

〈父後七日〉書寫的一種觀看

陳杏亮、簡銘宏*

摘要

《相較於傳統喪禮過程中喧囂混亂且快速移動的影像符號，身體符號的對比書寫現象，除了凸出作者擅用黑色幽默的獨特寫作風格外，對於傳統喪葬習俗裡殮、殯、葬等繁文縟節儀式的戲謔書寫，為閱讀者製造了一種心理緩衝的區隔作用。值得思索的是，生物實體的肉身器官與習俗文化形態的「身體」等兩種身體符號，在刻意擺設的並置現象中，卻反映出更深層的意指。

文字文本的散文抒情特色裡，藉由「書寫」的本質和功能，讓作者的身心在回憶的擬真作用下，再次體驗親情悲痛的烙印傷痕。然而，文字文本的情節安排與文字符號的設置效果，指涉人性「荒謬」的符號所指時，可視為一種圖像符號的療癒展演；影像文本的編劇創作中，增加的情節路線、演員肢體語言的誇張演出、笑點橋段的設計等，打破了回憶親屬喪亡經驗的電影主題，必隨著沉重負擔的預期心理，讓觀賞者在娛樂輕鬆的心理反饋中，轉化了生死離別的共同經驗與死亡恐懼的陰霾。同時，也是作者劉梓潔結束文字文本的創作後，藉由圖像符號的二次創作，轉化為另一種創作者與觀賞者互惠的療癒展演。

關鍵詞：書寫、多媒介文本、符號、身體

*共同作者

陳杏亮，輔英科技大學護理系助理教授；簡銘宏：屏東大學通識中心副教授

An Interpretation of ‘Seven Days in Heaven’

Chen, Hsin- Liang and Chien, Ming-Hung

Abstract

Unlike conventional writing on funerals, which tends to focus on raucous noises, chaotic situations, and fast-moving images and symbols, in *Seven Days in Heaven*, the body is appropriated as the main symbol in the text. The author, Essay Liu, adopts body symbols, which not only feature her dark humor-based writing style but serve as a psychological buffer for the readers in the face of traditional funeral rituals. Such humor is particularly evident in the satirical description of the tedious procedures involved in the coffin sealing, funeral, and burial. The two types of body symbols: the physical body with organs and the cultural sense of body are intentionally juxtaposed to reveal the deeper signification. With the essence and functions of writing, Liu visualized the memory by using the lyrical nature of the prose text to re-experience the pain of the bereavement over her father's death. However, the text can also be regarded as a healing performance involving graphic signs, as the arrangement and textual signs in the text refer to the signified “absurdity” of humanity. In the film adaptation of this text, a few subplots were added. With the actors' exaggerated physical movements and humorous scenarios, this film breaks audience's expectation of movies with a topic as heavy as bereavement. While providing the audience with entertaining and relaxing psychological feedback, this film transforms the shared experience of grieving and the fear of death. In addition, this film serves as Liu's recreation of this story. After completing her prose, Liu participated in the recreation of this story using graphic signs,

producing another therapeutic performance mutually beneficial for the artist and the viewers.

Keywords: Writing, Multimedia texts, Sign, Body

*Chen, Hsin-Liang, Assistant Professor, Department of Nursing, Fooyin University.
Chien, Ming-Hung, Associate Professor, Center for General Education, Pingtung University.

壹、前言

文字記者出身的劉梓潔，成長於傳統農業生產型態為主的彰化縣田尾鄉，因職業習慣養成的敏銳眼光，觀察到臺灣大眾的民俗生活裡，關於傳統喪葬文化種種的奇異現象。由此，創作〈父後七日〉這篇明顯頗具黑色喜劇風格的文章。這一中篇散文的字裡行間，不時散發洋溢著，戲謔反諷的清新趣味，得到評審們的一致青睞，終獲2006年「林榮三文學獎」散文組首獎與聯合文學小說新人獎的殊榮。2010年3月，此篇作品收錄於同名出版的《父後七日》散文集中。

2010年，劉梓潔從文字寫作跨界影像語言的製作，將文字散文的閱讀版面改寫成電影劇本的表演空間，並且以編劇兼共同導演的雙重身份，將〈父後七日〉製作成同名電影〈父後七日〉。同年8月27日，開始在臺灣各大戲院熱烈上映，並獲得同年臺北電影節最佳編劇獎、第47屆金馬獎最佳改編劇本獎等榮譽。

從符號製作生產的樣式來看，〈父後七日〉這項多元符號文本，經由文字、影像、聲音與音樂等多種介質（media）的複合作用，讓傳統散文形式的閱讀者與現代電影形態的觀賞者，在視覺與聽覺等身體感官上，能夠接受到意指有待解讀的多重訊息。其中，文字與影像這兩項圖像符號，作為視覺感官接受外界訊息刺激的主要成份，經由視網膜的處理與視神經路徑的傳導，在大腦感官區域，接受外界訊息並解讀後，各自卻投射出不同意義的視覺畫面。

傳統文字的散文形式，讓黑白映照的線條符號，隨著書籍版面的每行段落，依序出現閱讀者的眼簾裡，根據各自的生命經歷與體驗，將這種間接性質的訊息，投射在腦海中，構設出有所差異的想像空間；現代影像的連續放映，則壓抑著想像空間的投射，在富饒色澤的影像符號的直接刺激下，形構一種「沒有代碼的訊息」，正是「視覺現實的客觀藝術再現」。¹換言之，文字分析與影像投射，在生理器官的機制層面，有著不同的運行傳遞鏈：

¹ Roland Barthes, "The Photographic Message", In *Image/Music/Text*, translated by Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p.19.

前者，在視覺器官接受文字線條符號的刺激後，將訊息傳遞到大腦額葉皮質（prefrontal cortex）區域，進行分析和思考。同時，個人生命經歷產生相對程度的想像力，將文字符號轉化成影像畫面投射在大腦枕葉的視覺皮質（Visual cortex）；後者，將視覺器官接受影像符號後，訊息直接投射在大腦枕葉的視覺皮質。²此時，就首次觀賞電影的一般大眾而言，這些投射在大腦枕葉的視覺皮質的影像符號，是一種「沒有代碼的訊息」，剝奪觀眾對人物、道具、場景的想像空間，強迫給予「視覺現實的客觀藝術再現」，並且直接觸動一般觀眾的生命情感，達成導演想要的觀賞效果。

文字與影像這兩種圖像符號，在閱讀和觀賞效果有差異的前題下，本論文聚焦於〈父後七日〉文字與影像的多媒介文本（Multimedia texts），探討身體符號的書寫現象及其反映的意義；接著，在文字書寫與影像放映的呈現形式下，檢視多媒介文本中，存在若干圖像符號構成的諸多情節，除了與閱讀和觀賞者認知的現實社會生活保持距離外，進而指涉傳統習俗禮儀的形式化與僵化，正是不斷壓抑正常人性情感流露的所在。然而，這種頗具戲謔意味的符號書寫，對於喪家失去至親的悲慟與懷念而言，甚至，包括文本的閱讀者與觀賞者，都可能藉由多媒介文本展演人性中種種的荒謬面相，產生某種程度的心理療癒作用，此亦為本論文的討論重點。

貳、身體符號—現象與書寫

就寫作空間的構設來說，思念亡父的沉重負擔下，作者在創作過程中，佈置了內心沉澱的思考空間，讓她回憶父喪引起生活秩序的衝擊和混亂。於是，將喪禮進行期間觀察到「荒謬」的情況，置換為個人獨特寫作特色的題材：「我喜歡捕捉光鮮之下的陰影，肅穆之中的荒謬」³。這句作者獨白的話語，清楚指涉了「光鮮」／「陰影」、「肅穆」／「荒謬」等符號意指的對立性。這種寫作特色的高度張力，無論是形式與內涵，都表現出二元對比的書寫

² 文字分析與影像投射，在生理器官機制層面的運行傳遞情況，可參見Stuart Ira Fox，朱勉生等編譯：〈中樞神經系統〉，《人體生理學》，頁213-249。

³ 劉梓潔：〈編後記〉，《父後七日》，頁32。

模式。

例如，〈父後七日〉文字文本的書寫開場，藉由俗稱「土公仔」這位傳統民俗處理喪事的人員，向死者遺體鞠躬的身體動作，以及祝禱言詞「今嘛你的身軀攏總好了，無傷無痕，無病無煞，親像少年時欲去打拚」⁴揭開篇章的序幕。然而，影像文本卻取消「土公仔」的符號能指（signifier），讓道教信仰的黑頭道士進行祝禱言詞的動作，由他掌握著整部電影裡喪禮儀式的進行節奏，並貫穿了主要情節的發展路線。

對於人類的視覺感官來說，文字文本缺乏「土公仔」進行儀式的可見影像訊息，僅憑藉祝禱言詞的文字符號，讓閱讀者自行想像「土公仔」符號的具體形象。另一方面，傳統散文與現代電影的多媒介文本，共同指涉「土公仔」與「道士」的符號能指形式，除了表徵傳統民間信仰裡引導死者踏上陰間的嚮導身份外，同時，他們存在於傳統喪葬儀式的主持現場，卻指涉另一個符號所指（signified），意即大腦枕葉負責影像投射的視覺皮質（Visual cortex）並沒有接收到死者肉身的物質性訊號，因而無法產生訊號成像的情形下，「土公仔」與「道士」符號的功能，卻能夠展現或指示傳統生命禮儀文化裡，死者「身體」符號的所在及其象徵性。

就閱讀者與觀賞者的視角而言，文字文本與影像文本的開場，就讓「土公仔」與「道士」符號的可見此在，映襯出閱讀與觀賞視線裡無法成像的死者「身體」符號。換言之，平日常見處理傳統喪葬事宜的專職人物符號，導引了民間信仰習俗的情境下，視覺感官不能搜尋到的影像符號，卻是心理層面上可認知一種文化形態的「身體」敘事，即為二元對比書寫模式的一個例子。

另一方面，以文字與聲音等形態出現的祝禱言詞：「今嘛你的身軀攏總好了，無傷無痕，無病無煞，親像少年時欲去打拚」，使得「土公仔」與「道士」的符號，具備重新塑造完好健康身體的另一個符號能指，彷彿能夠逆轉死者的生命時間，將死者遺體恢復至年輕時生命旺盛、充滿鬥志的壯碩身軀。這個透過圖像與聲音符號激化的想像空間，猶如抹除在場喪家親屬剛剛歷經死者為病痛折磨的記憶，再次召喚家屬曾經儲存死者生前年輕時活力無限的健康身

⁴ 同前註，〈父後七日〉，頁20。

體形象。⁵這是屬於習俗文化形態的「身體」符號，不同於生理感官機制已經停止運作的死者肉身。

就宗教功能的觀點而言，這是傳統民間信仰進行集體心理層面的治療活動，當然具有相當程度的療癒效果。從敘事治療的觀點來看，文字文本，以傳統喪葬儀式的祝禱詞為開場，意圖撫慰第二人稱的「死者」歷經疾病與醫療共同的折磨煎熬。同時，藉由重建死者的「身體」形象，讓喪家的心理感受獲得療傷止痛的效果。換言之，傳統喪葬文化長期建構的體系，賦予「土公仔」與「道士」符號，擁有言說的權威和力量，對浸潤於這種生活文化圈下的大眾而言，在接受心理的層面上，自然產生傷痛記憶的釋放作用。

甚至，前述文字與影像文本開場敘事的祝禱言詞中，那具「親像少年時欲去打拚」的擬真肉身，就已經刻劃出民間信仰文化視域下的身體，相較於喪禮實境裡死者失去生命跡象的蒼白遺體，這種二元對比的書寫模式明白反映了，過往記憶的擬真形態/現實時空的生物軀體，是強烈對比下的兩種身體符號。

除了文本開場的祝禱言詞外，這種明顯的個人寫作特色，還透過隱晦或直接的語句結構形式，貫穿了文字文本，處處可見身體符號的對比書寫：

例如，作者回憶亡父在家族聚會裡，曾說過一則關於救護車鳴笛聲的笑話：「有一種是有醫～有醫～，那就要趕快讓路；如果是無醫～無醫～，那就不用讓了」。⁶雖然，是一則文學想像性質的玩笑言談。可是，同樣救護車載具裡的身體，送往不一樣的目的地，在「有醫～有醫～」與「無醫～無醫～」狀聲符號的能指形式下，卻指稱了現代醫學對於人類生命可否挽救的一種專業性知識判斷，也是國家機器透過嚴格的證照考核制度下，賦予特定職業人員的權力象徵。

另一種深義的符號所指，是壞損的身體可修復與即將銷毀的差異所在，同時，也表徵著可期盼延續存在的肉身與生命形式將耗損為虛無的遺體之對比現象。這種身體符號的二元對比書寫，影像文本偏重於肉身置換為遺體的過

⁵ 同前註，〈後來〉：「在我夢中的你，總是更年輕更健康更帥」，頁40。

⁶ 同前註，頁20-21。

程，直接抹除觀賞者的想像空間，讓作者父親生前述說這則笑話時的風趣灑脫，對比著救護車緩慢送回家後，換穿一身壽衣的冰冷僵化影像。

更進一步地，解構文字符號蘊含更豐富的想像與思考空間的特性。文字文本裡「我們與你一起坐上救護車，回家。」的語句，說明依照傳統民俗的作法，將陷入彌留狀態的父親送回家裡，圓滿完成生命結束的最後終點。獨立的「回家」符號，被逗號刻意地區隔獨立出來，宛如現代詩般的斷句，是文學修辭技巧上的強調語氣，卻泛溢著作者內心百味雜陳的酸澀。就符號的表現而言，身體符號的書寫，經常反映著豐富意指的現象。這個「回家」符號，已經脫離日常生活作息的認知模式，指向傳統民間喪葬文化觀念下的落葉歸根，是生物實體的「我們」帶著「你」屬於習俗文化形態的「身體」，坐上救護車達成「回家」符號的能指形式。

其實，影像文本的醫院病房裡，佈置作者父親的身體與專業醫學的生命維持機器分離的那一幕影像場景，就已經宣告生物實體的肉身，正轉換為習俗文化形態的「身體」。意即，兩種不同概念下的身體符號，進行的轉換過程中，使得身體符號的能指形式及其所指，亦正在蛻變和更換，因而呈現前後反差的對比現象。

相較之前可期盼修復的身體，被禁錮於「各種複雜又專業的治療」，文字文本裡述說的「偽呼吸」符號，以反諷語氣認為「顯得平易近人許多」⁷。即便如此，終究只是模擬身體感官呼吸功能的表現形式，在病患家屬的視覺感受上，盡量接近生物實體器官的正常運作模式。然而，「偽呼吸」的符號能指，明白標註「偽」字的虛假意涵，指稱「身體」存在模式的表演性質「僅留你左邊鼻孔拉出的一條管子，與一只虛妄的兩公升保特瓶連結，名義上說，留著一口氣，回到家裡了。」⁸；「偽呼吸」的符號所指，揭露這種虛偽形式表現下的文化形態「身體」，只為了滿足長期禁錮於傳統習俗觀念框架內的大眾視線而存在！

這種習俗文化形態的「身體」混雜肉身感官生理機制的身體書寫，讓陷入

⁷ 同前註，頁22。

⁸ 同前註，頁21。

這趟荒謬之旅卻不得決定身體意志的作者，一再以括號的語句形式來表達內心強烈質疑的獨白，例如，「男護士對你說，大哥忍一下喔，幫你縫一下。最後一道傷口，在左邊喉頭下方。（無傷無痕。）」⁹、「我無畏地注視那條管子，它的末端曾經直通你的肺。我看見它，纏滿濃黃濁綠的痰。（無病無煞。）」¹⁰等文字文本裡的語句。喪家與晚輩的身份位階，讓作者無法當場質疑傳統民間信仰構成的文化形態「身體」，其中構設了人爲言說的荒謬性：喪家的視覺感官上，清楚接受到「最後一道傷口」的訊息，卻被「土公仔」與「道士」的符號抹除，成爲「無傷無痕」的現象。同樣地，喪家的視覺感官上，明顯接受到「濃黃濁綠的痰」的肺部病變，亦被改寫爲「無病無煞」的認知。

再如，葬儀社人員對於入殮時使用厚厚衛生紙的言說「土公仔說，快說，爸給你鋪得軟軟你卡好睏哦。我們說，爸給你鋪得軟軟你卡好睏哦。」¹¹，這種同樣屬於文化形態的「身體」混雜肉身感官生理機制的身體書寫，也遭受作者內心獨白式的嘲諷與質疑「（吸屍水的吧？我們都想到了這個常識但是沒有人敢說出來。）」¹²，以日常清潔身體的衛生常識點出葬儀社人員言說背後隱藏的真正目的。

又如，最後出殯要火化的送葬儀式上，也是作者最後告別亡父遺體的過程中，再次呈現出這種身體符號錯位雜陳的現象「你在哪裡？我不禁要問。你是我多天下來張著黑傘護衛的亡靈亡魂？（長女負責撐傘。）還是現在一直在告別式場盤旋的那隻紋白蝶？」¹³，讓作者意圖以視覺感官去搜尋習俗文化形態的「身體」或文學典故與信仰禁忌混合變形的「身體」等兩者的符號能指。最後，仍然回歸實證科學知識體系下，作者推理生物實體肉身的自然變化「或是根本就只是躺在棺材裡正一點一點腐爛，屍水正一滴一滴滲入衛生紙滲入木板」¹⁴。

⁹ 同前註，頁22。

¹⁰ 同前註。

¹¹ 同前註，頁25。

¹² 同前註。

¹³ 同前註，頁29。

¹⁴ 同前註。

從民俗信仰文化與實證科學思維的辯證角度來看，作者有過這樣的言說「篤鈍又鐵齒」¹⁵、「不信形而上之物與鬼神之說的文藝女青年想要一個科學的答案」¹⁶等。由此可知，以實證科學教育養成下的知識份子視角，全覽整場喪葬儀式的操作過程中，顯然處處充滿了與作者經驗感知脫節的「荒謬」面向，而文字文本裡「偽呼吸」、「（無傷無痕。）」、「（無病無煞。）」、「（吸屍水的吧？我們都想到了這個常識但是沒有人敢說出來。）」等括號內外的對比書寫語句，正是指涉「荒謬」符號的所在及其意指。

換言之，劉梓潔憑藉作者創造文本的絕對權力，以二元對比的書寫形態，擺設兩種身體符號的並置空間，意圖讓閱讀者得以思考文字符號的深層意涵，彰顯喪葬習俗的神秘禁忌及其文化氛圍，仍然牢牢籠罩於日常大眾生活的慣性思維裡。並且，進一步地指出，長期在常民社會構成的傳統習俗文化，擁有賦予言說權威的集體力量。操縱喪葬儀式的進行而掌握這種力量的源頭，正是文字文本所云指揮「荒謬之旅的導遊旗子」的「葬儀社、土公仔、道士，以及左鄰右舍」¹⁷等人物角色，由他們的言說行為來衍繹「荒謬」符號的意指。

另一方面，在語句結構的形式與內涵上，文字文本設置的靜態符號展示空間，相較於傳統喪禮過程中喧囂混亂且快速移動的影像符號，這種身體符號的對比書寫現象，除了凸出黑色幽默的獨特寫作風格外，對於傳統喪葬習俗裡殮、殯、葬等繁文縟節的戲謔式陳述，反而，在悲傷與懷念、死亡與禁忌層層編織的深沉氛圍中，為閱讀者製造了一種心理緩衝的區隔作用；以及進一步思索生物實體的肉身與習俗文化形態的「身體」等兩者身體符號的並置現象，讓閱讀者在情感的沉澱靜思中，對於人類生命存在的形式及其真正意義，獲得理解後的深層意指。

參、圖像符號—療癒與書寫

就中樞神經系統的生理機制對人類身體感官的運作影響而言，作者回憶過

¹⁵ 同前註，〈後來〉，頁49。

¹⁶ 同前註，頁50。

¹⁷ 同前註，頁22。

去父親生前的談笑風生，乃至病亡後整個喪禮儀式的進行過程，經由文字文本與影像文本這兩種圖像符號的媒介平台，讓圖像符號刺激產生的衆多訊息，在視網膜成像後，透過視神經徑傳送至大腦皮質見覺皮質區，開啓了視覺聯合區與額葉皮質間的反饋運作。意即，這兩種圖像符號有著類似的訊息途徑與反饋作用。¹⁸

然而，依附於文字文本與影像文本的圖像符號，在介質與傳遞管道等運作機制仍有差異的情況下，隨著故事情節的發展安排，分別呈現出豐富多變的形貌與效果。就圖像符號的閱讀與觀賞作用而言，外界的訊息刺激身體感官所產生的效應，雖然性質接近，卻仍有一些不同之處。前者，依賴單一的視覺感官功能。後者，複合著視覺與聽覺雙重感官功能。換言之，這項〈父後七日〉多媒介文本，藉由不同符號的介質作用，對於故事情節的佈局安排與視覺畫面處理的影響，為訊息接收端的閱讀者、觀賞者，帶來不同效果的療癒展演：

例如，揭開故事片頭的開場問題。屬於綜合媒材表現形態的影像文本，它的開場鏡頭畫面，將環境背景佈置於空曠寂靜的田間路上，一位身著白色孝服的女性，頭部低垂難過似地，跪爬在電子花車的後面。毋須旁白或字幕的介紹，觀賞者都明白，這是送葬隊伍裡掌握聲音敘事的重要角色－「孝女白琴」。接著，鏡頭推進的畫面，聚焦於「孝女白琴」臉部傷心欲絕的表情，配合著嘴中發出淒厲哀號的誇張聲音。正當此時，「孝女白琴」脫離了扮演的角色，立刻抹除一切傷痛的激情演出，開啓罐裝飲料並喝了一口後，面無表情且聲音正常冷靜地，向駕駛電子花車的司機詢問，為下一位亡者哀號的親緣稱謂。最後，「父後七日」四個紅色鮮明的大字，佔據著整個銀幕畫面中央，揭示著這部影像文本的名稱，並宣告即將進入正片。

換言之，生活實境裡舉行傳統喪葬習俗的出殯儀式，原本是觀賞者慣常接受的文化場景，卻因電影敘事節奏的突兀中斷，打亂了觀賞者原本預期承受的心理準備。扮演「孝女白琴」的阿琴，藉由衣著服飾、面部表情與聲音的影音訊息，傳遞喪禮儀式的符號能指形式。可是，無預警地將職業角色轉換成與喪事毫無瓜葛的普通人，並且暫時擱置喪禮儀式的連續演出。這種不符合專業的

¹⁸ 參見Stuart Ira Fox，朱勉生等編譯：〈中樞神經系統〉，《人體生理學》，頁213-249。

表現，在現實生活的喪禮儀式進行中，實不易為喪家親屬所窺見。所以，如此唐突的編劇形式，彷彿無視於正看著影像文本的觀賞者，意外穿幫的脫線演出，正符合作者兼編劇的劉梓潔明顯喜愛對比式書寫的個人創作風格，有意凸出傳統喪禮習俗，也有不符合現實人性的錯亂面貌。這種刻意安排的編劇插曲，除了預告〈父後七日〉文本的意旨趣味外，看似跳脫正常合理發展的邏輯，卻打破了回憶直系親屬喪亡的主題，必隨著沉重負擔的預期心理，讓如此插科打諢的場景，製造了一幕頗具笑點與療癒的橋段。

相對於影像文本片頭的「驚悚」演出，文字文本的故事開場，就顯得形式簡潔俐落多了。由主持喪事的土公仔唸誦「今嘛你的身軀攏總好了，無傷無痕，無病無煞，親像少年時欲去打拚」的祝禱詞，進入閱讀者的視線後，就此展開文字符號的閱讀旅程。接著，土公仔虔誠地向死者鞠躬的身體動作，宣告開始了長達八日的喪葬儀式及其相關許多繁瑣的事務，即將逐漸折磨喪家親屬的身心。

意即，屬於傳統形態的文字文本，藉由印刷於書籍紙張上的黑色字體圖像，展現清楚簡單的符號能指形式，作為故事的開場敘事，讓文字符號承載了濃厚的臺灣本土語音，以及閱讀者對傳統民間信仰的熟悉與情感，是一種常民文化性質的語言符號。接著，以作者兼喪家的雙重視角，描述土公仔向死者遺體彎腰鞠躬的動作，正表徵著恭敬有禮的心態。這種身體語言的圖像符號，反映出傳統鄉鎮世俗生活慣見的濃厚人情味，降低了「土公仔」角色符號的職業性虛假成分。

就圖像符號的療癒展演來說，文字文本與影像文本的故事開場，以傳統信仰儀式的初始意指－撫慰失去親人的傷悲心靈，直接揭開了文本線性敘事的序幕。不過，閱讀者獨自一人的閱讀世界，以文字符號形構的靜態空間，佈置了安靜寧謐的氛圍，進而降低了直接在場的死亡氣息與神秘陰沉的想像成分；相反地，綜合媒材表現形態的影像文本，並未立刻進入故事主要情節的開端，卻以圖像符號直接展示了電影藝術的觀賞娛樂價值。另一方面，藉由傳統喪葬禮儀「荒謬」面向的呈現，在戲謔世俗兼具人心療癒的預設情境下，讓輕鬆爆笑的場景活動，緩和了華人社會在公共場合裡，觀看喪葬儀式的不祥氛圍和禁忌，意圖打破傳統文化習慣的意識框架。

固然，文字文本的印刷字體與影像文本的綜合媒材表現，藉由不同符號的介質與傳遞管道等運作機制，對於〈父後七日〉故事開場的心理療癒而言，讓閱讀者與觀賞者接受到不同的訊號與解讀，導致心理活動層面的反饋作用，也有所差別。同樣地，藉由介質與傳遞管道等運作機制的差異，身為文字文本的作者與影像文本的編劇兼共同導演—劉梓潔，對於〈父後七日〉故事情節的佈局安排，也影響了圖像符號的療癒表現及其效果。

例如，揭開電影片名「父後七日」這四個鮮明觸目的腥紅字體後，由道士阿義這位操縱整場喪禮儀式活動節奏的靈魂人物，接到遠房親戚林國源死訊的電話通知後，再倒敘至主角阿梅及其兄長大志匆忙趕到醫院見父親的最後一面，就此進入〈父後七日〉的主要情節路線—入殮、出殯、送葬等繁瑣細碎的傳統喪禮活動。同時，還穿插了道士阿義與美鳳、阿琴等三人戀情的旁支情節：亡父生前喜愛觀看情色雜誌的男性刻板印象，與洗腎病房的小護士之間曖昧意淫式的想像；地方民意代表藉由婚喪喜慶的紅白帖活動，表面是服務選民的人道關懷，實則是個人利益的交換與選票的算計等，諷刺政治人物的虛偽冷漠；因為道士阿義一句「查某囤來哭」的指令下，主角阿梅必須哭出「阿爸」的悲戚聲音，導致不及噎飯而噎出飯粒至棺木上的窘態。甚至，還得在刷牙盥洗中，持續地於棺木旁進行僵化無情感的哭泣動作。以上，這些場景中不近人性的誇張煽情，是編劇刻意為之的情節安排，頗能凸出媒體報導慣見腥、羶、色性質的感官娛樂，可能是作者考慮了大眾庶民觀賞傳統喪禮的心理感受層面，意圖沖淡喪葬習俗及其儀式的陰霾不祥氛圍。

從建構符號展演場域的資本利得來看，或許，多重情節發展的編劇佈局，使得〈父後七日〉由純文藝形式的個人抒情表現，轉變為電影製作的商業性活動時，必須考量電影製作活動的資金籌措與戲院票房的未來收益等市場競爭的現實因素。意即，從事文本形式與內涵特性的置換或改寫時，作者需要預設圖像符號能指形式的呈現效果，以及這種效果可能帶來的經濟效益。因此，創作的自主理念與娛樂觀賞的市場接受度，需要兩者之間達成平衡，作為一種計算式的現實妥協：

我深知遊戲規則。我知道一個文本走至此處，一位上道的創作者，必須變成一部

濃烈或爽淡，加糖或加奶皆任君選擇的智慧型咖啡機。客戶鍵入多點糖奶，喔，不，是多點溫馨感人，我經過電子式感應運算，得出下列一場戲。¹⁹

所以，觀賞影像文本的大眾，對於像道士阿義、阿梅表弟兩人，以閩南語口白的幹嘸式唸詩，或阿梅與哥哥、表弟三人敷面膜時，互相嘲弄等異於文字文本的笑點橋段設計，獲得觀賞笑鬧喜劇的輕鬆娛樂效果，舒緩了觀看喪事活動的心理陰霾。就觀賞心理的舒緩作用而言，電影文本因應商業效益而客製化的情節佈局，讓購票進入電影院的觀賞大眾，得以暫時拋開現實生活中的種種壓力，也擱置人生必經生離死別的沉重負擔。在身體感官接受娛樂刺激的消費行為中，充分享受影像符號攜帶某種程度的療癒作用。

然而，笑鬧喧嘩中依然感受哀傷的觀賞同時，身兼編劇的作者還得讓悲喜劇形式的影像文本，回歸主要情節的發展路線，盡力維持文字文本的散文抒情基調。在編劇安排上，鋪陳一些自我療癒的安排情節，讓影像文本中的主角阿梅，最終能夠脫離習俗儀式與街坊輿論的操縱控制，逐漸卸除父喪經驗與記憶中的悲痛重擔。例如，結束亡者頭七儀式後，劇中的人物角色，各自回到原本居住的城鄉，接續暫時中止的工作活動，恢復往常的生活軌道及秩序。

但是，結束傳統習俗活動的忙碌喧嘩後，因人口流動而產生的冷清疏離感，卻營造出主角阿梅個人的靜思空間，內心世界開始沉澱因喪事引起的混濁擾動。於是，影像文本增加主角阿梅到香港公司面試的戲碼，讓她參觀琉璃博物館時，轉動晶瑩剔透般法輪的一剎那間，展現心有觸動的停格畫面，暗示多日累積壓抑的沉痛情感，終於開啓了真正釋壓的隙縫出口。因此，影像文本的落幕佈置了主角阿梅終於面對父親已經死亡的事實。接著，思念亡父的激動迴盪下，在無人認得的機場吸煙室內，不可遏止地，盡情痛哭。

藉由文本的互文，可以得知前述影像文本最後增加的自我療癒戲碼，實際上，來自於編劇劉梓潔在上海琉璃博物館工作時，與亡父之間的靈性感應經驗，觸發了個人情感的創作想像：

¹⁹ 劉梓潔：〈後來〉，《父後七日》，頁52。

在上海，我的工作為幫琉璃作品寫文案、寫故事、寫新聞稿……一樣，我當好玩地，走進那廊道，內外明澈、淨無瑕穢的琉璃經文穿過我的手，它旋轉著、映照著什麼。到第四座經輪，我停下來了，彷彿有一道電流，由手掌通過整條手臂，我不知道有沒有經過心，但它，直抵達我的眼睛。（是你嗎？是你來了嗎？）我措手不及，雙手合十壓住顫動的嘴唇，確定眼睛裡那熱熱的東西不會在這麼多人面前流下來。²⁰

於是，編劇劉梓潔因靈性感應經驗的再創作，讓影像文本中的主角阿梅擺脫傳統習俗儀式的枷鎖後，上演了自我療癒的戲碼。同時，也是劉梓潔結束文字文本的創作後，藉由影像文本的編劇形式，再次讓圖像符號構設她個人的療癒之旅。

至於，單純以文字符號形構的文字文本，不必全然取悅讀者身體感官的娛樂享受，或者必須考量市場的競爭成本與經濟效益的現實因素。完全掌握文字符號製作生產的作者，得以利用散文抒情的書寫特色，營造個人情緒沉澱與自我療癒的私密空間。作者劉梓潔以〈父後七日〉榮獲2006年第二屆林榮三文學獎散文首獎，在發表的得獎感言時，談到「書寫」對於父喪的傷痛記憶及其心理情感層面的反饋作用：

父後一年間，每開這個檔案，寫兩行，就要哭到頭痛欲裂整天不能做事好生氣。於是，投降，不寫了。……只是想到，我已無法再寄任何東西給你了。於是，我又開始寫，我跟自己說，一天，寫一日就好了。²¹

「書寫」本質的作用，讓作者的身心在回憶與寫作的同時中，有一種擬真的再體驗感受。親情羈絆的眷念不捨、回想親人喪亡時的直接衝擊，使得作者的精神層面又必須承受創傷心理後遺症的再現，尚未完全結痂癒合的情感傷口，也得再度撕裂再經歷疼痛的摧殘。然而，再次承載心理負面影響的同時，猶如雙刀刃的作用，「書寫」也具備構設自我療癒空間的特性。傳統文字文本的情節安排與文字符號的設置效果，在指涉人性「荒謬」的符號所指

²⁰ 同前註，頁49-50。

²¹ 同前註，〈編後記〉，頁33。

時，或許，亦可視為療癒作用的所在。這種書寫敘事具備療癒的論點，正呼應作者於〈後記〉所云，那些文字文本與影像劇本特意彰顯「荒謬」符號的行為對話、情節設計等，就像刻意掩飾悲傷的惡作劇效果，在散文的撰寫或電影的編劇中，將內心中纏繞糾結的層層哀慟、懷念，逐漸被轉化與療癒！²²

例如，擁有作者及喪家雙重視角的劉梓潔，以這兩種角色混雜的能指形式，貫穿了〈父後七日〉文字文本的所有空間，既參與傳統喪葬習俗處置亡父「身體」的過程，同時，卻又能跳離喪事活動過程中的喧囂雜亂，進行冷靜自若的觀察與評論：

到家。荒謬之旅的導遊旗子交棒給葬儀社、土公仔、道士，以及左鄰右舍。（有人斥責，怎不趕快說，爸我們到家了。我們說，爸我們到家了。）²³

這些照劇本上演的片場指令，未來幾日不斷出現，我知道好多事不是我能決定的了，就連，哭與不哭。總有人在旁邊說，今嘛毋駛哭，或者，今嘛卡緊哭。我和我妹常常面面相，滿臉疑惑，今嘛，是欲哭還是不哭？（唉個兩聲哭個意思就好啦，旁邊又有人這麼說。）²⁴

劉梓潔置身於喪父的悲愴氛圍中，承受深沉情感的緊縛禁錮，同時，因為年輕晚輩對於傳統喪禮習俗儀式的陌生，遭受鄰居長輩的輿論指正。由喪家身份置換為晚輩應對人際關係的過程，中斷了作者面對父親臨終的身體變為冰冷遺體的強烈情感衝擊；接著，同樣的長輩批評指正情況，反復出現於喪禮儀式的進行中，以（）括號內的寫作佈置空間，展示了鄉間耆老熟稔的人情世故與言說的指揮權威，以致於喪家必須配合輿論與土公仔共同指揮下的傀儡似動作，卻也扼止了哭泣傷痛情緒的自然宣洩。從心理療癒的角度來看，這些權威

²² 同前註，〈【後記】沒錯，我也是這麼想〉：「似乎，也呼應遠藤周作自己說過的：『童年時為了掩飾悲傷，就不斷地惡作劇和開玩笑。』後來，開始寫作，就變成習慣了。宣傳電影期間，不斷被問到：為什麼用詼諧戲謔的方式來寫爸爸死掉？我像個問答機器一樣冠冕堂皇：給觀眾新的角度看待死亡。呵，原來還在掩飾。我相信，悲傷的、失去的、瑣碎難耐的，只要把它說得好笑，也許就寫得下去，看得下去。也許，有些東西，可以透過寫，被轉化，或療癒。」，頁204。

²³ 同前註，〈父後七日〉，頁22。

²⁴ 同前註，頁24-25。

的指正教導，經常中斷了喪家悲痛情感的連續傾洩，就像轉移注意力的作用，能夠讓痛哭中的小孩暫時忘記哭泣的初衷。就圖像符號的設置效果而言，（）括號內的寫作佈置空間，正好顯示「書寫」構設療癒展演的所在，同時，能降低緬懷亡父的記憶而累積的負面情緒，對於心理創傷的癒合，應該有所助益。

甚至，面對靈堂致哀的親戚長輩誇張的激情演出時，為了符合人際關係的應對禮節，使得喪家必須脫離自身的傷感，進行安撫和勸慰。這種角色暫時性的轉換行為，讓作者得以脫下喪家身份的符號外殼，短暫卸除沉重的心理負擔，對於自我療癒而言，也是一種展演的空間：

你龐大的姑姑阿姨團，動不動冷不防撲進來一個，呼天搶地，不擦撥你的反服母及護喪妻的情緒不罷休。每個都要又拉又勸，最終將她們撫慰完成一律納編到摺蓮花組。神奇的是，一摸到那黃色的糙紙，果然她們就變得好平靜。²⁵

面對傳統習俗文化的陌生疏離感，在專業角色與街坊輿論的指導下，進行繁瑣的喪葬儀式，以及應付人情世故的送往迎來。對疲於應付的喪家而言，自然是身體與心理承受雙重壓力下的折磨耗損。作者與兄長之間一句玩笑性質的粗口俚語「累嘎欲靠北」，一語道盡當事者才能體會的箇中滋味。意即，原本是修辭語的誇飾，「靠北」的雙關語，批著粗俗罵人的符號能指，另一方面應該承載為亡父痛哭的符號所指。然而，符號的能指與所指，在文學語言性質的書寫中，卻能互換其位置，產生豐富多變的意指。

因此，「原來靠北真的是這麼累的事」²⁶的「靠北」，原本指的是，因父親喪亡而為之傷悲哭泣的慘事。間接地，亦指出繁雜的父喪儀式活動造成身心多日的疲憊，是年輕晚輩的作者未曾有過的實境體驗。但是，「靠北」這種市井無賴潑罵的符號能指形式，本來是一句對亡父有所不敬失禮的粗話，卻宣洩了喪禮儀式過程中身心逐日承受的「累」，因而表現出自我療癒的言說作用。

²⁵ 同前註，頁27-28。

²⁶ 同前註，頁28。

諷刺的是，傳統民間的喪葬習俗文化，以緬懷先人與撫慰喪家為設計的初衷，在一般人無法瞭解原意的情況下，喪失親人的真正傷痛情感，竟然在頭七祭典的忙碌期間，擱置或躲藏到喪家的內心深處，沒有時間與空間來面對它、處理它。以致於整個喪葬儀式活動結束後，喪家為了卸除喪禮期間累積的身心疲累，竟然有「去你最愛去的那家牛排簡餐狂吃肉」、「去唱好樂迪」、「我們買了一份《蘋果日報》與一份《壹周刊》……邊看邊討論哪裡好吃好玩好腥羶」²⁷等等娛樂放鬆卻失禮的想法念頭。最後，原本不願提及死者斷氣時間與排隊火化的數字號碼，以免勾起懷念死者的悲傷回憶。可是，血緣關係與情感最親密的家屬及配偶，毫無避諱地，竟然將這些數字號碼做為樂透賭博的簽注靈感。正是，這種反諷傳統習俗文化的不敬行為與念頭，說明喪禮活動僅剩下符號能指的外殼，在形式化與僵化的空架下，遺失緬懷與撫慰的符號所指，卻能從敘事治療的視域裡，撿拾療癒展演的新意指。

肆、結語

昔日農業鄉鎮的社會生活形態，講究傳統喪葬習俗禮儀的繁文縟節，不僅做為弔祭緬懷的追思用途，對於血緣親屬為核心的家族來說，可以進一步強化親情網絡的內聚力外，²⁸還能經由親緣關係的稱謂，定位禮儀秩序體系中的尊卑階級與互動模式，由社會思想發展的歷史脈絡來看，正是家、國、天下以儒家文化為主要結構的根本基礎。然而，現今面臨全球商品化的潮流趨勢，工商製造業與服務業為主要生產活動的臺灣社會，為了適應現代都會生活的常態及其工作節奏，逐漸發展出個人本位的思維與行為模式，使得傳統喪葬習俗儀式的意旨與常民知識文化的傳遞鏈，開始脫節、崩解，和大眾實際生活層面也產生了陌生的疏離感。

²⁷ 同前註，頁30。

²⁸ 同前註，〈與《父後七日》一起的時光（拍攝札記）〉：「因為，每一層關係都緊密連結，和氣穩固，而能夠如此，的確是仰賴一次又一次的家族婚喪喜慶，如無盡的盛宴，大家在日常悲歡中，把稱謂再複習一次。用我媽的話說，就是：大家都很親啦！」，頁58-59。

從離散文學的視角來看，²⁹全球化的浪潮下，臺灣社會結構的調整和適應、交通工具的便利性、就業市場及其職業形態的變化，使得傳統生命禮儀的文化內涵與現代生活的常態節奏之間，有著頗為陌生的隔閡感而日趨形式化、簡單化。然而，〈父後七日〉勇於挑戰傳統禁忌文化的束縛，以文學的散文書寫與影像的記錄兩種符號的製作形式，回顧往昔城鄉之間親情的糾結、羈絆，進而凝視當前社會下，虛擬社群交際的盛行，物質性生命的互動卻停滯的反差，正是此部作品令人省思之處。

例如，作者在〈返鄉者〉篇章的生活感悟中，³⁰掌握了城鄉的生活差距與社會文化的變遷，帶來人際關係間的疏離感和種種扞格，並有意在文本中刻劃這種居住都會的異鄉遊子們的共同生活經驗與感受。因此，對於長期感知離散經驗的作者而言，回顧生命青春洋溢的成長過程，竟是父親身體逐漸衰病至朝夕不保的反諷。³¹因此，生死離別的經歷，更是父女互動的情感裡難以承受的沉重。³²可以這樣說，作者的生命成長及其當前的生活工作，穿梭於傳統鄉鎮的緩慢悠閒與大都會城市的緊湊快速，猶如〈父後七日〉的圖像符號——展現生與死兩個場域空間的變化痕跡。

於是，〈父後七日〉的文學文本，或可視為作者與亡父的第二人稱「你」之間的私密對話，宛如個人日記的隱私空間，這是往昔小女孩與父親

²⁹ 「『離散』在當今的語脈底下，比早期涉及放逐與大規模族群被迫搬遷的悲苦情境來說，因為『離散族裔』被迫出入在多文化之間，或許在某個層面上，也擁有其更寬廣和多元的視角，得以再重新參與文化的改造、顛覆與傳承。」廖炳惠，《文學與批評研究的通用辭彙編》離散條，台北：麥田，2003，頁9。

³⁰ 〈返鄉者〉：「多年來我已養成不向人交待行程的習慣。出門是丟掉，回家是撿到。對媽媽、對都市裡的男朋友皆然。但，我是不是也常輕鬆自然地，切換兩種語言，兩種聲調呢？如同一根菸，可以切換城市與家鄉的狀態。」、「我們已不是孤女的願望那一代，離鄉背井，不是為了投入經濟起飛的年代，而是，我們需要都市裡那些資訊與資源……可我相信，潛藏在心中的，我們仍是一個鄉下小孩。放大來說，就像是，土耳其作家到了美國，印度作家到了英國，成為英語流利，以英文寫作，用英文上課的教授級作家，但他們畢其生探索的，仍是那離散情結的，他們寫的東西就叫做離散文學！」，《父後七日》，頁78、79。

³¹ 同前註，〈王功重遊〉：「我離家，念高中，讀大學，考研究所，戀愛工作。你不再健康，提早退休，打胰島素，洗腎，進出醫院，氣衰體弱」，頁91。

³² 同前註，〈後來〉：「電影裡的父女回憶相處情節，都是你與你父親的真實經歷嗎？我最常被問到。……沒有。我和我的父親沒有過這樣親密的相處。但正是這樣才更教人難過，因為，再沒有機會了。」，頁52-53。

之間的親膩細語，更是當下大女孩內心難以撫平的傷痛和遺恨。字裡行間的文字符號，不時出現的對話和喃喃自語，彷彿作者置身亡父喪禮活動之外的隔閡地帶，停止與其他親人的互動，甚至，還有一絲絲淡漠意味的冷眼旁觀。這種戲謔玩味的故作「疏離」，恰似文字文本裡特意佈置（ ）的符號能指，猶如指示一種暫時抽離悲傷情境的個人獨處空間，就像隧道內設置「緊急停車彎」提供暫時保障的作用，讓作者不用面對龐大車流般的親情感傷、回憶糾纏的漩渦，未嘗不是一種自我療癒的另類方式。

這種看似矛盾的感情表現，也正是作者刻意隱藏多情善感的所在，卻於散文書寫的字裡行間，揭露個人綿密纏繞的曲折心境。換個角度來看，這種書寫的本身及其文字符號建構的空間，除了作為自我心境的解放和釋壓場域外，也像電影文本裡無人認得的機場吸煙室內，主角不用面對親友的關懷眼光，獨自蹲坐並盡情痛哭，讓積累的悲慟情緒，獲得最大程度的導引和宣洩，這正是自我療癒的意指展現！

然而，現代的知識份子在離散的生活經驗中，擺盪於諸如個人／家族、都會／鄉鎮、現代網絡／常民文化、實證科學／傳統儀式等形式框架之間的羈絆、隔閡、衝突、矛盾中，逐漸疏離於傳統宗教儀式文化語境下，對於傳統宗教儀式行為的當下情境語境，³³產生了任人擺佈的傀儡工具感，並即刻剝奪現代知識份子的符號能指形式，理所當然地，讓作者劉梓潔在文字文本與電影文本裡，強調這種不協調的突兀感，意圖引起大多數讀者與觀眾的情感共鳴，達到某種藝術性效果。³⁴這種文化認同的陌生疏離感，除了是許多〈父後七日〉文本的讀者與觀眾的共同感受外，擴大以離散與後殖民的視域來看，目

³³ Bronislaw Malinowski提出語境（context）的概念，用以解釋語言在社會生活中的作用，並區分出兩類語境：一是「文化語境」，包括言語產生的整個文化背景，即交往雙方生活于其中的社會文化環境；一是「情境語境」，指言語行為發生時的具體情景。請參考Bronislaw Malinowski, “The Problem of Meaning in Primitive Languages” Supplement to Charles K. Ogden and Ivor A. Richards eds., *The Meaning of Meaning* (New York: Harcourt Brace, 1923).

³⁴ 〈父後七日〉：「指板。迎棺。乞水。土公仔交代，迎棺去時不能哭，回來要哭。這些照劇本上演的片場指令，未來幾日不斷出現，我知道好多事不是我能決定的了，就連，哭與不哭。總有人在旁邊說，今嘛毋駛哭，或者，今嘛卡緊哭。我和我妹常面面相覷，滿臉疑惑，今嘛，是欲哭還是不哭？」，《父後七日》，頁24-25。

前多元價值形態與現代教育普及下的社會大眾，亦為身陷於「既是此又是彼」，或者「既非此又非彼」這種文化翻譯的動盪、矛盾之中，³⁵糾結於現代文明與傳統文化的拉扯與融合。這種互相涵化卻又彼此爭奪話語權的文化變遷情況，正反映了全球化的浪潮襲捲下，擺盪於後殖民馴化與傳統認同之間的悖論（paradox）實況。³⁶

從書寫意識與語句符號的運用來看，前述臺灣社會的生活形態轉變下，以彰化農村鄉鎮為故事背景的〈父後七日〉，藉由文字書寫與影像拍攝等形式來呈現圖像符號的所在，驗證符號文本的自身，可以觀察到作者認為「荒謬」的諸多情節，指涉了生命禮儀的形式化、空洞化，與現實生活中的人性表現，保持著隔閡和若干距離。對於從事新聞採訪寫作的作者而言，專業訓練下培養的觀察力，從現代臨終醫療的行為與傳統喪葬儀式的過程中，細膩敏銳地，挖掘出種種可供創作的題材。因此，如她所云「我喜歡捕捉光鮮之下的陰影，肅穆之中的荒謬」的興趣偏好，自然容易發展出二元對比模式的書寫特色。

這種二元對比的書寫模式，形構了〈父後七日〉文本的主要寫作意識。從文本開場敘事的祝禱言詞，以及一些直接或較為隱晦的語句結構形式，就可以清楚看到身體符號的對比書寫現象。這些對比書寫的現象本身，即清楚反映了，習俗文化形態的「身體」混雜了肉身感官機制的書寫。另一方面，也指涉了身體符號的並置現象，投射了過往記憶的身體擬真形態與現實時空的生物軀體，兩者之間的差異、對比與轉換。

其次，「書寫」的本質和功能，讓作者身心在回憶的擬真作用下，再次體驗親情悲痛的烙印傷痕。然而，文字文本的情節安排與文字符號的設置效果，指涉人性「荒謬」的符號所指時，可視為一種圖像符號的療癒展演。例如，故事開場的儀式祝禱詞，既意圖撫慰「亡者」生前的痛苦折磨。同時，藉由亡者「身體」的重建，讓喪家獲得療傷止痛的效果。

³⁵ 請參閱Homi K. Bhabha, 'A Global Measure', presentation on the "Forum on Postcolonialism" at Tsinghua University in June 2002.

³⁶ Homi K. Bhabha, "Introduction: Location of culture", *The location of culture* (New York: Routledge, 1994), pp. 1-2.

除此之外，散文書寫的藝術特色，讓作者在獨自創作的世界中，佈置了內心沉澱的靜態空間，也讓她在喧嚷繁雜的頭七儀式期間，捕捉到偽人性的「荒謬」衆多面向，並且轉化為個人抒發傷痛情感的療癒；街坊長輩的人情世故及其言說權威，以括號內的寫作佈置空間，展示了（）符號的隔離性，也阻斷了傷悲情緒的連續宣洩，亦可視為一種創作形式的療癒展演；「累嘎欲靠北」的雙關語，產生豐富多變的意指，展演自我療癒的言說作用；結束了「累嘎欲靠北」的喪禮儀式活動後，喪家親屬想要解放身心疲累的吃喝玩樂念頭，說明喪禮活動僅剩下符號能指的空殼，卻能從敘事治療的視域裡，獲得療癒展演的新意指。

最後，由介質作用的角度，審視療癒展演的效益。在觀賞與閱讀兩種類似的模式，卻有區別的運作途徑下，綜合媒材表現形態的電影文本，改變文字文本的散文抒情特色，刻意營造的故事開場、虛構文字文本沒有的編劇情節，明白指出了電影製作的商業化本質。這種基於經營成本與回收效益的現實考量，就必須預先規劃設計，讓花錢買票進電影院的觀賞大眾，暫時擱置日常工作或讀書學習帶來的生活壓力，藉由影像、聲音和文字三種符號的介質運作，在娛樂觀賞的心理反饋作用中，轉化了生死離別的共同經驗與死亡氛圍的陰霾想像。

這種充滿談諧戲謔成分的電影文本，讓觀賞者享受介質作用帶來的感官娛樂效果，卻不必承擔喪葬經驗與死亡恐懼共同編織的沉重陰霾。同時，劉梓潔從事改編劇本的創作過程中，再次面對回憶父喪時內心情感的二度衝擊之際，改編劇本所增加的情節路線安排、演員肢體語言的誇張演出、笑點橋段的設計等等，藉由圖像符號的二次創作，都可轉化為另一種創作者與觀賞者互惠的療癒形式。

參考文獻

- Bronislaw Malinowski, "The Problem of Meaning in Primitive Languages"
Supplement to Charles K. Ogden and Ivor A. Richards eds., *The Meaning of Meaning* (New York: Harcourt Brace, 1923).
- Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (New York: Routledge, 1994).
- Homi K. Bhabha, 'A Global Measure', presentation on the "Forum on Postcolonialism"
at Tsinghua University in June 2002.
- Roland Barthes, *In Image/Music/Text*, translated by Stephen Heath (New York: Hill
and Wang, 1977).
- Stuart Ira Fox, 朱勉生等編譯：《人體生理學》（*Human Physiology*. 11th ed.）
（台北：麥格羅希爾，2011）。
- Liao Ping-Hui, *Keywords in Literary & Critical Studies* (Taipei: Rye Field Publishing
Co., 2003).
- 廖炳惠：《文學與批評研究的通用辭彙編》（台北：麥田，2003）。
- Liu Essay, *Seven Days in Heaven* (Taipei: Aquarius Publishing Co., 2010).
- 劉梓潔：《父後七日》（台北：寶瓶文化，2010）。
- Wang Yu-Lin, Essay Liu; Essay Liu, *Seven Days in Heaven* (DVD) (Taipei:
Group Power Workshop Co., 2010).
- 導演王育麟、劉梓潔，編劇劉梓潔：《父後七日》DVD版（台北：群體娛樂有
限公司，2010）。

