

國立臺灣大學臺灣文學研究所



碩士論文

Graduate Institute of Taiwan Literature

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

景框的指望：

臺灣新電影的複數作者與影像美學

Life in the Frame: A Discussion on the Plural Authors and
their Aesthetics in Taiwan New Cinema

白哲

Che Pai

指導教授：蘇碩斌 博士

Advisor: Shuo-Bin Su, Ph.D.

中華民國 104 年 7 月

July 2015



國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書



景框的指望：

臺灣新電影的複數作者與影像美學

Life in the Frame: A Discussion on the Plural Authors
and their Aesthetics in Taiwan New Cinema

本論文係白哲君（學號 R01145010）在國立臺灣大學臺灣文學研究所完成之碩士學位論文，於民國 104 年 7 月 24 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

王 碩 頤

（簽名）

（指導教授）

王 碩 頤

白 哲 君

系主任、所長

白 哲 君

（簽名）

中文摘要

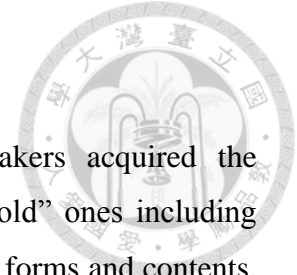
台灣新電影於1980年代初期獲得製作條件，新銳導演與製作團隊、其時影評人、學者、記者共同投入此場新電影運動。本文試圖關注在電影與社會環境的互相牽動影響，以探討新電影運動參與者與創製生成的電影作品何以能達成與前人迥異的電影創作成就。

本文利用電影工作者訪談（錄）、電影研究專著、美學理論與電影作品之細讀分析，分別由三個主要章節探討：（1）第二章指陳「新浪潮／藝術電影」的論述型構與世界發展脈絡，提出「複數的作者」觀點（2）第三章著眼技術工作者實踐，如何透過歷時性地群體合作，共同締造新電影之「美學」意識（3）第四章分析指向「侯孝賢」作者之名底下的電影作品，探討歷時音像的轉折演變，以及與李屏賓合作後生發的影像遞變。

藉以布迪厄的場域論作為分析框架，結合傅柯、巴特對「單一作者」提出的反省與詮釋，重新挖掘「複數的作者群體」在台灣新電影運動的意義。本文將指出，電影不只是導演的作品，還包含編劇、攝影、音效等技術人員、甚至影評人等各環節共同成為「行動者」，才能於電影場域（field）之中發動鬥爭，與早先港臺主流電影及好萊塢對抗，方形成特殊美學——藉由音像攝製對應彼時台灣生命狀態的聲光感知情境之電影。

關鍵詞：台灣新電影、場域、作者論、複數的作者、侯孝賢、李屏賓、音像生命

英文摘要



In the early 1980s, a group of young Taiwanese filmmakers acquired the opportunity to shoot “new” films, apparently different from the “old” ones including commercial and propagandistic cinemas in the practice of cinematic forms and contents. At this period, scholars and film critics gathered supporting these newly starting out filmmakers under the name of new film movement. The auteur theory was then introduced into Taiwan and along with the recognition from international film festivals, directors like Edward Yang, Hou Hisao-Hsien and their peers were positioned as devotees and pioneers of art film in Taiwan. The position is constructed through discursive formation based on the accomplishment of their film works. The name of auteur from this point of view is nothing but historical footnotes and credits showing the accumulation of cultural capital in the film field.

Challenging the general argument of auteurism of Taiwan New Cinema, this paper turns the camera shot back to the origin stage. According to Michel Foucault and Roland Barthes, the author is not a living subject as a human, but serves as an executive agent that makes a series of discourses be practiced. In the case of Taiwan New Cinema, the renowned directors from the film movement are not born auteurs. Instead, they tried, tumbled and tackled the problem along with other film workers involving editors, cameramen, screenwriters and so on. They worked as “authoring group” together developing their abilities on film and at the same time leading Taiwan cinema to new life. Reviewing the early stage of the film movement clarifies the question that the movement didn’t progress intentionally towards common goal, nevertheless the filmmakers of this generation collaborated with fellows bearing the life of cinema and achieving film works with cultural concern as well as aesthetic breakthrough. In the case study section, this paper studies film works under the Name of Hou Hsiao-hsien. By way of analyzing the framing, camera movement, light and shadow design in the films, the final part traces how Hou’s collaboration with Mark Lee Ping-bing, the cameraman, leads to the becoming of image in Taiwan New Cinema.

Key words: Taiwan New Cinema, field, auteurism, plural authors, Hou Hsiao-hsien, Mark Lee Ping-bing, video-audio life

目錄



口試委員會審定書.....	i
中文摘要.....	ii
英文摘要.....	iii
目錄.....	iv
圖目錄.....	v
第一章、緒論.....	1
第一節、「我將踏浪而來」：新電影的背景基石.....	1
第二節、問題的提出：《蘋果》被削之後如之何？.....	10
第二章、重寫／異讀電影史.....	15
第一節、文獻回顧：總體而所有關於「新電影」的.....	15
第二節、新電影的脈絡框架.....	20
第三節、風格自場域內部生成：「複數的作者」.....	27
第三章、景框作為一種美學：複數作者的技藝獻身.....	37
第一節、技術者大集結——從光影談起.....	37
第二節、聲音工程與後製剪輯.....	47
第三節、景框的指望：寫實主義美學及其倫理.....	54
第四章、電影是生命之流：景框美學分析.....	64
第一節、聲音的感知情境.....	65
第二節、攝製姿態——肢體的情感教育.....	70
第三節、靜止在——《兒子的大玩偶》的啟示性停格與《風兒踢踏踩》的潛力元件.....	77
第四節、雕刻光影框景而自述：論《童年往事》.....	87
第五章、結論.....	102
參考書目.....	106

圖目錄



圖 1	80
圖 2	81
圖 3	81
圖 4	82
圖 5	82
圖 6	82
圖 7	82
圖 8	83
圖 9	83
圖 10	84
圖 11	84
圖 12	85
圖 13	85
圖 14	86
圖 15	86
圖 16	88
圖 17	89
圖 18	89
圖 19	89
圖 20	91
圖 21	91
圖 22	92
圖 23	92
圖 24	93
圖 25	93
圖 26	94
圖 27	94
圖 28	95
圖 29	95
圖 30	95
圖 31	95
圖 32	96
圖 33	96
圖 34	97
圖 35	97
圖 36	98
圖 37	98
圖 38	99
圖 39	100
圖 40	100
圖 41	100

第一章、緒論



「我一直急着想學會騎車，我以為學會以後，愛去哪裏就去哪裏。現在會騎了，卻又不知道要去哪裏了。」

——《光陰的故事·指望》

「他媽的還真是大螢幕，還彩色的。」

——《風櫃來的人》

以一九八二年《光陰的故事》匯集四位新導演為起點¹，展現清新的敘事與影像活力，敘事主題也轉往訴說本土的生活與成長經驗，歷經《小畢的故事》超乎預期地獲致票房成功，以及由另外三位導演執導、改編自黃春明小說的《兒子的大玩偶》，因其遭遇政治力刪改²、輿論強力的反彈事件，這段一九八〇年初的時光，確實在台灣電影史上標示著電影場域的革新始動點。「台灣新電影」不僅銘刻台灣電影藝術（或謂「藝術電影」）的語源脈絡，就其磨練的影像記憶／記憶、蘊成的電影生命力，更是乃至後續廣泛影響文化、社會層面以至今日的重要事件。

直至如今，除了在文化面被視作資產外，經歷彼時訓練的電影人在當今電影產業面仍發揮著重要影響力。因而本文在歷史爬梳之餘，要進行的提問是：新電影何以可能？此乃第一節所欲處理的問題，將就來自本土藝文界的持續動能、政府管制力的鬆動、恰逢市場需求的缺口，這三個面向進行闡述。

問題意識進而在第二節延伸，為何新電影得以發軔於一九八二年（《光陰的故事》），並於一九八三年的電影場域鬥爭中（《兒子的大玩偶》）進行操作，與及擴延衍生的問題為何？此章節即將鏡頭擺置於一個電影原初場景的省顧。

第一節、「我將踏浪而來」³：新電影的背景基石

在浪潮捲起襲岸之前，「台灣新電影」積蓄了何種文化與社會動能，才得以發生？在電影運動正式開展之前，不論是電影場域抑或台灣的社會、文化氛圍都處於一個激發變動的時期之中，從「新電影」原始的「中央電影公司」（以下簡

¹ 四人皆為首次執導電影，依照電影放映順序為楊德昌《指望》、陶德辰《小龍頭》、柯一正《跳蛙》、張毅《報上名來》。

² 三段式集錦由侯孝賢《兒子的大玩偶》、曾壯祥《小琪的那頂帽子》、萬仁《蘋果的滋味》組成。

³ 題名諧取自侯孝賢編劇、陳坤厚導演《我踏浪而來》（1978）。

稱「中影」) 其於電影場域的發展脈絡而言，作為黨國政府旗下的影視組織，有其意識形態鑲置於行政面與電影的製作之中；然而，其中內部的行動者如何運作，並在電影場域發展與及社會文化意識互動，可讓檢閱者從電影的產製窺見台灣文化的變遷痕跡，進而撥掘創作者如何回應、轉譯（現實的與思潮的），激發影像母題與形式創制的更動延異。

一、本土的藝文力積累

在「新電影」⁴發動之前，由「中影」所引領的電影產製，歷經主題意識與影片類型的變革。在一九七〇年代，「中影」開展出類型化的電影生產與電影場域互動，從此前六〇年代發起的強調農村光明與進步面貌的「健康寫實」電影，逐漸轉往標誌「清新」、以「城市」為舞台的「愛情文藝」片，與這個趨向相連的背景，實為彼時台灣的社經環境的現代工業化轉型，由傳統的農村經濟型態過渡至現代城市與企業發展。評論者以為七〇年代以中影為代表的國片主流——從健康寫實電影、愛情文藝片，以至數量不少的政宣片——充滿所謂「逃避主義精神」⁵；然而，亦是在此一時期，「中影」的電影產製量在電影業者中躍居首冠，成為電影製作的領航龍頭。

成長於此背景下的新電影工作者，不論曾經參與傳統片廠制的國片黃進製作期，抑或是童年一路看野台電影而被銀光屏幕吸引，投身進入電影圈，他／她們經歷了一個富於文化衝激的轉折變革。如黃聰洲早於八〇年代的觀察，除了「直接的原因是其時電影不景氣」之外：

七〇年代中後期，一批歐美電影學院出身的香港年輕編導投入香港影視界，蔚為「新浪潮」，此亦在時間上導致八〇年代初臺灣新銳導演的產生，而其遠因為一、保釣運動 二、鄉土文學論戰 三、黨外民主運動。⁶

上述引用的文章段落顯示，彼尚不能明確地分析新電影作品之「特殊意義」（該文用語）究竟如何構成、又有何特殊，但是已然明白點出了置身當時情境的台灣人，所受培育的文化土壤與意識思潮氛圍。在文藝界方面，六〇年代由邱剛

⁴ 此名稱與相關論述其後申論。

⁵ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（台北：遠流，1998），頁206。

⁶ 黃聰洲，〈淺論戰後臺灣電影與臺灣社會之互動關係——戰後臺灣電影發展概略〉，收錄於李幼新編《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986），頁5。

健與莊靈、黃華成等人創辦的前衛電影／劇場雜誌《劇場》，不僅彼時年輕的小說家陳映真、劉大任、攝影師張照堂有所參與，還有香港影人金炳興與羅卡執筆編輯，引介了當時世界上的電影大師，如亞倫·雷奈（Alain Resnais）、高達（Jean-Luc Godard）、費里尼（Federico Fellini）、安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）與美國地下電影。雜誌也翻譯多部電影與戲劇劇本，如雷奈指導的《廣島之戀》、費里尼執導的《生活的甜蜜》。⁷而後創刊於一九七一年十二月的《影響》雜誌，則成為承繼六〇年代《劇場》雜誌以來紹介西方電影與理論資源的媒介，對美學觀點的建立甚至實踐均提供助益。

刊物在彼時「試片室文化」的文化脈絡下，透過「台映」、「永安」以至較大規模的耕莘文教院電影欣賞會活動，凝聚起電影與藝文人士，進而組織、創辦刊物⁸。七〇年代有李道明投入實驗電影的創作，參與刊物的編輯或撰稿人如張毅、羅維明、但漢章、余為政、王俠軍、杜可風、段鍾沂、黃建業等人⁹，日後也成為「新電影」的重要推手或影評人、電影從業人員，在美學、智識與人才養成的面向上，《影響》雜誌確實為八〇年代提供了豐富養料¹⁰，如於中影擔任企劃與電影編劇的小野曾表示，「六〇年代是屬於《劇場》的，而七〇年代則屬於《影響》」¹¹；稍晚的時間點，電影圖書館在¹²一九七八年三月成立，成為電影資源匯集與放映的重要單位，不僅藏納電影相關書籍文獻與播放影片，同時策劃專題影展如法國電影節，並於一九八〇年為金馬獎籌辦「國際電影觀摩展」¹³，電影圖書館由徐立功任首屆館長，其時儼然成為一個匯聚諸方資源的電影基地。

另一方面，台灣文壇的「文學獎」戰場也起軔於七〇年代，一九七六年「聯合報小說獎」誕生、一九七八年「時報文學獎」也跟進設立，其中諸多得主不僅憑藉文學獎光環進入文學界場域，在緊隨其後的電影潮流中，也踏入編輯的創作行列，如蕭麗虹、袁瓊瓊、朱天文、朱天心、蕭颯、廖輝英、黃凡、張大春、洪醒夫、宋澤萊、丁亞民等人，而彼時已然演練純熟的文學創作者（在經歷了早前

⁷ 李幼鸚鵡鵲，〈不在浪潮中，不為退潮傷——領先潮流、自成高潮的邱剛健〉，《典藏今藝術》第272期（2015），頁126-127。

⁸ 林昱，《台灣影評活動的文化政治與經濟：從「新電影」到「後—新電影」》（臺北：政治大學廣播電視研究所碩士論文，2013），頁43。

⁹ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，頁228。

¹⁰ 至於雜誌的受眾基礎，擁有多大的支持及傳播影響，為待確認的課題。

¹¹ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，頁228。

¹² 全名為「中華民國電影事業發展基金會附設電影圖書館」。

¹³ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，頁228。

《現代文學》與《文學季刊》磨練後），如白先勇、陳若曦、王文興、黃春明、王禎和、陳映真、王拓、楊青矗、李昂諸位，對電影場域也發揮其創作力與影響力（尤其在大眾市場與主題意識上），其作品成為改編或者挪用的文學資源。

與此同時，學者盧非易也指出，張艾嘉在台視籌備製作的電視單元劇《十一個女人》邀集許多「新手導演」參與，如楊德昌、柯一正等人，這個形塑模式就歷史地演遞成果觀之，正可與「香港新浪潮」作相互參照；香港無限電視菲林組於一九七五年廣召眾多「赴外學成返港」的導演，而後一九七八年因為佳視倒台，這批「新電視人」方才轉進電影圈，造就了一九七九的香港電影新浪潮。¹⁴

相對於香港而言，台灣更融納了一股上述來自文學界的新氣象作為資源，例如朱家姐妹、丁亞民參與電影編劇，小說家蕭颯、廖輝英、袁瓊瓊等人的作品改編為劇本¹⁵，小野與吳念真任職於中影企劃部。可以說，不僅僅是文學圈的新興份子「跨足」電影圈，而是在整體文化氛圍的變動下，成群結隊的創作者從各方湧而至，以電影作為交集之地，承繼著七〇年代文化思潮而來，其中聲調並非統合一致的，個人的創作關懷有其焦點之差異，認可的「戰鬥位置」顯然也有豐富的辯證空間¹⁶，然而正是此際多音繁調的文化脈衝，逼近了當時積弱的國內電影場域，產生衝擊。

二、政府管制力鬆動

除卻藝文界資源的匯集注入電影場的創作之中，政府機構的內部運作亦為變革的施力作用點，原本專注於音像內涵的威權掌控，要求電影內容符合教化、鞏固領導中心的政治意識¹⁷，為此所設置的重重管制箝控，也在七〇年代晚期出現鬆動的裂口，成為電影生命轉折開展的契機。

時值一九七八年，宋楚瑜接任新聞局局長，以往在電影音像中被視為「禁忌圖像」的中共五星旗、毛澤東像、傷痕文學題材，得以在有條件的審核下出現於映象中；時屆一九八二年，以往電影劇本必須在拍攝前先經送審程序取消，改為電影完成後再送審；「電影法」則於一九八三年再立法院通過，明令訂定電影為

¹⁴ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，頁229，註415。

¹⁵ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》，頁229，註414。

¹⁶ 謹記沒有交集、塵沙漫天的「鄉土文學論戰」，意識形態與政治箝制皆具體顯影。

¹⁷ 馮建三，〈地方政府的隱身：論台灣音像政策的特徵，以歐美為對照〉，《台灣社會研究季刊》第36期（1999），頁191。

「文化事業」¹⁸；上段所陳之「電影圖書館」，亦為此時期推動「電影事業發展基金會」下所成立。宋楚瑜在任內及其調任文工會後，對於電影產業的支持與助力甚而明確（暫先不論是否以收編為動機），其時電影人李幼新¹⁹在其編選的電影相關文章集結《電影、電影人、電影刊物》中即如是評論：

宋楚瑜也許不便直接對「中製」一類的機構發號施令、督促改善，可是他起碼包容了「金馬獎的得主不必非得中影或中製不可，題材也不必局限於國策電影之流的宣傳片」²⁰

如李幼新所言，金馬獎不必然要關注「特定題材」或「指定來源」，此為直接涉及電影產製與評價授與面向，於此之外，電影場域受制於跨國政治經濟資本的條件課題，此時亦有所反應；一九八四年在新聞局的推動下，降低好萊塢片場的輸入配額，相對於此前被美國八大片商壟斷市場，此舉促使台灣發行商得以進口影片與之競爭、確保台灣發行商的生存空間。在制度設立面向，亦有與銀行商洽以進行低利融資接待的舉措，並於議會推行娛樂稅捐的減免提案。而縱使當宋楚瑜調任文工會主任後，在其操作下，數十年來電影的企劃案需事先提報文工會的規定也經取消，此情況誠如盧非易所指：「宋楚瑜的努力，確實反映出此一時期國權力量已逐漸鬆動。」²¹

新電影的啟動引擎被踩發，承上所論，一方面有文化資本的灌注背景，另一方面，則由於政府威權箝制力出現裂口的境況下，適逢契機的電影場域遂生出可供偷渡的創作縫隙，因而也有了（暗中）衝撞體制的人之可能性。小野與吳念真在威權體制內部（即中影），開展新電影的策劃，這段經歷譬若鐵裏磨針，處於外在高壓與內在緊繃張力中推動了新潮的滾動²²，引發時代共鳴的震波。如此正呼應傅柯（Michel Foucault）所提示的，發佈規訓與懲戒的統治體制並非全然負面，沒有可供操作的餘地；相對的，權威體制在「排除、壓抑、檢測、蒙蔽」之外，它

¹⁸ 時間與日期整理自黃建業編，《跨世紀臺灣電影實錄. 1898-2000》（台北：文建會，2005），頁877、883、890、891。

¹⁹ 即「李幼鸚鵡鵲」，其角色不限於影評人，舉凡與電影有關之物事都可以是發聲位置。

²⁰ 李幼新編，《電影·電影·人電影刊物》，頁35。

²¹ 盧非易，《台灣電影：政治·經濟·美學(1949-1994)》，頁259。

²² 詳細心路點滴記載可見小野，《一個運動的開始》（台北：時報，1986）。

「還生產了真實」。²³因此等至一九八〇年初，電影場域的製作端點因為既有的國片攝製面對市場毫無施力之時，從中鑽縫生發的新電影已準備好「在路上」。

三、奔馳的「誤會」：作為市場的逃逸口

回顧新電影的發展歷史，「《光陰的故事》是第一部受到媒體及影評人共同鼓吹，並因其編導羣聲勢浩大，似有羣體改革態勢，又在商業票房上得到鼓勵的電影」²⁴，這段引文點名一九八二這個時間點，出現了一批觀點態度不同以往的新電影人，同時也提到當時慘淡的國片票房似乎有了轉圜之機，彼時國片低落到谷底的票房成了新電影得以可能的契機。朱天文則說：「從一開始，台灣新電影就不是一個商業趨向的電影模式。它能夠賣座，其實是個誤會。」²⁵

黃建業分析一九八二年國片低潮的原因，除了源於「八二年底的世界性經濟大衰退使娛樂消費力減弱」的環境因素外，對國片造成最大威脅的是「價格極低且普遍的中外電影錄影帶和新港產作品」²⁶，這裡點明臺灣的電影市場環境，國片必須面對錄影帶與港產電影的挑戰，因此頂替既有電影產製而茂生的新電影必須額外肩負著「比舊電影更重的票房負擔」²⁷，現實的利益計算是場域中各位置得以交替的關鍵，「對業者本而言，『新電影』與先前的瓊瑤式或黑社會暴力片並無太大差別，均在體現『觀眾電影』的特色；亦即『新電影』在當時確受觀眾歡迎，倘若『新電影』不再具有市場競爭力，那麼業者也會毫無疑問的轉覓其他新的電影模式以為取代」²⁸；然則，觀眾票房決定資方位置的走向，但是觀眾／大眾對新電影的接受或否定如何進行社會性的考察本文暫無法處理，一個可能的淺薄推論是如黃建業點出的新電影體質上的根本性矛盾：

香港新電影工作者其實一開始就全面認同電影工業和商業路線，希望在工業內部從事改革。臺灣新電影卻正好相反，開始時就沒有這方面的認同性，而對電影工商業模式的剝削性和庸俗化作法有著主動的抗拒。所以臺灣新電影會走出鄉土民族電影的路線，採取低調、寫實、淡化表演、

²³ Michel Foucault. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage, 1995), p. 194.

²⁴ 焦雄屏，〈台灣新電影〉（台北：時報，1988），頁21。

²⁵ 白睿文編訪，〈煮海時光：侯孝賢的光影記憶〉（新北市：印刻，2014），頁368。

²⁶ 黃建業，〈一九八三年臺灣電影回顧〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁48。

²⁷ 王昀燕，〈再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事〉（台北：時周，2012），頁34。

²⁸ 齊隆王，〈臺灣電影批評的傾向〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁44。

薄弱故事性和疏離映象風格。本質上它們都或多或少與商業結構存在必然的矛盾。29

戰後台灣電影產業本身並不具備工業規格，眾人熟知產業環境是土法煉鋼的「手工藝」，對於市場或香港崇尚的商業精神確有不同的認知，但是電影藝術風格取徑並非僅是陳義過高、無法得到觀眾親賴如此單質的原因，此外尚須考量至一九八八年新電影後期掛名文學改編電影粗制濫造，以及彼時群眾無法支撐起藝術電影市場的情形。³⁰

誠如詹宏志所說：「新電影在臺灣賴以立足，與初期發生的新電影（它們在最混亂的環境中，被激流裏將溺的製片界當做稻草一樣抓住了）在市場上獲得有效的擁護者有密切關係。」³¹這裡同時揭露了電影場域中不同位置的交互關係，市場由觀眾（受眾）決定票房，與投資單位緊密聯繫的製片方則掌握了經濟資本，當既有的電影產製所握持的文化內容或所謂藝術形式遭受觀眾的挑戰、甚至嫌惡，在票房上觸碰至底線，引動投資方產生轉變的考量，其所讓渡出的位置便讓新電影有了發展的空間。

針對彼時產業界製作主導者的分析，如詹宏志所言：「產業界的行為通常必須從利益流動的方向來考察；新電影的發生，自然與當時傳統產業利益動搖的局面有關」、「在『中影』也不知道該拍什麼電影的時候，內部的革命份子（小野、吳念真等人）才有機會提出《光陰的故事》這一類的案子」、「《小畢的故事》、《兒子的大玩偶》先後在業者的搖頭驚嘆中，得到票房上的成功，『新電影』才受到產業界的注意」³²，新電影即是在此權力夾縫中獲取他們的發聲與實踐位置，恰逢時機地以其文化、符號資本得到觀眾市場的肯定，因為經濟運作（超越期待）的成績進而動搖原先固有的位置。引用布迪厄之語即為：「場域同時也是一個爭奪的空間，

²⁹ 黃建業，〈一九八四年臺灣電影回顧〉，頁64。

³⁰ 此處所謂群眾無法支撐，除了涉及藝術電影的欣賞、接受水準外，還考量媒介因素可能造成的變因，尤其是對宣傳管道的限制。

³¹ 詹宏志，〈臺灣新電影的來路與去路——一個報導與三個評論〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁31。

³² 詹宏志，〈臺灣新電影的來路與去路——一個報導與三個評論〉，頁33。

這些爭奪旨在維續或變更場域中這些力量的構型……行動者的策略又取決於他們在場域中的位置，即特定資本的分配。」³³

這是新電影各職務的工作者們所握有的文化資本與觀眾位置產生交集的時刻³⁴，攜著顛覆意圖的電影適時適地符合了市場需求，運動過程的效應同步蘊成電影的革變意涵。同時，彼時文化的刺激是多面向的，「就台灣當時的整體社會情境而言，確實是渴望新的刺激。從1970年代開始，民歌、雲門舞集、蘭陵劇坊相繼竄起，電影因需較高資金，並非幾個年輕人起義變革就能促成……爾後，香港新浪潮崛起，對我們造成很大的刺激，整個電影界很焦慮」³⁵，文化刺激累積改變發生的動能，同時間香港新浪潮除了文化刺激外，它們的商業電影模式也與後來台灣新電影的產業情境形成對比。

新電影工作者對於既有的電影之不滿，來自美學與關切意識的抵觸，如吳念真談論新電影的創作意識時便如此表示：「在新電影之前，台灣電影大部份是脫離現實的，即便取材自現實，也多是來自歷史，且是被賦予特定意義的。當新導演有機會拍片時，每個人都想整理出一段屬於台灣的歷史，可能是生活史、政治史或其他，懷舊的素材特別多」³⁶，彼時台灣舊電影充斥瓊瑤三廳式電影情節或是渲染暴力色情、歷史古裝、政治宣傳片，新電影導演接受法國新浪潮、意大利新寫實主義影響，掌握、開展不同於舊電影的美學意識與關注題材，「藝術革命是構成藝術位置空間的各種權力關係發生變革的結果，而這種變革之所以可能發生，正是因為一部份生產者的顛覆意圖正好迎合了一部份受眾的期望，並因此改變了知識份子場域與權力場域的關係。」³⁷

此處回顧試圖瞭解新電影的誕生與彼時市場的相互關係，新電影得以成為一股浪潮正由其應對了社會／產業的結構性背景，如布迪厄所言：「在進入場域的過程中，只要人們擁有了某種確定的稟賦構型，他們在被遴選出來的同時，就被賦予了合法性。我們研究的目標之一，就是去識別這些能夠發揮作用的稟賦，這些

³³ 布迪厄(Bour, P.)，華康德(Wacquant, L.D.)著，《實踐與反思：反思社會學導引》，李猛，李康譯（北京：中央編譯，1998），頁139-140。

³⁴ 此處可以延伸議論的是，彼時新電影導演們「風格」均尚未成熟，符號資本的掌握還在累積、摸索的階段。

³⁵ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁21。

³⁶ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁53。

³⁷ 布迪厄，《實踐與反思：反思社會學導引》，頁143-144。

有效的特性，也就是這些特有的資本形式。」³⁸新電影在最初發展的時期獲得觀眾（市場）位置的肯定，進而取得以「新」之名發聲的合法性：「《小畢的故事》在票房及金馬獎全面成功之後，大批新導演獲得拍片機會，逐漸在國際上受到重視，成為『合法』的台灣電影文化代表」。³⁹

四、小結

為什麼「新電影」得以發生？藉由上述三點分析——本土藝文界累積的文化動能、政府權力端點鬆動的裂隙、市場讓生的產製空位，諸項條件匯聚得以此認識並理解新電影於彼時當刻茂生。在一九八〇年代初期，台灣電影場域有如混沌的膠體，在低迷的一片泥淖中「新電影」被匯集而攫住。憑藉題材攫取的主題意識和現實關注，與及電影方法的新嘗試，獲得開展的契機；承蒙於此，《光陰的故事》與及《兒子的大玩偶》以指陳台灣本土「歷史與成長經驗」之面貌，揭示另一股電影的創作風潮。宛如「市場救星」姿態一躍而上電影舞台的「新電影」，除了因應社會結構而形塑，經由市場的供需法則獲得發展餘地⁴⁰；輿論評論和外緣（接軌）國際影展的認可，與自身美學質地又有何複雜的形構關係？此即為下節問題性浮顯的起始點。

³⁸ 布迪厄，華康德著，《實踐與反思：反思社會學導引》，頁147。

³⁹ 焦雄屏，《台灣新電影》，頁23-24。

⁴⁰ 陳國富，〈臺灣有，香港沒有〉，收錄於李幼新編《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986），頁70。

第二節、問題的提出：《蘋果》被削之後如之何？

台灣電影場域於一九八〇年代承繼了自六、七〇年代以來的文化動力已於上節描述，論及在原有國片產製市場萎靡、政府管制鬆動的歷史條件下，新一批電影工作者如何獲得了萌芽竄生的契機。對於此段時期有基礎的歷史瞭解之後，「台灣新電影」經過了三十餘年評論者及學者的推崇與研究，跨越國境線的詮釋、著墨、展演，甚至號稱「新電影之死」的論調如今連音容宛在的形容都成了歷史一抹痕跡，還有什麼可談、問題性置身何處？更進一步提問，如何開展在電影美學「之外」以及美學「自身」的拓延可能性？此節將鏡頭回溯至場域中鬥爭現象開展的時刻，即「削蘋果事件」。從事件發生的環境與時刻切面進入，探討媒體評論的影響，以及在論述形構確立後衍生的「作者之名」提問。

一、三人眾的對映

焦點置於一九八三年，評論者新一批電影人的觀點態度，與以往的舊電影人有什麼不同？此時中影企劃的黃春明小說改編作品《兒子的大玩偶》，由三位新導演侯孝賢、曾壯祥、萬仁拍攝成三段式電影，同年上映的還有台製場投資，由胡金銓、李行、白景瑞三位大導演執導的三段式電影《大輪迴》⁴¹。後者雖在製作上投入鉅額預算⁴²，但票房與評論皆不若預期；《兒子的大玩偶》則在票房顯示遠勝期待的成績。部分評論觀點將《大輪迴》的失利解釋為「對當時國片敗德風氣的抵拒」，相對地《兒子的大玩偶》獲得佳績，則是反映了「輿論對過去文人電影的懷念」⁴³，前段說明固然交代了彼時業界景況，後段則不啻對新電影的初時情景「給個說法」，衍繹一種對歷史、時期的詮釋。

於此同時，《兒子的大玩偶》更受到「評論界」的目光投注與聲勢力挺，尤其在試片放映後發生的「削蘋果事件」激使輿論匯流，成塑一道直面電影受制政治力刪減的強勁異音——此際顯露的乃是「當刻寫實意識」的抬頭，如楊士琦〈兒子險些失去玩偶〉報導所述，陳映真幾乎不敢相信「國片能從這樣寫實的角度拍

⁴¹ 兩部電影雖同為三段式分載，但《兒子的大玩偶》為〈兒子的大玩偶〉、〈小琪的那頂帽子〉、〈蘋果的滋味〉三段各自獨立的小說改編；《大輪迴》則設置三段相異的時空（明代、民初、現代），以兩男一女角色的「三生三世」愛情悲劇貫穿。

⁴² 《大輪迴》初始預算九百萬，後來增至約三千萬；《兒子的大玩偶》預算則為五百萬。

⁴³ 盧非易，《台灣電影：政治·經濟·美學(1949-1994)》，頁270。

攝」⁴⁴，尤其是專擅檢閱遮剪的政府審查機關，如今竟然准許這樣的影像呈現，與此相符的乃是台灣政治菁英（廣義的）此刻聚焦的文化社會意識追求；故而，稍後發生的中國影評人協會黑函舉報文工會⁴⁵，中影在壓力脅迫／自主審查之下，刪減第三段《蘋果的滋味》片段，實非意外之舉，但也（因各種條件匯集的情境下）非意外地導致劇烈反彈，輿論壓力不僅要求還原電影至未刪減之樣貌，更開拓電影場域裏另類工作者發展之契機——即論者冠諸以「新電影」之名的電影運動／現象。

二、「發聲位置」：媒體與評論

在新電影時期，影評是關鍵的影響因素之一，期佔據發言權的位置深刻影響場域中新電影各作品的存立狀態，對票房有直接的護航或殺傷力。彼時，影評有詹宏志主持的《工商時報》影劇版、《聯合報》焦雄屏看電影專欄、黃建業等影評人主持的「電影廣場」，謀體介面對觀閱群眾可發揮甚大影響力，同時也設立了限制——當時報紙媒體銷售數量達百萬份，是網路資訊時代前民眾接受資訊來源最主要的管道——影評對電影嚴加褒貶的態度受到觀眾熱烈響應；但是「也引起片商、電影公司，乃至政府（新聞局、文工會）的干預」⁴⁶，最著名的即「削蘋果事件」。

當時將上映的「《兒子的大玩偶》引至黑函給有關單位，致使中影公司為是自行修剪」，「此事先經《聯合報》楊士琪揭發，並輔以焦雄屏影評抗議，一星期後，《中國時報》以影劇全版篇幅支持該片……兩大報的輿論攻擊，使社會對政府及影評人協會指責有加」⁴⁷，可見當時影評人所佔有的權力位置。⁴⁸當新電影甫獲創作、上映的機會，輿論與評論在其時的關切也促成舊電影的讓渡，「輿論界、評論界「適時」的關切對擁護有貢獻」詹宏志如此分析，媒體記者的正向支持也成為支持的力量，他肯定記者楊士琪，認為楊所代表的是「『大眾媒體的道德感』，而

⁴⁴ 楊士琦，〈兒子險些失去玩偶〉，收錄於李幼新編《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986），頁46。

⁴⁵ 楊士琦，〈中影削好「蘋果」再送檢〉，收錄於李幼新編《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986），頁47。李幼新後註：「其時影評人陳國富、黃建業都不加入『中國影評人協會』。」

⁴⁶ 焦雄屏，《台灣新電影》，整理自頁22-23。

⁴⁷ 焦雄屏，《台灣新電影》，頁64。

⁴⁸ 小野回憶「《兒子的大玩偶》曾因剪片、禁播的風暴，鬧上頭條新聞，由於社會環境變了，開始有人期待看到不一樣的作品，所以獲得媒體輿論大力支持，『削蘋果事件』發生後，反而聲勢大好，創造了可觀的票房」，見王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談記事》，頁24。

不是『專業性』(她做了記者不盡該做的事,評論也不是很好的評論)但她絕對是新電影的『及時雨』,形勢的『共同創造者』,精神上的『一大支柱』,在新電影創發初期媒體與評論提供正向的支持;「但當影評人的力量被建立起來也被肯定的同時,影評人與業界的關係也產生變化,影評人介入拍片的第一線,成為立場尷尬的利害關係人。」⁴⁹

評論的位置陷入尷尬,也動搖評論所能作用的效力。另一方面,新電影也仰賴國際影展評價展示的象徵資本肯定、鞏固其在電影場域的位置,「新導演頻在國際影展贏得讚譽,不但對老化的工業注入強心針,也間接鼓舞了年輕觀眾對國片的信心」⁵⁰,這段描述是當時獲獎的即時效應,然而在國際影展獲獎象徵文化資產的累積,此一資本以今日觀之其實是象徵地位確立、自主性或致的外緣徵兆。

三、「新電影」之「名」(naming)的提問

《兒子的大玩偶》因削剪事件而獲得焦點與話語權,評論界(包含媒體、影評人與文化界人士)集結的群體採取熱切肯定的態度、一致的發聲口吻,支持並抗議《兒子的大玩偶》所遭遇的壓迫;概略(然而不免籠統地)綜觀則如李天鐸所述,如是情境「反映社會特定時空下電影人士對作品的價值觀與理念」⁵¹,由此於電影場域開展的一系列話語鬥爭,即以論述建立「新電影」之名號,包納彼時正嘗試些什麼的新興電影工作者⁵²。「寫實題旨」的著重被推至前景,所謂「新的電影語言/形式」也有意識地突顯強調。

在論述的形塑者中最不遺餘力者當為焦雄屏;一九八八年,新電影斬獲一定成績餘波未了之際⁵³,焦雄屏迅速結集台灣國內外各家評述文獻,編成《台灣新電影》一書,立論定音,「寫史」的企圖是明晰的,戮力讚揚新電影的成績,並肯定電影作品在國內外影展所斬獲的成績⁵⁴。縱使石雋憑《大輪迴》獲得第二十八屆亞太影展最佳男主角,在此書中(理所當然地)隻字外提。

⁴⁹ 詹宏志,〈臺灣新電影的來路與去路——一個報導與三個評論〉,頁32-39。

⁵⁰ 焦雄屏,《台灣新電影》,頁68。

⁵¹ 李天鐸,《台灣電影、社會與歷史》(台北:亞太圖書,1997),頁195。

⁵² 底線為論者所加,就實際從事電影的工作/創作者而言,實為非意向性、目標未明的摸索。

⁵³ 李天鐸描述為「新電影風潮尚未塵埃落定」。然而,另一方面不無標誌意味地,在詹宏志起草的《民國七十六年台灣電影宣言》發佈後(參與者名冊列於文末),新電影似乎從「團體」瓦解為單子(小組團體),進行各自的電影籌製作業——或許所謂「新電影」,若作為一種運動的觀點,更適於解釋作「複數的電影生命(及其承載之創作群體)」得以可能生成的培養皿。

⁵⁴ 台灣新電影於國外的推廣引介,焦雄屏出力甚多,後將陸續談及。

作為後見之明的研究並非意圖抹除前人的洞察與觀點，尤其是一段歷史的回溯書寫，見解、史觀均有歧出的岔路。有如張錦忠早於一九八五年所點示的，「所謂臺灣電影新浪潮，僅僅是某些影評人主觀的說法。」⁵⁵就美學典律而言，究竟是「新電影」抑或「新浪潮」，尚必須釐清既有的典範（或其言「假典範」）是否已然翻覆，以及其中新舊過度、各端環節交混的情形如何。此外，「台灣新電影」作為一歷史時期的歸結，不僅僅是事後追述的肯認，更是在（必須打上問號的）「運動」推動的起始當下，就被標籤上的一項名號。

不無弔詭之處即在於，直接面對創作的電影從業人員多表示疑義，對「新電影」是什麼、怎麼拍、如何構成的，都無有明確的共識或答案。如攝影師李屏賓所說：「那個時候沒有人說這是新電影，什麼是新電影的拍法」⁵⁶，回顧原初的現場，毋寧更近於集結於彼時的電影群體，在思潮觀念與電影表現的結合實踐上，恰好站上翻轉或變異的浪潮——對於電影生命如何可能發酵、生成，將於第三章論及；對影評人或論述的建立者而言，「新電影」則是一項「名」的形構（即於第二章申述），有意思的地方是，電影工作者對「導演之名」的注重也提供論述得以操作的發揮空間。

李屏賓描述當他首次與侯孝賢合作，不無稱道意味地表示，侯孝賢也認為他自己的「影像感」是從兩人合作的《戀戀風塵》開始建立；而自攝影的職務觀點，除卻其後將論及的影像構成，李屏賓在當時搭擋拍片所顧慮的，如其所言：「我自己只有一個目標，就是不要把侯孝賢搞垮了。」⁵⁷在此，「導演之名」含有雙層意涵：其一、為爭奪電影場域合法性的象徵地位，其二、為電影業實務面的顧慮——若導演作品成績（即票房收入）不理想，則下部作品的執行機會將遭致困阻。從不同評論位置的發聲——並非僅僅出於單純的一味歌頌——亦有不同的言說立場與勢力擠壓，根據的思想資源與評述觀點，皆承載著歧異的用心與關注。

「新電影」雖然被歸集為一段生氣蓬勃的運動，然而如有研究者提出，其實所謂的新電影「並不侷限於統一的信念，也不追求共同的美學」⁵⁸，並認為他們的

⁵⁵ 張錦忠，〈洞見與不見：這些人那些影片〉，收錄於李幼新編《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986），頁89。

⁵⁶ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》（台北：田園城市，2009），頁222。

⁵⁷ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁222。

⁵⁸ 盧非易，《台灣電影：政治·經濟·美學(1949-1994)》，頁275。

群體特質——濃厚的同仁工作模式（友情客串、投資等等）——是成就一體面貌的主因，至於電影的美學與風格，則因各別導演而異而被劃進不同的標籤陳述，如「寫實主義」、「現代主義」、「編導合一」、「文學改編」⁵⁹；然而過度地聚焦導演，這種觀點（或謂關注）確有商榷的批判空間。

四、小結

當被視作對立面存在的「舊」電影，其行跡於論述中消彌／隱蔽，逆向且細膩的反觀則可開鑿（或許具備生命力）的意義縫隙，廣義涵納的新電影並非全然無「舊」的痕跡。取譬而言之，猶如黑格爾所言辯證是為持續的揚棄過程，「新／舊電影」並非全然斷裂，毋寧更近於交融的風格與形式生成。

倘若回到電影作品生成的原初端點，這批彙集多方人馬的電影人，儘管就外貌而言共同組織了新浪潮的態勢，然而內部卻是複聲歧異。在此浮現的問題意識即為，導演其實並非持攝影機的人，究竟「導演之名」以及「電影（音像）生命」是如何達致？對此提問的答覆嘗試即為此篇論文的書寫開端，本文分劃為三章：

（1）寫史即是權力話語的交鋒展演，一種美學觀點的證成，第二章針對台灣電影史與世界新浪潮的藝術電影脈絡，提出相異於「作者論」的詮釋觀點（2）新電影是一種非意向性的群體組合，換言之，所謂構成「新」的關鍵要素即時「複數的作者」，第三章處理彼時創作群體的電影工作者，如何在運動歷時中貢獻自身之電影技藝（3）透過群體組織所塑致的新電影生命／音像設置形式，要如何處理、看待此段屬於新電影的美學及其生成？第四章即由此而發，細讀電影進行探論——最深繫的意義或將更趨近於在彼時時間點的銘刻，標示出逐步生成的複數多型電影生命之醞釀。

⁵⁹ 後兩項稱為創作「模式」或「方法」可能更為恰當。

第二章、重寫／異讀電影史



「我告訴他們，他們看到的不是腐化，而是天真。電影擺脫了複雜的人性激情，為我們展現出某個最根本的東西，某個最火熱，響亮和直接的東西。它是實現願望的一種保守形式，是人們對純真的渴望。我們希望不再矯揉做作，希望倒轉經驗，改變世故與所謂的責任。但我的學生說：『看看那撞爛的身體，斷掉的手腳，這算哪門子的純真？』」

「這點你又如何解釋？」

——唐·德里羅《白噪音》⁶⁰

對於電影作品的解讀、抑或電影史的書寫與評訂，動作意向俱不失解釋性的意旨，即企圖面對現象之存有「給個說法」，朝往真理或與之逼近的方法的揭露。此章即嘗試在現有的研究成果上，顧應產製的社會結構條件、文化脈絡的影響效應，對主導電影史與研究論述的「作者論」進行重寫／異讀。第一節就國內電影史論文獻作回顧檢視，瞭解新電影於台灣的生成背景與製域面向。第二節考察全球「新浪潮」的展演脈動，「台灣新電影」採取國際影展路徑以積累象徵資本，如此獲得流通與映演的管道是置身於何種電影場域的框架之中。第三節闡述本篇論文的理論思路，透過布迪厄的場域論以及傅柯與巴特對「單一作者」的詰問與省思，提出對應於傳統作者論的詮釋觀點——「複數的作者」，檢視其群體的姿態對於台灣新電影運動的意義。

第一節、文獻回顧：總體而所有關於「新電影」的

在作者論的框架之下，憑藉「導演之名」的電影作者與之作品，都有專著及許多單篇論文探套電影（作為文本）的主題意識與電影美學，這些研究固然拓展、明晰了詮釋向度與電影可能隱含的意義，但新電影的音像聲明如何生成，它的蘊育背景、技術的發生學如何組構，需由複雜交織的個體與電影產製切入。關於電影作為產業的討論面向，目前既有的新電影生產回顧／研究模式，取徑分析的注重關切歷史文化，社會經濟條件與政治權力的互動對應，與及藉由論述形構的運動與作者標籤。

⁶⁰ 摘自唐·德里羅著，《白噪音》（台北：寶瓶，2009），何致和譯，頁259。



一、歷時社會向度

陳儒修《台灣新電影的歷史文化經驗》⁶¹為其博士論文翻譯修訂，原文為第一本以英文撰寫的台灣新電影的博士論文集，自有其在研究脈絡中的歷史位置。因而也有其侷限，本書透過電影作品的分析來指陳作者所欲探討的台灣之「歷史文化意義」，雖然參照新電影的運動背景與相關影評人意見，但其論述中心其實非關注電影本身，而是以電影文本作為轉譯、揭露的觀察材料，目的在於以「史的角度」來理解台灣的「文化經驗」，可以視作電影詮釋與評論歷史文化的研究。因此可與此書對話的是，若從電影作品的生產端點進行思索，歷史文化是作為運動主體之「作者群體」的背景脈絡來理解，是從運動者的內裡挖掘這一群體所具備的文化資本，在這過程中「歷史文化」將會以客體化的結構被顯露，進而補充單從作品外緣解讀所無法完備的理解。

李天鐸《台灣電影、社會與歷史》⁶²希望透過台灣電影百來年的發展，理解歷時間情境與歷史的轉換情形，將電影至社會框架解讀為作者所謂台灣電影的「社會學式考察」；本書在鋪展歷史事件以及台灣電影發展過程給予扼要的掌握，在論述評論方面，著重意識形態的探討與權力結構的運作，釐清電影作品的生產社會面向連結，甚少針對美學自身開展論述（非其問題意識），部分則如其所言並未涉及美學成就。

以社會學為方法，盧非易《台灣電影：政治·經濟·美學(1949-1994)》⁶³則在理論面上有完整的方法論述，分別從政治、經濟條件與相應的美學理論出發，探討電影作為複合媒體所顯示的經濟環境與政治意識之影響。論述新電影的發生時期，關注台灣解嚴前後政治、社會與文化變遷，論及對電影產業的影響，以此較為清楚地觀看外在結構面，探看政經文化對電影製作與美學的影響。

本篇論文透過前行研究的啟發，在檢視電影產製的面向，以布迪厄理論概念架設分析框架，關注社會條件之為藝術生成因素，同時對照場域內部，注意在考察文化理路的部分，將鏡頭更注重於行動者文化與經驗內外交融的變動過程，結構固然有其助長與限制，但在解釋電影場域的生成方面，新電影顯露的是在（同

⁶¹ 陳儒修，《台灣新電影的歷史文化經驗》（台北：萬象，1993）。

⁶² 李天鐸，《台灣電影、社會與歷史》。

⁶³ 盧非易，《台灣電影：政治·經濟·美學(1949-1994)》。

樣變動的) 社會結構中美學如何構成、如何在習癖 (habitus) 外涵藏附的情形下、由內而外達至藝術創作，並獲得象徵認可。



二、生產場域

古淑薰《台灣電影生產場域分析，1998-2003》⁶⁴採用布迪厄的場域概念作為分析框架，討論一九九八年至二〇〇三年間台灣電影生產場域的結構化過程。此份研究爬梳台灣電影的歷史發展脈絡，並透過訪談了解電影場域中行動者的想法及觀察；分析提出「國際影展路線」、「國際合製路線」、「手工業路線」三種電影路線，對於產業分析具有批評與參考見地。至於電影以及文化詮釋的向度，尚有許多可議、考究的空間。關於國際影展路線，古氏分析由於借重國際影展賦予象徵資本，因而導致導演取向拍攝符合國際影展期待的作品，容易與本地脈絡疏離；國際影展確實有其場域運作邏輯，但上述批評概念則忽略作品自身的藝術成就，象徵資本的獲得正是電影場域獲得相對自主性的的關鍵之處，論者必須討論作品何以擁有／展示能進入國際影展場域的文化資本。國際合製路線的研究則可，古氏簡略化的批評剛好作為切入：新電影導演何以獲得外資青睞？在於「文化資本」所具備的特異性，這點即是行動者與其電影文本計劃所能詳細闡述的地方。

本篇論文計劃雖然援引同樣的理論背景，但在概念架構的操作面向十分不同：此篇論文重視經濟資本的兌現，意即側重資金能否流動及遭受各場域的結構限制；它指出了電影場域與其他場域間的權力運作，卻不清楚產出的作品究竟是什麼面貌，對生產出的電影作品之評價與分析較為疏漏。換言之，這些透過各項資本轉換產生的作品本身的文化資本向度，並未以其在場域中呈現的作品樣貌被描繪，而是化約為票房數字的代稱、產業鏈的末端商品。本篇論文之關注點即是借鑑先前研究成果對權力結構的掌握，更加專注於文化資本於場域中的積累與運作，討論當時新電影「作者群體」如何將其資本轉化並達到的藝術象徵地位。

⁶⁴ 古淑薰，《台灣電影生產場域分析，1998-2003》（台北：輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，2004）。

三、論述的形構

張世倫《台灣「新電影」論述形構之歷史分析（1965-2000）》⁶⁵採藝術社會學論點，將台灣「新電影」視為一群藝術「群體」共同運動建構之現象。論者首先梳理「藝術電影」一詞的語源脈絡，西方藝術電影典範與論述在60年代後逐漸傳入臺灣，在思想與美學觀念上對後來臺灣「作者電影」的影評論述有何種影響與聯繫，進而論述在新電影出現初期，支持者採用何種論述與策略建構出支持「新電影」的聲音，新電影的論述建構為此文第一部分；第二部分，論及「新電影」群體與三種「電影評鑑」機制之間的互動關係。

張氏論文分析顯示新電影群體與《金馬獎》系統多有衝突，因而發展國際影展策略，此後由於在國際影展屢獲佳績，國家機器改變政策推動「輔導金」、「電影年」以收編新電影勢力，新電影於此獲得具臺灣代表的正當性，但論者認為因為國家機器沒有介入電影發行與經營映演部門，「新電影」逐漸在市場與美學上與台灣產生疏離。此篇論文採取藝術社會學的觀點，論點在於「新電影」其藝術標籤與所獲得之榮譽乃透過參與運動的群體利用「論述」建構而成，文中提及新電影創作者吸收西方藝術電影「典範」進而影響電影風格，以及在鄉土文學論戰之後創作對台灣歷史與經驗的反身思考，使得八〇年代的創作者擁有不同於前的創作視野，此為文化資本的分析，立論面向著重「新電影」論述的社會形構過程。

「新電影」透過論述操作而建構，支持者企圖與西方藝術電影系統接軌，其中許多推廣運動的論述採策略性地支持——其實便是場域鬥爭之手段——企圖建立在（好萊塢與香港）主流電影之外，「另一種電影」的存在空間；然而此文分析也指出，「新電影」透過參與國際影展與國際藝術電影機制建立連結，台灣電影政策在90年代後也以輔導金培育新導演，但是「影展路線」卻無法獲得台灣本土票房青睞，本土電影工業陷入發展瓶頸。此文對於90後的分析不再提及電影創作群體的概念，也無加分析新一代電影創作者與前行者的差異何在；當然這與此文最終導向的批判有關，國家機器漠視「文化發展」以及「輔導金」牽連的產業體質不健全，是此文要指陳的「當下問題」。

⁶⁵ 張世倫，《台灣「新電影」論述形構之歷史分析（1965-2000）》（臺北：政治大學新聞所碩士論文，2001）。

四、小結

綜上所陳，以「新電影」作為整體討論主軸的研究，採取的觀點並不甚探究在藝術作品的生成起源，無法正視作品自身的複合藝術性與開創出的電影場域空間。因此經常（或不得不）以歷史的結果論來歸結，「新電影」獲取影展榮耀後勁存票房剩餘，除去研究導演與作品自身，難以避開「大眾」或所謂市場的接受向度，只能歸結於「曲高和寡」，得出新電影作品在市場與美學跟台灣本土疏離的結論。必須釐清的是，新電影運動群體匯聚多方不同文化資本，電影的藝術成就憑藉國際影展肯定，所謂的正典地位不僅僅是「論述」的建構，更是對於電影藝術有其象徵地位的肯定，如此情況下產生的作品有其「標誌台灣」的美學意涵，乃是在於一種新電影（音像）生命的構成，在場域鬥爭同時揭露了相對自主性的成型。



第二節、新電影的脈絡框架

電影，並非僅僅是說故事的媒介或器械，電影亦是身體、客體與空間的現象⁶⁶，透過攝影機的精準與忠實而攝入紀實。詹姆斯·崔迪（James Tweedie）旨題「新浪潮」的電影研究著作《新浪潮的時代》（*The Age of New Waves*）⁶⁷一書借鑒國族主義研究成果，在「全球化」的普遍發展型中，各國各地的「新電影」作為「浪潮／運動」之如何可能，鋪設並闡釋了發生背景的展演舞台、「藝術電影」的建構與召喚，適可作為本論文探討「台灣新電影」生成環境的參照框架。

一、「新浪潮」的世界舞台

「國族電影」所擬定的研究框架，有其地域視角的、投注（想像的）民族國家的預設⁶⁸，其侷限在於，發生於全球各地的新電影作品之所以能被「認證」，其實深繫於在二戰之後興起的「國際影展」以及一九四、五〇年代以出口為導向的藝術電影⁶⁹，必須將「新電影／作品」的流通納入此循環脈絡，方能理解電影場域中的運作與組構。新浪潮藉由國際藝術電影院與影展通路增生繁衍的現象，實為反應二戰結束以來，全球各地對好萊塢之企圖與地域範圍的挑戰。⁷⁰好萊塢片場制度確切成立後，為了對應大量類型電影的生產，反對片廠制度的作者論應聲而起，握有資本與市場的一方不斷吸納收編，另一邊則是在形式與題材上顛覆創新。⁷¹

藝術電影自一九五〇年代開展其後即恆常地流動著，在「高／低端傳統」兩極、在大眾傳媒與純粹藝術的端點、在跨國青少年文化與藝廊或博物館之間⁷²。新浪潮塑造的全球化音像意義在於，揭示「藝術電影」為一種存在於大眾傳播與藝術邊界，彼此相互雜混、融織、染色的文化類型。關於藝術電影的詳細申論，話說從頭。「新浪潮」之為當代電影現象有其交織構成的歷史脈絡，上溯至一九五〇年代，美式資本主義霸權橫擴至西歐並開始深／伸入東亞，約經歷一九六〇至八〇年代，電影工作者、製片人與評論者遂發展出一條規模雖小、然極具動能的

⁶⁶ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization* (New York: Oxford University Press, 2013), p. 26.

⁶⁷ 「James Tweedie」與其著作《*The Age of New Wave*》名稱中譯文本篇論文自擬。

⁶⁸ 當然，依電影研究或批評學者闡釋的關注焦點，定義多所分歧。

⁶⁹ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, p. 6.

⁷⁰ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, p. 1.

⁷¹ 詹正德，《看電影的人》（台北：有河、一人，2014），頁66。

⁷² James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, p. 3.

藝術電影 (art cinema) 市場路線⁷³，提供一個在好萊塢掌控之外，可供電影製作及展演的國際舞台。

一九五五年萬隆會議之後，世界各地的區域聯盟劃分為歐美資本主義陣營（與其前哨基地——重建後之日本）、以蘇聯為首的共產集團、還有獨立的後殖民國家。從世界電影分區制域的發展圖示而言，以好萊塢與西歐電影重鎮主導的「第一電影」（first cinema），著重投資密集的传统電影產製；拉美第三世界國家則發展出「缺陷電影」（imperfect cinema）以其物質匱乏為特徵，直接介入現實的後殖民情境；介於前述兩者之間，藝術電影起始於歐洲電影運動，如義大利新寫實主義與法國新浪潮，其中也不乏在資本主義的中心大都會裸現竄生的藝術家，如英國、日本新浪潮，美國直接電影等等。

新浪潮的邏輯：即在於處在世界市場的崛起邊界，一種直視（被納入）全球化的影像再現。電影揭示的存在情境介於「活存的歷史」以及「可被預期的將來」之間，新浪潮棲居於市場變革的渾沌邊界，並成為待要開展、具有時代意義的歷史現象之見證。就新浪潮／電影的策略路徑而言，它們藉由國際電影流通而被發掘，同時標示著國內經濟改革牽引的社會變動，如何置身於興起的全球市場體系之中⁷⁴；透過操使跨國電影運動的論述（其代表的希望與警訊），來對抗國內電影工業所呈現的慣性或怠惰不振。

社經遭遇劇烈變動之際，新浪潮電影作品成為時代見證。法國新浪潮尊崇、尋求另一種「可能的典範」，於是自美國好萊塢電影導演中挑出「作者」——希區考克（Alfred Hitchcock）與霍華·霍克斯（Howard Hawks）——能中介美國大眾文化並維持的作者性⁷⁵，並強調民族的熱情，與地景的攝入。「在地性」被挪前顯置，運用相對有限的經濟資源，它們的影像成果明顯相異於好萊塢的美學典範，而且音像總凸顯著「在地性」痕跡（有如髒汙一般）；然而，當這些電影被納入影展迴圈與世界電影的領域，彷如時代錯置的「地方」得以繼續存活。

「地景」的攝入成為焦點，如尚·胡許（Jean Rouch）拍攝的民族誌，抑或如楚浮《四百擊》開頭遊蕩的巴黎巡禮，以艾菲爾鐵塔作為背景；或像是高達《斷

⁷³ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, p. 2.

⁷⁴ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, p. 5.

⁷⁵ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, p. 17.

了氣》接連交織的街景，以影像為一九五九年的巴黎做「地理學式的素描」⁷⁶，藉由電影開展出街區的獨特性，並集體為城市創製圖景。轉型的意涵在此揭露，所謂全然純粹的「現代都市」在世界地圖上幾乎不可能存在，因為電影鏡頭底下攝入的都市「總是多重歷史互動累積而成的質體」⁷⁷。就法國新浪潮開端的電影創作而言，這批電影作品展現了紀錄巴黎第二度大幅度現代化的可能性，具備如此意涵與動能的音像形式，在變異、衝突發生的當刻，擔負起紀錄獨特的在地經驗，並進而攝入彷彿普遍皆然的現代性。

因此，在新寫實主義的美學影響與經濟起飛的歷史情境下，二戰後發展起來的藝術電影體系具備「紀錄型」的影像配置意涵⁷⁸，攝入在地的原初／型環境與遂生的消費文化。經濟起飛下「影像」的雙重涵義，作為劇變轉型——處於消失邊界的生活型態——之挑戰、失落與其紀錄，同時亦因電視放映與傳播的普及，影像也作為消費市場再製慾望的機器。以台灣語境的脈絡而言，一九八〇年代經歷了全球資本主義鋪展的工業化與都市化⁷⁹，第三世界居於經濟結構的轉型發展之中，大量人口以運輸、通勤的形式「前往」大都會輸出勞力，如同映照了薪資與產值的不對等進出，生活場景與地貌呈現了變遷的型貌，如在《風櫃來的人》之中，青少年對前途似乎一籌莫展，離開家鄉風櫃來到高雄，進入加工廠只能從事單純重複勞力的組裝工作。⁸⁰

新浪潮電影顯露的其中一個面向，即為現代化加速進程中的視覺文化，聚焦一系列的青春、城市與消費革命，其中主題元件的參照基礎與對照具備跨越國界的共同性，同時又承載「在地性」的顯現。形式方面，場面調度處理主體、客體、空間在時延中變動的關係，「長拍」作為瞥見未來、同時也是捕捉逝去的方法。地景正經歷社會、經濟變動的轉折時間點，換言之，新浪潮的音像作品「紀錄」並「顯現」值此轉折隙縫透出的訊號——過去的牆垣正被拆毀，新建物正待被展開。

⁷⁶ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, p. 17.

⁷⁷ 李紀舍，〈台北電影再現的全球化空間政治：楊德昌的《一一》和蔡明亮的《你那邊幾點？》〉，中外文學第33卷第3期（2004），頁83。

⁷⁸ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, p. 19.

⁷⁹ 葉蓁著，《想望台灣》，黃宛瑜譯（台北：書林，2010），頁238。

⁸⁰ 電影中的家工廠為美國普騰（Proton）錄音機設備。



二、影展路徑：收編的「危險」與美學「突進」

相較於法國新浪潮藉由影評論述，發展出與二戰後「現代化情境」相合調的電影理論思維⁸¹，台灣電影工作者則以「手作」模式群策揣摩，兩團體之內的共時性發酵可在線性時軸上做歷時性的影響延遞。透過對特定對象與議題、意識的耕耘，影展與藝術影院得以有所實踐，挑戰、顛覆看似理所應然的「既定的秩序」，「新浪潮」的出現對在地／世界電影場域發射的異質音像，即如黑格爾隱含激進革命意涵（但也常被區解的）命題：「凡是合理的必然都是現實的。」⁸²

《台灣新電影宣言》提出於一九八七年，正值此刻，也標示了國際藝術電影焦點的重心遞移，自一九六〇年代湧起的諸波歐洲新浪潮，與及拉丁美洲代表的「第三電影」、「殘缺電影」（imperfect cinema），轉向時逢「經濟奇蹟」的東亞。在論及國際電影場域之前，東亞區域內部的話語權力鬥爭即顯示了「象徵名號」與政治力的交互掣肘，香港國際電影節在一九八七年以前全面禁斷台灣電影的流通傳播（從一九七七至一九八六年）⁸³，直至侯孝賢與楊德昌在「第一世界」的國際影展屢屢獲獎，才得以於一九八七年如主辦單位所宣示的，首次橫跨過台灣海峽、讓兩岸三地的電影人齊聚交流；值得注意的是，透過影展路線累積象徵資本的台灣電影，香港電影節宣傳的節目介紹是強調「傑出的國族電影」⁸⁴，呼應了國際影展一九八〇年代為了在影展自身的競爭中脫穎而出，將選片與注視投往東亞的轉向。

在一九八〇年代初，香港、台灣與中國紛際開展所謂「新浪潮」或「新電影」（中國則以「第五代」導演為代表），電影作品開始參與國際影展、流通並獲獎，其中標誌的「亞洲」、「東方」印記成為一種注目的神秘揭露；至於電影的原初場景，新電影的發生學並非彼時的研究焦點⁸⁵，似乎「每個人都在談侯孝賢以及楊德昌，但是沒有多少人願意深入研究他們兩個如何以及為何能成功。」⁸⁶兩人即憑

⁸¹ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, p. 25.

⁸² 「凡是合乎理性的東西都是現實的，凡是現實的東西都是合乎理性的。」，黑格爾著，《小邏輯》導言第六節，賀麟譯（台北：商務印書館，1998）。

⁸³ Chia-chi Wu, "Festivals, criticism and international reputation of Taiwan New Cinema," in Davis, Darrell William and Ru-shou Robert Chen Ed. *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts* (New York: Routledge, 2007), p. 79.

⁸⁴ 底線為論者所加，原文為"national cinema of excellence"，見Chia-chi Wu, "Festivals, criticism and international reputation of Taiwan," p. 80.

⁸⁵ 或許長久以來都不會是，如本論文的研究關注與取徑。

⁸⁶ 陳儒修，《台灣新電影的歷史文化經驗》，頁7。

藉一九八零年代中期獲致的一系列影展成就，在作者論的評價範式之下，侯孝賢與楊德昌得到廣泛肯認與聲望，兩人嚴然被銘刻上「作者之名」且標誌著「台灣」。他們不只是秀異的天才奇詭藝術家，更成為廣義的能指在國際與台灣電影銀幕播放上播放——屬於集體視線投射⁸⁷，「觀閱電影」及所受到的「注視」之映像。此外，對於兩人的評價也有醒目的、可供深究的差異，例如李天鐸述及一九九〇年於美國加州大學洛杉磯分校(UCLA)舉辦的「八〇年代中國大陸、香港、台灣的電影與社會變遷」學術研討會：

侯孝賢受到的肯定普遍凌駕於楊德昌之上，因為許多與會的學者認為（包括詹明信），後者在創作的本質上並未完全擺脫西方的技法與風格⁸⁸，而在他作品中所描繪的都市環境中的人物與島嶼台灣內部文化結構之間的關係，並不是那麼「純正」，同時也與母體中國或太平洋盆地缺少明顯的共鳴……和西方現代主義下的社會情境十分近似。⁸⁹

上述引文癡顯了自西方的電影美學視角／系統評斷，採取的衡量尺標乃是針對台灣（以及對應的「華語」亞洲）電影⁹⁰，其中彰顯的「東方性／質地」⁹¹，或可謂一種「奇觀」的驚嘆視線，揭露「神秘東方」及其（表徵的）美學符號之再現。至於無法滿足東方主義式想像的電影作品，例如楊德昌，則被劃分進現代主義美學風格的脈絡（標籤）之下，甚至隱含了一種出自於第三世界的知性驚喜——台灣竟然產製如此相似西方現代社會景觀及視野的當代電影。從第一世界的視域關照「異地」，以此邏輯運作的國際影展初始驚訝於彼時興起的亞洲電影，具備特殊風采的影像元件與及配置方法，以「侯孝賢」之名的台灣電影，就影像內容與緩慢運鏡的形式特質，如李天鐸所言：

所揭露的是一個與今日新國際核心（美國、日本、西歐）有著既融合又疏離的島嶼世界，鄉野景致、故事人物、都市空間相互交織，樸實的展

⁸⁷ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, p. 144.

⁸⁸ 底線為論者所加，在此強調美學風格與在地性的判斷取向。

⁸⁹ 李天鐸，《台灣電影、社會與歷史》，頁220

⁹⁰ 關於「華語電影」，見Sheldon Lu, Emilie Yueh-yu Yeh Ed. *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005), p. 10.

⁹¹ 侯孝賢於2015年坎城影展榮獲「最佳導演」，而非以《聶隱娘》獲頒「最佳影片」，電影美學的推進可能性——評審團的認定標準、獎到底要給誰？以及東方主義的視線問題，又再度成為討論（而無解答）的熱切議題。

現了台灣四十年來社會轉變的軌跡。92

影展的雙重性質即在於，（西方操執的）國際影展評述體系，透過評選系統與流通行銷，使獲獎的電影廣泛播映，並得到評論界及學界的用力解讀，給個「說法」賦予豐富的詮釋演繹，形成被認可的「正典」——一個被吸納收編進僵固階級序列的位置，「作者」（與其「名號」）被捧上神壇形成獨一美學的個人崇拜。

然而最激進的電影音像美學前緣若非經此強化鞏固，也將難以挑戰、撼動所欲顛覆對抗的事物。誠如學者周蕾所指出的，這是一個影像的年代、以視覺性主導的年代，其中隱含著西方發展的科技媒介與纏繞意識形態的權力結構。⁹³憑藉影展的象徵地位於國際／國內電影場域出線，爭取話語權與調度資源，亦可能孕育新音像生命的突破性電影。

正如Tweedie指出，進展至一九九〇年代之後，台灣電影逐漸失去其於國際電影通路的魅力。縱然侯孝賢與楊德昌兩人仍保持經典化的地位，備受評論者、影迷和年輕一代的亞州藝術家熱切追隨，更年輕的台灣導演則反退至國內與國際電影業的邊緣，大眾市場專注於美國與香港大片，而影展的目光也轉往他處尋求最新潮的電影風尚——如海峽對岸的中國大陸、韓國、泰國。⁹⁴換言之，除卻侯孝賢、楊德昌雖然藉由象徵資本的積累獲得位置（在現實中仍掣肘重重），國內電影業界卻境況慘澹，然而台灣電影是否就被國際電影風潮橫掃之後僅存剩餘？就市場的投資結果而言或許是低點（一個歷史的事實），然就電影的創作生命之孕成（一種可能的共構），借用痲弦詩句之語描述：「我等或將不致太輝煌亦未可知」⁹⁵

三、小結

於是，意識到電影場域的鬥爭、影展的脈絡與評價體系，「藝術電影」作為對比於文字的「視覺媒介」，在現今的世界產製與流通環境中具備跨國動能——為一項涵括文化、經濟、象徵資本、甚至政治性的複合多面向產業。本文循此框架，針對電影作品及其生成而發的探究，將問題性著眼美學／影像的技術部署，如何展示了人員組構與形式展演的豐富歧異度；借用周蕾的觀點，當電影呈現的

⁹² 李天鐸，《台灣電影、社會與歷史》，頁222。

⁹³ 相關論述參見周蕾著，孫紹誼譯，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》（台北：遠流，2001），第一章。

⁹⁴ James Tweedie, *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*, p. 90.

⁹⁵ 痲弦，《痲弦詩集》（台北市：洪範，1981），頁202。

「造型性」（景框）、無衝突的情節延展、緩慢的運鏡等等，若招致「沒有深度」的批評，則是忽略了「表層的力量」即蘊含了意義與反叛的豐富皺褶。⁹⁶



⁹⁶ 「表層的力量」出自周蕾分析張藝謀導演作品的論述，見周蕾著，《原初的激情》，頁216-222。

第三節、風格自場域內部生成：「複數的作者」

只有通過將概念納入一個系統之中，才可能界定這些概念，並且設計任何概念都應旨在以系統的方式讓它們在經驗研究中發揮作用。諸如慣習、場域和資本這些概念，我們都可以給它們下這樣或那樣的定義，但要想這樣做，只能在這些概念所構成的理論系統中，而絕不能孤立地界定它們。⁹⁷

一、風格是內部生成的問題

上述開篇引文，即是布迪厄在他後期的談論中關於「場域」應如何界定，所做的一番闡述。要處理新電影的認識框架，借用布迪厄「場域」(field)理論來理解電影場域的內部關係，以及作為創作的發生端如何行動。布迪厄處理其理論術語秉持著「開放式」的概念(open concepts)，他所提的概念是在系統裏構成可相互運作的環節的，而且要在經驗研究中發會作用。在實際的經驗中，探索的是各行動者及其位置的社會關係：

一個場域可以被定義為在各種位置之間存在的客觀關係的一個網絡(network)，或一個構型(configuration)。正是在這些位置的存在和它們強加於佔據特定位置的行動者或機構之上的決定性因素之中，這些位置得到了客觀的界定，其根據是這些位置在不同類型的權力(或資本)——佔有這些權力就意味著把持了在這一場域中厲害攸關的專門利潤(specific profit)的得益權——的分配結構中實際的和潛在的處境(situs)，以及它們與其他位置之間的客觀關係(支配關係、屈從關係、結構上的對應關係，等等)⁹⁸

在我們將實際處理的台灣新電影這個經驗之中，不僅只有掌握文化、符號資本的導演羣佔據重要的位置，觀眾、投資方、影評、大眾媒體都掌握不同類型、但總量可能足以支持或覆滅新電影導演的資本。我們要探討的就是它們此場域中是如何作用，「一種資本總是在既定的具體場域中靈驗有效，既是鬥爭的武器，又

⁹⁷ 布迪厄，華康德著，《實踐與反思：反思社會學導引》，頁132。底線部分為筆者所加。

⁹⁸ 布迪厄，華康德著，《實踐與反思：反思社會學導引》，頁133-134。

是爭奪的關鍵，使它的所有者能夠在所考察的場域中對他人施加權力，運用影響，從而被視為實實在在的力量。」⁹⁹

因而，在討索場域的形成時，我們必須注意關鍵資本的地位轉化與相對自主性的獲致，白睿文所說「60、70年代的台灣是類型片的天下：黃梅調、武俠片、瓊瑤片、健康寫實、戰爭愛國；還有侯孝賢與陳坤後攝製的數部愛情喜劇，也趕上了類型片的尾聲。」¹⁰⁰顯示在新電影之前其實是尚未獲得自主性的場域，電影場域受制於政治意識形態的主導與票房利益為考量的消費文化，受到政治、經濟等外部因素控制，還未展開「為自己的自主性而鬥爭的歷程」¹⁰¹；布迪厄（Pierre Bourdieu）分析場域運作和促成場域轉變的動力：「（一）種資本賦予了某種支配場域的權力¹⁰²，賦予了某種支配那些體現在物質或身體上的生產或再生產工具（這些工具的分配就夠成了場域結構本身）的權力」¹⁰³，在這裡很明顯地指出經濟資本運作的關鍵位置，無法獲利的舊國片讓彼時年輕的新電影人得以提出企劃，獲得生產新電影所需要的資源。

布迪厄提醒我們，場域內部與社會關係的生成之間有所連結，就立論而言，新電影應該視為當時的電影環境賦予一群對與電影藝術懷抱不同想像、創作意識的電影工作者（包含導演、編劇、攝影師整個工作團體），爭取場域內部象徵資本的機會。鬥爭成功的結果，即是讓新電影的美學自主性於電影場域中獲得承認。同時，不論是美學或場域中的權力關係，都是處於變動的動態中。¹⁰⁴新電影運動在此觀點下，我們便要探討一群「作者群體」如何以行動者的身份在場域中鬥爭，何以使得場域的相對自主性得以建立。

在電影層面上必須考慮到兩種涉及電影藝術本質的資本，其一是文化資本，此跟導演如何調度他所能掌握的知識或情感資源以達到其所預期的藝術效果密切相連；其二是符號資本，與前者其實像是互為表裡，電影透過視覺符號來表現，如何處理鏡頭與畫面便是導演在形式上最基本也重要所需俱備的能力，亦即其所

⁹⁹ 布迪厄，華康德著，《實踐與反思：反思社會學導引》，頁135-136。

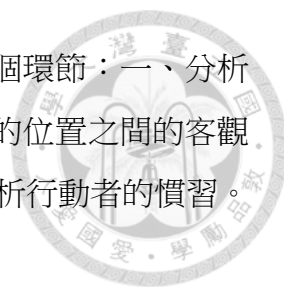
¹⁰⁰ 白睿文，《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》，頁94。

¹⁰¹ 張倩，《皮埃爾·布迪厄及其《藝術的法則：文學場的生成與結構》研究》（蘭州：西北師範大學文藝學碩士論文，2010），頁10。

¹⁰² 這裡指在特定場域中，與該場域相關的特定資本如何運作。

¹⁰³ 布迪厄，華康德著，《實踐與反思：反思社會學導引》，頁139。

¹⁰⁴ 理論概念整理自Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field* (Calif.: Stanford University Press, 1996), Translated by Susan Emanuel. Stanford, pp. 109-112。



握的符號資本。布迪厄揭示了對場域進行研究時應該注意的三個環節：一、分析與權力場域相對的場域位置；二、勾劃出行動者或機構所佔據的位置之間的客觀關係結構……（它們）相互競爭，從而形成了種種關係；三、分析行動者的慣習。

105

尤其是上述第三點，應注意行動者的特殊性如何由社會性致之：「行動者是通過將一定類型的社會條件和經濟條件予以內在化的方式獲得這些性情傾向的；而在所研究場域裡某條確定的軌跡中，我們可以找到促使這些慣習或性情傾向系統成為事實的一定程度上的有利機會」¹⁰⁶，前面兩點的實際經驗分析，將於後續文中處理電影場域中不同位置的交互作用；論及的第三點則提供檢閱者看待新電影的創作視野，例如侯孝賢與楊德昌的電影團隊工作人員組合，如何共同構成所謂詩意台灣田園以及切割疏離的都市主題，如此差異的顯明電影形象，此處也提供了在作者論取徑外分析「風格何以形成」，討論「何謂風格」的其他可能性。

二、對於作者之名（及其功能）的提問

傅柯（Michel Foucault）在〈何謂作者〉這篇文章裏檢視「作者」概念，以及他意欲突破此概念的限固，暗示解放的動能。回顧意見的提出，在知識、文學、哲學與科學的歷史發展中，「作者」概念的形塑加重並推崇了個人化的重要性地位¹⁰⁷，因而當今日我們企圖重溯一個文學類型、知識學派的脈絡，作者與其作品自成一格堅實且基礎的單位，「後見之明」不論是創製新義或研析詮釋，都顯得相對薄弱而次要。評論者企圖合理化「作者之名」的建構，採取「深層的動機」、「創造的力量」、「設計性」等詮釋，來辨識創作個體所生成的環境。縱使個人具備上述的詮釋向度，傅柯強調這些將個體形塑為作者的指稱都無外乎投射，試圖讓作品經歷我們（評論者、讀者、受眾）創造的關聯、看似切題的跡象、辨識出的連續性、施行的排除性解讀。¹⁰⁸並非這些理解或詮釋方進路是錯誤的，問題性在於這些論述都勢將（被）收納進單一且排他的「名」之下。

¹⁰⁵ 布迪厄，華康德著，《實踐與反思：反思社會學導引》，整理自頁143。

¹⁰⁶ 布迪厄，華康德著，《實踐與反思：反思社會學導引》，頁143。

¹⁰⁷ Michel Foucault, "What Is an Author?" in Paul Rabinow and Nikolas Rose eds. *The Essential Foucault: selections from essential works of Foucault, 1954-1984* (N.Y.: Cornell University Press, 2003), p. 377.

¹⁰⁸ Michel Foucault, "What Is an Author?" p. 384.

巴特（Roland Barthes）在〈作者之死〉此篇文章中，開頭即引用人類學民族誌的研究成果，在田野觀察的社會裏，敘事（narrative）向來不會被歸為個人的職責，而是交予中介者如薩滿（巫師、祭司）來呈演，他們對於敘述符碼的精熟掌握¹⁰⁹會得到讚賞，但絕非因為他們的個人「天才」。¹¹⁰書寫具備多樣性，其中所有環節都要被解開，無任何解碼破譯的存在；從各個端點以至層面，結構可以被分析、被求索，但沒有任何「什麼」（意義或真理）¹¹¹隱藏於其下。¹¹²書寫無息地鋪設意義，後者也不斷地在過程中蒸散，意義終究成為系統性的豁免目標。讀者並無歷史、傳記或心理學在旁輔助，他／她在文本此一空間裏，緊緊握著書寫構成的各種蹤跡¹¹³，如此而已。

另外在〈自「作品」至「文本」〉一文中，巴特亦提及，電影既是「商品」——涉及「品味」的建立與判定¹¹⁴——亦為「文本」，需要開放被參與的解讀空間。至此可暫且岔出一提，電影作品的剪輯常常有多個版本（不僅是毛片）——電視版、導演版、國際版等等，然則該版本呈現的面目、階序最終如何決定，時常並非僅出於導演一人的意願（不論其憑藉的是天才抑或其它什麼），除卻電影場域的受制面向，如播映時間的限制、發行考量之外，有時更是觀閱潛行版本的群眾策發了新的剪輯動能，或是剪輯師與導演協商生發的創作環流。

在巴特暗示的讀者面向上，若翻轉至創作端，則是「複數的源頭」此一可能性。並非完全去除意義化，而是將文本將作品自消費中傾倒出來，以遊戲、活動、製作、實踐的方式將之聚集。文本的需要或說企圖在於，打破、消弭書寫與閱讀間的距離，而且並非以將讀者強化投射進作品的方式，而是透過彼此表意的實踐。「遊戲」必須以多義的向度來理解，不論文本自身或讀者群眾都參與遊戲，讀者甚至「玩翻」了文本，尋求重新創造的實踐可能。¹¹⁵

傅柯面對「作者」與「寫作」（writing）的關係是富有啟示性的，他提及，「寫作」的開展具備遊戲的質地，在進行中恆常超越本身的規則並且突破原本設

¹⁰⁹ 強調記憶的熟練，底線為論者所加註。

¹¹⁰ Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Image, Music, Text* (New York: Noonday Press, 1977) p. 142.

¹¹¹ 此為論者詮釋。

¹¹² Roland Barthes, "The Death of the Author," p. 147.

¹¹³ Roland Barthes, "The Death of the Author," p. 148.

¹¹⁴ Roland Barthes, "From Work to Text," in *Image, Music, Text* (New York: Noonday Press, 1977) p/161.

¹¹⁵ Roland Barthes, "From Work to Text," p. 162.

立的極限¹¹⁶，或至少是往此趨向邁進。此際並非要強調或凸顯寫作的行動，抑或將主體固著於語言之中；重要的課題在於，要如何創造一個讓寫／創作的主體恆常消失的空間，消解去特定作者過往獨尊的位置，而且並非以看似移除權威、然則實際上保持原有位階的情況，讓作者「消解後」而開展的豐饒意涵被壓抑、無法彰顯。擬此觀點，將視線投擲在更廣義的藝術創作面向，「藝術（作品）」消解掉權威的發聲端點（但並非抹棄貶抑），其採取的形式實踐——如何形構，怎樣生成——得以獲致更豐富而歧異的體驗感知，或僅僅是存有自身。

荷馬(Homer)或為文學史上最著名的案例，其作品極可能經由許多人之手(口傳增遞)而混合集結在「荷馬」的詩人之名下，「作者之名」猶如假面(personae)佈滿了交織匯集的痕跡。因而，一個特定的「作者之名」不僅僅是論述中一項可被替換的配置元件，在言說、論述的形構面向上，它更確保「劃分／歸類功能」得以發揮運行。¹¹⁷在臺灣新電影的發展中，也不乏交織的合作痕跡，如侯孝賢擔任楊德昌《青梅竹馬》的男主角，而楊德昌替《風櫃來的人》重新配樂¹¹⁸，在最原初的時期極度重視、仰賴彼此的合作。

何謂「作者之名」，又如何運作？傅柯在有限的篇幅裏僅指出幾項侷限，其中一點，在於「名」本身不僅僅具有單一的意義輻射¹¹⁹，框定在單一單義的名之中停滯了意義生成的諸般可能。檢視台灣新電影，不能僅僅限於總體指涉（或指涉總體），縱然「侯孝賢」（以之為例）作為一種名所代表的風格或美學，有其豐富歧異，也是因為眾人共構。侯孝賢在訪談中自述，當他在風櫃下車看見雜貨店中小型的撞球檯，觸景聯想自己成長時打撞球的經驗，後來跟一群新導演談及「電影的形式及內容的問題」¹²⁰，因而在如此群體發酵的氛圍下，促成此部影片的風格組構，亦為日後影像生命的一個起始點。

在資本主義意識形態的象徵積累下，最高的榮譽與重要性附加在「作者」此「個體」上，對作品的解讀也向來尋求其創作者的解答，彷彿作者如此吐露，作

¹¹⁶ Michel Foucault, "What Is an Author?" p. 378.

¹¹⁷ Michel Foucault, "What Is an Author?" p. 381.

¹¹⁸ 陳儒修著，《台灣新電影的歷史文化經驗》，頁146。

¹¹⁹ Michel Foucault, "What Is an Author?" p. 380.

¹²⁰ 林志盈訪問整理，《侯孝賢自述》（台北：電影資料館，2005），<http://www.douban.com/group/topic/17178723/>（2015.05.25 徵引）

品即變得清晰透明。¹²¹此為現實條件，電影亦為資本運行之場域，對名號的歸結也具備相似的邏輯。透過傳記檔案、創作理念的自我陳述、社經地位分析、靈感的揭露等等，「作者」提供可被檢閱的基礎，不僅僅在於作品呈現的事件主題，還包括整合其中的形變、畸曲與修改軌跡。「作者」更是提供指導原則的整體代表，將不同作品呈顯的矛盾中立化、模糊內部衝突，因而所有的歧異都得以消融——在成熟、蛻變或遭遇影響的修辭之中。¹²²於是，「作者之名」實職為特定論述存有模式的描述，表敘特定言說組態的樣貌，並指向此論述得以立基的社會和文化狀態，而在論述發揮施／受力的社會裏，「作者功能」即指向其何以存在、流通循環與實際運作的模式。¹²³

挪用傅柯的概念，將「作者功能」轉製／置為本論文思索的理論切入點，當我們論及牽涉群體創作模式的作品或過程——此際為台灣一九八〇年代新電影發生的場域，不僅在言說面向，實務電影工作者參與自身即為「作者功能」之環節，由此可視為創作的生成路徑。朱天文提及侯孝賢在拍片現場工作的景態，似乎「不論從誰那裏都可以得到啟發似的」¹²⁴，然而若非其它電影工作者具備給他化用的質素，無法同步發揮作者的功能，如何能有辦法化為所用、增進自身？

談及「作者功能」的徵點，傅柯提及並非純然地指涉到真實的單一個體，「作者功能」可能同時由多位主體達至，由來自相異位階（或可理解為職務）的個體，佔據了讓功能發揮生效的位置。¹²⁵而目前的研究框架、範型仍將討論限縮在單一作者，尚未解放出來；群體的影響效果在後來「新電影」的創作中持續發酵著，從個人的人格特質以至技術職務，必須結合「演員、造型、定裝、道具、美術設計」¹²⁶，配製攝影風格、後續剪接與音樂設計，才能組成一部（具備生命力之）音像作品。

傅柯對將來的期許，其發言與立論有對話目標（結構主義以降的理論發展，與及一貫地對「權力」的判讀與解構），對「作者」概念的反省在更激進的詮釋

¹²¹ Roland Barthes, "The Death of the Author," p. 143.

¹²² Michel Foucault, "What Is an Author?" p. 385.

¹²³ Michel Foucault, "What Is an Author?" p. 382.

¹²⁴ 吳念真、朱天文編，《戀戀風塵》（台北：三三，1987），頁206。

¹²⁵ Michel Foucault, "What Is an Author?" p. 386.

¹²⁶ 朱天文，《戀戀風塵》，頁39。

面向上，或許意涵在於解放「感受（性）」¹²⁷的趨向。一個文本並非透露著單一詮釋意義的文字組合，它並非由「上帝般的作者」所傳達的訊息，而是由書寫（或說廣義的創作）混成、崩解的多面向空間。文本是由摘取自文化無數中心的引語所聚成的組織¹²⁸，巴特如此大幅度展開文本的詮釋網絡。而電影與及電影工作者本身，他們有所有自覺，但藉由一起摸索的過程，打開創作的意義鍊；不是一個人清楚地知道、要怎麼成為新浪潮，是集體在一起拼起而來，更似屬於集體的、意外的產物。

就像是二十世紀的後序列音樂，激進地改動了詮釋者的角色，變成了樂譜的「共同作者」，要一起將文本完成，而非僅僅給個「說法」。在創作的啟示的上，揭露的是具有實踐意涵的合作關係。¹²⁹例如陳坤厚與侯孝賢的組合關係，都由陳坤厚掌鏡¹³⁰，而在李屏賓掌鏡與侯孝賢的影像溝通，才逐漸生成另一種代表「侯孝賢風格」的影像風格／生命。

三、「複數的作者」——以群體激發創作生命的作者們

承前所述，主導新電影誕生的導演、編劇、製片、甚至攝影師，與舊有的電影工作者在創作上有明顯的區別，呈現在處理的題材以及表現手法上，而這「區別」正是劃分電影場域中新與舊的位置分野，布迪厄舉報紙為例說明：「除非你注意到在報紙中“客觀性”的觀念興起與（報紙）聲望的標準密切相關，你才有可能理解新聞業中這種“客觀性”的觀念在近代的產生過程，因為正是這種聲望標準將“新聞”與庸俗小報上只不過作為“奇聞軼事”刊登的東西區別出來」¹³¹，類比觀之，新電影不同於以往台灣舊的電影以商業票房為導向，創作者注重他們意欲處理的現實題材，如詹宏志於〈臺灣新電影的來路與去路〉文中所言，以《光陰的故事》作為新電影運動的起點：「它徹底用了與傳統國片拍攝對抗的方式。它不用卡司，不用熟練的演員，甚至不用完整的故事，也無法分類型。拍攝過程中，導演不斷與來自傳統環境的工作人員衝突，攝影師、燈光師都拒絕接受陌生的工作指令。最後，片子拍成了，竟然也上演了，竟然沒有賠錢。」¹³²

¹²⁷ Michel Foucault, "What Is an Author?" p. 391.

¹²⁸ Roland Barthes, "The Death of the Author," p. 146.

¹²⁹ Roland Barthes, "From Work to Text," p. 163.

¹³⁰ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁223。

¹³¹ 布迪厄，華康德著，《實踐與反思：反思社會學導引》，頁138-139。

¹³² 詹宏志，〈臺灣新電影的來路與去路——一個報導與三個評論〉，頁27。

新電影關注的台灣歷史乃至現代都市生活皆非舊電影會著意碰觸的題材¹³³，也因此把「新」與「舊」區別出來，其效應對受眾而言便揭示了不同的觀影意義，例如吳念真回憶朋友對《悲情城市》的觀影經驗：「有一天，他母親要他帶她去看《悲情城市》，看完後，他母親沒說甚麼，到了晚上，竟然跟他講起舅舅的故事，他都不知道他還有個舅舅，舅舅就是被打死的。一部電影竟然能讓一個老太太在一個晚上將長久埋在心裏的隱秘講出來」¹³⁴，過去被隱蔽不提的歷史，在「新」的形式與表述意識裏得以重新被提起、詮釋。黃建業在運動初期的電影回顧便注意到新電影的形式特徵如「壓抑性場面處理(大別於以前大吵大鬧的戲劇化方式)、倒敘結構(最大膽莫如《海灘的一天》)、旁白運用、減少對話、增強映象的陳述能力、典型角色的前景化(foreground)、低調的中性表演、樸素或雅淨的佈景設計、刻意經營的長單鏡頭(long take)」¹³⁵等等，所謂的「新」在外顯面貌即「突破了中國電影過往受文明戲、話劇及好萊塢商業電影影響侷限的關卡，躍向更為純粹的電影化手段。」¹³⁶

而具備上述特質的電影作品之生成，便是電影場域中的行動者共同努力致之的。以往討論與研究未曾注意的關鍵之處在於，電影是「作者群體」完成的作品——本文使用「作者群體」一詞援引自傅柯及巴特討論的「作者」概念，作者不是身為個人的主體，而是一系列話語得以實踐的執行代理人¹³⁷。新電影初期類似小組組織的集體創作尤值得注意，匯聚多方人才的「語言」後方能促生嶄新面目的電影作品：廖慶松剪接《風櫃來的人》意識到與高達《斷了氣》的思想親近性「那幾個年輕小孩未來的目標都不很清楚，他們只有漠然的感覺，這跟楊波貝蒙在《斷了氣》裏所表達出來對生命不在乎的情緒很相似，像這種東西本身很強烈，我們欣賞的是這種態度，表達我們真實生活中的東西。」¹³⁸

李屏賓則發展適於台灣的攝影色調，如其所言「攝影風格可以在鏡頭處理和光源設計上看出來，但是電影的環境也很重要。我自己喜歡光影的反差大一點，覺得這樣比較真實，而且生活裏也是這樣，陰暗面很多。歐美電影很明亮柔和，

¹³³ 「經濟情況改變，都會文化及知識份子精英文化興起。年輕創作者面對環境遽變的轉捩點，特討自身的問題、處境」，見焦雄屏，《台灣新電影》，頁21。

¹³⁴ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談記事》，頁63。

¹³⁵ 黃建業，〈文學電影的兩個啟示〉，《台灣新電影》(台北：時報，1988)，頁340。

¹³⁶ 黃建業，〈文學電影的兩個啟示〉，頁340。

¹³⁷ 汪民安主編，《文化研究關鍵詞》(台北：麥田，2013)，整理自頁389-390。

¹³⁸ 趙曼如，〈廖慶松訪談錄〉，《台灣新電影》(台北：時報，1988)，頁267。

但是用這種光來拍臺灣不好，因為臺灣沒這種環境。他們光打得很寫實的，但臺灣式的寫實應該是很自然的，像鄉下小房子裏感覺的的」¹³⁹；杜篤之作為錄音師開展不同的聲音製作嘗試「以前瓊瑤式的電影，對白從頭講到尾，再配上幾首好聽的歌曲就行了，音效對這種片子來說，並不重要」、「新導演認為環境音效是必要的」、「其他聲音的刺激，觀眾可以受畫外音影響注意畫面呈現的意義，音效常有這方面的效用，有些導演也常利用這種音效來傳達畫面的感覺。」¹⁴⁰

對於團隊的回顧如楊德昌於訪談中表示，自《青梅竹馬》後，新電影運動者集體密合的程度漸不若以往。這個現象約略反映當時個別導演團隊逐漸獲取創作的正當性，掌握不同資本與資源，於電影場域中得以有個別的發展空間。然而，正由於新電影初始是集體的努力，彼此相互刺激方得以漸步成長，如資深剪輯師廖慶松後來回憶道：

跟侯導（侯孝賢）有幾個最合拍的時期，包括創作《風櫃來的人》、《南國再見，南國》、《悲情城市》等片的階段，我們倆同步在改變。跟導演說是朋友也好，是對手也好，進入剪接階段後，就像是彼此在較勁，比外功，也比內力，總是希望自己有所進步。在這整個過程中，侯導是刺激我的最大動力，早期他是老師，發揮了指導的作用，再來是朋友，後來則以兄弟相稱。對我來說，這些新銳導演們既是朋友，也是刺激我不斷成長的對象，尤其是跟他們合作後，逼得我得看一堆書，連存在主義都看，否則會憂心自己趕不上他們。¹⁴¹

四、小結

因此，當我們聚焦於「新」電影與其場域，必須注意電影有別於其它藝術作品的特點，作品的生成必須透過「團隊」方得以完成，而資金募集與映演亦非個人之力所能籌措，因此創作期間（包括其前與其後）社會關係的中介都深深影響著作品的最終面貌，從劇本發想、籌組拍攝，到剪輯後製與發行，單憑導演延伸他的意志貫徹尚不足以成事，必須依賴整組團隊合作，與不同環節的人員對話、相互協調，一部作品得以生成，仰賴諸多面向各種力的匯合。

¹³⁹ 彭小芬，〈李屏賓語錄〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁272。

¹⁴⁰ 謝仁昌、楊海娟，〈杜篤之語錄〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁277。

¹⁴¹ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談記事》，頁164-5。

整個工作團隊是作為一個「複數的作者」之概念，彼此互相支援給予建議與創作的刺激，第三章即是切入在一九八〇年代「充滿著論述爭鬥與群力思辨的險峻情境」¹⁴²，整群人一起發展新電影作為電影場域美學主體的生命，以團體的姿態作為「行動者」在電影場域中——制度結構、權力論述、電影作品實體種種——爭取一席之地，操使美學蘊生的內藏／外涵習癖，在運動過程中隨文化資本的轉移交換，應運而生擁有新的美學意識的電影作品，而後使得象徵地位得以確立於電影場域、獲得相對自主性。

¹⁴² 張世倫，〈遲到的新潮、未竟的運動：「台灣新電影」的現代想像〉，《典藏今藝術》第272期（2015），頁123。

第三章、景框作為一種美學：複數作者的技藝獻身

里爾克：「而我們，一貫的觀察者，四處觀看，這麼看著，卻也從來看不出什麼。」

承繼第二章提出之「複數的作者」概念，第三章切入實際參與新電影的技術工作者經驗談述，探討團隊的合作如何致力於電影各環節元件的建構。第一、第二節主論攝影師李屏賓、音效工程師杜篤之與剪輯師廖慶松，三位資深的電影工作者（橫跨整個新電影發展歷程以至其後），從初入電影界的新手學徒，透過電影業界紮實的技術苦工札底，在環境氛圍與文化資源的沖積下，如何於電影產製實務中發揮己身的創作職賦。衍繹出電影音像感知層面的嶄新模貌，從光影攝製的協調掌握、對應場景及細節的聲音／效設計，以至非線性侷限的流動剪輯思維，以此三人為切面，考察技術工作者如何逐漸由「手匠」鍛鍊推進為「藝師」。他們群體醞釀技藝的落成，彷如揉捏的麵團共同致力於新電影的誕生，而於表發酵出的音像特徵則涵納了寫實主義美學作為電影生命之底蘊。

第一節、技術者大集結——從光影談起

「電影」，無論作為一件作品、藝術品、亦或商品來看待，都被觀看者視為在時間歷程中成為整體的對象物，也因而以往對於電影影像的討論不管就外緣社會結構面向與本身涉及議題上，都甚少觸及屏幕背後各個環節彼此相互影響的痕跡，不同職位的創作者延展其能耐、甚至激盪出火花。在新電影時期，這一批工作者就像是新鮮的、正經歷揉捏發酵階段的麵糰，醞釀著文化意識與電影語彙將要呈露出來的嶄新面目。以「發酵」為比喻，以「團體的模式」進行創作並非台灣新電影的特質，但此項具備推進及顛覆動力的質素卻極少被論及，以系統的方式被組織看待。

一、「黑澤組」：團隊創造生產力啟示錄

日本編劇家橋本忍在《複眼的映像》一書提到黑澤明組構了「黑澤組」的編劇模式，被視為世界影史經典的《羅生門》、《七武士》等黑澤明代表作，皆是透過群體的編劇群協力撰寫腳本，不同於抓刀人代筆寫就一個段落，編劇群必須同時寫作同一場戲，彼此比較討論後才決定此場戲用誰的腳本¹⁴³，橋本忍視這個

¹⁴³ 橋本忍著，《複眼的映像：我與黑澤明》（新北：大家，2011），張秋明譯，第三章。

「編劇」（創作過程）為黑澤明的「故事」能以流傳、進而影響世界影壇的關鍵。而電影作品能生成具備上述特質，便是電影場域中的行動者共同努力致之的。以往討論與研究未曾注意的關鍵之處在於，電影是可謂「複數的作者」——「作者群體」完成的作品，承前所述，複數或所稱「作者群體」一詞，援引自傅柯及巴特討論的「作者」概念，作者不是身為個人的主體，而是一系列話語得以實踐的執行代理人。¹⁴⁴

台灣新電影不僅有如「黑澤組」群策群力的編劇構思，其整體合作氛圍更包括電影成型的各技術環節。電影學者白睿文備具耐心與企圖的著作《煮海時光》（侯孝賢訪談錄）便提出疑問，侯孝賢與陳坤厚在1980至1985年間合作的電影兩人輪流掛上導演之名¹⁴⁵，彼時的團隊精神其實顯示了一種創作進路，彼此在聚會時拋出各種點子，讓舊有的想法被洗刷滌新¹⁴⁶。在此，以電影場域中最具象徵資本的導演「侯孝賢」¹⁴⁷，作為探究的關注點，就其參與的電影製作歷程而言，早期參與過李行團隊歷練，而後長期與陳坤厚搭檔合作——擔任編劇、副導、導演，甚至共同執導——拍攝所謂商業電影即攝取諸多台北地景，熟知台灣電影產業的製作經驗與環境限制¹⁴⁸；及至進入1980年代新電影萌發時期，作為個體或支點的侯孝賢，在整體氛圍與電影環境刺激下，展開自身與連帶工作者、乃至電影生命的質變。

柯一正回憶1980年代的電影經歷時，除了緬嘆與楊德昌共識的情景，也提到當時縱使不是自己參與導演或拍攝的電影，也會到場觀摩、學習、甚至提供支援。¹⁴⁹彼時，這批堪稱新興的電影工作者攜帶異質的元素進入電影圈，侯孝賢初始拍攝主流商業電影，已經熟習電影場域裏技術實務面，在這創作群體中新的觀念被介紹引進，例如德國新浪潮與法國新電影，侯孝賢經由曾壯祥而接觸了荷索《陸上行舟》、《天譴》與文·溫德斯（Wm Wenders）、法斯賓達（Rainer Werner Fassbinder）、高達（Godard）和楚浮（Truffaut）等人作品¹⁵⁰，刺激了自身對電

¹⁴⁴ 汪民安主編，《文化研究關鍵詞》，整理自頁389-390。

¹⁴⁵ 白睿文編訪，《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》，頁27。

¹⁴⁶ 白睿文編訪，《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》，頁284。

¹⁴⁷ 2015坎城影展以《聶隱娘》獲得「最佳導演」獎項。

¹⁴⁸ 林文淇，〈鄉村城市：侯孝賢與陳坤厚城市喜劇中的臺北〉，《藝術學研究》2012年12月，第十一期。頁8-9

¹⁴⁹ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁74。

¹⁵⁰ 白睿文編訪，《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》，頁103。

影的理解與創作意識及實踐的轉變，楊德昌偏好的電影與侯孝賢口味殊異，侯孝賢經楊德昌分享看了帕索里尼(Pier Paolo Pasolini)的《伊底帕斯王》(Oedipus Rex)，促使他思考電影中觀點(point of view)設置的問題：以往攝影機習慣固定鏡位，此時便刺激侯孝賢反思鏡頭視角的可能性¹⁵¹，《伊底帕斯王》開頭鏡位架設得低是為了呈現搖籃中嬰兒所見世界之畫面，翻轉抽離觀之，鏡頭也可能架設在偏高或遠的視角，形塑疏離、客觀、全知的角度，如侯孝賢日後逐步發展、被誌為標籤的中遠距風景。

電影的技術工作者也是創作鏈環之一節，如剪輯師廖慶松屬於片廠中資歷較深的電影工作者，除了參與新導演討論聚會，「創作」的過程本身即在現場發生——在台灣彼時電影界提出尚未執行過的長拍(master)的攝影方式，面對導演詢問該如何採畫分鏡，他給予如此思索過後，認為可取、較佳的執行意見。廖慶松自書中習知「長拍」的拍攝概念，而後應用於1980年電影作品侯孝賢編劇、陳坤厚導演的《我踏浪而來》¹⁵²，日後某種程度上成為新電影標籤的「master」拍法，即是源出於此。

同樣自中影技術訓練班出身的攝影師李屏賓，在電影產業變動之際，得以「少年出師」——不似老師傅需磨練至不惑之年方能擔綱，亦因適逢電影產製環境變動之故；李屏賓對光影的捕捉細膩，新電影發展時期正好讓他有實踐摸索的契機，攝影即光之書寫，李屏賓提及從觀視「山水畫」感受顏色具備之深淺層次，在色階向度之外，如何在攝影的形式中形塑不同質感的光之體驗，想法與概念就在與侯孝賢的早期合作中逐漸揭明。¹⁵³

群體創作的勢態不僅僅刺激著導演(雖然日後的焦點都關注在他們身上)——戳刺導戲的方法論、鏡頭架置與運行，更意味著整體技術以至意識的革變，在新電影以「運動／群體」、隱然有股團結的氛圍始動的四年之間，在藉由各職務的電影工作者合作、摸索、創新(或轉化)，經歷了電影場域裏挑戰主流電影敘事／形式的「奇蹟般的光輝」¹⁵⁴。因而，回顧台灣新電影時期最初始的時光，訪視複數的(不僅限於導演)作者，當他們討論電影，電影在討論什麼？

¹⁵¹ 白睿文編訪，《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》，頁285。

¹⁵² 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁158。

¹⁵³ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁114。

¹⁵⁴ 朱天文語，見朱天文，《戀戀風塵》，頁6。

釐清群體中的個人如何交織，貢獻其創作能量於電影之中，將有助於破解「作者的神話」，或至少，重新界定歸屬至導演作者名下的電影，其複合雜多的音像生命是如何構築而孕育；以及，「新電影」之名承載或蘊含了何種美學可能性。下述單元小節即據電影的攝製面向——從攝影掌握、音效製作、剪輯思緒——等技術工作者的職務參與、工作歷練，以至新電影時期投入的創作意識轉變，觀看並嘗試釐晰新電影是如何藉由此批「作者們」赴力構成的。

二、「曝光點」：攝影，光影層階的書寫

自幼觀看電影的經驗，讓「流動的光影」形式成為李屏賓的自然感知部分，他感覺到電影這個行業其中「攝影」是他喜歡且可以持續待著的位置。自港務學校畢業後，報考中影技術訓練班，而後掌鏡、踏上攝影師之路。彼時電影業界的技術職務，仍為師傅徒弟的傳統教授制度，李屏賓擔任起攝影師可說以少年得志的極年輕之齡¹⁵⁵，適時新銳導演張毅找他做《竹劍少年》主要攝影師，據李屏賓回述，當時普遍有「嘗試新的什麼」這樣的氛圍，覺得以前的電影缺少了某種味道、有趣的元素，希望尋找出新的表現方式，年輕的攝影師或許不夠穩重，但或具備創意彈性的可能；然而，中影公司仍派遣資深攝影師林文錦做攝影指導，全部鏡頭擺設位置、攝影機運動幾乎都尤其定奪，給予李屏賓堪稱穩固基礎的紮實訓練、考驗。例如片頭設計，張毅希望鏡頭捕捉空間陳設，由小孩子房間的意象作為導引，鏡頭再帶至男孩出場。林文錦便以其身高擺定畫面，要求這顆鏡頭拍二分四十五秒，對當時的李屏賓而言，「我想這麼多東西，如果你給我三分四十五秒，就會很好看，但是那個時候我還不敢這樣問，就拍了。」¹⁵⁶

對於鏡頭所容納的時間「時延」該延續的長度，在與老師傅的定型觀念對比中，差異的影像概念經刺激、否認而自身顯影，攝影的「運動」亦如是；《竹劍少年》一場戲在綠島燈塔取景，攝影指導安排李屏賓在燈塔側緣，採用寬鏡頭快速zoom in 到海邊，典型的強調焦點之攝影機動作。對此鏡頭意識，李屏賓確有自覺：

這鏡頭對我來講，非常不喜歡，因為這種快速沒有目的，鏡頭表現出去，整個是急促、亂、沒有情緒的，而且我那個位置也做不到，因為很容易

¹⁵⁵ 當時業界一般攝影師「出師」約四十歲，李屏賓擔任《竹劍少年》攝影之時為二十九歲。

¹⁵⁶ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁218。

就掉下去，那時候也沒有人管你。¹⁵⁷

跟老師傅搭擋合作（聽命行事），對李屏賓而言這般經驗，其實刺激對於「攝影如何可能」產生思索：不同的光影擇取思慮，攝影機運動概念逐漸生成。除此之外，在拍攝的工作現場，攝影助手甚至比任正攝影師的李屏賓還年輕，因此有意無意間待解的問題叢生，例如由他負責拍攝時，遭遇遮擋反光、焦點難以跟拍的問題，都要自主提供解套、處理的方式。如此養成過程，都是訓練，鍛鍊扎實的技術基本功，以獲取更具自由與概念落實的表現空間。

就其創作歷程，李屏賓自陳第一部具有「創作感」的作品為《策馬入林》，對於攝影「暗部的層次」表現「自然」感到滿意，雖然屬於武俠片類型，卻符合彼時他們崇尚的真實感¹⁵⁸；意即，「寫實／真實」的追求，此種電影感知呈現，為籠罩彼時電影創作群所欲塑及的氛圍。然而，這種處理方式不是新電影獨自闢徑而出，在電影的實作過程中，有承襲蹤跡與發展的脈絡可循。面對訪談問及新電影初期，有否衝突或矛盾存在於新舊電影工作者之間，李屏賓如是回答：

其實你說新導演、新電影，對我來講，我也不知道我是不是新電影的人。但是如果你說有沒有新電影，我認為有，因為時間過去了，我們確實看到它的成果。但對攝影來講，沒有人對我說我們要做新電影還是新攝影，這部份我覺得是自己的一種革命¹⁵⁹，是個人的革命，也是一種技術的革命。¹⁶⁰

「自己的（自覺）、個人的、技術的革命」，這是對於自身經驗的後敘追述。「新電影」此一名稱為標籤誌之的後見關照，一種結果論的命名法；然而，一如黑格爾所描敘，縱使行動者在每個階段看似朝目標前進，但「每個目標僅在過程中才得以一一串連」¹⁶¹，回到新電影的論題上，此際以李屏賓的攝影職務為例，處於運動、行經過程中的參與者，意識到「新」的概念與可能性，自「舊有／既存」的體制環境與資源中，挪用自身的「已知技藝」，朝向「未定型、以『寫實』概括

¹⁵⁷ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁219。

¹⁵⁸ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁220。

¹⁵⁹ 底下為論者強調所加。

¹⁶⁰ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁220。

¹⁶¹ 傅可恩，〈黑格爾談面相學與顛相學〉，《芭樂人類學》，<http://guavanthropology.tw/article/6442>（2015.06.08 徵引）。

之」的新音像風格航行，配應技術的掌握與熟習，從整體中作為原子式的自身發起革命。

其後新電影的寫實光陰處理方式，對於李屏賓而言，其實始自擔任攝影助手拍攝《皇天后土》（1980）、《苦戀》（1979）等片時期，《皇天后土》的光影設置已然明顯不同於攝影師林贊庭以往風格，故而在看片後，常帶有情緒地對李屏賓說：「阿賓，這個光不夠！」¹⁶²，然後由執導該片的導演白景瑞緩頰，對此李屏賓看作變相「鼓勵」，讓摸索中的寫實光影風格得以延伸、發揮於緊接而至的新電影作品。

光影的格變。《光陰的故事》之〈跳蛙〉段導演柯一正談及彼時與攝影師的合作，即從「打光的概念」展開辯證，傳統的打光方式習慣在攝影機旁放置一道光源、打平面光，導致亮部與暗部的反差變小，立體的稜線也被收平。柯一正回憶早期的攝影與打光，彼此拮抗多於調和：「很多類似的問題，一直到我們堅持這麼做，他們才願意改變。你得用專業來對抗。」¹⁶³李屏賓回憶新電影開展初期，無論國外或本土的導演，對老攝影師並非不信任，而是幾近與之「抵抗」¹⁶⁴；然而，其中不無莞爾，李屏賓一方面佩服導演們——《光陰的故事》四位導演每人手持一份——拿表去測量光，同時也旁觀他們當時技術上的失略：拿一個表在量，卻同時量到三個燈。這是新導演的學習過程，對照李屏賓的敘述，導演的振振有詞其實也並非一日練就集成。

從自身投注的攝影視域開展，與新電影始發的摸索期一同模塑光影的設立方式，一反傳統老攝影飽滿式的燈光打法（採用強光、眼睛光、反打測光、燈柱光雨），捨棄許多光源的鋪排；改採注重現實的擬真光影與線條，以此切合主題內容的光影肌理；如《兒子的大玩偶》，若以傳統豐滿亮麗的光源拍攝，則將形成視覺傳遞與內容的矛盾。¹⁶⁵在此浮現的視覺／影像／攝影意識為「寫實精神」之焦點，作為具備機器複製特性的電影作品¹⁶⁶，本身經過攝製、沖印、後製過程，各過程環節並非針對「現實／真實」的全然仿摹，而是朝往現實逼近的契機——從

¹⁶² 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁220。

¹⁶³ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁75。

¹⁶⁴ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁220。

¹⁶⁵ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁220-221。

¹⁶⁶ 參照 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,"

<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm> (2015.06.03 徵引)

編劇題旨、取景設光以至成像，隱然醞釀著寫實形式與美學的生成。詳細內於其後伸論。

參與《策馬入林》之時，楊渭漢與李屏賓同時擔任攝影師，縱然楊渭漢日後對新電影與拍攝顯得似無深言¹⁶⁷，但自他／她人敘述可窺見在言語未及的地方，他如何投入攝影之中。李屏賓敘及楊渭漢於他有如師兄，初對攝影時，許多粗淺的問題由向他請教獲得解答，楊渭漢的個性又叫謙恭內向，具有潛力與抱負卻不強爭出頭。¹⁶⁸因而，李屏賓推卻張毅邀請，將《我兒漢生》的攝影機會交給楊渭漢（日後續接拍《我這樣過了一生》），開啟了與侯孝賢合作的契機——《童年往事》。

當時侯孝賢與陳坤厚的電影搭檔關係結束，原本兩人加上許淑真、張華坤四人合作創組「萬年青電影公司」，掛名輪番執導，陳坤厚負責攝影或製片，侯孝賢則分擔編劇或副導，並與大眾電影公司左宏元合作，拍攝多部賣座商業城市喜劇片¹⁶⁹；稍後丁亞民、朱天文加入電影團隊，導入異質元素也促使電影產生轉型位移。自《風櫃來的人》攝製開始，已見侯、陳二人產生分歧，在《冬冬的假期》該片之後，兩人結束合作關係。李屏賓描述當時電影圈的形容：「合，兩利；分，就是兩敗」¹⁷⁰，侯孝賢與陳坤厚合作時期，皆由陳坤厚掌鏡，侯孝賢負責編劇、表演與戲的指導，因而當他籌備《童年往事》找上李屏賓出任攝影，對兩人而言都是一個嘗試、可能蛻變（亦可能死亡¹⁷¹）的初生合作之芽；於是，李屏賓開始與以往不管攝影的侯孝賢開始「談論攝影」，相互揣摩彼此所要求的影像或感覺，在侯孝賢看似沒有想法、或無從以語言說明起的時候，李屏賓遂引入自身童年生活的感覺記憶，以此實踐電影中的光影處理，如其所言：

我就很大膽的把小時候生活的一些感覺，在影片裡面用這樣的光去處理。所以《童年往事》除了對新電影或侯孝賢之外，對我自己來講也蠻重要的……說實在那時候他也不是很深入，因為以前都是陳坤厚在弄。¹⁷²陳坤厚的光是比較飽滿，比較傳統。開始的時候，他擔心一部份，我自己

¹⁶⁷ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁201。

¹⁶⁸ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁221。

¹⁶⁹ 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者：廖慶松》（台北：典藏藝術家庭，2009），頁24。

¹⁷⁰ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁221。

¹⁷¹ 「拍不好這個導演就完了」，見李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁221。

¹⁷² 引文底線為論者所加

也很擔心，但我覺得這個故事是可以用另類的光影來說的。¹⁷³

自此，兩個創作者採取各自擅長的技藝形式開始說「自己的故事」，撕裂陌生的邊緣於是拓寬所能及與的界線。李屏賓冒險嘗試，以他的話說即「就是要賭一賭」——把成長時窺見的鄰居家光影擺進電影¹⁷⁴，使用40瓦至100瓦的小燈泡作主要光源，偶爾搭配石英燈做效果，而非採傳統的打光方式，以此塑造「1985年的光」；與攝影搭配的重要環節為劇組燈光師，雖然資歷年輕，但之前曾參與《海灘的一天》製作，經過楊德昌與該片攝影師張惠恭、杜可風（之間的爭執與後來實作），對燈光也無該當如何的前提預設，與李屏賓一同琢磨「具有感覺」的光，究竟該如何才能架設出來。過程並不容易，要將捕捉「感覺」透過鏡頭光影補多到位，需耗時磨蹭、嘗試各種遮擋角度與位置，確認許多細節的工作完成後，方能精準的呈現看似隨意而散慢的光，拍攝初延伸自《策馬入林》時體察的暗部質感。當陳坤厚等人前往拍片現場探班，詢問：「燈在哪？」，燈光其實在久耗的時間中隱違指涉，呈現於暗部的層次及肌理。彼時中影提供的製作環境、採用的底片性質等皆不理想，然則最終幽幽暗暗的顯像¹⁷⁵，為導演侯孝賢、攝影李屏賓與電影攝製團隊正逐漸接近的寫實光影，由嶄新的合作關係生成：

沒有平白成功的，不冒險永遠不會突破，他選我他冒險，但是我可以協助他一部分，那他也因為他的冒險，讓我有機會、或者是我們能夠在某些方面互通，做了一些屬於好像新電影的東西吧。¹⁷⁶

光影摸索，亦為對導演的逐步訓練，朱天文回憶稍後《戀戀風塵》拍攝狀況，某一日她接到侯孝賢電話，帶著興奮語氣說：「我忽然懂得顏色了。」¹⁷⁷當時，沖印出來的毛片色調、美工¹⁷⁸的陳設都刺激導演的影像感知，促使其發展自身的色彩意識與電影生命。之後，評論界與金馬獎面對《戀戀風塵》中諸多大遠景的取鏡頗難以接受，李屏賓認為在「景的取擇」方面，他與導演兩人保有各自的想法，而交集於「留白」的影像意境，以鏡頭語言捕捉心情、景況的氛圍。

¹⁷³ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁222。

¹⁷⁴ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁194。

¹⁷⁵ 「幽幽暗暗」為影像風格，非帶貶抑的形容。譬若形容Thelonious Monk觸鍵「粗糙」。見傑夫·代爾著，《But Beautiful然而，很美》（台北：麥田，2012），韓良憶譯。

¹⁷⁶ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁222。

¹⁷⁷ 朱天文，《戀戀風塵》，頁205。

¹⁷⁸ 《戀戀風塵》美工由劉志華擔任。

《戀戀風塵》顯示攝影、編劇、導演面對創作母題，已進入轉化、生成電影的發酵階段，該片中被稱視為特點的空鏡頭或遠景，許多為侯孝賢不在場或未及時的情況下，由李屏賓架設準備、直接拍攝，自然光影一瞬即機緣：「等他（侯孝賢）來了這個東西就沒有了」¹⁷⁹，這不僅是隨機性的一瞥，而是磨練而出的視野——「那個鏡頭是老天給我們的，但是老天給我們之前，我們也準備好了。」¹⁸⁰面對自然、體驗留白，導演在彼此謀合的進程中，也逐步演繹自己的導演路徑，漸漸改去傳統意象明確的人物特寫、戲劇痕跡；於是，《戀戀風塵》以「略省」的鏡頭語彙，賦予凝住而流緩的影像體感，讓觀閱情境落於辛樹芬椅立的駁綠銅柱，隆隆晃浪的火車過影、懸掛時鐘的期待焦躁，室外開闊卻像迷宮織阻的月台，有誘拐者詐騙情節，略去言聲焦點的衝突事景。情緒的、衝突的、交代的，似乎在無聲的火車警示紅燈呈現的愈加分明。

三、小結：發酵分子正在集結

如前所述，參與新電影的工作者彼此經聚會、討論、交流閱影想法，形成電影知識與相關訊息的流通管道。李屏賓也藉由「它者」而融取攝影的技藝，被視為黑幫電影經典之《教父》（The Godfather）該片攝影師Gordon Willis在沙發旁架設了一盞燈，將馬龍白蘭度（Marlon Brando）飾演的老教父臉面覆上大片陰影，近似「熊貓眼」¹⁸¹；然而，教父的身姿，簡單灑落的光影凝聚了力量與權勢，影像自身即呈顯了如此豐富的訊息與張力。對攝影、光影之掌握是迢迢漫長的修行，浸淫已經、新進並開源自己的技藝版圖，才獲致如是光影書寫能力：「賦予影片一種色彩、一種能量、一種質感。」¹⁸²成為導演倚重搭配的創作夥伴，在台灣新電影脈絡下，其他技術職務工作者亦為創作者，如李屏賓所言，發啟「自己的革命」，轉化電影該面向的製作意識並投注技術實作，參與藝術構築整體之環節。

電影最基本的身體感知為「音像」之綜合，在畫面之外的「音聲部分」亦為重要的創作元素，多重層次與質感的聲音運用，如同光於影像中之複變，與攝影構圖相互配應焦點及場景，進而形塑觀閱情境的感知豐富性，一如楊德昌以《一

¹⁷⁹ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁224。

¹⁸⁰ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁224。

¹⁸¹ 李屏賓自言開玩笑，而後一如新導演受法國新浪潮、德國新電影啟發，李屏賓持續受到其他影人啟發，對其影響最深刻的攝影師為拍攝《末代皇帝》的Vittorio Storara，所攝製的中國顏色，見李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁223。

¹⁸² 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁224。

一》獲得坎城影展最佳導演時提及所示：「音效杜篤之在《一一》裡提供很多創作上的幫助，只可惜聲音處理這個崗位比較容易受到忽略，得不到應有的肯定。」¹⁸³其實，杜篤之早在新電影尚未開始之前，已與李屏賓合作，首次在電視播放的稅務短片製作中採用「同步錄音」，雖與電影後來採用的錄音技術及設備有所差異，然則，此際已顯示杜篤之對聲音的可能性與變調有所自覺，如何不滿、怎樣革新，即以新電影作為發展之契機。

整體呈顯的癥象是，察覺有感的個人開始採取、嘗試新的表達方法與形式。擁有較深電影製作資歷的剪輯師廖慶松，在李屏賓眼中有如「老夫子」般整天捧書啃讀的怪胎，擁有活躍的概念變動與流轉的思緒，生而為新電影人的形容，庶乎近之。其名言：「NG裡面也有OK！」¹⁸⁴即擴增可供剪輯動用的資源，排列剪接也增生諸多表現組合。如《風櫃來的人》中，原本侯孝賢欲以標準鏡頭取作少年們等公車畫面，廖慶松則將NG鏡頭銜接在一起，逸出常軌的處理手法，卻簡單潔練地直擊少年群聚，時光正在流淌，青澀與歡笑滿溢，而肢體惶然猶移。

侯孝賢早期執導的作品中，常置入「回憶」情節，表達人物內心思緒，並構築過往以至當刻的立體形貌，穿插回憶的流動影像手法，在廖慶松手中鍛鍊成熟而發酵，《風櫃來的人》屢見回憶插敘（從《洛可兄弟》切入阿清父親受創回憶）、跳接剪輯（風櫃抓雞、高雄等公車），彼時創作電影的氛圍促使他奮進轉化：「事後我檢視自己那段日子的心情，是有個機制在，當時我受到法國電影、水平思考及思變心情的影響，好像事事都在刺激我掙脫成規，不再墨守。」¹⁸⁵下節，即注視音效師杜篤之與剪輯師廖慶松，兩人磨練技藝與新電影如何交織生成。

¹⁸³ 楊德昌獲得坎城最佳導演，接受訪問十所言。

¹⁸⁴ 李屏賓，《光影詩人李屏賓》，頁231。

¹⁸⁵ 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者：廖慶松》，頁50。

第二節、聲音工程與後製剪輯

「我喊出自身的野蠻狂吼，一越翻過世界的屋脊。」



一、「聲型」製作／反類型音景

杜篤之以「音效師」身份參與多部台灣新電影製作——如果不至全部，也絕對近乎被視作經典的絕大多數片目，從如今難得尋覓（沒發行DVD）也鮮少討論播放的《1905年的冬天》開始，歷經新電影最原初的輝映時光。對於「聲音如何可能」具有的豐富層次，在同步錄音尚未採用的時間點，必須不乏勞力與窮盡巧思進行聲音／效果後製，也正是處於電影技術及意識「激辯／變」氛圍，創造出對比於古典敘事音型、特徵相異於既有構成的聲音景觀。例如，《兒子的大玩偶》中，杜篤之作為新一批登場的錄音師¹⁸⁷，在彼時電影製作團隊的刺激下，對真實的聲音尤其著迷，因而當鏡頭拍攝的景象為主角上廁所橋段，環境音效即配置「蒼蠅飛行聲」——鄉下如廁環境的聽覺體感。

新電影時期各職務的技術工作者也多受「它者」影響，進而改變自身「觀看的方式」與「聽覺的體驗」。以杜篤之的錄音成長經歷而言，當時公共電視台播放英國BBC製作的迷你影集，杜篤之回憶他所觀看的《傲慢與偏見》，劇中不同於好萊塢電影大量採用配樂，用以指涉明確的情緒或故事走向，而是讓配樂稍居退位，讓錄音描繪細節與質地——即是另一種聲音場景的塑造方法。

當暗示或指示性強烈的配樂不再橫貫於畫面與受聽器官之間，聽覺即從平面單義的情節指涉，轉換、讓置為「生活的細瑣聲響」充滿空間——當然，必須建立在音效製作者對「現實的掌握與想像」偕具意識，透過技術擬真仿製「聽的體感」，才有可能成功塑造立體性；溫德斯《里斯本的故事》即趣味豐富地展現銀幕之「前／外」，音效師如何製作各種聲音體驗，為了營造行走於林中路的聲音感，音效師蒐集麻布袋滿地落葉，在錄音室的地板鋪上厚厚一層，如此憑藉聲音即可明白正走踏於山野空間。

¹⁸⁶ “I sound my barbaric yawp over the rooftops of the world”

引文出自電影Dead Poets Society (1989)中羅賓·威廉斯 (Robin Williams) 要求伊森·霍克 (Ethan Hawke) 上台唸惠特曼 (Walt Whitman) 詩作。電影中文譯名《春風化雨》，此處採用《死亡詩社》更符合指喻；詩文為論者所譯。

¹⁸⁷ 白睿文編訪，《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》，頁99。

耳朵朝向現實空間敏而有感是被啟發的，杜篤之描述聆聽《傲慢與偏見》注意到的聲音癥結：「片中聲音的空間感、質感，鞋子、身上的配飾、零件，演員講話時的呼吸聲及身上的細微動作等所產生的細碎雜音，都很清楚，聽到這些，就很著迷。」¹⁸⁸一來是錄音與配樂的位階變化，再者，呈現錄音所納涵的展演面向，同時，此項聲音「關注／技術轉向」也鑲嵌於台灣新電影對應的寫學美學脈絡中，形式探究後續論及。此處自杜篤之歷程心路，可見在電影意識的刺激下，聲音如何革新蕪製，如其所言產生了動力：「我覺得這方面我們也能做得到，從那時候起，我開始想去追求這個東西。」¹⁸⁹

杜篤之此處所謂「追求」，意指真實世界擁有的豐富聲音，企圖在電影中呈現「近似擬真」的聽覺感受，由此聲音意識出發，引領新電影錄音與音效製作，落實於聲音技術之摸索與變革，及至更後來的同步錄音與後製處理，讓聲音「成像」——賦予了現實中各種聲響的細膩聽感，也擴展了引導影像的聲音配置，以此鋪排、引導演員真實的情感。¹⁹⁰比如《青梅竹馬》中一場迪化街夜景戲，為了呈現深夜空曠清寂中汽車明顯的引擎聲響，專程長路繞行，錄製來回行駛的「刷刷刷」聲¹⁹¹，這種對聲音／效的細膩態度，甚至超越了當時電影院的設備播放條件，待至後來國外影展放映時，才發覺原來處理得如此細緻；不僅環境音效有所要求，也與演員表現相互牽動、生成新的電影音像面目，譬如《海灘的一天》要求「連『吞口水、張嘴、呼吸聲……』等一些細微的動作都要配出聲音來。」¹⁹²對以往只需配音、著重對白的表眼方式，新電影時開始意識到肢體（各環節）所擁有的空間，較於對話可能更具表現性，藉由這些細節的表現也形成對聲音意識與製作的挑戰。

承此新電影初期萌發的現實關注，杜篤之一步一步摸索出聲音可能塑造、給予的感受與氛圍，錄製《看海的日子》之環境音，他進入台北市萬華區華西街，蒐集巷弄裏間的聲音¹⁹³，他驚覺聲音與實際體驗到的氛圍竟如此緊密相扣，「那

¹⁸⁸ 張靚蓓著，《聲色盒子》（台北：大塊，2009），頁194。

¹⁸⁹ 張靚蓓著，《聲色盒子》，頁194。

¹⁹⁰ 張靚蓓著，《聲色盒子》，頁195。

¹⁹¹ 張靚蓓著，《聲色盒子》，頁89。

¹⁹² 張靚蓓著，《聲色盒子》，頁80。

¹⁹³ 論者2014年製作另一項關於龍山寺的聲音計畫時，也曾路過華西街巷弄，男性獨自一人行經過，許多「阿姨」與你緩步相隨，輕聲問你上樓「喝一杯」、「休息」一陣。

個環境裡的生氣、氛圍，人們講話的語氣、聲調，都不是做假能夠達到的。」¹⁹⁴一方面，因為電影架設的佈景而深入探訪，發現構成場景的聲音元素，另一方面，聲音也拓展了豐富層次得以聯繫「當下的真實、生活的氣味」。¹⁹⁵

在構築聲音的過程中，此節聚焦於杜篤之自身經驗——聲音技術之摸索與概念生發，然而電影製作實為各組環節之合作，從概念到工作實務，小地方即可見互助協力、統整與協調，錄音師在拍片現場需要人手時刻，例如搭架模板，錄音工作處處需要彼此合作；又如請女化妝師幫忙架設迷你麥克風¹⁹⁶，這些互動同時隱含了交流，傳遞轉變中的電影工作意識與可能性。小結而言，聲音作為技術項為電影閱聽情境體驗的構成環節，在台灣新電影的發展歷程中，杜篤之從一個「技術者」的位置摸索、探測「構築聲音」的可能性，與影像協力共構，透過如是般「群體／浪潮」的思辨氛圍，「聲音」在音像配置中——發展自身的聲音特點，與影像的思考、劇本涉及的記憶面向聯結——立體成型¹⁹⁷。

二、剪輯的「思維與／或情感邏輯」

參與台灣新電影的技術工作者群中，被劃入新電影範疇的作品，幾乎都經過廖慶松之手操刀剪輯。侯孝賢自1983至1985年間導演的作品都由其負責剪輯¹⁹⁸，置身電影開拍的第一現場以至後製階段，對各環節全方位關照——協助導演分鏡，請攝影師或片廠老師傅照顧新進工作人員，後期沖印底片、錄音製作，皆陪伴協力¹⁹⁹——使之獲得「台灣新電影的裸母」如此美譽。廖慶松自中央電影公司開辦的「中影技術訓練班」出身，此訓練班始於1973年明驥接任中影製片廠廠長之後，許多電影技術從業人員，即在此經過初階培訓，隨後在電影業界歷經磨練，如攝影師李屏賓、楊渭漢、音效師杜篤之、剪輯師陳勝昌等人，他們都由中影起步²⁰⁰，經過長時間在實務業界的技術職位操練，逐漸成為獨當一面的工作人員。此一批工作者所參與其中的電影創作處境跟「前輩」們——老一代的傳統電影工作者，

¹⁹⁴ 張靚蓓著，《聲色盒子》，頁209。

¹⁹⁵ 張靚蓓著，《聲色盒子》，頁209。

¹⁹⁶ 張靚蓓著，《聲色盒子》，頁229。

¹⁹⁷ 鄭秉泓，《台灣電影愛與死》（台北：書林，2010），頁144。

¹⁹⁸ 分別為《兒子的大玩偶》（1983）、《風櫃來的人》（1983）、《冬冬的假期》（1984）、《童年往事》（1985）。

¹⁹⁹ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁157。

²⁰⁰ 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者：廖慶松》，頁18-19。

無論產業界環境、面對電影的概念、創作意識以致實踐手法，都發展出殊異的對應模式。

如前所述，新電影工作者吸收資源作為自身技藝的刺激與索引，以廖慶松從事的剪輯工作而言，引領他入門的老師傅如有汪晉臣、王其洋，中影於1970年代盛產的瓊瑤電影與政宣影片需多便由兩位剪接師經手。老師傅熟習剪輯的慣性節奏，但有時相對缺乏了對影像生命的變化與多面思索，例如空鏡的處理，老師傅用手一拉拷貝「從左肩至右手伸直四指，大約是兩秒的長度，空鏡的長度都不變」²⁰¹，比起用剪接機慢慢操作，此般機械性手法工作速度快且俐落，但廖慶松在學徒時期即產生疑問，空鏡頭有屬於它自己的生命，如果被限制在固定的長度之內，即落入僵化、固著的形式之中；處理影像效果與意義明確的類型影片，固定的空鏡長度或許還屬可被接受、採用的剪輯模式，然而對此手法觸發的剪輯反思，促使廖慶松思索剪輯除卻技術面向之外，還可如何進一步影響、模塑關於電影的樣貌，固定的空鏡長度「只講究『點』的肌理，無法顧及『線、面』、甚而『立體』」²⁰²，對於電影／剪輯如何可能，廖慶松如此摸索出自己的觀看心法。

因此，在廖慶松自1980年代起誕生的影像作品，許多著眼於社會議題，具備批判色彩與文學質地，遂逐漸發展出屬於廖慶松的剪輯思維，進行影像段落的編排時「就讓影片上下文在一個流動中間決定。」²⁰³具有非標準規範化的情緒、意涵，以及屬於該顆鏡頭的生命，如其所言：「我在剪片時，空鏡都是在片子裏有韻律的走，走到哪裏，感覺對了就停，長度倒是不一定。」²⁰⁴如此剪輯思維最明顯的體現即《風櫃來的人》，在處理敘述邏輯的同時，也納進「情感邏輯」的轉化思慮，即從原本對劇情線的客觀陳述，轉而注重情緒走向，而非相應對的事件因果邏輯，影像並非事件關係的承續，選擇跳略過程而「直接地介入角色的情緒」²⁰⁵，形成新的觀影經驗與電影美學。

侯孝賢的新電影轉向與音像生命發展，廖慶松可謂一路以來的見證者，也是推進相互驅前的重要夥伴。在與新電影工作者發軔合作的初期時光，彼此刺激著各自的思維與成長，而眾人眼中總是捧著書的老夫子廖慶松，更多面向地吸取新

²⁰¹ 訪廖慶松，見王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁156。

²⁰² 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者：廖慶松》，頁20。

²⁰³ 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者：廖慶松》，頁20。

²⁰⁴ 訪廖慶松，見王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁156。

²⁰⁵ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁165。

知，他自言每此拍完片、合作完，就進入自己的海綿期開始大量閱讀，感官思緒被啟引，「詩詞、美學、哲學、佛學等」²⁰⁶都進入廖慶松的求知領域，成為其剪輯視域面向繁複的豐厚底蘊。

廖慶松自陳，他跟侯孝賢搭檔合作期間，《風櫃來的人》是彼此創作最合拍的時期之一²⁰⁷，因為在此階段他們彼此較勁、兩人一併在發生變化，刺激演繹進步。廖慶松剪接《風櫃來的人》開始跳脫傳統剪輯規則的羈範，適時電影資料館舉辦法國影展，廖慶松看了法國新浪潮早期經典如《斷了氣》、《去年在馬倫巴》、《廣島之戀》，受到強烈刺激²⁰⁸，例如跳接（jump cut）技法的應用，如何打破傳統敘事的因果連續性，進而關注影像本身呈現的「事物的狀態」；如《沈從文自傳》所揭示的客觀視角，削減形容詞於文章中的位置，琢磨物象的本身呈現，藉由觀看它者（法國新浪潮）的影像實踐，以及侯孝賢在拍攝時開始進行的影像嘗試——捨棄特寫、清晰明確的陳述，採用固定鏡頭拍攝一個「中景」²⁰⁹。侯孝賢後來接受「法國電影筆記」專訪時即談到這段經歷，在籌備拍攝《風櫃來的人》期間，他聽廖慶松提及法國電影²¹⁰，是接觸的開始而當時他們也一起工作、共同成長，暱稱廖慶松為「廖達」、「廖里尼」。²¹¹

《風櫃來的人》這部音像作品，對侯孝賢與廖慶松兩人皆俱轉捩的變動意涵，其中富含著辯證元素可供檢視新舊元素的拉扯與混成，《風櫃來的人》攝影師由陳坤厚擔任，此前他跟侯孝賢為長期合作夥伴，輪流掛名擔任電影導演。在這部音像作品中，從拍攝的製作過程即可見「差異」逐漸生成，當拍攝阿清與友人幾位少年在風櫃海邊場景，拍完「中景」即收工，陳坤厚表示要拍清楚的近景，但提議不被採準備剪接之前，陳坤厚便表示：「片子哪有人這樣拍！一個中景拍完就不拍了！」²¹²，當下更提出「電影怎麼會這樣拍？」的質疑，雖然不乏一時激昂的情緒參雜其中，但也顯示在琢磨「新」的時刻，所具有的張力與衝突，身處浪潮之中每人應對的方式與概念或有參差間隙；因而，當廖慶松將鏡頭接起，他感覺到其中具備異樣的質地——影像風格與呈現的情境，當他們在中影的放映間

²⁰⁶ 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者：廖慶松》，頁40。

²⁰⁷ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁164。

²⁰⁸ 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者：廖慶松》，頁46。

²⁰⁹ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁165。

²¹⁰ 雖然廖慶松並不記得侯孝賢是否有前往觀影。

²¹¹ 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者：廖慶松》，頁47。

²¹² 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁165。

看完，陳坤厚便目無表情地離開²¹³，這也是侯孝賢與陳坤厚兩人拆夥的時刻，此後兩人便未曾再合作過。

對廖慶松而言，《風櫃來的人》在他日後更細的剪輯時，從客觀的取景視角品嚐影像之中的人物感情，構成其當刻的剪輯思維，生發相異於傳統的剪接理路，建立起「客觀外部」的「架構一」——電影的邏輯順序；更重要的內涵面向，即座落於「精神內部」的「架構二」，這是新電影的發生契機、其感覺邏輯，但架構二展現的抽象思維，必須透過可理解的形式面向來實踐，亦即同時涵蓋「內／外部」一體雙層，剪輯的藝術即存在於鋪陳、導引出合適的編排順序，串連起切換的節奏、鏡頭綿延的呼吸。而新電影時期每經歷一部片之剪輯，廖慶松使勁全力復被掏空，故需要「海綿期」補充自身精神能量，亦藉由如此往復磨練，音像的生命更得以發展其繁複。

在《海灘的一天》剪接時期，廖慶松描述幾乎以剪接室為家，眼睛專注地盯視螢幕到眼油流淚不止，然而就成果而言，日後觀之，他卻覺得《海灘的一天》顯得「太過用力了」，而缺少從容的餘裕或舒緩的呼吸空間；鏡頭本身即具備高張力的情感與細節呈現（非單純指時間長度，含有激烈或隱微的劇情展演），剪接則將「過往」與「回憶中之回憶」層疊串緒，如此固然緊密繁織地連結鏡頭與鏡頭之間，廖慶松卻在「全力以赴」之後，更明白「鬆」以及「彈性」的可操作性與難能珍貴。日後剪輯《恐怖份子》，廖慶松便不按導演楊德昌既定的鏡頭序號，改編以他認為可以發展的順序思維，開頭一改即牽動後續全身，讓導演鐵青著臉頻頻問：「為什麼？」，《恐怖份子》多線交織的劇情與開放式結局為閱影人及觀眾稱道，藉由剪輯師的創造性工程讓電影作品呈現不同（異於原初）的面貌，雖然廖慶松與楊德昌的合作也到此劃下句點。日後，電影長度與質地堪稱重量級之作《牯嶺街少年殺人事件》，廖慶松觀後不免為剪接感到些微遺憾，確實是精彩的作品，但就串聯鏡頭的呼吸與影像內部生命而言，剪輯卻未賦予足夠的彈性，層次線條分明，「過度地明晰」以致呈顯「剪死了」的僵硬；如果由廖慶松剪輯，《牯嶺街少年殺人事件》或將可能有更趨流動的音像圖譜。

²¹³ 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者：廖慶松》，頁47。

三、小結

廖慶松於訪談中提及，他會如此熱衷參與電影各工作環節，無非是明白電影為眾人群結戮力之作品，往後若資源備齊，不似一般人實現執導演筒之夢，他更傾向擔任「監製」——負責兜攬起集體意識、聚念共工的職務，如其所言，拍電影「是要更多人的參與，藉由交流、溝通，創造一種集體共識。」²¹⁴而所謂新電影初始即非意向性的集結，導往特定的美學目標；是在群體的氛圍之中共同摸索，區辨彼此的關注與實踐形式，最終成型的美學面目或更近於統括性的籠統描述；然而，即是在此「籠統」之中，複數的作者參與編織共構，新電影作品之圖譜顯示了音像美學的形塑、承接、影響與傳遞，發酵生成出屬於此刻時點的音像生命，一種由作者群體彼此刺激、攜入差異元素而呈顯的寫實主義美學。

如編劇吳念真所述，新電影始動時期即多以「成長經驗」為主題²¹⁵，此時正顯示電影創作意識上對比於前行主導電影之差異——政宣片、港製商業片、類型電影等，自身的經驗與故事成為創作的擷取素材，同時間，電影場域挪取文學資源，經歷1970年代鄉土文學論戰，文學在寫實與本土經驗題材上皆有豐富斬獲。從小說跨足編劇的朱天文看待新電影運動，明白文學創作與電影為不同的表現形式，但在題材的擇選上「電影比文學晚了十年」²¹⁶，也因而當新電影從瓊瑤類型化的情愛故事或暴力喋血的黑色會題材，轉向為創作者的自身經驗時，能牽動觀影嶄新的觀閱體驗；其中關鍵的，亦在於與新的題旨內涵取向相互配應的表現形式，有此技術層面的物質基礎，方能構成具備「新」質素的聲光情境，如侯孝賢回憶所述，當技術面到達一定的掌握熟練度（方具有自主轉化、嘗試變動的契機），對電影創作題材擁有「自覺意識」是重要的²¹⁷，小說的文學氣氛促使這一批新電影工作者開始關注自身成長故事與周遭事變，進而在形式與意涵上導向具備新美學意識的新電影之生成。

²¹⁴ 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者：廖慶松》，頁10。

²¹⁵ 王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》，頁53。

²¹⁶ 朱天文談新電影，見白睿文編訪，《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》，頁368。

²¹⁷ 白睿文編訪，《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》，頁103。

第三節、景框的指望：寫實主義美學及其倫理



「寫實」的概念不是一個人想追求，是一群人討論、共感出來的（文學作為更早的實踐與探究），然後從各個技術部分下去追求，作者之名與電影生命最後如何熔於一爐是另個問題，上述提及的電影工作者經歷，在參與過健康寫實的傳統電影培訓體制下成長，並且吸納七〇年代台灣文化與政治經濟氛圍，這群人塑造出一種電影風格，就是影評人、學者所欲強調的「新浪潮」風格，詳細的電影音像實踐將於第四章分析。此節乃是承繼技術者的角度，從文化癥候談及新電影某種風格意向性的形塑契機，如何呈現了自健康寫實電影到台灣新電影的電影語言演變²¹⁸，其中技術觀念與實踐的傳遞與變革，揭露出與台灣經歷的政經歷史生命狀態相契合的「寫實主義美學」。

台灣新電影於1980年代初期發軔，在此之前，由台灣本地製作的台灣電影於1960、1970年代由於中影總經理龔弘明令訂立「健康是教化、寫實是鄉村」的電影拍攝方針，健康寫實電影在此十數年間不僅在影壇、更是蔚為文化社會的風潮。從電影的製作指導方針來看，雖然寫實為其強調重點，但更基礎的前提是電影使用的語言必須國語，此際顯露的是電影場中國家文藝體制與意識型態的無所不在，電影內容如《蚵女》及《養鴨人家》儘管表面意欲描寫台灣的農村面貌，但若探究其意向深處，不難發現其中成象的位置，是要將台灣人民及其處境配置到中國框架之中——一段與台灣本土非切身相關的歷史與地理區位之中；被斷裂的歷史經驗、刻意表述的農村光明面相，隱含了在現代化的進程之中，佔據權力端點的政府如何展現社會與政治治理的技術和意識型態。

於是，其後於1980年代開展的新電影運動其間一系列電影作品，與前述健康寫實電影相比便產生了顯著的區別與辯證空間，在同樣名為「寫實」的所謂電影風格或意識中，此時期的作品更貼近當時台灣的生活情境、在地氣息與感官空間，對官方意識型態而言，新電影的關注與電影揭示顯影毋寧是「非健康的」。因此，本文試圖考察從健康寫實電影到新電影的「非健康的寫實轉向」，以電影攝製的主導意識演變，爬梳「健康」、「寫實」的語意脈絡，綜合概念分析電影形式語彙如

²¹⁸ 值得注意的是，「健康寫實」電影與「新電影」皆從中影內部策劃、發跡。

何貼合或被反，最後回歸電影「寫實主義」的論題（電影寫實為再現現實、真實或其餘？）。



一、形塑契機與文化徵候

「健康寫實」作為一種標籤意味特殊電影類型、電影運動、抑或純涉指導理念分別從類型學、歷史運作模組及權力展演關係切入，這一段歷史時期及其電影產物。「健康寫實電影」源起於一九六〇年代龔弘在中影的指導方針，提出「健康是教化、寫實是鄉村」的口號，從龔弘自述而言，所謂的「健康寫實電影」其實是以「健康」作為教化之標的，「寫實」則是電影攝製聚焦的設置、作為背景展示的框架，因此與「義大利新寫實主義」電影無論從主題關注、電影語彙表現形式在「名」、「實」都存有可供指辨討論的鴻疏差異，關於義大利新寫實主義電影其影響及意義將於其後論及。就外顯表徵而言，健康寫實電影已經脫離義大利新寫實主義所著重呈現社會的毀壞陰暗處，及其藉由暗影而得以彰顯的人道關懷；反將焦點轉於強調「健康」：「農村改革政策的宣導」、「鄉鎮建設政策的貫徹」、「光明社會的闡揚」，即廖金鳳所言健康寫實電貫徹的其實是「影黨政政策和社會教化的主要創作精神」²¹⁹，然而，縱使指導方針呈上所述，在台灣電影的製作歷程與主題意識、音像語彙演變的分析脈絡中，「健康寫實電影」再到八〇年代的「台灣新電影」，其中的區辨與演化值得我們更細緻地探索。

對於「寫實」的關注，在健康寫實電影發展的六〇至七〇年代正經歷台灣本土電影業的體制與資源在經濟發展的景況中逐步建置，而對於在地的現實問題此時也進行探究，對比同時期的影業環境，香港電影正是黃梅調電影炙熱之時（如邵氏《梁山伯與祝英台》），同時期市場也著重商業娛樂片如三廳電影²²⁰，因而中影所領導的健康寫實路線關注台灣現實處境，實則開啟另一種主題意識，表現其時台灣的本土景況，同時在攝製手法上嘗試了異於以往的方式。²²¹

就主題關注而言，「寫實」意味架設當時的現實作為佈景，同時要顧及「健康」的意識形態要求——強調光明面向、減少不健康與頹廢或黑色因素，因此編劇會

²¹⁹ 廖金鳳，〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉，《電影欣賞》第6期（1994），頁42-43。

²²⁰ 李行口述，俞嬋衢整理，〈時代的斷章「一九六〇年代台灣電影健康寫實影片之意涵」座談會〉，《電影欣賞》第6期（1994），頁18。

²²¹ 黃建業，〈一九八三年臺灣電影回顧——最後的曙光〉，頁49。

著重強調如《蚵女》中呈現的明媚農村景致，《養鴨人家》表彰鴨品種改良對農村經濟的建設²²²，暗示此地正朝美好家園的光明處前進，儼然「大家是生活在一個充滿希望的年代」²²³，電影中描繪的地景不僅是自然的和樂，更明示宣揚著此地正處於進步／建設化程的政治意味。彼時權威體制施加於電影場域的掣肘是顯著的，中影無法產製當時流行的高成本及技術的商業娛樂電影，因而選擇農村經濟為主題，同時仍須顧及政黨機器的檢控——中央黨部文工會掌握中影可行企劃的經費，因此對於農村的寫實呈現即採取「能攤在陽光下的寫實電影」²²⁴，故會出現對於現實景況的掌握產生（以如今觀視角度檢驗）理解偏差的位移，例如白景瑞《家在台北》情節留洋返台的柯俊雄面對經濟與智識落後的台灣生活環境，最終做的決定為「留下來為祖國貢獻所學。」²²⁵

光明結尾並非詰難之源，問題在於其所服膺遵行的意識形態對反思的可能性施予的強制壓抑、或無意識地箝制，例如電影法所規定的劇本未拍先送審的電影審查，針對劇本所呈現可能有「不健康」觀感的情節段落進行「審查建議」²²⁶，對於創作自由以及主題探索都擺置了一條警戒線，而寫實的關注意識便規避現實展示的豐富細節與辯證空間，只能溶入鈍化為明亮的佈景。

對參與過「健康寫實」的電影技術工作者而言，當時亦是技術的變革轉化時期，從黑白電影進入到彩色膠卷的領域，攝影、燈光、美術都面臨了新的挑戰，同時也是技術實務與器材機具開始累積的發展階段，彼時的電影工作人員對此段經驗持有另一番詮釋，朝向寫實的論題進行初步探究。例如資深攝影師華慧英對於彩色膠卷在拍攝實務上的考量，便認為難以符合「寫實」字面意義的要求：「對攝影執行工作者來說，『寫實』這兩個字我始終存疑……各顏色都有它的心理效果，是可以加以安排的，怎麼能算寫實」²²⁷

²²² 李行發言，俞嬋衢整理，〈時代的斷章「一九六〇年代台灣電影健康寫實影片之意涵」座談會〉，頁17。

²²³ 張永祥發言，俞嬋衢整理，〈時代的斷章「一九六〇年代台灣電影健康寫實影片之意涵」座談會〉，頁19。

²²⁴ 駱明道發言，俞嬋衢整理，〈時代的斷章「一九六〇年代台灣電影健康寫實影片之意涵」座談會〉，頁18。

²²⁵ 黃仁，〈台灣健康寫實電影的興起和影響〉，《電影欣賞》第6期（1994），頁30。

²²⁶ 黃建業，〈一九八三年臺灣電影回顧——最後的曙光〉，頁52。

²²⁷ 華慧英發言，俞嬋衢整理，〈時代的斷章「一九六〇年代台灣電影健康寫實影片之意涵」座談會〉，頁20。

此段發言首先點示出一位技術人員對於「寫實」的理解，考量到攝影在燈光架設與顏色搭配都有被限制與可供抉擇採用的調適性存在，因而若將「寫實」定義為對真實世界的完整拷貝，則執行層面即是不可能達致的；李行導演的說法將寫實指向呈現的手法：

我與賴成英拍瓊瑤的《彩雲飛》之際，已經完全放棄寫實的表現手法，只要一遇特寫，為了美化，就在鏡頭前面盡量裝飾一些東西，盡量使它看起來不寫實寫實。²²⁸

說明了後續瓊瑤電影的形式特點：採取特寫的偶像化手法與強調彰顯情節的故事橋段，脫離對於作為背景呈現且主題相切的寫實情境，兩人說法實則可將技術面向引伸至「寫實」的論題作結合併觀，意即可更進一步探究的，乃是「寫實」一詞指涉到電影形式（及技術）層面可能商榷的空間，以及影像對於寫實意涵的實現／踐之定義。

二、「寫實」作為電影語言的論題

行文至此，暫且繞出台灣，接軌至世界電影史的美學脈絡。回顧「寫實」一詞的語源及其電影史脈絡，健康寫實的口號當初曾經提出，與一九六〇年代義大利的「新寫實主義」電影有其隱含概念與相關電影作品影響的交互作用存在。就西方電影史的角度而言，義大利新寫實主義發展於二戰之後，義大利舉國在政治與經濟上呈現困頓待舉的歷史情境，戰後的電影工作者針對社會凋敝的社會景況、階級與政治問題以不同以往的電影形式進行創作，最明顯的形式特徵如長拍手法、採用非職業演員，與好萊塢電影慣習的表演方式與剪輯運鏡產生截然不同的影像風格。²²⁹

不僅對外（好萊塢）產生差異，對內（義大利）電影也背反於戰時墨索里尼體制引導攝製的喜劇片和政宣片，政治情勢從法西斯政府過渡到左派聯合政府未步上軌道的戰後情境，揉合天主教背景與共產主義、社會主義精神²³⁰，戰後的「義大利新寫實主義」在創作主題上將鏡頭對向失序待整的社會情境，論者多將精神

²²⁸ 李行發言，俞嬋衢整理，〈時代的斷章「一九六〇年代台灣電影健康寫實影片之意涵」座談會〉，頁22。

²²⁹ 簡偉斯，〈一九六〇年代義大利「新寫實主義」在台灣的折射：以白景瑞的「健康寫實」電影為例〉，《藝術觀點》，<https://www.readability.com/articles/vaewgzxs>（2014.12.27 徵引）。

²³⁰ 廖金鳳，〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉，頁42。

綱領指向人道主義的關懷。若就形式特典而言，「義大利新寫實主義」在敘事面向採取散漫結構、甚至取用偶發事件，採用非職業演員與自然採光、實景拍攝，同時著重刻畫心理深度；若以此相較，「健康寫實電影」的雕琢痕跡明顯地突出，除了安排鮮明的故事情節、燈光雨棚拍的場景架設，選用明星演員擔綱演出，最為顯著的是電影劇中話語必須使用國語口白²³¹，上述形式特徵固然標示出兩者的差異，尤其健康寫實電影所涵納的意識形態控制與技術實行限制，但其「寫實」的關注在臺灣電影的脈絡中亦引導了主題關注與概念傳遞的歷史位置。

關於「義大利新寫實主義」除了上述的形式特點，其寫實精神及意涵可從巴贊對其進行的分析延伸討論，巴贊強調對於寫實性的追求，在電影的影像呈現上即是真實事件在時空中的再現，因而透過一系列鏡頭而非蒙太奇手法，將能更接近地捕捉到真實；弗萊赫堤攝製的《北方的南努克》以愛斯基摩人為題材，在獵捕海獅的過程中鏡頭延續了等待獵捕時機的漫長等待，似乎長鏡頭讓觀眾也體驗到真實狩獵的屏息過程²³²，然而不可否認且需辨認的，弗萊赫提的影片不無（充滿著）經過安排的設計，引導觀閱者窺視愛斯基摩人所呈現的日常舉止，這似乎讓「健康寫實」電影能得以聲稱它們遵循了寫實手段，縱使表現面樣貌必須呈現出「樂觀而有希望」？²³³

論就電影的形式特質而言，「寫實」的呈現仍有落差，在健康寫實電影的「寫實」是以背景化的現實來呈現，是布幕的配置且有意識地鑲嵌政治宣導，在鏡頭語彙的採用上，還未發展成巴贊所稱揚的「義大利新寫實主義」長鏡頭，以時間長度與景深來塑造「畫面空間的連續性與及時間的延續性」²³⁴，這樣的電影形式語彙要到八〇年代台灣新電影才有更進一步落實「寫實」的發展，在「健康寫實電影」攝製的時期由於國家機器所架設的箝制，如白景瑞導演回顧其時若拍攝批判社會的電影可能被中共用作宣傳²³⁵，同時在技術資源與創作意識還未累積足夠的轉向能量或契機，可達至如奧森·威爾斯於好萊塢電影體制內發展出革新的影像語彙——在巴贊的分析中具有達至寫實性的作用——因而雖有諸多精采電影作

²³¹ 廖金鳳〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉，頁43。

²³² 陳儒修，〈從台灣電影觀看巴贊寫實主義理論〉，《電影欣賞學刊》第10期（2009），頁128-130。

²³³ 簡偉斯，〈一九六〇年代義大利「新寫實主義」在台灣的折射：以白景瑞的「健康寫實」電影為例〉。

²³⁴ 陳儒修，〈從台灣電影觀看巴贊寫實主義理論〉，頁129。

²³⁵ 簡偉斯，〈一九六〇年代義大利「新寫實主義」在台灣的折射：以白景瑞的「健康寫實」電影為例〉。



品，但「健康」的指導綱領卻已鑲嵌於內在，在寫實的佈景中必須肯定光輝的正面價值，以達到黨政機器意圖藉由電影或明顯或內斂地推行社會教化²³⁶，是為一種由黨政體制領導的電影運動，而個別電影工作者則是在有限的自由度內實踐個人的電影抱負。

奧森·威爾斯發展出來的深焦與鏡頭配置在好萊塢的影像體制中揭示了「寫實性」達致的可能²³⁷，然而正如「寫實」是為了達成「健康」的輔助手段，好萊塢影像體制追求的乃是可被判讀與觀受的情節或故事，在「寫實」的論題上欠缺的關鍵在於將「寫實」從手段置換為標的後，故事或情節的透明性不再被視為呈現的第一要務，而是寫實性的要求。

例如在楊德昌執導之《青梅竹馬》，其中環境取景與劇情人物的生命歷程及情境具備或明顯或隱蔽的吻合跡線，片中侯孝賢飾演的阿隆陷入的人生進退困境，在背景的呈現即是往日繁華在現代化進程中漸趨衰落的迪化街布行，而個人衝突發生在美式裝潢投擲飛鏢的酒吧，玻璃帷幕的商業大樓對映著開計程車維生的昔日國手的寒儉住居²³⁸；在人物的設定上，影像呈現的表象是個人生命經驗的發生場所，同時構圖的景框也呈現貼近人物生命情境的象徵意涵，例如落地窗、門框、鏡子、玻璃帷幕、汽車內部空間與外景，在音像系統上呈現人與人在現代都市中被切割與框限的連結關係。正是在這樣的形式語彙與影音呈顯的交織才能觸及「寫實性」的要求。

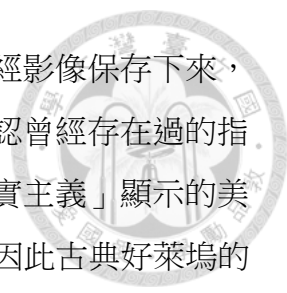
所謂的「寫實」不僅僅滿足「再現」現實實存，而是透過電影音像可能企及的現實效果，將真實被呈現或進一步的揭露出來，亦即，觀閱影片者在過程中歷經真實的體驗，在電影呈現的圖像事件中辨明其中的邏輯與思路，並且「和被投映的曖昧現實交纏著一種相互感應的感知關係」²³⁹，「寫實」的成立關鍵在此意義上，要觸及的乃是具備曖昧質性的現實狀態，尤其切身關乎於人的生命情境，電影的形式語彙與此貼合才逼近所謂的「寫實」。

²³⁶ 廖金鳳，〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉，頁47。

²³⁷ 孫松榮，〈電影寫實主義的轉向：從巴贊、羅塞里尼的義大利「新寫實主義」到當代亞洲電影（蔡明亮、賈樟柯、魏拉希沙可）的再創造〉，《電影欣賞學刊》第138期（2009），頁157。

²³⁸ 焦雄屏，〈台灣新電影〉，頁163-164。

²³⁹ 孫松榮，〈電影寫實主義的轉向：從巴贊、羅塞里尼的義大利「新寫實主義」到當代亞洲電影（蔡明亮、賈樟柯、魏拉希沙可）的再創造〉，頁139。



在技術的採選上，長鏡頭段落確認現實時空裡流逝的時間經影像保存下來，這段被錄製的時間猶如木乃伊，而觀影者就由被封存的軀體辨認曾經存在過的指紋痕跡，此種攝影的放置方法在戰後義大利情境之中即「新寫實主義」顯示的美學意涵，鏡頭面對的是碎裂過後的世界、曖昧不定一如新生，因此古典好萊塢的影像敘事——強調情節引導的刺激與反應模式——在此時此地已不適用如新的感知經驗，必須改採具備批判精神與人文視野的向度來攝製真實，這種影像方法除對現實進行直接紀錄，也在電影音像中以一種具備故事性的模型（但非古典的故事）來呈現日常生活，此即「義大利新寫實主義」所蘊含的「電影現代性」²⁴⁰，而細節呈顯或有不同但現代世界的經驗（例如轉型現代化的城市與鄉村）正是不同時間點電影可能觸及的「寫實」關注；政經情勢轉變，台灣進入八〇年代發展的一系列新電影可不受「健康」的標籤引導，進而（有意或無意地）在概念意涵與電影形式上貼近巴贊宣揚的「義大利新寫實電影」揭示的寫實主義。

在台灣新電影發軔初期，詹宏志便有意識地辨認新電影與此前之異，標示新電影所攜有的變革動能，此時新電影追求而非標榜的「寫實主義」有小說家跨足編劇的文學滋養，具有面對社會與鄉土意識的創作自覺，詹氏所謂「裹著亮片的寫實主義從來是不存在的」²⁴¹，強調「包裝」與「寫實」在創作意念上的對立，雖然原意在抨擊健康寫實電影的「健康」標籤意味著「寫實」的信度需被質疑，其實亦暗中呼應了巴贊探討的電影寫實方法，透過長鏡頭與深焦影像得以捕捉曖昧的現實並進而型構觀影的真實體驗²⁴²，這其中「寫實」一詞的意涵已不緊緊是題材的選取或鏡頭底下所攝事物自身，而是帶有倫理學命題的面向：要如何處理歷經劇變的實存世界，以及人物處於現實世界的內心風景。

因應寫實的論題，新電影在攝製手法與表現形式上有了讓「新」得以成立的發展，例如戲劇概念的轉變牽動表演方法的變革，取法於戲曲舞台的胡金銓式表演方式被深呼吸、細雨呢喃的現代「日常生活」場景取代，而谷店電影鏡頭鮮明的因果關係與衝突場景也可能被略去，對電影提供的刺激性衝突作為消費提出反應，如《海灘的一天》中張艾嘉的哥哥與父親可能經過爭吵甚至激烈動作的風暴，

²⁴⁰ 孫松榮，〈電影寫實主義的轉向：從巴贊、羅塞里尼的義大利「新寫實主義」到當代亞洲電影（蔡明亮、賈樟柯、魏拉希沙可）的再創造〉，頁146。

²⁴¹ 焦雄屏，《台灣新電影》，頁85。

²⁴² 孫松榮，〈電影寫實主義的轉向：從巴贊、羅塞里尼的義大利「新寫實主義」到當代亞洲電影（蔡明亮、賈樟柯、魏拉希沙可）的再創造〉，頁144。

電影中選取的映像是下跪的哥哥與碎裂於木頭地板的茶杯破片²⁴³，採取如此冷調的鏡頭看似疏離實則讓觀閱者體驗某種近乎全景式的情境，亦即影像著重的並非故事或賣點的設計，而是投射於事件的關照與其採取的呈現方式。

台灣新電影採取的創作意識與鏡頭視角貼合「義大利新寫實主義」的關懷，尤其為巴贊所稱揚落塞里尼電影觸及戰後世界的「電影現代性」，在羅塞里尼的電影中寫實表現手法的意涵在於「顯露」、「發現」及「揭示」現象²⁴⁴，它不是鏡頭面對現實世界的直接再製、擷取現實素材以為滿足，而是要捕捉在此時點呈現的現實，如何同時承載了過去、現在與未來的時空軌跡，在電影音像呈現中型構真實的生命狀態體現，意即寫實主義追求的不是結構完滿的故事劇情，也不是強調長鏡頭與深焦畫面主導的影像風格，是意欲透過攝製原始、或極為素樸的影像，自現實表層鑿開裂縫讓情境的體驗、意義的反思得以在觀閱過程中互動地織就構成。²⁴⁵

此處「寫實」手法蘊含的形式意義即為，「台灣新電影」對比於「健康寫實電影」在倫理的命題上去除「健康」標誌，讓電影的影像與實存世界的景觀和生命狀態得以發展（而不被消費的情節或敘事所框限），具有讓電影在其影像本體與形式語彙得以構成「新」的影像質素的寫實轉向。此亦為侯孝賢與楊德昌兩人在新電影時期自團隊工作模組發展各自的影像生命後——不論以鄉村或城作為關注主題——得以豐富地掌握並描繪寫實的生命狀態，不僅異於舊電影的主題與形式，更在新電影運動團體中產生內部區隔，其電影音像對生命情境的關照進而突出（但並非意味其他人不成功或不重要），在於「寫實」自外顯徵象轉向發展至心理型構、生命內部的皺褶掌握，如同費里尼被問及新寫實主義是否死去，他回答：「如果我們只是狹隘排他地把新寫實主義當作一個烙著社會寫實標戳的運動來看，今天它是死了。實則今天它的興趣已經曳向人的自身一人的形而上的、心理學的整體建構。」²⁴⁶

²⁴³ 詹宏志，〈臺灣新電影的來路與去路——一個報導與三個評論〉，頁27。

²⁴⁴ 孫松榮，〈電影寫實主義的轉向：從巴贊、羅塞里尼的義大利「新寫實主義」到當代亞洲電影（蔡明亮、賈樟柯、魏拉希沙可）的再創造〉，頁143。

²⁴⁵ 孫松榮，〈電影寫實主義的轉向：從巴贊、羅塞里尼的義大利「新寫實主義」到當代亞洲電影（蔡明亮、賈樟柯、魏拉希沙可）的再創造〉，頁143。

²⁴⁶ 簡偉斯，〈一九六〇年代義大利「新寫實主義」在台灣的折射：以白景瑞的「健康寫實」電影為例〉。

台灣新電影在整體成績上實踐了寫實主義的精神關注，而侯孝賢與楊德昌掌握寫實的表徵而後更進一步切入其投注關注的生命時程之間細緻牽連的肌理（大致區分為現代都會與台灣鄉土情境），意即台灣新電影的寫實關懷在於以具體的音像形式——固定長鏡頭、深焦景深、框中框鏡、等等——來回應台灣在時間遞變中的現實與生命狀態變化，而從寫實關注再行轉變深化，則如費里尼與安東尼奧尼於其電影生命後期逐步發展的所謂「沒有單車的新寫實主義」，將攝製影像聚焦於比現實更為真實的狀態或體驗：深藏的內在記憶、夢境或幻覺，呈現寫實作為狀態描繪的「思維電影」。²⁴⁷

「寫實」從現實場景的直接紀錄再到實存縫隙中的生命狀態掌握，須採取與之相應配置的電影形式語彙，除了前述之鏡框構圖象徵人際關係與情感牽連，作為辨識標籤之一的「長鏡頭」可以侯孝賢為代表（其後也發展得最為圓熟深遠），下章節將以台灣新電影初期侯孝賢執導一九八三年作品《風櫃來的人》做分析說明，何以新電影的「寫實」得以貫連紀實與虛構中間將真實世界攝製成具備真實體驗可能的音像。

在《風櫃來的人》一片中，侯孝賢和陳坤厚將攝影機主要採取中景與中遠景拍攝，透過一定的觀看距離捕捉幾位青年好友相處及面對生活處境的情態，同時攝入風櫃的漁村風貌與現代化進程中的高雄地區，主軸或可視作台灣本土的成長經驗，有趣的安插元素為影像中的電影——在片中青年們進戲院觀看的是維斯康堤的《洛可兄弟》形成映現對照的同為鄉鎮至城市的游移經驗與心緒轉折²⁴⁸，除了觀閱的距離，值得注意的還有如何操作攝影機運動，不著中使用強調人物當下情感或意指明確事件的特寫鏡頭，也非透過多重剪接來組織畫面情節，而是採取巴贊分析尚·雷諾的「多重架構」長拍方式。

攝影機透過調動運動軌跡（橫向推動、利用升降機組）來呈現不同面向的景觀位置，相對於蒙太奇強調某一核心的影像處理²⁴⁹，多重架構長拍法則在近乎完整的時間內包攬所欲呈現的事物細節而不單一拆解，同時將事件、場景、人物共構呈顯於影像之中，透過觀閱近乎容納全景要素的景象，觀閱者需要主動辨析其

²⁴⁷ 孫松榮，〈電影寫實主義的轉向：從巴贊、羅塞里尼的義大利「新寫實主義」到當代亞洲電影（蔡明亮、賈樟柯、魏拉希沙可）的再創造〉，頁145。

²⁴⁸ 焦雄屏，《台灣新電影》，頁134。

²⁴⁹ 焦雄屏，《台灣新電影》，頁326-327。

中的邏輯結構並且主動連結可能生成的意義詮釋；該片中青年們在高雄的住所為一具有天井格式的雙層閣樓，攝影機在天井區域架設可升降迴轉的機組，該處自一樓入門沿階梯上升至二樓、再行進迴廊至透窗室內的人物諸般行動，都得以不中斷地呈現拍攝，因此影片後段呈現青年們喝醉夜歸、似藉酒瘋發洩胡亂言語時，可一氣呵成不須中斷，以一個長鏡頭完整地錄製酒醉的一段歷程，這段影像包含的完整時間體現了隔日將要遠行之人與青年友朋間的離別情感與心中難以言敘的哀感。²⁵⁰

評論者認為，這段期間人物甚至走出鏡頭之外復再繞轉回來，如同在風櫃青年與其他人群架一段鏡頭不隨聚眾鬥毆畫面移動，反而採固定鏡位拍攝打架追逐過程，數度人物跑出鏡頭呈現風櫃的空景地貌，而後再奔回畫面一處角落，此為以寫實的形式來呈現「戲」的表現手法，迥異於古典電影對戲劇性的期待與拍攝。²⁵¹在此顯展的要點，即為基於寫實發展出的電影語彙容許了隨機性及任意性，貼合「寫實」的外顯徵象要求、具備「生活感」的現實細節才得以於觀閱過程中構成真實體驗情境，並進而引發觀閱的主體反思「寫實」影像——特定時空佈景下的生命情境——此一音像攝製所欲探就的倫理命題。

三、小結

本章節回顧台灣電影史參照脈絡，分析「健康寫實電影」至「台灣新電影」的「寫實」概念區辨與電影形式變革，釐清「寫實」從字面意地呈現、再現外在現實世界（作為佈景）的呈現，到透過長拍鏡頭、長鏡頭段落與深焦構圖來掌握實存世界，關鍵在於捕捉人與世界型構的曖昧關係，將電影音像面對所攝製（抑或涉入）的現實導向具備「批判與反思的影音思維之向度」²⁵²，揭示「寫實主義」的倫理學意涵：如何面對影像掌握並呈顯的生命存有之狀態。

²⁵⁰ 焦雄屏，《台灣新電影》，頁327。

²⁵¹ 焦雄屏，《台灣新電影》，頁133。

²⁵² 孫松榮，〈電影寫實主義的轉向：從巴贊、羅塞里尼的義大利「新寫實主義」到當代亞洲電影（蔡明亮、賈樟柯、魏拉希沙可）的再創造〉，頁153。

第四章、電影是生命之流：景框美學分析



荷索：「你從露珠裡看見整個宇宙嗎？」

馬克·安東尼：「你聲如雷鳴，我無法聽聞。」

——荷索，《白鑽石》²⁵³

電影所呈現的表現力之形式特點即在於「聲音」與及「影像」²⁵⁴，從「移動的影像」（moving image）字源起始，即點名流視覺感知的流動時間特性，而「聲音」本身即在時間遞延中接收與反饋。此章從技術者的電影實踐面向——即「影」、「音」——探討此批集結的電影工作者如何構成「新」質素（或所謂「意義」）的新電影音像生命之流變／生成。

第一節與第二節以台灣新電影始發時期，1983年作品《風櫃來的人》與《海灘的一天》作分析說明，聚焦電影「聲音」與「肢體」之造型呈現，探討何以新電影的「寫實」得以貫連紀實與虛構，將真實世界攝製成具備真實體驗之可能性的音像。藝術變革的前緣即形式，透過對反於類型化、古典的制式敘事模型，新電影鏡頭底下的肢體除具表演之形，同時也一併錄製現實；聲音設置透過音效、環境聲與音樂，搭建影像現實的多義層次及前後景距離，連結倒敘回憶及安排夢境穿插。

換言之，台灣新電影的轉折關鍵，即在於與典型敘事成規的對反面，對「電影」產生了（內容與形式）的反思，使得原本無涉入現實世界的電影語彙，其封閉架構開始含混紀錄片素質，藉由電影技術因素的變革——現場拍攝、專業／素人演員、聲音後製、劇本編纂、剪輯思維，等等編織、組合的過程形成介入真實世界的虛構作品，劇情面貌或許無有明確指涉（與此前類型電影相較），但整體電影音像型構之肌理即柔混了新舊元素，進入真實世界取景，將世界真實的音像攝製進來，取之相應配置的電影形式語彙——音景聯塑、肢體晃遊、構圖鏡框、

²⁵³ 詹正德，《看電影的人》，頁275。

²⁵⁴ 此際又有3D、4D電影，增加視覺（3D）或體感（震動座椅）的電影觀閱設備。但仍以「視」、「聽」質為焦點。

攝影機運動²⁵⁵等等，「寫實」如此，從現實場景的直接紀錄同時涵納實存縫隙中的生命狀態之掌握。



第一節、聲音的感知情境

電影聲音從來不是對聲音的中立的忠實紀錄，它是一種間接的 (mediated) 聲音現實 (Chion, AudioVision 103) ²⁵⁶

誠如研究者張冷所指出，在電影的聲音、音響製作中，無論如何表現、呈現都是「間接」的「再現」形式，聲音／音景之塑建因此富有聲音工程師詮釋、解讀、操作「原始聲音」的創作空間。可能指向攝製環境中特定的聲音痕跡，或是要求賦予情境感知的聲音印跡；「新電影」在編劇主題上回顧創作者自身成長經驗，帶入臺灣多族群、不同語言雜然共處的真實生活音景²⁵⁷，電影中可能閩南語、國語、客語、日語雜揉並存，西昂 (Michel Chion) 謂之「多音／複調電影」²⁵⁸，在臺灣新電影的脈絡之中，此項多語雜揉的語言成份實為台灣的聲音「雜多／複調性」，不同語言的「混聲／生」飽含著歷史脈絡與權力的壓制關係²⁵⁹，與電影內容—形勢的複雜互動語音畫對映。張冷論文點出聲音的繁複面貌，但如此歧異音響的聲音面貌，究竟是如何排製與調度完成的？並非導演獨立之功，更如其所言，因為有音響師杜篤之參與電影製作的緣故。

一、音景聯塑「回憶」—「夢境」

如果感官機能情境就是支配著時間的間接再現，而把它當作運動—影像的結果，那麼純粹聲光情境則開啟了一種直接的時間—影像，而時間—影像就是視徵與聲徵的關聯性元素。……如果不延伸為動作，純粹聲光

²⁵⁵ 「構圖鏡框」與「攝影機運動」將於末二節自攝影的影像流變／生成觀點論述之。

²⁵⁶ 引用Chion看法，見張冷，〈穿過記憶的聲音之膜——侯孝賢電影《戲夢人生》中的旁白與音景〉，《電影欣賞學刊》第13期（2010），頁34。

²⁵⁷ 對比於國民黨政府主導的「國語電影」，以及備受審核與壓制的（方言）「台語電影」，新電影在語言的取決更回歸真實存有的生活／日常經驗。

²⁵⁸ 轉引用自張冷，〈穿過記憶的聲音之膜——侯孝賢電影《戲夢人生》中的旁白與音景〉，頁35。「多音／複調電影」(polyphonic cinema) 見Chion, Michel. "Wasted Words." *Sound Theory, Sound Practice*. Ed. Rick Altman. New York: Routledge, 1992. 105-10.

²⁵⁹ 「國語」與「方言」之區別。日本殖民統治時期官方語言（日語）與民間口語及書面語的演變對應關係，可參見陳培豐《想像和界限：臺灣語言文體的混生》（台北市：群學，2013）；國民黨語言政策的簡介可另參閱Hsiao, A-Chin. "Language Ideology in Taiwan: The KMT's Language Policy, the Taiyu Language Movement, and Ethnic Politics." *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 18:4, 302-315, 1997.

影像又以何串連？我們會回道：以回憶—影像或夢境—影像。²⁶⁰

如德勒茲所言，處於政經變革促使「新音像」具備動能的生成時期，直接的「時間—影像」之構成即為「視徵」與「聲徵」，而搭建起聲光音像之間連結的，澤為非傳統敘事的「回憶」與「夢境」元件。論者多謂楊德昌善於「設計」，如現代主義電影巨匠安東尼奧尼，著重場景的內部陳設與針對現代都會建築而發的省思，座落於某種「城市電影」的類型分析。²⁶¹由此而引申的論題則為，如此具備「設計性」的景框憑藉著電影的操作性與裝置，如何解構、重塑、再製現實。

《海灘的一天》採取多重回憶穿插以推進敘事，聲音的設計為回憶切換、牽引影像表意之聲徵，緊接開頭夕陽光影，音樂於黑幕後1分01秒妙處片名浮現之時，貝多芬第三號鋼琴協奏曲以背景配樂呈現，隨後鏡頭切入房間之內轉為畫內音——由收音機播放，迴盪在檯桌床鋪之旁，連結至人物佳莉聽覺，與開頭第一顆鏡頭搭配構成「朦朧的聯繫」，由床鋪引導的夢境—聽覺，形成當下現實與後來回憶交織的並置型態，海邊開頭即設置懸疑（德偉之死）作為驅動力

「音橋」作為連接影像轉場，也設置音畫時間點交錯，啟動當下此刻與回憶觸發的連動狀態。2分54秒畫面切至譚蔚青於陰暗的場景中靜默、吸著香菸，聲音一面承接她於收音機訪問中應答，同時持續傳來鋼琴調音的觸擊低鳴，音景呈現若有所思的心事面目；5分50秒譚蔚青鋼琴試彈完，接到紙條，幾個單音切入回憶，而後6分46秒自佳森橄欖球隊回憶片段撤出，聲音仍停留在佳森呼喚佳莉，譚蔚青眼睛半闔沈思，又是帶有情緒（但此時仍不明所以）的神情——後續劇情推進，愛情關係的失落由音景的設置引導而出，音樂緊扣回憶，譚蔚青回想陪佳森唸書、午後跳舞，這些都牽動失落的哀傷，佳莉作為兩人舞動時光的旁證——年輕的觀影、見證者，其後陷入無聲、難以言語之境。

至佳莉表述，音景引領影像表意，德偉與佳莉前往公證結婚，兩人只見動作（交談、移動、牽手），卻無法聽聞期間話語，音響被周遭環境的喧聲填滿，有播放喜慶的傳統樂音、還有看不見的證婚者宣布誓詞；而後意外發生在回溯過往

²⁶⁰ 德勒茲著，《電影II：時間—影像》，黃建宏譯（台北：遠流，2003），頁743。

²⁶¹ 見網頁版Abstract and Keywords. Tweedie, James. "Morning in the Megacity." *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*.
<http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780199858286.001.0001/acprof-9780199858286-chapter-06>（2015/06/05 徵引）

回憶，兩人到報社上班、出遊自在地在沙灘上奔跑，以海為背景親暱散步時，搭配音樂具異國情調（以小調為主、並以笙簫之類樂器演奏）；其中數度爭吵段落，以不同類型的聲音敘事來呈現衝突的內在情感場景，如佳莉多次詢問德偉生活近況，換來的回應是德偉飆車疾駛，引擎聲瞬間爬升與對話聲同等音量；佳莉在插花教室昏厥，水龍頭流水聲放大，全身入鏡；兩人在臥房內對談，兩人各自表述（實則德偉的言詞情緒盛壓過佳莉），德偉背向鏡頭背影佔據畫面右側，只有言語傳遞以及佳莉的表情可見。

當佳莉倒臥病床，終於再度以近似獨白的方式訴說，當肢體病弱之時，言語方能晚整啟動，內容再度觸及夫妻間語言的可能及不可能性，指涉現代社會男人與女人有各自的場域、活動與時間。以至結尾，譚蔚青以旁白描述畫面，呈顯內在思緒的言說，隨之切換至佳森獨白敘說畫面，引領即將消逝的身體重新認識世界，敘說感覺冰冷的世界裏心臟竟熱切地跳動著，在聲線的描繪下指出萬物如新的影像肢體感受。從電影的音響設計開頭，以（女性）敘事聲線主導的旁白，從無聲（引領「回憶」的影像段落）至結尾「現聲」，不僅僅是強調將故事「框」起²⁶²、以求首尾呼應的敘事效果，更由音響著重「寫實細節」的再製與新編，構成非線性故事框架主導的、新的音像感知情境。

由旁白聲線的設置觀點觀之，其後於一九八五年上映的《童年往事》採取自傳體音像敘事，由侯孝賢口白的第一人稱觀點，回述「童年」的經驗記憶／技藝，對於聲音還採取了特別的架置——電影中在特定時刻「發聲」的姊姊，在父親過世之後拿起書桌前一疊紙，發覺竟是父親生前秉筆長書的日記，記錄了一家人如何遷徙與流離，「姐姐讀著日記，不住地嗚咽啜泣，而全家凝神靜聽父親的述說。」²⁶³此了性別置換、在場可見的姊姊與不見發聲者的旁白對位，構成「回憶敘事」的姊姊，尚有形成介於畫面內／外並至的述說聲音設置，此項癥點與影像自身的豐富性將於第四節詳細探究。

二、音景聯塑「現實」—「失落」

《風櫃來的人》之聲音亦觸及回憶，但更聚焦回憶之當下與現實之失落，呈顯了該時代少年的青春無奈，尤其在風櫃看似無所事事，時光得以恣意地揮霍與

²⁶² 陳儒修，《台灣新電影的歷史文化經驗》，頁50。

²⁶³ 葉蔡著，《想望台灣》，頁103。

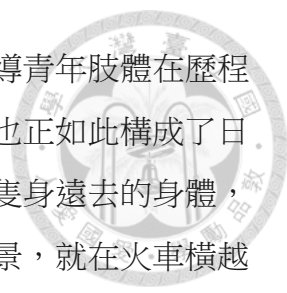
浪擲，實則體現了文化與經濟資本不足的青年所感受之惶惑，前途近路難以伸展之抑鬱。此部電影中，風櫃與高雄（旗津）的聲音感受也建立起不同地區的立體音場；配樂方面則有不同的編制版本，原本由李宗盛配製，而後在楊德昌的建議之下改成以古典樂為配樂主題的版本。有論者認為採用（源於西方的）古典用「太過典雅」，與影像中的風櫃「地方色彩」並不相稱²⁶⁴，「起源地」的印記或痕跡果真如此影響、難以相融？學者即指出音樂並不限於故事或氣氛營造，對於各文本其實「指涉某種程度的『真實』」，可能將人物情感進一步披露，也可能是「電影寫實主義意圖的實踐」²⁶⁵，此部分即欲探查關於「風櫃的」聲音組成。

開場第二、第三顆鏡頭在標示「風櫃」的巴士站牌之後，第二顆鏡頭注視尚未經歷大規模現代化的漁村景致，音軌起初呈現環境音：海風、浪擊、由遠而近的巴士引擎聲鳴。此時電影技術尚未採用同步錄音，音響的後續錄製除了追求摹擬、再現該場景，同時也指涉聽覺焦點及所欲建立的聲響訊息，「海風」音訊其實與現場抽離，採用的是較為典型的聲音模組，明確傳遞場景座落鄉村緣海之處、風景地標音響。「海浪襲岸」的聲訊也採相似的形象化趨向，在極短的時間之內，建立可供辨識、宛如浪花擊打岸石的聲音—影像圖景，海風與浪擊音訊之為一組，平面典型化的聲音造型，其實與將要驟然進入的配樂形設對比，不僅圖顯聲音量度的「大」，同時也透過「古典樂」之音型置入於臺灣彼時地景，鋪建一個即將蔓延整部電影、人物從青春初犢歷經遭遇之後，轉化成型的立體情感質素，略近於惆悵但並不哀傷。

在巴士穿越兩電線竿柱中點之刻，配樂驟響。巴士直駛逼近鏡頭，出至景框之外，巨大的引擎鳴噪爬昇如海浪鋪蓋過來，與古典曲目配樂交遞聲響曲線，作為轉場，開頭的音響組合已經暗示，處於政經形貌遽速遞變之中，鏡頭以帶有距離的凝望視野，銘印與刻畫肢體、音景、空間，以及情感交混。在電影中互文插入維斯康提《洛可兄弟》，其畫內音（英語台詞，原文英為義大利語）令阿清切至回憶的明亮畫面，對比受傷的父親微笑失語，塑造待跨越的情感關卡，同時也呈現了現實中的語言情境（華語、台語交混）。

²⁶⁴ 張錦忠，〈洞見與不見：這些人那些影片〉，收錄於李幼新編《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986），頁89-94。

²⁶⁵ 葉月瑜，〈影像外的敘事策略：校園民歌與政宣電影〉，《新聞學研究》第59期（1999），頁44。



另一方面，《風櫃來的人》採用韋瓦第《四季》配樂，引導青年肢體在歷程而後的「現實之失落」，阿清等青年在海灘上玩的不亦樂乎，也正如此構成了日後的鄉愁，當阿清未通知家人離開遠行，自房內門框、父親、隻身遠去的身體，配樂隨之漸入，抵達高雄時影像呈現與澎湖對照的城市空間地景，就在火車橫越畫面之時，激昂的小提琴獨奏旋律宣洩而出，當火車駛離鏡框、輪軌聲響漸弱，小提琴第一樂劇尾音也降低落下，汽車機車引擎啟動的鳴噪盛大淹過來；音樂所隱喻的情緒衝擊也呈顯於阿清父親死亡場景，復以缺席、不在場的方式烙印哀傷，於是，透過不可見卻實際存在的配樂轉至音效，阿清自回憶父親切回現實，怒而將飯碗擲地碎裂；自服喪返回高雄後，配樂轉為舒緩的第二樂章，此際配樂的意義轉化，彷彿肢體內化了回憶與悲緒，配樂同步青年的旅程經歷，與行進中的現實融入疊合。至於不同電影作品採用的音樂設計，如《風兒踢踏踩》的俏皮流行歌曲²⁶⁶，與其後和陳明章合作、帶有懷舊意味的抒情曲謠，則為可延伸探討的發展議題。

三、小結

本節分析《海灘的一天》與《風櫃來的人》兩部電影作品的聲音／音響／音效之編排製作，分析電影音像的「音（聲）」向度，探討構成「新」的質素，如何藉由技術的操演形塑一種（多元性質的）聲音體。透過反類型的聲音製作意識，逐步構思醞釀貼合現實、展演細節、甚至穿透情感的聲音組織，在此得以宣稱，電影中的「聲音」並非自然——乃是透過科技介質的人造展演——觀閱者的自然知覺或回憶並無此種體驗；惟有憑藉「電影視聽時間節奏的介面，極端被動的來形構出這種體驗」²⁶⁷，即是透過技術的「物自身」面向（結合電影的複合創作意識與工程），方能在同刻時層浮現的音像作品中，展演上章末節所述及的寫實主義，落實於技術物的結晶「電影」，展置自身呈現「回憶、現實、夢境」及隨之而來的「失落」。

²⁶⁶ 沈曉茵，〈馳騁台北天空下的侯孝賢——細讀《最好的時光》的〈青春夢〉〉，《電影欣賞學刊》第18-19期（2013），頁36。

²⁶⁷ 龔卓軍，《身體部署——梅洛龐蒂與現象學之後》（台北：心靈工坊，2006），頁246。

第二節、攝製姿態——肢體的情感教育

電影之「音」為聲效面向的設計裝置，「影像」則具備繁複歧異的視覺質向度，涉及影像之流動／不動、攝影機架設機位與運作、攝入的景框與人物肢體關係，此三項影像癥點將由接續三節分別論述。此節即將焦點放至「鏡頭—肢體—影像」，所欲探究的乃是作為（或被視為）「台灣新電影」具代表性的開端《海灘的一天》及《風櫃來的人》，兩部電影作品透過鏡頭呈顯、展顯了何種關乎「肢體—景框」的影像流變之端倪。如何在素人／演員、現實／佈景的反類型、刪減敘事音像中，基於現實基礎而進一步摹刻「生命經驗的真實」——模糊的晦澀地帶、曖昧多義的真實底蘊、肢體／鏡頭碰撞的情感暗喻²⁶⁸。

流動影像呈顯的肢體在被劃分、切離的「現代空間」中，與傳統的敘事電影漸趨背離，處於一種中介雜質的混沌析出狀態²⁶⁹，或許有導引的腳本卻不再經營情節的攀升，以及人物接收指令而發的表演情狀。漸次開展出與傳統感官機能圖示斷裂的（新）電影，鏡頭面對人物／肢體及其反應，諸多影格藉由「無反應」²⁷⁰的影像平面涵納更豐富的皺褶。塑成德勒茲所言的電影感官圖示斷裂、新的聲光感知情境：

情境不再延伸為動作或反應去符合運動—影像的要求。這就是純粹的聲光情境，置身其中的人物不知如何回應，也是疏遠的空間，其中人物不再去體驗或發作，而用逃逸、遊走、往返進入空間，對所降臨自身的事也模糊地冷淡對待，對於應該面對的又無從決定。²⁷¹

從「純粹的聲光情境」觀點，在此得以進一步省視素人／演員的「肢體」影像意涵，如同聲音作為一種「後製」的真實體驗，「素人／演員」的區分並非僅僅要著墨「素人」的清新、不做作如何自然（或說有效）；而是在「素／演」的混成性表演之間，展現了「肢體」在具有過渡質地的影像中，冷漠反應地「觀看」

²⁶⁸ 「情感暗喻」的修辭引用盧非易說法，見盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學》，頁275。

²⁶⁹ 意為朝向生命影像的發生場景，「風格化」、「個人化」、甚至「作者化」同時也被納進對抗電影霸權的作者論體系，抑或成為商品流通的收編名號。

²⁷⁰ 無法反應，或謂「無能、無從」，即是情感／肢體處在最富有張力的邊界狀態，影像攝製的不再是「表演」、亦非經由表演指導刻意的「不反應」，而是剝露的「生命真實」。

²⁷¹ 德勒茲，《電影II：時間—影像》，頁742-743。

作為，與鏡頭景框碰撞的內涵爆破張力，舉手投足、甚至呆滯靜默是怎麼激烈地呈顯了鑲嵌「生命力」的映像，是為肢體的情感教育。



一、肢體晃遊及框限

《海灘的一天》與《風櫃來的人》之攝影機採用運動或固定鏡位，關係到其中肢體焦點與其經歷的狀態。兩部電影作品肢體呈顯的狀態具有面向與層次差異，統括而言，肢體涵括演員的身體表現，景框中呈現的部分，特寫鏡頭的特徵在於，著重半身特出的比例與構圖位置——調「觀看」的動作，林佳莉與譚蔚青分別凝視過往，阿清屏息觀看龐鉅的城市與搏動的情感，電影中的人物聚精留神接收到的映像，音像攝製的即時人物置身於純粹的聲光情境之中。²⁷²

《海灘的一天》中觀看的肢體由譚蔚青引導，而揭露劇情黑暗之心的，則始於佳莉童年時期無聲的觀看。譚蔚青乘車赴約，車窗佔據畫面三分之二，僅有一雙眼睛觀看，她「看」的畫面藉由車窗反射交予觀眾，她的視域滿見大樓玻璃劃分的間隔線，時連用午茶的餐廳內部也採用鋁色條框²⁷³，面對佳莉時譚蔚青全身背影可見，前方卻仍延伸著條狀框架裝潢，隱含肢體在框架間／內外行進，她們交談即坐進框線內的框限空間，隱伏現實生命歷程中被限制的肢體動線。

回憶敘事開啟，譚蔚青暑假拜訪佳莉、佳森家，她的手指觸摸鋼琴時顯得猶豫，畫面鎖定家族照隨後接至佳森以台語報告父親學業狀況，父子分坐於畫面中點左右兩端，父親面對佳森正坐床緣，床架木框頂置畫面左端前景與後景，前景更由於鏡頭的平面壓縮而巨顯化，與後端的木造拉門及窗櫺形成肢體框架，佳森所在的右端前景沒有框架線條之處，卻融入一片黑影，肢體已被禁錮包圍；同時，父親講述練習解剖學的要點在於「習慣」，「習慣就好了。」意味著肢體的規範預示；下一顆鏡頭結束此段回憶，由佳莉詢問是否習慣林家，譚蔚青無法明確回答；面對緊要問題時，人物是失語的，僅能倚靠肢體、或倚之對應。

佳森面對父親的鄉親安排，佳莉與母親回來「見狀」，母女及父子兩組都沒有言語。攝影機運動由外至內穿過層層框架隔間（鑲玻璃外窗、日式拉門、糊紙

²⁷² 德勒茲，《電影II：時間—影像》，頁743。

²⁷³ 電影十五分零三秒處。

格狀燈籠），來到被論者廣泛注意的室內「後爭執」場景²⁷⁴，佳森跪於地板，顯示在此時間空間內施加於肢體上的權力關係，攝影機「目睹」室內核心場景，而後往外移動，聚焦佳莉自長廊中心朝鏡頭方向出走，隱喻肢體限制與移動的可能性；而後佳莉又穿越秩序回復齊整的屋宇，來至公園尋找佳森，預示肢體的往復歷練。

肢體展演了時間跨度變化，從青春肢體至中年。佳莉大學時期的背景紀錄了「台一」冰菓店，服裝設計透露符號意涵，佳莉與欣欣、程德偉與阿財個性對比呈現，阿財單穿無袖內衣露出肌肉，德偉與佳莉穿著襯衫與學生套裝，同時佳莉表現時常是木訥的，當兩位女孩討論愛情，欣欣發表意見，佳莉總是微笑無語；佳莉與德偉愛情萌發於相安的沈默，自圖書館門框走出腳步音響叩叩迴響交疊，走入空曠的外走廊，面對譚蔚青詢問時佳莉也以表情或肢體動作回應——實則透過影像訴說，告訴以影像的方式交予譚蔚青與觀影者。

其後，佳莉與母親在市井中移動，展露將屆生理與社會性成熟的肢體，大學畢業、長髮洋裝、相親，此時景框中現實不再如童年時期只是背景，而呈現前後景通明的立體顯影，此時家鄉隱含著原生家庭壓迫，在聲音處理上，此顆鏡頭突顯言語對白（母親訴說以及佳莉的無言以對），削弱環境音；佳莉漏夜出走，身影投射映上條紋窗格，投奔德偉位於台北凌亂的、卻也意味不受規範的租屋處，青年肢體擁擠卻生命力激發活動，正在發展生命的（是個人的也是都市的）青年肢體空間，其實也顯露了「一種『城市或電影都無法適切定義生活經驗』的當代特質」²⁷⁵；劇情融入台灣經濟轉型、投資發展蓬勃的現實背景，佳莉則表露了在土地上踟躕的肢體晃遊，接下來的夫妻衝突，正是採用對抗元素、聚焦張力爆發的橋段，人物的表情與反應擺置在景框正中，沒有閃躲（對比於佳森與父親）。

佳莉面臨的無助與失語，對應到童年時期「觀看」，暗示後來的肢體遊蕩狀態。回憶童年時期父親播放黑膠古典樂唱盤，兄妹被迫在座聆聽，下一顆鏡頭切至玻璃窗格框與窗外的籠中鳥，童年佳莉再度步行在中間走廊，然而此時沒有腳步聲響，她穿著通身潔白小洋裝，視線自諸多鳥籠移向室內母親教佳森彈琴（皆

²⁷⁴ 論者多著重新電影略去衝突橋段，見詹宏志，〈臺灣新電影的來路與去路——一個報導與三個評論〉，頁27。

²⁷⁵ 江凌青，〈從媒介到建築：楊德昌如何利用多重媒介來呈現《一一》裡的台北〉，《藝術學研究》第9期（2011），頁173。

穿白色上衣），再走到家中診所自鐵窗望過去——父親的手搭上雪白護士服中的年輕軀體，撫過臉頰及胸腰，童年的佳莉背對鏡頭走出，古典音樂終止。半夜佳莉偷看客廳，母親喋喋勸說告訴被迫離行的年輕護士，推過一微微隆起的信封袋。沒有言語對談聲音，只有影像，觀看與及動作。

童年的佳莉與持續至後來的成年晃遊狀態，顯示素人／演員所投舉的動作，以「看」視線啟動的肢體呈顯，在無顯明狀聲的表演中「動」與「不動／語」，延展了影像意涵多重性，置身於情境中的人物（如《海灘的一天》不同時期的佳莉），聽聞、觀視、遭遇的事件，都無法藉由言說的答案或動作的情節進行化解，她只能觀看，「他紀錄的遠比作出反應的超出許多。」²⁷⁶電影尾聲仍提供了含蓄而振奮的語調²⁷⁷——獨立行走的女性是可能的，從童年的創傷場景以至現代都會生活的新秩序規範，暗示肢體處於現實的遊蕩狀態；歷經創傷遭遇後，結尾處鏡頭落於佳莉的背影，獨自且獨立地走在磚道上。

二、觀看肢體：攝影機「不／運動」

《風櫃來的人》攝影機主要採取中景與中遠景拍攝，透過一定的觀看距離捕捉青年肢體面對生活處境的遭遇情態與反應，同時攝入澎湖風櫃漁村風貌與現代化進程中的高雄旗津地區，繼片首彈子房後，影像呈現多顆鏡頭剪輯並置，畫面羅列的期間配樂持續著，這個樂段持續行進至電影三分鐘處，標誌出澎湖地景與生活型態——鏡頭瞄著在地咖啡店，背景汪洋漁船成線，空鏡頭擺設與選取看似隨意（如路上遊晃的小女孩）²⁷⁸，實則納入現實人地景紀錄，並鋪陳人物及時空區位。

建立地景印象的同時，影像中的「肢體」主題也被帶出，並隱隱呼應「青春肢體」的時間性：幼童、青年、老人並置，有意思的點在於，幼童與老人多為個體顯影（或聚焦於一人），青年則成群體態勢（移動、嬉戲或衝突），「肢體」在影像中的活動即錨定在群體網絡互動之中，青春個體（以阿清為焦點）之勞動、衝突與獨處，一個銘刻變動生成的狀態。

²⁷⁶ 德勒茲，《電影II：時間－影像》，頁374。

²⁷⁷ 不無溫情的意味，或許因此招致評論者認為最終其實是「假性」的「開放式結局」。

²⁷⁸ 電影兩分十秒處。

除了觀閱的距離，值得注意的還有如何操作攝影機運動，不著重使用強調人物當下情感或意指明確事件的特寫鏡頭，也非透過多重剪接來組織畫面情節，而是採取巴贊分析尚·雷諾的「多重架構」長拍方式：攝影機透過調動運動軌跡（橫向推動、利用升降機組）來呈現不同面向的景觀位置，相對於蒙太奇強調某一核心的影像處理，多重架構長拍法則在近乎完整的時間內包攬所欲呈現的事物細節而不單一拆解，同時將事件、場景、人物共構呈顯於影像之中，透過觀閱近乎容納全景要素的景象，觀閱者需要主動辨析其中的邏輯結構並且主動連結可能生成的意義詮釋。

攝影機運動／不動與肢體（及情感對應）聯結，採用斜移運鏡（pan），自左上朝右下側斜移，船身近距（單體）、遠景（三隻）、局部逼壓的輪廓²⁷⁹，情境隱含現實生活的既有構成，以及青年群聚時討論「前往」台灣的內在驅力；至於阿清與同伴翻進戲院看維斯康堤《洛可兄弟》，則採用固定的主客觀對應機位，形成互文映照，阿清與他的青年同夥像就剛抵達城市的洛可兄弟一家人，「他們便瞪大雙眼、豎起耳朵企圖吸納偌大的車站與陌生的城市。」²⁸⁰直指鄉鎮至城市的游移經驗與經驗、心緒轉折。

對應青年肢體居住的空間，攝影機採取與其協調的鏡頭運動，阿清與同伴在高雄的住所為一具備天井規格的雙層閣樓，攝影機在天井區域架設可升降迴轉的機組，該處自一樓入門沿階梯上升至二樓、再行進迴廊至透窗室內的人物諸般行動，都得以不中斷地呈現拍攝，因此影片後段呈現青年們喝醉夜歸、似藉酒瘋發洩胡亂言語時，可一氣呵成不須中斷，以一個長鏡頭完整地錄製酒醉的一段歷程，這段影像包含的完整時間體現了隔日將要遠行之人與青年友朋間的離別情感與心中難以言敘的哀感²⁸¹。

青年肢體的反應特徵：「看」，以阿清為焦點。面對高雄此一城市的人際物事遭遇，諸數鏡頭幾近由純粹影像構成。在渡輪上，阿清只見黃錦和跟小杏交談的動作，聲音僅有背景音，一方面意味從阿清位置觀閱聽聞的角度，另一方面，亦指向具備異質身份（青春、漁村、無技）的少年肢體正值變動的情感狀態。另外，面對賭博情境——在高雄混的成年男子、打扮美艷的姊姊，兩人間輕浮的調

²⁷⁹ 電影十四分五十七秒處。

²⁸⁰ 德勒茲，《電影II：時間—影像》，頁375

²⁸¹ 劉森堯，〈風櫃來的人——電影的寫實主義〉，頁326-327。

戲打罵——眾人瞠目結舌，而後「逛街」遭遇騎機車的中年男子詐騙，爬上十一層樓空屋，體驗到斷垣殘壁的高雄「大城市經驗」。此即如德勒茲所言「洞視」，藉由「觀看」取代了人物「動作／運動」²⁸²，於是電影觀閱者的動力將置換為「『影像中有何可看？』（而不再是『接下來的影像是什麼？』）」²⁸³——音像即由此開展出自身的非敘事生命。

青年一夥到加工廠謀職，取用的一顆鏡頭看似轉場空景，但實則指涉到彼時地景，如同此前路人直視鏡頭的現實指涉；同時，全體車流（公車、汽車、機車、單車）移往加工廠，也意味將阿清等人的青春肢體其實嵌進了整體社會派動、經濟轉型發展的歷程之中，個人以及政經結構面的生命貼合共構；下一顆無人聲的鏡頭意涵更豐富而特出，阿清眾人進入加工廠內，從電梯出來鏡頭左移（pan left）交代與領班求職完畢後，再又向右橫移（pan right），呈現了當時「加工廠作業實景」的影像真實紀錄。²⁸⁴

面對肢體所生發的衝突場景，採取對比性的調度，分別為人物出鏡，以及聚焦於打鬥場面。初始在風櫃之時，青年與他人群架的段落鏡頭不隨聚眾鬥毆畫面移動，反而採固定鏡位拍攝打架追逐過程，人物數度跑出鏡頭、僅僅呈現風櫃的空景地貌，而後再奔回畫面角落一處，人物走出鏡頭之外復再繞轉回來，此為以「以略代多」的形式來呈現「戲」的表現手法；至於旗津，此地點作為日常交通的接駁船隻登岸口，阿清無所適從、對未來前景難覓出口的苦悶，無從登岸與交往的情感門檻，唯有以氣力爆發，即聚焦在朋友間最激烈的肢體爭執，拳腳相向居於畫面的中點，鏡頭Zoom in並隨之移動，圍觀的觀眾與地景交集，為展演肢體相互衝擊最直截顯明之處。

迥異於古典電影對戲劇性的期待與拍攝，基於寫實發展出的電影語彙容許了隨機性及任意性，如黃錦和載著小杏帶領三人經過市街，直接涉入現實市景，路人們或意識到攝影機組望向鏡頭，劇中人物甚至都被阿婆的傘遮擋住；電影末尾，與音樂搭配的一系列市場鏡頭羅列並至，若對照陳坤厚與侯孝賢攝影組合所攝製得「肢體—影像」，從《風兒踢踏採》的愉悅性²⁸⁵，以至生命狀態的暫時停格（《兒

²⁸² 必須註明的是，在《風櫃來的人》中仍有許多衝突的情節與攝影機運動。

²⁸³ 德勒茲，《電影II：時間—影像》，頁743。

²⁸⁴ 電影四十二分二十五秒處。

²⁸⁵ 包含演員與攝影機運動，將於下節詳細申論。

子的大玩偶》），再到《風櫃來的人》中賣錄音帶的人青年們²⁸⁶，逐步實踐生命意涵的寫實音像，將人生尋常的經營樣貌羅織入鏡。



三、小結

此節探討影像中的「肢體」，如何置身於朝往聲光感知情境開展的「新電影」，在此逐步建置的美學質地並非工業體質²⁸⁷，而是型塑人物肌理面向的影像生命。在新電影群集的演員不僅有（被放大報導的）素人，諸多表演者也都有扎實的訓練背景，如楊麗音出身表驗專業訓練的蘭陵劇坊²⁸⁸，初次踏進電影圈但具有劇場背景的陳博正²⁸⁹。正是在這段新電影時期的碰撞感知中，各人延展自身具備的潛在質地（不論從外顯形貌以至精神景觀）——如梅芳的自然女性長輩形象、但又難脫誇張的表演痕跡²⁹⁰——電影、劇場、戲的表演方法則從透明的類型化敘述延展，擴充影像的解讀模糊指數，將表現複雜化以致形塑層次肌理，不僅僅是一種建造性的投映，而是涉向精神與感知的寫實描摹之可能。換言之，即是透過鏡頭底下的肢體展演，聲光情境中的觀閱覽者得以經歷（抑或潛在）的生命裏層之複雜體驗。

²⁸⁶ 延伸分析見Emilie Yueh-yu Yeh, “Poetics and Politics of Hou Hsiao-hsien’s Films,” in *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (Honolulu: University of Hawai’i Press, 2005), p. 163.

²⁸⁷ 盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學》，頁279。

²⁸⁸ 楊麗音曾出演《兒子的大玩偶》、《青梅竹馬》（1985）。

²⁸⁹ 在《兒子的大玩偶》中飾演坤樹，下節申論之。

²⁹⁰ 梅芳出演《海灘的一天》裏佳莉母親，於《童年往事》中亦飾演阿哮咕之母，面對死喪場景涕淚縱橫（尚且不只哭一遍）。

第三節、靜止在——《兒子的大玩偶》的啟示性停格與《風兒踢踏踩》的潛力元件



「攝影師」是用光影作畫，反覆書寫的人

——《薩爾加多的凝視》²⁹¹

回顧「侯孝賢」導演之名——在複數的作者形塑之下——與及發展生成出的電影生命，此節欲圖透過四部承繼此名下的電影作品考察，探究影像自體生命在作者異動與變革的攝製情境中，揭示了如何構成「新一影像」的意涵。影像分析的軸線自被歸類為城市喜劇／愛情賀歲片的《風兒踢踏踩》（1981）起始，至新電影標籤的起點（之一）《兒子的大玩偶》（1983），影像遂生明顯革變的《風櫃來的人》（1983），至李屏賓加入與侯孝賢初次合作的《童年往事》（1985），當導演的名號隨著影展積累的象徵資本構成、建立起一種個人化標示的影像系譜²⁹²，時間遞延的縱貫軸並不獨厚，它涉及越過，貫透每位參與其中的電影工作者，從「人員組成（之同異）」串聯啟動「影像變革」的可能性。

一、靜止在——「停格」的延展性

置身黑暗的空間，電影經驗的聲光情境由「觀閱、聽聞」甚至「體感」接收，語言或者符號被展置於巨大的螢光幕上，透過科技介面的「視覺質」²⁹³，觸擊或迴響至心理內層，甚至情動牽引新的情感／思緒經驗。不同人員串組（橫向結構）而歷時共築建成「編劇—導演—影像」（製程模型簡式），藉由此組型的技術物的匯結中介，以科技性體現梅洛龐蒂所述之電影影像經驗的三種意向結構：「視覺時間完形」、「視聽時間節奏」、「介面他者想像」²⁹⁴，音響製造與（攝製表演）投射性的肢體面向如前述章節所論，此節分析「動態」的影像在運動形式上有何「流變」，電影內嵌的想性性它者又如何遞延、轉衍。

²⁹¹ 語出紀錄片《薩爾加多的凝視》（The Salt of the Earth），溫德斯（Wim Wenders）旁白、導演。

²⁹² 在此仍要強調，這樣的研究方法有其意義，僅是「總體化」的思維取徑與本文思路有異。而個人的電影音像思維與生命，如何成為具備複數面向（不同工作職位）、同時外顯為整一的型貌（電影作品的誕生），在美學觀點與意義內涵漸伸繁多——可供詮釋的意義，與之誕生的混沌之處——之中後期創製，為待探進的區域。

²⁹³ 視覺質（visualia），見龔卓軍，《身體部署——梅洛龐蒂與現象學之後》，頁241。

²⁹⁴ 龔卓軍，《身體部署——梅洛龐蒂與現象學之後》，頁242-243。

處在台灣電影史（不無後設建構意味）的交界點，《兒子的大玩偶》與《光陰的故事》兩者在主題意識的「回歸現實」²⁹⁵與形式表現的新穎呈現（突破展進的可能性），電影自身顯示了發展的潛在位能，並提供可讓論述言說操使的創造性空間，在電影場域裏埋下圖式變革的生成契機。同樣俱為裁分多段、不同創作劇組的兩部電影，相對於《光陰的故事》由各自構思編劇，《兒子的大玩偶》則借取黃春明的小說進行改編，三位導演執導不同的小說，攝影則統一由陳坤厚指導，侯孝賢執導的《兒子的大玩偶》為起篇第一段。多有學者注意此部電影人物的形象塑立與對白語言，呈現明顯轉譯鄉土文學實踐的音像符碼²⁹⁶，即「鄉土」的修辭學。

然則在影像敘事中，其實多所遵照扁平化的傳統（或說古典）影線敘事模式。尤其，是在演員展演情緒、對話及肢體的動作上，當戲院老闆告知坤樹（陳博正飾演）以三輪車做宣傳時，回到簡陋家中的坤樹以誇張的聲調表情，興奮地告訴妻子阿珠並叫喚著兒子大頭龍；又如，伊始對裝扮成宣傳小丑而大家痛斥的坤樹伯父，目睹了坤樹腳踩三輪車、手持大聲公的廣告轉型轉換，其伯姪關係的張力消解，由伯父吃麵吃得眉開眼笑直直稱道的直白情達傳遞、單一的表演肌理，音像明確地呈現載定的意義及訊息。

既然如此，閱聽者該當如何理解《兒子的大玩偶》所具備的美學意涵（有其可能性）及「新」的翻覆動能（在電影場域的論述成因之外）？當然，對於現實存有的在存像，以此表述文本的「故事」與「歷史」主體是重要的。²⁹⁷電影轉譯小說文本，必須留意之處在於，若論及所謂的「新電影」或嶄新意涵，或更因歸溯於黃春明小說所表徵的鄉土文學系譜的本土力／質素，一種對於村鎮景致的痛苦體感——劇中不識字的「三明治人」坤樹，與如《蘋果的滋味》中破落的台灣人和出手援助的美國軍官——記憶經驗之回眸，在電影上，則是剝除「健康」的一種寫實注目。

然而，即因有所「本」，電影在形式編譯、調度的過程中，遂有可能生發出音像自身的躍動質變。在影像的位階上，《兒子的大玩偶》與此前的《風兒踢踏踩》

²⁹⁵ 借用蕭阿勤語。

²⁹⁶ 黃儀冠，〈台灣鄉土敘事與「文學電影」之再現（1970s-1980s）——以身份認同、國族想像為主〉，《台灣文學學報》第6期（2005），頁184。

²⁹⁷ 孫松榮，〈作為影像命題的視聽檔案〉，《文化研究》第6期（2008），頁52。

實則涵納了格變的徵點，亦可視之為潛在的姿勢動能，儲備了後續孕成發酵的影像創製元件。在結尾來至之前，《兒子的大玩偶》多次採取「插敘回憶」手法，如前述坤樹伯父在街上責罵坤樹的場景、幫大頭龍報戶口遭公務員責唸、無頭路時要求妻子拿掉小孩等，均為切入回憶的敘事。藉由回憶段落，描述從事「三明治人」工作的坤樹當下時刻，其悒鬱、憤懣、不甘所有憂傷的經驗過往，一方面對觀閱者交代情節源由；另一方面，不斷回返至「傷害的發生時刻」，此處看似俗套剪輯編排的「當刻—回憶」，卻是透過富有巧思的攝影機運動牽引：回憶聚焦臉面耳部，開展該段聽覺聯繫的回憶——人物處於當刻影像，畫外音傳進過往場景的對話及音響——藉由聲音轉場的「音橋」，回返當初勸戒妻子阿珠拿掉孩子不要生，坤樹寶貝的兒子大頭龍，其存在可能被消解的那一刻。

正是因為上述「兒子」的回憶段落，在主題意象的鋪設（坤樹作為「兒子的大玩偶」）、所設計的電影印象形式（鏡頭伸縮與音橋過渡），替結尾呼應此橋段的創造性停格預備了伏筆。此處所暗示的音像動能，則如德勒茲所言：「視徵與聲徵……這些新的符徵²⁹⁸可以指向許多極為不同的影像……有時是主觀影像，如兒時回憶、視聽上的夢或幻覺等。」²⁹⁹《兒子的大玩偶》由形式導向人物的運動，此際暗示了日後《風櫃來的人》在採取回憶設置時，如上節分析聲音及肢體在形式中的牽連與展衍，「回憶」的設置得以深為熟練且景框設計更具多義——「過往」滲透：阿清注視著信紙上壓扁的昆蟲殼，層疊圈圍的線條，迴繞進關於（如今失能的）父親回憶。

而在更早之前，阿清與友人在電影院觀看《洛可兄弟》，除卻已然分析過的回憶鍵結，在此更可以注意景框的設計，戲院中播放黑白電影的銀幕位偏上半部，置身蒙上暗影的影院中，攝影機捕捉阿清的位置以「水平構圖方式橫切」³⁰⁰，處於景框下半部的阿清投以斜仰角的注視，觀看著《洛克兄弟》並藉由電影銀幕成為其「『銀幕追憶』通道」³⁰¹，而這些鏡頭的排組與呈現，乃由廖慶松剪輯、侯孝

²⁹⁸ 粗體為論者所加，此處「新的符徵」在此節脈絡可理解為《兒子的大玩偶》所運用的攝影、音響搭配運動。

²⁹⁹ 德勒茲著，《電影II：時間—影像》，頁377。

³⁰⁰ 孫松榮，〈新電影的窗框景觀，或新台灣電影的銀幕脈動：從侯孝賢的反身性呈現到蔡明亮的造形展示〉，《電影欣賞學刊》第14期（2011），頁44。

³⁰¹ 孫松榮，〈新電影的窗框景觀，或新台灣電影的銀幕脈動：從侯孝賢的反身性呈現到蔡明亮的造形展示〉，頁44。

賢排戲、陳坤厚攝影。在此並不難察覺，對於當前論述的影像（及其運動）的構成，陳坤厚與侯孝賢的搭檔組合實為「侯孝賢的電影」建立了影像的生命脈絡。



二、新的以前：類型影像的潛在元件

追敘影像的遞延，更早的形式設置以及類型化的痕跡自《風兒踢踏踩》即顯知可覺，學者評論多將焦點放在（侯孝賢作者名下的）「新電影」時期作品，對陳坤厚與侯孝賢早期合作的作品多歸為商業喜劇電影，電影固然有其類型分化，但其中標籤已然預設了價值評判的高低深淺；縱有提及，也或多強調處理元素與自然風格的徵兆，對於音像組構的分析與演化的甚少關注，實為可惜。《風兒踢踏踩》即可見豐富的軌跡套疊的攝影機運動，在後設情節的部屬之下（電影中在澎湖拍攝廣告的劇組，鳳飛飛飾演攝影助理），又置入盲人元件（鍾鎮濤飾演接受角膜移植的盲人），形塑豐富的「觀看／不見」以及連動鏡頭擺設的展演關係。對於「觀看」的反身性與遊戲性，自電影開頭即宣告，鳳飛飛飾演的女主角攝影師拿著相機開頭在岸邊行走，尋找廣告導演羅仔；而後鏡頭逗留在羅仔剛小便過的牆壁上，鏡頭有意停滯，牆壁上「禁止攝影」的油漆字樣從螢幕投映出來。

《風兒踢踏踩》具備顯著的類型操作，不可隱蔽略去，因為正是在類型的手法之中，透露出了巧思與異質的元件動能。傳統正反拍的觀望、伸縮鏡頭（Zoom in, zoom out）的配置，電影在主題曲演唱下正式以一群孩童炸屎的趣味開頭，採用zoom in特寫鏡頭拍攝引線燒盡；屎潑爆臉，又採用zoom in聚焦在穿藍色外套的小孩上身，摳抓黏在臉部的屎塊，小特寫鏡頭持續，一聲帶有粵語口音的「卡！」喊進，又用zoom in將導演與美工置於畫面正中央的構圖方法（見圖1）。



圖 1

著重特定物件的呈現，透明清晰的情節，的確符合古典敘事的構成要素。但因「攝影助理」的角色設計，使得正反拍的「科技性中介」的含義在此更為鮮明，在此部片中遂成為「主觀影像」³⁰²的角色視域之建立與合法化，由鏡頭切換引領了視線變遷與影像攝入，如鳳飛飛返回鹿谷時拍攝母親勞動，又如鳳飛飛與鍾鎮濤為學童拍照時掌鏡的位置轉換（見圖2、圖3，拍攝與被攝的關係互位）。



圖 2



圖 3

在細節設計上，相對於「攝影師」的身份，「盲人」的設定帶入盲人院的建物場影，涉及「觀看」以及「聽覺」關係的變折；如圖4至6所示，編劇上因為感情發生爭吵，連續三顆透過三位劇中主角觀看的鏡頭——鍾鎮濤覺得情感受騙而怒視、心情愉悅的陳友(片中羅仔)轉頭看他離去³⁰³，鳳飛飛似略傷心的側觀窗外——致使正反拍的影像語法產生變異，在形式上採取偏異的角度（不同於以往的180度機位），並伴隨位移運動。

³⁰² 德勒茲著，《電影II：時間—影像》，頁377。

³⁰³ 陳友於電影中飾演拍攝白蘭洗衣粉廣告的香港籍導演羅介文（羅仔），人物層次與表情軸線刻畫單一運動。



圖 4



圖 5



圖 6

當心情壞毀的鍾鎮濤回到失明時期服務的盲人院，因為他已經「復明」，肢體的健全帶動攝影機視域轉換，得以建立由鍾鎮濤觀點的主觀影像「掃視」。(參見圖7、8)



圖 7





圖 8

觀看諸多盲友聆聽收音機播放的小說朗讀：「彷彿正靜待著什麼事情的發生。」³⁰⁴詞句引伸暗示，塑造音像共構層面強烈的視覺情緒體感；在此處，藉由破損的情感與修復健全的身體，所見到／攝入的場景展示了攝影運動的自由度，並放大（因為曾經以及此刻普遍的失明聽眾的緣故）聽覺的歧義聲效向度，可由德勒茲闡述身體與影像的關係來理解：「身體既屬聲效亦屬視覺；影像的所有組成項都重整在身體上」³⁰⁵，換言之，意為著電影存在著「一種影像政治，將影像回歸到身體的態度與姿態上」。³⁰⁶

「觀看」的姿態，《風兒踢踏踩》在元素部屬方面，透過物件啟動「視覺」與「聲音」的體感變異，當鍾鎮濤與鳳飛飛兩人甜蜜蜜地講電話，與歡樂的笑容對映的是形狀詭異的大頭娃娃（見圖9），詭異的笑容形體居畫面左半側，並且發出陣陣強化變調的笑聲；手持電話笑露唇齒的鳳飛飛佔據右側，身體逼壓貼近鏡頭形成右外緣暗影框架，視線與音效將觀看的視線聚焦於大頭娃娃，構成通俗劇（電話傳情）同時兼備幽默元素（聲音形貌）的驚悚雙身。



圖 9

³⁰⁴ 該句為劇中編寫之台詞，原始文本待查證釐清，亦可能為編劇所寫，對比於先前引述杜斯妥也夫斯基《卡拉馬助夫熊弟們》，故有此懸念。

³⁰⁵ 德勒茲著，《電影II：時間—影像》，頁634。

³⁰⁶ 德勒茲著，《電影II：時間—影像》，頁634。

電話彼端的鍾鎮濤，看似熱戀羞澀，但其手指不斷撫觸懸掛於牆上的畫作。(見圖10) 光源自畫面左後方打向電話聽筒此端，將講電話的人影以「畫作」為介面觸媒，投映過去形構右半邊的陰影區，下一顆鏡頭直接該畫作特寫(見圖11)，上一顆鏡頭的光影設計暗示了寒慄氛圍，此刻立即兌現——籠罩於暗幕的畫作在「看」，挺著肥大的紅鼻子、紋著裂痕的眼鏡、定睛微笑似的。此處，若是鍾鎮濤視角的主觀鏡頭，則凸顯情緒與影像的反差；若是無特定人稱視域，影像則具有更開拓的詮釋意涵，一種投向愛情喜劇俗爛橋段的莞爾冷笑，抑或是無意識偶一瞬閃的、暗喻通俗音像圖式行將斷裂的刺點。³⁰⁷



圖 10



圖 11

從定型到創造性，對照《風兒踢踏踩》與《兒子的大玩偶》結尾，可見「定格」的影像手法如何從既有的類型轉製成具備啟發性靜置。作為賀歲喜劇，《風兒踢踏踩》最後畫面靜止，打上四個大紅字樣「恭喜發財」(見圖12)，畫面構圖上，採取淺景深、主要人物置中設計，並且補足臉部光源使面部明晰(可對照圖13)。

³⁰⁷ 取用羅蘭·巴特語。



圖 12



圖 13

《兒子的大玩偶》結尾，當坤樹卸下小丑裝，腳踩三輪車手持大聲公（縱使仍是鋁製的無電器製品），在技術物質「三輪車」與「大聲公」的媒合下，精神煥發地返家想，卻發覺兒子大頭龍大哭不止，於是坤樹又照以往「三明治人」的裝扮，譬若失神地自動拿起白粉款塗臉，妻子驚訝詢問而坤樹恍然抬頭，頓抖地說：「我，我就……」，景框停住於坤樹上半身、進而朝向臉部推進形成特寫。³⁰⁸話語的聲音在還未透露全貌即停寂，亦可能是無法／無力完成言說的終止式，影像則從流動轉為靜置，又同時在靜置中展現推進的操作，裸露意圖與動作，形成一個「兼具凝滯與推移運動的停格，轉譯原著裡坤樹抑制、顫然而失語的『我，我，我……』」³⁰⁹將小說原藉文字表現的人物心緒，轉映成靜止的瞬間，靜止並推進的影像運動構成電影的譬喻語彙，除了凸顯底層人物的無奈困頓，更預示了在「靜止的其後」人物可能遭遇的生命波濤。

三、小結

如此長篇分析上述兩部電影作品，意在指明由陳坤厚掌鏡的影像質素，如何涵納了異質元件（「觀看」的詭異畫作、怪笑的玩具人偶），在類型範式的影像語

³⁰⁸ 孫松榮指出這一個鏡頭的推進動作，由後製完成。見孫松榮，〈新電影的窗框景觀，或新台灣電影的銀幕脈動：從侯孝賢的反身性呈現到蔡明亮的造形展示〉，頁40。

³⁰⁹ 括號內文引自孫松榮，見孫松榮，〈新電影的窗框景觀，或新台灣電影的銀幕脈動：從侯孝賢的反身性呈現到蔡明亮的造形展示〉，頁40。



法中，展露出具備差異質地的運動軌跡（不論有無自覺意識），因而在銀幕平面上佈置張力（以及穩正構圖與打光輔助），具備躍動姿態的影像潛能遂與內有建備的類型主導語彙產生矛盾。

或許正因此攝影影像的自身內部差異觀點，陳坤厚的鏡頭語言展現了雜揉，充滿類型電影的修辭語彙痕跡，卻又時常設計（而非閃現）異質的景框視角與攝影機運動，例如《風櫃來的人》開頭情景，即為對照《風兒踢踏踩》的複訪對象（見圖14、圖15）。「差異」促成流變，陳坤厚與侯孝賢的決裂（在電影的構成關係上），除了是一種風格與排除的證成³¹⁰，更在於選擇相異的影像生成路徑，踏上不同電影生命的創作過程。侯孝賢與陳坤厚合作關係的終止，「導演之名」轄下的影像生命則繼由李屏賓掌鏡；換置攝影指導，李屏賓徵顯了明確的影像質素遞變。



圖 14



圖 15

³¹⁰ 對「新電影」與「作者論」的論述加重推波助瀾。

第四節、雕刻光影框景而自述：論《童年往事》

一九八五年《童年往事》上映，電影由導演侯孝賢口白敘述其童年時光，開展以至青少年的一段（涵納家族史的）生命經驗。以「阿哮咕」為主軸，環繞祖母、父母、姊姊、黨伙、兄弟等人，他們的生活與及日常互動。論者尤其注意到其中「台灣經驗」的生活況味，以及某種可被歸類為平淡況味的影像美學特徵，例如在國共僵持的背景氣氛中，不時有坦克車的聲響（但不直接拍攝車體）、地面留下履帶痕跡（表示部隊移防）；抑或在濕熱的午後，「阿哮咕一家人坐在一起啃甘蔗，收音機卻傳來我空軍擊落兩架中共米格戰鬥機的消息，把戰爭的氣氛又淡化了。」³¹¹這些論述已經觸及表現形式，並談及電影的文本性、其編劇細節，然而此般解讀觀點在影像生命的構成與孕育上尚難以解釋，「影像性」及其生命元素如何運作生成。

一、雕刻「時光」——在窗框之內

自「成長」主題出發，影像要如何表徵自童年到青年的狀態？在家庭中，父親因病總是在椅子上休息、或伏案寫作，其後父親因病亡故，形成了「空缺的椅子」；自此端點延伸的「空椅」其家居空間位置，於畫面中形成了框限的攝影機視角，為家庭關係的人物情感狀態、甚至作為時代背景的歷史脈絡架設了人物的（非意向性運動）活動銀幕平面。例如電影開頭老祖母叫喚阿哮咕，老祖母心心念念回到故鄉，一直滔滔絮說：「不遠……沿著大陸走，沒過多久，過了河壩，就到梅江橋。」³¹²以為只要走過梅江橋就到了；除卻劇中「流亡」至台灣的人物因思念而遂生地理的想望，在此旅途之中，由唐如韞飾演的祖母在拍片的休息空檔撿起路旁芭樂拋擲玩耍，毫無預先設計的此場景便被攝製加進影像之流。又或，鳳中時期的阿哮（游安順飾）追求辛樹芬飾演的吳淑梅，以單腳掛在腳踏車上從淑梅家外滑過，鏡頭停佇在吳淑梅家中窗格，由裏向外靜置了好一刻（參見圖16）。

³¹¹ 陳儒修，《台灣新電影的歷史文化經驗》，頁64。

³¹² 葉蔡著，《想望台灣》，頁106。



圖 16

從「角度」談起。攝影機視角的架設為《童年往事》顯露的其中一項形式癥點，逐漸剝除人物中心觀點、事件情節的主導語彙，轉而關注影像自身（形式的外顯元件）之可能性。縱使情節編排上有諸多涉及青少年的群體事件，但影像似乎總透露著一種「疏離」的質素，意圖並非著重呈顯「衝突」本身，且與《風櫃來的人》固定機位、讓打群架的人物奔跑出入鏡的明顯設計痕跡又有所區辨。換言之，以阿哮為主軸的人物關係（自家庭以至作伙的朋友），除卻上段述及的家族生命史向度，另一面向即為青春（少年）群像，而編劇的情節——大樹下「撞球」、小團體毆鬥、與軍人發生衝突——注視（漸趨鬆動的）壓抑體制氛圍下的少年邊緣性，亦關乎青年生命的自我形象之塑造，與此內容面結合的所謂特意營造的疏離感，即是由此開展的「攝影機—人物」運動與採取之視角。

論者或多謂「侯孝賢的電影」³¹³與小津安二郎足有平行對照的美學趣味，如《童年往事》中阿婆攜著阿哮咕走在大橋形似的鄉野道上（尋找著梅江橋），《東京物語》裏爺爺和奶奶走在熱海的長堤上，有著相應的影像況味。小津尤為人樂道的乃是「榻榻米」攝影機視角，拍攝房間時採低位攝影——攝影機放置於接近榻榻米的位置³¹⁴，直面正拍、甚至微微上仰的視角，此際即為李屏賓蘊藉「自然」

³¹³ 此處括號為解構的意味。

³¹⁴ 低角度與深景深的構圖，在攝影平面上暗示著「真實／世界」的攝入可能，參見中平卓馬、筱山紀信著，《決鬥寫真論》（台北：臉譜，2013），黃亞紀譯。其中攝影作品，與尤金·阿特傑和沃克·伊凡斯的相關論述。

(潛)意識的影像生成學，自人物中心延異³¹⁵至形式的外緣，在執行的落實則如在事件之後，安排無關情節性的空鏡頭／配樂接續。如圖17母女行將別離的取鏡(偏斜側拍、過曝背景)，或如圖18、19屏蔽(母女—子弟)與對映(阿哮—祖母)，人物置身於模糊、朦朧、暗影，李屏賓的攝影美學、或說創作基調，即如其紀錄片《乘著光影旅行》中所呈現——如何細膩地傾視、遊光微影，葉綦論及電影語言認為，以長鏡頭維持時空完整性、構圖深度則保持電影的複雜性³¹⁶，實則透過李屏賓對於光影的打磨與捏塑技藝致之。



圖 17



圖 18

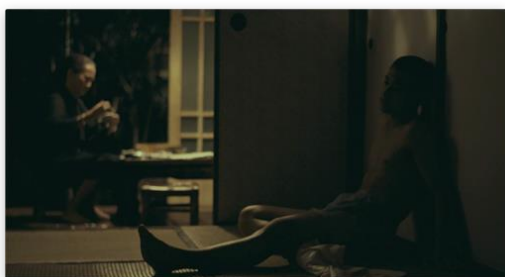


圖 19

³¹⁵ 借用德希達 (Jacques Derrida) 語，景框攝製的重心從「人物行動」轉為「置身的情境」，文本意圖與影像的過度可見《風櫃來的人》，《童年往事》最明顯的運動(衝突)陳規痕跡為梅芳飾演的母親為父親(田豐飾)之死嚎哭段落。

³¹⁶ 葉綦著，《想望台灣》，頁208。

在影像美學的詮釋路徑上，葉蓁引述林年同關於「中國（味）」美學的形式發展可能溯及的論述語脈——納進所謂源遠流長的中國繪畫及詩詞傳統，挪至電影形式而成就的美學核心概念為「鏡游」³¹⁷，以長鏡頭四處遊走觀看（如何牽動人物視域及運動為更深入的論題，其後說明），對於跳脫因果序列的觀點值得注意：

不像由蒙太奇驅策的西方電影一樣，不斷引導觀眾的視覺注意力，操控觀眾情感與理智上的反應，而是讓觀眾自由地觀看、感受、思考，無須跟隨預先設定的連續鏡頭，或非要作出合乎邏輯的結論不可。³¹⁸

此處論及的東方式美學、遠景小人物（中國畫非透視的鋪展手法）、田園山水元素等等，其實顯示非透明意向性的電影取徑，與古典敘事的電影感官機能圖式分隔³¹⁹，於寫生式的鏡頭語彙——看似不明確的意象元件、感知情緒、日常事件——開展蘊含「曖昧性」，將生命經驗的異質與繁多融入「空景」（pillow shot）、靜置／移動的攝影機運動及變形／定型景框。

這種看似平淡無奇的鏡頭，似乎若無所者的日程情境，除了編劇的氛圍鋪排考量，在李屏賓掌鏡的影像語彙流動中，更形塑了「光影、景框」的雕塑轉進，捕捉一種他自己也無法以言語確切言之、關於影像的什麼³²⁰。這難以言明的時刻，正是具備創作性質地的影像生命開展的過程。攝影機攝製的日常生活景觀，如電力公司維修工人懸立電線桿上，恰似安哲羅普羅斯（Theo Angelopoulos）《鶴鳥腳蹠》（1991）的懸吊意象³²¹，在構圖上則接近早期森山大道的奇異視角，卻更顯得平穩而不毛躁騷動。更多時刻，僅僅透過「光」的描繪，即呈現了以往電影表述的敘事意涵，並在無聲（對話）的流動影格中呈顯更多生命的憂傷情狀，如圖20、圖21所示：藉由書桌上一盞檯燈，投覆的陰影刻畫阿哮與母親的表情肌理，如此微光、（看似）靜置的影格，引述德勒茲的話於而言，則為一種「更符合單純感官機能圖式的姿態，一種純視效情境（situation optique pure）驟然浮現」。³²²

³¹⁷ 葉蓁著，《想望台灣》，頁208。

³¹⁸ 葉蓁著，《想望台灣》，頁209。

³¹⁹ 德勒茲著，《電影II：時間—影像》，頁515。

³²⁰ 底線為論者所加。

³²¹ 電影臨近尾聲，攝影機緩緩退後，配合鏡頭縮退，電線桿上的黃衣人逐步納進框架的視線。

³²² 德勒茲著，《電影II：時間—影像》，頁372。



圖 20



圖 21

於是，在鏡頭的捕捉之下，《童年往事》得以將視線投注在介於農村與鄉鎮的過度狀態（在政經發展與生命情境雙層面向上），納進生活的鋪展、循環的背景，一種小城／鎮週而復始的時間³²³，藉由具備多層切割的空間影像呈顯。電影學者鮑威爾讚賞侯孝賢精確的場景設計（staging）³²⁴，讚賞由攝影機所彰顯與隱蔽的影像連續性、動作表情的追跡；然而實際上「景框的架製」為李屏賓所貢獻³²⁵，不僅僅是熟稔、限於定型描述的深焦鏡頭、固定機位、空鏡頭等僵化陳述，重點應為形構其光影的影像邏輯與實踐，以圖22為例說明，阿哮夜半因夢遺起床，透過差異質感（木質窗框、白布單蚊帳）的多層複疊攝影，觀看母親寫信，大片的蚊帳如濃厚油墨將畫面幾近遮去，卻是在此黯淡的微光投影下，構成了被限縮的生命視域——截圖中被侷限於門板與繩線之間書寫的母親（寫信告知遠嫁台北的姊

³²³ 借用巴赫金關於「小省城」的小說元素分析。

³²⁴ David Bordwell, "Transcultural Spaces: Toward a Poetics of Chinese Film," in *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005), p. 158.

³²⁵ 鮑威爾對長拍鏡頭的解釋也有待釐清的部分，他提及長拍較為減省底片，實際情況則相反。

姊自身病情，正如英文片名A Time to Live, A Time to Die所喻示的那般，從「影像」奠定了趨向死／生之慾的推進動力。



圖 22

二、「平面皺褶」：影像生命的始源時刻

承前所述的影像運動／時空有何種非定型、內部生發的流變意涵？可自影像景框所展示的限制性與其間的生命狀態觀之，「格中構圖」的景框攝製為阿喺青春敘事與情感的影像實踐，從母親的病情始動（參見圖23，前後景作為窗架），逐步構築凝陷的壓縮邊緣，有如監獄觀景窗的鐵條垂直禁制。



圖 23

人物處於「窗格」架設的景框，展現其能動／限制性；如圖24，阿哮雙手倒立晃行於房間內，攝影機以略微偏斜的角度納入多重門框線條（垂直為主）³²⁶，阿哮有力的雙臂、平衡感良好的肢體，呈現記憶時空召喚的、與兄弟互動的日常影像；在有限的家居空間中，攝影機取擇角度與線條形體展現了變形多樣性，圖25至圖27為阿哮與兄弟在家中的相處場景，光影及框架映射相異的人物及其情性，隨各人開展的生命狀態移動光的層次與質地、框線佔據的空間與深淺，如圖25為兄弟練習書法，在畫面中下緣書桌上放置的牛奶杯，斜插著的吸管牽引視線投向凝住的神色，與此前母親提筆的悲傷畫面形成映照；圖26阿哮趴睡在榻榻米地板上，異質地的造型陳設與過曝淺景深，顯示兩道自此部影片開展的風格影像語彙——其一、具備變形可能的（內／外）景框，其二、自然光源的超寫實攝製。³²⁷



圖 24



圖 25

³²⁶ 若採取正面攝影，則右中半部向房屋外部延展的空間將被遮蔽。

³²⁷ 此處討論影像的（生命）形式，對於文本性的解讀與詮釋，可另參見李振亞〈歷史空間／空間歷史：從《童年往事》談記憶與地理空間的建構〉



圖 26



圖 27

關於青春生命的可能與其侷限性，從家居空間延展至室外景框，參見圖28與圖29，攝影機有意識地（但非任何類型化視角）框架室內、室外景的相似構圖，當阿哮在家中換衣，實際可見的「運動」景框被夾縮在正中間紙窗拉門與牆壁隔板隔起的長方形區域，夜晚街景則從兩側鐵皮屋瓦狹出的「畫面深處」——紅燈巷，此一焦點開展，雖然為室外空間，但在建物與前景暗影的線條遮蔽下，構成室外的格中景，由細微的幾盞燈點亮畫面的中後深處；這種看似相近的室內／外構圖，其實透過空間的轉置而彰顯了生命的內向通道——螢幕外顯的光影活動所涵納的生命真實，在形式（室內外同構）的引領下，展現如班雅明所言漫遊者的幻景集中在以室內形象出現的街道。³²⁸在這組鏡頭中，並不見慣常的攝影機伸縮，而是藉由人物的移動在定型的框架中，展現空間深度與肢體的遊走；於是（參見圖30、31）透過室外架設的景框，展現肢體的「可能」（阿哮的青春動能）與「不可能」（前述母親病情）。

³²⁸ Benjamin, Walter. "The Flâneur," in *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (London: Verso, 1969/1936), p. 51.



圖 28



圖 29



圖 30



圖 31



在光源的編制上，除卻已然描述過的低光源設置³²⁹，大量採用自然光的情景下，有攝製「真實／寫實」的意圖取向；此外，也展現了利用攝影技術與底片特性，攝入自然光卻構成超寫實的「靜默影像」。圖26阿哮趴睡於前景，後景透入明亮晃晃的光，當阿哮醒來倚靠牆壁而坐，鏡頭維持中淺景深向右推移，背景白幕緩緩推進為朦朧的家居室內，室外白光彷彿幻化為蒸騰的氣息侵入室內（阿哮身處模糊的背景），此處不僅僅是慣用的人物聚焦手法，更以影像一面轉譯當刻的情感狀態，在深夜的尋仇追殺之後（見圖32）影像平面由深（可追逐的空間）轉置為平面（聚焦阿哮），在無語的凝滯表情中呈現了飽滿的思緒——無論詮釋為青春的悵惘、茫然或熱血鬥氣後的不知所以，透過自然光源過曝的淺景深影像形塑充盈思緒／情感意味的平面凹槽。



圖 32

參照圖33，更此之前阿哮陪母親前往診所，在外等待的時刻，阿哮面向的室外一片刺亮，細節都消失溶解於亮部，形成一切堅固事物似乎都將煙消雲散的超寫實光影³³⁰，在人物無語（或無能言語）的情境之中開展電影媒介——光影、框架變形——的純粹影像可能性。

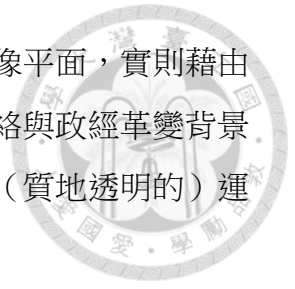


圖 33

³²⁹ 即透過小燈泡、燭光登極簡設計，採用非傳統打光的照明手法。

³³⁰ All that is solid melts into air. 借用自馬克斯（Karl Marx）。

看似情節無甚推進、什麼事情（或衝突）無特別發生的影像平面，實則藉由音像形式包含了生命的豐富奏摺，此即為一種呼應寫實主義脈絡與政經革變背景



電影生命開端。引用德勒茲所言，即可見得此種與古典敘事（質地透明的）運動—電影，相異的組成影像因子及其特性：

感官機能連結的斷裂不只影響了再皺摺、再深掘的話語行動，聲音僅能溯回它自身或其他聲音。它同樣也影響著現代電影中的視覺影像，這樣的視覺影像現在揭露出任意空間、空無、切離等特性化空間³³¹。就像是話語為了能夠變成奠基行動而抽離出影像，而影像則重組著空間的基礎、「基層」、話語中之前與之後、人的之前與之後的靜默力量。³³²

因而在無確切意圖、明晰導向的影像中，人物的話語及行動、以及影像自身（攝影機運動、空景的採用）遂生成可供深層探掘的流動平面，如圖34「未明的電燈」（對比於暗夜室內／外的微弱燈火），或圖35，阿哮告白吳淑梅後得知的答覆：「等你考上大學再說吧」，攝影機晃動地跟拍此段在持續壓抑後終於透氣，蒼白而陽光燦爛的日子。集結在侯孝賢導演的電影團隊，李屏賓掌鏡的影像形塑一種呼應「自傳體」敘事與「回歸現實／寫實」的影像生命開端。



圖 34



圖 35

³³¹ 此段引文底線為論者所加，強調此刻申述的「影像」特性。

³³² 德勒茲著，《電影II：時間—影像》，頁700。

三、音像的技術性機關與調度

陳坤厚與侯孝賢的導演組合，中間穿插編劇群的工作人員變動（加入異質的文本活力）³³³，到李屏賓以新銳攝影師身份參與攝製，電影音像作品從賀歲喜劇片如《風兒踢踏踩》的類型片尾凝定，到《兒子的大玩偶》展現景框操作性、標誌「新電影」過渡的創造性停格，以至《童年往事》整體淡靜風格——聚焦阿哮的「人物—景框」——的影像生命生成，呈現了歷時開展的音像創造性，藉由攝製的技術過程將人與世界的存在關係呈顯在銀幕上，意即透過技術／物質而塑就的「一種視聽時間流的介面關係」³³⁴，電影音像自偶像化敘事（鍾鎮濤、鳳飛飛等）提供的快感娛樂消費，逐步生成、轉置為以形式形構聲光感知情境的影像生命，或謂生命影像。



圖 36



圖 37

³³³ 由朱天文（《小畢的故事》）、吳念真（《戀戀風塵》）、侯孝賢（《童年往事》）主導的編劇在故事、情節、人物設置上呈現各自的文本性質地。

³³⁴ 龔卓軍，《身體部署——梅洛龐蒂與現象學之後》，頁250。

除卻上述的景框設置與流動音像，《童年往事》具備豐富的細節更待開展詮釋，如組圖36與37由流動的影格切換成靜置的泛黃照片，在這流逝的幾秒鐘內，影格的操作顯示了「複顯」的檔案／記憶質性，藉由復刻相片的臨摹、如此再影像化，形設具備高度後設性的剪輯窗框；此外亦呈現了有巧思的音畫面設計與及表演調度，如圖38所示，阿哮咕告知父親考中省立鳳中消息，蕭艾飾演的姊姊與母親和其它兄弟跪在家中擦地板，自畫面右側一路後退抹擦到左側景框，期間不斷「自述回憶」——姊姊跪抹地板而發生（「聲」）獨白——更早之前獨自攜跟屁蟲阿哮咕上台北考一女中，但是落榜，緊接著下一顆鏡頭即在洗衣間落淚。「要是考上就好了。」這一句陳述顯示另一種電影聲音檔案的展演性：與其它人同時間層，畫內畫外的音響同步存有，然而狀態差異隔離的表演形式。



圖 38

如同烏鄧（James Udden）所提醒的，「量測電影鏡頭的長度」本身即是粗糙的做法³³⁵，不論是電影作品還是單一鏡頭、音像，僅能逐一描繪與分析；換言之，所有化約的陳述都在背離。本文的分析取徑即欲貼近形式的癥點，掌握流變及其生成的瞬間（對映當刻、前後之音像作品）。《童年往事》結尾處，阿哮兄弟們「觀看」祖母僵直軀體，不再有言語，只有旁白述說（參見圖39至三41的連續鏡頭組圖）；由深景的窗外向內裏凝視，層疊架掩的開闔窗框，祖母躺在畫面中心、處於

³³⁵ 原文採用crude一詞，見James Udden, ““This Time He Moves!”: the deeper significance of Hou Hsiao-hsien’s radical break in *Good Men, Good Women*,” in *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts* (New York: Routledge, 2007), p. 202.

暗影凝聚的焦點；下一顆鏡頭由斜後側拍攝，可見「自然光反差過曝」的一貫影像語法，靜置的影像流之中飽含強烈的情感質素。



圖 39

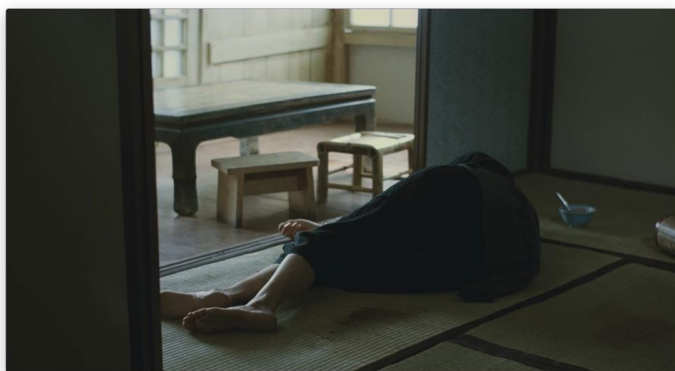


圖 40



圖 41

而後，接續著蒼茫的光景白幕，由斜角拉正為「死亡的注視」——憑此「影像的痕跡」(形式癥點)攝製生命痕跡的影像化³³⁶——如圖41，不肖的子孫「觀看」，直愣地注視，彷彿靜止的畫面其實沒有；只能在時延中「觀看」，此刻置身如此純

³³⁶ 底線為論者著重所加。

粹聲光感知情境的人物反應，呼應前述《風櫃來的人》阿清友伙面對高雄／旗津的都市、人際樣貌，當刻僅能「目瞪口呆」。自前述而後至，電影串組的動／靜鏡頭、聲響再製、文本以至細節機關，《童年往事》揭示了一種「新電影」³³⁷始發的音像流遞，鑲嵌於影格之中——涵納銀幕中老邁的軀體／自傳聲線的回憶敘事——的生命電影。

四、小結

最後，（繞道而）總結言之，若說某種風格化的「無風格」影像掌握，實則藉由攝影師展演，與不同導演、創作劇組之才賦合作，生命電影音像則是為一種「生成／流變」的關係——一部作品的影像流、光線、視角在模塑中逐環節建成。越接近純粹的光影，或說光影的純粹性，則越朝往「零度」回歸；在影像形成的平面上，匯聚了「光線（未被知覺的諸影像）與力量（諸影像間的關係）」。³³⁸影像因此脫離了再現的掣肘，於自身內在得以無窮更新，當「一切超越性都被此平面的絕對內在性（immanence）所消弭」³³⁹於是虛擬成為可能。

如此發展以至其後，李屏賓與杜可風合作攝影的《墮落天使》（1995，由王家衛導演），便展顯了攝影機碰撞的強烈身體感知，屏幕極度貼近肢體並且由於鏡頭而導致形變——近大遠小、廣角稜鏡。譬若天使一號「殺手」（黎明飾）最終遭受眾人槍擊，攝影機迴旋環視、滿佈血痕的主觀視角，由此運動引領的觀點／視域的變遷，在作者標籤底下開展的生命影像，更擴及至不同的電影場域、抑或文化研究論題（世界／華語「電影研究」，打上「問號」），則為此後可延伸的研究深述開展空間。

³³⁷ 或許帶有所謂「作者之名」積沙成塔之效用。

³³⁸ 楊凱麟，〈德勒茲哲學中零度影像之建構〉，《揭諦》第5期（2003），頁228。

³³⁹ 楊凱麟，〈德勒茲哲學中零度影像之建構〉，頁229。

第五章、結論



哲學理論自身跟它的對象同樣是一種實踐。它是概念的實踐，並根據與它產生互涉的其他實踐來檢討自身的實踐……電影本身是一種新的影像與符徵的實踐，而哲學在其中就負責作為概念實踐的理論工作。

——德勒茲³⁴⁰

從一九八〇年代起，台灣電影與先前國內類型電影以及好萊塢產生明顯的區別，電影的美學形式革新、內容關注台灣的社會現實、甚至抱持批判意識。本篇論文回溯「台灣新電影」發軔的原初時光，欲圖探究具備生命力質素的之音像電影的生成考察。布迪厄談及場域作為分析概念時，提點在考察實際經驗時必須注意時間向度的「歷史性」，社會關係在時間中流通變動，不同位置的行動者、資本種類與額度變異影響權力關係的生產與支配，「社會行動者……基於他們的軌跡和他們利用自身所有的資本數量和結構在場域中所佔據的位置，他們具有一種使他們積極踴躍地行事的傾向，其目的要麼是竭力維持現有的資本分配格局，要麼是起而顛覆它。」³⁴¹

新電影在電影場域中始終必須面對市場票房的壓力，但是在票房之外，它們獲致的成就（或說影響力）實則呼應全球藝術電影的發展脈絡，讓臺灣電影納進世界性的文化藝術序列，以象徵資本穩固其在電影場域的活動力與觀影視閱。本文解釋正典論述的形塑過程，關注場域之所以能（動態地）確立，關鍵在於以「複數的作者」群體態勢做成的行動者得以「發揮其天賦」，塑造不同於以往被視作娛樂消費的產品（但並非踢除消費的意涵），台灣電影場域在八〇年代的時間點上，模塑了一種美學意義的生產與及受到國際影展肯認的詮釋循環。

一、因有光而揭示：複數的作者

Douglas Kellner認為彼時深具台灣印記的新電影具備了共同（而內部有差異）的風格取向與主題關切，結合現代主義的美學技巧來凝視社會寫實³⁴²，而具備如此明顯區辨意味的新電影其實是由一群人透過運動而達成的，如白睿文所言：「新

³⁴⁰ 摘自德勒茲，《電影II：時間—影像》，頁742。

³⁴¹ 布迪厄，華康德著，《實踐與反思：反思社會學導引》，頁149。

³⁴² Douglas Kellner. "New Taiwan Cinema in the 80s," from *Jump Cut*, no. 42, December 1998, pp. 101-115. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/80sTaiwanCinema.html> (2014.06.03 徵引)

電影創作者在80年代初期和中期的合作精神，看侯孝賢主演楊德昌導演的《青梅竹馬》、楊德昌幫侯孝賢的《風櫃來的人》做音樂、吳念真在《光陰的故事》等片客串角色，還有幕後人才杜篤之、陳博文、廖慶松、李屏賓、詹宏志等人周旋在不同導演和班底之間，便可想而知當時的特殊團隊精神。」³⁴³，新電影作為一個電影運動匯集了不同美學期待的行動者，並不僅僅符合「第三電影」或「國族電影」此般總體化的論述標籤³⁴⁴，而是團隊群體蘊育的嶄新電影音像生命之生成，並於此際打開了台灣電影場域與其後進一步新新浪潮的電影藝術發展空間。³⁴⁵

本篇論文借用布迪厄、傅柯與巴特的理論話語架設分析概念，新電影工作者以行動者(agent)的身份佔據了電影場域的重要位置，以彼此所擁有的各種經濟、文化或其它資本，在此場域中進行著變動的作用。新電影運動所標識出的意義，即在於有別於票房取向的藝術象徵地位獲得重視，顯示「相對自主性(autonomy)」、「擺脫權力系統絕對制約的過程」。³⁴⁶本文回顧既有的研究論述，企圖開展不同於歷時性、社會學式、抑或作者論美學的框架取徑，以布迪厄的場域概念重新聚焦新電影的發展時期——以一種看似靜止的姿勢，切入細微流動的影格之間。顧及彼時電影場域與其它場域相應的(權力)關係作為背景架構，探討新電影生成之關鍵即在於「複數的作者」；透過複合而型構的音像作品，對於其生命力詮釋的試圖，則透過聯結不同的理論與研究對話，同步拓展作品美學涵納的意義延伸。

布迪厄如是論述行動者與其置身其中的社會關係：「這些行動者都擁有在此場域中發揮作用(亦即產生效用)所必需的稟賦。並且，正是我們對這些行動者置身並形成於其中的場域本身的認識，使我們能夠更好地把握他們特立獨行的根源，把握他們的觀點或(在一個場域中的)位置的根源。要知道，他們對世界(以及場域本身)的特有觀念正是從這種觀點或位置構建出來的。」³⁴⁷，此處提及的稟賦常被視作創作者的才能，其實也就是創作者所掌握的獨特文化、符號或象徵資本，據此引用布迪厄的觀點，意在提醒——不僅是論者，尚包括觀閱的群眾，電影的工作人員自身——這些才能、天賦的聚集實為新電影的生成背景，例如侯孝

³⁴³ 白睿文編訪，《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》，頁95。

³⁴⁴ 葉蓁著，《想望台灣》，頁202。

³⁴⁵ Yueh-Yeh Yeh and Darrell Davis. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005). pp. 1. 原文：「New Cinema lost its momentum in the later 1980s. However, it created a space for further developments.」

³⁴⁶ 張倩，《皮埃爾·布迪厄及其《藝術的法則：文學場的生成與結構》研究》，頁8。

³⁴⁷ 布迪厄，華康德著，《實踐與反思：反思社會學導引》，頁146-147。

賢團隊鏡頭下的臺灣，楊德昌團隊景框中的台北，特定的歷史時空、現代經驗塑成他們的獨特性，而就像詮釋學所提示的，它們作品所展現的獨特視野讓觀影群眾如我們得以掌握異於己身的觀點，重新審視我們也同樣置身其中的社會。

總結而言，本文回顧台灣新電影初始時期，電影工作者透過群體合作模式，成為「複數的作者」型構新電影之生命，並闡釋新電影「寫實」的命題：如何以寫實美學的概念作為統導，開展後述的電影分析，對應「回歸現實」的寫實主義美學與倫理，透過複合的電影語彙（技術／形式）交織成複數作者的藝術體。

二、「生成／流變」：新電影的音像生命型

由群體而塑致的「新電影」成就，其美學並非固定、僵化的形式或主題意識，而是「流變」，自內容以至形式要反前述的類型化敘事，當自身亦化為類型（或擁有近似的危機之時）亦將反對自身，換言之，沒有固著的新電影是什麼，只有流動變化。無論素人演員肢體表現僵硬或自然、鏡頭固著或移動，電影的生命由諸般面向交織共構，對應鑲嵌於時代轉折遞變的背景脈絡，處理現代人普遍遭逢的現代性，指向世代的經驗共譜、個人與群體的感受及經驗重構，面對有待重整的、拾掇起的零碎現實經驗。

例如「肢體」與「聲音」作為表徵呈現的載具，但並非物化的客氣或器械，而是具有生命力同時亦為見證的紀錄項，表演並非僅止於人物再現，聲音與音效的處理也非擬真或再製，在紀錄／指涉現實的環節中，類型化與古典電影敘事成規的元素亦被納入應用，同體雙面地打破既有敘事整體，包覆在更大的「新電影」生成之中。《海灘的一天》指涉的意義較為顯明、情境銜接緊湊，《風櫃來的人》融合類紀錄片的景觀素材，嘗試非人稱觀點的攝影機運動；兩者在電影語法的取擇，相互顯像了精準的鏡頭語彙與其變異潛能。

上述複訪兩部電影的美學論述，意旨提點可供進一步深化探索的分析向度。在人物言說的切面，可再納進廣義的電影工作群眾，如製片組、燈光師、電工技術人員，除卻既有可得瀏覽的文史資料，必須更豐富確實地掌握，還可更進一步設計訪談——呼喚電影圈人固有的慷慨熱情³⁴⁸；另外關於電影的攝製歷程，技術性的實務知識與技能（音響、設置器材，以至後製等），若得以熟習並結合工藝概

³⁴⁸ 論者在與同輩電影界朋友拍片、合作的過程，對此深有感觸，資源有限的情景下，大多願意幫忙，富有「手作」味道的人情交流。

念基礎（如色彩學、音響學），將毋忘遺落政經歷史的提醒係於左胸，配予理論精讀或能開展更遼闊的電影美學之研習。

再者，亦可將視野擴延至被遺落的屏光。從一九八二年至今，當初遭到反動勢力圍剿的新電影不僅已是電影史冊被標記放大的名字，新電影（以詹宏志文所舉《戀戀風塵》為例）因為流通、修復，仍被廣義的大眾所知、所觀、所重視，被視為台灣電影藝術與文化豐厚的奠立基底，而舊電影如《最愛》等數片則已淹沒消隱於電影觀閱或研究的視域之外，有待研究者再度審視挖掘。

本論文肢解作者之名、「請下神壇」的論述操作，其實僅出於純粹的冀望——讓被隱蔽的秀逸創作者之名受顯揚、使僵固的美學再而新化，迴返至文本性與影像性的躍動脈，台灣電影即可如持續地繁演行走，如德希達（Jacques Derrida）於阿圖塞（Louis Althusser）喪禮上的致詞：

「不要總體化、不要簡單化、不要阻擋他的步伐、不要使軌跡凝固不變、不要追求某種優勢、不要抹殺事物也不要抹平，尤其不要做自私的打算，不要據為己有或重新據為己有（即使是通過那種名為拒絕而實為打算借此達到重新據為己有之目的的悖論形式），不要佔用過去和現在從來都不可能據為己有的東西。」³⁴⁹

三、結語

生命的生成與流變，無定型、無定向。譬若無垢舞團朝內修煉的身體美學——靜、定、鬆、沉、緩，自脊椎而發的練習是大技術，脊椎擁有細節，與牆壁的關係從對抗、倚賴，以至於放鬆的託付。看似無關的事物或許終有連結：堅硬的牆壁，或如政治經濟美學的制型框架（Tweedie設置的框架背景）；節節舒緩的脊椎，每一節珍藏著須彌，電影諸項環節——攝影、肢體、編劇、音聲，俱如是。從創作自身發展音像生命，構成「與前度可觀對比」之肌理，去類型化的敘事、表演、錄音攝製。德勒茲說：「藝術的前緣即媒介」作為朦朧的切入點，寫實的美學倫理意涵與表現形式，自皺褶而脫離界域。環境與框架之為場域，有如舞台之布幕，舞者須守住自己，維持圓。持續施力地不忘卻鬆，自肌理深細微處旋轉，畢力窮盡汗淚淋漓的核心所在，那並不允諾的詩性、文學、藝術流變與生成之棲居處。

³⁴⁹ 摘自張惠菁，《雙城通訊》（台北：聯合文學，2013）。

參考書目



電影作品

- 《風兒踢踏踩》（1981）
- 《兒子的大玩偶》（1983）
- 《風櫃來的人》（1983）
- 《海灘的一天》（1983）
- 《童年往事》（1985）

英文書目

- Barthes, Roland. "From Work to Text," in *Image, Music, Text*, pp. 155-164. New York: Noonday Press, 1977.
- . "The Death of the Author," in *Image, Music, Text*, pp. 142-149. New York: Noonday Press, 1977.
- Benjamin, Walter. "The Flâneur," in *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Trans. By Harry Zohn. London: Verso, 1969/1936.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Translated by Susan Emanuel. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1996 (First Published 1992).
- Cook, Pam Ed. *The Cinema Book*, London: BFI, 2007.
- Davis, Darrell William and Ru-shou Robert Chen (Editor). *Cinema Taiwan: Politics, Popularity and State of the Arts*. New York: Routledge, 2007.
- Foucault, Michel. "What Is an Author?" in Paul Rabinow and Nikolas Rose eds. *The Essential Foucault: selections from essential works of Foucault, 1954-1984*, pp. 377-391. N.Y.: Cornell University Press, 2003.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan, New York: Vintage, 1995.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge, 2000.

Hong, Guo-Juin. *TAIWAN CINEMA: A CONTESTED NATION ON SCREEN*. UK: CPI Antony Rowe, Chippenham and Eastbourne, 2013.

Kramer, Peter and Alan Lovell (Editor). *Screen Acting*. London: Routledge, 1999.

Lu, Sheldon; Yeh, Emilie Yueh-yu (Editor). *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.

Tweedie, James. *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization*. New York: Oxford University Press, 2013.

Yeh, Yueh-Yeh and Darrell Davis. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. New York: Columbia University Press, 2005.

Young, Eugene B., Gary Genosko and Janell Watson. *The Deleuze and Guattari Dictionary*. Bloomsbury Academic, 2013.

中文專書

小野，《一個運動的開始》（台北：時報，1986）。

——，《白鴿物語》（台北：時報，1988）。

中平卓馬、筱山紀信著，《決鬥寫真論》，黃亞紀譯（台北：臉譜，2013）。

尤金諾·芭芭、尼可拉·沙娃里斯著，《劇場人類學辭典》，楊莉莉、厲復平、鍾明德審訂，丁凡譯（台北：書林，2012）。

王昀燕，《再見楊德昌：台灣電影人訪談紀事》（台北：時周，2012）。

布迪厄著，林志明譯，《布赫迪厄論電視》（台北：麥田，2002）。

布迪厄(Bour, P.)，華康德(Wacquant, L.D.)著，《實踐與反思：反思社會學導引》，李猛，李康譯（北京：中央編譯，1998）


白睿文編訪，《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》（新北市：印刻，2014）。

皮皮，《安東尼奧尼猜想及其他》（上海：上海文藝，2011）。

朱天文，《好男好女：侯孝賢拍片筆記，分場、分鏡劇本》（台北：麥田，1995）。

朱天文，《千禧曼波：電影原著中英文劇本》（台北：麥田，2001）。

吳念真、朱天文編，《戀戀風塵》（台北：三三，1987）。

- 
- 李天鐸，《台灣電影、社會與歷史》（台北縣：揚智，1997）。
- 李幼新編，《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986）。
- 李立群，《演員的庫藏記憶：李立群的人生風景》（台北：中正文化，2008）。
- 李屏賓，《光影詩人李屏賓》（台北：田園城市，2009）。
- 李焯桃編，《一一重現楊德昌》（香港：香港國際電影節協會，2008）。
- 汪民安主編，《文化研究關鍵詞》（台北：麥田，2013）。
- 卓伯棠主編，《侯孝賢電影講座》（北京：廣西師範大學出版社，2009）。
- 周蕾著，《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》，孫紹誼譯（台北：遠流，2001）。
- 林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲夢時光：侯孝賢電影的城市、歷史、美學》（國家電影中心，台北市，2014）。
- 林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲戀人生：侯孝賢電影研究》（台北：麥田，2000）。
- 迪倫·伊凡斯著，《拉岡精神分析詞彙》，劉紀蕙、廖朝陽、黃宗慧、龔卓軍譯（台北：巨流，2009）。
- 孫松榮，《入鏡 | 出境：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐》（台北：五南，2014）。
- 唐·德里羅著，《白噪音》，何致和譯（台北：寶瓶，2009）。
- 迷走·梁新華編，《新電影之外/後》（台北：唐山，1994）。
- 迷走·梁新華編，《新電影之死：從《一切為明天》到《悲情城市》》（台北：唐山，1991）。
- 張惠菁，《雙城通訊》（台北：聯合文學，2013）。
- 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者：廖慶松》（台北：典藏藝術家庭，2009）。
- ，《聲色盒子》（台北：大塊，2009）。
- 陳培豐，《想像和界線：台灣語言文體的混生》（台北：群學，2013）。
- 陳儒修，《台灣新電影的歷史文化經驗》（台北：萬象，1993）。

- 
- 傑夫·代爾著，《But Beautiful然而，很美》，韓良憶譯（台北：麥田，2012）。
- 普多夫金著，劉森堯譯，《電影技巧與電影表演》（台北：書林，1980）。
- 焦雄屏，《台港電影中的作者與類型》（台北：遠流，1991）。
- 焦雄屏，《台灣新電影》（台北：時報，1988）。
- 黃以曦，《離席：為什麼看電影》（新北市：八旗文化，2013）。
- 黃建業，《楊德昌電影研究》（台北：遠流，1985）。
- 黃建業等著，區桂枝主編，《楊德昌：台灣對世界影史的貢獻》（台北：躍昇文化，2007）。
- 黃建業編，《跨世紀臺灣電影實錄. 1898-2000》（台北：文建會，2005）。
- 黑格爾著，《小邏輯》，賀麟譯（台北：商務印書館，1998）。
- 楊小濱，《欲望與決爽：拉岡視野下的當代華語文學與文化》（台北：麥田，2013）。
- 楊澤編，《狂飆八〇——記錄一個集體發聲的年代》（台北：時報，1999）。
- 痲弦，《痲弦詩集》（台北市：洪範，1981）。
- 葉蓁著，《想望台灣》，黃宛瑜譯（台北：書林，2010）。
- 葉龍彥，《八十年代台灣電影史》（新竹市：新竹市影像博物館，2003）。
- 詹正德，《看電影的人》（台北：有河、一人，2014）。
- 瑪莉塔·史特肯、莉莎·卡萊特著，陳品秀譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》（台北：臉譜，2009）。
- 劉紀蕙，《文學與藝術八論：互文·對位·文化詮釋》，台北：三民，1994）。
- 劉現成編，《拾掇散落的光影：華語電影的歷史、作者與文化再現》（台北：亞太圖書，2001）。
- 德勒茲著，《電影I：運動—影像》，黃建宏譯（台北：遠流，2003）。
- ，《電影II：時間—影像》，黃建宏譯（台北：遠流，2003）。
- 鄭秉泓，《台灣電影愛與死》（台北：書林，2010）。

橋本忍著，《複眼的映像：我與黑澤明》，張秋明譯（新北：大家，2011）。

盧非易，《台灣電影：政治、經濟、美學（1949-1994）》（台北：遠流，1998）。

龔卓軍，《身體部署——梅洛龐蒂與現象學之後》（台北：心靈工坊，2006）。

讓—米歇爾·付東著，《楊德昌的電影世界》，楊海帝、馮壽農譯（成都：商務印書館，2010）。

專書篇章

張錦忠，〈洞見與不見：這些人那些影片〉，收錄於李幼新編《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986），頁89-94。

陳國富，〈臺灣有，香港沒有〉，收錄於李幼新編《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986），頁69-72。

彭小芬，〈李屏賓語錄〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁270-272。

黃建業，〈一九八三年臺灣電影回顧〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁48-60。

——，〈一九八四年臺灣電影回顧〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁61-67。

——，〈文學電影的兩個啟示〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁339-341

黃聰洲，〈淺論戰後臺灣電影與臺灣社會之互動關係——戰後臺灣電影發展概略〉，收錄於李幼新編《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986），頁1-7。

楊士琦，〈中影削好「蘋果」再送檢〉，收錄於李幼新編《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986），頁46-48。

——，〈兒子險些失去玩偶〉，收錄於李幼新編《電影·電影·人電影刊物》（台北：自立晚報，1986），頁44-46。

詹宏志，〈臺灣新電影的來路與去路——一個報導與三個評論〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁25-39。

趙曼如，〈廖慶松訪談錄〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁265-269。

齊隆王，〈臺灣電影批評的傾向〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁40-46。

謝仁昌、楊海娟，〈杜篤之語錄〉，《台灣新電影》（台北：時報，1988），頁273-278。

期刊論文

江凌青，〈從媒介到建築：楊德昌如何利用多重媒介來呈現《一一》裡的台北〉，《藝術學研究》第9期（2011），頁167-209。

李幼鸚鵡鵲，〈不在浪潮中，不為退潮傷——領先潮流、自成高潮的邱剛健〉，《典藏今藝術》第272期（2015）。

李行口述，俞嬋衢整理，〈時代的斷章「一九六〇年代台灣電影健康寫實影片之意涵」座談會〉，《電影欣賞》第6期（1994），頁13-58。

李育霖，〈義肢現代性：台灣健康寫實電影的文本敘述、機器組配與義肢影像〉，《文山評論：文學與文化》第1期（2012），頁1-26。

李紀舍，〈台北電影再現的全球化空間政治：楊德昌的《一一》和蔡明亮的《你那邊幾點？》〉，《中外文學》第33卷第3期（2004）。

李振亞，〈歷史空間／空間歷史：從《童年往事》談記憶與地理空間的建構〉，《中外文學》第10期（1998），頁48-64。

沈曉茵，〈《南國再見，南國》：另一波電影風格的開始〉，《藝術學研究》第11期（2012），頁49-84。

——，〈馳騁台北天空下的侯孝賢——細讀《最好的時光》的〈青春夢〉〉，《電影欣賞學刊》第18-19期（2013），頁32-44。

——，〈冬暖窗外有阿郎：台灣國語片健康寫實之外的文藝與寫實〉，《台灣文學研究學報》第20期（2015），頁191-218。

林文淇，〈侯孝賢早期電影中的寫實風格與敘事〉，《1996台北金馬影展：華語影片觀摩展專題特刊》（台北：金馬獎執行委員會，1996），頁60-67。

——，〈「醜味」與侯孝賢電影詩學〉，《電影欣賞學刊》第6期（2007），頁104-117。

——，〈鄉村城市：侯孝賢與陳坤厚城市喜劇中的臺北〉，《藝術學研究》第11期（2012），頁1-48。

林景蘇，〈侯孝賢的電影美學與語言〉，《應華學報》第1期（2006），頁165-196。

孫松榮，〈作為影像命題的視聽檔案〉，《文化研究》第6期（2008），頁43-80。

——，〈電影寫實主義的轉向：從巴贊、羅塞里尼的義大利「新寫實主義」到當代亞洲電影（蔡明亮、賈樟柯、魏拉希沙可）的再創造〉，《電影欣賞學刊》第138期（2009），頁137-160。

——，〈「複訪電影」的幽靈效應：論侯孝賢的《珈琲時光》與《紅氣球》之「跨影像性」〉，《中外文學》第4期（2010），頁135-169。

——，〈新電影的窗框景觀，或新台灣電影的銀幕脈動：從侯孝賢的反身性呈現到蔡明亮的造形展示〉，《電影欣賞學刊》第14期（2011），頁39-54。

張世倫，〈遲到的新潮、未竟的運動：「台灣新電影」的現代想像〉，《典藏今藝術》第272期（2015）。

張冷，〈穿過記憶的聲音之膜——侯孝賢電影《戲夢人生》中的旁白與音景〉，《電影欣賞學刊》第13期（2010），頁33-47。

張靄珠，〈蔡明亮電影的廢墟、身體、與時間—影像：析論《天邊一朵雲》、《你那邊幾點》及《黑眼圈》〉，《中外文學》第4期（2013），頁79-116。

梁秉鈞，〈胡金銓電影：中國文化資源與六〇年代港台的文化場域〉，《現代中文文學學報》第1期（2007），頁101-113。

郭幼龍，〈民眾對台灣電影的評價與電影消費行為之關係研究〉，《新聞學研究》第60期（1999），頁39-92。

陳瑞文，〈德勒茲的電影系譜：電影與哲學互為的來龍去脈〉，《現代美術學報》第21期（2011），頁105-136。

陳儒修，〈從台灣電影觀看巴贊寫實主義理論〉，《電影欣賞學刊》第138期（2009），頁125-136。

陳薏如，〈《兒子的大玩偶》電影改編的文本互涉〉，《育達科大學報》第23期（2010），頁1-18。

馮建三，〈地方政府的隱身：論台灣音像政策的特徵，以歐美為對照〉，《台灣社會研究季刊》第36期（1999）。

黃仁，〈台灣健康寫實電影的興起和影響〉，《電影欣賞》第6期（1994），頁25-37。

黃建宏，〈台灣的新影像時代——從新電影到後電影〉，《影像研究·藝術思維》（台北：臺北市立美術館，2007），頁111-138。

黃儀冠，〈台灣鄉土敘事與「文學電影」之再現（1970s-1980s）——以身份認同、國族想像為主〉，《台灣文學學報》第6期（2005）。

楊凱麟，〈德勒茲哲學中零度影像之建構〉，《揭諦》第5期（2003），頁215-237。
——，〈荒蕪的生命、茂盛的影像——論蔡明亮電影的內框與平行主義〉，《文化研究》第15期（2012），頁147-168。

葉月瑜，〈影像外的敘事策略：校園民歌與政宣電影〉，《新聞學研究》第59期（1999），頁41-65。

廖金鳳，〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉，《電影欣賞》第6期（1994），頁38-47。

鄧紹宏，〈這次他開始旅行了〉，《文化越界》第1期（2015），頁135-160。

謝世宗，〈再探侯孝賢《風櫃來的人》：一個互文關係的研究〉，《台灣文學研究學報》第17期（2013），頁9-32。

魏玟，〈從在地走向全球：台灣電影全球化的歷程與類型初探〉，《台灣社會研究季刊》第56期（2004），頁65-92。

學位論文

古淑薰，《台灣電影生產場域分析，1998-2003》（台北：輔仁大學大眾傳播研究所碩士論文，2004）。

石宛蓉，《電影攝影師杜可風的流動圖像》（台南：臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所碩士論文，2013）。

林昱，《台灣影評活動的文化政治與經濟：從「新電影」到「後—新電影」》（臺北：政治大學廣播電視研究所碩士論文，2013）。

張世倫，《台灣「新電影」論述形構之歷史分析（1965-2000）》（臺北：政治大學新聞所碩士論文，2001）。

張倩，《皮埃爾·布迪厄及其《藝術的法則：文學場的生成與結構》研究》（蘭州：西北師範大學文藝學碩士論文，2010）

鄭功杰，《港台八零年代以來華語電影之製作趨勢與未來展望》（新竹：清華大學社會學研究所碩士論文，2012）。

謝宜儒，《擺盪於動靜間的非敘事影音：以黑川良一《流變：五個視野》為例》（台北：台灣大學音樂學研究所碩士論文，2015）。

電子媒介

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction."

<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>
(2015.06.03 徵引)

Kellner, Douglas. "New Taiwan Cinema in the 80s," from *Jump Cut*, no. 42, December 1998, pp. 101-115.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/80sTaiwanCinema.html>
(2014.06.03 徵引)

Kellner, Douglas. "New Taiwan Cinema in the 80s." from *Jump Cut* no. 42(December, 1998): 101-115.

<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/80sTaiwanCinema.html>
(2014.06.03)

林志盈訪問整理，《侯孝賢自述》（台北：電影資料館，2005），

<http://www.douban.com/group/topic/17178723/>（2015.05.25 徵引）

肥內，〈從《女朋友們》到安東尼奧尼（或，描繪一個導演的創作軌跡是否必要？）〉，
《掘火檔案》，<http://digforfire.net/?p=10849>（2015.04.24 徵引）。

金雯，〈電影是導演的，攝影師都是幫忙的〉，《新週刊》第347期，

<http://www.newweekly.com.cn/newsview.php?id=3440>（2015.05.04 徵引）。

陳煒智，〈從此，電影有了五彩光芒：Technicolor 的早期發展〉，《放映週報》
第498期（2015），http://www.funscreen.com.tw/FunClass.asp?FC_ID=448
（2015.03.17 徵引）。

傅可恩，〈黑格爾談面相學與顛相學〉，《芭樂人類學》，
<http://guavanthropology.tw/article/6442>（2015.06.08 徵引）。

路況，〈假如教室像電影院——德勒茲的電影符號學〉，《夢賓館》，
<http://hoteldaydreamer.diandian.com/post/2010-11-04/17691859>（2014.03.10 徵
引）。

簡偉斯，〈一九六〇年代義大利「新寫實主義」在台灣的折射：以白景瑞的「健
康寫實」電影為例〉，《藝術觀點》，<https://www.readability.com/articles/vaewgzxs>
（2014.12.27 徵引）。

