

## 張作驥電影《忠仔》析論

劉雅薇 \*

### 摘要

張作驥《忠仔》承襲1980年代以來寫實電影風潮，甚至試圖走出自己的新寫實電影路線，以身處邊緣社會的底層少年阿忠作為主角，以長鏡頭或遠鏡頭之固定框架，描述單一畫面，背景設定為關渡平原保護區，雖名為保護區，實則並未如此，以此揭示政策實行之落差。間或以全黑停格畫面，標示段落之間的停頓與連結，呼應全片黯黑調性的邊緣社會。人物以語言與畫外音，標示人物於家庭與社會的關係及隸屬的階層，並佐以八家將臉譜與動作，傳達來自民間的俗文化力量，足堪為電影史留下其痕跡與意義。

關鍵詞：張作驥、《忠仔》、寫實電影、底層。

---

\* 國立成功大學中文所博士生



# An Analysis of Tso-chi Chang's Film *Ah Chung*

Ya-wei Liu \*

## Abstract

Tso-chi Chang's Film *Ah Chung* is a realistic film, which is produced in the Spirit of Time (Zeitgeist) of Neo-realism in Taiwan in the 1980s. This film even attempts to blaze a new realistic trail. The leading role of this film, Ah Chung, is a juvenile from the bottom and margins of the society, the society called subaltern youth. This film uses the fixed frame of long take or long shot to describe a single screen. The background is set at Guandu Plain of Nature Reservation. Although it is a protected area, in reality is not fully protected. In fact, it reveals the gap between policy and implementation. Full black stop-motion screens are occasionally shown to signify the pauses and links of sections and respond to the margins of society of dark tonality in the entire film. The roles in the film use language and dialect to represent their family relationships and social strata. In addition, the faces and movements of Ba Jia Jiang are used to express the power of folk culture. Therefore, this film is actually significant in the film history for the Taiwanese.

**Keywords: Tso-chi Chang, *Ah Chung*, Realistic film, the subalternity and Bottom of the society.**

---

\* Doctoral candidate, Graduate Institute of Chinese Literature, National Cheng Kung University



## 壹、前言

臺灣電影自1980年代，逐漸融入多元自由色彩與題材元素，至1987年宣布解嚴之後，電影更跳脫出以前的框架，逐漸允許導演個人的言論自由與政治立場可以表現於其作品中，電影亦從西方現代主義色彩濃厚，轉而形成貼近臺灣土地的「寫實電影」之風格。導演開始探討符合臺灣本土與歷史的題材，由回顧與探究臺灣議題，進而涉及個人情感、家族問題、現代社會等層面，臺灣電影亦能作為時代之註解。張作驥（1961-）導演的《忠仔》（英譯：Ah Chung）（1996年），乃是承襲1980年代此風氣之後，且添進經常被忽略的社會邊緣問題之作品，以八百萬新臺幣自編自導而成的，其後獲得亞太影展評審團獎、韓國釜山影展評審團特別獎、希臘塞薩洛尼基國際電影節最佳導演獎等國際獎項，是一部值得研究且具備臺灣時代性、議題性的電影作品。

## 貳、風格：寫實電影

### 一、寫實電影定義

臺灣電影自1960年代因政治局勢趨於穩定之後，曾出現受到西方寫實主義影響而製作之寫實電影，如：李行導演的《蚵女》、《養鴨人家》。爾後，臺灣文壇與電影，均受到現代主義思潮的影響，逐漸形成臺灣電影「現代主義」化的趨勢，尤以黃春明小說原著改編電影，集結三部短片形成一長片的《兒子的大玩偶》（餘二片名為：《蘋果的滋味》、《小琪的那頂帽子》）為始。1980年代的臺灣電影，形成一股新浪潮電影風格，電影創作題材與言論自由，逐漸獲得解放，有許多電影題材碰觸以前所未能提及之禁忌，如：李昂小說原著改編的《殺夫》、黃春明小說改編、王童導演的《看海的日子》等。甚至發展由鄉土文學小說改編而成的電影，涉及前所未有的鄉土題材與本土意識，如：楊青矗小說改編的《在室男》、白先勇小說改編的《金大班的最後一夜》、《孽子》、王禎和小說改編的《嫁妝一牛車》等，受到現代主義影響甚多，進而推向之後的寫實主義電影風潮。

承襲此風潮，臺灣1980年代的電影，逐漸融合更多元的本土題材與獨特風景，拍攝具有臺灣在地精神與本土意識的電影，甚至探究其所謂的「風景」與



「人」的議題：

現代文學中的寫實主義很明顯是在風景中確立起來的。因為寫實主義所描寫的雖然是風景以及作為風景的平凡的人，但這樣的風景並不是一開始就存在於外部的。而須通過對“作為與人類疏遠化了的風景之風景”的發現才得以存在。<sup>1</sup>

寫實主義所強調的是具備「人」的意志在內的「風景」，風景藉由與人類拉開適當的距離，因而產生獨立存在的面向，所描述的平凡的人、平淡風景，皆是寫實主義浪潮之下，臺灣電影自1980年代之後，逐漸呈現的另一趨勢。

寫實主義所強調的「風景」，非僅限於描寫，甚至要能夠創造，因此呼應當時臺灣電影的本土題材趨勢，許多以往所未曾注意到的、屬於臺灣本土的素材，開始得以受到注目：

寫實主義並非僅僅描寫風景，還要時時創造出風景，要使此前作為事實存在著的但誰也沒有看到的風景得以存在。也因此，寫實主義永遠是“存在的人”。<sup>2</sup>

寫實主義風格的電影，雖然有時僅是以鏡頭帶過「風景」，但其「風景」，卻是具備「隱藏的人」於其中，因為「人」以「內化」於「風景」之中，才能使得其風景有所意義，「人」並沒有消失不見，而是直接融入「風景」當中，成為與風景同在的共同體，必須具備永遠「存在的人」，方能創造永遠的「風景」。

## 二、張作驥個人的新寫實電影

張作驥電影擅長運用生活流式的記錄體，將過度寫實的敘事情節，刪減部分，形成去情節化，敘事方式採取時而斷裂時而連續的作法，試圖突破1980年代寫實主義風格，並嘗試關注社會邊緣題材，以失落的青少年為人物，其似懂非懂的青少年時期，正宣告著社會邊緣角落所存在的問題，並且習慣採用大量非職業演員，坦言喜歡非職業演員所迸發的生命力與自然情感，並適時地讓演員即興演

<sup>1</sup> [日] 柄谷行人 著，趙京華 譯：〈風景之發現〉，《日本現代文學的起源》（北京：生活·圖書·新知出版社，2006年8月），19頁。

<sup>2</sup> 同註1，19頁。



出，經常於時空或情緒轉場之間採用空鏡，甚或出現間隔的黑幕表示段落銜接，是承襲八零年代寫實電影之後，又具備個人風格的新寫實電影。

雖然是以外省第二代拍本土電影，<sup>3</sup>但是是延續臺灣「新電影」<sup>4</sup>浪潮，進而發展的「寫實」風格，其影響不容小覷。甚或以「光明寫實」形容張作驥電影，<sup>5</sup>認為其描寫社會邊緣的卑微人物，在殘酷現實中，仍抱持樂觀的生存態度，是在「寫實」風格當中，仍具備人性與價值的「光明」面，是具備正面鼓勵意圖的電影風格，已經與1980年代以降的電影風格有所殊異。

張作驥電影《忠仔》（1996年）秉持「光明寫實」的手法，整部電影以「第一人稱」（我）作為敘述視角，其時間流轉與空間鋪陳其後情節發展，全文始終環繞著主角忠仔一人為主軸的「存在空間」：

所謂的「存在空間」須由「內在」的「主體性」來肯定、展現……是依此空間內「主體人」之意義活動和創造而形塑建構，若抽離人之意義活動創造，則外緣的幾何性將無「存有性」價值可言。<sup>6</sup>

這樣的「存在空間」是極度「主觀的」，是圍繞著主角忠仔而成立的空間，其正合乎所謂「主體人」的概念，而其所建構的「存在空間」，是長期受到政府忽略、社會冷落的邊緣角落，經濟能力低落、知識能力不足的社會角落。因此，張作驥電影經常以男性作為主角，進而描寫男性不同於觀看社會的角度，被喻為是一種「屬於雄性特有的躁狂」。<sup>7</sup>

張作驥承襲1980年代寫實電影風潮，進而發展出具有個人風格的新寫實電

<sup>3</sup> 參：李佳玲、謝鳳娟、吳翔宇 訪問張作驥：〈電影已不是那麼純了：訪問張作驥〉，《當代》第189期（臺北：合志文化事業股份有限公司，2003年5月），84-85頁。張作驥於訪問中提及：「我父親是退伍人，本來是大陸的中尉，母親為廣東省的女童軍團團長，是那個年代少數念過高中的女生。我覺得我受父母親的影響很深。母親是外省人，但來台灣一個月後就會說閩南語，現在會說的語言有廣東話、客家話及閩南語。所以我對語言特別的有感覺。」（84頁）

<sup>4</sup> 此處所指「臺灣『新電影』」，乃為：「發生於一九八二一八六年的電影潮流，被視為中央電影公司繼六〇年代「健康寫實主義」的延續，或為台灣鄉土文藝運動的最後一個高潮。」「新電影題材以改編小說為主，一方面刻劃市井小民的生活狀態，另一方面則指陳卅年來的台灣經驗，這也是第一次把台灣的電影導向「寫實」層面。」（27-28頁）。可參：迷走、梁新華 編，阿達著：〈二〇〇一年【電影小字彙】：台灣「新電影」〉，《新電影之死：從《一切為明天》到《悲情城市》》（臺北：唐山出版社，1991年5月），27-28頁。

<sup>5</sup> 廖金鳳：〈張作驥的獨家秘方：「光明寫實」〉，《藝術欣賞》第1期（臺北：國立臺灣藝術大學，2005年1月），116-119頁。

<sup>6</sup> 潘朝陽：〈現象學地理學—存在空間的一個詮釋〉，《中國地理會刊》第19期（1991年7月），74頁。

<sup>7</sup> 黃怡：〈《忠仔》、《黑暗之光》：張作驥的男性電影〉，《人本教育札記》第131期（臺北：人本教育文教基金會，2000年5月），86-89頁。



影，雖然電影題材對於邊緣社會與弱勢族群多所描寫，但其寫實並非建立於政治層面的，而是具備生命與生態議題的：

張作驥並不是抗議型的政治導演，他的寫實是建立在生態主義上的，亦即美國土地倫理之父李奧帕那句名言：「凡生物，皆得打拼營生，匆匆過活，而死亡更屬常情。」<sup>8</sup>

以生物原初之本能作為根基，發展成為個人新寫實電影風格，是極具生命力之議題。面對生命的無常與失落，尋常生物如是，人類亦如是，如此回歸至生態主義根源，方能引領觀眾探尋更多在寫實浪潮之下，漸趨失落的「人」與「生命」的意義，亦是張作驥電影動人與特出之處。

## 參、題材：底層社會

### 一、底層的定義

「底層的」(subaltern)一詞來自安東尼奧·葛蘭西(Antonio Gramsci, 1891-1937)《獄中書簡》(Prison Letters)，原本只用來強調無產階級，其後被廣泛理解為歷史之外沒有被真正記錄的團體，如：農夫、工人、女性勞工等。本文採取其詞，應用於社會上偏重於社會經濟地位低落之階級，經常是勞動階級、生產階級等。該書關於「底層的」(subaltern)一詞出現的篇章，乃為：

所有那些傳統要素，在現代人身上不可抗拒地浮現出來：這些被摧毀的分子，按同底層人群本質一致的法則重新聚集。底層人基本劃分為四種：北方人、中部人、南方人(包括西西里人)、撒丁尼亞人。<sup>9</sup>

可知其所定義之「底層的」(subaltern)，乃為當時社會階層屬於下層或基層者，並具備相似之特質。葛蘭西使用「底層的」(subaltern)概念之時間背景，正是1926年被捕後，思考義大利革命狀況與南北部經濟發展不均之際，已經將馬克思(Karl Marx, 1818—1883)認為「工人」才是「普勞份子」

<sup>8</sup> 同註7，89頁。

<sup>9</sup> [義]葛蘭西(Antonio Gramsci)《獄中書簡》(Prison Letters)(北京：人民出版社，2007年4月)，27頁。



(Proletariat)<sup>10</sup>之中，真正革命與抗爭的主力，此一概念加以擴充，擴展而至農民、手工業者與其他被壓迫且具抗爭潛在意願的群體。<sup>11</sup>馬克思主義除了所謂馬克思、恩格斯(Friedrich Engels, 1820—1895)正統馬克思主義(老馬)之外，影響所及甚至擴展至各國與其後時代，包含：蘇維埃馬克思主義(俄馬)、1920年代西方馬克思主義(西馬)、法義馬克思主義、1960年代新馬克思主義(新馬)、後馬克思主義(後馬)，相關衍生理論眾多。<sup>12</sup>但總是呼應所處時代背景與國家條件，進行適當的理論解讀，而以此概念應用於現代社會階層，仍趨向表示經濟收入低落、社會地位卑微、知識程度貧乏、經常處於社會黑暗面、不受主流價值重視的一群，其適用於「底層的」(subaltern)定義。

顯然葛蘭西進一步指出：

“底層”一詞最早出現於義大利馬克思主義思想家葛蘭西(A.Gramsci)的《獄中札記》中，他用了Subaltern Classes一詞，可譯成“底層階級”，從書中看來，葛蘭西用“Subaltern”來意指歐洲社會裡那些從屬的、被排除在主流之外的社會群體，他的“底層階級”主要指馬克思意義上的無產階級。<sup>13</sup>

但跟隨時代發展，底層的內容，可以容納社會當中更多的邊緣群體。葛蘭西所提及之「底層的」人物，均為當時社會經濟地位較為低落的群體。Subaltern(底層的)一詞，形成研究群體之主題，則是1982年史匹娃珂(Gayatri Chakravorty Spivak, 1942-)與古哈(Renajit Guha, 1922-)之提倡。史匹娃珂《附屬者能夠發聲嗎?》(Can the subaltern speak?)已經提及被征服的附屬者之辛酸與

<sup>10</sup> 所謂「普勞份子」(Proletariat)(或譯為「普勞階級」)，乃是：與布爾喬亞(Bourgeoisie)之資產階級相對照的。為無產階級、工人階級、勞工階級之新譯名，係取Pro之音義，即：普遍勞動(勞心與勞力之意)。此譯名參考洪謙德：〈馬克思主義與國際關係的理論 歷史的回顧與展望〉，《全球化下的國際關係新論》(臺北：揚智文化，2011年5月)，42-71頁，以及洪謙德：《個人與社會 馬克思人性論與社群觀的析評》(臺北：五南圖書出版有限公司，2014年8月，17頁註3)其中提及馬克思積極參與各國工人運動、形成工人國際組織、進行普勞階級訓練與啟發時，採用此譯。

<sup>11</sup> [義]葛蘭西(Antonio Gramsci)：《獄中書簡》(Prison Letters)(北京：人民出版社，2007年4月)，37-38頁。曾提及自己當時所處的環境：「不幸，在我無所選擇的生活環境中，任性恣意自發產生。簡直難以置信：被外力強迫以人為特殊方式生活的人們，如此迅速地發展他們性格的弱點。尤其是知識份子，說得更準確些，是在義大利俗語中稱作“半瓶醋”的那類知識份子。最平靜、沉著、持重的是農民；其次是工人；接著是手工業者。」

<sup>12</sup> 可參：洪謙德：〈導言：馬克思主義不容於主流派國際關係理論的原因〉，《全球化下的國際關係新論》(臺北：揚智文化，2011年5月)，46-47頁。及其所著：《西方馬克思主義的興衰》(臺北：揚智出版社，2010年5月)。

<sup>13</sup> 劉旭：〈序章 現代性話語籠罩下的底層〉，《底層敘述：現代性話語的裂隙》(上海：上海古籍出版社，2006年3月)，2頁。



感受，印度歷史學會更進行 “the Subaltern Studies”（附屬研究），針對社會邊緣人、貧苦的勞工與農民活動史考察與研究，嘗試由不同於一般菁英階級眼光，觀看印度獨立運動及其相關歷史。<sup>14</sup> 本文嘗試呼應此「附屬者發聲」之精神，文中內容所述及《忠仔》之「底層階級」，亦經常是摒除於社會主流之外的附屬者、處於社會邊緣者，沒有資本財產的、仰賴出賣勞動力獲得收入與維持生存的勞動者，且試圖融合「作為群體邊界而存在之特定心態」<sup>15</sup>，進行更多層面之敘述。

《忠仔》所描寫的題材範疇，是偏於臺灣社會「底層階級」的部分，以社會長期忽略的邊緣角落作為素材，並以日常生活事物、場景、對話融入電影當中，令人得以窺見社會「底層的」生活真實的面貌，此亦為張作驥敘事方式：

張作驥形構故事世界的方式，一邊是讓各種生活在社會底層的演員—人物群在高度清晰可辨的時空情境中展演著各種日常性的樣態（家庭生活中成員之間互動關係的著重），另一邊則是在於讓所述悲劇性主角們進入到一個弱肉強食世界的同時，賦予他們一種不可能的可能性。<sup>16</sup>

以社會「底層」作為題材，正能揭示人類原始為了生存與生活，所需要最原初的生命力與堅韌性，主角與配角們或多或少挾帶著悲劇性格，但為了生存下來，卻沒有悲傷的權利，只能在如此現實艱困的環境當中，選擇當個不被吞噬的強者。為了不被現實吞噬，只能逼迫自己或下一代更強、更有出息，《忠仔》當中阿忠母親求神問佛讓阿忠學習八家將，便是如此用意，因為自己的無奈與無能為力，只能求助於神佛力量，也是「底層的」社會的悲涼與現象。

《忠仔》人物設定為「底層的」社會，背景設定為臺北盆地之邊緣地帶（關渡平原保護區），人物與背景皆具有邊緣性與連結性，均是非屬於主流社會與價

<sup>14</sup> 可參：洪謙德：〈史匹娃珂與後殖民主義的理論〉，《全球化下的國際關係新論》（臺北：揚智文化，2011年5月），頁415-419。其中提及此群體之貢獻乃是：「指出民族主義和殖民主義都捲入印度的資本主義統治的制度化過程。」（頁418）並且指出：「史女士強調附屬者發聲、講話之重要性，會造成國際關係學中對權力、反抗、知識、記憶和歷史之重新思考。把解構當成一種方法學，俾從倫理的範圍移往全球經濟與政治的關係，等於把傳統馬派的概念再度概念化、活用化與實踐化。」（419頁）

<sup>15</sup> 李濤：〈作為“庶民研究”傳統的元概念：理解葛蘭西的“subaltern”〉，《中國圖書評論》第7期（北京：中國圖書評論雜誌社，2014年8月），97-100頁。文中將葛蘭西的「subaltern」概念，列出幾項特徵，其中提及此底層的群體：「有作為群體邊界而存在的特定心態、意識型態和目標。」、「具有保持該群體持續存在並根據社會狀況渴望並實現社會不同層次步驟化變革的精神能量。」（98-99頁）

<sup>16</sup> 盧非易：〈觀看黑暗：觀點、認同、寫實論之重探〉，《電影欣賞季刊》第124期（臺北：國家電影資料館，2005年秋季號），77-78頁。





值的脈絡：

一部以臺灣島各個角落普遍存在的人物為脈動的電影，背景設在臺北盆地的邊緣，人物來自一個千瘡百孔的家庭。陳述的也許是社會邊緣，但其生活中涵蓋倫理、情感、語言、人際網絡——一切內容均指出最道地的，臺灣人民的生活，且反映其歷史。<sup>17</sup>

藉由如此真實存在的「底層的」社會與邊緣地帶，所揭示與控訴的，正是時代快速流變、社會迅速轉變之下，經常被忽視與略過的平凡人物的悲歌，甚至可以擴張成一個群體、一層階層。以此為立足點觀察，最能貼近真實的、道地的臺灣情況，以「底層的」人物為描寫主體，最能窺得真實毫無修飾的生命力道，正是臺灣由日治至戒嚴、解嚴、民主開放等過程，所流露出最引以為傲的臺灣生命力。

## 二、邊緣社會的寫照

張作驥《忠仔》選擇以「底層的」社會為題材，其中人物皆非一般世俗所認為的俊男美女，反而出場時，皆是以日常生活常見之服裝與不加修飾的面容出場，符合張作驥新寫實電影之風格，而其所認為之寫實：

張作驥自有認定——眼見為真實，表演是寫實，電影架構在寫時下。對細節有所要求緣自於對人的興趣，演技的舒服與自然也是絕對的必要，喜歡反差很強的感覺，最終則希望影片能自己說話。<sup>18</sup>

主要關鍵在於「人物的真實性」，選擇如此社會邊緣題材作為敘事，正欲藉由此邊緣地帶之弱肉強食情態，表達強烈真實的控訴與反思。片中演員多為非職業演員，飾演阿公的演員盧嬰，本來便是吹嗩吶者、智能不足的弟弟阿基（何煌基），亦是天生智能有所缺損者、飾演八家將的眾人，原本即是扮演八家將者。張作驥利用非職業演員的自然張力，允許演員部分的即興演出，更能由電影細節當中，流露更多元不同的社會面向，頗具震撼之效果。

<sup>17</sup> 葉姿麟：〈生活在這裡——電影《忠仔》的臺灣〉，《幼獅文藝》第519期（臺北：幼獅文化，1997年3月），79頁。

<sup>18</sup> 祝文君：〈一種打開窗戶就看得到的自然——張作驥v.s.《黑暗之光》〉，《新觀念》（臺北：新觀念雜誌社，2009年11月），69頁。



《忠仔》開場戲，以「一家人圍坐飯桌」為場景，此是張作驥慣用之電影手法，藉由此開場戲，表述此電影主要人物之關係與地位高低，是採用緩慢而推軌的鏡頭，以固定的框架（frame），表述主角與配角之間的關係，也暗示此家庭於社會中的層級。張作驥這樣的電影手法，符合台灣鄉土文學之情境，也是其新寫實風格的呈現，框架（frame）之中，每個人物的長相較看不清楚，甚至有時是些許模糊的，但是每個人物的「真實性」非常足夠，因為許多非職業演員，本身即屬於劇中所設定的職業與特性，亦是寫實策略的呈現：練過八家將的忠仔、本身就是康樂隊員的母親、吹嗩吶的阿公、啟智學校的弟弟等，<sup>19</sup>採用大量非職業演員，除了貼近人物設定的真實呈現之外，亦可窺得人物的卑微生存，這些即在電影開場可以得知：

這樣的開場戲賦有一個重要目的，就是呈現這些人物彼此間的宗族或家庭關係，包括社經背景、語言族群的隸屬區分，甚至主要角色的性格特質。<sup>20</sup>

一開場即定義出這個家庭人物之間的關係，由其簡陋的飯桌、門框、窗戶等場景，亦可得知該家庭是處於經濟收入微薄、未得到妥善資源的邊緣社會階層。這些人物臉孔，皆為樸素之素人，卻具備十足臺灣味道的非明星臉孔，正是最能說服觀眾與之共鳴部分，並間接闡述這樣的「大家庭」結構，正是每位處於邊緣社會的人物，對抗外力顯性與隱形的歧視，最後的一道防線。

《忠仔》當中所描述的「八家將」題材，亦是邊緣社會的代表之一，是偏屬於臺灣「在地俗文化」，而非一般廣見之宗教文化，是十分具備臺灣力道的。藉由阿忠「扮神容易，做人難」的感嘆。《忠仔》開場戲之「一家人圍坐飯桌」，看似有些灰暗、樸素，實際上則含藏以「味覺」聯繫記憶的手法，有些是憑藉著「味覺」的記憶碎片，對過往美好經驗與繁華盛景作出連結。由「味覺」引領而出的「飲食」與「飢餓」主題，經常具備跨越時空之意義，心理上的荒蕪，能夠藉由喜愛（或反感）的「飲食」主題，得到寄託，因為：

對食物的抗拒或反感，正是在表明對生存現況的不滿，或是對一個崇高純

<sup>19</sup> 片中主要演員表，如下：忠仔（劉勝忠 飾）、母（邱秀敏 飾）、父（蔡皆得 飾）、阿公（盧嬰 飾）、姊（張巧明 飾）、弟（何煌基 飾）、大哥（許令蒼 飾）、陳銘（陳銘 飾）、里長（林正彪 飾）。

<sup>20</sup> 686：〈愈黑暗愈美麗：從「美麗時光」看張作驥電影的創作方法〉，《張老師月刊》第299期（臺北：張老師文化，2002年12月），83頁。



淨，更能讓人滿足的精神層次的追求。它因此不只是身體的症狀而已，它本身便是一個強而有力的訊息。此中所意味的即是，「文字／語言的表達（expression）需以肉身的壓抑（repression）來彰顯。言說僭取了身體的功用，把身體（soma）徵用為表意記號（seme）」。<sup>21</sup>

將「身體」（soma）獨立出來，使之取代「言說」之普遍表意符號，由接受或者反感，作出回應的訊息，以其解讀對於現實的缺憾、生活的不足。人物心理的缺憾或憎恨，經常在不自覺之狀態下，顯現在對於「食物」的喜惡方面，進而得到某種程度的舒緩或解答。心理的遺憾，往往表現在「肉身的壓抑」（repression）方面，然後轉換為某些「飲食」的聯繫，如此的「壓抑」與聯繫，正吻合《忠仔》邊緣社會的題材設定，人物本身即具備多重壓抑與隱形聯繫，這樣的家族、家庭聯繫，正是「底層」人物最深刻的連結。

## 肆、鏡頭：長鏡頭與黑幕停格

### 一、長鏡頭：關渡平原保護區

張作驥經常使用長鏡頭或遠鏡頭，建構一個畫面的框架（frame），《忠仔》裡頭所設定的背景是：關渡平原保護區。在電影當中敘事進行過程、情節轉換過程、人物背景設定時，皆可見其以長鏡頭拍攝整體山、海、沙洲、平原結構而成的保護區畫面，雖名為「保護區」，但實際上卻已遭受惡劣份子的盜採，電影中夜晚橫行村子當中的大型砂石車，絡繹不絕地進入村內，正是最寫實的控訴。

雖然描寫的是關渡平原保護區的背景，其中的人物，卻是處於「底層」社會，並未受到政策或政府保護的。將背景與人物互相結合，嘗試進行更擴大的意義，

此部分嘗試突破傳統空間與時間二分法，擴大範疇由涵蓋文化活動與環境力量之「領域」開始探究。其「領域」之義：

依照法國哲學家德勒茲的講法，土地是一切環境力量的總和與核心。每個環

---

<sup>21</sup> 陳麗芬：〈從馬肉米粉到蘇飛蛋奶酥—白先勇的饑餓敘事〉，《台灣文學學報》第14期（2009年6月），26頁。



境都有它自身的律動與符碼，人類的文化活動就在於從周遭環境的事物中擷取各種解符碼化的片段（decoded fragment），轉化為表現性的材質，當作某種告示性的標誌（mark），構成一個屬於自己的領域（territory）。<sup>22</sup>

以「人類」為思考軸心，發掘「土地」原始之環境力量，且佐以「文化活動」發展之特色，選擇所有片段（fragment）與標誌（mark），形成所屬之疆域（territory），如此角度，能免除純粹以空間劃分的限制，亦能撿拾可能遺漏的片段（fragment），正是將背景重新賦予「領域」（territory）之意義，此「領域」亦是《忠仔》人物所專屬的領域與區域，具有無可取代之特性。

《忠仔》之中所呈現的關渡平原保護區，多以長鏡頭拍攝連結，經常出現於情節的段落、人物的轉換、場景的改換、敘事的轉接等，屬於段落與段落聯繫之處。多採取整體場景之攝影方式，不單獨拍攝單一個體，而是拍攝整體的山、海，連結至廣闊的沙洲、平原，均是大塊背景、大量景物的呈現方式，非常「寫實」手法的拍攝，真實地呈現觀眾眼前。其所採用的：

大遠景的建立鏡頭、靜止或難得慢推的鏡頭、黑幕畫面的轉場、散漫的剪接模式、單調重複的配樂，都要在實景拍攝和非職業演員的襯托下，累積發酵成為「寫實」的強烈印象。<sup>23</sup>

無論是如何鏡頭的拍攝，基本背景一定是實景呈現，沒有使用任何美化畫面的手法，而讓大量非職業演員演出，堆疊而成真實場景的關渡平原保護區。並試圖以此真實場景描述，讓人得知雖名為「保護區」卻未受保護的矛盾，是真實存在的情形。

《忠仔》段落連結之中所拍攝的關渡平原保護區畫面，除了真實背景的呈現之外，頂多加入素人演員，以「人」融合「土地」的拍攝，仍然是以符合「自然」的動作、方式，進行「人」的活動，彷彿已經屬於「土地」的一部份。如此視覺感受，以長鏡頭或遠景拍攝，更得效果：「遠景或中景的靜止攝影機，非職業演員時常背著鏡頭『表演』或就是做著自己熟悉的事，然後以一種散漫結構的

<sup>22</sup> 路況：〈「人與土地」的遊牧思考〉，《犬儒圖：當代形象評論集》（臺北：萬象出版社，1996年5月），106頁。

<sup>23</sup> 廖金鳳：〈張作驥的獨家秘方：「光明寫實」〉，《藝術欣賞》第1期（臺北：國立臺灣藝術大學，2005年1月），117頁。



方式組織電影，有時又混合著喜感、輕鬆和悲傷的多種情緒」。<sup>24</sup>通常是以一個靜止的畫面框架（frame），呈現大幅度、大角度的保護區景象，搭配「風景」之中，融入張作驥所欲敘述的時代背景與生活場景的人物，多種情感交疊而生的人物及其表情、動作、情緒等，皆以此保護區背景相互融合，以「海」之廣大靜謐，對照人物的渺小狂躁；以「沙洲」的「泥土」附著於本土，對照人物的人生回憶與憾恨感嘆，每件物項，均有意義地存在於此保護區之中，正如同張作驥所欲傳達的「寫實」電影理念，是根基於臺灣這塊土地且無可取代的。

## 二、黑幕停格

《忠仔》情節發展之段落銜接處，張作驥多用完全之黑幕停格畫面呈現，是一種暫時落幕的感覺，也代表一個段落的結束，與另一段落的新開啟。採用完全的黑幕停格，乃是一種令觀眾詫然靜止的瞬間力量，世界全然是黑色的，毫無聲響，毫無畫面，如同「底層」人民的生活一般，旁人所不可知的黑暗層面頗多，是只能親身經歷、非為外人道的黑暗。如此黑幕停格手法，明白地敘述一層層人生的黑幕，彷彿也宣告著邊緣社會常有的齷齪與雜亂，但卻依然能夠見到主角與配角們不滅的生命力，是在黑暗中，依然綻放美麗的生命韌性。

甚而能以在雜亂齷齪中描繪「美麗」，形容張作驥電影，其所血淋淋敘述的「底層」社會黑暗面、人與人之間的暴力、放聲怒吼的對話、弱肉強食的食物鏈，皆可視為如同黑幕停格般的「瞬間」人生。不限於齷齪層面，其電影強烈張力，更是宣告著無論處在如何的境地，生命自會尋找到適當的出口，綻放其所獨特且專有的「美麗」：

「忠仔」的齷齪與美麗，是一方面在見識了父親強暴親女，以及翡翠水庫邊一場驚心動魄的謀殺兄弟之後，我們只能與阿忠在環境命運的雙重操弄下，同感抑鬱浮沈；另一方面卻還有天真的阿公，在八里沙洲懷念髮妻之後猝然而逝，以及人老珠黃的母親在路邊辦桌的婚宴上，為了一家生計賣力演出。<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> 同註18，119頁。

<sup>25</sup> 同註15，86頁。



這些齷齪與美麗，搭配電影敘事順序上演著，不斷地交錯循環，「底層」人物的天真與真性情，將齷齪的事物昇華為生命的傷痕。張作驥運用這樣的手法，真實且直接面對人生的光明與黑暗，如同一貫的長鏡頭、遠鏡頭，搭配段落與段落的黑幕停格，在既定的生命框架（frame）之下，呈現屬於導演自己的美學。這樣的黑幕停格，彷彿音樂的休止符，只是暫停了所有人生的動作，全然省視自身，曾經經歷的傷口與苦痛，皆成為身上的印記與傷痕，一如斷腿姊姊阿蓮、智能不足弟弟阿基、扮神容易做人難的阿忠，每個有缺憾、缺陷的人物，均尋得更強烈不圓滿之中的「圓滿」，正如最終畫面的姊弟三人在堤防邊、沙洲旁的團聚畫面。

## 伍、框架：畫面與場景的調度

### 一、畫面如同框架

電影的每個畫面如同一個框架（frame），在固定的框架底下，描述一個故事，畫面之中的「風景」，有時僅是景色、景物的呈現，「人」雖然消失了，但仍隱藏於「風景」之中，是一種「內化」的作用。《忠仔》當中的景色畫面，有許多部分是對於關渡平原保護區的描述，將其融合「人」的活動與意義，嘗試突破傳統空間與時間二分法，擴大範疇由涵蓋文化活動與環境力量之開始探究。以「人類」為思考軸心，發掘「土地」原始之環境力量，且佐以「文化活動」發展之特色。

關渡平原保護區的畫面呈現，是「外在景色」的描述。藉由鏡頭的帶動、牽引，引領觀眾進入青山、碧海、堤岸、沙洲的畫面，其後跟隨劇情發展，進而將畫面描述成為荒山、枯海、頹圯、泥淖之樣貌，是對於人類文明過度開發的指控。雖然名為「保護區」，卻在夜晚駛進大量砂石車濫墾濫伐，土地絲毫未受到保護，藉此畫面，反思「人」與「土地」的關係：

人與土地的「疏離」本身就是一種人與土地的「關係」，正是透過這樣一種「疏離」。<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> 同註17，106頁。



敘述人與土地的「疏離」，思考其間的關係與平衡點，人類文明與土地保育之間，是否能夠具備雙贏的選擇權？亦或是僅能在文明發展的腳步之下，逐步吞噬土地與自然？如是的問題，藉由《忠仔》的長鏡頭畫面，真實記錄這樣的過程。

《忠仔》的「室內景色」，多數呈現該地區、該時代懷舊風格，生鏽的鐵門、斷裂的鐵窗、剝落的牆壁、狹窄的門框、擁擠的陽台卻塞下鴿籠，其中「人物」的「情緒」出口，經常藉由「窗戶」或「窄門」表示，人物經常是消失於畫面之中的，但其情緒與情感卻「內化」於「風景」之中。因為「風景」與「內心」經常是相關的：

風景是和孤獨的內心狀態緊密連接在一起的。這個人物對無所謂的他人感到了“無我無他”的一體感，但也可以說他對眼前的他者表示的是冷淡。換言之，只有在對周圍外部的東西沒有關心的“內在的人”（inner man）那裡，風景才能得以發現。風景乃是被無視“外部”的人發現的。<sup>27</sup>

可以得知「風景」與「內心」的關連，看似外在的風景，卻是深刻的內在表現，看似冷淡的觀點，卻是內在情感的沈澱。《忠仔》畫面所呈現的「風景」，有許多是看似日常生活、隨處可見的景象，藉由一般住家生活空間的描寫，敘述一個平凡的故事、邊緣的家庭、漠視的社會角落，如此的敘述手法，其實是蘊含深厚情感背景的，不僅為表面上所見到的畫面本身。

## 二、場景調度的手法

在《忠仔》當中，張作驥習慣使用固定框架，加上單一一個畫面，呈現故事。其所謂之「框架」（frame），正是：單一場景、單一觀點、三度空間的景物安排。導演所要敘述的「故事」，正是要傳達一種「人生觀」、「價值觀」或「世界觀」。其美學較趨向於「寫實主義」，源於西方的「透視法」，是出自對於「現實環境」的「現成物」概念，因此是相對於「浪漫主義」而言（想像力過度誇大），其所根據之材料，必定來自於「體驗」。《忠仔》所欲呈現的「體驗」畫面，帶有「懷舊」之風：

---

<sup>27</sup> 同註1，15頁。



「懷舊」(nostalgia)一詞有鄉愁之意，但懷舊意識的「鄉愁」所指向的不是孕育自我成長的「原鄉」，而是異國情調的他鄉。懷舊意識所要重構的不是形塑「自我形像」的真實記憶，而是一個異化的「他者」(other)，一個非真實不屬己的記憶場景，作為暫時逃避的場所。<sup>28</sup>

看似異化的「他者」，卻是蘊藏「真實自我」的畫面，許多懷舊畫面的呈現，正是張作驥場景調度手法的運用策略。一幕阿忠母親坐在鏡子前化妝，阿忠坐在床邊，聽著母親嘮叨與叮嚀，智能不足的弟弟阿基，斜斜地橫躺在床上，畫面最右後方，又有著一道狹窄門框的「框架」(frame)，正是十足經典的懷舊畫面。其中所欲表達的，正是「底層」人物最終的依靠，一如畫面框架一再地被框住、被切割，僅剩最末的，只有自己親近且信任的親人，尚且不是全部的親人皆可信，是「底層」社會深切的呼喚。

張作驥經常運用一段距離之外的鏡頭，以靜止觀察的角度，在遙遠之處，捕捉人物與故事的生活樣貌，其中人物經常是模糊而看不清楚的，無法進行特寫式的描摩，但卻能在固定的畫面「框架」(frame)之下，理解其欲表達的價值觀：

也使得張作驥的電影影像明顯呈現出新電影的印記 亦即，生活流式的紀錄體、長焦鏡頭、長拍鏡頭、較多的場面調度與較少的剪接、大量時空／情緒轉場空鏡或淡出淡入用以調整節奏、非職業演員、即興演出等等。<sup>29</sup>

場景調度的手法，還包含：使用長拍鏡頭帶出風景全貌、家庭全部結構，極少的剪接、呈現故事與情節的完整度，一般日常生活、彷彿記錄片似的拍攝手法，大量非職業演員的自然演技，部分情節的即興自然演出，均為張作驥所習慣使用的。張作驥在「風景」當中，加入「時代背景」、「生活場景」，融合演員人物、個性情感。以「海」的靜謐廣大、毫無邊際，對應人的渺小，「沙洲」畫面經常出現，其所表述的，是阿忠阿公所欲帶回八里故鄉的「泥土」，以此代表其一生的回憶與人生旅程，呼應鳥瞰鏡頭所拍攝的關渡平原保護區，是欠缺完整的保護畫面，彷彿「底層」人物的人生一般。

<sup>28</sup> 路況：〈懷舊電影〉，《後／現代及其不滿》(臺北：唐山出版社，1990年10月)，186頁。

<sup>29</sup> 盧非易：〈觀看黑暗：觀點、認同、寫實論之重探〉，《電影欣賞季刊》第124期(臺北：國家電影資料館，年2005年秋季號)，60頁。





### 三、救贖美學

以邊緣社會與「底層」人物作為故事主軸，整體所呈現的是，隨著時代逐漸「現代化」之後，處於社會、家庭、文明之中，所殘餘的廢墟（ruin）概念。整個敘事情節的過程，貫串其中，且毫不停歇的，便是「時間」這個線索，就是臺灣社會整個「現代化」的過程。此不可逆的「時間」線索，正是故事看似日常生活、紀錄片手法當中所連貫的，「風景」與人物，皆可能崩壞、解體、衰敗，逐漸走向無可挽回，正是《忠仔》之中所流竄的無力感、失落感、蕭條感，是一人所無力挽救的，只能眼睜睜見其衰敗。

《忠仔》當中有幕阿忠當著無法尊敬的父親面前，拿父親視之如命的酒瓶，狠砸自己的頭部兩次，連續且有力的猛砸，視覺效果頗具震撼，而所汨流的「血液」，正是為這崩壞作出標記。肉身最終亦會走向崩壞的廢墟，無論人物肉身崩壞、腐朽、碎裂與否，唯有「血液」是一再重現的，由古至今，依然重複存在的線索，更以強烈色調：「紅色」，增添與「血液」、「鮮血」連結之感，使人如見其景，血腥而斑雜的，正是真實人生寫照：

《忠仔》裡有一幕阿忠以酒瓶敲擊自己頭部的戲，總共兩次，他氣不過父親的無理怒罵，敲下去的前後，叨叨地反控訴父親的種種不是。他的自殘，一方面意在同父親示威較勁，另一方面則出自極其深沉的絕望，對父性的愛之絕望。自殘當然為了使父親痛苦，因為他戕害的是父親的骨肉，父親帶他到世界上來，卻祇能造就他一個憂傷的靈魂，以及暴烈的體魄。<sup>30</sup>

如此畫面，雖然是鮮血直流、血流滿面的，正是類似其所描寫阿忠學習的八家將，亦是以法器砸身，讓血液附著身，似乎才宣告能夠得到神佛的「救贖」。這樣血淋淋的「救贖」方式與場景，正是多數「底層」社會日常生活的場景，亦是其根深蒂固的價值觀，並不全然是畏懼害怕的，而認為是得到解脫或釋放之前的一種過程或儀式，在苦痛與煎熬之中，呈現實實在在的生命之美，以肉身赤裸演出的美學，正如其面對人生諸多困頓遭遇的態度與價值所在。

---

<sup>30</sup> 黃怡：〈《忠仔》、《黑暗之光》：張作驥的男性電影〉，《人本教育札記》第131期（臺北：人本教育文教基金會，2000年5月），86頁。



## 陸、聲音：人物語言與畫外音

### 一、人物語言

張作驥《忠仔》全片以「閩南語」為主要人物語言，透過「閩南語」之使用，促進真實感。<sup>31</sup>呼應「底層」人物的語言模式，則是經常出現的：「幾近於吼叫式的語言」，呈現人物其所充滿的怨氣與憤慨，藉由講話大吼大叫的形式，表達家庭的真實生活，是人物每日所處的基本處境。縱然彼此之間，經常是「吼叫式」的語言對談，遇到重大衝突事件之際，「家庭」與「家人」仍是扮演重要相挺的角色，情緒可能平時是「負面」的，但同為一家人的情感卻是真實的。

《忠仔》阿公的角色，看似若有或無的失智，撿拾看似無用的泥土，站立堤岸邊面對看似虛無的沙洲吹著嗚咽，這些都標記著其所經歷的過往歲月，是開展對於過往青春歲月繁華之按鈕，是近似於「自傳體記憶」(autobiographical memory)之敘述模式：「在自傳體記憶中，直接追索性回憶(direct cued recall)具體的線索可能直接與記憶中某事件的表徵相對應，並且提供對記憶的直接進入，而將主題結構與週期性恢復過程拋開。」<sup>32</sup>其中所突出的，即為經過個人篩選過後，自覺對於記憶具有「表徵」作用之部分。阿公的臺詞重複出現的是：「發財、發財」，似乎也是邊緣社會、「底層」人物一輩子的願望，也是求生存的基本要件。

《忠仔》之中的人物，無論是：扮神容易做人難的阿忠、滿口髒話的黑道大哥、姊姊阿蓮男友陳銘的怒吼、面對子女只會指責的父親、天真語言的弟弟阿基，每個人物角色都有屬於自己的語言，此人物語言正表示著其個性、經歷、特色等，全部加總起來，整體而言正是符合「悲劇英雄」形象的。全劇都充塞著「憂鬱」情感，如此「鬱悶」與「憂鬱」的氛圍，經由已經喪失一切「行動」能力之「憂鬱」狀態，表達一種「現代性」之哀悼，正是臺灣整體經濟起飛之後，逐步「現代化」的過程。全片一開始的阿忠口白，說著自己要改姓之後變成：

<sup>31</sup> 謝仁昌 訪問，楊憶暉、謝仁昌 整理：〈沒有光，傾向於黑傾向於美麗（下）：張作驥的《美麗時光》，以及黑暗之光〉，《電影欣賞季刊》第113期（臺北：國家電影資料館，2002年秋季號），81-82頁。於受訪中提及：「《忠仔》第一次放映是在金馬獎影展時，之前我一直很擔心會不會太悶，後來發現它的真實台語讓影片有了喜感，觀眾很喜歡。」（81-82頁）

<sup>32</sup> 楊治良 等：《記憶心理學》（臺北：五南圖書出版有限公司，2001年11月），470頁。



「楊偉忠」（陽痿忠），自己述說著：「倒楣的人就會遇到倒楣的事」，似乎也為全片下了悲劇的註解，形成一種整體的悲劇氣氛。

## 二、畫外音

張作驥在《忠仔》當中，針對主角阿忠，運用了許多「畫外音」的手法。所謂的「畫外音」（off screen），只要是畫面以外的聲音都可稱為OS，但目前通指幕後配音來表達人物心境的部分稱為OS，或是旁白來解釋畫面的意義。或有另一種解：OS 即為：Off-Screen，乃指主體沒有出現在畫面裡，但其聲音有出現，所謂的「旁白」。阿忠在故事情節進行的連結點、自我內在掙扎的矛盾感、面對對錯不同的價值觀時，通常以「畫外音」方式，表述其發展、痛苦、抉擇，是電影特別突出為主角阿忠打造的個人特色。

《忠仔》全片並無使用過多配樂，經常使鏡頭加上人物表情，陳述故事情節節奏，搭配口語式的「畫外音」，整體感覺節奏緩慢、結構發散，以主角阿忠自己發聲的旁白心聲，搭配八家將特有的固定練習模式，敘述阿忠由聽天由命，以及對人生與家庭絕望，最後尋得一絲安慰撫慰的力量，是對其「扮神容易做人難」的「底層」人物悲歌，作出其特有之處與對比手法，藉由如此的「畫外音」手法，進行故事情節的敘事、主角阿忠的心境、整體電影的沈悶，是具有其意義的。

張作驥經常以「畫外音」方式，在電影中傳達不同情感、不同訴求，並為其慣用手法。雖然是顯見的模式，卻渴望能在不同電影當中，進行不同程度的詮釋：

我希望我的畫外音是用來傳達情感的，但絕對不能流於八股、也最好不要因為要交代訊息而顯露出過度的「目的性」，我希望它是逗趣的、活潑的。<sup>33</sup>

其「畫外音」的活潑性，使其不顯得突兀或跳脫整體故事節奏，反而顯現其活力與生命力，彷彿「底層」人民在幽隱的現實環境當中，猶能尋找自我人生的樂趣與生命的價值。張作驥或者使用「畫外音」手法，表述一種另類的「重

---

<sup>33</sup> 鄭秉泓 訪問、整體：〈走出長廊：訪張作驥〉，《電影欣賞季刊》第139期（臺北：國家電影資料館，2009年夏季號），53頁。



返」，認為：「我的電影從來沒出現過回憶片段，我非常不喜歡這樣處理，因為我是走寫實路線，我比較喜歡藉由『當下的重返』這個動作來講『過去』的事情。」<sup>34</sup>運用「當下的重返」動作，引領觀眾進入「過去」的時空與情境，避免過於制式與僵化的「回憶」手法，反而更能凸顯人物的生命力與特色性。

## 柒、其他要素

### 一、臉譜

《忠仔》以主角阿忠於母命寄託神佛的情境之下，學習臺灣顯而易見的俗文化：八家將，是臺灣現實現實環境之中的寫實面，是真實存在於生活環境當中的。張作驥使用近似於紀錄片的手法，拍攝記錄八家將文化，重視其真實且毫無修飾的呈現畫面，沒有想像手法的介入。八家將藉由「畫臉譜」過程，將一個「底層」平凡無奇的俗人，在臉譜完成之後，成為神佛受託的使者，其「臉譜」彷彿是張神佛世界的入場券，能使人跳脫困頓無助的現實生活，進入為神服務的看似高級的身份，此「臉譜」之意義是：

畫在阿忠臉上的八家將的臉譜和穿在身上T恤的紋飾，很明顯的點出《忠仔》內在和外圍的基調，這種基調是屬於台灣文化的。……然而他們並不知道他們被困的心靈有一部份竟是來自這兩種不同：一個已經資本化的社會和一個仍舊固執傳統的生活習俗。<sup>35</sup>

同樣的一張臉，相同的一個人，因為八家將臉譜的有無，而有身份的不同、內在與外在的矛盾。這樣的對比，其實是對於片中多數人物，內心的痛苦有其關連，是一種跟不上現代化腳步的生活習俗，與已經進入資本主義為主的社會，格格不入的對比狀態。

藉由如此對比，片中人物個人的過往歷史事件，放置於臺灣社會近期進入現代化的腳步，且回溯至「現代性」之基本定義：

<sup>34</sup> 鄭秉泓 訪問、整體：〈走出長廊：訪張作驥〉，《電影欣賞季刊》第139期（臺北：國家電影資料館，2009年夏季號），52頁。

<sup>35</sup> 鄭立明：〈尋找台灣電影的生命力：發現《忠仔》〉，《電影欣賞》第85期（臺北：國家電影資料館，1997年1-2月），38頁。



現代性作為一自我批判事件就是一種系統的「內爆」—媒介的內爆，主體的內爆，體制的內爆—它必然對普遍的人性情境造成一種震驚、休克、暴力、構成一原始創傷場景。<sup>36</sup>

這樣的「內爆」意義，正符合劇中八家將出巡前「畫臉譜」的宣示，人物內心的不滿，宣洩於一張張兇狠且具身份意義的臉譜之上，臉譜也是一種型態的「面具」，能遮掩邊緣社會的人物，對於現況的自卑或怯懦，是對於內在創傷的另類療癒方式。《忠仔》當中的人物，多數呈現出「受難者」的姿態，或為整體家庭結構崩壞的、或為經濟發展過度的、或為父權傳統體制操控的，皆為受人同情的境況。其顯露之情感，同樣具備哀慟情緒，更吻合現實世界各類經歷事件，呼應前述之八家將「臉譜」（「使者」）自我意象，「英雄」必要「受難」、必要「落寞」，成為緊抓住「臉譜」標誌不放之原因，藉由這樣的宣示過程，標記自己脫離悲劇人生的符號。

## 二、動作呈現：八家將

除了畫臉譜之外，片中八家將所踩的七星步、出巡時拿法器砸身的動作，皆為具體可見的動作呈現，呼應寫實電影風格之訴求，其中更有其隱喻所在：

「八家將」成為影片除陰暗影像外，另一個重要的隱喻主題。帶有地下結社性質的「八家將」，讓忠仔透過學藝而實質上進入一個黑社會邊緣的組織裡，動輒么喝動員打群架，體認黑道倫理中的階級性，這是忠仔的社會課程。而作為迎神儀式開路的「八家將」，在精神／宗教層面上，則擔任被附身，以各種利器刺身顯示降靈的狀態。被附身、不知疼痛的自傷與生存無處發洩苦悶、轉成暴力宣洩的社會底層精神狀態，聚合成一個帶有同情的宿命觀點。<sup>37</sup>

藉由這樣自傷、疼痛的動作，宣洩人物的壓力與宿命的悲哀，甚至凸顯臺

---

<sup>36</sup> 萬晉亭、裴元領等：〈「現代性」作為一個「事件」〉，《現代性 後現代性 全球化》（臺北：左岸文化出版社，2003年2月），36頁。亦參考：洪謙德：《全球化下的國際關係新論》（臺北：揚智文化，2011年5月）。

<sup>37</sup> 王志成：〈《忠仔》—生命的祭典與哀歌〉，《影響電影》第74期（臺北：影響電影雜誌社，1996年6月），137頁。



灣現實環境之下的社會現況，黑道經常是介入宗教活動的，並且具備相當程度的階級化模式，且經常是邊緣社會所沾染的狀態。阿忠由學習踩踏七星步伐，一開始的生澀僵硬，海邊長蹲練習訓練，爾後能拿法器砸身，鮮血流滿畫好臉譜的臉上，皆是一種洩恨、宣洩、發洩的動作，是「底層」人物所能為自己而做的，最基本對於社會環境的抗議動作。

張作驥試圖以此抗議與宣洩動作，推展全片故事情節，以此穿插進行的動作，開展情節細部，並思考電影「主題」與「主體」的關連：

依照古典戲劇理論，動作（action）就是情節的開展。一個故事的「主題／主體」（subject）訴諸情節的開展戲劇性地展現出來。「主題／主體」與動作之間是一種「本質／表象」的有機統一關係。<sup>38</sup>

以「動作」（action）將故事之「主題／主體」導引出來，是以「表象」引領出「本質」之作法，選擇以「動作」（action）連貫故事各部分，亦能讓情節更生動化與活潑化。然而人物的動作，亦略帶些許自我解嘲「自我消遣」的意味，是符合臺灣特色之超越，這種幽默觀照，是一種具備深厚力量的角度，能夠釐清該時期的自己所需要的，而非一直沈浸於曾經擁有過的美麗碎片。對於「底層」人物而言，往往最是困難的，經常是：面對自己及其生命，然而刻劃八家將的動作，卻能於此具體可見的動作，反思自我的價值與意義，彷彿人物生命一種動態的標誌。

## 捌、結語

張作驥《忠仔》承襲其一貫的新寫實電影風格，選擇身為「底層」人物、處在邊緣社會、接觸八家將之臺灣俗文化的主角阿忠，推演出對於臺灣時空變遷與迅速現代化的揭示與宣告。片中常以固定框架（frame）畫面、大量非職業演員、不加雕飾的真實場景，進行情節敘事與人物描繪，是極度真實的呈現手法。場景設定於關渡平原保護區之下，卻是不受政府真實保護的，運用諷刺方式，嘲諷過度追尋現代化趨勢的悲歌。間或以完全黑幕停格的手法，標示出情節段落與人物

<sup>38</sup> 路況：〈身體的極限／歷史的終結—《魔鬼終結者II》的身體觀與歷史觀〉，《虛無主義書簡——歷史終結的遊牧思考》（臺北：唐山出版社，1993年2月），37頁。



心境，亦是全片黑暗幽隱的黯黑調性。以設計過的場景調度，表述每個人物的定位、階級、關係，或者是畫面的分隔、切割、融合，使其呈現流暢的敘事方式。爾後以八家將之臉譜與動作，點出「底層」人民經常面對的黑道勢力，並於其階級性之中，尋覓對於自我的定位與社會的控訴。整體而言，張作驥《忠仔》對於臺灣電影史具備一定程度的指標意義。



## 參考文獻

### 一、專書：

1. 洪鎌德：《西方馬克思主義的興衰》，臺北：揚智出版社，2010年5月。
2. 洪鎌德：《全球化下的國際關係新論》，臺北：揚智出版社，2011年5月。
3. 洪鎌德：《個人與社會—馬克思人性論與社群觀的析評》，臺北：五南圖書出版有限公司，2014年8月。
4. 迷走、梁新華 編，阿達著：《新電影之死：從《一切為明天》到《悲情城市》》，臺北：唐山出版社，1991年5月。
5. 楊治良 等：《記憶心理學》，臺北：五南圖書出版有限公司，2001年11月。
6. 萬胥亭、裴元領 等：《現代性 後現代性 全球化》，臺北：左岸文化出版社，2003年2月。
7. 路況：《犬儒圖：當代形象評論集》，臺北：萬象出版社，1996年5月。
8. 路況：《後／現代及其不滿》，臺北：唐山出版社，1990年10月。
9. 路況：《虛無主義書簡—歷史終結的遊牧思考》，臺北：唐山出版社，1993年2月。
10. 劉旭：《底層敘述：現代性話語的裂隙》，上海：上海古籍出版社，2006年3月。
11. [日]柄谷行人 著，趙京華 譯：《日本現代文學的起源》，北京：生活·圖書·新知出版社，2006年8月。
12. [義] Antonio Gramsci (安東尼奧·葛蘭西)：《獄中書簡》(Prison Letters)，北京：人民出版社，2007年4月。

### 二、期刊論文：

1. 686：〈愈黑暗愈美麗：從「美麗時光」看張作驥電影的創作方法〉，《張老師月刊》第299期，臺北：張老師文化事業股份有限公司，2002年12月。
2. 王志成：〈《忠仔》—生命的祭典與哀歌〉，《影響電影》第74期，臺北：影響電影雜誌社，1996年6月。
3. 李佳玲、謝鳳娟、吳翔宇 訪問張作驥：〈電影已不是那麼純了：訪問張作驥〉，《當代》第189期，臺北：合志文化事業股份有限公司，2003年5月。
4. 李濤：〈作為“庶民研究”傳統的元概念：理解葛蘭西的“subaltern”〉，《中國圖書評論》第7期，北京：中國圖書評論雜誌社，2014年8月。
5. 祝文君：〈一種打開窗戶就看得到的自然—張作驥v.s.《黑暗之光》〉，《新觀念》，臺北：新觀念雜誌社，2009年11月。
6. 陳麗芬：〈從馬肉米粉到蘇飛蛋奶酥—白先勇的饑餓敘事〉，《台灣文學學報》第14期，2009年6月。
7. 黃怡：〈《忠仔》、《黑暗之光》：張作驥的男性電影〉，《人本教育札記》第131期，臺北：人本教育文教基金會，2000年5月。
8. 葉姿麟：〈生活在這裡—電影《忠仔》的臺灣〉，《幼獅文藝》第519期，臺北：幼獅文化，1997年3月。





月。

9. 廖金鳳：〈張作驥的獨家秘方：「光明寫實」〉，《藝術欣賞》第1期，臺北：國立臺灣藝術大學，2005年1月。
10. 潘朝陽：〈現象學地理學—存在空間的一個詮釋〉，《中國地理會刊》第19期，1991年7月。
11. 鄭立明：〈尋找台灣電影的生命力：發現《忠仔》〉，《電影欣賞》第85期，臺北：國家電影資料館，1997年1-2月。
12. 鄭秉泓 訪問、整體：〈走出長廊：訪張作驥〉，《電影欣賞季刊》第139期，臺北：國家電影資料館，2009年夏季號。
13. 盧非易：〈觀看黑暗：觀點、認同、寫實論之重探〉，《電影欣賞季刊》第124期，臺北：國家電影資料館，2005年秋季號。
14. 謝仁昌 訪問，楊憶暉、謝仁昌 整理：〈沒有光，傾向於黑傾向於美麗（下）：張作驥的《美麗時光》，以及黑暗之光〉，《電影欣賞季刊》第113期，臺北：國家電影資料館，2002年秋季號。

