

電影藝術賞析 以侯孝賢的《戀戀風塵》為例

Appreciation of Movie Art:
Hou Hsiao-Hsien's "Dust in the Wind"

宋咏玲
Yong-Ling SONG
高雄縣立文山高中教師



前言

台灣電影在世界著名影展中因其所承載的歷史脈絡與獨特風格，一直受到藝術電影愛好者的喜愛，但即便台灣電影在國際上享有高知名度，台灣本土的觀眾卻鮮少對它投以關注，尤其是新一代的閱聽人口更可能在好萊塢的強力衝擊下而忽視了自己土地上的電影成就。而台灣導演中的侯孝賢在國際影人之間具有相當高的評價，大家或許都知道他的名字，也或許都看過他的作品，但究竟他的影視風格和鏡頭美學有何獨到之處？他又究竟是以何等的胸懷而能立足於影史之上成為大師呢？本文欲藉侯孝賢導演的作品《戀戀風塵》為分析的文本，約略引介一下台灣電影的豐富性。

《戀戀風塵》是侯孝賢1986年的作品，故事內容說的是台灣70年代初，台灣社會轉型之際，一個青年人阿遠在家庭包袱下被迫早熟，為了家計放棄學業、離鄉打工，後又因徵召入伍、遭遇兵變與女友分離的故事。阿遠在難以背負的命運、生存難題和愛情背叛中幻滅與成長的個人經歷，藉著侯孝賢獨到而宏觀的美學手法，使全劇展現出人（台灣人）在面對不可抗拒之天命時的順觀與寬容。

視覺母題與潛在意識

《戀戀風塵》以黑暗中的一點光亮起始，然後以火車出洞的呼嘯聲先聲奪人，一個謎樣而奇特的開

場，除了擔負破題的使命，火車及山洞同時也是貫穿全片的重要視覺母題，不但寓意深遠，亦給予觀眾無限的遐想。一面而言，火車聯結了鄉村與都市，是所有打拼人口夢想輸送帶，但同時也是鄉愁之歸依（男女主角在片中搭火車往返了數次）。而火車的顛簸狂奔、穿洞而過除了讓好事者如我聯想到性衝動及青年壓抑之外，它在視覺意象上的時暗時明其實正與片中其他的洞坑意象（礦坑洞、當兵時的防空洞與所挖的壕溝）形成呼應，點出了劇中人沉重而貧賤的身世與幽暗難明的前途。

片中另一個潛在的母題即食物，一位法國學者 Charles Tesson（2000）更人類學式的直接指出《戀戀風塵》其實就是包圍著愛情與食物為敘事核心來展開的一個青少年紀事¹。影片在場景、言談與事件安排中多次提及食物，例如阿遠、阿雲在返家路上就受託帶回米袋；接著是阿公哄孫子吃飯（不斷的形容西餐、油湯拌飯的美味；小孩偷吃事件；便當未至的昏倒事件；老闆娘刻薄的問候語——「去吃啦」（台語發音的乞丐）；父親在工會中抗議時被母親批評為不入坑仍是得吃便當；到醫院探望朋友時被嫌棄粥太鹹；被警局收容時在進餐時昏倒；電影院後台停工時的便飯；老闆對南洋戰爭的回憶——不堪的啃著樹根與石頭；供給金門難民饅頭；最後阿遠重回阿公的地瓜田——食物（生命）的源頭。

食物缺乏的恐懼雖是人類文明往前進步的動力，但同時也是台灣早期先民深刻的夢魘，當時因為物資的匱乏，人們見面最真摯的問候語是「你吃飽了沒」。而中國人注重的飲食文化也成了敘事中發展人際關係的重要媒介，不僅在《戀戀風塵》中如是，

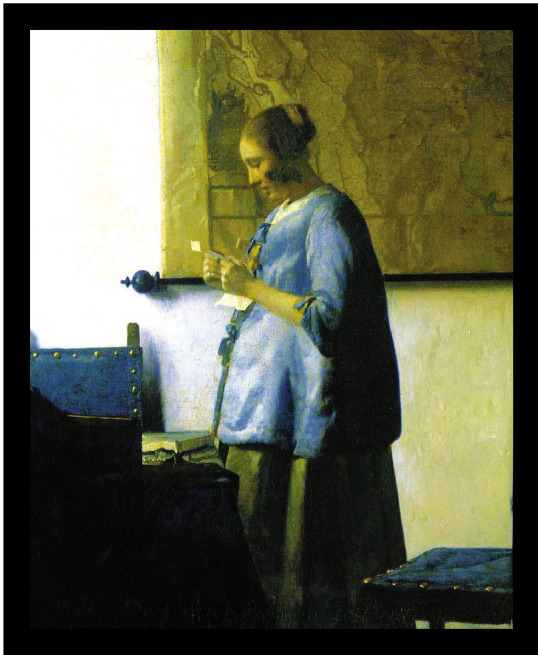


火車與山洞是貫穿全片的視覺母題。

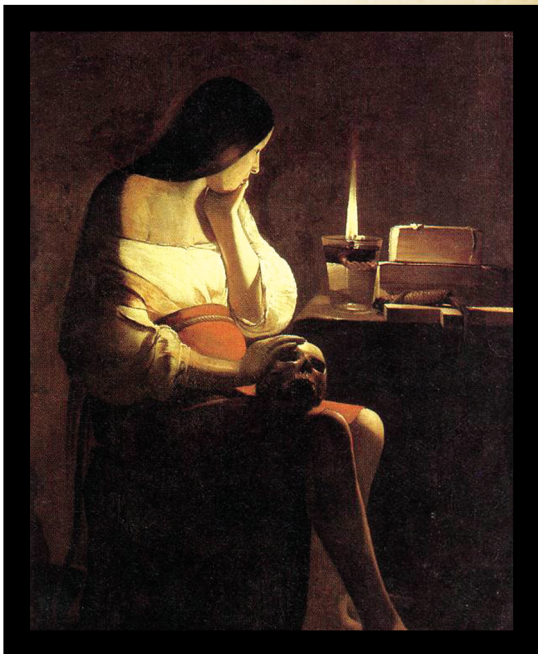


Appreciation of Movie Art: Hou Hsiao-Hsien's

"Dust in the Wind"



光線是維梅爾作品中的靈魂。



燭光畫家拉突爾作品。

《悲情城市》中零碎的不算，正經的吃飯場面也有八次之多²，而在李安的《喜宴》和《飲食男女》中也都可以看到這種屬於華人電影的一種「吃的脈絡」。

視聽語言技巧

一、燈光

侯導非常善於利用非語言式（非對白）的傳達技巧，以期影片產生盡在不言中的渾然一體感。一些插入在劇情中的不起眼瑣事也可以承載著相當深刻的意涵，例如片中的兩次停電：一次是阿遠寫信寫到一半、一次是野外公播電影突然斷電，不但如實的呈現出當時物資的缺乏，配合劇情的解讀，前者使阿遠的鄉愁思緒強暴性的中斷，後者則有阿公誤把鞭炮當蠟燭點燃的笑料，而形成一種悲劇性的荒謬。

除了上述的光源中斷之外，另外值得一提的還有光線對小人物的「聖化」作用。例如阿遠在被老闆娘羞辱之後躲到廚房，以站立迅速扒飯的方式解決一餐，此時導演安排阿遠面向窗戶，讓窗光映射在他的臉上，這樣的效果令人聯想到藝術史上擅用光線映襯人物內心的大師：維梅爾（Vermeer）。維梅爾是十七世紀的荷蘭風俗畫家，在他的畫中平凡的女僕或工人即便從事著日常生活中微不足道的瑣事，因其專注、近乎沉思的神情，再加上光線的催化會產生一種平凡中見偉大的精神性效果。日頭照好人也照歹人，是公正無私而從不偏待人的，而這些藝術家所關懷的中下階層，不約而同的運用了溫暖日光照耀的視覺效果，說出了他們超越階層對人性內在光輝之肯定。

而阿遠寫信時的室內人工光源，因其單一光源，也令人聯想到使用雷同效果的「燭光畫家」：拉突爾（Latour）。人工光源係由當事人所點亮，帶著一種因自我粹鍊、由內而外所生發之光輝的意涵³。雖然阿遠寫信時所點的是檯燈，但因其寫信的沉澱氛圍，與



侯導亦用獨一光源關照阿遠的內心深處。

書寫內容中透露出的向上意願，在視覺上也帶著與拉突爾燭光的相仿效果。而在上述兩例中的單一光源，皆起著對抗周圍籠罩之黑暗的作用，可謂在黑暗罪世或黯淡前途中一股盼望的力量⁴。

二、場景與構圖

侯導是在偶然的機會下尋找到阿雲工作的針車行場景，也因緣際會的捕捉到隔壁發生火災的實況運用在電影之中，但幾個拍攝此場景的鏡頭倒是充分的顯示其刻意經營構圖的匠心：例如透過欄杆取鏡，傳達了人物的受壓與幽閉，甚至間接指出阿雲、阿遠存在著一種隱性隔閡；而他們對話時，前景安排抽動的線絲，則以物狀情的影射出情侶內心情愫屢屢抽動的狀態⁵。

「電影中的電影」以及一種媒體自覺的手法也在片中出現數次，一次是還在學的男女主角在返家途中看見空白銀幕在戶外隨風飄蕩，像極了他們嚮往卻又未知的前途；另一次則是台上、台下演出了對比的戲碼，前方銀幕正上演著健康寫實的《養鴨人家》⁶，

傳遞出台灣前景的明媚朝氣，這方現實人生中則正暴露出學徒被虐卻不敢告訴父母的慘劇。另外一次「景框中的景框」之閱讀樂趣出現在阿遠被收容於警局時所看見的電視螢幕：一則關於礦業的宣導短片正發出義正詞嚴的旁白，但鏡頭卻毫不客氣的特寫出礦工瘦弱的身軀。所謂國家的興盛與遠景正是奠基在這些被壓榨的勞工之上…，鏡頭往螢幕深處探入，隨著阿遠的觀點無痕的溶接上阿遠的恐懼根源，即父親礦坑受難的回憶。

三、聲音

侯導更巧妙的使用了電影中的聲音傳達出當時台灣的階級意識，片中一幕在後台吃飯的戲，楊麗音因恐怕說話太大聲而走到門口探測台前的情形，幕前播放的是正統的北京話，而屈居幕後打雜的人說的則是台語，被打壓的語言深切的說出了族群間的不平等，而劇中人必需壓抑自己的母語則像是在面對強權之下產生的失語症，而這個症狀最嚴重的代表就是《悲情城市》中的文清⁷。



Appreciation of Movie Art: Hou Hsiao-Hsien's

"Dust in the Wind"

阿遠在痛哭之後，緊接的一個意味深長的橫拍，
配上陳明章的吉他獨奏，說不盡的年少惆悵，此乃鏡頭的一聲長嘆。



空鏡頭像水墨畫的留白，
樂曲中的換氣深呼吸。

角色塑造

侯導向來以使用非職業演員並捕捉其自然生命力見長，他自己說他並不要求演員背唸固定的台詞，而只是告訴他們情境，使他們按照自己的語言特質與真性情來發揮。阿雲由侯導最中意的清純美女典型——辛樹芬擔綱，有幾場戲的事件安排與行為特徵則將這對小情侶離異的潛在因素作了合理的鋪墊與具象的表

明。阿雲看似柔弱羞怯，但在被慫恿喝酒以及脫去上衣令男子作畫的情況下都展現其內心狂野的一面。而阿遠對情感的表達則木訥而迂迴、無法給予阿雲更多的安全感，這點從兩人對照顧彼此生病的模式下可以看出。阿雲手被熨斗燙傷時，爲了節省醫藥費不願就醫而被阿遠責備，而阿遠肺炎時阿雲則是溫柔有加的細心照料。又例如《摩托車失竊記》的上演令人聯想到義大利新寫實電影——《單車失竊記》：賴以維生的工具被偷了，爲了反抗命運的無情，他們都在至親及摯愛的人面前顯露出猥瑣的一面，情何以堪，阿雲手上原本興高采烈要送給家人的禮物卻成爲肇禍的起因…。在僵持難下的張力處，火車聲起，接上過場的山洞黑幕，觀眾看到兩人背對背離的身影（搭火車返回家鄉），不需言語已透過微妙的視聽手法及肢體語言點出了他們關係中的差異與裂痕。

對於中國人內斂而壓抑式的情感，侯導也透過一些非常細膩的舉措模式傳達出來，劇中人（傳統的中國人）不會在口頭上傳達關懷，他們示愛達情的模式是贈物，以實際的物質與行動取代虛空的言語：例如



侯導擅長以長鏡頭深焦定拍，由演員走位完成段落敘事。



李天祿將草根性的母語作了極生動的即興發揮。



阿遠及阿雲的感情由構圖中隱隱牽動的情絲含蓄的表徵出來。

給予食物或阿公為爸爸削製木杖、阿雲為阿遠製作衣服、送給家人的鞋子（畫在紙上的腳丫尺寸）、父親贈與阿遠手錶（求學的聯想）、打火機（前途的隱喻）。在行為模式上，阿遠要去當兵時，父親自己惆悵醉酒而透過母親送他打火機、而母親則在說完保重身體後即別過頭去、阿雲也因不堪離情而在火車站躊躇不語之後即迅速跑離……。

敘事特質

不只是角色具有中國性格式的隱藏及迂迴，連影片整體的敘事策略也具有相仿的特質。例如導演安排阿遠替鄰居寫信向小孩要錢，如此便同理可證的交代了將來他寄錢回家的背景因素及心境；阿遠在朋友的兵役餞行中喝得面紅耳赤，雖然是朋友的惜別宴，鏡頭的焦點卻對準他，此乃對他同樣命運及將至之離情的間接發言；而軍中不時流傳著女友兵變的言論竟然成為預言成真的先見……。這種間接的敘事方法提供訊

息但卻不直接激發情感，刻意沖淡重點、把許多的細節擰在一起，錯綜交疊，虛實相生，產生了多層次的意涵⁹。

侯導亦喜歡在剪接中插入無主辭的補充畫面，例如在阿遠閱讀告知兵變之家書後所插入的畫面（阿雲和其新夫婿返鄉之情形），我們便搞不清楚這個畫面是由阿遠所想像，或是信件의 詮釋畫面（由其弟所目睹的事實），或由全知觀點插入的注解，甚或是兼而有之¹⁰。

還有一種是將不同氣氛的場景滑移連接在一起的表達方式，例如在同袍間輕鬆撞球的嘻鬧場景，他們談論不在場之人（阿遠）的失戀事件，接著與阿遠嘔吐的畫面不著痕跡的、幾乎是偷偷的橫拍（pan）在一起，便會產生一種冷眼看世間的游離觀點，這也完全符合侯導靜觀其變的美學。這類「隨性之所致」的連接方法被研究侯孝賢風格的電影學者孟洪峰（2002）歸納為「氣韻剪輯法」、「情緒蒙太奇」，意即侯導並非依循常理與邏輯在說故事，而是像詩人一樣隨從氣氛和個性來自由表意。他不太理會好萊塢的「透明剪

Appreciation of Movie Art: Hou Hsiao-Hsien's

"Dust in the Wind"



學生時代的阿遠及阿雲返家途中所見的空白銀幕像極了他們未知的旅途正要上演。

接原則」¹¹，反而是跟著感覺走以創造自己的遊戲原則。孟洪峰將這種敘事風格的精髓形容得很好，他說：

…搖頭去尾又不作說明，對於已習慣因果敘事的觀眾自然有突兀感，但切去老繭，裸露出神經末梢，感觸也自然更真切、生動¹²。

本片另一個敘事的特徵是阿公的碎碎唸，由李天祿渾然天成而自成一格的「碎嘴」使觀眾得以窺見本土語言的生命力，也為劇力未殆之處作了渾然天成的補充¹³。例如阿遠躺在病床上由阿公的話外音所銜接的一個遙想片段，這段夢魘般的註解徹底描繪出阿遠的身心重擔¹⁴，而阿公的旁白自然而然流露出既存體系的父權宰制所造成的無力宿命。

長鏡頭

侯導最爲人所稱道的長鏡頭美學（Long Take）在本片的應用上已十分純熟，在阿公和就醫返家的爸爸在景深中串聯而作的這一幕，不僅傳達出多層次構

圖的美感，更在寓意上傳達出一種長幼有序的層次感。媽媽與賣藥包者在遠方入鏡，以及阿遠自右方走位入鏡告知停止升學的意願，這樣的安排將單一鏡頭所能具有的戲劇飽和度作了極佳的詮釋。

在侯導的幾部作品中我們都可以觀察出，凡是與打罵或情緒激動有關的情節，鏡頭一定偏遠伺候，以求一種不介入審判、亦不在是非之中的客觀陳訴與沉著情境，例如：父親自醫院返家理應是全家情緒沸騰之時，但侯導在這場戲中卻用了絕少的台詞，且在父親現身月台之後隨即接上全家在吊橋上魚貫而過的大遠景，如此抽離的觀點讓觀眾的情緒處於壓抑而繃緊的狀態，等待著宣洩的出口，隨時準備潰堤而出。又如偷吃藥包的小孩遭打罵這種激烈情節、甚或連《悲情城市》中的幫派火拼場面也都是以遠方的固定機位來拍攝¹⁵，雖然侯導總是謙虛的說鏡位不動乃導因於台灣電影設備的缺乏，鏡頭只要一動就洩了底。但是正如巴贊（Andre Bazin）對長鏡頭的客觀性及多意性的歌詠一樣，侯導的長鏡頭因其不任意切割客體的一種全面觀，反而傳達出類似深情注目的深層情感，並且有著一種接近紀錄片的質樸與真實。



侯導以一個大遠景觀照阿遠一家三代迎接受傷父親回家的情節，抽離的鏡頭使情感壓抑而旁觀。

空鏡頭

有人說侯導的影片具有鄉土情懷，其實這根源於他秉性中對環境與人生互動的一種敏銳關注。也因為如此，所以他特別喜好空鏡頭，以環境或景物來延伸人物的情感，產生一種將小我關懷擴而為大我的效果。侯導作品中順手捻來、自成章法的空鏡頭常為影評人所稱道，而本片中正有一段著名的空鏡頭，就是在全劇情緒最激動的阿遠因情變抱枕痛哭之片段，緊接其後的是一段由靜而動、悠長而緩慢，如展開橫幅水墨般的空鏡景緻（pan），清冷的色調配上陳明章的吉他配樂，像是深呼一口氣、也像一聲長長的喟嘆，令人直覺天地悠悠，彷彿古今多少惆悵情事盡付其中。又例如在阿公送阿遠當兵的路上，節慶象徵的炮竹在離別時刻被祖父零星的鳴放著，益顯寂寥。而一個從角色身上拉遠的俯角鏡頭，使得在天地間的祖孫兩人顯得特別渺小，而觀眾則被拉高到一種超然而不自溺的角度來觀照人世間的點點悲情。

其實侯導的這樣的風格受到《沈從文自傳》很大的影響。在一次訪談中他提及：

我感覺到作者的觀點，不是批判、不是悲傷，但其實是一種更深切的悲傷。沈從文看事情不會在一個角度去挖、去批判…那些人的生生死死，在他的文字裡是很自然的，都是陽光底下的事！…¹⁶。就是這種凡事都有一個天包容著的胸懷孕育出侯導作品的精神與美學。

意味深長的結尾

在經歷了一切翻攪之後返家的阿遠穿著阿雲當年為他縫製的花襯衫¹⁷，緩緩的步入家中，注視著沉沉睡去的母親，由窗戶透出的光影在母親身上緩緩游移。而地瓜田上佇立著瘦骨如柴的阿公，正抱怨著颱風的侵略與天地不仁。他說「照顧這些地瓜比照顧巴蓼還累…」。還說「割藤之後的地瓜才會長得好」，這些阿公的家常話隱約透露出一種生活的哲理，意即幻滅使人成長，割捨使人成熟之類的經驗談。而「地瓜」命賤卻營養的意象，更可謂對（片中人）台灣人的韌性及生命力作了最佳的禮讚。



影片終於一個天光雲影飄邈的空鏡頭，將影中人的小我宿命拔高至天的超越。

片子最終結束在天光雲影的遼闊空鏡，雖然這是一個暗示風雨欲來的鏡頭，但是有一道天光從天而來，輕柔的撫觸著層層山巒。這個結尾不但與全片超然的基調呼應，更將本片的終極關懷推究到無限之中。這樣的視野與奇士勞斯基在《紅色情深》中老法官所借用的天光入室之神聖一刻，或塔可夫斯基在《鏡子》中使用風吹草動等超自然力量使劇中人所頓悟一樣，在筆者看來已將人文關懷昇華到靈性冥想的境界。

■註釋

- 1 Charles Tesson (2000)：戀戀風塵。收錄於Olivier Assayas等人著：侯孝賢。台北：國家電影資料館。
- 2 八次數據由中國電影學者孟洪峰所統計。
- 3 蠟燭因其燃燒自我的犧牲意象，更增添了這層生命意涵。
- 4 但是阿遠信寫到一半燈光因外力而中斷，觀眾亦可藉此揣摩出環境對他內心理想的強暴性阻撓。
- 5 中國電影學者孟洪峰在分析侯孝賢風格時即將此類手法歸納為「物化的情緒」。
- 6 《養鴨人家》是李行導演的作品，當時侯導擔任李行的場記。《養鴨人家》上映時間正是《戀戀風塵》故事的時間。
- 7 雖然文清的不語是因為演員語言能力上的限制（梁朝偉不會說台語）而發展出來的，但是這個無聲勝有聲的安排絕對是沉默抗議的神來之筆。
- 8 在侯孝賢訪談中所提及，艾曼紐·布爾多訪問，文出《侯孝賢》，頁98。
- 9 Emmanuel Burdeau在〈間接中的偶然〉一文中說這類伏筆預視的手法近似「溝口健二式的曲言」。
- 10 同樣的模糊主辭手法也出現在阿遠信中傳達的中國漁船歸航事件。

- 11 即遵守180度關係線等的經典技法，可使觀眾融入劇情而無感於攝影機之存在。
- 12 語出〈侯孝賢風格論〉，收錄於《藝術風格的個性化追求——電影導演大師創作研究》一書，頁95。
- 13 侯孝賢說李天祿的阿公角色原本不甚重要，但因他的強烈個人特質非常吸引人，所以也就順勢修改戲的發展。
- 14 喪父之恐懼、養子身世之非正統與期許壓抑（償恩壓力）、犧牲學業的自卑、車子被偷的惡運、自幼體弱及三代人皆無讀書命的宿命之無力……。
- 15 學者孟洪峰形容侯孝賢對打鬥場面的處理：越切越遠，生怕濺上血似的，產生一種欲近卻遠的心理張力。
- 16 訪問內容語出〈侯孝賢風格論〉，收錄於《藝術風格的個性化追求——電影導演大師創作研究》一書，頁91-92。
- 17 由此阿遠穿著花襯衫之細節推知他已經對兵變一事坦然、釋懷。

■參考書目

Emmanuel Burdeau著、林志明譯（2000）：間接中的偶然。載於Olivier Assayas等人著：侯孝賢。台北：國家電影資料館。
Charles Tesson著、劉永皓譯（2000）：戀戀風塵。載於Olivier Assayas等人著：侯孝賢。台北：國家電影資料館。
孟洪峰（2002）：侯孝賢風格論。載於鄭洞天、謝小晶主編：藝術風格的個性化追求——電影導演大師創作研究。北京：中國電影出版社。