

試論侯孝賢電影與文學的關係
The Relationships between Hou Hsiao-Hsien's
Films and Literature

林積萍

Chi-ping Lin

黎明技術學院通識中心

General Education Center, Lee-Ming Insitute of Technology

摘 要

本文由文學閱讀的角度出發，由侯孝賢的訪談中，爬梳文學對他創作提供的種種滋養，理解他對文字與影像關係的看法。其次整理武俠小說所提供的世界觀，如何造就侯孝賢的創作姿態，比對數篇由此電影興發的同質性現代小說。循序進行電影與現代文類的特質比對，最後為此作在臺灣現代主義美學的表現上尋繹定位。

關鍵詞：侯孝賢、現代主義、電影與文學

Abstract

This thesis is based on literature research: sorting the information from the interview with Hou, studying the growth background of Hou, and comparing Taiwanese modernism fiction with Hou's literature. The first step in this thesis was the interview: starting with reorganizing the information from the interview with Hou, as well as finding out what themes from literature influenced him and how these themes transformed into the inspirations of his films. Secondly, this thesis was developed by looking into the background of Hou. When Hou was growing up, it was popular to read Chinese martial art and chivalry novels and films, as well as many similar films from Japan. These novels and films impacted Hou's films tremendously. Finally, while comparing Taiwanese modernism fictions with the films of Hou, there are many similar themes and characters, and is very worthwhile to observe. In conclusion, the films of Hou Hsiao-Hsien present the close bond they have with literature and present definite aspects of modernism.

Key Words: Hou Hsiao-Hsien, Modernism, Film and Literature



1. 前言

侯孝賢在新電影初期，即成功改編黃春明〈兒子的大玩偶〉與朱天文〈小畢的故事〉等文學作品。近期則以唐傳奇裴鏑的〈聶隱娘〉為題材，創作出令人耳目一新的武俠電影。簡約至極如詩般的影像，是侯孝賢著名的風格。這種與文學常有密切關係的創作風格，實源於他對文學閱讀有著深厚的基礎，以及用文字想像世界做為他內心範示所致。本文藉由討論侯孝賢與文字間種種面向的細密關聯，明白他如何藉由文字世界的力量，創造出這部餘味雋永的影像作品。

2. 文字的負載度高於影像

侯孝賢在接受陳文茜訪問時，明確提到文字的想像，遠比影像更為宏潤，更為厲害。他說：

我小學五年級以前是看漫畫多，五年級開始看武俠小說，那時我哥哥讀左中，我每次都負責去借武俠小說。而且看得非常快，看到最後我跟我哥都沒書看。初中訂讀者文摘，《教父》連載就是那時候看的，所以後來我看《教父》我完全清楚。尤其一開始，在樓上走，要刺殺那一個，完全一模一樣，所以其實文字比你想像中的厲害多了。也就是說它會存在腦子裡然後你有你想像的畫面。這個比電影要厲害，所以不要相信電影，但是一定要相信文字。¹

侯孝賢熟讀武俠小說，在心目中上演的武俠影像，早已不下凡幾。而此武俠大夢，終借《刺客聶隱娘》實踐，雖獲佳評如潮，但對他而言，離他閱讀武俠小說的想像世界而言，仍有段距離。他說：

因為我感覺我拍這個片子，因為是第一次拍武俠片，我自己知道他還是離我自己想要達到的，其實還有很大段路，其實我感覺是沒把握的，因為我感覺這個，普通啦！真的，因為我心裡面想的，要比這個更厲害，但是你要知道她們兩個又不是專門練這個的，為了這個要設計他們練，練完以後打，打完一段，然後再去練下一段，這花了多少時間！我知道這是很難的。我小時候看日本片，因為以前鳳山四家戲院，一家是演歌舞團，其他三家都演武俠片。我從小就：「阿伯，阿伯，帶我進來！」那時候的武俠片很多日本的，還有神怪的，什麼三日月童子、里見八犬傳、到後來的宮本武藏都有，還有那個小次郎他們，決鬥的什麼種種。不像我們就是劍，舞來舞去，花招一堆。他們是「鏗、鏘、磕、殺」就解決了。所以我一直想要這個，那個要練，要練很長才有辦法。²

成英妹專訪侯孝賢時說這部電影裡的武打動作設計，侯孝賢要求是「動作不要花招，要有能量，簡單。」他心中理想的武打動作，是近似小時候常看的日本片裡的劍術。侯孝賢在武俠小說閱讀中，體驗到文學的想像世界，實在遠比影像來的厲害。

¹ 侯孝賢口述：〈披露俠客導演之心〉，收入陳文茜對談侯孝賢《中天的夢想驛站節目》，（<https://www.youtube.com/watch?v=4pzrtGTJe9I>，2015年8月15日），14分21秒開始。

² 同前註，36分57秒開始。



影像的高度，遠遠難以企及人類閱讀文字時的無邊想像。即使是文言文的作品，依然可以在清楚瞭解文意後，任憑想像力去恣意馳騁。但又如侯孝賢所說，影像和文字其實要追求的是一致的：

文言很簡單，一個字就一個意思，你只要認真看就知道了，他是很簡單的，你知道。文言文小說那是我們的民族最早的東西，一次一個字，一個意思，每個人都是可以看得懂的。你就記得這樣，就可以看得懂。閱讀幫助你去想像，文字力量不遜影像。我感覺文字這件東西太美妙了，它跟影像是同樣的道理，你閱讀影像跟閱讀文字是同樣的。因為文字更抽象，你看你閱讀其實會有個想像，一定的，這個是很有趣的，你只要認真往這方面去，我感覺真的很有意思。你就多看書吧！現在書實在太多了。³

無論文字或影像，侯孝賢尋求的是逼近想像的臨界點，也可以說他企求的影像高度，盡量和文字所想像的世界靠攏。和朱天文長期合作的狀態也是侯孝賢與文字試圖更為靠近的明證，他說：

以前我都自己寫嗎，寫劇本……寫，很累耶；但寫出來大家才知道，才可以溝通啊。跟天文合作以後，很快，我講給她聽，她寫很快啊，或者討論……因為她從事的是文學，文字的思維是更 deep (深)，比影像深，比影像能持續挖掘事物的背後。文字思維的負載度，也比影像大上不知多少倍，這

是她對我的最大幫助，不一定是針對劇本的，反而是電影以外各方面的腦力激盪。……我感覺從以前寫到現在，文字這個東西，人家說是想好架構寫出來，不是！都是你在寫的過程中越深，越發現，把整個內在的東西都提出來。⁴

文字的負載度高於影像，這是侯孝賢的體認，也是在寫作的過程中，往作品的內部不斷的挖深織廣。對於〈聶隱娘〉題材由長時間的閱讀著手，進而進行長時間的編劇工程，期間所消耗的創作體力與腦力，皆成為思想上的深度準備。於是乎才能使侯孝賢在拍攝時，準確掌握視角與各種情緒，也在各種突發狀況時，得以決斷捕捉所要的影像。這一切的成果，其實都有著強大的文字思維做為堅實的底蘊。

第一次加入編劇陣容的謝海盟，於二〇一五年七月出版《行雲紀——「刺客聶隱娘」拍攝側錄》一書。全程觀察創作中的侯孝賢、演員和工作團隊在鏡頭內外的神彩姿態，時而介入、時而旁觀，娓娓道來整個電影的編創與拍攝。閱讀謝海盟的《行雲紀》是一種極為特別的經驗，書中對唐代背景的種種討論，侯孝賢、阿城、朱天文等人的構思爭辯，謝海盟與侯導散步閒聊的種種，帶領讀者一邊回憶起電影個個鏡頭，一邊隨著她的文字對大九湖、京都、九察溪、棲蘭山、內蒙古、平遙等拍攝現場身歷其境。這本側記，在她帶著初入行的熱情筆觸下，一百零六分鐘的電影，有著長達近四百頁的文字紀錄，謝海盟用紙上放映的方式，讓讀者看到鏡頭以外的面

³ 侯孝賢口述：〈披露俠客導演之心〉，42分38秒開始。

⁴ 白睿文編訪、朱天文校訂：〈VII·光影反射：小畢前後〉，《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》（新北市：INK 印刻文學生活雜誌出版有限公司，2014年），頁293。



貌。在整個過程中，侯孝賢也明確告訴她影像是遠不能達到文字的承載量的：

聶隱娘佇立在魏州城頭，曠風吹來，上有夜空的繁星棋布，下有魏州城的剪影沉澱，思量已久的隱娘，明白自己殺不了田季安、成不了道……這是電影中很美很美的一幕，我們平遙古城的城頭拍這一幕，半夜兩點的通告，四點開拍，六點不到收工回去睡覺。拍攝結果卻讓人失望，侯導丟了一句話給我：「這段拍不出來了，給你寫進小說裡吧。」……。

我因為這一遭工作，同時接觸了劇本建構與實際拍攝，也才體認到文字與影像承載的信息量巨大差異。每每「這段拍不出來了，給你寫進小說裡吧」這句話凌空飛來，我還是想問問侯導，真的就這麼肯定的辦不到嗎？侯導多半的回答是，這一段放在電影中，節奏會被嚴重拖慢，觀眾不是睡著就是跑光光了。文字與影像不僅承載量不同，節奏也大相逕庭，文字能容許的「思考」節奏，放到了電影中，可能要搞得一部好好的電影土崩瓦解徹底潰散了。⁵

影像的訊息承載量雖不能與文字相比，但侯孝賢很清楚他要創作的是影像，與文字是兩種截然不同的藝術媒介，侯孝賢要他的影像達到經典文學的高度，他清楚的借用文學想像的感性，做為他影像追求的美境，用影像獨有的視覺節奏，成為文字的漸近線。

⁵ 謝海盟：〈平遙·承載量——文字與影像〉，《行雲紀——刺客聶隱娘拍攝側錄》，頁 236-237。

3. 現代主義思潮的美學洗禮

侯孝賢曾回顧年輕時身處的世代環境，當然也不能自外於當時的文化背景，而處於同一世界觀中。他也曾深受現代主義思潮的洗禮：

我從以前很年輕的時候，就已經很喜歡看書了。考上國立藝專那時流行存在主義，就開始看存在主義，那時候到處是「我思，故我在」，一堆翻譯的，看了幾本腦子就昏了（笑）。後來想，那關我屁事？我不如躺在操場上睡覺算了，就再沒看，但也已經看了很多當代小說，尤其是短篇小說集。這樣看下來，後來才會在報紙上留意到〈小畢的故事〉。⁶

臺灣現代主義文學思潮下所引介或創作的現代小說的美學形式，在觀看侯孝賢電影角色處理時，會不斷湧現臺灣現代主義思潮中常見的主題與人物，如焦慮、疏離、邊緣人等。以新電影創始之作，侯孝賢執導，由黃春明小說改編的《兒子的大玩偶》為例，身處社會邊緣的主角坤樹在貧賤夫妻百事哀，及他職業轉換的人生重要片段中，黃春明不停使用意識流手法，進出主角的內心世界。侯孝賢在電影中，也細膩捕捉主角心境，藉由回憶不斷交插表現的方式，自然順暢的表現出，坤樹那不得不去面對的意識狀態。而聶隱娘也是個寂寞的刺客，謝海盟在《行雲紀》中提到聶隱娘的人物設定是個亞斯伯格症患者，整部影片也可視為她在不停在追求自

⁶ 編輯部整理：楊照主持 VS.侯孝賢、謝海盟〈編劇對談——景框只是一個真實世界裡頭若有若無的存在〉，頁 34。



我認同的旅程。

帶有封閉心理徵狀的聶隱娘，雖是身處唐代的人物，但人物的心理鋪設，卻非常接近現代主義小說常出現的典型人物。我們在現代主義流派的小說中，如今觀之，可謂處處不乏亞斯現身。黃春明的〈男人與小刀〉⁷，主角陽育手上那支小刀，自始從未離手，無時不安的煩躁莫不以小刀來排解，而終於遊戲般的因對死亡的淡漠感，用小刀切下右手的脈搏，小說以他的左手仍緊緊的握住一把生鏽的小刀做結。陽育在死亡前一刻想到自己的母親，一如卡繆的《異鄉人》中的馬蘇。

絕望、痛苦、生命境界的荒謬，是存在主義的常見命題。類似的小說作品，不勝枚舉，台大外文系的大學才子派，就在大量接觸西方文學現代主義作品後，積極擁抱了那些對人類文明抱持著悲觀懷疑態度的作品。王文興的《家變》、歐陽子《秋葉》都為代表作。現代人在現代社會結構中有了孤絕感、所以憤怒、焦慮、疏離、憂鬱、失落與迷失成為描摹人生處境常見的形容詞，沙特、卡繆、卡夫卡掌握了這些歐戰以來的流風，將這些思考現代人內在生存處境的精神樣貌形諸文學，而成為一脈巨流。受到這一股西方文學思潮的衝擊，加上本身存有的文化危機感，在現代主義諸多作品中，在集體意識上也可見一股迫使自我思索存在課題的景象，許多作品和這種精神結構產生相當的同構性。

印刻雜誌副總編輯丁名慶在《侯孝賢專號》的編輯室報告中說：「隨著影片展開，漸漸顯現其無可取代珍貴性，彷彿自

三十年前以來，從《兒子的大玩偶》、《冬冬的假期》、《童年往事》到近年的《珈琲時光》、《最好的時光》、《紅氣球的旅行》等，儘管次次略有不同，侯孝賢的影像美學與語言也愈見精省卻開闊的高度，最後無一不是落回『人』的身上，或揭露一種人在困境裡展現的可貴質素。不論在哪個時間空間，這個『人』是誰——你是誰？我（們）又是誰？這個人的日常與真實狀態是什麼？也是多年來每看侯孝賢作品之際，最常浮現，也最無法迴避的問題⁸。」可以說侯孝賢處理人類存在的處境，體現的正是現代主義思潮的主要命題。

臺灣新電影向來是一場與文學分不了家的運動，小野在臺大文學講座時，提到與侯孝賢的第一次接觸，就顯見侯孝賢對文學創作的嚴肅態度。小野回憶到還在當兵時，登在《皇冠》的小說〈男孩與女孩的戰爭〉被電影公司相中，要他練習編劇，酬勞很高。在當時只要編三個劇本就可以買一個三房兩廳的房子。他花了三天三夜就把劇本好了，沒想到當時當副導演的侯孝賢罵了他一頓：

侯孝賢說：「我們不能這樣想，我們是年輕人，對電影文化要有所憧憬，你又是個作家，你不能讓我太失望，連作家都這樣想的話，那我們就沒什麼希望了。」我記得他把我罵了一頓，說這樣太快了，沒有人這樣寫劇本，我們來慢慢討論，即使是一個三廳電影，它也有結構，它也有故事，也有高低潮……等等。我們大概就是這樣子開始

⁷ 黃春明：〈男人與小刀〉，收入丁樹南、馬各編：《五十五年短篇小說選》（臺北：爾雅出版社，1984年），頁31-58。

⁸ 丁名慶：〈編輯室報告——地心引力〉，《印刻文學生活誌》143期，頁10。



的。⁹

可以看到，早在還在拍攝在商業片的人生階段，侯孝賢已然展現出對於影像工作的自我要求，對小野的提醒，也是侯孝賢對文學作品尊重的心理投射，才會認為作家應該比電影工作者，還要有更高的自我要求。這樣充滿讀書人反省精神的態度，後來也成為整個新電影的主軸。小野在以電影與文學關係的講座中，不時以侯孝賢的作品為例，認為他的作品是最具有文學性的，一路走來，侯孝賢以文學性引領著臺灣電影往前行：

侯孝賢在拍電影的時候發現，不要這樣子，我們錯開。山是空的，可是有人的聲音，這是文學性。大量的隱喻、象徵跟話外音，畫面跟聲音錯開是一種文學性，一種曖昧的想像發生了，發生的原因是對於電影語言的看法改變了。……很真實的表情、很可愛的東西、意想不到的畫面、意想不到的聲音。他把它重新剪接組合起來，產生新的電影語言，這就開啟了一九八〇年代新電影新的語言。……

楊德昌拍電影的時候就盡量躲掉直接的東西，讓電影的語言充滿了文學的表現。那什麼是文學表現？大量的話外音、大量的空鏡頭。電影有空鏡頭介入後，使整個結構就出來了，電影的剪接產生一種節奏感，這節奏感就是文學性了。另外，

很多的象徵、隱喻出現了。導演在拍的時候可能不是故意的，可是影評人給他很多機會，影評人在評論侯孝賢電影的時候說，你注意看，阿公蹲在那邊，烏雲進來了，烏雲飄過……侯孝賢說他拍的時候沒有想到，因為當時現場狀態就是這個氣氛，快要下大雷雨前有烏雲，他覺得畫面非常的有感覺，拍完之後評論就（指出）很多影射的象徵、意義。¹⁰

當研究者對侯孝賢詢問電影中的隱喻與象徵時，他貫常以拍攝時沒想到那麼多，純粹創作等答案回應提問者，但是在眾多的研究評論中，都認為他電影中無一部不充滿著豐沛的隱喻與象徵系統。這種現象應該是侯孝賢在創作時，先構築好整部作品的基調，他對角色應俱備的人性、行為模式無所不想，無所不知。在有限的拍攝條件下，如果面臨到演員的限制、場地、道具的變化時，他依然會以整體的合理性為決斷標準。而這個標準就是處理演員、處理「人」，當演員處理好了，電影也就成功了，這個人如何在自我的困境中做出自然合理的反應，以這種常理去安排一切相應的事物後而水到渠成，應該就是侯孝賢追求「真實」的究極之境。

4. 武俠文化的浸潤

印刻雜誌一四三期，以「三十年來最不取悅世界的導演——侯孝賢」為專號標題，侯孝賢這位臺灣新電影的旗手，以他的作品化做自己的武林，將「我」孤立於世，進行著一場又一場的獨舞。帶著「漫

⁹ 小野主講：〈電影與文學間的曖昧關係：從臺灣新電影談藝術、媒體與社會〉，臺灣文學研究所主辦：臺大文學講座、洪游勉文學講座（臺北市：國立臺灣大學出版中心，2008年11月），頁6。

¹⁰ 同前註，頁10-11。



游」者孤獨精神特徵的侯孝賢，「心有所感」的行在路上。這樣與武俠小說若合符節的隱然氣味，應非巧合，侯孝賢的少年時代，正處於臺灣武俠小說的黃金年代，以硬漢流浪旅行文學享譽文壇的舒國治，在《讀金庸偶得》的序文中描繪到：「一個時代有一個時代的本色文藝。可以說從五十年代中一直到六十年代末，算是臺灣武俠小說的黃金年代。……我的童年與少年時期的臺灣，是一個看武俠小說的地方。……那個年代，是一個『當時』靜止不動的年代，像是人可以按自己的意識活在他心想的古時莽野。一段戰事稍歇、市景百無聊賴、人心一籌莫展的苦悶年歲裡，於是對武俠小說這套不涉眼前、無關宏旨有一份寄情，或是說對恍恍高世有一片悠然遠想¹¹。」有幸身處一個看武俠小說的地方，在苦悶年歲中，江湖世間，給了侯孝賢這一代少年對恍恍高世充滿無限神往。與侯孝賢同代之士，由武俠小說，開始對遙遠的中國，及中國的歷史，產生概念。可以說，武俠小說在某一層次上，扮演中國歷史的輔助教材之角色。在臺灣各個層面，辦書院、穿唐裝、說壺中天地、擺設明清桌凳、四處看山買林野的，莫不是參借自武俠小說之潛蘊意念¹²。看武俠小說的少年，早在十二、三歲就能練就一番武俠心靈，「人生之滄桑」、「江山留勝跡，我輩復登臨」、「唯倜儻非常之人稱焉」種種俠客境界。在侯孝賢面對電影世界的姿態，處處可見。他三十五歲後在臺灣電影圈所走的道路，不正如大俠之「浪跡天涯、自我

放逐」，要在寂寞和空虛中重新參悟人生，體現絕對的自由之境。

黑澤明評侯孝賢的《戲夢人生》時說：「我也希望有你這樣的自由，你的影片會令人想到 frame 以外的世界。但是連攝影師也配合不了，他們丟不掉片廠的習慣，我認為這是你最厲害的地方，因為你有完全的自由，frame 外的世界也一樣真實¹³。」唐諾說：「另一個怪現象是——對他評價最高到有點會不會太誇張地步的，是遠方幾個聲望地位乃至資歷甚至高過他的大導演、電影創作者（阿巴斯、黑澤明、柯波拉等等），他們對侯孝賢電影的純粹性甚至是欣羨的，我們可以把這些大導演理解為不斷思索並實際觸及電影極限，得時時去想電影究竟是什麼、能做什麼的那幾個人，他們和侯孝賢站相似的位置，看著同樣的東西並煩惱，他們最知道侯孝賢在做什麼，及何以這麼做¹⁴。」其實這些大導演對侯孝賢那種對影像絕對自由的疑問，真的要理解他的武俠洗禮與臺灣的生存現實，答案就會於焉浮現。

5. 只能類比為「詩」的鏡頭

焦雄屏，在很早期，就對侯孝賢的美學風格提出中肯的分析：

由於他很少接觸西方及著名經典電影，他的電影語言似乎自成一格，其觀點或來自中國哲學/宗教，或受到中國傳統詩詞/現代文學的影響。在《童年往事》、《戀戀風塵》、《悲情城市》中，都可見到影像詩化的傾向，尤其《悲》片中更將詩

¹¹ 舒國治：〈新版弁言--武俠小說及其世代〉，《讀金庸偶得》（臺北：遠流出版社，1977年），頁1-3。

¹² 同前註。

¹³ 朱天文：〈剪接機上見〉，《印刻文學生活誌》143期，頁88。

¹⁴ 唐諾：〈千年大夢〉，同前註，頁104。



化的影像，與如詩般的文字/歌詞並列，全篇宛如一闕抑揚頓挫的長詩，呈現臺灣電影少見的特殊語言。¹⁵

在《刺客聶隱娘》中，可以說那詩化影像更為淋漓盡緻，通篇極冷極簡的精鍊，甚至連對白，侯孝賢都不再浪費丁點，如果《悲情城市》是一闕現代長詩，那麼《刺客聶隱娘》幾幾乎為一首形式內容俱足的古典詩了。

侯孝賢的影像美學，來自巴贊、布列松；及運用長拍長鏡頭與人模等電影語言。對侯孝賢而言，鏡頭就是他的語言，攝影機就是一支筆，除此無他。柯波拉直言對《南國再見》十分喜歡，原因片中簡單的攝影。黑澤明說侯孝賢的《戲夢人生》：「我感動的，它是從任何角度看，全部都是電影，我自己拍電影有時會覺得不像電影，可是看你的電影感覺就是電影，新鮮而清新方法的電影……¹⁶」。可以說，劇本工作終究只是電影必要的前置，導演最終用影像創造出來的是因著處理演員後，以鏡頭重新創作的電影語言。聶隱娘雖然只有幾句台詞，幾場打鬥，但對她眼神捕捉到的幾個鏡頭，真是餘味雋永。

視電影為文學附庸的時代早已過去，但如真要以現代文類去比擬侯孝賢的作品，「詩」絕對是最精準的文類。影像是侯孝賢最純粹的語言，唐諾認為：侯孝賢的電影走向了詩——也許電影的終極可能是詩而不是小說；侯孝賢常說的「我只會

拍電影」，要把電影用到極限，大概就只能詩了。關鍵可能在於電影的語言是影像而不是文字。而在今天歸屬於文字世界的所有書寫形式裡，只有詩是先於文字的，和音樂、和繪畫一起直觸這個亙古世界。詩的根本書寫、思維方式仍不真是文字性的，而是一系列不直接聯結起來的具體形象或圖像，如一個一個間隔的點或具體實物，詩的書寫奧義之一便在於這些點的選擇擺放和處理，詩的完成通常不是一個故事，而是一幅畫。詩於是能以最小空間、最省約的文字，講最多東西，以及吳爾芙說的，講最巨大的東西。侯孝賢以他極富耐心、不輕易打斷如凝視的長鏡頭聞名乃至於成為他的電影簽名，但這毋甯是他一個點一個點的擺放和處理。他的鏡頭通常是不聯繫的，沒因為所以但是而且之類的因果鍊接東西，好得到空間得到自由以及真實。因此，只需一個提醒，你這不是在讀一部小說，你像平常讀唐詩三百首那樣就好，「獨坐幽篁裡」，翻過去，「彈琴復長嘯」，翻過去，「深林人不知」，翻過去，「明月來相照」，結束。侯孝賢的電影於是有一種特殊的沉靜不驚，一種大地也似的安穩堅實，逐漸的，人的行動失去了銳角，變成只是活動而已。¹⁷

相同意見所在多有，如成英妹專訪侯孝賢說：我知道這麼講有一些奇怪，可我忽然想到 Cohsn, Leonard 的《美麗失敗者》，被稱作是「偽裝成小說的詩」，那應該是小說的，你以為是小說的，彷彿是小說的，其實是詩。《聶隱娘》這電影是被侯導寫成了完整的，沒有破綻的小說的，可慢慢地它變成了散文，故事脈絡的尖銳輪

¹⁵ 焦雄屏：〈臺灣新電影的代表人物——侯孝賢〉，收入林文淇、沈曉茵、李振亞編：《戲戀人生——侯孝賢電影研究》（臺北市：麥田出版，2000年），頁26。

¹⁶ 同前註，頁92。

¹⁷ 整理自唐諾：〈千年大夢〉，《印刻文學生活誌》143期，頁102-103。



廓被磨鈍了隱藏在那些幻美逼人的流光樹影後面，連接每個句子的留白的是似有若無的一種曾經，一種可能，一種終究的邏輯，最後它成了詩。¹⁸

以巴贊為代表的長鏡頭理論，雖然以豐富的人文精神為人展示各種得以靠近真實的漸近線，但是能結合長鏡頭的真與電影藝術直觀的美，如《刺客聶隱娘》這部作品在呈現大唐的集體想像，刻畫出無盡餘味外，更在在呈現了侯孝賢結合真與美的努力，終以詩意的鏡頭，再次攀達影像的高峰。

6. 結語

在諸多探討侯孝賢的研究中，除了沈從文自傳對他風格確立的影響廣為人知外，其實他屢屢強調文字的世界往往遠比影像來的強大。透過爬梳，可以理解到文字世界實是他影像創作的最高示範。本文侯孝賢的相關訪談出發，層層尋繹，希望理解出他如何在影像表現上，企圖達到文字想像世界的深廣美境。其次置入臺灣電影發展歷程與其世代群像中進行觀察，體會侯孝賢與臺灣文藝思潮如何交揉對話，如何由傳統與現代文學中獲得創作的滋養。

整體而言，希望能由文學閱讀的角度去和電影做一些對照，也對臺灣現代主義思潮的洗禮與侯孝賢這一世代的創作者身處的文化語境，做出歸納。全球藝術電影的觀眾，熱烈接納了侯孝賢深度內化現代主義思潮後，所創作出的電影主題與表現形式。張誦聖指出：臺灣新電影的導演們對現代主義修辭和美學的偏好是臺灣自身

¹⁸ 整理自成英妹：〈專訪侯孝賢——潑墨與工筆之外〉，《印刻文學生活誌》143期，頁142。

現代主義潮流的遺產，這幫助他們一開始就在全球藝術電影圈中找到自己的定位。對於資本主義現代性如何在二十世紀末降臨於一個前第三世界地區的種種，做出富有個人意義的美學反思¹⁹。我們看到侯孝賢在國際影壇上的大放異彩，這種成就是其來有自的，這種現代主義美學化的藝術追求，除了帶有特殊文化與地區的共同時代價值外，也因著侯孝賢對文學世界的深入體悟與對話，才能在藝術電影的世界中獨樹一格。

7. 參考文獻

1. 丁名慶編（2015.07），《印刻文學生活誌》143期。INK印刻文學生活雜誌出版有限公司，新北市。
2. 小野（2008），〈電影與文學間的曖昧關係：從臺灣新電影談藝術、媒體與社會〉，DVD，臺灣文學研究所主辦：臺大文學講座、洪游勉文學講座，國立臺灣大學出版中心，臺北市。
3. 白睿文編訪、朱天文校訂（2014），《煮海時光：侯孝賢的光影記憶》，INK印刻文學生活雜誌出版有限公司，新北市。
4. 林文淇、沈曉茵、李振亞編（2000），《戲戀人生——侯孝賢電影研究》，麥田出版，臺北市。
5. 侯孝賢口述（2015.08.15），〈披露俠客導演之心〉，收入陳文茜對談侯孝賢《中天的夢想驛站節目》，<https://www.ink.com.tw/>

¹⁹ 整理自張誦聖，金林譯：〈20世紀中國現代主義和全球化現代性——以臺灣新電影的三位作者導演為考察中心〉，《福建論壇·人文社會科學版》2013年第8期，頁119。



- youtube.com/watch?v=4pzrtGTJe9I。
6. 張誦聖著，金林譯（2013），〈20 世紀中國現代主義和全球化現代性——以臺灣新電影的三位作者導演為考察中心〉，《福建論壇·人文社會科學版》第 8 期，頁 115-123。
 7. 焦雄屏（2000），〈臺灣新電影的代表人物——侯孝賢〉，收入林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲戀人生——侯孝賢電影研究》，麥田出版，臺北市。
 8. 舒國治（1977），〈新版弁言——武俠小說及其世代〉，《讀金庸偶得》，遠流出版社，臺北。
 9. 黃春明（1984），〈男人與小刀〉，收入丁樹南、馬各編：《五十五年短篇小說選》，爾雅出版社，臺北。
 10. 謝海盟（2015），《行雲紀——刺客聶隱娘拍攝側錄》，INK 印刻文學生活雜誌出版有限公司，新北市。

