

## 《南國再見，南國》： 另一波電影風格的開始

沈曉茵\*

大綱

交通

女人

風格

家／冢

開展形式探索

---

\* 國立臺灣大學外國語文學系暨研究所副教授。

## 摘要

此篇文章探討侯孝賢 1996 年的《南國再見，南國》，意圖論述此片是侯孝賢在電影形式上又一次的突破。《南國再見，南國》藉由形式上新的嘗試呈現了一個新舊交際、隱隱悸動的世紀末臺灣。《南國再見，南國》放鬆了侯孝賢過去景深的設計，做了淺平構圖的調度；進一步地，也實驗以顏色及音樂來界定視點，透過視點鏡頭來接近並進入角色，呈現一種立即、當下感，有別於侯孝賢之前懷舊及審思歷史的深沈感。論文藉由分析《南國再見，南國》裡的交通、角色、風格、家產，來導引出侯孝賢有別於過往的電影嘗試；同時也點示此片如何開啓侯孝賢下一階段的形式試驗。

關鍵字：侯孝賢、《戀戀風塵》、《尼羅河女兒》、電影形式、視點鏡頭、景深

## 《南國再見，南國》： 另一波電影風格的開始

沈曉茵

1990年代中，幾位對臺灣電影有興趣的同行常聚起談論、寫作、探討當代的電影；這組合那時自稱為「電影鬥陣」。90年代末，電影鬥陣應《新聞學研究》之邀，坐下來討論了當時上演的《海上花》（1998）。這座談的前言提及《南國再見，南國》（1996），其如是說：「侯孝賢到了《南國再見，南國》才抓住了臺灣當代的一種節奏。《南國再見，南國》運鏡多樣、配色大膽、配樂有力、表演基調一致」。<sup>1</sup> 現今再讀這前言，還是認同這粗略的初步觀察。十多年過去了，如今有機會將《南國》「多看兩遍」，我進一步的觀察則是：《南國再見，南國》是侯孝賢在電影形式上又一次的突破，藉由形式上新的嘗試呈現了一個新舊交際、隱隱悸動的世紀末臺灣。觀看侯氏新電影時期的作品，例如《戀戀風塵》（1986），再審視《南國再見，南國》，會發現後者放鬆了侯孝賢過去景深的設計，做了淺平構圖的調度；進一步地，《南國》也實驗以顏色及音樂來界定視點，透過視點鏡頭來接近並進入角色，呈現一種立即、當下感，有別於侯孝賢之前懷舊及審思歷史的深沈感。同時，《南國再見，南國》也好似「解放」了侯孝賢，誘引出他下一階段以女性為主的

---

<sup>1</sup> 沈曉茵，〈「電影鬥陣」與侯孝賢〉，《新聞學研究》59（1999.4），頁154。

片子、遊走多樣時空的作品。以下，將藉由分析《南國再見，南國》裡的交通、角色、風格、家產，來探討侯孝賢有別於過往的電影嘗試。

## 交通

日本學者蓮實重彥如此強調：侯孝賢電影中，汽車出現，就沒好事。<sup>2</sup> 這話放在《南國再見，南國》的身上應該是恰當的。《南國》是侯孝賢電影裡汽車畫面份量最重的一部，也可說是氣氛相當悲蒼的一部。在電影史中對汽車與文化思考深刻的作品，高達（Jean Luc Godard）的 *Weekend*（1967）及大地（Jacques Tati）的 *Traffic*（1971）應該都會被列入；前者一段公路上汽車追撞的長拍令人難忘，傳達了對中產文化的強力批判；後者則透過汽車，對現代文明做了幽默又無奈的省思。侯孝賢向來不做直接的批判；他在《南國》中融合了悲蒼及幽默的態度，對臺灣 90 年代尾進行了他獨到的辯思，而侯的省思，在影片中可透過其交通工具的鋪陳領略得到。不僅如此，《南國》整部片的節奏及分段也是藉由這些交通工具的放置結構出來：火車牽引出北部前段、汽車帶引出圍事中段、摩托車開展了命定的末段。

---

<sup>2</sup> Shigehiko Hasumi, "The Eloquence of the Taciturn: An Essay on Hou Hsiao-hsien," *Inter-Asia Cultural Studies* 9.2 (2008.12): 184-93.

就像大地在 *Mon Oncle* (1958)，利用腳踏車、汽車、馬車做為他文化闡述的符碼；侯孝賢借用火車、汽車、摩托車來講述他的南國故事。火車在侯氏電影中是懷舊的交通工具；這種表達在《戀戀風塵》最具體。火車或車站在《戀戀風塵》中出現大約八次，串連整部影片，帶引出男主角阿遠少年時與阿雲的感情，再進展至他到臺北工作、離鄉當兵、成年回鄉。火車在《戀戀風塵》是抒情的，推動、講述著阿遠的成長故事。而火車在《南國再見，南國》裡則不只有著懷舊功能，它出現時的調性跳脫了抒情寫實，它有著塑造角色、與汽車對比的功能。

在《南國》裡，火車可說是配搭給高捷所飾演的小高這角色。電影開頭便把小高放在火車裡，同時這角色也表示：坐火車到平溪就是要浪漫、懷舊一下。片頭我們聽到了小高的話語，看到的則是夕陽光照在鐵軌上、非常炫麗的火車行進鏡頭。在《南國》中，小高就是一個浪漫的角色，他對家人、女朋友、兩個小跟班、大哥、借款的臺商（徐哥）、搬家工人都盡心盡力有情有義又包容。但他，一個外省第二代，同時也是一個「落寞」、「沒落」的角色，一個「夕陽」的角色，沒背景、沒恆產，總是想放手一搏，卻已經沒有他的舞臺；他也自知一切都已是尾聲。電影的片名是以綠色呈現，一個配給小高的顏色，一個要「再見」的角色。《南國再見，南國》的巧妙在於它思索著，什麼會接續小高式的浪漫懷舊呢？電影的聲軌認為是年輕的、爆發式的、扁頭的、林強唱的〈自我毀滅〉。

侯孝賢的火車雖說是懷舊且具有鄉愁的氣味，但它的出現也意謂著城鄉的連結、透露著臺灣經濟的樣貌；就如同美國的西部片，只要火車出現，便告示小鎮經濟既將面臨轉變。《戀戀風塵》中的火車便有此種功能；它連結著侯硯與臺北，告示著礦業的沒落、都市經濟的抬頭。《南國再見，南國》則是讓我們透過小高及扁頭體驗二十世紀末的臺灣：島上生活的轉變藉由從扁頭的汽車取代小高的傳統火車來凸顯。

林強飾演的扁頭在《南國》裡不時會戴著小耳機，電影也不時分配給他一些樂曲。扁頭也是片裡最常開車的角色。若火車表達了小高的情懷，那麼汽車便代表了扁頭的動力。《南國》有好幾個相當長的開車片段；第一個就是扁頭的，這片段同時配上了歌曲〈自我毀滅〉。當小高、扁頭、小麻花這三人組由北南下，他們沒坐火車，路途上大多是由扁頭開車，行駛畫面同時配上令人振奮、濁水溪公社的〈Silicon 槍子〉。電影末尾結束在扁頭開車：黎明時光，車子撞進田野，扁頭進而一直呼喚著沒有回應的小高。可以說，電影開展於小高的火車，小高的話語，結束於扁頭的汽車，扁頭的呼喚。的確傳達了蓮實重彥所觀察到的：浪漫的火車，無奈的汽車。<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> 英文原文：“the misfortune of automobiles”。Hasumi, “The Eloquence of the Taciturn,” *Inter-Asia Cultural Studies* 9.2 (2008.12): 190.



【圖 1】《南國再見，南國》裡的火車鏡頭



【圖 2】《南國》裡的汽車鏡頭

《南國》好似進行著火車與汽車的競爭。浪漫的火車逐步退場，勇猛的汽車取得優勢。火車在開頭是那樣的絢麗，但在平溪片段的末尾，舊火車在鐵道中暫停，兩位老婦在鐵軌旁費力跨上車廂，而年輕的扁頭於高處扒著飯、冷眼旁觀。到了樟腦寮，三人組

結束了無憂的摩托車之遊；電影以一個枯樹幹框鏡的超遠景呈現退去的火車，把畫面讓給了要積極進行討祖產的扁頭。火車退去，三人組又在一個鐵道旁吃飯，小高設法衛生地用筷子喂狗，扁頭則展開了他的祖產交易。《南國》開頭在北部，中段帶我們看了一場黑道圍事，第三段就是扁頭因討祖產而衍生的嘉義「尋槍復仇記」。在嘉義這段，被修理成熊貓眼的扁頭，不聽小高之勸，執意要尋槍討公道，小高也只能義氣相助；他倆也就開車在嘉義市尋找「黑星」，一個總是難以到手的手槍。第三段充滿著汽車的遊走，影片不給它配上任何樂曲。小高與扁頭關在車裡，在洗車輸送帶上，連絡找槍；他倆（尤其是後照鏡中的小高）好似不由自主地被送上命定的結尾。他倆開著車在霓虹燈照亮的嘉義市竄遊，總是掌握不住黑星在哪裡，終究再次被「白道」逮住修理，被關上黑車、駛進黑夜。黑道大哥出面，請出議員，在 KTV 商量保出他的小弟們；扁頭的怨恨最終只能透過議員盡情唱的〈男性的復仇〉抒發。黑夜裡，小高、扁頭及小麻花被釋放在鄉間小路上，無奈地摸黑尋找車鑰匙。三人組再次上路；扁頭暗夜開車，影片也再次配上〈自我毀滅〉；扁頭向小高要根煙提神；昏暗的畫面，我們看到煙火由小高傳給扁頭；車子向北駛進，但臺北這目的地終究不可達，音樂戛然而止，車子莫名地衝進並困陷在田野中。「不幸的汽車」這種情愫早在《尼羅河女兒》中便已透露；在這部 1987 年的當代片中，暴力和死亡總是環繞在汽車周遭——砸車、槍擊、槍殺。1996 年的《南國》則是更風格化地傳達此情愫；電影也就在田野中結束了「夕陽的小高」，將黎明的結尾交給了年輕的扁頭。



相對於第三段無奈又命定的汽車旅程，《南國》在扁頭開始討祖產前，安排了一段摩托車之旅：扁頭與小麻花騎著 Vespa 式的摩托車，小高騎著近似越野、重機車式的摩托車。聲軌上，雷光夏近乎魔幻的樂曲夾雜著小麻花的嘻笑聲；三人在樹綠山間輕鬆行進。小高雖騎著馬力大的機車，但總微笑讓兩個年輕人在前面領路，三人難得如此無憂無慮。國片利用火車說故事其來有自，尤其是臺語片中的情愛倫理通俗劇：《舊情綿綿》（1962）、《高雄發的尾班車》（1963）、《臺北發的早車》（1964）、《難忘的車站》（1965）。借用摩托車的作品則會想到臺語的《危險的青春》（1969）及國語的《青少年哪吒》（1992）；兩部片都顯現了年輕人的精力及欲求突破現實的奮力。

在侯孝賢的作品裡，《戀戀風塵》中的摩托車傳達了都會經濟及其詭譎的意涵（阿遠及阿雲在從事消費活動中，重要的經濟工具摩托車失竊）；《尼羅河女兒》的摩托車除了點示年輕人進入跨國及消費文化，亦強調了摩托車青春的意涵、摩托車做為年輕人欲求自主的一種交通工具。《尼羅河女兒》刻意安插了楊林騎摩托車、揚帆開吉普車的片段；兩人在公路上迎風並騎對看，聲軌配上節奏活潑、楊林唱的歌曲；此片段展現了青春女主角與她暗戀對象難得的快樂時光。在《尼羅河女兒》，死亡常跟汽車聯在一起，相較之下，機車的片段便顯得奔放又無憂。年輕人騎車或開車迎風奔馳，在侯孝賢的當代片中就是一種自主、掙脫、超越的時刻。<sup>4</sup>《南國》安排

---

<sup>4</sup> 舒淇在《千禧曼波》掙脫汽車頂窗、享受風吹，此一慢動作片段也可說是此種時刻。年輕人騎摩托車，在《最好的時光》〈青春夢〉中有進一步的演繹。

三人組騎摩托車上山，可說是在一切事務急轉直下前，一個短暫的喘息。三人組有如另類親人，騁遊綠樹山徑，脫離城鎮及火車或汽車的包覆，享受難得的舒暢自由。《南國》更為摩托車片段配上了陰性的樂曲；相較於火車及汽車陽剛的配樂，雷光夏的〈小鎮的海〉突顯了摩托車旅程的特出，給了一個沒有海水撫慰的片子一段短暫的悠閒。



【圖3】《南國》的機車鏡頭



【圖4】《南國》的機車鏡頭

## 女人

雖說《南國再見，南國》是一部以男性為主的片子，但它女性角色也很鮮明，片子對其兩位女性角色的處理超越了侯氏過往的設計。

1980年代初，侯孝賢透過鳳飛飛，將一種灑脫、俐落、本土的氣質帶入他的都會喜劇片中。此種女性特質是藉由類型電影的方式傳達，而這種又城市又鄉土的特質也正凸顯侯孝賢 80 年代所商議的城鄉價值及其演繹。侯氏新電影時期則經常呈現傳統女性的樣貌；這些女性扮演著母親、妻子的角色，站在一旁觀察輔助男性的活動、維持著家的運作。楊麗音、陳淑芳、梅芳，從《兒子的大玩偶》開始便詮釋此種傳統女性；梅芳更是從《童年往事》（1985）的母親一直演到〈黃金之弦〉（《10+10》，2011）的母親。而侯孝賢新電影時期代表性的女主角，可說是辛樹芬；她所傳達的是一種溫柔婉約的女性氣質；此期的侯氏電影藉由懷舊、抒情的調性及有距離的鏡距溫和地呈現辛樹芬。新電影時期也是朱天文成為侯氏電影編劇的開始。也許正是朱天文的參與，侯氏電影中女性的溫柔婉約亦透露著相當的自主及堅毅：辛樹芬扮演的角色在《戀戀風塵》中決定嫁給郵差，在《悲情城市》（1989）中執意於文清，兩位女性默默地堅持自我的感情。連《冬冬的假期》中被哥哥嫌的、黏人的小妹妹也會固執地、「硬殼兒」地選擇「瘋女人」寒子作朋友。<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> 「硬殼兒」是朱天文小說〈安安假期〉中，外婆形容小妹妹亭亭脾氣的

從《尼羅河女兒》開始，侯孝賢嘗試掌握當代，用盡技法呈現一個臺北市十九歲青少年的時空；但是，楊林在片中所扮演的角色卻是承擔著女兒、姊姊、妹妹、母親多重傳統的職責，就是難以扮演其所欲求的情人角色。到了《好男好女》（1995）侯氏嘗試結合過去及當代，讓伊能靜表演過去的蔣碧玉及現代的梁靜。《好男好女》要伊能靜駕馭三個時空：再現歷史的蔣碧玉、過往既將失去戀人的梁靜、當下排演戲劇面對幽魂傷痛的梁靜。<sup>6</sup>《好男好女》的女性遊蕩於傳統及現代，困限於跟從男性及依戀男人間的糾結，脫離不了依附男性的幽情。而此多層面的女性，以多樣又幽魅的風格呈現，且是由第一次合作、之後再沒合作的攝影韓允中掌鏡；片子亦開始嘗試扁平及反射影像的呈現。<sup>7</sup>

《南國再見，南國》脫離《好男好女》複雜糾葛的時空，較單純地呈現兩位當代的「新女性」：年輕的小麻花，成熟的阿瑛。伊能靜此次在《南國》可專注地表現一個 Y 世代的女生。伊所飾演的小麻花脫離了侯孝賢新電影時期秀麗體貼的女性樣貌，她就是理直氣壯的愛玩。電影賦予她許多「童趣」：奶嘴、玩具、打電動、影

---

用詞：《朱天文電影小說集》（臺北：遠流，1991），頁 96。

<sup>6</sup> 在其〈「複訪電影」的幽靈效應：論侯孝賢的《珈琲時光》與《紅氣球》之「跨影像性」〉（《中外文學》39.4（2010.12），頁 150），孫松榮以幽靈的概念稍微觸碰了《好男好女》的疊合設計。

<sup>7</sup> 對於《好男好女》中的梁靜如何成為歷史敘述的一部份，請參考謝世宗的〈後現代、歷史電影與真實性：重探侯孝賢的《好男好女》〉。謝世宗亦觀察到《好男好女》中：「有幾個鏡頭停留在玻璃屏障上……此時觀眾只能看到梁靜投射在玻璃上的黑影……有深度的空間在此被壓平，人物僅僅是二維的影子」（〈後現代、歷史電影與真實性：重探侯孝賢的《好男好女》〉，《中外文學》38.4（2009.12），頁 25-26。

子遊戲、多彩又趣味的裝扮、上廁所不關門。小麻花的好玩常紓解、介入男性陽剛的氛圍；例如，片頭小麻花的玩具會飛上有「國軍」（也可看成「軍國」？）字樣的賭桌，片尾小高又生氣又洩氣地拿手電筒尋找車鑰匙，小麻花則創意地取出螢光棒來幫忙。《南國》為片中主要角色都配上樂曲，卻獨讓特寫的小麻花發聲唱〈夜上海〉。小麻花可以直接發聲，她的自我表達絕不婉約，而是直接又「原始」。小麻花的苦悶以自我殘害的方式抒發——但只割一個手腕，左手腕。她光顧星期五餐廳、高額消費；同時又關愛扁頭，會以狂吼敲牆的方式來護衛愛人。小麻花會幫小高搬家、顧餐廳，但是以她獨到的不費勞力、不太服務的方式幫忙。雖然《南國》中長一輩的角色（小高的姊姊、阿瑛）對小麻花不太以為然，電影卻也常呈現小麻花有情有義的一面。當小高心情沈到谷底，對著馬桶做「過五關斬六將」的吐訴，在旁拍背奉毛巾的是小麻花。當扁頭被他親戚刑警修理的時候，奮不顧身撲上去、拼命要拉開壯碩刑警的是小麻花。《南國》不只呈現小高這一輩的苦悶與矛盾，也賦予了年輕一輩他們個別的苦惱與執著。小麻花這種又自我、又感情「豐富」的年輕女性，之後在《最好的時光》（2005）〈青春夢〉中有更淋漓的呈現。



【圖 5】《南國》裡的小麻花



【圖 6】《南國》裡的小麻花

《南國》中對比於小麻花的女性角色當然就是成熟的阿瑛了。透過阿瑛（徐貴櫻飾），片子讓我們感受到侯孝賢電影過去少有的男女親密。《南國》以侯氏過去少見的近距離鏡頭拍攝阿瑛與小高親密後的談話；阿瑛表達了她認為小高的三人組難以成就任何局面的看法。他倆再次親密對談，阿瑛等於是發出了最後通牒，以家人

為藉口，以女兒教育為理由，表達了考慮去美國、跟南國說再見的看法。阿瑛幾乎預示了 2007 年《紅氣球》中幹練的女主角：經常收拾爛攤子、與其男伴有距離、與孩子自主運作的成熟女性。對於阿瑛這一位相當有主見的熟女，影片配給她雷光夏陰柔的〈老夏天〉。但最特別的是，《南國》藉由阿瑛展開了一連串的視點／觀點／主觀鏡頭（POV shot），且阿瑛的是最獨特的。

侯孝賢對女性與視點的嘗試在《尼羅河女兒》時便開始。《尼羅河女兒》透過其女主角的觀點及旁白作了一個大回述；影片也用了藍色濾鏡／打光呈現女主角的心情、用歌曲傳達女主角的時空及心境（楊林戴著 Walkman 耳機、聽著自己唱的〈尼羅河女兒〉），甚而用夢境及想像片段表現女主角潛在的焦慮。也就是說，《尼羅河女兒》對於女性觀點的鋪陳費力又多重（視點、旁白、顏色、歌曲、聽點、夢境）；侯孝賢對於女性觀點的嘗試要到了《南國再見，南國》才發揮出扼要的影音效應。

熟悉侯孝賢電影的觀眾對於《南國》竟然用了鮮明色彩的濾鏡應該都覺得蠻新奇的，但《南國》風格上最特別的是那玻璃球的特寫。這特寫的整個影像內容相當複雜：玻璃球裡是個小鐘錶，球內有著水，水中還浮著烏龜、鴨子小玩具。但畫面還不止於此，玻璃球上還有反射的影像；透過焦距的調整，我們看到了小高畫著刺青的身軀。鏡頭切開一點，我們進一步意識到，玻璃球是在阿瑛的手中，球中的內容、球上的浮影是阿瑛的觀察。在阿瑛的手中，玻璃球像似水晶球，告示著現實；在阿瑛的眼中，小高與他兩個跟班似乎困限在流動、抖動的時間裡。侯孝賢過去常以深焦長拍遠鏡頭、



以多層面（前景、中景、背景）（*deep-focus long take long shot*，英文可說是 *complex staging in depth*）來呈現懷舊或歷史的樣貌及內容；相較之下，《南國》，景深不那麼深，鏡距不那麼遠，帶引出一種不同的時代感。對於鏡頭與鏡距的設計如何顯現片子的態度，Brian Henderson 在 “*Toward a Non-Bourgeois Camera Style*” 曾認為高達 *Weekend* 裡橫向扁平推軌長拍（*flat lateral tracking shot*）傳達了影片批判的態度，一種拒絕賦予中產文化深度的立場。《南國》比較「淺」的風格不一定傳達了什麼立場，但的確散發出一種有別於過往歷史懷舊的「謎味」。《南國》這種可近可遠、可淺可深的風格，好似擺盪於與時間有距離及直視當下的情懷。而那玻璃球讓人眼花撩亂的影像（英文姑且稱為 *complex staging on a reflective surface*）預告了《紅氣球》中許多玻璃平面反射鏡頭；也就是說，侯孝賢過去以景深長拍來論述事故，在《南國》則嘗試以淺景反射畫面來帶引出另一種同時性、一種陰性的視點。



【圖 7】《南國》裡的阿瑛





【圖 8】《南國》裡的玻璃水鐘

## 風格

《南國》中這種玻璃反射畫面最「巴洛克」的該是阿瑛的玻璃球；其次，臺北的綠色開車鏡頭也有看頭。首先，綠色就令人玩味，再聽著那有點悶的那卡西風歌曲，從車子擋風玻璃看出去蒙著綠色的、不斷轉換的臺北街景，著實讓人體驗著一種身歷其境、一起遊蕩的感覺。眼尖的人也許已經意識到，《南國》中綠色是小高的顏色（他喜歡穿戴綠色衣物、墨鏡）；綠色的鏡頭也就是日間小高戴著墨鏡聽著東洋風歌曲開車前往寶藏巖幫忙搬家的片段；也就是繼阿瑛的玻璃球之後，屬於小高的視點鏡頭。另一個比較「單調」的玻璃反射鏡頭出現在較早扁頭開車去接阿瑛姊的片段。我們從車外看著扁頭亮著車燈快速前進，擋風玻璃上則反射著細雨及晚間高架道上不斷退去的燈光；當然，這不是個視點鏡頭，但那〈自我毀滅〉，

好似是扁頭在聽的歌曲，讓我們感受到這片段就是扁頭的時空。《南國》利用這些設計——特寫、視點、顏色、反射、音樂、行進——調整了過去侯孝賢有距離、較靜態的鏡頭；《南國》透過這些設計接近角色，讓我們感受到兩代角色們的當下。

《南國》裡這種當下、即時的設計最多出現在扁頭身上。要是我們沒有意識到前面玻璃球及綠色片段是阿瑛及小高的視點鏡頭，到了紅色鏡頭出現，應該會掌握到《南國》刻意的視點設計。透過紅色鏡頭，《南國》讓我們感受到扁頭的眼耳所經驗的時空。扁頭戴著紅色墨鏡，在廚房、小高旁看著他炒菜；他同時戴著小耳機、聽著濁水溪公社的〈借問2〉，在餐廳幫忙接菜送菜。客人有所吩咐，扁頭摘下耳機，音樂便停止；<sup>8</sup> 電影明白地融入、傳達扁頭的當下。那麼扁頭的當下是什麼樣貌呢？與顯現小麻花一樣，《南國》呈現了扁頭的苦惱與執著。《南國》中年輕一輩都蠻執意自我；扁頭不喜歡被稱為「扁頭」（可接受「阿扁」），他願打一架來護衛自己的別稱。被逼問為何愛人小麻花會到星期五餐廳欠下百萬，扁頭苦惱地直接從窗戶跳進游泳池來逃避回應。同樣地，扁頭也有著他獨到的有情有義。小高交代的事，義不容辭：賭場數錢、接送阿瑛姊。扁頭幫忙接電話，認為小高睡覺不應該受到打攪；他卻在小高床旁小籃球拍個不停。在餐廳，他也在的確幫忙。雖然電影沒有明說，但朱天文在她簡短的《南國》本事裡提及：扁頭之所以積極地討祖產，是想要投資小高去上海做生意。<sup>9</sup> 也就是說，扁頭不見得是一個死要錢或意氣用事的年輕人，他最初並不在意分配到祖產，

<sup>8</sup> 在電影分析裡，「聽點」也可以是一種 POV，稱為 aural POV。

<sup>9</sup> 朱天文，《最好的時光》（臺北：印刻，2008），頁 105。

後來變卦，寄回圖章，要求他的一份，很可能是想將他的一份祖產轉換為他與小高的未來及出路（也有可能想用來幫小麻花付星期五餐廳的欠賬？）。這樣看來，扁頭這位喜好〈自我毀滅〉、活在當下的年輕人還蠻有古味的。

《南國》裡另一個有即時感的片段也是透過扁頭的視點呈現。這次「跟拍」的風格相當顯著；<sup>10</sup> 鏡頭蒙上紅色、有點搖晃、跟著小高及小麻花走進「粉味」，小麻花還回頭向鏡頭／扁頭使眼色。門一開，喜哥的班底，慶祝運豬成功，已酒酣耳熱。但吊詭的是，這場相當 high 的慶功宴，小高馬上進入狀況，握手敬酒；然而透過紅色鏡頭、扁頭的視點，這喜哥現場助唱、小姐助興的酒宴，散發著些微疏離，好似扁頭並不投入這長一輩的歡慶。扁頭的心思好似已轉換到向家人討祖產的事務上。《南國》的這種視點設計散發著一種又要投入當下、又要保持距離的雙重衝動。它同時實現了另一種表現年輕人心聲的方法，跳脫了 80 年代《尼羅河女兒》使用旁白所傳達的感傷告白及追憶架構。《南國》視點的使用可說是侯孝賢嘗試進入角色，但同時在敘事上保持距離的獨特技巧。

傳統的視點鏡頭粗略地可以說開始於「觀者看」的畫面，然後插入「被觀看的物像」，完成於「觀者觀感」的畫面。<sup>11</sup> 侯孝賢向

---

<sup>10</sup> 此跟拍鏡頭亦突顯了《南國》包容著動感的攝影，如電影前段出現的升降鏡頭（賭博的場景）；James Udden 甚至提醒，《南國》近乎 80% 的鏡頭是有動的（*No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien* (Hong Kong: Hong Kong UP, 2009), p. 139.）。侯孝賢電影中用手持攝影跟拍的設計到《千禧曼波》更加顯著，且模糊 POV、加附慢動作、更加脫離寫實。

<sup>11</sup> 若要全面地思考 POV，可參考 Edward Branigan 的 *Point of View in the*

來不怎麼用角色視點鏡頭，所以當他使用時，便讓人印象深刻：例如，《童年往事》（1985）裡，父親過世，女性哭喊，小阿孝的轉頭回視；祖母過世，青少年阿孝被收屍人瞪視。在新電影時期，侯的視點鏡頭也是比較抒情的；《戀戀風塵》裡，阿遠生病，阿雲來照顧；阿雲直視鏡頭微笑的畫面便是阿遠的視點鏡頭，傳達出阿遠看到阿雲的歡心。同一段落，阿雲照顧好一切、走進長巷離開，鏡頭一直凝視著阿雲走到巷弄的盡頭；如此持久的片段就是阿遠的凝視，抒發著他對阿雲的愛憐不捨。之後，侯孝賢縱使使用視點鏡頭，也不是那麼傳統、完整。到了《南國》更是脫離傳統。《南國》裡嘗試用顏色、音樂來界定視點鏡頭，其功能在於可以減少剪接、拉長／久視點、更加地接近角色、加強當下立即感。David Bordwell 曾在他的 *Ozu and the Poetics of Cinema* 檢視小津安二郎如何調整、鬆動傳統的視點鏡頭，整理出小津如何剪出好似視點的鏡頭，但同時又呈現「看了沒有？誰在看？看的角度有問題」這種視點空間。<sup>12</sup> 現今看侯孝賢的視點鏡頭可檢視出其對這電影語法進一步的實驗。《南國》給予阿瑛近乎魔幻、不完整的視點鏡頭，給予小高特定的顏色、讓我們投入小高的綠色世界；更有意思的是，《南國》似乎「偏愛」扁頭，給了扁頭三段視點鏡頭，我們透過扁頭的視點看了最廣泛的臺灣樣貌。扁頭的紅色世界排序在小高的綠色南國旁，好似質疑著小高的懷舊情懷、小高的家族價值。

---

*Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*，尤其是其第五章 “The Point-of-View Shot”。

<sup>12</sup> David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema* (New Jersey: Princeton UP, 1988), pp. 114-18.



【圖 9】《南國》裡的扁頭



【圖 10】《南國》裡扁頭的觀點鏡頭

## 家 / 豕

多看幾次《南國》會發現，片子雖然主要呈現小高的經歷，但電影從頭到尾都非常關注家的演變。而這演變已遠離像《戀戀風塵》裡所呈現的家的溫和。新電影時，家還有個聚所。縱使《風櫃來的人》（1983）中的年輕人，遠離家鄉，到高雄打拚，電影還是讓他們住在一個合院式的居所，好似在家鄉外又組成了一個家居。《戀戀風塵》裡阿遠的家，有祖孫三代，根置於侯硐，父親礦工的身份有其在地性，家更是有著社區性的連結，兄弟姊妹還不時可以坐下一起吃飯，阿公對家人的「嘮叨」、關照傳達出家的氛圍。阿遠到臺北打拚，常與同從家鄉出來討生活的年輕朋友聚餐，帶給彼此有如家的安慰。吃飯在侯孝賢的電影裡有呈現家族演變的功能；例如，《悲情城市》吃飯的片段點示著家族兄長逐次消滅的演變。吃飯在《南國》變成另類家族聚集的活動：兄弟們的聚集、小高三人組的聚集；而他們常在開放的空間（火車道旁）進食，告示著一種開放式的家族／族群關係。《南國》中的吃飯更是被錢產的談話所籠罩。

《戀戀風塵》中的家也點示著過去臺灣經濟的樣貌：阿公貼近土地的農植、父親牽涉勞資的礦工、阿遠服務都會的低層勞工。《南國再見，南國》則指向二十一世紀家的鬆動、遷移、散解。電影一開頭，透過喜哥（喜翔飾）的談話就強調著家的分散：喜哥的太太帶著小孩已移居加拿大，喜哥得賣房子、處理留下來的狗。在平溪吃飯的片段，透過阿東（連碧東飾）的手機談話，我們感受到家

族緊張與金錢的關連。阿東重複說的一句話就是：「想錢想瘋了」；而他指涉的便是家族中堂兄玩大家樂、搶祖產、母親不堪其擾的家務事。家人在《南國》從開頭便被提及，但一直到接近中段才「露臉」。小高的家人針對搬家的事，曾透過電話向他求助；小高到寶藏巖幫忙搬遷，我們才看到小高的家人。電影關注家族，但對家族的影像呈現卻是相當薄弱。小高的父親由在《悲情城市》有精彩、陽剛持槍表現的雷鳴飾演。雷鳴在《南國》裡是個有氣無力的外省父親，勸兒子到上海試試運氣、找找錢路；最後衰弱地在背景裡昏睡不起。小高南下談、辦運豬，地主的代表由年長的李天祿飾演，談判現場李天祿的兒子（李傳燦）也陪伴在側。《南國》用了遠景將幾方人馬框在一起，李天祿所飾的阿公變得好小，很容易錯過；過程中李天祿只針對分利益短短地以臺語說了一句：「你也要一點給我」。李天祿可說是侯孝賢電影裡臺灣男性、臺灣雄性文化、一種臺灣價值的代表，也是侯孝賢相當鍾愛的人物。將李天祿放進《南國》，讓他做家長中的家長，發聲要錢，著實讓人感受到《南國》散發出的悲蒼氣息。這些家族片段如此累積下來，很難讓人不感受到家的流動及其與錢的關連、家與一種跟勞動及生產脫勾的金錢糾葛。<sup>13</sup>《南國》告示著家在全球化經濟時代所受到的撼動、呈現的分散及流動。

最近臺灣發行的《南國》DVD，顏色較為鮮明，李天祿出現的片段看得出蒙上了紅色。在這段之前的影子遊戲片段，也蒙上紅色；再之前的扁頭開車片段的尾端，也蒙上紅色。也就是說，它們

---

<sup>13</sup> 在朱天文的《南國》本事中還包含了另一個家族：阿瑛母親過生日、大家一起慶祝的內容。



在強調扁頭的視點。影子遊戲的呈現，距離較近，還有年輕人的嘻笑聲。李天祿的片段，距離遠，充滿著長一輩們對利益分配的興奮談判。從這兩個紅色片段，我們感受到扁頭的心境：前者年輕投入，後者冷眼旁觀。如此看來，扁頭最初的不要家產，及後來的積極討家產、忿恨的面對堂兄，散發出年輕人對家族及錢財的態度。扁頭在鐵道旁吃飯的當下，向兄長問家產的事，得到的都是推托及玄妙的回應：「不知道」、「家產已捐出，以致爸媽得道」。扁頭跑去問伯父，得到的又是一串的「不知道」及「明郎在處理」。明郎是伯父做刑警的兒子，果然帶人回來處理，找藉口將扁頭痛打一頓，而伯父毫不干涉。《南國》讓我們感受到「家」這字中「沒有家，只有豬」的狀態。

《南國》裡，家的溫情只有在小高與父親短短的談話中感受到；這一段也是唯一家人，父親與兒子，在屋內坐下來要一起吃飯的片段。但在父子談話中，上海買房子的內容又透露家會分散的可能。父親精神不濟、心事重重，小高重複著「我會處理」「沒問題嘛」來讓父親放心。這一幕使人想起柯波拉（Francis Ford Coppola）的《教父》（1972），片中 Michael 重複地向父親保證：“I’ll handle it”。妙的是，《教父》後段是 Michael 精明的、毫不留情的「清家務」，算是電影的高潮；而《南國》的黑道兄弟們沒有給我們如此的滿足。我們沒有看到小高的兇狠，看到的是他的無力：小高酒醉後的「馬桶告白」傳達他難以完成父親交代的「家務事」的無奈。《南國》裡的暴力更是近乎滑稽：「不要叫我扁頭！」，刑警修理扁頭、小麻花「修理」刑警。就算蠻有黑道氣勢的喜哥（喜翔早期在 1976《秋歌》裡飾演林青霞智能不足的弟弟），到後來姿態很低，透過議員



向警方求情。《南國》裡，男性的復仇只能用唱的；小高連個搬家工人都擺不平，嘴裡念著「搬家公司弄我們，我們就弄他」，到後來是友善地與搬家工人交換刺青心得。《南國》唯一讓我們感受到黑道的兇狠是在臺商被喜哥押走的片刻，而電影此時卻以突然停電來削弱喜哥的霸氣，喜哥也只能以髒話及「有夠衰！」來感嘆。也就是說，《南國》對另一種家族的呈現——黑幫、黑道、兄弟——毫無類型電影的「浪漫」，沒什麼追追、打打、殺殺；有的只是對這雄性文化幽默、無奈、蒼涼的凝視。

《南國再見，南國》將家、兄弟、臺灣扣接起來，以包容又蒼涼的凝視帶引我們經驗一個黑道兄弟所遊走的南國，一個大家都想離開的臺灣（去加拿大？美國？瀋陽？上海？），或許該說，一個離不開卻夢想掙脫的地方。《南國》好似對臺灣投注了一種“love at last sight”（「回眸鍾情」）的情懷。《南國》之後，侯孝賢也的確遊走四方；神遊了清末的上海（《海上花》），去了鄰近的日本（《千禧曼波》、《珈琲時光》）、藝術的巴黎（《紅氣球》）。《南國》各個層面突破性的嘗試，讓侯孝賢能放下他熟悉的男性經驗、撫平他對臺灣的依戀，幫忙他開啓了下一階段以女性為主的敘事、望向他鄉的視點。



【圖 11】《南國》裡的吃飯鏡頭



【圖 12】《南國》裡的圍事鏡頭

## 開展形式探索

《南國再見，南國》在侯孝賢的作品脈絡裡是一部轉折性的片子。侯孝賢說拍攝《南國》時，選擇「不要完整的劇本，我要把我的概念想法全部丟掉」，<sup>14</sup> 他不要「回到過去那種習慣性表達的方式」，他意圖以「簡單的故事、現場直覺的能力、現場的調度安排，直接來面對現代的這種感覺」。<sup>15</sup>《南國》開頭音樂的選擇就告知了這種轉變。

《南國》的音樂脫離了過去鳳飛飛階段的俏皮及新電影時期的抒情，嘗試以不同風格的樂曲來形塑、突顯不同的角色。這種電影音樂的嘗試預告了《最好的時光》更廣泛的聲音實驗。<sup>16</sup>《最好的時光》的〈戀愛夢〉少見地、近乎完整的使用了四首歌曲：兩首英文，兩首臺語。<sup>17</sup> 相較下角色對話變得少又無關緊要。中段的〈自由夢〉更將對話拿掉，換成字卡，聲軌則配上雅致的、整片的鋼琴曲及南管曲。除了「大方」又迷戀地使用歌曲，《最好的時光》更將語音的溝通轉換成「字相」，轉換成了插卡、簡訊、電腦螢幕文字、書信、甚至路牌。影片亦將「字相」風格化：有手寫的、有書

---

<sup>14</sup> 朱天文的《南國》本事不到四頁（《最好的時光》（臺北：印刻，2008），頁 103-06）。

<sup>15</sup> 〈侯孝賢訪談〉，《侯孝賢》（臺北：國家電影資料館，2000），頁 118。

<sup>16</sup> 侯孝賢歷史電影的聲音美學可參考張泠的〈穿過記憶的聲音之膜：侯孝賢電影《戲夢人生》中的旁白與音景〉。

<sup>17</sup> 英文的“Smoke Gets in Your Eyes”、“Rain and Tears”；臺語的〈戀歌〉、〈星星知我心〉；臺語的〈港邊惜別〉則短短地、輕輕地在張震坐渡輪時帶過。

法的、有印刷的、有電子的。雖說《最好的時光》好似「複習」了侯孝賢已掌握相當的三種電影情懷——懷舊的、歷史的、當代的；重練了三種影像風格——抒情寫實、華麗寫實、誘媚拼貼；但同步進行的影音實驗則帶引我們在商業劇情片的架構中接近了一種純電影（pure cinema）的體驗、經驗了一場接近電影本質的影音饗宴。

當年在戲院看《南國》開頭眩目的火車片段，本以為侯孝賢，繼《戀戀風塵》之後，拍火車已拍到極致；誰知《珈琲時光》（2003）卻捕捉了男女主角在不同車廂裡神奇地在龐大的東京交會。<sup>18</sup>《南國》裡玻璃質感及反射的淺平物象到了《千禧曼波》演進成塑膠物質及更淺的景深。<sup>19</sup>到了《紅氣球》，《南國》所開啓的淺景反射構圖發揮了——借用一下孫松榮所提出的「幽靈」「複訪」概念——更幽魅的效應。《紅氣球》雖是在巴黎拍的當代片，但它淺平反射影像設計卻幽幽地帶入了歷史的縱深。《紅氣球》充滿了反射鏡面的構圖，<sup>20</sup>「醜味」最重的出現在結尾。影片最後拍了一幅玻璃鏡面框構的畫作，反射在玻璃鏡面的是小朋友在美術館看著這幅畫。光就這畫面，我們看到 2007 年當代的小朋友們，及 1899 年 *Der Ballon* 畫中的景象（尤其是其中的孩童及紅氣球）；<sup>21</sup> 而這疊影進一步呼喚出幽遊整片的紅氣球、那個指向 1956 年 Albert Lamorisse

<sup>18</sup> 2011 年〈黃金之弦〉：侯孝賢情不自禁地、懷舊地放入一段黑白的火車之旅。

<sup>19</sup> 侯氏電影中許多風格上的嘗試亦可透過《Focus Inside：《乘著光影旅行》的故事》、李屏賓的角度窺見一二。

<sup>20</sup> 例如，張小虹在其〈巴黎長鏡頭：侯孝賢與《紅氣球》〉（《中外文學》40.4（2011.12），頁 55-56。），便以長鏡頭及「長鏡頭」的角度觀察了《紅氣球》中街角咖啡館片落地玻璃上的影像。

<sup>21</sup> *Der Ballon* 畫作為瑞士畫家 Félix Edouard Vallotton（1865-1925）的作品。

的 *Le Ballon Rouge*。也就是說，這個鏡頭融合了三縷時間，將一世紀的縱深納入；但這時間不帶有過去侯孝賢沈重的歷史感，它呈現的是藝術作品的連結、藝術家們的同位性、古今東西幽魅的浮現。



【圖 13】《紅氣球》裡的畫 *Der Ballon* 與玻璃上的疊影

當初在《新聞學研究》的座談裡議論到，《海上花》雖是古裝片，但在其中可看到《南國》裡臺北市的顏色、開車片段光影的呈現都被放大、釋放出來：<sup>22</sup> 也就是說，《南國》成就了《海上花》「華麗寫實」的風格。《南國再見，南國》似乎觸動了侯孝賢另一波電影形式的探索，帶引出了從《海上花》之後一系列偏向以女性／陰性為主的電影題材。而侯孝賢從《尼羅河女兒》所開始嘗試的女性觀點，到了《南國》，透過阿瑛，找到了誘人、炫目的形式，讓後續的作品能大膽地接近、探觸女性世界。

---

<sup>22</sup> 〈座談會：侯孝賢與《海上花》〉，《新聞學研究》59（1999.4），頁 164。

David Bordwell 認為，從《好男好女》（1995）的推軌鏡頭便可以看出侯孝賢欲求改變的跡象。<sup>23</sup> 我認為，也許《好男好女》開始了侯孝賢的轉變，但改變的實現及其成功的融合是發生在《南國再見，南國》。除了不同風格的音樂使用，《南國》不避諱特寫，更嘗試多樣運鏡（升降鏡頭、手持攝影）、重色濾鏡、淺景反射構圖，呈現了不同於過往抒情的、有距離的、靜態的、偏寫實的影音風貌。

葉月瑜在《南國再見，南國》的一場座談裡，曾對《南國》在形式上的演變所傳達的意義表示如此的觀感：

侯孝賢已經有了一些區隔，作品是作品，他自己是他自己，他開始以某種距離來看這些人物，不像以前，他自己就在那個形式或人物裏，他在看臺灣的時候有清楚的距離，所以能大膽的說出他的悲觀。從前他的悲觀必須投射於過去，以懷舊的形式表達出來，現在那個懷舊已經不見了。<sup>24</sup>

對於如此的改變侯孝賢是有意識的；他曾在訪談中以「用那麼重的形式」<sup>25</sup> 表達自己在《好男好女》及《南國》所作的努力。侯孝賢也就是用這麼重的形式達到另外一種距離，表達出另一種有別於過去的臺灣情懷。相對於《好男好女》，《南國再見，南國》之所以更值得關注，在於它實現了李屏賓對於侯孝賢電影所作的觀察：「影

<sup>23</sup> David Bordwell, "Hou, or Constraints," *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkeley: U of California P, 2005), p. 234.

<sup>24</sup> 林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲戀人生：侯孝賢電影研究》（臺北：麥田，2000），頁 332-33。

<sup>25</sup> 李達義訪問整理，〈侯孝賢的電影人生〉，《電影欣賞》99（1999），頁 79。

像必須要有一個氣味，讓鏡頭可以說什麼…有味道的影像非常迷人，它對整個電影的結構、語言、故事內容是非常有幫助的」。<sup>26</sup>

《南國再見，南國》，一部有氣味、有味道、有醜味的迷人電影。

---

<sup>26</sup> 林文淇、王玉燕主編，〈臺灣的光影大師：攝影師李屏賓〉，《臺灣電影的聲音：放映週報 vs 臺灣影人》（臺北：書林，2010），頁 231。

## 引用書目

〈侯孝賢訪談〉

2000 《侯孝賢》。臺北：國家電影資料館。頁 79-131。

〈座談會：侯孝賢與《海上花》〉

1999 《新聞學研究》59（1999.4）。頁 155-65。

朱天文

2008 《最好的時光》。臺北：印刻。

1991 〈安安假期〉。《朱天文電影小說集》。臺北：遠流。頁 73-100。

李達義訪問整理

1999 〈侯孝賢的電影人生〉。《電影欣賞》99（1999）。頁 76-83。

沈曉茵

1999 〈「電影鬥陣」與侯孝賢〉。《新聞學研究》59（1999.4）。頁 153-54。

林文淇、沈曉茵、李振亞編

2000 《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。臺北：麥田。

林文淇、王玉燕主編

2010 〈臺灣的光影大師：攝影師李屏賓〉。《臺灣電影的聲音：放映週報 vs 臺灣影人》。臺北：書林。頁 230-39。



姜秀瓊、關本良

2012 《Focus Inside：《乘著光影旅行》的故事》。臺北：漫遊者文化。

孫松榮

2010 〈「複訪電影」的幽靈效應：論侯孝賢的《珈琲時光》與《紅氣球》之「跨影像性」〉。《中外文學》39.4(2010.12)。頁 135-69。

張冷

2010 〈穿過記憶的聲音之膜：侯孝賢電影《戲夢人生》中的旁白與音景〉。《電影欣賞學刊》13(2010)。頁 33-47。

張小虹

2011 〈巴黎長境頭：侯孝賢與《紅氣球》〉。《中外文學》40.4(2011.12)。頁 39-73。

謝世宗

2009 〈後現代、歷史電影與真實性：重探侯孝賢的《好男好女》〉。《中外文學》38.4(2009.12)。頁 10-39。

Bordwell, David

2005 “Hou, or Constraints.” *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: U of California P. 186-237.

1988 *Ozu and the Poetics of Cinema*. New Jersey: Princeton UP.

Branigan, Edward

- 1984 “The Point-of-View Shot.” *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*.  
New York and Berlin: Mouton. 103-21.

Hasumi, Shigehiko (蓮實重彥)

- 2008 “The Eloquence of the Taciturn: An Essay on Hou Hsiao-hsien.” *Inter-Asia Cultural Studies*. 9.2 (2008.12):  
184-93.

Henderson, Brian

- 1970-71 “Toward a Non-Bourgeois Camera Style.” *Film Quarterly*  
24.2 (Winter 1970-71): 2-14.

Udden, James

- 2009 *No Man an Island: The Cinema of Hou Hsiao-hsien*. Hong  
Kong: Hong Kong UP.

## *Goodbye South Goodbye*: The Launch of a Fresh Round of Stylistic Exploration

Shiao-Ying Shen\*

This article studies Hou Hsiao-Hsien's 1996 *Goodbye South Goodbye* and argues that it presents a range of stylistic experimentation which launches Hou's aesthetic exploration through the next stage of his work. *Goodbye South Goodbye* shows an end-of-the-century Taiwan poised at a moment of transition in which the center of focus shifts from one generation to another. With *Goodbye*, Hou eases his former preferred complex staging in depth and moves toward complex staging on reflective surfaces. Moreover, *Goodbye* experiments with POV shots by defining them with color and music, which has the effect of bringing the spectator closer to the characters and evokes a sense of immediacy unlike the sense of nostalgia and historical weightiness in Hou's earlier work. These filmic techniques and effects are investigated through analyses of the modes of transportation, the characters, styles, and notions of home appearing in *Goodbye South Goodbye*. This paper concludes with a concise survey of the new stylistic presentations

---

\* The author is currently Associate Professor in the Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University, Taiwan. E-mail: ssy@ntu.edu.tw.

undertaken by the Hou films which followed *Goodbye South Goodbye*.

Keywords: Hou Hsiao-Hsien, *Dust in the Wind*, *Daughter of the Nile*,  
film form, POV shots, depth of field