第四章 文本分析(二) 多聲與多義

第一節 音樂的互文與對位

Bordwell 將電影中的聲音區分成序敘事涵[1]內的聲音(diegetic sound)與敘事涵外的聲音(nondiegetic sound)[2]。前者指電影故事中的聲音，像是主角哼出的歌；後者指電影故事外的聲音，像是背景音樂。敘事涵內的音樂做爲敘事的一部份，其功能也就不侷限於敘事的強調或氣氛的營造，而是按各個文本的意指，指涉某種程度的真實(authenticity)[3]。敘事涵外的音樂意在聽者的情感渲染。一般來說，在符號學和敘事學的研究中，音樂和聲音的分析是一體的，兩者皆被視爲敘事的一部分，且多半不單獨作用，而是和影像互爲，完成敘事，但他們和影像的互動，可因敘事者的操縱，構成三種不同的關係:一是增強影像欲表達的意義，二是減弱影像欲表達的意義，三是否定影像欲表達的意義[4]。減弱或是否定影像的音樂作用比較少見，因爲音樂對於劇情、影像比較多是依附與加強的關係。在電影中，如果作者是有意的使用音樂(聲音)創造與影像互補的美學，那麼音樂的節奏、演奏的樂器、歌辭敘事等，在在都強調音樂的異質文本性，以音樂做爲異質文本，看音樂以其獨立文本，放入影片中「**同時期或非同時期的引文、指涉、回響、與不同文化語言交織**」[5]，觀眾可以從這些音樂中，聽到其所從出的社會脈絡，而在電影的敘事中，亦可看到音樂與其對應之處，兩兩相對照，電影音樂的意義才容易被聽見。

在電影中的「音畫對位」 (counterpoint)，是指音樂與影像兩者不再是主從關係，兩者互相衝突、對立、平行而不相輔。有聲電影出現後，Eisenstein 等人也思考了電影中的聲音運用，在 1928 年 Eisenstein 等人發表了《有聲電影明》，認爲「**在處理聲音方面的最初一些實驗工作，必須在聲音同視覺形象截然不相穩合的方向上進行，只有這種『衝擊』才會提供必要的感覺，這種感覺嗣後將引導我們創造出視覺形象和聲音形象的新得合奏的對位法。**」[6]聲音的出現當聲音加入電影後，對原先以視覺爲基準考量的電影產生了強大的衝擊，就如同上一段所言，不同的音樂運用，讓視覺訊息的傳染力不盡相同，在音畫對位的處理方式中，

---

[1] 敘事涵的希臘文爲 diegesis，英文爲 diegetic。翻譯不一，有故事體、敘事涵、劇情，其實就是指故事發生的時空。

[2] Bordwell，1989:242-249，轉引自劉紀蕙，1994:34。

[3] 葉月瑜，2000:71

[4] 葉月瑜，2000:71

[5] Barthes，1977:159。

[6] Eisenstein 等著，俞虹譯，1987:4-7。另，對位的概念其實是愛森斯坦借用於音樂的概念。音樂中的對位法是一種組織結合音樂中不同元素的原則。西方近代音樂基本上是複音（polyphonic）的，許多個音同時呈現，同時進行，對位法則是將兩條以上（最多可達八條）獨立發展的旋律線組合起來的基本法則(劉紀蕙，1994:46)。

聲音不只是處於依附的地位，聲音、敘述線、畫面可以多調式的前進[7]，各自的發聲不一定衝突，但卻是獨立的呈現出某種意義，而當音樂從不同角度切入故事情境時，甚至有顛覆影像意義的力量。

在本節中，就是要利用如上所說，以互文與對位的觀點來看電影中音樂與影像的互起作用，電影中如何將女子的孤單惘然、自然循環的生離死別、左翼青年的浪漫理想，透過音像的互相指涉、消解、重塑，一層層的散發不同的意義，凝聚後成爲多向度閱讀的視野。電影與音樂都受到時代文本的制約，因著各自不同的媒體形式表達它們對人世的關心，試圖爲某些東西(已逝去、依舊存在的、或只是飄渺幻影的)留下點痕跡，而當電影與唱片業者合作，出版原聲帶時(就如同巨石音樂有限公司爲電影《好男好女》出版原聲帶一般)，電影的敘事與音樂的敘事在一定的程度上連結起來[8]，使得電影的生命可以在觀看的二小時後，延伸至不同的時空。《好男好女》的音樂，除了顏志文、林少英當電影量身訂作的配樂以外，也使用其他原有的非爲影片特別製作的歌曲，從日據時代的送別歌、八0年代的悲情台語歌、到九0年代攙入大量西方搖滾的「新台語歌」，歌曲的文本與影像呈現了互文的狀態，不再是誰依附著誰。當影像、音樂、旁白同時呈現時，放射出的意義顯出曖昧與岐義。生疏的祖國、天真的青年、運轉輪迴的生離死別，這些意象透過種種樂音(甚至包括人聲)，讓意義不能單純被化約，異質文本碰觸出互相指涉的不穩定的關係，因而組成一個對話的廣場。由於影片中過去的蔣碧玉與現在的梁靜，其配樂使用截然不同，下文以今(梁靜的部份)、昔(蔣碧玉的部份)二者區分。

（一） 蔣碧玉的部份

影片的開始是一群從遠處走來的男男女女，觀眾看不清楚這一行人的臉，他們是誰?要去哪裡?什麼目的?一切都處在渾沌未明，唯一知道的是，他們在唱歌。歌聲隨著他們走近的距離漸漸淡入，對照著畫面上疊印的歌詞，我們既看到也聽到他們唱著:「**當悲哀的昨日將要死去，歡笑的明天已經向我們走來，而人們說，你們不應該哭泣，我們為什麼不歌唱**?」沒有任何配樂的合聲，雄渾遼遠，一切都是那麼理所當然，這些男男女女唱著這首歌，直接地表露出他們真的認爲悲哀都過去了，堅信敞在眼前的將是康莊大道，歌聲爲他們的身份以及他們所懷的理想做預告。這理所當然的氣勢，對照接續下來的劇情，突顯了反諷的效果。在後來劇情中，我們可以推測這些人應該是鍾浩東等人所組的醫療服務隊，他們用熱忱努力創造歡笑的明天，在過程中，看到他們義無反顧的勇氣，所做的犧牲憑依

[7] 此種看法如同文學界的 Bakhtin 提出的複調小說，見第二章第二節的第一部份「眾聲喧嘩」。

[8] 在葉月瑜所著《歌聲魅影—歌曲敘事與中文電影》一書中，以「後現代主義文化生產的多樣和各個面向的半獨立性，也顯示後現代在台灣當前文化工業的影響力。」解釋電影中音樂的獨立存在，與影片互文效果的現象(葉月瑜:2000:34-35)。

的是對原鄉的企盼與對人民的悲憐，但是多多少少也看到了一種天真，因爲在時代的折磨下，滿懷熱血所做的改革只會帶給他們災害。到中國組醫療隊救治傷兵被當成匪諜抓起來，回到台灣辦報開啓民智被當成共產黨的同路人遭到槍斃的命運，一個個妻離子散家破人亡。悲哀的昨日或許即將死去，但這個即將的期限卻不知道是哪一天。電影的開場是〈我們爲什麼不歌唱〉，電影的結束也是這首歌，前後互相呼應著。這首歌是源自於大陸詩人力揚所寫的詩「霧季詩抄——我們爲什麼不歌唱」，其詩原文如下:

「當黑夜將要退卻，
而黎明已在遙遠的天邊
唱起紅色的凱歌
——我們為什麼不歌唱!

當嚴冬將要完儘，.
而人類的想望的春天
被封鎖在冰霜的下面
——我們為什麼不歌唱!

當鏈鐐還鎖住
我們的手足，鮮血在淋流；
而自由已在窗外向我們招手
——我們為什麼不歌唱!

當悲哀的昨日將要死去，
歡笑的明天已向我們走來，
而人們說:”你們只應該哭泣!”
——我們為什麼不歌唱! 」[9]

民國 8 年的五四運動後，當時的現代文學對時局政治充滿著「感時憂國」的

[9] 根據藍博洲所記錄的蔣碧玉常唱的歌〈我們爲什麼不歌唱〉，其倒數第二句是「而人們說:『你們只應該哭泣』」(藍博洲，2001:198-199)，而本研究所查閱的資料也顯示，詩人力揚所作的原詩也是「而人們說:『你們只應該哭泣』」(http://poempoet.nease.net/poem20/total.htm)，但在電影中所唱的卻是「而人們說:『你們不應該哭泣』」，兩者的一字之差可能是電影的無心之誤，然對整首歌的意象與時代背景不致產生背離與曲解。

情懷，1936 年日本侵華後，文學中對於國家、人民、革命的關心也隨著對日戰爭而多所著墨。而就在這個戰爭的時刻，中國的新詩發展有一個重要階段的開始，將革命大時代的風貌反映在詩歌中一樣[10]。戰爭的慘烈與淒楚是相似的，然而對於戰爭的記憶往往是各自解讀，四 0 年代的中國在面對戰爭時，人民產生共禦外侮的愛國心，國內的文人無法致身事外，或是投筆從戎或是用文學作爲吶喊的工具甚至鬥爭的武器，〈霧季詩抄——我們爲什麼不歌唱〉的作者力揚也是這群詩人之一。當時中國有許多的詩作大多有反帝、反封建的社會主義傾向，力揚亦是。此位詩人的詩作多產於抗日戰爭其間，作品中有著對祖國的熱愛、對革命的堅持、對階級的反動[11]。〈霧季詩抄——我們爲什麼不歌唱〉就是在這樣的情況下產生的。紅色凱歌紅色中國革命的中國，在詩文中看到作者對祖國的信仰轉換爲對成功的信心，認爲當前的痛苦都是暫時的，就算是嚴冬漫漫或是鏈鐐縛身，一切都因爲對自由的期盼而變得可以忍受。詩中承認現實生活中的鬥爭，但是卻無視於其所帶來的痛苦，代之以精神激勵，處之與人民同一陣線的位置，用「**我們**」取代「**你們**」，用驚嘆句取代疑問句，樂觀地喊出:「**我們為什麼不歌唱!**」這篇新詩被編譜成歌，成爲當時中國大陸與台灣左翼青年常唱的歌，「**在台灣有許多流放綠島的政治犯，特別是左傾的學生慣常喜愛歌唱的曲子**」[12]。而在真實世界中的蔣碧玉也喜歡唱這首歌，藍博洲對蔣碧玉的訪談記錄曾言:「**她說，那是她在軍法處坐牢期間，跟大陸籍的難友學唱的歌。她常常說，不管碰到再大的悲傷與挫折，只要唱起這首歌，就有勇氣繼續向前進。**」[13]

這首歌出現於電影中的一支主線，也就是由蔣碧玉爲主的敘事線。這部份是描述四 0 年代的知識份子在日本統治下，卻因爲接觸左派思想受到影響，加上台灣人對中國的原鄉祖國之情，使得這些知識青年可以義無反顧的跑去大陸投身於戰爭，而回到台灣後，他們也走向社會改革的路上。當路上的這群人合聲同唱著:「**我們為什麼不歌唱**」，歌曲指涉反應出他們的心聲，反應他們的志氣激昂，似乎歡笑的明天的確會因爲他們的努力而快速到來，但就如前文所說，一切並不是這樣美好。當看完全片後，這首歌出現在影片末尾，此時配著伊能靜的旁白，感嘆蔣碧玉在生前未能看到這部關於她的電影，《好男好女》。定鏡長拍，鏡頭還是擺在一樣的位置，裝扮相仿的演員還是走著一樣的路線，不同的是，畫面從黑白

---

10 http://www.twbm.org.tw/window/3literw.htm

11 http://www.twbm.org.tw/window/3literw.htm

12 此言出於孫秀蕙之語，其曾在其網站寫過《好男好女》的影評，此爲孫秀蕙之網站:http://ad.nccu.edu.tw/wisconsin/index.htm。另，藍博洲亦曾於 1995 年 11 月 17 日在日本訪問一名因參與學生活動(即爲著名的四六事件)，而被國民黨納入逮捕的黑名單中的師範學院學生—朱實，藍博州根據這次訪問爲文一篇，名爲:「〈「四六」證言錄〉流亡的銀鈴——朱實」。文中以第一人稱(朱實)敘述，提到師範學院與台灣大學的學生組織互有聯繫。「那時候，我們師範學院有〈大家唱歌詠隊〉，台大則是叫〈麥浪歌詠隊〉，彼此都有連繫的。我記得，比較常 唱的歌有：〈你是燈塔〉、〈傻大姐〉、〈康定情歌〉、〈我們爲什麼不歌唱〉… …。」此文登在台灣日報副刊，而後轉錄於南方電子報(http://www.esouth.org/sccid/south/south980426.htm)

13 藍博洲，2001:199。

變到彩色。觀眾還是看不清楚這群人的臉，不知道這跟第一場戲的是不是同一群人?不知道鍾浩東與蔣碧玉是否曾經以這樣的姿態，走過這片土地?或許有，或許沒有。但這不重要，這群人確切的身份明細也不重要，因爲他們全都化爲一個共名，可以是當時的社會主義者、左翼熱血青年，反正就是當年的知識青年對國家的理想化身。最後的字幕上打著:「**謹以此片，獻給鍾浩東、蔣碧玉，以及五 0 年代政治受難人。**」很明顯的，拍攝這部片的意涵多少有向過去的白色恐怖受難人致敬的意思。伊能靜之前的旁白中說，蔣碧玉已經死了，享年七十四歲。蔣碧玉的死，暗示那一代的青年已經老去，逐漸凋零，歷史已然走過，電影不能留下什麼，只能已一種幻想之姿爲他們所走過的路、所唱的歌做某種程度的紀念。彩色的畫面表達對這群人的敬意。爲了理想生死相搏的這群人，隨著歲月凋零散去，電影藉著演員的口唱著富含紀念意義的時代歌曲，爲著他們的牢獄之災做了平反。

在五 0 年代這條線上，只有〈我們爲什麼不歌唱〉、〈幌馬車之歌〉兩首歌有唱出歌詞。其他的多半只有樂曲演奏，尤其是多用笛子、琵琶、嗩吶等帶有客家色彩的樂器伴奏[14]。在此，爲求之後的說明清楚，將所有屬於蔣碧玉的故事，依出現時間先後，將其出現的音樂的曲名、主要演習樂器羅列如下:

劇情介紹	曲名	主要演奏樂器
東區服務隊的人從遠方走來(黑白畫面)。	〈我們為什麼不歌曲〉	人聲
醫療服務隊一行人走向惠淡指揮所，並遭到民兵詢問來意。	〈征途　〉(改編自〈幌馬車之歌〉)	月琴
空鏡掃過指揮所屋頂。梁靜旁白，帶出姐姐對她的嫌隙，並且明確說出她正在排演蔣碧玉的故事。	〈遭遇　〉	曲笛[15]
蔣碧玉在野戰醫院將要生產。	〈征途　〉(改編自〈幌馬車之歌〉)	阮琴

[14] 《好男好女》的戲中戲，也就是以蔣碧玉爲主的五 0 年代的劇情主線，其配樂是量身訂做。顏志文，音樂作曲者之一，曾經坦承由於鍾浩東、鍾理和兄弟的客家背景給他的靈感，所以他在電影配樂多半以笛子、琵琶、嗩吶等演奏方式呈現(http://www.hakka.gov.tw/htm/hakka/hakka200210/issue02_c.htm)。而根據本研究在閱讀文獻的過程中發現，客家人的音樂，除了廣爲人知的山歌對唱外，大致上來說，他們所使用的弦樂器有胡琴、二弦、二胡等，而敲擊樂器有堂鼓（或稱班鼓）、大鑼、小鑼、跋、敲仔板等，吹管樂器則有哨吶、管、笛等。

[15] 依據朱天文所寫的拍片筆記《好男好女》中所錄，〈遭遇　〉的伴奏樂器是洞蕭，但研究者與〈遭遇　〉的作曲者顏志文求證的結果，這一段主要的樂器應該是曲笛，而之所以會記錯，或許是把直著吹的笛與橫著吹的蕭搞混了。

空鏡，旁白說明蔣碧玉在抗戰勝利後回到臺灣，聲音延到鐘浩東等人辦報的契機。	〈遭遇　〉(改編自〈幌馬車之歌〉)	曲笛
蔣碧玉抓住鐵欄往外看，目送前去開庭的同志。	〈幌馬車之歌〉	人聲
蔣碧玉弔祭亡夫。	〈幌馬車之歌〉	鎖吶、人聲
東區服務隊的人從遠方走來(黑白畫面)。	〈征途　〉(改編自〈幌馬車之歌〉)	阮琴

(表三)蔣碧玉敘事線中劇情與音樂對照表。

在表中所提到的〈征途　〉、〈遭遇　〉，其實都是〈幌馬車之歌〉重新改編的，重新編曲的曲調，跟原曲的感覺有所差異，刻意減少原曲中送別的悲壯與哀愁，將無奈、無辜的略帶悲傷的感情埋於更深層的內裡[16]。但由於是從〈幌馬車之歌〉改編而來的，多少還延續著原曲的情感，只是增減了曲調，有意識的運用不同樂器扮奏，使得情緒綿密而遼繞。

在音樂部份，用古老的傳統客家樂器把年代氛圍，很明確地跟九 0 年代做區隔，整個時代氛圍，透過音樂定調下來。這些配樂沒有歌詞做明確的指示意，很難做確切的說明，吹管樂器遠傳而不遲滯的樂音，配上侯孝賢長用的空鏡，帶出大自然的寬闊。整個故事，有著理想、無奈與犧牲，左翼青年澎湃的熱血，消耗在一次又一次的誤解與壓迫，音樂在一種淡淡的哀傷中卻還是維持著一貫的柔和而恬靜。許多事情，加入時空的考量就難論對錯，所以鍾浩東等人在不同的時空中，被不同的人看成英雄、共產黨、叛亂份子等不同身份，他們的經歷比起一般人是多了點，在他們生命中所下的每個決定除了是自己的選擇外，整個社會結構也把他們推到某個方向，多少有點必然的意味。音樂定調的整個氛圍是無爭的、平和的，但是這種氛圍卻不是依附著劇情的發展，而有了平行但不協調的距離，產生了一種以上的意義，聲音與影像相互詮釋。樂曲〈征途　〉以月琴彈出柔和卻有點哀傷的樂音，伴著鏡頭上蔣碧玉一行人提著行李，路遠迢迢的走向指揮所，此時的樂音一點也不像是理想要被實現的前奏，似乎在暗示著觀眾什麼。音樂延到下一個鏡頭，當拿著槍的民兵對著指揮所的人說明，他們是從台灣來的，要去惠陽縣黨部參加抗戰時，指揮所的反應沒有一絲遇到同志的喜悅，甚至沒有一點歡迎的意思，代之以「台灣?」「惠陽縣黨部?」這樣不確定的懷疑問句，樂音就停止在這陌生而警戒的話語中。音樂微微的哀傷與低調，說出了影像之外的意義，暗示著對話後面的心機，而日後的情節(鍾浩東等人被當成日諜遭受囚禁)也證實了中國與這群青年美好的想望是有落差的。音畫對位，使得不同的聲音在

[16] 五 0 年代蔣碧玉的配樂部份是由顏志文所做。顏志文曾與研究者於一次私下的談話中談過他幫《好男好女》配樂的心態。他是以〈幌馬車之歌〉爲基調，然後再加入山歌的色彩，所以在音樂中有著山歌原有的哀傷，但又不希望音樂太激情外放，而是要表現一種無奈與無辜，讓音樂更有層次。

一個整體中統合起來，使得影像之外還有一個衝突的因素，而音畫對位的使用，也讓我們看到了 Bakhtin 所說複調小說的多元聲音，這種意義除了在文學以外，是用怎樣的可能形式出現在電影中。

這種音畫對位而造成的多義的境況時常出現。鍾浩東等人到惠淡指揮投效祖國被污蔑，配樂盡量以月琴撩撥出平和，減低月琴音色可以表現出的愴涼。空鏡畫過指揮所，畫面是遠山遼闊，音樂表現的也是如此的感覺，但是旁白卻訴說梁靜夢到死去的情人、跟姐姐之間的嫌隙以及面對生活中大小事的無可施力，旁白的內容並不是音樂表現出的平靜，在同一個當下，聲音與聲音的對位(旁白 vs.配樂)、聲音與畫面的對位(對生活的混亂的訴說 vs.寬闊的景深長拍)觀眾可以感受到梁靜生活中混亂沒有目標的醉酒，卻也能夠以另一種淡泊的觀點看待人世運作。蔣碧玉在要生產的時候，她蹲在地上呻吟著露出難忍的表情，但是聲音卻是阮琴的柔和緩慢，畫面上明明是生產這種生死交關的事，但是聲音卻沒有哀號也沒有喜悅，沒有種種生產可能有的極大的情緒，有的只有平淡幽遠。其實生產鏡頭的配樂是從前二個鏡頭帶下來的，一開始是二株葉片落盡的枯樹，然後是蔣碧玉在野戰醫院前幫傷兵煮紗布，再下來才是生產的鏡頭。在侯孝賢的電影中，慣常用歌曲做音橋(sound bridge)來連接感情，在這邊就看到這樣的效果。這二株枯樹暗示著四季循環，野戰醫院代表著死亡與生病，而蔣碧玉就要在醫院生產了，音樂連結著前後鏡頭，以景觀人，訴說著生老病死其實就如同四季替換一般，是大自然的次序，生命階段的輪替變化其實就是必然的不變，面對這種必然，是無可逃避的，還不如平常接受。在殘酷的歷史下，人通常都是邈小地順從時代的變遷，變遷很可能是不堪的，而面對這些不堪，侯孝慣常用寬容的方式演繹。

在影片中風月山川、花草蟲魚的空鏡，在侯孝賢的電影不算少見，這些空鏡不一定要有功能性，有些是情緒性的空鏡轉場[17]，尤其是在劇情轉折時，在遭受最巨大的變動時，導演選擇以最悠然的天大地大面對，以大自然的沉穩固著印襯著死生飄零，把觀眾的觀點往外拉，重新審視事情。然而即使侯孝賢的一系列電影表現手法與拍攝主題不停變化，但導演對人間世情的觀點卻是不變。就像是在《戀戀風塵》中，阿公對孫子講今年的收成很糟，隨之揚起陳明章簡單的吉他聲，白雲霧氣環繞山群，安慰兩個失意的男人。而在《好男好女》中空鏡的運用，多不是功能性的轉場，情緒渲染的成份較多，不是配有音樂，就是用於梁靜的說明性旁白，導演的人生觀導致如此的表現手法，正視問題但不以最露骨的吶喊與鮮血控訴。在表三中所列的第五個鏡頭，音樂是曲笛吹出的〈遭遇　〉(改編自〈幌馬車之歌〉)，畫面是一個遠鏡頭，日兵蜂擁越過田地入村莊，鏡搖上來，一棵枝葉茂盛的樹襯著橙紅的夕陽，占著整個畫面，風婆娑的吹著，配著梁靜的旁白。日軍搶糧的鏡頭是大遠景，人物的裝扮全然看不清楚，當鏡頭搖到樹時，梁靜的

[17] 此點可參照洪孟峰〈侯孝賢風格論〉中提出的「情緒蒙太奇」的討論，此點在第二章第一節中的第三小節「侯孝賢電影中對真實的看法」亦有涉及，而沈曉茵的〈本來就該多看兩遍—電影美學與侯孝賢〉更是以精準的結構學方法討論侯孝賢的鏡頭意義。

旁白才開始訴說蔣碧玉的二個孩子是怎樣死的。在這個場景中，畫面、旁白、劇情、音樂其實是沒有因果或是互相配合的關係，但各自提出某一種訊息，冷淡的聲音訴說著喪子之痛，從遠遠的樹梢來觀看日軍的侵略以及戰爭中的人命卑微，聲音從吵雜的敲打聲與人聲的大叫:「搶糧!」，隨即配以曲笛吹奏委婉吹出的悠遠與淡然，畫內音與畫外音進行轉換，導演以音樂與運鏡，沖淡原本會有的哀痛與慌亂。音樂與畫面各有各的邏輯，情節也有他的起承，敘事涵之外的音樂表現則是從導演信仰而生的冷眼情深。不管是洞蕭吹奏的〈遭遇　〉或是月琴彈撥的〈征途　〉，都在替五 0 年代的故事定調，觀眾可以明顯區分出哪個年代的故事會出現哪種音樂，雖然音樂、旁白說的事、畫面彼此對位，不一定衝突但卻是平行發展，不同的意義橫向聚合成形，觀眾在觀看的過程中，慢慢的接受這種情緒湮染，體會到這種多重觀點的訴說方式，細膩的感受到音樂如何讓觀眾用比較沉默、平和的心態，跳出來面對發生在這群青年身上不幸的事。

前文提過，在五 0 年代這條主線的配樂，〈征途　〉、〈遭遇　〉都是〈幌馬車之歌〉改編，所以會承續原曲的況味。但是〈幌馬車之歌〉原本是什麼意義?它的歌詞敘述了什麼?它出現時的社會背景是怎樣呢?其實，熟悉侯孝賢作品的人聽到這首歌時，很容易與他另一部電影產生互文，《悲情城市》。在《悲情城市》中，〈幌馬車之歌〉也曾以日文原版出現，畫面是主角林文清被關在獄中，同牢中二名男子被喚出牢，這二名男子步出牢門時所唱的歌就是〈幌馬車之歌〉。當時日本的影評人田村津志聽到時，感受到那哀愁的美麗旋律，但是卻對畫面所傳達的景象與那旋律間所醞釀的不協調感而覺得怪異。他回到日本後開始對這首歌進行溯源的工作，發現〈幌馬車之歌〉是哥倫比亞公司所發行，並似乎曾在日本廣爲流行，而當時的日本正在向中國發動侵略，希望以戰爭促進國內的經濟發展，中國的廣闊原野，對日本人來說是一個無限的夢想，這首歌則是鼓勵日本人前往侵略滿州，構築他們夢想的歌[18]。其中文翻譯如下[19]:

「黃昏的時候　在樹葉散落的馬路上
目送你的馬車　在馬路上幌來幌去地消失在遙遠的彼方
在充滿回憶的小山上　遙望他國的天空
憶起在夢中消失的一年　淚水忍不住流了下來
馬車的聲音　令人懷念
去年送走你的馬車　竟是永別」

有趣的是，《悲情城市》與《好男好女》中的革命烈士竟然在唱日本人侵略

[18] 出自田村津志所寫的文章「追尋『幌馬車之歌』」，原刊於自立副刊(1989:12:15)，且收錄於藍博洲小說《幌馬車之歌》(1991:51:112-118)

[19] 中文歌詞翻譯取自藍博洲小說《幌馬車之歌》，其中收錄幌馬車之歌原有之日文歌辭與原譜。(藍博洲，1991:51)

中國時所唱的歌?藍博洲曾經對此說明，他的看法是這首歌光聽旋律與歌詞是聽不出軍國主義的意味，他舉出的二點說明，大致如下:

(一)就像在六四天安門事件中高唱「國際歌」的學生們不一定是「國際主義者」一般；喜歡唱〈幌馬車之歌〉者，也不一定是「軍國主義」的信徒。

(二)這首〈幌馬車之歌〉，對鍾浩東與其難友而言，已經不是它原先的「軍國主義」時期的〈幌馬車之歌〉了，它已經蛻化為對於即將遺落的、滿懷記憶與眷戀卻來不及加以改造的人間世界的離情，以及別具一種對於崇高人格敬仰、學習與獲得安慰的〈幌馬車之歌〉了[20]**。**

有了藍博洲的說明後，再回到電影去看，〈幌馬車之歌〉出現在什麼樣的情況中?〈幌馬車之歌〉在《好男好女》一共出現二次，一次是在蔣碧玉目送前去開庭的同志時，鐵欄內的難友唱起日文版的〈幌馬車之歌〉，送別他們離去，帶出原曲中「出征」的意涵；一次是蔣碧玉弔祭亡夫時，這一次只出現前奏，但卻是整部電影上音樂情緒最強的地方。〈幌馬車之歌〉第一次在《好男好女》的情形，其實跟出現在《悲情城市》中的情形是非常相似的。不只是旋律而已，他們都把歌詞唱出了，使得這首歌可以明確地指涉出唱的人的心情。志士看著跟自己有著相同理想的朋友，爲了革命志業慨然赴死，目送他們走向自己理想的道路，不管這條路將把他們送向死亡。對比歌詞的意思「**目送你的馬車，在馬路上幌來幌去地消失在遙遠的彼方，在充滿回憶的小山上，遙望他國的天空。憶起在夢中消失的一年，淚水忍不住流了下來。**」其實是很相符的，對於朋友送別的不捨，對於並肩做戰的相知相惜，死亡的恐怖已經變成慨然赴義的無所懼。這時的〈幌馬車之歌〉的確是如藍博州所說:「**它已經蛻化為對於即將遺落的、滿懷記憶與眷戀卻來不及加以改造的人間世界的離情，以及別具一種對於崇高人格敬仰、學習與獲得安慰的〈幌馬車之歌〉了。**」

但這並不是說，意義可以這麼單一地被化約。這首歌的出處，原來也是日本人爲他們的同胞送行的戰爭歌曲，在大東亞共榮圈的光環下，日本人一樣是爲了他們的理想而殉死，這種征戰的意義相對於中國來說就是侵略。如果這首歌原本沒有這樣的侵略意義，那麼田村津志聽到那哀愁的美麗旋律時，何來對畫面所傳達的景象與那旋律間所醞釀的不協調感而生的怪異感?這歌配上這劇情，有著Bakhtin 所說的眾聲喧嘩，原來的意義、經過時空變遷產生的意義、不同人詮釋出的意義全都在歌中發酵出來。四 0 年代末五 0 年代初的台灣處在動亂的地方，北方的國民黨政權退撤來台，初期暫以武力統治在文化、經濟上都處於高度開發

[20] 在田村津志的文章刊出後十天，藍博洲就其疑慮寫文回覆，同樣刊在自立副刊(1989.12.25)，且收錄於藍博洲小說《幌馬車之歌》(1991:51:120-129)

的南方，上對下多種力量相互震盪變成一種不穩定的狀態。對日本人與台灣人來說，歌中對那遙遠豐饒土地的想望投射對象都是中國，所謂的遙遠不只是地理上的距離，還是一種實際上的陌生，之所以會對陌生的土地產生幻想，對日本人來說，是因爲在國內過著經濟蕭條的苦日子，所以想藉著戰爭殖民他國富饒自身；但是對台灣人來說，卻是因爲對原鄉的依戀。受日本教育的台灣知識份子，用著日文，唱著對中國的理想，侵略 vs.反侵略，戰爭 vs.和平，這中間的掙扎與文化相融，或同聲或背離，多聲共響，原來的意思還在，只是被離心的力量拉扯肢解。

而〈幌馬車之歌〉在《好男好女》出現的第二次時，以配樂方式出現而不是劇中人的聲音，屬於敘事涵之外的聲音。劇情發展是蔣碧玉弔祭亡夫，先是以鍾浩東的聲音爲旁白，唸出他寫給蔣碧玉的訣別書，剛開始時蔣碧玉哀傷但卻沉靜地燒著紙錢，慢慢地，不能自己，情緒經過先前的鋪陳越來越沉重悲哀，畫面清楚呈現出蔣碧玉抬頭痛哭的樣子，音樂是多種樂器由弱轉強的合奏再配上了悲愴的男聲，以客家話重覆唱著:「**我要走了**」，彷彿是鍾浩東與蔣碧玉做最後的道別，再加上畫面上哭得不可自己的蔣碧玉特寫，在影片前面伏藏的悲哀一下子全衝了出來就在蔣碧玉抬頭痛哭時，音樂進來，又是〈幌馬車之歌〉。這次只出現前奏沒有原來的日文歌詞，但有著男合聲唱著，聲音之用力，是一種無語問蒼天的痛苦。歌進來後，整個氣氛被渲染開來，悲傷與絕望在空氣中漫開，不是指天指地式的歇斯底里，而是悲壯，是痛徹心扉的感覺。其實早在鍾浩東被抓走時，蔣碧玉應該已經有人回不來的準備，所以她的姪子跑來家中報死訊時，她還是非常鎮定的思考喪葬費用的問題。只是當蔣碧玉看見屍首，真真正正在他腳邊幫他燒紙錢時，一切都是真切看到而不只是聽聞時，她崩潰了。從她那燒紙錢的手顫抖且慌亂的樣子，觀眾可以看到她的悲傷與無助，如同觀眾聽到男聲用客家話合唱著:「**我要走了**」，也如同〈幌馬車之歌〉的最後一句歌詞:「**去年送走你的馬車，竟是永別。**」蔣碧玉與丈夫也是永別了。

（二） 梁靜的部份

如果單純將故事線畫分爲二，歷史 vs.現代、蔣碧玉 vs.梁靜，那麼這兩者的開頭都是以歌曲爲起點，蔣碧玉的故事開始於〈我們爲什麼不歌唱〉，梁靜的故事開始於〈如果沒有你〉。以下，將分析影片中如何運用不同的歌曲告訴觀眾，三年前的梁靜與三年後的梁靜有什麼不同，以及畫面以外，音樂帶來更多的訊息。首先將關於梁靜的敘事線部份的音樂與劇情關係，作表列出:

劇情介紹	曲名	聲源
梁靜在家中看完日記傳真，走到浴室梳洗。	〈如果沒有你〉	梁靜唱出
梁靜與阿威在鏡前做愛。	〈春風少年兄〉	收音機傳出
三年前梁靜與阿威在溫泉旅館遊玩。梁靜從外	〈望春風〉	梁靜唱出

面進入溫泉旅館，在室內隨意哼著歌。		
姐夫與南哥在酒吧吃飯。	〈阮這款命〉	酒吧的音樂(畫外音)
梁靜姐夫與阿南在酒吧談話。	〈金包銀〉	酒吧的音樂(畫外音)
梁靜在酒店唱歌。	〈金包銀〉	梁靜唱出
梁靜對著電話，將電話那頭不出聲的人當作是阿威回魂，想以歌唱喚回阿威。	〈金包銀〉	梁靜唱出
梁靜、姐姐與小彤手牽手圍圈嘻笑，之後抱頭痛哭。	〈上帝保佑〉	酒吧的音樂(畫外音)

(表四)梁靜敘事線中劇情與音樂對照表。

九 0 年代的梁靜還在睡的時候被電話聲給吵醒，醒來後走到傳真機前，撕下傳真機的紙，看著。用梁靜的旁白念方式，唸著紙上的內容:「十月十四日，今天是阿威的忌日，三年前的今天，阿威死了。今天跟 L 做的時候，沒有戴套子，L 被我的瘋狂給嚇傻了。我覺得是在跟死去的阿威做，如果懷孕的話，一定是阿威來投胎的。」紙上的內容很明顯的是日記的形式，這是她的日記嗎?如果是她的日記，爲什麼會被一個不知名的人傳進來?梁靜不在乎的動作與紙上的內容，開啓了一連串的疑問。觀眾看到梁靜懶散地走到浴室盥洗，並且哼出幾句歌詞:「如果沒有你，日子怎麼過，我的心已碎，我的事也不能做。」這首歌源出於一首國語老歌〈如果沒有你〉，是四、五 0 年代紅極一時的女星白光所唱，原文如下:

「如果沒有你　日子怎麼過
　我的心也碎　我的事也不能做
　如果沒有你　日子怎麼過
　反正腸已斷　我就只能去闖禍
　我不管天多麼高　更不管地多麼厚
　只要有你陪著我　我的命便為你而活
　如果沒有你　日子怎麼過
　你快靠近我　一同建起新生活」

有「一代妖姬」之稱的白光，四、五 0 年代她以慵懶低沉的嗓音，唱紅了許多充滿男女歡愛的歌。而〈如果沒有你〉這首歌到近代還被許多歌手翻唱過而流傳，如周蕙與龍飄飄等，在《好男好女》播出同年的 12 月，在戲中飾演梁靜的藝人伊能靜也出了一張老歌翻唱，其中就收錄了〈如果沒有你〉。當梁靜哼出這首歌時，觀眾對梁靜還是一無所知，但從接續的劇情往前推，可以知道梁靜爲了飾演蔣碧玉而想要融入五 0 年代的情境，所以她看 1949 年發行的《晚春》，唱著

白光的歌。而一開始歌辭已經暗喻梁靜的生活，將上一個世代白光代表的上海紙醉金迷連接到世紀末梁靜的頹廢。歌辭與日記成爲此畫面兩相對照的線索，觀眾可以推論歌詞中的「你」就是指阿威，而阿威已經在三年前死了，但觀眾可以從歌詞中很明白地知道，阿威的死使得梁靜從此萎頓下去，因爲她的心碎了，什麼事也不能做。除了原曲的意義外，若把白光當做一個文本看待，在她拍攝的一連串電影如《蕩婦心》、《一代妖姬》、《血染海棠　》等，她在影片中所飾演的女性，在道德面上並不符合傳統中國人對婦女的嚴謹要求，而她所唱紅的一系列歌曲如〈假正經〉、〈等著你回來〉、〈醉在你的懷中〉等，也都是戀愛中女性對男人想念，還帶著點勾引，幾乎已經成了白光的正字標記，〈如果沒有你〉也是這類型的歌曲。這些形象似乎與梁靜在片中醉生夢死的酒女形象有相似之處，而現實生活中白光的感情不遂，似乎也暗示著梁靜的感情生活。在這場戲中，出現二個關於五0年代的線索，一個是小津安二郎的《晚春》，一個是白光的〈如果沒有你〉，巧妙的將兩種不同典型的青春男女帶進來，暗藏電影中不斷進行的對比工作。

三年前的梁靜對生活的態度並不是那麼無關緊要，相反地，還有一種追求欲望的力氣，年輕而蓬勃。她哼著歌，回憶到過往的事情，「如果沒有你，日子怎麼過」的歌聲延到下一個鏡頭，梁靜與阿威鏡前纏綿，原先的歌聲淡出，收音機播出的歌是林強的〈春風少年兄〉淡入。對鏡做愛的畫面迷亂而美麗，可以說是他們在享受彼此的愛撫，也可以說他們沉溺在自己美麗而青春的肉體。這場戲長達一分五十五秒，在這約二分鐘的戲裡，觀眾可以很清楚地聽完所有的歌，而歌聲之清楚，簡直壓過了所有其他的聲音，除了歌以外，只有梁靜間或的呻吟聲。畫面中聽到的〈春風少年兄〉的歌辭如下:

「伊每天轉來轉去四界逡　好像吃飽閒閒攏無代誌倘好做
氏大問伊將來到底要如何　伊說半埔大家還是聽攏沒
春風微微吹來微微透心肝　伊猶原一人散散大聲唱歌彈吉他
朋友為伊煩惱為伊在頭痛　伊講我老神在在請你大家免驚惶
伊是春風少年兄　沒人和伊來做伴
心情輕鬆真快活　為理想來打拼
伊是春風少年兄　不是歌星不出名
平常時就愛唱歌　歡喜到底唱給你來聽」

《好男好女》在梁靜的部分用了大量的台語歌，像是〈春風少年兄〉、〈望春風〉、〈金包銀〉，這些多是台語流行歌，要看這些流行歌曲所代表的意義，一是從歌詞、唱腔、樂器等本身的意義，另一就是從此曲的類型與所代表的時空社會意義[21]，這些都是使音樂能添加更多意義於影像的原因。在電影中，跨越世代的

[21] 葉月瑜認爲流行音樂產生意義的方法有二:意義取決於歌辭在文字上的意義；第二，意義取決於對該音樂類型慣常被接納的理解(葉月瑜，2000:129)。

流行台語歌運用，也使觀眾可以看出/聽出不同階段的梁靜的生活，因爲在現代兩個時期(以阿威的死爲時間分界點)所用的歌的味道完全不同。在八 0 年代末的梁靜(阿威還沒死的時候)，音樂的調性是愉快有活力(例如〈春風少年兄〉)，並有著美好的愛情想望(例如:〈望春風〉、〈查某人〉)。以〈春風少年兄〉爲例，在做愛時放這種想要出外打拼的歌似乎不合適，但音樂卻講出畫面已講卻未明的意義。這首歌是年輕人想要表現自己，但是真要他們說出自己的理想，卻也講不出個所以然來，歌就是要把這種況味唱出來。回過頭看一下歌產生的背景。在八 0 年代末九 0 年代初，水晶音樂開始出版「非主流的本土音樂」，創作新的台語歌，少有悲情反多戲謔，也是多種西方與本土音樂的元素的混合式創作，並改寫原有的台語歌曲，如朱約信以饒舌的方式，改寫原有台語歌的情調[22]。到了 1990 年林強的專輯《向前走》，正式把台灣的台語歌壇帶進了「**新台語歌時代**」[23]，1992 年的《春風少年兄》繼續發燒，使得當時新出來的台語歌不再是悲情的風花水月男女歡愛，而是與西洋歌曲混合而成的台式搖滾。林強的「新台語歌」出現後，台語歌逐漸年輕化，反應了社會現實，造成台語的世代交替，也唱出當時年輕人滿身力氣的橫衝直撞。年輕男女精力沒有定向發洩，只能「**轉來轉去四界逡**」。在此轉借用來描述林強《向前走》的評語，來評論〈春風少年兄〉一曲，「**林強的向前走效應，包括了世代、政治、流行與藝術的部份。一方面，由八 0 年代羅大佑時期，『跨越(前現代/現代化)的一代』到林強，則以轉為『認同台灣現代生活』，直接朝向『未來』及『希望』的台灣新生代**」[24]年輕人對未來懷抱著希望，爲著自己講不出來卻模糊存在的理想在打拼，很有氣力地活在當下。有志卻不能立的情況跟電影中的梁靜很像。做爲一個在酒店上班的小姐，梁靜的工作通常不太被人看得起，但在電影中並不持批評的立場，酒店不是個污名，單純是個工作場所罷了。在對鏡做愛的這場戲中，觀眾只看到肉體的沉迷，看不到他們爲理想打拼的衝勁，但是可以感受到梁靜是多麼驕傲於她的年輕，怎樣揮霍她的年輕。畫面強調年輕男女美麗的身體，歌暗喻這些年輕人底下是蘊藏著能量，他們玩得理直氣狀，激情而熱烈，只可惜年輕能量很可能就在枝枝節節的生活中被磨掉了，觀眾只能看到他們還年輕時綻放的火花。

另一場表現梁靜與阿威的親膩的戲，是他們在溫泉旅館的玩耍，如同旁白所說:「**關在裡面，三天三夜都沒出門，好瘋狂。**」這場戲的第一個鏡頭是梁靜推開紗門進來，嘴裡哼著〈望春風〉。在電影中，歌曲常用來表達梁靜生活中的感受，這或許是因爲梁靜的職業(酒女?歌女?演員?)的關係。這時梁靜所唱的〈望春風〉是在 1933 由哥倫比亞唱片公司出版，李臨秋作辭，鄧雨賢做曲，到現在都還是台灣人民耳熟能詳的一首歌。鄧雨賢曾經說這歌的靈感源於《西廂記》中的兩句:「**拂牆花影動，疑是玉人來**」，他在晚年時曾有過這樣的說法(原文爲日文):

[22] 簡妙如，2003:183。
[23] 褚鴻蓮，1991，1992；梁鴻斌，1992；引自簡妙如，2003:184。
[24] 楊倉亭，1991，引自簡妙如，2003:186。

「此歌是一九三三年春，我散步於淡水河畔，一面遠眺觀音山所作的歌詞。十七、十八歲的少女，和如春般的那山，那河，是多麼值得讚頌，我不惜將那羞澀祕密藏在心中壓抑的私春苦澀少女情懷，向世上的男性表達出來!」[25]梁靜哼著這歌，傳統且簡易的五聲音階，唱出年輕女子對男子的愛慕心態。而之後由收音機傳出的林強的〈查某人〉，則是站在男人的角度，訴說他對女人的依戀。愛情的宣言，從三 0 年代〈望春風〉的鄉俚曖昧到九 0 年代〈查某人〉的白直大膽，用明白的話語釋放出電影中對於愛情所要表達的訊息。梁靜哼著歌、聽著歌，所以觀眾也跟著聽到這首歌，隨著畫面的敘事(梁靜在廁所戲鬧阿威、兩人在燈光閃爍中跳舞)，觀眾更清楚的知道兩人的幸福愛情。

同樣是台語歌，但是三年前的配樂不見台語歌慣常的哀怨，在回憶戲中所用的歌是俏皮的美好的情歌，但是時空一轉到當下的梁靜，其自悲自嘆全都表現在台語歌的怨愛嘆別。阿威還在時的梁靜是有生氣的，阿威不在後的梁靜是哀怨的。在阿威死的那一刻，梁靜就變了，因爲阿威死了。經歷過這次打擊後，不管發生什麼事，梁靜都是一付事不關己己不關心的態度，而事實上，她對阿威的死久久不能釋懷，心中一直在埋怨命運。找不到出口的人生迷宮，也只能埋怨命運而已。這時梁靜戲中出現的歌辭大多是唉嘆命運或是愛情不順的台語歌，有的還帶些江湖味，像是〈阮這款命〉、〈金包銀〉、〈愛情研究所〉，這些歌曲的意象很相近，其中以〈金包銀〉出現次數最多。

梁靜周圍好像都有黑道人士，男朋友阿威是，姐夫也是。在現實中的梁靜生活裡，〈金包銀〉這首歌一共出現三次，對比這些人在黑社會的無奈生活。其歌辭如下:

「別人的呀生命是框金又包銀　阮的生命是不值錢
別人阿若開嘴是金言玉語　阮若是多講話
唸咪著出代誌　怪阮落土時
遇到歹八字　人是好命子
阮是在作兄弟　窗外的野鳥替阮啼
人在江湖　身不由己
雖然是做兄弟　阮心也真稀微
燒酒伴我過日子　過去呀的往事
不敢提起　想要越頭走
怎麼會無勇氣」

向上回溯台語歌謠，流行的台語歌謠多不脫台灣所說的「哭調仔」的範疇[26]。

[25] 莊永明，中國時報，1993:9:8。
[26] 這句話是向陽所言，其認爲台語歌反應了從日本治台之後台灣人民喪失政治主權的悲慘遭

雖說台語歌可以取借於歌仔戲的哭調，但其實歌仔戲的悲情唱腔有些也是取於早期台語唱片歌謠的曲調，兩者可說是相互借取。其實在台語歌中有許多屬於小調、羽調式的曲調,與歌仔戲的哭調有所類似，檢視〈金包銀〉的曲調，其旋律中以 la,do,mi 作爲調式主音，和哭調的組成音相同，〈金包銀〉如此，〈風飛沙〉如此,甚至同是蔡振南所作蔡秋鳳所唱的〈爛田準路〉中的歌辭明白的講出「**若通放我一錯再錯/彼條的哭調仔囉/才來唱七逃**」[27]。〈金包銀〉歌辭的意涵以及我們對這類歌曲的感受，再加上其與歌仔戲哭調的相類似，聽這首歌時，很容易感受到一種對於命運的無奈，一種討生活卻動輒得咎的悲哀，道出了一名跑江湖的兄弟的自卑情懷。在台語歌曲中有很多是描寫江湖中的人與事，〈爛田準路〉、〈江湖淚〉、〈漂泊七逃人〉等都是。〈金包銀〉可以算是台語的流行歌曲，這歌原是蔡振南所做，蔡秋鳳原唱。侯孝賢與蔡振南的合作很早就開始，1989 年的《悲情城市》蔡振南客串一名樂師，並且寫了一首插曲〈悲情的運命〉，在 1993 年的《戲夢人生》演出李天祿的父親。蔡振南在八、九 0 年代的台語歌壇絕對是佔有一席之地。八 0 年代的台語歌的表現題材多爲江湖中人、風塵女子以及藉酒澆愁，而蔡振南所作的歌更是台語歌在這段時期的代表[28]，像是〈心事誰人知〉、〈漂泊七逃人〉、〈不應該〉，講黑道兄弟的心聲，也講出普通人心中的鬱悶。而蔡振南與蔡秋鳳合作的專輯更是充滿了宿命悲調帶有台灣江湖氣魄味的台語歌，1987 年蔡振南創作的〈什麼樂〉、〈袂看破〉，捧紅了蔡秋鳳，1990 年的〈金包銀〉、〈爛田準路〉更是成了蔡秋鳳的代表作，而之後蔡秋鳳離開蔡振南的「愛莉亞唱片」後，所出的專輯也延續著之前的基調，如《拼輸贏》、《爽到你艱苦到我》。

綜上而論，〈金包銀〉的文本意義非常強烈，其中的互文不只是旋律(歌仔戲的哭調的互文關係以至於可能引起的情緒波動)、文字(屬於台語的悲情用字)，也是台灣在八 0 年代的流行台語歌代表，代表最底層的劣勢階級對社會的控訴，連作曲者、演唱者都是如此具有代表性的人物。那麼現在來看看它出現在電影的什麼時候，有著什麼意義。這首歌第一次出現時，是在酒店中傳出的女聲，當時梁靜看著門口的姐夫與南哥商量綁標的事，〈金包銀〉出現，歌聲並且延到下一場梁靜因爲阿威在外偷情的吸毒戲。在江湖上打滾似乎是不得已的，已經踏了第一步，只好繼續走下去，身不由己，就好像在愛情中，對方的忠誠也不是你可以掌握的，愛上了也沒辦法。面對生活中出現的黑暗的事，三年前的梁靜槌打阿威用吸毒殘害自己的身體，三年後的梁靜連多說話的力氣都沒有了。第二次的出現是梁靜喝酒後搖擺走像舞台唱的歌，這次的〈金包銀〉將兩場戲的情緒連在一起，

遇，但他也承認這不表示台語歌曲全是悲情的，也有積極開朗的精神(如恆春民謠的台東調)(向陽，1991:90-94)

[27] 這裡所說的歌仔戲哭調與〈金包銀〉的關係，出自歌仔戲音樂工作者，國立臺灣戲曲專科學校傳統音樂科專任教師柯銘峰，跟研究者的電子信件來返。

[28] 參見簡妙如所整理的 1965-1985 國語、台語流行歌曲與校園民歌的代表作曲家、歌者、歌曲(簡妙如，2003:114)

歌連到的第二個鏡頭就是阿威無預警地遭人槍殺。燈紅酒綠不知明天，在熱鬧的喝酒划拳隱藏了內心的孤寂，跟歌詞一樣，「**窗外的野鳥替阮啼，人在江湖，身不由己**」，而阿威死在梁靜面前，除了對應歌詞中身不由己的兄弟生活，也對應梁靜曾跟阿威講過的話「**你這個脾氣，早晚會被人家殺。**」第三次是梁靜將不出聲的電話當做是阿威顯靈，她哭叫著要阿威回來，並且唱起阿威最喜歡聽她唱的歌，〈金包銀〉，這一次〈金包銀〉的出現帶著死亡的意象，阿威已經死了，而下一場戲就是警備總署貼上槍殺中鍾浩東的畫面，鍾浩東也要死了。

這些悲情而帶有江湖味的台語歌，與畫面並不一定和諧，而存在著影像與音樂互補的關係。台語歌的悲情應當是對應到梁靜與阿威身上，當梁靜在舞台上唱著〈金包銀〉時是在想著她與阿威的命運，那這歌對於在台下幫她鼓掌叫好的黑道份子呢?其實光是從影像，看不到這些人的悲情。黑道想辦法跟立法委員搭上關係，稱兄道弟使得利益輸送可以更順利；姐夫與南哥錢被偷了，他們很生氣的找兄弟報仇，要那些小偷「**拿得到錢，也沒命可以花**」。在黑白兩道交陪的畫面中，其實看不到這些江湖兄弟比較難堪的一面，比較多的是民間底層勾搭應酬的活力，這些人有他們自己的原則風骨，只是標準與其他人不一樣罷了。觀眾可以感受到這些人心中不對人言的沉重，不是從畫面，而是從音樂，是音樂單獨指涉在道上混的人可能有的命運，音樂爲電影增加了更強烈而不同於畫面的陳述意義，不但指涉梁靜的心情、爲下一個鏡頭鋪陳(阿威被殺倒地)，更是講出台下黑道在炫目的燈紅酒綠背後的另一面，或許被殺或許被關或許被人拋棄出賣，總之沒什麼光明的未來。而他們也應該知道在道上混並不是安穩的事，但也沒有勇氣回頭了。就像姐夫與南哥在酒吧吃飯時，畫外音傳來的〈阮這款命〉的歌聲:「**過得卡歹，我嘛是要自己疼痛。**」無奈且含怨帶恨的台語歌配上黑道的流氓草根性，整個氣氛都很對。但是在觀影時，是不能忽略這些歌所要指涉的其他涵義，影片中那麼大聲的音樂聲，是很刻意要觀眾聽見的。

另外，除了一開始從梁靜嘴中哼出的〈沒有你日子怎麼過〉四句外，唯一一首國語配樂是竇唯的〈上帝保佑〉。音樂出現的前一個鏡頭是梁靜的姐姐衝進羽球場質問梁靜與姐夫的事。梁靜說她跟姐夫沒怎樣，姐姐說「大家」都說有怎樣(誰是大家?)，聽到這種沒交代的對話，觀眾當然不知道到底是怎樣。在一切都來處於臆度猜測的時候，姐妹倆就打起來了。這種不知前因後果的架也打不出什麼結果，只會打壞姐妹的感情。下一個鏡頭竇唯所唱的〈上帝保佑〉就出來了，畫面上是梁靜、梁靜姐姐、朋友小彤三人穿著高跟鞋，在光影變化不知何地的地方，手牽著手圍著圈子玩，之後，三人抱在一起，一切都在彼此似笑似泣擁抱中洗淨化解了。這個鏡頭充滿曖昧性，本來吵到打起來的姐妹怎會突然又和好了?是導演省略了中間和解的過程嗎(姐妹之間的吵架沒有隔夜仇)?還是這只是梁靜意識的聯想(敘事外的插入鏡頭)?這個鏡頭跳接的太突然，當觀眾還在爲眼前看到的影像感到不解時，已經聽到歌詞唱著:「**你可知道此刻我正在想念著你，回**

想我們一起擁有的美好的回憶，一切歡樂和不如意瞬間逝去，現在只是孤單的我和遙遠的你，也許你我時常出現在彼此夢裡，可醒來後又要重新調整距離，最難忍受不能擁有共同的溫柔，心中默默祈禱上帝保佑。」不管是姐妹間的和好是真實或只是想像，竇唯詭異而抑鬱的男聲、光影幻化的場面，再加上大提琴的陪襯與空心吉他的弦撥中低迴的惆悵悲苦，共同指涉出姐妹在意氣爭吵後心情的抑鬱，也指涉出隱藏在生活中的嫌隙下的那份希望彼此都過得好的姐妹之情，都在睡夢中「**默默祈禱上帝保佑**」[29]。影像中的姐妹相擁而泣，聽覺上卻告訴觀眾他們在爭吵過後產生的間隔，使得他們的距離拉大，只能在心中期待對方過得好。以歌詞來指涉影像意在言外的訊息，音樂講述在相親相愛之外的另一層意義，或是矛盾或是補充。

除了歌聲外的其他音效處理也所在多有，像是酒店內的划拳聲與吆喝聲，用表面的熱鬧襯托〈金包銀〉演唱者梁靜心中深沉的痛苦。在沉靜的黑暗中，腳踏車踩過石子路的聲音被誇大，畫面與聲音一同增進懸疑的效果，刺耳的火車鳴笛聲揭開謎底，觀眾看到布告上鍾浩東的槍擊命令，配著火車轟隆轟隆駛過的聲音，產生一種巨大的壓力。蔣碧玉被抓之前，急促連續的敲門聲，暗示著事情的發生。一場戲多種音源的情況在梁靜開場時就有了，傳真機、電話、電視機，多軌交雜連結不同時空。尤其是戲中最明顯的電話聲，永遠不會平白的出現，而是有力的提示物，梁靜故事開頭的電話聲逼迫梁靜面對她的過去，故事結尾的電話聲更是讓梁靜陷入錯亂的瘋狂崩潰。大體上來說，梁靜部份的聲音節奏都比較快、比較大聲，像是梁靜在講述她收下三百萬的和解金時，畫面是疾疾滑過的木麻黃空鏡，音樂疾疾的鋼琴聲，雖然她的語調是平和的，但是音樂卻告訴我們她內心的混亂。她愛阿威，卻收下仇家的錢，在這種矛盾下，她只好藉別人的話安慰自己:「**收下三百萬和解是對的，阿威的死是遲早會發生的**」。

在現代的音樂部份，可以看到後新電影的音像寫實，在歷史部分則是比較寫意。而我們也可以注意到從《悲情城市》開始，侯孝賢是很刻意運用音樂連結情緒、指涉意義。蔣碧玉部份的影音風格，延續著侯孝賢最拿手的部份，歷史、天寬地闊的自然以及不動的長鏡頭，以影音對位/不對位、前述、倒述、音橋連接，表現出侯孝賢所浸淫的中國傳統所講究的意境，情緒流動著，連接著外在的表現與內在的真實，跳開誤解疑忌的影像(如鍾浩東在指揮所報到)，音樂訴說的是在無奈中的知命、安命。再進而探究音樂的互文中，也使得電影敘事之外還有敘事，不管是配樂或是歌曲，都將意義精簡濃縮，拓寬了電影的聯想與寓意。像是第一個鏡頭(黑白畫面，醫療隊員向右出鏡)以五四運動後的新詩改編的〈我們爲什麼

---

[29] 蔣碧玉部分的配樂是另外獨自創作，梁靜的部份則是採現有的罐頭音樂。然而竇唯帶有搖滾曲風的〈上帝保佑〉放在以台語歌爲主的梁靜部份，其實有點突兀。顏志文跟研究者曾經談到，當初在選竇唯這首歌時，有點像是在 pub 中隨機播放歌曲，主要是看重旋律與歌辭的意境跟當下鏡頭上視覺的幻想效果的配合。

不歌唱〉帶出青年以國家興亡爲己任的愛國憂民；以〈幌馬車之歌〉看出在時代變遷下，殖民地(台灣)與過去殖民主(日本)之間奇異的存榮、吸收和轉化關係；以〈如果沒有你〉將四 0 與九 0 年代的頹廢相連；在三 0 年代的〈望春風〉的鄉與九 0 年代〈查某人〉的相連上，我們又看到兩個世代對愛的表白方式；以〈金包銀〉文本意念如此強烈的歌曲帶出梁靜心中暗藏的悲痛與市井小民在求生存中的動輒得究。

第二節　眾說紛紜的語言

侯孝賢的電影中，爲了求真，爲了配合影片中的人物背景，通常都是多種語

言發生。像是早期的《童年往事》，阿孝咕跟家人講客家話，到外面跟朋友講閔南語，表示台灣早期移民社會的情況。但語言不是只有普通話，方言不是只有台語。到了《悲情城市》時所用的語言之多、用意之複雜，更是引發爭議。除了閩南語之外，至少還有七種:上海話，浙江腔的普通話，廣東話，普通話，客家話，溫州話，以及一種接近普通話的北方方言[30]。在《好男好女》時延續了這樣的風格，所用的話語有:普通話，浙江腔的普通話，客家話，日語，閩南語。多種語言的出現，代表不同的社會聲音進入，也有多樣的連結產生不同的關係，產生了多種意義。有敵對有和解。以下是《好男好女》的語言分析。

鍾浩東等人組醫療隊來到中國，千里迢迢來到廣東，一進指揮所時，語言不通再加上因陌生而起的敵意，使得醫療隊員手足無措不知如何是好，只得用白紙黑字的證件證實他們的身份。之後鍾浩東等人在惠淡指揮所被當成日諜時，同族的人卻因爲異語，而被人烙上標印，這場長約五分鐘的審問戲中令人印象深刻。審問者是軍官，操客家話，翻譯的人講閩南語，卻是汕頭腔很重的閩南語。服務隊的人依序走進來，簡單無變化的問題一直重覆，像是姓名、來這裡做什麼、有幾個人來之類的。在溝通的過程中，就算透過翻譯還是雞同鴨講，彼此都聽不懂對方在講什麼。觀眾可以看到鍾浩東因爲聽不懂只好傻笑，蕭道應的太太因爲聽不懂，所以只好就唯一聽得懂的關鍵詞，把所知道的事一股腦地說出來。兩造雙方的語言無法傳達意念，找不到符徵背後的符旨而產生誤解，觀眾無法從對話中得到什麼意義，但是卻在觀看這場隔劾的對談影像中，知道了多於語言的訊息，也就是這群青年回鄉後所遇到的種種問題，包括語言，同時也包括認同。鍾浩東等人渴望回到祖國貢獻心力，但真正到了之後，才發現祖國跟他們多麼遙遠。不通的語言顯示出這群人對祖國的陌生，返鄉後出現的問題，質疑了返鄉本身，每一個人都聽不懂對方有音無義的語言，語言不通造成疏離，背後波濤洶湧的是彼此無法統一的意識想法，而且沒有人抓得到。之所以還要問下去，只是形式，其實軍官心中應該早已做好打算，只是用語言僞裝溝通的工具罷了。這對劇中人與觀眾來說，都是在熬時間，這場審問戲，以長約五分鐘的時間在考驗觀眾的耐心。

但這並不表示客家話代表無情或是惡劣，重點不是語言本身的問題，而是講的那個人的身份?彼此能不能溝通?從《悲情城市》開始的族群和解的觀念，一直到《好男好女》都是這樣。代表三姑收養鍾浩東長子的管家講的也是客家語，而這時候鍾浩東因爲在當地已有一段時日，已經聽得懂客家話，雖然不是以客家話回答，但至少已經不用經過翻譯。而當蔣碧玉用普通話問三姑的管家時，三姑的管家也可以會意。這場戲的語言互相遷就，有著互相體貼的善意與尊重，客家話原先的不和善已經消解。在蔣碧玉巡視野戰醫院時，畫外音傳來傷兵與醫院的人用客家話交談，這時的客家話代表的是跟蔣碧玉一樣，將自己生命奉獻給國家的人。語言從陌生到熟悉，從先前的對立到現在的和解，針鋒相對的不是族群，而

[30] 廖咸浩，1994:63。

是發聲主體所站的社會位置。

而本片中另以浙江腔的普通話來代表外來政權的壓迫。鍾浩東的醉心革命終於給他的家人帶來麻煩了。半夜特務來敲鍾家的門，以一句極富諷刺意味的:「**校長太太，我們是人民解放軍，來解放你們囉**」[31]，做爲他們抓人的序曲，而這些特務所講的話就是浙江腔的上海話。在廖咸浩〈南方異類:以後殖民觀點看《悲情城市》與《牛棚》中的語言、沉默與歷史〉[32]一文中，提到國民政府來台中的官員中自蔣介石以下，浙江籍者人數頗多，所以《悲情城市》中陳儀的浙江腔普通話，有它權威宰制的意涵。在《好男好女》也是一樣，雖然都是普通話，但特務濃濃的浙江腔背後的象徵意涵，代表了國民黨初期來台的官員，代表著不瞭解(也不想瞭解?)而引起的對立。

至於在閩南語部份，觀眾聽到最多的部份，一是蔣碧玉與鍾浩東所使用的語言；一是黑道之間的談話。鍾浩東與蔣碧玉等人在對談時都使用台語，像是創辦光明報的討論會、鍾浩東跟蔣碧玉說他要去祖國抗戰的心願、蔣碧玉跟母親與妹妹商討鍾浩東的喪葬事誼。在電影中，將鍾浩東與蔣碧玉兩人的母語並列爲閩南語。而梁靜大部份的時間都講普通話，不論是她在說自身的心情或是與朋友、姐姐之間的談話都是用普通話，她跟阿威的談話有時會是普通話與閩南語交雜，跟現實台灣的自然語一樣，也是多種語言交雜。現在的台灣，因爲早年政府大力推動國語化的政策下，大多數的人都會講普通話，最多只會因爲地域或身份背景不同，而有一點腔調。但是現在語言政策早已鬆綁，一般人講話雜著台語也是很常見的。只是早在新電影時期，似乎就已將台語轉換成勞工階層的社會身份與文化認同[33]，這樣的迷思刻畫，使得我們覺得中下階級的人操台語是理所當然。在片中，社會底層的人暗暗地商討一些不能搬上台面講的話時，多是用台語，像是在酒店包箱中黑、白兩道進行利益輸送時，他們講得流俐且鄉土味極重的台語。讓人想起在《南國再見，南國》時，商討謊報豬種時也是這樣。梁靜進入酒吧中，與正在吃飯的姐夫與阿南打招呼時，剛開始一般的寒喧都是用普通話，到後來，講到打人、偷竊、砸店家等，屬於黑道的私下制裁時，大部份是南哥(蔡振南飾)的台語發聲，而原本使用國語的梁靜與姐夫也開始使用台語，這已經不能把問題歸於日常生活中自然語的表現。所謂的自然語是因爲不同的語言在日常對話中交插使用的情況[34]，像是梁靜在廁所中與阿威的打鬧戲或是她吸毒後質問阿威與別

---

[31] 片中的特務應是以人民解放軍代表共產黨。當時從大陸撤退來台的兵官，不見得搞得清楚什麼是共產主義什麼是社會主義，對於有不同於他們政治信念的人，常都以共產黨稱之。在這種稱呼下很容易會引起對立，因爲他們會想起因共產黨統治而淪陷的大陸，回不去的家。

[32] 廖咸浩，1994: 59-73。

[33] 葉月瑜研究電影配樂時，發現描寫勞工階級時多用台語歌曲。其認爲在運用流行歌曲建構「真實」的勞工生態同時，也連帶地暴露新電影的階級意識，其曖昧處在於一方面強調音聲寫實，另一方面卻仍因循階級化的典型來塑造勞工形象(葉月瑜，2000:32)。

[34] 例如以國語爲母語的人，在與人談話時會有台語、日語、英語的語句交雜的現象，除了資訊流通便利外，這些語言的所屬地都是與台灣文化有著密切關係的地方。

的女人的事時，就比較是屬於自然語的寫實層面，但在「慾望酒吧」這場戲中，語言不是交雜相融，而是逕渭分明的區分開來，最明顯的分界原因就是因爲所談論著主題，從普通寒喧(國語)轉換到黑道糾紛(台語)。但是鍾浩東等在商討農民的土地問題，打算辦報開會時用的語言，也是閩南語。雖然都是本土象徵，但閩南語的意義也不是固定的，至少有二種意義，一是本土知識青年的語言(五 0 年代)，一是本土流氓(中低階層)的語言(九 0 年代)。

而異國的日語呢?日語出現在兩個地方，一在鍾浩東刺探蔣碧玉的感情生活時，一在蔣碧玉跟她父親講她要跟著鍾浩東到中國時。前者，一開始時鍾浩東先是用閩南語繞著彎說，他要組醫療隊到大陸抗戰，話鋒一轉，問到蔣碧玉的感情生活，此時，鍾浩東所用的語言從閩南語轉到日語。考慮背景因素，日本統治台灣時，可以說是台灣第一次全面性地面對外來政權[35]，尤其到後來的皇民化時期，更是想把台灣人變成日本人(比較低等的日本人)，台灣受到日本文化的影響非常深遠，但是台灣人依舊用私熟的教育方式，想要保留漢文化。在日據時代長大的台灣人，可說受到二種文化強烈的衝擊影響。鍾浩東的身份是本省的年輕知識份子，當時的士紳之子通常是一方面學習漢語(漢文化的學習影響了對中國的文化、民族認同)，一方面又在學校教育與日常生活中學習日文。考慮這樣的背景因素，當時的鍾浩東自然熟稔於兩種語言的使用。但在前文有說到，電影之中出現他與朋友/同志的對話時，都是使用台語，根本的原因還是他的民族意識。而在求婚這場戲中，他刻意以日文詢問蔣碧玉的情感歸向，這可能是因爲後半段的談話內容牽涉到私秘的男女感情，所以用日語講(非母語)多少有避免尷尬的作用。但是語言不只是一種說話方式，還代表說話者的思考方式。不言可喻，鍾浩東與蔣碧玉心中的祖國絕對是中國，但是在他們平常的言論中，也會因爲對談的人或主題而使用著日語。語言的運用因爲說法主體與說話內容，而產生了歧異，尤其是蔣碧玉與父親說要跟著鍾浩東到中國時特別明顯。心儀中國的知識青年，用著日文表示想要幫助祖國驅逐日本的侵略的心願，在語言中，我們聽到不同力量在對話拉鋸的情形。

從片中，看到了導演怎樣用語言提示了對談中的意義，不同的語言也造就了意義的流動。對於多種語言的運用，早在《悲情城市》就顯現強烈的企圖心，給了多種族群歷史顯像的機會，《好男好女》延續著這樣的思考，並且強調不同語言的使用機會，一樣也還原了台灣多種族群的面貌事實。從侯孝賢一系列的電影看下來，他對於因爲政治因素而產生的對立衝突、悲喜笑鬧，從來也不是以一種批判的心態看待，語言的使用，因爲寫實的考量而多元呈現，什麼樣的人在什麼樣的情況下，理當講著什麼樣的話。影片中並不固著的語言流動再加上多種語言的並立，消解了以語言強調對立的可能。這種多元方言的運用，就如同 Bakhtin 所解釋的眾聲喧嘩，小說中就算是以不同語言、異質化的風格化個體(stylistic

[35] 之前的西班牙、葡萄牙或是荷蘭來台，並沒有佔領全部的台灣，而且時間也不長。

unities)所組成，但不能從這些單一個體去認定，因爲這些個體會組成一個整體(as a whole)，這個整體的風格是其中每一個個體融混、碰撞而成[36]。《好男好女》也不能從片中的單一語言評論之，而是要看語言與語言因爲使用者的意識、使用場合而形成的變遷與互動。

在語言運用上看到 Bakhtin 所說的眾聲喧嘩的多義，而 Bakhtin 認爲會產生這種情況，多是因爲在當下的社會上有著衝突，因爲某種社會氛圍，各種力量暗潮洶湧的波動著，才產生了不同意識的語言對話，所以當語言因爲運用者的社會位置、國家民族的文化融合、社會的歷史變遷，而產生更複雜的敘事觀點問題，有了更多的意義交流。片中的背景(國民黨剛來台的台灣，本省與外省的衝突使得社會不穩)，影片產生的時間(1995 年，剛解嚴，台灣人民面對陌生卻來勢洶湧的本土化浪潮)，《好男好女》在寫實的要求下，又受到生產當下的社會脈絡與導演的思想傾向的影響，讓語言的多元陳列揭露單一民族的多種成份，有閩南人、客家人、浙江人、甚至日本的文化的加入，有衝突也有和解，語言的問題訴說在混亂的年代下意識的駁雜，無法統一，所以產生了僞裝、心機與衝突(就像是在惠淡指揮所的審問戲)，但並不是非此極彼的全然對立，雖然不能化約爲一(也沒這個需要)，但是可以因爲瞭解、和解，然後友善交流(就像是三姑的管家爲收養小孩的事招呼鍾浩東等人的戲)。角色有著一定的自由，所以用著屬於他的意識配合著時機情況而發言，不同的語言眾聲喧嘩交錯著不同的意義，文本因而產生更大的張力，其中有著向心(中華民族)與離心(多種方言甚至是異國語言)的力量。用閩南語討論家國大事，看到了對本土文化的向心力，用日語訴說要投奔中國的心願時，也暗示了日本文化與中國的原鄉情節在他們身上的影響，本質化的身份認同成爲一種困難的取捨，因爲離心力與向心力的拉扯互相地影響著，兼容並蓄的成爲一個整體。

第三節　敘事觀點與認同

電影是一個訊息傳遞的過程。溝通過程的情境建立在兩個層次上:一爲影片

[36] Bahktin 著，Emerson & Holquist 譯，1996:262。

內對象間的層次，一爲影片與其真正接收者之間的層次[37]。影片中的終極接受者是觀眾，不論是角色之間的對話或是角色的喃喃自語，都是希望觀眾可以接受到某種訊息。面對影片這個客體，觀眾浸入正文中游動，在這個境域中穿梭著。而這影片希望傳達怎樣的訊息?觀眾在看而影片被看，這觀看的過程如何產生意義，文本如何結構起意義，在看與被看之間，影像、聲音、文字各種視聽覺中介元素，如何將觀眾織入文本?

本節即欲處理此一問題。亦即探討《好男好女》中複雜的敘事線，是以怎樣的敘事觀點帶領觀眾進入故事，它試圖將觀眾放在怎樣位置、距離、角度，使觀眾在觀看中接收意義。

《好男好女》第一個鏡頭是東區服務隊的人從遠方走來，唱著〈我們爲什麼不歌唱〉，歌聲漸行漸遠。演員的穿著與唱的歌曲暗示著影片可能的時空背景，也算是蔣碧玉敘事線的提示。淡出後淡入片名，四個斗大的黑底紅字「好男好女」，明確的宣誓電影的開始。第二個鏡頭是透著陽光的玻璃窗戶，梁靜的故事開始，隨著響起的電話聲，鏡頭往下移，一個女的被電話聲吵醒，之後觀眾就跟著那個女生走，跟著她起床、喝水、撕掉傳真，離角色遠遠低看著，就只是看著。我們不知道是誰在看，是攝影機或是一個不知名的人物，但第一認同開始發揮作用，觀眾認同他自己的視界，認同「看」這件事，觀眾隨著攝影機來去自如，在此成爲一個無所不在的全知全能主體，沒有人會發現他，可以很安全的棲身在影片中。影片中的伊能靜有著不同的身份，由一個女人臉孔代表不同的身份，三年前的酒家女梁靜、三年後的演員梁靜、由演員梁靜演出的蔣碧玉，最後暴露出真實世界中的伊能靜[38](曝露出電影的製作演出，也可以說是暴露出導演的存在，顯現媒體自覺性思考。)梁靜講自己的故事，梁靜也講述她所演的蔣碧玉的故事，以致於片中的調焦過程不同，但卻有系統得呈現特定的敘述者，影片中觀點位置都是很清楚的，在敘事上都是主觀觀點，但是在影像上卻將觀眾擺在旁觀者的角度。在《好男好女》中敘事線複雜層層相繞，但都屬於同樣性質的內部調焦，透過同一個敘事者去講述所有的事。所以雖然敘事線多時空轉換虛時相交，觀眾還是可以跟得上。觀眾跟著梁靜走，跟著那張女人的面孔走，這女人是觀眾唯一可以認同的對象，於是觀眾跟著她，剛才還是五 0 年代的中國，恍然轉身又到了九 0 年代的台灣，在熱血女知青與墮落酒家女中家穿梭往來，卻因爲敘事者的相同大大減少了格格不入的失落感。

在侯孝賢之前的電影，主角大部份是被動的捲入歷史。[39]《好男好女》是侯

---

[37] Gardies 著；吳珮慈譯，1989:34。

[38] 關於片中的身份認同問題，請參照第三章第三節「異同之間的角色變化與呼應」。

[39] 在「台灣三部曲」之前很少涉及到政治議題，即使有也是輕輕帶過，如《尼羅河女兒》中老師的反動思想。而「台灣三部曲」之後就比較牽涉到國族、歷史與認同的問題。《悲情城市》的文清在好友寬榮還沒捲入白色恐怖之前，只是以攝影爲興趣的平民百姓；《戲夢人生》的李天祿並無意識到戲劇之於皇民化的關係，他只是討生活的戲師。在前二部曲中比較著重在於

孝賢電影中，第一部讓主角主動參與歷史，而且歷史的主角是女人[40]，女人進入歷史，並且活下來見證歷史，不管是視覺與聽覺，影片的主體都是女人。聽覺方面，是以梁靜爲固定的發聲主體穩定認同中心，而在視覺方面，較之侯孝賢之前的影片，《好男好女》貼近主角許多，更能感受主角的情緒。這點，可以從影片的觀看可知。

觀看分爲角色間的互看、攝影機的觀看、觀眾的觀看，又可以隨著角度、距離、距離而有著變化而有所不同。觀眾一直看到(聽到)梁靜/蔣碧玉，但其他人的戲份相較之下就少多了。觀眾可以感覺到其他人對於女主角的影響力，但是劇中其他角色多處於不在場的情況(例如阿威與鍾浩東) 。整部電影是貼著梁靜的意識，通常是她到哪攝影機就跟到哪。當然，侯孝賢的電影不太用特寫的，但是《好男好女》卻讓觀眾很清楚，這是誰的故事，因爲是女主角在看、是她在主動，在片中很多鏡頭都是以梁靜爲視覺/聽覺焦點，並且畫面中的她多處於主動觀看的地位。像是三年前梁靜與阿威的對鏡做愛那段，攝影機正面全身，位置貼得很近，透過鏡像，觀眾看到梁靜主動地在看以自己爲主角的性愛，看到她愛慾的深沉與對肉體的依戀；後面梁靜對著鏡子化妝亦是類似的鏡位處理，鏡頭一開始是側角，看到鏡中的梁靜也看到正在照鏡的梁靜右半身，到後面鏡頭向左偏一點，才看到阿威，但阿威的臉一直都不太清楚，而梁靜的位置一直都在畫面最主要的位置，這個鏡頭跟對鏡做愛的鏡頭一樣，梁靜都是主動在觀看，觀看她自己，戲大多在她身上。侯孝賢認爲在《好男好女》中，「**從前那種固定鏡位大大派派的魅力都沒有了，新的東西，畫面訊息太簡單，為順從鏡頭移動而拉不開，動得也不夠好，整個都小小的，很單。**」[41]的確，《好男好女》比較少見前後左右都有事情在發生的場面，這點使得訊息比較固定，就是貼著梁靜拍。當然，片中也沒用正反拍強迫觀眾進入角色，還是維持侯孝賢以往觀察式觀看的方式，也就是觀眾看到主角在看，而不是觀眾將自己替換成主角，產生異位認同(allo-identity)的效果。但某些時候，觀眾雖然沒進入角色，無法產生神入的效果(empathy)，但跟著角色走也離角色很近，雖然無法產生異位認同，也很容易產生對角色同情的效果(sympathy)。上述二場對鏡戲如是，蔣碧玉透過獄中的窗子，看著鍾浩東經過如是；梁靜將電話中的人誤認爲阿威而哭的戲亦如是。

大歷史下小人物的生活變遷，直到《好男好女》才把主角換成積極介入歷史的蔣碧玉與鍾浩東。

[40] 《悲情城市》寬美的日記旁白非常重要，其重要性可以用德希達的「補遺」(supplement)看待，是不可抿滅的、複雜的歷史之於個人的述說，雖是如此，但還是以男性爲視覺中心。關於《悲情城市》中女性的重要性，可參照〈女人真的無法進入歷史嗎?再讀《悲情城市》〉(葉月瑜，2000:181-213)

[41] 朱天文，1995:17

(圖十六)直視自身的梁靜，她的主動觀看展現出其對性與肉體的自主與自戀。

(圖十七)受求刑的鍾浩東從蔣碧玉面前被拖走，這一鏡頭定了 35 秒，觀眾明顯看到蔣碧玉臉上的無助傷痛， 也清楚聽到蔣碧玉著丈夫的名字的悲痛聲音。

雖然影片中「誰在說」這件事的立場很穩固，但對於人物的認同與訊息的釋出卻還是謹慎的，爲了不讓觀眾太陷入，所以也不釋放太明確的訊息。大部份的時候觀眾只是站在旁邊看著，像是在梁靜宿醉未醒跑到廁所嘔吐時，觀眾停在門外，玻璃磚牆上模糊印照著因爲酒精而晃動不已的身體，但卻不跟著走進浴室，不再進一步真實的看到梁靜不堪的臉龐，整個情緒是清楚且冷靜；或是蔣碧玉聽到妹妹轉述的丈夫死狀，一言不發但步調緩慢沉重的走上樓梯後，畫面不告訴觀眾在樓上的蔣碧玉是不是已經崩潰了，而是照著樓梯，聲音是牙牙學語的孩子有音無義的聲音，觀眾只能在事情發生之外的地方想像著。然而，在影片中常常讓觀眾抽離情緒，在蔣碧玉哭弔鍾浩東不可自己後的下一個鏡頭，就是伊能靜的旁白出現，後設講出在廣東拍戲的情形；像是之前在對鏡做愛戲中，觀眾已經聽到二人的喘息且感知到青春肉身的自戀時，下一個鏡頭卻是梁靜所演的蔣碧玉在拍宣傳照，當觀眾對於電影開始欲望投射展開認同機制時，影片卻拒絕觀眾進入畫面，照像機卡的一聲，猛然的中斷觀眾被動接受的心理狀態。這些都明白的告訴你，電影中不只一條敘事線，關於五 0 年代的過去是拍攝而成，九 0 年代的事情也是，所以也不要過度當真了。在過去的古典敘事中，多用剪接技巧縫合(suture)鏡頭，讓觀眾成爲超越視界的主體，並且將觀眾帶入整個敘事，讓他洞悉主角的內心世界進一步感同身受，所以觀眾對角色的所做所爲是同其情的瞭解，而一但認同了角色，就難以有自己的想法，更不用說對角色說三道四的批判了。但是侯孝賢的電影從不這樣，更何況是用著後設手法的《好男好女》，雖然在這部片中

還是看得到侯孝賢過去的手法，中、遠景的長鏡頭，用景物陳設切割框架，事情就在人與聲音進出中發生，而觀眾也就專注的看著這個空間，看著事情的發生。觀眾會理解影片、認同其中的角色，但卻不會太陷入。延續著侯孝賢對客體的尊重態度，取代專橫的內化某一種價值觀(敘事觀點或角色)，《好男好女》比侯孝賢之前的影片更明白的中斷認同的心理機制，用後設的手法防止觀眾固著於某一人物的心理狀態。

(圖十八)不表現梁靜醉酒的不堪，觀眾只能隔著玻璃磚牆看到晃動的身影。

(圖十九)蔣碧玉聽到鍾浩東的死訊，扶著扶手上樓後，攝影機不跟著她回到房間，而是照著空景，觀眾在蔣碧玉不在的地方想像她的反應。

雖然《好男好女》是一個一個的段落組合，甚至是利用後設來疏離觀眾，但這並不表示觀眾要被排出在正文之外，《好男好女》還是要求觀眾進入到正文中。梁靜的日記被偷，小偷三不五時就將日記內容傳真給梁靜看，電影以旁白的方式講述日記的內容，這些事情在影片中並沒有演出來(一直到電影快結束時才有阿威被槍殺的畫面)。梁靜的旁白綜橫整齣電影，以口語補充說明梁靜的生活與蔣碧玉的生平。這種呈現方式是第一人稱的觀點，只是依附在日記與內心獨白上。在 μ 集團所作的一篇論文〈觀點修辭學〉[42]中將觀點主要的變化層次畫分做表，其表如下:

作品呈現方式　敘述者與人物間的關係

[42] Rh'etorique g'en'erale，du Group μ 著；馬慧南譯，1989。

刪減修辭	客觀敘述過程	外在視界
增添修辭	干預主義	全知視界
替代修辭	第一人稱陳述	依附視界:日記、信函、內心獨白
轉換修辭	----------	視點交錯

(表五)

在此篇論文中曾提過這樣的看法:「在一篇以『我』的口吻敘述的作品中，真正的敘述者(亦即正文內表述過程的主體)反而更被掩飾。第一人稱的敘事文章，不但不能給敘述者一個清晰的面貌，反而使他更模糊。」並且認為在這種情形下，使第一人稱小說中的『偽裝者』成了個替代修辭法的佳例，敘述者相對於所述人物的關係是雙重的、曖昧的，以致於他們的親密程度會如此達到極致」[43]。

片中是以當下的梁靜的旁白貫穿整體，以她的觀點引領觀眾去看，而這樣的旁白型式又是多以日記或內心獨白的方式出現[44]。當梁靜以觀看日記的方式，帶出三年前的自身生活，梁靜整個人是依附在三年前的自己，日記的存在僞裝著梁靜過往的真實，使得觀眾相信三年前的梁靜真的發生過一些事情。當梁靜以旁白訴說她的過去時，觀眾感知到的不只是當下的梁靜，還有三年前的梁靜，過往的梁靜藉著現在的梁靜之口現身，過去時光惘惘回魂於一字一句的日記旁白中，使得梁靜的當下與過往綺蘿轇轕，不管是日記還是內心獨白的方式，都使得整個敘事觀點在穩固中又產生了不明曖昧。誰是旁白中的主詞呢?講述旁白的發聲主體，她的身份隱隱的被話語中的描述對象所遮蓋，使得影片更容易藉著日記旁白帶著觀眾穿梭時空。像是在一個快速而過的木麻黃空鏡中，又出現梁靜日記式的旁白，講著三年前的宿醉生活，聲音雖是冷靜的，但是內容卻是帶著變相告解的意味，並且藉旁人之口安慰自己收下三百萬的和解金，而在這個鏡頭之後，出現的是現在的梁靜躺在酒家沙發上懶洋洋的樣子，前一個鏡頭講的是三年前的宿醉與收下仇家和解金的安與不安，下一個鏡頭是現在的梁靜在酒家煙視媚行的身影以及站在舞台上唱著〈金包銀〉的搖擺身軀，如果一時不查，觀眾可能會把前一個鏡頭以聽覺帶出的三年前梁靜與下一個鏡頭以視覺表現的梁靜混在一起，因爲訴說的時間觀點太曖昧(旁白中的時間只有日期沒有年份，其實分不太出是現在的梁靜在看過去，還是過去的梁靜透過日記現「聲」說法?)，內容太相近(頹廢的醉酒，掩飾於漠然不在乎的背後卻是最在乎的痛苦。)觀眾雖然不能確切知道過去發生的事，但卻時時知覺到過去的陰影依然殘留著影響著故事的走向。旁白

[43] Rh'etorique g'en'erale，du Group μ 著；馬慧南譯，1989:20-22。

[44] 日記在影片中的重要性，不只是觀點依附，而讓梁靜的三年前與三年後的關係變成如此曖昧，另一方面，也牽涉到到影片中的時空問題，關於此點，可參照第三章第三節「異同之間的角色變化與呼應」。

不只是在訴說阿威與梁靜的過去，也隱約告訴觀眾現在的梁靜過著怎樣的生活，有著怎樣的煩心事。

口語跟影像是分別作用的，利用影像與口語敘述一起說明事情，互相補充彼此的不足。共同利用影像與口語敘述對於侯孝賢來說並不是新的手法。早在《戲夢人生》中，侯孝賢就開始讓口語敘述與影像互相辯證，暗示電影如同記憶一般，都存在著偏移與扭曲的情況，同一件事，李天祿的現身說法與之後出現的影像不盡相同(像是李天祿說他小時候被後母虐待，但之後的畫面卻是後母幫還是小孩的李天祿綁褲腰帶，象徵二人同心)。影像與口語共同陳述的情況也出現在《好男好女》中，相較於《戲夢人生》的是，聲音與影像互相辨證的意味少了，但是互相補足、競逐整體敘事的成份多了。借助日記的旁白與梁靜的暗自呢喃，讓觀眾對前因後果有比較清楚的瞭解，觀眾因而知道一些沒有演出來的事，但這些訊息卻太少太模糊而顯得曖昧。旁白說著:「L **被我的瘋狂給嚇傻了，我覺得是在跟死去的阿威做。」、「姐姐最近對我怪怪的，常常一個人喝悶酒，一定是為了台南的事，反正我跟姐夫也沒有怎樣」、「今天在姐姐的店理，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。**」

不管旁白說了什麼話，實際上都沒演出來，畫面中只能看到當下的梁靜(九 0 年代的演員梁靜)起床後嘔吐，在酒店無所是事的喝酒划拳，耳朵聽到的旁白與眼睛看到的影像相互競逐著。觀眾只能感覺到大概，卻無法明確瞭事情的細節。但這樣做反而使觀眾涉入正文中。由於口語(符徵 singnifier)找不到對應的影像(符旨 singnified)，觀眾看不到它，所以旁白中缺少的主詞可以指梁靜，卻也可以指正在傾聽梁靜說話的觀眾。找不到影像對應物的旁白，刻意減少主詞開頭的旁白(梁靜的旁白的開頭都沒有主詞，沒有「你」、「我」、「他」)，在梁靜的喃喃自語中，找不到與她對談的人，觀眾在無形中涉入正文，涉入梁靜自身，包括當下的梁靜與三年前的梁靜[45]。主觀的口語敘述，客觀的影像，一方面牽引觀眾進入故事內的慾望，一方讓觀眾保有自己思考的餘地。而當下的梁靜(九 0 年代的梁靜)，貫徹全片的旁白發聲主體，提供穩定的聲音認同中心，將影片注入主體性，避免了觀眾無所依從的錯亂。

而梁靜在敘述她所扮演的蔣碧玉時，似乎從那個墮落到不知今夕是何夕的梁靜脫離出來，變成一個詳知史實的梁靜，雖然觀眾知道梁靜或許藉著唱上海老歌，看四、五 0 年代的黑白電影，不斷接觸過去的資料想要扮演好五 0 的蔣碧玉，

[45] 相類似的看法也見於蕭瑞甫所作「從『中界驅體』看後設電影之文化論述策略:以德瑞克　賈曼之《浮世繪》及彼德　格林那威之《建築師之腹》爲例」(蕭瑞甫，1999:377-418)。在焦雄屏的一篇評論《悲情城市》的文章〈悲情城市:試賦台灣史詩〉中也曾提到，「悲」片透過文字、聽覺、視覺，歷史的陳述與作者/觀眾產生了複雜的創作/閱讀關係，其認爲劇中有多段無主辭的對話，在修辭學上即將觀眾納入一種主觀的代入心境(焦雄屏，1991:48-59)。這種看法雖然不能全然挪用到分析《好男好女》，但卻對本研究產生了提點的效果。

但基本來說，這個飽讀史書的梁靜在影像中是感受不到的。可是梁靜在講述蔣碧玉的事情時，卻是以一種全知的橋樑身份銜接片段的影像，替觀眾補充不足的史實資料。梁靜說著五 0 年代的校園恐怖事件:「**1949 年 5 月，國民黨退守台灣。到了 8 月，一名畢業於大商學院的學生，因為戀愛的關係，把一份光明報寄給他的女友，因此暴露了身份而被密秘逮捕。**」、中美關係的改變:「**1950 年 6 月，韓戰暴發，美國總統杜魯門下令第七艦隊巡弋台灣，台灣成為美國主導之下，全球反共體系裡的一個環結**」。這種條理分明的歷史訴說，根本不是梁靜能講出來的話，似乎是蔣碧玉(或是導演)藉著梁靜的口講述歷史。雖然講述者的身份還是梁靜，但整個調性卻屬於四、五 0 年代的知識革命青年，敘述者已經不是梁靜的直線延伸，反而有一點蔣碧玉附身的感覺。而有時候梁靜以內心獨白的方式講著自己的故事時，配樂卻是傳統客家樂器，畫面跑到蔣碧玉所處的古老的中國。旁白無法說明影像，影像也無法呈現缺席的過去的空白，於是觀眾跟著旁白、影像與音樂，換化成不同的身份，穿越古今。影片交付意義予觀眾，而觀眾又靠著自身的想像解讀意義，縫合出事情的來龍去脈。

影片開始的前十分鐘已經讓觀眾適應時空穿梭，之後就隨著影片中肉相不變的唯一女主角來回於過去現在。靠著固定的敘述者(梁靜)、二個故事不同的顏色(彩色 vs 黑白)、音樂(現代 vs 傳統)，觀眾因而可以借著這些溝通頻道進入情境而不會錯亂。在蔣碧玉的部份，觀眾大多是聽著梁靜的話(旁白)看著蔣碧玉的事(影像)。像是在第十七個鏡頭是在尺八吹破的音樂中，旁白還是梁靜，畫面是空鏡向左搖過一片天際線下的屋簷人家。旁白中，梁靜說她夢到阿威，說她姐姐因為姐夫的事對她怪怪的，說電影已經排了快一個月，她都快變成蔣碧玉了，下一場戲就是蔣碧玉等人被當成日奸的審問戲。這兩個鏡頭連續一起，當九 0 年代的梁靜講著她過著怎樣的生活時，中國傳統音樂與場景已經帶著觀眾進入日據時代的大陸，觀眾試著聆聽梁靜生活中雞毛蒜皮的麻煩事，知道她生活的無聊、無奈與苦悶，但在下一場戲中，讓觀眾花四分四十秒的時間看著鍾浩東與蔣碧玉等人受到誤解，鏡頭貼近了，觀眾感到這些人面對隔劾的語言與陌生的祖國的惶恐不安全。是梁靜在講蔣碧玉的事，而觀眾聽著梁靜看著蔣碧玉的事，銀幕前的人可以感覺到阿威的死對梁靜的生活的影響，也可知道蔣碧玉等人在追求理想過程會遇到的挫折，兩個世代的鬱悶不同，但都有他們各自的重量，觀眾會認同梁靜的「賦新詞強說愁」，也會認同蔣碧玉的「欲說還休」[46]，觀眾忽略攝影機的存在，產生流動性的認同，來回在兩個人物身份上。《好男好女》就像過去侯孝賢的電影一樣，空鏡也很多，這些空鏡不只是簡單的轉場作用，不能單一視之。有時候必須連著下一場戲看，才能知道鋪陳的用心。不同的空鏡表現出不一樣的感覺，所

[46] 在此借用大陸學者萬傳法的說法(萬傳法，1998:82-85)。其以辛棄疾的「醜奴兒」為喻，認為梁靜是上闋的「為賦新詞強說愁」，蔣碧玉是下闋的「欲說還休 欲說還休」。但本研究也不認為梁靜是「少年不識愁滋味」，因為兩個世代都有他們各自要承受的的事，並沒有暗喻誰活得比較輕鬆。

以就算是空鏡，但是透過音樂、色彩與配的旁白加深了空鏡的意義，連結起不同的訊息，產生了新的意義。

一個電影中總是會有人帶著觀眾進入故事，所以觀眾可以理解敘事、可以同情角色。在《好男好女》中，梁靜既是主角又是敘事者，是她帶著觀眾進入故事，成爲觀眾的認同對象。在影像方面，觀眾跟著這個女人時空的移動、身份上認同的不定而四處前游移，這個女人一下子處在九 0 年代一下子又回到八 0 年代末，忽而又成爲白色恐怖時代的蔣碧玉，觀眾跟著她穿古越今，進出當下的現實台灣與幻想的古老中國。而面對如此錯綜的影像，穩定的旁白又把觀眾拉住，提供聽覺的認同中心，是以在面對交錯而缺乏因果關係的影像時，不致於錯亂。影像與口語的競逐使得觀眾不被影像制約；冷靜的口語旁白也利用了聽覺爲影片灌入了主體性，使得觀眾可以掌握住敘事。是以，觀眾流連於想像、回憶、個人小敘事、民族大歷史，在不同層次間，可進可出。

第四節 小結

文本分析的第二部份，處理的是第三個研究問題，多聲與多義。也就是影片中音樂、聲音的部份。重點在於影片中以不同的聲音，表現出獨立與影像的意義，定調著五 0 年代的中國與九 0 年代的台灣，並且運用著不同的語言，將 Bakhtin 的眾聲喧嘩落實在電影中。片中不同的語言使用代表著發聲主體的身份、社會團體、階級，語言的功具性使用即是發聲主體的意識展現，多元的語言代表著中華民族的異質，語言從陌生到熟悉，也就是同族異語的人們從對立到和解。而貫穿影片的旁白，除了交付觀眾影像之外的訊息，也是在影像中兩個女人混亂的身份認同之外，提供了穩定的聽覺認同中心。

不同的時間(過去與現在)，不同的地點(中國大陸與台灣)，導演以傳統的客家音樂與當下流行的歌曲，將兩者畫分與定調。而這些音樂，不只強化畫面所要呈現的訊息，也唱出更多層的論述意義。影片在劇情之外，總會有些散逸出的訊息飄散在視覺與聽覺之間。當音樂以異質性文本碰撞影像時，視覺與聽覺產生合奏，協調、補足、加強、平行，相互辯証下產生更多張力，將會使得意義不再單一臣服。劇中的音樂銜接過場再加上空鏡的情緒性轉場，其中的意義難以明確說理，卻是以景觀人、以景寓情。這樣的觀點讓人在面對生命中的逆境時，就算做不到俯仰自得，也期望跳出當下的情境，以比較淡然的態度體會一切都會事過境遷。影片中看到的不只是人與人的相遇相處，也是某種生命情境，而這種生命情境經過歌曲連結，纏綿到另一個世代的另一個女人身上。此外，以互文的理論看待，音樂的文本性在於歌辭、旋律、類型、生產環境、甚至是演唱者的個人意義，讓電影在敘事中還有敘事，文本中另有文本，而文本的意義經過時空變遷與演唱者的身份心情，也會產生發酵移轉。如同〈幌馬車之歌〉，同一歌曲經過改編，表達的是鍾浩東等人的無奈知命，而當音樂出現在蔣碧玉送獄友「出庭」時，其意義又從軍國侵略到對於朋友離去的眷戀，最後出現在蔣碧玉哭弔亡夫時，又出現死別哀慟的涵義，歌曲隨著劇情流轉，其意義不斷的轉化。從對音樂的分析中，我們可以看到 Bakhtin 的多聲共響的複調意涵在演唱者的意識、情境中不斷拉扯相容，文本的對話不斷開放遊戲著。

此種眾聲喧嘩的現象，在影片中所使用的語言也看到。影片延續著《悲情城市》中對語言的態度，盡量以寫實呈現當時當地的語言運用。在寫實要求之外，導演也精緻安排了陌生語言的難以捉模、說話者的意識衝突、和解。這樣的表現，使得語言背後的族群本質化認同變得無法單一歸屬。片中語言的交叉使用，形成多義連結。影片不斷交付觀眾意義，而觀眾不斷在影部與聲部，拾掇那或幽隱或顯明的意義。

電影在視覺與聽覺中，在看與被看之間，總是有一個觀點織起文本的一貫性，使得觀眾不至於錯亂。語音旁白就有著這樣的作用。梁靜的旁白貫串全片，在視覺上，梁靜時而是九 0 年代的演員，時而是八 0 年代末的酒家女，恍然之間又變成遙遠的左翼愛國份子。片中的敘事線交錯著，而穩定的聲音旁白穩固了主

體性，在觀眾眼花撩亂之時，還抓到一個認同中心。觀眾聽著梁靜講著她自己的故事，也講著蔣碧玉的故事。當鏡頭貼近這單一女主角，觀眾對同情角色，卻還不至於過份沉迷。在人與聲音進出之間，觀眾專注看著事情發生，理解影片。