

《東海大學文學院學報》

第52 卷，2011 年7 月

頁1-22

Tunghai Journal of Humanities

Vol.52, July 2011

pp.1-22

塗寫與塗消 ——當代華語影像敘述家庭關係的書寫

簡政珍*

Inscription and Erasure : Writings on the Family Role in Contemporary Chinese Filmic Narrations

by

Chien, Cheng-Chen

關鍵字：塗消、痕跡、縫隙、懸疑的詮經

Keywords: Erasure, trace, disjuncture, hermeneutic of suspicion

* 亞洲大學外文系講座教授

· 東海大學文學院學報 ·

- 一、塗寫塗消的書寫體系
- 二、塗寫與塗消的意象
- 三、塗寫與塗消的隱喻
- 四、飲食、書寫、家庭
- 五、家庭與婚外情
- 六、婚外情的塗寫與塗消
- 七、家庭與文化的相異與相容
- 八、塗寫與塗消的妥協
- 九、「左右」為難
- 十、總結

〔提要〕

現在家庭猶如書寫系統，人與人的關係隨時都在變，而歷經塗消，塗消後再嘗試新的塗寫。但本文討論當代華語影像敘述有關「吃」以及婚外情的論述，所著眼的不是變與塗消所構築的「虛無」，而是在變的旅程中，短暫的歇腳，在隨時解構的過程中，某一瞬間的結構。換句話說，變與塗消是書寫者本體性的認知，生命的場域無時不在變、無時不在塗消；但本文藉由和巴特、德勒茲與其他思想家的對話認為：在感知人生與影像敘述解構的「縫隙」裡，我們如何在稍縱即逝的瞬間裡，看到人文精神的吉光片羽。

Abstract

In the modern world, the concept of family goes through continuous change, therefore its “writing” subjected to erasure. But concerning the image-narrations of eating and extra-marital relationships in contemporary Chinese films, this paper tries to suggest that change and erasure do not construct a world of void; rather, there looms a momentary stopover during the trip, a transitory structure in the overwhelming deconstruction. In other words, with ontological recognition of the insurmountable change and erasure, based on dialogues with Barthes, Deleuze, and other thinkers, this paper perceives a fleeting light of humanity shining in the disjuncture of deconstruction.

一、塗寫塗消的書寫體系

德希達的解結構，是二十世紀極具創意與顛覆的思維。幾十年過去，人們對於這個思維從開始感受的「偏頗」，到如今已經漸漸體會其「真實」。以「真實」詮釋「解結構」本身就是一種解構。人們終於豁然開朗：過去看似完整的體系、制度、典章、真理、信條所依附的結構，充滿了縫隙。

德希達藉由書寫的特性，讓人們看到人生的縫隙。書寫是口語的延宕，延宕之後，不是再現口語，而是「尋跡」（track）蹊徑。書寫尋跡文明，藉由羊皮紙（palimpsest）上的塗寫與塗消，文明解構中建構，在建構中解構。

書寫銘記文明，但書寫中的文明必然面臨書寫無以「存真」與「再現」的命運。因此，所謂真實，需要一再改寫，塗寫，塗消。所有的改寫，是瞬間的真實，因為真實只存在於那個瞬間，最持久的真實是不停的改寫。

以上是解結構有關書寫的思維，如今已幾近是普通常識的認知。書寫體系事實上就是呈顯縫隙的體系。文明中的體制，大都是書寫體系的映照。有趣的是，面對人生，當解結構剛問世的時候，如此的思維被認為是玄學的詭辯，如今卻是連骨帶肉的逼真感。事實上，即使塗寫的當下，也已經必然歷經塗消，因為塗寫本身不是現存，而是現存的虛像（simulacrum）。德希達以下這一段有關痕跡（trace）的言語可為典型的代表：由於痕跡不是現存，而是現存的虛像，自我錯置，自我替代，自我指涉，它沒有特定位置，塗消屬於結構。不僅塗消必然將其超越（沒有塗消就不是痕跡，而是不能摧毀的紀念物），而且一開始塗消就已經是痕跡的一部份，其定位是位置的改變，在出現中消失，在產出中自我出現。¹（Derrida 24）

以上的引文至少說明三種現象，一是塗消早就是書寫結構的一部份，塗寫早就蘊含塗消。二是塗寫的痕跡是一種虛像，不是現存。三是既然塗消已經滲入塗寫，塗寫沒有定點，「變」事實上是塗寫的最主要內涵。

¹ 本文所有的中文譯文，都是本人權宜性的翻譯。

· 東海大學文學院學報 ·

· 4 ·

當代或是後現代如此的思維也幾近是一種共同的認知。信手拈來，如伊格騰（Terry Eagleton）在其著名的《文學理論》裡也說：「我們可以說，意涵從來就不等同於自身。那是分裂或是抒發（articulation）的過程，他們之所以為符號，是因為不是其他的符號。意涵是懸置的東西，延遲，還要來。」（111-112）黑德力克（Charles Hedrick）提到「顯現的詮經」（hermeneutic of revelation）的時候，同時也提到以其相伴隨的「懸疑的詮經」（hermeneutic of suspicion），前者以象徵辨識，後者以符號的塗消解碼。塗消是時間的面向，將被指涉物移除。（150）

現代家庭既有的結構，放在當代無時無刻變的情境中，既有的塗寫必然歷經塗消。社會之變，時空之變，變的特性永遠不變，正如尼斯貝（Richard Nisbett）說：「一種既定狀態就是該狀態即將變的符號。」（174）變類似上述書寫的痕跡，沒有源頭，也沒

有確定的結束。羅德（Daniel Pomeroy Rhodes）有關變的說法，甚具典型：「變沒有開始與結束。假如有開始，開始就已經是變；假如有結束，結束的時候還在變。」（15）現在家庭的塗寫，隨時都在變，婚外情更是凸顯變的戲劇轉捩點點，因為那是結構「明顯」的變。但以下的討論有關「吃」以及婚外情的論述，所著眼的不是變與塗消所構築的「虛無」，而是在變的旅程中，瞬間的歇腳，在不時解構的過程中，某一階段的結構，在不時塗消的演變中，及時擁有的塗寫，甚至是，在塗寫與塗消的對立中相互妥協。換句話說，變與塗消是書寫者本體性的認知，在生命的場域中，無時不在變、無時不在塗消。在這樣的認知中，本文將藉由德勒茲的電影思維討論時間意象如何介入塗寫與塗消的「縫隙」，但本文的立場是，在感知人生與影像敘述解構的「縫隙」裡，我們如何在稍縱即逝的瞬間裡，看到人文精神的吉光片羽。當然，當我們瞬間看到塗寫的結構時，我們也在那個瞬間體會塗消正在解構。

其次，當今西方試圖解構視覺（vision），試圖將其等同於理體中心論

（logocentrism）的時刻，²對於極端仰賴「視覺」的影像敘述的討論，仍然要珍視影像形成的過程。也許，巴特對電影的思維很值得參考，他說：「當然，作品一定有意義」（Barthes 18），但那並非「意義是什麼」，而是意義的懸置或是意義建構的過程（16-23）。即使意義即將塗消，攝影機塗寫的當下，即使是幻象（illusion）或是虛像，影像²例如David Michael Levin 所編選的*Modernity and the Hegemony of Vision* 這樣一本書，其立論的基礎點就在於解構視覺（vision）在西方傳統的論述地位。

塗寫與塗消——當代華語影像敘述家庭關係的書寫

· 5 ·

敘述的製作與欣賞，仍在浮光掠影中瞬間閃現意義。

二、塗寫與塗消的意象

以塗寫與塗消審視當代華人有關家庭倫理的影像敘述，非常有「意義」。中國的家庭倫理，似乎有其亙古不變的傳承，但細究之，時間的軌跡上仍然佈滿了無數的塗寫與塗消。以時代整體觀照如此，以特定時期觀照也如此。理性的發展必然質疑到傳統的「固有價值」，類似亞當斯（Matthew Adams）的看法已經是基本常識：「啓蒙思維的普遍性與力量將傳統的命題問題化，也移除了以前傳統知識論述的疆界。」（45）傳統的疆界被移除，意味所謂的傳統已經不是傳統。八九〇年代之後，華人的影像敘述大放異彩，面對家庭的人際關係，也打破了傳統「倫理固定體系」的迷思，而讓塗寫與塗消層疊出現，呈現書寫的特質。在這些影片中，有些影像敘述就是以塗寫與塗消的意象展示。

以黃建新的《輪迴》為例，影片中男主角幾次用不同的顏色塗刷家裡的牆壁，其實每次塗刷的時機，大都是在家裡感受不如意的時候，每一次塗刷，事實上是將前一次的痕跡塗抹掩蓋，以新的塗刷，標示新的起點。最後一次的塗刷，牆壁刷成幾近黑色，然後再上面畫出一個白色線條魁武的人影，與當下自己的瘸子產生對比，是內心希望的投射，也是自己殘缺無情的提醒。

另外馮小剛的《一聲嘆息》中，主人翁梁亞洲有外遇，梁亞洲的妻子在新屋裡粉刷

白色油漆，新屋煥然一新，塗刷的顏色暗喻粉刷者的心情。此景類似《輪迴》片中男主角石岬，從與女主角于晶相戀時的橙色，到肢體殘缺時投射到心靈上的黑色，運用塗寫與顏色是編導闡述主角內心的轉變。塗寫展望契機與渴望，但被塗消的並非全然消失，只是被掩蓋，仍然棲息於意識的底層。不僅塗寫的「現存」(presence)與塗消的「缺席」(absence)是存有一體的兩面；當下的塗寫，必然要面對意識裡一度的塗消。反之亦然。

《一聲嘆息》中妻子油漆牆壁，也牽動戲劇性的轉折，她爬上階梯磨平門櫃上多餘的油漆，卻意外摔傷腰骨。梁亞洲聞訊，奔至醫院探視妻子並允諾照顧妻女直至妻子完全康復。在照顧妻女的生活起居時，梁亞洲的感情經歷了另一層的曲折。特寫鏡頭中，

· 東海大學文學院學報 ·

· 6 ·

梁亞洲腳踩著單車往家的方向前進，已經暗示了外遇事件必然會經歷塗寫與塗消的拉扯。

三、塗寫與塗消的隱喻

事實上塗寫與塗消可以是純然的動作與事實，更可能是個隱喻。現代人傳統人際關係漸被塗消，而塗寫的大都是瞬間對於現實困境或是家庭糾紛的及時對應，無法持久，因而一再進行塗消與塗寫的動作。上述《輪迴》石岬在牆壁塗消與塗寫後跳樓自殺，畫面上出現的文字：「...月後，黑屋裡出生了一個嬰兒，也叫石岬」。小石岬的誕生，是妻子于晶在石岬已經被塗消後，一種隱喻式的塗寫。

中國家庭人際關係，華人的影像敘述塗消了什麼？塗寫、再塗寫了什麼？李安早期的家庭三部曲，觀眾清楚地看到家庭的完整觀、家庭的倫理觀、傳統的父子觀、母女觀都必然歷經各種程度的塗消。例如，《飲食男女》裡，傳統家人同住一個屋簷下的日子不見了，一個星期才能相聚一次，而且是父親盛宴款待女兒「回家」。

夫婦之間，所塗消是既有傳統的夫婦倫理。婚外情似乎是表象千變萬化底層下的「結構」。不僅是男人有外遇，妻子也可能有外遇。男女外遇經常要面對家庭的崩解，結婚證書上面原有的書寫，面臨全然的塗消/註銷與撕毀，但婚外情塗消他人既有的婚姻中，在複雜的過程中也可能塗消自己。

四、飲食、書寫、家庭

「飲食男女，人之大欲存焉」，孔子在禮記裡一句話道盡華人自古以來「食」的定位。西洋人對於吃則偏向以「吃與社群活動」為思考點。例如：柯芙(Christian Coff)在《倫理的味道》(*The Taste of Ethics*)一書裡說：「社交的聚餐排斥自我主義而將個人結合於社群結合成共同的身份。」(14)，「聚餐擁有能力引發向心力與社群感情」(同上)。高弗騰(Leslic Gofton)也說：「文化讓倫理與食物最可能產生關聯」(121)。柯藍斯基(Mark Curlansky)說：「食物是人類的中心活動。」(15)沙林(Marshall Sahlins)有關食物的看法極值得深思：「食物的處理是社會關係細緻的濕度計，儀典的陳述，因塗寫與塗消——當代華語影像敘述家庭關係的書寫

此食物用來作為開始、維持、或是摧毀社會性的機械運作」(215)。

李安極擅長以吃的場景處理人際關係。以上所有有關吃或是食物的引文，大都可以在他的影像敘述裡印證。正如上述，《飲食男女》中，影片一開始，身為五星級飯店的大廚，全心專注準備盛宴，讓三位閨女每週在家庭聚會，因為「吃」是牽繫家庭成員最主要的動力。影片中，雖然家庭成員各有所思，但型式的聚餐保存了表象的凝聚感。

《推手》卻藉著「聚餐」形式上的變異，暗示彼此心靈的縫隙。影片中，幾乎每一天大半時間與老父親同在屋簷下的是黃頭髮白皮膚的外國媳婦。各做各的事，彼此隱約覺得相互干擾，否則幾乎兩不相干；只有老父親用錫箔紙包食物放在微波爐裡加熱爆炸，兩人才有言語的瞬間，但那是老父親承受外國媳婦激烈言詞的瞬間。微波爐內食物的爆炸，似乎是一個伏筆式的隱喻，一種相對能量長期壓抑累積後所爆發出來的火花。另外，老父親與洋媳婦靜悄悄地各吃午餐是一種悲劇性的沈默。兩人面對面飲食，不是「聚餐」，而是各吃各的。一般說來，面對面飲食是一種親暱行為(Gofton 121)，而兩人卻在面對面的狀況下形同獨自吃飯，這在一班家庭是在兩人冷戰或是負氣的狀況下才會發生。另外，食物的習慣與食物的分享都關係著彼此深度的情感(Mintz 69; Xu 3)。兩人吃的內容不同，已經顯現彼此的精神領域的南轅北轍。

「聚餐」也可能是家庭中戲劇性發生或是轉變的時機。《飲食男女》中，二女兒突然宣佈剛買預售屋，不久後即將搬出。更戲劇性的是，小女兒與大女兒都在每週盛宴的時候，宣布已經緣訂一生，然後匆匆與男友或是未婚夫離去。電影中，父親經常耗盡時間準備美食，但滿桌子的菜幾乎原封不動。以上所引的高弗騰說，「食物讓社會聚集，吃緊密牽連深層的精神經驗。」(121)因此，「滿桌子的菜幾乎原封不動」類似一個形式聚餐卻彼此各有所思的隱喻。吃已經無法成為心神的聚焦點。《囍宴》裡喜宴的場景也是影片的高潮和轉折點。喜宴之後，假新娘當晚懷孕，造成戲劇的大轉變。《推手》裡的郎雄離家出走後，在中國餐館打工洗碗盤，意味他離開象徵家庭大團圓的「吃晚餐」，而到了食客來來往往沒有感情歸屬感的空間。在餐館，他所面對的是他人的「吃」，他要等到餐廳打烊才「吃」，這是員工的吃，有別於家庭的吃。雖然不是家庭聚餐，吃還是代表一種團體的向心力，但他卻在吃晚餐的時候被解聘，變成戲劇性的反諷。

「吃」在楊德昌導演的《一一》裡，不僅以苦澀的笑聲展現了台灣文化喜慶宴客的喜氣與鬧劇，也以影像敘述深沈展現當代人男女之間複雜糾纏的情感。一場阿弟的結婚

· 東海大學文學院學報 ·

喜宴，是賓客喜鬧揶揄的舞台，喜宴中的美食是眾人看戲的佐菜。喜宴如此，滿月酒更演出全武行。宴客時兩派人馬拳打腳踢，惡言相向。眾人打架的吵雜聲中，NJ 拿著禮盒站立在門口出神。阿弟走過去，兩人無聲，此時最顯著的聲響是，女主人父親對女婿阿弟的辱罵。一場滿月酒帶出阿弟、老婆與前女友的三角關係。在酒未喝，菜未上的情況下，賓與客之間的爭吵填滿了宴客桌上的「空」與心中的「洞」。喜宴本意塗寫新的人生，但還沒書寫完畢，瞬間即面臨塗消與改寫。

在徐靜亞的《我和爸爸》中，有一景是女兒小魚及男朋友請父親老魚及老魚的女朋友到家吃飯，俯視鏡頭下的四人圍在小方格桌閒話家常，敬酒吃飯熱絡進行。可是當小魚說即將與男朋友結婚時，俯視鏡頭轉到個別人物的近景鏡頭，吃的動作乍然中止，吃的場面已暗示將是戲劇性的高潮。果然，老魚對此親事並不贊同，但他對小魚的肺腑之言，男朋友聽來認為是老魚刻意排擠，也因而造成男友與老魚的女朋友言語衝突。吵架的兩人走離飯桌，留下近景鏡頭下的老魚與小魚。在此之前，彼此間的對話是由個別鏡頭呈現，顯示四人各說各話。而後，小魚老魚兩人同時進入鏡頭，意味這是兩人彼此認知的「家」。以父女感情來說，兩人的心靈距離在飯局中連接，並且滋養情分。以來家作客的朋友來說，飯局是情感的摩擦點，因為後者介入了前者的「家」。但以情節發展的結果看待，男女情感的書寫，也是受到既有「家」的干預，必須暫時停筆；而父女的感情因為男女情感的介入感受危機，反而成就另一種書寫。

在顧長衛的《孔雀》一片中，一家五口吃飯的場景，主角以老翁的年紀，獨白的方式，回溯一幅在心中烙印多年而心中有甚多感觸的景象。70年代的夏天，全家人在走廊吃飯的這一幕分別在三個不同的場景中出現：影片開頭、姊姊結婚離家坐在夫婿腳踏車的後座回頭望著家中二老與兄弟、大雪紛飛中大哥拉著食攤與大嫂回自個兒的家。一家五口完整吃飯的景象在各自組了家庭後，各奔前程，留下二老獨自在走廊吃飯的背影。由於三個姊妹已不在身邊，二老吃飯的景象，最令觀眾難忘的是母親在吃飯時不時對外倚望。由於影片是獨白倒敘，昔日家人個個埋頭碗筷間的景象，已勝過彼此需要用言語塗寫空隙的景致。「家」在這個景象中完美地自我宣示，但在時間的流動中變成缺憾。當年塗寫的景象，已經塗消，必須改寫。

《孔雀》的另一景，在姊姊離婚後回家居住，主角也帶著結識的女子與她的小孩返家，依舊是在走廊吃飯的畫面，只不過隨著主角抽煙的動作，家人注視到他斷掉的手指，吃的動作由眼神承接，而眼的動作事實上是心無聲的關懷。沒人詢問斷指的源由。

塗寫與塗消——當代華語影像敘述家庭關係的書寫

· 9 ·

對主角而言，一家人依然可以團圓吃飯的感受，勝過個人手指的「殘缺」。「殘缺」與「缺憾」是主角多年來心中的承受，因為獨白的回憶中，雙親已經不再，人的「缺」帶出塵封已久的「憾」。生命中完滿與缺憾或是殘缺總是塗寫、塗消、再塗寫的迴轉。以上《孔雀》，吃的場景因為是經由回憶，聲音在時間中沈澱，影像所傳達的不是戲劇性高潮，而是生命成長與流失必然的冷肅。

張藝謀的電影《活著》，兒子被牆壓死後，主角福貴與妻子到墳前祭拜，擺出兩盒水餃，一盒是當時兒子還沒吃的水餃，一盒是新包的水餃。以食物祭拜，以想像死者的吃，是華人文化中，死者與生者另一種形式的團圓，雖然這是一種苦澀的反諷。

《活著》結尾時，福貴與妻子都老了，這時女兒也因為生產已經死亡多年。片尾，兩人隨著女婿二喜與孫子饅頭到女兒的墳前掃墓後，緊接著場景也是吃。掃墓回來後，二喜去煮飯，四個人圍著吃飯，是另一副團圓的景象，雖然這種團圓已經是殘缺。對於福貴與妻子來說，少了女兒、兒子；對於二喜來說，少了妻子；對於饅頭來說，少了母親。但是人還是要吃飯，繼續「活著」。吃飯場景的影像敘述，稀薄的煙霧穿插其中，

少了明晰的刻畫，多了一層時間述說一切的蒼茫。

以上祭拜兒子與女兒之後的不同形式的吃（前者是死者的吃，後者是生者的吃），和《孔雀》一樣，不是戲劇性的高潮，而是類似高潮點過後的剪輯；是事件之後，意識裡的縈繞的思緒，外現於實際的生活場景。以書寫的隱喻來說，是家庭歷經時代與外在現實的塗消後，爲了「活著」，繼續塗寫。

五、家庭與婚外情

現代人的婚姻關係面臨空前的挑戰。吉登（Anthony Giddens）在討論全球化如何改變現代人的生活時說：「婚姻意指兩人伴侶的穩定關係，以及提升那種穩定，因為兩人都在大庭廣眾下做了承諾。事實上，婚姻再也不是決定伴侶關係的主要因素。」（60）夫妻長久一起生活不免會有一些問題。而問題正如克勞德與湯顯德（Henry Cloud and John Townsend）在討論婚姻的界線時說：「相處中的問題是一個符號，意味兩人都想成長與改變，沒有相互承諾時，避不見面是最容易處理的方式。有些人不是身體離開，而是感情開脫；將心置之度外來放棄彼此的關係」（120）。

· 東海大學文學院學報 ·

· 10 ·

「置之度外的心」經常會去找尋另一顆心，因而，婚外情是當代極普遍的社會現象，中外皆然。³藝術創作中，題材的普遍性經常是對編導或是作者極大的挑戰，因為有時過於熟悉，反而很難展現創意；有時爲了創意，不免造作不自然。當今華人導演當代華人影像敘述裡，有些婚外情的敘述，非常具有巧思，很值得探討。

在《一聲嘆息》一片中，主角梁亞洲倒敘自己婚外情的那段日子。倒述的著眼點是妻子面對丈夫婚外情的心情的變化，以及梁亞洲周旋在妻子與情人之間的窘境。有一景，梁亞洲與妻子在尚在裝修的新屋裡談著離婚事宜，充滿反諷。畫面上，屋的「新」更反襯「人」彼此關係的「離」。但就是「人」與「屋」的反襯，也造就了塗寫與塗消可能的糾纏。中景鏡頭中，梁亞洲背光抽著煙，妻子面對著光坐在桌上望著窗外。階梯，幾株燈光；地板上，散落失序的報紙。梁亞洲背光因爲心情黯淡，妻子面向光似乎暗示過渡中的多種可能性，可能是離婚的書寫，也可能是原有婚姻在失序中重新建構。在整個事件發展中，妻子偶而威嚇，偶而動之以情，正是塗寫與塗消的辯證。

假如《一聲嘆息》家庭成員的婚外情是由男的主導，路學長的《兩個人的房間》則是強調了女性的主體性。透過這兩性的對照，電影的影像敘述概略勾勒了當代家庭男女問題的梗概。本片的婚外情也巧妙地運用了反諷的修辭。先生是心理醫生，卻忽視了妻子的心理問題。妻子是健身房的老師，但身體健康，心靈卻匱缺幾近貧血。大部分的婚外情是心理問題，印證於生活的是生活的貧瘠。同一屋簷下生活，日子卻有如河水不犯井水，朱大夫日常生活步調失調，每餐以泡麵果腹，而妻子以盛餐填補心靈的空缺。但精神貧瘠不能靠食物填補，因爲婚外情是精神的飢餓方式。本片劇本的書寫不必太依賴想像，因爲觀眾現實的生活就是活生生的劇本。由於婚外情平常如生活，當代人已經在陷阱中而不自知。婚外情經常塗消家庭既有的書寫，而變成坊間報紙雜誌一再複製的文

³ 婚外情已經變成現代社會的常態，僅提供相關資料以供參考。美國男性將近百分之七十，女性百分

之六十有婚外情 (Hein 77)。香港鳳凰電視台2009年9月6日的電視節目「南奧記事」，根據2009年9月6日的「色戒：香港婚外情現象調查」結果，發現10個家庭裡8個有婚外情。結論是：「婚外情在香港社會成爲常態。」陳映竹在2010年2月1日的中廣新聞網報導台灣外遇問題多嚴重呢？一項調查指出，約一成左右夫妻坦承有外遇，以目前台灣約有1千萬人有婚姻關係、500萬對夫妻估算，大約有50萬對夫妻，婚姻受外遇威脅。根據內政部統計，97年台灣共有5萬6千多對夫妻離婚，其中外遇是主要因素。有關台灣的統計，專家認爲比較保守，因爲很多受訪者有所牽掛，不願意坦承，表象的數據只是實際數字的冰山之一角。但下面大陸北京的統計數字，令人怵目驚心，根據2009年8月10日北京新浪網指出：男人98%有婚外情，女人有婚外情的60%。

塗寫與塗消——當代華語影像敘述家庭關係的書寫

· 11 ·

字。

婚外情的塗寫與塗消中，小孩子經常扮演關鍵性的角色。葛勒夫與歐格本 (Ernest Rutherford Groves & William Fielding Ogburn) 認爲兩人的婚姻生活並不全然等同於家庭：「婚姻聚焦於夫婦間的關係，著眼於兩人做爲伴侶的意義。而家庭則意味較複雜的層次，先生、妻子、小孩都有其個別意義。」(3) 因此，對於小孩的考慮可能是真正對於家的考慮，而非只是兩人的婚姻。婚外情使家庭的觀念更行複雜，而小孩經常在婚外情的事件中，扮演當事人家庭倫理的提醒劑，也是映造罪惡感的一面鏡子。小孩子所認知的「是」經常會逼使當事人意識到自己的「非」。在《一聲嘆息》片中，當梁亞洲提著行李準備離開家裡，背對著鏡頭拉著小提琴的女兒事先把梁亞洲的鞋子藏起來。他問女兒是否看見爸爸的鞋子，女兒回頭哭喪著臉倚靠爸爸的肩膀，女兒：「爸爸，我會好好練琴和寫字，就是爲了讓你喜歡我，可是你要是不要我和媽媽，我就什麼也不學。」女兒的一番話把梁亞洲的對家庭的良心給留住了，在婚外情的同時，梁亞洲選擇把身體留給情人，把心放在家庭。在當事人身心分離的狀態下，已經塗寫的婚外情注定終究要塗消。

馮小剛的另一片《手機》，小孩子則是維繫傳統的支柱。影片中，于文娟離婚後發現已經懷了嚴守一的孩子，但她不與嚴守一聯繫，孩子生下來後也堅持獨力扶養，婉拒嚴守一的援助。當姥姥去世時，嚴守一載著于文娟與兒子回老家奔喪。兒子的頸上帶有姥姥送給于文娟世代傳承的戒指，意味離婚後的妻子反而負責家族延續的命脈，因此地位可能比嚴守一更重要，傳統「家」庭的主軸面臨再書寫，雖然所謂「傳統家庭」無時無刻在歷經塗消。

六、婚外情的塗寫與塗消

男女關係的婚外情是現在熟悉的劇本。電影《一一》則是藉由影像呈顯婚外情中人心靈的幽微，而讓婚外情無法完成塗寫。本段影像敘述極爲細緻，值得細讀。影片中，在多重故事的平行鋪陳與鄰居家庭感情失和的對應下，NJ 以平淡的口吻，對妻子說出他有個機會去過了一段年輕時候的日子。NJ 與初戀的對象阿瑞在日本度假，是一種彌補，也是一種新的展望與追求。兩人在日本的影像，不時透過聲音與影像的非同步，與

· 東海大學文學院學報 ·

NJ 的女兒與新男朋友在台北街道散步的情景穿插（A 組的聲音配B 組的影像，反之亦同），暗示父女類似的機緣與命運。NJ 與阿瑞在日本的旅程，編導大都以中景及遠景鏡頭陳述，似乎暗示嘗試加溫過往戀情的當下，已經在時空的距離外沈澱成歷史。於是，嘻笑夾雜了些許怨懟，感情的追憶與填補攪拌了情緒偶發的砂粒，旅遊預期塗寫過去未完成的渴望，也可能是另一次的遺憾與自我塗消。

旅遊中夜宿旅館，經常是敘述的轉折點，可能是慾念的完成，也可能因為慾念的克制而不得不分手。影片中，兩人向旅館的櫃臺領了兩個房間的鑰匙，房間前的廊燈故障一閃一閃，是個警示，也是個伏筆。NJ 進房後，和室溢出的餘光投射在他低頭抽煙的身影上。阿瑞敲門，NJ 開門為漆黑的房間注入一線光。光似乎帶來希望，但門關上後，如此的光影成為兩人內心對話的空隙與縫隙。阿瑞情緒洶湧失控，NJ 表面安靜，旅館邊海浪的聲影卻似有似無地做轉喻的述說。阿瑞離開後，NJ 獨自沈思，遠處靜寂的樓房與街燈俯視下，心裡的波瀾有如湧動的浪花。

回程的火車上，NJ 閉目而眠，阿瑞望著窗外若有所思。這是影像宣示結局的預言。兩人回到旅館，阿瑞示意非常疲倦需要休息，身體的疲憊暗示身心的疲累。NJ 站在阿瑞的房外說：「我從來沒有愛過另外一個人。」接著的影像是門後阿瑞的哭泣；窗外東京鐵塔與周圍大樓寥寥無幾的燈光映照在旅館窗上，隱約勾勒出她的表情。此時，黑暗中有限的光影，所凸顯的不是黑暗，而是光，一種心靈自覺的光。夜晚寂靜，阿瑞的哭聲並不全然是傷心，而是心靈撫慰後需要面對的割捨。

阿瑞不告而別，NJ 返回台北家後癱垮在客廳的地板上，疲累的遊子投入「家」的懷抱。一段即將發生卻未發生的婚外情，是NJ 的心路歷程。日本之旅也許填補了部份年少未完成的遐想，也體認到「家」潛在有但被漠視的神秘力量。若是為了婚外情人生一切得以重來，正如NJ 告訴妻子所說的：「真的沒那個必要」。

值得注意的是，NJ 回到家的時候是一個人，類似家空的感覺。但「空」可能更能引起對家的依戀。古柏（Mary Cooper）說：「家是歷史與各種可能性組成。空盪的房子是充滿想像、希望與機會的空間。在改變的過程中，瞬間各種東西的聯想，光線、空間、零散失序的物品的偶發關係，使空氣散發一種夢幻的特質。」（37）觀眾以這種觀點更能感受《楊德昌》場景安排的細緻。NJ 一個人回到空盪盪的家，但經過日本之旅，心中湧現的記憶可能不再是未完成的初戀，而是這個家過去與當下豐富的一切。人在其中，感受平靜，因為得到過去歷史的滋潤，正如吉登所說的，人們對於家庭失去避塗寫與塗消——當代華語影像敘述家庭關係的書寫

風港的懷念，遠遠大於其他任何機構，雖然它們也根源於過去。（33）

於是，NJ 與阿瑞興奮遠赴日本約會，兩人都想在現有的家的體制下，展望新的書寫，那就是婚外情。但情節進展，即將被塗寫的變成被塗消，而原來可能立即被塗消的，反而在當下似乎維護了既有的書寫。

七、家庭與文化的相異與相容

正如上述，電影中「吃」經常是華人社會持家的核心影像，因此，編導也經常在吃的場合中，展現了文化的相異與相容。李安的電影尤其如此。正如上述，在《推手》中，郎雄與美國媳婦瑪莎吃午餐時面對面，吃得食物不同，以一大碗的中國飯菜對應美國沙拉。到了晚餐，郎雄的角色才能真正與「家人」在一起。類似麥克林雷與麥克維醜（Andrew Mckinlay & Chris McVittie）這樣的看法「晚餐經常是家庭討論問題的機會」幾乎是一般的認知（77）。在《推手》中，郎雄的角色終於在晚餐說話，好像一天壓抑的文字有了出口。但是畫面上，觀眾看到的是，即使晚餐一家四口人吃飯，東西食物分占餐桌不同的位置，唯一讓兩者產生交集的是曉生的餐盤。

曉生處於東（父親）西（妻子）文化之間的緩衝。但電影後來在郎雄離家出走後，有一景，瑪莎用筷子油炸春捲，以茶款待房屋仲介，瑪莎親自烹調中國菜，這似乎暗示人（郎雄）不在，心（瑪莎）自然騰空自我的習性，騰空之後，自然而融入他人的思維與文化情境。

在《囍宴》一片裡，威威在廚房煎荷包蛋，卻因賽門的介入指導，而負氣地把蛋炒糊了。這裡的蛋似乎與威威懷有身孕互成鏡像。也因為假結婚真懷孕，人際關係陷入一場混亂，正如炒糊的蛋。當賽門在屋外一句「懷孕」，屋內高父、高母、威威三人正在吃飯，突來的聲響在聆聽者的意識中敘述各種故事。威威懷孕對偉同的同性戀對象賽門來說是晴天霹靂。兩人爭吵中，鏡頭左右移動，同時呈現窗外與屋內兩組人不同的性別取向。窗外裝有鐵條的窗格裡是賽門與偉同同性戀世界，屋內的三人則是默默地吃飯，是與窗外那個世界難以切割的局外人。雖然屋外與屋內分隔，鏡頭將五人以斜直線的方式串連，意味彼此糾結的關係。接著，編導以語言的使用區隔角色的立場。威威試著用英文向賽門解釋自己懷孕並非偉同的錯，爭吵由原先的兩人變到三人。三人以為高家二

· 東海大學文學院學報 ·

· 14 ·

老不懂英文，而全盤招出三人真實的關係。高父因此知道兒子與賽門同性戀。英文用來守密，卻變成洩密。

除了「吃」的場景，生活中文化差異介入家庭關係不勝枚舉。《推手》影片中，即使還沒有在午餐顯現吃的差異，郎雄與瑪莎在同一室內空間裡，已經在安靜中充滿緊張感。景深鏡頭中，經常靠近鏡頭的與遠離鏡頭的正是東西兩方的差異。瑪莎用電腦寫作而郎雄氣定神閒的練毛筆字，都是景深鏡頭展現的乾坤。有時，兩人分別位在兩扇平行的窗內各自做自己的事，房間的一前一凹，也顯示「東」「西」有別。

另外，瑪莎原來認太極拳是暴力，是對她在電腦上寫作的「干擾」。瑪莎胃不舒服，郎雄為其運氣診治，當瑪莎感受到「氣」時，因過度緊張而導致胃出血。這更證實了瑪莎心目中的暴力。瑪莎後來對太極拳有真正的體認，但郎雄已經離開她的居住空間了。

文化認知差異而影響家庭，鄭曉龍的《刮痧》是一部極具戲劇性衝突的影像敘述。

在《刮痧》一片中，孫悟空的詮釋，有人認為是中華傳統文化的英雄，有人則視之為頑劣粗魯的中國猴子，摧毀既有的體制與價值。小孩失禮，中國人以打管教，被另一個文化簡化成暴力，因為正如林荷姆（Charles Lindholm）所說：「東西兩方的倫理價值體系

不同，一方傾向是適性的自我控制，另一方式情感的自我表現。」（213-14）。也因為如此差異，西方的管教方式，東方的父母可能認為是縱容；東方的管教方式，西方人可能認為是虐待。

《刮痧》展現了中華醫術的神奇，但刮痧留在小孩子身體上的痕跡卻被西方人當作父母暴力傷害的具體證據。電影中有一景，影像深沈地帶出文化差異下無可奈何的困境。許大同（梁家輝飾）的父親到墳場向老霍辭行並吐露心事，父親說：「你就說刮痧這件事，在中國幾千年了，這怎麼到了美國就說不清楚了？」話說至此，移動的近景鏡頭帶出欄杆裡面的墳墓。東西文化對刮痧的見解是世代傳承的「生」與長眠墓碑下的「死」，以鐵欄杆做兩個介面的區隔。墳墓沈默無言，刮痧是千古流傳的醫術，面對西方卻百口莫辯，有如難以言語的墳墓。但墳墓的影像暗示多重的意涵。它可能同時指涉相互對立的主體與客體。中國人面對西方人的啞口無言如墳墓，西方人自我封閉的認知也如墳墓。在中國的情境下，刮痧是源遠流長的書寫，在他鄉異國被塗消，家庭的人際關係也因而面臨崩解。

《刮痧》許大同的案例顯現，華人在美國表象有工作機會，並不意味已經融入了美塗寫與塗消——當代華語影像敘述家庭關係的書寫

· 15 ·

國社會。一旦有文化衝擊的案例時，華人才瞬間體認到正如亞當斯所說的，過往自己只是「讓生命的流程有一個藍圖的印記，而非與某個階層有更廣泛的牽繫」（8）自我也在這一瞬間體悟到，所謂的融入他國的文化情境經常是自我錯誤的詮釋，以前「自認理所當然的公開論述，事實上是顯現自己的文化身份，和主流團體不同，自己也已經變成少數「他者」的象徵」（Miki Makihara & Bambi Schieffelin 48）。

引人深思的是，《刮痧》不是刻意強調文化因為相異的衝突，而是經由相異凸顯彼此的相容。許大同的美國上司觀念上的改變賦予本片另一種文化思維的深度。影片中，先前對梁家輝誤會的上司約翰，後來在中國城裡展開一場刮痧之旅。中國城人潮湧現，鏡頭移動中，他站立不動，與周遭的人潮，時而溶出，時而溶入，似乎想在人潮中找到方向與切入點。後來，在約翰的主觀鏡頭下，邁入眼簾的是帶有中國風擺設的房間。灰暗的房間略帶一點餘光，香煙裊繞；在中醫的說解下，鏡子中約翰裸露的背部已不知不覺地呈現了三條直立的刮痧紋。當下，約翰必然清楚體會到，自己背上的刮痧紋不是暴力留下的傷痕。香煙的朦朧也許暗示約翰此時的心境，但一場疑雲在鏡中映顯刮痧紋的瞬間，撥雲見日。

許大同的上司當下的體認，正如羅賽地·法瑞拉等人（Rossetti-Ferreira et al 所論說的：「仰賴的瞬間，情境與人的特性，除了人之間的互動外，重新形塑人際網路（configuration），凸顯新的意義。...人際網路的再組織與再形塑，在互動的交流中，引導人獲得新的意義，引領對自我、他人與情境的感知」（285）

因為這樣的感知，人突破了原先侷限自己的文化認知。《刮痧》的結局讓觀眾看到華人終於能在異國的生活空間下再度塗寫「家」。而異國文化滋養下的約翰也能體驗到華人文化幽微的天地。這是他一生中跨越自我極重要的書寫。

八、塗寫與塗消的妥協

不論是家庭的兩代關係或是婚姻中的男女關係，當代華人影像敘述都在展示體系中塗寫與塗消的妥協。「妥協」表象是變證法的正反合中的「合」，其實並非完滿的結局，而是權充式暫定的狀態。不是「正」與「反」統籌成「反」，而是「正」與「反」並存，因而更像德希達解結構的雙重姿勢。而這種姿勢也是暫時狀態，內在不時的流變，

· 16 ·

隨時可能翻轉塗寫或是塗消。正如德希達解構西方「視覺」的理念，在解構「視覺」作為有跡可尋的形體時，他也讓過渡中「可見」（visible）的看法與「視覺」的解構並存。麥堪伯（John McCumber）討論德希達的〈白色神話〉一文時說：「因此概略來說，視覺的客體不再現存（presence）而是過渡中可見的東西：有如來與去的過程，但不確定來自何處、去向何方。」（240）影像敘述是視覺的具體化。有關婚外情與家庭關係的影像敘述，歷經塗寫與塗消的「變」，可能有所妥協，但這種妥協並不是辯證法「合」的穩定狀態，而是「可見」的情境，似乎在瞬間駐足。

於是，《推手》的結局是兩代再次彼此諒解。父親搬到外面住，雖然少了含飴弄孫之樂，但有了自主空間，不必遷就他人的生活習性。這樣的日子，必然被詮釋成永遠是陽光，沒有陰霾？不盡然。片尾，郎雄與王萊在紐約街上相遇，兩人相互問好，這是紐約陽光的日子，但是大樓的陰影逐次將兩人籠罩，兩人畢竟是離開家國與家庭的處境，未來的日子仍然瀰漫各種光影。⁴

《囍宴》接近結尾，近景鏡頭高父與賽門兩人坐在防波堤，兩人背對鏡頭並排而坐，海鷗啼叫，微風吹起兩人後腦梢的頭髮。兩人眼前是防波堤的另外一端，景物以柔焦處理，輪廓朦朧，因為畫面的著眼點是人發自內心的言語。這時高父說，他知道偉桐與賽門同性戀，但「如果我不讓他們騙我的話，我怎麼能抱得了孫子了？」。高父的美國之行在妥協中結束，他有了下一代的孫子，但他的「媳婦」是一個美國男子。

《過年回家》中，接近結尾，陶梅跪在繼父前說，當年的五塊錢是她偷的。這是個謊言，一個撩撥心弦的謊言。她要讓他的繼父在記憶裡保持對自己親生女兒小琴的完美。但對繼父來說，他早就準備接納她，雖然難以言語。所謂接納，就是忘掉陶梅意外殺死自己親身女兒小琴的暗影。也許繼父在心裡還是有所妥協，但陶梅以自我消解的謊言做表象的妥協，事實上是在心靈深處呵護另一個暗影。

在《兩個人的房間》，朱大夫與妻子要到以前結婚登記處塗消婚姻。兩人將車子停在介於舊的婚姻登記處與新建的城市高樓間一片雜草叢生的空地上。雜草叢生的空地與新建的比鄰可能並存兩種意涵。長滿雜草也許映照自己婚姻殘破的現狀。殘破的婚姻登記處令人感傷，因為那是當年結為連理的註記。但當下婚姻登記處的消失反而是一種喜訊，因為他們不是要去登記婚姻，而是去塗消婚姻。舊的結婚結構體已經不在，取而

⁴Dariotis and Fung 也有類似的看法，見（Dariotis and Fung 198）。

塗寫與塗消——當代華語影像敘述家庭關係的書寫

· 17 ·

代之的將是新的建築。不只是實質的建築，更重要的是「心」的建築，能將已有的婚外情塗消，將其陰影融入陽光的建築。

另一方面，假如兩人視野中的新建築暗示新的展望，周遭雜草叢生的空間是否暗藏另一種可能的未來，暗示婚姻的另一次塗消？在此影像敘述有趣的是，意象與意象的銜接，不是時間因果的牽連，而是空間的並置。跳脫出因果，也因而可能翻轉邏輯，翻轉時間。雅克慎（Roman Jakobson），德勒茲（Gilles Deleuze）與巴特都認為電影是轉喻或是接續（syntagmata）的藝術，⁵接續使意義隨機而生，因而可能是轉喻的逸軌。⁶我們可能將雜草叢生詮釋成已經過去，未來將是婚姻的新建築。我們也可能將新建築詮釋成即將實現的未來，但是更遠的未來將是雜草叢生，婚姻又要面對另一次塗消。

九、「左右」為難

家庭體制在現代時空裡經常需要面對左右為難的窘境。人際的價值也經常是塗寫與塗消相互滋養。王小帥榮獲柏林影展最佳編劇的《左右》，最能顯現這樣的情境。本片將「吃」的戲劇性場景與變奏的「婚外情」細緻結合，值得細緻討論。本文並進一步將以德勒茲的電影思維討論時間意象與塗寫與塗消的關係。

本片女主角梅竹是房屋仲介，電影一開始，梅竹嘴巴以「左右」示意著開車行進的方向。「左右」雖然只是方向，實際上是本片編導鋪陳的基調。梅竹因為要救患血癌的女兒禾禾，想再與前夫肖路生子，以臍帶血挽救禾禾的生命。然而這樣的決定，讓梅竹本人、梅竹的現任丈夫老謝、肖路、肖路現任的妻子董凡都歷經「左右」為難的煎熬。影片中，梅竹每日上下班搭捷運的方向似乎也在反映她左右難以抉擇的心境。近景鏡頭裡梅竹時常坐在車廂裡不發一語，梅竹身後窗外物體的移動「反映」車行的方向：窗外物體往左移，意味著列車往右行駛。同一個時間裡，人與物對立移動的方向，暗示心理的掙扎，不知何去何從。

⁵ 雅克慎（Roman Jakobson）在其〈語言的兩極〉中，雖然對隱喻與轉喻各有闡述，但在該文結尾指出一般詩學研究，忽視轉喻，偏重隱喻，而造成「比鄰的失錯」（contiguity disorder），暗示轉喻寬廣的空間。德勒茲根據雅克慎的訪談，指出雅克慎強調電影是轉喻的美學（Deleuze 160）而巴特也從雅克慎的論述得到啟發，認為電影的影像是轉喻的運作。（Barthes 16-20）。

⁶ 有關轉喻的逸軌，請參見（de Man 3-20）以及（簡政珍247-271）。

· 東海大學文學院學報 ·

· 18 ·

同樣地，梅竹所下的決定也左右了其他三位主角在婚姻所扮演的角色，也迫使老謝與董凡間接同意配偶和他人發生肉體關係。影片中，肖路車停靠往右走向的高速公路路肩，肖路頭往右看，車外左右來往的車輛是他內在煎熬的寫照。但不論自己如何決定，也必須等待董帆的許可。影像敘述緊接的就是董帆的心境。移動的遠景鏡頭裡依舊是高速公路來往的車輛，董帆坐在向左行駛的空姐接駁車裡，頭朝左往窗外看。她的姿勢恰好與上述肖路的姿勢形成左右對比。

梅竹三次人工受精都失敗後，提出要與肖路以肉體性行為嘗試懷孕。景深鏡頭中，董帆與肖路協議離婚，兩人身後，捷運列車的向左向右行駛依舊是對應兩人的抉擇，只是接著董帆向右走出景格。

最後，編導以先後交錯的兩組畫面讓四人心理對話。交錯的畫面上，兩人一組，各

據左右上下分別吃著晚餐：董帆與肖路分居左右，而梅竹與老謝則位處上下。肖路因為與梅竹發生關係而久久不能回神。董帆望著肖路等待他回神後，兩夫妻互相夾菜，再一次的回歸家居生活。梅竹因為隱瞞老謝與肖路發生肉體關係而忐忑不安，位居畫面上方。老謝因為梅竹手機自動撥號，而知道梅竹與肖路發生了肉體關係。他對梅竹說將來孩子出世後，身世不要讓外人知道的一番話讓後者心裡一沈（背景是降B調的鋼琴鍵盤聲）。但她知道老謝已經諒解接受了一切。雖然「犧牲」不同，四人都需要以「他者」的立場說服自己。梅竹與肖路的肉體關係，不是傳統上的婚外情，但卻對既有的婚姻生活與家庭體制，產生極大的衝擊，最後在塗寫與塗消的妥協中，進行家庭的再書寫。

《左右》影片最後交互穿插吃的場景，一方面凸顯「吃與團圓」的主題，一方面以塗消婚外性關係而塗寫新家庭作為理想化的結束。但如此的呈現可能增加塗寫與塗消更複雜的糾葛。吃飯的場景是現在，一個似乎「船過了無痕」的當下。這一景吃飯可視為過去眾多行動趨近凝止的當下，是過去「動作意象」（movement-image）的總結，但是所謂總結能真的了結嗎？

電影影像正如巴特所說的是指涉與被指涉之間的是類比關係，不是單獨的影像，是一種持續，不只是空間的持續，更含括時間的持續。（31）德勒茲有關電影的論述第2部時間意象（time-image）更說明了當下的時間總留下過去或是未來介入的縫隙。他說：「每一個現在都是縈繞著過去與未來，過去已不能縮減成先前的現在，未來也無法包含即將來臨的現在。簡單的接續會影響現在的消逝，但每一個現在和過去與未來並存，否則現在就無法消逝。電影的特色就是捕捉和現在並存的過去與現在。」（37）

塗寫與塗消——當代華語影像敘述家庭關係的書寫

· 19 ·

人所有的意識都是過去與現在，或是現在與未來的延續，延續的過程雖非實線，但總有虛虛實實的牽連。假如過去與未來會滲入現在，所謂「單純的」（pure）現在並不可能。因此《左右》最後看似完滿的結局，實際上是外在表象的妥協，內心的意識的縫隙隨時都要接受過去的滲透。而當未來點滴情境的變化與刺激，當下現在的思維與決定可能會歷經某種程度的改寫。巴特以上談到影像的類比關係時，強調其持續，持續是事件時間的延伸，但並不盡然是同一個思維邏輯。《左右》上述最後吃飯的場景，過去對於現在的介入，可能不是持續而是反持續（discontinuous），未來也可能是現在的反持續，因為過去與未來價值觀、是非觀、得失心都可能迥異於當下的現在。所以電影表象以吃飯代表團圓，但這個圓未來可能變形。個性上老謝非常寬容厚實，但是影像敘述上，他是透過手機知道梅竹與肖路發生肉體關係，而非梅竹的主動告知，因此意識裡可能沈澱某種陰影。因此，他雖然很大方說要把梅竹生產的小孩當作自己的兒子，不讓他人知道嬰兒的身世，但未來誕生的，可能是伴隨嬰兒肉體的陰影，而嬰兒本身也就是陰影的化身。

因此，進一步思維，所有影像敘述最後影幕上打出的完結（The End），其實並非完結，而是暫時的結局。電影結局的大團圓可能是生離死別的前奏，「有情人終成眷屬」可能是分道揚鑣的序曲。塗寫與塗消總是永無休止的相互塗消與塗寫。

十、總結

以塗寫與塗消的書寫特性審視當代影像敘述裡家庭、文化與婚外情，可以梳理成兩種並存的結論。一、任何塗寫的結構必然要歷經塗消的侵蝕。所有的視覺的影像與結構都在過渡中，並不穩定。上述《左右》，老謝暗示梅竹說要把未來生下來的孩子當作自己的親生，但這一段吞下去的沈默可能已經在醞釀另一種變數。《刮痧》中的上司約翰親自被刮痧後，知道他者的文化內涵，但未來仍然很可能陷入其他的文化誤解。塗消總在窺視塗寫的縫隙。

二、雖然變與痕跡無始無終，塗消總在某個過渡的瞬間暴顯某種「可見」的「結構」，而轉換成塗寫。人在塗消的「縫隙」中看到人文的價值。於是，為人父母者，可能要容忍遠離理想的新一代；為人子女者，可能要去接受「時代落伍」中的老一代。婚

· 東海大學文學院學報 ·

· 20 ·

外情後，假如決定延續既有的婚姻，必然要讓心靈騰出空間容納陰影。於是，我們珍惜如此的瞬間：《推手》中，瑪莎和先生練習太極拳的瞬間，《刮痧》中，約翰背部出現刮痧紋驚覺刮痧並非暴力的瞬間，《一一》中，NJ 放棄未完成的初戀而回到家的瞬間，《兩個人的房間》中，朱大夫與妻子站在雜草叢生的空地上，眺望遠方新建築的瞬間，《左右》中，老謝、梅竹、肖路、董凡在象徵團圓的飯桌上為對方夾菜的瞬間。妥協，是一種無奈，但也因而是一種成長。文化在相異相容中共生，文明在妥協中迂迴轉進。在妥協中，也許有一種瞬間的認知，正如裘德哈利（Nandita Chaudhary）說：家庭不是依賴個人的意願，「而是一種『責任』，以及不論時空，彼此都認定有些不變的抽象形式」（533）；同時，也正如韋爾（John Ware）所說的，「家的存在並非偶然」（viii），家需要小心呵護，因為「它是時間與關懷的藝術品，有如繪畫或是雕像」（ix）。這是彌足珍貴的認知，雖然它也許只是時間縫隙裡的認知。

引用書目

1. Adams, Matthew. *Self and Social Change*. London: Sage Publications Ltd, 2007.
2. Barthes, Roland. *The Grain of the Voice*. trans. Linda Coverdale. New York: Hill and Wang, 1985.
3. Chauhary, Nandita. "The Family: Negotiating Cultural Values." *Cambridge Handbook Sociocultural Psychology*. eds. Jaan Valsiner & Alberto Rosa. UK: Cambridge University Press, 2007. 533.
4. Cloud, Henry & Townsend, John. *Boundaries in Marriage*. Grand Rapids, MI: Zondervan, 1999.
5. Coff, Christian. *The Taste for Ethics: An Ethic of Food Consumption*. Netherlands: Springer, 2006.
6. Dariotis & Fung. "Breaking the Soy Sauce Jar: Diaspora and Displacement in the Films of Ang Lee." *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. ed. Sheldon Hsiao-peng Lu. Honolulu: University of Hawaii Press, 1977, 198.

7. Deleuze, Gilles. *Cinema II: The Time-Image*. trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta.

塗寫與塗消——當代華語影像敘述家庭關係的書寫

· 21 ·

University of Minnesota Press, 1985.

8. de Man, Paul. "Semiology and Rhetoric," *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979, pp. 3-20.

9. Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

10. Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. USA: The University of Minnesota Press, 1996.

11. Giddens, Anthony. *Runaway World: How Globalization Is Reshaping Our Lives*. New York: Routledge, 2003.

12. Gofton, Leslic. "Bread to Biotechnology: Cultural Aspects of Food Ethics." *Food Ethics*. ed. Ben Mephram. London: Eoutledge, 1996.

13. Groves, Ernest R. & Ogburn, William F. *American Marriage and Family Relationships*. USA: Arno Press Inc., 1976.

14. Hedrick, Charles. *History and Silence: Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity*. Austin: The University of Texas Press, 2000.

15. Hein, Holly. *Sexual Detours: The Startling Truth Behind Love, Lust, and Infidelity*, USA: St. Martin's Press, 2001.

16. Kurlansky, Mark. *Choice Cuts*. London: Penguin Books Ltd., 2002.

17. Lindholm, Charles. *Culture and Identity: the History, Theory and Practice of Psychological Anthropology*. Oxford: Oneworld Publications, 2001.

18. Makihara, Miki and Schieffelin, Bambi. "Cultural Processes and Linguistic Mediations: Pacific Explorations." *Consequences of Contact: Language Ideologies and Sociocultural Transformations in Pacific Societies*. ed. Miki Makihara & Bambi B. Schieffelin. Oxford University Press, 2007. 48.

19. Mary, Cooper. "Making changes." Tim Putnam and Charles Newton ed. *Household Choices*. London: Futures Publications, 1990. 37

20. McCumber, John. "Derrida and the Closure." *Modernity and the Hegemony of Vision*. ed. David Michael Levin, 1993, 240.

21. Mckinlay, Andrew and McVittie, Chris. *Social Psychology Discourse*. UK: West Susses,

· 東海大學文學院學報 ·

· 22 ·

Wiley-Blackwell, 2008.

22. Mintz, Wilfred Sidney. *Tasting Food, Teasting Freedom: Excursions into Eating, Culture, and the Past*. Boston: Beacon Press, 1996.

23. Nisbett, Richard. *The Geography of Thought: How Asians and Westerners Think*

- Differently and Why. NY: The Free Press, 2003.
24. Rhodes, Daniel P. *The Philosophy of Change*. New York: The Macmillan Company, 1909.
25. Rossetti-Ferreira et al. "Network of Meaning: A Theoretical-Methodological Perspective for the Investigation of Human Development Process." *Cambridge Handbook Sociocultural Psychology*. eds. Jaan Valsiner & Alberto Rosa. UK: Cambridge University Press, 2007. 285.
26. Sahlins, Marshall. *Stone Age Economics*. London: Routledge, 2004.
27. Ware, John. *Home Life: What it is, and What it needs*. Boston: John Wilson and Son, 1864.
28. Xu, Wenying. *Eating Identities: Reading Food in Asian American Literature*. USA: University of Hawai'i Press, 2008.
29. 陳映竹，〈調查：近一成夫妻承認婚外情〉，中廣新聞網，2010年02月。
30. 簡政珍，〈不相稱的美學〉，《台灣現代詩美學》，台北市：揚智出版社，2004年，247-271。
31. 〈婚外情男女比例〉，北京新浪網，2009年08月，<http://dailynews.sina.com/bg/news/fsh/sinacn/20090810/2013559217.html>.2010.1.11 下載。
32. 〈色戒：香港婚外情現象調查〉，南奧記事，2009年09月。