

兩「步」行者——電影中的運動身體和影像感知： 以蔡明亮《行者 Walker》¹ 與陳芯宜《行者 The Walkers》² 為例

國立中央大學藝術學研究所 林雅綸

摘要

藉由對兩部「行者」影像作品中表演身體的分析，探討影像媒介化的運動身體（body-action-physicality），對於影像的敘事時間和空間感官等，有何不同的開展和可能。並以現象學上「身體互文本」（intertextuality）的體感觸動為詮釋路徑，帶入對於影像身體和觀影身體的互動收受，企圖提出舞蹈電影和動作行為影像經驗，對於影像的本質，如：動態和其時間性等，以及影像與觀者的關係，有何別緻的思考。

關鍵詞

運動的身體（moving body）、影像感知（the image perception）、體感觸動（body perception）、電影現象學（phenomenology of film）

¹ 蔡明亮（1957-） 短片《行者 Walker》（2012），彩色，25 分鐘。

² 陳芯宜（1974-） 紀錄片《行者 The Walkers》（2015），彩色，16:9，147 分鐘，中文發音中英文字幕。

前言

「體感觸動」是電影現象學理論中的重要概念，在電影現象學看來，電影空間中存在著兩種「身體化」行為：一是在電影的銀幕空間中，導演等影片創作者們總是把影片所要表達的相對抽象的東西通過演員的影像身體（表演身體）呈現出來，並竭力使其身體化（即感性形象化或體感經驗化）；二是在影院的觀影空間中，觀影主體首先是帶著自己的「觀影身體」（經驗）去接觸銀幕空間中的各種影像身體形象，並在影像身體的誘導下，與之發生身體感覺經驗上的觸動，從而把銀幕空間中各種影像身體的感性形象或體感經驗「切身化」。「體感觸動」現象的提出，不僅揭示了影像身體意義生成的內在機制，而且也是電影經驗生成的基礎。³

延續上述，本文著眼於運動身體和影像感知的部分，探討創作面和接受面的問題。這兩種「身體化」行為的感官分析，在許多學者所舉的影片中，諸如：《推拿》（*Blind Massage*）、《香水》（*Perfume: The Story of a Murderer*）和《花樣年華》（*In the Mood for Love*）等，比較偏向於如何以影像的物質性對於五感的感官帶來直接的感受或衝擊刺激。⁴ 我好奇對舞蹈電影或身體動作的電影而言，並不以針對五感（眼、耳、鼻、口舌、皮膚）的感官感受為出發，而是以整個身體（the whole body）的動作姿態為號召，兩者同樣引發了觀者對自身強烈的身體存在感，觀者同樣不是在電影面前「失去自己」：分不清真假或被愚弄、驚嚇，而是全知全能地在自身身體與電影身體的接觸中存在著。在五感的影像感受外，影像媒介化的舞動身體，在影像身體和觀影身體的互動收受上，即觀者的影像感知又有何不同之處？

³ 汪振城，〈電影空間中影像身體的美學建構及意義生成〉，博士論文，南京藝術學院電影學（電影理論）專業，2014年，頁24。

⁴ 以廖勇超〈觸摸《花樣年華》：體感形式、觸感視覺、以及表面歷史〉，《中外文學》，第35卷第2期，2006年7月，頁85-110）一文為例，其討論《花樣年華》電影中貼滿細緻壁紙的房子隔間、紋花窗簾、布幔等日常生活物件，各式水氣：從溼氣、蒸氣、到汗水，各式食物和抽菸等嗅覺氣味和多重鏡像等不一而足的體感影像，分析王家衛如何以影像的質感和物質性，帶出觀者的身體感，而由此沉浸於《花樣年華》（*In the Mood for Love*）的 Mood 當中。一如其文章開篇所述：「總覺得最適合觀賞王家衛《花樣年華》的時刻是暖春陰雨綿綿的午夜：泛黃的燈光漾著些許霉味的溼氣隨著梅林茂配樂的音頻舞動搖曳，隨後層層漣漪一波波緩步移來，輕巧黏膩地裹住觀者目光的專注意識，在理性撤防之後才後知後覺地回神睇視，迷濛望去分不清那液態霧氣到底是由窗外滲入或是由螢幕溢出，一種感官新世／視界的誕生。（實情是意識渙散，昏睡而去）。」又如韓葉〈從身體經驗到視覺重現——《推拿》的體驗式影像風格〉（《人文天下》第60期，2015年11月，頁65-67）一文著重於分析《推拿》片中，如何以虛焦、視線範圍縮小的特寫鏡頭、光線與黑暗的挪移籠罩等，營造出一種「盲視覺」般的電影美學。此類探討五感視覺經驗的論文繁多，因此僅舉二文為例。

如本文所舉的兩部「行者」影片，皆著重於展現移動的身體、儀式化的身體，並藉由電影身體，引發觀者身體的覺醒和呼應；但兩部片採取的手法，也各有不同，這亦是本文欲分析處理的面向。希望能就導演和演員在屏幕上的呈現（影像空間）和觀者看屏幕時（觀影空間）的互通，意圖呼應電影現象學中，創作主體和觀影主體身體的溝通，即溯源於身體現象學大師梅洛·龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）在《知覺現象學》⁵（*Phénoménologie de la Perception*）等著作中的核心概念：認為「身體」，並非靜態、由一己中心投射出來，而是透由和其他主、客體的互動關係而建立等的論述想法：「身體互文本」現象的互為主體性。

一、影像創作源起

先簡介兩部影片的創作背景。蔡明亮《行者》出自於香港電影節邀集四位導演創作短片的合集《美好 2012》（*Beautiful 2012*），由中國優酷網出品，另外三位導演分別是香港的許鞍華（1947-）《我的路》（*My Way*）、中國的顧長衛（1957-）《龍頭》（*Long Tou*）、以及韓國導演金兌容（又譯金泰勇，1969-）《你何止美麗》（*You're more than beautiful*）⁶。

以蔡明亮自身的創作脈絡來看，《行者》屬於自 2012 年起開始的「慢走長征」系列影片，包括《無色》（*No Form*）（2012, 20 分鐘）、《行者》（*Walker*）（2012, 25 分鐘）、《金剛經》（*Diamond Sutra*）（2012, 20 分鐘）、《夢遊》（*Sleepwalk*）（2012, 20 分鐘）、《行在水上》（2013, 29 分鐘）、《西遊》（*Journey to the West*）（2013, 53 分鐘）與《無無眠》（*No No Sleep*）（2015, 33 分鐘），至今七部作品，並在 2014 年發展成舞台劇《玄奘》（*The Monk From Tang Dynasty*）。而這一系列「行走」的源頭，則是從 2011 年《只有你》（*Only You*）舞台劇中，李康生（1968-）獨角戲的慢走部分，所延伸出來的創作。⁷

⁵ 梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著，《知覺現象學》（*Phénoménologie de la Perception*），姜志輝譯（商務印書館，2005）。

⁶ 整理自 2012 台北電影節 大師微電影——《美好 2012》網站：，<<http://wtsoccer.pixnet.net/blog/post/30068273-%EF%BC%BB2012%E5%8F%B0%E5%8C%97%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E7%AF%80%E5%BC%BD%E5%A4%A7%E5%B8%AB%E5%BE%AE%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E5%BC%8D%E3%80%8A%E7%BE%8E%E5%A5%BD2012%E3%80%8B>>（瀏覽日期 2017 年 1 月 10 日）

⁷ 整理自下列網站資訊：

- (1) 台北市電影委員會 TAIPEI FILM COMMISSION | 蔡明亮導演資料<<http://www.taipeifilm.commission.org.tw/tw/TalentSearch/DirectorDet/119>>（2017 年 1 月 10 日檢索）
- (2) 行者 當觀眾成為協同創作者<http://www.inmovie.com.tw/Web/Essay_college/46BC525EF951A76B6DF9344DD4241D30>（2017 年 1 月 10 日檢索）
- (3) 蔡明亮「慢走長征」系列短片展映：2014 維也納藝術節 <<http://www.mask9.com/node/159332>>（2017 年 1 月 10 日檢索）

行者系列，皆以李康生為主角，著紅色袈裟緩步行走於各場景，在不同時空拍攝時，沒有隔離現場，讓路人與演員自然交融，眾生日常的行住坐臥、飲食沐浴的身體表現與街景流動，緩慢的節奏與長鏡頭畫面的並行，展現人與空間即時的互動關係。⁸

陳芯宜《行者》則是源於導演看過無垢舞蹈劇場的演出，而深為動容，因此當為國藝會拍攝得獎者紀錄片時，便毫不猶豫地選擇了無垢舞蹈劇場的創辦人林麗珍為對象，而後在面臨創作瓶頸時，決定長期跟拍林麗珍的創作過程，一探創作的動力生發。前後總共拍攝和剪接了十年，欲以影像呈現出無垢舞蹈劇場的身體美學，從創作草稿、平日練習、演出彩排、服裝設計等各面向地捕捉，亦穿插回顧林麗珍學舞和創團等經過，呈現出林麗珍創作的醞釀、積累和熟成。

二、影音分析

（一）蔡明亮《行者》

用大螢幕看，加上人小景大的構圖，觀者容易發現靜止物體的質材、質感（texture）。在定睛凝視和小康（李康生飾演）腳掌逐漸貼地的緩步中，感受到時間的流逝，一分一秒地見到，而自己的腳掌也彷彿有了相同的觸感，對於地面貼合的敏感度。小康低垂著頭下樓，可以見到門框框出的小景框中，微微閃過的人影；聽到車子發動、喇叭的聲音，以及街上人車鼎沸，以及環境音和收音上的雜訊等。

接著 2'45"處，可以看到畫面上有人前來在滿滿的廣告牆上繼續貼廣告而後離開，不遠處似乎有電鑽的聲音。畫面左半部，是高度重複而強迫性地佈滿視野的推銷性資訊，相對於此複製性生產的轟炸，右邊的牆面則靜靜地反射出人影，猶如抽象平面的水族箱。而近景，時不時有車輛橫互眼前畫面，而小康並不東張西望於花花綠綠、資訊充斥的都市景觀，乃至對路人的好奇警覺、車流動態的注目，小康依舊低垂著頭，維持著平穩的手勢和腳步，相對於路人甚至連腳步也沒有停下、那幾秒地回頭張望，一靜一動、一緩一快間，形成畫面趣味的對比。這段路程，背景音有倒車的警示音、警車或消防車的警笛、人群交談的聲音、煞車聲等，當我們同小康、或說鏡頭而目不斜視時，其他的感官也同時被開啟。本來化為背景的聲音生動了起來，有著指向性，指出了畫面外寬廣而躍動的生氣，令觀者彷彿置身其中，藉著各方場外音的定位，立體化了螢幕中、螢幕外的畫外景

⁸ 大願《玄奘》：慢走·簡行：<<http://www.ddc.com.tw/ec/event/2016/05/05humanity/04.htm>>
(2017年1月10日檢索)

(hors-champ)，曾經真實存在、而如今重現於觀者想像的空間。讓觀者體會到電影視聽本質上，對觀影主體形成空間感知，和對於屏幕影像空間意識上的塑造力。

至 5'45" 處，切換了鏡頭，從彷彿抽象平面的水族箱，似乎進入了真實框景的水族箱，可以感受到蔡明亮對於虛實混融的遊戲，由浮光掠影屏幕般的，轉為真實生活的框景，也好似整部影片之於現實生活的一個隱喻。周遭依然充斥人流車流，但被大廈和各式人工建物的方格給切割或反射，形成片斷破碎、多層次的視覺幻象，寫實中充滿超現實的想像，但此鏡頭，多是筆直直線單一方向的行進和分割方式，如：大樓、車道和人潮路線等。聲音是平穩如海浪般的車流聲，一波波，偶有喇叭聲。

接著鏡頭跳至一個好似在收驚的婆婆，念著咒語之類，還帶著有節奏的拍打聲，偶有叫賣聲和喇叭聲，相比於前面都市生產線律動性的氛圍，此時鏡頭稍有些變化。有高低不同的視角，由近而拉遠，展現的是一個開放式、隨意流動駐足的空間，看到了人的互動交會。鏡頭接續至一店家店面的淺景，小康由打滿白燈的樓梯緩緩走下，白亮的樓梯，映著小康的紅袈裟，色彩對比鮮明，好似有某種宗教意欲的隱射，某種救贖從天而降，街道前停下的車子，又框出另一種透光的前景。觀者可以聽到等紅燈的車內播放著重節奏、速度快的音樂。

接著畫面豁然開朗，從水平左右、橫向平面式的移動，拉出縱深，小康在一個大路口的人行道上，向著攝影機緩步而來，好似形成一個四方形的劇場，兩側有許多受吸引的目光，背景依舊繁縟而流動著，走向鏡頭的小康，在這樣的拍攝方向下，令觀者更不容易感受到其移動的距離，令整個前端彷彿靜了下來，由此拉開了空間的深度，更形成小康一人集中、高專注度的投入，和兩旁觀望、湊熱鬧，兩種氛圍的張力。聲音部分，不斷有電子儀器或電動遊樂設施的電子音，毫不停歇，有如各種廣告你一言我一語地講個不停，漸漸地，南管和古箏演奏的音樂浮現，但觀者找不到其在螢幕中的出處，頓時有種跨越時空和超現實的感覺，一如小康角色的玄奘，巍巍獨行於喧鬧而速度感的都會中。

8'59" 開始的景深長鏡頭，如電影評論者胡郁對蔡明亮景深長鏡頭的分析：（長鏡頭）利於導演進行縱深的場面調度，從而使單一的畫面表現出複雜的情節內容，形成強烈的戲劇張力和藝術表現力。「運動對象在縱深空間中變化景別（走近或遠離攝影機），或是人物有層次地被安排在畫面的不同深處，都可獲得清晰的影像。」⁹，可以說是此短片中一個令人印象深刻的高潮。而後恢復為橫向的行進，行經在橋下的冰淇淋車前，宛如音樂盒的樂段，同樣的旋律歡快地一再重複，對比於小康一步步的邁進，亦形成另一種視覺和聽覺的呼應。

⁹ 許南明主編，《電影藝術辭典》（中國：中國電影出版社，1986），頁 310。

此段落，充分地感受到彼時的環境觸覺，微涼的晚上，由小康迎風而走那吹拂的衣襪，由視覺而通感為觸覺。¹⁰ 接著，走在雙層電車的車站前，依然是高度重複的巨型廣告牆面，電車上也滿滿的都是廣告，但亦由此發覺：若鏡頭只有一秒，可能不會注意到，因為早已對這些廣告資訊的充斥而麻痺，但諷刺的是，發現觀者自己在緩慢下來時，似乎習於從畫面中找字、找資訊的慣性，而一班班電車過去，小康彷彿仍在原地，接著鏡頭換到排排的停車陣中，看著從縫隙閃現的小康，在層層相掩下，彷彿是埋沒於城市中的小小個體，也頓時意識到觀者的跟蹤感，意識到鏡頭追蹤小康，但是以角色在明處，觀者在暗處的方式。

在十字路口般的天橋上，小康的緩慢看似沒有明確的方向，而在層層招牌下，鏡頭在一個二三樓的高度俯瞰著，小康走過綁得整齊方正的回收紙堆，鏡頭又再拉遠拉高，看到摩天大廈中，小小的紅色人影而至整個畫面，容易聚焦在唯一亮黃色調的巨幅廣告。接著切換成聚焦在遠景的廣告，讓我們看清楚上頭的健身瑜珈開幕等字樣，以及和小康一樣是光頭但看似完美的身體，投射出自信的目光，但小康在前景移動的身體，反而是模糊看不清的。換至深淺景的畫面，小康步行在僅一人寬的人行道上，又再看到一堆嶄新的報紙堆疊，以及連同前幾個鏡頭，看到了各式條紋、花紋，但關閉著的鐵門，小康依舊一手提著似乎裝有早餐的塑膠袋，一手拿著圓形的漢堡，走向了那綠色鐵門。最後終於拉到肩上的鏡頭，小康停下腳步，〈一水隔天涯〉的音樂起，緩緩地將漢堡送入口中，如此緩慢地咬下一口。

（二）陳芯宜《行者》

整部片，有導演跟拍了十年的剪接，更包括對於當中主人翁林麗珍對從前的回顧。呈現上，以導演所拍攝的影片、照片的動態翻拍、MV 化等手法，配以輕

¹⁰ 「通感」一詞，又稱「移覺」，指文學藝術創作和鑑賞中各種感覺器官間的連通，指視覺、聽覺、觸覺、嗅覺等官能上的互通有無，它是人們共有的一種生理、心理現象，與人的社會實踐和文化積累的培養也分不開。如在通感中，顏色似乎會有溫度，聲音似乎會有形象，冷暖似乎會有重量。如「光亮」，也說「響亮」，彷彿視覺和聽覺相通；如「熱鬧」和「冷靜」，感覺和聽覺相通。用現代心理學或語言學的術語來說，這些都是「通感」。運用通感修辭格的經典文學例子，如：清·劉鶚《老殘遊記》：「唱了十數句之後，漸漸的越唱越高，忽然拔了一個尖兒，像一線鋼絲拋入天際，不禁暗暗叫絕。」又如朱自清《荷塘月色》：「微風過處，送來縷縷清香，彷彿遠處高樓上渺茫的歌聲似的。」以上定義的部分，參考自黎運漢、張維耿編著《現代漢語修辭學》（台北：書林出版有限公司，1991）。此「通感」的論述，亦連結呼應於註腳 4 的例證，即相當多學者致力於分析影像如何以視覺召喚其他感官經驗的表現溝通方式，例如：Laura U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Duke University Press, 2000)與 Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002)等著作，因而「通感」可以說是這類分析路徑及「體感觸動」等電影現象學的論述基礎，即如何以看似視覺為媒介的溝通，而達到「身體互文本」的觀影經驗。

音樂，或者以過去影片片段，搭以林麗珍的畫外音為旁白，或穿插於當下林麗珍對觀者娓娓道來的鏡頭。在照片停格（still images）與影片的流動（flows）之間，導演也玩起讓靜者動的遊戲，如：將林麗珍的書畫轉為動畫的展現方式，此外，still images 和 flows 之間的對比，更凸顯了影片中關注的「身體」：「活的」、「動的」身體，也讓舞蹈（身體的敘述），和鏡頭（導演的書寫）共舞，我想，或許這便是舞蹈電影的神奇魅力。

片中，也出現了大量的特寫鏡頭，凸顯了電影之於現場舞蹈欣賞視覺經驗的不同。演出現場，觀者的座位和觀看舞台的角度是固定的，多是舞台空間整體性的掃視、或關注於特定主角的舞姿動態；但電影的鏡頭，猶如全知全能的上帝之眼，可以隨時切換視角，如：特寫舞者的腳踝或表情，而這是和現場演出完全不一樣的「身體語言」閱讀，還能夠從舞台上空俯視等，徹底拉近舞者身體和觀者間的距離，彷彿觀者很容易就能掌握住眼前的身影；也讓舞蹈現場演出較為宏觀的接收，在電影的轉化下，成為身體細節的微觀話語。此亦呼應於克拉考爾（Siegfried Kracauer, 1889-1966）曾說的：「在劇場中，我總是依然故我；在電影院中，我在所有事物與存有之中。」¹¹ 如：多次特寫腳掌踩下的重心移動，讓人深深地意識到腳，或者說人和地板、土地的互動，和與動作同時的每個呼吸。由此可以看到電影轉化，或說炸裂現實的改造，及其吸納、同步化觀者的魔力之大。

除了舞者的身體美學，和經過影像呈現的身體，兩者的觀看經驗已有所不同外，特寫鏡頭在片中，也聚焦於許多「通感」（由影像的視覺，帶出其他身體感受）的感官物件，如：從片頭一開始近景的貓，牠的毛、鬚歷歷可見。此外，片中充滿了各種細緻的描繪，和近距離「一花一世界」的微觀。如：光線穿透的山林煙霧、芒花、羽毛、火光、花朵和布疋等等，展現了對於質感的追求，包括皮膚的質感和諸多物的細節，如：當中有非常多上眼妝的鏡頭，對照於演出謝幕時，淚水滴落暈染了的妝。物又特別著重於和身體相貼合的布，尤其當中拍攝了團員和林麗珍縫補的畫面，看到人與物的關係，以及多次舞動布的飄逸線條，撩起的衣襬、裙擺和頭飾，人與布疋合一的狀態等。後來將舞作帶進大自然的拍攝，更凸顯了人為形象的去除，而舞者的塗身也是去除人為可辨認的象徵性指涉，如同波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）所提，在進入現代性的漩渦下，對於辨識陌生人的渴望。¹² 但他們去除了這樣的可

¹¹ 原文：“In the theater I always remain myself; in the cinema I am in all things and beings.” Therefore I always feel lonely when I return to myself after a film”, 引自 Miriam Bratu Hansen, *Theory of Film* (Princeton University Press, 1997), p. 159。此處翻譯引自汪振城，〈電影空間中影像身體的美學建構及意義生成〉，博士論文，南京藝術學院，電影學（電影理論）專業，2014，頁 50。

¹² 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，〈波特萊爾：發達資本主義的抒情詩人〉(Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus)，張旭東與魏文生譯，(台北：臉譜出版社，2010)，頁 192-255。

能，而回歸精神上的共通，而蹲低、費勁、需要有意識地控制的走路方式，也在於和看慣、過慣了的日常生活，拉開距離，而觀者同樣因為不熟悉，而得以歸零而重新地感受。

片中間採生活即景式的，猶如家庭錄像帶的片段，又穿插以舊照片、舊錄影以及膠捲片的影像格，表演台上、台下的實況，以及人物坐著訪談的鏡頭，令觀者感覺到歲月時空、歷史的回溯，是跳接、轉換的，但並不會讓觀者感到茫然不知所措。從電影中一句話的字卡，區分段落，可看出以理念為提綱的表述，因而溶接了各時空但依然流暢俐落。有時採用非常緩慢的轉場，讓觀者看到兩個畫面的疊影，有如過去形塑了今天，或今天訴說著過去；或者以畫中人的聲音，時而出自畫中人口的講話，時而成了畫外音的旁白，以接連的敘述串起不同的時空，藉由語言銜接不同的環境，表達了被攝者林麗珍身為創作者初衷不改的信念，和一路走來的過程感。此外，也兼或有水墨或彩墨創作手稿的鏡頭，和收納演出照片的資料夾特寫，彷彿讓舞蹈意念的抽象靈光，以各種的方式被捕捉和發展，試圖讓創作的念頭和過程被顯像出來。而儘管當中有大量的訪談段落，但鏡頭之眼，仍多次讓我們體驗到電影對於現實細節的捕捉，以及鏡頭視野感受，能夠同步觸動觀者的眼、心合一，一種強烈對於真實存在狀態的指涉。

三、兩「步」行者：感官的影像和敘事的影像

兩部電影皆有著對於傳達時間、速度和內在的著重，以及人和周遭環境的互相顯現、互相存有，從第一層林麗珍無垢舞蹈劇場對於人、鬼、神的精神對話，第二層拍攝者和被攝者十年來的信任和相處，也都顯現在鏡頭內。而蔡明亮的《行者》，鏡頭猶如另一個溫潤的目光，陪伴著李康生走過這一段、那一段的路途，以眼和時間見證了他所經歷的。而李康生緩步於城市中，卻又不屬於這個城市，感覺如此抽離反倒凸顯了李康生和環境間非比尋常的關係。流動的人潮，錯身而過的目光，失去語言的交流，只剩下嘈雜成自然的環境音，觀者的五官和觀察力反而敏銳了起來，體會李康生以肉身步履的實踐，抗拒著同社會合流的速度，不是如同身邊趕路者追求的效率或精確，他體現獨屬於自己的、獨創的時間韻律。

從蔡明亮《行者》的影像和聲音的視聽中，除了明顯地感受到時間的流逝性、電影文本的身體化、肢體的語言，還有聲音比原先所想像的，能訴說的更多。儘管有些是難以描述的環境音，但仍能聽得出是白天還是夜晚，周遭擁擠或空無，可能同樣的人行道電子倒數聲或喇叭聲，被浮動燥熱的聲音包裹或者微微地回音。可以說，蔡明亮讓各種感官皆可透由電影視覺和聽覺語彙的傳達而互通轉換（通感）。

蔡明亮《行者》沒有明顯的故事，挑戰了觀者對於敘事和賦予敘事的渴望，跳脫了情節和台詞等傳統文學批評方法論的結構思維，呼應回歸於早期電影感官上的傳達方式。如：湯姆·根寧（Tom Gunning, 1949-）在“*The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*”提出的論點：1906年以前的電影（Early Film），並非是由敘事為發展動力，雖然敘事後來成為電影媒介的一大主流。但早期電影最強烈的特性為對於視覺上／可見性的利用、顯露和展示（*harnessing of visibility / matter of making images seen*）；並且點出早期電影，不是亦步亦趨地模仿自然或劇場（*imitating the movements of nature / resemblance to theater*），而是充滿了視覺的表現性和吸引力，是一種奠基於影像視聽本身（*bases itself on the quality*），即其本身展現力（*its ability to show something*）的媒介運用方式。¹³

此外，相較於大眾工業或可利用為意識形態工具的電影類型，比較不走敘事情節優先、給予觀者娛樂的典型劇情片，或是作為讓人逃離現實的白日夢載體，兩部《行者》皆從場景和運鏡上等，根基於現實生活。雖然相較之下，陳芯宜的仍保有相當程度地說故事特性，但也沒有刻意使用煽情、高捧的表現方式，凸顯對林麗珍藝術地位的推崇。兩部片都只是給予觀者一個引線，需要觀者的投入跟隨，並非如同吸睛式的動作片等，因而觀者獨立思考、感受的部分，仍是突出的。

此外，觀者仍能夠從蔡明亮影像本身的並置拼貼，看出或許是作者含蓄的言外之意，如：將城市、大眾和廣告等視覺景觀，也作為片中主角的呈現方式。若以馬克思商品價值和社會必要勞動時間的關係、勞動力的商品性質、商品的移情等來看，尤其片末，從遠景一直到李康生身後的鮮明廣告畫面，讓我們看到了兩種身體，一個是被意識形態符號化、代言的身體（瑜珈健身廣告），一個是真實存在於觀者眼前、不斷在緩慢移步的小康，呼應於蔡明亮相信身體是一個可以分享的空間，而且也是唯一所有人共享的事物。¹⁴ 因此蔡明亮總是細緻地呈現影中人的身體狀態、捕捉了身體之間的溝通，不管是影中人之間，或和觀者之間的身體語言溝通。

四、演員 / 人物的作用

演員的日常身體一旦被電影化之後，轉化為銀幕空間中人物的影像身體，它就具有了生命。演員的影像身體必然首先棲居於影片文本的銀幕空間之中，銀幕

¹³ Tom Gunning, “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant Garde,” *Wide Angle* (1986), 8.3 & 4 Fall

¹⁴ 儒亞（Olivier Joyard）著，〈身體迴路〉，《蔡明亮 Tsai Ming-Liang》（*Tsai Ming-Liang*），林志明譯，（台北：遠流出版社），頁 55。

空間是電影空間的重要組成部分。在銀幕空間之外，還有一個非銀幕空間，它包括觀影者的影院空間和基於銀幕空間中，影片文本的其他媒體空間。非銀幕空間和銀幕空間共同構成了我們所說的電影空間。在銀幕空間中，影像身體的建構是電影創作的基石，它不僅是影片人物塑造的基礎，也是建構影片故事、推動敘事發展的重要因素；在影院空間中，正是影像身體引發了觀影者的「體感觸動」，進而誘發電影經驗，乃至電影意義的生成。¹⁵

正如蔡明亮相信他所要傳遞給觀眾的訊息，並不是透過對白，而是透過演員的行為，透過人們在影片裡所得到的；也就是傳遞訊息的媒介、和觀眾溝通的媒介，都是視覺！¹⁶ 也因此蔡明亮電影中人物的姿勢和行為，往往比對白更真實，而觀者需以自身的經驗去理解影中人和感受整個影像畫面和聲音訊息，因此整體傳達（視聽覺，audiovisual）上，影像情境勝於故事敘事，讓觀者透由身體感官的通感作用，而自行感受詮釋。

長鏡頭和影中人動作的持續，卻沒有對話和情節的驅動，反倒是一種「連續中的不連續」，讓觀者敘事理解的企圖徒勞，而轉向單純視覺畫面的接收；由對白台詞的語音，轉向並非符號化以表義的環境音。整體皆從負荷資訊量高的感官經驗，轉向低度、極簡的介入手法，也因為沒有過多的跳剪，看似平穩的鏡頭推移，讓我們對於畫面中的細節細細審視，如同欣賞一幅畫作，猶有餘裕、讓單點聚焦的視線流轉，而不只是停留在所謂「主角」身上。敘事傾向降低後，反倒回歸電影視聽的感官本質。相比於動作片給予觀者刺激驚險的速度感，蔡明亮可說反其道而行地，走向慢、緩（slowness）、定，不管是影中人或是鏡頭的速度，整體場面配置，也是不留痕跡地走低限主義路線，讓觀者思考人於空間裡的存在形式與狀態，空間與人，都互為作品中的主體，真實中有種超現實感，因為超脫了可能觀者原先的時間感知，而開啟了原先業已鈍化的身體感知。

電影評論者胡郁和趙衛防指出：蔡明亮的固定長鏡頭「不追求畫面的層次感和繁複性，力求簡單，他的鏡頭一般不移動，也從不變焦，畫面主體相對靜止」，並且多採用長鏡頭的組合來完成意義的表達。¹⁷ 蔡明亮曾說他從來不會解釋影片中的任何事情，我們看到了什麼，就是什麼了。而且，他覺得做影片的意義不一定只是說故事，一段影片能影響某個人一點點，也就足夠了。¹⁸ 因此，鏡頭的

¹⁵ 汪振城，《電影空間中影像身體的美學功能》，中洲學刊，2014年3月第3期，頁166。

¹⁶ 黎維瑞（Danièle Rivière）著，〈定位——與蔡明亮的訪談〉，《蔡明亮 Tsai Ming-Liang》（*Tsai Ming-Liang*），王派彰譯（台北：遠流出版社），頁90。

¹⁷ 蔡衛、游飛主編，《雕刻時光的詩人：當代亞洲電影導演藝術細讀》（北京：北京大學出版社，2012），頁153。

¹⁸ 一如蔡明亮在最新力作《郊遊》（2013）的發表對談中表示：他常常想起老子所說的「天地不仁，以萬物為芻狗」，觀眾看他的電影就應該像仰望天上的月亮，因為月亮不會對賞月者進行回應，

恆定性和開放性，也促使觀者自行流動，以轉換、發展出自己的視覺敘事路線，從中也凸顯了路線開發的時間性，如：當中的觀察和凝視的 flows，如同用鏡頭影像在寫詩（cinepoem/cinpoetry）和讀詩的體會。

因此，蔡明亮《行者》，充分地發揮了電影（moving pictures）「動」的本質，包含了時間性的「流動」，和生命過程的「動作」，拍出了時間，和影中人經歷的生命時間。由身體極緩的動態中，讓觀者體驗到時間的涓滴流逝，以及抽象無形的精神境界。以往由快速、shock 的方式刺激觀者的感官經驗，但如今過於匆忙麻痺無感的生活，反倒需要慢下來、靜下來，才能找回感官的深刻體驗。蔡明亮的電影，可能反而「慢」得超乎觀眾預期，由緩慢而超脫、而擁有強烈身體感知，讓身陷現代化而機械化的移動身體，找回生命呼吸的頻率。

可以說，蔡明亮是藉由觀者的「分心」（distraction），對於小康一角的反認同、反跟隨，而開啟自發性的視覺流動，如：流連於招牌廣告和其他行人、開動的車流等。相較之下，陳芯宜《行者》則是人物中心的：聚焦於林麗珍，讓觀者對她產生追隨和熱情（passionate），因此而專心的將視覺聚焦於她、一如片中諸多個人訪談的片段，以及跟隨她的旁白敘事而融入其中。而所謂演員的演，在兩部影片中亦有不同的意涵，小康明顯是扮演一個超脫現實生活的角色，不管衣著或行為舉止皆是；但屬於「紀錄片」中的主要人物林麗珍，我們從許多生活片段，好似由此而看到她、認識她，但這也是經過導演的選取、剪接，讓當下一刻即逝的生命樣貌，尤其是其中非劇場內的表演，得以被紀錄和再現，但似乎也是一種經由導演後設的演員／真人。

或許是由於人物紀錄片的性質，片中我們常常可以看到林麗珍閃亮的眼神，以及透由肢體外，面部表情和眼神的傳達溝通；但蔡明亮的《行者》，我們自始至終看不到李康生的眼睛。儘管最後一個鏡頭，有了些微面部的表現，但也不容易讀出所傳達的訊息。因此兩者的共通點，在於皆以持續性和放大的肢體動作，帶來精神震撼，以及其中讓人動容於其全心投入一件事的毅力。由此，看到了人的一點能量，在看似小而亟需專注的事情上。兩部行者，皆藉由緩的力量，讓精神性透過肢體的感知，透徹到心理，如同舞蹈和行走的當下，清楚地檢視、意識到時間和自己的存在，嚴肅認真對待每個細節的投入，讓身體的力量全數劃歸自己所有，身體形成一個空間、世界，不管是對照於外在紛擾流動的都市，還是光影瞬移的大自然，大、小宇宙的呼應，都讓觀者體會到，因為彷彿儀式性的行走，找回了內心的完整和寄託。

而他的電影也不會給觀眾任何解釋。引文出自 2014 年 04 月 17 日時報周報，特約記者蔡文晟、李奇，發表於新浪。<<http://history.sina.com.cn/art/life/2014-04-17/111988623.shtml>>（瀏覽日期：2017 年 1 月 10 日）

五、敘事和時間

蔡明亮《行者》，亦凸顯了演員的完整性，讓演員在鏡頭下靜靜地表演動作，以其身體的移動，挪移時間的維度，以人物在場景中的行走為電影敘事。如同胡郁在〈蔡明亮：孤獨世界中的慾望潛流〉提及：「蔡明亮影像中的空間實質上是開放的。儘管其單個物理空間趨於封閉、單調，但他卻擅於把空間與空間相連，在物理空間之外，呈現出巨大的心理空間和想像空間，並以此激活了環境的整體氛圍。因此，蔡明亮更多的是在以場景代敘事，確切地說，他是在用流動的空間氛圍來結構影片。」¹⁹。在固定空間的長鏡頭下，讓演員的表演成為貫穿而具儀式性的，而因為觀者陪著小康一直走、一直走，從白天到黑夜，也在「陪伴」的過程，形塑出一種私密的關係（space/time-intimacy）。

梅洛·龐蒂認為知覺綜合是一種時間綜合，在知覺方面的主體性不是別的，就是時間性。²⁰ 蔡明亮《行者》是對於時間的放大、攤開和鋪排，相比下，陳芯宜《行者》則是對於十年不連續時間的濃縮凝煉。蔡明亮《行者》是以空間和動作的推移來牽動敘事，陳芯宜《行者》則以旁白和口述來連結。此外，敘事線上，蔡明亮《行者》幾乎是連續性的順序法，真實時間幾乎等同於影片時間的拍攝方式，陳芯宜《行者》則多倒敘和跳躍，或說以剪接來含括真實時間的跨度。

蔡明亮《行者》的身體開展出的是「時間之下的身體」、「意識控制的身體」，陳芯宜《行者》同樣也彰顯了無垢舞蹈劇場「意識控制的身體」，但還有「舞蹈的身體（the dancing body）」。兩者都讓「身體（the body）」從外在工具性和視覺表面化的媒介轉換中，不失「身體」內在經驗性的傳達。

六、小結：運動身體的影像書寫

若以編舞／舞蹈攝影創作（choreo-photo-graphy）的角度思考：「為了達成特定藝術表現，主體的內在不可見經驗，會被壓縮、抽象化或象徵化成作品中可見的影像客體，一般稱此過程為客體化（objectification），顯然，客體化會造成主體經驗被割裂。」²¹ 若以此討論到的身體經驗轉換為發想，電影的動態性（moving pictures）似乎更能追隨運動的身體，內在主體經驗如何被保存，並讓觀者擁有反身性（reflexive）的感知，相比於舞蹈攝影，似乎更能創造出全新的觀視角度和經驗方式。

¹⁹ 蔡衛、游飛主編，《雕刻時光的詩人：當代亞洲電影導演藝術細讀》，頁 151。

²⁰ 龔卓軍，《身體部署：梅洛龐蒂與現象學之後》（台北：心靈工坊，2006），頁 78。

²¹ 吳士宏，《舞蹈評析與身體觀》（台北：五南出版社，民國 90 年版），頁 274。

如同弗里德曼（James Michael Friedman）在《舞蹈審美說》²² 討論到的：舞者作為血肉之軀的審美對象；對照於電影鏡頭下、屏幕上的演員，我感到，兩者之於觀者，是相類似的身體感。看到了蔡明亮和陳芯宜這兩部《行者》，皆是對真實人體的再現，介於日常生活和審美之間，對於身體動作的動態捕捉和特寫，加強了觀者通感的敏銳度（sensitivity）和一種活著（living）的狀態，實質上我們無法與影中人互動，藉由感知和外在的貼近，以及剪接出的片段，試圖串聯、想像彼方所處的時空和心靈上的距離，開啟觀影者的身心覺察。

呼應於實驗電影之母瑪雅·德倫（Maya Deren, 1917-1961）給予剛入門電影製作者的建議：「最佳的學習來源是那些時間藝術中的，比如舞蹈或音樂，而非圖片攝影。因電影和攝影運用想像力的方法和本質相當不同，電影關注的是時間，關注的是運動。」²³ 亦呼應於最早電影的本質特性，如：愛迪生將其發明的電影攝影機稱為 kinetograph（運動的書寫記錄器），以演員的日常身體為基礎，通過各種電影化的手段，把演員的日常身體建構成符合影片中人物形象塑造要求的表演身體，最後又把表演身體通過電影製作而成的影像呈現為影像身體。²⁴ 藉由電影媒介傳達的感知力和貼近感，串聯起電影身體和觀者身體的互動，我感到，因為電影的出現，也把運動的身體作為表意系統、活動和肢體語言的功能，發揮至完全不同於以往的美學感知層面。

²² 弗利德曼（James Michael Friedman）著，《舞蹈審美說》，歐建平譯（洪葉文化事業有限公司，1997）。

²³ 原文節錄自：“The uniqueness of the cinema lies in its being a time-form, and therefore it is really rather more closely related to music and dance than it is to any of spatial forms, the plastic forms. Now it's been thought that because you see it on a two-dimensional surface which is approximately the size and shape of a canvas.....that it is somehow in the area of the plastic arts. This is not true, because it is not the way anything is at a given moment that is important in film, it is what it is doing, how it is becoming; in other words, it is its composition over time, rather than within space, which is important. In this sense, as I say, structurally it is much more comparable to the time-forms, including poetry.”出自 Maya Deren, “Creative Movies with a New Dimension—Time,” *Popular Photography* 19, no.6 (Dec. 1946):130-132. 此處翻譯引用瑪雅·德倫（Maya Deren），《瑪雅·德倫論電影》（*Collected Writings on Film by Maya Deren*），張錦譯（吉林出版集團，2015），頁 114。

²⁴ 汪振城，〈電影空間中影像身體的美學功能〉，《中洲學刊》第 3 期（2014，3），頁 167。

參考書目

書籍

1. 吳士宏，《舞蹈評析與身體觀》，台北：五南出版社，2001。
2. 許南明主編，《電影藝術辭典》，北京：中國電影出版社，2005。
3. 蔡衛、游飛主編，《雕刻時光的詩人：當代亞洲電影導演藝術細讀》，北京：北京大學出版社，2012。
4. 弗利德曼 (James Michael Friedman) 著，《舞蹈審美說》(*Dancer and spectator: an aesthetic distance*)，歐建平譯，台北：洪葉文化事業有限公司，1997。
5. 漢默 (Jean-Pierre Rehm)、儒亞 (Olivier Joyard)、里維埃 (Daniele Riviere) 著，《蔡明亮》(Tsai Ming-Liang)，陳素麗、林志明、王派彰譯，台北：遠流出版社，2001。
6. 瑪雅·德倫 (Maya Deren)，《瑪雅·德倫論電影》(*Collected Writings on Film by Maya Deren*)，張錦譯，長春：吉林出版集團，2015。
7. 梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 著，《知覺現象學》(*Phénoménologie de la Perception*)，姜志輝譯，北京：商務印書館，2005。
8. 華特·班雅明 (Walter Benjamin) 著，《波特萊爾：發達資本主義的抒情詩人》(*Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*)，張旭東與魏文生譯，台北：臉譜出版社，2010。
9. 黎運漢、張維耿編著，《現代漢語修辭學》，台北：書林出版有限公司，1991。
10. 龔卓軍，《身體部署：梅洛龐蒂與現象學之後》，台北：心靈工坊，2006。

期刊

1. 汪振城，〈電影空間中影像身體的美學功能〉，《中洲學刊》第3期(2014, 3)，頁166-171。
2. 汪振城，〈電影空間中影像身體的美學建構及意義生成〉，博士論文，南京藝術學院，電影學(電影理論)專業，2014。
3. Gunning, Tom, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant Garde," *Wide Angle* (1986)8.3 & 4 Fall

網站資源

1. 2012 台北電影節 大師微電影——《美好 2012》網站
<<http://wtssoccer.pixnet.net/blog/post/30068273-%EF%BC%BB2012%E5%8F%B0%E5%8C%97%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E7%AF%80%E5%8D%E5%A4%A7%E5%B8%AB%E5%BE%AE%E9%9B%BB%E5%BD%B1%E5%8D%E3%80%8A%E7%BE%8E%E5%A5%BD2012%E3%80%8B>> (2017年1月10日檢索)

2. 台北市電影委員會 TAIPEI FILM COMMISSION | 蔡明亮導演資料：
<<http://www.taipeifilmcommission.org.tw/tw/TalentSearch/DirectorDet/119>>
(2017年1月10日檢索)
3. 「行者」當觀眾成為協同創作者：
<http://www.inmovie.com.tw/Web/Essay_college/46BC525EF951A76B6DF9344DD4241D30> (2017年1月10日檢索)
4. 蔡明亮「慢走長征」系列短片展映：2014 維也納藝術節
<<http://www.mask9.com/node/159332>> (2017年1月10日檢索)
5. 大願《玄奘》：慢走·簡行：
<<http://www.ddc.com.tw/ec/event/2016/05/05humanity/04.htm>> (2017年1月10日檢索)

