



「第三種觀眾」感動的立足點 The Touching Foothold of the “Third Kind of Audience”

簡政珍 | Cheng-Chen CHIEN
亞洲大學外文系講座教授

非煽情，非標籤化的「藝術」

近年來，我經常提到「第三種觀眾」的理念。提出這樣的理念，並不是想製造一個新詞彙，而是感嘆台灣電影評論界習慣套用理論以及一般觀眾身陷濫情的悲哀，嘗試在這兩極化的觀點中，透過「第三種觀眾」的視野，觸及更多技巧自然隱約而動人的電影。過去有關「第三種觀眾」的討論，本人已經寫過三篇文章，一篇是在二〇〇八年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」所發表〈全球化情境下，以『第三種觀眾』觀照華人導演的影像敘述〉。第二篇是本人在大陸《電影藝術》發表的〈「第三種觀眾」與華語「傳統寫實」的影像敘述〉。第三篇是去年《美育》刊載的〈以李安的電影論全球化與「傳統敘述」的當代性〉。第二、三篇是「第三種觀眾」的美學實踐，都是在表象「傳統」的影像敘述裡，體驗到豐富的當代意涵。傳統與當代、哲思與感動均非二元對立。

本人所謂「第三種觀眾」，主要的觀點如下：（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）「第三種觀眾」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，猶如日本實重重彥所說的「考古的恍惚」，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「表象」傳統的影像裡，經常隱藏繁複纖細的當代性，甚至是解結構的指向等等。¹

總之，讓「第三種觀眾」感動的電影，既不藉由「煽情」而所以賣座，也非「刻意」展示理論框架而標榜「藝術」。煽情的電影無法讓「第三種觀眾」感動；號稱「藝術」的影片，在他的觀照下，經常只是「枯燥無味」的代名詞。煽情與「枯燥無味」都可能是編導才氣不足的遮掩。

所謂電影評論

在台灣學術界有關電影的論文，大都是各種文化論述的標籤所投射的陰影。以女性主義、國族主義、殖民論述等命題，作為論文的指標，以性別、情色、同性戀、殖民、國族意識作為論述的焦點。論文幾乎套在各個大框架裡做「宏觀」的論述，影像中，人與人之間眉宇間細緻表情，空白牆面上陽光如何驅逐蒼蠅的身影，景深鏡頭裡，近景講話的人聲如何和遠景飄逸滑行的腳踏車疊影，大都在他們的瞳孔裡失焦。

說他們不關心，其實是語言的修辭。更讓人難

過悲哀的是，可能是欠缺文本或是影像細緻閱讀的能力。當然這樣講，似乎有點不公平。當他們在做同性戀或是國族論述的大論述時，有時也能「挖」一些細節佐證，有時是以大命題的有色眼鏡，讓一些細節染上各種主義的色彩。除了這些，人生似乎一片空白，因而能視而不見，因而才能將論文的主題套入文化論述的框架。

這些批評家有幾點特色。一些外文系的學者，「學到」很多文學與文化的理論，他們有關文學的論文，就經常將理論套進作品；討論電影，當然也就理直氣壯再將理論套用於影像。他們看不到一個詩意象所引發的綿綿的回音與疊影，也看不到一個影像重疊了多少事件的表情。他們只要把所有的影像統編成心中文化論述的框架，此其一。

由於他們看不到幽微的細節，因而更仰賴理論；由於仰賴理論，更看不到幽微的細節。他們所選擇的大都是理論痕跡非常明顯的影片，如《蘿拉快跑》的多重敘述，如伸張女權或是女性被壓抑的電影。他們幾乎沒辦法詮釋一部理論痕跡不明顯的影片。我們經常聽到有些外文系的學者說：「這部電影好像還不錯，但我不知道用什麼理論來討論。」此其二。

這些批評家幾乎「集體」對好萊塢電影不存好感。由於好萊塢電影經常營造煽情場面，他們的邏輯因而變成：濫情的另一個極端——「毫無感情」、「枯燥無味」——必然是藝術。侯孝賢近期的電影以及蔡明亮所有的電影幾乎佔據了大部分學報以及電影刊物的版面，其來有自。由於侯孝賢與蔡明亮如此獲得青睞，進而再接再厲生產更「枯燥無味」的電影，而形成電影製作與批評的共謀。此其三。

事實上，除了與批評家共謀的電影製作者外，

Third Kind of Audience

每一個導演以及每個導演的每一部影片，都有其獨立複雜、不能標籤、不能套入文化論述框架的傾向。每一部電影都有其獨立的生命，這些生命因為遠離框架才得以大口呼吸。也許一個導演所拍的影片有類似的命題，但是每一個影片的個別的橋段有其獨特、甚至是雙重性，乃至自我矛盾與消解的影像。以搬弄文化論述的框架來詮釋作品，猶如穿上制服後，所有人都變成同一張臉。

新批評時代著名的詩人與詩學家華倫（Robert Penn Warren）在論述純詩與非純詩的文章裡說，批評家面對一首詩的多重樣貌，帶有本能的恐懼。一首批評家無法歸類或是無法以主題定位的詩作，有如十五世紀義大利詩人布雅多（Matteo Maria Boiardo）詩作裡的怪獸歐里羅（Orillo）。任何刀劍砍掉牠的肢體，肢體馬上又和身體復合。歐里羅的敵人最後以迅雷不及掩耳的速度，將怪獸砍下的肢體丟入河流，肢體再也無法復原。批評家一直想以他的方法策略掌控詩，而將詩的肢體投入河流。但華倫說，批評家的企圖注定失敗。詩的怪獸比歐里羅更神奇，任何水火都無法阻擋詩的肢體與身軀再度結為一體。征服詩怪獸唯一的方法是，「你必須把牠吃下去，骨頭、血液、皮膚、生皮、軟骨都要吃。但即使這樣，怪獸還是活著，活在你體內，和你融為一體」。²

此段寓言式的「詩說」有兩個重點：一、批評家想以理論掌握作品，以便詮釋，但有生命力的詩作絕對拒絕被理論馴服。二、真正的詮釋是讓作品融入批評家自己的意識與心靈；不是支解詩，而是與詩融為一體。

假如我們以影像敘述替代上述的「詩說」，這類批評家最歡迎的作品，必然是一隻馴服的家禽。牠之所以馴服，因為牠的存在迎合批評家「關愛的眼神」。由於批評家的「關愛」，牠再次以同樣的

基因倍數繁殖。另一方面，由於批評家的理論不必再用來砍殺怪獸，理論進而變成一個釣餌，誘引電影製作者產出馴服的作品，以利批評家論文的產出。反諷的是，所謂馴服，經常掛著當下文化論述最時髦、「最前衛」的標籤——所謂父子同性戀、所謂國族主體性、所謂殖民論述等等。

台灣電影批評集體以類似的論述掌控學報、電影專業雜誌、乃至國科會研究案的審查，而形成龐大的利益維護網。少數電影製作者永續經營類似的產品，一方面是得獎的保證，另一方面是學者計畫、升等的保證。

但類似上述蔡明亮與侯孝賢近期的電影的生命力在哪裡？蔡明亮的《河流》、侯孝賢的《海上花》的感動力在哪裡？

《感動觀眾》

觀眾的「感動」，幾乎是上述批評家嗤之以鼻的課題。學院批評家要保持自我在「學術界」的身姿，首要的任務，就是要排斥「電影感動力」的討論。這並不是說，這些批評家冷血，無法被感動，因為他們所推舉的電影，大都是「枯燥無味」，他們竟然能「感動」且讓其得獎。當然，他們的「感動」與第三種觀眾的感動南轅北轍。他們的「感動」，是因為有了這些作品，他們的學術生涯才得以維持，第三種觀眾的「感動」，是因為電影的影像敘述散發出細緻動人的生命感。

美國的普藍亭迦（Carl Plantinga）在其《感動觀眾》³（*Moving Viewers*）的專著中，以美國好萊塢電影討論電影如何牽動觀眾的情感。正如上述，好萊塢煽情的電影以及刻意以「枯槁」遮掩藝術不足的電影，都不是讓「第三種觀眾」「感動」的對象。但普藍亭迦在討論「煽情」電影所提到

「感動」仍然是第三種觀眾非常值得參考的內容。對於學術界刻意強調「知性」(intellectual)的迷思,更是一針見血。

普氏說:學術界或是批評家「經常將觀賞過濾出一些片段,然後在提出的內容中給予價值定位,而誤解了觀賞經驗的功能。」⁴。所謂「過濾出來的片段」是與批評家論文主題配合的片段。本來論文寫作,一般也都以片段印證全體,但是單獨「過濾」出來的片段,有時不僅脫離前後文,與觀賞經驗也兩不相干。以如此「過濾」的片段所賦予的「價值定位」,事實上是文化或理論原來設定的框架,與電影是否感動人無關,與影像敘述的內涵也經常無關。

普氏說,觀賞經驗本身就會創造意義。過濾掉觀賞經驗的片段經常是配合論述或是詮釋主題的抽象意義(abstract meaning),與觀賞時所感受的意義迥異其趣。只有注意到觀眾內心的反應與思維,才能體會到影片「動人」的重要性。電影經由觀賞經驗傳達感情與思維,而讓觀眾的思想與心靈有所成長,但成長的過程必然要經由感人的影像。

普氏指出,批評家不願討論觀眾的情感與經驗,可以追溯到布萊希特(Brecht)的劇場藝術觀。布萊希特經常在觀眾投入劇情的發展時,適時提醒觀眾這是戲劇,而非人生。如此強調劇場或是電影與人生有別的態度,讓批評家對「軟性、中產階級、或多或少讓人尷尬的觀眾之情感,隱含輕視」⁵。影像因而被認為不必有人生的參照點,脫離人生的影像敘述更可以理直氣壯地宣稱:電影不是人生的寫照,更不是為了感動人。

事實上,「情感的經驗是觀賞電影的主要動機」,⁶看電影是一個觀眾從影像中得到情感的感知與抒解。情感的經驗是電影藝術存在的主要理由。不能「喚醒」觀眾的情感,電影純然在自我「滿

足」與消耗。只有觀眾「情」的投入,電影藝術才有「知」的層次。一部「枯燥無味」而號稱是某種理論的「知」所投射的電影,由於缺乏觀眾「情」的感「知」,只是一種顧影自憐式的「知」。

進一步說,「情感提供敘述的資訊讓觀眾得以跟隨敘述。」⁷情感的反應會引發觀眾的專注力,因而敘述的走向更具凝聚力。只有吸引觀眾情感的專注,電影製作者在影像中的觀點與思維才有被分享與被詮釋的機會。電影是各種情感交融互動的場域。因為情感交融,電影藝術得以持續提升。

情感使電影讓人愉悅與享受。普氏說:電影的美學優越性很大,一部分是在於電影引發觀眾情感的能力。⁸「枯燥無味」的電影只為某些特定批評家而存在,除了影展,它似乎不需要觀眾,因為它不想引發觀眾的感情,有時甚至以極端的乏味讓觀眾覺得受到羞辱。⁹

「情感可以用來修辭」¹⁰,因而不是訴諸眼淚的趣味。不論男性或是女性,情感經常導引思維與判斷。情感的修辭因而也變成思維的重要內容,而非只是裝飾品。進一步說,在當代文本中,不論是文字或是影像,修辭是語意的逸軌,向語法傾斜,而富於當代性。情感之所以是修辭,是因為影像不只敘述情感,而且是情感導引敘述,正如上述。由於情感既是內容也是修辭,「情感與感染力的功能,讓電影的觀賞充滿力度,而非只是知識性的練習。」¹¹

電影的發展是各種「知識」累積的成長。但電影的觀賞若只是「知識性的練習」,電影必然面對自己的消解與毀滅。事實上,一些批評家所謂的「知識性」經常是既有意識型態與論述的重複,因此不僅難以促進「知」,反而可能是「知」的遲滯。各種藝術包括電影,是在各種細節中顯現創意與想像力;有些來自陽光下的微塵,有些來自泥濘

Third Kind of Audience

中閃爍的光體，有些甚至是來之於自我與影像的分歧。框架式的理論是一種簡化，將可能多重視野的「知」簡化成標籤與主義的旗幟。

普氏的觀點指出電影必定要收納觀眾的經驗與情感的回饋，電影才真的有「意義」。缺乏情感的感知，純然「知識性」的詮釋，事實上，是把電影美學最重要的構成要素——觀眾——排除在外，因而也把電影直接或是間接所映照的人生排除在外。電影感人或是動人，是對觀眾的尊重與人生的尊重。

在細節處理上，由於普藍亭迦詮釋的好萊塢影片與一般「枯燥無味」所謂的藝術片成為極大的對比，普氏更能尖銳地指出那些所謂藝術片的問題。由於強調感動與觀眾的捲入劇情，有別於那些所謂藝術片裡觀眾與影片的疏離，普氏的認知和第三種觀眾美學有相當成分的共通點。整部《感動觀眾》起碼有兩個重要觀點，值得第三種觀眾美學參考，那就是電影是「肉感的媒介」（The sensual medium）以及觀眾與影片的「感同身受」（synesthesia）。

觀賞電影是身體經驗，而非「心靈目的性與詮釋性的認知」。¹² 觀賞電影若是為了心中設定的目的，電影原來的輪廓已經被這個目的整形，原來的五官已經成為另一種面目。另外，批評家為了讓作品配合詮釋的主題也讓影片的輪廓變形。學術界為了某種主題或是主義的電影批評，是詮釋者為了完成心中的預設立場，所賦予影片的造型。所有與詮釋者心中目的不合或是相矛盾的細節將視而不見，或是捨棄。這樣表象是知的展現，事實上是對「既定文化理論」或是「主義」之外的「知」的漠視。當然，正如上述，這些漠視對某些批評家有不得已的苦衷，因為他們無法看到幽微動人的細節。

普氏強調電影是「肉感的媒介」，可以扭轉將

電影迎合知識理論、詮釋套用知識理論的偏差。觀賞是一個人身心在影像敘述裡的情感反應。也許情感牽引思維，那是人與影像在黑暗中幾近一對一的接觸。觀眾是一個「人」，不一定是「學者」，觀賞是身心隨著眼睛的焦點進行「知」與「情」的旅程。電影是「肉感媒介」說明看電影不是去挖掘知識、套用知識或是理論。

強調電影是「肉感的媒介」也意味觀眾情感很多方面是「反思之前的自動」（automatic and pre-reflective）反應。觀眾是人，人看人在影幕裡的世界，本能就能體會感知劇中的情感，因而引發觀賞者的感情。

但這並不是說，討論觀眾的情感，只限於本能式的情感反應，而不能討論認知反思（cognitive and reflective）的活動。由「情」牽引「知」，正如上述，是第三種觀眾思維的核心。但是正如迪騰伯和瑞夫（Benjamin Detenber and Byron Reeves）所說的，觀眾首先最初原始的本能反應認為電影所敘述的是「真的」，之後，才有第二層次「思想的」（thoughtful）的認知，知道影像是現實的再現而非現實本身。¹³ 但有些思維能力很強的觀眾（這並不意味他沒有感情），能在瞬間同時感知影像的真實，又同時知道這只是真實的再現。普藍亭迦且說：「情」與「知」的並時性，也可能讓觀眾被影片感動的當下，同時對影片做負面的批判。¹⁴ 但迪騰伯與瑞夫理論最大的價值在於，觀眾本能認為影像所傳達的是「真的」，是引發觀眾情感最重要的基礎，間接為電影是「肉感媒介」背書。

「枯燥無味」的電影，由於編導刻意操縱，第三種觀眾很難感受這是「真的」；觀眾只是覺得這是編導在耍弄影像。相反地，有些好萊塢影片製造情節緊張而又要讓主角安然無恙，影像敘述經

常煽情且不合理，第三種觀眾也很難感受「這是真的」。《天崩地裂》(*Dante's Peak*) (1997) 主角載著女主角與兩個小孩奔離火山爆發的現場，輪胎陷在火中燃燒一段時間車子還能奔跑，主角在坑洞裡被一大堆落石擊中，還能進入車內找到訊號發送器傳送信息，因而得救；觀眾瞬間覺得被編導耍弄，類同許多枯燥無味「藝術」電影的手段。由於電影是「肉感媒介」，偏離人生的「真實感」，很難讓第三種觀眾感動。

這並不是說，第三種觀眾不能欣賞科幻片。科幻片的情境，經常有別於人間，觀眾並不熟悉。造成觀眾感動的基礎點，在於人性刻劃的「真實」。《千鈞一髮》(*Gattaca*) (1997) 比賣弄幻想魔法的《哈利波特》以及製造大場面煽情的《魔戒》動人，道理在此。當然，比起現實人間的影片，科幻片所布置的外在情境沒有「真實」的參考點，畢竟比較「好拍」，因此也可能減少了一些感動力。

普氏的「感同身受」的觀點讓第三種觀眾也感同身受。觀賞必然有瞬間的遺忘，瞬間遺忘自我的某種矜持、一些自己過去累積的知識，雖然在那個瞬間可能也牽引某些想法。由於遺忘與瞬間的自我騰空，有些影像的細節能讓自己感動，有些角色在劇情的發展中讓自己「感同身受」。

「感同身受」事實上與亞里斯多德的詩學以及後世眾多有「人味」的戲劇觀所強調的「移情作用」(empathy)，有異曲同工之妙。布萊希特刻意揚棄亞里斯多德的「移情作用」，他強調「陌生化」或是標新立異的演出，讓觀眾與戲劇保持距離，以免觀眾過度捲入。「第三種觀眾」則自我要求（也要求電影要有能力讓其）捲入影像敘述，才能「感同身受」。

「感同身受」的關鍵是，影像敘述必須具有讓觀眾「基於關懷的構築體」(concern-based

construals)。有這些構築體，有些觀眾可能專注於影片中關鍵性的影像，有些觀眾可能緊緊追隨敘述的脈絡。有些觀眾甚至與影片中引起動容的角色認同。

情感，非情緒

普藍亨迦的思維，很多方面可以作為「第三種觀眾」美學的參考基礎。但「第三種觀眾」美學所強調的「動人」與普氏最大的區別，在於兩者觀眾的定位不同。普氏討論的對象，除了少數影片（如希區考克的作品）外，主要是好萊塢知名的賣座影片，如《鐵達尼》；而第三種觀眾所關注的，既不是枯燥無味的所謂「藝術片」，也絕非訴諸觀眾眼淚的好萊塢煽情片。普氏所討論的，很多是激起觀眾恐怖、害怕、驚訝、緊張、噁心、厭惡、歡笑、哭泣的煽情片。雖然普氏在討論「同情的敘述」(sympathetic narration) 以《鐵達尼》為例時，也指出該片的煽情，但綜合立場，仍然肯定該片能讓觀眾積極的投入劇情，並能將觀眾因為悲劇觀賞的負面情緒轉化成觀賞的愉悅而加以肯定。普氏甚至為「煽情」(sentimentality) 辯護，他承認煽情是一種虛假的影像敘述，但真實人生本來就有煽情，因而不盡然是虛假。普氏且說，煽情可以作為一種理想化的化身，雖然不很真實，卻有其價值。¹⁵

因此，第三種觀眾的「感動」，雖然與普藍亨迦的觀點有類似的立足點，進一步思維卻勢必與其分道揚鑣。

首先，引發第三種觀眾「感動」的，絕不是上述的激烈情緒，如恐怖、噁心、緊張、歡笑、哭泣等。這些與其說是「情感」，不如說是「情緒」。普氏的用語是 emotion，而第三種觀眾的感動指的是 feeling。換句話說，第三種觀眾所謂影片的動

Third Kind of Audience

人，不是造成觀眾情緒的波浪，而是情感的漣漪。也因為是「情感」與「情緒」有別，第三種觀眾肯定的，不是煽動情緒的電影，如《鐵達尼》，也不是以金錢堆砌聳動人心的大製作，如《魔戒》、《終極警探》等。第三種觀眾會被德國的《寂靜之外》、伊朗的《柳樹之歌》、阿富汗的《阿公帶我回家》、姜文的《陽光燦爛的日子》、路學長的《卡拉是條狗》、楊德昌的《一一》、李安的《推手》所感動。

其次，普氏在討論《鐵達尼》時，也指出了好萊塢典型的「通俗劇」（melodrama）的敘述模式。浪漫愛情如《鐵達尼》，悲劇英雄影片如《英雄本色》（*Braveheart*）（1995）、《神鬼戰士》（*Gladiator*）（2000）、《萬夫莫敵》（*Spartacus*）（1960），都有其模式化的敘述，悲劇的愛情如何讓觀眾掉眼淚，悲劇英雄如何讓觀眾尊敬仰慕，因而將他們的死亡轉化成崇高，因而觀眾的觀賞變成一種愉悅。假如「通俗劇」是一種模式的演練，是好萊塢賺取觀眾眼淚與金錢運作的模式，所謂電影藝術已經是一種重複與自我的抄襲。第三種觀眾不苟同「刻意」的所謂創意所顯現的枯燥無味，但絕對肯定創意無以倫比的重要性。第三種觀眾絕不為好萊塢以煽情影片去構築電影王國的事實背書。

以上所列舉的情緒「緊張」有進一步解釋的必要。「通俗劇」所勾引觀眾的緊張，是情緒的波動，如警匪追逐，如對打廝殺，而造成觀眾對主角安危的「緊張」。另外，有些影片如兇殺案的過程，如兇手忽隱忽現，所造成觀眾的緊張，是典型巴特（Roland Barthes）「詮經語碼」（hermeneutic code）的運作。¹⁶ 這些影片的敘述是一種「知識性的尋求」（epistemological quest），觀眾隨著劇情的發展，從「已知」探索「未知」。但是一旦結局已經變成「已知」，再度觀賞，影片幾乎索然無味。

很多偵探片、懸疑片經不起「二度閱讀／觀賞」的道理在此。

第三種觀眾美學所著眼的緊張，不是情緒的緊張，而是對影像敘述強烈的興趣與關注。當一部影片在細節展現迷人的構圖，在敘述上牽引觀眾對人生深度的思索，影像敘述的點點滴滴將牽動第三種觀眾的心思與感情。修姆（David Hume）討論悲劇的弔詭時說，美學的精緻展現會使悲劇的觀賞變成一種愉悅。¹⁷ 當一部影片處處都是美學的風景，觀眾必然全神貫注於其中一草一木的姿容、一個角色的舉手投足，一場對話的任何措辭。

第三種觀眾的「緊張」其實更像唐艾德（Ed Tan）所說的強烈的「興致」（interest）。唐艾德認為「興致」是讓觀眾專注繼續觀賞的黏膠。¹⁸ 當第三種觀眾的眼神黏貼在影幕上，他將無比的愉悅，一方面因為影片細節迷人而亦步亦趨隨著影像敘述進展，另一方面，他強烈意識到自己在觀賞一部纖細動人的影片，因而更不能放過任何的細節。

再其次，第三種觀眾認同電影是「肉感媒介」，但所謂影片的動人或是觀眾的感動，並不著重於觀眾的「肉感」反應。這正是「情感」與「情緒」有別，正如上述。第三種觀眾美學著重情感動容牽引思緒的聯想活動，有一層人生深省的層次。由「情」導向「知」，與普氏的強調情緒反應不同，也與套用文化論述時幾近與情感切割不同。第三種觀眾美學不強調「知」，反而比套用理論的「知」更有「知」的內涵。

普氏認為看電影是觀賞「肉感媒介」，不是「閱讀」，不是知識性的活動。這樣的見解有其立論基礎。但所謂「閱讀」並不盡然全是知識的活動，閱讀文學作品時，對情節的期待、焦慮、好奇等等，類同電影觀賞的經驗。以哲（Wolfgang Iser）¹⁹ 與布萊（Georges Poulet）²⁰ 的閱讀，都是

情感引發思維。以哲閱讀觀念中的「空隙」，是讀者對文本的期待、焦慮、好奇等情感的反應。換句話說，閱讀時，觀眾的情感讓文本留下空隙，而空隙的填滿則是基於情感的知性活動，也許是想像，也許是聯想，也許是回憶。

最後，普氏提到觀眾情感的反應可能同時伴隨負面的知性的批判，也意味他所討論的影片大都傾向引發觀眾情緒的電影。因為情緒能夠傳染，一個「知性的」觀眾（不一定是上述套用理論的批評家）被一部煽情的悲劇愛情片感動得流淚時，他同時在意識裡閃現一個句子：「這部影片真濫情。」讓第三種觀眾感動的電影，絕非這類的煽情片；感動的瞬間也許會引發知性的深思，但甚少負面的批判；因為一旦有「負面」的感受，他已經很難感動。換言之，能讓第三種觀眾感動的，是藝術幾近完美的電影；而「藝術完美」的關鍵，在於影像敘述經由「似有似無」的技巧。

例子：《十七歲的單車》

第三種觀眾美學強調的是，電影不必煽情卻還能動人。影片引發觀眾的情感，進而延伸成知性的思維，但又不是套用理論。試以王小帥的《十七歲的單車》最後兩段說明。《十七歲的單車》描寫由鄉下到北京的小孩小貴，他幫快遞公司送貨，公司發給他一輛嶄新的單車，沒想到車子不久就遺失了，落到就學高中的小堅的手上。小堅宣稱花五百元買的。在多次爭執無解之後，兩人輪流使用單車。兩人漸漸從原來的對立，慢慢彼此諒解。有一次小堅又騎單車到平常和小貴換騎的地點，他跟小貴講，以後就不必再騎回來了。沒想到小堅招惹的不良少年這時出現。兩人被痛毆，單車也扭曲變形，幾近報廢。我們試從小堅交單車給小貴，到最

後小貴扛著幾近報廢的單車走過北京的街上，分景討論影像如何動人，如何引發觀眾的情感與思維。

當小堅跟小貴說，以後就不必騎回來了的時候，觀眾感受到小堅的柔軟心，先前觀眾大都站在小貴的立場，對小堅多少有負面的印象，但小堅這句話讓觀眾對他大為改觀，觀眾進而聯想到，兩人在輪流使用單車的過程中，一定也彼此感受到對方的心思，對於誰「擁有」單車已經不是那麼絕對了。小堅最後將單車給小貴，可能就是心態的突破。

小堅剛講完上面那句話，小貴剛剛單車到手，景深鏡頭裡，遠方一群不良少年急著往近景的兩人騎來。由於此時影像是垂直縱深的活動，不良少年的動作看起來比較緩慢，似乎是給小貴小堅有逃離現場的空間。但觀眾瞬間的感「知」也意識到這可能只是一種假象。事實上，觀眾剛剛心中感受的溫暖，須臾間成為一種暗影。觀眾甚至很快聯想到小貴又將面臨不幸。

兩人一齊逃，小堅跟小貴說不關你事，趕快離開，不要討打。面對一群對手，能多一個伴，似乎就可能多一份膽。但是小堅卻要小貴趕緊離開。這段話讓觀眾動容。

不良少年在巷子追逐，小貴快速奔馳，小堅奔跑，但相對地巷子裡有一個騎單車的，舉止從容悠閒自在。小貴與追逐者且多次從下棋的幾位老先生旁邊呼嘯而過。下棋者專注於棋局，沒有人抬頭，也沒有人朝小貴他們看一眼。影像的動靜對比，讓觀眾覺得這似乎是兩個世界。這是北京的老巷弄，悠哉的生活步調源遠流長，現代不良少年是闖入者。觀眾這時心中可能閃現三種思維。舊有的傳統能一直保持不變嗎？新的介入者能擾亂長久累積的傳統嗎？下棋者對當下的追逐，視若無睹，是否意味這已經是司空見慣？但觀眾當下更關注的是

Third Kind of Audience

小貴與小堅的安危。有關當代文明與舊社會的問題，都要影像過後才能進一步思考。換句話說，引發「情」的當下，片段零散的「知」可能閃現於意識，但條理化或是結構化的思維都是觀眾觀賞後的回味與進一步的聯想。

小貴騎單車要遠離現場，但又和小堅碰在一起。小堅說還想挨揍嗎？小貴說路不熟。但第三種觀眾從先前他們的言語，感知他們當下的命運已漸趨一致。觀眾在這一瞬間也有預感，小貴被毆打的命運似乎難以避免。

小貴被毆打時，觀眾看到不良少年動手，一面矮磚牆遮住小貴因而沒看到他的影像。觀眾只是聽到他半哭泣的聲音說「不關我事」。小貴的身影的「缺席」更增加了觀眾的想像。因此小貴的「慘狀」在觀眾心中可能比真實的「慘狀」更慘。

另一景，左邊的畫面，有三四個不良少年踢打小貴，右邊有一個不良少年砸他的單車。兩者的並置似乎暗示單車和小貴共同的命運。這個命運似乎從影片開始，公司發給他這部單車就已經注定。

毆打小貴的不良少年走後，砸單車的不良少年還繼續砸。畫面上不良少年面對鏡頭，他的背後，也就是景深鏡頭的稍遠處，小貴慢慢朝他靠近，他拿石塊砸那個不良少年的頭，不良少年倒下，觀眾有大快人心之感。

小貴隨後也暈倒，醒來後，扛著扭曲的單車穿越北京的街道。近景鏡頭中，一排左右相接的行人和車輛似乎目送小貴從左到右的移動。反過來說，小貴似乎扛著變形的單車檢閱旁邊冷漠的人群。扭曲變形的單車是當代社會人性扭曲的隱喻。從文本到修辭，是「情」觸動「知」的體認。

接著的鏡頭是上述一景拉開成為遠鏡頭，畫面裡已經看不到小貴，而是人車擁擠的道路。左車道面向鏡頭，停滿了靜止的車輛，右車道的車輛在移

動中，背離鏡頭奔向遠方。觀眾經由上面「情」的動容後，這個鏡頭幾乎馬上觸發「知」的聯想。靜止的車輛是一種停滯，似乎就是現代文明的寫照；移動的車輛奔向遠方，現在文明的歸宿在哪裡？

以上《十七歲的單車》片尾的敘述，需要提到普氏的電影是「肉感的媒介」與「感同身受」，觀眾才可能有以上的感受與閱讀。因為觀賞電影需要身體在影像的現場，上述景深鏡頭裡的畫面，老人下棋旁邊成群的單車呼嘯而過的畫面，才顯現映象的多重意涵，這些影像若是經由文字轉述，或是將情節抽析成文字的敘述，影像與觀眾之間將因為缺乏臨即感而大打折扣。

由於電影是「肉感的媒介」，觀眾被邀約進入現場。雖然不良少年不會傷到觀眾，雖然矮磚牆遮蔽了小貴被毆打的肉體，但是觀眾因為情的投入，遮蔽的牆反而引發更壞的聯想，這是「感同身受」的效果。

其次，由於投入與「感同身受」，因情引發知的深度思維，觀眾會想到畫面構圖上，那面磚牆的藝術功能。觀眾如此的知，是當下隨機對影像的反應，而不是來自於某種理論的框架，也不是特定的文化命題。「知」無所不在，因為生活的樣貌變化多端，套用主義或是框架式的「知」經常顯現當事人對生活的無知。

最重要的一點是，在整段乃至整部《十七歲的單車》的觀賞中，觀眾因為小貴的被毆打而難過的負面情緒，卻讓觀賞變成一種愉悅，那是因為藝術的完美，正如上述修姆對「悲劇的弔詭」的討論。觀眾一面感同身受小貴的命運，一面內心愉悅地感受一部藝術完美的電影。所謂完美，對於第三種觀眾來說，是似有似無的技巧，而不是將刻意造作的技巧號稱藝術。

尾聲：思維的印記

綜上，動人影片的一些特色如下：

- 能讓觀眾瞬間遺忘「知」的能力，雖然瞬間過後，會引發觀眾深沈的思維。
- 能讓觀眾忘我而捲入劇情的能力。
- 不會讓觀眾意識到編導刻意顯現某種創作理論的能力。
- 似有似無的技巧是完美的技巧，所謂完美，影像文本纖細繁複，意涵隱約，且影片不刻意提醒觀眾在使用技巧。
- 能讓觀眾「感同身受」的能力。
- 引發「感情」而非「情緒」的能力。
- 情感能進一步引發觀眾深思的能力。

- 影片的內涵經得起「閱讀」，但又不會讓觀眾意識到觀賞電影是知性的活動。
- 觀眾對電影的「閱讀」，是「觀賞」牽引情感所引發的活動。
- 劇情的發展能引發觀眾的情感，進而牽引對敘述的專注。
- 能讓觀眾強烈關注（interest）影幕上任何點滴變化的能力。
- 能讓觀眾感覺到這是很有「人味」的電影。
- 最重要的，能讓觀眾感受到影像與人生息息相關的能力。也就是，動人的影片能讓觀眾在某些瞬間以為這就是真實的人生，而非只是看電影。

■ 注釋

- 1 以上「第三種觀眾」的七個論點，都在上述的三篇文章裡有所闡述。
- 2 Robert Penn Warren. (1971). *Pure and Impure Poetry*. In Hazard Adams (Ed.), *Critical Theory Since Plato* (p. 981). New York: Harcourt, Brace & Co.
- 3 Carl Plantinga. (2009). *Moving Views: American Film and the Spectator's Experience*. London: University of California Press.
- 4 同上，3。
- 5 同上，4。
- 6 同上，5。
- 7 同上，5。
- 8 同上，6。
- 9 本人初次觀賞蔡明亮《河流》中一個長達十三分鐘靜止不動的鏡頭時，不時感覺到被羞辱。在這個鏡頭裡，畫面全黑，只有螢幕中央一個小光點（大約占整個螢幕的百分之一），似乎像人的手臂在極輕微的移動。本人完全不知到畫面上是什麼，什麼人，什麼事，什麼確切的動作。後來看到蔡明亮現身說法說，他在拍父子同性戀。
- 10 同注3，6。
- 11 同上，6。
- 12 同上，112。
- 13 Benjamin Detenber and Byron Reeves. (1996). A Bio-Informational Theory of Emotion: Motion and Image Size Effects on Viewers. *Journal of Communication, Summer, 46*(3), 66-84.
- 14 同注3，117-118。
- 15 同上，194。
- 16 巴特曾經在 S/Z 裡討論五種語碼，「詮經語碼」是其中的一種。請參閱 Roland Barthes. S/Z. (Trans.). (1974). Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- 17 Morton Hume. (1965). Of Tragedy. In John V. Lenz. (Ed.). *Of the Standard of Taste and Other Essays* (pp. 29-37). Indianapolis and New York: Bobb-Merrill.
- 18 S. Tan. (Ed.). (1996). *Emotion and the Structure of Narrative Film*, 85-120. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- 19 Wolfgang Iser. (1974). *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction From Bunyan to Beckett*, 279-280. Baltimore: John Hopkins U.P.
- 20 請參閱 Georges Poulet. (1972). Criticism and the Experience of Interiority. In Richard A Macksey & Eugenio Donato. (Eds.). *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man* (pp. 56-72). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.