

在鏡像自我與符號他者之間： 侯孝賢電影的精神分析學觀察[▲]

楊小濱^{*}

摘 要

本篇論文借助拉岡的精神分析理論，探討侯孝賢電影詩學的重要面向。本文的論述從侯孝賢的電影中認同自然的自我鏡像化過程開始，觀察蘊含在這個過程中的種種問題，以及這個想像的鏡像階段如何發展到主體的符號化階段，並通過細讀侯孝賢電影的各類細節，梳理符號化進程中呈現出的辯證關係。本文的重要方向之一，是將想像域的鏡像結構與中國古典詩學將外在自然鏡像化的精神相連接，著重探討這種前現代的視野如何遭到現代符號秩序的規整，或者說，侯孝賢電影中的懷舊主義如何在與現代性的衝突中遭遇到困境。在這樣的論述構架內可以觀察的是，侯孝賢電影中諸如被劃除的大他者／父親，還有火車／鐵軌的歷史象徵等方面，都涉及到前現代與現代性理論框架中懷舊與瞻望的複雜問題。

關鍵詞：侯孝賢、拉岡、鏡像認同、父親／他者、懷舊

[▲] 本文為科技部計畫「拉岡理論視野下的臺灣新電影(NSC 100-2410-H-001-051-MY3)」的階段性成果。本文為〈你想要知道的臺灣新電影（但又沒敢問拉岡的）〉一文中論述侯孝賢的章節擴寫而成，文中約四分之一篇幅的文字與我的專書《欲望與絕望：拉岡視野下的當代華語文學與文化》（臺北：麥田，2013）第七章〈你想要知道的臺灣新電影（但又沒敢問拉岡的）〉第一節的部分文字有重合之處。

^{*} 中央研究院中國文哲研究所研究員。

一、鏡像關係的可能與不可能

在侯孝賢的電影《千禧曼波》中，舒淇扮演的Vicky逃離光怪陸離的臺北，跟日本朋友竹內康來到冰清玉潔的日本夕張。有一個場景是他們各自把頭埋進雪堆，在雪面上印出自己臉部的輪廓。Vicky在看到這個雪面上臉部輪廓時，有一個對這個「臉」的特寫，同

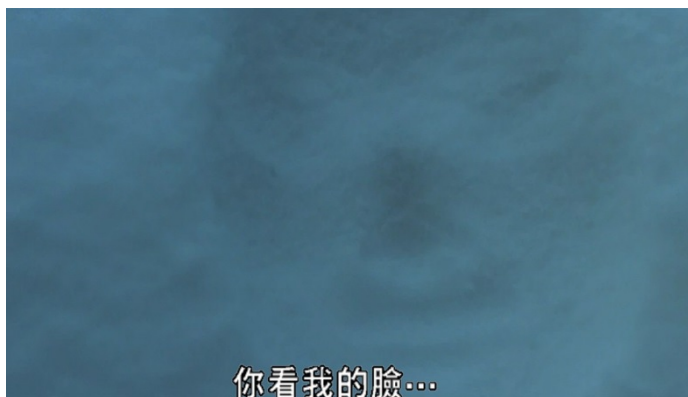


圖 1 《千禧曼波》

時我們聽到Vicky的畫外音說：「你看，我的臉……」（圖 1）。這個場景可以看作是一次——拉岡（Jacques Lacan）意義上——鏡像式的自我認同：Vicky不是從鏡子裡，而是從雪面上，捕捉到了一個外化的自我形象，而體認到「理想自我」（ideal ego）的完整¹。之所以這裡出現了一個「理想自我」，

無疑是因為侯孝賢在《千禧曼波》裡賦予夕張以理想的空間背景，Vicky只有在這裡才把握到完整的自我——相對於破碎空虛的臺北生活，在夕張的感受似乎是自由生命的完美體現。當然，這個雪面上的「臉」，其實跟Vicky的形象實在沒有什麼形似之處，但晶瑩剔透的雪面具有某種被形塑的能力。Vicky雖然大叫「啊！好冰啊！好冰好冰！」，但肉體上的刺痛掩蓋不了精神上的滿足。也可以說，這個對象化的自我是否真的形似並不重要，重要的是，它被自戀地建構為完整自我的鏡像。那麼，相對於燈紅酒綠的現代化臺北而言，夕張成為侯孝賢早期影片中的前現代原鄉的替代品。也可以說，到了《千禧曼波》，侯孝賢似乎已經對從臺灣本土的鄉土與自然景觀裡來尋求某種「理想自我」失去了信心。恰恰在一個遠離塵囂的日本小鎮，侯孝賢彷彿找回了那種人間的純淨與安寧。

在侯孝賢新電影時期的第一部影片《兒子的大玩偶》的末尾，坤樹的兒子因為一直見到父親的臉是塗成了小丑的容貌，堅決拒絕卸妝後的坤樹（陳博正飾）來抱他。絕望之下，坤樹只好重新化妝，打算繼續做「兒子的大玩偶」。作為小丑般玩偶的父親，已然不是符號性的父之名（Name-of-the-Father，影片中的父親在兒子面前也沒有任何權威感）：從一開始，侯孝賢就讓這個父親形象從自我理想的大他者降格為理想自我的小他者。精神分析

¹ 「理想自我」（ideal ego）意為在想像域中獲得鏡像認同的自我形象。拉岡認為這個鏡像自我是虛假的完整自我。下文中的「自我理想」（ego-ideal）則是指作為主體認同對象的（理想）大他者。

學家阿葉颯 (Josefina Ayerza) 在一次訪談中曾經談到兒童和玩偶的關係與鏡像關係之間的類似²。這個被弱化的父親，替代了鏡像化自我的幻象，成為幼兒想像域 (imaginary) 的一個場所：他兒子對正常的父親形象恐懼到大哭，而對鏡像化的玩偶形象感到無比親近。當然，我們也可以從坤樹裝扮小丑的整體形態上來看：他的小丑形象本來就是電影院的廣告，在這個構架內，坤樹代表的正是電影這個被觀眾當作自我投射的鏡像構成。也可以說，電影觀眾觀看丑角形象的坤樹和觀看電影，這兩種觀看所意味的鏡像關係是同構的。在這裡，坤樹作為想像域的小他者——同時對兒子和觀眾——提供了一個虛擬的、虛幻的安慰形象。與玩偶的想像性認同在《兒子的大玩偶》裡當然是一種誤認：對觀眾而言，三明治人所代表的是現代的電影文化；而對幼童而言，化了妝的小丑其實是父親。

在布袋戲大師李天祿的類傳記片《戲夢人生》裡，偶戲的主題貫穿了全片。一次，李天祿 (林強飾) 告訴父親 (蔡振南飾)，木偶劇團由清朝秀才福生取名為「也像生活」，因為「木偶劇也像生活」。也可以說，「人生如戲」意味著人能夠從布偶的虛假形象那裡尋找到某種鏡像式認同。在這個片段裡，李天祿一邊解釋著，一邊看著木偶，彷彿是在對鏡自攬。在影片中最早的一個相當長的布袋戲演出片段裡，我們看到了許仙在湖上避雨時邂逅白娘子和小青而一見鍾情的故事，而這齣布袋戲的主要情節確與李天祿後來自述他偶遇 (日後的情人) 麗珠及其女伴的經歷十分相似。甚至唱詞中的「單身女子……咀嚼檳榔……等待著丈夫的出現」也令人聯想起李天祿所回憶的麗珠抽菸的情節。不管故事最後的結局如何，許仙和白娘子的愛情故事一直是以一種美好的形態被表現的，也是自我的愛情生活所可能認同的某種 (至少是表面的) 理想境遇。

但並非所有侯孝賢電影裡的鏡像關係都意在呈現出想像域中完整的理想自我。甚至可以說，鏡像關係所呈現的更多地是對理想自我的扭轉。我們可以從不少侯孝賢的影片中看到對 (字面意義上) 「鏡像」的捕捉。《童年往事》裡有一幕是阿孝 (游安順飾) 照鏡子，嘴裡叼著香菸，穿著筆挺的新襯衣，做出某種自我欣賞的裝酷表情 (圖 2)。在這一幕之前，阿孝追打索要一百元車費的人力車夫；在這一幕之後，是阿孝第一次去紅燈區嫖妓。由此來看，照鏡子的這一幕似乎意味著阿孝對成熟自我的一種認同的姿態。但不管是追打人力車夫，還是去紅燈區嫖妓，都帶有相當程度的負面色彩。那麼，這個認同的自我絕不具有理想性，也可以說



圖 2 《童年往事》

² 見 Cathy Lebowitz interviews Josefina Ayerza, "Heidi II," *Lacanian Ink* 16, pp. 94-95.

是以否定或反諷形態呈現的理想自我。《童年往事》裡出現的另一次照鏡子場景同樣無法提供理想自我的可能：阿孝的母親（梅芳飾）因為發現舌頭上長了異物，張著嘴從鏡子裡察看（但鏡像本身並未直接呈現出來）。後來母親的病被診斷為喉癌，也可以說，鏡像提供的是一個病態自我的形象。《咖啡時光》臨近結尾處有一個場景是陽子（一青窈飾）在電車上，從車窗的玻璃上看到自己的鏡像，但很快就將視線移開了。《咖啡時光》裡關於探詢江文也的線索可以說是一個尋找「自我理想」（ego-ideal）的故事：江文也的愛情經歷成為陽子的符號他者（symbolic Other）。相比之下，陽子對鏡像中的理想自我形象並不著迷，甚至，這個鏡頭轉瞬即逝，顯示出理想自我的無法把握（儘管那個自我理想也同樣難以捕捉）。

《好男好女》裡有兩段長鏡頭的鏡像表現：第一次是在房間內的鏡子前，阿威（高捷飾）摟抱並愛撫梁靜（伊能靜飾），觀眾可以看到鏡中二人親暱的場面，以及梁靜享受愛撫的身體動作；第二次是梁靜坐在鏡前化妝，一邊跟阿威談論要不要生孩子、孩子父親是

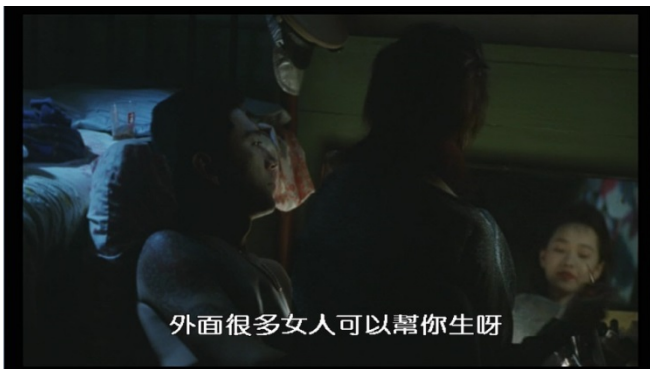


圖3《好男好女》

誰的、養孩子要多少錢等問題，鏡子裡可以看到梁靜一個人，阿威坐在地上，所以沒有出現在鏡子裡（圖3）。首先，這兩個場景中的鏡像觀看，目的其實都不在於自我認同：第一次更多的是為了調情，第二次基本上是為了化妝。再者，從整部影片的語境下看，我不得不把這兩次鏡像看作是對當代生活

頹廢意味的呈現：不管是沉溺於肉體享樂，還是抒發物質主義的生活信念，都在與苦難歷史的比較下顯得輕薄、空虛。於是，鏡像的自我認同被賦予了一定程度的諷刺意味：完整的自我影像，卻喪失了理想自我的幻覺，或者說，徒具理想自我空殼的形象揭示出這種形象倫理意義上的衰敗（假如不是本體論意義上的不可靠）。如果說想像性的鏡像認同可以看作是對前現代的完整自我的建構，那麼這種建構在侯孝賢電影裡往往是被現代性語境所瓦解的幻覺。

侯孝賢的電影往往將現代性的問題放在某種前現代的視角上來觀察，或者說，侯孝賢通過召喚某種前現代的氛圍來紓解現代性的矛盾。本文將說明這種前現代性如何建立在拉岡想像域的鏡像結構上，而這種鏡像結構又如何被現代性的符號秩序不斷重整（假如我們承認現代性是一種主導性能指，是符號秩序的建構）。在想像域中，虛幻的完整自我來自與其鏡像的想像性認同，這是幼兒在尚未進入符號秩序之前的精神態勢，這種自我認同必

將最終被對於符號他者的認同所覆蓋和取代。在拉岡理論影響下的電影理論中，銀幕上的電影便是作為鏡像提供給觀眾某種想像認同。鮑德利 (Jean-Louis Baudry) 便認為觀影的過程就是自我與銀幕形象的認同過程³，而梅茲 (Christian Metz) 則進一步認為，觀眾所認同的實際上是攝影機的鏡頭⁴，也就是說，觀眾將電影攝影機所捕捉和投射的影像誤認作鏡中自我，即自我投射的影像。在《風櫃來的人》中，有一個片段是阿清 (鈕承澤飾)、



圖4《風櫃來的人》

阿榮 (張世飾) 和郭仔 (趙鵬舉飾) 三個人拿著一千塊錢想去看電影，結果卻被騙子騙到了一棟修建中的空蕩大樓上，只能從還沒裝玻璃的大視窗俯瞰高雄城。此時不知是誰感歎道 (畫外音)：「他媽還真是大銀幕，還彩色的咧！」(圖4) 對電影的期待，本來是預期為一種想像域的鏡像體驗，但鏡像關係卻遭到了變異。

二、與自然景觀的認同

如果說他們所期待看到的電影 (真正的大銀幕) 正是那個虛幻的想像域，那麼這個想像域遭到了符號域 (symbolic) 的無情翻轉。侯孝賢將城市文明表達為一套語言建構的秩序 (經由電影假票販子的話語而達成)，因而是一個難以逃脫的羅網或陷阱。由此，阿清等人從鄉村移居到城市的過程，可以看作是從虛幻的想像域進入嚴酷的符號域的過程。在下文中，我將進一步說明，鄉村景觀在侯孝賢電影中常常代表了攝影／觀影主體認同的小他者 (other，即鏡中的他者)，這個鏡像化自我便是理想自我的另一種體現。而城市文明則代表了現代化的符號域——對於前現代的鄉村主體而言，城市作為大他者 (及其話語) 建立起一套新的規範。都市生活的現實以符號秩序的面貌擊破了阿清等仍然試圖尋找和認同的想像性鏡像 (銀幕)，這符號秩序當然就是城市文明作為「父法」的去勢性力量。阿清等人從去除了銀幕 (鏡面) 的視窗看到的不再是令人怦然心動的自然景物，而是陽具般挺立的高樓。至此，城市從視覺意象和語言構成等多方面顯示出符號域的冷酷面貌。

³ Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods* (Berkeley: University of California Press, 1985), p.540.

⁴ Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (London and Basingstoke: Macmillan, 1982), pp.49-50.

李振亞曾經敏銳地指出侯孝賢電影中營造的「前現代鄉土臺灣」與城市的冷酷面貌形成某種「地理區位的對抗」，包括「冷硬的都市公寓vs.村落型的小鎮、交通煩亂空間擁擠vs.交通落後空闊的道路、機械呆板vs.有機自然、戶外vs.戶內、白日vs.黑夜等等」⁵。與城市相對，侯孝賢電影中的自然或鄉土便形成了真正能與之認同的某種鏡像化的理想自我。這裡，我試圖將拉岡的鏡像理論與中國古典詩學的基本原則相鏈接，因為這種將外在自然鏡像化的精神，本來就是中國古典詩學的核心。焦雄屏在論述《悲情城市》的著名文章中早已發現侯孝賢「將自己主觀心理投射到外在客觀世界」的方式「是中國詩詞傳統中物我同一」⁶。焦雄屏所引王國維所言的「以我觀物，故物皆著我之色彩」最簡要地道出了這樣一種我與自然的關係：我所看到的自然對象成為有如鏡像中具有自我色彩的形象。如同電影觀眾將銀幕當作自我的鏡像，古典文人將自然景物看作自我的對象化，藉以完成一個（鏡像化的）完整自我。這種將自然視為鏡中自我的想像在中國古典詩詞中屢屢出現：「相看兩不厭，惟有敬亭山」（李白：〈獨坐敬亭山〉）和「我見青山多嫵媚，料青山見我應如是」（辛棄疾：〈賀新郎·甚矣吾衰矣〉）都十分精妙地表達了外在自然與自我之間的鏡像關係。儘管侯孝賢沒有提過中國古典詩學的直接影響，但不容忽略的是，中國古典詩學也曾通過沈從文的作品與觀念，間接地傳遞到侯孝賢那裡——沈從文小說中所透露出來的自然



圖 5 《戀戀風塵》

觀和人生觀在很大程度上來自中國古典抒情傳統。⁷ 我們不會忘記在《戀戀風塵》的末尾那幕阿遠（王晶文飾）和他阿公（李天祿飾）之間的對話場景。阿公在抱怨了一通颱風肆虐之後，一邊抽著菸，一邊遙望對面的青山；而阿遠也的眼光也隨著阿公遙望青山。（圖 5）

⁵ 李振亞：〈從歷史的回憶到空間的想像：侯孝賢電影中都市影像的失落〉，劉紀蕙編：《他者之城：文化身分與再現策略》（臺北：麥田，2001），頁 265-266。

⁶ 焦雄屏：〈尋找臺灣的身份：臺灣新電影的本土意識和侯孝賢的《悲情城市》〉，《侯孝賢》（臺北：國家電影資料館，2000），頁 58。

⁷ 侯孝賢曾多次提到朱天文推薦他讀的《沈從文自傳》對他的影響。他說：「拍《風櫃》時就有個困擾，『我到底要怎麼拍？』……於是朱天文給我看了一本很重要的書《沈從文自傳》，看了後頓覺視野開闊」（張靚蓓：〈《悲情城市》前與侯孝賢一席談〉，《北京電影學報》1990年第2期，頁69）。在另一處，侯孝賢似乎是接著感嘆道：「讀完《沈從文自傳》，我很感動。書中客觀而不誇大的敘述觀點讓人感覺，陽光底下再悲傷、再恐怖的事情，都能夠以人的胸襟和對生命的熱愛而把它包容」（轉引自林文淇、沈曉茵、李振亞編：《戲戀人生》[臺北：麥田，2000]，頁33）。又見袁瓊瓊：〈他的天空——侯孝賢訪問記〉，《電影欣賞》1985年第3期，頁29。關於沈從文與中國古典抒情傳統，可參見王德威：《抒情傳統與中國現代性》（北京：三聯書店，2010），頁98-131。

廖炳惠的〈女性與颱風——管窺侯孝賢的《戀戀風塵》〉一文儘管結論頗具爭議，但將這一段看作是將女性比做多變的颱風⁸，經歷了颱風肆虐之後的阿公和經歷了女性背叛之後的阿遠一同從寧靜的青山那裡找到了心靈的慰藉。這樣的慰藉當然來自對於回歸的完整自我的感受，但這種自我的完整性是通過與其虛擬的鏡像——作為自然景物的青山——之間的認同而獲得的。在侯孝賢電影所提供的想像域中，自然景物始終是作為某種自我認同的對象化自我展示的，作為物我合一的契機，提供了對社會現實的超離。



圖 6 《就是溜溜的她》

的認同。在他第一部執導的電影《就是溜溜的她》裡，鄉村就呈現為廣闊田野的美好景色：潘文琦（鳳飛飛飾）是坐著拖拉機來到鄉村姑婆家的，背景上的廣闊寧靜的田野（還有緩緩升起的像是炊煙）和電影片頭那種車水馬



圖 7 《就是溜溜的她》



圖 8 《風兒踢踏踩》

龍的都市喧鬧形成了強烈的對照（圖 6-7）。在他第二部影片《風兒踢踏踩》裡，有一幕是蕭幸慧（鳳飛飛飾）去他弟弟的小學代課，也是從臺北來到鹿穀鄉下，在寬闊的田間道路上還欣喜地遇見了農夫趕牛的場景（圖 8）。而《在那河畔青草青》一開始的片頭就是一片綠色田野的空鏡頭（圖 9），也突出了影片情節的主題之一：對大自然的熱愛與呵護（這個鏡頭也應和了片名中的「青草」意象）。在這些例子中，自然景觀總是佔據著鏡頭中最核心的地位：如果不是空鏡頭，人物就處在中景或遠景

⁸ 廖炳惠：〈女性與颱風——管窺侯孝賢的《戀戀風塵》〉，林文淇、沈曉茵、李振亞編：《戲戀人生：侯孝賢電影研究》（臺北：麥田，2000），頁 148-150。

的位置，顯示出景觀自身在視覺裡的主導功能。

以想像性認同的視角來呈現鄉村或自然景色也始終是侯孝賢在新電影時期的基本美學策略。對此，《冬冬的假期》的處理方式與《就是溜溜的她》幾乎如出一轍。替代了潘文琦姑婆家鄉下的是冬冬外公



圖 9 《在那河畔青草青》



圖 10 《冬冬的假期》

鳥人最初出現的場景和瘋女人的父親追打捕鳥人的場景等，還有冬冬（王啟光飾）剛到鄉下時和同伴們爬在樹上玩耍的場景前後，都有大段的廣闊田野的空鏡頭。而牛和農田的景觀則再次出現在《悲情城市》裡，這是在在二二八事件發生後，文清（梁朝偉飾）到鄉下去父親看望寬榮的路

家的銅鑼鄉下。在田野和遠山青蔥的背景上，《就是溜溜的她》是拖拉機從側面駛入，《冬冬的假期》則是腳踏車從側面進入鏡頭，同樣有左側的大樹反襯了景深，但換了更低機位的拍攝角度，以避免成人俯視兒童的視角（圖 10）。以田野為背景的遠景多次出現在《冬冬的假期》裡，包括捕



圖 11 《悲情城市》

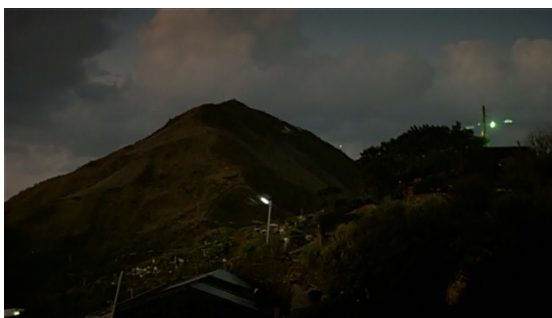


圖 12 《戀戀風塵》

上（圖 11）。在這樣恬淡的背景，歷史痛楚得以暫時紓緩，或者說，在現代性歷史暴力下喪失了完整的主體彷彿重新獲得了生命的意義，而這，卻是由前現代的鄉村圖景所提供的。



圖 13《戀戀風塵》



圖 14《戀戀風塵》

在自然的背景下，人的形象常常被處理成一個小點，幾乎是融入了整個的背景之中。如同在鏡像關係中，創作或觀賞主體迷失在對



圖 16《戲夢人生》

曾有學者分析過中國第五代導演如陳凱歌早期的電影景觀與中國古典山水畫之間的美學淵源⁹。這種「天人合一」、「物我兩忘」的境界，本來就是中國古典詩畫的最高境界。侯孝賢電影裡同樣多次出現過類似的鏡頭，比如《戀戀風塵》、《冬冬的假期》、《戲夢人生》等（圖 12-17）。



圖 15《冬冬的假期》

象的形象裡，形成了完整自我的幻覺，在這樣的景觀前，觀影主體也可以通過認同融入自然的人影來認同自然，彷彿卑微的個人——和樹、草、雲……一樣——只不過是自然的一個組成部分。

⁹ An Jingfu, "The Pain of a Half Taoist: The Taoist Principles, Chinese Landscape Painting, and *King of the Children*," in Linda Erlich and David Desser, eds., *Cinematic Landscape: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (Austin: University of Texas Press, 1994), pp.117-125.



圖 17 《戲夢人生》

景物。比如在《風櫃來的人》中，阿清被母親（張純芳飾）扔來的菜刀砍傷的場景和他整理背包出遠門的場景之間有個幾秒鐘的美麗漁村的空鏡頭（圖 18），似乎是表達對於紛擾世事的精神超脫。同樣，在《悲情城市》中也有一個寧靜港灣的空鏡頭（圖 19），出現在文清給寬美（辛樹芬飾）講述風起雲湧的事件與經歷之後，作為從動蕩的社會前景向寧靜的內心自然的撤退。只不過這個內在的自然，必定要在外在自然中找到自身的鏡像。

這種自然與社會——或想像域與符號域——之間的對立往往是侯孝賢電影的基本結構。《悲情城市》中的文清便可以看作某種無言的、自然的前主體，他的未語言化、未符號化、未社會化的啞啞同天皇／陳儀／國文教員等人代表了社會政治符號秩序的壓迫性聲音形成了這部電影中的基本對峙。¹⁰在一個令人難忘的場景中，一群男性知識分子在討論著國事，而文清和寬美則並未加入討論國事的小群體，而是遊離在外，用筆交談著個人的回憶和女妖的音樂¹¹。一

甚至，和小津安二郎類似，侯孝賢擅長用空鏡頭，串聯影片的中前後的段落。在侯孝賢和小津的電影中都經常出現隔幕間的空鏡頭。在小津那裡，這樣的空鏡頭往往是街景或大樓的外觀，有如戲曲唱段中的一段過門，銜接了前後的情節性段落。侯孝賢的隔幕間空鏡頭，除了小津式的街景和大樓，更多的是自然

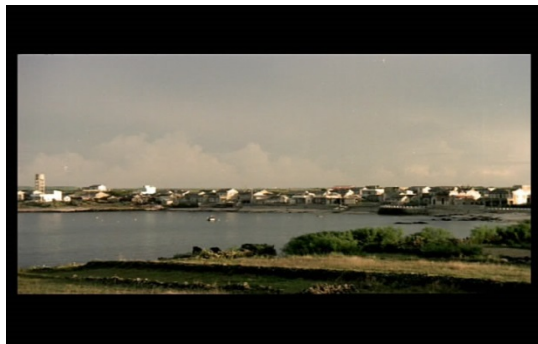


圖 18 《風櫃來的人》



圖 19 《悲情城市》

¹⁰ 這樣的前語言的形象也屢屢出現在陳凱歌的電影中。比如《孩子王》中王福的爸爸是個默不作聲的勞動者，體現了自然和土地的無言的力量。《黃土地》中不發一語（雖然可以唱歌）的憨憨與他滿身的泥土氣是相應的。由此也可見侯孝賢與大陸第五代導演的風格之間具有某種親和關係。

¹¹ 有關女妖作為理性原則所拒絕的致命感性，可參見霍克海默和阿多諾在《啟蒙辯證法》中的論述。Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment* (New York: Continuum, 1972), p.34. 那麼，文清的筆談是否已納入了語言象徵秩序？我的回答是否定的。在這個場景裡，吳老師等人的討論代表了典型的社會話語。而文清的文字（正如多處出現在影片中的默片般的字幕），更接近於拉岡所說的「無意識中的文字」，構成了夢境運作機制般的轉義效果。

個是啞巴，一個是女人——即拉岡稱為男人之症候的——疏離於符號化的世界，似乎尚未進入那個社會秩序中。在另一個場景中，吳老師（吳念真飾）等一群知識分子在餐會中激情地唱起抗日的愛國歌曲，惟獨寬美沒有加入，而文清則在此刻端來一盤肉串讓大家享用——他們仍然疏離於現實的符號秩序之外。同樣，電影中反覆出現的寬美日記和家信中對天氣和風景的迷戀迥異於整部影片背景上的政治社會氛圍，凸顯了女性的前現代視野從現代秩序中的撤離。

三、鏡像化自我的瓦解與懷鄉主義的式微

從某種意義上說，對自然的感應也關聯著對土地的感應，也就是侯孝賢電影中時常出現的對於鄉土——臺灣的鄉土——的某種熱情。《童年往事》中的阿婆（唐如韞飾）早先執著於找尋回老家梅縣的梅江橋，但卻在路上不經意地發現並摘取了一堆臺灣的特產水果芭樂，而且在回家後像孩子一樣開心地表演起了扔芭樂的技藝¹²。這裡，芭樂不僅屬於自然，更屬於臺灣鄉土的自然，也屬於阿婆漸漸認同的那個族群。這個生長在自然鄉土上的族群的概念，同樣也是侯孝賢在他的電影裡試圖加以強調的。比如《悲情城市》中的吳老師有一句著名的臺詞「馬關條約有誰問過我們臺灣人願不願意？」我以為，「臺灣人」的概念提出的並不是作為國家的臺灣意識，而是作為族群的臺灣意識。¹³ 甚至可以說，《悲情城市》中的國家意識——或更精確地說，是國族意識——仍然是中國的，不過，即使黃先生的弟弟對於「生離祖國，死歸祖國」的信念和寬榮對於「我人已屬於祖國美麗的將來」的表白也似乎並非將祖國等同於作為政權的國家。然而，純粹自然的族群或鄉土，在二十世紀已經是神話，正如想像性的自我認同不可能擺脫大他者的符號性統攝而持久存在。那麼，侯孝賢對鄉土的執著熱愛，如同中國大陸八十年代的尋根思潮，也不能不放在面向整一文化身份的現代性維度上去考察¹⁴。

與鄉土或尋根面向相關的，還有侯孝賢電影中對動物的強烈興趣。在最早的《就是溜溜的她》裡，如果說潘文琦的同學們在動物園的聚會主要是引起某種娛樂效果，那麼顧大剛（鍾鎮濤飾）在田裡被蜈蚣咬傷則突顯了鄉土的自然蠻力。同樣的效果也出現於《在那

¹² 芭樂的意象也在侯孝賢的多部其他影片裡出現，比如《就是溜溜的她》中潘文琦帶小孩們摘芭樂，《冬冬的假期》中外婆叫冬冬別管外公的病人是誰砸傷的時候一邊遞芭樂給冬冬吃，這些場景也都是和鄉土美學緊密相關的。

¹³ 侯孝賢從《悲情城市》獲金獅獎的威尼斯影展返回臺灣時，在機場發表的談話明確表示反對臺獨的立場。

¹⁴ 可參考倪思然、倪金華：〈大陸「尋根文學」與臺灣「鄉土文學」比較〉，《集美大學學報（哲學社會科學版）》2011年第4期，頁16-21。

河畔青草青》：林文欽在樹叢裡抓到了一隻受傷的貓頭鷹，或者林文欽抓出一隻螃蟹塞進歐宏亮的衣領來報復他。當然，這部電影的主題之一便是如何阻止用非法的方式捕魚而污染河道。這樣的大自然理念在侯孝賢新電影時期的《冬冬的假期》也十分明顯：冬冬用遙控玩具車來換烏龜就是用城市文明來換得鄉村文明。《冬冬的假期》裡的捕捉麻雀則和《在那河畔青草青》的捕魚有類似的指向：侯孝賢敏感於自然中的生物所瀕臨的危險。在《悲情城市》裡，水牛耕地的場景當然是另一個從自然生命狀態中尋求心靈慰藉的例子，牛的形象也蘊涵了某種鄉土文明的緩慢與渾然。從受傷或受威脅的小動物那裡，電影的主體視角同樣找到了某種認同：一種在現代社會裡被侵犯的痛感使得這種認同意在試圖超越社會歷史符號秩序的壓制。

到了《南國再見，南國》，情形發生了些微但頗為關鍵的變化。這部影片裡有一幕是小高（高捷飾）和養豬農戶之間的運豬生意，當豬群在大卡車和豬圈裡走動的時候，我們不再感受到鄉村文明的理想面貌（或哪怕是受威脅的理想面貌），而是鄉村文明與世俗生活之間的交匯。這部影片中出現的另一種動物是狗。小高等人在鐵路邊的阿扁哥哥家吃飯時，小高坐在路邊臺階上，從自己的碗裡夾菜給狗吃。豬和狗都是日常的、缺乏超越象徵意味的動物，褪去了理想自然的外衣，甚至加強了這部電影中瀰漫的文明頹敗感。但無論如何，影片最後的情節——阿扁（林強飾）、小高被當員警的堂兄毆打和拘捕，直到最後的車禍——突出的仍然是民間、鄉土的自然生態在權力中心壓迫下的衰亡。在影片的後半部分，我們可以清楚地看到社會大他者以法的名義而顯示出的嚴酷面貌。

對於民間生活或邊緣文化及其衰敗的興趣，也表現在侯孝賢電影中反復出現的撞球場景。這種在西方世界可能是貴族休閒活動的遊戲，在幾十年前的臺灣，「卻是低劣的地下活動，最常見於不良幫派的聚會場所、幾乎是不良份子的代表行為，甚至在民國 75 年時法律列管撞球場為『八大行業』之一」¹⁵。但撞球正是侯孝賢年輕時經常從事的遊戲活動。他曾表示，電影《最好的時光》第一段的《戀愛夢》其實是就是來自他自己年輕時的故事：「1966 年，我正好要去服兵役前的時候，天天都在撞球室裡面泡著」¹⁶。這個經驗促使侯孝賢從較早的《風兒踢踏踩》就開始在他的影片中安置撞球的場面，但大多在主要情節線之外。《風兒踢踏踩》開場不久就有羅仔（陳友飾）等人打撞球的片段，用喧嘩和騷動來和在旁靜靜枯坐的盲人顧金臺（鍾鎮濤飾）做對比，也可以說是用羅仔的聒噪反襯出顧金臺的沉穩與內斂。

¹⁵ 陳雅玲、徐麗琪、連偉嵐、陳羿孜：〈「撞球運動」報告心得〉，見 <http://faculty.ndhu.edu.tw/~yyuan/teaching/nineball.htm>。

¹⁶ 見陳弋弋：〈《最好的時光》香港上映 導演主演打造愛情史詩〉，《南方都市報》2005 年 10 月 27 日。

侯孝賢後來的影片在某種程度上沿襲了這樣的思路，但從文化意義上來說，對撞球場景的表達更多地染上了正面的情感色彩。至少，在《風櫃來的人》、《戀戀風塵》、《童年往事》這三部帶有強烈自傳性的影片中，撞球往往體現出某種青年亞文化生活的邊緣意味。在《風櫃來的人》開頭部分，撞球室的一幕之後就連接到遠景的尋釁打架場面，以及再往後的往廁所裡撥水的惡作劇段落。《冬冬的假期》裡也有冬冬和小舅（陳博正飾）打撞球的片段，也正是在這一段裡，冬冬聽到小舅和女友調情的聲音，並且見到來找小舅的那兩個搶劫犯。可以看出，在侯孝賢的電影裡，撞球往往是安置於社會邊緣的符號網絡內的。即使是《戀戀風塵》裡軍營中的撞球娛樂活動，也是士兵們一邊玩撞球，一邊談論嫖娼的事情：言行與軍服間產生出極大的反差。最具典型意義的可能是《童年往事》，撞球成為現代體制的對立面：在副總統陳誠大殮的日子，阿孝在鳳山軍人之友社的撞球室與管理人員發生爭執而遭驅逐並罰站思過。但叛逆青年的反抗隨即爆發，阿孝及其同伴用石頭丟碎了撞球室的玻璃窗之後逃逸。《童年往事》中另一次打撞球的場景是廟前廣場上的臨時搭起的簡易撞球臺，西門的團夥來找阿孝尋仇，點燃了群毆的導火索。在侯孝賢後來的影片中，也多次出現過撞球的場面。比如《南國再見，南國》裡，打撞球的遠景與近景裡小高等黑道人物間的討債和勒索場面交匯在一起。那麼，在《最好的時光》的第一段《戀愛夢》裡，撞球的主題抵達了高潮，本片的主要情節就是發生在撞球間的愛情故事。沒考上大學的兵哥阿震（張震飾）和撞球間記分員秀美（舒淇飾）無疑也是遊走於社會邊緣的青年男女，有如球桌上滾動的球，不經意地碰到了一起而擦出了火花。在影片中，與體制之間的張力仍然依稀可見：因為阿震苦苦跑遍大半個臺灣終於找到秀美時，只剩幾個小時就必須遵紀回兵營了。

侯孝賢的電影對於社會邊緣人物的關注還表現在其他方面，比如各類身心殘障者在他的影片中也都有呈現。從較早的《風兒踢踏踩》裡，盲人顧金臺就是一例；甚至在電影裡，女主角蕭幸慧（攝影師）還追拍坐在牛車上的盲人，表達出特殊的關懷。當然還有《風櫃來的人》裡那個癡呆的父親和《冬冬的假期》裡的智障女，等等，都是被社會所遺忘或遺棄的人（卻不無善良的本性，如《冬冬的假期》裡救人於鐵軌的智障女）。

另外，在侯孝賢的電影中，與國家權力對立的不僅是自然與鄉土及其周邊元素，不僅有「自然」的社群或族群，還有國家體制外的組織——幫派、團夥、黑道、民間群體等，它們具有明顯的自發和反叛的色彩。從《風櫃來的人》中阿清、阿榮、郭仔的小幫派和《童年往事》中阿孝等人在校內和校外的小團夥，到《悲情城市》中林阿祿（李天祿飾）和林文雄（陳松勇飾）所代表的地方流氓，再到《好男好女》中的阿威和《南國再見，南國》中的大哥和扁頭所代表的當代黑道，侯孝賢所表露出來的對他們同情是不言而喻的。除了《悲情城市》中與權力機構勾結的外省人幫派之外，侯孝賢電影中的黑道和幫派基本呈現

出正面的形象。侯孝賢曾經承認，如果不是去拍電影，他自己就「很可能變成一個流氓」¹⁷。作為這一系列電影的尾聲，《南國再見，南國》似乎是對幫派文化的一次輓歌式的道別。



圖 20 《南國再見，南國》

兄弟紐帶和江湖情意猶在，但已經無法面對當代社會的種種制約。在這部電影的結尾處，大哥小高由於座車衝出車道，死於蔥鬱的農田裡，這幕場景可以說是侯孝賢電影中田園主義的深刻反諷。（圖 20）

《好男好女》中的阿威（高捷飾）則死在黑道自己的槍口下。這使得《好男好女》建立起現在與過去的對立關係：阿威的隨意被殺同鍾浩東（林強飾）的英勇犧牲相對照，梁靜與姐夫（蔡振南飾）的暗渡陳倉同蔣碧玉（伊能靜飾）與丈夫生死與共的愛情相對照，甚至互打出手的梁家姐妹同情意至深的蔣家姐妹相對照，更不用說（梁靜所唱的）「別人的生命是框金又包銀／我的生命不值錢」的頹唐小調同（當年熱血青年所唱的）「當悲哀的昨日將要死去／歡笑的明天已向我們走來」的奮發歌聲之間的對照了。這便是《好男好女》所展示的彩色與黑白的辯證法，用侯孝賢自己的話說，就是「目的是要表現這兩個時代的對比」，「在五〇年代初期發生白色恐怖時，愛國的情操超過了一切，每個人的生命都從保衛國土所做的抗爭和戰鬥中找到了意義；而今天卻正好相反，每個人都比較自私」¹⁸：現在與過去的對比似乎就是空虛與理想的對比，那麼懷舊也就與我剛才論述到的懷鄉一樣成為一種從現代社會的退卻。然而，這個受到懷念的過去卻並非寄情山水、天人合一的前現代詩境，而是現代性符號秩序的一部分：鍾浩東和蔣碧玉所為之獻身的——不管是稱作愛國主義還是共產主義——本身就是大他者提供給現代性的特殊命名。這就難怪《好男好女》這部影片暗含了一個深刻的反諷罅隙：假如鍾浩東、蔣碧玉們為理想而奮鬥所實現的歷史結果是梁靜們空虛頹廢的當代生活，那麼這種奮鬥的正面意義又從何談起？

¹⁷ 龍傑娣編：《侯孝賢》（臺北：財團法人國家電影資料館，2000），頁 83。

¹⁸ 同前註，頁 104。

四、火車／鐵道：懷舊與瞻望的辯證法

懷舊的曖昧性或多重性在侯孝賢電影裡有各種面向的表現。《童年往事》裡的一個著名段落是阿婆帶著阿孝在一個鐵道邊的小吃攤吃冰，阿婆突然用客家話問起老闆娘：「梅江橋在哪裡？……梅縣的梅江橋……」這個小吃攤背後就是鐵路的軌道，身後有轟隆隆的貨運列車駛過，噴出濃煙，發出嗚嗚的汽笛聲，



圖 21 《童年往事》

沿著彎扭的軌道駛向遠處（圖 21）。這一次，阿婆對中國的懷舊（懷鄉）與緊接著的一幕摘芭樂和丟芭樂的歡樂場景形成了鮮明的對照：沉浸在與（臺灣本土水果）芭樂共舞的歡樂氣氛裡，阿婆的族群身份認同發生了一定程度的移動和偏離。阿婆對故鄉的懷舊與他鄉生活的怡悅狀態形成了一種有趣的關係：懷舊反倒意味著中國的身份認同，代表了某種唯名論的符號規範，而對自然（芭樂）的喜好則回到了人類文明意義上對自然的懷舊，也可以說，通過對自然的觀照以期獲得想像性的自我定位。

那麼，回到小吃攤的場景，從隱喻的層面上看，對火車和鐵道的捕捉呼應了懷舊與瞻望的辯證法。在《童年往事》中，如同在侯孝賢一部分電影裡（包括《兒子的大玩偶》、《南國再見，南國》），火車呈現出某種緩慢的狀態。（有時甚至是停滯的狀態，比如在《兒子的大玩



圖 22 《戀戀風塵》

偶》裡，坤樹在貨車停靠的交錯軌道間追逐捉弄他的孩童。）在許多這樣的場景裡，火車與鐵軌就是原生態日常生活的一部分，比如在《戀戀風塵》裡阿公送阿遠入伍的早晨，二人慢慢沿著鐵軌走遠（圖 22）。在所有這些場景裡，火車和鐵軌都呈現出某種日常性與神秘性的交融：既是生活場景的現實寫照，又具有對某種模糊時間性的隱喻意味。因此，從隱喻的角度看，《戀戀風塵》這個場景裡伸向無盡遠方的鐵軌暗示了未來的不測（之後的情節發展果然是阿雲沒等阿遠回來就跟郵遞員結了婚），《童年往事》的小吃攤那個段落裡駛向遠處的火車或許同樣意味著以阿孝家庭為代表的外省族群，在身份認同的歷史走向上所經歷和將要經歷的蜿蜒曲折與曖昧不明。可以說，在侯孝賢的這些電影裡，鐵軌或

火車以某種空間向度上源頭與去向的模糊感隱喻了時間向度上的歷史迷惘感。¹⁹也可以說，火車所代表的現代性符號秩序在侯孝賢的電影中所顯示出的往往是遭到了劃除的大他者能指—— $S(\mathbf{A})$ ²⁰，因為它無法帶來權威的確定性。

侯孝賢對火車和鐵道的強烈興趣是從他的第二部影片《風兒踢踏踩》開始的，但當時並沒有如此鮮明的個人特色和豐富的隱喻性。《風兒踢踏踩》有蕭幸慧帶羅仔到火車站去接她弟弟、蕭幸慧帶顧金臺到火車站去接她爸爸的場景，還有蕭幸慧從鹿穀回臺北出火車站時後面火車駛過的鏡頭。這裡的火車場景似乎較明確地表達了某種城鄉的差別和空間的遷移。到了侯孝賢的第三部影片《在那河畔青草青》，火車和鐵軌的鏡頭佔據了更大的，甚至過於密集的篇幅。同樣的，火車似乎是作為鄉村（或鄉鎮）與城市（或城鎮）之間的聯接出現的。一開始的片頭就展示出田野旁的鐵軌，有火車駛出隧道，而學生們穿過鐵軌進校門。城裡來的盧大年（鍾鎮濤飾）坐火車打瞌睡然後匆匆下車，到了出站口又折回車視窗拿火車票的情節，或多或少表現了空間遷移所帶來的精神恍惚。片中其他的火車（站）場景，包括林文欽爸爸在火車站接親戚（表妹一家），盧大年在火車站接父親，周興旺和妹妹翹家坐火車去找媽媽，以及被找到後盧大年和兄妹倆的父親去火車站接，無不強調了火車作為現代化交通工具所聯接的此處（鄉鎮）和彼處（城鎮），儘管侯孝賢並沒有給予過於簡單化的價值判斷。直到片末，學生們在火車站送別盧老師，火車和鐵道同樣是從鄉鎮（內灣）通往城鎮（新竹）不同空間的器具。

這兩部都不算是侯孝賢新電影時期的作品，但預示了他後來電影中對火車豐富隱喻意味的運用。《兒子的大玩偶》裡有一個片段是坤樹趕去火車站，趁火車到站人群出站時展示身上的廣告。這裡，紅色列車的影像、速度、節奏等在視聽的多個層面上產生隱喻性：比如火車的噴氣、鳴笛等巨大聲響與坤樹對廣告效用的心理期待是相應的（儘管出站的人們幾乎沒人注意他的存在），而火車離開後的寂靜又對應於他的失落情緒（之後坤樹垂頭坐下，回憶起當初爭取這份工作的場景）。因此在這裡，喧鬧與無聲所形成的張力使得影片具有了引人深思的效果。在侯孝賢成熟期的電影裡，《冬冬的假期》算是大量運用火車和鐵路場景的一部影片，火車的符號功能也較為豐富。小舅帶著冬冬和婷婷（李淑楨飾）坐火車去外公家，在一定程度上沿襲了《在那河畔青草青》的空間遷移模式，但似乎更明

¹⁹ 離別的主題本身應當也和去向不明（甚至未來的懷舊）等感受緊密相連。從這個意義上說，侯孝賢電影裡除了大量的火車場景之外，也有一些（公共）汽車的場景。比如《風櫃來的人》的第一個鏡頭就是公車站牌，接著是駛來的公車（和片名）。阿清、阿榮和郭仔到了高雄後坐公車，還兩次差點上錯車：車被描繪為方向迷失的符號。《最好的時光》第一段《戀愛夢》的結尾處，公車成為一個缺失的符號：阿震因為錯過了末班車，只能和秀美在車站外等叫客車，但究竟最後是否等到了車，影片給出的是一個不確定的答案。

²⁰ $S(\mathbf{A})$ 裡的 S 是 Signifiant（能指）， \mathbf{A} 是遭劃除的 Autre（大他者）。拉岡以這個記號表明作為大他者符號本身的匱乏。

確了從城市到鄉村的田園主義路線。甚至小舅下車給女友送衣服誤了車，也是《在那河畔青草青》裡盧大年把車票忘在車上，差點因火車開走而出不了站這類情節的變奏，在一定程度上暗示了現代交通工具的機械運作方式及其難以掌控的風險。這種風險的另一次更戲劇化的呈現則是婷婷絆倒在鐵軌上差點被火車壓到的段落：火車代表了現代性對田園世界的猛烈闖入，而婷婷的幼小形象則和鄉村的純潔無辜聯繫在一起。如果說冬冬和婷婷出火車站後玩的電動玩具車和當地孩童玩的烏龜分別代表了城市與鄉村的的文化，那麼此後在鄉村兒童賽烏龜的背景上飛馳而過的火車也同樣明顯地對照了代表前現代文化的慢速烏龜和代表了現代文明的快速火車。可以說，侯孝賢的主要興趣便在於描繪出在田園背景上現代機械的侵入，因此冬冬外公家貌似寧靜的小樓正對著鐵軌，火車在咫尺間轟隆隆地駛過。外公外婆代表的鄉村時間遭到火車所代表的現代化時間的切割，二者在兩個場景裡都形成了鮮明對照：一次是外公外婆在火車站等火車（看望女兒）時，火車從（靜止的）二人面前飛馳而過；另一次是外公外婆在田野裡漫步（遠景，緩慢的行走），音軌是冬冬給媽媽寫信的畫外音，同樣火車從鐵軌上疾速駛過。



圖 23 《冬冬的假期》

可以說，火車一方面是規則的、整飭的現代化符號，另一方面也暴露出極度的威脅與不測。

侯孝賢電影不時出現的火車與鐵軌的意蘊恰好可以與拉岡在〈無意識中文字的動因或佛洛德以來的理性〉一文中所講的一個著名故事相參照：

一列火車到達車站。一個男孩和一個女孩，哥哥和妹妹，面對面坐在包廂裡的車窗邊，可以看到火車停下時經過的車站月臺上的房屋。哥哥說：「我們到女廁了！」，「笨蛋」他妹妹回答說，「你沒看見我們到了男廁。」除卻故事裡的鐵軌將索緒爾公式裡的橫槓物質化，被設計成暗示著抵抗而不是辯證的形式之外，我們還必須眼開眼閉，才能弄混這裡的能指與所指的各自位置，從而不遵循能指從照耀的中心將它的光反射進未完成的意指關係的黑暗中。²¹

²¹ Jacques Lacan, *Écrits: The First Complete Edition in English* (New York: W.W. Norton and Company, 2006), p.417.

這段令人費解的言語有一個核心要義，就是將索緒爾的能指—所指公式裡的橫槓不再看作是連接能指所指的仲介，而是解釋為抵制意指關係的障礙。在拉岡的故事裡，性別差異作為男廁女廁的能指符號的所指，體現出社會大他者的武斷和權威，但同時又無法掩蓋這種權威之下「未完成的意指關係的黑暗」。那麼，在侯孝賢的電影裡，鐵軌又是如何阻礙了符號秩序的整一？如果火車通常是現代性（現代化）的能指，那麼，很顯然，在侯孝賢那裡，它的所指變得更為曖昧不明。侯孝賢鏡頭裡的火車往往並不代表了現代文明的先進或速度（例外的是他取景日本的影片，主要是《咖啡時光》，也許還包括了《千禧曼波》，下文將會討論到），而是一方面呈現出工業文明的面貌，另一方面又將這種工業文明置於農業或鄉土文明的巨大背景上，同時暗示了現代工業文明本身的某種殘敗和衰頹意味。《童年往事》和《戀戀風塵》當然都是最重要的例證，而《南國再見，南國》更是集中體現了這一景觀。

《南國再見，南國》出現過三次火車和鐵道的段落。第三次出現的火車和鐵道是小高等三人騎摩托趕往嘉義，在鐵路邊的阿扁哥哥家吃飯，他們在門口晃悠，面對交錯的軌道，有火車隆隆駛過（圖 24）。這個場景裡的軌道交錯，或多或少與阿扁正在和將要面對的家庭（財產）糾紛有隱喻式的關聯。但小高等三人的鄉土風格的生活方式和習慣，才使這個場景更具張力：火車作為現代工業的符



圖 24 《南國再見，南國》



圖 25 《南國再見，南國》

號指向了鄉村與城鎮之間的某種錯位感，使得侯孝賢貌似簡單的懷舊美學有了更加複雜的面貌。而《南國再見，南國》中第二次出現的火車場景，有一部分與《戀戀風塵》的片頭場景十分相似：電影開始後大約十六分鐘處，還有一個扁頭蹲在房頂平臺上，一邊吃飯一邊俯視下麵火車駛來停靠，兩個老婦人艱難地攀爬上車（圖 25）。鏡頭轉為火車交替穿過隧道和樹林，忽明忽暗。在《戀戀風塵》的片頭，阿遠和阿雲（辛樹芬飾）乘坐的火車在山間穿行，穿越重重隧道，明暗交替的場景象徵著日後阿遠精神成長過程中的坎坷起伏。那麼，《南國再見，南國》裡的類似處理是否也暗示了人物命運的載沉載浮？無論如何，老婦人艱難地攀爬上車的處理也使得火車的符號功能變

得可疑：火車非但無法體現現代化交通工具的便捷，反而顯示出遲緩、原始，甚至停滯的狀態（如同《兒子的大玩偶》中棄留在軌道上的列車車廂）。

在《南國再見，南國》的片頭（片名出現之前），還有一幕更為特別的火車場景，這個場景似乎可以與《戀戀風塵》的片頭場景做一個對照。《戀戀風塵》中向前行駛的火車場景在《南國再見，南國》裡轉換為後退的視角，從平溪線上行駛的火車尾部向後觀看：小高、扁頭、小麻花（伊能靜飾）他們乘坐的火車和一系列前行的火車交錯而過，然後從山色迷濛的野外緩緩退入古樸的十分小鎮（圖 26）。這個後退的視野的確涵義頗為模稜兩可。從某種意義上說，侯孝賢的懷舊美學本身就是一種後退



圖 26 《南國再見，南國》

的視野。但這裡，他的鏡頭並沒有退向絕對純淨的自然田園，而是從山水風景退向一個古舊而略顯破敗的小鎮。可以說，《南國再見，南國》將火車符號原本的進步象徵和鐵路符號原本的前進象徵雙雙解構了，而代之以衰頹或蒼涼為核心的鐵道景觀，而這也是這部影片所表達的中心意涵：鄉村文化的衰敗——片名中的「再見」顯然意指了這種告別，而重複地感嘆「南國」又增加了這種告別的儀式感。

在侯孝賢後期的電影創作中，《咖啡時光》是較多採用火車與鐵軌場景的一部。影片的一開頭就是東京的電車，片中也多次出現陽子坐電車的場景，以及多列電車交叉駛過的畫面。更有甚者，侯孝賢為了拍攝陽子與肇（淺野忠信飾）分別在兩列先是平行行駛爾後分道揚鑣的電車上交錯而過的畫面，讓攝影師苦等了十三天。

在影片中間部分，肇去找陽子，給她看自己在電腦上的一幅繪圖。在圖裡，那些被畫成直線的電車仍然似乎代表著現代都市具有整飭和結構意味的符號組合——「上面的名字

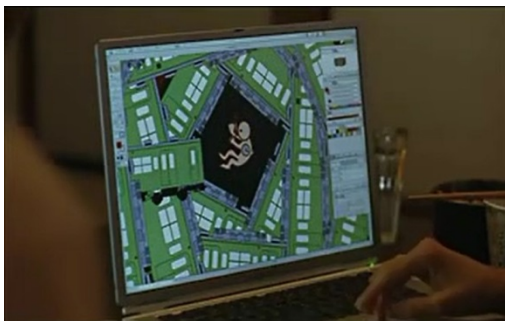


圖 27 《咖啡時光》

都已經寫好了」——是文字化和符號化的。但「中心部分有點暗」，又吻合了這樣一個事實：這個符號化的城市空間，必然具有某個真實域（real）的黑暗之核。林文淇在論述這個段落時指出：「對陽子而言，整個都市確實如肇的電車子宮圖所描繪的像是孕育她這個小市民的子宮。」²²在交錯的鐵道中央，有一個胎兒般的形象被電車重重包圍，陷於黑暗之

²² 林文淇：〈《咖啡時光》的「電車子宮圖」〉，《放映週報》220期（2009年8月13日）。

中：「裡面的小孩有些可憐，有些危險。」（圖 27）這個胎兒與陽子懷著的身孕當然有密切的聯繫，同時這個黑暗之核與陽子失敗的戀情也有一定的關聯——或者說，也暗示了兩性間、兩種文化間產生的創傷所孕育的真實域內核。當胎兒的形象被放大時，我們發現他配備著錄音設備——顯然，這個形象與喜歡收錄電車聲音的肇自己有著重合的關係。而電車聲音的隨機和無序可以說是火車和鐵道的符號秩序無法掩蓋的真實域殘餘——小它物（objet *a*），由此探索了火車所建立的符號意義中的內在無意義。火車的大他者能指不但顯示出某種根本的匱乏，也顯示出某種超量的、剩餘的快感：噪音——機械聲音本身的創傷化特性——作為絕爽（*jouissance*）從火車的符號秩序中滲漏出來。

五、缺失的「父之名」

如果說侯孝賢的電影裡被認同為理想自我的小他者往往呈現為寧靜的自然景色，那麼我們幾乎看不到作為自我理想的大他者。本應佔據大他者位置的父親形象要麼具有某種象徵性的病態、傷殘或弱勢，意味著符號域本身就具有符號化的缺陷（*symbolically flawed*），要麼失去了父親的權威功能，顯示出某種匱乏的特性。

其實，在侯孝賢早期的三部電影裡，被解構的父親形象就已經初露端倪：父親的角色常常被塑造成具有丑角特徵的形象。在《就是溜溜的她》裡，潘文琦為了躲避父親（崔福生飾）安排的婚事而逃家後，她父親聽到女兒的錄音留言裡說去姑婆家去玩幾天，趕忙去撥電話，不料又聽到錄音裡說「我知道你一定在撥電話，可是我勸你放下來」，立刻張口結舌，呆若木雞。這個父親非但喪失了權威，並且完全處於被女兒操控的窘境中。《風兒踢踏踩》裡蕭幸慧的父親（周萬生飾）則被塑造成一個不斷找廁所的插科打諢式的人物。只有《在那河畔青草青》是例外：盧大年的父親（古軍飾）到陳素雲家提親，忠實扮演了符號性委任的大他者角色。這裡當然可以看出侯孝賢早期商業電影中或多或少的保守意識形態面向。不過，當這個父親看到陳素雲（江玲飾）從屋內走出時，居然脫口而出：「假如我早看到了，我一定會比我兒子更急呀！」這裡，貌似幽默的話語卻充滿了淫邪的惡趣。另外，電影中的線索之一描述了周興旺同學的單親父親周文（崔福生飾）在河裡非法電魚遭到批評，最後孩子也看不起爸爸，翹家出走去找媽媽的故事。這個窩囊的父親具有日後侯孝賢電影中父親形象的基本面貌。



圖 28 《兒子的大玩偶》

在侯孝賢新電影時期的第一部影片《兒子的大玩偶》裡，父親坤樹的角色是一個真正的丑角，只能以玩偶的面貌充當兒子的想像性小他者時才顯示出與父親地位無關的功能（圖 28）。坤樹雖然是個父親的角色，他的形象卻被塑造造成不僅毫無權威而且遭人欺負的底層勞動者。影片描繪了坤樹如廁時被群童捉弄，脫下的衣物被偷走並取笑，也就是說，他在孩童面前完全喪失尊嚴，也喪失了父親的符號功能。

父親喪失其符號功能，也可以在侯孝賢許多其他影片裡看到。在《戲夢人生》裡，李天祿的父親許金木由於入贅而變得身份可疑。更關鍵的是，「父之名」也遭到了剝奪：李天祿小時候稱父親為「叔叔」，並且不隨父姓。儘管這個父親有過較為強悍的面貌，每每試圖建立起父親的權威，比如，當他以兇悍的態度質問小李天祿跟誰打架時，卻完全得不到回應，權威性遭到了徹底的無視。在劇團老闆派人來李天祿家提親的那個段落裡，父親罵罵咧咧，李天祿也大聲駁斥父親的反對意見，最後父親也沒能阻止這門婚事。而在《千禧曼波》裡，父親則試圖佔據「法」的地位，但最後卻不了了之，不知所終。《千禧曼波》裡有一個未現身的父親，即小豪的父親，在電話裡追問小豪（段鈞豪飾）有沒有拿過手錶（但父親連聲音也並未出現，他的存在是通過小豪的回答暗示的）。這種「不現身」倒是體現了「父之名」的符號意義（及其空缺的特性）；而那些因父親報案而前來搜索的員警（擁有「法」的身份）也可以看作是父的替身。奇怪的是，搜索似乎並未發現那塊小豪偷竊的錶，也就是說，父法依舊呈現出失效、無能的狀態。

侯孝賢塑造的這一類父親形象掏空了父親的符號功能，也可以說揭示了這個符號本身的匱乏——或者，那個徒有名份的父親是呈現為喪失或放棄了權威功能的。《悲情城市》並沒有一個典型意義上的父親形象，但林阿祿又的確佔據著某種意義上的父親身份。和大部分的父親不同，這是一個老年的、過氣的父親，雖然有一次也教訓瘋兒子林文良（高捷飾），但誇耀的是自己如何在社會上起著「大事化小小事化無」的和事佬作用。在林文雄發脾氣砸東西時他以父親的口吻來訓斥，也完全起不到規範的作用，反倒有如插科打諢。根據文雄的回憶，父親在他年少時是個十足的賭徒，把兒子綁在電線桿上，自己去賭博，完全放棄了父親的職責。這部電影的最後一個冗長鏡頭是他和家人在默默吃飯，一個陷入日常化的父親形象徹底失去了符號功能。到了《咖啡時光》，陽子的父親（小林塾侍飾）基本上沉默寡語，甚至在兩次談到女兒未婚先孕的事情時也全然不置一詞。無論是出於什麼原因，這個傾向於獨自沉思的父親放棄了作為社會規範的角色，或者說，放棄了大他者的位置，效果跟《童年往事》和《風櫃來的人》裡父親的空椅子是類似的（見下）。

另一種放棄父親身份的方式是將子女的位置撤空，從而使自己不成為父親。這就是《好男好女》的情形。這部影片裡唯一可以視為父親形象的無疑是鍾浩東，但他被描繪成甚至還沒到旅行父親職責的階段就放棄了父親的身份——他把剛出生的幼兒給了別人。影片對

他後來的子女及其關係基本省略，最後，鍾浩東的死也使得子女們成為無父的一代。最為省略而低調的父親形象恐怕是《冬冬的假期》裡楊德昌飾演的冬冬父親。這個角色在開頭和結尾出現了兩次，被塑造是個面帶微笑但沉默寡言（幾乎沒有臺詞）的人，看不出具有任何父親的權威感。當冬冬的妹妹婷婷抱怨男生「好不要臉哦，脫光衣服游泳」時，父親完全沒有就這個道德話題發表任何言說，只是敷衍地回應了一聲「真的啊」，也可以說是對父親角色的毫不在意。相對而言，外公（古軍飾）作為小舅的父親反倒具有至少表面上的某種權威，當然也對孫兒輩的冬冬、婷婷產生了一定的威懾力。比如冬冬和婷婷在樓上滑地板弄出了噪音，正在樓下診所行醫的外公蹬蹬地跑上樓來瞪眼看他們，制止了孩童們的嬉鬧。冬冬還在外公的監督下背誦唐詩，於是外公也佔據了文化大他者的位置。作為小舅的父親，外公在得知小舅讓女友（林秀玲飾）懷孕後，拿著木棒追打小舅，但還是體力有限沒能追到，只好用砸爛小舅的機車來洩恨。從這個片段可以看出，作為小舅的父親，外公仍然是無力的，他最後也沒能影響或阻擋小舅和女友步入結婚殿堂。這個老年的父親形象可以和《戲夢人生》裡李天祿的父親相參照。

教訓兒子的父親也出現在《尼羅河女兒》裡。曉陽的父親（崔福生飾）在第一次出場時似乎很強悍，動不動就打起兒子來，但正如《冬冬的假期》裡的外公，暴躁的父親未必有真正的權威。這位父親是個傷殘的形象，因為受了槍傷，左臂纏著紗布和繃帶掛在脖子上，常常癱坐在床上或沙發上，還不時需要曉陽（楊林飾）給他熱敷或擦身，顯出很痛苦的表情，或發出微弱的說話聲（圖 29）。在侯孝賢許多（至少五部）電影裡，父親的角色是以病弱或傷殘的形象出現的²³。



圖 29《尼羅河女兒》



圖 30《風櫃來的人》

比如在《風櫃來的人》裡，阿清的父親（張民齡飾）因為被棒球擊中腦門打碎了顱骨而失智，整日坐在家門口的籐椅上發呆（阿清到高雄後不久，他就去世了），以至於阿清到了高雄，同鄉黃錦和（庹宗華飾）見到他時最先聯想到的就是「你父親頭上好像有個洞的那個」（圖 30）。這個「洞」本身當然

²³ 葉月瑜曾在一次對談裡談到過這個現象，但並未深入分析和展開：「主角的父親，永遠都是式微父親的形象」（林文淇、沈曉茵、李振亞、葉月瑜：〈從暴力美學到社會意涵：《南國再見·南國》座談會紀〉，林文淇、沈曉茵、李振亞編：《戲戀人生——侯孝賢電影研究》（臺北：麥田，2000），頁 325。

就具有「空洞」的含義，暗示了父親大他者的內在空缺。不過，在阿清的記憶裡，父親仍然有曾經輝煌過的形象：那是在他小時候父親帶他走在海邊草叢中時，父親用棒球棒勇猛地打死了一條蛇。但是這個自我理想的形象後來卻輕易地被一粒小小的棒球打碎了。

《童年往事》裡阿孝的父親芬明（田豐飾）則是慢性肺病患者，影片還渲染了他病重時蹲在地上吐血的場面，以及醫生來治療時他癱坐在籐椅上的場景（圖 31）。之後在阿孝的姐姐（蕭艾飾）一邊擦地一邊在喃喃回憶，述說父親告訴她考上一女中的情形時，邊上的父親仰靠在籐椅上聽。他被阿孝姐姐發現失去生命跡



圖 31 《童年往事》



圖 32 《童年往事》

象的時候，也正是這個仰靠在籐椅上的姿勢。直到最後病逝躺在靈床上，父親的形象一直被塑造為衰敗無力的。《童年往事》開頭的鏡頭便是幾個室內的空鏡頭，其中特別強調了父親的空椅子（圖 32，十五秒鐘長的固定鏡頭）。這個空椅子標誌著被劃除的「父之名」——作為空缺呈現出來的大他者，為這部電影定了

調。有意思的是，《風櫃來的人》也突出過父親的空椅子，那是阿清父親的葬禮後的一個鏡頭（圖 33）。緊接著的是阿清坐在家門口呆呆地望著空椅子，回憶小時候父親出門時的場景：父親從籐椅上站起，跟母親道別，小阿清也被叫過來送別；小阿清倚在大門口望著父親遠去，身後就是那把空椅子；這時母親喊阿清吃飯的聲音

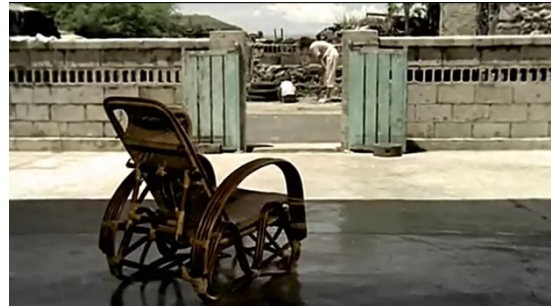


圖 33 《風櫃來的人》



圖 34 《戀戀風塵》

響起，喊了兩次，但阿清沒有搭理（暗示著權威的空缺）；順著喊吃飯的聲音鏡頭又切回到現在，母親走過來，見到阿清面前的空椅子，就把椅子搬開，移出到鏡頭之外（徹底移除了權威的符號）。可以說，這兩部影片中父親的空椅子的符號最直接地標示了大他者的那個空位。



圖 35 《南國再見，南國》

當阿遠拿著成績單，跟父親說不想讀高中想去臺北找工作的時候，武雄的反應只是「隨便你」，放棄了作為法則權威的地位。在送阿遠入伍前父子一同進餐的場景裡，武雄甚至為兒子阿遠點菸、斟酒。緊接著的武雄喝醉酒搬不動石頭而跌倒的場景同樣表現了父親的某種無力感。到了《南國再見，南國》，小高和父親（雷鳴飾）一起開心地吃飯，稍走開一會兒，父親已暈癱倒了凳子上（圖 35）。這個毫無來由（也並無後續）的情節或許反映出侯孝賢對父親形象最慣常的處理。

六、結語：社會大他者的介入

作為「父之名」的大他者往往處於某種衰敗的狀態，但這並不意味著符號秩序在侯孝賢電影裡是絕對空缺的。儘管很少觸及真實域的險境，而是更多地展示出想像域的完美，侯孝賢的電影也並不僅僅是一次向想像域的簡單回歸，而是始終呈現出一種對於想像域的回歸願望在符號秩序影響或規訓下無法達成的狀態，而這種張力的形成和發展正是侯孝賢電影美學的基本架構。在早期的影片《風兒踢踏踩》中，蕭幸慧帶領學生把學校的標語牆變成了海底世界的壁畫，最後遭到了校長（梅芳飾）的批評。這裡，作為理想自我所倚賴的海底世界及其自然生物，是與現代教育體制的符號律法相對立的，但卻不能保證能夠抵禦律法的壓制。也可以說，侯孝賢在這裡涉及的是現代性的主導性力量對自然的壓迫。這個主題在他早期的影片中特別突出。比如在《就是溜溜的她》裡，顧大剛和他的同事為了在鄉間開路在火旺家門前進行勘測，遭到火旺（石英飾）和他父親（周萬生飾）的阻攔。顧大剛的說辭當然是典型的現代性話語：「開馬路是一件好事，可以使你們這裡繁榮發展」；但火旺和他父親卻不買他的賬，以粗鄙的回應回擊顧大剛的現代性話語：「發展個

²⁴ Haden Guest 發現，在《風櫃來的人》和《戀戀風塵》裡都有觀影時回想起父親受傷場面的段落。（見 Haden Guest, "Reflections on the Screen: Hou Hsiao Hsien's *Dust in the Wind* and the Rhythms of the Taiwan New Cinema," in Chris Berry and Feii Lu, eds., *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After* [HK: Hong Kong University Press, 2005], p. 36.）《風櫃來的人》裡是阿清在影院看電影《洛克兄弟》（*Rocco e i suoi fratelli*）時，閃回到父親在棒球場上頭部被棒球集中倒下的場景；《戀戀風塵》裡是阿遠在警局看電視裡有關礦工生活的節目時，閃回到父親從礦難裡逃生的場景。

屁啊，……我們不要發展」(火旺)，或者「發展個鳥」(火旺父)。這場衝突甚至也是臺語和國語的衝突，操臺語的火旺和他父親代表了鄉村自然、理想生活、前現代，而操國語的顧大剛等代表了城市文明、符號秩序、現代性。²⁵這條線索在電影中被擱置了，沒有獲得任何後續的解決：究竟是現代化的規劃成功開出了一條穿過火旺家的大道，還是火旺家的抗爭成功阻過了開路的規劃，直到影片結束也完全沒有交待。《在那河畔青草青》也沿襲了這樣的主旨，這部影片的主要道德母題則是揭露電魚和毒魚這類破壞環境的行為，批判現代化科技對自然生態的威脅。儘管如此，當男主角盧大年在課堂上教育學生「大自然帶給我們的好處」時，他的道德訓導其實並未完全脫離現代性話語的終極構架，他宣揚的「大自然帶給我們的好處」並不是人與自然間純真的和諧與共，而是帶有十分強烈的工具理性意涵，到頭來還是將自然當作一種人類操控的實用化對象：「河川裡面可能有一種很珍貴的魚類或者是其他的東西，目前呢也許對我們沒有用，可是，可能很久很久以後，它可以抵抗某一種新的疾病，或是其他的用途。」也可以說，在這些侯孝賢早期電影的例子中，即使創作者的意圖和傾向十分明顯，電影自身所呈現的總是更為複雜難解的矛盾——對自然的熱愛總是或明或暗地受到現代性體制和現代性話語的制約。

同樣，在某些時候，懷舊也同樣可以成為精神成長的契機。甚至鏡像化的自然也能轉化為符號化的門檻。其實，在《戀戀風塵》的結尾，在阿遠遭遇鏡像化自然的同時，他也同時聆聽了阿公有關颱風肆虐的(原型)故事。這時，自然就不僅僅是可以認同的自然，而是作為法則的自然，是必須臣服才能成長的父親形象——而這個法則也是通過阿公這個男性長者的話語來傳遞的。有意思的是，阿遠穿過家裡的房間到屋後的菜園聆聽阿公的話語的過程中，他看到了母親(梅芳飾)正在沉睡。女性長者的沉默與男性長者的話語形成



圖 36 《童年往事》

鮮明的對照。在《童年往事》的結尾，同樣是女性長者的無聲——陳屍多日的阿婆——襯托了阿孝的成長。而男性長者的話語則是由收屍人來完成的。在這個場景中，阿孝的畫外音告訴我們：「收屍的人狠狠地看了我們一眼：不孝的子孫！」(圖 36)在這裡，收屍人顯然代表了社會倫理

的大他者，而對於阿孝來說，「主體」的建構不能不說是通過社會倫理大他者的質詢來完成的。

²⁵ 在這部影片裡，侯孝賢還藉上臺北的姑婆之口，道出「真想不通，每天有那麼多人上臺北」。

《風櫃來的人》、《童年往事》和《戀戀風塵》這三部自傳體的電影都可以看出成長小說（Bildungsroman）的情節結構。而成長小說正是現代性的典型表達，因為青年的成長



圖 37 《風櫃來的人》

在相當程度上關聯著目的論，成為線性歷史發展的縮影。莫瑞蒂（Franco Moretti）就曾說，「青春是現代性的『本質』，是尋找未來而非過去的意義世界的符號」，而成長小說是「現代性的『符號化形式』」²⁶。在《風櫃來的人》的結尾，阿清在一系列的情感起伏的經歷之後，在街上叫賣起打折的商品來，在商業秩序的語言體系中建構起自身的「主體」（圖 37）。不過，從拉岡的角度來看，主體絕非成長的理想目標，它只是一個位置，一個受到社會符號秩序異化的功能（這裡，拉岡的主體異化論可與馬克思的異化理論相連接²⁷），充滿了內在的分裂和錯位。但這個與現代商業社會及其原則相關聯的面向，並非侯孝賢的主要關注焦點，而是楊德昌的電影致力於探索的。

²⁶ Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (London: Verso, 1987), p.5.

²⁷ 拉岡的「異化」（alienation）概念本來迥異於馬克思的異化概念，指的是一種主體化的必要條件，因為主體無法自我確認，主體化的過程必然是被他者異化的過程。

引用書目

一、近人論著

王德威：《抒情傳統與中國現代性》，北京：三聯書店，2010年。

李振亞：〈從歷史的回憶到空間的想像：侯孝賢電影中都市影像的失落〉，劉紀蕙編：《他者之城：文化身分與再現策略》，臺北：麥田，2001年。

林文淇、沈曉茵、李振亞、葉月瑜：〈從暴力美學到社會意涵：《南國再見·南國》座談會紀〉，林文淇、沈曉茵、李振亞編：《戲戀人生——侯孝賢電影研究》，臺北：麥田，2000年。

林文淇、沈曉茵、李振亞編：《戲戀人生》，臺北：麥田，2000年。

林文淇：〈《珈琲時光》的「電車子宮圖」〉，《放映週報》220期，2009年8月13日。

倪思然、倪金華：〈大陸「尋根文學」與臺灣「鄉土文學」比較〉，《集美大學學報（哲學社會科學版）》，2011年第4期。

袁瓊瓊：〈他的天空——侯孝賢訪問記〉，《電影欣賞》，1985年第3期。

張靚蓓：〈《悲情城市》前與侯孝賢一席談〉，《北京電影學報》1990年第2期。

陳弋弋：〈《最好的時光》香港上映 導演主演打造愛情史詩〉，《南方都市報》2005年10月27日。

陳雅玲、徐麗琪、連偉嵐、陳羿孜：〈「撞球運動」報告心得〉

<http://faculty.ndhu.edu.tw/~yyuan/teaching/nineball.htm>。

焦雄屏：〈尋找臺灣的身份：臺灣新電影的本土意識和侯孝賢的《悲情城市》〉，《侯孝賢》，臺北：國家電影資料館，2000年。

廖炳惠：〈女性與颱風——管窺侯孝賢的《戀戀風塵》〉，林文淇、沈曉茵、李振亞編：《戲戀人生：侯孝賢電影研究》，臺北：麥田，2000年。

龍傑娣編：《侯孝賢》（臺北：財團法人國家電影資料館，2000年。

An Jingfu, "The Pain of a Half Taoist: The Taoist Principles, Chinese Landscape Painting, and *King of the Children*," in Linda Erlich and David Desser, eds., *Cinematic Landscape: Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan* (Austin: University of Texas Press, 1994).

Baudry, Jean-Louis, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," in Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods* (Berkeley: University of California Press, 1985).

Guest, Haden, "Reflections on the Screen: Hou Hsiao Hsien's *Dust in the Wind* and the

Rhythms of the Taiwan New Cinema,” in Chris Berry and Feii Lu, eds., *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After* (HK: Hong Kong University Press, 2005).

Horkheimer, Max and Adorno, Theodor W., *Dialectic of Enlightenment* (New York : Continuum, 1972).

Lacan, Jacques, *Écrits: The First Complete Edition in English* (New York: W.W. Norton and Company, 2006).

Lebowitz, Cathy interviews Josefina Ayerza, “Heidi II,” *Lacanian Ink* 16.

Metz, Christian, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (London and Basingstoke: Macmillan, 1982).

Moretti, Franco, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (London: Verso, 1987), p.5.

Between the Imaginary Ego and the Symbolic Other:

A Psychoanalytic Study of Hou Hsiao-hsien's Films

Yang Xiao-bin *

Abstract

This essay examines the crucial issues of Hou Hsiao-hsien's filmic poetics in the light of Lacanian psychoanalytic theory. My thesis focuses on the identification with nature in Hou's films as the mirror stage of the ego, and observes the development from this stage to the symbolic order. The various dialectical relationships during the process of symbolization are investigated in this essay through close reading of the details of Hou's filmic works. The most notable aspects include the father image as the barred Other and the train/rail as a historical symbol, related to such complex problems as nostalgia and prospect within the theoretical framework of premodernity and modernity.

Keywords: Hou Hsiao-hsien, Lacan, mirror stage, Father/Other, nostalgia/prospect

* Research Fellow, Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica.

