

以符號學解讀電影《送行者》之生死哲學

The Semiotic Study on the Philosophy of Life by Interpreting the film entitled as "Departures — The gift of last memories"

張志成¹ 陳其澎²

¹ 中原大學 設計學博士學位學程 | 博士候選人 | davidluman1207@gmail.com

² 中原大學 室內設計學系 | 教授 | usr.cycu@gmail.com

Chih Cheng Chang¹ Chie Peng Chen²

¹ Ph.D. Candidate, Ph.D. Program in Design, Chung Yuan Christian University, davidluman1207@gmail.com

² Professor, Department of Interior Design, Chung Yuan Christian University, usr.cycu@gmail.com

引用本文：

張志成、陳其澎(2025)。以符號學解讀電影《送行者》之生死哲學。《感性學報》，13(1)，4-30。取自
<http://jokansei.twtik.org/>

筆者因新冠疫情而結識多位生命禮儀師，並對禮儀師題材之喪禮電影產生好奇，故舉《送行者：禮儀師的樂章》為例，對其文本進行解構，以內容分析法將故事情節進行編碼、統計；再綜合運用專家訪談與焦點團體法針對符號意象進行歸納，並詮釋符號延伸的深層意識形態為何。研究結果發現，樣本的敘事結構建立在好萊塢三幕劇、Block 四階敘事、Todorov 五階敘事、Propp 六階敘事、日本能劇敘事結構之上；衝突強度的走勢亦符合 Patmore 的戲劇曲線理論。符號則歸納出「雲；大提琴與石頭信；蛆；章魚、鮭魚、鳥；櫻花、浴場」等具生死意象之符號，同時得出深層意識型態為日本侘寂哲學—「活在當下。探索不完美的美好，接納生命的起與落。」

關鍵字：符號學、敘事結構、衝突強度、侘寂、喪禮電影

During the COVID-19, the author got to know many life ritualists and became curious about funeral movies about ritualists. Therefore, this article takes "Departures - The gift of the last memories" as an example to deconstruct its text and use content analysis and comprehensive application of experts. Interviews and focus groups were the research methods. The research results show that the narrative structure of the sample is based on the narrative structure of Hollywood three-act drama, Block, Todorov, Propp, and Japanese Noh drama; the trend of conflict intensity is also consistent with Patmore's dramatic curve theory. The symbols summarized symbols with images of life and death such as "sleet; cello and stone letters; maggots; octopus, salmon, birds; cherry blossoms, bathhouses". At the same time, it was concluded that the underlying ideology is the Japanese Wabi-Sabi philosophy - "Exploring the beauty of imperfection and accept the ups and downs of life..

Keyword: Semiotics, Narrative Structure, Conflict Intensity, Wabi-sabi, Funeral Film

一 緒論

2019 年末至 2022 年，新冠肺炎籠罩全球。此疫情造成全球無數的天人永隔，筆者也經歷其中，深感痛苦；卻也意外結識多名生命禮儀師，除了觀察他們擔任送行者角色時的從容，同時也感受家屬們心情的複雜。在這樣的全球性災難下，也使早期最不被東方文化所接受的兩項職業，或者說是被認為不吉利的職業，即壽險業者、生命禮儀業者。能夠重新被世人明白其價值，因為他們的存在，讓許多家屬可以擁有尊嚴的活下去。於此背景下，筆者開始思考除疫情的災難外，當人生漸長，取代幸福婚禮的是一場又一場令人心痛的喪禮。而我們總是期待著美好的體驗，但卻對死亡這人人皆需面對的事避而不提。故此，筆者對以禮儀師為主題的電影產生好奇，但綜觀與喪禮相關作品較少從禮儀師的角度做出發（由於涉及到喪禮場景的各國電影眾多，本文以圍繞「喪禮舉辦」為主要故事線之日本、臺灣、中國的電影作品為例，如表 1）。於是，筆者企圖舉電影《送行者：禮儀師的樂章》為例，對其文本進行解構，以內容分析法將故事情節進行編碼、統計；再綜合運用專家訪談與焦點團體法，針對符號意象進行歸納並詮釋符號延伸的深層意識形態為何。



圖 1 | 《送行者：禮儀師的樂章》電影海報圖

表 1 | 圍繞「喪禮舉辦」為主要故事線之日本、臺灣、中國的相關電影作品

	作品名稱/導演/敘事者觀點	故事內容
日本	1984《葬禮》（The Funeral） 導演：伊丹十三 敘事者觀點：家屬	本片通過描繪一場傳統的日本葬禮，展現了家族成員之間的矛盾和幽默。在父親的葬禮上，家庭成員們要面對不僅是失去親人的痛苦，還有繁瑣的禮儀和意外的情境。影片以喜劇手法刻畫出家庭成員在儀式過程中的荒謬演出。
	2008《送行者：禮儀師的樂章》（Departures — The gift of last memories） 導演：瀧田洋二郎 敘事者觀點：禮儀師	影片講述了失業的大提琴手小林大悟在失去音樂工作後，回到家鄉並誤打誤撞地成為一名禮儀師。儘管起初對這份工作感到不適應，但隨著時間的推移，他逐漸體會到這份工作的意義，學會了如何在處理喪儀的同時安慰生者，並且在這過程中與逝去的父親和解，以及找到了自我價值和內心的平靜。本片在符號呈現上，更勝於《人生大事》。
臺灣	2010《父後七日》（Seven Days in Heaven） 導演：劉梓潔、王育麟 敘事者觀點：家屬	影片描繪了兄妹二人在父親過世後的七天喪禮期間，按照臺灣傳統習俗進行各種儀式的過程。在這段時間裡，他們面對親人離世的悲痛，重新審視家族關係，並逐漸理解和接受父親的離去，最終達成和解與成長。
	2020《孤味》（Little Big Women） 導演：許承傑 敘事者觀點：家屬	故事講述一位年邁的母親在大壽時得知離家多年的丈夫去世消息，並發現他長期與另一名女子保持關係。母親與三個女兒在辦理丈夫喪禮的過程中，逐漸揭開了家庭中的隱藏真相，彼此間的情感也得到了新的理解和修復。
中國	2022《人生大事》（Lighting Up The Stars） 導演：劉江江 敘事者觀點：禮儀師	影片講述剛出獄的殯葬師莫三妹（男性）意外收留了一名小女孩小文。小文的祖母去世後，三妹幫助她處理喪禮事宜。隨著時間的推移，兩人逐漸建立起深厚的感情，在一次次的喪禮中，他們互相依賴並成為了彼此的依靠，逐漸理解生命的意義和價值。

（資料來源：本研究整理）

二 文獻探討

2.1 敘事結構

David Bordwell and Kristin Thompson（1977）提及，我們可以把敘事當做是一連串發生在某段時間、某些地點、具有因果關係的事件。所以，一個敘事由一個狀況開始，然後根據因果關係的模式引起一系列的變化；最後，產生一個新的狀況，給該敘事一個結局。而我們涉入故事之中的程度，則取決於我們是否了解其中的變化和穩定、因果關係，以及時間和空間的模式。黃光玉（2006）則整理，敘事的關鍵特徵應包含：故事的重點核心；組成故事的重要素材（事件）是由說故事的人進行

選擇，以作為幫助他說明故事的核心；當故事的核心與素材確立，故事會被編排成線性的時間序列；此線性序列是一個具有因果的關係；故事通常具有明確的開始、中場、結局。好萊塢作為全球電影工業的領頭羊，其類型片的敘事模式經過百年的歷程，演化出三幕劇敘事的成功模式（這個結構最早可回溯到亞里斯多德的詩學，他當時說這三部分是「開始、中間、結束」，這個概念經過兩千多年演變才變成我們所認知的三幕劇。）使其在製片制度的電影工業下，即使更換不同導演，仍能有效傳遞故事的內容。而最大的優勢，在於不同導演有各自思維上的藝術表現，但均能有效節省製作的時間跟成本，並且擁有一定說故事的能力。Ken Dancyger and Jeff Rush（2016）詳細闡述了三幕劇結構的基本框架。在第一幕，即開場、破題與鋪陳階段，故事初步確立了時間、地點以及角色的特徵，並暗示角色將面臨的困境或挑戰，這一部分約占整部電影的四分之一。第二幕則是危機、衝突與闖關的核心階段，角色為了達成特定目標，需克服種種困難與挑戰，從而使劇情更為複雜和緊張，這部分佔據了電影的二分之一。最後，第三幕為結局、解決與目標的達成階段，劇中事件得到圓滿解決，角色回到原本的世界並開始新的生活，這一部分同樣約占整部電影的四分之一，如表 2。

表 2 | 三幕劇結構表，以 120 分鐘為例

第一幕 (1/4, 30 分鐘)	轉 折 點	第二幕 (1/2, 60 分鐘)	轉 折 點	第三幕 (1/4, 30 分鐘)
鋪陳	30	衝突	90	解決
吸引人的開端、背景 環境或人物的交代、 事件的鋪陳或暗示。	分 鐘 處	問題正式浮現、解決問 題的轉折、一些挫折或 失敗。	分 鐘 處	伏筆慢慢浮現、故事 的結局、問題解決。

（資料來源：本研究整理，引用 Dancyger & Rush 之論述）

Chris Patmore（2003）提出了故事衝突強度的戲劇曲線概念，這一概念的基本原則與三幕劇模式相似。Bruce Block（2021）在《The Visual Story》一書中，將三幕劇結構細分為四個主要部分：開端（EX / Exposition）、發展（CO / Complication）、高潮（CX / Crisis of Climax）和結局（R / Resolution）。其中，「發展」和「高潮」對應於傳統三幕劇的第二幕。根據林東泰（2015）的觀點，Tzvetan Todorov（1939-2017）於 1969 年基於俄國結構主義敘事學先驅 Vladimir Propp（1895-1970）在 1928 年所發表的《故事形態學》，對敘事結構進行了簡化。Propp（1928）的理論包括六大階段（準備階段、複雜化階段、轉移階段、鬥爭階段、返回階段、公認階段）和 31 種行為功能、7 大人物設定，如表 3。

表 3 | Porpp 六階敘事結構之功能與人物表

六大階段與 31 項功能						
準備階段	01.失蹤	02.禁令	03.違規	04.偵察	05.洩密	06.詭計
複雜化階段	07.共謀	08.缺乏	09.調解	10.行動		
轉移階段	11.出發	12.考驗得到獎賞	13.英雄的反應	14.得到魔法使者	15.空間轉移	
鬥爭階段	16.戰鬥	17.烙印與苦難	18.勝利	19.解決（最初的不幸）		
返回階段	20.歸來	21.迫害	22.解救	23.悄然返家	24.無理取鬧	25.難題
公認階段	26.解決（任務）	27.認可	28.揭發	29.新形象	30.懲罰	31.結婚
7 大人物設定						
英雄 The Hero	協助者 The Donor	給予者 The Helper	公主 The Princess	派遣者 The Dispatcher	惡棍 The Villain	偽英雄 The False Hero

（資料來源：本研究整理，引用 Porpp 敘事理論）

而 Todorov 則將其簡化為「平衡 → 再平衡」的模式。Todorov（1969）提出的敘事五階段結構具體如下：1. 初始的完美狀態（平衡）→ 2. 平衡開始被打破（不平衡）→ 3. 承認平衡被破壞（不平衡）→ 4. 力圖恢復平衡（不平衡）→ 5. 恢復新的平衡狀態（再平衡）。唐月梅（2018）也說明日本傳統能劇在戲劇結構上的應用，每一齣能劇皆遵循「序、破、急」的結構模式，其中「破」又進一步細分為三段。因此，每一齣能劇可劃分為序一段、破三段、急一段的五段結構。序段主要負責交代劇情，由配角出場引入故事背景；破段分為三部分，首先是主角出場並進行道白，隨後與配角展開對話或對唱，接著配角靜坐一旁觀看主角的舞蹈或表演，推動劇情發展並達到高潮；最後，急段則迅速將劇情推向結局。以上可見，不論是西方的敘事結構，亦或是日本傳統的敘事技巧，都有著不約而同的默契，同時也延續至今日的電視劇、影集、電影等創作上之使用，如圖 2。

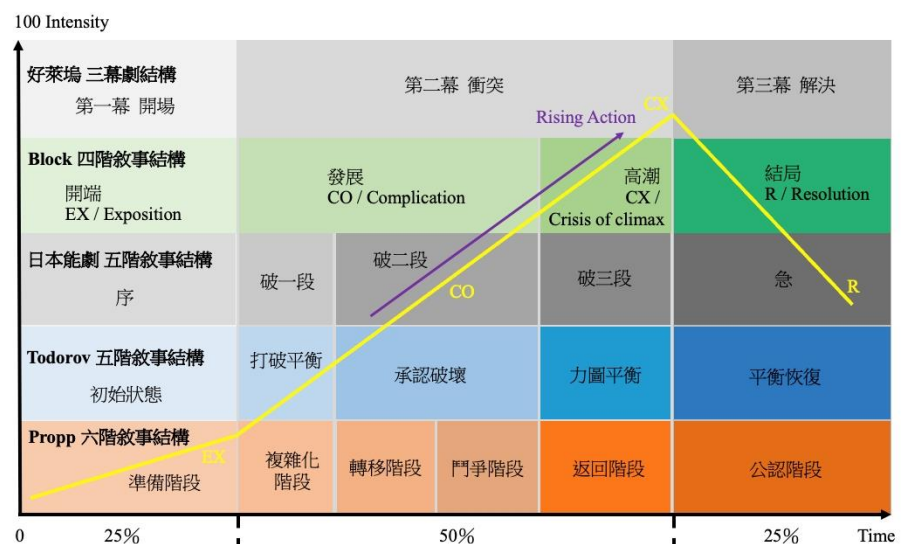


圖 2 | 三幕劇、Block 結構、Todorov 結構、Propp 結構、日本能劇結構、Patmore 曲線 對應圖(資料來源：本文繪製，引用三幕劇、Block、Todorov、Propp、日本能劇、Patmore 敘事理論)

2.2 符號學

陳明珠（2008）指出，Ferdinand de Saussure（1857-1913）在語言學的基礎上，最早將「符號學」定義為「研究社會生活中符號生命的科學」。Saussure 認為，人類的「語言符號」（*signe linguistique*）並非將名稱與事物連結，而是結合了一個「音響形象」（*image acoustique*）和一個「概念」（*concept*）。為此，他提出使用「符徵」（*signifier*，即能指、意符、符號具）和「符旨」（*signified*，即所指、意指、符號義）這兩個專門術語來替代「音響形象」和「概念」的稱謂。這一命名方式也被結構主義和符號學普遍採用。孫秀蕙與陳儀芬（2011）闡述了 Charles Sanders Peirce（1839-1914）的觀點，認為符號能夠在使用者的心理中產生作用，使符號所指涉的實物得以被理解。這是一個心理概念，由符號和使用者對物體的經驗共同連結並創造而成。因此，Peirce 提出了符號的「三位一體論」（*trialectic*），該理論指出，符號由解釋義（*interpretant*）、符號表象（*representamen*）和客體（*object*）三者結合而成，這三者之間形成三組雙邊關係，任何一組的缺失都會導致符號失去其意義。此外，他也將符號進一步劃分為三種類型，如表 4。

表 4 | Peirce 符號理論分類表

類型	與指涉物之關係	過程	範例
圖像 (icon)	表裡合一的符號具備一目了然的特性，其外型與所指涉的事物具有類比或相似的關係。	能眼觀	餐具、動物、雕像、蔬果
指示 (index)	能立即理解其指引，進而執行下一個動作，這表明符號與所指涉物之間存在直接、聯想或因果的關係。	可聯想	箭頭、關鍵字、交通號誌
象徵 (symbol)	觀看者需要進一步了解其背後的含義。這類符號與其指涉的事物並不相似，也沒有直接的關聯。	需學習	旗幟、數碼、婚戒

（資料來源：引用孫秀蕙、陳儀芬之研究）

符號學從 Saussure 到 Peirce 再延續至 Roland Barthes（1915-1980），由 Barthes（1957）開創出符號學另一個世代的新視野。他受 Saussure 影響，建構出一套結合結構主義、語言學的符號學理論，主要對「詩、小說、戲劇等文學文本」進行分析；同時他也將社會視作一個文本，將符號學的研究推展到社會體系的研究，用以解讀當地社會生活中的符號現象。此外，Barthes 在符號的表意過程中，說明有三個層次的分別，如圖 3。第一層，外延意義（明示義，*denotation*）：符號明顯的意義。不受社會文化價值差異的影響，主要描述符號的符號具、符號義，以及符號涉外在事物之間的關係。第二層，內涵意義（隱含義，*connotation*）：和它所指社會文化所賦予的符號意義。符號與閱聽眾的情緒感受、文化價值觀互動後，所產生的符號詮釋。當符號具備文化價值，就形成 Barthes 所謂的「迷思」。第三層，神話層次（迷思，

myth)：文化思考事物的方式。「各種迷思」的組合，是文化對外在現實做出解釋的基本大原則，也是將事物理解後產生概念化思維的結果。

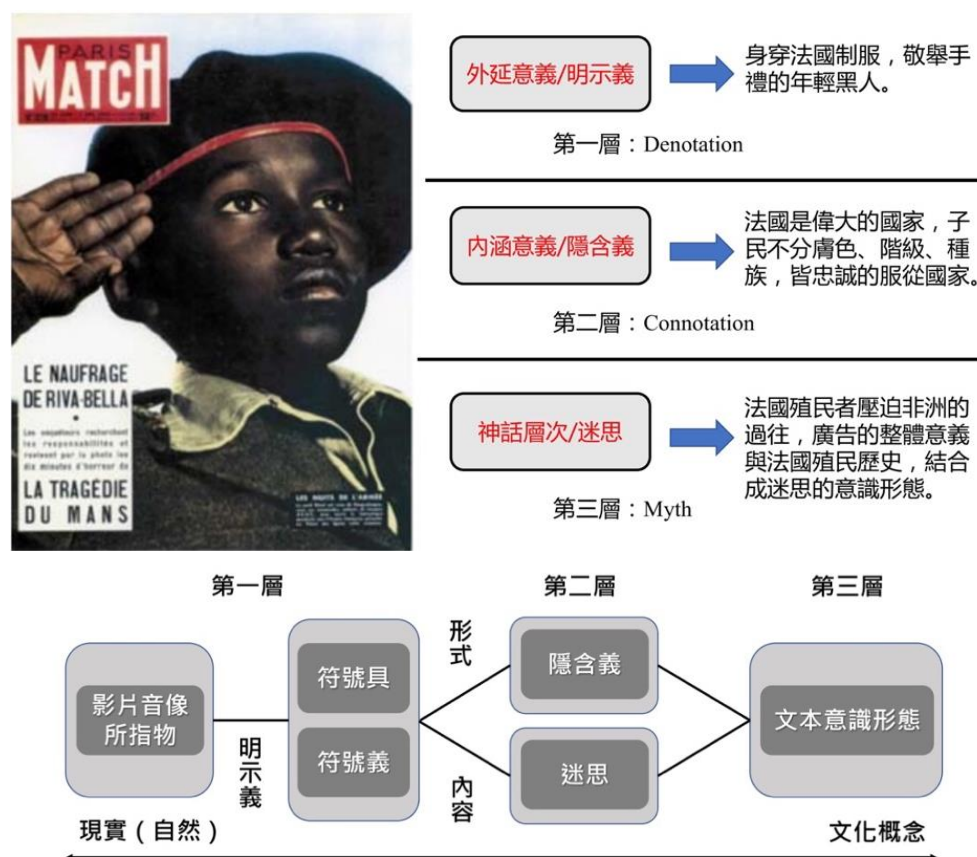


圖 3 | 符號的意義層次 (資料來源：本研究繪製，引用 Barthes 對《巴黎競賽》雜誌封面之符號論述)

符號學經過諸位大師的理論辯證，到近代已成為創作者及閱聽眾設計及理解符號的依據。簡而言之，符號由符號具和符號義共同組成，其中符號具是外延意義，指的是任何能被感官接受的訊息；而符號義則是在符號具刺激感官後，於腦中產生的心像思維，即所謂的內涵意義 (林宇玲，2004)。就如方裕民 (2003) 指出，符號「再現」構成了創作者與接收者之間傳遞訊息的基礎。再現 (Representation) 一詞從字面上來看，即「再次呈現」的意思。圖像的再現可以喚起人們腦中的記憶或心理上的感受，從而促使我們進行思考，甚至傳遞某種無法以具體物質解釋的概念。在溝通系統中，再現被閱聽眾重新解讀，並創造出全新且可共享的意義價值。而陳明珠 (2008) 指出電影學者 Christian Metz (1931-1993) 認為電影作為一種複合的言語形式，其研究的目標在於揭示電影內在的編碼作用，這些編碼通常隱藏在其表面的天然性背後。儘管符號語言學的概念並不完全適用於電影現象的所有面向，但仍強調符號語言學在研究電影敘事性方面具有重要意義。換言之，Metz 認為電影是一

種特定的語言，通過視聽編碼來講述故事，這些視聽元素連結而成的敘事結構是可以進行結構性拆解的。齊隆王（2013）也提及 Barthes 對於符號學應用於電影抱持樂觀態度，Barthes 在 1970 年代的後結構主義時期，提出從連續的影片中「抽離出段落」，影片可用「我」來重新解讀和解構，已非單純的結構方法論。而抽離出來的「鏡頭」或「畫格」（photogramme / frame）更具有絕對的符徵和完美的美學。故本文以符號學的理論為依據，用以解讀研究樣本中的符號意象。

2.3 侘寂 (Wabi-Sabi)

侘寂 (Wabi-Sabi) 是一種獨特的日本生活美學，它呈現出一種不完美中的美。這種美不同於傳統美感的規則，特徵包括不對稱、粗糙、不規則和簡單（林鈺璿、許鳳玉，2023）。Wabi-Sabi 這個詞由兩個具有不同含義的字組成。日語中的「侘び」（發音為「wabi」）代表著恬靜與樸素，這是一種哲學思維和生活方式。這種理念可以在日本藝術領域中的茶道、花道以及各種生活中找到意境，體現了寧靜、簡樸和憂傷之美。相對地，「寂」（sabi）則著重於物質的本質，隨著時間和自然的變遷，物品會留下歲月的痕跡，呈現出一種暫時性的美，這反映了對自然的謙遜尊重（梁文禎、賴志純，2016）。關西美喜子、陳念祖、黃佳慧（2022）也指出，「侘」代表的是「主觀的」和「質樸的自然之美」，這種美感是原始的、未經修飾的，帶有一種寂寞和陳舊的特質，屬於心靈層面的美。而「寂」則表達了「客觀的」觀點，強調「時間的流逝和萬物的無常」。侘寂結合了主觀和客觀層面，可以同時代表精神狀態和空間觀，是具有多重意義的個體概念。此外，Wabi-Sabi 還是一種看待事物的方式，尋求物質和心靈層面的美，而不僅僅停留在表層的美。它是一種獨特的世界觀，提醒我們美並非永恆，我們需要理解並接受不完美的存在，放下對完美的執著，真正接受自己的真實面貌。這不僅僅是一種美學原則，更像是一種內心深處的狀態。這種狀態難以精確描述，也許我們亦無需追求一個明確的答案。相反地，嘗試放慢生活的節奏，用心去體驗生活中的每一個細節，這樣我們就能感受到侘寂的存在。

㊦ 研究方法

本文首先採用內容分析法，經專家們合議將主要故事情節進行條例編碼，並區分故事段落在敘事結構中的落點，以確認此作品是否符合好萊塢三幕劇、Block 四階

敘事、Todorov 五階敘事、Propp 六階敘事、日本能劇敘事結構。隨後，針對專家們在觀看樣本後的段落衝突強度進行分數統計與分析，觀察本片是否與 Patmore 戲劇曲線的走勢相仿。接著，綜合運用專家訪談與焦點團體法，先讓專家們進行討論以達成影片中具強烈意象的主要符號共識，再彙整每位專家對這些符號的訪談和彼此的討論。最後，研究者對這些符號進行統合解讀，分析其內涵意義，並在結論部分總結出《送行者：禮儀師的樂章》中的深層文本意識形態。

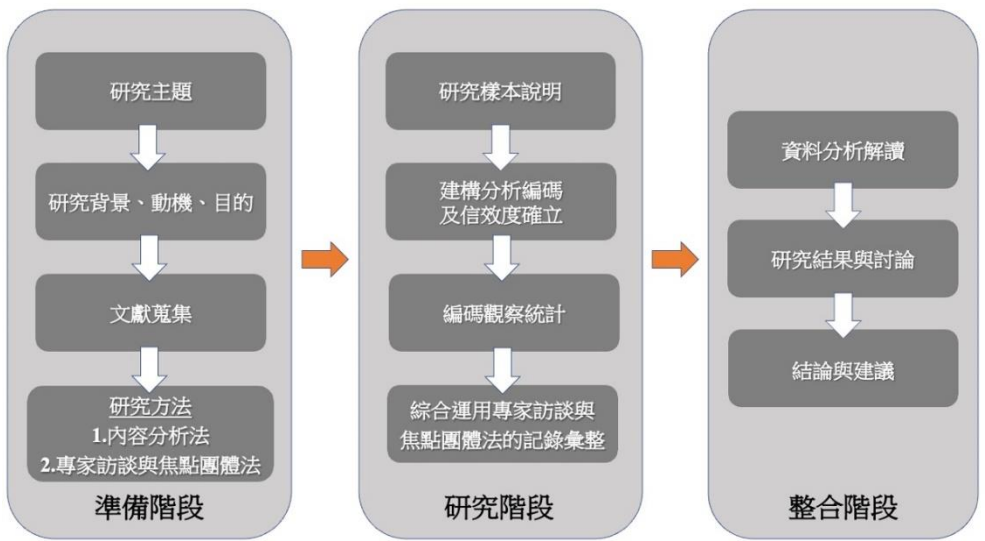


圖 4 | 研究步驟流程圖

3.1 研究樣本

《送行者：禮儀師的樂章》是由日本導演瀧田洋二郎執導的電影，部分改編自青木新門的回憶錄《納棺夫日記》，影片主要從禮儀師的視角展開敘事。此片在國際上獲得多項殊榮，其中尤以 2009 年奧斯卡金像獎最佳外語片獎最為著名。因此，本片不僅獲得了高度的藝術成就認可，亦成為本文分析的重點研究樣本。

表 5 | 研究樣本簡介

《送行者：禮儀師的樂章》	
導演：瀧田洋二郎	故事介紹：
監製：中澤敏明	失業的大提琴手小林大悟，在失去音樂工作後，被迫返回家鄉。在一連串的巧合下，他意外地成為了一名禮儀師。起初，他對這份工作感到陌生和不適應，但隨著時間的推移，他漸漸領悟到這份工作的深刻意義。他學會了如何同時處理喪儀和安慰生者，並且在這個過程中，他與逝去的父親達成了心靈的和解。這份工作不僅讓他重新找回了自我價值，也帶給了他內心的平靜和安寧。
編劇：小山薰堂	
主演：本木雅弘、廣末涼子、山崎努	
配樂：久石讓	
攝影：濱田毅	
剪輯：川島章正	
片長：130 分鐘	
產地：日本	

（資料來源：引用 <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/送行者：禮儀師的樂章>）

3.2 建立編碼

根據李宏耕、李來春（2017）的研究，使用故事情節段落作為基本分析單位，並系統地歸納每個段落的功能、事件概述、敘述者、角色及聚焦形式，有助於深入理解影片的敘事結構。在劇情演繹中，演員對角色個性的詮釋至關重要，這使得故事更加具有說服力，而為了深入作品的敘事與表演，可以採用條列式段落的方法來界定故事的分析單位（林冠廷、張裕幸、徐道義，2020）。任何電影、動畫、影像創作均需一個完整的故事大綱，並據此設計情節，以有效地傳達故事的主旨。此種方法使每個段落的故事要素能夠被細節化地掌握，從而有效地解構劇情敘事中的邏輯。因此，本文首先透過專家們的合議，對故事情節進行條列編碼，並為每個主要故事段落設置標題和說明，再確認故事段落在敘事結構中的落點位置。接著記錄每位專家對《送行者：禮儀師的樂章》之衝突強度的分數統計，並且將落點串連成曲線，觀察其戲劇強度走勢的高低變化。

表 6 | 影片段落編碼

段落編碼	段落標題說明
01	迷失人生路：小林大悟（本木雅弘飾）原本在東京交響樂團擔任大提琴手，卻因樂團突然解散而放棄演奏家之路。失業的大悟於是和妻子美香（廣末涼子飾）回到故鄉山形縣。
02	兒時家記憶：兩年前，大悟的母親便去世了，留下空無一人的房子。如今，他和美香一同在這片孤獨的角落建起了新的生活。大悟的父親曾經在家門前經營一家咖啡店，然而，在大悟六歲那年，他與一名服務生私奔，離開了家庭，此後父子倆再也沒有任何交集。
03	石頭信意義：大悟對於父親抱持著憎恨之情，同時心中充滿了對自己無法好好照顧母親的深深愧疚。然而，他仍然保留著父親多年前贈送的那塊「石頭信」。據說，人們可以透過這種石頭上的紋路來傳遞信息。
04	意外新工作：大悟在報紙上看到「旅途協助工作」的徵職廣告前往應徵，意外當場獲得錄用，詳問之後才知對方徵的是禮儀師。窮鄉僻壤工作難求，加上禮儀社長（山崎努飾）軟硬利誘下，他勉為其難開始這份工作。
05	入殮初體驗：大悟的第一個案子，居然是處理一位老婦人死在家兩星期才被發現的案子。社長親自動手入殮，而大悟在一旁協助，整個現場的氣味令他快要嘔吐。
06	異樣的眼光：後來搭公車時，他還因為身上怪異的味道被周圍人鄙視。為了不被太太發現，他回家前先光顧了一趟他小時候經常去的公共澡堂。這家澡堂是由山下艷子經營的，而她的兒子曾是大悟的同學。
07	抉擇與壓力：起初，大悟內心極度排斥這種工作，他必須隱瞞給太太的真相，應付親友的誤解，並面對週遭的鄙夷，這種情況還讓美香離家出走。
08	突來的離別：然而，過了一段時間，美香回到家中，告訴大悟她已懷孕，希望他能找到一份能夠讓孩子引以為傲的工作。就在這時，大悟接到了一通電話，艷子女士去世了，需要他前去處理入殮。
09	扭轉的契機：由於美香之前也曾光顧艷子經營的澡堂，所以她和美香一同前往。在山下一家人和美香的面前，大悟為艷子的遺體進行清潔和化妝。整個入殮過程中，大悟的嚴謹工作態度贏得在場所有人的尊重，美香終於也不再要求丈夫另找工作。這次的經歷或許是一次重新認識和理解的契機，也讓夫妻倆在這份特殊工作中找到了共鳴。

（資料來源：引用 <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/送行者：禮儀師的樂章>）

續表 6 | 影片段落編碼

段落編碼	段落標題說明
10	送行者意義：在親身經歷一場場送行儀式後，大悟漸漸瞭解到禮儀師妝扮往生者「走上來生旅途」，就像是為他們演奏送行樂章的重要意義，終能自信地投入工作，並重獲眾人尊敬。
11	父親的離世：這時，大悟卻突然接獲失聯數十年的父親，客死他鄉的信息。幾經排斥、猶豫，最後在美香、同事及社長的鼓勵下，大悟下定決心去面對失落已久的親情。
12	和解父子心：而為父親入殮的過程中，發現父親手裡緊握著小時候他送給父親的石頭信，大悟將石頭信取下並傳承給美香腹中的孩子。終於，大悟在送行出境的交界處體悟了生命的價值與意義。

（資料來源：引用 <https://zh.wikipedia.org/zh-tw/送行者：禮儀師的樂章>）

3.3 信校度確立

在內容分析的過程中，信度分析扮演著至關重要的角色。此分析旨在評估研究者在進行內容分析時所使用的類目和分析單元是否能一致地將分析結果歸類於相同的類別，以確保結果的穩定性和可靠性。當一致性達到較高水平時，內容分析的信度也會相應提升（李宏耕、李來春，2017）。為了滿足信度要求，本研究邀請了五位年齡介於 40 至 60 歲之間的相關領域從業人員擔任測量員，這些測量員的平均年齡約為 47 歲，對電影創作有高度涉入。他們對影像的接觸經驗均超過 20 年，教育背景涵蓋大學至研究所階段。此外，林冠廷、張裕幸及徐道義（2020）指出在內容分析的階段中，採用「眾數」（相同分數最多者）作為測量員的共識標準，可更加確保研究信度的穩定性。

表 7 | 測量員基本資料

測量員	年齡	學歷	專長
A	60	研究所	編導
B	48	大學	攝影
C	41	大學	製片
D	46	研究所	剪接
E	40	大學	美術

同時，為了確保內容分析法的效度，本文依據既有的研究理論或其他學者已經發展出的類目進行操作。若研究者在進行內容分析時自行發展類目而未基於既有理論，則需進一步進行效度分析（林冠廷、張裕幸、徐道義，2020）。本文所採用的敘事分析工具，則是根據文獻與研究方法中的相關理論和類目編碼進行分析操作，故本研究的效度即建立在學界已認可的敘事分析理論基礎之上。

④ 研究分析與討論

4.1 敘事結構

透過專家們的合議討論故事段落之落點，可以發現樣本的敘事結構明顯落在好萊塢三幕劇、Block 四階敘事、Todorov 五階敘事、Propp 六階敘事，以及日本能劇敘事理論之上，如表 8。

表 8 | 樣本敘事段落彙整表

好萊塢 三幕劇	第一幕 開場	第二幕 衝突			第三幕 解決	
Block	開端	發展		高潮	結局	
日本能劇	序	破一	破二	破三	急	
Todorov	初始狀態	打破平衡	承認破壞	力圖平衡	平衡恢復	
Propp	準備	複雜化	轉移	鬥爭	返回	公認
功能	吸引人的開端、背景交代、事件鋪陳。	問題正式浮現、解決問題的轉折或失敗挫折，將故事推向最高潮。			伏筆慢慢浮現、故事結局、問題解決。	
段落編碼	01.02.03	04	05	06.07	08.09	10.11.12

其中 Propp 是以俄國的 108 個民間故事為分析對象而產生的敘事理論，且又再細分成 31 項功能，故無法每項功能皆精準套用於樣本之上，但若以大階段來看仍適用於樣本的敘事結構。例如，複雜化階段的故事段落正是「04.意外新工作」，同時也對應到 Todorov 的「打破平衡」，因為新工作的出現讓原本的初始平衡狀態產生微變，但還不足以撼動主角的心境。而轉移階段的「05.入殮初體驗」則是主角正式面臨轉變的開始，正好對應到 Todorov 的「承認破壞」，主角開始面對自己原本平衡的環境被打破。以此類推，可以發現 Propp 的第一階及第六階即為各敘事理論的第一階及最後一階，而 Propp 的第二階至第五階即為好萊塢第二幕的「衝突」、Block 第二、三階中的「發展與高潮」、Todorov 第二至四階中的「打破平衡、承認破壞、力圖平衡」，以及日本能劇中將故事推展至高潮的「破」段。仔細觀察 Propp 敘事理論的 31 項功能、7 大人物設定，雖不完全適用於藝文類創作，但卻相當符合一般商業導向的英雄旅程電影。

4.2 戲劇曲線

在本文中，為確保戲劇強度測量數據的客觀性，研究將故事分為 12 個段落，並

依序給予分數，強度級別從 0 到 10 不等。強度的定義由測量員根據其對故事敘事的專業認知和觀影感受，針對每個段落選出最緩和和最高潮的部分，分別給予最高和最低分數。其餘 10 個段落則在最高和最低之間進行比較，評定相應的強度級別。需要注意的是，12 個段落的強度級別可能會出現相同數字，如表 9。

表 9 | 樣本敘事段落強度表

段落 編碼	測量員強度評分					強度 眾數值
	A	B	C	D	E	
01	2	1	2	2	2	2
02	2	2	3	2	2	2
03	3	4	3	3	2	3
04	5	5	4	5	3	5
05	6	7	6	6	6	6
06	5	6	6	5	4	5.5
07	7	7	7	7	6	7
08	8	9	8	8	7	8
09	9	10	9	10	10	10
10	9	9	9	9	8	9
11	8	7	8	9	8	8
12	7	8	8	8	7	8

（資料來源：本研究整理）

同時，為了確保數據的客觀性，本研究採用五位測量員對每段落編碼的「眾數」進行曲線圖繪製（若有 2 組眾數，則取此 2 組眾數之平均數）。眾數能夠過濾極端數值，反映多數測量員的共識，使級別測量更加客觀。林冠廷、張裕幸和徐道義（2020）指出，使用眾數可以確保研究信度，並且內容分析法的客觀性源於分析文本來源基於現有資料記錄進行，避免後續研究者影響研究資料。經過級別測繪後，樣本的曲線圖走勢能夠反映其強度變化，這與 Patmore 的戲劇曲線概念相近，即符合三幕劇理論的呈現方式，因此敘事結構上具有相當的完備性，如圖 5。

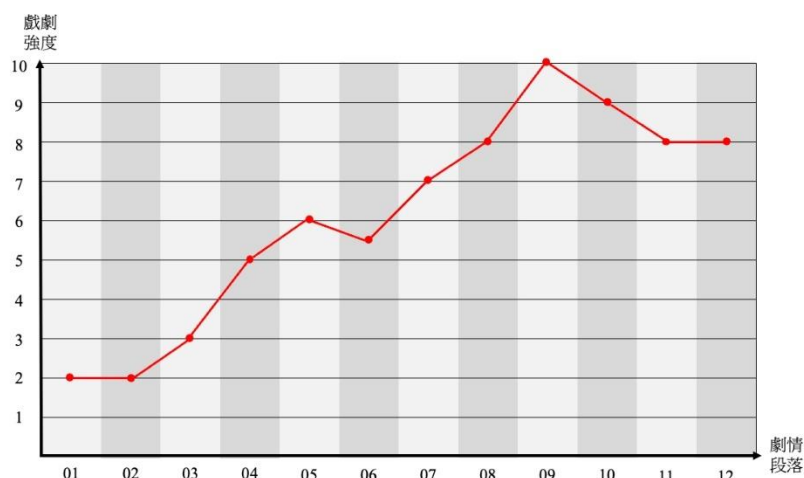


圖 5 | 樣本戲劇強度曲線圖（資料來源：本研究整理繪製）

4.3 符號意象

《送行者：禮儀師的樂章》在電影中運用元素所產生的符號，巧妙將「人」、「人生」、「喪禮的送行」連結在一起。本節綜合運用專家訪談與焦點團體法，依「訪談對象與目的、問題研擬與記錄、影格符號解讀、小結」等流程，企圖將其中的元素做出解讀，以詮釋符號的意象。

4.3.1 訪談對象與目的

本節綜合運用專家訪談與焦點團體法，由先前五位測量員彼此推舉，最後由更為熟悉符號運用的專家 A、B、C 進行訪談（A：編導、B：攝影、C：製片），希望透過不同職務性質的影視從業人員，依各自對電影符號運用的認知與經驗，提出自身的意見。讓本文從受訪者的觀點中，更深入了解問題的所在，並且對其電影符號提供不同角度的解讀。

4.3.2 問題研擬與記錄

本節依《送行者：禮儀師的樂章》電影出現之畫面元素，與專家們合議後，挑出「霰；大提琴與石頭信；蛆；章魚、鮭魚、鳥；櫻花、浴場」等，更具隱喻性與生死意象的相關符號，並提出問題，如表 10。

表 10 | 《送行者：禮儀師的樂章》畫面元素符號之問答表

問題 1 受訪者	影片的一開場，出現的是「霰」，這是一種是雨亦是雪，非雨亦非雪的自然現象。請教專家，對於導演將開場設定在這樣的環境下，是否有虛實之間的概念，或者說是生死之間的彌留之地。
A	其實我對你說的問題蠻有興趣，一開始我只是覺得在白茫茫的世界裡，搭配黑色的喪服，畫面很美，情緒也很有感覺。後來「霰」這個字，我查了一下才知道是「雨跟雪的轉換狀態」，這的確讓人有一種連結兩個世界的橋樑的意象。透過主角的身分，在這樣的場景做開場，非常能夠營造一種「接引人」的氛圍。
B	我站在攝影的角度來看，大量的白與少許的黑，形成一種對比式的構圖。黑點被雪白的環境包圍，能產生一種朦朧的世界。就像下雨的時候開車，從細雨模糊的車窗看世界一樣，很美。「霰」這個字的意思，其實我也不清楚，但如果撇開字義上的解釋，開場的場景完全能讓觀眾置身在一個謎樣的空間，或許就是題目上說的虛實之間、生死之間的彌留之地。
C	導演用一個模糊的景象做開場，其實包含很多面向，說明不只是天氣，連人生都不是在一個非黑及白的狀態，更多的是一種灰色地帶，也就是說有一種虛實的概念。

（資料來源：本研究整理）

續表 10 | 《送行者：禮儀師的樂章》畫面元素符號之問答表

問題 2 受訪者	「大提琴與石頭」，似乎是貫穿整部片的元素。其中大提琴除了演奏串場的功能、石頭除了是信物外，對您而言這兩者是否有其他的象徵意義。
A	我知道原小說《納棺夫日記》裡的主角是經營一家酒吧咖啡廳，如果說導演跟編劇是為了讓影像產生符號的連結，而將主角的身分改為大提琴手，那麼可說改編的非常好。因為拉大提琴像是抱著愛人一樣，可以延伸當做是禮儀師抱著往生者。或是直接把大提琴的符號當做是一個人的形象；那麼藏在大提琴中的石頭信就會像是人的心臟，或者說是……打不開的心結、放不下的石頭。這樣的符號連結很有意思，提琴與人、石頭與心。最後主角在他父親大體的手中，取下小時候交換的石頭，好像心中的枷鎖被解開了，一切都平靜了。
B	石頭的符號意象蠻清楚的。大提琴這邊我想說明一下，大致上大提琴我解讀成「小時候的主角、往生者、全人」，在不同階段的劇情裡擔任不同的符號功能。小時候的大提琴（比較小）就像是小時候的主角，再加上藏在琴裡的石頭，就可以產生小時候的主角與心結的連結；然後鬆弛的琴絃，就像失去氣力的往生者；但是當主角在曠野中拉奏的時候，鏡頭的運用從穩定的鏡位，開始轉換成運動的鏡位。這時候的大提琴又成為一個完整的人，一個充滿精氣神的人，一個沒有病痛，充滿自由的人。而主角正在與牠共舞，為牠準備好下一趟的旅程；當然，也可以當做是主角自己心境上從不堪到尊嚴的轉變。
C	大提琴與石頭的元素，都是主角個人的精神寄託，對我來說會覺得是反應主角對於父親與家庭破碎的愛與恨。這兩個東西分別是主角心裡過不去的坎的實體化。
問題 3 受訪者	電影前段出現過「蛆」，但是在中後段就逐漸消失。想請教專家，電影對於「蛆」的符號強度是否過於薄弱，或是您覺得「蛆」的符號已經由其它的方式延伸，像是段落的情節、台詞等等。
A	之前的日本友人也有提到他們對於殯儀業者，其實很看不起。可能是早期的日本像印度那樣對人民有階級的分類，所以根深蒂固的觀念很嚴重。那你說「蛆」在這裡的意象是不是有這樣的貶低，我覺得是有的。但是電影最後還是把人導向對禮儀師的正向尊嚴，我想這是必然的啊，電影總是要有個好的結尾，那「蛆」在裡面，我就會覺得也是一種另類的重生，因為牠是從壞死當中而來，不論是食物、肉體，或是意象。
B	說實在，我沒有像（受訪）導演那樣的符號訓練。對我來說，「蛆」在電影中的畫面其實沒有特別多，也幾乎沒有特寫的鏡頭。如果要針對這符號做聯想，我只能從劇情當中的台詞來延伸，像是說主角老婆、主角同學、喪家長輩，在劇裡頭都有對主角擔任禮儀師的工作產生鄙視，由此呼應到電影前段的「蛆」畫面，或許可以做連結。當然如果是聽完（受訪）導演剛剛說的意象，我就能夠有共鳴度，尤其是從腐肉中重生。我還記得有一種醫療方式，就是放蛆在壞死的組織上，讓蛆把壞死的部份吃乾淨，從而產生新的肌肉組織。
C	「蛆」對我來說，就是死亡所產生出來的延伸物。在主角一入手工作就遇上令人抗拒的狀態，更多的是想表現這個行業所遇到的困難，不會是像片頭那樣的美麗。

（資料來源：本研究整理）

續表 10 | 《送行者：禮儀師的樂章》畫面元素符號之問答表

問題 4 受訪者	此片很特殊的使用三種動物，分別是「章魚、鮭魚、鳥」。其中章魚又死又生的狀態；鮭魚是逆流而上；鳥則不斷出現在電影中起起落落的飛翔。請問專家，對於導演使用這三種動物，您是否有符號上的見解。
A	這三個動物，我比較能連結到鮭魚跟鳥。主要是章魚又死又生的意象，用其它生物或許也可以；但是如果硬要連結到人生海海，好像也不無可行。相較於章魚，鮭魚大家都知道牠們會逆流而上，回到自己的出生地。這樣的符號意象就比較能延伸到人本精神，從了解自己、認識自己，找到人生的意義。鳥就不用多說了，很明顯就是羽化的概念，你要說是靈魂也可以。
B	章魚、鮭魚，我跟（受訪）導演的意見差不多。如果是鳥，印象最深的就是電影後段，（浴場）老闆娘被推進去火葬門裡面，點燃火焰後擾動的灰燼，電影用蒙太奇的方式與起飛的鳥群做連結，產生畫面之外的延伸意義，就像剛剛（受訪）導演說的靈魂羽化的概念。
C	我對章魚的看法，比（受訪）導演再多一些，我這邊有兩個感受。一是章魚本來就是海洋生物，被丟在淡水的河道上，自然不能存活，這就好比在說主角感受到大城市不適合自己；二是章魚是生是死不是重點，而是放生後看到章魚漂浮在水上的樣子，讓觀眾覺得主角現在的生活就是這樣浮浮沉沉、不上不下，是一種巧妙的隱喻。鮭魚的出現，是主角剛進入這行業不久，畫面有讓觀眾感受到他內心掙扎的部份；生活周遭的所有生命都會面臨死亡的環節，電影用鮭魚的畫面，表現出主角從中體認到他的工作是面對死亡，而死亡並不是什麼多可怕的事；相對於浴場大叔（火葬師）的出現，鮭魚反而是配角了，因為大叔更直接指出死亡是必然的。鳥的符號我就不多說明，基本上跟導演、攝影師差不多。
問題 5 受訪者	曾有人用櫻花的綻放來形容人的一生；也有導演用「水」來當洗淨、包圍的符號意象，像是《藍色情挑》。想請教專家，對於本片中的「櫻花、浴場」是否也有相似的觀點，或是其它見解。
A	很巧，我最近剛好寫了一支跟花有關的腳本，裡面提到一花一世界，每種花都有屬於自己的花語；蝴蝶蘭是豐收，風鈴草是感謝，向日葵是憧憬，茉莉花是尊重，洋甘菊是愈挫愈勇。而櫻花除了代表「純潔、優秀的美人、精神美」以外，還有「寄託思念」的意涵。每一種花都用獨特的意義在訴說自己的故事，加上櫻花是日本的國花，所以在影片當中作為一種人的精神象徵是很巧妙的。那「浴池」的部份，其實像題目說的，很多電影作品都喜歡把「水」當做是一種符號，像蔡明亮導演的《愛情萬歲》、《河流》，或是剛剛題目說到奇士勞斯基的《藍色情挑》都是。但是這些「水」跟本片的「浴場」在符號上還是有些微不同。相同的是，這些水「都是洗淨心靈」的水；不同的是「浴場」多了一種「匯聚」人的功能，像是中國東北一樣會有浴場，即使家裡有浴室，還是會一家人或三五好友到浴場泡澡，是一種凝聚，一種故事從此開始、轉折、結束的符號象徵。
B	我覺得符合日本傳統的元素符號很多，梅子、扇子、武士、相撲，當然還有櫻花。如果要在電影裡面表現人短暫綻放的一生，好像也有蠻多選擇；但就因為這部片是日本電影，所以用櫻花描寫人生才會對味。「浴場」的符號，我比較想從攝影角度切入。日本的浴場，不管是搓澡還是泡澡，都是在一個跪坐的高度，像其他影評形容的「塌塌米攝影」，以跪坐塌塌米的高度進行拍攝，讓演員在畫面中永遠都是充滿禮的氣質。或者可以說，在日本人心中的浴場就像跟塌塌米的地位一樣崇高。所以，不管是浴場裡的生人洗澡，或是塌塌米上的亡者擦澡，都必須兢兢業業的去做。
C	我覺得片中櫻花的出現，是一種時間的轉換，春夏秋冬不斷更迭，就像人的生老病死從不間斷，一個生命的結束會是另一個生命的開始。浴場就像導演說的，是串連所有人物的一個關鍵場所，而老闆娘是當中的 keyman；如果以三幕劇的敘事來說，透過老闆娘的離世，才讓其他人對主角產生價值上的扭轉，可以說是這部片中跟社長同樣重要的關鍵人物，一種精神導師。

（資料來源：本研究整理）

4.3.3 影格符號解讀

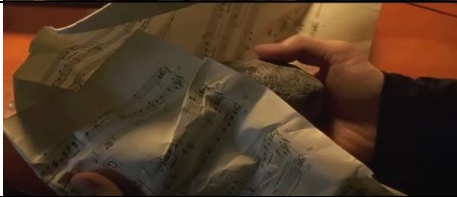
(1) 霰：

表 11 | 《送行者：禮儀師的樂章》「霰」的符號意象

擷取影格	外延義	內涵義
	開場，車輛行駛在一片模糊的雪白場景。	故事從模糊未知的地帶開始。
	大悟在車內，車窗外雪白一片。	畫面清晰的主角，被包圍其中，像是唯一清醒的人。
	車子不斷往前，車外一片雪白的「霰」。	「霰」是雨亦是雪，非雨亦非雪。介於虛實之間，象徵著生死交界。
	遠景，黑白布置的喪家，被包覆在一整片雪白中。	在一片雪白之中，清晰的黑色喪家，是主角明確的目的地。
	忌中，喪禮的現場。	喪禮現場，是生死旅途的驛站，更是生命虛實交界的終點與起點。

(2) 大提琴與石頭信：

表 12 | 《送行者：禮儀師的樂章》「大提琴與石頭信」的符號意象

擷取影格	外延義	內涵義
	大悟從大提琴中找到石頭信。	大提琴像人，石頭似心。
	打開表象被紙包住的石頭。	紙像是人的表情可以包裝變換，但心中的絆石卻堅硬難以打破。
	小時候的大悟與父親交換石頭信。	石頭信為故事串連，並成偽最後的伏筆。
	在曠野演奏大提琴的大悟。	曠野像是打開的心境，演奏的大悟彷彿抱著往生者，輕柔的妝點。
	大悟取下父親手中的石頭。	父親臨終前依然緊握著大悟小時候的石頭信；大悟打開父親的手，同時也打開了心結。

(3) 蛆:

表 13 | 《送行者：禮儀師的樂章》「蛆」的符號意象

擷取影格	外延義	內涵義
	往生的獨居老婦家中的蛆蟲。	死亡的氣息。
	美香罵大悟是不乾淨的人。	美香的既定思想認為禮儀師是接觸死亡，是充滿穢氣的工作。 (蛆的死亡與噁心符號延伸)
	喪禮客人鄙視大悟的工作。	喪禮中的長輩客人，亦認為禮儀師是低等的工作。(蛆的死亡與噁心符號延伸)
	國小同學不願妻女與大悟認識。	國小同學亦覺得禮儀師是汙穢的身分，不願穢氣感染家人。(蛆的死亡與噁心符號延伸)
	同學與美香等人觀看大悟在禮儀過程中的專注與專業。	大悟的工作被同學與美香肯定，也是身分認同翻轉的開始。(蛆從壞死中新生的符號扭轉)

(4) 章魚、鮭魚、鳥:

表 14 | 《送行者：禮儀師的樂章》「章魚、鮭魚、鳥」的符號意象

擷取影格	外延義	內涵義
	美香以為章魚已死，把牠帶回家才發現章魚又活了。	與下圖連結，章魚又死又生，又生又死，像極了塵世間載浮載沉的人生。
	夫妻倆決定將章魚放生，於是投入河中，章魚卻因淡水鹽度不足而死了。	與上圖呼應，章魚又死又生，又生又死，像極了塵世間載浮載沉的人生。
	大悟與浴場大叔在橋上討論逆流而上的鮭魚。	連接下圖，透過鮭魚對其生命的溯源，傳達人們應該認識自己的存在。
	大悟同時發現從上游漂流下來死亡的鮭魚。	呼應上圖，儘管只有一次機會，也不能輕易放棄尋求自我的可能性。
	影片中時常出現的飛翔鳥群。	鳥飛翔的樣子，彷彿往生者通往天國的自由。一次又一次的送行，像是宇宙間的自然法則。
	浴場老闆娘被送進火門。	與下圖連接，火焰燃起的一刻，電影以蒙太奇的方式將「飛升的群鳥」溶接其後。
	群鳥由下而上展翅飛翔。	呼應上圖，溶接後的群鳥飛翔，像是靈魂羽化一般的翱翔天際。

(5) 櫻花、浴場:

表 15 | 《送行者：禮儀師的樂章》「櫻花、浴場」的符號意象

擷取影格	外延義	內涵義
	綻放的櫻花。	櫻花綻放象徵著禮儀師每一次優雅的手法。
	綻放的櫻花。	櫻花綻放也如人一般，為短暫的一生留下「剎那即是永恆」的見證。
	人們聚集沐浴、閒聊的大眾浴池。	大眾浴場是清洗身體的地方，如同禮儀師潔淨往生者。不論生死都需要在潔淨之後重新出發。
	人們聚集沐浴、閒聊的大眾浴池。	不管是大眾浴場透過流動的水，或是禮儀師沾濕的手巾，它們代表的都是洗淨靈魂。
	人們聚集沐浴、閒聊的大眾浴池。	大眾浴場的存在讓人與人更為親近，同時成為擁有場所精神的所在。

4.3.4 小結

影片的序場，從一片「霙」的雪白世界中的喪禮開始。霙，雨夾雪，是雨與雪一同降下的現象。既非雪亦非雨，但只要用手去接便化成水。像是在告訴我們「雨與雪」如同「生與死」是分不開的，它是一個整體，也是一個變化的過程。王雪卿（2019）表示，無論是大自然的四季變化，或是人的生老病死，宇宙萬物的生命皆在時間中消長變化，不曾停止。如佛家所言「諸行無常」的變化莫測，「霙」非雨非雪，卻又是雨是雪，作為一個介於兩者之間的存在，同時也隱喻著送行者即是穿梭在生死之間的領路人。

大悟小時候的兒童版大提琴藏著一顆石頭，這顆石頭是父親與他的心情交換。（傳說在無文字之前，人們會互換石頭，用石頭的手感、重量、紋路來揣摩對方的

心意，稱之為「石頭信」。例如平滑表示對方心情愉悅、粗糙則代表對方對你的擔憂。）雖然父親答應以後每年都會交換一顆，但卻外遇私奔離家，因此這顆藏在大提琴裡的石頭，是大悟的第一顆也是最後一顆。大提琴像人，而禮儀師妝扮往生者時，也像是溫柔懷抱著大提琴一般；石頭像心事，從大提琴中取出，像是打不開的心結，心中放不下的絆石。而在電影的最後，大悟為父親淨身時，石頭信的伏筆才完全浮現，為父子倆打開長久的心結。

日本在幕府統治時期，當權者將社會分成多種階級，其中最低階如「非人」專指乞丐、監獄看守；而「穢多」則多為處理與死亡相關的工作。Mark R. Mullins (2014) 認為，在《送行者：禮儀師的樂章》當中對於家屬的感激有過度美化的表現，根據《納棺夫日記》（電影《送行者》即改編自此小說）的描述，「沒有任何人的社會地位會比殯儀業者更低，事情的真實情況是，（日本人）對禮儀師和焚化爐的害怕程度可與死亡和屍體相提並論」。由此，我們完全能夠理解美香知道大悟擔任禮儀師時，脫口而出「不要碰我，你不乾淨！」這句話，並非過度反應；以及在飆車族女孩的喪禮中，長輩指著大悟對其它飆車族青年說「你是不是想一輩子做那個人（大悟）的活來贖罪啊！」；還有國小同學不願讓妻子小孩與大悟打招呼的場景，都能看出日本文化看待殯儀業者的刻板印象。電影中對於「蛆」的意象，不但與「死亡」畫上等號，同時也代表著「污穢」。但藉由電影裡大悟肯定自己身為禮儀師的價值後，「蛆」已不再是死亡，反而是一種在社會邊緣的微光，以另一種生命價值的形式，努力且默默存在著。

在電影中，若以次數的出現來看，「鳥」的比例遠遠大過「章魚、鮭魚」。或許「章魚、鮭魚」的符號只是短暫且無力的暗示著。「章魚」，被美香帶回家裡當食材，卻又在廚房死而復生，兩人決定將其放生，誰料丟進河裡，卻馬上成了浮屍。章魚又死又生，又生又死，像極了塵世間載浮載沉的人生。「鮭魚」，大悟在橋上看見逆流而上的鮭魚，同時也發現上游漂下死亡的鮭魚；浴場大叔經過說「真可憐啊，拚命游上來就是為了去死。」，大悟說「反正是死，還這麼辛苦」，大叔說「牠們想回家，回到出生地」。筆者對此解讀，鮭魚尚且知道對其生命的溯源，人類何嘗不該如此，既然終有一死，那麼唯有回到生命的源頭，才能真正認識自己的存在。「鳥」，對筆者而言即是靈魂存在的意象。相較於受限在水中的章魚、鮭魚，其飛翔的樣子，彷彿往生者通往天國的自由。一次又一次的送行，一次又一次的飛翔，像是宇宙間的自然法則。影片中，浴場老闆娘被送進火門，火焰燃起的一刻，電影以蒙太奇的方式將「飛升的群鳥」溶接其後，之後浴場大叔（殯儀館火葬師）說「死亡，它不意味著生命的結束，而是穿越它，進入另一個階段，其實就是門。我呢，作為守門人，送很多人穿過這扇門，對他們說聲『路上小心，我們後會有

期』，把他們送走。」Yoshiko Okuyama (2013) 認為，在這齣電影中探討了來生的種種問題，從這個獨特的觀點來看，火葬師的工作就像是一位看門人，而禮儀師則類似於一位領路人。火葬師在整個葬禮過程中，彷彿是站在門口的守護者，守望著人們的靈魂走向另一個未知的領域。他們用嚴謹的儀式和程序，將逝者送入火焰，將肉體轉化為灰燼，象徵著一種轉化和解脫的過程。火葬師的角色是轉化的見證者，目睹生命的終結，並為靈魂開啟通往來世的大門。而禮儀師則是一位領路人，引導親友穿越傷痛的時光。他們扮演的是一種慈祥的角色，通過精心設計的葬禮儀式，緩解親友的痛苦，引領他們走過喪親之痛。禮儀師的工作是提供方向，為在生者開啟一條通往未來的道路，讓他們能夠以一種更加和平的心態面對人生的種種變數。

林素英 (2016) 表示，《送行者》拍攝地點是山形縣中櫻花盛開的純樸小鎮。櫻花綻放象徵著禮儀師每一次優雅的手法，同時也像是說明人與花即使都會逝去，也要留下最美好的一面，為短暫的一生留下「剎那即是永恆」的見證。當中禮儀師重複著入殮的工作，看似熟悉又帶陌生的影像（當今社會多由禮儀公司的服務人員取代），使閱聽眾自然凝視禮儀師對往生者所做的各種細節，同時也從禮儀師的恭敬且細膩的動作中，喚起對已逝親人之思念及入殮的傷感記憶。除了上述各種符號的意象，另筆者感觸最深的卻是大眾浴場。浴場是洗淨身體的地方，而禮儀師的工作之一就是在榻榻米上為往生者潔淨身體，不管是透過流動的水或是沾濕的手巾，它們代表的都是一種為人們洗淨靈魂的動作，是一種內斂而不突兀的元素貫穿著全片。此外，浴場的重要性，在日本不亞於榻榻米，大眾浴場的存在讓人與人更為親近，透過浴場老闆娘的往生，讓大悟可以服務老闆娘漂亮的走上最後一程，也讓妻子、友人對他的職業充滿尊嚴與感謝。

⑤ 結論

本文主要採用五位專家的編碼評分，並將其整合到經學術界認可的理論框架中，以提升整體研究的信度和效度。研究過程首先運用內容分析法，對戲劇段落進行編碼，提供一種系統性的分析模式，用於解讀敘事結構和衝突強度。再綜合運用專家訪談與焦點團體法，彙整專家共識和意見，對專家合議出的符號進行分析，分別探討了外延義和內涵義。最終，對符號的第三層次提出合理且有價值的觀點，以理解導演如何運用敘事技巧和符號元素，構建出高度完整且符合日本文化的喪禮電影作品。研究結果顯示，電影樣本的編碼位置大致符合好萊塢三幕劇、Block 四階敘事、Todorov 五階敘事、Propp 六階敘事、日本能劇的結構建議。然而，在開始、中間和

結尾的發展方面，未完全遵循三幕劇建議的 1/4、1/2、1/4 時間分配比例。筆者認為《送行者：禮儀師的樂章》更像是一篇富含生命哲理的散文詩，其中情節發展趨勢雖類似 Patmore 的戲劇曲線，但在高潮情緒與收束階段的強度上略有不同，其中段落 9~12（9，最高潮段落；10-12 收束段落）的評分皆在 8 分以上，作品幾乎將高潮情緒延續至影片結尾，使觀眾對結局產生持久的共鳴與餘韻。

史作樗（1993）認為哲學、宗教或藝術之存在，皆具有一種接近美學的發展方式。換言之，美學是一種形而上的哲學層次，可作為探索生命、宗教、藝術的思考方式。故本研究發現樣本背後的文化意識形態可為日本侘寂（Wabi-Sabi）美學之奧義——「活在當下。探索不完美的美好，接納生命的起與落。」林素英（2016）提及，日本在文化上受華夏漢化、佛教影響，且西元 645 年的日本「大化革新」運動吸收了《唐禮》之思想，其中儒家又特重喪禮之終極關懷。而後在中國宋朝，起源自道教後來傳入佛教禪宗的侘寂思想迅速在日本興起，一種面對稍縱即逝、體悟自然無常、享受不完美之完美的人生哲學態度，便開始深植在日本人民的潛意識當中。劉麗淑（2012）表示，《送行者：禮儀師的樂章》從文學、人生的角度切入，去探討死亡的議題，藉由這樣的討論，使我們對生命產生一種積極性，對死亡也能重新認識與思考。樣本除了把日本鄉下日常生活簡單描述，更深植人心的是這些平凡百姓對於自己家人往生時的百態，或許你我也都經歷過這樣的過程，而當我們看見了他們的笑、他們的哭、他們的不捨、他們人生當中的不完美時，在我們的內心總會有隱隱的感動。也或許就像是每個人的生命歷程，從留戀身邊的種種，慢慢走向必須獨自回歸的道路。人生就是一部電影、一首旋律，其「過去、現在、未來」即便包含各種的不完美，也有短暫綻放的美好瞬間，如果我們能覺察「活在當下，享受人生的酸甜苦辣」以人的自性為出發點，那麼我們的每一刻就會努力過得精采。

參考文獻

- 方裕民(2003)。人與物的對話-互動介面設計理論與實務。田園城市。
- 王雪卿（2019）。《送行者：禮儀師的樂章》與《納棺夫日記》的死亡書寫、生死意象與生命教育。通識教育與跨域研究。19，1-20。
- 史作樗（1993）。形上美學要義——一種有關人類表達世界之探討。鵝湖月刊，(212)，1-11。https://doi.org/10.29652/LM.199302.0002
- 李宏耕、李來春（2017）。動畫短片敘事結構與聚焦設計研究。國際數位媒體設計學刊，9(2)，23-41。https://doi.org/10.29465/IJDMD.201712_9(2).0003

- 林宇玲(2004)。〈解讀媒體中的性別意涵—以平面廣告為例〉，媒體識讀——一個批判的開始(成露茜、羅曉南 主編)。台北:正中。
- 林東泰(2015)。敘事新聞與數位敘事。五南圖書。
- 林冠廷、張裕幸、徐道義(2020)。故事結構、鏡頭設計、動畫語言與故事強度之敘事研究—以動畫短片《回憶積木小屋》為例。國際數位媒體設計學刊，12(1)，13-31。https://doi.org/10.29465/IJDM.202006_12(1).0002
- 林素英(2016)。《送行者—禮儀師的樂章》的儒學義理詮釋—愛你一生一世的實踐範例。生命教育研究，8(1)，51-71。
https://doi.org/10.3966/207466012016060801003
- 林鈺瓏、許鳳玉(2023)。「來生 | 設計」非死·即生 找尋不完美中的美之服裝創作。紡織綜合研究期刊，33(4)，70-78。
https://doi.org/10.6439/TTRJ.202310_33(4).0009
- 唐月梅(2018)。日本戲劇(一版)。上海文化。
- 孫秀蕙、陳儀芬(2011)。結構符號與傳播文本：理論與研究實例。正中。
- 陳明珠(2008)。符號學研究的反身自省：返回符號體系的思考。圖書資訊學研究，2(2)，17-38。https://www.airitilibrary.com/Article/Detail?DocID=19909128-200806-2-2-17-38-a
- 黃光玉(2006)。說故事打造品牌：一個分析的架構。廣告學研究，26，1-26。
- 齊隆王(2013)。電影符號學：從古典到數位時代。書林。
- 劉麗淑(2012)。死亡文學與電影探究—《納棺夫日記》與《父後七日》。崑山科技大學人文暨社會科學學報，(4)，257-276。
https://doi.org/10.29923/KSHSS.201210.0011
- 關西美喜子、陳念祖、黃佳慧(2022)。Wabi-Sabi 美學應用於輕裝修設計魅力因子之研究。空間設計前沿，1(1)，55-71。
https://doi.org/10.30190/AISD.202212_1(1).0005
- Bruce Block (2021). The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media, 3d Edition, MA,USA: Focal Press.
- Chris Patmore (2003). The Complete Animation Course: The Principles, Practice and Techniques of Successful Animation. London: Thames and Hudson.
- David Bordwell & Kristin Thompson (2008)。電影藝術：形式與風格 (Film Art: An Introduction, 8e) (曾偉禎 譯)。后浪。(原作 1977 年出版)
- Ken Dancyger & Jeff Rush (2016)。超越套路的劇作法 (易智言 等譯)。中國計量。
- Mark R. Mullins (2014). From “Departures” to “Yasukuni Shrine” : Caring for the Dead and the Bereaved in Contemporary Japanese Society. JAPANESE RELIGIONS. 35(1&2)，101-112.

Roland Barthes (2019)。神話學 (Mythologies) (江瀨 譯)。麥田。(原作 1957 年出版)

Tzvetan Todorov (1969). Grammar of narrative. The Hague, Netherlands: Mouton.

Vladimir Propp (2007)。故事形態學 (賈放 譯)。中華書局。(原作 1928 年出版)

Yoshiko Okuyama (2013)。Shinto and Buddhist Metaphors in Departures。Journal of Religion & Film。39 (17)，1-24。