

# 不設框的圖景

## 「文學·電影·地景」學術研討會

文／梁瓊芳 研究典藏組 圖／國立中央大學視覺文化中心

「文學、電影、地景」學術研討會以「文學顯『影』，走尋台灣——文學電影與土地的故事」為核心，內容涵蓋的議題包括文學中的地景、台灣電影與異質化空間、當代台灣電影中的地景、電影中的文藝與校園地景、電影中的台北、文學與電影中的巷弄、道路與風景等新穎的研究方向。透過學術性的討論，試圖將台灣的文學、電影、空間三者加以串連、轉換，織造地景在台灣文學與台灣電影的豐饒意象。

「文學·電影·地景」學術研討會10月1日、2日為期兩天於國立台灣文學館舉行，邀請國內外知名電影、文學、藝術、設計、大眾傳播等相關領域的學者、導演、影展策展人齊聚一堂。透過學術性的討論，試圖將台灣的文學、電影、空間三者加以串連、轉換，織造地景在台灣文學與台灣電影的豐饒意象。同時，期許在文學、電影與空間美學相互指涉的理論運用，奠定「空間理論」在文學批評與電影研究的重要性，更在文學、電影、藝術與空間研究上，描繪出屬於台灣的層疊記憶光影，以及創造更多不設限的圖景對話。

本研討會以「文學顯『影』，走尋台灣——文學電影與土地的故事」為核心，採取7個場次，共13篇學術論文發表，內容涵蓋的議題包括文學中的地景、台灣電影與異質化空間、當代台灣電影中的地景、電影中的文藝與校園地景、電影中的台北、文學與電影中的巷弄、道路與風景等新穎的研究方向。除了論文發表之外，承辦單位國立中央大學視覺文化研究中心特別邀請知名電影人也是知名作家的小野以〈台灣電影的文學性格和地景的去中心化——從「台灣新電影浪潮」到這三年的「台灣電影復興」談起〉為題，

發表對電影界這幾年來的現象觀察，為研討會掀開序幕。次日，邀請兩位電影導演黃明川與林靖傑、影展策展人王耿瑜以及電影學者林文淇教授一同參與座談，討論「台灣電影中的文學與地景」議題。

### 「新」電影持續前進

自八〇年代以來，台灣在政治解嚴、言論解禁之際，從1982年《光陰的故事》揭開台灣新電影的序幕，其自然寫實風格和文學表現特質，劃分新舊電影的區別，遂有「台灣電影新浪潮」之稱。到了1983年《兒子的大玩偶》為台灣影壇改編鄉土文學之濫觴，侯孝賢、曾壯祥、萬仁聯合執導《兒子的大玩偶》成功之後，台灣影史上確定「台灣新電影」一詞。於是，八〇年代的台灣電影，在通俗商業以外的新浪潮電影，充滿濃厚的文學氣息。

知名電影人小野提及，台灣電影成功的關鍵是從八〇年代的台灣新電影運動大量改編文學開始，乃因當時台灣新電影的導演很多從國外回來的年輕人，帶回電影的新技術及新的影像美學。他們試圖使每個鏡頭產生意義，展開一連串影像文學性的實驗。像是長鏡頭和空鏡頭的交互運



會議正開幕，已是座無虛席，空前盛況。

用，使電影產生文學的想像空間和美學的距離。新導演大量藉由場景本身與室內空間，以及許多道具置入鏡頭，使其生產文學的圖像與符號。新電影的敘事結構也不再只有線性地按照順序排列，它可能會倒敘，也可能跳脫時空，而電影與現實的時空是不同的，它強化了電影中的「曖昧容忍度」，即造成影像中某種疏離的美學。比如楊德昌一個很有名的鏡頭，他拍父子在吵架，兩個人正在衝突的時候，如果是八點檔電視劇的拍攝，此刻一定會有一掌打過去或東西摔過去的畫面，但楊德昌在此時把鏡頭跳開，變成媽媽和女兒在外邊散步，一面聊著爸爸與哥哥之間的故事，等鏡頭再回到父子，兩個人早已經打完了，觀眾怎麼知道呢？因為看到了一地玻璃碎片，兒子也跪地向父親認罪。他以音畫分離的技巧使電影有張力。近年來國片運動蓬勃，說明新電影的傳承從未斷裂。而是透過電影建構了屬於台灣人自己的身分認同、國族歷史和社會文化，和強烈的文學性格。

另一個有趣的現象，從2008年的《海角七號》最經典的開場白，對「台北」罵了一句髒話後，主角就離開了讓他感到挫敗的台北，回到島嶼最南方的故鄉屏東墾丁。這樣的開場白和

這部電影後來瘋狂賣座似乎強烈的宣告了台灣電影「去台北」、「去中心」的鄉土主義盛行的開始。台北一直是台灣的政經中心外，毫無疑問地，也是電影的生產中心，從戲院和電影公司密集的西門町到東區的信義威秀電影城都是台北的電影聖地，台灣新電影時期的電影中不乏以台北和台北人為探討的電影。現在這三年導演所選擇的題材反而與地方產生連繫，如《翻滾吧！阿信》是在宜蘭拍攝，指出電影論述不再以台北為中心，不用台北觀點看待世界，導演不再以台北視角來敘述台灣的歷史與文化，轉而強調的是台灣特有的山海奇岩美景和特殊的人情味。或許，離開台北，到全島去旅行會看到不一樣的風景，也會找到台灣不一樣的命情境和力量。

### 從地景出發

文學家透過想像，虛擬勾勒出與真實生命歧異的生命風景，多伴隨在歷史或族群的記憶中游移，一張張拼貼、挪移的地景風貌似乎隱然顯現眼前。透過書寫，將地景嵌入記憶，建構理想的烏托邦。有了故事所在的空間，演員與細節逐一現身，另一方面，攝影鏡頭下的真實地景空間，經過再現、包裝、重塑，不管以往是人所忽略的



知名電影人小野發表對電影界這幾年來的現象觀察，為研討會掀開序幕。



左起林文淇、林靖傑、黃明川、王耿瑜參與座談，討論「台灣電影中的文學與地景」議題。



左起李育霖、應鳳凰、黃冠閔、簡光明，談論「文學中的地景」呈現的相關議題。

美感，或是被變形轉化為一個帶有異國情調的殊異地標，均可能重構或強化觀者對於某地方的印象，進而打造其歷史身世與故事語彙。

在文學中的地景：即有黃冠閔〈風景餘生：論舞鶴的《餘生》〉以追尋霧社事件的劫後餘生為主軸，舞鶴以川中島（清流部落）為棲留的核心，在尋求事件定位之餘，書寫本身遭遇到抵抗，這種抵抗也有場所意義。在舞鶴的小說《餘生》裡，集結了各個出場的餘生人物，每個人物也都鑲嵌在他或她的風景設定中，這些風景，拉近看，有結合著居住環境的鄰近單元，拉遠看，有難以改變、親近的高山溪流與時時變換的雲霧光影。對於某些人物來說，在殘山斷水之餘，風景帶有一種當代的破落姿態。生命所在的風景像是全然呼應著他們的生命情境，但卻又透露著幾乎無可釋懷的陌生與不相應。面對既近又遠、既熟悉又陌生的生命風景，實則投向生命處境的探問。然而，李育霖〈水之疊韻：一個步行者的憂鬱與回憶〉聚焦吳明益作品《家離水邊那麼近》一書中，吳明益記錄自己行走的姿態，同時描寫溪流、海與湖泊變遷的路線，地誌書寫將地景嵌鑲在歷史與記憶之中，然而，歷史或記憶也與文明與演化相關，直到記憶模糊或時間消失。透過

書寫，作者將記憶或歷史檔案的地誌浮現眼前，吳明益的地景描寫重新界定了身體的轄域以及與其他物種的關連，也展演了生態倫理及藝術美學。

在電影中的文藝與校園地景，如黃儀冠〈言情敘事與文藝片——論瓊瑤電影中的性別、空間與地景〉試圖從空間、地景，以及性別三方面，嘗試分析瓊瑤電影類型從六〇年代的言情敘事，轉化為我們所熟知的文藝愛情片，而空間再現與性別形構，如何推進現代愛情敘事。論述瓊瑤電影的客廳、咖啡廳、舞廳三廳式的電影文本，以及沙灘漫步，雨中訴衷情等經典場景的建構，異國元素的想像與添加，使得偶像明星、浪漫場景、流行歌曲以及瓊瑤式文藝腔的對白成爲一個世代愛情劇的象徵符碼。唐維敏〈想像大學：台灣電影的校園景觀再現與敘事〉在台灣電影的發展過程中，特別在六〇年代以來，校園成爲台灣影像敘事系譜，多在大學校園中取景。如李行《路》、《兩相好》、《汪洋中的一條船》、白景瑞《綠色山莊》、或其他瓊瑤電影、校園電影等。

### 鏡頭的想像

在座談會上，黃明川導演對拍攝地景的最

初，是在解嚴之後，一路帶著攝影機尋找屬於台灣的影像，可從《神話三部曲》：《西部來的人》、《寶島大夢》、《破輪胎》三部分別拍攝東部原住民部落、軍事廢墟、公共大型雕像和宗教神像，思索政治造神運動與集權文化困境的破碎地景，也是台灣第一部融入紀錄片影像來反思紀錄片工作的電影。再以王耿瑜策展人提及「他們在島嶼寫作」系列影片，她跟著6位作家5位導演重新回到作家他們的生活場景，跟著小說裡頭的地景去旅遊，像林海音的城南舊事北京、周夢蝶的明星咖啡館及修佛的禪院、余光中從南京到高雄墾丁、鄭愁予在美國愛荷華寫作班之後在金門，以及王文興等記錄下文學大師的寫作及生活留存，他們這一路落腳的痕跡與生活空間便成了紀錄片的地景。跟隨著這些珍貴的文字資料，我們得以進入影片，感受台灣當代文學之內在風景與外在風景。林靖傑導演提到當初在《最遙遠的距離》拍下台東陸海美景、錄下台灣山林細語，以逃離生活三段故事交錯出走旅程爲主軸，描繪了現代人對城市的窒息，爲的是思考城鄉對比及保有原來地貌的空間意涵。

然而，在座談會上，林文淇教授提出「從地景出發」，是個很新的觀念。提及在敘事電

影的主觀景觀的鏡頭是很少被討論。是透過地景去討論的世界或者從地景呈現主角內心的世界，像是《看海的日子》白梅搭火車沿途所經過的景觀，或者在《超級大國民》蘇明明沿途開車所經的地景，不必然是角色在思考地景的意義，也許是導演的主觀鏡頭，沒有被賦予的地景涵意。反觀，非主觀的地景鏡頭可能是導演不經意外造成的破碎地景，像陳芯宜的《流浪神狗人》或是候孝賢的八〇年代電影，取景不再只是取景，而是透過景觀呈現一個更真實的台灣。尤其特在解嚴前後，台灣所有的意識都在真實地凝視台灣，不管從藝術、文學方面來看，台灣長久以來是缺席的。透過鏡頭的想像，想在電影研究裡面找「台灣」，因此林文淇教授他提出台灣電影至少要看兩遍，才能看得懂台灣電影。然而主觀與非主觀的地景鏡頭，可以是導演的鏡頭，也可以是別人的主觀鏡頭。如果創新的電影語言場景和地景都是電影的經過，希望透過電影去呈現地景的意義。

### 圖／影像的空間記憶

這次有龔卓軍〈衝動—影像與破碎—地景：《流浪神狗人》與《不能沒有你》中的廢墟—



左起蕭瑞莆、林建光、孫松榮、劉永皓，進行台灣電影與異質化空間，跨越邊界的討論。

自然主義)及廖咸浩〈德勒茲外境在《流浪神狗人》中的運行〉兩位學者以德勒茲的理論討論《流浪神狗人》。其中以蔡明亮導演的作品為討論，即有3篇論文，分別從裝置影像、城市空間、空間敘事切入。如孫松榮〈擴延地景的電影邊界：論蔡明亮的非／藝術性〉以蔡明亮由《不散》至《黑眼圈》，穿梭於電影與當代藝術的影像實驗，蔡氏的影片與裝置影像如何形構出重覆與差異的影像地景。楊凱麟〈蔡明亮與台北異托邦〉以台北的城市空間成爲一種由影像所重構的「另類空間」，分析蔡明亮作品中的影像空間，並探討透過另類空間的怪異呈顯，電影如何成爲一種風格化的「時間－影像」，並因此得以標誌某一特異時空的存有模式。林建光〈影像、記憶與真實：從《不散》和《最好的時光》〉談台灣電影之空間化敘事。隱含在台灣電影從六〇年代以降的健康寫實、新浪潮、新新浪潮至今的另一條路徑，不以國家意識形態、宏觀歷史、或性別／族群／國家認同，企圖探索電影本身可能性之影像倫理。江凌青〈從媒介到建築——楊德昌如何利用多重媒介來呈現《一一》裡的台北〉試圖分析楊德昌如何利用多重媒介如攝影、監視攝影機、電子／電腦遊戲與家用攝影機、甚至玻璃窗來擴充視域，進而建立出一座充滿電影感、而又

不脫離日常生活軌道的台北圖像。

最後在文學與電影中的巷弄、道路與風景的主題中，王萬睿〈風景會說話嗎？以侯孝賢《戀戀風塵》與吳念真《多桑》的遠景鏡頭爲例〉進一步思考空鏡頭所呈現的地景，如何形塑傳記電影中的美學風格。兩部電影的故事以九份與金瓜石的成長經驗爲主，兩位導演兩種不同的美學策略。侯孝賢的遠景鏡頭，建構一致性的地方感。電影中城市與鄉村地景的對比下，九份的地方感充滿了懷舊的情調，卻也是非歷史性的影像。盛鑑〈日治時期與1970年代鄉土運動的巷弄美學〉試圖討論從日治時期到1970年代的鄉土運動，兩者的巷弄美學自有不同的側重表現與演化，當中的差異以及不同年代的視覺文化特質，亦將論及由鄉土文學代表性作品所改編之電影，其中的空間取景與場面調度所展現之巷弄美學。

小說改編電影的圖像以及電影中地景，都在時光迴廊裡留下永恆的記憶。作家對空間和地景的描述，是真實地記錄對土地情感，反映內心記憶所召喚的迴影。因此，文學中的空間、電影裡的場景與真實世界的地方景觀，三者既可相互滋養，充滿虛實對照的趣味。於是，文學、電影、地景的討論宛如是不設限的圖景。☒