第三章 文本分析(一) 虛實交錯與身份變化

第一節 劇情介紹

這部電影有三個敘事線:五 0 年代的蔣碧玉、八 0 年代末的梁靜、九 0 年代初的梁靜。戲中戲、戲外戲、想像、現實、扮演，以女主角梁靜，片中以一個女人的面孔，穿梭在不同身份與時空之間。

九 0 年代初的梁靜正在排演一部電影，這部電影取材自四、五 0 年代的抗日青年，鍾浩東與蔣碧玉的故事，背景是他們遠赴中國大陸參加抗日，到返台之後遭到白色恐怖大逮捕。這場戲中戲中，鍾浩東與蔣碧玉夫婦，懷抱著愛國的理想，在台灣組織醫療服務隊，到中國參加抗戰。這群人千里迢迢舟車勞頓到了中國廣東，為了尋找當地的抗日部隊，來到了廣東的惠淡指揮所，但卻因為被當成日諜而遭到囚禁。一行人被營救出來後，被編派到山區從事組訓工作。在這段時間內，因為參加革命的緣故，他們必須將在戰地出生的孩子送人撫養。之後，抗戰勝利，回到台灣，鍾浩東身為基隆中學校長，一面辦學一面辦報，開啟民智，但卻被當時的台灣政府當成叛亂份子，1949 年秋天，這對夫妻被捕入獄，之後，蔣碧玉出獄，鍾浩東遭到槍決。

在九 0 年代台灣當下的梁靜正在排演這部電影，為了要詮釋蔣碧玉，所以在梁靜的生活中，看著與蔣碧玉同樣年代的電影，唱著同樣年代的歌曲，期盼能融入過去的情境。但是在現實中，梁靜的生活處於一場混亂，黑道的姐夫、不諒解她的姐姐、以及流連的酒店生活，梁靜籠罩在權力與資源爭奪的網絡中，自溺而糜爛。而日記被竊，也使得梁靜受到一連串的騷擾，傳真機傳送著她以前日記的內容，不知名的電話打來卻不出聲，這一切逼得她不斷的回顧她的過去，那一段日記所記載的過去，一段與三年前已逝男友的過去。

電影中呈現的回憶，也就是屬於梁靜三年前的過往。在那一段日子中，梁靜與男友阿威同居，青春歡笑，但由於阿威的黑道身份，使得他意外被仇家槍殺身亡，而梁靜收下了三百萬的和解金。

梁靜沉浸在她所扮演的蔣碧玉的世界，而過去與阿威的情景又不斷出現在她的心頭，想像與回憶持續侵擾梁靜的當下。慢慢的，她已經分不清楚她到底是以怎樣的身份處在怎樣的時空?是愛國青年蔣碧玉還是現實生活的梁靜?是五 0 年代還是三年前的八 0 年代末?三條敘事線混在一起，攪和著兩個世代的理想、愛情、家庭，以及大環境下的壓迫。

第二節　一連串的故意的穿幫

這部片是由戲中戲與戲外戲編織而成的，三條線轇轕綿繞，一是九 0 年代的梁靜鎮日閒晃，迷醉在燈紅酒綠處；二是回憶著梁靜的舊日時光，過往與男友的耳鬢廝磨；三是排練出的戲中戲，五 0 年的蔣碧玉因為嫁給左翼青年鍾浩東後，一同參與革命的過程。前二者是真實，第三者則是演出，只是梁靜與蔣碧玉同樣都是伊能靜所飾。那麼，影片要如何突顯蔣碧玉的扮演?這一節主要就是處理這問題，也包括探討《好男好女》的後設型態，也就是電影中的一條主線，演員排演蔣碧玉生平的這一部份。充滿看似出岔錯的片斷，卻是導演有心安排的細節，也就是本節標題所說一連串「故意」的穿幫，這些讓人看得生澀打斷電影連貫性的部份，突顯五 0 年代的歷史虛構性，在戲中戲的部份明顯指涉電影再現的過程，其中有幾個方式是較為刻意的，像是影片色彩上黑白與彩色的穿插，曝光過度以致使影像表現蒼白缺乏反差的外景，第四、五個鏡頭的定裝照，第六、四十二個鏡頭的舞台排戲。在五 0 年代這條發展線上，很清楚可看到戲外的演員以全知觀點的敘述，而後設的部份與敘述互相糾纏，存在著對史實的信任與對電影虛構的迷惘，故意造就的疏離都是有用意的。五 0 年代的部份剛好是侯孝賢最嫻熟的拍攝方式與主題，遼闊悠寧的自然空間，小人物的生活隨著大歷史變化而變動，他們堅定卻也宿命地活著。《好男好女》鍾浩東與蔣碧玉的故事拍法，延續著侯孝賢從《悲情城市》開始，對於過往美好而詩意的懷舊，講述知識青年在政治壓迫下，依舊追尋夢想的生命韌性，很美也很感人。但就是因為故事感人，所以後設的存在才特別有意義，因為動人所以容易入戲，而後設的存在才能破解電影製作慣例，才能對應德悉達以降所謂的歷史不確定性，以及懷特(Hayden white)所認為的多重歷史(histories)而非單一歷史(History）如此一來，當觀眾在觀看五 0 年代左翼份子的熱情時，不會一致緬懷過去，而對九 0 年代的的阿威與梁靜過於不屑與踏伐。在觀看這部片時，保持既融入劇情又抽離幻象的狀態。

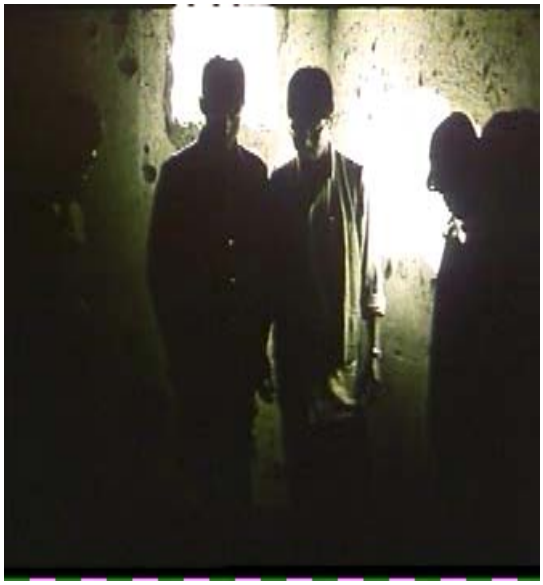
(一)　色彩與光影的變化

黑白的是搬演，彩色的是當下，這是畫分兩者最簡單明瞭的方法。一開始音樂便扮隨著介紹原著、導演、改編等人的字幕了，一直延到第五十八秒影片畫面出現，黑白的定鏡長拍。一群人唱著歌，聲音遠遠的，遠且小聲的歌聲只能渾沌聽出幾個字辭，但是辨別不出這是什麼歌，眼睛從螢幕上疊印的部份歌辭約略地對照著聽覺所感受到語音，聽得最清楚的是一句渾亮拔高的歌辭:「**我們為什麼不歌唱**?」。隨著這群人越走越近，音樂淡入，歌辭越來越清楚。這些人排成一列，因為地面不平，所以他們必須彎彎曲曲地走著，因而費了不少時間，但是觀眾才能清楚地看出他們的裝扮以及整個場景。克儉克難的竹杖探著高高低低的路面，布做的包袱橫綁在身上，寬大的斗笠稍稍遮擋了烈日，雖然一直到這裡還不能明

白判斷出這群男女的身份，但是從他們身上的穿著，背後廣大的空地與低矮漸層的房子，以及黑白畫面所暗示的過去與類紀實意涵，觀眾的心理會預期著影片的背景將會回到四、五 0 年代左右的中國大陸，而稍微有點相關知識的觀眾會猜測，或許這是一部有關白色恐怖時代政治犯的故事。〈我們為什麼不歌唱〉是過去左傾學生慣唱的一首歌[1]。這一分多鐘的鏡頭透露出訊息，讓人架構對電影背景的預期，一部關於歷史的電影。之後，演員從畫面右方出鏡，淡入豔紅的片名，《好男好女》。而第二個鏡頭完全打破了觀眾之前的想望，最先是色彩的變化，畫面從黑白變到彩色，時空是一個有著冰箱、傳真機與電視機的現代住家，時間與空間完全與剛才的預期不一樣。觀眾不能只是躺坐在椅子上，吃著爆米花看著光影流過，因為故事的發展並不符合他們的基模(schema)，預示觀眾必須打直身子，冷靜而精神地觀看影片，而之後他們腦中建立了另一個故事概要，關於一個女人藉著跟別的男人做愛懷念已逝男友的故事。

再者，是光影的問題。在扮演的五 0 年代的外景部份，很多都是用強烈打光或是過度曝光之類的方式，使畫面變得白濛濛得讓人看不清楚，要不就是使用單一光源加強陰暗對比。蔣碧玉跟鍾浩東結婚後，跟著他與朋友等五人來到惠淡指揮所，一個建立鏡頭照著指揮所的祠堂建築，但是指揮所像是整個浸在強光下，只能大概看出外貌輪廓。暗示指揮所(也就是這群熱血青年對祖國的想望象徵)的遙遠與虛假，永遠都看不清楚，就在懷抱滿腔熱血卻一無所知的情況下，他們就這樣義無反顧地踏入祖國。在一行人從室外的圓形拱門走進室內過程中，我們看不出從外面走進來的到底誰是誰，是鍾浩東等人或是帶領他們進來的民兵？指揮所室內的幽暗與室外的光亮成為巨大的對比，一進到指揮所他們就進入陰暗的所在。在黑白畫面部分，常為了強調明暗對比，特地使用直射光來製造硬光線。在五 0 年代的部份，充滿了強烈的明亮對比，色調不是過暗就是過亮。像是他們被關在牢中強行被扣上腳鐐的時候，光只從小小的鐵欄窗透過，除了印在壁上的亮光區一帶外，每一個人都因為背光只有人形的黑影；蔣碧玉與蕭道應的太太在野戰醫院外煮紗布，氤氳的水蒸氣蓋住他們的臉，整個畫面白成一片；三姑的管家代替三姑處理領養孩子事宜，當她站在門檻處迎接著鍾浩東等人時，臉蒼白到五官像是分布在臉上的點似的。

[1] 這首歌的意義分析，詳請見第四章第一節「音樂的互文與對位」。



(圖一) 蔣碧玉在野戰醫院前煮紗布。 (圖二) 蔣碧玉一行人被當成日諜銬起來。

由於影片中，九 0 年代的梁靜正在參與一場電影演出，她所扮演的是五 0 年代的左翼愛國青年蔣碧玉的故事，所以電影中大量穿插著梁靜的現實世界，以及她的電影演出，而為了區辨出真實與演出的不同，所以在蔣碧玉部份是以黑白的色彩呈現，現實生活的梁靜部份以彩色描述，以色彩的一致處理二者的不同。在蔣碧玉部份，黑白色彩帶來了懷舊意涵，並且以長鏡頭的穩定(與九 0 年代的部份相比，關於歷史這部份動得較少，也比較穩)，定調觀眾的觀影心態，顯現歷史的存有，但是卻又用過度曝光與強烈的陰暗對比提醒觀眾，以蔣碧玉為主的五 0 年代只是梁靜等人的演出，提醒觀眾再現的不可及性。蔣碧玉的部份是提取了藍博洲的報導文學《幌馬車之歌》約 15 個斷落，這是藍博洲多年搜集白色恐怖的史料展現。歷史透過文字記載與人物專訪變得有跡可尋，然而人的記憶也是模糊的，一旦歷史棲身於文字、語言中，就透過了這一個媒體變身，充滿不穩定性，當我們再依照過去的史料轉拍成電影，它的建構性不言可喻，真實是永遠無法掌握的。在蔣碧玉的部份，雖然不是全部的鏡頭，但導演特意的提醒，讓某些鏡頭時而濛瀧時而陰暗，讓人知道燈光怎麼掌握電影的影響效果，表現了戲中戲的不可信外，也用來暗示蔣碧玉與梁靜的融合[2]。

在梁靜的部份，也常讓人看不清楚她的臉，包括梁靜的開場戲，光並沒打在她身上，窗外透過的光也不及她的所在，但觀眾知道她是唯一的焦點，她處在畫面中央，攝影機跟著她移動，但因為缺少光線，觀眾只能看到她的身形，而她的臉、她的反應表情都是不清不楚。其實在影片中，梁靜不停地被無聊傳真騷擾，而她被傳真騷擾時的畫面，身影幾乎是全黑的，但，戲都在她身上。而一直到後面，觀眾才意識到，不只蔣碧玉是扮演，連梁靜的部份都是扮演，而不同敘事線

[2] 關於蔣碧玉與梁靜的角色扮演身份問題，請參照第三章第三節「異同之間的角色變化與呼應」

的光影處理，都暗示了電影只是光點的組合。曖昧不明的影像，亮到讓人看不清楚，暗到讓人心生疑慮，幽微的光影對照變化下卻處處有戲，蔣碧玉的部份雖有有史料可尋，但史料的依據也是回憶，歷史跟回憶都是不明的，梁靜的部份雖然是影片中的真實部份，但她的故事卻連一點根據都沒，才是不折不扣的想像。想像看似真實，真實只是想像，觀眾只能靠著浮光掠影補捉飄動的訊息。片中借著光影的變化，指向文本的虛構，也指向歷史的不可靠，也指向文本借假成真的過程，這就是文本龐大的再塑性 。

(二)　　攝影

電影除了是藝術之外，還是工業，在這項工業中分工精細，導演、演員、攝影、服裝、剪接等，是一個個專才配合起來，才成就一部電影。而電影的收益，除了電影本身的放映外，相當大的收入來源來自其周邊商品，包括海報、造型玩具、工作手札、電影原聲帶等，都是電影整體行銷的一環。藉由這些周邊商品，一方面增加電影的曝光率；一方面延伸電影生命的延續力。讓電影的影像文本，經過變身後棲息於不同材質上，像是印有主角的衣服或是電影畫面的海報。這些周邊產品與電影相互對照，使得觀眾對電影的情感與認同所產生的心理渴望，可以透過對周邊產品的消費而獲得滿足。經過這樣的過程，使得電影的生命除了在電影院的二小時，也擴展到電影院外的實體世界。《好男好女》巧妙地揭示這一點，將電影產銷過程中冷漠、制式的一面暴露出來，逼使觀眾意識到文本的存在，意識到符號操控的事實。

第四、第五個鏡頭(分別是圖一、圖二)是一群人正在拍攝劇照，所指涉的是梁靜等人的演員身份，畫面中梁靜梳妝打扮成五 0 年代的女青年，飾演蔣碧玉，這個場景講的就是電影中的戲中戲。而《好男好女》就是以戲中戲的劇照拍攝，暴露電影的工業的一環，以劇照拍攝直接指涉到電影攝製本身，指涉電影的拍攝怎麼被自然化的這件事，以最明顯的形式使人們反身自省電影製作，提醒歷史的真相問題。在這些鏡頭中，可以感覺到背景是棚內工作室，背後的幕景與刻意的打光。蔣碧玉一行人不帶感情地面對著鏡頭，飾演蔣碧玉與蕭道應太太的演員，在攝影師來來去去的空檔中不耐煩地整理衣服摸著肚子，飾演李南峰的演員無聊地把手插進口袋，又被旁邊的女演員糾正似地抽出來。導演有意地透露出電影工業製作過程的機器化與冷漠，演員配合宣傳的無奈與虛假。攝影的介入早在侯孝賢「台灣三部曲」的第一部《悲情城市》已現端倪，只是到了《好男好女》，攝影的功用大大的翻轉了。在這裡的攝影，不若《悲情城市》中的攝影，《悲情城市》的攝影有著代替語言文字記錄歷史的功能，照片記錄了戰爭(林家老三被迫到南洋參戰)，記錄了一個家殘缺之前的完滿(文清被抓之前的全家福)，而我們不僅反問《好男好女》中使用攝象這一個媒介進入電影文本，其用意何在?它是否也記錄了什麼?導演在這裡利用攝影，很確切的告訴我們，觀眾所看到的東西是

被擺弄的。科技使得電影越來越精緻細微，類型電影一部又一部刻劃人們腦中印象，而人們的刻板印象又影響了下一部電影。觀眾(人類社會)之於電影，不在是純然絕對的主、客體之分，電影也是社會文化之一，亦是主體，兩者互為主體(inter-subjectivity)，彼此影響。

攝影在此既不是表達一個純粹不被介入的藝術，也不是一個想要留下痕跡的工具，而是用來中止與暴露電影流暢符碼的反符碼手段，讓觀眾去思考電影本身的建構性與侷限性，攝影師的指指點點讓觀眾意識到他們所看到的都是演員，都是擺弄出的符號。在導演拍攝電影時，也同時解構了電影(呈現電影工業性、幕後的一面)，而提醒了觀眾電影是被製造的這件事後，就是希望觀眾的認知系統被打亂後，能夠面對電影本身，以思考加入文本的生產過程，在觀看中重新塑型文本，創造更多的可能性。而這種以「攝影」、「照片」提醒觀眾電影虛構本質的反身自省(self-reflexivity)意味，也可在《悲情城市》中看到端倪，如同做為攝影師的林家老四文清例行的修片工作，以及穿插在影片中的照片。在《好男好女》則以更明顯的後設意涵講述出真實的不可信。當真實遭到質疑，所著重的再也不是真實的本質性探索，這時暗指的議題變是影像本身的反身、自省，對電影的要求不是:「什麼才是真實」、「怎樣才能更(逼近)真實」，而是要回過頭來問:「什麼是電影」、「怎樣讓一部電影變成可能」。這時的攝影不再只是服務於電影，而是將攝影突顯出來，呈現這個藝術體類的獨特，讓觀眾恍然大悟到電影其實就是眼前的這一幕，逼真的虛擬。

然而雖然導演加入疏離的因子，但整部電影還是迷人的。拍照的前一個鏡頭是梁靜與阿威鏡前做愛的戲，畫面浪漫而迷亂；下一個鏡頭是蔣碧玉為了愛情鼓起勇氣與爸爸商量自己的婚姻大事，表現出蔣碧玉的自主與對愛情的勇氣。前後剛好是兩個世代最美好值得留戀的時刻，在這些鏡頭中間插入後設型態，除了是第一次明白提示出戲中戲的扮演外，也讓人迷惑於存在的真實性。

(圖三) 戲中戲宣傳照

(圖四) 戲中戲宣傳照

而用攝影方式來提示虛假，除了直接暴露電影的產銷過程外，這樣的安排也顯現出強大的反諷性。Barthes 認為拍照的目的是要表現人、事、物的曾經存在，並不是要恢復過去，「**照片無法將已逝去的召回…，它對我產生的效果並非要我去恢復那已被(時間、距離)廢棄掉的，而是補抓住我在照片中所見的，的確存在過。**」[3]照片中的景象雖然真實但卻已然逝去。電影中亮光一閃，鏡頭停格在那剎那，蔣碧玉的形象被留下來了，照片的作用就在證明了這個形象的真實存在。但是這個存在是一個透過想像的扮演，真實的蔣碧玉可能從沒梳過包包頭、穿過藍色馬褂，照片中的形象是透過對五 0 年代的想像，讓演員進行這種想像的擬真，而經過擺弄的照片，也就成了蔣碧玉的照片，而日後的人又以這種擺弄過的形象再想像、再生產，進行不斷的擬真工作。歷史上的鍾浩東等人早已灰飛煙滅，相片上的鍾浩東也只是電影中的扮像而已。

然而，Barthes 所謂「**的確存在過**」(have been there)的真實意義在哪?照片所證明的只是物質上曾經存在過的真實，而不是意義的真實。這樣的穿著打扮，滿足觀眾對五 0 年代的想像，演員們正在努力展現的形象是他們希望別人以為的形象，也就是說他們宣示自我的身份是蔣碧玉、李南峰與鍾浩東等人，但是他們直視鏡頭的目光與刻意擺弄的做作姿態，卻又清楚地說明他們演員的身份，使得觀眾可以察覺到虛假而不致於過份沉迷。於此，真實與再現互相交錯在照片中，一邊滿足觀眾一邊又欺騙觀眾，自以為參與過畫面的人的生活，但沒有人真正參與過什麼，不管是看的(觀眾)、演的(演員)或是正在攝製的(攝影師，包括整個電影攝製的工作團隊)。當我們看到停格的照片時，觀看的注意力被框在那四方的天地中，以為到了某一個世界(過去的台灣?蔣碧玉的故事?或是其他?)，但對那個世界並沒有更多的連結，訊息太少又太過明確。光光是二張人物照，最明確的只是

[3] Barthes 著，許綺玲譯，1995:82。

時間的定調(其實也並不確切)，其他就要仰賴觀眾電影外的相關知識(意即觀眾腦中產生與電影相關資訊的互文效果)，但另一方面來說，從照片透露的少量訊息又太過明確，因為就是幾個人站在那裡，直挺挺地站在那裡，它的曖昧性太少，沒有深度，在照片這明顯的證據中，看不到藏在背後的可能性。在虛假中，這些劇照並不能召喚出已經死亡的過去，被召換出的記憶只是過往以來的符號演出，只有搬演的虛擬，而在觀看劇照的過程中，觀者投射他的想像，被電影敘事侷限住的想像。在這場戲中，看到了拍攝劇照的是如何冷漠的在製作出想像的樣板，而這樣板式的過往世界(無法再親自接觸的過去的時光與人物)被不斷擺弄、複製與想像，鈍化了想像的活力，限制了意義的發散。

(三)　　舞台排練

舞台排練的地方也是《好男好女》明顯的後設形式。電影中顯示出排練場的畫面較多，第五、第四十二、第四十五與第五十六個鏡頭，分別是鍾浩東對蔣碧玉表達心意、鍾浩東與同志的時事討論、睡在排練場的女演員與幫祭弔鍾浩東的戲。劇場的排演，剛好對應劇中梁靜的旁白:「排戲排了快一個月，電影不知道會拖到什麼時候才開拍，我感覺到自己都快要變成蔣碧玉了。」雖然越到最後梁靜與蔣碧玉越有重疊之處，但她還是知道一切都是在演戲，這個旁白是劇中明顯有角色自覺的意味，告訴觀眾她是在演戲，是一個中介的角色，提醒觀眾，她做為一個演員，你們眼前所看到的一切只是表演，旁白顯示了這樣的訊息，而影像的舞台排練就是讓觀眾看到表演這件事。

(圖五)舞台排練的求婚戲，前景還有不明人士微微晃動的身影。

(圖六)光明報出刊契機，其中的塑膠地板可看出場景正是舞台排練場。

在第五個鏡頭的地方，是一場很含蓄的求婚戲。舞台上的鍾浩東正在跟蔣碧

玉說明他將要去大陸參加抗戰(圖五)，除了表明他的理想外，並且暗示跟著他會很辛苦，所以他問蔣碧玉跟堂華最近怎樣了，是婉轉地探測蔣碧玉的感情生活。在這一景不管是光影、背景陳設甚至是畫面左下方晃動的人影，都表示這是舞台排練的場景。第四十二個鏡頭(圖六)是鍾浩東與他學校同志們的時事討論，這是光明報出刊的契機。在討論時事這場戲中，燈光的幽暗與推軌，使得在一群人中只有鍾浩東與另一個女老師的臉可以被看到，其他的人雖然存在但似乎不甚重要，他們是以出聲顯示他們的存在，這場戲雖然看不到舞台外的人影晃動，但如果注意看，也是看得到舞台的塑膠地板。這兩場戲都表現的非常生澀，尤其是鍾浩東的部份。前者，不管是刻意打在飾演蔣碧玉的演員身上的聚光燈，或是飾演鍾浩東的演員在講述他在日本求學時被監視的不安時，望向框外的眼光，都有著舞台排練的感覺，後來他用日語尋問對方的感情生活時，對比女方的流利，他說日語的感覺是一個辭一個辭的斷句，跟初學者差不多。這是真實世界中演員的問題嗎?(意思是這是林強本身的表演問題嗎?)的確，伊能靜本來就會講日語，所以她的流利是想當然的，如果林強不諳日語，那他的僵硬是無可厚非，但又不是整場戲都是日語，幾句話硬背要練順暢也不是難事。他的生硬只有一個可能，那就是這場戲根本不需要順暢流利的日語，斷斷續續的不連貫感，反而突顯了整場戲還在演練階段，暗示了電影表演就是這樣來來回回的演練。

回過頭來看《戲夢人生》，當中林強挑大樑演出李天祿年輕時代，對比李天祿說書似的神靈活現，林強是有他木訥與內斂的地方，但他的演技絕不至於那麼生硬。而在那長達四分四十四秒的時事討論會中，雖然可以大致鋪陳他們對土地、階級與外來政權的看法，但是每一個人講話都像在盡背詞的義務，聲音平淡到沒有一點感情，尤其是最後「光明報」的名字抵定時，那種一呼百諾顯得非常突兀。朱天文曾說《好男好女》只有五十七個鏡頭，差不多是一場戲一個鏡頭，說故事的方法，省略，節約，前述[4]。這樣的說法引起了如此的回應:「**好像在看一場又一場的舞台戲。而糟糕的是，有些場景好像是在『排戲』，令人也看得生澀。**」[5]求婚戲與開會戲，應該就是所謂的「**令人看得生澀**」的舞台戲。的確，林強講日語的不連續感、開會時同志之間講述理想的疏離感，真的讓人覺得很生澀突兀。只是，這可能就是後設所要求的效果，當電影混雜了舞台戲的表演方式，突顯了演出本身，而攝影機的位置也將觀眾定在某一位置不動，觀眾的視點如同就看舞台戲一般，不再是遵循動態剪輯、30 度視角、180 度線等等屬於電影的傳統規則，不再是自然化電影世界讓觀眾投入後，觀影經驗產生了變化，不連續感、破碎、不確定，使得電影的完美結構鬆動了。而習慣了傳統電影拍攝規則的觀眾，心中難免有點蠢動(尤其在進電影院前，心中是預定看一般劇情片的觀眾)，而這種蠢動不安，才能讓觀眾從某種再現的情境氛中抽離出來。而且畫面明明是在講這一切都是排戲，生冷疏離難道不是排戲可能會有的效果?排演就是演員要進入

[4] 朱天文，1995:16。
[5] 羅頗誠，1995:79

想像的真實所付出的努力，一次又一次的修改期望達到美好，也就是暗示著再現與真實之間的斷層，更何況，這只是排戲而已，當然不可能像是看已是定局的表演一般，逼近真實。

將觀眾抽出觀影認同就是後設的要求，在此時後設的反身自省性就發生了作用，將固有的符碼重組、斷裂，演出這個元素的的突顯其實就是反應電影是充滿許多駁雜的符碼。本來電影透過這些符碼，利用各種技巧，順暢的組合各種元素，自然化了電影世界。而這個建構的事實被揭發出後，觀者的主體性就出來了，打斷了原本的認知，也打開了認同中自戀投射的封閉，觀影中的退化認同猛然中斷。本來應該牽引、制約觀眾的電影敘事技巧被明白的曝露出來，觀眾意識到這是一個虛構而不同於外在的世界，他們再也不能忽略文本中的世界的虛幻。

侯孝賢電影中，角色涉入歷史已經不是新鮮事了，但是《好男好女》卻是他電影中第一次把角色變成歷史的主角，我們不知道是不是因為這個原因，使得導演更為小心，讓電影在外表的真實下(黑白的類記錄片型式、以藍博洲的報導文學做為藍本)，鋪陳許多翻覆真實的手法。在以歷史事件做為參考而成的電影，偶會被冠以「不忠於史實」的大帽子，然而我們不是要去追究歷史本身，而是把重點放在影片的結構、風格、呈現技巧，以及電影想要關心的主題—兩個世代的男女面對不同時代結構，卻有著類似的掙扎，也就是導演給這些人的評論，如同片名所說的《好男好女》。真實本質追尋的問題太古老也太飄渺，既然追尋不到真實，乾脆去呈現真實與歷史多元、異質的部份。這種意圖在前二部「台灣三部曲」的《悲情城市》、《戲夢人生》早就出現，只是比較隱微一點，但是到了《好男好女》，以最明顯的後設手法攤開來講。關於歷史事件的電影，也就是一種對於這個事件的重寫，在文本的組成過程中，有許多差異力量在作用著，而在面對過往的不確定時，製演的人選擇用什麼角度?援引什麼資料?侯孝賢自己曾說過，他拍電影的過程，就是重新認識他稱之為家的這個島嶼的歷史文化[6]，《好男好女》以暴露電影產銷過程的操弄，去指涉重新認識的資料組成過程，讓瞭解到導演是怎麼跟這個他要拍演的主體互動的，產生反身指涉後，面對文本，觀眾才能進一步有意識的跟這個主體互動。

在《戲夢人生》中，侯孝賢就已經解構了劇情片與記錄片的分界，以李天祿現身說法做為後設敘事，當前一個鏡頭的李天祿在講述他被後母如何苦毒虐待，下一個鏡頭卻是後母幫小李天祿換褲腰帶，表示兩人的關係已經被綁在一起，電影前後所說不一，除了李天錄面對鏡頭講話後，也用不同的觀點呈現同樣的事情，由是，賦予電影另一種詮釋，賦予過去另一種理解。同樣的，在《好男好女》中，音樂、語言、不同藝術體類嵌入文本，不同意義如海濤翻浪過來，在虛實之間堆積出真實的厚度。當觀眾看到/聽到不只一個說法時，那觀眾要相信哪一個?

[6] June Yip 著，蘇培凱等人合譯，2000:263。

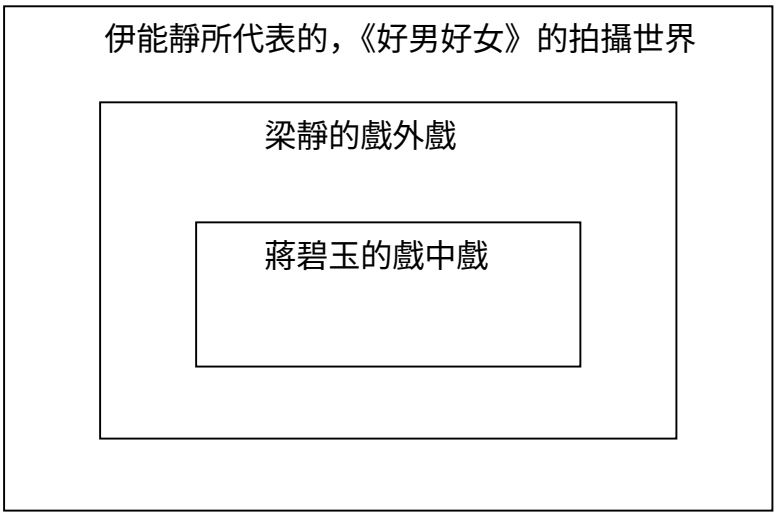
在這種沒有中心點的關係下，歷史的穩定性就被瓦解，解構了關於白色恐怖的歷史看法，關於真實的樣貌也就曖昧起來，而觀眾在打破一元的封閉性之後，終極的認同無處可尋也不需追求，就如同 Derrida 所說，意義是射出去的箭，不是故定的，因為符號的流動，意義在觀看過程中也就被建構起來。

在這部片中的後設使用，接承導演一慣的寬厚，我們看不到對於書寫存留下的歷史有強大的衝擊，少有屬於政治的意圖，多的是美學的藝術建構面。不管是光影的變化或是其他藝術體類(攝影與舞台排演)的強調，都帶給這部電影多種的意義折返想像空間，而不是單一的意義。白紙黑字記載的歷史可以給人穩定感，但其實經過仲介的事實都有經過詮釋變形，所謂的事實是相對而多樣態的。形式與傳統會有規範的侷限力量，但當導演不侑於此而探試電影語言的界線時，就增大一件事的詮釋空間，電影也散發出更大的潛能。其實電影本來就是一雜交藝術，包含其他的藝術，像是音樂、繪畫、攝影等。然而自覺地反省或是加強運用任何可能內嵌於其中的藝術體類，明白的在電影中曝露不同藝術體類的存在，就是一種框架的突破，在解框與重新設框中運動著，尋找更多元電影語言的可能性。像是《戲夢人生》的野臺戲，或是《悲情城市》的攝影照像，不只是殖民時代變動的前後對比(布袋戲的戲目從中國傳統的《白蛇傳》到為日軍宣傳的《南洋戰爭》)，或是為逝去的過往做記錄(為李天祿記錄或是為凋零的林家記錄)，也是在尋求視/聽覺符碼的變化性。在進出不同的文本空間中，在消解的過程中質疑影像再現的可能性。影像快速流動著，進出不同文本的框架，建立認知後又不斷摧毀認知。在《好男好女》中，導演利用後設的跨藝術體類，讓觀眾進入一文本後又拉回來。電影本來就雜交著不同的藝術再現體類，而這些藝術再現體類被突顯後，其中的框架就顯明了，產生於不同於其他電影的新的閱讀感，在電影的表現上，展現其自身的哲學觀與美學體認。觀眾在觀看時，也因為不定的符號義展開多向度的閱讀。

第三節 異同之間的角色變化與呼應

既然片名是《好男好女》，那麼影片中講的「好男」與「好女」到底是誰?是阿威與梁靜?還是鍾浩東與蔣碧玉?那有沒有可能是一開始小津安二郎電影《晚春》中的典子(原節子飾)與鳩利(笠眾智飾)?這就是這節要處理的問題，也就是《好男好女》最容易讓觀眾迷惑的地方，關於影片中演員身份的問題，身份的定位與再定位。雖然歷史可能只是回憶，雖然回憶可能只是想像，但是不管在哪一個空間，有些最基本的，關於人要面對的問題永遠是不變的，導演透過光影、情節、畫面調度，將這些問題呈現出來，讓觀眾看到影片中的人物在處理這些事情時的力氣，方式與心態不同，但都很動人。

《好男好女》是由三條敘事線包裹而成—梁靜的過去、梁靜的現在、演出成型的蔣碧玉，而層次有三個—屬於蔣碧玉的戲中戲、屬於梁靜的戲外戲、正文外的另一個真實世界。



(圖七)

雖然梁靜與蔣碧玉都是同一個人的肉相，但是兩個角色有著南猿北轍的對比，電影中以複數書寫策略洋蔥般地塑型文本，明顯表示出兩個時代氛圍下，人的不同，不同處甚為明顯，甚至可以列表如下:

梁靜　　蔣碧玉

今	昔
肉體感官	精神信仰
酒家女	革命工作者
演員	革命工作者
社會邊緣人	知識份子
沒有理想	信念堅實
墮落	美好
真實	扮演

(表二)梁靜與蔣碧玉的對照

大體來說，兩個角色各佔著天秤的兩個極端，梁靜 vs.蔣碧玉，肉體墮落 vs 精神升華，如果不加以細查，或許會誤以為侯孝賢是以不同的視角，而對兩個世代進行批判，表中左方的梁靜就是現在的壞女人，是當下現實的表現負面價值的一方；表中右方蔣碧玉，是過去歷史(雖然經過扮演)的有著正面價值的一方。其實賤今崇古的想法四處可見，過去因為不可及而神秘，如今再加上一種世紀末理想的失落，所以對這種神秘賦予更高更美好的想像。在劇中，因為手法的疏離與敘事的斷裂，所以觀眾對於梁靜發生了什麼事，她的內心到底在想些什麼，似乎都有點距離。於是有了這樣的說法，「倒也不是畫面太乾淨了，而是我們只能遠遠地看著梁靜周遭的混亂，包括她陪著黑社會大哥們談判、她喝醉酒、嗑藥、與阿威的情慾等，卻無法幫她搞清楚，她的問題在那裡。或者，幫她查出是誰打那些無聊電話。畫面的冷，卻急死觀眾。」[7]當觀眾把梁靜的墮落歸因到阿威的死，那這種墮落就可以被接受，因為這是屬於人性的一部份。人面對生命中親密愛人的逝去會感到的痛苦，梁靜面對痛苦的方式是逃避它，是以生活的墮落來麻醉自己。這種緣出於人性的墮落是可以被原諒的。但是當這種墮落沒有升華，延續太久而找不到其他歸因時(例如理想的幻滅之類，但觀眾又無法從影本中推論梁靜或其他黑道人物的無理想性是源自何處?)，觀眾就不能認同了。就如同黃建業所說:「在選擇角色方面，我覺得侯孝賢在道德方面出現了一些問題。我可以認同《尼羅河女兒》的無理想性，但我就無法同情《好男好女》那群人，儘管他們之間的故事很動人。」[8]這樣的看法，似乎認為梁靜的靡爛生活是自甘墮落，而這

[7] 羅頗誠，1995:80。

[8] 黃建業於民國 84 年 7 月 31 日於國家電影資料館舉行「好男好女」座談會所言，會議記錄為林

種向下沉淪是難以救贖的。但我們又不免感到疑惑，導演或許有嘆，但他的視角是否真的隱藏著負/正的價值判斷?在影片中，雖然跨越了時空，雖然人物的角色塑造不同，但這兩人似乎有著若顯若隱的幽微宿命，敘事線雖然多，但是情節簡單，而在簡單的情節中，卻安排了兩個女人鍊在一起，在情節沉浮重覆中，命運、記憶、夢與現實疊印相融，也分不清楚彼此的身份是什麼了。

以情節分，這兩個女人遇到的重大問題都是愛情，只是情境有點不同。蔣碧玉追逐著她的愛情與理想，跟父親爭取作主自己的婚姻大事，跟隨丈夫到中國內地參加革命，以致於在戰地生了孩子，卻因為對革命的奉獻犧牲，勉強將自己的小孩送給他人。梁靜方面，在第二十五個鏡頭，以四分十八秒的時間，拍阿威與梁靜的對話，談論他們的愛情、婚姻與孩子，這對兩人來說都是一種盼望，卻有著現實面的困難。本來梁靜只是輕輕淡淡地說了一句:「我們的小孩應該很漂亮吧。」但越說卻越激動起來，「耶!你們男人搞不搞得懂阿，什麼叫不是重點!生小孩要有房子，要有家，你懂不懂!說生就生阿，然後呢，還不是又是我養!誰知道你還會不會出去玩女人?」阿威應她:「這些東西我都會給你。」同樣在面對愛情、家庭、理想，這是兩個世代的人都必須面對的，但卻有著不同的態度。蔣碧玉把鍾浩東的理想轉化成自己的理想，愛情與理想混在一起，變成一種堅定的意念；梁靜不是，她沒有那麼偉大，她會去顧慮的是現實層面，觀眾可以猜到她跟阿威在一起的日子應該是飄泊不定，所以在對話中她一直以房子來強調「穩定」這件事。

(圖八)梁靜與阿威訴說她的理想，有小孩、有家，越說越激動，比手畫腳起來。

(圖九)面對騷擾電話，梁靜把不出聲的對方當成阿威。

女人與男人之間的是愛情，蔣碧玉與梁靜追隨著愛情，前者因為理想與愛情

泰鵬整理(1995:67)。

的混合，使她甘願忍受飄泊，並且為了在戰爭中做出更大的犧牲奉獻，把羈絆他們的親生小孩送人，而這種甘願是因為理想(其中也包含了對鍾浩東的愛情)；後者雖然忠心於愛情，但是在飄蕩中，她渴求的是物質生活上的穩定。事情的本質其實是一樣的，雖然在展現上的方式不同，但其實不停重覆，愛情、家庭、理想，雙雙混合一起(蔣碧玉到戰地去是因為理想還是愛情?梁靜想要一個避風遮雨的地方是因為想要跟阿威成家還是這就是她的理想?)因為整個大環境不同，人物定調不同，所以現實上展現的枝枝節節都不同，但她們都花費一樣的力氣在執著一件事，觀眾看到蔣碧玉獨自一人在戰地醫院產下孩子，梁靜與阿威做不出什麼偉大的事，他們用最簡單的對話講出他們內心的盼望，重覆說著「生孩子要有家」與「我只是想看看小阿威什麼樣子」。最後，這兩個女人都面臨自己男人死亡這件事，蔣碧玉在舞台上哭弔鍾浩東，哭到不能自己，而梁靜面對這純粹而巨大的痛苦時，她選擇自溺與封閉，所以她瘋狂跟別的男人做愛，借以回憶阿威，並且妄想能透過自己的肚子將阿威再生出來，但這還不足以治療她自己，因為這種痛苦太巨大了，巨大到梁靜對著話筒將電話中不出聲的那個人想像成阿威，以幻想與阿威說話的方式實踐她腦中幻想的阿威的存在，抗拒阿威的死亡。不管處於哪個時代哪個空間，不管所面對的環境結構造成怎樣的壓迫，愛慾毀傷、生別死離，梁靜與蔣碧玉都會遇到，都是宿命。

除了情節之外，光影的變化也給人迷眩之感。蔣碧玉部份畫面的強烈反差，使得觀眾常看不清楚角色的臉，梁靜部份多光源的運用，舞廳暗場的迷亂，也讓人覺得混亂。音橋的銜接，也使的不同的敘事線交織出更多關連，梁靜還在講日記被偷的事，畫面已經回到五 0 年代的蔣碧玉；梁靜在酒杯光影交錯中，浪蕩上台唱著〈金包銀〉，而歌勾起了她心中隱藏的痛苦怨嘆，她拱起身子頭往下埋，觀眾看不到她臉上的表情，但歌聲延到的畫面是阿威被殺倒地；梁靜對著電話唱〈金包銀〉，希望用歌聲喚回不見了的阿威，哭調的歌聲延到下一個畫面，是警備總部貼出鍾浩東的槍決告示。除了空間光影的混亂、畫外音的情緒接連、疏離的運鏡與場面調度，這些都造成觀眾對梁靜與蔣碧玉的身份迷惑，而這部片最考驗觀眾的是，人物也並不真的存在於他們所認為的，或是我們觀眾所認為的時空，就如同片中一個鏡頭，梁靜睡在排練的舞台上，形成另一種解讀的可能，因為說不定這一切只是一個女人在做夢，這個女人的身份又是什麼呢?是梁靜?還是一個跟影片故事無關的人呢?如果是後者，那麼所有的故事都只是夢，而夢就是一切。回憶、幻想、真實、歷史其實都是波光瀲影，回憶與夢修複過去與歷史，並且改造它們的樣貌。時間已經停止，幻化成一段又一段的影像，過去不曾真的過去，歷史也不是那麼遙遠，它們反反覆覆交織融合出現在梁靜的現在，附身在她的幻想扮演，以最真實的重量、喘息與隔絕。

(圖十)唱〈金包銀〉不可自己的梁靜。

(圖十一)唱在排練場上的演員，使得觀懷疑整部電影是不是只是個夢?

演員的肉體在電影中是一個符徵(signifier)，那麼他對應到的符旨(signified)就是一個身份認同，而在以 Derrida 為首的解構主義看來，符徵對應對的符旨不必然是固定不變的，卻是會隨著時間空間的不同而改變。符徵在時空的延異(differance)下產生了符旨的流動，只是一個痕跡，真實不能再現，在電影影本中呈現的不是真實，反而突顯出真實的不在場。而這種延異的戰略無法以有形的概念訴說之，只能在閱讀的過程中尋找新意，尋找符徵交錯下增生的意義。解構的延異戰略對於《好男好女》的身份再定位幫助頗大，影片在最後一個鏡頭之前，這個故事都是梁靜扮演蔣碧玉的故事，一個女人的臉卻有著不同的身份—八 0 年代末的梁靜、九 0 年代的梁靜、五 0 年代的蔣碧玉。然而，到了最後一個鏡頭卻更為直接大膽告訴觀眾，連梁靜也不是真的，整個故事拉扯出另一個層次，也就是伊能靜扮演梁靜扮演蔣碧玉。伊能靜以現聲而現身，告訴觀眾，你們看到的都是電影，一切一切都是電影。由於關於演員的身份流動，指涉複雜，是以製表說明之:

符徵	符旨 / 符徵	符旨
演員	梁靜	蔣碧玉
演員	伊能靜	----------

(表三) 梁靜、蔣碧玉、伊能靜的身份置換

剛開始時，觀眾看到梁靜在舞台上排戲，她要指涉的對象是蔣碧玉，但因為

燈光、色彩、場面調度，觀眾無法忘記這個女人有著梁靜的身份；而一樣是舞台戲的鏡頭，梁靜飾演的蔣碧玉在舞台上幫覆著白布的鍾浩東燒紙錢，從啜泣到痛哭到乾嚎，感覺不像在演戲了，雖然畫面的陳設還是舞台的陳設，打在女主角臉上的光是舞台劇特有的藍色冷光，但是梁靜整個神入(empathy)到蔣碧玉的身份裡了。畫面越來越靠近梁靜飾演的蔣碧玉，音樂下來，男聲以渾厚但悲傷的聲音，唱著〈幌馬車之歌〉，梁靜那痛苦的臉龐再加上合唱的男聲，其用力與悲悽，要造成的效果是入戲而不是疏離了。或許在這一景視覺與聽覺的配合是非常煽情，但這就是戲的感情所在，將整個情感凝聚突顯，這樣的煽情不致於會落入流俗廉價，倒是將前面壓抑感情宣洩出來，是從疏離達到最入我的忘情，「每個人的一生當中總會在某些最為戲劇化的一刻被拋入某種出神忘我的『認同暈眩』(vertigo of identity)。」[9]本來梁靜在排演舞台戲時，就有可能借著演戲發洩情緒舔舐傷口的功能(阿威的死、鍾浩東的死)，但是到最後卻造成身份替換。這裡再借用伊能靜的一句話做為真實與虛構相互越界的引證，伊能靜是這樣說的:「我就是不會演戲，所以只能來真的啊!」[10]

這場哭弔戲的鏡頭由上而下由遠而近，一開始時，演員身體原本指涉的身份是梁靜，畫面指涉的是表演這件事(鏡頭的開始是俯角，觀眾遠遠地看到整個舞台的樣子)，但到後來，身份卻不穩定了，這女人既是梁靜，但也是幻化而成的蔣碧玉了。九 0 年代的梁靜的身份是個演員，觀眾看到的這個女主角指涉的是梁靜，但因為她正在排演的是蔣碧玉的身份，所以這個肉體也會指涉到蔣碧玉。而到最後，片中常見的旁白出現了:「一月十一日，『好男好女』電影外景隊，出發到廣東出外景，預計要拍三個月。經過羅湖車站，滿滿的都是人潮，從來沒有看過那麼多的人。出發前一天，蔣碧玉去世，享年七十四歲。可惜她不能在生前看到這部關於她的電影，『好男好女』。」

一反電影中的旁白敘事主體，此時的發聲主體不是一貫的梁靜，而是伊能靜，也就是藉著伊能靜之口，表露電影外的世界。旁白所說的「好男好女」就是觀眾正在看的電影，本來以為蔣碧玉是梁靜飾演的角色，現在連梁靜也只是伊能靜的演出，經由這個聲音的訴說，觀眾瞭悟，她就是同時扮演梁靜與蔣碧玉的女人，一切都只是電影，沒人知道梁靜費盡心力要演的電影是否還在排演，但是侯孝賢的電影《好男好女》已經演完了。此時的旁白代表的就是伊能靜，而不單獨指涉文本中的任何一人，不管是梁靜還是蔣碧玉。這部戲一直讓觀眾進出入戲與疏離，在幻覺與真實交插下，在符徵與符旨的不固定對應下，梁靜與蔣碧玉原本

---

[9] 路況，1992:38-40。此言是路況評論「鏡中之鏡--《阮玲玉》的『戲中戲』與『戲外戲』」，但本研究認為運用在《好男好女》的評論也很適當。而吳嘉琪所作〈剝離的影子—談《好男好女》中的歷史與記憶〉一文也引用過路況文中的論點。

[10] 伊能靜曾經把拍攝《好男好女》時的心情筆記集結成書，名曰《好女》。此言刊在伊能靜個人網站 http://www.annieyi.org/lit_book6.htm。

分離獨立，但又可以幻化一體，這個身體同時是梁靜與蔣碧玉，而到最後伊能靜的介入，又讓這個身體既不是梁靜也不是蔣碧玉，身份的不穩定打散了意義的單一認定，變成一種都是卻又都不是的情況。

回到這一節剛開始的疑問，因為導演的視角真的隱含著負/正批判嗎?沒有。若有，電影不會跟著梁靜拍，拍到最後分不出誰是誰。那導演要拍的是什麼呢?侯孝賢是這樣說的:「我們常說『典型在宿昔』，但那樣對現代人尚有強烈的影響。如果說我拍電影只展現以前，只會變成一個故事，會過去。但我提供一個對照，不是單純一個過去。我的看法是，時代會變，但人的本色一樣，生命力和熱情都一樣，只是目標不同了。」[11]、「兩代人的奮鬥精神力與生命力是一樣動人。」[12]原來這就是導演要拍的，不同時空的人的奮鬥精神與生命力。導演要拍的是他心中的一種典型，是青春男女的熱情與生命。畫面開頭，引小津安二郎作品「晚春」中原節子的畫面，就是以原節子當做為他心中的典型呈現。侯孝賢自承這一點:「我很喜歡《晚春》，很喜歡《原節子》，她就是好男好女。《晚春》及其他小津電影一樣，題材大同小異，但對人生有一種態度，它提供的不是答案而是反思，是日本人生活在那個時候的活動狀態，一種滋味，由原點反省自己，人活在世上是怎麼回事?」[13]侯孝賢跟小津很像，都以長鏡頭出名，都喜歡拍家庭的人事變遷，但他們最相像的地方應該是在於，怎樣在看似平淡且重覆的動作情節中，標記出底層汩汩流動的情意。將小津安二郎多部電影中的原節子當做一個文本，電影中的原節子，其所飾演的「無論是待嫁女兒、戰爭寡婦或母親，都是表面溫柔、帶著笑容的可愛女性，但內心卻含蘊著堅強的意志，無論從舉止或言辭，看不到跋扈，看不到陰謀，看不到損人利己之事，只看到善意親切在深深的底流中流動，哀傷也含蘊在深層的內部。」[14]

伊能靜除了在《好男好女》外，她也演出侯孝賢的《南國再見，南國》中的小麻花，跟《好男好女》中三年前的梁靜很像，小麻花在酒廳唱〈夜上海〉的樣子跟站在旅館床上隨音樂擺動身枝的梁靜簡直一模一樣；扁頭(林強飾)載著小麻花與他們的老大(高捷飾)騎著機車在路上追逐，那種青春歡笑把時間用來玩耍的樣子，跟梁靜與阿威在溫泉旅館的親愛嬉鬧也很像；而後來梁靜的沉寂自溺跟小麻花封閉在自己世界的無目標感又是如出一轍。或許這就是侯孝賢對當代都市青年的看法吧，有著巨大能量的生命力，尋找到目標，那種能量就會化成巨大的力量向前衝，如果不，那就四處逸散，蓬勃跳動但不知所以。電影中有著對比，卻沒看到很明確的批判，這不是人的問題，但這問題又該歸罪於誰?或許只能歸究於時代吧。電影中蔣碧玉與梁靜形成一個對比，梁靜無法體會蔣碧玉擔負的國家民族之重，但梁靜的情慾愛恨也壓得她喘不過氣。回答這一節開頭的問題，誰是

[11] 出自焦雄屏與侯孝賢的對談，收錄於《台灣電影 90 新新浪潮》，焦雄屏，2002:95-106。
[12] 出自焦雄屏與侯孝賢的對談，收錄於《台灣電影 90 新新浪潮》，焦雄屏，2002:95-106。
[13] 出自焦雄屏與侯孝賢的對談，收錄於《台灣電影 90 新新浪潮》，焦雄屏，2002:95-106。
[14] 李永熾，中國時報，2003.5.24。

「好男好女」?都是，蔣碧玉、梁靜、典子都是。看重的不是不同世代的價值觀，而是在不同時代氛圍下，他們面對現實的擔當，他們脈動的生命力，在時代結構下面對個自愁苦的生命力。

相差五十年的兩個女人，完全沒有一點相像之處，但兩者都會面臨到:愛情、理想、家庭，以及至愛的死亡，經過導演的精心對比而兩兩相連，甚至以「表演」這件事讓梁靜神入蔣碧玉，使得梁靜與蔣碧玉重重疊疊不可分離。本來對表演這件事還有著自省的梁靜(她拍定裝照的神情指出她正在努力扮演蔣碧玉，她在旁白說自己快要變成蔣碧玉，其實就是說她意識到扮演的過程就是一種想像模仿。)但到最後一場哭吊戲，梁靜所扮演的蔣碧玉已經不是她透過史料想像而成蔣碧玉，因為面對同樣的情感(面對死亡的悲痛)，這個蔣碧玉已經依附著梁靜的色彩。梁靜飄飄盪盪於自身身份認同，影像與劇情讓難以說清的個人身份認同，曖昧周旋在是與不是之間，而之後又以伊能靜的出現又打破所有的幻象，表示一切都只是電影，電影就是一切。在語境的游移過程中，透過梁靜與蔣碧玉的交錯敘事，透過不同世代的主題呼應(愛情、親情、理想等)，質疑了身份的固定與電影的擬真扮演。後設的角色的角色扮演，不只是梁靜意識到扮演這件事，伊能靜也有她的演員自覺(最後的旁白中，伊能靜明顯的點出她意識到蔣碧玉的存在，因為旁白說:「出發前一天，蔣碧玉去世，享年七十四歲。」)，這種自覺表現出外於演出的真實自我認同，但是在哭戲中卻明顯的經歷了身份認同危機[15]，觀眾與角色同時經歷出戲與入戲，無法對單一角色進行認同與投射。在觀影的過程中，觀眾不一定會同意酒女的墮落或是熱血青年的犧牲奉獻，卻在電影的鋪陳轉化間，感受到認同位移。之前的後設帶來的關於真實的批判[16]，已經轉幻成想像、回憶、扮演交織作用的出戲疏離與入戲認同，既遠且近既假且真。

[15] 侯孝賢曾說過這場戲拍了不只一次，然而就算重覆拍，伊能靜依舊哭的很厲害，其情緒之激動，超過觀眾在電影畫面上所看到的，然而為了「節制」，所以把一部分剪掉。這番談話出自侯孝賢於 2003 年 12 月 20 日，在台北光點所舉辦的座談會:「侯孝賢談小津安二郎」。

[16] 請參照第三章第二節「一連串故意的穿幫」。

第四節　交錯的迷亂時空

電影中的時間與空間不是真實的時間與空間，只是觀眾的心理狀態的變化。在幾小時內，電影可以帶領觀眾上下縱橫數千年，從地球的這一端到另一端，從從幻影到真實，從真實到虛擬，這一切其實只是螢幕上的光影變化，靠的是電影的敘事手法，用不同的剪接、運鏡、場面調度。

在一般的電影中，會利用敘事中的一連串小衝突、小轉折，進入高潮，然後帶領觀眾到結局，而時間與空間都是跟著敘事因果走的。但是「好男好女」的時空觀卻不是這樣。在這部片中，橫跨五十年，是現代導演向後看與歷史對話。朱天文說在拍現代人的當下時，「**起初美麗的構想，是貼著梁靜意識拍，拍下去，卻感到貼不緊，何處發生了裂罅，貼不上。越到後期，侯孝賢焦慮起來，拍不到現代，何處總感覺到虛虛的，不結實。**」[17]然而這部片的當代與過去何止是裂罅而已?兩個世代的對話彷彿是兩個點隔空遙望，中間其實是斷空的沒有連結的[18]，兩個世代的對比在於不同的人在不同的時間下，面對一樣的事情，其中執著的生命力。電影的旁白都是冷冷的，梁靜因為演戲的需要，所以不斷閱讀史料想要進入蔣碧玉中，甚至還去探訪還活著的蔣碧玉(梁靜在旁白中說道:「**那天去醫院看蔣碧玉，她說，跟我年輕的時候很像，那時候也很漂亮。**」)但閱讀也只是閱讀罷了，這兩個相像的女子有著太大的不同。梁靜無法知道「台大事件」的重要性，也無法領悟羅斯福總統下令第七艦隊巡防台灣到底是如何改變歷史的軌跡，但是她可以知道蔣碧玉在鍾浩東死去時的悲痛，因為這是人性，也是她也經歷的事，而這種奠基於人類情感的衝擊，才能超越時間、超越歷史。

現在先將三條主線:四 0 年代的蔣碧玉、過去的梁靜、現在的梁靜，區分出各自發生什麼事:

A:1940 年代的蔣碧玉與鍾浩東 ——▶組織醫療團去中國 ——▶被當成日奸入獄 ——▶被營救回台 ——▶創辦光明報 ——▶被補處死。

B:過去的梁靜與阿威的舞女與黑道的愛情 ——▶在谷關溫泉的昏暗相親 ——▶討論孩子與婚姻的可能 ——▶阿威被殺。

---

[17] 朱天文，1995:19。

[18] 林文淇曾在〈九 0 年代台灣都市電影中的歷史、空間與家/國〉一文中認為九 0 年代的台灣電影中看不到過去與現在的歷史連貫性，並且以《好男好女》為例，認為片中現代與歷史是斷裂的:「從伊能靜到到梁靜到蔣碧玉，歷史的聯結性只能出現在戲中或是她的想像中，《好男好女》並沒有失敗，它只是「見證史實」演出了「歷史的真相」，是歷史無法將自己聯結起來。」(林文淇，2001:275-296)

C:現在的梁靜被日記喚醒記憶 ——▶回憶過往與阿威的愛情故事 ——▶
扮演蔣碧玉 ——▶一直被傳真與電話騷擾 ——▶在舞廳中與黑道大哥交際
因為回憶與扮演而弄不清楚自身

在物理上來說，時間應該是連續的，然而影片裡的時間都是片斷的。在列出每一條敘事線線發生的事後，可以發現每一個敘事線背後都有一個龐大的故事，但是戲中取的都是在「事件的激昂處」[19]，用這些情緒比較高的地方帶出導演要訴說的要點，然而這三條主線是穿插出現，使得鏡頭與鏡頭間常是不相干的時間連在一起，在這些時間點上各自發生著某些事。然而這些事有明顯的因果關係嗎?好像又沒有，它只是幫助觀眾想像這群人是些什麼樣的人，大概又處於什麼樣的狀態，所塑造的是一種情境、氛圍，只能算是在不同的時間上，兩者的對照。由於沒有很確切的條理明列，以至於變動似乎一再發生，但又講不出連結貫串的所以然來。

畫面上沒演出的東西，又透過梁靜的旁白補進來，畫外音與獨白本來就可以打亂影片中的時敘，但這些旁白所講述的時間標誌太過明確而將時間變得更為零碎，而要傳達的訊息又過於簡單、片面且曖昧，對於梁靜的當下，觀眾不瞭解梁靜與姐夫之間的關係，不瞭解梁靜的工作是酒家女還是演員；而對於蔣碧玉為主的台灣歷史，觀眾也不會因為看了這部電影，而知道在急劇變化的四 0 與五 0 年代台灣發生了什麼事，在這段歷史鍾浩東夫婦到底又是扮演了什麼角色。梁靜的時間一直被困在過去某些時間點上，而這些時間對梁靜之所以有意義，是因為與阿威有關:「十月十四日，今天是阿威的祭日，三年前的今天，阿威死了。今天跟 L 做的時候，沒有戴套子… …。」、「十一月六日，天變冷了，……，記得阿威，常常把我腳放在他的肚子上，搓得暖暖的。」、「十一月十二日，今天在姐姐店裡，遇到阿威以前的兄弟，說我以前在賭場看阿威打牌，常常抱著阿威睡著了。」不管發生什麼事，梁靜的記錄方式都是把它與過往的情境相連。天冷，她想到阿威會幫她取暖；跟別人做愛時，她會想到三年前阿威的死；跟人聊天時，會聊到她跟阿威相處的情形。

在 Kristeva 的文章〈女人的時間〉(〈Women’s Times〉)[20]中，把時間分成二種，一種是直線前進的(the time of linear history)，一種是彎曲的(cursive time)。對克莉斯提娃來說，後者即是屬於女人的時間觀，女人的時間纏繞在某些有記念意義具有衝擊性的事情的當下，丈量時間的方式不同於男性的直線因果，而容許重覆、不滅、凍結、爆裂四散[21]。而從梁靜的「個人歷史」中，我們就可看到這

[19] 朱天文，1995:17。
[20] Kristeva，1986:187-213
[21] Kristeva，1986:190-193。Kristeva 講述這種時間觀時，提到精神分析有所謂的「固著的時間」(obsessional times)，是以相互解釋之。

點，看到克莉斯提娃所說的，逝去的時間是如何因為記憶而重生。在對梁靜而言，過去的意義遠大於當下，過去的時間片片斷斷跳出來騷擾她，現在與過去變成一團剪不斷理還亂的毛線球。梁靜的過去因為深具意義，本來就難以遺忘，而難忘的過去又藉著日記的形式，變得不肯被遺忘，梁靜的日記旁白成為一種因為我寫、我讀、我記得，所以我存在的情況，梁靜就這樣存在於一個以阿威為主的時空。而梁靜對蔣碧玉的想像則是以年份為畫分單位，像是以時間推進為記錄方式的記傳體史書:「1945 年，抗戰勝利，鍾浩東夫婦結束了他們在大陸五年的游擊生活，回到台灣。」、「1948 年秋天，基隆中學開學後，鍾浩東他們開始辦光明報。」、「1949 年 5 月，國民黨退守台灣。」日記的內容是三年前梁靜真實存在最好的證據，而旁白也顯示出過去的不在場(absence)。所謂的不在場，有三種意思:一是指缺席或外出不在現場的狀態，二是指不在場的時間，三是指沒有的狀態:缺乏[22]。缺席的事件與時空透過激昂的影像[23]與聲音平淡的旁白，得以有一個輪廓出現，但這輪廓其實就是以某一種過程扭曲再現。而在回憶戲中，梁靜與阿威的對鏡做愛戲，更是明顯的表現出回憶與鏡像、電影與真實，兩者的關係是不確定、經過中界而變形的。不在場突顯了演出，不管是梁靜的過去或是蔣碧玉的歷史皆是如此，前者的演出是根據日記與回憶，後者是根據史料與想像。圍住梁靜的兩個歷史之於梁靜的當下是不存在的，而不存在又特別被突顯，使得在場的時間向度又混亂起來，觀眾的認知因此被打亂，而不在場又突顯了在場與再現，界定了梁靜的現在，突顯了記憶與歷史的再現。

在片中，時間與空間本身的意義與劇情相互連繫著，梁靜部份的空間意象又讓時間的迷亂更進一層。像是舞廳內的燈光折射帶來的迷幻空虛的味道，跟當下的梁靜十分相配，而她單獨一人在家時，不開燈的客廳只有梁靜一人走來走去，自己一個人孤獨的反芻自己的情慾。梁靜的空間都在室內，其中最令人印象深刻的地方，一個是她的公寓，另一個是舞廳。連她跟阿威大白天在溫泉旅館，都要用水晶燈與彩帶把旅館房間布置得跟酒家舞廳一樣，而之後姐妹吵架後，下一個鏡頭就她們在舞池共舞和好(不論這鏡頭是表示姐妹的前嫌盡釋或只是梁靜的想像)。在以梁靜為主線的部份，暗場很多。尤其是舞廳，在舞廳中充滿了燈光的折射，人影、光影印疊在舞廳，不只是暗，還昏亂迷散，燈光折射的效果跟梁靜私生活靡爛相關。舞廳的戲是第三十三個鏡頭的旁白延續而至，梁靜的聲音訴說著她生活的墮落:「十一月八日，昨夜喝得爛醉，今天醒來全身光光的，以為被輪暴，打電話給姐姐，姐姐說我吐得一蹋糊塗，是她跟彤彤幫我沖洗乾淨的。」梁靜醉到不知道發生什麼事，好像也不在乎發生什麼事，這種的無感似乎充斥著她的生活，從過去延續到現在。旁白的聲音延到第三十四個鏡頭，畫面中是舞廳的包廂，梁靜頹迷的看著她的朋友正在進行黑白兩道的利益輸送，談話中充滿了

[22] 顏忠賢，1998:419-420。

[23] 每一場戲都是一個獨特的事件，就如同朱天文所說，《好男好女》的事件截取是取在「事件的激昂處」。(朱天文，1995:17)

金錢與權力的交換。不久，梁靜走出包廂跟別人喝酒划拳，談笑調戲，她的身形與正在唱歌的姐夫相交相錯，而後，梁靜起身，走到台上，甜蜜妖媚的宣示:「**李哥，李哥，我要唱歌。**」梁靜唱起了〈金包銀〉。〈金包銀〉的歌聲又延到了下一場戲，也就是第三十六個鏡頭，是梁靜與阿威在舞池中共舞，舞廳播的就是〈金包銀〉，正在跳舞的兩人不停的轉圈拉回，相互凝視，攝影機跟著這兩人移動，觀眾在銀幕前看著他們的愛情從這端遞了過來又傳了過去。突然，鏡頭跑到左方空無一物的舞池，槍聲一響，鏡頭快速搖到右邊，梁靜大叫，阿威倒下。快速搖過的鏡頭、女人的尖叫，本來美麗夢幻的氛圍像被投了炸彈一般，措手不及的荒亂突然爆開。於是，我們不僅懷疑，在上一場戲中，在台上搖擺不定的梁靜，到底是因為酒精的關係，或是因為〈金包銀〉讓她想起阿威，而不能自己。而如果這首歌會逼她重回死亡創傷的那刻，她又為什麼偏偏要唱這首歌?還要在一個跟阿威死的地方那麼像的舞廳(不論這個舞廳跟那個舞廳是不是同一個，但裝潢布置的氛圍都差不多。)?

從第三十五個鏡頭的旁白與第三十六個鏡頭的畫面，聽到/看到了梁靜的漠然無感，但第三十七個鏡頭卻把梁靜失去阿威的驚嚇無助表現出來，再加上梁靜最後失控到把無聲電話當成身處幽冥的阿威回陽探望，於是我們可以推測梁靜一直以她的冷漠在壓抑失去阿威的痛，而這種對周遭事物的無感欺騙了梁靜自己，使她無法很清楚的知道，阿威的死對她的傷害。但是這種痛一直都存在，而且越壓越清楚，越壓越疼。阿威的死對梁靜造成了創傷[24]，變成了永恆的生命經驗，死亡不會固定在三年前的十月十四日的那個舞廳中，死亡的創傷沒有時間與空間的限制，緊附在梁靜身上，使得她的時空呈現一種錯亂的不穩定狀態。三年過去了，死亡的畫面卻還在梁靜的時間內不停的重生，而梁靜無力阻止這種循環，努力以笙歌宿醉麻痺自己，然而過去卻依舊在有意與無意之間現形，在她接電話時、在看日記時、在唱著〈金包銀〉時，在每一個無法掌控的時空中現形，隨時入侵。這又再一次印證同 Kristeva 說的，女人的時間會因為突如其來的意外傷害，形成周期性的反覆，妄想縈迴在事件發生的時間點，時間就這樣被冷凍起來。而畫面原本是貼的緊緊的跟拍，卻在阿威死後就不動了，觀眾的距離被拉得很遠，再也看不清兩個人。原本該持續下去的哭泣與驚嚎也沒了，此時的平靜變得有點詭譎，時間似乎停下來了，畫面變成了定鏡長拍，停了二十三秒，不再搖動，

[24] 此處對創傷的看法受到 Chi, Robert〈Getting It on Film:Representing and Understanding History in A City of Sandess〉的影響。其曾經借用佛洛依德對於創傷的看法評論過《悲情城市》，認為二二八事件對於台灣整體與個人都是創傷，這種創傷永遠是存在(present)，不會被遺忘，只是並不被知道，創傷會潛伏(latency)，越是壓抑越是清楚(Chi，1999:64)。而依據佛洛依德對創傷的定義:「任何外來的刺激（excitation）, 如果強大得足以摧毀心理的保護裝置，便是創傷 。」(Chi，1999:95)。阿威的死對梁靜來說具有強烈衝擊，梁靜的心理狀態因而受傷、改變，是以，本研究視阿威的死對於梁靜而言已經造成了創傷。而在 Freud 對創傷的看法中，認為傷害不會固定也不會消失，而是不斷重生(relived)，相較於 Kristeva 所說，屬於女人的時間會因為瑩繞在某些永恆的生命經驗上，而呈周期反覆(cyclical)與記念狀態(monument)，此二點有可互相對照、說明之處。

彷彿一切都因為那突如其來的死亡而定住，在這個鏡頭，觀眾見證了梁靜的時間是被凍結起來的過程。

舞廳這種地方，有著特定的裝潢與氛圍，像是一個自成的小宇宙，裡面的時間好像靜止了一般，沒人知道外頭的世界是晨光初現還是日落黃昏，不知時辰更不用說日期年份了。在舞廳中永遠是昏黃而又閃爍的燈光，讓人不知道今夕是何夕，外面的時光匆匆流過，但這對梁靜根本毫無影響，只要她繼續待在舞廳追憶阿威的死亡，繼續在每一個當下想著阿威，時間就靜止了。梁靜的身子與姐夫唱歌的臉龐，透過玻璃的折射，雙雙混在一起，迷亂而昏醉。在她唱著〈金包銀〉的時候，聲音延到與過去跟阿威共舞的畫面，舞台的光一點一點打在梁靜身上，也一點一點的在她的意識裡跳躍著。她在真實的當下想像不在的過去，想著過去與阿威共舞，想著阿威的死亡，以致於每個不在都不斷發生在梁靜的現在。這種想像不在的情形同樣也發生在她與蔣碧玉的連結上，梁靜對著話筒唱著〈金包銀〉希求阿威回魂，而當聲音還是歌聲的延續時，畫面已經切到另一個死亡情事，鍾浩東的死亡。在現代化的住家中，梁靜回到了鍾浩東的死亡時間；在當下的舞池中，梁靜也回到了阿威被槍殺的那一刻。那麼梁靜自己呢?她的時間狀態並沒有隨著光陰流逝向前，而是在阿威死的那一刻，時間就被凍結起來。她在演繹蔣碧玉遭受鍾浩東的死亡時的情境，所表現的激動、無助與悲痛，也因著失去阿威的個人經驗，讓梁靜可以神入到蔣碧玉那一段歷史中，造成身份認同上的重疊。梁靜到底處在哪一個時空?在曖昧不明中，某一種情感的連繫跨越了虛實(真實的梁靜、扮演的蔣碧玉)、穿梭了時空(隔了五十年的時代背景)，影片中重重疊印了身份認同、欲望投射，難捨難分。

然而在空間中也可以找到多種文本的交涉，尤其是在都市內，這個高度發展，結合了多種力量的空間，是一個政治、文化、資本等多重意義下架構多義的文本互涉[25]。而我們在梁靜不斷受到傳真機與電話的騷擾中，也巧妙的對應到這點。梁靜在當下去懷想過去的不在，日記與電話形成她與過往時間的橋樑，日記與電話一方面連結不同的時空(梁靜的三年前與三年後)，另一方面又斷然劃下時空的距離(當代的梁靜與過去的蔣碧玉)。連在最私秘的家中，都可以看到身在都市的梁靜怎樣受到現代化與資本化的影響。電話的鈴聲、傳真機傳遞紙張的聲音、電視傳來四 0 年代的電影配樂、女主角哼著舊日上海的流行歌，不同時間的聲音存在於同一個空間(客廳)，新科技一邊畫下時代的分隔，一邊又被舊日鬼魂附身，不斷帶來惱人的舊回憶。雖然梁靜不勝其擾，但卻像被制約似的(被現代化的通訊方式制約?)，是不想也是無力關掉電話與傳真機[26]。

---

[25] 這邊對於都市空間中所存的多重互文性，請見蔡秀枝的《城市文本與空間閱讀》。(http://www.ncu.edu.tw/~eng/csa/journal/journal_park22.htm#note1)

[26] 關於梁靜被網在科技文明的現代社會這點，可參見林文淇的〈九 0 年代台灣都市電影中的歷史、空間與家/國〉(林文淇，2001:275-296)