第二章 理論探索

本研究的研究主題探討重點有二，一是關於真實的意義，一是電影中多種意識紛呈。所以在理論探索的整理論述方向分為四節，第一節處理影像世界的真實問題，探討藝術再現的本質，以後設為重點，反省電影強大的建構能力，並因為本研究的研究文本為侯孝賢的作品，所以再行論述侯孝賢作品中的真實觀念。第二節以 Bakhtine 的眾聲喧嘩帶出在一個文本中多種意義共呈的情形，之後以 Barthes 與 Kristeva 等人從 Bakhtin 的對話論發展出的互文概念(intertextuality)，談論文本中的多重論述與多種符號系統。第三節探討敘事觀點與認同，處理電影如何利用敘事浮動觀眾的認同，讓觀眾穿梭在不同歷史不同的觀點。大體而言，第一節論述的是關於真實的意義，二、三節則是電影中如何呈現對話文本。

第一節 對於影像真實的反思

本節標題所謂「反思」的對象是為古典好萊塢電影強調的寫實透明。自古以來，在各藝術種類裡，關於「真實」的討論是所在多有，在電影也不例外。在好萊塢古典敘事結構中，遵守 180 度的拍攝與剪輯、動作方向一致、正反拍等製作手法，就是要塑造一個真實的世界，讓人誤以為離開電影院後，影片中的人物還在周轉於自身世界的喜怒哀愁中。而這種魅力蠱惑觀眾下一次還會到電影院中，參與另一個世界的運轉，繼續為光點構成的世界，或哭或笑。由光影組成的電影，是導演、攝影、演員、燈光、劇務、劇本等人員組成的龐大工作團隊所製作，而人們卻會為了電影—這個人造物，或哭或笑信以為真。

是以本節欲討論的是電影的真實性問題，電影中狀似真實的世界，是擬態還是創造(mimetic vs. invention)?是真實還是虛構?什麼才是真實?怎樣才能比較真實?本節分為三部份。第一部份，先從後設電影(metafilm)中最重要的元素「反身指涉性」(self-reflexivity) 著手，回頭反省電影的虛構性。第二部份則再深入探論後設電影的意義，探討後設電影要反省的是什麼，又如何帶給文本多層次的厚度。又因為本研究的文本分析為侯孝賢的作品，所以必須探究侯孝賢電影中獨特的世界觀，所以在第三部份專論其電影作品中真實的意義。

(一) 反身指涉性

在講反身指涉性(self-reflexivity)這個概念前，先從哲學界中對真實的看法講起。根據 Plato 的對真實的闡述，必須要永恆不變才是真實。在他的理念裡，有二個世界。一個理式的世界，這個世界是看不到摸不著的，但卻是永恆不變，所

以是真實的；另一個是理實世界，是依據理式世界展現的，是人類感官所能感知的世界，但理實世界卻會世變時移，所以是不真實的。Plato 之所以要把詩人與戲劇趕出「理想國」，就是因為這些都是不真實的，因為它是模仿的模仿[1]。Plato 以一個寓言「洞穴神話」來說明藝術的欺騙。有一群穴居的人，手腳都被綁著背對洞口，而洞外有人拿著不同型狀的人偶走過，這些搖搖晃晃暗魅不清的人偶影像，被洞中的火把映射到洞穴人前的岩壁上，似乎不停地上演皮影戲。從小到大，洞穴人以為他們面前搬演的皮影戲就是全部的真實世界[2]。Plato 以此說明哲學家不應該被這些影子所迷惑，應該去尋找真象，也就是洞穴外的世界。但是 Plato 的弟子 Aristotle 的擬態論(mimetic)則不同。Aristotle 認為，「**真理是存在於外在事物中，並不是柏拉圖所說的抽象而不可及，而藝術則是對自然的模仿，只是在模仿中採用不同的媒介、不同的對象、不同的方式**」[3]。這二個寫實派別雖不一致，但都認為藝術在於模仿，承認藝術本身不是真實。

而五、六 0 年代對電影寫實主義的讚頌則是奠基於 Aristotle 的擬態論，電影雖然不是真實，但它要盡可能地再現真實。當時的藝文創作是要求藝術家能夠把他所見所聞記錄下來，並不能有任何主觀上的偏差，而是強調客觀的態度，所以並不強調戲劇的起、承、轉、合，觀眾看到的就是日常生活的一段，而少有想像的空間[4]。如同 Bazin 所說，電影是為「真實的見證」。根植於擬態的思考邏輯，影人一直在使電影達到仿若真實(verisimilitude)，而隨著科技的發達，電影的設備不斷地更新進步(如高感光膠片、手持攝影機、同步錄音的技術)，電影更可以貼近它的指涉物，更有能力模仿真實世界的樣貌。

在 Bazin 的觀點中，電影不同於其他藝術的重點之一，就是它的模仿與再現的能力。Bazin 認為電影不像詩，並不能憑空出現，一定要有曾經存在過的才能顯現，所以它是在記錄真實。然而在六、七 0 年代，電影研究典範開始轉向。從見證事實轉到思考電影是被人創作出來這件事(視角的選擇、主題的選取、添加配樂等電影效果的手法都是人工的)，人們反過頭去思考電影本身，開始去質疑電影是不是現實的透明窗開口。也就是反身自省的概念，回過頭思考構成藝術再現的材質本身，也就是文字、語言、影像等。雖然不同的時空產生不同的寫實主義流派，但先不論各寫實流派產生時背後的社會文化或政經因素，也不論作者在創作時是否有什麼政治位置，但卻也知道寫實主義背後的擬態思想，是要透透種種的中界才能使藝術成形，所謂的真實是建立在藝術再現的手法上，並不是依存在真實世界中，而是透過各種人工的方式(尤以電影甚為複雜，各種拍攝儀器、後製技巧、表演方式與種種的藝術雜呈)，製作一個仿若真實的世界。

---

[1] 朱光潛，2001:75-97。
[2] Plato 著，G.M.A.Grube 譯，1974:168。
[3] Aristotle 著，陳中梅譯，2001:27。
[4] 鍾明德，2001:25-30。

隨著科技的發展，電影可以做得越來越像真的，但彷若真實畢竟不同於真實，反身性就是對藝術再現的反省。反身自省必須與影像中的世界保持著某種程度的距離，著重的重點從文本敘述所造成的強大的吸引力，轉移到文本自身的再現，不再讓製演者所塑形的真實拉著觀眾往文本世界走，而是讓觀眾能夠有反思自省的能力，以解除某些對世界的迷思[5]。Nichols 在說明記錄片的反身自省時，曾舉出幾種反身自省的手法: (一)極度的風格化或反風格化，攪亂觀看的習慣；(二)以置換或挑戰再現常用的符碼(codes)，進行解構的工作；（三）互動，讓觀眾知道製演者的存在，激發觀眾的自我意識，讓他們知道情境化的自然(situated nature)是如何被再現出來的；（四）反諷、戲倣、嘲謔，使觀眾知道影片中展現的自以為然的價值觀，其實都有不同的解讀方式；而觀眾所習慣的類形、風格、運鏡等，其實都是被塑造出來的[6]。而根據 Stam 在《電影和文學中的反身自省性—從唐吉訶德到高達》(《Reflexivity In Film And Literature : From Don Quixote To Jean-Luc Godard》)，認為反身自省的運用，在主題上有狂想或諷刺；在敘事的手法上有懸宕、延遲、引用、斷裂等[7]。

反身性指涉性的技法使用，是從文學與戲劇開始發酵，而後才擴散到電影。要觀眾警覺電影中的世界不是自生自在，裡面的人物、時空、事件等，並不是本來就有而是被導演創造出的。而這種技法運用，其他藝術體類早早走在電影之前。小說方面利用戲擬、角色扮演、多樣結局等手法[8]；戲劇方面有演員從觀眾席上台、與故事無關的敘述者對著觀眾講話、戲中戲等表現方法。這對電影都是啟迪的養份，後設電影也移植了一些手法運用其中，像是 Karel Reisz 的《法國中尉的女人》(《The Frence Lieutenant's Woman》讓一個旁觀敘事者穿越時空，諷刺寫實主義下作者的全知全能，或是 Peter Weir 的《楚門的世界》(《The Trueman Show》)的戲中戲，提醒觀眾他們跟戲中的人一同觀看「楚門的世界」。

某些時候反身指涉性的運用，也帶有些政治的味道。 Stam 指出，在七 0 年代的電影研究受到二大思潮的影響--Althusser 的意識型態理論與 Lacan 的鏡像階段。前者認為電影研究必須要討論當代的社會意識形態國家機器，認為不論電影多想要貼近現實，但攝影機的鏡頭已被布爾喬亞意識形態所染色，拍出來的影像全帶有布爾喬亞意識型態，而反身自省就是以一種左翼的進步態度，揭露出這種現象；後者把焦點放到觀看主體上，將觀者也納入文本的研究，研究閱聽人看電影的欲望主體(desiring spectator)，探討觀者看電影時是怎樣相信螢幕上的故事[9]。電影依賴過往發展出的體系自我建構，而這個體系是人們日常生活的常規，觀眾

---

[5] Nichols，1991:56-75。
[6] Nichols，1991:69-75。
[7] Stam，1992:134-138。
[8] 關於文學上的後設用法，詳請參見 Waugh 所著《Metafiction: the theory and practice》。(Waugh, 1984)
[9] Stam，1992:134-138。

必須要能反身自省才能不再被虛構所欺騙，保持清醒，而不是古典電影中要求的入戲。

(二)　游動的後設電影

在此將順序釐出後設概念的緣頭、出現的社會背景，整理後設在七、八 0 年代的藝文界的廣大討論的原因，並進一步歸納後設概念挪用到電影後，要討論、反省的重點到底是什麼?

前文之所以要談反身性，就是因為後設電影與反身性是不可分割的，後設電影可以說是反身指涉的電影，反身性也是後設電影最終一的講法。在此，先對後設電影做概念性的闡釋。後設電影的英文是 meta-film，meta 這個字根在字典中的意思有後、中、共、變換的意思。所以根據字義來看，可以把後設電影解釋為古典電影後求變化的電影。

後設的思想源頭是尼采的詮釋論、愛因思坦的相對論與海森堡的測不準原理[10]，這些理論源自於十九世紀末二十世紀初的哲學界與科學界，說明世上一切東西都可能會受到人的影響，沒有絕對的刻度可以測量出真理。後設一詞的出現最早在文學，既然後設的思維是電影從文學界橫向移植過來，那麼就先來看看文學界對於後設的看法。根據鄭樹森對外國小說流變的整理，美國小說家巴特(John Barth)在五 0 年代中葉開始嘗試後設小說的敘述模式，到了六 0 年代開始引起評論界的注意[11]。蔡源煌為後設小說乃是在揭示人的感知與語言構設的權宜性，其以後設小說的通論與思想源頭做過說明，其認為後設小說的通論有:

「(一)聲揚想像創造的能力，但是它不想武斷地主張其權威，也不要讀者非相信他不可。

(二)它顯示出小說家對語言、文學形式以及對小說的書寫過程充份的最決，致而敘事的文體便有高度的自我反射性(self-reflexivity)。

(三)它對人們歷來執著的經驗論(empiricism)感到不安，因此，乃強調現實亦經由人為詮釋而認動，其性質與虛構無異。

---

[10] 參看蔡源煌著《從浪漫主義到後現代主義》，其認為後設小說的思想來源分別是尼采、愛因思坦、海森堡。尼采主張任何一項事實，在認定之前，就已經滲入了人為主觀的認知，這便是所謂的詮釋。依此類推，對現實的認知亦屬於詮釋和虛構；愛因斯坦的相對論鞏固了相對真理的說法—真理不是絕對的，頂多只能說真理是基於多數人共通的主觀；海森堡的「不確定原理」則告訴我們，任何人為的衡量標竿都會干擾到被衡量的事物；人用語言文字來描述事實，也會干擾現實(蔡源煌，1992:192-193)。

[11] 鄭樹森，2003:146

(四)它經常諧擬表面上看起來平淡而不足為奇的文體，引起讀者的興趣或警覺。」[12]

而 Waugh 在《後設小說:自我意識小說的理論與實踐》(《Metafiction: the theory and practice》)一書中，說明後設存在的目的，也就是人對真實世界的存疑:

「『後設』這個術語似乎是在美國一位批評家與自我意識小說家威廉・H.蓋絲(William H. Gass)的一篇文章最初出現的(in Gass，1970)。然而像『後政治』、『後修辭』和『後戲劇』這樣的術語，一直是 60 年代以來關於什麼是存在的提示物，從那時後開始，變成甚為普遍的文化興趣問題，在於人類如何反映、建構、傳達他們在這世上所經驗的。後設透過正當的自我探索去追尋上述這類問題，把世界當作書本去抽取傳統的隱喻，但又常常依據當代哲學、語言學或是文學理論的術語，對這種隱喻加以改造。……現今對於『後』(meta)層次上的話語和經驗所加深了的認識，部份來自於一種增強了的社會與文化的自我意識。不僅如此，這也反映出對於當代語言中，對於建構與保存我們日常生活中自以為的真實。……關於語言只是被動地反映一個清晰的、有意義的『客觀』世界的簡單觀點，再也站不住腳了。語言是一個獨立的、自我包容的系統，並產生出自身的『意義』。語言和現象世界甚為複雜，充滿疑問，而卻又是約定俗成的。『後』這樣的術語，就被用於探索這具有任意性的語言系統和現實世界的關係的明顯指涉。在小說中，則用於探索屬於(of)虛構的世界與虛構『之外』(outside)的世界的關係。」[13]

這一段引言揭露後設一詞的約略起點，且說明人類在經驗世界時對真實與虛構感到困惑。如果對世界的瞭解是通過某一種媒材中介(影像、言說、文字……等)，那這種瞭解就可以被操弄，也就是被創造。創作者以他腦中已存有的社會文化概念與藝術創作規則，創作他的作品，而作品問世後又加強其所從出的規則，框架就在不段循環中被加強鞏固。每一個藝術作品都在建構自身世界中的歷史、文化、現實，而事實上，早在 Saussure 的《普通語言學教程》，就已說明了符號的任意性，只是符號的絕對武斷容易被忽略，因為它所創建的真相是觀看者的心理真實，而觀者也會依他的世界觀，轉換他所看見的景象，成為另一個樣貌，而這個過程是自然至極，自然到很少人會意識並且承認這一點。而後設就是要彰顯創作的這段過程，沒人可以管控閱聽人腦中的運作，但是後設要說明的是，到底是什麼牽引甚至是制約了閱聽眾，使他們可以忽略文本中的世界的虛幻。

電影語言比起文字的單一性複雜了許多[14]，小說是用一種再現工具(文字)去

---

[12] 蔡源煌，1992:192

[13] Waugh，1984:2-3

[14] 電影是語言系統還是語言的問題，從 Metz 開始就形成很多論辨，他曾在《語言活動與電影》(Langage et Cinema)中提出電影是一個沒有「語言」(langue)但包含「言語」(parole)的「語言活動」(langage)，這樣的看法架構在索緒爾以降的結構語言理論。Metz 重新定義電影語言

再現同樣的再現工具所再現出的作品，是會被工具的侷限性綁住的。電影也有相似的問題，而這問題比文學更為複雜，所以將對後設小說的定義全然引用到後設電影是不適當的。而之所以要借用 Waugh 在文學上的說法，重點也不在全然移值的方便性，而是後設的概念運用在電影上要如何搬演，例如戲擬(parody)或逆轉(inversion)；以及後設電影帶給我們的啟示，對真實多義的啟示，對結構限制的啟示。電影的語言運用比起小說來複雜許多，小說的所使用的媒材只是文字，而電影是 Metz 所說的不可觸及的文本(unattainable text)，是由影像、對白、聲音、音樂、文字五種軌道組成，包容著各種不同藝術體類再現，文本中展現出各種雜交的藝術框架[15]，各種媒材有其自身的美學與意識型態，在電影中相互影響，並且脫離原本的生成過程與展現方式，再生於電影之中。而又因為這互相指涉的過程之複雜，對照、延續、引伸的動態過程，訊息的承載不是故事情節所能詳盡的。「**電影中邊緣而多餘的鏡頭語意拓展敘述層次，揭露多層聲音，考驗文本的界線，並質問文本中隱含的社會位置的問題**」[16]。Metz 也表示過相類似的意見，他認為，電影中影像所包含的東西之多並不亞於實際被拍攝的景觀中所包含的事物[17]。影像包含的東西不限於被攝物的概念，也就說明了其間對話的可能假設，後設電影即是在彰揚文本中不同發聲位置與不同語言的對話過程。在 Metz 的論述中，對於符碼與訊息的關係並沒有嚴格畫分，因為符碼複雜多樣，使得訊息也多義起來[18]。後設電影破壞、穿刺約定俗成的表現手法，形成另一番格局，擴大觀眾觀看的接受度與視野，不再侷限於之前的定見，進出在不同的真實。古典的好萊塢電影手法，結構嚴謹遵循慣例，動態剪輯、30 度視角、180 度線等等，這一個場景扣著下一個場景，這一個情節連著下一個情節，完全服膺觀眾之前的觀影經驗與心理預期，它的訊息雖然精緻卻也可能較為貧瘠，展現不出多元意義。但後設電影卻不這樣做，在破壞的同時卻也增加電影文本的厚度。

或許有人會認為，對比於小說的單一媒材，電影對於再現這件事應該可以有比較多且顯明的表現，但在前文已經解釋，不管媒材的種類多少，全然地掌握意義是不可能的，所以再現現實或再現的本身也不能一五一十地表現出來，但後設電影的要求不再是電影要跟外在現實有多像，完全透明地呈現一件事也不是後設要的，它只要善盡提醒之能就行了。更何況後設電影也不是只在批評，後設電影就是一邊在建構(創作電影)，一邊在解構(批評電影創作)。所以後現代對再現(representation)的兩難困境，後設剛好是一個很好的註腳。如此，後設電影才要將所有電影製作完美世界的技巧放在前面，而作者與觀眾一同退居在後，共同審視電影創作技巧與盲點。而當這種想法落實在影像操作的實際面上，就是形式上的變化。電影製作不甘被束於傳統的連續與一貫，開始在形式上求取變化，因為

活動為符號學的事實，定義語言活動是所有一般或特殊電影符號之整體(齊隆任，1993:5-10)。

15 此點可名之為「跨藝術互文」，將在下一節互文性談到。

16 Liderman，1986，引自劉紀蕙，1997:75。

17 Metz，劉森堯譯，1996:81。

18 Metz，劉森堯譯，1996:68。

疏離造成文本的斷裂，時間與因果關係也不再連貫，沒有什麼是固並不變的。思想改變了技法的使用，展新的表現又回過頭去影響人們思考。把再現的事實與習以為常的慣例，明顯地暴露出來，將問題丟出去，而答案留給觀看者去開發。換言之，就是要解開洞穴人身上的束縛，拉他們到洞外觀看形形色色的五彩繽紛。文本從封閉到開放[19]，故事不再遵守 Aristotle 所說的前、中、後的敘事結構，懸疑、反轉、發現，以認同所產生的哀憐淨化心靈的想法，而是另提供曖昧的結局鼓勵閱聽眾思考，思考電影與世界的多種可能性。將閱聽眾拉入文本中，一但他們被設計進入文本，就開始進入生產創作的過程。不同的藝術領域都先後意識到再現的創作成份，經過長期與跨界的討論後，學界與創作者省思到藝術再現一直都是幻象，只是虛構的幻想以逼真的身形帶領觀眾進入，引導認同，認同幻象。而電影中反身自省的功能就是在打破幻象，反擊「電影是真實的藝術」。在前一段中談反身指涉的時候，有列出一些要如何達到反身指涉的做法，但其實這都是很主觀的認定，研究者以為只要一部電影中可以針砭傳統固定的思維，提醒讀者在虛構外另有一個變動不羈的世界，「探索屬於(of)虛構的世界與虛構『之外』(outside)的世界的關係。」雖然在上一節有提出一些反身自省性的技法，但並不需要拘泥於形式問題，只要它是反應藝術是再現，再現這個再現的電影，就可以說是一部後設的電影。

談後設電影時，不只是把它歸屬於藝術作品表現方式，單只是暴露製作過程而已，而是要問為什麼要這樣做。在上一段，本研究認為不需要拘泥在形式問題上，因為就算劇中人直直盯著鏡頭看，或是出現電影製作人馬在影片中走來走去，它也不見得是一部後設電影。雖然利用種種手法，以明喻、暗喻、換喻等暴露製作過程，以揭示媒介的不透明性，或多或少會鬆動電影的完美結構，但最重要的還是這樣做背後的自覺意義?侯孝賢的《風兒踢踏踩》，一開始隱暱了片中人在拍廣告的行為，呈現一群鄉下頑童把爆竹放在牛糞中，想要捉弄路人的的景像。剛開始，觀眾為不知情的路人緊張，隨後就看到因爆竹延爆而被牛糞濺了一身的孩子而哈哈大笑，從緊張到放鬆甚至開懷大笑，只有一分鐘的時間。之後導演現身，觀眾才發覺，原來他們的情緒都被電影工業虛構的故事所牽引。的確，這部電影有後設的型式，但要不要把這部電影當做後設電影大書特書呢?其實，並不需要，因為這只是電影的一小段，雖然承認了再現的限制，也是侯孝賢一貫對現實的尊重，但整部影片看下來，導演並沒有明顯而強烈的後設意圖，而觀眾在看完這有後設意味的片段後，應該也只是笑一笑而已。這有就是為什麼大部份的人在看早期侯孝賢的影片時，還是將其歸於一般的商業片。雖然他的確跟當時的導演有一些不同，但是這時的侯孝賢還有沒足夠的歷練，可以自覺並且完整有系統地將現實與虛構並列比較，這與他在創作《好男好女》時是不同的，在電影中呈現不同的意識，對照過去與現在，在夢幻與現實，真實與想像間的穿梭，是有意識地在電影中貫串著。

[19] 關於文本的封閉與開放問題，請見第二章第二節第二項「互文性」。

之前已經說明後設概念的意義與思維起緣，現在將後設放入歷史的時間脈絡來看，爬梳當代哲學思考的承替關係，思考反身自省的能夠持續發展引起討論的因素在哪?從歷史發展來看，後設是後現代人文思潮帶來的衝擊。後設是十八世紀的浪漫主義與十九世紀的寫實主義的反動，反省先驗、認識論、唯物論等的幛閉。如果把後設與後現代連在一起的話[20]，這正好與六 0 年代開始的後現代主義中多元、破碎、不確定等概念重疊，叛離了現代主義對永恆一致的追求，存在的只是暫時的、模擬的、不確定的建構。可是，當後設要批評這樣的問題時，卻也產生了相似的矛盾，也就是在後現代的概念中，表現手法處於兩難局面的問題。Waugh 是這樣說的:

「事實上，在文學小說裡所能夠做到的不過是『再現』形成這個世界的『論述』。然而，如果有人企圖分析一組語言關係，而又要以同一組語言關係做為分析的工具，語言就立刻變成『牢籠』(prison house)，而逃脫的可能性是極其微小的。後設所開始討論的，就是這種兩難處。」[21]

在這一節的前文中，呼應本研究的研究問題一，問出什麼才是真實?如果要無窮盡的探究什麼才是真實，那麼將會追溯究往辯証數千年，那這一篇研究就了無止境也不合意旨了。雖然，後設電影是對寫實主義的反動，但後設電影並不因為虛假，反而會讓電影更真實。Godard 電影《激情》(《Passion》)中，工廠女工在談話時，女主角臉上的燈光忽明忽暗，讓你知道燈光有多重要；Allen 的《開羅紫玫瑰》(《The Purple Rose of Cairo》)，男主角走出螢幕與女主角接吻時還在等著淡出(fade-out)，一般人接吻也不會有淡出或是暴風雨打落的玫瑰花瓣出現。根據史坦的看法，反身性不一定是左派進步也不一定與寫實主義對立，端看要如何看待真實，反身性與寫實主義二者互相滲透，甚至可以共存一個文本中[22]。如 Godard 的《我所知道的關於她的二、三事》 (《Two or Three Things I Know About Her》)。一方面暴露出建構的事實，一方面反應社會問題、貼近人民的真實生活，跟古典敘事的電影相比，使用反身性手法的影片難道會比較虛假嗎?不會的。雖然這些出岔不合觀影的連續樂趣，但卻因為坦然面對真實的曖昧性，而使得真實的層次內涵更為豐富起來。

---

[20] 雖然有一種說法，是後設就等於後現代主義，但不同領域、不同學家對後現代主義的概念均不相同，尚今並沒辦法定於一尊。以下是劉紀雯整理的後現代主義一些共同的方向與關注運動:
(一) 反/同現代性:反對現代性的經濟模式、科技，批判現代主義的理性秩序和精英主義，但卻在各方面受其影響。
(二) 建構論(construction):質疑歷史寫實再現、主體自主，認為二者都是社會和文字建構出來的。
(三) 顛覆真理(anti-foundationalism):反對絕對普遍的真理，支持小敘述在地政治。
(四)去中心:打破中心權威、跨越(既有的學科、國家、文類等)疆界。
http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/intro_chinese.html

[21] Waugh，1984:3-4。

[22] Stam，1992:15。

雖然之前有歸納一些後設電影常見手法，但對於後設電影似乎很難做出操作性的定義，只有反身性是後設電影最終一的講法。所以標題所說的「游動」二字，指的就是後設電影的型式與電影語言都是處在不定的狀態。前面已經談到許多達到反身自省性的手法許多，但是並不能太拘泥。那麼，建立一種形式就不重要也不可行了，因為當模式一建立，後設電影帶領觀者前後進出文本的能力就受到限制。僵化，是後設不願見到的事。在之後的分析過程中，本研究將也會借用後結構的閱讀策略，尋找閱讀的多種可能性，並在閱讀文本的過程尋找文本斷裂與相異處，拒絕中心的暴力，而能使得意義不斷延伸。Derrida 曾說:「除了文本外別無他物」(There is nothing outside text)。能指(signifier)以在場去指涉所指(signified)，以「在場」指涉「缺席」，然而能指的所在突顯了所指的所缺，因為能指，所以對於所指的掌握也延緩、變異，而當所指能夠在場顯現時，能指即為不在場，在場/不在場、能指/所指，在這之間不斷玩著差異的遊戲，使得意義自我繁殖，以反中心、反本質的態度對文本一次又一次的詮釋與解構，意義就在閱讀改寫之間，無止境的拓散出去[23]。探討的問題從所指轉到能指，文本內的符號永遠不是固定的認同，而文本的意義在閱讀過程中被建構而不是被填滿。文本(text)如同織品(textile)綿密的編織交錯成就縱橫的質感(texture)，嫁接著了無止境的意義。Derrida 並使用延異(differance)表明時間的延宕與空間的變異，其相異(differings)與差異(differences)將構成生產和結果[24]。連續的置換翻動文本的肌理，延伸出新意，完全符合後設電影進出不同框架的意涵，永遠直視文本自身，解構一統的歷史、語言、敘事。

(三) 侯孝賢電影中對真實的看法

關於侯孝賢的電影[25]，早期有人把他在新電影時代[26]開創並為其他當代導演所運用的長鏡頭美學，與寫實主義相提並論。所以在此要先介紹寫實主義的手法與意義，電影的寫實主義傾向是由 Les Frères Lumière 拍攝自家工廠女工開始，

---

[23] Derrida 著，劉北成、李曉光譯，1998:195:233。

[24] Derrida 著，劉北成、李曉光譯，1998:203-204。

[25] 本研究中所謂侯孝賢電影，指的是從 1983 年的《兒子的大玩偶》開始。在那之前侯孝賢已掛名導演三部戲:《在那河畔青草青》、《風兒踢踏彩》與《就是溜溜的她》，雖然這三部片與當時流行的文藝愛情片不同而更為貼近生活，也隱約可以看見侯孝賢日後的風格。但是研究者在此較武斷地將此三部片存而不論，認為要在《兒子的大玩偶》開始，侯孝賢的美學路線與關心主題才較為奠定。

[26] 一般來說，新電影是指 1982 年由楊德昌、柯一正、陶德辰、張毅導演的《光陰的故事》做為起點，侯孝賢是公認的新電影的核心工作者。新電影時期的作品風格各異，並沒有統一的美學信念。楊德昌的《海灘的一天》與《青梅竹馬》去情節化著重在都市新興中產階級的疏離，侯孝賢從《兒子的大玩偶》到《戀戀風塵》以定鏡長拍表現「天意底下大自然的人物活動」(侯孝賢語)，張毅的《我這樣過了一生》以古典的戲劇手法闡釋女性生命的意義。雖然如此，但是這時期的寫實的風格是被公認的。長鏡頭在這一段時期由侯孝賢主始，其他影片跟進。除了因為侯孝賢的成功，也是因為新電影時期的資金缺乏，沒錢拍精細的分鏡。但是後來的學習者不一定能抓得住長鏡頭使用的精神，長鏡頭不免流於形式。

Flaherty 繼承在紀錄片傳統，Bazin 發揚光大，顯現在義大利新寫實主義的影像真實看法。在不同的地區不同的時間，都有自己關於電影寫實的看法，而這些流派、風格名稱不一而足，如義大利新寫實揭露二戰後，國內貧窮、竊盜、犯罪的黑暗真象；台灣健康寫實受義大利新寫實影響，但棄其精神，以寫實為名行黨政教化之實；捷克新浪潮以日常生活為素材，凸顯生活苦難與黑色幽默。將所有與寫實二字連起來的電影放在一起，可以看出各有不同的創作手法與發源的社會背景，是很難以三言兩語道盡到底寫實主義的嚴格定義是什麼?Stam 對於寫實主義的看法是認為「將藝術創作與根深蒂固並廣為流傳的『可資採信之故事』和『前後連貫之人物刻畫』等文化模型，劃上想像等號」[27]。

講到侯孝賢的寫實手法時，通常會回到三、四 0 年代 Bazin 的寫實電影看法。Bazin 在〈攝影影像的本體論〉[28]一文中說明電影滿足人類把自己排除在外，單靠機械以真實的自身之姿複製自身的願望。而定鏡長拍保留下空間與時間的完整性，最為符合 Bazin 的美學觀念。這種讓事件自我敘述的理想而減少人為干預的邏輯，恰巧與侯孝賢的尊重客體一念不謀而合。在這種情況下，定鏡深焦長拍成了侯孝賢的註冊商標[29]。在形式上，侯孝賢的電影符合 Bazin 的寫實主義精神(在《好男好女》之前幾部最明顯)，以長鏡頭與深焦美學保持最大的真實時空；在內容上，他的電影中很少有什麼明顯而立即的衝突，而是強調事件自然流程；在演員運用上，常使用非職業演員，而拍專業演員時(如《海上花》的劉嘉玲、梁朝偉、李嘉欣等)，他是同一場戲連拍一個星期，拍到演員已經不想演的程度[30]。侯孝賢對在《海上花》扮演沈小紅的日本女星羽田美智子說:「我不跟演員說戲，因為說了沒用，有時還更糟，我只要你放鬆，越放鬆，狀況越好。」[31]

長鏡頭保留了時空的完整性，侯孝賢在為過去留痕跡時，盡量貼近電影要拍的當下。在其台灣三部曲中，可以看出考究的用心。在林文淇〈侯孝賢早期電影中的寫實結構與敘事〉提到，除了從運鏡外，還必須注意到侯孝賢怎麼以敘事層面，透過人物角色與空間的選擇、情節故事的安排等記錄台灣的社會真實[32]。《童年往事》中的阿孝咕一家是從廣東搬到台灣，所以觀眾可以聽到台語、客語、國語等多種語言隨著人物與語境不同而展開對話，這應該就是當時小小村落中的自然語；《風櫃來的人》三個澎湖來的大男孩去高雄找做工的姐姐，初抵高雄時陷在車水馬龍中不知去向，後來為了看電影被騙錢，反應了高雄因為加工出口而發達繁榮，但都市人的心卻因此迷失；《南國再見˙南國》中徐貴櫻要去美國幫姐姐

---

[27] Stam 著，張梨美譯，1997:292

[28] Bazin 著，崔君衍譯，1995:13-22。

[29] 侯孝賢電影作品鏡頭數最少的應該就是《海上花》了，這部片演了快半小時也不過第四個鏡頭，全片 113 分鐘不到三十個鏡頭。

[30] 侯孝賢於 2002 年 12 月 7 日夏潮基金會舉辦的夏潮影展中所言，當時與談者為黃春明。

[31] 朱天文，1998:107。

[32] 林文淇，2000:93-111。

做生意，李天祿被一群人圍著說服他要如何謊報豬種賺取差額，都市的人以為出國的路是風光明媚，只要出了國人生的一帆風順，鄉下人不夢想出國，但也為了生活正在跟農會討價還價，使些小奸小惡。社會上每個人都為了生活而努力著，只是手段不同罷了，但都有自己的歡笑辛酸。在片中，對映著當時台灣許多中下階層人士真實生活中的點滴，除了虛擬的文本位置外，也貼近現實生活中的社會位置。

但如果只是運用定鏡長拍或是呈現底層人民活動就可以得到國際間的讚譽，那麼誰都可以做到，就去市場拍一拍不要剪輯就好。侯孝賢之所以是侯孝賢，是因為他電影形式底下連綿不斷的情意，這才是能夠在國際影展上無往不利的重點。侯孝賢對於敘事、鏡頭的運用得宜，乃是脫胎自中國哲學思想，而影片中的人文精神，也是他能夠在眾多喜好運用長鏡頭導演中脫穎而出的原因。

中央大學哲學所的一篇碩士論文《侯孝賢電影暨其美學涵意初探》[33]，探討侯孝賢電影中的寫實意涵。此篇論文的理論雖是引 Bazin 所說的寫實主義，但另加入 Tarkovsky 所謂的「氛圍的寫實」，解釋侯孝賢電影中的寫實。論文中是這樣認為:

「塔可夫斯基『營造一種相似於我們邂逅時的氛圍』」，而所處所謂的『氛圍』則是『事蹟與深植於事蹟中的情感』，猶如當電影所陳列的是關於某位人物的事蹟，則除了精確地呈現這位人物與其生長環境、以及其所遭逢的事件的進展外，更重要的則是細膩呈現這為人物於生活中的步態、笑態、迴盪於空間中的氣息、對喜愛的事物的把玩，於人群中的目光流盼等種腫關於人的生命情調，這也正是宗白華所說的『主觀的生命情調與客觀的自然景像交融互滲。』這種景與情的交融，正是『氛圍的寫實』、『意境的寫實』，能夠緊扣著人與事物交會時的情境又能保持客觀再現的物質性，實是寫實主義更高一層的轉化」[34]。

相類似的看法在孟洪峰〈侯孝賢風格論〉一文中也提到。其將侯孝賢的風格印象歸納有三:悶、愣、渾。悶是指影片中的敘事態度，只有沉靜的展現，沒有神話，沒有奇蹟。沒有人為的跌宕起伏、張弛節奏，也沒有熱鬧的戲劇衝突，縱橫開闔。只有過往生活從鏡頭中緩緩湧出；愣是指侯孝賢的木訥，侯孝賢的影片從根本上說不是構築在因果敘事基礎之上，而是由情緒氣韻牢籠的片斷組合，「愣」是他跟著感覺走的結果，情緒使然；渾:是指片中以情緒轉場，整個電影

[33]《侯孝賢電影暨其美學涵意初探》，黃美鳳，1998。 這篇論文雖是探討侯孝賢美學，但或因是哲學所論文的緣故，除了前半介紹巴贊的寫實主義之外，後半段專論侯孝賢電影美學處，多是以中國美學或是哲學思想出發，有些文字內涵是非常唯心的，可能必須要有點中國文學藝術的底子看會比較瞭解。不過，侯孝賢受中國古典文學的影響不僅是「公認」的，也是他自己在多種場合所自述的，由這角度出發，這篇論文並無失當之處。但此篇論文還是屬於哲學所的論文，文中對電影實景的舉例分析相較於作者行雲流水的理念論証是少得多的。

[34] 黃美鳳，1998:109。

是抒情的而不是敘事的，要表現出人精神在含混流動的狀態。孟洪峰另指出侯孝賢電影中的風格特徵是，物化情緒與心理張力，指他怎樣藉物抒情與用表層的敘事與深層的意味形成對位[35]。同樣在這篇文章中，孟洪峰提出侯孝賢電影中的真實之異於 Bazin 處。他認為用 Bazin 的理論去套侯孝賢的電影是不適當的，雖然 Bazin 贊成長鏡頭保留時空的完整，但藝術怎樣努力也無法與實際生活等同[36]。單純追求與現實生活的相似性是無意義的，這不是藝術的目的。藝術真實的本質意義不在於與客觀世界的相似程度，著重的是創作者與欣賞者心理上的真實，是在於:「作者所表達的生活真切獨特的感受和認識」、「這種感受和認識在欣賞者中所引起的以可信性為基礎的認同。」[37]。換而言之，侯孝賢電影是要掌握人當下的生活流轉，人才是重點，人跟人、自然、社會等等的互動產生什麼樣的問題與應對，看似沒有故事性，卻依靠著人物出鏡入鏡、電影特有的無限景深與豐富的畫外音，說著故事，而這些才是侯孝賢想抓住的，也就是他所謂的「日常的、內在的真實。」[38]

用長鏡頭保留時空，要的是生活中的痕跡；用空鏡頭加強意象，要的是情緒，是意境，電影是跟著這些東西走的。不一定是要把事件發生的過程完整描述下來，觀眾要看到一件事(甚至是沒看到事情發生)，就可以從中連想到很多事，而這個片段不一定激情或是與事件直接相關，但卻必須飽滿有力，由一見全。長期的工作夥伴朱天文是這樣講的:

「我看出侯孝賢編劇時的一招，取片斷。事件的來龍去脈像一條長河，不能件件重頭說起，則抽刀斷水，取一瓢飲。侯孝賢說，擇取事件，最差的一種就是只為了介紹或說明。即使有，侯孝賢總要隱形變貌。事件被擇取的片斷，主要因為它本身存在的魅力，而非為了環扣或起承轉合。他取片斷時，像自始來就在事件的核心之中，核心到已經完全浸透了，以致理直氣狀地認為他們根本無需向誰解釋，他的興趣就放在酣暢呈現這種浸透了的片斷，忘其所以。」[39]

始終都繞著一種氛圍，而不只是單純地記錄。對感情，中國人是含蓄不明說的，但不明說，雙方的情意卻可以準確地傳過來又遞了過去。侯孝賢電影中對真實的處理方式，是抓住情感、神韻的真實，是多層而又涵蓄的，不是以最客觀的鏡頭紀錄事情，而是將作者欲表達的情感藉著人物的一舉一動，融合在天地萬物之中。中國的詩詞向來都是傳神寫照，寓情於景。在《悲情城市》中，寬美在文清死後寫給阿雪的信說:「阿謙已經長牙了，笑的神情很好，眼睛很像四叔。有

---

[35] 孟洪峰，2000:38-46。
[36] 這一點在巴贊等寫實主義一派的人是較為避而不談的。
[37] 孟洪峰，2000:50。
[38] 侯孝賢語，出自 Emmanuel Burdeau 在 1999 年對侯孝賢的訪談，收錄於《侯孝賢 Hou Hsiao-Hsien》，2001:108。
[39] 朱天文，http://www.ylib.com/search/pre_show.asp?BookNo=X1004。

空來家裡走走，九份開始轉冷了，芒花開了，滿山白濛濛，像雪。」[40]很平靜，無哭無鬧。丈夫死了，寬美必須將孩子養大，沒什麼好抱怨與哀憐的，男人死了，女人跟孩子還是要活下去。這種情緒一直延到下一場的吃飯戲。定鏡長拍，三度空間的前後景深，前面的在賭博後面的在吃飯，前前後後都是戲，都是生活。這個家庭的結構改變了，但他們還是努力的維持正常的日常作息。男人死光了，只剩老的、小的跟殘障發瘋的，但女人吆喝家人吃飯與罵小孩的聲音還是那麼有力氣，一如從前。這種真實是侯孝賢獨門的，他的最後一個鏡頭常是空鏡，讓觀眾知道故事並沒有什麼結束，人的生活就是這樣一如往常地過下去。用長鏡頭保留生活中最真實的場景，但底下的情意卻在綿綿流動，不只看到一群人在吃飯，也看到一個家族在不義政權壓迫導致衰拜後，他們依舊好好吃飯，留得青山在不怕沒柴燒的韌性。是形式上的真實也是感情上的真實。

第二節　單一文本多種觀看

在這一節主要是處理以 Bahktin 與其後發展的開放性文本閱讀策略為重，認為文本中的意義並不是作者可以一統的，而是眾聲喧嘩(heterolossia)的概念串貫他提出的種種名詞，如複調小說(polyphonic novel)、狂歡節(carnival)、戲擬(parody)

[40] 在葉月瑜〈女人真的無法進入歷史嗎?—再讀《悲情城市》〉(收錄於林文淇、沈曉茵、李振亞)所編《戲戀人生—侯孝賢電影研究》，2000:181-207)一文中有引到這一段話(p201)，葉月瑜認為這邊是將個人的悲劇、天地的不仁和政治的暴行並置一起，以顯示更多元的論述。本研究認同文中所言，將三者置在一起而產生的對話多義性，唯一不敢苟同的是，不論天地有否以萬物為芻狗之時，但侯孝賢如此做，帶出的是人性的堅忍，影片中是政權迫害無辜，而影片中天地悠悠，並無呈現其不仁之處。

等等，這一切均是認為一個文本(字、詞、句子)會因為語境的關係而多聲並列。Bahktin 的新意在於認為文本的意義是多元且開放的對話，每一個主角說的話都代表著他的自我意識。二 0 年代的 Bahktin 在七 0 年代重新被發現，在二十一世紀的今天依舊被人們運用文學、電影、戲劇種種藝術體類。七 0 年代被流亡於法國的 Kristeva)，將 Bahktin 提出的概念引進到西方，並被 Kristeva 與 Barthes 引申為互文(intertext)的概念，認為一個文本其實是被其他相關連的文本所影響，可以被跳動交叉地閱讀著，文本從單一的作品閱讀，變成開放流動的。

(一) 眾聲喧嘩

眾聲喧嘩是前蘇聯文學理論家 Bahktin 在研究小說時所發現的概念，而這概念主要地貫穿他的作品。在其著作《對話的想像》(《The Dialogic Imagination》)中，他反覆論述什麼是眾聲喧嘩，並認為這現象是小說的根本類型。Bahktin 寫道:

「小說是多元的社會語言[41]和多種的個體聲音被美學化的組成，在單一國家語言中，卻依照不同的團體行為、專業術語、文類、世代、立場、權威、過時的團體畫分成不同層級，形成不同的社會方言(social dialects)，因不同的政經目的而生，… …，這些內部層級的語言展的歷史存在性，是小說的必要條件。運用不同的社會言說類型與在這種情況下被滋養的個體語言，在小說中說明其中不同的題意，以及對世界上客體與理念的展現。權威的言說、敘述者的言說、插入的文類、角色的言說都是***小說***組成的基礎單位，這些幫助眾聲喧嘩可以進入小說中，讓不同的社會聲音進入，也有多樣的連結產生不同的關係(或多或少都是有對話的)。在言辭與語言中，有其獨特的連結。主題的運動(this movement of theme)游動在不同的語言與言說型態，擴散入社會的眾聲喧嘩，這其中的對話就是小說最基本的特色風格。」[42](斜體字為本研究所加)

Bahktin 強調將小說分做二種，一種是獨白式的(monologic novel)，一種是多聲部的(multi-voiced)。前者是被單一的語言與意識型態[43]所統一起來，文本中的語言是無機的，彼此之間的對話被降到最低；而多聲部的文本，有眾聲喧嘩的現象，文本中每一個言辭都有他們的意識型態互相對話著。Bahktin 在早年提出的

---

[41] 英文譯本中的 LANGUAGE 俄文為 JAZYK，在此，Bahktin 對語言的定義採 Lotman 在《文本美學的結構》(《The Structure of the Artistic Text》)廣義的解釋:「任何有特定組成方式的溝通符號系統」(請參見《The dialogic imagination : four essays》一書中 p430 之譯著。)

[42] Bahktin 著，Emerson& Holquist 譯，1996:263

[43] 英文譯本中的 IDEOLOGY，俄文為 IDELOGIJA。在《The dialogic imagination : four essays》一書中的意識型態不同於英文中的意識形態的政治傾向，而只是一個理念系統，涉及到社會歷史中符號的真實交換，每一個語言/論述被說出來時，其意義就不同於講的那個人真正的意義，偉大的小說中的英雄都有他們一致的個人的語言。每一說者都是一個意識型態的展現，每一言談都有他的個體意識型態(參見《The dialogic imagination : four essays》P429 譯著)

「複調小說」(polyphonic novel)的概念就是由此而來。當 Bahktin 在研究陀斯妥耶夫斯基（Fyodor Dostoevsky）的小說時，發現裡面的角色與作者是兩個獨立的個體，同時存在於文本中，互為主體地影響著對方，而不是作者控制一切，他稱之為複調小說。複調小說的概念最先公開出現在 Bahktin 於 1929 年著作《陀思妥耶夫斯基創作諸問題》(《Problems of Dostoevsky's Creative Works》)[44]。在 Bahktin 的著作中，他很少對某一個詞做簡短的定義，而是替之以理念的論述，同樣地，複調小說這個詞反覆出現，但他並無對其下一個明確性的定義，而是不斷地做概念性的闡述，並且與獨白式的小說做比較。在比較 Tolstoy 與 Dostoevsky 的小說時，Bahktin 發現，「**托爾思泰的小說只有一種聲音，也就是作者的聲音，主角的意識全都收編入作者的意識，在作者全知全能的觀點中得到外來說明，……。**」[45]。對照之下，複調小說則是多聲喧嘩，並不是說沒有作者的聲音，而是作者賦予他書中的角色最多的自由，讓角色自覺地用他賴以思考的意識型態去發聲，作者與角色各自呈現在同一文本。當然，書中的角色也是作者所創，但是作者卻會巧妙地將另一種看法，注入角色中，角色自有其生命，使得文本內產生對話，或合鳴或激蕩，而不是共同走向同一個已知的未來。

所以在 Bahktin 的《陀思妥耶夫斯基詩學問題》(《Problems of Dostoevsky's Poetics》)一書中，Bahktin 一直強調複調小說中的角色是自由的，「**他們的言談是有自覺的，而不是作者言說的客體，角色與作者平權地擁有各自的世界展現各自的世界觀，角色就站在創作者的旁邊，可以不同意作者，甚至可以反抗**」[46]、「**每一個聲音之間互相瞭解但不一定彼此同意，文本多聲、多中心的發展巴赫汀以陀斯妥耶夫斯基的小說為例，認為其中的角色不論在何時都有他自己的世界觀，而角色對於世界的美學感知，要在他『怎麼看世界』與『他看世界方式的再現』二者並存時才能顯現**」[47]。當不同的聲音竄出並列互相瞭解與對應著他者的話語時，在文本中就產生了多音拉鋸的離心力(centrifugal)與向心力(centripetal)，統一的形式與權威的語言(向心力)以避免各說各話造成的紛亂局面，但卻壓不住不同的意識型態造就的流動性與多樣性(離心力)。不同意識型態的語言在小說這個廣場戲耍著，以一種半模仿卻又不太崇敬的態度，跟另一個所謂的正典權威的語言對談。一方面戲擬(parody)[48]著正典的話語，一方面又重新改寫，肢解原有的權威，不再忠誠地翻譯單一的看法，而是闡釋自己的想法。如此一來，文本即成多

---

[44] 這是他署名的第一本著作，而在 1969 年，Bahktin 以此書為底再為擴充，專著再版改名為《陀思妥耶夫斯詩學問題》(《Problems of Dostoevsky's Poetics》)，詳可見張杰為其所做之年表，收錄於《巴赫金集》。

[45] 張杰，1998:8。

[46] Bahktin 著，Emerson 譯，1984:6-7。

[47] Bahktin 著，Emerson 譯，1984:29。

[48] Parody 常見的翻譯名稱有戲擬、戲仿、反諷等。所謂的戲擬是以一種半模仿卻又不太崇敬的態度，但背後又有非常深刻的意蘊，其形式大約有有四種:(一)對他者語言風格的戲擬；(二)把他者話語看成具社會典型的語言來戲擬；(三) 對其他話語類型、風格的戲擬；(四)以上三種戲擬綜合、混雜的戲擬(劉康，1995:230-231)。

聲，不同的語言對話著。

就是因為 Bahktin 的概念中，認為必須區分出敘事者與不同角色的聲音，才不至少被某一種較為簡單顯明言說類型地拖著走，所以有時候會單落入敘事學的論述系統中，但只是偏向文本技術面的操作，而不是整體精髓。語言多元的意義是多層的。在此，先引用劉康在《對話的喧聲—巴赫汀文化理論評術》一書中說明，如果要掌握複調小說的概念，必須要將複調小說分成三個層次:

「首先是哲學—美學的層次。『複調』在這個層次上主要是指作者與主角、自我與他者的互相對話與交流關係。這與巴赫汀早期美學思想有密切聯繫，也是貫穿巴赫汀思想的一條主線。哲學—美學的意義是『複調』理論的核心。在《杜》著(按:杜思妥也夫斯基的著作)中，巴赫汀強調作者/主角關係中的意識、自覺意識的問題。第二個層次是語言上的，包括文學語言和社會語言(藝術的話語和生活的話語)的關係。這個問題至關重要，要回答的實際上是在第一層次上的，哲學—美學意義上的作者/主角關係如何在藝術語言中得以再現的?杜思妥也夫斯基的藝術語言，即『複調』、『多聲部』的語言，與生活中的關係語言是怎樣的?巴赫汀在這裡探討了藝術與生活語言中的『對話語言』與『獨白語言』的對立問題。第三個層次是技術性的、操作性的，或者是說敘述學的。簡單說來，所謂『複調』小說話語，要解決的是關於『敘事觀點』(point of view)的問題，誰在觀察?誰在敘述?」[49]

就上段引言來說，複調的意義有哲學-美學、語言與敘事學三方的，說明了眾聲喧嘩遠超過單純敘事學上將作者與角色分開論述的意義，他有美學-哲學、語言、敘事學上的意義，並且也隱隱帶出了，眾聲喧嘩背後自有其成型因素及其意義，將歷史、社會、文化等都放進來討論了。另外，Bahktin 說明了文本外大環境的重要性:

「在每一個語言與意識型態相連的歷史當下，每一歷史時代都有他們社會性層面(按:相較於私人性)的語言、字彙與音調，… …會隨著不同的社會階層而不同。… …語言的意義會隨著時代改變，但都負載著社會意識型態與政治上的意義，當我們使用同一種語言時，這語言也反應著過去的狀態。… …在每一個歷史時代，語言都有他從上到下的雜義性，他再現了社會與意識型態從古到今的衝突與矛盾共存。這些衝突與矛盾在現在與過去之間、在過去的不同時代之間，在不同傾向、學派與團體之間。眾聲喧嘩的語言以不同的方式互相交叉，成為新的具有典型社會意識的語言。」[50]

---

[49] 劉康，1995:184。
[50] Bahktin 著，Emerson 譯，1984:290-291。

很明顯地，眾聲喧嘩的原因是發生在文化轉型期中，Bahktin 認為「獨白式的語言會使言談消失情感，但是獨白式語言只能在社會穩定時存在，一但社會動蕩的時候，獨白式的話語已經不能再將社會文化定於一尊，所以他要揭露的不只單一國家或單一社會文化的各種聲音多樣性，還有當下獨特的社會歷史狀態」[51]。在《對話的想像》一書中，Bahktin 說明其在參閱古希臘典籍時發現，「語言多元(polyglossia)的情況早於語言單一(monoglossia)，但是語言多元並不是文學創作的因素，如果只是有意識地選用各種語言，還不是文學自覺的創作泉源，因為創造意識還是封閉在一個純一的語言中」[52]。由此可知，並不是用不同語言創作就可以達到眾聲喧嘩的力量，重點應該是社會文化上的變動活潑了思想，是真正意識到並且准許個社會階層發聲的百家爭鳴。更準確地說，「小說語言是伽利略（Galilean）式的語言，是屬於各不同社會階層的語言，是單一意識型態的分離，是文學意識的無家可歸感，必須否定絕對單一的語言，拒絕承認自己的符號系統是這意識型態中的唯一」[53]。這就是 Bahktin 之所以不是純粹的形式主義者(formalist)之處，因為他雖然從形式出發，但卻也解讀了形式要展現的社會歷史文化內涵。Bahktin 反對形式主義者形式獨大的一元概念，把研究範圍擴充到整個大環境下的歷史變動。這也是他與敘事學者不同的地方，因為 Bahktin 將歷史文化與意識型態放入探討。文本中的話語乘載著多重意義，反應的既是美學問題也是社會問題。除了不斷強調語言各家大鳴大放的現象，也認為我們應該正視文化上的互動，帶來了什麼後果，有什麼意義。

當社會還是相對穩定的狀態時，語言的雜義會被獨白的文化論述壓抑住，但當社會進入一種相對不穩定狀態，社會變動、文化轉型，語言的大一統性崩潰，眾聲喧嘩的語言就會在複調小說中現聲。在此，我們也可看到 Bahktin 對語言的看法之於後現代的思想其實是約有脈絡可尋，後現代的因為物質與社經狀態的改變與人文思潮的轉向互相牽引，紛紛擾嚷出現了各種術語，例如「拼貼」、「擬仿」、「越界」，就是權力緊壓後的崩散。例如第二章第一節中說明後設概念對於寫實單一的反動，或是學者 Lyotard 的對於後現代的看法，認為就是從大敘述(grand narrative)獨霸移轉到小敘事(small narrative)雜呈，甚至到後結構或是解構主義的文本遊戲強調誤讀(mis-reading)，都有啟發性，這也是為什麼 Bahktin 在七 0 年代重新被發現後，還可以風靡西方世界的原因。

(二)　互文性

電影包含多種異質的符號系統，如文字、音樂、影像等，而不同的藝術體類在單一電影文本中作用著，互相指涉、增強或甚至背離彼此，這就是梅茲所提到

[51] Bahktin 著，Emerson 譯，1984:366。
[52] Bahktin 著，Emerson & Holquist 譯，1996:12。
[53] Bahktin 著，Emerson & Holquist 譯，1996:367。

電影文本的不可觸及性，意義的增生遠非情節所能涵括。當電影中 A 與 B 共同出現或銜接時，它的意義已經不是 A 或 B 的獨自發聲，而是另一個更需要解讀的「X」。要考慮的是 A 的出現、B 的出現，其來源背後的多層論述與不同符號系統的交織，以及當代的社會文化歷史下，鉅文本的制約。本研究將引用互文性(intertextuality)的概念解釋《好男好女》，並利用其擁有的後設形式的批判觀點，進行對美學的討論以及對文化的反省。

互文概念在 Bahktin 的複調小說已可見端倪，Bahktin 認為我們的語言充滿了引語，而這些引語已不純然是它最初有的意思，因為引用時的語境與引用者的意識型態有新的意義，而產生的新的意義又與原來的意義拉扯，拉扯出對話空間，不管是插科打渾、低俗肉體、亦莊亦諧的話語，在小說廣場上遊戲著，形成文學的狂歡嘉年華。文本之中還有文本，一個場域的活動移置於此文本中，以另一種符號形式發生在此，如同嘉年華會的活動在小說文本中發生。根據 Bahktin 的看法，Kristeva 提出了互文性，所下的定義為:「**一個特定的文本的運作空間中，有些話語(utterance)是從別的文本中借用過來的，而這些話語將會另再滋生其它的文本。**」[54]在此，Kristeva 打破文本的邊界，單一文本不再是一個自給自足的世界，而是跨時空地對前後文本的生產參與，揭示文本的生產性，看重的問題不是承先啟後的影響，而是歷時性地對之前文本的語辭置換與重新建構，共時性地在文本中相互指涉與共同對話。

同樣地，Barthes 在〈從作品到文本〉(From Work toText) [55]中提出以文本(text)取代作品(work) 概念，也點出文本的生產性，其間符號與詮釋意義充滿了可能的悖論(text is always paradoxical)，而這種種的意義生產不是在作者，而是讀者在閱讀的過程中創造出來，無所限制地自由。Barthes 將文本比喻成符徵編織成的多元立體畫，讀者在閱讀文本中感知到不連貫而異質的觀點，並感受到多向與不可減約[56]。說明當讀者面對文本時，面對的是一張由符徵交錯編織的網，不管面對的是哪一個文本，其中都鑲嵌的不同的文本，而使得不同的文本身體得以發聲。在其中的多向度，不需要也找不到起點與終點，每從一個新的視角望過去，就是不同多層次空間展開的風景。Barthes 認為「**互文存在在每一個文本，是別的文本的截取，不必為它的來源所迷惑，不需要找出來源定義影響，這只是對來源的迷思，引文構成了文本，而這些引文是無名的、無痕跡的並且是我們曾閱讀過的**」[57]。在 Barthes 或是 Derrida 的看法中，文本是有生產性的，不是穩定的結構，流動不可知的意義代替特定終極意義，每一個文本互相參照，衍生出充滿節點(meeting point)的文本系統，延展出差異。文本是動態過程的展演，是世上已

[54] Kristeva，1980:36。
[55] Barthes，1977:155-164。
[56] Barthes，1977:163。
[57] Barthes，1977:160。

存事物的截取，而作著的存在，只是將已存在的事情重新組合詮釋出來，因為沒有限制不用尋找最終的意義，所以讀者在閱讀文本的過程，心緒可以在不同方向跳動於不同文本中，這就是 Barthes 所謂閱讀的樂趣。

一樣是重視文本，但卻一反過去結構主義的閱讀方式，文本沒有侷限。尤其是在各種藝術體類發生交集時的相互觀看，如同電影中的文學、電影中的繪畫、電影中的音樂。這種跨藝術的互文狀態，有時會反身指涉出電影的製作過程。國內學者劉紀蕙曾經對於跨藝術互文做個解釋:「所謂的後設電影的跨藝術互文是指在藝術的創作過程與再現形式，重點在於照相機、相片、畫框、畫冊、書寫文字、書本、舞台上的排練過程、舞台的四方框架與布幕等，經過有意的引用，也會透過換喻而產生具有反身指涉電影製作與再現形式的後設功能。電影引用與並置這些內含觀視框架的藝術再現形式，會造成電影文本肌理內不同文類互相鑲嵌的跨藝術互文效果:這種跨藝術互文除了干擾電影自身文類的穩定性。解構、異化與疏離觀看的框架，拓展了文化史中多重符號系統的相互對話，並且透過並置不同觀視框架，揭露了其中引發的意識型態批判，以及展現伴隨而生的政治、性別或是美學理論」[58]。像是 Stephen Daldry 的《時時刻刻》(《The Hours》)中三個女人，在死亡與情感中掙扎尋找生命出路，打起精神為親愛的人準備派對，對照著悲劇女作家 Virginia Woolf 的《達洛葳夫人》(《Mrs.Dalloway》)，正在準備一場盛大派對的達洛葳夫人的一天，或是 Peter Greenaway 的《建築師之腹》(《The Belly of Architect》)中以建築、雕刻、繪畫或各種複印技術，以一個面對現實中的不堪與卑微，卻依舊對建築迷戀的建築師，探討幻覺與再現。

在《好男好女》中也有著互文的關係，如同影片一開始的，梁靜家電視播映著小津安二郎的《晚春》，或是影片的文字前身，藍博洲的小說《幌馬車之歌》，以及音樂。在《好男好女》中迷人的音像流動，音樂的異質性被突顯，利用音樂對照出歷史與現代跨越時空的「好男好女」，音像辨証，音樂加強了影像的敘事，強調了影片的複雜結構與企圖，在這部片，音樂與影片的構成也有著互文作用[59]。

除了文本自身之外，Kristeva 也強調文本與當代社會歷史的互文，強調文本中的社會涵義與將文本放入社會脈絡的曖昧性。內於社會歷史文本的意識型態，會發散在文本中。其將互文性擴大解釋，認為「意識型態素具有互文的功用，它在每個文本的不同結構面上被物質化，並且延伸到其所逃逸的空間，賦與此場域

---

[58] 劉紀蕙，1997:54-55。

[59] 關於《好男好女》的音樂互文，請參見第四章第一節「音樂的互文與對位」。另，在電影研究的領域中，對於電影音樂研究是相較性的少，對於台灣電影音樂的研究更是呈現貧瘠的狀態。香港中文大學學者葉月瑜的《歌聲魅影—歌曲敘事與中文電影》是少見的，以嚴謹的論文型態書寫論述電影音樂的專書。在博碩士論文中，東吳大學音樂系有一篇碩士論文《電影音樂的符號性—以侯孝賢的電影為例》(張瓊云，1999)，重點主在於討論電影音樂的符號性。而侯孝賢的電影中的音樂絕不是配角，反而在幫助影片處理中心命題時佔有一定的份量，不論是《戲夢人生》中的布袋戲戲曲，或是《悲情城市》中侯孝賢所說的:「台語歌曲的江湖味」，其音樂幫助影象的意象突顯，不可忽視之。

歷史和社會的功能」[60]。文本的產生有它的社會意義，不能忽略其中的社會歷史的文本性。電影不外置於社會、歷史、文化存在，詮釋一部電影，必須將正文與歷史脈絡(社會歷史的文本性)互相觀看，討論其中的文化詮釋。根據 Bennett 解讀形構(reading formations)的概念，互文「是將脈絡(context)視為一組論述的、文本相互指涉的關鍵性要素，能激起閱讀實踐，將讀者召喚成特定型態的閱讀主體，將文本建構為某特定方式中將被解讀的客體，並以特定的關係連結二者。因此文本的歷史不能獨立於、超越於解讀型構而存在」[61]。

Fiske 引伸 Kristeva 的概念，認為在閱讀文本時，讀者腦中的相關知識開始動作，而他們腦中的相關事物撐起了文本的意義。Fiske 在《電視文化》(Television Culture)中，將互文性分成水平互文性(Horizonal intertextuality)垂直互文性(Vertical intertextuality)。水平互文性是講此文本與它之前相關的初級文本(primary text)的關係，指的是原本就存在的，讀者平素就已接收的到訊息，當在閱讀文本時，讀者是以腦中原有的相關訊息與此文本相參照。以類型為例，類型是文化實踐，所以在類型片中會有些準則是遵循文化的規範，以符合觀眾的觀影經驗或期望，真實被塑造出來，本身是互文性的，存在於於文化中所寫、所說與所想像的，因此所有的文本都與它先前的文本有關[62]。電影在開演的幾分鐘內，已然建立了觀眾的期待，因為觀眾腦中的相關的知識開始活動，而這互文作用形成真實，所以觀眾可以接受武俠片中飛筵走壁，掉下斷涯後遇到高人相救習得絕世武功這類在現實生活中一點都不真實的片斷，因為觀眾腦中早就存有某些武俠片常見的元素，當下所觀看的文本與腦中存有的資訊互文，所以觀眾會認為這是真實合理的，至少在那光影交錯的二小時內，這一切顯得相當真實，因為這符合觀眾腦中的相關想像。垂直互文性是指原初文本與其他根據原初文本而生的文本的關係，Fiske 分成第二文本(secondary text)與第三文本(tertiary text)，第二文本是指從原文本中意義的截取，像是電影的影評或相關公開的宣傳；第三文本是指發生在各社會閱聽人階層的反應，像是家中成員的討論或是朋友間聊天時的引用[63]。不同於 Kristeva 的是，Fiske 強調文本的社會實踐部份，也就是閱聽人的接收面，而這接收面將會回過頭去影響製造面，一部電影的意義不會是固定的，是會隨著時代的不同或是接收者身處的文化(次文化)產生不同的意義。強調文本的多義，認為文本必與社會的力量整合一起，讀者不只從文本自身中聽到不同的聲音，在整個型塑環繞文本的社會體系也可看到其行諸於文本的力量。

---

[60] Kristeva，1987:36。
[61] Bennett，1987:66-75，引自陳怡樺 1993:29。
[62] Fiske，1987:108-115。
[63] Fiske，1987:117-126。

第三節　觀點與敘事認同

精神分析與文學理論時常會運用到電影研究中。本節在一開始會先介紹 Frued 與 Lacan 的認同理論，簡略說明自身認同的過程，之後再第二小節的部份說明觀眾進到電影院後的短暫認同轉變。並用文學理論的敘事觀點說明電影如何

引導觀眾的認同。

在電影短短百年的歷史，關於影片中的敘事與觀點的研究非常年輕，而在文學理論裡，對於敘事觀點與認同已經討論許久。所以電影研究中對於觀點與認同的探討，有許多經驗論述是提取於文學領域中對小說的敘事探討。但是電影的媒介豐富度，使得敘事研究更為複雜。在這節中要處理的問題是電影中的敘事，怎樣運用的觀點，產生主體性，帶領觀者進入影片，認同與影片中的人事物，穿梭於故事內外。

(一) 對自身的認同

在此必先說明一下認同的概念。Frued 認為自我的主體性是來自於不可逆轉的分裂(irrevocable split)[64]。小孩原本是依附母親，認為自己與母親是一體的，這時他自己的主體概念尚未成形。在 2--4 歲的時候，小孩會產生陽具崇拜，陽具成了他的欲望中心，想要霸佔母親殺掉父親，產生伊底帕斯情節(Oedipus complex)[65]，但是害怕陽具被閹割，而把這種欲望壓抑下來，認同父親。而在伊底帕斯情節之前，人並不能分辨自我、原我與對象物；在伊底帕斯情節之後，小孩透過和媽媽的異化得到主體性，並且因為畏懼父親的權威，將對母親的的慾望壓抑，被壓抑的慾望並沒消失，而是存在於潛意識，自我(ego)與原我(self)從此分裂。

「對佛洛依德來說，認同代表著情感依附(affective attachment)最初形式，它經常發生在對原欲對象物的選擇上，轉而發生認同，每當佛洛依德描述對象物(on the order of having it)到認同對象物(on the order of being it)的轉換中，他都會特別強調其中退化(regressive)的本質，認同作用過程中包括了已經建構完成的的主體退化回復以前與這個對象物的關係，那是一個比與對象物原欲依附更原始、更未經分化的狀態」[66]。佛洛依德認為:「當一個人失去對象物或者被強迫放棄他，典型的情形是人會以認同對象來補償，把對象物的選擇，退化為認同對象物，在自我中將它重建。」[67]

相對於伊底帕斯情結，Lacan 提出了鏡像階段(mirror phase)，說明主體性的基本結構。六到十八個月大的嬰兒，照鏡子時看到鏡中的影像，覺得鏡中的影像完美可喜，將自己等同於鏡中的影像，這影像包括他的肉身反射與抱著他的那個人(這人通常是媽媽)。嬰兒這時還沒有主、客體分離的概念，而將鏡像誤認是完整的自身。「鏡中的形象既是他自身，也不是他自身，主體與客體依然模糊不清，

---

[64] Flitterman-Lewis，1987:175。

[65] 伊底帕斯情節，又稱為戀母弒父情節，佛洛依德借用自希臘神話中伊底帕斯王弒父娶母的故事。

[66] 林彥甫，1996:27。

[67] Frued，1913；轉引自林彥甫，1996:27。

但他建構自我中心的過去已經開始。恰如攬鏡自照一事所暗示的，此一自我本質是自戀的:由於發現「我」經由世上某一客體或人物朝我們自身反射而來，我們才得到我的概念此一客體在各方面都是我們自身的一部分，我們與其認同，但同時又不是我們自身，而是某種異己的東西。在此意義上，兒童在鏡中所見的形象是『異化的』形象；兒童在鏡中「誤認」自身，在形象中發現一個賞心悅目的統一體，這是他在自己的身體上無法實際體驗到的。… …拉康認為，自我不過是此一自戀的過程，因此，我們是在世界中尋找可以認同的東西，藉以支持一個虛構的單一自我之感。」[68]Lacan 認為小嬰兒出生後的前幾個月，他的世界是渾沌不明的，看不到自己的樣子，只能躺著的嬰兒看不全自己，所以他對自己的認識是支離破碎的。認同的本質就是自戀的，一直到鏡像時期嬰兒才能借著鏡子看到自己，愛戀自己、認同自己，將這個影像內化成理想的自我(ideal ego)。從鏡像時期開始，人的一生都是由他者來認識自己，誤視影像以致於誤識自身，將他者內化為自身。之後，嬰兒可以分辨真實的世界與鏡影世界的不同，分辨出自己的影像與其他人的影像不同，這是嬰兒對自身的初步認識。

人一生下來就處於欠缺的狀態(a state of lack)，從母親子宮出世就是最初嚴重的失落，不停借助他者認同自身，在認同的過程中經歷一連串的失落。鏡像時期過去，但是認同模式依舊，就算是成人在形塑自身時，也會經歷鏡像階段的認同。當愛戀一個人時，愛戀的不是那個實體的對象，而是他自己本身所投射反映出一個認同的影像。跟他穿一樣的衣服、喝一樣的飲料、聽一樣的音樂。用自己的方式去認同，將對方內化成自己的一部份。

(二) 敘事觀點導引出的認同

Metz 在《心理分析跟電影》(《Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier》)[69]中借用鏡像階段發展他的電影理論。Metz 認為觀眾在觀看電影時產生的主要認同是看的動作本身，這樣螢幕上的畫面對觀眾才會產生意義，也就是所謂的第一認同。而後才會有第二認同，認同電影中的人物與事件。Metz 認為觀看電影就像是回到鏡像階段一般，觀眾定坐在座位上如同嬰兒在鏡前，觀看著有距離的客體，觀眾虛構性地參與電影，如同鏡像期的嬰兒一般，透過對影像的觀看，產生一種無所不知無所不在操控一切的 (虛假的) 滿足感，這過程就如同他們最初在鏡像時期對主體的經歷。

但是這種認同是游移的，是影片可以引導與操控的。「觀眾一進入電影院，相當程度上就是同意暫時的失去自我(the temporary loss of ego)，變成他人，參與

[68] Eagleton 著，吳新發譯， 1993:206-207。
[69] Metz，著，Britton, Williams, Brewster and Guzzetti 譯，1982。

電影敘事時，就是一個不斷在失去/重建自我的循環」[70]。「在影片文本的敘事中，為了讓觀眾看到瞭解感知到影片的內容，會有系統的利用各種方式表達觀點，不管是聲音、剪接、攝影機運動或是其他影像的慣例表達，以便帶著觀眾進入銀幕世界，使觀眾在觀看角色時，能夠瞭解主角的所做所為，這是因為觀眾產生認同的效果。當觀眾說:『我知道他(角色)在想什麼時。」，就是「接受另一主體, 另一觀看點的位置』」[71]。觀眾與角色已經形成主體的置換，因為我不是你，我就不知道你在想什麼，只有在我是你這個狀況下我才知道你在想什麼，而這其中只是神入(empathy)與同其情(sympathy)的程度深淺上的差別。「認同不是說觀眾瞭解到他與主角的相像性，也並不只是觀眾對影片的態度，而是電影景框如何塑造與消解自身主體性的過程，是觀眾與作品的心靈距離。」[72]。

那到底是怎樣的工程帶著觀眾遨遊在影片中，使得影片的人事物對觀眾產生了意義?Edward 以敘事觀點回答了這個問題。他在《論電影裡的敘事觀點》(《Point of View in the Cinema》)[73]一書中舉證歷歷地闡明敘事觀點怎樣截取影片中不同事件並加以組合，又是怎樣將這一連串的組合賦予意義，成為一個有邏輯的整體，使得接收者能夠瞭解與感知。而影片中敘事觀點的研究，重點不是在看到什麼，而是如何去看。以下先澄清幾個敘事理論(narrative theory)的相關名稱與概念。

「說話人在一定環境下說出的一系列，我們稱之為『述事』(enunciative)，表述出這述事的活動，我們稱之為『敘述(過程或活動)』(enunciation)，在敘述過程的兩端，必有一發出者(enonciateur)和一接收者(enonciataire)」[74]。「所謂的『敘事觀點』(point of view)通常可以解釋為故事人物的視覺觀點，即其注視或支配一整個段落；或廣泛地來說，則是敘事者對虛構世界中人物、事件的整體觀點」[75]。Stam 說明，在早期，學者們對「敘事觀點」的看法是，敘事權威在於具敘事觀點的人物上，即觀眾將無條件地認同該人物的看法。然而在 Browne 的〈文本裡的觀眾:《驛馬車》的修辭〉(The Spectator in the Text: The Reetortic of Stagecoach, 1982) 卻指出一權力更大的之主控者控制著川流不息的訊息，使觀眾不會一味地認同敘事觀點[76]。這看法其實是跟 Edward 在《論電影裡的敘事觀點》一書中的看法很相近，他認為敘事觀點不只侷限於故事中的角色，不管是作者、角色、觀影者都有他們的敘事觀點，而敘事觀點也不一定出自於真實的人物，任何帶有、引起心理特質的都可以算是敘事觀點。

---

[70] Flitterman-Lewis，1992:184。
[71] Cowie 1991: 113。
[72] Edward，1984:10。
[73] Edward，1984。
[74] 閻嘯平，1987:13。
[75] Stam 著，張黎美譯，1997:148。
[76] Stam 著，張黎美譯，1997:150。

透過攝影技巧，影片中通常會鎖定一個或是一群人物來敘事，通過他們，使觀眾瞭解螢幕中的世界，而電影的敘事理論中的觀點問題如同文學理論一般，除了「誰在看」，也牽涉到「誰在說」的問題。在影片中，敘述者不一定是影片中的角色，也可以是不在敘事內的人物。Gentte 提出敘事內體制與敘事外體制[77]，前者指敘述者的位置在正文之內，而與其中某一人物同一；後者指敘述者在正文之外，較近於隱含作者(或作者的第二自我)[78]。Gentte 以敘事者在不在敘事涵內為畫分，提出「敘事焦點」(Focalization)的觀念，其細分如下:

1.內在聚焦(Internal Focalization):敘事者以自己所見所想來描述故事，對於故事，觀眾知道的跟角色所知道的一樣多。

a.固定式(fixed):藉由單一敘述者描述所有的事。

b.變化式(variable):敘事焦點在不同人物中轉移。

C 多重式(multiple):同樣的段落，不同的觀點。

2.外在聚焦(External Focalization):敘事者所知道的少於角色，觀眾只能猜測角色所想。

3.零度聚焦(Zero Focalization):敘事者全知全能，觀眾知道所有的事[79]。

調焦活動				
A 敘事外體制	零度 N>P	內部 N=P		外部 N<P
		準調焦活動		
B 敘事內體制□		我>我	我=我	我<我
(敘述者—主人公)		｜ ｜	｜ ｜	｜ ｜
		Na N'e	Na N'e	Na N'e
C 敘事內體制□		我>他	我=他	我<他
(敘述者=見證人)				

(表一)兩個體制內的調焦活動表[80]

(在敘事體制欄中，N 表示敘述者，P 表示敘事中人物；在敘事體制□欄中，Na

[77] 閻嘯平，1989:12。

[78] 隱含作者(implied author)與作者(writer)不同，而這種畫分法也是取自文學理論。根據瓦納□C□布茲所說，一部小說作品，即使沒有任何參與情節的敘事者，也不能沒有一位躲在幕後的作者的影子，他是舞台監督，是操縱傀儡之手。實在的人在創作自己的作品的同時，創作說高於本人的第二個我，每一部成功作品都會使人相信存在著這樣一位作者，相於「次我」。又，當一部小說作品中並無對這一作者的明確參對照，在不參與情節的隱含敘事者同隱含作者之間便不存在任何區別(瓦納□C□布茲著，張祖建譯，1986:130)。而作者就是指真實生活中，有著血肉之軀的創作者。

[79] 整理自國立台灣藝術大學電影系吳珮慈教授 91 學年度下學期所開「電影理論」之筆記。

[80] 閻嘯平，1989:13。

表示敘述者，N'e 表示被敘述者；在敘事內體制中，我表示見證人，他表示主人公。)

如果將觀點之於心理認同，落實在細節面的觀看(spectatorship)過程的鏡頭形式來分析，將對電影的風格、主題有比較實際的瞭解。

「電影的觀看過程中，含角色間的互看、攝影機的觀看、觀眾的觀看；因此，觀點鏡頭與正反拍的綜合運用，不僅可以說明故事角色間彼此如何觀看，也透過攝影機的擺置，提供觀眾觀看故事與角色方法，亦即透過觀點鏡頭與正反拍，提供了觀眾閱讀故事的角度、視野、乃至於對其中角色的認同態度，甚而建立一種異位認同(allo-identity)的效果 – 亦即觀眾投入劇中角色的位置，從角色的身份認同故事裡的世界。」[81]。雖然學界對於縫合鏡頭與認同效果的應然性仍有爭議，但一般來說，拍攝的位置越靠近 180 度的情感動線，越看清楚主角的臉(特寫)，認同的意圖與效果越是明顯。而除了兩鏡頭的縫合效果外，單一鏡頭也可以建立觀點，這類觀點鏡頭如下:

1.兩人鏡頭(two shot)中,甲觀看乙,或甲乙相看.

2.搖拍鏡頭(pan shot)中,甲觀看乙,或甲被乙觀看.

3.過肩鏡頭(over the shoulder shot)中,甲觀看乙,或甲乙相看.

4.變焦鏡頭(rack focus)中,前或後景者可以觀看後或前景者[82].

以上概述了影片中的觀點問題。當觀眾進入電影院，允諾某種程度的退化，也就是讓電影以實際上的鏡頭操作等種種敘事手法，帶著觀眾進入電影。當然，一部電影的觀點不一定是單一的，因為敘事者、作者、角色的觀點可能不同，有他們不同的理解、不同的態度，一同將訊息(單一/多數)傳送到觀眾處(接收者)，開始對觀眾說話。觀眾會隨著敘事結構游走，而一旦他進入到這個認同機制中，他可以自己找到位置，而這個位置也不一定是固定的，會隨著電影情節與敘事手法而變，對電影而言，觀眾是主體、是文本的生產者，他要參與想像電影才有意義。這是一個互相影響互為主體的過程。雖然電影在不同的段落會有不同的結構召喚觀眾，觀眾也可以迅速的定位到他們想要的位子，但是這個認同結構，可能是非常複雜，因為人的欲望無法說得清楚，雖然有固定的敘事觀點在帶著觀眾進入，但他也可以在文本中四處棲身。就像在暴力戲時，他可以認同施暴的快感，

[81] 盧非易，2003 :4。發表於「2003 聚焦台灣 台灣電影國際學術研討會」(2003.11.28-2003.11.30)。
[82] 出自國立政治大學，廣播電視系盧非易教授於 92 學年度上學期所開「視覺傳播」講義。

也可以認同受虐的樂趣。而當觀眾在面對影片這個客體時，並進而對影片的世界產生認同時，觀眾已經不是原來的我了，他的認同游移在自身與影片之間，既接受影片交付予他的意義，又會自行對影片展開解讀。