第五章 結論

透過第三章與第四章的文本分析,瞭解虛構與真實並無法決然畫分對立,身 份認同並不是穩固不變,多樣的聲音帶來多樣的意義。而不管如何,影片的重點 在於兩個女人:梁靜與蔣碧玉。這兩個女人身處不同的時代,有著屬於自身的困 難與迷惑。如果影片中只有一個女人身份,那麽一切都只是這個女人在大環境的 結構中,努力存生存的故事,但是因為加入另一個女人,所以變成對比的形式。 對彼此而言,那個看不見的那個女人都是自身的對比,而影片中也不斷的進行這 種臨流映照的工作。在片中,梁靜 vs.蔣碧玉,是真實 vs.想像,但從另一角度來 說,梁靜的那一段才是侯孝賢等人編出來的,而蔣碧玉是歷史上有根有據的記 載,是活生生的存在過。那麼梁靜與蔣碧玉的對照,已經不能以在真實與想像中 畫下楚河漢界, 而是真實攙著想像的再現, 歷史攙著主觀的詮釋。在文本分析的 兩章,已經就梁靜與蔣碧玉討論過兩者的不同,包括身處時空、配樂定調、個性 身份,但是在種種相異之中,卻存著若隱若顯相互越界的可能,包括真誠情感(如 對愛情的堅持、想望) 不同時代的歌曲連著相似的情境(白光的 如果沒有你 , 將五 0 上海的紙醉金迷與世紀末台北的頹廢相連繫) 同一個敘事者的貫穿時光 (梁靜的單一旁白)。以下,將對研究結果的重點,也就是在梁靜與蔣碧玉、真 實與想像、歷史與虛構的相互越界,進行摘要討論。

第一節 超越虛實 以情感鏈結的世代

「真實」似乎是在遠方追求不到的聖杯,永遠找不到,永遠覺得美好深隧。在五、六0年代之前,為了追求這個聖杯的電影製作者,他們盡力的貼近真實。因為相信電影是真實的記錄,也為了說服觀眾電影的真實性,電影製作者用了許許多多的方式以影像記錄「真實」,用長鏡頭凝視被攝物,保持時空的完整、錄製現場原音、找非演員取代演員……等,總而言之,希望鏡頭可以記錄真實,安靜地看著事情發生,減少人為的干預。但不管如何,這個真實總是有可以被挑剔的地方,拍攝者的運鏡、音樂煽動感情、甚至是取材之初就已經攙入主觀的意識。之後,典範瓦解了,放棄絕對的真實,改以互動、詮釋、差異性、動態發展來看待種種壓在這個社會上的大敘事。之後,我們慢慢瞭解事情的想像總是憑藉著某些東西,無論是文字或是影像,棲身於媒介的真象永遠是變了形的,與其在虛構與真實之間無謂的畫下決斷,不如在相互對比中,觀看其中曖昧的灰色地帶。真實與虛構的分界模糊了,純然的真實的迷思被解構,大敘述與單一歷史的單一性不再是事情的唯一解讀。

這種思潮的轉變,也體現在電影的語言風格呈現。不只是侯孝賢的《戲夢人生》、《好男好女》以兩兩對照、後設手法等,在不銜接的細縫中,讓觀眾看出真

實與想像的彼此差異,進而瞭解建構的龐大再現性。真實的聖杯追求已經夢碎,真的假的全混在一起,原本的界線已經消失,或者是說隨著時代思潮逐漸挪移。對於真實的質疑到了 Baudrillard 達到最高峰,他所提出的擬仿(Simulation),認為一切都只是複製的複製,沒有起緣、沒有意義。而《好男好女》雖然以後設手法呈現,但重點不在批判,更不是如同 Baudrillard 將所有都當成媒體擬象。《好男好女》只是很節制的點到就好,後設的手法大多集中出現在電影前的幾個鏡頭,在旁白透著一點訊息(梁靜說她快要變成蔣碧玉),提醒一下這是個由戲中戲與戲外戲包裹而成的電影。而日記的存在偽裝真實,讓觀眾相信梁靜的過去是的確發生過的(日記就是用來記錄當日發生的點滴)。所謂的偽裝,有二種意思,一是指的是記憶的不穩定性,事情發生過後,經由不同的主觀意識,就產生了不同的形貌;另一是指,既然蔣碧玉是經過排演,而伊能靜到最後又講述拍攝《好男好女》,那麼梁靜的真實就打上大大的問號,一切都只是演出,蔣碧玉是,梁靜也是,屬於梁靜的一切可能只是謊言成篇,日記只是真實的迷思,耍弄了觀眾對於日記記錄真實的主觀信任。而在虛實變化中,導演運用電影語彙,建構更為豐富的,關於真實意義的厚度。

然而到了影片的中後段,電影似乎不再大力提醒蔣碧玉的虛構性,因為拍到後面,已經分不出誰是誰,蔣碧玉的痛苦,梁靜也遇到,其中面對生命的掙扎力氣並不虛假。典型不同,但都是好男好女。連結兩個世代女人的,不是時間的連續或是空間的相近/同,而是人類自身的情感,是在時代結構下找尋出路的活力。《好男好女》不同於 1981 年的《風兒踢踏踩》中的後設形式,純屬博君一笑;也不是 Brecht 要求的疏離批判,而是在迷亂的身份暈眩中,疊印著兩個女人的身形,也疊印了真實與想像、歷史與虛構。

侯孝賢以「好男好女」闡述他心中時代兒女的典型,以片名總體籠括他對這些人的感動,感動他們面對現實生活的堅韌的力氣,以及義無反顧堅持心之所欲,就是一個「好」字。在五0年代敘事線的蔣碧玉部份看到了這點,很可惜的是梁靜在這部份就弱了下來,但可以推斷侯孝賢並不是否認現在人沒有面對生命的熱情與勇氣。在電影的筆記書中這樣寫:「在惠陽水土不服病了十天的伊能靜,到香港,就魚入水中般,馬上活了。……侯孝賢描述,等進關,伊能靜最後一個趕來出現在大廳,提的、拖的,滿滿幾大袋,那一身的悍然與漠然,他才覺悟,好男好女的現代就該是這個。」「是的,「那一身的悍然與漠然」就是侯孝賢要拍的力氣,但是「電影拍完了,他才明白應該怎麼拍。」。在電影中他拍到的梁靜,是在時代結構下,空有一身青春卻因為生命中不可承受的創傷,而自閉在自己世界的梁靜。在前文中已有講到,不管是時代變遷、都市對比鄉下或是抗日青年對比酒家女,戲中只是喟嘆談不上批判,不只是因為戲都在梁靜身上或是記

¹ 朱天文, 1995:19。

² 朱天文 . 1995:19。

憶、幻想與夢讓人分不清楚誰是誰,也是因為「好男好女」應該要有的人與人的情義,依舊展現在九0年代台灣的梁靜身上。所謂的「好」很難判斷,對生命的力氣與堅持的看法是唯心的,因為人與時代都在動,所以找不到一個板滯的樣本,當在論斷誰好誰不好時,有時候只是因為展現的形式不同。

在文本分析第三章第三節「異同之間的角色變化與呼應」,已經說明蔣碧玉與梁靜的同與不同。侯孝賢自承會用這個片名,牽涉到從小說家阿城那聽來的故事,講甘肅地方常有由一地到另一地助人的麥客,這些男人偶會跟農家的女人私奔,私奔的男女被抓到後,農家的人會將兩人的手反綁,挖個洞,把男的踢下去,如果女的這時候回頭,表示悔意,那她就會得到原諒而被釋放,但通常這些女人都是義無反顧跳下去,接受活埋的命運。侯孝賢認為這就是好男好女³。蔣碧玉追隨鍾浩東,為了跟著他,連孩子都可以送人;梁靜吸毒又酗酒,卻也都是為了阿威,為了抓住愛情,掩飾心中因為阿威的離去而產生的空洞。人與人之間的情義,相交錯的情感纏綿,使得電影中沒有一個次文本可以獨佔電影的詮釋中心,而是互相影響、指涉。在形式上透過音樂、剪輯與場面調度等定調不同時代的氛圍與人物的枝節,利用後設提醒電影的以假做真、提醒歷史的重塑;在內容上,觀眾看到梁靜從空虛的現在掉入愛慾毀傷的過去,看到她飾演蔣碧玉從陌然到神入,以超越時間的奠基於人性的感情與遙遠的蔣碧玉連上線。在歷史背景上鮮活靈動的是兩個女人的故事,當梁靜在扮演蔣碧玉時,看到的與其說是史書上的抗日青年,不如說是透過情感相連反射出的梁靜自己。

影片以後設手法模糊了真實與虛構的界線,同一個肉身不同的身份認定玩著差異卻又緊緊相連的遊戲,其中的音樂也增生文本的意義,是對比、相連、變異、轉化。如以蔣碧玉部份的中國樂器演奏對比梁靜部份的現代流行歌曲,以三0年代的 望春風 與九0年代的 查某人 相連不同世代對愛情的想望,如 幌馬車之歌 穿過時間越過空間變異轉化了殖民地與殖民主之間的文化。只有在觀看影像的同時,也注意到音樂的表意,才能對照出意義的同與不同。影片中的音樂講出畫面之外的故事,闡述人生不同階段的心情。音樂有它的異質獨立性,能夠以獨立的文本姿態與影像結合,產生多元的意義,將電影鋪陳出更豐富的故事性。《好男好女》中的音樂賦予了新的、無法單一與影像、敘事情節化約的意義。在其中,影像、聲音的語調、聲音的內容等,織成阡陌綜橫的網,影音對位、互文見義、音畫不同步,或平行或意義發散交錯影響,爭聲共鳴。

然而本研究主要的三個研究問題:真實與虛構、身份變化、多聲與多義,也不是可以斷然涇渭分明的畫分開來,因為每一個主題彼此都會有互相牽連、衍生的部份。像是在第三章第二節「一連串故意的穿幫」,在這一節回過頭去,反身自省問:「電影是如何自然化世界?」,所以用後設理論探討電影如何對真實施以

³ 這個典故出自焦雄屏與侯孝賢的對談(焦雄屏, 2002:96-101)。

藝術性處理,重點在於不同藝術體類的突顯造成的破框效果,討論當單一的藝術體類被突顯後,本來統合的各元素分崩潰裂,電影就不是拉著觀眾往虛構世界跑,而是讓觀眾思考並面對經過各種媒介形式變形過的真實,希望觀眾可以面對真實的不可及性。但在此節也談到光影的變化所造成身份混淆,同時為第三章的第三節「異同之間的角色變化與呼應」留下伏筆,二節可互相對應。而在「異同之間的角色變化與呼應」留下伏筆,二節可互相對應。而在「異同之間的角色變化與呼應」這一節,討論當觀眾觀看角色怎麼從相異到同一的反覆過程中,看到了自我/角色/觀眾是怎樣從疏離到入戲,這牽涉到梁靜怎樣進入蔣碧玉的世界,所以在第三章第四節「影片中的時間意識與空間語境」,隨即解釋了二個不同的缺席的過去(三年前的梁靜與五十年前的蔣碧玉)怎樣現身在九0年代的當下,過去的時空怎樣作崇於現代,不同的歷史過去怎樣影響梁靜,使得梁靜對於時空、自我身份產生錯亂。而在面對如此缺少因果敘事的情節時,電影又是以怎樣的機制帶著觀眾縱橫五十年來往中國與台灣之間?於是在第四章的第三節解決了這個問題,解決了「到底是誰掌控整個論述」的迷惑。章節跟章節之間是環環相扣,所以在某些註釋的地方會注明請參看某某章節,形成一種既要向前看又要不斷往回顧的閱讀的過程,是以形成一篇需要上下對照的論文。

這樣的閱讀方式,跟本研究所分析的文本《好男好女》的相同之處,就是在於「越界」與「意義衍生」。在於觀看的過程中聽到/看到複數的想法觀點,是以意義之間互相激蕩,反省僵化框界的侷現,就如同在影片中看到不同語言在空氣之中撞擊出的意義,在符徵(語音)背後找飄蕩的符旨(語義),語言的發生主體,其社會位置、思考模式再加上社會意識型態(如對台語的觀感)造就文本的多義,在單一文本中看到 Bahktin 眾聲喧嘩的抽象概念,除了在文學之外,如何落實在電影觀看中。看到 Kristeva 所謂的互文性,討論一個場域的活動移置(transpose)於此文本中,如何以另一種符號形式發生在此,歷時性地對之前文本的語辭置換與重新建構,共時性地在文本中相互指涉與共同對話。而影片中展現不同文化間的拉扯,不只是使用不同的語言,還有社會力量之於文本的纏纏繞繞,這也就是為什麼 Barthes 要把文本比喻成立體畫,比喻成一張交織綜錯的網,流動著不同的觀點,音樂、語言、影像將情感與意識引出多層次的重力牽引著彼此,在流動與混雜中撐開書寫的空間。

《好男好女》抛棄二元對立的非黑即白,觀眾在閱讀的過去中、在反中心、 互文指涉、文本對應的虛實之間,以多向度閱讀閱讀文本。是以,真實、想像與 虛擬能夠在文本中交相出現、轉換。然而電影中瓦解中心消融界線的敘事策略, 其實又是在經過設計的對比下,進行建構與解構的動作。影片中兩兩並置,在中 心(如歷史大敘事)下去抓住飄散在旁的離心的敘事(如私人記憶敘事),在互相拉 扯之間,對真實、歷史、本質化的單一國家認同進行解構。片中敘事線多,而且 少上下的因果承遞,但是情節非常簡單,只要幾個情景就可以交待出重點,像是 從鏡前做愛、溫泉旅館嬉戲、鏡前討論要不要結婚生子,把梁靜與阿威這對男女 生活上的親蜜與對彼此的認真全都點出來了,而隱藏在戲後的是他們深厚的情義。遭遇到的事情不盡相同,但大的主題(愛情、親情、理想、經歷死亡的創傷)都一樣。片中有意的重覆這些主要命題,從中看不同世代的相異與相同,看到不同時代的好男好女的生命力氣,一切均緣自侯孝賢最終極的對人的關懷,無關道德,超越世俗。

第二節 反省與檢討

抱著嚴肅的研究心態看待《好男好女》時,當然也發現這部電影有的漏洞,像是梁靜從酒家女變成演員,職業的轉變真是令人匪夷所思;或是一開始表現蔣碧玉那段是舞台排練,後來旁白又說排的是電影,到底梁靜演的是舞台劇還是電影也讓人搞不清楚。在第一章第一節也已經提到,侯孝賢的電影之所以小眾,可能是因為悶,也可能是因為難懂,而《好男好女》既悶又難懂。坦白說,這是一部要求觀眾要有一定程度的觀影素養的片子,因為斷續破裂的時空觀再加上眾多的敘事線,要弄清楚(看懂)這部片就已經不容易了,再加上後設形式,這的確是要花精神看的影片。

觀影素養是需要培養的,而我們很難要求所有觀看《好男好女》的觀眾都有那麼強的主體性,我們實在不知道觀眾究竟是會正襟危坐的看這部電影,還是乾脆就在電影院睡起覺來?觀者是異質性的,各種不同的解讀策略都可能發生,各自以他們可以接受的方式去解讀這電影。所以在文本分析的每一節,大多只講作品的風格處理,不管是它反身自省的表現型態,或是它將連貫梁靜與蔣碧玉所用的手法。但是,這樣的處理方式即是導演要造成某種效果,塑成某種觀影經驗,所以到最後不得不提及觀眾的態度。然而,這種態度是預設的。後設文本所要求的觀眾是一個理性的觀者,站在這樣的前提上,本研究假定的「觀眾」其實是一個共名,是一群積極的、具有生產力的觀影者。其它形形色色的異質解讀方式,並不是理論所能一網打盡的,這永遠是說不準的事,而說不準的事無法分析,所以本研究只能將不理性的、採對抗解讀的、異質的觀眾存而不論。

當然,本研究也有一些研究上的缺點。首先,本研究著重的問題大多在於情感與影像符號表達,論點有時較為抽象而缺乏絕對性,無法畫出單一且絕對的研究體系。這個問題源自於研究者個人學術涵養不足以致於在閱讀時力有未逮之處,使本研究產生閱讀的虖縫。

此外,本研究對於社會文化之於《好男好女》的鉅文本制約也無深入論述。 本研究第二章理論探索的第二節「單一文本多種觀看」中提到 Bakhtin 的眾聲喧嘩,其說明眾聲喧嘩時,認為必須考慮語言背後其成形因素及其意義,亦即將歷史、社會、文化等各種作用因素都放進來討論。眾聲喧嘩關乎文本的美學表現與哲學思考,也是活潑的社會文化體現在於文本之中。而 Kristeva 發展出的互文理論也強調文本與當代社會歷史的互文。

從 Bakhtin 的思想脈絡下來,本研究也相信《好男好女》產製時的社會背景影響了文本的內容,影響觀者的接收分析,但是因為受限時間與研究的主題重點之所在,以至於本研究將重點放在影片的風格分析與電影語言運用,選擇性的放

棄了影片的歷史產製面。而這樣做的缺點在於當研究者在深究影片形式與風格展現時,卻忽略文本的社會涵義與意識型態。

如果思考影片產製時的社會背景,看社會文化對於影片的互文影響。那麼侯孝賢的「台灣三部曲」的特別之處,其中之一在於其橫跨 1989-1995,當時正是台灣解禁不久,開始由緊崩的單一壓抑到多聲共響,而後李登輝執政,大力推廣本土化,也就是形塑出所謂的台灣主體意識,與之前的避之不談大異其趣。《好男好女》處在歷史上的文化轉型,應該也可以看出其中的眾聲喧嘩。在研究的過程中,本研究也注意到,在《好男好女》出片的 1995年,另一部歷史背景也是白色恐怖的影片《超級大國民》也問世了。未來的後續研究,如果將社會文化加入考量因素,或者將討論白色恐怖、二二八的作品都納入爬梳範圍,加入意識型態討論的討論,應該也是一個可行的方式。

又,本研究認為如果考慮思潮的演變之於電影的呈現,或可找出另一條研究路徑。在《好男好女》出現的那幾年,以真實與虛構相互越界為主題的電影不斷出現。張藝謀的《秋菊打官思》、《一個都不能少》雖然是劇情片,卻流露出相當驚人的寫實力量;陳碩儀的《在山上下不來》看到了記錄片的虛構;張作驥的《黑暗之光》既魔幻又寫實;「台灣三部曲」的第二部曲《戲夢人生》,既有李天錄的口述記錄也有林強的詮釋演出。這些影片跟《好男好女》的相似之處,在於逐漸模糊劇情片與記實片的界線。關於真實的意義與其詮釋方式,種種思考辨論是如何體現在電影呈現?這種理念傳承與思想演變,又是如何從歷史、文學、戲劇、哲學等不同學門提取而來?源自於不同學門的思想路線,在相同與相異中是不是可以互相補強彼此對話?這些都是日後另外的研究蹊徑。