

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

李 振 亞

歷史和個人記憶，在從八〇年代初以來十幾年的台灣新電影作品中，一直是一個蠻重要的主題類型。這種群體／個人交混的回憶，並不太符合詹明信對後現代懷舊電影的描述，因為歷史在這些電影中的作用，並不是一種壓平了的風格，純粹用來撩起一種對商品形式的記憶。如果拿更早的盧卡奇對歷史小說的經典定義來看待這些台灣電影，似乎也無法道盡其中奧妙，因為在盧卡奇對歷史小說的人物要具有「綜合代表性」的命題，又與侯孝賢的憶往電影從個人情境出發的慣例格格不入。暫且把這些與台灣新電影以來的作品沒有直接對話的西方理論擱在一邊，看看台灣的電影評論、理論工作者對憶往電影的觀點，倒是有三派立場分明的有趣意見。

第一派認為這種以個人成長經驗為基調的電影，既是一種逃避、妥協，不敢正視歷史的癥結，進而和當面的威權體制碰撞；也是一種年紀輕、無能思考未來、視野不夠廣的作品。換句話說，要嘛就是缺乏道德勇氣，要嘛就是青澀不成熟。

新電影創作者…不滿台灣電影長期在政治與僵化的工業體制下，所呈現的泛政治與逃避現實的兩極現象，因而急切的試圖為台灣由傳統農業社會走向現代化過程所發生的種種變遷，做記錄式的回顧，以找回台灣電影失落已久的『寫實影像』。但可能因為年紀輕、人生閱歷尚淺，當他們要回顧過去社會的種種，自然就會從自己成長的經驗中，或是近似自

已經驗的文學作品中，找尋素材。另一方面，因為戰後的台灣是個充滿壓抑的社會，這些壓抑不只是來自權威政治體系，也來自傳統家庭、教育機構、保守道德信念、風俗習尚等。當這些壓抑與青少年時期的叛逆個性觸碰，自然是最可供發揮的創作素材。也就是這樣，「成長經驗」或「青少年時期生活寫照」便成為新電影最熱衷的題材…

…但是綜觀諸多新電影，我們看到許多作品經由個人成長與外在壓抑的衝突，來對不合理的社會機構、僵化的教育體制、傳統父權主宰的家庭等問題，做寫實的探討，唯獨我們看不到對主導近四十年台灣社會發展的政治體系的觸碰。七〇年代外交政治挫敗所引起反省思潮，經濟成長帶來的社會爭議問題…八〇年代初政治衝突事件與社會運動所造成的緊張局勢，在諸多的新電影不是被當作故事背景而予以淡化…就是被刻意規避…諸多探討社會問題的新電影也顯得隱諱，缺乏一種「社會承諾」(social commitment)。(李天鐸 54-57)

這段亦褒亦貶、似褒實貶的文字，錯綜複雜，其所透露出來作者自己本身的主觀願望，遠遠多於對新電影選材與內容的分析。像是為什麼新電影應當「承諾」與威權政治體制碰觸？原本就不是一個理所當然的前提，以此而非之，豈非限定答案，命人出題？再者，一種文化生產，如何在內容素材上與政治體制碰觸？也需要更加仔細的分析論理。但是我個人覺得這段文字比較有趣的地方，是它所透露出來，一種對有遠見的、具啟發能力的藝術形式的渴望，我們可以看到它指望著有一些藝術作品能夠全面地觀照當下的社會，而且把這種觀照轉化成一種洞見，震撼登場，讓觀者見前之所未見，聞前之所未聞，藉由一個視覺經驗達到一種透視洞悉社會核心、時代精神的理性境界。儘管文中直截了當的認定從個人經驗出發的藝術作品，不可能達到這個境地，但是對寫實主義的信心倒是屹立不搖，也就是說洞見式的觀照，基本上是一種寫實的能力，能夠在作品中清清楚楚地讓我們看到

社會歷史的真（全）貌。

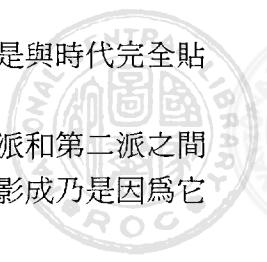
這種對寫實主義的信仰，把文化藝術作品當成是一對深邃清晰的眸子，只要它夠成熟，又具備足夠的道德勇氣，那麼它看到的就是我們看到的，作品的含意都掛在表面，一望即知。在我們繼續談論這種不自覺的假設和新電影之間的關係之前，先來看看台灣電影人對憶往電影的第二派看法。

不出意料的，第二派看法和第一派正好相反。這些評者認為新電影中所大量採用的個人記憶，其實是「以微觀的方式重建台灣的過去」（陳儒修 48），也就是透過對個人經驗的自我反省，正好達到對歷史社會的整體自覺。或者換一個說法：「政治的反對力量的衝擊，以及社會運動的激盪，以及面對中共的壓力之下，一種尋找自我認同的意識，便促成了對自身生活經驗的反省。」（吳其謬 11）。所以看來單純的青少年時期的回憶，其實不但和大歷史盤根錯節，相互影響，而且隱隱然與強制性的官方歷史相對抗，代表一種在地的人民歷史。從這個角度出發，個人記憶很快的等同於民間記憶，又迅即轉變成本土自覺，於是這些電影所呈現的歷史也就更加真實（相對於官方說法）。焦雄屏的看法大概最為經典：

因為各種自傳的交錯，以及寫實（取材及美學）的堅持，使「成長」經驗匯流為台灣電影史未曾有過的真實性，也由於這種集體性，使電影成為台灣四十年來的變化記錄…編導人員對自己成長歷程及心境變化的反省，事實上正與台灣三十年來的變化平行，所以也是對台灣這個地方過去未來的意義做回顧前瞻，以文化的立場為處於歷史變化焦點的現在，尋找一條出路。（焦 282）

與第一派不同，第二派認為新電影中個人成長的主題是與時代完全貼切寫實的，而且在內容與形式上達到適當的契合。

我想態勢到現在大概已經稍微明顯了，無論第一派和第二派之間有多麼相反的看法，雙方的基本立場是一樣的：新電影成乃是因為它



寫實，敗乃是因為它不寫實；雙方的確是有對話的，好壞成敗皆繫因於寫實與否。誠然，寫實主義從本世紀初開始就已經遭逢藝文界各方人馬的強烈挑戰，但是至今依舊是各式藝術創作的主流之一，絲毫不見老態。寫實主義本身是一種寫作風格，也是一種語言論述，它是不是真的寫實（狄更斯含意的寫實）已經是個老掉牙的題目，冷飯不值得一再翻炒，連二十世紀寫實主義最雄辯的辯護者盧卡奇都表示寫實主義之寫實不是因為逼真的描述事實。回到台灣新電影的題目上，也許是由於攝影的「寫真」特性，電影「寫實」的迷思特別根深蒂固，難以揚棄。我們前面已經看到台灣新電影的褒貶兩派不約而同的圍繞著這個題目辯論，交鋒的重點在於這些活動影像是否把歷史社會的全貌具體地鋪陳在銀幕上，供人指認。這兩種看法都沒有碰觸到歷史重寫的論述性，也就是說我們現在要談的不是這些影像故事是否寫實的問題，而是這些看來寫實的影像故事是怎麼被整理組織，放進什麼樣的結構，納入什麼衆人熟悉的大敍事體裡頭？

相對於上述兩種歷史寫實主義看法，第三派的看法從理論的角度來說要稍微細緻一些，他們的政治立場也鮮明的多。①這一派直接肯定了歷史記憶的社會及政治功用，指出一個文化生產不會無緣無故的去追憶從前，這種懷念的行為一定和當下的歷史社會情境有直接但是或隱或顯的連結，所以記憶並沒有所謂忠實不忠實的問題，重要的是當下衆多相互競爭、壓制的權力機制怎麼搶奪記憶的再現和重寫：

「人民記憶」的關鍵不在於過去經驗的真實描寫，或人民掙扎的「忠實」記錄，而是在於怎樣去篩選過去掙扎的事實，安排其脈絡以使之與現實接合，即與現實的人民抗爭接合（而現在的人民抗爭則是指向一個更好的未來）。（梁新華 209）

從這個觀點出發，被記憶的對象是否有可能被完整忠實的呈現，已成次要問題，因為歷史的記憶有多重觀點，所以重要的是保留記憶的能力，避免讓別人的記憶被強制儲存到自己的記憶體裡面。



這樣的看法突破了之前兩派寫實主義的框架，把重點從影像是不是能將過去的事件做全面的交代，轉移到是否能夠透過記憶的行動和演出，建立自己的主體性。這是一個有啟發性的看法：電影（或者其他任何文化文本生產）的「真實」由影像表面的直接鋪陳移轉到另一個場域，也就是剛剛提到的論述場域、敘事的大結構。影像既是意識形態的具體外現，也直接參與建構意識形態。

可是當迷走和梁新華在《新電影之死》的序言裡頭宣佈：「我們認為電影批評應由觀眾的角度出發，而非創作的角度出發，因此我們明白地反對作者論」(xvi)。我們看到這一派的看法同時產生一個問題，就是擦掉了每一部作品自己美學上的特殊性，將文本的生產製作和傳播閱讀全部融為一體，投入與當權意識形態的對抗，結果作品本身無法成為展現意識形態衝突的場所，不免時時被簡化成為一個旗幟飄揚、立場鮮明的文本產品。文本的生產，具有多重的脈絡，但這個關係不是單向的，也就是說並不僅是脈絡生產文本，在文本生產的過程中會產生一個專屬於文本生產的脈絡，這個脈絡也是意識形態折衝的所在，不過這個脈絡在第三派對台灣新電影的討論中，被泯滅不見。所以記憶的再生、歷史的重寫，在呼應不同的論述運作同時，也要面對美學生產本身的論述性，在不同的層面挑戰和／或鞏固相對獨立的意識形態堡壘，不能夠全部混為一談。

至此我們獲致一個初步的結論，在對以憶往為主題的台灣新電影所作的三種不同討論中，以寫實主義為圭臬的前兩種，儘管看來楚河漢界、針鋒相對，其實兩者都依舊尊崇電影作者的洞悉透視能力，期待他經由藝術形式傳達歷史真相、社會全貌。這兩組人馬儘管忽略了創作者和他所使用的藝術形式並不外於文化生產的意識形態（以及其他的政治、經濟、社會、歷史、宗教意識形態），但是對於形式的分析仍然有長足的貢獻。另外一組人馬，將電影文本生產回歸到當下的時空脈絡，所進行的正是前面兩組人馬所忽略的意識形態分析，但過分迫切的想要釐清和丈量憶往電影與人民記憶的遠近，又導致他們忽略了美學符號本身就已經是意識形態爭奪拉扯的場域。②

什麼樣的閱讀方式才能兩者兼顧呢？由於新電影中回憶自傳體的

翹楚人物非侯孝賢莫屬，上述的三派論點也多以侯孝賢為範例，我接下來的嘗試性的閱讀也就方便地以侯孝賢的八、九〇年代的三部電影作品為對象文本：《風櫃來的人》（1983）、《戀戀風塵》（1986）、《南國再見·南國》（1997），希望能對影像做一個美學式的閱讀，進而達到對當代意識形態的探討。

* * * * *

無論侯孝賢的電影有沒有呈現出社會歷史寫實的風貌，有一點大家都注意到的，那就是這些電影流露出對戰後初期台灣影像一種近乎迷戀的呈現，我曾經在一篇討論《童年往事》的文章裡談過這一點：戰後自大陸來的第一代移民沈溺在永遠的鄉愁裡，移民的第二代則是在客鄉取得了一種不同的成長經驗，易客為主。兩種看似沒有交集，甚至對立的空間經驗，卻很巧妙的在影像的呈現上取得統一，共同形成一個該片依戀懷念的時空經驗。^③而在該片中完全被封殺的則是八〇年代迅速工業化、都市化、資本化的台灣影像，好像兩者之間完全不相容。其實這種一切為二的對立貫穿侯孝賢八〇年代的所有電影，從《風櫃來的人》中風櫃小漁港和高雄大港都還並不彰顯、若即若離的對比，到《冬冬的假期》中都市和鄉村的殊異，經過《童年往事》到《戀戀風塵》中陰暗疏離的城市和撫慰人心的群山鄉野，還有《尼羅河的女兒》裡沈淪陷溺的罪惡都市，侯孝賢八〇年代的所有電影逐漸把都市和鄉村放在一種論述性的對抗裡頭，越來越無法相容。這些電影尤其拒絕兩者之間相互轉換的可能性，屬於都市的永遠屬於都市，屬於鄉村的則不管到都市中生活了多久依舊是個外鄉人。侯孝賢的電影中鏡頭經常溫柔的撫摸田野山林，到了都市裡取景則大多都是夜晚、室內，充滿幽閉的焦慮，更是強化了前述單一的論述對立。我指出這一點並不是要詰難侯孝賢的電影不夠客觀寫實，而是要指出在八〇年代產生出這類型電影文本的現實，是不可能掛在文本表面的，故事情節和客觀影像無法直接訴說出它們的祕密，我們需要的是一種輾轉的閱讀。

其實許多人都已經指出，侯孝賢八〇年代電影的大主題就是台灣的現代化，所有的社會變遷、歷史演進都籠罩在這個題目之下，這不是什麼了不起的祕密，可是一旦我們把電影的故事和影像不直接當作記憶的捕捉呈現，而看成是論述建構下的再現，除了看到侯孝賢八〇年代的電影將現在和過去一切為二，同時持續地將鏡頭的認同對準在過去之外，還可以逐漸明白這些電影中許多的影像如何地被納入這個二元對立組之中。所以從《風櫃》開始一直到《尼羅河的女兒》，當侯用風櫃、銅鑼、鳳山、猴硐，甚至是北部濱海公路，分別對比於高雄或是台北都會，我們發覺懷舊不但指出現在和過去的不同，將兩者區隔開來，也同時透過論述化的城鄉對抗組織了地理區位的對抗，並加以整編其他大批的對立，像是冷硬的都市公寓 vs. 村落型的小鎮、交通繁亂空間擁擠 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，也就是說一旦融合了歷史地理的論述對抗成型之後，其他的許多條件都可以整理歸納到這個對立之中。所以鏡頭的認同不僅僅是定焦於過去，擺位在鄉村，還包含了一整套相對應的其他時空想像。為了方便起見，在這裡我暫且稱八〇年代侯孝賢電影的想像認同為「前現代鄉土台灣」。

「前現代鄉土台灣」的具體內涵在侯孝賢的電影裡，其實一直不斷的流動，從簡單的鄉村小鎮到愈來愈抽象的自然景物山水，從有人生活的居住空間逐漸演變成抽離了人味的空曠山野。但是在這篇論文裡，我所感興趣的其實是與這個「前現代鄉土台灣」相反的那個對立面，就是侯孝賢片中所有一切非現代、非鄉土、非山林曠野的那個台灣，在侯孝賢從八〇年初到現今的作品中，這個與「前現代鄉土台灣」相對立的呈現與前者一樣經歷過不停的流變。十五年之間，侯孝賢極目四顧，越來越找不到可以代表他夢想中的台灣的影像，於是只好用抽象的雲霧山水象徵他魂牽夢繫的鄉土；在這個同時，將「前現代鄉土台灣」擠入象徵世界的那個經濟快速發展的台灣，是否日益的容易捕捉呈現？這個「新」台灣的影像是否日益清晰明確？侯孝賢對這個台灣所作的不同呈現，又如何從藝術美學的層面，轉往意識形態的討論？

1983 年的《風櫃來的人》是侯孝賢於前一年拍攝三段式電影《兒子的大玩偶》之後的第一部劇情長片。這部電影是描述三個來自澎湖風櫃的青少年，離開學校，入伍之前，來到港都高雄工作的經歷。我在這裡所要關注的是侯孝賢如何呈現都市的面貌。這部電影中的高雄，儘管風貌與風櫃完全不同，但是卻不至於讓人感覺疏離冷落，鄉下的小孩來到這裡，迅速的在都市裡找到工作，建立人際關係，開展生活。從鄉村到都市的轉變似乎並不需要太長的適應期。也就是說都市和鄉下之間的差異是進步快慢的差異，並沒有本質上的對立；都市只不過是整個台灣發展過程中起步比較早的地區，別的地區假以時日，一樣會慢慢的趕上這些地方。這部電影裡侯孝賢已經開始使用他著名的遠景長拍（long shot/long take），不過有相當多的鏡頭是採用長鏡頭拍攝的，長鏡頭拍攝的效果是壓縮了被攝主體與背景之間的距離，結果電影中的人物看來都與都市地景融合為一，從鄉下來的幾位主角，幾乎沒有困難的就融入都市的面貌中，他們的活力好像並沒有受到任何約限，依舊如在風櫃一樣的洋溢。同時這些人物在港都的大街小巷中移動絲毫沒有困難，無論是乘船、搭乘公車、乘坐機車、邁動雙腿或走或跑，這些從鄉下來的人物在城市中絲毫不顯侷促。都市對他們來說不是一個壓抑、疏離的環境，是他們可以觀察、認識，嘗試去掌握，充滿動態的空間。所以儘管風櫃的荒涼和港都的熱鬧在視覺上成強烈的對比，人物與兩個地景一樣親密的關係，卻指出兩者本質上的近似。

我現在所描述人物與都市地景的關係完全不是敍事的分析，目的也不是要從故事的詮釋中榨擠出意義。這是一種影像的分析，希望從鏡頭和對象之間的接合考慮取景的決定因素，這種因素除了反映拍攝者的觀看位置與都市地貌之間的結構性的關係之外，同時本身就參與在都市面貌自我呈現的過程裡。換句話說，某一種歷史與空間的意識形態決定了都市自我呈現的影像，同時這個都市影像的成形又具體的製作出這個歷史與空間的意識形態。熟悉阿圖塞（Louis Althusser）的讀者已經知道我在引用他的名言：「意識形態是個人與他真實生存情境的一種想像關係的再現」。^④換句話說，影像再現存在於意識形態

之後，也同時存在於意識形態之前；將這個說法放入這篇論文的討論對象裡，則《風櫃來的人》裡頭對高雄大港都的呈現，既反映了電影拍攝者對都市的態度，也同時變成社會群體對都市的自我意識之一。現在再來看該片中著名的一景：三位主角要去看黃色電影，遭騙徒棄置在一棟未完工的大樓頂上，三人從尚未砌上牆壁的樓板邊緣往外俯看，都市的地景進入眼底，鏡頭兩度做全景的掃描，其中一人脫口而出：「還真是大銀幕，還彩色的！」這句話道出了對電影影像再現能力多強烈的信心！不但個人可以取得俯視角度，觀照到都市的全貌，再現的機制（電影）也可以再將這個全貌迴轉來呈現給個人；所以看見都市全貌，就有如在看都市的再現，反過來說，都市的再現也就是都市的自我呈現；看真實景物就如同在看電影，看電影也有如在看真實景物。

1983 年的活力動態都市觀到了 1986 年的《戀戀風塵》驟然改觀：原來可以俯瞰都市的雙眼現在被拉下地來，只能朝上仰望天際線外的藍天，用詹宏志的話來說就是由「鳥的空間感覺」，變成「蟲的空間感覺」（詹宏志 20）。⑤《戀戀風塵》的故事也是兩個沒落煤礦村的青少年到都市謀生的故事。和《風櫃》不一樣的地方是這一對來自煤鄉猴硐的小男女，一到都市就被關進幽閉的空間之內，根本沒有走出去與都市互動的可能：男孩寄住在暗黑的電影院後台，防人偷看的戲院高牆鐵門，門禁森嚴；他工作的地方則是一個小型印刷廠，工作的性質是將自己完全物化為印刷機的一部份，機械性的餵紙給機器滾筒。女孩工作的地方更令人觸目驚心，是一個有著監獄一般鐵窗的裁縫舖。電影的鏡頭到這時已經失去了出外觀測都市地景的能力和慾望，完全沒有遠鏡／景，無法移動，也無法後退，只能凝立在當地。甚至於唯一的一次外出，去中華商場替家人買鞋，也導致機車被竊，兩人傾囊方足以賠償。都市到此時已經徹底退出視線之外，人和鏡頭都沒有辦法在裡面流動，於是都市變得無法測量，不能掌握。它的面貌切割零碎，它的空間封閉狹窄。

但是《戀戀風塵》中這個侷限的鏡頭是很不耐的，它對於自己的無法伸手伸腳感覺相當的煩躁，所以不時的要回到山區煤村撫摸一下

山巒，碰觸一下林野，即便在都市裡也常常要仰頭望天，對於恢復一個整全的視野，流露出極度的渴望。

可是我們仔細觀看《戀戀風塵》中的都市影像，其實會發現此片和《風櫃》在影像上對比大都市和小漁港大有不同。在《戀戀風塵》裡，煤鄉猴硐和都市台北在影像上反而具有一定的連續性，兩地的火車站如出一轍，面貌相仿，只是後者的月台比前者來的長和多一些；甚至於兩地的居住條件和屋舍外型都一樣的粗糙簡陋。於是在《風櫃》中，空間形貌反差強烈，但是鏡頭對空間的感覺卻能連續；但是在《戀戀風塵》裡，空間形貌是連續的，但是鏡頭對空間的參與感卻如黑白對立，一冷一熱。接下來我們再玩味一下《戀戀風塵》和《風櫃》的時代背景，會發現一個更加弔詭的事情：1983 年的《風櫃》是部時空背景在當代的電影，1986 年的《戀戀風塵》是部憶往電影，時空背景擺在 1960 年代末期。也就是說《戀戀風塵》無論在時間／空間上都應該是屬於侯孝賢最依戀的前現代時期的台灣，為什麼在影像上的呈現，他卻對都會台北產生這麼強烈疏離的意識？如前所述，我們在這裡看到的不是這部電影對「真實」歷史時空的呈現，而是 1986 年的侯孝賢，喪失了 1983 年時對現代化、都市化的樂觀信心，將他對當下的都市感覺投射到二十年前的地圖上去。這種感覺和影像上極具潛意識意含的落差，尤其在《戀戀風塵》裡兩個仰角拍攝天空的空鏡中特別明顯：這兩個鏡頭都是在都市裡採取「蟲的空間感覺」的角度，由極低的仰角捕捉、渴望藍天，問題是周圍的建築物完全不是現代都市裡的摩天大樓，而是磚造的低矮建築物，我們甚至於可以從電線杆的高度判斷這些皆是二至四層的樓房。這兩個空鏡的角度全是八〇年代末期都市人的空間觀，儘管我們看到的是六〇年代末期的台北都市影像，但是觀看這些影像的鏡頭採取的卻全是八〇年代末期的角度和位置。如前所述，寫實不寫實已經不再是重點，鏡頭本身與影像接合時所洩漏出的意識形態，才是閱讀的指標。從 1983 年到 1986 年，侯孝賢電影中的都市影像越來越念舊的同時，也越來越失落。

去年的《南國再見·南國》繼續演化侯孝賢電影對都市的觀點，將都市的面貌完全推入黑夜，推入室內，可是有趣的是此時電影的鏡

頭又開始移動了，只是它的移動不但沒有讓它親切的嵌入地理空間裡，反而將它和都市切割開來。在《風櫃來的人》裡，鏡頭往往採用遠景長拍，宏觀人物與周遭事物的互動；在《戀戀風塵》裡，鏡頭委屈屈地侷促一隅，只能看到孤獨的個人；等到了《南國》，當鏡頭偶然漫不經心地探出室外，幾乎一成不變，總是置身在移動的車輛內部，汽車內部變成一個主要的觀點，鏡頭從快速移動的封閉空間裡，冷漠的勘查都市地景。弔詭的是，儘管鏡頭又可以觀看都市，此時的它與地景的關係徹底疏離、全然異化，這種「看」無法帶給觀者認知的啓悟（cognitive mapping），無法將他放入成為地景的一部份。當代表都市自我呈現的鏡頭影像，像蜻蜓點水一樣的從都市的街道上快速滑過，周遭的環境就被簡化成一個奇觀（spectacle），所以這個時候的自由移動，不僅不代表觀測丈量都市的能力，相反的還將整個都市壓平成一個看板，人不再屬於特定地理空間，變得孤獨沈默，也無力想像超越自己身體之外的社會關係。^⑥

《南國再見·南國》的片名當然是有含意的，在這部電影裡，侯孝賢迷戀的「前現代鄉土台灣」徹底失落，整個台灣島因為高速公路的開闢和汽車的高度機動性，集體轉變成一個工商業化、骯髒齷齪的龐大都會區，人受資本的驅策，在上面做疲累無意義的流動。如果我們把 1983 年的《風櫃來的人》、1986 年的《戀戀風塵》、1997 年的《南國再見·南國》串起來看，可以看出這其實是個從寫實主義，經過現代主義，到達後現代主義的過程，隨著都市面貌的日益模糊、零落、疏離，真正從眼中遁逃隱沒的其實是資本，問題是，隱形的資本要如何呈現？或者該問，如何呈現資本隱形的特質？

阿圖塞在處理意識形態的問題的時候，假設了再現的必然性，也就是說再現既然是由想像出發，牽涉的便不是客觀認知的問題，因為既然社會群體必然要透過想像去接觸他們的真實存在情境，那麼再現只是把這個想像符號化的必然結果。阿圖塞所沒有處理的是，如果人沒有辦法想像的時候怎麼辦？當資本的運作龐大到牽涉全球，連結五洲，縱橫七海，它巨大到讓人無法像寫實主義一樣，概觀全局；又勢能驅迫所有的人為其奔波，不容許現代主義式的遁入心理分析的個人

內在世界，結果人對它視而不見，聽而不聞，非得面對它，但是想像力已經全然癱瘓。人沒有辦法想像的時候，唯一保持腦波繼續活動的方式，就是談論自己不能想像的這個事實，談論自己想像工具和能力的欠缺，藉著對自己失去想像的檢討，指出自己無法想像的對象無法被想像的性質。《南國》的鏡頭與影像的關係，分析到最後正是這種對自己形式和符號的探討，流動疏離的鏡頭，無法參與到影像之中，影像也不斷的排斥鏡頭參與的可能性。意識形態在這裡的意義不是要再現想像的關係，而是要再現想像的不可再現性，指出符號無法再被符號化的現象。片中的隱身資本則是寄身於無線通信網路，幻化於無影無蹤的聲波，掌控從瀋陽、上海，到台北、嘉義的一切活動。

* * * *

過去二十年台灣藝術電影的成就瑰麗絢爛，但是在建立台灣電影論述的時候，論者往往擺脫不開八〇年代國家主義的激情和英美電影作者論的理論模式。這篇論文從對新電影憶往類型電影的三種不同討論出發，把範圍縮小到侯孝賢三部前後橫跨十五年的作品，自美學形式入，由意識形態出，企圖將重點由國家主義和歷史記憶轉移到探討資本轉化、切割、疏離空間，又逐漸自我滅跡的過程。這個說法並不是要否定八〇年代環繞著國家和歷史所生產的論述的價值，但是當時強勢的國家主義論述的確遮蔽了其他論述產生的天空，我們今天將重點轉到資本和空間，其實依舊要對台灣的歷史投以關注的眼光，多重的論述，應當一起併發，豐富而多元的討論，是知識產生權力，將之交付於民主的起點。

注 釋

- ① 參見新電影之死。
- ② 這三派國內評論者的意見，其實在出現的時間先後順序上與本文的排序並不相同。依時間順序來看，焦雄屏（第二派）所代表的是與



新電影同時期的影評人，所以應該算是最早期的；《新電影之死》作者群（第三派）寫作的動力來源則是炮打侯孝賢一九八八年的宣傳短片《一切為明天》及次年的《悲情城市》，在時間上屬於中期；李天鐸（第一派）則是處於九〇年代採取回顧的立場，跳脫單部電影的討論，嘗試對新電影這個運動做一個整體的檢討，所以是最晚期的。筆者打亂時序，將這三派意見切割開來，目的在作結構性的討論。可是這三個時期環環相扣，每一個時期都與前一時期的主流意見相互對話或對抗，從時序的角度檢視這三個不同時期的意見，可以觀察到一些有趣的歷史層面。

簡略的來說，焦雄屏派成功地把新電影與時代的大環境與社會脈絡作結合，使得電影變成一種具有歷史文化意義的藝術作品，許多當代的社會、政治、歷史議題都可以環繞著台灣新電影鋪陳開展。此前的電影評論若非好萊塢娛樂電影的八卦新聞，則是以歐洲名導演為尊，作形式上純美學的討論，兩種都與社會脫節。焦雄屏的貢獻，在於讓觀眾看清電影作為一種當代文化生產，的確是個有生命、會呼吸、流著時代血液、反映社會面貌的活潑藝術。

筆者儘管認為《新電影之死》的作者群與其他兩派有根本上的差異，但是他們之所以對新電影有如此強烈的責難，其實也正反應了他們原來對新電影的認同與期望程度極深，他們如此呵護及苛責新電影正是因為他們在相當的程度上繼承，甚至於深化了焦雄屏在八〇年代初、中期對台灣新電影的看法，明白新電影作為一種文化生產的重要地位。這些文化評論者雖然宣稱新電影已死，卻弔詭地道出八〇年代中、末期國產電影在文化界以及知識界的地位其實頗為崇高。

從八〇年代末、九〇年代初開始，國片逐漸菁英化及小衆化，在其藝術地位日益受到肯定的同時，票房賣座卻是每況愈下。依筆者的觀察，台灣電影作為一種具有文化脈動的藝術，巔峰期已過，就如同曾在不同時代各領風騷的短篇小說、現代詩、校園民歌一樣。但是學院中以電影為專業，尤其是不僅僅以電影史、影像理論為專業，而且還傳習電影拍攝、製作等等與電影生產直接相關的電影人，當然不願就此放棄辛苦累積起來的一點成果。這些電影工作者希望台灣電影工業能繼續存活發展下去，不過無法突破新電影格局的九

〇年代國片，目前似乎沒有柳暗花明的跡象，新電影的承傳不但沒有「一切為明天」，反而還可能造成「失落的地平線」。李天鐸針對新電影所發動的攻擊，與《新電影之死》作者群動機與目的皆完全不同。新電影對他來說已成一個必須揭去的夢魘，只有讓電影重新回到以大眾為對象的活動，國片才有前途。以李天鐸為首的翻案文章，也許失之單純，並不成功，但是他想要鼓勵九〇年代的電影工作者揮別新電影，昂首向前的意圖仍舊值得肯定。

- ③ 〈歷史空間／空間歷史：從《童年往事》談記憶與地理空間的建構〉《中外文學》1998年3月號。
- ④ “*Ideology is a representation of the imaginary relationships of individuals to their real conditions of existence.*”
- ⑤ 謂宏志的這一段話值得全文引用：「住在都市裡的人並不容易像鄉下人那樣有自己所處空間的全貌；因為他的眼界處處被各種障礙所限，他知道許多都市內部的細節，卻不能有完整的空間知覺。鄉村人的生活是水平延伸的，他自己卻像飛翔的鳥一樣，俯覽著整片大地，這是『鳥的空間感覺』。城市人的生活是垂直延伸的，他自己卻像匍匐前進的蟲一樣，仰觀空間細部，這是『蟲的空間感覺』。」（20）
- ⑥ Cognitive mapping 的概念在七〇年代由左派人文地理學家提出，八〇年代經由 Fredric Jameson 一篇以此為名的文章進入到當代文化理論的視野裡，造成許多爭議，論戰的內容在此略過，與本文相關的地方在於 Jameson 所說的因為無法辨識「地景」，而造成的精神分裂狀態，似乎與許多人（台北人）的都市日常生活經驗並不相符，什麼人對自己居家周圍的小店、市場、理髮廳、公車站、大街小巷一無所知？什麼人不知道如何搭乘大眾交通工具去上班、上學、逛街、看朋友、回娘家？每個人腦中都有一幅自己的生活地圖，個人在裡面毫無疑惑地遊走，那種無法辨識的焦慮從哪裡來？

要回答這個問題，首先還是要指出一個事實：Jameson 是個馬克斯文化理論家，他所謂的辨認地景不是日常生活買麵包、逛書店的路線圖，而是掌控、翻動、操社區生死大權的巨大而集中的資本與我們生活的區域、都市、島嶼之間的密切關係。Cognitive mapping 所要丈量的是資本流動、聚集的面貌，其目的是要識別我們周圍的都市面貌與我們的生活方式，無視於自己的意志而進行快速改變的因由：

雜貨店讓位給二十四小時連鎖營業的 7-11，傳統市場被連鎖營業的頂好超市取代，看電影從電影街（單一大銀幕的數家電影院群聚而成）轉往電影城（一家影院同時提供多個小銀幕）。這些都市地理生態的改變我們當然可以迅速的觀察，甚至於適應，將新的地理記號納入原有的地圖之中。但是這些改變所暗指的生產模式及意識形態的改變對自己的生存又具有什麼意義？Cognitive mapping 所要測繪的不只是資本都市改變的痕跡，同時還要確立測繪者自己的立足點。

對於資本主義都市主流的中產階級來說，都市面貌的改變甚少違背他們本能的長遠利益考慮，都市中公園越來越大，學校越來越多，馬路越來越寬，消費場所越來越漂亮，他們對都市的想像在潛意識中符合資本的脈動，與他們談 cognitive mapping 本來就是浪費脣舌。可是當市場被拆掉以拓寬馬路的時候，當違建被夷平以開闢公園的時候，對於依靠這些市場、違建為生的人來說，資本移動的方向顯然與他們生存的路徑對衝，如何測繪都市的新面貌，事先明白資本將於何時以何種方式吞噬自己，預先結合可能的力量，依自己的意志主導改造自己的生活環境，這個，才是測繪都市新地景的含意。歸根究底，Jameson 所說的 cognitive mapping 就是 class consciousness。

引用書目

- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatus." *Lenin and Philosophy*. New York: Monthly Review Press, 1971.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism: or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- . "Cognitive Mapping." *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: U of Illinois P, 1988. 347-57.
- Lukacs, Georg. *The Historical Novel*. New Jersey: Humanities Press, 1978.
- Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. London: Routledge, 1992.
- 李天鐸。〈八〇年代台灣（新）電影的社會學探索〉，《當代華語電影論述》。
- 李天鐸編著。台北：時報，1996。34-77。
- 李振亞。〈歷史空間／空間歷史：從《童年往事》談記憶與地理空間的建構〉。《中外文學》26.10: 48-64。

吳其謬。〈八〇年代的台灣電影〉。《低度開發的回憶》。台北：唐山，1993。3-11。

迷走、梁新華。《新電影之死：從〈一切為明天〉到〈悲情城市〉》。台北：唐山，1991。

陳儒修。《台灣新電影的歷史文化經驗》。台北：萬象，1993。

焦雄屏。《台灣新電影》。台北：時報，1990。

詹宏志。《城市人：都市空間的感覺、符號和解釋》。台北：麥田，1996。

李振亞，中央大學英文系副教授。

