

# 行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

## 全球化情境下，華人導演的影像敘述(第2年) 研究成果報告(完整版)

計畫類別：個別型  
計畫編號：NSC 97-2410-H-468-022-MY2  
執行期間：98年08月01日至99年07月31日  
執行單位：亞洲大學外國語文學系

計畫主持人：簡政珍

計畫參與人員：碩士班研究生-兼任助理人員：林政慧  
碩士班研究生-兼任助理人員：楊孟&#24312；

報告附件：國外研究心得報告  
出席國際會議研究心得報告及發表論文

處理方式：本計畫可公開查詢

中華民國 99 年 12 月 22 日

行政院國家科學委員會補助專題研究計畫  成果報告  
 期中進度報告

全球化情境下，華人導演的影像敘述

計畫類別： 個別型計畫  整合型計畫

計畫編號：NSC 97-2410-H-468-022-MY2

執行期間：97年08月01日至99年07月31日

執行機構及系所：亞洲大學外國語文學系

計畫主持人：簡政珍

共同主持人：

計畫參與人員：兼任助理 林政慧

兼任助理楊孟迪

成果報告類型(依經費核定清單規定繳交)： 精簡報告  完整報告

本計畫除繳交成果報告外，另須繳交以下出國心得報告：

赴國外出差或研習心得報告

赴大陸地區出差或研習心得報告

出席國際學術會議心得報告

國際合作研究計畫國外研究報告

處理方式：除列管計畫及下列情形者外，得立即公開查詢

涉及專利或其他智慧財產權， 一年  二年後可公開查詢

中 華 民 國 99 年 10 月 28 日

# 「全球化」語境下，華人導演的影像敘述

## 計畫中文摘要

本計畫主要研究在「全球化」情境下，華人導演如何藉由影像發聲。全球化某方面說來似乎讓華人的聲音瘖啞，但華人也可能藉由影像建立華人化的全球化。

本計畫將以楊德昌，王家衛，侯孝賢，蔡明亮、張藝謀、李安，以及幾部大陸的影片為研究焦點。這些導演與影片，都是國際影展的得獎者。本計畫將研究得獎以及在國外發行影片，與「全球化」的弔詭關係。

計畫將分四個部份進行。第一部份以大陸「草房子」、「洗澡」、「那山那人那狗」等影片，討論在這些表象「傳統敘述」的影片中，所隱藏的現在甚至是後現代敘述。第二部份將討論侯孝賢與蔡明亮一些影片中，學術界與一般觀眾在接受與認知上的差距下，延伸出「誰是觀眾」的問題。本計畫嘗試藉由閱讀美學與閱讀體驗提出「第三種觀眾」，有別於好萊塢設想的觀眾，也有別於以文化理論主導電影觀賞的學者。本計畫的第三部份將以楊德昌與王家衛的電影，討論影像意義的流動性與不確定性。第四部份將討論張藝謀與李安的作品，在商業化的遮掩下，展現電影藝術。事實上，兩人仍有差別，張藝謀的《英雄》比較向商業傾斜，而李安的《色，戒》與《臥虎藏龍》卻在市場的高度接受下，隱藏「沈默美學」，以偽裝的商業化製作，製造商業化的縫隙。

本計畫的立場是：面對全球化，電影必然要面對文化的課題，因為其中的製作、行銷必然牽涉到身份認同與跨國界、跨文化的現象。但是電影也是藝術品，影像閱讀的焦點是美學的經驗。因此，電影閱讀應該先專注於影像文本的豐富性與感動力，再進而論及其文化功能，而不是以（本土）文化理論作為電影成就唯一的標竿。

### 關鍵詞：

全球化 沈默美學 影像 多重文化 敘述語音

## 計畫英文摘要

This project will study how the Chinese directors announce their voices against the context of globalization. On the one hand, the globalization seems to muffle their voice; on the other hand, they also try to articulate a Chinese way of globalization.

This project will focus mainly on works of Yang Te-ch'an, Wang Chia-wei, Hou Hsiao-hsien, Tsai Ming-liagn, Chang I-mou, Ang Lee and a few movies produced in China. All of these directors and the movies mentioned above garnered reputation from various international film awards, and therefore seem to be justified as built-up connections with the globalization concept. There are four main parts to be expounded in my study. First, with movies like *Thatched Memories*, *Shower*, *Postman in the Mountain* and a few others shot in China, cinematic images presented in a seemingly "traditional ways" in fact smack of narratives of a modern or even postmodern aura. Second, in a few movies by Hou and Tsai, reactions to these works from some scholars and "general audience" find themselves in sharp opposition. Therefore, the topic "what is the real audience?" becomes a significant issue and hence "the third-kind audience" emerges as an important entity as an outcome of the study, whose viewpoints differ from either the typical Hollywood-assumed audience or some academic scholars that have strong propensity to view movies in cultural frameworks. Third, the project will point out how the floating signifier and the flowing meaning in Yang's and Wang's images construct their cinematic worlds. Fourth, the project will study how Chang and Ang Lee have produced works under the commercial masks. In closer comparison, one finds works like *Hero* of Chang incline towards the commercial banner while "the third-kind audience" will treasure the quality of "aesthetics of silence" in Ang Lee's movies like *Crouching Tiger, Hidden Dragon*.

The position of this project is: against the globalization the viewing and interpretation of movies have to be appropriated in a cultural context because the production and showing of movies unavoidably involve the questions of identity, transnationality and multiculturalism. But a good movie is also a work of art; the audience also should pay attention to its artistic factors and aesthetic effects in the cinematic text. Neither can the transplantation of cultural theories into the film override the importance of the density and its moving power of a cinematic text; nor can cultural theories be standardized as yardsticks to evaluate the

achievement of a movie. Moreover, a work of art is strictly related to how it is presented. A movie with obvious intention of a proclaimed cultural issue is often an emblem of “bad movie.”

**Key words:**

Globalization   aesthetics of silence   cinematic images   multiculturalism  
narrative voice

## 目錄

計畫中文摘要.....	i
計畫英文摘要.....	ii
目錄.....	iv
前言.....	1
研究目的.....	2
文獻探討.....	4
研究方法.....	7
電影影像敘述的特性.....	7
華人的映象敘述.....	7
結果與討論.....	9
論文發表記錄.....	9
以「第三種觀眾」觀照華人導演的影像敘述.....	10
摘要.....	10
前言：全球化與華人敘述.....	10
電影製作與文化論述的共謀.....	11
「第三種觀眾」.....	12
從「第三種觀眾」看蔡明亮與侯孝賢.....	13
隱藏於「傳統形式」的深度敘述.....	17
「寫實」的再思考.....	21
結語.....	23
引用書目.....	23
當代華人影像敘述中「似有似無的技巧」.....	27
提要.....	27
「似有似無」在於「自然」.....	27
自然，不是隨意.....	28
技巧的存在與「消失」.....	28
對話.....	29
瞭解與詮釋.....	31
《盲井》為例.....	33
「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述.....	38
摘要.....	38

「第三種觀眾」.....	39
隱藏於「傳統形式」的深度敘述.....	40
「寫實」的再思考.....	45
結語.....	46
全球化情境下臺灣文化論述對影像敘述的影響.....	49
摘要.....	49
前言：全球化與華人敘述.....	49
電影製作與文化論述的共謀.....	50
從全球化看蔡明亮與侯孝賢的電影.....	51
全球化與國際影展得獎的可能性.....	53
結語.....	54
以李安的電影論全球化與「傳統敘述」的當代性.....	58
摘要.....	58
「傳統敘述」的當代性.....	59
「傳統敘述」與全球性.....	66
執導外國影片的新視角.....	70
註釋.....	71
引用書目.....	73
塗寫與塗消—當代華語影像敘述家庭關係的書寫.....	75
中文摘要.....	75
Abstract.....	75
塗寫塗消的書寫體系.....	76
塗寫與塗消的意象.....	77
塗寫與塗消的隱喻.....	78
飲食、書寫、家庭.....	78
塗寫與塗消的妥協.....	85
總結.....	88
引用書目.....	88
附註.....	90
參考文獻.....	92

## 前言

二〇〇七年三月九日至十一日，北京師範大學珠海分校與北京首都師範大學在珠海舉辦「兩岸中生代國際高層論壇暨簡政珍作品研討會」，台灣代表成大的翁文嫻教授在發表論文時，除了論述到我的詩作與詩學，特別提到我的《電影閱讀美學》，並引發與會學者的討論。部分大陸學者希望看到我對電影的後續研究，這是最先觸動本計畫的一個動因。從一九九三年出版以來，《電影閱讀美學》已經歷經四次增定。二〇〇六年的增定三版後，全書與初版比較，大約已經有二分之一改變，每次的改版都是對電影影像凝聚的思維。由於過去十六年來分別在中興大學、逢甲大學、亞洲大學教授「電影文學」，有關影像的思考，不時在口語與書寫裡出現。十六年來，除了演講、書寫討論過的電影作品將近百部，較具篇幅的論述以一九九八年在《電影欣賞》發表的〈《英倫情人》映象的隱喻和滑溜性〉，以及二〇〇一年在《聯合文學》發表的〈《臥虎藏龍》：悲劇映象的律動〉為代表。由於有電影的後續研究在意識裡騷動，二〇〇七年十月我答應「人間福報」副刊要求撰寫有關電影的專欄，「從影像看人間」因而問世。

回顧過去，有關電影的閱讀，我個人比較著重以電影語言討論影像本身的深度與稠密度。《電影閱讀美學》即是以如此的立場規劃各章節，如第6章〈構圖與視覺經驗〉，第19章〈景深與電影的二度空間〉等等。影像的討論不是電影如何製作，而是觀眾如何欣賞的美學經驗。

個人自知這樣的閱讀有其長處，也有其不足。當一般人看電影只是浮光掠影，只能概略談主角講故事，當知識界傾向以文學、文化的知識將電影理論化而「忘掉」影像本身所邀約的美學體驗時，個人對於文本的「精讀細品」既可以感受文本的細緻動人，以及影像與人間相互牽引的深度。

但是電影是文化的產物，文本要適度與文化情境結合。假如在原有文本閱讀的基礎上，能擴及當今文化與全球化的現實狀態，文本的深度當增加了另一縱向的廣度。但本研究的特色是，先有電影文本的美學體驗上再談文化，而非以文化論述取代美學論述。



## 研究目的

### 「全球化」與華人敘述

當今，「全球化」幾乎無時無刻在我們的耳朵嗡嗡作響。「全球化」在任何一個大街小巷裡流竄。當我們在小巷子裡和其碰面，我們只有面對，我們沒有轉圜與退卻的空間。

西方文化的入侵與敘述經常戴上「全球化」的面具。麥當勞、Starbuck、好萊塢電影被等同於「全球化」的表徵。文化入侵類似過去殖民帝國，只是去掉難於塗裝的武力，更是無孔不入，無堅不摧。

多年來，華人經常受制於西方敘述。近年來，由於經濟力亮麗的展現，先前受從屬的地位（subjected position）現在漸漸轉成主體（subject）。但這不是鐘擺的兩端，而是在兩者相互磨合與滲透中，展現敘述。

敘述宣布一個語音（voice），語音不是用來主導自我設定的標的，而是導入一個有別於西方論述的位置。西方歷史曾經沾染了殖民地的血淚，華人的新主體敘述並不是為了歷史的報復，而是要尋找一面能同時映現主客體的鏡子。以電影的影像敘述來說，不是刻意將自我與他者放在畫面的邊緣，也不是將其佔據中心的意圖合理化；何況以電影語言來說，位處中間，可能也只是觸動另一層次的吊詭，不盡然是主體。

敘述也是贏取一個空間（space），正如海德格所說的，人與大地相互牽動，大地敞開給予人一個世界。這是人與他人，華人與全球化攜手共生的空間。

如此的空間，不是抽象意念，而是存有實存的（authentic）場域。假如存有位於時空兩軸的交集，在這樣的空間所發出的語音，牽連時間、歷史的綳折。重疊的語音在空間裡回響激盪，因為華人敘述已經積壓了多年的沈默。

### 電影影像敘述的特性

以影像敘述的觀照，華人在電影的語音是否能產生全球化的論述？進入全球化的命題下，映象敘述的特性需要一些「本體性」的認知：**全球化是好萊塢電影文化的包裝，當代敘述語音很難不以這個現象當作創作的前景或是背景。**敘述的創造性，在於如何使語音有別於好萊塢敘述，或是如何「假借」好萊塢創造好萊塢論述的縫隙。

正如上述，西方尤其是美國，經常將文化侵略作「全球化」的包裝，好萊塢電影更是發揮幾近極致。好萊塢電影滲入世界各個角落，奧斯卡金像獎是好萊塢文化的集體驗收。相較於坎城影展、柏林影展、威尼斯影展的著重於藝術性，奧斯卡金像獎得獎的關鍵，極大一部份要能賣座暢銷，藝術性經常要向商業性臣服妥協。華人論述是否可以完全無視奧斯卡影展，而以以上歐洲幾個主要影展為目標，以藝術的展現讓國際聽到出自己敘述的語音？

另一方面，某方面說來，好萊塢電影文化已經是映象世界最強力的論述。全世界各地的導演演員趨之若鶩，都想到好萊塢一展身手，連法國當紅的影星 Sophie Marceau 都到好萊塢闖天下。在這樣的情境下，華人映象敘述如何能面對好萊塢又不同於好萊塢，

藉由好萊塢的「符號」，讓這個符號逸軌或是產生縫隙，是本研究計畫的重點。

## 華人的映象敘述

華人電影近年來在國際影展不時得獎，華人的映象敘述一時間似乎變成全球矚目的焦點。但得獎是否就是意味位處敘述的中心？華人演員變成國際明星是否就是意味華人地位的提升？細究之，實際充滿了表象與實質的弔詭。華人電影得獎，可能是華人藝術成就的表徵，但也可能是西方對於「弱勢」施捨的隱喻。演員變成國際明星，表面上難能可貴，但是當影片裡的角色，不是武打明星，就是黑社會的殺手或是老大，這種「國際化」是華人地位的提升，還是明升暗降？這樣的華人映象敘述，是不是仍然存活於西方論述下的陰影？

另外，得獎也可能是因為華人電影迎合西方人口味後的結果，得獎也可能是配合西方流行理論後的製作。兩者都不是真正華人真正的敘述語音，而是西方敘述的另一種遮掩。

本計畫未來的研究將以四種面向，探討華人電影的影像敘述。

第一種是表象是傳統敘述，但在呈現過程中，已經參入極富現代意識的敘述。這些影片動人但技巧自然，極容易被一些大框框的文化論述，或是以理論框架「套入」文本的批評家所忽視。由於技巧自然，只有極敏銳的觀眾才能意識到齊理論與技巧。

第二種是前者的翻轉，影片是編導自我的意識投射，或是編導所意識到的接受者，主要是提倡流行理論的影評家，而不是有生活空間需要面對有血有肉的觀眾。這些影片經常在影展裡得獎，在國際場合裡令人注目到華人顯眼的敘述與成就，但是反諷的是，得獎的影片卻受到市場的冷眼看待。

第三種是前兩者的綜合，藝術性與生活感動性折衷進行。當今的理論在其中穿梭，但運用比較不著痕跡。電影在某些片段，甚至是整體，也能將觀眾帶入感動的情境。

第四種是電影製作結合了藝術性的成就與商業成功的要素。這些影片同樣為國際社會所肯定，也經嘗試各種影展的勝利者。它們贏得專業影評者的認同，也贏得商業市場的賣座紀錄。假如「全球化」包含「普遍性」的意涵，這類影片的「華人敘述」是否就是「全球化」最有力的案例？

## 文獻探討

在 Bordwell 的 “Transcultural Spaces: Toward a Poetics of Chinese Film.” 一文中討論楊德昌等人的「與攝影機相垂直的構圖層次，而 Chesire 也在 “Time Span: The Cinema of Hou Hsiao-hsien.” 一文中強調侯孝賢以場景與客體為焦點，轉移觀眾對人物與情節的注意力。Hao 於 “Chinese Visual Representation: Painting and Cinema 說明華人電影裡經常出現的橫移鏡頭，類似中國人展開長幅手卷的方式。Stanbrook 在 “The Worlds of Hou Hsiao-hsien.” 文章中說明侯孝賢影片裡的遠景鏡頭是受日本小津安二郎與溝口健二的影響，也是日本殖民在台灣所留下來的跡痕，但這點需要進一步辯證釐清。Udden 在 “Hou Hsiao-hsien and the Question of a Chinese Style.” 文章中廣泛討論林年同以及刊於 Cinematic Landscapes 的一些中國運鏡風格的問題，以這些風格面對侯孝賢的電影，作者說侯氏的電影超乎這些準則之外。

Wilkerson 於 “Film and Visual the Visual Arts in China: as Introduction.” 文中認為中國南宗的繪畫影響了華人導演的運鏡風格。林年同《中國電影美學》一書是當代有關華人電影敘述極重要的論述。林年同從較重要的影片裡觀察到華人電影中鏡頭掌控的兩個原則：一是「長鏡頭中的蒙太奇」以及「游」。「游」是類似飄浮，游動的意思。邱貴芬在〈「亞洲性」、「台灣性」與全球化時代「台灣」的展演空間〉藉由記錄片的討論，並依據 Arif Dirlik 理念，討論「亞洲性」、「台灣性」、「離散」、「跨國」等觀念。作者嘗試經由與 Dirlik 的理論對話建立台灣的本土論述。黃建宏於〈磨損的殘影：當刻與過去的視覺世界——〉記王家衛之《春光乍洩》一文中論述王家衛藉助電影既有的類型建構，產生類型的流動與變形。劉紀雯的〈流散混雜何所歸？——加拿大與台灣後現代都市（電影）空間之閱讀策略〉論述加拿大與台北有關後現代都市電影中的漫遊與雜多（hybrid）策略，以及閱讀的雜多與流動策略。張小虹的〈時尚現代性〉藉由「時尚」的符號/服號，討論時代演進中，過去與現代、本土與國際「協商的」可能。風格的駁雜，正是新舊、中西、傳統/現代、「協商」的結果。本文對於立足好萊塢而不同於好萊塢的華人電影敘述頗有參考價值。

蔡明亮與侯孝賢部分的作品，經常是文化論述（尤其是本土文化論述）學者討論的焦點，但許多觀眾卻避而遠之，又由於全球化牽涉到文本接受的問題，有關影像敘述的論述，必然會進一步追問到誰是真正的觀眾。

目前的「觀眾」似乎被一般電影理論家定位成兩極：有些影片以盛昌流行口味的大眾為觀眾，這幾乎是好萊塢文化的整體訴求，電影經常以煽情與制式聳動的場面，邀約其投入，這樣的觀眾不是本文研究的對象。

有些影片以台灣當地的（文化）理論家做為主要觀眾，這些影片經常也是奧斯卡以外的影展的得獎者。但是反諷的是，這些影片若是將文化論述抽離，大部分卻是枯燥無味。文化論述所網羅的是欠缺生命躍動感的製作，雖然這些影片經常號稱是生命現象的印證與批判。換句話說，影片經由意念或是意識型態操控。影片一方面向理論發聲，一方面也是理論的回音，因而是理論家的最愛。

其實，在這兩極之外，有「第三種觀眾」。這些觀眾可能不認同影片被當作「文化論述」處理，但他也不是《鐵達尼號》、《魔戒》、《哈利波特》、《第一滴血》、《終極警探》的愛好者。他可能喜歡伊朗的《柳樹之歌》(Willow and Wind)、越南的《戀戀三季》(Three Seasons)、德國的《走出寂靜》(Beyond Silence)，大陸的《洗澡》、《那山、那人、那狗》，台灣李安的《飲食男女》、楊德昌的《一一》等等，因為這些影片讓他「感動」。

他可能被侯孝賢《悲情城市》感動，卻為他的《戲夢人生》與《海上花》裡漫長的道白與重複的場景感到不耐。理由不在於長鏡頭(long take)，因為兩者都是大量長鏡頭的製作。真正的關鍵在於，後者不像前者動人。當理論家經常為一些場景的光影，或是場面佈局所代表的文化意涵，而加以理論化推崇時，我們是否要有點自覺，美學的價值判斷，應該先有整片的感受或是「感動」，而不是對個別現象的單點傾斜？

所謂「感動」，並不是好萊塢式的濫情訴求，而是觀者被影像敘述吸引的「瞬間的遺忘」。日本蓮實重彥在討論侯孝賢影片《戀戀風塵》的某些片段時提到「考古學的恍惚」。「感動」的瞬間有點像這種「恍惚」，觀眾浸淫於影像的流動中，忘掉要去分析、要去運用理論；因為沒有理論的導引，有初次照面的驚喜。詮釋是觀賞過後的回憶，將感動中的沈默化成語言。因此，一部技巧或是理論痕跡很明顯的電影，其技巧可能有問題。

在「考古學的恍惚」中，觀眾有點類似布萊(Georges Poulet)與以哲(Wolfgang Iser)沈湎於閱讀中的讀者，以幾近入神的狀態感受文本。若是影像能如此觀賞，觀眾感受的瞬間，不會意識到自己是批評家，也不會意識到要以某種文化理論作為閱讀的框架。以哲認為美學的展現，是在閱讀中的讀者的體驗，也就是「隱藏讀者」的體驗。閱讀中，若是「隱藏讀者」一下子意識到自己真實讀者的身份，美感的經驗剎那間可能消煙消雲散，因為文本中的情境，已經被真實讀者生活中的情境所取代。

台灣大部分評述電影的學者，大都以「真實讀者」的身份看電影。他們退出文本的場域，而以其知識理論比對電影的文本。他們的評論因而也少了一段「遺忘入神」的經驗。如此的閱讀是一個批評家對一個「他者」的分析，而非「暫時遺忘」現有的批評知識後，被感動後的詮釋。

相反地，「第三種觀眾」經常在電影文本裡，隨者影像的流動浮沈，感受電影呈現人生的渲染力，體會生命的深沈與厚度。觀眾暫時忘掉其現有的知識，因為看電影中，意識到的「知」會干預到感動的強度。

但是「第三種觀眾」並沒有將「知」拋棄，而只是暫時將其懸置。正如上述布萊與以哲所述的閱讀過程，當「第三種觀眾」從文本中退出，要進一步做詮釋時，原有「存而不論」的「知」會回返意識；但是由於經歷「瞬間的遺忘」與感動，回返後的「知」必然融入先前影像文本的體驗。閱讀影像時，「第三種讀者」與套用文化理論的學者最大的不同是：前者經由感動後，原有的知是人生的哲思與美學的深化，而後者則是在對「文化知識」強烈的意識下對影像的「分析」與理論的套用。

海德格在《存有與時間》裡有關「瞭解與詮釋」的論述，曾經告誡：不要讓理論在意識理主導論述，因為「主導」本身暗示非經瞭解、非經感動，而是引介外在的思維，強制框限多面向的文本。

另外，以現象學的思維觀照「第三種觀眾」，能讓影像展現潛在的縱深，但前述有關「他者」的討論需要進一步辯證。感動的瞬間，「第三種觀眾」與影像文本，沒有「我」與「他」之別，因為「我」已經融入文本中。但現象學哲學家梅盧龐帝（Maurice Merleau-Ponty）在《觀照現象學》（*Phenomenology of Perception*）說：只有自我意識到「他者」時，才有「我」的存在。這與上述的論點似乎有矛盾。仔細思維，其實不然。若無影像文本的「他者」，觀眾的自我就難以立足。但「他者」的確立，需要觀眾先有某一瞬間的騰空自我，不以「我」的理論主導影像文本。另外，能被影像的文本所感動，「第三種觀眾」必然意識到電影所描述的人生，也就是另一個「他者」。感動的基礎在於，瞬間能將「他者」與「我」融為一體；電影所呈現的人生，觀眾也感同身受。反過來說，套用文化的論述，傾向將影像文本視為跟「我」無關的「他者」。兩者極其不同。

## 研究方法

### 電影影像敘述的特性

以影像敘述的觀照，華人在電影的語音是否能產生全球化的論述？進入全球化的命題下，映象敘述的特性需要一些「本體性」的認知：全球化是好萊塢電影文化的包裝，當代敘述語音很難不以這個現象當作創作的前景或是背景。敘述的創造性，在於如何使語音有別於好萊塢敘述，或是如何「假借」好萊塢創造好萊塢論述的縫隙。

正如上述，西方尤其是美國，經常將文化侵略作「全球化」的包裝，好萊塢電影更是發揮幾近極致。好萊塢電影滲入世界各個角落，奧斯卡金像獎是好萊塢文化的集體驗收。相較於坎城影展、柏林影展、威尼斯影展的著重於藝術性，奧斯卡金像獎得獎的關鍵，極大一部份要能賣座暢銷，藝術性經常要向商業性臣服妥協。華人論述是否可以完全無視奧斯卡影展，而以以上歐洲幾個主要影展為目標，以藝術的展現讓國際聽到出自己敘述的語音？

另一方面，某方面說來，好萊塢電影文化已經是映象世界最強力的論述。全世界各地的導演演員趨之若鶩，都想到好萊塢一展身手，連法國當紅的影星 Sophie Marceau 都到好萊塢闖天下。在這樣的情境下，華人映象敘述如何能面對好萊塢又不同於好萊塢，藉由好萊塢的「符號」，讓這個符號逸軌或是產生縫隙，是本研究計畫的重點。

### 華人的映象敘述

華人電影近年來在國際影展不時得獎，華人的映象敘述一時間似乎變成全球矚目的焦點。但得獎是否就是意味位處敘述的中心？華人演員變成國際明星是否就是意味華人地位的提升？細究之，實際充滿了表象與實質的弔詭。華人電影得獎，可能是華人藝術成就的表徵，但也可能是西方對於「弱勢」施捨的隱喻。演員變成國際明星，表面上難能可貴，但是當影片裡的角色，不是武打明星，就是黑社會的殺手或是老大，這種「國際化」是華人地位的提升，還是明升暗降？這樣的華人映象敘述，是不是仍然存活於西方論述下的陰影？

另外，得獎也可能是因為華人電影迎合西方人口味後的結果，得獎也可能是配合西方流行理論後的製作。兩者都不是真正華人真正的敘述語音，而是西方敘述的另一種遮掩。

本計畫未來的研究將以四種面向，探討華人電影的影像敘述。

第一種是表象是傳統敘述，但在呈現過程中，已經參入極富現代意識的敘述。這些影片動人但技巧自然，極容易被一些大框框的文化論述，或是以理論框架「套入」文本的批評家所忽視。由於技巧自然，只有極敏銳的觀眾才能意識到齊理論與技巧。

第二種是前者的翻轉，影片是編導自我的意識投射，或是編導所意識到的接受者，

主要是提倡流行理論的影評家，而不是有生活空間需要面對有血有肉的觀眾。這些影片經常在影展裡得獎，在國際場合裡令人注目到華人顯眼的敘述與成就，但是反諷的是，得獎的影片卻受到市場的冷眼看待。

第三種是前兩者的綜合，藝術性與生活感動性折衷進行。當今的理論在其中穿梭，但運用比較不著痕跡。電影在某些片段，甚至是整體，也能將觀眾帶入感動的情境。

第四種是電影製作結合了藝術性的成就與商業成功的要素。這些影片同樣為國際社會所肯定，也經嘗試各種影展的勝利者。它們贏得專業影評者的認同，也贏得商業市場的賣座紀錄。假如「全球化」包含「普遍性」的意涵，這類影片的「華人敘述」是否就是「全球化」最有力的案例？

## 結果與討論

### 論文發表記錄

1. 以「第三種觀眾」觀照華人導演的影像敘述  
發表於 2008 亞洲大學第二屆「『全球化』與華語敘述」國際研討會，2008.12.15-18
2. 當代華人影像敘述中「似有似無的技巧」  
發表於 2009 亞洲大學第三屆「『全球化』與華語敘述」國際研討會，2009.12.16-19.
3. 〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述〉  
發表於《電影藝術》總 328 號，2009 年第 5 期，135-140（CSSCI）
4. 〈全球化情境下台灣文化論述對影像敘述的影響〉  
發表於「“台灣研究新跨越”學術研討會」，2010.7.9-12.廈門大學台灣研究院。
5. 以李安的電影論全球化與「傳統敘述」的當代性  
已被《美育》接受
6. 塗寫與塗消——當代華語影像敘述家庭關係的書寫  
投稿《東海人文學報》



# 以「第三種觀眾」觀照華人導演的影像敘述

## 摘要

在全球化情境下，華人的影像敘述進入某種弔詭，影評者也經常將電影歸類成兩極。由於對於典型好萊塢影片的負面反應，評者經常將帶有文化意涵但枯燥無味的電影誤以為是藝術。本論文嘗試在這兩極中，提出「第三種觀眾」的觀點。「第三種觀眾」不將電影文本套入理論的框架，他先「暫時遺忘」知識或是理論，先將自身融入文本，先感受文本是否動人，再做觀點的陳述。

本文將以「第三種觀眾」討論兩種迥然不同的電影，一種是動人而幽微的影像敘述，另一種是以侯孝賢與蔡明亮為代表的所謂「藝術片」。以侯孝賢的《海上花》與蔡明亮的《河流》為例，若將其攀附的文化理論與得獎眩人的暈芒去除，影片耀眼的是沈悶與呆滯的質地。本文也將討論兩人被批評家肯定的「極少主義」，實際上是「極多主義」。和蔡、侯兩位導演形成最大對比的是楊德昌，因為他也大量使用長鏡頭，但影像充滿動人的戲劇力。

本文進而重新審視所謂的「寫實」。當代不少「寫實」影片非常動人，而所謂「寫實」，實際上蘊藏了極現代與後現代的思維，但套用文化論述的學者經常視而不見。總之，文化論述可以增加思維的廣度，但套用理論的論述，也經常忽視影像應有的感動力與生命力。這也是「第三種觀眾」存在的積極意義。

## 關鍵詞

全球化 差異 「第三種觀眾」 「極少主義」 「極多主義」 「沈悶美學」 「寫實」

## 前言：全球化與華人敘述

當今，「全球化」幾乎無時無刻在我們的耳朵嗡嗡作響。「全球化」在任何一個大街小巷裡流竄，當我們在小巷子裡和其碰面，我們只有面對，沒有轉圜退卻的空間。

西方文化的入侵與敘述經常戴上「全球化」的面具。麥當勞、Starbuck、好萊塢電影被等同於「全球化」的表徵。文化入侵類似過去殖民帝國，只是去掉難於塗裝的武力，更是無孔不入，無堅不摧。

多年來，華人經常受制於西方敘述。近年來，由於經濟力亮麗的展現，先前受從屬的地位（subjected position）現在漸漸轉成主體（subject）。但這不是鐘擺的兩端，而是在兩者相互磨合與滲透中，展現敘述。

敘述宣布一個語音（voice），語音不是用來主導自我設定的標的，而是導入一個

有別於西方論述的位置。西方歷史曾經沾染了殖民地的血淚，華人的新主體敘述並不是為了歷史的報復，而是要尋找一面能同時映現主客體的鏡子。以電影的影像敘述來說，不是刻意將自我與他者放在畫面的邊緣，也不是將其佔據中心的意圖合理化；何況以電影語言來說，位處中間，可能也只是另一層次的弔詭，不盡然是主體。

敘述也是贏取一個空間，正如海德格所說的，人與大地相互牽動，大地敞開給予人一個世界。這是人與他人，華人與全球化攜手共生的空間。

如此的空間，不是抽象意念，而是存有實存的場域。假如存有位於時空兩軸的交集，在這樣的空間所發出的語音，勢必牽動時間、歷史的綳折。重疊的語音在空間裡回響激盪，因為華人敘述已經積壓了多年的沈默。

## 電影製作與文化論述的共謀

探問的語音總是以如此的命題開始：華人的影像敘述是否產生全球化的論述？華人電影近年來在不時國際影展中得獎，但得獎是否意味已經身居影像敘述的要津？現實是一面冰冷的鏡子，存在於表象與實質間隙的是無所不在的幻影。電影得獎，可能是華人藝術成就的表徵，但也可能是西方對於「弱勢」施捨的隱喻；得獎，也可能是在全球化情境下，為了凸顯地域性的「差異」，而在海市蜃樓裡製造平衡。本文將專注兩種華人影像敘述所呈現的弔詭，一種是電影製作與文化論述的共謀，另一種是隱藏於「傳統形式」的深度敘述。

近幾年來，台灣比較常在國際電影展中獲獎的導演，傾向「有意」或是「刻意」套用當前電影界的理論偏好，來攝製電影。因為是理論的套用，經常演員的表演，場景安排，剪輯的運用，不時有明顯的「目的論」跡痕，卻缺少了人味的氣息。有時，電影只是僵化沒有經過人生檢驗的論述，而缺乏了影像美學的感染力。試以侯孝賢與蔡明亮為例：

侯孝賢早期的《童年往事》與稍後的《悲情城市》，景深鏡頭經常拉出人間幽微的意境，如在《悲情城市》中，械鬥的場面用遠景鏡頭配合景深的呈現，人動作的起落幾近無聲，讓觀眾深深感受到從時空的距離看待，人所謂的「動作」，既無知又無奈，這就是所謂人間。影像不是對某一個個體的控訴，而是呈顯人所謂當下的「豪氣」與堅持，轉眼即將煙消雲散。<sup>1</sup>

但侯孝賢後來的《戲夢人生》與《海上花》大幅翻轉觀者以前的印象。導演讓演員面對觀眾滔滔不絕，讓煙花女子在幾近相同的場景裡，重複吃飯、瑣碎的言談。時間似乎沒完沒了，觀眾頻頻看錶的動作，無以改變影幕上呆滯的影像敘述。但這些片段經常是強調文化論述的學者最常著墨的焦點。

蔡明亮是現今台灣經常引起討論的導演，因為其電影製作，似乎以迎合那些喜歡套用文化批評的學者為職志。他的電影，在「很明顯」的文化標籤下，只要願意，任何稍具文學與電影知識的觀者，都能看到編導的設計意圖，因為影像似乎以文化的意識型態，回應學者的理論訴求，如《愛情萬歲》一片中，鏡頭跟著演員楊貴媚繞著整修中的公園走一大圈，再用鏡頭對著她不動，讓她抽搐、哭泣將近五、六分鐘等等。觀眾原先

可能略被感動，但兩分鐘後，覺得綿綿不絕的哭聲是導演添加的一劑笑料，激情地回應濫情電影的呼喚。但是文化論述的學者，也許有輝煌的修辭；漫長的哭泣是文明對人心激烈的創傷。原來，眼淚有如長久乾旱後的甘霖，是上蒼的禮賜，因為樣版的理論，又找到了下筆的案例。這幾乎是影評家與編導心照不宣的共謀。

## 「第三種觀眾」

由於蔡明亮與侯孝賢部分的作品，經常是文化論述（尤其是本土文化論述）學者討論的焦點，但許多觀眾卻避而遠之，又由於全球化牽涉到文本接受的問題，有關影像敘述的論述，必然會進一步追問到誰是真正的觀眾。有關觀眾的定位是本文聚焦的重點。

目前的「觀眾」似乎被一般電影理論家定位成兩極：有些影片以盛昌流行口味的大眾為觀眾，這幾乎是好萊塢文化的整體訴求，電影經常以煽情與制式聳動的場面，邀約其投入，這樣的觀眾不是本文研究的對象。

有些影片以台灣當地的（文化）理論家做為主要觀眾，這些影片經常也是奧斯卡以外的影展的得獎者。但是反諷的是，這些影片若是將文化論述抽離，大部分卻是枯燥無味。文化論述所網羅的是欠缺生命躍動感的製作，雖然這些影片經常號稱是生命現象的印證與批判。換句話說，影片經由意念或是意識型態操控。影片一方面向理論發聲，一方面也是理論的回音，因而是理論家的最愛。

其實，在這兩極之外，有「第三種觀眾」。這些觀眾可能不認同影片被當作「文化論述」處理，但他也不是《鐵達尼號》、《魔戒》、《哈利波特》、《第一滴血》、《終極警探》的愛好者。他可能喜歡伊朗的《柳樹之歌》(Willow and Wind)、越南的《戀戀三季》(Three Seasons)、德國的《走出寂靜》(Beyond Silence)，大陸的《洗澡》、《那山、那人、那狗》，台灣李安的《飲食男女》、楊德昌的《一一》等等，因為這些影片讓他「感動」。

他可能被侯孝賢《悲情城市》感動，卻為他的《戲夢人生》與《海上花》裡漫長的道白與重複的場景感到不耐。理由不在於長鏡頭（long take），因為兩者都是大量長鏡頭的製作。真正的關鍵在於，後者不像前者動人。當理論家經常為一些場景的光影，或是場面佈局所代表的文化意涵，而加以理論化推崇時，我們是否要有點自覺，美學的價值判斷，應該先有整片的感受或是「感動」，而不是對個別現象的單點傾斜？

所謂「感動」，並不是好萊塢式的濫情訴求，而是觀者被影像敘述吸引的「瞬間的遺忘」。日本蓮實重彥在討論侯孝賢影片《戀戀風塵》的某些片段時提到「考古學的恍惚」。「感動」的瞬間有點像這種「恍惚」，觀眾浸淫於影像的流動中，忘掉要去分析、要去運用理論；因為沒有理論的導引，有初次照面的驚喜。詮釋是觀賞過後的回憶，將感動中的沈默化成語言。因此，一部技巧或是理論痕跡很明顯的電影，其技巧可能有問題。

在「考古學的恍惚」中，觀眾有點類似布萊（Georges Poulet）與以哲（Wolfgang Iser）沈湎於閱讀中的讀者，以幾近入神的狀態感受文本。若是影像能如此觀賞，觀眾感受的瞬間，不會意識到自己是批評家，也不會意識到要以某種文化理論作為閱讀的框

架。以哲認為美學的展現，是在閱讀中的讀者的體驗，也就是「隱藏讀者」的體驗。閱讀中，若是「隱藏讀者」一下子意識到自己真實讀者的身份，美感的經驗剎那間可能消煙消雲散，因為文本中的情境，已經被真實讀者生活中的情境所取代。

台灣大部分評述電影的學者，大都以「真實讀者」的身份看電影。他們退出文本的場域，而以其知識理論比對電影的文本。他們的評論因而也少了一段「遺忘入神」的經驗。如此的閱讀是一個批評家對一個「他者」的分析，而非「暫時遺忘」現有的批評知識後，被感動後的詮釋。

相反地，「第三種觀眾」經常在電影文本裡，隨者影像的流動浮沈，感受電影呈現人生的渲染力，體會生命的深沈與厚度。觀眾暫時忘掉其現有的知識，因為看電影中，意識到的「知」會干預到感動的強度。

但是「第三種觀眾」並沒有將「知」拋棄，而只是暫時將其懸置。正如上述布萊與以哲所述的閱讀過程，當「第三種觀眾」從文本中退出，要進一步做詮釋時，原有「存而不論」的「知」會回返意識；但是由於經歷「瞬間的遺忘」與感動，回返後的「知」必然融入先前影像文本的體驗。閱讀影像時，「第三種讀者」與套用文化理論的學者最大的不同是：前者經由感動後，原有的知是人生的哲思與美學的深化，而後者則是在對「文化知識」強烈的意識下對影像的「分析」與理論的套用。

海德格在《存有與時間》裡有關「瞭解與詮釋」的論述，曾經告誡：不要讓理論在意識理主導論述，因為「主導」本身暗示非經瞭解、非經感動，而是引介外在的思維，強制框限多面向的文本。

另外，以現象學的思維觀照「第三種觀眾」，能讓影像展現潛在的縱深，但前述有關「他者」的討論需要進一步辯證。感動的瞬間，「第三種觀眾」與影像文本，沒有「我」與「他」之別，因為「我」已經融入文本中。但現象學哲學家梅盧龐帝（Mauric Merleau-Ponty）在《觀照現象學》（*Phenomenology of Perception*）說：只有自我意識到「他者」時，才有「我」的存在。這與上述的論點似乎有矛盾。仔細思維，其實不然。若無影像文本的「他者」，觀眾的自我就難以立足。但「他者」的確立，需要觀眾先有某一瞬間的騰空自我，不以「我」的理論主導影像文本。另外，能被影像的文本所感動，「第三種觀眾」必然意識到電影所描述的人生，也就是另一個「他者」。感動的基礎在於，瞬間能將「他者」與「我」融為一體；電影所呈現的人生，觀眾也感同身受。反過來說，套用文化的論述，傾向將影像文本視為跟「我」無關的「他者」。兩者極其不同。

## 從「第三種觀眾」看蔡明亮與侯孝賢

若以全球化的課題來看，侯孝賢與蔡明亮的影片經常在國際影展得獎。得獎意味一種被肯定，向全球「有力」發聲。但是細看這些影片，我們會質疑得獎是因為這些影片的藝術性的成就，還是因為評審者對於第三世界給予「施捨性」的另眼相看？答案也許不是絕對的二元對立，但後者的理由不能說是全然的臆測，雖然這些理由只能保持沈默，不能言說。試以以下的影片為例，加以辯證。

## 《最好的時光》

以侯孝賢二〇〇五年的《美好時光》來說，本片分為三段，分成三段不同時空背景的「小故事」。試以前兩段簡單說明。

第一段描寫一個年輕人喜歡一個撞球房的計分小姐，後來知道她已經離開，轉往他處，年輕人輾轉從她家母親知道新地址，最後找到她了。整段的描述，雖不像上述的《戲夢人生》與《上海花》的沈悶，但是影像敘述實在平凡至極。其中車子經過的地方，一再重複呆滯使用地名的路標，讓人甚至誤以為這是學生的習作。觀眾看完這一段，心裡甚至會有這樣的疑問：「這樣的影片有什麼好拍的？」

第二段描寫一九一一年清末一個年輕人與藝妓的故事。本段模仿《悲情城市》裡啞巴的言語以文字展現，但與《悲情城市》相比，本段如此的運用，非常造作，缺乏說服力，因為《悲情城市》的啞巴，不能言語，導演不得不以文字呈顯他的心聲，而本段所有角色都是「正常人」，但卻只用書寫，讓所有的演員都像啞巴。侯孝賢如此的處理，本來為了顯現風格上的特色，但因為有了《悲情城市》的痕跡映照，只是暴顯了自我的重複，了無新意。

但這樣的影片竟然得到多項金馬獎，可見此間的評審者絕非上述的「第三種觀眾」。台灣的電影漸漸走入絕境，與影評的方式，有難以割捨的因果關係。

### 所謂「極少主義」(minimalism)

蔡明亮電影的沈悶與畫面的呆滯，與侯孝賢異曲同工。蔡明亮這類影片被影評家刻意理論化後而美其名為「極少主義」(minimalism)，<sup>2</sup>意味導演極少用跌宕起伏的劇情，極少用音樂來鋪陳氣氛，極少以鏡頭快速的變化來推動影像敘述。刻意不斷製造鏡頭的變化而產生動感，幾乎是好萊塢電影文化的標籤。這種運鏡方式滲入生活空間的KTV、MTV等，已經讓現在的年輕人無法好好「靜靜地」享受一個十秒鐘不變的鏡頭。但從鏡頭不停的動到鏡頭完全靜止幾近「死寂」，是從一個極端到另一個極端。侯孝賢與蔡明亮似乎善用歐洲國際影展潛藏對於好萊塢文化的反感，以極端對比的方式塑造了所謂「個人風格」。其實，具有深度的美學絕非處於二元對立的兩極。藝術的極致大都來自於兩者之間，但因為位處中間，不「突出」顯現差異，一些影評者經常看不到其中的堂奧。

對於蔡明亮的評論，影評家所稱的「極少主義」，其實細究之，應該是「極多主義」(maximalism)，因為一個畫面，導演花費了「大量」的時間卻提供了極少的意涵與價值；表面上很精簡只使用一個鏡頭，卻是時間的消耗與浪費。<sup>3</sup>上述侯孝賢的《戲夢人生》與《上海花》，蔡明亮的《愛情萬歲》連續五分鐘的哭泣，都是如此。再以上述《上海花》說明，「第三種觀眾」對這部影片，耐性的極限大約一個小時，在這一個小時中，導演藉著油燈一再再串接幾近重複的場景，內容包括了多次吃的鏡頭，妓女相互抱怨的鏡頭，妓院裡誰與誰相好的八卦與瑣碎事，三次多人的划拳與喊酒令。類似的重複與光

影到了影片進行五十五分，才有窗子短暫透出室外的光線。但是油燈所構築的場景，卻讓影評人對其光影讚譽有加（鄧志傑 51-53）。<sup>4</sup>對於這樣的光影，「第三種觀眾」在前面五分鐘的體驗，確實感受到其構圖的藝術性，但是光影的重複，場景的重複，瑣碎的重複，人的耐性能經得起多少次重複？當然侯孝賢有意經營這樣的重複，因為重複可以凸顯焦點，可以變成他的「個人風格」，可以變成影評人另一個大張旗鼓的論述命題。

## 《河流》：凸顯「差異」

同樣，蔡明亮的《河流》裡，一段小康在黑暗中，「似乎」（因為整個畫面黑烏烏，觀眾完全不知道實際的情景）和另一個裸露的男子做愛，大約十二分鐘冗長的片段中，整個畫面幾乎全黑，只剩下人體部分的影像，觀眾一直想知道到底發生了什麼事，但再怎麼看還是不清楚，持續的挫折，持續的忍住耐性，去接受導演「個人風格」的凌虐。

反諷的是，這樣的風格「幾乎一定」被一些「文化論述」的學者肯定，因為在題材上，這是父子的同性戀，超越了一般家庭倫理的尺度，因而被認為「有創意」。但是「第三種觀眾」想問上述的片段，父子在黑暗中做愛，假如沒有導演的現身說法，<sup>5</sup>有多少的影評家知道小康做愛的對象是他的父親？假如影評者對於文本的認知，必須經由編導「仙人指路」，所謂影評已經是自我的消解。當然，若是要為蔡明亮辯護，影評者可以說：父子肉體的接觸，在影片先前洗三溫暖的場景已有暗示。但是以那一段的暗示作為「因」，這一景是必然的「果」，這是導演一相情願的認知，因為他沒辦法藉由影像讓我們看到「什麼」；為什麼觀眾不能因為小康有同性戀的傾向，而設想此時在黑暗中與其做愛的對象是陳昭榮的角色，或是另一個男子？。更不幸的是，前一場三溫暖的場景，所謂父子同性戀的動作，也是故弄玄虛不清不楚，需要大量的猜測加以填補。批評家的詮釋很可能也是依照導演影像之外的指引，才知道黑暗裡的乾坤。本片令人反感，不在於它是亂倫的同性戀題材，而是影像嚴重的呆滯與沈悶，並且連發生什麼都無法有效呈現。<sup>6</sup>但影評家、影展卻倍加推崇，因為（經由導演的指示後認為）電影挑戰了倫理的尺度，凸顯了導演對現在文明「與眾不同」的見解。<sup>7</sup>

當然，「沈悶」也可能是一種美學。美國華霍（Andy Warhol）就有所謂的「沈悶美學」（aesthetic of boredom）。他以單一鏡頭六個小時拍一個人的睡眠，以單一鏡頭八小時拍美國帝國大廈背對即將黑暗的天空。這些都是長鏡頭最極端的例子。華霍的影像是要顯現：世間所謂愉悅，最終都是沈悶無聊。他的說詞有哲學的深意，但第三種觀眾也不因為他有哲學的宣示，就肯定其藝術價值。他影像的實驗性是為了坦然揭開人生的真面目。這些實驗性電影的存在，不在於電影展，也不在商業院線裡流通，不太影響一般電影界美學優劣的價值層次。反之，《海上花》、《河流》等電影得獎，卻是電影藝術「正宗的」宣示。「沈悶呆滯」的影片無疑顛倒了價值觀應有的架構，因為文化理論的介入。

## 全球化與國際影展得獎的可能性

而《河流》就獲得柏林影展的評審團獎。「沈悶呆滯」的電影在國際影展中得獎，自然引發另一層思維。得獎的理由，也許來自以下四種可能性。

一則，參加國際影展時，影壇有種認知，外國評審者經常受到台灣既有的評論界所影響。<sup>8</sup>而國片從九〇年代至今，「國片的風潮都跟隨著藝術片的風格走」(張靚蓓 111)。正如上述，台灣的評論界，很多是學了一些外國理論，尤其是文化理論的學者，經常將影片簡化成暢銷片與藝術片兩極。因為「暢銷」變成禁忌，這些學者經常將「枯燥無味」誤以為是藝術，不知道兩者之間還有能讓「第三種觀眾」心動的影片。有時，影評家甚至將「動人的影片」(如楊德昌的《一一》)與「枯燥的影片」(如蔡明亮的《你那邊幾點?》)，放在同一文化主題的標籤下，模糊了美學上懸殊的區隔。<sup>9</sup>

因此，假如外國影評受到台灣既有評論的影響，對於影片內容的掌握以及評價的依據，也極可能來自於台灣既有的評論，或是附加資料，而非影像本身的敘述。上述《河流》父子亂倫的場景，國外影評「看不出什麼」的狀況，可能比國內的觀眾更嚴重，因為這與語言情境的傳輸是否直接還是經由翻譯有關。

其次，西方的電影文化淵遠流長，在拍攝電影時，經常以走位(blocking)配合攝影機的移動，讓電影充滿動感。但走位與攝影機移動，需要使用多鏡頭，而且鏡頭的連接、空間的銜接與安排，都考驗導演的功力，以及周遭電影環境的配合。西方大部分的導演這方面已經順理成章，觀眾可以放心欣賞，不會擔心畫面可能產生問題。但在東方，尤其是台灣，由於大多數的導演無法操控畫面的動態變化，支撐的電影工業也不太能有效配合，拍攝影片時，大都傾向以靜態畫面呈現，原來走位呈現的多重視角，變成導演的單一視角，以傳統的鏡框視角取景，這就是所謂「第三世界美學」。<sup>10</sup>

當然，「走位與否」與攝影機的移動，與電影的好壞，並無直接必然的關係。甚至，攝影機過度的移動可能是導演的操控與戲耍，而導致影片的煽情。這是典型好萊塢賣座影片的標籤。反之，假如能讓單一視角的靜態構圖展現特色，影片反而有種有別於西方的韻致，如楊德昌的《恐怖份子》、《一一》，侯孝賢的《悲情城市》；但假如把呆滯誤以為是有特色，就會造就了《河流》與《海上花》。<sup>11</sup>

再其次，在全球化的情境下，全世界大一統是可能的結果，但過程中，卻經常出現「反大一統」的論述。因此，所謂全球化，也在形式上讓各個族群個別發聲，以展現其「差異」的獨特性。克羅寧(Michael Cronin)在論述文學的全球化情境時說：「在各種基本的脈動中，各種策略的背後，都是一種渴望，渴望提昇不同的國家文學，而在超國家的層次上，能創造差異，而非同質性。」<sup>12</sup>(56)麥克格藍(Bernard McGrane)也說：「文化就是要解釋他者的不同」(ix)華倫斯坦(Immanuel Wallerstein)說：全球化同時「要依附個相，是差異的再創造」(166-7)。強調「差異」，與傾向全球化兩者變成弔詭的辯證關係。差異或是多樣性，是全球化的波濤所湧現的逆向浪花。以人類歷史觀照，必然體認到「有其差異」，才意識到個體間的相似或相同。哈蒙(David Harmond)說：「我們必須體認到有何差異，才能掌握到何謂全球的共通性。」(54)。羅伯森(Roland

Robertson) 說：「國族主義的觀念（或是個別主義）必然與國際主義攜手並進」（103）

似乎強調差異可以凸顯身份，而「身份的強化正是當下〔全球化〕的標誌」（Friedman 312）。在全球化反張力下，個相與差異所營造的逆勢平衡，本無可厚非。但是以國際影展來說，評審者可能為了強調「差異」，也因而造成電影評介美學的錯位與失焦。評審者以「差異」做準則，意味兩種可能。一種是以地域性的文化為著眼點，評審者將侯孝賢與蔡明亮所顯現的「差異」，視為台灣電影的「特色」或是「身份」。假如為了保持台灣電影的「身份」而讓侯、蔡兩人得獎，這完全是一個讓人笑不出來的笑話，因為他們絕對不能代表台灣的影像敘述。事實上，兩人和眾多的台灣導演，也顯現了極大的差異，幾乎沒有任何台灣導演會拍出比他們更「沈悶呆滯」的電影。<sup>13</sup>另一種純然是將「差異」視為獲獎的檢驗標準。在此標準下，尊重邊緣地區的差異，實際上暗藏文化的貶抑。影展中，評審人對於東方這樣「沈悶呆滯」的影像，勢必不敢掉以輕心，因為「沈悶到如此不可思議的地步」，必然是一部與眾「極為不同」的影片。

## 隱藏於「傳統形式」的深度敘述

和蔡明亮與侯孝賢相對比的是，類似台灣李安的《推手》、《飲食男女》與楊德昌的《一一》，以及近一、二十年來的大陸一些影片。這些影片，「第三種觀眾」觀賞過後，回味再三。回味是因為其中隱約意涵，經過細心品嚐後，變成揮之不去的影像。這些影片在表象的「傳統論述」裡，潛藏了頗富深意的佈局。由於「潛藏」、「隱約」，以理論標籤作為研究的學者，經常視而不見，但是「第三種觀眾」卻視為瑰寶。究其原因，當代很多學者或是理論家，假如離開「文化」的命題，就缺乏細讀文本的能力，只能以「文化理論」的大框架套進各個文本。對於這樣的電影，這些學者大都只能「說故事」，也因此把這些影片貶抑成「只是說故事」。當代電影評論的悲哀是：只有「文化」的粗枝大葉，卻欠缺觀照文本細緻內涵的慧眼，無視其生活情境中幽微的縱深。近十幾年來，海峽兩岸不乏這樣表象「傳統」卻蘊含豐富意涵，甚至散發後現代精神的影片，《洗澡》、《草房子》、《孔雀》、《藍色的愛情》、《卡拉是狗》、《巴爾扎克與小裁縫》、《那山那人那狗》等都是很好的例子。試以大陸的《巴爾扎克與小裁縫》、《卡拉是狗》以及台灣的楊德昌的《一一》為例說明「第三種觀眾」如何看待這樣的電影。

### 《巴爾扎克與小裁縫》

《巴爾扎克與小裁縫》影片的迷人，部分原因來自於敘述角度所呈顯的多重意涵，以及聲音與影像的非同步。「第三種觀眾」在感受這樣的敘述方式時，影像的渲染力是主體，閱讀的敏感度很自然與影像相呼應，並不需要特別在「理論」無邊的海域上，搜尋可以攀附的線索才能上岸。

影片以文革知識份子下放為背景，一開始，主角羅明與馬劍玲兩人到鳳凰山報到，兩人從山腳往上爬，與影像重疊的是幕後背景的女聲合唱：「我們是毛主席的紅衛兵，從草原來到天安門」。有感覺的「第三種觀眾」幾乎馬上意識到他們兩人可能不是紅衛



兵，因而才會被下放，而且是從城市來到鄉下。歌聲與畫面恰好形成對比。對比是本片細緻隱約的反諷，隱藏了時代性的批判。同樣，兩人爬坡，腳步艱辛，但歌聲卻是毛主席「領導我們向前進」。「第三種觀眾」感受到，時代在口號下是一種粉飾過後的輝煌，但實際上全中國十億人口的步履，正如他們兩人，大都歪歪斜斜的走過一生。

馬劍鈴去拜訪民歌手，民歌手演唱一首曲子，要他猜其中的謎底。歌詞隱含性的暗示，與歌聲重疊的影像，是羅明與小裁縫戲在溪水中性與愛的嬉戲。「第三種觀眾」看到的是兩個空間的疊置，以歌詞的內涵來說，是一種對應，以馬劍鈴也暗戀小裁縫來說，是一種對比。影像與聲音又是一種非同步的藝術。

另外，本片聲音與影像的非同步，所潛藏的諷刺、批判與反諷，莫過於：馬劍鈴和羅明是反動的知識分子，下放是為了接受群眾的再教育，但真正被「教育」的是鳳凰山的勞動階層以及他們的隊長。這兩個年輕人被派到城裡看電影，回來後向群眾報告電影的內容。結果，畫面上，仰角鏡頭中的他們高高站在台上，以語言的穿透力讓台下的聽者動容。敘述的情境在黑暗中撩撥坐在地上的群眾；語音在空間中飄揚，迴響的是觀眾不能抑止的眼淚。影片展現的，不是知識的反動，而是知識難於操控的力量，使本來社會體制要求再教育的對象，變成教育這個社會體制的「主體」，進而顯現一個時代的愚昧。

值得注意的是，影片雖然暗藏譏諷，但是卻非常隱約自然，就是因為隱約，更顯現了本片豐富的藝術性。「聲音與影像」的非同步是「第三種觀眾」對文本的敏銳所感受的印象。閱讀觀賞的當下，他並不需要「非同步」的詞彙，初次觀賞，雖然沒有這些術語，但是仔細聆聽旁白，他會發現畫面似乎是旁白的反制與消解，而感受趣味。換句話說，趣味來自於觀眾與文本的第一次的照面，而不是心中有預設的理論，將其套用。某方面說，觀眾能感受趣味，在於能將心中的理論騰空。

## 《卡拉是條狗》

相較於上述的《巴爾札克與小裁縫》，《卡拉是條狗》「似乎」比較沒有在國際影展引人注目，但是本片的敘述，卻不時運轉著強烈的戲劇張力，而這樣的張力不是經由誇張的「戲劇性」呈現。進一步說，本片是極其寫實的影片，而「寫實」這樣的字眼，在當代又被批評家貶抑成「無甚可談」的代名詞。《卡拉是條狗》，以及當今大陸許多動人心弦的影片（包括上面所提的所有影片）都有很濃郁的寫實痕跡。這些影片不賣弄表象技巧，也不以「文化論述」的理論故弄玄虛，而是以「字質」增加文本的稠密度。

以《卡拉是條狗》來說，這是一部平凡人因為養的狗卡拉對自己的貼心，想盡辦法要在下午四點前將牠從派出所救出來的故事。影片寫實，因為它反映了大陸一九九五年以來，大陸有關養狗政策所帶來的生活的變動。影片感人，因為它呈現了小人物為狗的小生命專注的付出與無奈。最令人感嘆的是，在這樣的社會情境下，幾乎每一個人，包括抓狗的警察，都有相當的愛心，但人們的愛心抵不過體制與法律的規範：養狗需要昂貴的代價，在平常人月薪大約只有人民幣三百元的大陸，養狗一定要有養狗證，而養狗證的申請費要五千元；付不起申請費的，只能眼睜睜看到愛狗被捕捉，被屠殺。

這是反映社會情境的作品，內含無聲的抗議。抗議之所以無聲，因為全片沒有任何一段場景，沒有任何一段對白，表達「抗議」。假如「抗議」是一種政治社會意識，這種意識不流於吶喊，也不流於造作的影像敘述。

正如大陸其他類似這樣的「寫實」影片，《卡拉是條狗》的成就絕非只是傳達某種意念的目的而已。在「寫實」流暢的敘述下，敘述所呈現的情境，有意無意之間，會在既有的「意念與目的」之外延生。「第三種觀眾」對於敘述如此延生枝節，並不盡然是當代理論的指引，而是對文本專注，所發現的現象。對文本前後的發展有強烈感受後，回顧影片的開始，他會發現意義似有似無在影像中浮現。假如我們將片頭女主人帶著卡拉等電梯時，走廊上的電燈忽明忽暗，當作是一種生活無奈，或是後來遛狗時卡拉被抓的伏筆，類似巴特所說的影像的第二意義；那麼後來老二從楊麗家裡走出來，有人向他借錢，他摸摸口袋沒有適宜的錢的這一景，可以說又類似巴特所說的第三意義。嚴格說來，巴特的第三意義指的是，在電影中，那些出人意表而導演無法控制的影像。以上所描述的景象，當然還是編導「控制」的影像敘述，因此應該是第二意義；但是以整個影片看待，這段借錢的場景，和老二救狗的主要敘述，似乎很難有意義明確的歸屬。這是敘述的延生，也似乎是主要敘述的旁生枝節，因此意義在第二意義與第三意義之間。

《卡拉是條狗》影片中，有不少類似介於第二意義與第三意義之間的場景，值得討論。老二離開楊麗家去輪胎店為腳踏車打氣，老闆說二分錢，老二只有大鈔，老闆說算了算了，也是一例。之後，楊麗陪他擠上公車，老二塑膠袋裝的水果，被卡在車門外，因為被擠壓，塑膠袋破了，水果一個個掉落也是。以後者來說，這是生活不順暢的暗喻，類似第二意義，但裝水果的塑膠袋被車門擠破水果掉落，畢竟和救狗的主旨不甚有關，趨近第三意義。

因此，在一般批評家眼中，被簡化成「說故事」的寫實片，反而蘊藏了第三意義的可能性，因為「寫實」含蓋生活的呈現，而生活隨機動態性的點點滴滴，很難能以完整的邏輯統籌，更難以被規劃成封閉性的意義。

假如「第三種觀眾」並不知道巴特的第二意義與三意義的內涵。以上詮釋的文字不太可能出現。但是類似的體驗與書寫仍然存在。他也許會感受到意義的未定性、意義的朦朧性、意義的必要性與非必要性。關鍵在於，文本的密度與吸引力，促成閱讀與詮釋，但閱讀之後，再看到巴特的見解，他會很「樂意」將有的看法與巴特的見解結合。當然，也可能「第三種觀眾」在觀賞前已經看過巴特的書寫，這時，觀賞中的感動與外來的理論並行交融對話，甚至是交互激盪成閱讀經驗。

## 《一一》

最後以楊德昌的為例作為此段說明的總結。楊德昌是台灣最能以影像面對社會現實的導演。<sup>14</sup>但和上述的《卡拉是條狗》一樣，他對於現實的批判與譏諷全部融入藝術匠心，不做口號式的吶喊。本片《一一》敏感捕捉了台灣人文風景的點滴，如婚禮的場景，如滿月酒的餐會，在喧囂中，散發台灣文化潛在的荒謬與敘述語調淡淡的無耐與哀傷。但是在呈現如此具有現實意義的氣氛中，鏡頭保持相當的冷靜，楊德昌對於鏡頭的

推拉移動非常審慎，和蔡明亮相似，但和後者不同的是，在這樣幾近不動的場景中，不時蘊藏戲劇力，以及影像的思維縱深，試舉例說明如下。

《一一》裡，小兒子洋洋的角色非常討喜。楊德昌讓一個年齡最小的小孩帶出全片最大的哲學深度。<sup>15</sup>當然哲學的呈現，不是空泛的言說，而是有力的影像敘述，以小孩的情節呈現哲學思維，也暗藏危險與造作的可能性。影片中，洋洋的語言仍然是個「小孩」，洋洋無意也無能演說哲學，哲學事實上是他的「童言童語」，啟動父親以及觀眾的思維。他問他的父親說：「你看到的我看不到，我看到的你看不到，我怎麼知道你在看什麼呢？」；「我們只能看到前面，看不到後面，這樣不就有一半的事情看不到了嗎？」「看」與「是否看見」是電影裡洋洋的主要意念，以及因為這個意念所牽引的情節與敘述。影片開始，照團體照，洋洋站前排，後排站了一群女生，前後分別用手摸他的頭，他回頭但找不到當下摸他的人。這和他的「看不見」有關。後來，他用照相機一再照人的後腦，洗了相片後給對方，說：「因為你自己看不見啊」。這和所有角色以及人在人生中的「看不見」有關。

影片中，洋洋為了躲避訓導主任與女糾察隊員，而躲進放映影片的教室的一景，非常值得深思討論。洋洋進入黑暗的放映教室後，躲在門旁邊，這時教室正在放映雲雨的形成。不久，女糾察隊員（高年級同學）隨後也進來，開門時裙子被門上的鉤子鉤住，露出內褲，看在洋洋的眼裡。也許這是洋洋第一次看到「大」女生的內褲，他顯現特殊（而不誇張）的表情。女糾察隊員走到放映室前面，站著東張西望找尋洋洋，人影投射在影幕上。這時影幕上烏雲密佈，在天空快速竄動，老師講解的聲音說，這是雲的舞蹈，雷雨的因緣。老師說：「小冰粒在空中留下了正電，把自己變成負電的雨滴。兩種對立而又相吸的能量，互相越來越不可抗拒。終於在一個閃電的瞬間，正電和負電又激烈地結合在一起。這就是：雷。我們地球一切的生命，應該就是閃電創造的。」影幕上的畫面似乎就是洋洋當下的映照與啟蒙。小孩子幼稚的心思，因為女生的內褲，可能「看到」從來未有的「景象」，異性的吸引正如正電與負電的糾纏。值的注意的是，當老師的語音說：「小冰粒在空中留下了正電，把自己變成負電的雨滴」時，畫面上正是女糾察隊員裙子被鉤住而露出內褲的剎那。而有關正負電的結合以及閃電雷聲的言語，女糾察隊員龐大的影子投射在影幕上，她是觀眾的焦點，也是洋洋唯一注目的焦點。對於「第三種觀眾」來說，影像敘述細緻幽微，但鏡頭除了一兩次的切換，呈顯洋洋的表情與女糾察隊員的左顧右盼外，大致保持幾近靜止狀態，但是所醞釀的情境引人深思。

值的一提的是，緊接的下一景，是洋洋的姊姊婷婷拿著傘在天橋下走過，似乎放映室裡的雷雨，感染了現實的天空。接著她和隔壁女孩子莉莉的男朋友有了進一步的交談，並到附近喝咖啡。這算是他們的第一次約會。影片藉由雷雨或是雷電的影像，推動兩個不同年齡層有關「情」的敘述。

不論是洋洋的「童言童語」引發觀眾的哲學思考，或是洋洋在黑暗中的啟蒙，而打開了兩性的新天地，「第三種觀眾」都不必去套用任何文學或是文化論述，就能感知其影像豐富的內涵。他也許不必有「哲學」的意念，甚至對於「黑暗中啟蒙」詞語中的弔詭，也可以當下渾然無知，但事後回想後感受其中的戲劇力。更值得注意的是，這樣的戲劇力，編導並非經由鏡頭一再提醒觀眾的注意；而是悠遠的情境就在那裡，靜靜地

邀約第三種觀眾的「精讀細品」。換句話說，「第三種觀眾」觀賞的當下，不是「知」的指引，而是「感」的投入。沒有這一層「感」的體驗，任何價值判斷都可能變成「目的論」的投影，因而對於文本的纖細經常「視而不見」。

最後，表面上，楊德昌與蔡明亮一樣，擅長用抽離冷靜的長鏡頭，但是呈顯的效果卻迥然不同。可見「呆滯」並不是台灣電影的特色，更不必以為呆滯是特色而為了尊重個別差異，而讓其得獎。假如上述蔡明亮以鏡頭靜止不動作為他個人風格的標籤，因而電影的沈悶變成他「理直氣壯」的理由，《一一》卻明白告訴電影界，「完全不動的」長鏡頭卻能佈滿劇力，動人心弦。試舉二例。片尾婷婷拿著婆婆折的紙鶴，疲憊地躺在婆婆的膝蓋上睡去，鏡頭不動約兩分鐘，在這兩分鐘中，婷婷類似說夢話或是夢境的獨語，一再讓觀眾感到憐惜，一個還是高中的小女生已經要承擔個人家庭重大的心靈陰影。第三種觀眾在這兩分鐘沒有任何一秒鐘會感到不耐或是厭煩。

第二個例子更長約四分鐘，那是在東京大田對 NJ 一面講小時候的故事，一面玩撲克牌的魔術，進而引申沒有魔術可以拯救 NJ 的公司的一景。由於一個鏡頭從頭到尾沒有剪接，大田的魔術令 NJ 與觀眾驚奇。這是《一一》最長的鏡頭，也是影響 NJ 對人生體認極重要的關鍵點。大田迷人的個性，透過紙牌的魔法，必然牽引 NJ 與觀眾心裡的關注與思維，鏡頭長久不動，卻比很多快速剪接的動作片更有張力。楊德昌的可貴就是，他能拿捏長鏡頭的奧秘，能讓靜止的畫面注滿美學的滋養，而不是像蔡明亮在「個人風格」的迷思下，讓靜止鏡頭變成「沈悶呆滯」的同位語。

## 「寫實」的再思考

綜合上述，由於「第三種觀眾」不以文化的大框架套用文本，而是以文本的質地是否具有感染力為依歸，但所謂「感染力」又與好萊塢常見的煽情與濫情不同。另外，造成渲染力的電影，也與賣弄形式、耍弄鏡頭而被貼上「後現代」標籤的電影不同。第三種觀眾肯定「創意」，但不是「佈滿鑿痕的創意」。他肯定影像敘述的「當代性」，但並不是把「當代」變成型式戲耍的代名詞。他不認同「刻意製造形式差異的後現代」，卻經常在外表傳統的電影文本裡看到「後現代的多重視野」。因而，第三種觀眾對於「寫實」有了更細緻的體認，經常在表象的「寫實」中，發現新的「現代」甚至是「後現代」的內涵，正如上述的《巴爾札克與小裁縫》與《卡拉是狗》。因而，所謂「寫實」值得進一步深思。

## 「寫實」與隱喻

當代，「寫實」經常被放在貶抑的詞彙裡。「寫實」經常被誤解等同於寫實記錄，等同於社會倫理的道德觀。但在貶抑中，批評家經常忘掉了十九世紀末寫實宗師浩威爾斯（William Dean Howells）的經典告誡：倫理不能以美學作為犧牲品。有趣的是，若是以上的影片因為被冠上「寫實」的標籤而被簡化，其美學幽微的縱深卻因為「第三種

觀眾」而得以彰顯。以隱喻來說，場景「寫實」，用之於比喻的，必然要能取自現場的自然感與說服力。由於來自現場，場景的佈局，更加費心，更加不著痕跡，更需要「第三種觀眾」的慧眼與想像。以《卡拉是條狗》來說，片中偷賣狗的小販大都躲藏在即將拆除已經破敗的平房裡，而背景則是高聳的現代大樓。一種過渡性即將消失情景油然而生。養狗需要高昂的代價，賣狗的人當下即是養狗的人，當然沒有執照，必然在大樓的陰影下殘活。隱喻是最常見的比喻，但是這些隱喻是經由空間上的場景安排，因而也是轉喻。由於比喻來自於現場，非常自然，幾乎沒有刻意的痕跡，一般觀眾與一些學者經常習以為常，而無視其影像豐富的意涵。但是最平常的可能是極不平常，正如惠爾萊特（Philip Wheelwright）說：「最平常的事物，每天的場景，有如我們最沒指望的個人，在回應想像的引爆下，可能突然顯現驚人的可能性。」（156）

若將惠爾萊特的言語引伸於電影文本，將意味兩種意涵：一、電影日常寫實的場景，可能蘊藏寶藏，平凡的角色也不能等閒視之。二、若是啟動想像力與觀察力，「平常的」觀眾也能看到不平常。當觀眾能如此感知，他將感受到「日常現存的是一種神秘，…一種讓我們驚覺的神秘。」（同上 158）

### 「寫實」與敘述聲音

再者，《巴爾扎克與小裁縫》是以第一人稱敘述。但畫面與聲音之間的關係相當複雜；布斯（Wayne C. Booth）所提到「告訴」與「顯示」得以展現更駁雜的面向。影像的呈現是「顯示」，是畫面呈現的當下，雖然它可能發生於過去，而敘述的聲音則以「告訴」觀眾當下的「現在」。有時畫面是「現在」，語音敘述的是「過去」的當下。不論「顯示」的是過去或是現在，不論「告訴」的是現在或是過去，聲音和影像都不時會產生非同步的美感。

進一步說，「告訴」與「顯示」所顯現的聲音與影像的非同步，也正是對於事件時間與言說時間相互糾葛所顯現的趣味。在《巴爾扎克與小裁縫》中，當馬劍鈴以回憶述說往事，影像「顯現」的是過去的故事時間，但敘述語音卻一再提醒觀眾這已經是過往境遷的當下。敘述語音是「言說時間」，「告訴」觀眾有關他過去的種種行徑與思維。「顯示」與「告訴」會相依相對，「故事時間」與「言說時間」也會對應或是對比。觀眾透過這樣的敘述，可以感知各種意識（編導，不同時間的角色，不同聲音與影像非同步中的角色等等）的互動狀態。有趣的是，「寫實」反而有益於敘述的多重性，因為有的人生真實的情境支撐，因此比較有說服力。

若以如此的面向審視「聲音與影像的非同步」後，再細緻品嚐《一一》，「第三種觀眾」當有進一層「驚覺」。影片中，NJ與當年的初戀情人阿瑞在日本旅遊，與婷婷和剛結交的男友胖子在台北街頭散步，藉由語音與影像的非同步，將兩種場景有機銜接串連。有時，父親與阿瑞對話的語音，與其並時對應的影像是女兒與胖子散步的畫面；同樣，有時女兒與男友交談的聲音，畫面映顯的是父親與初戀情人在日本風景裡的身影。這是當代「寫實」美學的新幅度，兩種場景經由聲音與影像的非同步交織，兩代的情感似乎相互成為對方鏡子與影子。果然，父女最後都與對方分手。

再者，「寫實性」並非封閉「幻想」的出入口。再以婷婷手拿紙鶴的一景為例。婷婷看到長久臥病在床的奶奶，終於醒來了，還為她編了一個紙鶴，婷婷安心地在奶奶的膝蓋上睡著。醒來時，家裡人聲沸騰，原來奶奶已經過世。先前在奶奶膝上睡著的一景，是婷婷的夢境還是幻境，若是，為何手上的紙鶴還在？若不是，難道是奶奶的鬼魂真的編了一只紙鶴？敘述留下沒有答案的開口。表象，這違背真實，因而不是寫實，但人生違背常理，不能以邏輯詮釋的，不時有之，這種現象反而是一種真實。

最後，雖然有意無意間，「寫實」會受到理論家的貶抑，但是在強調《河流》的亂倫同性戀是反映現代人的苦悶時，文化批評家已經暗指其「寫實」。與《河流》相比較，《一一》是更難得的「寫實」，因為父子亂倫畢竟不是常態，<sup>16</sup>而《一一》所呈現的是你我熟悉的人生。越熟悉的題材越難展現創意，因為新的創作者很難跨越既有的敘述與論述。當一個刻意驚悚的題材被認為是反映現代人的苦悶，而竟將其鏡頭的呆滯詮釋成創意，一個反映大眾人生而拓展深遠的影像敘述，卻可能因為「寫實」以及不夠標新立異而被忽視。這是「第三種觀眾」面對台灣電影論述所感受的悲哀。

## 結語

文化論述可以延伸思維的廣度，但不知節制的套用理論，可能忽視了影像文本應有的密度與深度。「第三種讀者」不迷惑於好萊塢式的煽情，但也不讓理論扼殺了文本的生命力。他不因為煽情的影片賣座，而將枯燥無味的作品誤解成藝術。影像成為一種邀約，在於它是動人的敘述，而不是文化論述的註腳。在全球化的情境下，由於「差異」而得獎是一種迷思。刻意強調「差異」的電影製作，可能是「目的論」操弄，也可能是美學的蒼白與想像力的欠缺。真正難能可貴的想像力，在於平常中顯現的不平常。讓第三種觀眾感動的，無所不在，因為那就是你我可能仰俯其間的人生。

## 引用書目

- Cronin, Michael. (2003) *Translation and Globalization*, London and New York: Routledge.
- Friedman, Jonathan. (1990) "Being in the World: Globalization and Localization," *Global Culture*. Ed. Mike Featherstone. London: Sage Publication, pp. 311-28.
- Harmond, David. (2001) "On the Meaning and Moral Imperative of Diversity," *On Biocultural Diversity*. Ed. L. Maffim. London and Washington: Smithsonian Institution Press.
- Hwang, Diogenes, Nostalgiphile's Top 10 Asian Films. Accessed: 2008/10/28  
< <http://arbiteroofwaste.wordpress.com/2007/09/19/nostalgiphiles-top-10-asian-films/>>
- Jameson, Fredric. (1994) *New Chinese Cinemas*. Ed. Nick Browne, Paul Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 118-150
- McGrane, Bernard. (1989) *Beyond Anthropology*. New York: Columbia University,

- Mulgan, G. (1998) *Connexity: Responsibility, Freedom, Business and Power in the New Century*, London: Vintage.
- Robertson, Roland. (1992) *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage Publications.
- Wallerstein, Immanuel. (1984) *The Politics of the World-Economy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wheelwright, Philip. (1968) *Metaphor and Reality*. Bloomington and London: Indiana University Press.
- Yi, Ho, "A Sober Allegory on the Social Underclass" *Taipei Times*. Accessed:2008/10/2  
 〈<http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2007/03/23/2003353563>〉
- 吳珮慈，〈凝視背面《一一》的敘事結構與空間表述體系初探〉《電影欣賞》128期〈2006年7~9月〉：83-96.
- 李秀娟，〈誰知道自己要的是什麼？：楊德昌電影中的後設「新」台北〉《中外文學》第33卷第3期（2004年8月）：39-61.
- 李紀舍，〈台北電影再現的全球化空間政治：楊德昌的《一一》與蔡明亮的《你那邊幾點？》〉，《中外文學》387期，第33卷第3期（2004年8月）：82-99
- 孫松榮，〈迎向恐怖的時代——台灣新電影時期的楊德昌〉《電影欣賞》(Fa) 134期，第26卷第2期(2008年，1-3月號)：51-56.
- 高榮禧，〈蔡明亮作品中的孤寂主題與情色策略〉，《電影欣賞學刊》(FaAs) 134，第26卷第2期（2008年，1-3月號）：140-152.
- 張靚蓓，〈十年一覺電影夢〉台北市：時報文化，二〇〇二年。
- 張靄珠，〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉，《中外文學》第30卷第10期（2002年3月）：75—98.
- 焦雄屏，〈臺港電影中的作者與類型〉，台北：遠流，1991
- 馮品佳，〈拆一個家：《一一》中的國／家族傳奇〉《中外文學》387期，第33卷第3期（2004年8月）：63-79.
- 黃建宏，〈沈默的影像〉，《電影欣賞》93期（1998年，5-6月）：52-55
- 黃建業，〈楊德昌電影研究——台灣新電影的知性思辯家〉。台北：萬象，1993
- 楊德昌，〈楊德昌一一告白〉，2000年9月27日。Accessed:2008/11/15  
 ( <http://news.yam.com/entertain/cannes/200005/22/16044800.html> )
- 蓮實重彥，〈考古學的恍惚——談侯孝賢的《悲情城市》〉張昌彥譯，《電影欣賞》73期（1995/1.2）：80-87.
- 蔡明亮，"Interview with Derek Lam." Accessed:2008/10/31  
 〈<http://www.camerastylo.com/tsai.htm>〉
- 鄧志傑 (James Udden)，〈侯孝賢與中國風格問題〉(Hou Hsiao-hsien and the Question of a Chinese Style) 郭詩詠譯《電影欣賞》124期，第23卷第1期（2005年7-9月）：44-54.

## 附註

<sup>1</sup> 有關《悲情城市》的精彩敘述，請參見鄧志傑（James Udden）的〈侯孝賢與中國風格問題〉（Hou Hsiao-hsien and the Question of a Chinese Style）。鄧志傑在文中並舉出兩個不動的長鏡頭，說明侯孝賢影像處理的意境。值得注意的是，這兩個例子在觀賞過程中，觀眾一點都不會感覺沈悶，甚至忘掉那是個長鏡頭。鄧文的分析，展現了侯孝賢最好的一面，也間接證明長鏡頭不必然會呆滯如《戲夢人生》與《海上花》。

<sup>2</sup> 這是批評界對於蔡明亮最常用的肯定措辭。論文如張靄珠的〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉；網路討論文章如 Ho Yi 的“A sober allegory on the social underclass”等都是肯定其「極少主義」；Diogenes Hwang 將《愛情萬歲》列為「亞洲十大名片」時(Nostalgiphile's Top 10 Asian Films)所持的理由是：該片是「極少主義」的經典 (minimalist classic)。

<sup>3</sup> 「極少主義」在其他藝術裡也有類似聲音與回音。如美國音樂家葛拉斯（Philip Glass）的音樂，利用簡短旋律的重複，譜成曲子，而號稱「極少主義」。對於第三種讀者來說，大量的重複，事實上就是「積少成多」，也是一種「極多主義」。

<sup>4</sup> 鄧志傑的論文主要是分析侯孝賢的《悲情城市》，極為精彩，論文接近結尾時，提到侯孝賢光影的使用，也相當有說服力，但再精彩的影像，都會經由一再地重複與不知節制的拉長，而變成呆滯。請參見本文註 1。

<sup>5</sup> 高榮禧在論文裡引用蔡明亮自己的告白，後者在拍《河流》時，曾經自問：「本來只拍到父子在三溫暖碰到就好，沒做愛，只發現彼此都是同性戀，但最後卻決定要拍比這更極端……就是父親和兒子在黑暗裡做愛。」（高榮禧 142）

<sup>6</sup> 當然，假如理論家要將其合理化，可以輕易將這樣的文字為其戴上冠冕：由於父子亂倫不能見容於當下的社會，所以影像幾近全黑，部分的肉體是唯一光之所在，象徵其人性在暗處的唯一的救贖與解脫。

再者，本人對於《河流》上述片段所得印象，是經由 Pioneer DVD 機連接至 Epson 投影機的 HDMI 輸入端子（解析度 720P），再投射至 200 吋牆面所觀看的現象。DVD 影片影像效果堪稱良好，一般說來，家裡視聽室所看到影像大都比電影院清晰。

<sup>7</sup> 有些批評家的論述並不是套用文化理論，而是展現自身哲學與文化的思維，如黃建宏詮釋《河流》的文章〈沈默的影像〉。黃建宏的文字散發思想的密度，但是這樣的「詮釋」，幾乎是批評家借題發揮的「自由創作」，遠遠超過電影原著的粗俚，更無法掩飾其造作與呆滯。

<sup>8</sup> 在張靄蓓編著有關李安的導演生涯的專著《十年一覺電影夢》中，引述了名電影製片人徐立功的看法。當李安的《囍宴》送到柏林影展後，是否得獎尚未揭曉。這時新聞局要辦活動，希望《囍宴》作為首映。但徐立功打電話給李安說：「片子先不要寄回來。」李安轉述的理由是：「徐立功一直有個想法，外國人會受到中國評論界的影響。因為那時國片的風潮都跟隨著藝術片的風格走，徐立功很怕人家用這個標準來評斷我的電影。」（111）

<sup>9</sup> 請參見李紀舍的〈台北電影再現全球化空間政治——楊德昌的《一一》和蔡明亮的《你



---

那邊幾點？》》。李紀舍的文章在空間論述上，有其獨到的見解，但無疑文化主題的陳述，無形中混淆了美學上應有的位階。

<sup>10</sup> 有關「第三世界美學」，請參考李安在《十年一覺電影夢》頁181-183的觀點。

<sup>11</sup> 其實，蔡明亮很多時候讓「鏡頭靜止不動」是有意的。正如他拍《你那邊幾點？》時，要求法籍攝影師，「以靜止不動作為主要拍攝方法」。(“Interview with Derek Lam”)。本來，鏡頭靜止無關呆滯，但是蔡明亮似乎卻無力避免呆滯。

<sup>12</sup> 類似對於「大一統」的反應是，對跨國大企業(giant multinational corporations)的「大」的不信任，因而刻意凸顯「小」的不同，刻意強調地域性、片段性，方言、少數族群因而復甦。(Mulgan 100)

<sup>13</sup> 和蔡、侯形成最大對比的是最近魏德勝的《海角七號》，觀賞過程中，影院不時發出笑聲，而電影接近尾聲時，又不自覺流下眼淚。這種「既不沈悶也不呆滯」的影像，對於崇拜《河流》的影評者，當然不可能是「藝術」。

<sup>14</sup> 信手拈來，孫松榮說，「他展現了其捕捉都市變遷與脈動的精準能力」(52)；詹明信(Jameson)，焦雄屏，黃建業，馮品佳等都有類似的看法。李秀娟進而強調楊德昌的創意，在於拒絕複製既有文化，以及以後設態度創造差異，因而如此的「新」台北，也變成新影像，請參見她的〈誰知道自己要的是什麼？：楊德昌電影中的後設「新」台北〉。

<sup>15</sup> 李紀舍也有類似的看法：「楊德昌很明顯地讓家中么兒扮演智者的角色」(93)

<sup>16</sup> 批評界經常將蔡明亮打破社會禁忌，或是跨越倫理尺寸的電影，誤以為有創意；除了《河流》外，《天邊一朵雲》，也因為突破現有的裸露與性愛尺寸，而頗受肯定。

## 當代華人影像敘述中「似有似無的技巧」

### (“Seemingly Non-Existent Technique” in Contemporary Chinese Filmic Narrations)

#### 提要

俄國史克勒夫斯基 (Viktor Shklovsky) 在〈藝術就是技巧〉(Art as Technique) 一文指出，類同與重複掏空了藝術的本質；創作宜產生「陌生化」的效果，才能展現作品的生命。

但是為了展現不同，「陌生化」經常被誤解成標新立異。刻意強調「陌生化」的技巧，有時是為了遮掩創意的不足。有時「陌生化」變成一種模式，一種為了展現「不同」而因循的模式。

相較於刻意的技巧，「似有似無的技巧」所展現的技巧更值得注意，因為幾近完美的技巧才可能似有似無。本文嘗試以翁恩 (Ong) 的解析與對話，海德格的「詮釋與瞭解」，以哲 (Iser) 的空隙與布萊 (Poulet) 的主客交感，作為「似有似無的技巧」的立論基礎。

本文的立場是，刻意展示技巧的影像敘述，技巧因為太明顯，已經失去應有的重要性。技巧似有似無的，反而要說出其技巧，因為這是對觀眾洞察力最大的檢驗。

#### 關鍵字

「陌生化」 「似有似無的技巧」 翁恩 海德格 以哲 布萊

#### 「似有似無」在於「自然」

當今各種藝術，由於已經發展幾個世紀，甚至是一，兩千年，要展現新意，是對創作者極大的考驗。延續的創作有時只是一種重複，而重複正是藝術的挽歌。因而二十世紀初期，史克勒夫斯基 (Viktor Shklovsky) 在〈藝術就是技巧〉(Art as Technique) 一文指出，類同與重複掏空了藝術的本質；創作宜推陳出新，讓讀者或是欣賞者有所驚覺，讓熟悉、習以為常的產生「陌生化」的效果，才能展現藝術的生命。而新的技巧，就是「陌生化」的必要條件。<sup>1</sup>「陌生化」打破慣性思維，是創意的代言人。人生與藝術，若是一再重複，生命將成一潭死水。「假如我們知道明天是今天的重複，我們怎能活下去？」。技巧與陌生化使我們注意到生命繽紛的樣貌，讓我們看到表像沈滯的物質，呈現動態的

質性。這是生命得以成長，文化得以演進最重要的憑藉。

但是「陌生化」卻經常被誤解成是「標新立異」的同義詞。歐洲電影節不乏這種例證，臺灣的電影評論界更如是。因此，粗糙而刻意為之的技巧，經常被誤以為是創意，呆滯沈悶的「陌生化」經常被詮釋成藝術。「陌生化」因而也經常成為拙劣技巧的遮掩，變成二、三流藝術家的面具。<sup>2</sup>

相較於有些刻意「陌生化」的導演，八〇年代之後，海峽兩岸有些導演所呈現的是「似有似無」而動人的技巧。技巧「似有似無」的關鍵，在於自然，由於自然，有些觀眾或是理論家經常視而不見，因而等閒視之。但「自然」還要展現創意才有意義，不是「標新立異」的創意，而是需要觀眾的慧眼，在看似平凡中看到其中纖細的不平凡。「似有似無」的技巧是對觀眾鑒賞力極大的考驗，也是對編導極大的考驗，因為「似有似無」的技巧是極困難的技巧。

## 自然，不是隨意

「似有似無」的技巧之所以困難，在於其技巧能「恰到好處」。表面上，所謂「恰到好處」可能流於主觀認定，因人而異。美學的認知，觀眾不一定是大學教授或是理論家才有此能力。他不一定要有很高的文憑，但一定感受細膩，對電影的影像語言也許有基礎的認知，也就是我所說的「第三觀眾」。<sup>3</sup>這樣的觀眾能輕易分辨「感情」與「濫情」的差異，能體會到以知識看電影和以感覺看電影的差別。

以這樣的觀眾看電影，技巧「恰到好處」的檢驗點在於，在觀賞中，他不會意識到導演在運用什麼技巧，在播散什麼意識型態。假使編導「刻意」展現如此的命題，一定會進入觀眾的意識，會在瞬間取代原先觀賞時的「感覺」。反過來說，「自然」，更不是隨意。「隨意」是技巧的崩解，讓觀眾強烈意識到其技巧的不足。

無可諱言，影像可能是某種知識或是哲學理念的化身，但是影像的傳輸中，若是「知識」或是「哲學」或是「理論」沒有適當的轉化，都很可能讓觀眾意識到其目的論的企圖，以及技巧的運用。有趣的是，運用理論或是技巧的痕跡太明顯，與技巧太「隨意」，都會提醒觀眾意識到其技巧。更有趣的是，當「第三種觀眾」看到「太明顯的技巧」時，會有一種被迫行銷的反感時，有些以文化理論看電影的「學者」卻經常拍手稱慶，因為又有了套用理論的機緣。

## 技巧的存在與「消失」

進一步說，技巧似有似無時，影片更具有讓觀眾渾然忘我的吸引力。因為技巧在觀眾的意識之外，類似不存在已經消失。有趣的是，放諸四海人生，美好的東西，經常在消失中才被意識到它一度的存在。而技巧明顯的東西，則是一出現就馬上引導觀眾的注意力，但感覺細膩的觀眾卻迫切希望它能儘快消失。

假如技巧展現的當下，在觀眾的意識之外，技巧透明，有如虛像。因為透明，填滿觀眾意識的是，影像敘述本身的吸引力，借助技巧，但似乎又讓技巧自我遁形。試舉

一例：

張毅導演的《我這樣過了一生》，描寫桂美經由媒婆介紹，要和想續弦的老侯結婚。結婚前，桂美有一次來老侯家，老侯正穿著內褲在幫小孩上廁所，有點狼狽。桂美坐在客廳，看到牆上老侯的全家福照片，照片裏是老侯與三個小孩，以及已經過世的太太。老侯穿好衣服出來，桂美講出此行的用意。她要告訴他，當年已經訂過婚，已經有了（性經驗），問他還要不要他？這時老侯和桂美都在畫面上，老侯面向桂美，觀眾看到他的側面與部分的正面，桂美不是逼視鏡頭，卻是面向鏡頭。一般編導會著眼老侯的答復，因為他的答復是情節進展的關鍵。既然是關鍵，老侯的臉孔會以正面的特寫鏡頭處理。但這裏，編導讓老侯與桂美的臉孔同時佔據畫面的中央，他是核心，因為他的答案是桂美與觀眾的焦點。桂美也是核心，因為編導要讓觀眾看到他等待老侯的心境與表情。因此，整個畫面包含雙層重心。此外，編導用中景鏡頭，不是特寫。中景鏡頭的使用，一般是編導想與影像保持相當的距離，儘量不介入。此景如此安排，當然要讓觀眾同時看到兩個重心，鏡頭必須適度拉遠。另一方面，老侯的答案當然是關鍵，但編導並不想刻意牽引觀眾的注意力。稍微細心的觀眾會「注意」到這一景的細緻，但粗心的觀眾或是覺得沒有文化論述可以套用的觀眾，卻可能匆匆略過，因為技巧在似有似無之間。編導讓技巧同時存在與「消失」。

事實上，以上老侯穿著內褲從廁所出來，以及桂美在客廳看到牆上的照片，都隱藏著一種動人的似有似無的技巧。老侯穿著內褲幫小孩上廁所，看在桂美的眼裏，以後她就是替代他的角色。同樣，桂美看著牆上的照片，可能也想到很快就要替代他的亡妻。這兩個小事件組合在一起變成：她很快就要替代他與他的亡妻幫小孩上廁所；而上廁所只是千頭萬緒裏的一個小線頭，這就是她要體認的婚姻。假如觀眾感受到當下桂美如此的認知，緊接著她問老侯要不要她時，更能體會到她對這個婚姻所抱持的宿命感與悲壯性。

觀眾要感受桂美這些內心的感受，才能感受到影片的動人。但在影像敘述上，卻在似有似無的技巧下，顯得飄忽。反過來說，因為飄忽不刻意，變成對觀眾的邀約，而更能感受其動人。因為編導不刻意操控觀眾的注意力，觀眾更能感受到編導的「用心」與影片的動人。

## 對話

因此，要體驗影片的動人，觀眾所仰賴的不是可以分析的技巧，而是技巧幾近完美自然，觀眾不會意識到要分析其技巧。自然或是似有似無的技巧，使技巧變成透明沒有障礙，能讓觀眾暢行無阻，進入影片動人的堂奧。

翁恩（Walter J. Ong）在其著名的〈聽覺與客觀迭影的辯證〉（A Dialectic of Aural and Objective Correctives）裏說，詩在消溶視覺空間的類比中展現了聲音的世界。聲音的世界是「我—你」關係的世界。文字是語音的吐納，要進入文字的內在（interior），要把文字視為一種呼喊（cry）。翁恩說：「所有的文字化，包括所有文學，極端地說都是一種呼喊，一種從人內心發出來的聲音」，而聲音和呼吸牽連，和生命的牽連，「因為誰喪失

呼吸，誰就喪失語言與生命。」<sup>4</sup>翁恩接著說：「所有從說話者投射出來的文字，都來自於他的內在，是對其他人、其他內在的邀約，邀約和起共用他的內在，邀約對方的進入，而非在外面觀看」<sup>5</sup>

「在外面觀看」經常是把物件視為物體，批評家因而在「觀看」後分析。翁恩說，面對具有生命力的作品，讀者或是批評家不是仰賴慣常的分析或是解釋 (elucidation)，而是對話 (dialogue)。所謂對話，就是「你我的互換」。<sup>6</sup>對話的瞬間，就是人生歷史上文字與文字相互交織的瞬間。<sup>7</sup>在對話中，讀者或是批評家不是以他者的身份，對作品作分析解釋，而是融入文本，和其中的敘述者，說話者經歷同種情境。因為「你」的經驗，變成「我」的經驗，讀者特別能敏銳地聽到文本中的「呼喊」。

翁恩的對話與呼喊極能說明一些動人而技巧似有似無的電影。在影像敘述自然的流動中，有時觀眾幾乎被「著迷」(possessed)，有時甚至默默流下淚來。被問為什麼被感動，觀眾也說不出所以然來。並不是慣性反映的「劇情感人」，因為所謂的「劇情感人」，可能有一點濫情傾向。仔細深思，這些動人的影像，像一個強而有力的磁場，將觀眾吸引到其「內在」，而在一瞬間，觀眾的「我」不知不覺中已經處在影片中「你」的立場。

張揚的《洗澡》描寫北京傳統澡堂的消失，澡堂主人老劉逝世，最後澡堂面臨拆除。最後一景，老劉的大兒子大明和三兩位朋友，以及澡堂以前的老顧客，看到老劉智慧不足的小兒子二明站在澡池中間高處，隨著配戴的隨身聽唱義大利民謠「我的太陽」。這時有感覺的觀眾可能感到自己的眼角的潤濕。現場的聽者一臉肅穆，想必悲從中來。讀者能感受其動人的先決條件是，在那一瞬間，他融入二明的意識裏，二明的處境，觀眾因而感同身受；照顧二明的父親已死，賴以維生的澡堂即將夷成平地。所唱的曲子，「我的太陽」是先前一位澡堂的老顧客送的，老顧客以前來這裏，必然在淋浴中唱這首曲子。但他已經搬走了，臨走前，送給他這首曲子的隨身聽。我的太陽只存在於歌聲，歌聲與陽光的亮麗只是意味未來的黯淡。

有趣的是，當觀眾融入二明的意識，而想到他未來的處境感到悲哀時，二明唱歌的當下，也許並沒有自哀自憐。他在歌聲中陶醉，在歌聲瞬間忘掉現實的冷酷無情。也就是因為如此，編導在呈現這一景時，用了小角度的仰角鏡頭。表像的中景似乎要淡化悲淒的情緒，仰角鏡頭卻隱約呈顯二明沈迷於樂聲心境。但編導無意操控觀眾的意識，因為展現畫面的，不是刻意強調的大幅度仰角鏡頭。

但假如觀眾體會二明的自我陶醉瞬間即逝，更感受到歌聲的悲涼，雖然它所描述的溫暖的陽光。這是觀眾在「你——我」位置交換後，又回到我的觀照點。透過「進、出」的動作，觀眾經由「你」的體驗，增加了「我」的人生體認。從「感同身受」到「智慧的成長」都來自于編導似有似無的技巧。

再舉一例。徐耿的《草房子》藉由倒敘，描寫敘述者念小學虎年的那一段日子。童年有歡笑也有悲傷。他的最好的朋友杜小康成績極為優秀，但家道中落輟學。杜小康渴望再回到學校念書，卻只能幫忙家裏養鴨還債。有一景，杜小康在小溪裏劃著小船，先是在水中撿到一本課本，視為珍寶。接著他划船慢慢朝一座橋靠近，這時橋上是學童唱著歌從左到右移動，小船經過橋下，頭上的橋樑變成一條暗影，暗影之後，小船穿過

橋，杜小康的視角改變，橋上的小朋友似乎又從另一個方向走回來（從右到左）。然後，小船漸漸遠離橋與歌聲。

在這一景中，小船與橋成90度正交的線條接近，這是一般河流與橋樑必然的景象，景象的呈現自然但可能不會引起觀眾的注意。假如觀眾進入杜小康的意識，小船的靠近橋樑必然成為杜小康讀書渴望的影像化，因為橋上正是小朋友的歌聲。但橋樑變成一個暗影，暗示希望的不可得。小船穿過橋樑，遠離橋樑與歌聲，也是小船自然的動向，但是觀眾經由「我—你」的關係，感受到希望的遠離，雖然學童的歌聲縈繞耳際。

後來，《草房子》的敘述主人翁桑桑生病了，父親背著他到處找醫生有一景在父親背上，一位老先生正在幫他把脈。桑桑別過頭來，原來遠方有小朋友似有似無的歌聲。假如觀眾進入桑桑的意識，他必然能體會到桑桑在這一瞬間必然想到自己是否能再回到學校，也會想到他的最好的朋友杜小康能否繼續念書。觀眾能想到桑桑在想杜小康，必須經由「我—你」關係的互換。觀眾的瞭解不是靠「解釋」，而是「對話」，進入桑桑的意識，以他的意識為意識。

## 瞭解與詮釋

海德格在《存有與時間》裏有關瞭解與詮釋的論述裏，寫了一句極為傳神但拗口的話：詮釋時，「瞭解將所瞭解的瞭解地處置」（the understanding appropriates understandingly that which is understood by it）<sup>8</sup>。海德格重複了三次瞭解，強調詮釋時瞭解的重要性。其次，海德格要說的是，詮釋並沒有讓瞭解有所不同，而是讓瞭解真正展現。詮釋在於展現原有的瞭解；基於瞭解的詮釋才有意義。

海德格如此的思維，也有助於觀眾對動人而似有似無的技巧的影像敘述的體認。海德格的瞭解不是知識論的「知道」，而是類似本體論存有的認知。瞭解的基礎在於由衷的關懷，是人性的感知。上述《草房子》，老人為桑桑把脈時，觀眾從桑桑聆聽小朋友的歌聲，想到他與杜小康的處境，是一種進入桑桑意識後的瞭解。沒有這一層瞭解，也就不能感受影像的動人。電影的閱讀與詮釋，不是知識性的探索，而是「道出」

（articulate）瞭解與感受。換句話說，不是像上述翁恩所指陳的，有些批評家在外觀看，將對方當作物體分析。

海德格在《存有與時間》對人與人之間「瞭解」的剖析，影響了文學與藝術的詮釋。類似如此現象學的閱讀，最能深入人心，也最能與「似有似無」的技巧相呼應的是以哲（Wolfgang Iser）與布萊（Georges Poulet）兩人。嚴格說來，兩人仍然略有不同。以哲強調的是藉由文本的空隙，激發想像力；藉由閱讀時，讀者心思瞬間的自我騰空，而能容納他人，進入他人的意識。騰空是瞬間自我的否定，先由否定，讓自我開放，容納異己，而最後變成想像力的發揮，成為自我的肯定。如此閱讀的過程，事實上就是讀者對自我潛藏能力的發現與驚覺。

布萊則是著重瞬間觀眾與文本的交融狀態，他著名的句子：「你在文本中，文本在你心裏；因此不再有內在與外在之分。」“You are inside it; it is inside you; there is no longer either outside or inside”<sup>9</sup>。在讀者與文本的交融中，讀者瞬間忘掉自己是主體，而且以

文本裏的意識為主體。由於能互為主體，觀眾對文本能有觸動心弦的感知。閱讀與詮釋，對布萊來說，不是作品分析，而是傳達深入其中的瞭解，傳達讀者的意識如何感知作品裏的意識。

面對影像，假如讀者或是批評家想要「分析」，「批評」，他永遠「在外觀看」，他永遠會意識到影像敘述的「技巧」，永遠沒辦法進入影片裏的意識。只有觀眾進入影片的內在意識，他才能瞬間「忘記」要去注意技巧。

但正如上述，「似有似無的技巧」，並不是沒有技巧。以哲和布萊都強調瞬間自我的遺忘，但最後都會回復到自我的主體性。因此「似有似無的技巧」應該分成兩個階段。進入影像的意識時，技巧「似有似無」，觀眾在這個當下不會意識到技巧。但回返到自我的主體性時，觀眾會意識到其中的確有「技巧」，觀眾更會意識到技巧的渾圓自然，幾近「似有似無」。

很多動人的場面，在進行的過程中，觀眾緊緊被吸引，在吸引的當下，觀眾「忘記」分析，直到場景結束後，自我意識的返復，才能傳達出當下融入影像意識裏的情境。《過年回家》描述一對再婚夫婦，各有一個前次婚姻生的女兒，年齡相仿。有一次為了遺失人民幣五元，雙方爭吵，彼此暗示是對方的親生女兒偷的。女的親生女兒陶梅被誤會，與男的親生女兒小琴爭執後誤殺了後者。陶梅入獄，十七年後，即將過年，陶梅在監獄裏表現良好，特別被容許回家與家人團圓。回到家，陶梅與母親與繼父，從尷尬與心情的矛盾開始，最後三人相擁而泣。

影片中最後三人能和解，有一景極關鍵。陶梅跪在繼父前說，當年的五塊錢是她偷的。觀眾聽到她這樣講，一定和繼父一樣感動。但是觀眾對於這樣的感動，很難分析出所以然，是將其歸諸技巧呢？還是一般陳腔濫調的情節感人？

對於這一景的詮釋，首先，這不是情節感人可以輕易打發，也非明顯的技巧可以支撐。而是觀眾感動之後，自我意識返復後回味審視到當時意識的流動，觀眾而因而發現到其中似有似無的技巧。觀眾意識到：當陶梅講那五塊錢是她偷的時候，那是個謊言，一個撩撥心弦的謊言。她要讓繼父在記憶裏保持對自己親生女兒的完美。但對繼父來說，十七年中，也許他已經知道是自己的女兒小琴偷了錢。在陶梅講謊言的當下，繼父瞬間進入她的意識，感受到她的用心，感受到這個謊言的令人動容。也許繼父不僅動容，而且可能羞愧，因為她為了這個「沒有偷錢的動作」所造成的悲劇已經服刑了十七年。

善意的謊言與前後景細緻的銜接也甚具關鍵性。這裏，繼父的動作很值的回味探討。陶蘭和陪他回家的女隊長進入客廳後，繼父走進另一個黑烏烏的房間，不久，陶蘭與母親走進房間，陶蘭對著繼父跪下。繼父要她起來，並要她們兩人出去，不久，繼父走出來，倒一杯水給女隊長，並問她年齡。接著，繼父說他本來要在陶蘭回來前搬出去的，沒想到陶蘭回來這麼快，這樣他就可以賴著不走了。接著，母親在繼父前面跪下，接著陶蘭也跪下，說出偷五塊錢的謊言。

以上的動作，可以看出繼父剛開始不想面對陶梅回家所面臨的問題，所以走進烏黑的房間，但陶蘭第一次在那個房間跪下，已經開始軟化他的心意。接著繼父走出房間，意味他想好好面對。走出來後，一時不好開口，先倒杯水給女隊長；接著說自己可以賴著不走已經暗示他和她們母女共處的心願了，此時母親也感受到繼父的軟化，她下跪帶

動陶蘭也下跪，然後陶蘭善意的謊言將和解帶來高潮。

以上三個角色都是自我融入他者的意識，才能感知對方真正的心意。而觀眾也是個別進入角色的意識，才能體會角色與角色、觀眾與角色的心神交感。這些小動作的變化都展現在似有似無的技巧中。

以上翁恩的對話，海德格的瞭解，以哲的自我騰空與容納他者，以及布萊的互為主體，都有其共通性，那就是：動人的文本或是影像，不是分析的物件，而是主體交感對話的物件。

只有透過主體交感與對話，才能感受影像敘述似有似無的技巧。因為技巧自然似有似無，編劇的重點也許不是動人的故事，而是動人心弦的人性表徵。導演鏡頭擺設的位置，人物的場景安排，鏡頭的長短，以及敘述的聲音，都是非常細膩的安排，而讓觀眾感覺不到刻意安排。職業性或是非職業性的演員並不是關鍵，重點是演員入戲，而不會讓人覺得在演戲。除外，要有讓觀眾入戲的能力，要有讓觀眾暫時忘記「真實觀眾」的能力。<sup>10</sup>觀眾感受人性的共通點中，暗藏匱缺的填補，以及暗藏潛意識的完成。總之，似有似無的技巧，幾乎就是天衣無縫的技巧。

## 《盲井》為例

綜上所述，觀眾觀賞力與想像力的展現，因為電影的似有似無的技巧或是刻意耍弄技巧而有所不同。對於後者，觀眾最不必討論的就是技巧，因為技巧太明顯了；對於前者，因為技巧自然，幾乎不著痕跡，對觀眾最大的挑戰就是講出其中的技巧。

在所有筆者觀賞過的大陸電影中，張揚的《落葉歸根》與李楊的《盲井》最令人感受到電影似有似無的技巧的震撼力。這兩部影片曝顯了一般電影分析的慣性問題。首先，套用文化論述的無法呈顯其影像的魅力與感動力。其次，兩部影片再次不言自明，刻意耍弄鏡頭，或是快速變化鏡頭、慢動作鏡頭，都會讓原來質地渾厚的影像受到污染。最好的鏡頭也是張揚與李楊在影片中用得最多的水準鏡頭與近景鏡頭，類似新寫實主義時代的鏡頭運用，因為這樣的鏡頭最能勾勒人與人之間的關係。

但是討論《落葉歸根》，很容易被誤解成因為「故事感人」所以不必有技巧。一個人為了先前一句承諾，背著朋友的屍體走了上千里路，一心想讓朋友的肉體與靈魂「落葉歸根」，故事本身就出奇的感人。再則，和《盲井》相比，《落葉歸根》偶而有配樂出現，音樂可以煽動情緒，因而會比較感人，音樂也會提醒觀眾：這是一種技巧。<sup>11</sup>因而要面對「似有似無的技巧」的美學，本文以《盲井》做更嚴苛的檢驗，因為這部電影不是以「感人的故事」取勝；更難得的是，全片沒有任何一個片段有配樂烘托情緒。

《盲井》描述大陸北方煤礦場的黑暗世界。情節進展概述如下：唐朝陽與宋金明兩個惡棍到都市誘騙盲流民工到礦場工作，再伺機在礦坑裏將其謀殺後，以礦坑災變造成死亡為由，並以死者親戚的身份向礦主索賠。本片敘述首尾兩段謀殺，第一次兩人得逞，第二次主角元鳳鳴是他們覬覦的對象，但結尾出人意表，謀命者反而喪命。被謀命者，反而得了一筆意外之財。

正如上述，對於技巧似有似無的電影，檢驗觀眾的鑒賞力與想像力，在於是否能



「看出」其中的技巧。本節就影片中有關「似有似無的技巧」的零散細節討論之。

## 似有似無的技巧

- 一、電影剛開始，唐朝陽、宋金明和被騙來的盲流坐吊車往下進入礦坑，漸漸地畫面幾乎全黑，只留下右上方逐漸變小反白的出洞口。最後，那一點的白也消失了，這是進入礦坑的自然景象，但又富於暗示意義。對於本片來說，進入礦坑也就是離開光線進入黑暗的世界，客體世界的黑以及心靈世界的黑。有感覺的觀眾當自問，是否惡棍與被騙來的盲流，都注意到這個反白的洞口？若是有，惡棍會不會有瞬間湧動的罪惡感？盲流後來被殺，在彌留的瞬間是否體會到當時離開光明墜入黑暗是個預言？
- 二、兩個惡棍在礦坑謀殺盲流騙取一大筆錢後，在都市街道的人群中穿梭，走過一個治「不育症」的招牌。這個招牌進入畫面，似有意，似無意。生育與不生育和生命有關，和電影唐、宋兩人的謀財害命隱約對應。但這是觀眾將兩者虛線的連接所產生的聯想。羅蘭巴特（Roland Barthes）曾經說暗示或是象徵的意義是第二意義，而第三意義是脫離編導控制的意義。<sup>12</sup>以上兩人經過「不育症」招牌的影像所產生的意義，在第二種意義與第三種意義之間。有所指涉，卻又開放成似有似無的比喻天地，這就是人間。
- 三、宋金明與唐朝陽兩人分錢後，在街道行走，擋住被後面一部 VW 的車，被車主咒罵。唐宋所代表的礦坑工人和都市有車階級巧妙的並置。電影在似有似無之間，將擴展了社會批評的廣度與深度。
- 四、影片中，最值得注意的「似有似無」的影像敘述，是主角元鳳鳴和兩個惡棍初次認識的一景。元鳳鳴在車站走動，等待尋找可能的工作機會。唐、宋兩名惡棍在麵館吃面，元鳳鳴走近離面店口約七八步距離，往店裏看。他看到兩人在吃面，而唐朝陽同時也看到了他往這邊看。選擇吃飯這一景，也許暗示元鳳鳴已經肚子餓了，但忍耐饑餓，捨不得走進麵館，為了省錢，或是沒有錢，也暗示找工作就是要填飽肚子。唐朝陽在吃面的時候看到元鳳鳴，因為「吃」對於急著找工作的窮人，是最大的誘餌。後來，唐朝陽急著出去，以礦坑挖煤的工作，誘騙元鳳鳴墜入陷阱。編導以景深鏡頭帶出人生五味雜陳的縱深。近景處，兩個惡棍吃面，遠景處，元鳳鳴走過來看著面店，更遠處，幾個盲流在車站那頭等著找工作。這個景深鏡頭巧妙地將近景的謀殺者與可能的被謀殺者帶入觀眾的觀照與省思。
- 五、宋金明找人弄假身份證後，走進類似天橋下或是城牆下看不到五官的黑暗處。導演不是刻意展現意義，但在似有似無間，似乎有了變照的身份證，人生就步入一個暗影，再接著就是暗無天日的黑洞。
- 六、唐、宋、元三人從礦坑出來見光的表情，黑暗一下子無法面對光明，是個自然生活中的隱喻。
- 七、三人在市場走動，突然唐、宋兩人覺得元鳳鳴失蹤了。這一景的佈局是，三人

在同一個畫面裏，背景（畫面之外）雞輕聲啼叫。三人繼續面對鏡頭走動，漸漸地，畫面中只剩下兩個人，原先在畫面右邊的元鳳鳴消失了。原來他去買雞。觀眾可以想像畫面之外，他是循著雞的啼聲所做的活動。

八、唐朝陽與宋金明兩人以為遺失了元鳳鳴，畫面上是兩人慌張表情的特寫。這是本片難得的特寫。特寫凸顯元鳳鳴對他們的重要性。對於唐來說，元就是錢財的化身。宋的心情可能比較複雜，元鳳鳴代表的意義，除了錢外，還有另外人性的體認，元的消失，意味宋金明喪失了一筆錢，也喪失了一個值得憐愛的小孩，但也可能慶倖這個小孩保住了一條小命。

九、唐朝陽與宋金明要辦事（殺元鳳鳴）的前一天，大家在宿舍聚餐慶祝。元鳳鳴向唐、宋兩人敬酒時說的最後一句話是，祝兩人「身體健康，多多發財」。他不知道第二天他們可能就發財了，因為他們計畫明天就要把他「辦了」（殺了）。「身體健康」則是反諷，因為情節發展下去，第二天兩人都已經離開人間了。結局是，兩人人財兩失，生命與金錢夢同時化為子虛烏有。

### 空隙/縫隙，意涵/意義

由於《盲井》技巧似有似無，編導的影像敘述經常會留下空隙。空隙照以哲所說，是語意的留白，等待讀者/觀眾的填補。讀者透過與作品的互動，而填滿空隙時，是想像力的發揮，因而也是創造性的讀者。空隙是作者與讀者想像的競技場。<sup>13</sup>

在《盲井》中，有些空隙，觀眾可以經由想像填補，有些則類似解結構的「縫隙」（disjuncture），難以填補。但意涵（meaning）無法填補的縫隙卻豐富了觀賞的「意義」（significance）。<sup>14</sup>試舉例說明如下：

唐朝陽與宋金明死後，元鳳鳴和礦長簽了和解書，拿了錢帶著屍體離開礦場去葬儀社火化屍體。這一段留下一些類似縫隙的空隙。

A、礦長要元鳳鳴簽和解書時，拿了兩迭鈔票放在桌上。這兩迭是每迭三萬元呢，還是總共三萬元。也就是說，是否元鳳鳴也領了唐朝陽的和解金？

B、元鳳鳴要上小卡車離開，卡車上似乎裝著屍體，但鏡頭半遮半顯，觀眾看不出是一具屍體，還是兩具屍體。

C、在葬儀社裏，工作人員打開兩個骨灰盒，這似乎暗示元鳳鳴帶來了兩具屍體，但是進入焚化爐的屍體就是一具，畫面上沒有另一具屍體的呈現或是暗示。

以上三個問題，觀眾很難以語意將其填滿，讓情節有明確的答案。但由於沒有明確的語意，本段的影像敘述卻蘊藏了引人遐思的「意義」：

這段不確定的留白，主要是呈顯元鳳鳴成長所必須經歷的複雜與矛盾。假如畫面明確顯現屍體的一或是二時，編導似乎在明確論斷元鳳鳴的是非。假如是二，暗示元鳳鳴的貪，因為他也領了唐朝陽的補償金，雖然這個貪不是本身的意願。假如是一，觀眾仍然對他抱持純真的遐想。但是以礦長想息事寧人，想封鎖災變的消息的態度看來，元鳳鳴想要不接受處理唐朝陽屍體，似乎不可能。雖然整體的畫面，編導的意圖半遮半顯，似有似無，但其運鏡方式，留下一個「語意」的轉圜空間，將「論斷」留給觀眾想像。

這段留白，也讓整個影片，從原先以道德立場所做隱約但及精彩的社會批評，展現另一層縱深。影片從元鳳鳴被騙，到見證謀殺，是一個青少年成長的啟蒙歷程。元鳳鳴以純真面對人世，因而容易被騙。接著，妓女院的經驗是對自己心靈與肉體的認知，是成長的充要條件。被安排嫖妓後，元鳳鳴哭喪著臉從妓院跑出來，唐、宋兩人追過去，他說：「我變成壞人了」。自覺是「壞人」，因為他意識到已經告別了「童真（貞）」。宋金明安慰他說：「男人都得經歷這事，你經歷了不就成人了」。最後，在礦坑裏，面對他心中一直抱持感激之心的唐叔，所暴露出來的猙獰面孔，才看到真正的人生。從礦坑出來，正如先前無法面對光的表情，也正如他前一晚喝酒的表情，眼睛睜不開，嘴角扭曲所顯現的苦澀。於是，嫖妓，喝酒，見證謀殺與被謀殺，是成長切身的經驗。唐朝陽與宋金明為他所辦的「送行酒」，以唐宋兩人的觀點看待，是將元鳳鳴送上鬼門關前最後一道晚餐。但實際上，酒席中，這是一個成人禮，「送走」青少年純真無知之禮。

事實上，從礦坑出來無法面對光，正如上述，是一個自然的隱喻。前幾分鐘礦坑裏的黑暗行徑怎能接受「光」的逼視？但元鳳鳴的生命從死亡中逃脫，也意味他將以另一種心境面對人生。面對礦長要給的死亡賠償金，在馬姐的勸告下，他終於簽字接受了。接受並不儼然是貪，如此的意外之財對於人性是一種誘惑，在不為惡的狀況下，接受天送的禮物，是人生務實的妥協。當然，妥協也必然以純真為代價。電影最後一個中景鏡頭，元鳳鳴的表情和影片前段與觀眾第一次的照面相比，明顯變得比較複雜，因為已經增添了人間的酸甜苦辣。當他將目光轉移至焚化爐煙囪所冒的煙的時候，心中所湧現的記憶與思緒，必然是一段夾雜滄桑慶倖，悲欣交集的故事。

## 附註

<sup>1</sup> Viktor Shklovsky, "Art as Technique," *Contemporary Literary Criticism*, eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer (New York and London: Longman, 1989), pp. 54-66.

<sup>2</sup> 有關刻意顯現不同而製造枯燥無味的影像，卻被詮釋成藝術的討論，請參酌簡政珍〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像 敘述〉，《電影藝術》(Film Art)，總 328 期，2009 年 5 期，135-140。

<sup>3</sup> 請參閱注 2。大體上，〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像 敘述〉對「第三觀眾」概述為：不是好萊塢暢銷文化的愛好者，也非標舉文化論述的理論家，而是從影像敘述中直接得到「感動」的觀眾；「感動」不是煽情，而是影像細緻幽微所造成的感染力。

<sup>4</sup> Water J. Ong, "A Dialectic of Aural and Objective Correlatives," *Critical Theory Since Plato*, ed. Hazard Adams (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971), p. 1160. 本文所有的中文譯文，都是本人權宜性的翻譯。

<sup>5</sup> 同上，頁 1160。

<sup>6</sup> 同上，頁 1163。

<sup>7</sup> 同上，頁 1164。

<sup>8</sup> Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson, New York: Harper & Row, Publishers, 1962, p. 188

<sup>9</sup> Georges Poulet, "Criticism and the Experience of Interiority," *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man*, ed. Richard A Macksey and Eugenio Donato (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972), p. 57.

---

<sup>10</sup> 請參閱注 2 〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述〉，頁136。

<sup>11</sup> 需要說明的是，和其他很多影片相比，《落葉歸根》的配樂已經很節制。

<sup>12</sup> Roland Barthes “The Third Meaning,” *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), pp. 52-68.

<sup>13</sup> 請參閱 Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: John Hopkins University, 1974), p. 275.

<sup>14</sup> 有關「意涵」(meaning) 與「意義」(significance) 經常被混淆。意涵著重文本的「含意」與「語意」，而即使閱讀一個「語意」不明的文本，讀者仍然可能覺得有「意義」。換句話說，「意涵」針對文本，「意義」，除了文意或是意涵之外，更針對讀者的閱讀活動。請參閱簡政珍，《臺灣現代詩美學》(臺北市：揚智出版社，2004)，頁 216-219；以及 Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978), p. 151

作者簡介：簡政珍，臺灣臺北縣人。臺灣亞洲大學外文系教授兼人文社會學院院長。研究方向：詩學詩創作，文學理論，電影美學。著有《電影閱讀美學》及詩集詩論專書等 27 種。

# 「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述

## 摘要

在全球化情境下，華人的影像敘述進入某種弔詭。電影評論者經常將影片歸類成兩極。由於對於典型好萊塢製作的負面反應，評者經常將帶有文化意涵但枯燥無味的電影誤以為是藝術。本論文嘗試在這兩極中，提出「第三種觀眾」的觀點。「第三種觀眾」不將電影文本套入理論的框架，他先「暫時遺忘」知識或是理論，先將自身融入文本，先感受文本是否動人，再做觀點的陳述。

本文將以「第三種觀眾」討論表象敘述「傳統」，影像卻蘊含思維深度的電影。本文進而經由「傳統敘述」，重新審視所謂的「寫實」。當代不少「寫實」影片非常動人，而所謂「寫實」，實際上蘊藏了極現代與後現代的思維，但套用文化論述的學者經常視而不見。總之，文化論述可以增加思維的廣度，但套用理論的論述，也經常忽視影像應有的感動力與生命力。這也是「第三種觀眾」存在的積極意義。

## 關鍵詞

全球化 「第三種觀眾」 「考古學的恍惚」 隱藏讀者 「寫實」

近年來，台灣影片在國際影展中頻頻得獎。得獎是一種喜訊，但觀照得獎的影片內容，以及展現形式，卻令人憂喜參半。

大部分這些得獎影片，大都枯燥無味，影像敘述呆滯沈悶。因此，即使得獎，影片也幾乎沒有放映機會，即使放映，最多一個星期就匆匆下片。反諷的是，越枯燥無味的電影，文化論述的學者，越傾向為其戴上炫人的光環。

由於文化論述的學者也經常是電影雜誌的編者，或是撰稿人，甚至是台灣影展的評審員，這些獲獎的導演，更有意或是「刻意」以迎合這些文化論述的偏好，來攝製電影。電影製作似乎是「目的論」的化身，以得獎為職志，以文化論述被討論的焦點為標的。

反過來說，有些文化論述的學者，缺乏細緻品嚐影像的能力，所謂的閱讀與詮釋，經常以理論的框架套用文本；迎合其品味的電影製作，正好提供了論文寫作的案例。因此，台灣所謂的第八藝術，不時陷入電影製作與電影評論的共謀。「共謀」是另一種「詮釋循環」，造就了台灣電影得獎但極其可悲的境地。

在這樣的共謀下，當年在《童年往事》與《悲情城市》，以長鏡頭拉出影像縱深的

侯孝賢，到了《戲夢人生》與《海上花》，重複呆滯的長鏡頭，為「沈悶的藝術」繼續造景。

在這樣的共謀下，蔡明亮在《愛情萬歲》裡，讓演員楊貴媚對著不動的鏡頭哭泣五、六分鐘，卻得獎後，到了《河流》，在連續十二、三分鐘不動的鏡頭裡，觀眾在幾近全黑的畫面裡，不知道影像「所為何事」，<sup>1</sup>而瀕臨耐性崩潰的考驗。所謂「看」電影，竟然是觀眾耗費時間心神所接受的折磨。

### 「第三種觀眾」

由於蔡明亮與侯孝賢部分的作品，經常是文化論述（尤其是本土文化論述）學者討論的焦點，但許多觀眾卻避而遠之，有關影像敘述的論述，必然會進一步追問到誰是真正的觀眾。有關觀眾的定位是本文聚焦的重點。

目前的「觀眾」似乎被一般電影理論家定位成兩極：有些影片以盛昌流行口味的大眾為觀眾，這幾乎是好萊塢文化的整體訴求，電影經常以煽情與制式聳動的場面，邀約其投入，這樣的觀眾不是本文研究的對象。

有些影片以台灣當地的（文化）理論家做為主要觀眾，這些影片經常也是奧斯卡以外的影展的得獎者。但是反諷的是，這些影片若是將文化論述抽離，大部分卻是枯燥無味。文化論述所網羅的是欠缺生命躍動感的製作，雖然這些影片經常號稱是生命現象的印證與批判。換句話說，影片經由意念或是意識型態操控。影片一方面向理論發聲，一方面也是理論的回音，因而是理論家的最愛。

其實，在這兩極之外，有「第三種觀眾」。這些觀眾可能不認同影片被當作「文化論述」處理，但他也不是《鐵達尼號》、《魔戒》、《哈利波特》、《第一滴血》、《終極警探》的愛好者。他可能喜歡伊朗的《柳樹之歌》(Willow and Wind)、越南的《戀戀三季》(Three Seasons)、德國的《走出寂靜》(Beyond Silence)，大陸的《洗澡》、《那山、那人、那狗》，台灣李安的《飲食男女》、楊德昌的《一一》等等，因為這些影片讓他「感動」。

他可能被侯孝賢《悲情城市》感動，卻為他的《戲夢人生》與《海上花》裡漫長的道白與重複的場景感到不耐。理由不在於長鏡頭 (long take)，因為兩者都是大量長鏡頭的製作。真正的關鍵在於，後者不像前者動人。當理論家經常為一些場景的光影，或是場面佈局所代表的文化意涵，而加以理論化推崇時，我們是否要有點自覺，美學的價值判斷，應該先有整片的感受或是「感動」，而不是對個別現象的單點傾斜？

所謂「感動」，並不是好萊塢式的濫情訴求，而是觀者被影像敘述吸引的「瞬間的遺忘」。日本蓮實重彥在討論侯孝賢影片《戀戀風塵》的某些片段時提到「考古學的恍惚」。<sup>2</sup>「感動」的瞬間有點像這種「恍惚」，觀眾浸淫於影像的流動中，忘掉要去分析、要去運用理論；因為沒有理論的導引，有初次照面的驚喜。詮釋是觀賞過後的回憶，將感動中的沈默化成語言。因此，一部技巧或是理論痕跡很明顯的電影，其技巧可能有問題。

在「考古學的恍惚」中，觀眾有點類似布萊 (Georges Poulet) 與以哲 (Wolfgang Iser)<sup>3</sup>沈湎於閱讀中的讀者，以幾近入神的狀態感受文本。若是影像能如此觀賞，觀眾

感受的瞬間，不會意識到自己是批評家，也不會意識到要以某種文化理論作為閱讀的框架。以哲認為美學的展現，是在閱讀中的讀者的體驗，也就是「隱藏讀者」的體驗。閱讀中，若是「隱藏讀者」一下子意識到自己真實讀者的身份，美感的經驗剎那間可能消煙消雲散，因為文本中的情境，已經被真實讀者生活中的情境所取代。

台灣大部分評述電影的學者，大都以「真實讀者」的身份看電影。他們退出文本的場域，而以其知識理論比對電影的文本。他們的評論因而也少了一段「遺忘入神」的經驗。如此的閱讀是一個批評家對一個「他者」的分析，而非「暫時遺忘」現有的批評知識後，被感動後的詮釋。

相反地，「第三種觀眾」經常在電影文本裡，隨者影像的流動浮沈，感受電影呈現人生的渲染力，體會生命的深沈與厚度。觀眾暫時忘掉其現有的知識，因為看電影中，意識到的「知」會干預到感動的強度。

但是「第三種觀眾」並沒有將「知」拋棄，而只是暫時將其懸置。正如上述布萊與以哲所述的閱讀過程，當「第三種觀眾」從文本中退出，要進一步做詮釋時，原有「存而不論」的「知」會回返意識；但是由於經歷「瞬間的遺忘」與感動，回返後的「知」必然融入先前影像文本的體驗。閱讀影像時，「第三種讀者」與套用文化理論的學者最大的不同是：前者經由感動後，原有的知是人生的哲思與美學的深化，而後者則是在對「文化知識」強烈的意識下對影像的「分析」與理論的套用。

海德格在《存有與時間》裡有關「瞭解與詮釋」的論述，曾經告誡：不要讓理論在意識理主導論述，因為「主導」本身暗示非經瞭解、非經感動，而是引介外在的思維，強制框限多面向的文本。<sup>4</sup>

另外，以現象學的思維觀照「第三種觀眾」，能讓影像展現潛在的縱深，但前述有關「他者」的討論需要進一步辯證。感動的瞬間，「第三種觀眾」與影像文本，沒有「我」與「他」之別，因為「我」已經融入文本中。但現象學哲學家梅盧龐帝（Mauric Merleau-Ponty）在《觀照現象學》（*Phenomenology of Perception*）說：只有自我意識到「他者」時，才有「我」的存在。<sup>5</sup>這與上述的論點似乎有矛盾。仔細思維，其實不然。若無影像文本的「他者」，觀眾的自我就難以立足。但「他者」的確立，需要觀眾先有某一瞬間的騰空自我，不以「我」的理論主導影像文本。另外，能被影像的文本所感動，「第三種觀眾」必然意識到電影所描述的人生，也就是另一個「他者」。感動的基礎在於，瞬間能將「他者」與「我」融為一體；電影所呈現的人生，觀眾也感同身受。反過來說，套用文化的論述，傾向將影像文本視為跟「我」無關的「他者」。兩者極其不同。

## 隱藏於「傳統形式」的深度敘述

和蔡明亮與侯孝賢相對比的是，類似台灣李安的《推手》、《飲食男女》與楊德昌的《一一》，以及近一、二十年來的大陸一些影片。這些影片，「第三種觀眾」觀賞過後，回味再三。回味是因為其中隱約意涵，經過細心品嚐後，變成揮之不去的影像。這些影片在表象的「傳統論述」裡，潛藏了頗富深意的佈局。由於「潛藏」、「隱約」，以理論標籤作為研究的學者，經常視而不見，但是「第三種觀眾」卻視為瑰寶。究其原因，當

代很多學者或是理論家，假如離開「文化」的命題，就缺乏細讀文本的能力，只能以「文化理論」的大框架套進各個文本。對於這樣的電影，這些學者大都只能「說故事」，也因此把這些影片貶抑成「只是說故事」。當代電影評論的悲哀是：只有「文化」的粗枝大葉，卻欠缺觀照文本細緻內涵的慧眼，無視其生活情境中幽微的縱深。近十幾年來，海峽兩岸不乏這樣表象「傳統」卻蘊含豐富意涵，甚至散發後現代精神的影片，《洗澡》、《草房子》、《孔雀》、《藍色的愛情》、《卡拉是狗》、《巴爾扎克與小裁縫》、《那山那人那狗》等都是很好的例子。試以大陸的《巴爾扎克與小裁縫》、《卡拉是狗》以及台灣的楊德昌的《一一》為例說明「第三種觀眾」如何看待這樣的電影。

## 《巴爾扎克與小裁縫》

《巴爾扎克與小裁縫》影片的迷人，部分原因來自於敘述角度所呈顯的多重意涵，以及聲音與影像的非同步。「第三種觀眾」在感受這樣的敘述方式時，影像的渲染力是主體，閱讀的敏感度很自然與影像相呼應，並不需要特別在「理論」無邊的海域上，搜尋可以攀附的線索才能上岸。

影片以文革知識份子下放為背景，一開始，主角羅明與馬劍鈴兩人到鳳凰山報到，兩人從山腳往上爬，與影像重疊的是幕後背景的女聲合唱：「我們是毛主席的紅衛兵，從草原來到天安門」。有感覺的「第三種觀眾」幾乎馬上意識到他們兩人可能不是紅衛兵，因而才會被下放，而且是從城市來到鄉下。歌聲與畫面恰好形成對比。對比是本片細緻隱約的反諷，隱藏了時代性的批判。同樣，兩人爬坡，腳步艱辛，但歌聲卻是毛主席「領導我們向前進」。「第三種觀眾」感受到，時代在口號下是一種粉飾過後的輝煌，但實際上全中國十億人口的步履，正如他們兩人，大都歪歪斜斜的走過一生。

馬劍鈴去拜訪民歌手，民歌手演唱一首曲子，要他猜其中的謎底。歌詞隱含性的暗示，與歌聲重疊的影像，是羅明與小裁縫戲在溪水中性與愛的嬉戲。「第三種觀眾」看到的是兩個空間的疊置，以歌詞的內涵來說，是一種對應，以馬劍鈴也暗戀小裁縫來說，是一種對比。影像與聲音又是一種非同步的藝術。

另外，本片聲音與影像的非同步，所潛藏的諷刺、批判與反諷，莫過於：馬劍鈴和羅明是反動的知識分子，下放是為了接受群眾的再教育，但真正被「教育」的是鳳凰山的勞動階層以及他們的隊長。這兩個年輕人被派到城裡看電影，回來後向群眾報告電影的內容。結果，畫面上，仰角鏡頭中的他們高高站在台上，以語言的穿透力讓台下的聽者動容。敘述的情境在黑暗中撩撥坐在地上的群眾；語音在空間中飄揚，迴響的是觀眾不能抑止的眼淚。影片展現的，不是知識的反動，而是知識難於操控的力量，使本來社會體制要求再教育的對象，變成教育這個社會體制的「主體」，進而顯現一個時代的愚昧。

值得注意的是，影片雖然暗藏譏諷，但是卻非常隱約自然，就是因為隱約，更顯現了本片豐富的藝術性。「聲音與影像」的非同步是「第三種觀眾」對文本的敏銳所感受的印象。閱讀觀賞的當下，他並不需要「非同步」的詞彙，初次觀賞，雖然沒有這些術語，但是仔細聆聽旁白，他會發現畫面似乎是旁白的反制與消解，而感受趣味。換句



話說，趣味來自於觀眾與文本的第一次的照面，而不是心中有預設的理論，將其套用。某方面說，觀眾能感受趣味，在於能將心中的理論騰空。

## 《卡拉是條狗》

相較於上述的《巴爾札克與小裁縫》，《卡拉是條狗》「似乎」比較沒有在國際影展引人注目，但是本片的敘述，卻不時運轉著強烈的戲劇張力，而這樣的張力不是經由誇張的「戲劇性」呈現。進一步說，本片是極其寫實的影片，而「寫實」這樣的字眼，在當代又被批評家貶抑成「無甚可談」的代名詞。《卡拉是條狗》，以及當今大陸許多動人心弦的影片（包括上面所提的所有影片）都有很濃郁的寫實痕跡。這些影片不賣弄表象技巧，也不以「文化論述」的理論故弄玄虛，而是以「字質」增加文本的稠密度。

以《卡拉是條狗》來說，這是一部平凡人因為養的狗卡拉對自己的貼心，想盡辦法要在下午四點前將牠從派出所救出來的故事。影片寫實，因為它反映了大陸一九九五年以來，大陸有關養狗政策所帶來的生活的變動。影片感人，因為它呈現了小人物為狗的小生命專注的付出與無奈。最令人感嘆的是，在這樣的社會情境下，幾乎每一個人，包括抓狗的警察，都有相當的愛心，但人們的愛心抵不過體制與法律的規範：養狗需要昂貴的代價，在平常人月薪大約只有人民幣三百元的大陸，養狗一定要有養狗證，而養狗證的申請費要五千元；付不起申請費的，只能眼睜睜看到愛狗被捕捉，被屠殺。

這是反映社會情境的作品，內含無聲的抗議。抗議之所以無聲，因為全片沒有任何一段場景，沒有任何一段對白，表達「抗議」。假如「抗議」是一種政治社會意識，這種意識不流於吶喊，也不流於造作的影像敘述。

正如大陸其他類似這樣的「寫實」影片，《卡拉是條狗》的成就絕非只是傳達某種意念的目的而已。在「寫實」流暢的敘述下，敘述所呈現的情境，有意無意之間，會在既有的「意念與目的」之外延生。「第三種觀眾」對於敘述如此延生枝節，並不盡然是當代理論的指引，而是對文本專注，所發現的現象。對文本前後的发展有強烈感受後，回顧影片的開始，他會發現意義似有似無在影像中浮現。假如我們將片頭女主人帶著卡拉等電梯時，走廊上的電燈忽明忽暗，當作是一種生活無奈，或是後來遛狗時卡拉被抓的伏筆，類似巴特所說的影像的第二意義；那麼後來老二從楊麗家裡走出來，有人向他借錢，他摸摸口袋沒有適宜的錢的這一景，可以說又類似巴特所說的第三意義。嚴格說來，巴特的第三意義指的是，在電影中，那些出人意表而導演無法控制的影像。以上所描述的景象，當然還是編導「控制」的影像敘述，因此應該是第二意義；但是以整個影片看待，這段借錢的場景，和老二救狗的主要敘述，似乎很難有意義明確的歸屬。這是敘述的延生，也似乎是主要敘述的旁生枝節，因此意義在第二意義與第三意義之間。

《卡拉是條狗》影片中，有不少類似介於第二意義與第三意義之間的場景，值得討論。老二離開楊麗家去輪胎店為腳踏車打氣，老闆說二分錢，老二只有大鈔，老闆說算了算了，也是一例。之後，楊麗陪他擠上公車，老二塑膠袋裝的水果，被卡在車門外，因為被擠壓，塑膠袋破了，水果一個個掉落也是。以後者來說，這是生活不順暢的暗喻，類似第二意義，但裝水果的塑膠袋被車門擠破水果掉落，畢竟和救狗的主旨不甚有關，

趨近第三意義。

因此，在一般批評家眼中，被簡化成「說故事」的寫實片，反而蘊藏了第三意義的可能性，因為「寫實」含蓋生活的呈現，而生活隨機動態性的點點滴滴，很難能以完整的邏輯統籌，更難以被規劃成封閉性的意義。

假如「第三種觀眾」並不知道巴特的第二意義與三意義的內涵。以上詮釋的文字不太可能出現。但是類似的體驗與書寫仍然存在。他也許會感受到意義的未定性、意義的朦朧性、意義的必要性與非必要性。關鍵在於，文本的密度與吸引力，促成閱讀與詮釋，但閱讀之後，再看到巴特的見解，他會很「樂意」將有的看法與巴特的見解結合。當然，也可能「第三種觀眾」在觀賞前已經看過巴特的書寫，這時，觀賞中的感動與外來的理論並行交融對話，甚至是交互激盪成閱讀經驗。

## 《一一》

最後以楊德昌的為例作為此段說明的總結。楊德昌是台灣最能以影像面對社會現實的導演。<sup>6</sup>但和上述的《卡拉是條狗》一樣，他對於現實的批判與譏諷全部融入藝術匠心，不做口號式的吶喊。本片《一一》敏感捕捉了台灣人文風景的點滴，如婚禮的場景，如滿月酒的餐會，在喧囂中，散發台灣文化潛在的荒謬與敘述語調淡淡的無耐與哀傷。但是在呈現如此具有現實意義的氣氛中，鏡頭保持相當的冷靜，楊德昌對於鏡頭的推拉移動非常審慎，和蔡明亮相似，但和後者不同的是，在這樣幾近不動的場景中，不時蘊藏戲劇力，以及影像的思維縱深，試舉例說明如下。

《一一》裡，小兒子洋洋的角色非常討喜。楊德昌讓一個年齡最小的小孩帶出全片最大的哲學深度。<sup>7</sup>當然哲學的呈現，不是空泛的言說，而是有力的影像敘述，以小孩的情節呈現哲學思維，也暗藏危險與造作的可能性。影片中，洋洋的語言仍然是個「小孩」，洋洋無意也無能演說哲學，哲學事實上是他的「童言童語」，啟動父親以及觀眾的思維。他問他的父親說：「你看到的我看不到，我看到的你看不到，我怎麼知道你在看什麼呢？」；「我們只能看到前面，看不到後面，這樣不就有一半的事情看不到了嗎？」「看」與「是否看見」是電影裡洋洋的主要意念，以及因為這個意念所牽引的情節與敘述。影片開始，照團體照，洋洋站前排，後排站了一群女生，前後分別用手摸他的頭，他回頭但找不到當下摸他的人。這和他的「看不見」有關。後來，他用照相機一再照人的後腦，洗了相片後給對方，說：「因為你自己看不見啊」。這和所有角色以及人在人生中的「看不見」有關。

影片中，洋洋為了躲避訓導主任與女糾察隊員，而躲進放映影片的教室的一景，非常值得深思討論。洋洋進入黑暗的放映教室後，躲在門旁邊，這時教室正在放映雲雨的形成。不久，女糾察隊員（高年級同學）隨後也進來，開門時裙子被門上的鉤子鉤住，露出內褲，看在洋洋的眼裡。也許這是洋洋第一次看到「大」女生的內褲，他顯現特殊（而不誇張）的表情。女糾察隊員走到放映室前面，站著東張西望找尋洋洋，人影投射在影幕上。這時影幕上烏雲密佈，在天空快速竄動，老師講解的聲音說，這是雲的舞蹈，雷雨的因緣。老師說：「小冰粒在空中留下了正電，把自己變成負電的雨滴。兩種對立

而又相吸的能量，互相越來越不可抗拒。終於在一個閃電的瞬間，正電和負電又激烈地結合在一起。這就是：雷。我們地球一切的生命，應該就是閃電創造的。」影幕上的畫面似乎就是洋洋當下的映照與啟蒙。小孩子幼稚的心思，因為女生的內褲，可能「看到」從來未有的「景象」，異性的吸引正如正電與負電的糾纏。值的注意的是，當老師的語音說：「小冰粒在空中留下了正電，把自己變成負電的雨滴」時，畫面上正是女糾察隊員裙子被鉤住而露出內褲的剎那。而有關正負電的結合以及閃電雷聲的言語，女糾察隊員龐大的影子投射在影幕上，她是觀眾的焦點，也是洋洋唯一注目的焦點。對於「第三種觀眾」來說，影像敘述細緻幽微，但鏡頭除了一兩次的切換，呈顯洋洋的表情與女糾察隊員的左顧右盼外，大致保持幾近靜止狀態，但是所醞釀的情境引人深思。

值的一提的是，緊接的下一景，是洋洋的姊姊婷婷拿著傘在天橋下走過，似乎放映室裡的雷雨，感染了現實的天空。接著她和隔壁女孩子莉莉的男朋友有了進一步的交談，並到附近喝咖啡。這算是他們的第一次約會。影片藉由雷雨或是雷電的影像，推動兩個不同年齡層有關「情」的敘述。

不論是洋洋的「童言童語」引發觀眾的哲學思考，或是洋洋在黑暗中的啟蒙，而打開了兩性的新天地，「第三種觀眾」都不必去套用任何文學或是文化論述，就能感知其影像豐富的內涵。他也許不必有「哲學」的意念，甚至對於「黑暗中啟蒙」詞語中的弔詭，也可以當下渾然無知，但事後回想後感受其中的戲劇力。更值得注意的是，這樣的戲劇力，編導並非經由鏡頭一再提醒觀眾的注意；而是悠遠的情境就在那裡，靜靜地邀約第三種觀眾的「精讀細品」。換句話說，「第三種觀眾」觀賞的當下，不是「知」的指引，而是「感」的投入。沒有這一層「感」的體驗，任何價值判斷都可能變成「目的論」的投影，因而對於文本的纖細經常「視而不見」。

最後，表面上，楊德昌與蔡明亮一樣，擅長用抽離冷靜的長鏡頭，但是呈顯的效果卻迥然不同。可見「呆滯」並不是台灣電影的特色，更不必以為呆滯是特色而為了尊重個別差異，而讓其得獎。假如上述蔡明亮以鏡頭靜止不動作為他個人風格的標籤，因而電影的沈悶變成他「理直氣壯」的理由，《一一》卻明白告訴電影界，「完全不動的」的長鏡頭卻能佈滿劇力，動人心弦。試舉二例。片尾婷婷拿著婆婆折的紙鶴，疲憊地躺在婆婆的膝蓋上睡去，鏡頭不動約兩分鐘，在這兩分鐘中，婷婷類似說夢話或是夢境的獨語，一再讓觀眾感到憐惜，一個還是高中的小女生已經要承擔個人家庭重大的心靈陰影。第三種觀眾在這兩分鐘沒有任何一秒鐘會感到不耐或是厭煩。

第二個例子更長約四分鐘，那是在東京大田對 NJ 一面講小時候的故事，一面玩撲克牌的魔術，進而引申沒有魔術可以拯救 NJ 的公司的一景。由於一個鏡頭從頭到尾沒有剪接，大田的魔術令 NJ 與觀眾驚奇。這是《一一》最長的鏡頭，也是影響 NJ 對人生體認極重要的關鍵點。大田迷人的個性，透過紙牌的魔法，必然牽引 NJ 與觀眾心裡的關注與思維，鏡頭長久不動，卻比很多快速剪接的動作片更有張力。楊德昌的可貴就是，他能拿捏長鏡頭的奧秘，能讓靜止的畫面注滿美學的滋養，而不是像蔡明亮在「個人風格」的迷思下，讓靜止鏡頭變成「沈悶呆滯」的同位語。

## 「寫實」的再思考

綜合上述，由於「第三種觀眾」不以文化的大框架套用文本，而是以文本的質地是否具有感染力為依歸，但所謂「感染力」又與好萊塢常見的煽情與濫情不同。另外，造成渲染力的電影，也與賣弄形式、耍弄鏡頭而被貼上「後現代」標籤的電影不同。第三種觀眾肯定「創意」，但不是「佈滿鑿痕的創意」。他肯定影像敘述的「當代性」，但並不是把「當代」變成型式戲耍的代名詞。他不認同「刻意製造形式差異的後現代」，卻經常在外表傳統的电影文本裡看到「後現代的多重視野」。因而，第三種觀眾對於「寫實」有了更細緻的體認，經常在表象的「寫實」中，發現新的「現代」甚至是「後現代」的內涵，正如上述的《巴爾札克與小裁縫》與《卡拉是狗》。因而，所謂「寫實」值得進一步深思。

## 「寫實」與隱喻

當代，「寫實」經常被放在貶抑的詞彙裡。「寫實」經常被誤解等同於寫實記錄，等同於社會倫理的道德觀。但在貶抑中，批評家經常忘掉了十九世紀末寫實宗師浩威爾斯（William Dean Howells）的經典告誡：倫理不能以美學作為犧牲品。有趣的是，若是以上的影片因為被冠上「寫實」的標籤而被簡化，其美學幽微的縱深卻因為「第三種觀眾」而得以彰顯。以隱喻來說，場景「寫實」，用之於比喻的，必然要能取自現場的自然感與說服力。由於來自現場，場景的佈局，更加費心，更加不著痕跡，更需要「第三種觀眾」的慧眼與想像。以《卡拉是條狗》來說，片中偷賣狗的小販大都躲藏在即將拆除已經破敗的平房裡，而背景則是高聳的現代大樓。一種過渡性即將消失情景油然而生。養狗需要高昂的代價，賣狗的人當下即是養狗的人，當然沒有執照，必然在大樓的陰影下殘活。隱喻是最常見的比喻，但是這些隱喻是經由空間上的場景安排，因而也是轉喻。由於比喻來自於現場，非常自然，幾乎沒有刻意的痕跡，一般觀眾與一些學者經常習以為常，而無視其影像豐富的意涵。但是最平常的可能是極不平常，正如惠爾萊特（Philip Wheelwright）說：「最平常的事物，每天的場景，有如我們最沒指望的個人，在回應想像的引爆下，可能突然顯現驚人的可能性。」<sup>8</sup>

若將惠爾萊特的言語引伸於電影文本，將意味兩種意涵：一、電影日常寫實的場景，可能蘊藏寶藏，平凡的角色也不能等閒視之。二、若是啟動想像力與觀察力，「平常的」觀眾也能看到不平常。當觀眾能如此感知，他將感受到「日常現存的是一種神秘，……一種讓我們驚覺的神秘。」（同上 158）

## 「寫實」與敘述聲音

再者，《巴爾札克與小裁縫》是以第一人稱敘述。但畫面與聲音之間的關係相當複雜；布斯（Wayne C. Booth）所提到「告訴」與「顯示」得以展現更駁雜的面向。影

像的呈現是「顯示」，是畫面呈現的當下，雖然它可能發生於過去，而敘述的聲音則以「告訴」觀眾當下的「現在」。有時畫面是「現在」，語音敘述的是「過去」的當下。不論「顯示」的是過去或是現在，不論「告訴」的是現在或是過去，聲音和影像都不時會產生非同步的美感。

進一步說，「告訴」與「顯示」所顯現的聲音與影像的非同步，也正是對於事件時間與言說時間相互糾葛所顯現的趣味。在《巴爾札克與小裁縫》中，當馬劍鈴以回憶述說往事，影像「顯現」的是過去的故事時間，但敘述語音卻一再提醒觀眾這已經是過往境遷的當下。敘述語音是「言說時間」，「告訴」觀眾有關他過去的種種行徑與思維。「顯示」與「告訴」會相依相對，「故事時間」與「言說時間」也會對應或是對比。觀眾透過這樣的敘述，可以感知各種意識（編導，不同時間的角色，不同聲音與影像非同步中的角色等等）的互動狀態。有趣的是，「寫實」反而有益於敘述的多重性，因為有人生真實的情境支撐，因此比較有說服力。

若以如此的面向審視「聲音與影像的非同步」後，再細緻品嚐《一一》，「第三種觀眾」當有進一層「驚覺」。影片中，NJ與當年的初戀情人阿瑞在日本旅遊，與婷婷和剛結交的男友胖子在台北街頭散步，藉由語音與影像的非同步，將兩種場景有機銜接串連。有時，父親與阿瑞對話的語音，與其並時對應的影像是女兒與胖子散步的畫面；同樣，有時女兒與男友交談的聲音，畫面映顯的是父親與初戀情人在日本風景裡的身影。這是當代「寫實」美學的新幅度，兩種場景經由聲音與影像的非同步交織，兩代的情感似乎相互成為對方鏡子與影子。果然，父女最後都與對方分手。

再者，「寫實性」並非封閉「幻想」的出入口。再以婷婷手拿紙鶴的一景為例。婷婷看到長久臥病在床的奶奶，終於醒來了，還為她編了一個紙鶴，婷婷安心地在奶奶的膝蓋上睡著。醒來時，家裡人聲沸騰，原來奶奶已經過世。先前在奶奶膝上睡著的一景，是婷婷的夢境還是幻境，若是，為何手上的紙鶴還在？若不是，難道是奶奶的鬼魂真的編了一只紙鶴？敘述留下沒有答案的開口。表象，這違背真實，因而不是寫實，但人生違背常理，不能以邏輯詮釋的，不時有之，這種現象反而是一種真實。

最後，雖然有意無意間，「寫實」受到理論家的貶抑，但是在強調《河流》的亂倫同性戀是反映現代人的苦悶時，文化批評家已經暗指其「寫實」。與《河流》相比較，《一一》是更難得的「寫實」，因為父子亂倫畢竟不是常態，<sup>9</sup>而《一一》所呈現的是你我熟悉的人生。越熟悉的題材越難展現創意，因為新的創作者很難跨越既有的敘述與論述。當一個刻意驚悚的題材被認為是反映現代人的苦悶，而竟將其鏡頭的呆滯詮釋成創意，一個反映大眾人生而拓展深遠的影像敘述，卻可能因為「寫實」以及不夠標新立異而被忽視。這是「第三種觀眾」面對台灣電影論述所感受的悲哀。

## 結語

文化論述可以延伸思維的廣度，但不知節制的套用理論，可能忽視了影像文本應有的密度與深度。「第三種讀者」不迷惑於好萊塢式的煽情，但也不讓理論扼殺了文本的生命力。他不因為煽情的影片賣座，而將枯燥無味的作品誤解成藝術。影像成為一種

邀約，在於它是動人的敘述，而不是文化論述的代言人。「第三種觀眾」的觀念，讓我們體會到：真正難能可貴的想像力，在於平常中顯現的不平常，因為那就是你我可能俯其間的人生。

## 附註

---

<sup>1</sup> 所有的觀眾，包括文化論述的學者，都必須先知道蔡明亮一段「現身說法」才知道，原來黑暗中是一段父子同性戀。高榮禧在論文〈蔡明亮作品中的孤寂主題與情色策略〉裡，引用了導演的這一段告白。蔡明亮在拍《河流》時，曾經自問：「本來只拍到父子在三溫暖碰到就好，沒做愛，只發現彼此都是同性戀，但最後卻決定要拍比這更極端...就是父親和兒子在黑暗裡做愛。」高榮禧的文章發表於《電影欣賞學刊》(FaAs) 134, 第26卷第2期 (2008年, 1-3月號), 頁142。

<sup>2</sup> 參見：蓮實重彥，〈考古學的恍惚——談侯孝賢的《悲情城市》〉張昌彥譯，《電影欣賞》73期 (1995/1.2)：80-87。

<sup>3</sup> 參見 Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974, Chapter 11.

Poulet, Georges. "Criticism and the Experience of Interiority," *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man*. Eds. Richard A Macksey and Eugenio Donato. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 56-72.

<sup>4</sup> 參見 Heidegger, Martin. *Being and Time*. Trans. John Macquarrie & Edward Robinson. New York: Harper & Row, Publishers, 1962, p. 200.

<sup>5</sup> 這是梅盧龐帝《觀照現象學》的核心觀點。請參閱 Merleau-Ponty, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

<sup>6</sup> 信手拈來，孫松榮說，「他展現了其捕捉都市變遷與脈動的精準能力」(孫松榮，〈迎向恐怖的時代——台灣新電影時期的楊德昌〉《電影欣賞》(Fa) 134期, 第26卷第2期 (2008年, 1-3月號, p. 52)。詹明信 (Jameson)，焦雄屏，黃建業，馮品佳等都有類似的看法。李秀娟進而強調楊德昌的創意，在於拒絕複製既有文化，以及以後設態度創造差異，因而如此的「新」台北，也變成新影像，請參見她的〈誰知道自己要的是什麼？：楊德昌電影中的後設「新」台北〉。)

<sup>7</sup> 李紀舍也有類似的看法：「楊德昌很明顯地讓家中么兒扮演智者的角色」。參見李紀舍，〈台北電影再現的全球化空間政治：楊德昌的《一一》與蔡明亮的《你那邊幾點？》〉，《中外文學》387期, 第33卷第3期 (2004年8月), 頁93

<sup>8</sup> Wheelwright, Philip. (1968) *Metaphor and Reality*. Bloomington and London: Indiana University Press, P. 156.

---

<sup>9</sup> 批評界經常將蔡明亮打破社會禁忌，或是跨越倫理尺寸的電影，誤以為有創意；除了《河流》外，《天邊一朵雲》，也因為突破現有的裸露與性愛尺寸，而頗受肯定。

# 全球化情境下臺灣文化論述對影像敘述的影響

## 摘要

在全球化情境下，臺灣與大陸的電影經常在國際電影節中得獎，但在臺灣，得獎的影片也經常被認為最乏味的電影，而成為電影發展中嚴重的吊詭。在電影評介上，影評者也經常將電影簡化成兩極。由於對於典型好萊塢影片的負面反應，評者經常將帶有文化意涵但枯燥無味的電影誤以為是藝術。

本文將以侯孝賢與蔡明亮所謂「藝術片」，討論臺灣電影製作與電影評論的共謀。以侯孝賢的《海上花》與蔡明亮的《河流》為例，若將其攀附的文化理論與得獎眩人的暈芒去除，影片耀眼的是沈悶與呆滯的質地。本文也將討論兩人被批評家肯定的「極少主義」，實際上是「極多主義」。

本文進而審視兩位導演之所以在國際電影節得獎，也許與目前國際間強調各民族「差異」的傾向有關。強調「差異」是全球化的反平衡，但也在凸顯差異的過程中，可能以美學作為犧牲品。在文化論述的強力引導下，以及挪用文化理論的框架下，影像敘述也喪失了應有的感動力與生命力。

## 關鍵字

全球化 共謀 差異 「極少主義」 「極多主義」 「沈悶美學」

## 前言：全球化與華人敘述

當今，「全球化」幾乎無時無刻在我們的耳朵嗡嗡作響。「全球化」在任何一個大街小巷裏流竄，當我們在小巷子裏和其碰面，我們只有面對，沒有轉圜退卻的空間。

西方文化的入侵與敘述經常戴上「全球化」的面具。麥當勞、Starbuck、好萊塢電影被等同於「全球化」的表徵。文化入侵類似過去殖民帝國，只是去掉難於塗裝的武力，更是無孔不入，無堅不摧。

多年來，華人經常受制于西方敘述。近年來，由於經濟力亮麗的展現，先前受從屬的地位（subjected position）現在漸漸轉成主體（subject）。但這不是鐘擺的兩端，而是在兩者相互磨合與滲透中，展現敘述。

敘述宣佈一個語音（voice），語音不是用來主導自我設定的標的，而是導入一個有別於西方論述的位置。西方歷史曾經沾染了殖民地的血淚，華人的新主體敘述並不是為了歷史的報復，而是要尋找一面能同時映現主客體的鏡子。以電影的影像敘述來說，



不是刻意將自我與他者放在畫面的邊緣，也不是將其佔據中心的意圖合理化；何況以電影語言來說，位處中間，可能也只是另一層次的吊詭，不儘然是主體。

敘述也是贏取一個空間，正如海德格所說的，人與大地相互牽動，大地敞開給予人一個世界。這是人與他人，華人與全球化攜手共生的空間。

如此的空間，不是抽象意念，而是存有實存的場域。假如存有位於時空兩軸的交集，在這樣的空間所發出的語音，勢必牽動時間、歷史的綳折。重迭的語音在空間裏迴響激蕩，因為華人敘述已經積壓了多年的沉默。

## 電影製作與文化論述的共謀

探問的語音總是以如此的命題開始：華人的影像敘述是否產生全球化的論述？華人電影近年來在不時國際影展中得獎，但得獎是否意味已經身居影像敘述的要津？現實是一面冰冷的鏡子，存在於表像與實質間隙的是無所不在的幻影。電影得獎，可能是華人藝術成就的表徵，但也可能是西方對於「弱勢」施捨的隱喻；得獎，也可能是在全球化情境下，為了凸顯地域性的「差異」，而在海市蜃樓裏製造平衡。

近幾年來，臺灣比較常在國際電影展中獲獎的導演，傾向「有意」或是「刻意」套用當前電影界的理論偏好，來攝製電影。因為是理論的套用，經常演員的表演，場景安排，剪輯的運用，不時有明顯的「目的論」跡痕，卻缺少了人味的氣息。有時，電影只是僵化沒有經過人生檢驗的論述，而缺乏了影像美學的感染力。試以臺灣的侯孝賢與蔡明亮為例：

侯孝賢早期的《童年往事》與稍後的《悲情城市》，景深鏡頭經常拉出人間幽微的意境，如在《悲情城市》中，械鬥的場面用遠景鏡頭配合景深的呈現，人動作的起落幾近無聲，讓觀眾深深感受到從時空的距離看待，人所謂的「動作」，既無知又無奈，這就是所謂人間。影像不是對某一個個體的控訴，而是呈顯人所謂當下的「豪氣」與堅持，轉眼即將煙消雲散。<sup>1</sup>

但侯孝賢後來的《戲夢人生》與《海上花》大幅翻轉觀者以前的印象。導演讓演員面對觀眾滔滔不絕，讓煙花女子在幾近相同的場景裏，重複吃飯、瑣碎的言談。時間似乎沒完沒了，觀眾的無奈，無以改變影幕上呆滯的影像敘述。但這些片段經常是強調文化論述的學者最常著墨的焦點。

蔡明亮是現今臺灣經常引起討論的導演，因為其電影製作，似乎以迎合那些喜歡套用文化批評的學者為職志。他的電影，在「很明顯」的文化標籤下，只要願意，任何稍具文學與電影知識的觀者，都能看到編導的設計意圖，因為影像似乎以文化的意識型態，回應學者的理論訴求，如《愛情萬歲》一片中，鏡頭跟著演員楊貴媚繞著整修中的公園走一大圈，再用鏡頭對著她不動，讓她抽搐、哭泣將近五、六分鐘等等。假如一般導演如此處理，可能會被批評為濫情，但到目前為止，許多批評家對於蔡明亮類似的影像敘述，大都是放在文化論述的標籤下，讚譽有加，甚少批評。<sup>2</sup>

## 從全球化看蔡明亮與侯孝賢的電影

若以全球化的課題來看，侯孝賢與蔡明亮的影片經常在國際影展得獎。得獎意味一種被肯定，向全球「有力」發聲。但是細看這些影片，我們會質疑得獎是因為這些影片的藝術性的成就，還是因為評審者對於第三世界給予「施捨性」的另眼相看？答案也許不是絕對的二元對立，但後者的理由不能說是全然的臆測，雖然這些理由只能保持沉默，不能言說。試以以下的影片為例，加以辯證。

### 《最好的時光》

以侯孝賢二〇〇五年的《最好的時光》來說，本片分為三段，分成三段不同時空背景的「小故事」。試以前兩段簡單說明。

第一段描寫一個年輕人喜歡一個撞球房的計分小姐，後來知道她已經離開，轉往他處，年輕人輾轉從她家母親知道新地址，最後找到她了。整段的描述，雖不像上述的《戲夢人生》與《上海花》的沈悶，但是影像敘述實在平凡至極。其中車子經過的地方，一再重複呆滯使用地名的路標，讓人甚至誤以為這是學生的習作。觀眾看完這一段，心裏甚至會有這樣的疑問：「這樣的影片有什麼好拍的？」

第二段描寫一九一一年清末一個年輕人與藝妓的故事。本段模仿《悲情城市》裏啞巴的言語以文字展現，但與《悲情城市》相比，本段如此的運用，非常造作，缺乏說服力，因為《悲情城市》的啞巴，不能言語，導演不得不以文字呈顯他的心聲，而本段所有角色都是「正常人」，但卻只用書寫，讓所有的演員都像啞巴。侯孝賢如此的處理，本來為了顯現風格上的特色，但因為有了《悲情城市》的痕跡映照，只是暴顯了自我的重複，了無新意。

但這樣的影片竟然得到多項金馬獎。臺灣的電影漸漸陷入絕境，與影評的方式，有難以割捨的因果關係。

### 所謂「極少主義」(minimalism)

蔡明亮電影的沈悶與畫面的呆滯，與侯孝賢異曲同工。蔡明亮這類影片被影評家刻意理論化後而美其名為「極少主義」(minimalism)，<sup>3</sup>意味導演極少用跌宕起伏的劇情，極少用音樂來鋪陳氣氛，極少以鏡頭快速的變化來推動影像敘述。刻意不斷製造鏡頭的變化而產生動感，幾乎是好萊塢電影文化的標籤。這種運鏡方式滲入生活空間的KTV、MTV等，已經讓現在的年輕人無法好好「靜靜地」享受一個十秒鐘不變的鏡頭。但從鏡頭不停的動到鏡頭完全靜止幾近「死寂」，是從一個極端到另一個極端。侯孝賢與蔡明亮似乎善用歐洲國際影展潛藏對於好萊塢文化的反感，以極端對比的方式塑造了所謂「個人風格」。其實，具有深度的美學絕非處於二元對立的兩極。藝術的極致大都來自於兩者之間，但因為位處中間，不「突出」顯現差異，一些影評者經常看不到其中

的堂奧。

對於蔡明亮的評論，影評家所稱的「極少主義」，其實細究之，應該是「極多主義」(maximalism)，因為一個畫面，導演花費了「大量」的時間卻提供了極少的意涵與價值；表面上很精簡只使用一個鏡頭，卻是時間的消耗與浪費。<sup>4</sup>上述侯孝賢的《戲夢人生》與《海上花》，蔡明亮的《愛情萬歲》連續五分鐘的哭泣，都是如此。再以上述《海上花》說明，種觀眾對這部影片，耐性的極限大約一個小時，在這一個小時中，導演借著油燈一再再串接幾近重複的場景，內容包括了多次吃的鏡頭，妓女相互抱怨的鏡頭，妓院裏誰與誰相好的八卦與瑣碎事，三次多人的划拳與喊酒令。類似的重複與光影到了影片進行五十五分，才有窗子短暫透出室外的光線。但是油燈所構築的場景，卻讓影評人對其光影讚譽有加。<sup>5</sup>對於這樣的光影，細緻的觀眾在前面五分鐘的體驗，確實感受到其構圖的藝術性，但是光影的重複，場景的重複，瑣碎的重複，人的耐性能經得起多少次重複？當然侯孝賢有意經營這樣的重複，也許是因為重複可以凸顯焦點，可以變成他的「個人風格」，可以變成影評人另一個大張旗鼓的論述命題。

### 《河流》：凸顯「差異」

同樣，蔡明亮的《河流》裏，一段小康在黑暗中，「似乎」(因為整個畫面黑烏烏，觀眾完全不知道實際的情景)和另一個裸露的男子做愛，大約十三分鐘冗長的片段中，整個畫面幾乎全黑，只剩下人體部分的影像，觀眾一直想知道到底發生了什麼事，但再怎麼看還是不清楚，持續的挫折，持續的忍住耐性，去接受導演「個人風格」的凌虐。

反諷的是，這樣的風格「幾乎一定」被一些「文化論述」的學者肯定，因為在題材上，這是父子的同性戀，超越了一般家庭倫理的尺度，因而被認為「有創意」。但是種觀眾想問上述的片段，父子在黑暗中做愛，假如沒有導演的現身說法，<sup>6</sup>有多少的影評家知道小康做愛的對象是他的父親？假如影評者對於文本的認知，必須經由編導「仙人指路」，所謂影評已經是自我的消解。當然，若是要為蔡明亮辯護，影評者可以說：父子肉體的接觸，在影片先前洗三溫暖的場景已有暗示。但是以那一段的暗示作為「因」，這一景是必然的「果」，這是導演一相情願的認知，因為他沒辦法藉由影像讓我們看到「什麼」；為什麼觀眾不能因為小康有同性戀的傾向，而設想此時在黑暗中與其做愛的物件是陳昭榮的角色，或是另一個男子？。更不幸的是，前一場三溫暖的場景，所謂父子同性戀的動作，也是故弄玄虛不清不楚，需要大量的猜測加以填補。批評家的詮釋很可能也是依照導演影像之外的指引，才知道黑暗裏的乾坤。本片令人反感，不在於它是亂倫的同性戀題材，而是影像嚴重的呆滯與沈悶，並且連發生什麼都無法有效呈現。<sup>7</sup>但影評家、影展卻倍加推崇，因為(經由導演的指示後認為)電影挑戰了倫理的尺度，凸顯了導演對現在文明「與眾不同」的見解。<sup>8</sup>

當然，「沈悶」也可能是一種美學。美國安迪華霍(Andy Warhol)就有所謂的「沈悶美學」(aesthetic of boredom)。他以單一鏡頭六個小時拍一個人的睡眠，以單一鏡頭八小時拍美國帝國大廈背對即將黑暗的天空。這些都是長鏡頭最極端的例子。華霍的影像是顯現：世間所謂愉悅，最終都是沈悶無聊。他的說詞有哲學的深意，但觀眾也不

因為他有哲學的宣示，就肯定其藝術價值。他影像的實驗性是為了坦然揭開人生的真面目。這些實驗性電影的存在，不在於電影展，也不在商業院線裏流通，不太影響一般電影界美學優劣的價值層次。反之，《海上花》、《河流》等電影得獎，卻是電影藝術「正宗的」宣示。「沈悶呆滯」的影片無疑顛倒了價值觀應有的架構，因為文化理論的介入。

## 全球化與國際影展得獎的可能性

而《河流》就獲得柏林影展的評審團獎。「沈悶呆滯」的電影在國際影展中得獎，自然引發另一層思維。得獎的理由，也許來自以下四種可能性。

一則，參加國際影展時，影壇有種認知，外國評審者經常受到臺灣既有的評論界所影響。<sup>9</sup>而國片從九〇年代至今，「國片的風潮都跟隨著藝術片的風格走」<sup>10</sup>。正如上述，臺灣的評論界，很多是學了一些外國理論，尤其是文化理論的學者，經常將影片簡化成暢銷片與藝術片兩極。因為對於台灣學術界，「暢銷」經常被等同於好萊塢的煽情之作，這些學者遂將「枯燥乏味」的影片誤以為是藝術，不知道兩者之間還有能讓「第三種觀眾」<sup>11</sup>心動的影片。有時，影評家甚至將「動人的影片」（如楊德昌的《一一》）與「枯槁的影片」（如蔡明亮的《你那邊幾點？》），放在同一文化主題的標籤下，模糊了美學上懸殊的區隔。<sup>12</sup>

因此，假如外國影評受到臺灣既有評論的影響，對於影片內容的掌握以及評價的依據，是否依據來自臺灣既有的評論，或是附加資料，而非影像本身的敘述？上述《河流》父子亂倫的場景，國外影評「看不出什麼」的狀況，可能比國內的觀眾更嚴重，因為這與語言情境的傳輸是否直接還是經由翻譯有關。

其次，西方的電影文化淵遠流長，在拍攝電影時，經常以走位（blocking）配合攝影機的移動，讓電影充滿動感。但走位與攝影機移動，需要使用多鏡頭，而且鏡頭的連接、空間的銜接與安排，都考驗導演的功力，以及周遭電影環境的配合。西方大部分的導演這方面已經順理成章，觀眾可以放心欣賞，不會擔心畫面可能產生問題。但在東方，尤其是臺灣，由於大多數的導演無法操控畫面的動態變化，支撐的電影工業也不太能有效配合，拍攝影片時，大都傾向以靜態畫面呈現，原來走位呈現的多重視角，變成導演的單一視角，以傳統的鏡框視角取景，這就是所謂「第三世界美學」。<sup>13</sup>

當然，「走位與否」與攝影機的移動，與電影的好壞，並無直接必然的關係。甚至，攝影機過度的移動可能是導演的操控與戲耍，而導致影片的煽情。這是典型好萊塢賣座影片的標籤。反之，假如能讓單一視角的靜態構圖展現特色，影片反而有種有別於西方的韻致，如楊德昌的《恐怖份子》、《一一》，侯孝賢的《悲情城市》；但假如把呆滯誤以為是有特色，就會造就了《河流》與《海上花》。<sup>14</sup>

再其次，在全球化的情境下，全世界大一統是可能的結果，但過程中，卻經常出現「反大一統」的論述。因此，所謂全球化，也在形式上讓各個族群個別發聲，以展現其「差異獨特」性。克羅寧（Michael Cronin）在論述文學的全球化情境時說：「在各種基本的脈動中，各種策略的背後，都是一種渴望，渴望提升不同的國家文學，而在超國家的層次上，能創造差異，而非同質性。」<sup>15</sup>麥克格藍（Bernard McGrane）也說：「文

化就是要解釋他者的不同」<sup>16</sup>華倫斯坦（Immanuel Wallerstein）說：全球化同時「要依附個相，是差異的再創造」<sup>17</sup>。強調「差異」，與傾向全球化兩者變成吊詭的辯證關係。差異或是多樣性，是全球化的波濤所湧現的逆向浪花。以人類歷史觀照，必然體認到「有其差異」，才意識到個體間的相似或相同。哈蒙（David Harmond）說：「我們必須體認到有何差異，才能掌握到何謂全球的共通性。」<sup>18</sup>羅伯森（Roland Robertson）說：「國族主義的觀念（或是個別主義）必然與國際主義攜手並進」<sup>19</sup>

似乎強調差異可以凸顯身份，而「身份的強化正是當下〔全球化〕的標誌」。<sup>20</sup>在全球化反張力下，個相與差異所營造的逆勢平衡，本無可厚非。但是以國際影展來說，評審者可能為了強調「差異」，是否也因而造成電影評介美學的錯位與失焦？評審者以「差異」做準則，意味兩種可能。一種是以地域性的文化為著眼點，評審者將侯孝賢與蔡明亮所顯現的「差異」，視為臺灣電影的「特色」或是「身份」，因而為了保持臺灣電影的「身份」而讓侯、蔡兩人得獎？事實上，兩人和眾多的臺灣導演，也顯現了極大的差異，幾乎沒有任何臺灣導演會拍出比他們更「沈悶呆滯」的電影。

## 結語

文化論述可以延伸思維的廣度，但不知節制的套用理論，可能忽視了影像文本應有的密度與深度。影像成為一種邀約，在於它是動人的敘述，而不是文化論述的註腳。在全球化的情境下，由於「差異」而得獎是一種迷思。刻意強調「差異」的電影製作，可能是「目的論」操弄，可能是美學的蒼白與想像力的欠缺，也可能是電影製作與評論的共謀。

## 附註

<sup>1</sup> 有關《悲情城市》的精彩敘述，請參見鄧志傑（James Udden）的〈侯孝賢與中國風格問題〉（Hou Hsiao-hsien and the Question of a Chinese Style），〔鄧志傑（James Udden），〈侯孝賢與中國風格問題〉（Hou Hsiao-hsien and the Question of a Chinese Style）郭詩詠譯《電影欣賞》124期，第23卷第1期（2005年7-9月）：44-54〕。鄧志傑在文中並舉出兩個不動的長鏡頭，說明侯孝賢影像處理的意境。值得注意的是，這兩個例子在觀賞過程中，觀眾一點都不會感覺沈悶，甚至忘掉那是個長鏡頭。鄧文的分析，展現了侯孝賢最好的一面，也間接證明長鏡頭不必然會呆滯如《戲夢人生》與《海上花》。

<sup>2</sup> 到目前為止，「能」撇開文化論述的框架，而以美學觀點對蔡明亮的電影有所批評的不多，比較重要的有這兩篇：王長安，〈臉的迷惑．．．〉，《聯合報》（2009年10月4日），頁A19。王長安認為相同的符碼一再重複，缺少創意。另外一篇是彭小妍討論《海角七號》時，提出蔡明亮電影的自我複製，彭小妍在文章結尾說：「作為熱愛台灣電影的人，我卻要對他說：蔡導演，下一部片子，請別在複製你自己，讓我們看見一個嶄新的你」，請見彭小妍，〈《海角七號》：意外的成功？——回顧臺灣新電影〉，「美學與庶民：

2008 臺灣「後新電影」國際學術研討會」論文集，台北市：中央研究院文哲所，2009 年，頁 10。

<sup>3</sup> 這是批評界對於蔡明亮最常用的肯定措辭。論文如張靄珠的〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與欲望場域〉，〔《中外文學》第 30 卷第 10 期 (2002 年 3 月):75-98〕；網路討論文章如 Ho Yi 的“A sober allegory on the social underclass”等都是肯定其「極少主義」，〔Yi, Ho, “A Sober Allegory on the Social Underclass” Taipei Times.

Accessed:2008/10/2

〔<http://www.taipetimes.com/News/feat/archives/2007/03/23/2003353563>>〕；Diogenes Hwang 將《愛情萬歲》列為「亞洲十大名片」時(Nostalgiphile’s Top 10 Asian Films)所持的理由是：該片是「極少主義」的經典 (minimalist classic)，〔Hwang, Diogenes, Nostalgiphile’s Top 10 Asian Films. Accessed:2008/10/28

〔<http://arbitrofawaste.wordpress.com/2007/09/19/nostalgiphiles-top-10-asian-films/>>〕。

<sup>4</sup> 「極少主義」在其他藝術裏也有類似聲音與回音。如美國音樂家葛拉斯 (Philip Glass) 的音樂，利用簡短旋律的重複，譜成曲子，而號稱「極少主義」。對於第三種讀者來說，大量的重複，事實上就是「積少成多」，也是一種「極多主義」。

<sup>5</sup> 鄧志傑的論文主要是分析侯孝賢的《悲情城市》，極為精彩，論文接近結尾時，提到侯孝賢光影的使用，也相當有說服力，但再精彩的影像，都會經由一再地重複與不知節制的拉長，而變成呆滯。請參見本文注 1。

<sup>6</sup> 高榮禧在論文裏引用蔡明亮自己的告白，後者在拍《河流》時，曾經自問：「本來只拍到父子在三溫暖碰到就好，沒做愛，只發現彼此都是同性戀，但最後卻決定要拍比這更極端……就是父親和兒子在黑暗裏做愛。」(高榮禧，〈蔡明亮作品中的孤寂主題與情色策略〉，《電影欣賞學刊》(FaAs) 134, 第 26 卷第 2 期 (2008 年, 1-3 月號):142)

<sup>7</sup> 當然，假如理論家要將其合理化，可以輕易將這樣的文字為其戴上冠冕：由於父子亂倫不能見容於當下的社會，所以影像幾近全黑，部分的肉體是唯一光之所在，象徵其人性在暗處的唯一的救贖與解脫。

再者，本人對於《河流》上述片段所得印象，是經由 Pioneer DVD 機連接至 Epson 投影機的 HDMI 輸入端子 (解析度 720P)，再投射至 200 吋牆面所觀看的現象。DVD 影片影像效果堪稱良好，一般說來，家裏視聽室所看到影像大都比電影院清晰。

<sup>8</sup> 有些批評家的論述並不是套用文化理論，而是展現自身哲學與文化的思維，如黃建宏詮釋《河流》的文章〈沉默的影像〉〔請參見《電影欣賞》93 期 (1998 年, 5-6 月): 52-55〕。黃建宏集的文字散發思想的密度，但是這樣的「詮釋」，幾乎是批評家借題發揮的「自由創作」，遠遠超過電影原著的粗俚，更無法掩飾其造作與呆滯。

<sup>9</sup> 在張靄蓓編著有關李安的導演生涯的專著《十年一覺電影夢》中，引述了名電影製片人徐立功的看法。當李安的《囍宴》送到柏林影展後，是否得獎尚未揭曉。這時新聞局要辦活動，希望《囍宴》作為首映。但徐立功打電話給李安說：「片子先不要寄回來。」李安轉述的理由是：「徐立功一直有個想法，外國人會受到中國評論界的影響。因為那時國片的風潮都跟隨著藝術片的風格走，徐立功很怕人家用這個標準來評斷我的電影。」(張靄蓓，《十年一覺電影夢》臺北市：時報文化，2002 年，頁 111)

<sup>10</sup> 同上，頁 111。

<sup>11</sup> 二〇〇八年十二月十六日十七日，亞洲大學人文社會學院舉辦「全球化與華語敘述國際研討會」。本人在研討會中，發表「全球化情境下，以『第三種觀眾』觀照華人導演的影像敘」，嘗試提出另一種電影閱讀，希望在好萊塢式電影，以及文化批評家所背書的電影之外，能透過「第三種觀眾」的視野，觸及更多技巧隱約自然而動人的電影。接著，本人在大陸《電影藝術》發表〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述〉



是「第三種觀眾」理念的美學實踐。本人在上述論文所提的「第三種觀眾」的理念，重點概述如下：(1)目前的「觀眾」似乎被一般理論家定位成兩極：一種是以盛昌流行口味的大眾為觀眾；另一種是台灣當地的（文化）理論家做為主要觀眾，這些影片被理論家肯定，一般觀眾卻因為其枯燥無味而敬而遠之。(2)本人提出「第三種觀眾」，這些觀眾可能不認同影片被套入理論的框架，但他也不是《鐵達尼號》、《麻雀變鳳凰》、《哈利波特》、《終極警探》的愛好者。他可能喜歡伊朗的《柳樹之歌》(Willow and Wind)、越南的《戀戀三季》(Three Seasons)、大陸的《洗澡》、《那山、那人、那狗》，台灣李安的《飲食男女》、楊德昌的《一一》等等，因為這些影片質地的感染力讓他「感動」。(3)所謂感動，猶如日本蓮實重彥所說的「考古學的恍惚」，或是 Iser 以及 Poulet 對文本的閱讀。觀眾先投入文本感受文本，而不以「知識」或是「理論」主導閱讀。(4)閱讀影像時，「第三種讀者」與套用理論的學者最大的不同是：前者經由文本動人的體驗後，原有的「知」是人生的哲思與美學的深化，而後者則是以「知識」主導影像的「分析」，因此對於個別電影的評價，也經常是理論套用的結果。(5)「第三種觀眾」並不是揚棄理論，而是與影像文本照面的第一時間，先將理論「懸置」。觀眾與文本互動，對文本有所感受後，再與相關的理論或是其他的見解對話。(6)「第三種觀眾」要提醒理論家的是：不要因為對於好萊塢賣座影片的反感，而將枯燥無味的電影誤解成藝術。(7)「第三種觀眾」在投入文本的「精讀細品」中，發現傳統的影像敘述，經常隱藏豐富的當代意涵，其中涵蓋隱喻與轉喻的自然運用，聲音與影像的非同步，甚至是後現代或是解結構的指向等等。

<sup>12</sup> 請參見李紀舍的〈臺北電影再現全球化空間政治——楊德昌的《一一》和蔡明亮的《你那邊幾點？》〉，《中外文學》387期，第33卷第3期(2004年8月)：82-99。李紀舍的文章在空間論述上，有其獨到的見解，但無疑文化主題的陳述，無形中混淆了美學上應有的位階。

<sup>13</sup> 有關「第三世界美學」，請參考李安在《十年一覺電影夢》頁181-183的觀點。

<sup>14</sup> 其實，蔡明亮很多時候讓「鏡頭靜止不動」是有意的。正如他拍《你那邊幾點？》時，要求法籍攝影師，「以靜止不動作為主要拍攝方法」。(蔡明亮，“Interview with Derek Lam.” Accessed:2008/1031 〈<http://www.camerastylo.com/tsai.htm>〉)。本來，鏡頭靜止無關呆滯，但是蔡明亮似乎卻無力避免呆滯。

<sup>15</sup> Michael Cronin, *Translation and Globalization*, London and New York: Routledge, 2003, P. 56. 類似對於「大一統」的反應是，對跨國大企業 (giant multinational corporations) 的「大」的不信任，因而刻意凸顯「小」的不同，刻意強調地域性、片段性，方言、少數族群因而復蘇。請參閱 G. Mulgan, *Connexity: Responsibility, Freedom, Business and Power in the New Century*, London: Vintage, 1998, pp.100.

<sup>16</sup> Bernard McGrane, *Beyond Anthropology*. New York: Columbia University, 1989, p. ix.

<sup>17</sup> Immanuel Wallerstein, *The Politics of the World-Economy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, pp. 166-67.

<sup>18</sup> David Harmond, “On the Meaning and Moral Imperative of Diversity,” *On Biocultural Diversity*. Ed. L. Maffim. London and Washington: Smithsonian Institution Press, 2001, p. 54.

<sup>19</sup> Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage Publications, 1992, p. 103.

---

<sup>20</sup> Jonathan Friedman, "*Being in the World: Globalization and Localization*," *Global Culture*. Ed. Mike Featherstone. London: Sage Publication, 1990, pp. 311-28.



# 以李安的電影論全球化與「傳統敘述」的當代性

## 摘要

本文以「第三種觀眾」的立場，討論李安電影的影像敘述。所謂「第三種觀眾」，不是理論的套用者，也非好萊塢商業電影的愛好者。他著重影像敘述的自然而動人。技巧在有意無意之間。

李安電影表象敘述「傳統」，但卻呈現強烈的當代性與後現代的雙重視野。影像從容開展，蘊藏纖細的意涵與時空處理；敘述的流轉中不時散發苦澀的笑聲，以及沈默的美學。

李安的電影在國際性影展中備受肯定；而藝術性的成就經常伴隨票房的成功，是華人導演的特殊案例。李安表象「傳統」的影像敘述，一方面能讓自己及華人的形象進入全球化的情境，一方面又能保有華人影像敘述的特色。表象的「離散」實際上是華人文化的回歸；表象以拍「外國片」求取生存空間，實際上是「外國片」華人化的改寫；表象類似好萊塢影片的追求票房，實際上是藉由票房顛覆了好萊塢典型的商業價值觀。

## 關鍵字

「第三種觀眾」 並時性 苦澀的笑聲 沈默的美學 全球化 離散 「混雜並存」  
(hybridity) 轉渡空間 (space of transit)

二〇〇八年十二月十六日十七日，亞洲大學人文社會學院舉辦「全球化與華語敘述國際研討會」。本人在研討會中，發表「全球化情境下，以『第三種觀眾』觀照華人導演的影像敘」，嘗試提出另一種電影閱讀，希望在好萊塢式的電影，以及文化批評家所背書的電影之外，能透過「第三種觀眾」的視野，觸及更多技巧隱約自然而動人的電影。接著，本人在《電影藝術》發表〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述〉是「第三種觀眾」的美學實踐，(註1)專注討論電影表象「傳統」，卻富於當代意涵的影像敘述。

本文是上述論文的延伸，由於影像敘述「既傳統又當代」的現象非常錯綜複雜，單一論文無以完整敘述，需要經由其他影像敘述再加以補充。另一方面，面臨全球化課題，「傳統敘述」是一個既定事實卻又需要不時接受挑戰與辯解的命題。當今華人導演

的影像世界裡，李安也許是最能呈顯「傳統敘述」的當代性與全球化的導演。本文試圖藉由對於李安電影廣泛的閱讀，尋求上述美學課題的梳理，進而對影像敘述的特質有更深層的體認。

## 「傳統敘述」的當代性

「傳統敘述」經常被認為是「說故事」的同義詞。同理，「當代」也經常被認為要迥異於「傳統敘述」。因而影像敘述的「創新」，可能著眼於特異的題材，如母女同性戀，鏡頭的運用可能趨於兩極，有些是不停的搖晃，有些是十幾分鐘靜止不動。這些極其明顯的內容與技巧，因為與傳統敘述有別，因而也被詮釋成具有「當代性」。

事實上，以影像敘述來說，所謂「當代性」應該泛指當代的題材以及/或是傳達當代人纖細複雜乃至自我背離的感受。「前衛」的手法可能因為抄襲或機械性的重複，而欠缺當代性；當代的題材可能因為只是「說故事」而趨於傳統。題材的創新可能富於當代性，也可能是以標新立異的內容遮掩藝術性的貧血。技巧的修為不足因而促使編導運用更明顯更激烈的技巧。最好的技巧可能是「似有似無」的技巧。「似有似無」的技巧並不能等同於「當代性」，但卻是當代美學的重要體認。李安影像的「傳統敘述」的意義在此。

李安早期的影片《推手》、《喜宴》、《飲食男女》等都是以經費有限的製作，成就動人且深入的影像敘述。等到執導了西方人製作以西方為演員的《理性與感性》、以及東方製作但是在西方發行的《臥虎藏龍》後，以大量的資金拍了一部典型的「好萊塢」電影《綠巨人浩克》。之後，李安再次回到具有生命感的「嚴肅」製作，完成了「《斷背山》與《色，戒》」。

李安的电影表象敘述「傳統」，實際上散發豐富的當代性與文本的稠密度。在李安導演的電影中，不論是中、外製作，不論背景是現代，還是古裝，都給「當代時空中」的觀眾帶來強烈的「真實感」。他的敘述從來不要花招，影像娓娓道來，保持自然的流暢度；也因為「自然」，將「凸顯的差異」視為創意的評論家，經常會忽視其潛藏的細緻。目前本人的觀察大概涵蓋了景深鏡頭的縱深，順時性中的並時性，隱喻的深度，轉喻的自然度，時空處理的密度，苦澀的笑聲，沈默美學，分別討論如下：

### 景深鏡頭的縱深：

景深鏡頭在單一畫面裡，呈現各種由近而遠的各種層次，影像因而在單一畫面裡同時產生相依相對峙的戲劇張力。李安是當代電影藝術家中最能表現景深鏡頭的導演之一。

《斷背山》中，傑克死後，艾尼斯到傑克父母家，傑克的父親已經知道他們同性戀的過往，對他的態度冷漠而譏諷。傑克的母親則帶他上樓去看傑克生前的房間，他看到自己當年在斷背山和傑克打鬧時受傷沾了血跡的襯衫，悲從中來。艾尼斯帶著襯衫下樓，這時景深鏡頭帶出近景，傑克的母親以微笑柔和的眼光看著艾尼斯，以及遠後方，

傑克的父親繼續不懷好意的言詞。傑克父母迥然不同的態度，是瞬間戲劇張力的拉扯。景深鏡頭在這一瞬間，映顯父母對兒子同性戀迥異的觀感，也在這一瞬間以小喻大映顯一般同性戀者所面臨的曖昧處境。但傑克的母親放在近景，佔據畫面較大的面積，意味艾尼斯與傑克的情感，在編導的詮釋中，以及在觀眾的接受度中，已經比較能得到諒解。這也是影像想要傳達的意涵。

再以《冰風暴》裡的一景為例：

班的妻子依蓮娜在圖書館前面，牧師藉機攀談調情，她表情愉悅，也許夾雜了對於先生感情出軌的消極報復。這時一個極為人文的李安式景深鏡頭，讓觀眾看到她看到遠方女兒溫娣騎腳踏車，幽雅地從畫面左邊滑向右邊。依蓮娜一面看一面問牧師：「你上次騎腳踏車是什麼時候？」伊蓮娜看到女兒，可能想到自己的當年充滿青春的時光，以及回憶中帶來的浪漫，與當下情感隱晦的當下（先生的外遇，牧師的調情）對應。但看到女兒一景，也可能喚醒自己身為人母的身份，以及所牽繫的家庭意識。因而，牧師的調情無疾而終，這一景也至此結束。（註2）

景深鏡頭因而在靜默中產生戲劇力，是特寫鏡頭或是近景鏡頭的影像與其他鏡頭（如遠鏡頭）的影像，在同一時間中產生張力；不是先後敘述引發的因果，而是瞬間敘述的雙向進行，一體的兩面，彼此相對應或是對比。景深鏡頭的美學，因此也伴隨並時性的敘述美學。

以上述例子來說，透過依蓮娜的眼神，所帶出來的景深，讓觀眾看到她看女兒的反應，而女兒腳踏車的行進，也有另一段敘述繼續在進行。接著的景象，是她在商店裡偷口香糖，在廢棄的游泳池與男孩子約會。依蓮娜當下看到女兒的景深鏡頭，引發童年浪漫與純真的聯想，可是接著女兒偷東西約會，一點也不純真，因而也無法讓觀眾感受其浪漫。如此的景深鏡頭，不僅是並時當下兩種影像的對應，也是鋪成順時性先後影像所造成的反諷。這是一個極有影像縱深的景深鏡頭。

### 順時性中的並時性：

大部分的批評家可能傾向將「順時性」詮釋成「傳統敘述」。又由於李安的影像敘述不刻意強調「凸顯的差異」，詮釋其「順時性」的影像時，影評家很可能輕而易舉地以「說故事」打發。但正如梅茲（Christian Metz）所說：「蒙太奇交互呈現兩個或是兩個以上的事件，每一事件內部是以時間性的關係接續；但事件與事件之間，時間性的關係事實上是並時性」（128-29），李安的影像敘述表象類似傳統敘述的「順時性」裡，有時「暗藏」「並時性」。試以《臥虎藏龍》裡李慕白與俞秀蓮在茶亭交心，以及玉嬌龍在酒館打鬥為例說明。（註3）兩景呈現表象有先後順序，實際上可能是同一時間裡，不同空間的個別事件。兩景的並時性，產生兩種相互糾葛的聲音與影像，造成表象無關，卻潛藏悲劇的敘述語調。雖然不在同一時空，但茶亭傾訴的感情，已迴響了刀劍的鏗鏘。因此，兩人追尋玉嬌龍的行蹤，必然與碧眼狐狸的行徑糾纏，也必然要承受江湖好漢遭玉嬌龍擊傷的後果，最後變成以李慕白的死亡作為代價。敘述時空的重疊似乎兩不相干，但是並時性又再返復順時性後，卻是悲劇的鋪成。

因此，以上兩種並時的景象，是相互互補，也相互對峙。值得注意的是，如此的相互與相對的關係，表象似乎類似弔詭或是反諷的修辭，但在並時的敘述中，完全跳脫出反諷順時的習慣模式。

再者，並時性，是在瞬間展現不同的空間，茶亭裡感情交流的空間與酒館打鬥的空間，屬性相似卻不相同。兩種空間似乎疊置成彼此的陰影，但這個陰影並不是影像有意明顯的訴求。編導的藝術在於自然而隱約，其中潛在的幽微意境，對文本精讀細品的「第三種觀眾」深受感動，但若是套用理論「看電影」，很可能視而不見。

因此，並時性以空間凌駕於時間之上，在特定的時間點上，並時演出表象無關卻息息相關的情節。空間的論述，因而，也打破時間先後造成因果關係的傳統敘述。

再舉一例。《斷背山》裡，艾尼斯與傑克在斷背山的戀情，必須在下山後分手。接著的影像分別敘述兩人的個別世界，這些影像，表象有先後的順時性，其實影像所呈現的時空可能是並時性，「第三種觀眾」在兩者參照中，更能感受其戲劇力。艾尼斯結婚生子，生活是一個全然不同的樣貌。其中有一景，晚上和太太做愛，本來太太臉朝上，接著翻身，變成臉朝下背對艾尼斯，這時兩人做愛的姿勢，就是當年在斷背山，他和傑克的姿勢。這個姿勢，瞬間喚起觀眾心中過往的時空，艾尼斯也可能一瞬間觸動心中當年山上和傑克纏綿的歲月。但艾尼斯與太太這樣的做愛姿勢，鏡頭非常簡短，影像敘述很快切換到傑克的生活片段。傑克的活動，緊跟在上一景之後，似乎是順時性，但更可能也因而更富於意義的是，不同生活空間並時性的牽連。並時的影像，顯現艾尼斯和太太做愛的當下，傑克仍然在單身過日子，兩者對比與對應；另一方面，由於做愛姿勢的相似，又促成時空的疊合與回憶。

## 隱喻的深度

影像敘述中，隱喻成為一種「必然」，但在「自然」與「勉強」中暴顯導演美學深度的差異。一般說來，越有意以醒目的鏡頭呈現其技巧，越可能顯現其技藝的侷限。李安的隱喻富於深意，但又隱約自然。《斷背山》裡，傑克對於艾尼斯的愛，有一種不顧一切的執著，希望後者也能經由他的規劃，兩人永遠脫離家庭，共同生活。電影中，「規劃」並沒有實際付諸文字，而是以幾個圓的影像呈現。第一次兩人見面，傑克透過汽車圓形的反射鏡看傑克，兩人斷背山的工作結束，傑克開車，也是透過圓形反射鏡看傑克。兩人在斷背山上嘻笑追逐，傑克用繩圈套住艾尼斯，影像的隱喻功能更明確。圓形是一種空間的範圍，也是一種團圓的完滿，是傑克寄望於兩人共同生活的多重意涵。當然，傑克不一定感知這個含意，而是影像敘述對「第三種觀眾」的邀約。

再以《色、戒》裡王佳芝暗示易先生可能的危險，而易先生快速奔跑離去後的一景為例。易先生急促奔走後，王佳芝下樓走道街上，似乎一瞬間，整個人陷入一種恍惚與空茫。周遭的影像，似有似無，自己的心靈與肉體，似乎已無重量。世界仍然在進行，但自己的步伐與意識似乎在現實的邊緣遊走。這時她看到櫥窗玻璃後面的模特兒。

王佳芝看到玻璃後面的模特兒，對於「第三種觀眾」來說，可能感受隱喻的多重層次。「模特兒可以是自己心境的投影與化身，與外在世界隔絕。也可以是自我形同木

製已無生命的暗喻。也可能是已無生命看待有生命而無意義的人生，反視生命的無奈。」（簡政珍〈《色，戒》的縫隙〉）

德勒茲（Gilles Deleuze）說明電影隱喻基於影像的「和聲」（harmonics），和聲有時藉由蒙太奇銜接影像造成隱喻，有時不必經由蒙太奇，而是藉由個別景象的稠密度（160）。「和聲」是聲音的意涵，意味影像與聲音內在相似的屬性。以上《色、戒》裡模特兒的意象，不論是王佳芝或是模特兒，兩者都是瘖啞無聲。但沈默中影像的張力反而更凸顯。兩者都在沈默中迴響著泛音，而彼此就是對方的泛音，因而組成和聲。

有時，隱喻來自於場景，也來自於鏡頭的拍攝角度。《冰風暴》中，正值青春期的麥克與溫娣在廢棄的游泳池約會，鏡頭從遠景的水平鏡頭往上慢慢移動，成為類似鳥瞰鏡頭。觀眾在鳥瞰鏡頭中，看到兩人漸趨渺小，甚至外觀變形，配合地上飛揚的黃葉，以及帶點傷感的音樂，嚴重淡化當下兩人約會的興奮之情，眼前歡欣的氣氛，似乎已經籠罩在不祥的陰影之下。果然，劇情發展下去，電影接近結尾時，麥克在冰風暴中觸電死亡。

惠特克（Trevor Whittock）說：「隱喻的想像理論允許在實際表意（utterance）之前，有洞見的可能性，也允許不同的媒介以其個別的形式引發洞見」（27）。以上《冰風暴》的例子，約會中鳥瞰鏡頭的場景在電影開始後不久就發生，遠遠早於麥克死亡的悲劇，但卻是讀者想像與洞見的觸發點。另外鳥瞰鏡頭也可視為傳統隱喻的另一種媒介，以其鏡頭的形式，營造比喻。在此，李安的敘述脈絡，將散播於幾近頭尾的兩景，做「似有意似無意」的牽連，隱喻不是刻意強調的「必然」，反而更有效。由於不是「刻意強調」，需要的是「第三種觀眾」的敏感與洞見。

## 轉喻的自然度

在文字敘述中，轉喻（metonymy）以語法突破傳統語意籠罩的陰影。轉喻本身比喻與被比喻的客體之間，並沒有必然的「語意」（相似或是相反）的關聯，但是由於物像或是意象的並置比鄰，才產生比喻的聯想。雅克慎（Roman Jakobson）在其著名的〈語言的兩極〉中，雖然對隱喻與轉喻各有闡述，未偏於一方，但實際上，他在該文的結尾，特別指出一般詩學的研究，偏重隱喻而忽視轉喻，而造成「比鄰的失錯」（contiguity disorder）。轉喻在美學上，有極幽微寬廣的空間。另外，在電影的比喻上，他強調以轉喻為主，因為影像來自比鄰或是並置。

另一方面，由於是並置，偏向語法與句構，比喻的產生不是經由「語意」，而是隨機性的比鄰產生連結，與一般比喻（如明喻或是暗喻）有別，因而轉喻被稱為有解結構的傾向。試以李安的《飲食男女》為例，說明並置與解結構的傾向：（註4）

電影中老朱的三個女兒，分別在學校、商場、速食店工作、每人都有個別男女感情上的喜怒哀樂，但悲喜之後的場景，經常就是街道、十字路口層層疊疊的摩托車，做為下一場的場景間隙與連接。街道奔馳的摩托車類似文字敘述中的間隙，和前後景本身沒有必然的「語意」的關聯。街上或是十字路口摩托車的景象，在畫面上，主角並沒有出現，如此單獨的畫面，也可以視為主要敘述的逸軌。它不僅不是主要敘述的推演，而是

「故事」的推延。影像似乎從個別故事的角度抽離，以縱跨城市的角度，俯視人間。

另外，正如語言的敘述，在行進中以標點的間隙，製造語意。以上摩托車的意象，也類似在影像敘述中，以語法或是句構的姿態，激盪出豐富的意涵。間隙是主要敘述的斷層，卻也是讓前後原來兩不相干的景象得以並置。

因此，摩托車的意象以語法的姿態，經由並置延生出新的語意：不論人生悲喜，日子還是要過下去，正如人們必須騎著摩托車上班下班過日子。表象的畫面裡，並沒有主角，但「第三種觀眾」知道這是敘述者想要呈現人生的通相，因此主角的動作也已經隱含其中。

值得注意的是，街道上的摩托車是觀眾每天例行所見，在場景運用上，幾乎是「自然」在那裡，因此觀眾也可能習以為常，而忽視其影像在前後並置中迭生的豐富性。《飲食男女》中，街道摩托車奔馳或是停在石子路口的景象總共出現四次，每次在場景的變化中，不論是蒙太奇的「剪接」換景，或是略帶「淡出」的換景，都讓「第三種觀眾」瞬間引起人生的遐思。一般說來，影像敘述中，比喻的物像來自場景中現場，比較能展現「自然」的說服力。上述《飲食男女》的摩托車，將這個準則更進一步提升為：將現場「本來語意不相關」的景象轉換成比喻。

## 時空處理的密度

人是時空兩軸的交集，處理時空經常讓影像人生具有哲學的深度，但處理不當，則容易變成造作、刻意演說哲理。李安的影像敘述中，常常讓觀眾「不經心」地感受到戲劇的張力，悠悠然讓觀眾觸及時空營造的意境。

《推手》裡，朱老先生在美國的住宅區慢跑，（對他來說），周遭是「清一色」的建築，這是有別於中國的他鄉異國，時空潛藏排他性，後來，他果然迷失。先前，時空的暗示已在牽引敘述。另外，本片結尾，雖然朱老先生與張太太在一個冬天有陽光的日子碰面，兩人交換地址。這時的兩人已經分別離開子女個別在外租房子，生活還算自在。但遠鏡頭中，正如評者所說的，「雖然兩人提到以後要相聚，但兩人在肉體與心理上都和外在隔離，因為鏡頭往後拉，呈現兩人以沈重的眼光看著周遭的空間」（Dariosis and Fung 198）。周遭是高樓大廈，逐次將兩人籠罩在其陰影裡。

李安自述，他在《理性與感性》裡，經常將人物與外在的山水結合。（註5）表象如此的構圖是華人觀點對於英國文學的介入與詮釋，但進一步看，山水事實上已經影響個性，牽動劇情。試以瑪莉安和韋勒比（Willoughby）相識一景為例。瑪莉安住家前面是起伏的斜坡與草地，草地的邊緣是海。瑪莉安和妹妹在草地上爬坡奔跑，風雨由小變大伴隨。爬坡後接著是下坡，在快速俯衝中，扭傷腳踝。小妹找人求救，湮雨濛濛中，韋勒比的出現，看在姊妹的眼中，神秘而引人遐想。瑪莉安被韋勒比所救，進而產生一段結果讓瑪莉安傷心欲絕的戀情。草地的起伏，瑪莉安的往上動作與自己想像與期盼呼應，被韋勒比拯救，當然是身居下方，對上的仰望，這是空間構圖與自然情境結合的佈局。

《斷背山》一開始，由蔚藍的天空與空中兩三大股橫跨畫面的白雲帶出敘述，下

面出現 1960 年懷俄民州的字眼。影像敘述點出一個過往的空間，這個空間上，曾經有故事，但故事有如浮雲，雖然影像龐大，但已經過往雲煙。白雲悠悠，似乎是典型具有隱喻的意象，但在此，卻更加上一層時空的意涵與記憶。

在所有李安影片中，時空佈局最精細且最動人的，莫過於《臥虎藏龍》中，俞秀蓮騎馬在街道上的一景。俞秀蓮護鏢到北京後，在街道騎馬回頭看到江湖賣藝倒立的女孩。這時鏡頭拉近呈現俞秀蓮一臉複雜的表情。她的表情之所以複雜，可能在於「回看」是她與女孩空間的距離，但似乎是「回顧」看到時間距離之外的自己。自己當年也是這樣練功夫長大的，而且練功經常倒立，有別於正常人的一生。之後，她再轉回頭來慢慢向前進，鏡頭拉開，以音樂與光影呈現前方金碧輝煌的宮殿；這是未來，一個充滿輝煌假象的未來，因為劇情發展下去，竟然是一個悲劇。李安在短短的時間內，以鏡頭將俞秀蓮騎馬行經的實景，將當下的現在與過去、未來牽連，令人感動而驚喜。(註 6)

## 苦澀的笑聲

有些文學尤其是當代詩，展現人生哭笑不得的情境。帶有喜劇的笑聲，但是暗藏苦澀；帶有人生的無可奈何，卻以笑聲展現。李安影像敘述所展現的悠遊自在，進而以「苦澀的笑聲」觸及人生情感思維敏感處。試以兩個電影片段說明：

《飲食男女》中，三個女兒和父親每星期聚餐一次，在一次例行聚餐中，小妹突然說已經公證結婚，現在先生就在外面等，於是另外兩個姊姊和父親就在大門外目送一對年輕人離去，父親站在大門右側，寥落無奈，但背後的春聯的上聯是：「大地春回」。後來，大姊也以相似的方式離去，仍然由「大地春回」作背景襯托。畫面的整體構圖，略帶反諷，但不僅是反諷，因為對於「第三種觀眾」來說，兩姊妹瞬間提出如此巨大的決定，令人措手不及，而略帶荒謬的喜感。影像敘述因此在悲喜中遊走。

《囍宴》中，同性戀的福同在紐約，為了不讓在台灣的父母擔心自己的婚姻，和威威假結婚。於是，父母來紐約參加婚禮。婚禮喜宴之前，福同與威威跪在父母之前，接受他們的祝福。父親款款道來夫妻相處之道，突然，威威放聲大哭。之後，父親得意的跟福同說，「你看，我講的不錯吧，威威都感動的哭了。」其實，「第三種觀眾」很清楚威威的哭泣，是因為悲從中來。威威喜歡福同，但後者偏偏是同性戀，假結婚是為了既可以化解福同的困境，自己也可以藉此申請綠卡。父親祝福與說教的言語，當下卻呈顯了表象與實際的差距，也強化了威威想和福同結婚對象而不可得，因而放聲大哭。威威的哭泣，讓「第三種觀眾」感同身受，也感染了一些傷感，但對照的影像，是父親幾近興高彩烈的言詞，以及對自己言詞的志得意滿，原有的傷感反而變成略帶荒謬的喜感。在這段影像敘述中，「第三種觀眾」的悲喜，在威威所處的立場與整體戲劇效果中擺盪，因而成為苦澀的笑聲。

苦澀的笑聲，是敘述本身對讀者反應的拉扯。並不是敘述有意製造觀眾複雜的反應，而是纖細掌控人生的複雜時，自然引發的情境。因此，苦澀的笑聲，表象帶有後現代的跡痕，卻蘊含當代寫實的景象。假如一般將後現代慣性反應為寫實的崩解，苦澀的笑聲卻是如此命題的翻轉。它類似德西達在演繹解結構時，不是固定點的存在，但也非

不存在。這是當代存在的命題；生命經常是一體兩面的拉扯，人在拉扯中經歷自我說服，也「不得不」逼視面對如此的情境，是生命最逼真，最「逼真」的狀態。以上述《囍宴》的場景來說，假使觀眾設想自己是威威的角色，父親「演說」的當下，一定悲從中來。假使觀眾知道威威愛戀福同而不可得又要「演戲」，但父親自覺是自己演講精彩才讓威威感動落淚，也一定啼笑皆非。這是人生最可貴也最真實的場景，因此，李安展現的不是理論的後現代，也不是所謂技巧，而是捕捉了寫實最動人的關鍵點。

## 沈默美學

由於李安的影像自然，不刻意言說，不刻意耍弄鏡頭，有別於一些導演的「沈悶」。由於不刻意，李安展現了極細緻的「沈默美學」。影像的沈默，經常意味影像的語意趨於飽滿。上述俞秀蓮騎馬回頭看倒立的小女孩，鏡頭呈現她一張極為複雜的臉孔，臉孔上似乎書寫了酸甜苦辣的記憶，放在時間的綳折裡，有所感傷，也有所追憶。飾演俞秀蓮的楊紫瓊演出極為動人，她讓「第三種觀眾」也在瞬間墜入時間隧道裡，省視他人，也省視自己。但整個畫面沒有言說與道白，只是一張沈靜而豐富的表情，一種語意最為飽滿的沈默。李安是華人導演中，極能構築沈默美學的導演。（註7）

《推手》片頭，在景深鏡頭中，朱老先生寫書法而洋媳婦以電腦打字寫小說，兩個動作同時但個別進行。兩人也在沈默中個別準備全然不同的午餐。此時的沈默，暗藏兩人的難以溝通，卻讓「第三種觀眾」深深感受到兩人歧異的生活方式與文化背景。編導此時傳達給觀眾的是不假言說的沈默，充滿映象語言的密度。

另外，因為沈默，敘述與映象佈滿空隙，邀約觀眾的投入將其填滿。《冰風暴》中，班的鄰居宴客，班和太太依蓮娜前往，鄰居家的長子幫忙，不小心打翻飲料，弄濕了班的褲襠，女主人珍妮本能拿手帕幫他擦，看在依蓮娜的眼裡。鏡頭以近景描繪珍妮的動作，而以略帶遠景的景深鏡頭呈現依蓮娜的「眼神」。依蓮娜只用眼神，沒有任何言說，但「第三種觀眾」透過那個眼神感受到，她已經知道班和珍妮間不可告人的關係。

以上依蓮娜的眼神，以道恩豪（Bernard P. Dauenhauer）的看法，是一種「應說而未說的沈默」（The Silence of the To-Be-Said），在已經說出的言語中暗藏該說但沒有說出來的「深度沈默」（Deep Silence）。依蓮娜的眼神，發不出聲音，可是她的眼神，已經「道出」（articulate）觀看的內容，也就是班與珍妮感情出軌的內容。因為只有眼神，沒有具體的道白，影像敘述充滿了戲劇力。

道溫豪的《沈默的現象與本體意義》（*Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*），因此值得進一步審視。若以道恩豪在其第一章所指出幾種沈默，如「干預的沈默」（Intervening Silence），「之前與之後的沈默」（Fore-and-After Silence），與「深度的沈默」來看李安的影像敘述。上述有關幾個例證，將呈現另一種層次。由於沈默有其「本體意義」，因此這些影像也展現了哲學的縱深。

《囍宴》結尾時，父親走進海關雙手高舉接受檢查的一景，是電影最後的景象，沒有聲音，只有影像，但這個影像，充滿了類似「之後的沈默」的張力。觀眾知道，他



和太太來美國是要參加兒子的婚禮，最後不得不接受兒子同性戀的事實。但是兒子與威威假結婚，讓威威懷了孕，還是有一個第三代的孫子可以期待。美國一行，苦樂參半，此時舉起手來，似乎又是一個「應說而未說的沈默」，道盡他不得不接受命運如此的安排，但是也是整個影片「之後」的沈默，以高舉雙手總結了這一段啼笑皆非的敘述，呈現了一個好像投降，又好像勝利的手勢。道溫豪說：「當『之後的沈默』出現時，假使言談還繼續，言談將喪失而非獲得表現力」(10)。假使電影到此不結束，影像敘述令人回味的空間將比較侷限。有趣的是，作為「之後的沈默」的這個影像，讓「第三種觀眾」激盪出更多「之後的沈默」，因為它呈現「既是也非」的美感，引人深思，因而也是「深度沈默」。

因此，重新審視上述《飲食男女》十字路口摩托車等待紅綠燈的影像，有另一層詮釋空間。除了上述以轉喻閱讀，針對其語法的間隙，促成並置，並促成主要敘述的逸軌之外，如此的影像也是一種沈默的「干預」，以標點型態，梳理前後的言說。由於是在先後的敘述中介入，如此的沈默也觸及時間的結構。它讓當下迴盪不同的瞬間，因此觀眾從眼前十字路口，聯想到日常時間例行的行進。另外，摩托車在十字路口所介入的影像，也讓「第三種觀眾」聯想到在此先後主人翁騎著摩托車上下班的生活狀態。再其次，此時，摩托車在十字路口的影像，本身就是時間的凝聚點，提醒「第三種觀眾」當下，就是稠密的瞬間，也是製造「另類」敘述逸軌的瞬間。(註8)

值得注意的是，這樣的沈默，經由「傳統敘述」，沒有耍弄的花招，與一些被稱為有個人風格的導演所顯現的「呆滯」與「前衛」，迥異其趣。沈默是展現語言的密度，而不是無話可說。但某些導演的影片中，安靜沒有說話的場景，經常變成「呆滯」。有些導演的敘述，雖然沒有言說，但似乎是脫離劇情趣味後，獨立出來的場景。如相片，而非電影。而李安的敘述，還是讓影像在「流動中」，讓角色、觀眾融入向前推展的敘述。關鍵是，李安這些影像帶有強烈的渲染力與感動力，將「第三種觀眾」捲入影像敘述的洪流。

## 「傳統敘述」與全球性

當今華人導演以藝術與商業對話，而能立足於好萊塢遮掩的全球化情境下的導演，比較醒目的有兩位，一位是張藝謀，一位是李安。但兩位的成就仍有差別。

張藝謀早期的《紅高粱》是影史的經典，兼具藝術性與感動力。稍後的〈菊豆〉、《大紅燈籠》、《活著》、延續了影像精心佈局的電影理念。三者中又以《活著》最動人，其中一景，春生面臨政治風暴將被批鬥，拿著郵局存款簿要給主角夫婦（也許是為了補償先前不小心以座車撞倒牆壓死對方的小孩），女主角可能意識到春生想自我了結生命，因而對著他即將在巷口消失的身影喊道：「春生，記得，你還欠我們家一條命呢，你要好好活著」。這句話之後，觀眾（也許包括春生）都感受到語音之後沈默中生命的冷靜。

但張藝謀影片資金增多之後，所拍的影片如《英雄》，商業片的痕跡，刻意設計的痕跡，攝製時，大量金錢堆砌的痕跡，贏得票房，也換來「造作」的質疑。難道電影與

商業妥協的結果，必然以電影的深度作為犧牲品？李安的例子可進一步釐清並延伸這個命題。

假如國際化或是全球化意味地域性與國際接軌，文化與藝術能在國際間流通且受肯定，李安是所有華人導演極成功的例子。目前華人在西方世界，執導以西方演員為班底的導演有侯孝賢的《咖啡時光》、《紅氣球》，王家衛的《我的藍莓夜》，吳宇森的《變臉》、《不可能的任務 III》，以及李安的《理性與感性》《冰風暴》、《與魔鬼共騎》、《綠巨人浩克》與《斷背山》等。侯孝賢與王家衛的影片，主要的訴求對象是國際影展。吳宇森的定位是動作片導演，是典型的好萊塢電影文化的化身，主要的訴求是商業票房。

李安則是一個奇特的現象。除了《綠巨人浩克》外，由於是經由「傳統敘述」，沒有賣弄的爪痕，他的電影有豐富的內涵與深度，但又能吸引一般的觀眾，而成為一個既叫好又叫座的特殊案例。假如我們粗糙地以歐洲的坎城影展、柏林影展、威尼斯影展作為風格實驗性的指標，而以美國的奧斯卡、金球獎傾向以藝術大眾化為指標，（註 9）李安的《理性與感性》與《斷背山》的藝術被肯定，也能對廣泛的大眾發聲；兩片在各個國際影展大放異彩，全世界的票房也光鮮亮麗。（註 10）李安的得獎與賣座意味：在全球化的情境下，確實有一位導演，能在執導「外國片」時，看到一個運用西方既有電影機制，展現東方人以特殊的視角展現深度。（註 11）

## 「框架型」的台灣文化論述

但李安在國際間的被肯定，在台灣學術界卻貶抑。《臥虎藏龍》在歐美備受推崇，但據廖炳惠的〈在全球化過程中的海外華人離散社群：視覺藝術中政治與文化公民權的分合〉文中指出，台灣學術界對《臥虎藏龍》的反應大都是負面的，綜合的感覺是：那是拍給外國人看的電影，因為電影只是「秀」東方神奇的武功，而缺乏真正的文化內涵。

但學術界如此的評斷是「在看電影中談文化」，還是「以文化論述框套電影欣賞」？再者，《臥虎藏龍》只是「秀」武功與電腦科技，沒有「（中國/本土）文化」嗎？若以「第三種觀眾」閱讀，當看出其「文化」與「美學」悠遠的縱深，簡略舉例說明如下：

《臥虎藏龍》處處是「文化」的痕跡，如影片剛開始，李慕白來鏢局，跨門檻時撈起衣袍。「第三種觀眾」因為這樣細緻的小動作，感動莫名。李慕白與俞秀蓮感情無法說出口，不能太明顯（這是古代中國人情感的表現方式），所以片頭李慕白來鏢局看俞秀蓮，遠鏡頭中從水塘邊走過時，他的臉朝俞秀蓮鏢局相反的方向看，而不是朝鏢局的方向看，因為他不願意讓鏢局的人以為「他」是特地來看「她」。但這樣匆匆即逝的畫面，有多少理論的套用者，看到這個小動作？

## 全球化的陷阱？

由於李安作品廣為西方所接受與肯定，華人的「全球化」無形中取代美國化「全球化」的包裝，但是這樣的「全球化」是否隱含另一種西方敘述的陷阱？反過來說，李安票房的被肯定是否就能視為作品的商業化？是否能以偽裝的商業化瓦解商業化？此

外，李安與張藝謀的電影製作所牽涉的「身份認同」、「跨文化現象」與「多重文化意涵」，將是「有趣且複雜」的命題。本文將以全球化以及吊詭的全球化情境進一步討論，概述如下：

所謂陷阱，可能是表象的吸引力，暗藏負面的結果。由於有些理論家推波助瀾，經常將「枯燥」詮釋成藝術，有些導演墜入自我封閉的陷阱。有些導演則是則由於外來資金的投注，以及渴望增加觀眾的能見度，而變成商業化的犧牲品。印證張藝謀從《紅高粱》的藝術成就，到如今的《英雄》、《十面埋伏》等，影片的暢銷增加了導演在大陸乃至全球的知名度，但也讓電影藝術墜入陷阱。

至於楊德昌、許鞍華、張婉婷與大陸近十多年的優秀導演如張揚，馮小剛，王小帥，霍建起等，在電影製作時，「全球化知名度」似乎不是意識內的指標，但作品能在美學與藝術上自我要求，維持相當的水準。他們在國際間雖然商業上的知名度也許不如張藝謀，但是廣受不以套用理論框架的電影專業工作者與「第三種觀眾」所肯定。

在這方面，李安的電影又是一個特殊的案例。李安擁有台灣與全球各種層面的觀眾群，包括專業電影理論家，電影製作者，「第三種觀眾」以及一般商業電影的觀眾。換句話說，李安電影的能見度，打破了上述好萊塢電影觀眾與文化理論家的二元對立。但是好萊塢電影觀眾的湧入，並沒有造成藝術性墜落的陷阱。比較李安的《臥虎藏龍》、《斷背山》、《理性與感性》與張藝謀的《英雄》、《十面埋伏》、《滿城盡是黃金甲》，我們就知道在眾多典型好萊塢臉孔的支撐下，商業化是否變成電影藝術的陷阱，其中的關鍵，並不在於影像表象的「動作」，（註 12）因為在外表「動作」的遮掩下，隱藏了導演不同的美學修為。

## 「離散」與跨文化的身份認同

在當代全球化的情境下，華人導演在台灣、香港、中國「本土」裡，做電影藝術品的產出，雖然電影製作的過程，表象似乎就是有地域性的背景，但是由於電影在國際影展中得獎，其地域性實際上已經具有國際性，因為得獎意味全球化的能見度，擁有影像敘述的發聲權。有些導演，甚至是到國外拍「外國人」的電影；這時「以華人身份拍外國電影」，必然有其另類的敘述趣味。這樣的作品是否還能在「華人的影像敘述」下作為論述的命題？

李安的案例，表面上，在美國安身立命，似乎是「離散」，極可能面對「身份認同」的危機。事實上，有關「離散」與身份認同，李安電影呈現兩種面向，一種是電影裡角色所面臨的處境，一種就是上述華人執導西洋電影所觸發的討論與疑問。

李安早期的「家庭三部曲」中前兩部《推手》、《喜宴》裡，華人在空間轉換中，身份認同，與價值定位的問題，已概略如上述。《喜宴》更處理了台灣到美國，大陸到美國所分別面臨的狀況。在這兩部影片中，空間的替代必然牽動身份的妥協，因此，原先家庭的倫理觀價值觀，也必須重新定位。李安以融合式的人文立場，讓角色在空間演變中展現調適、接納動人的人性，而非理論化的二元對立。

作為以上兩個影片的導演的李安，在台灣生長受教育，在美國進一步受電影訓練，

並在美國的空間生活一段時間；兩部電影且以美國為場景。即使電影製作者跨越了兩種迥然的空間，而且國外的空間且為主體，兩片被認為是「台灣影片」，李安被認為是「台灣導演」的身份，很少受到質疑。但等到他執導《理性與感性》，一部純粹外國的製作投資，全部是外國演員，以英國小說家珍奧斯汀的小說改編，描寫十九世紀英國的電影，一個華人李安，是以什麼樣的「身份」，去完成這樣的電影拍製？他的華人身份是否產生問題？他的能力是否受到質疑？

柯理斯（Richard Corliss）在評論《理性與感性》時，曾經預言，李安將是第一個能獲得奧斯卡最佳導演提名的亞洲人。結果，本片獲得六項提名，包括最佳影片，但並沒有最佳導演。有些影評家懷疑「這是因為李安「外國人/局外人」的身份與影片的身份顯著『不同』，因而不可能被提名」（Dariotis and Fung 214）。

顯然以「外國人/局外人」的身份的理由而「臆測」其不能提名甚至是得獎，不盡然能全中標的，因為後來的《斷臂山》，李安果然榮獲奧斯卡最佳導演。首次執導外國影片《理性與感性》，而且是根據十九世紀的文學，李安會引起猜疑，可能是：一個東方人的身份能對這樣的課題充分瞭解嗎？捨棄西方人，而以台灣人當導演，有何獨特的理由？換句話說，潛在而沒有說出的疑問是：製作人捨近求遠，李安有何超越其他西方導演的能力？

李安剛開始也對自己是否有能力執導有點不安。面對的演員大都有相當電影或是舞台劇的經驗，英國又是他們仰俯其間的生活空間，一個台灣人的瞭解與詮釋，何以出類拔萃？但看在編劇與女主角艾瑪湯普森以及製片杜藍（Lindsay Doran）的眼裡，李安卻是最佳人選。他們從《囍宴》中，感受到李安處理家庭人際關係中，極具洞察力與創造力，影像呈現極其動人的細節。有這樣的能力的導演，才可能處理《理性與感性》英國人際關係中複雜的情感。（註 13）影片在導演過程中，艾瑪湯普森（Emma Thompson）剛開始略顯懷疑，後來則完全信服。她的結論是：李安是電影界的瑰寶，她想到台灣來，想看看是什麼樣的生活空間能琢磨出李安這樣一塊寶。艾瑪湯普森是西方備受敬重的「知性」演員，她對於電影的認知，超越眾多的導演，假如沒有真才實學，執導她演戲的導演，必然有如歷經一場夢魘。（註 14）艾瑪湯普森的肯定，證實了李安在影片製作過程中堅實的說服力。

其次，以華人拍「西洋人電影」，身份與所處的空間是否引發另一種問題？王智明在論述香港女導演張婉婷時曾經引述阿巴斯（Ackbar Abbas）說，香港不太像是一個地方，而是轉渡空間（space of transit），在其中隨著日起日落的居民來說，欠缺一種根深蒂固的落實感。以類似的命題，探問李安在美國拍「西洋片」是否將異域的美國當作轉渡空間？假如是，這意味李安心中牽繫的重點是回歸，美國似乎不是長住久安之地。但細究之，李安雖然在身份上自認是華人，現實生活中，美國的日月星辰已經與之朝夕相伴。台灣的電影工業已趨近凋萎，以美國這個「地方」所提供的資源，在美繼續發展電影事業應該是比較明智的抉擇。身份的自我意識，只有透過影像敘述，展現華人的觀照。另一方面，由於已經把美國當作「地方」，是生活必然的場域，電影拍攝時，影像敘述的密度與質地有助於安身立命的穩定感。回歸與離散交揉成良性的美學辯證。

李安的影像創作，因而類似朱穎琪在論述香港時空所說的，歷史或是身份的邊緣

性，反而經由美學，將被動的模仿者化成主動（Chu 53）。柯亨（Robin Cohen）在引述霍爾（Stuart Hall）有關離散群體藉由熟悉的生活會社，一方面避免全球化的吞噬，一方面融入後現代多樣性的洪流（Hall 36）。柯亨接著說，離散的形式，不僅可以兩全其美滿足全球化與自我身份的需求，而且反而能善用有利的機會，使社會組織變成雙重優勢（170）。

因此，在全球化情境下，由於導演能力，由於空間地域所提供的美學視野，「身份認同」與「離散」，對於李安來說，反而可能是一種契機。Trinh Minh-ha 曾經說，在西方的電影世界裡，非西方人的電影製作，身份的改變，一般本質上，都會再分類與控制上受到質疑（73）。（註 15）顯然，這樣的論述，並不見得適用於李安的案例。

## 執導外國影片的新視角

當代有關全球化的論述，從原先試圖將全球化一致化、統一化後，體會到個別差異的意義，在進而體認到多重文化（multiculturalism）的必要性。原先全球化可能是文化帝國主義（cultural imperialism）的遮掩，在全球化的口號下，輸出西方世界的價值觀，以求經濟與政治利益，以及意識型態的掌制權。多重文化將全球化變成主客的對話關係，注重「本土」也注重「全球情境」，是很大的跨越。但是多重文化也可能是在「對抗」（resistance）與「適應」（adaptation），「本土」與「全球情境」上拉扯，而無法做有效的取捨。若是文本或是影像的創造，能將原先呈現的「多樣性」（pluralistic）變成「合成性」（synthetic），使「對話」變成既是辯證也是對話，使個體對「全球化情境」「對抗」或是「適應」的辯證，變成「混雜」並存（hybridity），全球化將進一步從「多重文化」演進到「跨文化」（transculturalism）（Kraidy 150）。

所謂「混雜並存」，是在全球化的情境下，華人的特質還在，而不是被「沒有臉孔五官」的世界性所吞滅。但是由於其電影視角，似乎經常來自於「華人的眼光」，拍攝外國電影，不僅不被原有的文本的牽引，而且讓「外國片」無形中沾染了中國的人文色彩。

在李安所執導的「西方演員、西方情境」的影片中，除了上述《理性與感性》外，《冰風暴》、《綠巨人》、《斷背山》等吸納了中國人文的的跡痕。《冰風暴》著眼美國七〇年代價值觀瀕臨崩解的當下，男女關係隨便複雜。影片理男女主角在這樣的氛圍下，也在演出情感出軌。李安無意說教，但在處理這樣的場景時，以帶有「傳統敘述」的影像散發哀傷深遠的語調。班與鄰居珍妮約會的地點是林中小屋，屋外秋冬之際，林木蕭條，配合東方蒼涼的木笛。李安先以這樣的情境呈獻給觀眾，再以鏡頭帶入屋內讓觀眾看到床上偷情的男女。傷感變成約會的序曲，是偷情潛在的主調。「第三種觀眾」不知不覺中感受到戲劇的動力。「不知不覺」，是因為敘述「傳統」不突兀，不刻意吸引注意力。

「家庭意識」事實上是李安電影一再出現的母題。早期的《推手》、《囍宴》、《飲食男女》如此，拍「外國片」的《冰風暴》、《綠巨人》、《斷背山》也如此。假如李安藉由科幻片《綠巨人》再度探討《推手》中的父子關係，《斷背山》則是再度關注個人與

家庭的倫理辯證。這樣的關注不盡然就是「純華人的」，但是，無疑，卻是華人李安的衷心關懷。

正如上述，李安並非說教，但家庭意識似乎是一雙眼睛，不時在凝視影像流動的人間。《斷背山》中，荒野中無約無束的同性之戀，在「社會人倫」的情境下，演變成異性結婚的家庭關係。自然遼闊的荒野也輾轉縮減成客廳、廚房、衣櫥，以及「窗框的視野」(window-framed vision) (Kitses 26)。最值得注意的是，傑克與艾尼斯分開了五年，傑克再度來看艾尼斯時，兩人在房子外面激情的熱吻，全部看在艾尼斯的太太愛瑪的眼裡。敘述觀點的轉移，也暗示同性之戀之外，《斷背山》家庭社會人倫關係的不可或缺。愛瑪的眼睛，就是家庭倫理從上往下俯視的眼神。愛瑪的凝視，也干擾了觀眾先前對於兩位同性戀者的同情與認同(同上 27)。(註 16)

李安的電影並不意圖說教。但他的立足點，讓「外國片」有了華人「家庭關懷」的人文色彩。另外，在影片的處理上，好萊塢電影傾向以煽情與大場面的高潮總結，李安卻經常在恬靜中淡出，留下語意的空白，留給觀眾一種東方式的沈默。《斷背山》艾尼斯在衣櫃裡黯然地看到當年與傑克在斷背山爭執而沾染血跡的衣服，《色、戒》中，易先生進入王佳芝生前的房間，坐在床上沈思等等，影片都是在悲涼但雲淡風清中結束。

總之，李安表象「傳統」的影像敘述，一方面能讓自己及華人的形象進入全球化的情境，一方面保有華人影像敘述的特色。表象的「離散」實際上是華人文化的回歸；表象以拍「外國片」求取生存空間，實際上是「外國片」華人化的改寫；表象類似好萊塢影片的追求票房，實際上是藉由票房顛覆了好萊塢典型的商業價值觀。

## 註釋

<sup>1</sup>本人在上述論文所提的「第三種觀眾」的理念，重點概述如下：(1)目前的「觀眾」似乎被一般理論家定位成兩極：一種是以盛昌流行口味的大眾為觀眾；另一種是台灣當地的(文化)理論家做為主要觀眾，這些影片被理論家肯定，一般觀眾卻因為其枯燥無味而敬而遠之。(2)本人提出「第三種觀眾」，這些觀眾可能不認同影片被套入理論的框架，但他也不是《鐵達尼號》、《麻雀變鳳凰》、《哈利波特》、《終極警探》的愛好者。他可能喜歡伊朗的《柳樹之歌》(Willow and Wind)、越南的《戀戀三季》(Three Seasons)、大陸的《洗澡》、《那山、那人、那狗》，台灣李安的《飲食男女》、楊德昌的《一一》等等，因為這些影片質地的感染力讓他「感動」。(3)所謂感動，猶如日本蓮實重彥所說的「考古學的恍惚」，或是 Iser 以及 Poulet 對文本的閱讀。觀眾先投入文本感受文本，而不以「知識」或是「理論」主導閱讀。(4)閱讀影像時，「第三種讀者」與套用理論的學者最大的不同是：前者經由文本動人的體驗後，原有的「知」是人生的哲思與美學的深化，而後者則是以「知識」主導影像的「分析」，因此對於個別電影的評價，也經常是理論套用的結果。(5)「第三種觀眾」並不是揚棄理論，而是與影像文本照面的第一時間，先將理論「懸置」。觀眾與文本互動，對文本有所感受後，再與相關的理論或

是其他的見解對話。(6)「第三種觀眾」要提醒理論家的是：不要因為對於好萊塢賣座影片的反感，而將枯燥無味的電影誤解成藝術。(7)「第三種觀眾」在投入文本的「精讀細品」中，發現傳統的影像敘述，經常隱藏豐富的當代意涵，其中涵蓋隱喻與轉喻的自然運用，聲音與影像的非同步，甚至是後現代或是解結構的指向等等。

<sup>2</sup> 有關這一景的討論，請參閱拙作《電影閱讀美學》，pp. 151-52。

<sup>3</sup> 有關這一景的閱讀，請參閱拙作《電影閱讀美學》細節的討論，pp. 262-63

<sup>4</sup> Deconstruction 並不是全然的虛無主義，因此，我傾向翻譯成解結構，而非一般的解構。對於李安的電影來說，這樣的翻譯更能傳達他影像敘述的精神。

<sup>5</sup> 李安再回顧拍攝《理性與感性》的過程中，提到剛開始面對西方一群專業演員與技術人員時，不知道如何放手執導，但他終於找到了做為一個東方人所看到的視角，運用中國『寓情於景』的原則，把人放到畫面裡，和大自然之間產生呼應」（張靚蓓 162）。

<sup>6</sup> 本段討論，請參考拙作《電影閱讀美學》pp.261-62。

<sup>7</sup> 有關《臥虎藏龍》進一步的討論，請參考拙作〈《臥虎藏龍》：悲劇與映象的律動〉，《電影閱讀美學》，pp.245-274。

<sup>8</sup> 請參閱 Dauenhauer, PP. 6-8。

<sup>9</sup> 這樣的分類當然有問題，近年來，上述歐洲的各影展，有些得獎影片，不盡然是風格實驗性的電影，得獎的重點在於影像敘述的動人心弦。信手拈來，如坎城影展的金棕櫚：2003 年的《戰地琴人》(*The Pianist*)，2006 年的《吹動大麥的風》(*The Wind That Shakes the Barley*)；柏林影展的金熊獎：1993 年李安的《囍宴》，1998 年的《紅色警戒線》(*The Thin Red Line*)，2006 年的《圖雅的婚事》；威尼斯影展的金獅獎：1999 年張藝謀的《一個也不能少》，2003 年俄國的《歸鄉》(*The Return*)，2005 年李安的《斷背山》，2007 年李安的《色，戒》等等。

<sup>10</sup> 《理性與感性》的獲獎，重要的有：第六十八屆奧斯卡金像獎「最佳改編劇本獎」，第四十六屆柏林影展最佳影片「金熊獎」，第五十三屆金球獎「戲劇類最佳影片」、「最佳劇本」，美國國家影評協會 NBR「最佳影片」、「最佳導演」，紐約影評人協會「最佳導演」，波士頓影評人協會「最佳影片」、「最佳導演」，年度美國廣播影評人協會「最佳影片」，德國電影獎最佳外語片。《斷背山》獲得第六十二屆威尼斯影展金獅獎，第 63 屆美國金球獎最佳電影、最佳導演、最佳劇本等等。

<sup>11</sup> 參見註 5。

<sup>12</sup> 這裡強調「動作」，是因為商業電影經常以「動作」迎合觀眾的口味。雖然性質不同，上述李安與張藝謀的影片都有不少動作。

<sup>13</sup> 參閱 Lindsay Doran and Emma Thompson, review of *Sense and Sensibility*。

<sup>14</sup> 這也是李安在拍《理性與感性》的時候感受的壓力（張靚蓓 157）。

<sup>15</sup> Dariotis and Fung 也曾經引用 Minh-ha 這一段話（Dariotis and Feng 214）。

<sup>16</sup> 此段詮釋，也請參考 Chris Berry 的“The Chinese Side of the Mountain.”

## 引用書目

- Abbas, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Berry, Chris. "The Chinese Side of the Mountain," *Film Quarterly*. Vol. 60, no. 3 (Spring 2007): 32-37.
- Chu, Blanche (朱穎琪). "The Ambivalence of History: Nostalgia Films Understood in the Post-Colonial Context." *Hong Kong Cultural Studies Bulletin* 8-9 (Spring/Summer 1998):41-54.
- Cohen, Robin. *Global Diasporas*. Seattle: University of Washington Press, 1997.
- Corliss, Richard. "Ang Lee: Persuasion." *Time International*, January 29, 1996.
- Dariotis, Wei Ming and Eileen Fung, "Breaking the Soy Sauce Jar Diaspora and Displacement in the Film of Ang Lee," *Transnational Chinese Cinemas*. Ed. Sheldon Hsiao-peng Lu. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997, pp. 187-220.
- Dauenhauer, Bernard P. *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press, 1980
- Deleuze, Gilles. *Cinema II: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. University of Minnesota Press, 1985.
- Doran, Lindsay and Emma Thompson, review of *Sense and Sensibility*, 《國際日報》, 1996年1月22日。
- Hall, Stuart. "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity," *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Ed. A. D. King. London: Macmillan, 1991.
- Jakobson, Roman and Morris Hall. *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton, 1956.
- Kitses, Jim. "All That Brokeback Allows," *Film Quarterly*. Vol. 60, no. 3 Spring 2007, 22-27
- Kraidy, Marwan M. *Hybridity or the Cultural Logic of Globalization*. Philadelphia: Temple University Press, 2005
- Metz, Christian. *Film Language*. New York: Oxford University Press, 1974
- Trinh, Minh-ha. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*. New York: Routledge, 1991.
- Whittock, Trevor. *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- 王智明〈回歸想像/想像「回歸」：張婉婷電影裏的離散政治〉《中外文學》第35卷第1期（2006年6月）。
- 張靚蓓，《十年一覺電影夢》，台北市：時報文化，2002年。
- 廖炳惠〈在全球化過程中的海外華人離散社群：視覺藝術中政治與文化公民權的分合〉《中外文學》第32卷第4期（2003年9月）。
- 簡政珍，〈《色，戒》的縫隙〉《人間福報副刊》2007年11月2日。



簡政珍，《電影閱讀美學》，台北：書林出版社，2006年增訂三版

# 塗寫與塗消——

## 當代華語影像敘述家庭關係的書寫

### 中文摘要

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,

### 關鍵字

塗消 痕跡 縫隙 懸疑的詮經

### Key words

Erasure trace disjuncture hermeneutic of suspicion

## 塗寫與塗消——

### 當代華語影像敘述家庭關係的書寫

#### 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)。德西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。<sup>1</sup>

(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。

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，放在當代無時無刻在變的情境中，既有的塗寫必然歷經塗消。社會之的變，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。」(頁 174) 便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。」(頁 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，<sup>2</sup>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，影像敘述的製作與欣賞，仍在浮光掠影中瞬間閃現意義。

## 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的認知：「啟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，與當下自己的癩子產生對比，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，但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，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。

## 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。

## 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。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的高潮，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」。影像敘述中，吃飯的場景中，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，為了「活著」，繼續塗寫。

## 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）。

「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。<sup>3</sup>藝術創作中，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；有時為了創意，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的可能的糾纏。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。梁亞洲背光因為心情的黯淡，妻子面向光的影像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關係。

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，因為婚外情是精神的飢餓的方式。本片劇本的書寫不必太依賴想像，因為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）認為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，著眼於兩人做為伴侶的意義。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，就是為了讓你喜歡我，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。

## 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心靈的幽微，而讓婚外情無法完成塗寫。本段影像敘述極為細緻，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 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，嘻笑夾雜了些許怨懣，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，兩人向旅館的櫃檯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。

## 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《喜宴》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。威威懷孕對福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，編導以角色語言的使用區隔立場。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的同性戀關係。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。」（頁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。

## 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，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。<sup>4</sup>

《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銷婚姻。兩人將車子停在介於舊的婚姻登記處與興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築的比鄰可能並存兩種意涵。長滿雜草的空地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，而是去塗銷婚姻。舊的結婚結構體已經不在，取而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銷，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銷？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，<sup>5</sup>接續使意義隨機而生，因而可能是轉喻的逸軌。<sup>6</sup>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銷。

## 「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銷相互滋養。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銷的關係。

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。

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，更包括時間的持續。(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)

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)，<sup>3</sup> 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。

## 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

Adams, Matthew. *Self and Social Change*. London: Sage Publications Ltd, 2007.

Barthes, Roland. *The Grain of the Voice*. trans. Linda Coverdale. New York: Hill and Wang, 1985.

Chauhary, Nandita. "The Family: Negotiating Cultural Values." *Cambridge Handbook*

- Sociocultural Psychology*. eds. Jaan Valsiner & Alberto Rosa. UK: Cambridge University Press, 2007. 533.
- Cloud, Henry & Townsend, John. *Boundaries in Marriage*. Grand Rapids, MI: Zondervan, 1999.
- Coff, Christian. *The Taste for Ethics: An Ethic of Food Consumption*. Netherlands: Springer, 2006.
- 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.
- Deleuze, Gilles. *Cinema II: The Time-Image*. trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. University of Minnesota Press, 1985.
- de Man, Paul. "Semiotics and Rhetoric," *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979, pp. 3-20.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. USA: The University of Minnesota Press, 1996.
- Giddens, Anthony. *Runaway World: How Globalization Is Reshaping Our Lives*. New York: Routledge, 2003.
- Gofton, Leslic. "Bread to Biotechnology: Cultural Aspects of Food Ethics." *Food Ethics*. ed. Ben Mepham. London: Eoutledge, 1996.
- Groves, Ernest R. & Ogburn, William F. *American Marriage and Family Relationships*. USA: Arno Press Inc., 1976.
- Hedrick, Charles. *History and Silence: Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity*. Austin: The University of Texas Press, 2000.
- Hein, Holly. *Sexual Detours: The Startling Truth Behind Love, Lust, and Infidelity*, USA: St. Martin's Press, 2001.
- Kurlansky, Mark. *Choice Cuts*. London: Penguin Books Ltd., 2002.
- Lindholm, Charles. *Culture and Identity: the History, Theory and Practice of Psychological Anthropology*. Oxford: Oneworld Publications, 2001.
- 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.
- Mary, Cooper . "Making changes." Tim Putnam and Charles Newton ed. *Household Choices*. London: Futures Publications, 1990. 37
- McCumber, John. "Derrida and the Closure." *Modernity and the Hegemony of Vision*. ed. David Michael Levin, 1993, 240.



- Mckinlay, Andrew and McVittie, Chris. *Social Psychology Discourse*. UK: West Susses, Wiley-Blackwell, 2008.
- Mintz, Wilfred Sidney. *Tasting Food, Teasting Freedom: Excursions into Eating, Culture, and the Past*. Boston: Beacon Press, 1996.
- Nisbett, Richard. *The Geography of Thought: How Asians and Westerners Think Differently and Why*. NY: The Free Press, 2003.
- Rhodes, Daniel P. *The Philosophy of Change*. New York: The Macmillan Company, 1909.
- 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.
- Sahlins, Marshall. *Stone Age Economics*. London: Routledge, 2004.
- Ware, John. *Home Life: What it is, and What it needs*. Boston: John Wilson and Son, 1864.
- Xu, Wenying. *Eating Identities: Reading Fodd in Asian American Literature*. USA: University of Howai'i Press, 2008.
- 陳映竹。〈調查：近一成夫妻承認婚外情〉。中廣新聞網。2010年02月。
- 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。
- 〈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。
- 〈色戒：香港婚外情現象調查〉。南奧記事。2009年09月。

## 附註

<sup>1</sup> 本文所有的中文譯文，都是本人權宜性的翻譯。

<sup>2</sup> 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。

<sup>3</sup> 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為常態。」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，專家認為比較保守，因為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%。

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

<sup>5</sup> 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)

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

## 參考文獻

- Abbas, Ackbar. *Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Adams, Matthew. *Self and Social Change*. London: Sage Publications Ltd, 2007.
- Barthes, Roland. *The Grain of the Voice*. trans. Linda Coverdale. New York: Hill and Wang, 1985.
- Barthes, Roland. "The Third Meaning," *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977, pp. 52-68.
- Bernard McGrane, *Beyond Anthropology*. New York: Columbia University, 1989, p. ix.
- Berry, Chris. "The Chinese Side of the Mountain," *Film Quarterly*. Vol. 60, no. 3 (Spring 2007): 32-37.
- Chauhary, Nandita. "The Family: Negotiating Cultural Values." *Cambridge Handbook Sociocultural Psychology*. eds. Jaan Valsiner & Alberto Rosa. UK: Cambridge University Press, 2007. 533.
- Chu, Blanche (朱穎琪). "The Ambivalence of History: Nostalgia Films Understood in the Post-Colonial Context." *Hong Kong Cultural Studies Bulletin* 8-9 (Spring/Summer 1998):41-54.
- Cloud, Henry & Townsend, John. *Boundaries in Marriage*. Grand Rapids, MI: Zondervan, 1999.
- Coff, Christian. *The Taste for Ethics: An Ethic of Food Consumption*. Netherlands: Springer, 2006.
- Cohen, Robin. *Global Diasporas*. Seattle: University of Washington Press, 1997.
- Corliss, Richard. "Ang Lee: Persuasion." *Time International*, January 29, 1996.
- Cronin, Michael. *Translation and Globalization*, London and New York: Routledge, 2003.
- Dariotis, Wei Ming and Eileen Fung, "Breaking the Soy Sauce Jar Diaspora and Displacement in the Film of Ang Lee," *Transnational Chinese Cinemas*. Ed. Sheldon Hsiao-peng Lu. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997, pp. 187-220.
- Dauenhauer, Bernard P. *Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- 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.
- Deleuze, Gilles. *Cinema II: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. University of Minnesota Press, 1985.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- Doran, Lindsay & Thompson, Emma. review of *Sense and Sensibility*, 《國際日報》, 1996/01/22.

- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. USA: The University of Minnesota Press, 1996.
- Friedman, Jonathan. (1990) "Being in the World: Globalization and Localization," *Global Culture*. Ed. Mike Featherstone. London: Sage Publication, pp. 311-28.
- Giddens, Anthony. *Runaway World: How Globalization Is Reshaping Our Lives*. New York: Routledge, 2003.
- Gofton, Leslic. "Bread to Biotechnology: Cultural Aspects of Food Ethics." *Food Ethics*. ed. Ben Mephram. London: Eoutledge, 1996.
- Groves, Ernest R. & Ogburn, William F. *American Marriage and Family Relationships*. USA: Arno Press Inc., 1976.
- Hall, Stuart. "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity," *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Ed. A. D. King. London: Macmillan, 1991.
- Harmond, David. "On the Meaning and Moral Imperative of Diversity," *On Biocultural Diversity*. Ed. L. Maffim. London and Washington: Smithsonian Institution Press, 2001.
- Hedrick, Charles. *History and Silence: Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity*. Austin: The University of Texas Press, 2000.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Trans. John Macquarrie & Edward Robinson. New York: Harper & Row, Publishers, 1962, p. 200.
- Hein, Holly. *Sexual Detours: The Startling Truth Behind Love, Lust, and Infidelity*, USA: St. Martin's Press, 2001.
- Hwang, Diogenes. *Nostalgiphile's Top 10 Asian Films*. Accessed: 2008/10/28  
 < <http://arbiterofwaste.wordpress.com/2007/09/19/nostalgiphiles-top-10-asian-films/>>
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1978, p. 151.
- Iser, Wolfgang. "The Implied Reader: Patterns of Communication" in *Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- Jakobson, Roman & Hall, Morris. *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton, 1956.
- Jameson, Fredric. *New Chinese Cinemas*. Ed. Nick Browne, Paul Pickowicz, Vivian Sobchack, Esther Yau. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 118-150
- Kitses, Jim. "All That Brokeback Allows," *Film Quarterly*. Vol. 60, no. 3 Spring 2007, 22-27.
- Kraidy, Marwan. *Hybridity or the Cultural Logic of Globalization*. Philadelphia: Temple University Press, 2005.
- Kurlansky, Mark. *Choice Cuts*. London: Penguin Books Ltd., 2002.
- Lindholm, Charles. *Culture and Identity: the History, Theory and Practice of Psychological Anthropology*. Oxford: Oneworld Publications, 2001.
- Makihara, Miki & 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.
- Mary, Cooper . “Making changes.” Tim Putnam and Charles Newton ed. *Household Choices*. London: Futures Publications, 1990. 37
- McCumber, John. “Derrida and the Closure.” *Modernity and the Hegemony of Vision*. ed. David Michael Levin, 1993, 240.
- McGrane, Bernard. *Beyond Anthropology*. New York: Columbia University, 1989.
- Mckinlay, Andrew. &McVittie, Chris. *Social Psychology Discourse*. UK: West Susses, Wiley-Blackwell, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Metz, Christian. *Film Language*. New York: Oxford University Press, 1974.
- Michael Cronin, Translation and Globalization, London and New York: Routledge. 2003, p 56.
- Mintz, WilfredSidney. *Tasting Food, Teasting Freedom: Excursions into Eating, Culture, and the Past*. Boston: Beacon Press, 1996.
- Mulgan, G. *Connexity: Responsibility, Freedom, Business and Power in the New Century*, London: Vintage, 1998.
- Nisbett, Richard. *The Geography of Thought: How Asians and Westerners Think Differently and Why*. NY: The Free Press, 2003.
- Ong, Water J. “A Dialectic of Aural and Objective Correlatives,” *Critical Theory Since Plato*, ed. Hazard Adams, New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971, p. 1160.
- Poulet, Georges. “Criticism and the Experience of Interiority,” *The Structuralist Controversy*, The Language Publishers, 1962, p. 188
- Rhodes, Daniel P. *The Philosophy of Change*. New York: The Macmillan Company, 1909.
- Robertson, Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage Publications, 1992.
- 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.
- Sahlins, Marshall. *Stone Age Economics*. London: Routledge, 2004.
- Shklovsky, Viktor. “Art as Technique,” *Contemporary Literary Criticism*,” eds. Robert Con Davis and Ronald, New York and London: Longman, 1989, pp. 54-66.
- Trinh, Minh-ha. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender, and Cultural Politics*. New York: Routledge, 1991.
- Wallerstein, Immanuel. *The Politics of the World-Economy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

- Ware, John. *Home Life: What it is, and What it needs*. Boston: John Wilson and Son, 1864.
- Wheelwright, Philip. *Metaphor and Reality*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1968.
- Whittock, Trevor. *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Xu, Wenying. *Eating Identities: Reading Fodd in Asian American Literature*. USA: University of Hawaii Press, 2008.
- Yi, Ho, "A Sober Allegory on the Social Underclass" Taipei Times. Accessed:2008/10/2  
(<http://www.taipeitimes.com/News/feat/archives/2007/03/23/2003353563>)
- 王長安，〈臉的迷惑．．．〉，《聯合報》（2009年10月4日），頁A19。
- 王智明，〈回歸想像/想像「回歸」：張婉婷電影裏的離散政治〉，《中外文學》，第35卷，第1期（2006年6月）。
- 吳珮慈，〈凝視背面《一一》的敘事結構與空間表述體系初探〉，《電影欣賞》，128期，〈2006年7~9月〉：83-96。
- 李秀娟，〈誰知道自己要的是什麼？：楊德昌電影中的後設「新」台北〉，《中外文學》第33卷第3期（2004年8月）：39-61。
- 李紀舍，〈台北電影再現的全球化空間政治：楊德昌的《一一》與蔡明亮的《你那邊幾點？》〉，《中外文學》387期，第33卷第3期（2004年8月）：82-99
- 孫松榮，〈迎向恐怖的時代——台灣新電影時期的楊德昌〉，《電影欣賞》(Fa) 134期，第26卷第2期，(2008年，1-3月號)：51-56。
- 高榮禧，〈蔡明亮作品中的孤寂主題與情色策略〉，《電影欣賞學刊》(FaAs) 134，第26卷第2期（2008年，1-3月號）：140-152。
- 張靚蓓，〈十年一覺電影夢〉臺北市：時報文化，2002年，頁111。
- 張靄珠，〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉，《中外文學》，第30卷第10期（2002年3月）：75—98。
- 陳映竹，〈調查：近一成夫妻承認婚外情〉。中廣新聞網。2010年02月。
- 彭小妍，〈《海角七號》：意外的成功？——回顧臺灣新電影〉，「美學與庶民：2008臺灣“後新電影”國際學術研討會」論文集，台北市：中央研究院文哲所，2009年，頁10。
- 焦雄屏，〈臺港電影中的作者與類型〉，台北：遠流，1991
- 馮品佳，〈拆一個家：《一一》中的國／家族傳奇〉《中外文學》387期，第33卷第3期（2004年8月）：63-79。
- 黃建宏，〈沈默的影像〉，《電影欣賞》，93期（1998年，5-6月）：52-55
- 黃建業，〈楊德昌電影研究——台灣新電影的知性思辯家〉。台北：萬象，1993
- 楊德昌，〈楊德昌一一告白〉，2000年9月27日。Accessed:2008/11/15  
(<http://news.yam.com/entertain/cannes/200005/22/16044800.html>)
- 廖炳惠，〈在全球化過程中的海外華人離散社群：視覺藝術中政治與文化公民權的分合〉《中外文學》第32卷第4期（2003年9月）。
- 蓮實重彥，〈考古學的恍惚——談侯孝賢的《悲情城市》〉張昌彥譯，《電影欣賞》73期（1995/1.2）：80-87。

蔡明亮，「Interview with Derek Lam.」Accessed: 2008/10/31

〈<http://www.camerastylo.com/tsai.htm>〉

鄧志傑 (James Udden)，〈侯孝賢與中國風格問題〉(Hou Hsiao-hsien and the Question of a Chinese Style)，郭詩詠譯，《電影欣賞》124 期，第 23 卷第 1 期(2005 年 7-9 月)：44-54。

簡政珍，〈《色，戒》的縫隙〉，《人間福報副刊》2007 年 11 月 2 日。

簡政珍，《電影閱讀美學》，台北：書林出版社，2006 年增訂三版

簡政珍，《臺灣現代詩美學》(臺北市：揚智出版社，2004)，頁 216-219

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。

簡政珍，〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述〉，《電影藝術》(Film Art)，總 328 期，2009 年 5 期，135-140。

簡政珍，〈以「第三種觀眾」觀照華人導演的影像敘述〉，2008 亞洲大學第二屆「『全球化』與華語敘述」國際研討會，2008.12.15。

簡政珍，〈當代華人影像敘述中「似有似無的技巧」〉，2009 亞洲大學第三屆「『全球化』與華語敘述」國際研討會，2009.12.16。

簡政珍，〈全球化情境下台灣文化論述對影像敘述的影響〉，廈門大學台灣研究院「台灣研究新跨越」學術研討會，2010.7.9。

簡政珍，〈以李安的電影論全球化與「傳統敘述」的當代性〉已被《美育》接受

簡政珍，〈塗寫與塗消——當代華語影像敘述家庭關係的書寫〉，投稿《東海人文學報》

〈色戒：香港婚外情現象調查〉。南奧記事。2009 年 09 月。

〈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。

# 國科會補助專題研究計畫項下赴國外(或大陸地區)出差或研習心得報告

日期：99年07月31日

計畫編號	NSC 97-2410-H-468-022-MY2		
計畫名稱	全球化情境下，華人導演的影像敘述		
出國人員 姓名	簡政珍	服務機構 及職稱	亞洲大學外文系教授兼人文社會學院院長
出國時間	99年6月25日至 99年6月29日	出國地點	大陸地區北京首都師範大學

## 一、國外(大陸)研究過程

6月25日	台灣至北京	啟程
6月26日	北京首都師範大學	參加第三屆詩學論壇研討會並發表論文
6月27日	北京首都師範大學	參加第三屆詩學論壇研討會
6月28日	北京首都師範大學	蒐集北京電影學院學報重要論文
6月29日	北京至台灣	返台

## 二、研究成果

廣泛閱讀《北京電影學報》的學術性論文，並做大陸電影的閱讀與札記。

### 1、《玉觀音》：許鞍華導演，趙薇主演

描寫西南邊區(可能是雲南)緝毒女警察安心，已將要結婚，但卻認識了毛杰，被對方強烈吸引，產生感情也發生肉體關係。後來，知道毛杰與其全家都是毒販。警察圍捕，毛杰父母親相繼死亡。毛杰獲得保釋，與兄長毛放要找安心尋仇。最後，毛杰死了，表象的敘述裡，安心與安心的小孩都死了。

#### 討論重點：

1. 安心緝毒當警察的往事，是透過她留給楊瑞的信倒敘的，倒敘留給楊瑞一種揣測未定的思維空間，對於安心也產生迷樣的感覺，因而更增加後者的魅力。
2. 許鞍華的導演充滿動感，劇情進行的節奏，快慢有致，富於韻律，但這樣的導演方式，也通常被那些文化論述者歸類為好萊塢的導演方式，對他們來說，沈悶呆滯才是藝術。
3. 有一幕楊瑞看到安心與小孩與隊長一幕，誤會安心已經有家室，失望之餘，在一個夜景裡，楊瑞坐在前方，後方是黑色背景，有白色塊狀的光體，間歇性地往右邊移動，反映楊瑞內心不定未明的困惑感。



4. 楊瑞第一次看到安心的景象，跆拳道班上，大家集體練習，景深鏡頭中遠方一個打掃的女子是光線的聚焦處。楊瑞因為分心，被練習的對手打倒。
5. 楊瑞看到信後，去找安心，是在藏族的住處。這一段是結尾的伏筆。
6. 片尾，楊瑞繼續找安心，在高山上，一群藏胞及喇嘛走來，楊瑞和他們錯身而過，他回望他們，然後繼續他尋找的旅程，影片在一座處處有積雪點綴的高山上結束。在楊瑞的心目中，安心配戴玉觀音，事實上就是玉觀音的化身。而觀音不僅在佛寺裡，也在天地高山間。
7. 安心第一次認識毛杰是撥水節那天，一種熱鬧動亂的節氣，撩撥心弦。後來，他們感情的發展配合現實的情境，果然不安靜。

## 2、《尋槍》：陸川導演，姜文主演。

一個邊遠地帶的警察馬山，一覺醒來，發現自己的配槍不見了。馬山回憶前一天晚上是妹妹婚禮，他喝醉，被人送回來。他從宴會一桌的賓客追憶起，到最後誰送他回家，從可能的當事人，到可能是偷他槍的嫌疑犯，一一尋訪追蹤，最後槍找到了，也魂魄歸天了。

### 值得討論的地方：

1. 本片導演影片富於韻律與節奏，有些片段表象有耍弄鏡頭的嫌疑，但配合反映主角的心境，很有說服力。
2. 早上醒來，太太在責罵小孩聲中被叫醒。原來小孩作文寫了不雅文字。當馬山一邊追問小孩，這是你寫的嗎？一邊用手去掏手槍，才發現槍不見了。馬山要掏手槍，是有一種潛意識裡寫這種東西該槍斃的意味。沒想到在同一瞬間，發現自己的槍丟了，真正該槍斃的是自己。
3. 槍丟了，心裡著急，急著想去看自己辦公室的保險櫃裡有沒有槍。鏡頭的處理是，一把槍放在保險櫃裡，鏡頭快速移轉如超速的汽車，兩邊的景物人物快速退去，襯托出馬山的心急。
4. 剛開始，馬山懷疑小孩拿他的槍。搜書包的時候，大串大串的玻璃珠從書包中掉落，光影，掉的韻律充滿視覺效果，一種震撼且帶有反諷（小孩的書包裡都是彈珠）的效果。
5. 部分影像在寫實與虛構之中，如有人轉述婚禮周邊的賓客，回憶現場力即出現了一張蓋了紅布的桌子。
6. 影像的配置很精彩，如：馬山與周小剛談話後，轉身過一個小山洞，他從山洞這邊出來，山洞那頭則走出一個人牽一頭水牛。
7. 鏡頭經常照著馬山在兩邊圍著石塊的巷弄中走動，背對鏡頭。最後一景，他也是背對鏡頭往前走，被歹徒開一槍。
8. 有一景訪問當事人未果，悻悻然走出室外，突然看到遠方屋頂上飄出一盞盞的天燈。一種新奇神秘的景致，不能說是美，但是觸發視覺上的驚覺，但引發驚覺也只能是瞬間，因為心裡還是尋槍的牽掛。
9. 本片要處理生活中我們最重要也珍貴的可能一下子遺失，而造成心靈生活的浩劫。在面對這種浩劫時，只有自己是認真嚴肅的，其他人在幫忙中，似乎總有一種不夠嚴肅的行動與氣氛，在消解他們的用心。編導再處理這些片段中，與掉的掌控非常精彩，略微點醒觀眾這個方向，但又不刻意使影片成為一個鬧劇。

## 3、《小武》：賈樟柯導演，全部非職業性演員

本片描述小武是一個小偷小集團的頭頭，曾經被警方逮捕，列有前科。當地富商要結婚，沒有通知他，他覺得被羞辱。小武親自去送禮金，但事後還是被退回。小武除了偷竊，幾乎終日閒蕩。有一

次在賣春的歌廳裡與梅梅邂逅。一天梅梅身體不舒服，小武幫她買了熱水器，梅梅受感動，兩人發生感情。後來，梅梅終於離去，小武完全不知原由。最後，小武在一次行竊中失手被逮捕。警察將他銬在電線桿的支撐線上，小武蹲在地上，周圍盡是圍觀的人體與眼神。

值得討論的地方：

1. 導演賈彰科的敘述完全採用自然音響。沒有配樂，除非影像裡有音樂。在沒有音樂烘托氣氛下，還能維持影片相當的張力。
2. 小武有一次跟梅梅說，他是幹手藝的。觀眾聽起來不禁有會心的微笑。沒錯，他的生活靠手藝，因為他是扒手。
3. 「手藝」需要手的動作，這在影片中不時碰觸到這個題旨。從片頭他伸手攔車，到他上車後，偷竊時手的動作特寫。
4. 梅梅對著電視差卡拉 OK，要小武也對著唱，小武不會唱。沒多久，小武在澡堂裡唱一首他自己喜歡的歌，雖然五音不全，鏡頭往上，又切到他和梅梅在色情歌廳房間裡，這次兩人對唱了。由歌聲的獨唱到對唱，顯現小偷與妓女的愛情。
5. 小武回到太原老家，顯現他是家裡最不受重視的一員，編劇這樣的處理，是要將社會小偷的情境合理化，而略顯濫情呢？還是如此的牽連有其相當紮實的社會依據。
6. 非職業性演員的真實性——不演戲，而是沒有攝影機牽絆的生活。以如此的觀點看待，電影中，電視女記者報導富商要結婚的消息，言詞有個小地方出錯，反而更加寫實。
7. 梅梅在電話裡跟家人說在北京，已經跟導演碰過頭了，這段敘述是否也有其代表性？編導著筆普遍大陸從鄉村到城市打工找工作的一種虛構的夢幻。
8. 夢幻與說謊的必然，正如扒手是「手藝」一樣。不過，嚴格說來，前者是 lie，後者是 euphemism.
9. 富商請人退錢給小武時，小武質疑對方的錢也不乾淨，對方說，你說的賣私煙，不是走私，是國際貿易，你說的。。。是。。。也是一種 euphemism. (?)
10. 富商派人退錢給小武的場景，就是小武與梅梅在色情歌廳裡歡樂的時刻，對方與小武的言詞，梅梅全聽在耳裡。從這些對話，顯然，她也知道小武的行徑不是很「乾淨」，但她也不是很在意。因此，所謂愛情，在她看來，也只存在於當下，並不需要以「終生伴侶」的心情嚴肅看待。

#### 4、《暖冬》：吳天戈導演，王姬、王學兵主演

年輕警察郭強監視一個女眼科醫生陸茵清，希望通過她能追緝到薛從榮，她一度的情人。影片有好萊塢製作的痕跡，有制式的濫情傾向。

**但有一幕值得注意：**

薛從榮暫時躲到陸茵清家裡，她去超市幫他買一個刮鬍刀。警察臨檢，陸茵清躲到浴室，並將刮鬍刀從窗口拋棄。後來，有一景，郭強用電刮鬍刀刮鬍子，看著牆上多張陸茵清的照片，也拿著刮鬍刀在一張塗有鬍鬚的照片上，做刮鬍子的動作。這一景喚起觀眾看到陸茵清買刮鬍刀與丟刮鬍刀的一景。郭強這時並不知道陸有丟棄刮鬍刀的動作，但觀眾很清楚，映象語言瞬間變成前後敘述的串連，並且在兩相呼應之下，造成影像的密度。

### 三、建議

### 四、其他

# 國科會補助專題研究計畫項下赴國外(或大陸地區)出差或研習心得報告

日期：99年07月31日

計畫編號	NSC 97-2410-H-468-022-MY2		
計畫名稱	全球化情境下，華人導演的影像敘述		
出國人員 姓名	簡政珍	服務機構 及職稱	亞洲大學外文系教授兼人文社會學院院長
出國時間	99年7月5日至 99年7月13日	出國地點	大陸地區廈門大學

## 一、國外(大陸)研究過程

7月5日	台灣至廈門	啟程
7月6日	廈門大學	廈門大學台灣研究院收集影片.重要論文
7月7日	廈門大學	廈門大學台灣研究院收集影片.重要論文
7月8日	廈門大學	廈門大學台灣研究院收集影片.重要論文
7月9日	廈門大學	廈門大學台灣研究院收集影片.重要論文
7月10日	廈門大學	參加台灣研究新跨越研討會並發表論文
7月11日	廈門大學	台灣研究院討論及參訪活動
7月12日	廈門大學	台灣研究院討論及參訪活動
7月13日	廈門到台灣	返台

## 二、研究成果

繼續廣泛閱讀《電影藝術》與《北京電影學報》多種學術性論文。其中〈大批量生產的感覺：作為白話現代主義的經典電影〉與「國產喜劇電影研究」專輯等多篇對未來的寫作頗有助益。

另外也借閱了多片台灣無法看到的大陸影片。其中因為《兩個人的房間》與《左右》的賞讀，論文〈塗寫與塗消〉才得以順利完成。

### 1、《手機》：馮小剛導演，葛優，徐帆，張國立，范冰冰主演

1. 描寫手機在現在文明與社會裡所扮演的角色，以及可能招惹的問題。
2. 嚴守一是「有一說一」的節目主持人。因為手機未帶在身邊，留在家裡，被妻子于文娟發現了他的外遇。
3. 離婚後，新女友沈雪也是藉由他的手機，猜測進而知道他和其他女人武月的秘密。
4. 感受手機帶來的禍害，嚴守一在奶奶的喪禮上，將手機丟入一堆焚燒的冥紙中，從此再也不用手機。

## 5. 討論焦點

A 張國立主持開會，與會者手機輪流響，講話者一再被中斷，現代人的言說，已經被手機的鈴響與訊息中斷，手機是最大的論述者。

B 手機、偷情、說謊的必然性——注意：嚴守一名字的反諷與弔詭，以及他主持的節目叫做「有一說一」。手機所呈現的現代文化，是「有一必然說成二」。不可能「嚴守一」。

C 手機隨時以各種方式介入生活空間，但又不能關機，關機更意味有不可告人的秘密。

D 有一幕，沈雪在客廳裡等嚴守一，客廳沒有開燈，沈雪坐在沙發上，旁邊有一跟待點的白蠟燭。沈雪劃了火柴，沒有點蠟燭，火柴熄了，再劃一根火柴，持續這個動作。接著，嚴守一進來了，打開背景燈，問她為什麼不開燈。走到沙發旁，這時沈雪終於用火柴點亮了蠟燭，並示意嚴守一看他自己留下來的手机。手机是一副他和武月激情的影像。嚴守一只好說出真相，這時沈雪又拿火柴去碰觸燭火，火柴更快速地點燃。

這一幕以黑暗、火柴、燭火傳統的隱喻勾勒兩人的情感世界。沈雪剛開始的劃火柴是一種心冷後麻痺的重複動作。之後，以燭火反過來點火柴，是一種顛倒的邏輯，也是一種潛藏怒火的轉移，編導處理的既含蓄又富於深意。

E 手机放在冥紙裡燃燒，暗示「它」（嚴守一的手机）的死亡，但手机文化日新月異，並不因為個人的拒絕使用，而衰微。最後，他的姪女用最新式的手机拍了他一張臉孔扭曲的表情。這是手机文化個人的形體、生活方式、心靈等必然的結局。嚴守一扭曲的表情以特寫呈現，也意味這種扭曲現象在現在文明裡的普遍性。

F 片尾的音樂陳述的是六〇年代當年嚴守三與他的表嫂騎腳踏車長途跋涉去郵局排隊打電話，表嫂要問表哥是否最近要回來的訊息，透過礦坑的廣播，心中所鋪成的音樂。那些不方便卻令人懷念的日子已經過去了，那些不用手机的年代也幾乎永遠不復還了。時代在「變」，當代人已經成為手机的奴隸。

## 2、《一聲嘆息》：馮小剛導演，張國立，徐帆，主演

和《手机》一樣，馮小剛要處理的現代人「外遇」的問題。梁亞洲是編劇作家，有賢淑的妻子，但與女助理李小丹發生感情。偷情必然伴隨一連串的說謊，與心神不寧。在妻子跌傷，而李小丹堅持要去醫院看她的戲劇性衝突下，梁亞洲幾近崩潰。他跟好友，也是李小丹的老闆劉大為說：千萬不要走到像他這種地步。電影結束，梁亞洲似乎又回到妻子身邊，但聽到電話鈴響，心裡就忐忑不安。

值得討論的部份：

1. 梁亞洲與李小丹第一次在小丹北平的住處發生肉體關係後，鏡頭呈現一個高角度的遠景鏡頭，呈現兩人高興欣喜但在敘述者心目中可能是悲劇即將開始的暗示。
2. 妻子拆穿梁亞洲的謊言說：「你會編劇，但你不會演出」。說謊的本性需要演出，越沒有良知，越能演得真確。
3. 影片的「一聲嘆息」涵蓋了罪惡感以及左右兩邊都難以使力。
4. 妻子與女兒要到他寫作的地方看他，他仔細收拾任何可能暴露小丹「曾經在此」的痕跡。包括小丹的內衣褲藏在電腦包裡，電腦擱在哪裡都似乎不對。要藏又要不讓人覺得不自然。妻子來了，打開抽屜，看到折疊整齊的衣服，一臉的狐疑，女兒被一個小金魚缸吸引住，那是小丹留下來的，更糟的是，旅館服務生按門鈴說，昨天梁亞洲的愛人要他們來修水龍頭。這裡可以討論：

A 整理現場，想要清除符號，但真正的符號總難以清除，總有軌跡（trace）。

B 服務生按門鈴後，導演大都保持中景致遠景的鏡頭，儘量讓鏡頭保持客觀不介入，讓角色對話與敘述自我呈現。

5. 有一景，梁亞洲拿著錄影機拍小丹，小丹臉上有戲劇性的塗裝，滿臉笑容，兩人充滿了笑聲。接著，倒帶要看剛剛拍的部份，卻轉到過去亞洲要親吻妻子的鏡頭，亞洲要快轉迴避，小丹堅持要看，兩人爭執，愉快瞬間變成不愉快。這是偷情男女經常的宿命。
6. 妻子爬上梯子油漆門而跌傷，跌傷前是她和女兒愉快的歌聲相應合。妻子的跌落並沒有出現於畫面，只有跌落撞擊的聲響。避開跌落的影像，給後續發展留下一個「不可知」的空間。事實上，妻子的跌落是情節轉變的關鍵，也是梁亞洲後來仍然妻女旁邊重要的關鍵。
7. 妻子善於利用李小丹來家裡的一幕，用語言讓對方知難而退。
  - A 梁亞洲與李小丹已經有一段時間沒見面了。這一景是這樣開始的：首先，梁亞洲打開門要倒垃圾，發現小丹站在下方，這是一個高角度鏡頭。小丹說，今天是梁亞洲的生日，她要來幫他慶生。梁亞洲說等下一齊到外面聚一聚。
  - B 不意，這時門再度打開，妻子出現，邀請小丹進去坐一坐。
  - C 女兒幫小丹倒水，杯子裡加了很多鹽，小丹喝水面有難色。
  - D 接著，妻子要女兒拿出相冊，鉅細靡遺高談當年她和梁亞洲的戀愛，是眾人羨慕的對象。小丹和梁亞洲不知道怎麼樣安排表情。
8. 最後一景，亞洲與妻女在海邊嬉戲，他仍然拿著錄影機，三人都在海水的襯托下，發出笑聲。突然，近景的電話鈴響，亞洲走近，一臉心神不定的表情，背景處，母女繼續她們的歡笑。不拍妻子注意到他走進電話的表情，是因為她已經充滿了自信。

### 3、《左右》：王小帥導演，劉威葳，張家譯，成泰燊，余男等主演

本片描寫房屋中介枚竹與五歲女兒合合和老謝生活，合合得了白血病，而且只有一個法子能救她的命，那就是用兄弟姊妹的骨髓。於是，竹枚想和前夫肖路再生一個小孩，用臍帶血為合合治病。肖路有意見，肖路的現任妻子董帆也強烈反對。老謝雖然個性隨和而且極疼愛合合，也心裡悻悻然。後來，肖路與董帆勉強答應了，但三次人工受孕皆失敗，兩個過去是夫妻現在已離婚的男女，只好再度肌膚相親，以實際肉體的結合，想達到懷孕的目的。但生活是戲劇性的高潮後才開始，兩對男女在面對這樣的事實下，要學習調適未來的日子。

#### 值得討論的地方：

1. 本片討論為了子女，父母所能做的極限，即使違反人間的倫常。這是反映一個以子女為重，父母必須犧牲的時代？另外，也連帶處理一個已經離婚而肌膚相親的「夫妻」，做愛是否純然是機械性的目的，還是能喚起「性愛」的感覺（注意兩人做愛的表情與動作）。
2. 「左右」的意念與意象，不僅是竹枚帶著客戶去看房子，必須經由左轉右轉的途徑，也是為了救女兒所要面臨的左右難為的抉擇。後來竹枚與肖路選擇做愛的場所，正是枚竹片頭帶客戶去看的房子。坐在計程車裡，枚竹兩次指引方向的措辭都一模一樣。由先前「看房子」的途徑，走向為「愛女兒」的做愛途徑。
3. 影片不僅考驗枚竹、肖路兩個當事人，也考驗他們個別的伴侶，必須在左右之間作抉擇。老謝雖然有點悵然，但是其溫和的個性，間接改變董帆原先的反對。
4. 人工受精失敗後，肖路和董帆提到竹枚想要「肉體相親」的方式懷孕，董帆不能忍受，準備離去放棄這個婚約。但就在竹枚與肖路見面，準備實際完成肉體接觸的動作時，董帆來電說，她這幾天腦

子一直閃現合合的臉孔，意味她已經答應了。董帆的一句話，似乎輕描淡寫，但這一句話之後，是多少失眠的日子，多少內心正反的拉扯。詮釋這樣一句話，不是以批評家的身份作客觀的說明或是解釋(elucidation)，而是以「第三種觀眾」融入董帆的心境，和她的話對話(dialogue)。(引自 Ong 的觀點)

5. 因此，本片在呈現左右為難的困境時，也檢驗了其他人物對這件事情的容忍度，體現人文關懷，展現人性的光輝。電影結尾時，老謝知道他們已經發生了肉體關係，但他卻用溫和的口氣要求竹枚一件事：那就是，不要告訴別人這是肖路的小孩，我們把他當作自己的小孩扶養。假如電影凸顯如此的寬容，是人性的救贖，是一片喜劇，一片不是好萊塢式濫情的喜劇。
6. 有一次，老謝與竹枚在同一空間裡，突然老謝的手機響了，竟然是竹枚撥的電話，原來是不小心碰觸既定設定的扭，自動撥號。這一段是個伏筆。後來老謝又有一次手機響了，打開手機聽到的是，竹枚與肖路要進行肉體之親的對話。本片獲得柏林電影節的最佳編劇銀熊獎，實至名歸。
7. 本片表象是「左」「右」的對立，影片引發人對生活「既左又右」，「非左非右」的可能方式。影片不是要給一個答案，而是朝這個答案探索。

#### 4、《二弟》：王小帥導演，段龍，舒燕主演

本片英文翻譯為 Drifters，意思是漂泊者。電影實際描述的偷渡客。二弟兩次偷渡美國失敗，第三次成功到了美國，且生了小孩，但還是被舉發遣返中國。回來後無所事事。每天唯一交往的就是巡迴越劇團的女孩。不久，他在美國生的小孩回來了。二弟要去看他，卻被監護人百般阻擾。二弟的大哥綁架了小孩。二弟與阿亮與越劇小女三人和小還有了愉快的一天。但接著小孩的監護人和大哥爭吵，二弟被告綁架，警察來問案，引起衝突。二弟與大哥打了警察，被拘留十五天。接著，小孩又回美國了。越劇團的女孩又出現了，帶了幾捆鈔票，那是從劇團的團主那裡偷來的。於是，二弟與女孩在未破曉前到小廟上香，然後坐上偷渡的小船，往外海駛去。

#### 值得討論的地方：

1. 影片的開頭與結尾都是偷渡客在黎明前到小廟上香。光影的處理暗示未來的命運的飄忽不定。果然片頭的偷渡客全死了。
2. 畫面構圖，有一幕二弟因為看兒子不順利，和朋友在攤子喝酒。不久，他突然離去。朋友繼續喝酒。景深鏡頭顯現他在遠方的碼頭位置發出痛苦的一聲，那些朋友全部趕過去。鏡頭上，近景是攤子上一排酒瓶，遠方是那些朋友在照顧二弟。人物渺小，近景的酒瓶比人大，暗示在無所事事過日子中，喝酒（還有抽煙）所佔的比重。人物的渺小，也暗示人所過得「非人」的生活。
3. 除了喝酒，就是抽煙。二弟與大哥被拘留，鏡頭上，兩人在拘留所的鐵門後所做的為一件事，是抽一根煙。
4. 喝酒、抽煙，另一個經常出現的景是吃飯，桌上四五道菜，二弟夾菜，一口口吃下，面無表情。
5. 鏡頭的處理，經常是靜態的，有時流於沈悶，有時富於深意。有一景二弟與大哥坐在床上，中間一些鈔票，兩人都背對鏡頭，大哥說，這些錢本來是要給二弟在娶媳婦的。背對鏡頭，是觀眾看不到他們的表情，也許整個片子本來都沒有什麼表情，也許是大哥所說的事（沒有小孩，覺得不孝有三，無後為大），以及二弟想用這些潛在去偷渡，都是「不能見人」的事。

#### 5、《特殊手術室》，田壯壯導演

田壯壯八〇年代的作品。同樣是反映社會情境，以影像作社會批評。但是與《青紅》相比，「說」的成

分明顯過多。「說」與「如何說」以及善用影像的「不說」，造成美學上相當的差距。《特殊手術室》裡，兩個女子在醫院的談話，是作者社會批評的代言人，影像被對白取代，可能「默默感人」的影像變成言說與說教。反之，《青紅》最後被控強姦犯的前男友要被強姦，青紅一家坐著車子正要離開這個地方，遠方傳來槍聲，聲聲提醒青紅生死的巨響。此時，觀眾感慨，青紅不只是感慨，想必是陣陣的不安。影像的「不說」比對白的「說」更能動人心弦。

## 6、《盜馬賊》：田壯壯導演。

羅爾布是盜馬賊。因為盜馬，被族人放逐出草原。不久幼兒病死，在祭禱「河鬼」的鬼舞中，他捧著「河鬼」，並被視為是河鬼。扮演河鬼一方面是他的懺悔，一方面也藉此賺取微薄的收入。後來第二個兒子又誕生了，為了生計，他又去盜馬，最後被槍打死。死後天葬中，禿鷹在空中遨翔，並沒有下來吃他的肉。

### 討論重點：

- 1、有一景頗有視覺的震撼效果。羅爾布在溪水中，溪水上面有轉經的小亭，突然有一、兩頭羊從溪水上方流下來，羅爾布撈起來看，羊已經死了。接著再有一頭羊流過來，流過轉經小亭的底部。導演以高角度鏡頭構築這個畫面，有種蒼生可憐又無知的意涵。因為羅爾布在這個當下，並不知道一場動物瘟疫已經來臨了。
- 2、電影大部分時間，類似記錄片的處理，以影像表達西藏文化與宗教在人們生活中的地位。
- 3、電影除了接近結尾處，比較著力主角想要維護妻兒的生命的努力外，人物不著重性格的刻畫，也不強調戲劇性的處理，讓人物融入山水，融入宗教的情境。
- 4、由於不強調戲劇化，鏡頭過於冷靜抽離，觀眾觀賞類似如看紀錄片，不容易融入其中。更何況，本片個別情節的銜接，似乎過於鬆散，沒有必然的邏輯。編導所要呈顯的重點，似乎是藏族風土民情的片段，「盜馬賊」的故事只是一種襯托。

導演有時也暗諷人們對宗教的虔誠，實際上卻是對宗教的誤解。如主角羅爾布搶人貨物，卻拿其中的珍品到佛寺裡供佛。

## 7、《兩個人的房間》：路學長導演，朱時茂，從珊主演

本片可以做為美學距離的討論。本片處理現代人生活舒適，卻經常感受無聊，夫妻關係漸行漸遠，最後形同陌路，終至走上離婚之途。電影有相當的普遍性，導演在有限的預算下，影像敘述也流暢且富於相當張力。但接近結尾時，想要離婚的夫妻，要去舊日登記結婚的大樓重新申請一張結婚證書，卻看到建築物的斑剝，兩人悲從中來，往日酸甜苦辣的點滴，一幕幕在記憶裡演出珍惜過去走過的一切，是兩人當下共同的感受，影像上，老建築，以及周遭雜草叢生，而遠方卻是當代的摩登建築，已經有相當的情感說服力，當事人很容易墜入懷舊的情境，但導演卻用一首流行歌曲配樂，使原來另「第三種觀眾」正色凜然的影像，突然感染了流行低下的品味。讓人冷靜思考的影像，變成煽情的出口。一部原來令人深省的電影，一瞬間變成流行趣味的產物，非常可惜。

## 8、《晚鐘》：1988年出品，吳子牛導演。

影片一開始，一大群日本軍人跪在地上被澆上汽油，然後兩三個人共同放出一只小白鴿後，其他軍人朝他們掃射，一瞬間，所有人都陷入火海。這是第二次世界大戰，日本天皇宣佈投降後，很多日本軍人以殘忍的手段自我了結。影片中，五名收屍隊員發現一支守衛秘密軍火的日軍，他們已經斷糧多日，在一個日軍的懇求下，這些收屍員提供糧食給日軍，要他們繳械投降，但也在兩方面的接觸中，知道日軍在這段飢餓的日子中，抓了幾個中國人放在洞窟理當食物。事實上，已經有一個人被他們吃

掉了。

#### 討論重點：

- 1、洞窟裡的光影，人物不是很清楚。這是有意的設計，暗示某種的含意，還是光影處裡的技術不足？這個命題，再次顯示，讓觀眾意識到的技巧，這個技巧一定有問題，可以和王大衛與婁燁的耍弄技巧比較，因為後者也是刻意讓觀眾意識到技巧。
- 2、日軍自焚前，放白鴿的含意？為了和平？為了傳達訊息給天皇，強調他們的效忠？
- 3、日軍的自焚只有畫面，沒有哀嚎，沒有聲響。
- 4、畫面中一個人在暮色中用斧頭砍瞭望台足部的含意。
- 5、吳子牛也拍南京大屠殺，比較這兩片在處理上的語調。

#### 9、《過年回家》：張仁導演，李冰冰等主演

本片描述一對再婚夫婦，各有一個前次婚姻生的女兒，年齡相仿。有一次為了遺失人民幣五元，雙方爭吵，彼此暗示是對方的親生女兒偷的。事實上，偷錢的是男的女兒小琴，但爭吵發生時，她偷偷將那五元人民幣放在女方的親生女兒的陶梅的棉被下。陶梅被誤會，與小琴爭執後誤殺了後者。陶梅入監，十七年後，即將過年，陶梅在監獄裡表現良好，特別被容許回家過年。陶梅心情複雜，幾次猶豫，想放棄這個假期。還好無意中與監獄裡的隊長陳潔在車站相遇。隊長一路相伴，終於回到家。回到家，陶梅與母親與繼父，從尷尬與心情的矛盾開始，最後三人相擁而泣。

值得討論的地方：

- 1、影片一開始，兩夫婦回家，鏡頭中五元人民幣呈現的位置。
- 2、小琴晚上開燈唸書，陶梅要睡覺，希望檯燈遮遮光線。小琴不依，這是第二天大爭執的伏筆。
- 3、小琴洗腳時，若有所思，似乎在這一瞬間動了偷五元人民幣的念頭。
- 4、陶梅在監獄裡，和大夥列隊喊口號小跑步前進，一個往下的鏡頭，呈現一個畫面，中間從上到下是圍牆，左邊是女囚犯的跑步，右邊是外面的世界。兩個截然的世界，一個失去自由，需要透過服監改造自己，一個是自由而閒散的世界。
- 5、陶梅回家，但老家已經被拆除。拆除是一個符號，一個象徵，拆除的不僅是建築，還有意識裡的黑影與毒素。最後宋梅與母親與繼父能作心靈的團聚，在於三人都能拆除腐蝕心靈的過去。
- 6、隊長與陶梅在街上的行走，走過拆掉的角落，走過車水馬龍，過街，有時險象環生，。目標，靠一再地詢問，走過戶政單位，走過不同的街坊。「回家」是一個人文的母題，更何況是過年回家。
- 7、隊長為了讓陶梅回家，而延誤了自己的回家。暗示的含意：陶梅雖然回到家，表象看得到的家，與實際走過看到的路都已克服，但心靈的家卻橫互了更大的障礙。這個障礙必須要隊長幫忙，才能跨越。
- 8、可以想見，當隊長看到陶梅三人已經盡棄前嫌，靜悄悄地拿起外套打開門，走上已經接近靜寂夜晚的街到時，心中感受的溫暖與感動。事實上，雖然沒有到家，但他已經先回到家。觀眾可以預見，她回去也會對她的父親交心。先前，在吃水餃時，她和陶梅說她和父親比較沒有感情，觀眾可以預見，隊長緊接的「回家過年」，必然是一個歡喜心的團圓。
- 9、極動人的一景是，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。她要讓他在記憶裡保持對小琴的完美。但對他來說，十七年中，也許他已經知道是小琴偷了錢。陶梅的謊言，對他來說，因而更令人動容，更何況，她為了這已經服刑了十七年。

另一個動人的一景，陶梅去洗澡，母親將當年的衣服給她。但洗澡後，隊長說怎麼沒有換，陶



梅輕描淡寫地說，已經穿不下去了。一句話帶來十七年的滄桑。

## 10、《輪迴》：黃建新導演，雷漢，譚小燕，劉麗軍主演

石邕是個個體戶「倒爺」，搓、騙、耍、倒樣樣都行。他騙別人，別人也騙他。自從邂逅舞蹈演員于晶後，行徑稍有收斂，但被流氓敲詐未果後，右腳殘廢，變成道地三隻腳的瘸子。他不想拖累于晶，以言語相激，讓對方離去。但在另一次相遇裡，石邕在雨中倒在地上，于晶伸出援手（沒有出現於畫面）後不久結婚。結婚後，于晶看到當年的同學已經是雲南舞蹈團的成員，來北京演出，比照自己的處境，悵然若失。石邕石邕更是一蹶不振，最後在高樓的住家翻越牆壁墜樓而死。八個月後，「黑屋」裡生了一個嬰兒，取名，小石邕。

### 值的討論的地方：（以符號學的觀點討論）

1. 石邕第一次在地下鐵看到于晶，不棄不捨得跟隨，最後還是跟丟了。于晶換了第二列地鐵，于晶其實進入車廂後，車廂門關起來，石邕眼睜睜地看她離去，這時觀眾看到車廂上面有一個往右指的符號。這一瞬間，這是一個「誤指」的符號，也算是「符徵（signifier）與「符旨」（signified）的乖離。
2. 但反諷的是，整個影片顯現的事，在于晶的眼光中，石邕是一個「符徵」與「符旨」的乖離。她愛的對象與被愛的理由或是內容，無法對應。
3. 石邕騙人以及被騙，使「騙」（lie）的主體與客體混雜，互為主體，也互為客體。
4. 兩人分離後，再度相遇，石邕在雨中倒臥地上成為一個令人同情的符號，也是一個漂浮誤導的符號。
5. 石邕倒臥地上反而引起于晶的同情，接著兩人在石邕住處，兩人感情復歸於好，都面帶微笑，背後的窗簾不時被風吹動，碰觸到他們兩人。影像似乎暗示，兩人心靈此時雖然平靜，事實上，感情與結婚之路仍然有風波。
6. 結婚後，一個家裡請客的場景後，石邕再度跌在地板上，要于晶扶他一把，于晶說：「自己起來，不然你就繼續躺著。」這是導演用俯視鏡頭，鏡頭下是站著的于晶與爬在地上的石邕。于晶也在俯視鏡頭裡，因為被憐憫的不只是瘸腳的石邕，還有在如此婚姻裡斷送自我的于晶。
7. 石邕在剛油漆成墨黑色的牆壁上，畫出一個體格強健的軀體，這也是和自己對比的符號。
8. 墨黑色的牆壁，顯露石邕的心境，倒是一個符徵與符旨對應的符號。
9. 家裡請客一景，石邕與劉麗軍等三人言語熱烈，嘲人自嘲，另一方面，于晶與她的同學幾乎不發一語。唯一說的話是，她的同學說，他們可能喝醉了，于晶說，我家地板夠他們躺了。聲音與沈默也是一種心境的符號。導演在處理這個場景時，大部分時間將鏡頭分成兩組，一組攝取石邕和劉麗軍等三人，一組攝取于晶與她的同學。所有五人同一個畫面的部分不多。鏡頭暗示兩組人心靈的斷裂狀態。

## 11、《黑炮事件》：黃建新導演，劉子楓，汪漪，高明主演

這是八〇年代黃建新有關現實批評的大膽之作。諷刺的對象是機關的黨務單位。趙書信是個精通德文的工程師，酷愛下棋，影片一開始，他冒著雷雨到郵局打電報，立刻引起工作黨務單位的注意與調查。後來德國派來專家指導安裝進口機器，黨務單位介入，不許他當翻譯，另請一般觀光單位的當翻譯。由於專業的技術德文與一般德文有別，新的德文翻譯小馮經常出錯。德國專家非常生氣並要求趙書信接任翻譯，廠方多次開會不得其果，翻譯的工作仍然落在小馮身上。安裝工程結束後，德國專家返國，不久，花了數百萬的新機器出問題，廠方請趙書信對照說明書調查原因，結果是安裝過程，因為翻譯錯誤造成。調查趙書信的動作終於宣告終止，原來他發的電報是因為在出差途中丟失了一只黑炮棋子，

想請住過的旅社代為尋找並寄回。

### 值的討論的地方

1. 電報的內容有關「黑炮」，可能被閱讀成「黑色的大炮」而引起緊張。
2. 影片給觀眾一種八〇年代一般人仍然活在黨務的陰影裡，八〇年代之前，政治活動頻繁的時代，必然是一個吞噬人心的怪獸。
3. 影片的敘述過程稍嫌呆滯，有點沈悶。
4. 黨務以懷疑的眼光看待人，因此趙書信是天主教徒也是也加深了黨部調查的動因。
5. 工作單位與黨務委員開會的場景，背景是整面牆的時鐘，時間似乎一再提醒人它的重要性。但開了好幾次會，顯然都在浪費時間。人將時間浪費在一個不該作調查，完全錯失重點的會議上。
6. 影片中，也不時有時鐘的意象，如工作單位外面的時鐘，郵局外面的時鐘（？）

### 最精彩的兩景是：

7. 一、趙書信知道是因為打電報想巡迴棋子黑炮而被調查，而心灰意冷，一度將包裹寄來的「黑炮」丟棄，撿回來後。下一景，他站在教堂門口，表情嚴肅，若有所思。後來來了一對母子，母親走進教堂，小孩站在門口，一邊吃著冰棒，一面對趙書信笑。同時，鏡頭在各個教堂的聖像上流轉。趙書信看著小孩，後來不自覺地也笑了，這時鏡頭停留在教堂耶穌的像上。也許他也和耶穌一樣，原諒所有的一切了。
8. 二、影片最後一景是，兩個幼兒將磚片排成骨牌，然後一推，所有的磚片依序全倒，最後一塊磚片倒在一雙皮鞋前面。鏡頭拉開，原來是趙書信的皮鞋。趙書信笑著拿出糖給小孩，高興的小孩繼續擺起磚片骨牌。趙書信在這一剎那間也許和觀眾一樣，體會到骨牌是個隱喻，暗示了人生一輸全輸的骨牌效應，一個棋子的遺失造成調查，一個翻譯的錯誤，造成新裝的機器無法使用，一個別有他心的黨務造成體制的無以運轉。

## 12、《獨自等待》：伍仕賢導演，夏雨，李冰冰，龔蓀必主演

本片夏雨的第一人稱敘述，敘述他遇到夢中情人劉榮，並以各種花招展開追求。透過第一人稱的敘述，觀眾對劉榮的角色與個性的掌握，和夏雨一樣，不太清楚其所以然。對自己似乎有意，卻又感覺有時疏遠，有時覺得對方已經對自己無意，卻又展現出其不意的親近。有一次主角撞見劉榮和另一男子在一起，決定離她而去。後來，劉榮到主角開的古董店來，想回復先前的關係。但主角說，他已經不願在當對方填空缺的角色。劉榮黯然而去。在主角追求劉榮的過程中，另一個女孩暗戀著他，他漸漸也有感覺。不久，女孩也坐火車前往廣州，開始另一個生涯。

### 值得討論的地方：

- 1、年輕人的戀愛題材，很容易因為制式化處理，而變成濫情。本片的敘述語調，沒有典型失戀者的顧影自憐，也沒有得意時，流行歌曲濫情的伴唱。
- 2、由於劉榮斷續性的出現，她的衣著打扮，每次都有變化，給主角與觀眾一種新鮮難以捉摸的感受。
- 3、因為無法捉摸，主角需要藉助朋友的意見，但是意見本身就是充滿問題，要嘛，心虛但表面理直氣壯；要嘛，與其說是自信的看法，不如說是實驗性的揣測。詮釋幾乎再再脫離問題的核心。劉榮是一個漂浮的符號。
- 4、在電影中，劉榮是個演員，演戲是她的天職，情感的展現是否真偽，並不得知，因而，劉榮演員的身份，更強化主角對劉榮的難以把握。

5、電影精彩的是，由於只是透過主角的敘述與觀點，劉榮感情的真偽在影片中，只是一種詮釋，因為並沒有任何的敘述展現劉榮真正對這段情的感受與看法。

三、建議

四、其他

# 國科會補助專題研究計畫項下赴國外(或大陸地區)出差或研習心得報告

日期：97年10月28日

計畫編號	NSC 97-2410-H-468-022-MY2		
計畫名稱	全球化情境下，華人導演的影像敘述		
出國人員姓名	簡政珍	服務機構及職稱	亞洲大學外文系教授兼人文社會學院院長
出國時間	97年10月1日至 97年10月7日	出國地點	美國波士頓 <b>Simmons College</b>

## 一、國外(大陸)研究過程

10月1日 台北啟程。

10月2日 至哈佛大學圖書館 (main library) 收集有關「隱喻與轉喻」的資料；至哈佛燕京圖書館收集在美華人電影工作者的資料。

10月3日 研討會

10月4日 研討會 (發表論文概要：The Poetical and Cinematic Images in Creation)

10月5日 研討會 (座談會引言人，談：「電影意象與詩教學的關係」)

10月6日 至哈佛大學圖書館 (main library) 收集有關「電影美學」的資料。

10月7日 從 Boston 出發返台

## 二、研究成果

### A. 《紅西服》：李少紅作品，王學圻、宋丹丹主演。

描寫齊紅光與劉世杰在「下崗」的陰影下，生活的變化所引發的人與人之間的變化。劉世杰下崗，一身被尊稱「師傅」的他，離開工廠的機器，如同離開水的魚，不知如何存活。更難克服的是自己的自尊。自己被下崗，但是無法向家人開口。每天仍然假裝上班，在諾大的北京城裡，尋找工作，尋找自我。

妻子齊紅光在肉聯廠工作，負責豬肉的檢驗工作。齊紅光個性耿介，堅持是非，頂撞主管；上市場買菜，看到未經檢驗的豬肉流入市場，大聲呼籲民眾不要買這些豬肉，而被老闆毆打。廠裡不斷有風聲要裁員。想想自己的個性與作為，她覺得自己很可能就是第一個被裁員的對象。

劉世杰的母親和另一老人杜老師發生感情，但難於向兒子、媳婦開口。終於開了口，媳婦同意，也許因為下崗心情不好的關係，兒子持反對意見。後來，發現母親已經患了肺癌，她決定在人生最後的一刻，不想再心存遺憾，而和杜老師結婚。

劉世杰與齊紅光的女兒念高中，暗戀來學校為她們上軍訓的解放軍官。但不久發現解放軍官脫下軍服後，變成一個工人，所有原來的憧憬全部幻滅。

這一切都發生在改革浪潮洶湧的 90 年代。

影片討論重點：

1. 呈現社會現象時，寫實美學的立足點——本片在處理「下崗」的議題時，是否有社會批判，答案應該是有。但這個「有」的敘述語調如何維持，而不傷害電影美學？
2. 影片呈現一家四口的狀態，齊紅光是主要的敘述語音，假如換成他人，影像敘述效果有何得失？
3. 當齊紅光的敘述語音說，和婆婆的難以相處，以及後來陳述婆婆要告訴兒子與媳婦有關她和杜老師間的感情時內心的掙扎時，齊紅光的敘述語音說，她頗同情與贊同婆婆的看法。正反對照，顯示她正負的意見，都大體公允，不是受個人的情緒或是偏見所主導。
4. 某方面來說，以齊紅光做主要敘述者，情節的進展，一般會讓先生下崗後，仍然每天上班這段敘述，顯現最後「原來如此」的驚覺效果。但編導顯然不是要強調這種效果，他讓觀眾知道劉杰已經失業，照常外出只是蓄意隱瞞，不想讓家人失望，也想維持某種自尊。透過這樣的隱瞞，編導的重點是劉杰的個性。換句話說，敘述語音如此處理，編導所聚焦的是角色的人格特質，而非懸疑趣味性。
5. 另外，劉杰下崗當天正好是他的生日。劇情如此的處理，有點稍微「刻意地」呈現人生的弔詭。這是比較刻意的弔詭，有點 Wayne Booth 對新批評時代，有些作家為了顯現弔詭，而刻意製造弔詭的痕跡。

## B. 《我們》(又名:「兄弟」): 李少紅監制, 曾念平導演。

兩兄弟文子與梁子，個性迥異，前者成績好，是老五戀愛的對象，後者暗戀老五，不愛唸書，卻重義氣，經常為人打抱不平，更經常保護文子。後來，文子考上大學，老五沒上大學當小學老師。文子漸漸和老五疏遠，老五為了挽救感情，以身相許。不久，老五懷孕，不願告訴文子，梁子自願撫養孩子。後來文子大學畢業出國，梁子為了老五與老五的小孩全乎殺傷人入獄。梁子出獄後，全乎已經六歲。電影尾聲，梁子的妹妹桃子是本片重要的敘述者，她心中一直以為梁子不是父母的親生，沒想到在整理父親的遺物時，才知道真正不是家裡親生的是文子。桃子在訪談老五中，知道文子是全乎的父親。而這點，梁子似乎很早就知道了。桃子的獨白說：她一生都要守護這兩個秘密。

電影的精彩細節：

1. 桃子訪談幾個關鍵人物，情節，透過不同的敘述相互補足。不同的敘述穿插，敘述立場的轉移，非常適中，沒有當代刻意將各個敘述剪成片段，而讓時間只剩下瞬間的「現代感」。
2. 在敘述還未完整呈現前，留下空隙，讓讀者對情節產生懸疑。本片「空隙」的處理，也是有合理的拿捏，是傳統與當代的辯證結合。
3. 梁子「話不多」的個性，增強空隙的效果。也就是因為他多「做」而少「說」的關係，贏得了同夥們的尊敬。
4. 文子在家裡看到梁子抱回來的嬰兒，罵梁子愚蠢、不負責任。並說，看梁子這個樣子，孩子的母親也好不到哪裡去。語言的反諷：文子不知道他和老五就是那個嬰兒的父母。所有他語言射出來的鏢箭，觀眾都感受到折返射到他自己身上。
5. 文子以語言攻擊梁子，而不知道自己是真正應該被攻擊的對象，這樣的「無知」，進一步深化觀眾對他的負面印象。可以說，從他開始疏遠老五，到他讓後者懷孕，卻教訓梁子未婚生子，已經使他成為觀眾負面印象的聚焦點。尤有甚者，即使電影結束，文子仍然保持如此的無知，

伴隨無知的是他的自鳴得意。他告訴梁子說，他現在定居國外，生活很如意。

6. 但本片人物的處理，並不是黑白絕對分明的二元對立。先前，梁子花了很多工資買的錶，他媽媽要他讓給文子。後來文子移居國外後，每年都送一個錶給全乎。這似乎有點暗示文子對過往的彌補，有些讓觀眾感受到的正面良知。這也是本片以及很多大陸影片富於人性的寫照。

### C. 《非誠勿擾》：馮小剛作品，葛優、舒淇主演。

秦奮高價賣出他的發明專利給一個風險企業家後，在報上徵婚。秦奮機智、善於言詞。來應徵者，賣墓地有之，視婚姻如進股市者有之，未婚而已懷孕者有之，愛上有婦之夫者有之。梁笑笑是有婦之夫的情婦，婚姻無望，因而應徵秦奮的徵婚廣告。兩人似真似假變成情侶。梁笑笑要求秦奮到北海道一遊，重溫且惜別往日戀愛的時空。風景勾引記憶，意圖忘懷，卻更加提醒往日難於完全割捨。笑笑最後投水自盡，被漁船所救，但身體已經傷殘。秦奮決定「接著不論受了多少傷的」笑笑。秦奮且在一艘油輪上買回他的專利，因為當年的風險企業家在經濟不景氣的當下，已經瀕臨破產。影片從秦奮開始玩弄真誠，到最後真正的真誠，賦予電影嚴肅的意義。黑色幽默是主要的敘述語調，不時發出「苦澀的笑聲」。敘述語調是本片的美學焦點。

討論的焦點：

1. 秦奮的講話風格，可以連同《不見不散》劉元的講話方式討論。好似彭小剛的劇本是為葛優量身打造。
2. 因此，可以藉此討論電影文本個別作品的自我而足，還是作品與作品的牽連。如此的討論也牽涉到新批評與現象學閱讀的不同。
3. 不同風格的社會批評——本片以戲謔嘲諷反映現實，如秦奮與各個應徵女子的對話。讀者可以藉由本片社會批評的處理方式，比較大陸類似主題的電影，如《紅西服》。
4. 諷刺人性，批評社會，彭小剛與葛優讓「喜劇」呈顯嚴肅的意義，這種意義不說教的言說。和其他社會寫實影片的比較，如賈章柯的《三峽好人》，王小帥的《盲井》(?)等等。

### D. 《不見不散》：馮小剛作品，葛優、徐帆主演。

劉元來自北京，在美國多年，沒有固定工作，什麼都幹，什麼都不專。他為一個攝影製作組找場景，找到一個台灣人的豪宅，主人出外度假，留給一個剛從大陸來的女孩李清。李清在劉元三寸半爛之舌的勸誘下，答應房子借用一天當場景。一天結束，一個燈罩破損。當天，晚上搶匪上門，李清被網綁，房子被洗劫。第二天，劉元買了親燈罩來換，才鬆綁了李清。之後，每當他們一見面，就厄運連連，或遇上車禍，或餐廳遇到搶匪，或被人口販子矇騙而遭警方拘留。但在這一而再，再而三的倒楣交往中，李清慢慢感受到劉元玩世不恭的外表下，一個善良的心。兩人漸漸萌生愛意。

本片精彩處：

1. 正如《非誠勿擾》，葛優的說話語調產生最大的魅力。他的語調滑溜，且充滿機制與說服力，正如其演出，看似滑頭，卻又浮現他的真誠。這是李清最後動了感情的最大關鍵。
2. 李清遭搶匪網綁後，不敢再住豪宅，當天到劉元的 mobile home 過夜，入睡前劉元拿了根棒球棒給李清，說：「我不是什麼正人君子，半夜我摸到你床上，千萬別手軟。」這一段話就是他個性的寫照，他不是正人君子，有很多歪點子，但坦承自己可能動歪念頭，但要對方準備對治這個壞念頭。
3. 劉元號稱已經訂婚，未婚妻要想和李清見個面，約在餐館見面。李清來時，劉元說他的未婚

妻上洗手間。兩人話不投機，李清也上洗手間，不禁悲從中來。突然她意識到劉元的未婚妻也在這裡，趕快擦乾眼淚。接著，她看看每一間廁，果然有一間下面露出一雙鞋子。她再次回到洗手台，不久，那間廁所門打開，裡面走出一個服務生。一瞬間，她知道這又是劉元一貫的「編故事」的手段。她塗了口紅，走出廁所，心情輕鬆。她走近座位，跟劉元說，「你的心上人不在洗手間呀，是不是跟人私奔了。」劉元說，「我的心上人剛摸了口紅從洗手間出來」

4. 兩人最後在同一架飛機上，飛回北京。突然機身激烈晃動，似乎又是一個災難的開始。兩人那一剎那間體會到這是人生的最後一刻，緊緊相擁接吻。飛機再次廣播，危險已經過去，李清含了劉元的假牙，還給劉元，並且抓著後者的嘴巴說，「讓我看看，還有哪些地方是假的」。
5. 劉元說我們下飛機就結婚，並且問李清什麼時候愛上他，李清說「Today」，劉元說，以後回北京，不要再跟他說英語，「OK？」編導善用語言而產生有趣的反諷。
- 6.

#### E. 《落葉歸根》：張揚導演，趙本山、宋丹丹主演。

為了一句話承諾，老趙決定把醉死的老王死後「落葉歸根」。沿途發生很多事，有喜有悲，是讓觀眾在笑聲中受感動的影片。首先，返鄉的巴士遇到搶匪，搶匪被他的義氣感動，放他們一馬；但卻被乘客逼下車，因為他們不願意和屍體同車。接著的行程，老趙只好沿途背著屍體用走的。編導沿途藉由各種遭遇，呈顯人性百態，人情溫暖。有小偷，有黑店，有冷漠不願伸出手作舉手之勞，甚至落井下石，有拔刀相助，動人心弦。最後把老劉送到死者的家鄉，但是長江築壩，房子已經拆解，且全家搬往宜昌。電影的最後一幕是：最後一程開車送他的警察跟他說：「到宜昌還要七個多小時」，兩人慢慢移動，繼續最後的旅程。

探討本片的方向：

1. 藉由本片探討一般電影分析的「慣性」問題。不僅套用文化論述無法呈顯其震撼力，就是鏡頭的美學分析，也似乎很難碰觸到核心。本片再次不言自明，耍弄鏡頭（如王家衛的《墮落天使》鏡頭的搖晃），或是快速變化鏡頭、慢鏡頭都會讓原來質地渾厚的影像受到污染。最好的鏡頭也是張揚在影片中用得最多的水平鏡頭與近景鏡頭，類似新寫實主義時代的鏡頭運用。因為這樣的鏡頭最能勾勒人與人之間的關係。
2. 影片的進行一直將讀者（觀眾）捲入其中，觀眾幾乎很難抽離做另一個客觀角度的分析。在觀眾捲入中，影片似乎沒有特別的場景安排（mise en scene）（這當然是誤解，更適當的措辭，應該是場景的安排自然到讓觀眾不會注意其安排）。比較明顯而引起觀眾注意的場景設計不多，如：
  - （一）老趙被巴士的乘客逼下車時，畫面上的馬路是一條類似〈字形，由畫面的上方延伸的下方，老趙和屍體在下方，巴士正轉過〈字的頂點往上爬。〈字形當然顯現未來的路曲折難行。老趙在下方，非常無助。
  - （二）另一個鏡頭是一個原來不想載他們的卡車司機，乘載之後，老趙瞭解司機因為失去的愛而心灰意冷，老趙鼓勵他要再接再厲去尋找失去的一切。司機受到鼓舞，繼續要開「三十年的路程」去追尋。兩人在一條路的分岔點珍重再見。分岔點各占東西，在夕陽中帶點傷感，但又散發出幽微的希望。
  - （三）老趙在路上背著屍體向前行，沿途攔車，沒人搭理。後來，他放棄希望不再攔車，背著屍體一鼓作氣往前走，導演以近景水平鏡頭跟著他的身影，沿途慢慢通過一部部慢下來的車，一部部停下來的車，最後鏡頭才拉開，原來所有原先不願載他們的車都停下來了，因為前面坍方。老趙繼續在崩塌的土石上前行，這時觀眾心中興起人世反諷的念頭，原先呼嘯而過的車子現在動彈不得，雙腳步行且背負重物的卻不受阻。

3. 本片可以探討「感動的美學」以及觀眾觀賞的立足點，可以以 Ong 探討經驗（experience）與分析（elucidation）不同的閱讀方式。
4. 也可以藉由本片探討何謂「動人影片」的基本要素。
5. 也可以藉由本片探討所謂「第三世界美學」，並非是潛在的自卑，而是遠遠超越西方目前的美學成就。
6. 也可已屆此討論及時「黑色幽默」的措辭反而幾近一種負面措辭，因為影片中帶有人生悲喜的強烈生命力，將因為既有的詞彙受到制約，此其一。以既有的詞彙座位詮釋的依據，無形中類似將電影視同美學詞彙的註腳，影片類似是一種目的論的工具。

#### F. 《芳香之旅》(The Road): 章家瑞導演，張靜初、范偉、聶遠主演

六〇年代，邊遠地帶長程巴士車掌小姐春芬，情竇初開，每天存歡喜心與旅客遠行。隨車乘客劉奮鬥是上海下放鄉村的醫生，兩人漸漸萌生愛意。暗戀春芬的司機老崔看在眼裡。不久，文革，劉奮鬥再度下放採石場勞動。一日，春芬要求老崔在路上停車，翻越山嶺後去看劉奮鬥。兩人當天看電影，不意電影結束後下雨，春芬在老劉宿舍等雨停，兩人有進一步親熱動作，卻驚動宿舍他人。兩人都被檢討並坦白錯誤，一段感情黯然結束。七〇年代，春芬在組織策動下和老崔結婚。結婚後，兩人感情尚好，但老崔身體出現狀況，夫婦人倫頗有缺憾（這點，編導處理得很含蓄）。不久，已經回到上海的老劉兩次來信，嘗試喚回過去的記憶與感情。春芬未看信就撕掉並丟棄垃圾桶。老崔從垃圾桶中撿回來，並拼湊閱讀。凡是老劉在信裡提到有關過去的快樂經驗，老崔就想辦法讓春芬完成，如買紅圍巾，坐火車。老劉得不到春芬的回信，又從上海來，想在出國前見她一面。當天春芬想去見老劉，老崔不答應，兩人嚴重爭吵。老崔跌倒受傷，過了一夜。第二天，春芬醒來，老崔不在床上，最後發現他的向陽巴士落水，搜救人員在下游找到老崔。醫院急救，終究成為植物人。公家鑑於老崔過去的功勞且被毛主席接見過，花很多前修復向陽號，放在紀念館展示。九〇年代，春芬繼承老崔成為司機，每天下班，回去照顧老崔。向陽號紀念館新公司要拆除，向陽號報廢。二十一世紀初期的某一天，春芬帶著香和祭品，坐上新的巴士要去為老崔祭拜。車子走過過去向陽號走過的路線。巴士已經不必翻越當年的山頂，因為現在已經開鑿了山洞。巴士經過山洞，有如人經過時光隧道，春芬微笑地看到年輕的自己，老崔、老劉，每人的臉上都是陽光。

精彩鏡頭討論：

1. 老崔與春芬遵循上級的安排，在戲院裡第一次約會。放映的電影是朝鮮片，顯然對於觀眾來說，劇情很感人。春芬看到老崔出現時，悵然若失，因為先前不知道對方是誰，而老崔一向不是她想要的對象。電影放映過程中，她看到他因為影片感動的落淚。影片中斷休息兩分鐘，她在掉眼淚，老崔以為對方和自己相配覺得委屈，便說，「咱倆結合是不太合適」，不想強她所難。春芬說：「這電影是挺感人的」，暗示說我的哭泣不是委屈，而是已經接受這段婚姻。顯然先前她看到老崔看影片掉淚的畫面，讓她聯想到他的好。這個感受也讓她決心接受這段姻緣。
2. 老崔結婚後買圍巾，帶她坐火車後，有一天，老崔開車，兩人開像郊外，田野一片黃色油麻菜花，春芬叫停奔向花田，老崔隨後尋找，兩人在黃花田中完事（沒有直接拍攝，但情景很清楚，很容易想像，可以討論不直接拍的效果），有點像《紅高粱》的情節。不同的是，後者女子被男子劫持，而這裡春芬是主動。
3. 影片結束時，巴士進入隧道，如走入時光隧道。從隧道到時間隧道是很自然的隱喻延伸。影片裡，春芬坐在后座看著過去的一切，面帶微笑。這時，當事人既是過去的參與者也是觀察



者，猶如人看自己過去的照片，過去的錄影。但觀眾看到兩種影像在並置中顯現差距，差距來自於時間，更感受其蒼涼感。對於當事人來說，過去已經不能填補，更不能改變。更何況即使過去是再大的苦痛，只要夾雜一點當時的溫馨與甜蜜，那些日子總覺得珍貴，不能改變也不想改變。這是今昔之比經常帶來的情境。

4. 看了老崔的日記（這已經是九〇年代的事了），春芬知道老崔墜河是因為當時他受到春芬的言語刺激後（你算男人嗎？），想親自開車去接劉奮鬥，讓後者與春芬見面，沒想到因為先前他禁止春芬去會老劉爭吵而跌傷，影響開車而墜河（但這一段是觀眾的想像，電影並沒有說明，也沒有直接處理的影像）。春芬對著床上已經是植物人的老崔講出這段內心感激且溫暖甜蜜的話，老崔眼角流下淚來。這段敘述是時間後的填補。觀眾可以比較順時的敘述以及填補式的敘述所帶來的差異，效果上，這裡填補式的敘述，讓觀眾在先前情節的進展中產生懸疑感，提供想像的空隙。另一方面，填補式的敘述讓觀眾事後豁然開朗的當下，感受到悲劇竟然是老崔的「美意」所造成，而這個「美意」竟然以他變成植物人做代價，更增加了遺憾感。

#### G. 《日出日落》：藤文驥導演，孫逸飛，巍子，邱兵主演。

本片描寫大陸陝北說書流浪藝人，面對現在時空從往日的輝煌，漸趨凋零，以及在這個過程中藝人間彼此的感情，男女的愛情，頗為感人。感情的表現，正如典型的大陸影片，隱約含蓄，因而動人。最後一幕，也是男主角夏至被捕五年後出獄，在路上看到谷雨與已經長大的麻明在街頭說書賣藝，當年的謝三、啞巴都已經不在了，觀眾零零落落三、兩人。和這個鏡頭交叉對應的是，夏至當年的戀人以及結婚對象葵花，在一個大音樂廳演唱當年在陝北當流浪藝人經常唱的曲子，由現在管弦樂團與熱門樂團共同伴奏，觀眾滿堂。兩者對應，有力呈現今昔之比，世事滄桑。

討論焦點：

1. 由大陸「說書」的滄桑，想到台灣的布袋戲。電影如何處理傳統文化？本片編導在敘述上，對於這些傳統文化的態度為何？結尾，葵花在現代樂團的伴奏下，對著滿堂的觀眾演唱，是否意味傳統的技藝並不一定不合當代人的口味，但傳統要延續生命，必須要有現在化的處理方式？
2. 劇情上，選夏至與葵花結婚當天，警察將夏至抓走，有沒有刻意要「造成」感動，反而顯現煽情？
3. 葵花角色的功能——雖然表演傳統說唱，有現代女性敢於表現感情的特性。也就是這樣，電影結尾，她能將傳統的藝術在現在樂團的伴奏下，另闢天地。除外，她在影片中扮演重要的角色。所有男人的飲食，都是她在動手準備。在感情上，一方面，兩個男人因為喜歡她而產生小小的摩擦，另一方面卻也是兩人之間的調和劑。
4. 電影中場時，說書人一行從玉米天中間的小路走過，葵花歌唱，聲音嘹亮，所有人時而以歌聲回應，時而面帶微笑，這是他們的黃金時光。玉米田，歌聲，傳統衣著，驢子組合所構成圖像，猶如古代的背景，歌聲從亙古一路唱了下來，有一種歌聲綿綿不覺的假象。事實上，在電影裡，這樣和樂的景象只存在於瞬間。

#### H. 《父子》：譚家明導演，郭富城，楊采妮，吳景滔主演。

討論重點：

1. 曾經得到金馬獎最佳影片，最佳男主角，最佳男配角。

演出激情，顯現台灣金馬獎的品味，要嘛枯燥無味如蔡明亮的《河流》，要嘛如《父子》誇張激情（濫情）的演出方式，欠缺欣賞藝術含蓄隱約的能力。

2. 激情濫情的例子：郭富城發怒的樣子，猶如《悲情城市》陳松勇的演出，幾近歇斯底里，這就是為什麼民視連續劇如《娘家》受歡迎的原因。台灣美學品味都在崇尚極端。將極端沈悶的電影（如蔡明亮的《河流》誤以為藝術；《父子》與民視電視節目的濫情表演方式，誤以為最佳演出。

三、建議

四、其他

無研發成果推廣資料

97 年度專題研究計畫研究成果彙整表

計畫主持人：簡政珍		計畫編號：97-2410-H-468-022-MY2				計畫名稱：全球化情境下，華人導演的影像敘述	
成果項目		量化			單位	備註（質化說明：如數個計畫共同成果、成果列為該期刊之封面故事...等）	
		實際已達成數（被接受或已發表）	預期總達成數（含實際已達成數）	本計畫實際貢獻百分比			
國內	論文著作	期刊論文	1	2	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	2	2	100%		
		專書	0	0	100%		
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力（本國籍）	碩士生	2	2	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	1	1	100%		
		專任助理	0	0	100%		
國外	論文著作	期刊論文	1	1	100%	篇	
		研究報告/技術報告	0	0	100%		
		研討會論文	1	1	100%		
		專書	0	0	100%	章/本	
	專利	申請中件數	0	0	100%	件	
		已獲得件數	0	0	100%		
	技術移轉	件數	0	0	100%	件	
		權利金	0	0	100%	千元	
	參與計畫人力（外國籍）	碩士生	2	2	100%	人次	
		博士生	0	0	100%		
		博士後研究員	1	1	100%		
		專任助理	0	0	100%		

<p>其他成果 (無法以量化表達之成果如辦理學術活動、獲得獎項、重要國際合作、研究成果國際影響力及其他協助產業技術發展之具體效益事項等，請以文字敘述填列。)</p>	<p>無</p>
--	----------

	成果項目	量化	名稱或內容性質簡述
科 教 處 計 畫 加 填 項 目	測驗工具(含質性與量性)	0	
	課程/模組	0	
	電腦及網路系統或工具	0	
	教材	0	
	舉辦之活動/競賽	0	
	研討會/工作坊	0	
	電子報、網站	0	
	計畫成果推廣之參與(閱聽)人數	0	



# 國科會補助專題研究計畫成果報告自評表

請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況、研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）、是否適合在學術期刊發表或申請專利、主要發現或其他有關價值等，作一綜合評估。

1. 請就研究內容與原計畫相符程度、達成預期目標情況作一綜合評估

達成目標

未達成目標（請說明，以 100 字為限）

實驗失敗

因故實驗中斷

其他原因

說明：

2. 研究成果在學術期刊發表或申請專利等情形：

論文： 已發表  未發表之文稿  撰寫中  無

專利： 已獲得  申請中  無

技轉： 已技轉  洽談中  無

其他：（以 100 字為限）

3. 請依學術成就、技術創新、社會影響等方面，評估研究成果之學術或應用價值（簡要敘述成果所代表之意義、價值、影響或進一步發展之可能性）（以 500 字為限）

本計畫的研究將以四種面向，探討華人電影的影像敘述。

第一種是表象是傳統敘述，但在呈現過程中，已經參入極富現代意識的敘述。這些影片動人但技巧自然，極容易被一些大框框的文化論述，或是以理論框架「套入」文本的批評家所忽視。由於技巧自然，只有極敏銳的觀眾才能意識到齊理論與技巧。

第二種是前者的翻轉，影片是編導自我的意識投射，或是編導所意識到的接受者，主要是提倡流行理論的影評家，而不是有生活空間需要面對有血有肉的觀眾。這些影片經常在影展裡得獎，在國際場合裡令人注目到華人顯眼的敘述與成就，但是反諷的是，得獎的影片卻受到市場的冷眼看待。

第三種是前兩者的綜合，藝術性與生活感動性折衷進行。當今的理論在其中穿梭，但運用比較不著痕跡。電影在某些片段，甚至是整體，也能將觀眾帶入感動的情境。

第四種是電影製作結合了藝術性的成就與商業成功的要素。這些影片同樣為國際社會所肯定，也經嘗試各種影展的勝利者。它們贏得專業影評者的認同，也贏得商業市場的賣座紀錄。假如「全球化」包含「普遍性」的意涵，這類影片的「華人敘述」是否就是「全球化」最有力的案例？