

# 附加、迷途、非家： 影評作為思想的引導

## Addition, Aporia, Uncanny: The Film Critic as a Guide of Idea

林克明\* Ke-Ming Lin

### 摘要

影評向來被視為電影作者與觀者之間的溝通橋樑。這個認識使得影評淪為一種溝通模式的「附加」：一旦兩者的溝通沒有問題，影評就成為多餘的存在。然而對於附加，德希達卻提供一種不同的詮釋：他將附加視為創造一種迷途的可能。以此出發，影評或許不應該被視為使溝通順利的協助或指導，而是反過來創造混亂、產生迷途。本文從迷途的概念著手，透過柏拉圖、卡夫曼、德希達等人對此一概念的詮釋，說明影評可以憑藉迷途的創造而引導觀者產生新的思想。此外，本文也嘗試由佛洛伊德的「非家」著手，一方面解釋「迷途」所產生的困惑，一方面也提供打開迷途之境的可行方法。最後，本文分別從觀者、影評作品等方面進行討論，並以兩篇電影評論作為範例，說明影評如何能以他／她作為附加的身份創造迷途，並藉由「非家」所揭露的方式，引導觀者打開新的思想之路。

**關鍵詞：**影評、附加、迷途、非家

---

\* 林克明，國立聯合大學臺灣語文與傳播學系助理教授。

Ke-Ming Lin, Assistant Professor, Department of Taiwan Language and Communication, National United University.



## Abstract

Generally speaking, the film critic is supposed to be the communicative bridge between the film author and the film viewer. In this understanding, the film critic is the “addition” of the communication activity. Once the communication between the author and the viewer proceeds well, the role of film critic becomes redundant. However, Derrida offers another approach to the concept of addition: addition initiates the possibility of creating an “aporia”. According to this thought, the film critic confuses the communication rather than improves it. In this regard, this paper gives an investigation of the concept of aporia in Plato’s, Kofman’s and Derrida’s work, in order to seek how the film critic can generate an aporia, by which it becomes possible to enable the film viewer to develop a new “idea” beyond the control of the film (author). In addition, Freud’s concept of “uncanny” will also be introduced to clarify the diffusion caused by aporia on the one hand, and to offer a feasible method of detecting a path/poros out of aporia on the other hand. Finally, following a discussion of the film critic’s role from the angles of the film viewer and the film criticism, this paper uses two film reviews to illustrate how the film critic creates an aporia by being the role of addition, as well as how s/he applies the way, inspired by Freud’s uncanny experience, to guide a path to a new idea.

**Keywords:** film criticism, addition, aporia, uncanny



## 壹、影評作為一種「附加」

關於影評，我們總是不免提出以下的問題：什麼樣的電影評論是我們所需要的？一位影評要談論什麼對於電影才是「合法的」(legitimate)評論？一個所謂好的電影評論其標準又是什麼？<sup>1</sup>對於這些問題有興趣的人，會立即聯想到電影理論學者羅耶·卡洛爾(Noël Carroll)的*On Criticism*(2009)。雖然這本書所指的評論並非專注於電影，而是泛指所有的藝術作品，但由於一方面卡洛爾主要的學術興趣在於電影，而另一方面書中的許多例證也往往與電影相關，因此這本書的論點無疑是適用於影評。在這本書中，卡洛爾幾乎回應了上述關於影評的種種問題。他首先去詳述一位影評所應該進行的工作是什麼，也就是作為影評應該談論電影的什麼才是「合法的」，這些工作包括「描述」(description)、「情境化」(contextualization)、「分類」(classification)、「闡明」(elucidation)、「解釋」(interpretation)、「分析」(analysis)以及「評價」(evaluation)。<sup>2</sup>透過對每一項工作清楚地界定和分析，他指出對於電影評論而言，多數工作都只是「需要」但非「必要」，唯一不可或缺的工作只有「評價」，也就是判斷電影的「價值」。<sup>3</sup>其他工作都是為了支持「評價」，或者隱含著「評價」的目的。舉例來說，當影評在進行「描述」的工作時，他／她往往只挑選作品中某些「重要」部份進行描述，而這個挑選其實已經是評價的一部分。事實上，卡洛爾認為整個評論工作是從「評價」開始，從「評價」結束。一旦影評對於一部或幾部電影開始評論時，這個評價的工作即展開，因為評價正是「建立在引導我們的注意力在某物而非其他物的操作上」。<sup>4</sup>因此，對卡洛爾而言，只有對電影給予評價的電影評論才是我們所需要的，而一個電影評論的好壞，則是建立在是否能對於所評論對象提供合理的評價。

如果仔細探究卡洛爾對影評的看法，可以發現他的主張有很大的成份是建立在傳播模式之上，<sup>5</sup>因此本文首先從傳播的角度來檢視，以掌握卡洛爾的影評的深層意義。就一個對影評的普遍認識，他／她是處於作者和觀者間的中介位置，被視為聯接兩者之間的橋

---

<sup>1</sup> 「影評」一字在中文中可作為「影評人」及「電影評論」兩種意義。為避免混淆，本文將「影評」視為影評人，而其所評論的文章則稱為「電影評論」。

<sup>2</sup> Carroll, Noël. *On Criticism*. (London: Routledge, 2009), 9.

<sup>3</sup> 對卡洛爾而言，「價值」，或者更明確地說，「成功的價值」(success value)，指的是「創作者透過她的作品所達成的」(P9)。換言之，卡洛爾主張作品的「價值」在於它是否能完整呈現作者的創作目的：如果可以，這個作品即是「成功」，否則則為「失敗」。

<sup>4</sup> Carroll, *On Criticism*, 19-20.

<sup>5</sup> 卡洛爾在書裡並未強調他的論點是基於傳播模式而來的，但是在整個論述過程中卻屢屢以傳播的觀點來闡釋他的主張的例子。



樑。<sup>6</sup>從傳播模式來理解這個一般的認識：作者以其電影作品與觀者進行溝通，基本上是沒有影評的位置。如果影評具有存在的可能，就在於作者與觀者之間無法產生有效的聯繫時，而必須倚賴影評來扮演橋樑的角色，讓之間的溝通得以順利進行。以傳播的語言來說，這是因為作者與觀者之間具有過多的噪音，而讓原本的訊息受到太多的干擾，以致於訊息無法有效地被觀者吸收。影評在此的作用即是在削減噪音，使得訊息可以順利被傳達。然而影評的這個作用也說明了他／她的存在並非是必要的，而是一種「附加」(addition)。一旦當作者能與觀者清楚地溝通，則影評便理所當然地成爲一種「多餘」而可以捨去。

就電影本身的特性來思考這種作爲「附加」的影評。電影作爲一種藝術作品，它所企圖傳達的主旨或論點遠不如一般的訊息清楚明晰，或者說，電影的「訊息」本身並非只是「告知」的資訊而已，而往往以某些意味深長的方式來表現，以傳達單純資訊本身之外的感受。如《海角七號》(2008)中的《野玫瑰》一曲，在配合中西樂器的合奏、中日歌手的合唱以及伴隨最後跨越時空的情書傳遞，所傳達的主旨就遠遠超越歌曲本身所具有的意義。而這個例子同樣也反映出電影語言所具有的「歧義性」(ambiguity)與「多義性」(polysemy)，讓電影作品無法以單一的話語訊息來看待。就如上述《野玫瑰》的例子，觀者所接受的究竟是單純的優美旋律、亦或是跨文化的思考、亦或是更深層地對於台灣歷史的感觸呢？如果作者無法確實地掌握觀者所接受的究竟爲何，自然也不能「有效地」傳達所企圖告知的內容給觀者。以傳播的角度來說，這是因爲這個電影「訊息」本身即內含著產生各種噪音的可能，而促成傳播失敗的無法避免。如此一來，爲了「導正」電影的訊息而使噪音降到最低，影評的存在便成爲必然。

在此一思考之中，爲了將噪音降至最低，影評必須扮演一種向觀者「解釋」電影究竟在說什麼的角色，這也是目前影評所被賦予的最重要的工作。<sup>7</sup>卡洛爾在 *On Criticism* 一書中，給予「解釋」清楚的定義。他將解釋分爲三個層次：闡明 (elucidation)、詮釋 (interpretation)、分析 (analysis)。「闡明」指的是針對作品中的符號進行原本意義的說明；「詮釋」則是試圖要說明整部作品的意義或主旨；而「分析」則是著重於說明作品一或者更詳細地說，作品的各個部分—如何共同運作，以達成作品的目的。卡洛爾認爲，前

<sup>6</sup> 這裡有必要澄清本文中所指的作者與觀者。由於電影屬於一種集體創作，所以並不同小說或繪畫一般，有著明確單一的作者，所以本文在此所稱的電影作者，泛指參與電影創作的主要工作人員，包括導演、編劇、製片等等，他們對電影作品的呈現有絕對的影響力。而關於觀者，本文指的不僅僅是電影的觀者，也包括評論的讀者。由於影評的評論必須基於電影作品而產生，所以在此將評論的讀者也等同於電影的觀者（的延伸）。

<sup>7</sup> Carroll, *On Criticism*, 5. 卡洛爾承認，雖然他主張評論者應著重於「評價」這個任務上，但是目前所有與評論相關的理論和實踐幾乎都側重於「解釋」，而「解釋」也普遍被視爲評論者最主要的工作。



兩個層次是為了解決傳播問題所需要的，但第三個層次的「分析」卻不涉及作品的傳播意義。因為對於電影，觀者並不必要去理解電影中的元素如何運作、如何構成，而只需要去掌握作品所呈現的意義即可。<sup>8</sup>

從這個對「解釋」的說明出發，卡洛爾對影評的認定，一方面持續將影評視為協助作者進行與觀者溝通的角色，另一方面似乎也賦予影評超越傳播功能的可能。對卡洛爾來說，影評必須進行「分析」，也就是必須去理解作品如何構成，如何達成其目的。從另一個角度來說，這個分析的動作也同樣在檢驗作品能否達成其所預設的目標。卡洛爾對於這個層次的提出，因此凸顯了影評具有「評價」或「判斷」作品的作用，這也是他所認定影評存在最重要的意義。然而如果仔細思考卡洛爾對於分析的說明，也就是檢視作品是否能達成其目的，但是何謂目的能否達成呢？不正是試圖作品能正確呈現作者所傳達的主旨？換言之，如果「闡明」和「詮釋」是為了解除作品和觀者之間的噪音，也就是作為一種觀看的指導，第三層次的「分析」，以及所伴隨的「評價」或「判斷」，無疑是試圖去削減作者與其作品之間噪音產生的可能，讓影評扮演著生產的指導。如此一來，卡洛爾對影評的理解，仍然未如他所說的具有超越傳播所賦予的功能。影評存在的作用，仍然是扮演削減噪音的角色，一種對電影來說難以捨棄的「附加」。

基於上述的分析，可以看出卡洛爾的影評是居於「協助」或者「指導」的位置，促使作者能將完整的意念透過電影傳達給觀者。他／她存在的必要性是源自於電影本身訊息的複雜性。因此當作者能夠直接與觀者溝通時，直接傳達他／她的主旨和論點時，影評的存在就不再重要。或者更進一步地說，影評的存在，凸顯了作者與觀者溝通的失敗。這也是喬治·貝克（George Baker）、羅莎琳·克勞絲（Rosalind Krauss）等人在2001年時，對於藝術評論的「現況」所進行的圓桌論壇中提到的：藝術評論的極度萎縮，是由於受到概念藝術（Conceptual art）的影響。這個流派的藝術家傾向於認為應該去除藝術評論，而去思考如何讓觀眾更直接地理解他們的意圖，也就是作品的真正含意。<sup>9</sup>他們的說法無疑是再度支持這個以傳播模式思考的影評，是一種不正常的附加，是一種應該努力去除的多餘。

<sup>8</sup> 對於闡明、詮釋、分析，三者之間差異的詳細討論，見 Carroll, *On Criticism*, 108-34.

<sup>9</sup> 關於概念藝術家如何看待評論者的討論，見 Baker, George, and Rosalind Krauss, etc. "Round Table: The Present Conditions of Art Criticism." *October* 100 (2002), 200-228.



## 貳、從「附加」到「迷途」

然而，同樣被視為一種附加，在德希達的眼裡，影評所具有的意義卻大不相同。德希達的附加從來不是一種「多餘」，而是更接近一種「補足」(supplement)。<sup>10</sup>就如一篇文章與其所具有的註釋一般，後者讓前者更為完整。然而，如果細究這兩者的關係，可以發現，當註釋做為文章的補足時，事實上也同時破壞文章的「完整性」，而使文章所試圖建立的封閉而自我循環的完美架構產生崩解。文章原來所具有的最初起點的優勢地位，在註釋的附加之後，即喪失了作為主導的可能，而是與文章之外的其他文本接軌，成為眾多文本群中的一員。如此一來，註釋的附加無疑是模糊文章這個文本與其他文本之間的界線，讓原本清楚明晰的文章被各種外在文本所侵蝕、撕裂、插接，讓原有文章所企圖建立的規則不再是讀者必然遵守的圭臬。更清楚地說，在註釋的作用下，各種文本交會形成了眾多規則夾雜之地——有太多的規則等於沒有規則——讀者因此不再有明確的規則可循。德希達進一步將這種因為附加所產生的「無」規則狀態，視為 *aporia*。<sup>11</sup>

*Aporia* 這個字最早出自於柏拉圖的《曼諾篇》(*Meno*)，其中描述蘇格拉底如何教授曼諾算出正方形的面積。<sup>12</sup>蘇格拉底的作法是讓曼諾先自行猜測，再一步一步引導他去理解他猜測的錯誤。這個過程不可避免地造成曼諾的沮喪和困惑，而蘇格拉底將此產生困惑的處境稱之為 *aporia*。在此處境中，就如同曼諾所面對的，他的誤解因此暴露出來，而能夠被加以排除，所以等待他的是一個可以建構真實知識的新領域。簡言之，只有這個 *aporia* 產生，蘇格拉底才得以讓曼諾建立新的思考方式，而能獲得正確的答案。<sup>13</sup>

<sup>10</sup> 有關德希達對於附加與補足的詳細探討，可參見其 *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976)。然而，雖然德希達的補足提供重新思考影評的可能，但是這裡有必要強調，處於這個邊陲位置的影評，並非必然體認自身作為「補足」的意義，否則就不會存在目前對影評的一般定位，也就是作為「協助溝通」或「購物指南」的角色。本文主張，由於影評處於這種特殊位置，他/她因此具有成為「附加」或「補足」的雙重可能。換句話說，影評可以選擇作為購物指南，也可以對電影進行解構的工作。而也由於這個特殊位置，影評才有可能成為超越單純觀者的存在，成為得以「補足」的影評，而不再是單純的購物指南。(此部分的補充感謝審查委員的提醒)。

<sup>11</sup> 德希達對於“*aporia*”及“*supplement*”之間關係的討論，可參見其 *Aporias* (Stanford: Stanford University Press, 1993), 97。此外，關於 *aporia* 一字在本文中的引用，此一在中文的翻譯頗為分歧，包括「困惑」、「疑難」、「懸置」、「僵局」等等，但多表現其陷入某種窒礙難行的狀態。本文在此將採用其字源 *aporos* 的含意「無路可行」，並透過從莎拉·卡夫曼 (Sarah Kofman) 對此字的延伸，而翻譯為「迷途」。在此為避免造成困擾，暫時以原文表示，待後文中對此一字的字源進行詳細討論後，再以中文翻譯替代。

<sup>12</sup> 《曼諾篇》篇收錄於 Hamilton, Edith, and Huntington Cairns (eds.). *The Collected Dialogues of Plato* (Princeton: Princeton University Press, 1961), 353-84.

<sup>13</sup> 柏拉圖透過蘇格拉底的對話主張有絕對真理的存在，這個真理存在於我們永恆的靈魂之中，只是在今世被遺忘。而 *aporia* 的狀態，則是對於「喚醒」(recollect) 這個「絕對真理」的所必須經歷的過程。



莎拉·卡夫曼 (Sarah Kofman) 在“Beyond Aporia?”<sup>14</sup>一文裡，透過字源分析的方式，進一步對於 *aporia* 這個字提供新的詮釋。*aporia* 一字源自於希臘文 *aporos*，其意義為「無路可行」(a-poros: a(without)+poros(passage/way))。透過這個字源，卡夫曼將 *aporia* 轉譯為一種「迷途」的狀態。然而，對卡夫曼來說，這種迷途並非是「有路可行」的對立，而是一種依存的關係。對此，她從 *poros* 的原意出發來支持這個論點。*poros* 的意義為在一不確定、不斷變動區域中的路徑，它往往代表著「海路」(a sea-route) 或者「河路」(a route down the river)。與其相對的是 *odos*，其意義為聯繫所知地點的「道路」。這兩種路徑的差異在於後者是建立在堅實的土地之上，具有明確清晰的表徵，而前者則是不穩定的移動水面上，而缺乏具體可辨識的形象。如果從 *poros* 來思考所謂路徑的構成，這種路徑並非如 *odos* 一般藉由明確的痕跡所產生的，而是藉由移動本身來創造自身。卡夫曼因此指出，*poros* 所代表的路徑「無法預先追蹤、總是能被抹去、總是必須重新追蹤，並且是以一種前所未有的形式。」<sup>15</sup>*poros* 必須創造自己的路，因為它無法依賴過去的路徑，因為之前的路徑都已經被不斷變動的大海所湮滅，也就是消逝於 *aporia* 之中。

由於這種路徑是出於迷途之海 (*aporia*)，因此它不同於道路 (*odos*)，並不指向任何我們已知的位置／答案，而是藉由移動而往未知的目標前進。換言之，路徑 (*poros*) 一方面作為指向離開「迷途之海」的路徑，一方面卻永遠無法脫離這個「迷途之海」的範疇，而找到「確定」的目標。但無疑地，由於這個路徑是一個全新、沒有任何牽絆的路，因此即使它指向了各種可能，但它卻是一條真正的路。如此一來，透過 *aporia* 的字源分析，卡夫曼一方面呼應了柏拉圖的主張，唯有在「迷途」中，新的知識／路徑才得以產生。但卻不同於柏拉圖所示的，這個「真正」的路並不指向「標準」的答案，有如正方形的面積計算方式是確切固定一般，而是充滿著不確定性。

相對於卡夫曼從空間隱喻的角度來理解 *aporia*，德希達也採類似的取徑，但他所關注的與其說是「迷途」本身，不如說是「迷途的經驗」。<sup>16</sup>德希達認為這種經驗在通過任何「邊界」時都可能產生，因此迷途可以比作為發生於門、門檻、邊境等各種兩個領域間的界線之上：在這個界線、在兩者之間，產生沒有出路經驗。由於這個界線不僅是作為兩個領域的區分，但也是兩者的共享，因此「安全」或者「正確」跨越領域的路徑便成為不可能，換句話說，所有的路徑在此都是「不合法」，因為沒有路徑能符合所有的法則，所以儘管存在各種可能的路徑，但在沒有「一種」規則可以引導下，所有的路徑都指向不確

<sup>14</sup> Kofman, Sarah. “Beyond Aporia?” In Benjamin, Andrew (ed.). *Post-Structuralist Classics* (London and New York: Routledge, 1988), 7-14.

<sup>15</sup> Benjamin, *Post-Structuralist Classics*, 10.

<sup>16</sup> Derrida, *Aporias*, 12.



定，「迷途」的經驗因而產生。對於面對這種迷途的經驗，德希達所強調的是，這種經驗導致「真正」的選擇，因為它迫使人必須去進行選擇。這種選擇有太多的選擇，太多可能的路徑，但卻沒有「確定」的規則可尋、沒有「絕對」的目的指引，所以也不具有「唯一」的選擇，因此「必須」選擇。只有這種情況下，任何既有的干預都無法作用，才可能有「真正」的選擇。

德希達的論點與卡夫曼極為相似，兩者都反對柏拉圖所預設的絕對的真理、絕對的路徑存在。將影評置入於他們對「迷途」的概念思考，有趣的是，這個原本在一般認識裡作為引導觀者朝向「正確」路線前進的人，在此卻導致觀者「無路可行」，或者更清楚地說，讓觀者「迷途」。而從這個角度來看，一旦作為附加的影評，具有創造迷途的能力，影評所具有的價值便必須重新思考。如果在傳播模式的框架中，影評被視為是一種指導讀者（甚至是指導作者）的角色，其作用是在讓噪音減少，讓訊息可以較完整地從作者透過電影傳達給觀者，或者說，讓觀者得以正確接受電影所具有的規則，以完整掌握作者的訊息；但是透過德希達「附加」的觀點，影評在「導正」電影訊息的傳播時，由於必須透過「情境化」、「分類」、「解釋」等方式<sup>17</sup>來減低噪音，其實已經不可避免地將電影所具有的完整性破壞，讓電影文本之外的文本滲入。這種「附加」，無疑是導入更多不同的規則，讓電影原有的規則崩解，讓觀者不再有「唯一」的規則可循，必須置身於一種「迷途」的狀態。如此一來，影評因此具有某種真正超越傳播架構的可能。如果說影評具有一種指導的能力或者責任，他／她不再是去導引觀者在「正確」的路（*odos*）上行走，而是透過「迷途」（*aporia*），讓觀者自行尋找可行的路（*poros*）。

無疑地，我們可以將這個可行之路視為對電影的新的理解，或者更進一步地說，透過電影所產生的一種新的「思想」（*idea*）。然而，在面對這種「迷途」的狀態，觀者如何「自行」去尋找可行的路？對於這個問題，由於卡夫曼和德希達的重點都在於揭露「迷途」本身對於去除既有知識以揭示自我抉擇的重要，對此問題並未有太多的關注。然而影評的工作並不在於單純讓觀者進入「迷途」之境，他／她同樣有必要去引導觀者找到可行之路，但他／她所採行的方式絕非蘇格拉底一般，去找到絕對的真理之路，這點是卡夫曼和德希達都無法認同的。對此，我們有必要從迷途的經驗本身出發，重新思考另一種尋路的可能。

<sup>17</sup> 卡洛爾主張這幾項工作是影評所進行的任務，但這些工作都不免需要援引電影之外的文本。



## 參、「迷途」中的「非家」

當我迷途時，我遭遇到兩個問題：一是不知我如何來到這裡；另一則是不知要往何處去。我陷於一種「之間」的狀態，只能重複地在同一個地方不停地打轉。這種困惑不僅僅是認知上的問題，也是心理上的問題：我開始不知所措、產生焦慮。有趣的是，相同的處境也同樣發生在佛洛伊德身上，但是對他而言，這種迷途的狀態卻並非全是負面的。在他於 1919 年發表的〈非家〉(The Uncanny) 一文中，<sup>18</sup>佛洛伊德提到他在義大利迷路的經歷：

在一個炎熱夏日午後，我在義大利走過我所不知道的一個偏遠城鎮的荒廢街道上……我急著在下個轉彎離開這個狹窄街道。但是在沒有問路的情況下徘徊一陣子之後，我突然發現我回到相同的街道，在其中我的在場開始刺激我的注意。我又匆匆離開，只是在繞路之後再次回到相同地方。然而，現在我湧起一種感覺，這種感覺只能稱為非家，我很高興我回到這個不久前離開的廣場 (piazza)，不再進行尋找的旅程。<sup>19</sup>

如果將卡夫曼的路徑 (poros) 視為一種「認識」迷途之境的方式，佛洛伊德「非家」的產生，無疑可以視為對這個陌生莫名之地的掌握，也就在此偏遠小鎮中所尋找到的路徑，因此兩者無疑極為類似。然而相對於不論是柏拉圖、卡夫曼、還是德希達對迷途的描述，往往都著重於迷途所產生的徬徨無助，但是佛洛伊德卻試圖在這種迷途狀態下尋找超越這種徬徨無助的可能，也就是「非家」(unheimlich/uncanny)。「非家」這個起初被描述為對於原本熟悉的所在產生恐懼感的概念，<sup>20</sup>佛洛伊德透過他的迷路經驗，進行了一個類

---

<sup>18</sup> 本文所採用的〈The Uncanny〉一文，收錄於 Cixous, Helene. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche." *New Literary History*, 7(3) (1976), 525-48+619-45. "Uncanny" 一字在中文的翻譯中，特別是在心理分析的術語裡，經常以「怪異」、「詭奇」、「暗恐」稱之。這個翻譯基本上是著眼於佛洛伊德所說的對「所知舊有的和始終熟悉的那些事物」所具有的恐懼（見註 20）。本文以「非家」稱之的理由，一方面是忠實於其德文中的字義 (uncanny 源自於德文的 unheimlich)，一方面是從佛洛伊德對 uncanny 的另一種詮釋出發，即他在義大利迷路的經歷中所產生的 "uncanny"，也就是對陌生環境所反過來產生的「親近感」。

<sup>19</sup> Cixous, "Fiction and Its Phantoms", 631.

<sup>20</sup> 佛洛伊德 "The Uncanny" 一文開始時，即提出了他對於「非家」的概念描述：「非家是恐懼的類屬，指向所知舊有的和始終熟悉的那些事物」。



似但相左的意義轉換：義大利偏遠小鎮的某一荒廢街道，在漫遊迷路所產生的多次造訪後，使這個陌生的地點具有一種熟悉感。這個「非家」，因此產生了一種「家」的感覺。<sup>21</sup>

但是這種熟悉感卻是脆弱不穩定的，因為它自始自終都被不知從何而來、不知往何處去的困惑所壟罩著，因此焦慮和恐懼總是不斷地存在。更重要的是，這個熟悉感的產生是基於一種不可避免的重複遭遇，或是一種命運／厄運：如果不是這種無可避免、非自願的命運驅動，怎麼可能會在迷路的過程中，一再地遭遇同一地點？然而，對於這種不可知的命運，又如何讓我們可以「合理地」相信，而能夠壓抑原本存在的困惑？唯一的方式是去「堅信」這種不合理的合理性，去「迷信」這個命中注定，讓「不相信」懸置，即使我們知道這個他地是陌生的，是與家不同的存在。

佛洛伊德的非家所引導出的迷信，事實上是給予柏拉圖等人對於迷途的理解進行一種補充。如果真正的路徑是無法憑藉過去的痕跡，那路徑的確定只能憑藉某種「堅信」、亦或者「迷信」。這種堅信的存在基本上是沒有任何「知識」的依據，它缺乏能夠給予肯定的基石、沒有辦法證明，所以它是建立在一種虛幻之上，它永遠無法讓人「確定」這信念是絕對正確的。換句話說，所有從「迷途」產生的新路徑都是基於「非家」所構成的：我們一方面「相信」這是一條可行的路，一方面卻由於不確定／不知道而充滿著疑慮。這必然是一條安心與焦慮夾雜之路。

莫爾登·杜拉（Malden Dolar）從拉岡的角度對非家進行檢視，嘗試去理解「非家」所產生的誘因。杜拉認為非家可以視為鏡像階段的再啟動，他說道：「當我在鏡子中認識到這是自己時，事實上已經太晚。這裡存在一種分裂：我不認識我自己，而同時，這也是我自己」。<sup>22</sup>如果將此與佛洛伊德的迷路經驗對比，鏡子有如進入一個陌生之地。對於我的鏡像，存在於陌生之地的我，我必須同時「相信」那是我，以及「知道」那也不是我、不是在熟悉世界的我、不是在「家」的我。<sup>23</sup>將這個陌生的我的影像視為理所當然的我，有如「家」中的我，在某方面是親切自然的，因為我取得了進入符號界的門票，而獲得一種「安身立命」的可能。但同樣的，我知道這個我不是真正的我，並非處於真正的「家」中的我，因此一種不穩定的恐懼始終縈繞著我。換句話說，處於鏡像的我，既是我、也非

<sup>21</sup> 在〈非家〉一文中，佛洛伊德透過過去對「家」（*heimlich*）這個字在各種文本中意義的討論，指出了在使用上「家」與「非家」這兩個字之間的模糊性。

<sup>22</sup> Dolar, Mladen. "I Shall Be with You on Your Wedding-Night": Lacan and the Uncanny." *October* 58 (1991), 5-23.

<sup>23</sup> 這個說法是出自於拉岡著名的話：「我相當清楚地知道……但是我相信」。前句中的「知道」，是一種依據科學知識而來的知道，而後句的「相信」是基於我們唯一的相信、無法懷疑的相信。因為一旦懷疑，這個相信就無法成立。



我，我與非我、內與外的界線因此產生混淆，而這適足在找到「我（家）」的安心時，也同時引起無限的焦慮。這種安心與焦慮、相信與不相信的互相糾葛，正與我們主體的建構和存在的自覺有關。因為對拉岡而言，主體不存在於鏡像，也不存在於自身，而是由於我對我存在於世界之中所具有的自戀、狂喜的慶祝，以及我對於我在世界中的存在有著近乎偏執的懷疑兩者間徘徊震盪所產生的。從這角度出發，非家經驗對我們具有強大的誘惑力，我們期待透過非家對鏡像階段進行重新體驗，而透過鏡像經驗的再啟動，我們得以更堅定自我的存在。

如果「非家」對我們具有某種吸引力，則佛洛伊德的非家經驗就不僅僅只是一種對促成「非家」產生的「迷途」的心理分析詮釋而已。雖然不可否認，佛洛伊德的「非家」清楚描述了在卡夫曼的迷途之海中，在航行於充滿不確定的海路（poros）之上時，所產生的可能困惑和喜悅，但更重要地，佛洛伊德指出了在這個迷途之海中尋路的方式：這條路並非是倚賴某種外在所強加的規則或控制所產生，而是基於我們的慾望而來，是我們「自行」選擇的。

在佛洛伊德的描述裡，這個非家經驗的構成，簡單地說，所憑藉的是重複遭遇「同一街道」。而在同一篇文章中，他舉出了另一個「非家」例子：

當我們遞出大衣，並獲得一把寄物間的鑰匙時，我們一般會忽略上面所附的號碼，比如說，62；或者，當我們發現我們在船上的客艙號碼是這個數字時，我們也不在意。但如果這兩個不同的事件密集地發生，這個印象會改變。如果我們遇到 62 這個數字在同一天好幾次，或者如果我們注意到每件事都有一個數字——住址、旅館房間、火車上的客艙——而這個數字都相同，或者在所有事件中都包含相同的數字。我們會對此產生非家的感覺。<sup>24</sup>

將佛洛伊德這兩個「非家」例子相互對照，可以發現非家的產生其實是建立在密集地遭遇「同一符號」，不管是同一數字、或是同一街道。因此，符號對於非家的構成佔據著一個不可或缺的位置。換言之，一旦我們密集重複地遭遇同一符號，我們即可能超越科學理性、不需憑依外加的規則，而仍能在迷途之境中摸索出路徑的可能。這即是佛洛伊德透過「非家」經驗所揭示的方法。

---

<sup>24</sup> Cixous, "Fiction and Its Phantoms", 631-2.



然而，關於這個「同一符號」的認定。在佛洛伊德的例子中，不管是「這個街道」，或者「62這個數字」，似乎都有著一種神秘力量，驅使他一再地遭遇。但是事實上，這個結果並非是因為符號本身所造成的。相反地，這些符號之所以成為「特定」、之所以構成「命定」，其實是基於「重複遭遇」而產生。換言之，任何符號都可能因此而成為特定符號。<sup>25</sup>但是何謂「重複」遭遇呢？在「非家」的例子中，佛洛伊德重複遭遇某一符號，並不意味著這是依循著某種規則而產生的，也就是並非沿著同一方式與同一符號相遇。相反地，他之所以重複遭遇某一符號，是基於一種意外、一種巧合、一種未經設定的結果，是循著不同的方式與同一符號再相逢。這種因巧合而產生的「重複遭遇」，意味著當佛洛伊德遇到某一符號時，他發現他「認得」／「再認識」(re-cognize)它，他在之前曾經看過它、經(驗)過它。換句話說，這個符號對他是陌生而熟悉的。它之所以陌生，是因為佛洛伊德並未預期可以發現它、確定它的存在；而它之所以熟悉，則是建立在當佛洛伊德「認得」它，也就是將現在的它與過去的它產生聯繫時，這個陌生於是轉化為熟悉。佛洛伊德的例子說明了非家的產生必須藉由不同的方式來遭遇、來「認識」相同的符號，讓符號的「同一性」被發現。而反過來說，這也說明了同一符號可以以不同的方式來看待、來「認識」，或者說，允許有不同的意義介入。有趣的是，一旦這個符號的「同一性」被確定後，也就經過「重複遭遇」而對這個符號建立「熟悉感」之後，對於促成符號再次相遇的尋覓便成為一種本能。我們期待再次遇到符號，就如佛洛伊德期待再次回到相同街道。為此，我們開始使用各種方式來找尋這個符號，去發覺、去認識不同可能面向的它，我們因此構成由此符號所產生的，對於迷途的獨特理解。無疑地，這個透過重複遭遇而產生認識的方式同樣呼應了卡夫曼的論點：從「迷途」中發現的路，每一條路都是新路、獨特的路。

佛洛伊德的方法因此可以視為一種認識迷途之境的「合適」取徑：它的合適並不建立在符合某種規則，而是在於它所構成的路徑與卡夫曼的主張相合。因此，回到影評的討論，如果我們將創造迷途視為影評的主要任務，而如何讓觀者能夠在這個迷途中重複遭遇特定的符號，也必須視為影評無法規避的工作。因為唯有如此，觀者才能自行找到可行之路，對電影產生新的思想。

---

<sup>25</sup> 這個特定符號的「崇高」位階，基本上與佛洛伊德的「真實父親」(real father) 頗為類似，兩者的神聖／神秘，其實都是被賦予的，因為「堅信」／「迷信」所產生的。



## 肆、「電影」的存在

儘管如此，影評又該如何將這些抽象的概念和方式轉化為切實可行的行動？如前所述，影評作為一種「附加」，基本上即具有產生迷途的可能，但是為了讓他／她的角色避免淪於「多餘」，他／她必須讓「迷途」確實發生。依據德希達的說法，產生迷途的前提在於兩個領域間有清楚的區別，也就是必須要有界線存在，這個邊界即是迷途產生的所在。因此讓影評在產生迷途之前，必須先清楚地區分兩個領域的不同，換句話說，必須讓電影成為「電影」，而非真實的一部分。如此一來，電影才能與真實成為兩個相異的領域，迷途才可能產生。以一種直覺的反應，這個問題似乎略顯多餘，然而如果將電影視為紀錄和揭示具體現實的文本形式，它所提供的是一種由物質現象緊密聯繫所構成的「生活流」，一種與現實生活相似且相異的真實。<sup>26</sup>基於這種特質，它似乎又不易與真實建立清楚的區隔。由於對電影與真實之間的距離是由觀者所認定，並非影評，因此有必要先掌握電影如何被觀者視為「電影」。下列兩種情況可以幫助我們對此一問題進行理解：<sup>27</sup>

- 一、我偶然經過電影院，看到一部電影，在時間允許之下進去看了這部電影。片子的內容很有趣，我享受了一段愉快的觀影時光。兩個鐘頭後，我離開電影院，返家。這種觀影方式以前發生過，雖然不如我想像地那麼頻繁。但是現在，我並不太在意這件事；事實上，一段時間後，除了依稀記得我享受了一段愉快的時光，我再也沒想過這部電影。
- 二、又一天，我再次經過電影院，看到一部電影，在時間允許之下進去看了這部電影。這一次，奇怪的事情發生了，我不明白電影在說些什麼。我困惑著、焦慮著，努力想瞭解電影在演什麼，即使到現在，這種焦慮依然縈繞在我心中。時至今日，雖然

---

<sup>26</sup> 此一電影觀主要是基於 Siegfried Kracauer 的論點，可參見其 *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (New York: Oxford University Press, 1997)。事實上，德勒茲也提出類似的主張。就如德勒茲所說的，「電影並非單純呈現影像，而是用世界去包圍影像」( *Cinema 2*, 68)。因此，德勒茲是將電影視為一種如世界般的存在。但德勒茲也指出，作為電影，是「世界變成爲它擁有的影像，而非變成世界的影像」( *Cinema 1*, 57)。換句話說，電影是「不真實」，但卻是一種不同於真實的「真實」。

<sup>27</sup> 這兩種觀影經驗的原型是來自於 Geoffrey Bennington 在 *Legislations: The Politics of Deconstruction* (London: Verso, 1994)，以及 Brianke Chang 在 *Deconstructing Communication: Representation, Subject, and Economies of Exchange* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996) 中對於訊息接收者的討論，再經筆者延伸修改而來。



我對這部電影仍是一頭霧水，即使再看一次我也不確定是否能完全理解，現在的我卻會不由自主地去回想這部電影，很好奇到底發生了什麼事、為何發生。當時感覺焦慮，現在依然。或許這是我自己的理解力有問題、或許……或許……。

在進入對兩種情況的討論之前，一個重要的問題需要釐清：撇開隱身於電影之後的作者不談，在單純觀者「看」電影的情況下，電影和觀者的關係究竟是什麼？在今天，所謂的皮下注射理論早該被拋棄，觀者不可能單純地接受電影所呈現的所有訊息。換言之，觀者必然在觀看電影的同時，與電影進行某種互動，而促使電影無法單方面地壟斷資訊。然而這種支配與對抗的關係仍然給予電影過高的位階，而忽略了觀者在整個觀看過程中的主動性。如果仔細思考電影的構成，它基本上是由個別的二維照片所組成的，本身充滿著各種斷裂和隙縫，有賴於觀者的合作進行縫合和填補的工作，以構成一連續及立體的影像世界。進一步來說，觀者必須作為整個電影構成的中介或協調，否則電影僅僅是零碎片段的散亂堆疊。這個中介角色讓觀者無法侷限於對電影的單純消費，而必須有意識地參與、進行回饋。因此，電影與觀者在觀看的過程中是居於對等的兩方，後者不僅僅是前者所呈現的對象，同時被要求對前者提供回應：觀者是作為電影的「對話者」（interlocutor）的存在。<sup>28</sup>

在與電影「對話」的過程中，觀者是處於一個奇妙的位置。在進行影像縫隙填補的同時，觀者佔據於電影中的空缺位置，以自身作為填充物，讓電影成為完整而充實的世界。處於這個位置的觀者，是居於電影世界與真實世界的交會、電影世界的邊界，但無疑地是在電影世界之中，被電影世界視為理所當然的存在（否則電影世界便無法存在）。簡言之，觀者在此世界中具有一席之地，是構成的角色之一。然而，處於這個位置的觀者，必然也處於真實世界之中，作為一個觀看電影的我而存在，而這個在真實世界具有肉身的觀者，因此處於電影世界之外，讓世界呈現給他／她觀看，或者說，讓電影世界得以開始（或終結）。對此，我們可以以埃米爾·本維尼斯特（Emile Benveniste）對於語言使用的「我」的描述來理解：「我」，一方面作為句子中的元素（代名詞）之一，而被句子中的其他元素所限定、引導，一方面則處於句子之外，作為語言世界的啟動。<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> 這裡採用“interlocutor”一字，是借用 Francesco Casetti 在 *Inside the Gaze* (Indiana: Indiana University Press, 1998) 一書中對觀者的看法。在他對觀者的理解中，interlocutor 的意涵並非僅著重在語言上的回應，同時也強調其作為共謀或夥伴的關係 (P5)。

<sup>29</sup> Benveniste, Emile. “Subjectivity in Language.” In *Problems in General Linguistics*. (Miami: University of Miami Press, 1973), 223-230.



基於這個電影與觀者的關係，我們可以進行對兩種情況的討論。粗淺地歸類，第一種情況中的電影可以視為以好萊塢電影為代表的主流商業電影，第二種則可以以藝術電影代表。<sup>30</sup>但無論是何種電影，在兩種看電影的狀況中，電影都與觀者進行相同的接觸：我看了一部電影，電影讓我觀看。我的世界的獨立性被打破，某種異世界與我的世界遭遇、交會。我的生活流不再純粹，即使僅有片刻。

然而，並非所有電影都是「電影」，或者更確切地說，我能確定我是在看「電影」。第一種情況明顯削減我對電影的感覺，讓電影不像電影，甚至讓電影不留下作為電影的任何痕跡。我在偶然的機會進了電影院，我看了一部電影，享受了一個愉快的觀影時光。但是這部電影沒有內容，沒有特別的內容。所謂沒有特別的內容在於我完全能看懂電影，我知道它在說什麼，它的所有情節我都能完全掌握，我完全地「適應」這個電影世界。因此當電影開始不久，它很快地變成完全的老生常談。電影循著一定的公式進行，變成平凡的行動。儘管提供一些難忘的愉悅，但是其結果就僅僅是讓我暫時沉溺於這種愉悅而已。雖然我跟電影之間的「對話」順利的進行，它呈現給我的素材，我都能適當地處理連結，構成具有意義的電影世界。但是整體來說，電影本身對我並不具任何意義，因為它的意義僅僅在進行我所知道／熟悉的故事，或者會讓我享受一場我熟知的旅行，但卻只是我許許多多生活中的事件之一，很快地被其他瑣事所淹沒，褪色，最後消失。

在此情況中的我，無疑有如行走於熟悉的街道。換言之，觀影的我與電影世界無限接近。對於電影世界，我不覺得與真實世界有所不同，沒有陌生感。在電影世界的我，循著與真實世界同樣的規則（或意識型態），同樣地在下一路口右轉，同樣知道在圍牆後方有條捷徑，同樣不用思索地進行理所當然的抉擇：歡笑、哭泣、悲傷、憤怒。我不需要產生任何熟悉感，因為我對電影世界已經同真實世界一般的熟悉，電影世界與真實世界相同。電影世界成為真實世界的一部份，在兩邊遊走的我思毫不覺得生活流有被打斷。

考量到這種讓電影對我來說無法留下痕跡的可能，第二種情況變為格外有趣—不僅僅因為它造成了一個理解上的問題，更因為它在我身上創造了一個怪異的混亂，沒有任何一種經驗或知識能夠對此加以消解。相對於前一種情況，某些更深遠的東西在第二種情況中發生。以一個極端的例子來說，我觀看一部電影，我不是沒有看到任何影像，但是我卻幾乎無法在電影「生存」。事實上，我進入一種迷惘的狀態，無法瞭解我看到什麼。我看到電影的影像，但是我唯一的回應只能是焦慮。這個世界對我來說似乎太「封閉」、太「純

<sup>30</sup> 雖然如此，這兩種情況應該視為極端的例子，實際上多數的電影是介於兩者之間，只是有所偏向而已。



淨」，以致於無法讓我轉譯在真實世界的經驗。我或許在電影中佔有一席之地，但是我卻不知道要扮演何種角色，不曉得這個世界該如何組合、能否組合：我無法「辨識」這個世界。這些我看到的影像，只能成為純然的混沌。這個世界藉由在我身上形成一種混亂，而讓我產生一種無盡的焦慮。

電影世界應該是存在的。當我坐在電影院裡，讓電影呈現給我它的影像時，如我所預期的，電影世界向我開展，我置身於電影和真實的交會。但是這個電影世界對我幾乎空白——單純的影像，對我無法構成任何意義。一旦我試圖在這個電影世界中前進，就如同置身於迷霧一般，這個世界立即壟罩著我、吞噬著我，讓我陷入更混亂的狀態。我無法前進，沒有任何可能，焦慮因此不斷地產生。但是這種焦慮、這種迷惘是充滿戲劇性的，它在我身上產生一種獨一無二的效果。我總在迷惘究竟我究竟看到什麼，我必須承認我被它所深深地影響。事實上，即使現在，我仍然浸淫在那個迷惑的狀態，因它受苦，受它折磨。

無疑地，第二種情況中的電影，儘管它可能有各種形式和內容，但卻比第一種情況更足以讓我們察覺到它的存在。相對第一種情況的沈溺，或者說，相對於第一種情況所提供的「真實」，只有第二種情況才讓我察覺到電影本身，因為我正處於一個電影世界的邊緣，面對著無法前進的問題，而讓我無法不注意這個電影世界的存在。觀者對於認定電影的標準因此成立：只有我無法理解電影所傳達的，電影之於我才可能存在。

如此一來，從「迷途」的角度出發，影評的首要任務因此產生：為了產生迷途，他／她必須讓電影與真實清楚地劃分，而這有賴於他／她能夠讓電影成為電影。因此對於第一種情況，觀者明顯無法確定電影之為電影，影評便必須進行劃線的動作。在這裡，我們以黃建宏對於《喜劇之王》（1999）這部香港電影的評論為例，作為檢視影評如何對第一種情況的電影進行操作。<sup>31</sup>《喜劇之王》是由香港明星周星馳所主演的喜劇片，從它的題材和選角來看，無疑是一部以商業為取向、符合大眾口味的電影。對於觀者而言，觀看這部電影的目的也不過是為了獲得單純的愉悅而已。就這幾點考量，《喜劇之王》可以歸屬為第一種情況的電影。在黃建宏〈生產性影像的流轉〉一文中<sup>32</sup>，面對於這種觀影情況，影評的作法是將這部電影重新「分類」。讓《喜劇之王》不再是以一個熟知的、理所當然的

<sup>31</sup> 本文在此以及之後所採用作為分析範例的兩篇評論，其選擇的標準主要是因為其評論的方式可以與本文的主張相互印證。基於兩位影評的背景，這個選擇或許會被質疑本文僅著重於「學術影評」或「理論影評」，忽略了在報章雜誌、甚至部落格、臉書上發表的「大眾影評」，而導致整篇文章論述有所偏向，不具普遍性。然而，本文的目的主要是透過對影評的重新探討，尋找影評超越單純作為作者與觀者之間溝通橋樑的可能。無疑地，相對於學術影評，大眾影評受制於經濟及組織因素，往往更傾向於扮演溝通橋樑的角色，使得電影可以「正確」地被傳播，而能有效地創造利潤。但是這並非說大眾影評無力超越這個角色，事實上我們不乏看到不滿足於僅作為橋樑的大眾影評，如聞天祥與李幼鸚鵡鵲鵲的部分評論即可歸為此類。

<sup>32</sup> 黃建宏，〈一種獨立論述〉（臺北：田園城市，2010年），頁123-133。



「喜劇」類型來看待，而是將其置入「後設電影」的範疇。對卡洛爾而言，影評進行分類的目的是建立在作者為了與觀者溝通，所以讓他們的作品符合某些類型、傳統或範疇所具有的規範這個基礎上。<sup>33</sup>換言之，觀者透過這個範疇或類型的標準來理解作品，而降低了溝通不良的可能。因此，在主流電影的運作過程中，為了讓這個「溝通」得以順暢無礙，如何透過各種宣傳活動來強化類型的確定，便成為首要任務。在這個模式下，影評的任務即是依此所設定的分類標準來評價溝通的有效性。然而，如果影評提供一種新的分類方式，也就是引導觀者以另一種方式來觀看電影，則電影本身所具有完整的系統性構成，立即反過來成為觀者進入電影世界的障礙，而這即是黃建宏對於《喜劇之王》的評論所進行的「畫線」。我們因此可以看到不管是觀者所熟悉的戲劇《雷雨》演出、或者常見的保麗龍便當盒，這些原本在電影中作為系統化製造「效／笑果」的元素，在黃建宏的引導下都轉變為陌生而難解。對觀者來說，《喜劇之王》依然是一部電影，但卻朝向一部「陌生」的電影邁進。電影與真實兩個世界因此不再重合，而是產生距離。第一種觀影經驗逐漸消退，而第二種經驗開始浮現：我或許不那麼清楚這部「電影」在說什麼！

對於第二種觀影經驗，觀者無疑可以確立電影與真實的差異，因而得以察覺電影世界存在的可能。在此情況下，影評似乎就不再需要進行劃線的工作。而乍看之下，這種觀看電影的混沌狀態，與影評試圖建立的迷途極為相似，讓觀者同樣進入一種焦慮無助的狀態。如此一來，影評作為迷途的創造者這個角色似乎就不再重要。但如果我們仔細比較這兩種狀態，事實上是有所不同。最主要的差異在於電影作者是試圖創造一個封閉完整的系統性世界，而影評則否。換言之，電影之所以產生混沌，是因為觀者無法以已知的規則去理解電影世界，或者說，由於沒有辦法掌握作者所預設的規則，而使觀者無法「認識」這個電影世界。相對地，影評所創造的迷途則是因為提供太多的選擇，因此讓觀者不知如何選擇。更清楚地說，前者之所以窒礙難行，是因為觀者找不到出路，而後者是沒有任何可「確定」的出路，觀者必須自行抉擇。因此，由第二種狀態產生的混沌，基本上是與影評所企圖讓觀者「自行」思考的意圖相抵觸。在第二種觀影經驗中，電影是具有規則的，即使這個規則曖昧怪異，但是它的目的仍然是企圖讓觀者服膺這個規則，以作者的方式思考。

---

<sup>33</sup> Carroll, *On Criticism*, 94.



第二種觀影經驗中的電影，一旦它的規則過於晦澀不明，所提供的出路過於隱蔽，則電影所構成的只能是絕對的混沌。就電影被視為與真實相異且相似的對等真實這個認知來看，在這種情況下，對觀者而言，他／她僅僅察覺到電影的存在，但卻無力去判斷這是一種具有某種「真實」的電影，一種與現實生活相似且相異的真實。而事實上，就德希達的論點出發，這種情況的觀影經驗也不具有構成「迷途」的可能，因為雖然電影與真實有所劃分，但由於電影本身的混沌狀態，導致電影無法形成與真實對立的領域。換言之，電影所構成的只是無盡的深淵，因此阻絕任何路徑的產生，自然就不具有「迷途」的意義。

面對這種情況，影評要促成「迷途」的產生，必然要先確立電影作為與真實對等的領域。在此，我們以孫松榮一篇對於蔡明亮電影《不散》（2003）的評論來進行說明。<sup>34</sup>蔡明亮的電影向來以其藝術性表達的堅持著稱，使觀者在面對其作品時，往往無法移植真實的經驗進行探索，而讓多數觀者充滿了挫折、進而退縮。在孫松榮這篇評論中，很明顯地，影評力圖提供一個讓觀者「看懂」電影的方式，或者說，給予這一個混沌的世界某種規則：在此，他所呈現的是一個基於「電影迷戀」的規則。從這個視野角度下所觀看的電影，是否是蔡明亮本身所企圖傳達的世界觀／電影觀並不重要，但確實為觀者在觀看電影時打開一條出路，讓此混沌的電影世界有某種秩序可以依循。這種秩序的建立，或許我們可以視之為一般所認定的影評工作：解釋，但是其目的並不只是讓電影得以與觀者「有效」地進行溝通。更重要地，這是讓電影世界得以清楚地產生一道由意義所建構的鴻溝：一方面劃分了與混沌的區分，讓電影世界的和諧得以產生；一方面也切實顯示出它與真實的距離，讓電影成為得以與真實對等的領域。

從這些例子來看，影評具有「產生」電影的能力：他／她的能力並不在創造電影作品，而是在「確立」電影的存在、「確立」電影作為另一種真實的存在。而在這個確立電影存在的同時，影評立即讓電影世界之外的種種與電影產生交織，不管是來自歷史的情境、地理的脈絡、其他文本的互相照應，這些都讓電影所依循的規則停置、無法運作，因此產生了迷途的狀態。

---

<sup>34</sup> 孫松榮，〈擴延地景的電影邊界：論蔡明亮從〈不散〉至影像裝置的非／藝術性〉，《現代美術學報》，第 23 期（2012 年），頁 27-50。



以孫松榮對於《不散》的評論為例。他在嘗試對《不散》提供一套觀看的規則時，以確立電影作為與真實對等的領域後，同時也不斷地將各種電影之外的文本與電影嫁接，試圖破壞電影原本所具有的封閉性。換言之，《不散》不再是一個固著於特定時間裡放映著《龍門客棧》的封閉戲院，而是與其他電影（不管是蔡明亮還是其他導演）、其他藝術形式（如裝置藝術）、其他展示空間（如美術館）相互交織的產物。如此一來，觀者無法再將自身局限於《不散》的電影世界，或者單純服膺於這個電影世界的「電影迷戀」規則，而是返回到電影與真實的邊界，一個充滿各種出路的交叉口，一個真正的「迷途」狀態。觀者必須決定要往哪一條路前進，或者說，要如何觀看這部電影。雖然說，每一條路都充滿不確定性，可能會導致《不散》更為難解、更為困惑，但無疑地，觀者的路徑卻因此展開。

## 伍、作為「網絡」的作品

在這層意義上，影評不再是作者和觀者的附屬或是中介。<sup>35</sup>然而不可否認，影評無法脫離電影作品，而作為必須「附加」於電影作品的影評，他／她所處的位階又在哪裡？以影評本身具有啟發觀者開展「新路」這個角度來看，他／她是否可以被視為作為與作者對等的新作者？而對於這個新作者，我們又該如何理解他／她的作品？對此，我們或許可以從電影作品對兩者的意義出發。如果基於電影紀錄真實與揭示真實的特質，而將其視為現實生活對等的真實，電影作者的任務即是去讓這個真實盡可能完整，讓讀者無法「回歸」於所處的真實。然而，這種作者所力求的作品完整性，卻是影評所企圖打破的。在進行所需的情境化、分類、或者解釋等操作下，影評讓電影世界的內外產生聯繫。這不僅僅促成了作者的主導性不再，更確切地說，讓電影本身的主導性不再，成為「真實」的一部分、

<sup>35</sup> 事實上，影評並非是電影作者和觀者的中介或附庸，除了從德希達的「補足」來思考外（可參見本文註9），在過去文獻中，亦有類似的論述存在。一是 Jean-Luc Comolli 和 Jean Narboni 的“Cinema/Ideology/Criticism”一文，收錄於 Leo Braudy 和 Marshall Cohen 所編的 *Film theory and criticism: introductory readings, sixth edition* (New York: Oxford University Press, 1969), 812-819。此文主張影評的工作在於「檢視電影的差異之處，並且緩慢地、耐心地……去幫助扭轉那些為電影設限的意識型態」。其次是 Bazin 的“Réflexions sur la critique.” *Cinéma* 58, 32(1958), 91-96。在該文中，他主張影評的工作「並非在於『解釋』電影，而是讓讀者去察覺電影的重要性」。換言之，影評的目的是「教育電影讀者，讓他們能聰明地、倫理地、以他們的感性，與電影建立關係」。然而，為何影評具有這種超越一般觀者的可能呢？不同於一般觀者，影評所處的電影邊陲位置，顯然是一重要原因。而 James Naremore 則以高達為例，舉出作者與影評之間的某種模糊性。見 Naremore 的“Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism.” *Film Quarterly*, 44(1)(1990), 14-23。這不僅透露著兩者間某種以「電影迷戀」(cinophilia) 共同性的銜接，也隱含著影評有著「成為作者」的自覺和企圖。他的論點同樣可以作為對於影評為何得以超越一般觀者的一種理解。（此部分的補充感謝審查委員的提醒）。



揭示電影對「真實」所具有的意義。<sup>36</sup>因此相對於作者所企圖讓作品內外清楚的區分，影評卻是讓兩者相互混淆，讓單一經驗變成多重而複雜，而這正促成「迷途」的產生。因此，如果說影評作為一個相對於電影作者的作者，他／她的作品絕非是如電影般一部完整的作品，而是這種構成「迷途」的混雜「真實」，或者更清楚地說，他／她構建的其實是由電影與電影之外的各種文本交織的網絡。

這個網狀結構的「作品」提供我們一個重新思考影評意義的可能。首先，將影評的作品視為由各種文本所交織的網絡，它必然是沒有終結、沒有開始，而嚴格來說，與其將他／她的作品視為一個完整的文本，不如視為在整個由所有文本建構的鉅形網絡之中的某個微型網絡，或者說，一個「節點（群）」。所以對觀者而言，閱讀電影評論、閱讀這個處於電影邊陲的「註釋」，原則是取得進入整個網絡「衝浪」的可能，具備了向各種新的節點前進的機會。

由於這個網絡是沒有邊際的，它不像電影文本一般具有清楚的輪廓，因此據於節點的觀者，在有著許許多的路徑在他／她之前等待搜尋時，他／她必須自行去取決通往下一個節點的路徑是什麼，這因此讓他／她在不斷地選擇和前進的過程中，逐漸迷失於整個網絡之中。無疑地，這種狀態就是迷途的狀態，是影評所構成的，但是置身於這種狀態的觀者，是無法找到任何的可行路徑，而只是進入更大的迷宮之中，影評因此有責任讓觀者避免陷入這種無止境的困境中。對此，我們仍回到對於影評作品的討論。如果影評的網絡是完全地散亂而開放的，他／她的評論雖然是各種文本的交織，但這些交織都只是服膺於某種暫時的目的，或許顯現出某種意義，但往往在進入另一個節點時被迅速遺忘。如此一來，觀者在這個迷途的狀態必然是沒有出路的。因此，即便影評的網絡作品是沒有邊際的，但是它必然存在著某種限制，或者說，具有一種整體性，讓觀者不至於全然的迷失方向。

然而，基於網絡的特質，這種整體性無法建立在一種封閉的系統上。如此一來，我們又應該如何理解這種非封閉的整體性？佛洛伊德的迷路經驗再度提供我們一個思考的線索。佛洛伊德的迷路並非是不斷地進入各種陌生的地方，而是以重複遭遇同一街道的方式在某個地點圍繞（即使是採取各種不同的路徑），這因此提供他一個掌握這個陌生之地的可能，讓迷途不再是「迷途」。在這裡，我們必須再度注意佛洛伊德的「重複遭遇」，或者藉由它所產生的現象，我們可以稱之為「循環」。循環意味著對於一個可能區域不斷打轉，而藉由這個打轉的行為，可以察覺到這個區域的「限度」，而因此凸顯出這個區域所具有的「整體性」。這個對於循環的解釋，說明了整體性的產生，並不需要倚賴一種完整的邊界，而是可以透過「重複遭遇」相同符號來產生。但是這個「整體性」的意義，並不

<sup>36</sup> 這裡的「真實」並非單純指我們所存在的真實、或電影之外的真實，而是指與電影混雜構成的真實。



在於因此找到區域所具有各種元素之間的系統性關聯，而是得以認識到這個區域所具有的「範圍」，從內在發現整個區域的極限。以佛洛伊德的迷路經驗來說，透過重複經過同一街道，並不意味著他可以因此掌握這個街道與其它他所經過的地方之間的關係，而只是透過對於這個街道的重複造訪，他發現這個城鎮並非漫無邊際，而是一個「有限」的整體。

從這個對佛洛伊德的解讀中，可以發現影評如何以他所進行的網絡交織，產生整體性的可能。很明顯地，這個整體性的產生，並非是建立在一種有一定法則、一定規範的完整系統，而是由觀者自行察覺、自行經驗而得的，換句話說，它的整體性是觀者「自我發現」的，為自己所賦予的，所以這種整體性並不牽扯任何規則（如果有的話）的施加。一旦觀者能夠在影評所建立的網絡中重複遭遇到某特定符號，這個符號便能夠引導觀者找到自己的路徑，或者說，觀者會以自己的方式／路徑去尋找這個符號，而能夠在這個迷途之境中，找到屬於自己的認識。

如此一來，這個特定符號不僅僅促成了觀者自行打開迷途之境的可能，也構成了影評網絡的整體性。換個角度說，影評藉由這個特定符號的確定，來產生他／她的「作品」。而這個特定符號是什麼？或者說，影評又該如何去發掘、去確定這個特定的符號？不可否認，影評在任何層面上，都無法脫離電影文本本身。他／她的任何評論、文章，都必須基於電影文本這個基礎上，換言之，他／她的「作品」的所有素材都來自於電影，也就是所有由電影作者所產生的想法、影像、意義等等，只是在這些元素與各種電影之外的文本構連之後，重組成一個無法再適用於電影本身規則的新領域。如此一來，所謂特定的符號也必然來自於電影中的元素，它們在影評的「重新發現」／「重新閱讀」之後，形成熟悉卻陌生的符號，讓觀者在閱讀電影評論時與它們「重新遭遇」。

是否所有電影中的元素都可以構成電影評論中的特定符號？答案是「是」也是「否」。以黃建宏對《喜劇之王》的評論為例，他將電影中的「便當」予以重新閱讀，給予一個新的意義，使其成爲一個熟悉且陌生的符號。由於這個符號作爲此一部電影中特有的元素，本身所構成的意義網絡過於狹隘且封閉，不易與更大的網絡連結，這使得觀者對此類符號的解讀，只能被侷限於電影與評論兩種處理方式，而難以自行建構新的解讀。因此，黃建宏將這個「便當」符號指向另一個隱藏的符號「尊嚴」。這個符號並未在電影的表面顯現，但卻在電影與其他文本的交會點、在與情境的接縫處不時閃爍著。透過這個符號，黃建宏因此得以鋪設了一個更大、更爲複雜的網絡，這不僅讓《喜劇之王》與各種電影（包括愛森斯坦、佛烈茲朗、穆瑙、狄西嘉、成瀨己喜男、塚本晉也等人的電影以及同時期的香港電影）相互交織，同時也將電影本身進行「超文本」式的重新切割。<sup>37</sup>這個符號的確定，

<sup>37</sup> 我們因此可以看到在臉上塗泥撒血、火燒替身、被女主角無端痛毆等這些分散在《喜劇之王》各處的「笑果」，都可以在「尊嚴」的符號下被重新串連。



使觀者在進行對於這個電影評論的閱讀，以及進一步往各種可能前進時，他／她會不斷地去找尋／發覺這個符號。在這個找尋的過程中，觀者因此所產生的，不再侷限於影評所示範的「便當」小徑，而更可能是一個超過影評所示範的新的路徑。

而在另一個由孫松榮對於《不散》所作的評論的例子中，我們看到的是另一種符號確立的方式。孫松榮的作法與其說是擷取《不散》中的元素作為特定符號，不如說是尋找一種能夠貫穿所有蔡明亮作品的符號，簡言之，即是蔡明亮的影像風格。相對於黃建宏的作法是將電影原有的元素陌生化——也就是與其他電影之外的文本交織——而揭示觀者察覺特定符號存在的種種可能，孫松榮的作法則是藉由對蔡明亮所有電影的連結，讓原本淹沒於單一作品中的元素特殊化，使其成為所有電影的共同符號的載體。<sup>38</sup>換言之，如果黃建宏是讓電影中的元素指向一個特定符號所置身的更大、更複雜的社會文本網絡，孫松榮則是讓電影中的元素都指向特定組符號所統合的「蔡明亮網絡」。藉由這個特定符號的確定，使得觀者在觀看蔡明亮任何作品時，都無法不去注意這個符號的存在。而藉由這個特定符號的「發現」，觀者自行在這個蔡明亮網絡之中不斷地以各種可能的路徑穿越、跳接，而建構出對蔡明亮作品的新理解。<sup>39</sup>

透過這兩個例子，我們得以重新檢視「特定符號的選擇」這個問題。就佛洛伊德的例子來看，任何符號一旦被「重覆遭遇」，即可能成為「特定」。然而，如果遭遇這個符號的方式過於明確、過於單一，則「重覆遭遇」就不具有意義，因為佛洛伊德的「某一街道」正是因為不僅僅只有一、兩種方式可以去造訪、去接近，這個街道才得以成為「特定」的街道。更進一步來說，如果佛洛伊德的街道是可以以預期的方式找到，就如同地圖所設定的一般，它即成為認識的產物，而不再如非家的例子中具有引導認識的可能。基於這個角

<sup>38</sup> 如果將「電影迷戀」視為蔡明亮電影的風格，一個明顯的例子是在蔡明亮電影中不斷出現的經典明星，如孫松榮在文中指出的包括《洞》（1998）的葛蘭、《天橋不見了》（2003）的崔萍、《天邊一朵雲》（2005）的洪鐘、張露及白光、《河上的月光》（2003）與《黑眼圈》（2006）的李香蘭等等。不單如此，孫松榮更進一步將一些我們往往忽略、或者視為微不足道的電影片段也視為此一風格的表現，如他舉出的《你那邊幾點》中小康在不開燈房間裡緊盯電視中楚浮的《四百擊》（1959）、《是夢》（2007）內蔡明亮與父母親和祖母遺照同時專注觀看影片，以及《河流》（1997）與《天邊一朵雲》中陸奕靜和陳湘琪對色情影片的目不轉睛等等。

<sup>39</sup> 這種透過特定符號所構成的電影認識，似乎又陷入一種對電影的單一認識，以此例來說，即「電影迷戀」的認識。這個問題可以從拉岡的「父之名」（the Name of Father）來嘗試理解：父之名，使規則得以產生，而因此形成了「父親的法律」（Father's law）。但即使這個法律冠上父親之名，卻可能有各種形式，因為父親這個符號實際上是作為一個空的符徵，允許各種可能進入。換言之，在一個允許各種規則存在的空間裡，父親雖然都是產生規則的象徵，而卻沒有一個規則因他而產生絕對的優勢。「電影迷戀」也是如此，當它被置身於一個各種文本交錯的網絡中，它就無法再作為「唯一」規則的指導。



度思考，影評對於特定符號的選擇，便需要「敏銳」地去觀察它是否允許有更多的方法接近，或者能產生更多不同的認識，以網絡的方式思考，就是這個符號是否能連結更多不同節點、產生更多不同的路徑。而第一個例子中的「尊嚴」，以及第二個例子中的「電影風格」，無疑都具有這個特質，允許觀者以各種不同可能方式去發現它、遭遇它。

### 陸、下一步……

基於以上的種種討論，我們可以發現影評如何超越傳播模式的「附加」角色，而能透過迷途的產生，以及特定符號的發掘，引導觀者產生從電影出發，卻不受制於電影的新的思想。然而，影評對於導引觀者思想的可能性是否僅止於此？如果將影評的評論視為置於整個鉅型網絡的微型網絡，這個網絡就不可能僅僅是電影與其他相關文本的構連而已，同時也能夠指向影評本身的所有評論。換言之，影評的所有評論、這些處於各個電影邊緣位置的「註釋」，具有相互構連形成一馬賽克組合的可能。但這個整體影評網絡的構成，並不單單僅僅憑藉「同一作者」即可產生，它必需藉由影評提供一種分母，以作為聯繫這些因為評論對象而產生各種差異的所有評論的依據。基於網絡所具有的分歧碎片化特質，也基於影評本身對於統一秩序的抗拒，這個分母絕非是一種系統性的思考論述。那麼，這個分母究竟為何呢？從以上對於影評的重新解讀來看，或許我們可以將此稱之為敏銳度，一種對於發掘電影中特定符號的警覺性：或許是模糊不明的議題、或許是不易統一的風格。當觀者在影評的評論網絡中不斷地移動之後，無疑地，他／她可以感受甚至學習這種敏銳度，而這正是他／她朝向影評之路的開始。<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> 依據 Naremore 在“Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism”一文中的陳述，不管是他所引用的 Oscar Wilde 的 *The Critic as Artist* (New York: Mondial, 2007) 中的例子，或者他自身的個人經驗，都顯示出他（們）作（成）為評論者所受的影響，往往不是來自於作品本身，而更多來自於其他評論者，如 Walter Pater、如高達等等。這無疑也指出影評具有讓觀者成為影評的可能。



林克明，2013，〈附加、迷途、非家：影評作為思想的引導〉，《南藝學報》6：37-61

## 參考文獻

孫松榮，2012，〈擴延地景的電影邊界：論蔡明亮從〈不散〉至影像裝置的非／藝術性〉，《現代美術學報》23：27-50。

黃建宏，2010，《一種獨立論述》，臺北：田園城市文化事業有限公司。

Baker, George, and Rosalind Krauss, etc. 2002. "Round Table: The Present Conditions of Art Criticism." *October*, 100, 200-28.

Bazin, André. 1958. "Réflexions sur la critique." *Cinéma* 58, 32, 91-6.

Benjamin, Andrew (ed.). 1988. *Post-Structuralist Classics*. London and New York: Routledge.

Bennington, Geoffrey. 1994. *Legislations: The Politics of Deconstruction*. London: Verso.

Benveniste, Emile. 1973. *Problems in General Linguistics*. Trans. Mary Elizabeth Meek. Miami: University of Miami Press.

Braudy, Leo, and Marshall Cohen (eds.). 2004. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings, sixth edition*. New York: Oxford University Press.

Carroll, Noël. 2009. *On Criticism*. London: Routledge.

Casetti, Francesco. 1998. *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator*. Indiana: Indiana University Press.

Chang, Briankle. 1996. *Deconstructing Communication: Representation, Subject, and Economies of Exchange*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Cixous, Helene. 1976. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche." *New Literary History*, 7(3), 525-48.



- Deleuze, Gilles. 1986. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota.
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Aporias*. Trans. Thomas Dutoit. Stanford: Stanford University Press.
- Dolar, Mladen. 1991. “‘I Shall Be with You on Your Wedding-Night’: Lacan and the Uncanny.” *October*, 58, 5-23.
- Hamilton, Edith, and Huntington Cairns (eds.). 1961. *The Collected Dialogues of Plato*. Princeton: Princeton University Press.
- Kracauer, Siegfried. 1997. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press.
- Naremore, James. 1990. “Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism.” *Film Quarterly*, 44(1), 14-23.
- Wilde, Oscar. 2007. *The Critic as Artist*. New York: Mondial.

