之間的求婚與被拒等情節，在《青梅竹馬》也有出現，但做出了性別上的對調；阿丁有攝影的專長與器材，他放大照片並拼貼於牆上，也很容易想到楊德昌下一部作品《恐怖份子》。角色看著放大的粗糙粒子找尋命案線索，則與義大利導演安東尼奧尼《春光乍現》（*Blow Up*, 1966）劇情如出一轍，無怪乎當時影評常將兩人併置而談。以文字感受楊德昌的創作特色，最顯而易見的是角色對白的大幅增加，與《青梅竹馬》的簡練語言相當不同。他常讓角色直接大段講出帶有強烈情感張力的台詞，並且在其他指示性文字中，也常出現較為抽象、不

易演出的角色內在情緒抒發。

另一更明顯的作者印記是，楊將台北這座城市有機融入故事之中，若干場景準確指示發生的街路名，舉凡敦化北路商業區、民生東路麥當勞門市、安和路、林森北路一帶……都在取景的考量之中。這位創作者勢必熟知城市各區氛圍，方能擇取可供劇情推進的環境來鋪排故事。以城市作角色之一，自然也讓人想起《青梅竹馬》的實踐，但相對地，劇本對於山區偏鄉的刻畫，於人於景都較為貧弱。

（四）四種另類男子

前文觀察《青梅竹馬》中角色呈現的男子氣概，順此脈絡，本文繼續探知楊德昌在《信念與疑惑》想展示的性別氣質。

這兩個敘事作品皆在講述以台北為背景的都會人的感情世界，但為各自相異的故事。比較其人物，最大差異在於《信念與疑惑》沒有任何上一世代的人物，三位男女主角彷彿完全脫離原生家庭、獨立生活於都市之中，也沒有劇情及台詞透露他們與上一代的交流。因此，《青梅竹馬》表現出的男子氣概可向上溯及台灣早期社會的家族長制度傳統，《信念與猜疑》的男子氣概則很難如此歸因，更多的影響來自於資本主義化的台北，運作的力量包含了角色的社交網絡、全球化公司的工作環境、大眾傳播媒體等，彼此交互作用，再由角色個人選擇屬於自己的氣質表現。

大體來說，《信念與猜疑》行文之間並沒有對角色做出道德上的價值判斷，不論是三個主角的感情主線，或是阿丁追查失蹤阿雄的犯罪支線皆然，並

不採取傳統通俗劇善惡二元的編劇方法。透過劇本裡的指示性文字，可以讀出作者同情角色的立場，不想框範某種理想的男性典型，而要觀眾一起理解這些出了問題的男性。例如沉默的阿丁，他因喪妻之痛而避走偏鄉，這種到山區隱居的遁逃行為若在健康寫實主義的電影裡，可能會被指為逃避心態，而勇於面對現實、回到都市繼續拼搏才是真正的男人。對阿丁做出這樣提醒的角色是蕭明，但蕭明的處世態度也另外造成別的問題，顯然劇本沒有將蕭明塑造為某類理想的男性人物；反而，阿丁在山間寫作、攝影，獲得某種城市無法給予的治癒力和鑑賞力，其作品引起了出版商老賴的共鳴，以創作能力肯定了男性從事過往被認為陰柔的藝術工作。

人物設定較為奔放外向的蕭朋，除了女友唐曉真，也與另一名空姐交往，甚至還在啤酒屋搭訕其他女性（場 22、23），暗示他有較為活躍的性生活，同樣以健康寫實標準檢視，恐怕也會被指責為用情不專的登徒子。但劇本傾向將此視為現代都會年輕人正常的人際交往（像是曉真也有與其他男子交往的自由），因此無法將蕭朋單純化為渣男一類的類型人物。在剛開始的場 2，蕭朋和阿丁兩位老朋友再聚首，兩個中年男子一度也將話題帶到交往的女性，但談話的方式卻十分節制，並非如有害的男子氣概般將性生活及性能力當成炫耀的話題，兩人成熟地彼此坦誠較為私密的情感狀態。

無論是阿丁還是蕭朋，劇本都無意將他們塑造為某種男性英雄，但也不對他們未能成為男性典範窮追猛打，反而嘗試同理他們的困境。有趣的是，和《青梅竹馬》相同，《信念與猜疑》再度出現了一位「像男性的女性」唐曉真。在場 44，她講述算命的結果：「[算命師]說我應該是個男人的命……在以前的話，不是作皇帝就是作宰相……。」因此何謂「男子

氣概」，弔詭地在一位女性角色身上得到表明的可能。對於 1980 年代的楊德昌來說，一個工作力強、在國際公司裡得到主導地位、對職場發展有企圖心、並將感情生活置於其次，這樣的女人被認定為像男人一樣，因此在相同的邏輯下，理想的男性也要在事業上有企圖心、並強勢與他人競爭而不帶情感。或許楊德昌出於當時社會的性別平權意識，因而將女主角塑造成在職場上與男性平起平坐的女性，但受到社會肯定之餘，劇本也清楚提示曉真在美麗表相下，內裡也有哀愁、矛盾、孤寂、恐懼、失落等陰暗面（場 75A）。

最後，較之楊德昌其他創作，《信念與猜疑》還設計了一位非常特殊的角色——男同志老賴。楊德昌對其角色分析如下：

與阿丁年近的出版商，對文藝的熱情已經在這環境的失望裡退[褪]色而成了一種戰俘性質的人物，他的牢獄就是他的出版社，他逃避在自己的牢獄裡，給人那種怕見天日的陰暗感。也許老賴是另一種良心的造型，一種純潔的良心經過環境的洗刷而變質的一種老舊的外殼。他的樂觀逐漸縮小到他自己的小天地裡，又同性戀傾向。

在楊的電影裡，絕大多數的故事都是在異性戀的框架中進展，我們只在《麻將》裡見到如 Jay 這般花枝招展、舉止浮誇的同志樣板人物；這位唯一登場的同志，在當時楊朝向活力喜劇風格的調度下顯得丑化，很難形成同志友善的創作。相形之下，《信念與猜疑》的老賴，是一位難得被嚴肅刻畫的同志角色。雖然劇本並未拍成，有關老賴的具體表演如何無從得知，但就指示文字而言，編劇並沒有要求刻板化的表演方式，僅僅

安排在出版社裡出現一個穿緊身背心端茶的少男作為性傾向的暗示而已（場 70）。

老賴在劇情中是阿丁的潛在出版商兼朋友，楊或許將其視為功能性角色而無意完整發展，因此出場次數不多且因果動機不明確，但他確實是支持阿丁在城市生活的重要角色，阿丁對他也不存在恐同心理。這個角色的存在，有助於展現現實生活中多元性別的樣貌，並使男性氣質產生更多討論的空間。

三、台北故事外一章：重讀〈炎夏之都〉

（一）小說創作動機回顧

侯孝賢與朱天文兩位新電影運動的創作搭檔，與楊德昌共同列名為《青梅竹馬》的編劇。在前文的爬梳中，從楊主導性較高的《信念與疑惑》到電影成品《青梅竹馬》，故事內容和人物結構更動之大，儼然是不同作品，可推知另外兩位編劇投注相當改寫心力、協助新劇本成形。

其中，侯是在創作之初就被楊鎖定的合作對象，當時兩位還在新電影浪潮中秉持共同的理念、彼此互相支援拍片，可以想見他們為此作品會有密切的溝通（況且侯還身兼男主角）。朱自《小畢的故事》（1983）起踏入電影編劇工作，為新電影浪潮帶入文學思維；觀察她在台灣電影創作的系譜，泰半與侯合作並產出高藝術成就的作品，《青梅竹馬》是她唯一一部與楊

合作的作品。此片有她的加入，或許幫助楊理解女性角色的思維想法，但在她公開的資料裡，提及這次合作上實質的分工和創作心得，多是隻字片語而願聞其詳。⁴

以楊為追尋脈絡，「炎夏之都」除了為《信念與疑惑》手稿封面副題名之外，也曾在劇本發展階段於媒體露出。⁵但以朱為脈絡來檢索，則另有發現：1987年出版的《炎夏之都》是朱天文的六篇短篇小說集，以其中一篇同名之作做為書名。該書初版由三三書坊與時報出版社同時發行，而後經歷三次改版，離目前最近的2008年版由INK印刻公司發行。

雖然再版，2008年版本仍然收錄了朱在1987年初版時的自序，可知即便長達20年，作者依然希望傳達當時創作的初衷。這篇序文至少提示兩點值得注意：其一，選集中一篇1984年完成的〈外婆家的暑假〉，原是楊某部電影的構想，希望她先寫一個故事，但後來楊並沒有採用拍成電影，就此時間判斷，恰為朱楊侯三人合作《青梅竹馬》的時期。其二，此序文藉托作家劉大任的來信提醒，表達投身電影編劇後，在文學小說的耕耘便少了，感悟「電影永遠是導演的，編劇無份」，因此「很想做一件完全是屬於自己的事情」，以此心情寫就〈炎夏之都〉。

閱讀〈外婆家的暑假〉及〈炎夏之都〉兩篇的內容，都與《青梅竹馬》完全無關，確實是朱的獨立創作，而〈炎夏之都〉這篇有一大半的故事背景放在台北，處理的也是都會中產階級者的感情生活，與《青梅竹馬》、《信念與疑惑》想探求的議題有所呼應，因此可作為一篇參照的文本。

⁴ 在本研究收集的資料中，朱僅於出版的小說集序文提及與楊德昌的合作狀況，但為其而寫的作品〈外婆家的暑假〉，楊並沒有採用。

⁵ 參閱〈受萬國線安定影響 中國院線不拆啦〉，《民生報》1984年6月13日11版。

（二）情節提示

〈炎夏之都〉最初以《中國時報》「歷屆時報文學獎得主作品聯展」名義，於 1986 年 10 月 23 至 28 日連載發表，當時題名為〈北回歸線以北〉；至 1987 年 9 月以小說集形式正式出版，更名為〈炎夏之都〉。

故事以中年已婚男子呂聰智為敘事中心，分為兩條情節主線：一條背景在嘉義（北回歸線所在地呼應原題名），描述呂的妻子德美娘家（即呂的岳家）發生的兄弟相殘憾事；另一條則回到夫妻所住的台北板橋，描述呂的婚姻、工作、及婚外感情等生活面向。兩條線透過角色在雙城間移動、彼此對話、內心回憶、閃現的聯想等方式相互搭接，大致描述這位 1980 年代已婚男子所經歷的生活與心緒，最終在目睹外遇的對象，以酒女為業的葉小姐其實也另外接客，突然感悟到某種荒蠻之感，也回想起多年前所愛的女子，因而流下淚來。

在這篇小說中，朱天文維持一貫的冷觀筆調，描寫男主角內外思緒時，敘事本身沒有過多渲染、煽情的文字，即便人物親密行為的描述也如此，著重在性愛帶給男主角的內心悸動。故事實際發生集中在岳家大弟犯案後幾日到二弟喪禮結束後幾日，情節時間並不長，但隨著呂的回憶及角色之間的交談，中間夾雜著許多龐枝情節，最遠的往事是岳母在中國出生時，因重男輕女而差點被棄置而死。另外，小說對於各個場景物件的描述、早期軍中的制度、標案與市場的操作、居住地的地景刻畫等等，都相當寫實與熟稔，彷彿小說完全對應 1980 年代的台灣現況。

(三) 荒蕪的男子？空無的男子？

走文至此，同樣描寫都市人感情的〈炎夏之都〉，也可在「有害的男子氣概」議題下一併檢視，可完整理解因《青梅竹馬》聚首的各位創作者想提出的性別理念。與前文兩個文本極大不同的是，〈炎夏之都〉雖由男性角色視點貫穿全篇，但卻是出於女性作者朱天文的創想與摹寫。

朱初登文壇於 1970 年代末，並在 1980 年代開始活躍，恰為台灣當代性別平權意識抬頭之時，但總體概論，朱的作品並無明顯意向倡導某種革新的性別價值理念、或強烈聲討舊時代父權社會的不公，更受矚目的成就常在於精準描繪身處世紀末的角色荒蕪、蒼涼的內心之感，試圖捕捉其感覺結構，〈炎夏之都〉也是如此。故事中，男主角並非某種情操高尚的類英雄人物，也非相對具有性格缺陷的反面角色，彷彿他身為「人類」的意義大於身為「男人」。

小說中另外兩個男性角色，大弟與岳父，或許還比男主角透露較多刻板的男性氣質。男主角回憶大弟來家裡的往事：他先是在男主角抽菸時開玩笑提醒會「六點半」（即男性性功能障礙），而後向男主角展示一張軍旅時期的照片，帶出大弟軍中同袍被判死刑之事，主因在這位同袍犯上、踢破老士官下體致死；由於他目睹同袍行刑的模樣太過嚇人，後來導致個性變得神經質並逐漸惡化。這段簡短的回溯裡牽涉到老兵、階級、生殖器官等情節，因而性能力的保護與傷害在大弟這個角色形成一個議題，也使後面他的精神解離別具詮釋的空間。而岳父這個角色，小說描述他「生著一張不規則的肉臉」、「是那種心臟跳動很慢的人，極冷靜」，但有時讓男主

角覺得「三腳踩不出個屁」，兩人講不上話。岳父有著骨科醫學的專業，看起來是岳家經濟主要來源，但在岳家孩子們各自的故事中並不是重要角色；在二弟慘死之後，由他親手修復屍體，但他對兒子之死似乎也保持高度的冷默，小說並沒有顯示他有任何情緒上的波瀾。岳父這樣的人物，一來是上個世代的代表，二來他顯現傳統男子氣概掩藏個人情感的特徵。

但將「性能力」與「情緒表達規則」（emotional display rules）兩項議題放在男主角呂智聰身上，卻相形複雜許多。小說文字中並沒有清楚表明呂與葉的婚外感情關係是純粹金錢交易、或兩方確有投入真感情（說不定連角色本人也不明白自己的真實心意）。但可確知的是，做為旁觀的敘事者，朱天文的行文態度是客觀而除罪化的，試想：如此婚外情的內容在文化復興運動時的早期小說中，可能會嚴重批判男主角對婚姻的不忠與背叛，又或者在瓊瑤式的愛情小說中，也可能將男主角的婚姻生活渲染成已有瓶頸、而外遇女子也有令人惻隱的境遇，因而婚外感情才是真愛。但，朱似乎理解人類的感情有著多元的態樣，並不給予她的角色道德評價；在冷靜的書寫裡，只見角色忙於生活，心境裡除了偶然來的異想外只剩荒蕪孤寂。因此，即便呂表面上擁有兩個性伴侶，但彼此的情感交流不能以展示「性能力」一言蔽之。

而似岳父這種不與他人交心的待人方式，呂也偶有承襲（例如過年在岳家連三天窩在房裡看武俠小說、對葉保持若即若離態度等），但他並沒有全然接受上一代男性不問家事的傳統，與妻子一同面對子女的教養工作；在與葉的交往裡，也由他主動問起葉的身世，引發他的同情，後續也涉入她

的生活。讓呂與前文提及所有其他男性虛構人物最為與眾不同的是，他對於上一代女性——岳母的同情與自省。小說設定岳家長輩來自中國北方，飄洋過海來到台灣南部落腳；岳母是舊社會下誕生的女嬰，由於貧窮及重男輕女，出生時險些棄置而死，她成為母親之後將兒女們拉拔長大，但各自人生卻不順遂，為此滿懷歉疚。這些情狀，呂作為女婿都看在眼裡，內心深處對她有著憐憫，甚至檢討自己與妻子年輕時的作為，認為荒唐的過往必定也讓岳母痛心過。這種對上一代女性的不幸表達不捨，在《青梅竹馬》電影裡有女性角色阿貞如此表現，在〈炎夏之都〉卻很少見地安排在一個異性戀男性角色上。

傳統以「競爭」為立基點的男子氣概，在小說中的現代都會裡轉移到工作能力的表現上。男主角所處理的電力電纜標案雖然初步略勝一籌，進一步贏得了妻子床第上的回報，但而後因各廠家聯合壟斷而節節敗退。若是以電影《青梅竹馬》的犀利態度，可能會趁勢帶出男子氣概受挫的議題，但朱詳細解釋了標案內外的進行狀況（一般愛情文藝小說不會解釋這些專業細節），因此引導讀者理解男主角的工作困境，乃是現代商業的契約關係與市場運作所致，並非強調競爭的男子氣概逞強造成。

更為有趣的是，作者對於小說各角色的外形特徵或神態多少都有所描述，但呂智聰做為男主角，雖有豐富的心理感觸，對於外形卻沒有一字半句的描繪，因此無從想像這男子以何種相貌身段來演出各個情節。作者或許藉此塑造一位另類的「每人」（Everyman），他代表各式各樣一般平凡男性的綜合體，沒有必須要被認明的外在特徵，更需要被了解的是他腦內閃回的過往回憶、奇想和情緒。這樣的男人滿溢著情感，因受制於生活無法外

顯地表達，最後目睹葉於他之外也服務其他男客，覺悟某種孤獨與無力其實一直都在；承認這一點之後，淚水終於不必顧忌地被釋放。

結語：從舊台北到新台北

末了，1980年代的楊德昌本人對於性別角色有何種理解和訴求呢？在「一一重構：楊德昌」回顧展中，有一件令人意外的展件略有透露。⁶ 在1980年1月13或14日的這篇英文打字日記裡，他在開頭先讚賞義大利男高音帕華洛帝（Luciano Pavaroti）的精彩演出，讓他激賞不已，然後話鋒一轉，另起一大段落抱怨起女性主義者。

首先，他仿造法國電影導演羅伯·布列松（Robert Bresson）的名言「就裸體而言，一切不美的東西都是淫穢的」（**On nudity, everything that's not beautiful is obscene.**），類比造出一句填充題：「就女性氣質而言，一切不是___的都是___。」（**On femininity, everything that's not__ is __.**）暗指女性特質的定義是由差異而來。接著，他指責現在的女權運動太過於政治化，讓他失去了對真實女性的品味；他認為女性主義者都希望與男性平等，但正因為差異，這世界才會變得美麗，若他因此被認為是性別歧視者，他也覺得這是對全人類（而非只對他或對男性）最大的侮辱。最終他提出的論點是，因為每一個人都與眾不同，世界才得以讓人忍受，也順帶抱怨美國宛如另類的法西斯主義，將每個人、每個地方都塑造成一致，這不是真正的平等。

⁶ 該展件併同收錄於《一一重構：楊德昌》展覽專輯，可參閱該書第192頁。

1980年代正值而立之年的楊德昌，或許並不清楚全球視角下女性主義理論的多元化，也未能正視女性運動對於基本人權、去除歧視的訴求。但一個人的價值觀與思維會隨時間改變，這份切片式的文件雖然與《信念與疑惑》、《青梅竹馬》因時間相近而有所呼應，但無法展現作者持續的思維變化。《恐怖份子》之後，楊德昌結束了「舊台北三部曲」的創作，在經過《牯嶺街少年殺人事件》的歷史省思之後再回到當代，拍出《獨立時代》、《麻將》與《一一》，謂之「新台北三部曲」。若楊德昌是時時保持學習與成長的智者，那麼新的作品應該會透露他對於性別角色的新觀察與新訴求，且看三部曲的都會男女是否再進化。

引用書目

中文專書：

王俊傑、孫松榮主編。《一一重構：楊德昌》展覽專輯。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。

馬修·泰勒 (Mathew Taylor)、安德魯·史麥勒 (Andre Smiler)，田菡譯。《洋蔥式閱讀！當代關鍵議題系列：種族主義、暴力犯罪、人際關係崩壞源自男子氣概？陰柔氣質更適合現代男性？從歷史及社會文化看男子氣概如何戕害男性及性別平權》(*Is Masculinity Toxic? A Primer for 21st Century*)，臺北：臉譜，2020。

中文文章：

何李新。〈個體。身份。生產：論電影《青梅竹馬》〉。《哈爾濱學院學報》第31卷第7期(2010.7)：頁65-68。

尚·米榭爾·弗東 (Frodon, Jean-Michel)。〈青梅竹馬 Taipei Story 1985〉。收錄於《楊德昌的電影世界：從光陰的故事到《一一》》，楊海帝、馮壽農譯，台北市：時周文化，2012。頁83-97。

呂彤鄰。〈城市情節劇：楊德昌：《青梅竹馬》、《恐怖份子》、《獨立時代》〉。《大陸台灣文化論壇：

新電影與現代性》。香港：香港大學出版社，2004。頁 171-231。

李昂。〈反省的一天（我看『海灘的一天』）〉。《港台六大導演》，李幼新編。台北市：自立晚報，1986。頁 91-92。

韋菁。〈《青梅竹馬》：楊德昌的文化反省〉。《電影藝術雙月刊》第 3 期（1992）：頁 79-85。

童娃。〈青梅竹馬：現象·台北·一九八四〉。《楊德昌：台灣對世界影史的貢獻》，區桂芝主編，台北市：躍昇文化，2007。頁 59-82。

黃建業。〈青梅竹馬：楊德昌的台北故事〉。《臺灣新電影》，焦雄屏編。臺北市：時報文化，1988。頁 163-165。

——。〈青梅竹馬：台北都會故事〉。《楊德昌電影研究：台灣新電影的知性思辯家》，台北市：遠流，1995。頁 101-126。

賴聲羽。〈青梅竹馬：物非人非事事休〉。《臺灣新電影》，焦雄屏編。臺北市：時報文化，1988。頁 158-162。

日文文章：

金子遊。〈『台北ストーリー』亜熱帯のコスモポリタン〉。《エドワード・ヤン：再考／再見》，フィルムアート社編。東京都：フィルムアート社，2017。頁 167-176。

西文文章：

Anderson, John. 'Taipei Story.' *Edward Yang*. Urbana: University of Illinois Press, 2005. 34-44.

Welnrichter, Antonio. 'Cartografiando Taipei. Notas sobre "Taipei Story".' *Edward Yang*, ed. Jaime Pena. Donostia-San Sebastian: Donostia Kultura, 2008. 87-92.

Wu, I-Fen. 'Tokyo Love Story and NY Bagels: East-West Cultural Encounter in Edward Yang's Taipei Story'. *Asian Cinemas: a Reader & Guide*, ed. Dimitris Eleftheriots, Gary Needham. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 384-392.

西文學位論文：

Shen, Shiao-Ying. "Permutations of the Foreign/er: a Study of the Works of Edward Yang, Stan Lai, Chang Yi, and Hou Hsiao-hsien." PhD. Dissertation. Cornell University, 1995.

小說：

朱天文。〈北回歸線以北〉。《中國時報》1986年10月23至28日（連載），第8版。

——。《炎夏之都》。台北市：三三書坊。1987。

——。《炎夏之都》。台北市：INK 印刻。2008。

劇本：

《青梅竹馬》電影劇本。新北市：國家電影及視聽文化中心圖書館典藏。

電影：

《青梅竹馬》。楊德昌導演，楊德昌、侯孝賢、朱天文編劇，蔡琴等人演出。最初於 1985 年出品。數位修復藍光版，台北市：傳影互動，2019。

歌曲：

黎曉陽演唱。〈真偽文青〉。林日曦作詞，黎曉陽作曲，收錄於《上上下下左右左右 BA Start》專輯。香港：音樂份子，2015。

手稿及打字稿：

楊德昌。[留美時期英文打字日記，1980 年 1 月 13 或 14 日]。新北市：國家電影及視聽文化中心寄存。
——。《信念與疑惑》劇本手稿。展出於「一一重構：楊德昌」，國家電影及視聽文化中心、臺北市立美術館主辦，臺北市立美術館 1A、1B 展覽室，2023 年 7 月 22 日至 10 月 22 日。

報紙資料（依時間排序）：

楊士琪。〈策劃影片叫好不叫座 張艾嘉辭卸新藝城台灣總監〉。《聯合報》1984 年 2 月 23 日 9 版。
台北訊。〈張艾嘉另豎一幟！聯合「萬年青」班底組新公司〉。《民生報》1984 年 2 月 23 日 11 版。
孟莉萍。〈導演「聯合主演」「明星制」受考驗〉。《民生報》1984 年 3 月 1 日 12 版。
高愛倫。〈銀色晚宴座上客 新銳導演邀拍片 林青霞在港左右逢源 為「君子」削短秀髮 有氧舞蹈保持身段〉。《民生報》1984 年 4 月 8 日 11 版。
本報特稿。〈走上「萬寶路」不關粉紅色「休止符」 楊德昌強調 愛情事業兩回事〉。《民生報》1984 年 4 月 12 日 11 版。
高愛倫。〈藝術商業並重 審慎開鏡儘速殺青 我新銳導演以行為證明 提升國片絕非曇花一現〉。《民生報》1984 年 4 月 24 日 11 版。
章凌。〈導演逐漸成為國片的主宰〉。《聯合報》1984 年 5 月 11 日 9 版。
孟莉萍。〈觀眾又有好戲可看了！角逐金馬獎 供應暑假檔 新片拍攝活絡 類型不同 投機減少 品質已比往年提升〉。《民生報》1984 年 5 月 19 日 11 版。

- 台北訊。〈追求在電影藝術上被肯定 明星都希望做個「真演員」 楊德昌要以「愛情一九八四」重新塑造林青霞〉。《民生報》1984年5月19日11版。
- 金琳。〈銀色廣場 柯一正又去當演員〉。《民生報》1984年5月28日12版。
- 台北訊。〈兒童天地等四個節目 參加西班牙希洪影展 數部國片未覓妥主演人選〉。《聯合報》1984年6月9日9版。
- 台北訊。〈兩公司斥千萬鉅資 支持新銳導演拍戲 金馬觀摩展關華裔作品專欄〉。《聯合報》1984年6月13日9版。
- 台北訊。〈受萬國線安定影響 中國院線不拆啦〉。《民生報》1984年6月13日11版。
- 林意玲。〈情到深處情轉薄 秦林談分手·無關風雨月〉。《聯合報》1984年6月24日9版。
- 林意玲。〈電影明星 不是俊男美女的專利〉。《聯合報》1984年6月27日9版。
- 高愛倫。〈兩公司計畫集資五千萬下大注 要網羅七位新銳導演拍片〉。《民生報》1984年6月28日11版。
- 林意玲。〈柯一正面臨導與演的衝突〉。《聯合報》1984年7月1日9版。
- 林意玲。〈編導合一 利弊互見〉。《聯合報》1984年8月9日9版。
- 林意玲。〈侯孝賢的愛情一九八四 踏上演藝之路〉。《聯合報》1984年8月29日9版。
- 台北訊。〈「愛情一九八四」女主角屬意蔡琴〉。《民生報》1984年9月19日11版。
- 林意玲。〈楊德昌 萬仁 迎風待發〉。《聯合報》1984年10月10日9版。
- 台北訊。〈國內影壇一片好景 七部新戲日內開拍〉。《聯合報》1984年10月24日9版。
- 高愛倫。〈籌拍的戲 --- 火車 開鏡的戲寥寥無幾 影界蕭條景象 恰似乎秋後天氣 院線「戰火四起」 海外市場盡失 當然沒人願意拍戲〉。《民生報》1984年10月24日11版。
- 台北訊。〈楊惠姍昨與中影簽約 主演我這樣過了一生〉。《聯合報》1984年10月27日9版。
- 台北訊。〈青梅竹馬開拍〉。《聯合報》1984年12月1日12版。