

從角色扮演談觀影的沒入經驗：以《臥虎藏龍》及《花樣年華》為例

蘇 秋 華

摘 要

本文將嚐試以梅洛龐蒂在《知覺現象學》（*Phenomenology of Perception*）中所涉及對身體、感官、空間的觀念分析《臥虎藏龍》及《花樣年華》中的「沒入」（immersion），並希望以此為基礎，對現今援引現象學理論討論觀影經驗的電影批評作出進一步的闡釋和分析。這兩部電影雖然看似不相關，但其實旨在探討同一個問題，即主體在所處環境中是如何透過身體與環境的交流互動，而產生主體的改變。這樣的經驗正合乎梅洛龐蒂對主體和客體之無法二分，互相依存的講法，主體並非超然於物外，而是生活在物中，是被環境所引導，被空間所誘惑。此外，此處所探討的「沒入」觀念，主要的啟發是來自當代文化研究所關心的兩個現象：一是御虛文化（cyberculture）的討論；一是波西亞（Jean Baudrillard）對消費社會中物體系凌駕一切而引起的人／物關係變化的詮釋。職是之故，本文亦將嚐試探討主體沒入御虛空間及物體系之後可能的結果，並區別現象學式的沒入和這二種沒入之間的差異，進而探討「沒入」的可能發展，以期釐清現象學理論被挪用為電影批評時可能開展的新面向。



臺灣大學學術
期刊資料庫

*

本文 93 年 9 月 22 日收件；93 年 11 月 18 日審查通過。

關鍵詞：梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty），《臥虎藏龍》（*Crouching Tiger, Hidden Dragon*），《花樣年華》（*In the Mood for Love*），沒入（immersion），御虛文化（cyberculture）、波西亞（Jean Baudrillard）

※

※

※

針對心靈／身體，主體／客體等笛卡爾式的二元論，梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）所提出的身體觀念，是把身體當作心靈與外界客體的中介，介於主體與客體之間，而人即是許多客體中的客體，所以他所說的身體（body）其實是賦體（embodiment），而主體則是被賦體化的主體（embodied subject）。他的理論強調的是主體和客體間相互依存的關係。主體存活於這世界，並不僅只是一個具有感知能力的存有，而且其行動是被所處環境所指引的，主體必須透過慣性的身體（habitual body）與世界交流。本文將嚐試以梅洛龐蒂在《知覺現象學》（*Phenomenology of Perception*）中所涉及對身體、感官、空間的觀念分析《臥虎藏龍》及《花樣年華》中的「沒入」（immersion），並希望藉此對現今援引現象學理論討論觀影經驗的電影批評作出進一步的闡釋。¹

電影《臥虎藏龍》及《花樣年華》雖然看似兩部不相關的電影，但其實旨在探討同一個問題，即主體在所處環境中是如何透過身體與環境的交流互動，而產生主體的改變。兩部電影中的主要人物都是希望透過角色扮演體驗不同的情境或不同的世界，例如：試穿、試用、試吃不同的服飾、配件、食物等，最後卻都發現主體在與環境的交流中也產生了變化，使得原本過度自信的扮演意圖失敗，主體深陷所扮演的角色中，不可自拔。這樣的經驗正合乎梅洛龐蒂對主體和客體之無法二分，互相依存的講法，主體並非超然於物外，而是生活在物中，是被環境所引導，被空間所誘惑。而兩部電影處理的手法各有其巧妙之處，引導觀眾沒入（immerse）影像之中，得到一種感官相互交融，而與電影空間互為主體的觀影經驗。以下將以梅洛龐蒂的理論為框架，討論《臥虎藏龍》及《花樣年華》兩部電影的

¹ 感謝張小虹老師在論文初稿給予的指導及鼓勵。感謝三位匿名審查人的寶貴意見，您的建議與批評都將是我在學術上成長的動力與方向。

沒入，希望有助於對觀影經驗作進一步的闡釋。此外，此處所探討的「沒入」觀念，主要的啟發是來自當代文化研究所關心的兩個現象：一是御虛文化（cyberculture）²的討論；一是波西亞（Jean Baudrillard）對消費社會中物體系凌駕一切而引起的人／物關係變化的詮釋。職是之故，本文亦將嚐試探討主體沒入御虛空間及物體系之後可能的結果，並區別現象學式的沒入和這二種沒入之間的差異，進而探討「沒入」的可能發展，以期釐清現象學理論被挪用為電影批評時可能開展的新面向。

一、角色扮演作為一種「沒入」

在開始進入正式的討論之前，有必要對「沒入」（immersion）的意義加以釐清，並解釋為何角色扮演可視為一種沒入的方式。首先必須探討的是，《花樣年華》和《臥虎藏龍》所引導出的有趣問題：人與物的關係。在這兩部電影中，主要人物都試圖在日常生活的軌道之外，追尋不一樣的可能性，而這種可能性乃是從他們與週遭物品的互動而來，他們試穿、試吃、試用不同於平日生活所習慣的服裝、食物、用品，藉此體驗不同的生活，想像不同的心境。其中人物在這些物品的包圍環繞之下，想像自己進入另外一個空間，成為另外一個個體。換句話說，在這兩部電影中，物在主體的形成當中占了很重要的位置。而這種人與物的關係的確相當契合波西亞對消費社會中人／物關係的描述。《花樣年華》和《臥虎藏龍》所設定的場景剛好是消費主義掛帥的香港對比上古老的封建中國，其中人物和環繞在身旁物品的關係，恰好呼應波西亞在《物體系》（*System of Objects*）中的觀察：前消費主義的社會中，物（尤其是傢俱）反映的是人類社會的階級，其本身並無自主性，就像它的使用者（人）一樣，只是傳統階級化社會家庭系統中的一份子而已（15-18），此時人和物品（工具）之間有著一種相互依賴的回饋性（reciprocity）（48）。而進入工業時代後，由於能量來源的改變促成生產模式的改變，而人與物的關係也逐漸起了變化，從互為奴役的狀態中解放出來。物逐漸脫離人的身體而變得愈來愈抽象化，發展出自給自足的封閉系統，愈來愈遠離人類的掌控，物變得極為複雜，

² 本文將 cyberculture 譯為「御虛文化」，是根據廖朝陽 2003 年於台大外文所開設的課程：御虛文化與人（Cyberculture and the Human）。

相對而言，人就只是旁觀者，隨著科技快速發展，物變得愈來愈強調其功能，使得它們在世界的舞台上一躍成為要角（actor），而人「不過是個角色，或是觀眾而已」（56）。雖然時空背景不同，但波西亞的描述其實在相當程度上反映了這兩部電影中人與物關係的變化。在《臥虎藏龍》故事所發生的時代背景中，什麼樣階級的人住什麼樣的房子、穿什麼樣的衣服，用什麼樣的物品都是恆久穩定的，而人與兵器之間有著緊密相依的回饋性，就算說是同生共死也不為過。而《花樣年華》的場景是剛踏入消費社會不久的香港，物的發展似乎還不及波西亞說的全然脫離人的掌控，進入彼此間的戲耍，但觀察電影中某些象徵時尚的產品，如：電鍋、打字機等等，都已呈現出《物體系》中所描述的，物的功用與人的身體姿態之間關係愈來愈抽象，這並不只是說他的動作被機器取代了，而是其功能也被分割了，「再也無法從這些分割的動作中，找到和早先的姿勢的類比聯想」（50）。

波西亞更進一步在《消費社會》（*The Consumer Society*）中提到，現今人類（human species）生態所呈現出的是一種激烈的突變，環繞在我們四週的是各式各樣的物品，也就是說，原先應該是被生物體所充斥的生態圈，現在則是被物品所充滿。而他認為所謂「環境」（environment）和「氛圍」（ambience）的觀念之所以變得流行，其實是始自我們不再和其他人類生活在一起，而是活在物品沈默的凝視之下（25）。關於人生活的「環境」或是「氛圍」是由各式各樣物品堆砌、占據、充滿的觀念，是我在此想要進一步探討，甚至是挪用其理論之處，有助於導入本文的主題：「沒入」。雖然就內容或拍攝手法而言，《臥虎藏龍》及《花樣年華》可說南轅北轍，似乎很難聯想在一起，而事實上，它們同樣是在探討出入現實與想像的問題。在兩部電影中，主要人物都是透過不同身份的轉換進出不同的空間，對他們來說，由不同的物品所堆砌出來的「環境」或「氛圍」，正像是提供他們一把開啓想像空間的鑰匙，藉由各種物品的轉換，他們可以營造不同的環境，開啓不同的空間。至於這樣的空間轉換是如何達成，將在第二、三節詳細討論。

此外，「沒入」（immersion）一詞主要是借用批評家們針對虛擬實境（Virtual Reality）經驗所作的討論。在〈御虛空間、虛擬性，及文本〉（“Cyberspace, Virtuality, and the Text”）一文中，萊恩（Marie-Laure Ryan）歸納出「虛擬實境」所具有的兩種意涵——虛假（fake）及可能（potential）

——並提出在其虛假 (fake) 的意義之下，具有一種邀請讀者／觀者／使用者「佯裝相信（即：懸置其不信任感）它（所缺少）的真實性」的力量，這種選擇性的信以為真也就是所謂的「沒入」（89）。萊恩解釋，「沒入」乃是一種態度，是讀者「爲了把〔虛擬實境〕想像成自主的現實 (autonomous reality)，其中充斥著實實在在的物品 (solid objects) 和賦體的個人 (embodied individuals)，而將虛構世界乃語言之產物此一認知放入括號之中」（89）。進入虛擬實境後，除了假裝相信一切是實際存在的沒入之外，讀者／觀者／使用者更會進入一種戲耍的態度，假裝相信她／他在這個虛假的空間中所看、所聽、所觸摸都是實際存在的，與週遭環境、人物互動。這樣的經驗對網路使用者而言絕不陌生，舉凡使用網路，進入御虛空間，就必須爲自己設定一種以上的身份，而現今流行的各種電腦／線上遊戲，更是提供了使用者無止境的選擇，因而予人一種網路世界無國度、無種族、無性別的感覺，而進入御虛空間，假裝相信一切爲真，包括以 3-D 構圖塑造出的環境，如空間佈置、地形等，以及各式各樣也同樣以角色扮演方式進入這個空間的其他個人，在這種似真似假，虛實難分的情況下，最吊詭的是，這種信以為真的態度雖然暗示著真實和虛構之間的分野，但事實上卻更容易導致兩者間界線的模糊不清。

然而，究竟是什麼因素使得人們在進入虛擬實境後會感到猶如身體進入另一個空間那般真實呢，嚴格地說起來，現今一般使用者接觸到的虛擬技術頂多提供影像（視覺）和聲音（聽覺），以及至多是指尖的觸感，若真要 and 實際空間所能給予的感官經驗比起來（除了視聽觸覺之外，尚還有嗅覺和味覺等），御虛空間所能提供的其實極其有限。³不過，在這方面，梅洛龐蒂在《知覺現象學》中針對感官經驗所提出的理論或許能夠引導出有潛力的解釋。針對一對一器官和感覺的對應，現象學提出了不同的看法。受到啓蒙主義後科學論述的影響，我們認爲每種器官各自負責一種感覺功能，然後再整合起來，例如：眼睛是視覺、耳朵是聽覺、鼻子是嗅覺，但梅洛龐蒂認爲其實不然，他主張：如果以色彩爲例，我們能夠感受到色彩是因爲它的「內部結構」向我們顯露了，感官與感官間的溝通便是透過

期刊資料庫

³ 的確，以目前的科技而言，虛擬實境能做到的相當多，像是動感電影、力回饋控制器等等。但在日常生活中能夠接觸此類科技的機會畢竟有限，因此此處的討論，仍以一般的網路使用者爲主要對象。

我們也「向事物的結構開敞」，所以我們可以「**看到**玻璃的堅硬和清脆，而當我們聽到叮噠一聲，玻璃破了，這個聲音也是透過**可見**的玻璃傳達的」（黑體係筆者所加）（Merleau-Ponty 229）。⁴每種感官經驗是一個空間性的場域，不斷地整合到我們的身體中，我們的身體並不是許多感覺器官的集合，而是一個「聯合作用的系統」（synergic system），當「我看到聲音聽到色彩」那是因為「視力和聽力並不僅擁有某種不透明的特性（opaque quale），而且是對生存（existence）的形式的一種經驗，也就是用我的身體與之共時（synchronization）」（Merleau-Ponty 234）。因此，當我們質疑：御虛空間僅能提供我們聲音和影像，要如何沒入其中，用身體去感受時，其實是預設了每種感官各司其職，以及主／客截然二分的狀況。對現象學來說，若要用感官去經驗事物，就必須向事物開展我們的身體，藉以感受彼此的內部結構，而感官經驗並不在我們之中，而是存有的形式之一，我們的身體只是負責把這些形式整合起來而已，即使只有某些感官經驗，我們依舊可以透過感官間的彼此溝通，來喚醒其他的感官經驗，因此，即使虛擬實境只能提供我們聲音和影像兩種經驗形式，但我們的身體依舊可以透過感官間的彼此溝通，來撫觸影像的質地、品嚐音樂的韻律。現今以現象學理論探討進入御虛空間的身體經驗，已相當程度地被批評家討論並接受，主要原因即在於它打破了一般對感官的定見，揭示了許多有待開發的面向。

同樣的，現象學也常被運用在電影理論中，尤其是觀影經驗的討論。不過，比起電腦科技所能營造的御虛空間而言，電影的影像能夠提供互動的部份又更少了些，若說電腦的使用者起碼能夠藉由參與來引發某些改變，電影觀眾似乎只能坐在戲院中被動接受眼前不斷閃動的影像。不過，前面提到的「沒入」以及利用現象學來重新為「沒入」加以定義，其實就是希望能夠藉此為現今的電影批評再增添一種討論的面向。事實上，將梅洛龐蒂的現象學理論運用在觀影經驗的討論上早已被批評家們廣泛接受，⁵例如，甘寧絲（Jane M. Gaines）在〈論穿著電影〉（“On Wearing the Film”）當中便試著援引梅洛龐蒂的現象學來探討觀影經驗，由於梅洛龐蒂強調的

⁴ 本文中有關現象學名詞的翻譯，是參考姜志輝的中譯本。

⁵ 可參考的專書有，Vivian Sobchack 所著 *The Address of the Eye* 以及 Laura U. Marks 的 *Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* 等。



是身體與身體間的回饋性（reciprocity），觀看的身體必定也是可見的身體，這種說法，有助於發展出一種不僅止於觀眾與影像的看與被看關係，而可能帶出更有潛力的解釋。她進一步提出梅洛龐蒂的「肉身」（flesh）觀念：所謂肉身「不僅止於皮膚，也超越了〔身體的〕物質性，它所暗示的是一種感官的結構，甚至是系統」，它「『看到它自己，觸到它自己在觀看和觸摸』……是個聯覺的（synaesthetic）身體，一個必然藉由其他感官才能感受某種感覺的身體，……包裹在觀看裡，在觸摸中被注視」（167）。從這個角度分析電影、戲服和觀影經驗，甘寧絲指出，螢幕上穿著各種戲服的女性形象與觀眾席上的女性觀眾互為鏡像，好像是在電影螢幕前樹立起的大鏡子，彼此不斷回映／應，不過這種互為鏡像的關係並不僅限於視覺，而是視覺和觸覺的聯合，觀看是可被觸摸的，觸摸是可被觀看的，女演員穿上特製的戲服被觀看，這種被看是一種觸覺的感受，而女性觀眾在看電影時也被回看，並看見自己正在觸摸電影的質地。如此，觀看電影時影像與觀眾的關係，就像是穿衣和觀看的辯證——「穿即是看即是穿即是強悍」（170）。

本文便是希望能以甘寧絲這種「觀影如穿衣」的觀念加以延伸，討論觀賞電影猶如穿上一件衣服，在穿衣的同時試著扮演有別於平日身份的角色，並在選擇性地相信一切為真（沒入）的同時，與電影空間中的人、物互動。以下的段落將先分別探討電影《花樣年華》和《臥虎藏龍》中主要角色是如何藉由角色扮演，進入一個「虛構」的空間，並且逐漸沒入其中，不可自拔。最後再試著進一步以這兩部電影的沒入為基礎，討論現象學式的批評對觀影經驗的探討能有什麼樣的貢獻。

二、《臥虎藏龍》：武俠的御虛空間

〈世紀末的華麗時代〉一文中，焦雄屏提到由李安所執導的《臥虎藏龍》大量帶入由邵氏公司培育出的武俠電影傳統，以及胡金銓、張徹式的中產階級趣味（如：舞文弄墨、小兒女私情等等），希望藉此恢復一個瀕臨死亡，或已經死亡的電影類型，並在電影中對這個類型作出一些自我反思（self-reflectivity）。但就票房的觀察來看，在歐美世界叫好又叫座的《臥虎藏龍》在亞洲的華人世界似乎是貶抑多過褒獎（廖炳惠 22），認為它根

本沒拍出古代中國的江湖，或是「拍給西方觀眾看」的（張靚蓓 305），⁶其實這樣的說法，除了曝露自身的「自我東方化」之外，主要的問題在於觀眾在觀賞這部電影時，已有了「我在觀賞一部武俠片」的成見。⁷然而事實上，這部電影之所以讓華人觀眾感覺如此的不親，主要的原因在於，二十世紀末的觀眾在看這部電影時，或許不應單純地把它當作一個武俠類型的電影，而必須探討出入紀實與想像，現實與虛擬的問題。《臥虎藏龍》的拍攝是集合了各地的資金、技術、人力，並大量運用了電腦特效及高科技，使過去因技術限制而顯得生硬不自然的吊鋼絲或剪接，展現出前所未有的輕盈靈活。電影的敘事其實很單純，一位一心嚮往俠義小說世界的千金小姐巧扮俠女搶奪江湖上人人覬覦的青冥劍，把敵人（不順她心意的人）打得落花流水。從這個角度來看，若說李安是想拍一部武俠電影，不如說他是想拍出一部以「俠義故事為基礎的冒險動作電腦遊戲」會恰當得多。而片中的玉嬌龍正是這個遊戲的主角，藉由扮演各種不同的角色，出入現實與御虛空間之間。以下將就以角色扮演出入各種不同系統空間的問題加以討論。

玉嬌龍剛出場時，身上穿的是厚重的旗人仕女服裝，除了層層疊疊的各種襖掛之外，還有使人重心不穩的髮型和頭飾。在這種對身體活動限制極大的服裝下，她對行走江湖的俞秀蓮流露出欣羨之情，問她：「在江湖上走來走去，是不是很好玩？」因為她的「書上」讀到，走江湖是「到處都能去，遇上不服氣的就打」，從這裡，我們可以看出，對她而言，江湖是一個代表全然自由的空間。雖然俞告訴她江湖不是像她想的那樣自由、浪漫，但玉似乎完全聽不進去，而後來她的任性行爲，也完全是根據她對江湖的自由想像所做的：想去哪就去哪，遇上不順她心意的就打。對玉而言，江湖這個被小說構築出來的想像世界，不同於她所居住的「日常世界」，充滿禮教和箝制，只要擁有一把鑰匙，就可以自由進出的。對於俞所告誡

⁶ 在張靚蓓採訪整理的《十年一覺電影夢》中，李安談到華人世界對《臥虎藏龍》中演員的發音不夠字正腔圓，台詞不夠中文化時所作的批評：「這部片子是拍給西方觀眾看所以不在乎口音」，對此，他表示深感遺憾（305, 307）。

⁷ 根據中國《人民網》對這部電影在華人世界票房失利的分析，除了上映前盜版已猖獗之外，其他重要的原因包括：對華人觀眾而言，飛簷走壁的場景早已是見怪不怪，而片中的打鬥又過度唯美，像跳「芭蕾舞」一樣，其吸引力尚不及成龍電影的拳腳功夫。換句話說，《臥虎藏龍》並不合乎華人觀眾對武俠電影的期待（〈觀眾看膩武俠片〉）。

的江湖是講信、義，講人熟這種充滿限制和倫理的訊息（也就是說，跟平常生活的世界沒兩樣）則充耳不聞。而這把通往另一個世界的鑰匙，就是藉由更衣達成的角色扮演。

玉的第二度出場，是以蒙面黑衣人的身份出現，一反原先嬌柔的形象，便利四肢活動的黑衣黑褲使她成為一名行動敏捷，武功出色的人物。她和俞第一次交鋒的場景安排，先是人們發現寶劍被盜，在大宅院裡點起燈火，此時鳥瞰的畫面使觀眾看清宅院的建物配置，之後兩人相遇，在屋頂上展開飛簷走壁的追逐，然後停留在一道石牆前方對峙，這樣的取景方式以及後來許多對打的場面，都同樣是兩個角色在較為平面的背景前方比劃，很容易使人聯想到電腦遊戲中的打鬥畫面，通常是先以鳥瞰方式讓遊戲者看清楚整個地景之後，再以兩個戰鬥者站在同一水平上的角度開始對打。而這個遊戲的敘事，簡單的來說，就是一個角色藉由取得寶物，增強戰鬥力，突破重重關卡，與不同敵人交鋒。玉的角色扮演不只一種，除了前面所說的旗裝及黑衣人以外，她在新疆換上塞外遊牧民族的服飾，在逃婚後假扮男性的劍俠，甚至到最後向俞借來她一心嚮往的俠女服，在在顯示對玉來說，扮演不同的角色，出入她所想像的江湖之間，就是一種遊戲，她抱著消費的心態遊移其間（最明顯的例子，是她假扮龍少俠在酒館點菜，後來發現自己已阮囊羞澀），以為自己能夠悠遊其中，享受無拘無束的自由，但卻忽略了沒入所帶來的影響以及轉變。

玉嬌龍的錯誤，來自於沒有考慮到沒入的問題，她一心以為自己能夠抱著只是玩玩的心態出入於真實和想像之間，卻忘了這樣的居住其實是會改變空間，也改變主體的。所以她在奪得江湖中人人嚮往的青冥劍，不顧任何江湖道義，想去哪就去哪，看誰不順眼就打誰之後，不但擾亂了江湖的生態，也在不知不覺中陷入其中，無法自拔。所以當她發現江湖並不如她想像的那麼好玩而想退出時，卻發現為時已晚，許多的錯誤已經造成，再也沒辦法回到原來的樣子，而當其師碧眼狐狸提議兩人離開玉府，一起到外面闖蕩時，玉也不肯，因為她發現，原本以為可以自由自在，無法無天的江湖，其實就跟俞告誡的一樣，還是有許多道德和禮教要遵守，如果她要的是無拘無束的自由的話，行走江湖並不能達成她的心願，只是從一個充滿種種約束的空間掉到另一個拘束的空間罷了。

其實玉對江湖的想像，就跟許多網路使用者對御虛空間的想像（迷思）是一樣的，認為在網路的御虛空間中，由於肉身和機械的邊界消失，主體

的想像從以「皮膚表面」為界線的具有「有機的完整性」的實體，轉變為「可被裝配和拆解的系統」（Hayles 160），而帶來前所未有的無限自主性、移動性、和解放，正如尼可思（Bill Nichols）在〈御虛系統時代文化作品〉（“The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems”）一文中所提到的對御虛文化（cyberculture）的迷思：在這個系統中，個人／環境、自由意志／宿命論、自主性／依賴的二元對立，將只留下一些「雪泥鴻爪」（vestigial trace），連要談傳統，都顯得不合時宜了（141）。的確，從玉嬌龍的言行當中，我們可明顯看出，她是在江湖和自由之間劃上等號，而她的角色扮演（黑衣人、龍少俠、女俠），不正是透過不同服裝和兵器的更換，來作為肉身和機械（如果我們把兵器這種人為的工具視作是機械的話）邊界模糊，身體向外擴張，得到前所未有的動感和自主性的一種姿態嗎？

這樣的沒入，似乎和梅洛龐蒂所設想的十分相似，主體在御虛空間中與空間不斷協商、互動，進而使得邊界逐漸消失，身體和環境都因而起了微妙的變化，主體向外不斷延展，獲得無限自由。然而，這種內外不分的狀態其實是很危險的，因為在這樣的想像下主體的無限擴張，無所不能，意味的是一個超級主體的誕生，若說御虛世界的解放潛能，在於它能解構主／客、個人／環境的二元框架，那麼全能主體的誕生，不但無法鬆動原先的框架，更可能引致獨裁專政的局面，造成更大的壓迫。玉嬌龍手持青冥劍，無視一切江湖道義，不分青紅皂白胡亂挑釁，正是最好的例子。因此就像布卡曼（Scott Bukatman）討論到將梅洛龐蒂理論運用在御虛文化時所警告的，在空間中因邊界模糊，向外擴張而能夠自由自在的主體，其實是把梅洛龐蒂的理論給簡化，並投以烏托邦的想像，進而忽略了其理論中所重視的「實際肉身的道德限制」（208）。的確，如果說玉對江湖的想像反映的是電腦網路時代對虛擬世界的迷思的話，那麼《臥虎藏龍》當中最大的宗旨，恐怕是對這種迷思的批判，同時也比較符合梅洛龐蒂對沒入的觀念。

在電影中，由衣服的布料和兵器所構成的空間並非中性而空洞的，玉的身體動作受到所穿的衣服所影響，而兵器本身也決定了使用的招術。穿上這些衣服後她的身體必須在其中摸索，設法與這個空間本身所具有的方向性作協調，藉著各種感官，培養慣性的動作，才能真正居住在這個空間中。而武術正是在這個代表江湖的空間中的慣性活動，它強調的不僅是身體如何動，而是身體／身體，身體／物，身體／環境間的互動，再者，武

術講的不只是外在的動作（身體的招式和兵器的使用），而是「內外兼修，除了外在的『手眼身法步』，內在的『勁道』修練方是底氣，外形內神，兩者相輔相成，缺一不可」（張靚蓓 349）。⁸武術的內勁講的是「人實我虛，乘虛即實」的實虛辯證（張靚蓓 349），在剛與柔、顯與藏、外與內之間作協調。玉與李兩人竹林追逐的行動便充分解釋了這個道理，竹身軟而韌，想在竹上如蝴蝶般輕舞，靠的不只是手腳功夫，如果不懂得運用內勁將具有實性的身體化為空靈的虛無是辦不到的。一般的情況下，竹是虛的、身體是實的，若要在竹林上使用輕功讓身體飛起來，靠的應該就是學習如何在剛柔之間反覆穿梭，虛（擬）／（紀）實之間來回轉換，最終目標是內外共存，虛實共生。正如李慕白在玉喬裝黑衣人還劍時交手的場景上說：「勿助、勿長；不應、不辯；捨己從人才能我順人背」等，都是在說真正的武術並不是主體單獨在空間中盲動，而是必須順應空間中本身具有的方向性，強調互為主體的關係。正因如此，當李希望玉拜他為師，學習武術時（其實已經開始在教導她了），開宗明義的第一課便是「作人處世的道理」，其實這也是布卡曼所說的，梅洛龐蒂理論中「實際肉身的道德限制」。

如果說以梅洛龐蒂的現象學來解讀《臥虎藏龍》的沒入，是在相當程度上修正了某些對於御虛空間的迷思，說明即使是進入了一個「虛構」的空間中，自由在某種程度上還是受到限制，無法為所欲為的，那麼，接下來要討論的《花樣年華》則是希望能從另一個角度考慮沒入的問題，希望能夠引導出，沒入一個空間雖然不是主體力量的無限擴張，但也不至於造成主體就此消逝無踪，音訊杳然的悲劇。至於究竟現象學式的沒入能夠對主體的觀念有何貢獻，以及如何能夠運用在觀影經驗當中，則留待第四節以後討論。

三、《花樣年華》：日常生活物件的洪流

不少批評家注意到《花樣年華》中使用了大量的日常生活物件來鋪陳出屬於一九六零年代香港的懷舊氛圍（洛楓 135-38; Chow 641-62, 645-48），洛楓更進一步指出這是王家衛所擅長的「託物寓志」的手法，也就是利用

⁸ 李安在此提到他對武術的著迷，《臥虎藏龍》中的武打鏡頭，有許多是出於他廣泛閱讀武書、訪師求藝所得到的靈感（341-51）。

許多瑣碎的日常生活雜物，如：衣服、食物、拖鞋等，來「具體呈現感情的實質」（138），利用這樣的手法，王家衛也強調出物品所帶有的物質性在記憶當中占有的重要地位。不僅如此，本片的英文片名 *In the Mood for Love* 當中的“Mood”是「氣氛」、「氛圍」的意思，恰好呼應了第一段所談過的，波西亞認為人類生活的「環境」是由各式各樣物品堆砌、占據、充滿的。和《臥虎藏龍》比較起來，這部電影的影像給人的感覺非常擁擠，除了幾戶人家共同生活在狹小的空間中之外，這個空間還充斥著各種零亂瑣碎的日常生活物品，多到似乎威脅著要湮沒人的存在。的確，如果以波西亞對後現代消費社會的描述來看，這種威脅似乎確實存在，以《花樣年華》所設定的場景而言，六零年代的香港已一腳邁入消費社會，商品與商品間發展成互相戲耍、呼應的「物體系」已逐漸成形。我們不禁要問，在這種塞滿各式各樣物品所營造的氛圍之中，人的地位又是如何？換句話說，這樣的沒入似乎不太可能呼應前面所提過對御虛空間的沒入的迷思，而可能是另外一種極端的狀況，一種人消失在物的洪流當中，杳然無蹤的沒入。波西亞在《通關字》（*Passwords*）中明確指出，物品「脫離其使用價值，進入彼此間的戲耍和呼應」（3），有了「自己的生命」並獲得一種「自主性」（3-4）。在這樣的狀況下，人作為主體的「地位」可說岌岌可危。如果說後現代所宣稱的「主體已死」成立，那麼物的自主性是否已取代人的自主性而存在，從人馭物，成為物駕人，人已沒入物體系的邏輯，成為其中的部份？從《花樣年華》來看的確有這個可能。以下將就此部電影中主要角色的「沒入」對物凌駕人的狀況加以闡釋。

電影中的主要人物周慕雲和蘇麗珍在發現彼此的配偶正暗通款曲時，傷心之餘希望透過角色扮演體驗外遇的心情，以及為將來的攤牌作準備，一開始他們試著一遍又一遍排演像通俗劇中的外遇情節和對白、品嚐對方配偶愛吃的菜、配戴同樣的領帶和皮包，有一度蘇甚至穿上周妻的鞋，換句話說，他們也是藉由這些物品的環繞進入一個虛擬的空間，並選擇性地信以為真，沒入其中。有趣的是，到了最後周和蘇卻發現這樣的排演／試穿（沒入）卻不是像原先想像那麼簡單，在他們與物（食物、配件）的交流中，心境也跟著產生了變化，使得原本的扮演意圖失敗，兩人從外遇的受害者成為外遇的主角，也就是說，他們的沒入經驗並不只是穿上和脫掉一件衣服那麼簡單，而是在試穿的過程中，也對主體造成了改變。由此我們可以推測，所謂的自主性的主體（autonomous subject）在這部電影中是

很受到質疑的，兩人一開始都過度自信地表示：「我們不會跟他們一樣」，但後來才知道，「很多事是在不知不覺中發生的」。

對完整而超越的主體的質疑，也展現在導演對角色的塑造上，雖說是角色，但其實從電影中並無法看出人物的性格，他們的對話除了談論日常生活的瑣事以外，就是按照通俗電影中的公式演練外遇情節，就算說他們是想像自己處在通俗電影中也不為過。而在影像的處理上，也可明顯看出人物（不管是人的個性或人的故事）在這部電影中並不占有優勢地位，而比較像是為了構成此部電影的氛圍（懷舊的、戀愛的氛圍），而精心安排在其中的物品之一，即便是像蘇身上千變萬化的美麗旗袍，也無法使她的角色獨樹一格，反而時常「沒入」環境當中（例如美術指導張叔平特意安排蘇麗珍的服裝花色與佈景的花樣相似，即所謂的「黏底」）（張叔平 270）。或許跟那個時代所流行的樣式較有關，而跟蘇的心境或感受沒有太大關聯，若真要說跟劇情、敘事有什麼關係，那頂多只是觀眾能從蘇身上旗袍的更換，察覺出在日復一日公式化的習慣動作中時間正在流轉。事實上，我們甚至可以說整部電影的拍攝手法是反人類中心主義的（anti-anthropocentric），事件或對話的發生時常是被排除在景框之外，而為了呈現某種構圖，肢體被嚴重切割的狀況更是時常可見，而導演拍攝電影時以影像，不以劇本為主導的習慣（王家衛 259）更是強調了此一面向。

從這個角度來看，這裡的沒入似乎無法以御虛文化想像中人機合一的超級主體來看，而是跟波西亞所描述的狀況較有關聯。在消費社會下，物的體系已然凌駕人類，不但擁有自己的邏輯，更導致主體的消失，陷入商品不斷循環、汰舊換新的邏輯。不過我認為，這種談法雖有其重要性，但似乎忽略了人類存在的某些重要面向。的確，在資本主義大量生產、大量消費的邏輯下，人在其中似乎缺少了某些自主性，人的面目也因此變得模糊。如果以電影中的蘇麗珍和從未現身的周妻為例，即使用同樣的皮包，吃同樣的食物，我們甚至可以推測她或許也試著觀賞周妻平日愛看的電影，就連她們欣賞的男性類型，也與彼此不謀而合。換句話說，她們其實是居住在彼此之中，而事實上這樣的「居住」（inhabit）在大規模生產的消費社會中是避免不了的，但這兩個人應該還是不同。這樣的「不同」，暗示的其實是後結構主義在談論主體時所面臨的限制。我認為用梅洛龐蒂的現象學來討論《花樣年華》電影中角色的沒入會比較有開展性的，以梅洛龐蒂的理論來看，主體並非超然於物外的我思（cogito），而是居住在充滿物

的空間之中，而空間本身是有其意向性（directional）的，以蘇和周跟環境的關係為例，主體並非超然於物外，而是生活在物中，是被環境所引導，被空間所誘惑，從電影中，我們可以很明顯地看到人與物交流的關係，是從日常生活不斷的重覆中突顯出來。人的動作也是不斷重覆的，像是打字、吃飯、買麵、打麻將等，在這樣日復一日不斷的重覆拉扯／交流中，不僅主體沒入其中，逐漸起了變化，而同時物品也在日常的連續使用中留下了被使用的痕跡，導演刻意地強調出許多留有生活痕跡的用品，像是沾染茶漬的茶杯、重重疊疊貼滿廣告海報的斑駁牆面、重覆塗上多層油漆仍可感受到觸感粗糙的木頭門框等等，就連多次在影片中出現，香煙在日光燈下緩緩昇騰的景象，不也是在一種重覆而慣性的吞吐動作下，在空氣中留下的痕跡嗎？人和物在這樣的沒入之中，對彼此造成改變，留下生活的痕跡，其間並非宰制與屈從的關係，而是流動的、交換的、相互依存的關係。

從以上兩節的討論，我們可以看出以梅洛龐蒂的現象學來觀察《臥虎藏龍》和《花樣年華》的沒入，的確能在現今流行的各種主體論述當中另起爐灶，開闢新徑。但如果說，所謂的沒入，並不意謂著主體無止境的擴張，也不表示無奈的消失，那麼究竟在梅洛龐蒂的架構下，主體能在塞滿物品的空間中獲得什麼樣的「新生」？以下將從主體在環境中的限制／自由之角度，作出進一步的討論。

四、武／舞動自由

前面兩節已約略提過，對梅洛龐蒂來說，空間不是中性的，而是有它的意向性和磁性，人在空間中的行動是被所處環境所指引的，空間本身具有磁性，人受到吸引，想辦法使自己與空間協調，進而成為慣性的身體與世界交流。梅洛龐蒂用法文“*sens*”這個字的雙重意義來解釋這個概念，它既是「意義」（*sense*, *significance*）也是「方向」（*direction*），也就是說，在空間中如果要得到意義（*make sense*），就必須要遵從它既有的方向（*direction*），主體必須摸索其中的方向，讓自己的行動與空間的方向性協調一致（Merleau-Ponty 253）。這樣的說法，使人不禁要問，人在空間中究竟有沒有自由？在《臥虎藏龍》中，不論是親情禮教，或江湖義氣，似乎對生活在其中的人的行動造成一種束縛。俞秀蓮和李慕白為了一紙婚約和

朋友的道義而無法廝守；碧眼狐狸即使爲了練武甘願犯下殺人重罪，也無法真正隨心所欲，而且必須隱姓埋名以下人的身份躲藏在玉府十多年；羅小虎即使是盜匪，還是有道義和規則要遵守。而《花樣年華》更別說了，幾乎所有的角色都擠在一個狹小的空間中，彼此監視、控制，蘇麗珍是只要房東太太一句：「鄰居們在說話了」，下班後就得乖乖回家陪鄰居們打牌。這樣看起來，自由在梅洛龐蒂所設想的空間中，是受到極大限制的，不過在此我想如果要討論沒入後有沒有自由的問題，應該先對自由加以定義。以下將就梅洛龐蒂在《知覺現象學》最後一章所討論的自由的觀念，來探討這兩部電影中的自由。

其實在〈自由〉（“Freedom”）一章當中，梅洛龐蒂主要是跟沙特對話，針對沙特從存在主義出發所定義的自由作出批判；如果以沙特的角度來看，自爲（For Oneself）和他爲（For Others）是一種彼此的羈絆（enslavement），而所謂的自由就是建立在一種虛無（nothingness）之上的話，梅洛龐蒂則認爲自爲早已將他爲的結構給整合進去了，存在的自由絕對不是來自脫離外在的束縛，而是一種爲自和在自的存有（being-in-and-for-itself）（Langer 145-47）。所以他說：「我就是我全部所見，我是一個間主體的場域（intersubjective field），但這並不是由於我受限於我的身體和歷史情境，相反的，正由於存在於這個身體和這種情境，透過它們，我才是如此」（Merleau-Ponty 452）。簡單的說，梅洛龐蒂所說的主體，永遠是主體間性（intersubjectivity），強調的是對關係（relationship）的認知。而自由絕非獨立存在於所處的情境之外，而總是仰賴他者的支持。唯有「投入當下，進入世界，並有意地承擔我是誰，願我所願，行我所行，我才能繼續前進」（456），自由來自認知到人不不過是關係的網絡（network of relationship）的一份子，並融入其中，錯失自由不是因爲擺脫不了這些關係，反而是因爲「試圖規避我的自然與社會情境」。

我們不妨用這個角度來解釋玉在《臥虎藏龍》片尾投身萬丈深淵的選擇。從一開始，她對自由的想像就是存在主義式的想像，對她而言，不論是安份地嫁作人婦，終其一生幽禁在大宅院裡，受到親情、倫理的牽絆，或是行走江湖，像俞及李一樣受到門派宗法，及各種不成文規定的約束，都是她所不願的，因爲她要的是一種出於虛無，沒有任何人際／倫常／道義關係的自由，這點從前面討論到對御虛空間的想像的講法其實是吻合的，在玉所想像的江湖中，一切倫理、情份都是可以拋諸腦後的。但當她

發現（正如許多御虛空間的使用者發現）即使是虛擬的空間，仍舊有它的規則要服從，主體既是空間中的一份子，就有責任且有必要以某種行動方式來使自我和空間協調一致時，她的決定——正如俞對她的告誡：「無論你此生的選擇為何，一定要對自己真誠」——是真誠地對待自己，選擇以結束自己生命追求她要的自由。

那麼，究竟如何才能得到梅洛龐蒂所說的自由呢？如果說玉嬌龍所想像的自由並不符合現象學中所定義的自由，那麼究竟怎樣才是認知到我是個間主體的場域，但不試圖規避和逃離我的自然和社會情境，而是投入當下，進入世界，承擔我是誰，願我所願，行我所行呢？以《臥虎藏龍》這部電影來說，我相信這個問題，可用武術的某個境界來回答，武術是一種身體慣性活動，而這種活動強調的是與他者相依相存、互助互長的，它不是一種成果，而是一種發生的過程，也是李慕白一直試圖教導玉嬌龍的一課。的確，江湖作為一種空間，人必須在其中順著它的意向性行動，才能得到意義，但即使如此，人的行動並不是像傀儡一樣被外在的力量拉扯，而是必須經由學習和摸索，才能在既定的自然社會情境之下，使自己的行動和外界的網絡之間產生某種和諧一致的關係，從這種空間與主體互相依存的關係中得到自由。的確，若以武當派的最高境界「解脫得道，圓寂永恆」來說，似乎是一種超脫於物外、建立於虛無之上的「自由」，但李慕白選擇的其實是肉身，是投入當下、進入世界，願我所願，行我所行的自由，正如導演自己的分析：李慕白對俞秀蓮要做的是「將形而上的感情做個形而下的交代」（張靚蓓 335），換句話說，是比較符合現象學中所定義的自由。

如果在《臥虎藏龍》中，自由是出現在武術的交流之上，那麼《花樣年華》呢？讓我們再回到剛才的假設，因資本主義大量生產的邏輯，身處在物的洪流裡的主體在沒入之後（像蘇與周一樣），如果還是有一些無法化約的面向被殘存下來的話，會以何種方式表現出來？這個問題或許可以從主要人物周和蘇從行動上表現出來的自由來回答。身處在蜚短流長的六零年代香港，周和蘇其實也渴望無拘無束的自由，他們想像，如果沒結婚的話，「會比較快樂吧，一個人想怎樣就怎樣」，所以當他們探問彼此：「如果多一張船票，你會不會跟（帶）我走？」的時候，那張船票的意義，遠超過從一個空間到另一個空間的通行證，而代表了脫離所處環境的羈絆和桎梏，也就是說，他們對自由的想像，也跟玉嬌龍一樣，是一種建立在

虛無之上，沒有身體束縛的自由。那麼周離開香港，到新加坡另謀生計，其實在某種意義上正是擺脫原先的自然和社會情境。他得到他嚮往的自由了嗎？影片中並沒有明確的答案，不過我們可以試著比較蘇和周最後的選擇來探討這個問題。周離開一年後，蘇也跟隨他的腳步，來到新加坡周所寄宿的旅館中，並試著居住在周的房間當中：她試著躺他平常睡的床，試著感受他平日生活的溫濕度，試著抽他的煙，換句話說，跟之前的角色扮演一樣，她以角色扮演的方式居住在他裡面。最後她的決定是取走拖鞋，獨自一人回到香港，獨自一人帶著小孩住在景物依舊人事已非的公寓。周脫離充滿壓迫的香港社會，脫離婚姻，獨自來到新加坡，但似乎依舊憂心忡忡，想著深埋在心裡的祕密，卻也不會因為來到不同空間而放心地把這件風流韻事說給朋友聽，主要的原因應該還是之前所說的，空間本身並不是中性，從一個空間到另一個空間並不會有解放的自由，而仍舊有許多規則和禮教要遵守。而蘇麗珍既會獨自從香港來到新加坡，想必也是抱著對自由的想像，但在居住過周的小房間之後，發覺即使脫離原來的情境，到新情境中，仍舊不會有擺開一切的自由。所以她的選擇是回到原來的空間中，獨立養育自己的下一代。我們可以猜想，在那樣封閉的環境裡，一個女人帶著小孩生活的壓力必定是很大的，但我並不想以「棄婦」的可悲情況來想像蘇的情境，⁹其實就從她最後一次和房東太太談話的神情來看，她過得蠻愉快的。回想原先的蘇麗珍，一言一行都必須顧忌別人怎麼說，從新加坡回來後，能做出這種決定，可見一定有什麼原因改變了她，使得她願意較為勇敢地接受自己。因此，我對她的改變的解釋是：她得到了某種程度的自由，比較接近梅洛龐蒂式的自由，是一種在熟悉了空間本身的意向性之後，認知到自己是關係網絡中的一份子，願意承擔起我是誰，繼續前進的自由。

因此，若說在《臥虎藏龍》中，藉由身體慣性的動作與空間互動而得到的自由，是來自武術，那麼在《花樣年華》裡，這種身體的慣性動作便可說是舞蹈了，李安在談論到《臥虎藏龍》的武術動作時提到「銀幕上的『武』就是『舞』」（張靚蓓 352），的確，銀幕上武打動作講究的是姿態的美感及節奏的和諧，跟舞蹈所要求的是一樣的，而在《花樣年華》裡，

⁹ 許多批評家把蘇最後的獨居解讀成她是被丈夫拋棄，例如：Lisa Odham Stoke 就把這件事當成是對當時香港時勢的政治寓言（140）。

雖沒有特意安排的武打或舞蹈動作，但一旦主題的華爾滋樂音響起，影片以慢速度播映，就連蘇和周在樓梯走道上的擦肩而過，或蘇的手隨著身體的動作輕輕搖擺手中買麵的銅罐，都是舞。沒入之後還能有自由嗎？我想透過這兩部電影的舞（武）碼來回答是有的，那是主體在沒入之後，順著空間既有的方向性挪動身體，這樣的自由不是與生俱來，而是在逐漸摸索適應中獲得的，是用身體感知空間，與空間互為主體，相互交流之後得到的自由。

五、結論：觀影的沒入

以上對《臥虎藏龍》及《花樣年華》和兩部電影中「沒入」的討論，旨在針對現今文化研究中常談的「沒入」與本文試圖從梅洛龐蒂的脈絡所發展出的沒入作出區隔，兩部電影中主要角色與空間的交流所產生的沒入，其實比較接近現象學式的「沒入」，而不是後現代主體被物凌駕所引起的消失，也不是電腦文化所想像的人機合一所帶來的無限全能主體，這種沒入比較是一種互為主體式的共榮並存，強調的是互動的關係和經驗。在本節中，我將以梅洛龐蒂式的沒入為基礎，繼續討論觀賞電影的經驗，希望這樣的討論能引導出觀影不只是視覺為中心論的看與被看，而比較像是這兩部電影當中的角色扮演，觀眾進入電影的空間之中，試想（選擇性的信以為真）自己像披上戲服般地扮演其中的角色，居住在其中，而這樣的居住其實是一種沒入，電影與觀眾互為主體，彼此互動、交融，進而使觀眾和電影同時發生改變的過程。

梅洛龐蒂所強調的主體和客體間的互相依存關係中，主體並非笛卡爾所設想的超越身體的我思（*cogito*），而是界於主體和客體之間，「使我能和其他客體發生關係的條件和脈絡」（Grosz 86）。而主體對世界的知覺（*perception*）並不是透過一個超然於物外的觀點，而是「經由知覺的經驗深入世界的稠密之中」（Merleau-Ponty 204）。這句話當中提到的知覺經驗指的並不是在主體之中，在身體內部的知覺，而是一種先於個人，外於主體，必須透過主體與世界交流溝通才能得到的知覺，因此如果要問什麼是梅洛龐蒂式的主體，就必須把主體放在括號中，因為「主體」一詞暗示的是一種自給自足的存在，而梅洛龐蒂講的卻永遠是一種發生於關係的縫隙

之間，無法單獨成立的「主體」。而所謂的「世界的稠密」一詞，也暗示了梅洛龐蒂所談的空間，並不是中性而空洞的，而是先於個人（prepersonal）與先於存在（preexistential）的空間，主體在空間中的行動是被所處環境所指引（oriented）的，空間本身是具有磁性的，主體受到吸引（magnetized），想辦法使自己與空間協調（geared），進而成為慣性的身體（habitual body）與世界交流（Langer 83-84）。

如果從梅洛龐蒂的觀點，就不難理解班雅明（Walter Benjamin）在〈機械複製時代藝術創作〉（“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”）最後所提到，觀影經驗猶如進入一棟建築，觀眾在其間在分心的狀況下以視覺和觸覺慣性地感受電影的質地（239-40）。欣賞電影其實並不僅只是視覺的經驗，而是各種感官經驗的交融，因此觀影經驗若僅以觀眾坐在銀幕前方以視覺感受銀幕上的影像來描述，其實是不夠的，對班雅明來說，那更像是進入到一個空間當中，是需要各種感官的配合才足以感知其中質地的。此外，這樣的空間（建築的內部）其實就是像梅洛龐蒂所說的具有方向（direction）和意義（significance）的空間，主體在其中是被吸引著，被指示著（oriented），在分心（distraction）的狀況下透過習慣來感知其中的質地。不少理論家對此也作過精彩的論述，例如布茹諾（Giuliana Bruno）在《情感地圖》（*Atlas of Emotion*）中便提出，把觀影當作走進一棟建築裡，是一種結合視覺和體感的經驗，不僅如此，她更把電影中所呈現的空間作出進一步的發展，電影的空間和建築的空間一樣，既是公眾的，也是私密的，它會邀請觀眾居住在其中，消費其中的空間，這樣的消費，會使得身體和空間交互影響，正所謂「空間中的身體設計了空間的場域，而相對的空間也設計了肉體的實質性」，因此，「電影和建築是再現的實踐書寫在身體地圖上，同時也被它書寫」（64），電影和建築既是「被居住的場所」也是「供居住的空間」，這樣的居住會建構出一種主體性，而這種主體性是「身體的自我佔據了被敘事化了的空間，在牆壁和螢幕上留下她歷史的痕跡」（65），在空間裡居住，必須透過觸覺的使用（tactile appropriation）（66），而居住在電影中，則是吸收移動的影像，同時也被吸收，因此在這當中，空間和主體是一種互相吸收，互相居住的關係，這種互相消費的關係，將引發一連串的賦體的轉變（embodied transformation）（66）。此外，瑪可絲（Laura U. Marks）也在《電影的皮膚》（*Skin of the Film*）一書中提出希望可以藉由現象學發展出一種不是以

視覺為主而是以觸覺為主的觀影模式。從這裡我們可以再進一步衍申，觀眾在電影的空間裡被空間所引導，而想辦法與空間協調的動作，不只是透過視覺，而是藉由聽覺、嗅覺、觸覺等身體的感官，培養慣性的動作，在這樣的動作中得到一種體感，這樣的居住其實就是一種沒入，觀眾在具有方向性的空間中猶如潛入水底，消費的同時也被消費，吸收的同時也被吸收，在這樣的過程中電影的空間和觀眾均將獲得轉變。而在感官經驗的交流方面，正如第一節當中所討論過的，在現象學的框架下，感官經驗並非獨立由不同的器官運作，而是把身體當作是一個聯合作用的系統，透過身體向世界敞開，使得各種經驗能夠進入身體，獲得交流。

從這個角度作思考，就比較能夠解釋班雅明、布茹諾或瑪可絲所說的以觸覺去感受電影的空間。而本文所討論的沒入，即是觀眾向電影開展身體，感受電影的內部結構，同時也被感受，這種互為主體的關係，不是宰制與屈從的關係，而是像瑪可絲所說的，是一種充滿情欲的關係，觀眾以視觸覺溫柔地撫觸飽含情感和記憶的影像（183-85），在觸碰的界面當中，得到一種主體性。

如果以《花樣年華》為例，電影中便隨處可見導演希望引導觀眾沒入影像的企圖，例如大量的運用特寫鏡頭，或是呈現出小吃攤上食客的臉被蒸出的油光、滂沱大雨打在水泥地板上，或是雨滴零零落落滴在水坑上、香煙在日光燈的照射下緩緩繚繞等等，甚至在影像的處理上，都刻意表現出一種粗糙、陳舊的感覺。這些其實都是想引導觀眾進入電影，以視觸覺感受其中的質地，讓觀眾可以看到煙的氣味或聽到雨滴打在衣服上，然後滲透到皮膚裡的感覺。而《臥虎藏龍》中翠綠盎然的竹林，以及漁夫在小池中灑網的畫面，則使人感覺到輕風撫過皮膚的涼意，並嗅到池畔特有的混合有泥土、魚腥、綠藻的氣味。如此，觀賞電影不只是觀看，而是觸摸，不只是觸摸，更是沒入其中，與空間中「實實在在的物品和賦體的個人」互動、交流。

不過，值得注意的是，現象學式的沒入，並不是一種無止境地向外擴張，也不是像鹽粒融入感官之海一樣，只有消失的宿命。因此，觀賞電影時，觀眾並不是一隻笛卡爾式超然物外的眼睛，注視著影像而絲毫不受沾染；也不是全然無助地被銘刻與指引。觀影的沒入比較像舒莎克（Vivian Sobchack）所觀察到的：即使影像與觀眾互為主體，他們彼此間仍有一種雙向的回復性和對抗性（resilience and resistance），所以客體（影像）和主體

（觀眾）之間是呈現一種來回的交換、拉鋸狀態（24）。原因是在現象學的框架下，身體所帶有的物質性永遠是不可被忽略的。而觀眾在電影的空間中，其實是一次又一次的將身體交付給影像，但這樣的交付並非棄械投降，也不是在感官之流中莫可奈何地載浮載沉，而是一種你進我退，此消彼長的「戲耍」，這樣的互動是有一定的韻律和節奏的，也就是觀眾隨電影空間中既有的律動方式翩翩起舞（武），在熟悉其中的方向性之後，自在飄浮及沒入。

引用書目

- Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. 1970. London: Sage, 1998.
- . *Passwords*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 2003.
- . *System of Objects*. 1968. Trans. James Benedict. London: Verso, 1996.
- Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: Schocken, 1968. 217-51.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journey in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2002.
- Bukatman, Scott. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham: Duke UP, 1993.
- Chow, Rey. “Sentimental Returns: On the Uses of the Everyday in the Recent Films of Zhang Yimou and Wong Kar-wai.” *New Literary Review* 33.4 (2002): 639-54.
- Gaines, Jane M. “On Wearing the Film: *Madam Satan* (1930).” *Fashion Cultures: Theories, Exploration and Analysis*. Ed. Stella Bruzzi and Pamela Church Gibson. London: Routledge, 2000. 159-77.
- Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: U of Chicago P, 1999.
- Langer, Monika M. *Merleau-Ponty's Phenomenology of Perception*. London: Macmillan, 1989.
- Marks, Laura U. *Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP, 2000.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- Nichols, Bill. "The Work of Culture in the Age of Cybernetic Systems." *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*. Ed. Timothy Druckery. New York: Aperture Foundation, 1996. 121-43.
- Ryan, Marie-Laure. "Cyberspace, Virtuality, and the Text." *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*. Ed. Marie-Laure Ryan. Bloomington: Indiana UP, 1999. 78-110.
- Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Stokes, Lisa Odham. "Being There and Gone: Wong Kar-Wai's *In the Mood for Love* as a Pure Mood Poem." *Tamkang Review* 33.2 (2002): 127-49.
- 王家衛。Laurent Tirard 整理。〈王家衛現身說法〉。Teri Chen 翻譯。潘國靈、李照興 258-61。
- 《臥虎藏龍》。李安導演。Universal China Vision, 2000。
- 《花樣年華》。王家衛導演。春光映畫, 2000。
- 姜志輝譯。《知覺現象學》。北京: 商務, 2003。
- 洛楓。〈如花美眷——論《花樣年華》的年代記憶與戀物情結〉。潘國靈、李照興 130-41。
- 張叔平。潘國靈、劉鈺訪問整理。〈即興美指遇上即興導演: 專訪張叔平〉。潘國靈、李照興 262-75。
- 張靚蓓。《十年一覺電影夢》。台北: 時報, 2002。
- 焦雄屏。〈世紀末的華麗時代: 中國電影四種傳統和突破——四部傑作〉。《聯合文學》17.6 (2001 年 4 月): 108-13。
- 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》32.4 (2003 年 9 月): 17-28。
- 潘國靈、李照興編。《王家衛的映畫世界》。香港電影評論學會叢書。香港: 三聯, 2004。
- 〈觀眾看膩武俠片, 拖累《臥虎藏龍》票房〉。《人民網》。2001 年 3 月 6 日
〈<http://www.people.com.cn/GB/wenju/20010306/409755.html>〉。





臺灣大學學術
期刊資料庫