

《一一》之詮釋： 對立與對偶*

Interpretation of “Yi Yi”: Opposition and Duality

黃慕清
HUANG Mu-ching

文化大學大眾傳播學系助理教授
Assistant professor, Department of Mass Communication,
Chinese Culture University

| 摘要 |

電影《一一》（2000）之片名，至簡而神秘，對其意涵已有許多解讀，而本文將嘗試以人際之愛的角度予以詮釋。我們主要援引之理論——佛洛姆（Erich Fromm）的《愛的藝術》（*The Art of Loving*, 1975），是當代西方談論「愛」之為何物的經典之作。佛洛姆之理論意在反思、剖析資本主義所導致人之異化的存在狀態，並提出精神性之出路。而事實上，其對「創造性之愛」的觀察與倡導，與儒家傳統文化對「仁愛」之詮釋與強調極為相契。

在其電影創作生涯中，楊德昌始終關心台灣作為現代華人社會，所面對之人性異化的生存景況，進而在其作品《獨立時代》（1994）之英文片名，採用了「儒者的困惑」（*A Confucian Confusion*）這樣的翻譯。是故，我們應可將楊德昌最後遺作《一一》所欲傳達對人性的思考與仁愛之價值，視為對電影《儒者的困惑》關於現代社會人性之深刻質問的回應。

* 感謝匿名審查委員們給予本論文諸多寶貴的建議與指教，讓筆者得以更加強化並豐富相關論述，謹此衷忱致謝。

* 本文投稿日期：2023.01.31；
最後修訂日期：2024.06.18；
接受刊登日期：2024.06.24。

行文中，我們將著力解析楊德昌細緻而繁複的場面調度，如何在形式上開展、深化其對「愛」的辯證探討，希冀一方面探其作品意念及思維之深度，一方面亦撫其獨特之形式質地。

關鍵詞 | 楊德昌、佛洛姆、愛的藝術、場面調度、儒家

| Abstract |

The title of the film “Yi Yi”(2000) is simple and mysterious, and there have been many interpretations of its meaning. In this article, we will attempt to interpret it from the perspective of interpersonal love. The main theory we refer to is Erich Fromm's “The Art of Loving” which is a classic contemporary Western work discussing the nature of “love”. Fromm's theory aims to reflect on and analyze the state of human alienation caused by capitalism, proposing a spiritual solution. In fact, his observations and advocacy for “productive love” conform with the Confucian traditional interpretation and emphasis on “benevolence” in Chinese culture.

In his filmmaking career, Edward Yang has consistently been concerned with the existential condition of human alienation in Taiwan as a modern Chinese society. In his work “Du Li Shih Dai(獨立時代, 1994)”, the English title of the film reflects this concern by using the translation “A Confucian Confusion”. Therefore, we could consider the reflection on human nature and the value of benevolence that Edward Yang's final masterpiece “Yi Yi” intended to convey as a response to the profound questions about the human condition in modern society posed by the film “A Confucian Confusion.”

In the text, we will focus on dissecting Edward Yang's meticulous and intricate mise-en-scène, exploring how he unfolds and deepens his dialectical exploration of love in formal terms. We aim to delve into the depth of his conceptual ideas and thoughts on one hand, and on the other hand, appreciate the unique formal qualities of his work.

Keywords | Edward Yang, Erich Fromm, the Art of Loving, Mise-en-scène, Confucianism

一、前言

「仁者，人也」（《中庸》〈第二十章〉），「仁者，愛人」（《孟子》〈離婁下〉），傳統儒家以「仁」來定義人之為人的核心特質，而此特質即是人能愛，只是此愛並非個體主觀之意欲，而是能達致人與人之和諧關係的「仁愛」。傳統儒家中心思想「仁」，就造字結構而言，從人從二，亦即合二人為一「對偶」（錢穆，2016：78）。所謂對偶者，即相異而能相合。是故，錢穆解釋道：「人能無彼己，無爾我，和通合一，互為相人偶之親，孔子稱此心曰仁。」（錢穆，1991：35）仁是一種與人相和、相親之感受，並可成為社會發展、運行的重要軌道。仁之愛，即能使相異之二人得以成為一和諧對偶。

是故，傳統儒家社會強調人應行超越差異而相互和合的仁愛之道，然而到了資本主義高度發展的當代社會中，儒家的「仁道」漸形荒蕪，資本主義導致了現代人的疏離、孤寂、虛偽、異化，以至人與人之間相互對立、猜疑，而不能相融、相通。也因此，其影像被認為如執手術刀精準剖析當代社會的導演楊德昌，便將其1994年推出之電影《獨立時代》的英文片名定為 *A Confucian Confusion*（儒者的困惑），片中對於資本主義所導致的人性異化進行了強而有力的影像針砭。

時隔多年之後，2000年楊德昌推出他的最後一部作品《一一》，影片不再如過往給出強烈的批判力道，更多的是人物間的溫情與深情。楊德昌曾表示：「因為想以簡單的態度來拍一部明瞭的電影，所以就取了一個最簡單的片名《一一》。」¹然而楊德昌並未選擇至簡的單字「一」作為片

¹ 藤淑芬。〈走一條自己的路—楊德昌電影人生的《一一》告白〉。《光華雜誌》25（2000年7月），頁77。（轉引自張靄珠2015：134）

名，而是選擇了疊字「一一」，其中似有其深意。「一」「一」二字若是橫式書寫，形象即如同兩個並列相對的個體；而若是直式書寫，便如影片中出現之片名標題一般【圖 1】，² 上下交疊而為「二」，即合二為一以構成一新的整體，有如「仁」字之構造。³ 而綜觀整部影片，楊德昌也確實不斷透過情節與影像的安排，呈現眾多人物彼此間對立與對偶之關係，甚至因真情而從對立走向對偶的關係發展，也因此電影《一一》有如楊德昌對其多年前所提出之「儒者的困惑」的回應。



圖 1



圖 2

精神分析學家佛洛姆（Erich Fromm），對於資本主義之興起如何導致人性的異化，曾給出諸多精闢之分析與批評，而其著作《愛的藝術》（*The Art of Loving*）更進一步提出了「創造性之愛」可成為面對現代社會此一人性與文明困境的可能出路。事實上「創造性之愛」的精神出路，與儒家所欲推展的「仁道」觀念極為契合，二者皆強調人際間真誠而適當的愛，乃是文明健全發展之根基。

² 本文所有配圖圖片來源：《一一》（數位修復版）DVD，傳影互動有限公司。片名標題出現在影片初始雲雲來到婚禮會場哭鬧的段落末尾。標題出現前我們看到 NJ 與婷婷的父女對話，以及被 NJ 不慎倒放的阿弟與小燕的婚紗照【圖 2】，同時畫外音則是雲雲抱怨著阿弟；而進入標題畫面後，我們又清楚聽到雲雲對小燕的咒罵。此處聲畫中所顯現連續四組人物之相對關係（NJ-婷婷、阿弟-小燕、雲雲-阿弟、雲雲-小燕），似乎都在烘托著片名《一一》所欲探討個體間之關係的意涵。由於標題是以「一」、「一」兩字上下依序出現而形成「二」的方式呈現，然而上下兩畫又是同型同寬，並保有著距離，而非中文「二」字慣常上窄下寬緊密書寫之字型，因而此處顯示之片名有如對觀眾給出提問：「一」與「一」能否成「二」？一個「個體」加上另一個「個體」能否成「偶」？

³ 吳珮慈認為片名以「一」、「一」兩字上下依序顯示，具有「一以貫之、周而復始的意念，也隱含著元一生二，繁生增殖的興味。」（吳珮慈，2007：72）而本文則提供另一解讀角度，以「人與人之關係」理解片名意涵。

本論文將先以佛洛姆的學說勾勒資本主義如何導致人性異化之狀態，而此狀態又如何形象性地藉由視、聽元素之組織，落實於楊德昌的影片之中？進而分析電影之情節設計與場面調度，如何突顯人物身處於當代社會中之種種存在困境及其回應，特別是影片中經常呈現對立性與對偶性的影像安排，辯證地傳達出儒家「情深而文明」與佛洛姆「創造性之愛」的深刻意涵。⁴

二、影像對現代性城市的感知建構

正如楊小濱所指出，當代台北經常成為楊德昌電影的空間背景，此乃因「現代性的大他者」⁵始終是其作品首要關注之課題。（楊小濱，2019：74）而現代性城市的主要特質便是資本主義的高度發展，其運作形成了當代心靈之象徵秩序的大他者，深刻影響、甚至規範著人們的感知與互動結構，導致現代人存在的異化，而成為一個個受困於追逐虛幻慾望的焦慮個體。

佛洛姆，作為法蘭克福學派之心理學家，其生平主要著作皆著力於對資本主義之運作邏輯，及其對人類心靈之扭曲、異化進行分析與針砭。他指出在傳統社會中，人始終與其生長環境之外在世界保有緊密的連結，在家族、社會或宗教群體中，「個人覺得自身從屬並根植於某個具有完整結構的整體」（Fromm 2015: 58），從中感受到歸屬感、安全感與穩固的地位。而資本主義則促發了人類「個體化」（individuation）的發展，讓人

⁴ 在過往的研究中，以精神分析理論對楊德昌作品進行細緻爬梳、解讀的，主要為楊小濱的《你了解的侯孝賢、楊德昌、蔡明亮（但又沒敢問拉岡的）》一書，作者在該書第二章（楊小濱，2019：47-92）中透過拉岡（Jacques Lacan）之理論，綜合論述了楊德昌歷年來的多部作品。而在本論文中，除了借助拉岡的基本論點外，進一步引入另一位精神分析學家佛洛姆之學說，作為主要立論依據，並集中探討楊德昌最後作品《一一》之影像意涵。拉岡之理論著重於分析無意識大他者如何導致人之精神症狀的起因與機制，有如一病理學之探討，而佛洛姆的精神分析則進一步強調生命之返本與重建，指出「創造性之愛」得以作為現代人精神困境之可能出路。不同於過去的強力批判，楊德昌在其最後之作中的溫潤與深情，似乎也反映了其多年後對人性異化的進一步觀察與思考，並對文明與人性之發展仍保有希望，因而在本論文中引入佛洛姆《愛的藝術》之學說，應更能貼切說明楊德昌於此部作品中之影像哲思。此外，相較於過往之楊德昌研究，多關注於對人性的異化與虛偽之批判，本論文則更多地從真情之角度，著力於影像中所深蘊之情感的分析。

⁵ 「大他者」乃是拉岡精神分析理論之核心概念。拉岡認為，個體所處世界在其誕生前即存在一象徵符號網絡，並影響其一生之發展。當個體習得語言符號後，此象徵結構所隱含之價值、觀念，便於無意識中引導、支配其言行，是故拉岡指出個體並非全然自主地說話，而是被無意識中的象徵秩序所說著。（Lacan 1966: 279-280）拉岡稱此實際給出言說的無意識為「大他者」，並宣稱：「無意識即是大他者的話語。」（Lacan 1966: 16）

脫開其與外在群體的「初始連結」(primary ties)。表面上看，它解放了個人，讓個人脫離傳統合作體系的掌控，成為其自身命運的主宰，「憑藉努力可以使個人獲得成功與經濟獨立的地位，相較於出生背景與社會階級，金錢更能使每個人擁有平等的出發點。」不過，資本主義在解放個人的同時，對人的心理層面與性格形塑亦造成了嚴重的影響。(Fromm 2015: 83)

首先，資本主義雖然增進了個人「免於受到外在約束的自由」，卻也「間接切斷了個人與他人之間的連結，將個人從他的同胞中被孤立與分離出來」。人開始失去了歸屬感，變得愈加孤立，並體驗著深刻的孤獨與焦慮。再者，資本主義之經濟體制，「讓每個人只能依賴自己生存。無論個人做了什麼事、用什麼方法進行、最後的結果成功或失敗，完全都是個人自己的事。」(Fromm 2015: 133) 人們享有著個人主義的自由，但也承擔著強烈的生存恐懼與不安。

實際上，看似自主的人們，卻難以找到安身立命的生存之道。多數人投入了資本主義的生產體制之中，成為勞動力的提供者。然而為了追求效益的極大化，資本主義發展出流水線、層級結構與高度分工的作業方式，勞動者只是整體複雜程序中的一個簡單的單元，是整體運作中的小螺絲釘，做著被規定好的、千篇一律的工作。他是勞動力的一部分，而非具有個性的創作者，在其勞動的過程中，個人僅僅進行著異化的勞動，卻體驗不到自身的創造性。(Fromm 2021: 63) 例如影片中的敏敏，在面對臥床的母親卻無言以對時，突然意識到日復一日、一成不變的異化勞動，已讓自己的生命深陷蒼白無力的困境。

至於擁有資本的人，卻也並未因此得到幸福。資本主義在長久發展的過程中，形成了自行運作的邏輯，並逐漸模糊、錯置了目的與手段。人們為了刺激資本的累積，而埋首投入金錢與資本的無盡追求與佔有，甚至扭曲為無所不用其極的商業競爭、自私掠奪。例如影片中的大大等合夥人，為求公司的獲利與發展，費盡心機，甚至不擇手段、不屑誠信地騙取投資與合作。本該是人類奴隸的資本，到了現代社會卻成了人類的主宰。追求自利與自我中心，雖是個人在資本主義體系中活動的強大動機，然而，人們看似在追求著自己的目標，但事實上在過程中早已失去了自己，人不再是「一個帶有各種情緒、自信與感官潛能的具體個人」。資本主義在確立個人獨立性的同時，也導致了自我的否定。資本不再是他用來完成自身真實幸福的工具，他只是盲目不已地為了追求資本而追求。（Fromm 2015: 134-135）

甚至到了現今金融商務與消費主義極端發達的時代，商場利益與財富隨時波動，更增加了人的不安全感。為了克服生存恐懼，人們逐漸形成了「佔有」的性格與價值取向，拜金與拜物成為時代最高的精神位階。同時人們開始服膺商品市場的運作邏輯，甚至將自己也視如商品一般經營，希求提高自身的價值，以換取更多利益。如此，「生活的全部就是為了獲益而投資」（郭永玉，1999：85），人們可以購買任何東西來增添自己的價值感，即便沒有藝術的鑑賞力，同樣可以購買名畫、昂貴的音響設備，甚至購買愛情，來自我炫示。

事實上，在「佔有」的生存情態中，主體和客體盡皆物化，進入一種死陳的關係，而非活潑、具創造性的關係。「我之所以有它，是因為我有力

量使它成為我的。相反的關係也同樣存在，它佔有了我，因為我的認同感建立在我對它的佔有上。」（Fromm 1989: 95）由於追逐著異化的消費與佔有，人不再是自己，「我」是「我所有」，而非「我所是」。例如影片中的阿弟，坐擁豪宅、名畫，到處吹噓自己的投資獲利，實則對於藝術與金融一竅不通，心心念念僅想著如何炫示虛假的富有，以自我妝點。

資本主義的運作，導致了所有參與者的異化。在異化的狀態中，人的行動成為一種陌生的力量，督促著他，卻不為他所控，他不再是具有主動性的人，而是變成與自己、與外部世界失去聯繫的物，「他的行為及其結果已經成為他的主人，必須俯首聽命，甚至頂禮膜拜。」（Fromm 2003: 104-105）

電影《一一》推出時的 2000 年，上述資本主義的人性異化，已然成為台北人城市生活的常態，是故楊德昌未再花篇幅探究現代社會異化的原因，而僅將其當作人物們不言而喻的生存背景，透過玻璃鏡像、環境聲響等創作手法，直接呈現與突顯人物身處當代城市生活中的異化處境、心靈徵狀、乃至其行動反應與回應。

（一）玻璃鏡像

在電影中，楊德昌大量使用玻璃鏡面，創造影像拼貼、疊合之效果，其意在於呈現城市與人物之影像的交融不分，具象化現代人已然異化的生命樣態與處境。換言之，各個人物的處境皆非僅屬個人與偶然，而是整體資本主義城市生態的再再顯影。例如在以下場景中，楊德昌皆極其巧妙地運用了玻璃對景物之透視、反映、虛化等三種特性，賦予了人物當下狀態，一

種與現代性城市生存緊密相織的背景意涵。

1. NJ 與同事們／車上：

當 NJ 與大大等同事們，在車上談論著公司業務困境與商場生存策略時【圖 3、圖 4】，楊德昌不採一般讓人物盡可能清晰的拍攝方式，而是刻意讓城市的景象倒映、壟罩在四個人物身上。車窗反映著城市景觀，並疊合在車內人物的影像上，意味著城市與人之「生態」緊密結合著，而玻璃窗一方面虛化了人物的實存性，同時也引入了城市的意象，疊加、融合在人物虛化的存在之上。

在此畫面中，我們感到人物沒有扎實的存在感，心思總是圍繞著商場上波濤不定的風險與暴利而算計浮動著，尤其後座兩位同事僅以背影示人，特別讓觀眾感到有其背地裡的一面、暗中盤算的心理。相對地，前座的 NJ 說話時【圖 5】，則以正面拍攝，給人一種無所掩飾的感覺，暢所欲言地反駁同事們的算計。大大等同夥將自己異化為商場上爾虞我詐的獲利，將他人視為自我成就的工具，事實上是物化了他人，而看不到人真實的存在，心態上與後來耍弄他們的黃董其實是同一類人。最後 NJ 受不了象徵界你言我語的商場語言翻攪，戴上耳機進入僅屬於自己的獨處之中【圖 6】。

2. 阿弟與雲雲／咖啡廳：

接續前一場戲，阿弟和雲雲相約在象徵文藝氣息的誠品咖啡廳【圖 7】，卻談著男女情事與投資獲利等訊息。在此場景中，誠品咖啡廳通透的玻璃



圖 3



圖 4



圖 5

帷幕，一方面讓我們透視到咖啡廳後方的城市景觀，一方面又如鏡面反映著咖啡廳前方的景物，營造出整個城市喧囂不已的運行，無時無刻不圍繞著人物存在環境的周遭，而咖啡廳內被玻璃帷幕覆蓋並虛化了實存感的人物，反而如同畫面之背景。影像並未讓我們感到咖啡廳高雅的文藝氣氛，而是被外在城市的紛亂，不斷激擾著觀眾的感知。

事實上，阿弟並非如 NJ 那般生性愛好藝術，他所收藏的名畫仿作，無不顯示他附庸風雅實則拜金的性情，他已然將自己異化為金錢價值。以至於當他投資受騙失去所有財富，便意欲輕生。沒有錢他也沒有了存在的意義，即便自己才剛擁有了妻小家庭，但在極度潰敗、徹底迷失的當下，並未讓他產生絲毫戀生之情。如同佛洛姆指出：「如果我就是我所擁有之物，而我所擁有之物又已喪失，則我又是什麼呢？」（Fromm 1989: 131）

3. 敏敏與同事們／辦公室：

在敏敏悵然立於辦公室窗邊的場景裡【圖 8】，玻璃一方面始終透視著窗外的城市光景，即便已然入夜，整個城市仍車水馬龍、燈火閃爍地繁忙運作著，彷彿人的生存也如城市的節奏般被驅絞著不得停歇；一方面玻璃也透過反映而攝納著幽暗未開燈的辦公室中，敏敏茫然望向窗外的黯淡身影，似乎唯有在黑暗中，她才能暫時安然躲過眼前對人造成異化之現代城市運作永無止境的驅迫。然而玻璃鏡像中的她，有如被虛化了實存感，顯現為幽魂般疊映、虛浮於「廣漠的城市」上空，無以「安身立命」（謝世宗，2015：41）。進而我們看到窗外車道上紅燈閃爍的位置，正好疊印在敏敏的心臟上（吳珮慈，2007：97），彷彿整個城市的脈動就是她此刻焦躁不



圖 6



圖 7

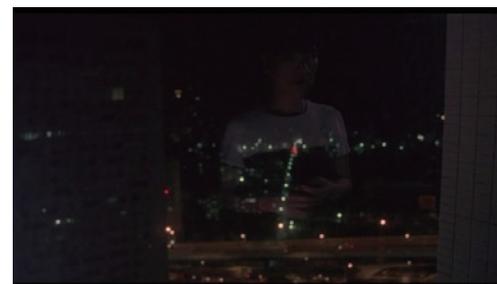


圖 8

安的心跳，繁忙的城市與其身體進一步交融不分，此刻我們感到敏敏是深陷在這個現代城市裡一個空虛的靈魂。謝世宗指出，如此將兩重影像疊合的手法，是楊德昌相當出色的鏡內蒙太奇運用。（謝世宗，2015：41）

以此觀之，在此場景中，楊德昌的鏡內蒙太奇實則推衍得更為繁複，而具有前、中、後景的場面調度安排。因為之後隨著人聲加入，同事們開了燈，敏敏的安全空間出現裂口，此時畫面又再疊入一層鏡頭內的影像，我們看到眾同事們有說有笑地回到了辦公區【圖9】。如此構成了三重影像的疊合：前景是車行與燈火閃爍的現代城市，中景是會議室中的敏敏，後景是回到辦公區的同事們，城市景觀／個人身體／工作場域，三者交融合一，密不可分。此一意象顯現出：城市異化勞動所包藏的繁忙、空洞，已然成為敏敏生命的一部分。因而她對同事 Nancy 說：「我沒有地方去了」⁶【圖10】，城市的空虛不安已與她如影隨形，她逃無可逃、無處隱身，一如此刻其原本躲藏的存在，再度被同事們開啟的明亮辦公室氛圍所籠罩，而後者還茫茫未覺地沉浸在敏敏亟欲逃離的絕境裡。⁷

這群同事與形單影隻的敏敏形成對照，過去敏敏也是他們眾人之一，過著工業時代之後人們普遍的生活節律規格，將生活中的主要時間都投注在封閉的工作場域裡，進行著日復一日單調重複的異化勞動，心靈生活卻一片空白。因人不再是從無到有的創造與製作者，而是隨時可被替換掉的人力資源。然而，後景中的眾人似乎對此生活與生態早已習以為常，將實然當作應然，而安處、滿足於保有異化勞動帶來持續生存的保障，卻看不見自己已無餘裕、也無所追求的內心荒蕪。而敏敏只是他們之中先行覺醒而崩潰的早悟者，但早悟竟也是其悲劇性之所在。如佛洛姆所指出，資本主



圖 9



圖 10

⁶ 敏敏與 Nancy 的沉重對話，與後方男女同事相互說笑之畫面，形成強烈對比。

⁷ 敏敏有如夾處於其它兩層象徵資本主義現代生活的影像之間：前無退路（玻璃窗外永無休止的繁忙城市），後有追兵（入夜仍聚守辦公室未歸之從眾的同事們）。

義「使得個人越來越孤獨與孤立，讓每個人心中充滿微不足道感與無力感。」（Fromm 2015: 133）

楊德昌透過玻璃鏡面的使用，時而透視人物／反映城市，時而透視城市／反映人物，一方面讓城市的氛圍滲入畫面裡，如同呼吸般，瀰漫並伴隨著人物的生活與生存狀態；一方面無論透視或反映，玻璃皆虛化著人物的實存感，透顯出人物的空虛與自我確知、確信的匱乏。城市影像包裹著現代人的生存，彷彿城市已成為人存在與生俱來的肌理，無可區分、無可逃逸。從中我們看到現代社會不同階層的人物所面臨與沉迷其中的生命異化樣態：（敏敏）基層員工的勞動異化，生活被單調重複的工作所捆縛；（大大等同夥）高階主管與投資者在商場上的爾虞我詐、良知喪失；（阿弟）不事生產的投機客，擁抱拜金主義的自我價值異化。然而整個時代早已將錯誤的實然，當作不假思索的應然，生命與人性的價值扭曲變質，而渾然不覺。

在眾多人物之中 NJ 是一特殊的存在，他雖屈從於現代性大他者價值律令的牽引，擱置其本性所鍾之音樂理想，選擇學習主流社會所推崇的電腦科技，並進入相關之資本主義商業競爭環境，然而因其良知總隱隱呼喊、抗拒、作痛，他屈從的步伐並非如眾人般汲汲營營，而是顯得猶疑、甚至裹足不前。在影片中 NJ 始終渴望保有真誠與對人的關懷，他不願虛偽狡詐地欺騙大田，並欣羨大田能夠堅持自我的理想，在一次次面臨違心而為的處境與挫折下，最終他辭去了總經理的高薪職位，讓自己歸零以重新思索生命之本真。

(二) 環境聲響

除了畫面的蒙太奇疊合，楊德昌在許多場景裡，亦刻意並強調性地將現實環境音滲入畫面之中，以顯示城市中充溢不斷之紛雜光影、聲響，已然交融為城市中人存在的同步氣息，突顯現代人生存的焦躁不定感。無論是人物間激烈衝突的場面，甚或在靜謐的私領域中，如家人最親近、溫情的時刻，觀眾都能感到城市聲響無不透進人物的生活，成為其生存紛亂的底蘊。

例如，莉莉在高架橋下責罵、驅趕胖子【圖 11】，雖然情狀上看來極為激烈失控，但導演卻讓車流聲蓋過人物的話語，並使其對話聲恍惚得難以辨識內涵。似乎對導演而言，這對情侶的爭執僅是現代城市生活的一次凡常景象，事件起因無足輕重，而城市對此小情侶的激烈情感，亦無視地繼續運行著。又如，NJ 從東京返回，病倒於家中，婷婷在 NJ 臥房照顧靜躺的他【圖 12】，面對父女間如此親近溫馨的時刻，導演卻選擇從窗外隔著距離拍攝。玻璃窗映現著夜裡車水馬龍的城市，同時轟然的車流聲淹沒了整個畫面，父女間的溫情因而顯得稀薄微弱。從中我們感到，整個城市無時不刻不為了生存奔忙著，而那病倒後的歇息彷彿是人僅有的一絲卑微的喘息空間。此畫面讓觀眾意識到，即便在人身心最脆弱的靜養時刻，城市的喧囂仍時時籠罩著個人的生命與生活。

此外，人際間的爭吵，亦是城市人激躁不安的生活中經常湧現的場面，諸多爆裂爭執的聲響（如莉莉與母親、家教老師的爭執【圖 13】；胖子對婷婷的怒吼【圖 14】；蔣太太與情人的爭吵【圖 16】），成為瀰漫於城



圖 11



圖 12



圖 13



圖 14

市中茫茫眾生／聲的喧騰之一，那失控、非理性的人聲構成了現代人生存的「基調」。

當 NJ 在臥房中傾聽敏敏哭訴自己生命的空洞時【圖 15】，鏡頭從屋內拍攝，臥房裡靜謐無聲，觀眾清楚聽到敏敏啜泣的哭聲。而後，傳來蔣太太與情人的爭吵聲，鏡頭隨之轉為從屋外拍攝隔壁蔣家【圖 16】。同樣都是私人私密空間，兩家人的聲音傳達著不同的心境（簡家：哭泣—不安 VS 蔣家：爭吵—不滿）。最後，鏡頭再切回簡家，但仍延續著前一鏡頭，從窗外拍攝，此時 NJ 將百葉窗闔上【圖 17】，遮蔽了屋內的燈光，玻璃窗頓時變得漆黑，映照著屋外車流的閃爍燈火，現代城市的繁忙光景成為了此時影像構圖之核心。



圖 15



圖 16

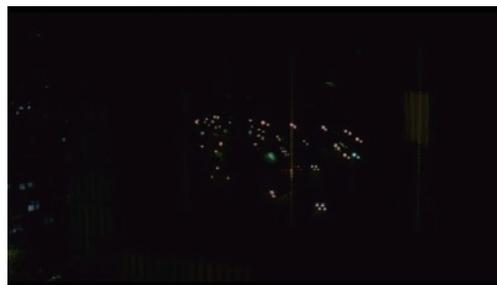


圖 17

整個段落結束於此畫面，視覺上導演僅僅讓我們凝視著玻璃窗上城市的倒影，而同時聽覺上則讓我們在車流的微微環境音外，持續凝聽著屋內敏敏的哭泣聲，與屋外傳來隔壁蔣家的爭執聲。視覺中窗外車燈的流動「不已」，呼應著聽覺中簡家敏敏「止不住」的啜泣聲，以及蔣家女主人與情

人怒「不可遏」的爭吵聲，彷彿這就是城市無盡運轉必然出現的常態波動，將不斷持續下去。在凝視與凝聽的過程中，我們同時感受到城市生活自覺（窗內／敏敏：自我哀悼現代生活的蒼白心靈）與不自覺（窗外／蔣太太：盲目深陷現代生活的人際疏離與易怒）之兩樣存在情態，而無論自覺或不自覺，城市都將無動於衷地繼續運行無前。

值得注意的是，簡家敏敏的啜泣（聲）／暗黑玻璃窗映照的現代城市光景（畫）／蔣家情侶的爭吵（聲），聲音與畫面構成了三層疊合之鏡內蒙太奇效果，撞擊出豐厚的辯證意涵。事實上，兩家人未顯現的啜泣畫面與爭吵畫面，乃在觀者記憶中被與之相關的聲音召喚而出，因此我們可說，楊德昌所疊合的是觀者眼前視覺所見之畫面，以及透過聽覺所引動觀者甫觀看過之記憶中的畫面，在此楊德昌以一種新穎的方式，實踐了艾森斯坦所推崇的「衝擊蒙太奇」（Montage of collision）。⁸

透過上述的影像分析，我們可以看到楊德昌如何創造性地運用聲、畫元素，來構建這個大他者的現代性城市樣貌。在敘事的過程中，當代台北的影像始終或隱或現地伴隨著觀者的視覺與聽覺感知，讓觀者感到每時每刻人物都浸淫在現代性大他者的壟罩之下，其言談、其行動都在大他者的驅動中湧現而出，成為了一個個異化的孤獨個體。而同時對於那些同樣身處在現代性城市中的觀者們而言，影片所呈露之充溢於城市中紛雜的光影、聲響，不斷與觀者生命中相似之視、聽覺存在經驗共振，於是隨著聲音與畫面的牽引，觀者有如身臨其境之局內人般，在旁觀人物存在處境的同時，亦引發其自我省思，意識到自身亦是受困於此一現代性大他者中的一份子。

⁸ 艾森斯坦之「衝擊蒙太奇」理論特別強調「鏡頭連接時，由不同鏡頭內部元素之相對性，所激發之衝突辯證效果。」（徐立功、井迎瑞、黃建業，1999：149）因其認為透過辯證之方式，對立的元素與意念可在觀眾的心靈中，融合成更高層次的概念，進而導向最終之主題，而此一對立元素間的融合過程，即是推動影片前進之動力。（Andrew 1992: 70）

三、從「對立之愛」到「對偶之愛」

(一) 迷失的合一

佛洛姆指出，人類胎兒時期在母體的保護中（Fromm 2021: 65），以致嬰兒時期在母親無微不至的照料下，人存在於一種合一的狀態裡，感到充分的安全感，而當人逐漸脫開母親照顧的懷抱，便開始體驗到分離與生命的孤立（Fromm 2015: 48）。自此為了克服焦慮不安的孤獨感受，人終其一生都在尋找回到合一狀態的途徑，亦即與世界、與他人深刻的聯繫。

佛洛姆分析人們克服孤獨感受的方法，有以下四種趨向（Fromm 2021: 57-74）：

1. **狂歡迷亂**：例如透過毒品、性愛，進入極度亢奮、恍惚的狀態，從而遺忘、消除與世界的隔絕感。然而藥效一過、行為結束或激情退去，人又將陷入深深的孤獨感與不滿之中。例如蔣太太之縱情於接連不定的情慾關係裡。
2. **從眾**：是一種依附群體的心理，然而卻只能達到虛假的合一。畢竟將自身消融於群眾之中，最終仍將感到失去個性的痛苦。例如大大、阿瑞、敏敏，皆因順從於主流社會的金錢價值，或深陷資本主義異化人性的運作，而錯失了自身的幸福與喜樂。
3. **創造性的活動**：在創造的過程中，創造者與其所創造之對象合而為一。佛洛姆肯定此一方式對於克服孤獨具有積極意義，但終究仍只停留在與外物的合一，而非與人的合一。例如：大田之開創人性溫情電玩，

但必須指出，其創造動機實包含了對人性之關懷與理解的創造性之愛。

4. **創造性的愛**：佛洛姆認為，真正成熟的愛是一種藝術、一種能力，需要付出相應的努力與學習，必須懂得付出照顧、承擔責任、尊重並了解所愛之對象（包含對個體與群體等一切人與人的積極結合，如親情、博愛），是給予而非索求。因此，人必須全面發展自己的人格，形成一種創造性取向，讓自己內心孕育、創造著愛，並不斷以愛給予他人、乃至整個世界。在影片中，最能體現此一人格特質的便是男主 NJ。

佛洛姆指出，唯有透過真正創造性的「愛」，始能達致與他人、與世界恆久的合一。然而，資本主義高度發展的社會，更加激化著人際間的孤立、疏離與對立，以致現代人愈加迷失於返回合一的道路，而經常採取偏差的愛的方式，諸如：性慾激情的愛情、佔有性的愛情、施虐式的愛情、商品化的愛情等，其結果只能是與人一時短暫而虛假的合一。電影《一一》中幾位情感紛亂或受挫的人物，正是陷入並體現著這些情愛的困局、匱乏、失落。例如，婷婷、胖子、莉莉、蔣太太、英文老師等人，即翻攪在一種錯誤而錯綜的情愛關係裡，他們所經驗與得到的皆非真實合一的相愛，而是各自孤立相對，以一種對立之姿彼此捆縛的情感，而其中心理、性情最為曲折不定的便是莉莉。

事實上，莉莉俏麗有禮的形象，或許亦是她用以博取外人對她喜愛的方法，而背地裡她自私的心思並不如其外表一般和善、尊重他人。一方面莉莉之沒有父親的成長過程是被決定的，再者她又是被母親隨意敷衍的存在，莉莉因而有著很深的孤立、分離與不安全感，導致她對被愛有極為強烈而扭曲的渴求。

由於與父母的分離是被迫、非操之在己的，導致莉莉追求合一的方式，是自我中心地去佔有他人的愛，且必須是其所能操控的，能隨時遺棄又隨時拾起的情愛，以此展現她是關係絕對的擁有者。她感到自己必須掌控愛、擺佈愛，是彼此互動的權勢主導人，如此，她才不再是母親淡薄情感之無能為力的承受者與犧牲者，她也能夠讓別人為之犧牲、承受，從而在情愛主動的反覆無常中，諷刺地得到了絕對卻虛假的安全感與自我確信。

實則，莉莉並不真心愛任何人，她渴求的並非擁有某人，擁有任何人都不能滿足其慾望，因為她所渴求的是擁有這個慾望本身，是享受對愛的掌控。所以當她一旦擁有了，就必須捨棄，以便可以再執著於擁有的慾望（從與胖子親密來往、拒斥胖子、勾搭上阿兵哥、與胖子複合、到奪取英文老師）。⁹ 而她之所以投入情愛關係，純粹是為了滿足自己的存在感，其目的只在於不斷被愛，而非恆久地愛人。

（二）大他者中的愛情

NJ：「十五歲時，我初戀了。突然之間，所有那些音樂我都聽懂了。後來她離開了我，音樂卻留了下來。」

在電影中，真正具有愛之創造性傾向的人便是 NJ，然而他的感情道路卻並不順遂。深層而言，其情感之失落不全是個人行為所致，更是現代社會對人心異化扭曲下的結果，他必須費盡心力找到自我與愛情之間得以立足的平衡點。而阿瑞則可視為從莉莉的對立佔有之愛，到 NJ 創造性對偶之愛的過渡，其情感擺盪於二者之間。在《一一》影片後半，NJ 與阿瑞的愛情占有極大的篇幅，並賦予了影片沉重的分量，以下我們將分析兩人如

⁹ 莉莉最終之所以佔有英文老師，或許有其潛在心理作祟，因為英文老師作為母親的情人，是母親的一部分，抑或可視之為母親的伴侶——即莉莉所缺失的父親，故征服英文老師，便如同征服了或較勁地報復了母親，並取得了父親，以此讓母親不得不真正正視著她。

何從「對立之愛」，經歷幾番波折，最終走向了「對偶之愛」，為他們的感情彈奏留有無限餘韻的最後終章。

當兩人於東京重逢後來到日本山寺，¹⁰ 庭院中原本歡喜相會的兩人，又陷入了當年分離的爭論之中【圖 18】。此處精心而平穩的構圖，與固定不動的長鏡頭，彷彿提供了此一戲劇性場面一個舞臺式的場景，石柱的左方，是導演安排人物進行對話的戲劇演出；石柱的右方，則是自然棲息的鴿子們進行著本性而日常的覓食。

阿瑞質問 NJ 當初為何不告而別，導演讓我們凝望著不發一語的 NJ 的背影，此一手法反而更讓觀眾感受著他心中必然有千言萬語未能說出，而阿瑞則越說越是激動地號哭著。與此同時，我們也聽到了環境音中大自然如常的鳥鳴聲，而山寺、光影依舊美麗，群鴿依然棲息，彷彿對人間的激情絲毫無動於衷，毫不理會一旁的人間情事。導演並未使用特寫、近景以強調人物情緒，反而用了冷靜、帶有距離的長鏡頭冷眼觀看這一切。此處長鏡頭所創造出的時空，既有人為與人文的戲劇性虛構，又包含著大自然運行極為日常之節律，而其中行動無常、不可控之鴿子的覓食與紛飛，賦予了此一戲劇性事件，一種仿若自然發生般的氛圍，從而稀釋了其激動戲劇場面可能的造作感。

直到轉場至下一個鏡頭，兩人正爬上長階【圖 19】，走在前面的 NJ 頻頻轉身向阿瑞訴說，沉默不語的 NJ 終於為自己辯駁，並「回擊」阿瑞的控訴，整個過程都是 NJ 獨白，語調之急切，有如蘊蓄許久的內心洪流爆發奔湧。從最初與阿瑞在電梯口重遇，我們見到 NJ 始終靜默微頹的背影中所壓抑

¹⁰ 資本主義全球化發展下，導致世界各都會面貌之高度相似，因而當 NJ 離開台北來到東京，在那過渡的畫面中，我們毫無線索得以辨別兩個城市之不同，直到人物再度出現，從其行動與言談中才得知人物所處空間已然由台北轉移到了東京，而後我們看到 NJ 與阿瑞兩人活動其中的東京，其建築景觀、設施型態與台北近乎無異。然而，楊德昌並未讓 NJ 與阿瑞兩人情感的坦承與和解之旅，僅僅發生在現代都會的東京，而是安排他們在遠離台北後，亦遠離與台北相似的東京，而來到了鄉間與古寺。在自然與傳統的氛圍中，兩人彷彿得以暫時遠離生命長久浸淫其中的資本主義高度發達之城市的異化處境，心境也隨之更接近於他們少時相遇的時空。或許也正是在此短暫出離現代俗世的狀態下，他們更能坦然返回與揭露本真的自己，而兩人過去因世俗價值導致的矛盾、對立，也因而得以化解。（此處關於楊德昌導演對場景安排之深意的解讀，受益於審查委員所提供之見解，在此特別說明並表示感謝。）



圖 18



圖 19

的心思，原來是這般波濤洶湧、憤懣不平。他說道：「我考上電機系那天，我爸很開心，我媽很開心，妳也很開心，而我呢？我是最悲哀的人！人是不可能讓另外一個人去教他怎麼活下去，怎麼過日子，那是很悲哀的妳知道嗎？但是這個人偏偏又是我最愛、最愛的人。」雖然 NJ 少見如此言語激烈，但或許其結語中「最愛的人」之斷言，也給了渴愛的阿瑞以慰藉。

兩人走走停停艱難地爬上這溝通的漫長階梯，各自宣洩完最深切的委屈，同時也表達出對對方最深沉的愛與重視後，平靜下來的兩人彷彿多了一份知己之情。下一幕我們看到兩人再度比肩，伸展著雙腿閒坐【圖 20、圖 21】，似乎放下了數十年來硬撐著的背影所承載的心理壓力，釋然般地相互陪伴著。兩人從彼此對立的「一」與「一」，在真誠溝通之後，轉化成了已然知己般的對偶之「二」。NJ 說出了不能默契擁有對方的遺憾：「想起來真好笑，我電機系念完了，現在做的是妳當初希望我做的事，身邊沒有妳，而妳的生活過得比我還好。」阿瑞：「那時候，你太天真了，我是怕你以後養不飽我。」隨後，他們跨過了對彼此的不解與不諒解，真正回到初相戀的心動記憶時光，甚至打趣說著誰先主動追求自己。

從連續兩個場景中 NJ 的談話，我們可以感到雖然當年阿瑞試圖掌控他的人生令他痛苦，但阿瑞也已深深成為他生命的核心部份，他終究考進了電機系，也從事著電腦相關行業，甚至遺憾自己實現了阿瑞所願，卻失去了她。或許 NJ 內心深處一直與阿瑞對話著，感覺後者彷彿始終看著自己，即便初始並不情願，但既然已成定局，心底便期待阿瑞能看到自己為她所走著的道路。¹¹ 而阿瑞說 NJ 當時太天真，顯示她仍舊覺得 NJ 就應該放下他自己的熱情所在，其選擇了她提出符合世俗價值「錢途」的人生道路



圖 20



圖 21

¹¹ 拉岡認為人總是在他人的目光中認出自己，他指出：「當人看自己時，他亦透過他者的眼睛清楚地見到自己，因為如果沒有這個作為其鏡像的他者，人便無法自見。」（Lacan 1966: 423）

是正確無誤的。雖然兩人解開了情感的糾結，但價值觀上並未完全默契共鳴，因為後來我們看到覺醒的 NJ 最終選擇捨棄不是自己本性所喜的商業環境。只是此刻 NJ 還活在阿瑞所代表的社會大他者的規範之中，自然接受了阿瑞所言的主流價值觀，而未加辯駁。

(二) 與過往擁別

當 NJ 跟阿瑞回到旅館，兩人在阿瑞房門口對話，談起了第一次上旅館的事情。阿瑞說：「不過那次你逃跑，我真的以為你再也不愛我了！」導演刻意設計、安排了如下道具與人物動作。

NJ 手中持著如象徵打開阿瑞心門的房門鑰匙，而阿瑞則如同感受其存在與體溫般將 NJ 的保暖外衣緊緊掛於臂彎中【圖 22】。阿瑞並未主動換回彼此的物品，似無意、又似有意遺忘般地暗示 NJ 其內心，或許她只是潛在不自覺地意欲緊緊留住 NJ，又甚或她內心期待著完成那始終留為遺憾的獻身，以此確認他們永久的關係。若為後者，則一方面該是出於對對方的情慾渴望，另一方面，亦有因害怕被遺棄而落入孤獨的焦慮、恐懼與不安全感，於是自覺或不自覺地藉由肉體關係強行捆縛彼此，此實是以道德之名的不道德手段，如當年她已試圖採取之方式。

而 NJ 則沉默半餉後回覆道：「現在還會這樣覺得嗎？」便即交回鑰匙，取回外衣，破除了暗示【圖 23】。此行動似乎意味著一同經歷了愉悅的旅程後，終究要各歸各的生活。見到 NJ 的拒絕與轉身，阿瑞內心荒涼了，如失去 NJ 外衣般，頓失其溫暖的呵護，她所渴求、欲愛之人，竟如此自然地從她手中抽去其滿心執握的幸福。阿瑞生起了彷彿再也見不到轉身離



圖 22



圖 23

去的 NJ 的感受，同時也勾起了當年 NJ 的不告而別帶來的心理陰影與傷痛。她沉重地深吸了一口氣，又重重地嘆了這一口氣，遺憾著 NJ 不解風情地再次逃脫，阿瑞那沉下來的面容彷彿在內心回應著：是的，如今她仍這樣覺得！

之後心傷的阿瑞來到 NJ 的房間，直接請求 NJ 與她永遠結合不再分開，她表示自己已無需再為生存憂心，甚至與美籍富商先生離婚後，還可得到大筆贍養費，而 NJ 則鬆開了進門之初原本心疼且帶有溫柔情意牽著阿瑞的手，而後將雙手環抱胸前，無奈地聽著阿瑞建立在金錢考量上的情感盤算，最後面對阿瑞復合的懇求，NJ 僅是安撫著要她早點休息。始終未能得到 NJ 正面的回應，阿瑞頓時轉為憤懣地吼道：「你別講這些敷衍我的！你不敢，對不對？你根本就不愛我。」同時阿瑞將 NJ 推向鏡框右側，後者被門板遮蔽而出鏡，畫面中只剩下框中框裡的阿瑞【圖 24】。導演讓我們凝視著被框限而突顯的阿瑞，如同激動失控地唱著獨腳戲，而框外相對默然無語、不被看見的 NJ，雖與阿瑞共處相視，畫面中兩人卻彷彿身處鏡內與鏡外、顯與隱不同時空之「對立」的兩個個體，而非前一幕在阿瑞房門前道別之初的「對偶」。

我們無法確知上述阿瑞的話語是否具有性意味之指涉，它似乎同時論斷了當年、以至此刻 NJ 都不敢接受阿瑞確認關係的獻身，特別是此時與她肉體出軌，甚至拋下一切一起遠走高飛。而後，失控的阿瑞在 NJ 的叫喚聲中逐漸冷靜下來，並且自慚地意識到自己怎麼一見到 NJ，就回到跟過去一樣激動的情緒，而懊惱道歉不該如此。此時 NJ 走入框中框內，霎時門框從原本突顯兩人的孤立分離，轉為強化呈現兩人的緊密結合，NJ 抱住



圖 24

阿瑞【圖 25】，並給予同理的安慰，安撫她說：「對不起什麼？難道說還有人比我更了解妳嗎？」原本從臂彎中失去象徵NJ存在與溫暖的外衣，此刻以NJ真實的體溫與膚觸返回阿瑞身上。此處，我們清楚感到NJ的善解、包容，他那來自創造性之愛的人格傾向。NJ總是體貼他人，他對自己的家人有情、有責任，不可能捨棄他們；再者，他亦不可能為了自己的愛情，自私地允許阿瑞斷然離棄、傷害其丈夫。而更重要的是，他其實完全懂得阿瑞偏差的心思，卻沒有任何一句質疑、說理，而僅是以其耐心、溫柔轉化她。

阿瑞的自省喚起了兩人對偶的知己之情，NJ頻頻膚觸拍撫阿瑞後背，呼應著片末婆婆不斷溫柔撫觸心傷婷婷髮絲的膚慰，都帶著對受傷之所愛者的心疼。至於面對阿瑞所提出複合的要求，緊擁阿瑞的NJ，四兩撥千斤地表示重新開始的企畫太大、任務太重了，不在他的預期與能力之內，風趣中化解了彼此的矛盾。回顧兩次接連的對話，前一場景還是兩人在（心）門外的暗示與婉拒，後一場景則是NJ領著來到門外的阿瑞直接進入（心）房內，將各自的心意坦露表明，而兩人確實確認了關係，但關係是留為永遠過去了的情人。終於心意各異的兩人，在彼此呵護與依偎的緊緊相擁中，達到了和解、尊重與理解，傳達了無關現實考量的愛的純然情意，那二而一的形象【圖 25】，如「囍」、如「仁」，和解相合之囍，情意相通之仁。

事實上，NJ並非淡漠無情，先前將鑰匙交給阿瑞轉身婉拒後，他走回自己的房間，沉浸在未開燈的晦暗和室裡獨處【圖 26】，他獨自抽起了菸，闌黑中煙頭隨著氣息吞吐而明滅的紅色火光，猶如他心中被燃起了卻又不



圖 25



圖 26

敢放縱的微弱而悸動的愛。突然阿瑞來敲門，NJ 隨即熄掉這悸動的燃菸之火，回到如常的成熟男子，開啟房門應對。然而未料，早已星火燎原的是阿瑞，門一開啟阿瑞便激動地將全身滿腹的情感向 NJ 奔湧而出，讓原以為應該此後仍將各歸家庭的 NJ，也激起了愛意，只是 NJ 並未在當下將這份愛意給出，而僅如暗室獨處般持續藏於心底。

而在兩人相擁的場景之後，下一幕我們看到翌日 NJ 獨自來到海岸邊【圖 27】，再次點起了解愁的菸，心境如衝擊而來的波濤起伏。那前後的身影，都讓人感到其內心情意難平，然而為了各自已有的家庭，他必須克制自己留守在界線、常軌之內，那突如其來難得的緊擁，已是此情所能達致最珍貴的終點，如他縈懷佇留在那已不可再跨越的岸邊。

(三) 遙遠的對偶

生命最難的是人與自己的對偶，能否意識到自己，而成為自己的知己？在搭乘回東京的列車上，清醒的阿瑞伴著沈睡中的 NJ，並面對著車窗鏡面映照出的自己沈澱心思【圖 28】，她似乎看清楚了自己與 NJ 情感的本質實相，而有了與身旁這個睡夢中純然天真的男人告別的決定。她將留給彼此如眼前列車上所擁有的平靜的存活，正如此刻止息了情緒波動的兩人，不再攪擾對方生活的寧靜。兩人雖並肩而坐，但在這一趟最後同行的旅程中，已悄悄開啟了分別的過程。

回到旅館，送阿瑞回房休息時，NJ 特意叫回阿瑞，並深有感觸溫柔地對她說出：「我從來沒愛過另外一個人。」【圖 29】意外聽到這句話，阿瑞默默感動，以極緩慢而柔和的方式將門闔上，彷彿深怕不小心破壞了這



圖 27



圖 28



圖 29

句動情之語。而後下一個鏡頭，我們看到了旅館玻璃窗對阿瑞身影的反映

【圖 30】，此身影遠比列車車窗所反映出的更為晦暗不明，因為此時阿瑞的存在感較之於列車上，更加被動搖而不確定了。她靠坐在椅子上嗚咽痛哭，其內心該是感動、遺憾、懊悔，為何當年自己要錯失原本已落在手中的愛情，錯失那緣分自然帶來的相互傾心，與擁有彼此的曾經。

當晚，阿瑞先行離開了旅館，留下隔日得知此事而錯愕的 NJ。或許因 NJ 雖未接受再續前緣，卻道出了對阿瑞的深愛，這樣一份不佔有的愛觸動著阿瑞，讓她也有所領悟，並讓她有了放手的慰藉，而得以徹底放下這份情感。雖然當下並非全然釋懷，而仍帶著傷懷提前離開，未能當面道別與祝福，但這或許也是阿瑞走入對偶之愛的起始之步。創造性的愛，能讓彼此在對方的愛中，看到自己的可能性。

阿瑞不告而別的提前離開，一方面是因 NJ 那句深深觸動她的珍貴話語，已然滿足了阿瑞最真實的愛的渴求，她雖痛哭，卻也沉浸其中，突然間她終於可以無關生存功利地感受到所愛之人對她的深情。阿瑞已然得到情感中至深的感動，而關係也已無可再有延伸，是故在此高潮止步是最好的選擇，¹² 以免再增添執著的紛擾，再損其純粹。而也唯有在這最美好、最觸動的當下，她才能橫心結束執著的一切，因此她必須隨即離開。此外，或許當初 NJ 的不告而別，仍是她心中最痛的傷口、陰影，這經驗潛在地推動著她，以致這次換她不告而別，因為如此阿瑞才能多少紓解、釋懷當初 NJ 斷然離去所受到的傷痛，取得內心的平衡。過往漸行漸遠無能對焦的兩人，終於達致默契而選擇了將對方存放心底，讓遺憾成為心中永遠的美好。



圖 30

¹² 此處我們看到阿瑞與 NJ 對彼此的情感具有相似的心思，阿瑞在列車上的獨醒與房中的獨處，呼應著先前 NJ 在房中與岸邊的點菸獨處，兩人心中皆滿懷遺憾卻也有不得不的知足。導演分別給予兩位人物兩次自我沉澱的場景，以顯其內心之艱辛跌宕、澄明的過程，並突顯了此情的難平、難捨。此外，觀察 NJ 與阿瑞的東京之旅，可明顯感到是由連續數個各自的「一」與共處的「二」之場景（請參見【圖 18】至【圖 31】），串聯出兩人關係的變奏發展。

NJ 回到家中，累倒的他沉睡了一夜，翌日起床後依舊聽著耳機裡的音樂【圖 31】，也真正實現了他最初向大田道出當年自己心中珍藏的愛與音樂的秘密：「後來她離開了我，音樂卻留了下來。」當年兩人的分離，事實上是 NJ 避不見面所致，而此次則確實是阿瑞主動離開了 NJ，其放下也成全了彼此。經歷了這一番相伴之旅，代表謬思女神阿瑞的音樂，更確定成為 NJ 永恆而抽象的用以進入與阿瑞純然合一之愛的幸福入口，而他遠望所面向的玻璃窗上正貼著對偶的囍字，如其遙想與遠方的阿瑞默契相伴。若體味其情，雖然畫面中我們看到 NJ 僅是如常地聽著音樂，實則他正在精神上與那內心純然的阿瑞相對偶，即便兩人身處在相隔兩地不同的時空之中。

NJ 始終渴望的是兩人愛意初萌時的純然，就像攜手於東京陌生街道的探索一般，那恍如他們曾在台北有過的相伴探索人生，而這樣的純然至此僅能在記憶與音樂之中復得。或許真正創造性的愛，包含了安處在孤獨中領受著愛給出的生命意涵，不在現實中佔有，卻在心靈中擁有「愛」。當時早已惘然失卻的愛情，如今也只得留作追憶，成為生命中一次次不期然降臨的回憶悸動，是內心深處永遠趨向、永遠守候、永遠等待的意欲念想，永未完成因而不息的情有獨鍾。

成熟的愛不會讓彼此失去自我，而是在保有各自的完整性、獨立性之前提下，實現與人的結合，亦即相異卻能相合的對偶，是在人我之間能止於至善，達致最適切的相互關係。東京之旅有如 NJ、阿瑞與所愛的彼此重新的遭逢，而真正愛的遭逢，是在「真你」中重新發現「真我」，甚或是在彼此之中創造「新我」與「我們」。雖然 NJ 與阿瑞兩人終究分離了，卻



圖 31

在彼此保有的真我中，共振出新的共有關係，一份遙遠又永遠切近而私密的愛的回憶。

四、情深而文明

貫穿全片，始終如 NJ 一家處境之背景般存在的婆婆，實則具有重要的象徵意涵。婆婆珍藏並貼掛於臥房中的溫馨照片【圖 32、圖 33】，顯現出其所懷抱的傳統情感價值——生命與生命之間溫情而真摯的相伴與相待，然而此價值在現代社會中卻似乎愈加不被看重，有如照片之塵封於婆婆昏迷後那總是顯得黯黯、幽閉的房間之中。婆婆的照片或許袖珍，並蒙上了時代的霧茫，其所乘載的卻是歲月裡真切的情感記憶，而非如其子阿弟大幅奢華的婚紗照，後者與其說是紀念，毋寧更是炫示其富有之「景觀」(spectacle)。

在影片中我們看不出婆婆特別喜歡雲雲或討厭小燕，而是這樣一種隨時變動的情感關係，對她而言太過兒戲，而未婚懷孕挺著肚子的婚宴亦不成體統。因此在本是喜事的婚慶當天，奶奶始終顯得心事重重、憂悶不樂，似乎一切固有被尊崇的價值觀念都煙消雲散了，而這正是資本主義高度發達且快速消費之社會，所形塑人心與情感的易變。故而婆婆感嘆自己已老了，內心應是感到處在這虛浮時代的不合時宜、格格不入，有如身處異鄉之人。臥病在床無能回應的婆婆【圖 33】，其全然無語的深深沉默，蘊含著時代、歲月的人性鄉愁，而其昏迷則彷彿象徵著此一傳統人情價值於



圖 32



圖 33

當代社會的無力、失語與遺忘，彌留中的生命價值能否再被重新喚起？

（一）阿弟與小燕，囍的復甦

影片中經常出現貼於門上、牆上的「囍」字【圖 34、圖 35】。囍是因恩愛而喜的兩人深情的結合，是充滿可能與幸福的對偶之仁。然而阿弟與小燕這對新人的結合卻遠非帶給眾人、家族歡喜，反而風風雨雨不斷。不過，在一連串因此婚姻帶來的矛盾衝突事件之後，這對夫妻卻在極為情急的意外事件中，在非眾人祝福的目光之下，自己成就了兩人生命深層的結合，成為了如「囍」字般真正的佳偶。

在前一晚孩子的滿月聚會上，小燕與雲雲起了衝突，嘔氣的小燕一夜未歸，隔日回到家中，小燕一如往常地以斥喝的方式溝通，看到一屋的凌亂，小燕邊走邊責罵起阿弟【圖 36】。起初鏡頭跟著人物小燕向左搖，我們感覺鏡頭與人物的行動是一致的。但當小燕走往房間浴室叫喚阿弟而出框，鏡頭並未持續跟隨人物向前，而是與之分離繼續向左搖，帶觀眾穿過附庸風雅的家中客廳，拂覽掛在牆上的一幅幅名畫仿作【圖 36、圖 37】¹³，直至家屋的另一頭，去尋找並停留在此刻事件中兩位主角的副本——亦即懸掛牆上兩人甜蜜親近的婚紗照上【圖 38】，後者與小燕滔滔不止的咒罵聲形成諷刺的對照。

當鏡頭一落定於婚紗照上，我們聽到畫外始終得不到回應的小燕的驚詫聲，她察覺到濃重的瓦斯味，感到事態之嚴重、不祥，此刻氛圍一時翻轉，她呼喊阿弟的聲音越加緊張、激動。此時，畫面仍緊緊停留在牆上的婚紗照上，而小燕焦急的聲音則深深陷入了浴室中可能的悲劇事件。小燕一度



圖 34



圖 35

¹³ 畫作由右至左分別為：塞尚 (Paul Cézanne) 的〈靜物〉(Nature morte)、莫內 (Oscar-Claude Monet) 的〈船上畫室〉(Le Bateau-atelier)、雷諾瓦 (Pierre-Auguste Renoir) 的〈兩姊妹 (在露台上)〉(Les Deux Sœurs ou Sur la Terrasse)。



圖 36



圖 37



圖 38

衝回客廳卻未能尋得電話求救【圖 39】，最終她破門而入，鏡頭也終於隨之切換到了她與阿弟的身上，她跌坐於昏迷在地的阿弟身旁【圖 40】，哭喊地責難著中毒昏迷的阿弟。小燕雖仍如進門時放聲責罵著，但聲音中的情感內涵已然不同，實則她害怕可能失去丈夫阿弟。下一鏡頭，我們看到 NJ 來探望脫險清醒過來的阿弟，沙發上驚魂未定而哭泣不已的小燕緊緊抱著阿弟【圖 41】，心疼地說著再也不跟阿弟吵架了。兩人看似膚淺的婚姻結合，卻在一場意外瀕死事件中流露出了真情，小燕原本是介入阿弟愛情的第三者，至此終於顯現為阿弟婚姻中名符其實，依靠也關愛阿弟的妻子。



圖 39



圖 40



圖 41

在這將近 2 分鐘的長鏡頭中，從聲、畫初始的相合（鏡頭跟隨著於客廳中不悅叫罵的小燕而行），隨即進入聲、畫的各行其道與對位（鏡頭左搖拍攝仿畫、婚紗照 VS 小燕走往臥室的叫罵聲），再到最後聲、畫徹底分離（鏡頭停在婚紗照上 VS 小燕於浴室前焦急的叫喚聲），雖然聲音所顯現的是面對危急存亡瀕死之境的慌張，而畫面中我們所凝視的卻是幸福的婚紗照，看似突顯著生死對反，實則畫面與聲音之意涵已然在更內在的層次上，產生彼此嶄新而深刻的共振合一。

事實上，此婚紗照有如一空洞的視覺符號，其內涵經歷了三次轉變：荒誕嘲諷的倒放、關係名不符實的懸掛、名實相符的深情見證。

在影片最初的婚宴上，由於婷婷突然和 NJ 談起了婆婆的不適，同時一旁傳來雲雲持續的鬧場聲，NJ 因而無意間將婚紗照倒放在架子上【圖 42】，彷彿意味著這是一個不到位的婚姻，或許是一時的意亂情迷，甚而僅是美色與金錢的彼此誘惑，加上不慎懷孕才順勢進行的婚娶，遠非真情實愛而有的結合。而後續婚宴也歡騰得像場鬧劇，似乎在旁人眼中，這對新婚夫妻的婚姻並非如何正經、慎重之事，那倒放而顯得逗趣可笑的婚紗照，像是嘲諷其荒謬結合的一種展示。

到了阿弟昏迷的場景，我們看到婚紗照被正掛於家中，然而照片中恩愛柔情的感覺，與實際上兩人兇悍與怯懦的相處並不相襯。夫妻倆實在見不出有何情深之處，反倒更多的是情緒性的互動，特別在此場景之初小燕鬧情緒地叫罵聲，明顯與婚紗照的甜蜜氣息對反。

然而妻子小燕卻在阿弟中毒昏迷時，突然意識到自己對丈夫有著一份愛，



圖 42

產生了面對所愛之人可能死去的危急之情，而發出真切的叫喚，一邊設法求助，並極力破門搶救。與此同時，導演讓我們久久凝視牆上的婚紗照，而此一視覺符號的意涵，已在事件發展與凝視的過程中產生變化。隨著小燕的聲音內涵與情感意識的轉變，從對阿弟的咒罵，而後發現阿弟昏迷於浴室的激動叫喚，婚紗照也從甜蜜的「偽相」，轉為深情的「實相」，照片能指的形象漸漸與其所指的情感對應了起來，彼此終於真正聚焦。至此聲、畫雖分離卻也達於一致，意義得到歸正，照片中親近的夫妻二人，從而顯現出因情深而煥發的動人光彩。

兩人共組家庭的相處中，確實蘊生了一份情感於彼此間流動，當來到阿弟的瀕死之境，小燕突然落入到了兩人生命與生命的純然相對，才真正意識到對阿弟實有著的真情。而看著緊張場面的觀眾們，憂心著阿弟是否可能就此昏迷死去，而在此懸念中凝視著婚紗照中的兩人，彷彿同時凝視著阿弟的遺照一般，一方面欣喜於兩人之間的真情，一方面也慨然遺憾：或許這份突現的真情，將無法持續在現實中延續，阿弟將就此與小燕天人永隔，與這份夫妻之情永別，而無以得見此愛。

在此段落中，我們看到關於阿弟的幾種存在樣態：家中一幅幅名畫仿作所代表其虛誇的存在、夫妻兩人深情的存在、以及阿弟最切身的存在—其生命可能的死亡。其中名畫仿作在此場景中的安排，實有其深意，淺層而言，它顯示阿弟拜金性情的附庸風雅；若深層觀之，當阿弟來到生命的底線，苟延著氣息，乃至一旦生命消亡，在其死亡面前，這些看似名貴的仿畫，實則一點意義、價值也無，甚至顯得荒誕至極。事實上，在那驚魂的一夜，這些畫作對阿弟的昏厥無動於衷，隔日鏡頭拂過畫作，它們依舊以嬌柔造

作的姿態掛於牆上【圖 43】。

即便氣質品味可以裝，婚姻的假象可以裝，但人與人相處所生之情感，甚至一同面對生死之際的真情，卻是如此信實地發自內心。在死亡面前，真正珍貴的實是小燕對阿弟的夫妻之愛。名、利虛幻，生與死才是生命最終真實不欺的，而人終有一死，人生於世最終能安慰我們而走向死亡的，便是那份真情。此處迫近死亡而顯露的真情，不再歸屬於象徵界（如名畫仿作所代表的上流階層）與想像界（如想像、偽裝的富有、品味、氣質、恩愛），而是真真切切人心所感，是生命中真正可貴者。

同樣地，昂貴的婚紗照與場景中附庸風雅的名畫仿作亦相互呼應，顯現出富麗而虛偽的高尚，實則毫無動人的光彩與力量，一如仿畫，只不過是佯裝深情的膺品。¹⁴直到小燕對阿弟的真情流露，重新賦予了牆上婚紗照之視覺符號深刻真摯的意義。重獲情感意涵的婚紗照，轉而顯現動人的精神光彩，遠甚於此前鏡頭拂視而過的一幅幅精緻艷麗的拜金仿畫，甚至使後者顯露其黯淡無光的本質。原本華而不實的婚紗照，只是現代婚紗產業昂貴消費的一次製造，然而此刻其所蘊涵之情真意實，正如同婆婆房中所掛貼在牆面與鏡面上，那隨歲月而不改其深情、小尺幅且或已泛黃的舊照，其形各異，其情深如一。是真實的情感賦予了相片中之人物影像以價值與意義。¹⁵

（二） 婷婷，羽化成蝶

片末婆婆終究還是遠逝了，然而像是承載著編導全片的作者楊德昌、乃至所有懷抱人性鄉愁者的心願一般，影片中，有如象徵已無能為力的傳統價



圖 43



圖 44

¹⁴ 如同紀金慶指出，身處資本主義社會的現代人，服膺著消費邏輯，將自己視同商品般用各種表現方式來彰顯自己，以至於「現代社會裡充斥著偽個性、五光十色、各放異彩然則欠缺靈魂的馴化生命」。（紀金慶，2019：250）

¹⁵ 阿弟與小燕此處所展現出之深情，也平反了影片開場他們因雲雲突來的鬧場，而顯得不光彩的婚宴，重新賦予了婚宴舞台上紅燈喜慶的「囍」字吊飾名符其實的佳偶意義。【圖 44】

值，總是靜默、彷彿失去行動能力與意欲的婆婆，在生命即將消亡前，亦即影片之末尾處，給出其最後價值的身影展示，她終於成為影片的前景，並且留下令觀眾深深觸動的一幕。而這一幕是在陽光灑入的明亮白日裡，房間不再幽暗，畫面感知異常清澈，以鮮明的氛圍展露著本該是婷婷幽邃的夢境。

從警局做完筆錄回到家中的婷婷，悵然若失，心靈潰散的她來到了婆婆的房間。原本昏迷的婆婆此刻端坐於床沿翻看書籍，口中哼著貝多芬的歡樂頌，一幅閑情獨處的至福景象，她抬起頭凝望走進房來的婷婷，顯露出一抹慈藹的微笑【圖 45】。如同婷婷身著校服，婆婆所穿著的或許亦是她年輕求學時期的素淨舊式衣賞，彷彿她那少女的心靈，從未遺落地伴隨著她直到老年，因而她能懂得眼前少女的心思、心事、心願。

隨後鏡頭切換，婷婷靠坐在婆婆身旁，婆婆摺了精巧的紙蝴蝶給婷婷，兩人一同賞玩【圖 46】，而後鏡頭不動，婷婷俯臥依偎在婆婆腿上，婆婆用她那靈巧纖細的雙手，從上撫觸婷婷的秀髮，呵護這個內心疲憊、受傷的孫女【圖 47、圖 48】。曾經，於婆婆昏迷之初，愧疚的婷婷來到婆婆房間，抓握其失卻覺知的手，並在此後數個夜晚默默來與婆婆說話，然而無法交流對話的兩人，始終處在「一」與「一」的孤絕相對狀態，婷婷所感到的是婆婆對她的不願諒解【圖 49】。然而最後卻也正是婆婆那原本不能回應婷婷而任之歉疚、憂傷的手，膚慰了傷懷的她，彷彿給出了最終的體諒與理解。那指尖無私給予的膚觸，是列維納斯所倡的全然尊重他者之存在的撫愛，¹⁶ 是帶著溫度而溫情地陪伴與知心。



圖 45

¹⁶ Levinas 認為愛撫之人乃處於全然敞開的狀態之中，接收一切的他異性而毫無任何預設，是對「純粹將來的等待」。(Levinas 2020: 84-85)



圖 46



圖 47



圖 48



圖 49

在此段落中，楊德昌透過微妙的場面調度，讓人物在形象上呈現出深刻的意蘊：從初始左右「併坐的親近對偶」【圖 46】，自然地過渡到上下「交疊的親密對偶」【圖 47】，而後鏡頭下移，婆婆的面容被隔出框外，畫面聚焦位於婆婆的雙腿與雙手之間，似將沉沉睡去的婷婷的面容，她向婆婆坦露著內心最深沉的憂傷與對生命的困惑，而此時兩人的身軀彷彿相合「交融為一體之親愛」【圖 48】。畫面中婷婷說著：「我好累哦，婆婆！現在妳原諒我了，我可以好好地睡了。」隨即她闔上雙眼，接著說道：「婆婆，為什麼這個世界和我們想的不一樣呢？妳現在醒過來，又看到它，還會有這樣的感覺嗎？」「我現在閉上眼睛看到的世界好美哦！」由於婆婆始終靜默，婷婷輕聲微弱的訴說，更像是沉入自己夢中的囈語獨白。

楊德昌在本該是祖孫相互依偎的兩人形象中，刻意將婆婆的面容隔出框外，減弱其明確的個體性，人物如從初始的「一」與「一」之左右相依，到上下疊合而成「二」，進而再讓此疊合之二，隨著婆婆慈愛的呵護與膚觸，更為緊密地融合為和合之愛的「仁」，從而創造出極為動人的意象。形象上的「一一」而「二」而「一」（愛之一體感／仁），意涵上由「親近」、「親密」而「親愛」，既是祖孫二人的依靠與撫慰，又像是婷婷在自己的睡夢中，化身為另一個傳統價值的婷婷，承托呵護著受傷之現代靈魂的婷婷一般。在經歷了一番被拋入人世間情愛的糾葛與對立之後，她因疲憊，本能地鬆開現實焦躁不安的意識，而終於又能回到自己充滿溫柔的愛的本性。她將自己代換成婆婆（畫面中年邁的婆婆如婷婷般身著學生服裝，並呈現少女坐姿），化身為自己的知己，自我告解、體諒、呵護、膚慰，最終重新接納了自己。從尋求人與人的對偶，到人與自己的對偶，婷婷不再是飄盪不定、孤單的靈魂。

婷婷情感的傷口，綻出了通往真實的通道。身心俱疲的她，俯臥在婆婆身上，已然從愛情的想像中撤出，而闔上雙眼後，身體也靜息了下來，隨著口中象徵界語言的最後語聲落下，她全然沉入真實界那無可言傳的內在合一之中。我們無法看到婷婷之所見，只有她能切身感受，那觀眾不可見的美好世界，實是婷婷夢見自己的看見，是她最深層嚮往的合一歸處。她在自己的夢中，懷想著記憶中慈愛的婆婆，並與後者所給出如母體般全然呵護的愛合一了，而這也正是婷婷作為降生於世的生命個體，本意欲尋找卻在情愛中迷失了的。

(二) 儒者的覺醒

片名《一一》如同兩個並列的個體，綜觀本文所附圖片，乃至回顧整部電影，我們經常可以看見人物與人物相對互動的場景，而其影像即呼應著片名《一一》的視覺形象。這些相對的人物都處在某種社會關係中，他們的關係或從對偶轉為對立，或從對立走向對偶，甚而獲致深情。例如上述所舉兩對人物，其關係便充滿著深厚情意。

錢穆指出，近代中國以「文明」二字翻譯西方 civilization 之概念。事實上，「文明」一詞出自《小戴禮》「情深而文明」一語，其中「文」可說是人的各種活動與人際互動關係之形式。例如夫婦間有了深情，這份關係之形式便更彰顯出動人的光彩與價值意義，進而成為一種生命的美感。（錢穆，2016：69）

在影片中，諸如以下場景，都讓觀眾感到關係的形式中蘊含著動人的人性溫情光芒，亦即情深而文明，如：婷婷照顧東京歸來的父親 NJ、婷婷擁抱山上歸來的母親敏敏、NJ 與敏敏夫妻間的傾訴與傾聽、夢中婆婆之膚觸孫女婷婷、小燕救起中毒的丈夫阿弟、NJ 與大田知己般地談話、阿弟喜看新生兒、喪禮上親友們的友好互動、洋洋仰望婆婆的深摯告白，甚至 NJ 與阿瑞雖情深緣淺未成佳偶，但彼此珍惜的舊情人亦是一種關係形式，如其於日本交心同行、呵護擁抱等，亦讓人感到其關係之「文明」而動人，見證著人性可有的溫馨。

面對資本主義、個人主義所形塑的現代性文明，身處華人世界的我們應如何回應自處？儒家的文明觀提出了情深的關鍵，認為是情深才成就真正屬

人的文明世界，生命中一切物質與精神之追求，終應以成就個體間仁愛與深情相處之幸福為依歸、權衡及取捨。《一一》在楊德昌的電影作品中，有其特殊性，少了其過往電影強烈的批判力道與衝擊，所給出的更多是情感的悵然與溫情，是心靈的鄉愁與盼望。似乎他所意欲從事的，不再是執著鋒利手術刀的解剖，而是耐心協助的復健。雖然多出了溫潤的質地，然而楊德昌卻仍一如既往，以同樣精細的影像敘事，深刻地直入現代心靈的空虛與扭曲，並同時提純了傳統文化可有的價值，其影像如同大田想發展的人性溫情電玩一般，高超而有情。

楊德昌的最後傑作，像是對儒者之困惑的溫潤回應，且言猶在耳。

五、結論

影片中，婷婷在自己房間醒來，發現手上拿著婆婆摺給她的紙蝴蝶，她走出房門，聽到醫師宣告婆婆離世的時間，正是她見到婆婆的時候。她久久凝視手中的紙蝴蝶【圖 50】，那紙蝴蝶彷彿是一穿越不同維度的存在，是從美夢中帶回現實的證物，然而究竟那是一場夢？抑或是婆婆真的清醒？雖然後者的可能性微乎其微，畢竟年邁病重臥床的婆婆，竟精神奕奕穿著少女服飾端坐房中，並不合理。或許並非婆婆於現實中原諒了婷婷，而是婷婷於潛意識中想像內心深處那個始終與自己相親愛的婆婆，寬慰著她。無論是潛意識的作用也好（可能婷婷手拿婆婆給過的紙蝴蝶入眠而夢），甚或民俗的託夢解釋也好，那似真似幻的婆婆都給了她生命莫大的力量，

一種既親近又遠逝的安慰，無論何者皆是真情。此一祖孫情感的親密交會，雖非坐落於現實（reality），卻是根植於內心最深切處的真实（real），是發自心靈的真摯呼喊與召喚。

此處夢與蝴蝶的意象，不禁讓人聯想到莊周夢蝶寓言之意涵。

昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為周與？（《莊子》〈齊物論〉；水渭松，2007：40）

事實上，現實中的意識與夢境中的意識，都構成我們生命的一部分，就生命的感受而言，我們實在無法割捨其一，抑此揚彼。未必現實世界中所經歷的才是有意義的，有時反而是夢境中的事物帶給人生命以慰藉、觸動與啟悟。若婷婷僅以現實為真，則她的人生此刻將僅僅得到婆婆突然離世的愧疚、自責與哀傷，然而劇中婷婷則深深沉入她所做的夢裡，感受到婆婆的慈愛帶給她的力量。婷婷在夢中休憩的整個過程，便是其療癒轉化的過程，而她在自己夢中所得到的療癒，一方面是其存在所自我賦予的，同時也是婆婆曾經的存在所賦予的。夢中，她所想望的婆婆，先是給予她象徵破蛹羽化新生之紙蝴蝶的祝福，然後溫柔規律地撫愛其髮絲，彷彿為其清除腦中原本紛亂的思緒，並灌注朝向可能性的智慧與勇氣。¹⁷於是當她得知婆婆離世時，反而能有一種平靜的心境去領受其離世的意義。她該是深信冥冥中與摯愛的婆婆有著默契，離世的婆婆確曾為了她而溫柔顯現。

明代劇作家，亦是心學思想家湯顯祖曾說：「夢中之情，何必非真，天下豈少夢中之人耶？」（《牡丹亭記題詞》；湯顯祖，1999：1153）又說：



圖 50

「因情成夢，因夢成戲。」（《復甘義麓》；湯顯祖，1999：1464）夢境有如人對自身生命的開拓、創發與轉化，而電影何嘗不是呢？人心因有所感而動情，進而虛構、想像、入夢，甚至成其為戲，都是人心靈深處所渴望尋覓、體驗的。現實有其客觀性，然而藝術創造出如夢的真實，對主體而言卻可能更感真切、觸動，而成為推動其生命的重要動力。電影雖是虛構而非現實之物，但只要觀者有所感觸，便是其生命中之真實，是人在開拓、創造、轉化自己的心靈。而現實中，每個人亦都在自己的生命裡尋夢成戲，如影片中的人物 NJ 到東京重溫舊夢，帶回了對生命無怨無悔的領悟，從而更新、做回了自己。而觀看電影的我們，是否亦可透過電影，將我們本真的自己救贖回身處的生活世界？

片末彷彿是導演楊德昌化身的洋洋，在婆婆靈前唸出他所寫的告白：

婆婆，我不知道的事情太多了，所以，妳知道我以後想做什麼嗎？
我要去告訴別人他們不知道的事情，給別人看他們看不到的東西。
我想，這樣一定天天都很好玩。說不定，有一天，我會發現妳到底去了哪裡。到時候，我可不可以跟大家講，叫大家一起過來看妳呢？

洋洋也想見到婆婆，婷婷以夢，洋洋以電影，洋洋亦是尋夢之人。¹⁸

高達（Jean-Luc Godard）在其作品《電影史》（*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998）之結尾處，誦讀了博赫士（Jorge Luis Borges）書中所引用的柯立芝（Samuel Taylor Coleridge）之詩句：¹⁹

¹⁷ 此安排似乎意味著，傳統文化之仁愛與深情，對於當代人仍具有重要價值，迷失的當代心靈回到傳統的懷抱中，而能得到再生出發的力量。

Si un homme traversait le paradis en songe, qu'il reçût une fleur comme preuve de son passage et qu'à son réveil il trouvât cette fleur dans ses mains, que dire alors? J'étais cet homme.

如果一個人在夢中穿越了天堂，他收到一朵花作為他曾經過的證明，當他醒來時，發現這朵花在他的手中，該說什麼呢？我就是那個人。

誦讀此詩句的高達，似乎將夢與電影劃歸同類，而如同高達從電影之夢中帶回美麗花朵，《一一》是楊德昌從其電影之夢中帶給世人的最後訊息，一只美麗的紙蝴蝶。

引用書目

- 《一一》。導演：楊德昌，演出：吳念真、柯素雲、金燕玲、一成尾形等人。影片原於 2000 年出品。傳影互動股份有限公司，2019，數位修復版 DVD。
- 水渭松注譯。《新譯莊子本義》，初版。台北市：三民書局，2007。
- 吳珮慈。《在電影思考的年代》，初版。台北市：書林，2007。
- 紀金慶。《偽理性》，初版。新北市：財經傳訊，2019。
- 徐立功、井迎瑞、黃建業編。《電影辭典》，初版。台北市：國家電影資料館，1999。
- 張靄珠。《全球化時空、身體、記憶：台灣新電影及其影響》，初版。新竹市：交大出版社，2015。
- 郭永玉。《孤立無援的現代人：弗羅姆的人本精神分析》，初版。武漢市：湖北教育出版社，1999。
- 湯顯祖著，徐朔方箋校。《湯顯祖全集》，初版。北京：北京古籍出版社，1999。
- 楊小濱。《你想了解的侯孝賢、楊德昌、蔡明亮（但又沒敢問拉岡的）》，初版。新北市：INK 印刻文學，2019。
- 錢穆。《雙溪獨語》，初版。台北市：東大，1991。
- 。《民族與文化》，二版。台北市：東大，2016。

18 如同婷婷，洋洋是尋夢之人，同時亦是尋情之人。

19 此處的接連引用，似有意突顯心靈之所感可無限傳遞之意。此與莊子〈養生主〉所談「薪盡火傳」之觀念相近，人的生命有限，但精神性的能量卻可無限感通，而接續與傳遞出去。

- 謝世宗。《電影與視覺文化：閱讀台灣經典電影》，初版。台北市：五南，2015。
- Andrew, Dudley 著，陳國富譯。《電影理論》（*The Major Film Theories*），再版。台北市：志文，1992。
- Fromm, Erich 著，孟祥森譯。《生命的展現》（*To Have or to Be?*），初版。台北市：遠流，1989。
- ，蔣重躍譯。《健全的社會》（*The Sane Society*），初版。北京市：國際文化，2003。
- ，劉宗為譯。《逃避自由》（*Escape from Freedom*），初版。新北市：木馬文化，2015。
- ，梁永安譯。《愛的藝術》（*The Art of Loving*），初版。新北市：木馬文化，2021。
- Levinas, Emmanuel 著，王嘉軍譯。《時間與他者》（*Le Temps et l'Autre*），初版。武漢：長江文藝，2020。
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris : Seuil, 1966.