

國立政治大學傳播學院

在職專班碩士論文

指導教授：關尚仁 博士

從敘事角度剖析國片海角七號



研究生：林世堃

中華民國一〇〇年一月

國立政治大學傳播學院碩士在職專班

碩士學位論文

從敘事角度剖析國片海角七號

研究生：林世堃

本論文業經審查及口試合格 特此證明

論文考試委員：

何南仁

指導教授：

黃新榮

趙明忠

何南仁

專班主任：

林文

趙明忠

中華民國 99 年 1 月 21 日

國立政治大學
博碩士論文全文上網授權書
National ChengChi University

Letter of Authorization for Theses and Dissertations Full Text Upload

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

(Bind with paper copy thesis/dissertation following the title page)

本授權書所授權之論文為授權人在國立政治大學傳播學院碩士在職專班系所
_____組 99學年度第一學期取得 碩士學位之論文。

This form attests that the _____ Division of the Department of EMA Program in Communication(EMA) at National ChengChi University has received a Master degree thesis/dissertation by the undersigned in the _____ semester of 99 academic year.

論文題目 (**Title**) : 從敘事角度剖析國片海角七號 (A Narrative Analysis of Taiwanese Movie Cape No. 7)

指導教授 (**Supervisor**) : 關尚仁 博士

立書人同意非專屬、無償授權國立政治大學，將上列論文全文資料以數位化等各種方式重製後收錄於資料庫，透過單機、網際網路、無線網路或其他公開傳輸方式提供用戶進行線上檢索、瀏覽、下載、傳輸及列印。國立政治大學並得以再授權第三人進行上述之行爲。

The undersigned grants non-exclusive and gratis authorization to National ChengChi University, to re-produce the above thesis/dissertation full text material via digitalization or any other way, and to store it in the database for users to access online search, browse, download, transmit and print via single-machine, the Internet, wireless Internet or other public methods. National ChengChi University is entitled to reauthorize a third party to perform the above actions.

論文全文上載網路公開之時間 (Time of Thesis/Dissertation Full Text Uploading for Internet Access) :

網際網路 (The Internet) ■ 中華民國 101 年 3 月 15 日公開

● 立書人擔保本著作為立書人所創作之著作，有權依本授權書內容進行各項授權，且未侵害任何第三人之智慧財產權。

The undersigned guarantees that this work is the original work of the undersigned, and is therefore eligible to grant various authorizations according to this letter of authorization, and does not infringe any intellectual property right of any third party.

● 依據96年9月22日96學年度第1學期第1次教務會議決議，畢業論文既經考試委員評定完成，並已繳交至圖書館，應視為本校之檔案，不得再行抽換。關於授權事項亦採一經授權不得變更之原則辦理。

According to the resolution of the first Academic Affairs Meeting of the first semester on September 22nd, 2007, Once the thesis/dissertation is passed after the officiating examiner's evaluation and sent to the library, it will be considered as the library's record, thereby changing and replacing of the record is disallowed. For the matter of

authorization, once the authorization is granted to the library, any further alteration is disallowed ,

立書人：林世堃

簽名(Signature)：

林世堃

Date of signature : 15 / 03 / 2011 中華民國100年3月15日 (dd/mm/yyyy)

謝辭

印度詩人泰戈爾說「如果你因為錯過夕陽而淚眼婆娑的話，那麼你也要錯過群星了」，我因為沒有淚流滿面，終於拿到這張碩士畢業證書，能拿到這張畢業證書有形的至少要感謝內人洪采玫、唐淑珍班長、王建雄、李惠仁同學、我的秘書廖翠貞、學妹小彪、吳雅樂，無形的要感謝台中市東勢、石岡地區的「某人」，當然最要感謝的還是關尚仁、黃新生、盧非易等三位老師。

1983年我從政大畢業後，當過基層公務員、電影編劇、補習班老師、報社記者、電視台記者、電視台副台長，國家電影資料館副館長，人生經歷算是非常豐富，我自己也非常滿意自己的人生，但對於未能一圓年輕時念研究所的宿願感到相當遺憾，不過想到之前曾考政大研究所四次落榜的經驗，不由得質疑自己是否有能力與政大研究所再續前緣。

2006年在妻子洪采玫的鼓勵下，我再敲政大大門，她說，「你只要負責念書，其他就交給我，連報名等所有資料都是她準備的」，於是我終於搶攻了政大研究所的灘頭堡。然而進了研究所之後，才猛然發現課程與學習方法，與大學通識

教育截然不同，挫折感油然而生，幾次想休學而去，所幸有班長唐淑珍的加油打氣，加上忘年同學王建雄在課業上與電腦作業上的幫忙，才能在顛簸中修完基礎學分。

然而研究所真正的重頭戲是論文，就是這一本論文困了我兩年多，我的論文題目經關尚仁老師指點，選擇了 2008 年最紅的電影「海角七號」，採質化研究從編劇敘事角度來剖析海角七號，我是屬於職業級編劇，但一路下筆寫來，今生第一次感覺到筆是如此沈重，文章是如此之長，資料是如此繁多，縱然我有第一流的編劇組織能力，但面對龐雜無比的資料，大腦頓時好像產生阻塞現象，一點也沒辦法，縱然我自認運筆功力無庸置疑，仍第一次體會到隔行如隔山的壓力。

沮喪時，真的想放棄 2009 年 3 月第一次與 2010 年 1 月的第二次口試的成績，因為我失去了修正的能力了，無論我聽多少次關尚仁、黃新生、盧非易三位老師的口試指正錄音帶，始終抓不到那種學術要求的精準感，所以修正作業擱置了非常久，加上 2010 年 4 月，我的職務又調整為客家文化館館長，一整年忙得不可開交，根本就是讓論文自生自滅，

所幸這時同學李惠仁不斷加油安慰，讓我始終保留最後一絲火花，而最重大的刺激是來自東勢、石岡地區某人刺激說，「如果拿不到政大碩士學位就是學術界的豎仔」，重新激發我的鬥志，最後在學妹小彪，吳雅樂的協助校正、聯繫下，終於結束五年來的一場學業苦行戰爭。

感謝所有幫助過我的同學們，我還是老話一句，我是實作型人物，經過研究所的洗禮試煉後，證實自己確實不適合做學問研究；陳百齡老師說，「每一張畢業證書都是不等值的」，這一張畢業證書對我而言，誇張地可以說是我活著的證明書，是啊，活著的感覺真好；退一步說也可以說「我不是學術界豎仔」的證明書，再次感謝在我研究所讀書期間曾經認識或幫助過我的每一個人，謝謝。

中文摘要

國片海角七號的賣座創造台灣影壇近年來的奇蹟，其劇本的內容結構乃七封信書加上一個劇情片內容的故事所構成。針對電影類型與結構的探究是研究者剖析劇本受歡迎可能的出發點，因而本研究從敘事角度出發，探討海角七號的敘事問題。

本研究的研究方向包括：探討海角七號的影片結構與敘事；探討海角七號影片中的劇情人物元素；探討海角七號的對白與劇情；探討海角七號影片畫面的元素和場景的設計。並透過半結構式的訪談，訪問理論與實務界人士，使研究敘事結構層次與海角七號賣座的市場效應能有一對照性探討。

研究結果發現：(一) 影片敘事與結構容易使觀眾產生共鳴；(二) 人物元素多元、角色個性鮮明，有助激發觀眾與影片之間的互動；(三) 對白活潑生動、具創意且貼近生活，有助觀眾對情節的記憶、回顧，甚至引起市場效應；(四) 電影場面生動，兼具懷舊與現代感，吸納多元觀影者。

可見，劇情能輕易讓觀眾深刻與記憶，甚至造成口碑效應，是該劇本最引人入勝之處。其背後所隱含的情感性或中日情懷是塑造人物與對白最能使台灣觀眾產生親近性的方式。因而，敘事結構對該片的市場成功影響較深。

關鍵字：海角七號、敘事、半結構式訪談、電影、國片

目 錄

第一章 緒論	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究背景.....	2
第三節 研究目的.....	4
第四節 研究問題.....	4
第五節 研究範圍.....	5
第二章 文獻探討	6
第一節 敘事理論.....	7
一、敘事理論的功能與緣起.....	7
二、敘事理論.....	8
三、敘事理論的論點.....	10
小結.....	11
第二節 電影劇本寫作的主要議題.....	12
一、故事大綱.....	12
二、劇情結構.....	14
三、角色與對白.....	16
四、畫面元素與場面設計.....	17
小結.....	19
第三章 電影、電視劇本文本的類型	20
第一節 類型與公式的意義.....	20
第二節 劇情類型與公式.....	22

小結.....	24
第四章 研究方法.....	25
第一節 研究設計.....	25
第二節 研究方法.....	25
第五章 研究分析.....	28
第一節 影片的敘事與結構.....	28
一、分析一：分幕表現.....	29
二、分析二：各幕結構與內容表現.....	43
第二節 影片的人物元素.....	45
一、分析一：角色性格.....	45
二、分析二：人物的主次安排.....	53
第三節 人物對白與劇情.....	55
一、情緒型對白.....	55
二、趣味型對白.....	55
三、深度型對白.....	56
第四節 影片畫面與場景設計.....	59
一、影片畫面.....	59
二、場景設計.....	59
小結.....	61
第五章 研究結論與建議.....	62
第一節 研究結果.....	62
第二節 研究限制與未來研究建議.....	64
參考文獻.....	65
附錄一：受訪者基本資料.....	68
附錄二：受訪者的受訪時地.....	69



圖目錄

圖 1：三幕劇.....46

表目錄

表 1：七封情書的內容表現與結構分析.....35

表 2：海角七號人物角色與 M. Mehring 研究中的角色人物對照表..51



第一章 緒論

第一節 研究動機

國片海角七號開出了超過五億元票房，創下了台灣華語片有史以來最高紀錄，所有票房紀錄僅次於「鐵達尼號」七點一億元，成為台灣影史上票房第二高的電影，尤其二〇〇八年從八月起全球掀起金融大海嘯，消費景氣反轉直下，然而八月份上映的海角七號，竟能在一片不景氣中，創此佳績，更是難能可貴。

這部電影的故事，主要是描述幾個處在人生困境裡的小人物，如何齊心完成一場表演盛事；它用愛情與音樂為主要元素，講述了一個關於如何打開自己、掌握機會、勇敢做決定的故事。導演魏德聖拍攝這部電影的過程，也是一則為了一圓人生夢想而痛苦、而不甘、而堅持、而努力的故事，更為這部電影增添吸引力。

任何一部電影成功的因素很多，海角七號也不例外，包括美國八大公司美式行銷方式、最新式的網路廣告等等都是助力，而使海角七號成為「最賣座國片」，這部電影當然不可能被台灣人遺忘，但是票房只不過反應了它受歡迎的程度，它真正的魅力來自於更多原因。但本文所欲探討的部份僅限於編劇（劇本）層面，如果將電影比做是一棟大型建築物，那麼電影劇本就是一部電影的施工設計藍圖，導演李嘉（1989）甚至明白指出，「電影劇本完成時便已決定這部電影的成敗」。日本導演今村昌平（1983）表示，當劇本完成時，一部電影已經完成十之六、七，我所從事的不過是剩下來的十之三、四」。

嚴格說來，海角七號不過就是一部通俗劇情加上七封情書的鄉土片或商業電影而已，但票房結果卻跌破所有專家的眼鏡，一般而言，坊間評價還不差，那麼這部電影受歡迎的因素到底在哪裡呢？是故事特別動人？角色人物塑造成功？電影情節引人入勝？這部電影的編排符合古典三幕劇嗎？還是符合所謂好萊塢電影公式？這都是本論文所欲探討的部份。

第二節 研究背景

過去在一些研究中曾經指出，由類型與公式概念了解媒體，應能找出媒體所存在的社會文化中的特定習俗與迷思（Berger, 1992; Kaminsky, 1991，引自蔡琰，1995）。然而，在台灣當前的傳播研究中，即使是最熱門的電影或電視劇都普遍缺乏有關劇情內容或節目類型的分析報告（蔡琰，1997）。

在好萊塢片廠制度的「古典時期」，大約是在一九三〇到一九六〇年間，「好萊塢類型電影」主要類型電影可分為：西部片、警匪片、硬漢偵探片、瘋狂喜劇片、歌舞片和通俗劇。到了六〇年代以後，就有更多分類，例如，文藝愛情片、災難片、科幻片、恐怖片、鬼片、戰爭片、恐龍片、紀錄片等等。

電影表現手法其實就是導演用影片說故事的方法，雖然用電影說故事的方法，有很多種表達方式，不過由於好萊塢的電影稱霸全球多年，全世界的觀眾不僅對好萊塢電影類型知之頗深，更已經習慣好萊塢式的電影公式，好萊塢電影除了電影公司本身的強勢廣告行銷外，連李安導演（2006）也公開承認，「好萊塢的電影確實是有一套說故事的公式，不管在任何類型影片中，只要仔細觀察，就不難發現這些公式的痕跡」，他更強調，「台灣電影如果要行銷全世界，走進國際市場，也必須加入這些公式要素，因為全球觀眾已經習慣了這種說故事的方式了」。

海角七號上映後，熱愛「海角七號」的觀眾到處宣傳，逐漸形成口碑，成為熱潮，熱力延燒整個秋天。有觀眾在颱風天去戲院排隊買票等著觀賞；有人一遍又一遍走進電影院溫習它所引發的眼淚和笑聲；有人帶著他們十餘年不曾進戲院的父母和祖父母一同去戲院看電影，彷彿藉著看這部電影一起回憶家族往事。這部電影同時帶動了影片拍攝地的觀光熱潮，大批民眾湧入恆春小鎮，只為一睹電影中的場景，這些現象讓台灣社會見證了電影所具有的強大社會動員力量。

雖然研究者多是根據主觀在分析電影，但其批評意見，卻也難以擺脫社會和經濟的影響因素。這點與美國最高法院在一九一五年的決定是一致的，那就是電影生產是一種商業行為，目的就是為了利潤（Thomas Schatz, 1999: 4）。海角七號的票房成功形成磁吸效應，甚至變成了一項社會運動，這個票房紀錄對於

面臨黃昏關卡的台灣電影市場無疑是最大的鼓舞。

導演朱延平（1987）也不諱言指出，「沒有票房的電影導演是難以立足的，更遑想要拍攝理想中的藝術電影」。對於票房與藝術的批評與爭議，正是電影學界菁英學派約翰·賽門（John Simon）和流行學派寶琳·凱爾（Pauline Kael）意見相左的關鍵。當然電影如果能夠有好票房又被評價為藝術，亦即所謂「叫好又叫座」，那無疑就是所有編劇、導演、製片人、電影公司及演員理想中最完美的作品了。

當電影變成是一種藝術時，無疑的，是因為人的關係。但電影並非靠人類，而是靠公司（corporations）的孕育養成。它架起了畫架、買來了顏料、安排觀看的角度，並且雇用了有潛力的藝術家。而在藝術家出現之前，它至少比其他部分加起來更為強大。雖然我們的詩人尚未為此下定義，但是此一公司卻在人類的生活和命運之外，發現了它自己的生活和命運（Fortune 雜誌，1932：12）。

從票房上來看，海角七號無疑是成功的，一部電影的成功需要很多很多的因素的配合。

電影工作者不斷努力以求吸引更多觀眾，他們一方面調查吸引潛在觀眾的地方，一方面則將觀眾反應良好的地方予以標準化。在電影事業逐漸發展的過程中，就基本經濟的事實來看，實驗的重要性逐步被標準化取代。一九一五到一九三〇年間，片廠便開始標準化、經濟化，到最後甚至連電影生產的每一個環節也都如此（Balio，1976）。

值得一提的是，在電影製作和任何的流行藝術形式中，一項成功的產品必須和它的慣例互相結合，因為它的成功可以引起更多的仿效。製片商在每一次的商業努力中提出不同的電影慣例，而觀眾則指出這些改變本身是否可以經由重複使用再變成一種慣例。

本文將只從電影敘事的角度來剖析這部電影的劇本，包括故事、人物與對白、結構、場面等，來剖析探討這部電影最受歡迎的部份。

第三節 研究目的

根據上述的研究動機與背景，本研究的研究目的是剖析擬定以下幾個面向：

- (1) 海角七號的電影大綱、影片敘事
- (2) 海角七號的劇情結構、主副線的敘事特色
- (3) 海角七號的角色性格及對白特色
- (4) 海角七號的影片畫面與場面設計

透過電影劇情大綱可以了解影片的整體輪廓，與此對照的劇情結構、主副線的敘事設定便共同決定了故事的核心與範圍，再次，透過角色的性格和對白安排的內容就能層層推衍故事的細節與背後的意義，甚至進一步輔助探討影片賣座的因素與關連性。此外，影片的場面設計是電影表現方式中極具重要意義的部分，影響整部電影對觀眾的觀感。因此，以上作為本研究的研究目的。

第四節 研究問題

台灣華語電影票房已經沈寂多年，甚至已逐步走到被國人遺忘的地步，但海角七號是華語電影票房記錄冠軍，這項不可思議的記錄出現在經濟不景氣及全球金融大海嘯的二〇〇八年，更是不可思議中的不可思議，不僅帶動了緊跟其後上映國片的票房，海角七號更被視為是國片復甦的指標，引起關心台灣電影者諸多討論，因此本研究問題如下：

- (1) 探討海角七號影片的結構與敘事？
- (2) 探討海角七號影片的人物元素？
- (3) 探討海角七號對白與劇情？
- (3) 探討海角七號影片畫面元素與場景設計？



第五節 研究範圍

海角七號是台灣有史以來票房最高的華語電影，自然有其研究之價值與必要，而其能創下票房記錄，有著太多太多的主觀電影因素與客觀社會因素，電影是綜合藝術，主觀的電影因素包括有導演、編劇、演員、行銷、攝影、音樂、美術、特技…等等，每一個環節都可能影響一部電影成功與否。客觀的社會因素則是包括當時的社會景氣、氣氛、流行…等等，這些看似不具決定性的客觀因素，事實上同樣都主宰著一部電影的票房成敗與是否受歡迎。

一部電影的成功有很多種定義，例如，從具體的得獎叫好、到無形的口碑、藝術價值、甚至到具體開啓電影新類型、新浪潮、開創票房新記錄等等都是，而本研究對海角七號的成功定義，是設定在票房記錄上，要從上述的主客觀因素，來剖析海角七號票房受歡迎的原因，研究範圍會顯得太大，而且鬆散，研究結果一定失焦，所以本研究僅設定在劇本部份。

由於研究者曾是電影與電視連續劇職業編劇，編過十多部電影劇本、參與過數部連續劇編劇作業，實際上映過二部電影，因此對於編劇與票房感受特別深刻，而且在寫作經驗中，確實也感受過導演與電影公司對於劇本決定票房成功與否的壓力，由於劇本是一部電影完成的濫殤，所以本研究決定只針對劇本部份著手，仔細分析海角七號的故事大綱，人物與對白、劇情結構、場面設計等。

而為確認劇本內容的鋪排與分析海角七號的特色，本研究除將做電影文本分析外，還將與二位資深編劇出身的導演、三位大學電影相關科系副教授、講師、二位電視台主管、執行人員、記者、熱愛電影的中、南部圖書館館長等共十二位人士，做深度訪談，以探索海角七號受歡迎的編劇因素，做為未來有志電影工作的人士參考。

第二章 文獻探討

於是，電影表現手法其實就是用影片說故事的方法，雖然用電影說故事的方法，有很多種表達方式，不過由於好萊塢的電影稱霸全球，全世界的觀眾絕大多數已經習慣好萊塢式的電影公式，好萊塢電影除了電影公司本身的強勢行銷外，連李安導演（2006）也公開表示，「好萊塢的電影確實是有一套說故事的公式，不管在任何類型影片中，只要仔細觀察，就不難發現這些公式的痕跡」，他更強調，台灣電影如果要行銷全世界，也必須加入這些公式要素，因為全球觀眾已經習慣了這種說故事的方式了。

電影與電視戲劇製作原理、方式、過程是相同的，只是電視與電影使用的媒材不同而已，也就是說，除了使用的媒材不一樣之外，電影與電視的敘事原理基本上是一樣的。

由於電視劇的內容不能與當時社會脫節，鄉土電影本質也是寫實類型電影，同樣不能與當時的社會脫節，所有劇中情節所描寫的對象應當是當代社會的生活或精神上的某種層面、或社會價值，或是當代社會所信仰且能接受的價值觀念與生活哲理。換言之，電視劇通常顯示了一般大眾容易辨認的象徵符號系統，而這套符號系統完全依編導演員製播（編碼者）與觀眾（解碼者）之間所共有的社會意識組成。爲了要使電視劇中的象徵符號系統（或訊息）能夠普遍獲得觀眾接受，必定要事先經過社會、政治、經濟、道德、信仰、以及美學種種條件的壓縮與過濾。如果戲劇訊息能夠同時經過觀眾以及製播者的認同而使節目存活或延續，即代表了電視劇的訊息模式符合大眾經驗中的標準模式或一般認知，明顯具有社會及文化上的獨特意義，充分顯露了社會大眾所享有的文化（蔡琰，1995）。

第一節 敘事理論

概括地說，故事是讓人們認識自己和認識世界最重要的方法，而敘事就是在時間排列中的故事。Carey (1988) 認為，各式各樣的傳播行為都可以當做「文本 (text)」，都是研究社會文化的素材。文本的再現，不只是講述故事，也透過各種敘事形式協助讀者了解世界，或了解敘事中所隱含的世界本體。最近研究者也發現，任何時間序列事件若具備發現、反轉、情境轉變等要件，即屬戲劇敘事，其內涵具有穩定的社會秩序結構，可完成建構社會真實的敘事任務 (Langellier & Peterson, 1993; Nakagawa, 1993)。

一、敘事理論的功能與緣起

敘事方法存在久遠，而現代敘事分析則是始於二〇年代卜羅普 (V. Propp) 對故事結構的研究，但是一直到 1969 年才由屠德若夫提出敘事學 (narratology) 這個名詞。敘事學的方法 (即論述) 可以幫助人們選擇用哪一種行為來批評現實社會 (Fisher, 1987: 90)。

卜羅普的「敘事功能 (narrative functions)」概念來自於對蘇聯民俗故事的研究，他曾論及如組織一個故事的「秩序」，卜羅普的敘事功能可以辨識任何故事表面下的深層結構，因而可以系統化的研究方法描述文本形式，基本上是屬於有效的「敘事文法」，而這也是他與其它敘事理論者最大的不同 (蔡琰, 1997; Onega & Landa, 1996: 23)。

Chamberlian 和 Thompson (1998) 認為敘事與記憶有關，而且互相影響；人類的記憶塑造了敘事的內容和形式，也直接型塑了人們的記憶。Eco 說，人是「說故事」的動物，藉由敘事提供現實生活中的道德意識和經驗世界中的共同認知 (Jacobs, 1996: 8)。人們每天藉分享一些故事累積出重要深厚的文化經驗。

敘事理論描述了到處存在的故事結構，也解釋人類心靈的許多原型。Frye (1957) 深入探討文學結構發現，不論哪一種敘事類型或模型，其原型總是對照呼應著人類生命的週期結構。許多研究者在敘事結構的抽象層次中，從神話、傳說、紀實文學、虛構文學之間也陸續找到驚人的類似相通之點。

二、敘事理論

「敘事」一詞雖然經常被研究者們所引用，對它的定義卻莫衷一是。亞里斯多德說，「敘事是一件有情節的作品」是早期關於「敘事」一詞較經典的定義，如詩、悲劇、喜劇都是；其中，悲劇是敘事的最高形式。而蘇格拉底在討論寫作風格時認為，無論現在、過去或未來的討論，神話內容都是對事件的敘述。因此可以簡單說是一件事的敘事或模仿，或是敘述與模仿的綜合。傳統上，敘事是指透過（書寫）語言方式再現真實或虛構的一件事或一系列事件

（Florin,1996：9；轉引自蔡琰，1997）。黃新生（2008）指出，一般來說，敘事就是透過媒材「講故事」(story_telling)，是人類對經驗的表達與理解的基本方式，說故事的人和聽故事的人都具有文化上的意義。就如 Denzin 所指出的，「敘事就像故事，有開頭、中間與結尾 (plot)。故事有內在邏輯，對講述者有意義。敘事以時間的、因果的順序把事件關聯在一起。」(Denzin,1989：37；轉引自蔡琰，1997)。

亞里斯多德認為，敘事最重要的部份是情節，然後才是人物安排。從此以後，這個古典敘事觀點一直影響著文學與戲劇創作，一直到近代形式主義和結構主義興起才有所改變。在文學領域中，目前均以敘事指稱浪漫文學或虛構小說。較廣義的說法，敘事指「說一個故事」(Onega & Landa,1996：13)，最近才有較為具體的敘事理論。依 Genette（1980：25）的說法，敘事包含三個意義：

- 一、口述或書寫的論述，用以講述一件事或一系列事件。
- 二、指稱真實事件或虛構的連續事件（此一定義是今日文本分析者使用較多者，但不如第一個定義普及）。
- 三、指一個人所遭遇的一件事（此一古典敘事意涵在時間上出現較早）。

Onega & Landa（1996：3）指出，故事的意義可以透過不同語意的媒介來建構，例如書寫、語言、視覺影像、姿態、表演，以及這些語意媒介的各式組合。Onega & Landa（1996）更進一步擴大敘事的範圍，敘事不再侷限於文學的語言、文本文字而已，只要能將故事再現的都是，包括電影、電視、舞臺劇等都屬於敘事。而 Genette（1988：43）認為，「敘事」並不是「故事」的重複，也不等於故事本身，而是故事的詳細敘述 (recount)。

根據 Onega & Landa (1996) 的說法，敘事就好像是文本，也是語言現象的一種。一般敘事理論者都不諱言，語言是一種經過演化與學習的社會過程，視覺影像、聲音、姿態都可稱為是社會中的語言系統，敘事因而不能只有狹義的文字或文學上的定義。同理，電影、電視劇都可以視為是一套基於社會共同習俗慣例所建構而成的語言符號系統，不單只是傳播所稱的傳播現象，也是現代社會的一種敘事。

綜合 O' Nell (1994) 以及 Onega & Landa (1996) 的敘事理論，我們可以說，敘事理論是由相互連續的單一故事個體組成，同時具有時間和動作的連續結構，就像語言學上的「水平歷時敘事軸 (syntagmatic)」概念就可以用來輔助解讀文本。既然敘事是一連串事件的再現，當然也應該注意「垂直的比鄰軸」上所選用的語言以及對所選用語言的詮釋，用這兩個水平軸和垂直軸具體了解敘事之文本。

從這個觀點可以知道，敘事的意思已跳脫過去所指的文字文本，敘事者在講述故事時，重點經常是放在如何組織故事，並且呈現故事的邏輯原則。傳播研究近來除受到社會實証研究、結構與後結構主義、文化研究等取向的影響 (Jacobs, 1996: 373-397)，另已接受 Roeh (1989: 162-168) 的敘事觀點，就是各類故事都是在講述有關於人類內心的渴望 (stories of desire)，這種渴望不僅包括了虛構文學，甚至也涵蓋了真實的新聞報導。

三、敘事的論點

卜洛普的敘事模式在 20 世紀 60 年代被引入西方學界時，就為現代敘事研究奠定基礎。有些針對小說與電影情節的研究採用角色功能模式，認為有許多好萊塢電影展現的敘事結構特色，符合卜羅普的敘事模式 (黃新生，2008)。綜合說來，現代的敘事文本具有二個重要意義，一是闡明當代的文化假設 (cultural assumptions)；二是突顯雙元對立的結構 (binary structure)。

就如 Johnson 等人所指出的，「這種結構主義的前提____敘事是受潛在的與深層的傳統慣例所塑造____是一種有用的工具，可以指出例如，權力、男子氣概等強而有力的文化假設，被視為理所當然的事物。……這也是說，角色、情況、地點會以潛在的雙元對立結構組織而成，而不是相輔相成。可能包括自然

與文化、鄉村與都市、荒野與文明、男人與女人等等的對立。雙元對立不僅架構了敘事的發展，同時對某些角色或空間賦予價值，更把衝突的意義視為理所當然。因此，前述的敘事解決的結局，顯然會導致雙元的化解，或更可能的是，對立的某一要素肯定佔優勢。」（Johnson,Chambers,Raghuram,and Tincknell, 2004：161）

盧非易（2008）研究戲劇敘事指出，亞里斯多德在《詩論》中提出擬像（mimesis）與記述（diegesis）兩種戲劇表現概念，擬像常以客觀模擬或呈現事物發生的樣態（to show），提供觀眾自行觀察與感受，擬像經常是感性的傳達、擅長再現具體的訊息、重在視覺；而記述則經常使用主觀的方式陳述（to tell），直接向觀眾說明故事的意義與情感，屬於辯證，理性的勸說、適合表達抽象的意涵，偏重聽覺。

擬像的手法可以讓觀眾感同身受，體會劇中人的處境，並喚起觀眾激發同樣的情感；而記述的手法則提供觀眾明確的訊息，理解作者所欲表達的概念。電影、電視寫作都會使用擬像與記述，例如：戲劇類劇本多是用來反映人生故事，就經常使用擬像手法，讓觀眾感受戲中情境；而真實的紀錄片、報導腳本則使用較多的記述技巧，以獲得論理辯證。

小結

敘事研究的學者們相信，文化、權力與敘事三者交互影響的結果就是社會真實。綜合學者們的文獻，在此本研究對敘事的定義為，一、故事是指序列關係中合乎邏輯的事件，是在特定時空背景中由行為者所引發或經驗的行為動作；二、論述則是指顯示故事內容的具體符號系統。

透過敘事理論，我們得知電影使用論述來講述故事的歷程，是一種傳遞社會文化的傳播工作；故事不只是娛樂，敘事者同時從事著說服、宣傳、傳授知識及資訊的工作；論述也不只是語言的敘述方式，而是以現有的社會符碼影響閱聽眾的價值信仰與生活態度，甚至再製常態與意識型態。

綜合上述各種敘事與論述，閱聽眾置身在現實社會中，藉由每天發生的故事，閱聽眾得以修飾或再塑自己的認知與行為模式。從事電影、電視劇研究及創作的過程，理應對敘事理論所關注的論述、語意與修辭、故事結構，及故事中之戲劇性尋求答案，以免娛樂性質的電影、電視劇傳播工作被置於傳遞特定意識型態的工具。就如 Mumby (1993:1-4) 所說，「從敘事角度論述電視劇傳播，好像從文學及美學角度思考人際間的溝通。電視劇敘事理論除了提供一個替換角度輔助了解社會真實，更提供一個新的模式讓我們省視人類如何建構已知的世界」。電影敘事論述也同樣涵蓋在其中。

第二節 電影劇本寫作的主要議題

在電影、電視中的敘事者可以包括製作人、導演及其他相關編製工作人員等，但是在本研究中，敘事者則專指編劇。我們可以說，電影、電視劇的編排是一種能夠影響大眾認知與群體生活的媒介形式（Curti, 1998；Geraghty, 1991；Lipsitz, 1990；轉引自蔡琰，1997）。由於編劇受到自己成長環境與當時社會大眾集體記憶的影響，所以從事創作時不免放入成長過程與社會經驗的特定意識來做為故事基礎，而他所使用的符號也因此可以再現當時的傳統習俗與社會意識。

英國小說家 E. M. Forster (1990) 在他的著作《小說面面觀》(Aspects of the Novel) 裡為「故事」下了一個較明確的定義，他說，「故事是一些按時間順序排列的事件的表述」。簡單的說，故事必須包含事件、一連串具因果關係、接續影響的事件、依特定的時間順序呈現。寫作的核心在於使用技巧讓讀者想要知道下一步會發生什麼事，而這個技巧其實包含故事結構的節奏是否緊湊等等。

雖然Forster 將小說的面向分為故事、人物、情節、幻想、預言、圖式與節奏七項。但是在影片中，尤其是劇情片，幻想、預言、圖示這三個面向基本上是不過用的，因此盧非易（2009）將影視劇本的元素分成故事、人物、結構（情節的順序，故事的時間性）、場面（視覺，故事的空間性）等四大元素。劇本雖然還有其它的描述，但基本上卻離不開上述四項元素，也是分析劇本的具體利器。在本研究中，有關故事的部分，研究者主要是要分析海角七號電影故事是如何構成，它的主副線故事是什麼？在角色部分，研究者除了要介紹電影角色塑造的精髓，同時分析海角七號中的角色具有哪些精髓特色，角色研究的方法。在戲劇結構方面，將研究何謂古典結構與敘事線，並探討敘事時間與節奏控制。在場面設計的部分，將討論視覺設計與氛圍的建立。

一、故事大綱

雖然劇本是電影製作的第一步，但是在劇本之前，必須先有故事大綱，才能進行後續的寫作，因此我們可以說，故事大綱是劇本的骨架，後續的角色對白、劇情結構、場面設計則是劇本的血肉。由前述我們知道電影故事（story）是由一連串的情節（plot）所組成，Forster說情節是連串具因果關係的事件（events）。康乃爾大學 M. H. Abrams (1993) 教授進一步說明情節是一連串的事件以及行動

(actions)。故事能夠向前發展，是因為具有因果關係的事件，不斷交互影響。情節是由角色人物所主導，發展主要是隨著主角轉動，主角依自己的動機或目的，對特定事件採取特定因應方式，決定了故事的走向，在主要角色、次要角色的不停地做決定，不停製造新情節、新事件，終於完成整個故事。

不同的人說同樣的故事，會有不同的效果，而其關鍵就在於情節的設計。結構主義者認為，每一個故事都會有屬於它自己特色的系統化、結構化的情節模式。在勵志故事裡，從立定志向、化做具體目標、努力爭取、失敗挫折到問題解決達成目標或功敗垂成，這是一連串經常出現的情節。這種類似公式的情節安排不易引起的觀眾的興趣，甚至會引發觀眾的不耐，所以同樣的故事，便必需以不同的變化形式來呈現，觀眾才會有歷久彌新的感覺。從古至今，歷史上呈現的都屬於不同的人在演類似的故事，電影、電視也是一樣，但要如何在重複中求新求變，則是每一個時代都要面臨的問題。

在小說寫作中，同一個意義的詞句可以使用不同的詞語來表達，詞語(paradigm)的置換與行文(syntax)的變動，使得文本充滿各種的可能發展，同樣地，在一連串的情節順序中，一個情節經常可以被另一個相似或相異的情節替換，而構成另一個的故事。無論小說或電影的文本都充滿了各種無限的可能性，小說的寫作與電影的製作都是在尋找最吸引人的新文本。

故事是由情節所組成，一連串的情節組成一條故事線(story line)。在過去所呈現的文本中，通常一個故事只有一條故事線或稱為故事主線(main story line)；但隨著市場需求改變與寫作技巧進步，故事有複雜化的傾向，因此複雜的故事(例如王朝歷史故事)在故事主線之外，還會經營多條的故事線(multiple story lines)也可稱為故事副線。但是基本上這種類型的故事主、副線，不管有幾條故事線都是隨著同一個故事往結局發展(例如本研究所要剖析的海角七號就是)，正所謂「條條道路通羅馬」，而這與一部電影是由不相關幾個小單元所組成(例如「六朝怪談」、「光陰的故事」、這類所謂三段式電影)，是完全不同的。多條線故事的作品雖然有自己的故事主線，而形成多故事(stories)的結構，但基本上，他們的故事發展都是繞著同一個主題發展，而不致於雜亂無章，多故事發展固然可以展現作品的深度與廣度，但稍一不慎就會陷入尾大不掉的窘境。相反的，單一主題的作品，看似簡單，但就像陽春麵一樣，如果

沒有深厚功力，就沒辦法發展出引人的情節。因此，我們可以說，長篇作品或電視連續劇適合多故事結構；電影或電視單元劇，受限於時間長度，最好還是以單一主題較合適。

在寫作過程中，作者除了專注情節鋪排之外，還需注意細節（details）的修飾。雖然故事是由情節構成，但細節才能帶來故事的完整性。細節在寫作之中是詳細描述，在電影劇本中則是類似分鏡，然而分鏡是導演的事，編劇實在不宜越權，以免徒增紛擾。

在編排故事大綱之前，編劇必須先做簡單評估，那就是故事的主題是什麼？這樣的主題能否提升高度？要提升到怎樣的高度？等等，理論上，任何主題的故事都能夠搬上螢幕，但電影必須面對票房、面對觀眾，因此，除了主題，故事素材是否具備有戲劇性，也是評量重點。

綜合上述，一部電影源自於故事大綱，沒有完整的故事就沒有辦法產生劇本，而故事大綱又可分為多故事線與單一主題情節的故事，編劇依戲劇特性選用多故事線或單一主題編排方式，最重要的是，編劇在寫作之前，一定要確認故事的主題是什麼？沒有主題的戲劇再精彩，終究是一盤散沙，至於故事的戲劇性的高低，雖是評估的重點，但能力強的編劇能夠補足所有故事的戲劇性。

二、劇情結構

確認故事線，敲定角色來詮釋演出後，接下來就是要進入最重要的劇情結構，一部戲精不精彩，結構佔了決定性的地位，結構將原本平鋪直敘的情節重新編排，因此會產了佈局、伏筆、懸疑、期待、呼應、大快人心等期待，而這種滿足正是編劇吸引觀眾並且要帶給觀眾的最大價值。

任何故事都一定有頭有尾，而從頭到尾不管長度，都會有過程，可以說一定要有開始有結束才能構成故事，所以從希臘亞里斯多德時代開始，故事結構便被簡化成開始、中間、結尾三個部分，稱為三幕（3 acts）。如果再加上序場與謝幕，便成了古典五幕劇。這種頭、中、尾的結構，與中國古典文學的啓承轉合的架構相似。

簡單說，一部作品就是一個完整的敘事，而三幕式故事（three act drama）是由介紹、發展、解決三幕所構成；每一幕含有數個敘事段落（sequence），一個

段落處理一個情節（plot）。在電影劇本中，每一段落大約為八到十二分鐘，以一部一百廿分鐘的電影為例，平均會有十二個段落。第一和第三幕通常各由二至三個段落組成，第二幕較長有六至八個段落，也就是會有六至八個主要情節。

第一幕包括兩個段落，通常第一段介紹人物，第二段鋪陳事件背景；不過也有交錯出現在這兩個段落中。介紹人物或事件需要儘量讓角色人物自然出場，而且以間接方式帶入主題，不要直接說明故事目的，而運用旁白說明故事前情及角色自言自語地介紹自己，更是大忌諱。

結束第一幕的介紹與鋪陳，緊接著展開第二幕，就是一連串情節的發展。通常每一個情節構成一個段落，以事件為主，每一個情節代表一個障礙，一連串的障礙便構成了整個故事的主體。障礙到解決就是衝突的處理，好的故事應該是一個事件接著一個事件快速發生與解決，而且衝突應更困難或具挑戰性，才有吸引力。

一連串的事件不斷發生與解決，最終來到最困難的處境時，戲劇便要進入第三幕了，也就是故事的高潮點（climax），第三幕通常也是由兩個段落組成，第一段處理前一個衝突帶來的問題，而將情節帶入最後結局；第二段用來整理觀眾的情緒並彰顯最後故事的主題。通常第三幕代表角色將面對最後的挑戰戲劇即將入結局，不管是喜劇還是悲劇收場，必定是戲劇的最高潮，也就是觀眾所等待的結果。

三幕劇中，每一幕各有不等的敘事段落（sequence），每一個敘事段落所用的時間不宜相去太遠，才不會影響戲劇的節奏感。以最常見的一百廿分鐘長電影劇本為例，一個段落大約十分鐘，一部一百廿分鐘的電影，約有十二個段落。第一和第三幕通常各由二至三個段落組成，第二幕則有六至八個段落（六個情節）。第三幕也有二至三個段落，所以換算後，三幕劇較常使用2（3）：6（8）：2（3）的結構架構。不過在動作片或其它以情節複雜取勝的故事，它們的段落時間通常短一些（約八分鐘，甚至更短），情節因此多一些，第二幕可以多達八至十個段落甚至更多，也就是2：8（10）：2的結構，這些段落時間基本上是可以調整的，但不宜相去太遠，以免影響觀影的節奏感。

綜合上述，三幕劇的第一幕通常用來介紹角色，鋪設前提；第二幕是故事

的主體，讓事件高迭起，通往目標；第三幕處理最後結局。雖然電影劇本的寫作不受時間的限制，但為配合戲院實際上映場次，一般劇本以九十分鐘為最短底限，最長不超過一百廿分鐘為限，以實際寫作的電影劇本為例，第一幕約分配廿五到卅分鐘，以介紹所有人物及故事前提；第二幕分配約四十到六十分鐘，期間必須處理許多情節，並且蘊釀結局；第三幕就是最高潮的結局，通常有廿五到卅分鐘。

傳統上影片的序場常以片頭畫面與音樂開場，蘊釀觀眾的觀影情緒，另外就是提供演職員表等製片訊息。不過隨著觀念的創新，現代電影的序場，通常是緊張、刺激的佈局片段或故意丟下疑點，以緊緊抓住觀眾的觀影注意力。序場後就是三幕式的映演方式。第一幕介紹所有主要角色及帶領觀眾及鋪陳事件背景。（以海角七號為例，第一幕到卅分鐘時，包括阿嘉、友子、茂伯、主席及樂團成員等主、次要角色全部帶出，並且鋪陳了組樂團以及七封情書要送達的二條故事線）。第二幕就是展開一連串的情節，每一個情節都會有障礙，在解決過程中就造成衝突、戲劇張力，增加可看性，但所有的衝突都必須在第二幕中解決，並蘊釀第三幕的高潮結局（以海角七號為例，所有樂團成員之間的衝突不斷發生，但也不斷解決，戲劇結構往樂團演出發展，到第九十分鐘時，所有衝突全部解決完成，樂團也已成型，準備往樂團演出結局前進，而七封情書也即將朗讀完成，只剩如何找到地址，送達友子阿嬤手上做結局）。

三、角色與對白

除了擬人化的作品外，可以說所有的故事都是由人來演出，觀眾透過劇中角色的遭遇，感受其悲喜，因此，角色人物的塑造才是故事情節是否吸引人的關鍵。人物的塑造也就成為故事成敗的要素。要塑造一個有特色的戲劇人物，必須先瞭解一個人的核心是什麼。影響每一個人的內在因素就是「慾望」與「恐懼」。編劇創造各種角色，必須精準捕捉角色的慾望與恐懼根源，這樣我們就容易理解角色行動的目標、面對事情時的反應、以他將會說的話、以至於所有肢體語言。編劇若無法掌握角色的特質，那麼觀眾也將難以了解角色，更談不上融入戲劇，與角色一同悲歡。

當編劇確定了角色的基本慾望與恐懼，便可為他設定合理的目標或動機，

這個目標將成為故事主線的方向，觀眾及角色也同時知道為何、以及為什麼在打拼。簡單說，只有在清楚故事角色的追求目標時，我們才能設計情節線。並且在他追求目標途中設下種種「阻礙」，造成了「衝突」，形成了戲劇張力這樣觀眾才有期待、才有看戲的意願，例如海角七號中，組樂團是目標，但如何整合樂團成員是阻礙，過程不斷有衝突，衝突就是戲，所以高潮迭起。

每一部電影都需要各種的角色。這些角色依戲份長短又可分為主要角色與次要角色，E. M. Forster將主要角色稱為圓型人物（round character），寫作者需詳細形塑角色中各種矛盾與衝突；次要角色又稱為扁型人物（flat character）大多擔任刻板的功能。這些角色人物依性格朝向目標前進，隨著故事與情節高低起伏，創造可看性（例如海角七號中的阿嘉與勞馬這兩位就是典型的代表角色，他們兩個一出現就代表衝突，帶給觀眾相當的期待）。

有角色人物就一定有對白，對白可說是影視故事的主要敘事工具，理想中，影像製作是希望用無聲的影像語言來詮釋所有的故事，但事實證明，這是不可能辦到的，也是違反自然的，畢竟人是靠語言來溝通的動物，影片自然不應也不能捨棄對白語言的功能不用。對白的功用除了推動故事情節向前外，許多視覺無法表達的角色內心、故事情境、背景都必須靠對白來補足，而對白運用得體甚至可以成為影片的另一種特色（例如海角七號的對白運用就非常成功，它的對白設計與人物的相稱度幾乎達天衣無縫的境地，是電影的一大特色）。對白在電影中應是經過高度設計的日常自然對話。每個角色使用的語言前後要有一致性且應符合其身份，否則老農夫用文縷縷的官場用語，不免令人起雞皮疙瘩。

而與對白相當有關聯的就是旁白，劇情片為了避免突兀，故事進行中幾乎不會使用旁白。因此劇本很少會寫旁白。不過有時為了交待許多龐雜的前提或枝節，旁白卻是不得不用得簡便方法，但是除了紀錄片或新聞報導外，絕少有劇情片是用旁白加上影像大篇幅做為影片的一部份。

四、畫面元素與場面設計

學界普遍認為，敘事者透過電影或電視展示他對現實的反映；電影、電視不僅顯示社會大眾的生活方法，也再現個人與社會的互動模式（Esslin, 1991；

Lipsitz, 1990；轉引自蔡琰，1997)。敘事者藉著電影、電視劇重現一些觀眾平日經驗不到的生活模式，讓觀眾有機會見識不同的情感與動機，進而了解他人觀點，甚至藉劇中情境，在真實生活中預測他人的行為與反應（Meyrowitz, 1985）。但是編劇要如何表現及表現到何種程度，才能讓觀眾感受到最真實的經驗呢？無疑是一大課題。

首先，我們必須了解劇本的本質是擬像的，小說是直接閱讀感受的，閱讀劇本與純文字小說是截然不同的，電影與電視戲劇是由聲音與畫面構成，而戲劇是由劇本演出攝製而來，注重影像與聲音的運用，因此對早期的專業影視編劇來說，需要除了要掌握故事主題、建立角色人物、設計情節外，能夠精準使用視覺、聽覺元素，勾勒每一場景，是必要的。

早期編劇的筆就好像是攝影機一樣，它把編劇理想中的鏡頭一一呈現，甚至演員該用何種表情來詮釋劇情，該使用何種音樂才能襯托劇情都鉅細靡遺寫下，這種視覺、聽覺的描寫，可以讓相同的戲，激發各種不同的風味、感動觀眾。

但是作者論確定負責一部電影最後成敗責任是導演後，編劇就該謹守專業分工本分、不宜再越俎代庖去干擾到導演與攝影應盡的職責。不過有能力提供視、聽覺元素供導演參考及建議攝影師如何運用鏡頭的編劇，依舊是受歡迎的。

小結

電影劇本就是用文字講述畫面的故事。電影的本質是映象，因此電影劇本的寫作力求「視覺化」便成爲第一要務，基本上劇本是屬於影像文字化的作業，也就是說，一部電影在完成之前，早已在編劇腦海中上映過無數次、修正過無數次，而電影劇本就是編劇將腦海中的最完美電影成品用文字表達出來。而觀眾所看到的電影就是導演將編劇呈現的文字劇本，再次以影像來詮釋所完成的成品。日本導演今村昌平（1983）表示，當劇本完成時，一部電影已經完成十之六、七，我所從事的不過是剩下來的十之三、四」。

然而編劇在動手編寫之前，仍有一定的作業程序，例如，必須先就主題完成故事大綱（包括開端、中段、結束）做爲故事主要骨幹、然後再塑造主要人物、次要人物，再加入各種情節、細節等做爲故事血肉，以完成完整劇本，供導演及所有工作人員來完成這部電影。雖然電影的「作者論」已確定，一部電影的作者是導演而不是編劇，編劇只需針對故事、人物塑造、情節、對白等詳細寫清楚即可，不需去涉及導演的工作與權責，但對身爲一部電影的藍圖創作者_編劇來說，如果編劇可以提供攝影、音樂等視覺、聽覺的氛圍建議供導演參考，那麼這部電影就愈能精準完成，也就是說，如果編劇在電影劇本寫作之時，能夠更完整，那麼導演、剪接等後續的工作就能夠愈省力，愈完美。

第三節 電影、電視劇本文的類型與公式

一、類型與公式的意義

Rosmarin (1985) 曾以認知發展過程說明類型概念源自人類早期知識基礎，而公式概念則多由後天學習與琢磨取得。電影、電視劇敘事者創作目的，在於將電視劇設計成觀眾能接受的媒介樣式，彼此共享有趣的通俗文化。與其他視聽媒介相較，電視劇似更能將故事說的娓娓動人、充滿戲劇性與吸引力 (Cawelti, 1976, 轉引自黃新生譯, 1992)。但如以較嚴肅的美學或藝術批評法則觀之，則很少電視劇能具備如電影或舞臺劇的成就 (Fairclough, 1995: 10)。電影、電視劇在追風抄襲之餘，的確留下許多風格相近且題材類似的「類型化」與「公式化」的作品。人是習慣性的動物，常安於現狀的模仿，因此要從高原狀態做突破性的發展，常需要時間的累積，電影的製作如此，劇本的創作更是如此。

Moyers (1999)、黃新生 (1992)、Cawelti (1976)、Seldes (1950) 均曾指出，敘事作品的「類型」與「公式」有它自己的特殊功能，它允許不同世代間一再透過各種媒介重述故事，因而也一定有值得探索的地方 (蔡琰, 1997)。Berger (1997)、Kaminsky (1985) 更認為，電影、電視劇「類型」與「公式」的根源不僅在文本中，而深植於社會文化中。

依據 Berkenkotter 和 Huckin (1995) 的說法，時間、空間與修辭形貌 (configurations) 的概念是類型的基本內在條件。從小時候起的各種教育已經幫助人們學得類型化行爲，例如正式餐宴上的飲食儀禮等。因此類型知識乃是以「處境認知 (situated cognition)」之形式存在，並進一步形塑了人們對未來相似情況與處境的反應，提供了適當反應模式的基礎概念。

Berkenkotter & Huckin (1995) 指出，處境認知屬於人們的原始類型知識。劇作家善於轉換日常生活中的處境認知，將各種溝通行爲中較具特殊個性之部份保存下來，寫入小說或戲劇類型。這種轉換過程使得小說與戲劇避免反映所有真實生活中的原始細節，因而成爲一種高度認知組織與發展文化的文化傳播樣式 (Berkenkotter & Huckin, 1995: 9-10)。由此可知，當電視劇做爲社會文化的一環時，可以幫助我們看見轉換或「沈澱」之後的認知基礎與生活常規，並將日常溝通的特性以類型及公式的樣式再現。

其次，類型的概念同時也包含對形式內容的了解。透過教育與學習，人們知道什麼樣的溝通行為最適合日常生活，簡單說就是類型具有變動性，這種隨時間變動的內容，包括各種背景知識和新奇事件的綜合現象，影響了類型取舍與其相關之特性，也影響新類型形成的每個階段。一旦新類型隨時間更換成形，特定的內容變成習俗慣例，就標示了社會本體中的新常態、或不同意識形態（Berkenkotter & Huckin,1995：21）。

陸潤堂（1984）在敘述類型的重要性與內涵時曾說，文學類型（簡稱文類）是一種形容指示，也是一種信念的宣稱；文類可以促進文學作品的實際構成，並且指示了一系列的期待。王夢鷗（1992）則認為，文學中的現成符號或大眾所共有的文字就代表了文類的美學工具，可方便作者創作，也可幫助讀者了解作品的意義。

王朝聞（1981）在美學領域中，曾就藝術作品的總體表現討論類型問題，他指出，當藝術作品的內容與形式具有共性時，即可分為一類，以便與另一類藝術作品有所區辨。美學家朱光潛（1994）具體說明類型概念指出，「所謂『類型』就是全類事物的模子。一件事物可以代表一切其他同類事物時，就可以說是類型」。他以畫馬來為例說明，畫出一切馬的概念就是類型概念，而公式則是指類型（如「馬」）的特徵或普遍性。

至於有關公式的功能性解釋，以俞建章、葉舒憲兩人的介紹最詳盡，俞建章與葉舒憲（1992）指出，公式是約定俗成的產物，具有集體性和歷史性的特點。他們認為，公式作為美學符號的屬性，就在溝通。在所有的藝術作品中，都有約定俗成的規範，就好像是語言，用來解釋作者的符號編碼。一旦藝術表現手法成為公式化，就像語言一樣有著規律性，而公式是會隨著社會變遷與創新需求而改變，只是公式的改變通常會在不破壞溝通原則下進行（俞建章、葉舒憲，1992）。公式改變後，通常會隨著市場流行，而變成新的公式。

王朝聞（1981）曾經在美學史研究中認為，藝術的類別可以同時作為質化或量化研究的分析考量或研究基礎。王朝聞強調作品分類不能脫離內容與形式的觀察，更應重新思考作品分類依據，即作品時空之「存在形態」，視聽覺或想像等「反映途徑」、線條、色彩等元素之「物質手段」三者，並隨之進行上下層級

思考而非左右平行思考。也就是說，分類應先以上述三者中之「存在形態」做上層分類依據，接著再考量「反映途徑」與「物質手段」之特性，並據以分類。

雖然過去文學及戲劇領域中未明確指出分類的依據，卻有王朝聞（1981）試圖從美學角度詳盡說明分類之概念，其分類架構與分析單位也似乎適合做為海角七號分類研究之基礎。

二、劇情類型與公式

從希臘時期開始探索文學與戲劇分類的問題之後，羅馬的 Horace 和中世紀義大利的 Castelvetro 均不贊同以混合方式描寫戲劇中的對象與風格（如在悲劇中摻雜喜感）。但一直要到十七世紀法國新古典主義時期，才開始講究純淨式的類型，也因而開拓了明確的公式概念。

在法蘭西學院的新古典主義文學運動中，曾把戲劇分成悲劇和喜劇兩個類型，並視其他樣式的戲劇為劣等，因為它們「不純淨」。法蘭西學院認為這些不純淨的劣等之作並非嚴肅之作，不值得批評（胡耀恆，1989：223-225）。從法蘭西學院對悲、喜兩類戲劇的「格式」要求中，也可發現描述極為清晰的公式符碼；這些公式是劇情中必要的條件，不可踰越。一個好的劇作家不能破壞「格式」的規則，否則就會「受到制裁」（胡耀恆，1989：225）。這些公式包括：悲劇的主人翁不是上位者就是貴族，故事是偉大的，是關於國家的命運、統治者的死亡…諸如此類，其結局是悲哀的，文體是崇高而詩意的。相反的，喜劇的人物是來自中、下階層社會，故事是個人的私事或家庭或地方上的小事，結局是快樂的，文體多半是口語化的。每一種人物的刻畫，包括年齡、階級、職業、性別都有一定的特色。

後來因為書籍增加，讀者群擴大，類型也隨之增多，對此，王夢鷗（1992）指出，類型的觀念改變了，不再是條例的、規律性的；既不限定種類的數目，也不再替作家立下規範，因而演變為描述性的意涵。

無論戲劇屬於何種類型，其情節均有特定基本架構，例如中國傳統戲曲中的公式（程式），就是要幫助編導、演員以及觀眾進行對話與溝通之用。俞建章與葉舒憲（1992）曾定義戲劇中的公式為「一種表演藝術的單元」，或是「關於動作、唱腔以至念白的規範。公式不僅包括動作、身段、臉譜、唱腔和曲調，

而且更重要的一個特點，就是它也包括在什麼樣的語境中使用什麼樣的動作、唱腔等等的不成文的規範」(俞建章、葉舒憲，1992：298)。因此演員一上舞臺、敲鑼、亮相、叫板，觀眾一看就懂了角色的年齡、性別、地位、境遇和心情。尤有甚者，中國戲曲中的公式甚至允許觀眾在與藝術創作之間共享約定俗成時，將自己的生活經驗和想像補充到劇情之間。

好萊塢電影任何類型或多或少都有下列電影公式的因素：

公式一：聲光特效多

公式二：故事多是正邪不兩立，邪不勝正。

公式三：劇情簡單，角色個性單純。好人與壞人性格非常清楚。

公式四：主角通常是男性，白人。

公式五：主角，不遲到，不會累，不會死。

公式六：美國是世界警察，正義化身，富有拯救全人類之責。

公式七：壞人都是非美國人。

公式八：圓滿大結局。

公式九：影片常有商品的置入性行銷。

(引自政大傳播學院媒體素養研究室)

小結

觀察前人的研究可以發現，不但一件事的類型會隨著時代變遷與審美需求而不斷變動，連戲劇類型的名稱與實際內涵也會隨國情而各有變化。隨著時代的演進，類型與公式的重要性益發受到重視。如英國名導演彼得·布魯克即曾表示，最強而有力的喜劇係扎根於原始模型、神話、和反覆出現的基本情況，這些戲劇不可避免地、也牢牢地生長於社會傳統之中（童道明，1993）；這個說法指出了類型與公式其實與社會歷史和文化背景間有深厚的互動。因而研者相信，不論從歷史源流、現況、或理論去追尋，不僅可以辨識出電影海角七號劇情類型及類型中的公式，也可以發現海角七號電影屬於何種電影類型及哪些情節符合哪些常見的電影公式。



第三章 研究方法

本研究採文本分析與深度訪談法。第一節說明本研究的研究設計；第二節說明本研究所採用的研究方法：敘事分析及深度訪談法。

第一節 研究設計

研究設計者必須瞭解重要現象後，選對研究個案，並針對個案選擇適當的研究方法。本研究的目的是在探討與剖析國片海角七號，以期了解海角七號受市場接受的可能性以及原因。而該文本的研究需以影片本身的故事、人物與對白、劇情結構、畫面元素與場面設計來分析，並以牽動市場的古典三幕劇及好萊塢電影公式做對照，才能同時以兩方面進一步探討該文本。於是，敘事分析就成為研究設計中，對文本採取的主要研究方法之一。

另外，為掌握台灣特殊的國片市場人口的動向、喜好、背景等因素，以了解海角七號的敘事對於市場接受度的影響。所以，本研究再以深度訪談方式，訪談電影編導、大學電影相關科系學者專家、電視公司主管、執行人員、記者、中、南部圖書館館長等受訪對象。從文本的接收者、解讀者的面向深度解讀影片敘事的結構與意義。

第二節 研究方法

本研究採取敘事分析的方式解構文本與文本的意義，然後再以敘事分析的角度設計深度訪談的問題。

首先，敘事結構主義者認為，敘事出兩個都分組成，第一是「故事 (story)」，指講述的內容，另一是「論述 (discourse)」，即如何「表現 (presentation)」。一般來說，敘事理論的核心議題在於闡釋作品，討論由傳播者（及「敘事者 (narrator)」）到接受者（或稱為對象 (narratee)）間各項行為，包括故事、如何說故事、說什麼(故事)等。因此，影片文本中所傳播的各個要素、故事結構、論述方法，都應列入敘事討論。

於是，敘事分析的部分，則應透過文本分析，檢視影片的論述內容與過程、其結構表現、元素之間的互動。因此，配合本研究之研究問題，逐一以敘事理

論剖析的內容與安排，應該有：

- 一、 影片的結構與敘事；
- 二、 影片的人物元素；
- 三、 人物對白與劇情；
- 四、 影片畫面與場景設計。

其次，深度訪談能為本研究蒐集到：與研究對象相關的影片互動的對象感受，以及對影片敘事的反應。因為，深度訪談主要是深入受訪者的內心深處，必須是如同抽絲剝繭一般，一層層的向裡面探索，探訪出受訪者的真正感受（萬文隆，2004）。加上，「訪談」具有明確的目的，所以它的內容與歷程，均應經過有意識的安排與控制（耿曙，2007）。

因此，本研究的深度訪談採取「半結構式訪談（semistructured interviews）」，又稱為「半標準化的訪談（Semistandardized Interviews）」或「引導式的訪談（Guided Interviews）」。

半結構式訪談的優點是：

- 一、 對特定議題往往可以採取較為開放的態度，來進行資料蒐集工作，當研究者運用半結構式的訪談來蒐集資料時，經常會有意外的收獲。
- 二、 當受訪者在訪談過程受到較少限制時，往往會採取較開放的態度來反思自己的經驗。
- 三、 當研究者的動機是要深入了解個人生活經驗或將訪談資料進行比較時，半結構式訪談是非常適合的方式。

本研究的受訪對象有十二位，他們皆願意以真實姓名公開。（附件一：受訪者基本資料；附件二：訪問的時間與地點）本研究深度訪談對象中，除了目前仍從事電影製作的電影導演及編劇外，尚包括學界、影視界、記者界、藝文界，且不以台北市為唯一選取地點，以海角七號的市場反應與拍攝場地、拍攝場地的合作對象而言，台灣中、南部的受眾亦須納入研究受訪對象範圍，於是，本研究希望藉這群研究對象的專業看法來剖析本研究的研究對象。

本研究訪問時間為 2009 年 11 月 11 日到 2009 年 11 月 29 日，訪問地點有：受訪者指定的地點。訪談時間約一個小時，且研究者可以電子郵件（email）或

電話訪問補訪受訪者。

訪談大綱設計按照本研究的敘事分析與研究問題、研究目的所設計，因此，一共有四大訪談部分：

- 一、 海角七號的故事大綱；
- 二、 海角七號的人物；
- 三、 海角七號的人物對白與劇情；
- 四、 海角七號的影片畫面與場景設計。

研究問題計有二十六個，其中，有關故事大綱者五個，有關劇中人物者十個，有關人物對白與劇情推演者八個；有關影片畫面與場景設計者三個。（附件三：訪問大綱與問題）

最後，將文本的敘事分析與深度訪談資料結合，採取歸納與分析的做法，將結果以邏輯的方式概念化與抽象化，然後導出結論，以及回應研究問題和問題意識，綜合呈現海角七號的文本本身與市場反應與效果之間的關連性。

第四章 研究分析

本章以針對文本的敘事分析作為主要分析架構，並輔以深度訪談的結果，進一步呈現文本分析背後的意義。此章節的四個小節分別是：影片的結構與敘事、影片的人物元素、人物對白與劇情、影片畫面與場景設計。最後小結出本研究的對影片與研究問題的整體推論，綜合討論與分析研究結果。

第一節 影片的結構與敘事

海角七號電影的時間背景安排在橫跨六十多年前後，片長共約一百廿六分鐘。

在前卅分鐘內，開場戲就是第一封情書為愛朗讀，帶入了七封情書的主題；接著是阿嘉對著路燈柱砸吉他的畫面，表明他對台北的失望，而決定回故鄉恆春鎮。

然後，日人友子與她帶領的模特兒團隊的衝突、主席與飯店經理理念不同、主席為阿嘉的現實生活到郵局找臨時郵差工作，茂伯對月琴的執著、對音樂的熱愛；水蛙的打鼓天份與對老闆娘的迷戀，大大的自閉與叛逆；馬拉桑的低調與努力都平均鋪排在這卅分鐘內。

在第卅分鐘時是恆春鎮民眾活動中心要實施樂團樂手選秀大會，阿嘉、勞馬、茂伯、水蛙、大大、友子等主要、次要角色都出現了，而且很明確地說明了，這部戲就是要組織一個樂團來為日本歌星中孝介來台演唱會暖場。

所以，第卅分鐘到第八十五分鐘，總計五十五分鐘，各段落分別是：

1. 阿嘉與友子、阿嘉與勞馬、阿嘉與繼父的衝突；
2. 友子與樂團所有成員、對工作挫折、對日本公司不滿；
3. 茂伯無所不用其極想進樂團、茂伯曖昧地要求馬拉桑隱藏會彈貝斯的事實；
4. 水蛙對老闆娘的痴迷單戀；
5. 樂團所有成員的不協調等；

這些段落都在突衝突中推著劇情向前進，每一次衝突的解決都有小高潮。

之後，第八十五分鐘到第一百廿六分鐘，阿嘉與茂怕認真地尋找日據時代的地址，努力將七封情書的送達，同時他們也準備著演唱會的到來。

於是，我們可以先分析其分幕表現內容，然後找出每一幕的敘事核心以及幕與幕之間的關聯。

一、分析一：分幕表現

（一）第一幕

這一幕主要表現內容是：阿嘉在台北闖蕩失敗，返回恆春故鄉與同處人生困境的原住民警察的勞馬、暗戀機車行老闆娘的水蛙、在工作上力爭上游的馬拉桑、略為自閉的中日混小女孩大大、不受重視的國寶茂伯，與失意的日本女模友子充當的中日翻譯，因緣際會為籌組大型演唱會的暖場樂團的一段由衝突到合作的過程。

可見，故事的主線已經出現。從組一個 band 樂團到成功演出的過程（受訪者 B）。其中，主線所表現的情感表達部分是，阿嘉與其他成員組成樂團的過程以及友子的愛情（受訪者 G）

好萊塢著名編劇 Ken Dancyger & Jeff Rush（1991）指出，「一部電影在第一幕的卅分鐘內，主要演員及故事概廓還沒有完全呈現出來，那麼這部電影一定不會是好電影」。

實際上，藉由這一幕的前卅分鐘的情節中，其情感衝突所帶出的另一條敘事線是七封未送達的情書。情書的內容所引發的一條自身獨特的敘事線，以及未（能）送達的疑點，都是延伸故事發展的線路。而第一幕的呈現方式雖然未與好萊塢戲劇表現方式全然相同，但已經能在第一幕的尾聲時，展現了本片的敘事焦點，引發觀眾的觀影樂趣。

（二）第二幕

海角七號電影主線在樂團組成後，也就是進入第二幕時，即開展不斷衝突，因為樂團並沒有真正的領導者，有的只是各自擁有些許樂器專長的樂手而已，

阿嘉雖是主唱，但卻未全心全意投入，以致他和友子衝突不斷；加上他在第一幕時就和樂團吉他手警察勞馬原本就間隙不斷，所以很有戲劇對立性；阿嘉與繼父主席從小誤會就深，所以不論主席為阿嘉做什麼，阿嘉都不領情，但即使如此，主席仍一本初衷，所有事情都為阿嘉著想。

主衝突戲碼雖然是圍著阿嘉轉，但其他副衝突戲碼，則是不斷出現在每一位主、次要演員身上，友子與所有模特兒理念不同、她對工作的挫折感、她對日本公司的安排不滿、她對樂所有樂團成員的失望、她對每件事都看不順眼、她無法協調處理每一件事，因此每一件事都變成了打擊，都變成了衝突，想要拋下樂團直接回日本。

戲碼就在不斷衝突中展開，也不斷在解決衝突中往前推進，還有，茂伯一直想成為貝斯手，卻苦於一直無法成為樂團成員，這不僅造成茂伯本身的內在衝突，同樣也衝擊到樂團的和諧度，但編導巧妙地安排貝斯手老勞馬因執勤而受傷，而且阿嘉因為短送信件、隱藏信件甚至偷窺七封情書以致被茂伯抓到弱點而不得不屈服，經主席出面緩頰後，終於代替老勞馬而成為貝斯手。

但更可笑的是，茂伯雖然成了貝斯手，問題是茂伯根本不會彈貝斯，他只會彈月琴，這項秘密被馬拉桑發現，沒想到馬拉桑才是真正第一流的貝斯手，只是隱身在小米酒推銷員身份背後不為人知而已。勞馬這個火爆警察也是很特殊的設計，在我們的現實生活中很少有那麼容易激動的警察，尤其是與民眾接觸非常頻繁的交通警察，而不是隨時待命、拼命的特種警察，觀眾其實也很好奇，鄉下交通警察脾氣怎麼會如此暴躁，而且還會跟民眾打架。

所有的衝突與問題到了茂伯姪子娶媳婦喜宴上，終於迎刃而解，原來勞馬曾是特種迅雷小組的拼命警察，經常為了出任務而無法兼顧家庭，終於在一次出勤中受傷而返鄉，但可惜的是，他老婆魯凱公主早已傷心離去，留下懊悔不已的勞馬，勞馬的火爆個性終於獲得觀眾的諒解。

迷戀機車行老闆娘的鼓手水蛙，個性也塑造得相當特殊，他非常喜歡老闆娘，從各種幻想到實際上幫老闆娘載孩子等，在在都顯示出他對老闆娘的真誠，但現實就是現實，不是所謂的真情就能夠改變，在茂伯姪兒的喜宴上，雖然大大的母親直接對水蛙潑了一桶現實的冷水，她說，「老闆娘年紀比水蛙大，不

僅有三個孩子，而且還有個老公，最重要的事情是，老闆娘的老公還沒死，希望水蛙要認清這一點事實」。沒想到這桶冷水根本潑不醒水蛙，水蛙更提出了令人啼笑皆非的母青蛙交配理論，他說，「母青蛙交配時，身上常有兩、三隻公青蛙，但公青蛙們仍然相安無事，人又何必在意一夫一妻或一妻多夫呢？」，雖然愛情觀點隨人解釋，而水蛙的單戀情節也非這部戲的重點，但整體而言，點綴得頗有畫龍點睛之妙，令觀眾不禁莞爾大笑。

而友子在喜宴酒醉後，來到阿嘉的家門口發洩情緒，結果醉倒在阿嘉家門口，阿嘉扶進休息後，進而發展出一夜情，與後段呼應，應是一段愛情，友子也在醒來後發現了七封情書及其重要性，進而戲劇鉤子轉向尋找「恆春郡海角七番地」這個曾經存在，現在卻無人知曉的地址。

這十個大小段落，大致上在過程中都陸續獲得解決，並推進劇情，但主要是集中在茂伯姪子娶媳婦喜宴會上來處理，這與三幕劇的第二幕衝突與解決所佔用的篇幅與編排基本上相去不遠，而且最重要的是，所有的衝突與問題在第二幕之中都獲得了解決，而且順利地戲劇鉤子轉向送信，尋找「恆春郡海角七番地」這個地址，另外則是準備要進行最高潮的演唱會。受訪者紀錄，它有自己的戲劇脈絡，一段練唱往前進，然後就換一段情書旁白，現在與過去交叉使用，是跟好萊塢電影公式有關（受訪者C）。

海角七號電影主線的故事在第一幕開場後卅分鐘內，完整清楚地交待了所有角色及故事走向，第卅分鐘於活動中心徵選樂手後，就很清楚地開始進入第二幕組樂團及一切衝突的開始與解決。任何故事和時間都脫不了關係，故事的開始是時間上的一個點，故事的結束是時間上的另一個點。

爲了要「不斷向前」，每場主戲都得把故事往前推一些，一直推向劇境的轉折點。三幕劇的轉折點都極具有份量，就是因爲它們皆爲苦心營造的結果。如此不斷向前的敘事方法，影響了觀眾的價值判斷——它暗示了我們何者爲故事主體，何者只是背景（紋理與細節）而已，在三幕劇中，爲了不斷向前而犧牲了紋理、餘韻和曖昧性。（Ken Dancyger & Jeff Rush, 1994）。綜合文本分析及受訪紀錄，過程與三幕劇的第二幕非常吻合。

（三）第三幕

全劇進入第三幕後，阿嘉他們努力想送達七封情書到「恆春郡海角七番地」這個日據時代的地址，但即使是老郵差茂伯也無法找尋正確的地點和收信人？戲劇走到這兒已近尾聲，觀眾除了期待演唱會的高潮戲外，內心仍期待著，「恆春郡海角七番地」這個被人遺忘的地址要如何重新被人記起。編劇非常戲劇性地將大大的母親編設為友子阿嬤的孫女，在與友子的偶然的聊天中，得知這批信件是要給她阿嬤的，於是戲中不再提起「海角七號」這個地址，而是由大大母親直接寫出一個友子阿嬤住所的地址要友子轉交給阿嘉。

當阿嘉將信札送到友子阿嬤家時，是這段戲的最高潮，也考驗著導演魏德聖的處理功力，友子阿嬤是該熱烈盈眶地泣讀這批遲到六十年的情書？還是嚎啕大哭大嘆造化弄人？友子阿嬤的現實造型該是雍容華貴？還是滿佈皺紋的海邊老嫗？這些看似只是細節的結尾部份，實際上是關係這部戲成敗最重要的場景。導演魏德聖跳脫一般人的思考模式，他完全沒有將上述的疑問呈現，他沒有讓送信的阿嘉跟友子阿嬤交談，甚至只是讓阿嘉偷偷地將信札送交到她身旁，而友子阿嬤根本沒有發現有人送東西到她身邊，觀眾甚至還會替友子阿嬤擔心到底她會不會發現這些信件，以及看到這些信件時的表情又是什麼？

然而編導魏德聖他只用停頓的手來表示友子阿嬤已發現這些信件，他更用遙遠的背影來交待友子阿嬤閱讀情書的情形，觀眾在最後看到的是年輕時代美麗的友子，穿新衣戴新帽帶著行李，在碼頭引頸期盼等待著日籍老師情人，但卻永遠也等不到她心中所嚮往的幸福。至於現實中友子阿嬤是何種造型？長得什麼樣子？此時似乎一點也不重要了。

全劇最重要的高潮點就是演唱會，樂團一共演唱了三首歌，分別是熱歌「無樂不做」，抒情歌「國境之南」和世界名曲「野玫瑰」，觀眾心情隨著三首歌的節奏上下起伏，也達到了完美的大結局。

（四）幕內幕：貫穿三幕的七封情書

另一個不可被忽略就是七封情書，情書內容與故事主線在電影中呈現的手法是穿插交錯運用的，七封情書一共分成十七個段落、配合電影的主線情節，平均鋪陳，經常出現在歡笑的橋段高潮後，讓觀眾們的情緒能逐漸緩和，除了

推進情書本身的進度外，也是下一個橋段的蘊釀的開始，李嘉（1988）指出，「台灣電影最常為觀眾所詬病的老毛病之一，就是一個段落的情緒尚未結束，電影畫面卻已推進至另一個完全不搭的情節，例如，觀眾的情緒還停留在為電影有趣情節大笑不已，但電影銀幕卻已出現另一個哀傷的畫面，在情緒上非常不搭調，因此，電影應「充份預留觀眾情緒反應時間，才能讓觀眾盡情盡興觀賞電影」。而海角七號的情書旁白穿插效果，正好提供了觀眾充份的情緒反應時間。七封情書詳細說明了日籍老師與友子阿嬤相識、相戀及日籍教師因懦弱而成為愛情逃兵而後相思、為愛懺悔的過程，這七封情書的內容在電影中所佔篇幅很大，佔了一百廿六分鐘的廿分鐘，而它呈現的方式是靜態的，就是朗讀信件內容配合遣返船航行畫面和穿插日籍教師、被遣返日人在船上的各種畫面而已，但是因為在柔和音樂的催情及配合員低沈磁性的朗讀聲調中，那廿分鐘是很柔美的過場及調和情緒時間。雖然七封情書的內容與樂團現在式無關，但它穿插的演出的效果，也引起觀眾兩極的看法。七封情書跟電影主線沒有必然關聯性，同意可以抽掉（受訪者B）。抽掉七封情書是不會妨礙主線，但電影就不會這麼精彩了（受訪者C）。

表 1：七封情書的內容表現與結構分析

信件順序內容	分析
<p>第一封</p> <p>一九四五年十二月二十五日</p> <p>友子，太陽已經完全沒入了海面</p> <p>我真的已經完全看不見台灣島了</p> <p>你還站在那裡等我嗎？</p>	<p>愛情故事的年月日、故事中人物的背景和情感引發觀影者的興趣。</p>
<p>第二封</p> <p>友子</p> <p>請原諒我這個懦弱的女人</p> <p>從來不敢承認我們兩人的相愛</p> <p>我甚至已經忘記</p> <p>我是如何迷上那個不照規定理髮</p> <p>而惹得我大發雷霆的女孩了</p> <p>友子</p> <p>你固執不講理、愛玩愛流行</p> <p>我卻如此受不住的迷戀你</p> <p>只是好不容易你畢業了</p> <p>我們卻戰敗了</p> <p>我是戰敗國的子民</p> <p>貴族的驕傲瞬間墮落為犯人的枷</p> <p>我只是個窮教師</p> <p>為何要揹負一個民族的罪</p>	<p>寫信者坦承自己的個性、對友子的感情，以及交代了自己的身分、國族背景。一個時代的背景與台日兩方人民的宿命，讓觀眾知道，這封信的敘事線交錯不同的情感和時間背景。回答了觀眾部分的好奇心，也牽引觀眾帶著疑問、想要知道答案的心情。</p>

<p>時代的宿命是時代的罪過</p> <p>我只是個窮教師</p> <p>我愛你，卻必須放棄你</p>	
<p>第三封</p> <p>第三天</p> <p>該怎麼克制自己不去想你</p> <p>你是南方艷陽下成長的學生</p> <p>我是從飄雪的北方渡洋過海的老師</p> <p>我們是這麼的不同</p> <p>為何卻會如此的相愛</p> <p>我懷念艷陽…我懷念熱風…</p> <p>我猶有記憶你被紅蟻惹毛的樣子</p> <p>我知道我不該嘲笑你</p> <p>但你踩著紅蟻的樣子真美</p> <p>像踩著一種奇幻的舞步</p> <p>憤怒、強烈又帶著輕挑的嬉笑…</p> <p>友子，我就是那時愛上你的…</p> <p>多希望這時有暴風</p> <p>把我淹沒在這台灣與日本間的海域</p> <p>這樣我就不必爲了我的懦弱負責</p>	<p>寫信者交代了內心情感的細節、與友子相處的心情，並且表白內心對友子愛情的渴望。這部分一方面展現了他們之間感情的發展，也向觀眾說明了他們之間的過往相處情節，緩和了觀眾對他們之間故事發展的好奇，但同時也使觀眾更想知道後續的發展。</p>

<p>第四封</p> <p>友子</p> <p>才幾天的航行</p> <p>海風所帶來的哭聲已讓我蒼老許多</p> <p>我不願離開甲板，也不願睡覺</p> <p>我心裡已經做好盤算</p> <p>一旦讓我著陸</p> <p>我將一輩子不願再看見大海</p> <p>海風啊，為何總是帶來哭聲呢？</p> <p>愛人哭、嫁人哭、生孩子哭</p> <p>想著你未來可能的幸福我總是會哭</p> <p>只是我的淚水</p> <p>總是在湧出前就被海風吹乾</p> <p>湧不出淚水的哭泣，讓我更蒼老了</p> <p>可惡的風</p> <p>可惡的月光</p> <p>可惡的海</p> <p>十二月的海總是帶著憤怒</p> <p>我承受著恥辱和悔恨的臭味</p> <p>陪同不安靜地晃盪</p> <p>不明白我到底是歸鄉</p> <p>還是離鄉！</p>	<p>這是已經離開的心情，他們分開後，寫信者的實際生活和對友子當時生活的想像。這封信再度緩和了他們故事的發展內容，觀眾依然需要等待故事的發展。</p>
--	---

<p>第五封</p> <p>傍晚，已經進入了日本海</p> <p>白天我頭痛欲裂</p> <p>可恨的濃霧</p> <p>阻擋了我一整個白天的視線</p> <p>而現在的星光真美</p> <p>記得你才是中學一年級小女生時</p> <p>就膽敢以天狗食月的農村傳說</p> <p>來挑戰我月蝕的天文理論嗎？</p> <p>再說一件不怕你挑戰的理論</p> <p>你知道我們現在所看到的星光</p> <p>是自幾億光年遠的地球上</p> <p>所發射過來的嗎？</p> <p>哇，幾億光年發射出來的光</p> <p>我們現在才看到</p> <p>幾億光年的台灣島和日本島</p> <p>又是什麼樣子呢？</p> <p>山還是山，海還是海</p> <p>卻不見了人</p> <p>我想再多看幾眼星空</p> <p>在這什麼都善變的人世間裡</p> <p>我想看一下永恆</p> <p>遇見了要往台灣避冬的烏魚群</p>	<p>這封信特別長，顯示寫信的人多麼懊悔離開台灣、離開友子；寫信者再度提起往事，並交錯著一些說理的內容，體現不是只有情感的表達，也有相處的對話，展現兩人生活背景引起他們的討論話題是和天文相關。他的離開是以搭船的方式走，所以對於星際、海與山特別有感觸。這部分依然吊著觀眾的胃口，沒有更多的情感或故事推演，而是重覆和加重呈現他們之間的感情。</p>
---	--

我把對你的相思寄放在其中的一隻
希望你的漁人父親可以捕獲
友子，儘管他的氣味辛酸
你也一定要嚐一口
你會明白…
我不是拋棄你，我是捨不得你
我在眾人熟睡的甲板上反覆低喃
我不是拋棄你，我是捨不得你
天亮了，但又有何關係
反正日光總是帶來濃霧
黎明前的一段恍惚
我見到了日後的你韶華已逝
日後的我髮禿眼垂
晨霧如飄雪，覆蓋了我額上的皺紋
驕陽如烈焰，焚枯了你秀髮的烏黑
你我心中最後一點餘熱完全凋零
友子…
請原諒我這身無用的軀體

<p>第六封</p> <p>海上氣溫 16 度</p> <p>風速 12 節、水深 97 米</p> <p>已經看見了幾隻海鳥</p> <p>預計明天入夜前我們即將登陸</p> <p>友子…</p> <p>我把我在台灣的相簿都留給你</p> <p>就寄放在你母親那兒</p> <p>但我偷了其中一張</p> <p>是你在海邊玩水的那張</p> <p>照片裡的海沒風也沒雨</p> <p>照片裡的你，笑得就像在天堂</p> <p>不管你的未來將屬於誰</p> <p>誰都配不上你</p> <p>原本以為我能將美好回憶妥善打包</p> <p>到頭來卻發現我能攜走的只有虛無</p> <p>我真的很想妳！</p> <p>啊，彩虹！</p> <p>但願這彩虹的兩端</p> <p>足以跨過海洋，連結我和妳</p>	<p>這封信裡說明了一些他對友子所做的實際行為，就是把照片留在台灣。想念的信件寫到此處，才將這件事情告訴友子，寫信者對情感的壓抑在此顯現，而情節走到此處，觀眾才發現，伴隨信件中出現的照片是如何而來，以及這些相片所隱藏的意義，除了想念、記憶，還有跨越彩虹、海洋的兩端的情感連結。觀眾的情緒被帶入更深的愛情漩渦裡。</p>
--	---

<p>第七封</p> <p>友子，我已經平安著陸</p> <p>七天的航行</p> <p>我終於踏上我戰後殘破的土地</p> <p>可是我卻開始思念海洋</p> <p>這海洋為何總是站在</p> <p>希望和滅絕的兩個極端</p> <p>這是我的最後一封信</p> <p>待會我就會把信寄出去</p> <p>這容不下愛情的海洋</p> <p>至少還容得下相思吧！</p> <p>友子，我的相思你一定要收到</p> <p>這樣你才會原諒我一點點</p> <p>我想我會把你放在我心裡一輩子</p> <p>就算娶妻、生子</p> <p>在人生重要的轉折點上</p> <p>一定會浮現…</p> <p>你提著笨重的行李逃家</p> <p>在遣返的人潮中，你孤單地站著</p> <p>你戴著那頂…</p> <p>存了好久的錢才買來的白色針織帽</p> <p>是爲了讓我能在人群中發現你吧！</p> <p>我看見了…我看見了…</p>	<p>第七天，航程終於結束。這封信更長的反覆表達寫信者的思念，更將他與友子間的情感置於希望與滅絕的極端上比較，他只希望自己的祝福和思念能讓友子知道。而這個郵寄的時間點是好多年以前，也是一個很舊的地址：「恆春郡海角七番地」，觀眾得到了一點解惑，就是男女主角可能沒有重逢，不過，友子如何收到信，收到信後的心情如何，就成爲影片的敘事發展終點，也成爲觀眾所想知道的發展結局。</p>
--	---

<p>你安靜不動地站著</p> <p>舊地址，海角七號…海角？</p> <p>你像七月的烈日</p> <p>讓我不敢再多看你一眼</p> <p>你站得如此安靜</p> <p>我刻意冰涼的心，卻又頓時燃起</p> <p>我傷心，又不敢讓遺憾流露</p> <p>我心裡嘀咕，嘴巴卻一聲不吭</p> <p>我知道，思念這庸俗的字眼</p> <p>將如陽光下的黑影</p> <p>我逃他追…我追他逃…</p> <p>一輩子</p> <p>我會假裝你忘了我</p> <p>假裝你將你我的過往</p> <p>像候鳥一般從記憶中遷徙</p> <p>假裝你已走過寒冬迎接春天</p> <p>我會假裝…</p> <p>一直到自以為一切都是真的！</p> <p>然後…</p> <p>祝你一生永遠幸福！」</p>	
--	--

(資料來源：本研究)

自述旁白具有文學中第一人稱的效果，可以帶領我們進入角色的內心，並且自由穿梭在他記憶的時間、空間裡，適用於傳記類型或個人成長故事的影片。七封情書就是以第一人稱來書寫情愫，在日籍教師的主觀內心記憶時空中，盡情地寫下他對友子的思念與愧疚。

七封情書的特色是：具有現代詩般的文藻。

「我是戰敗國的子民，貴族的驕傲瞬間墮落為犯人的枷，我只個窮教師，為何要揹負一個民族的罪，時代的宿命是時代的罪過，我只是個窮教師，我愛你，卻必須放棄你」。（第二封信）

這段文字說明戰敗國子民的無奈心情，他愛友子，卻因時代必須放棄。雖然這是日籍教師為自己的負心脫罪說詞，但能被觀眾接受，如果他當時勇敢帶台灣友子回日本，就不會有後來的海角七號故事。第三封「友子，我就是那時愛上你的，多希望這時有暴風，把我淹沒在這台灣與日本間的海域，這樣我就不必為我的懦弱負責」。這一段直接說明了日籍教師的懦弱與懺悔之意。

「我心裡已經做好盤算，一旦讓我著陸，我將一輩子不願再看見大海，海風啊，為何總是帶來哭聲呢？……十二月的海總是帶著憤怒，我承受著恥辱和悔恨的臭味，陪同不安靜地晃盪，不明白我到底是歸鄉還是離鄉」。（第四封）

這段說明了日籍老師的優柔寡斷的個性，還有就是日籍教師認為台灣是他的故鄉，以致於他搞不清回日本究竟是歸鄉還是離鄉，這就是時代的悲劇。

「再說一件不怕你挑戰的理論，你知道我們現在所看到的星光，是自幾億光年遠的地球上所發射過來的嗎？哇，幾億年前發射出的光，我們現在才看到……我想看一下永恆，遇見了要往台灣避冬的烏魚群，我把對你的相思寄放在其中的一隻，希望你的漁人父親可以捕獲，友子，儘管他的氣味辛酸，你也一定要嚐一口，你會明白，我不是拋棄你，我是捨不得你…」。（第五封）

這段說明了日籍教師有著豐富的天文與水文常識，才會以星光見證永恆，而且每年十二月烏魚群的確會到台灣避冬，將相思寄托在魚身上，並且希望友子的漁人父親能捕捉到，並叫友子一定要吃，才能知道他相思的辛酸與辛苦。

「…照片裡的你，笑得就像在天堂，不管你的未來將屬於誰，誰都配不上你，原本以為我能將美好回憶妥善打包，到頭來卻發現我能攜走的只有虛無，

我真的很想你，啊彩虹，但願這彩虹的兩端，足以跨過海洋，連結我和你」。

（第六封）

這段文字說明日籍教師對友子的愛情與思念，他的愛情像彩虹一樣的美麗，同樣也樣彩虹一樣飄渺虛無。

「…這是我的最後一封信，待會我就會把信寄出去，這容不下愛情的海洋，至少還容得下相思吧，友子，我的相思你一定要收到，這樣你才會原諒我一點點，我想我會把你放在我心裡一輩子，…我知道，思念這庸俗的字眼，將如陽光下的黑影，我逃他追…我追他逃…一輩子，我會假裝你忘了我，假裝你將我的過往，像候鳥一般從記憶中遷徙，假裝你已走過寒冬迎接春天，我會假裝，一直到自以為一切都是真的，然後…祝你一生永遠幸福」。（第七封）

最後一封是日籍教師為自己懦弱的懺悔，他獨自返回日本，以致在海上形單影孤，所以說海洋容不下愛情，但他還是想念友子的，他在催眠自己以便原諒自己，並對友子獻上最真誠的祝福。

七封情書中優美的文詞配合著柔和的畫面，在音樂的催情下，不僅有著畫龍點睛效果，甚至能夠與主線分庭抗禮，除了帶給觀眾抒緩情節節奏情緒外，更讓觀眾有一種期待，是非常的難得的編排，情書的內容從日籍男老師負心登船的複雜情緒，寫到船與海面、海象、風景、烏魚群、天體及他個人的心情，並完整交待他與友子相認識、相愛、相戀的過程，頗有「寫景寓情」的詩賦意境，國內外的電影使用旁白的紀錄雖然很多，海角七號也非首創以情書方式表達，即使是「鐵達尼號」也有回憶式的旁白，但篇幅與意境，感覺與海角七號截然不同。雖然在經費的限制下，海角七號片中，日本遣反船隻的特效及動畫視覺效果稍嫌美中不足，但令人神往的情書內容與充滿磁性的朗讀配合著幽揚的音樂，像一幅幅映畫詩篇，緊扣著觀眾的情緒與心靈，成為成本最低、表達方式最簡捷，但卻有盪氣迴腸效果的故事副線。

情書內容與故事主線在電影中呈現的手法是穿插交錯運用的，七封情書分成十七個段落、配合電影的主線情節，平均鋪陳，經常出現在歡笑的橋段高潮後，讓觀眾們的情緒能逐漸緩和，除了推進情書本身的進度外，也是下一個橋段的蘊釀的開始，李嘉（1988）指出，「台灣電影最常為觀眾所詬病的老毛病之

一，就是一個段落的情緒尚未結束，電影畫面卻已推進至另一個完全不搭的情節，例如，觀眾的情緒還停留在為電影有趣情節大笑不已，但電影銀幕卻已出現另一個哀傷的畫面，在情緒上非常不搭調，因此，電影應「充份預留觀眾情緒反應時間，才能讓觀眾盡情盡興觀賞電影」。而海角七號的情書旁白穿插效果，正好提供了觀眾充份的情緒反應時間。

二、分析二：各幕結構與內容表現

海角七號的故事線主要可分為組樂團到演唱以及七封情書的送達這二條線，影片的進行即繞著這兩條線交叉進行，一直到結束都未脫離這二條線。十二位受訪者在分析海角七號電影主、副線時，大都在組樂團開演唱會以及七封情書的送達這二條線之間選擇，與文本分析完全符合。整體而言，海角七號的主、副故事線是非常明確的，亦即這是一部很容易看懂的電影，沒有模糊地帶。

七封情書在海角七號電影中佔有相當篇幅，在電影的位置中極為重要。受訪者B認為，「七封情書跟電影主線沒有必然關聯性，同意可以抽掉」。受訪者L表示，「七封情書只是交待歷史的痕跡，所以抽掉也無妨，畢竟現在進行式也就夠了」。不過也有受訪者認為一旦抽掉七封情書，這部電影將大受影響。受訪者G指出，「抽掉情書，雖不影響故事完整性，但卻少了一種味道，只剩現代、地方人情趣味、異國戀情、少了時間的厚度與中日戀情的深度」。受訪者H說，「這部電影最令人感動之處在於愛情的永恆不渝，不論種族、語言、時空的鄰隔，純真的愛情就是令人動容，抽掉七封情書，雖無礙主線的進行，但劇情張力及可看性就差多了」。

受訪者B說，「海角七號的主線是海角樂團成立的過程，從無到有到成功開演唱會的流程，同時也是一個英雄塑造的過程」。受訪者A說，「整部戲的故事可以歸納為阿嘉與友子的戀情加上以七封情書為主的回憶串聯成兩段愛情」；受訪者K認為，「主線除了七封情書外，還配合著演唱會，來聚集次要人事物，藉由不斷朗讀情書，串聯編織出一幕幕的故事情節」。

以一部片長一百廿分鐘的電影為例，依三幕劇的編排方式進行，可以用下圖呈現，第一幕角色介紹及故事鋪陳二至三個段落，最慢在卅分鐘內完成，然後第一個轉折點，約出現在第廿五分鐘至第卅分鐘之間；第二幕進入了衝突與

解決，約六至八個段落，所佔長度約六十分鐘，在第八十至九十分鐘之間，出現第二個轉折點；第三幕轉折點將全劇帶入最後高潮，約有二至三個段落。

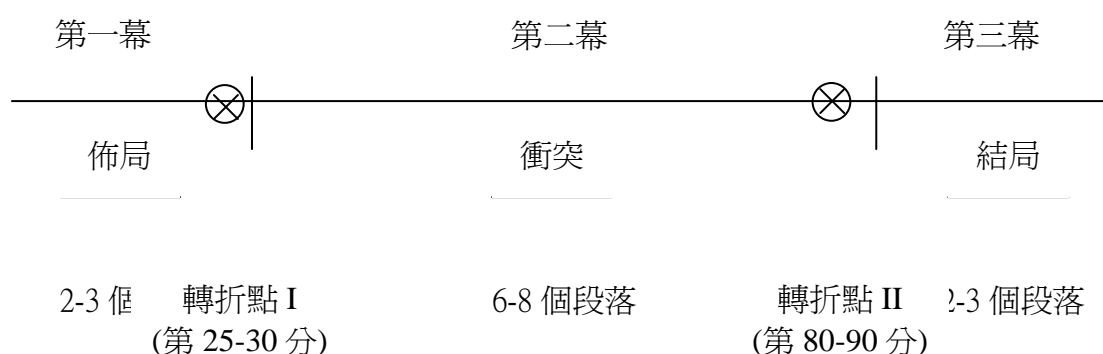


圖 1：三幕劇 (Borwell,1999)

本片主要分成三個段落呈現所有事件鋪陳，一是七封情書內容故事；二是有七封情書待送達；三是、恆春鎮要組樂團開演唱會。第一幕文本分析符合三幕劇的編排方式。受訪紀錄也顯示類似結果，海角七號的戲劇結構大部份符合古典三幕劇的開始、發展、結束的模式（受訪者 B）。

三幕劇中的第三幕所呈現的劇現，是第二幕中所有的衝突不再出現，而是向全新的最後目標前進，海角七號最後四十分鐘就是分成二個段落，一個是朝演唱會，另一個是尋找「恆春郡海角七番地」送信目標前進，這過程雖有些許波折，但終於都順利完成，並且也交待七封情書中所有觀眾想知道的事情。對照文本分析及受訪者紀錄、三幕劇特性，可以知道結尾符合第三幕。

而有關影片的題旨：全戲主要是在探討愛情的力量，例如日本教師要給友子阿嬤的情書（受訪者 A）。除了愛情之外，感覺不出導演有要探討的主題，更談不上要探討的深度（受訪者 J）。

所以，全戲的各幕中都能找尋核心的表現內容：愛情。除了阿嘉與友子的愛情故事、勞馬與他離家出走妻子的愛情、水蛙愛慕老闆娘的愛情等這條敘事線外；而情書中的日籍教師與友子阿嬤的愛情故事的敘事線，也同樣朝著愛情故事的發展而進展。

第二節 影片的人物元素

如同第二章文獻探討所述，慾望與恐懼經常是一體的兩面，慾望與恐懼組合成一個角色的精髓。當編劇牽引住這個角色的慾望與恐懼時，他便抓住了角色的精神骨幹。從海角七號電影的角色所佔螢幕時間、在故事中所扮演的重要性等，可以得知電影的主、次要角色計有，阿嘉、友子，代表會主席洪國榮、國寶茂伯、鼓手水蛙、吉他手勞馬、賣小米酒的馬拉桑等，以下就是海角七號主要人物與次要人物的角色剖析。

一、角色性格

阿嘉：廿多歲、身材中等、非常喜歡音樂，在台北奮鬥多年，但一事無成，滿懷失望回到故鄉屏東縣恆春鎮，由於阿嘉正處人生事業低潮期，所以個性變得叛逆且衝動，加上其生母在父親過世後與代表會主席相愛相知相惜，造成阿嘉長期無法諒解，所以與主席父子間有著強烈的衝突與矛盾；阿嘉喜愛音樂，也非常有音樂天賦，音樂是他的最愛，但礙於現實生活，他在繼父主席的介紹下，心不甘、情不願地成為恆春郵局的臨時郵差；阿嘉與時下年輕人一樣，有理想，但面對現實生活，卻又顯得不夠踏實，這從阿嘉沒有按步就班送信就可窺出端倪。不過阿嘉卻說什麼也不願放棄音樂，卻也是對理想最高的堅持。

音樂是阿嘉的慾望，現實則是阿嘉的恐懼，音樂與現實交織出阿嘉的矛盾、衝突與戲劇，他與警察勞馬的不斷衝突，甚至連觀眾都知道，只要看到他們二人同時出現的場面，就知道一定會有衝突，這種制約式的期待感，就是典型的戲劇。

友子：約廿五、六歲，日本過氣的模特兒，做事一板一眼，個性急躁，事業同樣處於人生低潮期的日本女子，在台灣暫時以帶領模特兒作業過生活，因緣際會，接下了日本唱片公司的翻譯差事，為日本歌星中孝介的南台灣演唱會籌組暖場樂團事宜。模特兒是友子的理想工作，走上封面、走上伸展台是友子的慾望；但身在台灣異國的友子，因為工作不順利，加上文化背景的不同、觀念、工作態度相去太遠，使友子跌入失望中的失望。帶領樂團則是友子的恐懼，因為這個樂團是倉促成軍，不僅團員之間的專業技能有待存疑，團員間還有些許心結待化解，例如，阿嘉與勞馬；更離譜的是，樂團團員之間根本毫無所悉，

更談不是有任何默契可言，因此是友子的頭痛問題。

友子面對這個倉促組成的雜牌軍樂團，備感無奈與失望，但礙於工作現實，她只能面對。但事實的結果是，台、日觀念認知距太大，結果便是一次再一次的衝突、一次再一次的挫折，友子對阿嘉不滿、對樂團所有成員都頗有微詞，甚至想拂袖而去，不過因茂伯姪子娶媳婦而邀請她參加喜宴，卻陰錯陽差地使她上了阿嘉的床，也因而發現七封送不出去的情書秘密及其意義，雖然阿嘉與友子的愛情戲來得很快，感覺有點突兀，但基本上觀眾還是可以接受不會太唐突，這就是戲劇的魅力與迷人之處。

主席：鎮代會主席，個性豪爽火爆，熱愛家鄉，但對於家鄉的美麗山海，不斷被財團以 BOT 方式壟斷，使得恆春人連要欣賞自己故鄉的風景都成爲一種奢望，主席無限感慨，不斷找尋讓恆春在地人發聲出頭的機會，因此，當他知道，日本歌星中孝介恆春演唱會需要暖場樂團時，主席不席任何代價，堅持一定要用恆春當地樂團。雖然恆春地區並沒有常態性的正規搖滾樂團，但主席仍採用甄試方式，以找出樂團需要的成員，來組成一支真正屬於恆春鎮的道地樂團。

主席熱愛家園，但眼見家鄉的山海美景都被 BOT 綁得失去景觀所有權，鄉親們連要欣賞故鄉美景都不得其門而入，因此他最大的心願是，恨不得一把火燒了目前的恆春，號召旅居在外的恆春遊子返鄉重建新恆春成了主席最大的慾望，所以他不放棄任何有利於恆春故鄉的事情，因此他才不惜任何代價都要爭取恆春當地樂團來爲中孝介暖場。

而主席有沒有恐懼的事情呢？當然有，他最大的恐懼就是無法與繼子阿嘉好好相處，阿嘉反成了他內心的負擔，所以阿嘉一回到恆春，馬上面臨失業的現實問題，主席馬上就去找郵局主管來爲阿嘉謀職，而阿嘉因心懸音樂，個性叛逆而無法符合郵局要求，準時將信送完，甚至隱匿信件或好奇偷拆七封情書所引發的可能麻煩事件，主席都盡力去排除，因此才有後來開賓士車送信、兄弟幫忙送信，甚至拿錢要來堵茂伯嘴巴的等戲劇性情節。

茂伯：年近 80 歲的茂伯，是郵局的老郵差，同時也是月琴國寶級人物，不過「國寶」只是虛名，大部份的時候，都是被放在家裡當「神主牌」，苦無機

會展琴藝，所以他一聽地方要辦演唱會，社區要徵選樂團成員時，拉下老臉拼命想上台，只要有機會讓他露臉表演，就算只是插花也無妨，但不管是因為年齡的關係，或新樂團所需樂器與傳統月琴相差太多，以致事實常與願違，而老人家就常忍不住飆罵「X，我係國寶ㄟ」。話中充滿無奈。

鼓手水蛙：一個樂天知命的機車行黑手，暗戀有三個孩子的老闆娘，他的生活重心就圍繞著老闆娘轉，只要一有機會表演給老闆娘看，他就會卯足全力，以爭取老闆娘的青睞，所以當社區活動中心要徵選樂團成員時，他馬上用很曖昧的眼神與語調詢問老闆娘要不要去看他的表演，結果還騎機車帶了老闆娘的三個孩子去，為愛成痴。

吉他手勞馬：受傷的霹靂小組成員，傷後老婆跑掉，他就返家與同為警察的父親擔任交通警察，在執勤時，到處可見勞馬火爆的個性，尤其他與同是個性叛逆的阿嘉，更是水火不容，兩人只要一見面就一定沒完沒了的爭吵，甚至是打架，勞馬與阿嘉的戲份非常精彩，只要兩人同時出現，觀眾便開始期待精彩的對手戲，是塑造相當成功的人物；每個人都有一顆受傷的心，勞馬只要在酒後逢人就會拿出他的妻子照片，問人是否知道她的下落，照片中的魯凱公主是他真正內心深處的慾望，警察工作與唱歌只是謀生與生活中的一部份而已，而不再與老婆相逢也是他內心最深層的恐懼，在相同的慾望與恐懼的重疊中，編織成令人激賞的角色。

貝斯手馬拉桑：一句「千年傳統，全新口味」，成了馬拉桑最佳的口白台詞，這位到處推銷原住民小米酒的客家人，深具傳統客家保守低調的特色，彷彿紅塵隱士般在紛紛擾擾的都會中求生活，但馬拉桑扮演的客家人卻恰如其份，令人印象深刻；尤其，馬拉桑他本身就是貝斯高手，但他卻始終隱藏有這份專長，也根本沒有人發現，直到最後，馬拉桑在指導茂伯彈貝斯時，才真正流露出他的才華，這種高才華、低喧嘩的作風，正是客家人的寫照。

馬拉桑最大的願望是希望小米酒行銷順利，他的刻苦耐勞，不怕失敗，逢人就推銷，最後終於感動了主席及飯店等相關人員，而大力幫忙，正印證了所了「自助人助而後天助」的古訓；馬拉桑最大的恐懼就是酒賣不出去，生意做不成，在這部電影中雖未強調馬拉桑在恐懼部份的呈現，但馬拉桑不慍不火的刻畫，正是客家族群最含蓄的真正神韻。

鍵盤手大大：鍵盤手「大大」是在教會彈風琴的小女孩，酷得很可以，雖然她是單親家庭子女，而且是母親與日本男人生下的孩子，不過這不是這部戲的重點，這個角色的鋪排，應只是象徵性意義，及配合樂團的組合，至於為何選小女孩，應是小孩子觀眾票源的考量，與被過度解讀的中日關係毫無關聯；影片中，當她去飯店找媽媽時，她在電梯內哼著與她年紀根本不相稱的歌曲時，主席與三位草根味十足的兄弟聽得入神，竟渾然忘我地用腳跟著打拍子，唱完她還習慣性來句「阿～門～」，三位代表不由自主地肅然立正，令人拍案叫絕。

日籍教師：年輕約廿多歲，多情、細心，博學多聞，同時又多愁善感，有點懦弱，愛情是他最大的動力，但他卻沒有勇於面對現實的勇氣，以致和友子相約要帶她搭遣返船回日本，卻又在登船的節骨上臨時變卦，以致才有這遲到六十年的七封情書。

情節是推動故事的基礎，而角色則是故事所以動人的關鍵，在深度訪談中，絕大多數的受訪者認為海角七號的主要角色計有，阿嘉、友子，代表會主席洪國榮、國寶茂伯、次要角色有鼓手水蛙、吉他手勞馬、賣小米酒的馬拉桑（受訪者 A、B、C、D、E），與分析得知的結果相去不遠；不過也有受訪者認為螢幕出現時間極少的情書中的日籍教師與友子阿嬤是主要角色（受訪者 I、J）。

在海角七號所有角色塑造中，最符合前述人物都有慾望與恐懼角色的非日籍教師莫屬，雖然日籍教師從頭到尾都只有朗讀情書的獨白，及在船上或寫信或沈思的鏡頭，但這個角色在慾望與恐懼的拉扯間，卻創造了角色內在的衝突，創造了故事的張力，以及一個好故事必要的戲劇性。

想得到友子的愛情是日籍教師的慾望，相對地，害怕失去友子卻又是他內心最大的恐懼，在慾望與恐懼之間，他顯得非常矛盾，但戲劇張力因而得以展開，內心衝突不斷發生，於是優美的情書像詩篇般不斷湧現。雖然日籍教師從頭到尾只有獨白朗誦，沒有任何對話也沒有任何激情對手戲碼，但在慾望與恐懼的矛盾間，這個角色幾乎成了最鮮活的、令人印象最深刻的角色。

表2：海角七號人物角色與M. Mehring研究中的角色人物對照表

	阿嘉	友子	主席	茂伯	勞馬	水蛙	馬拉桑
一個人物的開始，包括他的出生、出身、出生當時的狀態，出身與教養。							
人物的外表、身體與健康、外在生理對他內在心理的影響。					V		
人物的早年影響、早年生活、家庭環境、父母關係、成長的心理因素。							
這個角色周遭的人、祖父母、父母、兄弟姐妹、鄰居朋友、長輩與他的、互動、影響。	V	V	V	V	V	V	V
角色的學校生活、同學關係、學習挫折、人際交往、對知識與新世界的體認、如何開始接觸世界。	V	V	V	V	V	V	V
角色的特別活動，特別的生活（例如學習音樂、舞蹈、一次露營……）。	V	V	V	V	V	V	V
角色經歷的各種旅行、遷徙或出走（被迫的、自願的改變環境），以及因為外在空間的改變對內心的衝擊。	V	V		V	V	V	V
角色的青少年生涯、生理成長造成的人生困擾與性格的改變、初經或夢遺等成長儀式的衝擊……。							
角色的主要衝突、個人的主要慾望與最大恐懼間的衝突、人的成長或失敗、性格的構成	V	V	V	V	V	V	V

與扭曲。							
角色所鍾愛的人，與其之間的關係、發生的重要事件、對主角的影響與意義。	V		V		V	V	
角色所憎恨的人、與其之間的關係、發生的重要事件、對主角的影響與意義。							
角色的工作、工作特質、一日生活活動的完整紀錄、工作場所發生的事件...							
角色的藝術生活與休閒，他的興趣、嗜好與休閒生活的樣態，從中可看出的內心嚮往、工作上不可完成的夢想...	V	V	V	V	V	V	V
角色的信仰或宗教，對其之依賴，得到或失去信仰或宗教的原因、衝擊。							
角色生命中值得慶幸或慶祝的事或時刻，例如工作、學習、競賽、愛情、情感、願望的勝利，或反之；角色生命中重要的一課、重要的人生體驗、重要的體會、重要的人生教訓。	V	V	V	V	V	V	V
角色的未來，例如，對未來的想像、人生的目標、走至目標所可能面臨的障礙。	V	V	V	V	V	V	V

（資料來源：Mehring, 1990；本研究）

文本分析顯示，每一部電影中，不管故事線有幾條，角色有幾個，都一定可以區分為主要角色與次要角色，從海角七號的故事主、副線及演員所佔的螢幕時間篇幅來看，即可輕易找出主、次要角色，例如，組樂團現在進行式中的阿嘉、友子、主席、茂伯及樂團成員成員鼓手水蛙、吉他手勞馬、貝斯手馬拉桑及鍵盤手大大等幾位為主要角色等；而在情書過去式中的日本教師及友子阿嬤也佔有一定份量。

二、人物的主次安排

上述的主、次要角色區分在深度訪談紀錄中同樣獲得認同，受訪者D表示，「海角七號時空交錯，橫跨六十年，故事交迭進行，人物龐雜，但仍可輕易區分主要角色有阿嘉、友子、茂伯、海角樂團其他成員加上代表會主席」。受訪者I指出，「雖然友子阿嬤從頭到尾都沒有說過一句話，觀眾也沒看到她老年的模樣，但無疑的，那些情書是為她而寫的，自然她也是主要角色，如果一部戲可以拆成兩部份，她與日本教師當然是另一部份的男女主角」。受訪者J認為，「在海角七號中最多話的當然是日本教師，他寫情書，也朗讀，念著情書好像自言自語，但卻感動了好多人，雖然他的鏡頭不多，但是絕對稱得是主要角色」。

綜合上述，毫無疑問，十二位受訪者對於主要角色的識別，沒有太大差異性，幾乎都認定阿嘉、友子、茂伯、代表會主席為主要角色，而樂團成員鼓手水蛙、吉他手勞馬、貝斯手馬拉桑及鍵盤手大大等幾位為次要角色。只不過受訪者G、I、J也把友子阿嬤與日本教師也列入主要角色。

文本分析海角七號的主、次要角色雖然有多位，而且每個角色都有獨特個性，在影片中，男女主角阿嘉、友子固然出現次數最多，所佔的畫面時間幅度最長；但是訪談紀錄顯示，在受訪者的心目中，阿嘉與友子卻不一定是讓觀眾印象最深刻的角色，反而茂伯是公認令人印象最深刻的角色。受訪者K表示，「茂伯自然流露的真本性，不矯揉造作，給了觀眾一種台灣人的真正價值觀」。受訪者B說，「茂伯是另一種化身，代表著被壓抑、被淘汰的一群，連結著過去的光榮，也聯繫著台灣跟日本的某一部份歷史」。受訪者E說，「茂伯這個角色反差非常大，他從彈月琴到搖滾樂手，從鄉土音樂到熱門音樂，加上生活化的對白都令人印象深刻」。

訪談結果顯示，令十二位受訪者印象深刻的角色，單一最深刻的是茂伯這個角色，在複數選項中則加入了主席、阿嘉、馬拉桑等。不管受訪者印象最深刻的角色是哪一位，可以確認的是，受訪者都認同，男女主角不一定令人印象最深刻的角色。而令人印象的角色都有足以支撐的說服力量。這個結果正如受訪者K指出，「就像好萊塢電影魔鬼終結者一樣，留給觀眾印象最深的不是男主

角，反而是幾乎沒有對白，沒有表情，沒有演技的魔鬼機器人阿諾」。



第三節 人物對白與劇情

影片中的對白可歸類為：情緒型對白、趣味型對白，以及深度型對白。分述如下：

一、情緒型對白

海角七號開場是六十年前日本男老師沮喪離台的深情旁白；緊接著的畫面是目前的台灣，男主角阿嘉狼狽加憤懣的離開台北時，那句用北京話罵的「我操你媽的台北！」（陳維綸，2008年09月10日，聯合報）

雖然這樣的對白稍嫌粗俗，但觀眾非常清楚，那是阿嘉對台北失望的情緒用語，用法雖然有點沒水準，卻符合情緒的發洩，類似這樣的對白在海角七號電影中出現多次，不過無傷大雅，並沒有因此而被評為水準低落。海角七號電影中，這種情緒型對白經常出現，這句對白已經指出阿嘉在台北打拚失敗，他砸吉他的動作與謾罵表達了他對台北的失望，同時說明了當下的處境與個性。

這句話雖然粗俗，不過是符合真實人生的用語，人在極度低潮與失望時，尤其是一個人獨處時，常會有激情脫序的言語與動作（受訪者K）。

茂伯的名句「幹，我是國寶耶，像我們這種國寶，就是要走出去讓人欣賞，不是放在家裡當神主牌的」；此外，主席在埋怨恆春鎮的自然風光都被財團以Bot方式綁住，連恆春在地人要欣賞當地美景，都變得遙不可及，他慷慨激昂說，「山也Bot，海也Bot，我現在最大的願望就是放一把火將整個恆春燒光，然後號召所有在外的恆春子弟，返鄉重新打造」。這段對白令觀眾印象非常深刻，同時呼應著社會上對政府國土規畫上的不滿（受訪者B）。

「這些對白的確令人印象深刻，雖然一般人在日常生活中，不會講這樣的對白，至少在有海角七號電影之前，是不會這麼講的。這些對白很直接反應了台灣特有的語言模式，這些是導演創造出來的語言。它的對白有點卑微、有點無奈，又有點膨風，跟台灣很多政治人物說話方式很像」。（受訪者A）

二、趣味型對白

老勞馬在執勤中被撞傷眉心，結果醫護使用繃帶是貼「X」型的，畫面出

現時，觀眾笑翻了，醫生對自己的醫療行為所做的解釋是「貼橫的得目矧，貼直的中鼻頭，所以只好貼成X型的」；水蛙在尼師化緣時調皮說，「阿彌陀佛，我不是土虱，我叫做水蛙，我沒錢，鏘」；類似這種對白非常多，單獨以文字呈現不會覺得有趣，但配合劇情與畫面，則能引發趣味。

在這幾句代表性的對白中，可以看出，除了醫生的對白是刻意製造出來的幽默對話外，水蛙與茂伯的對白則是非常符合角色的用語，貼近真實生活，也符合角色的社會地位。這些對白的特色就是跟日常生活非常接近（受訪者D）。對白與劇情配合得很好，讓人會心一笑（受訪者H）。

三、深度型對白

有深度的對白是指融入台灣歷史或流行歌曲常識的話語。最具代表性的是，第廿一分鐘時，飯店經理對主席說，「這次演唱會請來日本大牌歌星，是著名的療傷歌手，他的歌聲像大海…」；主席不等他說完，就打岔回答說：「我們不管你們請的歌星是醫生還是船員？但是暖場的樂團一定要找恆春在地人…」。

從這句對白中，療傷歌手與我們不管你們請的歌星是醫生還是船員，這樣的回答與歌星來頭根本沒有交集。那麼，「醫生與船員」這樣的對白內容的涵義為何？

台語流行歌曲「安平追想曲」中的一句歌詞：「啊！啊，伊是荷蘭的船醫」，原來那個拋棄台灣女子的男人是荷蘭的船醫，因此，「我們不管你們請的歌星是醫生還是船員」，這種對白的內心互動，是編劇的用意之一。

海角七號的劇情跟七武士很像，但魏德聖導演所關心的台灣論述，卻是吸引人之處，電影如果要去對一個複雜的問題進行深度探討，就容易變得很難看，畢竟已經是概念先行，而非讓故事自然發展（受訪者D）。

另外，海角七號的電影主題是在探討愛情，當阿嘉送完情書給友子阿嬈後，阿嘉深受感動，在海邊沈思了許久，他知道友子即將跟日本唱片公司回日本工作，他體會到「活在當下，愛要即時」，因此當他趕回演唱會現場時，他不顧四週的眼神及看法，深情激動地抱住友子說，「留下來，或者我跟妳走」。

劇情隨著對白全戲將進入最後演唱會高潮前奏，男女主角即將面臨分手或廝守的選擇，最後雖然沒給答案，但充分發揮了對白是讓故事繼續下去及突顯角色的兩個功用之一。有些對白直接反應了台灣特有的語言模式，這是導演創造出來的語言（受訪者E）。

由於海角七號都是基層小人物的故事，縱觀所有角色使用的對白，並沒有發生身份與使用語言不符合的情節，即使部份粗俗的對白語句，風趣幽默地恰到好處。加上台詞的語言生活化，非刻意以些粗俗話語構築對白，在「合其聲口」上，也非常符合劇中人物的社經地位與當時說話情緒的（受訪者D）。

海角七號使用的對白淺顯易懂，使用日文旁白朗讀的七封情書，也符合歷史真實感，且日文的朗讀音調更交待日本男老師與友子阿嬤的感情互動，她們如何交往，以及日本戰敗國子民心境的表現，更有知識份子面對大時代的無奈與無力感。

「因為我是原住民，對於母語的感受不一樣，也許是語言上的差異性，不易觸動語言末稍神經，所以只覺得海角七號的電影對白還好，印象沒有特別深刻」。（受訪者L）

「因為很多對白給人的感覺很強烈，所以印象特別深刻」。（受訪者G）

海角七號的主、次要角色與票房成績一樣令人印象深刻，這兩者之間的關連性，對觀眾而言，並非完全相關：

「這些角色讓這部電影不再遙不可及，使得電影變得很親切，他們就是你身邊的人，你看到他們的困境被解決了，你也得到了藝術欣賞該有的昇華了，也超脫了自我現實際的鬱悶了」。（受訪者D）

「這些角色創造了流行語言，又跟愛鄉土掛勾在一起，幫它做口頭傳播，造成滾雪球效應，終於造成票房上的大成功」。（受訪者E）

「不覺得單純是只有角色成功，還有其他因素，像故事大眾化容易了解，甚至連三個颱風，民眾在無處可去的情況下走進戲院，都是票房成功主因」。（受訪者A）

「角色成功與票房成功沒有絕對關係，事實上，每個觀眾需求都不一樣，但這部電影新舊愛情故事前後呼應，有愛情永恆的意味，而且整部電影令人感

覺舒服，才造就了創紀錄的票房」。 (受訪者J)

綜合文本分析與訪談紀錄，我們可以知道，角色成功只是海角七號票房成功的必要條件，但票房奇蹟並非只靠文本角色元素設計，更有其他因素相輔相成。



第四節 影片畫面與場景設計

拍攝腳本裡最重要的部份，是指鏡頭提綱（slug lines），這些附有號碼、描述鏡位的文字，與一般劇本作用不完全相同。而劇本中的場景提綱（master scene-style）所針對每場戲所記錄的不帶有號碼，而是在不妨礙情節發展的情況下，暗示運鏡的方式。

一、影片畫面

海角七號電影中，有許多很優美或很風趣的畫面，對於鏡頭或畫面的表現方式而言，從未以正面在鏡頭上出現的友子阿嬤收信畫面，是被多數受訪者認為最難忘的畫面；其次，與明確、貼近台灣民眾生活的故事內容，加上鮮明的人物表現，其與真實生活相稱度高，在畫面中的表現顯得容易接近；第三，除了前兩者強而有力的畫面表現外，畫外音也表現佳，影片所襯托的音樂元素，有深情的日文曲調情懷、有現代感的流行歌曲，更有令人開懷大笑的另類搞笑歌曲。

二、場景設計

畫面內外的敘事元素，都讓觀眾有鮮明又貼近的感受。對觀眾的接收訊息而言，場景設計屬於畫面中非常具體的一環：

「海角七號受歡迎的因素相當複雜，主要是電影故事的本身放入了許多觀眾認同的元素，而這些元素又放在容易被理解的架構上。其次是外在的社會氣氛造就了海角七號受歡迎的原因」。(受訪者B)

場面中的元素是受訪者容易自我得出結論的受歡迎因素之一，在於電影對觀眾而言的具體接受環境相近程度，而觀眾的具體感受還可以進一步被描述：

「簡單的說，因為整部影片貼近台灣人的生活，要從遠一點來說，就是過去台灣拍了太多蒼白、貧血的藝術電影，而海角七號則是走藝術偏商業的路線，對觀眾來講感覺就很清新。再則，編導編排很用心，兩條敘事線交叉運用得宜，而且擅用音樂來激起觀眾的感官情緒，並且用音樂來感動觀眾，才能讓緊湊的觀影情緒持續下去，所以說音樂也是這部電影受歡迎的主要因素」。(受訪者C)

觀眾更能透過自我對關影心得，以及對不同國片比較中，得到自我對海角七號的評價，甚至剖析作為前所未有的熱門國片的賣點：

「這些故事題材大眾很熟悉，片中又製造了流行語言，令人想看。橋段鮮明，很容易口耳相傳。像藝術電影即使很好看，但太複雜不易說出它的好，就很難口耳相傳，講不出來就不易賣座。海角七號在相傳下變成流行議題，就是引人去看。很貼近生活，它的社會批判是點到為止，不像國片「一席之地」批判社會議題，那麼沈重，畢竟多數觀眾看電影是為了娛樂，不是去找沈重，太沈重的電影不易激起觀眾共鳴」。(受訪者E)

「國片「停車」適合年輕人，「渺渺」適合中年人，「囧男孩」適合校園，而海角七號的題材適合所有年齡層，雖然沒有大牌演員，沒有好萊塢特效，但整體而言製作技術不差，加上口傳效應與三個颱風相助，成就了票房」。(受訪者A)

除此之外，影片中的人物寫實程度也被觀眾納入不冷場的場面描述中：

「戲裡面的小人物很親切，很寫實，導演用心把他體會到的台灣人情風土放進電影裡，讓電影變得很溫馨，笑中有淚，而且沒有冷場」。(受訪者G)

「墾丁春吶音樂祭對年輕人富有吸引力，因此以恆春為背景的海角七號經由年輕人口耳相傳，蔚為風潮。演員與劇情是本土與日本的綜合體，剛好迎合台灣本土意識的潮流及填補年輕人的哈日風。日本殖民台灣五十年，殖民記憶對年輕人而言，那一段是完全空白的歷史，透過六十年前的七封情書，年輕人對那段空白有了浪漫的聯結與感動」。(受訪者H)

影片的共鳴感還來自親切型人物在台灣社會中所扮演的角色和地位：

「這部電影貼近了台灣底層的聲音，它讓台灣每個看戲的觀眾，從中找到了自己生存下去的價值和意義。因為無論任何年齡層的觀眾，藉由這部電影，讓我們看到過去，也讓我們了解現在」。(受訪者K)

「編導抓到了多數人的生活經驗，讓觀眾產生了認同的共鳴感。」(受訪者D)

小結

海角七號電影中，影片的敘事結構部分，有許多與好萊塢的古典三幕劇相關之處，以三幕的方式分析海角七號，有不少高潮起伏、與觀眾共鳴等受觀影者所期待的劇情和對白是相符合的，然而，實際上，這與三幕劇的起源亦有關連，古典三幕劇本身就來自亞里斯多德時期，可見，引起觀眾共鳴的方式之一，乃是符合故事情節推演的古典模式，並與觀眾受過往觀影、聽故事的模式產生相互理解性的解讀，觀眾自然能隨著敘事結構產生正面的接受情感。

在人物元素的安排上，以劇情長度的安排來說，故事的每一幕中，不斷出現的各色人員，足以豐富整部長片的故事內容，以及帶動情節、引出故事張力。並且故事人物的元素更以生動的市井小民為發想、以日常生活軌跡作為人物生活環境的鋪陳方式。這些以具體形象出現的人物架構起整部劇情片的主要核心。而幕中幕中所隱藏的則是台日情懷、友子對離台日人的思愁所引起的觀眾懸念。「幕」與「幕中幕」相互輝映，最後交雜出現代的模特兒日本經紀人與台灣南部小鎮中的返家青年男子的愛情故事。人物多元的複雜性，是替兩段台日友情埋下種子，也替中日情懷的背景記錄著潛藏的深刻、複雜的殖民情感。

於是，在人物的對白與劇情上，導演、編劇不時以詼諧的青年人用語、日文歌曲、閩南語來鋪設人物對白產生的時空，讓劇情能充分帶入情境。並且使老中青的觀眾都能有所共鳴，這不僅非常貼近生活，也貼近對過去往日情懷的想像與回顧。感念這兩種情緒的台灣觀眾，便能更深刻的感受影片所設定的各種對白與劇情。

最後，動畫式的舊日場景，一方面收藏著過去老一輩人的台日記憶不可抹去的港灣畫面，也能引起年輕輩觀眾的觀影興趣。優美、風趣的畫面，對觀眾掌握鏡頭語言來說，更輕鬆和易於接受，因此令人感到難忘。

第五章 研究結論與建議

本章節針對研究分析歸納結論，並探討研究對象的特殊性，以及回覆研究問題。之後，研究者將進一步提供研究建議，以供國片的影片分析者參考。

第一節 研究結果

一、影片敘事與結構容易使觀眾產生共鳴

海角七號電影中，影片的敘事結構部分，一方面與許多起伏與設計與好萊塢的古典三幕劇相關，也有符合觀眾對古典戲劇的情緒安排有共鳴的交會點。海角七號的觀影者隨這兩方面的影響，更能將喜好該影片的情感引到極致，使得多數觀眾能受到口而相傳的口碑所吸引，引起票房熱潮，受市場矚目。

二、人物元素多元、角色個性鮮明，有助激發觀眾與影片之間的互動

戲份愈多的角色，理論上愈能讓觀眾印象更深刻，戲份愈少的角色，觀眾印象自然愈淡。海角七號中的人物個性鮮明，演員戲份雖然各有落差，但情節推演與劇情安排得宜，使得觀眾與影片之間的互動不全落在主角身上，所能吸引到的觀眾群就能更廣。

例如：茂伯與主席的戲份遠遠比不上阿嘉，但是他們兩人留給觀眾的印象卻比阿嘉還要深刻，這就是角色營造成功的重要性。

三、對白活潑生動、具創意且貼近生活，有助觀眾對情節的記憶、回顧，甚至引起市場效應

鮮明的角色同樣要配合著特殊、流暢、容易記的對白才能更加烘托角色的獨特性。旁白也是對白的一種，七封情書的對白也能引起愛情與思念的生活情感共鳴。

於是，交雜的輕鬆詼諧對白、動人的情書旁白就能貼近觀眾的觀影感受。甚至能倒背如流、再次與友人分享對白，造成市場口碑流動的效應，最後回饋

在影片票房上，是成功電影的創作模式之一，亦是台灣國片最不容易發生的效果。因此，情節推演中，海角七號的特色便與其他的國片有著分明、區隔之處。

四、電影場面生動，兼具懷舊與現代感，吸納多元觀影者

動畫式、充滿舊日情懷場景，與在台甚至全球的賣座好萊塢電影不同，並非以極度昂貴的炫麗科技動畫取勝，而是以有質感、有歷史記憶的精緻畫面作為鋪陳影片情緒的重點之一。

老一輩人與年輕一代人的觀影感受儘管不同，也能各有各的欣賞，使海角七號的受眾市場大為擴增。充分以不同時空、世代、族群、北中南台灣各種共通與特殊情緒，融合出台灣人共同難忘、喜愛的影片感受。

在被長期壓縮與冷落的國片環境競爭壓力下，溫暖又能開拓不同觀眾源的海角七號顯得鮮明又有自我特色。而這種特色不來自選擇一個小眾題材，而是採取共同記憶與共同情感的再呈現。於是，造就了海角七號的票房奇蹟和國片在台灣市場上的自我突破表現。

第二節 研究限制與未來研究建議

本研究以研究海角七號受歡迎的原因為目的，以剖析的方式從故事大綱、人物與對白、結構及場面等，提出研究的訪問大綱，再從受訪者的訪談中來建立海角七號受歡迎的可能原因。

然而，相關國片受歡迎的原因並無太多歷史性資料，一方面來自海角七號的票房佳績並沒有其他影片完全可供類比，加上真對劇本的研究資料有限，甚至無法取得海角七號的劇本修編說明。另外，受訪對象的範圍雖已包括編導、電影發行人、電影行銷人員、影評人及電影科系相關教授，但本研究的深度訪談的結構與問題，則反倒受限於海角七號的特殊性，因此無法更進一步追根究柢地，釐清文本能與觀眾產生生活或其他方面親近性的其他個別因素。

因此，本研究的研究建議是：

一、增加比較性資料的面向

比較性資料可以有各種不同的面向，包括不同國家的發跡國片、代表性的地方電影等，以及多元性的切入影片的比較分析點，包括一部電影的上中下游相關人員所造就一部成功電影的各種關聯性。

另外，可增加不同大國和小國對成功國片的推廣政策、與市場反應相關的政府相應手段、人民對國片的接受程度與方式等，多方比較和了解海角七號對台灣市場的重要與影響性面向。

二、進一步挖掘國片發展與成長的軌跡

由於台灣的國片有過一段輝煌期，但也沒落消沉許久，因而，國片帶來希望的手段對台灣國片市場更為重要，這一部分難以從本研究的受訪者中完全釐清，實屬可惜。儘管原因多元，但若後續的研究者能多以史觀的角度探究影片元素、敘事結構與安排，也就能以不同的角度深度訪問更多元的受訪者，也許能得到與本研究更多不同角度的精彩分析。

參考書目

一、中文部份

- 王夢鷗（1992）。《文學論—文學研究方法論》。台北：志文。
- 王朝聞（1981）。《美學概論》。台北：谷風。
- 朱光潛（1994）。《談美》。台北：書泉。
- 李文彬譯（1990）。《小說面面觀台北》：志文。
- 李幼蒸譯（1992）。《寫作的零度：結構主義文學理論文選》。台北：時報文化。
- 胡耀恆譯（1989）。《世界戲劇藝術欣賞—世界戲劇史》。台北：志文。
- 陸潤堂（1984）。《電影與文學》。台北：文化大學。
- 政大傳院媒介寫作教學小組（2009）。《傳媒類型寫作》。台北：五南。
- 耿曙（2007）。〈深度訪談法：意義、實踐、問題〉，「2007政大研究生研究方法研習營」，台北市木柵。
- 蔡琰（1997）。《電視時裝劇類型與情節公式》。台北：國立政治大學傳播學院。
- 蔡琰（1995）。電視戲劇類型與公式分析。台北：國科會專題研究計劃報告。
- 黃新生（2008）。《偵探與間諜敘事—從小說到電影》。台北：五南。
- 黃新生譯（1992）。《媒介分析方法》。台北：遠流。
- 俞建章、葉舒憲（1992）。《符號：語言與藝術》。台北：久大。
- 童道明（1993）。《當代美學——戲劇美學》。台北：洪葉文化
- 姜龍昭（1988）。《戲劇編寫概要》。台北：五南。
- 萬文隆（2004）。〈深度訪談在質性研究中的應用〉，《生活科技教育》。

二、英文部份

- Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary Terms* Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Pub.
- Balio, Tino (1976). *United Artists: The company built by the stars*. University of Wisconsin Press (Madison)
- Berger, A. A. (1992). *Popular Culture Genre : Theories and Texts*. Newbury Park: Sage.
- Berkenkotter, C. & T.N Huckin (1995). *Genre Knowledge in Disciplinary Communication—Cognition / Culture / Power*. Hillsdale, NJ; Lawrence Erlbaum Associates.
- Chamberlian, M. & Thompson, P. (1998) . *Narrative And Genre* . Routledge .
- Fairclough, Norman. (1995). *Media Discourse*. London: Edward Arnold
- Fisher, Walter R. (1987). *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Frye, Northrop. (1957). *Anatomy of Criticism, Four Essays*. NJ: Princeton University Press
- Genette. G. (1980). *Narrative Discourse*. Ithaca (NY): Cornell UP
- Jocobs, R. N. (1996). Producing the news, producing the crisis: Narrativity, television and news work. *Media, Culture and Society*. Vol. 18.: 373-397
- Johnson, Richard, Chambers, Deborah, Raghuram, Parvati & Tincknell, Estella (2004). *The Practice of Cultural Studies*. London: Sage.
- Mehring, M. (1990) . *Screenplay: A Blend of Film Form and Content*. MA: Focal Press.
- Meyrowitz, J. 1985. *Narrative in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin
- Mumby, D. K. (Ed.) (1993). *Narrative and Social Control: Critical Perspectives*. 24 Thousand Oaks, CA: Sage.
- Roeh, I. (1989). Journalism as storytelling, coverage as narrative. *The American Behavioral Scientist*. Vol.33. No.2. 162-168
- Rosmarin, Adena. (1985). *The Power of Genre*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- O'Neill, P. (1994). *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press
- Onega and Landa, 1996. *Narratology: An Introduction*. Longman.
- Langellier, K. M., & Peterson, E. E. (1993). Family storytelling as a strategy of social control. In D. Mumby (Ed.), *Narrative and social control* (pp. 49-76). Newbury Park, CA: Sage.

Schatz, Thomas(1999).B oom and Bust: American Cinema in the 1940s. University of California Press



附錄一：受訪者基本資料

姓名	性別	職稱	服務單位	學歷
吳麗雪	女	副教授	朝陽科技大學	博士
蕭明達	男	兼任講師	國立台灣藝術大學	碩士
黃慧敏	女	兼任講師	國立台灣藝術大學	碩士
林盈志	男	專員	國家電影資料館	碩士
黃庭輔	男	編導	國家電影資料館	學士
溫知儀	女	編導	私人影視傳播公司	學士
謝鳳秋	女	記者	自由時報	碩士
劉信義	男	館長	嘉義縣大林鎮圖書館	碩士
陳信正	男	館長	台中縣石岡鄉圖書館	學士
洪傳諒	男	工程師	科技公司	學士
王建雄	男	企畫	公視新媒體部	碩士
馬紹阿紀	男	台長	原住民族電視台	學士

(資料來源：本研究)

附錄二：受訪者的受訪時地

姓名	性別	職稱	訪談時間	訪談地點
吳麗雪	女	副教授	2009年11月11日	朝陽大學圖書館
蕭明達	男	兼任講師	2009年11月18日	電資館電影教室
黃慧敏	女	兼任講師	2009年11月18日	電資館電影教室
林盈志	男	專員	2009年11月18日	電資館會議室
黃庭輔	男	編導	2009年11月18日	電資館會議室
溫知儀	女	編導	2009年11月19日	台北市咖啡廳
謝鳳秋	女	記者	2009年11月20日	公關室
劉信義	男	館長	2009年11月21日	受訪者辦公室
陳信正	男	館長	2009年11月22日	受訪者辦公室
洪傳諒	男	工程師	2009年11月23日	受訪者辦公室
王建雄	男	企畫	2009年11月28日	公視交誼廳
馬紹阿紀	男	台長	2009年11月29日	受訪者辦公室

(資料來源：本研究)

附錄三：訪談大綱

（一）海角七號的敘事

- （1）你認為海角七號故事主線是什麼？
- （2）你認為海角七號故事副線是什麼？
- （3）有人認為七封情書是海角七號的故事副線，但是這七封情書如果抽掉也完全無礙主線的進行，你認為呢？為什麼你會這樣認為？
- （4）海角七號的故事吸引人嗎？如果是，為什麼？如果不是，那為什麼這麼多觀眾會進戲院觀看？
- （5）每一部電影一定都有主題，你認為海角七號探討的主題是什麼？而針對這個主題的探討深度如何呢？

（二）海角七號的人物與對白

- （1）你認為海角七號的主要角色有哪幾個？
- （2）哪幾個人物角色令你印象最深刻？
- （3）那幾個角色令你印象深刻的的原因是什麼？
- （4）你認為這幾個令人印象深刻的角色，是否就是海角七號票房成功的主因？為什麼？
- （5）有人說，對白是電影的有聲靈魂，你認為海角七號的對白會令人特別印象深刻嗎？為什麼？
- （6）你記得幾句海角七號的對白？可以念出來聽嗎？為什麼這幾句對白會令你印象深刻？
- （7）有人認為海角七號許多對白非常粗俗，你覺得呢？
- （8）海角七號的對白設計成功嗎？為什麼？
- （9）七封旁白情書是對白的一種，你認為七封情書的旁白對這部電影的加分效果如何？

- (10) 整體而言，你認為海角七號的人物塑造與人物對白、真實生活相稱嗎？
為什麼？

(三) 海角七號的情節與結構

- (1) 海角七號有哪些橋段（或段落）令你印象深刻？這些橋段（或段落）為什麼會令你印象深刻？
- (2) 你覺得這些橋段（或段落）的鋪排所構成的電影故事是否有一定公式？
- (3) 如果有公式，那這個公式與所謂的好萊塢電影公式有無關係？為什麼？
- (4) 如果有公式，那這個公式是否與古典三幕劇有關聯？為什麼？
- (5) 如果沒有公式，那麼海角七號的表現方式，在電影手法中，如何歸類？
- (6) 整體而言，你覺得海角七號的劇情結構是鬆散的還是緊湊的？為什麼？
- (7) 整體而言，你認為海角七號的故事編排結構有新創意嗎？為什麼？
- (8) 一部好電影，像鎖鍊一樣，每一情節就像鍊環一般，拿掉其一，整條鎖鍊就煥散滿地，海角七號的電影結構做到了像鎖鍊一樣嗎？為什麼？（能否舉劇中情節說明？）

(四) 海角七號的影片畫面與場景設計

- (1) 在海角七號影片中，有哪些鏡頭或畫面是令你難忘的？
- (2) 這些鏡頭或畫面為什麼令你難忘？
- (3) 海角七號沒有特別激情或火爆的動作及特效畫面，但它的票房卻打破台灣華語片紀錄，你認為它受歡迎的原因在哪裡？