
我是恐怖份子， 也是知識分子

I am a Terrorizer and an Intellectual

文 | 阮慶岳 Ching-Yueh Roan

小說家、策展人、建築師

作為奮力朝向現代化目標前進的戰後第三世界城市，臺北一直有趣地成為楊德昌電影的重要敘事背景。因此，也必然地進入到某種能如同樣在奮起追趕現代化的許多城市一樣，在期待能迅速發生「金蟬脫殼」的命運過程裡，不覺落入各樣新舊交織的價值與徬徨起伏的茫然失途狀態。楊德昌電影裡的臺北，也有意識地扮演起有如象徵、隱喻的無聲現實對照體，與影片中經常會時時倉惶無根的人物，以及他們各種顯得複雜而虛妄的生命經歷，作出類同互文般的意涵指涉。

是的，楊德昌讓臺北城市以著讓人愛恨難分（既是對過往遺痕緬懷徘徊、又有對未來發展的某種期盼憧憬）的批判姿態，也將現實空間在新舊替換間的迅速變化，橫貫交織地鋪陳入電影敘事的首尾。這從他最早所參與執導四段式影片《光陰的故事》的〈指望〉（1982），到最後獲得坎城影展最佳導演獎的《一一》（2000），皆清楚地有著批判，與緬懷交織的跡痕可見。

而在這樣不多也不少的影片裡，楊德昌以臺北接近 20 年的城市關鍵發展時期，捕捉也見證臺北如何由日治時期遺留與環繞的過往風情，急遽地進入一個全新資本化城市的演化轉變過程，楊德昌也藉此透露出來他向來有話要說、卻又冷眼觀察的敏銳姿態與智慧。

也就是說，楊德昌真正意圖凝看與關注的世界，以及他所真實地記錄下來的城市，似乎正是臺北在這樣一心想能迅速跟上「現代化」的過程裡，舊有階級與社會結構如何因之逐步瓦解，以及眾多在這樣轉變過程裡，忽然就頓失生命依據的人，所顯現出來的不確定、不安定、絕望感，所伴隨總是帶著

流離性格的眾生相。然而，也正是這樣無數破碎生命的整體現象，一起譜出楊德昌電影裡，揮之不去的惘惘然的悲觀惆悵氣氛。

流離失所因此成了楊德昌電影人物的共同宿命，而且這樣宿命般顯得不幸的命運，基本上無分階級、族群與年齡，是一種集體性的共同精神狀態。這樣近乎瀰漫不去的集體狀態，當然立即讓人聯想到薩依德（Edward W. Said）藉由書寫巴勒斯坦人的現實流離狀態，以及他藉此指出極為令人心痛的共同時代性現象：「他們不但在外地流亡，而且還在自己的家園流亡。」



《恐怖份子》（1986）以廢棄公寓、雜亂市容與髒污後巷，對比嶄新的玻璃帷幕大樓，描繪 1980 年代初臺北的轉變及對立；圖片來源：《恐怖份子》，中影股份有限公司

《恐怖份子》(1986) 頻繁地以觀看城市的長鏡頭與俯瞰視角，傳達失去希望的城市破碎氛圍，並藉由將室內空間分割或穿視的畫面，表達相互背叛與失信的人際關係；圖片來源：《恐怖份子》，中影股份有限公司



的確，「在自己的家園流亡」是絕對讓人觸目驚心的字眼，而發生這種不能／不願意安身於自己家園的態度，自然也是因為見到自身與家園間，出現了某種難以跨越的巨大矛盾或差異。薩依德曾說自己是一個「巴勒斯坦的阿拉伯人，也是個美國人，就算稱不上詭異，也至少是古怪……我必須協調暗含於我自己生平中的各種張力與矛盾。」

我也想以這樣「暗含於我自己生平中的各種張力與矛盾」的視角，來看楊德昌如何透過描述眼中的人物角色，在他們自覺或不自覺的生命狀態下，各自衍生出「暗含於我自己生平中的各種張力與矛盾」，

而只能各自慌亂地做應對，以及如何用隱喻般存在背景裡的持續幻變城市，來譬喻、協調或化解他所見與存於眾人自我內在的「各種張力與矛盾」。

首先，我會挑選三部楊德昌的電影：《恐怖份子》(1986)、《牯嶺街少年殺人事件》(1991)、《一一》(2000)，作為這樣觀察與敘述時的主要支撐脈絡，這也是意圖與我前述臺北的城市風貌，在發展時間上的關鍵轉變期，作出一些互文似的對照輝映。

這三部電影其實都透露著巨大的精神不安與失落感，譬如《恐怖份子》所描繪 1980 年代初的臺北，





那是中產階級正預備要興起，由資本社會主導的時代消費文化，也隱隱蓄勢待發的新興社會狀態。《恐怖份子》的影像，卻以著空洞荒蕪的廢棄公寓、雜亂的街景市容與髒污後巷，以及波希米亞般的逃逸角色，對照著逐漸矗立起來一幢幢看似華麗也冰冷的玻璃帷幕大樓，來陳述這樣時代的轉變與對立。

影片裡頻繁出現用來觀看城市景象的長鏡頭與俯瞰視角，以及室內空間的反覆被分割或穿視（經常有另外一個空間對照地存在遠處），傳達一種失去希望的城市破碎氛圍。而不斷出軌／外遇的婚姻，與總是相互背叛與失信的人際關係，透過被透明玻璃

窗層層阻隔的室內空間，更顯現出一種困境般無解的生命空洞狀態。

《牯嶺街少年殺人事件》則是對注定消逝的過往時空，發出哀悼般的記憶追念。得不到真正認可與未來承諾的兩代外省族群，或是持續地不斷被迫移動於安定生活的邊緣，或是只能淪為加入幫派以壯聲勢，某種外省家庭裡所瀰漫的低迷惶然氣氛，以必須被擠壓居住在封閉狹窄的日式住宅空間裡，作出隱喻般的嘲諷。譬如影片中作為敘事主角的小四，近乎可悲地被迫以日式壁櫥作為睡房，入眠時還握在手裡有如武器般的長筒手電筒，成為他可以依恃



《牯嶺街少年殺人事件》(1991) 的畫面呈現了某種外省家庭裡瀰漫的低迷惶然氣氛，以封閉狹窄的日式住宅空間，作出隱喻般的嘲諷；圖片來源：《牯嶺街少年殺人事件》，中影股份有限公司

的僅有現實物，而電影中更是感嘆地點出外省族群「和日本人打了八年抗戰，居然竟落得一家人必須擠在一個日式小住屋裡生活」的無奈與荒謬。

《恐怖份子》與《牯嶺街少年殺人事件》都傳達了一種時代變動下的憤怒與不平，也暗示著面對這樣支離破碎的時代，暴力似乎終於難以避免的必要。相對於此，《一一》就尤其地顯露出相對更為抽離的冷靜態度與旁觀姿態，臺北樣貌也一反《恐怖份子》的雜亂無章，或是《牯嶺街少年殺人事件》的感嘆緬懷，片中反覆顯現的建國南北路新穎高架道路與圓山大飯店的鮮豔華麗，暗示著中產階級的已然成形與社會階級流動的終於底定，甚至族群間過往的緊張與矛盾，也彷彿在愛情、婚姻與同學的交疊關係裡，忽然就消弭無形了。

也就是說，臺北似乎終於擺脫各種詛咒與宿命，成功地邁入看似現代化的城市景象裡，《一一》以帶著美化意味的鏡頭，緩慢也優雅地掃看著臺北。就此同時，也展開楊德昌獨具顯微鏡般的檢驗之眼，透過影片中那個只能直視不願虛掩事實的小男孩洋洋的觀看角度，以有如相機與底片的無可欺瞞紀實個性，細細地察看這個看似灑滿金粉的美好生活樣態下，這些亮麗也成熟的大人們，所共同建構出來充滿欺騙的真實世界模樣。

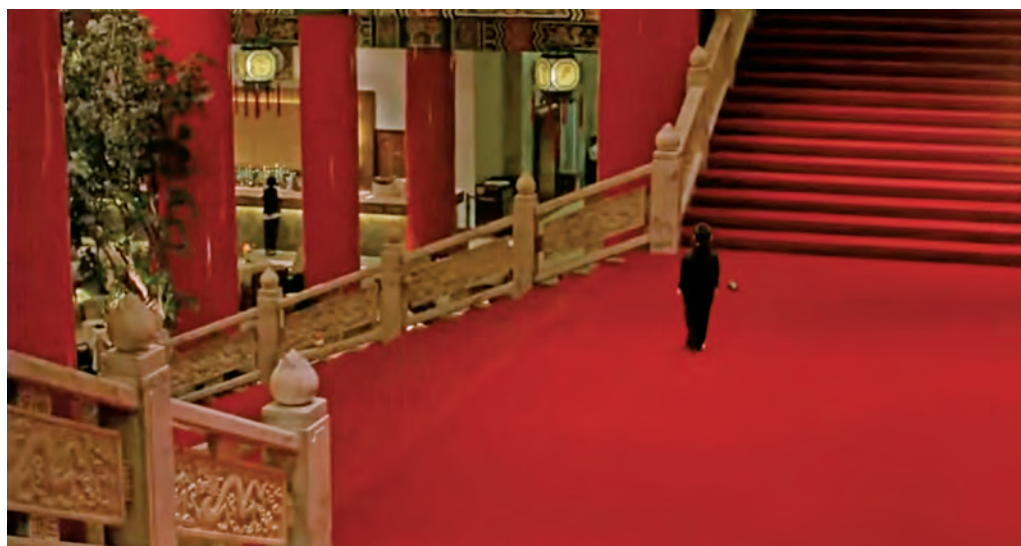
於是，在《一一》的空間建構裡，我們看到更多對於都市從高處的瀏覽與眺看，似乎有著菩薩低眉與對蒼生的悠悠憐憫，心情則是近乎不



《一一》(2000) 片中反覆顯現的建國南北路新穎高架道路與圓山大飯店的鮮豔華麗，暗示著中產階級的已然成形與社會階級流動的終於底定，甚至族群間過往的緊張與矛盾；圖片來源：《一一》，傳影互動股份有限公司



《一一》(2000) 敏敏(金燕玲飾) 夜裡從漆黑的辦公室往窗外看，角色的倒影重疊著窗外流動的車燈，被構圖於其心臟位置、不斷閃爍的紅燈號誌如同心跳般，呼應著城市的脈動，以及角色自覺無處可去的疏離；圖片來源：《一一》，傳影互動股份有限公司



動情的接納與包容。但這並非虛無，因為必須不動情，楊德昌才可以自在地逼近多線並走的眾多角色，讓我們得以細細睨看每一個生命的殘缺與不完整，此時的同情已然多於批判。

而與生命個體心境狀態相關的室內空間與場景，多半輕盈、細膩也明亮，往往以空間的切割／併陳，來展現生命本是多元的可解讀性，並不強加導演額外的詮釋與渲染。當有不可解的困局與爭端出現，則以隔著玻璃窗、框景或透過物件反射的距離，拉遠開現實的壓迫感，彷彿介入或對抗

的意圖已然遠逝，多元多義與花自開落的生命觀，悠然地隱約浮現。

是的，影片裡的臺北看似亮麗進步，卻似乎人人都有著什麼難言的苦衷與秘密，也因此各自困鎖於彷彿永無止盡的現實糾纏裡，某種貪婪、背叛、迷信與虛假的生活，成為編織這個城市的主節奏。每個人都是社會龐大旋律下無從抉擇的旋轉玩偶，只能不由自主地隨之起舞，譬如昏迷不醒的婆婆，竟然成了眾人吐露心事的對象，無語與無任何肢體回應就是時代的答案。

楊德昌並沒有真正回答他提出的眾多質疑，他只是鋪陳了一個彷彿在什麼外在力量控制下、一直被不斷的承諾與宣傳所包覆的美好未來，以及用來與之作出對比的，一種局外的、自發的、拒絕被集體性所制約的個體力量，會透過選擇了寂寞也孤獨的一己生命歷程，來表達對於這個充滿謊言世界的唾棄與不信任。

那麼，這個時代謊言的源頭，究竟又是什麼呢？我覺得應該是追求現代性所夾帶的各種負面影響，譬如城市突兀地與歷史文化或社會傳統的斷裂，社會對於「優勝劣敗、適者生存」價值觀的盲目推崇，甚至因之對於獨立自發個體生命的壓迫排除。對於這些價值錯亂的各種批判，其實都可以在楊德昌的電影裡閱讀得到。

若是回到臺北作為一個現代城市的角度來思考，前述楊德昌對於現代性所夾帶的負面影響，其實也是可以在臺北意圖現代化的歷程裡，見出類同的問題與現象。譬如在努力學習西方的現代城市時，該如何面對自身顯得破敗醜陋的既存現實？在「進化論」的價值觀下，如何處理不同族群與階級的和諧與共存關係？以及最重要的，在強調集體意識優先的時代氛圍下，個體的獨立意志與多元的價值觀，如何能得到該有的存在空間？

《一一》(2000) 後段以觀看東京城市的畫面，銜接角色的內在狀態，同時回應電影前段臺北城市的雜亂無序模樣；圖片來源：《一一》，傳影互動股份有限公司



這些問題其實牽涉極廣，也不是楊德昌的電影或我這篇文章能完整回應。我就先以楊德昌在電影敘事時，經常會慣用的多重複調敘事模式，也就是他會以多線發展的複雜情節，主觀與旁觀的交錯發聲，來質疑單一主體的必然威權性，也藉此挑戰由上而下的城市管理系統，可能會衍生出來對於生命自發現象與本質的殘害。

簡單概論，這是討論當面對強勢移植進來的現代城市觀念時，必然會引發與舊有城市紋理與視覺秩序系統的衝突，以及社會既有價值觀必須面臨重整的挑戰。這是楊德昌所呈現的臺北，經常在新穎／懷舊、時尚品味／荒蕪髒亂的空間裡作移動，彷彿顯示出他依舊不知應當如何看待自己所處身的巨變狀態下的臺北，以及作為一位自小吸食臺北城市空間母乳長大者的某種自處時的尷尬與矛盾。

臺北在現代化過程所遭遇這樣被扭曲的狀態，也就是臺北在 1980 及 1990 年代的迅速發展時，遭遇了

楊德昌電影所呈現關於如何面對「生命自發現象與本質」的問題，其實也有他例可循。譬如日本前輩建築師蘆原義信，在 1989 年以英文出版的書籍《隱藏的秩序》裡，提出極重要對亞洲城市本質再定義的新觀點，蘆原義信面對亞洲新興城市自我定位的困惑，積極地對何謂城市與建築的美學與秩序提出再思，尤其對亞洲城市自我位置的認真省思，建設性地提出相異於西方現代城市標準的獨特觀點。

蘆原義信以東京為例，這樣作說明：「東京給人的第一印象就是雜亂，整座城市給人的感覺是不統一，以及建築物的不協調，……建築物表現出來的是無秩序、沒有一致性、缺乏傳統的外表。」這確實也是楊德昌在大部分影像裡，所顯現某種無可迴避的臺北城市的雜亂無序模樣。

然而，蘆原義信接續著又說：「但是，毋庸置疑的是，東京在功能上成功的成為了一座有效率、勤勞、有秩序的都市。這種特質是一種生存競爭的能力、





《一一》(2000) 透過簡南峻(吳念真飾)的舊情人阿瑞(柯素雲飾)旅館房間玻璃所映射出的東京鐵塔；圖片來源：《一一》，傳影互動股份有限公司

適應的能力，以及某種曖昧弔詭的特質，渺小與巨大的共存、隱藏與外露的共生等等，這些是在西方秩序中找不到的東西。」

蘆原義信特別強調居住者的生存、競爭、適應、共存、共生等本能需求，並給與這些底層的現實高度評價，也點出亞洲城市「由下而上」的隱藏內在性特質，與西方大城市強調「由上而下」的外在表象性，本質上是大不相同的。這種回歸到文化與社會本質的思考角度，也是亞洲城市在面對現代性陣痛時，可能賴以對抗與定位的自體位置。

楊德昌對臺北顯現出來的某種愛恨難明的態度，與他複調多元的敘事方式其實相吻合。然而在面對無可迴避現代性的巨大衝擊時，他雖然與整體的社會一樣顯得困惑及徬徨，但他終究選擇站在獨立個體的弱勢位置，堅持對那些因差異而孤單的個體，寄予溫暖的關懷及尊重。若是從這個角度來看，在他影片裡幾乎宿命般反覆顯現的命運漂泊感，也就是讓薩依德所感嘆的「在自己的家園流亡」的失落與滄桑，雖然並沒有在他的電影裡得到救贖解答。但是，由於楊德昌在道德價值上的堅持，由是顯現了一種同樣是薩依德所呼籲的知識分子的行為勇氣，讓我們見到些許黯夜裡依舊能點亮燭光的希望。

是的，楊德昌雖然在影片裡呈現整體時代失落與自我流亡氣息，也恰恰因為他還是選擇了像《恐怖份子》的小強與淑安、《牯嶺街少年殺人事件》的小四以及《一一》裡的洋洋，這些因心靈單純而生命困惑的人，得以展現出來一種人依舊可以純真的信仰可能，讓陷入集體困惑的我們，得到某個程度的舒緩與化解。

因此，我也想以薩依德在《知識分子論》裡，對所謂「真正的知識分子」的描述與呼籲，來形容以堅持電影的嚴謹創作對抗與批判他不能滿意的現實社會，也藉此展現楊德昌作為一位具有自我良心的創作者堅持。

我摘一段《端傳媒》對此書的書摘裡，編者所書寫的一段引文：

「知識分子是不斷為社會創造『危機』的人，薩依德說，真正的知識分子都是思想上之流亡者——他們拒絕主流，對權力榮耀保持距離，質疑與挑戰一切被視為理所當然的體系，卻也沒有安身立命的『故鄉』，永遠難以釋懷。他們以生命介入社會，形成尷尬，締造一個有危機意識的時代。知識分子位處邊緣，抗拒成為『專

家』，不靠依賴權力而活，不說專業意義下的術語，他們是思想上的業餘者——不為利益或獎賞所動，只是為了喜愛和不可抹煞的興趣，而這些喜愛與興趣在於更遠大的景象、越過界線和障礙、拒絕被某個專長所束縛、不顧一個行業的限制而喜好眾多的觀念和價值。」

於我，楊德昌就是一位勇於批判社會的恐怖份子，也是一位帶著良心與正義感的現代知識分子，他完美地結合了這時代所需要的兩種角色。因為他相信人的純真與本性的始終存在，但他也世故地見出人性敗壞的必然，因之讓自己徘徊在破壞與重建兩難的漫長道路上。

《恐怖份子》工作照，1986；劉振祥攝影、提供

圖片授權未涵蓋網站