

國立台東大學兒童文學所
碩士論文

指導教授：杜明城 先生

旅途上——論電影中的忘年之交
以《菊次郎的夏天》、《中央車站》、《永遠
的一天》為例

研究生：劉凱瑛 撰

中華民國九十六年十月

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 劉 凱 瑛 君

所提之論文 旅途上一論電影中的忘年之交 以
《菊次郎的夏天》、《中央車站》、
《永遠的一天》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：

郭建華

(口試委員會主席)

陳淑芳

杜明卿

(指導教授)

論文口試日期：96 年 10 月 18 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)

組 九十元 學年度第 一 學期取得 碩 士學位之論文。

論文名稱：旅途上－論電影中的忘年之交 以「菊次郎的夏天」《中央車站》《永遠的一天》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欄位若未勾選，本人同意視同授權。

指導教授姓名：林明 (親筆簽名)

研究生簽名：劉凱琪 (親筆正楷)

學 號：9440110 (務必填寫)

日 期：中華民國 九十八 年 十一 月 十八 日

1. 本授權書(取自 <http://www.lib.nttu.edu.tw/theses/> 下載)請以黑墨填寫並影印裝訂於書首頁之背面。

2. 授權則 學年度第一學期一次教務會議決議：研究生畢業論文「至少需授權學校圖書館數位化，並須置於三年後上載網際供各界使用及校內調閱。」

授權書版本: 2005/06/09

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為授權人在 國立臺東大學 兒童文學研究所 日間部 組 96 學年度第一學期取得 碩士 學位之論文。

論文題目：旅途上一論電影中的忘年之交以《菊次郎的夏天》、《中央車站》、《永遠的一天》為例

指導教授：杜明城

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。

- 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：劉凱琪

簽名：劉凱琪

中華民國 96 年 12 月 03 日

謝誌

從開始選定研究主題、著手蒐集資料、提出研究計畫，到組織論文每一章的架構與撰寫，這將近一年的時間著實深感置身於閱讀和寫作之中的自己有了一些轉變，而最主要的轉變無疑是關乎心靈的成長。完成論文讓自己多了一點自信，那份自信不全然是對自己在論文寫作的能力上有所進步的肯定，而是相信自己擁有對心中所熱愛的電影，付出探究的耐心和堅持。論文書寫是我試圖與所景仰的電影導演對話，在他們的創作之中，追尋屬於自己的認同和姿態的過程。

十分感謝這段時間陪伴在我身旁的家人和朋友：

感謝爸媽的全力支持、妹妹的精神鼓勵，讓我能在無後顧之憂的情況下，去完成這一件我想做的事情；感謝家綺、芸蕙、欣馨…等兒文所同學的陪伴和關心，妳們的鼓勵總是我最有力的支柱；感謝朋友安邦願意出借影片，提供諸多素材作為我思考電影在形式和風格上如何表現的依據；感謝振智學長不厭其煩教導我論文格式應該注意的細節，還有在口試當天的傾力相助；以及感謝杜明城老師的信任與指導；郭建華老師、陳淑芬老師對於這篇論文的具體建議。

一邊寫下這篇謝誌，一邊試著回想曾經刻劃於心底的痕跡：那些寬敞的旅途大道，灰濛的迷霧天空、三人樂隊的悠然琴音、歪斜的手抄台詞、細密切割的分鏡表，在這些的微小事物中，包含了自己認為無可取代、獨一無二的影像、音樂、還有精神。我想，即使當論文已經結束，電影，還是會繼續看下去……

凱瑛 2007.10.30

旅途上一論電影中的忘年之交 以《菊次郎的夏天》、《中央車站》、《永遠的一天》為例

作者：劉凱瑛

國立台東大學 兒童文學所

摘 要

在友誼所包含的諸多形式中，忘年之交是指年歲差異懸殊，沒有血緣的兩人，相遇後能超越生理狀態和社會經驗的限制，發展出溝通互助，分享愛與關懷的情感。影史上有不少以忘年之交為主題的電影，本研究筆者係以當今影壇頗具影響力的電影導演的作品，即《菊次郎的夏天》、《中央車站》、《永遠的一天》為例，將三部影片置於電影作者論的脈絡下進行研究，輔以應用亞里斯多德的友誼觀、拉岡的鏡像階段理論、弗洛姆的人本精神分析，闡釋忘年之交與自我認同的關係，與三部影片如何各別呈現親情、信仰、家國之於個人的意義。研究結果發現，忘年之交對友誼雙方所造成的影響在於，由於年幼者較為接近生命根源，年長者能從與他們的互動過程中，以一種尋根的態度，回溯過往生命的軌跡，或以現階段所累積的經驗，引導年幼者生活或重新反省自身的處境。

關鍵詞：友誼、自我認同、北野武、華特·薩勒斯、西奧·安哲羅普洛斯

**On the Road—A Study of Friendship Beyond Age Barriers:
Taking “Kikujiron” , “ Central Station” and
“Eternity and a Day” as examples**

Kai-Ying Liu

Abstract

Among the various forms of friendship, friendship beyond age barriers refers to the relationship between two persons with a significant age different but no blood tie who can transcend the constraints of physiological conditions and social experiences to communicate, cooperate, and share the emotions of love and care. In the film history, many films are based on the theme of friendship beyond age barriers. In this study, three prominent works by contemporarily influential directors, including “Kikujiron” , “Central Station” and “Eternity and a Day” were selected and discussed from the perspective of Auteur Theory. Aristotle’s philosophy of friendship, Jacques Lacan’s theory of the Mirror Stage, and Erich Fromm’s Humanistic Psychoanalysis were also employed to analyze the associations between friendship beyond age barriers and self-identity as well as the meanings of each film in the aspect of family affection, belief, and nation to individuals. It was discovered that the impact of friendship beyond age barriers on both parties is that the younger one is closer to the root of life, while the elder

one can take an attitude of tracing the root from their interactions to retrospect the path of life or use the accumulated experiences to guide the younger one to live his life or to introspect his current situations.

Keywords: friendship, self-identity, Takeshi Kitano, Walter Salles, Theo Angelopoulos



旅途上——論電影中的忘年之交
以《菊次郎的夏天》、《中央車站》、《永遠的一天》為例

第壹章 緒論	
第一節 研究動機	1
第二節 研究目的	3
第三節 研究方法與架構	5
第四節 研究範圍與限制	9
第五節 文獻探討	18
第貳章 認同・尋根	
第一節 朋友是另一個自我	26
第二節 鏡像中自我認同的形成	28
第三節 生命的需求	30
第參章 新綠之夏的遊戲——《菊次郎的夏天》影片分析	
第一節 起程・啓程	32
第二節 圖畫日記	36
第三節 頑童般的父親	43
第四節 在正男眼中	56
第肆章 異域之境的追尋——《中央車站》影片分析	
第一節 相遇車站	64
第二節 人在旅途	71
第三節 找回失落的信仰	79
第伍章 生命之口的探索——《永遠的一天》影片分析	
第一節 尤里西斯的漂泊	87
第二節 邊境跨越	93
第三節 嶄新的道路	102
第陸章 研究結果與建議	
第一節 研究結果	111
第二節 研究建議與檢討	117
參考書目	118
附錄一、《菊次郎的夏天》分析單元	121
附錄二、《中央車站》分析單元	128

附錄三、《永遠的一天》分析單元-----	139
附錄四、北野武、華特・薩勒斯、西奧・安哲羅普洛斯之參考作品-----	154
附錄五、《菊次郎的夏天》、《中央車站》、《永遠的一天》電影原聲帶簡介-----	161
附錄六、其他參考影片-----	163



表次

表 1-1 《菊次郎的夏天》主要演員表-----	10
表 1-2 《中央車站》主要演員表-----	13
表 1-3 《永遠的一天》主要演員表-----	15



圖次

圖 3-1 「祖母的朋友」字卡-----	38
圖 3-2 「天使風鈴」字卡-----	38
圖 3-3 「章魚人」字卡-----	39
圖 3-4 「珍重再見」字卡-----	39
圖 3-5 《花樣年華》字卡 1-----	40
圖 3-6 《花樣年華》字卡 2-----	40
圖 3-7 《冥王星早餐》字卡-----	40
圖 3-8 《地下社會》字卡-----	40
圖 3-9 「膽小的男人」字卡-----	41
圖 3-10 「叔叔跌倒了」字卡-----	41
圖 3-11 「叔叔真奇怪」字卡-----	41
圖 3-12 「叔叔陪我玩」字卡-----	41
圖 3-13 「失敗了」字卡-----	41
圖 3-14 菊次郎登場-----	44
圖 3-15 正男與菊次郎相遇-----	44
圖 3-16 菊次郎不情願地接受妻囑託-----	45
圖 3-17 兩人出發尋親前-----	45
圖 3-18 自行車場 1-----	46
圖 3-19 自行車場 2-----	46
圖 3-20 菊次郎發怒 1-----	47
圖 3-21 菊次郎發怒 2-----	47
圖 3-22 車輪鏡映 1-----	48
圖 3-23 車輪鏡映 2-----	48
圖 3-24 兩人相依為命-----	49
圖 3-25 正男見到母親-----	50
圖 3-26 天使風鈴-----	51
圖 3-27 片頭字幕：天使圖像 1-----	51
圖 3-28 片頭字幕：天使圖像 2-----	51
圖 3-29 見母之後兩人來到海邊-----	52
圖 3-30 菊次郎傷痕累累-----	53
圖 3-31 正男買藥-----	53
圖 3-32 菊次郎搭正男肩膀步行-----	54
圖 3-33 兩人離別時擁抱-----	54
圖 3-34 菊次郎換裝-----	57
圖 3-35 兩人身著同樣裝束-----	57
圖 3-36 菊次郎溺水連續鏡頭-----	58
圖 3-37 正男出面請求-----	58

圖 3-38 正男招車之後轉身-----	59
圖 3-39 菊次郎招車連續鏡頭-----	60
圖 3-40 鏡頭的變化：正男的夢境-----	61
圖 3-41 「木頭人」的夢連續夢境-----	61
圖 4-1 《遊戲時間》：公寓外觀-----	65
圖 4-2 朵拉到家-----	66
圖 4-3 朵拉住家外觀-----	66
圖 4-4 陀螺的隱喻-----	67
圖 4-5 朵拉與佩卓交談-----	68
圖 4-6 朵拉告訴約書亞安娜已死-----	70
圖 4-7 處決竊賊-----	71
圖 4-8 朵拉走近約書亞-----	74
圖 4-9 約書亞拿背包-----	74
圖 4-10 朵拉偷竊-----	74
圖 4-11 天旋地轉-----	77
圖 4-12 朵拉倒地-----	77
圖 4-13 車站的聖像-----	81
圖 4-14 朵拉家的聖像-----	81
圖 4-15 敬拜會場-----	81
圖 4-16 凱薩車上的耶穌標牌-----	81
圖 4-17 凱薩貨車底-----	81
圖 4-18 便車上的聖像-----	81
圖 4-19 約書亞奔向耶穌家-----	82
圖 4-20 約書亞黯然離去-----	83
圖 4-21 兩人決定回里約-----	84
圖 4-22 《恐懼吞噬心靈》：Ali 面對鏡子自責地看著自己-----	85
圖 4-23 朵拉擦口紅-----	86
圖 4-24 朵拉回去里約前裝扮自己-----	86
圖 5-1 孩子悼念同伴賽林-----	91
圖 5-2 兩人相擁-----	91
圖 5-3 《36年歲月》：監獄-----	93
圖 5-4 《霧中風景》：精神病患-----	93
圖 5-5 《鶴鳥踟躕》：電話線工-----	94
圖 5-6 亞歷山大開車經過街頭-----	96
圖 5-7 非法童工躲避警察-----	96
圖 5-8 男孩坐進亞歷山大車內-----	96
圖 5-9 人口販子進行交易-----	97
圖 5-10 兩人暫時道別-----	98

圖 5-11 邊境：攀爬鐵網的偷渡客-----	100
圖 5-12 《獵人》：革命船隊-----	103
圖 5-13 《獵人》：想像的對話-----	103
圖 5-14 橫搖鏡頭：詩人登場-----	105
圖 5-15 兩人進入詩人的時空-----	107
圖 5-16 孩子想詞彙-----	108
圖 5-17 兩人離別-----	109
圖 5-18 亞歷山大回到海邊住家-----	109



第壹章 緒論

第一節 研究動機

友誼，一種以友好關係親密地連結起兩個人的善意原則（Bennett 1998：523）。西賽羅說：「它驅走人心中的陰霾，鼓勵人對於快樂的時光懷抱著希望，並且制止沮喪的心靈沉入虛弱和消沉、喪氣的境界。」愛默生也說：「友誼是我們所知道最堅固的東西……我從和我兄弟的靈魂相交所得到的甜蜜、誠摯的喜悅和平安是核，而一切的本性和思想，只不過是外皮和殼。」從古至今，談論友誼的文藝作品為數眾多，這種情誼似乎具備某些相當迷人的特質，不乏創作者一再歌誦。

亞里斯多德認為愛是友誼的要素，愛的對象必然是可以愛的。可以愛的特質共有三類：善的、令人快樂的、有用的。有用的是指能夠產生善或令人快樂。友誼的意義是雙方能彼此相知相愛，希望對方快樂幸福，達到「善」的境界使自己能夠無私與自愛。友誼包含諸多形式，例如同儕友誼、人與寵物的飼養關係，某些人的觀點認為，人與非人的自然萬物也有可能產生友誼；在各式類型當中，忘年之交是一種有別於同儕友誼的關係，此詞在教育部國語辭典裡的釋意為「不拘年歲行輩而結交為友」，一般漢英辭典的說法則是「friendship beyond age barriers」。忘年之交與同儕友誼最顯著的不同之處在於，即年歲差異懸殊，分別屬於不同世代，沒有血緣的兩人相遇後，雙方超越生理狀態和社會經驗的限制，發展出溝通、互助，分享愛與關懷的情感。

以忘年之交為主題，探討主角透過這樣的關係，進而達到自我認同（self-identity）¹和成長的電影，最廣為人知的可說是由朱賽佩多納托爾（Giuseppe Tornatore）所執導，1988年拍攝的《新天堂樂園》（Cinema Paradiso），此片讓他一舉成名，榮獲當年奧斯卡最佳外語片及其他無數重要獎項。全片藉由一位電影放映師艾費多和小孩多多之間的忘年之交，牽引出關於親情、初戀、友情等人間悲喜，以及義大利電影演進史。此後，一老一少的搭檔便是許多電影導演所喜愛

¹關於「自我認同」一詞的概念請見本文第貳章「認同・尋根」。

的螢幕組合。

1998 年當巴西導演華特·薩勒斯 (Walter Salles) 的作品《中央車站》(Central Station) 入圍奧斯卡最佳外語片的肯定時，再次證明忘年之交動人的魅力。同年，以擅長使用長鏡頭 (long take) 奠定其獨特電影美學的希臘名導西奧·安哲羅普洛斯 (Theo Angelopoulos) 也以《永遠的一天》(Eternity and a Day) 觸動所有觀影者的心靈，本片以一位即將離世的詩人亞歷山大為主角，描述其在離家旅途中幫助一位偷渡入境的男孩的故事。亞歷山大從人口販子的手中解救了他，獲得心靈上的滿足。兩人從互不相識到熟悉彼此，亞歷山大甚至能牢記男孩為他所想出的「薊芙拉」、「放逐者」等詞彙；男孩在本片中是亞歷山大精神上的支柱，是希望的象徵。隔年，跨越半個地球，來到文化深厚的日本，導演北野武 (Takeshi Kitano) 一改瞬間暴漲的殘酷暴力，與純粹寂靜交織的電影風格，交出《菊次郎的夏天》(Kikujiro n) 這樣一部清新溫暖的小品。同樣寂寞的公路，菊次郎與男孩踏上旅途，藉此機會他們重新認識自己，在那個充滿遊戲與想像的夏天。

在《菊次郎的夏天》中，成人以戲謔的處世態度，帶領兒童展開公路上的冒險，尋親的結果雖然不如預期，然而在菊次郎帶領之下，正男體驗了一連串笑鬧的遊戲，那一顆受傷的心靈就此得到撫慰；《中央車站》的朵拉和約書亞，歷經三番兩次的衝突，雙方從中回溯自我與父親之間的生命經驗，學習互相體諒和包容，此次的旅程，亦是朵拉對於愛和信仰的探索；《永遠的一天》中阿爾巴尼亞男孩的出現，則讓詩人亞歷山大喚起國族的記憶，為其困惑的人生解套。

北野武、薩勒斯、安哲羅普洛斯分別屬於不同地域的創作者，卻同樣藉由年齡差距甚大的兩個角色，共同譜寫忘年之交深刻的情誼，並透過這樣的關係，探討親情、信仰、家國之於個人的意義，可見忘年之交定有其特殊之處，這是筆者欲深入研究的動機。

第二節 研究目的

《菊次郎的夏天》是北野武頗具自傳性的電影，菊次郎係為北野武生父之名，本片可看作是他追憶父親和感懷的呈現，因此在選角上，「老少配」的組合似乎有其特殊的用意。

在Liza Bear和薩勒斯的訪談〈Return to sender〉一文中²，薩勒斯表示《中央車站》的創作靈感源自於他先前所拍攝的紀錄片《生活在他方》（Life Somewhere Else，1995）。此片係根據一位半文盲的女囚犯以及一位老雕刻家之間，書信來往的經歷所拍攝的。這位女囚犯刑期為 36 年，她藉由寫信與老雕刻家建立起友誼，在老雕刻家給予她的信件回應中，重新找到生存下去的理由。一個人對生命的觀感，竟可以因簡單的信件而產生改變，這一點讓薩勒斯衍生出以下的想法：如果信件沒有寄達目的地結果會如何呢？於是便有了《中央車站》這部電影的產生。

回顧安哲羅普洛斯以往的創作歷史，我們可以發現 1988 年《霧中風景》（Landscape in the Mist，1988）一片，安氏企圖以兒童主角的尋父之旅，刻劃悲傷、妒嫉、死亡的沉痛情感，伍拉與弟弟亞歷山大的旅程，不啻為一趟兒童過渡至成人的啓蒙儀式。路途中兒童所遭遇的事件，反映現實社會的殘酷與黑暗。安氏曾經在訪談中表示，對於不少導演諸如伍迪·艾倫（Woody Allen）、約翰·鮑曼（John Boorman）、史蒂芬·史匹伯（Steven Spielberg）等人都在他們的作品中顯示出一種「返回童年」的主題，他個人的看法與上述這些導演的觀點是不同的，他認為《霧中風景》所呈現的無關一種鄉愁，亦非自我回溯，而是兩個孩子走向未來而非轉回過去的故事。取材自兒童，是在周遭一切顯得封閉不通、僵化不變的時刻，一種追尋純真的需要。同時安氏認為發掘兒童世界的最大可能就是常常接近他們。以自己的親身體驗為例，作為三個孩子的父親的他

²參閱 Liza Bear〈Return to sender〉，Salon.Com<http://www.salon.com/ent/movies/int/1999/03/11int.html>，查詢日期 2006/11/20。

說，從孩子身上他的感受性變得更加敏銳，學習到一些他自己不曾知道的東西（Ciment & Tierchant 1997：208-10）。《永遠的一天》是安氏繼《霧中風景》之後，設定以一位兒童現身與成人展開生命對話的電影，安氏再一次透過兒童獨特的眼光，兒童與成人之間的交流，完滿呈現出身分認同的自我探問。

三位導演分別來自亞洲、美洲、及歐洲，各自擁有獨樹一格的電影語言、形式和風格，作品不僅皆為各大影展爭相邀約的對象，同時亦獲獎無數。他們目前皆為居當今影壇重量級的地位，創作功力扎實，並且不斷有新作品問世，造成深遠的影響力。因之，本文係以《菊次郎的夏天》、《中央車站》、《永遠的一天》為例，擬採文本分析法，並將三部影片置於電影作者論的脈絡下，輔以應用電影美學的要素，析論以忘年之交作為主角間友誼的類型，成人與兒童在此關係中如何互動，進而重新檢視自我的生命。



第三節 研究方法與架構

一、研究方法

當代關於電影分析的方式種類繁多，根據分析者所側重的面向而產生不同的方法。將影片視為獨立自主的藝術作品，它可以衍生一個在敘事結構上（敘事學分析層面）以及視覺、音響上（圖像分析層面）建立意義，並對觀眾產生特殊效應（精神分析層面）的文本（文本分析層面）。作品必須置於形式、風格的歷史及其流變中加以考量（Aumont & Marie 1996：26）。

作為一位影評人、導演或是有自覺的觀眾，當我們決定把組成影片中的某些元素抽離出來，只專注在特定時刻、某個畫面或片段時，觀影者欣賞電影的眼光便帶有分析性的色彩。影史上，蒙太奇大師艾森斯坦（S.M.Eisenstein）曾發表過一篇關於他個人創作的《波坦金戰艦》（Bronenosets Potyomkin，1925）中一組 14 個鏡頭的片段分析論文，在這篇簡短的論文中，艾森斯坦明確地闡述一個宗旨——捍衛「純粹的電影語言」，並反對那些以回歸文學傳統為藉口的導演，他積極地強調形式的重要性，此論點獲得電影符號學家梅茲（Christian Metz）的支持，認為真正的影片內容研究必定以其形式研究為前提依據。

一般來說，廣義的電影形式（Film Form）是指觀眾在看電影時，所認知到的整體結構，形式即為電影中各個元素的整體關係系統，它涵蓋形式系統（Formal System）和風格系統（Stylistic System）。形式系統包含敘事式（Narrative）與非敘事式兩種類型，而非敘事式又可區分為分類式（Categorical）、策略式（Rhetorical）、抽象式（Abstract）、聯想式（Associational）等³。風格系統則包含

³蔡維民在〈電影欣賞與評論〉一文中，對於這四種類型的解釋如下：分類式（categorical）：將某一類型之事物的各部分分開依序處理，分類標準因人而異，這種手法常用於紀錄片當中。說服式（rhetorical）：或稱「策略式」。使觀眾接受影片展現的某些主題，甚至產生信念去支配自己的行為，常用於廣告片與宣導片。抽象式（abstract）：圍繞著某些抽象原理（如顏色、形狀、節奏等）所組織起來的影片，它常以「主題與變奏」的方式出現，許多所謂的實驗電影都可找到如此形式，例如英瑪·柏格曼（Ingmar Bergman）《第七封印》（The Seventh Seal，1957）中的某些情節與對話。聯想式（associational）：一部影片中若同時出現許多不相似的事物並置，讓觀眾自行去

攝影、場面調度、剪接/蒙太奇、光影、色彩、聲音等 (Bordwell & Thompson 2001 : 175)。影片分析正是一種將影片中可觀察到的現象理性化，以便於了解影片的方法，基本上它是一種描述性的活動。透過影片描述性工具（指分析單元），與引述性工具（指畫面停格），最常使用的是分鏡表和分段（segmentation，或稱「一場」戲），說明畫面中所包含的訊息與意象的展現。

與形式並重的主題，同樣是在影片分析中所不可忽略的部分。主題分析源自於文學評論領域，60 年代許多法國文學評論家如喬治·普雷 (Georges Poulet)、尚-皮耶·理查 (Jean-Pierre Richard)、尚·史塔洛賓斯賽 (Jean Starobinski)，或尚·盧賽 (Jean Rousset) 等人，各自鎖定不同的目標從事主題研究，例如：喬治·雷普嘗試為文學創作活動下的作家意識定位，而尚-皮耶·理查則企圖從作家在作品中流露出個人感知經驗裡，去探究作家的想像世界。這類的研究方法一直要至 50 年代「作者論」(Auteur Theory) 的興起而大幅開展。作者論起初是由法國電影期刊《電影筆記》(Cahiers du cinema) 所推動的電影詮釋觀，當時為該刊物撰文的擔任影評人諸如：高達 (Jean-Luc Godard)、阿斯楚克 (Alexandre Astruc)、楚浮 (Francois Truffaut) 等人，其中夏布洛 (Claude Chabrol)、侯麥 (Eric Rohmer) 曾以專論希區考克 (Alfred Hitchcock) 的作品專輯，讓世人認可美國某些商業導演是值得深入研究的對象，開啓作者論的先河，兩人認為電影作者的導演必須符合以下兩個原則：對影片的製作與創作過程擁有絕對的控制權，以及作品題材上一貫的個人主題延續 (Aumont & Marie 2001 : 50、149)。

作者論發展的關鍵時日是在 1954 年，楚浮所發表一篇名為〈法國電影的某個趨勢〉(Une certaine tendance du cinema francais) 的文章最具代表性。楚浮在該文中將電影導演分成兩種：一種是只按劇本忠實呈現，看不到個人創作力融入於電影中的傳統派導演 (Tradition of Quality)；另一種則是將個人意念傳達至影像中的電影作者 (Cinema Auteurs)。楚浮的言論提升了許多為人所忽視的好萊塢導演

尋找其中的關聯，那就是一種聯想型的形式，例如迪士尼經典動畫《幻想曲》。參閱 <http://wwws.au.edu.tw/~tsaiwm/4-3-5.htm>，查詢日期 2006/12/1。

在電影藝術上的地位。《電影筆記》的另一個影評人瓦闊斯（Jocques Doniol-Valcroze）表示：「楚浮的這篇文章讓我們有了信條——『作者批評策略』（politique des auteurs），縱使它缺乏彈性。從那時起，自然而然出現了一系列偉大導演的訪談，在他們和我們之間有了真正的接觸。」⁴1968 年美國影評人薩瑞斯（Andrew Sarris）在討論早年這些法國作者論影評人時指出，他們執著於「藝術與藝術家的整體性」，他們主要關心的是視「電影為一整體，導演為一整體」（Bywater & Sobchack 1997：92-3）；因此，作者論批評的目的……揭開主題與處理方式表面上相對的背後，有著基本而不為人知的母題（motif）核心。這些母題所形成的型態……賦予一個作者作品特定的結構，這種結構內在定義了一個作品，並且使不同作品間有所區別（Wollen 1998：80）。

換言之，一個電影導演（作者）所有的作品必然有一條主要貫串的中心主題。北野武、薩勒斯、安哲羅普洛斯都可以稱作為自編自導的電影作者，在本研究所篩選的文本之外，三人過去的作品中似乎重複出現類似的母題和創作風格，可作為研究文本的參照點。

承上所述，筆者擬採文本分析法，作為本研究的核心研究方法。選擇具有完整敘事的段落為切分點，記錄每一段落的歷時時間，當分析單元透過擷取數個停格畫面建立之後（擬定使用 PowerDVD7.0 播放軟體擷取影片畫面，並以製成表格的方式，用英文與數字編序表述之），進一步將每一段落的主題意識、敘事結構作清楚完整的說明，並同時留意影片在風格構成上的美學，從中深究忘年之交以及與此相關所擴及的母題，在影片裡如何被呈現出來。

二、研究架構

本研究主要內容共分六個部分：

第壹章「緒論」包含研究動機、研究目的、研究方法與架構、研究範圍與限

⁴1962 年美國影評人薩瑞斯（Andrew Sarris）將「作者批評策略」（politique des auteurs）譯為「作者論」（Auteur Theory），並把此一電影批評觀點引入美國，因此現多以作者論稱之。

制、研究文本介紹、文獻探討。第貳章「認同・尋根」將從亞里斯多德（Aristotle）的友誼觀、拉岡（Jacques Lacan）的鏡像階段理論（Mirror Stage）、弗洛姆（Erich Fromm）的人本精神分析（Humanistic Psychoanalysis），闡示友誼與自我認同的關係。第參章「新綠之夏的遊戲—《菊次郎的夏天》影片分析」和第肆章「異域之境的追尋—《中央車站》影片分析」，分別探討成人與兒童在旅途中因為對方的影響而產生性格、態度、及行為的轉變過程。第伍章「生命之口的探索—《永遠的一天》影片分析」將以成人主角在忘年之交中如何進行自我探索和面對死亡為論述的重點。第陸章為研究結果與建議。



第四節 研究範圍與限制

一、文本選擇原則

本文所選定的研究文本，因為考量到影片取得的便利性，係以 90 年代迄今，約近 15 年來在台上映（未限定電影出品國家），並有發行 DVD 或 VCD 等影音商品的影片為篩選對象。筆者先初步選擇以忘年之交作為主線情節發展的電影，合計包含《中央車站》、《菊次郎的夏天》、《永遠的一天》、《蝴蝶》（The Butterfly，2002）、《陪我走到世界盡頭》（Monsieur Ibrahim，2003）、《火線救援》（Man on Fire，2004）等七部，再針對每一部影片歸納出其所包含的主題意識後發現，《中央車站》、《菊次郎的夏天》、《永遠的一天》三部電影各自呈現迥異的電影形式和風格，卻蘊含諸多相似之處，其共通之處除主題意識之外，亦包括下列幾點：

- （一）出品年代相近，《中央車站》與《永遠的一天》都是 1998 年出品，《菊次郎的夏天》則是 1999 年。
- （二）敘事時序短暫，主角在全片當中並沒有經歷生理年齡的成長。
- （三）《菊次郎夏天》和《中央車站》兩片似公路電影（road movie）般的類型電影，即主人翁在沿途所遭遇到的事件與地理景觀，多半是為本身的疏離狀態作注腳，透過旅程獲得自我認同，肯定自我價值。
- （四）影片中的主角們最後都選擇分別，沒有共同生活在一起。
- （五）影片中的兒童主角皆低於 10 歲以下，成人主角皆超過 40 歲以上。
- （六）三部影片的導演皆曾經榮獲國際影壇相當重要的電影獎項。北野武在 1997 年以《花火》（Hana-Bi）一片勇奪威尼斯影展金獅獎，薩勒斯則以《中央車站》拿下 1998 年柏林影展最佳影片金熊獎，而有「希臘電影之父」美譽之稱的安哲羅普洛斯，亦屢次獲得坎城影展金棕櫚獎（《永遠的一天》便獲此獎）、威尼斯影展銀獅獎……等獎項，此三人對於當今電影藝術皆有不可抹滅的貢獻。

二、研究限制

基於上述三部影片的共通特質為由，筆者進而選定《菊次郎的夏天》、《中央車站》、《永遠的一天》作為研究文本。由於三部影片的文化背景差異甚大（包含日本、巴西、希臘），礙於筆者的語言能力，僅能從中、英文專書、期刊、學術網路搜羅影片和導演的相關資料，以其他語言撰寫的文獻則無法全面蒐集進盡和閱讀，此為本研究限制之一。此外，由於本研究所採行之文本分析法，是將影片中所含括的敘事和圖像符碼轉譯成為文字，在轉譯過程中，筆者個人主觀的情緒感受，與畫格放映速度所造成觀看效果的差異，不免影響畫面訊息能否被完整且忠實的陳述，此為另一個研究限制所在。

三、研究文本介紹

本文討論的三部電影分別是《菊次郎的夏天》、《中央車站》、《永遠的一天》，簡述如下：

（一）《菊次郎的夏天》

1999 年 / 121 分鐘 / 彩色 / 35 釐米

導演：北野武

編劇：北野武

國家/地區：日本

出品：Bandai Visual

音樂：久石讓

主要演員：

表 1-1 《菊次郎的夏天》主要演員表

演員姓名	飾演角色
Takeshi Kitano	菊次郎

Yusuke Sekiguchi	正男
Kayoko Kishimoto	菊次郎的妻子
Yuuko Daike	正男的母親
Kazuko Yoshiyuki	正男的祖母
Great Gidayu	重型機車騎士
Rakkyo Ide	重型機車騎士
Nezumi Mamura	旅行的男人
Fumie Hosokawa	雜耍的女孩

導演介紹⁵：

北野武，1947 年 1 月 18 日出生於日本東京足立區，父親菊次郎為油漆匠，母親名為Saki，在家中排行老么，有兩個哥哥和一個姊姊。大學就讀 明治大學工學部，20 歲時中途退學，輟學後，混跡新宿，在爵士酒吧打工度日（不過 2004 年 9 月北野武接受明治大學特別畢業認定）。25 歲搬往淺草，在當地的法國劇場當藝人，為朝演藝界發展作準備。26 歲與兼子清組成對口相聲團體〈Two Beat〉，取藝名為「Beat Takeshi」，活躍於電視和廣播界，以辛辣、黑色幽默的言語針貶偽善者出名，成為帶領日本 80 年代相聲熱潮的靈魂人物。

1981 年開始參與電影及電視劇演出，其中包括大島渚執導的《俘虜》（Merry Christmas Mr. Lawrence），憑著精湛的演技獲得日本每日電影競賽男主角，也因此片的緣故，讓他開始投身於電影圈。1989 年北野武所執導的第一部電影《兇暴的男人》（Violent Cop），因本片充斥極具戲劇效果的暴力場面，讓他成為影壇矚目的焦點。1994 年 8 月，突如其來的車禍，導致北野武顏面神經麻痺，復健期間，他開始嘗試繪畫創作，一年之後，北野武復出，發表在車禍之前就已完成的作品《性愛狂想曲》（Getting Any?）。1997 年更以《花火》揚威當年威尼斯影展，獲頒金獅獎，此片流露深厚的日本文化與人生哲學，片中有不少場景中的畫作皆是

⁵以上導演介紹參閱淀川長治著，劉名揚譯，《完全北野武》（台北市：紅色文化，1999）與 IMDB 之 Takeshi Kitano <http://www.imdb.com/name/nm0001429/>整理，查詢日期 2006/12/1。

出自於北野武之手，充分展現出他狂傲的才氣和對生死的體悟。

1999 年拍攝的《菊次郎的夏天》風格雖轉向輕鬆溫馨，但對於「人與人之間的距離」的著墨仍有其獨特的觀點。截至目前為止，北野武總共參與演出超過 30 部以上的電視劇和 20 多部電影，執導了 12 部電影，更出版過不少小說與散文集，可說是 90 年代日本全方位且十分具有代表性的導演。

影片內容：

又到了上班族與學生們引頸企盼的「黃金假期」，在這段日子裡，公司行號與學校會停止上班上課，只見家家扶老攜幼外出旅遊，共享天倫之樂。然而，並不是每一個孩子都能如此愉快的度過這個假期，與祖母相依為命的正男便是其中一個例子。

由於父親早逝，母親必須出外工作解決家計負擔，所以家中只剩下祖母能與正男作伴。這一年暑假，思親心切的正男決定外出尋找久未見面的母親，而母親留下來惟一的線索就是她從外地寄來的信件，於是正男便拿著信封，收拾好簡單的行李，趁祖母外出之際，獨自踏上尋親之路。

正男家附近住著一個成天無所事事的男子菊次郎，當菊次郎的妻子發現正男計畫一個人去尋找母親時，心中深感同情，一股正義感油然而生，她囑咐菊次郎陪著正男一同前去他母親的住處，並資助五萬元的旅費。未料好賭成性的菊次郎在第二天就把旅費全部賭光。沒了盤纏，兩人只好盡可能想出任何可以到達目的地的方法，一路上他們遇到許多有趣的人，在這些人的幫助之下，菊次郎與正男總算抵達郵件上的地址。

原以為可以投入母親溫柔懷抱的正男，卻意外發現母親早已改嫁的事實，正男遂決定離開這個令其傷心之地，而在他身旁的菊次郎，也為安慰這顆受傷的心靈，安排了一連串搞笑、無厘頭的遊戲。

（二）《中央車站》

1998 年 / 115 分鐘 / 彩色 / 35 釐米

導演：華特・薩勒斯

編劇：Walter Salles、Marcos Bernstein、João Emanuel Carneiro

國家/地區：巴西

出品：Le Studio Canal+

製片：Arthur Cohn

音樂：Jaques Morelenbaum、Antonio Pinto

得獎記錄：1998 柏林影展最佳影片金熊獎、最佳女主角

1998 金球獎最佳外語片

1998 美國影評人協會最佳外語片

主要演員：

表 1-2 《中央車站》主要演員表

演員姓名	飾演角色
Fernanda Montenegro	朵拉
Vinicius de Oliveira	約書亞
Marília Pêra	艾琳
Othon Bastos	凱薩

導演介紹⁶：

華特・薩勒斯，1956 年 4 月 12 日出生於巴西的熱內盧，早年隨著外交官父親居住在法國和美國一段時間，尚未踏入影壇之前，在歐洲參與不少電視節目的製作工作。80 年代，薩勒斯憑著獲獎的紀錄片《生活在他方》進入影壇，後來適逢巴西經濟的低迷不振，無法得到拍片的機會，不過他仍活躍於歐洲電視圈，以拍攝紀錄片出名。

薩勒斯許多的作品多半會處理有關於尋找起源和自我發現的主題，這和他早

⁶以上導演介紹參閱 IMDB 之 Walter Salles <http://www.imdb.com/name/nm0758574/>整理，查詢日期 2006/12/1。

年未居住在巴西的經驗有密切的關係，本文所要探討的《中央車站》，亦是一步透過公路電影的方式，讓此主題更加深刻突顯出來的影片。此片橫掃各大影壇，獲得柏林影展最佳影片金熊獎、最佳女主角等重要獎項。2004 年薩勒斯將拉丁美洲革命英雄切格瓦拉（Che Guevara）的故事搬上螢幕，拍攝了《摩托車日記》（The Motorcycle Diaries），此片依舊是標準的公路電影，敘述早年格瓦拉與死黨阿爾貝托（Alberto Granado），從家鄉布宜諾艾利斯出發，展開一場貫穿南美大陸的旅行，這趟旅行燃起格瓦拉日後推動古巴革命的熱情。幾乎年年都有新作推出的薩勒斯，近期的作品為《巴黎我愛你》（Paris, I Love You, 2006）此片網羅當今影壇 20 位名導、逾 50 位巨星，譜寫出 20 段浪漫的愛情故事。

影片內容：

退休女教師朵拉在里約火車站靠著幫別人寫信維生，一封信收一塊錢，如果需要幫忙寄出再加收一塊。朵拉與好友艾琳向來以閱讀這些信件為樂，如果她們覺得信件無聊的便立刻扔棄，覺得可以再考慮一下是否要寄出的信件則放在抽屜裡。一天，安娜（約書亞的母親）帶著約書亞來到她的攤位前，拜託她幫忙寫信給約書亞的父親，朵拉把信件帶回家後原本想要丟棄，卻在艾琳的勸說下把信件留起來。隔日，安娜再次來找朵拉，口述第二封信給約書亞的父親，請朵拉代寫。當信寫完安娜與約書亞步出車站時，車禍意外突然發生，安娜當場撒手人寰留下約書亞一人，朵拉見狀便收留了他。第二天，朵拉把約書亞交給「領養機構」，其實那是不法的器官販賣份子。之後，由於朵拉良心不安，於是決定帶著約書亞逃離此處。

從不法份子手中逃出來的約書亞，執意要去尋找父親，朵拉決定陪著他一起去。尋親之路上兩人衝突不斷，但對於彼此的了解和依賴也因此逐漸加深，最後兩人終於找到約書亞父親的住處，從約書亞哥哥的口中得知父親已經失蹤多時，始終認為是父親拋棄母親和他的約書亞，在此時發現事實似乎不是原先所想像的那樣。

（三）《永遠的一天》

1998 年 / 132 分鐘 / 彩色 / 35 釐米

導演：西奧·安哲羅普洛斯

編劇：Theo Angelopoulos

國家/地區：希臘

出品：Classic Srl

製片：Theo Angelopoulos

音樂：Eleni Karaindrou

得獎記錄：1998 年坎城影展金棕櫚獎

主要演員：

表 1-3 《永遠的一天》主要演員表

演員姓名	飾演角色
Bruno Ganz	亞歷山大
Isabelle Renauld	安娜
Fabrizio Bentivoglio	希臘詩人
Achileas Skevis	男孩
Alexandra Ladikou	安娜的母親

導演介紹⁷：

西奧·安哲羅普洛斯 1935 年 4 月 17 日出生於希臘雅典。二次世界大戰期間，全家遭受政治迫害，而後希臘被德軍佔領之際，父親Spyros受陷入獄被判處死刑。早年在雅典修習法律時，因接觸法國新浪潮名導高達的《斷了氣》（Breathless，1959）深受感動，遂決定前往法國求學。1961 年他來到了巴黎，先是在索邦大學

⁷以上導演介紹參閱 Ciment, Michel、Tierchan, Helene 著，郭昭澄、陸愛玲譯，《發現安哲羅普洛斯》（台北市：遠流，1997）和 Andrew Horton 著，“The films of Theo Angelopoulos : a cinema of contemplation ”（Princeton, N.J. : Princeton University Press. 1997.）整理。

（La Sorbonne）就讀了一段時間，修習文學、電影、人類學等學科，並師事人類暨神話學家 李維史陀（Claude Levi-Strauss），當時的他深深地為自己希臘故土的神話所著迷，這也就是為什麼在他的電影中，常常出現希臘神話的暗喻和象徵。而後，他轉往 法國 巴黎高等電影學院IDHEC（Institut des Hautes Etudes Cinematographiques）就讀，卻因政治觀點與教授不合而被逐出校門。

安哲羅普洛斯曾經說過：「我考進 IDHEC 時，藝術史、電影史、劇本表現都很優異。教授喬治·薩杜爾（Georges Sadoul）很賞識我，讓我住進他家好能研習功課。不過卻和教授導演課的老師處不來，因為他只教導一些刻板的常識，我認為電影包含各種可能性，應該大膽嘗試、實驗。」不過後來安哲羅普洛斯自認當時年輕氣盛，枉顧學校的基本教育，那些教條確實在他對於電影的操作思維上產生了作用。

60 年代初期，安哲羅普洛斯還只是個愛好電影的年輕人，他常提及兩位他所鍾愛的導演，分別是溝口健二（Kenji Mizoguchi）和安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni），兩人偏好畫外空間（offscreen space）與段落鏡頭（sequence shots）的使用，影響日後安哲羅普洛斯慣用以長鏡頭捕捉人物狀態的手法，希臘的自然美景，也在他的鏡頭凝視之中，逐步衍生變化。

1970 年安哲羅普洛斯拍攝的第一部長片《重建》（Reconstruction），融合了犯罪情節（妻子和情人謀害丈夫），在這部電影裡透露出他至今所有作品的創作理念，諸如：「移民」、「放逐」及「父親之死」等議題。安哲羅普洛斯曾表示他的作品都是《重建》複製後的解構與再改組，每一部電影都有《重建》的影子，但卻又各自擁有獨立的風格。影評 Helene Tierchant 在 “Theo Angelopoulos” 一書中認為，安哲羅普洛斯的電影均非自傳體式的電影，他提升了個人的影射，超越簡單軼事細節的陳述，以期建構出一個神話般的場域；關於父親的影射便有幾種不同表現形式，例如《亞歷山大大帝》（Alexander the Great，1980）中思想體系的連鎖變應；《賽瑟島之旅》（Voyage to Cythera，1984）中自然關係的無常遞嬗，以及《流浪藝人》（The Travelling Players，1974）中的政治演變，都在在說明導演內在

尋根的深切需要，而《重建》更加表證了那種原始的與祖國根深蒂固的關係。

從事電影創作迄今已逾 40 年的安哲羅普洛斯，只拍過 14 部，產量不多，不過每一部幾乎都稱的上是結合詩意與哲學的上乘藝術佳作。他近期的作品為《希臘三部曲》(Trilogy)，全部電影將分成三個獨立的故事進行，時代背景則從 20 世紀初跨越至 21 世紀，訴說希臘百年來滄桑的近代史和人民顛沛流離的命運。

首部曲：《悲傷草原》(The Weeping Meadow) 已於 2005 年拍攝完畢並在台上映。

影片內容：

亞歷山大是個希臘裔的詩人，流浪漂泊，他一生念茲在茲的心願就是希望能用母語寫出那首因詞窮未完成的詩歌。

重病的亞歷山大知道自己即將逝世，他決定離開充滿記憶的濱海家屋，在這之前，他發現過世妻子安娜寫給自己的信，字裡行間流露出深厚的愛意，安娜對他的惟一要求只是「請給我一天」。頓時，亞歷山大對於安娜的回憶與思念不斷湧現，昔日與她共處的美好時光，彷彿重現於眼前。

離家的亞歷山大在雨中巧遇一位偷渡入境的阿爾巴尼亞男孩，亞歷山大打算送他返回故鄉，旅途中他們彼此分享了自己的故事。亞歷山大跟男孩說了一個住在義大利卻是希臘裔詩人的故事，日夜思念著家鄉種種的詩人決定回到希臘，他希望用母語寫詩及賣詩給當地的人民，他走遍鄉里，記下聽不懂的話語，終於讓他完成許多詩篇，卻也耗盡了他的餘生。

亞歷山大和男孩在城市與邊境之間遊走，深夜，男孩即將離去，他替亞歷山大想出「寇芙拉」、「放逐者」等詞彙，為亞歷山大帶來希望，而同時安娜也回來了，雖然只有短暫的一天……

第五節 文獻探討

本節的文獻探討，筆者係以整理關於三部影片和三位導演的文獻資料為主，內容包括導演訪談、影片主題意識的討論、影片美學構成的分析等。目前，筆者透過國家圖書館資料庫整合查詢系統，以及 EBSCO 電子資料庫，可以搜尋到的中、西文相關研究及翻譯專書分別如下：

一、北野武

回顧北野武個人創作歷程的專門論述十分豐富。現今有繁體中文專書《完全北野武》，本書由日本知名電影評論家淀川長治所編⁸，共分為「北野武身往何處」、「北野武作品解讀」、「爲了對北野武更加認識」、「聽聽北野武的朋友怎麼說」、「北野武大事典」五個章節。分別從北野武與淀川長治、Tony Rayns 等人的對談⁹、電影專業人的評論、以及工作夥伴，例如爲他的電影量身打造配樂的音樂家久石讓、攝影指導柳島克己、燈光指導高屋齋等人的訪問中，闡述北野武如何在身兼電影導演、編劇、電視節目主持人、作家、演員等多重身分之間恣意悠遊。

中文期刊論述共計 42 筆，筆者試列舉之：〈北野武的狂暴與柔情〉一文，作者黃仁十分肯定北野武在電影藝術的卓越成就，因爲在《花火》中北野武運用其所擅長的黑色暴力，將日本武士文化的精神悲情壯烈地表露無疑。《花火》原名“Hana-Bi”，日文是「煙火」之意，北野武把片名用羅馬拼音寫出，又在字中加上一個破折號，將花與火兩個要素分離，暗示著整部片的二元論觀點，HANA-BI

⁸淀川長治(1909~1998)生於神戶市。早期曾替 United Artist 及東寶電影公司宣傳部工作，1967 年任電影雜誌《映畫之友》的總編輯。在日本電影界地位崇高，除活躍於媒體外，著作也相當豐富。著有《映畫散策》、《映畫遺言》、《淀川長治自傳》等書。以上簡介參考《完全北野武》內頁作者介紹。

⁹Tony Rayns 是知名影評，1948 年出生於英國牛津，經常在“Sight and Sound”等雜誌發表文章，長期關注亞洲電影的發展，曾任溫哥華影展「亞洲電影」單元策展人，此影展從觀摩到競賽，造就許多亞洲導演躍上國際舞台，例如：蔡明亮、北野武、韓國的洪山秀及大陸的賈樟柯等人，他是將北野武作品推薦至歐美的先驅。

代表生命的花火，即便短暫卻璀璨耀眼。黃仁將《菊次郎的夏天》一片看作是北野武的溫柔回歸，兇暴的男人首次轉向挑戰「親子話題」，可說是北野武求新求變的突破性嘗試。

〈剪接生、死於一瞬之間--訪談荒謬的喜劇大師北野武〉北野武暢談他對生、死、性三者之間的想法和關聯，以及解釋電影裡頭為何常出現的禁閉空間，例如《兇暴的男人》中的倉庫、《奏鳴曲》(Sonatine, 1993) 中的電梯。他以大學時代研究原子學與量子學的求學經驗作為譬喻：「在小的空間中，能產生強烈的運動性和熱量」。此外，對於拍攝場景的選擇、影像色彩的堅持（藍色和灰色為北野武電影畫面的基本色彩，歐洲影壇甚至以「北野藍」Kitano Blue，來形容北野武電影中獨特的藍色）、劇本創作（劇本通常只有大綱，內容部分有時會依演員即興創作而產生）、剪接等作清楚說明。北野武說他特別喜歡剪接這個工作，因為這是向世人證明自己連接場景的能力，縱然將全數拍攝的毛片集合在一起，編輯出出色的結構是相當勞心費神的，但他卻能從中獲得極大的樂趣。

〈北野武與王家衛--觀看「事件」的兩種方法〉作者楊凱麟比較了王家衛與北野武兩人在時間處理上的差異。在北野武的電影裡，對於事件的描述多半是「現象學式」的，讓觀者「觀看而不說」，並用心營造畫外空間，賦予觀者對事件始末和細節的想像，而且有時事件是被打散於同一敘述平面上，它們被幾近失序地擺放於影像的「布置」(arrangement) 之中。楊凱麟以《花火》的前五十分鐘為例，指出這五十分鐘必須被當成不能被切割的影像整體，因為它既不是線性敘述，也不是倒敘或錯接，他以「共時瞬間敘事體」稱之，每一個元素同時可以進入影像敘述中取代目前的敘述，它們共時存在在這個敘述平面上，每一個影像的瞬間都可能被至入另一個影像元素。與北野武呈現對比，王家衛則屬於「精神分析式」的「多說不看」，他常以切入影像的獨白，作為推動事件敘述的力量，並擅長以慢動作的瞬間停格，讓影像在被延緩的時間流內產生一種「延緩中的斷裂」。換言之，他將某一特定的瞬間由持續的動態中抽離且凝固下來，使之永恆化，讓時間作為一種內自主觀的感覺。此文深入剖析兩人影片中的主角，在時間

之流裡主體化的過程，以及兩人如何透過影像展演時間性。

西文資料共計 52 筆，其中僅有 14 筆資料的全文是目前筆者所能蒐集到的，其餘資料礙於地域關係（台灣各圖書館均無紙本館藏）無法獲得全文，只有部分文章摘要，內容多為影片介紹。這 14 筆資料包含北野武所指導影片的簡介，以介紹單部影片居多或其他資訊的附註，諸如：北野武得獎紀錄、個人背景說明。其中屬於批評論述的影評類文章共計 10 篇，包含討論《座頭市》（Zatoichi，2003）的有 4 篇、《3X4—10 月》（Boiling Point，1990）1 篇、《四海兄弟》（Brother，2000）2 篇、《菊次郎的夏天》2 篇、《淨琉璃》（Dolls，2002）1 篇；針對兩篇探討《菊次郎的夏天》影評，以下筆者將就內容稍作整理摘錄，其他影評由於與本研究較無直接關聯，所以在本節便不詳述，待其後第三章文本分析，論述該片形式與風格時，作為補充的參考和範例。

其中一篇《菊次郎的夏天》的影評是由 Tommy Udo 所撰寫，文中指出《菊次郎的夏天》就如同《奏鳴曲》和《花火》，透露日式感傷的美學，片中兩位年紀懸殊的主角在苦難的旅程中形成了一種敬而遠之的關係（respectful distance），這種關係在早期好萊塢叫好又叫座的電影中，例如卓別林（Charles Chaplin）的《孤兒流浪記》（The Kid，1921）、彼得·波丹諾維茲（Peter Bogdanovich）的《紙月亮》（Paper Moon，1973）、巴瑞李文森（Berry Levinson）的《雨人》（Rain Man，1988）中是看不到如此深刻動人的角色。Tommy Udo 尤其推崇全片的最後一個鏡頭，即正男背著背包橫越過橋，那似乎是一種象徵，他如天使（正男背包上縫有一對天使翅膀）般的心靈瓦解了成人嚴肅、不苟言笑的拘束，正男成功跨越兒童與成人之間的藩籬。

北野武在《菊次郎的夏天》中的菊次郎一角，也有別於他在其他電影中的形象。《花火》中刑警西顯得內斂，西內心的情緒起伏，觀者須藉由北野武細微的面部表情才能感受得到，但菊次郎則正好相反，他說話大聲、多言，對他人表現出強烈的控制慾。同時，電影中諸多遊戲的場景也承襲以往北野武在《奏鳴曲》中的情節，當一群大人無厘頭地遊戲起來，其實就和天真的孩子並無二致。

另一篇“Cut kid, but he can't pick winners” A. O. Scott 指出《菊次郎的夏天》讓他聯想到《孤兒流浪記》、《奪命大反擊》(Gloria, 1999)、《中央車站》等類似的影片中令其深感淒涼的愁緒，然而這部片也有幽默之處，在於它從容的節奏和某些靜止的場景。《菊次郎的夏天》透過孩子的眼光，以正男的圖畫日記標題區分各段落，反映孩子的純真，有時對於成人所感到的困惑和矛盾，例如某些段落的標題是：「膽小的男人」、「叔叔跌倒了」。此外，A. O. Scott 認為影片中正男的夢境雖不屬於全片的主線，但這些夢境透露這兩位主角的關係並沒有達到坦然交流的狀態，A. O. Scott 這個觀點是筆者在其他評論中未見的。

在一篇北野武的專訪，“Beat Come to America: an interview with Takeshi Kitano” Rahul Hamid 與北野武針對《四海兄弟》一片進行對談。Rahul Hamid 認為北野武的電影超越一般黑幫電影(gangster/yakuza film)的格局，在冷冽、充滿抒情性的氛圍中，捕捉了超現實般的瞬間。訪談的內容大致為北野武對於《四海兄弟》的製作感想、原初發想過程、面對美國市場的行銷考量，還有同時身為作家、畫家等身分的他，對於電影和其他藝術的看法。他視電影為所有藝術之集大成，在電影裡可以融合各式藝術。另外，北野武表示《四海兄弟》在美國拍攝之初，他擔心影片看起來會像美國好萊塢的動作片並且太過討喜，但創作發展到最後，整部片仍舊保留他個人鮮明的風格。北野武也在訪談中說到他認為黑幫電影不應只著重於形塑暴力場景的震撼感，更應強調角色本身內心衝突的情緒，他希望他的電影與其他黑幫電影相比，就是因為在這一個層次上的著墨刻劃所以顯得獨一無二。

二、華特·薩勒斯

和薩勒斯相關的文獻多半見於西文，尤以網路資料較為充裕，包括個人專訪、淺談創作理念、及代表作品的介紹與評論，共計 87 筆，其中關於《中央車站》的資料共 16 筆，以劇情摘要居多。在 Liza Bear 與薩勒斯的訪談“Return to

sender”，薩勒斯分享該片拍攝的緣由（筆者於本章第二節已說明）；Janet Maslin “A Journey of Hope and Self-Discovery for Two Hard-Bitten Souls”一文評論《中央車站》是朵拉歷經一場重新發現自我的旅程，這趟旅程讓她找回生活中落失已久的信仰和人性價值；Laura Winters “A Searching Journey Into the Heart of Brazil”標示出薩勒斯幾部重要作品中的一貫母題，即自我和國家認同的追尋，這與他本身的個人成長背景息息相關（出生於巴西，童年卻在法國和美國長住一段時間）。此外，Winters 引用 Cohn 的說法：「就像狄西嘉（Vittorio De Sica），薩勒斯的作品同樣有著直指人性的特質」。請非職業演員參與演出、真實的場景、非必要情況性與暴力是不會出現在影片中，這三個義大利新寫實主義電影的特點，在《中央車站》中都被承襲下來。

關於薩勒斯的中文論述和北野武相較之下明顯少了許多。〈《中央車站》一個名叫巴西的車站〉一文，簡述近年來巴西的政經現況，並說明薩勒斯拍攝《中央車站》的部分緣由——「真誠的面對自己」，薩勒斯認為巴西官方政府對外塑造國家積極有效的控制管理，解決了民生凋敝的經濟問題，其實只是假象，在他的內心有更需要追求的目標，就是去尋找另外一個國家。這個國家形象也許比之前官方宣布的那個來得純樸許多，雖不那麼耀眼卻更悲天敏人並具人性。《中央車站》可說是薩勒斯為自我國家定位的實踐之作。

湯禎兆所撰〈《中央車站》五面體〉末段以「城市的自我凝視」的觀點，檢視當時香港電影工業迷失於類型電影應娛樂化的弊病，忽略電影應融入自我對於身處環境的體驗和感受。他認為《中央車站》忠實於巴西現況是這部片賣座的原因，大眾所需要的或許只不過是描寫身處現實景況的作品。

三、西奧·安哲羅普洛斯

《發現安哲羅普洛斯》是目前市面上唯一一本翻譯成繁體中文，關於安哲羅普洛斯的西文專論。此書收納了《鶴鳥踟躕》（The Suspended Step of the Stork，1991）前安氏作品的分析文章及專訪，並於附錄收錄王志成〈鶴鳥踟躕——探討希

臘近代史悲劇〉、聞天祥〈尤里西斯生命之旅〉、鴻鴻〈一個不會消失的鬼魂〉三篇華人影評，清楚勾勒出二十世紀希臘政治生態的背景，同時揭櫫安氏作品中緬懷、凝視歷史的詩意力量。

〈影迷藏寶圖--散記希臘電影巨擘安哲羅普洛斯印象〉與〈永遠的獨行者—安哲羅普洛斯〉娓娓道出安氏歷年來作品的特色。聞天祥尤其推崇《霧中風景》一片，安氏巧妙融合對於社會和政治關照，把表面的尋父之旅，提升為一則希臘史詩的坎坷寓言，在描繪兒童成長的諸多影片中，實屬異數。曾偉禎〈在「永遠的一天」裡--領略一趟「安哲羅普羅斯式」的心靈之旅〉一文，亦認為《霧中風景》是一場邏輯不明，劇情交代失序的戲碼，讓觀者超越現實，體驗來自宗教上悲憫人心的意境。

〈霧中風景 安哲羅普洛斯與武滿徹的對話〉當代日本作曲家武滿徹¹⁰與安氏兩人進行對談。武滿徹問安氏：「民族傳統在電影中扮演什麼樣的角色？」安氏的回應是，他常常思考原型（archetype）這種根本的形式，也就是將人對於自己所作的行動比擬為根本形式，並思考如何將原型當作討論的目標。因此，在他的電影中所融合的古代神話要素，與其說是「希臘神話」不如說是「人類的神話」或是「人類的傳統」。安氏在兩人的談話中透露，面對現今的希臘觀眾他感到憂心，因為他們對於自己家國的歷史幾乎不甚了解，盲目的追求現代生活，與土地之間的關係已日趨薄弱；安氏說你是「什麼人」不單單只是「什麼人」，身分同時產生義務，而人必須謹記這一點與外在世界產生關係。此外，武滿徹對於安哲羅普洛斯作品中的隱晦象徵感到十分好奇，許多意義未明的角色該如何看待？安氏則回答，有的時候連他自己也無法說明清楚那些人或物究竟代表什麼，可能只不過是在畫面構成上一些繪畫性因素的考量，譬如灰色的風景裡頭點綴一些黃色

¹⁰當代最具代表性的日本作曲家。從小接觸日本傳統音樂，並師日本民族樂派作曲清瀨保二學習作曲。在他的音樂中雖然經常使用西方樂器，運用大自然的元素作為其創作來源，卻蘊含日本傳統文化的特色—把人當作自然的一部分而非自然的主宰，人和自然的和諧相處才是生命的本質狀態。另外他對於夢、數字等象徵意義的偏好，展現出東方神秘主義的一面，其成名作為《弦樂安魂曲》。

之類的東西，但或許並非如此，它們其實帶有更深層的，潛藏於他內心深處，連他自己都無法解釋的意涵。（筆者試舉例說明之：安氏作品中常安排身著黃色雨衣的先生到處遊晃。例如《霧中風景》的伍拉在火車上望見幾個皆穿著黃色雨衣的人站在台車上經過、《塞瑟島之旅》港口邊不斷穿梭在兒子身旁，騎單車的先生、《鸛鳥踟躕》片尾拉起電線的工人、《永遠的一天》伴隨公車前進，騎著單車的三人。不過安氏在此訪談之後，也曾經改口說他認為《鸛鳥踟躕》的電線工人，其黃色外衣代表的是一種光明，充滿希望的意思）這份刊載於日本《旬報》雜誌，武滿徹與安哲羅普洛斯的對談錄，讓我們得以了解安氏電影創作的方針與他的電影美學。

安氏的西文資料共計有 74 筆，其中 16 筆主要是介紹與安氏合作多年的希臘音樂家伊蓮妮卡蘭德若（Eleni Karaindrou），以及她為安氏電影所譜寫的電影配樂；11 筆則為安氏曾經獲得的坎城影展、威尼斯影展、希臘鐵薩隆尼齊影展（Thessaloniki Film Festival）的報導；21 筆為安氏近期電影《悲傷草原》的簡評，3 筆為《永遠的一天》的評論，其他則是安氏各作品的零星介紹。Stuart Klawans 在“A Greek Bearing Gifts”一文特別解釋他對於《永遠的一天》中，安氏如何安排亞歷山大穿梭在現實與過去之間的場面調度的方法。他以卡爾德萊葉（Carl Dreyer）的《吸血鬼》（The Vampyr, 1932）為例，有別於德萊葉藉由人物的肢體動作或表情，將主角人類轉換怪物的方式，亞歷山大能穿梭於兩個時空當中（也是一種轉換的過程）依靠的是亞歷山大的獨白以及安氏對於鏡頭的運用，這是這部電影中相當突出之處。Jonathan Romney 的“Greek Myths”讚許飾演亞歷山大的演員 Bruno Ganz 其沉著但卻富於感染力的演出，加以灰色風衣的造型，和溫德斯的《慾望之翼》（Wings of Desire, 1987）的天使同樣悲天憫人；此外，該片將希臘人所熟知的《奧德賽》（Odyssey）神話置於現代時空，也打破安氏電影向來予人深奧隱晦的印象，成為較為可親的作品。

屬於訪談性質的文章則有兩篇，一為 Andrew Horton 於 1992 年 12 月在“Cineaste”所發表的文章“National culture and individual vision”。訪談中安氏針

對《鵲鳥踟躕》中的「邊界」、「難民」等問題侃侃而談，他認為希臘在面對其他鄰近國家與國內的外來移民時，應該以更包容的態度來看待他們，而不只是著重在彼此經濟與軍事上的平衡而已。訪談中安氏分享了自己對於流行音樂與希臘南部地區的喜愛（例如《鵲鳥踟躕》便使用 Beatles 的“Let It Be”），他的許多作品都是在希臘南部所拍攝，因為他覺得這些地域更能呈現希臘真實的面貌。另外對於《流浪藝人》和《霧中風景》的強暴戲碼安氏也澄清他對兩性之間的看法、拜占庭美學如何影響《亞歷山大大帝》的場景設置、《賽瑟島之旅》中關於尤里西斯神話的指涉，安氏強調希臘先民的文化與他的作品實有密不可分的關係。另一篇則為 Gideon Bachmann 和安氏的對談，安氏毫無保留地呼告他對於電影的執著熱誠，他將電影視為一種探索人生的表達方式，而這樣的探索永遠沒有終止的一天。他針對如何進行電影劇本的撰寫（通常只十分簡略描述場景，有些電影如《36 年歲月》（Day of 36, 1972）甚至沒有劇本僅有幫助他拍戲時的筆記）、主題的選擇與對生命之間的關聯提出做法和說明；其中關於《永遠的一天》中的詩人故事發想原由，以及影片裡所出現的三個關鍵詞彙「寇芙拉」、「放逐者」、「深夜」之於主角亞歷山大所代表的意義，安氏也在這篇訪談中深入闡釋；另外，安氏也強調，雖然他早期的電影總不免沾染政治色彩，然而政治並非完全是他傾力討論的主題，所有的影片最終還是圍繞在人（性）的問題，影片中主角所要對抗的其實不是整個政治大環境而是自己。

摒除諸多不具備學術嚴謹度的文字資料，上述為筆者目前所可能參考的中、西文相關文獻，希冀透過爬梳過往各個領域的專業人士對三人作品的評論，更進一步了解三位導演的成長背景、專業養成過程、及影像創作內涵，以其為接續的電影文本分析，勾露出一個較為明晰的輪廓。

第貳章 認同・尋根

本章，筆者先從亞里斯多德所提出的友誼概念作初步的概述，並結合拉岡的鏡像階段理論，闡述自我認同的產生須藉由他者視角來建立，而自我認同乃為人類發展的需求之一，因此筆者將從弗洛姆的人本心理學，說明生命內在所渴望的五大需求：「關連」(relatedness)、「超越」(transcendence)、「尋根」(rootedness)、「認同感」(sense of identity)和「定向」(a frame of orientation and devotion)。

第一節 朋友是另一個自我

友誼的概念若從哲學面探討，可以上溯推敲至蘇格拉底與柏拉圖。在當時對於友誼的看法中，柏拉圖全集〈饗宴篇〉裡頭著重於“eros”（愛）的闡釋，依據柏拉圖的觀點，eros 是含有情意與肉欲的愛。而後，亞里斯多德更進一步將此概念予以系統化的發展，他在《尼各馬科倫理學》一書十卷中花了二卷（第八卷〈論友愛〉與第九卷〈論友愛之保障與效果〉）的篇幅來討論友誼，將人類之間相互關係的所有形式均詮釋為“philia”，並指涉精神層面的愛。從第八卷的第一章開始將友誼列為倫理學的重要題材，宣揚友誼是一種德行，或包括一種德行，或必須建立在德行之上，友愛之於人生乃最為重要與不可或缺的東西；亞里斯多德將友誼區分為三種不同的類型，各自基於三種不同的目的，分別為：利益（utility）、快樂（pleasure）、朋友自身（their own nature），前兩種的友誼是「偶性上的友誼」(incidental)，是指一個人之所以愛他的朋友並不是因為他本身品格或德行上的美好，而是基於朋友能夠提供他利益或好處；相對於前兩種友誼的類型，第三種友誼則是因為德行（virtue）因素，亞里斯多德認為完美的友愛是雙方彼此皆以道德為由而促成其情誼：

因為這些人彼此都願意對方好，而他們自己本身是好的，那些希望自己的朋友得到好處的人，才算是真正的朋友…在這種友誼之上朋友們表示應有的性格，

因為一切友誼都是為了美好或者愉快的緣故，所謂美好愉快，乃在抽象方面而言，或者是人真正體會到這種友誼，而實際地所享受到的，這所說的美善、愉快，均建立在某一種相似上。(Aristotle 2006：237)

亞里斯德又說：「我們與他人友誼關係的根源建基於與我們自己的關係上 (the origin of friendly relation with other lies in our relation to ourselves)」，因此友誼也意味著某種結合 (union) (潘小慧 1996：1193)。此外，亞里斯多德也說友誼必須藉著友誼活動才能得到實現，對他人的喜愛是一種情感的性質，友誼是一種堅固的傾向，喜愛是可以對於沒有感覺的對象表達出來；但互相的喜愛，也就是我們所稱的友誼，卻具備決斷的選擇，而這種選擇則包含著一種品德活動，也就是說當我們希望朋友能得到好處，不完全出自於喜愛而已，這種意願除了受感情的驅使之外，同時也受到道德傾向的影響¹¹。

綜觀《菊次郎的夏天》、《中央車站》中成人與兒童的背景有許多不謀而和的地方。遙想著遠方的父母，兒童內心對親情的熱切渴望促使他們背起行囊，展開尋親之旅。菊次郎和正男都是喪失母愛之人，旅程中他擔負照顧者的責任，體驗身為一位父親的感受，此舉同時亦是對過往記憶中失依的童年，一種撫平傷痛的療癒方式。朵拉年過四十仍渴望沐浴在親情的春風裡，約書亞對父親堅定的愛讓她深受感動，平日刻意壓抑對父親的想念，在最後伴隨她潰堤的淚水宣洩而出。這兩部電影中成人與兒童皆在未預料的情況相遇，然後又因某些相似的緣由建立起友誼，命運相繫，兩者的關係對雙方所造成的影響是什麼？自我認同感便是其中一項重要的影響¹²，那麼自我認同感與友誼的關係又是如何，筆者將援引拉岡的鏡像理論論述之。

¹¹以上理論參閱亞里斯多德著，高思謙譯，《尼各馬科倫理學》(台北市：商務，2006)，頁 232-46 整理。

¹²亞里斯多德的曾說朋友即是“alteripse”，指「另一個自我」(another self)，“ipse”則是「自我同一性」(即自我認同：self identity)。

第二節 鏡像中自我認同的形成

於 1936 年國際精神分析學大會上發表的鏡像階段理論，是拉岡理論體系的核心內容之一，此理論最早與拉岡研究某位女性偏執狂的犯罪動機有關。化名為愛米亞的女性因蓄意刺傷某位女演員而入獄，拉岡對此案例進行深入評估剖析後認為，愛米亞表面上雖然謀殺的是一名演員，實際上她所襲擊的卻是她心目中理想的婦女形象，在文學創作上飽受挫折的她，女演員象徵的是她所希冀達到的人生目標，也就是她的「鏡像」，是她努力求得認同的他者。拉岡認為自我極易與他人結合，自我意識的產生須依賴主體之外的客體。拉岡鏡像階段的概念來自於法國兒童心理學家瓦龍（H. Wallon），並以精神分析學的術語予以重新解釋。鏡像階段發生於 6-18 個月大的嬰兒身上，在這段期間，嬰兒無法完全控他的身體與活動狀態，不過卻已能將自己想像為一個連續的和自我控制的整體。鏡像階段是嬰兒生活史的關鍵與重要轉折，此階段是每個人自我認同初步形成的時期，其重要性在於揭示自我就是他者，是一個想像的、異化的、扭曲甚或被誤認的對象。

鏡像階段必須歷經三個時期：第一個時期是嬰兒在母親或他人抱持下，看到鏡中的景象時，他還無法清楚區分鏡像、己身與他人，未能將自我與外界的其他對象區別開來；稍後，嬰兒會逐漸發現鏡像中他人的影像，他可能會一會兒抱著自己的母親，接著面對鏡中母親的影像展現微笑，他已能明白自我與他人是分開的，不再將自己與母親視為一個整體，但這時候的他還尚未了解鏡中那個嬰兒的影像便是自己。到了第三階段，嬰兒終於能發現鏡中自己的影像。當嬰兒在鏡像中看到自己是一個完整的軀體，而鏡像會跟隨著自己的動作產生變化時，他會感到異常興奮，浸淫在愉悅歡欣的情緒中，並發展出一種想像的能動性（agency）與完整感，進而對鏡像產生自戀的認同。

鏡像即自我，拉岡不僅接受瓦龍的鏡像觀，更把鏡子發展為更具象徵性的東西。鏡子在拉岡的理論中視為一種隱喻，它可以包含母親以及其之外的他人，人透過鏡像階段發展出自我與他人的想像二元關係（dyadic relationship）（王國芳

1997：138）。在鏡像階段之前，嬰兒尚未能理解其肢體是他整體的一部分，但是藉由對鏡中影像的認識，他開始掌握一種完整的人體形式，嬰兒能從混沌狀態發展成爲一個心理化的個體。拉岡曾言：

鏡像階段是一幕幕的戲劇，其內在動力迅速地從缺乏（insufficiency）轉向預期（anticipation）……這幕戲劇製造出一整套幻想，從破碎的身體形象一直到我們稱為被矯正過的（orthopaedic）、完整的外形，最後主體披上異化認同（alienating identity）的盔甲，這幕戲劇的嚴密結構將塑造主體未來的心理發展。（Lacan 1977：4）

當主體頓時意識到存在於己身以外的他者，即爲自我本身的影像，便是自我認同的開始，拉岡曾把這個過程稱之爲「一次同化」（first assimilation），即嬰兒能與鏡像合而爲一。透過影像所具有的結構化要素，讓原先支離破碎的身體構成一個完整的整體，觀看鏡像是一種結構化的過程，使得主體終於形成自我性格的認同¹³。

關於鏡子的象徵性說法，他人亦具有鏡子的功能，藉由他人我們得以認識自己。在拉岡的精神分析學中，自我應當理解爲一種「鏡中的我」，一種他人眼中的「我」，或者是我們所願意讓別人看到的一種「我」（王國芳 1997：143）。亞里斯多德曾說朋友即是“alteripse”，指「另一個自我」（another self），“ipse”則是「自我同一性」（即自我認同：self identity）。鏡像理論若結合亞里斯多德的友誼觀，將朋友視爲另一個自我，那麼人們便可以藉由觀看朋友來認識自己，就好比人觀看鏡子來認清自己的臉一般。因之，認同的建立也依賴友誼的存在。那麼，人爲何需要認同感，在弗洛姆的需要理論中或許能找到答案，而人除認同感外還有「關聯」、「尋根」等生命需求，待下一節筆者會進一步闡釋。

¹³以上理論參閱王國芳、郭本禹著，《拉岡》（台北市：生智 1997），頁 129-146 整理。和 Jacques Lacan 著，“Ecrits : a selection”（New York :Norton.1977），頁 1-7 整理。

第三節 生命的需求

弗洛姆是人本主義精神分析學派的創始人，也是精神分析社會文化學派的代表人物之一。受過正統佛洛伊德精神分析訓練的他，其理論以佛洛伊德為基礎並加以修正，同時融合馬克思主義，加以本身的猶太血統，信仰猶太—基督教的淵源關係，讓他的學說除具有批判的精神之外，更充滿濃厚的救世情懷，其學說的核心是：思考現代人的困境與出路，並在現代化的社會環境脈絡中，探討人的性格、境遇等問題；他認為歷經資本主義勃興、法西斯主義崛起，與二次世界大戰的西方社會，人所承受的困擾壓力早已不全然是佛洛伊德所強調因性壓抑所引起的，泰半是因為人際關係失調，人的基本需要和情感未能被滿足所致。人在現代生活中雖然比起從前來說更加自由，但內心反而更容易感到孤獨，人際交往的疏離感受，使得個體和他人之間無法達到親密的關係；弗洛姆指陳人的情感必須在人的需求基礎上方能建立，當人滿足生理需求後，並沒有解決本身的內在困頓，弗洛姆向上修正佛洛伊德的犯性論說，認為不管性衝動如何強大，它們都不是人身上最強大的力量，推動行為的基本需要取決於人的存在狀況（郭永玉 2000：113），這些需要是「關連」、「超越」、「尋根」、「認同感」和「定向」。以下筆者將就關聯、尋根、認同感三項與本研究相關的人類需要作說明。

關聯是指人在滿足生理需求後，必須與他人聯合在一起，達到與他人相繫的需要才能獲得健康的心理發展。與他人相關聯的需要，是人類臻於健全所不可缺少的要素，這種需要是整個人類親密關係與人類展現熱情現象的動力，所謂人的熱情，按照廣義的說法就是愛，它是世間唯一的情愫，能滿足人將自我與外界合一的需要，而同時又能讓人得到完整與獨立感，在能保有分離性與完整性的情況下，與自身以外的某人或某物結為一體，分享共有的經驗（Fromm 1975：52）。

尋根的需要則意味友愛與血親愛¹⁴，弗洛姆認為人類的誕生意即人必須脫離自然的「家」，然而這種關係的斷絕是會讓人感到孤立無援的，在人性心中有一

¹⁴弗洛姆在原著中以“brotherliness”代表友愛，但其後的論述幾乎是圍繞在人與母親之間的關係。

種深切的渴望，必須尋覓新的根源才能有所依託；當一個孩子想要獨立成爲一個成人時，他知道自己必須離開母親保護的軌道，卻又同時割捨不斷對於母親的依戀，母子關係就是這麼一種最自然根本的血親愛。倘若將母親的形象予以擴大，家庭、民族、國家等，都可算是母親形象的組成部分，對此的追念同時是對血緣和土地的依戀（郭永玉 2000：122）。以精神分析的觀點視之，《永遠的一天》中即將往生的亞歷山大，依戀沉淪於昔日與家人共處的回憶之中，臨走前再度來到具有象徵意義的海洋¹⁵，逐步接近死亡的過程其實就如同回到子宮；就象徵性著眼，子宮與大地是同一的，內在的尋根需求不時於死神來臨之前頻頻召喚亞歷山大，而阿巴尼亞男孩正是能將其生命根源之門開啓的一把關鍵鑰匙。

就弗洛姆的觀點來說，認同感意味人能主動生活，確認自己是行爲的主體，這是自我肯定（認同）的需要。弗洛姆曾從歷史的脈絡回顧人的認同感發展，原始部族由於個體尚無法完全意識到自己是與別於其他部族成員的個體，所以可能會以「我及我們」來表達他的認同感；而後當封建制度逐漸瓦解，人的自我意識覺醒，便開始提出「我是誰？」、「我怎麼知道我是我？」之類思考性的疑問，這些對「我」的困惑強調思維主體中「我」的重要性。時至現今，國家、民族、宗教都可以提供人自我肯定感，這種同一性的感受（弗洛姆偶用「同一性」表示認同感）是以群體爲基礎的（Fromm 1975：68-9）。也就是說，個人認同感一部分必須藉由自身以外的客體來建立，客體可以是一個友伴，或者擴展至群眾；《中央車站》的朵拉是透過單一客體對象：朋友約書亞，促成自我認同，重拾信仰。《永遠的一天》中兒童所代表的地位相當於民族群體，此認同感乃涉及對整個國家認同的形成。孩子偷渡移民的身分讓亞歷山大深知家/國所能予人支持倚靠的力量，而亞歷山大對孩子道出詩人故事的行爲，亦可看作是對國家認同、尋根精神的傳承。

¹⁵ 安氏曾在接受池澤夏樹訪問時表示，大海對他而言是個未知數，一切萬物源於大海，同時也流向大海，海洋是過去與未來。見映畫資料“THEO ON THEO”，2004。

第參章 新綠之夏的遊戲— 《菊次郎的夏天》影片分析

擅長描繪黑道份子與警察內心的壓抑，以狂躁自毀的暴力，終結/成全死亡的北野武，繼廣受讚譽的《花火》以洗鍊成熟的拍攝手法，傳達自己在歷經重大車禍的生死體悟之後，創作出《菊次郎的夏天》這部涉及忘年之交的喜劇，影片中偶有暴力情節卻不顯得冷血殘酷，溫情中帶有細膩感傷的愁緒。該片的某些段落延續北野武式的喜劇節奏，在場景營造、人物穿著上也不乏以往作品中的象徵：花朵和天使，當然還有讓影迷津津樂道的北野藍，那迷人、純粹、無機的藍色（北野武曾這麼形容這種單色調的感覺），與遼闊海洋和湛藍天空聯成一氣。在北野武以《菊次郎的夏天》開拓創作新路數的同時，仍維持過往定調的風格系統。

《菊次郎的夏天》述說的是一個冒險尋親的故事，該片若依類型電影的分類來說，符合公路電影（road movie）的型態。因此，筆者先就這部分於第一節「起程，啟程」釐清冒險/旅行之於人的意義，並回顧公路電影的歷史脈絡，試舉例說明其特質；第二節「圖畫日記」闡釋《菊次郎的夏天》在主要敘事線之外，所穿插的字幕卡（即正男的圖畫日記）對全片所造成的影響。第三節「頑童般的父親」和第四節「在正男眼中」分別從菊次郎與正男的觀點，論述他們在這段關係中如何看待彼此與性情的轉變。擁有和正男相似之處的菊次郎，在這次尋親旅程的影響之下決定前往療養院探視母親，那是願意面對「根源」的態度，也是一種生命的需求。（關於《菊次郎的夏天》與弗洛姆所言之「尋根」需求的理論，筆者會在第陸章解釋「母親」、「尋根」和北野武電影中「海洋」意象之間的關聯）。

第一節 起程・啟程

兒童文學作品時常描寫兒童離家後展開冒險行動的情節，這類型的故事幾乎有固定依循的公式：「在家—離家—回家」（home— away— home）。學者派瑞·

諾德曼（Perry Nodelman）於《閱讀兒童文學的樂趣》歸結離家後的最終結果可能產生以下三種情況：邁向成長、保住純真、找到一個新的（安全的）家。從神話學的角度切入，約瑟夫·坎伯（Joseph Campbell）的《千面英雄》亦歸納出各國神話的一個普遍模式：「召喚—啓程—歷險—歸返」，坎伯認為：

對英雄來說，旅程代表的不是成就，而是重現既有的成就工作，不是發現而是重新再發現的工作。英雄追尋並驚險贏得的神力，證明是一直存在在他內心的。他是「國王之子」，已經知道自己是誰並因此施展出他本具的能力…從這個觀點來看，英雄是那隱藏在我們每個人內心，等待被了解、實現、和具創造性救贖意義之神聖意象的象徵。（Campbell 1997：36）

換言之，神話中的英雄透過旅程，表面上似乎是發現了一個奇妙的外在世界，實際上那卻是個人內心世界的象徵。

文學作品時有「離家歷險」的情節存在，那麼電影呢？若按照美國類型電影的細分，公路電影是其中一種，它最主要的特色是以路途反映人生，對照上述「召喚—啓程—歷險—歸返」的模式來說，公路電影便是呈現此一模式的表現方式。

探究公路電影的根源可以 1899 年約瑟夫·康拉德（Joseph Conrad）的《黑暗之心》作為開端。《黑暗之心》中的水流、河川、海水，象徵人心潛意識那塊幽遠，暗藏古老祕密的地域，一旦進入之後，原本根生地固的的價值觀都將面臨重新建構的危機。時序推演至 1969 年，《逍遙騎士》（Easy Rider）一片的出現，改變保守的美國電影文化，其題材新銳，稱得上是公路電影的始祖。乍看之下，本片似乎只是幾個年輕小伙子騎著幾輛怪異的改裝摩托車，在熱門流行歌曲陪襯下，瘋狂疾馳於大馬路上的故事。實則非然，它是一部諷刺當時美國社會與挖掘偽善的影片，描繪 60 年代的年輕嬉皮如何追求群體認同、思想和肉體解放，且觸及種族偏見和同性戀等較為敏感的議題。

公路電影身為類型片之一，與西部片（frontier movie）頗有相似之處。兩者

都是美國文化特有的產物，所描繪的也都是對美國邊疆的探索，然而兩者不同之處在於，西部片的時代背景是 19 世紀到 20 世紀初，片中的英雄們騎馬橫越遼闊草原或沙漠，公路電影的時代背景則設定在 20 世紀，車輛成為冒險探索的工具；此外，西部片強調人與自然搏鬥最終勝利的過程，沿途所出現的種種困難險阻（以自然目標居多）是主角需要奮鬥對抗的，在西部電影裡文明和野蠻為爭奪主權而糾纏不清。公路電影則受到現代主義的影響，主角在沿途所遭遇的事件與景觀，多半是為其本身內心的孤獨疏離作注腳，旅途也被當作尋找自我的啟程。簡言之，西部片突顯個人的刺激冒險，公路電影則多為反映人內心的情感狀態¹⁶。有些導演會在「往」、「返」之中裡增添些許變化，讓公路電影更有新意，例如亞歷山大潘恩(Alexander Payne)在《心的方向》(About Schmidt, 2002)中花了不少時間描述鰥夫史密德先生參加女兒的婚禮，並與親家一家人生澀尷尬的互動情形。

公路電影存在英雄歷險插曲式的結構(episodic structure)，每一個段落都有待克服的挑戰、化解的疑難。流浪者於闖蕩的過程，可能在知識或能力上有所斬獲，積累經驗，但有時也可能落失某些東西，例如《霧中風景》中遭遇卡車司機性侵的伍拉，學會使用賣身的手段換取金錢，籌措車資。她失去的不只是童貞，同時也失去在傳統道德標準內，未成年少女應當保護自我身體的純潔。

一般來說，公路電影大致可歸納以下四種結局¹⁷：

- 一、主角在旅途中獲得始料未及的成功後（戰勝險阻，得到成長），歸返原本的家園，分享成功經驗。例如《菊次郎的夏天》中菊次郎和正男各自返回淺草的住處。又如吉姆賈木許(Jim Jarmusch)的《愛情不用尋找》(Broken Flowers, 2005)中風流成性的老唐，在探訪昔日眾多女友，為求確認骨肉到底是與那位女子所懷，最後無疾而終，回到住所開始誠心檢討過去的所作所為。
- 二、主角尋覓到新的家園。例如《中央車站》中約書亞最後和哥哥們一起生活。

¹⁶參閱蕭狼〈逃逸 追尋 永遠的旅程〉，<http://www.filmsea.com.cn/focus/200404280039.htm>，查詢日期 2006/12/1，另參閱《好萊塢類型電影》(台北市：遠流，1999)，頁 79-127 整理。

¹⁷參閱英文維基百科：公路電影。Road Movie http://en.wikipedia.org/wiki/Road_movie 整理，查詢日期 2006/12/1。

三、旅程沒有結束，影片中最後一個鏡頭以呈現主角行駛在空寂大路上作為伏筆。

四、旅程結束，主角自殺或是被他人殺害。例如《末路狂花》(Thelma & Louise, 1991) 的泰瑪和露易絲在犯下殺人、搶劫等罪行之後，決定違抗警方們的圍捕，開車衝入大峽谷，觀者雖然沒有看到兩人是否死亡，然可以確定的是她們選擇以自殺結束這趟亡命之旅。又如《逍遙騎士》中比利和卡布夫在深夜被不知名的卡車駕駛射殺身亡。

公路電影往往蘊含極濃厚的成長意味，旅程是最初的目的同時也是手段，藉由旅程主角在其中有所體悟，甚至獲得救贖。《末路狂花》裡生活一成不變的泰瑪和露易絲，浪跡天涯的逃亡讓她們重新檢視自我在社會與家庭中的價值；溫德斯的《巴黎·德州》(Paris, Texas, 1984) 中喚起記憶的崔佛斯帶著幼子尋找前妻珍妮，兩人在那情色窺視場所的狹小隔間，透過一支電話單向溝通，聆聽彼此內心沉痛的獨白，坦然釋懷；《菊次郎的夏天》中菊次郎改變了輕浮、沒有擔當的態度，學習如何成為一個照顧者；《中央車站》的朵拉則肯定自己是值得被愛的女人，重拾生命的信仰，對人付出關懷與憐憫。由這兩人的例子可以看出，歷險或旅程讓人們得以正視存在於己身的生命課題，那可能是他們平日刻意壓抑、懸而未決、或拒絕了解的情感需求。

第二節 圖畫日記

羅蘭·巴特（Roland Barthes）在〈圖像的修辭〉（Rhetoric of the Image）一文中指出圖像（image）它的辭源為“imitari”本身便帶有複製、模仿之意，因之，圖像再現所面臨的問題即是它是否為真實的符號系統，抑或只是符號的凝集（agglutinations）。圖像可能包含著語言訊息（linguistic message）、符碼化的圖像訊息（coded iconic message）、未經符碼化的圖像訊息（non coded iconic message），這些涉及語言、情感、行為、文化、象徵等多重符碼，彼此交錯構成的系統，使得圖像的表義活動牽涉甚廣。

一般來說，語言學家傾向認為圖像相較於語言而言，仍是一個未發展完全的系統，是故其意指作用（signification）無法充分說明圖像本身的豐富性，使得圖像在意義解讀上有其限制。那麼究竟意義是如何安插於圖像之中？事實上，語言訊息早已鑲嵌於日常生活裡，巴特認為諸如字幕、插圖標題、影片對白等都算是語言訊息滲透圖像的例子，這種現象顯示我們仍舊隸屬於書寫的文化形態（a civilization of writing）之下，由此不難看出語言與圖像之間的密不可分，巴特曾提出兩個概念用以說明兩者之間緊密的關聯，分別是定錨（anchorage）以及接力（relay，另有譯為「傳信」一辭）¹⁸。

一、定錨

由於符號本身的多義性，使得符指（signified）具有流動的不確定性，倘若沒有語言訊息加以標示，其意義將顯得曖昧含混，為了克服符號的這項特質，語言訊息遂被用來作為識別、分辨、闡釋圖像的工具，使其意義得以穩固，巴特稱這種功能為「定錨」，目的就在於「固著漂浮中的符旨鏈條」（to fix the floating chain of signifieds）、「克服象徵不定性的恐懼」（to counter the terror of uncertain signs）。

¹⁸以上理論參閱 Jessica Evans 和 Stuart Hall 編, “Visual culture : the reader”（London : Sage Publications, 1999），頁 33-40 整理。

語言協助讀者辨識圖像的明示意義（denotation），同時也侷限圖像所潛藏的隱含意義（connotation）（Barthes, Jessica Evans and Stuart Hall ed. 1999：37）。關於定錨的例子，可以廣告或新聞報導來說明之，班雅明（Walter Benjamin）曾在〈攝影小史〉一文中指出：

報導向來與真實性並不總是能連上關係，因為報導中的相片是靠著語言來互相連結，發揮作用的。相機會愈來愈小，也會愈來愈善於捕捉浮動、隱密的影像，所引起的震撼會激發觀者的連（聯）想力。這裡，一定要有圖說的文字介入，圖說藉著將生命情境作文字化的處理而與攝影建立關係，少了這一過程，任何攝影建構必然會不夠明確。（Benjamin 1999：54）

約翰·伯格（John Berger）也說照片等待人們詮釋，而文字通常能完成這個任務。

照片作為證據的地位，是無可反駁的穩固，但其自身蘊含的意義卻很薄弱，需要文字補足。而文字，作為一種概括（generalization）的符號，也藉著照片無可駁斥的存在感，被賦予了一種特殊的真實性（authenticity）。照片與文字共同運作時力量強大，影像中原本開放的問句，彷彿已充分地被文字所解答完成。（Berger 2007：97）

關於照片與文字的關係，蘇珊·桑塔格（Susan Sontag）在〈視覺的英雄精神〉一文曾以高達 1972 年所拍攝的短片《給珍的一封信》（A Letter to Jane）為例，指出它是近於某種「照片的反」圖說（counter caption）。該片對珍芳達（Jane Fonda）在訪問北越時所拍攝的照片作諷刺性的批評。照片中顯示珍芳達在聆聽某個越南人描述被美國轟炸時，臉上帶著同情與憂愁，但是當照片在法國〈快報〉發表後，附加於圖片的說明卻破壞原有的意義。高達認為珍芳達這張照片和任何一張照

片，在生理上是癢啞的，它透過寫在它下頭的文字來說話；桑塔格也說文字的確比圖片說起話來更大聲，圖說易於凌越我們雙眼所見的，但沒有一條圖說可以永遠拘束或擔保一幅圖片的意義（Sontag 1997：136）。

許多電影敘事學分析家曾一再強調敘事的開場蘊藏豐富的語意特質。電影觀眾與一部片子開頭幾個影像的關係是觀影投入程度的決定性關鍵（Aumont & Marie 1999：134-5）。《菊次郎的夏天》以正男奔跑過橋的全景作為開場，接著以正男的圖畫日記作為區分段落的節點，結尾鏡頭也是正男奔跑過橋，這是一個首尾相扣（en boucle）的敘事結構型態，在一開始便吸引觀者進入敘事線，而穿插於其中的字卡作為提示影片中時間、地點改變的工具，字卡的文字訊息對畫面產生作用，有些用以定錨，有些則擁有接力的功能（分別從兩個角度來看，功能產生於說明、補充、解釋該片段畫面，以及對之後劇情發展提供暗示線索而言。），這些字卡屬於定錨作用的為「祖母的朋友」、「天使風鈴」、「章魚人」、「珍重再見」（見圖 3-1 至圖 3-4）。

影片一開始攝影機跟拍一個小男孩（正男）奔跑過橋的畫面後，隨即溶接至一個作業本被翻開的畫面：「祖母的朋友」字卡，文字暗示畫面中的人物與主述者間的關係。此時，觀者雖無法得知主述者是誰，不過可以確定主述者與該兩名人物應該不具備血緣關係。「天使風鈴」的文字則明確說命名畫面中的物體，協助觀者能清楚獲知它究竟為何。



圖 3-1 「祖母的朋友」字卡



圖 3-2 「天使風鈴」字卡

「章魚人」字卡倘若沒有標注文字予以釋意，觀者是無法了解一個經過裝扮

的男子，在水中載浮載沉的姿態究竟扮演什麼角色，此字卡的出現還有一項有別於其他同屬於定錨字卡的作用，即它能让觀者心生好奇，因為畫面中的人既不是菊次郎也非正男，將會猜測他與接續劇情的發展是否存在著關聯性（在此須說明的是，因為在第二個段落「膽小的男人」這個字卡中，畫面出現的男子與劇情實為密切，故易讓觀者產生如此預期）。「珍重再見」則是兩名男子揮手望向前方，文字訊息讓觀者知道他們揮手是向某人道別，而不是「搭招呼」或其他的意思。



圖 3-3 「章魚人」字卡



圖 3-4 「珍重再見」字卡

二、接力

接力，是指文本和圖像乃互為補充的關係，兩者能相互闡述、釋義，擴充彼此的意涵。以王家衛的《花樣年華》為例，王家衛引用六〇年代香港作家劉以鬯的小說《對倒》為藍本，將小說的句子用字卡置入電影文本當中：「那些消逝了的歲月，彷彿隔著一塊積著灰塵的玻璃，看得到，抓不著。他一直在懷念著過去的一切。如果他能衝破那塊積著灰塵的玻璃，他會走回早已消逝的歲月。」（見圖 3-5、圖 3-6），與受縛於禮教的男人其慾望的愛戀哀愁互為映照；同樣的手法在《2046》的第一張字卡「所有的記憶都是潮濕的」開始，影片中所有的字卡又都是取材於劉以鬯的另一本小說《酒徒》，兩部影片於主要敘事線之外使用字卡接力，豐富了影片的意指。



圖 3-5 《花樣年華》字卡 1



圖 3-6 《花樣年華》字卡 2

《花樣年華》與《2046》都是以摘錄文學文本詞句的字卡，作為延伸電影意涵的工具。同屬於接力作用的，還有一種是為劇情發展提供暗示性的字卡。例如《冥王星早餐》（Breakfast on Pluto, 2005）（見圖 3-7）中以派翠克為主敘者的字卡串接劇情，強調其心境狀態與多舛的境遇；又如庫斯杜力卡（Emir Kusturica）的地下社會（Underground, 1995），也以字卡描述二次大戰後南斯拉夫本土政權的改革，鋪陳出馬高和庫多荒謬人生的演進（見圖 3-8）。



圖 3-7 《冥王星早餐》字卡

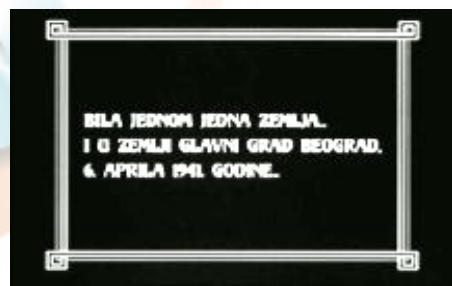


圖 3-8 《地下社會》字卡

《菊次郎的夏天》九張字卡中另外五張：「膽小的男人」、「叔叔真奇怪」、「失敗了」、「叔叔陪我玩」、「叔叔跌倒了」（見圖 3-9~圖 3-13）則屬於類似《冥王星早餐》這一種接力型字卡。在此，文字訊息不完全凌駕於畫面之上，用以限定圖像的意義。從第一張字卡「祖母的朋友」之後，劇情將讓觀者知道主述者是正男，往後字卡所作的描述，亦採用正男的觀點來表達他的感受。當「膽小的男人」出現時，畫面中站立一個西裝筆挺，對著鏡頭微笑的男子，以一般情況來說，我們想像中膽小之人應該是畏縮，目光不敢直視前方的樣態，文字訊息與畫面明顯呈現歧義，但也因如此文字擴大觀者的想像空間。在影片接下來的情節，正男詭異

的惡夢中該男子再次出現，夢境裡的正男顯得十分恐懼，此時，觀者將會明白字卡上「膽小的男人」所指的不是該名男子而是正男。「叔叔跌倒了」的文字訊息也與劇情產生密切聯繫，觀者必須看過之後的影片才會明白何謂叔叔「跌倒了」。



圖 3-9 「膽小的男人」字卡



圖 3-10 「叔叔跌倒了」字卡



圖 3-11 「叔叔真奇怪」字卡



圖 3-12 「叔叔陪我玩」字卡

「叔叔真奇怪」、「叔叔陪我玩」的文則延伸了畫面展示的訊息。在「叔叔真奇怪」中只見菊次郎倒栽蔥落入水中，正男蹲在一旁，讓人摸不著頭緒，在這裡文字訊息並不是對畫面中人物的動作作說明，它用「真奇怪」來形容叔叔（也就是菊次郎），是正男對菊次郎內心觀感的吐露。「叔叔陪我玩」則延續「天使風鈴」這個字卡，畫面以沙地上的天使圖像進行拍攝，文字使觀者留意沙地上的天使圖案或許是由菊次郎與正男堆疊出來，在影片中天使的存在為主角帶來希望與安慰，讓該片在正男親見母親另組家庭的感傷時刻，增添些許溫情的效應。「失敗了」是文字與圖像互



圖 3-13 「失敗了」字卡

相補述的例子，若單就畫面或文字來看，觀者無法一窺究竟，須兩者互相搭配。

正男垂頭不語的原因，或許和發生什麼難題卻未能成功克服有關。

這九張字卡在全片中產生畫龍點睛的效果，關於菊次郎與正男共同歷經的遭遇，或正男面對菊次郎的內心感受，觀者都可從這九張字卡當中窺見端倪，也能了解兩人友誼逐漸醞釀的進程。



第三節 頑童般的父親

身為搞笑藝人出生的北野武，以「Beat Takeshi」的藝名/身分作為與電影作者「北野武」之間的區分。北野武曾說：「我除了一個對自己持有感情的自我之外，還有另一個清醒的觀察著自我的自我，我就是由他所支配」（淀川長治編，1999：48）。當 Beat Takeshi 在電影《性愛狂想曲》中脫序搞笑，以自我破壞的方式，嘲諷電視綜藝節目的虛假表演時，不容忽略的是導演北野武那雙洞澈人心的銳眼正冷靜凝視一切。石原郁子曾為 Beat Takeshi 撰文評論說道：

即使是只將他看作是搞笑藝人，成年人也都會因他那樣異於常人的性格而產生某種恐懼。但讓人覺得不可思議的是，孩子們都不會畏懼 Takeshi……他那無拘無束的形象，不但能夠打動小孩子的心，而且雖然孩子們把他看作是一個『奇怪的大人』，卻完全不認為他是那種會傷害小朋友的人。與其說是認同他那天真無邪的笑容，倒不如說是把他當成自己的朋友要來得恰當。（淀川長治編，1999：127）

北野武總能將他的聰明與純真經過巧妙計算後，以一種靦腆、曖昧不定的親切感呈現在觀眾面前，他能由極具壓抑下的莊重與肅穆中轉變為淒決的暴力，又旋即笑顏逐開，也因此他的表演方式顯得十分與眾不同。Beat Takeshi 與成人之間往往和暴力以及死亡有關，但他和孩童的關係則建立在歌頌生命。例如：《苦中作樂》（Kanashii kibun de joke，1985）那個罹患腦瘤，帶著兒子尋找分居妻子的慈愛父親，或《摘星》（Hoshi tsugu mono，1990）中被少年主角們救活，教導孩子學習與大自然共存的長者。在與孩子有關的電影中，Beat Takeshi 的聲音高亢，加上招牌的靦腆笑容，予人一種奇妙卻溫暖的感覺之後，又略顯難為情地快樂喧鬧。雖然他好像會和孩子保持一段安全距離，但從他那寫在臉龐些許僵硬的面部表情與肢體表現，可以看出他的赤子之心。

在自導自演的《菊次郎的夏天》中扮演菊次郎一角，從這個角色身上觀者同樣可以看到上述的演繹方式。以下，筆者將從「肩負責任」、「再見，久違的母親」、「步行漫漫」三點，詮釋菊次郎在旅途中與正男互動的過程，以及對待正男其心境上的轉變。

一、肩負責任

（一）初次相遇（見附錄一分析單元 A1~A6）

《菊次郎的夏天》正式進入敘事線是以正男和好友裕司放學途中的經過開場，兩人在馬路和人行道上奔馳，由久石讓所譜寫的主題旋律〈Summer〉伴隨著兩人的步伐輕快前進，其中穿插著一些順應季節的物件的畫面，例如薄衫、風鈴。接著菊次郎夫婦登場，妻告誡眼前的青少年不要抽煙，不然以後就會像吊兒啷噹的菊次郎一樣無所事事，之後一個中景鏡頭鏡菊次郎夫妻入鏡，菊次郎害羞地看著鏡頭比出「勝利」手勢，他的動作立即讓觀者對他產生鮮明的印象：不拘小節，不太符合社會大眾認為成人應該展現的穩重形象（見圖 3-14）。



圖 3-14 菊次郎登場

回家的路上，正男與菊次郎夫妻相遇，面對兩人顯得有些害羞，簡單回應菊次郎妻的問候便離去。圖 3-15 所擷取的中全景畫面，兩個成人併站，讓正男一人顯得較為孤立。菊次郎在見到正男後便對妻子說：「他真是一個憂鬱的孩子。」並詢問正男家中情況。妻表示正男沒有父親，母親則在外地工作，與祖母住在一起。菊次郎接著說：「他母親一定是跟別人跑了。」妻則回應：「不是每個人都像你媽媽一樣。」此段對話暗示菊次郎可能



圖 3-15 正男與菊次郎相遇

和正男一樣，都是母親沒有陪伴在旁的成人/兒童，兩人擁有相似的處境。觀者在此時似乎可預見兩人關係的發展，因為友誼便是建基於雙方的相似性上。

（二）準備上路（見附錄一分析單元 A7~A9）

一天早晨，正男意外收到一個包裹，發現裡頭有一張女人與祖母的合照，還有一張結婚照，正男猜測這個女人應該就是母親，於是帶著照片打算依循包裹上的地址離家去找她。在路上，正男遇到少年勒索，菊次郎夫婦出面解圍，而後菊次郎妻知道正男想要一人前往愛知縣，她覺得不太放心便囑咐菊次郎陪正男一起去。菊次郎對於妻的要求起初感到有些不情願。圖 3-16 與 3-17 兩個中景鏡頭將畫面一分為二，菊次郎斜眼凝視鏡頭，正男卑微低頭。



圖 3-16 菊次郎不情願地接受妻囑託



圖 3-17 兩人出發尋親前

當演員看著鏡頭時，表示劇中角色知道自己被窺視……觀眾借攝影機的仲介凝視與角色的目光接觸，這個鏡頭對喜歡偷窺的觀眾而言可能是一種驚喜或威脅。一般來說，在電影中演員會避免看著鏡頭，原因是為了滿足觀眾的窺視癖，以維持故事的幻象。相對的，直接凝視鏡頭代表了真實性和直接。(Kawin 1996：445)

這兩個鏡頭裡，菊次郎正向觀眾透露著即將成為命運共同體的兩人，將由他主導這趟尋親之旅。

（三）展開冒險

1. 賭博事件（見附錄一分析單元 A10~A12）

菊次郎在並非出於自願的情況下陪同正男尋母，出發前妻給的豐厚盤纏誘發了賭性，當全景自行車賽車場畫面映入眼簾時，觀者便知道兩人來到此處，接著一個中景鏡頭，位於後景的菊次郎正在簽注，他抱怨旁人干擾他使他輸錢，此時正男依舊低頭默默不語，在一旁聆聽菊次郎使用侮辱性字眼對旁人咆哮。後來，菊次郎語帶怒氣地向正男要錢，正男只好乖乖掏出錢來，菊次郎依照正男猜測的兩組號碼簽注，贏得了獎金。翌日，菊次郎開心地對正男說今天要帶他去找媽媽，正男展露離家之後許久未見的笑容。下一個特寫菊次郎的臉部，然後一個伸縮鏡頭 zoom out 帶到正男入鏡的畫面，只見菊次郎再次凝視鏡頭，正男則身著一身自行車服，定鏡約 3 秒後兩人開始對話。北野武式的喜劇節奏在這裡出現了，他常以改變鏡頭焦距讓近景/全景變為全景/近景，透過伸縮鏡頭放寬與縮小視角，並在鏡位改變之後停滯數秒的方式拍攝被攝物體，這段停頓的短暫時間彷彿暗示觀眾：「這是喘息的時候，我猜你應該大笑出來了。」（見圖 3-18、圖 3-19）。



圖 3-18 自行車場 1



圖 3-19 自行車場 2

本來該出發前往愛知縣的兩人，因為有了昨日贏錢的好運氣，菊次郎又帶正男來車場。十分相信正男的直覺的他，又問了正男一組號碼打算以此簽注，這次正男沒有猜中，菊次郎不死心，連續下注五回，正男幾乎都沒猜中。此段（附錄

一分析單元 A12)，大量省略旁枝末節便清楚交代劇情的發展，這種手法在過往北野武對於暴力場景的描繪上亦可窺見。北野武認為暴力得快速結束，才有真實感。因此，諸多暴力場面往往「省略過程」，上一個鏡頭才見拳頭或槍舉起，下一個鏡頭就見有人倒地或血肉模糊，例如《花火》中刑警西與兩名少年混混在停車場的對手戲。關於「大膽省略」北野武有一套自己觀察得來的學問：

人類的目光總是習慣跟著跳動的對象物，因此跟著動作很多的畫面是輕鬆不須費力的，看多了自然就麻痺而不會思考。但要目光緊盯著一個不動的對象物時是比較費力的，它得要集中精神才有辦法，這樣才能強迫觀眾去思考。電影，本來就帶有一些強迫性。（引自潘筱瑜）¹⁹

北野武採行猶如四格漫畫般簡潔的手法，讓本段的敘事呈現出流暢活潑的節奏，而在該段結束前的幾個畫面中，同樣運用上述的伸縮鏡頭來表現，不過北野武在此增加了一些趣味，例如當菊次郎因為正男猜錯讓他頻頻輸錢，大為光火用力朝正男腦門一個巴掌打下去時（近景，菊次郎半身），鏡頭又 zoom out 變為全景，只見正男早已脫帽坐在地上，原來菊次郎打到的僅是正男的帽子。（見圖 3-20、圖 3-21）。

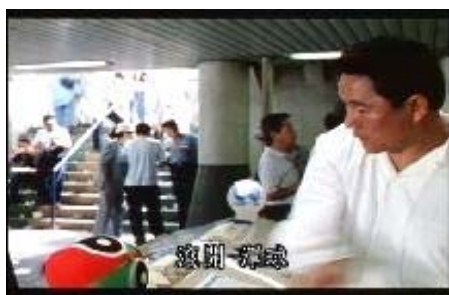


圖 3-20 菊次郎發怒 1



圖 3-21 菊次郎發怒 2

在前往正男母親的住處之前，自行車場讓正男見識到成人世界的光怪陸離，

¹⁹ 潘筱瑜。〈今夏最難以抗拒的溫柔 來自凶暴的男人〉。破報。第 78 期。1999.10。
<http://publish.pots.com.tw/Chinese/currents/1999/10/01/OldData550/>，查詢日期 2006/3/14。

賭博可能導致傾家蕩產的命運，他們為此幾乎輸光了旅費。觀者開始擔心身無分文的兩人該如何繼續旅程，情節牽動觀者將注意力投注於尋親之旅的後續發展，同時也感受到最初菊次郎對待正男的態度似乎只在乎他是否為己圖得利益，身為陪同者且是一個成人卻沒有善盡照顧之責。

2. 相依為命（見附錄一分析單元 A33~A34）

繼自行車賭博、戀童癖男子騷擾正男、飯店遊樂後（下一節筆者會再詳述），幾經波折的他們被一對好心的情侶載往公車亭，情侶與他們道別上車後，北野武以特寫鏡頭拍攝輪胎，兩人的身影迅疾旋轉映現在輪胎鋼圈上。若以一般視點來說，無論車輪如何運轉，站立在地面的人是不會產生變化的，為何人影發生改變？其實北野武是在模擬車子行進的狀態。如果車輪有眼，一旦前駛，（車）眼中的人就會跟著轉動。這種藉由鏡面反射主體的映像，利用視覺元素直接描繪出人真實的心靈狀態：兩人該何去何從的困惑，這會不會是一場無盡的迴圈，始終到達不了終點的旅程（見圖 3-22、圖 3-23）。



圖 3-22 車輪鏡映 1



圖 3-23 車輪鏡映 2

公車遲遲未到，等車期間有個人走進亭內，菊次郎與他閒聊一會兒，那人隨後走至亭外小便，菊次郎見狀，便將那人袋子裡的飯團與手中把玩的柳丁掉包，那人走回來不久後便有人開車載他離去。之後，菊次郎拿出剛剛掉包的飯團給正男吃並對他說：「這是飯店為我們準備的，我雖然餓但還撐得住，大人總是要為小孩犧牲。」語畢，拿著自己暗藏的另一個飯團躲在公車亭外偷吃，即使照顧正男是理應盡的責任，菊次郎還是不免冠冕堂皇說嘴一番。入夜後，天空降下滂沱

大雨，等不到車子的兩人呆坐在亭內，菊次郎發現正男背包裡那張母親的照片，正男說他沒見過母親，而後他倒在菊次郎腿上睡著，菊次郎喃喃自語：「原來他跟我一樣。」（見圖 3-24）樂曲〈The Rain〉

以提琴為前導主奏的旋律悠悠繚繞，烘托兩人此刻此地相依為命的多舛境遇，扭轉了原本觀者對於菊次郎霸道性格的觀感，對於他們兩人的處境多了一分憐憫和同情。



圖 3-24 兩人相依為命

3. 豐橋見母（見附錄一分析單元 A36）

在流浪詩人的幫助下，菊次郎與正男終於順利抵達豐橋。一路上透過各種招搖撞騙的方式，為求免費搭乘便車的兩人，神情在此時略顯緊張。菊次郎對正男說：「好奇怪，真是令人興奮。如果今天你見到你媽媽的話就得住下來，那我怎麼辦？」正男回答：「為什麼不一起留下來？」，菊次郎一臉不好意思地說：「我留下來不好吧，你媽媽好漂亮，我留下來可能會跟她結婚，那我不就成為你爸爸了，那你就得叫我『爹地』，來快叫看看。」正男與菊次郎兩人相視而笑。從這段對話中觀者可以感受到兩人之間的友誼，在波折不斷，舟車勞頓之後逐漸加深。原本幾乎不發一語，不管發生何事都靜默站在菊次郎身旁，任憑他叫罵渾球的正男，竟然開口表示希望菊次郎能一起留在豐橋，而嚷嚷著「我怎麼這麼悲慘！」的菊次郎也在此時心生願當個慈父愛子的念頭。

二、再見，久違的母親

（一）真相揭曉（見附錄一分析單元 A37）

菊次郎站在正男母親家門外窺看屋內動靜，正男則佇立遠處不敢靠近。一個開門聲響，鏡頭慢動作中景拍攝一個女子從屋內走出，緊跟身後的是一名男子和小女孩，女子嘴角漾起笑靨送別兩人，任誰都會猜測他們是幸福的一家人，爸爸

帶著小女兒出門戲水，媽媽目送他們離去。在這個鏡頭中觀者聽不到任何環境聲響的音效，只有配樂〈Rreal Eyes〉配合鏡頭運動帶來憂傷的氣息，讓原本歷時短暫的片刻真相彷彿就此被解凍，伴隨著正男的潸然淚水無盡流淌，正男重回母親懷抱的期待落空，叫觀者不勝唏噓。此情此景，菊次郎歷歷在目，他走向正男安慰他說：「我想一定是搞錯地方，地址是一樣的，但是人卻不一樣。」兩人遂離開該住所。然而，在先前的片段（A7）觀者就已清楚看到照片中那個女子的模樣，從屋內走出來的女人的確是正男母親。



圖 3-25 正男見到母親

接著兩人走到海邊，菊次郎請正男在海邊等著，他告訴正男要回到剛剛的地方問清楚他母親現在的狀況。海邊，多半是以往北野武電影中角色最終到達之地。北野武曾接受東京大學教授蓮實重彥訪問時表示，大海有時讓人感到可怕，但它讓人想回歸自己的起源，那是一個終點，在終點時又回到人生的起點（Limosin，1999）。對於大海的觀感，北野武透過鏡頭，一幕幕呈現在他的作品，於是觀者會記得《那年夏天，最寧靜的海》（A Scene at the sea，1991）見證男女主角堅貞愛情的衝浪之海；《奏鳴曲》村川一行人玩起相撲，燃放夜間煙火的遊戲之海；《花火》中狂暴殺戮和淒愴自決的死亡之海；而在《菊次郎的夏天》則是聽不到震耳欲聾、滔滔大浪聲響，只見浪花沉緩前進掬洗去正男心中憂傷的靜謐海洋。

（二）天使祝福（見附錄一分析單元 A38~A40）

菊次郎走回該處，鏡頭全景攝入他與其前景的重型機車，機車上晃蕩的繫物吸引觀者的目光。而後，他坐在椅子上思忖如何撫平正男心中的傷痛，抬頭一望，一個特寫拍攝剛剛入鏡的小物，原來那是一個天使形狀的風鈴（見圖 3-26）。此

物的出現，呼應該段正男圖畫日記的標題「天使風鈴」，接著兩名身著哈雷機車騎士裝，面似凶惡的男子登場，菊次郎猜測這輛機車的所有人應該是他們，便向他們要這個風鈴，騎士一開始本不答應，說那是女朋友所贈的護身符，但最後在菊次郎的威脅之下，莫可奈何還是把風鈴贈送給他。天使形象的物件常出現在北



圖 3-26 天使風鈴



圖 3-27 片頭字幕：天使圖像 1



圖 3-28 片頭字幕：天使圖像 2

野武的電影，它增加心靈的能量，是不容忽視的存在。楊元鈴在評論俄國名導塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky）的專文中有這麼一段話：「影像中的物件（物質），在巨大心靈能量注視下成為某種原形的存在，疊映於具體物質觀察之中。」²⁰因此，《潛行者》（Stalker，1979）中自製摸索方向的探測之錨，或許能解讀是在現實中尋找心靈方向的象徵。從《壞孩子的天空》（Kids Return，1996）寬送給咖啡廳女侍的瓷娃、《花火》中堀部的畫作、《菊次郎的夏天》片頭字幕（見圖 3-27、圖 3-28）、正男縫有白色翅膀的背包、風鈴信物等，天使形象幾乎無所不在。曾經遭遇重大車禍的北野武，復原期間有一個女僕送給他一只天使吉祥物，北野武將此物帶回家後，仔細觀察家中的擺設，發現有許多天使形狀的物品。自此之後，他嘗試繪畫創作的那段時間便常常繪出天使圖像（Limosin，1999）。鬼門關前走一遭的北野武，已將天使形象的事物作為治癒創痛的安慰與祝福。

²⁰見楊元鈴，〈時間・宇宙・塔可夫斯基〉http://movie.cca.gov.tw/cinema/case_01_01.asp?rowid=163，查詢日期 2007/3/27。

當菊次郎回到遼闊海邊（遠景，正男獨自坐在沙灘望向大海），走近正男告訴他說：「我說的沒錯，媽媽搬走了，為了怕你來找她所以留下這個天使風鈴，當你感到難過或遭遇困難時，就搖搖這個風鈴，天使會來幫你，帶領你找到媽媽。」菊次郎把風鈴交到正男，此刻，他相信天使會降臨人間。北野武戲外真實的經歷，反映在菊次郎這個舉止粗枝大葉卻也有心思細膩之時的角色上。接過風鈴的小手，同時接收光明的希望。菊次郎輕聲詢問正男：「那我們要回家了嗎？」正男先是沉默一會兒，當菊次郎轉身走近大海，他隨即跟上菊次郎的腳步，主動牽起菊次郎的右手（見圖3-29），鏡頭帶到正男的臉部特寫，泛淚的眼眶中流洩依賴的神情，接著一個菊次郎臉部的側面特寫，在淺淺的微笑中透露出一種了然與心的體會，他知道自己正是正男失去母親之後最堅強有力的支柱。鏡頭跟拍兩人漸漸離去的背影，然後向上直搖至天空，天使風鈴（動畫）降臨人間。兩人友誼的深度不由分說地展現在觀者眼前，令人為之動容。



圖 3-29 見母之後兩人來到海邊

（三）夜市毆襲（見附錄一分析單元 A41~A43）

離開海岸的兩人來到夜市，菊次郎陪著正男玩了許多遊戲，為讓正男打起精神，菊次郎違反遊戲規則，例如拿小石子當子彈射擊布偶、紙網破了直接拿起小碗撈金魚，一切只希望正男感到開心。就在兩人離開攤販不久後，一群流氓走近站在他倆面前，菊次郎知道事態不妙，他囑咐正男待在原地等待，自己一個人跟著這群流氓準備「談判」去。下一個鏡頭，菊次郎正面中近景入鏡，他怒斥：「如果你敢動我一根頭髮，我就毀了你們全家。」流氓中的老大嗆聲：「你給我試試看，渾蛋！」，然後鏡頭切到正男的畫面，他坐在神社外的長椅上。下一個鏡頭是流氓們的正面中近景，四人臉上面無表情，鏡頭停頓幾秒，接著又一個菊次郎

正面中近景，只見他頭破血流，出人意料地說：「拜託不要再打我了，我還有一個小孩。」鏡頭再切回流氓老大，他說：「拿孩子當藉口，變態鬼！」下個畫面是夜市街燈熄滅，然後一個過肩鏡頭觀者看到菊次郎倒地不起。楊凱麟在〈北野武與王家衛--觀看「事件」的兩種方法〉中評論北野武的電影這麼寫到：在北野武的電影中，事件不存在於被攝入膠捲的任何一格影像之中，然而這也不意味著它逸出膠捲之外，因為事件自始自終纏繞著電影，它流竄偵張於兩格影像之間，是電影中捉摸不找的幽靈（楊凱麟 2000：15）。由這七個鏡頭構成的敘事裡，暴力事件不曾被顯現，或者可以說它顯現的時間短促到這七個鏡頭在跳接時，一個黑暗且無從察覺的瞬間，但卻讓觀者感覺到這是一段冗長的時距，因為事發之前，暴力已滿溢在人物的臉龐，事件之後它仍然揮之不去。在瞬間暴力下，菊次郎願意低聲下氣的懇求，因為他知道自己肩負照顧正男的任務尚未達成，原本血氣方剛的性格在此產生有別以往的轉變。



圖 3-30 菊次郎傷痕累累



圖 3-31 正男買藥

當睡眠惺忪的正男睜開眼，觀者知道時間已經過許久，鏡頭特寫菊次郎傷痕累累的臉部（見圖 3-30），他對正男說：「對不起，我跌倒了。」為自己的晚歸道歉，接著一個中景鏡頭原本與菊次郎一同坐在椅子上的正男突然走開，鏡頭向左橫搖跟隨著正男，之後鏡頭攝入置於地面上的布偶，畫外音一陣敲擊聲，下個場景是正男站在藥局前，敲打已拉下的鐵捲門（見圖 3-31），然後場景拉回剛剛兩人坐的地方。正男從左邊步行入鏡，手中提著一只袋子，坐定後打開袋子，拿出藥和紗布替菊次郎擦拭傷口。畫面的配樂〈Two Hearts〉是兩人在海邊背景曲

〈Angel Ball〉的變奏，延續海濱那段溫暖的情緒波蕩，菊次郎對正男誠摯說出：「謝謝你，小子」的感激。

三、步行漫漫

《菊次郎的夏天》以緩慢、筆直的線性移動，具體延展北野武對於這個作品的情節鋪陳。人物逐漸走近一個由時間與生命交織而成的，一條由無數不可預知的事件所構成的直線迷宮。觀者在這部電影中可以看到不少正男與菊次郎兩人步行前進，漸行漸遠的背影全景鏡頭。「正如

同步行對我們日常生活來說是很自然的事情一般，在電影裡的步行也被相當的自然化。比起行為本身，步行被當作從一方走向另一方的重要手段要來的重要。」（淀川長治編，1999：46）。正男與菊次郎在抵達豐橋之前，有不少兩人走在看似無盡迢迢大路上的場景，讓觀者能夠意識到步行動作以外的軀體和其意義。早在《兇暴的男人》中觀者看到一個兩手伸直，正視前方的男子，以滿懷自信的步伐迎面走來，就能感受到「步行」這種單純的行為在北野武的電影中具備



圖 3-32 菊次郎搭正男肩膀步行



圖 3-33 兩人離別時擁抱

十分強烈的提示性；《那年夏天，最寧靜的海》聾啞情侶則每天一前一後走路去海邊練習衝浪。北野武的人物總是一派祥和天真、沉默地走著他們的路。影評上野昂志認為在《兇暴的男人》當中，刑警我妻雖然存在於故事裡，卻仍能步行於故事的境界線上，他認為北野武賦予步行這個動作一種力量（淀川長治編，1999：47）。菊次郎與正男的步行推展了本片情節的演進，在此，步行不只是抵達目的地的方式而已。從一開始菊次郎只顧逕自向前行，轉變成他搭著正男的肩膀走路

（見圖 3-32），再轉變成正男主動牽起他的手前進（見圖 3-29），至回到東京互相道別時，菊次郎甚至溫柔的擁抱正男，兩人步行的肢體語言逐漸產生細微的變化，呼應他們感情的也正隨著未知情節的發展而緊密聯繫在一起。



第四節 在正男眼中

本章第三節筆者以情節為主要依據，根據兩人的對話、鏡頭對畫面構成的作用，闡述菊次郎的身心轉變。他的改變是外顯的，透過語言、肢體動作表達出對正男從陌生到熟悉的愛護之情。那麼正男的改變為何？本節筆者則從正男的角度，以「沉默觀察者」、「正男的夢境」、「夏日遊戲」三點析論正男如何看待菊次郎。

一、沉默觀察者

正男是北野武所執導的電影當中少見的兒童主角，他的寡言承襲以往北野武作品中諸多「經典」角色的一貫印象：那種性格中雜揉壓抑、忍耐、默默領受世事難料，經由眼神流露內心情感的特質。回溯早期《那年夏天，最寧靜的海》茂與貴子這對戀人因兩人聾啞的生理缺陷沒有開口交談，他們之間藉著眼神交流，在日復一日陪伴彼此練習衝浪的無聲承諾中，便以達到溝通；《3-4X10 月》的雅樹與沙也佳也是如此，特別是沙也佳，雖身為主角台詞卻異常稀少，幾乎找不到她與雅樹完整的對話，兩人被徹底置於無言狀態，當雅樹說話時，沙也佳只是偶爾害羞的微笑或點頭；《奏鳴曲》中觀者又可以看到當村川的沉默，逐步累積成瞬間的暴力能量時，那一種漲狂、對比的戲劇張力；《花火》極度稀薄的對白，展現足以媲美默片的表現力，西幾乎可算是北野武作品中最沉默的角色，而他的妻子美幸承受肉體上的苦痛折磨，只有在片末時對陪伴她重遊昔日蜜月旅行之地的西，以真摯卻不熱切的口吻說聲：「謝謝」。影片最後以兩聲清晰的槍響作結，似乎可說是西選擇默然宿命回應由他所造成不可逆轉的一切。

高達曾說：

最自然的剪接是切在人的注視上，它強烈暗示的力量，是以眨眼、一瞥、凝視、眼淚、眯眼、怒視和所有眼睛的語言，來幫助電影解釋愛情的關係。眼睛可

能是人臉上最具表現力的器官，它可以靜默地傳達意念，不像嘴巴必須用字彙和聲音來傳達。一個表情就可以告訴我們，畫面外有趣的東西，而且也能告訴我們它是在哪個方向。(Katz 2002：157)

菊次郎與正男之間的對白其實並不多，正男面對菊次郎多半沉默以對。一路上，他總是安靜地看著這個「奇怪叔叔」的所作所為，或當事情發生時，菊次郎如何應對與解決。

(一) 溺水記（見附錄一分析單元 A22~A26）

以兩人進入飯店住宿的段落為例，當他們來到飯店內販售衣物的商店，一個近景菊次郎的正面鏡頭，只見他身著一件夏威夷衫，戴上墨鏡問正男說：「你覺得好不好看？」（見圖 3-34）正男「嗯」一聲回應，菊次郎嘴角便僵硬的上揚得意的說：「是嗎，那也給你買一套。」然後對著鏡頭傻笑。接續第三個全景水平向右橫搖的鏡頭，兩人都換上紅色夏威夷衫，就連正男也帶起墨鏡（見圖 3-35）。穿著的改變，讓兩人的外貌增添些許喜感。藍色與灰色向來是北野武作品畫面的基本色彩，但他不時會加入一些其他的顏色，例如《壞孩子的天空》讓阿正身穿一件正紅色的 T-Shirt。服裝顏色的改變會影響觀者對於人物既定的印象，同時它也為畫面整體所呈現的藍色調帶來躍動的、充滿活力的感覺。



圖 3-34 菊次郎換裝



圖 3-35 兩人身著同樣裝束

一個近景正男入水，他對著游泳池畔的菊次郎問到：「叔叔你不下來游泳

嗎？」菊次郎只是「嗯」一聲沒有回答他，正男又說：「叔叔你不會游泳嗎？」，這下菊次郎不甘示弱的回答：「我當然會！」一個菊次郎的臉部特寫，鏡頭 zoom out 至菊次郎全身入鏡，他嗆聲說：「小子，你看好！」便縱身跳入泳池，套著游泳圈的他以僵硬的肢體向前滑行，然後鏡頭是正男臉部的特寫，定鏡約 2 秒後，下一個鏡頭便是菊次郎兩腳朝天，一頭栽入水裡的模樣（見圖 3-36）。這如漫畫般簡潔敘事，在上一節「賭博事件」中筆者已經說明故不再詳述。之後，被醫護人員救起的菊次郎，即使大出洋相仍繼續逞強說：「我好的很，沒問題。」接著一個向右橫搖的鏡頭跟拍他的背影，下一個畫面是三位醫護人員的背面中近景，這時畫外一陣巨響，三個人回頭一看，原來菊次郎於池畔邊應聲而倒，定鏡約 3 秒左右，鏡頭才再接到正男與飯店櫃檯人員坐在椅子上對話的中全景，這裡的手法和剛剛如出一轍。童年時曾經不慎溺水被救起，迫近死亡的親身經歷讓北野武對於水/海洋產生畏懼卻又迷戀的觀感（Limosin，1999），北野武巧妙地將親身經驗融入於電影情節，轉化為這部電影趣味的笑點，淡化了死亡的威脅感。



圖 3-36 菊次郎溺水連續鏡頭



圖 3-37 正男出面請求

（二）搭便車（見附錄一分析單元 A31、A34）

賭自行車輸掉了不少旅費，兩人只好以搭便車的方式前往豐橋。第一次搭便車的情況是在飯店人員送他們到一處卡車司機的休息站，飯店人員請他們找司機幫忙。兩人請司機

們順便載他們至豐橋但都沒有人願意。這時菊次郎對正男說：「你知道為什麼嗎？

（指沒有人願意載他們這件事），因為你的表情不對。」一個近景鏡頭拍攝正男的背面與菊次郎側身微蹲在正男臉頰比畫幾下的姿態，而後菊次郎發現有車子駛近，他叫正男上過去試試看，正男於是走近那輛車，接下來一個過肩鏡頭，正男臉上便已畫上十分滑稽的線條，他的懇求也因此獲得成功。在等不到公車時（見附錄一 A34）菊次郎也用同樣的方法利用正男來招車，兩組鏡頭都先以中景拍攝正男的背面，然後再以剪接或拍攝正男轉身正面入鏡，特寫他花貓般的臉，瞬間形成令觀者捧腹大笑的片段（見圖 3-38）。



圖 3-38 正男招車之後轉身

不過在公車亭這一次就沒有那麼順利，急駛而過的車輛駕駛，似乎沒有注意到正男的存在。眼看繼續等下去不是辦法，菊次郎只好親自出馬。一個大特寫鏡頭，觀者從菊次郎的墨鏡裡看到一輛車子從遠方緩慢靠近，接著一個俯角鏡頭，菊次郎手拿一只木棍敲打地面並喊著：「車來了嗎？」他假扮著盲人走近車子，正男對駕駛說：「我想帶個盲人去豐橋。」駕駛以他正在出勤，而且是新車還沒開順手為由婉拒，菊次郎一聽破口大罵：「這是新車，就憑著破銅爛鐵！」當場被駕駛識破他騙人的技倆。菊次郎與正男繼續等待，一輛小客車經過，菊次郎從候車亭走出，車子前駛，突然一陣緊急剎車「碰」的一聲巨響，特寫菊次郎臉部抽蓄並倒地的鏡頭緊接在後，然後下個鏡頭是正男的特寫，定鏡約 3 秒結束菊次郎的攔車動作。這個事件和前述溺水記的敘事方式類似，其中特寫鏡頭的使用往往會讓觀者與銀幕上的主體產生較為親密的連結。以上兩組連續鏡頭都讓觀者站在主體（正男）的視線，能清楚明白主體所凝視的客體為何（菊次郎），觀者好

像同時與不發一語的正男，共同目睹菊次郎溺水和被車撞上的窘態，靜靜觀察



這個愛逞能男人的落迫下場（見圖 3-39）。

二、正男的夢境（見附錄一分析單元 A11、A29、A42、A48）



圖 3-39 菊次郎招車連續鏡頭

在《菊次郎的夏天》中有四處穿插正男的夢境，第一個是在「祖母的朋友」這個段落。正男和菊次郎在自行車場贏錢後，畫外鑼鼓作響，下個鏡頭即是正男的夢境：賭場裡興奮奔跑的菊次郎、酒杯、女人的臉誇張變形和自行車場的計時鐘形成疊影。這些畫面顯然是正男白日之所見，但於前面的情節中並未描述。這個夢有補充敘事的作用：菊次郎贏錢後帶正男去酒吧，並叫許多女人作陪。但情況不如菊次郎所期待的，因為接續下段菊次郎和妻子通電話時說：「什麼女

人，一個都沒見到。」氣憤的抱怨與夢境形成對比。

正男遭遇戀童癖男子的騷擾，被菊次郎營救後，飽受驚嚇的他對於這件事的耿耿於懷反映在隔夜的夢境裡，這是正男第二個夢。入夜，正男與菊次郎入睡，一個特寫拍攝菊次郎背部的刺青（在白日兩人坐在游泳池邊時，正男就已瞧見菊次郎身上這個「駭人」的刺青），鏡頭 zoom in 拉近到菊次郎背部的部分刺青，畫面溶接下一個鏡頭，即戀童癖男子的臉部特寫（見圖 3-40），接著是一個遠景，只見男子站在中間，正男被綁在畫面右邊的木樁上，左側一個戴著斗笠，酷似正男母親的女子幾乎無動於衷地站著。戀童男子張牙武爪的靠向正男，期間女子微微抬起頭（鏡頭是她側臉的特寫），她留下一滴眼淚後又低下頭來。這個夢體現

正男因缺乏母愛，加上菊次郎的失責，使得他差一點被戀童癖男子侵害，內心深感不安，但在事發當時正男並沒有責怪菊次郎。或許此時的正男對菊次郎的人品尚存在疑慮，因為男子的騷擾隨即發生在賭博事件之後，可怖的刺青又讓他聯想到菊次郎會不會如同那個男子一般不是個善類。此外，正男所遇見的男子本和母親沒有什麼關聯，但在夢魘裡，他的折磨同母親的冷淡聯繫在一起，似乎也暗示至今尋母之旅未果的焦慮。

第三個夢則在「叔叔跌倒了」。菊次郎與流氓們談判，留下正男獨自一人，期間有兩名少年走近，對他說了一些恐嚇的話。遲遲不見菊次郎，極為疲憊的正男於等待時進入夢境：詭異的藍光，烏鴉的哀啼聲中，兩個惡魔（就是剛剛那兩名年輕人）從天而降，歌舞婆娑。夢境顯露獨處於黑暗中的正男深感無助驚恐的心靈。之後，當菊次郎負傷回來叫醒正男，滿是傷痕的他對正男說：「對不起，我跌倒了。」正男見狀後決定一人穿越夜幕，獨自走到藥房為他買藥，正男之舉已顯示他對菊次郎的關切之情超越惶恐之心。

第四個夢是在本片旅途中曾經巧遇的朋友再次聚首，一同紮營玩耍的那幾天。正男雖然未獲得母親的愛，卻在這個夏天結交了許多



圖 3-40 鏡頭的變化：正男的夢境



圖 3-41 「木頭人」的夢連續鏡頭

有趣的朋友，這些成人擁有童稚般純真的心靈，各式遊戲均難不倒他們。在這個夢裡正男能任意馳騁於夏季浪漫的星空，他和朋友們在漫天繁星下依然玩著白晝所進行的遊戲（見圖 3-41）。前三個夢分別因電話鈴聲、惡夢、菊次郎的叫喊而中斷，最後這一個是唯一完整的，沒有被突發狀況打斷的愉悅夢境。從恐怖夢魘到歡樂美夢的過程，紀錄著正男面對菊次郎心態上所產生的改變。

三、夏日遊戲（見附錄一分析單元 A45~A47）

即使是看似殺人不眨眼的黑道殺手，在北野武的作品中也有搞笑詼諧的一面。《奏鳴曲》中村川一行人來到避世的桃花源：沖繩石垣島，大夥兒在沙灘快樂的玩耍，便是讓成人突然變回一群純真小孩的奇妙時刻。他們在那裡遺忘和幫派往來之間的紛擾，雖身居海濱廢屋，卻一派悠閒自適地玩起真人摺紙相撲、埋陷阱互騙、夜間對射夾雜著真槍的煙火。佐佐木敦在評論《奏鳴曲》時曾這麼說：這一連串的場面雖然與故事的發展沒有半點意義，卻帶有一種讓人陶醉的魅力，雖然這幾幕戲不過是想描繪出『返老還童』的心境，但我們可以絲毫不理會這一點，那種「無所事事」的氣氛也還真是無以明狀的感人。（淀川長治編，1999：83）

的確，北野武將他的幽默淋漓盡致發揮在這一群成人的遊戲當中，而這些看似與故事主線無關的情節，卻提供這部黑道電影一個和緩的轉調，能讓觀者由神經緊繃轉為肌肉放鬆的狀態，《菊次郎的夏天》後半段也有遊戲的情節。菊次郎與正男在玉米田巧遇載他們去豐橋的流浪詩人，接著贈送天使風鈴的兩名騎士也加入行列，大夥兒在炎炎夏日裡共同嬉戲。與《奏鳴曲》一群成人玩遊戲所不同的地方在於，本片多了正男這一名兒童，因此遊戲的型態也必須因正男有所調整。首先登場的是「釣魚」，原本平靜無波的池水，突然激起水花，只見菊次郎與正男握著釣竿，菊次郎直喊「好大，好大。」，然後一個胖騎士不斷拍打水面緩緩站起的中景，身上畫有鱗片的他問：「魚眼要怎麼弄？」下一個菊次郎與正

男全景鏡頭，菊次郎喊：「章魚人待命。」接著中近景拍攝打扮成章魚的人（定鏡約3秒），任誰都看的出那就是另外一個瘦騎士。尋母未如預期的傷心結果，使得正男鬱鬱寡歡，雖然偶有這群成人逗弄他，也不過是略帶羞赧的竊笑，一直到大家模仿印地安人的舞蹈表演給正男觀賞時，他才毫無保留的放聲大笑出來。在這裡，遊戲作為創造快樂的方式，維持個體繼續生活的力量，給予正男生命的希望。

他們一起玩了許多遊戲：夜間扮演外星人、打西瓜、木頭人。在遊戲的過程中成人往往願意低聲下氣配合菊次郎的指示，為了遊戲而裝扮成十分笨拙的模樣。這些成人成為北野武的寄寓，希望世故的大人們，不要忘記那個曾經如璞玉般未經社會範式的約束，如孩童般天真的自己。

笑鬧遊戲中，《菊次郎的夏天》說出一個精采動人的故事。菊次郎在這趟旅程中經歷兩次心理調適：成人—父親。不只有正男一人發出渴盼母親的鳴哀，菊次郎也在旅途的尾聲與母親進行無言的和解。片末當正男詢問菊次郎：「叔叔你叫什麼名字？」菊次郎有些羞怯地回答他：「菊次郎」這時，觀者才會明白所謂《菊次郎的夏天》雖以正男的圖畫日記作為這次尋親之旅的紀錄，然而北野武卻不用《正男的夏天》作為片名，因為他更將本片的重心放在菊次郎這個角色是如何經營他與正男之間的友誼，這個夏天的意外旅行為他原本無所事事的生活帶來豐富的趣味與難忘的啟示。

第肆章 異域之境的追尋— 《中央車站》影片分析

由華特·薩勒斯所執導的《中央車站》與《菊次郎的夏天》是雷同的故事。

《中央車站》是一趟追尋之旅，尋親目的下隱含的是個人對信仰再次探索的意圖。朵拉因陪同車禍喪母的約書亞，從城市里約出發來到郊區維拉杜喬，在地域的變化中，重拾面對人性的善意，檢視那個人們來去匆忙的流離社會，自己為何變得犬儒貪婪。菊次郎與朵拉都在「追尋」，前者的尋覓係基於個體對血親根源的切身需求，後者所追尋的目標則擴及愛與價值信仰，過程中成人皆以兒童作為對照，因為他們最接近生命的本源。

本章，筆者欲從三點來分析《中央車站》。第一節陳述在禁閉空間：車站，朵拉與約書亞相識的過程，以及薩勒斯如何刻劃朵拉這個角色。第二節則從步出車站之後的流動場域（車子）談起，說明兩人如何從衝突中磨合彼此的想法。第三節則就本片中宗教隱喻的部分，闡示約書亞之於朵拉所代表的意義。

第一節 相遇車站

一、禁閉之心（見附錄二分析單元 B1~B3）

《中央車站》首先映入觀者眼簾的是一群步伐快速的人們，川流不息地穿梭於里約車站。這個龍蛇雜處的環境，代表的正是巴西急速發展下的社會面貌。人們從四面八方攜來攘往，淤塞的胸口像是阻擋了某些情感，各個顯得冷漠且幾乎是面無表情，人與人之間的關係，人與城市之間的依存，似乎都只是彼此生命中素未謀面的過客。電影開場強烈的紅色漫襲開來，古銅色面孔，赭褐的皮膚，這種躁動的感覺與影片中聖芳濟教會前隆重的宗教儀式互相應和，前者的紅色伴隨動盪的感受，而後者則將紅色（璀璨的燈火煙花，讓該場戲整體色調呈現濃烈的紅色）連結狂熱奉獻的情緒狀態。車站旅客來去匆忙的畫面交錯著一張張特寫鏡

頭的臉孔，他們有的熱淚潛潛，娓娓道出對服刑戀人的愛意，有的是對曾經欺騙自己的人表達寬恕。影片最初，觀者看到朵拉寫著信，薩勒斯以數個快速的人物特寫鏡頭這段交代敘事，表現出朵拉面對日復一日的工作內心已無新鮮感。

景框內的空間即是電影的世界。電影類似戲劇是空間也是時間的藝術，視覺因素不斷在變動，構圖不斷被打破，重新安排和定義。安海姆（Rudolf Arnheim）²¹認為，由於景框無法涵蓋整個世界，受到黑色長方形框框的限制，邊界因而可以作為結構的原則，如同畫框一樣。影像的構成與景框的形狀和界線有關（Kawin 1996：61）。作為「二度空間」的電影，導演須藉由場面調度，決定物體在畫面中的配置來獲取其想要達到的視覺感。內部景框（inner frame）的設計是指可透過一扇窗戶、一道門、或在一個包廂裡，角色可能看起來被限制、孤立、甚至有「在家」的感覺。內部景框使我們注意到它所框出的事物（Kawin 1996：192）。早在 1967 年賈克大地（Jacques Tati）的《遊戲時間》（Playtime）觀者跟著主角在巴黎進行一趟趣味的觀光



圖 4-1 《遊戲時間》：公寓外觀

之旅中，便能體會看似現代化城市諸多利於管理、方便的空間設計其實顯得諷刺荒謬。賈克大地利用構圖、前後景的關係，展現畫框內各元素間的矛盾，讓觀者看到一幕幕奇異的視覺形狀，影片中如井字宮格般的公寓和辦公室，由構圖所形成的視覺線條，強化身於內部之人行事僵化的作風（見圖 4-1）。又如《非關命運》（Fateless，2005）裡青年尤卡找到父親，看著父親、繼母與蘇沱先生三人對話的主觀鏡頭亦是這種手法的運用。透過辦公室狹窄的玻璃窗「框住」他們三人的構圖，產生框中框（frame within a frame）的視覺效果。《中央車站》一開始除以敘

²¹安海姆（Rudolf Arnheim）知名視覺與藝術心理學者，他將完形心理學（Gestalt Psychology）發展至電影理論的領域而大放異彩。著有《電影藝術》（Film as Art, 1932）、《視覺思維》（Visual Thinking, 1969）、《藝術與視覺認知》（Art and Visual Perception, 1974）。

事交代朵拉面對日常工作的了無生趣外，薩勒斯更透過畫面呈現朵拉禁閉的心靈。例如他以遠景拍攝朵拉下班後獨自穿越公寓的背影，兩旁的樑柱形成無形的界線；朵拉進入家門的全景鏡頭又是一個將場景中的物體：屋樑與牆面把人物框於其中，型塑角色內心狀態的構圖（見圖 4-2）。此外，再就朵拉住家的外觀來說，規則筆直的生硬線條：顯現都市牢籠讓人的心靈無法自在敞開（見圖 4-3），更是利用物件將人徹底限制住的最好說明。



圖 4-2 朵拉到家



圖 4-3 朵拉住家外觀

二、機遇之歌（見附錄二分析單元 B4、B44）

安娜第一次帶著約書亞來到朵拉的攤位寫信，鏡頭以正面特寫安娜和約書亞，當安娜說著：「耶穌，認識你是我最大的不幸，是約書亞要我寫信給你，我說你遊手好閒，但他還是想見你……」安娜陳述的內容提及約書亞想念著這個叫作耶穌的男子，他可能不在約書亞身邊，本段最後一個鏡頭特寫約書亞拿著手中的陀螺劃過朵拉的工作台，陀螺的出現為劇情埋下伏筆。第二天安娜與約書亞再次來找朵拉重新寫了一封信，安娜又在信件內容說到約書亞很想見他時，朵拉不以為然的看著約書亞。期間，約書亞拿出陀螺敲打朵拉的工作檯，此舉令朵拉不滿，她把約書亞的陀螺搶過來，接著，約書亞又把陀螺搶回，不甘示弱繼續拿起陀螺玩弄，最後朵拉抓起陀螺扔了出去。信寫完後安娜準備付錢，約書亞懷疑問到：「媽，你怎麼知道她會寄？她根本沒有把信放在信封裡！」朵拉臉色大變，拿了安娜的錢便立即喊：「下一位」，有意要他們趕快離開。

當安娜與約書亞步出車站，約書亞不慎被人撞到，手中把玩的陀螺掉地，安

娜回頭叫他，未料卻被迎面而來的公車撞上。在此，遺落的陀螺象徵的喻意是，它的旋轉和運動是由人爲所操控，就像朵拉與約書亞控制自我在安全卻千篇一律的生命軌道上，但是當約書亞手中的陀螺脫落，就像暫時性的出軌，讓原本陌生且不滿對方的兩人，因為這個事件所導致的機緣有了交集，在茫茫人海意外相遇。

影片末了約書亞終於來到父親耶穌的家，兄長摩西帶他參觀父親的工作室時，教導他用木工機器作出一樣玩具，這個玩具便是陀螺。陀螺，承載著本片母題所聯結的觀點—「失去與尋獲」，曾經失落的東西還是會被找回來。這個情節也暗示結束旅程的朵拉與約書亞，又即將重返各自的生活圈，讓觀者預見兩人最終分離的結局（見圖 4-4）。



圖 4-4 陀螺的隱喻（陀螺初現、安娜發生車禍前的陀螺特寫、約書亞作出陀螺玩具）

三、意外旅程（見附錄二分析單元 B3、B5、B14~B19）

朵拉與約書亞最初相遇時，約書亞調皮的舉動讓朵拉惱怒，而約書亞對於朵拉是否會將信件寄出則抱持不信任的態度，讓朵拉覺得自己的權威信用受到別人的質疑。當安娜發生車禍意外，約書亞焦急地跑來找朵拉，心急如焚的他以帶有命令語氣口吻叫朵拉快點提筆幫他寫信，朵拉見他十分不客氣的樣子質問他說：「你有錢嗎？先拿錢來」約書亞流著眼淚氣憤不平喊道：「快寫信，我叫你快寫信！」朵拉很生氣地怒斥請他離開。在這個段落中薩勒斯使用多個特寫鏡頭拍攝朵拉和約書亞的表情，面對彼此不耐煩的情緒全然映現於臉龐。朵拉的拒絕一方面肇因於先前對約書亞的不良印象，另一方面也因現實的心態使然，她深知約書

亞鐵定是個付不起費用傢伙，滄桑世故的她擁有知識，在劇中代表的是一個接受過優於一般人教育程度的知識分子，但卻喪失關懷他人之心。

朵拉自認合理的專橫處理經由她代寫的信件，進而影響每封信件的主述者與接受者的命運。她以過往經驗為依據，以為能替別人作出最適切的決定。當朵拉語帶嘲諷對艾琳道出安娜的信件時，她直覺安娜以孩子想念父親為由，希望耶穌回到他們身邊，其實是自己想跟耶穌重修舊好而不以為然欲將信件撕毀，這時艾琳卻說：「他們會父子相認，一家團圓。」朵拉還是嗤之以鼻地回應：「他（耶穌）會酗酒，搞不好還會打她（安娜）。酗酒打人的爸爸不如不要。」艾琳又嚴厲地說：「你不能替他作主。」在朵拉與艾琳的對話觀者可以發現，朵拉不認為家人之間能有完滿的情感，且對父親這個角色帶有相當負面、先入為主的想法。一人獨立的她，已從孤獨生活中構築一層保護自我的堅硬外殼，用無情撕毀信件的手段，阻絕任何她不願承認世間其實還有溫暖情感存在的事實。

朵拉除撕毀和隱藏信件外，將約書亞賣給人蛇集團自私為利的情節，為本片掀起第一波高潮。當約書亞的母親死亡，他一人在車站遊蕩，被車站向管理攤商並收取保護費的男子佩卓搭訕，朵拉見狀似乎有意替約書亞解決淪落車站的困境，然而朵拉走近之後卻對佩卓說：「借一步說話。」觀者接著看



圖 4-5 朵拉和佩卓交談

到一個啓人疑竇的畫面（見圖 4-5）。薩勒斯讓觀者從自動門的孔隙中，觀看兩人交談的短暫過程，這些孔隙就相當於遮幕（mask），將畫面的某些部分遮蓋住；此時，觀者的位置相當於隱藏於攝影機之後的導演位置，視野所見的一切是透過導演之眼（point of view）來觀看的，這種作法突顯出電影銀幕與導演的存在。薩勒斯有以讓我們注意到兩人的秘密對話。

一般來說，攝影機拍攝人或物共有五種基本方位：完全正面（full front）：面對攝影機、四分之一側面（quarter turn）、側面（profile）：人物注視右方或左方、

四分之三側面（three quarter turn）及背對攝影機（back to camera），從心理學來解讀，每種方位各自代表不同的隱喻，其中演員側面會比正面入鏡要來得疏離，劇中人物不會察覺自己正在被觀察（Giannetti 2005：92）。以這個鏡頭為例，位於後景的朵拉與佩卓皆以側面站立，兩人都不知道自己是被窺看的對象。在這個鏡頭中，角色站立的位置與構圖強調出觀者隱閉偷窺的感覺。

兩人對話結束，朵拉告訴約書亞他的母親已經往生，簡單自我介紹後詢問約書亞是否要跟她回家，約書亞沒有回答，朵拉轉身離去，後來約書亞也跟上前去。接著下一個鏡頭便是朵拉開起家中電燈，約書亞跟隨在她身後從左邊入鏡。此時，觀者將會明白朵拉家是約書亞暫時的棲身之所。晚餐結束，約書亞在客廳無意間發現一個放滿信件的抽屜（特寫），這些信件中還包括那封安娜囑託朵拉代寄的信，正當約書亞拿起信一看時，朵拉由左入鏡，伸出左手很生氣的把信搶過來發怒說：「你在幹麻？你認識字嗎？你覺得我不打算寄信？你錯了！」她以自己最近很忙碌作為推託信件還沒寄的理由，一連串「澄清的說辭」讓約書亞插不上話，待朵拉話說完約書亞才急切地要求她把信交給他，說要自己拿給父親。朵拉知道他一個小孩不可能有那麼大的能耐這麼做，於是作出承諾表示一定會去寄信，不會欺騙約書亞。

翌日，朵拉帶約書亞去見佩卓，在約書亞毫無警覺的情況下，利益薰心的朵拉竟然把他賣給人蛇集團。朵拉離開人口販子安置孩童的住處後，觀者看到一個向左推軌的鏡頭，朵拉行經橋墩，身後托著一只箱子，接著便是朵拉家中的場景，她搭著艾琳的肩膀入鏡說道：「歡迎進入遙控時代！」然後鏡頭再特寫電視機。艾琳發覺朵拉突然能買新的電視，此事並不單純，於是盤問她，朵拉神態自若胡亂編了謊言，卻被艾琳識破。從上述兩件事都不難看出，朵拉可以輕易編織藉口和謊言，漠視每個寄予那些薄紙無限期望的寄件人。然而，將約書亞當成商品進行交易事態嚴重，朵拉心生不安夜不能寐，於是隔天再次來到該寓所搶救約書亞，約書亞幾乎對她已失去信任並大聲嚷嚷：「妳來幹嘛，妳這個騙子！」情急之下，朵拉強拉約書亞奪門而出卻被人口販子發現，他們對朵拉咆哮，威脅恫嚇。

爲了怕這幫人上門找麻煩，有家歸不得的朵拉只好帶著約書亞去找父親耶穌，暫時躲避風頭。

以上三點筆者是從兩人尚未展開旅途，依據劇情的發展，說明兩人如何相遇，看待彼此的觀感，以及朵拉陪同約書亞尋親的肇始之因來說明兩人的關係。

在里約熱內盧車站中，薩勒斯運用濃淡遠近法（aerial perspective）的空間處理方式，製造出畫面三度空間的立體感，這種方式即是讓鏡頭較遠面失焦，製造出景深，觀者將會把視覺的焦點放在擁有明確輪廓、清晰質感與色彩的人物身上



圖 4-6 朵拉告訴約書亞安娜已死

（見圖 4-6）。薩勒斯也讓不少鏡頭呈現失焦（out of focus）的狀態，以模擬朵拉雙眼所見的車站景象，唯有當她看到能在對方身上獲取財富的「獵物」時，焦點才回調回明晰的位置，表現出朵拉在這個唯利是圖的環境中現實的心態。在聲音與配樂的安排上，薩勒斯讓對白與車站內的音效（sound effect）

交疊，但朵拉與約書亞的說話聲在周遭的各式音響中依然清晰可辨，增加整體氛圍的臨場感。另外，以鋼琴爲前導的主題音樂〈Central Do Brasil〉加入大提琴渾厚的琴音，旋律簡單且反覆的樂句節奏穩定，與車門一打開人們下車，開始一天辛勞奔波的步伐節奏相應，呈現出一種共融的和諧感與悲憫的氣息。

第二節 人在旅途

車站，作為《中央車站》的開端，在這個嘈雜不休的地方，良好的溝通和傾聽已不復見。行竊者在不容辯解的情況下，被站內的地頭蛇動用私刑，薩勒斯用遠景畫面交代竊賊立即被槍決的過程，該場景的鐵軌以遠景拍攝看似將人層層包圍的密網，槍聲未響之前，觀者或許就能猜測這個小偷難以逃脫，只有一死的下場（見圖 4-7）。遠景雖然有時會讓觀者與演員之間的產生距離感，但觀者倘若能重新檢視遠景的影像，便會發現遠景鏡頭有時比特寫所流洩出來情感更為深刻而發人省思。



圖 4-7 處決竊賊

是故，這樣一個竊賊被謀殺的情節在本片中用以彰顯里約車站內人們殘酷冷血的真實感。那麼，一旦有機會離開此處，說不定便會產生有別於以往性情的轉變。當朵拉決定陪同約書亞離開里約（車站代表的是固著的狀態，人們依照規律的班次列車上下班，是僵化生活模式的表徵），等於暫時放棄以往生存的方式。他們展開旅程後，薩勒斯巧妙地運用「車」這個流動的意象，作為人際間情感聯繫與交流的工具，片中出現各式各樣的車子：火車、計程車、公車、卡車，人們上車又下車與兩人的生命不期然交會，甚至創造出觸碰彼此心靈的火花。「車」在本片中對於主角而言也各自代表不同的意義，對約書亞來說它是一種夢想寄盼（約書亞的志願是長大後能成為一名卡車司機），對朵拉而言則是幼年時與父親相處愉悅的美好回憶（朵拉的父親為一名火車列車長，曾經讓她在火車上大鳴汽笛）。此外，和「車」在本片中擁有承載情感作用的信件，同樣也必須藉由寄送（與車同樣具備流動感），才能傳遞溫暖和關懷。原本整天待在車站寫信的朵拉，多半將信件撕毀或收藏起來的做法，在跨出車站之後才終於發現，人們藉由她的文字所表露的情感是如此真摯，最後竟也自己動筆書寫了一封真情流露的信給約書亞。

「旅行不但在這空間進行，同時也是時間與社會階層結構的轉變。」人類學家李維史陀曾在《憂鬱的熱帶》如此形容巴西這個世界，《中央車站》似乎印證這種感覺。本片的片名原為「巴西的中央」(Central Do Brasil)，比起英文片名「中央車站」更為貼切。導演讓觀眾跟隨這對老少追尋的歷程，深入人類內心也進入巴西的中央。從里約熱內盧車站內吵嚷、黑暗的人性，轉換成內陸荒瘠、遼闊的情境，越往內地走人與人之間的情感越見濃郁（劉森雨 1999）。

與《菊次郎的夏天》成人為何會陪同兒童尋母的原因所不同的是，朵拉和約書亞從相遇到踏上尋親之旅是因使始料未及的意外而促成，兒童與成人雙方劍拔弩張的關係不斷產生衝突。然而，當兩人決定尋父，共同身處陌生的環境必須依賴彼此時，勢必得學習化解彼此憤慨的情緒、對立的想法。一切的改變與體會都是在離開車站後發生的。因此，本節筆者將從兩人搭上公車到達目的地之前，雙方所發生爭執的情節為例，說明朵拉如何在面臨多次衝突情境下，了解自己在約書亞心目中的形象，進而影響她對約書亞的態度，並且改變自己。

一、酒醉失態（見附錄二分析單元 B19、B21、B22）

兩人倉皇逃出口販子的公寓後，朵拉決定帶著約書亞找尋生父。即將搭上夜間巴士前，約書亞不只一次表示他不需要朵拉陪伴，朵拉詢問為什麼，約書亞憤懣的說：「因為我不喜歡妳。」誠實的答案毫不掩飾他對朵拉的不悅，朵拉聽到他這麼說雖面有難色，然而沒有繼續口出惡言，因為她知道「抽屜裡的祕密」已讓約書亞對她失去信任，又將他賣給人口販子的行為更對其造成傷害。巴士抵達後約書亞一人先上車，朵拉本來想要成全約書亞的意願，但還是放不下心便跟上去。經過一夜，約書亞的怒氣稍微平息，他主動和朵拉攀談，話題談到父親的形象時（他們在巴士上猜測幾個男性乘客是否為父親），朵拉告訴約書亞關於她父親曾以公車和計程車作為比喻的故事（第三節筆者會進一步說明），談天之間不時飲用類似由酒瓶所盛裝的液體。入夜，約書亞趁朵拉熟睡之際拿起瓶子狂

飲，接著下一個中景鏡頭乘客七嘴八舌說：「這孩子醉了。」位於後景的約書亞大聲喊出自己的姓名，朵拉這時醒過來走到車身後面一把將約書亞拉起怒斥到：「我要是你媽，一定會教訓你！」約書亞回嘴：「你不是，我們非親非故！」朵拉又說：「你是酒鬼，你沒地方去嗎？」約書亞又不甘示弱地說：「你才會跟你爸一樣變成酒鬼！」

早在兩人尚未離開里約，朵拉將約書亞帶回家中過夜的那晚，晚餐席間朵拉就曾提及自己的父親是個酗酒的傢伙，談及他時眼神充滿厭惡，相較於朵拉對於父親的反感，約書亞則完全呈現相反的態度，他以自己的父親為傲，認為他無所不能。在這個酒醉失態的夜晚，約書亞重申朵拉的父親是個酗酒之徒，有其父必有其女，回應朵拉的責罵語帶挑釁，兒童的坦率直接穿刺成人不願面對的傷痛，也讓朵拉作出將約書亞留置公車上的決定。

二、偷竊失風（見附錄二分析單元 B23~B29）

兩人在喝酒發生口角後約書亞昏沉睡去。天亮時分，朵拉趁約書亞尚未甦醒，打算再次棄他而去，她囑託巴士司機代為照顧約書亞便一人獨自下車。下車後她走進一間小店休息，以為就此擺脫約書亞，未料一個轉身便瞧見約書亞坐在椅子上（遠景），下一個朵拉臉龐的特寫，她有些意外地嘆了口氣，接著一個中景鏡頭朵拉從左邊步行入鏡，她走到約書亞身旁說：「你應該留下的，你應該待在車子上。」鏡頭 zoom in 兩人臉部（特寫），約書亞沒有回答朵拉的問話，朵拉接著又說：「你說的對，沒有我比較好，事情都是我安排的，但是現在我卻甩不掉你。」然後朵拉便坐到後景的椅子。在這個畫面，觀者可看見朵拉身後的窗櫺將之包圍（見圖 4-8、圖 4-9，又是一個框中框），此外薩勒斯將兩人同時安排在畫面的左側，右邊沒有別的人存在（圖 4-5 畫面左側還有其他人入鏡。另外，在朵拉帶著約書亞去找陪卓搭乘公車的鏡頭，畫面的右側亦有其他乘客），鏡頭由中景 zoom in 至近景，更增強兩人當下的依附關係。看著約書亞刻意置之不理，

朵拉以稍微和緩的態度對約書亞說：「想和我說話的時候再過來找我」言外之意，朵拉其實已經選擇接受約書亞，只是無法低聲下氣面對他。就當朵拉坐定後，她發現約書亞的背包不見了，約書亞摸摸肩膀才赫然驚覺自己竟把背包遺落在巴士上，這下不妙，朵拉氣急敗壞走出店外，但為時以晚，巴士早已駛離。兩人糾結的命運已無法輕易解開，朵拉無奈地蹲在地上，鏡頭 zoom in 她的臉部特寫，她眼角的餘光掃視到一隻跛腿的驢子踉蹌行走，此刻，她的心情就猶如這隻驢子，只能無奈拖著身子，步履蹣跚地沉重前進。



圖 4-8 朵拉走近約書亞



圖 4-9 約書亞忘記拿背包

繼續待在店裡的兩人，因緣際會認識卡車司機凱薩，凱薩十分慷慨地將食物與他們分享並且載他們一程。上車後鏡頭特寫行進中的車身，接著便是三人坐在



圖 4-10 朵拉偷竊

卡車中的畫面，約書亞問凱薩：「你住在哪裡？」凱薩回答：「我住在這裡。」約書亞又問：「你老婆呢？」凱薩說：「我沒有家人。」兩人的對話讓觀者獲知凱薩跟朵拉皆是中年單身，為他們之間情感的發展提供誘因。

之後，凱薩下車送貨，約書亞跟進，趁凱薩

和雜貨店老闆攀談時，約書亞緩緩走近陳列食品的櫃子（鏡頭水平向右橫搖）鬼鬼祟祟將食物藏進衣服裡，他帶著偷來的食物走到另一間店找朵拉，朵拉發現情況有異，知道他從雜貨店偷出許多食物於是命令：「統統放進來，我拿去還。快一點，你爸要是在一定會揍你！」未料下一個手部特寫，便是朵拉站在剛剛約書

亞所站的食物架前繼續偷拿食物（見圖 4-10）。

鏡頭隨急切成朵拉側面中景，就在她氣定神閒準備走出雜貨店時，被老闆貝內要求打開皮包檢查，好在凱薩出面求情才讓朵拉得以從這尷尬的狀況中脫身。

回到卡車上後，約書亞對朵拉的嘲諷，讓兩人的關係再次受到考驗：

朵拉：下不為例，聽到了嗎？需要什麼就說。你看我買下那些食物還有別的。

約書亞：你沒有錢了。

朵拉：我還有一點點，快吃。

約書亞：妳騙人，妳不但沒買還多偷了一些。

朵拉：客氣一點，我老得可以當你媽。

約書亞：我媽不會偷東西，也不會喝醉。

朵拉：你爸才是酒鬼。

約書亞：才怪，他很會蓋房子，他很萬能。

朵拉：他是酒鬼，酒鬼你懂吧？

約書亞：你亂講，你又醜又愛騙人，難怪嫁不掉。你好像男人，也不擦口紅。

上述朵拉的說辭，不免讓筆者想到阿莫多瓦在拍攝《我的母親》（All About My Mother, 1999）一片時，以這麼一句話分享當初拍片的緣由：

我的原始構想是我要拍一部電影，呈現每個人都有表演的能耐，尤其是女人。記得小時候，我觀察家裡的女人，她們捏造故事的能力可比男人強太多了，透過這些謊言，她們得以避掉真實生活中一個接著一個的悲劇……為了解決問題，她們學會了，在緊要關頭，必須得撒謊、偽裝。²²

打從約書亞發現朵拉對於信件的处理方式竟是私藏在抽屜開始，他對朵拉的信任已經動搖，差點偷竊失風之舉又讓約書亞看得一清二楚。從他對朵拉的態度

²²見〈All about 阿莫多瓦〉<http://movie.kingnet.com.tw/channelk/mymonther/abouttwo.html>，查詢日期 2007/4/20。

來看，在他的眼中朵拉是個不及格的母親，與艾琳相比毫無女性特質的女人。朵拉的行為或許可理解成是為約書亞替代性承擔貝內的質疑，她知道不能讓年幼的約書亞冒險偷竊（觀者還記得里約車站那個小偷，最後慘遭槍殺的命運），然而又必須先解決生理需求，才有餘力追求其他的需求，即約書亞對親情的渴望，所以朵拉鋌而走險當起小偷，這是孤注一擲的決定，因為若是被貝內發現的話，她勢必得扛下行竊的罪過與責任。虛張聲勢宣稱這些食物是自己出錢買下，是爲了囑咐約書亞不能再犯相同的錯誤。

三、敬拜儀式（見附錄二分析單元 B36、B37）

兩人最後一次發生衝突，是他們依尋郵件上的地址找到耶穌原本的住家後，卻得知耶穌已從該處搬離。約書亞心灰意冷，不發一語，而朵拉也對未能幫助約書亞盡快找到父親一事感到心煩，兩人身心俱疲地走著（鏡頭水平向右推軌），朵拉開始抱怨起來：

朵拉：在這窮鄉僻壤沒有車要出城。我們先用走的，然後再搭便車。我到底是造了什麼孽，你真是我的劫數。（回頭看一下約書亞，全景）

約書亞：我餓了。（寬特寫）

朵拉：難道我不餓嗎？你想過沒有？沒有吃的，沒有錢也沒有吃的，你滿意了吧！（近景）

約書亞：現在該怎麼辦？（寬特寫）

朵拉：我不曉得，你爸媽根本就不該生下你，（朵拉近景）害我得當褓母，你真是我的掃把星。（約書亞的寬特寫）

約書亞一聽十分氣憤地跑走，朵拉立刻追了上去（鏡頭水平向左推軌），下個畫面便是約書亞在朝聖人群中奔跑，鏡頭以向上直搖的方式拍攝人群參與敬拜儀式的壯闊場面。燈火與人影交雜，目眩神迷，人們齊唱聖歌，朵拉聲嘶力竭大喊：「約書亞」清晰可辨，她在約書亞身後苦苦追趕。之後，她走進一間小禮拜

堂，看到許多人正虔敬的禱告，裡面靜謐莊重的氛圍讓朵拉不由得放慢腳步，屏氣凝神穿梭於其中。在此，薩勒斯將朵拉在室內尋覓約書亞的情節，與室外人們所進行的宗教儀式交互穿插。室外，人們誠心禱告展現出宗教的狂熱力量，朵拉似乎也感受到了。儀式進行至最後的階段：點燃聖像兩旁的煙火，在室內同一時間薩勒斯以高速的樞軸旋轉（pivoting），360 度快速橫搖創造出天旋地轉的感覺，用以表現朵拉虛弱的快要昏厥過去的生理狀態，下一個近乎垂直的鳥瞰鏡頭（bird's eye view）採自朵拉的上方，只見朵拉「碰」的一聲不支倒地，接著又切到煙火燃放的畫面（見圖 4-11、圖 4-12）。

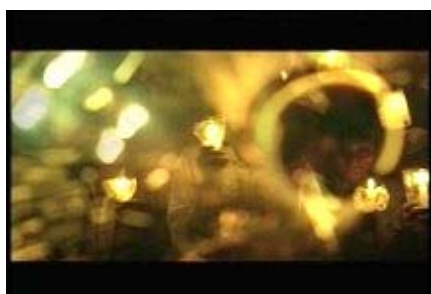


圖 4-11 天旋地轉



圖 4-12 朵拉倒地

室內的「靜」與室外的「動」兩相對比，可以看出薩勒斯有意經營這場戲所要渲染的戲劇性力量。而後，約書亞走近，發現倒地不起的朵拉，本應是被朵拉找到的約書亞，頓時身分逆轉成為朵拉的救援者，接著鏡頭帶到室外的聖母子像；晨曦照耀，朵拉躺在約書亞腿上，約書亞撫摸著她的頭髮，鏡頭 zoom in 至兩人近景，朵拉醒過來看著約書亞，表情愉悅安祥，兩人在歷經昨夜的一場追逐，竟奇蹟似的變得親密。

朵拉在前兩次與約書亞發生爭執後，都有些微改變；約書亞在卡車上一席直率坦白的話語，使她得以了解究竟在別人眼中自己是個什麼樣的女人。散播福音的凱薩伸出援手的幫助他們，讓她重然壓抑於內心那份對愛的熱切渴盼，她變得在意樣貌，試著梳理好自己的頭髮甚至化起妝來。而在聖方濟教會之夜後，朵拉的性情更是發生重大變化，薩勒斯似乎是想藉由宗教儀式，為朵拉洗滌心中的罪惡（欺騙、行竊）。關於本片中的宗教意含與「追尋」這個薩勒斯作品中時常出

現的母題關聯密切，筆者將於下一節針對這個部分作更詳細的論述。



第三節 找回失落的信仰

90年代南美洲的政治與經濟動盪不安，農村衰敗，使得近80萬名青年被迫離鄉背井，向外另覓新的求生天地。對於這些不是在自己國家土地生活的青年來說，縱然外地的工作機會得以讓他們暫時解決居住溫飽的難題，但內心仍希望有朝一日能回歸故里。在早期薩勒斯的成名之作《異國他鄉》(Foreign Land, 1996)，便以此為主題，與另一名葡萄牙籍導演 Daniela Thomas 用35mm的黑白膠片，共同譜出一首慘綠年少的命運交響詩。青年主角 Paco 騷動的靈魂，努力追尋心中難以迄及的美麗夢想。不管是 Paco 那得知銀行將其半生積蓄因政府的強制命令，而一夕之間化為烏有，崩潰去世的母親，還是里斯本酒吧的巴西籍爵士樂手 Miguel 與愛人 Alex，該片中這些漂泊的異鄉客日夜思念著祖國，而殘酷的是，返家的心願是必須用肉體、尊嚴甚至犧牲寶貴的生命來換取。片末重槍的 Paco 為成全母親生前的遺願，危在旦夕躺在 Alex 懷中卻還是要求她驅車前往母親位於西班牙的家鄉。

片中 Alex 的好友 Pedro 曾對來找 Miguel 的 Paco 說：「你是第一天來到葡萄牙嗎？告訴你一個忠告，這裡找不到你要的人，這裡只是一個會失去某個人或者失去自我理想的地方。」在異國他鄉日漸世故的人們，茫然無依的心靈中，其實渴盼的不過是一處可供休憩依靠的居所，而那即是自己的生命本源。「追尋」是薩勒斯電影中一貫的母題，朵拉和約書亞也正在尋覓……

一、宗教救贖（見圖 4-13~圖 4-18）

1995年，當薩勒斯來到巴西的熱帶雨林拍攝紀錄片時，遇見一群狂熱的信徒，有的單獨一人，有些則攜家帶眷、衣衫襤褸的朝聖方濟教堂的路上前進。在貧窮飢饉中，這些人之所以還能強韌的活下去，所依靠的是對上帝的信仰，他們堅定的意念讓薩勒斯為之動容，於是薩勒斯決定以《生活在他方》為藍本（參見本文的研究動機），並將這樣的感受融入《中央車站》。與《中央車站》的同期之

作《午夜》(Midnight, 1998, 比《中央車站》稍早完成)中有罪在身的 Francisc 在即將被 Joao 槍殺之前, 就曾乞求 Joao 給他一些向上帝禱告的時間。此外, 當 Maria 選擇以跳樓自殺結束自己的生命時, Joao 適時出現拯救了她, Joao 對 Maria 說:「看在上帝的份上, 一切都正在改變, 殺人兇手會變成救世主, 沒有人會在今天死亡……」就可看見這部影片已沾染些許宗教色彩。

《中央車站》中許多的畫面、人物名字和背景、以及劇情安排上都刻意突顯宗教力量。以角色而言, 朵拉可說是以自我中心的態度扮演上帝的角色, 她寫下善男信女的求禱(替文盲寫信), 收下供奉(每封信一塊錢收費), 並承諾實現他們的願望(寄信), 但她不屑這些文盲找她寫信的心態, 和艾琳口述這些信件時, 嘲笑他們的模樣和想法, 也替他們決定未來的命運, 直到她與約書亞離開車站, 行經荒郊曠野才得以體會疾苦的人們對於上帝的真摯信仰。在聖方濟教會尋人事件過後, 她與約書亞在市集為籌措金錢擺起攤子, 重操舊業替人寫信, 她變得專注傾聽人們的心聲, 包括對家人的想念, 和感謝上帝所賜予的一切, 最後還將這些信件寄出去, 成為為上帝傳播愛的使者, 改變的還不只如此, 她更在與約書亞離別後以自己的名義動筆寫信給他。

再就畫面來說, 聖母子像不時出現於劇中人物視野所見。第一次出現是在約書亞喪母的夜晚(約 15 分 20 秒), 鏡頭以特寫拍攝站在聖母子像前端詳的約書亞, 並與聖像的畫面相互切換。此刻, 痛失生母的約書亞是個心靈極為脆弱的孩子, 聖母子像柔和的線條能給予他溫暖的安慰。第二次則出現在朵拉帶著約書亞回家的那個晚上, 鏡頭以向左上方橫搖拍攝他在客廳恣意遊走時, 再次注意到掛在牆上的聖母子相依偎的畫像。在此, 薩勒斯有意向觀者拋出, 朵拉與約書亞的關係是否會演變成似「母子般的親情依附」這樣一個疑惑, 而問題在聖方濟教會那場戲有了解答。那晚, 朵拉追逐負氣跑走的約書亞, 昏倒於禮拜堂被他發現, 鏡頭隨即帶到室外聖母子像的特寫, 宗教隱意不言而喻。白晝, 當敬拜儀式結束, 朵拉躺在約書亞的雙腿安穩沉睡, 這個近景畫面讓觀者更加確定朵拉與約書亞之間的關係, 在經歷多次衝突後, 已提升至母子般相互依賴的親密情感。

此外，當凱薩開著貨車搭載兩人前往邦吉蘇時，薩勒斯也讓凱薩駕駛座前的耶穌標牌，在鏡頭中清楚的展示，暗喻迢迢大路上將有上帝引領兩人找到父親/耶穌，也就是找回信仰（“strength is in everything, but only God is power” 凱薩貨車底部的字樣明白揭示這個道理）。而在凱薩離開後他們搭上便車，約書亞與人們齊唱的燈神聖母讚歌。約書亞所代表的是一個擁有穩固信念（執著找尋父親）的個體，他幫助朵拉重新尋獲沒有全然遺忘，只是不願正視對父親/信仰的感懷/相信。人需要找到信仰，薩勒斯藉由展示數萬信眾參與的宗教儀式，即為此一觀點的具體實踐。



圖 4-13 車站的聖像



圖 4-14 朵拉家的聖像



圖 4-15 敬拜會場



圖 4-16 凱薩車上耶穌的標牌



圖 4-17 凱薩貨車底



圖 4-18 便車上的聖像

二、父親的蹤跡（見附錄二分析單元 B21、B34、B35、B41）

（一）公車的比喻

約書亞對於素未謀面的父親，內心存在美好的想像。從一開始安娜帶著他來到朵拉的攤位，安娜提及耶穌時，他那張純真自豪的表情就已毫無保留的表現出對父親的敬愛，反觀朵拉卻是一臉不以為然。約書亞來到朵拉家借宿當晚，他向朵拉和艾琳強調自己的父親是個很厲害的木工，什麼都會做，萬事萬能讓他十分

崇拜，朵拉則對於自己染上酗酒惡習的父親耿耿於懷。

當兩人搭上公車猜測車上乘客誰為父親時，朵拉憑她「閱人無數」的眼光，看著車上的一名乘客說：「我覺得那個比較像，他那型的我很熟，跟我爸很像。在家很陰沉，出門就要寶。」接著朵拉告訴約書亞她的父親曾以車子為比喻，寫了一封信給她母親說他每天搭公車厭煩了，所以就改搭計程車。所謂的公車是指朵拉的母親，而計程車則是父親外遇的對象。朵拉向約書亞強調坐車最好要搭公車，因為公車有路線和目標，搭計程車則有可能會迷路。從朵拉的話語中不難發現她對於父親的排斥其來有自；反觀約書亞，他渴望見到心中崇敬的父親，且希望在見到父親時，能給他一個良好的印象，因之，在公車中途停下讓乘客休憩的片刻，他主動要求買件新的襯衫；有時，他也擔心自己在父親眼中的模樣，他曾對朵拉說：「我這樣去見他會不會像個小乞丐。」朵拉安撫著他叫他不用擔心，但朵拉也跟約書亞說：「你的爸爸可能跟你所想像的不太一樣。」朵拉對於父親的觀感，影響著她對安娜、耶穌與約書亞三人之間關係的判斷，她擱置安娜的信件認為這樣才能解救她，因為不在約書亞身邊的耶穌恐怕就跟自己的父親一樣，是個對家庭不付責任的浪蕩子。

（二）耶穌之所在

依循郵件上安娜說的地址，兩人來到耶穌的住處，薩勒斯先是以遠景拍攝朝攝影機走近的他們，當兩人逐漸靠向柵門，朵拉對約書亞說：「快去啊！」這時



圖 4-19 約書亞奔向耶穌家

鏡頭向上直搖，約書亞向前狂奔的動作以俯角的大遠景拍攝，表達出他奔向父親那份激動的情感（見圖 4-19），而從柵門至住宅的步道長度來看，也正巧妙呼應朵拉與約書亞從里約到北邦吉蘇這段的路途，儘管遙遠仍無法動搖約書亞想見父親強烈的渴望。當約

書亞奔至屋外，瞧見一個男孩，他隔著曬依竿對著約書亞上下打量一番然後說：「媽，有客人！」接著朵拉進入屋內，她向屋子裡的女主人表明來意，此時男主人尚未現身，兩人等待一會兒，不久一個男人走近屋內（鏡頭向左橫搖），鏡頭 zoom in 特寫約書亞顯得緊張的臉龐，男子瞧見約書亞一臉狐疑，當朵拉對男子說約書亞的母親過世，他是他唯一的親人時，男子問：「他乖嗎？」朵拉看著約書亞說很乖，鏡頭特寫約書亞的臉部，他微笑著。朵拉拿出信件請男子過目，男子接過信後笑著說耶穌是前任屋主，他在獲得一筆錢後於維拉杜喬買了新房，錢



圖 4-20 約書亞黯然離去

到手當晚便拿去酒吧買醉。約書亞聽到男子這麼說臉色一沉，落寞走出房子。框中框的影像構圖再次出現（見圖 4-20。筆者已於本章第一節說明框中框的影像意涵故不再贅述），鏡頭拍攝約書亞離去的背影，將此刻他坐困愁城，尋父未成的無奈心情表露無疑。劇情發展至此，該男子的話似乎暗示耶

穌或許並不如約書亞所想像的那般完美。

告別北邦吉蘇一帶塵土紛飛，暈黃荒涼的地景後，朵拉與約書亞依循著男子給的新地址，終於來到維拉杜喬，一個房屋鱗次櫛比、光明面海的新興社區，他們倆繼續找尋耶穌，鏡頭跟拍兩人行走在這些房屋前巷的對話：

朵拉：你媽有你爸的照片嗎？

約書亞：有。

朵拉：看照片認得出你爸嗎？

約書亞：我有時候會記得他的臉，有時卻很模糊。

朵拉：有時我也不太記得我爸的臉，也許沒有照片就不用去記，就可以遺忘。我

十六歲離家之後就沒見過我爸，多年後曾經在里約布蘭柯突然撞見他，我全身僵硬只說的出：「你認得我嗎？」我一看就知道他已不記得。他說：「是你啊，我怎麼可能忘了這一個大美女！」我說我認錯人然後就走了，你聽

懂了嗎？不久之後你也會忘記我的。

約書亞：我不會忘記妳的。

面對父親，約書亞與朵拉各自展現不同的態度。約書亞始終銘記尋找父親的任務，深感失望的朵拉則選擇用遺忘看待父親連自己都不認得的傷痛。而後，兩人來到新地址上的住家，一個男子出來應門，他說耶穌早已失蹤半年。兩人離開該處，約書亞告訴朵拉說他想留下來等待父親回來，朵拉則回應他說耶穌不會再回來了，她很想要帶著約書亞回去里約，約書亞聽她這麼說思忖一會兒，然後表示願意跟她回去熱內盧，兩人雙手緊握，如聖母子般的結合（見圖 4-21）。



圖 4-21 兩人決定回里約

就在兩人決定折返回去里約時，巧遇耶穌的大兒子以賽亞，但朵拉並未表明自己的身份，也沒有告知以賽亞約書亞就是耶穌的小兒子，他們接受以賽亞的邀請去耶穌家作客。進入家門，約書亞觀點的特寫鏡頭帶到牆上的人像畫作，那正是耶穌和安娜的畫像，確定此處就是耶穌最後落腳的所在地。以賽亞請朵拉念述耶穌寫給安娜的信，字裡行間句句吐露對安娜及孩子們的關愛，待朵拉將信念完，鏡頭特寫約書亞的臉部，他以堅定的口吻，充滿信心語調說：「他一定會回來！」。

翌日清晨，朵拉趁他們尚未清醒時，換上約書亞替她買的洋裝搭上公車悄然離去，上車後她淚流滿面地親筆寫下要寄給約書亞的信。鏡頭就在約書亞驚醒發現朵拉已離去，衝出家門至巴士站，與朵拉坐在車上陷入回憶，對告別約書亞依依不捨的獨白之間切換。在約書亞身上朵拉看到一個孩子對父親的信任，他願意付出時間等待父親歸來，為完成尋根心願傾注努力，這樣執著的態度在片末感動了朵拉，其實朵拉並沒有完全遺忘自己的父親，想起童年父親讓她在列車上大鳴汽笛的記憶，仍忍不住熱淚縱橫。此外，她也改變了自己原先的想法，願意相信總有一天耶穌一定會回到約書亞的身邊。在這趟旅途中約書亞的信念幫助朵拉正視父親曾經造成的傷痛，同時也喚回昔日與他相處的溫暖時光。

三、愛的歸屬（見附錄二分析單元 B31、B47）

人本心理學家馬斯洛（Abraham Maslow）將人的需求分為五個層次，分別為生理需求、安全需求、社交需求、尊重需求和自我實現需求。生理需求是指人必須滿足食衣住行等維繫命脈的基本需求。安全需求包括對人身安全、生活穩定以及免遭痛苦、威脅或疾病的需求。社交需求包括對友誼、愛情以及隸屬關係的需求。尊重需求是指個體對成就或自我價值的感覺，或指他人對自己的認可與尊重。自我實現需求則是個體能發揮潛能。

約書亞和朵拉因為凱薩的出現，接受他熱情分享的食物得以溫飽肚子，暫時解決兩人生理的基本需求，同時，凱薩也是朵拉獲得愛與歸屬需求的對象。他慷慨且單身的背景，讓朵拉心動，有時支開約書亞，為的是增加兩人獨處的機會。就在她向凱薩告白：「我滿高興的，我沒有搭上車。」緊握凱薩雙手，將滿懷的愛意傳遞給他後，朵拉至洗手間梳理自己的面容儀態。鏡頭先以中景拍攝朵拉由站在洗手台前，一個女子從她身後的廁所走出來擦著口紅，接著朵拉向她要那支口紅，鏡頭 zoom in 朵拉臉部特寫，朵拉看著鏡中的自己，拿起口紅擦在嘴唇。

當人站在鏡子面前時，卸下對外的武裝，看著鏡中成像的自己，面對的是真實的自我。一般而言，喜愛照鏡子多半是一種對自己充滿信心，有時甚至帶有點兒「自戀」的味道，然而，有時候卻帶有重新檢視自己的意圖。例如在德國名導法斯賓達（R. W. Fassbinder）的作品中，他時常將「鏡子」予以符號化，劇中角色時常照鏡子的動作，多是用以表達其內心的失落和沮喪。以《恐懼吞噬靈魂》（Ali：Fear Eats the Soul，1974）為例，Emmi 到醫院探望因胃潰瘍而住院的 Ali 時，攝影機拍攝 Emmi 照顧 Ali 的鏡中反射影像，呈現兩人的無助與宿命。此外，當 Ali 與朋友於酒吧玩牌，席間至廁所凝視鏡中的自己，自我



圖 4-22 《恐懼吞噬心靈》：Ali 面對鏡子自責地看著自己

色時常照鏡子的動作，多是用以表達其內心的失落和沮喪。以《恐懼吞噬靈魂》（Ali：Fear Eats the Soul，1974）為例，Emmi 到醫院探望因胃潰瘍而住院的 Ali 時，攝影機拍攝 Emmi 照顧 Ali 的鏡中反射影像，呈現兩人的無助與宿命。此外，當 Ali 與朋友於酒吧玩牌，席間至廁所凝視鏡中的自己，自我

懲罰般地賞了幾記耳光，兩個畫面都帶有些自省的意味（見圖 4-22）。在《中央車站》中薩勒斯兩度安排朵拉看著鏡子整理儀容，也是類似的用意。第一次是在朵拉暫離凱薩的時候。約書亞曾經直率地對她說：「你好像男人，也不擦口紅。」約書亞一記當頭棒喝，雖然直接卻是事實。面對鏡中那個歷經風霜的自己，內心



圖 4-23 朵拉擦口紅



圖 4-24 朵拉回去里約前裝扮自己

萌發愛情幼苗的朵拉，有意再次找回身為女性的美麗，她塗上口紅打算已優雅的美貌面對凱薩（見圖 4-23），未料凱薩無法接受朵拉的心意逕自離去，徒留朵拉一人倚靠窗櫺留下遺憾的眼淚。事後，約書亞與朵拉坐在室外，兩人談論著凱薩離去的原因，約書亞安慰朵拉說凱薩之所以會離開是因為他是同性戀，朵拉知道這不是凱薩離去的原因，約書亞接著說：「告訴你一件事，我覺得妳擦口紅很好看。」約書亞這一句誠懇的鼓勵是朵拉面對失戀最貼心的安慰。追尋愛情的最終結果儘管令人傷感，但朵拉仍是幸運

的，因為她擁有約書亞對她的愛。當朵拉在劇中第二次望著鏡子時（側身近景），她換上約書亞為她挑選買下的洋裝，端詳自己的面容，此刻，內心失落的感受已被心滿意足所取代（見圖 4-24）。

曾經，那個身著藍色襯衫的卡車司機凱薩讓她飽嘗失戀的酸楚，然而，來自約書亞/異姓餽贈的藍色洋裝卻成為帶給她溫暖的愛的禮物。觀者還記得約書亞曾經對朵拉說，耶穌不在身邊時，都是他照顧著安娜，因之，沒有凱薩作為依靠的朵拉亦無須感到哀傷，因為在旅途最後那象徵愛的藍色（朵拉的洋裝），以伴隨朵拉朝往重返里約的漫漫歸途。

第五章 生命之口的探索— 《永遠的一天》影片分析

《菊次郎的夏天》和《中央車站》讓觀者看到忘年友誼對成人與孩童所產生的影響，成人開始回溯過往自身和雙親的親子關係。從《菊次郎的夏天》涉及親情，至《中央車站》又從親情衍伸至探討信仰問題，在蜿蜒的記憶長河中，情感流動，思親之念奔騰湧現，促使成人不斷思索其生命根源，在追尋的過程中試著認同自我。《永遠的一天》的亞歷山大同樣思考生命的諸多問題，那些纏崇腦海的記憶揮之不去，伴隨臨終的他邁向自我探索的終點；孩子的出現，提供成人思考親（愛）情與記憶的機會，並成為身為創作者的成人，表達內心使命的窗口。在這部影片中，亞歷山大的意識活動如流水般，超越空間時間，體現如柏格森（Henri Bergson）所提出的心理時間²³，讓經驗與記憶所結合的意識，打破線性順序所展開的片刻，一日的生命霎時成為永恆。

第一節 尤里西斯的漂泊

一、流浪無盡

《永遠的一天》為安哲羅普洛斯的代表作之一，完整呈現他的創作題材繼70年代探索歷史與個人的糾葛，富含政治辯證的左派改革精神「希臘三部曲」²⁴後的「沉默三部曲」—《塞瑟島之旅》、《養蜂人》（The Beekeeper, 1986）、《霧中風景》中，關懷個人落葉歸根，內心世界的開拓與想像的主題。詩人亞歷山大辭世之前，顛沛傾軋於政治理想、革命志業與家庭生活之間。在安氏細膩描繪亞歷

²³法國哲學家亨利·柏格森(Henri Bergson)所提出的「綿延論」，強調生命的連綿和多變。他將“心理時間”與“空間時間”作區分，提升直覺的重要性，還提出“真實時間”之說，他認為物質界以年月日時分秒等區隔的時間是虛假時間，因為人類的意識是切不斷的，意識就是經驗與記憶，過去的經驗稱作記憶，這些經驗記憶會不斷地在人類腦海中流動，才是真實時間。

²⁴即《36年歲月》、《流浪藝人》、《獵人》。

山大與妻子安娜所構築的縱深情感時，也橫向連結起他和阿爾巴尼亞男孩所代表的，那個曾經遭遇戰火波及的巴爾幹島嶼史實。

除緊扣歷史命題之外，安氏的作品向來與希臘悲劇有著密不可分的關係。早在《重建》當中援引希臘膾炙人口的亞特里德斯家族神話（Atrides）：艾斯奇勒斯（Aeschylus）的三部曲《亞加曼農》（Agamemmon）²⁵、《祭獻者》（Les Choéphores）²⁶、《優美尼底斯》（Les Eumenides）²⁷、索福克勒斯（Sophocles）²⁸的《愛蕾克特拉》（Electre）或是優里皮底斯（Euripides）²⁹的《奧雷斯特》（Orestre），安氏便企圖以希臘悲劇或神話借古諷今。影評Helene Tierchant曾將安氏的作品區分為三個時期，《流浪藝人》和《36年歲月》是以艾斯奇勒斯的作品為基礎，安氏投注本人的創作理念與寄望呈現電影的主旨，將他的三部戲劇作品轉換至今日時空。如同希臘悲劇的創造者一樣，安氏盡可能簡化這些人物的心靈，他們沒有任何內心的衝突格鬥，只是單純被命運牽繫著。《獵人》與《亞歷山大大帝》則呈現索福克勒斯式的渴望質疑，關乎革命與權力。《賽瑟島之旅》後安氏進入優里皮底斯式的創作時期，本片創作於《亞歷山大大帝》之後，劇中史畢羅斯的平民身分，明顯和亞歷山大大帝這一個充滿神話色彩的英雄十分不同。故事從主角史畢羅斯的自我質疑揭開序幕，在他離鄉背井數十載之後終得返家，然而子女親友不諒解的指責倏然粉碎當年他投身游擊隊伍，賣命傾力的榮耀，被迫變賣土地逼得自己走投無路；該片描繪的是血肉情慾之軀的凡夫俗子，體現懷疑主義對英雄神話的

²⁵《亞加曼農》是上古希臘的殺夫劇，描述希臘東南部古城阿格斯（Argos）國王亞加曼農在特洛伊戰爭發生，征戰十載之後返家，未料卻被妻子克麗泰梅絲特拉（Clytemnestre）與情夫艾基斯特（Egisthe）用墜滿鉛塊的麻繩網住，以亂斧將其戳斃生亡。

²⁶《獻祭者》描述亞加曼農之女愛蕾克特拉（Electre）與子奧雷斯特（Orestre）得知父親被殺害的真相，憤而殺死母親及情夫。

²⁷奧雷斯特再將母親殺害後，被復仇女神（Les Erynies）追殺，奧雷斯特遂求助於雅典娜（Athenaia），雅典娜請求天庭裁決，奧雷斯特獲判無罪，復仇女神在了解內情之後不再怨恨奧雷斯特，從此她便成為「優美尼底斯」，即仁慈寬厚的婦女。

²⁸索福克勒斯（西元前 496 年—406 年）代表作為《伊狄帕斯王》是希臘悲劇藝術完美結構的典範，以倒敘「追兇」的方式講述伊狄帕斯王發現自己就是「弑父戀母」的罪魁禍首。現在，「伊狄帕斯情結」（Oedipus Complex）已成為心理學家描述「戀母情結」的代名詞。

²⁹優里皮底斯（西元前 480 年—406 年）與艾斯奇勒斯、索福克勒斯並稱為希臘三大悲劇大師。優里皮底斯的悲劇多取材自日常生活，劇中常出現平民、奴隸、農民等人物。另外，他有很多以探討女性心理為主題的作品，目前現存的作品中最成功的一部就是《美狄亞》（Medea），這部作品對後來西方文學發展有十分顯著的影響。

蔑視（Ciment & Tierchant 1997：65、155-56）。

《永遠的一天》安氏所引用的則是《奧德賽》（Odyssey）神話中尤里西斯的故事³⁰。當亞歷山大前去醫院探望生病的母親時，他難掩落寞地對母親說：「為什麼世事總是不如意，為何我們必須腐臭，徘徊在痛苦與慾望之間。為何我一生都在漂泊。為何當我難得有機會有幸使用母語時，我才有家的感覺。」他就像《塞瑟島之旅》中的史畢羅斯一樣，歷經流離歲月終於回到心愛故里，然與史畢羅斯-尤里西斯所不同的是，沒有卡特琳娜-貝內洛波（Penelope，卡特琳娜為史畢羅斯妻之名）溫柔的訊問：「要不要吃點什麼？」，並在最後陪伴他解開木筏/心靈上的枷鎖，濛霧漸散中流放於廣袤汪洋，因為，安娜早已不在他的身邊。在史詩版本中，尤里西斯與貝內洛波藉由床重新確認彼此的關係，而在《永遠的一天》亞歷山大則是透過安娜生前的書信，讓兩人在肉體以外的精神世界得以重逢；尤里西斯的漂泊在伊薩卡劃下休止，亞歷山大的漂泊卻仍繼續：「今晚將前往另一方，再次為你帶回字句，而你在這裡，一切都在等待，為了真實。」

二、新生之旅（見附錄三分析單元 C23、C27、C28、C29）

沉默三部曲標示著安氏從歷史的大敘述中，轉向探索個人內心世界的起點，不再刻意強調歷史之於人是不可抵抗的宿命牽引。《塞瑟島之旅》呈現的是導演對於當時步入中年以後，對於自身情感中的孤寂、父子親情的自我追尋；主角史畢羅斯回鄉，渴望落葉歸根，最後流放汪洋隱喻著史畢羅斯與其妻不知去向的旅行，在死亡結局的處理上，安氏採取了較不感傷且保留的做法。而《養蜂人》中同樣名為史畢羅斯的主角，卻在最後翻倒蜂巢，執意選擇就此結束自己的生命，片尾那個敲打著地面，顫抖右手的特寫，或許能解釋為愛蜂成痴的他對執行死亡

³⁰安氏最常援引的神話原型尤里西斯 Ulysses 的故事。尤里西斯是古希臘時代著名的英雄，智勇雙全，為荷馬史詩《奧德賽》（Odyssey）的主角。在希臘軍隊圍困特洛伊城中，尤里西斯提出致勝關鍵的木馬屠城計，讓希臘人假裝撤退，留下巨大的木馬，特洛伊人把木馬拖進城中，作為戰利品，未料晚上藏身於木馬裡的希臘人與聯軍裡應外合，毀滅了特洛伊城，結束十年之久的戰爭。

的同伴的最後道謝³¹。

在安氏以往的作品裡，死亡與新生往往是一體兩面，而且他常賦予孩子帶來新生的意念。以《亞歷山大大帝》為例，代表史達林威權統治的亞歷山大，因個人私情開始挾怨報復，忘卻以救贖群眾為己任的初衷，遭致民眾反抗進而導致毀滅的命運。在這部影片當中，安氏並沒有絕望地看待任何政治意識形態的失敗（該片中的義大利移民代表的是無政府主義者、小學教師與村民則代表的是歐洲共產主義），也許一切的方式皆未能成功，但不表示就得放棄改革，他將這份希望投注在從災難中僥倖存活下來的男孩，也就是乘馬奔馳，遠離村落奔向城市的亞歷山大轉世肉身，只是他已不再是萬民永戴的英雄聖人，他學會發問：「何謂財產？何謂權力？」以一種尚未被灌輸某種政治思想觀點的平民姿態，為下一輪紛擾亂世開啓一道希望的曙光（《塞瑟島之旅》當中的電影導演也叫亞歷山大，其住家視野所及的雅典城景呼應《亞歷山大大帝》片尾男孩來到城市的遠景環視鏡頭）。

《霧中風景》的孩子更叫人難忘，因為母親的謊言使他們終於在長久的盼望之後，踏上註定不歸的尋父之路，對父愛的渴望促使他們朝向看不見的遠方行進，跨越想像中的邊界，體驗世間的人情冷暖，學習面對生活和情感上的總總挫敗。為了讓弟弟亞歷山大確信父親的存在，姊姊伍拉告訴他《創世紀》裡上帝如何為世界帶來光明的故事。姊姊所拾獲廢棄的影片膠捲，成為導演最後用以當濃霧散去，綠樹清晰佇立於觀者眼前的折射物件，那是影片中僅有的綠意生機，微帶藍色的樹幹正如《塞瑟島之旅》史畢羅斯遭致眾人詆毀之後，欲挖掘自己最後棲身之處的那棵樹，樹幹沾染了一層時光與輕狂記憶交織的青灰色調。《霧中風景》的新生始於一聲槍鳴火光，亞歷山大叫醒姊姊伍拉的畫外音之後，觀者見弟弟亞歷山大像上帝一樣伸出右手，推開眼前的濃霧來到樹下這另一個嶄新的棲所。

³¹安氏曾針對有人提出為何要讓《養蜂人》中的史畢羅斯「自殺」作出回應。他表示史畢羅斯並沒有自殺，自殺象徵終極絕望的行為，在他翻倒蜂箱的同時，他像囚犯一樣以手指敲擊土地，試圖與人溝通。我們可以說他像受困於某種情況的囚犯，企圖藉由過去擁有的東西和經驗與人溝通。（Ciment & Tierchant 1997：185）

病魔纏身，面對肉體的即將衰滅，《永遠的一天》中亞歷山大沒有像《塞瑟島之旅》的史畢羅斯悲憤探問死神：「我躲過五次戰爭、監獄和行刑隊。我成功的躲過你，但是現在我在等你，等你來找我！」那般執傲不服的氣度，他害怕身體不聽使喚，原本熟悉的輪廓模糊消失，變成影子。親見孩子的同伴賽林驟然死亡的事件，更加劇內心深切的遺憾和孤獨之感。廢棄大樓裡孩子們焚燒亡者賽林的衣物，從某個角度來看，不啻為一場為亞歷山大先行悼念的儀式（見圖 5-1）。



圖 5-1 孩子悼念同伴賽林

在偌大灰濘、積水的黑暗空間，安氏以長鏡頭緩慢 zoom in 孩子臉龐灼面的熱淚，內心獨白與口述哀悼著：「喔，賽林，可惜你不能一起走。喔，賽林，我好害怕。喔，賽林，海洋如此遼闊，你將前往何方？我們將前往何方？就算有險峰山澗、警察軍人，我們也從未退縮。如今我面對無盡海洋，夜晚我見到母親，悲傷佇立門口，那是聖誕夜，山峰覆雪，鈴聲嘹亮，但願能聽你暢談那些港口：馬賽、那不勒斯，和那遼闊的世界。喔，賽林，說說這個世界。」是的，孩子為遠離戰亂能與同伴勇敢跨越邊界偷渡至此，他和亞歷山大一樣即便前半生必須飄蕩遷徙卻也坦然接受，如今同伴的亡逝卻讓他頓時失去依靠。



圖 5-2 兩人相擁

弔唁儀式結束，當兩人來到公車站牌時，清冷的街道空無一人，只有後景微弱的街燈照亮兩人孤單的身影，即將離世的亞歷山大，為自己也代替死亡的賽林對孩子回應：「你將踏上旅程，走遍港口，走遍世界。」孩子與亞歷山大道別，他轉身緩緩步向中景，其實亞歷山大十分不捨孩子就此離開，於是誠實對孩子大聲喊出：「留下來陪我，你的船過兩個小時才開，而我之剩下今晚。留下來陪我。」孩子回頭走向位於前景的他說：「我好害怕！」，亞歷山大也說：「我也是，留下來陪

我。」就這場戲的構圖來說，兩人相擁的中全景與特寫擁有相同的視覺效果（見圖 5-2）。非對稱性構圖，特別是在這個較廣且深的景別中，站立人物垂直的線條將有利於強調平面設計的呈現（Katz 2002：164）。因此，安氏將兩人安置在略為偏離中心的位置，此種構圖可能比將兩人置於畫面中心，或是近景特寫顯得更有力量。夜幕低垂，面對死亡迫近的無助與害怕，兩人決定陪伴著彼此直到黎明破曉之前。

接著，公車由右邊駛入鏡，亞歷山大問孩子要不要上車，孩子高興的點點頭，主題音樂〈Eternity〉響起，夜間遊樂正式開始。上了公車的兩人，神情顯得相當愉悅，天空飄起濛濛細雨，看著窗外被雨滴和燈火渲染得斑斕的城市，孩子眼中閃爍驚喜的光芒。車內，乘客來去，有抗議志士舉旗上車，也有發生爭執的戀人，在一言不合之下女方氣憤離去，亞歷山大與孩子看在眼里，這些乘客正好表徵亞歷山大這一生中，那些縈繞在他心頭的志業和愛情之間兩難的局面；最後，詩人上車，他坐定後側身對著亞歷山大和孩子說：「黎明最後一顆清亮晨星，預告驕陽的來臨，迷霧陰影皆不敢損及，那萬里無雲的蒼穹，一陣微風愉悅吹來，輕拂天空下的臉龐，彷彿心靈幽深處呢喃，生命的甜美……」黑夜過去，生命將在現階段暫時寫下逗點，但不是就此結束的句號，因為，當朝陽暖暖升起，便是亞歷山大邁向另一個生命之口的時刻。對亞歷山大來說，孩子不僅為他帶來意想不到的辭彙字句，同時也是年老力衰，必須孑然一身面對生命最後漫漫長夜的陪伴者，和為他的死亡先行悼念，誠摯哀悼的朋友。

第二節 邊境跨越

安氏早年的作品《36 年歲月》讓觀者看到的梅達薩斯（Metaxas）專制政權即將崛起之時，民主聯盟、保守黨、工人社會黨之間的互相角力。全片在不少幽蔽晦暗的空間，例如荒廢的倉庫工廠、調製行刑毒藥的廚房、對犯人施以嚴刑拷打的地窖等處，上演著為能掌握政治發言權的慾望是如何操縱人心的戲碼。在這部影片當中，安氏以他特有的 360 度全景鏡頭緩慢呈現出監獄那牢不可破，密不透風的壓迫與悶窒感。挾持人質的索非亞諾斯，對當前掌權的部會首長所提出的要求竟然是「我要聽音樂！」，嗤之以鼻地對政治表露猖狂而詼諧的嘲諷。為順應索非亞諾斯的要求，獄卒只好拿著唱機置於監獄中庭，當唱機中女人娓娓吟唱探戈舞曲：「永別了，我已厭倦了你虛偽的愛撫，你的誓言和你的親吻……今非昔比，你們的希望只是突然……」只見囚犯們紛紛攀住窗口的欄杆站立聆聽，並敲打欄杆抗議鼓譟（見圖 5-3），然在獄卒為鎮暴而鳴槍，一切又復歸平靜。在這部電影中觀者看到貪瀆行賄、人心的爭鬥隔閡、專制獨裁的政治黑暗面。令人感到更失望的是，最後當獨裁者即將上台，牢房中的黑暗與獄外光明的界限將更加分明，就如那探戈所吟詠：「你們的希望只是突然……」，囚犯再見天日的想望只是泡沫般的幻影，所有的垂死反抗只是無謂的掙扎。



圖 5-3 《36 年歲月》：監獄



圖 5-4 《霧中風景》：精神病患

將安氏的創作時序向後推近到《塞瑟島之旅》，兩個老人載浮載沉於公海上，暗示國家之間的邊界問題，這種政治人為的產物所可能造成的影響。《霧中風景》安氏則企圖橫渡想像中的邊界。影片中觀者見到弟弟亞歷山大對柵欄一端的精神病患朋

友「海鷗」道別（見圖 5-4，一個自己爲是海鷗的男子，不斷做著展翅的動作。在本片中精神病院的圍欄與《36 年歲月》的監獄可說包含相同的意象），預示亞歷山大與姊姊伍拉即將起程，飛往夢想中的美好國度——德國。安氏雖讓兩人擁有出走家園的機會，但她們爲渡過邊界所做的一切努力，最後仍終告失敗。而在《鶴鳥踟躕》裡觀者會記得軍人站在邊境線上對卡爾說：「過了這條線就不是希臘境域，只要跨出一步就是國外，便會死啊！」單純的過橋卻因人爲建構的界線，永遠只能走至中段就必須折返。失蹤的政治家、偷渡的難民在奔向自由的同時也成爲不再有根的異鄉人，當觀眾與卡爾一同面對那些流民時，似乎也能隱約感受到他們宛若與土地格格不入的迷路孩子，人際間的冷漠並不比家鄉戰火來得容易忍



圖 5-5 《鶴鳥踟躕》：電話線工

受。片中的隔岸婚禮更具體表現邊界所加諸於人那道強而有力的無形障礙，新郎與新娘儘管心意相通卻也只能隔河遙望，新郎捧花舞蹈，新娘將頭飾拋向河中，這一場近乎婚禮默劇道出一切無言的哀愁。惟影片末了，那一群身穿黃色雨衣，爬上電線桿頂端的電話線工人（見圖 5-5），在一片蒼茫灰濛的天

空中，劃下一道穿越國界的電線，爲本片帶來希望，或許，雙方的「溝通」將在不久的未來裡發聲。

安氏下一部電影《尤里西斯生命之旅》（Ulysses's Gaze, 1995），導演 A 爲找尋 1905 年馬納基斯兄弟散軼的電影膠捲來到塞拉耶弗，在旅行的過程中反思巴爾幹半島戰火下的歷史，他是安氏電影中第一個穿越邊界的主角。接下來在《永遠的一天》觀者看到的不只是主角能跨越邊境，他更具備與人溝通的能力和願意傾聽別人的故事。一個始終不知道姓名的男孩，肩負著過往安氏對孩子寄予的光明，來到亞歷山大的身邊，他偷渡者的身分讓觀者注意到安氏對於移民、戰亂議題持續關注的創作態度。《永遠的一天》中雖籠罩死亡的陰影，卻沒有像《尤里西斯生命之旅》那樣，在大霧之中導演 A 聽到電資館館長一家人慘遭槍殺的淒

絕聲響，充滿著悲傷的氛圍，孩子最終沒有見到亞歷山大死亡的樣態，而且他也成功跨越地理與心靈上的邊境。此外，觀者還須注意的地方是，孩子的外套與《鸛鳥踟躕》的電線工人外衣皆是黃色的，承襲該片片尾的喻意，孩子穿越邊界來到希臘，具有傳遞希望的意味。本節，筆者將論述阿爾巴尼亞男孩和亞歷山大兩人的情感互動，以及在此之中所揭示的移民問題。

一、救援行動（見附錄三分析單元 C6、C10、C11）

英國導演麥肯瑞克（Alexander Mackendrick）曾說：

深景深的構圖不但是豐富畫面的考量，它同時為動作的敘事以及場景的速度，製造了價值。在同一個景框，導演可以組織事件的動作，讓即將要在前景發生的事可以在背景區為現在正發生動作的地方作準備。（Bordwell 2001：212）

亞歷山大最初與男孩相遇的地點是在十字路口，安氏十分用心經營誠如麥肯瑞克所說的方式，來安排這場戲的場面調度。首先，觀者看到將車子停靠在街邊的亞歷山大全景入鏡，之後鏡頭向左橫搖，一群小孩排排站立在街角似乎等待著什麼，畫外音的剎車聲響起，這群孩子蜂擁而上為停下來的車輛擦拭玻璃，接著鏡頭向後推軌，亞歷山大駕車從右邊拐彎駛入鏡，他將車子往前開了沒多久便停下，在這段時間中，觀者會聽到畫外音不時響起警車的警鈴聲，而且聲音越來越大，警方正逐漸迫近，這群孩子則慢慢退回剛剛站立的位置。在這裡安氏利用深度空間（deep space）的方式，在這個場景的畫面中安排很多人物動作在前景（亞歷山大駕車）與後景（孩子們在警鈴大作之際撤退）同時發生，而不管這些前後景是否清晰呈現在焦距之內，因此增加整場戲的真實感，使得觀者的注意力不會完全放在前景的事物，能自由擷取這個鏡頭內所發生的一切事情。

在亞歷山大停下車後，阿爾巴尼亞男孩也向先前那群孩子一樣，靠近亞歷山

大的車窗擦拭著，這時觀者或許會猜測這個男孩應該與那群孩子是相同身分的童工，安氏沒有讓這個男孩和其他的孩子一起現身，而是於此時亞歷山大驅車移動至前景時，才讓男孩在這裡出現，突顯他在影片中的地位。當孩子擦拭亞歷山大的車窗沒多久，他向後方望去後縮著身體走到車子前方，有意躲避著警察，此時，鏡頭向上直搖 zomm in 至剛剛那群孩子的位置，只見他們身後有一群警察追趕過來，接著一個亞歷山大的特寫鏡頭，他回頭望見這個景象，二話不說立刻叫孩子上車（見下圖 5-6~圖 5-8）。鏡頭拍攝兩人在車上的近景背影，位於車後的孩子們與警察這時跑到車子前方，儘管觀者這時已經將視覺焦點放在亞歷山大與男孩身上，但仍不免繼續留意車子前方所發生的事情。為躲避警察亞歷山大將車子駛進小巷，亞歷山大開口問孩子：「你從哪裡來？」男孩沒有回答，亞歷山大又問：「你會說希臘文嗎？要不要我載你？」他依舊沒有答覆，然後男孩打開門，下車時微笑地看著亞歷山大，亞歷山大也對他微笑示意，兩人雖然無語，不過男孩面部表情透露著感激。在這場戲當中，安氏除讓亞歷山大意外成為男孩的拯救者外，也讓觀者得以了解男孩的身分——非法移民童工，這樣的角色背景，除延續以往安氏電影如《霧中風景》、《鸛鳥踟躕》、《尤里西斯生命之旅》中，主角所面臨的課題——跨越邊境、移民問題外，也為之後亞歷山大與男孩兩人的際遇提供前導之因。



圖 5-6 亞歷山大開車經過街頭



圖 5-7 非法童工躲避警察



圖 5-8 男孩坐進亞歷山大車內

亞歷山大與孩子第二次相遇是在亞歷山大駕車離開女兒住所後，為向商家借水服藥而下車，他在對街見到男孩與同伴（鏡頭先是模糊然後變焦為清晰攝入兩人再變為模糊），接著他進入商店，鏡頭以中景拍攝他的身軀，從他的肢體動作

來他看顯得十分不舒服。而後，亞歷山大轉身從商店玻璃門向對街望去，下一個遠景鏡頭是孩子與同伴和兩個大人談話，似乎一言不合，兩人隨即轉身想要逃跑，卻被那大人挾持上車，亞歷山大一看情況不妙立刻驅車追趕他們。車子穿過公路在廢公寓前停下，之後，一輛巴士載來一群先生和太太，他們下車從公寓小門進入室內，亞歷山也跟著走進去，他發現這裡是人口販子販賣偷渡童工的地點。大夥兒入內坐在椅子上等候，輪流進行買賣。孩子們站立在房間貼靠牆壁，安氏以長拍遠景拍攝這群小孩（見圖 5-9），

在這裡安氏並沒有使用鏡頭的推移或推軌來交代這個畫面。一般來說推軌鏡頭會造成導演引導觀者將注意力集中在某個被攝物的心理效果，因為當鏡頭推軌向角色靠近時，容易強化即將有重要的事情發生在這個角色身上的可能性；與特寫鏡頭明顯的切接



圖 5-9 人口販子進行交易

形成突兀的感覺相較，推軌是一種漸進的發現過程，但倘若推軌鏡頭與長鏡頭（long take）相比，利用長鏡頭所呈現的畫面更失去「主動性」，觀者必須自覺且主動從影像中找出故事線索，而不是採傳統敘事影像的觀點。法國電影理論家巴贊（Andre Bazin）³²認為長鏡頭與深焦攝影富含這樣的特質：

它一方面拋棄了戲劇化敘事因果邏輯的省略手法，強調事件自然流程，作為

³²安德列·巴贊(Andre Bazin, 1918-1958)法國電影理論家，1951 年創辦《電影筆記》，至今仍是歐洲相當重要的電影雜誌。他曾在〈攝影影像的本體論〉一文中，提出了“攝影的美學特徵在於它能揭示真實”的美學原理。他說：「……攝影機鏡頭擺脫了陳舊偏見，清除了我們的感覺蒙在客體上的精神鏽斑，唯有這種冷眼旁觀的鏡頭能夠還世界以純真的面貌，吸引我的注意，從而激起我的眷戀」。巴贊從電影與文學、戲劇、繪畫等方面的區別中，看到了電影自身與生俱來捕捉自然與生活的能力。比如，與戲劇相比較，電影衝破了觀眾與舞臺的距離感，從而更接近生活；與繪畫相比較，活動攝影(象)具有一種本質上的客觀性和生動性；與小說、文學相比較，視象是更為真切的直觀感受。由此，巴贊得出這樣的結論：電影藝術所具有的原特徵便是「紀實的特徵」，與任何藝術相較它都更接近生活，並貼近現實。

一種影像風格，在『再現』完整現實景象方面有其優越性；另一方面，可以避免限定觀眾的知覺過程（它是一種潛在的表意形式）；此外，長鏡頭保證事件的時間進程受到尊重，可以讓觀眾觀視時空全貌和事物的實際關聯。（吳珮慈 1999）

因之，該場戲如果只用特寫鏡頭強調男孩的話，觀者的注意力自然只會落在他的身上。安氏用遠景來表現，引發觀者省思和同情那群小孩危險的處境，增強這些偷渡童工所面臨的危機。

二、暫道離別（見附錄三分析單元 C12）

在亞歷山大趁混亂之際救出男孩後，安氏對於安排兩人同時出現在畫面中的構圖與運鏡則有些微調整；例如亞歷山大第一次決定送孩子去搭公車，請公車司機載他前往阿爾巴尼邊境，孩子趁亞歷山大與司機攀談中離開，推軌鏡頭全景拍攝孩子漸漸走遠的背影，亞歷山大對他大喊，並走向他入鏡，孩子停下來回頭望



圖 5-10 兩人暫時道別

他，亞歷山大走近將麵包交給他，空曠的公路在霧氣包圍之下迷濛一片，亞歷山大一襲灰色風衣與身穿黃色外套的孩子全景並置於畫面中心，孩子雖然矮小，但是他是該畫面中唯一明亮的色彩來源，因之他的重要性不亞於亞歷山大。之後，孩子在公車站附近吃著麵包的畫面，安氏運用深焦鏡頭（deep

focus），讓位於後景的公車、餐車、及乘客都清晰顯現在焦距之內（見圖 5-10）。巴贊在〈電影語言的演進〉一文中認為，深焦鏡頭不僅影響電影語言的各種結構，同時也影響觀眾和影像之間的關係：

深焦鏡頭使觀眾與影像的關係比他們與現實的關係更為貼近。因此，不論影

像本身的內容如何，影像的結構就更具真實性；所以，深焦鏡頭要求觀眾更積極地思考，甚至要求他們積極地參與場面調度。倘若採用分析性蒙太奇，觀眾只須跟著導演走，他們的注意力將隨著導演的注意力而轉移，導演替觀眾選擇必看的內容，觀眾個人的選擇餘地微乎其微。(Bazin 1995：88-9)

承上所述，這個畫面的深焦鏡頭讓影像保持了透明（借巴贊語，意指物像的客觀性）且多義的真實，不過觀者還是可明顯看出這些物體（乘客、公車）與孩子和亞歷山大兩人之間存在些許距離，因此能使兩人獨立突出於後景的景物。就一般構圖平衡來說，通常是指螢幕空間的塊狀分配以及注意力點的平均分配，最簡單的方式便是將人物至於螢幕中間（Bordwell 2001：205）。然而安氏將亞歷山大與孩子置於偏離景框中心的前景左側，原本站立的亞歷山大甚至蹲下來跟孩子說話，兩人竊竊私語的對話動作，比起先前亞歷山大拯救孩子的畫面，兩人顯得較為親密，（這樣的構圖筆者已於第一節說明故不再重述）。由此，觀者可看出安氏對於經營兩人關係的畫面，經由演員肢體動作的改變，以及鏡頭從採取較為疏離的方式到貼近角色，逐步加強兩人的聯繫，也讓觀者對角色產生情感認同。

三、邊境實探（見附錄三分析單元 C14）

在上述公車站牌處，亞歷山大告訴孩子由於自己即將起程旅行，不得以必須在此與他道別。亞歷山大給孩子一些錢並陪同他搭上公車，孩子默默無語地走入公車內，一個特寫鏡頭拍攝他望向窗外落寞的面部表情。接著，公車駛離但一會兒又停下來，只見孩子下車站在公路對面，亞歷山大從左邊奔跑入鏡說：「我知道你不想走，但我不能丟下你。」孩子最後還是留了下來，但是此時亞歷山大對於照顧孩子的意願和對他的依賴並不是非常強烈（關於兩人之間的依賴情感，請見第一節筆者說明夜晚兩人在公車站相擁的那場戲）；之後，當他與孩子來到跨越邊境的通路，聽孩子娓娓敘述逃亡的過程，見到震懾己心的景象時，才領會孩

子偷渡移民，其實和他幾乎終其一生漂泊海外的心境有些許雷同之處。從這場戲的鏡頭運用、景框構圖來分析，可見安氏諸多作品中的痕跡。當亞歷山大載著孩子駕車行駛於漫天濃霧，週遭盡是殘雪覆蓋的濕凜公路，一路開往邊境地帶，這個場景的氛圍讓筆者想起《尤里西斯生命之旅》中，計程車司機載著導演 A 行駛在冰雪紛飛的凍寒山路，同樣要穿越阿爾巴尼亞邊境的司機與 A 所說的話。司機的言語表達出個人對家國的憂心和失望，那場戲安氏以俯角遠景拍攝銀白大地，利用地景襯托角色內心的孤寂。在《永遠的一天》安氏先是以全景鏡頭拍攝亞歷山大和孩子，孩子對亞歷山大說：「那些壞人拿著槍，整夜開火，他們亂闖民宅，嬰兒哭不停，正個村子都空了。通路在山上，賽林知道，他偷渡過。大人在



圖 5-11 邊境：攀爬鐵網的偷渡客

在樹上綁著塑膠袋，讓我們跟著走，否則就會迷路。被雲吞沒，順著塑膠袋走到沒有樹的空地……賽林說有炸彈，『蹲下』，我蹲下他拿起石頭……我們一路往前走，一路丟石頭，終於穿越國界，前方有燈火。」孩子對於家鄉戰火真實的描述，讓觀者彷彿親身經歷他與同伴跨越邊界偷渡至希臘，那岌岌可

危的險境。接著，一個仰角遠景向左橫搖的長拍鏡頭，安氏讓我們看到一個個在鐵絲網上攀爬，蓄意闖越邊境但未成功的偷渡客，同時還有駐紮此地的軍官。這樣的構圖與《鵲鳥踟躕》當電線工人攀爬至電線桿上有著異曲同工之妙³³（見圖 5-11）。有誰不希望安生立命於自己的國家，但戰亂的苦楚使得這些偷渡者甘冒生命危險攀爬鐵網越境。這個震撼的景象，讓本來想要偷偷從通路回去故鄉的孩子，這時也退縮了，他告訴亞歷山大：「我說謊，我沒有家人。」亞歷山大不忍心讓他離開，只好繼續陪伴在他的身邊。

孩子，不僅跨越邊境，而且有別於本節前段筆者所敘述安氏那些過往作品中

³³類似的微仰角向左橫搖運鏡，在《尤里西斯生命之旅》中當導演 A 進入塞拉耶弗戰區時，安氏也以此運鏡讓我們看到被砲彈摧毀的殘破樓房。

的偷渡客，他能進入亞歷山大內心對上個世紀那位愛國詩人尊卑的遙想裡。除了當亞歷山大回溯、想像過去與安娜相處的那些美好時光外，在現實的時空中，孩子儼然已成為亞歷山大生命末日最重要的見證者。



第三節 嶄新的道路

孩子和亞歷山大第一次在公車站離別，他輕柔地哼唱歌曲，引發亞歷山大的好奇，因為歌詞內容似乎觸動他的內心。他請孩子再開口唱一次但孩子不語。之後，當孩子一聲不響離開餐館，亞歷山大對他說道：「你知道什麼是詩人嗎？有一個詩人他花錢買詞彙。」孩子仍然沉默。亞歷山大詢問，不免讓觀者回想同樣是詩人身分的他，那一席於霧港散步時的內心獨白：「安娜，我唯一的遺憾，是唯一的嗎？就是一事無成，續詩計畫毫無進度，只有零碎的字句。」縈繞於亞歷山大心中，替名為〈解放受困之人〉的詩篇續詩的念頭，他始終沒有完全放棄，儘管日月風霜早已讓他身心俱疲。

兩人在離開邊界通道之後，亞歷山大開始與孩子對話。本節，筆者將先就安氏早期作品《流浪藝人》中，所展現銜接迥異時空，以及在《獵人》中如何從現實的桎梏，進入真實與幻想雜揉的過去的場面調度作一回顧，因為類似的手法同樣運用在《永遠的一天》。當亞歷山大娓娓描述十九世紀詩人家鄉桑特島上的光景時，孩子彷彿和他一起踏進那個想像的世界，與愛國詩人有著超越時空的聯繫。此外，筆者也將就詩人、語言、孩子和亞歷山大之間的關係予以闡述。

一、超越時空的聯繫

1970 年代的希臘動盪不安，獨裁專政的情勢讓人民有苦難言。《流浪藝人》全片流露一股慷慨的激情，留白的對話發人深省，影片畫面的營造十分匠心獨具：安氏讓雪花飄落在演員們的身上，飢腸轆轆圍繞著鵝鼓譟；海邊祥和的婚禮，最後竟以帶有好萊塢戲劇性效果的劇情莫名收場；還有彷彿終曲謝幕般，以正面取鏡和後拉鏡頭，拍攝團員們為即將下葬的奧雷斯持拍手致意，該片處處展現一種見證歷史，以及人們對情感的壓抑。這部影片安氏以他擅長的 360 度全景鏡頭和橫搖長拍不停變換著時空場域。例如本片一開始劇團的團員們提著行李，步出荒涼的車站外，當他們經過一個街角，一台競選宣傳車行經他們身旁，懇請大家

投票給一位戰時英雄，觀者看到宣傳單上的年代標記的是 1962 年，但隨著劇情發展，沒過多久納粹德軍卻出現，時序立刻回到二次大戰；又或者，1946 年一群反動份子喧囂擾攘地離開舞廳，幾分鐘之後卻又出現於 1952 年保守黨的競選會場等諸如此類的例子。



圖 5-12 《獵人》：革命船隊



圖 5-13 《獵人》：想像的對話

在《獵人》當中安氏不僅讓該片同《流浪藝人》般時空快速的跳接，他更將本片中的局部風景、革命之心殞落的故事，在有限的光陰（整個故事發生的時間為期不超過兩天）裡拼貼式的結合在一起，它昭示人們受過去記憶的影響，面對現在景況的怪誕冷嘲與恐懼其來有自。六個獵人們在陳述過去時，總不免走到旅館外面，這些動作絲毫不能減輕影片滯重的氛圍，綠色調的燈光映照獵人們虛幻的錯覺，當下總在攝影機一個橫搖長拍的鏡頭引導中，便過渡到另一個過去的時空（這種方式有別於《流浪藝人》多半

是使用固定的段落鏡頭拍攝，觀者之所以能理解時空的更迭是因為演員的行動，或是場景內存在暗示某年代的代表物件）。安氏曾在訪談中表示，《獵人》是他具體地將主角們的內心活動反射於外的作品。為拓展想像與回憶的世界，他將場景延伸至整個小鎮，小鎮隔著湖泊與旅館遙遙相對，懸掛紅旗的左派人士駕著小艇在湖面來回穿梭，那是獵人們畏懼威權心態蛻變的幻景，更是他們事事畏懼的心境的外在投射（見圖 5-12）（Ciment & Tierchant 1997：105）。《獵人》裡充斥諸多介於想像與真實之間的游離戲碼。例如獵人之中的一名妻子在行進中的車子內提到 1947 年所發生的事情，同一時間觀者又可以從車上的玻璃窗看到 1965 年街道上眾人示威遊行的畫面；或獵人中的自由派國會議員面對鏡子，想像著與母親交談，叫人為他更衣裝扮準備上場見客的那場戲（見圖 5-13）；還有後來成為中產

階級的前共產黨員尤葛斯，曾令觀者一度以為他會將旅館老闆薩瓦斯殺害，不過後來觀者將會恍然大悟，他的一切行止不過是對未來的投射幻象。

比較《流浪藝人》與《獵人》兩部片，安氏個人認為《流浪藝人》在同一個鏡頭裡經常出現兩段歷史時間；此外，該片對歷史的著墨也遠勝於《獵人》，比較強調群體記憶的勾繪，宛如所有民眾都牢記不忘這些陳年往事。至於《獵人》則從個人記憶與幻想出發延展，並且呈現出迥異於傳統的回溯鏡頭（Ciment & Tierchant 1997：111）。《永遠的一天》在處理亞歷山大、孩子與詩人之間的鏡頭，則比較貼近《獵人》的手法。以下，筆者將針對某一場有詩人出現的段落作說明。

二、回溯詩人的故事（見附錄三分析單元 C15、C16）

當亞歷山大和孩子從邊境附近離開，他們繼續駕車漫遊，在河畔停了下來。兩人下車，亞歷山大對孩子說：「又被你得逞了。」孩子展露難得一見的笑容看著亞歷山大，然後以精神抖擻的步伐走向餐車買了一個三明治，比起先前亞歷山大有意將他送回時有些焦慮的神情來看已顯得輕鬆許多。他和亞歷山大漫步在河畔旁，他一邊吃著三明治一邊對亞歷山大說：「我知道什麼是詩人。」，攝影機全景側面跟拍兩人往前進的樣子，接著，亞歷山大對孩子說：「在上一個世紀，有一個偉大的詩人，祖籍希臘，卻在義大利長大，當希臘人起義反抗鄂圖帝國，他對家鄉的記憶開始翻騰。在島上的童年，在故里母親的容顏，讓他無法成眠，踱步自語，夜夜夢見當新娘的母親，身穿白紗召喚著他……」兩人向前方望去，鏡頭向右水平橫搖，而同一時間安氏使用非同步聲音（nonsimultaneous sound），讓觀者率先聽到管絃樂的聲響，才看到詩人的身影。在這個片段中關於聲音的使用有兩個層次：它既屬於移位的劇情聲音，即聲音的劇情比畫面的劇情更早出現，同時亦為單純的劇情聲音，即屬於影片外在的音效、音樂的一部分，如此的聲音安排配合著一個橫搖鏡頭，將現實時空予以巧妙的轉換（見圖 5-14）。

在詩人登場之後，我們看到他向左邊望去，這個動作與亞歷山大和孩子的動

作相對應，詩人是否也正在觀看著兩人呢？這一個跨越時空的超現實畫面提供觀者一點想像的趣味。接著，詩人內心獨白：「我決定了，我要回希臘，我待不住了，希臘人終於揭竿起義，詩人能做什麼？歌頌革命，哀悼死者，向逝去的自由祝禱」於是，詩人乘著馬車離去。



圖 5-14 橫搖鏡頭：詩人登場

下一個大遠景鏡頭，場景轉換成詩人的故鄉，並敘述詩人回鄉之後的發展。亞歷山大以現在式敘述詩人故事的旁白：「一樣的面孔、色彩、氣味，一樣的家鄉，但是他語言不通，他想慶祝革命卻不會說母語，於是他走遍鄉里、田野、漁村，寫下聽到的母語，買下不懂的辭彙，消息傳開了，詩人在買詞彙。從此他所到之處，島上的窮人都會成群結隊，爭相賣他詞彙。」在這個畫面中，安氏使用升降、橫搖、伸縮、推軌的運鏡方式所組成的一組十分緩慢的長鏡頭，取代一般利用剪接改變鏡頭的觀點。在這裡攝影機的主要作用不全然只是篩選導演欲傳達給觀者的細節，而是用以改變場面的構造。移動攝影機緩慢的角度變化，形成一種更穩定且持久的場面感，產生一種「移動舞台」的效果。長鏡頭與延綿的世界同在，儘管這個世界並不真實確切（可能是幻想或夢境），但卻是完整的。總括來說，長鏡頭是「統一的」有力載體（局部動作、實體空間與真實時間）（張會軍編 2006：233）。

這一場戲從遠景拍攝環境到詩人的局部特寫之後，詩人開口說話：「深淵、薰香的、濕漉的、源頭……」一名女子走近，告訴詩人：「迷亂的」她跟在詩人身後，並問詩人：「你今晚看到什麼？」詩人回答：「一個充滿驚奇與魔力的夜，迷亂的。」詩人給了這女孩一些錢，她行禮離開，詩人坐定在石頭上。接著，亞

歷山大與孩子從城垣的拱門走出來，兩人經過詩人身邊，時而停頓看看位於畫面右側的他，同時亞歷山大說：「他就這樣寫出〈禮讚自由〉還有其他作品，有一首未完成的長篇名為〈解放受困之人〉耗盡他餘生之力，因為詞窮所以沒有完成。」兩人走出境外前，仍不時回望詩人。這場戲的末尾場景彷彿是一個結合虛與實的戲劇化舞台。從戲劇理論的觀點來分析，若要在有限的舞台上結合虛（指演員的動作，或以象徵性的部分物件代表全體。演員可在沒有借以進行動作的那些實物對象下，依憑想像作出動作，例如舞台上沒有門，但要真實合乎邏輯的作出開關門的動作）與實（即舞台實體布景），可以透過三種方法：「部分代表整體」、「借寄」、「連續性中斷」³⁴。在現實生活中，物體在空間是按著一定序列變化處於共存的關係中。恩格斯指出，運動在空間中的形式是「一個物體位於另一個物體的旁邊」。例如我要離開房子上街，可能必須走出屋子，下樓梯才能走到街上，不可能從屋子突然出現在街上，這就是空間的連續性。然而，空間的連續性有時會與藝術描寫所要求的集中、選擇性等條件有所矛盾，因為如果在舞台上必須按照空間的全部序列來表現事物，必然得納入一些不必要的部分。因此，必須透過連續性中斷的手法來克服這個問題。所謂連續性中斷即是指將兩個部分的空間在連續性上呈現中斷，但觀者仍能從中產生連結這兩部分的聯想，間接地在觀者的想像中恢復空間上的連續性。而由於在對象的空間序列中略去了不必要的中間環節，導致有意義的兩個部分直接跳過中間環節而直接對列，從而使內中的意蘊鮮明地顯示出來，這種做法可以將不同時空、不同方向、不同視點的物像連結在統一的畫面之中（胡妙勝 2001：116、118）。

承上所述，這場戲便是利用時空連續性中斷的方式，將亞歷山大、孩子與詩人並置於同一個畫面。兩人現身在詩人的時空裡揭示一個意義，即孩子的肢體動

³⁴ 「部分代表整體」是指從所要表現的對象當中，選擇其中一部分予以直接描寫，由此引導觀者產生對全體的聯想，以達到對整體的間接描寫。「借寄」則指借此寄彼，借一個對象的存在以寄託和暗示另一個對象的存在。借寄是以因果性聯想為基礎的，在現實生活中一個對象或因素與另一個對象或因素，以原因和結果的關係相互聯繫著，因之，當其中一方直接出現會使人聯想到另一方的存在。

作（佇佇、觀看著詩人）顯露他能夠進入亞歷山大的想像中，他成為這部影片裡唯一一位與亞歷山大和詩人同時有著聯繫的主角（見圖 5-15）。



圖 5-15 兩人進入詩人的時空

三、語言把你帶回來（見附錄三分析單元 C18、C19、C30、C31）

曾經是詩人身份的安氏，儘管現在以「希臘電影之父」的頭銜揚名海外，但他本人依舊沒有忘情於文學，尤其喜愛詩歌和戲劇的他，總不乏在作品中以古希臘悲劇作為劇本的參照，並融入詩歌的元素，眼尖的觀者往往能從演員們不經意的對話當中，發現著名的詩人如卡瓦菲斯（C·P·Cavafy）、雪萊（P. B. Shelley）、里爾克（R. M. Rilke）等人的詩句。《永遠的一天》中十九世紀詩人內心那句探問：「詩人能做什麼？」便是出自於德國詩人荷爾德林（Johann Christian Freidrich Holderlin）的詩句：「在這個條理不清的世界中，詩人到底能發揮什麼樣的作用？」這是詩人的疑問，同時也是亞歷山大的困惑，他希望能幫詩人續詩，已完成自己對於家國的感念。一直無法突破詞窮困境的他鬱鬱寡歡，直到遇見孩子才有了新的轉機。

打從安氏的第一部作品《重建》被妻子與情夫所殺害的柯斯塔，帶著愉快的心情哼唱著檸檬樹之歌：「可愛的檸檬啊，檸檬在低吟，吻一下的話就會生病，找到醫生也沒辦法。」開始，關於「主角的主題曲」（多半是一些小調）屢見不鮮。有時，劇中的主角所哼唱樂曲，往往吐露他們壓抑的心聲，或者成為他們與劇中其他人物產生關聯的情感媒介。例如《賽瑟島之旅》中史畢羅斯的主題曲便是一首傳統的情歌〈四十個紅蘋果〉：「我親愛的 40 顆紅蘋果，包在一條絲巾裡」，當史畢羅斯的妻子決定跟隨他一起流放時，觀者先是聽到一段憂柔感傷的協奏

曲，接著再聽到小提琴主奏這首主題曲，之後兩者合而為一，一種釋放解脫的感覺於焉形成。《養蜂人》中父親對抱起出嫁的女兒低吟：「攀上胡椒樹採摘胡椒，胡椒樹突然折了，什麼也沒得到。」，似乎也預言最後他與年輕女子的戀情將無疾而終。

《永遠的一天》中面臨亞歷山大決定將自己送上公車的做法，孩子感到十分害怕，他第一次開口便唱著：「流浪的小小鳥在異鄉悲鳴，幸運的異鄉，我思念著你。寇芙拉，我的小花。」偷渡移民在異鄉漂泊的心情令人感傷，曾經和他一樣早年總是不在家鄉的亞歷山大能夠體會這份苦楚，因之，當他聽到孩子哼唱這首曲子時，他立刻有所回應，要求他再唱一次。歌曲當中的「寇芙拉」(korfulamu)對亞歷山大的意義究竟為何，安氏在電影中並沒有十分明確的說明，不過他在接受Gideon Bachmann的訪問³⁵卻詳細解釋《永遠的一天》由孩子所提出的三個詞彙所代表的意涵，他說那三個字詞反映亞歷山大漂泊的一生。第一個語詞「寇芙拉」原意是指「花朵之心」(heart of a flower)，此語在希臘通常是用以表示孩子在母親懷抱中安祥的熟睡，在影片當中衍生的意義為「愛」和「親密」。第二個字詞出現孩子聆聽 19 世紀愛國詩人的故事後，他與亞歷山大在港邊遊晃，亞歷山大與孩子坐定在長椅，鏡頭以中景拍攝兩人的對話，孩子對亞歷山大說：「你雖然在微笑，但其實很傷心。要我幫你找字嗎？」之後孩子起身離開椅子走向港邊，不一會兒他折返對亞歷山大說：「放逐者」(Xenos)，亞歷山大看著孩子微笑，並掏出錢給他（見圖 5-16）。“Xenos”本是「陌生人」之意，安氏藉由這個字把一個人發現自己在某種處境下成為陌生人的感受表達出來，且帶有「流亡」的意味，這是他賦予亞歷山大這個角色的悲劇來源。



圖 5-16 孩子想詞彙

³⁵參閱 Dan Fainaru 編, “Theo Angelopoulos: Interviews” (M.S.: University Press of Mississippi.2001), 頁 108 整理。

對亞歷山大來說，他是一個詩人，曾經流放的他所經歷的不只是「行動的地理移民」，同時也是「內心的思想流放」。他失去目標，是個對世界感到陌生的異邦之人。現在，他和這個世界對話的唯一工具就是語言，卻始終無法突破語感的薄膜。安氏曾在接受日本作家池澤夏樹的訪談中這麼說到：「人失去語言，也就等於失去道路。失去一句話，忘掉一句話的時候，就等於走到盡頭。語言會將所有過去的記憶都重現出來。」（見映畫資料 “THEO ON THEO”，2004）因之，能夠進入亞歷山大想像世界的孩子，所代表的是什麼呢？他喚回亞歷山大與妻子曾經相處的過往回憶。亞歷山大總在孩子提供語詞之後，陷入對安娜的想念或者沉思之中；例如亞歷山大與家人出海的那場戲。安氏利用與回溯詩人故事類似的手法，讓現實轉換成過去記憶的場景，觀者先是看到攝影機從全景緩慢靠近亞歷山大的成為近景，眾人歡唱的嬉戲聲劃破港邊的寂靜，利用移位的劇情聲音，讓觀者知道亞歷山大再度陷入腦海中的逝去光景。接著，下一個剪接的畫面，



圖 5-17 兩人離別

便是安娜以及親友在船上載歌載舞。從這場戲亞歷山大與家人的對話中，觀者知道他總是無法陪伴在家人身邊。

第三個字是孩子與亞歷山大惜別，臨走前孩子發出“argathim”，亞歷山大跟著念，孩子說：「它的意思是『非常晚』」（見圖 5-17）之後，孩子下車，觀者聽到畫外音輪船駛離的聲響，暗示他已經離去。於是亞歷山大一人在觀黑闇夜裡，等待黎明曙光。長鏡頭在這場戲中又再度發揮作用，沉思性的靜止熨平那些可能破壞時間感的動作所造成的不安定節奏。這人生的最後一晚，亞歷山大其實無須感到哀傷，



圖 5-18 亞歷山大回到海邊住家

因為語言把妻子帶了回來。孩子為他想到的幾個詞彙，亞歷山大把它們當作小船，作為能將他送達至對岸（死亡之後）的工具。影片末了，觀者看著亞歷山大

面向大海說：「今晚我將前往另一方，再次為你帶回字句，而你在這裡，一切都在等待，為了真實。」（見圖 5-18）誠如安氏曾經說的：「亞歷山大並沒有失去什麼（生命），而是繼續平穩的向前發展，作為一位電影導演，我看待世界的工具是影像，透過創作不斷找尋新的語言和影像，然後找到一條新的道路。」的確，我們不知道亞歷山大眼前的對岸將有著什麼樣的未來，然而能夠到達那個地方的路徑，確實是在孩子出現之後，他透過語言為亞歷山大開闢出來，一條銜接過往和新生的道路。



第陸章 研究結果與建議

第一節 研究結果

亞里斯多德曾說：「對於具有理性的人的生活來說，最必要的就是作為友情的愛。」人們因友情而帶來心靈滿足之餘，更從友誼中認識自我，獲得認同感。忘年之交對友誼雙方所造成的影響在於，由於年幼者較為接近生命的根源，年長者能從與他們的互動過程中，以一種尋根的態度，回溯過往生命的軌跡，或以現階段所累積的經驗，引導年幼者生活或重新反省自身的處境。

心理學家艾瑞克森（Erik Erikson）曾提出人類發展的八階段理論：信任與不信任（出生 12~18 個月）、自主與羞愧懷疑（18 個月~3 歲）、積極主動與罪惡感（3~6 歲）、勤勉與自悲（6 歲至青春前期）、認同與認同混淆（青春前期至成年前期）、親密與孤立（20 歲~40 歲）、親帶性與停滯（40 歲~65 歲）、整合與絕望（65 歲以上）。艾瑞克森認為每一個階段都有必須統合的心理狀態，以及待解決的危機，而每一個階段的危機都是人們需要學習的一種面對生命新的技巧或態度。其中親帶性與停滯在艾瑞克森的理論內涵中是指，中年成人在這一個階段會有想要養育子女的本能願望，有想要促成下一代發展的動機，期望自己成為年輕人的教導者；因此，沒有子女者必須接受自己在這方面內心的缺損，並以其他方式表達出這種親帶性的衝動，例如直接幫助其他人的子女³⁶。菊次郎與朵拉，參與兩位兒童主角的尋親歷程，付諸關懷行動除成就弗洛姆所言之三項生命需求：關聯、尋根、認同之外，成人與孩童之所以能夠建立友誼關係，係基於兩者具備相似的背景，而且菊次郎與朵拉本身也沒有養育子女，在相處的過程中，成人透過照料和撫慰孩子，體驗了人生發展「親帶性」的階段任務。

三部電影讓觀者看到各導演如何將忘年之交藉由影像獨特的美學和形式展現出來。在本文第二章筆者指出亞里斯多德將友誼區分為三種不同類型，各自基

³⁶參閱莎莉·溫德寇絲·歐茨（Sally Wendkos Olds），黛安娜·巴巴利亞（Diane E. Papalia）著，黃慧真譯，《發展心理學》（台北市：桂冠，1984），頁 645、650 整理。

於不同目的，分別為：「利益」、「快樂」、「朋友自身」，其中「朋友自身」是基於道德的目的。最初，菊次郎因正男助其賭博獲利，以「利益」為由和正男建立起最淺層的友誼關係；之後，在兩人共同面臨諸多考驗下，逐漸累積深厚的情誼，他們願意為彼此付出，體現了亞里斯多德所說的第三種友誼類型；菊次郎遭遇流氓痛毆，血氣方剛的他卻苦苦向流氓求饒，因為他知道自己必須一肩扛起照顧正男的責任，一方面是親帶性的理由：他已將自己視為「父親」，另一方面則因正男與自己的相似性，他能體會失去母親依靠的正男，得知真相後內心的悲傷。

正男就像一面鏡子所反射而出的，那個曾經和菊次郎一樣沒有母親陪伴的鏡像自我，讓他重新面對並試著解決內心的失落感。在兩人旅行即將結束時，菊次郎願意前往海邊療養院探視母親，此舉就像是替正男完成這一趟沒有成功的尋親任務³⁷。

當菊次郎與正男眺望海洋，兩人面對的是生命的起源（見第三節筆者所述北野武對海洋的觀感），海洋隱喻孕育自己生命的母親。菊次郎在海邊把天使風鈴遞給正男，安慰他說：「當你感到難過或遭遇困難時，就搖搖這個風鈴，天使會來幫你，帶領你找到媽媽。」其實也正撫慰自己。兩人一起搖著手中的風鈴，望向天空時同樣有著期盼的眼神。

以《菊次郎的夏天》來說，北野武只是單純地表達年紀差異懸殊的兩個人，從陌生到親密的過程。菊次郎從被動的臨危受命轉變成主動保護正男的態度，正男也從沉默回應菊次郎的一切言行，轉變為當菊次郎被流氓毆傷，伸出援手替他清理傷口，並在遊戲中學習宣洩自己的歡喜與哀傷。他們之間以愛產生聯繫，愛是一種「同理心」或是「移情作用」，人若想要達到自由、成熟、喜悅的愛，就必須具備感情轉移的能力，能與自身以外的某人或某物結為一體，分享與體會共有的經驗，這正是符合弗洛姆所提出人有「關聯」的生命需求。

在這部電影裡觀者嗅不到北野武過往作品中探討死亡、暴力等母題的悲戾氣

³⁷菊次郎到達療養院時，選擇不主動靠近母親身旁，正男則因瞥見令他深感意外的情景而裹足不前，這點和菊次郎見到母親的反應是不相同的，菊次郎的態度可看作是由個人自主決定的行為。

息，看到的是他所擅長的攝影機運動，以劇中人物的臉部特寫鏡頭，讓觀者揣測畫外空間的取鏡，及利用剪接展演時間，非傳統敘事的種種技巧。當上述這些手法逐一融入《菊次郎的夏天》，該片便成為笑中帶淚的喜劇，是一幅幅明亮且充滿趣味的夏日畫冊。

正男與菊次郎的關係在親情和友情間擺蕩，兩人所「追尋」（對正男而言）與「面對」（對菊次郎而言）的共同目標都是親情。他們並未經歷內心價值觀的磨和，只是學習適應對方；反觀《中央車站》中朵拉和約書亞為找尋父親迢迢千里，深入蒼茫的巴西中央，兩人的關係則包含較多衝突，表面上關乎的是「信任」，他們使用「貶低對方」和「相互關懷」的實際行動來表達彼此的情感，然而，薩勒斯還賦予該片絃外之音，影片所潛藏的深層意涵其實是人如何在物慾橫流的現實環境中，喚回喪失的信仰，約書亞所代表的便是一個擁有穩固信仰信念的個體。

該片中關於父親形象的設定十分模糊，劇情呈現的是兩人對始終未現身的父親所採取的姿態。薩勒斯最終沒有安排耶穌現身，因為他的缺席，使得劇中每個角色可以隨心所欲的看待他/祂，每個人對於父親的觀感反映出自我內心與上帝之間的關係。朵拉與約書亞各自代表面對父親/信仰所採取的不同立場，接二連三的衝突，使得他們必須不斷溝通彼此的想法，也讓刻意壓抑的思父之情獲然釋放。《中央車站》不僅在某些片段的風格上，與薩勒斯早年創作《異國他鄉》、《午夜》等片的拍攝方式類似，同時亦延續薩勒斯電影中對於「追尋」、「宗教」等母題的探索。

薩勒斯利用諸多遠景畫面，例如拍攝車站大廳、聖芳濟教會等地點，強調芸芸眾生趨近，駐足，而後匆忙離開，朵拉與約書亞本是不相干的陌生人，各自的生命路徑卻產生交集，他以陀螺隱喻原本平行存在的兩個世界在此交會。本來欲想擺脫約書亞的朵拉，最後卻反過來用力呼喚他的名字。約書亞對待朵拉率真的態度，看似衝撞她身為成人的權威，其實不過是讓她得以重新檢視自己，不管是外貌或行為舉止，幫助她能真誠面對與認同自己。約書亞也因為這趟旅程，了解滿足日常生活的基本需求並不容易的事實。當兩人在市集朵拉正為生計發愁，一

旁的約書亞主動出擊，請朵拉擺攤寫信，他則招攬顧客。夜宿旅社，約書亞竟拿起信件準備丟棄，還詢問朵拉是否要先撕掉再扔，當觀者看到這一幕時，感受到的是維繫日常生活的壓力已逐漸消磨掉人性中的純真與善良，身處庸碌都市裡的朵拉或許是因為這樣的緣故，無形之中變得冷漠，好在朵拉制止約書亞這麼做並且說由她來處理這些信件；此刻，觀者看到朵拉內心的改變，以及適時提醒，逐步向這使人迷失的世界靠攏的約書亞，不要忘記尊重底層社會的人們其悲傷喜樂，歡悅的回憶與偉大的夢想。

《中央車站》與《菊次郎的夏天》相同之處是，因尋親結果不如預期使得成人與兒童之間的情感更加緊密。兩片都描述成人和兒童從「陌生人—朋友—親人」的歷程，但《中央車站》更拓展忘年之交的意義，成人和兒童不僅止於親情般依附的關係，薩勒斯所加諸於該片的宗教隱喻，不免讓觀者意識到該片所包含的「尋根」用意；這裡的根不僅止於追溯親緣關係，同時牽涉信仰，朵拉在這趟旅程中最大的轉變在於她願意重拾信仰，相信上帝的存在。《永遠的一天》則將尋根意涵更加檯面化，那是在現實與想像、當下與永恆之間，進行對家國記憶的探索。曾有影評認為，阿爾巴尼亞男孩其實就是亞歷山大的化身，因為在孩子的身上我們可以看到亞歷山大生命的部分縮影³⁸。這三部影片當中的成人與兒童都體現了亞里斯德所說的：「我們與他人友誼關係的根源建基於與我們自己的關係上。」同時，若以拉岡鏡像理論中對於鏡子所賦予的象徵意義視之，在這三部影片中成人是透過兒童來重新了解自己，成人與兒童所經歷的衝突除對彼此產生影響之外，當下，成人的想法和行為發生轉變時，也正是反省自我與雙親的關係，或是思考家國之於己身意義的時刻。

安氏曾在接受Michel Ciment的訪問時表示，早期作品《流浪藝人》是一趟時空之旅，《塞瑟島之旅》則是一部待拍的電影，片中的留話機暗示塞瑟島之旅其實是現實生活中的旅行，因此這部影片比起先前的作品具備更大的想像空間，從某個角度來說，或許一切的事情只發生在片中導演亞歷山大的腦海，沒有一件是

³⁸參閱 Dan Fainaru 編，"Theo Angelopoulos : Interviews" (M.S. : University Press of Mississippi.2001)。

真實的（Ciment & Tierchant 1997：159）。此外，在該片中觀者可以看到安氏的攝影機運動，幾乎是跟著劇中人物來運作的，有別於早期的史詩電影《獵人》、《亞歷山大大帝》利用段落鏡頭、遠鏡鏡頭來探索空間，以空間制約人們的行動，塑造出一種超寫實的氛圍³⁹，《永遠的一天》則它延續《賽瑟島之旅》的拍攝方式，鏡頭所關注的幾乎是亞歷山大與孩子這兩人的行動，而且亞歷山大和最終選擇漂流於海洋的史畢羅斯一樣，在片末回到海洋。《永遠的一天》以兒童時期的亞歷山大跳入海中戲水揭幕，連結過去與現在。影片末了亞歷山大重回海濱住家，他走出戶外面對遼闊大海，放聲呼喊著孩子所給予的字詞，遠處，海洋對岸傳來殷切的叫喚聲聲回蕩。安氏曾說，大海對他而言是個未知數，一切萬物源於大海，同時也流向大海，海洋是過去與未來。

從阿爾巴尼亞偷渡至希臘的無名孩子所想到的字彙，幫助亞歷山大回溯往昔與家人相處的記憶，以及那一分對於妻子和母親的想念。亞歷山大和死去的安娜在回憶與想像中對話，並對安娜深深的愛意有所體悟。孩子的出現除喚回親情和愛情外，亦讓薄暮之年能夠回歸家國的亞歷山大，思索根源、續詩計畫之於己身的意義，獲得精神上的救贖。阿爾巴尼亞男孩正如安氏過去作品《霧中風景》中，那一貫賦予孩子的特質，就是讓主角在體驗一場旅程後，透過他們的眼光揭開生命的本質與真相，並從中傳達出對生命的理想。

包含《永遠的一天》在內，筆者以各個作者在本研究所選擇的電影文本創作年代之前，歷年的作品作為主要援引的參考資料。《永遠的一天》可說是這三部影片當中，將本研究欲探討之主題、導演藉由忘年之交中所隱藏的意圖，與電影作者論的分析脈絡結合最為密切的例子。《永遠的一天》是安哲羅普洛斯在創作《重建》、《36 年歲月》等十部作品之後的代表作，他的電影風格與此時已臻至成熟，具有無可取代的獨特性；安氏重複探究的母題：政治、歷史、漂泊、根源、

³⁹Michel Ciment 認為由於攝影角度的關係，《亞歷山大大帝》劇中的人物與往往與民舍建築齊高，使這些房舍產生出看似「玩具屋」的奇特效果。對此，安氏表示除了亞歷山大的房屋外，觀眾看不到其他房屋的內部陳設，因為這不是寫實電影，觀者在影片中看不到兒童或日常生活的活動，這一切都是精心安排，以符合抽象化的意圖。

親情，以及其所擅長的場面調度都流暢的結合在這部集大成之作。

北野武 50 歲以後才開始拍攝《菊次郎的夏天》，薩勒斯的《中央車站》是他年逾不惑之年的成名之作，安氏則在 63 歲創作《永遠的一天》，這三部影片不僅呈現各個導演刻劃忘年情誼的深淺，也讓觀者看到身處不同地域的電影創作者，在步入壯年、中年、老年各個階段如何藉由忘年之交，連結生命中對於信仰和死亡的困惑，進行深刻澄清與面質。



第二節 研究建議與檢討

最後，針對本研究執行過程與研究結果，筆者將提出下列三點檢討與建議。

第一點，由於筆者所選擇的文本係為當今頗負盛名的作品，三位導演各自皆具備獨特的創作風格，因之筆者將他們置於電影作者論的脈絡之下闡述討論。這三部影片與一般大眾通俗電影相較，不管是在敘事型態、拍攝手法、演員的表演方式等方面均有相當顯著的差異。三部電影文本除包含忘年之交外，還擴及其他人生議題的探討，在筆者分析中所闡述的幾個母題諸如：尋根、信仰、認同，是否為其他觸及忘年之交的通俗電影所同時具備的主題，關於這一點筆者無法妄然定論，有待其他的研究者予以釐清。

第二點建議是，筆者在探討忘年之交中成人與兒童之間的關係時，未考慮「性別差異」。三部影片中的兒童均為男孩，成人僅《中央車站》的朵拉屬於女性，筆者未針對中年女性和男性與兒童互動狀況所產生的不同處進行比較，此點亦為其他研究者可再深入討論的方向。此外，筆者分析這三部影片主要依憑的是劇情，成人與兒童兩者的戲份有時並不相等（若依兩者在影片中出現的時間來斷定，《永遠的一天》便是如此，該片著重描寫亞歷山大面對生命末日的情緒）；且影片的主述者有的是以成人的角度（《永遠的一天》），有的則是以兒童的觀點（《菊次郎的夏天》以正男的圖畫日記暗示該片是以正男的角度觀看兩人關係的演變），因此在研究中成人與兒童所呈現的分析比重略有差異，以《永遠的一天》來說，筆者傾向站在亞歷山大的觀點看待他與兒童之間的關係。

菊次郎、正男、朵拉、約書亞、亞歷山大各自在尋親旅途，與漫無目的的短暫流浪中進行一種探求，這種探求存在著一種成個體未完全意識到的無形目標；筆者援引傑克凱魯亞克（Jack Kerouac）的經典著作《旅途上》（On The Road）作為論文標題，另有其義是彰顯透過外在地域的移動所進行旅程的表面下，深刻的體會卻往往是發生在人們內心當中，當行經的風景產生變化時，人們也在世界的某一端找尋歸依的信仰和希望。

參考書目

中文論著：（依作者姓氏筆劃排列）

王國芳、郭本禹。《拉岡》。台北市：生智。1997。

胡妙勝。《充滿符號的戲劇空間》。台北市：文津。2001。

郭永玉。《孤立無援的現代人：弗洛姆的人本精神分析》。台北市：貓頭鷹。2000。

張會軍。《風格的影像世界：歐美現代電影作者研究》。北京：中國電影。2006。

中文翻譯論著：（依作者姓氏字母排列）

Aristotle 著。高思謙譯。《尼各馬科倫理學》。台北市：台灣商務。二版。2006。

Aumont, Jacques & Marie, Michel 著。吳珮慈譯。《當代電影分析方法論》。台北市：遠流。1996。

Bazin, Andre 著。崔君衍譯。《電影是什麼》。台北市：遠流。1995。

Benjamin, Walter 著。許綺玲譯。《迎向靈光消逝的年代》。台北市：台灣攝影。1999。

Bennett, William J 著。吳美真譯。《美德書》。台北市：圓神。1998。

Berger, John 著。張世倫譯。《另一種影像敘事》。台北市：三言社。2007。

Bordwell, David & Thompson, Kristin 著。曾偉禎譯。《電影藝術形式與風格》。台北市：麥格羅·希爾。2001。

Bywater, Tim & Sobchack, Thomas 著。李顯立譯。《電影批評面面觀》。台北市：遠流。1997。

Campbell, Joseph 著。朱侃如譯。《千面英雄》。台北縣：立緒。1997。

Ciment, Michel & Tierchan, Helene 著。郭昭澄、陸愛玲譯。《發現安哲羅普洛斯》。台北市：遠流。1997。

Fromm, Erich 著。陳珣華譯。《理性的掙扎》。台北市：志文。1975。

Giannetti, Louis 著。焦雄屏譯。《認識電影》。台北市：遠流。十版。2005。

Hollows, Joann 編。張雅萍譯。《大眾電影研究》。台北市：遠流。2001。

Katz, Steven 著。井迎兆譯。《電影分鏡概論 從意念到影像》。台北市：五南。2002。

Kawin, Bruce 著。李顯立譯。《解讀電影》。台北市：遠流。1996。

Nodelman, Perry 著。劉鳳芯譯。《閱讀兒童文學的樂趣》。台北市：天衛。二版。2003。

Olds, Sally Wendkos & Papalia, Diane 著。黃慧真譯。《發展心理學》。台北市：桂冠。1984。

Sontag, Susan 著。黃翰荻譯。《論攝影》。台北市：唐山。1997。

淀川長治著。劉名揚譯。《完全北野武》。台北市：紅色文化。1999。

中文期刊：（依作者姓氏筆劃排列）

吳珮慈。〈凝視時間，在動與不動之間——長鏡頭的一種反思美學〉。《中外文學》。第 28 期。1999 年 1 月。

黃仁。〈北野武的狂暴與柔情〉。《世界電影》。第 369 期。2000 年 9 月。

彭怡平。〈永遠的獨行者——安哲羅普洛斯〉。《Look 電影雜誌》。1999 年 4 月。

彭怡平訪問整理。〈剪接生、死於一瞬之間——訪談荒膠的喜劇大師北野武〉。《電影欣賞》。第 87 期。1997 年 6 月。

曾偉禎。〈在「永遠的一天」裡——領略一趟「安哲羅普羅斯式」的心靈之旅〉。《新觀念》。第 128 期。1999 年 6 月。

湯禎兆。〈「中央車站」五面體〉。《電影欣賞》。第 100 期。1999 年 7 月。

楊凱麟。〈北野武與王家衛——觀看「事件」的兩種方法〉。《電影欣賞》。第 102 期。2000 年 2 月。

聞天祥。〈影迷藏寶圖——散記希臘電影巨擘安哲羅普洛斯印象〉。《世界電影》。第 364 期。1999 年 4 月。

潘小慧。〈論友誼(愛)——以亞里斯多德及多馬斯的思想為據〉。《哲學與文化》。第 27 卷第 8 期。1996 年 1 月。

劉森雨。〈尋找巴西流浪的心——從「中央車站」出發〉。《張老師月刊》。第 256 期。1999 年 4 月。

劉名揚譯。〈霧中風景 安哲羅普洛斯與武滿徹的對話〉。《電影欣賞》。第 99 期。1999 年 5 月。

中文網站：(依作者姓氏筆劃排列)

蔡維民。〈電影的欣賞與評論〉。真理大學人文學院主編之《文學與藝術基本教材》。2003 年 6 月。<http://wwws.au.edu.tw/~tsaiwm/4-3-5.htm>，查詢日期 2006/12/1。

楊元鈴。〈時間・宇宙・塔可夫斯基〉。台灣電影筆記。2004 年 7 月 27 日。http://movie.cca.gov.tw/cinema/case_01_01.asp?rowid=163，查詢日期 2006/3/27。

潘筱瑜。〈今夏最難以抗拒的溫柔 來自凶暴的男人〉。破報。1999 年 10 月。<http://publish.pots.com.tw/Chinese/currents/1999/10/01/OldData550/>，查詢日期 2006/3/14。

西文論著：(按作者姓氏字母排列)

Evans, Jessica edited. *Visual culture : the reader*. London : Sage Publications.1999.

Fainaru, Dan. *Theo Angelopoulos : Interviews*. M.S. : University Press of Mississippi.2001.

Horton, Andrew. *The films of Theo Angelopoulos : A Cinema of Contemplation*. N.J. : Princeton University Press. 1997.

Lacan, Jacques. *Ecrits :a selection*. N.Y. :Norton.1977.

Wollen, Peter. *Signs and meaning in the cinema*. London : British film Institute.1998.

西文期刊：(按作者姓氏字母排列)

Hamid, Rahul. “*BEAT' COMES TO AMERICA: AN INTERVIEW WITH TAKESHI KITANO*” .Cineaste.26 (3) .2001
Horton, Andrew. “*National culture and individual vision*” .Cineaste.19 (3) .1992
Rayns, Tony. “*Kitano Takeshi swordplay like bowling in cricket*” .Sight & Sound.13 (11) .2003
Rebolledo, Felix. “*Central do Brasil(Central Station) : Coconut Milk with Coca-Cola aftertaste*” .Offscreen.9 (6) .2005.
Udo, Tommy. “*Kikujiro*” .Sight & Sound. 47 (7) 2000.

西文報刊：（按作者姓氏字母排列）

Klawans, Stuart. “*A Greek Bearing Gifts*” .The Nation. Jun 1999.
Maslin, Janet. “*A Journey of Hope and Self-Discovery for Two Hard-Bitten Souls*”
New York Times. 148 (51374) .1998.
Scott, A.O. “*Cut kid , but he can ’t pick winners* ” . New York Times. 149 (51400)
2000.
Romney, Jonathan. “*Greek Myths*” .New Statesman.May 1999.
Winter, Laura. “*A Searching Journey Into the Heart of Brazil*” — New York Times. 148
(51349) .1998.

西文網站：

導演簡介、作品年表

Takeshi Kitano <http://www.imdb.com/name/nm0001429/>，查詢日期 2006/12/1 。
Kikujiro <http://www.imdb.com/title/tt0199683/>，查詢日期 2006/12/1 。
Walter Salles <http://www.imdb.com/name/nm0758574/>，查詢日期 2006/12/1 。
Central Station <http://www.imdb.com/title/tt0140888/>，查詢日期 2006/12/1 。
Eternity and a Day <http://www.imdb.com/title/tt0156794/>，查詢日期 2006/12/1 。

導演訪談

Bear, Liza. “*Return to sender*” .Salon.Com.
<http://www.salon.com/ent/movies/int/1999/03/11int.html>，查詢日期 2006/11/20 。

公路電影

Road Movie http://en.wikipedia.org/wiki/Road_movie，查詢日期 2006/12/1 。

視聽媒體資料：

Limosin, Jean Pierre. “*Takeshi Kitano, l'imprévisible*” .AMIP.1999.
“*THEO ON THEO*” Shibata Organization Inc.2004.

附錄一 《菊次郎的夏天》分析單元（A1~A50）

段落	時延	影像敘事	備註
圖畫日記： 祖母的朋友	0：01~4：53	（畫面初始先有數張天使畫像入鏡 1：47~2：40，接著是正男跑過石橋 2：41~2：45）正男放學與同學裕司一起回家，正男問裕司暑假要做什麼，裕司說他要跟爸爸一起去海邊度假，兩人在廟口道別。	音樂： summer 0：01~ 7：04
A1 正男現身			
A2 菊次郎現身	4：54~5：46	一群青少年站在菊次郎與妻子面前，菊次郎妻數落少年們不應該抽煙，如果不認真一點，長大就會向菊次郎一樣。	
A3 菊次郎與 正男相遇	5：47~6：42	菊次郎見到正男後便對妻子說：「他真是一個憂鬱的孩子。」並詢問正男家中情況，妻子表示正男沒有父親，母親在外地工作與祖母住在一起，菊次郎回應：「他母親一定是跟別人跑了。」	
A4 正男回到家	6：43~7：34	正男一人獨自吃飯	
A5 足球隊報到	7：35~9：30	正男至足球場，教練對他說現在是暑假不用練球，並鼓勵他趁暑假去海邊玩。	
A6 正男家中	9：31~12：05	祖母對正男說他父親因車禍喪命，母親必須去外地工作。早晨，祖母出門上班，留正男一人在家，正男決定去找裕司玩，但是裕司一家人準備去度假所以正男只好回家。	
A7 收到包裹	12：06~15：24	正男回家，郵差送來包裹，正男打開包裹發現裡頭有一張女人與嬰兒的照片和結婚照，他猜測照片中的女人或許就是母親，想念母親的正男決定依照包裹上的住址去找她。	音樂： going out 14：24~ 15：32
A8 咖啡廳	15：25~17：20	一群少年似乎想要向正男勒索，被菊次郎妻發現，出面解圍，後來菊次郎妻了解正男的情況，便叫菊次郎陪著他一起去找媽媽。	
A9 上路	17：21~18：39	菊次郎妻告誡菊次郎一定要帶正男去他母親住所，並準備了五萬元的旅	

		費。菊次郎妻前往正男祖母工作的地方，告知她菊次郎要帶正男去海邊玩幾天，祖母擔心這樣會造成他們的不便，菊次郎妻說：「不會的，他（菊次郎）很喜歡小孩。」	
A10 自行車 賽車場	18：40~21：59	菊次郎與正男來到自行車賽車場。菊次郎下注賭自行車輸了，顯得心煩意躁，不時對身旁簽注的人說：「都是你害我輸」、「滾開」之類辱罵的話語，正男在一旁低頭默不作聲；而後，菊次郎向正男要兩千塊，他問正男腦中閃過 1~10 號哪兩組號碼，正男說 6 號和 3 號，菊次郎以這兩個號碼簽注結果都贏了。	
A11 正男夢境 1	22：00~23：55	菊次郎與正男入睡。正男進入夢鄉：菊次郎雙手拿著糖葫蘆開心衝向他。酒店小姐登場，有的為贏得自行車賭注之事表達讚許，有的則說：「他會不會帶你去找媽媽」、「他有沒有分你一點（錢）」，然後畫外音是一陣電話聲，菊次郎喊：「沒有半個女人來，渾蛋，快起來。」正男醒過來，菊次郎對正男說：「今天得去看你媽媽。」	
A12 自行車 賽車場	23：56~27：40	正男換上自行車服，菊次郎再次問正男下注號碼，結果正男沒猜中，接著菊次郎與正男下注了五個回合，正男所猜測的答案與勝利的號碼幾乎都不相同，菊次郎信心全失對正男怒罵：「虧我對你這麼好，你根本就不是什麼天才，笨蛋，把衣服脫掉。」	
膽小的男人	27：41~29：06	菊次郎一人坐在燒肉店，他覺得肉不好吃罵了老闆幾句，正男一人在店門口外。而後，菊次郎吃完東西走出店外，沒有看見正男，便問一旁掃地的人正男上哪去，那個人說正男被一個男子帶走，朝公園走去。	
A13 燒烤店			
A14 男子侵害	29：07~29：18	男子蹲在正男面前，正男上身赤裸，男子拉著他的內褲說：「想找媽媽不是	

		嗎，快一點把內褲脫掉我就帶你去找媽媽」。	
A15 尋人	29：19~29：56	菊次郎到處尋找正男的身影。	
A16 發現惡徒	29：57~30：09	男子再次說：「把內褲脫掉我就帶你去找媽媽。」正男不肯掙扎，此舉被菊次郎發現。	
A17 教訓一頓	30：10~31：18	菊次郎與正男從廁所後方步出，菊次郎告誡正男不要隨便跟陌生人走。隨後，菊次郎走回剛剛那個地方，只見男子傷痕累累。	
A18 公園步道	31：19~31：43	菊次郎與正男緩緩步離廁所，他拍著正男的肩安撫其情緒。	
A19 計程車	31：44~33：59	在計程車內正男掩面哭泣，菊次郎安慰他說：「小子，別哭了。我真壞，我真的要帶你去找媽媽了，別哭了，沒事的。」接著，計程車司機下車去上廁所，菊次郎等的不耐煩決定自己來開車，跌跌撞撞地把車開走，但是車子的狀況似乎不太好。	音樂： mad summer 32：40~ 34：58
A20 計程車拋錨	34：00~34：58	車子拋錨，菊次郎與正男下車，兩人走向公路。	
A21 公路邊	34：59~35：23	菊對正男說：「見到你媽時，記得幫我說幾句話，說有一個大好人花了好大一筆錢帶你來。」然後得意微笑。	
叔叔真奇怪	35：24~36：11	菊次郎與正男走進飯店，飯店人員問：「請問有訂房間嗎？」菊次郎回答沒有並咆哮說：「該死的書呆子，我會付你錢的，給我一間房間」。	
A22 飯店櫃檯			
A23 購物區	36：12~36：40	菊次郎穿上夏威夷衫，問正男說好不好看，正男回答：「嗯」菊次郎接著說：「也幫你買一套。」	
A24 游泳池	36：41~38：19	菊次郎與正男穿著花襯衫坐在泳池畔，正男拿出作業簿，此時，菊次郎脫下外衣，正男瞧了他一眼，發現他背上鮮明的刺青。	
A25 入水	38：20~38：57	正男入水，他問菊次郎：「叔叔你不來游泳嗎？」菊次郎沒回應，正男又問：	

		「叔叔你不會游泳嗎？」菊次郎不服氣地說當然會，然後跳下水，套著游泳圈吃力地往前游，最後四腳朝天埋在水裡。	
A26 醫護人員到場	38:58~39:58	菊次郎坐在游泳池旁，醫護人員圍繞在他身旁問他是否安好，他表示不要緊，但後來還是倒地。	
A27 飯店房間	39:59~40:21	菊次郎趴在桌上練習游泳姿勢。	
A28 入夜	40:22~41:09	正男在寫功課，菊次郎看了他一會兒，嚷嚷著「天啊！我怎麼會這麼悲慘，真想馬一節。」便叫正男幫他搥背。	
A29 正男夢境 2	41:10~43:14	夢境中，戀童癖男子出現，正男被綁在木樁上，男子旁邊站著一位女子。戀童癖男子擺動頭部做了幾個奇怪的手勢後朝向正男，正男十分驚恐。女子抬起頭望過去，留下眼淚。男子舉起雙手靠近正男，而後男子靠近女子，作出環抱的姿勢，但沒有碰觸到她，又張牙武爪的奔向正男，正男閉眼，男子奔向鏡頭。正男醒來，發現這是一場夢，轉過身看到菊次郎背上的刺青。	音樂： night mare 41:14~ 42:59
A30 早晨， 飯店內	43:15~44:40	飯店員工發現大廳雕像有異狀，雕像私處放了一張菊次郎和正男的照片；他們兩人接續又做了一些飯店內禁止的事情，但是飯店人員也莫可奈何。退房時，菊次郎不僅抱怨住宿費用太貴，還硬是要求飯店人員送他們一程。	
失敗了	44:41~50:38	飯店人員將他們載往卡車司機們的休息站，告訴他們可以在此處搭便車便離去。正男試著問兩個司機都沒有人答應載他們去豐橋，換菊次郎出馬，由於態度欠佳被一個司機拒絕；接著，菊次郎對正男說你的表情要哀傷一點，這時，菊次郎看到有人經過，便叫正男再去試試看，一對情侶見正	
A31 卡車司機 休息站			

		男看起來很可憐，決定載他們一程。	
A32 草地上的遊戲	50：39~53：31	正男與情侶們在草地上玩，女子拋柳丁，男子跳舞。雙方道別時，女子還送給正男一個縫有天使翅膀的背包。	音樂： kindness 52：40~ 54：34
A33 公車亭	53：32~57：50	與情侶道別後，兩人坐在公車亭內等車，有人走進來，菊次郎與他聊了一會兒，那人隨後走到亭後，菊次郎趁機將那人袋子裡的東西與剛剛在手中把玩的柳丁掉包，那人走回來，過了一會兒便有人開車載他離去。之後，菊次郎拿出剛剛掉包的飯團給正男吃，並對正男說：「這是飯店為我們準備的，我雖然餓但還撐得住，大人總是要為小孩犧牲。」然後拿著自己暗藏的另一塊飯團躲在公車亭外偷吃。	
A34 招車	57：51~ 1：02：54	正男步出亭外招車失敗。接著菊次郎假扮盲胞意圖攔車，第一次被一位經過的先生識破，第二次則被一位駕駛撞倒。到了晚上兩人還是等不到車，菊次郎發現正男背包裡那張母親的照片，正男說他沒見過母親，而後正男睡著，菊次郎喃喃自語道：「原來他跟我一樣。」	音樂： the rain 57：50~ 1：03：24
A35 河堤邊	1：02：55~ 1：05：03	菊次郎叫正男把鐵釘放在路中央，然後說：「如果有人爆胎的話我們就過去幫忙，順便可以搭便車」，沒想到真的造成一輛車子爆胎，汽車失控打滑摔落河堤，兩人一看闖下大禍，拔腿跑開。	
A36 搭上便車，來到母親住所	1：05：04~ 1：08：40	好不容易搭到便車，正男說：「我們應該用正常一點的方法」，菊次郎叫他閉嘴，兩人竊笑。接著，兩人被放下車，菊次郎大罵：「下流的渾蛋，把我們載到盡頭，這是什麼鬼地方。」後來，遇到一個流浪詩人願意載他們去豐橋，兩人終於來到母親的住處。正男很高興，兩人相視而笑。	

天使風鈴			
A37 正男生 母住處	1 : 08 : 41~ 1 : 12 : 23	菊次郎走近住處，正男站在遠處。一會兒正男生母從房子裡走出來，身後跟著一個小孩和一個男子，男子帶著小孩似乎是要去游泳，正男生母彷彿是這一家的女主人正和先生與小孩道別，菊次郎和正男都看到這一幕。之後，正男生母走進屋子，正男轉身離去掩面哭泣，菊次郎上前安慰說：「一定是找錯地方了，地址是一樣的可是人不一樣。」	
A38 要風鈴	1 : 12 : 24~ 1 : 14 : 54	兩人來到海邊，菊次郎對正男說：「你媽媽一定是搬走了，我再去問問那女人，你在這裡等著」。菊次郎走回剛剛的地方，看到一輛重型機車上面有天使形狀的風鈴，菊次郎向兩位車主要那個風鈴。	
A39 海邊	1 : 14 : 55~ 1 : 17 : 35	要到風鈴的菊次郎走向獨自坐在海邊的正男告訴他說：「我說的沒錯，媽媽搬走了，爲了怕你來找她所以留下這個天使風鈴，當你感到難過或遭遇困難時，就搖搖這個風鈴，天使會來幫你，帶領你找到媽媽。」接著，菊次郎要正男搖搖風鈴。	音樂： angel bell 1 : 17 : 23~ 1 : 20 : 34
叔叔陪我玩			
A40 天使降臨	1 : 17 : 36~ 1 : 20 : 33	菊準備帶正男回家，天空出現天使（動畫）緩緩降臨地面，飛至正男手中的風鈴裡，與之重疊。	
叔叔跌倒了			
A41 逛夜市	1 : 20 : 34~ 1 : 25 : 55	正男和菊次郎在夜市玩了射擊和撈金魚的遊戲，由於沒有按照遊戲規則進行遊戲，雖得到玩具和金魚卻引來夜市裡的流氓出面爲老闆們出氣。菊次郎把正男支開，跟著流氓們到別處談判，被狠狠揍了一頓，而在原地等待的正男遲遲不見菊次郎歸來。	
A42 正男夢境 3	1 : 25 : 56~ 1 : 28 : 29	有兩個年輕人靠近正男，對他說了一些威脅恐嚇的話。心生恐懼的正男等著等著就睡著了。夢境中，那兩名年輕人身著樣式怪異的服裝跳起舞來。	
A43	1 : 28 : 30~	菊次郎負傷回來，對正男說說自己跌	音樂：

菊次郎歸來	1 : 31 : 20	倒了，正男看他滿是傷痕，跑去藥局替他買些包紮傷口的紗布，並為他擦拭傷口。	two hearts 1 : 28 : 48~ 1 : 30 : 45
A44 玉米田 巧遇流浪詩人	1 : 31 : 21~ 1 : 33 : 38	菊次郎與正男來到玉米田，巧遇之前載他們到豐橋的那個詩人，他提議在此處紮營。	
章魚人			
A45 機車騎士再度出現	1 : 33 : 39~ 1 : 35 : 59	兩位重型機車騎士再度出現，一起加入他們，大夥兒玩了釣魚的遊戲。	
A46 菊次郎探望母親	1 : 36 : 00~ 1 : 41 : 29	菊次郎請胖騎士載他到療養院，步入院內見到久違的母親，但是沒有跟她說話，只是望了一會兒就離開。而後胖騎士詢問菊次郎他母親的情形，菊次郎拒絕回答，一度不願讓騎士載他回去紮營地。	音樂： mother 1 : 40 : 15~ 1 : 42 : 22
A47 打起精神	1 : 41 : 30~ 1 : 50 : 44	回到營地，原本悶悶不樂的菊次郎在騎士勸說下打起精神，大夥兒又繼續玩了許多遊戲，例如跳印地安人舞蹈、夜間扮演外星人、打西瓜人、木頭人。	
珍重再見			音樂：
A48 美好的回憶	1 : 50 : 45~ 1 : 52 : 44	仰望夜空，菊次郎一夥人與正男玩木頭人遊戲的愉快情景映入眼簾。	river side 1 : 52 : 02~ 1 : 58 : 10
A49 返家	1 : 52 : 45~ 1 : 53 : 31	詩人、菊次郎、正男和騎士們道別後，繼續開往返回東京的路途。	
A50 菊次郎與正男道別	1 : 53 : 32~ 1 : 58 : 10	回到東京，菊次郎與正男在第一次相遇的橋上道別，菊次郎給正男一個擁抱後轉身離去，正男叫住他問他叫什麼名字，他回答：「菊次郎」接著正男微笑地奔跑過橋。(影片結束)	音樂 片尾 字幕： summer road

附錄二《中央車站》分析單元（B1~B47）

段落	時延	影像敘事	備註
里約車站---	0：01~3：10 (0：01~0：36 為開場字幕 ，嘈雜人聲)	朵拉在里約車站內有一個小攤位，專門幫需要的人代筆寫信。一個女子念著寫給「耶穌」的信件內容，表示「約書亞」想寫信給他，朵拉一邊仔細聆聽女子說的話，一邊寫下來。	音樂： Central Do Brasil 0：36~ 3：43
B1 安娜找朵拉 代筆謝信			
B2 朵拉回家	3：11~5：15	朵拉結束一天的工作，搭上擁擠的列車返家。	
B3 朵拉念信	5：16~8：32	朵拉回到家叫喚鄰居艾琳，兩人一同讀著白天在車站幫別人寫的信，兩人邊念邊批評信件的内容，朵拉念著：「『耶穌』認識你是我最大的不幸，至少你也來看看孩子。」朵拉說：「什麼看孩子，其實是想重修舊好。」朵拉正準備要撕掉這封信時，被艾琳制止，艾琳認為他們會父子相認，朵拉接著說：「那傢伙會酗酒，搞不好會打她。」兩人討論了一下，朵拉決定先把信件放在抽屜，艾琳見狀說：「那些信一擺就是好幾年。」似乎不相信朵拉會寄。	
B4 車禍	8：33~13：35	隔天，安娜又帶著約書亞來找朵拉，重新寫了一封信，期間約書亞不時拿陀螺敲打朵拉的工作檯，令朵拉不高興，她把陀螺搶了過來，朵拉的舉動讓約書亞也有點兒生氣，故意拿起陀螺繼續玩弄。信寫完後安娜準備付錢，約書亞懷疑問到：「媽，妳怎麼知道她會寄？」而後，安娜與約書亞離開，在馬路上約書亞為撿掉在地上的陀螺停下來，安娜回頭叫他，不料卻被迎面而來的公車撞上。	

B5 約書亞找朵拉	13：36~14：46	車禍發生後，約書亞一人坐在椅子上哭泣，他環視四周顯得徬徨無助，後來他跑去找朵拉，他邊哭泣邊叫朵拉趕緊幫他寫信，朵拉問他：「你有錢嗎？」約書亞不理她大喊：「把我媽的信還來！」朵拉見他不客氣的要求後說到：「請你離開。走開，真討厭。」	
B6 朵拉返家	14：47~15：48	朵拉搭上列車，車門尚未完全關閉時，她看到約書亞在眼前。車門關上開動後，約書亞追了上來。	
B7 夜間車站	15：49~16：30	約書亞一人默默凝視著車站裡的聖母像。(淡出)	
B8 早晨車站	16：31~17：50	(淡入)早晨，朵拉發現約書亞一人睡在垃圾桶旁邊，上前問他要不要吃三明治，約書亞說他吃過了，然後轉身側躺，沒有再和朵拉說話。	
B9 處決小偷	17：51~18：32	車站內一陣騷動，有個年輕人偷了商店的東西拔腿就跑，幾個成人追趕過去抓到他，立刻開槍殺了他。	
B10 人口販子搭訕	18：33~19：40	朵拉準備離開車站，看到佩卓（車站內向各攤位收取保護費的男子）走近約書亞身旁攀談，朵拉走過去跟那個男子說這孩子他認識，並請他到旁邊商量事情。	
B11 約書亞得知母親死訊	19：41~21：15	朵拉走到約書亞身旁，兩人互相介紹自己的名字。朵拉告訴約書亞母親已過世不會再回來了，要約書亞跟她回家，約書亞沒有馬上答應，朵拉對他說如果改變心意的話就跟過來，不用客氣。	
B12 兩人回家	21：16~22：00	朵拉帶約書亞回家，約書亞好奇的問朵拉有無丈夫、小孩，朵拉	

		回答她自己一個人住，沒有家人。	
B13 三人晚餐	22：01~24：01	艾琳來到朵拉家見到約書亞，三人閒聊起來，艾琳跟約書亞說她和朵拉以前都是老師，她問約書亞他的父親是做什麼的，約書亞說自己的父親是個木匠。兩人問約書亞以後長大想做什麼，約書亞說他想當卡車司機。	
B14 抽屜的祕密	24：02~26：10	約書亞在客廳看電視無意間發現放滿信件的抽屜，這些信件中還有那封安娜囑託朵拉代寄的信，正當約書亞拿起來一看，朵拉走近他，很生氣的把信搶過來說：「你覺得我不打算寄？你錯了。」然後以自己最近很忙碌作為推託信件還沒寄的理由。聽到朵拉這麼說，約書亞急切地要求朵拉把信給他說要自己拿給父親，朵拉作出承諾表示一定會去寄信，不會欺騙約書亞。(淡出)	
B15 約書亞被 賣給人口販子	26：11~28：54	(淡入) 隔天，朵拉帶著約書亞去見佩卓，佩卓帶他們來到一間公寓，出來開門的女子見到他們寒暄了一會兒，她跟朵拉說：「我們對這些孩子視如己出，他們會被送到歐美有錢的人家。」女子上下打量約書亞，然後叫他到一旁去玩，約書亞似乎覺得事不單純；客廳內，女人交付給朵拉佣金，接著朵拉便向約書亞道別。	
B16 新電視	28：55~32：00	朵拉請艾琳來家裡看她買的新電視。艾琳問起約書亞的情形，朵拉表示他會被送到佩羅塔斯的維鐸神父基金會，艾琳覺得情況有異，便問朵拉買新電視的錢從哪裡來，朵拉說她賣掉一個金戒指所以有錢買電視，艾琳不信	

		要朵拉從實招來，朵拉才說明原委，是因為她把約書亞賣給車站內的人口仲介所以才有錢買電視，艾琳很生氣說那些人都是將小孩殺害後販賣他們器官的不法之徒，朵拉則說她去看過約書亞住的地方認為沒有問題，便叫艾琳不要在說了(淡出)。(淡入)入夜，朵拉躺在床上輾轉難眠。	
B17 搶救約書亞	32 : 01~34 : 44	翌日，朵拉帶著幾張小孩的照片前往昨天那個地方，女人出來應門，朵拉把照片拿給她問她要不要參考其他小孩，女人說她要再跟合夥人商量看看，朵拉趁女人不注意時走進屋子內，她叫醒約書亞，約書亞見到她時非常不高興嚷著：「妳是壞人。」朵拉硬是把他托走，女人發現後與朵拉一陣拉扯，不停叫罵。朵拉與約書亞跑走後攔下一輛計程車，朵拉本來想回家卻又改變心意。	
B18 致電艾琳	34 : 45~36 : 06	朵拉打電話給艾琳告訴她剛剛發生的事，並囑咐艾琳如果有人來找她的話不要告訴別人她的下落。	
B19 朵拉決定陪約書亞去找父親	36 : 07~38 : 14	朵拉告訴約書亞說她要陪同他去找父親，約書亞說他要自己一個人去，朵拉問為什麼，約書亞說因為他不喜歡她。後來，約書亞自己一人上車，朵拉不放心又跟上去。	
B20 換上新衣	38 : 15~38 : 57	早晨，巴士到站，兩人下車。約書亞看到路邊有賣衣服的小販走過去看了一下，朵拉說：「買襯衫要幹麻，喝喜酒啊！」約書亞回答：「我想給我爸一個好印象。」接著兩人從洗手間走出來都換上新衣。	

B21 朵拉的父親	38：58~41：49	兩人再度上車，隨意談話，約書亞問朵拉：「爸爸家有多遠」、「一公里有多遠」之類的問題，朵拉有點兒敷衍的回答他，並拿出似酒瓶的瓶子喝起裡頭的液體。兩人聊到父親，朵拉說了一個跟自己父親有關的故事，暗指父親曾經外遇。	
B22 酒醉	41：50~43：06	到了晚上，約書亞趁朵拉睡著，偷偷喝掉那個瓶子裡的液體。朵拉醒來，發現約書亞不在旁邊，車上的乘客喊：「回去坐好。」朵拉回透一望，原來約書亞坐在後面頻頻喊著自己的名字。其他的乘客說這孩子醉了，這女人（指朵拉）也醉了。朵拉走過去拉起約書亞怒斥：「如果我是你媽，我一定會教訓你。」約書亞回嘴：「我們非親非故。」兩人爭執不下。	
B23 朵拉拋下約書亞	43：07~44：51	巴士抵達巴納莫已是早晨，朵拉趁約書亞睡著，請求巴士司機帶約書亞去北邦吉蘇找父親，自己要先在這裡下車了，請司機代為照顧他，然後買了一張回里約的車票。	
B24 約書亞下車	44：52~47：11	下車後朵拉走進一間店裡喝酒，卻發現約書亞也在店裡。朵拉走向他對他說：「你應該留在車子上。」她抱怨自己甩不掉約書亞，此時，朵拉發現約書亞身上的背包忘記帶下車，而巴士已經開走。	
B25 遇見凱薩	47：12~47：49	兩人坐在店裡看到身旁一個男子（凱薩）在吃東西，男子大方分享自己的食物。	
B26	47：50~48：36	朵拉和約書亞坐上凱薩的卡車，閒談中凱薩知道他們要去找	

卡車上		約書亞的父親。聊天過程裡凱薩表示自己沒有家人，以道路為家。	
B27 商店偷竊 1	48：37~50：39	凱薩下車進入雜貨店送貨，約書亞也進去店裡。趁凱薩與老闆閒聊時，約書亞偷了一些食物帶出店外，後來被朵拉發現，她很生氣叫約書亞把東西交出來，說要拿去歸還老闆。	
B28 商店偷竊 2	50：40~51：32	朵拉來到店裡並沒有把東西歸還反而又多偷了一些食物，行竊後她鎮定地準備走出店外，卻被老闆攔下要求她打開皮包，凱薩出面解圍希望老闆看在自己的面子上不要這麼做，才讓朵拉能順利離開。	
B29 車上爭執	51：33~53：10	朵拉帶著食物上車後，裝腔作勢地對約書亞說：「下不為例，聽到了嗎？需要什麼就說。你看我買下那些食物，還有錢買別的。」約書亞回應她說他知道她是偷來的，對於朵拉偷竊、喝醉酒的行為都表示不滿，甚至說出：「妳那麼醜，又愛騙人難怪嫁不掉，妳好像男人，也不擦口紅。」充滿人身攻擊的話。雙方你來我往再度發生爭執。	
B30 凱薩的幫助	53：11~55：18	經過剛剛的偷竊事件後，凱薩回到車上繼續開車，凱薩握著約書亞的手，讓他試著操縱方向盤。晚上，朵拉與凱薩在營火前對話，凱薩說自己從小就離家，奔波至今，萍水相逢的滋味最難受，如今自己已和朵拉和約書亞成為朋友，但不久之後卻要分離。朵拉聽到凱薩這麼說回應：「我們不一定要分離。」	
B31		隔天，三人來到一家餐廳稍作歇	

凱薩離開	55 : 19~ 1 : 00 : 40	息，點完餐之後朵拉要約書亞去一旁玩。朵拉點了酒要和凱薩一起分享，凱薩起先表示自己是傳福音的人不能喝酒，朵拉則說：「上帝不會偷看的。」，兩人喝了一口酒後，朵拉對握住凱薩的手說：「我滿高興的，我沒有搭上車。」說完她離開坐位去洗手間。在洗手間裡，朵拉向一名女子要口紅擦，並梳理自己的頭髮。接著，朵拉從洗手間走出來，發現凱薩已不在位子上，朵拉看到約書亞的眼睛往餐廳外望，於是走到窗邊看到凱薩開車離去，傷心的哭泣。	
B32 搭便車	1 : 00 : 41~ 1 : 02 : 51	朵拉與約書亞坐在室外，約書亞問：「凱薩為什麼要走？」朵拉說：「你不是知道答案嗎？」約書亞又說：「他怕了，他是同性戀吧！」朵拉回應：「不是」。約書亞接著安慰朵拉說她擦口紅很好看。一輛載滿許多朝聖者的小貨車經過，朵拉請他載他們一程，她以手錶當作車資交給駕駛。上車後大夥齊聲唱著聖歌。	
B33 想念母親	1 : 02 : 52~ 1 : 04 : 32	兩人坐在山邊，約書亞想起母親，他問朵拉：「妳想她會在這裡，埋得好不好。」朵拉牽起他的手走下山坡，朵拉把安娜遺留下來的帕子交給約書亞要他繫在紀念碑上。	
B34 面對父親的緊張	1 : 04 : 33~ 1 : 06 : 05	約書亞擔心自己的父親會不喜歡他，朵拉叫他別擔心，不過朵拉也跟約書亞說：「你爸爸跟你想像中的不一樣。」約書亞則急著回應說自己的父親很厲害。	
B35 來到耶穌原住處	1 : 06 : 06~ 1 : 10 : 30	朵拉與約書亞終於來到父親的住處，進入屋內朵拉見到一個老	

		太太，便詢問她耶穌是否在家，老太太說他不在要晚一點才會回來，此時，一個女人從房子另一頭走來，她說：「你找我先生有什麼事？」朵拉回答要等男子回來才能說。後來，男子回來了，朵拉告訴男子說約書亞的母親過世了，他是約書亞惟一的親人，男子有些疑惑看著約書亞，朵拉把信交給他，他看信後說朵拉找錯人了，然後拿出一張紙說自己叫傑西，耶穌是前任屋主，並給了他們耶穌新的住址，男子又說耶穌贏得一棟房子後，賣掉這裡的房子，錢才一到手就全拿去酒吧買醉，約書亞聽到男子這麼說很失望的低頭走出屋子。	
B36 約書亞負氣跑走	1：10：31~ 1：12：07	朵拉致電艾琳確認匯款事宜。晚上，朵拉告訴約書亞這個地方沒有車子要出城，要先用走的再想辦法搭便車，朵拉顯得有點焦躁與不耐煩說：「我到底是造了什麼孽！」回頭看看約書亞說：「你真是我的劫數！」約書亞聽到朵拉這麼說有點不高興的說：「我餓了！」，朵拉也聲氣抱怨：「難道我不餓嗎？沒有錢也沒有吃的這下你滿意了吧！」朵拉甚至對約書亞說出重話：「你爸媽根本就不應該生下你，害我得當褓母，你真是掃把星！」約書亞一聽十分生氣地跑走。	
B37 朵拉昏倒	1：12：08~ 1：15：22	約書亞一溜煙跑走，朵拉在後面苦苦追趕，他們跑入一個敬拜儀式的會場，在人群中穿梭；約書亞跑進一個小禮拜堂，朵拉隨後也進入裡頭，屋子內陳列許多和宗教有關的物品，朵拉慢慢走近	

		一個小房間，突然一陣昏厥應聲倒地，之後約書亞發現了她。(淡出)	
B38 相依為命	1 : 15 : 23~ 1 : 16 : 01	(淡入)經過昨夜的一番折騰，兩人坐在屋外的石堆上休息，朵拉躺在約書亞的腿上，約書亞輕輕撫摸她的頭。	
B39 市集寫信	1 : 16 : 02~ 1 : 20 : 31	朵拉與約書亞來到市集，約書亞留意到一個快速照相的攤位，一個女孩走過去問老闆照一次相要多少錢，老闆說照一次三塊錢，沒有提供寫留言的服務，約書亞走過去跟那個女孩說：「她是作家(指著朵拉)，可以幫妳寫留言，收費只要 1 塊錢。」接著約書亞在市集裡宣傳叫喊代客寫信的服務，不久就有多人排隊等著寫信。之後，兩人靠此賺了不少錢，他們跑去剛剛那個攤位拍照，約書亞幫朵拉買了一件新洋裝。	
B40 旅館過夜	1 : 20 : 32~ 1 : 22 : 30	兩人來到旅館休息，約書亞拿出白天在市集幫大家寫的信，正準備要丟棄時，朵拉制止說不要丟棄這些信件她會再處理。入睡前，兩人親密愉快的談話。	
B41 來到維拉杜喬	1 : 22 : 31~ 1 : 25 : 53	早晨兩人來到車站準備搭車，在等車之際，朵拉拿著那一袋昨天幫別人寫的信走近郵局。而後兩人來到維拉杜喬，詢問路人該耶穌家確切的位置。他們走在每一間都看起來很像的住宅區，兩人討論到自己對於父親的印象，約書亞說有時他記不太清楚父親的臉，朵拉也有這種感覺。朵拉說自己 16 歲離家後曾經見過父親，但父親已不認得她，朵拉感嘆地對約書亞說：「所以有一天	

		你也會將我遺忘。」約書亞回應說：「我不想忘記妳。」	
B42 耶穌失蹤	1：25：54~ 1：27：38	兩人找到信件上的地址，一個男人和一個小孩出來應門，朵拉問男子耶穌是否住這裡，男子表示耶穌不知道為什麼有一天突然消失，從此音訊全無。約書亞低頭轉身離開，朵拉告訴他耶穌不會回來了，約書亞卻說他想在這裡等待父親，朵拉又說很想帶約書亞回家，最後約書亞答應了。	
B43 遇到以賽亞	1：27：39~ 1：30：49	原本準備回去里約的兩人，遇到了一個名叫以賽亞的年輕人。以賽亞表示耶穌是自己的父親並請他們到家中作客。（剛剛那個出來開門的孩子告訴以賽亞朵拉和約書亞再找耶穌。）	
B44 耶穌的家	1：30：50~ 1：32：38	兩人終於到了耶穌家，並見到以賽亞的另一個兄弟摩西，以賽亞和摩西向他們介紹家中的環境，帶他們到木工室參觀做手工陀螺。之後，約書亞、以賽亞、摩西三人在屋外踢足球。	
B45 讀信	1：32：39~ 1：37：31	以賽亞說他們的母親死後，父親認識安娜，九年前安娜懷了他們的小弟，父親爲了安娜荒廢工作、酗酒。一天早晨父親離去後就在也沒回來。接著以賽亞拿出一封耶穌寫的信請朵拉代念。信件是寫給安娜的，內容表示他希望安娜能等他，他先去金礦場做一個月的工，有了錢一家人就能團聚。朵拉念這封信時，信中有提到約書亞的名字，約書亞相信父親會回來。	
B46 了解	1：37：32~ 1：38：22	晚上，約書亞與朵拉坐在屋外乘涼，約書亞對朵拉說其實父親在信中並沒有提到他吧，朵拉則回	

		應說當然有提到他。	
B47 朵拉離開	1 : 38 : 23~ 1 : 45 : 03 (1 : 45 : 04 ~1 : 55 : 00 片尾字幕)	清晨，朵拉換上新買的洋裝，塗上口紅，趁約書亞三兄弟還在熟睡時離開。她搭上回里約的巴士，坐定後寫了一封要給約書亞的信。後來約書亞醒來發現朵拉已離開，他跑去巴士站牌時已來不及了，就此分別的兩人開始懷念對方所帶來的關懷與愛。(影片結束)	音樂： A Carta de Dora 1 : 41 : 10~ 1 : 45 : 16

備註：

關於《中央車站》的配樂，筆者在本分析單元表只註記主題音樂，以及該樂曲的變奏曲，穿插於本片當中的段落與時延，因為本片有些段落的配樂相當零碎且不具完整性；由 Videofilmes 所發行的電影原聲帶，係由原始電影中的 Soundtrack 去蕪存菁，刪去某些較不具欣賞價值的部分，將音樂予以重新編排，以達到樂曲的完整性與流暢感。



附錄三《永遠的一天》分析單元（C1~C31）

段落	時延	影像敘事	備註
C1 屋外	0：00~2：50 （字幕 0：00~0：20）	鏡頭先是拍攝一間房子的正面外觀，然後以緩慢的速度 zoom in 靠近房子，鏡頭向右並微仰角，最後特寫三樓的窗子。（畫外音：海潮聲） 旁白（始於0：00~1：15）：為兩個孩子的對話聲，其中一人邀請另一人去潛水以及逛古都，孩子說了關於古都的傳說。	音樂： by the sea 1：15~2：40
C2 偷溜出去	2：51~3：59	孩子聽到屋外的口哨聲，拿起鞋子，環視四周，接著走下樓梯。	
C3 游泳	4：00~4：48	孩子穿過涼亭奔向海邊，同伴已在等候他，他們脫下上衣跳入水中游泳，同一時刻的畫外音是：「亞歷山大！」的叫喚聲。（溶接）孩子慢慢消失，畫面逐漸變成平靜無波的海水。	
C4 準備入院 前一天	4：49~8：39	佣人歐拉妮亞把窗關上，轉身對年老亞歷山大說：「明天我陪你去醫院。」亞歷山大說：「那樣我會更難過，天下沒有不散的筵席。」歐拉妮亞離開，亞歷山大一人走入書房，開啓收音機一會兒又關上，他看向窗戶外對面的公寓。 亞歷山大內心獨白（從他看向窗戶後開始）： 「最近我與世界唯一的聯繫是對面的陌生人，他以一首歌回應我，他是誰？是什麼樣的人？」	音樂： eternity theme 7：22~9：40
C5 港邊散步	8：40~10：34	亞歷山大牽著狗兒在港邊散步。	

		亞歷山大內心獨白： 「我本想去找他，又打消念頭，與其知道不如想像，也許他也很孤單，也許是個小女孩，趁上學前與未知嬉戲，一切都發生的好快。可疑的痛楚，我堅持要知道究竟，然後是黑暗，周圍的寂靜，寂靜，一切都訴說冬天結束，天光乍現映出船隻的迷濛剪影，戀人於日落時漫步水邊，春天今臨的虛假承諾，一切都訴說冬天結束前。安娜，我唯一的遺憾，是唯一的嗎？就是一事無成，續詩計畫毫無進度，只有零碎的字句。」（車聲出現）	
C6 孩子出現	10：35~13：22	亞歷山大開車上街，拐角處車子因紅燈而停下來，隨即便有一群小孩跑過去，替車主擦拭車窗玻璃。後方響起警車聲，警察追趕過來，小孩四散奔逃。亞歷山大行駛在該街道時，在上述同樣的狀況下碰到一個男孩主動過來擦車，後面那群非法的童工遭警察追捕，亞歷山大見狀便叫那個孩子上車。他們為躲避警察開入巷子後，亞歷山大問孩子：「你從哪裡來？」男孩沒有回答，亞歷山大又問他：「你會說希臘文嗎？要不要我載你？」他依舊沒有回答他，男孩打開門，下車時微笑地看著亞歷山大，亞歷山大也對他微笑。亞歷山大開車離去後，孩子跑進巷子裡，之後又有一個男孩跟上他一同離去。	
		亞歷山大來到女兒的家，他告	

C7 拜訪女兒 1	13：23~18：06	訴女兒說自己要離開一陣子，女兒問亞歷山大要去哪裡，並問他的作品進行的如何，這部作品是續 19 世紀一位詩人所寫的詩，名為〈解放受困之人〉，亞歷山大在妻子安娜過世之後就一直埋首於這項工作。亞歷山大將安娜生前寫的信交給女兒，女兒念了其中的一封，看著信時她說： 「這是 1966 年 9 月 20 日，是我滿月那天，媽常提到那天。」接著便口述內容：「我醒來時你仍在沉睡，我常看著身邊的你，你在作夢嗎？亞歷山大……」鏡頭特寫亞歷山大的臉，他陷入對安娜的回憶之中。 安娜內心獨白（續剛才的信件內容）： 「你在作夢嗎？亞歷山大？你動了動手，彷彿在找我，睫毛微顫，重又睡去。汗珠從你眉間流下，流啊流，寶寶輕輕啜泣，門口嘎吱作響，我來到廊上，哭了……」 （真實回憶—安娜生前的時空，或亞歷山大的幻想）： 亞歷山大走到窗邊，揭開窗簾，安娜站在那裡，他對安娜說他最近常作怪夢，並發現安娜似乎流過眼淚，但是她卻不承認自己有哭過。安娜向亞歷山大展示身上的新洋裝，這是亞歷山大買給她的，但亞歷山大卻不記得這件事。安娜對亞歷山大表示十分希望兩人能常相聚在一起。	
----------------------	--------------------	--	--

C8 拜訪女兒 2	18 : 07~22 : 21	(真實回憶—安娜生前的時空，或亞歷山大的幻想)： 安娜迎接親友的造訪，他們是前來祝賀亞歷山大與安娜新生的寶寶，安娜穿梭於親友之間，並帶著他們去屋外涼亭看小寶寶，然後獨自走向海灘。 安娜內心獨白： 1. 從她迎接親友入家門前 「我正失魂的躺在海邊，屋裡牛奶溫熱，茉莉芬芳，我想與你溝通，我靠的太近，令你抗拒，我是否威脅到你，但我只是個戀愛的女人。」 2.她在房間與廳堂穿梭時 「夜晚我看著你，不知道你是沉睡或沉默，我怕你心中的念頭，怕我已打破你的沉靜，於是我用身體僅知的方式，展現我的脆弱，好讓你擔心，我只是個戀愛的女人。」 3.她帶大家去屋外看寶寶時 「我裸身在海灘，有風有船開過，你起得晚，睡眠的餘溫猶存，我不敢奢望你夢中有我。喔！亞歷山大，要是我敢，我一定會哭出來。」	
C9 拜訪女兒 3	22 : 22~24 : 29	亞歷山大回過神準備要離開女兒家時，女婿尼可斯出現告訴亞歷山大說他已經賣了海邊那棟他們以前住的屋子，女兒表示她和尼可斯這麼做是不得已的，因為那房子已經老舊不堪。亞歷山大聽到女婿的話很傷心，他講起以前和女兒一起旅行的回憶，默默離開。	音樂： parting 24 : 25~25 : 52
C10 孩子被擄	24 : 30~26 : 49	亞歷山大將車停在路邊，進入一間商店要了一杯水服藥，此	

		時，他看到那個他剛剛救過的男孩，孩子與同伴被兩名大人攙走上車，亞歷山大見狀趕緊開車跟著那輛車子。	
C11 拯救男孩	26：50~33：40	車子在廢公寓前停下，接著，一輛巴士載著一群先生和太太在公寓外停下，他們下車從一個小門進入公寓內部，亞歷山大跟著走進去，發現這裡是人口販子販賣偷渡童工的地點。大夥兒進入裡面坐在椅子上等候，輪流進行買賣。買方站在離孩子有一段距離的房間門口，選擇他們要的小孩並付錢，突然一陣騷動，小孩之中有一人打破窗戶想要逃出去，亞歷山大趁勢帶著那個男孩準備逃離該處，不料卻被人口販子發現，亞歷山大於是掏出錢作為買下男孩的費用，接著帶他離開。	
C12 送男孩上公車	33：41~39：42	亞歷山大開車載著男孩在公路旁停下，他到餐車買了水和三明治，他問老闆說：「我車上有一個小孩，是阿爾巴尼亞人，希臘裔的，去阿國邊境要多久？」老闆回答：「恐怕得要兩個小時，過那座山。去問那個司機吧。」前方，有公車停下來，亞歷山大過去問他。而後，亞歷山大和司機走回自己的車上，發現男孩已離開朝公路走去，司機說：「他溜了，他們都這樣，被警察捉到送回去，再溜回來。」亞歷山大叫住他，孩子回頭停下腳步，亞歷山大拿食物給男孩，問他說：「你是怎麼來的，你不想	

		說？你家離邊境近嗎？你有家人嗎？」男孩回答：「我奶奶」。亞歷山大告訴男孩說明天要去旅行，所以在這裡送他上公車，到站之後，公車司機會幫他叫車，說完給了他一點錢，並陪他走上公車，期間男孩唱著：「流浪的小小鳥在異鄉悲鳴，幸運的異鄉，我思念著你。寇芙拉，我的小花。」亞歷山大聽到唱這句時間：「是寇芙拉嗎？你再唱一次，剛剛那句再唱一次。」，男孩沉默登上公車，亞歷對他山大說：「我總不能把你丟著。」公車開走後沒多久卻又停下來，男孩跑下車看著公路對面的亞歷山大，亞歷山大說：「我知道你不想走，但我不能丟下你。」	
C13 餐館	39：43~44：40	兩人驅車來到一家餐廳，亞歷山大問老闆如何送男孩到邊界，一個客人說自己的女婿可以載他一程。之後店裡陸續有軍警進入，男孩走開，亞歷山大發現他人又不見了，走出店外，聽到一個聲音唱著：「送蘋果會腐爛，送玫瑰會枯萎，送白葡萄會壓壞，我送上我的淚水」，原來是男孩在唱歌。亞歷山大發現他在店對面的轉角，見他有些緊張便問：「怎麼了，你在發抖，你怕警察嗎？」，男孩把錢掏出來還給他，但亞歷山大沒有拿回。他問：「記得“寇芙拉”這個字嗎？你知道什麼叫詩人嗎？有一個詩人他花錢買詞彙。」	

		男孩還是不說話，亞歷山大看著他遲疑一會兒說：「我懂，過來吧，你會凍壞的。」亞歷山大決定開車帶男孩離開。	
C14 邊境	44：41~51：29	亞歷山大開車到達邊境附近，男孩下車，他對亞歷山大描述家鄉的狀況和偷渡的經過。兩人走向邊界，看見許多在邊界網上想要攀爬越境卻被發現的人。駐紮邊境的將領發現他們朝著這邊走過來，男孩這時受驚地說：「我說謊，我沒有家人。」亞歷山大說：「我說過，我明天要去旅行。」本來要穿越邊界的兩人又再度折返。（畫外音：汽車發動駛離聲）	
C15 詩人的故事	51：30~53：50	亞歷山大將車開到河邊，兩人下車，孩子買了一份三明治吃，孩子告訴亞歷山大說他知道什麼是詩人，兩人在河畔散步，亞歷山大接著說：「在上一個世紀，有一個偉大的詩人，祖籍希臘，卻在義大利長大，當希臘人起義反抗鄂圖帝國，他對家鄉的記憶開始翻騰。在島上的童年，在故里母親的容顏，讓他無法成眠，踱步自語，夜夜夢見當新娘的母親，身穿白紗召喚著他……」（鏡頭向右邊水平橫搖）	歌劇聲 53：38~56：27
C16 詩人現身	53：51~59：38	（詩人生前的時空） 詩人獨白：「我決定了，我要回希臘，我待不住了，希臘人終於揭竿起義，詩人能做什麼？歌頌革命，哀悼死者，向逝去的自由祝禱」。詩人坐上馬車離開。亞歷山大說：「第	

		二天他從威尼斯搭船離開，回到希臘的家鄉—桑特島」接著畫面是有人乘船慢慢滑過水面，靠岸，岸上有人在工作著。鏡頭慢慢帶到詩人坐在廢墟的城垣上。 （亞歷山大的旁白，從水面的畫面開始） 「一樣的面孔、色彩、氣味，一樣的家鄉，但是他語言不通，他想慶祝革命卻不會說母語，於是他走遍鄉里、田野、漁村，寫下聽到的母語，買下不懂的辭彙，消息傳開了，詩人在買詞彙。從此他所到之處，島上的窮人都會成群結隊，爭相賣他詞彙。」 （詩人獨白，從鏡頭帶到他坐在城垣開始，他慢慢走向階梯，坐到石頭上） 「深淵、薰香的、濕漉的、源頭、南丁格爾、天堂、浪潮、湖、未知的、芬芳的」一名女子走近，告訴詩人：「迷亂的」她跟在詩人身後，並問詩人：「你今晚看到什麼？」詩人回答：「一個充滿驚奇與魔力的夜，迷亂的。」詩人給了女孩一些錢後她離開。接著，詩人坐定在石頭上。亞歷山大與男孩從城垣的拱門走出來，兩人漫步經過詩人身邊，同時亞歷山大說：「他就這樣寫出〈禮讚自由〉還有其他作品，有一首未完成的長篇名為〈解放受困之人〉耗盡他餘生之力，因為詞窮所以沒有完成」。	
C17		街道上婚禮正在熱鬧舉行著，	音樂：

婚禮	59 : 39~ 1 : 06 : 09	新郎與新娘跳起舞來，亞歷山大牽著狗跟在後面，這是佣人歐拉妮亞兒子的婚禮，亞歷山大走向她跟她說：「我沒辦法安置狗，牠沒有人照顧」。歐拉妮亞表示明天要陪亞歷山大一起去醫院，亞歷山大回答她：「新娘好美，我女兒和女婿賣了海邊的房子。我想，牠可能餓了。」說完便把狗交給歐拉妮亞，接著便離開舉行婚禮的地方。	wedding dance 1 : 06 : 09~ 1 : 07 : 37
C18 港口	1 : 06 : 10~ 1 : 10 : 11	亞歷山大與男孩在港口邊散步，他們坐在長椅上，男孩看著亞歷山大說：「你雖然在微笑，但其實很傷心。要我幫你找字嗎？」男孩站起來往前走向港邊，回頭說：「搞不好很貴喔！」他繼續往前走停了一會兒，然後走回來對亞歷山大說：「放逐者」亞歷山大接話：「永遠的陌生人」，男孩又重複一遍：「永遠的陌生人」亞歷山大掏出錢給孩子問：「這是剛剛聽到的字嗎？」男孩回答：「村子裡的女人常說，你還要嗎？」孩子再度站起步出鏡外。亞歷山大從椅子上起身，走向前去，嘴裡喚著：「安娜」。(歡唱聲現出現)	
C19 船上	1 : 10 : 12~ 1 : 12 : 30	(真實回憶—安娜生前的時空，或亞歷山大的幻想)：一群人在船上歡唱，亞歷山大走到夾板上見到母親說：「媽這裡陽光太強了」母親說：「最近我老是夢到你爸，每天晚	

		上，我好想念他，他死得好突然，你當時又不在」亞歷山大回應：「當時我的處女作在法國出版」兩人談論亞歷山大的父親，母親認為亞歷山大老是猜疑自己的父親，令他十分難過。這時安娜走過來，亞歷山大走到船尾，安娜靠在他身旁。	
C20 山崖	1 : 12 : 31~ 1 : 16 : 09	安娜內心獨白： 「我真想字兩本書之間綁架你。你活在女兒和我身邊心卻不在，有一天你會離去，風帶走你的眼光，但是…請給我這一天，就當我倆沒有明天。」 （真實回憶—安娜生前的時空，或亞歷山大的幻想，續C19） 大家慢慢走上來海岸坡道的高處，突然有個人說：「我們的東西！」然後看向後方，大夥兒折返。亞歷山大繼續前進，安娜陪伴在他的身邊，安娜說：「我們去收拾桌子。」亞歷山大說：「我要上山崖。」安娜突然臉色一變說：「叛徒！」亞歷山大不明白安娜為何生氣，他承諾馬上回來。他走向山崖（遠處有眾人的歡唱聲），找到一塊石頭蹲下，看著石頭他念著上頭的文字：「克里斯多、維西里、亞歷山大，39年夏天」接著，他微笑走到山崖邊，向往來船隻招手。	

C21 遇見醫生	1 : 16 : 10~ 1 : 18 : 27	港口邊，亞歷山大回過神，一個男子經過亞歷山大身旁認出了他，這個男子是亞歷山大的醫生，他對亞歷山大說：「我很擔心你，我以為…」「身體惡化的更快，身體不聽使喚，原本熟悉的輪廓，模糊消失，變成影子。我痛得厲害，明天要入院。」亞歷山大說。醫生回應：「我不知道該怎麼說，我很為難，我一直仰慕你，我們這一代從小讀你的作品。我該走了，他們在等我。」	
C22 賽林死亡	1 : 18 : 28~ 1 : 22 : 36	男孩再度失蹤，亞歷山大到處尋找他，他走近一間廢大樓工地，看到孩子躺在地上。亞歷山大問他發生了什麼事，男孩不斷哭泣，吱唔說：「賽林他…」（賽林是男孩的同伴，兩人一起偷渡）。亞歷山大與男孩來到擺放賽林屍體的地方，男孩趁警衛不注意溜進停屍間，看到在公路上死亡的賽林，男孩十分哀傷，拿著他的衣物離開。	
C23 悼念	1 : 22 : 37~ 1 : 26 : 34	孩子們聚集廢大樓，一片漆黑，男孩焚燒賽林的衣物時，亞歷山大站在孩子們的後方。鏡頭從全景 zoom in 至男孩上半身。 男孩內心獨白： 「喔，賽林，可惜你不能一起走。喔，賽林，我好害怕。喔，賽林，海洋如此遼闊，你將前往何方？我們將前往何方？就算有險峰山澗、警察軍人，我們也從未退縮。如今我面對無盡海洋，夜晚我見到母親，	音樂： to a dead friend 1 : 22 : 46~ 1 : 27 : 20

		悲傷佇立門口，那是聖誕夜，山峰覆雪，鈴聲嘹亮，但願能聽你暢談那些港口：馬賽、那不勒斯，和那遼闊的世界。喔，賽林，說說這個世界。喔，賽林，說吧」「喔，賽林……」（男孩開口說）	
C24 醫院 1	1 : 26 : 35~ 1 : 30 : 23	亞歷山大從廢大樓走出至醫院探望母親，他對母親說：「媽，抱歉就麼久沒來看你，我總是有事在忙。媽，我來道別，我要走了。」母親站起來，走到窗邊說說：「亞歷山大！亞歷山大吃晚餐了！」亞歷山大回答：「馬上來。」	音樂： parting 1 : 27 : 40~ 1 : 28 : 25
C25 海邊	1 : 30 : 24~ 1 : 32 : 51	（真實回憶—安娜生前的時空，或亞歷山大的幻想，續 C20）： 亞歷山大從山崖走下來，沿著海岸邊走著，和親友們有一句沒一句的談話，家人見亞歷山大回來便喊：「叫小朋友回來吃晚餐，亞歷山大回來了。」亞歷山大發現安娜不見了便問母親，母親回答：「她走遠了。」突然一陣大雨，亞歷山大叫大家去山洞裡躲雨，自己一人跑去找安娜，後來他發現了安娜，抱住她，兩人擁吻。 （安娜內心獨白，從亞歷山大冒雨找她開始） 「海洋遼闊，你的島繼續前行，遺忘的襯衫在廊上漂動，你躺在房間陰暗處，夜晚的聲響搜尋著你，我閉上眼看你，封住耳聽你，合上嘴求你。」	
C26 醫院 2	1 : 32 : 52~ 1 : 36 : 35	鏡頭切回醫院場景，亞歷山大的母親念念有詞：「刀叉、銀	

		器、我的嫁妝，你收到哪去了？昨天還在這裡。」亞歷山大攙扶母親到床上躺好，他坐在母親身旁說：「媽，為什麼，為什麼世事總是不如意，為何我們必須腐臭，徘徊在痛苦與慾望之間。為何我一生都在漂泊。為何當我難得有機會有幸使用母語時，我才有家的感覺。當我仍能在寂靜中尋回失落或遺忘的話語，我的腳步才能再次迴蕩家中，為什麼，媽，為什麼我們不懂如何去愛。」亞歷山大說完後親吻母親的額頭便離開。	
C27 公車站	1 : 36 : 36~ 1 : 39 : 43	夜間清冷的街道，亞歷山大獨自走著，男孩跟上來叫住了他。亞歷山大對男孩說：「我想跟你道別。你今晚出發？在半夜？我以為？」男孩說：「你讓我以為……」你也要走了，我會很孤單。」亞歷山大蹲下來對孩子說：「你將踏上旅程，走遍港口，走遍世界…」向男孩道別後，男孩決定離開，亞歷山大卻又叫住他：「留下來陪我，你的船過兩個小時才開，而我之剩下今晚。留下來陪我。」男孩回頭走向他說：「我好害怕」，亞歷山大說：「我也是，留下來陪我。」兩人相擁。公車抵達站牌，亞歷山大問男孩要不要坐，男孩開心的說好，兩人便坐上公車。	
C28 公車內 1	1 : 39 : 44~ 1 : 44 : 14	男孩看著車窗外的景致，期間乘客陸續下車，有一名參與街頭抗議的人士拿著紅旗上	音樂： eternity theme variation I

		車，另外也有一對情侶上車，女方悶悶不樂，男方在他身邊好言相勸，最後女方似乎是生氣下車，男子跟了過去。	1 : 39 : 25~ 1 : 41 : 13 bus part 1 : 41 : 38~ 1 : 44 : 08
C29 公車內 2	1 : 44 : 15~ 1 : 48 : 41	一個三人樂隊上車，開始練習，亞歷山大與男孩專注地看他們演奏。之後，他們下車。 亞歷山大的幻想： 詩人上車，坐定後他側身對亞歷山大和男孩說：「黎明最後一顆清亮晨星，預告驕陽的來臨，迷霧陰影皆不敢損及，那萬里無雲的蒼穹，一陣微風愉悅吹來，輕拂天空下的臉龐，彷彿心靈幽深處呢喃，生命的甜美……」詩人下車，亞歷山大問他：「告訴我明天會持續多久。」然後公車開回剛剛的站牌。	音樂： trio and eternity theme 1 : 45 : 01~ 1 : 47 : 13
C30 道別	1 : 48 : 42~ 1 : 55 : 55	亞歷山大開車帶男孩來到港口搭船。臨走前男孩發出一個字，亞歷山大跟著念，男孩說：「它的意思是“非常晚”」亞歷山大跟著念：「非常晚，在深夜裡」他掏出錢給孩子，孩子微笑和亞歷山大說再見。亞歷山大看著載著孩子的船慢慢駛離，然後開車返回，在街道上他將車停下來許久，一直到清晨才開回家。	音樂： parting 1 : 53 : 30~ 1 : 54 : 56
		亞歷山大回到即將出售的房子，他環顧四週。 安娜內心獨白： 「我在海邊寫信給你，一次又一次。我寫信給你，對你說話。當你偶爾想起這一天，請記住我全神凝望著它，熱切撫	劇情內手風琴 手演奏主題音樂 1 : 59 : 44~ 2 : 03 : 20

C31 終了	1 : 55 : 56~ 2 : 05 : 48 (2 : 05 : 49~ 2 : 07 : 20 片尾字幕)	觸著它，我顫抖著在這裡等你，請給我這一天。」最後一句獨白結束時，窗戶慢慢打開。(畫外音：眾人歡唱聲) 亞歷山大的幻想： 大夥在屋外涼亭。安娜叫喚亞歷山大走到她身邊跳舞，亞歷山大走近，兩人共舞。亞歷山大說：「我不要去醫院，我不想去，我想計畫一下明天。對面的陌生人會放同一首歌，一定有人可以賣我字詞，明天是什麼？我問過你明天會持續多久？你說…」安娜回答：「比永遠多一天」然後走出鏡。亞歷山大接著說：「我聽不到，你說什麼？」(畫外音)「比永遠多一天」，亞歷山大看向大海說：「今晚我將前往另一方，再次為你帶回字句，而你在這裡，一切都在等待，為了真實。蔻芙拉…放逐者…我…深夜…蔻芙拉…放逐者…我…深夜」接著遠處傳來呼叫亞歷山大的回聲。(影片結束)	
-------------------	---	---	--

附錄四、北野武、華特・薩勒斯、西奧・安哲羅普洛斯之參考作品

(本表僅列舉 1999 年之前三人的電影作品，外文片名為該片之英文片名)

北野武		
片名	年代	簡介
兇暴的男人 Violent Cop	1989	我妻諒介是個行事作風特立獨行的刑警，與弱智的妹妹相依為命。一天，我妻與新進警員菊地調查毒販柄本遭殺害的案件，意外發現警局裡的組長岩城涉案。不久，岩城死了，看似自殺其實是被黑道仁藤的手下清弘所滅口，而且清弘甚至以毒品控制我妻的妹妹，憤怒的我妻於是開始展開一連串報復行動。 最後，我妻找到清弘藏身的巢穴殺了他，也殺了染上毒品無法自拔的妹妹。離去之時，我妻被清弘的親信所射殺身亡。
3-4X10 月 Boiling Point	1990	雅樹是個加油站員工也是個棒球員。一天工作時不小心得罪幫派大友組的成員金井，懦弱無能的他遭其欺負。後來金井的大哥武藤又來找他的麻煩，此時雅樹的性格突然有了一大轉變，在棒球比賽中也表現突出，球隊教練井口知道雅樹的情況後，前往大友組談判卻遭圍毆。 雅樹決定與球隊夥伴和男前往沖繩買槍報仇，在沖繩結識黑道上原，當兩人弄到槍支準備返回東京時，上原被他組織的夥伴槍殺，於是雅樹與和男找了另一個朋友朗，計畫直搗大友組基地，但沒有成功。之後，雅樹又帶著女友沙也佳駕駛油罐車衝撞大友組事務所。
那年夏天，最寧靜的海 A Scene at the Sea	1991	聾啞青年茂是個清潔工，有一天撿到一塊衝浪板，開啓他對衝浪的興趣，從此他時常帶著同是聾啞的女友貴子去海邊練習衝浪。因緣際會之下，茂報名了衝浪大賽，第一次參加衝浪比賽的

		他因為聽覺障礙而沒有聽到大會廣播失去比賽資格，第二次茂再度報名比賽，這一次他奪得了獎牌，朋友們都非常高興。大賽結束後的幾天，茂一人前往海邊練習，遲來的貴子發現岸邊只有一塊浪板但茂已不在，於是貴子將兩人的照片貼在浪板上，走向海洋……
奏鳴曲 Sonatine	1993	黑道幫派北島組的幹部村川某天接獲組長的命令前往沖繩，要他擺平盟幫中松組與對頭阿南組的衝突。中松組的人馬前來迎接村川等人，未料卻發生衝突；之後，村川幫有許多人都回到東京，其中村川、片桐、健、上地、良二等五人遇到刺客，藏身於海濱廢屋。某夜，村川解救一名差點被強暴的女子幸，幸獲救後便跟著村川一行人。 他們在沖繩待了幾天，另一個黑道份子高橋先後派殺手作掉他們其中的人。不久高橋也來到沖繩，村川帶著片桐、上地、良二前去復仇，槍戰中只剩村川存活下來，後來村川得知這一切都是組長和阿南組的陰謀，於是村川決定殲滅全部的仇敵。復仇後的村川在返回海邊小屋的途中在幸面前舉槍自盡。
性愛狂想曲 Getting Any?	1995	朝男為獲得女人緣花了 20 萬買下一輛小汽車，可是並沒又因此便受到女人的青睞；小汽車不慎被大卡車壓扁後，他竟異想天開拿爺爺的肝與腎變賣，換來一輛敞篷車，但車子沒開多久就解體了。接著，他又為了想體驗飛機頭等艙的服務，計畫去搶銀行、跑去當演員……一切都是為了希望能有女生喜歡上他。 之後，朝男意外成為殺手，捲入幫派大戰，一刀將幫派老大砍死，逃亡之際跑到女子澡堂，心裡又有歹念：希望成為透明人偷窺女生洗澡。就在這時出現了一位「透明人推展協會」的博士，

		朝男在他的幫助之下成為透明人，在一次實驗中一隻蒼蠅不小心飛進機器與正男合體，成為蒼蠅人的正男被地球防衛軍引誘至球場，然後被另一隻蒼蠅擊傷昏去，醒來後他發現自己變成一個蚱蜢人。
壞孩子的天空 Kids Return	1996	高中時代，進二與阿正是好朋友，同是學校問題學生的兩人常惡作劇戲弄老師、勒索同學。一天，阿正被以前勒索過的高中生找拳擊手將他痛毆一頓，促使他想要學習拳擊的念頭，進二陪他一同去拳擊館練習，教練卻發現進二有成為職業拳擊手的天賦，打算培養他，而阿正也意識到自己不適合走這條路，放棄練拳後投靠曾經在拉麵店替他解圍的黑道老大，進二與阿正各自在自己的世界裡打拼。 阿正在幫派中的地位迅速竄升，但後來因為頂撞上頭的老大而遭到暴力懲戒，本在拳擊界發展不錯的進二也因前輩的影響染上惡習，在重要的比賽中失利。之後，兩人都離開原本的環境，在久違的校園中騎著腳踏車嬉戲……
花火 HANA-BI	1997	遭逢喪子之痛的刑警西，為探望因病入院的妻子美幸與同事堀部換班，請他去調查正在進行的案子。未料，堀部遭到槍擊，中村將此事告訴西。之後西、中村、田中三人因追捕犯人而受傷，田中甚至為此而死。這件事情過後，西辭去警察的工作，他向黑道借高利貸，一人負起照料田中遺孀、堀部、以及妻子的重責。他買畫具給堀部，帶妻子去旅行，為還清高利貸他搶了銀行，剩下的贓款引起黑道覬覦，於是開始追殺他，同時警方也在找他，最後在海邊被中村發現，西與美幸兩人開槍自殺。
華特・薩勒斯		

生活在他方 Life Somewhere Else (紀錄片)	1995	根據一位半文盲的女囚犯和一位老雕刻家之間，書信往返的經歷所拍攝的。這位女囚犯刑期為 36 年，她藉由寫信與老雕刻家建立起友誼，在老雕刻家給予她的信件回應中，重新找到生存下去的理由。
異國他鄉 Foreign Land	1996	Paco 為完成踏上母親故鄉西班牙的遺願，答應不法商人的條件，將不知名的貨物帶到里斯本，以換取去西班牙的旅費。 Miguel 是在里斯本酒吧演奏的爵士樂手，也是 Paco 的接頭人，在 Paco 到達之前私吞了一批走私的鑽石，結果被黑幫殺害。而後 Paco 遇見 Miguel 的愛人 Alex，兩人墜入情網。為了報復黑幫，Alex 把 Paco 帶來里斯本的貨物：一把小提琴偷走，送給了一個流浪藝人。在黑幫的追殺下，兩人逃到葡萄牙的邊陲小鎮，Paco 最後被黑幫槍殺，身亡前他囑咐 Alex 將他載往母親的故鄉西班牙。
午夜 Midnight	1998	千禧年前夕，剛出獄的 Joao 受人之命殺害 Francisc。夜裡，他為躲避警方追捕藏身大樓樓頂，遇見被丈夫拋棄的 Maria，正當她選擇以跳樓自殺結束自己的生命時，Joao 適時出現拯救了她。
西奧·安哲羅普洛斯		
傳播 Broadcast	1968	某知名電視節目企劃一個名為「理想男人」的活動，電視台的工作人員上街訪問民眾她們心目中理想男人的典型。在人群之中，電視台看中一個面貌普通的男子，告訴他他就是民眾心目中的「理想男人」，這位幸運的男子將有機會與當紅明星一同參加電視台的錄影，就在他內心興喜若狂之餘，他卻沒有發現自己其實正是被媒體所利用的對象。

重建 Reconstruction	1970	離鄉工作的柯斯塔終於返鄉，未料卻被妻子與情夫所殺害，警方展開調查，記者和電影導演對於此事都相當感興趣，他們來到案發現場，「重建」他們自己所認定的命案過程。
36 年歲月 Day of 36	1972	梅達薩斯政權興起前夕，毒販索非亞諾斯因涉嫌殺害工會激進份子而入獄。為向政府施壓以重獲自由，索非亞諾斯挾持前來探監的總理密友克里西斯，索非亞諾斯的同性戀身分，以及一連串的政黨勾結，讓事情變得複雜起來，最後索非亞諾斯的黨羽一個個被滅口，而他自己也在牢獄被處決。
流浪藝人 The Travelling Players	1974	描述一個在希臘各地巡迴演出《牧羊女高爾芙》的劇團，所歷經十三年（1939~1952）顛沛流離的日子。劇團內部面臨親情的糾葛，對外又必須接受政局不穩的考驗。
獵人 The Hunters	1977	一群中產階級在山區打獵時意外發現一具屍體，此屍體身著軍裝並攜帶著二次大戰時的武器，推測可能為當時的游擊隊。警方為調查這起命案，分別盤問這群中產階級與他們的妻子共 12 人。這群中產階級其實以前都曾經加入游擊隊，每個人都有一段不堪回首的陳年往事。
亞歷山大大帝 Alexander the Great	1980	1900 年代英國仗勢強行收購希臘諸多土地，希臘人敢怒不敢言。苦牢中的土匪亞歷山大被不知名人所釋放。他劫持英國貴族回到家鄉，脅迫英國人將土地交還給希臘人民，亞歷山大因此被大家侍奉為英雄，最後卻因個人恩怨和愈趨獨裁的專制態度被人民所唾棄。
賽瑟島之旅 Voyage to Cythera	1984	長期在外流放的革命人士史畢羅斯，由於蘇俄政府的瓦解讓他終於能重回故鄉。儘管家鄉景物沒有太大變化，但人事已非。面對親友們的冷漠相待，史畢羅斯感到心灰意冷，另一方面自己

		的特殊身分，也遭致祖國的不認可，俄國亦無法再收留他，最後，史畢羅斯只好與妻子流放於汪洋之中。
養蜂人 The Beekeeper	1986	曾經擔任教師的史畢羅斯在女兒出嫁當天決定回到從前父親的故鄉，重拾父親養蜂人的事業。旅途中他與一位年輕女子相遇，產生跨越友誼的情感，但女子無法接受史畢羅斯的愛意離他而去，悲傷的史畢羅斯回到養蜂場之後翻倒蜂箱，被成群蜜蜂螫傷身亡。
霧中風景 Landscape in the Mist	1988	伍拉與亞歷山大偷偷離家，打算前往德國找尋父親，一路上遭遇不少困難，伍拉甚至在尋親途中慘遭強暴。一連串殘酷的試煉，讓兩個小孩看盡世間冷暖，最後在希臘邊界被駐軍槍殺。
鸛鳥踟躕 The Suspended Step of the Stork	1991	記者卡爾帶領攝影隊到希臘與土耳其邊界的小鎮採訪偷渡難民。這些人包含阿爾及利亞人、土耳其人、庫德族，以及各地逃難的人。 在這兒卡爾聽到許多人談起一名突然失蹤的政治家，有許多人宣稱在不同的地方看過他。卡爾回到雅典找到政治家的妻子，欲了解政治家失蹤的事情。一天，卡爾在鎮上酒館獨自飲酒時，一名女子隔桌含情脈脈地望著他，後來兩人共渡了一夜，卡爾發現她也是難民，子的父親十分神似那位失蹤的政治家。之後，卡爾聽聞這個女子即將要結婚，他在河邊見證女子與對岸的未婚夫所舉行的「隔河婚禮」。
尤里西斯生命之旅 Ulysses's Gaze	1995	一名被政府視為異議份子的導演A，終於有機會回到希臘小鎮放映他的作品，但依然受到宗教界極大的批判，甚至被趕出電影院。A之所以回到祖國主要的原因是為尋找由馬納基斯兄弟所拍攝，一直未被沖洗顯影的三捲底片。在電影資料館一名女職員的幫助下，A越過邊界進入阿爾巴尼亞。在奔

		馳的火車上他們激情相擁，A 卻告訴她他無法愛她，因為找到底片的慾望勝過一切。 A 藉由朋友的幫助終於來到塞拉耶佛，找到擁有膠卷的電影資料館館長。他答應 A 洗出膠卷。在完成之前，塞拉耶佛起了大霧，館長說：「霧是人們最好的朋友。」，因為大地充滿霧就會停止戰爭，於是館長和女兒邀請 A 至河邊散步，未料卻在河邊遇上亂軍，館長和女兒均被槍擊死亡。
盧米埃和他的夥伴們 Lumière and Company	1995	全球四十位導演為紀念電影一百週年所拍攝的短片集合。



附錄五、《菊次郎的夏天》、《中央車站》、《永遠的一天》電影原聲帶簡介

1. 《菊次郎的夏天》(Kikujiro)

製作：久石讓 (Joe Hisaishi)

發行年代：1999

曲序	曲名	時間
1	Summer	06 : 25
2	Going Out	01 : 17
3	Mad Summer	02 : 55
4	Night Mare	01 : 50
5	Kindness	01 : 58
6	The Rain	05 : 38
7	Real Eyes	03 : 16
8	Angel Bell	03 : 13
9	Two Hearts	02 : 01
10	Mother	02 : 13
11	River Side	06 : 14
12	Summer Road	03 : 18

2. 《中央車站》(Central Station)

製作：Jaques Morelenbaum

發行年代：1999

發行廠牌：Videofilmes

曲序	曲名	時間
1	Central Do Brasil	03 : 08
2	O Trem	02 : 28
3	Toada	03 : 14
4	Sai Pirralho	02 : 09
5	Saida Do Trem	05 : 54
6	Atropelamento	01 : 32
7	Central	03 : 11
8	Caminhao	00 : 39
9	Conversa	01 : 43
10	Despedida	00 : 45
11	Casa de Jesus	01 : 26
12	Matinal	00 : 50
13	Estrada	00 : 40
14	Correio	01 : 25

15	Porteira	01 : 28
16	Milagres	01 : 51
17	Retrato	02 : 37
18	Ven Comigo	00 : 50
19	A Carta de Dora	04 : 06
20	Preciso Me Encontrar	03 : 00

3. 《永遠的一天》(Eternity and a Day)

製作：Eleni Karaindrou

發行年代：1998

發行廠牌：ECM

曲序	曲名	時間
1	Hearing the Time	03 : 08
2	By the Sea	01 : 47
3	Eternity Theme	02 : 18
4	Parting a	01 : 31
5	Depart and Eternity Theme	04 : 02
6	Borders	02 : 41
7	Wedding Dance	01 : 28
8	Parting B	01 : 30
9	To a Dead Friend	04 : 34
10	Eternity Theme Variation I	01 : 48
11	Depart and Eternity Theme Variation I	03 : 02
12	Bus (Pt. 1)	01 : 08
13	Depart and Eternity Theme [Variation II]	06 : 50
14	Bus (Pt. 2)	00 : 56
15	Trio and Eternity Theme	02 : 12
16	Poet	03 : 04
17	Depart and Eternity Theme [Variation III]	02 : 34
18	Depart	01 : 57

附錄六、其他參考影片（影片之外文名稱爲英文片名）

1. 《新天堂樂園》(Cinema Paradiso, 1988)
2. 《波坦金戰艦》(Bronenosets Potyomkin, 1925)
3. 《第七封印》(The Seventh Seal, 1957)
4. 《蝴蝶》(The Butterfly, 2002)
5. 《陪我走到世界盡頭》(Monsieur Ibrahim, 2003)
6. 《火線救援》(Man on Fire, 2004)
7. 《俘虜》(Merry Christmas Mr Lawrence, 1981)
8. 《摩托車日記》(The Motorcycle Diaries, 2004)
9. 《巴黎我愛你》(Paris, I Love You, 2006)
10. 《斷了氣》(Breathless, 1960)
11. 《悲傷草原》(The Weeping Meadow, 2005)
12. 《座頭市》(Zatoichi, 2003)
13. 《四海兄弟》(Brother, 2000)
14. 《淨琉璃》(Dolls, 2002)
15. 《孤兒流浪記》(The Kid, 1921)
16. 《紙月亮》(Paper Moon, 1973)
17. 《雨人》(Rain Man, 1988)
18. 《奪命大反擊》(Gloria, 1999)
19. 《吸血鬼》(The Vampyr, 1932)
20. 《慾望之翼》(Wings of Desire, 1987)
21. 《逍遙騎士》(Easy Rider, 1960)
22. 《心的方向》(About Schmidt, 2002)
23. 《愛情不用尋找》(Broken Flowers, 2005)
24. 《末路狂花》(Thelma & Louise, 1991)
25. 《巴黎·德州》(Paris, Texas, 1984)
26. 《給珍的一封信》(A Letter to Jane, 1972)
27. 《花樣年華》(2000)
28. 《2046》(2004)
29. 《冥王星早餐》(Breakfast on Pluto, 2005)
30. 《地下社會》(Underground, 1995)
31. 《苦中作樂》(Kanashii kibun de joke, 1985)
32. 《摘星》(Hoshi tsugu mono, 1990)
33. 《潛行者》(Stalker, 1979)
34. 《遊戲時間》(Playtime, 1967)
35. 《非關命運》(Fateless, 2005)
36. 《我的母親》(All About My Mother, 1999)
37. 《恐懼吞噬靈魂》(Ali: Fear Eats the Soul, 1974)