

## 台北的流動、溝通與再脈絡化： 以《台北四非》、《徵婚啟事》和《愛情來了》為例\*

劉 紀 雯\*\*

### 摘 要

本文以一部實驗影片《台北四非》(2006年)和兩部劇情片《徵婚啟事》(1998年)、《愛情來了》(1997年)為主要文本，討論影片或影片的角色如何面對台北的流動空間以及是否利用流動的符號以及溝通的儀式與媒介產生意義或溝通。在台北這個人口稠密、時空壓縮的後現代都市空間中，人與人的接觸不但頻繁、短暫，而且往往是透過種種媒介而解體(disembodied 非面對面的)的。本文討論的三部影片(或其角色)都有透過多種傳輸媒介(如：車輛、手機、飛機、電話、報紙、電視、攝影機)和儀式(如：徵婚、唱歌、被訪問)溝通或被監視，而這些媒介與儀式將人們置放於流動網絡中，或甚至他們的私人空間也被流動化。我分析這三部影片中人與符號的流動和再脈絡化，主張三部影片都能夠捕捉都市的流動而產生意義。所謂「(再)脈絡化」有兩層含意：社會脈絡化——兩部劇情片中孤離的角色透過儀式或媒介溝通可以彼此產生共鳴，和文本脈絡化——實驗影片將台北流動影像美學化處理以產生文本意義。至於《台北四非》——以及台灣電影整體——的社會脈絡意義則端視你我觀眾的回應。

**關鍵詞：** 流動、台北、台灣新新電影、再脈絡化

---

\* 本稿件承蒙三位評審者細心指正，中影公司和石昌杰導演允許使用擷取之影片影像，特此致謝。

\*\*輔仁大學英國語文學系副教授

投稿日期：96.12.1；接受刊登日期：97.4.16；最後修訂日期：97.6.17

## **Flows, Communication and Recontextualization in Three Taipei City Films**

Kate Chi-wen Liu\*

### **Abstract**

With three recent Taiwanese films—*Love Go Go* [1997], *The Personals* [1998], and *Taipei Four Ways* [2006]—as examples, I analyze how recent Taipei films (as part of the so-called New New Taiwan Cinema), while capturing and responding to Taipei's ever-increasing speed of flows in comic, self-reflexive and/or collage styles, produce meanings through mediated communication among the characters' and recontextualization of signs. In the densely populated and time-space compressed Taipei, human contact is frequent but transient, and communication mediated and disembodied. The three city films foreground the roles of media (e.g. car, cell phone, airplane, newspaper, TV and film camera) and rituals (e.g. singing and interview) in human communication, transportation and surveillance. Such media and rituals can set people and their messages adrift in the spaces of flows, while the flows of messages can penetrate even their private spaces. These flows of signs and people, however, do not deny the possibility of communication and recontextualization. I see in the three films respectively two types of recontextualization: aesthetic and social recontextualization. *Taipei Four Ways* has the city signs and interviewee's words taken out of context to produce visual patterning of flows and orchestration of words and sounds, which, in turn, serve as some collective comments on Taipei. Another form of recontextualization—communication among social subjects—happens in the

---

\*Associate Professor, Department of English Language and Literature, Fu Jen University  
Received December 1, 2007; accepted December April 16, 2008; last revised June 17, 2008.

two feature films, which show urban migrants, either isolated in their small apartments, or drifting in transitory and segmental relations in various urban spaces of flows, still seek to communicate through rituals and/or other forms of communication media. Although some communication can be hurting and even oppressive, the two films use such mediated communication as a way for the characters to seize the flows and make it “home.”

**Keywords:** Flows, Taipei, New New Taiwan Cinema, Recontextualization

在跨國資本主義和運輸電傳科技助長之下，全球化加速了人口、商品、資訊、病毒以及慾望等的流動，社會關係因此由傳統結構抽離，我們對時間、空間、距離等看法也因此改變（Cf. Harvey, Giddens, Tomlinson）。全球流竄的資本是否帶來劃一文化、壟斷經濟，並經由電子傳播媒體形成帝國、潛入個體的意識和身體？而在全球化風潮中，在地經濟文化又如何自處？被同化瓦解，還是藉著國家政治力量自我封閉？或者，接納雜多卻不失自我？在快速的傳播與複雜相連的網絡中，人們是越來越靠近、親密還是更加孤離、隔絕？這些問題在不同的全球流動地景（Appadurai 所謂的-scape）<sup>1</sup>以及不同的社會脈絡下，有不同的發展因素和演繹邏輯。在媒體地景（mediascape）中，一方面媒體傳播的訊息之流快速集中於以美國跨國媒體公司——如迪士尼（1995 年併購 ABC 電視台）、新聞集團（News Corporation）、維亞康姆（Viacom）、時代華納——為主的強勢傳播主力<sup>2</sup>；另一方面，資訊之流的散佈絕對不是劃一、單向的：各地的團體和個人也利用各種媒介、經由不同網絡節點向多方快速散播資訊和影像，構成大大小小的霸權或發聲位置。因此，布希亞所討論的溝通淫穢（obscenity of communication；媒體傳播造成凡事完全可見、透明）固然有其部分真實性（以陳冠希慾照事件為例），各地媒體地景其實有瞬息萬變的衝突與溝通、討論和協商（可以 2008 年 3 月份「萬人考大學」行動在報紙網路所引起的討論為例）。如果我們要討論個人的全球化經驗，那就更複雜了。如 Tomlinson 所言：「這些個人生活文化的面向讓文化『濃稠』，保留文化

---

<sup>1</sup> Arjun Appadurai 在 “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy” 中主張全球化經濟文化是「複雜、重疊、斷裂的秩序」(“a complex, overlapping, disjunctive order”)，非全球論辯中「同質化－異質化」「中心－邊陲」的主張所能解釋。因此他提出全球流動的五種向度：族裔地景、媒體地景、科技地景、金融地景、意識形態地景〔(a) ethnoscaples; (b) mediascaples; (c) technoscaples; (d) finanscaples; and (e) ideoscaples〕，以此為分析當今全球文化之架構。Appadurai 主張全球流動是多層次；他稱這些層次為地景，因為它們都會因為其中的流動因子而不斷改變其景象和狀態，同時，五個向度之間是斷裂與差異的。

<sup>2</sup> John Tomlinson, *Globalization and Culture* (University of Chicago Press: 1999), 82.

特殊性並和劃一、順暢進展的資本文化摩擦抗衡」(“...these aspects of individual ‘lived cultures’ ...produce the ‘thickening’ of cultures [Geertz 1973] that in various ways preserves cultural distinctions and chafe against the smooth advance of a uniform capitalist culture”)。<sup>3</sup>可是，個人在全球流動中的生活經驗要如何研究？本人不做田野調查<sup>4</sup>；選擇分析三部台灣新新電影——《台北四非》(2006年)、《徵婚啟事》(1998年)、《愛情來了》(1997年)——在論述的層面呈現和回應台北的流動。無可避免地，三部影片所呈現的流動反映了全球化資本與科技發展所牽引的人流、車流和意義認同的浮動破碎，但我認為三個文本建構了流動的脈絡化意義。所謂「脈絡化」有兩層含意：社會脈絡化和文本脈絡化。《徵婚啟事》和《愛情來了》兩部劇情片中的角色透過儀式或媒介溝通而產生了共鳴，此為社會再脈絡化。實驗影片《台北四非》將台北流動影像美學化處理以產生文本意義，則是文本脈絡化。至於《台北四非》——以及台灣電影整體——是否可以產生社會脈絡意義則端視你我觀眾的回應。

## 壹、台灣新新電影與台北流動

這三個文本要建構社會脈絡化意義的最大困難，就是台灣電影市場近十年來市場的萎縮；因為市場萎縮代表的就是觀眾（文本的對話對象）減少。在全球化之洪流中，台灣的電影市場和美加電影市場與全球電影市場一樣，向來就是好萊塢電影的天下，90年代的電影票房更是難擋「好萊

---

<sup>3</sup> Tomlinson, *Globalization and Culture*, 88.

<sup>4</sup> 討論台北流動（空間）文章的多樣性就好似都市「流動」本身一般。舉例來說，王志弘有一系列文章，討論台北交通和車流（如：〈都市流動危機的論述與現實——台北「交通黑暗期」的分析〉、〈流動地景與時空操演：台北捷運系統與新都市經驗〉）以及性別化流動。麻生沅的碩士論文研究化妝品專櫃流動空間；吳怡萱研究忠孝東路四段的流動攤販；戴伯芬則討論台北河堤的流動地景。這些社會學研究雖然和本人的文本分析沒有直接關係，但是了解台北流動脈絡不可少的資料。

場狂潮」，使剛出道的「新新電影」導演<sup>5</sup>備受擠壓。新新電影票房失利的例子比比皆是；例如，賣座不足十萬元的國片比率越來越高，1996年佔全部發片數的25%，2000年則有45部，佔全部發片數的54%<sup>6</sup>；國片市場佔有率也是日漸減縮——1998年僅有0.39%；1999年，0.27%；2001年則降為0.13%。<sup>7</sup>雪上加霜的是，由於在地電影工業萎縮，片商則開始跨國投資港片和大陸片<sup>8</sup>，因此，導演的資金更加減少。隨之而起的，是人才的外流。越界到大陸拍戲的演員越來越多；如：焦恩俊、林志穎、蘇有朋、歸亞蕾、李立群、寇世勳<sup>9</sup>。名導演如李安、蔡明亮、侯孝賢、楊德昌的影片都有跨國投資，但90年代起步的新一代導演則轉拍紀錄片，轉業（如陳國富、陳玉勳），或以拍廣告片維生。

在這樣艱難的環境中，新新電影支撐起了什麼樣的臺灣電影的「一線天空」（套用張燕的論文標題）？論者大體都同意新新電影風格多元，脫離國族歷史的包袱，轉而處理出現在後現代都會中較多樣又國際化的議題<sup>10</sup>。至於這些電影如何呈現和回應台北後現代都會的瞬息萬變和多種流動，兩岸學者則有兩種看法。

多數台灣學者在分析90年代以來的台北電影時，都有注意到它呈現的流動性，並認為這些電影所呈現的都市生活是負面的。例如，1995年

---

<sup>5</sup> 本人以「新新電影」一詞討論臺灣90年代開始創作的年輕導演，焦雄屏稱之「新新浪潮」。聞天祥解釋論者批評此詞彙定義不清，無法包含雜多的「『風格、技法、主題、乃至類型』」。我則視之為斷代定義，並同意張燕指出此詞彙來自於行政當局的宣導（迎接新新電影）和中影公司的體制支援相關（1987年、1994年和1998年三次實行的新人新電影計畫）。

<sup>6</sup> 羅樹南，《中華民國八十九年電影年鑑》（臺北：國家電影資料館，2000年），頁116。

<sup>7</sup> 羅樹南，《中華民國九十一年電影年鑑》（臺北：國家電影資料館，2002年），頁97。

<sup>8</sup> 焦雄屏，《台灣電影90新新浪潮》（臺北：麥田出版社，2002年），頁x。

<sup>9</sup> 參考〈不少台灣演員在大陸找到事業的春天〉，《大紀元》2001年5月6日，<http://64.62.138.64/b5/1/5/6/n85222.html>，2007年8月10日下載。

<sup>10</sup> 請參考劉紀雯，〈流散混雜何所歸？〉，《國科會外文學門86-90年度研究成果發表會論文集》（臺中：中興大學，2005年），頁151的討論。

出版的《尋找電影中的台北》有幾篇文章有類似的看法：李清志注意到的流動路線是交通路線和電子媒體；主張在這些線路交錯區隔下台北是破碎的，角色是孤獨疏離的，而且多出現在都市邊緣<sup>11</sup>——也就是不造成歷史歸屬感的「非地點」(non-place)。段貞夙注意到的流動是在電影的結構與內容兩方面：結構上台北電影「充滿速度、媒介和監控」，內容則呈現角色游移於過去或街頭——不是「眷戀懷舊過往」，就是「遊蕩而無目標」。人際關係「疏離」，都市「繁華但冷漠」<sup>12</sup>。焦雄屏在她 2002 年出版的書中也指出 90 年代的創作者「無法回歸到八零年代的古典寫實形式」，呈現「蒙太奇拼貼的都會夢魘」；「將生活經驗割裂……充塞其間的，可能是歇斯底里般的焦慮躁動，或荒謬悲涼的自嘲」。<sup>13</sup>

其中兩位學者有分析到台北電影如何回應全球（資本）化。林文淇分析 1990 到 1994 年台北電影呈現的空間失去了歷史意義和提供認同的可能性；不是資本流動的抽象空間，就是家不像家的異質空間（1998 年）。林之後討論 1995-2005 年時段的電影，主張雖然台北積極擁抱消費文化和全球化，台北電影的回應則有兩種：「選擇刻意將這些臺北的在地色彩模糊，經常以長鏡頭呈現出……『跨國電影風格』，以便於全球觀眾消費」（如：《藍色大門》〔2002 年〕、《臺北晚九朝五》〔2002 年〕與《十七歲的天空》〔2004 年〕等），或呈現「瀰漫一股世紀末的悲觀與哀悼」。此外，李紀舍也注意到近期台灣電影負面的「全球性」：他指出《一一》和《你那邊幾點？》中均出現「世界主義視野」，並對城市生活提出美學解釋，但此種長鏡頭、緩慢的凝視是空洞的，「不能將眼前的現代城市恢復為理

---

<sup>11</sup> 如電玩店、賓館、廢車場、KTV 個室等。李清志，〈國片中對台北都市意象的塑造與轉換〉，《尋找電影中的台北》（臺北：萬象圖書，1995 年），頁 25-26。

<sup>12</sup> 段貞夙，〈銀幕裡外的薛西弗斯〉，《尋找電影中的台北》（臺北：萬象圖書，1995 年），頁 70。

<sup>13</sup> 焦雄屏，《台灣電影 90 新新浪潮》（臺北：麥田出版社，2002 年），頁 vii-viii；陳玉勳的《熱帶魚》和《愛情來了》也是例子。

想的世界城市」。<sup>14</sup>

在海峽的另一邊大陸學者注意到新新電影呈現的較喜感溫馨的台北，卻沒有分析到台北的後現代性或全球化。例如，汪方華指出新浪潮的「下一代」如陳國富和林正盛注重的是都市表面的「『正常生活』……都展示了都市生活中清新的詼諧又親切可感的一面」。張燕認為新新電影「主要是平民化生存狀態的樸素展現，雖然主題內涵沒有新電影那麼深刻，但是意象表達卻要豐富得多、飽滿得多」；對她而言，都市的飽滿呈現在兩個層面：現代人的「欲望情感、空虛價值、挫折心態」（以蔡明亮電影為典型）和一些電影中大量出現的「樸實、明朗、溫馨的現代都市正面意象」。

對於兩岸學者的不同詮釋我第一個回應是：蔡明亮除外的新新電影應該要有更多的仔細文本分析，而不是被總括為「新新電影」而論。仔細研讀文本之後，我們應該不難發現蔡明亮影片呈現都市人的孤離但也有他幽默的一面，而其他新新電影詼諧明朗手法之下也有小人物的悲哀。或許台灣學者身歷其境，比較看得到電影中的台北後現代都市一點也不「明朗、溫馨」，但我也想問大陸學者：是否我們可以重新檢討自己的立足點，在全球化狀態下重新定義何謂「樸實」、「溫馨」和「家」？

我認為，後現代都會所充斥的資訊可以造成布希亞所謂的溝通淫穢；流動空間（尤其是台北或台灣的「非地點」）的確混亂；產生的人際關係的確短暫，「家」也可能不像「家」。但這不意味意義不會產生，「家」不存在，或認同不能建立。在後現代流動空間中，符號、主體和「家」既脫離了傳統結構，就必須重新定義。如果不調整觀點，可能會錯失一些流動空間的文化含意。比如，如果預設必須有固定意義、國家主體、核心家庭關係或理想的世界城市，那麼台北和台北電影的空間則必是混亂、無意義的。如果接受流動、非地點為必然狀態，就必須仔細檢視在流動中可以產

---

<sup>14</sup> 李紀舍，〈臺北電影再現的全球化空間政治：楊德昌的《一一》和蔡明亮的《你那邊幾點？》〉，《中外文學》卷33期3（200年8月），頁97。



生什麼暫時的意義、建構什麼樣的主體、進行什麼樣的溝通，和締造什麼家和／或社群，而非一概視為混亂、空洞、疏離。如 Meyer and Geschiere 引用 Kelly 和 Appadurai 的話指出，要掌握流動（to grasp the flux），我們必須放棄把世界看成為「一群可定名的團體」；要發展適合掌握流動的觀念，研究者要努力掙脫「把實踐、空間和國家都放入呈現靜態差異地圖」的思考習慣<sup>15</sup>。換句話說，要了解都市流動的意義，我們必須重新思考和定義所使用的範疇。<sup>16</sup>

本文所要檢視的範疇是透過媒介的溝通（mediated communication），討論《台北四非》（2006年）《徵婚啟事》（1998年）、《愛情來了》（1997年）三部影片中流動符號的溝通（《台北四非》）和溝通的流動符號（《徵婚啟事》和《愛情來了》）是否產生脈絡化的意義。三部影片中有人的流動：《徵婚啟事》呈現主角進出台北；《愛情來了》處理北上工作的小人物；《台北四非》則讓鏡頭捕捉流動符號（如車流、行人、移動中的街景、受訪者的隻字片語），以呈現台北人進出、穿越、依附和遠離台北。此外，這三部影片也有溝通中的流動符號：影片角色（包括《台北四非》中的街

---

<sup>15</sup> Bright Meyer and Peter Geschiere, "Introduction," *Globalization and Identity: Dialectics of Flow and Closure* (Oxford: Blackwell, 1999), 18, emphasis added.

<sup>16</sup> 比如，我在分析後現代台灣和加拿大都會電影時試圖利用以下範疇來了解電影所建構的意義：非地點、漫遊觀視、偶遇（非姻、血親家庭）關係和自我反思式重新定義流動符號。在〈艾騰·伊格言和蔡明亮電影中後現代「非地方」中的家庭〉中，我比較伊格言和蔡明亮的電影；指出兩個導演在呈現傳統家庭瓦解之後，讓角色在「非地點」中建立短暫的「家庭」關係，或重新詮釋符號，產生認同新意。在〈雷阿樸與羅茲瑪電影中的女性空間與漫遊觀視〉中，我則分析羅茲瑪和雷阿樸的女性漫遊觀視既可表達女性自我、和都市溝通，也可以批判都市的父系結構。在〈流散混雜何所歸？加拿大與台灣後現代都市（電影）空間之閱讀策略〉中，我則討論偶遇、流動符號和流動觀視為三種後現代都市電影的文本策略。在〈流散混雜何所歸？〉中我討論包括《徵婚啟事》和《愛情來了》等幾部台灣電影和加拿大後現代都市影片中的三種流動——流動觀視、偶遇和流動符號詮釋，重點是討論這些流動如何產生（個人）認同意義。本文則更進一步檢視《台北四非》（2006年）《徵婚啟事》（1998年）、《愛情來了》（1997年）是否利用流動符號和資訊產生脈絡化的意義。

頭行人和受訪者)之間都有透過多種傳輸媒介(如:車輛、手機、飛機、電話、報紙、電視、攝影機)和儀式(如:徵婚、唱歌、被訪問)溝通或被監視。溝通的「媒介」和儀式既可以縮短人與人之間距離,又可以阻隔於其中。<sup>17</sup>而所產生的流動符號可能造成誤解或甚至供人利用、窺視,甚至連角色的私人空間也可能充斥著窺視機制和流動符號。因此,我要問的是:在這些多元、不規律的流動中,角色對流動混亂的符號和訊息是否視而不見?和同處於流動中的他人是否只有距離變近,卻沒有溝通共鳴?攝影機又如何利用看似漠不關己的車流與人流符號建立意義?

這裡我對流動空間的定義是廣義的:一方面包括 Castells 所指的流動空間,一方面也泛指所有受流動影響的都市空間。Castells 指出流動是所有「在社會的政治、經濟和象徵活動中有目的、重複、可程式化的交流和互動」,而流動空間則是規劃、組織和承載這些活動的空間(“purposeful, repetitive, programmable sequences of exchange and interaction”)。<sup>18</sup>這重重的網絡結構一方面造成 Tomlinson 所謂的複雜連接性(complex connectivity):「快速發展、日益稠密、彼此連結且互相依賴的網絡」<sup>19</sup>,一方面也容許多種符號和人們的脫節、越界。當然,在這些多層次的流動網絡中,人們的流動能力是不一樣的;離系統權力控制中心越遠的流動可能越有限、或越加不規律、無目的(或不具有明顯的經濟效益)。在這些全球網絡與流動中,人們距離越來越近,各地越來越息息相關,可是近距離和相連性(proximity and connectivity)不見得代表人與人之間有溝通和互動。何以如此?Louis Wirth 指出,現代都市中人與人的身體距離減少,

---

<sup>17</sup> 參考 Tomlinson, *Globalization and Culture*, 154-55.

<sup>18</sup> 這些流動有三個層次的物質支持:電子資訊網絡、由節點(nodes)和中繼站(hubs)組成全球都市網絡、以及資訊菁英的組織。參見:Manuel Castells, *The Rise of the Network Society: The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I (Oxford: Blackwell, 1996), 412, 442, 500-01. 底線為本人強調部分。

<sup>19</sup> Tomlinson, *Globalization and Culture*, 2.

彼此的接觸卻是「冷漠、短暫、〔依功能〕區隔和多半是功利的」。<sup>20</sup>後現代都市人口更加稠密，人與人的接觸不但密切、短暫，而且往往是透過種種媒介而非面對面（Tomlinson 所謂解體的 disembodied）<sup>21</sup>的溝通。

因此，流動空間的一個可能影響就是瓦解傳統的意義與社會脈絡，而把脫節（disembedded）的符號和人與商品符號和金錢意義等同之。要抵制這種抽象化而且劃一的意義，就要建構在地脈絡、產生連結。在詮釋層面，重新創造脈絡就是產生意義：「讓零星的資料〔產生關聯〕變成資訊，並擴充脈絡以將資訊變成知識」<sup>22</sup>。在溝通層面，脈絡則產生於人與人遵循語言遊戲規則並透過媒介溝通而產生了共鳴（或認同意義）。因此，我分析一部實驗影片和兩部劇情片呈現的車流、人流和溝通中的符號流動，以便討論它們是否產生脈絡化的意義：在浮動的影像中建構意義，在流動的角色間產生溝通。我主張三部影片都能夠捕捉都市的流動，產生「脈絡化」的意義——《台北四非》是對台北的流動提出美學化或集體看法；《徵婚啟事》和《愛情來了》則透過儀式或媒介產生溝通的共鳴。雖然《台北四非》沒有以劇情片形式處理人與人之間的溝通，我認為這部實驗影片，就像是其他台灣新新電影，也在傳達訊息，寄望觀眾的回應。

## 貳、《台北四非》的流動美學

在討論《台北四非》之前，我要先鋪設一下新新電影中的「流動」脈絡。除了常被討論到的台灣新電影導演（如：蔡明亮、侯孝賢、楊德昌、

---

<sup>20</sup> Louis Wirth, "Urbanism as a Way of Life," in *The City Reader*, edited by Richard T. LeGates and Frederic Stout (London: Routledge, 1996), 192.

<sup>21</sup> Tomlinson 指出後現代透過媒介（如電腦網路）的溝通仍可保留「一對一和內在性」（one-to-oneness and innerness）但是去除了身體的元素和私密的空間脈絡。參見：Tomlinson, *Globalization and Culture*, 163.

<sup>22</sup> Felix Stalder, "The Space of Flows: notes on emergence, characteristics and possible impact on physical space," [http://felix.openflows.org/html/space\\_of\\_flows.html](http://felix.openflows.org/html/space_of_flows.html) (accessed Aug 13, 2003).

萬仁等)對台北都市的流動不定有敏銳深刻的觀察外,90年代以來的台灣電影中有一批新銳導演(焦雄屏所謂的「新新浪潮」或聞天祥的「後新電影」),以較輕鬆、快節奏但不無批判的態度回應台北都市的流動符號和人們。他們不採取作者論所強調的個人獨特風格,而用較多元折衷的手法和曲折詼諧的情節接近觀眾。這些導演的多元風格往往反映在他們使用的多段式電影(Omnibus Film)、多線情節和拼貼手法,試圖呈現某些年齡群、階級的人如何生活在流動的台北中:工作、遊蕩和偶遇,或迷失方向或不斷追尋,或表達幻想或堅持理想。<sup>23</sup>《台北晚九朝五》(2003年)和《愛情來了》(1997年)用極端不同的觀點呈現台北的二十餘歲年輕人的迷失和努力;《20·30·40》(2004年)<sup>24</sup>則以三段式敘述分別呈現三個年齡層女性不同的追尋和流動路線。《熱帶魚》(1994年)藉由拼貼小孩的神話熱帶魚在台北街頭,讓它悠游在又乾淨又安靜的虛擬台北街頭;《經過》(2005年)則利用看似恆久存在、實際流動脫節的符號——如遷移的古董、記憶中的自然景象和動畫呈現的歷史——來表達年輕一代對記憶歷史的嚮往和想像。

很多影片會以街景為都市電影的空景,或利用車流加速形成的光束表現都市的流動。在新新電影中有兩部影片則對車流賦予更多意義和情感:《運轉手之戀》(2000年)和《台北四非》(2006年)。《運轉手之戀》利用雜多和喜劇手法呈現台北的多樣性以及跑路人生的不確定。在內容上,它以計程車司機漫遊、偶遇的觀點貫穿全片,以呈現台北眾生相(計程車司機有常用倒車開車的、常出車禍的、可以邊開車邊吃飯等各號人物,乘客中則有臨盆孕婦、黑社會大哥、小氣鬼、借錢乘客等等)。值得玩味是它在選角上凸顯本土性卻隱含著國際性。本片運用了許多台灣電視演員和台語歌手(如程秀瑛、太保、邱秀敏、戴立忍、蔡燦得、唐從聖、李嘉、

---

<sup>23</sup> 請參考劉紀雯,〈流散混雜何所歸?〉,頁153-55。

<sup>24</sup> 張艾嘉當然不是新世代導演,但由於此影片的都市主題,仍納入討論。

蔡振南、李立群、張鳳書、邵昕、柯一正、林鳳英、段鈞豪等)<sup>25</sup>，讓本土觀眾好像司機般，走馬看花中有熟悉感。另一方面，計程車妻子卻由日本明星（宮澤理惠）擔綱。雖然，選角常常需要考慮現實因素（據說原定演員是天心），但在一齣非常本土的作品中加上一個不陌生的日本符號不但饒有趣味，而且讓二者溝通的問題成為其文本的潛意識（*textual unconscious*）。

《運轉手之戀》利用拼貼手法建構其喜劇的基調，但也暗指計程車司機每天生活在車流中可能暗藏危機。在角色關係和情節發展上本片都有一些不協調處。例如，本片呈現頗特殊的計程車司機夫妻組合：如計程車行老板父親搭配法醫母親；計程車司機兒子的第一個愛人是車，第二個則是交通女警——而且他是利用常犯規來追上她的。再加上車行門口就是常出現交通事故的地點，這部喜劇其實一直有個死亡與交通事故的伏筆，一直到結局才浮現出來。這個頗不搭調的（超）寫實結局再次顯示計程車司機跑路的機運是很難預料的：他碰到黑社會老大都沒事，但在偶然之間卻出車禍身亡。死後的他更加游移疏離：回家關照父母和妻子，而妻子帶著小孩看著他的照片，一言不語，全然無法溝通。

和所有呈現台北的劇情片最不同的是，《台北四非》不將台北情節化；它組合四部實驗短片，呈現四種（或更多種）觀看台北車流和街道的方式，讓意義產生於拼湊影像、聲音和文字所產生的對比中。〈進出台北〉和〈附著台北〉將日常生活可見之台北橋樑與街頭美學化；〈穿透台北〉和〈遠離台北〉則呈現瀰漫在台北空氣中卻看不到的流動訊息和認同。〈進出台北〉觀看進出台北的橋樑和街道，對比呈現台北的清晨、白日、夜晚和深夜。清晨河邊靜無一人，但橋樑上已有單線進行的車流。白日景象則有各種車流（單線或多線的大車和小車；處於邊緣的摩托車、腳踏車和三輪貨

---

<sup>25</sup> 小秋，〈運轉手之戀／台灣底層人物的喜怒哀樂〉，《台灣電影院》，<http://www.taiwan123.com.tw/song/movie/movie04.html>，2007年8月10日下載。

車)以及大眾運輸工具所帶動的紛雜人流。這些流動速度飛快,有時配以警車和救護車的警笛聲,有時插入中正紀念堂前鷹架上來回的快速工作——在在顯示台北生活的快速和刺激,隨時觸發治安和政治問題。相對地,由夜晚轉深夜的影像則是逐漸緩慢、趨於寂靜。或許,夜晚車流的方向是都市人的「家」,但深夜景象呈現的則是都市中沒有家的溫馨、或甚至被人潮遺忘的地點和用品:空曠的地下停車場、被人棄置橋上的摩托車、小路上待售的箱型車,還有櫥窗內沒穿衣服的模特兒——其中還有一個是無頭的(請見下圖一、二)。〈附著台北〉則是利用動態與靜態影像拼貼台北的日常影像與生活習慣。熟悉的流動影像有車流、人流、雨景、攤販外;熟悉的生活習慣有推銷、購物、拜拜、公園小憩、運動、在小攤子飲食和街頭行走。這些影像捕捉日常,卻不平常:它們會因鏡頭遠近和所搭配的詩行而產生更深一層「附著」的意義(下文討論)。視覺上,影像還呈現了豪華壯觀與貧窮雜亂的對比;如東區的高樓對比著四平八穩的民宅,再對照著破敗鋼筋暴露的道路;眺望台北盆地不免看到山水配高樓,中間卻夾雜著亂無章法、鴿籠似的樓房。

〈進出台北〉和〈附著台北〉兩部短片的「流動美學」並非將以上列舉的流動影像美化,而是利用影像處理和拼貼、對比手法讓看似稀鬆平常的生活景象產生意義。車流和行人是最普遍常見的街景,〈進出台北〉則將車流加速,讓這些車子好似螻蛄般爬行;由車內拍攝的快速流動景象又好似電玩裡虛擬化的道路空間。此外,影片的配音是背景聲音加速後再加上電子節奏,更使得都市中的生活流動顯得單調、繁忙、刺激,而且去真實和虛擬化。虛擬化的感知是不直接主動的感知,是「透過再現媒介所接收的感知」。<sup>26</sup>Virilio 甚至直指車窗上的影像為電影<sup>27</sup>。換句話說,〈進出

---

<sup>26</sup> Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Berkeley, CA: University of California Press, 1993), 2.

<sup>27</sup> 「車窗上顯示的嚴格說就是電影。」(“What goes on in the windshield is cinema in the strict sense.”) 參見: Friedberg, *Window Shopping*, 2.

台北〉讓我們看到在後現代都會的行事經驗如何是一種虛擬的、有媒介的經驗：駕駛和乘客身處車中，對外界的了解和溝通必須透過車窗、電話等媒介，也必然受到外界電子化的雜音阻擾。〈附著台北〉則利用拼貼詩行讓流動混淆的形象產生意義。比如在利用似渲染手法呈現被雨滴模糊了的雨景後，影片加上陳謙的〈台北微雨〉為註釋，讓渲染雨景產生「一點點澀一點點酸／一點點台北人的憂鬱」，讓雨景成為既有美感又不方便的「擺盪在理想與現實的天平」。另一個例子是影片在呈現各種車流產生的光束效果之後，插入文字，表現在車流、人流之中，人、櫥窗、燈飾、各式各样的物件都是「無數空洞的眼神」，都被攪和合成一團——就像是車子被混淆成光束一樣——失去主體和個別性。（請見下圖三、四）

即使流動是擺盪不定、虛擬刺激以致去主體性的，兩部短片都利用速度對比和鏡頭焦點來呈現它們的關注點和意義。〈進出台北〉常在快速車流中對比地呈現緩慢與安靜的景象：如慢動作的騎腳踏車和三輪貨車者——其中有一位甚至在橋頭停下車，點根煙；坐在街頭圓柱上的老人、在捷運站口的口香糖小販、以及片尾呈現的橋頭的摩托車與路旁待售的箱行車。另外一個常出現的影像是佛像：這個大佛不受忙亂紛擾和警笛影響，一直坐在那裡微笑著。（請見下圖五、六）這些攝影機關注點的意義何在？一方面我認為它暗示都市的快速發展和生活步調不是絕對的；同一個都市裡，還是有人因為年齡、謀生方式、工具和生活習慣，而必須或選擇緩緩而行。另一個重複出現的緩慢符號是環河快速道路邊的巨大佛像。由影片角度觀視，它被抽離於原有的歷史以及寺廟脈絡<sup>28</sup>，高聳於流動之上，呼喚著跑路人對安定生活和觀影者對穩定觀點的需求。至於影片中的小人物是誰，生活在什麼社會脈絡中？我們則不得而知了。

〈附著台北〉利用對比的影像產生意義，同時用文字為影像提供詮釋。和〈進出台北〉一樣，本片的影像和文字都是被抽離然後再脈絡化的

---

<sup>28</sup> 此佛像為水源路上的「光華寺」四樓的大觀音；此寺廟雖有其悠久歷史，但是它的歷史背景在影片的呈現中是不重要的。

符號。影片前 2/3 為幾段流動影片，後 1/3 則由照片以及寺廟拜拜呈現眾生相：中、遠距離拍攝的流動、照片和近距離拍攝的拜拜景象因此產生主體性有無的對比。前 2/3 呈現的段落有：眺望遠觀中的台北、街頭模糊不清的行人、似渲染畫的雨景和混成光束的車流、雨後僻靜的街景。這些段落的影像或遠觀或混淆，都由現實脈絡抽離，既沒有故事脈絡，也（大部分）安靜無聲，因此，看不出主體性。相形之下，後段呈現的眾生百相就清晰突出多了，好像是相機（以及觀影者）凝視、關注的對象。前 2/3 偶爾出現的電子合成鐘聲，給予安定感，影片最後則以寺廟拜拜影像回應，表達都市人所企求的安定、依附感。（請見下圖七、八）片首男聲提出了個問題：「你認為台北是一個什麼樣的城市？」女聲答道：「我要先想一想耶。」於是，整片可以看成為這個問題的答案，而穿插於影像中的文字更為影像提出了序文、詮釋或註腳。本片的開始和結尾都肯定台北是多樣性而可安居的：片首把台北盆地當成「一道五味俱全的美饈」；片尾則在許多照片呈現眾生相中插入文字，指出台北「像逐漸長出冠頂茂密的森林」（圖像呈現的是高樓大廈）、像「陰鬱神祕的迷宮」，「各樣相異的生命開始因此找得到可窩身的地方了」<sup>29</sup>。文字對台北流動影像的詮釋有：在街上流動的人像微塵一般在「慌忙中／有的飛揚／有的跌落」；台北則是「無法凝固的晃動的城市」。最有趣的是最後一段文字的落款是「一人漂流 阮慶岳」<sup>30</sup>，因此在視覺上仍將「窩身」和「漂流」並列，暗示台北都市人有兩大自相矛盾的感受。（請見下圖九）

---

<sup>29</sup> 底線為本人強調部分。

<sup>30</sup> 底線為本人強調部分。



〈進出台北〉的動與靜



圖一



圖二

〈附著台北〉的動與靜



圖三

就這樣，人與櫺窗或燈飾  
以及各式各色的物件  
的無數空洞的眼睛給攪成一團

圖四

〈進出台北〉的關注點



圖五



圖六

〈附著台北〉的關注點



圖七



圖八

各樣相異的生命開始因此找得到可窩身的地方了

一人漂流 玩慶岳

圖九

〈穿透台北〉和〈遠離台北〉對台北流動的批判性更強。兩片同樣有使用加速的車流為主要意象，但前者的重點是「監視」攝影機看到的流動，後者則將台北人的不安定感加諸於街頭流動影像之上。〈穿透台北〉呈現都市行人所遭受的各種「監視」攝影觀點。影片中我們常常看到三個方格裡呈現三個視角：兩個看似監視攝影機看到的影像，第三個則是由車子行經忠孝東路往外看的景象（請見下圖十）。三種景象並列但有時輪流播放，同時聲音也由左右音道輪流播放，讓觀影者好似親身體會這些監視角度的「環繞」效果。同時，各個影片常被輪流往前快轉和倒轉，好似人也會被

監視者操控反覆檢視。在攝影機監視下，人也會被「穿透」，無所遁形；因此，一個西裝畢挺的行人在被反覆播放時衣服被一件件脫下，最後只剩下內衣。另一個被穿透的目標是一位衣著時髦、帶著墨鏡的女士。在攝影機的目光下，她首先在街上被反覆的鏡頭寬衣解帶，然後在電梯中被攝影機上下梭巡檢視她的身體，最後連上廁所也被監視（請見下圖十一）。有趣的是，除了監視錄影機觀點外，影片的另一個主要觀點是車子的行進觀點，在在顯示我們每個人可能居於監視與被監視的位置。由行進的車子往外觀看或許控制度較少，但車子同樣提供乘客透過窗戶監視、窺視街上行人的可能性，隔著窗戶的流動觀視角度也同樣可能是漠不關心或具侵略性的。其實，由監視影片還是可以觀看到人生片段；如：街頭搶劫、少年扶持老人、老人照顧幼童、清道夫清理灌木盆栽（請見下圖十二）。但是這些粗糙黑白的畫面讓這些人生片段顯得遙遠、孤立，且難以產生意義。本片因此顯示流動空間的自由度其實是個假象，因為到處都有監視系統穿透行人外表甚或抵消其主體性；因為這些監視系統和社會的規訓系統結合，將主體侷限在許許多多控制的格線之間——就像是片首片尾所呈現的許多螢幕方格（請見下圖十三）。

〈穿透台北〉的監視角度



圖十



圖十一



圖十二

圖十三

〈遠離台北〉中流動並解體的不只是流動的街景車流，還有許多受訪者的身份和對台北的看法。本片不斷呈現快速流動的城市道路和鄉村道路景色，但這些城市是哪裡，只能靠城市的象徵指標（如巴黎鐵塔、多倫多的 CN 塔等）和快速滑移過畫面的地名辨識：有美國紐約、舊金山、加拿大多倫多、溫哥華、德國科隆、杜塞朵夫、科布林茲、日本神戶、成田、東京、大阪、澳洲雪梨、泰國曼谷等——就是沒有台北；似乎暗指台北已經在全球之流中，或是在這群人的想像中消失。

受訪者的身份同樣很難辨認；他／她們的話（文字和口說）被抽離原來脈絡，和畫面組合而產生含混歧異或矛盾。影片畫面上除了有許多地名浮游外，還有許多由名字、身份和簡短評論組成的字串由不同方向滑過：由下往上、上往下、由右到左、或左到右滑過，使觀影者不但需要隨時調整觀視焦點，有時還須要倒著唸這些字串。大體上，畫面出現的受訪者都可以藉著這些字串辨識身份，但有時不然；例如，八位說自己是台北人中有三位沒有名字身份搭配。畫面中受訪者的主體似乎也不存在，他／她們的影像不但映照在滑動的外國景色上，而且只有局部出現：大多只有嘴部，偶爾移動到眼部或侷限於眼部——極度呈現人的漂流與解體。此外，受訪者的意見也被拆解重組為五部份呈現：對台北過去的印象，對現在台北的看法，對外國城市的看法，是不是台北人，是否把台北當成家。套句

本片簡介所言，這些隻字片語「相互煽動、渲染與干預」。而受訪者原來的語意脈絡則付之闕如，只有在一些轉折語（「就像我前面說的」，「除了說……」）懸浮在空中，失去它們的前言或後語。

換句話說，即使呈現受訪者的名字、聲音和影像，她／他們的訊息被拆解重組，而他們的主體是不存在的（因此下文將受訪者的名字都括號起來）。首先，這些隻字面語可以勾勒出一些共同情愫。比如，大多受訪者對台北的看法是正負交雜或是完全負面的。很巧的是有三位受訪者對台北的評語是愛恨交加（「蕭博文」：愛恨交加；「何怡」：愛恨交錯；「黃柔閩」：又愛又恨）。這三位中有兩位表達把台北當家（「何怡」、「黃柔閩」），而其他認同台北為家的受訪者也表達了矛盾的或負面的看法（「石昌杰」：一座美醜交織的城市活力充沛卻又讓人心神疲憊；「江世芳」：習慣它的骯髒和陰暗；「郭尚興」：無秩序忙亂）。唯一提出台北優點（「活力四射充滿生命力」、書店蓬勃發展）的有兩位：「石佩玉」和「張若虹」。但「石佩玉」歸因於習慣：「很難解釋……因為在這裡住的太久了……習慣性已經太強烈了」；「張若虹」則還是指出了台北的缺點：老舊與現代化之間的差距越來越大；反之，京都身為一個古都，有一種不造作的「沈穩寧靜」。

我認為本片呈現的最重要訊息是「台北」意義的含混和矛盾。由（人）解體（文字）拆解後的滑動、浮動呈現，我們很難了解「受訪者」主體的想法；反而看到了許多意義的不確定。仔細觀看之後，我想問，這些回答都和台北相關嗎？字串最後的評論大部分都應該是和台北相關的，可是卻仍有些模擬兩可。比如，有一個字串是：「陳澄如……居住台北 26 年，現居舊金山，還可以啦，習慣了」<sup>31</sup>。同時出現的受訪者說：「台北……就是美國複製出來的城市吧」。再加上同一畫面上滑過「成田·日本」，

---

<sup>31</sup> 底線為本人強調部分。

我不禁想問：習慣了什麼？舊金山、台北？還是美國複製的城市？（請見下圖十五）

另一種矛盾性是影片畫面產生的。由於影片畫面上常常浮游著抽離脈絡的文字，這些文字和畫面往往產生矛盾差異。比如，「石昌杰」回憶由陽明山看台北的萬家燈火的景象，稱之為「進步」，但同時流過的字串卻是「卻又讓人心神疲憊」——兩個訊息因此產生拉鋸（請見下圖十六）。畫面字串顯示「吳其鈞」「出生台東……現住庫柏蒂諾·人的疏遠」<sup>32</sup>，受訪者的聲音卻說著人總是要「落葉歸根」。讓人不禁想問：是台北還是庫柏蒂諾的人疏遠，根在哪裡——台北還是台東？（請見下圖十七）

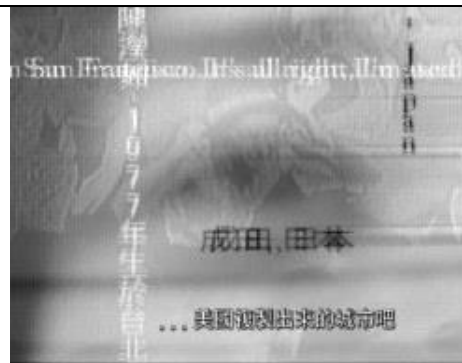
最後一種矛盾是由影片的「情節」（順序）安排所產生的來回、去留之不定。影片介紹指出：「留下的想離開離不開；離開的想回來回不來。」其實我並沒有看到的離開的想回來回不來；只有「林鈺娟」回來了沒地方住，因此覺得還在漂泊（「台北很令人思念卻不令人嚮往」）以及許多由影片安排組合的來回游移不定。重組「盧慈穎」的經驗，我們可以另外建構出一個較正面的回應脈絡：文字呈現她居住台北 25 年，現住台北，認為台北有「雜亂無章法中的和諧美感」；訪問中她先指出雪梨美卻「不真實」，然後比較紐約和台北的混亂和粗暴，最後承認台北還是安全的，可以「自在遊走」。可是她這三段話被切割開來，夾雜在對台北負面看法中：第一段放在幾個「台北是複製的城市只會模仿」的評語前；第二段話接著台北的文化「遠不如紐約精彩」的評論。就連最後一段話比較正面的評語也被後面兩段話抵消：「石昌杰」說台北十年前讓人有窒息感，「蔡淑雅」指出在台北有約束感，出去卻又想要回來，再加上之後「紐約吧、京都……」的回應，再再「渲染」著這些受訪者來來回回、游移不定的軌跡。本片結尾倒是產生了一個定調：呈現一些人留下了「想離開離不開」。除了最後一位（「王派彰」）指出自己是「沒有選擇就住在這裡」。另外有三位表明

---

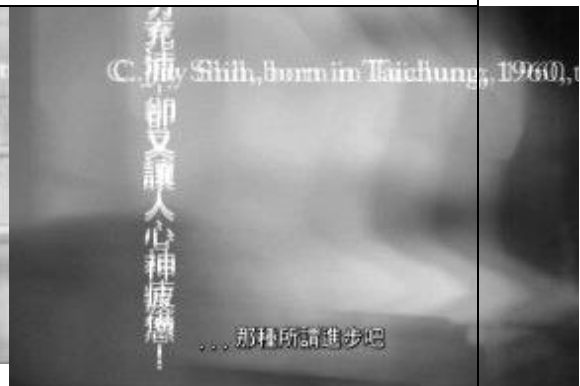
<sup>32</sup> 底線為本人強調部分。

不會選擇長久居住在台北（「盧憲孚」、「洪瑞億」、「鄭澤勳」），但仔細看他們的「身份」字串，發現這些人目前都住在台北，包括其中一位不好意思承認自己是台北人的台北人！（請見下圖十八）把這四個不甘心住在台北的聲音放在片尾，它們呼應著本片標題「遠離台北」，片中有人主張重點是「離開這件事」，而不是去哪裡，以及「王俊雄」認為「歸屬的認同是流動的」，對台北沒有很深的歸屬感。本片於是很浮動地刻畫了當代台北人的不安定與矛盾。或許，遠離的不是形體，而是心思。但這種距離是批判距離，還只是游移不定？恐怕要把受訪者的話再脈絡化才能了解。

〈遠離台北〉的矛盾符號



圖十五



圖十六



圖十七



圖十八

整體而言，《台北四非》（*Taipei Four Ways*）的中英文標題也有其矛盾性。英文標題中性地指出本片呈現四個觀看台北流動的方法，提供四種旅程（ways「進入、穿透、依附和遠離」），但中文標題則偏重其批判（「非」議）性。本人比較同意英文標題，因為我認為本片呈現的是一部台北在人車活動速度、監／透視、生活習慣和移民旅遊四種面向流動的交響曲。這部實驗影片最難能可貴的是用抽離脈絡的聲音、影像和文字具體呈現台北都市日常生活中習以為常的人流和車流、看不見監視觀點，以及瀰漫空氣中的一種矛盾不安定。這些斷裂的符號經過動畫處理和排列組合後，彼此呼應、對比或抗衡，產生了複雜的台北流動的意義脈絡。

在爬梳了影片的文本脈絡後，我們要如何把它放入社會脈絡，產生什麼社會意義？我這裡不作實證比對，討論到底有多少台北人感受流動不安，只想點出一個有趣的現象：〈進出台北〉的導演石昌杰和〈附著台北〉的導演王俊雄的名字和聲音都有出現在〈遠離台北〉中，表達對台北的矛盾情懷（「石昌杰」：「美醜交織的城市活力充沛卻又讓人心神疲憊」）或沒有很深的歸屬感（「王俊雄」）。但〈進出台北〉和〈附著台北〉卻呈現了許多讓觀眾（如本人）凝視、欣賞和認同的影像與文字。如果我們把四部短片當成是一個自我（「我」=台灣電影）指涉的故事，是否我們會訝異地發現最後想離開台北（卻離不開）的都是影像藝術工作者（和學生）？而這些人中不乏有曾經利用影像建構台北主體的導演？

### 參、流動空間的溝通：《徵婚啟事》與《愛情來了》

《徵婚啟事》與《愛情來了》兩部影片的「流動」人口都和〈遠離台北〉不一樣。因為他／她們沒有留學或到歐美日旅遊的經驗，只能因情感或工作因素脫離原來的生活脈絡，在台北市內外移動。這些角色的共通點是他／她們都離開家庭（或沒有家），在都市中孤獨遊走。但是他／她們都經由種種儀式和媒介化溝通而產生意義。



### 《徵婚啟事》

《徵婚啟事》中的杜家珍是個眼科醫生，是三部影片中社會地位最高的。但是由於她愛上有婦之夫，又有懷孕墮胎的經驗，在情感上陷入困境。因此，她辭了醫師工作，在報上張貼徵婚啟事，企圖尋找出路。徵婚其實包含著很耐人尋味的溝通儀式。如我在〈流散混雜何所歸？〉文中指出，杜家珍將自己置放在這個在公眾場所的半公開儀式中，自己既是觀視／偷窺者，也被他人「觀視……盤問……利用、玩弄……或甚至性騷擾」。的確，這個儀式是她解脫的媒介，而且最後要靠另一個偷窺者——她情夫的太太——的同情才能結束她的偷窺。

這裡我要延續這個討論，分析本片利用徵婚儀式討論不同種在公／私領域溝通的形式：因刻板印象評斷對方、一方告白一方偷窺、互相攻擊以及坦白平行的溝通。徵婚大概是在公眾場合與陌生人溝通中，少數幾種比較需要深入的溝通儀式。像自稱 30 歲的桃一郎的表現一樣，它有點像求職面試，只是應徵的「職位」是婚姻配偶。和面試不同的是，應徵者通常不會寫履歷表和提出推薦信，而且由於杜家珍非處絕對優勢（像名人富翁），應徵時兩方都需要利用問問題來評估對方。因此，首次面談者難免會依賴心中既有的範疇或刻板印象去了解陌生人。在本片中杜家珍被許多應徵者刻板印象化：認為她要徵婚應該很醜（第一位、王堯辭，配音演員），要不就是太老或是有難言之隱（配音演員）。另一種刻板印象是女性應該是安靜甜美，可以照顧老人兒子、可以生小孩（配音演員、小學教師于文、喻純陽父子，也包括自閉症者的母親）或者——結婚不結婚沒關係——徵婚的女人是可以玩玩或滿足性慾的工具（林餐館經理、房地產商柯志煌、導遊吳定遠、周太子、畫家何璧／鈕承澤）。

其實徵婚這個又公開又親密的溝通儀式必然有其侷限性：參與者必須在短時間內作決定（要不要和陌生人繼續交往甚或結為連理），因此排除了慢慢了解和接受差異的可能性。這種侷限性的溝通可以由本片的取景

和運鏡看出來：徵婚的場景都是同一個餐廳，雖然餐廳人來人往，但鏡頭常見意象是有「框架」含意的黑色格子窗以及方型木桌。此外，許多鏡頭都只聚集在對話中的一人，好似這人在被質問似的；少數框住二人的則是遠鏡頭，也顯示其對話的僵硬儀式性。只有杜在和羅老師談話時，才有較自然的橫搖鏡頭顯示他們對話的互動性。<sup>33</sup>在這種必須快速認識、接受或拒絕的儀式中，杜家珍自己也必然利用自己的既定觀念和刻板印象去了解 and 拒絕陌生人。由她看到王姓裁板工和桃一郎的驚訝表情（請見圖十九、二十），就明顯表明他們不適合她；一個是嚼檳榔的工人，一個年紀太大。但她還是礙於徵婚儀式，必須要問他們問題。杜和周太子與王堯辭的對話更顯示她立場的侷限。在與周太子的對話中，我們看到兩方都受到自己的意識形態侷限：周太子身為皮條客以徵婚之名，實際要找妓女為他工作——換句話說，認為女子徵婚就有可能願意從事性工作——自是不應該。但他反擊指出杜有職業歧視也未必沒有道理（請見圖二十一）。杜和王堯辭的對話也顯示她對同性戀在情感上的排拒。當然，在情感和性傾向層面，杜可以堅稱她要的是男人，或甚至她「很清楚……要的東西是什麼」。但是，或許是在這種徵婚儀式中王要她試一試，讓她感受到威脅；杜堅持黑白之間沒有灰色地帶，「不是男的就是黑的……不是男的就是女的」<sup>34</sup>，而不願意受王是男也是女的性別取向。最後連王善意要幫她去掉頭髮上髒東西的手勢也被她拒絕。（請見圖二十二）

---

<sup>33</sup> 陳國富在與林文淇、李振亞隨片訪談中同意這種鏡頭處理是為了表現人的孤離，但他也指出不願意公式化呈現，以及實際拍片只有一個攝影機的現實因素。

<sup>34</sup> 底線為本人強調部分。



圖十九

圖二十



圖二十一



圖二十二

由於徵婚的目的是在陌生人中選配偶，短時間內拉近兩人的距離，如果一方沒有誠心溝通，這個儀式就很可能成為偷窺的媒介。身處於徵婚的市場中，杜其實並不是待價而沽的弱勢。實際上，她的徵婚是為了「轉移注意力」，不去面對可能沒有結果的婚外情和墮胎的傷痛；即使她對徵婚有所期待，即使面談時彼此都可以問問題，她並沒有真正開放自己和徵婚對象溝通。她隱藏自己的身分和電話號碼：使用假名，謊稱自己是藥劑師，每次電話連絡都是用公用電話。而且，如她對情人吳先生告白中指出，她每天「坐一樣的公車，去一樣的地方，好像上班」，只是她不能像醫生一樣為那些應徵者醫病。換句話說，杜在徵婚場景仍是採高姿態，問對方

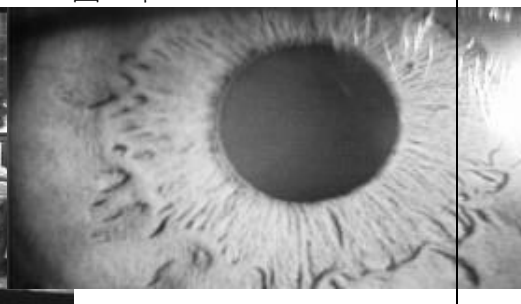
問題；她自己後來也自覺這種溝通「不像在交談，好像〔她〕在偷窺」。她在黑暗的地方，他們在明亮的地方，毫無保留地告訴她他們的隱私和祕密。甚至有一位徵婚者問杜是否在報復，和他見面「好像就只是為了要嫌棄他」。

然而諷刺的是，杜透過留言機對情人吳先生的私密告白也成了吳太太偷窺的目標，讓本片和〈穿透台北〉彼此呼應，顯示在都市運輸與傳媒系統中到處都有監視偷窺的可能性。本片常見的場景有三：餐廳、杜家裡，以及她來回於二者之間所使用的大眾運輸工具和溝通媒介——公車和公用電話。如前所言，餐廳雖有寬敞的空間但也有工整的木窗格和方形木桌，在視覺上呈現徵婚儀式又公開又侷限的含意。公車和公用電話場景則顯示杜如何隻身處於都市的車流和資訊之流之中：一開始充滿期待，後來越來越疲憊和孤獨。她的家則以珠簾、布簾、床鋪和圍著床的白紗蚊帳來凸顯其私密性，而家和留言機的私密性就在杜告訴吳先生徵婚的偷窺性質時被推翻。這時留言機突然有了回應，而回應者就是吳太太；攝影機橫搖過驚訝的杜，照到鏡中的她，好似暗示家中的傳媒就像是鏡子一樣，反射自我的需求也穿透自我的防衛，讓家裡也產生了流動和不安定的符號和意義（請見圖二十三）。

圖二十三



圖二十四



本片有許多觀視和聽音的意象，在在顯示視覺和聽覺在溝通和建構自我的重要性。觀視的母題由杜本身是眼科醫生起：片首呈現她惶惶然照鏡

子，卻不見得看得清楚她自己的問題。最後，影片兩度揭穿她的保護、安慰自己的假象：很反諷地，她讓一個瞎子看穿她的假身份<sup>35</sup>；其次，在片首出現的瞳孔影像再度出現（請見圖二十四）之後，杜以為有情感告白對象的假象更進一步被吳太太刺穿。電話傳來聲音則是一種透過傳媒造成的無形體溝通。電話身為傳媒工具，和電視一樣，既縮短人與人之間的距離，又打破家虛幻的防衛性。此外，利用電話傳達聲音和訊息，電話本身的中介性就被凸顯出來，因為它可以便利溝通，可以改變音質、阻撓溝通，甚至可以作侵入式攻擊。這種電傳的中介性其實讓我們反省到溝通永遠不可能暢通無阻的，因為畢竟我們用來溝通的語言、聲音、眼神也都是媒介。

溝通的中介和防衛性在杜和配音演員面談的段落最為明顯。在和所有徵婚對象面談中，她和配音演員的對談最為針鋒相對；因為杜和配音演員先看出彼此的矛盾，然後刺破彼此利用聲音、裝扮和手勢所作的自我防衛。配音演員首先咄咄逼人，問杜徵婚是否有「隱疾」。杜則接著指出配音演員求偶目的的矛盾：已經每天說話了為何還要找人說話。於是二者開始刺穿對方掩飾不安的防衛：杜認為配音演員的聲音不自然，用墨鏡看不出他的眼神，但人過久了還是會露出本性；配音演員則指出杜利用「摸摸東西、抓抓頭髮、人動來動去」來掩飾她的不安，而且就是因為沒有安全感才來徵婚。即使兩人都有矛盾，都有不同種自我防衛，杜的溝通還是比較直接（希望由聲音、眼神了解對方），不像是配音演員「每天幫人說話」，並且利用語言（「可愛的女孩子，為什麼要這麼嚴肅呢」「你好厲害喔，有看書喔」）來反擊，再再顯示他利用聲音和語言來當偽裝和武器，阻礙溝通。因此，杜最後只好請他配音幾句，於是兩人的溝通只能停留在這些虛假的卡通聲音上。

即使溝通必然是不完全的，但整個徵婚儀式過程也是杜學習溝通的過程：在與這些人溝通中，她必須要學習抵抗別人的利用，看穿別人的偽

---

<sup>35</sup> 林文淇有提到這點，陳國富則堅持意象安排不是他最在意的，而是情節的合理性。陳國富、林文淇、李振亞，〈徵婚啟事隨片訪談〉，陳國富，《徵婚啟事》。

裝，同時也必須要學習卸下偽裝，開放自己。本片插入了幾段杜向兩個精神導師，羅老師和陳文茜，請益的片段，而後者的建議的確有幫助。兩位都有教她如何處理創傷，羅老師還有提出有關與人溝通的建議；如放寬接收的「頻率」、了解「愛」與「情」的差別，情包含了許多關心、體諒、責任……等等。雖然和羅老師討論發生在一天，但本片分五個片段出現，因為杜需要在實際與人溝通中體會這些建議。而且，我覺得幫助她脫離感情困境，重新加入社會脈絡的第一步，是她學習接收他人的「頻率」，並由此產生的共鳴——或同理心。與羅老師談話結束在他坦承自己是要做「正常人」的同性戀者，因此為他之前的抽象建議建立了一個同情、共鳴的基礎。與杜產生共鳴第一人是傢具製造業者陳武雄。她覺得他們可以交往下去，因為她接收到他的訊息：他對她坦白自己坐牢的經驗，而且「他那奇怪的笑，跟〔她〕一樣，笑的好像很尷尬很無可奈何」。<sup>36</sup>這就是一種共鳴，雖然此時兩個訊息產生的共鳴是暫時的，無法消解他們倆都有的歷史包袱，因此，杜在作愛後失聲痛哭，陳卻無法安慰她。

在後現代都市紛雜的人群和訊息中，人與人的溝通往往需要經過電子媒介，而訊息也往往在傳輸過程中產生折射和變化。因此，對他人和事務的完全了解幾乎是不可能的（或許向來如此）。但是，產生「同情」、共鳴的基礎不是無障礙溝通或完全了解，而是將訊息的傳送需要建立在開放善意、而非彼此利用的基礎上。所謂「開放」，不是掏心掏肺，而是表明自己立場並接受彼此立場的差異——換句話說，就是在社會和語言的脈絡中溝通，並儘量克服溝通語言（頻率）的差異。本片三段產生「同情」的溝通都牽涉到卸下偽裝並讓溝通脈絡化。羅老師的溝通是個例子。杜與瞎子王先生的溝通則是第二個例子。面對王先生的詢問：「為什麼姓吳比姓杜好呢？」杜只好坦承她希望拋棄過去的自我，但她坦承自己的矛盾，「說謊說久了會習慣」卻不喜歡，掩飾自己卻期待「遇到託付終身的人」。或許杜沒有對自己承認她是想要變成「吳」太太，但至少她解釋了取假名的

---

<sup>36</sup> 底線為本人強調部分。

部份理由以及現在的心態。這是把名字這個浮動的符號在溝通中脈絡化的例子，而本段則結束在兩人的社會地位之脈絡化。杜到地下道聽王先生吹笛子，然後一言不語地走過；好似顯示醫生與街頭音樂家社會處境的不同和隔閡還是存在的。

如果徵婚讓杜逃避她的問題，讓一些都市人脫離原來生活情境，在一種既公眾又私密的儀式中作近距離、卻不見得真實的溝通，本片結尾則呈現脈絡化的溝通。脈絡化有兩層含意：一是語言符號被脈絡化，因此在此脈絡下產生意義；一是角色回歸到他／她們的社會脈絡。相對於配音演員的不真實，吳太太經由電話傳來的聲音雖無形體，卻是誠懇並表達同情的。她不但解釋吳先生何以不回話（在由金邊返越南回台灣的路上飛機失事），也坦承自己偷窺、報復的心態。如果吳太太之前偷聽杜的私密告白是殘忍的，她這裡的告白則是具有同情心的：她坦承吳先生是愛杜的，而且難能可貴的是她承認自己不曾像杜愛得這麼深。換句話說，這段話既不侵入隱私、又不浮動含混；吳太太試圖讓表達自己，與杜產生共鳴。最重要的是，吳太太一句：「你不要再打了」，打破了一個脫離社會脈絡的溝通假象，並終止杜對過去情人的執迷固著。杜解放之後，才能再度投入都市社交之流。本片最後以一些黑白照片，顯示這些角色如何生活在她／他們的社會脈絡中：包括一些角色出現在他們的工作場所，羅老師和他的家人在一起——以及杜在計程車內，畫面上印著她的真實身分及出生年代。搭配著這些照片的，是陳傢具製造者的電話留言：同樣沒有形體，同樣未來未卜，但這段電話留言試圖藉由約會或是偶遇發展他們的關係——將徵婚、偶遇的一點在社會網路中加以延伸。

### 《愛情來了》

《徵婚啟事》和《愛情來了》有許多相似點：兩片都有一個主角有婚外情，因此被迫脫離原來的生活工作脈絡，都有盲目的約會（靠徵婚或是BB Call），也都有主角必須處理自己的創傷（結束婚外情或兒時喪親）。只是《愛情來了》處理的社會階層比杜家珍的要低一層：麵包師傅阿盛、

打字小姐吳莉莉和推銷員阿松，他們的工作更加辛苦，感情生活更加孤單，他們的家更狹小（或付之闕如），周圍的流動符號也更多。<sup>37</sup>《徵婚啟事》藉由杜家珍在公開的徵婚儀式和私密的家庭空間所經歷的不同種溝通來呈現這些溝通所隱含的認知侷限、權力問題、由脈絡脫節以及再脈絡化的可能性。《愛情來了》則喜感地處理在角色溝通所使用的媒介和所造成的錯搭（mismatch）中，有些居然歪打正著。

阿盛、吳莉莉和阿松在溝通上都有他們的侷限。阿盛沈默寡言，幾次碰到小學同學麗華都一語不發，連他寫的信都需要小弟幫忙傳送。阿松雖是推銷員，但是他找錯對象，對麵包店已邁中年的阿姨推銷防身武器，而不是如阿姨建議的，找酒吧、餐廳、舞廳的漂亮小姐推銷。阿盛只有在信裡比較能表達自己，阿松則是在舒適的美容院洗頭時，幻想自己能言善道，讚美麗華然後推銷他的商品。吳莉莉由於肥胖交不到男友，在朋友面前卻嘴硬說自己有男朋友。她滿足自己的方式也是幻想：夢想有好吃的，夢想自己是巨人，凌駕於高樓大廈之上；還有吃「電視餐」——想像吃的是電視裡的佳肴，而實際是吃泡麵加牛肉乾搭配鮭魚罐頭。

在這三位主角追求他們的感情目標時，他們和目標的溝通都透過媒介，都有膚淺和錯搭之處，但也有表達關懷和同情。以吳莉莉為例，她的確把找到的 BB Call（就像是當代年輕人有很炫的手機和名牌衣物一樣）當成個足以自豪的徽章，把它別在胸前炫耀，但這也顯示她希望交友的孤獨。她不斷打電話給 BB Call 的擁有者，不巧的是，對方是痞子喬書培，而兩人在溝通時都被彼此的聲音所騙了。喬書培是個混混，平常無事找麻煩（比如把口香糖塞到阿姨麵包店的麵包裡）。但是藉由電話傳訊息，他的聲音低沈有磁性，又使用聽似深沈實則無病呻吟的詐騙術，說他「厭倦了這個世界」，多活一天只是因為聽到她的聲音。吳莉莉的聲音稚嫩可愛；因此喬書培也就誤以為她人也很美麗。這樣虛幻不實的溝通必然會被拆穿

---

<sup>37</sup> 劉紀雯，〈流散混雜何所歸？〉，頁 155-56。



的，但是，這樣的溝通全無意義嗎？吳莉莉像喬書培一樣，有意欺騙他自己很美嗎？我們必須檢視兩人對話的脈絡。首先，她一人寂寞地待在房間內，停電後無聊地玩化妝和打電話的遊戲——所以，漆黑之中她是有可能幻想自己很美的。此外，當喬書培和她透過電話交談，她的目的是要用世界的美好來勸他不要自殺。吳莉莉沒有美麗豐富的辭彙，所以只能重複：「活著很好啊，有好吃的東西。好看的東西。……如果你死了，你就聽不到好聽的聲音，你也看不到好看的人啦。」這時，喬書培問：「你很漂亮嗎？」，而吳莉莉的回答——「嗯」——則是理直氣壯肯定人生後的一時軟弱。之後，她就開始努力減肥，希望達到一般人的「美麗」標準。由此看來，比起喬書培的長篇謊言和自以為是（他自己也不英俊），吳莉莉的「嗯」雖不實在，但是卻是善意的。而且，她的善意溝通雖然找錯對象，但其中也表達了對人生的肯定。這就是為什麼當她最後看到有人遺失手機時，就又燃起了交友的希望。

阿松與麗華之間溝通的錯搭和阻隔更加明顯：阿松想要用他的瓦斯槍救被情人太太辱罵的麗華，卻被誤認為搶匪；他善意地上樓去安慰麗華，卻被麗華以為他到這個節骨眼還要推銷。麗華哭泣，阿松在一旁完全無法安慰她。但有趣的是，阿松在樓頂不知所措時，自己開始玩自己的遊戲，卻也陪伴到了麗華，讓她冷靜下來。阿松的笨拙還是顯而易見：他解開被天線絞住的風箏，卻不會放，只會拉著風箏來回跑。跑累了他就拖著風箏去找另一個遊戲：用旁邊堆著的色塊替自己排生日蛋糕。在屋頂上這兩個人到底有沒有溝通呢？我的答案是肯定的。或許，他們的重點是在處理自己的情感問題，但是在這個短暫時刻中，他們有陪伴到彼此。或許，麗華要替阿松剪頭髮是盡自己的責任，但她的確讓阿松精神一振；而且，最後阿松給她看他的「生日蛋糕」，麗華燦然一笑，因此，錯置的溝通也產生了共鳴。此時，鏡頭退後縮小，讓我們看到灰暗的房子格子中唯一的一片彩色；也呼應了阿松後來說的：麗華是他的地圖上新增加的一個「認識的人」。



阿盛和麗華之間也是有隔閡和需要靠媒介（蛋糕、信和歌曲）來溝通的。在麵包店裡他認出麗華就是他的童年玩伴但不敢表示。他們中間有隔閡的因素有三：麗華不可知的（受創的？）過去，他們的歷練增長，以及阿盛的沈默寡言。一開始他們的溝通是有誤傳阻礙的：當他很高興麗華進門，阿姨以為他是對他介紹的對象感興趣；當他很生氣地趕喬書培走並怒斥：「你還來！」，卻發現門口站著是麗華。於是他只好利用他的「對不起」蛋糕道歉，卻又阿姨百思不解，為何「對不起」要 45 元。麗華對蛋糕的讚美領會激發了阿盛作更多藝術蛋糕的靈感，更積極練唱，並鼓起勇

氣寫信給麗華。沒有小弟，阿盛的信還無法送出，但一旦訊息經由兩層媒介（信件、小弟）送到麗華手中，它產生了兩種脈絡化的意義，造成了兩個人中間很不直接的「同情」。首先，阿盛解釋麗華對他的意義：在小學畢業前一天麗華消失後，他認為她變成他們倆都相信的「隱形人」，隨時陪伴他、鼓勵他。其次，他請麗華為他到電台表演加油。在第一個例子中，麗華並無意當「隱形人」，正如同在第二個例子中，阿盛也沒有想到他的歌唱會給麗華帶來安慰以及潛在意義。

阿盛在電視節目中唱歌的一景最引人發噱；而且，所唱的歌成了流動的符號經由電視傳播媒介在不同脈絡下產生多重意義。阿盛唱得很難聽，舞步也生硬，但是有兩人分別在兩地藉由觀看節目來支持他，並領會他的心意。一是作曲家小徐。他是這群小人物裡的另一個失意者；在台北作曲混不出名堂，因此必須返鄉作水電工。他租阿姨的房子，吃阿盛給的麵包滷味，以為教他唱歌的條件。他雖然在嘴巴上損阿盛，說他唱不好，但臨行前他還是在火車站前的電視牆駐足，聽他唱歌，在多方向的人流與資訊流動中產生一線連結。

麗華在家中看阿盛唱歌的脈絡則更為複雜，勾引出信件、蛋糕和歌曲等中介符號的意義的聚焦和／或散放。很巧的是，才被情人的太太直接羞辱、被阿松間接安慰到了的麗華，在家中電視前，幾乎同時接受到兩個訊息：阿盛的歌曲和情人的告別信。首先，由情人的信我們得知蛋糕的符號意義的轉換和消解。蛋糕在阿盛和麗華手中的意義有所不同：靦腆的阿盛為了引起麗華的注意發揮做蛋糕的創意；麗華則每天買阿盛做的檸檬派給她的情人吃。可是，檸檬派的意義在這個情人眼中被減低，變成無意義的重覆（「喜歡的東西不一定每天要嘛」）。在情人的告別信中，蛋糕的意義不但重覆，而且八股：它被用來描寫他們相處的日子（「這段又甜又酸的日子」）和空洞的告別符號並置（「請相信我是愛你的」）。

另一方面，阿盛的演唱在麗華的生活脈絡中所產生的意義則較為深刻和多元。當阿盛唱道：「我不願看到妳那濕潤的眼睛……」，麗華正好開

始痛哭，因此他的歌曲在麗華的生活脈絡中產生了情感意義。阿盛在節目中自我陶醉地歌唱，想利用這首歌謝謝麗華，而麗華所處的脈絡他完全不得而知。但就像是阿松自製色板蛋糕一樣，阿盛喜感笨拙的演出仍然博得麗華一笑，在不自覺中達到了利用符號間接安慰她的效果。

因此對於阿盛和麗華而言，歌曲產生了不同的情感意義。他們恐怕都不知道這首歌的歌詞事實上呈現了人（尤其是麗華的情人）的情感飄忽不定：

牽掛著妳是那顆我的心 飄呀飄地在妳面前捉摸不定

牽掛著妳是那份我的情 吹呀吹到妳的眼前我的心

妳像盛開花朵綻放整個天空 溫暖著我將我擁抱在妳的懷中

不願承認是我最深情的脆弱

能否與妳一生守候（悲傷的我從此飄流）<sup>38</sup>

#### 肆、結語：都市流動中溝通的意義與意義的溝通

《愛情來了》中不可解之謎是麗華在收到劉啟盛的信、知道他們是童年玩伴之後，為何不走回去對他打招呼、說話，而當麗華在電視前看到阿盛謝謝她時，她臉上為何也沒有表情變化？難道她不是當年的麗華，或者經歷許多之後，她對童年玩伴無話可說？

其實，造成兩部影片中角色孤獨和溝通困難的還有如生離死別這些不可預測的人生境遇；例如：《徵婚啟事》中杜家珍的情人吳先生突然死亡，《愛情來了》中阿盛也在幼年時間突然失去父母，而麗華的無故消失也似乎隱含著不幸。每個人各有不同的歷史包袱，彼此溝通本來就不容易；但是後現代都市由於充斥著流動和移位的人們以及流動的符號，會使意義更難建立，溝通更為困難。本文分析三部台北新新電影如何呈現台北的車

---

<sup>38</sup> 底線為本人強調部分。

流、人流，以及透過儀式、媒介所進行的溝通，討論其中所建構的意義。台北的車流不見得是流暢無阻的；流暢時，它則可能產生像〈進出台北〉那樣緊張、刺激又虛擬化的流動，或者它的流動可能像〈穿透台北〉所呈現的一樣被監視攝影機所捕捉、玩弄以及偷窺穿透。此外，台北的各種流動容易令人更加脫節、使符號更加浮動。隨著資本的牽引，台北成了許多外地人移住和進出的場域；在它複雜的連接性中，人的距離變小，流動性卻變大；溝通的媒介增加，但彼此的接觸卻更為短暫與功能取向，也更容易產生誤傳。

既有溝通管道的斷裂往往是因為人的移位（displacement）所造成的。一旦脫離了原來的社會脈絡、思想模式或情感狀態，人的認同會有改變；一旦進入公共領域利用儀式或是媒介溝通，溝通的語言也必須因對象和媒介而調整。《徵婚啟事》中杜家珍的移位是由她情感觸礁和墮胎引起的。《愛情來了》雖然很喜感地呈現吳莉莉、阿盛和小徐三個外地人在租屋內彼此關心又互損，背後隱含的則是他們都缺少了與家人父母的密切溝通。在公眾場合和陌生人溝通多半是膚淺、簡短和功能性的；《徵婚啟事》中的溝通則既膚淺又有穿刺性，因為杜和徵婚者利用徵婚中一些制式化且具功能性的問題接近、了解對方或甚至探及隱私。因此，在《徵婚啟事》中，我們看到了不同形式的溝通：刻板印象式的、彼此攻擊的、偷窺式的，以及平等產生共鳴的溝通。溝通產生了共鳴也就是浮動訊息的社會脈絡化。溝通者一方面不刻意掩飾自己的（和溝通主題相關的）處境立場，一方面讓彼此溝通的語意鏈產生接連和共鳴。杜家珍和羅老師、陳姓傢具製造者（陳昭榮）和瞎子音樂師王先生產生的共鳴雖短暫，卻難能可貴。因為除了羅老師是以前的老師，其他兩位都是陌生人，而且本片結尾藉由陳姓傢具製造者的留言（另一個透過媒介的溝通）似乎開啟了他們倆繼續交往的可能性。

溝通產生共鳴不易的另一個原因是它必須要經過媒介轉化，而當今常用的電子媒介常常在溝通中被濫用或誤用，成為攻擊、偷窺的工具，或者

——當收訊的一方沒有回應時——造成單向溝通。(台灣電影中呈現的濫用媒介的例子還有：《熱帶魚》中的傳播媒體在報導綁架案時變得越來越誇張瘋狂；《好男好女》中的電話與傳真機則成了對梁靜進行無名又揭人隱私式攻擊的媒介。)杜家珍在《徵婚啟事》的電話告白和《愛情來了》中阿盛作藝術蛋糕、寫信和唱歌都可能是單向溝通——直到偷窺者或溝通的對象有了回應才發生改變。雖然這些回應不是有形體、面對面的溝通，但它仍然被接收到而產生共鳴。正因為在流動空間中的溝通常常是暫忽或侷限的，具功能性或攻擊性的，或甚至是闕如的，這些產生同情共鳴的溝通饒有意義。同情的產生不需要無我；共鳴也不一定需要訊息直接無誤地傳送。吳太太透過電話的溝通所以表達了同情就是因為她也經歷痛苦、也曾經想報復。阿松、阿盛分別透過防身器、風箏、色板拼圖蛋糕、信件和在電台唱歌等媒介對麗華所作的溝通更是在接受時產生了許多歧義，但是他們所傳達的安慰和感謝訊息還是產生了共鳴。

如果流動的人可以在溝通中產生共鳴，浮動符號則需要再脈絡化以產生意義。實驗電影《台北四非》將種種看似空景又沒有主角的浮動符號用多樣方式排列組合(如以電腦軟體處理畫面、製作環繞音或爆音效果、產生動靜對比、引用靜態或有渲染效果的影像和詩句、切割重組受訪者對台北的描述等)，呈現了台北流動的意涵：車流可虛擬緊張也可緩慢閒置、都市既有監視環境又有親情插曲、既是混淆破敗又是可安身之地、居民既想離去又離不開。不僅是四段影片內有對比，影片的標題——「進出」、「穿透」、「附著」、「遠離」——也提供了多重的想像空間。是誰在「進出」、「穿透」、「附著」、「遠離」台北？是鏡頭、導演、觀影者、還是一種批判態度？實驗電影沒有劇情，就像是本片的電影標題沒有主詞，因此留下不同的主體位置讓觀影者選擇填補。於是，《台北四非》最終的脈絡化是它和觀影者的溝通：「在這些觀影角度和在都市活動的方式中，你要選哪種，你看到了哪些影像？組合脈絡化了什麼意義？」

整體而言，我所討論到的三部新新電影所呈現的溝通管道和符號再脈

絡化模式都比幾位台灣新電影大師要多元、折衷和具喜感。借用詹明信的話，這些電影文本對台北的全球流動的不同回應是「社會象徵行動」(socially symbolic act)；利用形式和內容對台北和台灣的社會困境作回應。<sup>39</sup>換句話說，藉由它們的故事和美學形式，這些新新電影和新電影一樣企圖與台灣觀眾溝通，但它們的訊息有多少台灣人接受<sup>40</sup>，要如何在台灣產生脈絡化的影響？這是一個很複雜的問題，但我希望以此篇論文的分析加入這個論述場域的溝通。

---

<sup>39</sup> Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981), 138-39.

<sup>40</sup> 《徵婚啟事》因宣傳手法新穎（採預售制）台北總收入較好：3,953,800 元。參見：羅樹南，《中華民國八十九年電影年鑑》（臺北：國家電影資料館，2000 年），頁 78；《愛情來了》的台北總收入則只有 560,320 元。參見：羅樹南、李青蓉編，《中華民國八十八年電影年鑑》（臺北：國家電影資料館，1999 年），頁 66。

## 徵引文獻

### (一) 影劇錄像

- 石昌杰，《台北四非》，臺北：前景娛樂有限公司出品，2006年。
- 陳玉勳，《愛情來了》，臺北：中影電影，1997年；臺北：中映電影，2004年。
- 陳國富，《徵婚啟事》，臺北：中影電影，1998年；臺北：中映電影，2004年。

### (二) 論著

- 小秋，〈運轉手之戀／台灣底層人物的喜怒哀樂〉，《台灣電影院》，<http://www.taiwan123.com.tw/song/movie/movie04.html>，2007年8月10日下載。
- 〈不少台灣演員在大陸找到事業的春天〉，《大紀元》2001年5月6日，<http://64.62.138.84/b5/1/5/6/n85222.html>，2007年8月10日下載。
- 王志弘，《流動、空間與社會：1991-1997 論文選》，臺北：田園城市，1998年。
- ，《性別化流動的政治與詩學》，臺北：田園城市，2000年。
- ，〈流動地景與時空操演：臺北捷運系統與新都市經驗〉，《地理學報》期31，2002年，頁83-115。
- 〈台北四非〉，《台灣電影網》，<http://www.taiwancinema.com/ct.asp?xItem=53928&ctNode=38>，2007年8月10日下載。
- 余小玲，〈網絡社會的形構——Castells 論流動空間〉，《資訊社會研究》期3，2002年，頁239-250。
- 吳怡萱，〈都會空間游擊戰：跨國、在地與流動攤販〉，《文化研究月報》期65，[http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/65/journal\\_park484.html](http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/65/journal_park484.html)，2007年8月10日下載。



- 李紀舍，〈臺北電影再現的全球化空間政治：楊德昌的《一一》和蔡明亮的《你那邊幾點？》〉，《中外文學》卷 33 期 3，2004 年，頁 81-99。
- 李清志，〈國片中對台北都市意象的塑造與轉換〉，《尋找電影中的台北》，臺北：萬象圖書，1995 年，頁 20-26。
- 汪方華，〈臺灣新電影中的臺北形象與中國身份〉，《影視評論》期 24，<http://www.cnki.net/guanyu/gyzk.html>，2008 年 2 月 28 日下載。
- 林文淇，〈斷裂的歷史·異質的空間：九〇年代台灣都市電影中國家身分認同的消逝〉，《中外文學》卷 27 期 5，1998 年，頁 99-119。
- ，〈台灣電影中的世紀末台北〉，《第一屆台北學國際學術研討會論文集》，臺北：臺北市文化局，2005 年，頁 113-126。
- 段貞夙，〈銀幕裡外的薛西弗斯〉，《尋找電影中的台北》，臺北：萬象圖書，1995 年，頁 64-71。
- 張燕，〈臺灣新新電影：在藝術與商業夾縫中艱難支撐起臺灣電影的一線天空〉，《和而不同——全球化視野中的影視新格局——第三屆中國影視高層論壇論文集》，<http://www.cnki.net/guanyu/gyzk.html>，2008 年 2 月 28 日下載。
- 陳儒修、廖金鳳編，《尋找電影中的台北》，臺北：萬象圖書，1995 年。
- 麻生沅，《全球化下的流行、建築與品味：百貨公司化妝品專櫃之空間生產與消費》，臺北：國立臺灣大學建築與城鄉研究所碩士論文，2001 年。
- 焦雄屏，《台灣電影 90 新新浪潮》，臺北：麥田出版社，2002 年。
- 聞天祥，〈後新電影的定義與迷思〉，《台灣電影筆記》，<http://movie.cca.gov.tw/Case/Content.asp?ID=97&Year=2003>，2007 年 7 月 10 日下載。
- 劉紀雯，〈艾騰·伊格言和蔡明亮電影中後現代「非地方」中的家庭〉，《中外文學》卷 41 期 12，2003 年，頁 117-152。

——，〈流散混雜何所歸？加拿大與台灣後現代都市（電影）空間之閱讀策略〉，《國科會外文學門 86-90 年度研究成果發表會論文集》，臺中：中興大學，2005 年，頁 145-174。

——，〈雷阿樸與羅茲瑪電影中的女性空間與漫遊觀視〉，《中央大學人文學報》期 26，2002 年，頁 265-301。

戴伯芬，〈越堤流動地景——抵抗的城市河岸常民生活〉，《文化月報》期 67，[http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/65/journal\\_park484.html](http://www.cc.ncu.edu.tw/~csa/journal/65/journal_park484.html)，2008 年 2 月 28 日下載。

羅樹南，《中華民國八十九年電影年鑑》，臺北：國家電影資料館，2000 年。

——，〈挽救國片之幾點建議〉，《中華民國九十一年電影年鑑》，臺北：國家電影資料館，2002 年，頁 96-105。

羅樹南、李青蓉編，《中華民國八十八年電影年鑑》，臺北：國家電影資料館，1999 年。

Appadurai, Arjun. "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy." *Theory, Culture and Society* 7, no. 2 (June 1990): 295-310.

Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society: The Information Age: Economy, Society and Culture*, Vol. I. Oxford: Blackwell, 1996.

Friedberg, Anne. *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993.

Giddens, Anthony. *Modernity and Self Identity*. Cambridge: Polity Press, 1991.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1989.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.

Meyer, Bright and Peter Geschiere, eds. *Globalization and Identity: Dialectics*

*of Flow and Closure*. Oxford: Blackwell, 1999.

Stalder, Felix. "The Space of Flows: notes on emergence, characteristics and possible impact on physical space." [http://felix.openflows.org/html/space\\_of\\_flows.html](http://felix.openflows.org/html/space_of_flows.html), accessed Aug 13, 2003.

———. "The Network Paradigm: Social Formations in the Age of Information." *The Information Society* 14, no. 4 (November 1998): 301-308, <http://www.indiana.edu/~tisj/readers/full-text/14-4%20Stalder.html> accessed Aug 13, 2003.

Tomlinson, John. *Globalization and Culture*. Chicago: University of Chicago Press: 1999.

Wirth, Louis. "Urbanism as a Way of Life." In *The City Reader*, edited by Richard T. LeGates and Frederic Stout, 189-197. London: Routledge, 1996.

中央大學人文學報 第三十五期