國立台東大學

兒童文學研究所碩士論文

指導教授：陳儒修 先生

兒童電影裡的空間建構——
以《有你真好》、《小鬼當家》與《早安》為例

NTTU Library

研究生：鐘尹萱

中華民國九十五年六月

兒童電影裡的空間建構——以《有你真好》、《小鬼當家》與《早安》爲例

中文摘要

對兒童而言，「家」是最重要的活動空間。然而，家，並沒有一個明確的定義，它充滿了不固定與浮動的狀態。家屋，亦具有流動不明的特性，它一方面是提供人類遮蔽、安全與舒適的居所，一方面則展現了人們在特定時空裡的社會文化價值觀與認同感。依此，則個體在與他人、物件、環境等互動中所生的經驗、情感與記憶等，就使其所在的場所不再只是各種活動的單純背景，而是具有意義之處。

在上述過程中，場所內部的空間建制、權力結構乃至情感經驗等，必定充滿著移動、流轉甚至是重組的可能性。本文旨在電影文本分析方法的基礎上，以《有你真好》、《小鬼當家》與《早安》等三部電影爲主要研究文本，從符號解讀、電影美學等層面逐步建構出兒童與家場所之間認同、權力建制與對話等不同面向與其中的意義，並經由電影表意系統的轉譯、解讀呈現此一過程。

研究成果爲場所經由人與物的指涉，尤其是場面調度裡的場景、道具、服裝與燈光等設置，使場所具有了人性與意義。此外，文本中的兒童都主動與家場域發生衝撞、探索等關係，並從中建立起屬於自我的空間經驗。

關鍵詞：兒童電影、電影空間、空間經驗、有你真好、小鬼當家、早安

NTU Library

Spatial Constructions in children's movies：
from the examples of *The Way Home*, *Home Alone* and *Good Morning*.

Abstract

Undoubtedly, home is the most essential place of living and activity for children. However, home is a term that has never been clearly defined, and a space characterized by mobility and unsteadiness. For one thing, home provides human beings a place of shelter, safety, and comfort; on the other hand, it represents the social and cultural values and the sense of identification for people in a specific time and space. Accordingly, a place where experiences, feelings and memories produced by the interaction between any individual and objects, environment, and other people is no longer simply a background of human activities but a place that bears meanings.

Thus, the organization of space, the structure of power, and emotional experiences inside a place are filled with the possibility of change, mobility, and even rearrangement. Based on the method of textual analysis, and research on the examples of *The Way Home*, *Home Alone* and *Good Morning*, the purpose of this thesis is to build up various dimensions and meanings of identification, conversation, and authority construction between children and home through symbol decoding and aesthetic methodology of films.

The findings of this research is that a place is provided with human nature and meaning through the interaction between man and objects, particularly through devices of setting, props, costume, and lighting inside mise-en-scène. What's more, children in films all play an active role to explore and conflict with their homes, and by doing so, they establish a space of their own.

Keyword：Children's Cinema, Cinematic Space, Spatial Experience, *The Way Home*, *Home Alone* , *Good Morning.*

目　　錄

標題頁……..……i
學位考試審定書……..……ii
授權書……..……iii
謝誌……..……iv
中文摘要……..……v
英文摘要……..……vi
目錄……..……vii
表目錄……..……ix
圖目錄……..……x

第一章　緒論……..……1
　第一節　研究動機與目的……..……1
　第二節　文獻探討……..……4
　第三節　研究方法與架構……..10
　第四節　研究範圍與限制……..13
第二章　閱讀電影中的空間意涵……..15
　第一節　從空間到場所……..17
　第二節　解讀實體空間……..……20
　第三節　建構電影空間……..……31
　第四節　小結……..……38
第三章　《有你真好》——空間認同的蘊化……..40
　第一節　衝突的空間……..41
　第二節　「林間小徑」的情感意識……..……47
　第三節　地點的生命觀……..……54
　第四節　小結……..……58
第四章　《小鬼當家》——空間權力的建制……..……59
　第一節　家裡的空間所有權……..60
　第二節　跨過「門」的旅程……..……65
　第三節　挪用父權的空間……..72
　第四節　小結……..……81
第五章　《早安》——空間關係的疊合……..82
　第一節　人際關係的空間化……..84
　第二節　孩子的空間……..91
　第三節　空間的戲劇性配置……..97
　第四節　小結……..101
第六章　結論……..……103
　第一節　身體與其他符碼的再現意義……..103

第二節　後續研究建議……...107
參考書目……...109
參考片目……...113
附錄……...115
附錄一 *She's Leaving Home* 歌詞……....115
附錄二《有你真好》文本介紹……...117
附錄三《小鬼當家》文本介紹. ……119
附錄四《早安》文本介紹……...121
附錄五《有你真好》分析單元……...123
附錄六《小鬼當家》分析單元……...130
附錄七《早安》分析單元……..136

NTTU Library

表目錄

表 2-1 從生物天擇、文化優勢與經濟方式等看正反派角色的差異……...26
表 3-1《有你真好》中主要的空間場所……47
表 3-2 空間意識內化完成於「林間小徑」的三個主題……....52
表 4-1《小鬼當家》中空間權力的重新建制過程……..…...69
表 4-2 利用空間改造後的家場所禦敵情形……...75

NTTU Library

圖目錄

圖 2-1 安東在店外寫功課……...21
圖 2-2 座落兩棟於高樓中間的李特家……21
圖 2-3 一塵不染的家屋，卻透露出神經質的氣氛……22
圖 2-4 外型與性格皆詭異的成人……23
圖 2-5 做普通人裝扮的魔法靈貓……...23
圖 2-6 校長高大的身影……...24
圖 2-7 以大仰角鏡頭表現出角色的威嚴……...24
圖 2-8 穿著白色衣物的正派角色……...25
圖 2-9 海盜奇異的「東方式」打扮……..…..25
圖 2-10 帶有東洋風味的遙控船……..25
圖 2-11 好人在高處開啓木樁陷阱，以進行攻擊……..27
圖 2-12 珍妮老師留下的《柳林中的風聲》……..28
圖 2-13 貼滿瑪莉蓮．曼森海報的房間……..29
圖 2-14《青春殘酷物語》中切割的身體……...32
圖 2-15 畫面因著傾斜線與陰影而充滿晦澀之感……..33
圖 2-16 牆壁上的陰影，使人物猶如被困於牢房之中……..…34
圖 2-17 光圈成爲瑪蒂達因閱讀而得救贖的意象……..……34
圖 2-18 以近距離的特寫鏡頭，捕捉角色的特質……...……...34
圖 2-19 象徵「魔法時間」到來的壁鐘……..……35
圖 2-20 紅色飛機起飛時的身影……..……36
圖 2-21 紅色飛機朝向主角飛來……..36
圖 2-22 雙胞胎姊妹無法隨意踏入的中庭……..…37
圖 2-23 校長即將現身的校園……..38
圖 2-24 陽光照射在珍妮背後的建築上……..…38
圖 3-1 舒適的火車……42
圖 3-2 第一次轉車的車上……42
圖 3-3 第二次轉車的車上……...42
圖 3-4 片名出現……...42
圖 3-5 外婆家的燈座……...43
圖 3-6 爲外婆準備的餐點……...45
圖 3-7 原先鮮豔的衣物……...46
圖 3-8 小武衣物的改變……...46
圖 3-9 小武離去前的打扮……...46
圖 3-10 小武故意不理外婆……...49
圖 3-11 林間小徑上，小武回頭看外婆是否有跟上……...50
圖 3-16 外婆心疼的摸著小武的頭……....51
圖 3-17 序場裡出現的蜿蜒公路……...53
圖 3-18 方向鏡裡，小武尋找回家方向的的身影……..56

圖 3-19 急著上廁所的小武招手要外婆趕緊跟上……...…..56
圖 3-20 區必士機器人……57
圖 4-1 麥家大宅的外觀……...60
圖 4-2 高雅溫馨的主臥房……...……....61
圖 4-3 凱文受驚嚇的表情……..……....62
圖 4-4 鏡頭展現的壓迫感……..……62
圖 4-5 眾人怒視著凱文……..……62
圖 4-6 凱文站在樓梯上……..……63
圖 4-7 猶如神祇地位的貝克漢海報……..……64
圖 4-8 夜晚散發出神聖光芒的教堂大門……...66
圖 4-9 披薩外送車撞倒了門前的雕像……...66
圖 4-10 開啓的門通向未知的命運……..……...67
圖 4-11 閣樓的門分隔了凱文與家人……...……..67
圖 4-12 凱文打開閣樓的門……..……67
圖 4-13 具有節慶氣氛的警察局……...……..68
圖 4-14 凱文睡於主臥房的大床上……....69
圖 4-15 從窗外看來彷彿宴客般的歡樂景象……...…..70
圖 4-16 凱文在門後宣示要守衛自己的家園……...……..71
圖 4-17 凱文正式展開攻擊行動……...……..71
圖 4-18 爸爸站在巴茲身後……..……...74
圖 4-19 凱文在梳妝台前梳頭……..……...77
圖 4-20 巴茲的房間……..……...78
圖 4-21 巴茲房間牆上的槍……..……...78
圖 4-22 凱文與兩名歹徒……..……79
圖 4-23 凱文托槍抵住門後……...……...79
圖 4-24「探戈」持槍抵住門後……..79
圖 4-25 凱文利用繩索滑出屋外……80
圖 4-26「金錢」抓住電纜線逃出監獄……..……80
圖 4-27 眾人返抵家門……..……...81
圖 5-1 以低角度攝影的戶外鏡頭……..……..…83
圖 5-2 父親坐在主位上……..……..……85
圖 5-3 凱文選擇了主位……..……..……85
圖 5-4 兩人背對而坐……...……85
圖 5-5 小武教外婆寫字……..……86
圖 5-6 家人各佔一邊吃飯……..……..…86
圖 5-7 與成人坐在一起……..……..…86
圖 5-8 畫面裡多重的框架……..……..…88
圖 5-9 原口太太的身影……..……..……88
圖 5-10 大久保先生著裝時，對面窗戶出現人物…..……88
圖 5-11 阿姨晾衣服時，看到鄰居在搬家……..……...……89

圖 5-12 坐在玄關處談話……...……..90
圖 5-13 鏡頭位置避免了線條分割身體的效果……....91
圖 5-14 整齊的屋頂造成畫面被切割的效果……....…91
圖 5-15 河堤從中切割了畫面……..…...91
圖 5-16 阿勇站在父親身後的位置……..……...92
圖 5-17 兩人一起躺著……..……...93
圖 5-18 阿姨拉開紙門……..……...…93
圖 5-19 父親要兩人安靜……..……...…93
圖 5-20 孩子們的房間……..……...93
圖 5-21 孩子們在河堤上玩「壓額頭就放屁」遊戲…..……...…94
圖 5-22 警察站在河堤上……..……...…95
圖 5-23 警察走下河堤，兩人趕緊從另一頭離開……...….96
圖 5-24 大久保太太詢問丈夫有何需要……....97
圖 5-25 林太太不發一語……....98
圖 5-26 居酒屋裡的父親……...99
圖 5-27 父親若有所思的神情……...99
圖 5-28 幸造露出奇怪的表情……...…100
圖 5-29 幸造低著頭走在通道之間...……...100
圖 5-30 幸造要媽媽拿件內褲給...……...100
圖 5-31 兩位太太站在自己家門口談話……....101
圖 6-1 孩子們到鄰居家裡看相撲節目…..……...…105
圖 6-2 凱文熟練的操作電視遙控器…..……...……105

國立台東大學

學位論文考試委員審定書

系所別：兒童文學研究所

本班 鐘 尹 萱 君

所提之論文 兒童電影裡的空間建構—
以《有你真好》、《小鬼當家》與《早安》為例

業經本委員會通過合於 碩士學位論文 條件

論文口試委員會：

（口試委員會主席）

（指導教授）

論文口試日期：95年6月22日

國立台東大學

附註：一式二份經考試委員會簽後，送交系所辦公室及教務處註冊組存查。

博碩士論文授權書

本授權書所授權之論文為本人在 國立臺東大學 兒童文學 系(所)
日間部 九十四 學年度第 二 學期取得 碩 士學位之論文。
論文名稱：兒童電影裡的空間建構——以《有你真好》、《小鬼當家》
與《平安》為例

本人具有著作財產權之論文全文資料，授予下列單位：

同意	不同意	單位
☑	□	國家圖書館
☑	□	本人畢業學校圖書館

得不限地域、時間與次數以微縮、光碟或其他各種數位化方式重製後散布發行或上載網站，藉由網路傳輸，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

本論文為本人向經濟部智慧財產局申請專利(未申請者本條款請不予理會)的附件之一，申請文號為：＿＿＿＿＿＿，請將全文資料延後半年再公開。

公開時程

立即公開	一年後公開	二年後公開	三年後公開
✓			

上述授權內容均無須訂立讓與及授權契約書。依本授權之發行權為非專屬性發行權利。依本授權所為之收錄、重製、發行及學術研發利用均為無償。上述同意與不同意之權利若未約選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：陳偉修 (親筆簽名)

研究生簽名：鍾尹萱 (親筆正楷)

學　　號：GL9200106 (務必填寫)

日　　期：中華民國 95年 6月 27日

1.本授權書（得自 http://www.lib.ntnu.edu.tw/thesis/ 下載）請以親筆填寫並影印裝訂於書名頁之次頁。

2.依據 91 學年度第一學期一次教務會議決議：研究生畢業論文「至少開放使用學校圖書館數位化，並至遲於三年後上載網路供各界使用及被利用。」

授權書編號:20050909

博碩士論文電子檔案上網授權書

（提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用）

本授權書所授權之論文爲授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所 _____組 93 學年度第 二 學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目： 兒童電影裡的空間建構──以《有你真好》、《小鬼當家》與《早安》爲例

指導教授： 陳儒修

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文（含摘要），非專屬、無償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

1 讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相關規定辦理。

授權人： 鐘尹萱

簽　名： 鐘尹萱　　中華民國 95 年 06 月 26 日

第一章　緒論

本章包含研究動機與目的、文獻探討、研究方法與架構、研究範圍與限制等，將於以下各小節分述之。

第一節　研究動機與目的

在一個又濕又冷的日子裡，一對小兄妹被出門辦事的媽媽給強迫待在家中。不能出去玩，也就提不起勁兒做任何事，於是腳踏車、球拍和其他玩具都被堆在牆腳邊，兩兄妹只能看著窗外發呆，感到好不無聊。突然「砰！」的一聲，一隻戴著長帽子的貓出現了！兄妹倆目瞪口呆地看著眼前的牠開始扮鬼臉、耍把戲，在家裡各處蹦蹦跳跳。接著又看到兩隻小怪物從箱子裡跳出來，在家中爬上爬下，弄得到處一團亂……就在一切失去控制的時候，媽媽的身影突然出現在窗外！怎麼辦？媽媽肯定不喜歡家裡變這樣！於是兄妹倆奮力抓住了小怪物們、不讓牠們繼續搞破壞，並靠著戴長帽子的貓駕著一台超強清潔功能的工具車整理房子，這才趕在媽媽進屋前成功的恢復了家中「秩序」。

這是蘇斯博士（Dr. Seuss）1957 年的圖畫書”The Cat in the Hat”[1] 中的情節。令人感到納悶的是，當戴著長帽子的貓變戲法、表演特技時，這一對小兄妹沒有被逗得哈哈大笑；在兩隻小怪物在家裡恣意玩耍（這不也是小兄妹心底的願望？）的時候，兄妹倆也不見開心地參與……只有在戴著長帽子的貓開著清潔車、快速收拾房子之際，他們臉上才出現開懷的笑容。爲什麼？爲什麼不能在家裡玩球、騎腳踏車？爲什麼不能把家裡搞得亂七八糟？又爲什麼要趕在「媽媽回家前」將屋子變得跟之前「一樣」？

而在從小到大所收看那些以描述家裡大大小小事件爲劇情核心的情境喜劇裡，數不清有多少不是以家屋的外觀作爲每一集、或爲插進廣告而安排之段落等的開場畫面：曾於1990年代在台灣引起廣大迴響的《愛的進行式》，或由《天才老爹》（The Cosby Show）這部開啓以在經濟和教育等方面具有成就、打破種族刻板印象的非裔美國人家庭爲主的影集（轉引自Tobin 89），還有表現義大利裔家族情

[1]電影《魔法靈貓》（The Cat in the Hat,2003）改編自此一圖畫書。

感凝聚力、喜好美食等強烈風格的《大家都愛雷蒙》（Everybody loves Raymond）等等都是。

此外，在劇中每個家庭多多少少有著獨特之處，例如《愛的進行式》和《天才老爹》都有一位喜歡和孩子講道理、柔性溝通的父親。而《大家都愛雷蒙》裡，則是因爲家裡的祖母有嚴重的潔癖傾向，於是起居室裡的沙發便從未卸下購入時所附的塑膠套，但包括性好諷刺的祖父、純真又帶點男性沙文主義的雷蒙（Raymond，影集名稱裡的名字）或是兩個雙胞胎孫子等都對此習以爲常、不曾抱怨過。

也有些文本是以完全不同的方式來提及「家」的概念。《梅崗城故事》（To Kill a Mockingbird,1962）與《激情薔薇》（Rambling Rose,1991）兩部電影，都以倒述方式回憶關於「家」的某個深刻記憶——想家時，腦海中浮現的是空氣裡一種溼熱、窒悶的獨特氣味；同時又都以「畫外旁白」（voice-over narration）結合林蔭交錯、呈現南方生活縮影的畫面，藉此說明彷彿沒有比此（空間裡的味道）更能表現位於美國南部家鄉小鎮的特色了。於是，從家屋的外觀、以詼諧有趣的手法描寫家中情景到詩意的思鄉情懷等，研究者都得以更深入地領會到圖畫書《溫暖的家》（Ein Haus Für Alle／A House is not a Home,2000）裡「家不只是房子」的意境。

經由前述的探討可得知「家」其實是個複雜的概念，像是家（home）、家庭（family）、家屋（house）、家場域（sphere of home）等詞語就具有不同的意義與指涉範圍。其中家（home）指的是居住者與其地之間的一種有意義的關係，家庭（family）是謂家中有血緣關係的親人，家屋（house）則爲環境的一部分、是一個實體空間（陳麗珍 16），至於家場域（sphere of home）則廣泛地涵括了地理位置、建築物與居家空間等層面。

依此，本文欲以兒童電影爲研究領域，探討下列幾個問題：

一、兒童在「家場域」裡，感受到何種空間經驗？

二、對兒童而言，這些特殊的空間經驗是如何被經歷與形塑而出、並且與個人產生有意義的連結？

三、成人於家場域中所持有之空間建制、使用等宰制權對兒童的影響爲何？兒童是否能夠破壞如此不平衡的空間權力結構？

四、以音像藝術爲本質的電影作爲研究文本，其如何經由實體空間、電影空間等本身獨特的形式與風格來建構出兒童的空間體驗？

NTTU Library

第二節　文獻探討

國內有關兒童電影的論述並非蓬勃發展之景況，過往多是由專業影評人所著、並散見於各種電影期刊（酈佩玲 4-5）。酈佩玲《台灣兒童電影中的救贖與象徵》(2004)一文可謂開啓國內有關兒童電影學術研究之作。其後除了周郁文(2006)以德國導演卡洛琳・琳克（Caroline Link）的三部作品爲研究文本外[2]，餘則如張瑞蘭（2005）、黃千芬（2005）與酈佩玲等皆將研究範圍關注於台灣電影上。

其中與電影空間相關者僅酈佩玲、張瑞蘭兩篇。酈佩玲以兩部同爲 1978 年的電影《魯冰花》(楊立國導演）與《期待你長大》(廖慶松導演）爲主要文本，透過電影空間所建構出光、十字架等重要意象，來探討角色獲得救贖的歷程；並解讀場景空間裡諸如顏色、圖畫、假髮和鏡子等符碼所蘊涵的象徵。張瑞蘭的《台灣電影敍境中所建構之兒童世界》則從 1958 年《歸來》(宗由導演)至 2004 年《擁抱大白熊》(王小棣導演）等八部台灣電影爲文本，主要探討兒童的家庭、學校與玩樂等空間裡的社會建構性。兩篇論述皆指陳出台灣電影的一共同現象：兒童所處的世界其實充斥著成人的意識形態。

事實上，台灣自 1980 年代新電影濫觴以來[3]，除了在形式與內容上有別於因著彼時大家樂賭博風潮而生的社會寫實電影、或以許不了爲主的笑鬧片和《好小子》系列兒童功夫喜劇樹立個人風格的朱延平式喜劇等之外，更重要的是台灣新電影一直接收著從鄉土文學與現代文學而來的血肉養分。黃春明的《兒子的大玩偶》（1983，侯孝賢、曾壯祥、萬仁合導)、《看海的日子》(1983，王童導演)等作品可謂最早受到青睞。而《玉卿嫂》(1984，張毅導演)、《金大班的最後一夜》(1984，白景瑞導演)與《孽子》(1986，虞戡平導演)等更是涵括了白先勇各個時期的創作；其他還有像蕭颯的《我這樣過了一生》(1985，張毅導演)、《我兒漢生》(1986，張

[2] 三部電影爲《走出寂靜》(Jenseit der Stille／Beyond Silence,1996)、《冰淇淋的滋味》(Pünktchen und Anton／Annaluise and Anton,1999)、《何處是我家》(Nirgendwo in Afrika／Nowhere in Africa,2001)等。

[3] 關於台灣新電影始於何時與起始於哪部電影等論述，學者多有不同的看法。如吳珮慈謂由楊德昌、陶德辰、柯一正與張毅合拍的《光陰的故事》(1982）被視爲台灣新電影的起點（吳珮慈 1)，李道明認爲台灣電影的現代化(或「現代主義」化)則始於《兒子的大玩偶》(1983，侯孝賢、曾壯祥、萬仁合導)一片（李道明，2006/4/30，http://techart.tnua.edu.tw/~dmlee/article1.html)。

毅導演）等，楊青矗的《在室男》(1984，蔡揚明導演)和王禎和《嫁妝一牛車》(1984，張美君導演)等，李昂的《殺夫》(1984，曾壯祥導演)等都爲成人文學與電影的結合。酈佩玲、張瑞蘭兩人所論述的兒童電影也有此種承繼關係：《魯冰花》改編自鍾肇政的同名作品，《期待你長大》則原爲蘇偉貞的短篇小說《來不及長大》，而電影最後加入了救贖式的輪迴信念、修改了小說的結局。台灣新電影出自於改編文學類型的選擇，反因此呈現其獨特風貌，尤其與美國兒童電影自《綠野仙蹤》(The Wizard of Oz,1939）後開始大量改編兒童文學的現象相較，兩者在主題、內容和形式上存有著極大的差異性，

然而台灣新電影亦隱含著一個頗合於兒童文學況味的園地，那便是自侯孝賢以降富有成人自傳式色彩的文本。其等講述的內容多如同朱天心想要在《想我眷村的兄弟們》裡，書寫出自己與彼時大環境獨有氛圍的企圖，即那些有著強烈的省籍分際、卻仍須共居於同一土地上的年少舊事。葉月瑜在《本土主義、歷史、後歷史：侯孝賢與台灣電影史學》(2003 年 11 月 13 日）一文中謂自朱西甯藉《破曉時分》(1963）抒發對於國族情懷的想像、反映自我尋根的主題後，朱天文、吳念真等人的電影劇本創作竟彷若沿此脈系而生。《冬冬的假期》(1984，侯孝賢導演）被認爲是以朱天文童年記憶爲基底改編而成，尤其旁白以第一人稱的敘述除了表現對原出文學的尊重，更帶有創作者講述自己與他人故事的意味。而侯孝賢更曾經表示其與朱天文共同創作劇本的《童年往事》(1985，侯孝賢導演)，乃是自己深受《沈從文自傳》所影響的自傳式文本。

在文學改編與創作者的童年憶往兩相交織下，「家」變爲成人滿懷「鄉關何處」愁緒之處，即使是社會底層的小人物也爲自身命運而悲嘆著，兒童反而被成人角色的沉重性給壓縮得沒有自己的形象。《魯冰花》裡的古茶妹小學都還沒畢業，就得扮演家中母職的角色，除了採茶、煮飯、餵豬等家務外，「母親因積勞成疾而過世，所以她（茶妹）盡量使自己成爲阿明生活上及心靈上的導師」(酈佩玲 53)；同時還須承受著父親「重男輕女」觀念上的不公平。張瑞蘭所探究的八個文本更是只有《在那河畔青草青》(1982，侯孝賢導演)、《小逃犯》(1985，張佩成導演）

裡的兒童擁有「完整」的家庭，其他像《歸來》裡小女孩因父母與姐姐同時在一次意外中過世、只好與舅舅全家人同住，期間並且遭受到舅媽的虐待；《街頭巷尾》（1963，李行導演）的小珠自小家境窮苦、加上父母雙亡，最後與拾荒的鄰居石伯伯共組新家庭；直到最近的《擁抱大白熊》（2004，王小棣導演），小男孩（大軍）的生活、心理等狀況無一不爲父母的離婚而痛苦著，但他還是如同其他台灣電影裡的兒童角色一樣默默承擔著。

前述對於兒童處境的設定，顯示台灣新電影整體的創作環境已經失去了對兒童的想像，彷彿台灣兒童電影裡的兒童沒有快樂的天賦之權。於是詹明信筆下台灣本土電影的情感主義（Sentimentalism）並非成人所獨有（Jameson 242），還同時澆灌著兒童角色。如此似乎解釋了酈佩玲爲何能從《魯冰花》、《期待你長大》中窺出「救贖」與「象徵」——兩者揭示著與兒童電影被認爲需「注入童心童趣的敍事元素」完全相悖的議題（陳宛妤 210）。

而從《歸來》到《擁抱大白熊》，四十多年裡，台灣電影中以反映社會現狀、毫無保留地道盡成人世界深沉傷痛的「傳統」，其深刻影響仍未減弱。這種影響力在台灣兒童電影裡直接引人關注的就是兒童所生活的空間，尤其是「家」此一場所。張瑞蘭的研究中指出原本應該被期待或被認定充滿著溫暖、愛與歡笑的家場域，在電影裡卻成爲「往往是細膩不顯的心理創傷發生地，而家庭關係也是所有人際關係中最糾葛複雜的情感，許多人長久以來深受其苦」（張瑞蘭 129）。除了家不爲也不能提供兒童愛與隸屬的情感需求外，其空間設置與使用權力更是由成人所掌控：

> 客廳、浴室及廚房都是為成人的使用所建置的，甚至兒童（貧窮的兒童）的臥室也是成人可以任意穿越或管轄的範圍。這些空間的佈置擺設均為成人的需要與喜好，看不到兒童著力的痕跡……他們[成人]最多給予兒童專屬空間，也就是兒童房，但兒童房以外的區域，全都是成人場域，權力的配置關係昭然若揭（張瑞蘭 23）。

但這並不應該意謂著兒童是被禁止與居所空間進行互動的。然而在張瑞蘭的

論文裡，強調的是以「跨越、遭遇、征服與歡慶」的情節脈落來推進環境與兒童之間關係的最終改善或和好，而非析述兒童與家庭、學校、遊樂場等空間經驗、情感的連結，後者著重的面向尤爲本研究之重要緣起之一。

至於本研究另一重要緣起，則須先從披頭四樂團（Beatles）1967 年作品《她離家出走》（暫譯，She's Leaving Home）（見附錄一）談起。這首歌的詞曲創作者保羅・麥卡尼（Paul McCartney）曾謂其靈感乃是從報紙上讀到一則有關少女離家的新聞而來，並且試圖揣測父親的心情來寫成歌詞。然而從歌詞裡對女孩離家後處境的描寫，更能夠窺出國內（也可能是國外）空間議題的面向：正值青少年（年齡）的女孩（性別），在家是受庇護的、但無法享有樂趣，離家卻意謂著其將涉入充滿危險的公共空間等。斯凱頓（Tracey Skelton）曾指出「青少女」常因爲「錯誤的年紀」、「錯誤的性別」和「不該待的地方」等而被放置在一種模糊不清、令人感到不舒服的定位。而這樣的概念來自於受西方傳統二元對立的思考所衍生公共／私密空間的界定（public／private boundary）：成年男性可以享有公共空間，至於女人和兒童、青少年則被認爲應待在私人空間（Skelton 80-81）。

威斯曼（Leslie Kanes Weisman）則是指出上述二元對立的觀點其實源自男造空間（man-made environment）的一種操控上優勢。威斯曼的《設計的歧視：「男造」環境的女性主義批判》一書便謂空間就如同語言一樣是由社會所建構的，只要細究建築物、社區等空間安排，像是辦公大樓、百貨公司、購物中心、婦產科相關醫療設施等公共空間，抑或是私密的家庭空間，都可見場所本身足以能顯現社會中性別、種族和階級關係裡的層級體系性質。其中就家居空間的配置權而言，顧愛如《住宅空間使用的性別差異》（1993）與畢恆達《已婚婦女的住宅空間體驗》（1996）兩篇論述同時指出家對男性而言是休憩的場所，其中家屋規劃的最主要目的仍爲因應父家長的需求。

但這並不意謂公共空間是不歡迎兒童或女性的，只是這兩種角色常是在公共空間中成爲需被教育的族類，例如女性就常被認爲不應在深夜裡還獨自出現在公共空間。另一個顯著的例子則爲台灣電影裡的教育環境，其中可見爲禁止學生攀

爬而建的高聳圍牆、挑高的升旗台、制式化的教室課桌椅排列方式等，加上隨處可見「忠孝仁愛信義和平」、「堂堂正正中國人」等傳遞教化意義的標語，整座校園猶如被置於家國主義的框架裡，突顯出教育環境強大的控制意圖（張瑞蘭 98-100）。

但即使私密場所被認定比較適合兒童、青少年與女性等，也並不意味著它是安全、公平的。如同威斯曼所強調社會地位、權力與空間密切相關，通常人類在童年時期即已明瞭三者間的支配性，並從性別差異中衍生不同的發展面向。除了從家居、遊戲與學習場域中，習得在保護自己空間的同時亦不斷以征服、入侵和獲取別人空間來獲得成就感之外，小男孩也被教養成須具有空間的支配力，從身體的姿勢（女孩常被教導坐著的時候膝蓋要併攏、男孩則無須這麼做）、以肯定的用語和聲調來說話、並享有優越的社會權力（通常家中無論何種年齡的成年男性都擁有較大使用汽車的權力）等等（Weisman 35-36）。

而從不同性別所負擔的家務也可見到從性別分化而來的家庭空間使用權，顧愛如（1993）、畢恆達（1996）兩者研究皆顯示住宅的意義常因著性別角色而有更動，男性認爲的休憩之處，卻可能因著女性在其中擔任勞動者之故而持有完全相反的看法。西蒙・波娃便謂女人料理家務猶如加諸於薛西弗斯（Sisyphus）身上那永無停止的磨難，尤其像洗衣服、抹擦桌椅、去除污垢等建立於「否定」基礎之事（Beauvoir 38-39）[4]，更是日復循環、直到另一個女人接手工作才能停止。

然而在家場域裡除了性別上不對等的關係，其實還潛伏著代間權力的不公：

> 成人是有意無意地以言語上暴力來耗損甚至乾涸兒童的情感，這些負面批評及否定的責備，如愚笨、難纏、懶惰、幼稚、壞孩子等字眼指責等，或是貼上負面標籤或是取笑孩子，然後用壓抑或不愉快的方式，設立對兒童的限制（張瑞蘭 128）。

電影《歸來》（1958）裡的舅媽因爲曾與小鳳已逝的母親發生不愉快，以致無

[4] 這些家務事都透過除去髒污的方法來求得整齊清潔之感，例如清洗衣物、掃除、將用品擺放有條理等。

法視其如己出，更於舅舅出國後開始虐待小鳳。每當舅媽以肢體或言語苛刻小鳳時，小女孩總是以掐捏自己手部的方式強忍著苦痛，直到最後才終於選擇拎著皮箱離家出走。而未成年「離家」的行動一般而言至少包含了三個意義層面：一爲延續公共／私密場所二元劃分的論點，突顯出「年齡不符」乃爲離家行爲被制止的主要關鍵（張婷莞 4）。二則如同《離家出走的她》歌詞裡所描述的未成年離家的理由，即家場域（家人的關心或金錢資助）無法供給的「樂趣」（fun），然而未成年離家所追求的樂趣常被視爲個體偏差的表現——如同《離家出走的她》歌詞裡的少女離家後的第一件事就是與男性友人見面。其中牽涉到的是未成年涉足公共場所常被視爲一種危險行爲，父母或其他成年人認爲公共空間（尤其是街頭）充滿了酗酒、癮藥與暴力等犯罪行爲（Skelton 84）。而這些訊息莫不爲傳達某一訊息：家代表著美好、溫暖以及愛，「沒有一個地方比得上家」（There’s no place like home）——至少成人是這麼相信的。

然而在兒童文學裡，刻畫出絕大多數文本裡童年生活的樂趣卻爲「在家／離家／回家」（home／away／home）敍事迴圈式主題（Nodelman 187）。在冒險（離家）與安定（在家、回家）交互循環的情節裡，離家行爲並不會被視爲悖離家庭、社會期望的表現或爲其犯罪生涯的開端，反而常以過程中所遭遇的事件來形塑主人翁尋求並肯定自我的勇氣。然而在年齡、心智、身體與力量都比兒童時期漸臻成熟的青少年階段，離家卻被解讀爲歌曲裡的「欠缺考慮、不體貼」（thoughtlessly）行爲。於是同樣離家追求刺激與樂趣，兒童文學與真實世界之間產生了不同的意喻，呈現了一種自由心證式、不言自明的事實假說。

於是在探討青少年進入公共環境就等同於將自己投身於一「不安全但充滿快樂的場域」，以及家庭原本應該提供的遮蔽、養育、愛等功能，隨著下一代的成長而產生質變等現象前，我認爲比較理想的做法是重新檢視兒童電影裡，兒童與家場域之間互動關係的其他可能性，並將此一過程獨立於其他電影製產面向（例如電影開拍時的社會情境等）以進行深入討論。

第三節　研究方法與架構

一　研究方法

本文旨從《小鬼當家》、《有你真好》與《早安》等文本討論空間的主題意識，由於「我們對於空間的想法會引領我們往何處去」（Thomas 5），因此「閱讀」電影意謂著「奠基於文本獨特細節處的深刻思考」（Thomas 3）。值得注意的是，以圖像爲本質的電影藝術，其意義乃是經由情節內容、風格形式等製碼過程分派於「空的影像（bare images）」所形成（Schatz 48），因而電影裡所有的空間（包含場景空間與電影空間）皆成了電影產製符徵與符碼意義的場域，職是之故本研究選擇以兼論內容與形式的文本分析方法，作爲尋求電影複雜意義的研究工具。

以文本分析法作爲電影論述的類型，重點在於此一方法視討論對象爲「獨立的、具有單一特殊性的影片作品本身」（Aumont & Marie 25），其中並衍生出敍事結構、視覺與音響、對觀眾產生特殊效應的多層意義面向。文本分析方法最主要目就是在將包含敍事學、圖像解碼與精神分析等在內的影像轉譯成文字（Aumont & Marie 26）。

電影爲一連續放映的音像藝術，因之在將影片的「觀看」轉換爲文本式的「分析」過程中，其複合媒材特性與運動符碼很難被詳實地轉譯（吳珮慈 3），爲此本研究選擇「分析單元」與「畫面停格」等兩種破壞畫面運轉的方式，作爲提供由影像到平面化文字論述理據的中介工具。並將地景、家屋等實體和經驗、記憶、情感並置思考的建築現象學與電影符號學、電影美學等跨科際結合，逐步建構出兒童與家場域之間認同、權力建制與對話等關係面向與其中的意義。

茲將研究步驟說明如後：

（一）建立三個主要研究文本的分析單元

本步驟爲文本意義討論開展前的必要準備工作之一，即依《有你真好》、《小鬼當家》與《早安》等主要研究文本內容來建構各自獨立的分析單元（內容請依序見附錄五～七），而分析單元之完成研究者須至少觀看三部電影各十遍才得以完整紀錄其時延、音像敘事等項目。這麼做的目的除了能與僅將電影視爲一種娛樂

消費型態、或選擇**不加思索**與**單次觀看**的娛樂方式作爲區別外（粗體字爲原作者所加，Aumont & Marie 320），更重要的是能在論及文本內容的過程中，提供敍事結構、角色行動等引述依據。

又因著研究目的之需求，於是選擇以具有完整敘事的切分方式、輔以每一自主性段落（sequence）所需時延作爲建構分析單元的基礎；又爲求於正文中能簡要引用表格內容，故以由英文和數字編製段落序號表述之。

（二）製作文本的停格畫面

本步驟與分析單元同爲本研究重要的準備工作，然而兩者有著不同的工作內容與性質。分析單元爲探討文本中諸如敍事內容、結構或角色行爲、動機等引述之用。而從原本不受觀者所操控的影像中，擷取停格畫面（以下簡稱畫格）則主要爲析論影片形式上的目的。使用畫格作爲引述工具，即視鏡頭爲構圖上具有完整性的單一畫面，並且藉由討論其中諸如取景、構圖、景深、光源乃至攝影機運動等可資辨識的組成因素，從而建構了文本分析的論述過程（Aumont & Marie 54、95）。值得注意的是，選取畫格最重要的標準爲其必須「具有表現力」（Aumont & Marie 98）——至少從研究的角度而言。

爲求畫格的精細製作，我先將於文中主要的、及其他可能會引述到的每一文本進行整部電影的畫格擷取，再依內容主題進行分類。此一過程需要反覆不斷地觀看文本並以特殊觀影軟體擷取畫格，尤其三個主要研究文本甚至可能需要逐一剪接畫面。此外，爲提升文本分析的精確度，本研究亦使用較佳的影片剪接軟體（InterVideoWinDVD 6.0 版）作爲擷取停格畫面之用。

（三）綜論文本所表述的意涵：解讀與建構

當分析單元與畫格製作完備後，便展開研究架構之相關論述，並於其中引述可供提證的分析單元、畫格等，從中析論框架特性、畫面剪接意義、物件元素和意義與畫外空間等有關電影符號學、電影美學的層面。值得注意的是，在閱讀過程中，仍須爲研究目的而不斷修正分析單元的內容、抑或是重新截取畫格，如此也爲力求能於整體性的前提下觀照析論之內容。

此外，除求能於文中討論三個主要文本之間的互文性內容外，也希望可以廣泛地析述其他相關文本的相關指涉（主要爲兒童電影，若有其他特殊需求才引及其他類型的文本）。

二　研究架構

本論述之主要內容共分爲六個部分：

第一章「緒論」，包含研究動機、文獻探討、研究方法與步驟、研究範圍與限制等內容。第二章「閱讀電影中的空間意涵」，將析論基礎建立於「框」（frames）的認知上，以此分析爲場面調度而設置的符碼所代表的意義，並藉由攝影技巧、轉場等鏡頭運動探討電影空間的建構歷程。第三章「《有你真好》——空間認同的蘊化」，探討小武與「外婆的家」從最初的敵視到建立方向感、繼而發展認同感的互動過程，並針對「林間小徑」此一提供祖孫情感交流的私密化空間，進行場所意義的深入討論。第四章「《小鬼當家》——空間權力的建制」，重視的是「家場域」與兒童彼此間關係的改變：從最初的拒斥，到場所被「神化」後成爲兒童歷經被家人遺棄、獨自擊退敵人等過關儀式（rite-of-passage）之境，並分析兒童在此一獨特空間中展演男性氣概的意義。第五章「《早安》——空間關係的疊合」，從日式傳統家屋結構上的特性、攝影機位置選取上的效果等，進行影片建構人物關係空間化的過程。第六章「結論」則論及本文研究成果與後續研究建議。

第四節　研究範圍與限制

一　研究範圍

本文以兒童電影裡的「家」爲論述基點，試圖經由兒童與家場域的互動過程，梳理出各種有趣且富涵意義的空間經驗。出自於研究目的所關注家場域與兒童兩者連結的獨特面向，因而在文本選擇上並不爲電影出產的國別、放映日期與影片所描寫的年代等外圍因素所侷限，惟必須考量的要點則有下列各項：

（一）、文本乃是以家空間爲主要場景，至少須在時延上佔有絕對的優勢。

（二）、兒童能夠破壞或自行重建成人在家場域中原先所宰制的空間權力。

（三）、兒童與家場域間的關係存有一或多處的轉折點，並且於文本中要能展現彼此歷經關係轉折點前後的互動歷程。

（四）、除了以「內容」呈現兒童與家空間關係的建立過程，亦希望能經由文本的「形式」來探討其空間建構的意義。

在諸多兒童電影裡，較能符合以上要項所述以及本研究主要析論主題「空間認同、權力建制與電影拍攝風格對空間關係的影響」者，研究者認爲有《有你真好》（The Way Home,2002）、《小鬼當家》（Home Alone,1992）與《早安》（Good Morning,1959）三部電影。《有你真好》裡，兒童（小武）與家場域（外婆的家）間展現了從衝突到認同等關係上的轉變。《小鬼當家》則是讓兒童（凱文）在家人缺席的情況下，以改造家空間作爲掌握空間建制權的起點。《早安》則是以攝影機的拍攝位置和鏡頭內的構圖等，表現兒童與不同場域間空間意象上的縫合。

除此之外，三個主要研究文本皆出現兒童與家場域間「分離」的關係轉折點：《有你真好》中，小武身上的衣物、玩具皆於影片初始代表著與鄉村有所隔閡的都市符碼；《小鬼當家》則是讓凱文從跨入閣樓門的那一刻起，與家人間從受禁制的處罰轉變成真正的隔離；《早安》裡阿實、阿勇兩兄弟的禁語行動，乃是其欲與家人、整個社區間劃分關係的表現。

依此，則無論從電影裡使用的語言、出品國別、完成年代乃至導演風格等方面來看，可說是全無共同之處的三個主要研究文本，卻能經由深究其中的內容與

形式，來得以窺出其等皆意在描繪兒童與家（house／home）之間的深刻互動，從而使電影裡的空間（包含實體空間與電影空間）涵構了一個充滿活力、動態的表述體系，因之作爲本論文的主要研究對象。有關《有你真好》、《小鬼當家》與《早安》等文本介紹請見附件二～四。

二　研究限制

（一）、就研究方法而言，我們必須承認事實上並沒有一種能夠放諸四海皆準的電影分析方法。以本研究爲例，其中所使用的文本分析方法乃是著重於文本內部有關兒童與家場域間互動上的探討，意即以描述性工具（指分析單元）與引述性工具（指畫面停格）作爲影片分析的中介，排除了其他諸如歷史背景、社會現象或文化影響等資料性工具的援引，顯示出一種選擇性的研究論述類型。

（二）、以「分析單元」與「畫面停格」作爲把影像轉譯成描述性文字的研究方法，最大的研究困境在於面對攝影機運動所製成的動態符碼、依不同的畫格放映速度而生的觀看效果、觀眾欣賞動感畫面所生的情緒等過程中，研究者是否能如實地陳述出完整的動態意象。

（三）、本研究旨在針對文本內容進行特定議題的討論，重視的是展現研究者在反覆觀看後的高度詮釋性分析技巧，如此則與「流露出對電影傾吐頌讚的熱情」之「影迷論述」（discours cinéphilique，Aumont & Marie 27）有著完全不同的論述旨趣。在此研究者爲了讓想要以本文作爲「閱讀電影」起點的讀者能有更豐富的樂趣，建議可先行參考《當代電影分析方法論》[5]、《解讀好萊塢》[6]二書，《當代電影分析方法論》對於本文所採的文本分析方法有極爲詳盡的介紹，至於《解讀好萊塢》則對電影中各種層次的空間提出許多精闢的見解。此外，研究者更希望讀者在繼續翻閱下一章前，能先找出《有你真好》、《小鬼當家》、《早安》甚至是「參考片目」裡所有的電影來觀看，以求更能掌握文中所述之論點。

[5] Jacques Amount、Michel Marie 著，吳珮慈譯。臺北市：遠流。2001。
[6] Deborah Thomas 著，李達義、曹玉玲譯。臺北市：書林。2004。

第二章　閱讀電影中的空間意涵

Vincent Vycisn 曾如此描述家的現象，「一種無法抗拒且不可取代的東西，我們隸屬於它，而且我們的生活方式也是被它定向與導引，哪怕我們數年前就已離開了家」（轉引自 Relph 113）。文中最後一句「哪怕我們數年前就已離開了家」實爲電影裡常見且重要的表現主題，即文本以倒述的方式讓成人角色回溯其童年時光，藉以突顯對「家屋」的深刻記憶，並且作爲回到孩童時期生活於其中的起點，從而述及影響自己甚深的人物或事件。像是《勿忘我》（Hearts in Atlantis,2001）、《站在我這邊》（Stand by Me,1986）、《激情薔薇》（Rambling Rose,1991）、《家有跳狗》（My Dog Skip,2000）、《盛夏獅王》（Secondhand Lions,2003）等等，皆蘊涵「爲彼此的鄉愁」（For Mutual Nostalgia）[7]於其中。然而要在一部電影裡，同時呈現一個地點（尤其是影片中的家屋外觀）的「現在」與「過去」，則電影空間在邏輯性上的顯現策略，無疑必須能夠表現出比字幕更強烈的引導作用——使觀眾相信角色回到的是「同一座家屋」。

空間與影像在此處所產生的連結，猶如海德格自分析希臘語中的 techne 一詞中涵構而出的「讓顯現」（letting appear）之意。對希臘人而言，techne 強調的是「生產」層面的意涵，即「在以這樣或那樣的方式現存著的現存物中，使某物顯現」的思考方式（轉引自顏忠賢 21）。由此觀之，則僅將電影裡的空間視爲某個「真實世界」的再現，顯然不足以解釋電影爲何具有讓觀眾對於「同一座家屋」深信不疑的強大力量。於是影像與空間兩者自「讓顯現」的基點上，進行並置思考的詮釋過程毋寧顯得更爲重要。尤其電影的視覺空間皆蘊涵著其根源於生產方式的本質，即所有的影像皆爲鏡頭選取後的結果。

不若置身於物質世界中所直接體驗到的場所深度與感覺，電影裡的空間則必須仰賴場面調度、剪接、影片基調等要素來建構觀眾所看到的的世界。而堆砌出此

[7]此處引用童元方的譯語。童元方曾將愛因斯坦在一本有關布拉格的攝影集上所題簽的「For Mutual Nostalgia」一語，譯爲中文「爲彼此的鄉愁」，並作爲其散文集的書名。

空間的的最基本元件，則爲「電影」的英文 motion pictures、moving pictures 中的「圖片」，也就是組成一部電影所需要的上千格靜態畫面／框（frames）。《電影理論與實踐》一書中，柏區（Noël Burch）以原意爲分鏡技巧的法文 découpage technique（以下簡稱 découpage）進行「讓顯現」的相關闡釋。柏區認爲 découpage 有三種意涵，除了指劇本最後的形式、電影開拍前由分析敍事動作所做的分鏡或段落表，更重要爲「空間片段化的結果」之意，即在拍攝的過程中擷取片段化的空間來建立敍事世界裡的連貫性（Burch 24）。

上述有關圖片、景框與片段化的空間等概念，無一不突顯其「框化」（framing）的特點——由上下左右四條邊界軸圍成的四方形構圖——觀眾視線所即之處。可是這並不意味著觀眾總是能夠注意到畫面的整體，因爲「視線」涉及了觀看（see）與注視（look）的不同，前者與眼睛的生理過程有關，然而注視卻是緊繫著內在心理關係的過程（Burch 60）。欣賞電影如同看一幅畫、一幀相片等，「我們只看見我們注視的東西，注視是一種選擇的行爲」（Berger 3）。於是每一部電影在「視線所即之處」的定義上，都因著不同的對象而衍生更豐富的意涵：對觀眾而言，欣賞電影的樂趣如同在無數個「框」中尋求可見且可信的（如前述有關「同一座家屋」的說法），且同時被內心的期待或猜測給引導著注視的過程（Bordwell & Thompson 202）[8]。另一方面，電影本身亦是經由「他者（導演/攝影師/攝影機鏡頭）所見」而製成——舉凡景框中所出現以及被排除在框外的皆如此。

於是電影經由「機械性再製造過程」（Burgoyne 79）所產生的空間意義，「並不是將非電影世界的空間形式複製於電影場景之中，也並非創造了一個不存在或不可見的假想視覺領域」（顏忠賢 22），而是以透過影像「框」的形式（包含其內部與外部）來顯現空間的歷程。本章即從影片文本的基礎架構於「框」的認知上，將前述所言「注視的選擇行爲」之閱讀態度，化爲「調查、確認、監視和認知的一種機器」（Rogoff 11），試圖經由分析電影裡各種空間關係中可見或潛在的符碼，

[8] 此一過程顯示了注視具有目的性，並且通過經常是源自於個人對藝術作品或日常生活的經驗來引導。

來論述「家場域」的產生歷程與意義。第一節從場所本質的探討，引導出人類活動經由經驗、記憶與情感等累積過程，建構「地點感」的意義。第二節以電影的實體空間與角色之間的互動作爲討論的重點。不僅從中析論家場域裡的物件、陳設風格與建築外觀所透露出來的訊息，同時也由角色的外型設定、出入的空間等層面解讀其所象徵的符號意義。第三節則經由攝影技巧、轉場等鏡頭運動論述電影空間的建構歷程，尤重景框在連結電影空間與觀眾上的敘事功能。第四節爲小結，從本章的討論而得知電影裡的空間永遠有著各種解讀的面向。

第一節　從空間到場所

一　空間與經驗

對於現代人而言，空間的存在似乎已經成爲一種基本而普遍的現實本質，它總是包圍著此地與彼方，並且與時間共同交織成一個真實的世界。然而這並不是說空間如同一意義不明確或僵化的媒介，而是謂其必須在強烈與複雜的來源中連同一致性、差異性與特殊性被理解（Christensen、James ＆ Jenks 139）。因之空間雖是無法視及的，卻仍處於可分析的和能夠完全被給定的兩者之間（轉引自顏忠賢 135）。《有你真好》裡，從首爾來的小男孩（小武）在初抵鄉下的外婆家時，便是因爲目及滿佈蜘蛛網的牆角、老舊的家具和地板等，才露出鄙夷的神情。顯而易見地，小武的行爲出自於個體經由觀察而得定論所致。值得注意的是，家的概念也正是必須仰賴此種經由身體／空間並置的脈絡上，從而以定居與認同的建構方式來獲得。

在理解前述對空間狀態的設定後，旋即面對的是出自於對空間感知方式上的疑惑，強調的是空間「被顯現」時的論及方式，以及其「被感覺」的形容過程。依此，則《有你真好》裡小武抗拒新環境的起點行爲與電影最重要的主題「家裡」交照之下，便可窺知文本不僅探討「空間經驗是什麼」，甚至已更進一步地述及「是什麼使空間經驗成爲可能」的層面。同樣爲表現人與環境間的疏離感，文・溫德斯（Wim Wenders）在《愛麗絲漫遊記》（Alice in de Städten,1974）裡，則選擇了

讓主角菲力普・溫特（Phil Winter）[9]穿梭於不同的國度（美國紐約、荷蘭阿姆斯特丹、德國慕尼黑等城市），並將自身的孤獨、沮喪等顯然源自於無法融入於週遭一切的感覺，投射在其使用拍立得相機的戀物象徵上，以靜止的影像呈現其自我認同與追尋空間經驗的捕捉歷程。

二　場所的本質

在討論場所的本質前，必須先意識到場所與前述有關空間的論述有著殊異的表現層面，其中最重要的是場所乃具有一物理的、可見的形式，即地景（landscape）。無論在建築物或自然特徵等表象上，地景都是場所最重要的組成之一，其除了具有實質的、可被描述的特性外，亦包含了一種無形的、可依時間而變的性質，顯現其複雜的概念（Relph 101）。以公共場所爲例，林區（Kevin Lynch）解釋了其中一種呈現「高度的想像性」的形式，這類型的場所通常藉著其所傳達出「地方性」的物理特點、象徵意義等要素被解讀。例如身處一地的中心性、清晰的標示意義、非凡的尺寸、與眾不同的建築以及異常的自然特徵等皆爲相關物理特點的場所；至於象徵意義則常與重大事件產生連結，例如特殊人物的出生或逝世、重要戰役、簽署條約等地（轉引自 Relph 107）。

依此，則場所不僅內含地方、區位、地域性等抽象概念，更爲一個經由物質的本質、形態、質感及顏色等具體物所組成的整體，並且總合成一種環境的特性。於是無論哪一場所皆擁有一種特性或氣氛，屬於定性、整體的現象，無法約減諸如空間關係等特質（Norberg-Schulz 122）。於是當《小鬼當家》裡的家人由芝加哥飛往巴黎時，即使因爲出現了飛機從右飛向左的畫面而產生地理方位認知上的困擾[10]，卻仍只需一個凱旋門的鏡頭便可確認角色「處於巴黎」的設定。

然而個人所擁有的場所卻不須如此地直接、或被普遍地認識，甚且當其被界定爲對個體而言具有特殊、個別的意義時，這些場所被牢記的影像或記憶往往超過其所直接呈現（Relph 110）。瑞爾夫（Edward Relph）在《場所與非場所性》（暫

[9]溫德斯曾謂角色的姓氏（Winter）傳達了主人翁所面臨的冷肅、寂寞的處境（Geist 74）。

[10] 從地理方位來看，歐洲在美洲大陸的東方，而地圖上通常將東方設定爲右方的區塊，因此飛機應該由左飛往右的方向才對。

譯，原書名爲*"Place and Placelessness"*）一書裡，便將場所的本質視同爲基本意義，並以爲場所的本質並不是來自位居地點的位置、其所能提供的服務、亦非居住其中的群體以及膚淺的經驗等等，而是主要在於定義場所爲「人類存在知奧秘中心的無自我意識之意向性（unselfconscious intentionality）」（Relph 119）。如諾柏休茲所云，場所是「我們存在中經驗到有意義事情的焦點」（轉引自 Relph 118）。

關於場所的本質最好的例子之一即爲「家屋」——它是一個提供庇護、關懷的園地、也是回憶和夢想的儲藏庫（Tuan 175）。意即從人的定居與經常性活動的涉入裡，將作爲客觀、理性分析形式的空間形式（space），經由意象、觀念與符號等意義的給予；經由經驗、記憶、認同感和親密性等的累積，引申爲更深層的面向——能被視爲意義、感覺價值的中心，即地點（place）。如同《有你真好》在開頭與結尾兩處都出現同一個公車站牌，然而其卻於前後表現出殊異的地點感：從小武初始抵達的疏離、荒涼感，到最後與外婆道別時，所見皆蘊滿離情依依的不捨氛圍。

NTTU Library

第二節　解讀實體空間

本節旨在從電影的實體空間（physical spaces）中，探討建築的形式、場景的色調、人物的穿著打扮、明星的圖像意徵（iconography）等符碼顯現的形式與背後所透露出的意識形態，尤其著重這些符碼如何影響角色與其存在空間上的互動。值得注意的是，前述實體空間所呈現的樣貌與場面調度有著緊密的關係。場面調度係直接轉譯自法語 mise-en-scène 的電影技術名詞，原爲意指「放入場景中」的戲劇術語，其後被擴大到電影的層面上，指向「導演爲攝影機安排調度某事件的場景以利拍攝」之意（Bordwell & Thompson 176），即所有獨立於攝影機位置、攝影機運動與剪接之外的影像要素，包含有場景、服裝、燈光、演技與其他場景中的形狀、物體或人物等項目（Corrigan 63）。

以場面調度其中一個環節「場景」（setting）爲例，它的範圍可從廣泛的地理位置、場景特徵到建築物的外觀等，同時也可以指單一場景中的細節佈置（Thomas 4）。然而這並不意味著場景的「寫實」程度是爲評斷場面調度成功與否的標準，更何況有不少電影是以被顛覆或扭曲的場景爲主題，例如《廚櫃小奇兵》（The Indian in the Cupboard,1995）、《親愛的，我把孩子變小了》（Honey, I Shrunk the Kids,1989）、《親愛的，我把孩子變大了》（Honey I Blew Up the Kid,1992）等電影，皆意在打破空間與兒童形體間的關係。因此較理想的方式爲檢視場面調度在整部電影裡呈現的功能——它的動機、變化（或進展）的形式，乃至於與其他電影技巧的互動（Bordwell & Thompson 177）

場面調度最大的功能在於使畫面呈現出三度空間的效果。由於電影的實體空間並非真能無限延伸，所以必須仰賴燈光、陳設、服裝及人物表演等元素製造畫面的空間量感與景深，好讓觀眾藉以建構或想像整個空間的真實性（Bordwell & Thompson 206）。此處同時突顯了一個關於場面調度的重要概念，即觀眾從電影中看到的，無論是地理位置或景觀、建築物的外貌乃至佈景陳設的角度等皆爲被預設好的畫面，因此影響著觀眾因著「注視」所產生的觀感或概念（Thomas 15）。

圖 2-1 爲《冰淇淋的滋味》（Pünktchen und Anton／Annaluise and Anton,1999）裡，小男生（安東，德文原以兩個兒童角色爲片名，此爲其中之一）代替生病的母親至冰淇淋店工作的情景。其中最靠近鏡頭的安東與僅部分被攝入的圓桌形成了第一個空間，而安東身後大片玻璃窗所映出熱鬧氣氛的店裡情景則爲第二個空間。但是表現畫面的深度還不僅止於此，仔細觀察便可從映在店內後方玻璃窗上的燈影獲知電影空間仍繼續被擴展著。



圖 2-1 安東在店外寫功課

而透過玻璃窗所投射出店內光影、身影交錯的成人世界氣氛，與安東在戶外寫作業的「不合地宜」，對照成兩個不同的世界；尤其安東以捲曲著的拳頭托著前額的書寫姿勢，更顯示出角色此刻的疲累狀態。依此，則一個原本用來表達安東在冰淇淋店外寫作業的鏡頭，因爲高明的場面調度技巧，除了得以成功建立畫面的深度之外，同時又將角色深不由己的處境蘊涵其中。

上述即是以鏡頭前所呈現（profilmic）的角度探討電影將現實裡的元素（像是建築、演員、道具等），透過場面調度的技巧提供影片所需的影像。接下來我們仍將透過更多對於此類元素的解讀，藉以析論電影中角色與實體空間互動的過程與意義。

一　人與場景的互動

從電影開始發展初期，影評人與觀眾就認爲場景在電影扮演的角色比其他戲劇形式都來得活躍，譬如巴贊（Andre Bazin）便謂在劇場表演中最重要的人物，在電影裡卻是可以完全缺席的，因爲即使像是乘風而來的一片葉子、拍打岸邊的海浪等場景也能造成戲劇的加強效果（轉引自 Bordwell & Thompson 179）。而電影裡看似寫實的場景，往往也透露出特殊的意義。電影《一家之鼠》（Stuart Little, 1999）中，李特（Little）



圖 2-2 座落於兩棟高樓中間的李特家

家將其所擁有布爾喬亞（bourgeois）階級中諸如誠實、秩序、自制、謹慎、勤勉、毅力、清潔和謙遜等美德（Brooks 67），表現於即使四周都已立起了高樓大廈、他們仍堅持守著自己的家屋上。而這個座落位置的重要性，在於其引導出令人難以置信卻合理的劇情安排：李特夫婦——堅守所屬階級裡平凡卻穩固的道德結構的一對佳偶——出自真心的領養一隻會說話的老鼠爲次子。

同樣以家屋表現角色的特殊性格（或精神），《魔法靈貓》（The Cat in the Hat,2003）卻是以色彩作爲場景中最重要的表現元素，從序場鏡頭開始的天空、山巒、市區、辦公室內部到兩兄妹的家，無一不表現出如同動畫電影裡才會出現的鮮豔色彩。從圖 2-3 可見屋內的家居布置彷彿移植樣品屋般的整齊而美好，然而它的完美同時也透露出一種「不真實感」——就像其中所使用比一般劇情片更亮、更飽和的色彩所製造出的效果。通常在動畫片裡強調色彩的飽滿度是爲了使景深更生動（Bordwell & Thompson 207），然而在圖 2-3 中卻是使家場域充滿了神經質的氛圍。



圖 2-3 一塵不染的家屋，卻透露出神經質的氣氛

雖然電影裡的實體空間因爲不尋常的色彩表現，以致蘊滿讓人感覺緊繃、詭異的情緒，但它真正要突顯的並非奇異的地點而是其中的「成人」：不論是有著嚴重潔癖的老闆、難以兼顧家庭和工作的單親媽媽、表裡不一又好色的隔壁鄰居、只會看電視和打鼾的褓母（見圖 2-4）等。這些成人角色彷彿都將空間裡不尋常的顏色穿戴在身上，尤其每個人出場時的服裝幾乎全爲單一色系、並且選擇的顏色明度都很高（老闆是草綠色、媽媽穿過草綠色和豔黃色、鄰居則爲紫色等），以致其等看起來竟和魔法靈貓並無不同，同有著詭異且病態的明顯特質（見圖 2-4、圖 2-5）。



圖 2-4 外型與性格皆詭異的成人



圖 2-5 做普通人裝扮的魔法靈貓

有趣的是，電影裡的兩兄妹也是以服裝來表現他們性格上的不同之處。例如隨身攜帶個人數位助理（PDA, Personal Digital Assistant）好紀錄所有零碎瑣事的妹妹，身著和家屋一樣的色系：淺紫色的上衣、湖綠色的吊帶裙及淺綠色的罩衫等，加上兩個看起來綁得非常緊牢的髮髻，在在揭示著其與母親不相上下的拘謹、神經質。至於隨性、不愛乾淨又無法照顧自己的哥哥，雖然身上仍是單一（橘）色系，但毛衣上「黃色鋸齒狀傾斜線條」的紋飾，已暗示著角色其實與這個過於工整、完美的家有著格格不入的關係。

比起《魔法靈貓》裡以一致的鮮豔色彩爲整部電影的基調，藉以諷喻成人對於家場域中的整潔與舒適幾近神經質的要求，《美麗人生》（Life is Beautiful,1998）則是以之作爲推動劇情發展的輔助力，從空間中的色調轉換暗示了劇中人物的命運。這部電影主要講述一個義大利猶太裔父親在納粹集中營裡，以充滿智慧、詼諧的態度極力保護兒子不受戰爭影響的感人過程。序場原本呈現地中海式猶如陽光直射般狂放、耀眼的喜劇風格，然而隨著這一家人被送至集中營後，原本明亮的暖色調開始自影像中消失，最後甚至僅存人的膚色爲唯一的色彩。

依此，場面調度除了要使電影的實體空間「看起來像是一回事兒」外，最重要的是能讓觀眾從角色與場所產生的互動窺知其設定的動機與意義。只要場面調度得宜，即使像《有你真好》這樣一部只出現鄉村場景的電影，也能產生鄉村與都市在發展程度上對立的感覺結構。

二　角色的指涉性

《綠野仙蹤》（The Wizard of Oz,1939）裡，歐茲（Oz）國的四個巫婆是以地理上的方位來表示其好壞/正邪的身分：住在北方和南方的是好巫婆，而東方和西

方則是壞女巫的管轄之地。然而並非所有的電影皆對角色進行如此直接的設定，因此觀眾之所以能夠認定人物的好壞，通常出自於其過往觀影基模上的洞察（insights）。《小魔女》（Matilda,1996）中，導演在讓一個奇特的角色「阿加莎．特布校長」出場前，先以許多凸顯高大身形的黑影（見圖 2-6）、特寫身體某個部位的鏡頭（例如戴著皮手套、拿皮鞭的雙手）、人物身著軍裝式打扮等鏡頭，讓觀眾在尚未親眼目睹此人前，也能感受角色所散發出令人感到戰慄的氣質。而這些設定無疑也預示了其後拍攝校長的鏡頭表現——大仰角鏡頭爲最佳的選擇（見圖 2-7）。



圖 2-6 校長高大的身影



圖 2-7 以大仰角鏡頭表現出角色的威嚴

而其中無論是黑影、特寫鏡頭或人物出現後的場景，即校長出現之處皆爲黑藍色的冷硬色調，使得空間呈現冷酷、黑暗等完全不適合孩童或婦孺的特質。

與連名字（阿加莎，Agatha）都和身上軍服一樣表現僵硬、堅挺之感的校長相比，電影裡名喚珍妮佛．”珍妮”．甜蜜（Jennifer ‘Jenny” Honey）的老師，無疑代表了影片裡溫柔與善良的光明面。這位珍妮老師經常身著白色系裙裝，加以柔焦鏡頭搭配溫暖的自然背光來捕捉其純真、無暇的形象，使得角色出現之處必定像是沐浴在陽光裡般的明亮。於是人物所處的空間與身上的衣物在電影的實體空間中相互疊合成一清晰的概念：好人穿「白色的」服裝、並且被溫暖的空間包圍；至於壞人則是那些選擇穿暗色系的衣服、站在電影裡最黑暗之處。

然而從「好人穿白色衣服」的角度作爲對角色認同與否的關鍵，在電影發展上卻早有其歷史，比《小魔女》早了近四十年出現的《海角一樂園》（Swiss Family Robinson,1960）即爲一例。這部喜劇電影雖然是以十九世紀初期爲背景，卻表現了一九六０年代美國中產階級家庭的趣味和典型。就角色的外型設定而言，電影裡羅賓遜一家人即使因船難而流落至荒島上，也仍保持白色衣物的乾淨與完整，並且還會弄好紐扣、將衣擺塞進褲子或裙子裡（見圖 2-8）。此外，臉孔的「好看」程度也是維持角色正派性的標準之一，例如羅賓遜父子永遠好像是前一刻才剛沐浴過後的清潔感，鬍子也總是刮得非常乾淨，更遑論他們會戴上耳環或是留著奇怪髮型的可能性了（Tobin 119）。



圖 2-8 穿著白色衣物的正派角色

至於《海角一樂園》中的反派角色則表現出一種「被觀看的東方怪異」（Tobin 85-86），從圖 2-9 即可窺知這群海盜裝扮上的特質：正中央的首領與一旁從眾臉上都化有像歌舞伎的粧，畫面右邊海盜身上的黑色背心無疑顯露出其參考了日本幕府時期武士服的味道，離鏡頭最遠的角色則作中國式打扮（影片裡亦有不少海盜頭戴斗笠），至於首領右後方、赤裸著上半身的角色則猶如從《天方夜譚》裡走出來的人物。整部電影除了從場景描繪熱帶地區風情外，還試圖藉著反派角色融合日本、中國、古波斯等裝扮構織成對東方國度的想像——雖然羅賓遜夫人一再表示其心中的天堂爲新幾內亞，而非亞洲。



圖 2-9 海盜奇異的「東方式」打扮



圖 2-10 帶有東洋風味的遙控船

而這種「被觀看的東方怪異」符碼在電影裡可謂從未缺席，二十世紀末所拍

攝的《一家之鼠》（1999）中，一場專爲兒童舉辦的遙控風帆船大賽裡，欺負史都華兄弟的小男生即將自己的船隻設計成帶有東洋國度的海盜風格（見圖 2-10）。兩部拍攝時間相差四十年的電影，卻仍不約而同以出自想像東方的刻板符號來代表反派的立場。

而《海角一樂園》即以外表上的差異爲基點，進行對正反兩派角色在生物天擇、文化優勢與經濟方式等層面上的處境設定。茲將從此三方面探討正派與反派的殊異之處表列於後：

表 2-1 從生物天擇、文化優勢與經濟方式等看正反派角色的差異

生物天擇		文化優勢		經濟方式	
好人	**壞人**	**好人**	**壞人**	**好人**	**壞人**
清楚的天意[11]	頑強野蠻	中產階級	下層階級	馴養、生產	掠奪、男子氣概
最後會贏	輸	文明打扮 有吸引力	原始醜陋	組織家庭	居無定所
居上位	在低下處	足智多謀 具策略性	無作戰計劃 不幸、可悲	勤勞得償	搶奪他人財物
防守	攻擊	看來體面	粗鄙俗陋	家人彼 此扶持	沒有固定的 兩性關性
人數少	人數多	說英文	怪異的語言	有家畜、穀物	海上生活

（資料來源：研究者參考托比（Joseph Tobin）所著《好人不戴帽》（暫譯，”Good Guys Don’t Wear Hats”）一書第 90、91 頁的內容，並經研究者自己的彙整而製成表格。）

[11] 代表著一種信念：相信美國人民有權利和義務從別人的手中取得北美洲的土地，因爲這是上帝的計畫。這個詞在十九世紀時被記者和政客所使用，當時美國公民漸往西移動，美國得到了德州、加州、奧勒岡和阿拉斯加等土地。

從表 2-1 可知正反派角色的差異表現出對比的特性，其中尤以人物於空間裡的方位配置爲最——好人居上位、壞人在低下處。一場海盜們從低地攻向山頂的過程，顯示了壞人即使不斷誤觸陷阱、機關，卻仍必須努力往「上」奔去；而羅賓遜家族只須在山頂放下原先設計好的武器（木樁、椰殼炸彈等）即可。這個鬧劇似的段落，其中的樂趣表現在好人看似幼稚、好笑但是設計精密的陷阱與武器上，並經此透露出最重要的訊息：好人在「進化的上層」等著那些未開化的壞傢伙努力爬上來（見圖 2-11）。電影無疑使用空間上了二元對立（野蠻/文明）的象徵來設計此一場景（Tobin 100-101）。



圖 2-11 好人在高處開啓木樁陷阱，以進行攻擊

《小鬼當家》裡亦見這種空間上的對立象徵。哈利、馬福兩名歹徒侵入麥家大宅便是從地下室開始，歷經種種類似《海角一樂園》玩鬧性陷阱，才依序攻上一、二樓乃至最後的閣樓。過程中只見凱文猶如兒童黑色電影裡的英雄人物（kiddie-*noir* hero）般，站在二樓睥睨著位居下方的歹徒們、並出言挑釁。此處上對下關係顯示的是「階級」的對立，位於上方的是經由勤奮努力而實現其「美國夢」的麥家——從凱文父親在飛機上提及小時候並不富裕的生活情景，更使人覺得他們值得享有這些財富。而哈利、馬福表現所屬社經低下階層的用語、傳達兩人（義大利、猶太）族裔身分的特殊口音等，顯示了兩人在電影裡的「他者」地位。這個上對下的場景設置，無疑強化了人物的外觀有時亦決定了其是否適合所處空間的訊息（Kincheloe 169）。

事實上，諸如《綠野仙蹤》、《小魔女》、《海角一樂園》或是《小鬼當家》等文本的結局，都展現兒童電影裡常見的道德邏輯，一種帶有「迪士尼主義」（Disneyism）味道的命運天定論——因好而贏／因贏而好（Tobin 110），即使遇上的敵人是恐龍也不曾有過例外。

三　場景中的符號

道具（prop），意指場景中某一與劇情或角色有著密切關係的物件（Bordwell & Thompson 182）。《小魔女》裡有一幕珍妮老師在拜訪完沃伍德（Wormwood，瑪蒂達的姓氏）家、離走前留下一本《柳林中的風聲》給瑪蒂達的場景，其中《柳林中的風聲》即爲隱含重要意義的道具。由於在其他場景裡沃伍德先生曾奪走、並撕毀瑪蒂達正在看的《白鯨記》，顯示其已能閱讀成人文學作品，然而此處珍妮老師放的卻是本童書。不過這個不合理的設定身負推動劇情的重任，它表達了瑪蒂達就像書裡的鼴鼠一樣渴望探索新的世界，同時也預示了小女孩終將離開原生家庭的結局（見圖 2-12）。



圖 2-12 珍妮老師留下的《柳林中的風聲》

然而道具不僅指那些出現在單一電影裡的「符號」，有時亦能從不同時代的文本裡窺探符號意義的變遷與流動性。托比在《好人不戴帽》書裡指出一九五Ｏ年代的好萊塢電影裡，好人通常都是影片裡戴帽子的角色：牛仔（十加崙帽）、棒球選手（球帽）、軍人與消防員（鋼盔）和將費多拉帽（fedoras）視爲必備造型的生意人等等。然而這樣的慣例從一九六Ｏ年代開始有了改變，好人不再戴帽子，《海角一樂園》裡即出現了頭戴竹製斗笠、短帽（fezzes，圖 2-9 作中國式打扮的海盜即戴此帽）或頭巾（bandanas，如圖 2-9 中海盜首領所繫的絲織品）的反派角色。

到了二十世紀末期，即使以帽子來評論角色好壞的方法已經式微，然而有一種款式仍爲電影裡的常客，那便是棒球帽。它並且逐漸成爲與繞舌音樂（rap music）、幫派文化及反抗成人權威等次文化連結的符碼（Tobin 125）。由繞舌音樂明星阿姆（Eminem）跨界演出帶有自傳性色彩的電影《街頭痞子》（8 Mile,2002），便是讓棒球帽成爲以音樂風格、文化傾向與生活方式等形塑人物性格特質的重要憑藉。

阿姆演出《街頭痞子》一例顯示了圖徵[12]式的文化現象，即明星的個人魅力與其所扮演角色間結合成某種固定、使人深信不已的形象。過去這類著名的例子有西部片中的約翰・韋恩、歌舞片裡的佛雷・亞士坦或金・凱利、對歌舞女郎或情婦等潑辣角色非常拿手的梅・蕙絲、以及在吳宇森所執導的黑幫槍戰片《英雄本色》（1986）裡飾演「小馬哥」一角的周潤發等等。而這種文化現象最大的特色即在於觀眾根本不在乎角色本人與圖徵間的真實差距，如同約翰・韋恩對於自己的調侃：「不管什麼角色，我演的就是約翰・韋恩，也演得不錯，是吧？」（轉引自 Giannetti 291）

值得注意的是，在此圖徵文化層面上依然存在著天秤的另一端，這些人物往往傳達了某種異端、暴力、精神崩潰、色情或其他不受一般大眾歡迎的形象，奇裝異服、化濃妝且封許自己爲「反基督超級巨星」的樂手瑪莉蓮・曼森（Marilyn Manson）顯然爲其中的一員。

在電影《愛在屋簷下》（Life as A House, 2001）中，一對離異多年的夫妻重新聯絡上彼此，在男方到早已改嫁他人的前妻家中探視兒子時，因爲發現前妻容許孩子逕自鎖上房門而感到非常憤怒、不禁對此咆哮了起來；此時曾目睹兒子在房內吸食迷幻劑的母親，只能沉痛地以「是兒子自己給房門裝上鎖」來回應前夫的指責，將內心的無助感表露無疑。而當父親藉著高梯從窗外爬進兒子位於二樓的房間時，除了畫外音軌傳來瑪莉蓮・曼森嘶吼、詭異的唱腔與尖銳、吵雜的重金屬樂外，所見皆爲其海報（見圖 2-13）。而這些大小不一的海報彷彿解釋了房間主人在身體上穿環、化妝、穿緊身衣、抽煙與爲了買毒品而出賣身體等偏差行爲從何而來。



圖 2-13 貼滿瑪莉蓮・曼森海報的房間

有趣的是，像瑪莉蓮・曼森這類型角色與所代表的圖徵之間仍可能存有著真

[12] 圖徵意指於作品中表現出挪用大眾所熟悉之文化象徵的手法。在電影方面，它可以是明星的模擬、人格或類型（例如西部片片中的槍戰），或是以燈光、場景、服裝、道具等塑造出的情境（Giannetti 567）。

實的差距。發生於西元 1999 年 4 月 20 日的美國「科倫拜高中校園槍擊事件」一案，多數媒體指出兩名於校園中放置自製炸彈、並持槍掃射師生的青少年，平常聽的就是瑪莉蓮・曼森的音樂，於是以此推論其瘋狂、失常的行爲是因爲受偶像崇拜的影響。這樣的解讀角度無疑顯示了某種扭曲、錯誤的類比心態，爲此，導演麥可・摩爾（Michael Moore）便在其紀錄片式電影《科倫拜校園殺人事件》（Bowling for Columbine, 2002）裡，訪問這名頗受爭議的歌手，並詢問他是否有話要對犯下罪行的兩名學生說。對此，這位將藝名的姓氏取材自美國殺人犯查爾斯・曼森（Charles Manson）的歌手做出了回應：其表示自己並不想對他們說什麼，相反地，他還想聽聽兩人想說的話——曼森認爲一定從來沒有人這麼做過，這番話巧妙地提喻了他其實並不如外表那般離經叛道。

NTTU Library

第三節　建構電影空間

任何一部電影的場面調度皆須經由攝影機來拍攝與放映。在前述對場面調度諸如佈景、演員造型、道具等元素的探討裡，強調的是這些元素在電影實體空間中「被放置」的面向，即解讀其等在建構角色所處空間的功能與重要性。本節則從剪接手法、攝影機運動等技術層面，析論場面調度如何經由「被拍攝」來傳達文本的主題[13]。

值得注意的是，觀眾所看到的「電影空間」實爲電影的螢幕，而它同時也爲攝影機的框，其重要性表現在拍攝過程中，能夠不斷改變與拍攝物之間的關係（Corrigan 54）。於是閱讀電影最重要的認知，即柏區所言「在景框內所發生的才是重要的，電影唯一的空間就是螢幕空間，藉由無限多樣的可能性空間來操縱螢幕空間」（Burch 32）。其中「無限多樣的可能性」展現於銀幕被稱爲「框群的框」（the frame of frame）的特性上（轉引自顏忠賢 32）。

就某種意義上來說，景框決定了電影空間的邊界和場面調度的內容，因此幾乎所有的電影都需要隨時警覺電影的銀幕和攝影機的景框之間的關係，尤其在許多電影裡，常見以窗框、走道或舞台等內鑲於場景中的框，來強調景框的重要性或是故事中的觀點（粗體字爲作者所加，Corrigan 75）。電影銀幕所建構的「框」也因此與視覺空間的「框」產生了更多層次的對話，例如《有你真好》裡，導演巧妙的利用反光鏡照出迷路中的小武那著急不已的身影，於是反光鏡的鏡框與螢幕的框相互交疊產生了再框化（reframing）的效果，爲的是更加強男孩被困於陌生地點的意象。

而在影像空間裡顯現構圖的概念，正是電影與戲劇場景的最大不同之處（Corrigan 72）。事實上，電影的空間概念亦能夠不爲景框的五條軸線（及上下左右四條銀幕邊界軸，連同從攝影機延伸至鏡頭焦點的景深軸線）所受限，相反的還能從中無限延伸出去，將鏡頭外的世界也包含在內，謂之去框化（deframing）。

[13] 此處的主題並非電影的「道德」或「啓示」，而是串連影片中所有大大小小動作或事件的概念（Corrigan 54）。

去框化的功能在使空間與表演的總和超越鏡頭框取的限制，讓整個空間意境充滿了動感。在《有你真好》裡，當小武坐在簡便型行李推車、想要從顛簸不平的坡頂滑下時，接著卻出現了角色連同道具一起跌出畫面的鏡頭，此時影片雖然僅有一只從空而降的單鞋，卻恰如其分地道盡了鏡頭外所發生之事。依此，則可知影像並不只是爲了被觀看的目的而存在，它還蘊含著視覺信息的暗示性功能，從而充滿了被閱讀的可能性。

一　風格化的主題

電影是一種選擇的藝術。而「選擇」意味的是電影畫面的表達特質，它包含了以下的層面：攝影機對著目標物的角度、影像的繪圖比例、攝影機和目標物的關係，還有攝影機和角色的結合等等。而這看似複雜的意義網絡其實旨在傳達一個核心概念——profilmic event，意指經由景框的構圖來表達電影的主題。值得注意的是，無論是發生在攝影機之前或被排除在外的影像，電影畫面都將兩種面向涵括收盡[14]。以大島渚（Nagisa Oshima）的《青春殘酷物語》(Cruel Story of Youth ,1960)、蔡明亮的《天橋不見了》等電影爲例，都是以角色和畫面極度遠離（即角色不在景框的中心）的方式，表現其無法在所處世界裡找到容身之處的掙扎、無力感（見圖 2-14）。



圖 2-14《青春殘酷物語》中被切割的身體[15]

但是在兒童電影裡，如此強烈的表現方式畢竟並不常見，其多利用影片基調與特殊效果來呈顯未成年角色與環境間的冷調關係，尤其以空間裡的氛圍爲主要陳述對象。《悲憐赤子心》（Uipére Au Pong／Viper in the Fist,2004）裏，電影初始

[14]相關論述請見 http://classes.yale.edu/film-analysis/htmfiles/cinematography.htm，本文資料閱讀於 2006 年 4 月 21 日。
[15]圖片來源與資料閱讀日期同上。

即以於高雅、華麗又不失溫馨的家場所中，佛萊迪、尙恩兩兄弟與奶奶間的親暱互動爲建立鏡頭（establishing shot）。而後奶奶過世，失去至親的兩人和姑姑充滿期待的到火車站，迎接因遠居印度支那而未曾相處過的父母、最小的弟弟回家，然而卻發現他們的母親並不是個願意與人親近的好媽媽類型，她甚至是冷酷、頤氣指使與不近人情的嚴母。於是在一家人從火車站返抵家門後，出現了電影裡首次見到的房屋外觀，這棟有著古堡外型的豪宅此時卻於夜色中散發著陰森的氣息。而此一重新交代家空間意象的再建立鏡頭（reestablishing shot），不僅使原本電影空間中由各種甜膩、浪漫的光影所堆砌而生的橘色調轉爲失溫、猶如囚房般的石灰色，同時也作爲劇情後來環繞於母親虐待三個小孩、尤其是與次子尙恩激烈衝突的發展起點。

而在另一部充斥著晦暗人物、致命的女人與特殊燈影等，彷彿在向黑色電影（film noir）致敬的文本《小魔女》，則是利用表現主義的影像風格，予以誇張、幽默的方式處理「兒童虐待」的主題。影片以黑色光影作爲風格建構的基調，利用明暗相互配合的燈光製造出在視覺上具有強烈對比的空間感，因之銀幕通常只在被攝焦點之處（無論是人或物件）有亮光，其餘部分則爲全暗或半暗的效果。

當這種燈光技巧與犯罪（沃伍德夫妻對瑪蒂達的忽視，足以判定其虐待兒童的罪行）、陰謀（沃伍德先生的不法事業，同時劇情亦暗指校長謀殺了自己的姐夫——也是珍妮老師的父親）與精神焦慮（校長面對兒童、過往殺人回憶皆表現出失控的態度）等結合後，文本的敍事與主題意涵——「對兒童身體與心靈的雙重囚禁」——便逐漸從中浮現（Schatz 174）。尤其文本裡諸如沃伍德家（見圖 2-15）、學校（見圖 2-16）或是校長的家等建築物內部，都可從其中光與影的配置窺出黑色電影裡獨有的晦澀氛圍。圖 2-15 爲沃伍德家的場景，畫面中的家屋呈現了傾斜的狀態，並且雖然出現了從房間內部所投射而出的光線，但人物的身



圖 2-15 畫面因著傾斜線與陰影而充滿晦澀之感

體卻是佈滿了從畫面上半部延伸而至的陰影，以此諷喻這是個不適合兒童居住的家屋。

圖 2-16 則爲校長生氣的將瑪蒂達抓進校長室裡、準備好好懲罰她的鏡頭。畫面重點爲同時投射於人物和牆壁上的線條狀陰影，這些陰影象徵了此一空間猶如是座恐怖的牢房，尤其高大、強壯的校長緊緊攫住瑪蒂達稚弱肩膀的動作，更加深了角色受困的意象。然而光影的作用還不僅止於此，除了造成囚禁的空間感之外，它同時也具有淨化空間的神性力量。例如圖 2-17 猶如頂罩燈光般圈取出瑪蒂達閱讀之處的效果，彷彿暗示了書本的智性成爲其唯一的救贖力量。



圖 2-16 牆壁上的陰影，使人物猶如被困於牢房之中



圖 2-17 光圈成爲瑪蒂達因閱讀而得救贖的意象

此處光影的表現技巧，不僅使電影空間產生了意象上的構圖效果，更重要的是它爲影像傳達了某種空間中的震撼力。

除了光影效果之外，文本裡亦充斥著許多具有黑色電影特質的符碼：兩個 FBI 警探身上復古的造型、沃伍德先生所從事贓車買賣的不法勾當、喜愛賣弄風情同時又令人難以理解的母親（譬如對她智商程度的好奇）等。其中最重要的角色莫過於「阿加莎・特布校長」，此一曾於本章第二節討論過的人物，可謂集暴力、性別困惑（力大無窮與男性化外表）、類似精神病患等特質於一身的角色。而這些幾乎是黑色電影裡特有的人物類型，都以表現其臉部猙獰的近距離特寫來作爲「上像性」（photogenic）之用，傳達出角色內心的黑暗層面（見圖 2-18）。



圖 2-18 以近距離的特寫鏡頭，捕捉角色的特質

二　扭轉（shift）的空間

在電影技術裡，溶接（dissolve）[16]經常被視爲用以串連兩個鏡頭或表示時間流逝的標點符號（Burch 69）。好比當電影想要直接於螢幕空間中表現兒童長大成人的事實時，作爲能濃縮電影裡時間的此一轉場技巧便是很好的選擇。例如《走出寂靜》（Beyond Silence,1992）中的溜冰場景、《何處是我家》（Nowhere In Africa,2001）裡的擁抱畫面與《泳往直前》（Swimming Upstream,2003）人物在泳池裡游泳所濺起的水花景色等，皆可見未成年角色藉由轉場產生形體上的變化。這種以劇中角色某個時期的生活經驗來鋪陳敍事時間的轉換，提供了人事的改變並非在一瞬間裡完成的想像層面，同時也更真實地爲電影裡時間與空間的互動進行連結。

就劇情發展來看，溶接明確地框限出空間上的差異，於是前述的溜冰、擁抱與泳池裡的水花等畫面在電影裡成了空間轉換的關鍵處，人物藉其跨入另一個時間上已然轉換之處。這種空間的移轉猶如凡吉內普（Arnold van Gennep）謂之的過門儀式，只是由強調意象的鏡頭語法扮演著「門檻」的角色。

事實上，兒童電影不乏以場面調度中的某個物件作爲門檻的象徵，藉以引導出跨越空間後的劇情發展。《魔法靈貓》中，在兩兄妹無聊到只能看向窗外時，突然鏡頭拉升至與壁鐘同高的位置。從圖 2-19 來看，鏡頭選擇以側面的角度來將壁鐘攝入，與一般爲了辨識時間而多以正面拍攝時鐘的鏡頭有著很大的不同，尤其被鏡頭所強調的鐘面此時又透露出不尋常的氣氛。果然緊接著畫面傳來巨大的響聲——魔法靈貓即將現身、開始作怪，於是以詭異角度所拍攝的鐘面是爲角色跨入魔法世界的象徵物。



圖 2-19　象徵「魔法時間」到來的壁鐘

[16] 指兩個鏡頭之間的轉場方式；第二個鏡頭慢慢出現重疊在第一個鏡頭上，直到兩者融合在一起之後第一個鏡頭再逐漸消失。有些部分兩個畫面會完全重疊（Superimposition）（Bordwell 495）。

另一部電影《扭轉未來》(The Kid,2000),則是以鏡頭追逐著一架紅色飛機揭開電影的序場。從初始飛機起飛的畫面(見圖 2-20),接著爲一連串以平行剪接鏡頭交叉呈現飛機翻山越嶺的航行與一成年男性角色的旅程,最後才讓兩者出現於同一畫面中(見圖 2-21)。



圖 2-20 紅色飛機起飛時的身影



圖 2-21 紅色飛機朝向主角飛來

從圖 2-21 看來,要注意的是畫面紅色中的飛機是朝著角色直奔而來。因爲從這個鏡頭後,劇情才真正地開展:一個事業有成的男性角色,在家中看見了外表有如自己八歲時樣貌的小男孩(羅西堤,Rusty),不過享受單身貴族生活已久的他顯然不喜歡這個意外。另一方面,羅西堤在獲知長大後的自己不但沒有養狗、不會開飛機、而且近四十歲了都還未結婚生子等情況後,也直接表現出既失望又納悶的態度。於是那架如同角色未去實現之夢想的紅色飛機,也才會在圖 2-21 裡以飛行方向暗示著羅西堤是被長大後的自己召喚而來。電影藉由物件作爲跨越的媒介,以鏡頭建立的引導性影像帶領觀眾進入不同的電影空間。

依此,銀幕空間並非總是以積極推動劇情的陳述爲主要目的。尤其在小津安二郎、侯孝賢等人的電影裡,常見銀幕以拍攝靜物、甚至空無一物的狀態,傳達角色的心境或看待世事人情的達觀。這是因爲這些導演善於掌握從留白的鏡頭中,表現銀幕空間與畫外空間所產生的張力(Burch 47)。《蘋果》(The Apple,1995)裡兩姊妹家的中庭即爲一例。爲了其所信仰宗教的典籍《給父親的忠告》裡一段經文:「女兒就像是花朵,陽光照射會令其枯萎。……男人的眼光就像太陽。」,做父親的每每於回家、出門時都得先鎖上家裡的兩道門鎖,以禁錮的方式保護著一對十二歲雙胞胎女兒(在伊朗社會裡,十二歲即被視爲成熟女性)。

西蒙（David Seamon）於《現象學與環境行爲研究》裡曾指出中東傳統住屋裡，由泥磚堆砌之圍牆內圍而成的中庭，據說是爲了免去沙漠塵粒的威脅而建。中庭方正的形式除了能直接引人關注到天（天即是神），還顯露出一種充滿平靜感與遮蔽感的美學（轉引自 Seamon 407）。然而電影裡的中庭卻不爲表現這種美感之用，尤其鏡頭多以俯角角度拍攝中庭，經由父親開鎖、上鎖動作的過程，使空間呈現一種封閉、猶如牢房的氛圍（見圖 2-22）。



圖 2-22 雙胞胎姊妹無法隨意踏入的中庭

NTTU Library

第四節　小結

王文興的《家變》一書有著這麼一段描述：

> 米缸的後邊有個晦暗，結著蛛絲的死角，媽在這裡敷沾著神符紙一引，作為她祭神用的，是他所深深畏懼的角處，他始末未曾敢向裡邊正視一眼，這角落一直成為他家中使他感覺恐懼的一個角落（王文興 62）。

電影藝術意欲追求的，正是以影像傳達此一「獨特的空間」的場景，乃至於書寫者所感受到的意象。然而電影藝術最獨特的魅力卻不爲將「獨特的空間」建立的如真如實，而是表現在影像的建構過程中，經由場面調度、攝影機語言等技術將電影空間裡無限的可能與想像一揮成真。

上述關於電影夢的追求過程中，爲觀眾規劃了影像範圍與內容的取鏡可謂扮演了最重要的角色（Bordwell & Thompson 242）。依此，同樣一座建築，也可能依不同角色的存在而產生了迥異的風貌。圖 2-23 爲《小魔女》中阿加莎・特布校長在電影裡首次現身前的學校場景，畫面空間被由上到下分爲三層：第一層是高聳、矗立的柱狀物與寬廣的天空，而不帶任何色彩、佈滿毫無生氣枯藤的學校建築則爲第二層，至於人物則明顯地被壓在畫面的最下方。尤其中央的學校建築，此時猶如監視者般睥睨著被壓縮至最小的孩童。而在圖 2-24 裡，人物後方的學校建築卻搖身一變，轉爲襯托珍妮老師與瑪蒂達的溫暖背景。



圖 2-23 校長即將現身的校園



圖 2-24 陽光照射在珍妮背後的建築上

與圖 2-23 相較，圖 2-24 最大的變化在除少了柱狀物所帶來的威脅感之外，建築物本身充滿了陽光的照射，讓窗戶不再帶有如左圖般的鬼魅、陰森氣氛。

值得注意的是，經由鏡頭框取意義的探討，得以窺知電影裡無論實體空間或

電影空間等，永遠充滿著各種可能性的解讀。尤其不同的文本，攝影機角度及其運動更不會指涉著完全相同的意義。如此意謂著閱讀電影實不能存有低角度鏡頭相關著支配性、高角度鏡頭即暗示壓抑等觀念，因爲每一部電影都存在著打破觀者過往影像基模的可能性，例如《一家之鼠》總是以俯角拍攝史都華的目的，爲的是提供老鼠與人類在身形上的差距。依此，則閱讀電影最好的態度應是思考文本裡的鏡頭取鏡與觀點是如何產生作用，並且更深入地去設想影片裡的各種元素若是換到了不同文化、時空下的文本中，所可能產生的新意義（Corrigan 78）。

NTTU Library

第三章　《有你真好》——空間認同的蘊化

場所在日常生活中，既非獨立的經驗，亦非可以用地點名稱或外表的簡單描述所能定義清楚的個體，而是在場景的明暗度、地景、儀典、日常生活、他人、個人經驗、對家的操心掛念，和與其他場所的關係中被感覺到的（Relph　99）。依此，外在環境與內在經驗便延伸了「家」在定義上的廣度，即家屋（house）與家（home）分際上的延展性，此種性質亦常成爲刻畫親子關係家庭電影的主題。《愛在屋簷下》（Life as A House, 2001）裡一對分隔十五年的父子，在建築師父親獲知因罹癌僅剩三個月的生命後，決定強迫因不容於母親再婚的新家庭而出現偏差行爲（在身體上穿洞、穿環，吸食毒品與替中年男性買春者口交換取金錢買毒品等）的兒子一起實現自己的夢想——親手打造一座「房屋」。在建構有形家屋的過程中，兩人漸生情感，「家」於是而生。

上述於電影中角色所依存的空間（即所謂的「場景」），存在著推動劇情與表現角色心理狀態等的實際作用，而非僅只是經由布景陳設顯現在螢幕上的環境。依此便須體認到一種觀察上的策略，即我們對於這些實體空間往往採取選擇性的強調（Thomas 16），而非如視其爲真實世界般的理所當然。本章即從此策略來以韓國電影《有你真好》爲文本進行討論。電影敘述一個原本住在首爾的小男孩小武，因爲單親媽媽做生意失敗得另尋職業之故，必須到從未造訪的鄉下外婆家住上兩個月。《有你真好》便是從小武和媽媽一同搭車到外婆家展開序幕：小武和媽媽先是搭火車，後（兩次）轉乘行駛在顛簸公路上的公車，意味著目的地（外婆家）離都市有段不短的距離，而這段距離亦代表著兩者於環境發展上的差距。另外原先母子兩人可以在安靜、舒適的火車上交談，然而轉搭滿載鄉下人、家禽和農產品的公車後，卻被鼎沸的人聲所打擾、心生浮躁。好不容易抵達外婆家的公車站牌，在這明顯是最遠的一個站牌（因爲公車在此處掉頭）附近，周圍盡是荒涼的景色，對此小武不禁拗起了性子，怎麼也不肯留下。

經由交通工具和搭車同伴的轉換，讓影片在初始便透露出外婆所居住環境的

可能訊息：一個可能非常落後的地方，而小武顯然非常不喜歡身居於此。雖然沒有任何情節鋪陳，觀眾卻能明顯感受到「外婆住的地方」所呈現的「地點感」無疑是造成小武意識上抗拒的直接因素。同樣的場景在電影結尾時又再重複了一次：公車站牌下，外婆注視著小武和媽媽坐上離去的公車，然而這一次小武卻是依依不捨，爲了與外婆的即將分離傷心不已。

地點沒有改變，整個居住環境品質也沒有進步，個人卻經由身歷其中的記憶、情感與認同等，轉化了對於空間的感受與意識。關於「感受」或是「意識」等名詞都意味著某種「主觀性」情感，此屬於電影中有關劇情的鋪陳部分（也就是內容），然而電影畫面的敘述手法（指的是形式）同時也在述說著故事。本章擬從電影《有你真好》的內容與形式建構小武與空間的互動過程：第一節乃從序場（A1~5）小武對新環境的抗拒情形及其在外婆家生活中舉凡食物、衣著等表現層面，討論人與空間衝突的起點與衍生過程。第二節則以影片中匯聚祖孫情感的一段「林間小徑」探討空間如何成爲意義的主體，使得人們在此進行與特定對象的交流經驗。第三節則從梳理小武於陌生環境中逐步建立方向感、成爲連結進步與落後等地方發展概念的角色等面向，試圖分析地點的生命觀如何從中錯縱生成。第四節以小武成功形塑「家裡」之獨特空間經驗作爲本章小結。

第一節　衝突的空間

一　到外婆家的路

（一）車內情景所呈顯的城鄉差距

《有你真好》序場（A1-5）由三段連續搭乘交通工具的情景展開，第一段場景（A1）爲明亮舒適、高速行駛的火車，鏡頭只出現二個人：年輕的少婦與小男孩小武。圖 3-1 中，小武邊吹口哨邊玩玩具、很是愜意，顯示這個空間不但令他感到自在也是其所習慣的。因爲舒服，即便母親不理會他的問話也不生氣，只是輕推了下母親臂膀稍作抗議。但也因爲習慣這樣的乘車空間，所以轉乘公車後，反而不能適應（A2）：沒了冷氣，座位也狹小許多，車上婦人的喧嘩更讓小武拿出包包裡的電動玩具，欲以電動玩具發出的聲音作爲抗議（見圖 3-2）。

母子兩人繼續轉乘鄉下小巴士（A3），車身更小因此座位也變少，媽媽只得緊抱著小武坐在單人座椅上。在此一乘車空間中，除了身旁緊鄰著身軀龐大的婦人，導演又以多個農人的臉部特寫鏡頭來增加空間中的壓迫感。從圖 3-3 來看，強烈的陽光從小武與媽媽座位這邊的窗戶射入，對比畫面右邊的陰暗更顯炙熱，即使車窗開著也不覺涼爽。



圖 3-1 舒適的火車

比較圖 3-1 和圖 3-3 兩個畫面，圖 3-1 的平行構圖本應產生擁擠感，但此處仰角鏡頭的拍攝手法讓兩人身體平穩的置於畫面之中，加以後方透明車窗不斷映出明亮的景色，於是強化了鏡頭的深度。而圖 3-3 雖然呈現的是縱向的構圖，卻因人物的被裁切（畫面右方）、低角度水平的拍攝鏡頭致使畫面延伸度不足，而有壓迫之感。



圖 3-2 第一次轉車的車上

在段落 A1 到 A3 裡，小武與母親間幾乎沒有對話，僅在段落 A1 中小武曾經詢問母親一連串關於「她」的問題[17]，故觀眾無法得知母子倆的目的地爲何處。然而隨著交通工具內部的陳設及裝備、搭車乘客的衣著與行爲舉止表現等，可感知他們是離都市越來越遠了。



圖 3-3 第二次轉車的車上

（二）公車站牌

在段落 A4 裡，小武與母親在一個公車站牌下了車，破舊的公車站牌四周是由砂石礫地、細竹竿圍成的籬笆與綿延的山巒組成的景色。就在媽媽拉著行李推車往前走（林間小徑）之際，小武表達了不願留在



圖 3-4 片名出現

[17] 這些問題包括：「她是聾子嗎？」、「她是不是不會說話？」、「她會不會像妳一樣煩我」、「她像妳一樣可怕嗎？」等等。

這裡的意願，使得母親非常生氣、強行拉了小武就走。圖 3-4 畫面中的大片石礫地、遠處的山景與被刻意保持距離拍攝的人物形成了一種空間上的疏離感，此時字幕卻出現以蠟筆塗寫、帶有孩童筆觸的「家裡」（집으로，韓文片名原意）字樣，兩者對比之下畫面便產生了衝突的戲劇效果。

從段落 A4 可知「外婆的家」初始就讓小武從「拒斥感」來發展屬於自己的特殊感覺，而這種特殊感覺甚至在尚未抵達外婆的屋子就開始產生。從另一方面來看，《有你真好》的英文片名爲 The Way Home，由於電影的劇情發展主要著墨於小武與外婆相處的點點滴滴，加上小武與媽媽在首爾的家始終不曾於影片中出現，故片名裡的「Home」無疑指的是「外婆所住的家」，然而住宅的意義爲何？就社會心理學的研究來看，主要有兩種理論取向：一爲心理分析，亦即將住宅視爲自我的原型；另一種理論取向則著重在住宅所傳達的社會性象徵（畢恆達 38）。但是由於小武原先並不居住於此，所以這兩層探討面向無法成立，於是「外婆的家」最初對其而言只能算是一個近乎客體（object）的「地方」，不是一個「Home」。依此，那麼片名裡的「Home」顯然不單純指的是「家」，似乎同時還訴說著更深的含意。

二　外婆家的生活

在段落 A6 中，導演以連續的主觀鏡頭拍攝屋裡內外擺放的靜物：竹掃把、年久失修的燈泡插座、上頭黏著蜘蛛網的破窗以及不斷有小蟲子穿梭的木頭地板等等（見圖 3-5），這些畫面無疑代表了小武在心裡對「外婆的家」所產生的快照式影像。而這些物件老舊的外貌不僅延伸了從序場開始有關環境條件改變的設定，還顯示了小武在心中對家（觀眾無法看見）與新地方（外婆的家）比較後的負面觀感，致使小武立刻走到屋外隨地上起了廁所，即使尿濕了外婆的鞋子也不在意。的確，場所的視覺特徵對人類活動的重心提供了實質的證據，或以一種更細膩的感覺反映了人類的價值與意向，外表呈象都是所有場所的重要性質，但



圖 3-5 外婆家的燈座

也幾乎不可能全以地景經驗的方式來了解所有的場所經驗（Relph　102）。

依此，尋找空間意識的本質將不在於發展意識的領域或進入找尋的經驗內容之中，而是重新給予自身在歷程中發現「自我的現實呈現」以及「意識的事實」（顏忠賢 26）。原先跟媽媽在一起的時候，小武是一個被寵壞的孩子，媽媽除了對兒子不肯叫聲外婆沒辦法之外，甚至還替他準備比給外婆的禮物更豐盛的的生活必需品（大多是罐頭類食物）；另外當電動玩具的電池沒電了，小武首先想到的也是先跟外婆借，認爲等媽媽回來就可以還她錢了。不過在與外婆同住的兩個月裡，小武面臨除了要消弭與過往迥異的居住空間所產生的隔閡，還得拋開自都市生活中養成的孤獨、自私與好享受的習性。試以「食物」和「衣著」兩方面陳述小武將環境與自身積極融合的表現如後：

（一）食物

食物，從來就不是一個價值中立的實物，它在不同的空間裡往往意味著多種可能，例如成爲禁忌之物（如回教世界裡的豬肉、蘭嶼島上的飛魚）、附鑿於獨特的療效性（如華人世界中的虎鞭、鹿茸）、供需情形造成價格上的差異（最好的例子是魚子醬）及爲迎合附庸風雅的興致（有人就照著《紅樓夢》裡描寫的烹煮細節使書裡的佳餚成真）等等。在《有你真好》這部電影裡，食物與空間亦具有絕對依附上的關係，小武過去生活裡的食物因著空間的分隔而無法繼續被提供，像是罐裝飲料、日常零嘴、漢堡或是炸鷄等等在「外婆家的生活」注定是要缺席了。正是因爲這樣清楚分明的設定，小武很自然的以食物來劃分自己與空間親密的程度，也就是當他抗拒一個場所時，基本上並不接受這個空間所能提供的食物。

於是，首爾的家與外婆家間的距離便表現在食物的內容以及小武的食用態度上。在段落 A9 裡，媽媽拿出了爲外婆所準備的禮物，禮物是用包裝紙包好的內衣褲和保健營養品，小武見狀趕緊也從包包裡取出飲料、罐頭和零食餅乾，並用手圈起這些食物防衛著。面對小武無理的舉動，媽媽並沒有出聲斥責，反而向外婆解釋小武習慣了這些食物。事實上，小武也的確表現出只吃這些食物的態度：當天晚上，小武就以罐頭配著白飯食用，毫不理會外婆捏給自己的泡菜，反而將泡

菜放回到外婆的碗中（A13）。飯後，小武喝飲料、吃零食（A15-16），看也不看外婆從櫃子裡拿出的糖果一眼。

片中外婆曾經兩次詢問小武想要吃什麼，分別是段落 A36、A54。段落 A36 中，小武先是不耐煩地回應外婆，認爲她不可能知道那些他想吃的東西是何模樣，後來以課本上的實物圖樣試圖使外婆明白漢堡、薯條和炸鷄，於是當外婆對著炸鷄比出鷄冠的手勢時，小武興奮的以爲兩人達成了共識。沒想到，那晚外婆竟是端出了一隻形體完好的水煮雞，小武失望的哭著打翻飯碗並以拒食作爲抗議。段落 A54 則是在搭公車回家前，外婆利用探望家裡開雜貨店的老朋友時爲小武帶回數個他指定要吃的巧克力派。這一次，小武小心翼翼地珍惜著，連和玩伴們（男孩紹義與小武暗戀的女生荷研）一同搭車回家的路上都不肯拿出來分享，最後甚至想要留下最後一個「明天吃」。

在這樣的互動過程中，食物也成了小武接受「外婆的家」這個空間的重要媒介之一。段落 A43 裡，外婆因爲在大雨中提著鷄走回家而生病了，小武只好爲她張羅些吃的，此處攝影師將攝影機架在連接廚房與客廳的窗口處，讓鏡頭固定不動的拍攝餐盤（見圖 3-6），但觀眾仍能看到小武裝飯、盛水、拿鹽巴、打翻水等動作表現，最後才將鏡頭拉高到小武準備完成後的微笑。鏡頭的使用雖然精簡，不過因爲位置選取得宜而產生了良好的畫面捕捉與演員運動的配合。在整個段落裡，小武放棄了「不吃淹死鷄」的堅持，也開始接受「外婆的家」這個空間所習於的烹煮方式，而在廚房準備食物的過程更爲其試圖去碰觸「外婆的家」這個空間的表現。



圖 3-6 爲外婆準備的餐點

（二）衣著

前述提及小武與媽媽在序場三段交通工具的轉換裡，隨著乘車空間內部設備的改變與乘客的舉止表現等外顯因素與環境累增衝突（見圖 3-1 至圖 3-3），事實上兩人的「衣著」也是其自身展現這個過程的重要靜物標示，尤其緊接在序場後

的段落 A4 裡，媽媽的窄裙、細跟高跟鞋踩在碎石子地上的畫面更將此衝突感升至最高點。

小武的衣著最初爲紅格子外套加白色背心的多層次搭配（見圖 3-1），在外婆家的生活剛開始也多穿著色彩鮮豔的衣服，如紅色 T-shirt、藍白相間條紋上衣等（見圖 3-7），與外婆或是紹義、荷研常穿的舊衣裳相較之下有很大的不同。不過隨著越來越融入外婆家的生活，慢慢出現在小武身上的多是單色調系衣服，有些甚至還看不出原先是何顏色的灰色衣服，就連序場那件紅色格子襯衫也在其跑出家門買電池後不再出現（段落 A33 以後）。



圖 3-7 原先鮮豔的衣物

小武的衣著改變其實呼應著與外婆的關係，當小武與外婆間漸臻親密時，兩人的衣著就越相似與協調，例如段落 A47 小武以推車幫忙載運南瓜時，身上穿的衣服和迎面推著車子而來的男子幾乎沒有不同；而段落 A48 小武和外婆一起到市集時所穿的衣服更是樸實、有些老舊（見圖 3-8）。



圖 3-8 小武衣物的改變

影片最後當外婆、小武與媽媽三人在站牌道別的時候（A79），媽媽仍維持套裝、皮鞋的打扮，反觀小武：穿著簡單的白襯衫搭配牛仔褲，腳上也不是原先不適合此處的皮鞋，取而代之的是外婆爲其添購的運動鞋（見圖 3-9）。依此，「衣服」不僅是個人遮蔽、裝飾自己的實物，同時還成爲空間裡與他人間非語言的交際媒介（俞建章、葉舒憲 11）。



圖 3-9 小武離去前的打扮

第二節　「林間小徑」的情感意識

段義孚（Yi-Fu Tuan）在＜地方的塑造＞一文中指出，在多種可以定義場所的方式裡其一爲「任何能引人注目的固定目標」，如注視一方全景的時候，人的視線常常只會駐留於自己所感興趣的點上，而這樣的駐留即使短暫卻足以產生地方的意象。（段義孚 173）。除了視覺上對於所觀看景物的選擇外，瑞爾夫提出了另一種界定場所的可能性，即將場所視爲各式各樣的「經驗現象」，並且去檢視這些不同場所的性質，像是地點、地景以及和個人的關聯（Relph 99）。

依此，許多在視覺觀感上並非十分特殊的地方，卻仍能對個人（或群體）造成深遠的意義。這種個體與地方產生關聯的認知乃自直覺而來，而非經過智識上的審視。

電影藝術同樣也具有這種直觀的體驗（包括這種對地點的體驗）的功能，雖然世界上絕大部分雄偉瑰麗的自然或人爲建築，好比太魯閣國家公園或中正紀念堂等景觀並不需要任何影像學的素養就能爲人所讚嘆；可是第八藝術卻能夠使不起眼的尋常景象爲之一亮，如綿亙山巒間的田野景色、大都市的近郊或是古樸的小鎮風情。電影藝術能使無法察覺或可能被忽略的地區重獲重視，其運用的力量常是與人物角色、情節鋪陳結合而更顯動人。

在《有你真好》這部電影裡，場所與經驗現象的結合既是它的主題，也是內容講述模式中不斷重複的基調。意即影片裡出現的每個場所都有必須發展小武與之關係的使命，而這個使命又因著空間屬性而有不同情感互動上的發展。基本上它以外婆的房屋爲基點，再從此處開始延伸各種不同場所間的空間關係，事實上整部電影裡的情節也依著這樣的律動性而逐一開展。茲將《有你真好》一片中主要空間場所列表如表 3-1：

表 3-1《有你真好》中主要的空間場所

場所	出現時間	空間描述	主要情節
外婆的家	33’57”	由黃土和木頭搭建而成的韓國傳統式房屋，主屋空間狹小，廚房、衛浴設備	小武最初在家裡都與外婆保持距離，但互動漸爲頻繁，出現了幫外婆穿針線、收衣服、照顧生病的外婆與教外

		皆和主屋分開。	婆寫字的家居生活。
林間小徑	9’28”	沒有鋪上柏油路面，遇雨可能泥濘不堪，對外連接到公車站牌。	小武與外婆展現情感交流的主要場所，例如受傷、買電動玩具的電池和對食物的分享等情節都在此空間中完成最後的結束，種種安排可謂這條「林間小徑」聯繫了小武與整個空間的經驗意識。
公車站牌	7’14”	老舊的公車站牌。	是村民唯一對外交通道路的起點，須在這裡才有公車可搭。
市集	7’14”	頗有地方農產品集散地的味道。	外婆用買布鞋給小武且讓他一個人吃麵（自己不吃）。小武體會到外婆生活不易，遂放棄買電池的念頭。
瘋牛路	6’58”	一段上坡的泥土路，有頭瘋牛常在此出沒、追趕路過的孩子。	小武在此結識荷研並生愛慕之意，又因爲妒忌紹義和荷研間的感情，於是三番兩次以「瘋牛來了」的謊言捉弄紹義，最後在紹義的寬宏大量下兩人和解。

※資料來源：研究者整理

與其他場所相較，雖然「林間小徑」在電影裡出現時間並不是最久的（這當然牽涉到空間學裡的「居住」現象，然而此處未有論及此議題的必要，故不討論在時間比例上的比較），然因其提供了小武與外婆兩人情感交流的隱密性空間，諸如買電動玩具的電池、對食物的分享及小武受傷等主要情節的發展與結束皆內蘊於此，使得地點本身與小武的生命經驗緊密結合，從而具有了獨特的意向性。依此，本節以「林間小徑」爲主要分析單元的空間主體，透過描述性的討論深度閱讀這個場所裡的敘事景框與情節發展，並試圖由此呈現空間意識的擴展性。

從電影的形式來看，當鏡頭帶到「林間小徑」此一場景時，畫面本身圖像學層面幾爲單調：不論單獨或一起，劇中的人物只有外婆、小武兩人會出現在這條路上（唯一的例外是段落 A47 推著大推車經過的農人，但農人的角色與劇情發展無關），而他們又都只在白天經過；另外出現有「小武與外婆一起走林間小徑」的五個段落裡（A12、A34、A48、A59、A76），僅段落 A12 與 A34 有配樂，兩段配樂的音樂性也很相似；以及在此空間內出現的對白非常少、幾近沒有，多由角色的

行動或彼此之間的距離取代言語的功能。

然而在上述這些段落裡，畫面的敘事景框卻極爲豐富，常常僅只一個鏡頭就呈顯豐富的劇情解釋。尤其導演在此條「林間小徑」上經常性地使用「省略法」（ellipsis），於是相較於其他場所，觀眾更常利用它來連接畫面的連續性，例如段落 A73 到段落 A74 間，觀眾上一個鏡頭還看著小武推著滿載玩具的小行李車，接著隨即見他抱著荷研的賤兔玩偶走在林間小徑上，其中「完成交換玩具的任務」之意義產生不言而喻。也由於「林間小徑」在敘事空間上具有如此重要的補綴功能，於是整部電影裡各個情節發展網絡皆歸結於此。

一　空間中的位置

在段落 A4 的最後鏡頭是媽媽與小武彼此拉扯的背影，由於緊接在後出現的是外婆的屋子，觀眾便清楚了公車站牌與外婆家之間距離與方位的關係。到了場景同爲公車站牌的段落 A11，媽媽搭上公車後，外婆走近小武想要牽他回家，卻受到小武的斥喝與語言的嘲弄，於是只好自己先走。與先前不同，段落 A12 出現了外婆在林間小徑的入口處停下、而小武還在站牌附近鬧脾氣的畫面，接著祖孫倆又繼續走在林間小徑上，由此可知這是條連接站牌和外婆家之間的小路。值得注意的是之前並未出現媽媽與小武行經此路的畫面（邏輯上他們必定會經過），比較兩個段落（A4 與 A12）的內容凸顯了林間小徑將成爲鋪陳小武與外婆間關係的重要場所之一。

圖 3-10 是祖孫兩人第一次走在林間小徑上的畫面（A12），可以看見小武與外婆各據一方，前頭的外婆頻頻回頭看望小武，而小武卻假裝不理會外婆、還故意與之保持距離。尤其畫面中的大樹橫亙在兩人之間，彷彿昭示此時壁壘分明的關係。



圖 3-10 小武故意不理外婆

後來小武因爲電動玩具的電池能量耗盡，便偷了外婆的銀簪子到隔壁村裡想要以此換取電池。因隔壁村的五金行並未販售這類電池只得放棄的小武，在返程時又爲找不到回家方向而啜泣了起來，此時一位騎著腳踏車經過的老農人搭載其回家（A33）。接下來的段落 A34 並非出現小武回到家的場景，而是來到了「林間小徑」上。在圖 3-11 中，第二次一起走在林間小徑上的兩人（A34），和圖 3-10 相較產生些許有趣的變化：同樣都在鬧彆扭，小武的位置卻從故意落後轉爲走在外婆前面，態度上也不若先前的輕蔑、不在乎，同時還小心翼翼的保持兩人間的距離。圖 3-11 的畫面還出現最重要的意義：先前橫亙在中間的大樹在此處並未出現。並且從段落 A34 以後，當兩人同走在林間小徑上時皆爲小武走在前頭（見 A48、A59）。於是人物之間情感親疏的表現不是別的，正是其在空間裡彼此的的位置與距離之變化。



圖 3-11 林間小徑上，小武回頭看外婆是否有跟上

二　累積情感之處

個人對地方的經驗常是直接、完全又或是無意識的，因此對林間小徑而言，要分析其所被經驗到的內容則須經由物理環境、活動與意義三方面來探討：物理環境即客觀觀察中的自然物與建築環境元素等內容，活動指的是由環境背景所圍繞的行爲、慶典、儀式等總體生活內容意義，意義則謂人的意向與經驗的特殊內在特質。從這三者當中去解釋經驗時，不但能辨識成爲不同的點，而且可以進一步由它們自身內再區分，於是單一要素在建構場所的特殊之處時，可能都具有相當的重要性（轉引自顏忠賢 53）。

從序場（A1-5）可知小武與媽媽的日常互動中常常帶有肢體語言，可是和外婆之間就很少出現，直到段落 A76 中，坐著行李推車溜下山路而摔倒跌傷、又受到瘋牛的攻擊的小武，在飽受驚嚇、拖著傷痕累累的身軀回家之前，仍然先行經林間小徑，於是出現與段落 A12（見圖 3-10）、A34（見圖 3-11）同樣讓小武與外婆各據林間小徑一方的畫面，但是導演不再讓小武佇立於原地不動，反而運

用了臉部特寫，交叉出現小武啜泣的臉龐與外婆擔心的神情，呈現兩人都迫不及待走向彼此的動態過程。在與外婆會合的那一刻，小武的眼淚決堤而出、開始嚎啕大哭，外婆則又是心疼的查看小武膝上的傷、又是不捨的抹去小武臉上的淚水，這是兩人之間首次出現大量的肢體接觸，也讓兩人間的親密不言而喻（見圖 3-16）。



圖 3-16 外婆心疼的摸著小武的頭

從初始小武故意和外婆保持距離、偷簪子離家與回家、外婆在雨中提著雞、載運南瓜、在站牌接外婆回家到最後受傷需要外婆的安慰，所有祖孫倆情感互動的過程皆發展於這條林間小徑上，而在這層次分明的脈絡發展上，更由於整部電影中僅有小武與外婆出現在其中之故，使得「林間小徑」此一空間成爲意向的中心；於是兩人總是在回到「家」之前，先一步在林間小徑裡交織綿密的情感互動。

在電影、小說、相片等作品裡，也常見此從物理環境、活動與意義等方面去捕捉場所本質裡的動人特徵，例如改編自 Harper Lee 同名原著的《梅崗城故事》（To Kill a Mockingbird,1962）電影序場中，女主角絲考特（Scott）利用畫外旁白倒述對其而言，美國南部家鄉小鎮的精神都表現於空氣中溼熱難耐的氣味之中：

> 梅崗城是一個古老散漫的城市，即使是在 1932 年我初次認識它時。但是，那時候比現在熱上許多，男士們漿燙過的衣領，到了早上 9 點就不硬了。女士們早上九 9 點前洗個澡，而後在下午 3 點時小憩片刻，傍晚時分則個個都成了裹上一層糖粉的軟餅（比喻婦女們黏濕的身上所灑的爽身粉）。

這段描述顯示了對於空間的注意力確實能從場所的物理表象性質轉移至經驗與情感的關聯。

值得注意的是上述那種意向性的轉移並非必然，而是必須靠著情感或經驗的內化（Relph 161）。又這種內化最重要的功能便是要求對場所的涵義開放，去感受、熟悉並且尊敬它的象徵——就好像一個人不必有某種宗教信仰，卻仍能體驗聖地的神聖性。此處茲列《有你真好》中，空間意識內化完成於「林間小徑」的三項

情節發展（城鄉飲食習慣差距、電動玩具的電池與瘋牛出沒的小路等）列於表 3-2，藉此探討場所具有累積經驗與情感的性質：

表 3-2 空間意識內化完成於「林間小徑」的三個主題

情節主題	發展起源	轉化關鍵	最終發展	空間意義
城鄉飲食習慣差距	媽媽爲小武準備平常吃慣、多是罐頭類的食品，小武未與外婆分享從首爾帶來的食物。 小武拒絕外婆提供的自製泡菜和零食。	外婆詢問想吃些什麼，小武便指著書上的炸雞圖案給外婆看。等待許久，當小武看到外婆煮的那隻「淹死的雞」時失望地嚎啕大哭……	小武非常寶貝外婆從市集買來的巧克力派，捨不得吃掉最後一個。後來在林間小路上，小武把最後一個巧克力派偷偷塞進外婆的布包裡。	「林間小徑」成爲小武對外婆在情感上認同的傳遞媒介。可以說是因爲有這條道路，小武才能擁有改變自我、傳達感情的空間。
電動玩具的電池	沒有電視可看的小武，面對小村子裡沒有賣可替換的電池，心裡非常失落。	陪外婆去市集賣南瓜的小武，真正見識到「生存」的不易。這樣的體認讓小武經過市集裡的電池專賣店時，放棄買電池的慾望。	外婆將給小武買電池的錢，用包裝紙和電動玩具包在一起。原本毫不知情的小武在一場意外後，驚訝於外婆竟然爲他準備了這些錢。	「林間小徑」提供祖孫兩人彼此在乎與付出的空間，即使是讓小武搭便車的老爺爺也無法出現於此徑中，無疑地爲親情的交流提供隱密性。
瘋牛出沒的小路	紹義常常被瘋牛追趕的一條小路，也是小武和荷研結識的地方。	小武因爲忌妒紹義和荷研的感情，三番兩次對紹義玩弄「瘋牛來了」的把戲……	因爲意外而受傷的小武走在這一條路上，沒想到卻碰上了瘋牛的攻擊，幸好邵義不記前嫌救了他。	接連遭逢意外、身心俱疲的小武在「林間小徑」上看見外婆，隱忍多時的淚水終於決堤。

※資料來源：研究者整理

與其說是上述三個情節主題因爲其中的情感與意識上終結於「林間小徑」，所以產生屬於那個地點的豐富意義，並且得到與此地的同一性；不如謂這些意義不僅只來自場所擁有者的經驗與象徵，更是來自於個人獨特的經驗，依此則經由感情與同情的內化而經驗到的空間統一性，比起來自於行爲內化的同一性來得更深刻、豐富。於是電影的英文片名裡的「The Way」產生了兩層意義不同的解釋，其一是序場裡母子倆搭乘公車行駛而上的公路（見圖 3-17），另一則爲「林間小徑」，而兩者最終的目的地同爲「家」。



圖 3-17 序場裡出現的蜿蜒公路

NTTU Library

第三節　地點的生命觀

《有你真好》在影片開始與結束時各出現一次約五秒鐘的銀幕全黑畫面：第一次出現在媽媽帶著小武從火車轉乘公車之間（00’57”-01’01”），第二次則爲媽媽、小武搭上公車離開外婆家後（82’04”-82’10”）。而這兩次出現的目的都在揭示都市（首爾）和農村（外婆）的分界：前者表現於乘車空間的轉變，後者則象徵生活空間的殊異。但不能因此僅視螢幕全黑畫面爲一區隔的記號，重要的是它稀釋了由鏡頭呈現都市和農村間真實差距的必要性，從而讓影片文本包含了陳述活動上的層次，讓單純的空間提供敘事迴圈的豐富性。

依此，都市是何面貌便不重要，且從表 4-1 可知影片中重要的場所包括外婆住的老屋（韓國鄉村常見的傳統式房子）、林間小徑、公車站牌（對外交通的候車處）、市集和瘋牛路等皆爲農村場景。在這些空間母題中，外婆家到公車站牌之間的「林間小徑」，以其自身的方式呈現祖孫之間親情的建立過程，甚至調和了都市與農村間迥異的生活習慣、價值觀；此外，它的存在也讓老屋、公車站牌、市集與另一條存在著被瘋牛攻擊的危險山坡路得以連結，從而揭示了一個總體的村落地點。本節即從方向感的建立、朋友情誼的形成以及小武與外婆間的書寫承諾等面向梳理此一連結過程，並試圖從中析論地點的生命觀。

一　方向感的建立

在序場中小武和媽媽抵達公車站牌時，出現了一個有趣的畫面：媽媽先看望四周，然後確定了林間小徑的方向，於是才往之前進。也就是說，媽媽在回自己家的路上，並未能立即判斷出家的方向。又在段落 A17、住在外婆家的第一個夜晚時，小武急著想要上大號卻因不曉得廁所位於何處，以致只能慌張的站在前廊上。兩者皆因小武與媽媽沒有「定居」（dwelling）於此的關係所致，「定居」除個人置身於空間中這一層義意外，同時也有暴露於所屬環境特性的意味。於是個人要想從空間中獲得一個存在的立足點，則必須擁有辨別方向的能力，意即能知道自己身置何處；此外還得在環境中認同自己，可以清楚個人和場所呈現怎樣的關係（Norberg-Schulz 135）。方向感和認同感建立了個人與空間結構的關係系統，若

乏此系統則將因難於去塑造場所的意象而使人感覺「失落」，而失落感的恐懼來自個人想要在環境中確定方向的需求。

上述方向感與認同感實爲一整體空間關係的概念，而此一概念除了包含自然與人爲環境等具體的環境特質外，尚存有場所裡文化條件的結構，個人便是從中經驗到知覺模式（perceptual schemata），其身分亦經此發展而加以認定。事實上這些模式決定了一個容易理解的世界，並經由語言的習慣用法加以確定（Norberg-Schulz 137）：段落 A18 中，當紹義第一次見到小武時，便問外婆：「他就是妳從首爾來的外孫嗎？」「首爾」此一地名代表著紹義對小武這個人的初步認知。不過，方向感與認同感兩者間又存在著某種獨立性，好比個人即使清楚自己所在的方向卻無法對地方產生認同感（Norberg-Schulz 136），小武在電影裡的探路過程（A19、A33）即爲此情形。

在外婆家住下後，小武對於新環境的認識即從「探路」開始，因爲待在家裡覺得有些無聊的他最初是在住家附近走走，只是所見皆爲破舊的屋舍和狹小的碎石子路，小武索性在外婆家的屋前溜起了直排輪；沒想到屋前的空地又太過於崎嶇不平，最後只好在屋子裡溜直排輪（A19）。雖然這次探路的結果令人不甚滿意，不過在段落 A31 裡，當小武偷走外婆銀簪子準備離家去換電動玩具的電池時，我們看到小武走的正是之前段落 A19 探路時所走的路線。

尋找方向的過程還不僅只於此，段落 A33 中小武到隔壁村落想要以銀簪子換取電動玩具的電池失敗後，在回程的路上即藉著不斷地試探每條路在意識上記憶存在與否的方法，試圖釐清正確的回家方向。較先前段落 A19 的內容，這段探路過程突顯的是小武意欲辨別方向的渴望。在段落 A33 裡共出現兩次小武突然掉頭轉換行進方向的鏡頭，其中一段藉由方向鏡反射出人物的鏡頭（出現於 26’46’’-26’51’’）尤其重要，圖 3-18 裡重複的「框」（上下左右四條銀幕邊界軸與

方向鏡圓形的框）強烈表現出小武受困的意象，而其在方向鏡裡突兀地轉向動作更說明了小武是以直觀的體驗來塑造場所中的方向概念。兩次的探路過程（A19、A33）都讓小武更深入地建立自己與既有環境之間有意義的關係，意即個人去「顯現」空間體驗的歷程。



圖 3-18 方向鏡裡，小武尋找回家方向的的身影

在外婆家定居下來後，小武的空間體驗除了市集、瘋牛路等非家居場所外，還表現於「在家」上：段落 A61 中一段又是深夜小武急著上大號的情節，不同於段落 A17 裡的不知所措，這一次只見其頻頻回頭揮手要外婆趕緊跟上，且又不得不加快腳步衝向屋外的廁所（見圖 3-19）；之後小武邊上廁所邊叮嚀等在外頭的外婆不要睡著了。走在前頭，表示小武已經知道廁所的位置，與要求外婆陪伴時的撒嬌皆意味著他已經認同了所屬的空間。



圖 3-19 急著上廁所的小武招手要外婆趕緊跟上

二　城鄉差異的表現

從序場（A1-5）交通工具中的搭乘情景開始，都市與鄉村迥異的生活習慣、價值觀即爲《有你真好》奠定了基本的架構：進步與落後，後者藉著「人口結構」呈現鄉村生活的層面：段落 A49 中，在公車站牌處等候的居民皆爲兒童、女人和老年人等，即便是小武的媽媽亦因具有謀生能力而不得不離鄉背井。而如同段落 A18 中紹義表達有關「首爾來的外孫」之語義，電影裡從未出現首爾等都市相關的場景，它成了一種認知的概念，並且最主要與小武身邊的物件進行緊密的連結：罐頭食品、罐裝飲料、皮鞋、行李推車、電動玩具、直排輪與區必士機器人玩具等等。

其中又以區必士機器人等玩具最能表現物品在環境中衝突與融合過程，段落 A18 當小武、邵義兩人初次見面之際，紹義對小武手上正把玩著的區必士機器人感到好奇、出聲相借卻遭到拒絕（見圖 3-20）。此處區必士機器人因具有「進步、

優越」的象徵，致使小武無法與紹義分享。及至結識愛戀的對象荷研後，小武竟將自己所有從首爾帶來的玩具（包括區必士機器人）整理給她，只爲與之有更進一步的互動。至此玩具除了賦予都市小孩對自己的優越感外，又增加傳遞愛慕之意的功用。



圖 3-20 區必士機器人

而與「從首爾來的小武」此一角色連結的多種物件，亦預示了其來源地（都市）與出現地（鄉村）的差別。前述段落 A19 裡，小武在外婆家附近探路的結果是找不到可以玩耍的地方，這或許能理解爲其實小武並不清楚在這個場所裡自己可以玩些什麼，他所習慣的戶外活動是溜直排輪，而泥礫的土地顯然並不適合於這項運動。另於段落 A74 中，小武也曾突發奇想地坐著行李推車欲溜行一段下坡路，結果依然因爲地形而失敗、反因此受傷。不能在戶外盡情遊玩，讓小武除了在家玩玩具外，就只能期待和荷研玩扮家家酒的遊戲。

至於小武與荷研玩扮家家酒的地方是在一條小徑上，從這裡可以看見瘋牛路，此路因爲經常有會從後方攻擊的瘋牛出沒、需要倚靠在其他位於較高處山坡者的大聲呼喊才能躲過攻擊，這些孩子可以說是以稚童之軀來直接面對這樣的危險（唯一的女性角色荷研則從未被攻擊）——而他們竟總在這兒碰頭。若說「林間小徑」是爲小武與外婆兩人情感交流的空間，這條瘋牛出沒、蘊含危險的小路，則無疑地揉雜了小武、荷研和紹義三人彼此間衝突、渴慕或是競爭的互動關係。有趣的是兩組異質世代的人物（除了主角小武之外）從不會混淆彼此所應屬的空間，好比外婆從來就不曾經過瘋牛路上，而小武和荷研也從未考慮在林間小徑上玩家家酒。這兩個分屬不同世代的場所特質皆在兒童的意欲、期盼和觀察的視域中呈現，而且比客觀的知識更爲清晰，成爲電影中重要的意識對象。

第四節　小結

一個場所的本質並非來自其位置，亦非來自其所能提供服務的功能，它可以不須被普遍認識，甚至被界定爲對個人而言有特殊的實際意義時，更能超過地方所直接呈現的而更被我們所牢記。根本上，個人會意識到與之有過特殊動人體驗的場所，並且與之產生深刻的聯繫（Relph　119）：在公共場所（外婆家、市集、瘋牛出沒的小路）和私人化的空間（林間小徑）兩種經驗裡，小武皆發展出親密的情感，此爲在各自特殊的場所中認知和被認知的一部份；例如對其而言，外婆無疑地就是心中那段「林間小徑」，從而我們心中充滿法國哲學家馬色爾（Gabriel Marcel）所謂「個人與他的地方並沒有分別，他就是那個地方。」之體驗（轉引自 Relph　119）。

至此，個人所愛慕的場所（place）至此完全成爲關懷的場域（space），因爲其中安置了曾經擁有的許多經驗。從觀看、分析發展到關切一個場域時，個人與空間結合的必然結果就是涵括過去的經驗與對未來的期待、關心，並理所當然地出現一個完整的承諾：小武在最後幾乎是急切地教外婆認字，希望如此能當外婆生病時可以馬上趕回來探視她。這樣充滿樂觀、純真的約定還透過電影最後段落 A80 中的交叉鏡頭呈現：在外婆送走小武及媽媽坐上公車後，其走在林間小徑的身影穿插著機器人卡片背後的圖畫，如此便讓林間小徑延續起連接起兩個世代生命的記憶，畢竟路總是會因著人們的需要而不斷延伸，唯有如此，小武才能回到「家裡」。

第四章　《小鬼當家》——空間權力的建制

在《有你真好》中，電影主要藉由對影片裡的場景（農村）與環境認知式的概念（都市）兩者的建構，結合影片的敍事內容呈現其題旨：農村與都市迥異的生活習慣、價值觀等所產生的衝突及其調和的過程。在這個過程中，地景顯現了自身在本質上的特性，這種特性是一種比空間更普遍而具體的概念，一方面暗示著日常生活中的獨特氣氛，另一方面則是所見的地景或建築的具體造型，及空間界定人所可以感受的元素。一般而言，場所被強調必須具有特性，而不同的行爲需要有不同特性的場所，例如一個住所必須是「保護性的」，一個辦公室必須是「實用的」，一間「歡樂的」舞廳，一座「莊嚴的」教堂（Norberg-Schulz 129-130）。

然而場所的特性並非恆常不變，好比家屋並不總爲提供溫暖舒適及安全性的處所，尤其在社會結構轉變的衝擊之下，常產生不同特質的變化。Joe L. Kincheloe 曾述及由於 20 世紀末期離婚率升高、雙薪家庭的普遍等，導致一種新的社會現象：「小孩當家世代」（generations of “home aloners”）應運而生，這些孩童因隨身帶著大門鑰匙與被期待多數時候能照料自己的生活而得名。如此的社會需求同時催生了一種新議題電影——關於兒童被「遺棄」（abandonment）的主題[18]——在 1980 年代和 1990 年代早期大量出現。其中又以《小鬼當家》系列的出現最具代表性，尤其前兩集的賣座除了驅使片商將此類「小鬼當家耶誕專輯」（Home Alone Christmas Album）變成適合闔家觀賞之外，更重要的意義在於它揭示了有關兒童被忽視或被遺棄的主題並未讓觀眾感覺到不舒服（Kincheloe 161）。

然而像 Joe L. Kincheloe 所著’The New Childhood：*Home Alone* As a Way of Life’這類透過社會情勢來對電影內容進行探討的文化評論文章，目的在於引發觀眾留意到特定內容的細節與其所帶出的議題，而這些抽離自影片且經過選取的外在命題往往是由評論者所處的歷史時刻來決定，很大程度上忽略了電影本身的意

[18] 這些電影計有《嬰兒炸彈》（Baby Boom,1987）、《綁架嬰才》（暫譯，Baby’s Day Out,1994）及著名的《三個奶爸一個娃》系列（Three Men and a Baby ,1987； Three Men and a Little Lady ,1990）等。

義——電影是由主旨與其他許多元素（包含聲音與形式、演員的演出與攝影機運動的韻律等）組合而成的複雜過程，唯有透過「觀看電影」才能獲得電影本身複雜的意義（Thomas 9）。

於是重新檢視《小鬼當家》（若未特別註明集數，則專指 1990 年所發行的第一集）文本後，便可知雖然八歲的凱文被獨自遺留在家中的角色設定不排除有其社會意義，但更重要的毋寧是整個「家」的空間意義：空間裡的權力機制不僅反映出親子間的疏離關係，也讓孩子因此而生「希望再也見不到任何一位家人」的可怕欲念。而此一欲念經由電影巧妙地利用聖誕節的宗教性推動成真，凱文於是必須獨自「在家」面對照顧自己、抵禦兩名歹徒的重重考驗。

本章即以《小鬼當家》爲本文，探討家屋如何成爲「神化」凱文被家人遺棄、獨自擊退敵人等過關儀式（rite-of -passage）的場所，並分析凱文在此一獨特空間中展演男性氣概的意義。第一節載述從序場鏡頭開始所呈現凱文與空間的相互拒斥關係，並從中引申出「凱文沒有自己的房間」此一論點的意義。第二節則以「門」作爲凱文跨入神化空間的媒介象徵，以其不斷進出空間裡的各種門後的表現探討凱文與空間關係上的改變。第三節從凱文試圖利用空間改造擊退兩名歹徒的過程裡，建立出自己「一家之主」的形象。並將凱文此一新形象與父親、長兄巴茲等男性角色形象進行並置上的論述，從中構析兒童形塑性別概念的過程。第四節小結指出文本最重要的意義，表現在主人翁的冒險旅程結束於家人的「回家」。

第一節　家裡的空間所有權

《小鬼當家》以雪夜裡佈滿燈飾的街景配上輕快明亮的音樂揭開序場（B1~2），首先映入眼簾的是麥家座落於芝加哥郊區的豪華大宅，鏡頭從大片磚材所砌成、具有移民風格的別墅外觀（見圖 4-1），帶入滿是高級傢俱、價值非凡的屋內。從序場鏡頭可知整個家的空間皆採挑高、氣派的維多利亞式設計，暖色系花飾壁紙、柔和燈光所營造出的氣氛予人溫馨、舒適的感覺；尤其是主臥房裡鑲



圖 4-1 麥家大宅的外觀

於牆內的壁爐、鋪著紅色高級床單的四角柱大床等佈置（見圖 4-2），更顯示出房子主人的用心。又對大多數家庭而言，家屋的陳設向爲女性所操持的家務之一，因而此處所指的「主人」無疑是「媽媽」這個角色。



圖 4-2 高雅溫馨的主臥房

黎辛斯基（Witold Rybczynski）在其考察歐洲家居生活形式與內容演變歷史的專書《金窩、銀窩、狗窩：人類打造舒適家居的歷史》裡，探討十七世紀荷蘭家庭式住家的興起，不僅讓一種較爲安寧也開始重視隱私的家庭生活取代了過往中世紀時期的「大房子」雜居狀況，也使女性有了直接料理家務、裝飾家居空間的權力，於是這種女權化現象成爲室內裝飾革命過程中最重要的事件之一（Rybczynski 89-103）。直到最近，家居佈置幾乎仍完全是女性的天下。《小鬼當家》從序場所呈現麥家空間佈置的溫馨風格便可窺知女主人對於這個家的重要性，而段落 B2 父親詢問她是否買了到法國使用電動刮鬍刀所需要的變電器更突顯此一事實。

身爲維持家庭溫馨生活的要角，母親自是不能容許破壞角色的出現。於是在段落 B2 中，媽媽要丈夫將沒有收拾玩具、弄壞新魚勾又打擾她打包行李的凱文帶離主臥房。此次的驅離行動可視爲整個家庭空間拒斥凱文的開始，從而揭示凱文位於此空間權力機制的弱勢乃至沒有自己房間的處境。

一　空間權力機制的表現

身爲家中的幼子，凱文在電影初始積極扮演尋求親人慰藉（comfort）的角色，例如向父母抱怨叔叔不准他和其他大孩子一起看黑色電影，請兄姐幫忙整理到巴黎渡假的行李，以及要求大哥巴茲讓他共睡一晚（因爲不想和會尿床的堂弟富樂同床）等等。在這些行動中，凱文與家人對話的鏡頭觀點呈顯了雙方之間的不平等關係：所有拍攝凱文的鏡頭都採俯角拍攝（見圖 4-3），其他人物的仰角鏡頭則帶有強烈的壓迫感（見圖 4-4）：





圖 4-3 凱文受驚嚇的表情 圖 4-4 鏡頭展現的壓迫感

而圖 4-3、圖 4-4 所呈現正反拍鏡頭（shot/reverse shot）作用，除了造成凱文形象更顯稚弱，同時也預示了其尋求慰藉受挫的必然結果。

在接下來段落 B6 廚房暴動的場景裡，鏡頭語言更將上述觀點提升爲表現凱文與整個「家」場所的拒斥關係：當眾人開始享用比薩後，最後進廚房的凱文爲了自己最愛的起士口味披薩與巴茲發生肢體上的衝突，兩人在拉扯之中撞倒了餐桌上的食物、飲料，引起一陣混亂。當媽媽生氣地拉開兄弟倆並責罵凱文時，環狀的攝影機運動立即將每個人臉上針對著凱文的不滿與氣憤神情一一入鏡，此處代表著凱文「被觀看」的仰角鏡頭所強化的不再是眾人與凱文那種上對下的權力關係，而是空間裡的負面氛圍（見圖 4-5）。



圖 4-5 眾人怒視著凱文

同樣表現家人間的衝突，在《早安》（1959）中一段父子爭吵的情節，小津安二郎亦選擇以鏡頭位置引導出兒童與敘事世界之間的關係：爭執開始的時候，父子兩人同樣採站姿對話，可是被以仰角鏡頭拍攝的父親身形相較之下顯得異常高大；其後把兒子（阿實）抓至胸前的動作更將衝突升至高點，然而此時阿實卻鼓起勇氣指出「大人每天的生活日常用語，不也是都在說多餘的話」來對抗父親認爲孩子太多言的指責。隨著劇情出現了轉折，父親與兒子的鏡頭亦轉爲彼此平視，鏡頭語言的轉換不僅表達了阿實心裡的反抗，也顯示了其衍生出後來賭氣不再說話的勇氣。相對地在《小鬼當家》中，從序場開始到段落 B6 爲止，鏡頭從未曾以仰角拍攝凱文，意味著他未能像《早安》裡的阿實般敢以實際行動對抗整個家庭。

至於凱文首次的仰角鏡頭則出現於段落 B7，在廚房引起混亂後，媽媽處罰他不准吃晚餐並帶往二樓，圖 4-6 爲凱文站在通往閣樓的階梯上向媽媽抗議家人對他的態度，這時的鏡頭呈現的是媽媽必須抬頭與凱文對話，於是位置上的轉變代表了凱文對於整個空間權力機制的抵抗。然而「閣樓」並不是一個家居生活的空間，它不是家人會駐留（廚房才是）或屬於任何人的地盤，相反的，「閣樓」爲一帶有拘禁、責罰意味的空間。



圖 4-6 凱文站在樓梯上

對凱文而言，整個家居空間即使再舒適與溫暖的（即使是閣樓也佈置得宜），都因爲彼此關係的失衡而無法被感覺，物質環境（主臥室、兄姐的房間與廚房）充斥的僅爲疏離與衝突的負面情緒。於是 comfortable（舒適）這個源自拉丁語字根 confortare，帶有強化或安慰、支撐之意且於十八世紀首見用來表示家居生活的快意一詞（Rybczynski 41、45），對凱文而言是在這座屋子裡無法感受到的。

二　自己的房間

一座房子之所以具有「家屋」的特性，除了其爲使日常生活正常運作的功能環境外，更重要的是在其中容納著記憶的物件：圖畫、傢俱、海報、裝飾品等，它們或代表了生命中重要的階段、一次難忘的經驗甚至指涉出自我的價值觀（Marcus 105），於是人與物之間的依附關係不言而明。而這種依附關係有時也能超越個人的意義，展現踏實的社會文化價值，好比家中長輩晨昏定時或在重要日子向堂上祖宗上香、祭祀即爲一例。

但最能表現此種依附關係的例子應爲屬於個人私密場域的房間裡，物件與擁有者之間連結的親密意識。馬可斯（Clare Cooper Marcus）於《家屋，自我的一面鏡子》書中指出屬於自己的房間之所以重要，乃因它讓人透過帶入此空間的事物、裝飾牆壁的方式抑或展示於其中的物件，藉以表達出自己的身分認同（220）。在電影《我愛貝克漢》（Bend It Like Beckham ,2002）中，熱愛足球的女主角潔西在房間裡貼滿了英國足壇巨星貝克漢的海報，而這些海報在這個非常重視傳統的印

裔家庭裡，惟有在她的房間裡才有容身之處；也只有在自己的小天地裡，她才能拋開種族、性別上的壓力，擁抱關於足球的夢想。

另一位隊友白種女孩茱莉雖也有位認爲「踢足球實在很不淑女」的母親，然而其父親的支持卻使她仍能全心地熱愛足球；於是可以看到她的房間裡雖然也貼有足球員的海報，可是在張貼位置（僅貼於牆上）、數量（只有一張）上的意義就不及對女主角來得重要。圖 4-7 中女主角躺在床上，仰望著貼於天花板上的貝克漢海報，彷彿預示了其將爲了足球、愛情（其戀愛對象爲如同貝克漢的白種男性足球教練）與家族產生衝突的劇情。



圖 4-7 猶如神祇地位的貝克漢海報

然而上述有關「自己的房間」之種種描述卻正爲凱文所缺乏的，因爲在整部電影不見其有自己的房間。他總是穿梭在主臥房、巴茲的房間以及廚房等處，尤其在家人消失後凱文更是每晚都睡在主臥房中。如果維吉尼亞・吳爾芙謂女性的自我意識覺醒、才能的發展須有「自己的房間」，那麼凱文之所以與「家」這個空間格格不入，或許正是因此匱乏所致。即使如此，凱文似乎仍是唯一對家場所有「感覺」的人，因爲僅有凱文發現站在玄關處的警察（由歹徒哈利所假扮）不對勁（B6），從另一方面來看也只有凱文會對家中某一特別之處（陰暗的地下室）感到恐懼的情緒。

第二節　跨過「門」的旅程

巴謝拉（Gaston Bachelard）曾於＜內與外的辯證＞一文中引述夏爾（René Char）創作的一首詩：

在德國曾經住著一對雙胞胎，

一個用他的右手臂去碰觸門，

而打開了門；

另外一個則用他的左手臂去碰觸門，

而關上門（77）。

巴謝拉指出這首詩雖然源自一個古老的傳說，然而將它視爲自己的故事時，這傳說就擁有了新穎的意旨：在一扇門內有兩個存在者，且一扇門喚醒了我們一個兩層面的夢，並讓人們知道它是一雙重象徵的門（Bachelard 77）。

《小鬼當家》中通往閣樓的門即顯現了上述複雜的意義：它代表了母親禁足凱文的界限，同時又爲移轉整個空間權力機制的仲介物。於是門外那個凱文無法融入的「家空間」，經由凱文的「過門」儀式轉換成與家人分離、獨自在家照顧自己及抵禦兩名歹徒的旅程之境。而這段旅程猶如雪登・凱許登（Sheldon Cashdan）於《巫婆一定得死》書中謂之構成童話故事典型情節的四個階段：跨越（crossing）、遭遇（encounter）、征服（conquest）與歡慶（celebration）（57），只是凱文在每一個發現自我的階段都須經過家中各道不同的「門」來開啓以及完成。

一　「門」的神聖性

前述提及構成場所的特性有一重要元素爲地景或建築的具體造型，後者經常濃縮爲表現場所氛圍的造型主題中，例如只爲特殊建築而精琢出的窗、門及屋頂等（Norberg-Schulz 130）。這些裝飾性主題所延續而成的「傳統的元素」往往也

區隔出自身的獨特性，教堂即爲一例。《小鬼當家》段落 B25 中，哈利．馬福在教堂附近跟丟了凱文，遍尋不找後只剩凱文已經進入教堂的可能性，但兩人卻將車子停於教堂門前並相繼表示絕不走進教堂。如此意味著「門」因著場所的的特性而對出入者產生排他性，以致壞人無法通過教堂的大門進入內部空間（見圖 4-8）。有了「壞人不會出現在教堂裡」的認知，於是之後凱文在聖誕夜裡走進教堂赫然發現馬老頭時（B40），觀眾立即排除了先前對於馬老頭是壞人的角色設定，也瞭解到段落 B4 裡巴茲講述關於馬老頭「在 1958 年殺死全家和鄰居，並因此得到『圓鍬殺手』封號」之事，只是一則誇大不實的惡作劇。



圖 4-8 夜晚散發出神聖光芒的教堂大門

然而窗、門或屋頂等即使不爲表現獨特的主題，依然有其自身的本質：即讓場所和包圍著場所外部的空間結合於邊界之處，如同范士立（Robert Venturi）界定建築爲「介於內部和外部之間的牆」之意（89），如此則「門」在此邊界上提供「進出」的獨特功能便有了重要性。只是與教堂大門相較，麥家大門似乎顯得脆弱許多，尤其大門前裝飾性的雕像多次被來客撞倒在地（段落 B5、B28 的披薩外送車及段落 B10 的機場接駁車等），彷彿諷刺著華麗大門在防禦上的力不從心（見圖 4-9）。



圖 4-9 披薩外送車撞倒了門前的雕像

二　凱文的「過門」

在分析引起孩童恐懼的事物類型以及幫助其處理、克服恐懼感受的《床底下有怪物》一書裡，作者所列出七、八歲兒童恐懼名單中有一項爲「獨處」（Garber & Spizman 89）[19]。然而對於凱文而言，「獨處」卻是他所渴望抑或無法抵抗的命運：段落 B2 凱文遭到兄姐拒絕幫忙收拾行李後，在二樓（閣樓門前的空地）生氣的跳著說長大以後要一個人住。接著在廚房暴動後，媽媽要凱文一個人上閣樓接受處

[19]其他還有超自然的東西、黑暗、環境裡發生的東西與身體傷害等。

罰（B7），圖 4-10、圖 4-11 便是凱文被驅離的過程：



圖 4-10 開啓的門通向未知的命運



圖 4-11 閣樓的門分隔了凱文與家人

圖 4-10 中除了身高上懸殊的差距外，兩人在這個入口處彼此所占的空間大小亦呈現不平衡的狀態：凱文位於畫面左方的空間被頭頂上的壁燈、牆上的大幅掛畫及矮櫃等分據，加上門框、蠟燭與身後的畫框等筆直線條所造成的切割效果，都對凱文造成壓迫感，不若母親站立的空間來得寬廣。而門後的樓梯不僅沒有使鏡頭的景深加長，反而更使畫面更顯狹小，反應了兩人封閉、不願意接受對方的心理狀況。

圖 4-11 則是凱文進到門後、站在樓梯上與母親抗議的畫面。從圖中兩人的位置可知這道「門」已然劃分了彼此的空間，母親這邊有家人、晚餐與度假前的歡樂氣氛，另一邊則只有孤獨、飢餓和遭受忽視的憤怒。再將此圖與圖 4-10 進行對照，凱文從原本被壓縮的空間踏入「升高」的位置，面對門外母親「或許你可以要求聖誕老人換一個新家」的氣話，門裡的他不再渴望門另一邊的所有：「希望我永遠不會再見到你們」。當凱文再次步出閣樓門時，一切願望成真（見圖 4-12）。



圖 4-12 凱文打開閣樓的門

圖 4-12 中凱文開啓閣樓的門、走出被禁制空間的動作，象徵著其完成一項坎伯（Joseph Cambell）稱之的「跨越門檻」（threshold crossing）儀式，門後新的世界於焉展開。如同伊里亞德（Mircea Eliade）將門檻所代表的意義闡釋爲其注意到的不僅爲內與外的界限，同時也有從一個地方到另一個地方的可能性（Eliade 18、25）。值得注意的是這個「新的世界」並不意謂著場所有任何實質上的改變，其性

質較近似於人類學家維多·透納（Victor Turner）所謂的儀式性空間（轉引自 Bly 254）[20]，亦即空間的轉變只對經由過門儀式踏入其中的對象（凱文）產生意義；同時此一儀式性空間必然存有等待凱文的考驗：他必須做點什麼才可以重新回到原本的世界——有家人的所在。

三　「門」後的生活

在凱文歷經「跨越」階段後，進入了一個充斥著宗教節慶意象的空間，例如圖 4-13 中的警察局，它和一般警匪片裡會出現的警局不同之處即在於其裝飾著表現耶誕氣氛的擺設，像是女警前方寫著聖誕快樂（Merry Christmas）的彩條以及其後方仿櫥寄生裝飾物。如此歡樂的氛圍削弱了凱文獨處家中的危險程度，同時卻又增強電影裡以交叉鏡頭呈現的另一個空間——母親返家過程裡的急迫與擔憂。



圖 4-13　具有節慶氣氛的警察局

如同凱文在電影裡對著鏡頭說：「我把家人變不見了」時（B11）的興奮不已，這個八歲的孩子視「獨處」等同於過去那些使自己陷於空間權力使用機制弱勢的主要因素不再存有，也意味著自己不會再發生被趕出他人房間、因爲進房間前沒敲門被罵甚至吃不到喜歡口味的披薩等情形。在這原本對凱文而言爲禁制與負面情緒的大宅裡，凱文終於能夠邊欣賞黑色電影錄影帶邊享用霜淇淋大餐，還能直接走到巴茲房裡打開「秘密箱子」（裡頭有《花花公子》成人雜誌、巴茲女友的照片和鞭炮等）。

[20] 透納謂人類要想進入儀式性空間，得通過一處特別的門檻或「閾」（limen，心理學上意識的界限）。這樣的儀式性空間也可以叫做「閾」的空間。一個人進去之前，得先經過儀式性的準備，地點也需要特別的間隔。

除此之外，原本連行李都得請求兄姐幫忙整理的他，也負起了照顧自己與房子的責任：出外購物、克服害怕電暖器的心理障礙到地下室烘洗衣物、裝飾聖誕樹以及爲擊退兩名歹徒在家中設計機關等，在在顯示了凱文將整個空間納爲己用的成功。尤其凱文每晚睡在主臥房的舉動更顯現了其「當家作主」的空間意義（見圖 4-14），畢竟主臥房通常爲提供一家之主使用之處。



圖 4-14 凱文睡於主臥房的大床上

茲將凱文於家場所中，歷經過門儀式裡對空間權力的重新建制過程表列於後：

表 4-1 《小鬼當家》中空間權力的重新建制過程

地點	過門前的情形	重新掌控空間的表現	空間意義
廚房	吃不到喜歡的披薩口味，並因此和巴茲發生衝突、引起一陣混亂，所有的家人都對凱文顯露出責、嫌惡的態度。	1. 自己準備加了巧克力醬、奶油、棉花糖、罐裝櫻桃的冰淇淋當晚餐。 2. 利用黑色電影裡的角色對白，完成不必開門也能付披薩錢的任務。 3. 進行飯前禱告，準備享用自己買來的微波爐聖誕夜晚餐。	凱文最先在廚房感受到每個家人都不喜歡自己的負面氛圍。然而在過門後，卻幾乎都待在這裡看電視、吃零食，很是愜意。
閣樓	因爲與巴茲打架被罰禁足在閣樓上。		原爲禁制的空間，但隨著家人消失，處罰作用亦不再。且因爲擁有制空點的優勢，凱文甚至在此設置機關。
主臥房	父母親因爲凱文太過調皮，把他交給嬸嬸帶出房門。	1. 確認家人消失後，高興的在床上邊跳邊吃爆米花。 2. 過門後，每晚睡在大床上，並曾於睡前親吻全家福照。 3. 洗澡完後，使用梳粧室的鏡子等設備。	主臥房向爲一家之主所用，透過梳妝室的模仿表演（梳頭髮、唱老歌與抹鬍後水等），顯現凱文正享受著使用權力上的滋味。
地下	未出現相關劇情。	烘洗衣物時，巨大的電暖器再度「栩栩如生」，凱文勇敢的克服心中的恐懼、不再	陰暗、堆放著舊物加上一座外形猶如怪獸的電暖器，地下室成爲凱文

室		感到害怕。	懼怕的空間。但在負擔起家務（烘洗衣物）後，凱文自在地出入。
起居室	未出現相關劇情。	1. 將從院子裡鋸來的松樹，佈置成聖誕樹。 2. 爲聖誕老人在壁爐旁留盤餅乾和牛奶。	替聖誕老人備置餐點的行爲，雖然意味著其仍具有童稚的一面，但也象徵著凱文意識到身爲主人的「待客之道」。
巴茲房間	凱文因爲沒有敲門、直接進房間而被巴茲責罵。 巴茲拒絕凱文想要同睡一晚的提議。	1. 翻出秘密箱子裡的《花花公子》雜誌和巴茲女友的照片，並取走鞭炮和掛在牆壁上的玩具長槍。 2. 拿走球員卡盒中的零用錢。	凱文乃從巴茲房間裡隨處可見的男性符碼，習得男子氣概的表現。

※資料來源：研究者整理

從表 4-1 可知，原先諸如廚房、巴茲的房間等處令凱文感受到負面氛圍的家場域，在經由過門儀式後，因著凱文對空間權力的重新掌控，其中的驅離與禁制等已然消失無存。

此外，表現凱文與新空間連結意義的還有一個重要的行動，即他創造了自己的「家人」。段落 B26 中，一個等待哈利、馬福再次探門的夜晚，凱文在客廳裡利用地下室的人體模特兒、巴茲房裡的麥可．喬丹（Michael Jordan）巨型人板再加上高分貝的音樂，試圖營造出從窗外看來燈火通明、賓客滿堂的景象，成功的讓哈利、馬福以爲麥家人仍未出發至巴黎（見圖 4-15）。更重要的是這些「家人」不是爲了凱文需要陪伴的目的而出現，事實上他頗能享受獨處在家的滋味。同時這第一次的行動也預示了其後凱文要讓麥家大門產生防禦力的決心。



圖 4-15 從窗外看來彷彿宴客般的歡樂景象

在上述抵拒兩名歹徒於門外後，凱文便從雪登．凱許登謂之的「遭遇」階段進入到「征服」階段，意即在邪惡對手出現後，主角須與之展開激烈搏鬥；然而凱文並非直接向對手宣戰或是抗衡，他與哈利、馬福之間總有一道「門」。圖 4-16、4-17 兩張圖皆表現了凱文準備對抗歹徒的氣勢：



圖 4-16 凱文在門後宣示要守衛自己的家園



圖 4-17 凱文正式展開攻擊行動

圖 4-16 爲展開對付哈利、馬福的機關佈置之前，以仰角鏡頭拍攝的凱文貼於大門屬於家的這一邊。圖 4-17 則爲所有機關備妥後，凱文托著玩具獵槍站在廚房門後。兩張圖並置結果顯示凱文以重複出現的姿勢（從家空間這一邊抵住門）來加強自己保衛家園的決心。

NTTU Library

第三節 挪用父權的空間

凱文被關進閣樓的第二天早上，當他尋遍家中的每個角落皆不見家人的蹤影後，便對著鏡頭謂自己把家人變「消失」了，如同一種以「如空氣般消失」的形容方式，麥家的人此刻也真的存在於空中（機艙內的空間）。事實上這種讓主角直接對著鏡頭說話爲喜劇類型電影中常見的表現手法，電影技巧性玩弄本身與觀眾之間的共謀，目的爲使在最低程度上讓觀眾覺得影片中的世界的確是存在的，而觀眾也願意暫時這麼相信（Thomas 146）。

除此之外，《小鬼當家》裡還另有一個電影空間亦對著觀眾「說話」，即凱文的兄姐在巴黎大伯父家中時觀看電影《風雲人物》（It's a Wonderful life, 1964）的段落。電影本身提供了與正觀看它的電影一個有關主角所處空間情境上的對照：《風雲人物》裡的喬治·巴利擁有從旁協助他解決經濟困難與對抗壞人的鄰居們，凱文則是全然地孤立無援（Kincheloe 160）；弔詭的是讓凱文身陷被遺棄而獨自在家險境的正是在坐在電視機前收看電影的家人。然而便是在沒有家人奧援的情況下，一個人在家的凱文反而逐步展現了將原本屬於其他家人的空間挪爲已用的能力。

一　成人的形象

比起凱文進入儀式性空間後的獨立與勇敢，電影《小鬼當家》裡的成人角色反而帶有諷刺性的孩子氣：與兒子冷戰後不敢主動和解的馬老頭、抽著煙又在發不動車子時出聲咒罵的聖誕老人、在值班時忙著包裝一桌子禮物的女警察、一邊吃著甜甜圈一邊椄民眾報案電話的男警員抑或是在洗劫財物時仍不忘把玩屋裡玩具的哈利和馬福等皆是。這些往往比兒童更幼稚、更衝動的成人，實爲本片編劇約翰·休斯（John Hughes）筆下典型人物，在休斯其他諸如《早餐俱樂部》（The Breakfast Club,1985）、《家有貝多芬》（Beethoven,1990）系列、《101 忠狗》（101 Dalmatians,1996）等作品皆可見此類型的角色（Kincheloe 163）。

前述電影有一共同的特色：成人常以自以爲是的態度提出毫無幫助的建議，且他們的行動與意見常帶有與其年齡不相稱的孩子氣。至於孩童反而肩負起成人

角色的責任，並且表現良好。例如《家有貝多芬》中紐頓（Newton）家的三個孩子未經過父母允許、偷偷在地下室收留數隻剛出生的狗寶寶，並約定好輪流以奶瓶餵食狗寶寶。於是孩子們有時半夜邊打瞌睡邊餵奶、或是讀高中的姐姐放棄社團活動課程趕回家照顧小狗，表現出猶如親職的負責態度。

除了上述類型外，《小鬼當家》亦刻畫了其他的成人角色特質，例如電影本身讓觀眾無意識的視母親爲引發凱文「不想見到任何家人」願望的關鍵性人物，因爲當凱文站在閣樓的階梯上提及自己感受到家人對他的敵意時，她選擇以忽視的態度來處理凱文情感上的需求。而從段落 B11 凱文走出閣樓後，影片以平行剪接的方式來發展凱文一個人的生活與母親從巴黎機場返回芝加哥的兩條劇情主線，其中將整件意外視爲自己過錯的似乎只有母親一人。尤其當媽媽爲等待候補機位而與其他家人在巴黎機場道別時，畫面溶入一首歌詞提及「please coming home for Christmas」的配樂，顯然其所召喚的對象爲母親。

有趣的是在另一部電影《一路闖關過聖誕》（I'll be Home for Christmas,1998）裡，加州大學生傑克要父親送自己一九五七年份的保時捷才肯回東岸的家過聖誕節；而物質欲望過重又勢力的傑克在返家的路途上，發生了一連串引起他懊悔未能好好重視家人的事件。兩部電影不約而同述及了人因處於宗教世俗化空間而被召喚出的道德意識，並因此引發對自我的譴責。

相對於感到自己有失母職的媽媽[21]，電影中諸如父親、法蘭克叔叔的男性角色卻對凱文被遺留在家一事表現出近乎疏離的態度、甚至從不涉入自責的情緒。然而他們並非差勁的父親，尤其是凱文的爸爸不僅可以和兒子巴茲稱兄道弟（B5），也能偶爾幫忙處理家務[22]。此種不以孩子的安危爲己任、卻又擁護家庭價值的模糊性（ambiguous）父職角色，實爲標記著出現於 1980 至 1990 年代後期許多電影裡帶有戀母行爲的新父親形象（Paul 323）：他們通常極其隱晦地將家庭問題導向爲

[21] 母親分別在飛機上（B14）、於轉機的機場內以身上財物向其他旅客換取機票（B29）以及在卡車上與波卡樂團團長聊天（B57）時，表示對自己有失母職的行爲感到非常懊悔。

[22] 段落 B11 中在飛機上的雙親討論是否忘了某事時，爸爸說自己記得有切斷咖啡壺的電源、也鎖了大門，只是忘記關上車庫門這一件事。

母職過失所致，且爲忠實於家庭的保守主義立場。

新父職角色的出現意味著在這二十年間文化上的取向已然轉變——即家庭價值必須獲得最後的勝利，於是多數電影裡的成年男性被塑造成要能對孩子表現出愛與支持的態度（Kincheloe 168），即使是世界領袖「美國總統」也不例外，此點可由上個世紀末大量生產的災難電影得證：《星際毀滅者》（Mars Attacks, 1996）裡的傑克・尼克遜、《ID4 星際終結者》（Independence Day, 1996）裡的比爾・普曼與《空軍一號》（Air Force One, 1997）裡的哈里遜・福特等。

只是《小鬼當家》裡那個可以忍受身心折磨只爲趕回家看兒子、或爲抵抗歹徒入侵而在家中設下各種機關的角色皆非父親，其影響力有時甚至不及大兒子巴茲，例如右圖（圖 4-18）中父親的仰角鏡頭與前方近距離拍攝的巴茲相較，予人的壓迫感不那麼重、表情也不那麼可怕。於是這個向妻子要電動刮鬍刀的變壓器、並吩咐她拿披薩錢給外送小弟的父親，在電影裡猶如一無足輕重的角色，他甚至不須得到凱文的原諒——母親才是極力爭取的那個人。


圖 4-18 爸爸站在巴茲身後

二　家裡的男人

在「跨越門檻」前，凱文是一個過於頑皮的八歲男孩，父母認爲他愛惹麻煩、常破壞家物（B2），兄姐則皆以弱小、無能、需要媽媽爲理由指責或捉弄他（B3），就連前來家中作客的法蘭克叔叔亦視他爲麻煩人物（B6），眾人對待凱文的態度可謂爲其對空間產生負面情緒的主要原因。然而於其過門後的段落 B27 中，當坐在巴黎大伯家客廳的姐姐掛念著「那麼小又無助的凱文」時，凱文卻正聰敏的利用黑色電影裡的槍擊聲效捉弄披薩外送小弟，順利享用屬於他一個人的起士披薩（凱文最愛的口味）。除了能在家屋裡恣意所爲外，凱文亦從段落 B17 抵抗哈利、馬福意圖洗劫麥家的行動中，首次意識到了自己已然成爲「一家之主」。

電影《窈窕奶爸》(Mrs. Doubtfire, 1993)中，事業陷入低潮、無法供給家庭所需的父親，在與頗有成就的妻子離異、又失去三個孩子的監護權後被迫移居他處，

離開之前他對著唯一的兒子說：「現在你是一家之主了[23]」。由於男孩還有一位性格早熟又獨立的姐姐，於是此處的「一家之主」意謂著性別權力上的移轉，乃爲父親給予兒子角色上的傳承機制，它不會因爲排行、能力等因素而更改。與此相較，《小鬼當家》裡父親一角的男性形象模糊不明，除了本身無法成爲凱文男性氣概學習的典範外，同時也讓一家之主的父權授受機制失效，造成凱文必須經由空間權力的掌控來獲得此一新的身分。

本章第二節曾提及凱文歷經過門儀式後，於家場所中的種種空間權力建制漸臻完備，但其實這時候卻已經存在著更大的考驗——凱文必須靠自己一個人的力量來擊退哈利、馬福。想要達成此一任務，凱文必須將先前已成功重新建制的家場所進行更深入的掌控——把原本佈置溫馨的家屋改造成一個用來禦敵的戰場。茲將凱文空間改造的過程與其後兩名歹徒入侵、誤觸機關的過程列於表 4-2：

表 4-2 利用空間改造後的家場所禦敵情形

歹徒行動 / 機關內容	首次：襲擊（B15）	第二次：偵查（B26）	第三次：探察（B34）	第四次：攻擊（B42-B53）
大門				1. 門前的樓梯塗上溜滑劑。 2. 將加熱器從門內掛於金屬門鎖。
廚房			播放黑色電影的槍擊片段、燃放鞭炮。	1. 哈利、馬福被玩具長槍攻擊。 2. 門後設置開門即引燃強力點火器的機關。
玄關				1. 地上擺滿珠狀物。 2. 在二樓備有兩個以繩索綁住的油漆桶，只要歹徒走上樓梯便放下攻擊
閣樓				將繩索的兩端分別綁在閣樓與院子裡的樹屋上，危急時可作逃命之用。

[23] 此處「一家之主」的原文同 the man of the house。

地下室	凱文機警地開燈。			1. 門口的階梯塗上滑溜劑。 2. 燈座開關連接熨斗。 3. 樓梯上黏滿瀝青，並於其中一階豎置長鐵釘。
起居室		以人體模特兒、運動員人形板等加上高分貝音樂，營造出屋內宴客的氣氛。		地板上擺滿尖銳刺狀的玻璃製品。
主臥房				
巴茲房間				
結果	哈利、馬福以爲家中有人，僅到地下室門外、旋即離開。	哈利、馬福以爲麥家人尚未出門，只好離去。	馬福被嚇得落荒而逃。	兩名歹徒傷痕累累，哈利的金牙也在被油漆桶攻擊時被打落。

※資料來源：研究者整理

在表 4-2 可知，凱文於家場所進行空間改造的過程中，是以「能隨手於家中取得」的器物（例如長鐵釘、熨斗、油漆桶與點火器等）作爲禦敵機關之用，而且這些看似平常的小東西在第四次禦敵（B42-B53）時，都發揮了類似重裝武器的功用。事實上，從電影剛開始（B2）凱文與父母親的談話中，已經暗示了其擁有此種「自行改造」（bricolage）的能力：這個家中最小的孩子平時便喜歡在車庫裡動手做東西，像是用黏膠槍黏住新買的魚勾等等。尤其是在凱文「過門」後，更是經常出現他將家裡原有之物挪作他用的劇情，例如拿巴茲的玩具長槍進行射擊遊戲（B12）、利用黑色電影的槍擊聲嚇跑披薩外送小弟與馬福（B28、B34）等等。

從另一方面來看，凱文亦經由改造家空間的過程從中建構「一家之主」的形象。當他在家中各處佈下種種陷阱、試圖擊退入侵的歹徒時，顯示其已然取代了父職的角色功能。尤其表 4-2 裡有兩處顯然並未遭受歹徒破壞：其一爲象徵家裡的

男人棲身處的主臥房，另一個則是培養凱文男子氣概的巴茲房間（此點於後詳述），喻示了凱文成功的挪用家空間。

值得注意的是，「門」在此一階段裡依舊有著重要的象徵意義。從凱文禦敵的過程中，不論哈利與馬福想要從大門（B46）、廚房門（B44、B48）抑或地下室的門（B45）進攻，都會遭遇門後凱文所設陷阱的攻擊，就連兩人想要在閣樓門前捉住凱文都不可得（B53）。於是在這個「征服」階段中，可謂每一道「門」都激發了凱文完成過關儀式（rite-of -passage）的勇氣。

三　男性氣概的展演

對《有你真好》中的紹義而言，其考驗就是出沒於瘋牛路上、會攻擊人的那條黃牛；而瘋牛路因著其本身「考驗」的象徵（瘋牛）與從未有女性角色出現於此的設定，顯示了它爲電影裡形塑男性氣概的重要場域。於是每每在此成功逃過瘋牛攻擊、完成考驗的紹義即使外表只是個兒童，仍爲片中唯一具有男子氣概的角色。此處的「男性氣概」或許引起相對於實際社會角色的刻板印象和理想典型在正確性上的質疑，不過較之直接陳述兩者間的差異，更重要的是瞭解電影從何種特定的觀點、符號來切入男性氣概的表現方式（Clatterbaugh 21）。

圖 4-19 中爲《小鬼當家》中與主臥房相連的梳洗室，畫面裡大四方鏡、洗手台與置物櫃等的高度非爲兒童量身設計，洗手台上的乳液、鬍後水與凱文腰際上的厚重毛巾等亦不符合凱文的使用年齡，但是此刻卻是這個八歲的孩子在主宰此一空間——並且有「兩個」——實體與鏡像中的凱文。對著鏡子梳頭的凱文成功地將此空間納爲己用，鏡像裡的凱文則象徵著「一家之主」的形象，而顯然兩者對自己的表現皆很滿意。尤其這猶如儀式般的梳洗過程總共出現兩次（B21、B31），相較於在電影中從未進行此一過程的父親，更意味著凱文必須倚靠「鏡子」才能看到「家裡的男人」。不過此空間僅爲提供凱文展演其男性形象之用，無法幫助其完成擊退哈利、馬福的考驗。



圖 4-19 凱文在梳妝台前梳頭

段落 B12 中，當凱文知道自己「不想再見到任何家人」的願望成真後，第一步便是進入巴茲的房間、打開置於床尾的秘密箱子（見圖 4-20）。從牆上貼有賽車明星、籃球員等極度性別化運動的選手海報，以及凱文從箱子裡翻出的《花花公子》成人雜誌、數量頗豐的爆竹與巴茲女友的照片等物品來看，此房間呈現了巴茲熱愛運動、男性化的個人風格。不過真正吸引凱文目光的是巴茲房中的玩具獵槍，從圖 4-20 裡玩具獵槍掛於床頭牆上的位置顯示其對巴茲而言亦是珍貴的寶物，它的存在使巴茲成爲卻爾登・希斯頓那類具有英雄形象的人物[24]。



圖 4-20 巴茲的房間

而在近距離拍攝的圖 4-21 中，左上方的泳裝美女海報與玩具獵槍彼此緊鄰的位置，更賦予了其強烈的男性氣概風格：猶如以性感誘人的姿勢跨坐在槍托上的金髮美女，無疑強化了獵槍「擁有我才是真正的男人」的意象。而這把猶如真槍般讓持有者可進行填裝子彈和上膛等動作、亦具有射擊威力的玩具獵槍，在段落 B44 凱文抵抗兩名歹徒時發揮了很大的作用。


圖 4-21 巴茲房間牆上的槍

精神分析學家海恩茲・寇哈特（Heinz Kohut）曾於一九七〇年代提出一專有名詞「自我目標」（self-object），用以形容一個人在成長過程中產生情感依戀對象。好比嬰兒的第一個自我目標通常爲母親，因爲母親能滿足他此時的需求（轉引自 Hammerslough 83）。依此，一個人在家、需要即刻養成男性氣概的凱文，便是以巴茲的房間爲自我目標，並在空間的形塑下將原本屬於表現他人男子氣概的符碼（玩具獵槍）挪爲己用。

[24] 研究者以卻爾斯・希登頓爲比喻，乃是因在帶有紀錄片性質的電影《科倫拜校園殺人事件》（Bowling for Columbine, 2002）中，其以「美國步槍協會主席」的身分支持人民擁有合法槍枝的權力，這位曾於大螢幕上飾演賓漢（Judah Ben-Hur）一角的男星在片中大呼：「除非我死，否則你絕對拿不走我手上的槍」，表現出對於槍枝的狂熱。

值得注意的是諸如一家之主的新身分、男性氣概的指涉物（玩具獵槍）等皆爲「形象」之用。從圖 4-19 中凱文所展現屬於八歲小孩的瘦弱身體，與哈利、馬福兩人佔有型體、力氣上的優勢相較，兩方差異立見（見圖 4-22）。並且凱文的實體並未產生諸如從克拉克·肯特到超人、彼得·帕克到蜘蛛人或是布魯斯·韋恩到蝙蝠俠之類的改變[25]。



圖 4-22 凱文與兩名歹徒

於是在此部電影裡，如何使兒童與成年人在體型、力氣等方面的差距不致成爲兩方男性特質表現的決定性因素便成爲重點。圖 4-23 中，凱文托著玩具獵槍抵住廚房門後的姿勢，顯示出他已經準備好一切、只等待哈利與馬福上門的自信（B44）。同樣的姿勢在比《小鬼當家》（1990）早一年出現的電影《探戈與金錢》（Tango and Cash, 1989）也可以見到，圖 4-24 爲此部警匪電影的主角之一「探戈」（Sylvester Stallone 飾演）在偵查毒品案件、遇有可疑嫌犯時，持槍以背部抵住門想要襲擊歹徒的動作。經過畫面的並置可知原本屬於不同類型的電影，經由相似的構圖——被攝主體手中皆持有武器、朝同方向的戒備狀態，使兩者在呈現男性氣概的張力上具有相當的程度。


圖 4-23 凱文托槍抵住門後


圖 4-24「探戈」持槍抵住門後

《小鬼當家》與《探戈與金錢》在動作橋段設計上的相似之處還不僅止如此：

[25] 三者皆爲英雄式電影的主角，這類型電影的共同點爲主角都有雙重身分，一旦遇到危機時便由普通人轉爲具有特殊能力與造型的神奇人物。



圖 4-25 凱文利用繩索滑出屋外



圖 4-26「金錢」抓住電纜線逃出監獄

上頁圖 4-25 爲凱文利用架於繩索上的腳踏車頭滑出屋外、以躲避哈利與馬福追捕的畫面（B53）。相同的動作亦見於《探戈與金錢》，上頁圖 4-26 爲電影的另一名主角「金錢」（Kurt Russell 飾演）抓住電纜線，欲藉此逃離監獄、好重新追查陷害自己與「探戈」入獄的歹徒。從畫面構圖來看，圖 4-25 鏡頭選擇攝入凱文整個身體，較之圖 4-26 以近距離、大角度仰角拍攝人物賁張的手臂與大腿肌肉線條，圖 4-25 畫面重點便爲表述兒童聰慧的巧思與靈敏的肢體協調能力。依此可知，即使是同樣的動作表現，鏡頭選取的方式仍會決定不同男子氣概的定義。

經由《小鬼當家》與《探戈與金錢》兩部電影在畫面構圖上的相似性，可知凱文的男性氣概形象實乃建立於觀者於影像閱讀經驗的累積：於是觀者看到的非爲麥家最小的兒子凱文，而是奔馳於森林中對抗越共的藍波、在拳擊擂台上打落牙齦和血吞的洛基、對抗唐人街惡霸的傑克・波頓（Jack Burton）或是在未來已成爲一座監獄的曼哈頓島中救出美國總統的蛇頭（Snake Plissken）[26]。此亦說明了兒童在電影裡所表現的形象，有時可能只是成人角色的移植。

[26] 研究者此處列出者皆爲電影《探戈與金錢》兩名主角各自成名的角色，飾演「探戈」的席維斯・史特龍於一九七Ｏ年代起的洛基（Rocky）系列、一九八Ｏ年代開始的《藍波》（Rambo）系列成爲好萊塢著名英雄角色代表之一。而以《絲克伍事件》（Silkwood, 1983）嶄露頭角的寇特・羅素（飾演「金錢」）則以和導演約翰・卡本特（John Carpenter）連續合作的《紐約大逃亡》（Escape from New York, 1981）、《妖魔大戰唐人街》（Big Trouble in Little China, 1986）等片鑿出自己螢幕硬漢的戲路。

第四節　小結

黎辛斯基曾謂論及家庭生活必須涉及家庭、親密感與對家的奉獻，以及一種將家視爲所有這些情緒的具體化表徵的意識，而不是只將家視爲這些情緒的蒙發地（106）。凱文在原本應充滿家人、親密、奉獻等情感的家場所中，因爲沒有自己的房間以致缺乏自我認同的位置，從而使與家人之間的衝突擴大甚而改變場所的特性：「家」成爲隔離凱文與其他人的空間。然而透過「門」此一移轉空間權力機制的媒介，凱文穿梭於此不再爲禁制的處所，並在其中經由跨越、遭遇與征服等階段完成自我探索與成長。

依此，《小鬼當家》在文本題旨與敘事手法上便與其他講給兒童聽的故事呈現了差異性，後者從一九三九年的電影《綠野仙蹤》開始成爲一種標明「家」爲所有冒險終點的美國兒童電影原型（Jackson 91），至今這個敍事迴圈仍然不斷延續，甚而成爲《一家之鼠》裡母親對歷劫歸來的老鼠養子所言「所有李特（Little）家的人都能找到回家的路」之信念。《小鬼當家》和這些電影不同之處在於它不再視「家」爲存在的理由（*raison d'être*），反而成爲讓兒童可於其中尋求自我實現的空間（Kincheloe 174）。更重要的是凱文毋須服膺「在家／離家／回家」的敍事法則，即使電影最後仍出現雪登・凱許登謂之故事結局的「歡慶」階段——然而這一次，回家的不再是小主人翁，而是他的家人（見圖 4-27）。



圖 4-27 眾人返抵家門

第五章　《早安》——空間關係的疊合

《有你真好》以數個以家屋爲基點向外延伸的地點（例如林間小徑、瘋牛路等），作爲提供個人發展諸如方向感、認同感等空間經驗的場域，而其中所有經驗最終又皆以蘊化個人對「家」的意識爲依歸。同樣旨在表現兒童對家場所意義的再思考，《小鬼當家》則選擇以出現於 20 世紀末期美國流行文化中的新兒童形象——他們通常表現出敏感、慧黠又市儈的態度，且與他人的對話常充滿著挖苦意味[27]——藉由挪用空間所有權、擊退歹徒等行動，重新詮釋原存於家場域中看不見的權力建制。

上述兩部電影在家空間議題上雖各有側重的討論面向，然而卻不約而同地凸顯「家屋的意義來自於其被經驗的內容」的題旨，著重的是個人置身場所歷經的動態過程，建築物本身反被視爲一種社會關係（家庭）或情感上的象徵。這種將場所內在經驗與外在環境形成一基本而簡單的二元論區分方式，某種程度上顯示了電影往往將建築物定位成不變的基體，強調的是如何利用鏡頭語言、影片基調等電影策略，表現個人在其中的經驗過程。最典型的例子即爲恐怖電影，通常這類型影片裡的房子必須被營造出在白天與夜晚看來是截然不同的感覺。

然而想要使電影掙脫此種將場所二元區分的選取模式並非不可能，例如小津安二郎的作品便是以建築物與影像風格的高度固定性聞名，幾乎所有他的電影都有著三個不變的元素：家庭生活的命題、傳統的日式建築與榻榻米角度攝影位置[28]的堅持，尤其後兩者更於影片裡展現相互依存的關係。與小津安二郎有長期合作關係的攝影師厚田雄春曾謂，小津認爲想要以鏡頭忠實呈現日式建築構圖上的特色，其中最難處理的就是房子的「角落」。爲了保持畫面上的平衡感，小津以低角度攝影爲補救辦法，即利用攝影機位置的選取使榻榻米的黑邊在角落處不致呈尖銳之狀（Richie 103）。

---

[27] 其他這類型的角色還有電視卡通影集《辛普森家庭》（The Simpsons）裡的霸子（Bart）與麗莎（Lisa）兄妹、MTV 卡通《癟四與大頭蛋》（Beavis and Butterhead）的兩位主角等等。

[28] 榻榻米角度攝影爲小津安二郎著名的攝影風格，乃指一種個人以日本傳統方式坐在榻榻米上的上的高度、離地約三呎所攝得的鏡頭。

不僅是室內的拍攝鏡頭，即便是在戶外，小津安二郎亦堅持著這般高度的攝影位置。以《早安》的序場（C1-3）爲例，從遠處的河堤、拉近到河堤旁的社區及屋內的空間等，皆是以低角度攝影取得的畫面（見圖 5-1）。此外不斷以跳接方式串聯起各個場所的開場鏡頭，彷彿預示了電影講的就是關於發生在這裡的故事。

康柏（Richard Combs）就曾指出《早安》這部「檢視了某個郊區的人際關係，那個奇怪但又描繪地十分迷人的人造世界」是小津安二郎最特別的電影之一（Combs 145）。其中「某個郊區」無疑呈現羅蘭巴特筆下對東京的描述，「這個城市的街道沒有名稱……組成這個城市細部的那些空間都沒有名字」（Barthes 49），如圖 5-1 精簡而一致的建築物形式，與穿梭其中的人物共同交織成一幕幕的家庭戲劇。



圖 5-1 以低角度攝影的戶外鏡頭

值得注意的是與《小鬼當家》這類結合某個社會議題的電影相較，《早安》中雖然也出現了父母醉心於要小孩補英文、小孩期待買電視以及 1960 年代日本全面電器化開始等情形，但電影僅視爲社會現象而融入戲劇當中（張昌彥 66）。這種淡化處理劇情的方式，反使電影不受好萊塢式風格從屬於敍事的傳統限制，而讓兩者成爲對等的夥伴（Bordwell & Thompson 429）。於是電影的主旨不再是家庭劇中世俗化的素材，乃爲此類素材被處理的角度：身體於空間中顯現其出自於社會性而選擇的位置與行動模式，而個體彼此之間又依著居所的特性，展演出各種有意或不得已而爲的親疏關係。

本章即以《早安》爲文本，試圖將家屋結構上的特性、攝影機位置選取上的效果等納爲形成電影主要風格的元素，藉以進行影片建構人物關係空間化的過程與意義上的探討，並從中析論空間對話的表現形式。第一節從個體彼此之間在場所中的座位配置、空間互動上的界限等面向，論究個人與其生活空間的關係。第二節以兄弟兩人（阿實、阿勇）的房間、河堤等兩個場所在結構上的相似性爲基點，探討兒童與大人在其中互動的殊異之處與意義。第三節則經由攝影風格所形

塑出電影中類似舞台空間的效果，論述場所、角色和表演等三者合力構成的「戲劇性空間」，並從中延伸出更深刻的隱喻。第四節則謂兒童能以積極的行動力拓展其空間經驗，並使成人不再爲權力較大的一方。

第一節　人際關係的空間化

日語裡的「間柄」指的是日常生活中的人際關係，從其詞義解釋可窺知日本倫理中所包含的空間性。李永熾曾以和辻哲郎在《作爲人間之學的倫理學》一書中對此一名詞的闡釋爲例，指出「間柄」中的場所概念意爲現實世界各種意義網路中的生活場所，又因著「間」另含有交互之意，而將「間柄」解釋爲「主體空間的延長」，即從主體我與自身存在空間的關係，擴及主體我與他者的關係。於是「間柄」意謂著個體除了佔有一定的空間外，亦與同樣佔有一定空間的他者發生關係（李永熾 3）。

解釋「間柄」關係最好的例子之一爲榻榻米地板的鋪疊設計：一般而言，每個場所中所需榻榻米的數量，顯示出個人與其他共同生活者的活動空間，例如四個半的榻榻米剛好是四個人的活動區域，半塊榻榻米則爲矮桌的空間（李佩玲 70）。於是身體與場所產生了意識上互動的可能，如同羅蘭巴特在集結其對日本文化觀察而寫成的《符號禪意東洋風》一書中所言，個人置身於東京這個「沒有地址」的城市，必須確定的是自己的位置，然而「位置不是通過書本、地址確定的，而是通過走路、觀看、習慣、經驗確定的」（Barthes 54）。

事實上，這種個人與空間的關係，反映的正是日本社會中重視義理的一面。合乎義理意爲順服於外在的規範，然而日本的社會規範非像西方擁有源於個我的自立意識，亦非一套強烈的道德體系，於是所謂的「合乎義理」指的是先以身體讓自己合於外在的規範或模式，再從外在的實踐挺進到自我的深層（李永熾 4-5）。如同日本的插花或茶道皆強調先從「有的場所」到「無的場所」，即身體先遵循嚴格規定的「型」而後求「心」。像是插花時的坐姿，又如茶道養成過程中強調「進茶室一定先踏左腳」、「榻榻米一疊要走六步！第七步時，一定要跨過榻榻米的縫邊」等規矩（森下典子 37-38）。便是在此透過從外在轉向個我內在的過程中，人

的身體除了擁有自我的空間性之外，同時也建構了社會的空間性。

一　身體位置的意義

從位置所代表的意義來看，《早安》與本研究中的其他兩部電影有著不同的表現題旨。圖 5-2 爲《小鬼當家》中全家人圍坐在餐桌旁吃晚餐的廚房場景（B6），畫面顯示了凱文的父親坐在主位的位置，至於前來家中作客的法蘭克叔叔則位於其右手邊（見圖 5-2）。此時最後一個進入餐廳的凱文並沒有能找到空位坐下來，同時也找不到自己喜歡的起士口味披薩，導致他與大哥巴茲產生衝突的必然結果。然而在段落 B43 中，當凱文決心負起捍衛家園的責任時，電影就不再出現其坐電視機前吃垃圾食物（淋上巧克力醬、棉花糖、罐裝櫻桃的冰淇淋）的用餐畫面，而是讓他坐在餐桌前進食，並且進行電影裡唯一一次的飯前禱告（見圖 5-3）。



圖 5-2 父親坐在主位上



圖 5-3 凱文選擇了主位

從圖 5-3 中可知凱文所坐的位置正是先前父親所佔的主位，經由凱文的選擇再次強化了這個座位所代表「一家之主」的意義。

這種身體於場所中選擇位置的意識，在《有你真好》中則呈現了另一種不同的關係。當鏡頭帶到外婆和小武在家中的生活情景時，通常出現的是兩人並坐的畫面，並且以彼此之間的距離來表現屋內空間的狹小（見圖 5-4、圖 5-5）。即使如此，觀眾仍能從角色位置的變化來掌握兩人間不同的情感表現：圖 5-4 中，小武與外婆背對而坐，外婆正費力地將針穿過縫衣線，身旁的小武卻無視外婆的需要，反而以此嘲笑外婆。此外，雖然小武與外婆同坐一張蓆子，但兩人身後紙門上的木條卻彷彿一條劃開



圖 5-4 兩人背對而坐

彼此的界線。

其後在離開外婆家的前一晚，小武急著想教會外婆寫「我生病了」、「我想你」等語句，作爲日後聯絡之用。圖 5-5 便是小武教外婆寫字的情景，此時兩人間的距離並不比圖 5-4 縮短多少，然而彼此之間採取的是能夠看到對方的位置，尤其小武更是整個人的身體都朝向外婆。值得注意的還有兩張圖中燈光所照射的位置，圖 5-4 裡外婆是擁有光源的一方，屬於小武空間的右半邊則明顯黯淡許多；至於圖 5-5 中燈光雖然仍位於外婆那一邊，然而從右上方所照射下來的光線卻同時打在外婆與小武的身上。「光源」在此一空間中猶如外婆溫暖的愛，只有當小武選擇面對外婆時才能感受的到。



圖 5-5 小武教外婆寫字

在《早安》中，雖然影片未曾出現所謂「一家之主」的象徵座位，但只要當家人聚在起居室時，個體之間的「位置」就得依著榻榻米上的矮桌而各據一方（見圖 5-6），大人與小孩從不曾坐在一起，即使是在英文老師家補習也是如此。不過在孩子們到鄰居家看電視的時候（C8），前述依著矮桌而坐的配置不再是唯一的方式，圖 5-7 即爲孩子們和男主人並排而坐看電視的畫面：



圖 5-6 家人各佔一邊吃飯



圖 5-7 與成人坐在一起

從上方圖組可知《有你真好》、《早安》兩部電影皆採低角度的攝影位置，然而其中不同的構圖卻影響了鏡頭的景深度，並且經由此點帶出不同的空間意涵：圖 5-6 與圖 5-7 的畫面中都有開啓的窗戶，使景框的深度增加許多。與此相較，圖 5-4、圖 5-5 中人物背後皆爲牆壁、闔上的門窗等造成封閉空間的設計，反因此使人物的情感關係成爲突出的被攝物，不若《早安》爲表現日常生活中身體所習慣

的座位方式。

只是《早安》中的兩種不同的座位配置，意欲表現的非爲兒童與成人間不同的關係，乃冀由位置上的改變顯示兒童於空間中的感受氛圍。例如從「吃東西」此一情節命題來看，孩子坐在自家起居室場景中通常是爲吃飯的目的，可是無論是阿實向母親抗議每天都是秋刀魚加味噌湯的菜色（C18）、阿實和弟弟因爲與父親的衝突選擇了不吃晚餐（C34）、抑或是幸造因爲瀉肚子被父親禁止加添白飯（C38）等皆爲負面情緒的表現。相反地，孩子們在鄰居家卻是一面看電視、一面津津有味地吃著零食，享受著進食的樂趣。

除此之外，影片裡的三位母親（阿實兄弟的媽媽林太太、幸造的媽媽原口太太和善一的媽媽大久保太太等）都直接禁止自己的孩子去看電視，尤其善一的母親更是向其他鄰居太太強調「不希望孩子到那戶鄰居家學到些不好的」（C7）。然而影片卻經由孩子們並不在意年輕夫婦「白天在家仍著睡衣裝扮」（C7）的反應，讓觀眾看到了孩子們不同的觀點，而非同其他婦人於言談之間所透露出的貶低之意。

二　框線中的距離

就建築特色的層面而言，日本傳統房屋屬於堂間結構，即利用複雜的榫樑設計，讓支撐起每一堂間的四根主柱能夠承受住房子所有的重量，並以一堂接一堂的方式，加以擴增建築的面積。如此則無論房屋所包含的堂數爲何，每堂的四壁皆不須負擔承重的功能，因此牆壁通常作爲拉門以利貫穿各堂之間。於是從屋中的每個堂間看出去，都是一塊開向外面或開向其他堂間的四方框形，框外有著其他家人或鄰居間往來互動、交疊的身影（楊照 92）。

上述從居所發展出的方框形式亦見於生活之中，例如依堆疊設計（stacking design）或巢式系統（nesting system）概念所設計諸如餐具、套盒（一個個套在一起的盒子）等日常器物（李佩玲 38）。如同羅蘭巴特所言，日本諸如花束、樹木[29]與花園等物件和風習之所以看起來很小，並非尺寸之故，「而是因爲每一件物品、

[29] 研究者認爲此處的「樹木」指的應爲觀賞用盆栽。

每一個姿態、乃至最自由、最活動的東西，似乎都是**有框子的**」（粗體字爲原文所加，Barthes 65）。

上述以種種形式存於生活空間裡的「框」，在《早安》中則與景框的上下左右四條螢幕邊界軸密切結合，表現出電影形式與內容統一的美學風格。下圖 5-8 的畫面顯示了人物（原口太太）處於數個框架中：最靠近鏡頭的是區隔玄關與屋內空間的方框，原口太太則立於房子的門框之中，在其身後爲自家位於對面的拉門。除了這三個主要的框架外，對門上方的窗戶與兩個拉門皆鑲有相同間距的方格又使畫面增加數個方框。在接下來的的鏡頭導演作了一些改變，圖 5-9 顯示了其改從對面的屋裡進行拍攝，並試圖將鏡頭拉的較遠，如此雖然仍是由屋內看向外頭的人物，但卻產生觀眾彷彿正在偷窺角色的效果。





圖 5-8 畫面裡多重的框架　圖 5-9 原口太太的身影

圖 5-8 及圖 5-9 之所以產生不同的效果，最主要的因素爲其是否符合「觀眾視自己爲敘事中心」的律則，意即角色有無面對攝影機的差別。例如圖 5-8 中原口太太看著鏡頭說出自己進到別人屋裡的目的，鏡頭無疑代表了受話者的觀點。至於圖 5-9 畫面所捕捉的卻是人物不以行動意向爲目的的演出，亦即原口太太表現出渾然不覺攝影機的存在，鏡頭此時轉化成觀眾的觀點。

此外，由於住宅彼此間坐落的距離非常相近，加以活動式的拉門並不具有遮蔽的功效，因此常出現另一種無意間出現的似偷窺鏡頭。段落 C24 裡，當善一的爸爸在屋子裡換穿出門的衣物時，不僅拉門沒有關上，甚至還出現對面住宅中人物走動的情形（見圖



圖 5-10 大久保先生著裝時，對面窗戶出現人物

5-10）。由於角色背對著窗戶，因此能夠假設影片本身是爲了觀眾而設計此一似偷窺的鏡頭。依此，這些置於狹小居所中的層層框架不爲遮蔽之用，反而營造出開放、透明的場所氛圍。

除了前述將非主要的戲劇空間直接納於影像裡（例如圖 5-10 中鄰居家裡走動的身影），《早安》還以其他方式表現觀眾從角色的演出中可感受到的其他空間。段落 C55 中，那對家裡有電視的年輕夫婦正忙著收拾家中的物品，並且討論著搬家公司前來載運傢俱的時間。下一個段落旋即出現了呼應的情節：圖 5-11 中，在屋外曬衣服的阿姨看向畫面的左方，並且和屋裡的人表示對面的鄰居夫婦好像正準備著搬家。此處觀眾雖然無法得知阿姨目光所及畫面爲何，卻掌握了更多：除了阿姨在屋外的空間、對面開著窗互的房屋等外，還包括了景框外的行動——亦即鄰居正在搬家的畫外空間。



圖 5-11 阿姨晾衣服時，看到鄰居在搬家

至此，經由個人在框與框中毫不掩飾地自在行動，《早安》呈現了身體與居所特性緊密結合的獨特氛圍，繼而顯示出日本式家屋另一種特性：「家屋」存在著空間上的內包性，異份子只要認同即可進入家中。此項特性與中華民族以血緣爲重（即「房」的概念）的外延屬性非常不同，後者的家屋也因此讓沒有血緣關係的異份子較難獲得認同（李信志 10）。劉大任即曾於＜邂逅小津＞一文中指出在小津安二郎電影裡的「家」，不是「家庭制度」，只是自自然然活在同一個場所的個人（劉大任 99）。

電影中則以兩種現象表現出此一居所中人際關係的特性：一爲鄰居之間可以不需敲門就直接進入他人的屋內，二爲玄關作爲招待之用的場所功能。前者表現在婦人們因爲婦女會費的誤會而穿梭於各家之間、孩子們到年輕夫婦家打開門後，只要打聲招呼即可坐下來看電視（C8）等情形，甚至是推銷員也只要出個聲就能坐在玄關處開始銷售商品（C28、C29）。

至於個人進入他人家中後，通常即與主人在玄關處談論自己的來意，整部電影僅有孩子們到鄰居家看電視、原口太太向林太太質問婦女會費之事等兩個段落，曾出現來客進到家中並坐上榻榻米的情節。值得注意的是主客兩造於玄關處談論事情顯現的正是家屋中的內包性質（而非失禮的待客之道），因爲當阿實的班級導師來家中瞭解其不說話的原因時，老師與父親也僅於玄關談話而已（見圖5-12）。



圖 5-12 坐在玄關處談話

NTTU Library

第二節　孩子的空間

《早安》以表現於日式建築和日常器物等設計上的方形風格（cubic style），將之與景框的四條邊界疊合，形成一開放氛圍的戲劇性空間。然而因著鏡頭選取上的限制，人物的身體除了被置於層層的框架之中，亦常見身體與鏡頭成水平或垂直角度等線條共存的情形。從圖 5-6 至圖 5-7 的七張影片截圖裡，皆可見角色與諸如拉門、立燈的支架、曬衣繩及屋內的柱子等線性線條並置。

值得注意的是這些鏡頭總是小心翼翼地處理兩者的關係，極力避免身體被場所中的線條所分割。圖 5-13 中，畫面前方的拉門框條雖然與桌面形成了近似垂直的兩條線，卻仍完整攝入人物身體的上半部。圖 5-13 同時也表現了電影在構圖上的另一個特性——被加以分割的畫面，此點亦見於戶外所拍攝的鏡頭，只是畫面多爲如圖 5-14、圖 5-15 中的水平切割方式：



圖 5-13 鏡頭位置避免了線條分割身體的效果



圖 5-14 整齊的屋頂造成畫面被切割的效果



圖 5-15 河堤從中切割了畫面

而此一水平切割畫面的構圖方式，在電影中又與攝影機位置的一致性結合，形成「河堤/房間」——小孩主要的活動空間——結構上的相似性，使分屬於居所內部與戶外的兩處場所呈現諾柏休茲所言：

> 建築空間的邊界被視為樓板、牆、天花板。地景的邊界在結構上很相似，包括了地表、水平面和穹蒼。簡單的結構相似性是自然的與人為的場所之間基本的重要關係（Norberg-Schulz 129）。

值得注意的是，此一場所特性除經由電影美學風格所建構而成外，亦通過兒童與

成人互動於其中的戲劇性空間營造而出，後者尤爲本節論述的重點。

一　成人不會進入的房間

在前一節裡曾指出孩子出現於起居室時通常爲用餐的場景安排，並且這些段落皆不爲表現愉快的進餐氣氛，反而常充斥著衝突性的情節，例如阿實與弟弟阿勇即多次在餐桌上與母親發生爭執(段落 C18 爲晚餐的菜色、段落 C21 和段落 C34 則爲要求家裡買一台電視機)。而在這些父親缺席的衝突場景中，阿勇表現出支持哥哥的一貫態度，即使有些時候因爲母親溫柔的規勸而產生動搖，但也多在阿實的禁止下沒有眞的行動。

其中阿勇以重複哥哥的話語來表達自己的立場，每每見他都是等阿實說完話後才跟著發表附和的意見。唯一例外的是一句英文用語「I love you」，或許因爲阿勇常在英語老師家中乖順地陪著大哥哥們上課，其非常能夠掌握「I love you」的演出時機與預期效果：當母親要兄弟倆真的去補習而非到鄰居家看電視時，他以此語要母親放心（C10）；在離開家裡有電視的鄰居家前，向蹲在玄關送客的年輕太太表示謝意（C13）；當同住的阿姨下班後爲兩人帶回文具用品（C20）、甚至在父親終於購買一台電視機後（C66），其皆以「I love you」建立自己話語上暫時的主權性。

除了話語地位上的從屬位置外，阿勇亦以「位置」的變化表現對權力關係的靠攏程度。段落 C34 裡，兄弟兩人先是爲著家裡不肯買電視而與母親發生言語上的爭執，接著又與剛回到家的父親產生衝突。在衝突過程中，阿勇原本居於哥哥身後的位置，直到父親爆發怒氣並拉扯著阿實的手臂時，他立即快步跑到爸爸的背後，並表示「我從剛開始到現在都沒說話」(見圖 5-16)。



圖 5-16 阿勇站在父親身後的位置

然而阿勇於位置選擇上的表現僅只因爲場所屬性之故，意即父親的權威性在起居室此一家場域中必須獲得發揮。於是當衝突過後，哥哥在氣憤地轉身進房間

前喚了弟弟，阿勇立刻選擇與哥哥一起進房間。此一行動顯示阿勇必須在場所轉換之際（即進房間之前），表現出與下一個場所中的權威人物相同的立場。

而在自己的房間裡，兄弟兩人的行動更突顯出一致性，例如圖 5-17 和圖 5-18 中，鏡頭的構圖以平行關係表現其相似的或坐或臥等姿勢，強化了空間中的和諧感，即使出現他人（圖 5-18 畫面右方的阿姨）也不致被破壞。又圖 5-18 中阿姨雖有開啓拉門的動作，然而也僅止立於房間外。於是在這個從未有其他的成人角色出入的空間裡，阿勇不再需要像《我愛貝克漢》中女主角所珍藏的貝克漢海報之類的物件，因爲他的貝克漢即爲阿實——其僅需仿效哥哥的動作即可。



圖 5-17 兩人一起躺著



圖 5-18 阿姨拉開紙門

另外一個表現孩子房間獨立性的鏡頭則出現於段落 C66，此時因爲終於擁有電視機而與爸爸約好認真讀書的兩人，回到房裡後開始興奮地歡跳著，然而卻看見爸爸站在玄關處斥喝著要兩人安靜（見圖 5-19）。相較於哥哥立即轉身端坐在書桌前的行動，阿勇卻彷彿洞悉父親的幽默感、回頭玩起了呼拉圈（見圖 5-20）。



圖 5-19 父親要兩人安靜



圖 5-20 孩子們的房間

圖 5-19 和圖 5-20 的畫面構圖如同影片此處所呈顯的極簡形式（既無音樂也沒有多餘的對話），試圖讓觀眾透過長廊的距離去觀看兒童真摯的情感表現，也對成人以不進孩子的房間來表現疼愛之情的選擇了然於心。

二　擁有秘密的河堤

（一）「壓額頭就放屁」遊戲

道森（Jim Dawson）曾將自神話、宗教經典[30]、文學、電影、音樂（含歌劇和流行音樂）等作品集結出的各種「放屁」現象寫成《尷尬的氣味》一書，其中第十二章「放屁的樂趣」開頭提及「男孩兒就是男孩兒，而大多數男孩兒最愛幹的事之一就是放屁，並對此大笑不已」（Dawson 177），講述的彷彿就是《早安》這部以孩子玩「壓額頭就放屁」遊戲揭開序場（C1-3）的電影。影片裡多次出現如圖 5-21 中的遊戲場景（見段落 C2、C23、C68），其中一個孩子（原口幸造）甚至想要以吃浮石來增加玩放屁遊戲的靈敏度。令人納悶的是，吉姆・道森這本內容豐富、文本範圍涉獵甚廣的書裡卻一次也沒提到本片。



圖 5-21　孩子們在河堤上玩「壓額頭就放屁」遊戲

一般而言，有關放屁的行爲或動作不宜在公開場合出現或談論，因而成爲營造戲謔詼諧氣氛的最佳題材——好萊塢喜劇電影經常出現的笑點。金凱瑞在《王牌威龍》（Ace Ventura：Pet Detective,1994）裡彎下腰以兩手扳開屁股、配上說話的動作來表現無俚頭式的喜感。《隨身變》（The Untty Professor,1996）中艾迪・墨菲所分飾的多個角色裡，也出現從不掩飾自己愛放屁習性、並對自己連續放屁能力感到自豪的爺爺一角。《小鬼當家又難纏》（Three Ninjas Kick Back,1994）則誇張的讓一個少棒選手每每在撲上壘包時，都能放出力量強大到能擊倒所有內野手的「超級大屁」。

只是《早安》中的「壓額頭就放屁」舉動不爲取笑或捉弄之意，實際上它更接近爲一項僅能在特定場所才能舉行的儀式。強調「特定場所」的重要意謂著河堤某種程度上提供了玩遊戲的正當性。段落 C15 裡在富井老師家補習英語的時候，幸造因爲被老師戳了額頭一下便忍不住放了個屁，阿實立即以眼神示意他放

[30] 書中主要以《聖經》古《猶太法典》等各章節中的經文爲主。

屁遊戲不能「在這裡」玩。阿實的動作顯示了兩種可能的意義：玩遊戲要看場合，尤其有大人在更是不能進行。事實上，四個孩子彼此之間也有著玩此遊戲的默契。段落 C23 在準備上學、行經河堤時，孩子們聽到身後傳來腳步聲，回頭一看是位作上班族打扮的中年男子便立刻脫帽、彎腰打招呼；等到男子走遠後，才開始「壓額頭就放屁」的遊戲。

因而河堤被視爲可以玩遊戲的私密性空間、抑或是「假裝從來沒有這個遊戲」的公共空間，成人存在與否成爲很重要的關鍵。但並非所有的大人皆不受歡迎，而是端賴其能涉入遊戲的程度。例如在電影裡總是不停放屁的大久保先生便因此很受小孩崇拜，甚至出現孩子們與他一起在河堤上做健康操時，幸造與善一毫不忌諱地談起玩「壓額頭就放屁」遊戲的情形（C48）。

（二）被成人侵入的庇護所

河堤除了被孩子視爲分享秘密遊戲的場所之外，還成爲阿實、阿勇離家出走後暫時的「庇護所」。兩兄弟因爲不說話導致無法向父母拿錢繳交午餐費，阿實班上的導師因此前來家中瞭解狀況（C57），而在房間聽到老師聲音的阿實趕緊拉著弟弟離開家裡，並帶著偷取自廚房的飯桶、茶壺跑到河堤底下用餐（兩兄弟因爲賭氣不肯吃飯，每天只磨浮石粉來吃）。其間阿實表示若有些小菜能配白飯則更好，阿勇聽了便謂自己願意回家拿小菜來（C60），卻在路上碰到巡邏的警察、趕緊返回告知哥哥（C61）。圖 5-22 即爲警察站在河堤上看向兄弟兩人的方向。



圖 5-22 警察站在河堤上

於是兩人從自己的房間，轉移到因爲放屁遊戲衍生親密性的河堤——另一種形式上「自己的房間」。同時兩者（房間/河堤）亦經由構圖上的高度重複性，形塑出自己的空間意義。從日式建築中的空間配置來看，堂間中所隔出的各個區域爲了能隨時更換不同目的，幾乎皆保持著最簡潔的狀態，例如改變拉門位置而使原本的起居室變爲兩個房間，或是在讀書的空間舖上從櫃子裡拿出的被褥、成爲休憩之處所。依此，居所內部充斥著諸如榻榻米蓆子、方矩的窗戶及貼著竹紙的牆

壁等具「界線」意味之物，其中最重要者應屬滑動式拉門所需的軌道——能夠將自身與區域外空間區別開來的界線。而此界線除了見於圖 5-18 中阿姨腳前的拉門軌道外，更化爲圖 5-22 裡（警察腳下）河堤上緣線，兩者同爲成人觀看兒童的分隔物。又圖 5-22 裡，鏡頭的四個邊軸線猶如框取出一個房間的面貌：上下兩軸線爲天花板與地板，左右軸線則是包圍場所的牆壁。

此處試圖以畫面裡的符碼並置方法，引導出場所彼此間的同質性。此外，成人與兒童的關係亦可經由畫面的構圖方式透露出些許端倪。圖 5-18 裡，阿姨面帶著微笑跟兄弟兩人說話，但是阿實與阿勇卻是背對著她、並沒有回頭理會，於是人物彼此之間平行的位置並未能產生畫面的和諧感。尤其兄弟兩人幾乎佔去了大部分的空間，而畫面裡唯一的成人（阿姨）反被侷限於牆壁和拉門之間，顯得無足輕重。至於圖 5-22 中，雖然河堤的水平切割造成了彷彿兒童佔有河堤以下廣大空間的效果，但是由於警察所站位置的高度以及河堤下坡的的傾斜構圖所致，阿實與阿勇反而成爲受壓迫的一方。並且兩人被一大片的斜坡給擠到緊鄰景框右邊的軸線，透露其危險的處境，也預示了上方具有威脅性的成人終究會入侵到河堤（見圖 5-23）。



圖 5-23 警察走下河堤，兩人趕緊從另一頭離開

第三節　空間的戲劇性配置

一般而言，在觀看電影的時候，影像敍事提供了同時並行的多重聚焦，其中有從角色言談推知而來的「聽聞聚焦」，以及視覺元素所傳達的「視見聚焦」。事實上，多重聚焦並行乃是電影敍事的專長。然而在小津安二郎的電影中，「聽聞聚焦」與「視見聚焦」形成了既並行又獨立自主的關係：兩者結合以推展敍事，但同時彼此又從中分化出多重並存的在場方式（許綺玲 68）。段落 C10 裡，阿實、阿勇在答應媽媽不會到鄰居家看電視後便出門，雖然鏡頭在阿勇關上家裡大門後轉爲拍攝住宅間小徑的空鏡頭，但是此時畫面音軌卻出現了電視聲，無疑預示了兩人的目的地，果然下個鏡頭就是兩兄弟開門進到鄰居家看電視的畫面。依此，畫面之間是以極盡簡潔的跳接方式來銜接，試圖擺脫複雜的鏡頭語言往往容易造成情節被過度矯飾的缺點。

然而以跳接作爲電影的標點符號，就必須謹慎處理畫面中的戲劇性，因之小津安二郎利用日式住宅的劇場特性表達故事的內容。而造成這種劇場效果的主要關鍵之一爲榻榻米低角度的攝影，鏡頭的高度（離地約三呎）使家屋內部陳設猶如一座舞台（尤其是拉門的設計，其開啓或關閉之際彷彿進行著某種儀式），舞台上的人物則處於最有利的被觀看位置。

另外，小津的電影幾乎全爲固定的攝影機位置，如此便排除了鏡頭跟隨劇中角色移動的可能性，以至於人物的進場、出場看起來往往極爲劇場化（Richie 104）。例如《早安》裡每當大久保先生發出放屁聲後，下一個畫面便接到起居室敞開的拉門，而此時大久保太太就會從門後現身、詢問丈夫有何需要，製造了猶如舞台劇的效果（圖 5-24）。



圖 5-24 大久保太太詢問丈夫有何需要

在《早安》中，影片的剪接方式與畫面配置結合成最單純的電影空間，角色與場所相互亦存的關係成爲最耐人尋味之處——這也是電影裡出現多個後臺鏡頭的原因。

一　不語現象的意義

在段落 C34 阿實與父親爲了電視而爭執的過程中，阿實藉著奚落「大人每天說的日常生活用語也都是種浪費」來表達不滿的情緒，意味著其早已看穿成人世界中的人際關係，並且要以不說話的方式證明自己見解的正確性。對於阿實與阿勇禁語的行爲，父母與阿姨都抱持著淡化的處理態度，甚至幾次趁著只有大人在場的時候，以開玩笑的方式談論起孩子們不說話的行爲（段落 C39、段落 C46）。而阿實與阿勇亦只在自己的房間商量諸如「要堅持不說話的決心」（C35）、「如何不開口也能要到午餐費」（C47）和「很害怕吃浮石粉會死」（C57）等事情。

其後兩兄弟禁語的行動引起街坊鄰居之間的誤會，甚至造成其他的鄰居太太不跟阿實母親說話的情形（C41）。林太太對鄰居們不理會自己的舉動感到非常錯愕，回到家後立即陷入沉思（見圖 5-25）。圖 5-25 中林太太不發一語地坐在矮桌前，然而緊握的雙手卻透露出與此時臉上平靜表情相反的翻轉思緒。然而這個後場鏡頭並未就此結束，一直要等到大久保太太藉故來還不必要的小東西後、母親生氣的從地上拿走物品轉身離去才算結束。透過影片將人物關係空間化的處理方式，使觀眾看到林太太對鄰居之間的複雜多事感到無奈，也理解後來當她聽到家裡有電視的年輕夫婦要搬家時、說出自己也想搬家的心情（C56）。



圖 5-25　林太太不發一語

此外從阿實的父親身上，亦可見這種以空間的象徵手法來顯示角色面臨退休的威脅感。段落 C33 裡，阿實的父親與富澤先生一起在居酒屋裡喝酒。其間富澤先生表示即使之前辛苦工作了三十年，退休後仍對生活的負擔感到無比沉重。聽及此言，父親默默地從煙盒中拿出香菸，卻是若有所思、許久未有點煙的動作（見圖 5-26）。其後，找到新工作（推銷家電用品）的富澤先生登門拜訪，當他聽到林先生有意添購家電時、便趕緊回家拿其他的商品目錄（C59）。在等待富澤先生的同時，阿實的母親提醒丈夫也該考慮退休後的生活，父親聞言又再次作出取菸的動作（見圖 5-27）。



圖 5-26 居酒屋裡的父親



圖 5-27 父親若有所思的神情

同樣都是因爲觸及「退休」話題而生的沉思，卻因爲所處的空間衍生不同的意涵。居酒屋裡的父親試圖以取菸的動作，掩飾受到波動的思緒——對於社會捨棄像自己一樣尚有能力初老者的震驚。圖 5-27 中則以位於角色後方的家場所，寓示了父親開始因爲家庭生計不得不重新思考退休的意義，手上的煙反而不爲強調之物。

至此，從影片平行剪接中亦可窺知角色與空間關係上的另一特性：成人與兒童各自擁有符合角色屬性的場域。例如父母親、阿姨不會知道（事實上他們可能也並不在乎）兩兄弟在房間裡談論的內容；而在起居室取笑孩子抗議行動的傻氣時，成人也不致擔心兒童會突然闖入。突顯出觀眾能從空間對話之中（此處指孩子的房間與大人的起居室兩者），掌握住其他角色所看不到的劇情推展。

二　幸造的「隱疾」

電影的序場（C1-3）裡，四個孩子們原本在河堤上玩著「壓額頭就放屁」的遊戲，然而輪到幸造的時候，卻見被壓完額頭的他不僅沒有放屁，反而神色有異、不肯繼續與眾人一起走回家（見圖 5-28），接著便出現幸造走在社區通道的畫面（見圖 5-29）。此時觀眾即使跟其他同伴一樣不清楚幸造究竟發生什麼事，但經由圖 5-29 的畫面卻能獲得某些關鍵的訊息：首先注意到的是景框切割了房子的屋頂，以致兩旁建築顯得異常高大，並連同後方河堤的綠地斜坡合力壓縮了整個畫面，使得幸造的身影異常矮小——尤其又有人物身後白色柱狀物提供高度上的對比。而在這條陽光照耀的通道中，屋簷所產生的陰影雖未觸及人物，但幸造的黑色衣物與壓低的帽沿，反而更顯得與腳下的陽光格格不入：



圖 5-28 幸造露出奇怪的表情



圖 5-29 幸造低著頭走在通道之間

依此可知圖 5-28 與圖 5-29 雖皆爲描繪幸造不欲人知的奇特處境，卻以不同的構圖技巧表達出各自的題旨。圖 5-28 中人物爲被攝主體，以近距離拍攝整個身體，意在掩飾動作上的窘迫。至於圖 5-29 則爲表現其他角色所看不到的後台鏡頭，乃是以週遭環境對身體造成的壓迫感，強調出主角此刻所陷入的困境。

有趣的是，回到家裡的幸造在少了通道作爲後台後，竟僅能將自己的難堪赤裸裸的表現出來：光著下半身哀求媽媽拿件內褲給他穿（C6）。不同於前兩張圖（圖 5-28、圖 5-29），圖 5-30 中的幸造不需要再以任何動作或場所掩飾其瀉肚子的實情，因爲回到家中，意味著他已經成功的將此一秘密瞞過其他同伴，而且還是兩次（段落 C4、C70）——只有電影裡最後一個衣架上曬著三件內褲的鏡頭，讓觀眾與他同守著前臺的表演。



圖 5-30 幸造要媽媽拿件內褲給他

第四節　小結

《早安》以微觀的視角——即文本中刻意壓低鏡頭動感表現的方式，紀錄著一地看似平凡、甚至有些細瑣的日常生活。而在由強調建築特性的場景、各種框架堆疊而出的構圖、以及攝影機位置等相互交織的切片式畫面裡，人物與空間（不論是實體空間或電影空間）的親密性成爲最突出的焦點。如此緊密依附的關係，除了表現在把靜止姿態的人物置於建築裡，同時也讓個體將其話語、動作乃至與他人往來等行爲的動機與情感內隱於其中，從而構築了層次性的畫面構圖，使得實體空間與戲劇性空間彼此疊合、互爲依存。

以「話語」此一影片主要探討的命題（電影片名"早よ"即爲日常用語）爲例，在婦人間耳語、八卦的流傳都只限於屋內（尤其是「玄關處」）進行，彼此從不在戶外談論有關「家裡有電視的年輕太太曾在池袋酒店上班」（C7）、「婦女會費不知去向」（C3）以及「林太太爲了先前的誤會，竟然叫孩子不要跟鄰居們說話」（C40）等話題。尤其段落C67，大久保太太、原口太太雖然同時驚訝於林家兩兄弟突然開口說話之事，卻也只能待在自己家門裡、隔著通道議論紛紛。而其中兩家的門框因著人物身體內包的鑲嵌性，產生了猶如框與框正進行對話的效果（見圖 5-31）。



圖 5-31 兩位太太站在自己家門口談話

依此，則建築成爲身體的延伸，兩者間並且存有著一種反饋的關係。對身體而言，其依附於建築之中的特質除了上述「婦人間僅能於室內談論八卦」一例，另外還表現在鄰居彼此之間不須敲門即可進入他人家中、藉由拉門尋求隱密性空間的家庭生活等等。而在這樣一個特質如此鮮明的空間裡，兒童顯現了其能夠與成人享有同等的生活領域與空間權力等獨特面向。也就是說《早安》裡的兒童是在成人共處於一個場域的情況下來發展自己的空間經驗，這便與《有你真好》中擁有一條提供祖孫情感交流之用的林間小徑、抑或是《小鬼當家》裡因著家人缺

席而得以完整建制空間權力等，有著很大的不同。

同時文本也以數量頗豐的後台鏡頭來喻示另一種空間關係：即在看似開放的生活場域裡，兒童與成人其實小心翼翼地遵守著彼此的空間界線。此一特點除了使各個戲劇空間——婦女會費的誤會、阿實與阿勇的禁語行動、有電視的鄰家想要搬家以及阿姨和富井老師之間若有似無的情感等——既能獨立發展又互爲脈絡之外，更重要的意義在於其揭示了成人與兒童之間的權力關係。至少在父母親／阿實、阿勇這組關係中，兒童能夠在擁有自己房間的基礎上，以實際的抗議行動（不開口說話）來證明成人不再是絕對的權威。

NTTU Library

第六章　結論

經由前述章節探討兒童與所處場域間的互動過程與意義後，本章將進行研究總結。第一節從文本分析過程中，發現兒童在通過以身體去抵抗、探索與發展屬於自己的空間經驗，最重要的目的即爲建立對場所的認同感，而此一目的完成之際，這些孩子的身體亦與所屬場域融爲一體、互爲擬像。從過程中並解析電影的空間中所承載各種符碼的意義。第二節則提供後續研究者延伸討論的其他面向。

第一節　身體與其他符碼的再現意義

一 身體與場域互爲擬像的空間

在本文有關於兒童與空間經驗互動歷程的探討裡，兒童無論是從空間裡、或對其自身「認同感」的建立實爲最被突顯的研究意義。在尚未建立其對場所的認同感之前，兒童與所處場域之間充盈著對立、無法融入或受壓迫等負面關係，像是《有你真好》最初是以地理區域上的概念式劃分來發展人我關係，以及《小鬼當家》開始即強調家場域所給予凱文的是整體的拒斥氛圍。

此外，於論述的過程中亦發現兒童在所屬場域中，確實易受其形體與心智發展所限而成爲弱勢的一方，《有你真好》、《早安》裡的孩童都遭受到肢體上的責罰，《小鬼當家》中則從父執輩到兄姐皆對凱文予以言語的苛責、甚至毫不留情地要他「換一個家」。這或許也解釋了兒童在空間論述相關領域中，爲何容易成爲被忽略其仍有發展屬於自我獨特空間經驗的獨特族群。馬可斯（Clare Cooper Marcus）便曾謂其在教授地景設計、環境規劃等課程時，會經常要求學生在思考環境議題時能夠注意到兒童的需要，尤其著重在「兒童的領土範圍以及自行探索世界的能力」等層面（Marcus 36）。

然而研究中也顯示了當文本裡兒童與所處場域發生衝突時，其等皆展現了積極轉變空間感受的行動力。《有你真好》中小武在廚房手忙腳亂的準備餐點、照顧生病的外婆等行動，無疑喻示了其正以自己的方法建構出對家屋的認同。《小鬼當家》則讓凱文在家人消失後，從掌握家場域的使用權中逐步建立起對自我的肯定、並

擔負起一家之主的責任。《早安》裡的阿實更是選擇以最強烈的禁語行動，表達其爭取想要生活特殊享受的決心。凡此皆顯示了兒童的確能於發展空間經驗的過程中建立自我主體性，不爲依循過往讓兒童離家尋得自我後回家的模式。

值得注意的是，上述有關主體性的建立乃是兒童以自己的「身體」去探索、轉化、抑或是爭奪對空間的認同感，並從中銘刻新的空間經驗而致。在此一過程中，兒童的身體與所處場域之間呈現了重新產製了彼此的關係，讓兩者互爲高度真實（hyperreal）或擬像（simulation）的模式，也就是將原本的現實世界予以超越並轉化成爲彼此的形象。此項特質尤見於《有你真好》小武衣著的顏色愈來愈遠離色彩、到後來甚至與週遭環境融合一致、如同其他共同生活於此的居民，或是《小鬼當家》裡鏡子所映出不只是凱文的身影、同時也是一家之主的形像，同時還涵括了《早安》中阿實和阿勇將河堤化爲自己的房間等。

依此，則經由鏡頭選取、場面調度等所呈顯空間經驗的種種面向，就使得場所不再是一理性、客觀的物理景象，而是能夠將角色的意識、情感、記憶與感覺注入的承載體，從而具有了人性與意義。

二 以符碼爲承載物的敍事空間

本研究在經由不同文本進行兒童的空間經驗接合時，特別強調的是人物與場所之間的意義關係，而此一意義關係的發生場域乃爲由場面調度、鏡頭語言等構築出的電影空間。以其中的場面調度爲例，常見場景、道具等化爲表達角色處境、人物的情緒與劇情發展的提喻，因而成爲具有敍事功能的符碼；而這些符碼不僅豐富了文本的論述層面，也讓角色所處的空間場域充滿了獨特的意向性。例如在《有你真好》裡，小武的衣著、玩具與日用品等存在物，實際上便呈現出一種影片裡從未出現具體影像的都市概念。或是像《小鬼當家》裡當凱文獨自在家後，各種強烈而明顯的符碼（黑色電影中的槍擊片段、泳裝美女海報和玩具獵槍等）開始出現，藉此喻示了整個家場域成爲形塑凱文男子氣概之處。

此外，過去國內研究台灣兒童電影的成果多顯示「兒童在家庭環境中，不但有玩樂空間上的侷限，家庭也沒有提供太多可以讓兒童玩的東西。」（張瑞蘭 22），

張瑞蘭所論述八個文本裡的兒童少有玩具相伴，而酈佩玲更從《魯冰花》裡的圖畫、《期待你長大》中的鏡子與假髮等探討其中的救贖和象徵兩種概念。也因此在張瑞蘭、酈佩玲兩人的研究中，得以窺見其經由符碼所堆砌出的兒童形象，即顯得過於被動、沉重。

本研究則經由對童書（例如第二章裡的《柳林中的風聲》、《白鯨記》等）、小武從首爾帶來的玩樂用品（區必士機器人、電動玩具、直排輪等）、阿實兄弟急欲爭取的電視機、以及形塑凱文男子氣概之物（黑色電影、泳裝美女海報和玩具獵槍）等符碼的探討，可知其等除負有推動劇情發展的敍事功能之外，還突顯出一個更重要的意義，即讓兒童角色不因爲居於空間權力的弱勢而無法享有樂趣、同時也表現了對自我的認同。

值得注意的是，文本空間裡符號的意義並不總爲角色所持有，觀眾有時亦能從中獲得閱讀上的樂趣。《有你真好》裡外婆曾試著玩小武所帶來的積木遊戲，雖然在電影中出現此一不符合小武年齡設定的玩具而顯得有些不合理[31]，但觀眾仍能從外婆的隨意操作中享受到戲劇的趣味效果。另外從不同文本間也能建立獨特符碼的縱軸式解讀，像是《早安》裡阿實、阿勇兩人爲了向家裡展現爭取買電視機的決心（見圖 6-1），竟選擇以違反日常生活行爲的方式作爲抗議手段；而此一作爲孩子渴望電視的夢想起點，待《小鬼當家 2》（Home Alone 2：Lost in New York,1992）裡凱文宣稱「我是個九歲的孩子，電視是我的生命」時，已然實現（見圖 6-2）。



圖 6-1 孩子們到鄰居家裡看相撲節目



圖 6-2 凱文熟練的操作電視遙控器

[31] 電影中外婆玩的積木遊戲較適合學齡前兒童、而非小武八歲的年紀。

依此，則研究者在解讀經由場面調度等建立、蘊涵於文本意義之中的符碼時，除了標示這些符碼乃出自於影像閱讀框架的選擇外，也突顯符碼自身承載著劇情資訊、角色性格象徵等多層意義。但比上述過程更重要的是，我們必須認知到所有的解讀實際上都隱含著文化背景的牽引與限制，由此可見，本文之所以將研究焦點置於影片細節的文本分析，最重要的研究目的在於冀能使研究者與讀者進入根植於文本中那些深度與奧妙之處，並將從文本分析而來的洞見經由個別文本廣及我們所處的文化氛圍之中（Thomas 180）。

NTTU Library

第二節　後續研究建議

與一般正常情況下以社會的（指與他人一起在電影院裡觀賞）、主觀的看電影方式相較，文本分析性的觀視方法乃意謂著根植於研究者本身智慧識見、觀影基模等基礎上的探究途徑。並且就研究角度而言，不論何種形式的電影分析，其方法必定具有**省思**與**再觀看**的特性（粗體字爲原作者所加，Aumont & Marie 320-322）。過程中再閱讀、再觀視等特性也使得研究者在分析文本的過程中，不僅能從中獲得特殊形態的愉悅感受，亦提供檢視自身閱讀的位置。

本文爲研究目的之所需，將論述的重要面向置於兒童與空間經驗的連結、符碼解讀等文本內部的分析，因而甚少援引其他諸如電影拍攝時的社會背景和政經情勢、文本相關研究成果等資料性工具。如此則意謂著將研究的內容、意即文本的內在視爲唯一的論述重點，並將此一側重面向獨立於文化、社會等影片外圍秩序。然而電影實際上充斥著各種影響者（尤其是兒童）可見、不可見的意識形態，特別是從觀影經驗累積而萊的基模，都讓讀者產生其對電影世界獨有的理解與述說方式。

因著上述研究侷限之處，本文將予以後續研究者延伸討論的面向列述於後：

一、　其他家庭類型的探討：從主要研究文本的內容來看，《有你真好》、《小鬼當家》、《早安》等皆爲析論家庭關係的影片，尤其著重家庭價值的正面功能，也因而其中僅《有你真好》出現單親家庭的型態，餘則爲合法婚姻制度下、異性戀男女結合而成的家庭。然而隨著時代變遷，家庭型態與風貌亦隨之多元，因之或能加入其它諸如頂客族、同居家庭、繼親家庭與同性戀家庭等不同類型的討論，增加文本選取範圍上的深度與廣度。

二、　社會議題的導入：本研究析論的兒童形象多屬正面、具有向善性格，至於其他有關身受家庭暴力、貧窮、戰爭與教育機會不均等處境下的兒童，則皆未論及其與所處場域間的關係。以兒童遭受虐待的電影內容爲例，義大利電影《有你，我不怕》（I’m Not Scared,2003）

著重受害兒童與加害者十歲兒子間的情誼發展，另一部《無法無天》（City of God,2002）則以一名喚「天使之城」的巴西貧民窟爲景，在這裡 7、8 歲甚至更小的兒童，在不識字前即與毒品、槍械、幫派相互依存。而這些反應社會議題的電影，在某種程度上並不會比現實世界來的更真實：以台灣的家暴情況爲例，根據內政部家暴委員會統計自 2001 年 1 月至 2005 年 12 月止，共計有 135,191 件家暴開案數，其中若以每個家庭 1.2 名子女數計算，則將近有 16 萬名目睹家庭暴力的兒童需要社會力量的援助[32]。

三、 性別研究的關注：本文主要論述的兒童幾乎全爲男性角色，因而在性別研究上無法有更多元的探討，或可增加女性角色、甚至將多種性別身分並置論述，以其增加研究深度。

四、 居住現象與文化研究：《有你真好》、《小鬼當家》、《早安》等主要文本在拍攝時間、社會文化與探討議題等皆表現殊異，尤其南韓鄉下由黃土所建的家屋、美國中西部高級住宅區與 1960 年代日本傳統建築社區必然有著不同的居住特色，而凡此皆可納爲文化研究、甚至是跨文化研究等領域。

而綜究本文以極其細微的文本分析解讀某一文本的內涵並論述其產生機制的意義，最重要的目的就在於能使讀者重新回到影片中，以自己的眼光再看一次（Thomas 179）。爲此，則文本的分析永遠沒有休止的時候，每一部電影永遠都有可資分析的地方。

[32] 資料來源：http://www.twrf.org.tw/chinese/events_show.asp?kind_id=&id=37。閱讀日期：2006 年 5 月 28 日。

參考書目

一　中文論著（依作者姓氏筆劃排列）

王文興。《家變》。臺北市：洪範，第 23 版。1987。

朱天心。＜想我眷村的兄弟們＞，王德威（編）《典律的生成》。臺北市：爾雅。2001。頁 693-714。

朱西甯。《破曉時分》。中和市：印刻。2003。

李永熾。《日本式心靈》。臺北市：三民。1991。

李佩玲。《觀美如霧：一種觀看的框架》。臺北市：田園城市。2004。

俞建章、葉舒憲。《符號：語言與藝術》。臺北市：萬象。1992。

畢恆達。＜性別與空間＞，王雅各（編）《性屬關係》（下）。臺北市：心理。1999。頁 35-61。

許綺玲。＜器皿之美＞，黃文英（編）《尋找小津》。臺北市：台灣電影文化協會。2003。頁 67-70。

張昌彥。＜闡揚東方生活藝術的哲人＞，黃文英（編）《尋找小津》。臺北市：台灣電影文化協會。2003。頁 64-66。

童元方。《爲彼此的鄉愁》。香港：牛津。2005。

楊　照。＜強顏歡笑的家父長哀歌＞，黃文英（編）《尋找小津》。臺北市：台灣電影文化協會。2003。頁 92-94。

顏忠賢。《影像地誌學》。臺北市：萬象。1996。

二　外文譯著（依作者姓氏字母排列）

Bachelard, Gaston 著，.楊劍豐譯。＜內與外的辨證＞，季鐵男（編）《建築現象學導論》。臺北市：桂冠。1992。頁 65-85。

Barthes, Roland 著，孫乃修譯。《符號禪意東洋風》。臺北市：台灣商務。1993。

de Beauvoir, Simon 著，楊美惠譯。《第二性》（第二卷：處境）。臺北市：志文，再版。1993。

Berger, John 著，戴行鉞譯。《藝術觀賞之道》。臺北市：臺灣商務。2003。

Bly, Robert 著，譚智華譯。《鐵約翰》。臺北市：張老師。1996。

Bordwell, David 著，游惠貞、李顯立譯。《電影意義的追尋：電影解讀手法的剖析與反思》，臺北市：遠流。1994。

Bordwell, David、Kristin Thompson 著，曾偉禎譯。《電影藝術》。臺北市：美商麥格羅．希爾。2005。

Brooks, David 著，徐子超譯。《BOBO 族：新社會精英的崛起》。臺北市：遠流。2004。

Burch, Noël 著，李天鐸、劉現成譯。《電影理論與實踐》。臺北市：遠流。1997。

Cashdan, Sheldon 著，李淑珺譯。《巫婆一定得死：童話如何形塑我們的性格》，

臺北市：張老師。
Clatterbaugh, Kenneth 著，劉建台、林宗德譯。《男性氣概的當代觀點》。臺北市：女書。2003。
Combs, Richard 著，林心如譯。＜克制的詩學＞，黃文英（編）《尋找小津》。臺北市：台灣電影文化協會。2003。頁 140-145。
Corrigan, Timothy 著，曾偉禎等譯。《信手拈來寫影評》。臺北市：遠流。2000。
Dawson, Jim 著，沈躍明譯。《尷尬的氣味》。臺北市：臺灣商務。2005。
Garber,Stephen W.、Marianne Daniels Garber＆ Robyn Freedma Spizman 著，陳鴻銘譯。《床底下有怪物》。臺北市：遠流。1995。
Geist, Kathe 著，韓良憶譯。《溫德斯的旅程》。臺北市：遠流。1993。
Giannetti, Louis 著，焦雄屏譯。《認識電影》。臺北市：遠流。2005。
Heidegger, Martin 著，.陳伯沖譯。＜建居思＞，季鐵男編，《建築現象學導論》。臺北市：桂冠。1992。頁 47-63。
Hammerslough, Jane 著，廣梅芳等譯。《打開戀物情節》。臺北市：張老師。2002。
Jameson, Fredric 著，馮淑貞譯。＜重繪台北新圖象＞，鄭樹森（編）《文化批評與華語電影》。臺北市：麥田。1995。頁 233-275。
Amount , Jacques、Miche lMarie 著，吳珮慈譯。《當代電影分析方法論》。臺北市：遠流。2001。
Liesrch, Anne、Christa Unzner 著，李美華譯。《溫暖的家》。臺北縣：優美。2000。
Marcus, Clare Cooper 著，徐詩思譯。《家屋，自我的一面鏡子》。臺北市：張老師。2004。
Morishita, Noriko 著，夏淑怡譯。《日日是好日》。臺北市：遠流。2002。
Nodelman, Perry 著，劉鳳芯譯。《閱讀兒童文學的樂趣》。臺北市：天衛。2000。
Norberg-Schulz, Christian 著，施植明譯。＜場所？＞，季鐵男（編）《建築現象學導論》。臺北市：桂冠。1992。頁 121-146。
Relph, Edward 著，饒祖耀、陳厚逸譯。＜場所的本質＞，季鐵男（編）《建築現象學導論》。臺北市：桂冠。1992。頁 99-120。
Richie, Donald 著，李春發譯。《小津安二郎的電影美學》。臺北市：中華民國電影圖書館。1983。
Rybczynski, Witold 著，譚天譯。《金窩、銀窩、狗窩：人類打造舒適家居的歷史》。臺北市：城邦。2001。
Seamon, David 著，關華山、魏亞勳譯。＜現象學與環境行爲研究＞，季鐵男（編）《建築現象學導論》。臺北市：桂冠。1992。頁 393-418。
Silverstone, Roger 著，陳玉箴譯。《媒介概念十六講》。台北縣：韋伯。2003。
Stam, Robert、Robert Burgoyne＆ Hitterman-Lewis, Sandy 著，張梨美譯。《電影符號學的新語彙》。臺北市：遠流。1997。
Thomas, Deborah 著，李達義、曹玉玲譯。《解讀好萊塢》。臺北市：書林。2004。
Tuan, Yi-Fu 著，鄧景衡譯。＜地方的塑造＞，季鐵男（編）《建築現象學導論》。

臺北市：桂冠。1992。
Weisman, Leslie Kanes 著，王志弘等譯。《設計的歧視：「男造」環境的女性主義批判》。臺北市：巨流。1997。

三　學位論文（依作者姓氏筆劃排列）

李信志。《空房間》。淡江大學建築學系碩士論文。2003。
張瑞蘭。《台灣電影敍境中所建構之兒童世界》。台灣藝術大學應用媒體藝術研究所碩士論文。2005。
黃千芬。《1980 年代台灣兒童電影類型研究》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2005。
顧愛如。《住宅空間使用的性別差異》。淡江大學建築學系碩士論文。1993。
酈佩玲。《台灣兒童電影中的救贖與象徵》。台東大學兒童文學研究所碩士論文。2004
周郁文。《小女孩看天下——卡洛琳・玲克的電影及其風格》。台灣藝術大學應用媒體藝術研究所碩士論文。2006。

四　期刊、研討會論文（依作者姓氏筆劃）

吳珮慈。＜凝視背面：試探《一一》的回圈敍事與空間表述問題＞，「聚焦台灣電影：台灣電影國際學術研討會」論文（未出版），臺北市。2003 年 11 月 28~30 日。頁 1-23。
畢恆達。＜已婚婦女的住宅空間體驗＞。《本土心理學研究》第 6 期，1996。頁 300-352。
陳宛妤。＜兒童電影——導演與兒童的真誠對話＞（上）。《北京電影學報》第 1 期（總 24 期），1996。頁 300-352。
葉月瑜。＜本土主義、歷史、後歷史：侯孝賢與台灣電影史學＞，「聚焦台灣電影：台灣電影國際學術研討會」論文（未出版），臺北市。2003 年 11 月 28~30 日。頁 1-3。

五　外文論著（依作者姓氏字母排列）

Kincheloe, Joe L. “The New Childhood：*Home Alone* As a Way of Life.” The Children’s Culture Reader, Ed. Henry Jenkins. New York and London：New York University Press. 1998.159-177.
Eliade, Mircea. The Sacred and the Profane. New York：Harcourt, Brace and World. 1959.
Jackson, Kathy Merlock. Images of Children in American Film－A Sociocultual Analysis. Methuchen, N.J. & London： The Scarecrow Press, Inc..1986.
Paul, William. Laughing Screaming：Modern Hollywood Horror and Comedy. New York：Columbia University Press.1994

Dr. Seuss, The Cat in the Hat. New York：Random House, INC., 1957.

Tobin, Joseph Jay. Good Guys Don’t Wear Hats：Children’s Talk About the Media. New York：Teachers College Press. 2000.

Venturi, Robert. Complexity and Contradiction in Architecture. New York: Museum of Modern Art. 1977.

Vycnas, Vincent. Earth and Gods. The Hague： Martinus Nijhoff, 1961.

NTTU Library

參考片目

（一）中文電影（依年代先後排列）

《歸來》（1958，宗由）
《街頭巷尾》（1963，李行）
《在那河畔青草青》（1982，侯孝賢）
《兒子的大玩偶》（1983，侯孝賢、曾壯祥、萬仁）
《看海的日子》(1983，王童)
《玉卿嫂》（1984，張毅）
《金大班的最後一夜》(1984，白景瑞)
《在室男》(1984，蔡揚明)
《嫁妝一牛車》(1984，張美君)
《殺夫》(1984，曾壯祥)
《冬冬的假期》（1984，侯孝賢）
《童年往事》（1985，侯孝賢）
《我這樣過了一生》(1985，張毅)
《小逃犯》（1985，張佩成）
《孽子》(1986，虞戡平)
《我兒漢生》（1986，張毅）
《英雄本色》（1986，吳宇森）
《期待你長大》（1987，廖慶松）
《魯冰花》（1987，楊立國）
《娃娃》（1991，柯一正）
《擁抱大白熊》（2004，王小棣）

（二）外文電影（依年代先後排列）

《綠野仙蹤》（The Wizard of Oz,1939, Victor Fleming and more）
《風雲人物》（It’s a Wonderful life,1946, Frank Capra）
《海角一樂園》（Swiss Family Robinson,1960, Ken Annakin）
《青春殘酷物語》(Cruel Story of Youth ,1960, Nagisa Oshima)
《梅崗城故事》（To Kill a Mockingbird,1962, Robert Mulligan）
《愛麗絲漫遊記》（Alice in de Städten,1973, Wim Wenders）
《早餐俱樂部》（The Breakfast Club,1985, John Hughes）
《站在我這邊》（Stand by Me,1986, Rob Reiner）
《嬰兒炸彈》（暫譯,Baby Boom,1987, Charles Shyer）
《三個奶爸一個娃》（Three Men and a Baby ,1987, Leonard Nimoy）
《探戈與金錢》（Tango and Cash,1989, Andrei Konchalovsky ＆ Albert Magnoli）

《親愛的，我把孩子變小了》（Honey, I Shrunk the Kids,1989）
《三個奶爸一個妞》（Three Men and a Little Lady ,1990, Emile Ardolino）
《激情薔薇》（Rambling Rose,1991, Martha Coolidge）
《家有貝多芬》（Beethoven,1992, Brian Levant）
《親愛的，我把孩子變大了》（Honey I Blew Up the Kid,1992, Randal Kleiser）
《家有貝多芬》（Beethoven,1992,Brian Levant）
《窈窕奶爸》(Mrs. Doubtfire,1993,Chris Columbus)
《綁架嬰才》（暫譯，Baby's Day Out,1994, Patrick Read Johnson）
《小鬼當家又難纏》（Three Ninjas Kick Back,1994, Charles T. Kanganis）
《王牌威龍》（Ace Ventura：Pet Detective,1994, Tom Shadyac）
《蘋果》（Sib／The Apple,1995, Samira Makhmalbaf）
《廚櫃小奇兵》（The Indian in the Cupboard,1995, Frank Oz）
《ID4 星際終結者》（Independence Day,1996, Roland Emmerich）
《101 忠狗》（101 Dalmatians,1996, Stephen Herek）
《小魔女》（Matilda,1996, Danny DeVito）
《隨身變》（The Untty Professor,1996, Tom Shadyac）
《星際毀滅者》（Mars Attacks,1996, Tim Burton）
《空軍一號》（Air Force One, 1997, Wolfgang Petersen）
《一路闖關過聖誕》（I'll be Home for Christmas,1998, Arlene Sanford）
《美麗人生》（Vita è bella, La／Life is Beautiful,1998, Roberto Benigni）
《冰淇淋的滋味》（Pünktchen und Anton／Annaluise and Anton,1999, Caroline Link）
《一家之鼠》（Stuart Little,1999, Rob Minkoff）
《家有跳狗》（My Dog Skip,2000, Jay Russell）
《愛在屋簷下》（Life as A House,2001, Irwin Winkler）
《勿忘我》（Hearts in Atlantis,2001, Scott Hicks）
《我愛貝克漢》（Bend It Like Beckham,2002, Gurinder Chadha）
《街頭痞子》（8 Mile,2002, Curtis Hanson）
《無法無天》（Cidade de Deus／City of God,2002, Fernando Meirelles）
《魔法靈貓》（The Cat in the Hat,2003, Bo Welch）
《盛夏獅王》（Secondhand Lions,2003, Tim McCanlies）
《有你，我不怕》（Io Non Ho paura／I'm Not Scared,2003, Gabriele Salvatores）

附錄一　She’s Leaving Home 原文歌詞

She’s Leaving Home
詞／曲：約翰・藍儂（John Lennon）、保羅・麥卡尼（Paul McCartney）

Wednesday morning at five o'clock as the day begins
Silently closing her bedroom door
Leaving a note that she hoped would say more
She goes downstairs to the kitchen
Clutching her handkerchief
Quietly turning the backdoor key
Stepping outside she is free

She (We gave her most of our lives)
Is leaving (Sacrificed most of our lives)
Home (We gave her everything money could buy)
She's leaving home after living alone for so many years（Bye bye）

Father snores as his wife gets into her dressing gown
Picks up a letter that's lying there
Standing alone at the top of the stairs
She breaks down and cries to her husband
“Daddy, our baby's gone
Why should she treat us so thoughtlessly?
How could she do this to me?“

She (We never thought of ourselves)
Is leaving (Never a thought for ourselves)
Home (We struggled hard all our lives to get by)
She's leaving home after living alone for so many years（Bye bye）

Friday morning at nine o'clock she is far away
Waiting to keep the appointment she made
Meeting a man from the motor trade

She (What did we do that was wrong)
Is having (We didn't know it was wrong)

Fun (Fun is the one thing that money can't buy)
Something inside that's been always denied for so many years（Bye bye）
She's leaving home（Bye bye）



附錄二　《有你真好》文本介紹

（一）基本資料

中文片名	有你真好
韓文片名	집으로
英文片名	The Way Home
類型	劇情片
出品國家	南韓
上映日期	2002
片長	87 分鐘
導演	李廷香 Jeong-hyang Lee
編劇	李廷香 Jeong-hyang Lee
主要演員	外婆 Eul-boon Kim 飾演 小武 Seung-ho Yu 飾演 小武母親 Hyo-hee Dong 飾演 邵義 Kyung-hyun Min 飾演 荷研 Eun-kyung Yim 飾演

（二）劇情簡介

小武，一個來自首爾的小男孩，因爲母親尋覓工作的關係，必須在鄉下的外婆家待上兩個月。剛開始的時候，小武非常不喜歡無法言語的外婆、也討厭鄉村貧窮無趣的生活，因此他只吃從首爾帶來的罐頭食物與飲品和忙著玩電動玩具。直到有一天電動玩具的電池沒電了，小武向外婆要買電池的錢未果後，便偷取外婆的髮簪、離家到鄰村欲換得電池，卻沒能成功。

沒有電動玩具可玩的小武開始了戶外的活動，也因此認識了同年齡的玩伴荷研和紹義。然而小武因爲暗戀荷研的關係，開始討厭起和荷研感情很好的邵義，更因此在瘋牛路上多次假裝宣稱「瘋牛來了」來捉弄他。後來外婆帶著小武一起到市集裡販賣農作物，並將賺來的錢讓小武吃麵、買球鞋，從中瞭解到外婆謀生不易的小武，在行經販賣電池的商店時並未向外婆提出購買電動玩具電池的要求。

當外婆知道小武想要吃鷄肉時，便冒著大雨外出提隻公鷄回來烹煮，沒想到原先想吃炸鷄的小武哭著拒吃水煮的全雞，令外婆無可奈何。翌日小武起床後，發現外婆因淋雨而受風寒、無法起床，於是貼心的爲外婆準備白飯和雞肉等食物。

某次小武行經瘋牛路時，面對紹義呼喊「瘋牛來了」的催促，小武誤認爲其只是在報復自己平時的惡作劇而不以爲意，沒想到真的遭受到瘋牛的攻擊、並在紹義的搭救下得以獲救。因爲遭受瘋牛攻擊而受傷的小武，在林間小徑上看到外婆的身影時，忍不住嚎啕大哭了起來，外婆擔心的檢查著小武的傷勢、並且安慰著他。此時外婆拿出母親即將來接他回首爾的信件。

面對即將到來的分離，小武開始教外婆認字與寫字，希望作爲日後聯絡之用。而當母親帶著小武在公車站牌與外婆道別時，小武在送給外婆其最心愛的區必士機器人卡片後，才坐上公車離去。最後，外婆一個人走在「回家」的路上，其間交錯著外婆寫給小武的卡片……

（三）論述重點

1.小武在初抵「外婆家」時，便對這個環境產生了陌生、不喜歡的感覺，於是他處處與外婆作對、表現出不願意融入鄉村生活的態度，而此一情況亦反映出都市與鄉村在生活模式與價值觀上的對立概念。

2.「林間小徑」不僅爲文本中所有劇情支線的完整發展歸結之處，亦爲提供小武與外婆情感交流的私密空間，可謂其爲小武發展空間經驗最重要的場所。

3.小武經由方向感與認同感的建立，漸與外婆產生親密的情感，同時在衣著與生活上也有了改變。

附錄三　《小鬼當家》文本介紹

（一）基本資料

中文片名	小鬼當家
英文片名	Home Alone
類型	喜劇片
出品國家	美國
語言	英語
上映日期	1990
片長	108 分鐘
導演	Chris Columbus
編劇	John Hughes
演員	凱文 Macaulay Culkin 飾演 哈利 Joe Pesci 飾演 馬福 Daniel Stern 飾演 凱文父親 John Heard 飾演 巴茲 Devin Ratray 飾演

（二）劇情簡介

聖誕節前夕，麥家大宅因著三個家庭齊聚、準備隔天一同飛往巴黎而熱鬧不已，也因此沒有人注意到站在玄關的警察正神色有異地打量屋裡的陳設。正當大夥兒開始享用披薩晚餐時，凱文卻因與大哥巴茲發生衝突而遭到必須獨自留在閣樓的懲罰。夜裡，電線走火的一場意外讓鬧鐘失去了作用，沒能提早起床的家人在匆忙中遺忘了凱文、搭上飛往巴黎的班機。

起床後的凱文在遍尋不找家人後，誤以爲自己「讓家人全都消失」的願望成真，開心的穿梭於家中各處、努力讓自己的家變得好玩又有趣。就在凱文享受著一個人在家的生活時，其竟然多次與被巴茲稱之爲「圓撬殺手」的鄰居馬老頭巧遇，但也因此發現馬老頭其實並不是一個壞人。不過後來當凱文發現真的有兩名歹徒（哈利、馬福）想要侵入家中竊取財物時，他並沒有感到害怕、反而很勇敢的負起一家之主的責任。另一方面，坐在飛往巴黎飛機上的媽媽終於想起了凱文被遺留在家裡、並對此自責不已，最後媽媽決定眾人仍依照原定計畫居於巴黎，自己則想辦法飛回芝加哥。

哈利和馬福兩人屢次想要進入麥家偷取財物，卻都被凱文的計謀給擊退。最後當哈利發現整座麥家大宅只有凱文一個人時，決定趁著夜晚進攻麥家、奪走所有值錢的東西。獲知此一訊息的凱文於是擬定好作戰計畫，利用家裡的日用品和從巴茲房裡拿來的鞭炮、玩具獵槍等製作陷阱，準備以此擊退兩名壞人。哈利和馬福當夜入侵麥家的時候，因爲誤觸凱文的機關而導致全身傷痕累累，氣急敗壞的他們在鄰居家裡捉住了想要求救的凱文，正當兩人準備好好修理這個讓他們吃足苦頭的小男孩時，馬老頭突然現身擊昏哈利與馬福、救走凱文。

翌日清晨，母親終於回到家，並向凱文爲自己的疏忽道歉、兩人重修舊好，此時爸爸和四名兄姐也返抵家門，一家人終於團聚。

（三）論述重點

1.凱文與家人間的嚴重衝突，使其受到必須與家場域進行隔離的懲罰，然而當他跨入代表禁制的閣樓門後，整個空間權力機制亦隨之轉變。

2.凱文重新跨入家人缺席的家場域後，開始掌握起家裡所有空間的使用權，成爲一家之主。

3.凱文藉著自身空間改造的能力，使家屋成爲充滿機關的戰場，藉以迎擊兩名歹徒的入侵。

附錄四　《早安》文本介紹

（一）基本資料

中文片名	早安
日文片名	早よ
英文片名	Good Morning
類型	劇情片
出品國家	日本
上映日期	1959 年
片長	94 分鐘
導演	小津安二郎 Yasujiro Ozu
編劇	野田高悟 Kôgo Noda，小津安二郎 Yasujiro Ozu
主要演員	Heichiro Fukui　Keiji Sada 飾演 Setsuko Arita　Yoshiko Kuga 飾演 Keitaro Hayashi　Chishu Ryu 飾演 Minoru　Koji Shitara 飾演 Isamu　Masahiko Shimazu 飾演 Tamiko　Kuniko Miyake 飾演 Kikue Haraguchi　Haruko Sugimura 飾演 Haraguchi　Haruo Tanaka 飾演 Midori Maruyama　Kyouko Izumi 飾演 Akira Maruyama　Akira Oizumi 飾演 Kayoko Fukui　Sadako Sawamura 飾演 Tomizawa　Eijirô Tono 飾演 Mrs. Tomizawa　Teruko Nagaoka 飾演

（二）劇情簡介

1960 年代初期的日式傳統建築社區裡，居民彼此間生活緊密地連結。這天有關婦女會費尚未繳納的話題開始在鄰居太太們間引起討論，尤其將焦點置於家裡剛添購洗衣機的原口組長身上、認爲其並未將錢繳交至會長處，但是負責收錢的會計林太太卻認爲自己好像也脫不了嫌疑、因此感到有些苦惱。幸好後來證實是一場誤會，風波才稍稍平息。

平常即與玩伴們膩在一起玩放屁遊戲的阿實，這天與弟弟阿勇一起到鄰居家看電視，也因此延誤了英文補習的時間，又被剛好出門的媽媽（林太太）撞個正著，於是在晚餐時被媽媽狠狠地責罵了一頓。非常喜歡收看相撲比賽的阿實開始

央求家裡買一部電視機，但不被父母接受、反因此招致父親「太過囉唆」的指責，阿實則以「大人每天打招呼的日常用語更是浪費、毫無意義」回擊父親，並表示從今以後不再開口說話。

阿實與弟弟開始了不說話的生活，不料此舉卻引起鄰居太太們的誤會，認爲是兩兄弟的母親因爲婦女會費之事才要孩子們這麼做。某天午後，阿實的班導師到家裡來想瞭解兩人不說話的原因。而看到老師來訪的阿實，竟害怕的與阿勇一起離家出走，直到夜裡才被英文老師帶回家中。兩兄弟並未因此受罰，反而因爲發現家裡終於買了電視機而雀躍不已。雨過天青的翌日清晨，兩兄弟在和鄰居太太們道早安快樂的上學去，只有面對孩子們突如其來的轉變感到一頭霧水的鄰居太太們呆立於原地……

（三）論述重點

1.日本傳統家屋的建築特色與攝影機位置的選取兩者結合，讓文本中人物的身體與建築物彼此間呈現框線式的構圖。

2.透過文本將人物關係空間化的處理方式，使得電影裡的空間充滿戲劇性的配置。尤其經由構圖上的高度相似性，讓河堤因著阿實、阿勇的身處其中而成爲另一個「孩子的房間」。

3.由於成人從不進入孩子的房間，因而使其成爲阿實展現長兄威權的基點，也讓兄弟倆的禁語行動得以成功推動。

附錄五　《有你真好》分析單元（A1-A80）

段落	時延	影像敘事	備註
A1. 火車上	0’01’’-0’59’’	舒適、寬敞又有冷氣吹的火車上，小武邊玩玩具邊問媽媽一連串的問題：「她是聾子嗎？」、「她不會說話？」、「她會不會像妳一樣煩我」、「她像妳一樣可怕嗎？」 媽媽沒有多答話，神色凝重的看向窗外。	
A 2. 公車	1’00’’-1’36’’	媽媽與小武兩人轉搭座位有沙發椅墊、但沒有冷氣的公車。 受不了車內吵雜的人聲，小武拿出電動玩具、將聲量開到最大作爲抗議。	
A 3. 鄉下的公車	1’37’’-2’12’’	繼續轉乘小巴士，狹小、悶熱的空間裡充斥著家禽和鄉下人此起彼落交談笑聲；小武推擠著往自己身上壓來的婦人身軀，媽媽則試著阻止他。	
A 4. 公車站牌	2’13’’-2’48’’	兩人終於抵達綿延山路的終站，四周是由砂石礫地、破舊的站牌、細竹竿圍成的籬笆與綿延的山巒組成的荒涼景色。 小武不肯往外婆家（林間小路的入口）走去，並和媽媽產生掙扎的肢體動作。 衣著光鮮亮麗的母子、尤其媽媽腳下的高跟鞋走在碎石子路上更顯得與環境格格不入的衝突。	
A5.	2’48’’-2’54’’	韓文片名（《家裡》）字幕上	
A6. 外婆的房子	2’55’’-3’34’’	小武仔細觀察外婆家破舊的環境：竹掃把、破布、穿梭在地板間的小蟲子和上頭有著一隻蛾的蜘蛛網等，走到屋外尿尿在外婆的鞋子上。	
A7. 小武要住下來	3’35’’-3’48’’	媽媽向外婆表示自己對長久以來沒能回家感到抱歉，並解釋現在是單親媽媽所以得努力找工作，希望能讓小武在這裡住兩個月。	
A8. 外婆好髒	3’49’’-4’00’’	當媽媽介紹小武給外婆認識時，外婆想要摸摸他的頭，小武卻喊著「她好髒」而躲開。	
A9. 給外婆的禮物	4’01’’-4’29’’	媽媽送給外婆老人保健食品和內衣褲兩樣禮物，並爲拿出小武準備飲料、肉品罐頭、巧克力等食物，	
A10. 送媽媽坐車	4’30’’-4’52’’	拒絕外婆留下來住一晚再走的要求，媽媽堅持趕上最後一班車離開，外婆和小武只好送她去坐車。 小武的獨立性格表現在即使母親當日來回也沒有哭或捨不得。	
A11. 拒絕讓外婆牽著走	4’53’’-5’56’’	媽媽坐上公車離去後，小武不但拒絕外婆伸過來的手，還作勢要打外婆，外婆則以手摸胸口繞圈回應（5’19’’-5’21’’）。 外婆只好自己先走，小武淘氣的在背後喊「笨蛋」，沒想到外婆突然轉身，嚇了小武一跳。	
A12. 一起走林間小徑（1）	5’57’’-6’53’’	兩人一前一後走在林間小徑上，但是當外婆轉身看小武是否跟上時，小武總是故意看向別處、故意不予理會。	

A13. 在外婆家的第一個晚上	6’54’’-7’29’’	小武逕自吃著白飯配媽媽準備的肉品罐頭，並將外婆夾的泡菜夾回到她碗裡。	
A14. 想看電視	7’30’’-7’45’’	小武想看電視但畫質不好，最後連電視機的零件也被他轉壞了，只好放棄。	
A15. 外婆的糖果	7’46’’-8’29’’	外婆從櫃子裡拿出糖果給小武，小武連看也不看只顧著吃手中從首爾帶來的巧克力。	
A16. 電動玩具	8’30’’-9’09’’	外婆舖好棉被後準備入睡，小武仍喝著飲料、專注於打電動玩具。	鏡頭顯示兩人相距很遠。
A17. 深夜上廁所	9’10’’-9’49’’	深夜，外婆拿出瓷製夜壺讓小武在前廊上大號。 原本斥責「看什麼看」的小武在見到外婆欲起身離去時，又緊張喊道：「妳要去哪裡？」，外婆只好停步。	
A18. 邵義出現	9’50’’-11’06’’	小武在前廊玩著區必士機器人。 外婆出門前，村裡的男孩邵義替媽媽送蔬果來家裡。 紹義開心的邀請小武到家裡玩，也想看看小武的區必士機器人模型，但遭到小武的拒絕。	
A19. 溜直排輪	11’06’’-13’15’’	小武在家裡附近走走、想找些好玩的，不過只見到破舊的房子和碎石子路。小武只好在窄小的前廊溜起直排輪，夜晚則轉到狹小的屋內繼續。	
A20. 外婆打掃房間	3’16’’-13’39’’	小武趴著打電動，外婆默默的沿著小武的身軀打掃。	
A21. 外婆的休閒生活	13’40’’-13’59’’	外婆坐在前廊上看向遠方，小武好奇的尋找外婆所專注的景物，卻覺得不能理解而搖搖頭走開。	小武的衣服有了變化，不再只穿色彩鮮豔的上衣，開始出現背心等衣物。
A22. 手電筒	14’00-14’43’’	小武想要拿放在前廊高處的手電筒，但是勾不到，外婆幫小武取了下來。	
A23. 外婆玩積木	14’44’’-16’16’’	小武在前廊上睡著了，外婆在一旁玩小武的積木玩具。	積木玩具似乎不是小武這個年齡適合的玩具，有點太過簡易。
A24. 幫外婆穿針線（1）	16’17’’-17’00’’	夜晚，小武照例打著電動，外婆則在旁縫補衣物，兩人幾乎背對背的坐在一起。 外婆不能順利將線穿過縫衣針，於是請求小武幫忙，原本置之不理的他不耐外婆的無聲請求，只好心不甘情不願的穿起針線。	此段採褐褐米角度攝影。
A25.	17’01’’-18’06’’	屋裡出現一隻小蟲，小武驚慌失措的要外婆拿殺蟲劑，不料外	

小蟲子		婆只是輕輕捉起小蟲放到屋外。	
A26.幫外婆穿針線（2）	18’07’’-19’22’’	外婆將要請小武幫忙穿的針線放到兩人的中間，小武雖然嘴裡說著「真討厭」卻還是把線穿好並剪好預留的長度。	
A27.向外婆要錢買電池	19’23’’-20’26	電動玩具的電池耗盡，小武連忙向正在煮飯的外婆要錢，外婆手摸胸口繞圈（20’44’’）並拉開自己空無一物的口袋。 小武向在溪邊洗衣物的外婆要錢，又遭拒絕的小武生氣的推了外婆一把。	
A28.踢碎夜壺	20’27’’-21’12’’	小武在家裡翻箱倒櫃，試圖找到錢好買電池，可惜看到的盡是一些老舊物品。氣憤的小武走到前廊踢破夜壺。	
A29.寫字罵外婆	21’13’’-22’27’’	小武將外婆的鞋子藏了起來，又在牆壁寫上取笑外婆的「白癡」字眼。 外婆仔細看著牆上的字。 外婆想要拿蠟筆，小武卻不准外婆碰自己的東西	
A30.發現銀簪子	22’28’’-23’05’’	外婆又得自己穿針線，小武冷笑地看著外婆辛苦的樣子，此時發現外婆用來盤頭髮的銀簪子似乎挺值錢的，隔天便趁著外婆熟睡的時候偷走了它。	兩人的位置仍彼此背對著同坐一張蓆子。
A31.買不到電池	23’06’’-25’09’’	拿著外婆的簪子，一路上問路找到有賣電池的雜貨店，不過卻買不到電動玩具專用電池。 小武想以簪子換些餅乾糖果，沒想到卻被老闆敲打頭部。	
A32.外婆醒來	25’10’’-25’59’’	外婆醒來後，摸不到簪子卻仍靜靜的梳頭、盤髮，另以湯匙代替。	
A33.迷路了	26’00’’-28’01’’	十字路口的反射鏡映出小武迷路的身影，認不得返家路的小武忍不住啜泣了起來。 在路上遇到好心的老爺爺以腳踏車載他回去。	
A34.一起走林間小徑（2）	28’02’’-29’42’’	祖孫兩人各據林間小徑的一方，小武不敢直視往自己走來的外婆，然而看到外婆沒有停下來反而繼續往身後走，他連忙喊道：「妳要去哪裡？」外婆才停住。 這一次，小武走在外婆前面，邊走邊回頭注意外婆是否跟上。	
A35.收、晾衣服	29’43’’-32’37’’	外婆晾衣服、小武則躺在前廊上午睡。突然間下起了傾盆大雨，被雨聲給吵醒的小武連忙收起在曬衣繩上自己的衣服，考慮了一下才又衝到雨中收回外婆的衣褲。不料雨轉眼間停了，小武重新晾好衣物。	小武第一次幫忙家事。
A36.肯德基炸雞	32’38’’-34’02’’	前廊上，外婆問小武想吃些什麼，起初回答「妳又沒錢，什麼都不懂！」的小武念頭一轉連忙拿出課本，指著上頭的漢堡、披薩和肯德基炸雞。 外婆指著肯德基炸雞比出雞冠的動作，小武高興的點頭也跟著做動作，以爲終於和外婆達成了共識。	
A37.滿心期待	34’03’’-35’18’’	小武快樂的目送外婆拿著一包藥草出門，並塗掉牆上的「白癡」字樣。	
A38.外婆抓公	35’19’’-36’32	外婆提著一隻大公雞在大雨中走著。 回到家後，全身溼透的外婆先進屋裡替熟睡中的小武蓋上棉	

雞回家		被，再到廚房處理大公鷄。	
A39.這不是肯德基	36’33’’-37’58’’	一覺醒來，看著桌上的水煮鷄，小武忍不住哭喊：「這很噁心！」、「我不要吃淹死的鷄！」並打翻飯碗、拒絕進食。	鏡頭不動。
A40.深夜吃鷄	37’59’’-38’52’’	小武在深夜裡醒來，看了水煮鷄一眼，本想放棄卻還是耐不住飢餓的吃了起來。	
A41.外婆生病了	38’53’’-39’26’’	雨過天晴的早晨，小武疑惑的看著仍在沈睡中的外婆，確定外婆還有心跳後，便試著推醒外婆，外婆沒有回應。	
A42.銀簪子還外婆	39’27’’-40’23’’	小武爲外婆敷上冰涼的毛巾、蓋棉被時，看見外婆用來固定頭髮的湯匙，便拿出之前偷走的銀簪子爲外婆插上。	
A43.準備午餐	40’24’’-41’09’’	小武在廚房裡笨手笨腳的爲外婆準備食物。	
A44.認識荷研	41’10’’-41’50’’	帶著笑容出門，卻在瘋牛路上看到荷研正緊張的呼喚被瘋牛追趕的紹義，小武也加入呼喊的行列。	
A45.弄散荷研的東西	41’51’’-42’20’’	紹義終於脫險離去後，荷研指著地上被小武給破壞的辦家家酒器具，面對荷研「你不會說對不起嗎？」的指責，小武只能彆彆扭扭的站著，輕輕的推著辦家家酒的器具。	
A46.荷研不理小武	42’21’’-42’55’’	小武告訴荷研自己也會做菜，並問她是否會煮肯德基炸鷄。	
A47.玩推車	42’56’’-43’44’’	小武快樂的拉著行李推車，在林間小徑上遇到農人推著大推車，只好尷尬的讓路。	踩著鞋子的後腳跟。
A48.一起走林間小徑（3）	43’45’’-44’00’’	用行李推車幫外婆載南瓜。	
A49.等公車	44’01’’-45’27’’	和帶著農產品的外婆一起到公車站牌等車，越來越多的村人聚集，彼此高聲談論著所帶的農物，小武因爲久等不到公車而略顯不耐。	
A50.在市集看到荷研	45’28’’-46’32’’	到了市集後，小武提著要賣的農物走在前面，一看到荷研的身影連忙把包著農物的布包還給外婆。	
A51.看外婆賣東西	46’33’’-46’56’’	小武躲在遠遠的角落看著外婆辛苦的叫賣著農產品。	
A52.	46’57’’-48’22’’	外婆先帶小武去買布鞋，又讓小武獨自吃一碗麵（自己則只喝	過去小武只

只有小武吃麵		水），小武靜靜的看著店家從外婆手裡取出麵錢。	吃從首爾帶來的零食。
A53.電池專賣店	48’23’’-48’47’’	經過一家電池專賣店時，小武在窗外佇立了一會兒，等外婆跟上後又若無其事的走開。	
A54.巧克力派	48’48’’-51’50’’	外婆依著車上的旅客面孔找到了回家的公車，公車司機告訴外婆對街的老婆婆在找她。 外婆問小武要吃些什麼，小武指著車上小孩手裡的巧克力派（Chocopie）。	
A55.外婆探望老朋友	51’51’’-53’04’’	外婆探望家裡開雜貨店、不良於行的老婆婆，老婆婆送了許多巧克力派給外婆，外婆則以藥草回贈。	
A56.和荷研坐同一台車	53’05’’-54’10	小武看到荷研在另一台公車上便立即拿了巧克力派換車，不理會外婆在車窗外希望他拿布包的要求。	
A57.紹義能和外婆溝通	54’11-54’36’’	早熟的紹義要外婆不用擔心、自己會好照顧好小武，荷研很欽佩紹義總是知道如何與外婆溝通。無法插入兩人談話的小武在旁默默的數著巧克力。	
A58.等外婆回家	54’37’’-56’11’’	在公車站牌等不到外婆的小武，只好先回家、躺在前廊上看著吃剩下的唯一一個巧克力派，心滿意足的放進口袋裡打算「留著明天吃」。	
A59.外婆走路回來	56’12’’-57’24’’	小武回到公車站牌，原本期待的看著一班公車開來，卻因不見外婆而再度失望；直到公車消失在路的盡頭，才看到外婆提著布包一步步的走來，小武急忙奔跑向前，哭著說：「妳怎麼那麼久！」並拿走外婆手的布包。 外婆又手摸胸口繞圈（56’42’’）。	
A59.一起走林間小徑（4）	57’25’’-58’19	林間小路上，小武偷偷的將最後一個巧克力派塞進外婆的布包裡。	
A60.對紹義感到忌妒	58’20’’-60’15’’	穿上新鞋、帶著玩具的小武在荷研固定玩辦家家酒的地方等她，卻見到荷研與紹義兩人手牽手經過，又聽到紹義稱讚荷研的歌聲很好聽。 小武對兩人友誼感到忌妒，於是在荷研離開後，看見紹義背著柴薪經過瘋牛路時，故意大喊：「瘋牛追來了！快逃！」。紹義聞言拔腿就跑，就在小武得意技倆成功之際，瘋牛卻真的出現了！因此逃過一劫的邵義感激的對在山腰上的小武揮揮手，小武對此結果感到氣憤又不可思議。小武在一陣慌亂下，踩壞了自己最愛的區必士機器人。	
A61.上廁所	60’16’’-61’30’’	吹著狂風的深夜裡，小武焦急的跑向屋外的茅廁，並要走在後頭的外婆快點跟上；小武邊上著廁所邊要求外婆敦在他看得見的地方。	

A62. 說謊	61’31’’-62’42’’	小武在山腰上等荷研的，看到紹義一如往常背著柴薪經過瘋牛路，心生作弄之意，於是大喊「瘋牛來了」。 紹義一聽開始拼命往前衝，還因此跌倒在地，千鈞一髮之際紹義緊急回頭，卻不見瘋牛的蹤影、才知被小武給騙了。原本看見紹義認真的樣子而取笑其「膽小鬼」的小武，最後反而落荒而逃。	*
A63. 紹義的質問	62’43’’-63’31’’	小武繼續閒晃，紹義突然出現並質問小武爲何要欺騙他，無法開口道歉的小武手摸著胸口繞兩圈。	
A64. 荷研的邀約	63’32’’-63’50’’	荷研對小武表示自己一直在找小武、想跟他一起玩。	
A65. 想著荷研	63’51’’-64’09’’	小武躺在前廊上想著荷研的第一次主動邀約，不禁笑容滿面。	
A66. 無法給荷研模型卡	64’10’’-64’47’’	小武開始將自己從首爾帶來的玩具一一裝進袋子，但在整理機器人模型卡時感到猶豫，最後終究沒有放進去。	
A67. 剪頭髮	64’48’’-67’12’’	小武照著鏡子，開始對自己的髮型不甚滿意，於是要外婆幫他剪頭髮，小武比了希望外婆「修改一點點」長度的手勢，外婆點了點頭。小武在剪髮的過程中睡著，醒來卻發現外婆將自己的頭髮剪成「只有一點點」的長度，面對這個其呆無比的新髮型，開始嚎啕大哭。	
A68. 包裝好的電動玩具	67’13’’-67’44’’	小武整理著要和荷研交換玩具的時候，拒絕外婆用包裝紙包好的電動玩具，他告訴外婆那個玩具沒電池不能玩。 外婆小心翼翼地用包裝紙包好電動玩具。	
A69. 失敗的髮型	67’45’’-68’07’’	小武繼續對著鏡子想要解救新髮型，最後以家裡的藍色布巾綁起頭最爲好看。	
A70. 藍色布巾	68’08’’-68’40’’	等著跟荷研玩的時候，小武看見用來造型頭髮的藍色布巾被外婆用去、準備外出，只好跟著出門。	
A71. 陪外婆去探病	68’41’’-70’01’’	外婆探望之前用腳踏車載小武回家的老爺爺，並拿出女兒送給自己的老人保健食品，老爺爺推辭，小武只好趁幫外婆翻譯的機會表達「保健食品家裡很多，可是布巾只有一條」。	外婆都是探望別人(另見A55)。 小武充當翻譯的角色。
A72. 不穿新球鞋	70’02’’-70’48’’	準備出門和荷研交換玩具的小武，拒絕了外婆遞過來的新球鞋，仍穿上從首爾帶來的皮鞋。	
A73. 又看見外婆包好的電動	70’49’’-70’59’’	小武在玩具推車裡發現外婆用包裝紙包好的電動玩具，無可奈何的放進口袋。	

玩具			
A74.受傷	71’00’’-72’08’’	小武手持荷研的賤兔玩偶、拉著推車走在林間小路上。小武一時興起坐在推車上溜下斜坡，卻因控制不易而摔倒，身上多處嚴重的擦傷、推車也毀損了。	
A75.小武遭受瘋牛的攻擊	72’09’’-74’17’’	小武經過瘋牛路時，又遭受瘋牛的攻擊，幸好紹義挺身相救，引開瘋牛。驚魂未定的小武向紹義表示對過去感到抱歉，紹義則以「你不需要道歉兩次」回之。	
A76.一起走林間小徑（5）	74’18’’-76’24’’	滿身傷痕、驚嚇過度的小武一跛一跛的走在林間小路上，摸摸了口袋後面的東西，打開包裝紙才知道外婆放了紙鈔在裡面，就在此時外婆擔心的身影也出現在林間小路的那一頭，小武此時才忍不住放大哭了起來…… 外婆拿出了媽媽從漢城寄來的信。	
A77.教外婆寫字	76’25’’-78’11’’	小武認爲外婆不會說話也不能打電話，以後只能用寫信來瞭解她的近況，於是整晚不厭其煩的教外婆寫「我生病了」、「我想你」等字。	小武想要確保自己在未來能知道外婆的狀況。
A78.離開前一晚	78’12’’-79’19’’	幫外婆把所有的縫衣針全穿好了線。 深夜裡的燈熄了又亮，只見小武忙碌寫字的身影。	
A79.車站道別	79’20’’-82’03’’	外婆在公車站牌送媽媽和小武坐車，小武不發一語、卻在上車前給外婆自己最愛的機器人模型卡。 公車離駛後，小武在車內以手摸胸口兩圈向外婆表示再見。	
A80.回家	82’04’’-85’06’’	外婆走回家的身影，配上不斷出現寫有「我病了」、「我想你」的卡片。 字幕：獻給全天下的祖母。	

附錄六　《小鬼當家》分析單元（B1-B59）

（註：※表示交叉鏡頭。）

段落	時延	影像敘事	備註
B1.「警察」來了	0’00’’-1’52’’	耶誕節前夕一個下雪的夜晚，高級別墅林立的住宅區。豪華大宅裡滿是各樣年紀的孩子，在玄關處站著一名警察（實際上是一名叫哈利的竊賊），他想要問話卻無人回應。	
B2. 做什麼都不行	1’53’’-3’17’’	凱文向父母抱怨前來作客的法蘭克叔叔不讓他一起看錄影帶，不過反因其平常過於調皮（不收玩具、在車庫玩黏膠槍等）而被趕出主臥室：媽媽要凱文離開（凱文則回嘴要媽媽掛掉電話來趕他），爸爸則將他丟給嬸嬸帶出房門。	
B3. 不會收拾行李	3’18-4’56’’	由於年紀太小，凱文求助兄姐幫他收拾行李卻被拒絕，並獲知晚上將與會尿床的堂弟（富樂）同床。凱文覺得滿屋子的人「煩死了」，決定自己長大後一個人住（live alone）。	
B4. 圓鍬殺手	4’57’’-7’00’’	凱文來到大哥巴茲的房間，先因爲沒有敲門而挨罵，後又被拒絕晚上同房的提議。 此時窗外傳來鄰居馬老頭帶著鹽桶、圓鍬鏟雪的聲響。巴茲告訴凱文和堂弟關於馬老頭在 1958 年殺死全家和鄰居的傳說，還因此得到「圓鍬殺手」的封號。	
B5. 歹徒掌握情報	7’01’’-8’47’’	外送小弟送披薩到家裡（撞壞門口的雕像）。 爸爸告知仍等在玄關的警察（哈利），全家人將前往巴黎過耶誕假期，期間家中已裝設好自動照明開關。 巴茲下樓，勾著爸爸的肩膀一起到餐廳吃披薩。	門口的雕像第一次被撞倒（07’15’’）
B6. 廚房暴動	8’48’’-11’26’’	大夥兒在餐桌旁享用晚餐，最後進門的凱文找不到喜歡的起士口味披薩，繼而遭到巴茲作勢要吐出嘴裡披薩的捉弄，又看見富樂正猛灌可樂，於是氣急敗壞地往巴茲身上撞去。不料這一撞，撞得整個餐桌人仰馬翻、杯盤狼藉，引起了眾人對凱文的不諒解。 面對大大小小怒視的眼光與責備，凱文武裝起自己，堅持不道歉；媽媽於是帶著凱文上樓、罰他不准吃晚餐。經過玄關的時候，媽媽付披薩錢給外送小弟，並和警察說明家裡一團亂的原因，哈利要她儘管去渡假，表示會照料好一切（in good hands）。	凱文注意到哈利的金牙。
B7. 與媽媽爭吵	11’27’’-12’36’’	凱文原以爲「上樓」只是到二樓，沒想到媽媽是要他到三樓的閣樓，而閣樓給凱文的感覺是「很嚇人」，凱文於是主動道歉。 媽媽對凱文的道歉不爲所動，仍堅持處罰。凱文轉而開始抱怨起似乎家裡的每個人都恨他，在面對媽媽提出「可以換個家」的建議時，他以「我不要任何的家人」、「我一輩子都不想見到妳、不想見到任何人。」作爲回應。	
B8. 許願（1）	12’37’’-12’57’’	凱文躺在閣樓的床上，許願要家人通通消失。	
B9. 出發的前一夜	12’58’’-13’38’’	深夜，屋外的電線意外走火，整座社區電力停擺。	

B10.往機場	13’39’’-17’24’	因爲鬧鐘沒電，大夥兒都睡過了頭，一陣慌亂中，眾人遺忘了凱文直接往機場出發。	門口的雕像第二次被撞倒 13’48’’
B11.家人消失的早上	15’25’’-22’04’’	凱文開啓閣樓的門，到二樓上洗手間。 ※飛機起飛的畫面。 凱文到廚房看著電視，環顧一如往常的廚房卻隱約發覺有異。 ※飛機上的家人享用餐點，母親覺得似乎忘了帶某樣東西。 凱文穿梭主臥房、巴茲房間呼喚家人，遍尋不著的情況下只好到地下室（這個空間除了潮濕陰暗外，還有凱文懼怕的電暖器，常幻想它變成恐怖的怪獸），最後到了屋外看見車子都還在車庫裡，便放心家人並沒有丟下他。 凱文念頭一轉，想起之前眾人的取笑反而高興自己終於「將家人變消失了！」（I made my family disappear！）	
B12.巴茲的房間	22’05’’-23’34’’	凱文雀躍地在主臥房的大床上吃爆米花、彈跳，在廚房大喊：「自由！」（I’m free！），最後到大哥巴茲的房間打開「秘密箱子」，翻出裡頭的《花花公子》（Playboy）、爆竹（fire crackers）和其女友的照片，取走掛在牆壁上的玩具長槍到廚房進行射擊遊戲。	
B13.黑色電影	23’34’’-25’07’’	晚餐時間，凱文爲自己準備豐盛的餐點：裝飾著巧克力醬、奶油、棉花糖、罐裝櫻桃的一大碗冰淇淋，觀賞著之前法蘭克叔叔不讓他看的黑色電影，不過卻被血腥的槍殺畫面給嚇得矇上眼睛、呼叫媽媽。	
B14.媽媽想起來了	25’08’’-27’20’’	終於，在飛機上的母親想起凱文被留在家裡。 ※凱文從二樓的樓梯玩雪橇溜滑梯，滑到屋外。 父母和叔叔嬸嬸等待機長利用飛機上的電話聯絡凱文，但因線路不通而失敗。	
B15.歹徒首次行動	27’21’’-30’26’’	哈利、馬福準備前往凱文家偷竊，兩人下車的關門聲吵醒了在卡通片、垃圾食物中睡著的凱文，雖然他機警地立刻開啓地下室的燈想藉此嚇退門外的歹徒們，卻也飽受驚嚇、躲在主臥房大床底下。	
B16.家人抵達巴黎	30’27’’-31’14’’	抵達巴黎後，媽媽要大家開始聯絡所有認識的鄰居、朋友，結果因爲耶誕假期全都失聯。	
B17.成爲一家之主	31’15’’-32’15’’	躲在床下的凱文告訴自己：膽小鬼才躲在床底下，我現在是一家之主（I’m the man of the house）。凱文跑到門外大叫：「我再也不怕了」，卻在看到圓鍬殺手馬老頭時尖叫跑回家中、躲在主臥房的棉被裡。	
B18.從巴黎報警	32’16’’-33’50’’	媽媽從巴黎打電話報警，警察局亦充滿耶誕佈置，警察忙著包禮物、吃甜甜圈，家務急難中心與警察局語氣輕鬆詢問著「有發生暴力家長毆打事件嗎？小孩是否出了事？還是喉嚨卡住東西？」等問題，媽媽生氣地告知「他一個人在家」並要求警察到家中看顧凱文。	
B19.警察到家	33’51’’-34’26’’	警察敲著大門，凱文卻因害怕躲在床上、不敢應門。	
B20.候補機位	34’27’’-35’51’’	得知最快回美國的飛機在兩天後，母親決定要在機場等待候補機位，其他人則繼續停留巴黎。	
B21.梳洗	35’52’’-36’23’’	洗澡完後，凱文在主臥房的梳粧室鏡子前邊梳頭髮、邊誇耀著自己能把身體的每個地方都洗得乾乾淨淨。	尖叫畫面與孟克的名畫

（1）		接著使用父親的鬍後水，因臉上的刺激感而尖叫了起來。	《吶喊》產生互文性。
B22. 拿錢	36’24’’-37’19’’	凱文到巴茲的房間，想要拿取置於架子最頂端的零用錢盒，雖然順利拿到零用錢盒，架子卻也因爲無法承受他的重量而塌毀。	
B23. 進攻麥家	37’20’’-38’44’’	哈利、馬福在附近鄰居家行竊時，聽到凱文的父親告知法國聯絡電話號碼的語音留言，決定今晚將再進攻麥家。	轉場鏡頭呈現哈利手中萬花筒的內部花樣。
B24. 買牙刷	38’45’’-41’08’’	凱文到超市購物、正準備詢問櫃檯有關牙刷的問題時，意外遇見馬老頭，凱文害怕的拿起尚未付錢的牙刷跑出超市，引起店員、警察的追趕。	以大仰角鏡頭捕捉馬老頭逐漸逼近的身影。
B25. 再次逃開	41’09’’-44’45’’	哈利、馬福行竊完畢、走出房子，由於馬福習慣離開前打開屋內的水龍頭，因此頗得意的自封「水龍頭大盜」。 凱文在回家的路上與哈利、馬福的車子發生意外，飽受驚嚇的他認出哈利金光閃閃的假牙，趕緊走開。 哈利亦發覺了凱文神色有異於是開車跟在其後，凱文只好躲進教堂外的耶誕節裝置馬槽，成功躲過一劫。 凱文對自己又選擇了逃開的懦弱表現很不滿意，於是暗暗發誓「下一次他們再來，我會準備好」。	
B26. 宴請賓客	44’46’’-46’06’’	夜晚，凱文在客廳裡將人體模特兒、運動員人形板等佈置成可移動式，同時運用高分貝的音樂聲成功營造出屋內宴客的氣氛。 哈利與馬福來到麥家屋外，詫異於其燈火通明、人影熱鬧的景象。	
B27. 姐姐的擔心	46’07’’-47’45’’	鏡頭出現法國凱旋門。 屋裡孩子們觀看影集、大人則忙著佈置聖誕樹，姐姐擔心著「那麼小又無助」的凱文，但是巴茲不以爲然地表示其爲自作自受，而且基於三個理由他才不擔心：一是自己沒有那麼幸運，二是家裡有煙霧偵測器，三是因爲我們家是全國最無聊的地方，不可能有危險的事。	
B28. 外送披薩	47’46’’-49’38’’	披薩外送小弟看到大門上貼著「請走後門」的紙條，轉而來到廚房的門外。 凱文擷取黑色電影裡的對話與披薩小弟進行互動，成功付錢之外也讓槍擊音效發揮了效果，使披薩小弟受到驚嚇、落荒而逃。	門口的雕像第三次被撞倒 47’46’’
B29. 媽媽轉機	49’39’’-50’37’’	由於耶誕假期機位難求，媽媽只能以轉機方式回芝加哥，這次她將飛往達拉斯機場。	
B30. 思念家人	50’38’’-51’20’’	夜晚，凱文獨自在主臥房的大床上，對著全家福的照片輕聲道歉、親吻。	
B31. 梳洗（2）	51’21’’-51’59’’	與段落 B21 同。	
B32. 超市購物	52’00’’-53’54’’	凱文到超市購買牛奶、紙巾、麵包、洗衣精、微波爐晚餐及玩具兵，還使用柳丁汁的折價券（coupon），結帳時機智地回應店員的疑問。	
B33. 恐懼	53’55’’-54’30’’	凱文到地下室烘洗衣物，巨大的電暖器再度「栩栩如生」，凱文試著克服恐懼要它閉嘴、不再感到害怕。	
B34. 再次	54’31’’-57’31’’	哈利、馬福質疑昨晚麥家賓客滿堂的歡樂景象有些不尋常，決定再到麥家。	此場景出現的黑色電影

嚇走歹徒		馬福來到廚房門外，被凱文播放的電影槍擊片段和鞭炮聲給嚇得信以爲真，趕緊跑回車上告訴哈利自己在門外所聽到的兇殺案經過。哈利認爲應該繼續等在車上，至少要看到兇手的面孔，這樣將來他們若是因在這一區域竊盜被逮捕時，才能排除此件兇殺案的嫌疑。	橋段與段落 B13、B28 相同。
B35. 斯蘭克頓機場	57’32’’-60’40’’	媽媽繼續轉機中，這次停頓在斯克蘭頓機場，仍沒有飛芝加哥的機位。心力交瘁的媽媽在櫃檯發起了脾氣，一旁也因沒有機位而要改搭巴士的樂團團員邀請媽媽，表示他們可以送她到密爾瓦基。	
B36. 被發現一個人	60’41’’-62’50’’	凱文到院子裡鋸要用來佈置的聖誕樹，等在車上的馬福、哈利看到便跑到窗戶外偷窺，終於確定了凱文獨自一人在家（He’s home alone.），兩人決定晚上九點再回麥家，倚在二樓窗戶旁的凱文聽到了他們的對話。	
B37. 趕路	62’51’’-63’20’’	急奔的巴士上，團員們快樂的吹奏著歌曲，媽媽的心情彷彿也放鬆了不少。	
B38. 許願（2）	63’21’’-65’26’’	聖誕夜，燈火璀璨的街道上，凱文向聖誕老人要求著：「我不要玩具和禮物，只希望我的家庭、連同堂兄弟、嬸嬸能夠回來，如果有空的話，叔叔也一起。」（I just want my family back.）	
B39. 孤單的聖誕夜	65’27’’-66’19’’	凱文走在街上，從窗外看到家家團聚的和樂景象，不禁感到寂寞，只好轉進街上的教堂。	
B40. 教堂	66’20’’-73’05’’	凱文對於教堂內精緻複雜的裝飾讚嘆不已，此時驚見馬老頭往自己走來。 兩人開始寒暄，當凱文提起近來與家人間的不愉快時，馬老頭表示人的心底始終是愛著家人的，但這種情感很複雜（凱文回話說尤其是對哥哥），於是容易互相傷害，這和年紀大小無關。 馬老頭說到與兒子陷入冷戰的經過、後悔與想要和好卻怕被拒絕的心情，凱文聽完後鼓勵馬老頭主動打電話，這是他從打敗地下室的電暖器怪獸中體悟到「只要去做，其實沒有想像中的可怕」的道理。	
B41. 充滿決心的宣示	73’06’’-75’07’’	鐘聲響起，凱文打開教堂的門，跑回家中。 返抵家門的凱文告訴自己：「這是我的家，我要防衛它。」於是開始依「作戰計畫」（家裡的空間配置圖）設下各式陷阱，並從閣樓上拋繩索到外頭的樹屋、作爲最後的逃脫之用。	
B42. 歹徒到了	75’08’’-75’15’’	哈利、馬福抵達麥家大宅，揶揄著屋裡的孩子可能會開門歡迎他們。	
B43. 聖誕晚餐	75’16’’-76’14’’	凱文坐在餐桌前進行飯前禱告，準備吃著自己買來的微波爐晚餐，一聽到九點的鐘聲響起，立即起身準備對抗。	
B44. 歹徒兵分兩路	78’15’’-78’37’’	馬福、哈利在廚房門外引誘凱文開門，遭到凱文以玩具長槍攻擊，受傷的兩人只好兵分兩路：馬福從地下室、哈利則回到前門，繼續洗劫計畫。	
B45. 地下室	78’38’’-80’27’’	馬福從滑溜的階梯摔下來，好不容易進了屋內，又在打開燈時被從天而降的熨斗擊傷頭部。	

B46.大門的機關	80’28’’-80’50’’	哈利屢次摔下塗有溜滑劑的門前樓梯，在終於爬上前廊、準備開門之際，卻被燒紅的門鎖給燙傷手掌，氣急敗壞的哈利決定返回再從廚房門進攻。	
B47.長鐵釘	80’51’’-81’38’’	馬福舉步艱難地爬上黏滿瀝青的樓梯，被其中一階預放的長鐵釘給刺穿腳心。	
B48.廚房門	81’39’’-82’10’’	哈利打開廚房門後被強力點火器燒傷頭頂。	
B49.從窗戶進攻	82’11’’-83’00’’	馬福萬般艱難地離開地下室，欣喜的看見一扇窗戶沒有拉下，決定要從窗戶爬進屋內。	
B50.羽毛機關	83’01’’-83’14’’	哈利進到屋裡，打開一扇門剛好被膠膜黏住，又讓凱文打開電風扇所吹起的羽毛黏得滿臉都是。	
B51.窗戶旁的陷阱	83’14’’-83’50’’	馬福從窗戶爬進屋內，踩中了地板上擺滿的易碎玻璃製品。	
B52.會合	83’51’’-84’59’’	哈利、馬福終於在玄關處會合，兩人陸續被地上的玩具、油漆桶給弄傷，哈利的金牙因此脫落。	
B53.繩索逃生	85’00’’-88’50’’	凱文打 911 報警，不斷因屋內機關而受傷的哈利、馬福此時已決心要抓到他。 慌亂中，凱文想跑上閣樓，卻被追趕在後的馬福抓住腳踝，急中生智地以巴茲的蜘蛛讓馬福嚇得趕緊放手，接著衝到閣樓以預先準備好的繩索滑至屋外的樹屋上。	
B54.被抓個正著	88’51-89’59’’	凱文跑進鄰居家的地下室，希望能逃上一樓求救，沒想到被等在門內的哈利給抓個正著，準備好好教訓這個讓他及馬福吃了不少苦頭的孩子…..	
B55.馬老頭的搭救	90’00’’-91’28’’	就在哈利、馬福威脅凱文的時候，馬老頭突然出現，用圓撬擊昏兩人並送凱文回家。 凱文從窗戶看著哈利、馬福被送上警車。	
B56.臨睡前的貼心	91’29’’-91’67’’	臨睡前，凱文體貼的爲聖誕老人在壁爐旁留盤餅乾和牛奶，並調整聖誕樹上的裝飾。	
B57.媽媽的自責	91’68’’-93’31’’	載滿樂團團員的車上，媽媽和一名樂手談天，提到自己犯了很大的錯誤時，樂手安慰她說自己與妻子亦曾發生將孩子留在殯儀館一整天的恐怖事件，而且孩子都是容易遺忘、有恢復能力的，要她不用擔心。	
B58.全家團聚	93’32’’-97’51’’	白雪紛飛的早晨，一覺醒來的凱文面對仍是滿室的空蕩、正感失落的時候，看見了風塵僕僕趕回家的母親。 同時父親帶著兄姐亦回到了家中，大家對於凱文「沒把家給燒了」、「自己到超市購物」直呼神奇，當爸爸問凱文還做了哪些事時，這個家中的么兒聳聳肩回答：「隨處看看囉」（just look around）。 全家人忙著卸下行李時，爸爸撿起地上的金牙，感到有些疑惑。	

B59.馬老頭全家團聚	97’52’’-102’48’’	凱文對著窗外與兒子一家人團聚的馬老頭打了招呼。此時，屋內傳來巴茲的怒吼「凱文，你對我房間做了什麼！」	

NTTU Library

附錄七　《早安》分析單元（C1-C70）

（註：「音像敘事」一欄因研究需要，在此劃分爲「兒童世界」、「成人世界」兩子格。）

段落	時延	音像敘事		備註
		兒童世界	成人世界	
C1. 社區	0’00’’-1’59’’	鏡頭由遠到近描繪一環境清幽的住宅區。		
C2. 放屁遊戲	2’00’’-3’03’’	三大一小的男孩哼著歌走在河堤上。善一開始帶起「壓額頭就放屁」的遊戲，四個孩子原本玩得很開心，輪到幸造被壓額頭的時候卻見他神色有異、不肯跟其他人一起回家。		
C3. 婦女會的會費	3’04’’-4’10’’		鄰居太太間彼此幫忙從商店裡帶回蔬果和雜貨用品。 富澤太太向大久保太太談起本區婦女會會費尚未繳交的事，懷疑負責此事的組長是否將大家繳交的錢挪作他用，尤其組長家中最近添購了洗衣機。	
C4. 幸造回家	4’11-4’42’’	幸造低著頭走在兩旁建築物所籠罩的陰影下。	住在大久保家對門的原口組長（幸造的媽媽）送來婦女會的傳閱板，並在兩家的走道中間和放學回家的孩子們打招呼，不過在看到神色有異、遠遠落後的幸造時，卻有些生氣的直接走進家門。	鏡頭帶到十字通道時，畫面出現電視聲（04’27’’-04’42’’）。
C5. 到家	4’22’’-5’30’’	阿善回家後，仍與鄰居談論會費之事的大久保太太告誡兒子不能到鄰居家看電視。 阿善雖然向媽媽表示自己會待在家裡唸書，不過還是偷偷溜走出家門，並邀約住對門的幸造。		當阿善假裝唸英文時，畫面出現兩位太太竊竊私語的聲音。
C6. 內褲	5’31’’-5’58’’	幸造光著下半身要求媽媽拿內褲給他，媽媽生氣地斥責他。		
C7. 池袋的酒店	5’59’’-6’44’’		大久保太太向富澤太太表示孩子去別人家看電視沒關係，怕是學些不好的回來；尤其那對鄰居夫婦大白天在家還穿著睡衣，又聽說他們過去曾在池袋的酒店上班。	當幸造出門後，畫面帶到十字通道時又出現電視聲（06’40’’-06’52’’）。

C8. 看電視	6’45’’-8’23’’	幸造、阿善到鄰居家看電視，男主人和孩子們邊吃東西邊聊相撲選手的表現。 鄰居太太表示怎麼沒見到阿實兄弟，幸造、阿善便從窗戶呼叫阿實來看電視。		
C9. 出門補英文	8’23’’-8’54’’	阿實、阿勇相偕出門前，母親不准他們去看電視，阿實表示要去補英文。		
C10. I love you（1）	8’55-9’01’’	阿勇出門前跟母親說「I love you」，母親則好氣又好笑的回應「笨蛋」。		
C11. 媽媽知道會費的事	9’02’’-10’10’’		富澤太太到林家談論婦女會會費未繳納之事，林太太（阿實的母親）對此感到很意外，連忙說明自己十天前將錢收齊後便拿到組長家，富澤太太表示絕對相信她的人格。	
C12. 不能看電視	10’11’’-11’44’’		原口太太到鄰居家裡要正在看電視的孩子們離開。	
C13. I love you（2）	11’45’’-11’47’’	阿勇離去前對鄰居太太說「I love you」。		
C14. 和富澤太太談會費之事	11’48’’-13’33’’	林太太在往大久保家的路上，遇見正離開鄰居家的阿實、阿勇。	林太太到大久保家解釋婦女會費的事，善一的媽媽阻止她去找組長解釋清楚，認為此事終究會水落石出。	
C15. 補英文	13’34’’-15’47	阿實、阿勇和幸造一起到富井老師家補英文。 幸造不小心和老師玩起「壓額頭放屁」的遊戲，並透露每天只吃浮石、不吃地瓜的事，老師則以肚子裡會有結石為由勸阻之。		
C16. 大久保夫妻	15’48’’-16’08’’		客廳裡，大久保先生放出一聲屁響，阿善媽媽立刻跑到丈夫跟前詢問：「你叫我嗎？」丈夫搖搖頭。	
C17. 要求媽媽買電視（1）	16’09’’-17’05’’	晚餐時間，媽媽詢問剛補完習回家的兄弟倆為何又到隔壁看電視，阿實告訴媽媽家裡若買電視就可以不用去鄰居家，阿勇也附和著叫媽媽買電視。		
C18. 又是	17’06’’-17’25’’	盛飯時，阿實抱怨著又是秋刀魚、味增湯的菜色，聲明		

秋刀魚的晚餐		不能奢侈的媽媽看著一向以哥哥爲主的阿勇，阿勇表示這次他不會跟著附和。		
C19. 爸爸和阿姨回家	17’26’’-17’51’’	爸爸和阿姨一起回家，阿勇立即跟爸爸說晚餐又是秋刀魚、跟阿姨說很好吃。		
C20. I love you（3）	17’52’’-17’58’’	阿姨帶了文具給兄弟倆，阿勇對阿姨說「I love you」。		
C21. 要求媽媽買電視（2）	17’59’’-18’39’’	阿實替富井老師傳話給阿姨，要其明天早上可以拿到譯稿。 阿姨問起相撲選手的表現，阿實賭氣的回答因爲家裡沒電視所以不知道。面對阿姨聽收音機的建議，兩個小孩連忙抗議、要求要買電視才可以，媽媽聞言再度拒絕。		阿姨的問題顯示知道孩子們常去看電視。
C22. 洗手台	18’40’’-19’07’’	爸爸對兩兄弟吵著要買電視的爭執恍若未聞，只關心洗手台弄髒的事。		爸爸問起誰弄洗手台時，阿勇在背後淘氣的做鬼臉。
C23. 河堤上的遊戲	19’08’’-20’14’’	三大一小的孩子們上學途中，在河堤上遇到大人連忙脫帽問早。 等大人走遠後，孩子們玩起「壓額頭放屁遊戲」，此時幸造學會了而阿實還不太會玩。		
C24. 淺草的麻糬	20’15’’-20’56’’		善一的爸爸在屋子裡換穿外出服時，突然發出放屁的聲音，大久保太太立刻從廚房探頭問：「叫我嗎？」善一的爸爸搖頭。後來又聽到一聲屁響，這一次大久保先生面對太太「什麼事」的詢問，表示自己要到淺草一趟，是否需要買麻糬回來。	當善一的爸爸在屋子裡穿褲子時，可以看到對面屋子裡的人走動情形。
C25. 老師的工作	20’57’’-23’26’’		阿姨到老師家拿譯稿。 老師的姐姐請阿姨轉告林太太有關同學會的事，並在阿姨離開後表示若她能嫁給自己的弟弟就好了。 老師表示目前爲無業遊民的他禁不起這種玩笑	阿姨在進公寓門之前有敲門。
C26.	23’27’’-26’19’’		原口太太到林家，生氣的	

爲會費而對質			告訴阿實的媽媽並沒有因爲家裡買了洗衣機而挪用婦女會的會費，且自己確實沒有收到。 林太太則謂上個月月底已經將錢交給對方的婆婆。	
C27.惡劣的推銷員	26’20’’-27’30’’		兩人的談話進行到一半因爲推銷員進門而停止。原口太太聽見推銷員惡劣的態度後，連忙離去。	
C28.婆婆趕走推銷員	27’31’’-29’59’’		回到家後，原口太太要求婆婆應付待會兒上門的推銷員。 婆婆成功的讓推銷員知難而退後。	
C29.水落石出	30’00’’-32’00’’		原口太太問起婦女會會費，原來婆婆早已遺忘此事，這才拿出裝有會費的紙袋。	
C30.向林太太道歉	32’01’’-33’09’’		原口太太到林家陪不是，並請林太太不要將此事說出去。	
C31.防盜鈴	33’10’’-34’23’’		另一個推銷員上門薦售防盜鈴，很討厭之前推銷員的富澤考慮購買；路過的原口太太開心的表示自己家裡因爲有婆婆，所以不需要這樣的東西。	
C32.賽馬情報	34’24’’-35’39’’		夜晚，白天分別出現的推銷員在居酒屋一起喝酒、討論賽馬情報。	
C33.退休	35’40’’-38’16’’		夜晚的居酒屋，富澤先生邀到店裡詢問手套下落的林先生一起喝酒。富澤先生談起退休後對生活的茫然。	
C34.衝突	38’17’’-42’29’’	晚餐時刻，阿實、阿勇兩兄弟鬧脾氣，媽媽無法阻止兩人無禮的行爲，只好請爸爸解決。 爸爸指責他們太挑剔、囉唆，阿實對爸爸所言「小孩子廢話太多」不以爲然，認爲自己說的都是真正想說的話；接著又表示大人不也都在說廢話，像是「早安、午安、晚安、天氣真好、要去哪裡、出去一下、是嗎、原來如此」等等皆然。 面對阿實的反駁，父親生氣		

		的指出「男孩子不可以喋喋不休」，於是阿實賭氣的說自己不會再說任何話。		
C35. 約定	42’30’’-43’29’’	回到房間後，阿實和阿勇約定無論在家裡或外面都不能講話。		第一次出現兩兄弟房門拉上的情形。
C36. 阿姨回家	43’30’’-44’19’’	阿姨回家後將富井小姐請她轉知的事項告訴嫂嫂後，帶著一盒點心到孩子們的房間外。		
C37. 點心	44’20’’-45’32’’	看到好吃的點心，阿勇想要說話卻因爲哥哥不答應、只好放棄。 沒吃晚餐的兄弟倆繼續趴在書桌上，阿勇表示自己肚子餓了，阿實點了點他的額頭，阿勇卻放了屁。		阿姨只站在門口問兄弟倆是否要吃點心。
C38. 不能添飯	45’33’’-47’06’’	原口太太呼喚正在河堤上念佛的婆婆吃早飯。 餐桌上，原口太太要丈夫給幸造買兩、三件內褲回來。 原口先生阻止想要添第二碗飯的幸造，認爲常拉肚子的他吃再多也沒用，幸造只好悻悻然放下筷子。		
C39. 展現不說話決心的早餐	47’07’’-48’11’’	阿實、阿勇沉默的吃著早餐，連媽媽問要不要再添飯也不回答。 大人們對此卻感到很有趣，還在孩子們背後開玩笑，說是要看看他們能繼續到何時。		
C40. 早上不打招呼	48’12’’-51’07’’		原口太太和阿實、阿勇道早安，對於兩人沒有回應有些意外，在得知兩兄弟並未和幸造吵架後，開始和丈夫討論起是否林太太還在意著婦女會會費的事，因此要兒子們這麼做。	
C41. 不跟媽媽打招呼	51’08’’-52’31’’		林太太納悶鄰居太太們爲何皆未回應自己的日常問候。	
C42. 鄰居太太還東西	52’32’’-54’54’’		原口太太到鄰居家渲染林太太叫孩子不跟自己說話的事，聽到這種情形後，大久保太太趕緊去還借了很久的料理用酒和車票錢；富澤太太則想起了上次借點兒魚乾餵貓還沒還。	

C43. 接尾令遊戲	54’55’’-56’26’’	阿勇上課無法玩接尾令的遊戲，只以「可以說話嗎」手勢反應老師，老師感到不解。		
C44. 無法唸課文	56’27’’-57’00’’	阿實在課堂上因不唸出老師指定的課文而被罰站。		
C45. 午餐費	57’01’’-58’18’’	兩位老師提醒學生明天要繳交午餐費。		
C46. 吃浮石粉	58’19’’-59’20’’	兄弟倆在房間裡將浮石磨成粉末來吃。	父母和阿姨在客廳聊著孩子們不說話的情形，母親認爲不須理會這類反抗期的表現。	
C47. 比手畫腳要午餐費	59’21’’-60’49’’	阿實到客廳想要以比手畫腳的方式說明繳交午餐費之事，可惜父母和阿姨猜測許久仍一頭霧水，阿實憤而回房。		
C48. 在河堤上運動	60’50’’-61’42’’	幸造與阿善父子在河堤上運動，討論阿實自從學會「壓額頭放屁遊戲」後開始不說話的情形。		
C49. 吃浮石粉會致命	61’43’’-63’15’’	阿實與弟弟到富井老師家補英文，老師問起兄弟倆不說話的原因。又得知兩人仍每天吃磨石粉，便以動物園裡的海獺曾因誤食遊客丟的石頭因此而喪命的新聞勸阻。		
C50. 找空屋	63’16’’-64’04’’	家裡有電視的鄰居太太到老師家詢問附近是否有要出租的空屋，說是因爲受不了囉唆又煩人的鄰居們、想要搬離社區。		
C51. 不說話的原因	64’05’’-65’49’’	阿姨下班後將要翻譯的文件送到老師家，兩人討論起孩子不說話的原因。 老師認爲若大人間的招呼語不再流通，社會將變得更無人情味，因此社會上有些的浪費是必要的。		
C52. 電視是不好的東西	65’50’’-67’38’’		夜晚的居酒屋，父親與原口先生喝酒、談天。談起了「浪費」，原口先生認爲不只是招呼語，其他像抽煙、喝酒都是種浪費。父親則謂不願意買電視純粹是認爲它一點好處也沒有。	
C53. 富澤	67’39’’-68’45’’		阿勇好奇的看著酩酊大醉的富澤先生坐在玄	

先生喝醉了			關，經過媽媽的提醒，富澤先生才知道自己走錯了家門。	
C54. 富澤先生回到家	68’46’’-69’25’’		回到自己家的富澤先生喊著:「好舒服、好舒服」。	
C55. 鄰居準備搬家	69’26’’-70’29’’		家裡有電視的鄰居夫婦收拾家當、準備搬家。	
C56. 媽媽也想搬家	70’30-71’15’’		阿姨看到對面的鄰居忙著搬家，媽媽跟她說因爲鄰居太囉唆、自己也變得想搬家了。 媽媽和爸爸談起最近家裡的浮石少很多，是否因爲老鼠偷食之故。	
C57. 老師來家裡	71’16’’-73’45’’	房間裡，阿勇想起富井老師的話，於是央求哥哥不要再吃浮石。 阿實聽到玄關處傳來老師的聲音，趕緊帶著阿勇離開家裡。	爸爸向老師解釋孩子們不說話的緣由。	
C58. 帶走飯桶和茶壺	73’45’’-74’34’’	兄弟倆折返回家中取走飯桶和茶壺。		
C59. 富澤先生的新工作	74’35’’-76’50’’	富澤先生到林家爲昨晚的酒後失態道歉，並提及自己找到東和家電外務員的新工作。 林先生表示要買一樣家電用品祝賀新工作，富澤先生趕緊回家拿其他產品的目錄。 富澤先生離開後，媽媽告訴爸爸也該考慮退休的事		
C60. 在河堤上吃飯	76’51’’-78’09’’	阿勇與哥哥在河堤旁津津有味地配著茶吃白米飯，哥哥覺得若是有小菜就更好了，阿勇立即自願回家拿。		
C61. 警察來了	78’10’’-78’75’’	阿勇走上河堤後，看見警察遠遠走來，趕緊回頭和哥哥一起落荒而逃，留下飯桶、茶壺。		
C62. 警察局	78’76’’-79’30’’		飯桶、茶壺被警察帶走放在警察局裡。	
C63. 孩子	79’31’’-80’00’’		夜晚，阿姨到富井老師家詢問孩子的下落，說是兩	

失蹤了			人自中午出去至今尚未回家。	
C64. 富井老師的「廢話」	80’01’’-83’43’’		阿姨走後，富井老師同姐姐說明小孩鬧彆扭、不說話的情形。姐姐表示自己每天也在說這些「廢話」，但對於弟弟和阿實的阿姨之間喜歡又不說、只知道談天氣、翻譯的情形很反對，認爲弟弟偶爾也要說些重要的事。富井老師出門找孩子。	
C65. 回家	83’44’’-84’59’’	近九點，富井老師帶著兄弟倆一起回家，說他們站在車站前看電視，並請大人們不要太過責備。 兩個孩子因爲做錯事，站在玄關不敢進家裡。		
C66. 買了電視	85’00’’-86’52’’	兩兄弟發現尚未拆箱的電視，阿勇興奮的詢問價錢，爸爸表示多少錢不重要，只希望兩人能好好用功。 進房間前，阿勇再度說「I love you」並多加一個飛吻。 阿姨在房間外問兩人餓不餓，阿實告知先前富井老師請吃拉麵和燒賣。 兄弟倆在房間裡嘻鬧著，爸爸站在走廊上喊道：「那麼吵要把電視退掉。」阿實一聽立刻轉過身去，阿勇卻說爸爸的表情是在開玩笑，還做出調皮的射擊動作、玩起了呼拉圈。。		
C67. 道早安	86’53’’-89’23’’	清晨，河堤上一群群準備上學的學生。 阿實、阿勇出門前表示今天放學回來要看電視。又愉快的和好幾天沒打招呼的鄰居媽媽們打招呼。	原口太太、大久保太太對於孩子們突然的熱情感到很疑惑，向路過的富澤太太問起此事，富澤太太則謂之前是大家思慮過度，其實林太太很明白事理的。	
C68. 不再吃浮石	89’24’’-90’38’’	孩子們又在河堤上玩起了「壓額頭放屁遊戲」，阿實勸幸造不要再吃浮石這種會致命的東西。 玩完遊戲的幸造又神色怪異的走回家裡。		
C69. 天氣真好	90’39’’-92’04’’		阿姨和富井老師在車站巧遇，兩人一如往常談論著天氣。	
C70. 幸造的內	92’05’’-93’20’’	幸造回家跟媽媽要乾淨的內褲，並問媽媽自己是否會因吃了浮石而死。		

褲		媽媽要幸造肚子好了之前，不能吃飯、也不能穿內褲。 陽光燦爛，曬衣架上晾了三件內褲。		

NTTU Library