

導演開麥拉

認識電影
教材組

教師手冊

導演開麥拉
認識電影教材組

教師手冊



財團法人
國家電影中心
Taiwan Film
Institute



導演 開麥拉

認識電影教材組

教師手冊

導演開麥拉

認識電影
教材組



目錄 Contents

- 03 關於國家電影中心
- 04 關於「導演開麥拉」教具組
- 05 教具設計說明
 - 推薦資源

教具箱單元介紹

第一單元 類型大風吹

- 09 教具使用說明
- 13 教學基礎
- 17 進階專文參考

王志欽 < 肥內與Sama君對談：「喜劇身體」與「對白」的兩極 >
 陳俐璋 < 歡笑、愛情、歌舞與電影交織而成的美麗樂章：《萬花嬉春》 >
 劉婉俐 < 胡金銓的俠客世界：山水、夢魅交織出的舞林奇譚 >

第二單元 即刻剪輯

- 27 教具使用說明
- 31 教學基礎
- 33 進階專文參考

王志欽 < 三幕劇形式於電影中的組成與調配：以《腦筋急轉彎》為例 >
 王志欽 < 電影美學如何延伸到教學現場：從電影形式五元素談起 >

第三單元 造音總動員

- 43 教具使用說明
- 49 教學基礎
- 50 進階專文參考

王念英 < 擬音：一位擬音師的舞臺，電影世界的理想 >
 王念英 < 銀幕之外，影廳之中 (I)：從聽見開始 >
 王念英 < 銀幕之外，影廳之中 (II)：躁/造音的異想世界 >

第四單元 台語電影

- 65 教具使用說明
- 69 教學基礎
- 73 進階專文參考

王君琦 < 從二元性走向多樣性：台語片研究的意義 >
 蘇致亨 < 小心懷舊：反省台語片的回顧框架和時代意義 >

83 參考資料與其他資源

關於國家電影中心



財團法人國家電影中心於103年7月由財團法人國家電影資料館升格設立，為文化部所設立的基金會。中心以典藏我國電影資產、推廣電影文化及促進電影產業發展為宗旨。連同前身國家電影資料館，國影中心已有35年歷史。目前辦公室仍在台北青島東路，中心設有閱覽室、圖書室、視聽中心與電影教室。另外，在樹林工業區則有典藏中心，13座片庫典藏十分可觀的影像史料，包括華語影片一萬四千餘部、外語影片三千餘部、中外影碟及錄影帶七萬兩千餘片/卷，圖書約一萬四千八百餘冊、中外海報二十萬餘幀、劇照四萬五千餘張、電影器材四百餘件。

為豐富經典電影加值內涵，國影中心自102年全面提升電影保存與典藏業務、數位修復技術與文創品研發，目前已數位修復十餘部台灣與華語經典影片，包括《龍門客棧》、《戀愛與義務》、《揚子江風雲》與《俠女》等。其中《龍門客棧》修復版入選103年坎城影展「經典放映」單元。

國家電影中心同時肩負研究、出版、電影教育推廣工作，代表作品包括出版歷史悠久的《Fa電影欣賞》季刊、深具影響力的獨立電影媒體《放映週報》；每年不定期策畫主題影展巡迴放映、電影教育課程、透過辦理金穗獎與優良劇本徵選培育國內電影人才；台灣國際紀錄片影展（TIDF）也於103年起，在國影中心正式設立常態辦公室，藉由國際競賽、觀摩單元等放映交流活動，引薦來自世界多元優秀紀錄片，肩負紀錄片文化扎根與國際推廣等重大責任。

除以推動與保存台灣電影藝術文化為首要目標，為建立台灣電影面向國際市場橋樑，國影中心自104年起，將積極扮演海外市場推動使者、溝通者等角色，協助台灣電影、紀錄片作品國際行銷任務。

關於「導演開麥拉」教具



國家電影中心致力於電影教育推廣多年，以提升整體電影素養及厚植電影美學根基為任，歷年來曾推動「紀錄片國際行銷暨電影教材與師資培訓計畫」（2015）、「電影教育輔助教材推廣計畫」（2016）與「電影教育推動計畫」（2017—），成果包含：電影輔助教材開發推廣、電影教育研究論述、《認識電影》學習網站暨數位平台、「電影必修課」系列叢書，並輔導規劃各級學校電影課程與觀影體驗等活動，逐步齊備電影教育資源需求，成果豐碩並獲多方肯定。

電影教育計畫延續此精神，更嘗試創新開發電影教材的多元形式，將輔助教材「實體化」，讓使用的學生能夠實際動手操作，期能以此全新嘗試作為與各級教育單位之橋樑，增強教育推廣效果、輔助現有學校課程並引發學生對電影之興趣，更加落實電影教育。

「導演開麥拉」教具組以學生互動教具為主，搭配國家電影中心之影音資源，讓學生能於觀影前後進行有趣的分組遊戲，讓師長能帶領學生融入遊戲教學，寓教於樂。

「導演開麥拉」認識電影教具組暨繪本引導教材

單元主題明確，能獨立使用亦能呼應搭配，滿足教學需求。其中，單元名稱以「電影感」方式命名，增添趣味性。



本套教具使用對象設定為國小及中學學生，每式教具規劃基本版與進階版，藉以符合各年齡層需求，另含進階專文及網路教材資源，可作為中學學生延伸教學或補充閱讀。使用上採互動設計，以遊戲方式達成電影學習目標，且為使學生迅速融入，教師可使用繪本作為暖場引導，建立基本概念後再深化學習。



資料庫隨身碟說明

隨教具箱組內附有隨身硬碟，內有各單元可使用的電影影音資源，與第三單元造音挑戰的影像資料庫，請自由利用。

單元一 類型大風吹 《龍門客棧》	單元二 即刻剪輯 《喜怒哀樂》之〈樂〉
單元三 造音總動員 影音資料庫	單元四 台語電影 《大俠梅花鹿》 《地獄新娘》 《天字第一號》

推薦資源

建議教師可使用網路資源，能有效利用資源來備課

國家電影中心
<https://www.tfi.org.tw>



認識電影
<http://edumovie.culture.tw>



台語片60週年
<http://taiyupian60th.weebly.com>



國片暨紀錄片影像教育扎根計畫
<http://ourfilms.tfi.org.tw/>





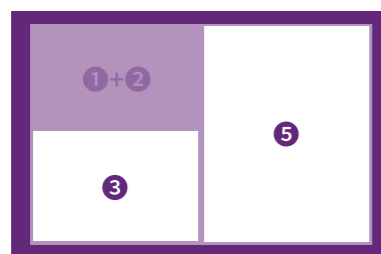
01

類型 大風吹

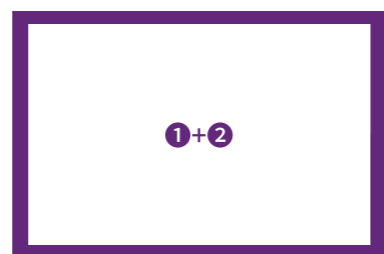


教具內容

第一層



第二層



- 1 電影類型海報／6張** 6張代表喜劇片／武俠片／歌舞片／愛情片／恐怖片／科幻片的海報
- 2 關鍵字卡／42個** 喜劇片／武俠片／歌舞片／愛情片／恐怖片／科幻片各有7個不同的關鍵字卡
- 3 強力磁鐵／24個** 固定類型海報及關鍵字卡用
- 4 隨身碟／1個** 內有影音資料，供老師播放使用
- 5 摺頁說明紙卡／1份** 簡單說明活動方式，提點老師運作方式

推薦延伸片單（紫色底為各類型教學代表影片）

喜劇片	武俠片	歌舞片
《福爾摩斯二世》	《龍門客棧》	《萬花嬉春》
《摩登時代》	《俠女》	《媽媽咪呀!》
《熱情如火》	《蕭十一郎》	《芝加哥》
《熱帶魚》	《臥虎藏龍》	《樂來越愛你》
《總舖師》	《刺客聶隱娘》	《52赫茲，我愛你》
愛情片	恐怖片	科幻片
《回來安平港》	《地獄新娘》	《月球之旅》
《電子情書》	《驚魂記》	《2001太空漫遊》
《鐵達尼號》	《大法師》	《銀翼殺手》
《美女與野獸》	《七夜怪談》	《攻殼機動隊》
《那些年，我們一起追的女孩》	《紅衣小女孩》	《星際效應》

活動流程

基本版

國小中低年級適用

- 從本單元六部教學電影中選擇一部電影或電影片段，請老師播放給學生們觀看
- 請學生們回答上述影片或片段屬於哪一個類型
- 將正確海報張貼在白板上或黑板上
- 將所有關鍵字卡發給學生，請學生判斷自己手上的關鍵字卡是否符合現在討論的類型
- 拿到屬於此類型關鍵字卡的學生說明自己的判斷，或是分享自己手上的關鍵字卡是否有在剛才觀看的影片或片段中出現？回答完畢後將手上的關鍵字卡放到海報上的對應位置。

進階版

國小高年級以上適用

- 將班上分隔區域，每一區域分配一個類型海報
- 每一個學生發給一個關鍵字卡
- 播放本單元六部教學影片片段給學生看，播放前先說明要看的影片屬於哪一個類型，學生看完六個類型的片段後，判斷自己手上的關鍵字卡屬於哪一個類型，開始移動到該分類區域，並將手上的關鍵字卡放在類型海報上對應的位置
- 同一類型組別的同學，一起討論除了剛剛看的影片，還有什麼影片是屬於自己這組的類型？舉出一到兩部跟全班分享。

延伸教學

中學以上適用

- 將班上分隔區域，每一區域分配一個類型海報
- 每一個學生發給一個關鍵字卡
- 播放本單元六部教學影片片段給學生看，播放前先說明要看的影片屬於哪一個類型，學生看完六個類型的片段後，判斷自己手上的關鍵字卡屬於哪一個類型，開始移動到該分類區域，並將手上的關鍵字卡放在類型海報上對應的位置
- 老師隨機抽選3-6位同學，請他們將自己原本分配到的關鍵字卡放上白板或黑板上，全班一起討論有哪部影片有包含這些關鍵字。

教學小提醒

- 基本版的操作上，若時間足夠，完成一個類型的觀影及遊戲互動後，可再挑選其他類型影片並重複操作。
- 《萬花嬉春》《福爾摩斯二世》《回來安平港》《地獄新娘》之影片資源請至「認識電影」網站註冊帳號，經管理員開放觀看權限後於線上使用，影片資源限此教學研究使用；《月球之旅》可於Youtube上找到影音資源。
- 電影類型隨著時代推演，也逐漸出現轉變，至今許多影片都已是混類型，無法用單一類型去定義，老師可透過延伸教學及延伸片單的影片向學生說明電影類型的轉變。

單元小結

以了解喜劇片、武俠片、歌舞片、愛情片、恐怖片、科幻片等電影類型為基礎，並觀察相同電影類型中，早期經典電影與現代電影的差別與變化。以電影類型的討論，開啟學生對於類型分類與電影發展的想像，並引導其思考每部電影是否可能突破「一種類型」的框架。

六類型海報

六個類型海報及關鍵字圖卡



一、喜劇 | 對應影片：《福爾摩斯二世》



四、恐怖 | 對應影片：《地獄新娘》



二、科幻 | 對應影片：《月球之旅》



五、武俠 | 對應影片：《龍門客棧》



三、歌舞 | 對應影片：《萬花嬉春》



六、愛情 | 對應影片：《回來安平港》

「喜劇作為一種類型，喜劇（Comedy）和戲劇（Drama）的分別是什麼？它們真的有區別嗎？身為演員，是否該去認可兩者之間的分野？人類會哭泣、會去愛、會恐懼、歡笑和憤怒，以上這些哪個比較重要，在用意上來說更有價值？答案很簡單，沒有！它們是平等的。意思是，不是去演出喜劇，也不是演出戲劇，我們演出事實。如果你扮演喜劇中的角色，比如情境喜劇（sitcom），而劇本中有個笑話，你不是去演出笑話，而是演出當下的現實，如果觀眾看了會笑，也是自然而然，你們（演員）不需要去幫一把。」

以上這段話出自美劇《好萊塢教父》（The Kominsky Method, 2019）第二季，亦可被看作男主角（麥克·道格拉斯飾）柯明斯基的理論，這齣曾榮獲「2019金球獎」最佳音樂及喜劇電視劇的影集，也為觀眾點出一個觀點：類型片即戲劇，事實上並沒有絕對的分野。但為了方便觀眾理解，以下引用好萊塢編劇Blake Snyder的說法：「每天都有無數的影像作品產出，觀眾該怎麼選擇？你要他拿十美元去賭一部不曉得在講什麼的電影？所以片商為了讓觀眾的選擇更簡單一些，更傾向續集或老片重拍，因為這些片子可以直接跳過『它在講什麼』。」（《電影欣賞》，2019: 53）

為什麼要將電影以類型分門別類？因為這是較容易了解影片的一種入門方式，有如統計式地觀察每部電影的屬性，但不似生物劃分「界門綱目科屬種」如此科學。電影雖不像文學、繪畫經歷了數百上千年的歷史，但就以這一百多年產出的電影來看，當然有共通性及相異性可以討論。

本單元挑選了早期就存在的六種類型片介紹——喜劇片、歌舞片、科幻片、愛情片、恐怖片、武俠片。讓我們先從「電影人的教科書」——大衛·鮑德威爾（David Bordwell）與克莉絲汀·湯普遜（Kristin Thompson）著作的《電影藝術形式與風格，第八版》（Film Art: An Introduction, 8e）來認識電影類型定義（Defining a Genre）：「大部分學者都同意，現在沒有一個又準又快的方法來定義類型。有些類型純粹因為主題而成立……但主題並不是唯一定義類型片的方式。歌舞片主要以歌唱舞蹈的呈現方式而被識別，偵探電影（detective film）主要是以解謎的調查情節而成立。有些類型則以其情感效果來成立，如帶來歡樂的喜劇片、製造緊張的懸疑片（suspense film）。但類型片的準確度有其限制，每一種類型有它不可取代的代表，但也有處於模糊地帶的例子。《萬花嬉春》（Singin' in the Rain）是歌舞片的無上代表，但大衛·伯恩（David Byrne）的《真實故事》（True Stories）則是歌舞片的諷刺劇。而且，觀眾對類型的看法也會依時代變化而不同。」

就以上的定義，我們應該關注的並非每種類型片的「特定元素」或「絕對特質」，而要特別留意的，是當代提到的類型片意義已更偏向風格描述、標籤化的形容詞（style），而非過往特定指涉的「類型電影」〔genre〕。不論大家要廣義或狹義地看待類型電影，特定元素、公式、效果、套路都僅只是參考，請老師們以更開放的心態，引導學生進入這些電影工作者、影評人與觀眾間的電影分類「默契」。

六種類型片參照

請學生於觀影後討論是否有跨類型的可能

喜劇片 (Comedy film)

《福爾摩斯二世》Sherlock Jr.

1924 | 美國 | 黑白 | 49 min

導演：巴斯特·基頓（Buster Keaton）



前半段裡，巴斯特·基頓飾演一名想成為福爾摩斯般的貧窮放映師，除了偵探工作，他還對一個女孩懷抱著熱情，某天放映師和花心壞蛋同時拜訪女孩，為了買禮物討好女孩，壞蛋偷了女孩父親的懷錶拿去典當，卻將當票放進放映師的口袋，女孩父親在放映師口袋裏搜出當票，怒不可遏。放映師回到戲院時打起瞌睡，夢見壞蛋欺負女孩，情急之下縱身躍進銀幕的電影裡頭，成了夢寐以求的大偵探，而現實生活一如戲中戲的故事發展，兩人最終誤會冰釋和好如初。

關鍵字：

#無聲電影 #黑白電影 #著西裝高帽的男主角
#誇張的肢體動作 #字卡說明對話
#樂團現場配樂 #舞台機關 #HappyEnding

歌舞片 (Musical film)

《萬花嬉春》Singin' in the Rain

1952 | 美國 | 彩色 | 103 min

導演：史丹利·杜寧（Stanley Donen）、金·凱利（Gene Kelly）



以歌曲貫穿劇情，講述了一段以好萊塢影史最重要時刻為背景的浪漫愛情故事。主角唐·洛克伍和搭檔科斯莫·布朗進入好萊塢打拼，成為當紅的默片明星。唐·洛克伍和琳娜·拉蒙被塑造成銀幕情侶，但唐卻與新進女演員凱西·薛爾頓陷入愛河。當時，美國第一部有聲電影《爵士歌手》佳評如潮，簽下唐的「里程碑電影公司」也決定推出第一部有聲電影，卻因為新片拍攝問題不斷，試映慘遭滑鐵盧。唐建議把電影改為歌舞片，讓歌聲優美的凱西替不知情的琳娜配音，成為聲音演員。最後，凱西的才華得到認可，唐和凱西終於雙宿雙飛，成為眾人祝福的銀幕情侶。

關鍵字：

#有聲電影 #會跳舞的演員 #載歌載舞大排場
#百老匯 #樂隊 #放大的肢體動作 #舞台機關 #唱出心聲

科幻片 (Science fiction film)

《月球之旅》A Trip to the Moon

1902 | 美國 | 黑白 | 16 min

導演：喬治·梅里葉 (Georges Méliès)



《月球之旅》改編自小說〈From the Earth to the Moon〉、〈Around the Moon〉，由梅里葉親自飾演的教授，率領一群探險家坐進登月砲彈抵達月球，卻被月球上的奇異居民綁架，歷經波折終於返回地球。梅里葉以土法煉鋼的方法、自創的蒙太奇技巧和無窮的想像力，立下科幻電影第一座偉大的里程碑。

關鍵字：

#科學家 #火箭 #高科技儀器 #外星生物
#宇宙 #與地球通訊 #太空場景 #爆炸

愛情片 (Romance film)

《回來安平港》Back to Anping Harbor

1972 | 臺灣 | 黑白 | 100 min

導演：吳飛劍



臺南安平港的青春女子秀琴，與船隻拋錨而短期靠岸的荷蘭人船醫達利相戀，進而未婚懷孕。達利因為居留過久而被迫離臺，他承諾不久必將回來與她結婚。孰料他一去不返且從此音訊全無；不久，秀琴生下了紅髮混血女兒阿金，眼看她就要重蹈母親的命運，究竟她們的情郎是否會回來安平港呢？

此片靈感來自臺語流行歌〈安平追想曲〉，描述荷蘭船醫與安平女子的相遇和分離。歌仔戲首席小生楊麗花，一人分飾母女二角，具濃厚的通俗劇色彩，苦情主題曲反覆在情感抑揚頓挫之處出現。

關鍵字：

#命運多舛的戀人 #命定的相遇 #求婚場景
#生離死別 #流不完的辛酸淚 #私生子

恐怖片 (Horror Film)

《地獄新娘》The Bride Who Has Returned from Hell

1965 | 臺灣 | 彩色 | 117 min

導演：辛奇



青年富商王義明之妻瑞雲無故失蹤，警察通知其已與舊情人高克敏在野柳落海死亡，義明氣憤難平，於是與友人連嘉文之妻春鶯過從甚密，日日忙於應酬，對女兒淑暖漠不關心。白瑞美長年僑居新加坡，回到臺灣就接到闊別十五年的大姐瑞雲邀請信，未料她竟命喪黃泉。瑞美決定隱藏身份，到王家擔任家庭教師，暗中調查姐姐去世的真相。王家接連傳出靈異事件，佣人們相信是老闆娘的鬼魂出沒，就在瑞美層層推衍解謎，終於夜探密室真相即將大白之際，她卻被兇手困在地窖裡……。

關鍵字：

#大宅院 #罪犯 #陷害 #含冤的死者 #陰森的主旋律
#超現實現象 #屋裡的幽靈 #不為人知的秘密 #密室機關

武俠片 (Martial arts film)

《龍門客棧》Dragon Inn

1967 | 臺灣 | 彩色 | 111 min

導演：胡金銓



明朝中葉，東廠太監曹少欽迫害兵部尚書于謙，為斬草除根，試圖截殺發配龍門充軍的于家子女。因奸計未逞，曹公公派出東廠殺手前往龍門客棧埋伏。俠士蕭少鏘風聞東廠陰謀，親往龍門客棧營救忠良，巧遇于謙舊部朱驥和其妹朱輝亦入住客棧，眾志士會同客棧掌櫃吳寧，共商抗敵之策……。本片是胡金銓導演來臺拍攝的第一部影片，《龍門客棧》不僅成為臺灣電影史上的經典場景，劇中人物如太監、俠士／俠女、忠良後代等角色類型也被沿用至今。

關鍵字：

#江湖 #中國古裝 #忠義俠士 #太監 #刀劍武器
#小巧的暗器 #黑店客棧 #宮廷鬥爭

肥內與Sama君對談： 「喜劇身體」與「對白」的兩極

整理／王志欽（影評人，筆名：肥內，著有《在巴洛克與禪之間尋找電影的空缺》）

原文刊於《幕味兒》50



Sama君：師父，今天錄的三部片，我發現挑得很剛好：《萬花嬉春》是美式歌舞喜劇，《愚若先生的假期》（Mr. Hulot's Holiday，編按：師父堅持用「愚若」這個翻譯）是法式喜劇，而《獵艷高手》（The Ladies' Man）則是法國人特別推崇的美國戲劇（作者）。這種過渡關係很妙。

肥內：是我臨時換片的，因為我突然覺得不是很想重看《艾蜜莉的異想世界》，也覺得對這部片沒什麼特別想談的。至於你看到的這種微妙的關係，大抵上是一開始就隱約存在的。最初在選片時你也在場，有沒有發現，我們很少就片目進行深入的討論，經常都是我跟老師說這部、那部，老師稍微停頓一下，然後說好，就這樣。但是，在我提出片名時，我已經在心裡大概想過這些片在未來的討論空間。

Sama君：但是，像《艾蜜莉的異想世界》不也就成為意外，意外沒法談的片？

肥內：因為當時還沒開始這個計畫，根本不曉得我跟恩師之間會產生什麼火花。但隨著幾次的例子，比如《花樣年華》或者《北非諜影》，給我一些教訓，這些過於顯而易見的片實在不好談。因為，你要知道，我本來就很不喜歡去談大家一眼都能看出來的東西，於是，以我的發問為主的這種談話形式，會自然而然地把我置於一個不利的位置：成為影片的反對者。比如像今天談《愚若先生的假期》，我明明也沒有多反對它，儘管也是真的沒那麼愛了……

Sama君：不過，師父今天在談《獵艷高手》時，基本上是主導的姿態啊！（順帶一提，為何這部片要叫「獵艷高手」？明顯文不對題。）

肥內：先說中文片名，我也不知道這是誰起的，雖說好像直接翻譯成更為接近本意的「萬人迷」貌似也已經貼切地回應了片中情況，但或許「獵艷高手」可以吸引更多人的目光……我後來很積極在找傑瑞·路易（Jerry Lewis）的片來看，也看得差不多了，雖說大多數細節我也記不住了。

今天講到「增殖」這個由德勒茲談他時用到的概念時，我舉例說在《躺椅三病人》（Three on a Couch）中他一人分飾三角，其實說錯了，他是一人分飾三角沒錯，但是，是片中那個主角他自覺分飾三角，為的是讓當心理醫生的未婚妻，能夠在治癒她三名恐男症的患者之後，能夠排出空檔跟他一起去蜜月，所以他扮演成三個不同身份的暖男，來試著加速療程。現在一邊跟你說，我一邊想到，《躺椅三病人》在某種程度上延續但發展了《獵艷高手》的某些主題，比如從恐女症變成恐男症，但是，同樣都有由他扮演的百變暖男，在《獵艷高手》中他是為了配合不同的被他安慰的女子，而學習各種技能。總之，我曾有那麼一段時期很迷他的片。

Sama君：我沒有看過（伸手向師父要片）不過，我比較好奇的是，記得師父好像在好幾年前（當時很顯然我甚至還不知道「電影」這個概念）曾在新竹電影博物館講過一堂關於喜劇的講座，那時候您就以「身體與語言——喜劇的兩極」為題，而今天談這三部片的時候，您似乎又重提了這個對立。想知道師父這幾年對這兩極有沒有新的發現？

肥內：老實說，沒有。可能這也是狀態問題吧。畢竟我並沒有專心在研究這類論題。然而，關於喜劇，當年準備那個講題，主要也是搭配了新竹影博館的喜劇小影展來的，那時我研究了一下他們的片單（現在一部都想不起來了）之後，大概籠統可以歸納出這兩個方向。但想一想，至今不也仍是這樣？這也是為何《萬花嬉春》會長成這樣，但它很特別，歌舞片像是一個次類型，或者說，一個「中間的」類型，因為它基本是從喜劇派生出來。

畢竟類型片雛形是在默片就建立起來的，但當時顯然不可能有歌舞片（就算有舞，但不能保證有匹配的音樂的前提下，舞一般不可能成為重要的主角；再說，那種強調誇大肢體的年代，肢體的表現與其說來自戲劇，不如說是來自舞蹈，我們看看現代舞的樣貌就知道了）。

從電影發展的經過便可以發現這類現象：在聲音加入之後，人們開始紛紛致力於針鋒相對的對白用以產生對比與喜感，而這也是很能理解的，《萬花嬉春》一覽無遺地呈現的那樣：在笨重的錄音設備侷限之下，活潑的場面調度暫時失靈，於是便依賴於新的玩具「對話」。而當時有遠見但過於悲觀的評論家或美學家，不也就很憂慮電影變成話劇嗎？但這也提供了言語喜劇和身體喜劇這兩極的對立背景。

Sama君：這兩者之間是否真的如此難以融洽相處？

肥內：倒也不是，但主要看是怎麼樣的作者。你看像賈克·大地(Jacques Tati)也好，傑瑞·路易也好，或者我們在對談時提到的一些比較明顯的例子，比如賈克·大地的徒弟皮耶·艾泰(Pierre Étaix)，或者多少結合起路易這類演員形象的賈克·大地繼承人皮耶·理查德(Pierre Richard)（怎麼名叫皮耶的人都容易變成喜劇演員）都是如此，彷彿對他們來說，復興卓別林（Sir Charles Chaplin）、基頓（Buster Keaton）式的身體喜劇（即無聲喜劇，當然更早可以上溯到馬克斯·林德〔Max Linder〕）就是復興某種被遺忘的喜劇藝術。

金·凱利（Gene Kelly）這種在兩方面都兼顧的演員畢竟也是少數，而他，無疑就跟另一個（一組）也想統包兩者的例子，即馬克斯兄弟（Marx Brothers，好像叫馬克斯的也很有喜感）那樣，但是結果也是接近的：並不是人人都能接受馬克斯兄弟和金·凱利，因為有時候實在太過惱人。

Sama君：但我發現我也無法進入路易的世界，感覺他也太鬧了！

肥內：是啊，我是覺得他在當時應該也利用了不少他當演員時累積下來的人氣，讓他幾乎是肆無忌憚地，各種花樣都來。但是，路易要比賈克·大地來得豐富。我在想，這大抵還是因為路易在某種程度上還是相對比較綜藝一些，這使得他的作品有一些可能是與時俱進來的點子。

而且有些點子反覆用還是挺有意思的，比如聲音的錯位或誤解。說回「言語喜劇」和「身體喜劇」之所以難能融合這件事吧，畢竟「言語喜劇」依賴於編劇的功力大過導演工作，比如像劉別謙和比利·懷德的影片，你總無法想像在《街角的商店》裡頭，看吉米（詹姆斯·史都華）在片中像哈羅德·勞埃德（Harold Clayton Lloyd）那樣爬上爬下吧？儘管我們可以在《熱情如火》中看到兩位變裝男主角較多的肢體表演，但是，這兩位基本上可以說連舞都不會跳的人，在其他比利·懷德的作品中，不也還是要表現得異常斯文？

就這麼說吧，能寫出像《一夜風流》或《小報妙冤家》那種對白的編劇，大概捨不得讓影片的篇幅拿去展示角色們的誇張、不寫實的肢體，一如你也不會看到《失戀33天》有這種超現實的身體表演；相反地，對於賈克·大地、路易這些身兼作者的演員來說，他總還是希望能把他個人的強項展示出來，而這兩個感覺舞技也沒特別高竿的人，不是還充分運用其他長處，像賈克·大地還知道要在造型上製造出icon，而路易則不吝於扭曲表情（金·凱瑞也許師承於此）來製造喜感，而他們共同的特點還是恢復的無聲戲劇的重要性：人與空間的相對關係。

尤其在拍攝技術更加成熟的1950、1960年代，可展現的空間特性，已經比以前更大且豐富得多，光是講對空間的表現乃至在空間中的運動性，《遊戲時間》（Play Time, 1967）顯然遠比《日出》（Sunrise: A Song of Two Humans, 1927）這類傑作要出色，這也是無可厚非，無法嚴厲比較的。

這也是為何如果是看慣像《樂來越愛你》（La La Land）或《戲王之王》（The Greatest Show on Earth）的觀眾，回頭去看「雨中歌唱」的段落，一定覺得不夠味；但對於金·凱利這種舞王來說，呈現出整個人、舞蹈、空間這件事遠比透過鏡頭組合或暗示，或甚至用多樣元素一起累積印象的手法都重要。

想一想為何《一代宗師》的開場，有如此多破碎的鏡頭，當然以雨中情景來說，它肯定比《萬花嬉春》豐富，但相對地，你就會發現在呈現完整性和連貫性當然就無法與《萬花嬉春》相提並論了。簡單來說，言語和身體在電影中必然都要占去相當的篇幅，如果要讓影片看起來有起碼的統一性，大概真的是要進行取舍了。





歡笑、愛情、歌舞與電影 交織而成的美麗樂章：《萬花嬉春》

文／陳俐璋（影評人，畢業於國立中央大學英美語文學研究所）

原文刊於《放映週報》333期「影迷私房貨」

“ I'm singin' in the rain.
Just singin' in the rain.
What a glorious feelin'
I'm happy again. ”

這首與原文片名同名的歌曲“Singin' in the Rain”表達的是一種充滿甜蜜幸福的戀愛氛圍，令觀賞這部歌舞鉅作的觀眾不自覺地跟著美妙的旋律哼唱，全然沉浸在這種單純的快樂之中。這部被美國電影學會（American Film Institute）評選為百年最佳歌舞電影之首的《萬花嬉春》（Singin' in the Rain）從1952年上映至今，以其趣味橫生的故事情節結合精彩絕倫的歌舞表演，感動無數觀眾，進而成為經典中的不朽之作。能歌善舞，且極具才華的好萊塢舞王Gene Kelly在這部電影中不僅擔綱男主角，連導演和編舞都一手包辦。Kelly在片中出色的表現，更奠定了他在影壇一線歌舞男星的地位。

電影以男主角Gene Kelly、女主角Debbie Reynolds和男配角Donald O'Connor穿著鮮黃色雨衣，撐著黑色雨傘，在雨中一起合唱“Singin' in the Rain”作為開場，三人的笑容滿面與雀躍的踏步動作，開宗明義的傳達這部片輕鬆愉悅的電影氛圍。

故事發生在1927年好萊塢的一個夜晚，當紅銀幕情侶Don Lockwood（Gene Kelly飾）與Lina Lamont（Jean Hagen飾）最新電影的首映會上，上千名影迷擠爆首映會現場只為一睹巨星的風采，不少拍攝影迷誇張表情的特寫鏡頭，表現了粉絲對Don和Lina瘋狂的程度。這對銀幕情侶私下的互動全然不符合銀幕上的濃情密意，Don清楚明白Lina的為人，一個自視甚高、空有外貌卻毫無才華的女明星。Lina卻錯把炒作緋聞的宣傳策略一廂情願地當成了她的現實生活，不斷相信Don和她之間存在著愛情。

首映會結束，Don與他的演奏家好友Cosmo Brown（Donald O'Connor飾）一同驅車前往映後派對時，車子卻突然拋錨，Don就在大馬路上被一群瘋狂粉絲團團包圍，並在誤打誤撞之下，跳進了他生命中的女神Kathy Selden（Debbie Reynolds飾）的車上。Kathy也是個演員，但她認為劇場表演才是真正的藝術，並對Don這位電影巨星嗤之以鼻，因此，他們原本浪漫相遇的情節，演變成對表演藝術觀念分歧的爭論。這種似神經喜劇（Screwball Comedy，故事模式大多為男女主角一開始彼此互看不順眼到最後進而相識相愛）的敘事方式，為他們隨後墜入情網的浪漫故事發展埋下伏筆。

除了Don和Kathy的愛情故事，《萬花嬉春》也重現電影史中有聲電影問世之始，逐漸取代原先無聲電影地位的轉換時期，與種種轉變所衍生出的問題，也是本片琢磨甚多的另一主題。隨著第一部有聲電影《爵士歌手》（The Jazz Singer）1927年在美國上映的衝擊，所有拍攝製作無聲電影的製片公司和無聲電影的演員們都受到波及，其中當然包括Don和Lina以及他們所屬的電影公司。為了符合市場和票房的需求，他們必須從無聲電影演員轉型成為有聲電影演員。

在轉型訓練的過程中，最大的困難便是Lina那既尖銳又發音怪異的口條，即使請來了語言專家都無法改善她那令人聽了都要退避三舍的聲調。此外，因為演員在無聲電影中的表演多倚靠浮誇的臉部表情和肢體動作來呈現角色的內心情緒和感受，因此，當Don和Lina以一慣誇張化的表情與肢體語言演出一部新型態的有聲電影，後果自然是不堪設想。電影中集所有技術和演員轉型的首部有聲電影《決鬥騎士》（The Dueling Cavalier），由於錄音技術的不純熟（現場收音的品質不佳和忽大忽小的音效等等）、Lina難聽的語調再加上演員浮誇的演技配上現場放映時影音不同步的對白呈現出一部極具「笑」果但也註定失敗的作品。

目睹Don經歷事業中低潮而沮喪不已的Kathy和Cosmo靈機一動找到絕佳的因應策略。冰雪聰明又有豐富歌舞表演經驗的Kathy建議將有聲電影的精髓結合歌舞劇的表演編排方式，進而創造一個全新型態的電影類型。《決鬥騎士》便改編成與《萬花嬉春》一樣的歌舞片——《跳舞騎士》（The Dancing Cavalier）。足智多謀的Cosmo也為Lina不堪入耳的聲音想出了一個絕妙的解決辦法，那就是以Kathy的美麗嗓音作為替代的幕後配音。但一向視Kathy為眼中釘的Lina自然不會同意這樣的安排，因此這個計策只得瞞天過海地偷偷進行。

有了演藝事業解決方案同時戀情又開花結果的Don，在送完Kathy回家並得到甜蜜的晚安之吻後，在下著大雨的街上，開心的唱著“Singin' in the Rain”並配合輕快的舞步，徹底表現出連大雨也澆不熄的熱情與歡愉，同時象徵著他與Kathy的這段感情，不論在未來遭遇如大雨滂沱般的難關，都能欣然度過。

就像歌詞中傳達的，愛能克服一切，就算烏雲罩頂，都能一笑置之：“I'm laughin' at clouds. So dark up above. The sun's in my heart. And I'm ready for love”。與Fred Astair齊名被譽為好萊塢舞王的Gene Kelly，在這段歌舞中大展他爐火純青的踢踏舞技，也讓這段精彩的表演成為本片最廣為人知的橋段，同時，這首歌名列美國電影學會百年百大電影歌曲。

豐富生動的情節融合歌舞表演，再加上色彩鮮豔飽和的影像風格和華麗的場面調度，令《萬花嬉春》成為一部讓人不禁想一看再看，並且每次觀賞時都會不斷嘴角上揚，隨著劇中人物歡唱起舞的經典之作。在多年後仍在影史上擁有如此屹立不搖地位的歌舞片，除《萬花嬉春》外，似乎已無他者。

進階專文參考

【類型電影】武俠片



胡金銓的俠客世界： 山水、夢魅交織出的武俠奇譚

文／劉婉俐（華梵大學外國語文語系副教授，著有《影樂樂影：電影配樂文錄》）
原文刊於「胡金銓武俠電影套裝—數位修復珍藏版4DVD」手冊內頁

出生在北京的胡金銓導演，雖然從香港邵氏發跡，執導了成名作《大醉俠》，但他幾部享譽國際的重要影片，包括《龍門客棧》、《俠女》、《山中傳奇》與《空山靈雨》等，都是轉赴臺灣發展後執導的作品。在這些饒富中國文化意涵的影片中，不僅開創了武俠片結合志異、傳奇小說的敘事模式，也將諸多文化、藝術、思想傳統濃縮在充滿象徵、詩意化的影像中，片中結合了戲曲表演、山水畫的意境視角、中國建築的庭園造景、志怪與奇俠故事的懸疑情節，創造出一種兼具時代性、歷史感的影像特質，使胡金銓導演堪稱為1970、80年代臺灣電影界的一代宗師。

在他的16部作品中，武俠片佔了大宗，但在武俠片的類型範疇下，其影片的敘事主軸，往往強調明朝末年閹禍危害下威武不屈的文人風範與俠士氣節，藉以彰顯、傳達出一種文化傳統的忠義思維。這種特意以明朝社會為背景型塑出的俠義精神，似乎具有一些社會、經濟、文化層面的多元意涵：一來，明朝是中國歷史上宦官干政禍國最嚴重的朝代之一，尤其是設立了由宦官直屬統轄的兩大特務機構——東廠與錦衣衛，其排除異己的殘忍、高壓手段，自然易與自詡高風亮節的俠客產生戲劇性的衝突效果，在《龍門客棧》與《俠女》中即是如此。在訪談中，胡金銓也曾表示明朝是宦官擅權最嚴重的朝代，因此他多以東廠和錦衣衛為故事的基底。

再者，明朝經濟繁榮、人口大幅增長、商業規模達前人所未有，許多應運而生的市井娛樂、戲曲表演、俚俗文學也空前興盛，以「三言二拍」（馮夢龍的《喻世明言》、《警世通言》和《醒世恒言》與凌濛初的《拍案驚奇》、《二刻拍案驚奇》）為代表之傳奇、志怪小說的風行，即是顯例，《俠女》、《山中傳奇》、《喜怒哀樂》等片便明顯具有明代傳奇、醒世小說的色彩；此外，明朝也是唯一倡導儒釋道三教合一的朝代，背後固然有明成祖朱元璋複雜的政治考量，但也反映出明朝社會思想雜匯、聖俗交融的文化現象，胡金銓的時代武俠片便清楚呈現了這個趨向與思想特質。

1967年胡金銓的經典名作《龍門客棧》，當時的電影預告採用「看看這些角色怎麼進龍門客棧」當主題，可以看到導演特地在苗栗火炎山下搭建的客棧建築，和周遭河床原石、遠景山貌的鏡頭，如今在國影中心的修復下，觀眾可以看到更清晰的畫面，一睹50餘年前的景致。

為了忠實呈現明朝的社會樣貌與庶民生活，胡金銓還親自前往故宮博物院考證，參照明朝文物、書畫的圖樣，繪製了《龍門客棧》等多部武俠片中的人物造型、服裝、與道具。服裝、道具的講究與擬真之餘，場景的考究與細膩，也是胡金銓電影中的一大亮點。如為《龍門客棧》的拍攝搭建了兩層木式建築的客棧，在視覺上充滿了動感的運鏡，也豐富了內、外、俯、仰視角的層次感，使客棧的雙層建置成為往後武俠電影因襲的典範。

同時，客棧搭建的地點，選在苗栗火炎山下方的河床，並有梨山的雲海、墾丁的原始森林等風景巧妙入鏡，彷彿是別有逸趣的另類尋幽探覓。

此外，《俠女》中的竹林、峽谷（於太魯閣取景）、廢棄寨堡、仿古畫舖、藥攤，以及《山中傳奇》與《空山靈雨》遠赴韓國實景拍攝的碉堡、城牆、庭園樓閣，都與優美的山水遠景、氤氳的飛簷牆角相輔相成，建構出引人入勝的時代臨場感。

除了場景的細心擇取外，片中也不乏令人印象深刻的道具與小機關，包括：在《大醉俠》、《龍門客棧》、《俠女》等片都出現過的女俠「斗笠」、《龍門客棧》中義俠蕭少鏘（石雋飾）手持的兩傘式劍鞘、《俠女》與《龍門客棧》中的立體彈弓機關、乃至《喜怒哀樂》之《怒》仿肖京劇〈三岔口〉於內室對打時刀光閃閃的長劍等，都可以看到胡金銓在尊重傳統時的創新巧思。

這種兼蓄傳統與創新的特質，在影片的敘事上也顯露無遺，尤其是在胡金銓編導的作品中更為明顯。一如前述，忠孝節義、邪不勝正的思想是其武俠片旨的核心所在，在正／邪交戰的過程中，胡金銓常用縹緲山林、空蕩廢棄的林苑、蕭颯的竹林或蘆葦、巍峨的城牆、僻靜的寺院道觀等景色，來象徵主角內心世界的孤傲、落寞、或懷才不遇，猶如文人傳統中常見「以景寫情」的託寓手法。

除了傳統的抒情敘事外，胡金銓電影作品也常有充滿後設的「戲中戲」、「框中框」等現代表現，譬如改編自蒲松齡《聊齋誌異》，鋪陳書生協助落難閨秀擊敗宦黨的《俠女》，當女主角楊慧貞（徐楓飾）告訴書生顧省齋（石雋飾）其身世時，便以戲中戲的方式，將其父親東林大臣楊漣遭宦官魏忠賢陷害的過往，以聲音為引、穿插於靖廬屯堡的現實日常之中。

《俠女》改編自《聊齋誌異》描述陳書生協助楊慧貞擊潰惡徒宦黨的故事，今日看此片仍能感受到胡金銓導演在運鏡、敘事手法的前衛。飾演俠

女的徐楓也是2017年金馬獎終身成就獎的得獎者，他在片中飾演的俠女楊慧貞，是電影史上的經典角色。

又如描繪人鬼三角戀與道魔鬥法的《山中傳奇》，也再三運用框中框的構圖，把厲鬼樂娘（徐楓飾）昔日為害他人的惡行，以戲中戲的情節呈現出來，到最後，更以仿似唐朝志異小說《太平廣記》中〈南柯太守傳〉與〈枕中記〉的敘事模式，將書生何青雲在邊關抄錄佛經、娶鬼為妻、豔遇等奇聞軼事，詮釋為「南柯一夢」、「黃粱一夢」的幻夢一場。這種揉合了傳統傳奇小說與現代後設的敘事手法，不僅增添了影片的懸疑性與藝術價值，也是當代武俠片中少見的創新嘗試，形成胡金銓電影敘事的特有風格。

除了敘事、場景、道具、造型在遵循傳統下的推陳出新之外，山水、自然景觀的鏡頭語言與人文象徵，也是胡金銓電影中不可或缺的要素。在《俠女》、《山中傳奇》、《空山靈雨》等片中，胡金銓慣用群山的大遠景搖鏡做為影片的開場，顯現出類似宋朝山水畫的平遠、高遠視角，而在片尾，也常以曠野中遠眺的大遠景來作結，襯以戲曲中的鑼鼓配樂，這種純粹意象式的鏡頭，沒有任何語言交代的象徵性，顯露了文人畫「留白」的意境與禪味；不像早期《大醉俠》與《龍門客棧》以旁白的平鋪直述道出劇情，在後期作品中許多自然界的大量特寫（如荷花、水塘、蛛網、芒草等）、以山林遠景做為象徵的寓意，似乎益發襯托出一種禪意盎然、餘音繚繞的文學興味。

總而言之，胡金銓的電影既有傳統戲曲老嫗能解的通俗性與趣味性，也富含文人傳統的象徵意涵或忠義思想，既有明清小品文的雅緻、唐傳奇的驚奇氣魄、也有宋明話本的世俗俚趣、更有現代兼蓄傳統的創新，值得一再觀影、細細品味。

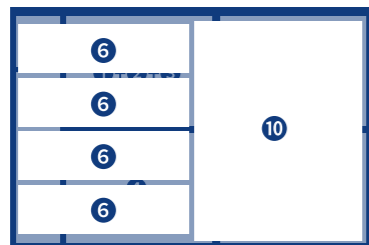


02

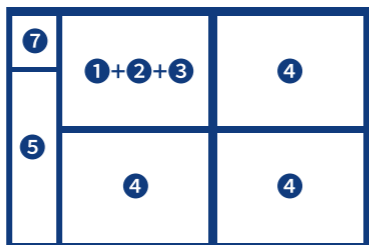
即刻 剪輯

教具內容

第一層



第二層

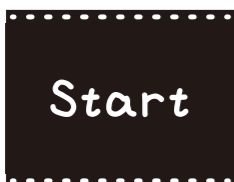


- ① 圖卡（開場圖示）／10個 為起點開始之圖卡
- ② 圖卡（結局圖示）／10個 為結局結束之圖卡
- ③ 圖卡（白板材質）／10個 可以利用白板材質書寫繪製自創場景
- ④ 圖卡（中段故事）／80個 共有40種插畫設計，讓學生們可以進行想像
- ⑤ 擦擦筆／5支 可在白板圖卡自繪需要的場景，讓學生發揮想像力
- ⑥ 掛袋／4個 固定圖卡用，可隨機調整圖卡位置，說出不同故事
- ⑦ 強力磁鐵／20個 固定掛袋用
- ⑧ 隨身碟／1個 內有影音資料，供老師播放使用 電影資源：《喜怒哀樂》之〈樂〉
- ⑨ 電影膠卷及放大鏡／1組 展示用，有助學生理解
- ⑩ 摺頁說明紙卡／1份 簡單說明活動方式，提點老師運作方式

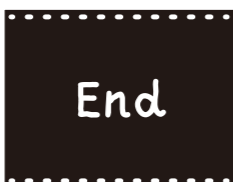
● 掛袋



● 開場圖卡



● 結局圖卡



● 空白圖卡



● 故事圖卡



活動流程

基本版

國小中低年級適用

1. 觀看資料庫硬碟內電影《喜怒哀樂》之〈樂〉
2. 使用「認識電影」輔助教材單元二之「懂劇本、編劇本，我是編劇家」介紹三幕劇概念
3. 視學生人數分組，每組發放22片圖卡，分別如下：
 - A. 開場圖卡Start、結尾圖卡End與白板圖卡，三種各2片。
 - B. 中段插圖圖卡16片。
 - C. 擦擦筆1支
4. 由教師指定主題，請學生依據主題，使用所分配的圖卡完成故事
5. 各組發表作品
6. 教師進行講評與討論

進階版

國小高年級以上適用

1. 觀看資料庫硬碟內電影《喜怒哀樂》之〈樂〉
2. 使用「認識電影」輔助教材單元二之「懂劇本、編劇本，我是編劇家」介紹三幕劇概念
3. 視學生人數分組，每組發放圖卡，數量由教師視情況決定，種類如下：
 - A. 開場圖卡Start、結尾圖卡End與白板圖卡，三種各2片。
 - B. 中段插圖圖卡16片。
 - C. 擦擦筆1支
4. 由教師指定主題，請學生依據主題，使用所分配的圖卡完成故事
5. 活動變化：
 - A. 觀賞電影《喜怒哀樂》之〈樂〉，電影不全片播放，請學生發想結尾
 - B. 指定題目或電影類型，讓各組自由發揮
 - C. 以同一故事發展兩種結局
 - D. 用相同數量及內容的圖卡，製造相異的作品
 - E. 開放各組交換圖卡
6. 各組發表作品
7. 教師進行講評與討論

教學小提醒

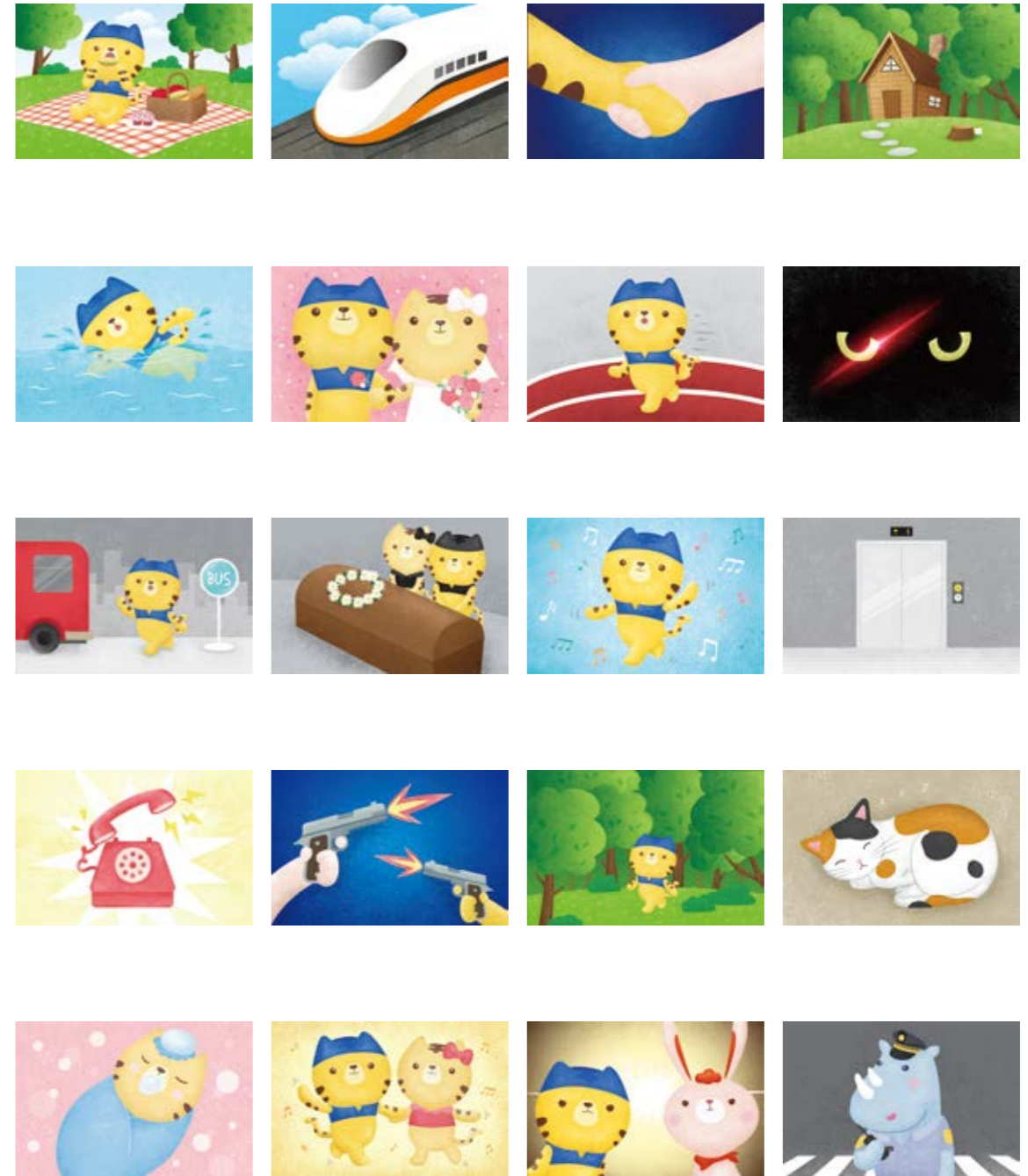
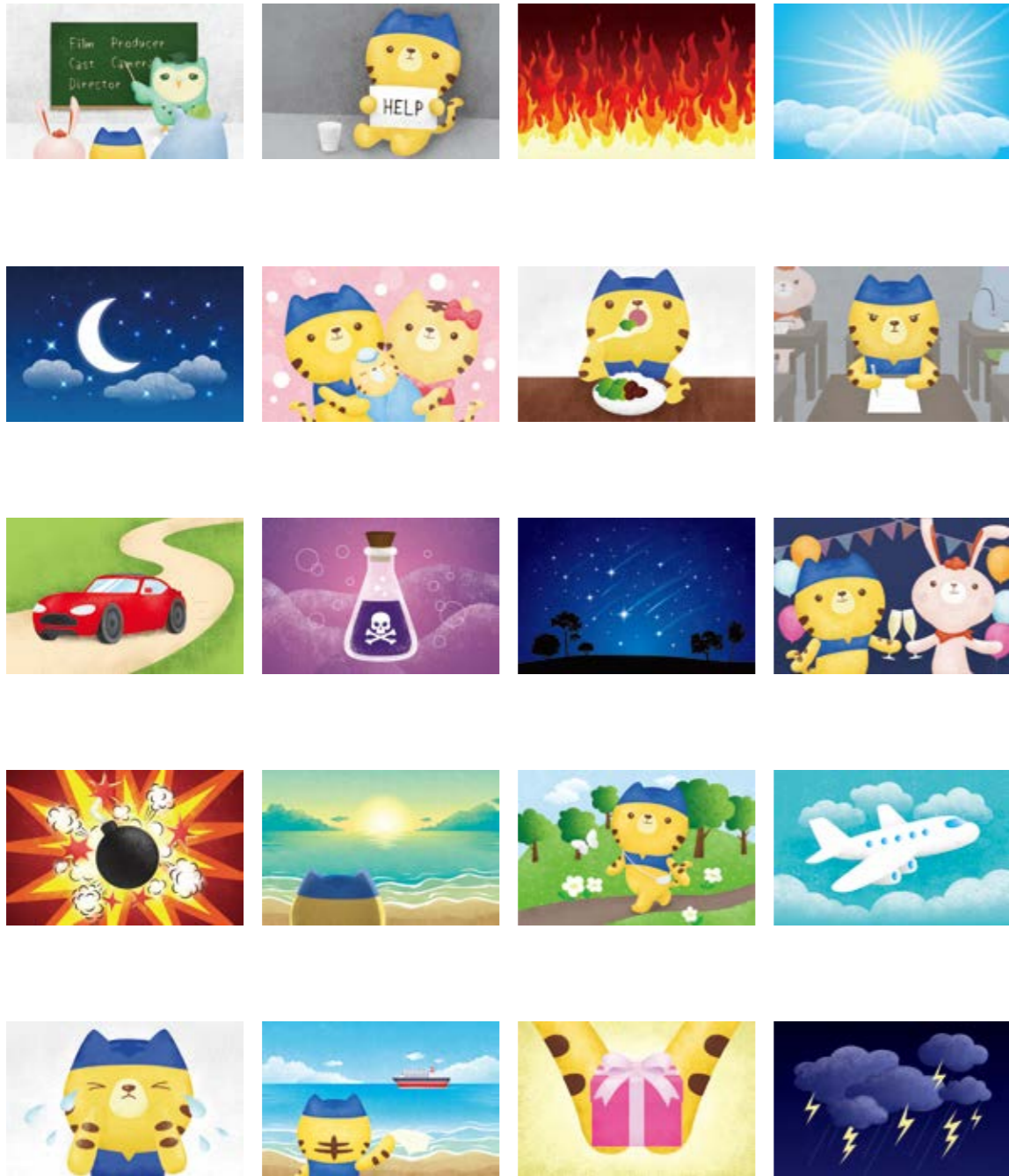
- 教師視組數及各組人數，實際發放之圖卡數量可自由調整。
- 白板圖卡可使用擦擦筆自由創造場景，以衛生紙擦拭即可消除。
- 本式教具嘗試以「拼接」方式呈現「電影分鏡」，無法如實際電影剪輯工作設計每一鏡之時間長短，此差異建議教師於教學前提醒說明——「電影不似平面圖像，動態影像相較之下，多了時間節奏」。
- 圖卡圖片含義不受以下標題限制，可讓孩子們發展任何情境

單元小結

以仿膠卷造型之圖卡代替電影膠卷，讓學生從中體會電影剪輯充滿無限可能。課堂上以固定的圖像，嘗試不同的排列，帶出不一樣的故事，如同電影工作者運用鏡頭剪輯，創造出迥異的情節，圖卡的排列組合雖無法呈現時間感，仍能達成本式教具之教學目標——使學生認識電影劇情之構成。

插圖圖卡

圖卡共有40種插圖，配合《喜怒哀樂》之〈樂〉觀影活動後，可讓學生嘗試自己創作故事。



剪接與影像結構

談到電影的組成與結構，首先，剪接是組成影像的重要關鍵，也是屬於電影後期製作的範疇，也就是拍攝完成後所要進行的工作。參考2018年出版的初階電影介紹書《電影冷知識》，書中解釋何謂「線性剪輯」(Linear Editing)、「膠片剪接」(Film Editing)、「線下剪輯」(Off-line Editing)、「非線性剪輯」(Nonlinear Editing)。內文提及「每個剪接師都有他所習慣的剪接方式。有的喜歡自由地操控、編輯影片片段，有的喜歡可隨時切換鏡位的即時感、刺激感，甚至有人喜歡實際摸到膠卷、剪接膠片的手感。沒有哪一種剪接方式是對的，只有最適合案子跟剪接師的剪接方式而已。」(許立衡、張凱滄，2018：135)

以上剪輯的實際操作概念，在沒有影像剪接設備、沒有Premiere與Final Cut Pro等軟體的情況下，且面對的並非電影系學生，僅就教具箱中的「拼圖」道具說明剪接概念時，建議從「鏡頭的運用與拼接」作為切入點，連結到電影(故事)整體的構成並向學生說明電影敘事的成形。除了可以說明古典好萊塢「三幕劇」結構，引導學生練習各種「說故事」的方式，更可以大膽地讓大家「解構」傳統劇情的因果關係，重新以拼圖編排獨創的個人風格敘事。

以下以義大利知名導演費里尼(Federico Fellini)的著作《虛構的筆記本》第六章〈編故事〉中的筆記為例說明：



「與其給你我答應你的散亂筆記，不如概括地告訴你直到目前為止我腦袋裡有的東西。是這樣的：一個傢伙(作家？任何一位專業人士？劇院經理？)由於一場不算很嚴重的病被迫中斷他平常的生活節奏15天。這場病是一個警鈴：在他體內有某樣東西運作不良。他得乖乖的在克昂奇阿諾溫泉療養院待上兩個星期.....他的一天分兩個層面進行：真實面由在旅館和療養院的約會、從羅馬來探望他的朋友、藏在小旅館裡的情人和有一天突然出現並留下來陪他的太太所組成。還有一個是幻想面，有夢、想像和回憶，在我們覺得需要的時候便現身去騷擾他。」

(費里尼，1997：93-94)

要怎麼把這些元素、片段式的想法與畫面轉化、組成一段影音故事？觀影者應如何解讀鏡頭(cut)之間的銜接關係？除了看得見的影像之外，還有哪些屬於敘事以外的意義？此式教具試著引導中學生探討這些面向，而非介紹剪接技術與專有名詞，讓中學、國小階段的學生得以不受侷限地發揮想像力、天馬行空地提出自己對電影組構的邏輯，藉以誘發興趣，進而於課堂外主動學習進階電影剪接知識。

最後節錄一段YouTube頻道【Every Frame A Painting】的電影剪接師自白，更能理解資深電影工作者在實際剪接時的思考：

「某天有人問我剪接的程序，於是我從整理片段到選片開始講起，但她說『不是，我是說你實際的程序，像是你怎麼知道哪個點要剪下去。』而我居然不知道該怎麼回答。和很多剪接師一樣，我們是基於直覺，根本沒有什麼剪接的程序，其實那是你思考的程序。《侏羅紀公園》的剪接師Michael Kahn表示：『我剪接時不吃所謂知識那一套，我必須要投入其中並且用心去感受它。』我也一樣，在剪接時必須去思考和感受，所以今天我想談談這個程序：剪接師是如何思考和感受的。」

首先你要知道，剪接的重點在於眼神，眼神傳達了鏡頭的情感.....當我們把人物的眼睛和他在看的東西剪接在一起，無需臺詞，鏡頭就能告訴我們他在想什麼。另外還有讓『情緒』延續的時間，剪接時常需要下決定，短短幾秒就會有巨大的差異。這沒有正確答案，有些情緒用一鏡到底呈現比較好，但也有些情緒用多個分鏡呈現比較適合，它可以讓情緒收放自如.....我們需要時間去感同身受，如果電影沒有給我們足夠的時間，我們就很難相信這些情緒。要讓電影中的一切『可信』是很困難的，因為時間的掌握不是一個有意識的過程。

故事本身和如何說故事兩者間密不可分，而節奏在這中間扮演了重要角色。而剪接有70%是關於節奏的掌握。有些節奏跟我們日常生活的感受相近，我認為這些場景更難剪輯，但如果你不斷重複地看著它們，你最終還是會感覺到那個時機點，那個要剪下去的時間.....重點在於，創作者想讓觀眾有什麼反應，有些反應你只能用奇特的剪法做到，這也帶出最後一項重點：如果剪接是如此依賴直覺，那你要怎麼學？我只知道一個方法：『練習』——隨著剪接師不斷地剪接，你會發展出節奏和情感的判斷力。Michael Kahn坦言：『我猜編劇也許可以感受到，剪接時最美妙的事是——我看到很多影片素材擺在那裡，但無所謂，我一次只做一小部分，一次只做一個鏡頭、一個場景，影片有很多，但我一次只專注一小段。』」
(Written & Edited by Taylor Ramos & Tony Zhou)

電影剪輯沒有一定的答案，但要如何以影音取代語言文字傳達訊息、故事，除了認識組成電影結構的基本要素，最重要的是：培養學生的敏銳觀察與感受力，進而突破窠臼想像與創造。教材以「拼接」呈現分鏡，無法如實際電影剪接時來設計每一鏡的時間長短，建議教師於教學前先行提醒說明：電影不似平面圖像，動態影像多了紙本所沒有的時間節奏。



三幕劇形式於電影中的組成與調配： 以《腦筋急轉彎》為例

文／肥內

原文刊於《關鍵評論網》專題「影像美學EVERY TÉ」

如果改寫「所有愛電影的人最終都會走到小津安二郎的境界」（羅伯伊柏特在他的《偉大的電影》前言這麼說的），大概可以說「所有的商業敘事最終都會偏愛三幕劇結構」，儘管三幕劇不是敘事佈局的鐵則，但也確實在絕大多數的編劇工具書都不會略過這一章節。

何謂三幕劇？顧名思義有三幕。籠統來說，可以將一部片分成四等分，前四分之一為第一幕，佔影片總長一半篇幅的中間為第二幕，餘後四分之一為第三幕。亦即，以一部120分鐘的影片來看，前30分鐘為第一幕，到90分鐘為第二幕，最後30分鐘為第三幕。一般來說，有三個時間點相當重要，第一幕轉第二幕的地方可稱為「第一情節點」，第二幕中間，也就是影片的幾乎正中間點，有一個明顯轉折，再來當然就是第二幕轉第三幕的「第二情節點」。由於中間點日益重要，所以經常有人又以為四幕劇來稱呼更合適；事實上，分成四幕更接近我們常用的「起、承、轉、合」，這也就能說明為何商業敘事如此偏愛三幕劇。

三幕的功能一般是：第一幕為鋪陳、設定、墊基，在這一幕中差不多主要人物都登場了，並且主角的基本情況（往往是困境）也差不多展示出來，乃至於主角的目標、連帶著動機也都交代得差不多了；但問題一般就是主角（們）可能會做出一個錯誤的抉擇，成為第一情節點，因而通向代表「衝突」的第二幕；第二幕的衝突經常會有前半與後半的差異，以中間點為界，所以中間點常又有「折返點」（U-turn）之稱，比如像日本電影《小偷家族》兩場有明顯「身體接觸」的戲就在影片中間點，尤以那對假的夫妻真的發生關係來將抽象的家人關係引到（相對）具體的家人關係中；衝突繼續發展，經常會讓人陷入絕境，此為第二情節點，而絕境也將迫使（或啟發）主角做出改變，如此通往象徵「解決」的第三幕；唯「解決」不見得總是能好好解決問題，所以有的是悲劇，有的是喜劇，並且，「解決」有時也以抽象方式完成。

理解三幕劇與掌握一部影片的三幕結構，其實有助於我們找出影片中的「隱情」，那是電影創作者希望直接透過作品（虛構故事）來跟觀眾溝通而不便明說的東西；否則，他們還不如直接寫篇論文來表達。以美國動畫片《腦筋急轉彎》為例，這部片的佈局大概是20、44、22分鐘（佈局的時間安排見下表），符合我們上述三幕劇的基本時間安排。不過，在表格裡，我們仍試著保留一些變動的空間，因此在這個表格中有虛線和紅字，個別表示出在為影片結構分幕時，可以有的彈性空間。但總之，這並不妨礙最後對影片意義的探詢。

分幕	比重	時長	內容	意義
第一幕	20分	6分40秒	序幕·片情介紹	
		8分20秒	搬家－憂憂擾亂	危機
		5分	樂樂沮喪－噩夢好夢	過場：樂樂沮喪
第二幕	44分	6分40秒	第一天上學－爭吵－到記憶庫	
		4分	晚餐大戰	沒人可取代對方
		3分20秒	頑皮島崩壞	倒時計時開始
		13分	頭腦工－友誼島崩壞－冰棒出場－曲棍球島崩壞	頭腦運作的「鐵面無私」朋友主題
		12分	火箭被丟，憂憂安慰－夢工廠	中間點在樂樂發現憂憂有安慰功能
		5分	植入逃家念頭－誠實島崩壞	從夢到植入，時間快沒了
第三幕	22分	9分	掉落遺忘谷－脫離	過場：樂樂絕望
		11分	回到總部－萊莉回家	兩種「回家」
		2分	尾聲	
		9分	工作人員名單	

於是我們大概可以看到在第一幕結束前，是萊莉抵達新家的當晚，樂樂明顯感到無力，因為萊莉的遭遇，沒有一件事是能讓她出場激勵萊莉的（我們也可以從滿牆不同顏色的記憶球看得出各種不同情緒的經歷）。而危機則是他們意識到憂憂會讓本來是快樂的記憶球變色，但是卻沒有人對這件事真的採取行動，這是一個錯誤；另外，樂樂還持續在萊莉熟睡時，叫喚出溫馨的回憶，試圖始終維持萊莉的好心情，這點再次看到樂樂的獨裁；再有，在第二幕一開始，就是樂樂表示她想了一整晚，想到要怎麼樣在萊莉第一天上學時，給其他伙伴分配任務。

於是我們就了解到，當情節開始顯現出樂樂的能力有所侷限時，她採取的方式是忽略它，並且更加獨裁——儘管我們從她的「理論」可以得知，她之所以特別重視這一天，是因為「美好的一天，然後變成美好的一週，再變成美好的一年，最終實現美好的一生！」，樂樂始終善於放大一些事實。但是衝突也由此而來：正因為她重視這一天，所以才會完全忽視了必須去解決問題。第一情節點通常也順勢提出影片重要的設問，比如這裡，可以是「樂樂的獨攬大權顯然無法讓工作順利進行，並且明顯暴露了無力感；但，我們能對這個問題不聞不問嗎？」就像在臺灣電影《愛的麵包魂》第一幕結束時也提出了問題：「（女主角）曉萍會嫁給誰？」為了論證此點，馬上讓另一個重要人物（布萊德）登場以將提問修正為「曉萍會選擇嫁給誰？」

不過，之所以保留了分幕的另一種處理方式，那是因為這部片嚴格檢視，或許並沒有死守佈局原則，所以我們會看到，其實第一幕的危機是出現在稍前面一些，那一場戲結束時大約是在影片的15分鐘處；相對地，第三幕前的那個絕境，也較緊貼在第二幕。於是，這就有可能讓整個第二幕顯得非常龐大，佔據58分鐘，第一幕和第三幕各佔15和13分鐘。

然而，不論是20—44—22還是15—58—13，其題旨還是不變的，特別是樂樂的絕境，是因為她拒絕與憂憂一起通過記憶球輸送管回到控制中心，所以才會掉落在遺忘谷；而小彬彬（bing-bong）剛好也不小心墜落。同樣地，第一幕的提問沒有得到回答，所以問題就變得更加嚴重，為「樂樂明知自己無力，也知憂憂可能幫得上她，她竟還是執意要忽略合作的重要性？」就像《愛的麵包魂》中糕餅輸掉了麵包比賽，也輸掉了作為「獎品」的曉萍，讓他

進入絕境，也讓影片的問題變成「曉萍放棄交往十年的未婚夫而變心認識數週的布萊德？」這個問題背後隱藏的，正是十年未變的糕餅需要改變了。

來到在遺忘谷，樂樂才意識到「團隊合作」的重要性，於是先是與小彬彬脫離了遺忘谷（但卻犧牲了小彬彬；但關於他的隱喻，也是可以與同學分享的切入點），接著再以樂樂既有的機智，救回因自責而遠走的憂憂，回到控制室後，再和憂憂合作將離家出走的萊莉帶回家。所以第二幕轉第三幕的這個關鍵點，基本上還是回應了第一幕轉第二幕的困境。再者，我們也可以從中間點找到證據。

中間點的位置大概是在小彬彬的那個衝鋒車被掃進遺忘谷，他難過但樂樂卻無法使他開懷；相反地，憂憂陪著他一起難過了一陣子後，小彬彬又打起精神了。於是，第一幕最後的無力感，來到中間點，發現樂樂原本以為自己「獨有」的能力，居然可以被憂憂取代；最後才在遺忘谷，以一種最為沮喪無力之姿，發現了與憂憂合作的力量。

這麼一來就說得通了，全片主旨依舊是皮克斯（Pixar）的既有主題：合作。只是這回以更極端的方式，給團隊中每一個角色都賦予了獨特且無法被人取代（也無法取代人）的特質，所以唯有齊心合力，才有辦法好好去完成一件事——維持好萊莉的正常情緒表達。同樣地，在做出改變之後，糕餅最終也重獲曉萍的心，第一幕的問題得到解決：「曉萍嫁給了糕餅」。

進階專文參考

【電影的構成】

電影美學如何延伸到教學現場：
從電影形式五元素談起

文／王志欽

原文刊於《迴映誌—影像年代下的教育現場》

電影美學是個大題目，即使放在電影系來講往往也都是整個學年的課；且還不保證能講完，更何況眼前的對象，大概在一定比例上甚至對電影沒有太大主動學習的興致。但要理解電影形式的表達，電影美學又是繞不開的。所以，我的方法還是先從細項講起，也就是形式的範圍。經過幾年的教學現場經驗，不斷嘗試與經受失敗——失敗的情況很多，包括某個概念講太深了，學生跟不上；或者講太慢了，無法講全所有概念；或者概念與概念的銜接上似有落差或斷裂，導致學生無法漸進吸收等等——之後，最後大概抓出了一個相對清晰的主軸。

第一元素：框化

景框作為電影的第一性，因此，只有在景框內才算數：被攝對象被框入鏡頭之前都不算電影。換句話說，經過攝影機拍攝而在它的景框中成像，電影才開始。在本文中，「電影」與「影片」所指的是兩個概念。電影，泛指與它相關的所有事物，這將包含創作初期的構思、籌備，前製作業、拍攝活動，後製加工、上映宣發，乃至觀眾反應、周邊商品等等，所有一切。影片基本上特指單一的影片作品。兩個概念所指涉的範圍有大小之分，但位階上並無上下之分：亦即「影片」這個概念並不附屬在「電影」之下，前者具體，後者抽象，前者出於後者卻又豐富、充實著後者。因此，「唯有經過攝影景框，電影才開始」意味著拍攝活動在很大的程度上需要借鏡已有的作品經驗——不管是來自自身還是他人；再說，此刻尚未構成影片。

會考慮這樣的「流程」，基本上是介紹電影元素的同時，也在試圖向學生潛移默化地傳遞影片創作的某些方法論。因為我們有理由相信：觀看的同時也在進行另一種形式的創作；更重要的是，能夠理解或想像創作活動，有助於以更全面的視角看待眼前的影像／影片。

景框

景框，（主要）經由攝影機鏡頭得到的第一個「框」。無論哪一種銀幕比例，鏡頭框幾乎可以說是一部影片，甚至推而廣之，電影的第一性。當然，在數位時代這個概念比較模糊，已經有越來越多影像並非由攝影機拍成（不像過去，就算手繪動畫也是得透過攝影機翻拍；只有那些直接在底片上創作的影片不經過攝影機），所以「鏡頭框」這個說法得謹慎一點；但一般這樣說學生是能理解而不至於吹毛求疵；若退而求其次，也可以說是「放映機景框」。

第二元素：分鏡

接著是第二個元素，分鏡。不過，需要留意的是，框化和分鏡並不具有確定的先後關係。亦即，導演構思畫面時，往往是一起考量的。這裡是為了介紹上方便所以權宜以「第二個」來稱呼。

分鏡這個常見的詞可以理解成「分配鏡頭」，是導演工作更直接的呈現——對劇本的詮釋與預視。以此來理解分鏡，則分鏡就不必然一定是切換鏡頭。簡單來說，長鏡頭也是一種分鏡，屬於導演在詮釋該場戲時抉擇的鏡頭呈現方式。因此，在分鏡項下，基本又可分為剪與不剪。為何剪、為何不剪，剪了，是怎麼呈現的，比如很短促的鏡頭組，或者節奏上有些變化；而不剪，又是怎麼呈現。

往往在介紹「不剪」時，可能涉及到「場面調度」這樣的概念。但，需要留意的是，這裡會是以「狹義」的方式來認識這個概念。場面調度是「mise en scène」這個從劇場借來的法文術語意譯而來，原指「（把一切需要的材料）放在舞臺上」，由於舞臺對傳統戲劇來說就是一切，所以「放到舞臺上」就意味著要對這些材料（人、物、景）進行安排。於是在一些法國影片中，導演工作亦以mise en scène（有時亦作metteur en scène，強調人；或以réalisation表示，按法國人來說，用這個詞似有相對謙遜的意味）來表示。之所以說狹義，是較多數的時候人們將場面調度看成是鏡頭內部的工作，包括走位、攝影機運動等等，並傾向於將連接兩個（或以上）鏡頭的工作稱為「**蒙太奇**」。

因此，講到「剪」的時候當然就會處理「蒙太奇」問題。在這裡亦以狹義的方式介紹這個詞，它是法文「montage」一詞的音譯。montage的詞根跟動詞monter，有連接與攀登的含意。因此最早挪用這個原本更常用在建築的詞彙，來解釋鏡頭與鏡頭的連接（可以再更窄化為「剪接」），基本上是希望透過不同鏡頭的「連接」以創造出既包含兩個鏡頭的本意，同時又能超越兩個畫面自身含意而創造出第三含意，達到意義的「攀升」。

剪與不剪的分鏡概念，同樣可以舉《狼的孩子雨和雪》為例，當草平被安排坐在雪的後面，而他問雪家是否養狗的段落，我們很容易感覺得到導演刻意將坐得很近的兩人，在一問一答時是分開的畫面，亦即草平提問時是一個人畫面中，雪接受提問並迴避問題時，也是一個人在畫面中。這個例子可以有力地解釋導演在思考鏡頭分配時希望帶來的效果：問與答分開來無疑加強了提問的力度與不回答的執拗，簡單來說，加強問答的衝突（或張力）。

在播放片例時，首先自己要先熟悉欲放的片例，在播放後，隨個人喜好，可以先與同學互動，或自行解說。重要的是：試著對您放出來的片段所有內容都可以有一套說法。簡單來說，重點不會只是讓學生留意「這裡是仰角、那裡是俯角；這個是特寫、那個是全景」這類，最好附帶說明：「這個是仰角，而它為何要用仰角拍，是因為……」

因此，若將景框結合起一定的拍攝活動，我們願意為景框這一概念改個名：框化。於是，框化便成為電影的第一個元素。在這個概念下，我們會試著放一些片例來解說框化的種種可能性——但，必須強調永遠還有其他的可能性。比如，仰角拍大多數情況都是導演試圖將被攝對象拍得更加雄偉，但總有例外。至於是否給學生看例外，則取決於老師自己，時間允許，最好常規與例外都放。

舉例來說，在日本動畫《狼的孩子雨和雪》中，青少年雪的班上來了新同學草平，草平很快便發現了雪身上有一股動物的味道，便自然而然問雪家是否飼養狗類動物，此後雪便盡量避免與草平有太親近的接觸，甚至迴避他。草平不斷想追問雪是否刻意疏遠自己，直到一個樓梯轉角，雪走下到轉角處，草平則還在樓梯口，質問她。由於站立的位置，草平居於高處，所以畫面以仰角方式呈現他，反之，雪是以俯角的方式被觀看。如此，一仰一俯，一下子就建立起兩人在這場戲中的態勢，是構圖壓迫著雪接受質詢。

這裡還有一個重點，在樓梯轉角處有一面大鏡子，所以走到轉角的雪，當然就在鏡中映出鏡像。如此一來，草平雖是對雪提出質問，但是在鏡像的陪伴下，雪像是「兩個她」被質問，這就符合雪的情況：她身上存在著分裂的兩個她，狼／人。而這個畫面，因為有鏡子出現，就形成景框中還有另外的框。包括窗框、門框、鏡框、相框，還有電視、電腦等等，甚至偶爾有非固態的框，像是一群人圍繞著一個人所構成的圈，大概都有類似的形象或作用。一般我們稱此為「框中框」。而以前述固態邊框所組成的框中框，往往因為在小框中有其他同時發生的事情——尤其是電視這類載具，或者在門框——框中框的事物與主場之間形成若有似無的互動，但互動與否不是重點，而是框中框於帶來另一個微型、正在發生的故事，因此往往可以發展出「片中片」的概念。

大致上，我們可以這樣籠統定義「框化」：框化（又可理解成取景），宣示一種主權，或說疆域、界限——唯有在鏡框內（成像）才算數；一經攝入，電影便開始了。在這項下的技術／技巧包含但不限於構圖（大小、角度）、配色、動態（內部、外部）、對比、虛實（聚焦、實拍／虛擬）、肌理（稀釋、飽和、畫質、顆粒）、內層（框中框）。

蒙太奇

事實上，要在課堂上處理（狹義）場面調度與（狹義）蒙太奇這兩概念，基本上兩個小時的課不太可能講完，所以並不建議一定要講解這兩概念（因為在考慮一個鏡頭的調度方式時，無疑大致上會考慮到下一個鏡頭將怎麼呈現，所以蒙太奇已經在心中運作；至於蒙太奇考慮到相鄰鏡頭如何彼此作用——光是蒙太奇的名目根據不同目的就已多到族繁不及備載——而往往會成為在剪輯臺上二度調度的流程）在此提供一個簡便的區分方式：蒙太奇將材料帶進來而場面調度則是安排這些材料的方式。

第三元素：聲畫

第三元素，聲畫的搭配，我稱之為「雙軌」，是以剪輯臺（尤指剪接軟體）上影像軌和聲音軌的搭配。之所以不會單獨將聲音抽出來的理由，在於聲畫永遠是互相搭配才成立。儘管有極少數的例外是將畫面稀釋到幾乎只剩下純色塊或乾脆就是黑畫面，但這種影片在本質上或許更接近廣播劇，因此先不考慮。

聲音材料一般由三項組成：語音（包括直接說出或者內心獨白、旁白等畫面外的人聲）、音樂（可能是沒有直接音樂來源的配樂，或可見音源的音樂）、音效（泛指音樂和人聲以外的所有聲音，不論發聲源是否可見）。在選擇片例時，可以從不同的搭配組合來介紹。不過，按兩個小時的課程來說，講到雙軌時，時間應該都很緊張了，所以能講一、兩個片例似乎也夠了。

舉例在《後窗》開場沒多久，交代完男主角的基本情況、窗外天井中鄰居們的情況之後，準備要介紹第三主角（不良於行的男主角的鐘點看護）出場時，我們看到樓下鄰居（一位女雕刻師）走下木製臺階，但與此同時我們聽到的是看護打開男主角家門的聲音。由於開門聲鋪在雕刻師下臺階的動作，像是對應得天衣無縫，並且透過這個聲音搭橋到下一個畫面，即男主角屋內，其效果是，在功能性安排下又具有象徵性：藉此隱喻全片進行過程中，觀眾陪同男主角（以及後來是他的看護和女友陸續加入）一起探案的過程中將各種所見轉成表面並不揭示的想像事物，簡單來說，視與聽的分裂預示了隨後看見與想像之間的分化。

第四元素：序列

序列，亦即次序的排列。它從分鏡那裡發展出來，分鏡會講到一組鏡頭的處理情況，序列只是進一步說明這樣的排列次序可以產生什麼樣的效果，所以序列往往是對觀眾的知覺進行渲染並召喚智力的生成。比如《狼的孩子雨和雪》開場不久，長大的雪以旁白方式交代母親如何在學校認識了狼人父親的經過。在鏡頭來到教室裡頭之後，看到的畫面，分別是：教室全景—寫筆記的母親花（有帶到前後排同學），寫著寫著將手撐在下巴——一對情侶的背影——一個坐在窗邊正在看桌下膝上的書的男同學—回過神的花，正當她要繼續抄筆記時，眼神又飄走——帶花背影看向另一邊窗邊的男同學（狼人）——狼人較近的背影，他認真寫筆記（鏡頭微微向前推）——花的正面的中景鏡頭——狼人更近的背影（鏡頭繼續往前微推近的同時，窗外灑下幾道光）。



在這樣的序列下，先有花看著情侶的背影，隱約暗示了她對情感的渴望（畢竟全片皆無呈現出她的家人、朋友），再來就是透過兩個坐在窗邊男同學的對比，襯托出狼人對她產生的吸引力。所以她作為觀看的主體，自然需要穿插在這些視角鏡頭之中。但是，像花看向狼人的帶背鏡頭則有意強調出她的觀看動作。而這些畫面又是用如何的構圖，且在這些構圖之下放進哪些東西？都可以反覆回到框化、分鏡，甚至搭配雪的旁白來看雙軌，乃至到序列這一環節來看鏡頭組成的順序所隱藏的含意。

這是單一場戲中的鏡頭序列。擴大來說，一場戲接一場戲也可能存在因序列而來的隱藏訊息。比如在《愛的麵包魂》中，法國麵包師布萊德以一支20萬的薩克斯風為學費，留在曉萍家向她的父親學習招牌麵包之製作，下一場戲是曉萍未婚夫糕餅回來時，外面巡警與鄰居正在議論偷路燈的小偷，接著當糕餅上樓，驚訝地看到布萊德。

事實上，整部片看下來，發現偷燈賊為的是引起女巡警的注意，所以偷燈並非目的。由此回看這場戲，曉萍父親收徒弟只是為了薩克斯風，布萊德最初想學麵包是為了找到母親曾向他分享過的悸動，並非真的想學麵包，而最後甚至連麵包都不學了，只想把曉萍帶走。因而同樣的言行不一串在一起，更加強了布萊德「賊」的形象。序列效果其實是很具文學性的。

第五元素：結構

從一個鏡頭到另一個鏡頭，一場戲到另一場戲，再由幾場戲組成大段落，而一個段落再到另一個段落，序列的作用慢慢擴大之後，就來到第五個元素：結構。用文學方式來描述結構，可以理解為整體的佈局，主要配合人類生理侷限（亦即片長有一定的常態範圍）而繪製的輪廓線，旨在延伸智力的活動空間，並最終牽引至動情、進而深情、形成餘音，造成不捨。

不過在講述電影形式基礎美學時，一般不太有機會講結構，所以電影形式的這第五元素更建議放在單片的分析時再傳遞給學生。特別是，結構除了形成一種籠統印象而訴諸於寄情之外，結構同時也是導演傳遞中心概念的重要線索，可以說在深刻認識影片結構之後，便能找到影片最根本的「隱情」——我們假設導演真正想跟觀眾說的事，但他們不直接說，他們是透過一部影片來傳達，所以會含蓄、迂迴甚至隱晦，這都是必然的，否則，他們就不用拍片來表達自己了。

以上電影形式五元素的架構基本上試行過幾次，效果都算良好，比較能簡明又清晰地介紹到電影美學的基礎。在教學現場多加活用，對於提升學生的觀影敏感度算是有點功效。僅供諸位參考。

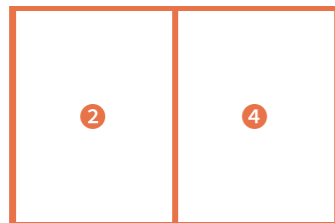
03

造音 總動員

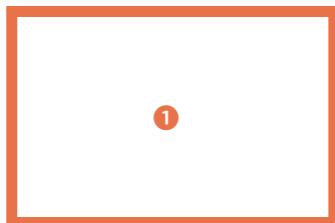


教具內容

第一層



第二層



- 1 造音道具組／1式** 共有 7 種小物件：
 每種項目交互使用進行造音活動。
 註：內容細目請見下方表格。
- 2 造音劇本／10份** 進階活動可使用之劇本提點，
 學生可以依照初階活動了解的聲音進行劇目編排。
- 3 隨身碟／1個** 內有影像資料，供教師播放使用。
 各式場景影片，讓學生嘗試擬音。
- 4 摺頁說明紙卡／1份** 簡單說明活動方式，提點教師運作方式

造音道具組內容

項目	物件	說明	項目	物件	說明
紙類	氧化鋁磨砂紙	以不同質地的物品來交互摩擦發聲	器皿	金屬盒	將小零件放入器皿搖晃發出聲響
袋類	鋁箔袋		零件	骰子、彈珠	
布料類	雪紡紗		刷具	金屬刷	利用刷毛質地摩擦被刷物產生不同聲響

注意事項：請老師於課前讓學生事先準備各項目的物件，與教具箱準備的造音道具配合使用，例如：袋類可準備**塑膠袋**、**紙袋**；刷具可準備**牙刷**、**菜瓜布**。甚或其他可發出聲音的物件，例如：**金屬餐具**、**鞋子**、**鑰匙**...等。

活動流程

基本版

國小中低年級適用

- 教師介紹電影音效及擬音。
- 以所附道具示範不同媒材任意組合及操作方式之異而產生不同聲響。
- 請學生閉上眼睛，由教師製造聲音；學生張開眼睛後，分享根據方才聲音所聯想之事物、腦中浮現的畫面等。
- 視班級人數分組，並將道具分別發放給各組。
- 請各組依據教具及組員準備之物件，輪流製造聲音並聯想聲音所連結之事物，同時記錄此過程。
- 各組發表與交流，讓學生一同建立擬音資料庫。

進階版

國小高年級以上適用

- 教師介紹電影音效及擬音。
- 以所附道具示範不同媒材任意組合及操作方式之異而產生不同聲響。
- 請學生閉上眼睛，由教師製造聲音；學生張開眼睛後，分享根據方才聲音所聯想之事物、腦中浮現的畫面等。
- 視班級人數分組，並將道具分別發放給各組。
- 教師以所附隨身碟中的影片檔，關閉影片聲音後，請各組依據教具及自備物件嘗試擬音，或請學生以所學之造音技巧編排簡單情節。
- 教師提供本式教具所附造音劇本讓學生挑戰擬音，或以擬音資料庫的各式聲音來編寫故事。
- 各組發表與交流，分享如何擬音及擬音工具選取原因。

教學小提醒

- 本式教具所附造音道具為教學引導使用，授課前請提醒學生攜帶自家物件，如豆類、哨子、餐盤等各式日常用品，以期豐富擬音實作進行。
- 可事先向學生說明本式教具內容物，並預告造音劇本的內容，或是自創主題，讓學生想像攜帶物品，且避免攜帶相似物。

單元小結

學生透過模擬及實驗，嘗試不同的擬音方法，並運用於無聲影像或自創劇本之中，讓學生思考如何模擬聲音並配合教具練習安排聲音出現的時間點，體會聲音在電影中的呈現效果與重要性。



劇本01

片段一《紅氣球》(The Red Balloon, 1956)

隔著圍牆，小男孩帕斯克費力地解開被綁住的紅氣球，奪回被一群孩子搶走的朋友，隨即帶著它逃走。頑皮的男孩們——翻牆追上，開始一場氣球爭奪戰。帕斯克拉著氣球沿著石子路往下坡跑，跨越一片草皮，穿過鐵柵欄，接了一小段柏油路面再往上坡的石磚地奔去。後面跟來十多個男孩，石磚地的邊緣有水，大家跑到岔路上，有些人從不同的路徑去搜尋帕斯克的蹤影。

小提醒：請同學特別留意腳步聲的方向、遠近，以及踏在什麼材質的地面上。除了看得見的喧鬧動態聲，你還想多加入什麼聲音來豐富這段「你追我跑」？



劇本02

片段二《紅氣球》(The Red Balloon, 1956)

抓著紅氣球的小男孩跟幾個大人在路邊等公車，站在一旁的太太拉了男孩一把，讓他不要太靠近車道。公車來了，大人依序上車，沒有票的男孩被查票員阻擋在外，公車關起閘門揚長而去。過了一會兒，回過神的男孩往公車的方向全速追去。

小提醒：請同學注意片中的路人有幾人、穿著什麼鞋；大馬路上有哪些車、不同的車子可能發出什麼聲音？另外也特別留意畫面中有什麼靜止的物件（如交通號誌），討論靜物與畫面的關係。



劇本03

片段三《紅氣球》(The Red Balloon, 1956)

牽著紅氣球的小男孩仰望騎警隊橫越眼前，接著男孩跑過雨後的石子路，橋下的火車鳴鳴地經過，冒出一團白煙。如夢幻般的場景，小男孩稍微駐足後轉身跑上斜坡，再飛快地踏上階梯，精力旺盛地奔出畫面外。

小提醒：達達的馬蹄聲該上哪尋找？或是你有辦法模擬出類似的音效？蒸汽火車鳴笛聲，在座的同學可能都沒有聽過真正的「原音」，請討論該如何以現有素材製造類似的效果。



劇本04

片段四《新年快樂》(Happy New Year, 2013)

過年了，宿舍外煙火不停地放著，少女與室友還待在宿舍內，室友忙著整理衣物準備離去，少女在電腦前邊吃零食邊用功著。室友收拾完畢跟她道別，關門離去。內心頓感孤單的主角撥了通電話，過沒多久門口有了動靜，猜猜是誰來了？來者給少女一個大大的擁抱。

小提醒：在一段全然虛擬的影像（動畫）中，可以多發揮想像力製做「畫外音」（Off scene，意思是聲源來自畫面以外的聲音，可以是人聲，也可以是音樂或音效，英文縮寫為OS）



劇本05

片段五《萬花嬉春》(Singin' in the Rain, 1952)

男主角送心儀的女子回家，他們在雨中接吻後，女主角進屋，笑著關上房門。愉快的男主角走下階梯，以手勢請等待的司機先離開，他獨自一人撐著雨傘走向畫面左方，轉身與擦身而過的路人揮手打招呼，往前幾步後把雨傘移開頭頂，享受大雨的澆灌。合起傘，準備迎向《萬花嬉春》的經典歌舞場面「Singin' in the Rain」。

小提醒：這是歌舞片中的著名場景，如果同學們不用背景音樂搭配，還可以有什麼音效選擇？在濕漉漉的雨天，馬路上還可能有哪些聲音？踩在雨地裡的步伐可以怎麼製造？



劇本06

片段六《萬花嬉春》(Singin' in the Rain, 1952)

如百老匯般的盛大場景，大批舞群擁向舞台上的男主角。接著鏡頭一轉，另一個人拎著皮包往右滑稽行走，一路上碰到各式各樣的人，他也做出各種回應。這段與其說是演戲，不如說是舞蹈。群眾演員照著次序亮相，但真正推動劇情的轉折點，即將發生於主角敲門之後。

小提醒：類型電影包含許多過往已建立的傳統。比如，歌舞片中的角色都靠唱歌跳舞來表達情感。這一整段都配上音樂，真實的場景音反而不存在，如果就原來的配樂再加上聲音，你可以再新增哪些音效？



劇本07

片段七《福爾摩斯二世》(Sherlock Jr., 1924)

看到櫥窗內每盒三美元的甜點，男主角掏空口袋發現自己只有二美元。想碰運氣的他走進室內，與美麗的女店員討價還價，詢問是否可以算他兩元，然而，女店員用手勢拒絕了。失望的男主角走回他工作的戲院門口，繼續掃地。後來出現一小段滑稽劇情，有張黏性很強的紙片，男主角始終擺脫不了，最後他索性讓走出門口的客人踩上紙片，黏走那片心頭之患。

小提醒：導演巴斯特·基頓的默劇，我們今日看的版本都已配上配樂。在當時沒有現場收音的狀況下，片中沒有一點場景音，請同學為現場配製一些聲音吧



劇本08

片段八《福爾摩斯二世》(Sherlock Jr., 1924)

睡夢中，進到電影中的男主角的背景畫面不斷變換。從他一進豪宅的大門，回過神卻在後院跌倒，站穩後想坐一下，背景換到車水馬龍的大馬路，拼命躲開來車的他，突然轉換時空到了山崖邊，他小心地往崖下觀望，又轉換到平地，身邊出現獅子，想開溜的他一眨眼就到了長著仙人掌的沙漠，男主角躲開火車坐在沙堆上，不知不覺場景變成海邊，坐在礁岩上被大浪濺了一身，跳下水想游回岸邊，殊不知卻掉到沙坑裡，最後他又回到豪宅的後院。

小提醒：這一段的時空轉換可多了，配樂跟場景沒有一定的關聯。關掉配樂，請同學討論如何取得或製造出各式各樣的場景聲音。



劇本09

片段九《福爾摩斯二世》(Sherlock Jr., 1924)

男主角與兩個騙子比賽打撞球，其中一個騙子偷偷把13號球換成爆裂物。與男主角競爭的男士完全避開13號球，等輪到男主角上場時，兩個騙子匆忙奪門而出，等候爆炸的瞬間。

小提醒：同學們有打過撞球嗎？早期的「台灣新電影」把撞球間稱作「彈子房」，據說是因為過去撞球店多開在眷村附近，那裡有不少老兵，他們覺得打撞球有如轟砲彈，便稱這些小球是「彈子」。如果你手邊找不到撞球，要到哪裡尋找「打彈子」的聲音呢？



劇本10

片段十《福爾摩斯二世》(Sherlock Jr., 1924)

男女主角乘著車在河面上漂流，沒想到漂著漂著車子卻下沉了。這時候畫面回到現實，原來男主角在放映電影時睡著了，醒來電影正放到結尾。此刻女友進到放映室，字卡說明她和父親都犯了錯（先前誤會男主角偷東西），最後男主角模仿投影在大銀幕上的男女互動，安撫並挽回了女友的芳心。

小提醒：戶外的流水聲、下沉的呼救聲、室內35mm放映機的機器運轉、電影院內的窸窣聲……同學們認為有什麼聲音還會出現於這段影片中，無論畫面裡外的聲音，皆可提出討論。

影像庫項目

隨身碟內隨附之影片檔，教師可關閉影片聲音，讓學生練習擬音。

城鎮



▲工地／鑽地機



▲馬路車聲



▲工地



▲噴水池



▲捷運進站

人為



▲洗菜

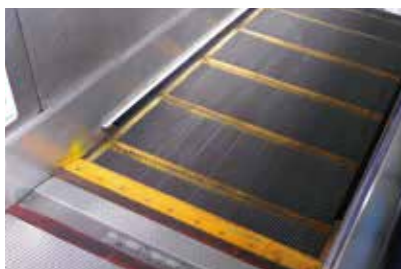


▲切菜



▲炒菜

機械



▲電扶梯



▲瓦斯爐點火



▲捷運開門

自然



▲海浪



▲河流



▲風吹草動



▲大象



▲鴿子



▲鳥啄食

其他



▲水龍頭



▲蓮蓬頭



▲馬桶



▲打火機點火



▲火柴點火



▲燭火

【電影音效】教學基礎

電影的發展從最初的無聲默片到有聲電影，而有聲片中的聲音發展又隨科技改變，形式多元、變化萬千，先從臺灣早期台語片的脈絡來看，是有這樣一段有趣的歷史：

「日治時期，飄洋渡海的電影多為不會說話的『默片』。為了刺激票房，戲院開始安排樂團到現場配樂伴奏，甚至邀請『辯士』來替觀眾解說劇情，製造噱頭及熱鬧。『辯士』，字義源自於日文的『辯護士』，也就是『律師』。主要負責在電影放映時，在舞臺旁解說故事，他們跟律師一樣口齒靈光，死的都能說成活的！當年所謂的『影迷』，不一定迷的是電影明星，有些迷的是這些靠聲音馴服影迷的『辯士』們。

二次大戰後雖多為『有聲』電影，但如同當時引進的上海片、粵語片及好萊塢片等，許多臺灣人根本聽不懂，所以有些電影院還是會請臺語辯士到戲院現場講解，或是另做臺語配音版本。高雄的大舞臺戲院，以前還曾經推出過耳機租借的服務，把它插在座椅旁的插孔上即可聽到台語旁白。非常先進！隨著科技更加進步，辯士們失業了，但他們在電影發展史上所留下的印記，是許多人尚存心中的重要記憶。」

（引自「台語片60週年」介紹片內容〈早期電影的好朋友：辯士與台語配音〉）

然電影發展至今，影片中的聲效除了口白，還有配樂、現場收音、擬音等等。現代的電影發行後，甚至會為「音效／音樂」的部分單獨發行「電影原聲帶」，可見電影中的「聲音」份量之重。本單元教材著重於「電影擬音」，意即透過生活中唾手可得的素材，製造出特定音效。為了方便教師更容易理解「擬音」是什麼樣的工作，以下收錄關於紀錄片《擬音》導演王婉柔，以及紀錄片主角——擬音師胡定一的訪談對話。

進階專文參考 【認識擬音工作】



《擬音》：一位擬音師的舞臺，電影世界的理想

訪談整理／王念英（電影研究者，專攻各種媒體中的聲音）

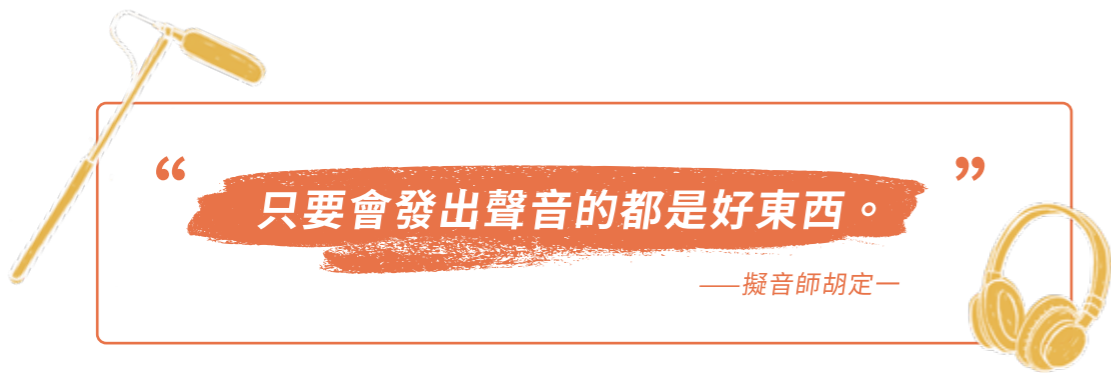
原文刊於《放映週報》596期「放映頭條」

在電影史的課堂上，或從認識電影的書籍，讀過那一章電影聲音的人，應該都熟悉那段聲音科技革命的歷史，是好萊塢津津樂道，反覆傳頌的神話，衍生出許多相關的討論與研究，如早期電影的聲音展演、默片時期的聲音角色，複製技術轉向與有聲電影的誕生。又或者作為影迷的大多數人，也多少有深愛的電影歌曲或配樂。但為何在談論電影時，聲音仍是經常被忽略的角色？或許就像那段歷史裡的第一部有聲電影《爵士歌手》說的：「你們根本什麼都還沒聽見？」

什麼是擬音？

電影史在視覺思考主導下，對聲音技術的認識總是不盡完整，像是電影後製工作不可或缺的技术環節「擬音」（Foley），與其相關的歷史文獻記載更是非常有限。

「擬音」是在電影後期合成中配合畫面的聲音創作。從字面來解釋，就是模擬真實的聲音，更準確地說，是模擬電影裡各種動作與物質的聲音，製造身歷其境的效果，也許是擬真的效果太好，讓觀眾完全融入電影創造的真實世界，而沒有聽見構成這個世界豐富響亮的聲音。這樣的工作絕對是一種創作，因為並不是單純地複製真實環境裡的各種聲音，而是需要透過豐富的想像力與創造力去展現俱有電影感的聲音，也可以說擬音創造了真實的幻覺（illusion of authenticity），讓觀眾相信眼睛將所見的電影畫面，殊不知幻覺的建構是通過聽覺的感知。「擬音」的原文「Foley」取自環球電影公司的聲音技師傑克弗里（Jack Foley），即便他為創作電影聲音建立了一整套方法，但當時仍無法在電影的職員表上看到他的名字，也沒有足夠可考據的資料文獻，可以讓後代的人了解他的工作專業，並給予應得的重視，能真正看見擬音師所需要的細膩與敏銳、耐性與專注精神。



而在臺灣，有一位擬音師胡定一，民國64年考進中央電影公司，23歲的他開始長達40年的電影旅程。跟著中影蓬勃發展到達巔峰，從愛國政傳片、健康寫實片、文藝愛情片，到學生電影，經歷不同的電影時期，他的職業生涯本身就是一部完整的臺灣電影產業史。但直到王婉柔導演遇見了電影人口中的胡師傅，一場電影聲音的探索旅程才得以展開。

胡師傅從事的擬音工作，儘管是電影製造寫實的必要元素，也在戰後的臺灣電影聲音發展史中占有重要位置，卻仍是有待細細探索的領域，甚至對許多電影人來說也是十分陌生。王婉柔記得第一次去參觀胡師傅工作的地方，就跟大多數人一樣，對整個工作室裡堆滿了各式各樣的道具，感到驚奇不已。一盤豬耳朵、一張X光片、一張舊的竹椅子，胡師傅說：「只要會發出聲音的都是好東西。」畢竟，好的聲音創作取決於建構真實的方法，像當時中影拍了很多文藝片，必須呈現寫實的生活，如吃飯時倒酒的聲音、杯盤的碰撞聲等，聊到瓊瑤電影的甩巴掌戲，胡師傅還當場示範如何用手沾水拍出清脆的巴掌聲。另外，還有許多的細節需要注意，包括畫面裡出現的若是舊報紙，擬音時就不能用新的報紙，紙質發出的聲響會不一樣。而電影的魔力，不在於它親近物質世界的特性，攝影機呈現的物理現象，從來就不只是視覺，把我們視為理所當然的日常環境變得新奇陌生的，是聲音，讓電影把現實帶往另一個層次。

談到剛入行時，其實自己對擬音工作並不了解，中影的師徒制下，師傅也不會特別帶學徒，只能看師傅自己跟著做，一開始當助理，九點上班八點半就要到公司，先做好準備工作。比起好萊塢最長的聲音後製需要八個月時間，在臺灣一部片三、四天就要做出來，在中影的全盛時期，連值早班夜班，根本沒辦法睡覺，如此辛勤工作，訓練出眼耳絕佳的敏銳度與專注力，因為必須在五到十分鐘之內就要記清楚整場戲的每個細節，一秒都不容分神，若是跟不上就只能被淘汰。雖然數位化之後變得方便，不需要這麼嚴格，但就少了類比時代才得以訓練出的專注力。胡師傅笑說現代人習慣沒事看手機，結果畫面過了都不曉得。因此他特別稱讚身為七年級生的王婉柔導演，根本不用智慧型手機。王婉柔笑說大家都問她有沒有朋友，其實有用過臉書，覺得很浪費時間，也不用Google地圖找路，找不到就問人。她先前拍周夢蝶、洛夫兩位老人家，看到他們生活的簡單樸實，對她也有影響。

胡師傅對擬音工作的專注態度讓王婉柔反思自身處境。看到同輩的電影人去大陸發展，她也在思考這個年代當導演要面對的現實問題，並對未來感到焦慮。但當她看到胡師傅，四十年來，不管外在環境如何，都專心投入在自己的創作裡，似乎領悟了到一種「反求諸己」的道理——「我們無法改變環境，只能要求自己堅持。」受到如此職人精神的啟發，王婉柔起了念頭，想要為胡師傅作傳，希望擬音能被大家「看見」。不過，胡師傅一開始卻拒絕她的想法，一方面幕後工作的人向來不習慣跑到幕前，另一方面也認為擬音這個題材是吃力不討好的，畫面牽涉到版權，擬音也很難透過視覺表達給觀眾看。但是導演堅持要拍，起初想要用書來呈現，但後來她發覺胡師傅做聲音的動作表情很好看，比起文字，更適合用電影媒介來記錄。於是努力去籌資，透過許多朋友出馬說服，胡師傅終於同意，她跟攝影師就開始拍了。

聲音的探索旅程

投入三年的時間，過程中王婉柔從寫企劃案申請補助、收集資料，研究電影分鏡，對電影聲音有了更深入的了解。而其實更早就對聲音感興趣，在拍完第一部導演作品「他們在島嶼寫作系列之二」《無岸之河》的時候，對於記錄洛夫這位超現實主義的詩人，讓她想要嘗試更多音畫的實驗，同時也發現關於電影，自己還有許多要學的東西，於是她開始去北藝大聽攝影、剪接課。事實上，在還沒有當導演之前，王婉柔就對幕後工作非常感興趣，拍攝過「他們在島嶼寫作系列之一」的幕後花絮，六部片總共拍了20幾支短片，其中訪談幕後工作人員，包括配樂、攝影等等。

「電影不是導演一人可以完成的，是很多東西組合起來的。有機的組成，好的導演要去了解每一塊，去運用」王婉柔說。這樣的認識讓她想更深入了解電影這個複雜奇妙的世界，同時也帶她踏上探索聲音的旅程，開啓對電影聲音這個題目更寬廣的認識，但過程中也發現臺灣關於電影聲音書籍的不足，目前完整介紹臺灣電影聲音的專書是張靚蓓的《聲色盒子：音效大師杜篤之的電影路》。其他的就是國外的理論研究書籍，如《電影之聲：電影音效師訪談錄》，含括從卓別林時代以來27位好萊塢傑出的音效師深度訪談。再來，刺激她對聲音剪接思考與組織的是法國聲音理論家米歇爾希翁（Michel Chion）的《視聽：幻覺的建構》（L'audio-vision. Son et image au cinéma），還有就是聲音生態學家戈登漢普頓（Gordon Hempton）的著作，臺灣聲景協會的范欽慧曾在自己的書中表示深受其影響。

做足準備功課，隨著片子開始拍攝，進行訪談的過程，王婉柔從胡師傅與他同輩電影人開始回顧，一路向外延伸出去，因為知道臺灣在中影產量到達高峰的年代裡，與香港的邵氏電影有密切頻繁的交流，於是去了香港，見到獲獎無數的音效奇才曾景祥，談到現在的中國電影有很多好的聲音製作，又覺得有必要走訪一趟上海、北京。王婉柔說：「我們都知道中國市場大，票房好，其實對他們的產業內部的實際狀況並不了解，也不清楚他們的電影技術人員是怎麼看待自己的工作。」在紀錄片裡，上海電影博物館裡資深配音員曹雷聊起當年的盛世，我們也才知道電影裡的聲音竟可以一個是時代的記憶，而去到北京懷柔鎮的中國電影製片廠基地，看到片廠規模經營的擬音工作配置，還有年輕的擬音師與音效師言談之間表露對未來的自信，當時採訪的聲音設計富康，受訪後沒多久就以《推拿》獲得金馬獎。再回來看臺灣目前電影產業，王婉柔不禁想問：「為什麼受過嚴格訓練，工作這麼多年的專業擬音師，不但沒有受到應得的重視，甚至無法繼續做這份工作？」

從胡師傅的故事向外看出去的視野，對照當前臺灣電影產業，讓問題顯得更清楚。中影轉成民營後，拍片量銳減，也缺乏有力的投資者願意長期的投入支持，而就在去年，胡師傅收到資遣通知。這一切讓人很想要做些什麼，但是要處理如此龐大的產業與國家政策問題，似乎不是一部紀錄片可以做到的。王婉柔說這部片是一個開始，她想到去廣州紀錄片節時，他們都非常羨慕臺灣的紀錄片可以在院線戲院上映，臺灣既然有能力培養出紀錄片的觀眾群，那麼是否她也能藉由這部片子開啟觀眾對電影聲音的注意，又或者能讓大家藉由重新回顧臺灣聲音產業的歷史，對自己生長地方的電影，能有新的認識與了解。

像是片中的電影配樂師黃茂山，是當年邵氏片廠特別來臺灣聘請到香港，是最早開始「港臺一日生活圈」的那一批電影人，更是不可多得的配樂剪輯人才。胡師傅提到這位當年的聲音剪接快手：「他自己就收集很多音樂素材，只要現場配樂完給他，很快就可以做好。」王婉柔也說：「以前的技術難在聲音是用剪貼的，他可以不用聽，直接用看的就知道聲帶上的音軌該接在膠卷上的哪個位置。」當發現電影出現的美好音樂竟需要如此高超精妙的聲畫搭配技術才能達到，觀眾以後就不只是聆聽電影音樂，更有能力辨識音樂在電影呈現形式的不同，去進一步思考這對建構電影裡的真實又有什麼幫助？讓觀眾思考問題，甚至能因此吸引年輕人進入電影聲音產業，都王婉柔所樂見的。此外，她也期待能更多關於臺灣電影聲音的討論與研究因此展開。像她自己在訪談過程中就發現早期台語片裡的音樂，有些是將整個歌仔戲班的聲音錄下來，因此對流行音樂的分析，就不只是作為敘事內容的輔助，也可以看成一種聲音表演的舞臺魅力。

拍攝與收集到這麼多素材，王婉柔覺得要如何剪接來呈現結構是最困難的地方，《擬音》要反映的不只是對電影聲音這個媒材關注，更是辯證電影這個媒介的本質——聲音與影像——之間的關係。電影裡拼貼了不同的文本，有訪談人的影像、歷史介紹的影片、胡師傅配音的老電影橋段與部落格文字，以及她自己參考引用的電影片段。結果是，我們發現片子並沒有一般期待的流暢敘事，而是刻意讓結構有縫隙與斷裂處，讓觀眾去找到自己的起承轉合。當然也會有人不太習慣這樣跳脫電影的方式，例如法國新浪潮電影《輕蔑》(Le Mépris) 的出現，若在沒有背景脈絡與議題關聯的建立下，觀眾或許會感到有些突兀，無法領會其用來呼應本片作為後設電影文本的創作企圖。

這段電影聲音的探索之路，處處映射電影人自身處境，也更堅定她繼續拍片的心。片子結束在胡師傅唸完自己的部落格文字，起身離開，錄音室燈熄滅，許多人認為太過悲觀，但王婉柔覺得這一路以來，與電影前輩們訪談，聽著他們緬懷過去的美好時光，與被迫面對環境改變的無奈，加上同輩電影人為現實打拼的困境，她想要誠實地表達自己當下的感受。而在近幾次放映，有觀眾看完對她表示感謝，像是中影前總經理明驥的女兒，看完片子也很高興看到這段受到忽略的歷史能被紀錄片整理出來。這或許是王婉柔在這趟旅程中的最大收穫，但不止如此，訪談者也開啓她對電影的不同思考面向，像是臺灣資深配音員王景平訪談時提到，電影裡主角的成就其實很大一部份是聲音的功勞，是聲音動作幫助了戲。但是大部分在評論表演的真實性時，大多還是以視覺思考，無法考慮到細微的聲音動作才是影響真實的因素，這樣的發現也讓學戲劇的她重新思考表演的概念。

未來，她想嘗試拍自己空閒時喜歡看的驚悚片，而喜歡看藝術片的胡師傅，就算在閒暇時還是不能忘記擬音的工作狀態，喜歡靜靜地聆聽電影裡發出的各種聲響，胡師傅說：「現在最喜歡看的其實是藝術片，藝術片文戲多，比較細膩，也比較安靜，聲音設計都做得很好。」近年他仍持續幫臺灣新銳導演完成了許多作品，包括黃健諒的《燃燒吧！歐吉桑》、郭承衢的《德布西森林》與陳宏一的《自畫像》等等長串不及備載的作品列表。胡師傅孜孜不倦的工作精神，即使在退休後也不停止自己熱愛的聲音創作。而從片子首映到場出席的導演群陣容也可見識到電影人對這位擬音職人的敬重。還有像前中影公司製片廠廠長曹源峰也出馬幫忙處理片子的聲音後製、聲音設計師周震協助現場收音。這麼多的情義相挺，無私的交流與付出，這段用聲音追溯臺灣電影產業發展歷程的紀錄片，更讓我們看見臺灣電影人的團結與工作精神。希望他們都能繼續帶給臺灣好的電影，不管外面世界如何，只要站在舞臺上，都要繼續做下去。

銀幕之外，影廳之中（I）： 從聽見開始

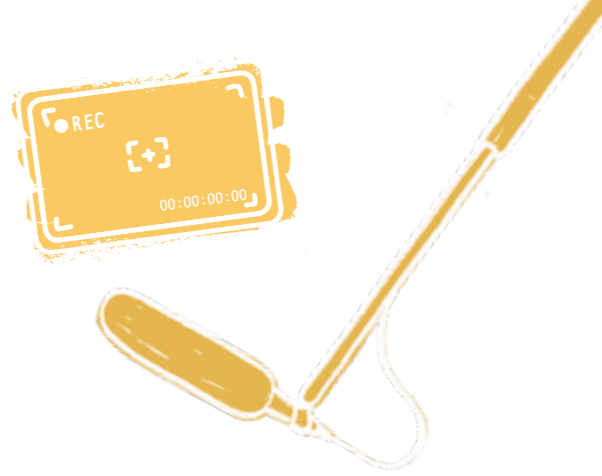
文／王念英（電影研究者，專攻各種媒體中的聲音）
原文刊於《放映週報》598期「影迷私房貨」

「寧靜」卻又「不寧靜」的感官革命

我們的耳朵隨時隨地都在接收周遭的訊息，但大多數的時間裡卻不自覺，因為在視覺主導的認知系統裡，人們總是依靠眼睛來認識世界，而忽略了自己所身處的物質環境，其實躍動著各種聲響。隨著科技的發展，把對聲音的感受從視覺為尊的感官體制裡釋放出來，透過不同的媒體，我們終於打開了耳朵，重新學習聆聽、學習感受，在一成不變的日常生活裡，發現充滿節奏的聲音風景。隨著聲音複製科技沿革，從留聲機、收音機、唱機、錄音機、Walkman、iPod，從實體變成數位，從類比到串流的時代，隨著錄製、再製、擴大、播放、裝載聲音內容的形體不斷改變，這些聲響也透過各種不同形式，革新我們的聽覺感知。

聲音飄忽的散播性，得以化為無形、穿越界限，這樣的媒材特性在聲音創作與播放技術的發展過程中，衝擊舊有社會階級劃分下對傳統藝術欣賞的規訓，挑戰專心聆聽與全神貫注才能領會的審美素養。19世紀歐洲「布爾喬亞」階級對於音樂欣賞發展出一套沿用至今的嚴肅聆聽儀式，觀眾必須在大型音樂廳裡正襟危坐，發出一點聲音都會引來側目，連鼓掌的時機不對都會被視為有失教養。但當愛迪生發明的留聲機發出奇妙聲響，群眾趨之若鶩，是公開慶典或大型活動不可缺少的感官享受，跳脫傳統的聆聽方式，新的大眾休閒娛樂於是誕生。

雖然傳播複製科技惹惱了不少相信藝術是獨一無二的人，像是在1920年代的美國，收音機鎮日播放的新聞節目、演講、流行音樂、廣播劇，成為日常生活裡的背景聲響，伴隨著人們工作、讀書、做家事等的這種收聽習慣儼然形成一種大眾文化這使人感到憂心，他們將這些不斷放送的聲響視為噪音，認為它們會破壞那些需要心神安寧與專心致力工作的人。



這使人感到憂心，他們將這些不斷放送的聲響視為噪音，認為它們會破壞那些需要心神安寧與專心致力工作的人。

而播放技術的演進，讓聆聽不再只是固定在音樂廳的集體活動，它不斷持續著它的「寧靜／不寧靜」革命，改變我們對現實變化的感受，也重新形塑了特有的自我表達方式。如隨身聽的出現，只要戴上耳機，就能進入獨立的聆聽空間，瞬間讓沈悶無味的現實環境，隨著聲音流轉而變得美好，不論是在擁擠的車廂、等待的隊伍，或是重複運轉的跑步機上，不管是令人振奮的節奏，或是沈浸夢幻的旋律，都透過聆聽創造自我與世界嶄新的互動方式。

但一進入電影院裡，這聲勢浩大的科技感知革命卻無法解放早已進化的聽覺，仍然無法避免地侷限於視覺束縛的「觀影」經驗裡。另外，由此衍生好萊塢無接縫線性敘事的剪接概念裡，錄音過程的雜音與各種影響對白清晰的因素都要被消除。在此規範下，電影創造音畫合一的完美真實感受，讓人可以完全投入在劇情裡，而絲毫不察覺製作的痕跡。

眼睛看不到的，沒有名字的电影元素

也許正因如此，電影裡的聲音與聽覺感受才很少被談論，因為也許一旦觀眾發現聲音的存在，就破壞了虛構真實的完美無暇。在我們談論電影的日常語言都導向觀看，而非聆聽，我們會說：「聽廣播、聽唱片、聽iPod」但不會說：「聽一場電影」。從英文來看尤其明顯，其中大量的視覺衍生用字，例如「我懂」是I see，「回顧」是review，另外還有「聚焦」focus，「主觀視點」point of view，跟「凝視」gaze等等，這些常見的电影分析用語裡明顯偏好視覺，而專門描述聲音與聽覺的字彙卻非常有限，有的也是從後來發展出來與視覺相應的詞彙，如「主觀聽點」(point of audition)。

聲音，從未缺席

即使電影聲音是長期受忽略的媒介，然而在電影發展的過程中卻從來沒有缺席過。「默片從來不是無聲的」是我們耳熟能詳的論調，但其實更早之前，當電影還不我們今天認識的電影形式時，就是聲色俱備的媒體，通常沒有固定放映的地方，而是在遊樂場、主題遊樂園、馬戲團等休閒娛樂場所，早期電影可以說是綜合雜耍歌舞、魔術表演、幻燈片與鋼琴演奏，融合自動樂器演奏的豪華「影音綜藝秀」。吸引觀眾的並不是故事，因為多半是令人眼花繚亂歌舞表演，或是瞬間的驚奇，因此是媒介本身展示奇觀世界。

不過，視覺文化主導我們對電影的認識，因此聲音與聽覺文化的地位始終是次要的，還有另一個重要的因素是在好萊塢工業的體制化，建立線性剪接原則之後，讓觀眾專注在情節發展，電影成了說故事的媒介。而原本迷人的各種聲響，都退為敘事的輔助，並且依照對敘事或畫面幫助的重要程度依次區隔排序為對白、音樂、配樂、音效與環境音。

有聲電影的初始，尚未建立對白清晰與降低噪音等聲音寫實原則，創作者取材各種媒體聲響，產出十分具有實驗性又富有活力的聲音創作，當時，像是法國導演雷尼克萊爾（Rene Claire）的早期有聲片《百萬法郎》（Le Million, 1931）使用聲畫錯位製造喜劇效果，展現混音的創意，台上是男高音的演唱，後台一群追著彩券的人，配上吵雜的球賽轉播聲，看似無關聯，卻巧妙地吻合電影諷刺為財富競賽的荒謬可笑，他對吵雜環境音的創意使用，並不用於詮釋影像，而是表現其環境的物質特性，不讓觀眾陷入對白導向的戲劇形式，聲音的本身便是意義的傳達。

不過環境音在電影聲音裡是最乏人問津的，它不像音樂那麼容易吸引人的注意，但它聽而不見的特性，讓蟄伏於環境裡的聲響掙脫視像束縛，賦予物質現實新的意義。在現實生活裡，除非我們能在真空環境裡呼吸，否則不可能感受全然無聲，即使是在寂靜的深夜，也會有隱藏在黑暗個角落的聲音在蠢蠢欲動。因此電影環境音的創作能喚醒我們對日常生活裡音樂性的注意，感受周遭環境不斷流動的節奏與旋律，像是最近席捲影壇，向好萊塢歌舞片致敬的《樂來越愛你》（La La Land），一開場就把觀眾帶回到電影剛開始說話的時代，精細加工的環境音建立聽覺世界，讓日常生活裡從不被注意的各種聲音頓時變得新鮮有趣。

洛杉磯熙攘的公路上充滿了喇叭聲、引擎聲，導演達米恩查澤雷（Damien Chazelle）利用各種環境音建構公路的奇妙音景，更有趣的是，觀眾聽見每輛車裡播放著不同的廣播或音樂聲，像是打開私人的聆聽世界。這種經驗應該就像是在捷運上突然間聽見所有人耳機裡的音樂。但其實要是回到好萊塢古典時期的錄音技術標準，這些環境音應該會被視為與敘事無關，甚至還會破壞對白清晰的噪音吧。因此噪音也是造反的途徑，像古典好萊塢致敬的同時，其實也是藉由導演熱愛的聲音媒材來挑戰敘事傳統所建構的寫實標準。

今天聲音技術的革命仍持續發生，賦予聽覺文化新的意義，跳脫傳統視覺中心思考的感知經驗，而聲音的媒介特性在數位時代又有更多發揮的可能性。因此，電影音樂也可以是一種音效，能捕捉生活況味的聲響效果，而電影裡的歌曲不只為整合敘事，而是以聽覺形式投射出的內心感受。聲音技術帶來巨大的感知變革，也是電影創作者不可缺少創新動能，他們從不滿足於純粹影像的表達，拼命地透過聲音向觀眾發出訊息，而想要進入電影創造的感知世界，一切都得從聽見開始。

進階專文參考

【電影音效】二

銀幕之外，影廳之中（II）：
噪／造音的異想世界

文／王念英（電影研究者，專攻各種媒體中的聲音）
原文刊於《放映週報》600期「影迷私房貨」

上一篇〈銀幕之外，影廳之中〉文中，我們「從聽見開始」，概括為大家介紹電影聲音所扮演的角色，因為聲音科技革命更顯寫實，反而被觀眾忽略、評論遺忘的狀況。本篇〈噪／造音的異想世界〉一文，將更進一步關心聲音中的文化與政治。

從台上台下打成一片，眾聲喧嘩的昔日戲院談起；再論及聲音得以達成無所不在，如同催眠般達成規訓的效果。另也將探討，當新浪潮時期的創作者意識到這種規訓的效果，又能生「造」出什麼樣的異議之聲，透過電影進行「噪」反呢？

早期電影的眾聲喧嘩

電影研究長久以來由視覺觀點主導，自1960年代以來英美學界的電影研究建制，受歐陸思想如精神分析與後結構主義理論影響，因此學界生產的電影理論，主要以視覺經驗做為美學理論的參照基礎與切入路徑。一直到1980年，「聲音」在電影研究領域才有了獲得重視的契機。

1980年由瑞克奧圖曼（Rick Altman）在《耶魯法語研究》（Yale French Studies）期刊當中規劃聲音特別專題，指出聽覺文化對電影研究的重要性。而他研究的聆聽構成的美學形式與文化意義，也已經超越電影的範疇，涉及技術實踐、歷史考察、媒體考古學等跨學科領域。

“ 早期電影的聲音，不只是在銀幕裡，而是在放映環境中。 ”

——瑞克·奧特曼

「早期電影的聲音，不只是在銀幕裡，而是在放映環境中。」提出這個觀點的是電影聲音研究之父的瑞克·奧特曼（Rick Altman）。他在1999年的電影期刊《虹膜》（Iris）發表的研究論文〈電影聲音的一切〉（“Film Sound—All of It”），將電影視為活動，而非文本，是一種三維思考的時空與多向度的文化樣貌。

他認為電影的聲音，不只限於從銀幕發出的聲響，而應該延伸至影廳裡觀眾的反應、放映裝置的雜音，甚至戲院外面的廣告宣傳聲。看到這裡，電影愛好者們應該開始皺眉，因為隱身在安靜無聲的黑盒子裡，專心投入發亮的銀幕，是作為影迷們的必需，特別是對於周遭必須保持肅靜，若是在放映過程中窸窣窸窣地交談、喝手搖杯的冰塊撞擊聲，都是看電影朝聖儀式裡絕不可發生禁忌。

不過，在電影成為娛樂工業體制之前，影廳還沒有設計成讓觀眾專注在框框裡看說故事的影像，早期電影的台下台下可說打成一片，而且銀幕外的戲碼有時比銀幕上的更精彩。看過電影《新天堂樂園》，應該記得裏面戲院裡的觀眾不分男女老幼，有人笑鬧追逐，有人呼呼大睡，還有人批評討論劇情，並毫不掩飾情緒，感動處大哭，不滿時發出噓聲，興奮時盡情歡呼。

奧特曼在文章中提到美國的五分錢電影院，就是這麼熱鬧歡騰。那時的觀眾的參與互動度高，會自動跟著銀幕唱歌（像金馬奇幻影展時帶著觀眾一起唱跳，雖然從小受專心規訓的我們都乖乖坐著），甚至還可以自己亂入的歌詞，早期電影的辯士會直接與觀眾互動，還有一旁伴奏鋼琴師邀請大家唱和。

關於早期電影的經驗，另一位電影研究者湯姆·甘寧（Tom Gunning），告訴我們其實當初盧米耶兄弟在放映電影時，並沒有要用它來說故事，而是展示新技術給觀眾看，面對面引起互動與討論的，因此觀眾是早期電影經驗不可或缺的一部份。大家應該都記得最早電影放映的故事，最有趣那一段的不就是觀眾被火車進站嚇得一轟而散奔出戲院的聲響嗎？

奧特曼重訪早期電影，不只研究從銀幕發出來的聲音，還將放映廳裡環境裡的雜音考慮進去，讓我們重新思考電影聲音的定義，也拓寬聲音與聽覺研究的範疇。以臺灣的早期電影來說，台語片時期盛行的歌仔戲電影就是最佳的聲音研究範本，與奧特曼考察的電影聲音十分相似，因此他的研究也能幫助我們提出問題，例如：「當時觀眾在面對融合戲曲的電影形式時，產生相應的接收模式為何？」「戲院或戶外放映，環境音對觀影經驗的影響，另外還有辯士的風格有何特殊之處？」在2016年國家電影中心為紀念台語片60週年所舉辦的影展，就是希望能挑戰觀眾既定的觀影經驗，並且為這豐富有力的音像文本找到新的感受與詮釋方法。

另一位重要的聲音研究者是法國理論家米歇爾·謝昂（Michel Chion），著作《視聽：幻覺的建構》（Audio-Vision: Sound on Screen）提出的概念可以作為早期電影音像經驗的延伸。一個是發展加拿大作曲家莫瑞·雪佛（Murray Schafer）提出的複合字「聲景」（Soundscape）概念，也就是聲音與風景，這個具有空間地域性的概念注重環境的音樂性，以及聲音的歷史記憶。謝昂借此拓寬電影聲音研究的範疇，來談向來最不受重視的環境音，特別是其中的噪音。之前提過，由於好萊塢工業的體制化的線性剪接原則，讓觀眾專注在情節發展，電影成了說故事的媒介，原本迷人的各種聲響，都退為敘事的輔助，並且依照對敘事或畫面幫助的重要程度排序為對白、音樂、配樂、音效。因此謝昂指出噪音一直是處在最邊緣的位置，是在主流敘事電影的後製混錄時，防止干擾對白清晰的呈現而需要抑制的聲音。

同時，他也借此重新思考畫外音的意義，他認為如果畫面中沒有出現風或是鳥叫就認為那是非劇情內的畫外音是很奇怪的。另外，他也提到環境音裡由媒體傳介的聲音，並稱之為「廣播音」（on the air sound），指的是在劇情內角色聆聽錄音或是廣播的音樂，強調複製聲音本身的物質特性，而因為與發出聲音的形體分離，所以能提供不受視覺來源限制的感受管道，跳脫觀看之道達到現實的另一種向度，是非凝視產生的認同或愉悅。



聲音的規訓

由視覺文化主導的認識論，不斷鑽研「看」的意義與方法，而缺乏對其他感官的探索。從「聽」來說，其實也有著對社會文化重要的影響力。

聲音史學家丹尼爾·莫瑞（Daniel Morat）提出「聽覺霸權」（Auditory Regimes）一詞，認為聲音複製技術形成的聽覺文化，與觀看產生的文化意義有著相同重要的地位。另外，社會學與城市學研究學者麥可·波爾跟雷貝·克（Michael Bull, Les Back）在共同出版的《聽覺文化讀本》（The Auditory Culture Reader）一書中更是明確指出西方知識論裡根深蒂固的視覺偏見，忽略了現代科技衝擊的不只是觀看，還有聆聽的個體。

以監控機制來說，在邊沁設計的全景監獄裡，除了可見的權力中心，還有佈滿建築物裡的管線，像隻隱身在牆裡的耳朵，看不見卻有強大滲透力聽覺感知更能讓人無所遁逃。還有，從教堂裡的告解室，到國家電話監聽來看，聽覺都比起視覺體制更有能力執行無所不在的規訓與懲罰。除此之外，賈克·阿達利（Jacques Attali）在《噪音——音樂的政治經濟學》（Bruit: essai sur l'économie politique de la musique），從文化意識的角度，看音樂與政治操作的關係，舉的例子是希特勒的話：「少了擴音器，我們就沒有辦法征服德國了。」納粹用擴音器不斷放送華格納的音樂，宣揚國家意識，安定社會秩序，鼓動群眾。

新浪潮的「噪反」雜音

越是高度規訓與限制裡，越是會發出對抗體制的異議之聲。而擾亂秩序的雜音，亦是體制挑戰的電影創作者當然不會放過的聲響。如歐洲新浪潮的作者，不止在影像上創新形式，也透過聲音改革電影的製作傳統，實踐寫實主義的精神。他們屏棄好萊塢使用的多指向的麥克風與選擇性擴音，用單音道麥克風錄製環境音，不強迫降低或消除雜音，而是保留迴音與人與聲音距離建立空間感，用聲音還原物質現實。

這股浪潮持續影響戰後世界各地的電影美學，1980年代的臺灣新電影可說是這股浪潮散播的種子，為這批出生於戰後，經歷臺灣社會轉型，渴望重現日常生活經驗的新銳導演們提供創新途徑，新電影導演的代表侯孝賢曾說：「有限制才有反抗」。這批導演追求自由的創作表達，力求突破國家電影政策下的體制傳統，開創具有實驗與批判精神的美學形式，拍出鮮明寫實，充滿生活況味的臺灣經驗。但是多數人熟知新電影作者擅長以深焦鏡頭來表述尋常生活的情感細節，但卻較少談論聲音作為新電影寫實的美學策略。

在新電影運動之前，幾乎所有的電影都採取事後配音，配音員多是廣播背景出身，字正腔圓，清楚咬字，但從新電影開始導演讓演員自己錄製對白，流露日常口語的自然閒散。另外，從《悲情城市》開始，很少有劇情外的配樂，或是畫外音輔助並強化角色情緒，而是以豐富的环境音來建立音景，因此同步錄音顯得重要，可以收集拍片現場環境裡錄下的各種聲響。

侯孝賢的《悲情城市》全片採取同步錄音的影片，他的錄音師杜篤之後來用的全臺灣第一套正規現場同步錄音設備，拍的第一部片就是楊德昌《牯嶺街少年殺人事件》，為這部電影設計出細膩豐富的聲音風景，他跟聲音設計師杜篤之，透過各種媒體聲響建立環境音，例如，以收音機播報的放榜名單作為電影的開場與結尾，是教育體制的聲響，喚起好幾代人將青春獻給聯考的記憶。除了廣播與唱機播放的流行歌曲瀰漫全片，另外還有街道上的坦克車與遠處的飛機，這些聲音構成他對1960年代臺灣經驗的記憶感受。

在這之前，為臺灣新電影揭開序幕的《光陰的故事》，這部四段短片集錦當中，講述從童年、少年、青年到成年的故事，代表從1960年到1980年的臺灣，第一段陶德辰的〈小龍頭〉裡收音機是重要角色，除了標示不同的時代，也暗指現代化與傳播科技對日常生活的介入，與人際關係的影響。第二段楊德昌的〈指望〉裡國中生女主角的姊姊用收音機聆聽美國流行樂，作為那個時代青少年的自我表達，也是作者表現1960年代社會特徵的手法。

另外，受到臺灣新電影影響的中國導演賈樟柯，曾說過楊德昌電影裡士兵打靶的聲音，讓他聯想到自己成長環境裡也有相同的警備狀態。在他的片子裡，有表徵時代的環境聲響，反應民間生活的物質條件，並且用一種粗糙的方式表現寫實，特別是在聲音的處理上。

當時的錄音師林小凌還因為無法接受這種「粗糙」要求而產生衝突，在後期做聲音的時候，賈樟柯要加入大量街道的噪音與流行音樂，並暴露出聲音的物質特性。例如小武晃蕩的縣城街道散佈著各種雜音，有高音喇叭的政令宣導、街頭唱卡拉OK流行曲〈心雨〉，還有港片《喋血雙雄》裡葉倩文的歌聲，因為當時中國盜版放映VCD盛行，以及面臨轉型的城鎮到處都是卡拉OK與私人放映院，從這些地方傳出的聲響在街上四處流竄，而這些聽覺感受，是創作者對現實的記憶，也是在壓抑限制之下釋放出的社會情緒。因此，聲音可以是記錄社會現實的方法，更是創作心靈裡渴望自由與真實，對抗體制規訓的造反途徑。



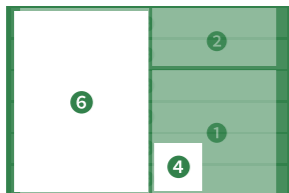
04

五 話 電影

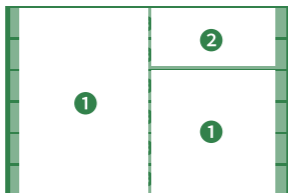


教具內容

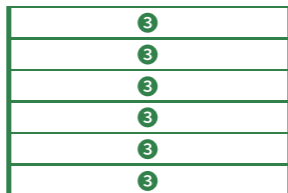
第一層



第二層



第三層



- ① 大圖卡／16份 以電影所反映的相關議題為編排，組成後可見其電影海報。
- ② 小圖卡／36份 以大圖卡的命題為出發，發展出的關鍵字。
- ③ 透明掛袋／6個 將圖卡放入掛袋中的單格以拼排出海報圖。
- ④ 強力磁鐵／24個 固定掛袋的磁鐵掛勾，可吸附在黑板或白板上。
- ⑤ 隨身碟／1個 內有影像資料，供教師播放使用。
- ⑥ 摺頁說明紙卡／1份 簡單說明活動方式，提點教師運作方式。

大小圖卡之關鍵字分類表

● 台語兒童奇幻片《大俠梅花鹿》／1961

大圖卡關鍵字／6片	小圖卡關鍵字／12片	
取材自東西方的童話寓言 ⇨	狼來了	龜兔賽跑
台語片形象於當代再現 ⇨	《阿嬤的夢中情人》(2013)	廣告的趣味諧仿—衛生紙廣告
天然景 ⇨	北投丹鳳山拍片	劇組寄宿溫泉旅館
禽獸裝 ⇨	梅花鹿	噬血狼
俊男美女演員組合 ⇨	白虹	龍松 (藝名：凌雲)
歌舞與音樂 ⇨	聖誕歌：叮叮噹	日本童謠：兔與龜

● 台語諜報電影《天字第一號》／1964

大圖卡關鍵字／4片	小圖卡關鍵字／12片		
正宗台語女間諜片 ⇨	混搭台語片	抗日情節	《天字第一號》續集
中國《天字第一號》改編自話劇《野玫瑰》 ⇨	中國導演 屠光啟	中國演員 歐陽莎菲	中國抗戰諜報片
白虹—台語片千面女郎 ⇨	艷諜李翠英	台語片導演 張英	編劇 杜雲之
模仿龐德電影《第七號情報員》 ⇨	好萊塢特務	美人計	漢奸v.s.臥底

● 西洋文學改編台語片《地獄新娘》／1965

大圖卡關鍵字／6片	小圖卡關鍵字／12片	
參考外國文學的台語片 ⇨	改編自小說：米蘭夫人	羅曼史風情混合台灣民情
辛奇導演的影像風格 ⇨	多元流暢的電影語言	豐富的電影聲音設計
恐怖驚悚類型 ⇨	表現主義拍攝手法	懸疑謀殺案
尋訪拍片場景 ⇨	北投	淡水
豐富的演員陣容 ⇨	雙生雙旦 金玫搭配柯俊雄 柳青搭配歐威	諧星 周遊 金塗
時空背景的異文化設定 ⇨	來自外地的女教師	深居洋樓的神祕富翁

活動流程

基本版
—
國小中
高年級
適用

1. 選擇一部台語片放映。
2. 觀影後，依班級人數分組，教師分配大圖卡為各組報告主題。
3. 組員抄寫各自的小圖卡文字作為關鍵字。
4. 利用課餘時間準備報告。(視教師安排，亦可開放時間讓學生即時網路查找資料)
5. 下一次課程讓各組輪流報告。
6. 報告完的組別將負責的大圖卡貼上，全班一起將電影海報完整拼出。
7. 教師賞析並總結。

進階版
—
國、高
中生
適用

1. 課程放映三部台語片 (或擇三部片段分別放映)
2. 觀影後，與學生討論剛剛所欣賞的電影，可以延伸討論的方向。
3. 依班級人數分配，將三部片的大圖卡及小圖卡分發給各組。
4. 各組自行分配工作，並利用課餘時間查找資料。
5. 下一次課程各組輪流報告。
6. 教師以三部片異同處，引導學生進行綜合討論。

教學小提醒

- 可多利用國家電影中心的網站資源，以增加學生查找資料之正確性
- 考量本式教具難度，若國小低年級學生建議以《大俠梅花鹿》作為教材。觀影後，讓學生以大圖卡拼出電影海報場景，並由教師將大圖卡翻至背後文字面，說明該部電影主題。
- 《大俠梅花鹿》小圖卡中之關鍵字「衛生紙廣告」，請掃描右方QRcode



單元小結

本單元以三部經典台語片為題材，並找出諸多切入點引導學生思考，如：外在局勢的環境影響、國內環境的激盪、當代風華的電影明星、搭上時光機窺探臺灣過去樣貌、從電影體現過去臺灣人事物等共五大項。每片圖卡都代表該電影的題材之一，期能透過圖卡拼湊意象之原意，連結電影主體所概括的歷史背景與多層面向。



◀ 《大俠梅花鹿》劇照，1961，台語
寧靜的森林中，小動物們正快樂的合唱，忽然間噬血狼群來襲，森林裡的英雄人物梅花鹿卻在森林另一處與大角鹿爭風吃醋，為爭奪鹿小姐的芳心而打得難分難解，待他趕回森林後，才發現鹿伯伯已慘遭惡狼毒手，留下遺言要梅花鹿為他復仇……。同時，風騷又善妒的狐狸精因眼紅鹿小姐受盡萬千寵愛，設下詭計陷阱，聯合大角鹿欺騙鹿小姐說梅花鹿已死，甚至引來狼大爺入侵山羊公公的地盤，一片混戰中，兔子與烏龜也來參一脚、比賽跑，山林裡萬獸奔騰、熱鬧非凡，大俠梅花鹿能否英勇救美，化解了這一場森林危機呢？



◀ 《天字第一號》/ 1964，台語
民國二十年間，九一八事變爆發，日軍侵佔東三省，少女翠英隨父流亡關內，賣唱為生，結識青年周凌雲。民國二十六年，中日戰爭爆發，李氏父女再度逃亡，途中李父被日機炸死，叮囑翠英國仇家恨，必圖報復。翠英一人逃抵上海，與凌雲劫後重逢，雙雙墜入愛河。熱料情海揚波，翠英委身下嫁垂涎她許久的漢奸陳兆群，凌雲含怨出國。陳兆群主持特務機關，為「天字第一號」焦頭爛額，限令拘捕卻徒勞無功。凌雲返國投靠姑父擔任偽職，陳兆群搜查府第，發現凌雲私藏有發報機，幸虧行動神秘的老管家緊急向凌雲示警，千均一髮之際，翠英用連環妙計送走凌雲、愛麗，消滅萬里風，手刃陳兆群，漢奸伏法之際，才知翠英就是令他聞風喪膽的「天字第一號」。



◀ 《地獄新娘》/ 1965，台語
青年富商王義明妻子瑞雲無故失蹤，警察通知其已與舊情人高景敏在野柳落海死亡，義明氣憤難平，於是與友人連嘉文之妻春鸞過從甚密，日日忙於應酬，對女兒淑媛漠不關心。白瑞美長年僑居新加坡，才回到台灣，就接到闊別十五年的大姐瑞雲邀請信，未料她竟命喪黃泉。瑞美決定隱藏身份，到王家擔任家庭教師，暗中調查姐姐去世的真相。王家接連傳出靈異事件，佣人們相信是老闆娘的鬼魂出沒，就在瑞美層層推行解謎，終於夜探密室真相即將大白之際，她卻被兇手困在地窖裡……。

取材自東西方的 童話寓言	台語片形象 於當代再現	天然景
禽獸裝	俊男美女 演員組合	歌舞與音樂

狼來了	《阿嬤的夢中情人》 (2013)	北投丹鳳山拍片
龜兔賽跑	廣告的趣味諧仿 衛生紙廣告	劇組寄宿溫泉旅館
梅花鹿	白虹	聖誕歌：叮叮噹
噬血狼	龍松 (藝名：凌雲)	日本童話：兔與龜

正宗台語女間諜片	中國《天字第一號》 改編自話劇《野玫瑰》
白虹——台語片千面女郎	模仿龐德電影 《第七號情報員》

混搭台語片	抗日情節	《天字第一號》續集
中國導演 屠光啟	中國演員 歐陽莎菲	中國抗戰諜報片
艷謀李翠英	台語片導演 張英	編劇 杜雲之
好萊塢特務	美人計	漢奸v.s.臥底

參考外國文學 的台語片	辛奇導演的 影像風格	恐怖驚悚類型
尋訪拍片場景	豐富的演員陣容	時空背景的 異文化設定

改編自小說 米蘭夫人	多元流暢的 電影語言	表現主義拍攝手法
羅曼史風情 混合台灣民情	豐富的電影 聲音設計	懸疑謀殺案
北投	雙生雙旦 金玫搭配柯俊雄 柳青搭配歐威	來自外地的女教師
淡水	諧星 周遊 金塗	深居洋樓的 神祕富翁

漫談台語電影史

為什麼要跟學生談「台語電影史」？因為這是一段鮮為人知的歷史。但這卻是一段在臺灣電影史上意義深遠的斷代史。台語片在1950、60年代急速登上高峰後驟然消逝，且絕大部分連拷貝片都沒能留下，造成今日大部分的國人，可能連聽都沒聽過台語片，更別說了解那個輝煌時期了。幸好台語片並非全然滅絕，作為典藏修復台語片的重要機構，我們仍有義務將這些老影片與其背後的故事傳承下去。本單元的教學重點將從歷史出發，並分成數條脈絡，分別從不同切入點來重組台語片的輪廓：

1. 外在局勢的環境影響—早期台語電影如何模仿、挪用或吸收外來元素成為自己的養分
2. 國內環境的激盪—戒嚴時代與當時的政策在電影中留下哪些印記
3. 當代風華的電影明星—1950-70年代風靡萬千的大明星有什麼特色？何種風格人物特別討喜？
4. 搭上時光機窺探臺灣過去樣貌—即使搭景的劇情片也會捕捉到某些臺灣早期的現實氛圍
5. 從電影中品嚐過去臺灣的人事物點滴—電影面對大眾，從片中埋的梗與價值觀推測庶民思維

台語片明確指向1956年至1972年大約二十幾年期間出品——純講台語的電影（一般的台語片歷史文獻記載，其歷史由1956-1982，但事實上至老三臺：台視、華視、中視出現以後，台語片大致上已快速消聲匿跡）。台語片大部分是黑白電影，製作成本多半低廉。若現在200萬可拍一支電影，以當時預算大概20至40萬即可拍攝製作完成，且拍片期極短，大約一週產出一部影片。為了節省預算，在沒有經費搭景或進片廠的狀態下，劇組多在北投溫泉區拍片。

當時正值國民政府來臺發展初期，日本殖民政府已移師返日，遺留下的日本片經常會重覆放映，但時間久了，喜新厭舊的觀眾想看新的內容，有些業者腦筋動得快，先在香港拍了「廈語」電影，廈門的閩南語口音與臺灣略有不同，但仍可相通，因此廈語片賣到臺灣後大受歡迎。看到廈語片的熱絡，臺灣也有人蠢蠢欲動，「我們有歌仔戲班、有現成的演員、戲碼、戲服，可以直接拍攝歌仔戲。」例如把「麥寮拱樂社」歌仔戲班搬上大銀幕的何基明導演，他把《薛平貴與王寶釧》拍成影史上第一部35mm的台語電影，如此也省去戲班舟車勞頓、四處巡演的麻煩。初期台語片除了翻拍自歌仔戲，另也受到新劇（現代話劇）的影響，而新劇題材則多為一些通俗、賺人熱淚的八點檔劇情。

台語片的類型，除了翻自歌仔戲、新劇，還有一批「留日」導演在日本習得電影技術後返台創作，比如邵羅輝導演，他在日本是「殺陣師」，也就是現在的「武行」，回臺灣他致力於台語電影產出，例如大家耳熟能詳的《舊情綿綿》。像這類從國外回來的創作者，就會把西方或日本電影的概念引進臺灣，也因此他們的作品更具「電影感」。後來因國民政府的政策，台語片產量減少許多，直到1960年代才又興起另一波高峰，而明星演員也從第一代的小雪、小艷秋，再加入第二代明星，如金玫、白蘭、陽明（蔡揚明）、石軍等。還有當時的台語片大導演，像是拍《星星知我心》廣為人知的林福地導演（可惜他所有的台語片全數佚失）；拍功夫台語片的郭南宏導演；還有風格更為多元、異色的辛奇與林搏秋導演，他們的品味比起同時代的作品更特異獨行，文學性、實驗的企圖也較高。

若以《舊情綿綿》作為普羅大眾尚有印象的台語片代表，該片與現代的MV有著相近的概念，當時永新影業找了當紅歌手洪一峰，為他量身打造一部電影，可以說洪一峰只需演出他自己，配合劇情唱出片中十來首歌曲（畢竟他不是職業演員，而是當紅歌星）。《舊情綿綿》是少數有被保存至今的老片，從1950至70年代產出的上千部台語電影，現今有保存下來的不到200部，真正能完整觀看的僅剩160多部，而這些拷貝片大多被收存在國家電影中心的片庫中，每年計畫性地重新盤點，進行數位修復並放映。

迂迴隱匿的時代現實

關於台語片最易被誤解的內容走向，學者王君琦對此的看法為：「台語片在產業結構中確實是被打壓的，但那並不代表台語片創作者皆致力於『對抗』執政者，反而更多案例是尋求政府的支持而終告失敗。台語片的『對抗』並非黨國意識型態的抗爭，甚至許多台語類型片會刻意迎合政治正確的意識型態。比如1960年代中期的間諜片，片中必定會出現明顯的反派，最常見的設定為共產黨或日本人。」如導演張英的《天字第一號》即直接承襲、改編自大陸政治意識的作品，它與辛奇導演這類「台籍知識分子」的創作理念，想當然是大相逕庭。



早期的台語片製作，多半需有意識地規避主政者之敏感痛處，或透過隱晦、架空、虛構、古裝傳奇化故事的時空背景，盡可能讓「惡人惡事」發生在異鄉，特別是黑幫、警匪、偵探片中的異國城市都顯得特別「邪惡」，散發著大都會敗德的氣息。而這種刻板印象的形成，某種程度也反映出當時的群眾意識，以及創作者對於題材多樣化的強烈需求。相較之下，通俗劇比較能脫離政治權利的考量，得以呈現城鄉差距、離鄉背井者的迷失、在都市中無可奈何沉淪的男女。

而有一類台語電影，女性脫離哭哭啼啼的悲苦形象，此類男性強權、女性在暗地裡反擊，以及女人以寬容的母性包容父權的台語片劇碼，它們似乎是承襲自上海女特務電影，「原版的007電影中重要的『性』元素（如龐德女郎）轉化為台版中的『女間諜』。這成為台語間諜片類型中一個十分特殊的角色典型。這是否受到華語電影中的女俠形象啟發，還是純粹是片商金頭腦的發明，還有待研究」（《放映週報》374期）。舉例來說，1945年上海版《天字第一號》中的硬派女性形象，至1964年張英在台灣翻拍的同名作品，皆有強調女特務的強勢與犧牲。

敬業的優秀演員是時代共同的記憶

談了這麼多，你知道《大俠梅花鹿》裡，那位身穿禽獸裝、滿山遍野跑的美麗女主角「鹿小姐」是誰嗎？在《天字第一號》中，那位嫵媚性感、槍法神準的女間諜又是誰？全都是當年人稱「百變小妖姬」的台語片女星——白虹。與她搭擋演出的男主角龍松，則於1957年考進林搏秋導演的玉峰電影公司，先以藝名「龍松」闖蕩台語片市場，直到1964年與邵氏電影公司簽約，藝名改為「凌雲」，並以冷峻男演員之姿走紅的偶像明星。

金玫，1960年代台語片高峰期的一線女明星，當年人稱台語片界的「第一苦旦」。金玫尤其擅長悲劇、哭戲，代表作包括《黃昏城》、《金色夜叉》、《少女的祈禱》、《懷念的人》等演出。由她主演的《地獄新娘》講述一個別具異國風情的角色——被大富豪聘用的家庭教師。回顧現實臺灣於1960年代，鮮少有出身平凡的女性能擔任富家子弟的家教，當年能演出這種時髦角色的人選，也非這樣的實力美女演員莫屬；而《地獄新娘》的男主角柯俊雄，在1960年代先從擔任電影工作人員入行，偶而客串群眾演員，然外貌瀟灑、難以忽視的183公分身高，很快便出道主演了第一部台語片《義犬救主》，接下來更片約不斷，一路演到國語片時期，縱橫影壇五十餘年。這組金童玉女搭擋皆已過世。

搭上時光機窺探臺灣過去樣貌

自1956年標榜正宗台語片的《薛平貴與王寶釧》上映並創下佳績，即掀起台語片拍攝風潮。早期民間公司拍片大多需向公營片廠租界影棚、器材、技術人員等，但民間資金畢竟有限，為了節省成本，有時租個倉庫或戲院就搭景拍戲，但不免有外景需要，如何利用有限資源，省錢、省時盡早完成影片成為重點。

北投溫泉區蜿蜒的巷弄、小橋流水、優雅的別墅、奇險的岩石甚至墓地，無一不可取景；加上各式旅館大廳、房間、玄關、前後院，無一不可入戲。而大部分電影公司在北部，大隊人馬拉到北投拍戲，一票演職員入住，包吃、包住、拍戲、泡湯，拍片兼休閒，即使演員同時接好幾部戲，也只需在不同旅館間穿梭，不但省去舟車勞頓，又可藉由共同生活培養默契，便利性更勝片場，使北投溫泉區廣受當時台語片拍攝劇組的喜愛。另外，台語片若需要異國場景，也會遠赴淡水之類的外景地拍攝：具殖民色彩的古蹟、山腰上的洋樓、質樸的巷道，以及風光明媚的濱海道路都與洋派路線的台語片相當合拍。

從電影中品嚐過去臺灣的人事物點滴

在電影尚未成為臺灣人主要娛樂之前，民眾熱衷觀賞忠孝節義或忠貞淒美的愛情故事；這些庶民喜好，都可在台語片中找到蛛絲馬跡；當然，看戲、看電影不乏儒家思想、政治意識形態等教育意味滲透，除此之外，流行歌也是不可或缺的戲劇／電影元素，甚至有當紅台語歌先行，而後產出電影的例子，如《舊情綿綿》，演藝人員需要多才多藝，能歌善舞又有演技，在早年不甚成熟的演藝環境才能脫穎而出。

從台語走向國語，從黑白片轉為彩色片，台語片的敘事邏輯、仿製專長以及曾參與其中的電影工作者，以各種形式滲透、轉移、顯現到往後各類型的影片中。台語電影不僅是扁平、抄襲的意象，當年影人經歷了鮮為人知的重重關卡、層層變種，才發展成如此多元善變、富饒戲謔的奇異作品。

進階專文參考(一)

【台語片電影史】

從二元性走向多樣性：
台語片研究的意義文／王君琦（東華大學英美語文學系副教授）
原文刊於《藝術觀點ACT》68期

在1950、60年代風靡一時的台語片長期以來只存在於曾經歷過該時期的人民記憶之中，一直要到1980年代末、1990年代初國家電影資料館（現國家電影中心）開始有系統地進行保存修復後，才逐漸進入正史論述而獲得關注。但同時，隨著1990年代本土化逐漸成為主流論述，重見天日的台語片也很容易被政治意識形態工具化。

台語片的稱法，顧名思義來自於所使用的語言，而這個語言很長一段時間因為中國中心主義的國族打造計畫被噤聲，於是台語片被認為是威權體制打壓本土、強推國語運動的受害對象之一，甚至導致消亡。但另一方面，抱持反對立場者則指出，台語片的衰敗乃是因為品質不良、粗製濫造，而這個說法背後經常挾帶了認為台語（本省）文化生產皆傾向低俗的弦外之音。

以上兩造看法，皆是也皆非。台語片的發展與變遷當然與國家的統治方針直接相關，但絕非語言打壓如此簡單；而台語片在1960年代中期以後的確出現速成趕拍的現象，但仍不乏水準之上的作品，如受到電影學者廖金鳳高度推崇的《危險的青春》（辛奇，1969）。

從事台語片研究的首要前提，是回到歷史本身的脈絡，擺脫被二元政治意識形態綁架和利用。需要進一步說明的是，我並非天真地認為電影（無論是做為藝術或是大眾娛樂形式）無關政治，而是要強調，台語片容易被特定立場的政治力扁平單一化的危險。唯有回到過去的細節，我們才能拉開歷史的皺褶看到各種層次的不同作用力如何彼此互相牽動、產生效應——從目前既有的台語片研究來看，已有許多論點挑戰著台語／本土對抗中國／外來的二分認知，舉例而言，台語片的發軔雖然是歌仔戲電影，但邵羅輝導演拍攝《六才子西廂記》的都馬班事實上來自廈門，1949年因國共內戰滯留臺灣後才落地發展。【註1】

而從1956年起即開始拍攝多部台語片的「亞洲影業公司」則是由撤退來臺的外省籍丁伯駝所主持，其所規劃的「亞洲影劇訓練班」培養出如白蘭、陳揚、郭南宏等許

【註1】現今耳熟能詳的都馬調是福建南部（俗稱閩南）的民間戲曲藝人邵江海在中日戰爭期間，為了因應來自日本殖民地的臺灣調被禁唱，因此融合了原本自有的「雜唸仔」、「雜碎仔」以及「臺灣雜唸調」而成的改良曲調。1948年，透過葉福盛的廈門都馬劇團來臺公演而傳入臺灣，後來變被稱為都馬調。

多重要的台語片人才，當年授課師資包括王生善、徐天榮、白克、陳文泉與李曼瑰等皆是內戰後自中國來臺的藝文界人士。資深導演郭南宏也提過，當時為數不少的台語片導演是從中國直接或輾轉到臺灣的外省籍導演，知名者如張英、莊國鈞、吳文超、李行等，還有來自香港，如梁哲夫。【註2】

當然，台語片亦有從日治時期的新劇及歌仔戲培育出來的本省籍人才，如導演林搏秋、辛奇、何基明、李泉溪，演員小豔秋、小明明等等。儘管國民政府在戰後大力推行國語，但在台語片以歌仔戲電影起步之際，主流報章輿論對台語片期待多於批評，因為當時認為台語片的出現對「中華民國」的國族計畫是有益而無害，諸多好處包括：一是達到打擊日片去日本化的目的，二是減少消耗外匯，三是養活公營片廠的員工，四是外銷南洋宣傳自由祖國等。儘管日後有利於公民營國語電影的措施和操作逐步出現，市場也被刻意做大，但台語片與國家的關係不能以純粹的對抗關係一言以蔽之。

對完全民營、沒有政府輔導或補助的台語片來說，投資方舉足輕重，也因此雖然台語片沒有健全的規模與制度，但大體來說仍是利益導向、製片主導的發展路線【註3】。直接與出資者接洽的製片，因此往往比導演更有權力決定影片的走向。

導演辛奇在回憶時提到，從出資者以生意的角度來做的台語片，欠缺理想性，並對自己當年所拍攝過的某些作品感到「見笑」【註4】；又比方，改編自《米蘭夫人》的《地獄新娘》一片童星戲份格外吃重，據傳是因為製片戴傳李希望可以讓自己的童星女兒有表現機會。

沒有執政當局扶植的台語片界不只一次疾呼希望能夠獲得官方資源，這也使得台語片除了因為被迫配合電檢制度之外【註5】，尋求官方支持的動機，也是另一個間接造成題材選擇相對保守，甚至不乏配合政府政策的影片，如1960年代中期盛行的間諜片就經常以反共抗日做為主題。

在經濟考量與政治箝制的前提下，走大眾路線的台語片並沒有客觀條件與空間直接對抗黨國思想，儘管個別導演在片中偷渡了些許的嘲諷與批判，如辛奇在得意之作《後街人生》中安排一名風塵女子分別在星期一、三、五與星期二、四、六與兩名男子幽會，藉此諷刺分為一三五、二四六兩個班次的電檢處。以上種種，都使得將台語片視為一個整體上綱為「臺灣國族主義」之體現的說法有值得商榷之處。即便是台語片自我標榜的「正宗」【註6】，也難說不是求新求變的歌仔戲團轉戰電影、開拓市場的行銷手法，藉以和同為閩南語系、受惠於國民政府拉攏在港影人政策的港製廈語片一爭高下。

【註2】以《臺北發的早班車》、《高雄發的尾班車》兩片為人所熟知。

【註3】Ming-Yeh T. Rawnsley, "Taiwanese-Language Cinema: State Versus Market, National Versus Transnational." *Oriental Archive* 81(2013): 1-21.

【註4】賴豐奇，紀錄片《班底》，2000。

【註5】當時的電檢制度主要遵循「文化清潔運動」祛除赤、黑、黃三害的方針。

【註6】葉龍彥，《春花夢露：正宗台語電影興衰錄》。臺北縣：三友圖書，1999。

而台語片之所以能以正宗做為號召一方面是與廈語片有口音差異的事實，二方面則是廈語片本身在香港產製、資金與演員又多來自南洋地區等相較於台語片更為混雜的組成。但「正宗」的成立總是基於相對關係，更何況從商業考量出發的正統性僅是以語言為基準的自我宣稱。也因為形勢比人強，彈性與機動成為台語片最大的特質，由此所形成的「國際雜燴」傾向可以說是台語片最鮮明的色彩，這其實也就是台語片過去為人所詬病的「模仿抄襲」。在探討台語片再現政治的《消逝的影像》一書中，電影學者廖金鳳以好萊塢電影的發展路徑為典範，論述台語片具有「過渡電影」的性質，台語片的逸出彰顯了在地性。【註7】

儘管他在分析中提及日治時期臺灣是日本電影產業的次級場域、觀眾的觀影經驗很早就已經是國際化的了，但在討論台語片時，卻仍僅限縮於以美國敘事電影模式為參照，未能探討台語片的形塑如何也有與其他國際電影如日本電影、香港電影等接觸相關。【註8】

臺灣因為殖民歷史而與日本產生文化接近性（cultural proximity），但國民政府與日本從敵對轉為友好的外交關係、日本電影自我現代化以入歐美的文化戰略等等，都使得台語片與日本電影之間有著不能被簡化為崇拜殖民母國的複雜性；香港電影界所獲得的各種優惠措施使得台語影界與對方除了競爭關係之外，也有大量且頻繁地、從資金、技術、到人員的各種合作。要討論台語片的地性，必然離不開跨國語境（transnational context）。歷史現實並不一定直接反映於文本的再現，但卻有助於論述的拓展。

無論是翻拍的日本電影《不平凡的愛》（鄭東山，1964），抑或是改編英美文學如《地獄新娘》（辛奇，1965），台語片都有類似「文化食人主義」的傾向，納入來自地方的、國族的、全球的各種影響，將之回收、吞食、消化，以達到一種不純粹、但具有獨特性的表達方式，也就是進行本土化的微調。但所謂「本土化」，攸關前述影響當時島內電影發展的各種政治、社會、外交因素，並不盡然是對立於政府指導的電影體系。

台語片的「模仿抄襲」摻雜了對諸多具有主導性的國際電影的改寫，即使是所謂失敗的擬仿，滑落所凸顯的是殖民性電影論述（colonial cinematic discourse）不可能達到的完全支配，同時，將台語片與原典進行比較，也間接折射出國際電影之間多層次的競合關係。除了區辨與主導性國際電影的異同之外，台語片是否可以進一步歸納出自身的類型特色與美學系統是一個重要命題，但也頗具挑戰，除了台語片製成的高隨機性之外，以目前僅修復當年總量約十分之一強的比例來說，代表性亦必須被問題化，而不是視為理所當然。

【註7】廖金鳳，《消逝的影像：台語片的電影再現與文化認同》。臺北：遠流，2001。

【註8】如台語電影中「第三人稱、敘事涵外之旁白」的運用，這一方面是保留沿襲自日本電影裡辯士的慣例，但同時可是歌仔戲「說戲」習慣的一種變形。事實上，當時的說戲先生有的就曾擔任過辯士，而新劇的「講戲」（敘述情節大綱）也是類似手法。

台語片因為被認為有確切的起始時間點（1955-1981），因此經常被以斷代史的方式處理。過去主流電影史的書寫因為受到官方歷史刻意將台語文化排除的影響，無視台語片與臺灣電影整體發展的連動關係，此刻以斷代史的方式回溯，必須小心避免逆向地肯定了台語片在大歷史敘事中的邊緣性。一方面台語片的發展，部分受益於當時撤退來臺的外省籍技術人員及公營片廠的設備，但另一方面，台語片亦因此培育出不少國語片的電影人才。台語片中常見對國家發展路線的存疑、對現代化造成城鄉背離的批判等主題，以及普遍瀰漫的悲情，都延續至臺灣新電影的本土關懷之中【註9】。

台語片在同一部電影置入各種類型的做法（有時甚至以非常突兀的方式）【註10】，也是當代臺灣電影的重要特色之一。如今俗稱臺式喜劇的諸多特色，亦常見於1950、60年代的台語片，如風格化的表演方式、類綜藝短劇的插入、性笑話、不同語言之間雙關語的趣味等。重新將台語片放入臺灣電影發展的整體脈絡既是修正了電影史的既有書寫，也賦予了台語片重要的當代意義。在這篇短文裡，我嘗試從一般看待台語片的兩種對立立場，帶出目前台語片研究的諸多發現，以釐清台語片與臺灣國族主義的關連性並非不證自明，而所謂的「抄襲」必須從涉及到多重殖民關係的後殖民語境來理解。

當然，更多口述歷史、檔案資料、甚至是拷貝的出土，必然會帶來新的發現與觀點，而這正是台語片研究令人著迷之處。台語片研究的起點，雖然立基於過去歷史的整理和爬梳，但研究對象、範疇、與方法的建立，也正是問題意識的形成，如此方能從台語片自身出發照見其歷史意義、文化意涵、與美學遺緒。



【註9】Yingjin Zhang, "Articulating Sadness, Gendering Space: The Politics and Poetics of Taiyu Films from 1960s Taiwan." *Modern Chinese Literature and Culture* 25:1 (2013): 1-46.

【註10】Guojun Hong, *Taiwan Cinema: A Contested Nation on Scree*. London: Palgrave MacMillan, 2011.

小心懷舊：反省台語片的回顧框架和時代意義

文／蘇致亨（國立臺灣大學社會學研究所碩士）

原文刊於《藝術觀點ACT》68期

若以1956年1月4日上映的《薛平貴與王寶釧》來計算，2016年即台語片60週年。自1956年到1970年代之間，臺灣電影工作者曾經拍出高達1200多部的黑白台語片。過去，國家電影資料館「台語片小組」從1989年開始積極蒐集、整理台語片，並進行影人相關訪談。只可惜，影片仍多已佚失。目前只搶救200多部，依然有待更多資金和人力投注修復。影片如今已初步處理，留存電影中心可供借閱的館藏約有一半。屬於1963年之前製作的台語片仍不多見。多數影片攝製時間晚於1963年，甚至是1967年之後的末期台語片作品。在已經修復的影片之中，品質較佳，並經由豪客和台聖公司製作、發行，流通於市面者，其實只有20餘部。

在影片素材有限的情况下，要想重新理解那個曾經輝煌的台語片時代，過去便多倚重影人訪談，以及相關剪報和隨筆、評論等文字資料。然而，過去卻多得到台語電影製作水準參差不齊，甚至品質劣者居多的形容。每當問及曾經達到近200部年產量的台語片為何會在1970年代消逝到一部不剩，普遍回答除了國民黨政府推行國語運動的大環境，以及電視興起、外片進口、彩色國語片起飛的外部衝擊之外，多仍歸咎於台語片製片（即投資者）短視近利，以致影片粗製濫造、生產過剩，甚至到末期走向異色電影的「歪風」等內部原因，才是導致台語片最終會失去觀眾，自取滅亡的主因。

對此詮釋，其實「台語片小組」成員始終抱持著一貫的警覺性。時任資料館館長的井迎瑞早在《電影欣賞》1991年的〈台語片特輯〉中就曾寫道：「這樣的記憶或隨筆有時是會有錯誤，有時是會有選擇性，會有立場的，況且立場與價值均會隨著時空的轉換而改變。如果電影研究是一種學術的話，這種記憶與隨筆對今天我們想多瞭解台語影片的幫助是有限的」。

特別是至今曾受訪的影人，其實背景少有堅持拍攝台語片到1970年代者，大多在1963年之後便改拍國語片，或轉戰電視圈拍攝台語連續劇。這類影人對台語影業在1960年代末期的實際運作情形其實也不甚清楚，台語片的衰亡原因，確實不適合由此便輕易定論。

或許正是緣於上述「市場淘汰論」的觀點始終未受徹底挑戰，片單也因為保留和修復情況而在挑選上確實有限，相較於我們對同一時期外片經典，乃至於中影、邵氏、國聯、臺製出品的國語鉅片的認識方式，長期以來，推廣台語片的心態和論述，

老實說，大多顯得「不夠正經，有所保留」。粗略而言，似有兩種較常見的懷舊框架，一是輔以悲情的「傷感氛圍」，二是喜鬧助陣的「創新思維」。前者企圖從台語片「感召」當年臺灣人某種共享的「情感結構」，通常搭配上由白蘭或金玫主演的《難忘的車站》、《臺北發的早車》和《高雄發的尾班車》等與「火車」和「城鄉離異」相關的文藝愛情片，或是台語片60週年巡迴影展放映的《舊情綿綿》和《回來安平港》等片。

常見的論述，多藉此闡述命運多舛的臺灣女性，在當年如何受保守封建的父權體制和現實無情的資本主義體制所壓迫，甚至借題發揮，進一步將之延伸成臺灣人民歷來遭受日本以及國民黨等殖民政權打壓的悲劇隱喻。這樣的回顧框架，在1990年代本土化論述風起雲湧的時代氛圍下，卻隱隱帶有導致台語電影最終只不過淪為「又一個」受國語運動打壓，走上令人感性疲乏的悲情套路，反而難再深究的危險。

後者角度則明顯不同，目標受眾轉向不曾親歷該年代的年輕觀眾，藉由當年台語電影之中令人莞爾的生活趣味，或是台語影人汲取自各國資源，展現出令人激賞的無限創意，試圖拉近當代觀眾和過往台語片的距離。代表作如彰顯出市井小民生活樣貌的著名喜鬧片《王哥柳哥遊臺灣》，以及一系列的續作：如《王哥柳哥007》等片。有趣的是，這部被臺灣觀眾視為「本土經典」的作品，其實源自於美國好萊塢《勞萊與哈台》一胖一瘦的搭檔組合。

而近年備受年輕觀眾喜愛的，有以台語說出「芝麻開門」的胡撇仔戲電影《阿里巴巴與四十大盜》，在諜報片盛行之後陸續出現的《第七號女間諜》、《間諜紅玫瑰》和《天字



▲《舊情綿綿》劇照，1962，台語

台灣南部盛產檳榔的村落來了一位才華洋溢的音樂老師洪一峰，他的歌聲很快擄獲了村女月霞的心，月霞的養父卻一心想把她嫁給公司的董事長。洪一峰被迫離職，跑到阿里山定居，月霞隨後追去，兩人結婚，並育有一女。不久，月霞父親前來將她帶走，逼迫她下嫁董事長。四年後，洪的女兒跟著家中阿婆到台北想要尋找生母，結果不慎走散；洪一峰心急如焚，前往台北尋找走失的女兒，並放下一切投身歌壇，迅速竄紅，希望能藉此在茫茫人海中找到妻女……。



▲《天字第一號》劇照，1964，國/台語

民國二十年間，九一八事變爆發，日軍侵佔東三省，少女翠英隨父流亡關內，賣唱為生，結識青年周凌雲。民國二十六年，中日戰爭爆發，李氏父女再度逃亡，途中李父被日機炸死，叮囑翠英報仇家恨，必圖報復。翠英一人逃抵上海，與凌雲劫後重逢，雙雙墜入愛河。熟料情海揚波，翠英委身下嫁垂涎她許久的漢奸陳兆群，凌雲含怨出國。陳兆群主持特務機關，為「天字第一號」焦頭爛額，限令拘捕卻徒勞無功。凌雲返國投靠姑父擔任偽職，陳兆群搜查府第，發現凌雲私藏有發報機，幸虧行動神秘的的老管家緊急向凌雲示警，千均一髮之際，翠英用連環妙計送走凌雲、愛麗，消滅萬里風，手刃陳兆群，漢奸伏法之際，才知翠英就是令他聞風喪膽的「天字第一號」。



◀《大俠梅花鹿》劇照，1961，台語

寧靜的森林中，小動物們正快樂的合唱，忽然間噬血狼群來襲，森林裡的英雄人物梅花鹿卻在森林另一處與大角鹿爭風吃醋，為爭奪鹿小姐的芳心而打得難分難解，待他趕回森林後，才發現鹿伯伯已慘遭惡狼毒手，留下遺言要梅花鹿為他復仇……。同時，風騷又善妒的狐狸精因眼紅鹿小姐受盡萬千寵愛，設下詭計陷阱，聯合大角鹿欺騙鹿小姐說梅花鹿已死，甚至引來狼大爺入侵山羊公公的地盤，一片混戰中，兔子與烏龜也來參一脚、比賽跑，山林裡萬獸奔騰、熱鬧非凡，大俠梅花鹿能否英勇救美，化解了這一場森林危機呢？

第一號》，以及已經取得某種「靠片(cult film)」地位的「天然景禽獸裝台語童話故事片」《大俠梅花鹿》。但這種回顧框架的潛在危險是，當觀者面對影人各種「好行小慧」的小聰明，嘻笑之餘，放在心底沒說出口的潛台詞，或許正是從這幾部電影看見台語片的「言不及義」和無厘頭抄襲。這樣的台語片，當年會被觀眾淘汰，似乎並不意外。

簡言之，這兩種回顧框架，若未能夠有效吸引他人進一步深化對於台語片時代的理解，反而可能致使一般大眾對台語片的印象，停留在簡化、扁平的刻板印象。姑且不論這兩種形象彼此之間就有不相容之處，我們於今所能見的台語片樣貌，根本不及當年台語片總產量的十分之一。若只抱持任何一種觀點就想要直接定調台語片，都有過度武斷、不夠細緻之嫌。

事實上，台語片絕不只有向當年紅片「致敬」的翻拍作品。費盡苦心自編劇本的作品，甚至改編臺灣文學，取材自臺灣流行歌曲、廣播劇的原創台語片，同樣不在少數：如郭南宏根據徐坤泉的小說攝製而成的同名電影《靈肉之道》，或者是林搏秋改編張文環《藝旦之家》而成的《嘆煙花》。近年來，也已經有越來越多研究者重新仔細閱讀台語片，指認出許多經典之作及其電影美學，如辛奇導演的《地獄新娘》、梁哲夫導演的《臺北發的早車》及林搏秋導演的《錯戀》等片。

只不過，這種由文本出發的台語片書寫和回顧框架，仍未能回應我們面對台語片發展歷程的幾道問題：台語片究竟為什麼難以跨越彩色電影的製作門檻？台語片末期又為何會走上異色電影甚至徹底消逝的道路？距離「台語片小組」開始蒐集台語片相關資料也已經過了20個年頭，隨著許多重要歷史檔案館藏的開放：如國民黨黨史館、行政院新聞局、國史館所藏外交部檔案，以及財政部關務署所藏進出口貿易統計等，我們更需要從產業史的角度，對於這些問題提出一套更詳盡的答案，作為我們重新定位文本的重要取徑。

「回歸生產脈絡，注重產業史觀點」，是我認為在一甲子之後，回顧台語片時代的過程中，不可偏廢的一環。如何在那個政府不願輔導的黑暗年代，仍能摸索出一套足以營利的產業運作模式，更是在如今臺灣商業電影重新崛起之際，台語片和台語影人能帶給我們更顯珍貴的時代意義。

以下，我將從近年台語電影產業史的相關研究，指出台語片的製片脈絡如何挑戰既有對於1950到1970年代國片史的大敘述，打破我們常識認知之處，並說明「市場淘汰論」的觀點有何不足。電影從黑白轉向彩色，代表的同時也是製片成本的上升。常識性的觀點多以今日的語言使用人口比例，來推測台語片之所以無法跨越彩色技術門檻，是因為台語電影的市場小於國語片。

但事實上，回到史料來看，一直到1963年之前，臺灣影人普遍都認為在臺灣，台語片的市場其實遠大於國語片。1962年中影董事長蔡孟堅為了讓中影中止連年虧損的情形，甚至曾在報導中表示：「中影今後製片的路線，除了國語影片之外，並將大量拍攝台語片，因為在臺灣，有百分之80以上的人是講台語的」，並公開登報徵募台語片劇本。

可見，台語片在臺灣確實曾有個獨佔鰲頭的風光年代。但是那並非發生在年產量最高峰的1960年代，而是在1956年《薛平貴與王寶釧》出現之後。一直要到1963年邵氏《梁山伯與祝英台》在臺灣創下驚人票房，影人對於臺灣電影市場的認識，才開始有所轉變。

儘管台語片在1959年至1961年間，曾經一度因底片來源受限而面臨第一波產量低潮。但是在那個年代，台語片曾經有個何基明創辦的華興製片廠，拍攝《青山碧血》（劇情描寫霧社事件）和《血戰噍吧嘰》（描寫西來庵事件）等大規模的抗日歷史片，捧紅何玉華和歐威等明星。台語片也有林搏秋創辦的玉峯湖山製片廠，搶在香港邵氏影城前，成為亞洲僅次日本和印度的第三大製片廠。

台語片甚至曾有一定的外銷市場，如《薛

平貴與王寶釧》就曾經賣到日本、新馬和泰國等地，由白克導演的《龍山寺之戀》更讓莊雪芳在東南亞隨片登台長達一年五個月。直到1962年都仍一片光明的台語片風華，為何會在1963年之後，特別是在彩色技術轉型過程中突然殞落，背後顯然有其故事。

每當論及台語片的時代價值，論述上往往是「以量取勝」，強調年產量曾高達近200部的台語片，在1967年，甚至一度讓臺灣電影成為聯合國教科文組織統計下的「世界第三大劇情片生產國」。然而，台語片為什麼沒能發展出彩色台語鉅片呢？台語片之所以無法跨越彩色電影的製作門檻的原因，在影人眼中多半只是單純的市場考量。然而，兩種語言市場在技術轉型時期的變化，其實更是政治介入的後果。

簡單來說，我們可以從成本和收入兩方面來看。就彩色片的製片成本，國民黨政府就明訂國語片商得享底片免稅的押稅進口優惠，導致許多台語影人要想拍彩色片，就會決定改拍彩色國語片。此外，相較於中影、臺製等公營片廠出身的國語影人，台語影人面臨到沒有製片廠、沒有機會出國受彩色製片技術培訓的限制，也就影響到整體台語片圈跨足彩色電影的條件。

就收入方面，國民黨政府在影人陳情下，也清楚國語片單靠臺灣市場是無法回收成本的。為了能夠有效鼓勵製片商拍攝國語片，國民黨政府一方面提供日片配額優惠和金馬獎等獎勵辦法，透過日片的發行收入和獎金，實際彌補國語影業的製片虧損。另一方面，國民黨政府更與外省籍國語影人主導的製片協會合作，在外交部各駐外大使協助下，積極串聯東南亞各國主要院線的發行經理，或者在部份國家改從非商業放映開始，以高規格打造的彩色國語鉅片，洗刷過去臺灣出品的國語片製片品質不佳的印象，逐步開拓國語片外銷市場，並規定台語片要想藉該協會外銷，就得統一另外配上國語配音。這樣獨厚國語影業的政策優惠，自然導致台語片商只能持續拍攝黑白台語片。

既有的電影史書寫，普遍將此一時期中影《蚵女》、《養鴨人家》等健康寫實作品，國聯和臺製合作的《西施》等彩色國語鉅片，視為在1960年代成功帶起「國片起飛」的代表。然而，若從產業史觀點來看，在臺灣國語片市場並未同步成長的情況下，趕拍這些彩色國語鉅片，其實付出了一定程度的發展代價。中影為了拍健康寫實和健康綜藝等彩色國語片，在1972年就已累積高達2億3763萬的負債總額。耗資2400萬元拍製而成的《西施》，雖然當年已是十大賣座國片之首，最後全臺票房收入也只有506萬元，外銷成績也不佳，臺製最後只能吸收1400多萬的製片成本默默認賠。

相較於那些拍不垮的公營國語片，台語影人在那時期（被迫）沒有依賴政府任何輔導補助，仍自力更生找到一套商業模式，持續在黑白片媒介中，撐起臺灣電影的一片天。若從產業觀點來看，在激烈競爭的環境下，那些看似「胡鬧」的影片彰顯的不只是影人創意，更代表著臺灣電影中埋沒已久的系譜類型，以及被製片視野遺忘的潛在客群。

我們曾有過「科幻特攝台語片」，如《神龍飛俠》、《月光大俠》以及《飛天怪俠》等片。《大俠梅花鹿》更反映出臺灣電影曾有一支兒童電影脈絡，將兒童視為製片的目標客群之一。台語片在此一時期的「創意」，都在提醒我們如今對臺灣電影，或者「本土電影」的類型和客群想像，是否反而變得太過侷限單一。再來，許多人認為台語影人在末期走向異色電影，是不理性而自取滅亡的作為。對此，必須先提醒的是，異色電影並非晚期台語電影的全貌，辛奇導演備受推崇的《危險的青春》正是完成於1969年。反倒是電影檢查單位以及報章媒體格外針對台語片的「掃黃論述」，或許才是將台語片和情色電影畫上等號的刻板印象首要成因。

即便是異色電影的出現，也有其脈絡可循。1969年之後，在教育部文化局接掌電影事業之後的大力輔導，臺灣也已然自行沖印彩色電影的情況下，國語片已經與世界各國電影一樣，完成近乎百分之百的彩色化轉型。此時的台語電影，已經因為無法拍攝彩色片而只能在三、四流戲院流通。影人自然容易訴諸性和暴力來吸引客群，獲得一定票房回饋。

事實上，不只台語電影，當年同樣只能拍攝黑白片的香港粵語片，也在1960年代末期迸發出許多異色電影。可見，這種選擇其實是處於該種結構位置者，為求營利，再自然不過的理性考量。導致台語片和粵語片在1970年代迅速衰亡的主因，是黑白底片在全球彩色化轉

型下的斷源。若是將台語片和粵語片的衰亡，歸因於晚期以情色片為主的「墮落」而導致被市場淘汰，其實是種忽略背後生產結構影響而倒果為因的評論。

最後，讓我再舉一例說明修復文本和研究脈絡相互搭配，以翻新我們對於電影史認識的必要。在過去的隨筆評論中，作為第一部台語片的《薛平貴與王寶釧》，曾經被人形容是「粗製濫造」，說拍戰爭場面有臨時演員原本死了又再爬起來跑一輪湊數。在影片早已佚失的情況下，何基明導演再怎麼不服也只能百口莫辯。2013年，南藝大音像紀錄與影像維護所師生終於尋獲這部《薛平貴與王寶釧》，有了文本之後，如同早年跟訪何基明導演的黃秀如所說，才能證明「何導演當年真的沒有騙我」。

更何況，《薛》片是在民營影業要想取得底片極其不易的脈絡下誕生，在不能輕易NG的情況下，《薛》片費心的場面調度，甚至訓練演員馬術等安排，更顯得格外珍貴。特別的是，這次尋獲的《薛平貴與王寶釧》，並非原初料想的台語版，而是另外配上客語的拷貝，就連許多《薛》片參與成員，都不清楚這樣的客語版本究竟是從何而來。透過剪報和檔案研究，我們才知道，是到了1966年，才開始出現將台語電影加工配上客語的情形。當年經營這門生意的，有雙龍和大鵬兩間公司，而雙龍的合作對象，是桃園先聲廣播電台客家語廣播劇團。藉此，我們才更清楚未來田野的尋訪方向，也不至於誤認客語版《薛》片是拱樂社當年為了親近客家市場而直接配製的作品。

重新認識台語片受侷限的產製條件，以及分清楚台語片在不同時期的差異，將更能幫助我們定位那些業已修復完成的台語電影，瞭解到每部影片的生產條件及其限制，才更能突顯出當年影人的成就和影片的價值。台語片的時代意義，也在它作為過往國片史「反記憶」起點的產業史價值。讓我們得以串起過往零散的歷史證據，以另一種觀點和敘事，重新挑戰彩色國語鉅片帶動「國片起飛」的電影史論述，嫁接起臺灣電影史的關鍵起點和制度遺緒，也重新找回一段因為政治力量而消逝的福佬文化市場，曾經據有，此時更值得再現的活力和潛能。

參考資料與其他資源

電影書目

- 王君琦等，《百變千換不思議：台語片的混血與轉化》，臺北：聯經，2017。
- 白虹口述、陳亭聿著，《妖姬·特務·梅花鹿》白虹的影海人生，臺北：一人出版社，2018。
- 沙丹著，《幕味—重訪影史與策展實踐》，北京聯合：2016。
- 李桓基、楊遠嬰主編，《外國電影理論文選》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2006。
- 冷彬、王詩情、陳怡樺編輯，《迴映誌—影像年代下的教育現場》，臺北：富邦文教基金會，2018。
- 洪國鈞著，《國族音影：書寫台灣·電影史》，臺北：聯經，2018。
- 許立衡、張凱洵著，《電影冷知識》，臺北：創意，2018。
- Andre Bazin著，崔君衍譯，《電影是什麼》，北京：文化藝術出版社，2008。
- David Bordwell, Kristin Thompson著，曾偉禎譯，《電影藝術形式與風格，第十版》，臺北：麥格羅希爾，2013。
- Louis Giannetti著，焦雄屏譯，《認識電影》，臺北：遠流，2010。
- Louis Giannetti, Scott Eyman著，焦雄屏譯，《閃回：世界電影史》，臺北：蓋亞文化，2015。
- Robert Stam著，陳儒修、郭幼龍譯，《電影理論解讀》，臺北：遠流，2002。

參考網站

- 《放映週報》網站：<http://www.funscreen.com.tw/>
- 國片暨紀錄片影像教育扎根計畫：<http://ourfilms.tfi.org.tw/>
- 「國家電影中心」官方網站：<https://www.tfi.org.tw/>
- 《國影本事》試刊號誌至第十三期：<https://www.tfi.org.tw/Publication/Newsletter>
- 「認識電影」輔助教材：<http://edumovie.culture.tw/>
- YouTube頻道【Every Frame A Painting】：<https://www.youtube.com/user/everyframeapainting>