

沉默暴力：張作驥電影中的暴力意涵

廖瑩芝

國立中興大學

在解嚴後的電影浪潮中，張作驥的作品被視為對臺灣新電影傳統的承繼，展現了導演獨立風格的電影美學。學界對張作驥的電影之討論各有不同的著眼點，但皆點出了張作驥電影中一個顯著特色：以幫派與邊緣族羣為敘事主軸，呈現以寫實手法為基調的象徵性時代現實。從先行研究也可以看出，張作驥作品中的暴力與死亡有其重要性，且經常是將劇情推展至悲劇性高潮的重要關鍵；然其表現手法並非以常見的奇觀式超激嗜血引發劇情與觀眾的顯著反應，而是以隱晦與靜默的暴力，帶出象徵性的內在情感與意義。張作驥本人曾以「沉默暴力」一詞形容自己的暴力風格。他在訪談中提及，大量的血與子彈並非暴力場景的必要元素，並直言自己偏好不使用太直接的方式呈現暴力的殘忍，而是以「沉默暴力」貫串其所有的電影作品（謝仁昌 2002: 39-45）。因此，張作驥的「沉默暴力」在影像美學與敘事上所呈現的特質與內涵為何，可視為展現其獨到風格的面向之一。

學界對於張作驥電影風格之探討主要聚焦在電影敘事、寫實論及黑幕鏡頭運用等面向上。在電影敘事方面，林志明認為，張作驥的作品延續了臺灣電影在幫派主題上的發展，在敘事中運用了各種象徵與隱喻，勾勒出邊緣族羣加入幫派的宿命，及其對於原鄉難以割捨的執著與眷戀(85-88)。王萬睿則將張作驥的《美麗時光》(2002)與侯孝賢的《童年往事》並列，討論其電影中的「日常性敘事美學」，指出片中看似瑣碎的日常生活敘事與影像，其實乘載了族羣認同、世代差異以及憂鬱的情感結構，並總結日常性美學也是臺灣新電影導演所實踐的美學之一(48-62)。孫松榮也指出，張作驥的電影敘事並非由單一的主人翁所主導，而是由一羣集結著「日常性、紀錄性與情感性的共同體」所形構出來的世界(76)。他並指

Apr. 15, 2018 收到稿件 / June 13, 2018 接受刊登

《中山人文學報》no.46 (Jan. 2019): 93-112

出，張作驥的電影整體風格呼應著一九三〇年代的法國詩意寫實(réalisme poétique)電影，以詩化的手法，非寫實地刻劃人物心理與社會意義。上述學者們對於張作驥電影中的敘事影像分析多是建立在寫實論的基礎上，在論及張作驥獨有的寫實風格時，從其電影結尾常出現的想像性結局，或是林志明所說的「循環式的時間」(87)，探討其與整體敘事以及寫實論本身間的關係。「魔幻寫實」是電影評論中常用來形容張作驥電影結尾的詞彙，主要因其打破敘事邏輯卻又與真實的時空交疊的錯置感(Lee Daw-Ming 92; Chuang Fu-ying 2015: 32, 97-149)。裴開瑞(Chris Berry)以「著魔的寫實主義」(haunted realism)來定義張作驥的電影結尾風格，他延續了布利斯·夸·林(Bliss Cua Lim)的「幽靈時間」(spectral time)概念，指出張作驥的創新形式挑戰了向來只認同唯一真理的現代性寫實主義，迥異於臺灣新電影時期的寫實主義，提供了對於寫實主義整體的重新思考(2004: 91-95)。廖金鳳則是以「光明寫實」突顯張作驥式電影結局的特色(116-119)。而盧非易與裴開瑞有著類似的觀點，認為張作驥看似延續了新電影的寫實傳統，實則突破了傳統寫實手法。盧非易主要以鏡頭分析，論證張作驥電影中的正反拍鏡頭與認同的意義：在商業電影中，經常用以接合時間與空間的正反拍鏡頭基本上是新電影抗拒的手法，但張作驥的電影卻將正反拍鏡頭用以縫合角色的心理想像與外在現實，開創了想像寫實的可能性(55-60)。同樣是強調鏡頭影像的分析，陳筱筠與莊馥熒同樣認為張作驥在新電影的傳統中創造新風格，以新的敘事策略打破傳統寫實主義的成規。兩位都仔細解析張作驥電影中的黑幕鏡頭與結局，指出黑幕不僅只是將電影敘事分段，而是在觀看過程中，提供了對於情緒及時空的斷裂效果，進而對整體敘事有著建構性的功能。但兩者導向不同面向的結論，陳筱筠強調其敘事美學乘載了新電影到「後新電影」的發展與轉化(157-169)，莊馥熒則歸結張作驥的風格是將主流電影與藝術電影手法成功結合，給予觀眾新的閱讀電影的可能性(2015; 2016: 119-143)。

以上諸位學者雖著重相異的面向，但皆試圖歸納張作驥之電影美學，並將其置於臺灣電影發展的脈絡中為其尋找定位。此外，學界除了公認張作驥對於侯孝賢與新電影的傳統多所承繼，但同時亦認為他是具有獨特風格的導演，或稱其風格為「後新電影的過渡」(陳筱筠 157-169)，抑或是「藝術與主流間的橋梁」(Chuang 2015)，反映出張作驥的電影結合了新電影傳統與通俗電影手法的特色。雖然學界與影評界從未將張作驥歸類於商業電影導演，他卻也從不以拍攝藝術電影為取向，並直言自己的電影是通俗電影(劉珮如 140)。「通俗劇」(melodrama)作為一種主流戲劇類型，在十九世紀初崛起時，因其對俗世人事糾葛的強調突顯了工業革命及法國大革命後「後神治世界」(post-sacred world)之社會意識(Stephens 860)，

而被視為展現現代特質的戲劇形式(Brooks 1985; Singer 2001)。到了十九世紀末，古典通俗劇已無法滿足大眾追求娛樂效果的需求，感官主義(sensationalism)逐漸主宰了通俗劇，抗拒哲思辯證與現代小說中的壓抑與痛苦；以對話展現道德主題以及跌宕的情感成為一種強調滿溢(excess)的風潮(Brooks 198)，並在其後提供了電影這個後來出現的藝術形式相當有效的表現模式(Gunning 51)。因此，以易於理解的俗事糾葛展現強烈的人類情感，並因而宰制角色的自主性，成為通俗劇——無論是在劇場、電視或電影中——最重要的特質之一。以此脈絡而言，張作驥的電影作品在學界的討論中，或可歸納為：以日常而通俗的故事框架展現出突破新電影之寫實傳統與敘事手法的獨特美學。

然而，要歸結出一位電影作者之整體美學風格，牽涉的是各面向電影理論的深入探討，包含符號學、敘事學、心理學與觀眾研究。此外，電影本身的內容與形式之綜合交互分析亦相當重要，其中囊括著相當多樣的細項，如：敘事架構、哲學意識、攝影技巧與調度、場面及段落鏡頭分析、剪輯、音樂、色彩、亮度……等，這必須經由全面且細緻的觀照分析，才能獲致特定電影美學的結論。因此，儘管張作驥的電影美學是值得持續深究的主題，然而本文在有限的篇幅下，實難充分且全面地分析歸納張作驥的暴力美學，而是著重於張作驥電影中的暴力再現所呈現的意涵，以做為日後進一步探究張作驥電影美學的先行研究。在延續前人研究的基礎上，本文聚焦於闡釋張作驥電影中的暴力如何在沉默壓抑之中展現出溢於言表的意涵並緊密呼應著電影的整體意旨，以此為現有的張作驥電影美學研究增添另一角度的觀照。以下將以張作驥為自己的電影暴力風格所命名的「沉默暴力」為切入點，聚焦於張作驥早期的兩部劇情長片《忠仔》(1996)與《黑暗之光》(1999)，探究其中的暴力影像與敘事內容如何彼此緊扣，而建構成張作驥電影中的暴力意涵。

暴力主體的隱忍與失措：《忠仔》的主觀鏡頭與心理層次

《忠仔》為張作驥正式發行的第一部劇情長片，¹ 延續了其早期紀錄片對於邊緣青少年處境的關懷。故事以少年阿忠為中心，² 講述邊緣族羣的生活困境與社會議題。主角阿忠（劉勝忠飾）家住九〇年代的關渡平原保護區，日常面對的是飽受砂石車蹂躪的鄰里聯外通道，以及以區域開發為前提的住家迫遷壓力。在家庭

1. 張作驥第一次執導劇情長片為一九九三年的《暗夜槍聲》，然而，因投資人香港導演張之亮未經其同意而擅自剪輯該片，使張作驥正式宣告他不承認《暗夜槍聲》為他的作品。相關訪談參見劉珮如(137)。

2. 此片幾乎全為臺語發音，阿忠為其臺語名忠仔之中文別稱，亦作為本片之英文片名。

關係上，父母早已分居，阿忠及智能障礙的弟弟（何煌基飾）跟著母親（邱秀敏飾）與外公（盧嬰飾）同住。母親雖嘮叨，但是家中強韌的唯一支柱。身為長子，固定跟開計程車的父親拿取生活費用的苦差事總是落在阿忠身上，每個月都得承受酗酒父親（蔡皆得飾）的暴躁怒罵，卻絲毫不能反抗回嘴。於社會關係的面向上，阿忠順從母親的虔誠信仰，加入八家將的行列，期望能為家中祈福。然而，臺灣民間宗教活動中的八家將陣頭與地方幫派關係密切，使得少不經事的阿忠意外地目睹了幫派鬥爭下底層幫派分子的無所依歸，以及幫派世界的殘酷無義，甚至因自身的無知受到利用，而成為殺害姊弟男友阿銘（陳明飾）的幫兇。面對這一切，看似叛逆實則善良孝順的阿忠除了隱忍旁觀與私下抱怨咒罵之外，完全無法也無力干預或表達憤怒。全片隨著阿忠的旁白與生活，呈現出底層少年在個人、家庭到社會關係上所受到的種種挫敗與衝擊。

阿忠的八家將身份成為其建立個人主體認同與社會角色間的中介。八家將是臺灣民間宗教文化中相當常見的藝陣活動，屬於臺灣民間自行發展出的家將團的一種，為深具臺灣移民信仰特色的宗教活動（呂江銘 2005: 4）。家將團源於漢人自中國福建沿海地區渡臺拓墾時所攜奉的主神明身旁的侍衛神祇雕像，其後，此信仰演變成以凡人扮將的動態形式，更在臺灣隨著祀神信仰擴增，而演變出二十餘種家將團，八家將乃是其中數量最多的陣團種類之一（呂江銘 2010: 16）。此種具有神靈附體與驅瘟除煞功能的宗教儀式活動，有著「介於人扮神和神護人的神體角色互換」之神秘色彩，其繁複的出軍程序與禁忌規矩，更彰顯其超自然力量之意涵，其功用一是做為敬神禮儀，二則是以宗教儀式使扮將者心靈沉澱，並對其進行道德行為約束（呂江銘 2005: 177）。

然而，深富宗教意涵的家將團向來與臺灣地方幫派犯罪有著聯結，諸多文獻皆直指家將團的參與者多為邊緣青少年，家將團經常成為青少年加入幫派的管道之一（王雅莉 2001；蔡慧敏 2001；吳嫦娥、余漢儀 121-166；鍾鳳嬌、張立人、王國川 1-26；黃福坤 2006）。儘管八家將為臺灣移民信仰自行發展出的家將種類，但臺灣自行創始的家將團是在中國福州家將團傳統的基礎上發展而來（由中國福建省福州市傳入臺灣的家將團——什家將及官將首——為臺灣家將團文化的濫觴）。在中國漢人社會中，幫派與宗教的聯結已有相當長遠的歷史。大衛·翁比（David Ownby）對十九世紀初期位於福建西部與江西東部區域的「天地會」組織所進行的研究即指出，藉由神靈的加持來獲得超自然力量，對於邊緣青少年的入會有相當大的吸引力（1024）。人類學家艾夫隆·伯瑞茲（Avron Boretz）在對臺東忠合宮之什家將團的參與觀察研究中，則提出了扮將者經由家將身份，而在庶民文化的社會位階上獲得重新定義的觀點。這些不被大眾社會接受的黑道兄弟，在神

靈附身狀態下的扮將與自戕儀式中，被賦予了驅邪除魅的能力。他們藉由此象徵性暴力，一方面連結庶民文化，重新定義其在大眾社會中的位置與角色，另一方面，也再製了父權社會位階，更加鞏固屈從於上位者的主流意識型態(11-12, 39-40)。此外，伯瑞茲亦對臺灣地方幫派與社會位階，提出了貼切的觀察分析：地方幫派可說是臺灣勞工階級的日常，身處勞工階級便或多或少都與幫派分子認識或有所接觸，生活周遭的人包括鄰居、朋友或是客人都有可能是黑道。在如此與幫派分子毫無區隔的生活日常之中，有許多人步入黑道甚至不算是個決定，而只是個自然而然的結果(34)。

儘管阿忠加入八家將團並非自己的選擇，而是單純地為了順從母親的虔誠信仰，但也因而自然地被納入八家將團的首領黑道大哥（許令蒼飾）之麾下，成為其父親不斷咒罵他耍流氓的原因。八家將與黑道的連帶關係在勞工階級的庶民文化中，顯然是個不證自明的認知。阿忠為了盡責地擔任個人在家庭中的角色——聽話的長子，經由宗教的八家將角色，進入成人社會中的幫派組織，雖非主動參與幫派，卻自然地接受身為幫派的一分子。在阿忠的處境下，宗教做為個人到社會間的橋梁，促使他的底層階級出身與幫派生活有了直接的聯結，也帶來了他初次嘗試社會角色的殘酷衝擊。

阿忠首次意識到幫派現實的殘酷，是在一次八家將的夜間祭儀進行之中，因警方前來與一旁坐鎮的幫派老大交涉，而使得擔任操練指導的大哥阿銘倉皇而逃，成為幫派角力與警方協商下被犧牲的卒子。整個過程經由固定鏡位的遠景鏡頭，聚焦於幫派老大與阿銘兩端各自交涉的情景，穿插八家將們因神靈附身而出神自戕之祭儀景象、以及阿忠定睛觀看的正面近景，呈現阿忠遠距旁觀的視角。畫面內外八家將執行儀式的喧囂聲滿溢，襯托出此秘密協商的黑暗與不可得知，更顯出阿忠即使看出了端倪卻無力干涉的隱忍與靜默。在此場景中，臺灣社會裏八家將陣頭與地方幫派的聯結不言可喻。藉由阿忠這個正進行著八家將附體的官將之眼，在非神非人的身份狀態下，觀視著人世間的闇黑算計。既非神則無力干預；而人的身份既在家將之形體中退隱，則更是外於普羅眾生的世界，只能服務神明，無權也無法涉入人世間的紛擾與糾葛，對於人世的無常百態，除了靜默地觀視與接收，並無其他選擇。

阿忠當下的家將身份強化了他只能默然隱忍的心理狀態，而主觀鏡頭(subjective point-of-view shot)與正反鏡頭(shot-countershot)的應用更是突顯了阿忠的壓抑與憤怒。主觀鏡頭提供了觀眾第一人稱的視角所見到之景象，亦即相機站在該場景中的主要角色之位置，取代了該角色的眼睛所見之景象(Brown 33)。當阿忠默然目視著阿銘逃離時，便是採用了固定鏡位的遠景主觀鏡頭以及阿忠的

正面近景所構成的正反鏡頭，呈現著他的不平卻無能為力，而片刻後他只能繼續著家將附體的刀槍試煉，滿頭鮮血卻更加奮力地以神器擊頭，以肉體之痛楚抑或是神靈加持於身的出神狀態，掩蓋心理不平之隱忍。主觀鏡頭作為觀點鏡頭(point-of-view shot)的一種，是商業電影中以影像述說故事的重要工具，主要用以讓觀眾更感到涉入於故事情節與角色之中(Brown 10)。在張作驥的暴力場景中，主觀鏡頭的應用相當常見，突顯出張作驥跳脫新電影傳統中以固定鏡位及遠景旁觀視角所展現的情緒與情感疏離態度。然而其效果卻不是商業電影中對暴力奇觀與驚懼氛圍的煽情式強調，而是藉由主觀鏡頭對觀者引發移情作用，以攝影機運動的不穩定性或倏忽靜止，將主體的心理層次植入觀影者的認同體驗之中。

阿忠親眼目睹阿銘被三個敵營幫派分子活活砍死的片斷可說是片中最為殘酷的暴力場景，也是阿忠的個人身份與其社會身份陷入最慘烈衝突的時刻。阿銘對阿忠向來照顧有加，因其姊姊(張巧明飾)為阿銘的女友且還為阿銘受了重傷。因為此種私人關係，當阿銘逃走後，阿忠便受幫派老大之託送錢給藏匿在荒野的阿銘，卻不知這是幫派老大為暫息敵營幫派怒火而欲犧牲阿銘的手段。當阿忠陪著阿銘坐在河邊釣魚之際，敵營幫派分子尾隨而至，先將與幫派恩怨無關的阿忠踢入河中，再亂刀砍死阿銘。此段落開頭延續新電影的疏離手法，以遠景處理幫派分子的肢體與言語威脅，直到阿忠被踢落水中(1'16"39-1'16"56)。然而，接下來的鏡頭剪接手法，再度突顯出張作驥的沉默暴力對角色心理層次的描繪。在阿忠被踢入河裏的遠景鏡頭之後，畫面順著時間序切至阿忠在混濁的綠色河水中吐著氣泡掙扎游離的樣貌，儘管仍可模糊地聽到水面上幫派分子們對阿銘威脅叫囂，但卻更顯得水下的寧靜(1'16"57-1'17"00)。接下來，便連續以阿忠在水下的掙扎與正反鏡頭的交錯，呈現阿忠的主觀視野與失措徘徊。先是以阿忠浮出水面的正面特寫，提示了接下來阿銘被暴力砍殺的反向遠景鏡頭乃是阿忠的主觀視角，下一刻，再度重複地以阿忠在水下的寧靜掙扎緊接浮上水面與暴力砍殺的正反鏡頭(1'17"01-1'17"10)，只是呈現的暴力遠景更遠、砍殺叫囂聲更小了。其後，畫面再度回到阿忠的正面近景連續鏡頭，先是在水面上的掙扎，隨即再次沉入水中不斷地慌忙游離(1'17"11-1'17"23)，除了水中氣泡的聲響外，完全無法聽聞水面上的人聲喧雜，使得慌亂失措同時成為沉默隱忍的逃避。鏡頭引領著觀眾在暴力場景與阿忠的水下浮游間切換，以水面上下對比的暴力叫囂與遺世寧靜交錯，貫串了殘酷暴力的呈現，呈現了疏離的暴力表現手法：以鏡頭的景物切換與遠近景交錯，創造出情緒的切割與心理指涉效果。在此手法下，暴力無法被連續地呈現，暴力的驚懼效果不斷被靜默的瞬間所阻斷，暴力真正的殘忍並非由暴力行動本身所展現，而是由沉默隱忍下的絕望與悲傷抑鬱地流瀉而出。

阿忠眼見阿銘被亂刀砍殺而倒下，不敢也無力趨前救助。在二十多秒連續鏡頭裏，只見阿忠在汙穢的水中，不斷慌忙游離的模糊身影，緊接著，便是長達四秒的死寂黑幕。黑幕在此時的瞬時切入，成了剎然而止的標記，代表了砍殺場景的告終，是時間的瞬間凝結，也是事件從連續的時空中與觀者的視野中瞬間抽離的寂靜。此處黑幕在電影敘事中所產生的時間與空間的斷裂相當鮮明，觀者的電影幻覺因而無法持續。在張作驥的電影中，黑幕的出現及其違背電影慣例的使用手法是不斷被學界提出討論的特色。張作驥在訪談中自陳，很滿意《忠仔》中以黑幕分割出段落的手法（鄭秉泓 53）。學界對於黑幕的分析，則指出了黑幕在敘事上所創造出的時間與空間的不連續性與斷裂。陳筱筠以巴什拉(Gaston Bachelard)對時間的非連續性概念，來談張作驥電影中的黑幕使觀眾有了「對時空感受的重新體驗」，亦即黑幕猶如巴什拉所說的時間中的瞬間。它並非代表空無，而是一種動作的歇息，經由歇息突顯了時間的節奏與頻率。黑幕連結了電影前後的敘事與步調，成為形構電影整體節奏的必要片刻，不僅造成電影線性時間的干擾與阻斷，也提供了時／空間轉換的想像可能（陳筱筠 162-163）。莊馥苓同樣提出黑幕所造成的時／空間不連續感，但她更強調的是黑幕的切入造成觀眾對於後續時／空間發展的不確定性，對於觀影過程形成斷裂。她指出，當觀眾意識到黑幕的存有，電影幻覺便瞬間被打破，使得觀眾回到了現實世界中自身坐在螢幕前的觀眾視角，對於電影的移情作用瞬間被打斷，阻斷了敘事所造成的情緒渲染與堆疊，延後或懸宕了事件後續發展的步調(2016: 124-129)。

除了前述學界詳盡解析的面向之外，筆者亦欲在此進一步指出，此場景的黑幕同時也創造出了另一種影像效果：視覺與情緒對比下的懸宕感。觀者在觀看暴力砍殺場景的過程中所累積的緊迫情緒，無法如同畫面般被硬生生地瞬間抽離，因而形成瞬間的視覺黑幕與依舊驚懼的情緒感知之間猛然對應的反差。敘事時間的煞止，延長了驚懼感知凝結的那一瞬間，此時不再是遠近景交錯時所產生的情緒切割與抽離，而是無路可出的驚懼被猛力地滯留與凝結；在不知何時可散去的黑暗視野之中，驚恐情緒在闇黑中被壓抑，而延伸助長對暴力事件結果未知的焦慮。也就是說，此時的黑幕成了另一種強化觀眾驚懼情緒與壓抑感知的電影手法。

此外，黑幕的敘事功能並不僅止於產生場景段落的切割與斷裂，同時也能對敘事本身所營造的情緒與氛圍再做出累積與延伸的效果。同樣以阿銘遭砍死的場景為例，黑幕切入前，阿忠的失措、恐懼與焦慮，隨著他在水中的浮沉游離而展現，黑幕前最後二十幾秒的連續近景鏡頭，持續堆疊著阿忠的焦急與無所適從，同時也強化著觀者對阿忠失措情緒的感知。此連續鏡頭中，除了滑水與呼氣的奮力水聲外，只是一片死寂，配合著前面不斷出現的主觀鏡頭與僅見阿忠模糊身影

的近景鏡頭，並以聲響直接呈現阿忠經歷的水下世界及逃離砍殺現場的內在恐懼與靜默。黑幕的瞬時切入在影像上瞬間切斷了敘事的進程，卻無法瞬間阻斷片中角色早已累積的強烈緊繃情緒，此時便產生了另一種觀看的可能性：觀者亦無法瞬間從藉由影像感知角色心理層次的狀態中突然跳出，使得黑幕象徵了阿忠主觀視野的漆黑絕望，甚或是墜入黑暗的死亡靜默。尤其是，在此長達四秒的黑幕之後，再度出現了代表阿忠主觀鏡頭的畫面：在水面上浮沉的視角，遠望著阿銘滿身鮮血的軀體仰倒在岸邊，其後鏡頭維持著貼近水面的視角緩慢地移近，如同阿忠逐漸游近岸邊(1'17"28-1'17"55)，直到畫面跳接到阿忠揹著阿銘的軀體，悲憤吶喊著跑下山的正面近景。黑幕前的連續鏡頭聚焦於阿忠在水中的失措焦慮，長達四秒的黑幕之後緊接著阿忠的主觀鏡頭，使得此黑幕成了主觀鏡頭的前導，或者亦可說，黑幕的開始才是此主觀鏡頭真正的啟始點。此暴力場景的鏡頭組合提供了對黑幕多重解讀的可能性，除了時間與敘事上的斷裂外，亦可強化觀者驚懼情緒的延伸，同時也可解讀成象徵劇中角色之心理狀態陷入黑暗棄絕的主觀鏡頭。張作驥的沉默暴力使得黑幕成為片中角色心理層次的展現以及整體氛圍的沉鬱醞釀，迥異於電影暴力場景常見的對於情緒渲染的強調，張作驥的作品更強調的是以影像跳接、抽離以及時空斷裂的壓抑靜默，呈現角色內在的悲劇性衝突。

而真正展現出阿忠內在的憤怒與隱忍之極致的，乃是最後他終於起身反抗並與父親對峙的場景。將阿銘扛下山後，未成年的阿忠自是需在警局等待家人領回，不巧的是家人全聯絡不上，只好由脾氣火爆的酗酒父親至警局將他帶出。一路上，父親邊開著計程車邊狂暴怒罵。面對暴躁、謾罵且曾性侵姐姐的酒鬼父親，阿忠向來只能慍怒隱忍，但此時的阿忠在挫敗之餘，忍不住生氣回嘴了一句激怒了父親。父親下車後，憤怒地追著阿忠瘋狂咒罵，甚至凶暴地將他踹倒在地。仍處於目睹阿銘被砍死的驚恐、憤怒與悲傷中的阿忠終於忍無可忍地起身與父親對峙，並拿起一旁宴客桌上的酒瓶自戕。在賓客散去後的半開放式宴客餐廳，父子間的正面衝突瀕臨隨時爆發的邊緣。此種桌椅簡易但容客量大的熱炒海鮮餐廳在臺灣非都會區域相當常見，是各種在地喜慶宴席及朋友歡聚的場所，一箱箱供賓客豪邁暢飲的啤酒及各式重口味熱炒與大分量海鮮為其特色，充滿了臺灣草根性的生猛活力。宴會餐廳為臺灣常見的公眾人際社交場所，同時反映了阿忠與其父親所處的勞工階級環境。然而，儘管餐廳內的賓客早已散去，餐廳終究是屬於家庭之外的公眾場域，父子衝突這個原屬於家庭內的紛擾，被置放在此與家庭及個人、工作無關的陌生場域，一方面顯示父子間的疏離，另一方面也縮影了全片的主軸：阿忠個人的主體性與其家庭角色定位必須經由屬於社會的公眾場域而蛻變與重新定義。

此段落以正反鏡頭的互換手法，呈現阿忠與父親的正面對峙。先是由父親斜後方的中景鏡頭視角，呈現阿忠整個上半身的憤怒挑釁姿態，在激動地與父親對罵之餘，更以正面對決之姿，雙手高舉起一旁的玻璃啤酒瓶(1'20"10-1'20"26)。父子間的肢體衝突看似一觸即發之際，鏡頭切換成聚焦於父親的過肩中景鏡頭，在阿忠的對峙姿態與怒嗆聲中，展現父親依舊憤怒卻被阿忠的起身反抗震攝住的定止沉默(1'20"27-1'20"35)。緊接著，畫面再度聚焦於阿忠，以固定鏡位的正面近景，直視著依舊高舉著玻璃啤酒瓶且姿態堅定的阿忠，其控訴的眼神與間歇的憤怒詰問，突顯著父親的靜默。而阿忠火爆字句間的靜默，並非發洩過的冷靜，卻是以靜默與叫囂間的強烈對比，突顯著瀕臨激爆的緊繃忿恨。阿忠一邊指責著父親欺善怕惡、只敢打女人跟強暴姐姐，一邊眼見父親在自己的挑釁下不敢出手攻擊的震懾，瞬間以手中酒瓶屢次猛力重擊自己的頭頂，以毫無顧忌的暴力自戕來喝斥只敢欺負女人的父親。玻璃碎片在其頭上瞬間飛散，玻璃碎裂的巨響填滿了背景，儘管阿忠仍舊怒視並間歇地向父親挑釁，字句之間卻更顯得格外地靜默(1'20"36-1'21"12)，這樣的震攝靜默主宰了接下來的三十秒。在此場景中，阿忠並沒有直接攻擊威嚇父親，而是以堅決的暴力自戕來宣洩狂暴的憤怒與無能為力的哀傷。阿忠的憤怒控訴，簡短且間歇的字句間充斥著靜默，伴隨著額頭上緩慢流下的血跡與陸續落下的玻璃碎片，憤怒的眼神與姿態下，展現的卻是無法遁形的無奈與悲哀。藉由暴力的視覺形式與大量切入的靜默震懾，角色內在的心理層次緩慢但充滿力道地流瀉而出。張作驥的沉默暴力美學突顯的並非暴力本身的殘忍，而是內在掙扎與靜默隱忍的淌血狂暴。面對著家庭、社會與環境的各種殘酷欺壓所累積的無奈與愠怒，主觀鏡頭、正反鏡頭以及黑幕的運用與不斷穿插於其中的全然靜默乃是呈現阿忠視角與心理狀態的重要手法，展現其無法反抗也不願傷人的絕望隱忍與失措，只能在壓抑著憤怒與無奈之中，逐漸步入成年。

主體性的確立是少年成長主題的重要核心之一，而主體的完整形貌透過私領域及公領域的社會關係共同形構而成。當受私領域固限的少年開始步入成年，面對成人世界的公領域，個人原本在屬於私領域的家庭角色便成了阻礙完整主體性發展的桎梏。公、私領域的衝突在個體上交會，使得原本的個人認同與家庭角色定位必然在與公領域的協商中轉化與蛻變，亦即個人主體價值與能力在公、私領域的共同型塑下的重新定義。原本在家庭中，阿忠只能是不斷被父親言語霸凌卻隱忍接受的順從者，但在受到幫派社會所帶來的種種社會化衝擊之後，成為能夠起身與父親抗衡對峙的主體，體現了阿忠在整個過程中經由成人世界的衝擊而成長的過程。《忠仔》中的成長歷程迥異於常見的成長電影中之懵懂與苦澀，而是直視社會弱勢階級的無奈與別無選擇，愠怒與隱忍成了成長過程中的必然。如同

阿公死後被放生的鴿子依舊不斷返回，對於身處社經困境之中的人而言，離開甚至不是一種選擇。宗教作為心靈的寬慰，也作為符合主流社會道德價值的自我認定。然而，對於阿忠一家人而言，個人與社會經由宗教而連結，得到的未必是神明的保佑與善報，而是更加宿命地努力為神明服務，祈求福報到來之日——一個遙遙無期的冀望。

疏離的暴力：《黑暗之光》鏡頭剪接下的情緒抽離與涉入

《黑暗之光》延續了張作驥對於邊緣族羣處境的觀照，但不同於《忠仔》以主角阿忠為中心推展出敘事架構，《黑暗之光》同時並列了不同面向的社會邊緣處境：族羣弱勢、視障者、以及外於主流社會的黑幫。男主角阿平（范植偉飾）為被父親遺棄的花蓮外省二代少年，與外省老兵的父親向來關係疏離。母親過世後，阿平在軍校表現開始一落千丈導致退學，父親更在此時獨自返回中國定居，將未成年的阿平託孤給早年在軍隊中受他照顧才得以活命的同袍弟兄。然而，此人卻是個與外省族羣及文化毫無關係的基隆在地臺灣本省幫派老大（廖進德飾）。語言文化之隔閡及母亡父棄之遭遇，使阿平顯得沉默寡言且壓抑微愠，但也因其全然格格不入的氣質及初來乍到的生澀，吸引了女主角康宜（李康宜飾）的目光，進而與阿平發展出了戀情。

康宜來自於一間由盲人們和樂融融相互扶持的盲人按摩院家庭，與幫派老大及其屬下居於同一棟集合住宅。她的父親（蔡明修飾）因多年前的車禍而全盲，母親則在意外中喪生，父親在無以維生之際受到幫派老大的資助，得以與幾位盲人共同經營一間盲人按摩院，因此幫派老大與康宜一家相當熟捻且是按摩院的常客。阿平在如此的地緣與人際脈絡下結識了康宜，然而他們的戀情卻惹怒了跟康宜糾纏不清的他營幫派公子阿麟（鄧詠麟飾）。在此同時，阿平欠缺圓融之脾性與對幫派街頭生存法則之生疏，無意間得罪了警察分局的刑警組長，導致了其後刑警組長聯合阿麟的手下將阿平砍死。失去阿平的康宜，馬上面臨的是重病的父親因欠缺資金而無法進行手術，最後只能回家拔管離世。最後，悵然靜默的康宜，繼續著不變的日常事務，卻再度見到父親跟阿平一起從門外回家，一切都回到大家和樂地共進晚餐的美好回憶之中。此片以阿平及康宜的困境與抵抗貫串整個敘事進程，在邊緣族羣聚集的集合住宅中，不同的生命難題與人事糾葛在此交會，顯影的並非社會議題的激烈辯證，而是身在邊緣處境的人們默然承受各種生命磨難的宿命。

主角阿平是張作驥視為其精確地展現「沉默暴力」的代表人物（謝仁昌 2002: 41），他的處境呈現的是多重社會難題在個體上的重疊而衍生的悲劇。被父親遺

棄的孤兒在異鄉無所依歸的孤絕、父子關係疏離的外省二代在文化、語言與認同上的種種隔閡所導致的生存困境、位於幫派階層最末端命如草芥的處境……面對這種無從選擇的生命處境，阿平只能隱忍承受。再加上，他身處本省幫派之中卻完全不懂閩南語，可說是形同聾啞，加深了他身為外來者的離異感，也更迫使他以沉默面對周遭環境。他的沉默體現著他存在的無奈，卻也更呈現了他亟欲反抗的隱忍，如此對比性的心理衝突正是張作驥的「沉默暴力」的核心所在，也是本文之前對《忠仔》的分析中不斷呈現出的暴力特質。因此，在《黑暗之光》中唯一的一場暴力段落，便也如同《忠仔》般，儘管暴力本身不失殘忍，但張作驥經由其「沉默暴力」式的鏡頭運用與剪接組合，使得暴力場景在不失敘事清晰的前提下，突顯暴力主體的心理層次，而非暴力行為本身的血腥殘酷。

在阿平死前的砍殺片斷，儘管不失暴力場面的混亂喧囂，但卻以靜默的凝視為鏡頭基調，貫串從兩方人馬爆發衝突到阿平死前寧靜片刻的迥異氛圍。此場景始於阿平與負責帶領他在幫派中安頓的阿銘宴請刑警顧哥，想以正式道歉來化解顧哥對阿平的不滿，但顧哥卻偕同視阿平為眼中釘的他營幫派小弟小胖一幫人一起共桌對飲，對於阿平的道歉完全鄙視，甚至潑酒羞辱阿平，並言明放任小胖一行人對阿平等入隨意處置。此時鏡頭由聚焦於雙方談判的臉部側拍近景(1'17"47)轉為俯視遠景(1'18"21)，如同監視器的角度，秘密而靜默地觀視著阿平一幫人逐步被刑警設局而陷入險境。顧哥言畢隨即離席，鏡頭馬上切換成近景，聚焦於小胖言語挑釁的表情姿態、被其摔擲的餐盤與桌面的混亂狼藉(1'19"06-1'19"07)。其後，鏡頭瞬間再度切換為遠景，以固定鏡位的平行鏡頭納入圍繞著圓桌的雙方人馬，遠距離拍攝雙方由言語叫囂、翻桌到爆發全面肢體衝突的暴力場景(1'19"08-1'19"17)，在此場景中，全無暴力細節的聚焦堆砌，只見混亂與肢體衝突中不斷被阻擋與遮蔽的身形。鐵門外的海景與陰霾天候在鏡頭正中央的背景位置，映襯出暴力場域本身的陰暗與隔絕於外界的黑道鬥爭，雙方廝殺的混亂與狂暴叫囂成為畫面主體，鏡頭穩定的視角毫無所動地旁觀著，暴力本身的細節在混亂中被遮擋或閃過而不得探知。採用固定鏡位的長鏡頭美學拍攝暴力場景的手法，可藉由遠距離將暴力去細節化而強調整體環境的觀照，同時以畫面中人物或物件的相互位移與遮蔽，突顯了鏡頭視角的冷靜旁觀，呼應著侯孝賢電影中呈現幫派暴力的「無為凝視」手法。

張作驥向來被學界視為新電影風格的承繼者，他本人直言受到侯孝賢相當大的影響（白睿文 2007: 354；謝仁昌 2002a: 81），亦間接認為與侯孝賢的調性接近（謝仁昌 2002: 44）。因此，張作驥在暴力呈現的面向上，不僅只有沉靜的無為凝視手法展現侯孝賢暴力美學對他的影響，在以情緒的切割與抽離削弱暴力整體

的視覺衝擊性之上，張作驥同樣使用鏡頭瞬間跳接至空景的情緒切割，讓暴力引發的緊繃氛圍被瞬間抽離。接續著前段所述之暴力場景，以鏡頭跳接空景的手法持續至阿平死前的靜默片刻，同樣採用情緒的跳接抽離手法，但以剪接與空景的變化運用，展現出與侯孝賢迥異的獨到個人風格。阿平與小胖雙方人馬的打鬥持續以固定鏡位長鏡頭拍攝，當此沉靜的凝視使暴力場景的喧囂達到定調效果時，畫面瞬間切至漁船緩緩駛離港邊的靜謐景致，打鬥的混亂與叫囂瞬時消音，只剩漁船穩定而低沉的引擎聲填滿著悠長的寂靜(1'19"18-1'19"30)。在這長達十三秒的長鏡頭靜默空景之中，前刻的暴力緊張氛圍完全被抽離，瞬乎沉浸在大環境的幽靜緩慢步調，漁船徐徐定速地漸行漸遠，引擎聲亦愈形微弱，視覺與聽覺的標的物在這緩慢的十三秒鐘中漸漸消逝。以常見的藝術電影慣例而言，此長時間的空景或可成為前段暴力場景的結尾，透過空景，避免直接呈現暴力的結果與後續的情緒渲染。但張作驥卻並未依循此種慣例地讓此暴力段落輕易地終結於此，而是再度將觀者帶回暴力現場，再次提醒觀眾暴力的持續存在與難解。然而，此次重回暴力場景，一反商業電影重複強調暴力行動以激化觀者的情緒與感官衝擊，而以鐵門框外的近距離空景帶入(1'19"31)。暴力場景雖置於畫面中央，卻是被兩側的鐵門框架與木柱所遮擋的侷限視野，甚至因失焦而只見模糊難辨的隱約肢體衝突。換言之，此長達六秒的空景只聽聞門後的暴力聲響卻不見其形，暴力場面淪為遠距背景，畫面聚焦於鐵門框架之上，暴力的不可觸及與感知再次呼應著侯孝賢的暴力美學。不同於侯孝賢以更為遠距的空景切換，來強調暴力在大環境中之渺小與無可涉入，張作驥創造出觀者被帶回現場卻又被阻隔於外的視覺挫敗感，與暴力場景的距離較親近，卻又是更直接地被拒於門外而不可及。

緊接著，此種視覺上的阻絕與排拒再度被打破，儘管維持固定鏡位，此空景因鐵門框架後方緩慢出現的手而變成近景(1'19"37)，聚焦於沾滿血的手指掙扎地攀附於門框之上，暴力的血腥與痛楚在沉默的觀視中不言而喻。其後，畫面再度切入港邊的寂靜空景，但此次的港邊景致不同於先前的視野且更為沉靜：靜止不動的竹架置於畫面中央，架上幾盞昏黃燈光映襯著往黑暗中伸展出的碼頭，暴力的喧囂聲隨著空景的切入而驟止，暴力氛圍被瞬間切斷，暴力所引發的緊繃情緒再度因畫面的跳接而被抽離。此靜默空景並非段落的結束，一陣如同時間凝止的固定鏡位靜默後，阿平緩慢地由畫面右側入景(1'19"43)，暴力的血腥表現在他右肩上被血染紅的襯衫、嘴角流下的鮮血，以及他隱忍疲累的表情。如同前番聚焦於鐵門框架鏡頭的手法，中距離空景鏡頭因阿平的出現變成以阿平為焦點的固定鏡位近景，鏡頭冷靜的定點觀視著阿平緩慢而蹣跚的步向畫面中央。靜默的空景再次被體現暴力的存在所闖入，空景本身所產生的與暴力間的疏離感也再度被瞬

間打破，完全毋須經由鏡頭的跳接剪輯來達成。

其後，鏡頭出現了讓觀者的感官更為涉入的變化：畫面拉近成聚焦於阿平頭部與肩膀的左側近景並隱約看到插在其背上的刀械(1'20"09)，且隨後極為緩慢地移向阿平斜前方，使得畫面更明顯地呈現出阿平右肩的大片鮮血，以及其痛苦無力地仰望天空的絕望表情(1'20"29-1'19"35)。鏡頭的極度緩慢位移雖然維持了沉靜凝視的基調，卻採用了著重臉部絕望表情的特寫鏡頭。此鏡頭具有代表性的呈現出，張作驥的臉部特寫並非通俗劇中常見的呼天搶地與激情悲愴的情緒跌宕，而是以靜默的隱忍與無奈表情，直接召喚觀者的側隱與情感共鳴。張作驥的沉默暴力在此所呈現的力道，來自於不斷來回於暴力與空景間的情緒阻斷，看似與暴力疏離的空景一次次地被暴力的遺緒闖入。當暴力場景的視角在來回跳接中漸為貼近，從長鏡頭到中景、近景、甚至臉部表情特寫，觀眾逐漸貼近的並非暴力所產生的驚懼感，而是經由人物行動與表情透露的隱忍壓抑、以及默默流淌的鮮血印記。其所呈現出的殘忍與身在其中的無力脫逃，映襯著海平線上遼闊的靜謐空景，在此沉默暴力所呈現的殘忍，不僅是暴力所產生的兇殘，更是海天之間無以逃脫的生命磨難與痛楚無力。

臉部特寫鏡頭清楚呈現出阿平遠眺的視線，當阿平將視線定格仰望著遙遠的天際，鏡頭直接切至其視野所見之晦暗天空(1'19"36)，此時，看似再度以空景切入的手法切割前段鏡頭所引發之情緒，但接下來鏡頭視野緩慢地搖晃旋轉，而後倏地劇烈向海面墜落終至一片漆黑(1'20"53-1'20"57)，於此，張作驥不再以定格不動的空景悠然為此段暴力場景劃上句點，而是以阿平的主觀鏡頭，帶領著觀者以視野體會阿平死前的片刻。阿平的殞落已成定局，前段鏡頭中表情特寫所刻劃的悲劇情緒在此時累積至最高點，最後這漆黑的三秒將此刻的悲劇性凝聚在猶似凍結的時空之中，黑暗之光的瞬間熄滅成了生命停滯的僵局。此段運用臉部特寫與主觀鏡頭，明顯強化了情緒的營造與觀者情感的涉入，呈現出張作驥有別於新電影傳統的鏡頭變化與情感描繪。透過此暴力段落的結尾，張作驥再度回到了遠距離的旁觀凝視鏡頭，已遠遠駛離港邊的船影逐漸被吞沒在海天之際(1'20"58)，一切的騷亂與掙扎終究消弭於大環境中的漠然平靜。此時，鏡頭漸漸緩慢地往後推移，直到阿平趴臥死亡在港邊的身軀全然入鏡(1'21"01)，成為平靜且毫無所動的基隆港景致中同樣漠然靜止的存在，所有的暴力與喧囂終歸靜默。此鏡頭在呼應著新電影對暴力場景之疏離手法的同時，仍保留著引發悲劇情緒的實體，不似侯孝賢採用空景跳接或以鏡頭拉遠來消弭暴力場景的遺緒，而是以鏡頭的緩慢推移，將死亡所造就的悲情片刻，化為悠然綿延的沉鬱。

《黑暗之光》的敘事主軸猶如《忠仔》般，述說康宜在短短一個暑假間經歷

人事巨變的成長故事。如同阿忠，康宜看似叛逆但實則善良孝順，在摯愛親友的死亡中學會成人世界與現實的殘酷。張作驥稱女主角康宜為「女忠仔」，如阿忠般會掀桌子、會罵人、會亂砸東西。在他看來，暴力並不專屬於男人，就實際上來說，因為只相信原始的解決方式，在臺灣，暴力無時無刻不存在（謝仁昌 2002: 41-42）。《黑暗之光》中最激烈的肢體暴力場景，便是源於訴諸暴力解決的堅持，使得原本的小衝突變成無可挽回的死亡悲劇。然而，這也正是命如草芥之幫派底層無法避免的現實。男主角阿平身為一個對於幫派文化與原始暴力方式不熟稔且抗拒的外來者，面對著整個外在世界加諸於邊緣者的生存暴力，自始至終只能以沉默掩蓋內在的不滿與狂暴，即使已在死亡跟前，也沒有憤恨的發洩，而是靜默地接受宿命的終局，呼應著暴力鏡頭組合所營造的情緒切割與抽離，直接體現著張作驥「沉默暴力」的隱忍與無奈。

結 語

《忠仔》的結局呈現著忠仔一家人回歸原本的生活日常，儘管經歷過巨變，存活下來的人依舊按照原來的步調模式度日，再度展現張作驥對於侯孝賢與新電影傳統的承繼。但是到了《黑暗之光》，以康宜的願望與回憶共築的想像作為全片結尾，模糊了現實與願望間的界線，將原本的沉重氛圍轉化為平凡的喜悅。此種藉由鏡頭組合構成的想像性手法直接顯現出張作驥不僅是新電影的承繼者，而是發展出自身風格的新一代導演。

張作驥對其電影的通俗定位或有幾分道理，他自認他的電影「不深奧」，即使有哲理，也不是刻意展現的（劉珮如 2012: 138）。其敘事手法亦多方面呈現通俗劇的模式：線性的寫實敘事、笑淚交織的故事鋪陳、愛情或是情慾關係作為劇情推展的要因之一，以及偏好正向或是和解性的結局。這些特色在張作驥的《黑暗之光》及後來的《美麗時光》、《蝴蝶》與《醉生夢死》中都不缺席，儘管張作驥電影中的和解性結局與一般通俗劇的處理手法並不相同，但確實在悲愴的故事終局後，提供了和緩的落腳，而不致以悲傷絕望作為全片的句點。以電影鏡頭的運用來說，張作驥大量使用指意性強的正反鏡頭、主觀鏡頭、含納清楚資訊的中景鏡頭，以及臉部特寫，這些鏡頭的交錯使用與剪輯，都能成功地增加觀眾對劇情的理解以及情感涉入的程度，確實也是通俗電影類型所慣用的手法。

然而，張作驥的鏡頭運用所強調的複雜心理層次與沉默隱忍的無奈氛圍，卻與偏好情感跌宕與善惡必報的通俗電影所背道而馳。如同本文的討論所示，運用剪接中前後畫面的視覺與情緒對比來展現角色的心理層次，為張作驥風格的重要特色。正如他在談到黑幕的運用時，特別提到《黑暗時光》中黑幕的時間拉長，

是為了配合女主角康宜的窗框，形成美麗的基隆港景色與內在黑暗的強烈對比，以視覺的黑暗體會康宜在不同空間穿梭的心境（鄭秉泓 2009: 53）。盧非易借用縫合(suture)的概念分析《黑暗時光》，認為張作驥運用觀點鏡頭與正反拍鏡頭的組合，將康宜的心理真實與現實時空接合，展現了康宜心裏的願望(2005: 59)，經由現實與想像的對比鏡頭組合，展現出角色的心理層次。再者，由康宜的美好想像作為《黑暗時光》的結局，正如前段所述，看似如通俗劇般提供了具和解性的美好結尾。然而，張作驥運用鏡頭組合的對比，加入了異於通俗劇線性時空邏輯的敘事轉折，使其看似有著如通俗劇般對美好結局的堅持，但卻是以更強調角色意識及心理層次的手法，跳脫了通俗劇對人類複雜心理的遺漏。

綜合本文的討論，張作驥的沉默暴力在《忠仔》與《黑暗時光》中，除了黑幕與想像性結尾的個人風格手法外，兩部片的影像風格展現其鏡頭的運用緊密交錯著新電影的疏離手法與通俗電影典型的正反鏡頭、中景與特寫鏡頭，創造出鬧靜交錯的情緒切割與斷裂。在暴力的美學形式上，張作驥採用了暴力場景與空間的來回跳接，一方面有著對新電影空景鏡頭美學的延續，另一方面更是造就了具有個人風格特色的情緒切割與抽離效果。此外，其場面調度的運用，承繼了侯孝賢固定鏡位長鏡頭美學的「無為凝視」手法，以沉靜的基調交錯著易於感官涉入的特寫鏡頭，突顯了主體的壓抑靜默與失措。再加上大量主觀鏡頭的使用、特寫鏡頭與中近景鏡頭間的變化，造就了角色在隱忍中複雜心理層次的展現。而在暴力敘事方面，張作驥深具個人特色的黑幕手法，段落化且跳接抽離了敘事進程，卻也醞釀出了更為沉重深刻的角色心理，以及觀看過程中因黑暗與未知而被強化的壓抑與失措。

此種影像敘事的跳接與抽離，既有異於新電影的一貫疏離，亦非通俗劇強調跌宕情緒的層層渲染與煽情效果，經由展現片中角色沉默隱忍的心理層次，更是突顯出外在世界加諸於角色之上的種種磨難，看似如生活紀實般毫無喧鬧的跌宕起伏，然則卻是對生命無比殘酷的心理暴力。張作驥的「沉默暴力」為貫串其所有作品的共同特質，「無論是以何種形式被壓迫出來」（謝仁昌 2002: 41），經由暴力的表現形式，其所強調的乃是社會底層的邊緣人在種種壓迫下只能以靜默隱忍面對生命的磨難，在看似通俗與日常故事的框架中，體現著深藏在《忠仔》與《黑暗之光》中的社會批判。

徵引文獻

- Berry, Chris [裴開瑞] (2004)。〈著魔的寫實主義：對於張作驥電影的觀察與寫實主義的再思考〉(“Haunted realism: Notes on the cinema of Zhang Tso-chi, and a rethought about realism”)。王君琦(譯)，《電影欣賞》22.4[120]: 91-95。
- Berry, Chris & Feii Lu (eds.) (2005). *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After* (Hong Kong: Hong Kong University Press).
- Berry, Michael [白睿文] (2007)。《光影言語：當代華語片導演訪談錄》(*Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*)。羅祖珍、劉俊希、趙曼如(譯)(臺北：麥田出版)。
- Boretz, Avron (2011). *Gods, Ghosts, and Gangsters: Ritual Violence, Martial Arts, and Masculinity on the Margins of Chinese Society* (Honolulu: University of Hawai'i Press).
- Bratton, Jacky, Jim Cook & Christine Gledhill (eds.) (1994). *Melodrama: Stage, Picture, Screen* (London: British Film Institute).
- Brooks, Peter (1985). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press).
- Brown, Blain (2012). *Cinematography: Theory and Practice*. 2nd ed. (Oxon: Focal Press of Taylor & Francis).
- 蔡慧敏(2001)。《青少年參與家將團的背景及影響：以官將首少年為主》。未出版碩士論文，東吳大學社會工作學系。
- 陳筱筠(2010)。〈臺灣新電影的餘緒與後新電影的過渡：從張作驥電影中的敘事美學談起〉。《電影欣賞學刊》28.2[142]: 157-169。
- Chuang Fu-ying (2015). *Bridging Art and the Mainstream: The Cinema of Chang Tso-chi*. Ph.D diss., University of Texas at Austin.
- Chuang Fu-ying (2016). “An Audience’s Close Reading of Chang Tso-chi’s Films: From Cuts to Fades into Black in *Ah Chung* and *Darkness and Light*.” *Sun Yat-sen Journal of Humanities*, no.40: 119-143.
- 黃福坤(2006)。〈少年參與家將團之心理歷程與行為意義：以臺北縣為例〉。未出版碩士論文，國立臺北大學犯罪學研究所。
- Kracauer, Siegfried (1997). *Theory of Film* (Chichester: Princeton University Press).
- Lee Daw-Ming (2013). *Historical Dictionary of Taiwan Cinema* (Lanham: Scarecrow).
- 廖金鳳(2005)。〈張作驥的獨家秘方：「光明寫實」〉。《藝術欣賞》1.1: 116-119。
- Lim, Bliss Cua (2001). “Spectral Times: The Ghost Film as Historical Allegory.” *Positions: East Asia Cultural Critique* 9.2: 287-329.
- 林志明(2002)。〈幫派的原鄉：《美麗時光》中的敘事與象徵〉。《電影欣賞》20.4[112]: 85-88。
- 劉珮如(2012)。〈讀取自然寫實裏的殘酷溫柔：張作驥導演創作談〉。《當代電影》no.193 (Apr.): 135-140。
- 盧非易(2005)。〈觀看黑暗：觀點、認同、寫實論之重探〉。《電影欣賞》23.4[124]: 55-60。

- 呂江銘(2005)。《八將》(臺北：石渠)。
- 呂江銘(2010)。《臺灣家將臉譜藝術：官將首卷》(臺北：石渠)。
- Singer, Ben (2001). *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Context* (New York: Columbia University Press).
- Stephens, Robert P. (2011). "Addiction to Melodrama." *Substance Use & Misuse* 46.7: 859-871.
- 孫松榮(2008)。〈邊外境內：張作驥「詩意寫實式」電影的逃逸動線〉。《電影欣賞》26.4[136]: 76-78。
- 王萬睿(2010)。〈日常生活的美學：重讀侯孝賢的《童年往事》和張作驥的《美麗時光》〉。《電影欣賞學刊》7.2[13]: 48-62。
- 王雅莉(2001)。〈越軌？轉位：青少年參與八家將團體之分析〉。未出版碩士論文，世新大學社會發展研究所。
- 吳嫦娥、余漢儀(2007)。〈變調的青春組曲：青少年加入成人幫派之探討〉。《臺大社會工作學刊》no.15 (Oct.): 121-166。
- 謝仁昌(2002)。〈沒有光，傾向於黑傾向於美麗(上)〉。《電影欣賞》20.4[112]: 39-45。
- 謝仁昌(2002a)。〈沒有光，傾向於黑傾向於美麗(下)〉。《電影欣賞》21.1[113]: 78-83。
- 張作驥(導)(1996)。《忠仔》。劉勝忠、邱秀敏、盧嬰(演)(臺灣：張作驥電影工作室)。
- 張作驥(導)(1999)。《黑暗之光》。李康宜、蔡明修、范植偉(演)(臺灣：張作驥電影工作室)。
- 鄭秉泓(2009)。〈走出長廊訪張作驥〉。《電影欣賞》27.3[139]: 49-54。
- 鍾鳳嬌、張立人、王國川(2015)。〈國中生參與廟會陣頭相關因素研究〉。《人文社會科學研究》9.1: 1-26。

WORKS CITED

- Berry, Chris (2004). "Zhaomo de xieshi zhuyi: Duiyu Zhang Zuoji dianying de guan cha yu xieshi zhuyi de zai sikao" ("Haunted realism: Notes on the cinema of Zhang Tso-chi, and a rethought about realism"). Trans. Wang Junqi. *Film Appreciation Journal* 22.4[120]: 91-95.
- Berry, Chris & Feii Lu (eds.) (2005). *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After* (Hong Kong: Hong Kong University Press).
- Berry, Michael (2007). *Guangying yanyu: Dangdai Huayu pian daoyan fangtanlu (Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers)*. Trans. Luo Zuzhen, Liu Junxi & Zhao Manru (Taipei: Rye Field Publications).
- Boretz, Avron (2011). *Gods, Ghosts, and Gangsters: Ritual Violence, Martial Arts, and Masculinity on the Margins of Chinese Society* (Honolulu: University of Hawai'i Press).

- Bratton, Jacky, Jim Cook & Christine Gledhill (eds.) (1994). *Melodrama: Stage, Picture, Screen* (London: British Film Institute).
- Brooks, Peter (1985). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press).
- Brown, Blain (2012). *Cinematography: Theory and Practice*. 2nd ed. (Oxon: Focal Press of Taylor & Francis).
- Cai Huimin (2001) “Qingshaonian canyu jiajiang tuan de beijing ji yingxiang: Yi guanjiangshou shaonian weizhu” [The background and influences of adolescents’ joining the eight-general group: Mainly on adolescents playing lead generals]. Master thesis, Department of Social Work, Soochow University.
- Chen Xiaoyun (2010). “Taiwan xindianying de yuxu yu hou xindianying de guodu: Cong Zhang Zuoji dianying zhong de xushi meixue tanqi” [Taiwan new cinema’s lingering effect and the transition to the post-new cinema: On the narrative aesthetics of Chang Tso-chi’s Films]. *Film Appreciation Academic Journal* 28.2[142]: 157-169.
- Chuang Fu-ying (2015). *Bridging Art and the Mainstream: The Cinema of Chang Tso-chi*. Ph.D diss., University of Texas at Austin.
- Chuang Fu-ying (2016). “An Audience’s Close Reading of Chang Tso-chi’s Films: From Cuts to Fades into Black in *Ah Chung* and *Darkness and Light*.” *Sun Yat-sen Journal of Humanities*, no.40: 119-143.
- Huang Fuqun (2006). “Shaonian canyu jiajiang tuan zhi xinli licheng yu xingwei yi: Yi Taibeixian wei li” [The psychological experiences and behavior of adolescents in eight-general group: Taipei County as an example]. Master thesis, Graduate School of Criminology, National Taipei University.
- Kracauer, Siegfried (1997). *Theory of Film* (Chichester: Princeton University Press).
- Lee Daw-Ming (2013). *Historical Dictionary of Taiwan Cinema* (Lanham: Scarecrow).
- Liao Jinfeng (2005). “Zhang Zuoji de dujia mifang: ‘Guangming xieshi’” [Chang Tso-chi’s unique secret recipe: “Illuminative realism”]. *Art Application* 1.1: 116-119.
- Lim, Bliss Cua (2001). “Spectral Times: The Ghost Film as Historical Allegory.” *Positions: East Asia Cultural Critique* 9.2: 287-329.
- Lin Chi-ming (2002). “Bangpai de yuanxiang: *Meili shiguang* zhong de xushi yu xiangzheng” [The original land of gangs: Narrations and symbols in *The Best of Times*]. *Film Appreciation Journal* 20.4[112]: 85-88.
- Liu Peiru (2012). “Duqu ziran xieshi li de canku wenrou: Zhang Zuoji daoyan chuanguo tan” [Reading the cruel tenderness in nature realism: An interview with director Chang Tso-chi]. *Contemporary Cinema*, no.193 (Apr.): 135-140.
- Lu Feiyi (2005). “Guankan heian: Guandian, rentong, xieshi lun zhi chongtan” [Looking at the darkness: A review on viewpoint, identification and realism]. *Film Appreciation Journal* 23.4[124]: 55-60.
- Lu Jiangming (2005). *Bajiang [Eight generals]* (Taipei: Shiqu Publishing).
- Lu Jiangming (2010). *Taiwan jiajiang lianpu yishu: Guanjiangshou juan [The art of facial makeups of “eight generals” in Taiwan: On lead generals]* (Taipei: Shiqu Publishing).
- Sing Song-yong (2008). “Bian wai jing nei: Zhang Zuoji ‘shiyi xieshi shi’ dianying de

- taoyi dongxian” [Inside and outside of the borderline: A line of flight in Chang Tso-chi’s “poetic realistic” films]. *Film Appreciation Journal* 26.4[136]: 76-78.
- Singer, Ben (2001). *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Context* (New York: Columbia University Press).
- Stephens, Robert P. (2011). “Addiction to Melodrama.” *Substance Use & Misuse* 46.7: 859-871.
- Wang Wanrui (2010). “Richang shenghuo de meixue: Zhong du Hou Xiaoxian de *Tongnian wangshi* he Zhang Zuoji de *Meili shiguang*” [Towards an aesthetics of everyday life: Re-reading Hou Hsiao-hsien’s *A Time to Live, A Time to Die* and Chang Tso-chi’s *The Best of Times*]. *Film Appreciation Academic Journal* 7.2[13]: 48-62.
- Wang Yali (2001) “Yuigui? Zhuanwei: Qingshaonian canyu bajiajiang tuanti zhi fenxi” [Transgression? Displacement: A study of adolescents' joining the eight-general group]. Master thesis, Graduate Institute for Social Transformation Studies, Shih Hsin University.
- Wu Chang’e & Yu Hanyi (2007). “Biandiao de qingchun zuqu: Qingshaonian jiaru chengren bangpai zhi tantao” [The modulation of a prime suite: Study on adolescents' joining the adult gangs in Taiwan]. *NTU Social Work Review*, no.15 (Oct.): 121-166.
- Xie Renchang (2002). “Meiyou guang, qingxiang yu hei qingxiang yu meili (shang)” [Without light, inclining to darkness, inclining to beauty, part 1]. *Film Appreciation Journal* 20.4[112]: 39-45.
- Xie Renchang (2002). “Meiyou guang, qingxiang yu hei qingxiang yu meili (xia)” [Without light, inclining to darkness, inclining to beauty, part 2]. *Film Appreciation Journal* 21.1[112]: 78-83.
- Zhang Zuoji [Chang Tso-chi] (dir.) (1996). *Zhongzai (Ah Chung)*. Perf. Liu Shengchung, Qiu Xiumin & Lu Ying (Taiwan: Chang Tso-chi Film Studio).
- Zhang Zuoji [Chang Tso-chi] (dir.) (1999). *Heian zhi guang (Darkness and Light)*. Perf. Li Kangyi, Tsai Mingxiou & Fan Zhiwei (Taiwan: Chang Tso-chi Film Studio).
- Zheng Binghong (2009). “Zou chu changlang fang Zhang Zuoji” [Walking out of the long corridor to interview Chang Tso-chi]. *Film Appreciation Journal* 27.3[139]: 49-54.
- Zhong Fengjiao, Zhang Liren & Wang Guochuan (2015). “Guozhongsheng canyu miaohui zhentou xiangguan yinsu yanjiu” [The impact factors on local temple troupes participation of junior high school students]. *NPUST Humanities and Social Science Research* 9.1: 1-26.

摘 要

張作驥向來被視為新電影時代之後最具獨到風格的電影作者之一，綜觀張作驥的作品，其重要特色乃是以幫派與邊緣族羣為敘事主軸，呈現出以寫實手法為基調的象徵性時代現實。張作驥本人曾以「沉默暴力」一詞形容自己的暴力風格，呈現著社會底層的邊緣人在種種壓迫下只能以靜默隱忍面對生命的磨難。本文旨

在深入探究張作驥「沉默暴力」的影像展現與敘事象徵，聚焦於《忠仔》(1996)與《黑暗之光》(1999)兩部作品，分析其暴力再現透過主觀鏡頭、正反鏡頭、黑幕及遠近景跳接等手法，以情緒的斷裂與失措，展現角色複雜的心理層次與內外對比的心理衝突，更由此揭示出了主導全片意涵的社會批判。本文最後指出，張作驥暴力影像的跳接與抽離，有異於新電影的一貫疏離手法，一方面展現片中角色沉默隱忍的心理層次，另一方面更是突顯著外在世界對於角色的種種磨難。

關鍵詞：張作驥、《忠仔》、《黑暗之光》、暴力、沉默暴力

The Silent Violence: Connotations of Violence in Chang Tso-chi's Films

Dominique Ying-Chih Liao
National Chung Hsing University

ABSTRACT

Chang Tso-chi has been regarded as one of the most significant film auteurs with signature styles in the post-Taiwan New Cinema era. The shared emphasis of Chang's film is the symbolic realism on contemporary society through the struggles of gangs and the marginalized. "Silent violence" is what Chang describes his unique cinematic style on violence, by which the silent tolerance and persistence of the marginalized are expressed under multiple social oppression. This essay intends to analyze the narrative connotations and the cinematic representations of Chang's "silent violence" by focusing on Chang's two films in the 1990s: *Ah Chung* (1996) and *Darkness and Light* (1999). Through investigating how the mélange of cinematic techniques, including subjective point-of-view shot, shot-countershot, black screen and jump-cuts between long- and short-distance shots, demonstrates the complex and contrasting visceral conflicts of the protagonists, this essay suggests the social critiques dominating these two films are revealed through the oppressed silence in violent scenes. The conclusion further argues that the jump-cuts and withdrawal style of the violent representations of Chang Tso-chi, different from the persistent alienation of Taiwan New Cinema, demonstrate layered psyche of silence in contrast to the vicious society.

Keywords: Chang Tso-chi, *Ah Chung*, *Darkness and Light*, Violence, Silent Violence

* 廖瑩芝，英國蘭開斯特大學文化研究博士，現為國立中興大學通識教育中心專任助理教授。研究領域為幫派電影、解嚴後臺灣電影、臺灣前衛劇場。