



## 《影像下的現代》

# 影像作為視見與被見的中介

王志欽 ◎ 北京電影學院電影學系研究生



影像下的現代：

電影與視覺文化

周英雄、馮品佳主編/書林

9608/293頁/21公分/280元/平裝

ISBN 9789574451951/987

「（歌德）認為眼睛把光線輸送到大腦，而這項人體內部的活動也決定觀看的內涵……」（頁1）

影像作為時間的產物，不論其為運動或為靜止者，觀者總隨著其目光動態遊移，不斷悠遊在視見的流變之中。然而感官的單向交流，曾幾何時因為對「被看物」的認同甚至移情，觀者本身不只身為一個觀者，同時也是被看者，更甚者，觀者成為觀看自己者。當我們回想一下我們看電影時的感動、激憤、傷心或者開懷，哪一次不是我們先讓自己深陷影片情境之中而產生一連串的反應。從觀看到移情流動，恰好也是心理學乃至於結構主義學者們在二十世紀六十年代以來頗為熱門的議題，作為佛洛伊德的學生，當拉岡的鏡像理論被導引到電影理論中，那些反映觀看（甚至窺視）與被看的狀態與過

程的論述裡，從來就不會把他遺漏掉；至於認同過程中的心理轉變，從純心理學到現象學，最後走到電影精神分析，這個變動的過程相當程度也反映了跨領域哲學家德勒茲的「流變說」，在他的游牧式思想過渡，就是強調將不同領域的知識與研究看成地底塊莖，塊莖間的細根彼此相牽相連，以達到流動、漸變。當電影理論兩大學派在七十、八十年代的較勁僵持不下，承繼拉岡以來的電影語言學派的梅茲對上承繼本體論的影像哲學學派的德勒茲，已然開啓影像面向現代的一個熱鬧走勢。而讀者們，您手上這本論文選集，在論述現代的視覺文化效應與各種殊異言論時，巧妙地讓上述論戰得到頗為美好的聯姻，我們發現不是文章中不約而同地引用了拉岡與德勒茲，而是作為現代影像論的主流，影像論述無法脫開這兩股勢力的籠罩。畢竟電影不管透過什麼形式被觀者接觸到，終究還是得進行觀看的動作。在不同訴求的論文中，我們也不同程度地被帶進現代影像論的不同深淺境地，激盪著腦力也省察著自身的影像觀。

編者之一的周英雄首先直接將電影這

個大文本化約為「視覺」過程，並將歌德提到的成像（又稱「後像」）留在腦海裡久久不去看成某種幻象，這是眾所皆知的「視覺暫留」也是生成電影最主要的心理依據，由是他說：「……這個集子所要探討的正是影像的幻象面向，尤其質問：二十世紀此時此地，影像底下所呈現的、傳達的到底是哪些一般人視而不見，或頂多是稍縱即逝，不易捉摸的現代性？」（頁2）是故，「見」與「不見」也成為現代影像論述的重要課題，尤其經常在影像中「說」與「沒說」的事，以及「說了但沒被感知到」或者「沒說卻被感知到」，又如政治學家阿圖塞說的「因為沒有（說）所以有了（意義）」這句箴言那樣左右現代主義思想。只是為何是「電影」，因為看電影「這種被動又充滿激情的觀看模式可以說是史上前所未見。」（頁5）

作為被觀看的客體，影像（或我們焦點集中在電影）本身具有可辨識的外觀，而這外觀顯然與其在語境有關，就像如果沒看過車子就不會出現車子的概念，於是看到車子時也無法引發同感進行感知。然而電影如何是現在這個面貌，它有自己的歷史；但我們同時還要問，是誰規定電影是這個樣子，以及要電影給我們看到什麼。這已經不只電影自個的事情了，而成為「管理眾人的事」了，這個詞我們顯然不會太生疏，小學時課本上對於「政治」的定義，就是「管理眾人之事」。於是乎，電影中除了談政治，同時也是一個政治手段。這本集子在進入理論論述之前，相當明晰地將「歷史」這一項擺在

前言之後，用意就在我們正式接觸「觀看」理論前先要有個心理準備，我們的觀看對象總是有人操縱著的。

知名學者鄭樹森先來一篇暖身作〈黑名單·賴雅·張愛玲〉，我們萬不要以為該文是一篇「後一色，戒」現象。它從談論美國麥卡錫主義電影《晚安，祝你好運》引發的動機寫下這篇文筆流暢、章節分明，像是相當引人入勝的軼事小品，不論我們對書中被調查人物到底有什麼樣的認識（即使裡頭有我國文學名家張愛玲以及德國戲劇大師布萊希特），至少我們粗略地瞭解了在那赤色恐怖下，演藝圈如何被捲入這場熱門中。而這一切，都是出自一種權力的操控。

「（紀登斯）：『出於一種慾望，為了報復世貿中心與五角大廈遭到攻擊。……探求這場戰爭與以色列的地緣政治利益（因此很重要）。』」（頁19）

法國電影理論家愛德加·莫蘭寫作著名的《電影，或想像的人》時，首章標題就叫做〈電影、飛機〉，而電影《神鬼玩家》中描繪的主人公霍華·休斯是飛行大亨兼電影大亨，電影作為美國兩大主要工業（電影與航空）輸出，其影響力本身當然不能小覷，「電影工業已成為二十世紀生活所有毛病——道德試驗、文化混雜、好戰的勞工運動以及中產階級的行動主義——的化身，好萊塢自然被列為非美國主義的溫床」（頁25）所以好萊塢會成為麥卡錫主義排共意識裡最主要，或說是最被大肆報導的清查領域也是無可厚非的，畢竟「好萊塢既然能夠生產反共



電影，當然也能夠生產親共電影」（頁28），這樣的思考相當自然，只是這一波的行動也自然地扼殺了許多創作者，造成人才的外流與迫害。電影的表態已然成為必要，李有成在〈在麥卡錫主義的陰影下〉清晰地將這份赤色恐懼與生產／分配的關係清楚地展示同時透過《岸上風雲》、《日正當中》這類經典名片的案例提出正反詰詞。

但我們依舊上電影院，觀看可能已經被操控的影像，繼而仍然在那流動中被牽引著。因為我們有著慾望，觀看的慾望，可能更多是尋求認同，在那之前觀者將試圖進駐銀幕上所反映的影像。拉岡的鏡像論牽動了我們無意識童年的主體慾望，所以我們透過鏡中的映像認識「他者」，進而希望成為他者，這個他者不是別人，正是我們尚不認識的自己，以及有時候還經由母親領著照鏡子中母親的映像。這個主體認同，首先，張小虹先在〈電影的臉〉中將身體與面孔分切成兩個獨立個體，從四位理論家對於臉孔的論述整理起，而這些理論多從默片時代乃至於有聲電影初期，也就是二十世紀二、三十年代之交，出於對影像本身的完全依賴，出於剛剛發現特寫鏡頭的魅力，出於上鏡頭性這條鐵律的忠誠，從最早的電影美學家之一的巴拉茲開始，直到重返電影物質本性的克拉考爾，其實這個理論的演進並沒有脫離現代太遙遠，以致於八十年代的德勒茲仍然強調了「面孔」的殊異性，而導出「面孔即特寫，特寫即面孔」的假說。自此，文集的方向已經從「歷史」關注轉往「觀看」面向。

只是當張小虹借用文學理論家羅蘭·巴特的「第三義」說法來論述電影時：「只有靜止狀態的劇照，亦即在時間流變與運動延續中所截取的片斷，才能提供影像的『內在』而非影像的『運動』，展現出『影片性』的特質。換言之，影像並不在電影作為『動畫』的影像運動中，而在電影作為『靜照』的『畫格』之中。」（頁44）不就已經犯了德勒茲認定斷片與停格已經使得電影「質變」了。於是乎，臉與臉之間勢必存在流動，是一種從本質（嘉寶的臉）過渡到存在（赫本的臉）的過程，這需要藉助動態流動。也是這種流動使得獨立面孔與軀體不再分開，而成為主體的全體集合。當這些強調面孔的理論家批評視臉部為身體一部份的創作者或理論家的同時，是不是也忘卻了「臉」作為影片（敘事）的元素之一，其實也得依賴（附）在影片（敘事）功能上，儘管它一旦出現在鏡頭上就已經具有言外之意；即使他們強調「電影不是故事，電影只有現在式的流逝影像，沒有開頭，沒有中段，也沒有結局。」（頁76），但「為臉而臉」的臉終究還是「成為『事件』，成為動態的『變異』」（頁48），而隱沒在影片之中。張小虹很巧妙地透過中文同音（或些微的轉調）字彙特性重新演繹、分項對立這些外來的理論概念，就像物質本性的「唯物」情結到特寫／面孔的「微物」情結；傳統電影的「寫實」到現代電影的「寫時」。

假如說張小虹的文章在於探求電影中的臉作為被觀看的原初客體狀態，那麼〈悲

傷母親、逼真女人：阿莫多瓦《我的母親》的動態顯影》中，李秀娟則直接透過阿莫多瓦影作『我的母親』裡頭各種由觀看而來的互涉文本指陳出切離個體如何在鏡像互映下將同一性合一。這種合一除了來自共同特質的吸引，更來自個體間的認同。是故，阿莫多瓦影作中的眾多女性「建構了一個你中有我、我中有你，自我與他人疆界模糊的女人社群」（頁 103），這正好達到了法國新浪潮標竿尚-盧·高達曾經期望的境界：讓五百、一千個演員演出同一個角色——既然這些人都要被稱為「工人」的話。所以即使「所有」都來自人為操作而呈現，但如片名所示：「關於我母親的一切」給的不是單一母親的全部，畢竟影片的敘事是接在兒子的過世之後，而是影片這些真實存在的女性們指出了「關於我的母親的一切」。

「美之追求，應是構成一切有限形式之美的絕對之美，故以不朽為最終目的。」（頁 119）

但除了軀體的切離，或者群像的同一性，「一為全、全為一」的共同慾望難道不會成為某種單一執迷的追求嗎？〈攻殼與人偶塔吉歐〉暗示出在《威尼斯之死》中老作家奧森巴赫迷戀的年輕形象塔吉歐就像是動畫《攻殼機動隊》中對於無機的機械外殼的迷戀。而這「一具無靈魂肉身，不產生智慧而產生愉悅，啟示者非神聖之不朽，而是俗世之必朽。」（頁 117）：為了不讓完美人偶在印象中逝去，自己（這俗世的肉身）之毀滅成為必要之程序。於是「……變為人偶

之道，或唯奧森巴赫敢於踐履之：讓自己變成無靈魂、無生命、如人偶般的屍／肉體，以是歡迎，並悅納，那被開啟的深淵般之無限。」（頁 125）李家沂看似洞察地得出這個結論，所以電影中，一旦人物置放在空間中，則更加突顯出欲傳達的意念，於是當老人陳屍在滔滔大海之前，在不斷的流動中停滯的軀體也因而將概念中的完美永恆地保留著了。

「漫遊者與現代性密切相關……漫遊固然著重於空間、行動、觀看……以生動的方式，上演了認同是一個變動不居的過程。」（頁 137、156）

不是洲際，不是國別，而是都市。編者在文集中將四篇關於都市的論文一併收入，流動既然發生在固定兩點「之間」，所以先要有定點，藉此突顯現代下的漫遊現象，或用德勒茲的術語：「（吟）遊」。而前述關於歷史、主體問題也都得置放在一個實存地域之中，一個流變的操作場域也因而被確定了下來。單德興試著在〈空間、族裔、認同：王穎的《尋人》〉中「尋求」某種透過「尋找」過程獲得的認同，並結合了黑色電影模式與漫遊論述進行探究，卻發現分析的影作中人物的「尋找」可能到最後是在「尋找果陀」，卻忽略了既然是「黑」電影，一切證據本來就會有隱沒的可能，這使得不完整的劇本在建構成完整影片的過程中也在「尋找」。於是「尋人者」終究也只能成為「漫遊者」。

香港導演陳果的電影也在香港回歸這



個大背景之下，以處理移民／非法移民為主要人物對地域認同（主要來自香港與大陸關係）做出回應。馮品佳的〈禍水紅顏：《香港有個荷里活》中的性別與國族陳述〉從影片中一對父子的共同慾望以及陳果在自己前後作品中展現的人物主導權的遊移表現了性別（權力）與（國家）認同反轉：「《榴槤飄飄》中的北姑被香港利用與濫用，而《香港有個荷里活》則反轉了這種關係，顯示出香港現在受到中國的影響至深……」（頁168），而這個國族認同也在馮品佳敏銳地從陳果魔幻式的劇構設計中洞悉了其中的隱喻，這篇對單一地區及其幅員與鄰近區域的地域位移探討引出了〈後殖民與全球化的東亞全球城市：從香港與《細路祥》談起〉從後殖民論述與祖國情懷對立下的全球化思考。文中透過電影人物對祖國回歸的期許與盼望，一方面反映時局的需求與政治正確觀的展現；二方面也突出在想像—移情作用下對逃離的祖國重新認同。在這層對於回歸欣欣向榮似的期許也在影片中還香港以自己的本貌，黃宗儀在文中如是說：「……看似平凡的柴米油鹽的生活瑣事與人情來往是藉著把尋常生活瑣碎的點滴拼湊成圖像，呈現個人對城市的感知經驗，有別於香港的刻板印象。」（頁181）

李紀舍則稍稍從認同的角度抽離，試圖從兩部本身即含有跨都市空間處理的作品從內部與外部交叉比對下，衍生出空間的認同性更重要來自於情感的疊加。〈臺北電影再現的世界主義空間政治：楊德昌的《一一》

和蔡明亮的《你那邊幾點？》〉點出的世界主義，其內在核心也就是一種世界的共時並存觀念，這種並存串起了所有存在當下的生命狀態，形成天涯若比鄰的體現。進一步才在情感的灌輸下，將不同國度的城市聯繫了起來：日本—臺北：女子希冀情感復燃被拒在兩地留下的眼淚；巴黎—臺北：兩地對峙以期能無時差並以看電影連接共同體驗。

「情書原來都總是老早就擬好了的。」  
（頁265）

文集最後以「慾望」這個主題收錄了兩篇文章，一是從「酷兒」電影的形塑過程探究性別倒錯與主體認同，張靄珠的〈新酷兒電影的抵抗美學與酷兒主義操演：析論海因茲的《毒藥》與《絲絨金礦》〉我們更多地從愛滋傳染恐懼中感受到吸血鬼情結的有著類似的內在體現，甚至我們可以遙想文集之初對於赤色恐怖的蔓延，也在於對「感染」的懼怕，而這種懼怕又像是對張小虹文中對面孔動態過度的一個阻斷，也是對李秀娟的「逼真女性」的棄絕。但電影在觀眾接觸之前業已完成了，不論觀者將如何不同地感知，它已經透過人為角度先行掌握了發言權而決定了入不入鏡的取捨，只等著觀眾對號入座。余君偉以頗為獨特的角度論述了慾望的運作，並將讀者重新拉回可能因為閱讀已然遺忘的觀影鏡像認同論。他在〈幻象、宿命、重述性——論電影《吸血鬼》與《瓶中信》中的愛情迷思〉中揭櫫的是「窺視者看到的只是『不在之物』，透過它卻可以幻想出世界上最美妙的東西」（頁256），亦即

觀者在已經被挑選過的影像中再次搜尋想見的部分而自動再做一次篩選的動作。這種移情關注的潛意識只不過就像「那三位（《天方夜譚》裡等待阿里巴巴的）高人一樣，一直默默等待，就等到某一刻因為你偷聽到某人說的話、遇上一件小事，忽然勾起一些早已經遺忘的傷心往事，潛伏已久的病徵可能就這樣一發不可收拾。」（頁 259）因而從銀幕上映照出的影像也就只是觀者希望映照出的那個樣子。

於是，慾望兜了一圈，回到了主體身上，完成了一次從慾望出發，經過尋找同時進行主體與空間認同過程，並在政治（權

力）操控下的再現中觀看並滿足原初的慾望與想像。流變在這一循環過程中不斷幻化，但最終的回歸到底有變、沒變，似變、非變？於是牽引著我們思考，到底我們的「想見」是否被再現了？我們的「沒見」是因為沒展現還是我們「視而不見」？或者沒被再現的卻因為我們的想見與想像而被填滿，因而被感知？這個文集或許沒有解答，因為它們也在探究。但或許終究像是愛倫坡那封「被竊的信」一樣，不論對象是誰，一旦信寫成了，就一定會寄達。影像，也等著觀者進到屬於他的位置。

