

國立台灣師範大學翻譯研究所碩士論文

A Thesis Presented To

The Graduate Institute of Translation and Interpretation of

National Taiwan Normal University

指導教授：李根芳博士

Thesis Advisor: Dr. Ken-fang Lee

翻譯「原始」：

再現《露西》與《出神入化 2》的亞洲城市

Translating the “Primitive”:

Representation of Two Asian Cities in *Lucy* and

Now You See Me 2

研究生：王方

Advisee: Fang Wang

中華民國一零七年四月

April 2018

誌謝

感謝一路上伴我、助我的人們。

謝謝你們讓世界變得比較美好。



摘要

本研究由當代電影的視覺呈現出發，以盧貝松的《露西》和朱浩偉的《出神入化 2》兩部影視作品探討東方與西方世界之間的文化翻譯，針對東亞城市、語言、以及凝視三個面向分析其中的轉化與再現。首先藉由拉普朗虛的謎樣信息概念，研究發現劇中主角先是因為外在環境陌生而與其產生負面連結，而後成功解讀周遭東方符碼而突破困境；片中東方與西方城市原始與文明的對比於此正巧與角色們的心境轉換互相呼應。論文接著由文字切入，分析二片數次是否通曉中文／英文的對話、語言選用以及著重文字的場景布置；借助拉普朗虛他者重心的概念，此處找出在多語環境下偏好英語及混用多語二種對比的態度。最後著眼於角色視角安排，本文利用凝視探討東西世界間拉鋸的權力關係，發現二部電影皆由互相分化的眼光逐漸聚合，終而形成單一卻同時多元並立的視角。經過分析，研究歸納出二作雖有分化東方城市風貌、語言使用、角色塑造之事，但實已納入不同文化色彩，創造出相較過往更加複雜而連結世界的觀點。

關鍵字：文化翻譯、東方主義、拉普朗虛、城市、凝視

Abstract

In view of translation between Eastern and Western cultures, this thesis focuses on the visuality of two contemporary films, Luc Besson's *Lucy* and John M. Chu's *Now You See Me 2*. The main body is divided into three sections: First, with help of Laplanche's theory of enigmatic signifiers, the thesis explores how the unfamiliar Oriental surroundings may cause unease to the characters and how decoding the Oriental signifiers helps ease the discomfort. During the process, the primitizing of Eastern settings and the civilized portrayal of the Western world corresponds to the characters' changing experiences. Secondly, the thesis discusses how languages are presented and preferred by analyzing text-centered scenes as well as languages characters choose (not) to use. Using Laplanche's view of the Other as reference, two opposing attitudes are discovered: both set in multilingual backgrounds, one tends to cling to the self and the familiar while the other explores different combinations and possibilities. Lastly, turning to examine the gaze between characters and the power dynamics between two cultures and worlds, the thesis discovers that both films begin with a relatively singular viewpoint but eventually develop a globalized and inclusive perspective. In sum, while there are traces of alienating Eastern and Western cultures found in the two films, ultimately it is a diversified depiction of the world that is established.

Keywords: cultural translation; Orientalism; Jean Laplanche; cityscape; gaze

目次

第 1 章—序論.....	2
一、研究動機.....	2
二、理論基礎.....	3
2.1 翻譯原初世界.....	3
2.2 人與地.....	7
2.3 拉普朗虛的他者.....	13
2.4 東方之謎.....	16
三、論《露西》與《出神入化 2》.....	19
四、章節安排.....	21
第 2 章—陌生城市.....	22
一、露西的台北.....	22
二、台北與巴黎.....	28
三、魔術師的澳門.....	34
四、澳門與倫敦.....	41
第 3 章—東方症候群.....	45
一、“Do you speak English?”.....	45
二、翻譯者即背叛者.....	50
三、“Oh, she speaks English.”.....	56
四、「如果你的普通話真的好，我會跟你說。」.....	61
第 4 章—誰的眼睛.....	66
一、露西的眼.....	66
二、天眼之眼.....	75
第 5 章—結語.....	83
參考文獻.....	86

第 1 章—序論

一、研究動機

愛德華·薩依德於 1978 年提出東方主義，指出充滿浪漫異國情調的「東方」實為西方社會運用權力以有限的知識投射而成的虛假想像，所謂東方僅只是西方觀點再現，東方主義作品則往往有形無形強化歐洲為知識與統治中心的思想，並同時將真正的東方面貌掩蓋而藉此加深其從屬性。此論可謂後殖民批評的奠基之作，原本邊緣的領域真正踏入學界，關於統治的論述不再限於政治、社會、經濟征服，而是延伸至性別與種族在霸權下的運作，藝術、文學與文化中的反抗及價值也更受矚目，成為獨立的研究議題。早期東方與西方的正式的交流紀錄除了過去商人的手札筆記外，更有人類學家遊走於兩個文化間書寫民族誌，透過自己的翻譯、轉譯與詮釋企圖讓一個社會了解另一種文化；若說這其中所包含的是文字對文字的轉化以及文化概念對文字的轉化兩種翻譯，那麼到了當代，最主要的交流媒介之一電影更是存在多種面向：文字對視覺圖像、文化概念對視覺圖像、圖像對圖像，甚至歷史文字敘述之於劇本、台詞、手勢、動作……等等。

如今傳統以文字為主要敘事者的習慣已逐漸改變，語言開始與快速影像切換結合、圖文並茂變得前所未見地重要，翻譯學界與電影學界的交集也漸漸脫離探究字幕本身的文字遊戲，稍稍轉向分析語言結合影像可能潛藏的政治意義、蘊藏的文化脈絡，以及所能創造的社會價值。有鑑於此為翻譯理論較未涉足之處，本文意欲藉此機會探討文化翻譯中的視覺呈現，深究東方世界——尤其與我們相關相熟的東亞——在電影中如何被翻譯與再現，並給觀者帶來何種體驗。現今東方的場景、角色、甚至語言是如何被塑造，是用何種形象出現？電影是否因為製作者本身屬於西方世界便對東方樣貌有所扭曲，而東方製片又會在電影中從何種角度切入自身文化，是褒是貶、是強化傳統抑或捨棄過去？

或者步入現代，東西之分已然模糊，如此區分已經不再重要？這些議題將於下文藉由《露西》(2014)與《出神入化 2》(2016)兩部電影深入討論。身為翻譯學生，筆者相信東西世界的和諧交織自是最為理想的成果，然而至今諸多影視作品卻往往並非如此呈現；根據初步觀察，此二片都有將亞洲城市原始化 (primitize)、著重拍攝東方老舊且相對傳統的街景和擺設的傾向，於此，本論文將試圖分析此二部電影是否可結論為具備種族歧視之意，抑或在分裂東西的表面之下潛藏更深層的意義。但首先必須為立論設下基礎。

二、理論基礎

談到東方、電影與文化翻譯，香港學者周蕾 (1995) 首先將三者結合，為往後論述扎下根基。於其書 *Primitive Passions* 中，她呼籲學界關注視覺呈現，指出由於電影能夠展現文化的演變與轉化，實是當代文化翻譯研究最好的媒介，而其中翻譯源文與譯文的概念更能幫助讀者理解東方與西方世界在影視呈現過程中所產生的權力拉鋸。由於此作持續影響往後諸多研究，一再受到探究東方面貌再現者援引，本節首先將以其主張出發，藉 2.1 說明譯學如何能與電影相輔而行；2.2 將大致依照評論時序觀看東亞在近年影視作品中的面貌，而由於筆者綜觀前作發現其多以角色建構為重，此處亦將從電影場景切入研究；2.3 與 2.4 則以明言接續周蕾研究的 Homay King (2010) 之主張為主軸，先是順其論述建立拉普朗虛 (Laplanche) 主體構成理論與翻譯之間的連結與對比，最後再談其中謎樣訊息 (enigmatic signifier) 如何影響電影場景調度中的東方元素。首先從 *Primitive Passions* 內的概念談起：

2.1 翻譯原初世界

如前所述，本文可說是為了回應周蕾對於文化翻譯的視覺化概念而作。她指出，由於文化翻譯是使用不同符號系統的社會族群之間所作的連結與交換，考慮到這些系統所承載的意義往往無法僅用單一的語言容納，翻譯研究範疇或許該納入符際翻譯，考慮符碼與符碼之間的轉換。周蕾尤其認為譯學焦點應從

以口述和文字轉換為主轉移到更廣大的媒體類型，且特別以視覺呈現為是；為了具體論述，她舉出年輕的魯迅之例：魯迅正是因為看到中國間諜被處死的照片而開啟了現代中國一系列的文學變革，簡言之，即是影像具備撼動文字的力量（Chow，1995，頁 6-11）。全炯俊（2005）曾言其過度闡述，將電影和幻燈片混為一談且忽視魯迅看到圖像到真正開始改革的 17 年差距，然而實際上，不可否認，當代文字確實受到世界各地的科技、語言與哲學影響；現今中文已然融入視覺元素，且隨著時間發展文字到圖片、圖片到文字的轉換只將變得更加無可分割。動態與靜態的視覺成品的確不能一概而論，但不如圖片、畫像、甚至雕刻，影片串聯的畫面具備時間流動，切實打破僅有文字能夠敘事的限制，將焦點轉至文字和圖像共同書寫實際可行，且實為必須。

再者，由於文化之間的翻譯從來就不只是單純的語文和語文交換，本就涵蓋廣泛的人類活動，在傳統與現代之間、在文字與視覺呈現之間、在主流文化與大眾文化、在本地與外國之間來回更替，電影這種囊括轉換與翻譯的存在其實很好的體現了文化翻譯的意義：電影是藝術又是文學，它涵蓋建築與時尚，因此方便我們藉由影像而非文字理解文化上的轉變；電影展現從人類從鄉村生活到都市化的過程、描繪男女老少的事跡、綜觀古今人物與諸多民族，實是大型的轉化過程，是真正文化本身轉入媒介的證明。綜觀而言，當代電影可被歸為一種包含雙層翻譯的行為：一是傳統的轉化，原本以文字為根源的文化逐漸改而為受意象支配，二則作為記載，翻譯一代人、一個民族、一種文化並將其轉入視覺媒介（Chow，1995，頁 181-182）。這也正是本文將選擇以電影呈現而非傳統譯文觀看東方與西方世界文化交流的原因。

不過據周蕾所言，並非所有電影都適合做為探討對象，沒有單一來源的大眾電影其實是更佳選擇。她認為這是因為大眾電影更能適切處理歐洲與第三世界間不平衡的權力關係，解決人類學和民族誌一直以來的僵局，一種對於「原初」（origin）、對於純淨根源的執著：僵局的形成可回溯至文化交流最起始的情

境：西方人類學家離開家鄉，遠赴世界各地研究各種「原始」的民族。當學者進入他者文化的社會情境進行「科學式」的紀錄，無論立意為何，就最終結果斷言，他者民族文化往往將由於西方人物的到來而永遠改變；文化翻譯雖然基於西方與第三世界的相遇、交流，但由於第三世界的語言文化相較於歐洲世界較為弱小、操控能力不比歐洲世界，它們終究更容易在翻譯過程中受到轉化並因此變調。是以文化翻譯難以獨立於各種權力狀態而進行；傳統人類學和民族誌的實踐方式不可避免地強化了殖民意識——許是因為紀錄者理解不全、對於的研究不夠深入、或者加入先入為主的評判——他者文化的形象總歸變得和「原初」樣貌不同（Chow，1995，頁 178-179）。

為了避免權力不平衡的暴力，每當評論前人作品中所呈現的第三世界與東方面貌，我們往往指出紀錄對於亞洲文化「背叛」。然而對於原初的追求本身便存在問題：其一，除了所謂原初的定義為何本就難以斷定，如此區分「正確」與「錯誤」翻譯的方式其實是把文化翻譯簡化成一種只存在紙上的概念，具有本族主義的意味，必定譴責西方的惡行、必定將東方的本身的創作當作更好的呈現；而即便是作為反抗的翻譯（非西方世界取翻譯為自己書寫）也過於理想化，對周蕾而言，更是回到語言至上的心態，無助於民族的文化利用西方文化所留下最可善用的贈禮——也就是視覺媒介——將自身譯入當代大眾文化。其二，問題在於原初指向的過去性。現有論述往往將其他非西方文化描繪文存在於過去的世界，彷彿他者文化必定更接近人類初始狀態，是某種理想化的、未被污染的、有待重新發現的存在。這是個錯誤，因為「原初」其實正存在於當代、與西方世界同樣站在世界舞台之上；將他文化定位於過去好比否定他們的現在、否定他們也有同樣的競逐能力的文化翻譯。本族主義者所追求的文化「忠誠」、追求「真正」的原文其實反而阻礙到僵局的解除（Chow，1995，頁 190-192）。

周蕾所提出的解決方式便是跳脫侷限論述的兩組詞彙，跳脫東方與西方、

原文與譯文。她再三強調，作為當代文化發生地、所在地的新型視覺媒體實際上帶來許多打破單一論述傳統的機會，正是弱化由西方世界獨霸的文化、將其轉為多元混雜區域的最佳媒介；實際實行同樣具備兩個層面，其一，首先必須跳脫民族誌而轉看大眾文化——由於民族誌是一種具備主觀根源（subjective origins）的再現形式，若沿用傳統，後世便難以用不存在任何人類學元素的眼光看待、書寫或者敘述非西方文化，相對的，因為敘事虛構的電影並不存在絕對的「現實」，並非專業學科、不強調其中的權威話語權，選擇研究非人類學紀錄的影片則更能進一步撼動原先根植的主客關係。再者，其二，我們亦須脫離由歐洲眼光記錄整個世界的狀況，認識到原初文化同樣也處在不斷轉化自身、處在將自己譯入在現代世界的過程當中。周蕾認為應該專注於視覺，將主客對換、將焦點轉移至過去被記錄的人如何主動自我紀錄，觀察過去被觀察的非西方世界如何自我觀察；如此一來，他我之間便不再清楚分化，凝視客體此時亦能看著凝視主體注視著自己（Chow, 1995, 頁 179-181）。簡言之，唯有將兩者視為具備同等影響力的世界文化參與者，真正的文化翻譯才可能達成。

有鑑於此，本文除了將納入以西方製作為主的大眾電影，亦將選擇由東方自我書寫與再現的作品；於過程之中，筆者亦會謹記季进與余夏云（2015）的提醒，不能忘卻自身所稱的傳統已然受到西化，且不只原初的東方並非固定於過去，西方也同樣不斷前行。朱立立（2007）曾主張周蕾意圖將多種學科混為一談致使全書行文晦澀，尤其將翻譯一詞的內涵過度廣泛化、抽象化，只有「時尚理論概念的遊戲玩弄意味」，「並無太多實質性意義」（頁 38），然而這般說詞卻顯得朱氏的翻譯觀點有些狹隘；此處所著重的概念並非翻譯定義的討論，而應是如何藉由譯學觀點分析民族文化於當今社會的轉變與進化。周蕾無論如何都打開了闡述文學歷史的全新空間，據 Paul Bowman（2010）的說法，也就是在提倡視覺性（visuality）的同時，她更為提高其中族裔問題的能見度（visibility）而作：周蕾的理論旨在批判視覺呈現中各式潛藏心底或刻意為之的

敵化異己之行，也許於字句當中存有錯誤解讀或擴大闡述的疑慮，但閱讀其文，最重要的是抓住其欲打破民族、身分、思想疆界的意圖。

如此思想其實可與安·卡普蘭（2005）所提出的跨種族凝視—翻譯的概念相互連，作出小結：在書籍 *Trauma Culture* 的章節 “Translating” *Trauma in Postcolonial Contexts: Indigeneity on film* 中，卡普蘭同樣提出藉由翻譯的概念研究文化差異，讓雙方平等對話、互相理解。正如周蕾的反轉單一方向的視線，面對不同族群，卡普蘭認為最適宜的凝視應該避免學科上常用的母子或上下位階、去除權力角逐，並由此形成異文化之間的真正平等的對視；她主張在真正跨文化且平衡的凝視當中，沒有一邊該妄圖物化對方，且雙方都需防止自身帶入刻板印象¹。以自己研究中國電影的論文為例，她指出自己雖然註定無法跨越語言隔閡、在短期之內無法徹底理解中國文化與歷史脈絡，該論卻正可創造她與「他者」之間的對話；她的研究或許會被中國學者否定、修正、推翻，但這樣的回應實際上就是知識的延續——如此的過程其實就一種翻譯，因為翻譯正是創造新觀點、新立場的主動行為，其力量足以在現實世界中做出改變、確實創造文化。是故，跨種族凝視—翻譯便並非固定兩個個體之間交流的橋樑，更是足以讓雙方走出全新的第三空間。在字與字、文化元素與文化元素之間，跨種族凝視—翻譯建構出一種互換的網絡：這個第三空間即是文化新生的接觸區，捨棄過去於二元對立的觀念，並且乘載著跨越時與空的互動內涵——即便溝通不良或者翻譯失敗，第三空間也能對既定的文化造成改變，創造新生。

2.2 人與地

如此的第三空間正是我們期望能在影視作品內看見的世界景象，但首先回

¹ 卡普蘭在此舉出反例，藉由幾部探討歐洲移民和美國原住民之間的電影討論種族間的凝視關係：她指出電影中白人主角的「野人化」(going native) 或者在片中呈現原住民族受迫的影像雖然已經脫離傳統人類學高高在上的寫作方式，卻仍舊屬於單方面的投射：即便想為祖先贖罪，白人「野人化」而放棄西方的形式作風其實只是單方面的捨棄，並未達成實質交流與翻譯，因此還是沒有救贖、沒有改正；相對的，影片呈現原住民的受到的傷害更有可能使得導演陷入只是再次描繪自身所反對的事件的困境——呈現傷痛不但可能激起原住民族過去的悲哀，更像是重申他們過去的失敗，反而更為緊要的現實層面的問題仍舊未被處理。

顧近代研究東亞和西方文化交流的作品，學者絕大多數選擇批評以好萊塢為首的電影東方形象：它們所呈現的正是一種將東方設置在過去、一種原始的面貌。舉例而言，比如往往誇張不實的亞洲神秘，此類電影經常以埃及為主題，不只藉由東方主義延伸殖民與帝國主義思想，將觀眾帶離現實、進入虛構的異國世界，同時也藉著古代風格的畫面重溫觀者心中殖民時代的光榮——《蝴蝶夫人》及其衍生作品²長久以來也正是因此屢受批評（Bernstein & Studlar, 1997）；又如早年醜化黃種人的刻板印象，一方面強調亞洲男性的父權主義，誇大軍閥的獨裁和多妻制度，另一方面卻也使亞洲男性受到「閹割」

（emasculate）——強大如邪惡博士傅滿洲³背後也僅是機械式生產後代，後代的失敗又再次證明亞洲血統的瑕疵；老好人警官陳查理⁴看似完美融入主流社會，但身材肥胖不具吸引力，始終破碎的英文也顯得他永遠只是白人同事的附庸；或者功夫之王李小龍雖然能引起西方觀眾支持，卻始終孤軍奮戰且幾乎是單一的成功案例，反倒給旅外華人創造出新的刻板印象（Chan, 2001）。

更嚴重的問題在於西方對於亞洲女性的想像，Prasso 根據親身經歷延伸 Marchetti（1994）及 Liu（2000）的文章討論尤其在好萊塢的劇作之內亞洲女性的二元形象：一端為主因戰爭背景⁵所創之藝妓、中國娃娃、越南風俗女形象，

² 講述美國軍官與日本藝妓的愛情故事，原型為法國小說家皮埃爾·洛蒂（Pierre Loti）的《菊夫人》（Madame Chrysanthemum）。美國作家約翰·路德·朗（John Luther Long）將其改寫為短篇小說《蝴蝶夫人》（Madame Butterfly）後，又由義大利作曲家普契尼轉為歌劇（Madama Butterfly）。女主角結局轉變深受學者關注：洛蒂的菊夫人終幕即回到房中快樂數錢；美版蝴蝶夫人因和軍官所生之子被正妻奪去而企圖自殺失敗；普契尼的蝴蝶夫人則為了讓兒子過更好的生活忍痛將其送往美國而後自縊身亡。往後各國翻拍的九部電影多數仍以悲劇收場，唯粵語版本給予大團圓結局。

³ 傅滿洲（Dr. Fu Manchu）是英國推理小說作家薩克斯·羅莫爾（Sax Rohmer）系列小說中的虛構人物，為黃禍形象的代表人物。原著小說後來改編為十三部電影，也持續在電視、廣播和漫畫中出現。傅滿洲瘦高、貓眼、面目陰險，因為博學多才且精通科學知識給西方世界造成極大恐懼。

⁴ 陳查理（Charlie Chan）是美國作家厄爾·德爾·比格斯（Earl Derr Biggers）筆下華人探長，後翻拍為數集電影、電視劇和卡通。陳查理和妻子育有十四子，身材肥胖卻敏捷，英語始終沒有進步而經常「子曰、子曰」。劇中常有陳查理查明線索卻是由白人同僚英勇逮捕犯人之事。

⁵ 主要有三波事件：一是清末與中國中貿易、戰爭時，留中洋人多娶二妻，被帶回歐美的女性引起國內喧嘩；二以麥克·阿瑟戰後留守日本期間為主，許多貧家妓戶為哄抬身價假冒藝妓身分，美軍回國後的敘述混和鎖國前既有的傳說故事將藝妓染上諸多不實色彩；三則為法軍佔領越南期間，越籍女性為求生存轉而賣身之事。

往往嬌小熟軟、深諳房中之事，比起相對自主強硬的西方女性更受西方男性喜愛，但卻順從而缺乏自我意識只因劇情需要而存在；另一端則是主要由慈禧太后形象所生的「龍夫人 (Dragon Lady)」⁶，她們成功神秘、冷酷無情，極善算計且性與愛也僅只是手段，少有真情。（或有一說為「虎夫人」，Tygress，不似母老虎或河東獅吼的潑辣，反倒強調她們的美麗與強勢、高貴與殘酷。）這些源自舊時代的刻板印象更是隨著大量亞洲移民遷移而加劇，早年清朝苦力多雜髮留辮、穿長袍、從事洗衣餐飲業，與西方女性更為相似，且日本移民則喜愛群聚且有賭博習慣，在西方人眼中並不可取；同時，美國政府立法禁止亞洲女性入境的手段則不只造就不穩定的單身亞洲社群，在美人的視野中不存在的亞洲女性也使得對其幻想更加天馬行空，當所見的參考範本唯有混居苦力中、往往以性工作維生的底層女性，電影中的刻劃難免將她們的角色與情慾色彩連結，更加無助改善觀感⁷ (Feng, 2002)。

直至今日，刻板印象的問題依舊存在，東方社會形象好似停留在上一世紀⁸，異己一如既往存在於落後的時間框架：由陳查理演變而成的「模範移民」(model minority) 仍然具備標籤意味、仍將長久移居外地的亞裔人士當作外來之人；由白人扮演亞裔角色的「黃臉」(yellowface) 扮相在提升觀眾東方認同的同時，「扮演」本身實為再次劃清東西界線 (Fuller, 2010)；白人飾演原為有色人種的「洗白」(whitewashing) 行為則雖然不如從前只是將臉部上色、誇飾口

⁶ 始於英國爵士巴恪思 (Edmund Backhouse) 不實紀錄。尤其於《太后統治下的中國》(China Under the Empress Dowager, 1910) 及《太后與我》(Annals and Memoirs of the Court of Peking, 1914) 書中，巴恪思形容慈禧篡權、暴虐、執迷權力，且聲稱自己與她夜夜春宵，滿足太后各種怪癖。雖經後世證實完全虛構，此著當時與著名記者聯名出版而廣受讚揚，深刻影響西人眼中清宮形象。

⁷ 見羅福惠 (2011) 《黃禍論：東西文明的對立與對話》。

⁸ 時至 2010 年後，評點電影各種刻板印象的期刊文章與書籍紛紛出現。見 *The Laundry Man's Got A Knife! China and Chinese American in Early United States Cinema* (John Haddad, 2001)、*Sayonara Stereotypes: The Depiction of Chinese/Japanese Americans in Hollywood Cinema* (Tracy Chin, 2003)、及 *Stereotyping Asian Americans: The Dialectic of the Model Minority and the Yellow Peril* (Yuko Kawai, 2007)。

⁹ 如凱薩琳·赫本 (Kathrine Hepburn) 在《龍種》(Dragon Seed, 1944) 裡的黃面斜眼中國女性、約翰·偉恩 (John Wayne) 完全用西部片的型式飾演《成吉思汗》(The Conqueror, 1956)、米基·魯尼 (Mickey Rooney) 在《蒂凡內早餐》(Breakfast at Tiffany's, 1961) 暴牙滑稽的日本房東。

音、作丑角扮相，當代片商實際上除非有絕對必要才會特別針對膚色甄選 (Baden & Moss, 2014; Shamdasani, 2017; Siek, 2012)。縱使有人出來反駁，強調自己確實試圖尋找亞裔演員但真的「找不到能說漂亮英語的」、感嘆與國際演員合作不易、害怕觀眾無法接受不習慣的面孔，亞裔演員普遍還是認為好萊塢其實就是並重視這項議題：在全球化的今天，只要有心尋合適的少數族裔演員並不困難 (Ansari, 2015)，更根本的原因其實仍是釋出的角色：據加州大學洛杉磯分校 (UCLA) 調查，2014 至 2015 年間，亞裔角色僅占美國所有廣播和電視節目的 3-4%，2015 年排名百大的電影中半數沒有亞裔角色、沒有任何一部以亞裔演員位主角——連被戲稱為「國際章」的女星章子怡都直說好萊塢「給亞洲人的角色都很表面化」、「片酬直接減半」、「好萊塢是欺負亞洲演員的」(每日頭條，2017；風傳媒，2017)。

如此結果表明西方世界對於亞洲的想法其實尚未真正改變。也許因為兩次大戰亞洲國家亦敵亦友，觀感複雜，也許因為現今亞裔人士在各個方面嶄露頭角，既是西方世界的助力又是競爭與威脅，東方人物刻畫雖說隨著社會局勢稍有變動，不如往昔只是落後、邪惡、或者被當成高貴的野蠻人¹⁰，根本上卻仍未被真正納入當代社會。事實上，仔細觀察以好萊塢為首的片內東方場面調度，東亞各處與其散居地形象其實也正如人物形象般始終如一：中國城、韓國城等一旦出現，街道上總有著臉孔不清的人群攢動、道路狹窄而片段；街旁櫥窗裡往往堆積著雜物、樓旁懸掛的招牌閃著霓虹燈光、吊墜著在東亞當地反而少見的大紅燈籠；每每拍攝亞洲，畫面中幾乎總有擁擠而充斥食物的傳統市場，似乎唯有東京最常出現摩登建築而現代化的機械科技，但同時頻繁出現的更是古風建築與各處神社。

前述關於人物刻劃的批評定義了長久以來東亞世界在好萊塢電影當中如何

¹⁰ 高貴的野蠻人一說首先出現於德萊頓 (John Dryden) 描寫征服穆斯林格拉那達的詩句，後由盧梭定義成說，指出社會文明使得人類墮落不堪，唯有回到原始的自然狀態始能符合我們自然、善良的本性。現今這個概念常以高更的大溪地系列畫作為例。

被展現，確立了亞裔演員在電影中的定位，不過由此可見，先人作品其實鮮少提及劇中人物之外的東方元素，東方元素幾乎從未以地點和場景等方式呈現，頗為可惜。誠如 Homa King (2010) 所言，現存東方主義理論大都遺漏場景調度 (mise en scène) 而獨看角色如何受到刻板印象限制，然而自始至終這些角色都與他們所在的空間不可分割；空間本身以及其中的擺設實在值得單獨提出討論，電影場景也可如角色般強而有力，有時甚至超越演員，更深刻的揭露世界對於東方最根深蒂固幻想 (King, 2010; 吳莉君, 2013)。曾偉禎 (2009) 於其譯作《電影藝術：形式與風格中》亦援引巴贊之說，指出場景在電影中扮演的角色比其他戲劇形式都更活躍：在劇場中，人物是最重要的元素，但電影銀幕卻可不需動用演員，「一扇砰然關上的門、風中的一片葉子、拍打岸邊的海浪，都會增強戲劇效果」(頁 138)。電影場景遠不只是人類行為事件與敘事劇情的容器，更是堂堂正正的敘事者之一，可惜一直以來未受到該有的重視。於此，本文擬以電影場景切入探討，分析東方地點可能對於影視作品的影響，望能對前人之作有所補充，稍添新意。

常言觸景生情、睹物思人，事實上場景設定更是比演員提早一步向觀眾傳達訊息。如 Larson (2012) 的三階段眼動實驗證實，觀影過程中大腦認知場景設定的反應時間確實短於認知人體動作的反應時間。換言之，靜止的成像可謂螢幕中敘事與動作的前提：舉例而言，在美國英雄片中，古風日式建築往往預示邪惡忍著的出場，家宅內建和室、修習日本武術、或者曾經居於亞洲某處的角色也幾乎也都是強大的反派 (比如《特工聯盟》、《金鋼狼：武士之戰》、《黑暗騎士：黎明崛起》)；在恐怖片中，主角若是踏入深林，很可能便會誤入少數民族祭祀惡靈的神壇，那些留在都市中的少年少女們則總是陰錯陽差得到碟仙的盤子或者傳自戰前亞洲的古盒 (比如《童鈴眼》《鬼門開》、《碟仙》、《奪命潘朵拉》)；最常見者莫過於西方大都市中的中華餐廳，不論電影類型皆可出現，只是十有八九後排暗間藏汙納垢，洗錢、販毒，三合會的句當樣樣豐富。演員

有演員的台詞，場景亦有場景的語言，只可惜亞洲向來引來禍端。

雖然不同的觀眾可能對同一地點產生不同連結，但以好萊塢為首的西方電影既可對大眾敘事，其中場景必定能夠在多數觀眾腦中建構相似概念。這或許是因為場景包含三種層面的意義：一是反射真實存在的物理空間，二讓人聯想特定空間下可能的社會活動，三則是作為文本，包含以上二者以及一切相關的文字記錄、多媒體影像、人類言談，和由此衍生的所有無形產物（例如森林保育系統或祭拜習俗）。這也就是說單憑一人之力其實無法建構地景：Johnstone（1990）認為如同語言形塑自我，故事也可以創造地點；Stenger（1992）則說除非發生某些事情被記入歷史、史詩、傳奇、碑文等等，不然一個地方並未真正成型；而對於Ryden（1993）而言，地點必須依靠人們不斷的對話與互動為其創造意義，各式場所首先進入思想與記憶、接著再來成為言談，地點幾乎可說是寫入語言之後才存在。

既然地點和語言互相形塑，這也帶出Malpas（2011）的看法：他認為要了解一個地點的必須考慮其中的人類活動，因為人類得以在某處實行哪些活動很大程度取決於地點與場景本身的預設條件；探究場景就是探究其中一地可能產出的活動方式、人與地的互動狀態、兩者結合所能產出的結果，也正因如此地景更是與權力關係建構、自我與他者意識的探索相關。可惜過去研究往往至將場景看作一種視覺的存在，僅將其當成景觀（view）或者某種展覽物

（spectacle），鮮少考慮人的關係的互動，這般狹隘的觀念使得視覺之外的層面被忽略：正如電影大師高達曾說，「攝影不是真實的反射，而是反射的真實」

（李天鐸、謝慰雯，1997，頁254），所有地景的再現都蘊含著新入為主的思想影響而影響人類活動形式，即便是看似中立的空間、即便是呈現的再像真實地景的藝術作品都不僅僅是景觀，任何再現的景象都可以找出存在背後的政治運作或者特定的意識形態（Malpas，2011；Soja，1989）。更深一步推進，場景所能展現的事實上也不只是人與地的關係，更是「這種關係本身存在的問題」—

——包括人們的參與疏離、行動或旁觀、自我意識的建構與他者意識的形成——
一個場景對於個人、對於一個群體更種形式的權力關係其實也就是個人與一個
群體對於其他的個人、其他的群體的權力關係，仔細研究電影中的場面調度更
是可能揭露生活各個層面最根深蒂固的刻板印象與先入為主的不實幻想
(King, 2010; Malpas, 2011)。

電影受到廣大觀眾收看，它們如何影響觀眾對真實地景的感官亦為研究課
題；由於個人對於場景所知所感其實大都源自他人，當然也會受到故事的情節
影響而留下印象 (Stokowski, 2002)。歸因於各種旅遊介紹、房產買賣節目、電
影及電視劇朝聖觀光行程出現，研究者懷疑這些被蒐集整理的場景是否還保存
原有地理景點的樣貌，他們擔心因為容易探訪、能作比較，這些地點可能漸漸
被簡化成故事想像，或者僅只是廉價的電子影像輸出；另外，由於觀者大都帶
著先入為主的印象或者受到節目敘述影響，切身認識場景可能反而比過科技落
後時更加困難 (Hao & Ryan, 2013; Cronin, 2008)，電影既是反映的實景的不同
「版本」，隱藏其後的凝視與操縱更是值得注意。

2.3 拉普朗虛的他者

回頭聚焦電影的亞洲場景，筆者認為 King 於其書 *Lost In Translation* 中的解釋
實為近年以來最為相關且完善者。跳脫傳統框架，她直言周蕾之作值得後世加
以探討、擴張，而她自身則選擇以翻譯和心理學的角度切入電影東方擺設的探
討。借助拉普朗虛的主體性理論，她將電影主角／導演／主要觀眾比做主體、
東方比做主體的他者，敘述人們面對未知事物如何將其與謎樣訊息 (enigmatic
signifier) 連結、引發解讀的欲望，最後讓謎和原先不成謎的東西界線模糊；她
從場景擺設談到地點本身、談到加密的語言、談到角色的處境意義，緊緊貼邏
輯與時序，對本文寫作啟發極大。為了清楚說明 King 在書種所欲闡述之言，在
此首先必須道清拉普朗虛的主體與他者之間的關聯。

拉普朗虛 (1999) 的突破很大程度奠基於他對佛洛伊德誘惑理論的修正，

他強調他者於主體形成過程中的重要，並且認為精神分析不該著重於主體本身的感知，而是認識到沒有他者就沒有無意識、沒有他者就沒有完整的主體建構。如此去除單一重心的想法和周蕾所言之弱化歐洲中心世界紀錄的文化翻譯實有異曲同工之妙，對於理解電影如何詮釋他文化可有頗大的啟示；同時，在 *The Wall and the Arcade* 一文中拉普朗虛業已將精神分析比作翻譯，認為無意識的探討可以使用類似於分析翻譯文本的方式理解，且反之亦然，因此筆者認為在往後的論述當中，將他文化比作他者實為合適，也可讓兩者互做借鏡。

拉普朗虛的他者理論主要兩層意義，一是自我的分化，主體內在存在他者，二則是提出內在他者源自於外在他者。他認為佛洛伊德當初發現無意識其實已經是去除單一重心的開端；雖然佛氏未在往後研究中強調這點，不過無意識即便不在主體中心，無論如何，它的的確確是存在於人類意識當中的他者。人類自以為是腦中世界的主宰，事實卻一再證明自我並非全能：病徵研究一直以來不斷遇到「外來的訪客」——也就是無意識——更具主導能力的情況，人類行為和意識無法點對點的在無意識中找到對應，導致無意識無法完全被破解、掌控，而無意識不受控制、無法重新歸回意識，原因則在於它本就不只是生活場景留下的片段記憶：無意識中同時也充滿各種幻想碎片。當這些幻想碎片往往與性相關，無意識和外在他者的連結只有更加明確。

首先回到原初場景 (the primal scene)，剛出生的嬰兒在襁褓中面對成人世界：無助的嬰兒經過一系列的滿足反饋習得經驗，它作出些特定行為以喚來外在援助，得到滿足；它習得滿足的記憶、將滿足物與特定符碼連結（比如建立食物的圖像）、在腦中建立飲食的過程。拉普朗虛認為這個過程存在一個問題：一切彷彿只是嬰兒自身的攝取消化，外在援助僅在一開始出現。然而外在援助其實才是嬰兒生存關鍵；原初場景缺少了一個維持他者地位的象徵——一個訊息，一個在嬰兒建立滿足經驗之前就由成人提供給嬰兒的訊息，可以為語言或者非語言、需要依靠嬰兒的翻譯才能進入認知系統。這個訊息具備性意味，且

由於成人與嬰兒並不擁有相同的認知系統，它充滿謎題與問號；成人和自身的無意識交流使訊息蒙上不明，訊息本身也受到成人對嬰兒的隱藏的性幻想影響——乳房的存在並非客觀的事實，它不只帶來牛奶，更是一種性器官。不只他者本身難以得到，他者對我的作出的動作意圖也難以得知。

父親為什麼讓我看見母親的乳房？如果被觸碰性器具有性意味，那麼碰到嘴唇、碰到手腳又有何意義？碰觸可能代表喜愛或警告，嘆氣或許意味著滿足或煩悶——嬰兒或許明白這些訊息想要向自己表達什麼，卻注定無能完全理解所有表示的含意與意圖。它不只是沒有充足的資源解開符碼，解碼的困難還要加上信息本身攜帶的、信息發出者也未意識、未察覺到的意義；雙方皆處在半透明的境地，即便最為縝密負責的家長也無法帶給孩子不同的命運。拉普朗虛稱呼此些訊息為「謎樣訊息」，且沒有人能夠百分之百掌控謎樣訊息涵蓋的所有意義：成人世界也充滿了無意識的表意，成人一樣無法解碼（Hinton, 2009；Laplanche, 1999）。

至此我們了解到拉普朗虛的他者偏離主體中心的兩段作用，了解到無意識是自我當中的他者、是由他者所植入的他者，更進一步，謎樣訊息又推出下一層意義：主體面對事物知曉與否的問題。由於謎樣訊息由自身也無法全盤理解信息的人提出，一開始就沒有「正確」答案，如同去造訪外地而語言不通的旅人，嬰兒訊息的解讀總是失敗——只是失敗並非一時之事，失敗感也不會因為嬰兒語言能力提升就突然消失，隨著時間過去，這些接收的訊息、一點一滴消失在翻譯中的片段更將殘留在已然成熟成人的無意識當中，只要主體曾經接收他人訊息而無法確定意義，無意識終將留下解讀失敗的碎片。

是以謎樣訊息的浮現對於主體而言是非常關鍵的時刻，它引出一種原始的慾望，帶著性與渴求；自我與他人的關係、被自我封閉的慾望，此二者與不可理解的意義完全融入主體性的建構。慾望來源會在主體的生命中一再刺激主體的無意識，不斷吸引主體去解讀、去翻譯；更甚者，解讀失敗的印象將永遠留

存主體心中，使得主體每每接觸無法理解的事物便即觸發心中的創傷之感。（再一次的，如此對創傷的記憶正是外來個體進入腦中持續影響自我的證明。）謎樣訊息象徵著無法解開的意義；拉普朗虛的主體其實是由「不知」的創傷所建構而成（King, 2010；Laplanche，1999）。

於是主體不只是本能地被吸引著去解讀信息意義，同時也會考慮到自身之外的主體：訊息發送者想要我怎麼做？對方究竟有何目的？對方期待我如何反應？拉普朗虛一再說明謎樣訊息是一種誘惑，也指出個體是如何與另一個個體產生連結：當謎樣訊息溝通失敗，它將轉而代表他者永遠無法被看穿的想法與感受，加之當初記憶植入之刻即存在性意味，謎樣訊息亦將啟動主體本身的愛欲和冀望。這也代表自我常有將神秘事物情色化的傾向，因此拉普朗虛的他者不但指向真實存在的個體，他者同時也以信使的角色出現，引起渴求以及永遠成謎的慾望；當慾望因為神秘感而加劇，主體便不由自主陷入的秘密和探究、掌握和追求、困惑與驚喜的關係當中。他者永遠引人遐想，因為他／她似乎握有某些資訊，能夠肯定或否定主體的欲念及自我意識——經典電影中早已確立如此特性：致命女郎總是性感而危險、意圖總是令人迷惑；難以交集的翩翩公子感覺總是掌握著我們所不知道的資訊，反倒更顯得誘人而致命；神秘的東方景色往往散發著不明訊息，卻一再成為劇中角色走訪之處——不透露消息的他者在魅惑的同時也使人挫折、惹人生氣。（Fletcher, 2017；King, 2010）。

2.4 東方之謎

而似乎正因如此，成謎的特質在影視作品當中與東方變得密不可分。主要以分析黑色電影出發，King 點出其中的東方擺設並非偶然，反倒具備更深層的作用：簡單的亞洲擺飾如絲綢、薰香、房舍等物乍看之下並不起眼，彷彿只是製片的靈光一閃，增添了異國情調、為了螢幕美感而放，然而這些器物 and 裝潢風格卻蘊藏象徵：它們是未解的謎題、各式各樣的密碼——或說是西方世界憑藉理性思考無法明白的事物。

比如大衛·格里菲斯 (D.W. Griffith) 的《殘花淚》(Broken Blossoms or The Yellow Man and the Girl, 1919)，片中場面調度的東方元素深具揭示未解劇情的責任：外籍貧民區即是當地警察無法輕易深入的所在，象徵著力量的不可觸及，是事情脫軌的最佳場地；中國男子維生的雜貨店裝潢迷幻，彷彿勾引女主角墮落；男人與女孩共享對於精巧小物的喜好一方面再次圖顯亞洲男性的陰柔氣質，另一方面也推進女孩對於物質的迷戀，進而導致最後悲傷的結局。

更進一步，這些精巧物品同時也引發好奇心與求解的動力，使得人們想要擁有、想要解開秘密，讓觀眾在享受、氣餒、與蠢蠢欲動中度過。電影中此類物品越多，角色的境遇便也會越複雜，不僅反映人物的無力更是助長、推進、造就失落，最終超越角色，反倒變得比人與人的之間的關係更加重要。比如霍華克斯 (Howard Hawks) 《夜長夢多》(The Big Sleep, 1946) 中的關鍵場景，嫌疑犯蓋家中幾乎是個小中國城：房內垂吊著絲綢、雕著龍、充滿刺繡，穿著旗袍的女孩坐在中間；泰國大佛中藏有密碼本，其中「女氣」的字跡歪斜不好辨識，配上梳妝台上的香水與玻璃飾品，暗示嫌疑犯的不良動機與同性慾望。房中的擺飾充滿問號，刺激著主角調查動力，也使其明白事件就像物品一樣並不如外表簡單。對 King 而言，這些亞洲背景可被解釋為象徵理性溝通與思考的極限，犯罪現場充斥亞洲式的謎樣訊息，正好嘲笑著警探與觀眾的無知 (King, 2010, chap.2)。

難以解讀的東方世界與符號一再以謎的形式出現，引發西方觀者同時渴望與抗拒的矛盾心態。King 以羅曼·波蘭斯基 1974 年的《唐人街》(Chinatown) 為例，指出只出現在最後一幕的唐人街本身正是做為一個謎樣訊息：它的意義從未在片中清楚說明，觀者只能隱約猜測主角在過去生涯中在遇到某些與女性相關不好的回憶，而唐人街因此也成為主角創傷的過去，遙遠，卻仍舊無法以理性看待且不斷干擾著現在的生活；同時，片中充斥著中國幫傭，而從人物的言談中可見唐人街無人管事，是埋藏黑暗的邊緣地帶，居民對各種犯為見怪不

怪、警察更不會加以管理。對 King 而言，唐人街就像《大國民》的 rosebud，雖為電影重心卻始終撲朔迷離，意義一邊受到隱藏而加劇神秘的特質、一邊又因為流動的性質被賦予各種解讀，最後由於累積的涵義太過龐大，終究變得不可解讀。唐人街所代表的是「如唐人街那般黑暗的人事物」，亦是黑暗、無奈、不堪回首的過往；而最重要的，比起謎底，唐人街更是謎本身。

雷利·史考特的《銀翼殺手》(The Blade Runner, 1982)¹¹ 中的場景設定也具有同樣的意義，主體內在的分裂延伸到外在環境、外在的實體世界同樣混淆、混淆又再次影響到內在自我的定位；意識想要將無意識重新融合的慾望就好比銀翼殺手想要消滅複製人的慾望。就外在環境而言，自 1980 年代以來不斷有人為美國的「國際化」感到憂心，認為最大的破壞力量即是大量流入的亞洲人口，而片中全面的亞洲風格場景以及日本公司獨霸外星移民事業彷彿控訴亞洲已經滲透「我們」生活中的一切；就內心而論，更直接的他者自然是複製人，不過社會雖為他們貼上無情的標籤，複製人卻比人類更具同理心、更有失落和焦慮等感情。複製人的難以分辨是銀翼殺手組織所遇到最棘手的問題，但諷刺的是主角一生獵殺複製人，最後本身竟也是被植入記憶的複製人之一；很有趣的，電影中的摺紙——另一個十足亞洲風味的象徵——成為辨認真偽人類的指標之一：最重要的一只銀色獨角獸暗示著主角就像他所夢見的獨角獸一般不真實，且夢境正是植入記憶的證明——摺紙正如先前所點出的其他東方擺設，潛藏秘密，充滿疑問，威脅著穩定的現狀 (King, 2010, chap.3)。

以上 King 所引用的作品大都指向東方與瑕疵品、贗品、複製品的連結，而與其相對，西方則和真品、和寫實畫上等號。然而弔詭的是，在東方主義分析者的眼光之下，西方電影對於東方的再現反而才是背叛；就像周蕾不願侷限於東與西、原文與譯文兩組詞彙，King 也認為無論指控何者偽造都無法解決問

¹¹ 電影於 2017 年推出續集《銀翼殺手 2049》(Blade Runner 2049)，雖未寫入 King 的書中，續作沿用同樣場景設定，洛城街景仍舊充斥著霓虹和投影，人物裝扮和招牌亦保留日式風味。由於其中新世界與舊世界、真人與複製人、第一世界與第三世界的混淆同是探討議題，筆者認為此片意義與原作相近。

題，只會同樣困在東方主義的禁錮之下——真正的問題實是如何不去假定他者存在固定的真實面貌，卻又於再現他者的同時留存他文化的現實。她藉由 Leslie Thornton 的 *Adynata* (1983) 解釋難以斷定的本源：*Adynata* 一詞即代表不可表達、無法說話，因此由片名即知電影主旨在於事物的難以呈現。King 再三強調 Thornton 的作品不是為了改正任何一方的背叛：例如片中出現異國花朵、裹小腳、大紅背景，但所在地點卻不是中國日本，而是布魯克林植物園；例如戴著耳機的男子嚴肅地聽著語調粗糙的韓語，像是探員蒐集秘密情報似的，然聲軌的節錄片段只是來自普通的韓劇——這些段落實際上正對何謂真實提出質疑，並進而模糊複製品與真品、真實與虛構之間的界線——東方的符碼不一定代表原始和落後，反而，它們本就承載各種意義、本就難以區分來源。King 問一個影像是否能夠屬於一個特定文化？答案應該為否。眾人眼中所見的事物或多或少都已然受到挪用，我們身邊的世界早已受到各式包裝，混雜再正常不過。就像拉普朗虛的主體，從最初之時，一切便沒有所謂純淨、真實、原初 (King, 2010)。

三、論《露西》與《出神入化 2》

《露西》為法國導演盧貝松 (Luc Besson) 執導監製的科幻電影，於 2014 年上映，內容講述居於臺北市的美國女子露西蒙受男友欺騙，被迫為韓國黑幫首腦張先生運毒之事：由於毒品 CPH4 意外滲入體內，露西陰錯陽差發展出過人學習能力、身體開始進化；為了理解進化相關知識，露西在逃離幫派控制後離開台北飛往巴黎索邦大學；最後，她於開發出 100% 腦力，消滅追逐而來的張先生等人，肉體化成一只儲存世上所有知識的隨身碟，等待世人成長傳承智慧。《出神入化 2》則為華裔導演朱浩偉 2016 年接續前作的魔術懸疑片，敘述被稱為「四騎士」的義賊魔術師在表演中途被宿敵所騙、流落至澳門且被迫為其偷竊的過程；在澳門期間，幾人遇到一對經營魔術店的華人祖孫，在其協助下逐漸揭開自己所屬組織天眼的神秘面貌、開始學會互相合作；最終，祖孫倆被

證實為天眼成員，騎士們則回到倫敦的舞台反敗為勝，揭發宿敵惡行並得到正式加入天眼的機會。

在此聚焦此二片主因有三，其一，回到周蕾的主張，關注大眾電影、不看人類學紀錄以尋求真正當代的文化翻譯：King 所探究的是黑色電影的時代，而對筆者而言，下筆的當代實是 2010 之後，同時 Michael Cronin (2008) 亦認為主流商業電影觀眾龐大、牽涉不同層次的翻譯問題，比起所謂經典名作更具文化塑造能力。《露西》全球票房共 3.36 億美元，在同類影史上排名 13 (Box office mojo¹²)，導演盧貝松更為影史上重要人物，曾獲凱撒獎 (César Awards) 與英國電影和電視藝術學院 (BAFTA) 最佳導演，於各大影展中共得 27 項勝利與 22 項提名，且新作亦每每票房破億 (IMDb¹³)，應具一定代表能力；相對《出神入化 2》則有全球票房 2.69 億美元，於同類影史上排名 24，同樣並非微小而無關緊要的事件，且導演朱浩偉雖未同盧貝松般出名自 2008 年以來卻也不止一次票房上億，同樣值得注意。此外，再次呼應周蕾和拉普朗虛除去單一中心的想法，且因本文主題為東方與西方之間的交流，朱浩偉擁有台灣父親、中國母親並在美國成長的背景應可與盧貝松相對來自西方的觀點作出很好的呼應。

其二，由於論文目標將電影場景納入考量，此二作品皆大致一半於東方設景、一半於西方設景，兩劇可互作對比，東與西亦可互作對比。國際製片鮮少取台北為景，但《露西》竟有半數於北市周邊拍攝，桃園機場、晶華酒店、永樂市場等諸多街景入鏡，材料珍貴，且既為探討「東方」以生長二十多年的故鄉為題理應最為深刻，若有需要更能實際查訪探明；相對的，《出》片則讓主角穿梭於澳門金沙酒店、氹仔市集、各式賭場等等，澳門和台北入鏡的時間相仿、兩片進入拍攝的同諸多場景都是飯店、市場、街景等定位相似之處，並置應可得出合理而有趣的結果。

¹² 為 IMDb 旗下網站，利用系統演算式計算電影票房，業界經常取其數據做為參考。

¹³ IMDb (Internet Movie Database) 即網路電影資料庫，為亞馬遜集團旗下電影周邊相關電子資料庫，內容包含電影、導演、演員、電視節目、電影製作和電子遊戲等資訊，於同類資料庫中規模最大。

其三，本文既然關注文化與文化之間的翻譯，其中語言使用便不可不談。兩片都使用數種語言，角色來自多種文化；《露西》包含英文、中文、韓文以及少量閩南語、法語、德語、義語，《出神入化2》則主要使用英文、普通話以及粵語三種，雙方演員有些只通單一語言、有些明白多國語言，而更有趣的，兩片都存在譯者角色。雙片當中諸多場景的語言轉換實為劇情關鍵，而豐富的語言使用亦造就豐富的翻譯空間，也正是本文研究重點。

四、章節安排

本文共分五章。此章先是說明研究源起、定下立論基礎，並說明研究題材的選擇；第二章以城市的呈現出發，探討主角如何面對外在環境，並如何引發一連串謎樣訊息解讀的循環；第三章將從文字切入，針對幾次是否知曉某種語言的對話以及含有文字的場景布置觀看語言與翻譯於片中作何影響；第四章則以角色的視角安排切入，利用凝視探討東方與西方世界之間的角力與互動；第五章作為結論，為全論做出總結。

第 2 章—陌生城市

一、露西的台北

作為首章，此處將先從台北與澳門、巴黎與倫敦四座城市看起，觀其於兩部電影中所具備的象徵意義和對比之下的呈現，並且藉由拉普朗虛的謎樣信息概念，試著理解主角於熟悉與陌生的環境當中如何帶出劇情發展。首先將焦點轉至《露西》：

盧貝松以一個細胞和單純的拍打節奏為《露西》開場。接著細胞一分為二、二分為四、無限增殖，下一畫面閃到一隻蹲在草叢中以掌取水的人猿。若說開場鏡頭能預言電影的中心主旨，提示情節的發展方向，為整個電影設下氣氛並吸引觀眾設想接下的主角樣貌（吳荊君，2011），那麼分裂的細胞很快便能發揮效用揭示科幻主題：片名既為《露西》，稍具生物常識者稍作思考即能明白她是史上第一位女性人猿露西，而等到鏡頭拉到人類露西（史嘉蕾·喬韓森／飾）並特寫她與男友理察的對話（皮魯·艾斯貝克／飾），理察馬上清楚點破露西的雙重身分——露西既是人猿露西，又是電影女主角露西。有了開頭細胞分裂的前情提示，觀者很容易便能猜測人類露西就像人猿露西一樣具備演化意義，標示著某種新物種、新生物型態的登場。其中有趣的正是進化這二字。進化卻絕非中立詞彙，而是帶著更深層的暗示：進化代表成長空間的存在，先有零而後成百，任何事物成長之前必得先有原初的狀態。單就成品而論，本片的原初狀態即是這個開場、這關鍵的前幾分鐘，但以劇情而言，敘事主旨和主角露西的原初狀態（她的腦部開發 0%）卻都是「露西在台北」之事。換言之，台北與原初化上了某種等號：仔細觀察，整部電影其實非常大量的使用了將台北原始化的手法。

首次的原始化即展現於特寫露西、理察對話之後，鏡頭所使用的蒙太奇描繪文明發展：此時畫面漸漸離開人猿露西而轉到臺北 101、市府十字路口、快

速包著小籠包的鼎泰豐員工、台灣國旗、招牌—公車—摩托車—騎士—圓山飯店，最終聚焦佇在晶華酒店前方廣場與男友理察對話的人類露西。那麼人猿露西的畫面與人類露西的畫面將台北街景夾在其中是作何用意？若說蒙太奇的精神在於重組多種分割鏡頭創造新的意義，那麼延續不久前才意識到的進步主題，此處似乎暗示著人類發展是由最初的猴子成長到東方社會、東方社會再演變為西方白人的文明、而後白人文明又以露西為代表再行進化到 100% 的大腦使用。加之而後露西被理察陷害而一步步陷入運毒騙局時，鏡頭不斷剪接到獵豹追捕羚羊以及捕鼠夾捉住老鼠的畫面，觀眾很容易就能想像露西的無助並為弱肉強食感到悲哀；然而，於此同時，捕殺卻也透著絲絲野蠻的氣息——整場戲暗諷陌生的東方就像原始的動物世界，是整場事件赤裸裸、血淋淋的發源地。（有趣的是該幕露西身穿豹紋衣物並畫上深色眼線，像是獵豹般的型態幾乎預示著她稍後將由獵物蛻變為捕獵者。）

這點在諾曼教授（摩根·費里曼／飾）於課堂中講解細胞進化、提及「動物遇到合適的環境便會選擇繁殖後代」時變得更加明確。當他說道「人類這種原始的動物……」，句中的「原始」（primitive）一詞正巧與臺北 101 同時出現，著實呼應先前從人猿轉移到台北的鏡頭；而在接下來許多動物生產的片段中更是唯獨穿插了東南亞的產房，深色皮膚的嬰兒在深色皮膚的護理師們圍繞下出生。在諸多國情、民族選項中為何獨取東南亞？也許一種解釋可說教授所正主持生物課程，人與獸皆為生物，且當先前講課論及求偶投影片上顯示的是正在一對正在車中胡鬧的白人情侶，然而，教授作為玩笑的「和男友開車到荒野看星星」歸根究底仍舊是非常典型的西方流行文化，與傳統東南亞碧綠豐饒、充滿女性與孕育形象的原始感有所對比。如此又一次的東方與動物並列，實在讓人思索其中比擬的意味。即使將原始社會與動物並陳說來毫不稀奇，導演也未如早年以人類學包裝的電影般使用英勇開拓者征服未知處女地的比喻、用電影懷念被遺忘的文明或未經西方工業革命污染的社會，或者以笑話處理奇異之地

奇怪之處，《露西》裡的大都市台北和具備乾淨醫院設備的東南亞某地雖已步入現代社會，卻仍像是化外之地，未如《愛情，不用翻譯》(2003)的日本以超越西方的科技技術與機具讓白人鬧出笑話 (Cronin, 2008; Shohart, 1997)；此處的台北依舊象徵著孕育——只是對露西而言卻是厄運的溫床。

同時孕育著的也是拉普朗虛所談的謎與創傷；筆者認為此處的謎是以陌生的形象出現，而傷痛則與怪異之情混合，更像是某種失落。見到以上畫面，熟悉台北的觀者或許很高興台灣景點入境¹⁴，導演盧貝松則是出名的不願拍攝重複的城市——但他的「新」對於目標觀眾、絕大多數從未接觸台北的西方人而言，極有可能是只是一連串陌生的亞洲罷了。仔細想想，「陌生」二字正是關鍵，如同進步一般它亦有潛在涵義：陌生與熟悉相反，影射兩方之間的距離，有陌生的事物理應也存在熟悉的事物，不然原本的區隔根本毫無意義——偏偏人性總是自然偏好與自身相像者，熟悉與陌生的斷裂就好比自我與他者之間的間隔。電影至此場景都僅在台北，主要西方觀者尚未見到可產生共鳴之處，是故藉由拉遠與陌生城市的距離似乎也方便爭取觀者認同；若說觀影者也對亞洲有某種既定印象那更加便利，無論是引起過去不好的回憶、想起曾經觀影的經驗、甚至引起不明所以的情緒都好，只要能將這種異樣之情與台北連結就更能與非台北——主角露西——認同了。

這也是在此談「陌生」而不像 King 著眼於謎樣訊息的「不得而知」的原因之一。如前所述，《露西》沒有鳳眼和旗袍、所呈現的並非最傳統的亞洲風貌、也並未連結我們所熟悉的日本霓虹燈寺廟與大樓和諧共存，因此很有可能出乎觀者意料之外：陌生可是「我不認識的亞洲」亦可是「不像我認識的亞洲」，可作為「原來如此」亦可成「竟然如此」，可謂大開眼界亦可招致幻想破滅。然而這並不代表陌生消除了不知的作用；相對的，即使是印象扭轉，曾經存在過的

¹⁴ 使用 google 搜尋引擎搜尋「露西電影景點」，前十頁中多數皆為片中各個場景介紹，許多甚至附上各處交通資訊、安排一日行程。截至 2017 年 12 月，前述網頁多半以樂觀、正面的口吻敘述景點。由於搜尋引擎大致依照相關程度與點擊率排列，這些搜尋結果的應具一定代表性。

想法便不可謂不知。觀影人並非全然不曾接觸、體驗亞洲，反而，他們心中的亞洲就像嬰兒時期所接收到的謎樣訊息一般，丟失了原初的樣貌卻留下曾經存在的印象——即便解讀失敗，理想與認知之間同樣可產生斷裂、同樣可引發失落，而如此的衝擊也不無可能超過求解不得的挫敗之情。另外，不談「不知」多少也因台北這個異地的謎樣程度不比 King 所列舉之黑色電影之謎，必須憑藉偵探們費盡心思推敲、找尋、解讀才得以見光，《露西》的亞洲並非露西本人或者觀眾主動尋求而得，而是被動的接受情節安排與電影畫面所給予的暗示、被動的感知到露西人在台北而挫折亦生於台北。但是這個陌生更可視為前於解讀循環的步驟，為正式解讀設下創傷氣氛或並作為後續情緒發展的預示；拉普朗虛亦曾言道謎樣訊息的解讀經驗因人而異，也許是當初接收到的信息有所差異、引發解讀循環的誘因不同，抑或是主體著迷於謎題的程度不一，既有因不得而知而困惑者，陌生或許也可為作其中一個版本罷。

也因此，總體而言，台北在三個層面上被原始化，一是在電影中的形象呈現，與事件的開端作為連結，二是要讓這種手法能夠運作，觀眾心中既定的東方印象，以及三，電影所建立了的新興原始化形象。這多少令人憂心，片中台北既被選來使用，顯示著根深蒂固的負面情緒仍舊可被引起；不論是感到驚奇或失望、想法被顛覆或理想破滅，已有成見者或許只是加深成見，但若是存在真正中立的人，他們是否可能因為片中推動的你我距離而在心中留下負面印象？特別是與露西認同者，萬一首次見識台北，對台北的認識又到此為止，從此便毫無接觸——雖然屬於科幻電影但《露西》片中場景卻是非常真實，除了她對抗重力與停止／加快時間之外所有的空間使用都與日常生活無異，且如 Malpas (2011) 所言，很難確定故事沒有帶對現實世界入的想像——電影累積了數億票房，只要一成留下傷痛的也已然非同小可。

史前叢林裡有不知何時會出現的掠食者，在灰濛濛的都市叢林裡則有跨國

毒品生意出沒——或者在更早之前的夜店裡露西就不該遇見理察，舞池裡的混亂的紅光彷彿他最終難看地撒滿玻璃的鮮血。進了飯店露西便是入了一次虎口，若說之前尚未進入正式求解不得的階段，現在正是時候：陷入不明的狀況，人類第一個反應總是試圖釐清四處發散的訊號、掌握情勢，想辦法讓自身脫離被動的地位；本片主題既是進化且盧貝松將露西設定為「終極的智慧¹⁵」，那麼知識就是力量，就是進化與逃脫的手段了。可惜露西沒能好好把握「知」扭而轉困境：被壓迫人的保鏢們駕著前行、拖入花紋繁複的電梯，她越來越不知所措；配上走廊眼花撩亂的擺設她又越陷越深，光是害怕便已來不及，更遑論冷靜判斷。到了頂樓張先生（崔岷植／飾）的套房被屋頂上一隻張著大口的東方龍迎接，真正將人和理智一口吞下——那龍幾乎就是滿身是血的張先生的化形。房間角落裡躺著牠死亡的獵物，而椅子上攤著被拿來試驗 CPH4 的俘虜各個又都是白人，著實惹人驚慌；接著露西又無法順利和人對談，聽不懂的韓文加深她的迷茫與無助、聽得懂的英文卻只有對方片面說詞，幾乎沒有溝通可言，加之張先生本人光是存在就能造成壓迫（他和理察一樣帶著橘色系眼鏡，但筆挺的西裝與嚴肅的表情與頂樓套房明顯表示張先生在金字塔的更上端）——這一回露西終究沒有解謎成功，反倒於求知的過程中徹底迷失，落入敵手。東方的守護神對露西而言竟是「終極的惡魔¹⁶」。

接著露西先被帶下並於腹中植入一包一公斤重的毒品 CPH4，在醒來之後與其他外國人分散、載到某處暫時囚禁，最後到了醫院把被縫在腹中的毒品 CPH4 取出。若是尚未因為狀況不明而感受傷痛，這般錯置的加害者、受害者關係和開腸破肚的畫面正是劇情帶來的最重一擊——囚禁室和手術台，絕不是一般人願意時常造訪之處，況且露西兩次的到達方式都不特別愉快。一是被包

¹⁵ 盧貝松在訪問中說 “Mr. Jang is the best villain I’ve come up with since Gary Oldman’s character in *The Professional*. Whereas Lucy is the ultimate intelligence, Mr. Jang is the ultimate devil...He is the worst of humankind. He has no values, no love and no compassion. He’s just in it for business. I don’t think he has any emotion. Everything around him is just an object.” (Fauer, 2014, 頁 27)。

¹⁶ 同上引，“Mr. Jang is the ultimate devil”。

著頭套只能依稀看見外面的光影，感官被剝奪，二是在計程車上望著四周陌生的招牌，靠著車窗的她彷彿被計程車拖著走，只能透過朦朧的車窗看著扇動的招牌……這幾乎使得台北的道路像迷宮般逼人徬徨、焦慮、失落，只能用「沒關係，我現在還活著」自我安慰。然而迷宮的美麗在於只要走到終點便能柳暗花明。由於露西已非常人，她現下其實很有機會打破謎樣訊息作引發的創傷迴路；當凡人因不得其解而煩擾，她卻可此將其化為轉折點，痛苦過後至少還能獲得回報。

露西在回晶華酒店找張先生逼問其他運毒夥伴的去向時，明明白白告訴他「學習一向是痛苦的過程」。雖然每次必經創傷，若是沒被開膛破肚植入毒品、沒被看管她的惡徒暴踢腹部，露西便沒有機會接觸到超乎想像的知識和能力；若是沒有走進醫院把肚子再度打開她也無法處理傷口、理解 CPH4 的奧妙，並與母親有一段最後的人性對話。露西的腦部開發 1%、20%、40% 就像是她努力探索迷宮出路、試著追溯謎樣訊息來源的過程，隨著信息不再成謎而腦中知識漸漸為她所用，露西也慢慢不再無助：對常人而言，謎樣訊息的無解以及原形的消失與、從探詢正是造成主體失落的原因，但當露西最終達到 100% 而能夠回想起最初胎兒時期的記憶、甚至親身回到史前並伸手與人猿露西相握，她理應也能夠反敗為勝，一舉打破傷痛的迴圈：憑藉完全開發的大腦，露西理論上一樣也能追溯到當初所接收的謎樣訊息並看穿其目的，乃至解開提供信息的成人自身也不明白的隱藏意義。如此一來，謎樣訊息便失去了它三層的迷幻：一，原初訊息的確切形式現已可尋回，二，訊息的確切謎底可以掌握，以及三，當初的發送者明確和隱藏目的皆能明確呈現。這也就是說謎樣訊息失去了答案未定的元素，而其中不知和不可知的傷痛便可解除：當「不知」已非現狀，意識便不再需要時時刻刻求解——露西想起自己在母體內的成長並目睹人類史的演化；同時他者由於無法隱藏關鍵信息，不再能夠引起主體的解讀慾望，從此亦失去威脅——露西直接讀取張先生、張先生的手下腦中的記憶，以及學界警界

所有資料庫；最後當所有的疑惑解開，主體便可一舉排除所有挫敗感，完全主導自身的存在——露西控制時空、自由換化本體構成元素；此時露西終於能從東方的詛咒中解放。這並不代表謎樣訊息的解讀循環無用，反而，迴路的瓦解而後造成的露西的解脫再次顯現謎樣訊息存在的必然結果，同時片中知識就是力量的主題更是呼應到信息解讀的關鍵作用。

二、台北與巴黎

自露西到了巴黎之後，東方正式成為創傷的過去，相對於原始的台北，巴黎更是成為一種與自我親近的存在，加深他我之間的對比。在和諾曼教授討論關於自身大腦成長的過程後，露西明白自己在達到 100%後最終必會消失，於是隨著教授來到巴黎第二大學與其他學者相會；她在其中的一間研究室內從各類電器中所吸取所需的能量，用自體創造的不明黑色物質造出一座新型電腦，而後將身體化做一只蘊藏世上一切知識的隨身碟。隨即破門而入的張先生在那最後放慢時間的幾秒鐘終於找到露西，開槍……千鈞一髮之際，露西已然消失在座椅上，散成分子「無所不在」(I am everywhere)，而張先生反被追擊的里奧擊斃，攤在座椅中兩眼空洞得望著天際，全劇告終。依舊是那句話：「露西是終極的智慧，張先生是終極的惡魔。」這一次彷彿邪不勝正，智慧終究戰勝惡徒。

而有趣的正是正與邪這般的二元的對比，從場景、人物、到電影的哲學思想處處透著玄機。首先是兩座城市堪稱代表的兩座高塔建築，每當臺北 101 進入畫面幾乎總是位在畫面右方，相對的當鏡頭拍攝艾菲爾鐵塔它則大都偏左，不知導演是否為了平衡畫面而如此安排，不過由地圖上看來也正好是一東一西涇渭分明，彷彿重申雙方之間的差異；再者片中鏡頭多次照射窗外街景顯示時間變化，然而除了開場鏡頭之外台北多以晚間出現，夜景多出白晝畫面許多；與其對比，巴黎除了露西第一次聯絡教授時的轉幕鏡頭處在黃昏時刻外（與鐵塔唯一一次放在右邊為同一場景）其餘全是白天——也許夜間的台北比起看得

見空氣污染的白晝的確美麗許多，較為合適取置於畫面，不過搭配劇情走向從一邊光明走向黑暗、一邊由渾沌走向光明的暗示不免存在其中，甚至有些由巴黎來拯救台北的失敗的意味了。另外小店林立的台北小街到建築磅礴的巴黎廣場、包藏禍心的飯店對比歷史悠久而以政治家文明的索邦大學，甚至是露西一開始普通的黑靴到擁有兩次特寫的法國驕傲 Louboutin 高跟鞋（在機場變裝時一次、最後露西消逝空中的時又一次），幾乎就又回到一開始的動物類比那樣一邊原始一邊文明——幾乎就回到當初東方主義所做的分化，感性與混亂與秩序和理性與科學與道德對立。

露西肉身的消逝亦加強整個對比——當初柏拉圖即言道肉體在世上的貪念和欲求是人類靈魂達到理性、達到「善」的境界的阻礙，其後種種作品也不斷提出各式衡量心靈與形體上的論點，此處電影似乎也延續此線思想邁進：在進化之初，露西先是得到物理上的力量，身體強化、回憶起母親奶水的味道，然隨著腦部成長，連超常的軀體都開始崩解，彷彿就要掙脫俗世束縛——在飛往巴黎機上，露西表面皮膚開始粉碎、蒸發，她發現自己在完成開發之前必須攝取足夠的 CPH4 否則身上的組織無法跟上腦部進化的程度。露西 100% 的最終型態是消散的分子，這正好也終結了她身為人類的煩惱：沒有肉身的慾念和由感情所造成的混亂紛擾，靈魂終於能夠獲得純粹的知識，沉浸在智慧之光當中。露西在台北受到詛咒，然而隨著她的痛苦與害怕與人類弱點淡去，彷彿要磨滅最後一絲亞洲感般，巴黎又再賦予她知識。

土耳其學者 Meyda Yeğenoğlu 曾於其書 *Colonial fantasies: Towards a feminist reading of Orientalism* (1998) 中言及西方面對不能理解、不能征服、「面紗背後」的東方他者始終存在敵意，此敵意無法藉由教育轉化並解除，因為人類無可避免地將以自我的視角出發；「他者將永遠是他因為我必須永遠為我¹⁷」，這種心態正巧解釋了台北與巴黎必然的分化：若是容許自我與非我之間的界線模糊，那麼自我

¹⁷ 原文為“*They should remain different for I should remain the same*” (Yeğenoğlu, 1998, 頁 56)。

便存在被未知滲透的威脅，將變得不再是原本熟知的自我——對群眾而言也許整體歷史的鬆動，對單一個人來說則可能是有生以來的認識產生動搖。因此，露西最終必得是巴黎的露西、是「我們」的露西，而巴黎也必得為「我們」的巴黎，容不得張先生等人的存在；《露西》既是好萊塢電影、國際商業大片，著眼於廣大的目標觀眾與票房，如此的選擇似乎亦是最合乎情理的做法，結尾以自我的動搖收場難免可能模糊以露西經歷為主軸的哲學思想。

當影視作品著手處理東西文化交流，從傳統的西方強勢而主流的眼光看出，大致有兩種方向的呈現：一是延續早先慈善世界主義的表現，在一定範圍內以容忍、友善、開放的態度面對其他文化，藉由包容讓他者得以在異地生存——如同此慈善號召的國家出於「愛心」那外來移民、難民，給予其人道幫助，此類電影對於異國異族的呈現多為有則足矣，往往以自身角度出發看待他者，未能真正顧及對方文化脈絡。片中因此往往凸顯他者相異之處，如前章所述，可能情色化、敵化，或者以丑角表現對方，甚至連標榜「和平」的作品也無可倖免地涉及其中一方的退讓（如《與狼共舞》，Dance with the Wolves，1990 中主角的「野人化」其實更是放棄遠本生活方式選擇其他，而非讓兩者平等對話），這所謂包容的作法也顯示出一種自居於上位者的心態，彷彿自認為慈父慈母般屈尊俯就（張君玫，2012；Ann Kaplan，2005）。二則有另一種可能存在，一種較為傾向世界社會的立場，強調所有人都有權成為參與角色。這相對樂觀的意識型態相信（以北美、歐洲為主的）西方已經開始向非西方社會傾聽、開放與學習，而西方白人已經開始與其他有色人種混和，互相交流；同時，傳統上較為強勢的社會為了避免提倡各族「融合」的希望被誤解為迫使境內的文化「融入」主流而排除本身的文化特質，多元文化主義越漸抬頭，不求日趨一致而尋不同並陳，各自維繫自我樣貌但和平共處。加之各式國際組織自 1900 年來數量將近翻了數十倍的狀況，想要尋求一種單一的文化表現已是毫無可能，多元共存已然成為呼聲主流（張君玫，2012；Michael Cronin，2003）；於電影中，

雖多有洗白之事，亦有許多作品顧及平衡各色人種比例或者設景世界各地。

那麼相對弱勢、影響力較弱的「非西方」又如何自我定位？大抵來說絕非西方的慈善、友善態度，而是以自我提升、進步、參與強勢文化為重。以張君玫（2012）所提的概念而言，即力圖「進入世界」——這些國家一方面試著讓自己步上世界舞台、在國際上取得更大的話語權，另一方面讓舞台上其他國家的人們亦往本國移動、帶動當地成長——有趣的是，由於他們往往僅著眼於歐美等目前主導世界局勢的國家，政治勢力相對較弱的東方與國際南方國家完全不在其考慮範圍之內。是故，於此過程，進入世界的「世界」往往成為「西方」的換喻、實被借以指稱西方強勢國家，而所謂「世界性」則常常被歸為西方所獨有的特質，因為東方、南方國家正是因為非屬「世界」的一部分而無法強大；按此邏輯，一來西方與世界畫上等號、西方白種人變成非西方眼中的世界人，二來由於進步本身並非一蹴可及，需經長期努力而結果必然呈現在將來，此世界亦指未來而理想的世界，而西方人則成為非西方眼中未來人／未來想要成為的人。同時，在積極世界化的過程中，現今所稱的全球化也被視為必得參與的過程，無論其中是否損失自我（對於放眼世界的非西方人而言，即便不引入西方模式時間也不會停滯不前，當下的自我終會消失，因此透過對於將來的期想，自我屬性消失的擔憂便降至極低）終須不計一切代價完成目標，不論微微信奉或者發揮至極致（例如過去康有為的變法或者白話文、西化中文運動），此處可說是形成一種弔詭的、因為珍愛自我而形成的自我排除，一種由於民族與愛國意識而出生的世界化傾向。

回到《露西》，筆者相信電影已非由慈善為出發，比起不同世界之間的區隔、誤用或者歧視，它或許更想顯示的是世界都市、多元社會的樣貌。首先劇中並未呈現任何文化融合主題，片中無所謂由上而下的大度包容之心、同理之心，不論露西身在台北或者張先生去往巴黎，兩種文化始終未有與對方和解之意，雖然並不友好姑且仍是一種並立之義。另外憑據法國電影一罐的趨勢和導

演前作而論，多樣文化相遇的主題頗為投其所好，其中如講述中年男子與少女的相遇的《終極追殺令》(Léon/ The Professional, 1994) 或者以太空際遇為主的《第五元素》(Le Cinquième élément, 1997) 皆著眼於異文化之間的互動，而其參與製作的《龍吻》(Kiss of the Dragon, 2001)、《極速追殺令》(Wasabi, 2001) 和《玩命快遞》(The Transporter, 2002) 等片亦皆有亞裔演員參與，雖說導演的亞洲呈現每每惹人爭議，仍可見其並不吝於融入亞洲文化。只是在如此的「喜好」之中，筆者更希望看見故事對於不同世界更深入的認識：比如台北實際上是自是不如影片所刻劃的野蠻，好像處處水深火熱；比如既要納入黑幫份子或國際毒梟，也許日本幫派會較為合適、較為符合台灣的外籍人口組成——即便台北步調極快、正巧符合導演需要的形象，且「沒有什麼歐洲或美國片在此拍攝¹⁸」，即便崔岷植的演技享譽國際、無可挑剔，是盧貝松想要合作的對象 (Fauer, 2014)，不說創造出新型的良好形象、不說反映當下現況，導演最後還是選擇運用最熟悉的方式描繪負面的東方，終究有些像是困在過去的模板當中，沒有太大的前進。

對比之下，台灣人、台北人作為觀眾又做何感想？很有趣的，最後電影殺青時票房極為成功，總計高達 3.36 億名列台灣該年第二，事後更是掀起一股到各個景點打卡的熱潮：臺北 101 和 Club Myst 被列入許多國內外網站的《露西》旅遊必去景點並因此客流大幅增加，開起一波「朝聖」風潮；片中入鏡的商店與藥局持續好一陣子都有遊客上前拍照 (人間福報、中時電子報、MOOK 景點家, 2014)；永樂市場內的阿發小吃店與阿文基隆海產則掀起前所未見的轟動，絲毫不受劇中為歹徒聚會之地的設定影響，人氣不減反增，飾演垂涎露西西美色的歹徒的牛肉麵店老闆也有人慕其「兇名」前往其店內用餐 (三立新聞, 2014)。另外最受爭議晶華酒店也一樣搭上順風車，雖被批評不該任由國際販毒事件在店內發生還讓服務人員這樣配合韓國黑幫，怕是有損台灣國際形象、影

¹⁸ 原文為“Besides, there aren't that many European or American films that have been shot there.” (Fauer, 2014, 頁 29)。

射在地法治不彰，但飯店方面在台灣製作團隊協調下「對於劇本中的各種黑幫情節與槍戰毒品元素都非常開放，完全不擔心……負面情節會影響飯店形象」

(蘋果即時, 2014), 酒店二樓的上庭酒廊甚至推出如劇中毒品般鮮藍的 CPH4 露西能量飲, 還有「拍照上傳買一送一活動」, 毫不避諱。由於此類活動之所以出名主要是靠著廣大民眾的參與力量, 很多人認為交流就是交流, 只要有機會走入國際視野便是好事 (udnSTYLE、中時電子報, 2014), 比起思考劇情可能帶有的負面意義, 觀眾更沉浸在電影奇幻的氣氛當中, 非常樂意親身參與。

當然, 也有一方大力批評這種心向西化的觀點, 稱《露西》的擁護者刻意忽視電影醜化亞洲之處與影片拍攝過程中不平的種種: 一方面, 2013 年劇組來台拍攝期間發生了盧貝松與狗仔起衝突鬧上警局、路人拍打史嘉蕾·約翰森的車窗等事件使得劇組來台時間縮減, 雖然多數聲音認為錯在於無禮的狗仔, 但同時亦有評論大力譴責劇組瞧不起台灣人¹⁹, 顯然具備種族歧視的心態²⁰; 另一方面, 在作品呈現方面, 更有人評道不論城市景色形象再現或者人們的性格樣貌都受到扭曲, 讓台北看起來很落後, 甚至於質詢中, 市議員也指責市府共花 3,750 萬元補助《露西》, 「相當令人不解」。當時市長回應電影放映的世大運標章可進行城市行銷, 文化部長則說「北市跟倫敦、英國代表性景觀一起出現, 是件難得的事」, 觀眾應該「就劇情解讀」(自由時報, 2014), 而北市影委會總監則表示當年劇組在台拍攝期間共花費約一億台幣, 且拍攝期間支付薪資給六百多名台灣人, 算是做到「退稅」(祁玲, 2017)。然而不說世大運標章指出現不足一秒、片中對比的城市其實是法國巴黎, 「就劇情解讀」, 劇中外國人物與

¹⁹ 以 DispBBS 中 a590743 轉載的《[新聞] 盧貝松的憤怒 台灣的畸形熱情》為例: waijr 評道「外國人比較偉大嗎?」而 esteemfor 認為「光是 CCR 盛行, 就知道某些鬼島人的格調了」; papawalk 表示「沒辦法, 台灣人喜歡朝聖……」, sleepyrat 覺得「台灣民眾有熱情, 沒水準亂拍的是媒體記者」, Kreen 則說「台灣媒體本就一群垃圾, 不意外」。(2017/11/10 取自 <https://disp.cc/b/163-6Oqi>)

²⁰ 以 wetalk 論壇中 skybg01 發表的《電影露西一種族歧視之嫌》為例: skybg01 說道「才出來沒多久就一堆台灣人在鬼叫……因為電影取景是在台灣 鬼島人民很渴望被全世界注意到」, 許多人出言附和、強調對白人的厭惡, 也有網友如 cms40394 般認為「一直這麼定位自己, 別人說什麼都是歧視」。(2017/11/10 取自

<https://www.wetalk.tw/forum.php?mod=viewthread&tid=16174&extra=page%3D1&page=>)

台北有互動也並不良好，難以吸引人進入在地空間，要真正推廣城市有其困難。筆者認為黃淑鈴（2016）的話語足以為此情況寫下註解：「如果影視觀光政策是以付費方式交換場景的露出...短期雖可挹注資金活絡產業，但已影響影視作品的拍攝地點、場景、劇情與角色安排」。光是投入金錢似乎並不足以推進城市觀感，要能真正行銷台北，試圖真正參與製作過程、企圖改變作品敘事方式方能產生實質影響。

總體而言，台北做為一個城市因為《露西》的拍攝而經過兩次翻譯：一，最原本的、眾人每日生活中的台北貝盧貝松寫入電影，被賦予一種原初的形象，與充滿文化的巴黎相對，與不知、暴力和創傷連結；二，台北的觀者看了電影卻無論劇情好壞以重現片中的場景為樂，認為它走入國際也把國際帶回本土，可為某種驕傲。台北的城市形象從最初中立的狀態變得可能在外人眼中變得負面，又被本地觀眾熱情地再造，重新輝煌一陣；從娛樂的角度看來，盧貝松得到電影而台北人得到打卡機會，雙方都有利可圖，似是雙贏的局面，然而若要真正將城市推向國際，台北雖未全盤皆輸，卻也顯得停滯不前。

三、魔術師的澳門

台北的象徵意義在電影過後經過幾次翻轉，而與其對比，《出神入化2》的澳門最大的印象改觀卻是顯現於電影本身。以下二節將先論澳門本身變動的涵義，再將其與倫敦對比（如同台北與巴黎的相照），探究其原始化的使用。

如同《露西》開頭首先定義劇情，《出神入化2》首鏡便給觀眾帶來驚喜與震撼：迪倫幼時目睹父親逃脫魔術失敗，在觀眾面前將自己鎖入鐵箱卻無法解鎖，命喪海底。除了接續第一集最後的揭密（羅德斯只是迪倫的化名，他父親其實就是傳奇魔術師萊諾·謝克（理察·萊恩／飾）），此處更是十足的創傷過去——它預示著迪倫（馬克·盧法洛／飾）注定會追著這段歷史不放，並且一再受其煩擾。切換到現在，亞特斯（傑西·艾森柏格／飾）出現的第一個畫面便是他走進黑暗的通道，來到類似祭壇之處。他以為自己正和天眼交流，而天眼也微

底為他道出心聲：亞特斯受夠了不明不白、只是被動聽令，他想要掌握自己的表演並跳過迪倫成為四騎士的領導人。當然，隨著故事演變觀眾便知這天眼為假，亞特斯其實一直被蒙在鼓裡。接下來四騎士在演出失敗之後被騙到澳門、稀里糊塗地必須為了敵人偷竊晶片的主軸故事，而本片便是圍繞著這多層的「不知」情節展開：正如第二幕關鍵旁白所預言：「眼見為憑，但是否一定為真？」（“Seeing is believing. But is it truth?”），其實「取決於著眼點」（“Depends on your point of view”）。所有人第一時間所知、所想、所信者皆是真真假假、假假真真（“You think you're looking at one thing, but you have no idea.”），而其中的眼，天眼，正是魔術的精華以及一切的謎底。

與先前《露西》有些分裂東西方世界的做法類似，此片也能發現幾處對於亞洲城市抱有些許敵意之處。首先，一切便始於四騎士走錯水管通道、誤中障眼法而在管中被催眠，一行人一睜眼便落入洗衣籃中，一抬頭竟是鬧哄哄的中國廚房。洗衣店和餐館，華裔美國移民最為經典的兩種職業。大火快炒的畫面增添熱度，廚師、服務員等工作人員又推又擠，身著灰黑衣物，雖說沒有旗袍鳳眼的美女，大抵也滿足了好萊塢對中國的想像；接著梅瑞（伍迪·哈里遜／飾）走上街道，放眼望去皆是土石建築，牆上也都掛著略顯土氣的霓虹中文招牌，梅瑞回到餐廳，畫面又照到梅瑞的雙胞胎弟弟查斯（伍迪·哈里遜／分飾二角）領導著一群根本看不清、分不清臉龐的中國打手。確實是十足的好萊塢式中國風。縱然此幕最終由小巷向遠方拍射，帶出非常壯觀的環河夜景——金碧輝煌的大飯店雄踞一方、水面粼粼生光，似是在慶賀著城市的繁榮——觀者心底其實也明白，無論有多少中國股份、中國員工蘊藏其中，澳門仍舊還是「中國的賭城」。它終歸還是一個後輩、一個衍生品，終究和真正的拉斯維加斯不一樣，真真假假、假假真真，四散的謎樣訊息惹人困惑，而其中的不同之處似乎就是壞事發生的原因。

什麼城市不選、哪裡不去，為何偏偏是澳門？原因可歸納如下，一，因它

是中國的賭城，瘋狂、混亂，若是贏了大獎那就跟舞台上魔術表演一樣幾乎是奇蹟；二，它是個國際都市，各色外人都可輕易進入，無論是四騎士、英國的崔斯勒父子、南非黑幫皆可，方便各個角色發揮，就像《露西》的台北作為韓黑幫據點一般；三，就經驗而言，電影納入有中國場景便往往方便吸引中國觀眾，有望擴大觀影市場，可謂經濟考量；以及四，中國加上賭場，幾乎沒有比此更加不法之處，絕不是偶然。對四騎士來說，來到澳門就是一件悲慘之事，人生地不熟、不明所以，露拉（麗茲·卡潘／飾）在中國餐廳裡所言之「我不明白現在發生什麼事，完全不懂！」（“I don't understand what's happening. At all!”）正是最佳註解。由於身上所有的通訊產品都被取走，一行人只好跟著梅瑞一看就非常不可靠的查斯走，硬著頭皮踏入陷阱。帶著他們深入險境去的正是古老的街道。

這古老的街道接續澳門的負面意義也給亞特斯當頭痛擊：就是在這錯綜複雜的街上，他發現自始至終以為是天眼的人根本只是華特。引他到祭壇的人也是華特，除了欺騙之外甚至趁那機會從亞特斯的手機取得騎士們的資料（諷刺的是亞特斯還懷疑有內賊）；到了澳門之後，亞特斯自以為聰明、背著華特偷偷交易，沒想到其實完全是當著對方的面討論背叛的事宜。他的一舉一動都被敵人給掌握，在緊要關頭反而是原本的假想敵人迪倫跳出來救援，取回了晶片。

可惜迪倫雖然會說中文，花花綠綠的招牌於理對他並非不明信息，老街卻並沒有因此給他特別優待；對於蜂擁而上的打手他依舊沒輒——並非迪倫身手不好，反倒因為過好而掉以輕心，落入查斯先前所嘲笑騎士們的「沒發現盲點」圈套（it's all about blind spots）。雙方打鬥的市集是非常典型的中國市場，除了高掛的燈籠之外還充滿散貨攤販和圍觀的群眾，錯綜複雜的障礙物可充當逃跑與攻擊的好助力；有趣的是，場景好似為配合魔術的主題還特別加上了兔子和大片布幕。既是魔術表演，那麼兔子理當是人們的夥伴、重要的表演者，可牠竟然跑到了這滿街小吃的市集；連結先前廚房大火的鏡頭，不免讓人想起

「中國人什麼都吃」的刻板印象，將魔術兔作為食用肉兔這事在動物權高漲的今天，實在讓人生出異樣之心。而同樣類似的情境，迪倫接著摔入蔬果攤。他隨手抓起一把蔬菜欲作棍棒使用，沒想到蔬菜卻在中途軟了下來，留下雙方尷尬一笑、靜默兩秒——想不到中國連蔬菜都很詭異？最後當查斯拿著一把貼著 SLEEP 字樣的亞洲風雨傘出現最是爆笑：迪倫以為查斯要故技重施，用攻其不備的手法催眠自己，根本不屑一顧，沒想到那傘只是吸引目光（“doesn't work on me.” “Not even as distraction?”），真正的攻擊者華特在後方給了他敲昏的一棒。

查斯本身的喜感配上亞洲傘實在有些不倫不類，傘面上畫著松、鶴、日本國旗似的太陽，還有英文字樣，不知何處出品，不過電影正是這樣如魔術般出人意表：值得玩味的是，劇情先是讓觀眾感受到「哇，就是這種典型而可笑的中國風」或者「可以不要再拿這個開玩笑了嗎」，幾乎就又要再次步上東方主義路線，沒想到頭來好笑的卻彷彿是片中主角，又彷彿是曾經嘲笑過東方、實行東方主義者的人。比如兔子，在牠從布下探出頭之前畫面還先從上方的招牌往開始照起，上面正是「烹味斤肉」的字樣，倘若看不明白只能心道可怕，但識得字樣者卻可會心一笑；接著迪倫抓起的蔬菜，看似滑稽，但明白人大概知道要該選擇比看似牛蒡的東西作為武器；最後是本源不清的傘，雙親皆為華人的導演大概不會有分辨困難，而清楚亞洲文化者也多少會產生懷疑到底是日式油紙傘還是中國竹傘。好像在拿自己的飲食與文化開玩笑，又好像在取嘲弄刻板印象。導演究竟是何心態不得而知，但是如此的曖昧不清與耐人尋味，或許也可視為滿足了所有立場的需求——純粹欣賞電影者開心觀看、想看亞洲笑話或自嘲者各有空間，大家自行選擇合適的立場。

下一個彷彿以中國文化為玩笑的情境是賭場中的舞龍舞獅。當時四騎士正欲攔截南非黑幫的兒子肯尼斯（Zach Gerard／飾），利用他以晶片買家的身分混入科學中心；騎士們決定在賭場下手，梅瑞於是利用舞龍舞獅經過肯尼斯身邊

時以自己拿手的催眠術趁虛控制住他。又一次善用出人意表的元素，有人突然從舞龍舞獅下蹦出來也的確容易發揮驚嚇效果，只是梅瑞在這短短時間內便如此熟稔舞獅的步伐多少有些突兀。一方面，就像魔術戲法須經長時間訓練（片中還特別拍攝了一段騎士們訓練牌技的劇情），舞龍舞獅也並非一日可學成，另一方面，怎麼舞者們突然間就這麼樂意與四騎士配合呢？有一種解釋可說因為賭場都是為華特·崔斯勒（丹尼爾·雷德克里夫／飾）所有，自然任其擺佈，舞者顯然是聽命配合四騎士的伎倆，但即使如此此處的呈現仍可稱略為輕慢：雖然「只是」表演，舞龍舞獅輕則在華人心中尚存一定紀念意義、重則可為文化身分的象徵，取來做如此騙人的勾當似乎多了些笑料、少了些尊重。又像是和廣大觀眾一起見證華人果然在新年要大費周章的舞龍舞獅，又像真的在調節緊張氣氛，無論如何，導演都似在向兩種文化的觀眾昭告自己已然看透了他們或有的反應。

因此這個澳門雖然是複製品，但卻也可能不「只」是複製品。西方主體、東方他者並不只是兩個固定的預設角色，雙方反而全因對方存在，永遠在互動過程當中無法輕易分割；是故，兩者在權力角逐上其實保有模糊空間，不只強勢文化可以定義弱勢文化，就此一錘定音，弱勢的文化亦有其發聲與活動之力——正如霍米巴巴的模擬（mimicry）所言。模擬一方面是追求一統的殖民者所鎖定的目標，但另一方面更可為被殖民者（此處更是強勢與弱勢文化）主動的行為，並非柏拉圖式的尋求不可再現的理想、完美狀態，而是充滿反諷的意味的故意之舉。藉由重現霸權行事過程之機不斷洩漏出本身的差異、彰顯不同之處，非主流故意走入主流所給予的「原貌」、主動成為對方所定義的角色，但掌握主導權而不受制於「原貌」的規範；新的文化意義因此可在這個扮演而的過程中產生，原本受到壓抑的族群元素得以重見天日，藉由強勢文化本身的力量動搖其加諸於其他種族、文化與歷史的痕跡。透過模擬，非主流即可透過部分的相同確立另一部份的不同（Bhabha, 1994；Yeğenoğlu, 1997）。

於是當導演的古老街道、兔子、牛蒡、傘和舞龍舞獅便產出奇異而獨特的瞬間：藉由策略性的使用傳統賦予東方主義觀點中的異文化雙重的意義，中式作風成為正面而自主的政治力量。傳統於此並未消逝與歷史洪流與文明進步過程當中，反倒重拾了過去的重要性，和「落後」的刻板印象結合並主動反抗加諸於己身的象徵，一轉陳舊之姿而充滿改變的動力，躍身成為收回權力的工具。「原來兔子是拿來吃的啊」、「華人還在舞龍舞獅」、「亞洲東西都長得一樣」，但亞洲就是亞洲；如此的轉化最終使得東方主義的原貌開始變形，讓原本的對於東方的想像產生動搖。透過模仿，不同之處成為動能媒介，解開東方主義的枷鎖並粉碎只有壓制者才能發言的假象——而解開它的正是當初建構它的力量。

接下來，乍看之下普普通通的翁氏卻是全劇關鍵地點這點也加強了模擬的論述，翁氏似是披著偽裝而默默一鳴驚人（或者如拉康所言，模擬就像身穿迷彩，目的不是與花花綠綠的背景同化而是藉著一身斑駁進行反抗）：世界上最古老的魔術店門戶一點也不大氣，招牌非還不如隔壁的簡單的「古董」店顯眼，進了店內更是所有中國商店的典型，昏暗、只有那麼些隱隱的燈光、東西屯滿房間，好似空間怎麼也不夠用。櫃子擺滿了、天上掛滿了，一邊是日常生活用的瓶瓶罐罐一邊還擺著精巧的鳥籠，各樣的矮几堆滿房室讓行走動線更加不明，很像是甚麼生物的洞窟。當然還有那可能年老、滑稽、或者不通英語的老闆在店面後方自忙自事，對於訪客的到來一無所知——四騎士和翁氏祖孫倆（周采芹、周杰倫／飾）第一次相見便完美符合如此印象。然而魔術店的設定是「世界上最古老的魔術店」，又是古老又是魔術，想必當有神奇事件發生。正如露西將她的傷痛化為助力，翁氏魔術店幾乎是電影中一切轉折的所在，轉折也隨著故事深入由淺至深：第一次，四騎士來此尋找塑料道具，他們成功拿到想要的商品並開始訓練牌技。魔術師配上道具如虎添翼，在他們的情況下便是

把斷掉的翅膀接回來，在處處被控制的情況下稍稍找回自我。第二次，於同一幕中，亞特斯借用商店的電話撥給他自認的天眼，與話筒中人約定在取得晶片之後交給對方。在亞特斯看來，這是脫離困境並進一步取代迪倫、掌握四騎士領導地位的好機會，雖然最終失敗受騙，但是真相大白之後才會有後來的與迪倫和好、合作。此外，觀者若是始終定眼細看，不難發現明明不通英文的婆婆卻別有深意的瞅了亞特斯了一眼。這多少讓人看出事件不如表面單純，呼應電影「眼」的主題。

第三次是迪倫將塞迪斯（摩根·費里曼／飾）帶出監獄、兩人一起飛往澳門之際：迪倫在奧塔發表會上身分曝光，開著車逃到荒路，當他在一片野地中束手無策、電話怎麼也撥不通時，終於決定向塞迪斯求助。沒想到塞迪斯帶來的不只是四騎士的所在位置，更是勾起迪倫喪父的痛苦回憶：一邊塞迪斯看來不只是父親的對頭那樣簡單，兩人的關係似有隱情，而賽迪斯本人也透著玄機（迪倫不知，但觀眾可以看見賽迪斯收下亞瑟·崔斯勒（米高·肯恩／飾）的鈔票，又與聯邦調查局有所聯繫）在當下毫無頭緒的情況又添煩惱；一邊兩人抵達翁氏魔術店，魔術店原來是萊諾在迪倫幼時時常帶其來造訪、玩耍之處，現在婆婆給了迪倫父親留下的手錶，而當初導致萊諾死亡的那口箱子也在諸多存放於翁氏的遺物之中。箱子後來雖然被華特和手下取走，在父親亞瑟面前將迪倫鎖入其中欲使其重複萊諾的命運以報復四騎士先前的背叛，幸好錶中藏有玄機讓迪倫成功於水底解鎖逃脫，被目睹事件經過的騎士們救回。

此處又將故事帶到第四次，也是最重要的轉折，傑克（戴夫·弗蘭科／飾）發現他們取回來的晶片其實為假，一行人只好回到翁氏商議下一步行動。正當希望渺茫，老闆娘祖孫竟然走了出來，坦承自己其實都是天眼的成員，並且答應提供所有所需的幫助：終於，經過無數波折，天眼被證實確實存在，也的確一直在關注著魔術界與世界的一舉一動。集結士氣的眾人決定展開反擊，在網路上發布影片預告新年的倫敦表演並向華特與亞瑟宣戰，最終當然在祖孫的幫

助下大獲全勝。果然，「翁氏是世界上最棒的魔術店」(“This is the best magic shop in the world.”)。

四、澳門與倫敦

那麼，《出神入化 2》是否也運用了同《露西》一般的原始化手法？筆者相信確實有，不過卻和《露西》的展現方式不盡相同。先談與《露西》類似、略有亞洲負面而歐洲正面的對比，這些場景包括：一，同為市場的氹仔市集與格林威治市集雖然外貌多有相似，兩者街具聚集的人潮、排列不整齊的攤販、少有現代工業建築而多為泥、石牆與地，然而一為四騎士失去自由之處，另一個卻是傑克正式「起死回生」的舞台，有些一好一壞的暗示；二，同為新年節慶活動，中國的新年仍保有傳統的舞龍舞獅表演，但倫敦沿著泰晤士河卻有著各種光鮮亮麗、萬人聚集的大型活動，彷彿存在現在與非現代的對比；三，兩處碼頭的情景，有當初萊諾喪命的馬頭和迪倫在澳門落水的馬頭。一邊是 1970 年代、一邊將近 2020 年，時隔半世紀卻同樣給人老舊、破敗、生鏽、潮濕之感，好像暗示澳門的老舊似的，城市中所有新穎之處竟然都是西洋式建築，包括金沙酒店、威尼斯人，還有完全以現代純金屬風格出現的科學館和其中防守嚴密的實驗室。

然而，此處雖幾乎如《露西》分明的東西隔閡般以對立與新舊為分界，有趣的是《出》片中的倫敦卻和澳門一樣古老；電影呈現了古老的澳門卻也呈現了古老的倫敦。傑克表演「找皇后」戲法的格林威治市集的歷史是自 18 世紀的醫院市場便存在；露拉的「飛」在卡蒂薩克號、現存的最古老的三桅快速帆船前展現；亞特斯的無重力雨則是在位兩次大戰培育無數人才、現已停止教學的皇家海軍學院前展現，廣場兩旁的雙柱、圓頂、迴廊、短草坪無疑充滿濃濃的古典風味；另外大笨鐘、維多利亞堤岸等著名地標亦都不是近年建成，全具相當年紀——當然，這可能與城市悠久的歷史發展相關，但或許也可作為證明古早不一定等於原始而野蠻。電影老舊的倫敦或許只是導演個人的偏好、喜愛有

歷史風味的場景樣貌，但卻足以祛除澳門受到原始化的疑慮：不像和進步一詞連結的原始看中的是事物零的狀態，此處的原始似乎更著眼於成長至今天的經驗及一路累積而來的文化深度。古老可以是未開化，卻也可是文化的象徵。

如此一來翁氏魔術店「世界上最古老」之稱便能除去大部分的負面意涵而堂堂正正成為「世界上最棒的魔術店」，實在的扛起劇中各種關鍵轉折。如同露西的知識就是力量，翁氏亦是以知識立足：一方面有著店內本身的歷史、累積了從古至今的經驗，不但製出四騎士所要的塑膠製品，古樸的「水向上流」還造就了亞特斯自詡超越神蹟的表演（“And can God do that? Mmm. No, I don't think so.”）；另一方面是老奶奶身上的歷史，她收藏了傳奇萊諾·謝克的物品無數，與賽迪斯為好友，加上身為天眼的成員這些年來更是看透了、掌握了、設計了騎士們的一舉一動（“You were chosen. All of you.”）。翁氏的古老並非已然消逝的過去、現代成品的原型、更非必須捨棄的淘汰品，它所代表的是一種具備包容與智慧的古老——見證著、左右著世界的進步，為將來的傳承負責。

言至智慧便也不得不提起翁氏正對面的酒吧，「幸運的傻瓜」²¹，即便白晝亮黃的霓虹燈管也不停歇的閃爍著這五個大字。幸運的傻瓜在此可以指向多種角色，最廣義的，傻瓜可以是觀看電影與魔術表演、正因為不明白背後戲法而享受、而幸福的觀眾；回到劇情，除了形容人類幾杯黃湯下肚之後的樣貌之外，傻瓜更是呼應到了角色的們的狀態——店名首次出場是梅瑞趁著其他人在魔術店時試圖在此與弟弟談和、讓四騎士趁機逃脫，這裡的傻瓜可指突襲催眠查斯不成的傑克、可以是以為兩人有和解機會的梅瑞，也好像是總是開開心心、瘋瘋癲癲查斯本身；招牌又一次出場，四騎士看著萊諾的箱子被崔斯勒集團的手下帶走，此時他們和崔斯勒父子都不知道手上的晶片為假，所有人都以為自己掌握到事實，卻沒發現自己都只是天眼的棋子——這次，傻瓜指的是除

²¹ 翁氏魔術真正存在，據其官網所言，「澳門翁氏魔術（IONG'S MAGIC）成立於一九八六年，由澳門著名魔術大師翁達智一手創立，從當年澳門唯一一位魔術師到培育出多位澳門人成為國際魔術表演家，一直發展至今，已成為亞洲最具規模的魔術演藝公司之一」。相對的，幸運的傻瓜並不是真實的店面而是導演架設的場景。

了天眼以外的所有人。更重要的，這幸運的傻瓜所代表的正是片中不斷出現的「愚者」牌²²：愚者牌登場數次，前二是奧塔發表會前後之際，迪倫先在會前突然發現卡牌卻無暇多慮，會後逃到曠野時又取出試圖釐清其意，待到華特出場後觀者很容易便以為其為華特所放（接下來幾次的愚者意義由幸運的傻瓜替代，只是隨著劇情走向暫且無法識破，唯有藉著後見之明發現）；第三次，翁氏老闆娘出來講解愚者牌涵義，說他代表無限的可能，「因為空白所以愚鈍，但也因此可以成為任何人」（“He's a fool because he's a clean slate, and, therefore, can become anything.”），此時我們才明白原來愚者為天眼所放；最後它到了崔斯勒父子原本拿來慶賀的酒瓶標籤下，至此傻的終是自以為呼風喚雨的亞瑟，是自認為父親盡心盡力卻於失敗之後明白全是自己一廂情願的華特，以及總是嘻嘻哈哈卻又一次敗給哥哥的查斯。

雖然傻瓜與愚者的主題以電影一貫的輕鬆與笑料表現，它們卻十足展現了謎樣訊息接收、閱讀、失敗、傷痛的循環：所有人都有自己的過去，至少在電影中我們看見亞瑟在上集受騎士所騙、傑克詐死被發現卻仍不能光明正大走跳、亞特斯一心追求領導地位、梅瑞與查斯相看兩厭且亟欲爭出勝負、迪倫和華特兩人雙雙追求父親身影，一求真相一求肯定——所有過去因為眾人身在澳門而無所遁形——澳門這個他者十足發揮功能，致使主體不斷四處探詢而揭露心底存藏的慾望。而正因身為愚者，他們的解讀定失敗，或者說一開始就接收錯誤（又一次，“You think you're looking at one thing, but you have no idea.”）。最後，雖然掩藏於歡笑之下，失敗的傷痛並非不在而是四散在各鏡之間，包括四騎士之於一開始的廚房、亞特斯之於市集、迪倫之於一開始的翁氏，每人顯露的徬徨雖然短暫也真實可見。不過幸好騎士們被歸為愚者讓他們終究得以以全新姿態重生，從愚者的 0 走到世界的 21 完成一個循環，進入下一個旅程（劇情

²²「愚者」是塔羅牌的第一張牌，是數字 0，有時也被視為 21 號「世界」之後最後一張牌。它代表尚未開始開始、渾沌、無我、一個自體循環，指向新開始、對世界的新觀點、沒有包袱的展開新的旅程；做為最後一張牌時亦象徵事件結束與故事的尾聲。

結尾暗示五騎士正式成為天眼的一員、賽迪斯交棒給亞特斯)：傻子雖傻，他們卻正是因為是 0% 而得以重新開始，或許真是最幸福的人們。

因此，總體而言，愚者以多層的涵義為整個故事下了註解：首先，如上節最初所言，整部電影正是圍繞著不知而推動——這呼應到了愚者的空白、什麼都不清楚的狀態；接下來，愚者看似丑角卻大有可為的事實又與看似使用刻板印象卻有可能真為反諷的模擬意義相似，在滑稽的表面下引藏潛力——這是呼應到了愚者的可以成為任何人；最後，愚者和幸運的傻瓜更是謎樣訊息的見證者，好好地走過了一個循環——唯有身為謎底的天眼因為全知而可免除傷痛。此時的澳門自然也如愚者一般，從一個小小的傷痛之地，演變成足以撼動世界的力量，最終再開啟下一個篇章。



第 3 章—東方症候群

一、「Do you speak English?」

上章談到地點對於電影所能產生的意義、談到台北與澳門分別在兩部片中不同的運作方式，此章則將加入文字元素，將語言和個別空間結合，觀看文字能夠給予電影空間何種意義，觀其如何顯示東西文化之間的角力、如何呈現語言的與強弱與勝負之分。以下依舊從《露西》開始討論，主要以露西關押在牢房、中文新聞片段和招牌、圍繞著會不會說英文的幾場鏡頭切入，且先論中文使用再看英語：

首先是露西和其他運送 CHP4 的外國人被分別領到各地準備上機之時，露西被帶往永樂市場中的一間房間看守。有趣的是，這房間的牆上寫著橫幅大字「保持清潔」，下方直書稍小的「蘋果 蔥薑 葡萄 橘子 蕃茄 香蕉」，另一面牆則有「牛肉 豬肉」。一直以來好萊塢都訓練觀眾道具透露性格、文字可能具備關鍵作用——信件可以傳達演員並未演出的心聲、各種大型文字看板能夠指出場景設在哪個地區——即便不指向所在地點，異國文字帶來的也可能是文化元素、代表角色或者事件與外國連結，或者具備某種與異國相關的特質。因此筆者猜想這些牆面文字本意在於配合整體空間塑造，形成一種牢房獨有的幽閉而壓抑的窒息感：房間四面皆為老舊的水泥牆，一塊一塊的磚顏色暗灰，縫隙中感覺藏汙納垢又積灰，且一片片磚面和整個牢房一樣又四四方方毫無任何柔角，唯一的擺設還是一副老舊褪色的木頭桌椅——這符合牢房灰敗腐朽的氣息；加之露西被手銬拴著，牢房也有人看管且出口方向不明，顯然歹徒的本意是要牢牢掌控情勢、掌控露西——這裡是牢房的剝奪自由。另外毫無溫情的房間光源則是來自上方冰冷的白光，更加凸顯著殘忍、強調著冷血的壓迫：冷的是牢房與光線，而血正好由牆面上的字詞彰顯，這一片暗紅透著不詳，正好是血肉之軀脆弱的表徵，亦是露西身在異鄉、一切顯得陌生而困惑的註解。

可惜牆上文字在電影上映當初即引起廣泛討論，因為對於看得懂繁體中文的觀者而言，「保持清潔、水果、肉類」實在難以忽視；它們到底太過符合市場平易近人的形象，比起紅字理應塑造的不安意味，日常生活的氣息更甚，彷彿進行日常雜務般稀鬆平常，不帶絲毫威嚇之意。仔細思考，或許牛肉和豬肉還能引發出人為刀俎、我為魚肉的意味，露西又被爆踢腹部、又因為 CPH4 的作用違反地心引力得向上下左右亂撞，的確營造無能為力、任人宰割的意象，然而水果始終難以解讀……若說它們象徵脆弱，卻似乎只有葡萄、橘子和番茄等破碎之後將汁水四溢，呼應刀俎與肉的形象，蘋果和蔥薑雖能被片成碎塊，分解後仍舊僵硬，只能免強對應到進化以後的露西了。除此之外，台灣市場一般都使用紙牌標示價錢，方便蔬果價錢配合季節與天氣，且肉品和蔬果通常為分開販售，兩者位置理當不應如此靠近，加之攤販經常流動，將字跡噴於牆面其實並不符合使用效益。換言之牆上的字跡極可能是搭場布置，並非採用原本即在永樂市場牆面上的字樣；不知導演是否清楚其意，或者他明白，只是中文文字符號帶給他的正是充滿威脅的情緒，對於不明其義的觀眾而言應能做為加強氣氛的裝飾，因此已然滿意？後者應當較為可能，考慮到此幕長達數分之久、拍攝過程需要一定時間、各種動畫特效亦要花費不少心力，導演忽略它們的機率實在微乎其微。由於之前從未有過科幻電影在類似的場景上讓牆上印著 apple 或 pomme，此處無從作出相對的比較，但無論如何，至少移除水果、留下豬肉牛肉的名稱對於中文讀者而言會讓畫面顯得更加協調、更加冷酷，強調屠宰場般的邪惡，塑造更完美的顫慄。

另一次稍有不察的用字在於報導露西持槍殺人的電視新聞，主播一邊敘事下方的題字卻寫著「身高約 1.6 米，瘦身材」，確實溶入了當地色彩，確實展現這是亞洲城市並順利作為中場轉折，但短短幾字卻仍有破綻：一方面台灣身高慣用公分計算，而且稱 meter 為「公尺」，在日常對話中不用「米」稱呼，另一方面習慣上新聞大字不會使用逗點而是用空白分隔，最後「瘦身材」雖然看得

明白，總歸也並非恰當的搭配詞。推測此劇可能是軟體的自動翻譯，也可能是「會說中文」的劇組成員設計，只是不論何者都並未到位；電影已經特別為了主播寫出台詞並製作完整新聞畫面——主播說得一口道地的台灣腔調且畫面真的如平常的新聞報導般設計——在小小地方大意實在頗為可惜。這是否代表製片又是重視電影視覺與戲劇效果，疏忽了細節？雖說此鏡的確只有幾秒時間，大幅短於牢房的一幕，但根據劇組離台之後還特意從晶華酒店運送傢俱回法國佈景之事判斷，細節應當頗受重視。似乎再一次的，以西方觀點為出發的電影設計壓過了中文的精確程度。

再來同樣更具串場作用，大抵旨在增加電影真實性、凸顯科幻的故事真的能在凡人身邊發生的場景是在此幕之後，露西離開醫院坐上計程車，一邊前往目的地、一邊走馬看花式的學習中文。她的眼光隨著各色招牌飄動，遇到想聽的字句還能拉近鏡頭、放大音響，若說先前血淋淋的紅字看重的是陌生文字的威脅，那麼此處更是一種進程的概念，慢慢累積：隨著車輛前行，露西走過的台北越來越多、中文程度越發成熟、腦部開發也越來越完整——她走過的並非高高在上的台北，而是街道上的便利商店、藥局、餐廳，從每日生活中開始覆蓋整座城市——露西的里程最終換算成了知識，讓她可以重新回到頂點，拉下寶座上的王。嚴格說來，或許露西這計程車一行其實還隱藏著些許征服意味；憑藉獨特的大腦她竟是靠著驚鴻一瞥便習得了困難的中文並從此反撲，雖說觀影人大部分都希望主角能成就一番霸業，讓電影有個完好的結局，當這位主角的成功是以制霸中文為踏板、當她順利解除陌生的制約像是在宣告中文不足為懼，總是有些不願成為露西囊中物的人們將感到不適。

接下來轉而看向幾次圍繞著會不會說英語的對話；全長九十分的電影中此句一共出現五次，與當下場面調度結合，次次都能看出微妙的權力運作。依循情節順序談起，首先，保鑣在影片開頭將露西駕到晶華酒店頂樓套房後，露西

被帶到一張辦公桌前坐下，鎖上的手銬將她與理察的金屬行李箱綁在一起。此幕的空間營造讓露西顯得特別脆弱：她坐在桌前不敢動彈，手上的行李箱徹徹底底的累贅，四周圍著數名高大的黑衣保鑣、保鑣身後又是嚴嚴實實的窗簾，所在之處還離出口極遠，實在是無處可逃——此時張先生卻從套房另一側較暗之處走來，不但有隔間和牆面等複雜地形保護、有手下簇擁服侍，地下還躺著新鮮屍體證明他的強大，像極了出穴捕獵的野獸（前章已提過張先生與龍的對比）。雙方優劣之分立見，而於此孤立無援之際，露西第一句話便開口詢問張先生會不會說英語、會不會西班牙文（“Do you speak English? También... hablo un poco [de] español?”）；結果張先生不予理會，轉頭以韓語詢問手下狀況為何、那女人是誰，以行動表達了否定的答案（有趣的是當初前台櫃員打電話給他的時候用的是中文，我們不知道張先生是否親自接聽，但若是露西說了中文或許會得到回應）。雖然嘗試失敗，然依此判斷，露西話說出口的問句其實頗有孤注一擲之感，似乎是在走投無路中試圖以英文／西文稍稍挽回挫敗的頹勢；在最最情急之下她反射性的向對方提問是否通英語，即使這是當下少數合情合理的選擇其中之一，這般直覺反應卻可讓人推測至少再下意識中露西的確將語言視為一種力量；她或許相信語言具備一定的重量，認為它是可以和張先生秤斤論兩的籌碼，甚至足以對抗對方的全韓語發言。生物學上常言動物面臨危機將做出戰鬥、逃跑、僵立三種反應，露西沒有逃跑亦非保持呆立，那麼就是選項一，戰鬥：英語成了她小小的反抗工具，成了露西最後一道防線、最後一絲精神來源，除此之外就只剩下哭泣了。

接著張先生走到辦公桌前坐下，撥出電話給翻譯人員；韓文翻譯透過擴音器告訴露西自己會說英文（“I speak English, I translate for Mr. Jang.”），從此雙方便開始了正式對話直到此幕終結為止。此時露西不再被黑色西裝包圍，而背後少了屏障的白窗簾則不再迫人，反倒延伸整體空間為畫面帶來開闊感，好似讓露西置身曠野而無所遁形——身後偌大的窗戶隱隱透著光亮，所有敵人的雙眼

都緊盯著自己不放，露西完完全全暴露著——然而當下最大的對手卻安穩穩的隱藏在電話彼端，波瀾不驚（這般敵暗我明的對比在張先生寫下密碼讓露西獨自開箱、自己和手下全部躲到一旁隔間躲避之際更加鮮明）——面對如此局面緊繃的露西很快便不滿翻譯的表現，惱羞成怒地質疑對方到底會不會說英語（“Do you speak English or don't you speak English?”），沒想到翻譯只是冷靜的回答會，自己曾在中學時到紐約交換過一年（“Yes, I do. I studied one year at International High School in New York.”）。這時觀者最能清楚的感受到露西的努力與掙扎，她全心全意想讓對方相信自己百分之百無辜、什麼都不知道，但同時於此卻也可發覺她執著地緊緊抓住英語不放，一個句子都還沒說完全就忙著質問對方到底會不會不說；露西彷彿對於英語有著某種控制欲，一方面它在她最脆弱的時刻讓她保有一絲的影響力，是種慰藉，另一方面也代表著她的自主權，且只要不符露西的意願就不算會說英語、不算真正純粹的英語——說到極致，在某些瞬間露西有意無意地與以英文畫上等號，好像英語就是露西、露西就是英語一般，雙方在彼此的肯定中強化重心地位。

當往後鏡頭轉到醫院門口，此番情態幾乎至臻完美。露西在醫院理解到CPH4的化學作用、讓醫生將腹中包裹取出之後邁開大步穿過大門，質問待客的兩位計程車司機是否明白英文（一人一次“You speak English?”），結果回答「不不不」的那位被她開槍射擊，倒在畫面之外，露西則坐上另一位的車子。隨著劇情，露西的英文亦與其一同進化；若說習得的中文成為露西的盾、成為她的保護自己的鎧甲，那麼她原有的母語英語正好升級成矛，和手槍中的子彈一樣強大而充滿破壞武力，足以助她肅清一切毫無助益的力量、助她反壓張先生一回、助她征服——雖然不是主動式的肯定英語的重要，透過排除非英語人物的行動，此景好似在也暗中隱藏了優勝劣敗的淘汰法則：一邊是此刻正在升級狀態的露西，一邊是被抹煞的非英語司機，孰勝孰敗昭然若揭。此時的露西就像當初從屍體堆中走來的張先生，冷血殘暴，只是一個是猛獸出籠，一個是

掙脫牢籠、破繭而出（如前所述，當時露西身上的豹紋大衣有如預示她將化身成為狩獵者，這裡的露西則是已將豹內化到精神當中，一身白色短袖上衣更是帶出殺伐氣息）。

最後一次關於英語的對話則是發生在索邦大學的鎗火對峙當中。法國警官里奧（阿瑪·威克／飾）隨著露西來到研究室，為了讓露西順利傳授知識而回到長廊與追隨露西而來的韓國黑幫對峙；他大喊不准動張先生卻毫無退卻之意，於是決定示威式的問道「聽不懂英文嗎」（“You understand English?”），接著戰火點燃，一片混亂，里奧也加入戰局。劇情進行到這個階段，英語的中心地位已然確立，里奧此舉只是在露西的基礎上加強英語的重量。但除此之外，此處竟是悠久而備受認可的大學之內；仔細體會，里奧此話或許亦可解出譴責之意，若有似無地控訴張先生等人竟然在神聖學術殿堂中肆意妄為：支起智慧之屋的廊柱千瘡百孔，先賢純白聖潔的雕像遭到炸毀，本應平靜寧和的思想淨土也竟被暴徒染上了斑斑血跡。毀壞建築、妄殺無辜的確是褻瀆，然而此時此地，聽不懂英文、不理會英文似乎同樣可是褻瀆（亦為彰顯對方無知的表現？）；於是當露西最終消逝，為了扭正錯誤，持槍闖入研究室用韓語大聲嚷嚷、追擊露西的張先生很自然的被身為正義之身兼露西最後一絲人性提醒的里奧五槍擊殺，留下一室的善良學者身兼人類希望。存活的每一個人都懂得使用英語（好像聽不懂韓語多麼理所當然）。

二、翻譯者即背叛者

以上幾幕著重於中英文使用的片段顯示出強烈獨尊英語的傾向，雖然從未名言，但「怎麼可以聽不懂英文」的潛詞力道卻在。這種意識在片中反派角色中亦是可見：當露西被植入 CPH4 後昏昏沉沉的醒來，一切迷茫，西方臉孔的毒販（Julian Rhind-Tutt 飾）立刻跳出來用漂亮的英文解釋情況，在當下，這對露西和劇情都是很重要的瞬間，霎時間撥雲見日、久旱逢甘霖，一切清晰明瞭，連張先生都友好的請她喝飲料。不過這般設計倒是讓人聯想到“Traduttore,

traditore”，翻譯者即背叛者的說法：即便有人能通雙語、有人明言身為譯者，主要兩派人馬露西、諾曼教授、里奧以及張先生一群人彼此在電影中主要都只和語言相同、身世背景相通對話，好似只有原文和「自己人」才能得以信賴一樣——張先生不信任理察也不信任露西（這點從他果斷射殺理察又猜忌的讓露西獨自打開箱子即知），且雖然可能會說中文又身在台灣，身邊連小弟都是韓裔；相對的，露西出言質問韓文翻譯，一舉一動每每透露對英語的尊崇且又只透過網路調查便明言信任諾曼教授與他的學者團隊，心歸何處足夠明顯。結合場面調度和語言使用，不難看出《露西》就像《銀翼殺手》（1982）一樣，將主角個人內在與外在的分化延伸到整個民族、整體文化之上。

一方面，這或許源自翻譯本身的問題。翻譯自古以來就和背叛、先與後、原版與複製品等對應連結，而 Traduttore, traditore 這句義大利文說法恰恰顯示對於翻譯不忠實的譴責意味；從學科創立以來每一次翻譯歸納出新詞彙、新策略、新方向，不免都涉及各種形式的背叛討論，從奈達的對等論，注重詞彙、句法、語言符碼之間的轉換，到目的論學與功能論學派的目的與功能，強調以文本本身的類型和譯文作用決定翻譯策略，再至施萊爾馬赫與維努第的歸化異化，斟酌要淡化外文的陌生感抑或將外來概念帶入自身母語，無論何者，翻譯的忠誠度總是在原文與譯文擺盪，總是在母語與外語間掙扎與分裂。也正因此它的忠誠始終令人懷疑猜忌，翻譯隨著各種時空背景、每次不一的用途、時常變動的目標趨勢不斷改變立場，讓人摸不清它到底心向何處而背上惡名；在多變的身分定位當中唯一能夠確定的是，由於翻譯每次的運作終歸必須找到忠誠的一方以免永遠在混沌當中徘徊不前，在決定當下，不論來源語或目標語，有力、有利的一端總是勝出。

顯而易見，在《露西》當中勝出的是英語。回到露西與韓文翻譯之間的對話，當下露西明明正與翻譯以英語溝通卻仍問對方到底會不會說，可想而知，問句所涵蓋的意義並不單指字面上的會與不會，很可能還包含譴責意味的「你

說的我不喜歡」。張先生確實沒有放她離開、確實沒聽進去她的話語，因此此處並非斷言露西無理取鬧，而是要提出問句可能包含的兩種意識：一，露西不相信對方確實傳達自己的意思，以及二，露西認為翻譯根本沒有在翻譯。只是不論一二，她都不信任翻譯。聽得懂對話或者借助字幕理解的觀者事後都能明白露西終究誣賴了譯者；於此，露西認定英語會是更好的選擇，而忠於原文、源語也將讓她本人也一樣勝出：英語是她信仰所在、她的根本，她以其為防禦機制、為武力為、為身分基礎，也好似正因如此電影中才會存在多次關於會不會說英語的鏡頭。

另一方面，更廣義的，是翻譯與複製的問題。當譯者每日工作正是在兩種語言之間轉換，生出與原初文字極為相像卻又完全不一樣的作品，翻譯就某種意義其實是專精於仿製與偽造的技術；以近代的眼光，當仿製與偽造涉及民族，人們所想往往就是對於來自仿冒精品、音樂、電影等等的麻煩（仿冒大國先是台灣而後中國）以及對於越來越多往英語系國家湧入的亞洲移民，但回溯至更久遠的時代，對於雙重自我的恐懼已是根深蒂固。自十九世紀以降即有諸多小說中描繪他者對於自我的威脅，比如瑪莉·雪萊的《科學怪人》

（Frankenstein）、史蒂文森的《變身怪醫》（Dr. Jekyll and Mr. Hyde）、杜斯妥也夫斯基的《雙重人格》（The Double），書中的他者是如此令人懼怕，但並非源於與本尊的迥異，反倒是驚人的相似之處造成恐慌——就像霍米巴巴所言，一個模仿者（mimic man）可以是殖民政治下的順從結果，也成為威脅。模仿者雖然外表和血緣與原生居民無異，透過教育，他的內里卻完全與殖民母國的國人無異，無論品味、思想、道德標準都與母國同化；由於他有著一半的不同與一半的相同，因此最初，這人在母國大一統的思想下可被看作半成品或者殘次品，是不同之處最先讓人排斥，然而長久以往，他那相同的一半若是擴大也足以讓主流文化感到害怕——怕自己被同化、受到汙染，甚至由於模擬的刻意仿造造

成產生統一思想的斷裂。當主體從殖民母國與殖民地縮小到單一個人與他者，同樣的憂慮依舊存在，因此戈利雅德金先生才會如此焦慮，怕別人分不清哪個是原來的戈利雅德金先生、哪個是一模一樣的複製品；因此傑基爾醫生才會如此分裂，在醫生與海德的善與惡中掙扎；因此弗蘭克斯坦博士才會如此的驚慌，因為他和他的創造不知哪個才是怪物——因此露西才會本能地不相信韓文翻譯又不說中文，因為譯者在人們的印象當中正是每日創造出媲美珍品的偽造物，讓人分不清孰先孰後（Bhabha, 1994；Cronin, 2003；King, 2011）。

於是她不斷逃避亞洲語言。上節已提出幾樣對於中文不求甚解的案例，然先前所針對的其實是劇情設計、是製片團隊的處理，嚴格說來他們卻從未標榜自己具備多語能力，終究了解不足所引出的問題；若說劇組對於《露西》的處理就像過去好萊塢描摹東方的電影，自然而然妖化當地住民、異化各式生活習慣、原始化居民所在之處，又僅用自身西方視角去理解在地社會，相較之下，露西卻可算是一名失敗的文化翻譯者，已然習得世上所有知識，卻彷彿害怕什麼似的不願使用中文和韓文交流：一開始她親身閱讀這個世界，一邊來台唸書學習還不忘走訪夜店、跟一心想紅的愛玩室友住在充滿台式風格的租屋處，過著非常地道的台灣大學生活，幾乎可說已把存在於異鄉的文化邏輯轉化到自己的每日例行當中，然而突然間一切好像都不再重要——露西雖然沒有不得其門而入的困難也無以己度人之事，卻開始拒絕接觸，生出眼不見為淨的距離感，一切溝通戛然而止。

首先露西征服了中文卻保持著和室友一般的拒絕態度。在離開醫院回家後，凱洛琳（安娜莉·提普頓飾）大方和她分享自己的見解：「誰聽得懂中文啊？反正我聽不懂。」（“Who understands Chinese? I don't understand Chinese.”）中文都是嘰嘰喳喳的碎嘴，浪費大家時間（“they don't give a shit about your time gabbing away in Chinese”），而說中文的還都說謊，答應會再打電話卻連電話號碼都沒記下（“And then they say they're always gonna call, and they never do, because

they don't even take your phone number.”) ——可見中文果然不好使、亞洲人果然不可信。而後在大腦開發完成、真正駕馭所有語言之後，露西除了以中文給室友開處方籤之外並未再使用任何相關知識，甚至對韓文也一樣：侵入張先生的腦中尋找其他運毒者的去處時，露西完全使用圖像記憶定位機票上的英文字母，並未使用語言解讀張先生的思想或探測他未來動向；抵達巴黎之後，她在警車內還特別放大電波聽取韓國黑幫彼此聯絡的內容，但當里奧問她「那是什麼」她卻只願回答「韓文」然後轉移話題（“What's that?” “Korean. I'm gonna drive.”）。彷彿中韓留給她的只有追來的惡徒似的。

當一切都變得一樣，差異就消失了，而露西種種作為或許正因下意識的為此憂心：如果韓文翻譯的英語同樣也變成「正統」的英語，那麼她本身的憑藉、她的武器、她（自視較高的）身分認同可能就無效；相較之下，當她使用（她所看低）的中文／韓文，那麼她與一般台灣人和韓國黑幫就站在同一條起始線上，根本就沒什麼不同。語言是涵蓋思想與意識形態的媒介，在它的涵蓋範圍外很難生出思考，無論設想內容、方式、立論或想像都受其管轄，於是思想和意識又是定義個人是否為自我的關鍵的依據；是故不管信任外語抑或使用外語，兩者都能讓她我之間的界線模糊，讓露西身為露西、身為電影主角、身為主要西方觀者的寄託的定位動搖：終究是 Yeğenoğlu (1998) 那句話，「他者將永遠是他者因為我必須永遠為我」。露西不但害怕他者，還害怕變成他者。

然而這般逃避外人／外文的作法實在又有些矛盾，因為電影原先不正是為了它們的不同之處而將場景設在台北、選擇韓國人當歹徒、讓非裔美國人當作教授、讓埃及演員飾演法國警察，又以女性作為科幻動作片的英雄？真實使用之後為何反而千方百計將對方的蹤跡磨去？好萊塢和法國文化都是近代以來難以撼動的強勢勢力，多樣性帶來的好處理應比被他者化的憂慮更大；當全世界以二者馬首是瞻且主體性難以撼動，文化所帶來的應是創新的助益、與自己不同者所帶來的應是新奇的行事風格和同一目的地存在不同前往的道路，甚至最

膚淺的，眼睛看著各色人物總也比一片雪白來的有趣。異文化的注入正是新組合的產生：露西是在台灣唸書的美國人、不幸遇上韓國黑幫、藉助非裔教授和亞裔警察的幫助最終去往法國成為人類希望——假如一切都在同一地區又同一背景的人們飾演該失去多少顏色！

然而盧貝松已然發現這點卻依舊選擇了萬終歸一的結局；如此以他者為出發卻轉向自我中心的模式讓人想起拉普朗虛（1999）對於佛洛伊德的評語，說他「是自己的哥白尼、又是自己的托勒密²³」（頁 60）：佛洛伊德一直將自己發現無意識的存在比做哥白尼的革命，然而拉普朗虛在 *The Unfinished Copernican Revolution* 中表示，佛洛依德雖然開啟了以他者為本的誘惑理論，最後卻將焦點拉回個體，將重心放在心理分析；就像世界並非繞著人類轉動、人類不是衡量一切的基準、也並不擁有宇宙所有的知識，佛洛伊德「所有意識都來自無意識²⁴」（頁 61）的概念很像是先認識到了哥白尼的太陽中心，卻最終又再回歸托勒密的地球中心。不無相似，《露西》亦是先認識到他者對於自身的重要，並因安排露西去往他國、建立世界都市的樣貌，然而終歸沒有走向自我中心以外的道路，忍不住讓一切圍繞著自身轉動、讓她回到熟悉之處、排開一切成為唯一的希望。比起從未發現過多元樣貌的增益，這般結果實在更加可惜，甚至有些讓人失望：當代的事實就是各種語言同存、日益緊密結合，無論中、英、韓文個個都伴隨著自身文化建構今日社會面貌。在全球化的影響下，我們今日所見幾乎是最前所未見的、最哥白尼式的世界；口譯員都出現了，露西也好不容易學會各種語言智慧，也許讓各種語文「各說各話」在某種程度上可稱作建立多個中心點，然而要說反映世界現實也好、要強調文化交流也罷，讓眾人真正互動而成就實質結果而非就此四散，或許更能讓電影更加新穎而具備世界意義。

²³ 原文為 “Indeed, if Freud is his own Copernicus, he is also his own Ptolemy” (Laplanche, 1999, 頁 60)。

²⁴ 原文為 “everything conscious was previously unconscious” (Laplanche, 1999, 頁 1)。

三、「Oh, she speaks English.」

以上藉由幾個場景討論了《露西》對於中文的不求甚解以及多次關於會不會英語的對話，發現電影對於英語多有尊重而摒除中（韓）的態度。片中呈現譯者角色而其讓受到質疑，如此心態似乎正與世界普遍對於翻譯的不忠實印象有關，更甚者，亦有主體害怕他者與害怕自身他者化的憂慮。由於《出神入化2》和《露西》一樣包含多次是否能夠使用某種語言的對話，本節將同樣取出此些場景，觀看其語言與場面調度結合之後如何表現不同文化間的交換。以下主要以眾人在澳門的幾次碰面為主：

首先是前章提過的廚房／餐廳一幕。四騎士在奧塔發表會表演失敗之後，匆匆忙忙逃入頂樓預先設置的大水管中；水管本該讓四人滑入樓下預備的車輛逃離現場，沒想到一行人好不容易滑出了長長的管子卻狼狽得摔在洗衣籃中。結合先前發表會的挫敗、四騎士在頂樓的互相指責以及的關鍵「不知」，此幕所欲呈現的主旨似是極端的混亂——敵人不明、狀況不明、身在何方亦是不明——當然，還有整體電影的驚奇與濃濃的中國風情。說到混亂，還有何處比得過中國？原來那騙人的通道不只是催眠的手法，趁著騎士下滑而倉皇之際不斷用 sleep, sleep, sleep 的聲音侵入他們腦中催眠，通道還像洗衣機般轟隆轟隆地將四人震得暈頭轉向，不知所措，而紛紛掉入大型容器不但好笑也像是呼應他們正落入他人掌控之中；一回神，前方廚師手上的鍋鏟馬上大火一閃，如同變魔術似的揭示接下來的驚奇——果然，一陣推擠嚷嚷立時出現，四騎士懵懵懂懂地被推倒餐廳當中，眼見端著蒸籠的服務生快速穿梭、菜式一一走過，目瞪口呆之際才讓驚覺肚內餓到不行（前章已經提過洗衣店和餐廳在好萊塢電影中是十足中國風味的代表），事實上，在梅瑞說道「在這裡這些菜不叫中國菜，就叫菜」之前（“I think where we are right now, they don't refer to it as *Chinese food*. It's just called *food*.”），種種鮮明跡象都已指出此處正是中國了。

接下來的一幕不免令人聯想至《露西》。梅瑞出外探頭一看，入眼的正是澳

門熙熙攘攘的街道，招牌清清楚楚告訴觀眾他們正在烤鴨店內（如同落入洗衣籃像是落入敵手，進了烤鴨店也頗有些盤中飧的意味），接著說著一口流利英語的查斯神秘卻嘻嘻哈哈地從菜單後面露臉：他取笑偉大的騎士們竟被魔術給欺騙，令人失望，完全掉入自己雇主的陷阱當中。至少在當下境況，查斯與露西醒來後跳出來說明狀況的毒販定位非常相似：兩人都是一群在亞洲黑人當中的西方面孔，不是最高司令卻也舉足輕重，還都擔任了將主角和劇情拉回現實的要角，讓觀者和主角心中更加明白自身定位——先前四處漂動而四散不明的亞洲訊號又再藉由西方面孔、藉由英語突然有了意義與歸屬。在第一時間，這讓人急著想要畫下註解、說電影又一次賣弄東方卻在暗中抱持東方主義思想，不過有了之前模擬的先例，梅瑞的話卻開始引人深思。

梅瑞之所以話說出口是因為露拉表示雖然完全不明白情況如何又飢腸轆轆，至少至少身邊有著源源不絕的中國食物（“This makes no sense.... At least, and I know this isn't much consolation, but apparently we're now surrounded by Chinese food.”）。依據她貫徹電影的開朗、逗趣、不服輸性格判斷，似乎句子的意義只是中性，可說她樂於嘗試也可能帶有些微善意而樂於能夠接受中國食物，不過梅瑞的話就多少可以看出導演的立場：當然，他不但點名所在也凸顯出電影的幽默，但其不可說沒有存在些許尊重的意義，有些既來之則順之的感情，好像來了別人的地方就要跟著別人的規矩走一樣；而更重要的，梅瑞還改變了中國總是被「標記」的立場：在黑與白、東與西、男與女等各種對立的詞彙中，總是有一方是屬於「自然」、是「常態」、是「我」，另一方則是被「標記」的、「異常」的「他」（Sturken & Cartwright, 2001）——當中國食物中的中國被拿掉標記，剩下純粹的食物，中國彷彿也隨之而正常、增加了掌控與主體性——奇怪的反而是莫名闖入的「外國人」。

這番意味在隨後查斯發言完畢後更加令人回味，因為查斯輕浮的態度實在缺乏尊重：他嘲諷四騎士、對於手下的亞裔打手們也同樣頤指氣使，而後雖然

是打發著梅瑞等人卻用了一個毫無相關的諧音發言，叫他們「滾開，木須，隨便」（“Shoo-shoo. Or Mu-Shu. Whatever.”）並總結道「發生在澳門的事……不知道下半句是什麼」，因為不會說中文（“What happens in Macau...Uh, well, I don't know the rest of it, 'cause it's in Chinese, ...”）。兩句都是隨口講講，不求甚解，然而一邊是隨意做出中國餐廳印象的連結，一邊卻是故意不說：短短一分鐘前，查斯才和親口四騎士解釋他們是如何被騙到「中國的賭城」澳門（AKA the Vegas of China），原句“‘What happens in Vegas stays in Vegas’傳之有年，身為魔術師的查斯絕無可能忘記，根本只是藉由散漫的態度刻意惹人生氣。即便緊接著的場景是蜿蜒而充滿霓虹燈光的澳門大街與周杰倫的音樂，查斯的發言可解讀為為了強調電影的中國風味，對比梅瑞的說法，查斯這般撇開中文的態度對於嚴格說來還是可能讓人心中生出些小疙瘩²⁵。

如果以上片段看不出導演明確的態度，四騎士接下來去往翁氏購買魔術用品的段落就比較確實了。此幕可謂有兩個主旨：一，凸顯現亞特斯的自大心，以及二，凸顯翁氏子孫的大智若愚。一，段落用亞特斯推門進入翁氏當作開頭（光是被人看管還能夠走在第一就足以顯示他的領導慾望）他一進門便直直走到前台，馬上叮叮叮的按鈴催促店員，在李走出來變魔術之後又不耐煩地繼續描述他想要如何的塑料道具，全是一馬當先——沒想到老闆娘完全聽不懂他的解釋，對話無效，徒勞無功。就劇情而論這樣溝通不良的狀況有礙故事前進，在一瞬間沒有英文能力好像是給別人造成極大的困擾、像是老闆娘的缺陷和可笑，不過很快中英都通的李開始翻譯——結果亞特斯先是聽完解釋，接著依舊堅持使用英文與老闆娘比手畫腳、發出誇張的音效，試圖親自對話。這又再一次的反應他一心想要壓過迪倫的好勝心、他的自信、他的不想假他人之手，我們同樣可以假設，就像懷疑梅瑞洩漏消息一樣他也不信任李：這點和《露西》

²⁵ 查斯輕浮的說話方式貫穿全片，不只玩弄中文諧音，另外亦有以俄語玩笑地稱呼哥哥的時候，例如“Been fun playing this cat-and-mouse with you, broski. Meow.”以及“Hey, broski-whaddyaknowski? Where you headed?”。

相像卻又不一樣，像，在於兩人乃至整體社會（無論東方西方）對於翻譯的不信任，即便有了翻譯卻不堪用、不敢用，不像，則在於不如露西，亞特斯最大的敵人並非東方且本人並未習得中文，較無害怕他者或者擔心自身他者化的憂慮——他的懷疑大概更是因為不熟悉所造成，中文對他而言是障礙而非威脅。因此小小的衝突才會用輕鬆的諷刺解決：李在亞特斯終於放棄自己站在第一線後回答他奶奶「不會因為你慢慢說用比手畫腳就突然聽得懂英文」（“She said just because you’re talking slowly and moving your hand doesn’t mean she can suddenly understand English.”），接著露拉又幫亞特斯道歉：「真抱歉，他有種族歧視」

（“Oh yeah. So sorry, he’s racist.”）。此回交流每一句話都是進一步瓦解亞特斯的自信而讓中文、讓翁氏老闆娘面上多增光采：亞特斯的放棄之是他向中文、像李伸出手的第一步，李的回答雖嘲諷而幽默，卻也是友善的表現，露拉插入的道歉則更是確立了四騎士現友好的態度，並指出製片相信種族歧視的確值得道歉；只要所有人都放開心胸，各退一步，他我之間其實可以愉快相處。

二，翁氏祖孫的大智若愚。有趣的是，老闆娘的愚具備了不同層次，為全英文觀者和通中文的觀者呈現了不同的笑點。所有觀眾都能共通之處大概即是老闆娘有些倚老賣老、較為誇張的樣貌：整個翁氏空間都填滿物品，深色的木桌上擺著各式燈籠，而囤積物品正好幾乎是世界各地老奶奶都有常有的習慣；老人也總給人反應稍慢的印象，老闆娘不遑多讓，原先即無盡職看顧店面，且即便亞特斯叮叮叮直催促，她仍有閒情於後方小室舒舒服服的在躺椅中翹著腳、嗑著瓜子。接下來就是理解中華文化的人能感受到的老人脾氣了：老奶奶不但在躺椅中不動如山，還一邊自自在在的看著時下流行的武媚娘、吵吵嚷嚷的往孫兒身上丟瓜殼、指使他去前台待客（李讓奶奶「不要吵」或許顯示她經常如此吵鬧？）；好不容易紆尊降貴來到前方，在亞特斯賣力完話後仍舊維持氣派，大咧咧的誠實回答「我還是聽不懂」，多少有些老人倚老賣老的語氣。

另外像是專給通中文者的彩蛋似的，鏡頭一照入翁氏便不免注意到櫃檯後

面搶眼的吊鈿，大大的圓盤上面刻著「致富之路」四字，比起普通商家招財進寶、財源廣進等直截了當的春聯稍微雅致了些，但內裡精神一軌同風（之後的鏡頭才照到店鋪側面一個比較現代的LED小招牌，上面寫著財源滾滾，與翁氏整體的神祕東方氣息格格不入，引人注目）。當老奶奶完聽李說明四騎士預定的袖裡乾坤等道具「全部都要塑料制的」，她回答「不行啊，這樣太差」，李翻成英文卻說“too cheap”；cheap自然是廉價品、品質差的意思，可是回想方才李賣弄燈泡道具，一開口就要價二十元的前科，這個cheap或許還有便宜的東西賺不了錢的意思。這也帶出李身上的愚，比起無知他似乎更多的是滑稽，跟奶奶一樣不顧店、一上來就獅子大開口、自顧自丟道具嚇人；我行我素的模樣多少有些惱人，不過有了模擬的先例，此時此刻也可算作對刻板印象戲言：李一邊裝瘋賣傻一邊卻又說著「我叫李，不過不是李小龍」（“My name is Lee, not Bruce Lee ~”），其中的潛台詞不正是「你以為所有亞洲人都是李小龍」嗎？

那麼翁氏祖孫的智又在何處？在於相對於真正空白、真正大有可為的騎士，祖孫則是隱藏在愚者背後的操控者。前章已提及一行人回到魔術店之後，倆人跳出來承認自己是天眼並且給予幫助，除了驚訝之外，亞特斯的回應更有「噢，原來她會說英文。」（“Oh so she speaks English. Of course, yeah.”）如果先前不會說英文稱得上傻，那麼現在反轉過後誤以為對方不會說的才是真傻；如此的反差除了讓老闆娘和李扳回一成、再次打擊亞特斯的驕傲，更是指向祖孫既是愚者又超越愚者的身分象徵：一個老糊塗、一個小傻子，愚鈍歸愚鈍，但別忘了愚者可化為任何人——早在兩人自我公布身分前愚者的預言就已存在，只是眾人未曾發覺罷了。《出》片的愚者好比《唐人街》（1974）中重複的華人口音笑話，比如“bad for grass/glass”雖是可笑的發音卻又是的關鍵，管家已經說出答案只是傑克沒能理解²⁶；《出》片的翁氏亦好比《唐人街》的唐人街，如

²⁶ 傑克正在追查莫瑞的死案與乾旱之間的關聯，首次造訪莫瑞宅時，亞裔園丁“bad for grass”，他卻以為是“bad for glass”。傑克僅以模仿他的口音作為回應，但嘲諷卻使他忽略的關鍵線索：池塘的水因為鹽水污染而不利草皮生長，他正在調查的莫瑞的肺中也正是浸滿了鹽。

果唐人街本身就是謎樣訊息，代表為傑克的創傷過去和仍舊無法以理解現在，那麼翁氏既是四騎士追尋的源頭亦是他們的所將開創的未來——一如既往，他者知道關於我但我可能不自知的事情、他者向我保留了某些資訊，而在我視他為他的同時，他者正好利用彼此之間的密碼觀察著我（King, 2011）。

四、「如果你的普通話真的好，我會跟你說。」

或許四人去往奧塔實驗中心、晶片「掃帚」的開發處一行會讓前述他我之間比較和諧的氣氛動搖，因為單獨而論，此景確實存在強烈的分化氣息。首先一改到澳門以來的中式場景（先前即便是金沙酒店套房中還有雕花裝飾，偌大的沙發之間更是裝著個蓮花池），實驗室完全以現代西方建築出現，不但外表是巨型幾何結構且有著大量的金屬和玻璃，四騎士所進入的區塊更是戒備森嚴，四方防盜門外入眼皆是鐵灰；正方燈管服帖的鑲在天頂和牆面，全室充滿直角，門內唯一的擺飾不但左右對稱更是垂直懸掛的直筒與橫紋波浪，十足簡約。過了防盜門雖是另一番景象時髦只增不減，整個圓弧實驗室通片雪白，有著別致的立體菱紋裝飾，而正中央裝著晶片的機具的漆黑與房內的潔白形成鮮明對比，不但能自動升降，甚至表面都是觸覺控制——不難結論，這空間所呈現的確是極致的現代感、未來感，吶喊著徹徹底底的科學氣息，所欲塑造的是理性、秩序、整潔、清亮風格，與中式的滿溢感和雕樑畫棟截然不同。這般完全不似洗衣店與餐廳的咖啡色系、不似魔術舖子的昏暗棕光對比頗為強烈，不免讓人生出茅塞頓開、回歸「文明」之感——而這文明的頭領自然而然的是整座建築內唯一的白人面孔，其餘亞裔人士不是警衛就是微不足道的背景。

警衛們各個身著一模一樣筆挺的灰綠制服，性格似乎也像制服材質般死板僵硬。他們不但對於傑克忘記錢包和梅瑞的嘖嘖大驚小怪，更是被四騎士騙的團團轉：騎士們臉上清清楚楚寫著可疑，但警衛們卻眼睜睜讓著晶片溜過來溜過去而束手無策，既滑稽，又失職，且失敗。搜查露拉那兩位處境更是有些微妙，無故多次被她指控亂摸亂看、「逼」的她自行解下內衣以示清白，卻始終無

能為力解開露拉轉移焦點的陷阱；露拉十足入戲，繼續飾演飼養男寵的博士，隨意拍了保全的臀部一下，不但惹來對方側目更是成功挑戰制服的權威。不過更有趣的是警衛們所說的粵語：一開始，他們全程使用粵語指使四騎士舉高雙手、轉過去轉過來，露拉也很配合的用肢體語言和面部表情表示聽不懂，可說成功讓觀者繼續沉浸在保全的心餘力拙與魔術師的神乎其技。不過到了緊張時刻，其中一名警衛眼角捕捉到亞特斯和梅瑞傳遞卡牌，急忙過來制止——在一陣緊張的靜默中他突然開口用漂亮的英語讓亞特斯轉過來（turn around）——當然亞特斯早已藏好卡牌，保全沒有發現破綻，只好接著又轉身對亞倫肯定「他們沒問題」（they're clean）。也就是說之前數分鐘這位都是故意使用粵語、裝著不會說英語？那麼其他人呢？

接下來觀者在注意到四騎士拿到晶片、必須設法通過的金屬探測器時，以快要忘卻方才警衛開口說英語，結果霎時間同時揭開兩樣真相：一，傑克是故意忘記取下錢包，讓它被沒收以便能和晶片一起通過探測，二，其他警衛果然也會說英語——逼得露拉脫衣的那位此時居然用標準的英語向櫃檯喊道「錢包要通過了」（wallet coming through），赫然是跟先前那位一樣，剛剛故意不說英語。事既至此，這讓警衛們同時成為類似翁氏老闆娘和李的身分：就像李，他們能通雙語，不只是兩種文化之間良好的溝通橋樑，亦是一種較無敵意的他中有我的證明；而就像老闆娘，保全先是隱身而後顯現，認真檢查的同時也在裝聾作啞，默默觀察一群人在無所戒心的狀況下會如何真心的反應（就像奶奶默默聽著亞特斯的電話）——表演精彩的當然是四騎士，然而在那之前，容許他們表演的是警衛、是亞倫、是天眼。若說李可被喻為主體內在的分化、是在我當中又不完全屬於我的潛意識，老闆娘則是更前一步、是當初早就潛意識的謎樣訊息來源，那麼警衛就是集兩者於一身了。

這般他我夾雜的意味或許在塞迪斯和迪倫比賽中文的段落中變得更加明顯（不像露西所用的外語多半存在較為負面的意涵，西文是為了解決問題而說、

韓文是為了解決歹徒而聽，即便中文是為了朋友診斷而用，朋友並未多麼感激且段落重點在於強調露西的學習能力），兩人的對話是在一同來到翁氏尋找騎士之際登場。老闆娘先是指著賽迪斯用中文寒暄，接著迪倫拿出騎士的照片問她有沒有看過他們；塞迪斯用中文插話，幫忙翻譯道「見過他們嗎？」，老闆娘則回答有，李跟亞特斯說過話（她稱呼亞特斯為「他們的頭」，顯然亞特斯之前的努力有所回報）。迪倫在此時轉頭看向賽迪斯，賽迪斯於是又好意的再翻譯一次——他本想炫耀一番，向迪倫挑釁道「怎麼樣，不說『哇，你會說中文』嗎？」（“What? No, ‘wow you speak Chinese?’”）結果竟被反將一軍：「如果你的普通話真的好，我會跟你說。」有人在好萊塢電影被說中文不好！一直以來帶著亞洲口音的英語總被當作笑柄，反觀英語人士破碎的華語卻每每讓人稱讚（時至2016年，獲得八項奧斯卡提名的《異星入境》對語言見解獨到，然而拯救世界的語言學家口中的中文還是讓人不明所以），此處竟讓一個黑人炫耀自己會說中文，且又被一個白人嘲笑，實是前所未見。

在電影的範圍內，除了增添幽默、更加吸引龐大的華人票房、幫騎士添加意想不到的能力，此一橋段一方面增強翁氏是友非敵的氣氛——老闆娘與塞迪斯熟識迪倫幼年時期時常來此——另一方面，多層使用出乎意料的驚喜也是呼應片中不斷使用的障眼法：你以為你看到一樣東西結果卻不是那麼一回事，你以為你掌握到真相卻其實被真相給掌握住。除此之外，此段對話一則可說證明並非所有亞洲人都是惡徒，並非人人都想取西方世界而代之，大家都是同在世界上的一員而可和平並存，二則可解讀為表明中文不是可笑的咿咿呀呀，而是可和其他語言一樣講得確實的正經語言；更進一步，若牽扯導演的華裔背景，更是應驗了他我之間的模糊分化：導演究竟是他還是我？

假定現下有兩名觀眾，一名土生土長的美國人、一名土生土長的中國人，雙方都不清楚由誰執導便看了《出神入化2》，一個很可能會覺得「我們電影果然拍得很好」，另外一個可能發現「好萊塢愈來愈常到我們這兒拍電影了」。重

點在於兩人的「我們」都其實都不純粹：我們指的到底是成長背景還是思考模式、是國籍還是血緣？定義始終曖昧不行，原因一方面或許是著眼點的不同，另一方面，甚至能說在拉普朗虛的想法中，主體本就不是單一的存在：人腦中的「我」是由意識與無意識構成，意識被可以控制的思想主導，而無意識則不僅由被意識所壓抑的各種慾望、恐懼、幻想與記憶構成（相當於前意識，也就是無意識中可被回想起的部分存在）構成，更是包括了拉普朗虛所強調的不由自主產生的類記憶（pseudo-memory），也就是本文一再提到的內再他者，主體於嬰兒時期由父母和長輩給予而留下的謎樣訊息——人人都是這樣一分为二、二又生自諸多來源，層層疊疊實屬正常。

雖然無法確定，但是筆者認為正是導演多重的文化背景致使電影呈現這般他我融合的樣貌，正是美國、台灣和中國的組成使得劇情能夠逃離了翻譯的窘境——片中所有遇到不會說華語／不會說英語的人最終都並未真正困擾也無因此排除哪個角色，因為他們本身便即具備雙重語言能力。翻譯對其而言並非困擾，因為不論東西，二者皆為原文；當雙語、雙文化之間無須經過第三者的轉換，其中的得失便可降至最低並同時脫離真偽的爭議；當沒有了真假而對複製的恐懼無存，雙方也就不再需要爭搶著互相壓制、吞噬對方——這點在塞迪斯、迪倫和老闆娘的中文段落清楚可見，若是不計觀眾市府明白當時無論塞迪斯有無翻譯對溝通毫無影響，雙語使得三人地位相同，無需競爭，也無從憑藉欺瞞而掌握更多資訊——我與他、東和西始終並存，和和氣氣地相處。

於是製片並未在他者中心與自我中心之間爭吵，而是繼續哥白尼的革命，托勒密從不曾是問題；於是電影便可脫離拉普朗虛所提的佛洛伊德的兩大不足：一，把他者縮小到主體的投射與感知（吊詭的是他者本是先於投射存在，先得有他才可能生出好與壞等評價），以及二，認為無意識可被自我分解而吸、重新融入意識，內在分化可結合主體而逃離他者的影響（Laplanche,1992）。

在前者，相對於《露西》將張先生形塑成終極的惡魔，彷彿唯生存目的就

是破壞露西似的，《出》片則是在看似投射他者的外表下放任他者獨立運作，使其不再依附主體存在而有自我意志、反過來掌握我的命運、並非互相殺戮而是相輔相成；在後者的體現，對比《露西》制霸語言與張先生最終的死亡導致一切終歸統一（此處主體由露西擴大到露西的世界），同樣是合一，《出神入化2》則是讓主體和無意識，四騎士和何翁氏、塞迪斯、亞倫等原先預計為他者的角色全都歸於天眼之下。沒有誰遭到浸沒，而是所有人互相充滿傳承、彼此互動，鋪出新的道路。就像是主體和無意識同存的每日狀態，有著意識主導的時候，也有無意識浮出之刻，且自我本源自始便並非澄清；就像是長久以來人類文明的分化，世界中心、社會中心隨著時間不斷變動；就像是周蕾所言的當代世界，不單由西方創造文化，非西方也同存於現下，對世界文化造成影響。即便一路上遇到諸多挑戰，自我依舊存在，連成網絡而層疊複雜的群體或許方是最自然而長遠的選擇。



第 4 章—誰的眼睛

一、露西的眼

上章結合語言和空間討論，發現《露西》片中偏好使用主角最熟悉的英語，似是藉此確立自我、維持身分，《出神入化 2》則在語言使用上界線較為模糊，讓不同文化角色使用各式語言，反應主體本源的複雜與層積。由於全文最初便是以視覺媒介為出發，視線與視角本身自為不可不探究之題，本章將從凝視的角度切入，首先討論露西的視角在劇情過程中幾次的變化，看她如何從視線接收者化為目光給予者，接著續談《出》片中多層的凝視關係，以及天眼於其中的重要地位。

源自拉岡的鏡像階段（mirror phase）理論²⁷，凝視（gaze）所指並非只是單純的看，而是涉及各種眼光給予者—接收者的權力關係，必須考慮到不同脈絡位與立場、其中所使用的媒介，以及可能存在的意識形態與價值觀。普遍而言，凝視被視為某種具備穿透性的力量，一方面授予視覺主體／主動的凝視者權力、另一方面剝奪視覺受體／被動的被看者的權力；換言之，經過刻意凝視，觀看的一方將藉由視覺獲得某種力量、地位、甚至快感，而相對的，被看的一方則將因為暴露在對方的眼光之下失去某種安全感和自主空間。英國學者 Laura Mulvey 早在 1975 年便藉由精神分析，從傳統好萊塢電影中歸納出一種性別化的觀看方式，一種往往投射男性的視覺喜好的「男性凝視²⁸」（male gaze）：

²⁷拉岡的主體構成理論指出，幼兒必須經過 18 個月的成長才能清楚認識他人與自我之間的界線，而鏡像階段正是嬰兒藉著鏡中倒映的影像構築自我的階段。一開始看到成像之後，嬰兒漸漸認識自身的自主性，稍稍學會控制身邊的世界，然而待其智力發展超越肢體發展，自我與他者便開始在腦中劃出分界——嬰兒幻想自己能夠主導四肢的運作、完全控制鏡中倒影，實際上掌握卻並不完全。於此，嬰兒開始認同鏡中影像並模仿對方，而鏡像同時使嬰兒感受連結與分化——嬰兒發現鏡中人與自己相像卻不同、發現有生理上動作有限的自己以及腦中具備力量和控制自己。在諸多電影理論當中，鏡像理論被用來解釋影像敘事如何影響觀眾：在觀影環境下，觀者就像嬰兒，暫時放開部分自我，轉而認同銀幕上的世界。

²⁸在電影情境當中，視覺因為兩種矛盾卻並存的結構產生快感：一方面，有「觀看癖」（scopophilia），指出自觀看的性愉悅，這種刻意觀看可使主體得到肉體之外的慾望和滿足；另一方面則是「自戀認同」（narcissistic identification），就像拉岡的鏡像階段，觀者可以延伸想像中的自我，肯定電影中全能的樣貌。

在傳統電影中，由於性別不平等的前提，觀看的快感往往分裂為男性主動和女性被動；攝影機建立了所謂男性的凝視，將男性幻想中的女性樣貌加諸於女性角色，將其轉化為僅供觀看的物件，而如此一來，女性角色便也往往帶有裸露癖，她們被陳列、被展示，她們的外表被符碼化、地位並因為男性凝視而受到壓抑。看與被看之間的關係早已深植於世界的視覺文化當中。這或許亦可追溯至更久遠的歐洲藝術傳統，如同 John Berger (1972) 所言，「男人行動、女人表現」(Men act and women appear)，當過去的藝術收藏者絕大多數為男性，畫作主角往往是能夠取悅他們的裸女。在成像中，男性凝視決定了女性如何被呈現、女性往往依照男性的喜好被打扮、塑造；他主動的位置透過影像增強了他的力量，而她被動的地位則是再一次將她削弱。

Maharani Kartika Rahmi 指出，就像傳統社會往往歌頌男性的剛強卻讓女性維持柔弱，電影一直以來也幾乎都以陽剛而強大的男性為主角，僅讓女性擔任輔助角色，但盧貝松《露西》卻一舉突破界線，試圖讓女性呈現更加多元、更加接近男性主角的樣貌。Rahmi 表示，這雖然的確是一種對於女性權力的肯定，但露西的角色仍舊太過依賴各種男性的支持，而且她最初亦被塑造的太過無力；筆者認為，如此的觀察正好可與視覺關係結合，因為整部電影在諸多片段似乎依舊以傳統的視覺權利模式運作。例如在 CPH4 融入露西體內之前，她身上多少還是留有著經典電影中所一再呈現的影子，那些美麗卻受盡摧殘的女性的影子：被理查銬上手提箱後，她一直處在驚嚇狀態，哭泣、害怕、無能為力，楚楚可憐；前章已提露西一進入張先生的辦公室先是受到包圍難以逃脫、接著又只剩她一人在房中無所遁形，除了物理空間塑造之外，視線方向也增強了她的壓抑。被黑衣人包圍的她被數雙眼睛盯著不放，所有視線都集中在一人身上，壓迫著她自在呼吸的個人空間；露西受到無形視線禁錮，而好巧不巧，所有惡人都是亞洲人，有意無意地增強了邪惡的意味——雖然反派角色不再穿著中國古服、雙眼尖細，張先生等人（和屋頂上的龍）明明如野獸般殘忍卻身

在窗明几淨的房間、個個西裝筆挺——這多少讓人回想起當年的傅滿州，聰明絕頂，卻邪惡而冰冷。

如果說視線給予者能夠憑藉目光剝奪視線接受者的力量，那麼不只是電影的惡徒削弱露西，當初讓觀眾看到露西這般面貌的攝影機、局限她自由的鏡頭，其實也算是暴力的推手之一——甚至延伸到鏡頭外，透過螢幕觀看、觀賞著露西無助的我們同樣也並非完全無辜。在 1981 年的論文 *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's Duel in the Sun* 中，Mulvey 修正了自己先前提出的男性凝視的理論，指出主動與被動之間不一定是絕對的男與女，反而無論什麼性別都有可能進入凝視視角的相對位置，看或者被看；在現實中，事實就是有人喜歡看見別人的痛苦，而透過電影正好滿足了這樣的需求。即便對露西的遭遇感到同情，旁觀者仍舊有罪，甚至觀者也正是因為身在安全距離之外才得以生出悲憫之心；觀者可以選擇不看，但露西卻逃不出張先生的手掌心。露西此時變成了一種景觀，觀者則是透過螢幕看著張先生看著露西的共謀。

除了最大的反派角色張先生和伴其左右的手下之外，其次重要的就屬在水泥牢房中看守露西的幾人。在露西的關押前期，她雙手被銬在牆壁上，兩名歹徒一個打赤膊、身上有刺青，另一個則穿著藍色連身衣；被同伴問道「有什麼感覺」之後，歹徒一回答「不錯啊，蠻漂亮」，接著伸手探入露西的衣服、問她「要不要玩一玩」，而後當露西因拒絕而打傷他的手，他馬上惱羞成怒對她踢打起來。此幕大概是全片最具情慾色彩的片段，雖然僅只一分多鐘，但在這一分鐘內，鏡頭的運用和歹徒身為亞洲人的事實，再次相輔相成的建立了典型的男性凝視：就像在張先生的辦公室中，露西現在也一邊受到房間的限制、一邊受到看守者的視覺約束——只不過張先生又住頂樓套房又是西裝革履，此處則以庫房做為牢房，看守者穿著工作服、花襯衫、打赤膊，比較像是社會底層人物。對比之下，雖然不如張先生的算計殘忍，這些歹徒的樣貌同樣能使觀眾很

快進入電影的刻劃、馬上聯想到更原始的衝動與暴力，邪惡的衝擊同樣強烈；當兩位看管人興致勃勃的對露西品頭論足，二人站著而露西坐著，他們的視線自由的由上而下打量著被禁錮的露西——不只有而高低的鏡位有效顯示出權力的不對等，此時觀眾的眼睛更是跟著兩人的視線的眼睛一起移動：當歹徒一決定伸手探入她的領口，鏡頭跟著他的手向下拉近和露西身體的距離，而當他第二次真正伸入衣物，鏡頭則是特寫露西不情願的臉——觀者又再次成為共犯，和惡徒一同侵犯露西的個人空間。與兩人的站立相對，整場戲中露西不是向上看著就是躺在地面上（平行於一同在地面的攝影機），她的物理位置和自主程度都被降至最低，沒有動作，只是被動呈現。不過當然，這次露西本人就是英雄，美女不需被人拯救也沒有成為誰的獎品，反而起身奮戰，親手消滅了迫害她的一切。

獨立而強大的女性令人耳目一新，不過整部片中好像也就只有這麼一位女子。比如醫院的場景一幕，清冷的氣氛正好襯托露西慢慢加劇的無情、漸漸消失的人性，不過有趣的是除了露西之外當時唯一「有戲」的女子竟只負責昏倒：露西闖入手術間槍殺原本接受治療病人還將其推下病床固然駭人——這時所有的視線都集中在她身上，然而一則多為平行視線、二則露西手持上膛的槍枝，看著她的眼神大都帶著驚恐——就理論上而言，大腦外科見血畫面應該並不少見，醫護人員日夜面對生死交關的重大決定與接連不斷的突發狀況，心境理當極為穩定，那名女士理當不該這般脆弱。即使將其視為露西人性喪失的對襯，除此之外仍舊缺乏其他搭配的角色：全劇除了露西，有著自己的聲音的女性角色只有室友一人，但是從她的言行方式和露西的診斷看來，安娜就是一個愛玩的派對女孩，她存在的意義似乎只在於讓露西在台灣的生活增添真實感、用無知對比露西的智慧、或者讓露西有機會炫耀自己的中文。至於其他女性角色便都像醫護人員一樣可有可無，幾乎有些像是純粹作為背景裝飾，無足輕重：較為顯著的有報導露西殺人新聞的主播，她雖然發出聲音卻是一閃而過的

中文，大部分西方觀眾聽不明白也看不懂畫面上的字句，得不到太多的目光也並沒有直接的效用；幫張先生刺青的刺青師或許因為外型搶眼而較為突出，但是一方面她沒有說話、只有向上看著露西點頭，另一方面她跪坐在地上工作而著張先生躺在沙發椅中、眼睛敷著小黃瓜片，兩人都沒有真正將她放在眼裡；另外還有看著露西被黑幫抓去而快步離開的清潔工、在 7-11 前講電話的小姐，以及機場眼睜睜看著露西變黑髮、換黑裙卻視若無睹的幾位大媽——這幾人都沒有在螢幕上停留多久，很難給人留下印象。刻意凝視指向權力的分化，然而根本沒有映入眼中反倒更讓她們顯得微不足道。

不過很有趣的，露西在進化之後，從凝視的唯一接收者開始轉化為主動的給予者。她機械式的吃蔥油餅，冷血將病人推開，甚至直接對張先生說自己不需要痛苦阻礙她的知識學習，且所有身為人類的特質都是弱點、是進化的障礙——似乎在她去人性化、去肉體化的發展過程當中，還存在著除去性別的元素。被植入毒品之後，露西換下原本花俏的紅色印花迷你裙，改成比較硬氣的白色短袖、牛仔褲、黑色靴子；她張開雙腿勾引開起房門查看的歹徒，但在那之前卻已經坐的筆挺，肩膀和手肘僵硬，而張開雙腿的目的更是為了等待對方上勾之後用力夾緊，順勢將其消滅；之後的槍殺一切更不用提，槍是那麼充滿陽性風味的物品，侵略、火爆、消滅，露西在某些瞬間幾乎與它同化——她像槍，也像刺入張先生手中、將他固定在椅子上的那兩把刀，一邊傷害他的肉體一邊傷害他的精神，暴力的侵入腦中。

此時的視覺對象便已經不再是單純的男性／女性的關係，反而更是以跨族裔的互動為主——就像 Hannah Smith Yen 所寫的專題報導²⁹所言，反轉女性弱勢

²⁹ 此篇文章是 Yen 為女性專題網頁 *XOJane* 而寫；*XOJane* 設有時尚美妝、女性話題、飲食娛樂等專欄。由於此文亦受到許多其他影評部落格引用，筆者認為其具備一定參考價值。上文引用的原文為“I love that the protagonist of this movie is a woman...that doesn't mean that *Lucy* can be hailed as a feminist victory because to do so would be ignoring its myriad other problems...my feminism doesn't involve murdering disposable Asian characters for self-empowerment. The movie totally ignores real problems of oppression at the intersection of racism and misogyny....In the end, it's still a movie about a white person killing a bunch of Asian people. *Lucy* might be opening doors for women-led action movies but the door's only big enough for white women, apparently.”。

的角色、強調性力量值得稱頌，我們卻不能假裝沒有露西獲得力量的過程中異化種族的呈現——就像周蕾（1995）所言，Mulvey 的凝視概念、看與被看可從性別角色延伸民族與民族之間的關係³⁰。傳統西方歐洲藝術不只有裸女畫像這種類型，異地風景的描繪也是常見的主題之一：不同於本國的風景、奇人奇事、異國女子，這些物件一旦被畫入畫中，往往成為一種被標示出來的、與「正常」相對的他者，成為對比於「文明」之地的歐洲的桃花源。而同樣的，這些秘境的人事物若是出現在人類學考察、紀錄片、或者旅遊廣告中，它們也不是單純而中立的存在，而是會被貼上某些標籤、變得屬於特定的族群、被賦予某些意義（Sturken & Cartwright, 2001）。《露西》所做自然不是上述「紀錄事實」的人類學紀錄，然而其中分化的概念卻有些相像：曾經的分界是歐洲與遠方、白與黑、男與女，現下則為原始和進步、肉體和心靈，乃至中文和英文。Berger 和 Mulvey 假定電影的理想觀者為男性，但露西的進化卻使得凝視關係再加上族裔的元素：理想觀者是男性，而且是白人男性。

傷害露西的並非全為亞洲人，但是露西所終結的卻全部都是。理查和西方面孔的毒販都是反派角色，但一個毫髮無傷、一個的死亡卻與露西無關，台籍司機和醫院的病人全然無辜，卻雙雙傷於露西之手——在露西終結這些生命的時候，上位與下位的權力關係一樣可從各角色的視角高低看得清楚。在最開始張先生的辦公室中，先是所有人看著椅中的露西，在她回來尋仇之後反過來扳倒張先生，變成張先生固定在椅子上、露西由上而下的汲取自己所要的資訊；在巴黎街上的一陣追逐當中，兩人目光幾乎都是向前平視，暫時有些你來我往，不過到了最終張先生又再倒在椅子上，雙眼空洞的望著天空——此刻嚴格說來他並非向上看著任何東西，但是露西已經化為分子無所不在，看著虛無也算是看著露西。即便他的心態不如姿態一般顯示著投降，憤怒也好、不甘也罷，失敗就是事實。張先生的目光正是露西早已遠走高飛，留他望塵莫及的最

³⁰ 原文為“Supplementing Mulvey’s argument with the anthropological situation, we may argue, in parallel, that vision bears the origin of inequality”（Chow, 1995, 頁 180）。

佳證明。

同樣的反轉也在關押露西的幾名歹徒身上可見，如上所述，他們先是站著俯視露西而後跟著鏡頭一起侵犯她的私人空間，之後一個個被打趴在地，露西走出房門之後更是果決的槍殺了坐在桌前用餐、比較「無辜」的幾位；露西直挺挺的向下開槍，而後當她坐下來將幾人留下的食物下肚，不免讓人覺得有些將這些曾經的敵人吃入腹中、消化殆盡的意思。圍繞著醫院的兩個場景也有相似意味，進入醫院時，有被露西推下床鋪取而代之的病患，出醫院也有一個被槍殺在地、一個被脅迫開車的計程車司機；隨後到了巴黎對抗張先生的追兵之時，露西雖然未再利用直接的暴力達到目的，但是她隨意用眼神固定幾人的行動、隨手將他們飄在空中，又化出隱形的牆面限制小隊長的空間、使他動彈不得，讓他露出越是用力掙扎越是滑稽猙獰的臉龐。

露西從頭到尾都沒好好正視這些人，如此輕描淡寫的處理讓他們就像電影中消失的女性一樣顯得無關緊要。以上解決歹徒、面對司機、對付追兵的幾幕更有一個共同點：畫面經常從露西的背影拍攝，加之被露西打敗的人個個消失在鏡頭之外，彷彿讓觀眾與露西同步，加強觀者和影像的連結並模糊兩者之間的界線，方便所有人都從露西的視野出發。這似乎也間接證實了露西的進化之後，看與被看之間的對象轉移從男與女轉為東與西：已經和露西站在同一線的人想必樂見她強烈的反轉；之前若無法忍受露西的苦難者看見她現下所擁有的力量想必更加舒坦；若是並不認同女性英雄，露西現在比較陽剛的樣貌應該算是有利的轉折——露西雖然不再身為慾望對象，但是共同的敵人卻被消去，也算是達成某種目標。

甚至這種西方／亞洲的分化還能擴大為白人／有色人種：諾曼教授和警官里奧，一個黃種人和一名黑人，兩人無庸置疑屬於正義的一方，如前述，他們因為在文化方面歸類於西方世界而不免表現出對東方亞洲的排斥，然而在正義當中卻還是看似白人至上。諾曼教授地位雖高，卻終究還是比不過露西：露西

的能力奠基與他的研究且曾求其幫助，可是兩人的合作卻存在著威嚇成分，且很快的教授連學術知識都比不過露西，一邊轉為注射藥物的輔助角色、一邊盯著她說明時間的真諦。由於如此的連結，兩人的視線雖說時有交集、位置各有上下，然而隨著劇情發展，愈到電影尾聲教授看著露西的眼神愈發帶有尋求肯定之意，總體而言，與其相對，露西的眼神還是更加強勢而肯定，位階較高。

里奧亦是除去大反派張先生的英雄，不過卻可算做比較輕鬆玩笑的角色（比如首次出現，他接起電話，大聲說道辦公室裡除了他沒有人職權更高；比如似是為了緩和氣氛，看到露西做出驚人的作為之後往往露出一些怪異的表情）；他和露西同樣有對看、有交集，但卻經常跟在露西後方、聽著她的命令、望著她的背影，或者像在警車追逐一幕那般，他看著露西、露西卻並不看他；里奧最後雖然得到佳人的一吻，它卻只是「作為提醒」（“a reminder”），沒有後續發展。另外，雖然索邦大學的教授群同樣算是善的一方的人物，他們的存在幾乎可算做一個整體，個人屬於什麼族裔影響並不大。筆者仍舊相信導演並非刻意塑造族群對立的印象，不過就結果而言，最終所有亞洲惡徒全都毀滅殆盡，而即便身屬正義，黑人也沒能帶著無限的知識離開、黃種人也沒能贏得女士的芳心。

不過到了電影尾聲，似乎前面所談的二元對立都不再重要。當露西腦部開發逼近 100%，真正打破傳統、獨樹一格的視覺呈現開始顯現：在我們急著下定論，說露西的進化等於男性化、等於分裂族群的時候，她竟然變得有些無性別之分，且電影種族也的態度也開始模糊。首先無性可以從露西的穿著說起：飛往巴黎之前，露西的確穿回了正式的女裝，然而這套服裝卻並不強調她的女性特質，全件漆黑，沒有任何暴露或挑逗的意味——這也許可和設計師 Iris Van Herpen 本人的作風呼應，至少近年來她的作品一向以細緻的大型立體結構為中心概念（就像是露西身體所幻化的黑色物質那樣）；她經常使用一圈又一圈的細線纏繞出超越人體輪廓的衣物，往往在軀體之外建構全新造型而鮮少用煽情的

方式展現女性身段，而且系列總以冷色系為主軸，整體而言誇張卻低調，給人的感覺就像是露西當下冷酷、機械、科幻，無機卻又有機。換言之，即便欲用充滿慾望的眼光看著露西也並不容易做到，除了手臂和腿部之外她全身緊緊包裹，且雖然穿著高跟鞋，當露西的所作所為皆是殺伐的舉動，無論什麼血緣背景的觀者都很難再去注意她優美的曲線或者臀部的擺動——露西無疑是個女性，但不因此而賣弄自己身為女性的事實。她改變了 Berger 所言，行動而不只表現。

若說衣著不能作為無性的證明，當大腦開發 99%，露西穿越時空，與人猿露西面對面、食指對食指，實實在在的被比做上帝³¹——上帝正是無性別之分。雙方觸碰前的幾秒鐘與米開朗基羅《創世紀》的〈創造亞當〉的佈局相當相向，天庭壁畫的上帝受天使簇擁浮在微右上方的空中，亞當側躺在左方山頂，上帝挺出身軀、亞當姿態柔軟，施與受非常明顯；電影中的構圖則是人類露西坐在左上方的椅子上向蹲在右方草叢裡的人猿露西伸出食指，人類露西向前回溯文明發展史時間軸播快播慢，而後向下點了一下人猿露西的手指，瞬間衝回太空、回到宇宙大爆炸，悟出真理——宇宙大爆炸就是科學史上的創世紀，對比非常明確，她就是上帝的化身。由於所在位置，露西和上帝都是上對下的看著另外一方：上帝和排列成大腦剖面的天使一同創造了亞當、賦予人類至今的智慧，露西則獲得百分之百的腦力開發，化成新的物質，留下所有智慧以供未來的人類使用；上帝並非凡人肉眼可見，地面上的人們只聽得到祂如轟雷一般的聲音，露西最終也是留下聲音，實體不見蹤影卻已電子的形式無所不在；上帝創造亞當再讓亞當生出夏娃，而就生物學而言，人猿露西是所有人類的祖母，人類露西又一下彷彿給予祂神跡——時間是唯一的真理（“Time is the only

³¹ IMDb 將 100% 的露西和人猿露西與米開朗基羅的上帝和亞當的鏡像對比收入 Trivia 當中，原文為“When prehistoric Lucy reaches her hand out to touch the other Lucy's hand, their hand/finger positions mirror the hand positions of Adam reaching out to touch the Hand of God in, 'The Creation,' by Michelangelo as painted on the ceiling of the Sistine Chapel, in Rome. Metaphorically, Lucy at one hundred percent brain capacity, could be seen as God, while prehistoric Lucy could be seen as an Adam figure”（2018/02/05 取自 <http://www.imdb.com/title/tt2872732/trivia>）。除此之外亦有許多網路電影評論引用聖經經文為此對比做出解釋，或者就〈創世紀〉的美學構圖而言給予褒貶。

true unit of measure. It gives proof to the existence of matter. Without time, we don't exist. Time is unity.”)，露西則是現在、是過去，當然也會開創未來。

至此或許可以反駁，說露西的構圖和創造亞當左右相反，而且亞當和上帝明顯是男性的面孔身軀、兩個露西這顯然都是女性，電影可能更強調的是母性創造生命、推動演化的重要，況且原先設定就是女英雄為主角，其中的女性力量不容忽視。然而筆者認為無論當初本意為何，就結果而言露西的性別已經不再是那樣重要：將她比作上帝，那麼上帝的不分男女也必是她的特質之一；若說《露西》反轉了〈創造亞當〉的構圖而強調女性力量，那麼兩者都必須存在推論才得以成立，是以電影實為兩者兼具；另外，就像觀者很難再著重於露西現在的性別樣貌呈現，回到地球之初，屬於什麼種族已經不再成問題——億萬年前，智人根本尚未出現，族裔實是無從談起。當露西眼看著建築的倒退解構、回到史前時代、看到各種恐龍、看到人猿露西，她眼中所見的是全人類的發展，男女與族裔全是她控制之下的產物——在最終時刻，她打破了原先二元的視覺分化，將一切納入掌中。露西的無所不在其實開啟另一種視覺模式，讓多元的視角得以呈現。

二、天眼之眼

以上談到《露西》視角幾次的轉變，從男性凝視出發、化為一種區隔種族的視角、最後再由露西一人獨得視覺上的霸權，俯瞰眾生。在《出神入化2》中，片頭則有塞迪斯的旁白直接道出「眼見為憑，但是否為真」之句：電影最初和最末的旋轉樓梯畫面雙雙呈現眼睛形狀，呼應片中最大主角天眼組織，而配合主題，片中亦存在多層的凝視關係；無論是否清楚意識，其中角色或多或少都牽涉於複雜的視覺網路當中。以下將從騎士和澳門住民之間的互動看起，接著藉由晶片「掃帚」、華特和天眼的狀況，探討全面監視在電影中或許存有的意義。

首先是多層的凝視關係：其一，《出》片系列的出發點，魔術表演者與現場

觀眾。此二者應是處於相輔相成的地位，因為魔術表演者總是得到觀眾的視線才有舞台生命，且騎士們本就是為了揭發各種不為人知的真相而登台表演。雖然在片中雙方並未得到非常直接而關鍵的互動，我們似乎仍須銘記在心——或者作為前提思考——從電影開頭的奧塔發表會到最後的跨年大揭密，騎士的成功全都仰賴觀眾的存在，甚至可說，四騎士一開始便是為了觀眾而存在、四騎士是群眾們的騎士。

其二，澳門住民與外來者的互視：一方面有著騎士們剛到澳門對於當地所投射的視線，眼看著混亂的廚房、奇妙的祖孫，另一方面則有廚房服務人員、在市集圍觀迪倫和華特等人打鬥的人們、以及緊緊盯著四騎士一舉一動的翁氏祖孫和科學館警衛。這讓人想起 King (2010) 所舉出的 *Cheng Kuo: China*³² 的例子：導演遠赴中國拍攝異地風情，異地的人們卻反而將劇組當成新奇事物觀賞；有時須得等到白人來到異地，才有可能開始真正思考「誰才是外國人」的問題。更重要的，此時情況也可呼應論文最初所言、周蕾 (1995) 談的改變單一重心、反轉東方單純被看者的角色——《出》片本身已是視線反轉之作，而現下劇中人物也同樣正在轉移焦點。雖然廚房的工作人員對騎士們反應冷淡，對他們的到來不痛不癢，但這卻是小小的騎士看著、對方也看著的證明；雖然圍觀迪倫打鬥的攤販和顧客好似習以為常，只顧看熱鬧、收拾攤位，沒人上前勸阻，但這卻也是一種明明白白來自東方的視線，更是不免讓人想起《唐人街》最後一幕，一切終由群聚的中國圍觀者見證事件起落；最後老祖孫和警衛的默默觀察，先時雖未被騎士發現、幾人身分之謎也尚未釐清，但如此的凝視正是讓觀察者獲得對方不知的資訊、獲得權力增長的手段之一——總體而言，即便於故事最初階段騎士和住民並未直接互動，彼此之間的觀察卻不可謂無足輕重：此處的澳門就像 Antonini 的蘇州、南京、上海、北京，攝影機兩端的人

³² King 藉著 Antonini 此部電影，討論模糊的本源問題；她質疑紀錄片的「真實」與電影的「虛構」，並以上海與香港多元的建造背景為例對比威尼斯，指出沒有所謂純正的東方或西方面貌，世上一切常常都早就摻雜著各色影響。

們互為對方奇觀，凝視由誰主導難以斷定。

第三樣視角以華特為主，涉及到更嚴重的權力關係以及監視作用 (surveillance)。提到監視便不可不談到傅柯：在他的理論中，凝視的概念不只局限於單一個體，任何機構或體制都有可能產生凝視；這種凝視包含探究、包含規訓，並且都能藉由權力架構影響整個社會。在機構性的凝視當中，圖像和畫面變得極為關鍵，因為它們不只帶出權力的移動方向，本身更是力量傳遞的媒介；自 19 世紀起，和現代社會體系一同成形的正是攝影技術，它一方面成為科學發展的主力，另一方面也成為官僚機構管理國家的重要機制，比如就像相片能夠標示與區分著正常與非正常，或者在法律上照片就可作為犯案定罪的證據。傅柯認為，現代社會不同於過去霸權體制使用的排除異己以及高壓統治，講究的更是人民自主性的遵從規範、遵守法律、符合道德常理、跟隨社會主流價值；現代社會具備藉由同化人民行為而統治的能力，而其中統治與服從之間的權利不平衡正好決定了什麼可以被算作知識——經過社會的運作，知識又將在區分文化權力分配的關係——現代社會並不排除特定知識，而是主動創造知識、創造符合這些知識的人民。這些讓人想起拉普朗虛的謎樣訊息：當謎樣訊息讓沒有掌握知識的人感受，傅科則是保障擁有知識的人龐大的權力 (Sturken & Cartwright, 2001)。

在現代社會的運作之下，國家主動透過衛生機制、法治之命令和教育等等公共行動訓練人民自主表示服從，而於此同時，媒體也大量向人民散播同質性的影像：人們為了不被排除在外，有意無意都會選擇認可影像；若不去思考影像是如何在既定價值觀下運作，它們往往便影響到眾人自我形象的塑造，例如對於美感、時尚的看法就可能成為現代人自我約束的原因之一。在 Berger 的理論當中，是女人受到觀看並內化男性凝視、依照其偏好展現自我，在傅柯的論述之下則是整體人民自主將標準化的凝視內化，加諸於自我行動。在這種主動約束運作之下，社會有時不需懲罰，光靠想像中的世界就能讓眾人服從——這

也就帶出了攝影和照相技術的凝視所帶來的監視作用（Sturken & Cartwright, 2001）。

對此傅柯提出全景監獄（panopticon）的概念：圓柱形的全景監獄在中間設有監視塔，監獄外圍的是所有的牢房；由於逆光，警衛可以從塔中往 360 度觀看外圍牢房中每一位犯人的房間，但是從牢房卻中看不見警衛室中的動作，只能長期處於不安之中。如此的建築結構設計產生了有效的規訓行為，因為不管塔中的警衛在或不在，犯人都會感受到無形的視線並因此一定程度的控制自身行為——權力於是在犯人不知道警衛在不在、上位的權力完全隱形的時候最為有效；全景監獄的重點不在於主動監視所塑造出的服從行為，而是監視的機制無論是否啟動都能致使制約行為產生。當然，全景監獄的概念就是社會的縮影：時至今日，街道四處都充滿了監視機制，店家、電梯、行人的手機、衛星拍攝……，攝影作為一個整體，幾乎可說毫不間斷地進入眾人的每日生活——如今相機根本無需打開或者設置在肉眼可見之處，光是可能存在，鏡頭就足以產生威嚇作用（Sturken & Cartwright, 2001）。

這幾乎也就是本集《出神入化 2》中騎士們為何行動：這次他們被指示揭發真面目的奧塔公司董事長凱斯（Ben Lamb／飾）正欲藉著新軟體的發佈竊取使用者資料，而竊取資料的機具就是晶片「掃帚」。有了掃帚，持有者便能在對方不知情的狀況下解密並且登錄任何一部電子裝置；在這虛構的世界，監視甚至超過了相機開關與否的問題，不需實體鏡頭，只消無形的演算式就足以達成目標。回到片中第三種視角的華特身上：華特原為凱斯的商業夥伴，結果雙方不歡而散；現下既然四騎士創造了機會，華特便想將掃帚一舉據為己有，拿回被凱斯奪走的一切。有趣的是，尚未將晶片到手，華特便已初嘗全盤監視的滋味——與四騎士見面之初，他即直言道「在充滿監視的世界中，唯有不被看到方是自由之道」（“...because in a world of total surveillance, the only true freedom lies in not being seen”），甚至告知四騎士自己掌握了澳門所有的賭場，所有監視器與

手下都是他的眼睛、方便他控制四騎士的一舉一動。名義上死亡的身分讓他得以脫離凝視客體的狀態並從暗處控制一切：畫面多次呈現華特從高處向下觀看以凸顯他的大權在手，比如從金莎酒店向下看街景、從賭場二樓看著四騎士行動、從上碼頭上看著迪倫下沉，另亦有數回同時操控多個螢幕的場景等等。似乎正是這種狀態讓華特成功達成監視：觀者清楚看見他的手下在城中自由行動，沒人對其質疑（或許是明白也習慣了他們的存在？），同時四騎士也因為華特的監視在表面上順從，假意為他偷竊。一行人最終失敗的行動幾乎算是電影提出的警示：在這小小城市當中，華特僅憑自己的力量就得以幾乎控制整個地下世界、全然自由的行動。

不過反過來，在華特安全的將自己排除在他人的視線之外的同時，隱藏卻也是一把雙面刃：雖然沒有完全暴露的脆弱又可藉由自身的隱形行動，隱身同時也使得他的存在變得薄弱。沒有鏡像反射，何以證明本體存在？就像傑克上集的「死亡」，即便讓四騎士的揭發行動成功混淆眾人達成目標，在奧塔發表會上「重生」卻反而成為他的弱點與把柄；華特的隱身一則重蹈傑克失敗的覆轍，導致自己和父親最終的殘局，二則隱形也反映到華特最終一切皆失的狀態：當陷害騎士的計畫終究破滅，他在全世界觀眾眼底下暴露身分——同時暴露的還有父親對他毫不在意、不知他生母是誰、只因暫時有用而將他留在身邊的事實。華特的隱身反將了自己一軍，反倒讓自己落得比從前更加無關緊要。這般結果也多少讓人思考隱形的視線的本質：如此留在暗中是否因為本體有何不軌？不論華特或者凱斯，欲憑單人之力達到社會機器運行之事便已極其危險，也許任何人都不該獨擁這種力量。

那麼，天眼為何能在若隱若現中安然無恙？組織這般秘密的存在不免與被推翻的華特父子和奧塔公司有些相像；天眼一直以來都於暗處運作，從未公開真面目、不為世人所知，甚至連關鍵的計畫操作者四騎士都被蒙在鼓裡——甚至片頭各種慌亂的景況也正是因為天眼遲遲不表明身分才引得亞特斯貿然追求

獨立、迪倫沒能掌控聯邦調持局、騎士們互不信任。這難道並未動搖天眼的正當？事實上應當不會。就像露西化作分子之後雖然得以無死角俯視世界、進入所有電子設備，她卻是為了等待人類進步以傳下智慧而存在、是為了全人類的福祉而犧牲自己；同樣的，天眼在系列電影的敘事中亦屬於善的勢力，即便遊走法律邊緣，至少截至當前確實真正為大眾服務，行動並非源自一己之貪念。

更進一步，除了為民著想，不為一己私利之外，天眼更是做到另一件事：試圖連結世界。雖非一方城市，它卻反而真正塑造出當初兩片都所參照的多元並立、國際之都的樣貌。最初四騎士與澳門居民的互相試探實已開啟了第一步多元視角的呈現，而到了片末天眼之謎揭開之刻，東西皆具的視角便發展的更加成熟：筆者認為此時正是 King 的模糊本源、周蕾的反轉視線，以及安·卡普蘭的跨種族凝視—翻譯三種概念結合之刻。不如霍米巴巴的模擬強調被殖民者主動反轉殖民者的視線，讓殖民者也變成凝視客體以藉此生出反抗的力量，此時情況更像多方平等對視、對話，共同創造新觀點、新文化的第三空間。有著華特的前車之鑑，天眼自然永遠不會待在陰影之下，於是祖孫兩人和塞迪斯最終也走到燈光之下解開自己的面紗。一切都操縱於天眼手中，何來第三空間？似乎天眼本身正是第三空間，達成了完好的跨種族的凝視。天眼為何在澳門揭開真實面貌、為何不讓四騎士在家鄉就知道自己的神秘組織如何運作？或許是因為澳門融合的各種特色，澳門的人熟悉各種交流，整座城市充滿相衝卻又和諧同存的元素，正好是組織的小小縮影。導演在訪談中的回應也與此態度相符；被問到選擇澳門拍攝的理由，他回答：「我們想要將騎士們帶到一個懸疑與魔術交織於當地歷史之處³³」，並且「澳門充滿異國風味，美麗、奇異，融合了葡式建築與中國文化，還有拉斯維加斯混於其中。鏡頭不管照到哪裡都很美。

³³ 原文為“ We knew we wanted to take the Horsemen to a place where mystery and magic are woven into the history.” (2017/11/30 引自 http://www.newshopper.co.uk/news/14575851.Greenwich__Richmond__Macau____the_locations_of_star_studded_blockbuster_Now_You_See_Me_2/)

那裡的情緒與質感完美的體現本片的精神³⁴」。澳門的組成並非單向文化投射的結果，電影也絕非哀戚的悲歌，天眼正是十足的接觸區。

一方面，組織中所有成員都曾經站在主動與被動凝視的位置：祖孫倆從原本的笑料變成操盤者；賽迪斯從被捕入獄變成穿梭在各方勢力中協調一切的角色；騎士們從被天眼看著的手下轉而成為親身參與的執棋者，最終眾人都在保有文化與自我的狀況之下對話與合作——亞特斯學會融入、找到歸屬；迪倫認識到父親真正的故事、與塞迪斯和解；梅瑞在打敗的查斯卻又同時承認了他的存在，傑克則是順利死而復生，還得到露拉的愛。另一方面，天眼還將所有人連線成網絡，以全球的規模運作：從澳門的亞瑟到格林威治的翁氏祖孫，從上映四騎士最終表演的紐約、東京、雪梨等各個城市——這又再提醒我們魔術要同時存在表演人和觀者上能達成目的——魔術所在之處便是天眼所在之處，且唯有連結所有地點、讓區內所有人物流動才能達到完美的天眼。天眼雖然還是監視塔中的警衛，警衛們卻不只在單一的塔中，而是四散在各處而緊密相連；騎士們的合作如同有機體一般圓滑，而每一顆棋子都得各就其位、發揮最大效用，都已在分別的崗位上默默努力一段時間——天眼雖然注視著世界，卻也同時被全世界所注視。

這種以世界為最終著眼範圍的結尾其實與《露西》有些相似，兩片都讓主角人物找到某種真相，讓事情有個圓滿的結局、彰顯正義，雖然舊有的習慣消失，世界卻進入新的狀態，暗示充滿期望的未來。露西化為隱形分子於各處注視著世界；已經達到 100%、已經習得所有人類知識的她會願意犧牲自己，似乎表示她超乎想像的智慧中預見人類未來終有機會、有能力傳承知識，不論是像一樣進化或者向其他發展道路都好，人類應當仍舊存有希望，值得露西寄託期待。相對的，天眼和騎士們雖然從此之後將更加暴露於世界的眼光之下，他們

³⁴ 原文為“Macau is an exotic, beautiful, strange mix of Portuguese architecture and Chinese culture, with Las Vegas thrown in for good measure. Everywhere you point the camera is gorgeous. The feeling and the texture of the place embody the spirit of what this movie is about.”（同上引。）

其實也又因此獲得更多機會——眾人的目光、下一位對手的眼睛一定將持續聚焦於幾人身上，然而騎士此時已進入組織內部，有更多資源可供利用；或許天眼本身亦將為世人所知，抑或世人在組織中的角色將不再只是見證者和受益人那般單純，我們卻幾乎已可預見下集更加籌備縝密的魔術計畫、更加龐大而多所涉略的組織規模——《露西》的未來或許就只得全然憑藉觀者自行想像，甚至等待後世慢慢印證、發掘了。



第 5 章—結語

本文由電影中的視覺呈現出發，藉由《露西》和《出神入化 2》兩部電影探討東方與西方世界的文化交流與翻譯，並針對東亞的城市及場景、角色及語言、以及空間及視角觀看其中的轉化和再現。回到論文最出的提問，當代電影中的東方形象究竟為何？來自兩種社會的觀點各自如何詮釋？雙方是開始兼容並蓄又或者依然互相傾軋？

概括而言，《露西》較為傾向表現東西區隔，先是建立東方場景與傷痛的關聯、運用原始化的手法對比出負面的亞洲與文明的法國，讓露西在台北停留期間持續處在情況不明的狀態，直到抵達巴黎完成腦部進化、學盡世上所有智慧之後，才終於從謎樣訊息的創傷中解脫；討論到語言和個別空間結合，電影亦存在獨尊英語而逃避亞洲語言的狀況，彷彿將英文視為露西個人特質、身分證明，並反過來如物競天擇般淘汰中文、韓文，總體英中對立的情況實可歸咎於社會對於翻譯的不信任以及對於複製品的恐懼，讓露西害怕他者也害怕變成他者。直到片末，分裂的兩個社會方才開始變得平等：劇中凝視先由典型男性凝視出發，匪徒的亞裔身分和他們物理上高於露西的視角一邊加強視線強度、一邊方便觀眾和鏡頭一同侵入她的私人空間；接著視角轉向族群間的凝視，露西轉為上位，然而處於下位視角的卻都是有色人種；最後當露西最終成就 100%，性別種族則完全歸於她一人眼下，分別反而不再重要。綜上所述，筆者認為電影雖然存在分隔異己的心態，使得台北與暴力、與獸性產生連結，顯得較巴黎落後而野蠻，且語言使用亦是形同陌路，其所欲呈現者仍然更是國際城市的樣貌，甚至當初正是因為認識到多元文化之好才添入各種異國元素；劇中地景在電影放映過後被本地居民帶回現實生活，以其為樂、以其為傲，也許可說是整體製程當中最美好之處，而當劇末露西消失並等待人類成長、一切好似全部重新來過，對於未來的期望也讓人稍感安慰——種族歧視必須消失，而此處似乎仍具一絲改變的曙光。

相較之下，《出神入化 2》也並未放棄拍攝相對傳統、老舊之景，不過這般呈現先是好似嘲笑中國文化、展現類似東方主義的情緒，往後卻隨著劇情發展出現明知故犯的意味，一邊自嘲一邊也諷刺著當初建立刻板印象的力量：片中所見的澳門縱然古老，卻實是智慧的象徵，正如同翁氏祖孫最終一躍成為天眼代表，一直以來受到輕視的東方竟方是主導重心；不如《露西》，劇中亞洲人物先是故意裝作不通英文，而後反過來用流利的說詞一鳴驚人，來自外國文化者還竟又互相炫耀中文能力，所有雙語、跨文化的角色在實際上都發揮作用，實質推動劇情發展，著實令人欣喜。同時，《出》片自故事之初便即建構較為具備互動的凝視，從魔術師與觀眾的對看到騎士和澳門居民的互視皆是相輔相成，華特的全面監視最終失敗，而走到尾聲，原先看似傷痛之地的澳門則歸入天眼：天眼將整個世界概括其中，從單一眼睛望出，卻同時也受到全世界矚目。簡言之，《出》片較為一致的融合文化要素，讓各地角色發揮作用、顯現他我和諧的色彩，同時電影亦未捨棄自身文化特質，而是在已有的傳承之上繼續構築未來——生長於東亞，這正是筆者所希望見到的結果，見證傳統所具備的創造新生之力。

就此推論，在文化與文化之間翻譯、當人們於城市與城市之間穿梭，其實並不一定會如 King 書名 “Lost in Translation” 那般必然的迷失。也許因其主要著眼黑色電影才作此結論，然而就像露西的消逝是為了等待人類的成長與進化、就像天眼的公開讓騎士們有機會更加深入中心，迷失或許只是必經的階段，最終終究會出現柳暗花明的時刻。拉普朗虛一再強調無意識的他我交織、沒有固定答案，但或許沒有定案才是最令人安心的結果：誠如露西所言，時間是一切的真理、不會停下流動，台北不會永遠是現在的台北、澳門不會永遠是現在的澳門、倫敦和巴黎更是在數百年的歷史洪流中無數次的更替面貌；一直以來這些城市都不斷不斷地吸收著各式事物與情勢的養分，長久以後它們只將受到更多色彩的渲染、他們轉化與成長的速度也只會更加快速。身為翻譯學

生，筆者自是相信相異的世界能夠順利溝通、對話、前行，且無論廣義狹義，翻譯一則有助證明原始真正存在當代、二也對世界有所貢獻、三更能築建卡普蘭所稱之第三空間；東方與西方之分不會完全消失，各地人們也終將抱有自我價值論調與思考脈絡，但至少藉此二作，我們已經看見舊有的疆界鬆動，只望隔閡的破滅與新世界文化的建造加緊腳步，讓東方脫離早該卸下的束縛，從原始與謎樣的標籤中解放。

論文所選擇的兩部電影結尾都暗示著未來發展，不過需要下一步的不只電影，由於研究限制，本文同樣有待擴大探討。一則因為研究以兩部片源著手，著眼範圍有所限制，在此無法斷言研究其他電影中其他的人物與城市將得到同樣的結果，外推其他案例的程度不定，如能納入更多片源或許得以獲得更深入的分析；二則由於切入角度，文中大致著重於東西文化之間的呈現與發展，並未完全按照電影本身敘事輕重論述，在《露西》當中尚有女性主義、宗教、時間等議題在此並未深入，《出》片內魔術精神、技巧、執行，甚至劇情本身與系列電影的敘事手法、連續與否等等議題也未做處理，若可從更多方面探討，似乎尚能更與電影本身的哲學思想相符。再者，筆者多以一己之詞定論，一方面因為難以考慮導演、製片、甚至各國觀眾的想法，一方面由於片源尚新，未有諸多新觀之作可供參考，多少亦有觀點偏頗之疑，於此，期望未來可行後續之作納入更多作品與各方觀點互相比較，補齊本篇遺漏之處並將論述推至完全。

參考文獻

- Ansari, A. (2015, November 10). Aziz Ansari on acting, race and Hollywood. *The New York Times*. Retrieved May 19, 2017 from <https://www.nytimes.com/2015/11/15/arts/television/aziz-ansari-on-acting-race-and-hollywood.html>
- Baden, J., & Moss, C. (2014, December 11). Does the new 'Exodus' movie whitewash the Bible?. *CNN.com*. Retrieved May 19, 2017 from <http://edition.cnn.com/2014/12/10/showbiz/exodus-whitewash-bible/>
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: BBC.
- Bernstein, M., & Studlar, G. (Eds.). *Visions of the east: Orientalism in film* (pp. 269-311). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Besson-Silla, V. (Producer), & Besson, L. (Director). (2014). *Lucy*. [Motion picture]. France: EuropaCorp
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Bowman, P. (2010). *The Rey Chow Reader*. New York: Columbia University Press.
- Box office mojo. *Lucy*. Retrieved April 28, 2017 from <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=lucy.htm>
- Box office mojo. *Now you see me 2*. Retrieved August 14, 2017 from <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=nowyouseeme2.htm>
- Catwright, L., & Sturken, M. (2000). *Practice of Looking. An Introduction to Visual Culture*. New York : Oxford University Press.
- Chan, J. (2001). *Chinese American masculinities: From Fu Manchu to Bruce Lee*. New York, NY: Taylor & Francis.
- Chow, R. (1995). *Primitive passions: Visuality, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema*. New York, NY: Columbia University Press.

- Cronin, M. (2003). *Translation and globalization*. Psychology Press.
- Cronin, M. (2008). *Translation goes to the movies*. London: Routledge.
- Fauer, J. (2014). Luc Besson's "Lucy"- Sony community. *Film and Digital Times*, (Special report), pp.1-58.
- Feng, P. X. (Ed.). (2002). *Screening Asian Americans*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Fishwick, L., & Vining, J. (1992). Toward a phenomenology of recreation place. *Journal of Environmental Psychology*, 12(1), 57-63.
- Fletcher, J. (2017). Jean Laplanche: The unconscious, the id and the other. *British Journal of Psychotherapy*, 33(1), 105-124. Retrieved April 5, 2017, from <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/bjp.12265/full>
- Fuller, K. R. (2010). *Hollywood goes oriental: CaucAsian performance in American film*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Hao, X. & Ryan, C. (2013). Interpretation, film language and tourist destinations: A case study on Hibiscus Town, China. *Annals of Tourism Research*, 42, 334-358.
- Hinton, L. (2009). The enigmatic signifier and the decentered subject. *Journal of Analytical Psychology*, 54(5), 637-657.
- IMDb. Luc Besson. Retrieved April 28, 2017 from http://www.imdb.com/name/nm0000108/?ref_=nmawd_awd_nm
- Johnstone, B. (1990). *Stories, community, and place: Narratives from middle America*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Kaplan, E. A. (2005). *Trauma culture: The politics of terror and loss in media and literature*. New Brunswick, NJ, and London: Rutgers University Press.
- King, H. (2010). *Lost in translation: Orientalism, cinema, and the enigmatic signifier*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Kurtzman, A., & Cohen, B. (Producer), & Chu, J. M. (Director). (2016). *Now you see me*

2. [Motion picture]. US: Summit Entertainment
- Laplanche, J. (1999). *Essays on otherness*. London and New York: Routledge.
- Larson, A. M. (2012). Recognizing the setting before reporting the action: investigating how visual events are mentally constructed from scene images (Unpublished doctoral dissertation.). Kansas State University, Kansas.
- Lewis, R. (2011). *Gendering orientalism: race, femininity and representation*. London: Routledge.
- Liu, C. (2000). When dragon ladies die, do they come back as butterflies? In D. Y. Hamamoto & S. Liu (Eds.), *Countervisions - Asian American film criticism* (pp.23-39). Philadelphia: Temple University Press.
- Malpas, J. (2011). Place and the Problem of Landscape. In J. Malpas (Ed.), *The place of landscape* (pp. 3-26). Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Marchetti, G. (1994). *Romance and the "Yellow Peril": Race, sex, and discursive strategies in Hollywood fiction*. Berkley, CA: University of California Press.
- Mulvey, L. (1981). Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*. *Framework*, 15, 12-15.
- Mulvey, L. (1989). Visual pleasure and narrative cinema. In *Visual and other pleasures* (pp. 14-26). London: Palgrave Macmillan.
- Niranjana, T. (1992). *Siting translation: History, post-structuralism, and the colonial context*. California: University of California Press.
- Palmer, J. (2016, June 23). Greenwich, Richmond...Macau – the locations of star-studded blockbuster *Now You See Me 2*. *News Shopper*. Retrieved September 30, 2017 from http://www.newsshopper.co.uk/news/14575851.Greenwich__Richmond__Macau____the_locations_of_star_studded_blockbuster_Now_You_See_Me_2/
- Praso, S. (2005). *The Asian mystique: Dragon ladies, geisha girls, and our fantasies of the exotic*

- orient*. New York, NY: Public Affairs.
- Rahmi, M. K. (2016). The representation of Lucy as tough woman in Luc Besson's *Lucy* (2014) (Unpublished doctoral dissertation). Universitas Airlangga, Indonesia.
- Ryden, K. C. (1993). *Mapping the invisible landscape: Folklore, writing, and the sense of place*. Iowa City, Iowa: University of Iowa Press.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage.
- Shamdasani, P. (2017, January 28). Whitewashing the Great Wall: A short history of cinematic whitewashing. *Asia Times*. Retrieved May 19, 2017 from <http://www.atimes.com/article/short-history-cinematic-whitewashing/>
- Shohat, E. (1997). Gender and culture of empire: toward a feminist ethnography of the cinema. In M. Bernstein & G. Studlar (Eds.), *Visions of the east: orientalism in film* (pp. 19-57). New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Siek, S. (2012, January 13). Is Hollywood 'whitewashing' Asian roles?. *CNN.com*. Retrieved May 19, 2017, from <http://inamerica.blogs.cnn.com/2012/01/13/is-hollywood-whitewashing-asian-roles/>
- Soja, E. W. (1989). *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical theory*. London: Verso.
- Spivak, G. C. (2012). *Outside in the teaching machine*. London: Routledge.
- Stenger, W. E. (1992). *Where the bluebird sings to the lemonade springs: Living and writing in the West*. New York, NY: Random House.
- Stokowski, P. A. (2002). Languages of Place and Discourse of Power: Constructing New Senses of Place. *Journal of Leisure Research*, 34(4), 368-382
- Thomas, N. (1991). Anthropology and Orientalism. *Anthropology Today*, 7(2), 4-7.
- Yen, H. S. (2014, August 15). The problem with "Lucy" and white feminism. *XOJane*. Retrieved February, 2018 from <https://www.xojane.com/entertainment/the-problem-with-lucy-and-white-feminism>

- Young, R. J. (1995). Foucault on race and colonialism. *New Formations*, 25, Retrieved April 5, 2017, from <http://www.robertjcyoung.com/Foucault.pdf>
- a590743 (2013/10/25)。《[新聞] 盧貝松的憤怒 台灣的畸形熱情》。Disp BBS。2017/11/10 取自 <https://disp.cc/b/163-6Oqi>
- MOOK 景點家旅遊生活網編輯部 (2014/08/27)。《〈露西〉熱映！跟著電影玩台北 特搜電影五大景點》。MOOK 景點家。2017/06/11 取自 <https://www.mook.com.tw/article.php?op=articleinfo&articleid=10369>
- skybg01 (2014/08/26)。《電影露西—種族歧視之嫌》。Wetalk。2017/11/10 取自 <https://www.wetalk.tw/forum.php?mod=viewthread&tid=16174&extra=page%3D1&page=1>
- 中國明星競相去好萊塢「打醬油」，不怕自斷前程嗎？(2017/04/09)。每日頭條娛樂。2017/07/21 取自 <https://kknews.cc/entertainment/6navrzm.html>
- 史榮恩 (2014/08/28)。《「露西」迷朝聖 晶華酒店拍片場景吸客》。udnSTYLE。2017/06/11 取自 <https://style.udn.com/style/story/8077/989120>
- 全炯俊、苑英奕 (2005)。文字文化和視覺文化：文化研究的魯迅觀—考察。魯迅研究月刊，4，47-53。
- 朱立立 (2007)。视觉现代性与第五代电影的民族志阐释——以周蕾《原初的激情》为讨论对象。艺苑，7，35-38。
- 江慧珺 (2014/09/05)。《台北的進步與友善《露西》讓 70 國看見》。中時電子報。2017/06/11 取自 <http://www.chinatimes.com/newspapers/20140905000375-260107>
- 吳莉君 (譯) (2013)。好電影的法則。(原作 Landau N.; 繪者 Frederick M.. *101 things I learned in film school*)。北市：大雁。(原著出版年：2012)。
- 吳雅琴、張喆喜 (2014/08/20)。牛肉麵老闆長得夠狠盧貝松加碼《露西》台灣

- 演員戲份。三立新聞網：2017/06/11 取自
<http://www.setn.com/News.aspx?NewsID=35949>
- 李天鐸、謝慰雯（譯）（1997）。**電影與當代批評理論**。（原作 Lapsley R. & M. Westlake. *Film Theory: An Introduction*）。北市：遠流。（原著出版年：1988）。
- 杜憲昌（2014/09/01）。**《電影行銷城市 北市推露西 1 日遊》**。人間福報。
2017/06/11 取自 <http://www.merit-times.com/newspage.aspx?unid=368372>
- 季进、余夏云（2015）。写在主流之外——论周蕾理论批评的边缘论述。**文艺理论研究**，2，9-15。
- 林恕暉、游蓓茹（2014/09/05）。**花三千多萬補助露西行銷台北？評價不一**。自由時報：2018/04/04 取自 <http://news.ltn.com.tw/news/local/paper/810695>
- 祁玲（2017）。**【史上最貴法國片】學學盧貝松怎麼拿到北市 3750 萬補助金？**
Mirror Media: 2018/04/04 取自
<https://www.mirrormedia.mg/story/20170721insight009/>
- 邱雯敏（2014/08/26）。**《台晶華酒店 還原《Lucy》現場》**。中時電子報。
2017/06/11 取自 <http://www.chinatimes.com/realtimenews/20140826004976-260405>
- 國際章揭露好萊塢真相：對亞洲演員不重視，角色太容易**。（2017/06/29）。每日頭條娛樂。2017/07/21 取自 <https://kknews.cc/entertainment/68y2j6p.html>
- 陳憶慈（編）（2017/07/21）。**亞裔只能演餐館老闆、數學怪咖，片酬還砍半！好萊塢片商：因為找不到能說好英文的亞裔演員**。風傳媒。2017/07/21 取自 <http://www.storm.mg/lifestyle/302384>
- 曾偉禎（譯）（2009）。**電影藝術：形式與風格**。（原作 Bordwell, D. & Thompson, K. *Film art: An introduction.*）北市：麥格羅。（原著出版年：2008）。
- 黃淑鈴（2016）。**地點置入：地方政府影視觀光政策的分析**。《新聞學研究》，126: 1-46。

膝關節：從露西看台北。(2014/08/14)。蘋果即時新聞：2017/06/11 取自

<http://www.appledaily.com.tw/realtimenews/article/new/20140814/451789/>

羅福惠 (2007)。黃禍論：東西文明的對立與對話。臺北市：立緒。

