

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 荒蕪的生命、茂盛的影像：論蔡明亮電影的內框與平行主義

Deserted Life and Exuberant Picture: On the Internal Frame and Parallelism in Tsai Ming-Liang's Films

doi:10.6752/JCS.201209_(15).0006

文化研究, (15), 2012

Router: A Journal of Cultural Studies, (15), 2012

作者/Author：楊凱麟(Kai-Lin Yang)

頁數/Page：147-168

出版日期/Publication Date：2012/09

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_\(15\).0006](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201209_(15).0006)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼（Digital Object Identifier, DOI）的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



Deserted Life and Exuberant Picture : On the Internal
Frame and Parallelism in Tsai Ming-Liang's Films

Kailin Yang

荒蕪的生命、茂盛的影像：
論蔡明亮電影的內框與平行主義

楊凱麟

二位審查人很仔細地閱讀本文，審查意見有諸多指正與啟發，筆者多所裨益並因此完善本文，謹在此致謝。

楊凱麟，台北藝術大學藝術跨領域研究所教授
電子信箱：kailin68@gmail.com

airiti

摘要

蔡明亮的電影以影像的多重內框及平行並置構成其最獨特的風格。本文首先分析其影像內框所呈現的條紋空間，電影在此成為極特殊的框線審美經驗，這是關於框—影像的「感性分享」。影像內框的平行接剪則構成敘述的多重系列，每個鏡頭幾乎都以複式的構成倍增影像的可能性與擴延影像既有的維度。人物表面上從事著最簡單素樸的生命行為，但此行為卻莫基於繁複的影像形式之中。而性愛、飲食與哭泣則總是展現蔡明亮電影中最高張的身體能量與流動。生命的荒蕪與影像的茂盛在蔡明亮的作品中交織纏繞、相互增強，最後共同鑄造台灣90年代之後最原創的電影作品。

關鍵詞：蔡明亮、影像、內框、平行主義、身體

Abstract

By the internal frames of the image and their parallelism, the work of Tsai Ming-Liang gave an extraordinary style. This paper analyzes first the striated space of the image, made by the intra-frames, the film becomes an aesthetic experience of the framing. This is a "partage du sensible" of the picture-frame. The parallel arrangement of these images consists of the multiple series of the story. Each plan can double image and expanding its dimensions. Apparently, the characters live to do nothing, but "nothing" is based on the most complex form of the image. The desert of life and exuberance of the image are intertwined and one intensifying the other, which ultimately forge the most original work of Taiwanese cinema.

Keywords: Tsai Ming-Liang, image, internal frame, parallelism, body

影像就是電影最重要的元素，我整個電影都在經營影像，我從來不講故事，不想經營故事，我覺得故事會讓我們忘記影像的力量，所以我整個力氣都在經營畫面，很像畫家的方式。

——蔡明亮¹

一、前言

蔡明亮的電影質問一個形上學式的基本問題：荒蕪孤寂的生命是否可以不荒蕪孤寂的表達？答覆很堅定與明確：不，除了荒蕪孤寂，沒有其他形式表達荒蕪本身。於是，有鏡頭的遲滯、情節的淘空、對白的抹除……，在空無的水泥房間裡人物近乎永恆地吃喝拉撒，像一頭被囚禁孤寂的獸，甚至染上卡夫卡式的病蛻變為畏縮的蟲。在徹底荒蕪中，性欲像是證明肉體存在的唯一事件，影像中一切可能與不可能的根本核心，但這同時也是人與西瓜、父與子、母與色情錄影帶之間的性愛怪談²，偷窺、亂倫、A片的拍攝與機械複製……既是日常生活卻也是其脫軌變態，人蟄居於此性欲核心，成為其荒蕪生命本身的曝現同時也是其逃逸（與逃逸不可能）的出口。然而，儘管存有荒蕪，且電影形式**直接表達**其內容，作為電影創作者，蔡明亮將這個謹守形式與內容一致的設定精準轉化為美學的問題，一方面風格化地表達存有的荒蕪，人總是被置入相互切離隔絕的框格中成為極限定與孤寂的影像生命，空間則因人的孤絕與稀少而益形擴張異化，竟爾斷裂成不連續的單子(monade)影像，與此影像的各自表達。於是有不相交的三道影像系列構成同住公寓的一家人（「小康之家」），有售票員與放映師在彷彿龐大迷宮的電影院裡的永不交會。另一方面，如果每

1 2009年《臉》在坎城上映時，蔡明亮的記者會錄影，網址：<http://www.festival-cannes.fr/fr/mediaPlayer/10119.html>，16"34-17"00。

2 李康生在《愛情萬歲》裡與西瓜擁吻或在《天邊一朵雲》裡隔著西瓜與A片女星作愛，《河流》裡母親抱著枕頭觀看日本色情錄影帶，不知情的父親則在漆黑的三溫暖套間裡替兒子手淫。

一部偉大電影都從根本上重置「電影是什麼？」的答覆，蔡明亮的電影無疑地以對人荒蕪處境的高度關懷給出了他的版本，在此，人荒蕪，但卻以其荒蕪的風格化影像斥退當前世界的綜藝化與贗品化³，一切似乎都在說明，我們身處其中的聲光娛樂（當然，特別是主流電影）並不會豐盈我們荒蕪的生命，而且剛好相反，令生命無可挽回地被抽空、枯索與無意義的，正是這些不斷要立即滿足感官刺激的聲光影像，這些等同A片並乾枯存有意義的「賣座巨片」。

「台北人」或許從此不再是白先勇小說裡沈湎於繁華過去的中國流亡者，而是蔡明亮電影裡賴活於空無當下的台灣荒人。由李康生、陳湘琪、楊貴媚、陸弈靜與苗天飾演的人物反覆登場，在怪異的既視感(*déjà vu*)中，他們甚至不（再）需要對白，不（再）需要名字，或最終不（再）需要確切的外在時空，因為在影像中人物自為的活著，不是表演，但整個世界都成為他的舞台。即使遠赴馬來西亞（《黑》）、來回於法國（《你》與《臉》）或僅是南下高雄（《雲》），人物一逕在風格化的影像中緩慢地結晶，在此，「台北的荒蕪擴大成了世界性的荒蕪」⁴，而且正是在這種世界等級的荒蕪中，台北被寫入電影史（蔡明亮之於台北，如同伍迪·艾倫〔Woody Allen〕之於紐約或王家衛之於香港），而電影則再度被總是獨特的影像敘事所更新與甦活。

3 關於世界的荒蕪，可參考舞鶴對朱天文的訪談：「是啊，生活沒有什麼是白花的，沒有什麼不能寫入一個長篇的，這是小說家的幸運，身負一種載體，於是雜七雜八連生活連閱讀連不管什麼垃圾訊息，最終，都會在這載體裡提煉凝融為一種樣貌呈現於世。一個出口。一次權柄，命名的權柄。如今寫作對我而言是，以一己的血肉之軀抵抗四周鋪天蓋地充斥著的綜藝化，虛擬化，贗品化。我們有的就是我們真實的血肉之軀。」朱天文(2003: 43)。然而，就敘述的策略而言，朱天文的《荒人手記》採取華美繁複的修辭意圖對比其角色生命的荒蕪與早衰，這是迥異於蔡明亮作品之處。

4 參閱蔣勳(2002: 4-6)的評論。

二、影像的內框與風格化的條紋空間⁵

對蔡明亮而言，影像首先是一種框的布置(dispositif)⁶。觀看他的電影很難不同時意識到影像中的各種框格：鏡框、門框、窗框、魚缸、欄杆、電視或電玩的螢幕、牆面、樑柱……。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，而是致使影像存有曝現於自身之中的特異元素：我們觀看的不再只是敘事，而是以「框－影像」為單位所構成的影像自身，電影不是「敘事影像」而是被還原成「影像敘事」，是影像中的複數框－影像，其迫使單一影像的內部自我切分與倍增，以一種自我再現(auto-représentation)的多血症狀(pléthore)成為電影的質地，以致於影像在被觀看之前便已經自我裂殖成複數的豐饒型態。複數的框格一再切割與分離影像中的空間，迫使存有成為一種關於框的影像幾何學。人物被限定於影像的某一內框之中，在門後、鏡子裡或窗外，即使在極少數狀態下由某一框進入另一，似乎仍由更大尺度的內框所架構與主宰。這就是蔡明亮電影中的時空基本條件之一：框－影像的「密閉場所」(huis clos)。

影像被幾何切割，人在比影像更小的框中擠迫而孤單的活著，或者反過來說，人成為必須由框與框線所界定的有限存有。這似乎在蔡明亮第一部電影的第一個鏡頭便已是先決的影像條件：《青少年哪

5 景框(frame)與框景(framing)有明確的電影研究定義與要求，本文所從事的「框的影像分析」並不是針對frame，不是標示與界定影像範圍的「外框」或景框，而是文中所說明的「內框」，是影像中由各種線條（窗框、門框、鏡框、水池、牆面、樑柱……）所構成的幾何內框。這較是關於影像構成的分析，而非攝影取景的技術。因此，下文中所指出的「框的解消」並不是對外框（景框）的解消，而是對蔡明亮獨特影像構成中所一再彰顯的多重內框(frame-in-frame)之解消從事分析，因此，這並非實驗電影的另類實踐，而是風格化的影像構成，以及對此影像構成的自我解構。關於此點的釐清，感謝本文審查人的提醒。

6 「我常把每一個空間的使用價值除去降低，大概就是潛意識覺得它只是個空間，而它和另外一個空間是隔開的，因為有隔開，所以才有空間。」（蔡明亮 2005：57-63、60）

吒》由一個擠迫的空鏡頭開場，在滂沱雨聲中影像淡入，是夜晚大雨中的電話亭內部，金屬色澤的公共電話占據整幅影像的左半邊，剩餘的右半再由玻璃門框切割成更小的空間，鏡頭任由垂直雨水與水平車燈流動於畫面數秒後，二位主角由右側拉門闖入亭內，在雨水、車流與電話亭圈定切割的窄仄玻璃內框裡點火吸煙。就某種意義而言，這部電影似乎宣告了一種嶄新視覺經驗的開始，台灣電影不再是遠眺悲情歷史的神聖觀點（《悲情城市》）與聖徒行誼（《戲夢人生》），而是迫近荒蕪當下的肉身幾何與其空無在場⁷。攝影機的距離由時空的極遠收束回返到適宜逼視空虛身體的極近現場，人僅是被線條所框格的身體，最後甚至連巨大銀幕都只是人臉的局部切割與「裝框」（《黑》或《臉》）。

在影像的幾何切割中，鏡頭總是置於門、窗、鏡子、樑柱或欄杆之外，人物在固定鏡頭觀點所抽象呈顯的不規則框線中靜默緩慢地從事「脫離敘事之鏈的『行爲—演出』」⁸。在總是悠長靜置的單一鏡頭中，我們長時間地觀看在門後內框中撒尿的父親（《河》34"42-35"53），在鏡像內框中抱著枕頭看A片的母親（《河》51"42-52"16），走入教室後在門上小窗露出迷茫側臉的小康（《青》10"06-10"09），在集合式信箱、配電盒、水泥柱及牆面切割的畫面底部，熒熒發光的電梯內框裡載歌載舞的楊貴媚（《洞》14"03-17"23），在大樓玻璃帷幕內框裡佇立人潮中的陳湘琪（《橋》2"42-4"03）……⁹。內框成爲影像尺寸的自主調控與觀看的獨斷限定，原本應是影像屏蔽與

7 《青少年哪咗》1992年上映，侯孝賢的《悲情城市》與《戲夢人生》分別上映於1989與1993年。在提到蔡明亮的電影時，焦雄屏曾指出：「蔡明亮這種特具個人視野的『都會荒人手記』，與台灣新電影的傳承斷然分隔。他的電影不再動輒與國家民族的大敘述相關，歷史、過去、傳統文化都拱手退位，蔡明亮關心的是此時此刻獨自啃噬自己孤獨和荒涼的個人。」（焦雄屏 1997：39）

8 黃建宏對蔡明亮有極敏銳與獨具啓發的分析，特別是指出「影像自身」就是影像的。（黃建宏 2009：101）

9 蔡明亮說：「好像人生下來就是來受苦的，一個一個的人各自在一個一個的空間，想要尋求什麼管道卻又找不到。」（蔡明亮 2005：57-63、60）。

紊亂元素的框線被翻轉成影像的構成與對焦，建築空間的駁雜與失調不僅未讓影像陷入混亂與失序，反而成爲切劃區分身體空間的視域。如果蔡明亮的電影意味對身體的關注，這個關注首先透過視野的縮小限定了運動的可能空間，似乎影像潰縮，但不是因爲缺損或不足，而是爲了更專注聚焦於單純空間中的行爲動態，因爲真正演出的較不是內在於敘事時間中的情節，而是伴隨身體綿延的行爲—影像，其被不規則的影像內框所鎖定，成爲電影的真正演出部位。然而重點在於，這些框格生命空間的幾何線條並不是外加的，不是電影特效亦非虛假「道具」，風格化的影像並不來自任何前置或後製程序，框線（不管是門框、窗框、鏡框或樑柱牆面）僅因鏡頭置放的特獨角度而致使可見，這是觀看日常生活空間的某一角度，但不是任何角度，而是經驗空間的微分，鏡頭所在的位置彷彿如決定曲線動態的幾何學焦點，其跳脫無數尋常影像成爲存有的特異切面或側影。影像彷彿是日常空間的框線偵測，當鏡頭到位時一切框線浮現，**身體及其行爲空間**總是以經濟學法則（最小空間？）從混雜中被重新切割框圍出來。這是由鏡頭所準確決定的差異化影像，電影致使影像成爲關於框格之事，成爲致使空間中各種格線變得可見的顯影，然而其所顯像的，是身體的行爲—演出：吃飯、抽煙、撒尿、自慰、哭泣……。

然而，鏡頭所在的獨特位置並不是先決與唯一的。只是尋常老舊公寓的「小康之家」¹⁰其實亦不具任何物理空間的特殊性，或不如說，其很可以是任意空間(*espace quelconque*)，但因爲在蔡明亮作品中反覆如劇場舞台般出現而特性化爲框的場所，成爲經由特異影像切片所構成並表達的倍增空間(*espace doublé*)。在此，人物的行爲被框定於不同的影像內框中且以複數的影像系列構成最後作品；比如在《河流》中，同住公寓的父、母與子分別處在框—影像的差異系列中，以致我們甚至以爲家人仨是互不相關的三種人生，或是同一空間中三道孤絕割離的影像流。進一步而言，「小康之家」因爲三道影像

10 指《青少年哪吒》、《河流》、《你那邊幾點》與《臉》中重複出現的公寓場景。可參考張小虹(2007)的深入評論，特別是頁142-146。

系列的風格化切割、裝框與重組，不再是連續的物理空間，其犁滿了三道單身—影像(image-célibataire)系列所遍歷的軌跡，由被裝框的孤獨身體所給予的是斷裂的影像虛擬現實，以及在此現實中的獨特身體性顯影。這是特屬於蔡明亮的另類空間，在此台北老舊公寓流變為「非場域」(non-lieu)，人物與人物間的交會流變為「非關係」(non-rapport)，而電影則成爲一個條紋化的影像異托邦(hétérotopie striée)。

影像成爲框的獨特辯證，甚至是框數的極大化。這是如何在一幅影像裡容納最大量框格與經緯線條的風格練習，於是在日常空間所曝現的風格化框—影像之外，有電玩店裡橫陳的無數螢幕（《青》）、靈骨塔縱橫布陣的數千塔位（《愛》與《你》）與公園裡森然羅列的鏡像之林（《臉》）；或者變成透視法般由消逝點延伸而成的框線與運動其中的人物，比如在宛如設計師透視圖的醫院長廊中，右側近景坐著小康，在他的注視下父母二人先是沿著走廊深入視線的消逝點再奔回前景，人物在等距的磁磚方格、天花板與門框間遵循幾何學比例縮小與放大尺度，攝影機占據的視點將日常空間抽象成單調的幾何構圖，醫院彷彿超現實主義者的夢境，而人物（或身體）則是此機械構圖中被框限並受到注視的活體（《河》1'08"51-1'11"08）¹¹。究極而言，蔡明亮的框—影像在形式上雖然成爲限制與規約人物行爲的窄空間（或「反廣延空間」），但也正是在空間的有限性中身體影像展現了無窮的唯物個性。

在「框化」的影像窄空間中，電影成爲極特殊的框線審美經驗，其意味框線從空間的渾沌中顯影，觀眾被賦予觀看框的複眼，這是關於框—影像的「感性分享」(partage du sensible)。最終，即使在少框或無框的尋常視野或其他導演的影像中，似乎亦能對一切框線可能性擁有超級敏感的知覺。蔡明亮意味著框的無所不在或一切的「裝框」，然而，在蔡明亮電影中我們亦已可看到某種「逃離蔡明亮的方法」：

11 這種透視影像在不同作品裡出現，比如《洞》的市場集合攤位、《不散》的戲院長廊，《你那邊幾點》的台北車站工務處長廊，《臉》的羅浮宮地下廊道……。

封住框、熄滅光源或只留存局部微光，換言之，在可視性門檻上迫出純粹的光學影像(image optique)。《你那邊幾點》的母親遮閉窗戶點燃燭光，但光源映射的範圍不免仍曝現「小康之家」的各種空間框線與條紋；但在幽冥的三溫暖小室（《河》中的父子性愛1'32"39-1'38"24）或僅存打火機微光的魘黑中（《臉》中卡斯塔與諾曼的性愛1'17"54-1'21"23），蔡明亮的人物終於得以從交疊的框紋中解放出來，身體在平滑的暗黑空間中獲得徹底自由。在此，視覺僅停駐於「臨界的感光點」上¹²，其跟隨低限照亮的身體如同在肉體上遊移撫觸的手，影像在肌膚幽微閃爍的動感中被賦予唯物性並成為「僅可被感受之物」，視線不再被動接受光線而成為觸視(haptique)，在黑暗與光明的隱晦交界上流變為欲望之流。

在蔡明亮電影中找到逃離蔡明亮的方法，這並不意味任何風格上的矛盾，亦不足以用來「反對」蔡明亮；相反地，蔡明亮無疑地致使電影成為影像的教育學(pédagogie)或視覺的「情感教育」(éducation sentimentale)。或許正是在這個意義上，在框—影像作為電影語言與影像性作為影像的雙重特徵上，羅浮宮（同樣是框的場所）敏銳選擇了蔡明亮拍攝其第一件電影典藏作品《臉》，其徹底流變為框—影像的多重迷宮與複數影像性的平行宇宙。

三、影像的平行主義¹³

12 這是蔡明亮攝影廖本榕的詞彙，參見韓良憶(1997)。在〈怪胎家庭羅曼史：《河流》中的慾望場景〉中，張小虹提出這是意圖「視覺化不可再現者」，是相當有趣的分析（張小虹 2000：130-131）。

13 本文的平行主義主要指的是由影像內部的對位運動與外部的對位剪接所給予的平行構成，其說明了蔡明亮極風格化的影像（異質）空間，本文審查人提出此中亦有「異質時間」問題，對本人進一步思考蔡明亮電影有相當啟發。在本文中確實亦已提及某種「時間—影像」的狀態，但並未就時間性（或異質時間）從事分析，關於時間性的問題是一個已超出本文問題性的極複問題。如果僅是時間的某種異質性、錯置或時間失序(anachronisme)，本文已從事初步的論述，然而關於時間性的問題所涉及的將不僅是敘事上的異質時間性，而是更基本的，必須探究德勒茲所曾發展的、藉由「感覺—動力連結」(lien sensori-moteur)的中斷、錯亂所給予

蔡明亮的角色們如蜂蛹般活在格狀影像空間中成為本質上不通訊息的單子，身體總是由異質的框所限定並因此影像地註定為異鄉人。框－影像曝現了影像存有，並使得影像總是以一種多框的複數型態出現，這是影像空間的多元切割，每一幅影像都已是複數影像的水平布置，然而，這些水平共構的框－影像往往因為指向另一平行的框－影像系列而被給予豐盈的意義。換言之，如果人物總是在影像中的某一框格從事荒蕪而無意義的行為－演出，對蔡明亮而言，這些在限定平面中呈現的行為－影像並不是獨立存在的，其總是必須與其他行為－影像整合、共構平行的表現系列。在空間中水平的複數框－影像與在時間中並列的複數行為－影像，這似乎便是述說蔡明亮電影的二道主要軸線。比如「小康之家」，除了是框的場所之外，也是由父、母、子三道平行影像所共構的影像系列（《河》）；二道（李康生與陳湘琪〔《散》〕）、李康生與楊貴媚〔《洞》〕）或三道（李康生、楊貴媚與陳昭榮〔《愛》〕）平行影像的接近與分離組成蔡明亮的台北時空。

然而，影像的平行主義或許首先是空間的，是由一切反光表面（鏡子、水面或電視螢幕）所反射倍增的複本影像。我們透過梳妝鏡像看到在毛玻璃後淋浴的小康模糊背影，透過同一鏡像，小康的局部正面亦顯露於浴室的鏡子裡（鏡像中的鏡像），而房裡的電視一方面被鏡像倍增成二個，同時亦是反映房間內部的幽微影像並且再倍增小康影像的暗黑鏡面（《河》13” 02-13” 46）；相較之下，《臉》中著名的鏡像之森似乎不過是上述畫面的舞台化效果，因為早在《河流》中，蔡明亮已使得電影成為鏡像的地獄機器。框－影像首先是影像內部的再切割與隔離，被框限的身體僅生養於某個影像區域中，然而，鏡子與螢幕卻在其他影像區域製造身體與空間的複本，迫使框化的窄空間被弔詭地碎形放大，孤寂身體的荒蕪行為在多重鏡像中宛如萬花筒般無限翻褶幻變。荒蕪的生命被置入最精簡的巴洛克表達之中

的「時間－影像」，其並不是影像中任何形式的歷時時間(chronologic)，而是某種程度上影像即時間的結晶，影像即時間的直接影像。限於論文的篇幅，未來將另以完整論文發展及分析這個問題。

而擁有豐饒的形式，影像中被強制框化的身體總是共振於同一影像的其他內框中，電影於是成為如何從有限翻轉成無限的影像辯證。

影像中的對位、共振與平行驅動在每部電影中被蔡明亮以不同形式一再召喚，除了是具體的多重鏡像疊影與交互映射之外，亦援引藝術史重要的光影形式構成電影中的詩意片段。《臉》以打火機光源對拉圖爾(Georges de La Tour)畫中燭光的動態模擬(1'17"54-1'21"23)，一方面以35厘米攝影機風格化地呈顯繪畫質地，營造聖潔的宗教光氳以迴返17世紀的視覺經驗¹⁴，另一方面，這個朝藝術史的迴返卻不是單純的模仿或複製，因為光影的風格化調控使蔡明亮得以劈裂框－影像的語法，迴返成為一種為了「擺脫自我」的必要系譜學運動¹⁵，而也正是在影像的平行主義中，「教育者」蔡明亮向我們揭示了特屬於影像的力量。

在不同影像系列的平行布置中，蔡明亮實驗著各種相遇(rencontre)的獨特可能，而電影則誕生於水平空間框格與垂直時間系列的交互作用之中，並因此成功地糅雜荒蕪與豐饒兩種極端形式。這樣的相遇實驗反覆地進行、測試，並終於在《不散》達到高峰：電影開始便同步放映影史經典名片《龍門客棧》的片頭，最終並在82分鐘的真實時間中強勢壓縮褶入111分鐘的後者¹⁶。《不散》是二部影片的高張聚合物，這是高達《電影史話》(*Histoire[s] du cinéma*)的蔡明亮式台灣極簡版本，似乎在一切情節展開之前，影像已是遍歷兩幅銀幕間的光影時差：從《不散》片中的《龍門客棧》到實際銀幕的

14 《河流》的三溫暖暗室亦曾表現類似光影，但卻是調高反差與色調的禁忌現場。關於此，本文將在第四部分進一步分析。

15 這裡的援引的系譜學是傅柯(Michel Foucault)意義下的，意指「從致使我們是我們所是的偶然性中提取不再是、不再做或不再思我們所是、所做或所思的可能性」(Foucault 1994: 574)。關於這段引文的分析，可參考楊凱麟(2011)《分裂分析福柯》，特別是第二章〈內在下：現前與在地的哲學〉(21-38)。

16 劉永皓(2005)對這種影像的平行主義做了極精彩的分析，「從第二個字幕開始，我們就在蔡明亮的電影文本中觀看與傾聽胡金銓的電影作品。而這兩部作品幾乎是以接近平行狀態的速度放映，也就是觀眾在看蔡明亮的《不散》電影中正在放映著《龍門客棧》。」(64)。

《不散》，從《龍門客棧》的青年演員石雋到《不散》中觀看該片的老年石雋，從《不散》中專注觀看《龍門客棧》的演員蔡明亮到《不散》導演的蔡明亮……。這並不是簡單的劇中劇，或者不如說，劇中劇的形式早已是蔡明亮電影的常態：《河流》開始於許鞍華的拍戲現場，《天邊一朵雲》的主要劇情之一是A片拍攝現場，《臉》則是以昔日楚浮(François Roland Truffaut)演員為演員的電影拍攝。然而《不散》並不（只）是劇中劇，或許亦不只是簡單的「連環計」(mise en abyme)，而是以（台灣或華語）電影史為觀看前提的「先過去式」(passé antérieur)，是「當我去看《不散》時，我已看過《龍門客棧》」的影迷式命題。《龍門客棧》的影像不僅以各種方式（同步）出現片中，其聲軌更是纏崇整部影片，以極幽微隱約的方式漂盪盈塞於片中電影院的走道、廁所及放映室空間，成為聲音對「電影院空間」的再疆域化(reterritorialisation)。這是纏崇一切電影空間的啾啾鬼聲，即使片中拍攝場景福和戲院早已歇業且極可能永遠灰飛滅，電影史的幽靈仍不免縈繞眷戀，並為之垂淚。「你知道這個戲院有鬼嗎？」，陳昭榮說¹⁷。然而正是在鬼影幢幢的暗影裡，蔡明亮「忍看朋輩成新鬼，怒向刀叢尋小詩」地再召喚眾多魂魄前來為戲院的關門謝幕¹⁸。這個影迷條件繁複地倍增了敘事當下的過去層(nappes du passé)，在某種程度上亦使得蔡明亮的作品成為華語影史的宇宙縮影¹⁹。

由《龍門客棧》聲音所再疆域化的電影院空間裡，不僅其音效對白幾乎是《不散》的唯一聲響，其光影亦成為最主要光源，從各種角度自銀幕反射、照亮片中正在觀影的人物。這是另一形式的「臨界的

17 這是《不散》著名的第一句對白，於影片開始後44分鐘。

18 「回想起來，根本就是老戲院在召喚我：『來拍我吧！』。」（蔡明亮 2004：5）同一本書中，張小虹詩意地寫道：「《不散》的真正主角不是人，而是一整座戲院空間，以及在戲院空間中陰魂不散的感官記憶。」（張小虹 2004：5）

19 蔡明亮電影中對早期華語歌曲或許不僅僅只是懷舊或回憶，而是創作者對各種可能形式創作的致敬。而到了《臉》，對楚浮（特別是《四百擊》與《日以作夜》）及其演員的多重援引，加上對羅浮宮作品的指涉，都使得蔡明亮的後期作品呈現一種藝術史的複式表現。

感光點」，其甚至穿透銀幕篩落，讓佇立於銀幕背後的陳湘琪臉上逡遯著左右流動的神秘光點(29"32-30"14)。《龍門客棧》所散射的聲—光粒子構成了《不散》「準安定性」(métastabilité)，使其人物活在此片的影音載體上。彷彿我們不是透過《不散》重看《龍門客棧》，而是反之，是後者的聲—光粒子使我們得以看見前者：當鏡頭反轉拍攝觀眾席時，片中觀眾似乎成爲《龍門客棧》的怪異鏡像，透過熒熒閃爍於他們（包括作爲演員的蔡明亮）臉上的光影，甚至是透過他們晶瑩滴落的眼淚，我們不僅在聲—光粒子的層級重看了《龍門客棧》，更觸及電影所承載的動人深情。這是特屬於蔡明亮電影的情感(affects)，其以一種聲—光粒子的幽微形式自我保存於影片之中。

兩部電影之間幾近DNA雙螺旋的這種緊密嵌合，在片中《龍門客棧》劇終散場的著名5分鐘單一鏡頭裡達到頂峰。此時燈光大亮，在空無一人的電影院裡，陳湘琪跛著腳從右方入鏡打掃，緩慢而沈重地繞到左方出鏡（約3分鐘，1'01"02-1'04"06），接著是2分鐘的空鏡頭(1'04"06-1'06"22)，如一張靜物照片般，攝影機沈靜盯著千餘張座椅，森然羅列卻杳無人跡，鏡頭面對的彷彿是正在結晶的記憶影像，伴隨這幅「水晶—影像」(image-cristal)的是不再有《龍門客棧》音效的絕對寂靜，這是徹底靜止、空無與沈默的影像存有。空鏡頭且使得放映的銀幕成爲映射本片觀眾的鏡像，在銀幕兩邊的都是戲院的座椅，只是一邊虛擬(virtuel)另一邊實際(actuel)，在這個悠長、靜止與無聲的鏡頭中，蔡明亮似乎明確地表示必須這兩個半面的整合才真實地構成現實。然而，在此不再是我們看電影，而是蔡明亮透過《不散》深情地凝視我們，是電影看我！只是這已是一齣無人的電影與一間歇業前夕的電影院。如果塞尚(Paul Cézanne)曾說他的作品是「一分鐘的世界經過這裡」(Gasquet 1978 : 113)，蔡明亮則是「二分鐘的世界經過這裡」；在《不散》中已不是我們看電影，因爲究極而言，在這幅無人稱的映像中，「電影觀看」。無疑地，電影本身（及其所引發的情感）才是真正的主角！

如果《不散》已歷抵蔡明亮平行主義的高峰，《臉》則試圖創造另一，並因此成爲蔡明亮作品中最繁複與最令人動容的多重映像。表

面上，這是關於電影拍攝過程的困境：道具遺失、導演喪母、演員受傷、人員調度失調……。這樣的劇情當然首先是對楚浮《日以作夜》的致敬，而《四百擊》著名的最後鏡頭化成一疊照片，在昔時楚浮演員芬妮·亞當的手中以動畫方式驚喜地再現於台北的小康之家；然後是讓影迷驚喜不斷的尚－皮耶·李奧、珍妮·摩露、娜坦莉·貝葉²⁰分別粉墨登場，這些「楚浮的亡靈們」與蔡明亮電影裡的李康生、楊貴媚、陳湘琪、陸弈靜展開夢幻對話，正如在《不散》中胡金銓的演員們在當年影像的俯視下既再度演出又沈靜回顧。被加入電影的已不再是單純的劇情或表演，而是五十載歲月穿梭來回的真實生命。影像在此結晶，電影以一種自我參照的內在性(immanence)取得其影像的意義，而這幅生命的影像則必然是繞經過去、審視現在且指向未來的「時間－影像」(image-temps)。

《臉》承繼了《不散》的雙影片電影螺旋結構，但在時空的形式與細節上從事更繁複的實驗。在這個跨文化提案中，影像愈來愈成為古今中外的鏡像迷宮，而電影則是一切影像的圖書館。由是，《臉》一開場便是一幅怪異的平行影像：咖啡館臨街的一片既穿透又反射的玻璃窗。畫面裡同時存在街道喧擾的人車映像與室內雜沓的身影，玻璃內外的各式嘈雜聲響此起彼落，電影銀幕彷彿是同時映射內外可視性卻只有單一平面的莫比烏斯帶(Möbius band)，一種藉由光線的穿透與折返所構成的 ∞ 。然而，鏡頭的焦點是玻璃後方一杯喝完的咖啡，人早已離開。這是一部關於「不見」與錯失的電影²¹，比起《不散》，悼亡與鬼魂在本片中被更明白地展演，而且赤裸地將影像切分為陰陽相隔的二半：芬妮·亞當像是一位牽亡人，在往生者照片（片中導演母親）旁深情地看著另一位亡者（楚浮）說：「你也在這裡，佛郎斯瓦。」接著或許是蔡明亮平行主義的極致表現：亞當一邊翻看《楚浮》的傳記畫冊一邊吃著供桌瓜果，往生的母親從畫外伸手進

20 這些演員的法文名字分別如下：Fanny Ardant, Jean-Pierre Léaud, Jeanne Moreau, Nathalie Baye。

21 有別於李康生導演的《不見》(2003)，從影像的形式與劇情的結構而言，《臉》似乎才是《不散》的續曲，是蔡明亮版本的《不見》。

來取走一顆蓮霧，在畫面外清脆地咬了一口；影像於是裂解為二：一邊是明亮燈光下的亞當，一邊是藍鬱水族箱後隔著水草、魚影的亡者幽靈。亞當生機盎然地不停吃著供品，視線來回於二位亡者（楚浮與導演母親）照片與亡者幽靈（導演母親）之間，同一畫面裡，水族箱後的黯淡幽靈（坐在自己往生照片之旁）亦回望生者並孤獨吃著水果(1'09"55-1'13"30)。視線、聲音、影像與文字交織在生命與死亡之間，人、鬼的幽冥阻隔一方面透過影像確切地表現，另一方面卻又深情地平行並置、相交與摺疊。影像在此成為其「表現物質」(matière d'expression)的無政府式動員，而電影竟不過是一首死生悼亡之詩。

在稍後另一段亡靈的畫面裡，李康生與亞當並臥於焦距外的模糊遠景裡，色彩豔麗的幽靈（陸弈靜）在巨大的清晰近景中顫抖地舀食手中豆花並滾落淚水(1'16"30-1'17"53)。在這段人鬼共聚的平行影像中，生人與亡靈的陰陽間隔甚至已不再需要形式的框格，不需視線的凹折映射，而僅是可視性的精準調焦，是清晰與模糊的巨大分野，而死生契闊就分子化地發生在由清晰逐漸模糊的不可辨介面中。在亡靈不捨與艱難的吞嚥聲中，模糊遠景裡的亞當輕輕翻身攬住李康生，於是彷彿終於卸下心中萬般的牽掛，亡靈的臉上滾下大顆眼淚，人鬼從此殊途。

蔡明亮是一位極專注思考影像構成的導演，《臉》則是他最繁複與最思辨的平行主義電影，本片的每個鏡頭幾乎都以複式的構成倍增了影像的可能性與擴延影像既有的維度。李奧與卡斯塔在多重鏡像的雪地裡所交互映射的影像碎形幾何(13"49-19"19)，李康生睜眼凝視並對畫外啜泣聲垂淚的「缺席影像」(31"07-32"30)，亞當在飯店講電話時的影音分離及快速道路與室內景像在維幕玻璃的平行映像(1'21"23-1'24"41)，李奧從下水道框中鑽出並在三幅達文西名畫間走動、出鏡再回返的破框與入框(2'01"30-2'05"05)……，然而，再次地，蔡明亮亦總是提供了某種擺脫自我的方法：無框、無向量與純粹的光學影像，比如卡斯塔在黑暗中對拉圖爾燭光的動態模擬(1'17"54-1'21"23)。

蔡明亮這個名字或許將意味著影像的複式切割與多重並置，是水

平的影像內框與垂直的系列影像所共構的風格化電影。在特性化的影像性中，固定的人物從事著最簡單素樸的生命行爲，表面上，彷彿電影僅是身體的極簡劇場，但這個劇場卻誕生於既繁複又簡練的影像形式之中。就這個意義而言，蔡明亮作品中真正演出的其實是影像性，身體似乎僅需表現飲食、排泄、性愛與移動等基本生理需求便足以成戲：一種含蓄的繁複、喧鬧的荒蕪與多重的極簡。

四、身體及其性複本

透過條紋般的內框構圖與賦格般的對位剪接，蔡明亮風格化地迫出了影像性，置身其中的身體因而總是先決地具有一種裝框與對位的獨特美感。然而，在這種影像布置中的角色究竟以何種生命質地最終構成蔡明亮的電影詩學？首先當然是各種形式的水及其潰決（雨水、河水、自來水、尿液……，甚至缺水），其構成某種「元素電影」的基底並總是促使意義被象徵性地無窮衍異擴張，似乎藉由生命元素的唯物召喚便足以在荒蕪的時空中建立影像中的「裸命」。然而或許正是在此，在清簡、枯索與孤寂的荒蕪日常性中，電影中的性愛成爲某種述說真理之核。蔡明亮說：「我每次拍床戲都希望它是很真實的，真實到近似A片的程度，因爲我覺得人在這種時候是最真實的。我覺得床戲在我的電影裡都是很重要的部分，否則我不會寫進去，因爲我不是要賣這個。」（蔡明亮口述，陳寶旭採訪 1997：52-70、69）性愛成爲電影對白抽空之後如何「說真話」的哲學問題！於是，我們看到《河流》中著名的父、母、子「反—伊底帕斯條件」：母與姘頭及A片的愛欲，父與子近乎「雙盲」的同性戀性愛。吾人或許不該急切套用任何「殺父娶母」的公式及其變型，因爲「爸爸、媽媽、我」並不曾待在「小康之家」中共組精神分析的神聖家庭，相反地，家人仨皆孤身投入社會中成爲多樣化的欲望之流，以各自的身體訴說性欲的真實。

如果《河流》可以視爲蔡明亮「反—伊底帕斯」的探底之作，禁忌在此退散並開啓欲望的多元可能，那麼《天邊一朵雲》則以另一種方式重探欲望的底限，在A片攝製的劇情下，身體從一開始便已置

入凡事皆可為的欲望基進場域（畢竟吾人已見識《河流》父子亂倫的場景），欲望再次越過一切道德的雷池組裝成影像的戰爭機器。陳湘琪在這部片中二次窺視他人作愛，先是透過A片，影像以幾近垂直電影銀幕的角度播放，片中影像的閃爍光影再次投射在陳湘琪專注的臉上，只是不再是《龍門客棧》的影史光暈，聲音亦已替換成日本AV女優的連番浪叫(1'31"55-1'33"40)。如果蔡明亮後期作品在某種程度上意味著影迷電影，那麼《天邊一朵雲》無疑地亦就座於此一系列之中，只是蔡明亮所致敬的影片由《龍門客棧》（《不》）與《四百擊》（《你》與《臉》）替換成日本A片。這或許是楚浮《日以作夜》的AV版本或《不散》的暗黑界續集。稍後，陳湘琪隔著和室窗格觀看一牆之隔的李康生在劇組人員七手八腳協助下費力與癱軟的女優作愛，李康生蹙然無歡，整個拍攝場景無有情欲，彷彿僅是為了「旁觀他人之痛苦」。本片結束於人物破框與系列交會的怪異場景中：李康生與陳湘琪以一種上下錯位的姿勢隔著和室窗格合為一體，在射精同時兩人都流下悲傷的淚水。這或許是蔡明亮首次提出某種「不再孤寂」的解決方案，接下來的《黑眼圈》與《臉》都結束於飽含詩意的雙人或三人畫面中。蔡明亮的人物們儘管繼續流淚，特別是在做愛時刻，但這並非「做愛後動物憂鬱」²²，楊貴媚在大安森林公園裡驚天動地的號泣（《愛》）、父子意外做愛後的各自垂淚（《河》）、老戲院裡石雋的潛然淚下（《不》）或鬼魂臉上滾落的大顆淚水（《臉》）……，似乎都較是因為洞徹自身的荒蕪處境而終於悲不可抑、哀慟涕泣。蔡明亮電影的真實飛掠在性交與淚水之間，在該有親密卻無有親密的私密時刻裡，在兩具身體最貼近交合的可能間距中，蔡明亮的角色們終於潰決慟哭再也無法自抑。

在哭泣與交合的雙重私密時刻裡，生命熒熒閃爍著動人光影。

22 關於Post coitum omne animal triste est這句拉丁文諺語，斯賓諾莎(Baruch Spinoza)在《知性改進論》(*Tractatus de Intellectus Emendatione*)曾提出說明：「當人心沈溺於感官快樂，直到安之若素，好像獲得了真正的幸福時，它就會完全不能想到別的東西。但是當這種快樂一旦得到滿足時，極大的苦惱立刻就隨之而生。」(Spinoza著，賀麟譯 2009：247)

然而，荒蕪孤寂的生命是否終究得以不荒蕪孤寂的表達？答案至此或許是肯定的，但不是透過一般的電影情節，而是怪異突梯卻不無影迷（與歌迷）式的形式答覆：歌舞片成爲生命荒蕪的最終救贖，一切身體的僵直、枯索與靜默在此重新尋回明亮輕快的「複本」，透過充分舒展的官能身體，蔡明亮的角色們張開嘴巴唱出自己的歌。世界的殘酷荒涼被歌舞的夢幻與情欲所取代，在平行的兩個世界中，幻化的不只是角色的沈鬱性格，而且是影像形式的徹底轉換：由影像框限身體到身體拉動影像，一切的框格被舞蹈中的身體運動所抹除，一逕青鬱藍冷的影像亦亮麗多彩起來，人物個個彩衣濃妝、歡唱飽含情感的老歌，被編舞的身體輕快躍起、對抗枯索的現實並召喚生命的熱情。透過歌舞片段，電影從事的是無與有的辨證性翻轉，平淡寂寥的生命在此亦激情激盪，即使在白色恐怖的蔣介石銅像旁、在巨大單調的男廁或荒涼老舊的國宅走道中，都能就地切換成深情款款的歌舞即景。如果「音樂片是電影史中企圖彌補對白反向支配影像所引起的損害」（Rehm 2001: 29），原本便少對白或無對白的蔡明亮電影無疑從一開始便服膺這個法則，這個讓我們目光重新迴返到影像自身的企圖²³。

歌舞片段爲蔡明亮電影植入官能與歡樂的救贖時刻，我們也因此終於很稀罕地看到生命的歡愉——即使僅是以影子形式出現：李康生與陳湘琪的影子極盡美味與官能地大啖螃蟹，在吸吮嚼碎之聲不絕中，這場真正意義下的「饗宴」卻以最低限的影／像呈現（《天》55”42-56”36）。這無疑是蔡明亮影像中的第三種「臨界的感光點」，但在削減到僅餘明暗反差的影／像中，我們第一次感受到官能的極度歡快，其是如此生機盎然地由牆上二幅扁平的人影所充份展現，彷彿現今一切綜藝效果都不過是笨拙的過剩，而生命（與影像）可以是如此簡單的歡愉，盈溢著汁液、聲響、動感與肉慾。這是最簡約影／音與最高張欲念的感性調校，而身體即使被壓扁成影仍足以頑強展現生命能量²⁴。

23 林懷民說蔡明亮的電影「幾乎是極簡的舞蹈片」，無疑地亦切中此意。（林懷民 2004：4）

24 孫松榮曾指出這種影／音實驗來自「在創作現場進行立即的一種新感覺與

如果性愛、飲食與哭泣總是展現蔡明亮電影中最高張的身體能量與流動，這股能量卻往往僅展現於分子化層級中。《不散》曾以一整座戲院的量體展現人體攪動與駐留其中的氣味、光氳、聲響與濕度，巨大的內部空間在成爲一座迷宮之前首先是無數身體運動的生物痕跡，其以渦捲的聲光微粒在影像中靜美地浮沈漂動。而透過人臉的近攝特寫，影像則成爲淚水、汗液、血管與皮膚的殘酷劇場。然而這不是爲了精確表達人類靈魂的深邃，讓電影成爲偉大心靈的人文 響，如柏格曼(Ernst Ingmar Bergman)，而是唯物（與微物）地逼視會衰敗髒污與會壞殺死亡肉體的即時格放影像。於是在口罩遮住一半臉部的大特寫中，李康生皮膚濕黏滲汗，布滿血絲的雙眼在長達45秒的近距攝影中緩緩地浮泛淚光（《黑》1'51"37-1'52"18），或爲了看出「皮膚的本質」，卡斯塔的半個臉塞滿銀幕，皮膚布滿如乾涸溝渠的微細皺紋、色斑與肉疣，然後是冰冷的金屬罐頭填入影像右半側捂觸臉頰，巨大的人臉影像被切割成肉體與金屬兩個半面。影像至此已不再只是視覺的，而是會呼吸、眨眼、感覺冷熱且擁有「像微血管跑出來的感覺」的活體影像或影像活體（《臉》32"31-35"41）。然而正是在此，蔡明亮不厭其煩地邀請觀眾「回到『觀看』這件事」（蔡明亮與賈樟柯對談 2009：242），因爲在電影中，有最真實的生命。

五、結語

在影像中，蔡明亮的角色們各自框限於格線中從事最低限的行爲，在平行、交錯或相互疊套的各種系列影像中，微細的情感粒子正在噴吐積聚，構成影像內在的繁茂質地，甚至是電影真正的詩學部位。就這個意義而言，蔡明亮的作品如果不是反荒蕪，至少總是從影像本身提出從荒蕪離開的諸可能。似乎愈荒蕪就愈茂盛，生命的荒蕪與影像的茂盛交織纏繞、相互增強，最後共同鎔鑄台灣90年代之後最

新意義的創發。而演員的身體在這即興創作過程之中，一直充滿不確定性與予人莫名的奇異感。」（孫松榮 2003：38-45、44）。

原創的電影作品。

儘管情節與對白幾已削減到近乎零度，我們仍可以看到愈見樂觀與希望的結局。《天邊一朵雲》結束於人物的終於破框交合，《黑眼圈》在空無的黑水上緩緩漂進一張床墊宛如雲朵，靜美安詳地躺著沈睡的三位主角；而《臉》最後，蔡明亮與李康生一起入鏡，杜樂麗花園的圓形水池如同一面令人安心的巨大宇宙鏡像，天空、雲朵與飛鳥澄明地倒映水中，似乎透過台北與巴黎的往返，人世成爲一個靜美的天空之城。

從荒蕪到茂盛、從框限到解放、從痛哭到沈靜，或許，這就是蔡明亮電影的啓示。

引用書目

一、蔡明亮電影以下列縮寫表示：

- 《臉》：《臉》(2009)
- 《黑》：《黑眼圈》(2006)
- 《雲》：《天邊一朵雲》(2004)
- 《不》：《不散》(2003)
- 《橋》：《天橋不見了》(2003)
- 《你》：《你那邊幾點》(2001)
- 《洞》：《洞》(1998)
- 《河》：《河流》(1997)
- 《愛》：《愛情萬歲》(1994)
- 《青》：《青少年哪吒》(1992)

二、中文書目

- Rehm, Jean-Pierre 著，陳素麗譯。2001。〈雨中工地〉，收錄於《蔡明亮》，頁8-33。台北：遠流。
- Spinoza, Baruch 著，賀麟譯。2009。《倫理學，知性改進論》(*Traité de la réforme de l'entendement*)。上海：上海人民出版社。
- 朱天文。2003。〈小說家舞鶴專訪小說家朱天文〉，《印刻文學生活誌》第一期，頁24-26、28、30、32-43。
- 林懷民。2004。〈逝者如斯〉，收錄於《不見不散：蔡明亮與李康生》，張靚蓓著，頁4。台北：八方。
- 孫松榮。2003。〈蔡明亮：影像/身體/現代性〉，《電影欣賞》第二十一卷第二期，頁38-45。
- 張小虹。2000。〈怪胎家庭羅曼史：《河流》中的慾望場景〉，收錄於《怪胎家庭羅曼史》，頁113-137。台北：時報。
- 。2004。〈電影院裡有鬼〉，收錄於《不見不散：蔡明亮與李康生》，張靚蓓著，頁5-6。台北：八方。
- 。2007。〈台北慢動作：身體—城市的時間顯微〉，《中外文學》第三十六卷第二期，頁121-154。
- 焦雄屏。1997。〈同一個屋簷下的荒人〉，收錄於《河流》，焦雄屏主編，頁36-39。台北：皇冠。
- 黃建宏。2009。〈電影術的維基式書寫——《臉》的幾種影像「當代性」〉，《典藏今藝術》第二〇五期，頁101-104。
- 楊凱麟。2011。《分裂分析福柯》。南京：南京大學出版社。
- 劉永皓。2005。〈我想起花前——分析《不散》的電影片頭字幕〉，《電影欣賞》第一百二十四期，頁61-68。
- 蔣勳。2002。〈流浪生死——談蔡明亮「你那邊幾點」〉，收錄於《你那邊幾點》，蔡明亮著，頁4-6。台北：寶瓶。
- 蔡明亮口述，陳寶旭採訪。1997。〈慾望、壓迫、崩解的生命——訪蔡明亮〉，收錄於《河流》，焦雄屏主編，頁52-70。台北：皇冠。
- 蔡明亮。2004。〈蔡明亮序〉，收錄於《不見不散：蔡明亮與李康

生》，張靚蓓著，頁iv-vi。台北：八方。

——。2005。〈十問實答——與蔡明亮談身體、情慾與創作反思〉，
《婦研縱橫》第七十五期，頁57-63。

——。2009。〈是劇情片，也是紀錄片〉，蔡明亮與賈樟柯對談，收錄
於《賈想》，頁236-246。北京：北京大學出版社。

韓良憶。1997。〈記住的和遺忘的〉，收錄於《河流》，焦雄屏編，頁
91-105。台北：皇冠。

三、法文書目

Foucault, Michel. 1994. "What is Enlightenment?," in *Dits et écrits, vol. IV*, pp. 562-578. Paris: Gallimard.

Gasquet, Joachim. 1978. *Conversations avec Cézanne*, édité by P. M. Doran. Paris: Macula.

四、網路資料

蔡明亮。2009。坎城記者會錄影：<http://www.festival-cannes.fr/en/mediaPlayer/10101.html>。