

時間的空曠景觀：

談岡薩雷茲-佛爾斯特的電影《臺北》與其內的「弱聲光情境」

當電影於今日持續探觸更多可能、推展自身之界限時，並不代表電影的定義日漸明晰，而是相反，電影正不斷透過與各領域的對話倍增它的模糊性。如同策展人伯恩鮑姆（Daniel Birnbaum）在其文章〈今天，誰是我？〉（*Today Who Is Me?*）所言，當代的影像創作將不再探問著「電影是什麼？」，而是更為基進地提出另一問題——「今天，什麼將是電影？」¹。以法國藝術家多明妮可·岡薩雷茲-佛爾斯特（Dominique Gonzalez-Foerster）為例，她的創作即橫跨了眾多形式，如裝置、建築、文學與電影。然而，在如此多元的路徑下，電影始終是她在各類作品中所不斷指涉的對象。因此，她的電影可說是代表了電影與各領域密集交錯的當代語境之縮影。

在岡薩雷茲-佛爾斯特的電影中，始終存在著某種「空曠」的氛圍與情境，空無（empty）、敞開（open）、空隙（void）等詞彙一直是圍繞於她電影周遭之印象。然而，這並非是指影像的實際內容，而是岡薩雷茲-佛爾斯特透過電影各種組成元素所布置出的特殊感知狀態。同時，在德勒茲（Gilles Deleuze）談論電影的兩冊著作《電影I：運動—影像》（*Cinema I: The Movement-Image*）與《電影II：時間—影像》（*Cinema II: The Time-Image*）中，其用以定義現代電影所帶來的嶄新發明——「純粹聲光情境」（pure optical and sound situation）時，也正是以空無與敞開等概念，來說明電影如何透過對空的操作與間隙的製造，而使得影像、聲響及其他組成元素形成一種特異的交互關係。德勒茲說道：「此種情境將揭示一種嶄新的聯結方式，被解放的感官將與時間、思維產生直接聯繫。這是視覺元素極為特殊的延伸：使時間與思維可被感知、讓它們變得可見與可聽²」。更進一步地說，

¹ 丹尼爾·伯恩鮑姆（Birnbaum, Daniel）（2012），〈今天，誰是我〉，《年代學》（Chronology），尹晟、張秀峰譯，上海：金城，頁29。

² Deleuze, Gilles. (1989), *Cinema II: Time-Image*, trans, Hugh Tomlinson & Robert Galeta, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp17-18. 本文引文參考英譯本，另亦綜合參考中譯本（黃建宏譯，臺北：遠流，2003）但略有修改。英文譯本中之斜體字與字首大寫字，於文章中改以黑體字與斜體字標示。（以下統一縮寫為TI）

在特殊的影音布置當中，原先抽象、虛擬的時間與思維將變得實際可感，成為內在電影中的「表現物質」（material of expression）。

當岡薩雷茲-佛爾斯特在其電影中形塑出一種「低強度」（low intensity）狀態、且「將滲透我們的感知，來到易感的核心深處」之時³，無疑也回應著德勒茲對電影與感官機能的思考。本文將以岡薩雷茲-佛爾斯特在1999年造訪蔡明亮電影《愛情萬歲》拍攝現場時所作的短片《臺北》為例，探討其在影音構成上的手法如何形成低微、空洞的「弱聲光情境」，同時也將重新思考《臺北》如何與《愛情萬歲》進行跨文本的對話。

³ Birnbaum, Daniel. (2003), "Running On Empty: The Art of Dominique Gonzalez-Foerster" in ARTFORUM VOL43, NO3. Artforum International Magazine Press.

前言：

在《愛情萬歲》中，一個女人穿過臺北一個仍在施工的公園。看完電影五年後，我自己去了一趟臺北，去看了那個公園，走了那條步道。開始下雨了，雨下得很大，我只好找地方避雨，整整躲了一小時。我成了公園的囚徒，這才能把空間和電影緊密地聯繫起來。⁴

在蔡明亮的《愛情萬歲》(1994)之結尾，女主角(楊貴媚 飾)長達近六分鐘的哭泣已在當代電影史裡成為一個極為顯著的特異場景。而當岡薩雷茲-佛爾斯特獨自來到臺北，並拿起攝影機拍攝著已修建完成的大安森林公園時，不僅使這個空間再次被「電影化」(cinematize)，同時也將使這座公園成為兩部電影之間的具體聯繫。但是，如果僅將《臺北》視作是對電影場景的回訪、一種影迷式(Cinephilia)的致敬手法，那麼這部電影本身將只是個象徵而已，它並不需要被仔細地閱讀。事實上，岡薩雷茲-佛爾斯特的電影呈現出某種特殊的雙重性——儘管許多當代電影同樣地表現出一種「電影中的電影」之層套關係，但不同於其所呼應的蔡明亮，曾在《不散》中放映起另一部電影《龍門客棧》。岡薩雷茲-佛爾斯特並沒有讓她所意圖指涉的電影直接顯現，她既沒有像高達在《電影史》(*Histoire(s) du cinema, 1988-1998*)系列裡挪用與援引眾多電影片段，也非如藝術家皮耶·雨格(Pierre Huyghe)的作品《第三記憶》(*The Third Memory, 2000*)，

⁴ 《年代學》，頁 108。

將經典警匪片《熱天午後》(*Dog Day Afternoon, 1975*)裡的銀行搶案再次重構。而《臺北》呼應其他電影的方式，僅是透過「看」與「說」的雙生構成，其一方面透過直白的文字講述著與《愛情萬歲》的關係，另一方面則又建構著僅存於她的電影中那種無以名狀的影像氛圍：

令人迷醉的虛空正是岡薩雷茲-佛爾斯特作品的特性。她在巴西、中國和日本這等遙遠的國度捕獲並記錄下意義的空隙，也在日常經驗的核心之處有所洞察。看過她的作品後，將發現敞開的虛空無所不在。城市氛圍（甚至城市自身）的建構，將同樣發生於觀者的內心。⁵

雖然岡薩雷茲-佛爾斯特的電影總是進行著看與說的動作，但實際上，有時卻什麼也沒說、什麼也不看。她的電影所承載的內容總是極為低限、零碎，某種形成於看與說之間的空隙，總是多於其表達之內容。也因此，閱讀《臺北》的困難並不單只是與《愛情萬歲》的外部關聯，同時這部電影本身的內在表達也將充滿問題。這些平庸無奇的影像與話語究竟形構出何種情境？為何在觀看時將持續感受到「無所不在的虛空」？並且，在此情境下發生的對話又將有什麼意義？

⁵ Ibid.

一、 空曠的影像布置

（一）影像的低限存有

如同岡薩雷茲-佛爾斯特其他的電影作品，如《巴西利亞》(*Brasilia*)、《香港》(*Hong Kong*) 與《白色沙漠》(*White Sands*)，*《臺北》*同樣也表現出一種冷冽、空無的影像情境⁶。整體而言，她的作品大多以 VHS 攝影機、八釐米攝影機拍攝，並且，她總是毫不掩飾、甚至直接表明拍攝時所使用的影像機器與其工具性。如同在《香港》一片中她便如此描述：「這是我第一次使用八釐米攝影機拍攝」

(00:10-00:18)，由此可言，她的電影往往呈現出手持攝影機的第一人稱視角，因此隨之而來的即是易於晃動的鏡頭、敏感過激的曝光反應，以及膠卷或錄影磁帶所擁有的粗糙雜點。從此些特徵即可說明，岡薩雷茲-佛爾斯特的電影並不存在眩目的運鏡與特效製作，無論是拍攝技術或者工具使用，她總是習於表現出一種影像的低限存有。並且此低限狀態絕非是某種追求寫實的方法，而是相反，一

⁶ 岡薩雷茲-佛爾斯特的電影時常呈現出一種「再生產」或「再剪輯」的狀態。如其著名作品《原子公園》(*Atomic Park*, 2004)，便是與收錄在《中央公園》系列中的《白色沙漠》於同一地點拍攝，兩者皆有著高度相似的影像風格，但最大的不同在於前者將瑪麗蓮·夢露(Marilyn Monroe)在電影《亂點約駕鴛譜》(*The Misfit*, 1961)中的對白作為電影的畫外音，而後者則是配上情境音樂(ambient music)般的音樂，全片並無任何對話出現；另一部作品《河川》(*Riyo*, 1999)則與《中央公園》系列中的《京都》(*Kyoto*, 1998)有著全然相同的影像，但前者則出現了一對年輕情侶於電話中的交談聲響；而作品《中環》(*Central*, 2001)與《香港》同樣於維多利亞港邊拍攝，前者則拍攝著一位在港邊等待某人的陌生女子。岡薩雷茲-佛爾斯特對電影的再生產或重新製作，將開啟另一脈絡的問題，關於此問題的種種討論希望能夠於日後獨立發展，而本文在此將停留在《臺北》的個案研究中。參考資料出自於

<http://www.annasandersfilms.com>（由岡薩雷茲-佛爾斯特等人創立的製作公司）以及

<http://www.imdb.com>。

切影像將在過於簡單的狀態下變得反常、不穩定。

然而，岡薩雷茲-佛爾斯特的影像風格不正類同於蔡明亮電影裡，那種「極簡超極寫實主義」(minimalist hyperrealism)式的影像⁷？兩者皆以低於日常所見的影像，營造出非現實的狀態。那麼《臺北》是否正模仿著蔡明亮式的影像？答案其實不然，相較於蔡明亮電影中極緩慢遲滯的長鏡頭，在《臺北》中所見的則是一種毫無限制、隨意移動的影像片斷。不過類似的是，如蔡明亮的電影鏡頭就曾被電影評論者批評為「過於冗長」或「索然無味」。例如《愛情萬歲》中的最後一場戲就曾獲如此評論：

長拍鏡頭理應以豐盈的影像訊息，負載戲劇的張力，併發而為影像語言：反觀監看器的長拍，單薄的影像力，成為最大的致命傷，最明顯的例子是片末三個長拍鏡頭配合清晰而單調的高跟鞋響聲，長達六分鐘在公園的跟拍，耗盡了觀眾的耐心，也枯竭了觀眾的想像力。⁸

那麼岡薩雷茲-佛爾斯特類似於今日以手機拍攝的影像，又將如何對這處曾

⁷ 「與其定論他的影像風格是純粹寫實主義的，倒不如說是由於對過度寫實影像或堪稱「極簡超極寫實主義」(minimalist hyperrealism) (Margulies, 1996: 69-70) 的投注，而彰顯出影像的多質性 (polyvalent) 更來得準確」。詳見孫松榮 (2012)，〈擴延地景的電影邊界：論蔡明亮從〈不散〉至影像裝置的非/藝術性〉，《現代美術學報》第 23 期，臺北：臺北市立美術館出版，頁 27-51。

⁸ 黃櫻荼 (1995)，〈長拍連鏡之後：一個當代台灣電影美學趨勢的辯證〉，《當代》雜誌第 116 期，臺北：合志文化，頁 89。

出現於蔡明亮電影中的場景進行變造、將臺北的日常轉化為另一種異常的都市景觀？不同於蔡明亮如監視器般的長鏡頭，以「耗時」的方式令觀眾的感官鬆弛疲軟，這些零碎、無有訊息的影像，則又如何體現出某種存在於電影中的空曠感？自從電影開始，每一鏡頭內既無任何事件發生、鏡頭與鏡頭的聯繫也不見敘事的鋪陳。唯一所剩的，似乎只有攝影機無所事事的視線.....。

（二）框與影像的內外對峙



附圖 1

整部電影自從第八顆鏡頭（01:02）開始⁹，即出現了長達近半分鐘的雨景，這顆鏡頭表現著大雨中的空曠地景一成排的露天座椅緊密收攏於景框內，而座椅間的木條則形成某種橫向發展的紋理。在此，其將與垂直落下的雨滴將形成一種「幾何式構圖」(geometrical framing)。以德勒茲的話來說，電影構圖不同於攝影之處正在於，其不僅使影像形成結構，同時更讓影像的組成元素產生出某種彼此相關的運動狀態：

⁹ 參見附圖 1-2

有時景框將被視為是平行線與對角線的空間構成，而影像中團塊與線條的組合將獲得某種平衡、其中的運動也將尋獲一個恆定狀態。¹⁰

由此可言，電影鏡頭的框取將使原先紛亂無序的運動產生一種內在相對關係。這顆鏡頭便讓運動的兩點與露天座椅靜固的條紋產生交互，使其成為特異於電影中的表現運動。換言之，雨水落下的過程將在電影中被徹底異化。然而，這既非是另一次邁布里奇（Edward J. Muybridge）的奔馬實驗，運動在此並不因為被分解或顯微而變得明晰，其是因運動自身的動態關係，被一種屬於「框的布置」所突顯。這是影像組成元素不再經由任何中介、僅透過自身所完成的自我再現（auto-representation）。在下一顆鏡頭裡，「框的布置」更加劇了運動或物質自身的表達。



¹⁰ Deleuze, Gilles. (1986), *Cinema I: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson & Babara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press, p13. (以下縮寫為 MI)

不同於前一顆鏡頭仍可見露天劇場的完整結構、前後並排的座椅所形成的空間縱深，在此景框極度壓迫、密閉地貼近座椅列陣，雨水的墜落運動更為劇烈地與座椅的橫向條紋交錯著。而比較這兩顆拍攝同一場雨的鏡頭，為何當景框更加迫近，影像中的動態關係將更為「劇烈地」交錯？感受到運動強度明顯倍增的原因，並非是影像遭到放大或加速。實際上，被強化的並不是影像—而是景框。正是在此，景框藉由與被框取之元素的交互關係來表現其自身。垂直落下的雨水以及橫向延伸的座椅條紋，分別暴露出「框」的矩型幾何。換言之，我們將意識到這些元素的交互關係是被某種「外在」因素所決定，而此「外在」則又必須透過「內在」的元素才可說明：

如果電影首先是一種被框住的動態影像，無所不在的框並不會只是影像中的隨意物件或構圖，而是至使影像存有曝現於自身之中的特異元素。¹¹

這幕雨景正突顯出電影影像一體兩面的特性，其中每一影像必然形成於某種內—外關係的交互作用中。縱橫交錯的條紋影像，彷彿在其內部形成無數不穩定、浮動的細微框格，這些影像的局部將互相分離、同時卻又彼此匯聚與重組；換句話說，當影像的內在元素越是細微且複雜地分裂，其越是突顯出外在景框結構、統合內在元素之能力。但是，此「外部」並非是指外在於電影本身的其他因素，而是影像自身的外與內，簡言之，電影影像的表現形式，即是景框與影像這兩種組成元素相互曝顯的過程。當景框一再框取著影像時、其中的影像也將一再

¹¹ 楊凱麟，〈蔡明亮，平行主義者〉，收錄於《書寫與影像》，臺北：聯經出版，頁 270。

地破除界限的劃定。

以德勒茲的話來說，影像與框的相互表現，即是影像的解一再疆域化作用。而且必須釐清的是，此一概念總是伴隨著另一概念進行，也就是說，影像的解疆域化必然引發著景框的再疆域化。由是，影像自身的解組—重組才使電影得以產生它獨特的動態性與多樣性。因此可說，元素的交互關係將不僅發生於雨水與座椅之間，其也必須經由影像自身的內外部，才可確實地進行全面交互。如此橫貫影像內外的交互作用，將「迫使單一影像的內部自我切分與倍增，以一種自我再現的多血症狀 (pléthore) 成為電影的質地，以至於影像在被觀看之前便已經自我裂殖成複數的豐饒型態¹²」；更進一步地說，影像的自我裂殖或聚合不單是數量上的改變，其更具有質性轉變的意義，因為「如果沒有一再地改變其質地，元素之集合將不會分化成零散的局部¹³」。換言之，影像的分裂運動並非源自於被攝物的運動，而是僅能以「影像自身」的概念中被理解的變動狀態。影像自我裂殖的過程是一種連續的質性轉化，或者說，在電影中所見的紛雜動態，即是質性不斷轉化而產生的連續性。位於《臺北》當中的影像布置，不僅表現出一種破碎卻又共在的影像存有，同時卻也透過突顯元素的「之間」，讓眾元素得以各自表現自身。

（三）感知—影像的微分化

當我們在探問影像的質變究竟改變了什麼時，此一問題則必須被率先思考：

¹² 楊凱麟，〈蔡明亮，平行主義者〉，《書寫與影像》，頁 270。

¹³ MI, p14.

如果影像的組成元素怪異地表現出一種分離卻共存的狀態，那麼感官機能的運行方式又將如何被影響？在攝影機拍攝著雨點的運動、表現出物質的流動時，即形成一種「液態感知」(liquid perception)，其將使我們從固化的感官機能圖式中解放。「水」的表現對電影而言，是「得以提取變化事物之運動，和運動自身之能動性的最佳情境¹⁴」。在此，我們不再能感知某一完整的形體，以及明確可被接收與反應的運動。這是一個反常的感知情境，抑或是某一特殊的「感知—影像」(perception-image)。如果說屬於液態的感知—影像將使一切輪廓與形體消融，那麼當液態影像與固態影像同時存在一如《臺北》之中沉浸於大雨內的露天劇場，又將造成什麼樣的感知狀態？首先，這個反覆在電影中出現的構圖，不僅表現出雨水與座椅的幾何交錯，更致使動與靜產生對峙。這意味著「水不僅是一個能從事物中提取出運動的元素，其同時又可以從運動中提取出靜止¹⁵」。於是在壓迫的景框內，雨水所彰顯的運動也相對回應著整座人造建築的固定性，反之亦然。正是在動與靜的高度反差之間，觀眾將無法從中擇一感知，唯一能被明確感受的，僅有流動與靜止所形成的反差。

而隨著電影持續放映，影像仍不斷地改變其質性。當攝影機不斷深入雨水之中，特寫著雨點落在劇場的階梯、走道時，彷彿一切所見的已非實際的雨水，而是各具不同大小、色澤、速度的光之粒子。當攝影機的焦距放大，影像畫質即更加劣化、被解離成粗糙的粒子，於是密集落下的雨滴又將轉化為分子般的「氣態

¹⁴ MI, p77.

¹⁵ 于貝爾·達彌施(Damisch, Hubert)(2007),《落差-經受攝影的考驗》(*La dénivelée. À l'épreuve de la photographie*), 董強 譯, 廣西: 廣西師範大學, 頁 103。在該書第八章《古堡探幽》當中, 作者曾以德勒茲對電影影像與水之運動之分析, 談及建築、花園等景觀攝影中所出現的水之元素, 是如何造成彷彿「靜中有動」的視覺感知。

影像」(gaseous image)，整個畫面彷彿被影像的雜訊所籠罩。在此，一場雨的景象與聲響已被提昇至反常的狀態，其將不再符應於雨的一般印象、並跳脫區辨固態或液態的感知邏輯。這些對寫實主義者而言已是「過度表現」、失真的影音，實際上卻是一種純粹的聲光元素，其將「解放從事活動的感知(perception of doing)」並以純視效、聲效的感知取代感官機能的感知——即讓我們看見分子的間隙(the molecular intervals)¹⁶」。在此層級中，整個影像所突顯的是粒子之間的空隙，感知無法再辨識與反應任何具有穩固形貌之事物，僅能直接感受作用於視網膜上的分子集群運動。如果說點描派(Pointillism)是透過色點的相對位置或落差，以產生顏色與輪廓，那麼在電影之中，當這些影像粒子各自竄動、使其之間的關係形成無數晃動的間隙，我們所現的不正是影像最為赤裸的狀態？另一位擅於操作影像粒子的實驗電影創作者史坦·布萊哈奇(Stan Brakhage)就曾如此說道，當電影呈現出分子化的竄動，它必然超越日常的感知慣性運作：

一隻不被人造透視律法所規範的眼睛，

一隻不具組織邏輯的眼睛，

一隻並不響應事物之名，但必然通過感知的冒險來遭遇每個事物的眼睛

¹⁶ MI, p85.

¹⁷ Brakhage, Stan.(1963), *Metaphors On Vision*, edit. P.Adams Sitney, U.S.A:Film Culture Press, p27.布萊哈奇的作品時常突顯出電影膠卷上的灰塵與刮痕、或者是銀粒子的粗糙雜點，他反覆試圖透過這些元素在作品中創造出一種「閉上眼睛後的視象」(closed-eye vision)。關於布萊哈奇的創作論述，亦可參考布萊哈奇另一文章(2001)，〈八釐米視像〉，《電影欣賞》第19卷第2期《影格外延□ □ 新世紀八釐米電影(上)》，江世芳 譯，國家電影資料館，頁44-43。

於是可說，這一組由遠至近、從固態至氣態的鏡頭序列，即是感知的差異化路徑——或者是布萊哈奇所說的「感知的冒險」(the adventure of perception)¹⁸。我們將「從分子無法自由運動的固體狀態，來到分子可以相互流動的液體狀態，最終再來到每一分子皆能自由運動的氣體狀態¹⁹」。這不僅是影像自身的質變，我們的感知也將隨著影像變動，從對雨水的知覺來到對影像自身純粹運動的知覺。感知的差異化，正等同於是影像自身的質性轉換。綜合言之，這部電影具有空蕩、一無所獲的感知情境，並非是因為其中毫無內容，而是所有被表現之物質（影像）都位在持續的微分作用中不斷質變、從日常感知模式中逃逸。

¹⁸ 在《電影 I》當中〈感知—影像〉(Perception-Image)一章裡，德勒茲提到了固態、液態與氣態之影像分類，而後兩者即是一種相對於日常感知所不同的影像表現，在液態或氣態影像當中感知將會產生變化。在此章節末段，德勒茲罕見地列舉了幾部實驗電影作品，諸如布萊哈奇的作品、麥可·史諾(Michael Snow)等人，最後更以喬治·藍多(George Landow)的作品《極速瘋狂》(Bardo Follies)作結。在該片當中，作者透過不斷翻拍膠卷的破壞過程(燃燒、浸水)，讓此段落呈現出影像從固態直至氣態(膠卷融化—燃燒成灰)的過程。關於表現影像質地轉變的作品，更可參考伊朗導演阿巴斯·基亞羅斯塔米(Abbas Kiarostami)向小津安二郎致敬的作品《五：向小津致敬》(Five: Dedicated to Ozu, 2003)。全片長達一小時十五分鐘，但僅有五顆極為冗長的鏡頭。在其中一個場景，攝影機拍攝著一處海岸，從前至後分別可見人行道、沙灘、海平面的明確分層，而隨著時間進行攝影機的曝光量將逐漸增加，於是地景之間的界限將逐漸融化、僅可見海浪的隱約波動，而來到片尾，整個畫面已變成一整面曝白光幕。

¹⁹ MI, p84.

（四）疊層化的視聲情境

當攝影機開始自行遊走與移動，組織敘事的主要事件即開始擴散——在此庸俗（cliches）成為了電影的首要命題。²⁰

在無人出席的空蕩場景內，唯一發生的事件僅有在索然無味的雨中遊蕩的攝影機。在此，不斷蔓延的事件卻僅有攝影機百無聊賴的觀看姿態，它毫不等待與準備任何動作發生。但這並不意味著一部電影的內容與結構將徹底瓦解，如同在談到義大利新寫實主義電影所帶來的革新時，德勒茲說，其反而開啟了「一種晃遊的形式、庸俗的大量增殖，以及那些漠不關心即將發生什麼的事件。簡言之，即是感官機能聯結的鬆弛²¹」。當《臺北》不斷生產著令感官機能持續疲軟鬆弛的空曠感，這種空曠的感知正是某種間隙影像、或者影像的間隙所內含的質地。然而，其並非是使感官機能漸進地鬆脫，實際上更是透過一種異質狀態的對立共存、干擾著刺激與反應之間的平衡，讓感官機能處在被持續拉扯的情況下而失靈——其一方面表現出影像的純粹竄動、令感知全面投入兩點幾近分子般的震盪；另一方面卻又刻意暴露景框與幾何線條的布置、或者將視聽元素提昇至過飽和的狀態，讓觀眾無法忽視影像機器的在場。當極為自然、原始的運動以及人工、形式主義般的操作同時匯聚於同一影像中，將形成「有機與無機事物所交織出的時

²⁰ Conley, Tom. (2010), “The Strategist and the Stratigrapher” in *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, edit. D. N. Rodowick, Minneapolis: University Of Minnesota Press, p194.

²¹ TI, p3.

間與質地，一種具有無限活性的疊層風景 (stratigraphic landscape)²²」。這些間隙諸如影像幾何的垂直與平行、元素的動與靜、景深的前與後、影像的外與內、攝影機的主觀與客觀性、感知的解放與限制.....將一同在電影的各維度間，構成疊層化的純視聲情境 (pure optical and sound situation)，並具體地表現出位於「之間的（與）之間」的交互狀態：

在純視聲情境中可以存在兩種極端——如主觀與客觀、真實與想像、身體與心智。而此情境將創建出使兩極持續溝通的視聽元素，並透過不同向度維持其間的通道與對話、使其趨向一種不可區辨性（而非混淆）。²³

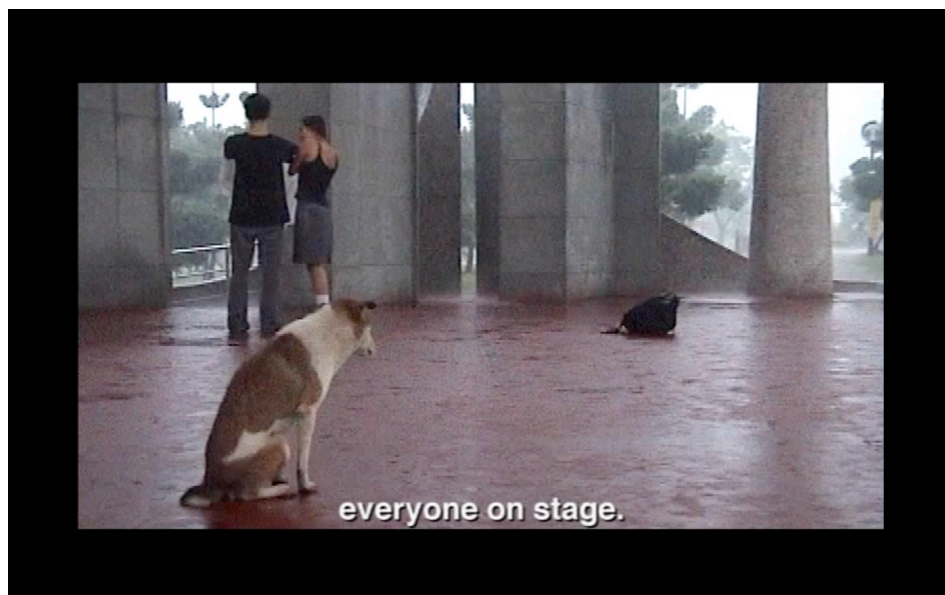
由是，電影中的空曠感並不單是因為人物活動之缺席，而是源自於電影視聲元素既錯離又聯繫的間隙中。並且，間隙的持續敞開，不僅使元素與元素能夠進行溝通，同時也讓元素得以各自表現、進而在電影中相互對應；正因為間隙的存在，元素一方面不會彼此混淆、另一方面則又不會徹底斷裂，反倒呈現出一種各自獨立卻又彼此聯繫的不可區辨性。簡言之，面對著間隙，即意味著感官機能無法再針對特定影像作出反應，僅能單純地感受電影所造成的空缺：

在純粹的視覺情境裡，動作——影像甚至是所有的運動——影像皆傾向消失，此種情境將揭示一種嶄新的聯結方式，被解放的感官將與時間、思維產生直接聯繫。這是視覺元素極為特殊的延伸：使時間與思維可被感知、讓它們變得可見與

²² “The Strategist and the Stratigrapher” in *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*, p194.

²³ TI, p9.

當電影一方面以遊蕩、散漫並且質地粗劣的微弱影像使感官機能停擺，另一面則以無人風景或空無空間表現出已逝的時間，在此，電影的純粹視聲元素即取代了感官機能的動作反應，公園一隅的風景將化作一處僅可被看與聽的「任意空間」(any-space-whatever)。這意味著這處景象並不與某一現實地點相關，它只存在於電影之內。換言之，其將不再像一般的現實空間作為屬於感官機能的情境，一種必須透過動作的串連才可被揭示的空間。更進一步地說，電影中的任意空間已不再屬於運動—影像的範疇，唯一的聯結方式只有運動間的錯離與撤空。



附圖 3

在電影後段，甚至出現了更為極端的表現方式，所有影像的組成元素也不再有任何運動，時間的消逝直接被如幻燈片播放般的靜照表現而出（06:10-06:29；08:20-08:44）²⁵。在此，靜止之物不再被雨水的動態所突顯、是相對於運動的靜

²⁴ TI, pp17-18.

²⁵ 參見附圖 3-4

止，而是整個影像皆成為了純粹的靜物 (still life)。這段由靜照與靜照所組成的時延，「是通過變動狀態的序列而持續保持不變的再現²⁶」。相反而言，在不變的狀態下持續產生的無盡流動究竟是什麼？當運動—影像已消失，我們所見的又是什麼影像？



附圖 4

在此，由靜止影像所呈顯出的變動序列並非是運動，而是時間本身的流動。當懸掛在露天劇場牆上的時鐘不再走動，我們並不會感覺到時間驟然停止—反而隨著電影持續放映，一種純粹的時間流動即從中顯現，「其將賦予改變者不變之形式，而變化又從不變之形式當中產生²⁷」。簡言之，這是由變與不變所形成的不可區辨性，在兩者的交互關係之下，靜止的影像將製造出純粹的時間流動、而時間的經過卻也是保證影像全然靜止的條件。這是視覺元素極為特殊的延伸，當所有的運動消失於純粹的視聲情境裡，取而代之的即是「時間流動的強度感覺

²⁶ TI, p17.

²⁷ Ibid.

總而言之，《臺北》所持續發散的空曠感，實際上是源自於感官機能與時間的另類連結、觀看者與景觀分離之漸強過程。一開始先是透過低限、粗糙的影音元素將日常的庸俗景象轉化為一處任意空間。最終，在持續分離的情況下，一種不再從屬於運動的「時間—影像」(time-image)即滲入電影中的各處縫隙，徹底將臺北的場景轉化為一道「受時間浸染的都市景觀²⁹」。這一道屬名臺北的時間景觀、一座空無的聲光情境，彷彿回應著芭哈絲在其電影《卡車》(*Le camion*, 1977) 當中的獨白所說：「一切事物都在己之中，就在我們面前、在銀幕之上」。

二、靜默，卻非無聲的言說

定義現代電影者，即是「話語與影像之間的往返」，它應該發明它們之間的嶄新關係。³⁰

如果說岡薩雷茲-佛爾斯不斷在她的電影中，展示著一種「弱影像的教育學」(the pedagogy of poor image)，反覆以極簡的技術形構出空無的風格化影像。那麼，在電影中還有什麼元素導致那種空無不斷產生？當我們反覆提及間隙可能產生於任一元素與元素之間，那麼，其是否也將與影像以外之元素形成聯繫？在純視聲情境中，電影中還有什麼是位在「不同向度間的通道與對話」？當《臺北》

²⁸ 《年代學》，頁 112。

²⁹ Ibid，頁 113。

³⁰ TI, p247.

明確地展現著「看與說」的操作，於是在釐清其如何「看」之後，則必須去思考這部電影又是如何的「說」？在《臺北》的開場，一名行人從景框後方走出，整著影像因為手持攝影機的緣故而明顯晃動，此時景框下緣出現一段註記：「Taipei, 2000」³¹。



附圖 5

如同許多電影一般，習慣在片頭透過字卡來表示整部電影所展現的時間與地點。然而，不久之後另外幾段文字也依序出現在相同位置：「這是蔡明亮的那個公園」、「這裡曾拍攝過」、「電影《愛情萬歲》的最後場景³²」。在此，我們將發現後三段的字幕，實際上是不同於開場標示出時空地點的字幕——因為電影開始「說話」了，某種言說開始表現於電影之中。弔詭的是，仍舊沒有任何說話聲響的出現，不過又與默片不同的是，整部電影並沒有呈現徹底「無聲」(silent) 的狀態，而是處在一種怪異的「無言」(voiceless) 中——我們仍然可以聽見透過攝影

³¹ 參見附圖 5

³² 因分析需求，將保留影片字幕的斷句結構。於是中文部分是在參考英法文版本字幕後，並在不影響敘述內容的情況下略作修改。

機同步收錄的環境音，唯獨聽不見「說話」的聲音。令觀眾意識到「說話」發生的原因，僅來自於在景框下緣跳動閃現的字幕。

（一）被眼睛所聽見的話語

然而，為何此些後續出現的語句與片頭的註記如此不同？為何我們能夠辨別兩種文字間的差異？當「這是蔡明亮的那個公園」一句出現之時，便能明顯察覺這段文字的不完整、一種相對於「說明字幕」（expository titles）是「以第三人稱敘述，摘要即將發生的動作或是設定情境³³」之完整性的碎裂狀態。如此的不完整，卻正好指出某種言說的現在進行式，因為文字書寫與「說話」的差異，即是後者必須在時間中逐步發動、不能如文字書寫那般讓所有內容一同出現。但是，如此將字幕作為話語的純粹表現，似乎即違背了將書寫文字運用於電影中的原初目的。

早在默片時期，電影已十分熟練地透過內插字幕（intertitle）展開敘事，每一組出現於電影中的字幕皆解釋著電影之前或之後的進行狀態。電影理論家梅茲（Christian Metz）提出的「分界」（demarcation）概念，即可透過默片裡文字段落交錯顯現於影像間的狀態被理解；以德勒茲的話來說，「默片影像是由被視見的影像以及被閱讀的內插字幕組成」。這是電影所擁有的獨特表現形式，即透過文字與影像進而形成一種「言說的聚合裝置」（collective assemblage of

³³ 克莉絲汀·湯普森 & 大衛·鮑威爾（Thompson, Kristin & Bordwell, David）（1998），《電影百年發展史》（*Film History: An Introduction*），廖金鳳 譯，美商麥格羅·希爾股份有限公司，頁 453。

enunciation)，亦即視覺影像與語言表達的交換程序³⁴。面對此種表現形式的觀眾，將透過「眼睛的第二種功能」，把電影中的文字轉化為「被閱讀的影像」；觀眾必須透過自身的觀看，組織與轉化由眼睛的兩種功能所閱讀/觀看到的內容。

簡言之，默片即建立於兩種元素的交互之間，其一是屬於自然且直接的視覺影像，另一則是屬於社會建制且間接的閱讀影像。然而，當德勒茲總結道：「默片必須盡可能地交互著被視見之影像與被閱讀之影像³⁵」。那麼在此為何又宣稱《臺北》所形成的言說裝置是不同於默片的？出現於其中的字幕不正也是種必須被閱讀的影像？首先，就一般的默片而言，內插字幕中的文字是組織成某一團塊、並以單一鏡頭的方式穿插於其他視覺影像之間。正因為表現文字團塊的影像與其他運動—影像產生交錯，充滿動作的內容不時會被靜態的文字圖卡打斷，於是默片在某種程度上剛好突顯出蒙太奇的痕跡。隨著攝製技術的發展，電影越能表現出運動的流暢度與連續性、加上有聲電影的普及，文字與影像的突兀穿插便自此消失，閱讀文字的工作將不再必要。然而，當岡薩雷茲-佛爾斯特將完整的文字團塊拆分為「說話的斷句」時，便逐漸脫離了默片的表現形式。

³⁴ 「言說聚合裝置」是德勒茲接連於電影兩冊之中所提及的概念。德勒茲認為，自從默片時代開始，電影便開始發展這種特殊的言說方式，最容易理解的是默片中字卡與鏡頭的交互穿插，而文字的描述人稱將與各種鏡頭視角形成一種既非直接主觀、也非間接客觀的「間接自由論述」(free indirect discourse)。「如同維托夫與愛森斯坦令內插字幕形成一種完整團塊，或是使重要的書寫元素變為視覺的.....皆是在書寫文本上進行圖像式的發展。」(TI,p226.)此外，這種可視與可讀之元素的交互形式，也不斷隨著電影的發展而改變。電影中的文字表現，從默片之中作為某種劇情補充的元素、來到 1920 年代，許多前衛電影創作者或超現實主義者皆把電影中的文字排列組合賦予高度的視覺感與造型性，諸如杜象 (Marcel Duchamp) 的作品 *Anemic cinema* (1926)、曼·雷 (Man Ray) 的作品 *L'étoile de mer* (1928) 等等。後來再演變至如同高達的電影即將字卡作為表達的核心。本章節將持續分析此概念，另外亦可參見《運動—影像》英譯本第 82 頁。

³⁵ Ibid.

（二）邊陲的反動：文字對影像的越位

如果說默片是以單一鏡頭為單位，分配著可視影像（visible image）與可讀影像（readable image），那麼岡薩雷茲-佛爾斯特所進行的，則是更為細密與破碎的「微型分配」。在她的作品中，可見影像與可讀影像不再以整體單元彼此穿插，而是被分化為更細碎的局部在電影中持恆交互著。比起能夠被閱讀的文字團塊，《臺北》中的電影文字表現更像是一種被眼睛所聽見的話語。這也正是為何岡薩雷茲-佛爾斯特怪異地介於默片與有聲片之間，因為《臺北》正表現出電影文字操作上的模糊地帶、一併揭示了內插字幕（intertitle）與字幕（subtitle）的之差異。不同於呈現完整內容的內插字幕，《臺北》中逐句出現的文字，其實正是一般所指的電影字幕。值得一提的是，相對於俗稱「字卡」的內插字幕，「字幕」或許更應譯為「從屬字幕」，因為「sub」即意味著從屬、次要、替代與「位於底下的」等特質。就視覺層面而言，字幕不同於內插字幕之處正在於，字卡中的文字大多排列於畫面中心、大多以獨立的鏡頭出現，而字幕則總是位在畫面下緣、並且必然位在可視影像之「上」。此外，更需釐清的是字幕之本質，其之所以被稱為是從屬、次要與替代的，是因為字幕的本質即是話語與聲音的再現³⁶。字幕可說是最外圍、最無關緊要的電影元素，其可被轉譯為各種語言、改變其形狀尺寸。如果從電影的影像、聲音、文字團塊至字幕的關係，可發現電影似乎具有某

³⁶ 從影視翻譯的角度而言，解釋字幕（closed caption）即俗稱 CC 字幕的運用，即是為了再現電影中的話語與一切聲響。對於解釋字幕而言，其展現了字幕更為極端的再現功能。

種邏各斯中心主義（logocentrism）的結構或層級區分：

視覺影像指向著天真的物質自然，一種無需語言的直接生命。而內插字幕或書寫片段則展現出截斷這天真的律法、禁制與傳遞次序。³⁷

與電影的中心元素——即視覺影像距離最為遙遠的元素即是字幕。所有可讀影像將顯露出語言非自然的運作機制、是生命或精神的間接表現形式。甚至就某些面向來說，字幕是完全被摒除在電影中心結構之外的元素，因為在某些電影類型、時期、放映地區當中，有無使用字幕根本對電影本身毫無影響。但岡薩雷茲-佛爾斯特的電影正翻摺著此種層級關係，將電影與字幕的中心——邊陲秩序徹底逆轉，使一種原先最為無關、作為替代或從屬的元素，成為電影作品最核心且無可取代的決定因子。對於一般電影而言，大多都呈現出完整密合的中心結構，也就是影像與聲音、字幕之間和諧、緊密的位階關係。當「說話」之聲徹底缺席，彷彿電影中即存在著某種凹陷、一處抽離一切「說話」聲響的真空地帶。

首先，這處間隙，也就是話語的噤聲將使這些閃動的文字斷句成為一種獨特的「話語行動」（speech act）——電影不斷地「說話」，但卻無從聽見。在此，字幕獲得了極為實在的「自身」，它是獨立而非從屬於其他元素的元素；字幕不再是聲音的摹本、其變動關係也不再受制於影像的蒙太奇；它僅獨自地「說話」，成為僅能表現話語行動的元素。原先被視為是「截斷自然物質性」的文字組織與次序，反而成為整部電影中最為自然、靈活的表現。此外，當說話聲響的缺席即

³⁷ TI, p225.

在電影中形成一處間隙，已獲得自主性的字幕也將與影像產生直接的關係、一種可視影像與可讀影像的平等交互。當沒有「說」的聲響卻有「話」的表現時，屬於現代的日常觀影經驗—即遭到變造—在此字幕成為唯一擁有話語權的元素，這部電影的言說即不再發自於聲—畫、而是在「字—畫」之間。由是，可視影像與可讀影像兩者已經融混於《臺北》之中，其不再如默片展示著影像與文字透過蒙太奇所形成的次序關係，而是一種特殊的水平關係與不可區分性。關於這種文字與影像之間的共時表現，電影評論家巴贊就曾如此評論道：

對比傳統蒙太奇通過調整鏡頭與鏡頭之關係來改變時間長度，我會用「水平蒙太奇」來描述它。在這裡，一個影像並不指向它之前或之後的鏡頭，而是在某方面橫向地指出其所說的話。³⁸

這意味著蒙太奇的痕跡—即電影的某一種間隙，不僅能在鏡頭次序的變換間被感覺，而在同一個鏡頭裡也可發現其中存在著某種另類的間隙；在文字與影像的水平交疊之間，彷彿存在一處具有深度卻又扁平的凹陷。原先被視為輔助的電影字幕，將在這靜而不啞的話語行動中，與可視影像將相互融鑄、混淆，形成一種視—讀元素共存又分離之時刻。

（三）感官機能的分歧

³⁸ Bazin, André (2003), *André Bazin on Chris Marker in Cahiers du cinema 1958*, trans.

當可讀與可視的影像在某種特殊動態中各自分離、又彼此聚合時，這對觀者來說將造成一種特殊的感知狀態。兩種不同影像的交互關係將變得更加緊迫，觀眾再也無法於觀看中任意切換「眼睛的功能」，也就是觀看自然影像或閱讀書寫文字。在此，取而代之的是「眼睛的畸形發展」(hypertrophy of the eye)³⁹。觀者的眼睛將被迫同時觀看與閱讀，於是感知的運作方式將被迫分化為兩種範疇。此般分化將形成一處空缺，其正介於無法聽卻可以讀、讀卻也必須看的感知之間。這是特屬於岡薩雷茲-佛爾斯特電影的「言說裝置」，一種靜默卻非瘖啞的話語行動。如此「無聲的說話」正展現出一種另類的「內在言說」(interior discourse)：

觀眾的「內在言說」即是將書寫語言（譬如字卡……）導入圖像訊息（被視見之影像）之中。由一枚影像至另一枚影像，觀眾雖強烈感受到無比靜啞的經驗，但卻能於自身操作一種近乎「獨白」，及在心理糾結著視見影像的孤獨工作。⁴⁰

此種狀態明顯地出現於早期的默片中，當被視見之物與被閱讀之物彼此組織成一段影像序列，觀眾的感官機能即被迫處理著兩種異質元素的交織、甚至必須統合著這些有著不同表現形式的元素，進而獲得電影的內容。由是，「內在言說」

³⁹ TI, p227.

⁴⁰ 此概念是由俄國形式主義者艾肯鮑姆（Boris Eikhenbaum）所提出，其說明著電影中被閱讀的字詞與被視見之物的關聯性：「雖然無聲電影不可能顯現可被聽見的字詞絮語，但是介於被閱讀的影像及被視見的影像之間，觀眾卻是一直處於理解與思想的狀態中：他對分離的景框與書寫的字詞所做的不只是相連與緊緊的思維工作，甚至更將它們組成具有意義的『電影字句』」。孫松榮（2006），〈默片詩學〉，《電影欣賞》第24卷第2期《逆「像」撫摸・聆聽反「響」：發聲體的誕生（1）》，臺灣：國家電影資料館，頁11。

不僅是「眼睛的第二種功能」，因為後者只是相對於「觀看」可視影像的閱讀行為。內在言說所彰顯的更是所有感官的複合運作，以觀看默片為例，電影的總體內容即是在觀者一方面接收可視影像（運動或動作）、一方面拆解著穿插於影像之間的文字團塊（故事的摘要或補充）的工作狀態下所產生。也即是說，這種言說方式之所是內在於觀者，是因為其並非是由電影的視聽元素直接表現，而是觀者透過自身的感官機能將種種元素分配、排列、匯聚於思維當中。

內在言說的狀態即意味著感官機能過度、倍增的運轉，無論眼睛或是大腦，都被迫處在一種異於日常的集體動員中。而岡薩雷茲-佛爾斯特正加劇著感官機能的分工狀態，在她的電影中，無論影像、文字、聲響，彼此並不共同指向某一狀態。當電影中的視聽元素僅僅呈現出內容的空洞、展開話語行動的文字表現也一再突顯說話者的缺席，種種跡象將導致內在言說的組織過程變得更為困難。所有感知狀態在此皆被隱晦地異化—觀看卻不看見什麼、意識到說話的發生但卻無法聽見。以巴贊的話來說，默片中的內在言說，即是建立於傳統蒙太奇所帶來的線性次序上，透過前後相繼的元素表現，感官機能將逐步地組合電影整體。而當異質之元素同時且水平地匯聚，感官機能便被迫分化、離開了一般的慣性運作模式。於是，在感官的分化與延展之間，僅存著形成於感官中、但卻又無法直接感知的空隙；同時，這處空隙也正使得如此靜默、卻沒有啞去的言說成為可能。

藉由創作此種言說形式，岡薩雷茲-佛爾斯特觸及了默片與有聲片最為曖昧糾纏的地方，使自己的作品介於一種兩者皆似與皆非的「之間」、並且動態地展現出一種另類的「話語與影像間的往返」。這種往返不再發生於默片中可視與可讀影像的明確分界之間，而是出現於電影的每一刻當中。就某種角度而言，現代

電影的部分特徵，即是透過聲畫分離來表現出話語與影像間的嶄新連結，這些電影發明出了一種「聲效影像」(sound image)，也就是電影中的聲音已脫離一切成為完全獨立、發生於他處的話語行動。而相對來說，可視影像本身也不再需要承載任何話語行動——因為在原先聲與畫的同步下，影像仍必須負責「說話」。由是，當聲音脫離影像並獲得自主性，影像也將成為只需被「觀看」的影像。而岡薩雷茲-佛爾斯特則重拾了被聲畫辯證邊緣化的元素——電影的文字表現，將電影中的話語行動反鎖在文字與影像的緊密對話之間。她使得可讀影像變得與完全自主的聲效影像同樣基進，並探問著聲音的刻意缺席與文字的孤獨在場，是否能作為另一種必須以眼睛來聆聽的聲效影像？亦或是一種必然伴隨著閱讀的觀看？

(四) 複數的獨白：電影的分裂言說

然而，最為重要的問題仍未解決，以上種種特徵僅說明了電影如何「說話」，但究竟是誰在說話？那些斷裂的字句與影像即等同於作者本人嗎？作者究竟是在場還是缺席於電影中？如果直接將作者等同於發話者，那麼即率先假設了作者的存在，於是電影的話語行動將變得毫無意義，其僅是作為再現假想作者話語的媒介。如同「散文電影」(essay film) 或「主觀電影」(subjective cinema) 等研究所探討的問題，也就是「發聲者」於電影中的所在位置，以及作者表達其主體性的方式。《臺北》中不斷以「我」(I) 向觀眾發出的第一人稱言說，看似符合了一般對散文電影所下的初步定義：

散文電影中的「我」總是明確而強烈暗示的一個「你」——它是這種電影形式

深層結構的重要方面。.....需要理解的是，「你」不是一個普通的觀眾，而是具身的觀者（embodied spectator）。⁴¹

當話語行動形成某種對話關係，即讓觀者涉入了某一主體的語言表達之中。當以「我」（I）為開頭的字幕重複出現，電影與觀者的「我—你關係」（I-You relation）也將不斷被強化。但實際上，相較於與觀眾對話、或者以全知觀點展現作者的在場，《臺北》反而較為傾向一種自言自語、向自身內在折返的話語行動。這意味著電影中的對話關係不再是必要，其並無向觀者直接傳遞內容的企圖，而是意在感性地分享那個「我」所見的空無風景、由「我」所發出的百無聊賴之語態。那麼，我們又該如何從電影中辨識那個不斷說話的「我」？

就《臺北》而言，作者的在場既非直接以聲音或身體表現、也非間接以第三人稱的旁白字幕進行講述，唯一能代表作者說話的僅有閃爍更替的電影字幕。以如此間接的元素所表現的直接言說，即使得上述的定義變得極為不可靠，暴露出其是一種以作者為中心的階層劃分，作者本人的「表現」似乎凌駕於一切元素表現之上。岡薩雷茲-佛爾斯特即顛覆了如此的位階層級，將作者的主體性全部轉移至攝影機的移動與字幕轉換之上。或者，對強調電影創作者個人意識的蘇聯導演維托夫（Dziga Vertov）而言，承載作者思維的「電影眼」之概念，必須透過「『電影觀看』（我透過攝影機觀看）+『電影書寫』（我透過攝影機書寫）+『電

⁴¹ 勞拉·拉斯卡羅利（Laura Rascaroli）（2014），《私人攝影機：主觀電影與散文電影》（*The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*），余天琦 編，洪家春&吳丹&馬然 譯，北京：金城出版社，頁 64。

影組織』(我剪輯)」來完成⁴²。這種工作態度即不斷要求著「我」的在場，「我」必須成為創造與說明電影的核心角色。但是就岡薩雷茲-佛爾斯特而言，具有獨一性的「我」早已分化為電影中的各種元素，沒有單一元素足以說明「我」的存在與身份。在此，維托夫的理論似乎被顛覆成「攝影機+書寫+剪輯=我」。這是一個由電影所形構的特殊複數人稱，由所有元素的分裂合唱所形成的一種內在獨白：

作者的存在能夠於不同層面並通過不同技術而實現。.....電影同時在多個話語層面上運作——包括影像、語言、字幕、音樂。文學散文中單一的決定性聲音因素被分散到電影的多個渠道當中。電影作者的「聲音」表現形式或位置可以時時刻刻都在轉移，或者通過蒙太奇和鏡頭運動來表達。⁴³

當作者的主體性已分化至各種元素表現之時，意味著這是一種多中心的表達

⁴² Vertov, Dziga (1984), "From Kino-Eye to Radio-Eye" in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, edit. Anne Michelson, trans. Kevin O'Brien, California: University California Press, p87.

上述引號內的特殊用語分別為，「kino-eye」、「kino-seeing」、「kino-writing」、「kino-organization」。值得一提的是維托夫作為蘇維埃社會主義革命家的層面，在許多訪談與書寫當中，他一再反抗與批評著「屬於資產階級的劇情電影」。於是電影眼概念當中所提及的攝製方法，其實極為強調著紀實與客觀的重要性，這也是維托夫同時也影響了往後紀錄片發展的緣故。詳見維托夫的著作與訪談集《電影眼》。此外，關於當時前衛派藝術家對電影攝製技術之發展、以及電影工業化等問題探討，可參見法國哲學家保羅·維希留 (Virilio, Paul) 的著作《戰爭與電影》(*Guerre et cinéma*, 1989)，第三章〈電影並非我看，而是我飛〉。本文參考的是由南京大學於2011年出版、由孟暉所譯之版本《戰爭與電影：知覺的後勤學》。

⁴³ 《私人攝影機：主觀電影與散文電影》，pp69-70.

方式，作者的在場將隱沒於電影元素的相互關係之間。電影元素的多重運動，迫使那些以作者本人為本體的定義方式進行修正，它們不得不讓一切論調位於一種不確定性之中。

三、《愛情萬歲》的虛擬在場

這裡下著大雨，而蔡明亮的電影裡也是

—《臺北》

就某種程度而言，《臺北》不僅需要一位「具身的觀眾」、其更是要求著一位具有影迷身分的觀眾來理解電影中的「我」。因為自從開始，這部電影便指涉著另一部電影，甚至是將另一部電影作為自身的創作動機——在岡薩雷茲-佛爾斯特的作品中時常可見她談論起著其他電影，如同在《香港》與《中環》兩部於同一地點拍攝的短片中，也曾分別提及王家衛的《重慶森林》與經典科幻片《2001: 太空漫遊》、在《原子公園》裡則是引入電影《亂點鴛鴦譜》的對話聲響。然而，這些作品皆僅是部分、片段般的提及其他電影，唯獨《臺北》全然將《愛情萬歲》作為對象而拍攝。但弔詭的是，在《臺北》當中卻完全沒有任何關於《愛情萬歲》的實際片段，後者既沒有被直接地挪用、將影像或聲音剪入其中；也沒有間接地重構、如同兩格的《第三記憶》或者像岡薩雷茲-佛爾斯特在她自己的另一系列作品《M2062 (Fitzcarraldo)》(2014)中，仿效攝影師辛蒂·雪曼(Cindy Sherman)將自己打扮成荷索(Werner Herzog)電影《天譴》等眾多角色。綜合先前對於影音構成的分析，《臺北》是如何只透過無人的場景以及獨自閃動的字幕來談論《愛情萬歲》？或者相反地問，對蔡明亮電影的觀影記憶又將如何滲透至《臺北》

之中？

（一）無臉孔的特寫



附圖 6

在《臺北》的第三顆鏡頭中，可見攝影機環視著整個露天劇場座椅區的全景，此時景框下緣的字幕浮現著：「在最後一場戲裡，一位女子，坐在這些紅色椅凳上哭了十分鐘」（00:29-00:39）。然而，攝影機忽然旋轉、並同時 zoom in 至座椅區對面的劇場舞台，字幕則如此顯示：「我正在探索著，是什麼面對著這些座椅」（00:42-00:47）。接著下一顆鏡頭，又跳回露天座椅區的側寫，字幕浮現：「那部電影並沒有呈現出所有」（00:48-00:54）⁴⁴。那「並沒有呈現出」的所在，正是《愛情萬歲》的結尾，楊貴媚在長達近六分鐘的哭泣中所面對之處。

⁴⁴ 參見附圖 6

回顧《愛情萬歲》，觀眾可清晰且長時間地看見楊貴媚哭泣的面容，但是她究竟看著什麼、面對著什麼？觀眾是無從得知的。當《臺北》中的攝影機 zoom in 至公園劇場舞台，彷彿模擬著坐在長椅上的楊貴媚的主觀視角、表現出蔡明亮電影中所沒有的視角。在此，無論是攝影機運動或是文字表達，皆意味著一種與《愛情萬歲》的連結。此時電影正要求著那些「曾經看過蔡明亮電影的觀眾」開始回溯著他們對《愛情萬歲》觀影印象、調閱出楊貴媚哭泣的臉孔。但是，當眼前所見的卻是無人現身的空蕩場景，那張隱約於腦海中成像的臉孔，將與這些冷硬建築產生極為弔詭的衝突。但是這又不是出現與消失的落差—楊貴媚的臉孔並沒有消失，因為她根本沒有出現於《臺北》當中。於是可說，這種衝突是發生於兩部電影的觀看經驗之間、是由當下與過去的觀影經驗所相互撞擊而出。

重新思考《愛情萬歲》的最後一顆鏡頭，為何那張哭泣的臉孔彷彿佔據了整個場景、甚至成為整部電影的印記？其是透過何種方式深植於觀眾的感官當中？

以德勒茲的話來說，這哭泣的特寫即表現出一種極為強烈的「動情—影像」

(affection-image)⁴⁵。此概念接續著柏格森 (Henri Bergson) 對「動情力」(affect) 的定義，其是一種由易感神經 (sensitive nerve) 所製造的「機能衝勢」

(motor-tendency)。當此衝動發生時，感知主體將失去其能動性 (即產生動作的能力)、全然脫離作用與反應的關係，易言之，感知主體將犧牲一切原先可能用以產生動作的能量來呈顯此衝動。這種純粹、不具外延運動的表現便發生在人格化的臉孔 (visage en personne) 之上。與此相對而言，電影的特寫鏡頭同時也藉由微觀、放大的視角使一切 (儘管沒有五官) 事物表現出自身的「臉性」

(visagéité)。如同感知主體的容貌表現一般，意圖純粹地感知事物之表現，特寫

⁴⁵ 「動情—影像即是特寫，特寫即是容貌……」。MI, p87.

鏡頭也必然「犧牲」某些原先所具有的功能，諸如失去鏡頭運動的可能、或者呈現廣泛視野的機會……，一切只為了更為細緻與專注地捕捉被攝物的特質——綜合兩者的狀態而言之，「臉孔自身就是特寫、特寫自身就是臉孔，且兩者皆是動情力，即動情—影像⁴⁶」。於是可說，楊貴媚哭泣的長鏡頭，正是分別發自於臉孔及攝影機的動情力相互衝擊的場域，這是過於敏感的攝影機與被攝物的強烈表現、相互提取與釋放的具體關係。在無法停止的痛哭與啜泣、以及長時間凝視之下，蔡明亮所形構出的這道動情—影像將以高強度的方式道出特寫鏡頭普遍共有的特質：

所有的特寫鏡頭，皆保留著一種將影像從時空對位關係中抽離的力量，進而使其表現出一種純粹的動情力。甚至連作為背景的所在當下，也將失去其座標而成為「任意空間」。⁴⁷

這說明了面容特寫將激化動情力的表現，並篩除掉一切干擾情感表現的元素、甚至是與該身體所相關的時空連結。這也說明著，特寫為何在電影各種表現形式當中顯得如此不同，因為它並非單純在相對於全景的情況下進行框取，而是使其中的影像產生質變；並且，「特寫從未自它所從屬的整體集合中提取出它所欲捕捉的對象，在根本上它即異於原來的整體⁴⁸」。這種差異即是特寫鏡頭為何能夠更為輕易地佔據著觀眾的印象，因為它不再是某個影像的局部，而是它本身就是一個特異、並且脫離時空關連的影像。電影理論家貝拉·巴拉茲（Béla Bal

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ MI, pp96-97.

⁴⁸ Ibid.

ázs)對面容特寫如此解釋：「我們所見的只有單一的表現。我們看見情感與思維。我們看見那些不存在於空間中的事物⁴⁹」。在《愛情萬歲》中，單調卻過於飽和的情感表現將消抹掉電影角色所處的時空位置，日常空間反倒在電影中成為一處陌異的非地方(non-place)。《臺北》即如此寫道：「我們所能看見的只有她，無止盡地哭泣著……」(00:55-01:04)。

然而，如果沒有人物的面容出現、沒有神經板塊所展現的衝勢，電影將如何表現出動情力？或者說如果特寫即是臉孔，那麼它要如何僅透過自身表現出如臉孔所展現的動情—影像？在《臺北》之中，那些對雨水與座椅的特寫、對掛鐘的靜照等等……，所有的無人風景似乎直接地回覆電影特寫的問題。在此，電影特寫並不會因為沒有臉孔的出現而失去其特性，反而展現出它促使影像發生絕對轉變的效用。電影中刻意的幾何構圖、觀察事物細節的特寫，使運動—影像停止其間的串接，並成為一種事物的純粹表現。這一切皆是為了回應《愛情萬歲》中的那張臉孔，並且，是以一種「無臉孔的臉孔」來進行指涉。就此而言，岡薩雷茲-佛爾斯特對於《愛情萬歲》最後場景的重新造訪，是對蔡明亮電影中的那幅動情—影像進行解構。因為特寫即是某種「正視」(envisagée)，一種由攝影機對事物所發動的直接凝視，而在此過程中，就算是沒有五官臉孔的被攝物，也將被攝影機「臉孔化」(visagéifiée)、在景框之中尋獲自身的「臉性」⁵⁰。相對於《愛情萬歲》，同樣在此空間拍攝的《臺北》，貫徹全片卻沒有出現任何一張臉孔。正是

⁴⁹ Balázs, Béla. (2010), *Early Film Theory*, edit. Erica Carter, trans. Rodney Livingstone, Berghahn Books Press, pp100-101.。

⁵⁰ 本小節之中的數個名詞 *visage en personne*、*visagéité*、*envisagée*、*visagéifiée* 皆是以法文原文呈現，藉以凸顯「面容」(*visage*)於此些概念中的變化。在英譯本中此些詞彙則較難保有鮮明的關聯性。

在此，電影中隱約生產著某種差異——即臉孔的缺席，在此不再有任何呈現情感衝動的物體，有的只是由雨水與座椅條紋所交織出的幾何圖形。這同時也說明著特寫鏡頭的特殊之處，當被攝物被景框切分成一種破碎的局部時，電影並不會暗示著一種「完形」(Gestaltung)狀態，而是就地讓那些部分成為獨立的整體。如此的轉變，正可藉由《臺北》當中的影像所說明，其是直接地「將整個時空的對位關係給抽象化。換言之，這不再是一種由臉孔所給予、而是被容貌化的事物所表現的動情力。這正是特寫、或者說動情——影像的兩種極端，而《臺北》與《愛情萬歲》的對話，首先則建立於同一種影像、但卻彼此對立的表現方式之上。如果說蔡明亮透過楊貴媚的臉孔、一段異常的哭泣，令這座公園成為一處僅存於電影中的「任意空間」。那麼《臺北》則是以空景與大雨的特寫表現著某種「去臉孔化」(dévisage)，以各種無機事物的寫照將《愛情萬歲》最具張力之處給徹底抹除。無論如何，兩者分別以淚水與雨水表現出一種純粹的質性，這種質性之表現也正使得這座公園的時空座標被此二作品各自地抹除、不再與現實相關。

(二) 另類的影像分析：由電影所激起的閱讀

在歷經了《臺北》內各種細微的操作或布置之後，我們或許可明白，當我們在電影中意識到某種斷裂或空隙，意味著單純地回憶與預想將不再可能，這並非是某種線性的精神往返，而是要求著一種確實的閱讀。其不再受到電影的牽引，而是必須由觀眾在毫無依靠的情形下自行開展，甚至說，整部電影即必須透過觀者的閱讀才變得完整。如同《臺北》所直接顯露出的離散狀態，即要求著觀者主動進行閱讀、而非被動地接收與觀看：

簡言之，視覺影像的閱讀即是種疊層狀態，那是一種影像的翻轉一種持續將空無轉化成完滿，令正面轉為反面的感知的對應行動。閱讀並非聯結，而是再聯結；閱讀是一種轉向，而非依循著正面或順向：這是一種新的影像分析 (Analytic of image)。⁵¹

《臺北》即透過電影的表現形式，將屬於那座公園、那些空曠風景的感知翻轉成對於《愛情萬歲》的追憶。它不斷要求著所有「曾經看過蔡明亮電影」的觀眾進行回憶與思考，這種回憶並不是指在《臺北》當中的所見，而是直指觀眾各自對《愛情萬歲》的重複經驗。換言之，伴隨著《臺北》的觀看所引發的回想不再是客觀的，所有人不再共同回想著這部電影所出現的鏡頭，而是各自找尋著曾經觀看《愛情萬歲》的過去記憶。這個與電影的實際表現所相互對照的，正是《愛情萬歲》的虛擬在場，也就是由電影所迫使開啟的回憶與想像。閱讀、抑或一種「新的影像分析」，即是一種發自觀者的自主拼湊與再聯結。然而，拼湊與再聯結意味著電影的某種不完整，當電影充滿了間隙與斷裂，才會需要這種與影像面面相關的閱讀。換言之，這是一種由電影所激發的閱讀，一種在當下感知與過去回憶之間的往返行動。在此，空曠的感知將會因為閱讀而化為豐富、繁雜的記憶與想像。

⁵¹ Ibid.

四、小結

在《臺北》當中，我們已見到岡薩雷茲-佛爾斯特是如何在電影的每一攝製程序，從取鏡構圖到蒙太奇，抑或是在電影的每一維度之間，從影像、聲音來到文字的相互關係中製造出極具張力的關係。最終，屬於岡薩雷茲-佛爾斯特個人的觀影記憶與回返電影拍攝現場的身體行動、以及我們觀看《臺北》的當下與曾經觀看《愛情萬歲》的過去，都將在一併顯現於電影當中、成為一體多面的狀態。而每一面向的構成或轉變，都是由電影元素自身的交互關係所完成。易言之，整部電影所形成的空曠感，可說是由存在於每一面向、每一維度之中的細微間隙所組成，整部電影是種「空」的操作或「無」的集合。但是，面對著無數或者巨大的空曠，並不是說我們什麼也沒有感知到、什麼也不需思考。因為在電影當中，無論多麼細小的「空」都必然由「二」種元素的關係所說明。當電影試圖要表現出某種「弱聲光情境」之時，其並非是降低與減少感知的可能，反而是進行著得以調控各種不同感知的複式操作。以岡薩雷茲-佛爾斯特的電影為例，我們不僅在她極為當代的創作概念中，進入她所構築的特異氛圍內，同時在此之中，電影最原初的特異性也獲得了另類的說明。

參考書目

外文：

Balázs, Béla. (2010). *Early Film Theory*. edit. Erica Carter trans. Rodney Livingstone. Oxford & New York: Berghahn Books Press.

Bazin, André (2003). *André Bazin on Chris Marker in Cahiers du cinema 1958*. trans. Kehr, Dave. New York: FILM COMMENT Press.

Brakhage, Stan. (1963). *Metaphors On Vision*. edit. P. Adams Sitney. U.S.A: Film Culture Press.

Conley, Tom (2010). “*The Strategist and the Stratigrapher*” in *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*. edit. D. N. Rodowick, Minneapolis: University Of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles. (1986). *Cinema I : The Movement-Image*. trans. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.

_____. (1986). “*Interview with Gilles Deleuze - The Brain Is The Screen*” in *Cahiers du cinéma no.380*.

_____. (1987). *A Thousand Plateaus*. trans. Brian Massumi. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

_____. (1989). *Cinema II: Time-Image*. trans, Hugh Tomlinson & Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rajchman, John (2010) . “*Deleuze’s Time, or How the Cinematic Changes Our Idea of Art*” in *Afterimages of Gilles Deleuze’s Film Philosophy*. edit. D.N.Rodowick. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Vertov, Dziga. (1984) . “*From Kino-Eye to Radio-Eye*” in *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. edit. Anne Michelson. trans. Kevin O'Brien. California: University California Press.

中文:

Deleuze, Gilles. (2003) , 《電影 I：運動—影像》(*Cinéma 1. L'Image-Mouvement*) , 黃建宏譯, 臺北：遠流。

_____ . (2003) , 《電影 II：時間—影像》(*Cinéma 2 .L'image-temps*) , 黃建宏譯, 臺北：遠流。

于貝爾·達彌施 (Damisch, Hubert) (2007) , 《落差-經受攝影的考驗》(*La dénivelée. À l'épreuve de la photographie*) , 董強譯, 廣西：廣西師範大學。

丹尼爾·伯恩鮑姆 (Birnbaum, Daniel) (2012) , 《年代學》(*Chronology*) , 尹晟、張秀峰譯, 北京：金城。

史坦·布萊哈奇 (2001) , 〈八釐米視像〉, 《電影欣賞》第 19 卷第 2 期
《影格外延□ □ 新世紀八釐米電影 (上)》, 江世芳 譯, 國家電影資料館。

克莉絲汀·湯普森 & 大衛·鮑威爾 (Thompson, Kristin & Bordwell, David) (1998) , 《電影百年發展史》(*Film History: An Introduction*) , 廖金鳳 譯, 美商麥格羅·希爾股份有限公司。

保羅·維希留 (Virilio, Paul) (2011),《戰爭與電影：知覺的後勤學》(*Guerre et cinéma*)，孟暉譯，南京：南京大學。

孫松榮 (2006),〈默片詩學〉,《電影欣賞》第 24 卷第 2 期《逆「像」撫摸·聆聽反「響」：發聲體的誕生 (1)》,國家電影資料館。

_____ (2012),〈擴延地景的電影邊界：論蔡明亮從〈不散〉至影像裝置的非/藝術性〉,《現代美術學報》第 23 期,臺北：臺北市立美術館出版。

_____ (2014),《入鏡 | 出境：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐》,臺北：五南圖書。

黃櫻棻 (1995),〈長拍運鏡之後：一個當代台灣電影美學趨勢的辯證〉,《當代》雜誌第 116 期,臺北：合志文化。

勞拉·拉斯卡羅利 (Laura Rascaroli) (2014),《私人攝影機：主觀電影與散文電影》(*The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*),余天琦編,洪家春&吳丹&馬然譯,北京：金城出版社。

楊凱麟 (2015),《書寫與影像：法國思想在地實踐》,臺北：聯經。

網路資訊：

<http://www.annasandersfilms.com>.

<http://www.imdb.com>.