

北野武與王家衛

觀看「事件」的兩種方法

楊凱麟作



《春光乍洩》(資料組提供)

武俠與やぐさのtemp-devenir
北野武與王家衛的影像事件

我的傷口先於我存在，我生下來不過為了化身為它。

——Joe Bousquet

序論

對事件的呈現方式(其時間、速度、空間、強度佈置、意義……，甚至其缺失(absent)，簡潔地銘刻了我們即將討論的二位導演最令人印象深刻的手勢與風格。(註1)所謂的「事件」，不在其內容的性質，也非其影響的廣度，更不在其擴散的規模，而在其出其不意、措手不及的唐突性；所有事件都不是伴隨平和、理性與意志降生，而是在一片「發生什麼事？」的驚呼與錯愕中猝然降臨，也在其所被賦予的獨特意義上款款綻放。

凝視暴力之眼

就這個觀點而言，北野武作品所展現的原創性正在於對事件(極弔詭與反常)的「少說」或「不說」(non-dit)。如果說拉斯·馮·提爾(Lars von Trier)的影像是一種置身超飽和力場中，肩式攝影機對事件發生場域的狂亂搜索與獵捕，北野武則正好相反，他的影像只呈現一種對事件幾近永恆與沈默的凝視：在此，不是我們凝視事件，而是反之，事件透過他者的臉凝視我們！由是，我們看到《花火》由底下這幾個連續鏡頭揭開序幕：在仰角鏡頭中，水藍的天空緩緩浮動著幾朵白雲；跳接兩位混混晦氣、迷惘且不發一語的正面中近景；幾秒鐘後鏡頭反打，

刑警西(北野武飾)戴墨鏡、面無表情地正面望著鏡頭，然後微微朝下方望了一眼；近景中，西車子的引擎蓋上酒菜狼藉；鏡頭再接回刑警西的正面中近景，仍是幾秒鐘的面無表情；然後停車場遠景；特寫西的右手從口袋迅速抽出。在這組幾近靜態的系列鏡頭最後，混混之一表情痛苦地擦洗著車子的擋風玻璃。一直要到二十分鐘後，電影才重新回到這個場景，但卻已是這個事件的另一版本。這次我們聽到利刃劃破衣服、拳頭痛擊肉體的聲音，但仍然看不到整個事件始末，因為鏡頭一直停在另一混混的正面中近景上。鏡頭中，他一副無助與喪膽的臉。於是，我們知道從西的右手抽出口袋到混混擦洗玻璃之間，其實發生了一場打鬥。然而，在這組系列鏡頭中，我們看不到西方自亞里斯多德以降所強調的情節，也看不到事件所爆發的當下，唯一被攫取作為事件曾經發生的證據(或其殘跡)，只是二個不同人物(刑警與混混)面無表情且先後出現的固定正面中近景：其中之一，是事件降臨前映照出一切力量與強度已過度飽和的臉；另一，則是事件襲捲後仍被震懾失神的臉。(註2)在此，事件從不曾顯現，或者其顯現的時間短促到只是這兩個固定鏡頭跳接時的一個黑暗且無從察覺的瞬間，但我們卻感到一段幾近無限延長的時距，因為事發之前它已經滿溢人物的臉上，事發之後它仍然在臉上纏崇不去。事件的不在或缺失弔詭地展延了這段毫無厚度的時距。最終，它漫漶渲染到整部電影之中，使所有影像都成為在事件之前或事件之後的影像，影像的張力在此被抽拔至頂。確切地說，北野武電影中的事件不



存在於被攝入膠捲的任何一格影像之中，然而這也不意味它逸出膠捲之外，因為事件自始至終纏崇著電影，它流竄僥張於兩格影像之間，它是那條分隔兩個單格影像間的黑色線段，是電影中捉摸不著也看不見的幽靈，一個純粹而隱遁的「兩者之間」(entre-deux)。

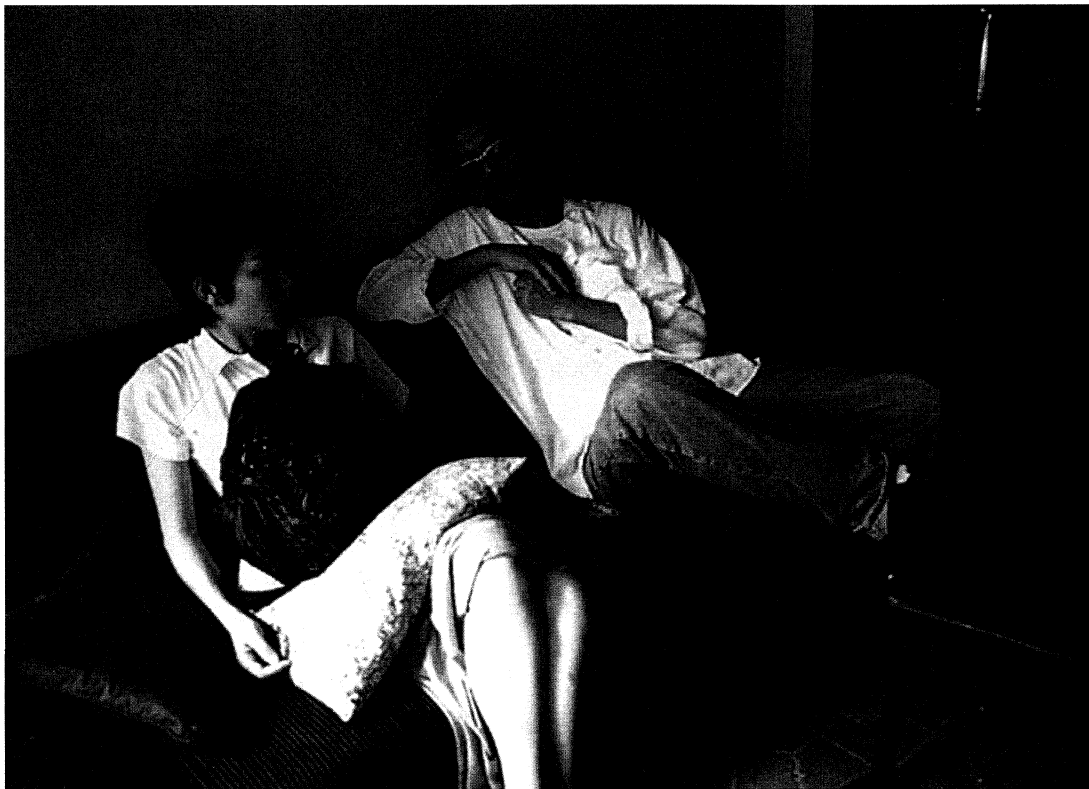
另一方面，這種對事件的「不說」也具體而清楚地表現在人物的行為上：《那年夏天，寧靜的海》的主角是一對聾啞的年輕夫妻；《花火》的刑警西總是沈默如山，連搶銀行時都不需開口，(註3)他的妻子美幸則一直到劇終才講出一句話；即使在北野武片中最常出現的海邊，我們也絕對聽不到震耳欲聾的浪滔……。這是一種日本式的寂靜主義(quietisme)嗎？答案恐怕未必。因為所有的寧靜與祥和都只是介於兩個事件間的暫存狀態，這個短暫的狀態不是剛好出現於某個事件之後，就是正往下一事件高速奔去的慣性中。這是一種在死亡與風暴前的寧靜，一種極度僥張下的極度寧靜。在這種寧靜裡，北野武的人物們童稚般地嬉耍、笑鬧與歡舞，直到撞擊到下一事件時才斷頸折翅、頭破血流。我們將在底下關於北野武的部分中再回到這點。

時間的內在感覺

相對於北野武的「不說」，王家衛則是一逕「多說」(sur-dit)：首先，世故、老練且一再切入影像中的獨白成為一股推動敘述的奇特力量。這些警句、格言與教條似乎一直潛伏於影像底下，它們既不是為了歸納與總結先前的影像(在電影中可能是一段獨特的經歷或遭遇)，也不是為了補充或解釋當下的影像，而是反過來，所有影像的存在都只是作為這些獨白在某時某地的化身(incarnation)。更進一步而言，作為呈現生命事件的電影，王家衛其實不僅以畫外音(獨白)不斷介入且摺皺影像，還以慢動作強調與延長影像駐留視網膜時間，最後更以短暫的瞬間失速及停格烘托出決定性與永恆的剎那。在《阿飛正傳》中，張國榮在其生母的豪宅求見受挫後，絕然地旋身大步離開。昏黃的色調裡，慢動作鏡頭尾隨著張國榮堅定的背影，直到他沒入菲律賓賓熱帶雨林的昏濛暗黑之中。在這段由痛苦與憤恨所輾壓與延展成的畫面中，我們看到張國榮大開大闔的身影中閃現了一、

二次極短暫的失速。這個近乎不可感知的謎樣失速，曾更徹底地被使用於《春光乍洩》中，梁朝偉與張震相擁而別的慢動作場景，甚至造成影像本身的瞬間停格。這種慢動作中的瞬間停格導致影像本身在被延緩的時間流中產生一種「延緩中的斷裂」，其與單一固定鏡頭的相片式定格有著本質上的差異。後者企圖將某一特定瞬間由持續的動態中抽離且凝固下來，這是對原初運動與流變的消抹與刪除，並將抽離的瞬間永恆化；相反的，前者則保持在時間之流中，它並非上一刻與下一刻間的截斷或剝離，而是連結與再鏈結。「王家衛所從事的是在某瞬間將速度全然地歸零，但運動並未中斷而緊接著於下瞬間啟動。」(註4)換言之，在沈緩、抑鬱與臨界飽和的慢動作之流中，瞬間失速成為一種「感覺—運動之核」(centre sensori-moteur)，我們在這瞬間瞥見了一整段發生於當下、但卻彷彿已被封入痛苦記憶中影像的心理操作：在運動影像極不自然地被加速、減速，甚至瞬間進入速度零點，然後又於極短暫時距內迅速被重新啟動加速、再減速的過程，時間暈眩於主觀的意志之中；更進一步而言，瞬間失速或停格之所以不是運動之中斷，反而是所有可能運動之極限，更在於它是上一刻與下一刻之間那個巨大不可測、不可想的暗黑之點，持續中的運動在此點上被主觀暴烈的心理能量扭擠成一個深不見底的皺摺，一個運動的裂罅。在此，心理的能量與張力達到頂點，時間彷彿在擠迫中走入永恆，走入純粹而永不磨滅的記憶，而「現在」這個確切的時間之點其實已在此刻死去，成為一幅盈溢死亡的影像。在此，「現在」作為一種「當下之記憶」或「未來之過去」(future antérieur)，一再受到主觀與強力的欲望所介入而曲扭、變形，成為影片中最深沈鬱結的段落。時間作為一種主觀的內在感覺(sens interne)，這將是稍後我們在王家衛部分想著重討論的重點。

在一場訪談中，王家衛曾指出香港藝人(比如梁家輝或劉嘉玲)習於在電視的特寫鏡頭前演出，因此總是怯於既無對白又無動作的戲，「他們恨極了空無。」(註5)但他講這句話時或許忘了加上自己。事實上，從獨白、慢動作到瞬間停格，或者從聲音、配樂到過度飽和的色調，我們在王家衛電影中尋獲了一種極具原創與才氣的「矯飾主義」(maniérisme)。(註6)在此，我們大膽地使用這個詞最原初與正面的意義，它從十九世紀末起重



王家衛於《重慶森林》拍片現場。
(資料組提供)

新被Gurlitt與Riegl等人用來形容米開朗基羅晚期的精練畫風：一種洋溢運動、想像、戲劇與表現主義且開啟巴洛克時代的繁複風格與確然反古典主義(anti-classique)的美學傾向。(註7)在此，唯一可確認的是一種對細節美感(Beauté des détails)的窮究不捨與對整體和諧的棄絕傾覆。關於這點，我們也留待稍後進一步探究。

北野武現象學式的「觀看而不說」與王家衛精神分析式的「多說而不看」，恰如兩種截然不同、但卻又強烈映照的風格，它們標誌了當前亞洲電影中最具特異性且最富才氣的兩位導演。在多說一不說這組特異性上，我們底下的分析將沿著他們作品分化出的兩條軸線迂迴進行：首先，是存有的個體化作用(individuation)：究竟什麼是兩位作者片中主角在時間之流的主體化過程？其次，這種影像展現了何種獨特的時間性(temporalité)？

北野武(資料組提供)



第一部分：北野武

A terrible beauty is born.

—— W. B. Yeats

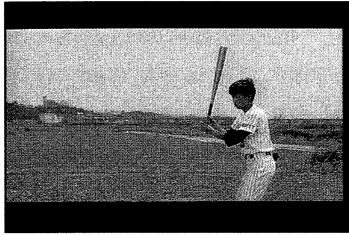
我們稍早已經指出，北野武的作品呈現一種表達與言說的稀少性。他的人物能說的話很少(《花火》、《奏鳴曲》)，甚至喪失說話與聽話的能力(《那年夏天，寧靜的海》)。我們最常看到的畫面是人物以固定中近景面對鏡頭凝住不語，彷彿是在暴烈的時間流湧中惶然失措、不知所以的短暫切片。而往往就在這個為時僅僅幾秒的無聲片段中，在每個人物都以一種天真、無辜與沈默的臉孔面對鏡頭之時，生命已以最殘暴之姿拍擊在他們身上。在這個非人性、冷酷與未知的生命形式之前，一切的對話、動作與表達似乎都是多餘的。

一、殘酷奏鳴曲

在《3比4 x 十月》一開始，我們看到男主角從昏暗黝黑的廁所中跑向遠方的棒球場，然後被三振出局；另一場戲中男主角擊出安打，使盡全力地跑過應在他之前的跑壘者，同樣出局。在這段畫面中，有一瞬間兩位跑壘者並肩地拼命奔向本壘，共同拼命地奔向一個終將成為徒勞與空無的終點，然後裁判大喊出



《3比4 x 十月》
(資料組提供)



局。在此，我們似乎看到北野電影中的典型模式：奮力一搏的目的只為了永恆的失去。

表面上，北野的電影銘刻了一種由力量關係或暴力所宰制的現實，然而，真正的暴力其實從不曾出現在肉眼可見之處，因為它並不是由拳頭、槍械及噴灑一地的鮮血所可展現，真正的暴力隱藏在每個角色與自我及世界的殘酷關係中。在《花火》裡，刑警西被革除警職、搭檔被槍擊殘廢、孩子因故早夭、妻子不久人世，加上與黑道借款，這些情境逐漸將他圍堵進一個只剩下自己的死角中。《奏鳴曲》的角頭村川被老大派往沖繩參與友方與敵人的械鬥，在多次受伏重擊後，村川的手下一個個被除掉，最後只剩他一人……。這些角色似乎總是單向地走到一個最終與極限之地，在此，他們必須獨自面對自己的生與死，因為已沒有人(即使是最親近的妻子、朋友)可以代替他面對自我。而一切的反擊與努力似乎都只是希冀在死亡面前求得最低限度的尊嚴與最終的微笑——儘管這個尊嚴已變得如此不可能。然而，正是在此，正是在這個明知(或不知)不可為而為之的天真努力中，燦爛地綻放著北野電影中最動人心弦的美感。

當然，我們也絕沒忘記北野電影中源自日本綜藝節目、一再引人發噱的小短劇(sketch)。然而，說他是一個有自殺傾向的基頓(Buster Keaton)或詼諧化的克林伊斯威特似乎是不夠的，因為北野電影之所以痛觸人心，正在於一切的靜謐與歡笑只是為了等待下個不可知的瞬間。只有在知道等待於這些天真與童稚至極的遊戲之後的是隨時迫近的死亡時，我們才能體會這些將在下一秒鐘永遠失去的歡樂是多麼的彌足珍貴。所有的歡笑、所有的努力、所有的移動，都只為了最終的失去，只為了死亡。但我們仍然歡笑、仍然努力，儘管一切是如此空無。這正是北野電影中最讓人無法忘懷的「動情力」(affect)所在。或許，介於黑色幽默(如昆丁·塔倫提諾或柯恩兄弟)與白色幽默(如伍迪·艾倫)這兩個搞笑類型之間，北野武在電影中引進了一種不

黑不白、盈溢矛盾情感的灰色幽默。其中，歡笑與淚水不斷在觀者的心裡交織與交戰，直到那避無可避的結局終於猝然降臨。在《花火》中，西與妻子美幸在廟門前攝影留念，快門開啟剎那一輛廂型車剛好馳過遮住鏡頭，我們看到他們有點委屈、靦腆但又忍不住地相視而笑，但西隨即又強自抑住笑意，故作正經地摒住氣面對鏡頭，隨即又低下頭理解地笑開來。西的一連串表情彷彿就是北野對生命態度的一個縮影，令人哭笑不得，然而，這卻是生命！

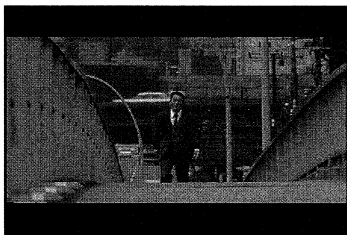
直線迷宮

本文一開始便已指出，事件之所以為事件，正在其不可預測與不可想像的特徵。事實上，我們幾乎無法預知未來將在何時、以什麼重量拍擊在北野的角色身上。這種影像的不可知性使北野的電影不再可能被歸於暴力與警匪等類型片，因為出現在他影片中的並不是暴力的誇張與日常化，而是暴力出現瞬間的日常化。我們一再指出，施諸肉體的暴力儘管再怎麼血腥殘酷，仍是一種次級的暴力，真正的暴力是施諸於心靈的。但這裡非關意識形態對集體心靈的施暴，而是更一般且更微觀心理學的，即自我與自我，或自我與世界的關係。生命中有無數時刻必須獨自面對自己，或獨自面對一整個世界，而北野的電影正是將這個決定性時刻不斷地微小化與日常化。《花火》的刑警西與妻子自殺前夕投宿於富士山頂的旅舍裡，在一長段無任何聲響的畫面中，西久久凝視倦極而眠、眼角掛著淚水的妻子低頭不語。接著旅舍老闆娘的畫外音插入，有人前來找西。我們知道東京的黑道已尾隨而至。西應聲後仍舊低頭不語，接著看了妻子一眼，起身提起西裝離開鏡頭，底下便是片中最血腥無情的一場屠殺。在這組連續鏡頭前的整整一分鐘，鏡頭慢慢旋轉著西的搭檔在同一時間所繪，由無數白色的「雪」與黃色的「光」兩個字所混雜疊合的雪景圖，畫幅正中兩個豔紅的漢字「自決」潑灑於雪景上。這時，西低頭沉思的是什麼已無庸置疑。

暴力只出現於瞬間，然而這個瞬間卻自始至終纏繞影片每一寸膠捲。法國哲學家洪席耶(Jacques Rancière)因此曾相當犀利地指出：北野武將關於鬥毆的電影帶至分子層次的境界。(註8)然而，正是在這種無時無刻面對自我關係的微觀角度上，暴力流變成分子層次的(devenir-moléculaire)。反過來說，在每一格由萬千光線與色調分子所構成的畫面中，北野卻又弔詭地賦予其影像一種幾近純淨、澄澈與祥和的特質：北野武獨特的美學正展現於此。

就在暴力以一種分子速度逐漸積累、搏聚並散射四處的同時，北野的人物總是一逕祥和、天真與沈默地走他們的路。在他所有電影中，走路似乎是最常出現的動作與場景：《那個凶暴男子》以漫長的走路開始也以此結束；《那年夏天，寧靜的海》的

《那個凶暴男子》(資料組提供)



年輕聾啞夫妻每天一前一後走路去海邊衝浪；《花火》中刑警西獨自走路的鏡頭不計其數；《菊次郎的夏天》則已彷彿如公路電影。這種緩慢、筆直、永不回頭的線性移動似乎相當具體地展現北野作品中的時間概念：人物前進只為走進一個由時間與生命所構成的直線迷宮之中，而終點不是別的，就是死亡。這是一種波赫士(J. L. Borges)的迷宮：「我允諾你這個迷宮，它僅由一條直線組成，而且是不可見與永無止境的。」(註9)這不是一座由幾何空間所構成的平面迷宮，不是能藉由一卷亞麗安之線(fil d'Ariane)就能通行無阻的地理迷宮；相反的，這是一條(而且只有一條)由無數不可預知事件撞擊而成的直線時間迷宮，它不斷地指向未來，指向未知，就如永不止息的時間之流般。在此，一切的導引、羅盤與所有的預測都失去效力，因為一切都仍有待時間降臨後才能得到驗證：「世界是一個永不可能脫逃的迷宮……。」

在《花火》中，這個由時間構成的直線迷宮具現在北野武獨特的剪接手法上。在本片前半段(約五十分鐘)中，刑警西一再被同事遭歹徒槍擊殉職的血腥景象所纏繞。這組系列鏡頭共或長或短地重現四次，事前幾乎無任何徵兆或敘述邏輯可循。比如西與同事在料理店用餐，同事離開鏡頭後，西在中近景中低頭不語，接著跳接槍擊的無聲畫面：剛剛說話中的同事腹部中彈痛苦的被摔出畫面，西滿嘴鮮血地抬起頭來、不可置信地正面凝視鏡頭。幾秒鐘後，影像再接回料理店中西的正面近景，影像自始至終一片死寂。這組系列鏡頭其實不是一個簡單的影像倒敘，因為倒敘仍意味一種由邏輯與連續性構成的可能或想像編年結構(chronologie)，即使此編年結構被顛倒過來；然而這也不是一種錯誤剪接(faux raccord)，因為後者只意味在連續時間或空間中特定聲音或視覺元素的錯置或不連續性。就某種意義而言，《花火》的前五十分鐘必須被當成一個無法再被切割的影像整體，因為它既不是線性敘述，也不是倒敘或錯接，而是一種(勉強稱為)「共時瞬間敘述體」。其中，每個可能事件都被

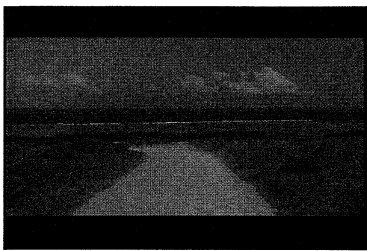
打散於同一敘述平面上，它們被幾近失序地擺放於影像的「佈置」(arrangement)中，讓我們對其離散程度一再感到無限的詭異。比如，分散出現兩次的混混挨揍場面、四次的槍擊畫面，與在時序上不斷前後錯置易位的人、物、時、空。在西打算搶劫銀行而到廢車場找尋警車零件時，在固定中近景中他怔怔望著一組大型警車閃燈沈思不語，遠方的警笛聲同一時間切入，西轉頭望向左前方，廢車場門前一輛警車正嗚嗚地朝遠方開去。二十分鐘後，我們發現西所看到的警車其實正是他自己所駕駛的，因為在西組裝好警車並上路後，同一鏡頭重現，而西其實正在警車之中。在這組鏡頭中，存在某種無法再藉由任何倒敘或錯接所能解釋的剪接概念，所有聲音與視覺蒙太奇的元素似乎在同一時間都被安置於一個共同的影像佈置中，在此，編年性時間已喪失其意義，每個元素都同時可進入影像敘述中取代目前的敘述，它們「共時」地存在於這個敘述平面上，每個影像瞬間都可能被置入另一個影像元素。換言之，這五十分鐘的影像並不能被歸於任何可被敘述的時間性中，因果關係在獨特的蒙太奇手法下已被徹底翻覆。如是，我們看到出現四次的槍擊畫面彷彿已不是同一事件的四次重播，而是四個不同事件在同一敘述平面的單一播放。這是一個以差異為本質、不斷去而復返的尼采式「永劫回歸」。而影片的情節在這種共時佈置的離散下，碎裂地滲入每個影像之中，每個單一的影像都必須與其他的所有影像結合成一體，但卻也都不與其他影像具有任何邏輯或因果的時間關係。這是一個影像的迷宮，一個由無限碎裂的視覺與聲音元素所迷亂組成的迷宮，而線性前進的時間串聯了這個迷宮的所有組成物。在線性展延的時間中，無數的影像元素以一種不可預知的方式飛撲來組成這個迷宮，營構了無窮的可能事件，而我們，就在迷宮之中……。

梅爾維爾之線

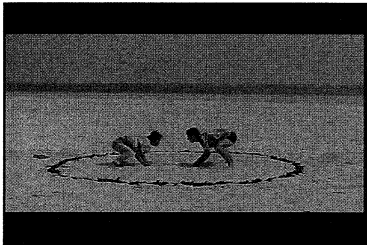
在全然不可知中，北野武的主角(通常是他自己)毫無希望地走著，走向他們最終之地。而這個最終之地，是海邊。

《那年夏天，寧靜的海》的衝浪之海、《奏鳴曲》的遊戲之海、《花火》的死亡之海與《菊次郎的夏天》的傷心之海。海洋以一種幾近不可思議的透明、澄淨、蔚藍與安詳纏繞著北野武那些被世界棄絕的人們。他們是傅柯所謂的「不名譽的人們」(des hommes infâmes)，然而，也正是在被世界棄絕的那一點上，在世界盡頭那一點上，他們傾全力使出最後一擊，而生命在此皺摺，摺皺成最強悍動人的詩篇，一闕關於死亡之詩。

在《奏鳴曲》中，角頭村川與他的手下受困於沖繩海邊，每天在沙灘上無所事事地玩飛盤、掘陷阱、打炮戰與相撲，廣闊的海洋在鏡頭裡被土黃的沙灘與灰白的天空壓縮成深藍色的帶狀。其中一幕，我們看到村川與三個伙伴拿著飛盤魚貫穿行於



《奏鳴曲》(資料組提供)



沙灘的水平遠景中，彷彿寧靜地去參加一場慶典遊行，接著跳接來狙殺他們的殺手，一個不具殺氣、舉止平凡的中年釣客，在中景中他出神地正面望著鏡頭，無聲的幾秒後鏡頭往右推軌，他看的其實不是鏡頭，是村川一群人住的小屋。然後，殺手在同一水平遠景中走過村川剛走過的同一海灘……。

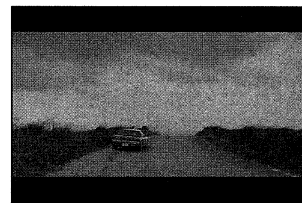
海洋的靜謐與祥和其實隱藏著海洋的神秘與凶險，就某種意義而言，海洋愈靜謐祥和其實就愈神秘凶險。在一場訪談中，北野武說：「每當我走近大海時，我就感受到一股潛伏的暴力，一種令作為一個男人與導演的我所神往的恐怖張力，但它同時也令我膽寒。我從不曾動念走入海裡，我從不浸入海中。」(註10)海洋是北野電影中最後的安詳之地，但同時卻也是最後的死亡之地：《那年夏天，寧靜的海》的阿茂神秘地消失於浪花之中；《奏鳴曲》的眾人先後慘死於沙灘上；《花火》最後西與妻子自盡於海邊；而西的搭檔堀部自殺獲救的消息傳來時，跳接於西正面特寫鏡頭之後的正是堀部獨自面對湛藍大海時的絕對空無。

梅爾維爾之線貫穿了北野的作品，這是一條溫柔恬靜之線，我們可以在此生活、嬉戲與歡笑，但在全然不可知的某一瞬間，它卻可能突然將我們捲入凶險無比的風暴之中。神秘的海洋之線穿梭在由幽默搞笑與凶暴血腥這兩極所組成的北野作品中。其中，海灘的澄淨一如晶瑩剔透但卻易碎的水晶，我們透過這顆水晶凝視未來，而未來永遠只是一趟前往地獄的單程旅途。這或許也是法國哲學家西蒙棟(G. Simondon)所謂的「超穩定平衡狀態」(équilibre métastable)。此時，周遭的環境因子已遠遠超過可導致結晶的關鍵濃度，任何結晶或任何事件在此種超飽和狀態下都已一觸即發！然而整個環境卻仍持續地飽漲於這種高濃度的極限情境中，形成一種高張的平衡。一切只等待一個未知的誘發因子萌生，整個超穩定平衡便瞬間崩毀，開始快速結晶。

未來(即使只是下一瞬間)的不可知，是北野作品的基調之

一。這個對即將爆發事件的不可知論，不僅表現於已剪接完成的影片之中，在拍片過程亦然。北野自稱是一個「非自主導演」(réalisateur involontaire)，對創作的某種直觀與隨興的無厘頭靈感佔著他作品中不容忽視的角色。他總是要求演員全然地中性演出，「帶著一顆空腦袋來」。即使是《奏鳴曲》中奉命來除掉村川及其手下的殺手，也只是一舉止平凡的中年釣客。一切的事件似乎都發生在最簡單與最中性的場景中，反過來說，一切最中性最簡單的場景也都可能瞬間爆發事件。在這種簡單與中性的調性中，似乎沒有任何事件是可預知的，生命的殘酷正來自於此。這是一首由簡單旋律所組成的殘酷奏鳴曲，一種沈緩寂靜的死亡詩學。這或許是一種葉慈式的愛爾蘭「恐怖美感」。在此，我們只能等待，等待事件的降臨一如《奏鳴曲》結尾，村川的女友睜大著一對充滿童真之眼、無辜而毫不知情地在路上守候村川回來。而在同一條路遠方的村川卻已舉槍自盡。對未知的等待是一種永恆的恐怖，在這種恐怖中，就如村川所言：「你會寧可死去……。」

《奏鳴曲》(資料組提供)



二、第三種瞬間

偉大的電影工作者不是那些汲汲於重建「現實」或訴說「真實」者，而是那些有能力重建「時間」概念者。電影創造出一種特屬於這種藝術媒材的時間—影像，這點似乎無庸置疑。在北野武電影中，我們認為他引進一種關於瞬間的嶄新概念，它有別於底下我們將分別探討的另二種決定的瞬間：伊底帕斯瞬間與普魯斯特瞬間。這三種關於瞬間的不同概念分別形塑了三種極為不同的時間性與三種極獨特的電影形式，它們穿透這個世界，而生命中無數的事件則噴湧其中。

伊底帕斯瞬間

所謂瞬間，德勒茲曾簡潔地給予定義：它是事件發生之場域(lieu)！在這個幾近沒有厚度的場域中，「超飽和平衡狀態」裂解，高張至極的能量蓄勢爆發，從此點起，域外闖入，內外翻

折，任何預設的運動與觀念都被震離原地、不復存在。

在《伊底帕斯王》中，索孚克里斯(Sophocle)便展現了山河崩裂、天旋地轉的這一刻。伊底帕斯弑父娶母，但卻一直懵然不知。我們一步步地看到他在「一種「噬人好奇心」的驅使下，終於揭露這個逆擊天倫的事實。此時，「天門轟然開啟」，所有先前令人暈眩的諸般假設都一一落實到他身上，伊底帕斯驚狂的大吼：「我怎麼才能不親眼目睹這一日的降臨？」(註11)

伊底帕斯獲知真相的這個最後時刻是一個指向當下情境的暴烈瞬間。這裡所謂的當下(actuel)絕不可與現在(présent)混淆，因為後者永遠停待在一種尋常、熟悉與靜止的日常時間之中。就某種意義而言，「現在」甚至不需進入意識中，因為它就伴隨意識而行。因此它永遠不虞逝去，人們(或確切地說，人們的意識)永遠活在「現在」之中。反之，「當下」則不斷逝去，它一被意識指到便已經逝去。它是使時間變得可見的力量，或者如普魯斯特所言，是動搖現在的力量。在此，我們必須明確區辨現在與當下的形上學差別，才能顯現當下瞬間對「現在」這個時間性的破壞力。簡言之，如果現在是一個修飾時間的普通名詞，則指向當下的瞬間則是一個時間的動詞。人們習於由一個靜止的現在出發來區分未來與過去，在這個觀點下，一切都是靜止的，未來依序進入現在，現在依序跌入過去，不存在任何意外或意外的可能，時間似乎只是由習慣組成的系列，或一種客觀的先後接續。反之，當下則是由未來與過去在時間軸線上猛力撞擊而成的一個沒有厚度的時刻，它不斷逝去，也不斷創生，在此，域外之力取代了幾何之力，一切都是不可知的。

從這個觀點出發，我們便可以相當清楚地理解何以賀德林(Hölderlin)會說，在伊底帕斯的這瞬間，「人遺忘一切，遺忘自身且遺忘神……，在身心俱裂的這個徹底極限上，僅剩時間與空間的條件。在此極限上，人遺忘自身作為一個人，因為他已整個內在於這個時刻；遺忘神，因為他就是(大寫)時間……。」(註12)這是一個最高壓也最暴烈的時刻，一切的能量都聚集於此，一切的力量在此都被摺皺變形，這是大寫的時間，人作為一個人最純粹也最沈重的時刻，一個事件就此爆發的瞬間。

我們看到伊底帕斯一步步地逼近真相，一直到越過某個特定時空之點後，未來與過去、字詞與事物、時間與空間都暴漲成過度(excès)的狀態。在此，節奏性的持續時間震盪成「反節奏的懸置」(suspension antirhythmique)，在這一定點之前與之後的時間從此成為兩個異質部分，詞彙以一種未曾逆料的方式前來與事物結合，形成意義，而伊底帕斯終至成為再也無可逆轉的悲劇。

在電影中，希區考克似乎是一個最懂得呈現伊底帕斯瞬間的導演。他的主角總是一步步走向最後的真相，終至在某一已經聽得太多、已經看得太多或已經知道得太多的瞬間，劇情急轉

直下……(如《後窗》、《迷魂記》)。

普魯斯特瞬間

相對於指向當下的伊底帕斯瞬間，普魯斯特則提供了另一種可能：指向過去或記憶的瞬間。如果伊底帕斯代表一種透過邏輯與理性對現實或記憶中真相的抽絲剝繭與窮追不捨，普魯斯特則代表了理智在記憶(或非自主記憶)領域的徹底無能。

在《追憶逝水年華》中，敘述者深夜回家後，一小塊浸透著熱茶的瑪德蓮那蛋糕激起了他心裡莫可名喻的感覺，一種隱隱約約但卻模糊至極的遙遠感受，「當帶著蛋糕渣的那一勺茶觸及我上顎的一瞬間，我渾身一震，我注意到我身上發生了非同小可的變化。一種舒坦的快感傳遍全身，我感到超塵脫俗，卻不知出自何因。……也許，這感覺並非來自外界，它本來就是我自己。我不再感到平庸、猥瑣、凡俗。這股強烈的快感是從哪裡湧出來的？我感到它同茶水和點心的滋味有關，但它又遠遠超出滋味，肯定同味覺的性質不一樣。那麼，它從何而來？又意味著什麼？哪裡才能領受到它？」(註13)敘述者為了喚回對這個曾經至為熟稔、但卻已徹底遺忘的感覺的回憶，終夜輾轉，無法成眠，甚至痛苦數日，「所有知性的努力都成徒勞」。然而在某一神秘、偶然與不可解的瞬間，多日苦思不得其解的記憶突然全部翻湧上來。這是敘述者童年在貢布雷時姨媽遞給他的一杯茶水的味道。由是，沈封許久，極可能永遠消匿於意識黑箱中不見天日的貢布雷、其周遭、城鎮與花園，全如在一個霹靂下驚心動魄地從茶碗中飛旋出來，小說正式拉開序幕。

《追憶逝水年華》啟動於一個非自主記憶的瞬間，在這個非自主性上，普魯斯特建構出一整個龐大無比的虛擬過去，一切人、事、物的悲歡生滅都被統括其中。而這個非自主瞬間仿如是進入過去的獨特神秘甬道，但過去並不是相對於現在的過去，而是一個純粹與靜止的過去，它早已在那裡也將一直在那裡，只待我們以感覺(而非理智)去發掘與創造出來。「……我們生命中每一時辰一旦逝去後，便化身且藏匿於某某具體物件之中。它們就此形同被禁閉起來，永遠被禁閉起來，除非我們再度遇見此物。」(註14)

就這個觀點而言，費里尼與奧森·威爾斯似乎是啟動這個指向過去的非自主瞬間的箇中高手。《大國民》中不可解的「玫瑰蕊」(rosebud)構成了藏匿與消抹一整段虛擬過去的「具體物件」，它連繫著已逝的當下肯恩(Kane)及其虛擬過去。而玫瑰蕊這個不可解的詞(「拼圖中失去的那一塊」)則等待著一組由不同事物所組成的龐大關係前來與其結合，形成意義，既而成為現實。然而，這一整個即將被建構出來的現實，在同一時間卻又仿如早已由電影一開始滾落、碎裂的水晶球特寫中曲扭地映射出來，因為跌落地上的水晶球碎片中，已涵納了肯恩童年時代

的最重要回憶——大雪紛飛的木屋。由是，奧森·威爾斯這顆碎裂的水晶球就彷彿普魯斯特的瑪德蓮那蛋糕，成為連接、涵納、生產與放大整個龐大虛擬過去的具體物件。因此，確切地說，不是肯恩的過去已包含這顆水晶球(或玫瑰蕊)，而是(也只能是)整個過去只存在於玫瑰蕊這個謎樣的詞之中。在費里尼的作品中，這個虛擬過去則以一種更主觀、夢幻，也更純粹的方式被呈現出來。他的影片總是一再將「某個特定時空的觀眾／參觀者導引向另一個同樣具備自主性的時空之中」(註15)。如是，我們看到了《阿瑪珂德》中整個小鎮總動員似地出海瞻仰豪華客輪的那一段魔幻寫實畫面。過去在此成為不同節奏與速度的水平分子之流，它們湧向碼頭，有的在前，有的在後。而小鎮則成為一座死城，傾城而出的居民彷彿共同奔赴冥府。在其中，費里尼凝聚與動員了一整個虛擬與現實化的過去。(註16)

哈姆雷特瞬間

相對於指向過去的普魯斯特瞬間(如費里尼)或指向當下的伊底帕斯瞬間(如希區考克)，北野武的電影捕捉了一種指向未來的瞬間，一種或許我們可稱為哈姆雷特瞬間的未知時刻。這是一種未來不斷漫天鋪地掩向當下，而每個當下都隨時可能被不可知未來取而代之的時間。換言之，這是一種不可知未來已過度飽和且漲滿於當下之中的時間。

哈姆雷特在如雷轟頂地獲知生父慘遭謀害，而繼任王位的舅父即是殺父凶手時，天旋地轉地脫口說出：「時間脫節了，唉，倒楣的我卻被生下來撥亂反正啊！」我們曾在別處分析過哈姆雷特這個「脫節的時間」(註17)。簡言之，時間的概念在康德之後從天體運行的外在客觀度量成為主觀的「內在感覺」，它是承載一切感官與知覺經驗的空洞形式。而根據德勒茲，每個「我」之中都開敞著這個空洞且連結域外的時間形式，「我的存在」永遠必須穿過時間之流後才能獲得確切的答覆。因而每個「我」都是一個分裂的我(Je fêlé)，都敞開於空洞且不可知的時間中。

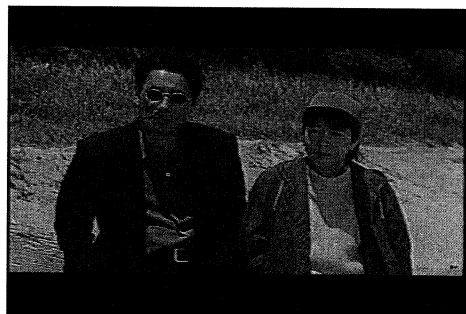
就某種意義而言，北野武的角色具化了這個縱身於時間空洞形式中的「分裂的我」。在時間之流中，他們只具備了一顆，如北野武自己所言，「空洞的腦袋」。但這並不意味他們是艾略特詩中貧乏、荒蕪與毫無差異性的現代主義式「空心人」(the hollow men, 註18)，因為時間空洞的形式隨時可能嵌入生命中充滿偶然與意外的獨特事件，而形構出具有特異性的獨立個體。

在北野作品中，換言之，在這個被無窮的未知未來所貫穿的時空中，空間永遠是一個飽漲不可知力量的空間，時間永遠是承接上一事件之後或緊臨下一事件之前的時間，而生活於這個時空脈絡的人物則只是一具純粹的「無器官身體」，他們聽令直覺行事。在《花火》的最後十分鐘，西與妻子美幸終於走到海邊——北野電影的最終之地，兩人無言地一起凝視迫在眼前的大

海，白色的浪花不斷朝他們拍來。西低頭黯然，似乎有點不知所措但卻又昂然不屈。一切已經如此，似乎初嚐生命的滋味便得面對死亡。然而，西在死亡前要求的是一種尊嚴，一種最佳的死亡方式與時刻。(註19)在西與美幸相擁的最後畫面中，我們看到滾滾而來的白色浪花在長鏡頭的壓縮下彷彿已驅迫於兩人身後。鏡頭接著跳接俯視遠景，慢慢向左搖向大海，直到畫面只剩藍鬱沈黑的海水與深灰至底的天際，槍聲乍響，一切聲音配樂登時戛止，浪花在慢動作鏡頭中無聲地拍進海面。至此，死亡似乎不再是夫妻間的分離，而是最終的結合。

但就如在北野的其他電影中一樣，我們沒能看到這個最終時刻如何降臨，但也如往常一樣，我們先後看到了一張被事件本身所纏崇、充滿童真與無辜的臉。在槍擊前，北野武剪接了在沙灘上舞弄風箏的小女孩正面固定中近景，在幾秒的鏡頭中，她極為羞赧、坦然與明亮的開懷笑著；槍擊後，整部電影的最後一個鏡頭，同一個正面中近景中，小女孩則充滿一種天真的困惑，不知所措地木然呆立著。在本文一開始我們便已指出，北野武電影中所欲呈現的是一種事件的沈默與永恆凝視，但這個凝視不是我們凝視事件，而是反過來，事件透過不同人物的臉孔來凝視我們。而正是在事件對我們的永恆凝視中，北野武建構了電影中最具個人風格的表現手法，一種嶄新、駭人的事件呈現方式。其中，事件從不曾真正被顯現，但卻也從不曾離開。徹底的說，事件從不存在於正面固定鏡頭的所有可能但卻從不曾出現的反拍鏡頭之中，而就在(也只在)這個一再重複出現的正面固定鏡頭之內。或許，在北野武之後，保羅·克利(Paul Klee)的名言該被改成：現在，事件凝視著我們……。

《花火》(資料組提供)



《重慶森林》中的兩個迴圈
(資料組提供)



第二部分：王家衛

以前以為有一種鳥，一直飛，飛到死才落地，其實牠哪裡也沒有去過。

——《阿飛正傳》

黎耀輝，讓我們重頭來過。

——《春光乍洩》

如果北野武片中的走路直線地走向避無可避、悔無可悔的死亡，王家衛片中的奔跑(張學友、張國榮、金城武、林青霞、黎明……)則總是迴圈式的再度回到原點，回到形(上學)式的原點。換個方式來說，王家衛講述的其實是一個不願被放上句點的故事，或一段一再想回到起點的情節。回到起點，並不只意味想「重頭來過」，而且更是想延續當下。而就在這個不斷去而復返的「重頭」與「延續」中，王家衛將他對形式的獨特癖好推演至底：一切可能的形式辯證、對位及變奏以各種方式(調性的或無調性的)延異開來，直到我們迷失在對其無窮的可能解譯之中。

一、迴圈世界與形式森林

電影導演似乎得不惜代價地「封閉住迴圈」。

——王家衛(註20)

不知道為什麼，我通常喜歡先尋找一個世界，一個環境……然後，就想要stick to(固著住)這兒。

——王家衛(註21)

迴圈世界

在這片榛莽糾結但卻又極端思辨繁複的形式森林前，或許我們必須先區辨二種不同的形式迴圈，或，二種不同運動，以試著初步理解王家衛所創造與連結的獨特世界。首先，是發展與震盪於單一影片中的內在迴圈(intra-cercle)。每個迴圈都首先是一組不同元素間的關係，但迴圈與關係的最大不同，在於前者總是某種程度上地回歸到形式的原點，然後再出發，進入以些微變奏歧出的下個迴圈(或關係)中。就這個角度而言，《重慶森林》可以剖分成金城武—林青霞與梁朝偉—王菲兩個迴圈。表面上，這兩個迴圈似乎以香港蘭桂坊一家快餐店(Midnight

Express)作為鏈結原點，故事由此出發也收束於此。但這兩個迴圈之所以互為內在的原因卻在於彼此間都不是對對方封閉的，在兩者間存在著由時間、空間、運動與語言所閃現的無數裂罅、摺皺與穿透。比如，1994年4月30日晚上，林青霞(迴圈一)四處緝捕不到背叛她的印度人，點了根煙佇於一家玩具店前，櫥窗後則是王菲(迴圈二)抱了隻加菲貓離開，這隻加菲貓後來被放進梁朝偉(迴圈二)的公寓裡。約略同一時間，金城武(迴圈一)捉到六個月來第一個通緝犯，鏡頭往上搖，梁朝偉(迴圈二)正倚於天橋上沈思。這是兩個迴圈之間的時一空裂罅，它們既是迴圈間的開口也是鏈結點。透過這些特異點，這兩個迴圈不再是前後被敘述出來的兩組些微相關的影像，而是拓撲學式的互為彼此的內在，每個迴圈的存在都進一步地展延與填塞了影像本身的內在厚度。由是，王家衛影像中的內在迴圈奠基於一個極端思辨與靈巧的敘述建構上，在此，每個迴圈都自成一個影像敘述的多樣性。然而，其之所以構成一個多樣性，不僅是其內部已過於繁複的交互關係，更在於每個多樣性與其他多樣性間的超連結(hyper-link)，這是一個由形式與迴圈所織構而成的電影「超文本」(hyper-text)，一個飽漲影像意義與言語意指的美學政體(regime esthetique)。

這些內在迴圈可以更思辨與凝煉地束縮成一個無法切分的整體，如同在《東邪西毒》中所展現的一樣。在此，儘管影片所敘述的故事仍然可以切割成二個部分，但所有人物與事件卻透過東邪與西毒這兩個角色逐漸收攏成一個龐大的敘述建構與時空關係。而同樣的，這個建構在片尾重新回到片頭，西毒重操舊業，形式上的原點隱隱浮現。反過來說，這些內在迴圈也可以無限地擴大沾染，成為跨越不同作品間的交互迴圈(inter-circle)。比如，《阿飛正傳》的片尾是至今仍未開拍的續集開頭；《墮落天使》片頭則本應是《重慶森林》的結尾，而這兩部片間存在的無數指涉與對應更是不勝枚舉。(註22)

形式森林

內在迴圈與交互迴圈呈現了王家衛電影最基本的兩種敘述形式，這些迴圈之間不斷地相互滲透、攫取、衝突與引用。最後，這些迴圈運動建構了一種全然封閉的空間形態。或確切地說，在迴圈形式下，所有的運動其實都是不動，都是一種偽運動(faux-mouvement)，因為所有的運動(不管多麼激情與暴烈)都將重新回到形式的原點，都企圖在時間的軸線上繞一圈後「重頭來過」。然而，我們在此看到的絕非黑格爾式的否定辯證運動，不是正一反命題捉對廝殺後的綜合，而比較是波赫士構想中的某種有限卻無窮(limite-indefini)的封閉空間，一整座龐大無比的「巴貝爾圖書館」——「這個圖書館就是一個整體，其架上的書涵括了二十五個字母的所有可能組合。」這是一個以最完

美、最神聖形式(六角形)為基底，不斷重複、堆疊而成的混亂宇宙，(註23)而一切的認知、情感、事件與歷史，過去的與未來的，都已經登錄其中。

迴圈世界

我們剛才曾說過，在迴圈形式下的所有運動都是偽運動，「偽」這個字含有負面之義，這或許並不完全貼切我們所想表達的意思。確切地說，迴圈運動是一種在空間上不斷回返(即使只是形式上)原點的運動，它不曾往前推進，然而，在時間上它卻跨越了一段歷程，佔據了一段時距。換言之，迴圈運動其實是一種在時間中(而非空間中)的運動。從這個角度來看，我們便可以理解何以王家衛的電影中必須不斷展現底下這兩個主要特徵：一、時間獨特的具體化方式成為各影片最重要的賭注；二、如果空間的運動已不可能，那麼在這個封閉空間中，一切身體(corps；body)最枝微末節的動態呈現便變得非常重要。關於第一點，我們將在底下論及時間的部分才具體來談，這裡先對封閉空間中的身體運動及其相互關係提出分析。

形式森林

在一個全然封閉(即使或特別是形式上封閉)的空間裡，任何的脫軌、逃逸與偶然似乎都是不可想像的。換言之，所有表面的逃逸(即使逃到布宜諾斯艾利斯(《春光乍洩》)或菲律賓(《阿飛正傳》))、脫軌(殺手黎明選擇轉行(《墮落天使》)，或西毒離開/重回白駝山(《東邪西毒》))，就形式的觀點而言，都只是重新回

《重慶森林》(資料組提供)



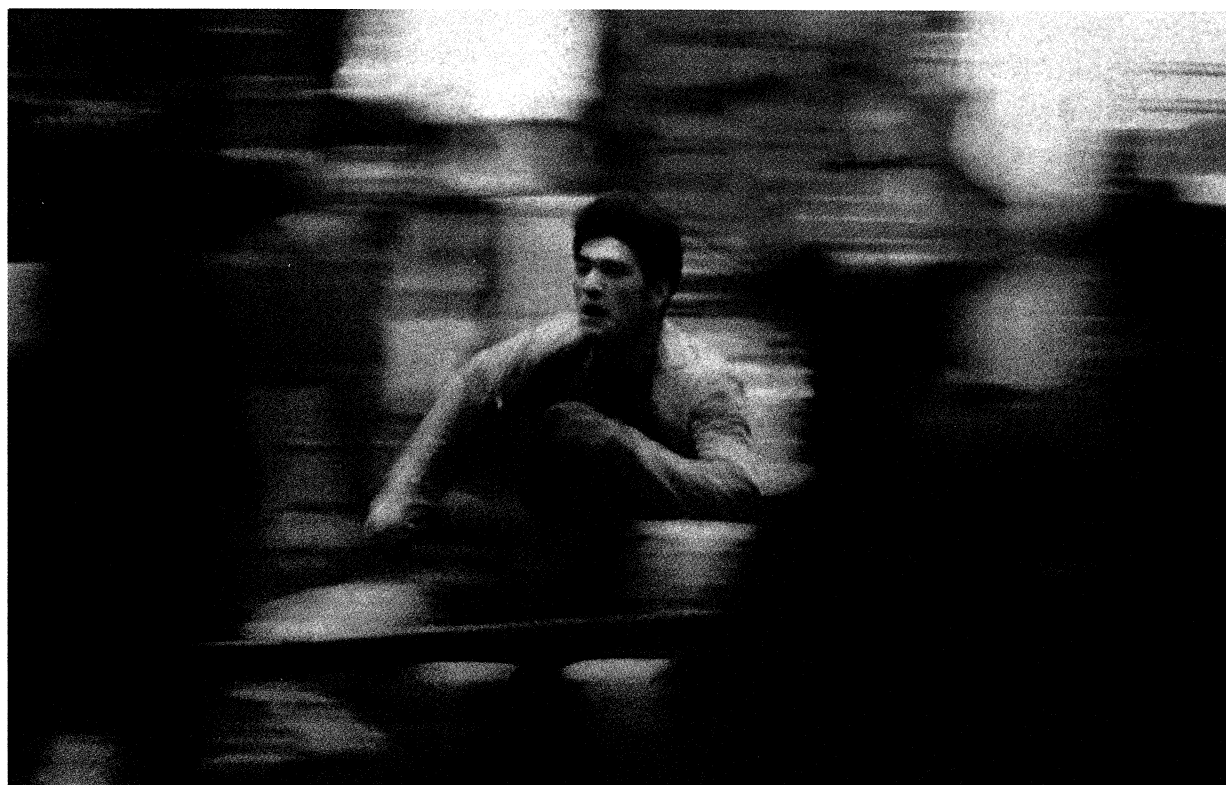
到原點，重新啟動另一個可能迴圈。因此，嚴格地說，如何逃逸其實並不是王家衛的問題。如果它似乎曾不斷出現，充其量也只是個次要問題，因為在對影像與敘述形式的永恆琢磨與窮究中，如何以最思辨與最繁複的形式映射出組成元素本身的動態及其相互關係，這才是影像最主要的賭注。

王家衛對身體動態的重視與獨特展現，我們曾在本文一開始大膽地用「矯飾主義」來形容。就某種意義而言，這是王家衛用以解決影像的空間問題與其組成作用(composition)所發展出來的獨特方式。在《重慶森林》一開始，節奏明快且警覺異常的鏡頭尾隨林青霞穿行於重慶大廈的人群中，在肩式攝影機的跳動畫面下，影像滾出一股特屬於人體的運動之流。這股流湧逆行於不斷迎面而來的無數知覺物件間，並奔行於其周遭，從而建構一種高彩與震顫的感受(sensation colorante et vibrée)。就在鏡頭跟著林青霞激烈地穿梭於混亂的大樓甬道時，某一瞬間，林青霞猝然頓住回身狠狠瞪了鏡頭一眼，快速前推中的鏡頭此時不自然地減速、停住，然後又跟著林青霞步伐重新加速尾隨而去。彷彿在某一時刻中，高亢的攝影機已擁有比片中人物更自主與侵略性的性格，它僭越了人物與鏡頭的主從關係，如同一個吸血鬼般要撲上去吻住人物的脖子，吮乾其神髓。這組快速剪接的連續鏡頭中，充滿了拍攝與後製過程時對影像不自然的加速、糊焦(或減格攝影，如10格/秒)與減速(或增格攝影)操作，影像本身成為一種關於節奏的詩學，或，確切地說，在《重慶森林》的開場，我們看到的是一種類似奔馬調(galop)的

快速舞曲曲風。

由是，在這段大約僅三十秒的開場鏡頭中，王家衛賦予影像一種幾近心理疾患的躁症(manie)，一種節奏異常高亢、敏銳與幾近暴烈的狂亂。但這並不意味林青霞或影像中任何人物展現了躁症，更非王家衛曾企圖描繪躁症患者，而是反之，他使影像罹患了躁症，就如稍後我們將提及的，在另外某些時刻，王家衛也同樣使影像罹患鬱症(dépression)一樣。就某種意義而言，能讓影像躁、鬱不堪，這或許正是電影風格所在。「風格來自於拍攝電影的方式」王家衛如是強調。(註24)

如果林青霞的出場帶出《重慶森林》幾近躁症的影像風格，稍後的金城武則已徹底攪亂影像既有的秩序及輪廓，一切可能的具體形象在金城武的狂奔中全化成流動與高彩的光、影、線條及色塊。在此，我們見識到影像可以將空間碎裂到何種程度，而其去形象化作用(défiguration)的能量可以僭張到何種境界。在這組運動—影像系列中，光影色塊如同在速度的驅迫下重返史前熔岩般地翻攪成一團，人不再顯現人形，霓虹燈管不再閃爍文字，全流變成不具形象且離散於空間中的原初高彩色線與色塊。肩式攝影機倉惶地搖晃於昏黃歪扭的大廈甬道中，在此，狂奔而去的是金城武(唯一清晰且輪廓完整的形象)與否似已不再重要，因為影像本身在此時也已跟著狂奔起來，光影色塊已糊撞成一團，影像中一種高亢鼓脹的狂躁被釋放出來，隨著被視覺化的速度起舞。而這個唯一清晰的形象就彷彿是影像中的「混沌之芽」(chaos-germe)，它不斷攪動影像中的色塊光



《重慶森林》(資料組提供)

影，也不斷地散射失序的脈衝。最後，在這個風暴之眼外圍的一切形象都來不及也失去形象化的能力，成為劃過(相對而言速度太慢)膠捲的幾何色塊。換言之，這顆混沌之芽其實是膠捲中能量最強的一個區塊，它衝撞於每格膠捲(一個封閉平面)之中，快速地對底片其他部分(人、物、光、影)進行解疆域化與再疆域化，直到一切都成為不斷交換幻變的能量之流。

反過來說，如果金城武是這團高彩色塊中唯一曾被清楚顯現輪廓且形象化的對象，這恐怕也絕非偶然。對身體動態的細節追索是王家衛在接受許多訪談時一再強調的主題之一。這些對身體動態幾近偏執的要求，極快速的例子，如《旺角卡門》的劉德華前往火鍋店尋仇殺人時，混亂光影中一再被攝影機捕捉定形、充滿殺氣的眼神；或如《東邪西毒》中洪七與太衛府刀客決戰時，被削落手指時的一系列狂亂鏡頭。靜態的例子更多，如《阿飛正傳》結尾梁朝偉一長段整裝的單一鏡頭，或《墮落天使》中李嘉欣如紀錄片般被拍攝下來的自慰畫面，或《東邪西毒》中劉嘉玲在馬背上來回摩挲鬃毛的手部特寫鏡頭……。我們認為，如果在迴圈形式的封閉空間中任何逃逸都不再可能，對身體細微動態(即使其速度快如金城武的狂奔)的描述便轉而成為最重要的關鍵之一，而且每個組成元素的動態最終必將與其他組成元素結成一種繁複無比的拓樸關係，一種特屬於王家衛電影的內在性共振。激進而言，這些被攝入迴圈中、幾近過量的運動，其實只是一種不具任何行動(action)的運動(mouvement)，一種原地運動，它或許振出高頻的節奏與動態，但其實從不曾真正離開其形式而去。

迴圈世界

我時常想作的一件事……有好多人拍戲，有個theme，環繞住這個theme讓許多事情互相呼應，諸如此類；我時常覺得是應該作到這樣子的，因為這其實是相當難的一件事……

——王家衛(註25)

逃逸既已不可能，在封閉的形式世界裡，節奏的快慢頓挫就變得考究了。於是就如爵士樂般，每個角色先後出來獨奏，並帶出下一場獨奏。每場獨奏都具不同節拍與不同特異性，然而這些特異性最終將集結成一個整體，一個「theme」，而且，「很快地，影片就成為關於節奏之事。」(註26)王家衛的影像可能是一條關於音樂對位之線，然而，在某種程度上，他也更像是固定形式舞台上才氣洋溢的編舞者(chorégraphe)：金城武在《重慶森林》的奔馬，張國榮在《阿飛正傳》的恰恰，以及他與梁朝偉在《春光乍洩》的探戈……。拍攝時膠捲的捲動速度(加格或減格攝影)隨不同情境的運用與置換，使節奏滲入了影像基質之中，



《春光乍洩》(資料組提供)

一再成為影片中最鮮明快意也最沈鬱頓挫的核心。最後，節奏引領著影像，或，影像尾隨節奏，在繁複的時空平面中劃出一道道高彩、流動的運動軌跡。「我對演員的動作編舞(chorégraphie)……」(註27)王家衛如是說。

然而，只注意單一組成元素的動態是遠遠不夠的，因為從形式的觀點而言，不存在任何獨立於形式之外的單一元素，所有元素都必然已經嵌合於一個被建構出來的關係(即使此關係並不立即可見)中。這個關係可以透過一個具體的日常物件來呈現。比如《東邪西毒》中的雞蛋，連結了歐陽鋒與洪七，同時也差異化了兩者(「歐陽鋒絕不會為了一顆雞蛋去冒險」，而洪七卻為此替人報仇)；甚至將一個具體物件擴大推演至抽象至極的地步，如片中一再以不同樣貌出現的「桃花」(同時指涉了花、樹林、愛人、故鄉與歸隱之島)；(註28)但更多時候，將一個組成元素納入形式關係(內在迴圈或交互迴圈)的，是一句話(如《阿飛正傳》的「我們是一分鐘的朋友」、一個符號、一件制服、一道手勢，一首歌，一道不斷意圖僭越、入侵與籠罩對方的眼神(如《重慶森林》的王菲與梁朝偉)，(註29)甚至是一個開放空間(如麥當勞)或一個特定時刻(如《重慶森林》的5月1日)。這些關係本身甚至也出現循環與對位，如《重慶森林》的梁朝偉第一個女友是空姐，之後他想追求王菲，她則消失一年後再出現也成為空姐，而梁朝偉則變成曾雇用王菲的快餐店老闆，並在櫃檯上聽王菲的《加州夢遊》。

這些關係以及關係的循環構成了一張龐大的織錦或地圖。王家衛無疑的是個玩弄形式的高手，因為意圖對這組龐大形式關係(或，關係的關係)的內容從事解譯或排比，恐怕不是任何文字或圖式可以勝任。反過來說，如何以影像敘述這個大型迴圈的內在關係(身體在其中的動態與節奏)，則成為王家衛自己在



《東邪西毒》(資料組提供)



傳的「先過去時態」(passé antérieur)，它講述的不是單純的過去，而是隨後緊跟著另一過去的過去。它是過去的過去，一組必須不斷回返其未來(過去的未來)的系列影像。或許我們可以將《東邪西毒》視為是對一整個龐大虛擬記憶的存封，但這個存封只有奠基於金庸原著這個過去才有其意義(儘管金庸的原著事實上只化成影片的最後幾行字，作為各主要角色未來的交代)。然而，在《東邪西毒》這部描述虛擬記憶的影片之前，作為現實的《射鵰英雄傳》本身在某些時刻也成為虛擬的了。當下現在與虛擬過去在這部作品中不斷地交互錯位：時而虛擬的青年歐陽鋒已覆上小說中西毒的面具；時而當下現在的洪七逃離影片中虛擬的形式迴圈，朝位於山後的未來直奔而去……。從這個角度來看，這或許是王家衛探究記憶最徹底的作品，其不僅涉及片中人物相互間的龐大記憶，也涉及觀眾對金庸原著與武俠片的集體記憶。由是，《東邪西毒》不是《射鵰英雄傳》的「從頭來過」，而是弔詭地成為其延續與擴展，而這部影片從一開始便已進入一個早已結束的小說之中，因此，片中所有的「我」與「我」的獨白，都不過是命運已決、不容扭轉的宿命。

二、世故的「我」

我就如一個吸血鬼。

——王家衛(註30)

如果北野武電影中，意外與暴力發生瞬間的不可預測性標誌了一種「差異的重複」，王家衛電影中思辨至極的迴圈形式則展現了一種「重複的重複」。其中，不斷出現的「我」與「我」的獨白保證了這個雙重重複的可能。

然而，到底誰是這個世故、老成與冷靜至極的「我」？表面上，這個藉由第一人稱發聲的獨白可能來自梁朝偉、金城武、張國榮或王菲……，事實上，這些演員只是某個一再口吐箴言與警句的「我」的血肉化身。確切地說，「我」的獨白其實不出自任何演員之口，而是反之，梁朝偉等人只是具體化某個「概念化人物」(「我」)的肉身，或，他們因為不斷侵入他們角色中的畫外獨白而被概念化了。在此，「我」其實不是我，是另一個(autre)，是侵入我的他者。這個「我」一再透過「聽說……」、「人家說……」、「我曾聽人家說……」等大寫的「人家」或「人們」來強化其合法性與永恆性。在這個超越一切影像的「我」之前，所有演員似乎都成為被化身的傀儡。

由是，我們看到李嘉欣或金城武(《墮落天使》)的臉在超廣角鏡頭(6.8 mm!)的誇大扭曲下，佔據了半個畫面，彷彿他們已不再是一個人，而是一具空洞的面具，或僅是一張皮，其背後

每部作品中必須尋求解決的問題。如是，除了《重慶森林》與《墮落天使》這兩部明顯對位的作品外，我們看這個對關係的思辨在《東邪西毒》達到不可思議的頂峰，而且這個關係明顯地從空間偏移到時間的關係上，換言之，偏移到一個已經或即將成為已經的記憶上。表面上，王家衛改編了金庸的小說，但弔詭的是，他「改編」的是原著小說的缺失部分，或確切地說，是先於原著小說、從未存在過的「前設小說」(pré-histoire)。就如波赫士曾對一整套不存在的虛擬百科全書作了詳實的評論，王家衛則動手改編一本從不存在的虛擬武俠小說。在此，黃藥師與歐陽鋒都「尚未已經」是《射鵰英雄傳》的東邪西毒，這個先決的「尚未已經」意味東邪西毒間「即將已經」的無數恩怨糾葛。換言之，一部這樣的影片在尚未拍攝或觀看前，已經負載了整部金庸原著的繁複關係網絡。它並不因拍攝的是小說前傳而減輕敘述的複雜度，而是相反的加劇了其複雜度。因為在觀看這部處於「尚未已經」狀態下的影片之前，我們已先一步置身「即將已經」的原著小說之中。因此，關係並不因影片的內容是小說人物的年輕時代而從零開始，也沒能因此「從頭來過」，因為觀眾(或讀者)的記憶只會隨著敘述時間的延展而不斷擴增，而不會消抹。由是，《東邪西毒》這部開拍於後的影片弔詭地成為原著《射鵰英雄

躲著一個不斷發出獨白的「我」(即使金城武的角色是一個啞巴)。這可能是一個很怕被遺忘的「我」,比如《墮落天使》中的莫文蔚,她染成金髮且重咬了黎明一口,只為了希望不被忘記;也可能是一個受情所創而自我分裂的「我」,比如《東邪西毒》中的慕容嫣與慕容燕;也可能是一個因害怕被人拒絕而先拒絕別人的「我」,如《東邪西毒》的歐陽鋒……。「我」其實可能不只一個,但這些「我」個個都口吐箴言,且不斷在畫外替代主角發言。或許,我們不該質問誰是這個世故的我,因為,誰都可能是,其實也都不是。也或許我們的問題該換成:這個「我」是怎麼運作的?換言之,影片中存在一個強大的「我—功能」(moi-fonction),它導引著影片的歷程,強化了影像的形式,最終使王家衛電影中的重複迴圈成為可能。比如《重慶森林》的兩個主要敘述迴圈都是由同一句型的獨白所啟動,而且說這兩句獨白的「我」都是同一個角色(金城武)。這個句型第二次由「我」說出時,整個敘述正好由第一迴圈承接到第二迴圈,成為形式上的「重頭來過」。(註31)

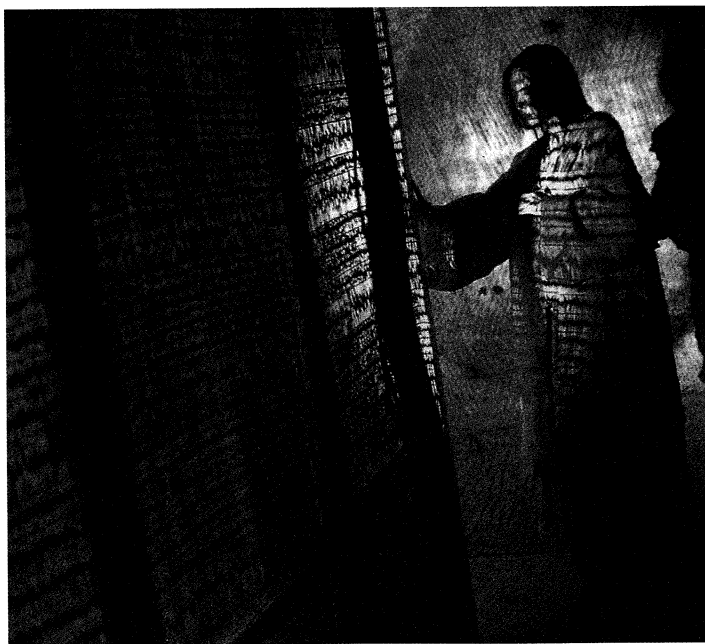
我們稍早曾指出,這個「我」的獨白不是對先前影像的歸納,也不是對目前影像的說明,就某種意義而言,它是超越於這一切的,或反過來說,一切的角色都只是這個超驗我的肉身。於是我們看到王家衛作品中呈現一個主要的兩極:時間極度的動與「我」極度的不動。這個不動的「我」也可以解釋何以我們認為王家衛電影中的運動是一種「偽運動」,因為這些搖走於鏡頭前、肉身化的「我」都指向了香港這個彈丸之地,指向了在�香港這塊土地所孕育而出的、對生命的獨特觀點與經驗哲學。即便是「我」得以逃到布宜諾斯艾利斯(地球上離香港最遠之地),香港在其生命中烙下的標記也一樣如影隨形。由是,《墮落天使》

中的超廣角鏡頭彷彿在某種程度上以影像方式放大了香港:超廣角鏡頭的擴大景深似乎將整個香港盡納畫面之中;而一個個曲扭的人物臉部特寫則強化了這些角色作為概念性人物的印象。確切地說,這些經由不同人物口中出現的「我」連結了數目龐大的碎裂影像,它促使這些影像以一個整體的方式運動起來,但它本身卻是不動的。這些影像建構了一個亞里斯多德式、充滿動能與永遠處於運動狀態的宇宙。其中,推動一切運動與作為一切運動起源的神或「第一動力」(premier moteur)卻是永恆靜止的。在此,用於亞里斯多德宇宙觀的評論或許也可以用在王家衛身上:他建構了一種經驗論的、盈溢生機與目的論的物理學,從而在此誕生了一個有限卻無窮無盡的世界。

究極而言,如果北野武的人物不斷浪遊於不可預知的路上,王家衛這些人物則是一個個囚徒,囚禁於某個「我」的聲音之中。而這個超驗的「我」,在某種程度上,是特屬於王家衛生命情調的獨特存在。在訪談中,王家衛如是說:「這涉及的是以影片方式,保存住我生命中某一時刻中的形式或存在。」(註32)如果北野武對其人物的最終命運毫不留情,使我們在其電影中尋獲了一種殘酷的「食人肉主義」(cannibalisme);王家衛對其人物則是吮乾其神髓膏血的「吸血鬼主義」(vampirisme)。他片中的角色彷彿被感染了某種受咀咒的宿命,或彷彿是被蓋上該隱戳記的孤獨族裔,其共同的特徵就是這個超驗、形上學式的「我」的獨白。

在《東邪西毒》中,歐陽鋒冷酷地告訴洪七:「沙漠之後仍是另一個沙漠。」且在最後一長段獨白中,他說:「以前看見山,就想知道山的後面是什麼,我現在已經不想知道了。」歐陽鋒所代表的「我」或許是王家衛電影中最世故、老練與冷酷的展現。我

《東邪西毒》(資料組提供)



們幾乎可以從他的最後獨白中抽取出所有王家衛人物的生命原型。基本上，這部片講的是三個一再想「重頭來過」的孤獨靈魂（黃藥師、歐陽鋒及其嫂子，三人都先後說過同一句話）。他們都已越過可以回頭的那一點而處於對過往驕傲的深沈悔恨與回憶中，影片則來回於這一群被記憶纏崇與折磨的人的相互關係中。然而，黃藥師最後忘記了大部分往事，歸隱桃花島；歐陽鋒的嫂子病死客途，香消玉殞；只有歐陽鋒重回白駝山，且影像最後轉回片頭，他重操舊業，形式上又回到原點。就這個觀點而言，歐陽鋒可能是王家衛片中最純粹的概念性人物，而拍攝於沙漠中的《東邪西毒》，基本上就是王家衛對其核心問題（記憶）的純粹展示。片中的人物彷彿都只是隨著王家衛對這個問題的探究而走動發聲的傀儡。我們因此可以理解，何以王家衛會確切地表示：「我清楚知道我人物的命運將推至何處。」（註33）

王家衛電影中不動的「我」，成為在形式上推動一切運動的力量，也使表面上碎裂的影像團聚成一個有機的整體。「我」的獨白往往成為外於時間之流的超越物，它位於一切運動之外，然而也隱身於一切運動之中。更具體地說，王家衛的人物，那些口吐箴言的「我」，其實不是屬於空間的，因為即使他們在空間中如何地疾馳狂飆，在時間中都是不動的，都企圖凝固於特定的時間之點中，固著於生命最晦暗沈痛之點。因此，如果《東邪西毒》是王家衛最純粹與最抽象的作品，不只因為片中大量顯現的「我」的獨白，也不只因為其將形式的辯證推演至底，而更因為這是一部論述時間、記憶與過去的論文，這三者構成了王家衛電影最具體堅實的硬核，它們在他所有的作品中不斷去而復返，直到這三者成為在根本上一而為三的不同事物。

三、影像的躁症與鬱症

我以前認為一分鐘很快就過了，其實它拖得很久。

——《阿飛正傳》

王家衛對形式的癖好使其影像在極度碎裂之下卻擁有異常豐富的可解讀性。這些影像使一切意圖對其排比、對照與重現的文字一再展露了本身的窘困與不足。因此，我們曾使用「有限卻無窮」這個詞來形容他作品所展露的複雜性。弔詭的是，在這些表面上可以無窮演繹、擴展的影像中，我們卻看到一種特屬於王家衛電影的「單義性」(univocité)，它貫穿所有影像，托起敘述平面，成為一切差異中的重複。而正是從這個重複中，我們確認出王家衛作為一個電影作者的特異簽名。簡言之，這個影像的單義性鑄刻在底下的問題上：如何抗拒時光的流逝？或，具體地說，如何將個人釘著於確切、不可磨滅的個體生命之點

上？一切的敘事與敘事的可能都啟始於這一點，也止於這點。確切地說，王家衛的每部作品都企圖以某種形式答覆這個最根本的問題。而也正是在這些答覆中，我們一再瞥見了特屬於王家衛影像的獨特時間性，一種極度風格化的「時間—影像」。

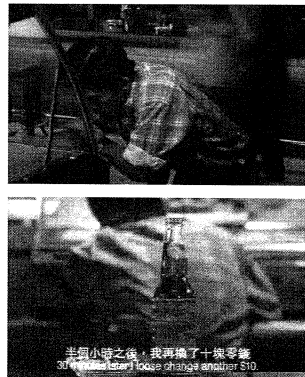
時間作為一種內在感覺

佛典有云：旗未動，風也未吹，是人的心自己在動。

——《東邪西毒》

在《重慶森林》中，有一組系列鏡頭如下：王菲從櫃檯後將一封梁朝偉前任女友的信遞給他，梁朝偉臉陰霾起來，取走咖啡離開鏡頭；跳接王菲愕然地右手執信僵於空中的正面中景；接下來是本片最令人印象深刻的單一鏡頭：在遠景中，梁朝偉靠著牆，慢動作中沈緩地拿起杯子，喝了一口咖啡，再沈緩放下；王菲則在同一慢動作之流中，趴於櫃檯上目不轉睛地望著他；這層慢動作影像的前景，是以減格攝影拍攝的快速糊焦人群。就在喝一口咖啡的十秒間，已有數不清的人影色塊從鏡頭前快速竄流而過，彷彿同一鏡頭中共存著二層截然不同的時間疊層或帷幕，彼此間毫無關連的各自來回驛動著。在此，二種典型但卻異質的王家衛節奏巧妙地接合起來，但同時卻也無情地撕扯這個充滿感傷的畫面：一個是以減格攝影增速的糊焦前景，另一個則是增格攝影下凝重的慢動作後景。在這兩個影像層的貼合與磨擦中，王家衛極犀利地賦予影像本身一種現代的都市感：既絕對地被人群包圍但卻同時又絕對地地形單影隻。然而，節奏的差異意味完全迥異的時間感，探戈不同於搖滾的原因不只是舞姿或音樂的不同，而是更基本的，彼此處於兩股不同的運動之流中。（註34）由是，在同一鏡頭中，我們看到兩股被徹底差異化的運動流湧，它們不是常態對變態(anormal)的運動，而是兩股變態運動：即極快糊焦的運動對極慢凝重的運動。在這個極快與極慢、極躁與極鬱的對峙及意識中，王家衛的時間—影像顯現於兩股變態運動(或兩片影像疊層)於影像景深中那片看不見的接合面上。

《重慶森林》(資料組提供)



在這兩塊不同節奏影像層的劇烈刮擦中，時間被賦予了質感、重量與堅實性(consistance)，它變得可見與可觸，而不再是一種捉摸不著的形上概念。我們稍早曾指出，對時間的思考方式自康德哲學後產生巨大的轉折，它從此不再透過客觀世界的天體運行來度量與定義，而是徹底地由極外的宇宙束縮到極內的宇宙，成為一種主觀與純粹的直觀形式。它不是任何經驗界事物所可證明或思考之物，但一切經驗卻又都得承載於上。這是一種絕對先驗的「內在感覺」。換言之，時間不再有客觀度量，而是一種主觀條件；它不再藉由運動來量度，而是相反的，成為一切外在與內在運動的基質。在此，就如保羅·呂刻(Paul Ricoeur)所指出的，「康德的時間無法被感知，但卻使一切能被感知。」(註35)

如果康德展現了一種時間的超驗觀念論(i dé a l i s m e transcendentale)，相對而言，王家衛的影像則展示一種時間的超驗經驗論(empirisme transcendentale)。在此，時間仍是一種承載知覺經驗的內在感覺與純粹直觀，它是絕對不可被知覺的。然而，這個無法被感知之物卻在影像的變態與反常運動中被猝然地暴露出來。換言之，如果知覺必須承載於時間中，且感知永遠不可能是對時間的感知，那麼反過來說，某種變態與異常的知覺，亦即對知覺的延緩、加速、停格或色調變異，則正可弔詭地逼顯出一種時間感。這或許是一種感知的混亂與失調，但正是從這種非比尋常的錯亂中，隱而不見的時間被巧妙地變得可見了。在精神醫學中，精神分裂的症狀之一往往正是時間感的異常或消失，然而，或許必須反過來思考「時間感」這個詞的真正意思。如果肢體長時間維持於僵直狀態的臘樣屈曲症患者(cataleptique)讓我們意識到他們所喪失的時間感，其實不也正因為他們異常的知覺感知與運動節奏，讓我們在某種程度上意識到「常態的」時間之流？真正不具時間感知的或許應是一般的正常人，至少，以嚴格的康德意義來說，時間是不可被感知的。唯一能對時間的感知，可能正來自於變態的知覺。由是，我們看到梁朝偉在失戀的心理衝擊下，一再成為影像的臘樣屈曲症患者，也一再地將時間這個不可感知物逼顯出來，成為影片中最感傷沈鬱的畫面。

如果《重慶森林》的金城武激起一種特屬於影像的躁症，梁朝偉的慢動作則讓時間變得黏稠、厚重與飽和，進而使影像頓挫成無可治癒的鬱症。而就在這一躁一鬱的往復間，也在一快一慢的粗礪琢磨下，隱而不見的時間被擠出其帷幕，成為影像所敘述與彰顯的唯一對象，而促使電影成為一門獨特藝術媒材的「時間—影像」也從中綻放出來。

時間是一種內在感覺，但欲望卻總是貫穿這個內在感覺，成為影像最捉摸不定也最躁動沈鬱的基質。在《墮落天使》最後，金城武以摩托車載著李嘉欣狂飆於過港隧道裡，他的獨白說：

「這一分鐘我感到好美！」在此，我們無法確知金城武這個「我」感受了何等歡愉，也不知這個「我」是否已重新在形式上進入另一迴圈，唯一可確認的，是這「一分鐘」絕不是任何秒針轉一圈的時間長度，而且同樣是「一分鐘」，它與《阿飛正傳》中張曼玉所感受的一分鐘也絕對不會有相同長度。(註36)因為某種不可知的欲望正曖昧的擠兌著這一分鐘，它可以無限地束縮，也可能無限地膨脹泛溢開來，成為如《重慶森林》中金城武的獨白一再反覆提及的「一萬年」。然而，從一分鐘到一萬年可能只是一念之間，或者就某種意義而言，這兩者很可以是同一件事：想就此停駐於「一分鐘」之內與想將其延展成「一萬年」的欲望其實可能是同一種。這是一種充滿思辨與轉折的欲望經濟學，知覺則在其具體操弄下弔詭地轉換成時間的可視形式，一切的狂飆疾馳與沈鬱頓挫都生滅於此。由是，我們理解了王家衛用來開啟《東邪西毒》的禪偈：「旗未動，風也未吹，是人的心自己在動。」風吹旗動，風止旗偃，然而不論旗動旗止，動的都只是人心，只是人的欲望。我們將看到，在這個慢動作之流中，也在我們一開始便已分析的「延緩的斷裂」中，正是心動最劇之時。

對現在的回憶

當你不能再擁有，你唯一可以做的，就是令自己不要忘記。

——《東邪西毒》

人最大的煩惱，就是記性太好。如果什麼都可以忘了，以後的每一天將會是新的開始，那你說，多開心。

——《東邪西毒》

如果記憶也是一個罐頭的話，我希望這個罐頭不會過期。如果一定要加個日期的話，我希望它是一萬年。

——《重慶森林》

在影像倏而加速倏而減速的往復運動中，時間的厚度與色澤被呈顯開來，至此時間已不再逝去，而是滯留，記憶成為生命中最無法穿透、也最令人感傷的一個昏黃褪色團塊。在這個已逐漸黯淡但卻永不消蝕的團塊面前，我們成為一個個空心的人。我們被生下來彷彿就只為了坐化這個我們自己都無法承受的記憶團塊。由是，在王家衛影片中的人物一個個都如同是記憶的囚徒，在這個痛苦的記憶團塊前，以自己的方式尋求各種「重頭來過」的微渺可能。然而，在這門以極致形式與無窮迴圈所營造成的時間詩學面前，王家衛所欲呈現的記憶其實已遠非某人某地的特定個人記憶，而是跨越於時空之外的集體記憶，或確切地說，是「人們」的記憶，是在(大寫)生命中那個不斷去

而復返的(大寫)事件。而電影本身，則只是這個(大寫)生命在影像中的一次經過(passage)。

由是，在1994年5月1日凌晨，《重慶森林》的金城武吃下三十罐當天到期的鳳梨罐頭(被保存的記憶)，因為這一天是他跟女友分手一個月的日子，也是他二十五歲的生日。我們看到這種對記憶的眷戀首先被具體轉化成一種食物形式(鳳梨)直接吃進肚裡，成為一種對記憶極度的嗜食症候。而事實上，金城武這個關於失戀的記憶其實一直都還處於「準備狀態」中，都仍然還擺出一種「尚未已經」的姿態。因為一直到吃完所有罐頭之前，他都還不承認自己其實「早就已經」失戀了。換言之，在5月1日到來之前，金城武花了整整一個月時間來搜集、準備這個「即將已經」失戀的記憶，但他仍然希望這個記憶永遠不會到期。在4月30日晚上，他開始懷疑「這個世界上還有什麼是不會過期的」，鏡頭近距特寫了一堆打印於罐頭上的食用日期。一個月的期限終於到了，他一口氣吃掉三十天來每天準備的罐頭，然後到酒吧廁所中全嘔了出來。

這個記憶、食物與身體的奇怪鏈結在《東邪西毒》中以另一種方式呈現：如果金城武吃光所有鳳梨罐頭是為了徹底與這個記憶結成一體，黃藥師毫不猶豫地喝下「醉生夢死」則是為了消抹如影隨形的痛苦回憶。一個狂吃，為了記住與挽留逐漸黯淡的記憶；一個暴飲，則為了忘卻與抹除日益不堪的記憶。記憶與遺忘最終不過是同一件事的兩種面貌。因為就如海德格所言，記憶的反面其實並非遺忘，而是遺忘的遺忘。想永遠記住與想永遠忘卻的欲望其實可能是同一種，因為最後都如歐陽鋒的獨

白所揭示的：「你愈想知道自己是不是忘記的時候，你反而記得愈清楚。」「醉生夢死」與鳳梨罐頭都不過是王家衛所開的一個玩笑。而記憶長留於此，每個人，不管什麼原因也不論什麼理由，都渴望在這個記憶之前「重頭來過」。

於是，金城武想整個人潛進一個「即將已經」的未來記憶之中，就如黃藥師意圖閃躲一個「確然已經」的過去記憶。記憶在此取得了它最暴烈之意：它不再只是特屬於已逝的經驗，也不隨時間遠去而輕易等同於遺忘，因為它已成為時間本身，成為那道不斷撲擊在我們身上並將我們襲捲而去的莫知流湧。王家衛的電影不斷喃喃反覆的，正是記憶、記憶、記憶。這個虛擬狀態下的記憶不斷從過去滲透到現在並撲向未來。即使是當下現在，也只不過是未來之過去，它「即將已經」是未來的回憶。我們看到這個對現在當下的回憶一再侵入每個王家衛的角色中，擾動其知覺，痛苦其心智，且將世界切分成快慢躁鬱的欲望兩極。

時間的缺口與三種時間運動

我並不是為觀眾或情侶們拍電影，我編織的是一個獨特的回憶整體。

——王家衛(註37)

有些事情，時間一長，再回頭看，就添加了色彩。

——王家衛(註38)



《東邪西毒》(資料組提供)

時間從來不是自明的，它散溢自對一小塊瑪德蓮那蛋糕的悠遠回憶裡，隱匿於舉手投足的頓挫間，也肆虐放大於所有心焦如焚的等待中。我們「活在」時間與記憶之中，卻又時刻被拋在時間之外。「下午三點鐘」可以是一個精準客觀的時間度量，每個人一生都會度過無數個沈悶至極、乾枯乏味的午後三點。直到一天，秒針在你與愛人的共同凝視下轉一圈進入三點鐘。時間自此脫節了，由那個沈緩永恆的一分鐘起不斷在記憶裡決堤氾濫，成為一道無法抵滅的缺口。我們永遠無法預知脫節的時間鏈結何時將拍在頭上，它就如同一道閃電直貫而下，讓我們瞥見時間，同時卻也把我們擠出時間之外，掉進一個非習慣支配的場域。這樣的時間缺口倏忽而來轉瞬即逝，它無從感知，卻又無所不在。

在王家衛電影中，時間的缺口暴裂於我們曾提及的「延緩的斷裂」中。或者應反過來說，影像的延緩斷裂正閃現了某種見無可見、想無可想的時間缺口。如果普魯斯特說：「我們生命中每一時辰一旦逝去後，便化身且藏匿於某某具體物件之中。」王家衛影片中的沈痛愛情則讓身邊許多事物在當下這一瞬間便已成為藏匿我們此刻生命的「具體物件」。愛情不需等待時間逝去，便足以將當下現在封閉於某個特定物件之中，因為就如王家衛所言：「愛情是一場重病，殺傷力可以維持很長。」(註39)於是，在一場一場的愛情重病中，王家衛的影像一再地將時間的這個傷口撕扯出來。在《重慶森林》中，或許是害怕遭到拒絕，王菲對她的暗戀對象梁朝偉作出許多怪異調皮的行為。有一幕是她白天獨坐於快餐店的櫃檯後，一個單一鏡頭從櫃檯左上的電風扇特寫開始搖入，晃動與色調清冷的畫面掃過她工作時戴的粉紅塑料手套，接著下搖近攝王菲，她正支著頭，神情恍惚地望著一杯咖啡，然後就近啜了一口，皺了下眉，頭一歪，閤起眼睛開始打起瞌睡，同一鏡頭繼續往左上搖攝，一個咖啡壺入鏡，畫面瞬間失速，慢動作闖入鏡頭中，黑色的咖啡如浪濤般翻騰於玻璃壺中，這時，巨大的飛機起降聲切入，鏡頭跳接王菲的俯視中景，她正迷迷糊糊地作著白日夢。接著便是王菲戴上粉紅手套，第一次侵入梁朝偉的公寓。咖啡在此作為隱藏著梁朝偉記憶的具體物件，成為推動影像的「感覺－運動之核」。在本文一開始，我們曾分析這個感覺－運動之核如何具體地轉化成《阿飛正傳》中曲扭張國榮步伐速度的高張力量，也看到梁朝偉瞥見前任女友的信時，影像被這股力量瞬間凝結成進退艱難的臘樣屈曲症。而在此，王菲則想試著學梁朝偉喝咖啡，肩式攝影滑順的由右至左沿著金屬櫃檯一路搖攝過來，直到代表梁朝偉的咖啡壺瞬間入鏡，鏡頭在這一時刻似乎再也搖不過這一點了，它頓下來，整個運動－影像被鎮壓於一股強力的記憶力量之下，色澤黝黑的咖啡則靜謐的在這個玻璃壺內極慢與極不自然地上下起伏著。記憶的重量，或確切地說，「當下現在」的

咖啡壺作為一種超高密度的具體物件，撕開了時間所隱匿的帷幕，讓時間在這一瞬間脫節了。(註40)如果《阿飛正傳》的張國榮所侵入的是一整段發生於當下、但卻彷彿已經被封入痛苦記憶中的影像；《重慶森林》的王菲則正好相反，她闖入的是已經發生於過去，但卻彷彿重新被完整提取來當下現在的影像。一個是由當下現在暴烈地往記憶奔突的心理操作；一個則是將記憶猛然迴甩於當下現在的心理操作。這兩種心理操作的欲望其實或許是同一種，然而運動－影像就在心理力量最債張的這一點上開始褶皺、曲扭、加速或減速，而時間－影像則在諸力量傾軋、暴動與融合中閃現它不可見的容顏。

最後，相對於莽撞的張國榮由未來撞向當下的死亡運動與調皮的王菲由過去僭越現在的夢遊運動，《墮落天使》中的李嘉欣則展現了另一種影像的可能：一種當下本身無限凝斂聚焦的生機運動。首先，在片中一組系列鏡頭中，攝影機上下搖攝著佯貼著點唱機、盈溢性意味的李嘉欣，接著跳接由疾馳高架電車上俯攝窗外的減格快速糊焦畫面，在這個已被確認為王家衛個人手勢的風格影像中，無數的招牌與建築被速度解離成純粹的光影與色塊，但在某個瞬間，這個高速離散的糊焦影像卻遽然減速下來，色塊與線段重新凝聚回清楚可見的具體形象，雖然為時不到半秒，但我們已瞥見李嘉欣躺在殺手黎明的公寓床上自慰，影像隨即再度加速，一切又被離散成明暗的線條與色塊。十五分鐘後，黎明作了一個決定，他不想再幹殺手了，上述的系列鏡頭又重現，只是這次李嘉欣在電車上窺視公寓裡沈睡的黎明，離散糊焦的影像仍然再度收攏於黎明公寓出現的瞬間。

我們認為這是一個當下在其中無限暴漲的影像運動。在此，影像不再因過去或未來強行疊入現在而失速，相反的，現在本身(或確切的說，當下)讓影像產生了不可掌握的紊流與錯亂。李嘉欣對黎明這個從不曾見面的伙伴產生某種未曾言明的曖昧情慾，而這個情慾滋生在一種幾近「共時」的剪接影像上。在快速的蒙太奇中，他們共時疾走於龐大地鐵裡的地下迴廊與扶梯間，共時地停待於某個酒吧，甚至李嘉欣才正探訪下個殺人地點時，已經共時地交叉剪接黎明走入開槍殺人的畫面。在這種意圖模擬共時性的交叉剪接中，影像本身呈現一種冷硬、荒蕪與機械式的非生命節奏：空盪盪的地鐵、不似有人長住的公寓、暗夜疾馳而去的高架電車……。影像彷彿只是一種純粹的節奏，一種砰砰作響的科技音樂(techno)。快速糊焦影像的凝斂正是在無生命的時間快速流淌中，唯一收攏與生機化的瞬間，也是整個生命注意力所可能聚焦之點。在此，已不是慢動作影像與正常影像間的反差，也非快動作影像與正常影像間的對比，更非(如我們稍早分析的)慢動作與快動作影像間的粗礪磨擦，而是在快動作糊焦影像中光線與色塊的遽然收束與凝斂。

一種生命在此時此刻全然聚焦、收束又隨之散放的生機影像。

過去、現在與未來分別在王家衛電影中透過不同的運動—影像被顯影出來，如果我們必須分別分析這些影像，絕不只因為它們曾展現了極慢與極快影像運動的無限可能，而是也只是因為透過這些影像，不可見的時間—影像終於成為可見。將時間作為影像的對象，或確切地說，時間—影像，標誌著王家衛電影最主要的核心，也是其最令人動容的要素。或許就這個意義而言，時間(而非運動，即使其運動—影像是如此令人印象深刻)才是王家衛所給出最動人的影像。畢竟，就如普魯斯特所寫下的，我們，「我」與你，「都在時間之中……」。

結論

電影是(大寫單數)生命在影像中的一次「經過」，北野武與王家衛縱浪其中，以極度風格化的手勢銘刻了特屬於他們的生命影像，也各自在影像中揭示了對電影語言從事思考的嶄新途徑。如果我們曾一再地將某些述詞運用於兩位作者身上，且如果我們曾企圖對他們的作品進行切割與歸類，那也只基於影片分析時的簡化與便利。我們絕無意天真地認為這些初步與簡約

的分析能統括兩位作者的作品。事實上，在許多訪談中，兩位作者都曾一再強調創新與擺脫過去的重要。拍攝一部電影，不再只是透過影像去敘述這個或那個故事，而是對自己提出一個嶄新的問題。就這個觀點而言，我們看到在北野武的最後一部作品(《菊次郎的夏天》)中，一再纏崇北野的陰暗主題(暴力與死亡)幾已隱而未見，關懷的重點轉移到過去所不曾表現的親情之中。而在王家衛的最後一部片(《春光乍洩》)中，梁朝偉終於看到了伊瓜蘇瀑布，在水霧繚繞的深處露出一抹神秘的微笑；張國榮則在空無一人的房間裡撕肝裂肺地痛徹嚎哭，同一時刻他背後的數字鐘跳入「00:00」，極諷刺地視覺化了「從頭來過」這句名言。這或許是王家衛對自己過去作品所開的一個玩笑，或許也暗示著他想擺脫迴圈形式的企圖。由是，我們看到在最後，梁朝偉坐著台北捷運，神清氣爽地隨著列車筆直滑進了新的月台。北野武在《恣在少年》的最後對白將是我們這篇文章的結語：

「我想我們都完蛋了吧？」

「笨蛋！我們甚至還未開始呢！」

這或許是北野電影中最樂觀的二句話。而對這兩位充滿原創活力的亞洲導演，我們同樣也懷抱無比的樂觀期待著。

《春光乍洩》(資料組提供)



註釋

1. 底下分別是北野武與王家衛的作品年表：

北野武	王家衛
《那個凶暴男子》，1989	《旺角卡門》，1988
《3比4 x 十月》，1990	《阿飛正傳》，1991
《那年夏天，寧靜的海》，1992	《東邪西毒》，1994
《奏鳴曲》，1993	《重慶森林》，1994
《一起搞吧》，1994	《墮落天使》，1995
《恣在少年》，1996	《春光乍洩》，1997
《花火》，1997	《花樣年華》，2000
《菊次郎的夏天》，1999	
《Brother》，2000(拍攝中)	

2. 就這個意義而言，拉斯·馮·提爾似乎仍屬於傳統的西方敘述結構。儘管他的肩式攝影機也同樣已經進入一個由各方力量所集結角逐的高張力場之中，且事件的爆發點似乎也具備一種連攝影機都捕捉不到的速度與不可預測性，但他仍企圖將比攝影機更快的事件攫取下來。由是，我們看到了組成《醫院風雲》、《破浪而出》或《白癡》中充滿原創力的風格式鏡頭：一種由肩式攝影機全場搖掃巡曳，再快速交叉剪接而成的強烈影像。當然，在拉斯·馮·提爾作品中所提出的問題並不這麼單純，但這已超出本文的討論範圍。然而相對於此，北野武則似乎承襲了日本能劇的敘述傳統，「觀眾必須自己感受隱藏於能劇面具後的存有所表達的感覺。」在HK(第1期，1997年1月)的訪談中他如是說。

3. 影開始後二十分鐘，刑警西才講出第一句簡短至極的話。而除了喂、嗯、哼之外，整部片中他說不到三十句話。
4. 關於「延緩的斷裂」這個概念與引文，參閱黃建宏的分析：〈磨損的殘影——當刻與過去的視覺世界：記王家衛之《春光乍洩》〉，《電影欣賞》，第94期，1998年7-8月，頁63-65。
5. 參閱《電影筆記》特刊：「中國製造」，1999，頁28。本引言譯自法文。
6. Manierisme譯為「矯飾主義」已隱含貶意，我們在此沿用這個受到對十九世紀風俗文學看法的影響而約定俗成的譯法。但必須強調的是，其義大利文原義maniera(方法、手法)，並未影射「虛矯」或任何輕蔑之意。
7. 參閱A. Riegl. *L'origine de l'art baroque à Rome. Klincksieck*, 1993.
8. 參閱洪席耶在《電影筆記》的專欄，〈懸置的運動〉(Le mouvement suspendu)，第523期，1998年4月。
9. 波赫士，〈死亡與羅盤〉，收錄於《小說集》("La mort et la boussole" in *Fictions*)。底下的引文同一出處。
10. 參閱北野武在HK，第5期，1997年12月的訪談。在同一訪談中，北野說他大學時代很喜歡梅爾維爾的《白鯨記》，而沙特的書則「不知在寫什麼」。
11. 關於《伊底帕斯王》劇本，參閱Sophocle. GF-Flammarion. 1964，引文在頁125與138。
12. 賀德林，〈對索孚克里斯的譯註〉，收於《作品集》，頁951-966 ("Remarques sur les traductions de Sophocle" in *Oeuvres*. Paris: Pléiade, 1967)。
13. 普魯斯特，《追憶似水年華》，聯經出版公司，1992。我們採用了這個不錯的譯本，但稍微作了修改。
14. 普魯斯特，《駁聖伯夫》，頁43(*Contre Sainte-Beuve*. Folio. 1954)。
15. 參閱Amengual. *Fellini II, Etudes cinématographiques*. p.90。
16. 本文無法細談費里尼的水晶—影像所形塑的虛擬過去。進一步的分析或許可參考德勒茲的《時間—影像》一書，頁99之後。
17. 參閱《德勒茲論傅柯》，麥田，1999年12月，〈譯序：從傅柯到德勒茲，或，「域外」之可能〉。哈姆雷特這句話原文為：The time is out of joint. O Cursed spite, That ever I was born to set it right! 我們略為參考了朱生豪的譯文，《莎士比亞四大悲劇》，國家出版社，1982，頁46。
18. 請參閱艾略特1925年的詩作："The Hollow Men"。
19. 而就某種程度而言，北野的電影(或許《恣在少年》與《菊次郎的夏天》除外)似乎就是對這個問題的不同答覆。
20. 王家衛的訪談，HK，第2期，1997年4月。這是我們的中譯。
21. 魏紹恩對王家衛的訪談。魏紹恩，《四齣王家衛，洛杉磯》，陳米記文化事業，1995年7月，頁191。
22. 關於《重慶森林》的內在迴圈，以及其與《墮落天使》對應等進一步細節，可參考迷走在〈影像中的金髮迷戀〉(《電影欣賞》，第86期，1997年3-4月)中的羅列與排比，或Jean-Marc Lalanne的〈二乘二〉("Deux fois deux",《電影筆記》，第490期，1995年4月)。
23. 關於「巴貝爾圖書館」，參閱波赫士同名短篇小說，收錄於《小說集》。
24. 參閱王家衛在《正片》的訪談(《Positif》，第442期，1997年12月)。
25. 魏紹恩對王家衛的訪談，頁207。
26. 參閱《建築師與吸血鬼》。這是王家衛在《電影筆記》特刊：「中國製造」的訪談，頁27。爵士樂是他自己提出的比喻。這裡是我們的中譯。
27. 王家衛在《正片》的訪談(《Positif》，第442期，1997年12月)。在訪談最後，王家衛說：「杜可風(攝影)總會問我哪種音樂將被我用影片中，

- 因為這樣可以讓他對攝影機將如何運動以及拍攝的風格有較明確的概念。」而在同期雜誌對杜可風的訪談中，杜可風則直截了當地說他與演員的關係「就像在跳舞一樣」。
28. 「桃花」似乎已不只是花、不只是愛人、不只是故鄉、不只是歸隱之島……，它已被擴大成為一個虛擬的鏈結器，在《東邪西毒》中成為一個將人、事、物、時間、空間等元素連結起來的力量。這是一個純粹、空洞的符號，一個等待不同內容入座的位子與一個深化諸碎裂影像間關連的功能。由是，黃建宏相當精準地指出，「『桃花』得以脫離它自身的所有現存事物狀態而抽離出成為一個沒有確定邊界、不時突出瞬間向量的純粹符徵。」關於「桃花」這個符號的功能，參閱黃建宏的精彩分析，〈沙漠·春／秋：記王家衛的武俠世界〉。
 29. 葉月瑜曾分析《重慶森林》中，王菲如何以一首流行歌曲(California Dreaming)不斷侵入梁朝偉的空間，最終，物質空間流變成幻想空間。參閱〈自己的生命：王家衛電影中的音樂話語〉，《電影欣賞》，第99期，1999年5-6月；而梁朝偉—王菲這個內在迴圈則建立於王菲的視線對梁朝偉空間的不斷侵入與籠罩上。
 30. 參閱王家衛的訪談：《建築師與吸血鬼》。
 31. 這句啟動第一迴圈的話是：「我們最接近的時候，我跟她的距離只有0.01公分，五十七個小時之後，我愛上了這個女人。」句中的她指的是林青霞；啟動第二迴圈的則是：「我跟她最接近的時候，我們之間的距離只有0.01公分，六個鐘頭之後，她喜歡上另一個男人。」句中的她指的是王菲，他則是梁朝偉。
 32. 本文譯自法文，可能與王家衛原本使用的詞彙有所出入，參見《電影筆記》特刊：「中國製造」，頁27。
 33. 參閱王家衛的訪談，《電影筆記》，第490期，1995年4月，頁39。《東邪西毒》最後，歐陽鋒獨白說：「要想不被人拒絕，最好的方法是先拒絕別人。」就某種意義而言，片中幾個主要人物都是歐陽鋒這句話的不同演繹。
 34. 在拍攝《春光乍洩》時，王家衛一直提醒攝影杜可風：「這不是搖滾，是探戈！」可是杜可風不喜歡探戈。參閱杜可風的訪談，《正片》，第442期，1997年12月。而這個由兩種不同運動流湧所組成的運動—影像曾再度出現於《墮落天使》中，金城武與楊采妮一起呆坐面對鏡頭的嘈雜畫面中。
 35. 保羅·呂刻，《時間與敘事3：被敘述的時間》(*Temps et récit 3: le temps raconté*. Le Seuil, 1985)，頁82-109。
 36. 即使在《阿飛正傳》中，令張曼玉刻骨銘心、躊躇不去的這一分鐘其實也絕非客觀的一分鐘。我們看到王家衛在最後十秒剪接了時鐘的特寫，鏡頭下秒針的位移明顯地快於客觀時間。我們或許可以假設這個鐘其實不是一個具體的鐘，而是一個將心理狀態視覺化的鐘，就如《春光乍洩》對布宜諾斯艾利斯的俯視夜景中，那個在畫面右側飛快變換數字的大型電子鐘一樣。
 37. 本文譯自法文，參見《電影筆記》特刊：「中國製造」，頁27。
 38. 參閱魏紹恩對王家衛的訪談，頁174。
 39. 參閱魏紹恩對王家衛的訪談。
 40. 對於王家衛影像中這個一再出現、作為存封記憶的「具體物件」，可參考黃建宏在〈沙漠·春／秋：記王家衛的武俠世界〉對其影像呈現手法的分析。他指出：「如果說《東邪西毒》的沙漠景象是記憶的當下面貌，那麼物件特寫就成為記憶的潛在面貌。前者凝聚成歐陽鋒記憶的同質性世界，後者卻牽繫著所有角色記憶的異質片段。(……這)是在鏡頭裡重複置入誘引他處記憶的轉接處來運行出一個意味無窮的潛在世界。」