

楊德昌的殉道英雄與歷史反思： 重看《牯嶺街少年殺人事件》

謝世宗*

摘要

楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》（1991）由於研究材料取得上的困難，二十五年來的研究論文仍然相當有限。不同於形式分析、女性主義、後殖民理論與心理分析的角度，本文以新批評的細讀與敘事學的方法，釐清電影如何透過角色的類比與對比，包含政治的現實主義者、道德的理想主義者與勢利的弄權者之間的妥協與衝突，在舞臺上架構出一齣殉道者的道德悲劇。其次，透過《牯嶺街》作為一部歷史電影，脈絡化上述的人物角色與道德衝突，探討 1960 年代的國家機器如何形塑了一群道德的理想主義者，而他們理想主義又為何必然與整個時代產生矛盾與衝突。

關鍵詞：敘事學、楊德昌、《牯嶺街少年殺人事件》、悲劇、道德的理想主義者

* 國立清華大學臺灣文學研究所教授

一、前言：二十五年後重看《牯嶺街少年殺人事件》

在二十世紀的八〇年代，臺灣新電影運動崛起的幾位重量級導演中，楊德昌與侯孝賢在題材的選擇上各有偏好，在電影拍攝的風格上也有所長，成了臺灣電影在世界影壇上的兩大正字標記。¹侯孝賢的電影似乎總是帶著鄉土與懷舊的氣息，而楊德昌的電影大多設定在當代臺北。除了第一部短片〈指望〉（1982）以少女懷春與青春啟蒙為主題外，楊德昌的《海灘的一日》（1983）、《青梅竹馬》（1985）以及得到國際大獎肯定、堪稱此一時期代表作的《恐怖份子》（1986），都是聚焦臺北在經濟起飛與轉型過程中的都市變貌與人際疏離。新電影時期（1982-1987）結束後，楊德昌又拍攝了《牯嶺街少年殺人事件》（1991）、《獨立時代》（1994）與《麻將》（1996）。作為一位電腦工程師出身的導演，楊德昌理性、精思、審慎、清嚴的性格，展現在電影中的是「複雜而開放的多重敘事文本、理性的言談、和疏離的氛圍」²，凡此種種都足以和揚名世界的臺灣導演侯孝賢比美。但一直要到2000年的《一一》得到坎城影展最佳導演的大獎，楊德昌在世界影壇上的地位才得到應有的肯定。³

在楊德昌的所有作品中，《恐怖份子》因為詹明信（Fredric Jameson）一篇〈重繪臺北〉（“Remapping Taipei”）而國際知名（1994），而同樣經典卻受到忽視的莫過於《牯嶺街》。其理由似乎頗為單純，這部電影在1991年上映時，引起評論者的諸多討論，但之後的研究者就面臨研究材料取得上的困難。研究者看不到35釐米的版本，只能到臺北的電影資料館看VHS，或者到中國大陸購買盜版的DVD，近年來拜網路發達之賜，甚至可以輕易在中國的網站上觀看。然而如麥克魯漢（Marshall McLuhan）著名的格言「媒介就是訊息」（the medium is the message）⁴，小銀幕上的《牯嶺街》無法再現這部企圖宏大的史詩鉅片，嚴重扭曲觀看者的觀影經驗（或甚至是不同的經驗？），以至於許多觀影者對這部電影的印象就只是一片漆黑。2016年的十一月，曙光終於出現，《牯嶺街》出品二十五年後，重新以4K的數位修復版在臺北的光點華山戲院上映，不只向觀眾展示了「黑暗」可以是電影

¹ Guo-juin Hong, *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen* (New York: Palgrave Macmillan, 2011), pp.120-21.

² 吳珮慈：〈楊德昌的電影地誌學〉，弗東·尚·米榭爾著，楊海帝、馮壽農譯：《楊德昌的電影世界：從《光陰的故事》到《一一》》（臺北：時周文化事業股份有限公司，2010），頁284。

³ [法] 弗東·尚·米榭爾著，楊海帝、馮壽農譯：《楊德昌的電影世界：從《光陰的故事》到《一一》》（臺北：時周文化事業股份有限公司，2010），頁8。

⁴ [加] Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, ed. W. Terrence Gordon (Corte Madera: Gingko Press, 2003), pp.19-35.

中最多采多姿的顏色，也證明了它是一部重要性不亞於侯孝賢《悲情城市》(1989)，卻久遭忽視的歷史電影。

由於研究材料難以取得，不令人意外的，二十五年來針對這部電影的研究論文仍舊相當有限。葉月瑜的〈搖滾樂、次文化，臺灣電影——「牯嶺街少年殺人事件」與歷史記憶〉於1993年一月發表在《電影欣賞》雜誌，後來收入她的《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》(2000)專書。該文聚焦電影中的美國搖滾樂的使用與相關的情節開展，並結合後殖民理論，開臺灣電影的後殖民研究風氣之先。⁵葉月瑜的專書更是討論敘事電影與歌曲的先驅，不只在華文研究中是如此，即使在當時的英語世界裡也少有類似的著作。同年三月，黃毓秀的〈「賴皮的國族神話(學)：「牯嶺街少年殺人事件」〉，以毫不妥協的女性主義視角，結合佛洛伊德的心理分析與李維史陀的神話學，犀利批判電影中的父權體制及其意識形態。⁶1995年黃建業的專書《楊德昌電影研究：臺灣新電影的知性思辨家》標誌著臺灣電影研究的里程碑。該書以「作者電影」的概念論述了楊德昌的電影生涯，並對《牯嶺街》的生產脈絡、角色設定、人際互動、故事情節、時代氛圍、攝影風格等等都有所著墨。⁷接下來的臺灣評論界，則幾乎完全忽視這部電影，一直要等到葉月瑜(Emilie Yueh-yu Yeh)與戴樂為(Darrell William Davis)的臺灣電影專書《金銀島：臺灣電影導演》(*Taiwan Film Directors: A Treasure Island*, 2005)與安德生(John Anderson)的英文小書《楊德昌》(*Edward Yang*, 2005)，以及弗東(Jean-Michel Frodon)的法文專書《楊德昌的電影世界——從《光陰的故事》到《一一》》(*Le cinema d'Edward Yang; de 'in our time' a 'Yi-Yi'*, 2010)才又談及這部電影。

在臺灣電影研究的脈絡中，本文針對《牯嶺街》進行細讀，可說是一篇沒趕上時代的論文。照道理來說，本文應該在電影出品不久後就該寫成，卻因為第一手資料的付之闕如，而遲到了二十年多年。另一方面，這也是一篇趕不上時代的論文。它並不追隨近年來學者越來越重視的電影中的聲音、配樂與歌曲的研究潮流，也不

⁵ 該篇論文2003年重新以英文在美國期刊發表，2009年略加修改後又收入論文集。Emilie Yueh-yu Yeh, "Elvis, Allow Me to Introduce Myself: American Music and Neocolonialism in Taiwan Cinema," *Modern Chinese Literature and Culture* 15.1 (Spring 2003): pp.1-28; Emilie Yueh-yu Yeh, "American Popular Music and Neocolonialism in the Films of Edward Yang," in *Chinese Connections: Critical Perspectives on Film, Identity, and Diaspora*, ed. See-kam Tan, Peter X. Feng, and Gina Marchetti (Philadelphia: Temple University Press, 2009), pp.82-94.

⁶ 黃毓秀1993年的論文由兩部分組成，之後拆成兩篇英文論文，分於2004年與2005年重新發表在論文選集中，而作者此時已經改姓為劉毓秀。Liu Yu-hsiu, "The Story of Power and Desire: A Brighter Summer Day," in *Women in the New Taiwan: Gender Roles and Gender Consciousness in a Changing Society*, ed. Catherine Farris, Anru Lee, and Murray Rubenstein (Armonk: M.E. Sharpe, 2004), pp.278-294; Liu Yu-hsiu, "A Myth(ology) Mythologizing Its Own Closure: Edward Yang's A Brighter Summer Day," in *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, ed. Chris Berry and Feii Lu (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), pp.67-78.

⁷ 黃建業：《楊德昌電影研究：臺灣新電影的知性思辨家》(臺北：遠流出版事業公司，1995)，頁149-170。

挪用後殖民、女性主義、性別研究或心理分析，從事批判的、癥候式的閱讀。⁸考慮到該部電影相關研究的缺乏，本文希望拋磚引玉，回歸比較傳統的電影研究路數，在黃建業與國外電影研究者的文本分析上，進一步釐清《牯嶺街》豐富又複雜的主題內涵以及電影對歷史的再現與反思。

回顧楊德昌的創作歷程，1986年的《恐怖份子》不單是他創作的高峰，也足以與侯孝賢的《童年往事》(1985)、《戀戀風塵》(1986)並列為臺灣新電影的經典，但接下來楊德昌沉潛了五年，直到《牯嶺街》問世。期間，侯孝賢的《悲情城市》得到1989年的威尼斯金獅獎，亦在國內票房大賣，成為當年度最賣座的電影。與侯孝賢不只是好友，甚至有合作關係的楊德昌，說沒有受到《悲情城市》的刺激、影響，應該也說不過去，如包德威爾(David Bordwell)就認為，《牯嶺街》比他自己其他的電影更接近侯孝賢的風格。⁹楊德昌自己則說：

我對風格所下的任何心思完全是跟內容搭配的，完全連在一起，每一分鐘我都希望能讓戲劇的密度提高，我覺得風格根本就是可以用來填充內容的工具，我在風格上也許會跟以前或別人的作品有相同的地方，或不同的地方，但出發點完全是從內容出發的。¹⁰

楊德昌似乎並不在意與他人雷不雷同，但否認影響有時反而印證了普倫(Harold Bloom)所謂的「影響的焦慮」(the anxiety of influence)(1973)。但依循內容「決定」形式的說法，本文先以新批評的細讀與敘事學的分析，釐清電影如何透過角色的類比與對比，架構出一個將近四個小時的殉道英雄的悲劇。再進一步，本文試圖將殉道英雄的悲劇脈絡化與歷史化，探討楊德昌如何透過重構的六〇年代，反省自身的成長經驗，乃至於整個臺灣社會延續、發展到九〇年代的歷史與文化經驗。在電影內容(包括敘事與歷史情境)之外，本文亦在適當的時機，挪用包德威爾的形式主義分析，討論楊德昌定鏡長拍、(大)遠景、畫外音、框中框的設計與多層次的深度空間，如何架構出一個氣勢磅礴的悲劇與複雜又矛盾的歷史情境。

二、弄權者、現實主義者與殉道英雄的悲劇

⁸ 心理分析的切入方法可參考楊小濱：《你了解的侯孝賢、楊德昌、蔡明亮(但又沒敢問拉岡的)》(新北市：INK 印刻文學生活雜誌出版公司，2019)。

⁹ [美] David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005), p. 222.

¹⁰ 黃建業：《楊德昌電影研究：臺灣新電影的知性思辨家》，同註7，頁232。

根據亞克森 (Roman Jakobson) 的說法，所有的文化現象都可以依據「隱喻」(metaphor)與「轉喻」(metonymy)兩大軸線加以分類，前者建立在相似性(similarity)上，後者建立在鄰近性(contiguity)上。¹¹雖然戲劇與電影都是以人物與情節為中心的敘事類型，但戲劇因其劇場的限制，偏好隱喻的使用，而電影如同小說，有其無限開展的特質，因此在本質上偏向轉喻軸。¹²儘管《牯嶺街》中出現的角色多達上百人，創下臺灣電影的紀錄，但主要幾組人物的設計依舊建立在相似性的原則上，並透過差異化(difference)的意義生產，與其他組人物形成對比(contrast)。《牯嶺街》的「轉喻軸」則立基人物與人物之間或合作或衝突的關係不斷推展情節，最終成為一部企圖宏大的四小時鉅片。¹³

隱喻軸的運作簡而言之是「異中求同」的原則，如電影中的 Honey 是輟學的幫派老大、殺人逃亡的通緝犯，小四是建中夜間部的「好學生」，張父則是循規蹈矩的公務人員。儘管他們有許多差異性，但都是高蹈的道德理想主義者。小翠與小明在電影中依附、利用男性，周旋在眾多男性之間的行徑，與張母賢妻良母的角色，自有相當大的差距。然而在那個時代身為女性，她們都不得不依附男性而生存，並發展出一套弱者的生存策略，亦即當一個政治的現實主義者。最後，滑頭、山東與汪狗則是勢利的弄權者，掌握相當的權力並以此自利，並在操弄權力的過程中，與道德的理想主義者發生衝突。因此，電影的情節在三元辯證的架構中展開：當高蹈的道德理想主義者與勢利的弄權者產生矛盾時，政治的現實主義者則在兩者之間周旋與奮力求生。

以張父、張母與汪狗這條故事支線為例。張父在上海曾經是夏老師的高足，來到臺灣當一名普通的公務員，一生耿直不貳、光明正大。張母在上海原是師範大學的學生，在舞會上認識張父，結婚之後來到臺灣，擔任一年一聘的學校老師。電影並未呈現張父的公務人員生活，只是聽到張母三番兩次勸告，做人做事要有彈性、要「圓滑一點」、不要「硬梆梆的」，而張父總是回應自己做人做事「光明正大」，「這樣過了一輩子」也安然無事。汪狗替張父升官，其實是希望張父幫自己開方便之門，但張父的耿介已經為兩人種下了利益衝突的種子。終於，在一個颱風夜，張父被警備總部的人帶走，不明所以地被拷問、疲勞轟炸。在審問的過程中，特勤人員不斷問到張父與一些滯留在大陸人士的關係，最後問到他是否認識汪國正(汪狗)。張父則略顯猶豫地回答說是同學，但不太熟；此時，張父已經意識到，自己受到審訊與汪狗脫不了關係。張父被釋放後回到家中，張母也懷疑這一切都是汪狗所為，但

¹¹ [英] David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (London: E. Arnold, 1977), p.79.

¹² 同前註, pp.81-82.

¹³ 類似的敘事分析方式運用於楊德昌的《一一》，可參見陳儒修：《穿越幽暗境界：臺灣電影百年思考》(臺北：書林出版有限公司，2013)，頁 117-129。

卻招來張父憤怒的責罵，說女人「不了解男人間的交情」。張父過激的反應正是此地無銀三百兩，間接肯定汪狗在背地裡的作為，乃是張父的耿直擋人財路所致。因此，汪狗陷害張父便不能只是視作兩人的私怨，而是結構性的問題：張父強烈的道德感必將直接或間接地與威權體制產生矛盾，而威權體制勢必透過非常手段排除張父這個體制中的「異議分子」。

在白色恐怖的壓迫下，張父作為一個高蹈的道德理想主義者不得不低頭，而楊德昌不只透過情節安排，也透過電影語言強化了整個過程的恐怖。如張父受到連夜拷問，終於在清晨獲釋的一幕中，鏡頭先是呈現房間中，張父振筆疾書的背影，接著一個聲音說：「你可以走了」；張父先是頓了一下，接著往右又往左，回眸了兩次。下一個畫面則是張父的觀點鏡頭（point of view shot），呈現門半開著，但已不見發出聲音的人。此時的構圖呈現「框中框」的設計，只是框中空無一人，只有白燦燦的陽光。如葉月瑜與戴樂為指出的，「框中框」的設計有時帶給觀眾一種偷窺感，如小四與小明在醫務室會面的一幕，而且與白色恐怖下威權體制對人民的監視（surveillance）彼此指涉。¹⁴

更進一步而言，不同於聲音或氣味，視覺客體可以在視野裏頭被明確定位；雖然聲音在實際空間中有它的來源（因此可以被定位），然而聲音的發散、傳播（尤其電影中的畫外音）則是瀰漫整個空間而無從定位的。這場戲中的聲音：「你可以走了」，是「去身體化的聲音」（disembodied voice）或如法國理論家Michel Chion的用語「無聲源的聲音」（acousmatic sound），一種宛如上帝之聲，具有無所不在（ubiquity）、一覽無遺（panopticism）、全知（omniscience）、全能（omnipotence）四種特性。¹⁵宛如傅柯（Michel Foucault）所描述的權力（power），乃是內在於場域之中的「多重的權力關係」（multiplicity of force relations），陷在其中的個人無法全面性地理解，也無法找到明確的敵人可以對抗（張父在獲釋後，雖然懷疑汪狗，但沒有證據）。¹⁶相對的，被規訓的主體（張父），則被明明白白地呈現在空間之中，沒有任何其它的遮蔽物（空蕩蕩的房間中，只有一張桌子與椅子可坐），宛如身在「全景監獄」（panopticon）中的囚犯。¹⁷看不見的聲音、權力與規訓者，相對於看得見的被規訓者，具象化了白色恐怖，乃是一種在光天化日之下實際存在，卻又看

¹⁴ [港] Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005), p.114.

¹⁵ [美] Mary Ann Doane, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space," in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 5th ed. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1999), p.369; [法] Michel Chion, *The Voice in Cinema*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1999).p.24.

¹⁶ [法] Michel Foucault, *The History of Sexuality: Volume I: An Introduction*, trans. Orbert Hurley (New York: Vintage Books, 1990), p.92.

¹⁷ [法] Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1995), pp.200-204.

不見、摸不著的權力網絡。

面對天羅地網般的白色恐怖，張父不得不選擇妥協，而楊德昌透過「背面鏡頭」傳達張父的無力與挫敗。古典的電影理論家如艾森斯坦（Sergei Eisenstein）與巴拉茲（Béla Balázs）從不同的角度強調臉部特寫的重要性，¹⁸但深受 1960 年代歐洲新浪潮影響的楊德昌則反其道而行，¹⁹挪用高達在《賴活》（*Vivre sa vie*, 1962）拍攝角色背面的手法。在遭到白色恐怖之後，有一場張母勸告張父換新工作的戲，所呈現的全然是張父的背影。在專業演員張國柱優秀的背部表演中，張父的沮喪與無力卻是一覽無遺。²⁰在象徵的層次上，角色以「正面鏡頭」（frontal shot）直視鏡頭，往往有一種對抗（confrontation）的意味，而背向鏡頭則可暗示放棄抵抗。如小四與他的同伴放學時，遭到小虎與他的同伴的圍堵。鏡頭呈現走廊深處的黑暗，黑暗中傳來挑釁的嬉鬧聲，與滾向前的一顆籃球（暗示黑暗中有人）。第二個鏡頭轉向小四與他的同伴的正面：一個同伴已經往後逃走，小四則撿起地上的籃球，正面朝向鏡頭丟去。面對黑暗勢力，小四沒有退縮，正面迎戰，但張父或許因為有更多的壓力與牽絆，只能選擇「背棄」自己的道德堅持。

小公園的老大 Honey 是一個戲分不多並帶有神祕感的人物，卻是一個絕對的道德理想主義者，而另一個極端則是勢利的弄權者，除了汪狗，還包括小公園幫的滑頭與眷村幫的山東。滑頭人如其名，為了金錢與女人（小明）可以背叛自己的兄弟（如同汪狗），與山東握手言和，一起在中山堂辦音樂會撈錢。逃到南部的 Honey 回到臺北，對滑頭與山東的行為嗤之以鼻，說臺北人最近怎麼「流行搞錢」。滑頭與山東合作，接著 Honey 回來了，二者之間的衝突，如同張父與汪狗的矛盾，終究會浮上臺面。

因此，中山堂的一幕正是高蹈的理想主義者與勢利的弄權者的對決。Honey 私下告訴小明要再回到南部，但卻選擇一個人獨自來到中山堂，面對山東與他的眷村幫同夥，以及他們背後所代表的國家機器。之前 Honey 曾對小四說，他在南部每天過著無聊的生活，只能讀武俠小說殺時間；其中有一本叫《戰爭與和平》，故事裡有個老包，當全城都逃亡了，自己一個人要去「堵」拿破侖，結果在半路就被警察捉了。Honey 選擇當一個老包，獨自一人挑戰國家體制的權威：所有人在放國歌時

¹⁸ [俄] Sergei Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, trans. and ed. Jay Leyda (San Diego: A Harvest Book, 1949), pp.237-238; 巴拉茲·貝拉著，何力譯：《電影美學》（北京：中國電影出版社，2003），頁 50-82。

¹⁹ [美] David Bordwell, "Transcultural Spaces: Toward a Poetics of Chinese Film," in *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, ed. Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-yu Yeh (Honolulu: University of Hawaii Press, 2005), p.150.

²⁰ 相同的手法沿用到《一一》中的角色 N.J.，演員吳念真可說是達到背部演戲的表演極致，見吳珮慈：〈凝視背面：《一一》的敘事結構與空間表述體系初探〉，黃建業等著：《楊德昌：臺灣對世界影史的貢獻》（臺北：躍昇文化出版事業公司，2007），頁 202。

都立正，唯獨他披著海軍軍服的外套蹣跚前進。²¹在眷村幫的包圍下，他主動挑倖、無所畏懼，甚至打了老大山東一巴掌，說是辦演唱會的押金。最後，Honey跟山東並排走在路上，說自己只怕兩種人：一種是不怕死的，一種是不要臉的，問山東是哪一種。接著山東在背後推了Honey一把，使他慘死在軍車的輪下。很明顯的，山東正是不要臉的人，而Honey的對抗則如單槍匹馬的老包，註定為國家機器所碾斃。「寧鳴而死、不默而生」（或在南部無聊至死），死亡是一個絕對的道德主義者的必然抉擇；當道德的實踐不再可能，唯有死亡能夠證成他道德的完整性（integrity）。

Honey 宛如螳臂擋車，最後死在車輪下，事後招來小虎的不解與訕笑：「一個人（Honey）去幹什麼？」，而只有小四能夠理解 Honey 的被殺其實是自主的選擇與對道德的堅持。小四從一開始就如同 Honey，堅信自己站在道德與正義的一邊，因而無所畏懼，也處處得罪人。小四不願幫滑頭作弊，下課後被霸凌，他拿起球棒準備反擊；朋友小貓王警告滑頭說：「你不要看他是好學生，你要是跟他搞上的話，他跟你玩真的」。事後，滑頭考試作弊被退學，小四卻連帶被記大過；在辦公室裏，他大聲抗議老師、訓導主任與教官的處分不公。小四面對強權、挑戰體制，說是少年人血氣方剛，不如說是來自於對是非對錯的道德堅持。最可展現小四的道德感的，或許是小四拿磚頭想要打酒醉的胖叔一幕，但胖叔老毛病突然發作，旋即整個人掉進水溝。此時，小四反而放下磚頭，呼喊路過的趙班長幫忙救人。雜貨店的胖叔平日老找大姐與父親的麻煩，小四原本的舉動可說是有冤報冤、有仇報仇，此一「以牙還牙、以眼還眼」的正義原則，自然不無道德上的疑慮。然而，胖叔一旦掉到水溝，則成為孟子口中一個意外落井的人，小四的惻隱之心無法讓他袖手旁觀，也讓他立即成為一個道德主體。

根據康德（Immanuel Kant）的說法，真正的道德主體不會計算個人利益與好惡，而是依循理性自定的律法，就如同小四放下個人好惡，伸出援手救了胖叔。此一來自內在的「定然律令」（categorical imperative）不受外在條件影響、限制或改變，正可以見證人的自主性（autonomy）與終極的自由（freedom），以及人之所以為人的「尊嚴」（dignity）。因此，道德或善的意志（a good will）與其實踐，不會因為結果的有效性與否而增加或減損其一絲一毫的價值；即使招來惡果、災難或甚至死亡，如小四的退學與Honey的「慘死」，但其道德意志都會「如同珠寶般依舊閃爍」（like a jewel, it would still shine by itself）。²²延續康德的說法，席勒（Friedrich Schiller）特別強調意志在實踐道德律令上的重要，並認為最高的道德意識唯有在衝突之中才能呈現。因此，戲劇所呈現的悲劇必須建立在道德主體與外在世界的衝

²¹ 李幼新：〈語文、政治、男同性戀、女性自覺：楊德昌《牯嶺街少年殺人事件》的驚喜〉，迷走、梁新華編：《新電影之外／後》（臺北：唐山出版社，1994），頁167。

²² [德] Immanuel Kant, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, trans. and ed. Mary Gregor, Intro. Christine M. Korsgaard (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p.10.

突上，而為了依據其內在的道德律令為所當為，道德主體不惜／必須「選擇」以身殉道。殉道表面上是主體的消亡，但見證了道德的自主性與人的自由，也因此真正的悲劇英雄必然激起觀眾向上的、道德的與「崇高的」(sublime)情感，而非虛無或無力感。²³

道德的理想主義者不僅嚴以律己，不計後果，眼裏也往往容不下一顆道德游移的沙粒，但電影中與男性的理想主義者關係密切的女性角色卻往往是現實主義者。張母一方面欣賞張父的耿介與老實，但另一方面也知道情勢改變了，夏老師再也沒辦法替張父撐腰。作為一個深愛丈夫，必須照顧孩子，甚至外出工作、分擔家庭開銷的妻子、母親與職業婦女，她選擇作一個政治的現實主義者事實上情有可原。因此在張父出事之後，她立刻去找汪狗，希望透過關係救出張父；張父獲釋後，被卸除了相關職務，張母則立即透過胖叔，替丈夫引介農產品出口的生意。當張父因為公務員的生活穩定有保障而猶豫時，張母出言反駁，看見了丈夫作為道德主義者在公務體系中的困境：他的耿介必然與勢利的弄權者發生衝突。與其如此，不如讓丈夫當一個政治的現實主義者，亦即一個遠離政治的生意人，只考慮自己一家的經濟需求。

Honey的女朋友小明，有如張母的角色，但比張母更加現實。她曾向小四說：「Honey是最老實的人」，並且勸告小四不要那麼老實，因為會吃虧的。儘管為Honey所吸引，並認為他無可取代，但在現實的逼迫下，小明不得不選擇當一個極致的政治現實主義者。Honey殺人逃亡後，她選擇當滑頭的地下女友；母親氣喘發作住院，她利用小醫師對他的好感，免除了醫藥費；跟小四一同到小馬家，一聽到小馬母親希望有一個女兒時，隨即介紹自己的母親到小馬家幫傭，並住進小馬家成為他的「Miss」。小明沒有父親可以依靠，只能察言觀色、用盡心機，利用自己的美色，替自己與母親找一條出路與一席之地。小明看似個「淫婦」或「致命女性」(femme fatale)的角色，但從另外一個角度來看，卻是因為絕對的弱勢，成了一個極致的政治現實主義者。²⁴

小明的政治現實主義，不但使她在道德上游移，也讓小四陷入猶豫與矛盾。聽到小明投靠小馬並跟他在一起的傳言後，小四直接來到小馬家中詢問小馬；小馬不

²³ [美] 葛爾力奇 (Michelle Gellrich) 指出康德的道德形上學已經隱含強調對抗與衝突的悲劇理論雛形，但要等到席勒才延續康德的形上學並在戲劇的領域進一步細膩的討論，而康德與席勒一派對悲劇的看法又延續到二十世紀存在主義的悲劇理論。[美] Michelle Gellrich, *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since Aristotle* (Princeton: Princeton University Press, 1988), pp.250-255.

²⁴ 范銘如在〈台灣新故鄉：五〇年代女性小說〉一文中指出，相對於男性依然懷抱著反共復國的夢想，1949年之後來台的女性選擇家臺灣，而此一抉擇似乎也反映了女性關注現實、根著現實的傾向。女性的現實主義傾向，不只見於范銘如文中討論的女作家，也見於《牯嶺街》中的張母與小明，並同時指出現實主義本身或許無關善惡，而是環境限制下的生存策略。范銘如：《眾裡尋她：臺灣女性小說縱論》(臺北：麥田出版事業公司，2002)，頁13-48。

但不否認，還教導小馬說 Miss 不過是那麼一回事，只要給她吃好穿好，她就會跟你。小四聽了小馬的話後，認真地想要學習小馬，因此偷了母親的手錶去當，拿著錢泡上了小翠。小馬確實沒有對小四說謊，他曾經約了小翠、小四與另外一位女同學晚上一起去看電影，之後在空無一人的網球場親熱。女同學主動親了小四，但小四並不開心；小馬以為小四不開心是因為沒有親到女生，因此建議他去「上」小翠，並且說：「她不會拒絕的」。身為將軍的兒子，小馬有權、有勢、有錢，雖然並未直接傷害小四（他唯一的朋友），但確實是個勢利的掌權者，視女性如手中的玩物。小翠如同小明，在眾男人之間游走（包括滑頭、小馬，甚至小四），僅僅為了一時半刻的物質滿足，同樣是個政治的現實主義者。

然而，小四作為一個道德的理想主義者，無法一時半刻間改變自己的慣習（*habitus*）：一種生於特定的階級情境（在小四的例子則是公教家庭），具有耐久性（*durable*）的氣質或性情（*dispositions*）。²⁵他喜歡的是小明，即使親吻別的女生也不覺得開心；他泡上小翠後，兩人又來到夜間的網球場。在一陣親熱之後，小四還是不改其慣習，希望小翠能跟他好好在一起，但卻換來一陣奚落，並質問小四憑什麼在她身上強加自己的道德標準。接著，小翠離去並且把小四鎖在網球場裡。鏡頭再次以「框中框」的構圖，呈現小四被鎖在鐵網後面，隱喻了道德理想主義者的困境。在一個充滿了現實主義者與弄權者的世界，高蹈的道德理想主義者注定是孤單的並與世界疏離。為了維護自己的道德高度，他只能活在自己所構築的道德象牙塔；同時，小翠的話質疑了道德理想主義者，強加自己的道德在他人身上的合法性。

不管如何，小四最終還是選擇道德理想主義來對抗全世界，包含弄權者（小馬）與政治的現實主義者（小明），因此如Honey一般染上了宗教的殉道色彩。小翠離開後，小四回家，將自己鎖在壁櫥（小四睡覺的地方）裡，一方面用探照燈照射日本女子的照片，一方面聽著外面三姐宛如宗教開示般的勸慰。日本女子的照片與小刀是小貓王在自家的閣樓上找到的，他認為小刀應該是照片中的日本女子用來殉情用的。後來，小四要走了那張照片，並投射了心目中貞節的聖女形象。從女性主義的角度來看，聖女形象乃是男性父權的構作物，也成為男性獵殺淫婦（即電影中的小明）的合理托詞。²⁶然而，三姐的宗教訓示，尤其是「你又何嘗為了別人奉獻自己」一句話激勵了小四，讓他想到Honey也說過類似的話，並決定隔天找小馬談判。三姐作為宗教元素的伏筆，一直到電影最後才起作用，並讓小四找小馬單挑，不單是因為情敵之間的嫉妒，而是為了維護道德秩序而獻身，如編劇鴻鴻說的：「是

²⁵ [法] Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trans. Richard Nice (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), p.72.

²⁶ 黃毓秀：〈賴皮的國族神話(學)：「牯嶺街少年殺人事件」〉，《臺灣社會研究季刊》第14期（1993），頁21。

一種自我犧牲的宗教淑世情操」。²⁷挑戰電影中最高權威的化身（小馬與背後的馬將軍），無論成功與否，下場自然只有死路一條。但小四已經決定成為隻身去堵拿破侖的老包，一個人挑戰山東、眷村幫與背後的國家機器的Honey。他成了另一個不怕死的人，因為只有尊嚴的死亡，才能夠見證道德的堅韌。

沒有掌權者與弄權者是不怕死的，小馬知道小四要堵他，不但帶了武士刀防身，下課之後還不敢去牽腳踏車，間接導致小四與小明的正面衝突。眾所皆知，《牯嶺街》緣起於一宗建中學生茅武殺死女友的社會新聞，而楊德昌的改編則將情殺事件提升到道德辯證的層次。跟小翠一樣，小明質疑小四強加自己的道德框架在他人身上的合理性，並堅持自己的政治現實主義的觀點：這個世界並不會因為道德理想主義者的高蹈而改變。小明並且說：「我就跟這個世界一樣」，而小四此時拿刀猛刺小明，口裡罵：「不要臉，沒有出息」。小四殺小明的動機令許多觀眾摸不著頭緒，本文則認同李幼鸚鵡鵲的詮釋：小四是「痛心小明不自愛，憤而殺死小明」。²⁸從寓言的角度解讀，小明不單是個人或是女性，而是整個世界的隱喻：一個罔顧道德、只追求政治與經濟利益的世界。

因此，小四殺小明也隱含了幾個不同層次的意義。首先，在不正義的世界，堅持一種道德的理想主義，所需要的不只是信仰，而且是貫徹信仰的善的意志。如果小四口中的「不要臉」指的是背離道德，則「沒有出息」則是指責小明缺乏實踐道德的意志。其次，小四殺小明時的另一個關鍵語則是「我不能讓別人看不起你」；作為一個游走在眾男人之間的女人，除了Honey與小四（和小虎？），其他男人不過把小明看作是玩物。小馬是如此，眷村幫裡頭的混混更是如此。因此，小四殺小明是懲罰，是來自對所愛者的恨鐵不成鋼的心境，也是保存小明（在小四心中）的道德純潔性的方法。但從小明作為弱勢的性別角色來看，她的現實主義其實是一種求生的柔弱哲學，而小四剛性的道德堅持也不無成為僵化的道德教條的疑慮。最後就國族寓言的方式解讀，則小四殺掉的不是小明，而是整個墮落的世界，因此楊德昌才會在創作緣起中提到：「當年轟動一時的真實事件，並不是一個特例，其實是提供了對抗那個壓抑時代的浪漫情操」。²⁹

楊德昌的電影告訴我們，在一個不正直的世界，正直的人只有三種下場：被殺、自殺或殺人。父親在公務體系中堅持自己的正直，結果遭到國家機器的整肅，事後整個意志消沈。確實，白色恐怖壓迫的對象不分省籍，甚至不分年紀、性別、階級；

²⁷ 鴻鴻：〈《牯嶺街》的編劇事物與邊緣狀態：我怎麼替楊德昌編劇〉，《影響電影雜誌》第16期（1991），頁117。

²⁸ 李幼鸚鵡鵲：〈《牯嶺街少年殺人事件》是1960年代初期背景的臺灣版／楊德昌版的《戰爭與和平》：兼談電影考據以及被延誤了二十年電影新浪潮：臺灣新電影〉，《藝術觀點》第46期（2011），頁114。

²⁹ 王耿瑜編：〈《牯嶺街少年殺人事件》創作緣起〉，《楊德昌電影筆記》（臺北：時報文化出版事業公司，1991）。

威權的體制壓迫所有反對體制者，不正義的政權壓迫所有的正義之士，當年銀鐺下獄的雷震就是最好的例子。張父「被殺」，確實，道德人格的謀殺。之後為了全家大小，張父不得不依循張母的建議，做一個政治的現實主義者（從商）。Honey 為山東所殺，但事實上是「自殺」；他一夫當關、萬夫莫敵，因為已經將生死置之度外。Honey 回到臺北本來就有壯烈犧牲的打算。他處處維護小四，為的是將小明交給小四，讓自己沒有後顧之憂。同樣，小四在堵小馬之前，在片場給三姐留下了遺書，並放回幾乎不離身的探照燈：他不願再當一名歷史的旁觀者，而是在腰間繫上短刀，成為一名行動者，為了道德的理想槓上整個世界。

觀眾其實如同小四，一開始是個旁觀者：小四先是躲在學校對面的劇場閣樓偷看底下的人演戲，猶如電影院中的觀眾隨著投影機的放映，看見大銀幕上的歷歷在目的芸芸眾生。隨後，小四用他的探照燈，照見了性愛與死亡：他的探照燈照「見」滑頭與女學生親熱，卻看「不見」女生是誰；隨後小四開啟教室的燈，發現一個女學生，但她迅速走入畫外空間中。³⁰因為看不見，所以電影可以如偵探小說般，隨著情節的開展為觀眾解答謎題（原來那女生是小明）；事實上，整部電影就是試圖帶領觀眾穿透新聞報導的迷霧，如抽絲剝繭般，看清一宗殺人事件的前因後果與複雜的時代因素。一旦他越看清事實的真相，他越從一名旁觀者變成一個行動者。同樣的，觀眾一方面保留了某種旁觀視角，如同楊德昌自己所說的：「既沒有太多的焦慮，也沒有太多的期盼，只是不悲不喜地面對這個時代」。³¹另一方面，觀眾隨著情節的開展，漸漸認同小四；在楊德昌考究的歷史再現下，回到臺灣的 1960 年代，在受到電影的感動與觸動之餘，反思歷史的進程如何形塑了一整個時代人的道德結構。

三、國家機器與道德理想主義的矛盾

如同其他臺灣新電影，《牯嶺街》具有楊德昌強烈的自傳色彩。在朱天文的回憶中，楊德昌是一個「敏感而誠實」的人，容不下「一點點的作偽虛假，所以常常得罪人自己尚不知道」；³²《牯嶺街》的Honey與小四，可以在性格上看出楊德昌的影子。但《牯嶺街》又不僅僅是自傳，導演更大的企圖是透過電影來反思整個世代，因為那奇特的六〇年代「凸顯了許多中國人的特性，中國人的問題」。³³為了將個

³⁰ 焦雄屏：《臺灣電影 90 新新浪潮》（臺北：麥田出版事業公司，2002），頁 21-22。

³¹ 王耿瑜編：《楊德昌電影筆記》，同註 29，頁 56。

³² 朱天文：《最好的時光：所有關於電影的 1982-2006》（臺北：印刻文學生活雜誌出版公司，2008），頁 320。

³³ 王耿瑜：〈《牯嶺街少年殺人事件》創作緣起〉，《楊德昌電影筆記》，同註 29，無頁碼。

別角色的關係，提升到特定時空下的國族寓言（national allegory），³⁴楊德昌至少運用了兩個可以搭配內容的拍攝手法：遠距離拍攝與多層次的深度空間。

遠景或大遠景的「遠距離拍攝」，如弗東指出，在侯孝賢的《風櫃來的人》與《悲情城市》皆可看到類似的表現。³⁵相對而言，臉部特寫將人物所處的空間去脈絡化、模糊化、抽象化，用巴拉茲（Bela Balazs）的話來說：「面對一張孤立的臉，我們不再知覺到空間」，而此時的空間形成德勒茲（Gilles Deleuze）所謂的「如是皆然的空間」（any space whatever）。³⁶大遠景則有相反的效果，亦即將人物放回特定的場景當中，建構人物與環境的關係。如電影一開始定鏡長拍的大遠景，在宛如綠色隧道的大馬路上，觀眾注意到停在路邊的吉普車，向著鏡頭緩緩前駛的牛車，小四與父親一起騎腳踏車前進，以及畫外音所暗示的劃過畫面上方的飛機。從停頓的吉普車到速度不同的交通工具（牛車、腳踏車、飛機），不只並置了不同的時間感，也為接下來的情節設定了歷史舞臺。緩慢的牛車帶領觀眾回到尚未都市化的1960年代的臺北，停頓的吉普車與飛機劃過的引擎聲，暗示兩岸仍然處於戰爭的緊張氛圍。

如果遠距離的攝影機以空間的廣度包容時代的印記，則楊德昌常常搭配了多層次的深度空間以呈現歷史情境的厚度。例如有一幕，小明與失去工作的母親回到眷村投靠表舅，一個深焦的定鏡長拍，呈現兩人在背景緩緩走上階梯，中景則是小葉與老二又來彈子房翻本，走入右邊畫外空間中的彈子房。接下來的一幕，小明受到眷村混混的騷擾與調戲，山東的女朋友神經則抱著小明安慰她，此時背景中的窗子外傳來軍人打靶的槍聲。多層次空間中的背景與畫外音所暗示的畫外空間，替代了好萊塢電影中「確定鏡頭」（establishing shot）的功能，點出電影人物所處的空間位置：靶場臨近眷村，而彈子房正在眷村內。人物在室內場景中，室內場景又座落在外在空間，而外在空間的台灣，又座落在世界冷戰架構的地緣政治裡，如同組裝俄羅斯娃娃般，堆疊出國族寓言的層次。

透過遠距離攝影與多層次深度空間的運用，楊德昌得以呈現多線敘事的情節與人物不自覺的交錯。在《恐怖份子》中，有一個鏡頭包含正在開車的李立中與馬路旁的混血女孩；他們在同一個時空點出現，但不知道他們將來的命運，將因為種種的陰錯陽差而緊密交纏。詹明信特別點出，這個鏡頭呼應電影的敘事結構，並名之為「同時的單子共時性」（synchronous monadic simultaneity）。他認為這種情節反映

³⁴ 根據詹明信的說法，「故事中的私密的、個人的命運永遠是公共的第三世界文化與社會中抗爭情境的寓言」，因此所有個人的、私密的都有集體的、時代的意義。[美]Frederic Jameson, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism," *Social Text* 15 (Fall 1986), p. 68.

³⁵ 弗東·尚·米榭爾著：《楊德昌的電影世界》，同註3，頁129-130。

³⁶ [法] Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp.96-97.

都市人的認知困境：一種鳥瞰式的、全景圖式的認知，已經因為都市結構而碎裂成片片段段；個人行為如何影響他人，已經遠超過個人可以預測與掌控。³⁷類似的敘事結構與鏡頭同樣也出現在《牯嶺街》中，如兩次的牯嶺街夜景。第一次，小四腰間插著探照燈，與小明走在一起，小四的朋友飛機則在路邊的舊書攤問老闆要「小本的」，接著鏡頭中出現小馬騎著腳踏車經過。就如《恐怖份子》中與李立中出現在同一鏡頭的混血女孩，成了電影最後殺人事件的伏筆小四，騎車經過的小馬，將成為小四殺小明的主要原因。第二次出現的牯嶺街夜景則是殺人的場景，小四腰間插上小刀來堵小馬，小馬沒來取腳踏車，卻因此讓小四直接碰上了小明。在陰錯陽差下，小四殺了小明，有如在《恐怖份子》中，混血女孩一通胡鬧的電話，卻導致李立中與太太分居，以及最後二擇一的恐怖結尾：李立中開槍殺了太太的外遇對象或開槍自殺。在以上兩部電影中，劇中的角色都無從預知自己的命運，唯有攝影機以一種全景圖式的視野，捕捉到這些單子間彼此的緊密交纏的網絡，反映出楊德昌以電影媒介呈現歷史總體性（totality）的企圖。³⁸

在思考真實世界中茅武殺人事件的時代意義時，楊德昌曾說：

所以對我來講最有趣的反而不是茅武的生平或他為什麼殺人，而是那個環境很可能發生這種事，我的出發點基本上還是那段時間，太多人不願去想那段時間，可是那段時間對我們這一代來講非常重要，為什麼臺灣會有今天，其實跟那個時代非常有關係，我們那一代在民國五十年是念初中，命中注定到八十年你就是社會中流砥柱……。五十年代的環境也許會增強你的個性，也許會削弱你的志氣，都會影響到八十年代，那個年代有很多線索可以讓我們看清楚現在這個年代，這是我做這個片子的最大動力。³⁹

究竟電影中 1960 年代的臺灣，幫助我們看到 1990 年代的那些層面，隨著切入點的不同，或許是個開放性的問題。然而正如黃建業所說，道德議題一直是楊德昌系列電影孜孜不倦地探討的。⁴⁰因此這部電影可以幫助我們思考在威權體制與白色恐怖

³⁷ [美]Fredric Jameson, "Remapping Taipei," in *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, ed. Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p.115.

³⁸ 詹明信承襲盧卡奇小說反映社會總體性（totality）的理論，認為當今資本主義如天羅地網般的動態機制，唯有電影能夠呈現。[美]Fredric Jameson, "Cognitive Mapping," in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana: University of Illinois Press, 1988), pp. 347-360.

³⁹ 黃建業：《楊德昌電影研究》，同註 7，頁 231。

⁴⁰ 同前註，頁 171。

之下，高蹈的道德理想主義者，如鋼鐵般的意志究竟是如何形成的，而又如何導致最終的悲劇。

要思考這個問題，張父比起Honey更值得作為思考的起點。Honey不只戲份不多，也看不出他的道德理想主義是如何養成的，反而一開始就是以反威權體制的形象出現。相對的，張父一開始本就在國家體制之中，如葉月瑜指出的，其「性格兼合中國傳統的書生習氣和西方的自由主義」。⁴¹葉月瑜的評論點出道德理想主義的兩個可能源頭：中國傳統的士人文化與西方的自由主義，而本文認為前者的重要性似乎遠勝後者。精確地說，張家西方自由主義的開放更多來自母親那一方。她曾說她們師範學院的學生當年在上海就非常洋派，而她正是在舞會上認識張父，自由戀愛而結婚的。張母的自由主義作風完全傳承到大姐身上：大姐學西方人早上洗澡、自己製作洋裝、借母親的耳環與手錶去參加舞會，不但交男朋友，還因為公開手牽手被胖叔閒言閒語。大姐開放的行為明顯受到母親的支持，而父親即使沒有支持，至少也是默許。當他聽到胖叔不懷好意的閒言閒語時，他並未指責女兒的行為，而是直接抗議胖叔為何老是故意找他們家麻煩。

父親的開明或許受到太太的影響，但他傳統讀書人的性格畢竟還是更強些，也是他道德理想主義的主要來源。他戴著眼鏡，一副讀書人的模樣，且是夏老師的高足；儘管夏老師為了接親友回到上海，他依然對夏師母畢恭畢敬。說父親承接了中國華「夏」的文化道統，應該不是過度詮釋，而華夏道統中的道德理想主義，如強調讀書人的氣節、清廉、正直、耿介等，則透過夏老師傳承到張父，由張父薪火相傳到小四身上。⁴²電影一開始，汪狗幫張父升官時，就告訴他「上海讀書人那一套」已經不管用了；反攻大陸早已無望，想想如何在臺灣生存才是重點。汪狗是個極度的政治現實主義者，表面上說著反攻大陸，但到美國去考察，不過是藉機觀光旅遊。張父身深陷囹圄獲釋後，汪狗又來到張家，看著張父壞掉的收音機，提起是自己跟張父在上海買的，如今是「沒用的老東西」。這一套華夏文化道統，早已不合時宜，但張父還緊抱著不肯捨棄，猶如一臺時時故障，沒有辦法準確接受到現實音訊的收音機。

張父與小四一同牽著腳踏車，邊走邊聊的幾場戲，展演了道德理想主義傳承的機制。在這幾場戲中，張父完全沒有傳統父親寡言、威嚴的形象，反而像是小四的兄弟或朋友，娓娓道來自己的人生理念。第一次是滑頭強迫小四作弊，小四卻連帶被記大過，父親因此到學校找老師理論。他強調他到學校要的不是「幫忙」，而是「討公道」，因為這樣不公平的處分，要如何教小孩當一個「正大光明的人」。張父

⁴¹ 葉月瑜：《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》（臺北：遠流出版事業公司，2000），頁168。

⁴² 楊德昌從小受日本漫畫（尤其手塚治虫）與好萊塢西部電影的影響，但於此同時，楊德昌也提到九歲時，父親「以私塾方式教背古書及練毛筆字」，其中華文化或所謂「國學」的影響也不應忽視。見王耿瑜編：〈楊德昌電影紀事·民國45年〉，《楊德昌電影筆記》，同註29。

無法撼動學校的官僚主義與權力結構，小四還是記了大過。在回家的路上，張父告訴小四讀那麼多書，就是要學習做人做事，並且要相信書上讀到的道理，並鼓勵小四「你的未來是可以由自己的努力來決定的」。諷刺的是，張父很快就體認到，書本上做人做事的道理無法落實在不公不義的現實當中。之後，張父遭到白色恐怖的迫害，小四又因為在學校罵醫生、護士與教官髒話，即將被記大過退學。父親又一次到學校，但這次是低聲下氣地請求幫忙，卻遭來訓導主任一陣奚落。見到父親受辱，小四拿球棒打了主任的頭，自然面臨退學的命運。在回家的路上，意志消沈的反而是父親，小四則反過來寬慰父親，說父親說的話他都記得，「自己的未來自己的努力決定」，並承諾一定幫父親爭一口氣，「考上（建中）日間部」。小四對父親的認同是絕對的，也讓理想主義得到傳承。父親完全沒有責備小四使用「暴力」（因為暴力其實是一種正義的表現形式），而是決定戒菸，省下錢來幫小四買眼鏡，協助他考上日間部。張父的舉動表明，他高蹈的理想主義已經沒有辦法在自己身上貫徹，唯一的希望只有寄託下一代。如弗東指出，「教育、傳承」是楊德昌電影的重要面向；他本人在電影事業上即是如此實踐，只是他的電影角色，除了《一一》中的洋洋，其他人（包含小四）都未能完成傳承的任務。⁴³

高蹈的道德理想主義讓張父自己受到迫害，最終也讓小四身陷囹圄，因此電影最後的曖昧結尾就充滿了反諷與反思的意義。張家正在大掃除，此時小妹拿著收音機，不知如何又恢復正常，清楚播放出一系列錄取政大中文系、外文系的聯考放榜名單。在庭院的母親正好準備將小四的建中制服晾乾。如果收音機代表舊式的、傳統的道德主義，那收音機傳出來的「中文系」錄取名單則影射中國的華夏道統在臺灣再生產的機制。電影一開頭，張父為了小四的聯考成績到學校找校長理論，因為小四的國文只有五十幾分，而小四的國文其實是所有科目中最好的。張父的申訴自然沒有下文，小四依然分發到建中夜間部。另一段關於國文的情節，則是國文老師在上課時充滿優越感地說，中國的「山」字要比英文的「mountain」簡潔，不過立即召來小貓王的質疑（英文的「I」不是比「我」簡潔？）。國文老師自然不會欣賞小貓王的批判性思考，而是把他叫上臺，在黑板上罰寫「我」字一百遍。

電影中關於國文的細節，放到 1960 年代以降的歷史文化脈絡中，涉及整個國民黨政權的政治論述、國文科的意識型態功能與道德理想主義的形塑之間的辯證關係。根據阿圖塞（Louis Althusser）的說法，所有的政權都必須依賴行政體系、軍隊、警察、法庭、監獄，所謂的「壓迫性的國家機器」，以暴力的手段維持秩序並鞏固自身的統治。但另一方面，政權需要「意識形態的國家機器」，包含一套文化上的政治論述，確立自身存在的合法性，讓被統治者心甘情願的服膺統治者。⁴⁴政

⁴³ [法] 弗東·尚·米榭爾著：《楊德昌的電影世界》，同註 3，頁 24。

⁴⁴ [法] Louis Althusser, *On Ideology* (London: Verso, 2008), p.17.

治論述的種類至少可以分為以下幾種：一、在自由主義與社會契約論的脈絡中，國家的存在是為了保障個人的生命、自由與人權等，洛克所謂的「自由權利」，而對於不適任的執政者，人民也有罷黜或革命的權力；⁴⁵二、在功利主義的觀點裡，國家的存在是為了最多數人民的最大福祉，當然其實踐的方式可能南轅北轍，有偏向大政府的福利國家路線，也有偏右派的自由放任主義；⁴⁶三、國家提供抵禦外侮、保護領土的力量，已經是一般政治學公認的國家的最優先事項之一，而在受到帝國主義侵略的第三世界，國家更被賦予了對抗殖民強權的任務。⁴⁷以上各個強化國家合法性的政治論述不必然互相排斥；事實上，一套政治論述可能包含以上三者，並依照國情的不同而有所偏重。

以此檢視 1960 年代以降的國民黨政權，則在以上三者之外，還存在第四種的道德主體的政治論述，亦即國家政權被建立為「合乎（儒家）道統的正統」，並同時是一個道德主體。⁴⁸1945 年國共內戰，1949 年國民黨戰敗撤守臺灣，臺灣自此被納入國際的冷戰體系與國共內戰的延長架構之中。其存在的合法性不只建立在其「良善」的本質，而且立基於對抗「邪惡」他者的需要。在「漢賊不兩立」的結構下，在臺灣的中華民國 vs. 「竊據」大陸的「共匪」，不只是政治情勢的描述，更是一組二元對立的道德論述。如 1950 年代戰鬥文藝中，共匪之邪惡可以（且必須）不斷地被公開想像，並透過逆反的再現機制，證成光明、正義、良善的一方。⁴⁹當邪惡的他者（中華人民共和國）提喻為「毛匪」，「正義」的一方（中華民國）則由「世界偉人」蔣中正作為代表。透過「政治道德論述」（political-ethic discourse），蔣中正及其政權成為帶著光環的道德主體，或者說「聖王政體」。根據朱漢民的說法，此類政體在中國傳統中源遠流長，並可用「外王內聖」來統攝，亦即表現於「外」的「王」的「權力」，必須與統治者「內在」的「道德品格」互為表裡。⁵⁰

中國傳統文化，尤其是儒家道統，被重新發明以服膺新時代所需求的政治道德論述。此一論述將國民黨政權建構為聖王政體：就時間軸而言，聖王的桂冠自堯舜禹湯文武周公，傳承至孫中山與蔣中正，個個都是道德良善的國家領袖；⁵¹就空

⁴⁵ 江宜樺：《自由民主的理路》（臺北：聯經出版事業公司，2001），頁 56-58。

⁴⁶ 傑拉爾德著，李少軍、尚建新譯：《政治哲學》（臺北：桂冠出版事業公司，1993），頁 63。

⁴⁷ 國家存在的主要目標，可參見閻小駿：《政治學十講》（香港：香港中文大學出版社，2016），頁 160-62。國族與國族主義作為抵抗帝國主義與反殖民的利器，但同時也預見其問題的，可回溯至法農對國家文化（national culture）的討論，見〔英〕Chidi Amuta, “Fanon, Cabral and Ngugi on National Liberation,” in *The Post-colonial Studies Reader*, ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (London: Routledge, 1995), pp.158-160.

⁴⁸ 楊長鎮：〈道統國家：非獨論述的儒家意識形態〉，《臺灣國際研究季刊》第 11 卷第 4 期（2015），頁 80。

⁴⁹ 趙彥寧：〈國族想像的權力邏輯：試論五〇年代流亡主體、公領域、與現代性之間的可能關係〉，《臺灣社會研究季刊》第 36 期（1999），頁 61-62。

⁵⁰ 朱漢民：《聖王理想的幻滅——倫理觀念與中國政治》（吉林：吉林教育出版社，1990），頁 133。

⁵¹ 楊長鎮：〈道統國家：非獨論述的儒家意識形態〉，同註 48，頁 82。

間所言，中華人民共和國乃是竊據大陸的「偽政權」，而中華民國則是「偏安」臺灣的正統。國民黨復興中華文化，合理化自身作為正統的地位，歷史建構下的中國連續體的一員，如故宮裡的文物展示所暗示的，從夏商周秦漢唐宋元明清到中華民國，一脈相承，沒有斷裂。⁵²此外，被發明的中華文化不只將國民黨政權建構為聖王政體，更透過以儒家為主的教育體制將人民形塑為道德主體。借用阿圖塞的說法，儒家的政治道德論述「召喚」(interpellate) 個體佔據一個道德主體的位置，⁵³一方面成為道德論述的信仰者，因為唯有成為信仰者（而非無神論者或虛無主義者），蔣介石／政權才有可能神化為聖王／政體。另一方面，在強調知行合一、即知即行的儒家哲學裡，信仰者往往也是道德論述的實踐者與行動者。矛盾的是，當道德論述無限上綱，蔣介石的聖王位階隨之神格化，同時道德論述的信仰者與實踐者也更容易變成「高蹈的道德理想主義者」。

從電影來看，高蹈的理想主義者有兩個特質，一是老實，相信書中所讀到的道理；二是認真，聽從師長的道德教誨，成為道德主體的薪傳者。張父是如此相信書中所讀，並成為夏老師的在臺傳人；小四也是朋友口中的「好學生」，而且國文很好，本來應該上建中日間部，卻因為體制的不公，進入夜間部就讀。小四如果進入日間部，或許接下來會一帆風順地升學，但體制的不公導致他進入「夜」間部。在小四的探照燈下，他看見現實中的不公不義，並在最後以自身的道德理想主義對抗一切的黑暗。小四功課不錯，國文更是突出，表示他並未質疑課堂上所學的知識；當國文老師誇大中華文化的優越時，提出質疑的不是小四，而是熱愛西洋流行歌曲的小貓王（但他英文很差）。而且，小四不僅是父親十分信任與欣賞的好兒子，更是一個「好學生」，相信父親所教導的做人做事的道理。父親因為白色恐怖的心理創傷，半夜疑神疑鬼地說有賊；此時，其他兄弟姐妹抱怨的抱怨、懷疑的懷疑，母親則無奈地沉默不語，只有小四對父親所說的話毫無保留地相信。更別說在白色恐怖之後，父親堅信的道德體系已經動搖，小四卻反過來安慰父親。道德論述先是透過父親的口，召喚兒子小四佔據一個道德主體的位置；之後父親的道德主體面臨崩潰，小四以他道德主體的堅韌與文化道統的傳承來寬慰父親。愚公或許移不了山，但下一代或下下一代，可以一鏟一鏟地改變阻擋在道德主體之前的黑暗現實。

可惜的是，1960年代離那一天還很遙遠，聖王政權的政治道德論述，形塑出的道德理想主義者，必然撞見聖王政體的偽善與虛妄，張父正是一個血淋淋的例子。小四也是如此，為自己受到的不公平待遇發聲，只遭到更強烈的威權壓制：老師、訓導主任、教官彼此幫腔，形成大人世界的威權網路。小醫生愛戀小明，卻虛偽地

⁵² 蔣雅君、葉錡欣：〈「中國正統」的建構與解離：故宮博物院之空間表徵研究〉，《國立臺灣大學建築與城鄉研究學報》第21期（2015），頁46-49。

⁵³ [法] Louis Althusser, *On Ideology*, 同註44, p.45.

說小四的年紀不宜戀愛；教官在校園搭訕年輕女子，包括賣煙的紅豆冰與醫務室裡的護士，卻義正辭嚴地教訓小四。小四受到學校教育的召喚，形成道德理想主義的主體，卻因此與學校的威權體制產生衝突。如果這些情節中的學校體制，只是作為國家機器的提喻，那麼在小四殺了小明後，小四面對的就是整個國家機器本身。小四被帶到警局並上手銬，隨後被搶走手中的日本女子的照片。日本女子的照片，可以解釋成小四對貞潔女子一廂情願的想像，但從道德論述的脈絡來看，它所代表的是小四所堅信的道德主體。如此一來，被拿走的照片與被判刑入獄的小四，都是教育體制所建構，但也必須被摧毀的道德主體，一旦這個道德主體威脅了聖王政體的合法性。因此，電影的結尾總結了聖王政體的自我矛盾。只有此一道德論述的真正信仰者，孔孟先賢的「好學生」，才能考上好學校，如建國中學和政大中文系，並成為華夏道統的繼承人。但中學國文課與大學中文系極力推崇的道德論述，一旦將學生召喚為道德主體，則這些道德主體不可避免地成為高蹈的道德理想主義者，並與聖王政體產生矛盾。

除了中華文化的道統，電影另外點出兩股通俗文化的影響力：一是武俠小說，二是西部電影，同樣將受眾召喚成道德主體，框架在正邪不兩立的結構中。Honey 宛如武俠小說中走出來的俠客，乃是小四認同的對象；因此小四參與萬華幫的行動，要為 Honey 的死報仇。幫眾颱風天來到山東的彈子房，其中一個人披著蓑衣、戴著斗笠、手拿武士刀，宛如是江湖俠士的裝扮。小四另一個認同的形象是美國西部片中的牛仔。他曾到小馬家「放槍」，同小馬去電影院看西部片《赤膽屠龍》(Rio Bravo, 1959)；在醫務室的一幕，他拿了小醫生的帽子當作牛仔帽，假裝自己是牛仔，在回身開槍時，正好對著來醫務室找他的小明，成為小四終殺小明的隱喻。不論是武俠小說或西部片，都是建立在正邪不兩立的二元對立上；以俠客或牛仔自居的小四，面對惡勢力也是保有「雖千萬人吾往矣」的氣概。矛盾的是，道德主體將發現世界充滿了政治的現實主義者，在他們的眼中，生存無關道德；更會發現所謂的聖王政體，充斥著勢利的弄權者。反攻大陸早已無望，掌權者仍然宣稱漢賊不兩立，為的是聖王政體需要邪惡的他者，以建構自身的道德主體性。此時，道德的理想主義者必然與掌權者衝突，這正是那個時代發生悲劇的必然原因。仍然相信孔孟之道的，最終徒留欠缺主體的「建國」中學制服：想要依據道德建國的主體，最終的命運是道德主體的消滅或拘禁。

四、結語：殉道者的輓歌與形而上的道德扣問

從媒體上單向度的情殺事件，楊德昌架構出一整個時代的困境：政治壓抑與浪

漫情操的衝突。當世界充滿了政治的現實主義者與勢利的弄權者，道德理想主義者的存在必然是一場悲劇。張父作為一個傳統的讀書人，一生清廉自持，但因為不願配合弄權者，受到白色恐怖的迫害。事後，他也只能在太太的勸導下，改做一名政治的現實主義者。張父無奈的遭遇引起觀眾的憐憫與同情，但仍稱不上真正的悲劇，畢竟在家庭責任的考量下，他選擇了明哲保身。比較而言，Honey與小四沒有後顧之憂，因而更加義無反顧；也因為充滿了年輕人的生命力，更有堅韌的意志遂行他們的道德理想，甚至想要改變這個不義的世界。然而當世界無法被改變，獨善其身能否是另一個選項？Honey大可回到南部，小四盡可忘了小明，上帝的歸上帝、凱撒的歸凱撒。無法改變世界，至少可以努力不被世界所改變，但他們卻抱著不成功便成仁的決心。用席勒在〈論悲劇藝術〉（“On the Art of Tragedy”）一文的話來說，正是以道德的自由意志，超越個人的好惡、利害與私慾，自發地選擇以身殉道，才得以完成真正的悲劇；為此，劇中人的受難才足以引發觀眾的同情與憐憫，甚至更進一步激起崇高的情感。⁵⁴

楊德昌從自身的經驗出發，展演出一個時代的悲劇。作為一個在新電影時代冒出頭的年輕導演，楊德昌不乏在威權體制（如中影與新聞局）的重重限制下，實現自己理想的經驗。如德勒茲所說，電影是時間的藝術，而在資本主義體制下，時間就是金錢，因此電影就是金錢，也因此所有戲中戲的主題都關乎金錢。⁵⁵《牯嶺街》的戲中戲裡，導演被老闆娘強迫選用一個三十歲的演員飾演十幾歲的小女生，無法拍攝能夠反映時代的電影，在相當程度上，豈不是影射楊德昌自身的處境？面對錢與權的雙重枷鎖，一個堅持原則與理想的藝術家該如何自處與選擇？張父、Honey與小四成了楊德昌的化身，楊德昌也藉此思索他身為「儒者的困惑」（the Confucian confusion）以及形成困惑的時代因素。⁵⁶

如齊隆王所說，楊德昌的電影一方面如鏡子般，盡可能忠實再現六〇年代，另一方面也如同一盞燈，不免是九〇年代對那逝去的年代的投射與創作。⁵⁷進一步依照羅森史東（Robert Rosenstone）對歷史電影的定義，我們可以說《牯嶺街》透過虛構的人物與情節，對特定的歷史現象進行了歷史學式的解釋。⁵⁸1960年代以降，國民黨所建立的聖王政體，推崇以儒家思想為骨幹的道德理想，間接培養出一批認

⁵⁴ [德] Friedrich Schiller, *Essays*, eds. Walter Hinderer and Daniel O. Dahlstrom (New York: Continuum, 1993), pp.8-9.

⁵⁵ [法] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (London: Continuum, 2005), pp.75-76.

⁵⁶ 「The Confucian confusion」（儒者的困惑）為楊德昌電影《獨立時代》的英文片名，由此可見儒家文化對他的影響與重要性。

⁵⁷ 楊麗玲：〈魔術方盒的祕密：重解《牯嶺街少年殺人事件》〉，迷走、梁新華編：《新電影之外／後》，同註21，頁136

⁵⁸ [美] Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), p.35.

真的儒家信徒。然而這些道德的理想主義者，不管是選擇獨善其身、清廉自持，或是相信「禮義廉恥，國之四維，四維不張，國乃滅亡」而想要為國奉獻，都會很快發現聖王政體的表裏不一。他們或者理想幻滅，因而隨波逐流，或者有樣學樣，成為弄權者，但也有人不願玷污清白之軀，選擇殺身成仁、捨生取義。不論是政治的現實主義者或勢利的弄權者，都是以自己或他人作為達到目的的工具（means）而已，不論目的是卑微的生存或貪得無厭的自利，都可歸結在康德所謂（個人的）「幸福的目的」（purpose of happiness）底下。⁵⁹理想主義者則不以幸福為人生目的，而是堅持道德的自主性，因此道德的實踐必然不計後果。⁶⁰當他們與不道德或非關道德的外在世界衝突時，為了實踐道德理想，唯有選擇成為以身殉道的悲劇英雄。

只是小四殺小明的抉擇除了激起女性主義者的批判外，也引發了進一步的道德論辯。孟子所謂的「威武不能屈、貧賤不能移、富貴不能淫」乃是極高的道德標準：張父屈於白色恐怖，選擇明哲保身；小明為貧窮所迫，游移在眾男人之間；小馬藉由他的財富與權勢，視女人為玩物。他們難道都是道德殘缺的負面角色，抑或只是有著人性弱點的一般人？如果答案是後者，那麼高蹈的道德理想主義者，將自己的道德標準強加在他人身上又有甚麼合理性？強迫他人接受自己的信仰，是否如同小翠指責小四的，是一種「自私」的行為（只想到自己的道德標準）？小明同樣反駁，小四對她的好不過是一種交換：不只希望她從一而終，也為了她能夠符合他的道德標準。當自主的道德成為他律的交易，道德理想主義者的堅持與強加在他人之上的偏執，是否恰恰毀滅了康德所說的道德的自主性的基礎？而殺害悖德者作為行動的準則（maxim），是否又符合康德所謂的普世皆然的道德律令？電影自然沒有提供答案，但令人不自在的結局（殺人），卻迫使觀眾思考此一道德上的難題。

一言以蔽之，《牯嶺街》是一部反映時代、反思時代的道德悲劇，一則青春的殘酷物語，一首浪漫理想主義者的輓歌，同時是一個永恆的、艱難的、形而上的道德叩問。

⁵⁹ [德] Immanuel Kant, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, 同註 22, p.29.

⁶⁰ 同前註, p.55.

引用書目

二、近人論著

- [英] Amuta, Chidi, “Fanon, Cabral and Ngugi on National Liberation,” in *The Post-colonial Studies Reader*, ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (London: Routledge, 1995).
- [美] Gellrich, Michelle, *Tragedy and Theory: The Problem of Conflict since Aristotle* (Princeton: Princeton University Press, 1988).
- [美] Yeh, Emilie Yueh-yu and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005).
- [美] Yeh, Emilie Yueh-yu, “American Popular Music and Neocolonialism in the Films of Edward Yang,” in *Chinese Connections: Critical Perspectives on Film, Identity, and Diaspora*, ed. See-kam Tan, Peter X. Feng, and Gina Marchetti (Philadelphia: Temple University Press, 2009).
- [美] Yeh, Emilie Yueh-yu, “Elvis, Allow Me to Introduce Myself: American Music and Neocolonialism in Taiwan Cinema,” *Modern Chinese Literature and Culture* 15.1 (Spring 2003).
- [加] McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, ed. W. Terrence Gordon (Corte Madera: Gingko Press, 2003).
- [加] Rosenstone, Robert A, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History* (Cambridge: Harvard University Press., 1995).
- [匈] Balázs Béla 著，何力譯：《電影美學》，北京：中國電影出版社，2003年。
- [法] Althusser, Louis, *On Ideology* (London: Verso, 2008).
- [法] Bourdieu, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, trans. Richard Nice (Cambridge: Cambridge University Press, 1977).
- [法] Chion, Michel, *The Voice in Cinema*, trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1999).
- [法] Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).
- [法] Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert

- Galeta (London: Continuum, 2005).
- [法] Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1995).
- [法] Foucault, Michel, *The History of Sexuality: Volume I: An Introduction*, trans. Orbert Hurley (New York: Vintage Books, 1990).
- [法] Jean-Michel Frodon 著，楊海帝、馮壽農譯：《楊德昌的電影世界：從《光陰的故事》到《一一》》(*Le cinema d'Edward Yang; de 'in our time' a 'Yi-Yi'*)，臺北：時周文化事業股份有限公司，2010年。
- [俄] Eisenstein, Sergei, *Film Form: Essays in Film Theory*, trans. and ed. Jay Leyda (San Diego: A Harvest Book, 1949).
- [美] Bordwell, David, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: University of California Press, 2005).
- [美] Bordwell, David, "Transcultural Spaces: Toward a Poetics of Chinese Film," in *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, ed. Sheldon H. Lu and Emilie Yueh-yu Yeh (Honolulu: University of Hawaii Press, 2005).
- [美] Doane, Mary Ann, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space," in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 5th ed. Leo Braudy and Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1999).
- [美] Jameson, Fredric, "Cognitive Mapping," in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana: University of Illinois Press, 1988).
- [美] Jameson, Fredric, "Remapping Taipei," in *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, ed. Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack, and Esther Yau (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).
- [美] Jameson, Fredric, "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15 (Fall 1986).
- [英] Lodge, David, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (London: E. Arnold, 1977).
- [德] Friedrich Schiller, *Essays*, eds. Walter Hinderer and Daniel O. Dahlstrom (New York: Continuum, 1993).
- [德] Kant, Immanuel, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, trans. and ed. Mary

- Gregor, Intro. Christine M. Korsgaard (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).
- Hong, Guo-juin, *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Screen* (New York: Palgrave Macmillan, 2011).
- Liu, Yu-hsiu, "The Story of Power and Desire: *A Brighter Summer Day*," in *Women in the New Taiwan: Gender Roles and Gender Consciousness in a Changing Society*, ed. Catherine Farris, Anru Lee, and Murray Rubenstein (Armonk: M.E. Sharpe, 2004).
- Liu, Yu-hsiu, "A Myth(ology) Mythologizing Its Own Closure: Edward Yang's *A Brighter Summer Day*," in *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*, ed. Chris Berry and Feii Lu (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005).
- 王耿瑜編：《楊德昌電影筆記》，臺北：時報文化出版事業公司，1991年。
- 江宜樺：《自由民主的理路》。臺北：聯經出版事業公司，2001。
- 朱天文：《最好的時光：所有關於電影的1982-2006》，臺北：印刻文學生活雜誌出版公司，2008年。
- 朱漢民：《聖王理想的幻滅——倫理觀念與中國政治》。吉林：吉林教育出版社，1990年。
- 李幼新：〈語文、政治、男同性戀、女性自覺：楊德昌《牯嶺街少年殺人事件》的驚喜〉，迷走、梁新華編：《新電影之外／後》，臺北：唐山出版社，1994年。
- 李幼鸚鵡鵝：〈《牯嶺街少年殺人事件》是1960年代初期背景的臺灣版／楊德昌版的《戰爭與和平》：兼談電影考據以及被延誤了二十年電影新浪潮：臺灣新電影〉，《藝術觀點》，2011年。
- 吳珮慈：〈凝視背面：《一一》的敘事結構與空間表述體系初探〉，黃建業等著：《楊德昌：臺灣對世界影史的貢獻》，臺北：躍昇文化出版事業公司，2007年。
- ：〈楊德昌的電影地誌學〉，弗東·尚·米榭爾著，楊海帝、馮壽農譯：《楊德昌的電影世界：從《光陰的故事》到《一一》》，臺北：時周文化出版事業公司，2010年。
- 范銘如：《眾裡尋她：臺灣女性小說縱論》，臺北：麥田出版事業公司，2002年。
- 迷走、梁新華編：《新電影之外／後》，臺北：唐山出版社，1994年。
- 陳儒修：《穿越幽暗鏡界：臺灣電影百年思考》，臺北：書林出版有限公司，2013年。

- 黃建業：《楊德昌電影研究：臺灣新電影的知性思辨家》，臺北：遠流出版事業公司，1995年。
- 黃毓秀：〈賴皮的國族神話（學）：「牯嶺街少年殺人事件」〉，《臺灣社會研究季刊》，1993年。
- 焦雄屏：《臺灣電影 90 新新浪潮》，臺北：麥田出版事業公司，2002年。
- 傑拉爾德著，李少軍、尚建新譯：《政治哲學》，臺北：桂冠出版事業公司，1993年。
- 趙彥寧：〈國族想像的權力邏輯：試論五〇年代流亡主體、公領域、與現代性之間的可能關係〉，《臺灣社會研究季刊》，1999年。
- ：《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》，臺北：遠流出版事業公司，2000年。
- 楊小濱：《你了解的侯孝賢、楊德昌、蔡明亮（但又沒敢問拉岡的）》，新北市：INK 印刻文學生活雜誌出版公司，2019年。
- 楊長鎮：〈道統國家：非獨論述的儒家意識形態〉，《臺灣國際研究季刊》，2015年。
- 楊麗玲：〈魔術方盒的祕密：重解《牯嶺街少年殺人事件》〉，迷走、梁新華編：《新電影之外／後》，臺北：唐山出版社，1994年。
- 閻小駿：《政治學十講》，香港：香港中文大學出版社，2016年。
- 鴻鴻：〈《牯嶺街》的編劇事物與邊緣狀態：我麼怎麼替楊德昌編劇〉，《影響電影雜誌》，1991年。
- 蔣雅君、葉錡欣：〈「中國正統」的建構與解離：故宮博物院之空間表徵研究〉，《國立臺灣大學建築與城鄉研究學報》，2015年。

Edward Yang's Tragic Heroes and Historical Reflections: Revisiting *A Brighter Summer Day*

Elliott Shr-tzung Shie*

Abstract

Due to its inconvenient access, Edward Yang's masterpiece *A Brighter Summer Day*, for the past twenty five years, has elicited very few research articles. To make a contribution to this premature scholarship, this article focuses on the subject matter of the film and employs the method of narratology to argue that through the devices of similarity and contrast, Yang presents an ambitious moral tragedy on the cinematic stage where the heroes attempt to realize their moral ideals even at the cost of their inclinations, self-interests and lives. Viewing the film as Yang's historical reflection on the 1960s, the article then unravels the ways by which the state apparatus interpellates some individuals into moral subjects and explicates why these moral idealists are doomed to confront and conflict with the milieu.

Keywords: narratology, Edward Yang, *A Brighter Summer Day*, tragedy, moral idealists

* Professor, Graduate Institute of Taiwan Literature, National Tsing Hua University, Taiwan.