

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

- ▶ 失衡的電影文本：分析王家衛電影《我穿越9000公里為了把您點燃》中的引用、省略、中斷、斷裂與刪扣

The Imbalance Filmic Text: Analyzing the Quotation, Ellipsis, Interruption, Rapture and Syncope in Wong Karwai's " I Travelled 9000 km to Give It to You"

doi:10.6752/JCS.201503_(20).0007

文化研究, (20), 2015

Router: A Journal of Cultural Studies, (20), 2015

作者/Author：劉永皓(Yung-Hao Liu)

頁數/Page：149-190

出版日期/Publication Date：2015/03

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.201503_\(20\).0007](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.201503_(20).0007)



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



The Imbalance Filmic Text: Analyzing the Quotation,
Ellipsis, Interruption, Rapture and Syncope in Wong Kar-
wai's *I Travelled 9000 km To Give It To You*

Yung Hao Liu

失衡的電影文本：
分析王家衛電影《我穿越9000公里
為了把您點燃》中的引用、省略、中
斷、斷裂與刪扣

劉永皓

本論文為國科會專題研究計畫「以複數形式的存在：分析王家衛電影與高達、田納西·威廉斯及茨維塔耶娃之互文性研究」(100-2410-H-128-037-MY2)之部份研究成果之一。本論文部份想法以〈王家衛電影的互文性與場所〉，發表於中國南京師範大學，《第十屆全國語言與符號學研討會暨首屆中國符號學論壇》暨《The 11th World Congress of The international Association for semiotic studies》：符號學全球化（2012年10月4日）。感謝與會的齊隆壬教授、蔡秀枝教授、曲春景教授給予寶貴意見；另一部份以〈你看見你的雙眼雙手雙唇：分析王家衛我穿越9000公里為了把你點燃〉，發表於台灣師範大學《文化研究年會：公共性危機》（2013年1月5日）。再此感謝邱彥彬教授的寶貴評論意見。最後感謝《文化研究》學刊兩位匿名的審查委員之重要的審查意見。

劉永皓，世新大學廣播電視電影學系助理教授

電子信箱：jourhao@gmail.com

摘要

本論文討論王家衛《我穿越9000公里為了把您點燃》中的兩個電影現象。首先分析王家衛電影中對高達電影的引用。引用他人的文本，如何嫁接成為我的書寫？電影如何解決來自他方異質性的聲音？再者本文的另一重點，試圖從王家衛的這部短片中破碎的剪接，整理出其中特別的美學。這部電影裡不確定的時空與敘述，是否由於過多的省略剪接所造成？還是由於鏡頭與鏡頭的接續中有著太多的中斷？或是由於短片中刻意安排的斷裂性？這種斷裂性在電影中的結構與形式無所不在，例如在電影院中觀看電影與拍攝電影的二元對立，在影像的再現與影像的材質之間，同樣有著斷裂性。暴力斷裂性的剪輯是否讓這部短片更具開放性的可能？從省略、中斷與斷裂，在這三種不同的剪接形式中，王家衛是否開創出一種新的刪扣的剪接形式？在刪扣的空白當中，電影可否思考自身？還是它只是一個暫時逃困的詭計？

本論文試著從電影理論與歐陸當代思潮出發，藉此來做為電影文本分析的主軸，用來分析《我穿越9000公里為了把您點燃》中的引用、省略、中斷、斷裂與刪扣的電影美學研究路徑。

關鍵詞：引用、省略、中斷、斷裂、刪扣、高達、王家衛、連續性、不連續性、剪接、片段、重複、失衡、電影書寫、交疊、互搭

Abstract

This paper aims to discuss the following two phenomena in Wong Kar-wai's *I Travelled 9000 km To Give It To You*: first, by examining the quotation of Godard's film in *I Travelled 9000 km To Give It To You*, this paper analyzes how the text of others grafts into the text of "my," and how Cinema confronts the heterogeneous voices from other places? Secondly, this paper seeks to establish the aesthetic from the film's fragmentary editing, temporal and narrative uncertainty, and excessive ellipses. Are they the results of interruptions between shots? Or they are deliberately arranged raptures. Does Wong Kar-wai, form the uses of ellipsis, interruption, and rapture, open up a new possible form of editing – the syncope editing?

By adopting film theories and contemporary thoughts as a footstone for film textual analysis, the main purpose of this paper is to discover a new path for aesthetics of Cinema through the close examination of the quotation, ellipsis, interruption, rapture, and syncope in Wong Kar-wai's *I Travelled 9000 km To Give It To You*.

Keywords: Citation (Quotation), Ellipsis, Interruption, Rupture, Syncope, Godard, Wong Kar-wai, Continuity, Dis-continuity, Raccorde (Connect), Fragment, Repetition, Déséquilibre (Imbalance), L'écriture cinématographique (Cinematic Writing), Imbrication, Chevauchement (Overlap).

一、前言

王家衛的短片作品《我穿越9000公里爲了把您點燃》(*I Travelled 9000 km to Give It To You*, 2007)，是收錄在《浮光掠影——每個人心中的電影院》(*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*, 2007)¹當中。這部《浮光掠影——每個人心中的電影院》由坎城影展所製作，坎城影展邀請了當今傑出的35位電影導演參加此一創作計畫，給每人的創作長度只有三分鐘，最後完成有34位創作者，33部短片（Coen兄弟兩人合拍一部）。坎城影展它對電影藝術訴求是強烈的，與其它商業性質影展有區隔。因此，這部《浮光掠影——每個人心中的電影院》幾乎是一部當代電影導演的個人電影史。每個電影創作者用它自己的三分鐘的短片作品與全世界的電影史做對話，並且找到自己創作電影的位置與在自身所面對電影史的脈絡與挑戰。因此，這部《浮光掠影——每個人心中的電影院》，它不只是當代導演在電影史上的對話與交鋒，它更是每個電影導演在電影思考與電影形式上的探究。相對地，它因爲是一部要與其他優秀電影創作者同場競技的作品，王家衛更要別出心裁來突圍，因此我們更容易察覺這部短片對電影形式的探索及它的豐富性，也更可以從中發現王家衛對電影藝術的企圖心。

王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》這部短片長度只有3分51秒，34個鏡頭，4個字卡，這4個字卡上總共使用了37個文字。這部作品不會因爲它是短片就減少了它的重要性，相反地，這部電影作品它是教人驚豔的：王家衛在這一部短片中開創了多種的新的電影剪接的可能，一種罕見的電影筆體。²

-
- 1 *Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*，法文的意思是《每個人所愛的電影或是當把燈光關掉的時候與電影開始放映之際的小感動》。而《浮光掠影——每個人心中的電影院》爲台灣的翻譯。
 - 2 本文所用的「電影筆體」是源自於Marie-Claire Ropars-Wuilleumier的電影研究，“Cinécriture”這個電影學術概念與用語爲法國學者Ropars-Wuilleumier在她的著作《分裂的正文》(*Le texte divisé*, 1981)所提出。這

《我穿越9000公里爲了把您點燃》，首先這部短片它不是爲音樂而服務的MV（音樂錄影帶），它是一部完整的短片作品。短片與MV兩者的目的性有別。MV的快速剪接是爲音樂節奏而做，但是在王家衛的這部短片中的思考與音樂錄影帶有差別。筆者認爲這部電影短片剪接的形式異常的短暫、快速，這個電影筆體的形式之背後是有著特殊的意義的可能。這部作品的剪接引起了筆者極大的好奇。若以電影

本著作對傳統的電影符號學提出了強烈批判，並且提出新的概念。電影符號學是從語言學的基礎上發展，尤其是受到索緒爾（Saussure）的語言學研究的影響，索緒爾強調了聲音與符號的關係，並且認爲書寫的概念相對次於聲音形象的概念。以Christian Metz爲主的電影符號學是在索緒爾的學術脈絡下展開電影研究，開啓了電影符號學的風潮。正如語言系統都有雙重系統聲音與書寫。相對的，Ropars-Wuilleumier的電影研究，則是對這個思考脈絡的電影符號學提出強烈批判並另闢研究路徑。Ropars-Wuilleumier是從痕跡（trace）的思考出發，提出另一種電影理論。在單一鏡頭與單一鏡頭的剪接所產生的痕跡可視爲電影筆體之痕跡最早的摸索，如最早的庫魯雪夫（Lev Kouléchov）和之後愛森斯坦（Eisenstein）對電影蒙太奇的探索與發展，在兩個異質性的鏡頭的碰撞結合之際也是電影意義的發生與流動，與敘述的建構與想像。在今日的電影研究中，電影蒙太奇的概念是不足以應付今日複雜的思考。在Ropars-Wuilleumier的電影理論建構中，她把電影剪接的痕跡爲電影書寫之痕跡。她從德希達（Jacques Derrida）的《文字學》（*De la grammatologie*）的書寫研究取徑，德希達以書寫痕跡來取代符號，在書寫痕跡中有筆跡有間隙（diastème）和時間的空間生成（devenir espace du temps），從一在場的點過渡到另一在場的點，在書寫的不可逆的線性秩序中，聲音只是來填充書寫痕跡與間隙的部分。德希達對書寫的探討，成爲Ropars-Wuilleumier思考電影書寫的基礎，在電影文本中鏡頭與鏡頭的剪接爲電影書寫的書寫痕跡的建構與意義的生成。她也從Émile Beneviste《普通語言學問題》（*Problèmes de linguistique générale, tome I, tome II*）的語言學研究中，借用了Beneviste所提出不同的Significance的語言模式：歷史、論述與陳述等等的理論。還有佛洛伊德的《夢的解析》，最後還有愛森斯坦的電影蒙太奇理論。Ropars-Wuilleumier從這些深刻複雜的書寫研究、語言學研究、精神分析與電影研究中，提出了「電影筆體」一詞與她的電影學術研究，相較於俗用的蒙太奇一詞是更具當代電影研究的複雜性與人文思考深刻性。因爲在電影筆體的思考中，可以把我們的電影研究，帶往更複雜深刻的電影理論工作。在電影筆體的學術立場與思考，筆者對電影筆體一詞的定義是指向電影剪接的複雜學術思考。電影意義的產生，不在於影像的拍攝，而是在於影像的剪接過程。筆者在本研究論文的書寫行文中，時而用電影筆體或電影書寫一詞是要突顯電影理論的複雜的學術意義，然在行文中時而也用剪接一詞，筆者是想要中性化這個剪接技術上的行爲，當然也沒有放棄它複雜的多義性。

敘述學的角色來思考影片剪接³，在一般的電影作品當中，大部分的剪接都離不開兩個重點，一個是電影人物的觀看，另一個則爲敘述。然而，王家衛在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，似乎有意擺脫了劇情電影在剪接上的慣例，這樣的作品令人深思。

以電影文本分析⁴的概念來作爲一個研究方法，並以短片來討論諸多的電影理論是否恰當？筆者認爲挑選電影文本重點並非在於電影它是長片還是短片。影片時間的長短並非作爲電影研究首要考量的。在電影文本分析的立場上，重要的是一個具有完整性的電影文本，另

-
- 3 在早期的法國電影敘述學(Narratologie du cinéma)的發展過程，是受到熱奈特(Gérard Genette)的影響。在電影敘述學中所關心的問題與熱奈特的敘述者的聚焦(focalisation)活動接近。當然在法國電影敘述學的研究發展中，把聚焦問題，改成了如視界、觀點、或視野的術語來區隔文學研究，藉此突出電影研究的特殊性。電影中敘述者的觀看與陳述活動的糾結並不好處理。後來法國電影學者François Jost用了眼域視覺聚焦(ocularisation)一詞來取代電影敘述學中聚焦活動。並且處理了攝影機之所見與敘述者之所見的問題，自此電影敘述學與文學敘述學有了分野。在往後的電影敘述學的研究當中，對於敘述、陳述與眼域視覺聚焦的問題，是離不開敘述者眼睛之所見，或者被攝影機之所見。這是從電影敘述學的方法在思考眼域視覺聚焦的活動與電影剪接的關係。這是以學術觀點的差異來思考電影剪接上的差別。然引人好奇的是，在王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》這部短片中，電影敘述學中人物眼域的聚焦活動也是格外不同。並沒有真正觀看的行動發生，筆者會在本論文中討論。
- 4 羅蘭·巴特在《S/Z》的著作中，開創文本分析的方法。巴特把巴爾扎克(Balzac)的薩拉辛(Sarrasine)的短篇，以句子爲單位，把整篇小說共有560個句子，以每個文句作爲一個單位來進行文本分析。巴特在文本分析研究上的開創性也影響到法國電影研究的發展。在《S/Z》出版五年之後，電影研究也走向相似的研究路徑。Ropars-Wuilleumier她首先對雷奈(Resnais)的電影《慕里哀》(Muriel)在電影文本化的思考脈絡中進行電影文本分析的工作。一部電影如同一個文學文本，《慕里哀》共有773個鏡頭，自此之後電影研究開啓了電影文本分析的路徑與方法。在《慕里哀》這本著作中學者們探討雷奈《慕里哀》電影文本中多重的問題，如敘述、時間、空間及蒙太奇等等。Marie-Claire Ropars-Wuilleumier在1975年出版的《慕里哀》是她與Michel Marie與Claude Baiblé爲共同作者。在1976年所出版的《十月：書寫與意識形態》(Octobre : écriture et idéologie)及1979《革命的形象：影片、歷史、政治》(La Révolution figurée : film, histoire, politique)，這兩本著作皆是研究愛森斯坦的《十月》，這兩本著分別是與Pierre Sorlin與Michèle Lagny共同研究書寫。以電影文本分析方式來對每個鏡頭逐一分析研究，是這幾位學者所創下的電影文本分析的研究高峰。

airiti

外的考量之處是在於電影文本它是否有足夠的豐富性，並經得起學術分析的考驗。當然在今天的世界是被各式各樣的影音所包圍的時代，一首MV或一部廣告片，也是可以用電影文本分析的方法來研究它。然一部電影短片的屬性還是有別於MV或廣告影片。MV是爲了服務於流行音樂而作，或是爲音樂演唱會而爲，它的目的性強而明確，影像的功能附屬於音樂之下。而廣告影片，它總有個商業的行銷商品目的在影音的背後。然王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》，在形式上與目的上皆與MV或廣告影片不相同。它是一部完整短片。作品雖短卻也無比精彩，在短片中王家衛很獨特地在思考電影的形式與探索電影的可能。也是因爲這部作品的豐富性引起筆者的研究動機。

剪接一般而言，都是把它視爲一種介入、一種干預。該不該使用剪接，向來是電影創作與電影研究爭論的場域與焦點，這種爭鋒反而讓電影有更多不同的風貌，無論在研究或是創作。然在王家衛這部短片中，電影剪接的風格，它又是異常的複雜，它好像在強調電影剪接的本質，一刀的剪接，就是一刀分隔開兩個相異的鏡頭，但王家衛卻又讓在鏡頭剪接當中產生兩個鏡頭之間相異的回音，或是某種近似重複的相連鏡頭，在其中刻意產生某種音樂性的旋律，有著文學性的押韻，或者有著某種視覺的節奏，斷斷續續地成爲一種美學。這樣風格強烈的剪接要如何去思考它？它是種斷裂性？還是種中斷性？或是在敘述上的省略？還是一種昏眩的刪扣(syncope)？然，這些極具風格式的剪接，卻也讓我們在分析時不斷地在鏡頭往返當中，試著要找出這種藏在剪接中的美學意義。

在王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》，引用了高達(Jean-Luc Godard)的《阿爾發城》(*Alphaville*, 1965)，王家衛引用了高達電影的聲部，捨去掉影像的引用。在王家衛的引用中，可說是一種變形的轉喻：它建立起一種複數的記憶與一種電影文本之間的迴路。但王家衛似乎也不滿足於這層次。在電影作品中引用是否也成了劇情敘述的主要動力？他者的聲音是否能成爲「我」的聲音？引用能讓電影書寫成爲二度書寫的羊皮紙(palimpsestes)嗎？或是引用是一種對自身創作的探索？本篇論文將對上所提的問題進行分析研究。在這看似近似的問題的表像，來逐一研究它們有所區別的特性。

二、引用從電影片名開始

王家衛爲坎城影展60周年而拍攝的短片《*I Travelled 9000 km to Give It To You*》，在網路上有人把它翻譯爲《我穿越9000公里獻給你》，這個譯名只翻譯了字面的意指，並未貼近這部短片的複雜多義，也沒有翻譯出這片名的引用的原文的意思與電影情境。王家衛的《*I Travelled 9000 km to Give It To You*》是引自法國導演高達的《阿爾發城》裡面的法文台詞，當高達電影中的Lenny Caution（由Eddie Constantine飾演）與旅館女僕Natacha von Braun（由Anna Karina飾演）在阿爾發城的旅館中首次相遇，當Anna Karina想抽菸時跟Eddie Constantine借火，Anna Karina問Eddie Constantine：「您有打火機嗎？」（Vous avez du feu?），Eddie Constantine說：「有，我穿越九千公里爲了來幫您把火點燃」（J'ai fait 9000 kilomètre pour vous en donner），接著把他的打火機打開放置在旅館房間室內的桌上，然後拿起隨身手槍，射擊打火機，子彈精準擦過打火機點燃火燄，然後再拿起打火機幫Anna Karina點燃香菸，抽起香菸吐霧。男人與女人的戀情在無人性也缺乏愛情的科幻世界展開。從一個令人想像不到的點火方式來啓動打火機。這是高達《阿爾發城》的愛情起點，也成爲王家衛的電影作品的名稱。因此，幫您點燃火燄，並不只是單純的獻給您而已，王家衛的片名中所指涉的，它不是點燃愛苗情慾，而是點燃電影，燃燒藝術。

高達《阿爾發城》中的法文經典台詞與劇情背景，它被王家衛從法文對白中擷取句子再翻譯成英文的片名，這段情節與對話再次出現在《我穿越9000公里爲了把您點燃》的畫外音。王家衛在的這部短片中，至少已經重複了四次高達《阿爾發城》；在影片片名的英文翻譯、在原汁原味畫外音以及在電影中的輾轉複刻中刻意偏離的情境，以及到影片結束的片尾字幕中王家衛表明出處。王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》與高達的《阿爾發城》這兩部影片之間的互文性關係是強烈緊密，並且充滿王家衛個人的電影巧思。在《我穿越9000公里爲了把您點燃》這部短片中我們可以立刻找到它與高達的

《阿爾發城》的互文關係。這種互文關係它是一種很清楚明白的引用關係。我們可以找到最初的原文（高達的電影文本），引用的引文段落（王家衛的引用）以及新的受文的位置（引用的位置）。因為引用的關係造成了這部作品多重複雜的意義。

三、引用：第二手的電影文本

在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中的第一個鏡頭爲電影院座位中的座椅靠背的部份，還有電影短片的英文片名。紅色的天鵝絨質沙發材質呈現出一種菱形的交織紋路與在菱線交織處上的圓形扣子。整部電影的場景都是在電影院排列的座位當中，侷促狹窄的有限空間。視覺上呈現的短促空間與片名的9000公理，在意義上的曖昧性與距離的衝突性立刻可見。王家衛在這部電影作品中從未強調出電影院的焦點，傳統電影院觀看的中心位置——巨大長方型的銀幕、或是正在放映動態影像的銀幕，或者其他電影院陳置佈列的空間：如走道、前台、牆角、放映室或者其餘的電影院四周空間等。王家衛在這部影片中只有一個位置——電影院的觀眾席——爲整部電影的場景。換言之，窄小的觀眾席的位置就是閱讀電影文本的場所，在這個位置爲觀影思考的所在，它是在電影院閱讀電影文本的觀眾與電影正片文本兩者之間的連結處，同時這是身處兩者分裂的位置。在這個位置上我們可以獲得閱讀電影文本的愉悅，同時在觀眾席上，除了閱讀電影文本之外，也可能會有其他驚心冒險的刺激。在電影院座位的邊緣與縫隙的地帶，有些情慾可以蔓延，身體的爽樂可以藉著這些邊緣地帶來偷渡共享，在幽暗微光的區帶，在文本的邊際地帶散開，是王家衛對高達的《阿爾發城》的重讀與再書寫。

廣義的互文性是寬鬆的關係，相對的引用關係比起互文性而言有更緊密的文本關係。引用的文學理論的奠基者Antoine Compagnon在他的《二手文本或引用工作》(*La seconde main ou Le travail de la citation*, 1979)中討論了文學中的引用現象。在Antoine Compagnon的理論中，引用並不是一種簡單的在原文、引文與受文中的重複，而是

要強調借用的痕跡，而不是轉變的過程。因此，在引用中接引而來的異質性是引用研究中最有趣的問題。

在電影作品當中使用引用的方式，它並不像在學術論文書寫的使用方式，有著各種書寫符號的使用來強調引用文章的辨認方式，例如加上引號、斜體、粗體、畫出底線、加上註解等，來區隔引文的異質性。電影並沒有引號。在電影中若有引用其他電影的片段出現，通常這種引用現象對大部分的觀眾而言，它的辨識度會很高，觀眾知道引用的電影片段來自何處，包括電影中的對話、句子、構圖、場景、演員的表演方式、音樂。無論是明示性的或是暗示性的。電影的構成部分有影像與聲響（包括配樂）。因此，當一部電影引用另一部電影，它可能出現的方式是有各種的可能性。在雷奈(Alain Resnais)的《法國香頌》(*On Connait la Chanson*, 1997)中，電影的聲音部分幾乎如同一部法國香頌的曲目大字典，或是一部法國香頌的簡史，它涵蓋了二十世紀。雷奈引用了Edith Piaf, Serge Gainsbourg, Leo Ferré, Dalida, Claude François等人。在這部電影當中，對於過去香頌的引用，變成彷如歌舞片的「對話」，雷奈召喚了過往的法國人民記憶，解構掉原來香頌中原有的情境，重新架構出新的指涉。電影中對香頌的引用，它並不只是唱一首大家都還沒忘掉的歌而已。

在電影作品中引用其他電影的影像也經常可見，例如在高達的《電影史》(*Histoire(s) du cinéma*)中，整部電影都是在引用別的电影、文學、繪畫與音樂作品。這部電影史是充滿了「他者」的作品，但這些影像與聲響，在高達的「我」的遊戲規則之下，藝術家成了整部電影史的操作者，電影史變成了高達對西方歷史的反思、對繪畫的再審思、對電影的再閱讀與注視。高達在引用與移植的過程中，讓我們同時閱讀到多軌歷史。在今日電影也成爲當代藝術創作中的參考與引用的對象，當代的西方藝術家如Douglas Gordon, Pierre Hugue等人，紛紛重拍了電影史上的經典作品，無論是把放映速度變得異常緩慢、冗長，或是重現聲音，這些創作都說明了，影像與影像之間有著引用與創作關係，它比起單純文字書寫的引用關係更爲繁複。在王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》這部短片中，令人好奇的爲王家衛

並沒有引用高達的電影畫面，只有引用電影的聲部，以及巴哈(Bach)的中提琴〈Cello Suite No. 1, BMV 1007, in G: Prelude〉（由János Starker演奏）。這兩個來自他方的聲音成爲一種異質性的動力，複雜了整部電影的多元結構。除了它勾起觀衆對《阿爾發城》的記憶，兩部作品的時間距離之外，引用在王家衛的作品中，它是一種不對稱的兩邊作戰，一方面它顯示了高達電影作品的封閉性，另一方面則突顯了王家衛電影文本的開放性。在這異質性的接引過程中，引用佔據了電影書寫的源頭，也是一個多重探索的開始，對於電影、性愛與書寫。

四、引用的理論工作

在Antoine Compagnon的《二手文本或引用工作》中，他把引用定義爲：「一種話語在另一段話語中的重複，……被重複的與重複著表述」(Compagnon 1979: 56)。因此，引用的共同的結構方式爲：它是再造一段表述（被引用的文本），被表述從原文(texte origine)中被抽出來，然後引入受文(texte d'accueil)中。這樣的結構中，引用是經過好幾個階段，我們可以區分成：在選取的階段、擷取引文的階段、把引文的部份移到新的文本，把它整合在新的文本當中。因此在選取的時刻，需要把引文脫離它原來最初的上下文背景(contexte)，把引文刻意的孤立出來，把引文加以裁剪切割，選取我們看上的部份，然後把引文放入另一個論述，把它編織在另一個文本當中。因此，在引用上我們可以賦予它多種的指涉，如：外科手術般的切割與縫合、園藝般的移植樹木花苗、連結、嫁接、移植。仔細分析，引用爲一種非常細膩的手段，它並非只是一種單純的重複而已。有創意的作者，會把引文賦予更多的意義，生產出更異質的意義，走出原文的意義框架。

在Marie-France Chambat-Houillon與Anthony Wall的《引用的權力》中定義，「引用，並不僅僅是重複他人的文字，而是在重用這些引文時有目的性地向其他人做出語意學式般的『使眼色』(un clin d'oeil sémantique)，同時有著表達的欲望」(Chambat-Houillon & Wall 2004: 11)。因此，引用的藝術是可以創作出複雜性，突顯出選取的部

份，排除掉不想要的部份，讓作品之間有著部分共同的知識。智慧的迴路被建構出來。借著引用的手法，它允許了他人的思考言論出現在「我」的論述當中。因爲引用的實踐，它滿足了自我與他者的關係，文本之間複雜的閱讀與書寫的迴路。

Sabine Forero-Mendoza把引用的工作譬喻爲鑲嵌工人馬賽克的工作，用金銀貴重金屬的金工鑲嵌師，或者其他類似的工作，因爲只要是與戴、割、鑲嵌、插入、剪接、蒙太奇、連結、縫合、組裝、嵌合等相似的工作，都呼應了引用工作的精神本質(Forero-Mendoza 2004: 20)。Sabine Forero-Mendoza與Antoine Compagnon都指出引用具有某種特殊的約束性，在引用時要介紹出引文的出處，必須要有證書般的公開性與公正性，在學術上的引用更是被要求正確標明出處（作者、文章、出版社、城市、年代、頁碼、版次），以便可被查證確認。因此，引用與仿作有根本上的區別。仿作在本質上爲風格的模擬與練習，它會刻意地再製出模仿對象的特點；而引用它不只是一要正確而已，它同時也要強調出它是不能被混淆的。在書寫的各種符號（引號、斜體，以及各種可被區別辨認的字體），或者是要強調出自於何人，甚至在口語上引述他者的話語，總會強調出自何者的所思所言。既使在口語的場面，陳述者的言詞是被框架出它的引用語言的異質性。⁵

因此，單單就這個共同約束的層面而言，引用的意義不大，「引用的意義並不在於自身，引用的意義是在於工作，是在移位的時刻，它顯示出趣味」(Compagnon 1979: 38)。因此，這個位移的引文，「它總是有個複數的意義，分散各地的或一群的意義，連續中的複雜性，但是這些都是同時存在的」(Deleuze 1970: 4)。在這個邏輯下，引用的引文上的意義是複雜的。即使是相同的引文它也不見得有著相同的指涉。引用的使用是訴求所謂公正性，相對地，在引文的移動過程中，意義是不被拘束侷限的。因此，「引用是召喚了一個外在的書寫，介入了一個象徵性的夥伴，……從幻想到想像的」(Compagnon 1979: 40)。

5 見Forero-Mendoza 2004:21與Compagnon 1979。

因此，任何的引用都可以找到引文的出處，任何的引用都可以找到作者之間的系譜，儘管它們之間的血緣可能亂倫糾纏，意義也有可能錯綜複雜、糾纏不清。因此，引用本身也是如同一個誘惑客體。引文在移動的過程不斷的偏離滑移，也正因為這些糾結、移動、行動與過渡中展示出引用它的特殊性，它使引文與老作品不斷地產生新的可能與意義。因此，「引用如同創作，反創作、再一創作與共同一創作」(Chambat-Houillon & Wall: 47)。引用的本質變化多端，不一而定。

引用的現象在電影研究中，目前還是很少見。相對在文學理論的研究中，已經有不少學者對此一問題進行研究且成果豐富。因此，對於電影引用的問題與現象，在本論文中會藉著已經有的文學理論來思考在電影中引用的問題。當然電影與文學有別，電影它有影像畫面與聲音，這兩大部分都具備了再現性與可複製性，換言之電影的引用現象更複雜於書寫的引號。因此，電影它的引用問題更廣闊，因為在聲音與畫面上都允許著電影去進行任何可能的引用，與對引文本身的思考，因此電影藉著引用他人的電影更能審慎地拜訪電影自身。王家衛對電影反身性的思考在此展開。當然本論文為電影理論的研究，筆者在進行電影引用的理論工作中，認為這些文學理論研究是重要，而且無法省略迴避，因為引用的基本觀念是相通的。因此對文學理論的工作多有著墨，藉著這個路徑走到王家衛對高達的引用，並思考這部短片作品的引用研究。

五、王家衛對高達作品的引用分析

在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，王家衛引用高達的《阿爾發城》，在王家衛三分鐘的短片當中，引用了兩分鐘《阿爾發城》的聲部而刻意捨棄掉影像，在這三分之二的引用當中，王家衛在電影的主題上回應了高達的作品：一是關於人類的感情——愛情，另一則是爲電影，此外，在電影形式上的則是對於電影書寫與剪接的思考。

在進行引用分析時，我們得重返高達的《阿爾發城》。高達電影

中的Alpha 60爲一座由電腦所控制的城市。前往Alpha 60調查的人員爲Lenny Caution。這個人物並非高達的原創，他是英國的通俗小說家Peter Cheyney筆下的人物。演出這個角色的演員Eddie Constantine與高達共合作了兩部電影，一部爲科幻世界的《阿爾發城》，另一部在德國統一之後的《德國零年》(*Allemagne année 90 neuf zéro. Solitudes, un état et des variations*, 1991)。就高達個人的電影創作史而言，Eddie Constantine的演出反應出高達對當時社會歷史的批判。這位男演員在演出高達的作品之後，他也成爲某種另類“culte”演員，之後他演出許多重要導演的作品如William Klein, Rainer Fassbinder, Mika Kaurismaiki與Lars Von Trier。光只從電影中人物的命名而言，這個稱謂就已經充滿了互文性、跨國性與跨文化性。在從演員後來的演出作品來審思，在其中也充滿對話性的喧嘩。

我們回過頭再次檢視高達的《阿爾發城》，我們會發現到在電影中高達大量地引用法國與其他西方文化的作品，從人名、公式，符號及圖案。他對西方文化的引用是充滿了語義學式的「使眼色」，在當中包括了：形式上的黑電影(*le film noir*)移植到高達式的科幻片，Aldous Huxley、穆瑙(F.W. Murnau)的《吸血鬼》(*Nosferatu*, 1922)、Issac Asimov的“*Multivac*”(1955-1965)、Paul Éluard的《痛苦之都》(*Capitale de la douleur*, 1964)、Louis-Ferdinand Céline、《太空飛鼠》(*Mighty Mouse Playhouse*, 1955)動畫；此外，還有大眾文學的Harry Dickson, Raymond Chandler；以及科技史的Werner Von Braum（與阿爾發城之父同姓），Los Alamos, Fermi, Heisenberg等。

在《阿爾發城》中高達非常龐雜地引用了西方文化的各種面向，進而建構出高達式的科幻電影。而王家衛在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，雖然只引用了《阿爾發城》中的兩分鐘，但是這個引用同時也連結了高達電影作品中其他的面相，頓時，王家衛所對話的並不只有高達的《阿爾發城》，而是60年代的西方文化，以及西方的電影。這些遠方隱而不彰的聲音，會在引用的關係上建立出一個龐大的連結。這個連結是把西方六十年代的文化，藉著高達的電影的複雜性串聯起來，以一個探索完美女體爲慾望客體之形象，事實上是探索西

方電影的本質，這個引用被引述出來的與未被引用的部份，同樣有著喧嘩的靜音。王家衛對高達的引用，當然不是單純地對六十年代的回歸。如果我們把引用視為一種回歸，王家衛所要回歸的六十年代也不是一個朝聖時刻，香港導演並非一個刻板僵化的藝術家，在《我穿越9000公里爲了把您點燃》的電影院當中，並不是專心看經典電影的情境，它顯然是一個放浪游蕩的時刻。因此王家衛企圖召喚的，是高達電影的時代性多過於對《阿爾發城》的重複。

六、引用與電影文本的愉悅及偏航

在這部王家衛的短片中，除了互文性與引用之外，王家衛還呈現了他在閱讀《阿爾發城》時的「文本的愉悅」。羅蘭·巴特在他的著作中仔細地描繪了閱讀文本的愉悅來自於某種斷裂(ruptures)(Barthes 1973: 14)，水火不容的符碼產生接觸，創作出莊重而荒唐的新語彙，在斷裂與接繫中衍生新的語言。巴特認為語言有兩條邊界，「一條是正規，保守，固態的邊線，另一條則是變幻不定的動態、空白，這條線它僅是發生作用的空間而已」(ibid.: 14-15)，這兩條圖繪了現代作品的閱讀方式。現代閱讀藝術作品的多元可能性，與這個論點緊密相關。巴特強調，「文化總是以一條邊線再次出現，不管以任何的形式」(ibid.: 15)。在其中以破壞斷裂方式而產生的迷失空間，在縫隙、切割、陣陣收縮，這些「執爽」(jouissance)的核心明白主體的狀態。

巴特認為「文本的愉悅」來自於漂移(dérivé)。漂移並不是一種難以駕馭的事物，「無論何時，只要我不遵守(respect)一切，漂移便出現了」(ibid.: 32)。在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，范植偉他是漫不經心地在看電影，他的雙眼並非全神貫注的在觀看，王家衛用了多個大特寫的鏡頭來呈現范植偉有些飄浮的眼神。王家衛在短片中也未交代范植偉他的雙眼所看到的事物，無論銀幕影像或是電影院觀眾席的四周，范植偉在短片中，他完全是漂移在《阿爾發城》之外，他心不在焉地看電影，他不是像高達的《賴活》(*Vivre sa vie*, 1962)中的安娜·卡莉娜在電影院中專心地看著丹麥導演德萊葉的

《聖女貞德》(*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928)，感動默默流淚。范植偉在高達的電影中其實是心不在焉與另有所圖的，換言之，王家衛藉著這種顧左右而言他的方式，對高達的《阿爾發城》進行了他電影文本的漂移，換言之，在這偏航中，王家衛進行了他電影文本愉悅的實踐，用一種特殊的方式，范植偉在短片中坐在觀眾席，偷偷地用手緩緩地碰觸少婦的大腿，正如「我保持不動，轉動了難以駕馭的執爽的樞軸，這個執爽讓我與文本（與世界）聯結在一起」(Barthes: 33)。少男想要探究女性身體的祕密，在這探索的過程同時也啟動文本的執爽與愉悅。在王家衛的短片中，在引用高達的電影文本裡，漂移的電影文本的愉悅與身體的脫軌尋歡是緊密結合在一起。在王家衛的電影院並不因循社會的陳規，因此，王家衛刻意不遵守一切，讓這種刻意漂移的形式出現。在電影放映時，少男的手不安本份地伸入隔壁的少婦的大腿上，王家衛顧左右而言他的間接拒絕了《阿爾發城》中原來電影文本中所蘊含的意義與價值。在王家衛的刻意漂移中，少男對性的冒險探索穿越了「我」，電影文本與世界而聯結在一起。

在王家衛的短片中，引發起少婦與少男的慾望關係的行動，起因於少婦傳遞了半個柑橘類的水果給范植偉。電影中畫面所呈現剖半的水果的紋路，彷彿費里尼(Federico Fellini)的《女人城》(*La città delle donne/City of women*, 1980)中的貝殼紋路的幻燈片一般，充滿情色轉喻的可能。挑起少男情慾的酸甜柑橘，再轉移到女子的身體，成爲王家衛對高達《阿爾發城》閱讀的偏離。電影文本引起慾望的地方，爲慾望與生產的關係之所在。這種偏移具有色情性與斷裂性，王家衛帶領著觀眾進入他對高達的再閱讀。因此，在短片中的引用有如美麗女子般具有某種誘惑性，它讓我們某種慾望被激發。而慾望的誘餌也是環環相扣，從看高達電影、巴哈音樂、橘子、高跟鞋、女人、年輕男子等，都是閱讀上的誘餌，構成一串流動的符號。因此從看電影到性愛，王家衛在引用高達電影時，也在這個藉由引用構成的迴路中，悄悄地逃離了《阿爾發城》。王家衛從在引用邊緣中的書寫有如巴特所言的偏航：在短片中從范植偉與女子雙手緊握開始，那是用巴哈的音樂取代了《阿爾發城》的聲部。引用在此不再是對高達電影與六十年

代的回歸，在這裡電影的回歸就是對高達電影的放棄。在巴哈的古典樂讓我們逃離了高達電影，在失衡的狀態中找到出口。

七、剪接的假設與分析之一：直線敘述、循環與斷裂

在王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，聲音的部份可以分成三個部份，一部份是高達《阿爾發城》的對白，一部份爲巴哈的音樂，及散落在這兩個主要聲音之間的歡悅聲、背景雜音及片場拍片的特有噪音。就影片的敘述而言，我們可以先以明顯的聲音敘述，再來區分出這兩段相異的影像功能。王家衛在其中交錯堆疊出多種不同新的電影思惟，甚至是一種新的電影書寫。

就傳統的電影剪接，我們可以把電影剪接歸類爲三種(Amiel 2007)：(1)敘述的剪接(le montage narratif)、(2)論述的剪接(le montage discursif)、(3)溝通式的剪接(le montage correspondants)（我們先不在此討論電影史上較極端的例子）。(1)敘述的剪接：大部份的電影邏輯都會使用這樣的剪接思惟來講述一個電影劇情，紀錄表達一個事件或是對世界的一個看法。(2)論述式的剪接：這其中的經典當然是蘇俄的愛森斯坦(Sergei Eisenstein)，包括他的蒙太奇理論，至今都是電影理論與實踐的里程碑。(3)溝通式的剪接：把一些彼此毫無相關，但在其間又可能存在某種關係，導演在剪接中整理出他特有的觀點，例如馬蓋(Chris Marker)的作品《沒有太陽》(*Sans Soleil*, 1983)。

這三類的電影剪接涵蓋了大部份的電影經驗，但這三種剪接分類卻沒有辦法把王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》放入討論。在王家衛的這部短片中，他的電影剪接邏輯異常複雜：他首先用聲音的剪接區分成兩塊不同的段落，同時讓這兩段落之間有個連接性與並置性，這兩段落之間並不存在著所謂的差異性，例如電影院的空間並沒有改變，而是指剪接上觀念的差異。這兩段影像並置的關係，也不是電影敘述上一個連續的必然。從這裡應該可以延伸爲王家衛的兩種不同的電影觀，兩種不同的電影語言及其相異的論述，它們可以以失

衡的狀態結合在一起。因此，我們首先要提出的爲王家衛在這三分鐘的短片中在剪接中至少有三種主要的形式與概念：直線敘述、循環與斷裂。王家衛把這三種概念排疊在引用高達《阿爾發城》的聲音與巴哈的音樂當中，更突顯了這種異質的並置性。

首先，在直線敘述中，從電影開始，范植偉不甚專心的眼神，很難說他在專心看電影，或是說在想心事。他朝他的旁邊觀望，再回頭面對著鏡頭，在這段的電影剪接中，它是充滿多義性的，甚至不確定。從女子把橙橘類的水果給范植偉，范植偉接過水果，之後，少男的手慢慢伸向女子的大腿，之後，被女子所拒絕。在巴哈音樂未開始之前，這段影片，王家衛有意地呼應著高達的《阿爾發城》的劇情；另一方面王家衛用電影院裡可能發生的性冒險來呼應，少男與女子之間的性冒險變成爲經典電影中對於男女相逢的愛的回聲。王家衛刻意避開高達《阿爾發城》的經典影像，同時，他也要觀眾能夠馬上確認高達的《阿爾發城》與《我穿越9000公里爲了把您點燃》之間的關係。吊詭的是，王家衛與高達的兩個電影文本之間的關係，也只有在此可證明。王家衛《我穿越9000公里爲了把您點燃》伴隨劇情的字卡，文字中所描述的一切皆無法証實。從「那年我遇見她」，直到「在那炎熱的夏天午後」，這些字卡的敘述，相對地皆在電影影像的情境之外，它雖然有陳述的功能，但它也模糊了影像的時空。字卡中所述皆是無法確定的。影片能確定的爲王家衛與高達的引用關係，在直線敘述中能確定地爲情境與敘述的呼應。王家衛在聲音的引用上，可以確定《我穿越9000公里爲了把您點燃》與高達的影片的有著形式上的互文性與引用的關係。短片中四個字卡、37個文字所敘述的部份，完全與影片的內容無法相證實，甚至與劇情無關。

假使王家衛在這部短片中的三種剪接的概念是同時並存的，高達與巴哈是衝突並置不可分離的，那麼這種並置是十分特殊的，因爲它們都會讓另一半成爲一種風格上的危險，失衛同時也存在它們並置的關係上。因此，在剪接上的重複與中斷，格外的令人好奇。從巴哈的音樂開始，范植偉的手與不知名女人的手，一隻少男的手與一隻戴婚戒少婦的手。兩隻手開始撫觸，在這之後，鏡頭愈來愈短促，巴哈的

音樂也更迴盪優雅，而剪接的風格變得如身體的功能一般，它已經離開了高達直線敘述的功能，它有某種視覺的音樂性，但這種不連續的短鏡頭剪接卻又與巴哈的優雅緩慢的古典音樂相衝突。

因此就循環與斷裂的剪接概念而言，在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，光就范植偉而言，王家衛用二個不同的系列的鏡頭來重複呈現這位男演員，甚至在重複的過程中，都讓這位男演員的表演與電影鏡頭產生了特殊的循環性。第一個系列爲范植偉二分之一的臉，失神地看鏡頭的系列。這個茫然的「注視」鏡頭出現在第2、6、19、21與第32個鏡頭。這個系列的鏡頭可視爲「觀看」的實踐的問題，這個鏡頭不斷地循環出現，同時也點出循環性剪接的可能性與鏡頭的可流動性。至於范植偉出現整張臉的鏡頭，則在第4個鏡頭他側著臉看，以及第32個與第34個鏡頭，他面對著攝影機表演著咀嚼吞食的動作。這三個鏡頭自成一個系列，皆與食物有關。電影鏡頭的前後安排中，這些鏡頭它們彼此呼應，對於事件與敘述也給了一個合乎邏輯式的交待。

在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，王家衛也引用了高達的形式與風格，就是在第32個鏡頭之後，范植偉坐著看鏡頭，電影中插入了一個聲帶的畫面。這個讓觀眾看見聲音畫面的影像，是高達在60年代時就嘗試過的表現方式。而王家衛在短片中插入了這個聲音的影像，他中斷了許多的「高潮」，因爲在這鏡頭之中，范植偉端正坐在觀眾席，身旁並沒有女人。在背景聲音中女性的歡悅聲與巴哈的音樂仍在這個鏡頭中持續漫延，但畫面上並無性愛的動作。緊接在後的中斷（聲軌的影像），它中斷了敘述、性愛及短片的連續性。在之後的電影工作人員的手，伸入鏡頭打倒板時⁶，倒板更是強調正在拍的電

6 拍板是電影拍攝每個鏡頭時在膠片上留有鏡頭順序號碼或聲音同步記號的一種工具。方便之後的剪輯工作。打倒板是把電影拍板拿反著拍攝，爲電影實際工作中的一種約定成俗的成規，爲每部電影拍攝中最後一個鏡頭的拍攝，都會把拍板拿倒著拍攝，意味著影片拍攝已進行到最後，拍完之後就意味著影片的拍攝完成。在王家衛短片中爲當今新式的電子拍板，非六十年代的老式木製拍板。

影已經結束，而正在放映的《我穿越9000公里爲了把您點燃》還尚未放映完畢。王家衛這種插入聲軌的畫面，刻意放入影片正在拍攝的畫面，這都突顯出一種斷裂式的剪接觀念。無論是用影像的材質，或是非正規的影像，時時逼迫觀眾離開傳統劇情片的思考。這種斷裂是充滿多義性。這是筆者對《我穿越9000公里爲了把您點燃》的第一個剪接分析。

八、剪接的假設與分析之二：從省略剪接到其他的可能

接著筆者想從另一個電影語言的面向來分析王家衛這部電影，它是如何造成在閱讀上曖昧與開放之處。筆者認爲，這部短片在時空上有各種不確定的關係，是在於王家衛對於電影剪接的使用，而且很大一部份是在於省略(L'ellipse montage)的使用。在電影剪接上對於電影蒙太奇或者古典連戲剪接的探討相對豐富。相對地，有關電影語言中省略的部分，相關的討論並不是那麼熱烈。筆者想從電影剪接中的省略，來探討這部精彩的短片。

在電影使用的省略當中，幾乎都是在兩個「形象」(figure)有個直接的隱喻關係。並且在這省略的電影剪接中，我們可以找到兩個鏡頭連接當中總是有個空白，偌大的隙縫，某種敘述上的缺失，某種可立刻察覺的孔隙，一種張開的敘述的口，一個可以想像的洞，具有威脅性存在，有個不確定的慾望在引誘著觀眾。然精練的隱喻在電影省略的剪接是不言而喻的。當然，電影語言從默片以來，把省略的技巧當作一個敘述的手段在使用，因此，電影中的省略也成爲一幅優雅的影像敘述與剪接技巧。從一個場景到另一個場景，省略的剪接連結了兩個不同的時間與空間，藉著省略的剪接，造成電影在膠片上的連結，影像的隱喻可以進行，並且讓兩個非連續的鏡頭彼此可以相趨近。因此，電影的省略，是一種敘述上刻意製造的缺少，讓觀眾的想像力得到滿足與樂趣。

有趣地是，在《我穿越9000公里爲了把您點燃》當中，儘管在電

影中所呈現的空間場景是相同的，然而，電影中人物關係以及他們所發生的性愛事件，在時間敘述的軸線上卻是浮動的。造成這個閱讀上的不確定性，是因為在這部短片中有著大量的剪接上的省略，以及在四次出現的字卡中，有兩次「那年」的時間標記的出現。而王家衛的省略的運用，是刻意在敘述上造成的斷裂、缺少與空白，來豐富電影敘述上極多的指涉。這是個刻意的藝術手法，並且在電影書寫上有著極大的開創性

電影學者Noël Burch認為電影中的省略為：「在上一個鏡頭的結束和這個鏡頭開始之間已經溜走消失的一段時間」(Burch 1979: 22)。若我們反覆推敲這定義，它似乎還不夠完整。首先，筆者認為在兩個鏡頭之間，並沒有發生任何的事件，除了兩個相異的鏡頭的聯結之外。再者，Noël Burch所認為時間上的省略，實為一個在閱讀電影上的推理結果，從A鏡頭當中所再現的行動到B鏡頭所展示的行動。這個對於電影剪接上的省略定義，Noël Burch強調了影像符號的「涵義」(signifie)，相對地，影像在時間上的「能指」(signifiant)相對地被弱化。

對於Noël Burch的定義，筆者認為他是疏忽了電影根本上的連續性與斷裂性的問題，電影美學在本質上對於這連續性與斷裂性所涵蓋的，並不只有在變化鏡頭才觸及的問題，這也不是在傳統電影拍攝上所謂連戲的問題。首先，假使在電影剪接上兩個相異的鏡頭剪接在一起是一種能指上的斷裂性(discontinuite du signifiant)，在其中總有個意義的成分在影片的接合之處。假使一個相同的人物與相同的場景與物件，把不同的時刻與狀態分成兩個鏡頭接在一起，在這樣的狀態下，它在意義的層次上極有可能暗示著時間的消逝與省略，例如落葉流水的鏡頭畫面或是翻翻日曆的畫面，這是古典電影常見的例子，看似有如連續性的錯覺，事實上它是有個意義的陷阱。當然，不可否認的，這種連續性當中，是有種交疊互搭的連續性與不連續性。在這裡可以逐漸地逼近筆者所要討論的問題，在王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》，在閱讀意義上的浮動，是否在於電影書寫上有著過多的刻意省略？還是王家衛建立他對於省略式剪接有著獨到之處？在

交疊與互搭的電影書寫筆體中，它是否有更開闊的意義等著去開發？

德勒茲在《影像—運動》中，在討論電影的取鏡與分鏡時，分析錯誤的剪接(*faux raccord*)，並重新以丹麥導演德萊葉(Carl Theodor Dreyer)的回答，來印證了他的想法。在法國電影筆記訪問德萊葉時，問了他有關《葛楚》(*Gertrud*, 1964)電影的書寫筆體時，電影筆記的影評人們無法理解葛楚在電影中到底是去了哪裡？德萊葉回答爲，「葛楚穿過在電影底片的膠水接合之處」。(Deleuze 1983: 45)⁷德勒茲以這個研究例子思考了電影的省略剪接，德勒茲以這個慧黠的回答提供了我們對電影省略的很多想像。在電影中所缺少的事件與在影像所缺少的敘述及細節，以及觀眾雙眼看不到情節，都很可能在電影剪接的膠水接合處找到答案。電影研究的激進思考，或許也要從這些看不見的接合處去探尋。因此，我們要問的是，省略掉的時空是電影的意義以及電影看不見的答案嗎？

德勒茲認爲：「在所有的情形下，鏡頭擁有某種單一性。鏡頭爲運動的單元，及它（鏡頭）要理解到在這名稱中，還涵蓋了與它不衝突的多樣性，所有的一切都在告訴我們（因此我們可以說，這個以鏡頭爲單位是處於一種雙重的約束當中。對於整部影片的變化，每個鏡頭單位與局部的關係）單一鏡頭決定著，每一次的移動以及從一個整體到其他的轉變」（*ibid.*: 44）。德勒茲在描繪完他對單一鏡頭的看法之後，緊接著定義單一長拍鏡頭，在理論上長拍鏡頭具有視覺形式的連續性，儘管如此，在組成長拍鏡頭的過程中，電影的影像實際上還是「斷裂、散射、分散在長拍鏡頭當中，影像之間也並沒有確定的關聯性」（*ibid.*: 44）。因此，在仔細反思單一鏡頭時，或是單一長拍鏡頭時，鏡頭無論冗長或短促，鏡頭它總是會有個「分界與斷裂」，儘管電影的連續性的幻覺可在觀影的過程與觀影之後，從電影敘述的脈絡去建構。德勒茲對於單一鏡頭與單一長拍鏡頭的描繪，他只強調了鏡頭具備了單元性（單位性）及它在連續性中必然伴隨著斷裂性，無論鏡頭的冗長或短促。德勒茲的電影理論著作，在面對王家衛的短片創

7 中文爲筆者的翻譯，與台灣的譯本不同。

作，似乎是無法去涵蓋的。相對地，德勒茲在思考電影的省略時，卻給了我們當代電影研究有著許多理論研究的想像。我們不得不再次認真思考這些問題，王家衛在這部短片的剪接，是否開創了新的電影的書寫筆體？是對省略語言的開創？還是有其它更多的可能？

九、省略：在膠水的接合之處探索

葛楚遁失在電影膠片的接合之處，這是電影省略的奧妙之處，如何來思考葛楚躍入這個空無？在眼睛看不見的膠水的接合剪接之處？如何來思考王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》中的省略？時間與事件究竟在何時？與何人？在這部短片中，王家衛有著太多的精練的省略。我們不妨從影片的鏡頭安排與電影文本分析，來尋求解答。在影片中第四個鏡頭，當范植偉朝著銀幕左方注視，第五個鏡頭所呈現的是只有女人身軀在剝著水果，女子的頭部被排除在景框之外，無臉的女子，換言之，女子的身份的特殊性被排除。這個觀看鏡頭也意味著是個有欠缺的注視：范植偉的注視未被交待，無臉孔的女子也未真的被看見。演員的注視與觀看被暗示，而事實上觀看的行動並未發生。觀看在這個鏡頭中，注視只是一個並未成真的假動作，而是省略的剪接暗示了這個意義。從第四個鏡頭到第五個鏡頭，王家衛刻意使用這省略來剪接這兩個人的相逢。范植偉往左方看，缺少了對女子身份的呈現，這是有著缺失性的觀注。更令人好奇的，王家衛在第六個鏡頭，也不是對范植偉的反拍鏡頭(champ-contre champ)，因此，這兩人之間，並沒有真正地觀看與被看的關係發生，換言之，不是正反拍的關係。在這裡王家衛表明了范植偉與無臉孔的女演員，他們兩人的關係並不是建立在看與被看到的關係，而且一種暗示式的觀看省略，有某個重要事件是觀眾看不到的，但在兩個鏡頭的接合處，有個行動與某種在場在這個省略之處，這種省略之缺口，也正是王家衛才華洋溢之處。因爲王家衛在這裡展示並非省略的空缺，反而藉著欠缺來鋪陳兩人之間的某種肉體衝動與情慾關係，這不是老掉牙的一見鍾情，而是一種創新的刻意省略掉的觀看空白的剪接。換言之，在這

個影片膠水的接合之處，事實上是意味著攝影機觀看能力的不足，膠水的接合處不單只是在鏡頭連續性的斷裂，相對地，這個連結的兩個鏡頭中的隱形缺口，它變得更加容易地被察覺，因此，這也意味著它可能更容易被理解。換言之，觀看在此出現了它的不足，攝影機變得無能爲力，而在省略的膠水接合處，相對地提供了敘述的想像空間。

在王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》短片裡，在全部的34個鏡頭當中，在鏡頭與鏡頭之間的連結，有著過多的省略，它反而不是讓電影文本變得易於閱讀。在鏡頭與鏡頭之間連結與省略的安排，讓電影的意義更加地浮動與開放。因此，更加凸顯了這部作品與古典電影剪接的差別。古典電影對於敘述時間與空間的剪接，摸索出很多的電影語言在技法上的規則，例如在拍攝影片攝影機所處的位置與銀幕上的假想線，演員的動作在拍攝不同的鏡位時，在不同的鏡頭當中，動作是否可以連戲。電影導演與剪接師的工作，爲了要讓在許多具異質性的鏡頭之間，建構出一個連續性，來駕馭敘述。更進一步而言，我們可以有這樣的推論，電影工作者最主要的工作，是要在斷續的電影鏡頭當中建構出一個有連續性與穿透性的影像與想像。因此，電影符號學學者梅茲認爲，在古典風格的電影中，省略是一個好的想像客體。(Metz 1977: 9-26)⁸梅茲對電影省略的解釋，筆者把這定義擴大爲：在不連續的事件與斷裂的鏡頭當中，需要建構出敘述、想像與論述的流動性與可想像性。

對於電影省略剪接的思考，德勒茲把這種省略技巧稱爲「影像——推理」(image-raisonnement)(Deleuze 1983: 222)。德勒茲認爲電影中的省略 / 影像——推理，是深刻地連結了觀眾的慾望，電影省略的關鍵所製造出來的懸疑，爲一種觀眾觀影過程中對電影作品的要求，這也回應了對電影創作者而言，在針對觀眾的渴望時，在影片敘述中藉各種的省略與懸疑來吸引觀眾觀看電影。這雖然在古典電影中，一直都是個平凡的技巧，但它卻是讓影片敘述與意義流動的重要

8 梅茲在書中用一整章的篇幅在討論電影和電影理論中的形象思維和好的研究對象。筆者認爲，「省略」爲一個好的研究對象。

airiti

推動力。如果電影中的省略是啟動了觀眾好奇的慾望，讓觀眾對電影無法抵抗，那麼這個沒有任何影像的膠水交合之處，它卻成了電影慾望與敘述的引擎，它空洞無物，卻又有如黑洞一般，有著無可比擬的想像空間，危險且充滿誘惑的想像陷阱。有趣地，羅蘭·巴特如此思考著文學中省略的問題，他注意到有許多文本中的特殊的陳述，在大部份的讀者來說覺得晦澀難懂，而在法國學者眼中看來清晰明白。巴特認為「句子並非亂用，只是省略而已；在此，令人吃不消的即是省略手法之使用」(Barthes 1975: 78; 巴特 1995: 97)。因此，省略的困境為「省略手法常常被誤解，它擾亂人的原因是省略就是語言的極度自由，沒有節制；完全人為，純由學習獲得」(巴特 1995: 97)。王家衛在《我穿越9000公里爲了把您點燃》製造了許多的省略，導演善用這種好奇引擎與極度自由的省略，它帶動了電影觀眾的慾望，同時也在開發了電影省略剪接的多種可能。

十、《我穿越9000公里爲了把您點燃》中的省略剪接

在王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，他使用的省略技巧，讓人格外的好奇。在第五個鏡頭當中，女子把已經剝好的橙橘遞給鄰座的人，在畫面中有隻著穿長袖男人的手接著水果，在這畫面中並未交代男子的身份。在緊接著的第六個鏡頭當中，是范植偉的二分之一的臉。在第七個鏡頭是穿紅色高跟鞋的腳踝之下的影像。在第六個鏡頭當中，范植偉的手中並沒有水果，口中也沒有吃食的動作與表情。在第四個鏡頭與第五個鏡頭之間，有個明顯的省略與空缺，第四個鏡頭中的動作與事件並未在第五個鏡頭當中被延續與建構，事件的連續性明顯被迫中斷，時空也發生疑義。緊接而來的第七個鏡頭與之後的幾個鏡頭爲男子的手向女人身體的私密部位探索。從吃食的動作到情慾的動作展演，在事件上的發展與演員的行動上也有著跳躍式的省略。王家衛在性愛情事上鋪陳上，讓敘述的省略成爲一種加快情節的發展，同時，卻又引導觀眾進入了敘述的迷宮，以及對省略剪接的極致發揮。

從第8個鏡頭到第18個鏡頭（第一個字卡出現，「那年，我遇見他」），這10個極爲短暫的剪接，其中第8、9、10、12、13個鏡頭，影像中主要的動作爲男人的手滑向女子大腿內側。在這幾個短暫的鏡頭當中，王家衛並沒有建立成一種所謂連戲性的動作，也沒有連續性的事件與提供情節可發展性的影像，這裡的剪接風格更不是高達在《斷了氣》(Godard 1960)裡面所展示的「跳接」(Jump cut)的概念。高達的這個經典場景中展示出了，電影中男女主角的連續對話，兩人均在同一部車上，車子所經之處卻是巴黎不同的市區與郊區。藉由男女連續對話所造成一種連續性的假貌，事實上時間與空間卻不相連。《斷了氣》中攝影機的鏡位在車上並未更動，取鏡的鏡框也未變化，高達在此製造出視覺上的連續感、斷裂性與跳躍性。這是高達使用跳接的方式來提出一種對於剪接與連續性的思考；王家衛在短片中的省略剪接並非高達式的跳接。

我們首先分析第8、9、10這三個鏡頭：王家衛他刻意展示了一種鏡頭之間的非連續，儘管事件與演員是相同的，但是在敘述與事件上刻意的停滯與重複，在剪接上經營著視覺的跳躍。范植偉對女性身體的探索，與王家衛對電影剪接的探索是可以相呼應的。在電影書寫筆體中，影片接剪的膠水接合之處，它是無法碰觸的，或是說，葛楚消失的膠水接合處，是在空間中看不到，它更是無法觸碰。而王家衛藉著探索式的肉體觸摸，肉身與手共同探索著省略式的多重可能。

首先，王家衛在這些鏡頭當中，他已經把連戲式的剪接給推翻。換言之，在這三個鏡頭當中，儘管范植偉手部的動作極相似，且重複。然筆者認爲，王家衛在此三個鏡頭的剪接中是要強調時間的破碎性與斷裂性。在這裡，王家衛似乎與傳統省略式的剪接，也有所不同。傳統的省略的剪接，是要強調對於時空的省略與精簡，但在王家衛的這個例子，反而成爲一種對過往時間與空間的迷戀與刻意地停駐。相對地，時間也並沒有因此而變成漫長而美好。王家衛的省略是在小單位的時間之內，再去刪除掉不必要的冗長。它讓事件在迷你的時間單位中，藉著重複的動作以及變換鏡位來加速省略的時空。因此，在重複的動作與省略的過程中，造成了這種王家衛特有的視覺節

奏與電影書寫筆體。

在這一大大段影片中，相對地，反映出王家衛兩種不同的剪接觀念，如果鏡頭 8、9、10 可視為一組連續的短鏡頭，那麼相對地鏡頭 12、13、14 可作為呼應著前面 8、9、10 對稱的對照組。因為第 12 個與第 8 個鏡頭相同，在第 12 鏡頭之後，第 13 與 14 個鏡頭，鋪陳出兩人更深入的情慾關係。男子的手探索著女子更私密的身體禁區。如果第 8 個鏡頭到第 10 個鏡頭是要強調一種省略與重複的可能，那麼相對地，第 13 個到第 14 個鏡頭，則把剪接演繹為相對於行動的思考。德勒茲在《影像——運動》中，提出了「大形式與小形式之別」(Deleuze 1983)，大形式「S-A-S'」⁹為情境到行動，相反的則為「A-S-A'」¹⁰，為行動到情境。從第 8 個到第 10 個鏡頭之間，第 11 個鏡頭為女人細長的雙腳，穿著紅色高根鞋，影像中只有腳踝以下，稍稍地有著雙腿合併的動作。這個鏡頭區分了前後兩個小段鏡頭組合中，在這裡有著不一樣的意義。前面的第 8 個鏡頭到第 10 個較接近「S-A-S'」，相對地從第 12 個到第 14 個鏡頭接近為「A-S-A'」。因為演員的行動揭露了這個性愛的情境，雖然是局部及表面的，但這已經不是強調劇情結構，而是強調出局部的細節。這個細節同樣地有著刻意省略的意味。在動作與動作之間有著不連，而且充滿行動上的暗示，影像上沒有整體，也只有局部。我們如同在德勒茲所強調的小形式當中，「新的影像——行動的組成符號為一種形跡」(Deleuze 1983: 220)。

我們仔細地閱讀這段場景的每個鏡頭，第 8 個鏡頭與第 12 個鏡頭，這兩個鏡頭為相同的鏡頭，在 8、9、10 個鏡頭與 12、13、14 個

9 德勒茲提出在「影像—動作」(l'image-Action)中：大形式中所定義的 S-A-S'，藉著行動的中間環節，從一種狀態到另一種狀態的變化，這種再現涉及整體與空間的，這呼應到 Burch 的大形式。德勒茲定義的影像-行動或是整體再現有兩極，或著可說是兩種符號，一個可回歸到整體的一端，另外一個回歸到動作的一端。見 Deleuze 1983:196-219。

10 德勒茲定義的小形式，是相反於大形式的描繪，小形式為 A-S-A'，以行動來揭露了整體狀態。德勒茲強調小形式，它不只是具有空間性，而是具有省略性。它不是結構的，而是事件的。在德勒茲的小形式當中，是有著空缺與省略的指涉。見 Deleuze 1983:220-242。

鏡頭，營造出兩個有差別的系列鏡頭。在相同與差別當中，除了情境與行動的形式差別之外，在鏡頭語言的排列發展當中，王家衛也藉著剪接來中斷表演的連續性，藉著急促短暫的鏡頭來扭曲時間與空間的統一性。因此，在不斷被破壞的連續性當中，被中斷的斷裂性彷彿成了美學的風格。看不見的剪接膠水接合處，有如被牢牢釘入的接合缺口，從被迫要思考的省略成爲被展示的風格標記，這是藝術家刻意要強調與標示出來的書寫痕跡。在Louis Marin的研究中指出，「斷裂可視同爲一種極限的暴力的標記」(Marin 1992: 77)。「斷裂的形跡說是生動，假使我們可以這麼說，斷裂是一種界限，它中斷了展示的形式或是被展示的形象」(ibid.: 77)。在這裡可以說從省略剪接中所發展出來的中斷與斷裂的兩種有別的剪接思考與風格。

十一、省略所造成的中斷與斷裂

Louis Marin在美學的研究上區隔了「斷裂」(rupture)與「中斷」(Interruption)的差別。儘管這兩種觀念在中文的字義上有些接近，仔細推敲它們美學的意義上，筆者仍要強調這兩者還是有差異。「斷裂」是接近於暴力式的分離，「中斷」所強調的是在作品中加入一種對於連續性或是非連續性的思考，在連續性當中所刻意造成的距離、空間性、具流動性的間隔特質，某種斷續的區隔，藉著刻意的中斷所製造出來的效果，無論在視覺或是聽覺的。因此，中斷與反覆出現的元素，是很容易製造出強烈的情感以及懸疑的效果。因此，在刻意營造懸疑所製造出來的敘述上的中斷，與用美學手段所使用的中斷的表現方法，它們在論述的層面是接近省略：因爲總是在時間上的連續性被打斷了，或是某種空間上失去了統一性。因此這些觀念反映在電影上的應當是電影導演刻意要在影像上呈現出視覺上被迫中斷的連續感，鏡頭長度變得短暫，影像上的空間再現在每個鏡頭上也出現了差異，視覺的觀注也因爲鏡頭的中斷、省略、不連續、斷裂，在觀看上的感官也被迫感受到不連續的視覺震動。

在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，范植偉把手伸入女子的

airiti

私處，王家衛用了三個不同的鏡頭，來描述這個相同的動作，因此，這三個鏡頭它刻意要呈現它是一種既重複且中斷的美學風格。在演員的表演動作上與敘述的情節上重複了一個相同的情境。這三個鏡頭反映出一個相同的情境，藉由這個被中斷來製造出攝影機與相異的位置以及取景的剪接不連的視覺，來表現一種身體感官與視覺感官的激情震動。傳統的省略會在影像上製造出一種斷裂，相對地，王家衛在這三個鏡頭中製造出視覺上的震動，卻沒有在敘述上去發展省略。在觀看上又以這種中斷式的不連讓觀眾感知剪接接合處上的撞擊力道，以及這種有別前面對於省略的探索，並且，王家衛從中斷不連的剪接中，發展出他的電影書寫風格。電影鏡頭的中斷，所產生的視覺震動，有如心臟功能一般，在收縮與擴張當中生命得以進行。中斷式的剪接亦然，在這種邏輯式的震動中，去發展電影不同形式的可能。

有趣地，從第14個到第16個鏡頭為女子抗拒范植偉調情試探的手。在前面8、9、10個鏡頭，王家衛用了三個中斷的鏡頭來描述范植偉對女子的身體的探索，直到第14、15、16個鏡頭，才呈現女子對男子的不規矩的手的排斥。這同樣也是一種中斷式的剪接，而且呼應著前面的情境，女子三次的抗拒與男子三次的性冒險。抗拒男人手部動作的片段性與重複性，以及刻意使急促短暫鏡頭所產生的視覺上連續的中斷性，這些現象是同時發生，這裡剪輯出來一種刻意中斷式的美學，這也是這部短片所強調的電影結構，而且前後呼應。既使在中斷式的剪接中也建構出在剪接上的深思熟慮，在電影結構上前後呼應。

在《我穿越9000公里爲了把您點燃》這部精彩的短片中，王家衛勇於嘗試了許多新的電影書寫的可能，這部短片它同時也讓許多電影觀眾驚慌失措。王家衛藉著女子的身體形象提供了一個幻想與電影情節上懸疑的可能性。在整部短片中由於強烈斷裂性與中斷性的剪接，它產生了令人讚嘆同時也讓人迷戀的效果，這些與懸疑的效果緊密結合在一起。這些急促短暫的鏡頭的片段性餵養了電影文本中一個接一個的中斷性，然後在這樣的形式之後增加了電影中斷性的視覺撞擊力量，電影形式與中斷的美學緊密地產生了一種密不可分的相依性，在這種中斷性之後，有個深層富豐的顛覆性的想法。

事實上，王家衛展現了以中斷與不連續性來建構這部短片的基礎，王家衛也用多重的方式來製造斷裂性並且加以擴大。因此，王家衛在這短片中存在著組織化與去組織化的雙重可能，在電影中時間刻意混淆不清，有別於過去的《阿飛正傳》(*Days of Being Wild*, 1990)或是《花樣年華》(*In the Mood for Love*, 2000)中，刻意強調出時間的分鐘與秒數的持續。在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中的空間、人物、事件同樣地充滿了斷裂性。我們是身處在觀看電影的電影院或是在拍攝電影的電影院？女人在打倒板之後去了哪裡？性愛事件是現在式？過去式？或是性幻想？青春記憶？橘子在傳遞、滾動與咀嚼當中同時也是存在著不連續的異質性。如果要把這些影像與事件建立起彼此之間的關聯性，如果我們只是在強調鏡頭之間的斷裂性，那將會流於簡化與平凡。王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》，他並不是只強調一種電影鏡頭的斷裂性，而是讓這些事件相互影響在交疊與互搭的多重關係中，去建構出一種「一而多」的可能，這些多重的事件從未單獨被突出，因此，在這些複雜的交互作用與斷裂的手法中更強化了斷裂性的生成與它的力量。

在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中范植偉爲一位無話語的角色，王家衛用了四個字卡來陳述主要劇情的氛圍。我們先不討論字卡，若光從影像來看，這部短片是接近一部未完成的影片，但它在影片中同時又有個結束的密碼存在——一個打倒板的出現。因爲在短片中存在著，不同事件上與敘述上的省略、中斷、斷裂與空無。這些斷裂性充斥在整部短片的敘述當中，甚至在不同時刻的敘述。例如在短片開始與結束，這意味著時間的功能改變，以及時間的改變，甚至包括在電影中出現的打倒板與電影聲帶的聲波畫面，這些都在敘述上是刻意的欠缺交代，刻意遠離劇情片的模式及要突出這些事件的突兀與斷裂性。光從電影畫面來討論，畫面與畫面之間的敘事性的關聯並不突顯。若我們從人物的角度來提出這個問題，電影中那從沒有臉孔的女子，在第三個字卡「永久」出現之後，就在短片中消失。再也沒有出現。相較於影片中的前半段，女子是影片中所強調的重點，男女在電影院中暗渡情慾的劇情。特別的是在打倒板之後，女子憑空消

失在充滿巴哈音樂的電影院，而令人好奇的是她的嬌喘歡愉聲從高達的《阿爾發城》開始發出喘息，最後回蕩在巴哈的古典音樂聲中。即使是人物消失的處理，若以畫外音與背景聲音來思考，這在聲音的連貫性中也是不相連。人物的急轉直下似乎也連結著某種論述的結束，同時也反思著電影劇情的發展。因為在這個時刻，觀眾在電影文本當中，已經找不到任何這位女子的任何線索。這個嬌喘的聲音不具備身體性嗎？女子的身體也被斷裂掉了嗎？換言之，王家衛在人物行動的演出安排中，也是強調著這種不連續的斷裂性。因此，在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，是有著豐富多重的斷裂性的結構，它同時存在著多重交疊與互搭的劇情，但在主要的劇情上卻又呈現兩種互爲矛盾又互爲相依的兩樣情境：看電影與拍電影。這兩個對電影不同的思考，在每一個面向都有各自的主題及不同的書寫策略。因此，筆者認爲這部作品展演的爲一種斷裂的過程，既是核心主題，也是衝突的多元性，討論看電影、拍電影與思考電影。

十二、朝向電影「刪扣」的可能

我們在探索《我穿越9000公里爲了把您點燃》，從省略的剪接爲起點，到探討因爲省略所造成的斷裂。從斷裂的形式中，去找出斷裂美學的可能。筆者不禁要思考，討論省略與斷裂這兩個概念是否足以來分析王家衛的短片？在今天我們是否能夠提出新的論述，來面對像王家衛的新電影挑戰？在電影作品中對電影語言有著創新的開發。筆者在面對《我穿越9000公里爲了把您點燃》這部作品時，不斷地在反思，是否能夠找到新的觀念來解決如此具片斷性與斷裂性的作品？在研究的過程中筆者找到了syncope的研究，或許，可以藉這個冷僻的美學研究來切入當代的電影研究。

首先，Syncope是一個夠怪的字眼，中文也很難翻譯，筆者首先把它各種指涉找出來。Syncope這個字可以用在醫學的臨床乃至於舞蹈，從語言學到音樂，在各種領域都對syncope有特別的見解：syncope在醫學上被視爲昏厥、暈厥、不省人事，但這又與暈倒、暈

眩的vertige有別。vertige較是一種從最初的不適而導致的混亂與無規則可循的暈眩。相對地在醫學上的syncope不是指不省人事的層次，syncope是一種想要發生的昏倒狀態，某種程度上相對地具備了可控制性。在音樂研究上syncope的中文有明確的翻譯爲「切分音」，在音樂的定義上也很明確，切分音的演奏技巧也就廣被使用。切分音指在樂曲的旋律在進行當中，由於音樂的需要，音符的強拍與弱拍發生了變化，進而生產了節奏的變化。常見的爲，一個音符在弱拍時開始，而且延續到後面的強音的地方，打破了正常的強弱規律，並且使原來的強弱關係顛倒了，這稱爲切分音。因此，切分音是音樂節奏的重要元素之一，它可以切分節奏，造成重音的轉移。換言之，可強調出所要突出的旋律與節奏，演出者主動的加了自己的詮釋。在語言學上syncope是指在發音上有個音節被取消了，某個字母被省略了，通常在很生活化或家庭化的情境中，語言學上所指的syncope是經常發生，例如法文中可常見的syncope把monsieur唸成爲m'sieur，mademaselle唸成mam'selle，il y a唸成l'ya，因此，在語言學上的syncope，是指因爲發音加速而造成的省略，或許也能夠把它當成因爲懶惰，不肯把每個字好好地字正腔圓地發音，因而導致某些字母與音節消失了。我們不能把語言學上的syncope，只是看成一個簡單習慣性的口誤。這種口誤是否是無意識的？（在無意識中有syncope嗎？）因此，在語言學上syncope的問題，被Catherine Clément視爲一種跨行(emjambement)的問題，這種現象有如我們一腳往前跨了一步，而這隻腿卻是停在了時間當中(Clément 1990: 17)。因此，syncope在語言學上是憑空消失的懸疑，但它卻又有可能心知肚明的。但我們也可以試著追問，這些消失不見的字母與音節去了哪裡？是否節奏把時間給吞嚥掉？發音者的主體位置在syncope中又處於哪裡？

我們在快速地檢視了syncope在各種領域上不同的指涉，從醫學、音樂到語言學，在台灣與其他華文地區的電影研究，還沒有學術同儕使用這個字眼與觀念，筆者把syncope譯成「刪扣」，取其近似的發音，也取中文的字義。用「刪扣」來區隔省略，有別於蒙太奇。「刪扣」爲把某些影像省略刪除了，在同時又把兩個鏡頭扣結在一起，某

個連續性被中斷了，有個中斷的部份被刻意精略掉。在刪除與扣住之間，不是相異的時空的省略與敘述連接，而是在相同時空的同質性的事件中，某種主體性突然的消失，在短暫的缺席之後，又回來了。因此，筆者在電影研究上，自此，把省略與刪扣兩者的差異區隔出來。筆者不禁在思考，在電影剪接上是否也有這種「刪扣」的可能？王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》是否可以成爲電影刪扣剪接的可能？在電影研究中要如何來論述刪扣與省略的不同？我們試著從Jean-Luc-Nancy、Louis Marin與Catherine Clément的各自對syncope的研究中，找到電影中刪扣的可能。

Jean-Luc Nancy，在《失衡的論述》(*Le discours de la Syncope*, 1976)中，開宗明義的在第一頁，就強調出所有論述上皆有種邏輯上的不可叛逆性(indélicable)，這造成論述上的失衡(déséquilibre)，因此，「刪扣」(syncope)可以視爲對於嚴謹邏輯典範的離題。Catherine Clément所定義的syncope爲「一種主題的缺席。一種大腦的日蝕，倘若與死亡相較，我們可以把syncope稱爲表象的死亡」(Clément 1990: 11)。相對地，Louis Marin對syncope的使用，是要強調出它語意上的張力與它在美學上接近空白的形象。Louis Marin認爲在syncope當中是有個身體性被中斷，在當中還有自我意識，而syncope是在這兩者之中拉扯(Marin 1992: 78)。它在美學上與白色的使用，透明性的光線，有著近似性的困難點。

在Louis Marin研究Domenico Vemeziao的“Annonciation”與Sodoma的“Crucifixion”的兩幅畫作中，Marin思考繪畫中省略，空白與沉默，並且以斷裂、中斷與刪扣來詮釋這兩位畫家各自特殊對白色的使用，以及對畫作中令人沉思的構圖，如在“Annonciation”中從左至右的梯形的陰影與在圖中間透視底部被栓鎖上的門。至於在“Crucifixion”的畫作上，士兵鋼盔上所呈現的倒影，它是把畫面中的不見可變成一種可見，但這種倒影又異於平常。因此，Louis Marin認爲在此畫中的細節，是挑戰了主題上的我看與我思，這也是一種刻意的中斷。因此，Louis Marin認爲：「中斷的形象，或是刪扣的形象都反映出非常豐富藉著一種盲目來中斷注視的動機，同時也是刪扣的觀看藉著眼花目

眩或是讓人驚愕來展示，如Meduse戲劇化的呈現是最強烈的例子」(Marinibid.: 83)。Louis Marin這段書寫提供了我們對電影中對於看的反省與質疑。

我們再次回到王家衛的《我穿越9000公里爲了把您點燃》，在短片中人物有看的動作，但王家衛並未交代范植偉之所見，演員的觀看事實上是在表演中斷的注視。這些極短暫的鏡頭，事實上也是刻意地讓人眼花撩亂。在形式與演出上，王家衛是刻意的挑戰了電影院中傳統觀看的形式，觀看是一種用觸摸來取代視覺，目不暇給的速度來接近電影刪扣的美學。

Catherine Clément的《刪扣—狂喜的哲學》(*La syncope Philosophe du ravissement*, 1990)認爲「刪扣的本質爲時間改變了記載方式，刪扣是赤裸的或是掩飾，這是刪扣要下功夫的地方」(Clément 1990: 15)。換言之，生命中的某些事件停止了，某些習慣，某些日常的節奏被突襲了，某些意外與無常乍然而到。在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，在偷偷撫摸中發現了電影的刪扣，時間突然變得的破碎跳躍但卻同時成爲了「永久」。這裡或許，我們能理解多一點王家衛的刪扣技法的秘密。在王家衛的刪扣中，正如是在語言學上的加速，一切都變快了，一切都在加速當中失衡了。幾個短到不到一秒的鏡頭，讓刪扣變得如來不及辨識的快速，男女愛撫的影像在短暫的時空中進行，與其說這些身體上的歡愉偷情，還不如說是精神與美學上對刪扣的想法駕馭了兩位演員的表演。突如其來的慾望，順水推舟的加速，因此高達電影在愛情歡愉中也被王家衛電影刪扣掉了。

高達電影在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中不見了，巴哈的音樂成爲刪扣的切分音的反省與實踐，同時也成爲電影刪扣的聲音養分。男女的歡愉在音樂中有著電影視覺的節奏，同時影像也強調身體的感官觸覺，之後突來的一個懸疑，女子不見了，范植偉獨自咀嚼著電影，或許嚥下懸疑的刪扣時間。刪扣在此，是複雜多義，看電影有如同與做愛與拍電影是同義字，但兩者之間卻又存在著差異，刪扣的短暫失控有如愛的片刻，在做愛過後與之前是存在著差別。在經過性的洗禮之後，沒有人能保存純真，這個私密的刪扣經驗固然與電影院

airiti

中的神秘女子有關，但事實上重點是在這個短暫空白經驗之後，主體失控的初體驗之後，再也不可能回到原來的自身。因為主體體驗了一個難以說明的刪扣經驗。范植偉沒有離開電影院的座位，去經歷想像的科幻銀幕世界，在沒有離座的同時去經歷少男未曾有過的性冒險，這也是另一種私密旅程，也呼應了高達的《阿爾發城》的旅程：回程是比出發更為艱難。看過高達的《阿爾發城》之後，當男主角跟女主角說「我穿越9000公里來為你點燃」，9000公里的空間感被子彈點火的一刻，空間消失掉，距離不見了。王家衛更懂得這個刪扣的精髓，因為刪扣總是突然而至，在王家衛的作品中，刪扣把時間更加的複雜化，在短片中時間因為刪扣成爲了一種懸疑不定，它同時也是向內打開了一個門，一個向內的青春旅程，同時也是一個電影之旅。時間的一切因刪扣而改變，而刪扣也被王家衛展示著它的突然性。在看電影當中擦槍走火的性愛，在看電影的過程突然成爲拍片的片場，這些突然發生的事件，王家衛在裡面隱藏著時間的詭計。我們在不等待的時刻卻突然發生了，它擾亂了時間關係，蘊染了人物關係，在短暫時刻之後回到現狀。但一切都與之前顯得不同。有趣地，在刪扣對於身體性似乎有著重複性。在醫學上的暈眩在字義上方以解釋爲在「自身之外」(Clément 1990: 28)，Catherine Clément則把它廣義的擴充爲一種「狂喜」(extases)，一種出神，某種恍惚，讓人心醉神迷，一再沉溺其中。

王家衛在短片中也把刪扣的狂喜擴充到無止盡的地步。在范植偉偷摸女子的身體禁區時，女子所發出的嬌喘。之後，在女子消失不見時，這聲聲的嬌喘出現在工作人員打倒板之後再次出現，在范植偉獨自咀嚼的時刻，這個女子的歡愉聲再次地迴盪在拍片的電影院，畫面中沒有女子，畫面也並不是他們兩人的身體糾纏。王家衛用女子的喘叫低吟把刪扣再次強調，這是王家衛所要強調重點的部份，這就是在刪扣中的狂喜狀態，它如同蒙田，如同盧梭，在刪扣中發現幸福，發現死亡(Marin 1992: 77)。而王家衛在短片中的刪扣，因爲在電影院中看電影，因而發現性愛、藝術、電影、極樂。王家衛用女子低吟的歡悅來迂迴地呈現這複雜的刪扣風格。

Catherine Clément在她的書中強調了刪扣是一種懸疑，一種生命的遲到，一種預期的暴力及一種緩慢的回程，回到「自我」(Clément

1990: 28)。這種哲學式的分析，恰巧王家衛的短片中，我們也找到這個回歸自我的路線。范植偉在電影院中他最後是在拍電影的人，他不是電影院中最初的影迷，也不是在電影中間偷偷品味性愛的少男，而是在最後打倒板，出現聲波畫面之後，面對攝影機咀嚼吞食的影像的人，他是在拍電影並且思考電影的聲波與畫面的創作者。這個回程中間固然有許多的意外，但最後還是回到一個電影人的自我。在這個回程也是刪扣的回程，昏迷之後再次醒來總是頭痛，在電影與性愛之間，在狂喜與低潮之間，在滾動橘子與獨自吞食之間，這些都是在描寫刪扣的空缺與空間，一個電影的極限。

十三、電影如何思考刪扣

在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，我們可以發現王家衛對刪扣的運用，很清楚是電影創作者在影片中放棄敘述計劃的時刻，就是刪扣出現的時刻。在擾亂敘述秩序的片刻，似乎就是敘述本身也掉入刪扣的困境。電影的現代性在此也得以展開，在懸疑與不確定的失衡時刻，因此刪扣它開啓了當代電影新的問題意識。在刪扣的空白中，就如同王家衛的短片中，高達的《阿爾發城》與《我穿越9000公里爲了把您點燃》這兩部影片在其中做了交換。相對在王家衛的短片中，看電影的范植偉與拍電影的范植偉也彼此做了交錯與交換，因此，電影中打倒版與聲部的聲波畫面如同一個切割的痕跡。這個標點是多重的堆疊，但它同時也是另一部電影的可能。正如同刪扣本身，在消失與加速的變異中，一切的可能性也因此而開啓。

如同許多文學家所描述因各種神秘事件所導致的暈眩(syncope)經驗，重點不是在描述各種冗長的痛苦經過，反而是這些神秘身體經驗成爲一種具有反思性的書寫。正如同蒙田與盧梭的例子。而在王家衛的短片當中，電影給我們特殊的刪扣經驗，無法區分不同類別的影像，在觀看電影的影像與拍攝電影的影像難以區別，在看電影的范植偉與在拍電影的范植偉，同樣地也難以區別，它不像其它在描述拍電影的作品總與正在拍的電影之外有著區隔，或者是與正在看的其他電

影有著差別。在王家衛的短片中，並沒有強調場面之外(Hors champ)才是劇情，也沒描述有電影院的座位之外，才是電影的重點。這些有著層次與差別的描述並不是王家衛所要強調的。王家衛在短片中令人訝異地為取消掉這種差異性，並且用刪扣的經驗，讓看電影與拍電影不再有差別，讓電影院與片場合而為一，讓高達與巴哈合而為一。這是王家衛使用刪扣的觀念來對敘述進行思考，用刪扣來逆寫突擊《阿爾發城》，用它來精簡了複雜的敘述。

當然，刪扣是可以用來區格不同的模式。在當中可以去召喚以及去進行某種中斷，因此，電影也成為對自身的思考，在刪扣的空白當中，似乎也草繪出電影它自身的負片空間(négatif)，它的其他的多種可能，甚至是它完全激進的對立面。因此，在電影中的電影，無論是正在看的另一部電影，或是正在拍的另一部作品，它似乎也有著未完成(inachevé)之必要。這也是刪扣它在影片內在的特色。因此，我們大膽的斷言，刪扣是可以區隔出美學上不同的差異，從某種無以名之的空缺中去創造出多種的可能，去彰顯出差異的風格，甚至是像某些完全無法接合在一起的影像片段，然這些特色也成就了不同美學風格的影像對它們自身的自我反省。透過電影中的電影，透過電影中在看與在拍的電影，電影正成為一種大腦，它在刪扣的空缺中去思考電影自身的可能，在日蝕當中去思考太陽。空缺的刪扣與它自身的反覆，它打開了劇情電影中的新的可能，在這種突然而至的改變中，它是有個緩慢的回程，它回到自身，然後細細咀嚼它豐腴的汁液。味道或許難以書寫，在狂喜空缺的當中，在失神空白的當下，那味道還是會被記住的。

十四、結論

本論文試著從看似相似的電影形式之背後，來區分出引用、省略、中斷、斷裂與刪扣等不同的美學思考，來分析王家衛的這部作品，著手挖掘出更多不一樣的意義。

王家衛在引用上的使用並不只是單純的引述。王家衛把多種不同的藝術，高達電影與巴哈的音樂，這些相異的語言文化模式，成功

地讓它們流動在王家衛的短片當中。引用不只是召喚過去的文本記憶，而是在異質接枝的生成過程當中開花結果，引用成爲一種創作的手段與方法。引用成爲一種「創作，反創作，再創作與共同創作」（Chambat-Houillon and Wall 2004: 47），王家衛把引用的精隨，在這短片中表露無遺。王家衛對高達的引用，並不是在尋找電影的典範，而是透過引用來在尋找自我創作的可能。

省略剪接的使用充分地表達在這部短片中，敘述與想像藉著省略來運作，也藉著這些省略的欠缺來建構出論述上意義的生產。在空無欠缺的狀態中去轉動諸多的形象思維。美學上的省略它有某種負面的邏輯與形而上的空想，因此，省略它又與傳統文學與電影的修辭有別。省略它是建立在欠缺之上，它如同去中心的思考。我們或許能大膽地思考著，電影再現地本質就是省略(elliptique)。德希達對省略是這樣的思考，省略是「有某種看不見的東西在這種重複的語法中不見了。這種缺失是看不見地而且是無法確定地，由於它對那本書地重現及認可是以完美的形式進行地，也就是說那本書線路上所有的點都一一重複了，因而一切如故。然而所有的意義又被這種缺失所改動了。同一條被重複過的線不再完全是相同地線，同一個被重複了地扣環也不再有完全同一地中心，源頭已經走樣了。某種東西地缺失爲的正是使用這種循環變得更完美。」（Derrida 1967：431；德里達 2001：529），德希達對省略的思考，他指出在空無中有著重複，這個繁複的思考與王家衛地短片是相互呼應，王家衛在作品中的省略也是同樣多義豐富。

在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，王家衛在敘述上精心安排著斷裂性，在大的結構上一分爲二的分裂爲看電影與拍電影，在聲音上是多音區別的共存，有高達、巴哈與青春的歡愉。在敘述上電影字卡也牽動著電影劇情的進行與過往的回憶。換言之，在電影文本中的組合，都是藉著斷裂的動力在推動電影文本的進行。在連續的斷裂性的同時，這部短片也藉著斷裂性的結構與鏡頭生產出一種重複的力量與藉著斷裂性所製造出的特殊連續性，這些現象反而更讓這部短片更加迷人。王家衛讓斷裂性變成一種特殊美學的形式，藝術家在斷裂中藏著電影的現代性。

中斷它比起斷裂而言，它是對連續性的持續具有某種的開放性，以及有可能性的空缺、懸空，然後再次地回來電影的主軸，它有某種暗藏著音樂性的結構與旋律。在分析的短片當中，王家衛把影片剪得刻意地斷斷續續，無非是要突顯由中斷所造成的視覺效果的音樂性。如果這假設可以成立的話，我們可以推論出這種中斷為一種刻意的句法結構(*la structure syntaxe*)的實踐，多過於每個鏡頭本身的長度。因此，這些中斷的急促的鏡頭，反而這我們看到更多演員的身體姿勢，因此，中斷反而成為某種表達的風格與語法，它顯示出某種暫停性懸疑與強調性。王家衛在這部短片中的中斷，有如刻意製造出的爭議，影像的斷斷續續就觀眾而言，極具侵略性與挑戰性，當然也開創性地提出了某種觀看的可能，在其中當然也有來不及觀看的短暫錯失。

在《我穿越9000公里爲了把您點燃》中，最核心的問題應為「刪扣」，如果在音樂中的切分音由弱音轉強音，或是反過來的各種可能，在王家衛的短片中，這種刪扣美學的運用可能更神乎其技。在短片中令人混淆的時間同時具備了粗暴與脆弱。王家衛從使用情色的手段到女人已經消失在電影，而嬌喘仍迴盪在電影院。是何種事物逃走了？女人還是時間或是電影本身？敘述可以逃離時間嗎？時間可以逃離電影嗎？電影可以躲開刪扣嗎？在短片中，刪扣成為了一種奇觀，在電影的形式中也在電影的結構裡面。如果，有個東西因加速而被忽略了，那這個東西有可能是個電影的主體。王家衛用刪扣逃離了這個漩渦，藉著刪扣解決了看電影與拍電影對立的辯證，藉著刪扣讓青春藉著電影找到回憶與出口，在找到出口的同時才能品嚐電影的味道，拍電影的源頭就是看電影，而刪扣則是讓電影完成它的慾望之必要通道，在王家衛的作品中，刪扣之暈眩不只能分享而且能交換，從身體到電影，在注視當中也在盲域當中。這是這部作品最迷人之處。

王家衛的這部短片，沒有複雜劇情，只有在剪接形式的變化，它們有著共同的外表，極短的鏡頭與破碎的剪接，筆者試圖在這些相似性的外表中，去建構出最大的差異，來積極思考。「用最小的差異來反抗最大的毀滅」（巴迪歐 2011：65），用最小的差異之所在，來生產新的閱讀分析與意義的製造。

引用書目

一、中文書目

- Badiou, Alain (巴迪歐) 著，藍江譯。2011。《世紀》。南京：南京大學出版社。
- Barthes, Roland (巴特) 著，劉森堯譯。1995。《羅蘭巴特論羅蘭巴特》。台北：桂冠。
- Derrida, Jacques (德里達) 著，張寧譯。2001。《書寫與差異》。北京：生活·讀書·新知三聯書店。

二、外文書目

- Barthes, Roland. 1970. *S/Z essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*. Paris : Seuil.
- Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Benveniste, Émile. 1966. *Problèmes de linguistique générale, tome 1*. Paris : Gallimard.
- Benveniste, Émile. 1974. *Problèmes de linguistique générale, tome 2*. Paris : Gallimard.
- Burch, Noël. 1979. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, revised and edited by Annette Michelson. London : Scholar Press.
- Chambat-Houillon, Marie-France and Wall, Anthony. 2004. Droit de citer. Rosny-sous-Bois : Breal.
- Clément, Catherine. 1990. *La syncope : Philosophe du ravissement*. Paris: Grasset & Fasquelle .
- Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main ou Le travail de la citation*, Paris. Éditions du Seuil
- Deleuze, Gilles. 1970. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : Puf.
- Deleuze, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris :Minuit.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris : Minuit.
- Derrida, Jacques. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du

Forero-Mendoza, Sabine. 2004. "De la citation dans l'art et dans la peinture en particulier – Éléments pour une étude phénoménologie et historique," in *Emprunts et citations dans le champ artistique*, pp.19-44. Paris : L'Harmattan.

Freud, Sigmund. 1925. *L'interprétation du rêve*. Paris : Gallimard.

Marin, Louis. 1992. "Ruptures, interruptions, syncopes dans la représentation de peinture," in *Ellipses Blancs Silences, Rhétoriques des Arts I*, pp. 77-86. Pau : Univerisité de Pau.

Metz, Christian. 1977. *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*. Paris : Union générale d'éditions.

Nancy, Jean-Luc. 1976. *Le discours de la syncope- I. Logodaedalus*. Paris : Aubier-Flammarion.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, Bailblé, Claude, and Marie, Michel. 1974. *Muriel histoire d'une recherche*. Paris : Galilée.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, Sorlin, Pierre, and Lagny, Michèle. 1976. *Octobre :écriture et idéologie*. Paris : Albatros.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, Lagny, Michèle, Sorlin, Pierre. 1979. *La Révolution figurée : film, histoire, politique*. Paris : Albatros.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. 1981. *Le texte divisé*, Paris : Puf.

三、引用電影

1928 Dreyer, Carl Theodor. *La passion de Jeanne d'Arc*. France : Société générale des films.

1955 Terry, Paul (Creator). *The Mighty Mouse Playhouse*. Terrytoons.

1965 Dreyer, Carl Theodor. *Gertrud*. Denmark : Palladium Film.

1980 Fellini, Federico. *La città delle donne*. Italy and France : Gaumont and Opera Film Produzion

1983 Marker, Chris. *Sans soleil*. France : Argos Films.

1990 王家衛。《阿飛正傳》(*Days of Being Wild*)。影之傑。

2000 王家衛。《花樣年華》(*In the Mood for Love*)。澤東。

附錄：《我穿越9000公里為了把您點燃》分鏡表

鏡頭	描述	Timecode
1	紅色的戲院椅子，紫色的字卡「I travelled 9000 km to give it to you」上	00:03-00:06
2	男子的左邊側臉在黑暗中，戲院的椅子遮住身體只露出了臉，接著左臉漸亮（Alphaville-槍聲，女：你有火嗎？）	00:07-00:17
3	女子帶著結婚戒指的手撥開橘子（Alphaville-男：有，我穿越九千公里來拿給你）	00:18-00:22
4	男子向右看	00:22-00:25
5	女子撥橘子（Alphaville-女：我是Natacha von Braun）（Alphaville-男：我知道。）（Alphaville-女：你怎麼知道？）（Alphaville-男：妳還好嗎，Von Braun小姐？）女子把橘子遞像左方（Alphaville-女：是我很好，謝謝）男子的手接過半個橘子，女子的左手食指上有戒指（Alphaville-女：你從城外來的嗎，Mr.Johnson？）（Alphaville-男：是。）	00:26-00:42
6	類似畫面（二）臉上有光影的變化（Alphaville-女：在这一切都好？）（Alphaville-男：是。）（Alphaville-女：我奉命協祝你在Alphaville的工作）（Alphaville-男：誰下的令？）（Alphaville-女：當然是上級。）	00:43-01:05
7	女子的雙腳，穿著白色絲襪與紅色高跟鞋	01:06-01:07
8、9、10	三個鏡頭從不同的位置拍攝男子的手伸進女子的大腿（Alphaville-女：你是為了慶典而來？）（Alphaville-男：什麼慶典？）	01:08-01:12
11	女子的腿稍稍向後縮（Alphaville-女：大慶典。）	01:13-01:14
12	男子的手，類似鏡頭8、9、10	01:15-01:19
13	一張嘴（Alphaville-女：所以現在城內...）	01:20-01:21
14	女子的手抗拒男子的手，女子嬌喘（Alphaville-女：有許多外地人。）	01:22-01:23
15	女子的手握住男子的手	01:24
16	抽格斷裂，類似鏡頭15女子手慢慢放開然後輕輕靠在男子的手邊（Alphaville-女：不來看慶典就太可惜了。）（Alphaville-男：為什麼？）（Alphaville-女：慶典就快結束了。）（Alphaville-女：直到明年以前甚麼都沒有了。）（Alphaville-男：是嗎？）	01:25-01:37

17	「那年，我遇見她」	01:38-01:41
18	類似鏡頭2 (Alphaville-女：是的，Mr.Johnson。但今晚有個盛大的晚宴…)	01:42-01:51
19	女子的手在男子的手上游移 (Alphaville-女：非常豪華…) 女子讓男子牽住她的手 (Alphaville-女：在市政廳。) “巴哈-Suite for Solo Cello No. 1 in G Major, BWV 1007: I. Prélude” 上，Alphaville的對白聲音fade out到無聲。男子的手伸出去	01:52-02:09
20	類似鏡頭2，白色字卡「不尋常的慾念攫住了我 洶湧、強烈、酸澀」上	02:10-02:16
21-30	快速的十個剪接-21.男子的手伸向女子私處而女子掙扎、22.女子的腳、23.男子的手、24.橘子從帶子裡掉出來、25.女子的腳踢到橘子、26.橘子向著戲院的斜度滾滾去、27.女子的腳掙扎、28.男子的手伸進女子的私處女子腿抬了一下、29.男子的手繼續、30.女子的手抱上了男子的手臂	02:17-02:27
31	類似鏡頭2白色字卡「永久」上(02:28-02:30)，OS女子的叫聲，倒板拍板	02:39-02:54
32	聲波	02:55
33	類似鏡頭2男子的嘴在嚼東西，白色字卡「那年八月，漫長炎熱的夏天午後」	02:55-03:00
34	字卡依然在、像是戲院的布幕拉上至全黑，字卡與巴哈的音樂結束	03:01-03:08
	片尾字幕「導演：王家衛」	03:09-03:13
	「故事：王家衛、張叔平」	03:14-03:17
	「主演：范植偉、張睿玲」	03:18-03:22
	「I TRAVELLED 9000 KM TO GIVE IT TO YOU. Produced, Written and Directed by WONG KAR WAI. Starring FAN CHIH WEI, FARINI CHANG YUI LING」	03:24-03:28