

## Analyzing Shot 25 to Shot 39 in Tsai Ming-Liang's *Goodbye, Dragon Inn*: Illuminating the Dark Margin of Images and Excavating Obtuse Montage of Filmic Differences

Yung-Hao LIU

分析蔡明亮《不散》從第 25 個鏡頭到  
第 39 個鏡頭：照亮暗黑影像的邊緣與  
考掘影片差異的晦義蒙太奇<sup>\*</sup>

劉永皓<sup>\*\*</sup>

\* 本論文為科技部專題研究計畫 MOST 109-2410-H-128-003- 之部分研究成果。感謝兩位匿名審查委員的寶貴意見。

\*\* 劉永皓，世新大學廣播電視電影學系專任教授。聯絡方式：Presdici@mail.shu.edu.tw。

## 摘要

本論文分析蔡明亮《不散》(Goodbye, Dragon Inn) 中的第 25 個鏡頭到第 39 個鏡頭，總共 15 個鏡頭作為影片分析的對象，藉此論證這 15 個鏡頭所開創新的電影蒙太奇的思維。本論文從過往電影研究中攝影機的 30 角度拍攝規則、正反拍，平行剪接和交叉剪接的方式，所形成兩個異質系列的剪接型式，以科學方法來逐一檢視它們的差異，加以釐清並論證，在《不散》中的這 15 個鏡頭，與過往的電影剪接形式上的根本差異，以及美學上的不同，證明它們的特殊性。筆者從維托夫 (Dziga Vertov) 的「間隙蒙太奇」(Theory of Intervals) 電影理論中，去接近蔡明亮這段影片的剪接思維的可能性，找出它們彼此互相呼應的精神。本文再從羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 對於晦義影像 (l'obtus) 的思考，並且提出晦義蒙太奇的可能。最後，筆者從迪迪·于貝爾曼 (Georges Didi-Huberman) 探討見證的思維，及阿岡本 (Giorgio Agamben) 的黑暗邊緣 (Dark Margin) 的想法，作為影片分析研究的方法，來分析蔡明亮《不散》中此一特殊的蒙太奇剪接思考，以及這 15 個鏡頭所帶來的新可能，與這 15 個蒙太奇對於台灣電影站在電影院黑暗邊緣處的特殊見證。

關鍵詞：蒙太奇、間隙、晦義蒙太奇、黑暗邊緣、維托夫、巴特、阿岡本、迪迪·于貝爾曼

## Abstract

This paper analyzes the 25th shot to the 39th shot in Tsai Ming-liang's *Goodbye, Dragon Inn*. By using these 15 shots as case study, this paper aims to argue that in *Goodbye, Dragon Inn*, Tsai intends to create a new possibility in cinematic editing. Borrowing from Dziga Vertov's concept of theory of intervals and Roland Barthes's thinking of sens obtus, in this paper I try to connect the similarities and differences in various fundamental editing and montage principles, in order to develop a new possible path toward the concept of "obtuse montage". And finally, I analyze these 15 shots by adopting Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben's ways of thinking, and reflecting on what these 15 shots in *Goodbye, Dragon Inn* could provide in montage theory and cinematic aesthetics in future film studies.

**Keywords:** Montage, interval, Obtuse Montage, Dark Margin, Vertov, Barthes, Agamben, Didi-Huberman

## 一、前言

蔡明亮的電影世界總是太寂寞，這種寂寞的力量，似乎讓大家忘了蔡明亮的電影作品中是有電影剪接的存在。在《愛情萬歲》（蔡明亮 1994）電影結束前的最後一個鏡頭，楊貴媚在大安森林公園裡獨自吸菸低泣，這個超過 6 分鐘的長拍鏡頭，讓整體的電影效果太過於強烈。這或許給了後來的觀眾與蔡明亮的電影研究者不約而同地認為，蔡明亮的電影風格是固定的長拍鏡頭。似乎蔡明亮也深深著迷於此一拍攝風格，來回應他的電影觀眾的期待。

也正因為蔡明亮定鏡式的長拍鏡頭風格太過於突顯，反而大家因此忽略了蔡明亮在電影剪接與蒙太奇上的成就。筆者想就蔡明亮電影的蒙太奇美學使用，來提出蔡明亮電影中蘊含著豐富的電影美學礦層。在《青少年哪吒》（蔡明亮 1992）的開場，在台北大雨的夜裡，李康生從床上起身。他看見停在他房間玻璃窗外的昆蟲。李康生在他的房間內不斷地用手拍打著玻璃窗企圖趕走昆蟲。影片展示了玻璃被拍碎掉到屋外，然下一個鏡頭則是玻璃破裂掉在室內的桌面，鮮血滴落在書桌上的課本。於是我們看到在書桌上，破碎玻璃與鮮血沾滿了六個台灣地圖的觸目驚心畫面，電影蒙太奇的暴力不言而喻表現在剪接當中。這個剪接有趣的地方在於，玻璃究竟是掉到窗外？或是室內的桌面？一面居家的玻璃為何會同時散佈在室外與室內桌面？

在上述的《青少年哪吒》的開場<sup>1</sup>，我們若仔細分析這場剪接，它似乎仍存在著多重的疑問。首先，李康生他是處在室內，手拍玻璃窗外停駐的昆蟲，攝影機是移到下雨的戶外透過玻璃窗往內拍攝李康生。畫面交代玻璃被打導致破裂向外碎落，可是在下一個鏡頭，桌上卻散滿碎玻璃。按照前面的畫面玻璃外落、和一般大眾的經驗法則與力學原理，不會有碎玻璃出現在室內的書桌之上。為何玻璃窗大面積碎片可以飛噴掉到戶外，在下一個鏡頭玻璃碎片又掉滿在桌上？一片玻璃為何可以破碎成如同增量般的魔術？這個蒙太奇意味著什麼？為何碎玻璃可以打破寫實主義的幻象？然在《青少年哪吒》中，這樣電影鏡頭的剪接組合，是在蒙太奇思考下的呈現。蔡明亮刻意地擺脫掉物理力學的原理，在下一個畫面為上下疊放打開的兩本書上，兩本不同書頁上展現六個台

1 此段畫面時間為 00:03:28 到 00:03:59。

灣地圖，加上書桌上散落的玻璃碎片與噴落的鮮血，這些如蒙太奇的元素的異質加總，已經遠遠超過這些事物本身的個別意義。蔡明亮是深刻明瞭電影蒙太奇邏輯的運作與電影剪接的技巧，並且是深思熟慮的，在他的電影作品中執行並埋藏他對電影蒙太奇的運作與思考。

蔡明亮在他的電影作品中，對剪接用心經營的例子處處可見。在《青少年哪吒》中，還有一場剪接也是耐人尋味。<sup>2</sup> 陳昭榮騎著野狼機車載著王渝文，因為耍帥並超車了開計程車的苗天以及坐在副駕駛座上的李康生。苗天因為陳昭榮的任意超車而按了喇叭，引起陳昭榮的不悅。陳昭榮在停紅燈的時刻拿起機車大鎖砸了苗天計程車的後視鏡，此時的後視鏡幾乎全部掉光，之後陳昭榮在綠燈時快速離開。下一個剪接則是呈現苗天和另外一台車駕駛的爭執，爭論的原因是誰才是造成行車擦撞的主因。蔡明亮的這場剪接同樣令人起疑。在這一箇段落中，有三件交通事故：超車、砸車與撞車，陳昭榮與王渝文、苗天與李康生和無名駕駛。蔡明亮很清楚地交代了陳昭榮與苗天的行車糾紛，卻省略後面兩台車的碰撞（只有一聲碰撞聲來加以暗示）。因此，電影觀眾只看到砸車前因，未清楚見到撞車後果。在此形成一組過多與不足的蒙太奇。在行車糾紛之後，下一個鏡頭所呈現的是計程車後照鏡碎裂的鏡面，這與前面掉光的後照鏡不連戲，之後在行駛中在流動破碎鏡中映照出一個充滿裂痕的台北街景。苗天打消了帶兒子李康生去看電影的念頭，轉而送李康生去補習班。這裡蔡明亮使用了多個省略剪接，藉著省略剪接的運用，開創了電影中眾多可想像的事件。蔡明亮對於電影剪接的巧思及其蒙太奇創作的成就，其實不亞於他的長拍鏡頭。本論文試著從蔡明亮的蒙太奇與剪接，來探討他在《不散》（2003）中蒙太奇的差異與開創性。

當前在國圖期刊論文系統裡有關蔡明亮的學術性論文共收錄 76 篇。<sup>3</sup> 在臺灣出版的蔡明亮學術專書目前共有 7 本，其中包括兩本從外文翻譯的著作

2 此段畫面時間為 00:19:03 到 00:22:51。

3 在目前國圖期刊系統中收錄中，以蔡明亮為關鍵字查詢的文章共有 140 篇論文，其中學術性的論文在其中共佔 76 篇：[https://tpl.ncl.edu.tw/NclService/JournalContent?q%5B0%5D.i=%E8%94%A1%E6%98%8E%E4%BA%AE&q%5B0%5D.f=%\\*%q%5B1%5D.o=0&q%5B1%5D.i=%q%5B1%5D.f=%\\*%lang=&pys=&pms=&pye=&pme=](https://tpl.ncl.edu.tw/NclService/JournalContent?q%5B0%5D.i=%E8%94%A1%E6%98%8E%E4%BA%AE&q%5B0%5D.f=%*%q%5B1%5D.o=0&q%5B1%5D.i=%q%5B1%5D.f=%*%lang=&pys=&pms=&pye=&pme=)。瀏覽日期為：2023 年 5 月 1 日。國圖期刊論文中，大部分的關鍵字與論文名稱皆聚焦在：身體、廢墟、情慾、空間、寂寞、家庭、城市、時間及緩慢等面向。筆者一一檢視後，沒有任何一篇論文的題目與關鍵字中有剪接、剪輯及蒙太奇。

(Rehm et al. 2001；林松輝 2016)。

過往有關蔡明亮電影的專書研究，以蒙太奇與剪接作為討論重點的學術著作，基本上是貧乏的。本論文選擇《不散》的這 15 個蒙太奇作為討論的焦點，在學術研究上力求創新與獨立。筆者並非對蔡明亮一無所知，正因為知道《不散》蒙太奇的難度，同時發現沒有人挑戰《不散》中蒙太奇的難題，因此才把這個影片片段做為研究的目標。換句話說，本論文是從蒙太奇與剪接的思路來進行影片的探索。

蔡明亮的《不散》共有 86 個鏡頭，影片時間長度為 78 分鐘多一點（4685 秒）。本論文的研究聚焦在《不散》的一個小片段，從第 25 個鏡頭到第 39 個鏡頭，總共 15 個鏡頭，時間總長度為 1 分 26 秒。筆者認為這 15 個鏡頭，是格外地引人深思，在這目不暇給的快速剪接中，它帶來了各種電影蒙太奇的問題。有關《不散》中這一場戲的討論，林松輝（2016）與孫松榮（2014）的文章中有約略提到。這一場戲雖然有一些學術上隻字片語零散的幾行，卻算不上關注，大多數都未涉及電影蒙太奇的根本討論與分析。

本論文的研究方法借影片文本分析的路徑，來分析這場蒙太奇。影片文本分析的方法，為 1976 年由皮耶·索蘭（Pierre Sorlin）、侯霸斯（Marie Claire Ropars）在法國確立。在分析研究的過程鉅細彌遺地討論影片中的每一個鏡頭。1979 年則加入了拉妮（Michèle Lagny），這三位電影學者共同發展此一嚴謹的電影分析方法。儘管後來整個電影學界越來越多元，然法國的電影研究也接受他們的理論，把影片確定為一個文本系統，在其中把不同層次的符碼產生複雜的關聯，而且形成一體。

筆者在本文的分析中，在方法上是不離影片文本分析與對蒙太奇的探討。筆者在其中有更多操作各種電影理論的活動，雖然有筆者的主觀的各種理論的關照與想法，但分析的對象一點都未離開分析的影片客體。筆者認為影片文本分析為一個精準的分析方法，在其中對各種電影理論進行操作與分析。既近距微觀，又可操演各種電影理論的可行性，這才是影片文本分析的精神。

筆者也想要回到電影美學、電影理論及當代思潮的種種思考中來分析蔡明亮《不散》中這 15 個鏡頭。在當前研究蔡明亮的主流研究思考中，眾多的學

者們在推崇他電影所展現的緩慢，或是無情節的電影展示等。在本文中筆者想從《不散》中的 15 個鏡頭，以陳湘琪與上官靈鳳兩個異質並列的系列短鏡頭，來演繹蔡明亮電影的蒙太奇探討及其他的電影理論拓展可能，以及開創性的電影語言。這些事實都是存在在《不散》的這 15 個鏡頭的拍攝與蒙太奇當中。

## 二、禁用的蒙太奇之反思

巴贊（André Bazin）很早即開始對於電影蒙太奇提出不同的看法。在 1953 年《電影筆記》（*Cahiers du cinéma*）第 25 期中，巴贊撰寫了〈真實與想像〉（“Le réel et l'imaginaire”）一文，其中以艾爾伯特·拉摩里斯（Albert Lamorisse）的《白馬》（*Crin Blanc*）（1953）為例，提出了他蒙太奇的反思。之後巴贊更在 1956 年《電影筆記》第 65 期 12 月號中的《蒙太奇專輯》<sup>4</sup> 寫了〈禁用的蒙太奇〉（“Montage Interdit”）。〈禁用的蒙太奇〉是在〈真實與想像〉的基礎上的發展與深化。直到 1958 年巴贊在集結出版《電影是什麼？》（*Qu'est-ce le cinéma?*）時，他把上述兩篇批判電影蒙太奇的想法，定稿成為經典的電影理論文章〈禁用的蒙太奇〉。因此，巴贊反對電影蒙太奇的思想，是經歷過五年的反思改寫，最後才淬練成經典。巴贊（1995: 61-74）在 1958 年版本的〈禁用的蒙太奇〉中，除了 1956 年版本就有分析的《白馬》之外，他還分析了《紅氣球》（*Le ballon rouge*）（Lamorisse 1956）與《異鳥》（*Une fée... pas comme les autres*）（Tourane 1956）等作品，強調了蒙太奇的功能與它的侷限。巴贊的看法是，蒙太奇的手法是需要製造視覺的錯覺。巴贊（ibid.: 65）認為《異鳥》中蒙太奇的重大缺點為「整個故事就是這樣由許多關係複雜、性格各異的『人物』拼湊而成。…實際上，影片完成之前，看不到明顯的劇情，看不出人們賦予劇情的意義，更不會在零散的場景片段的形式中找到它們」。巴贊（ibid.）在分析《紅氣球》時，他認為《紅氣球》影片中所產生的「幻象是實際存在的，而不是靠蒙太奇可能造成的效果。」巴贊認為電影觀眾是有能力區別分辨電影銀幕上「真實」的場面和蒙太奇。

巴贊（1995: 71）在這篇論文中，加了一個長註解。在這個註解中，巴贊仔

4 在同專輯中包括了亨利·柯比（Henri Colpi）〈一種蒙太奇藝術的毀壞〉（“Dégradation d'un art le montage”）與高達（Jean-Luc Godard）所撰寫的文章〈蒙太奇我美好的煩惱〉（“Montage, mon beau souci”）三篇文章。

細地拿一部英國電影《鷺鷹不飛的時候》（*Quand les vautours ne voleront plus*）（Watt 1951）討論。他強烈地批判其中一場小男孩在野外撿到小獅子，母獅子爲了要回小獅子，而使得小男孩及他的家庭成員陷入危險時刻的蒙太奇處理。電影導演哈利·瓦特（Harry Watt）用了許多的剪接分鏡，來區分獅子與人的對立以及緊張關係，和小孩子所處的危險以及他父母的極大焦慮。巴贊認爲這場蒙太奇的安排是拙劣的電影處理手法，一一地點出蒙太奇在本質上的缺失。

巴贊（1995: 72）亦在這篇文章中提出了他的電影美學規則：「若一個事件的主要內容要求兩個或多個動作元素同時存在，蒙太奇應該被禁用。」巴贊的這個電影美學想法，成爲後來電影發展中各種使用長拍鏡頭的依據，以及寫實主義電影的美學基調，對後來的電影創作與研究開啓了深刻的影響。

巴贊與賈克·多尼歐—華寇茲（Jacques Doniol-Valcroze）共同創辦《電影筆記》（*Cahiers du cinéma*）。巴贊在《電影筆記》雜誌中儘管宣揚他推崇寫實主義電影與排斥電影蒙太奇的立場，然有趣的是，在巴贊其他的文字書寫中，同樣地無法迴避電影蒙太奇的美學問題。

與巴贊〈禁用的蒙太奇〉刊登在同一期《電影筆記》中，由高達（Jean-Luc Godard 1956）所撰寫的文章〈蒙太奇我美好的煩惱〉（“Montage, mon beau souci”），則是提出了擁抱電影蒙太奇的觀點與立場。這個對於蒙太奇的想法與實踐，一直在高達的電影中存在。這或許是呈現法國《電影筆記》派對於電影蒙太奇兩種截然不同的態度。

在巴贊與奧森·威爾斯（Orson Welles）的訪談中，透過巴贊的書寫，我們可以讀到奧森·威爾斯對電影蒙太奇的想法：「電影導演唯一真正重要工作爲蒙太奇的執行…對我的電影的視野，我的風格，蒙太奇並不是一個面向，是所有的面向，…我們可以表現在掌控影片的唯一時刻是在蒙太奇，…影像它們本身是不夠的；影像它們儘管非常重要，但是它們只是影像。本質是每個影像的持續的長度，及在緊接之後的每個影像；這是電影所有的表現，這是我們在剪接室中所製造。」（Bazin et al. 1958: 6）同樣是出自巴贊手筆的書寫，背後是兩種截然不同的電影美學與電影實踐，表現在不同電影作者的傑出作品中。在這些看似對立的立場中，它其實爲我們提供了一個電影理論研究的可能。因爲電影並非教條的藝術，而是充滿無盡的可能。

### 三、電影蒙太奇的溯源與再思考

電影發展的過程史，也是一個探索剪輯與蒙太奇的過程。在盧米埃兄弟（Lumière brothers）發明電影之際，他們並沒有察覺剪接和蒙太奇可以為電影帶來根本改變的可能性。在早期電影人在無意中發現剪接之後，剪接和蒙太奇成為敘述的動力，之後梅里耶斯（Georges Méliès）的《月球之旅》（*Voyage dans la lune*, 1902）與波特（Edwin Porter）的《火車大劫案》（*The Great Train Robbery*, 1903），他們都利用剪接征服了時間與空間，創造出電影的新時空。格里菲斯（D. W. Griffith）所發展出的交叉剪輯（*montage alterné*），讓電影可以完全成功地展示出不同時間與空間的電影鏡頭，並且把這些異質性的成分統合在單一作品當中。因此，電影的剪接與蒙太奇可以視為電影藝術的精髓，它同時也整合了演員的表演與空間的問題。筆者認為剪接與蒙太奇為電影藝術帶來了敘述、運動與想像等多面向的進步動力。電影假使沒有剪接與蒙太奇，將會大為失色。

蒙太奇（Montage）這個字的原文是法文，蒙太奇這個詞作為一個概念它有一段歷史的發展。就如同其他法文字詞一般，隨著時間的推移而經歷了一系列的型態與語意的轉變。依照多來尼克·夏朵（Dominique Chateau）對蒙太奇這個字的研究，他認為蒙太奇這個詞是出現在法國 17 世紀，在動詞 *monter*（指爬、登上、騎上、漸漸升高等）後面加上一個後綴詞 *age*。在 17 世紀初時它是用來表示一個動作（剃鬚子的動作）。*Monter* 在拉丁文的日常用語，它的字根來自於山（*mons*）。因此不要忽略山這個隱藏在詞源背後所暗示的內涵。蒙太奇最初的意思是從上升開始。然到了 17 世紀末蒙太奇開始有了集結的意義。在農業的操作上，把穀物放到農舍的作業過程也稱為蒙太奇。農田的作物到穀倉的堆積集放，其背後仍有堆高上升的意涵。因此，蒙太奇最初的特徵是從這個概念與這個字隱含了它對事物變形的記憶，在選擇使用蒙太奇這個詞彙時，它不僅止於在指提升或是組裝而已，有更多的意思是在指堆疊它們、組合它們並且發展出新的東西（Chateau 2013: 21-22）。在過往的字詞的紀錄發展中，蒙太奇概念的歷史發展可能偏離了靜靜登高的山路與農收，在蒙太奇這個字進入了電影研究之後，它帶來了思想上的壯觀與改變。在 17 世紀的一百年的發展中，蒙太奇的意義有上升、去除、集結、事物的變形等多種意義。

夏朵在研究庫勒雪夫的專書《蒙太奇觀念的發明：電影理論家列夫·庫勒雪夫》（*L'invention du concept de montage: Lev Kouléchov théoricien du cinéma*, 2013: 11-16）中提到，庫勒雪夫指出蒙太奇這個字在俄國電影開始之際就在俄國使用，是法國的電影攝影師到蘇俄推廣電影時所帶過去的字。至於在俄國是誰先使用蒙太奇這個字已不可考。庫勒雪夫在他的文章與書中強調，他是第一位思考定義蒙太奇為電影的特殊性的人，他也是在電影的發展過程與電影理論工作中，最早開始思考蒙太奇的先驅。庫勒雪夫在探索最初電影蒙太奇所做的一系列鏡頭之間並置所產生的「庫勒雪夫效應」，開啓了蒙太奇在電影中的可能性，這是電影發展史的史實與共識。庫勒雪夫也在他的書中回顧此一電影史中的重要時刻。

蒙太奇這個字眼在 19 世紀末也被機械工或是水管工人所使用。俄國電影學派在庫勒雪夫之後，愛森斯坦（Sergei Eisenstein）把蒙太奇這個字拿來使用在電影剪接上，在兩個鏡頭的剪與接都是使用蒙太奇這個字。因此，蒙太奇這個字的原義與水管工或是機械工他們的想法與語意上，是指向著無論如何都是要解決問題，讓事物成功運轉的手段與方法。在兩個異質性的管線的接合，總是要解決它們本身的差異。百年以前銜接各種不同管路的水管工人或許很難想像，蒙太奇這一詞在今日是廣泛使用在電影領域。由於電影的發展脈絡不同，法國與蘇俄在電影的剪接一詞上，皆使用蒙太奇，字詞也是相同的拼法。相對的，在美國好萊塢的電影發展，他們則是把剪接降低美學的思辨，而使用比較中性的技術字眼——電影剪接（film editing）。對於電影剪接或電影蒙太奇用詞的使用理解不同，也會造成意義指涉的不同。

蒙太奇的探討一直是電影藝術中主要思考的問題，也因為電影蒙太奇的存在，它告訴我們，電影並不是單一材料構成的影片，它是由分散不同異質的鏡頭（shots/prises/rushs）所做的選擇中，進一步裁剪、黏合而成。在此蒙太奇的過程中給予了電影作品特殊的節奏。電影剪接和蒙太奇是造成電影與其他藝術有別的重大差異，例如相對於戲劇或是文學。電影的蒙太奇它是來自於外部的剪接介入和電影後期工作剪接和蒙太奇，它們在某種程度上造成了場景或是話語的非連續性。筆者認為，不應該把剪接和蒙太奇視為一種破壞或是解構。相反的，剪接和蒙太奇是爲了建構出電影視覺上的可描述性、敘事性、連貫性和

統一性。筆者認為，除了將蒙太奇這個字視為電影膠卷上組裝操作的技術層面，以便進行最初的理論化工作之外，更要把蒙太奇轉化為一種看法（*notion*），一種實踐的想法（*idée*）。使得在電影的理論建構與電影創作中的蒙太奇實踐，成爲一種觀念（*concept*）。因此，無論是俄國電影學派的庫勒雪夫或愛森斯坦，電影蒙太奇的操作都不僅是智力運作與想像，更是一種具思維能力（*pense*）的形式與功能，這是筆者所要強調的。

在蔡明亮《不散》中，筆者刻意挑出的第 25 個到第 39 個鏡頭，筆者認爲這一場的電影蒙太奇的表現，它所帶來的豐富性有如一座電影理論的礦場，爲電影蒙太奇理論與電影剪接帶來了新的可能。筆者會對這 15 個鏡頭，進行電影蒙太奇與電影剪接的理論分析。在影片的第 25 個鏡頭，陳湘琪從電影院的側門走入電影銀幕的後方通道。從陳湘琪在銀幕後方凝視上官靈鳳開始，蔡明亮用了 14 次的快速剪接來呈現這一場與他緩慢電影截然不同的風格。令筆者產生極大研究動力之處，是我們要如何來針對這場剪接進行電影理論的工作？這些接近反覆的蒙太奇，它們與電影敘事、劇情和節奏的關係爲何？這些出現在《不散》的這 15 個鏡頭中的電影蒙太奇，已經充分表現蔡明亮的電影，並非只有長拍鏡頭與緩慢電影的單一風格。蔡明亮在《不散》的這 15 個鏡頭，它給我們另一個電影研究的方向。在這 15 個電影蒙太奇中，筆者想要提問的問題爲：蔡明亮是如何剪下一個鏡頭？如何處理蒙太奇的思辯與美學？甚至如何逃脫過往的電影剪接陳規？甚至開拓了電影蒙太奇理論的新可能？

爲何在《愛情萬歲》的單一長鏡頭可以長達 6 分鐘，而在《不散》這裡我們要分析的鏡頭的很多長度卻不到 1 秒？蔡明亮在陳湘琪與上官靈鳳之間反覆的剪接要放在什麼樣的情境來討論？這些電影蒙太奇與電影剪接，它與電影剪接上常常討論的交叉剪接（*cross cutting*）、平行剪接（*parallel editing*）、撞擊式的蒙太奇、正反拍（*Champ-contrechamp*）等，乃至於德勒茲（*Gilles Deleuze*）所分析的大形式與小形式的差異爲何？<sup>5</sup> 陳湘琪與上官靈鳳的剪接可以放在注視的剪接連戲下討論嗎？或是這是一個接近實驗電影重複的剪接方式？還是在本質上這是接近一個美術造型上的剪接思考？或是這是一個觀點與

5 德勒茲在《影像—運動》中，提出了「大形式與小形式之別」，大形式「S-A-S'」爲情境到行動，相反的則是「A-S-A'」，爲行動到情境。小形式以行動來揭露整體的狀態。見 *Deleuze* (1983: 220-242)。

聽點、音場的問題？或是這是一個觀看的問題？或是一種新型的蒙太奇？如果是新型的蒙太奇，那要如何賦予它新意？

我們不妨參考其他學科是如何面對新挑戰。在李維·史陀（Claude Lévi-Strauss）的《野性思維》（*La Pensée sauvage*, 1962）及格雷馬斯（Algirdas Julien Greimas）的《意義》（*Du sens, essais sémiotiques*, 1970）都分別地提出古老社會中存在隱性符號系統。兩位學者不約而同地指出，在植物學或是動物學的分類中，都暗藏著「具象邏輯」（*une logique concrète*）。以拉丁文來命名植物與動物的科學系統，企圖拉開與自然語言的距離，然而在拉丁文的科學命名中有被限定詞加上限定詞，用來對植物與動物納入一套科學的語言命名。例如在原始社會會用熊耳的形象來描述一片葉子，或是山鵲眼來講一枝花。熊耳或是山鵲眼都是所謂的超詞位（*paralexème*），這些都是通過語言形象對自然界進行轉喻。然而在科學的分類邏輯中，對於一片葉子的分類，是先分類它是單葉還是複葉？它的形狀是長形或是圓形？再則它是長葉有絨毛的，或是長葉表面光滑的？它是圓葉有絨毛的，或是圓葉表面光滑的？對於複葉的分類也可以進行此一系統性的分法。分類是一個進行差異化的必要工作。筆者認為電影的研究，也是需要同樣的研究方法來進行分辨。

本論文的研究方法是追求科學的方法，就如同植物學家在確定是否發現一株新植物一般，也是先從它的葉子的外貌來進行分類、辨別、歸納和確認。筆者是藉這一套科學的分類邏輯，用它來檢視《不散》中這 15 個鏡頭。這 15 個鏡頭與 30 度拍攝、正反拍、平行剪接與交叉剪接、連戲剪輯都有著本質上的差異，它有其他的新可能。從兩個異質的剪接系列 A1、B1、A2、B2、A3、B3...<sup>6</sup>，在 A 與 B 的系列的鋪陳中，筆者要進行一連串的確認、區別、分類與學術上的檢核，最後再給予它一個學術上的新發現，來論證這 15 個鏡頭不在上述電影剪輯的邏輯與分類。筆者勇於挑戰蔡明亮《不散》中的這 15 個鏡頭，它必定遇到分析上的抽象高度，因為筆者企圖挑戰這個新型蒙太奇以及開發它還沒有被發現的抽象概念。

6 A 與 B 在此分別指涉《不散》中這 15 個鏡頭中陳湘琪與上官靈鳳的鏡頭系列。A（A1、A2...）為陳湘琪鏡頭系列，B（B1、B2...）則代表上官靈鳳鏡頭系列。A 與 B 鏡頭系列則以交叉的形式交替出現，其出現的順序則以羅馬數字表示，意即：A1 之後切换到 B1，B1 之後再切回 A2，以此類推。

在進入論文的討論之前，筆者想先畫下研究範圍。在本論文所討論的電影剪接與蒙太奇，爲了要與愛森斯坦的蒙太奇理論有所區別，亦即強調電影剪接及蒙太奇本質上的二元性與對立性，筆者也希望能夠從二元性邁向更開放多元的辯證。電影剪接它是組織影片的鏡頭與敘述，因此在組織的過程，它是建構電影鏡頭的序列，在剪下與接上的動作中，它要思考到省略（ellipse）、鏡頭的欠缺，當把兩個有差異的鏡頭連接在一起時，也要思考它們連接之處，是否要對鏡頭的接點有所修改。剪接當然也是對電影鏡頭剪與接的研究，這涉及鏡頭畫面在何時結束消失，以及接續的畫面何時出現？以及在接剪的過程中，在畫面的消失與接續中所產生的剪接的力量——在看不見的接痕中所產生的轉化的力量。在這個面向上，是接近愛森斯坦的蒙太奇。電影剪接也是要在剪接的過程中創造出影片的時間與空間。這些電影剪接與蒙太奇的問題，是本論文所要聚焦的研究意識，並企圖從這些分析中，來釐清蔡明亮在《不散》中這 15 個鏡頭的特殊性。

在探討蔡明亮這 15 個鏡頭的研究路徑，筆者是從電影的剪接技術下手，要從這個蒙太奇與剪接技術的差異中，找到新的理論建構的可能。筆者認爲從技術與美學中的逐一辨認是重要的而且無可迴避，如同植物學家，科學與美學都是在細微的差異之中被發掘的。因此，證明蔡明亮的這 15 個鏡頭是一個被大眾所忽視的未知領域，以及這 15 個剪接無法被歸類，需要另創一格，來進行差異化與理論化的研究路徑，並且給它在電影知識系譜上新的位置。

#### 四、從 30 度拍攝角度所發展的電影剪接之文理句法（syntax）

在電影發展的最初期，並沒有剪接的概念。在盧米埃兄弟早期的電影中，一部電影通常都是只有一個單一的鏡頭。在之後的電影發展過程中，人們開始摸索鏡頭的並置與連結，發現這個過程會產生意義，剪接的鏡頭的執行也開始影響電影創作的思維。在早期電影剪接的過程中，剪接是排除掉多餘的時空。電影剪接的發展過程，就如同在電影語言中發明了文理般的句法結構（syntax）的系統（Ramsaye 1964）。

在古典電影中所發展的拍攝方式與剪接工作，緊密相連的有 30 度攝影機拍攝的規律、正反拍與 180 度假想線（180 degree rule）的電影語法。這些看似

基礎的事物，但也常常會引起不熟悉電影研究與不理解電影的觀眾誤解。因此，爲了釐清根本的電影原理，筆者想要在此快速地回顧，並同時進行辨認區分的工作。

首先，30 度角的拍攝規則，如果以一個人物作爲中心點並作爲拍攝對象（見圖 1）。在這個拍攝的影片空間，攝影機能夠拍攝這位人物的擺放角度，它在拍攝空間中最多有 360 度的拍攝角度的可能。無論攝影機拍下幾個鏡頭（鏡頭 2、鏡頭 3），及移動攝影機的位置的過程（鏡頭 1 到鏡頭 2a、鏡頭 1 到鏡頭 2b），在拍下第一個建立鏡頭（establishing shot）後，接下來的幾個拍攝鏡頭不能夠超越這個攝影機所建立的 30 度的空間地理位置。這些沒有超過 30 度的鏡頭，之後在視覺上容易建立起鄰近與順暢的空間視覺。若超過這個角度，把鏡頭剪接在一起，會發生類似跳接（jump cut）的視覺效果，引起觀眾誤解。這個不成文的 30 度角度的拍攝與剪接規則，它可以提供一個在拍攝空間軸線上的視覺可理解的趨近式變化節奏。

30 度的拍攝也很容易產生兩個系列的影像，類似正反拍的味道，但沒有正反拍那麼強化出兩個不同的主體。30 度的拍攝與剪接的變化通常是在建立出可理解的空間與正在進行的事件。

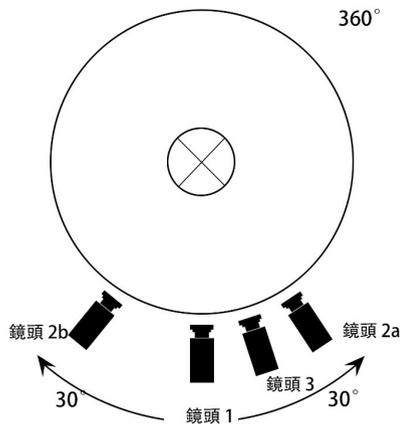


圖 1：作者自行繪製

在電影中所謂的正反拍，是指在同一個空間中，兩個人物進行對話交流（見圖 2）。電影拍攝方式為把兩位人物區分開來拍攝，由一個人物 A 的正拍與另一個人物 B 的反拍所組成的拍攝與剪接方式，稱之為正反拍。在正反拍實際空間的拍攝，攝影機不能超過所謂的 180 度假想線，否則人物在影片中會出現方向相反的現象。因此，在正反拍的執行過程，無論拍攝的分鏡工作如何繁瑣，攝影機的拍攝位置不能超過這 180 度的假想線。

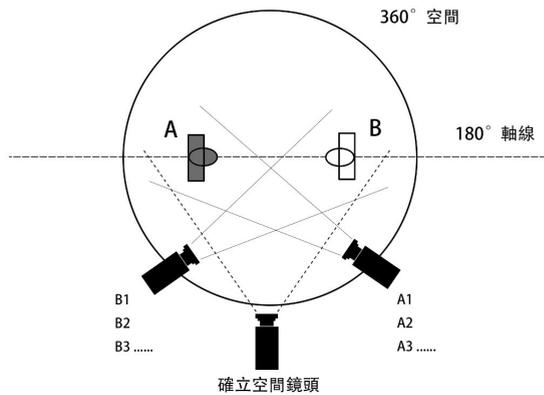


圖 2：作者自行繪製

電影中的正反拍是在兩個連續的鏡頭中，交代兩位人物的相互凝視、視線的交流或是對話。筆者想要強調，在這種正反拍的對稱性的剪接中，會引發出電影中兩位人物的距離關係，無論是真實空間的或是影片空間中的遠近問題。在這個對稱與嵌合的剪接中建立出兩位人物，藉由視線上的相遇來看見彼此，以及兩位人物在溝通上的隱喻關係。電影正反拍的拍攝需要剪接的工作來確實反映這個情境。至於同樣在兩個有別鏡頭系列的剪接方式，有平行剪接與交叉剪接兩種型式接近但又不同的剪接。

## 五、平行剪接與交叉剪接的差異

在電影發展史中，眾多的電影史學者也注意到電影先驅是如何使用平行剪接的技巧來發展電影的語言與敘述。這種同時發生在兩處，彼此交替出現的表

現手法（喬治·薩杜爾 1982: 142），成了我們今天所謂的平行剪接，也因為這個發明，電影因此超越了戲劇舞台上不可能同時使用兩個不同空間的規則限制。

在早期電影理論的探索中，針對格里菲斯的《偏見的故事》（*Intolerance*, 1916）時，理論家們認為「這是兩個（或數個）戲劇動作通過插入屬於各個動作交替出現的片段，而得到平列表現，其目的在於從兩者的對比中體現出某種涵義。（…）因此，這種平行剪接的特色是在於它毫不重視時間（…）事件之間並不絕對需要嚴格遵守同時性。」（馬賽而·馬爾丹 1980: 134）。格里菲斯的平行剪接的使用啓發無數電影研究，對此一電影形式投入思考。

梅茲（Christian Metz）在他的電影符號學研究中，給了平行剪接更清楚的學術定義。梅茲使用了「輪替的語義群」（*Syntagme alternant*）的電影符號學觀念，來取代平行剪接與交叉剪接的觀念。梅茲（1996: 116）認為：「輪替的語義群取決於兩個或兩個以上的陳述主題，其影像因此而形成兩個或兩個以上的系列，每一個系列如果連續呈現，則建構成爲一個片段。」梅茲的「輪替的語義」就是爲平行剪接進行分析。梅茲再把平行剪接分類爲：一、輪替者：符徵之輪替和與之平行的符旨之輪替，此兩者之間相互關係。梅茲的舉例爲兩個人打網球，一來一往交替呈現兩人打球。二、輪替語義群：符徵的變換輪替與符旨的變換輪替互相配合。梅茲以追逐者與被追逐者作爲電影的例子。三、平行語義群：利用蒙太奇手段將兩組事件混合在一起，而不必在陳述的符旨中製造任何必要的暫時性關係，至少就其指示意義而言如此（*ibid.*: 117）。梅茲舉例把可以表達象徵意義的鏡頭連接在一起。例如貧窮和富裕、革命和保守、生與死等。

在電影符號學下的平行剪接，梅茲的分類法是傾向以影像內容來進行區分。因此，在梅茲定義中的輪替者，是指兩個人處於共同參與的一般關係；輪替語義群是指有競爭敵對的張力關係；平行語義群是指在象徵層次上的二極關係，或是隱喻上的對立關係。而這三個不同的分類，都可以納入大的範疇中的平行剪接。我們可能可爲梅茲的想法加一點小補充，在輪替者與輪替語義群的分類中，這兩者皆和敘述的時間有直接關係。相對的在平行語義群中，這樣的剪接思維中並不存在時間關係的必然性。

在英文中的交叉剪接爲 *cross cutting*，而平行剪接則爲 *parallel editing*。兩

者的使用上接近，差別在於敘述上最後在人物事件上有無交集。大衛·波德威爾（David Bordwell 1999: 188-189）認為「交叉剪接是一種操控時間的風格表現形式，敘述上在兩個以上的故事線之間來回剪接」。以波德威爾的觀點來區分平行剪接與交叉剪接的差別，則轉換成爲劇情敘述上的層次差別。雙線敘述爲平行剪接，而「交叉剪接則成爲至少三種以上的多層次、多事件、多條動作線、多種時態進展有機地組織在一起的時空結構方式。」（斯坦利·梭羅門 1983: 136）。因此，我們仍然可以區分出它們在剪接形式、用語與定義上的不同。

從攝影機在同一空間拍攝客體的 30 度規則、正反拍、到交叉剪接與平行剪接，這些差別皆說明，在類似的拍攝與剪接中，在單純的兩個系列影像的交替呈現上，它們在意義、美學與思想有著巨大的不同。這些根本的差別，也促成衆多的電影理論家對這些電影剪接問題的探討。這些過往的研究，給筆者的研究提供了一個豐富的基礎。筆者想從電影蒙太奇的路徑來分析《不散》這 15 個鏡頭，是因為筆者認爲對於蒙太奇理論的再鑽研有其迫切性。

## 六、二度羊皮紙電影書寫的蒙太奇

在衆多的藝術當中，電影在開始發展之初就被喬托·卡努杜（Ricciotto Canudo）命名爲第七藝術。電影是所有藝術中我們知道它的生日的一門藝術。電影它是第七藝術，這門藝術與其他六種藝術都有相關。在巴贊的《電影是什麼？》中，巴贊就提出了「不純電影」的概念來探討電影與文學改編的關係。同書中也探討了戲劇與電影、繪畫與電影，藉由多篇文章來凸顯電影與其他藝術之間的密切關係與電影本身的獨特性。這是廣義上電影與其他藝術的密切性。若僅對文本性的問題上來討論，紀奈特（Gérard Genette 1982: 8-16）爲我們指出了各種文本之間的五種關係。紀奈特的《羊皮紙複寫：二度文學》（*Palimpsestes: la littérature au second degr.*, 1982），這個書名原意指的是在已經褪色斑駁無法認出原來的文字中，後來的人在原來的字跡上與空白之處再次謄寫出新的書寫。這當然也意味著後來的人對原先書寫的認讀、辨識以及再次的謄寫。在行與行的空間，或是已不可辨識的字跡上再次的書寫。在抄寫的過程中也會有誤讀、抄錯的多種可能發生。紀奈特借用羊皮紙上層層疊疊的書寫作爲文學理論上的概念。在紀奈特的觀念中，所有的文本之間都存在著這種

糾纏的文本性。紀奈特認為所有的文本之間都存在著文本跨域關係（*relation transtextuelles*），他把這些文本性分成五種類型。<sup>7</sup>筆者認為在福和大戲院中，在放映《龍門客棧》（胡金銓 1967）時拍攝《不散》，這就具有二度羊皮紙書寫的特色。

《不散》的第 25 個鏡頭為陳湘琪走入福和戲院的側門，這個側門是通往電影銀幕的幕後空間。第 24 個鏡頭，陳湘琪走入電影院的門，與第 25 個鏡頭中走入戲院內的門不同，表示有兩道門以上的差別。在陳湘琪打開門之後，開門的光線某種程度破壞了電影的幻覺。蔡明亮拍攝這個鏡頭，鏡位有點偏移，因此在整個畫面的構圖上形成兩個有別的景框，一個為銀幕上放映的《龍門客棧》，另一個為走入銀幕後方的陳湘琪（見圖 3）。



陳湘琪入鏡，打開門，露出光線

陳湘琪走入電影銀幕背後

圖 3：作者自行繪製

這兩個有別的景框，形成一種「重屏」關係。陳湘琪藉著門框的區隔，某種程度上突破了胡金銓的《龍門客棧》的景框，形成一個明顯的二元對立關係——這包括陳湘琪打開一道垂直的門，以及垂直的門與水平的銀幕之間多重景框的辯證關係。

7 這五種文本之間的跨文本性為：一、互文性（*intertextualité*）：為兩個或是幾篇文本之間共存所產生的關係（例如引用、抄襲、暗示）。二、類文本性（*paratextualité*）：指文本之間所維持的關係，例如標題、副標題、序。此類關係比較含蓄和疏遠。三、後設文本性（*métatextualité*）：中國的譯法為「元文本性」。後設文本性指的是文本與它所評論文本之間的關係。四、超文本性（*hypertextualité*）：指的是一篇文本從另一篇已經存在的文本中衍生出來的關係。五、極端文本性（*architextualité*）：中國翻譯為「統文性」。指的是文本同屬一類的情況，一種純粹秘而不宣的文本關係。例如小說、詩等字眼出現在書本的封面上，此類純粹類屬關係。

airiti

陳湘琪在電影中是電影院的售票員，她並非電影院的觀眾。蔡明亮藉由陳湘琪來揭示《龍門客棧》的畫面時，總是刻意使用破壞性的手段，例如透過布簾的方式，來拉開《不散》與《龍門客棧》的兩者影像關係重合性，強調《龍門客棧》是電影中的電影。

在《不散》的第 25 個鏡頭中，因為攝影機需要靠近電影院的左側位置，才能夠呈現左側小門的完整性。但這也造成電影銀幕上放映的打鬥場面因為攝影機的位置產生扭曲，把電影銀幕的左上角給裁切掉，成為一個五個邊的菱形。《龍門客棧》的畫面因攝影機的鏡位及景框取景產生有如矯飾主義（Mannerism）畫面般的變形。

陳湘琪走入電影院的空間，是有扇門可以區分開來電影院的銀幕與銀幕之外的建築空間結構。從陳湘琪入鏡的位置，把門從內往外推，通道的光照亮陳湘琪。陳湘琪手上也持著一個尚未打開光源的手電筒。在第 25 個鏡頭，陳湘琪從左側探出身體，站在銀幕的後方，看著正要進行廝殺的武俠場景。有趣的是，陳湘琪並未把門關上，她逕自走入銀幕的後方。陳湘琪的走入有如某種破壞電影幻覺的舉動，喚醒電影觀眾的警覺。

蔡明亮在第 25 個鏡頭中，放映了《龍門客棧》的第 525 個鏡頭到第 541 個鏡頭。在第 25 個鏡頭中，蔡明亮並未去破壞《龍門客棧》影片的連續性。有趣的是，《龍門客棧》有如提供了一個二度羊皮紙般的電影空間，蔡明亮在這個基礎上繼續他的電影思考。

筆者認為電影在 1930 年代很早就展示了各種複雜的自我反身性。《美麗的代價》（*Prix de Beauté*）（Genina 1930）中，路易斯·布魯克斯（Louise Brooks）在電影的放映廳中看著銀幕上投影出自己作為明星的死亡的畫面。這種反身性與多元的文本性在 1960 以來的各種藝術電影與作者電影中也愈來愈多元。高達的系列電影中，對於文學、繪畫與電影的引用，讓高達電影成為一座個人的圖書館，其中有無數的謎深藏在浩瀚書海與眾多的影片與視聽檔案之中。研究高達的電影就如圖一個對於各種引用工作的破解。在法國新浪潮之後，關於自我指涉及反身性的電影作品也愈來愈多。如今在電影語言中的指涉、重讀、二度化（*le second degré*）、戲仿（*parodie*）、致敬、引用、重新闡釋、再處理、幽默等，這些各種方式在當今電影中都不是太罕見。電影中的電影、後

設電影、邊緣電影（péricinéma）等，這些影片皆顯示了電影是一門愈來愈自給自足的藝術。電影一百二十多年的歷史中，它複雜化的發展也豐富了電影觀眾的美學敏感性與電影研究的多樣性可能。

在《不散》中，蔡明亮是如同把《龍門客棧》當成一部羊皮紙電影，在上面書寫了《不散》，這也讓《不散》成為一部二度羊皮紙的電影。在《不散》中我們可以找到《不散》與《龍門客棧》的各種文本性關係與各種指涉、重讀、二度化、致敬、引用等關係，這些手法在《不散》當中都明白可見。

在第 26 個鏡頭到第 36 個鏡頭，在這 11 個鏡頭中，共有 10 個蒙太奇的剪接。筆者認為，這裡充滿值得讓人深思與投入研究（見附錄一）。首先，從第 26 個鏡頭到第 36 個鏡頭，這是否為一組 30 度的拍攝？它們是否為一組正反拍關係？或是交叉剪接？或是平行剪接？或者是一組電影蒙太奇？還是蔡明亮在剪接上有更獨特的創舉？我們不妨來一一地從形式與分類上的研究來進行我們的分析。

## 七、第 26 個鏡頭到第 36 個鏡頭對於電影剪接的挑戰

第 26 個鏡頭為陳湘琪站在電影銀幕的後方，攝影機裁切她的胸上景。電影放映投影的光線穿透銀幕，造成許多的光點投映在陳湘琪的臉上。陳湘琪她的身體姿勢接近側身回頭 45 度的側面，由左方往上注視著銀幕。在第 26 個鏡頭之後，蔡明亮用急速的鏡頭切換，在上官靈鳳與陳湘琪之間來回。因此，我們在影片文本分析的正文化<sup>8</sup>工作中得到兩個系列的鏡頭，分別是在第 26、28、30、32、34 與第 36 個鏡頭的陳湘琪，以及在第 27、29、31、33 及 35 個鏡頭地上官靈鳳。在這一段剪接系列當中，從第 26 個鏡頭到第 36 個鏡頭，它們可以是哪一種電影剪接的邏輯？過往電影研究中的正反拍、平行剪接、交叉剪接等的美學思考可以回應蔡明亮的挑戰嗎？

我們不妨逐一分析。首先，這一個快速的剪接是否為快速的正反拍？林松輝（2016: 103）便將這段影片誤認為快速的正反拍鏡頭拍攝，林松輝認為「這

8 「正文化」是文本分析的一種術語，源自於羅蘭·巴特的《S/Z》一書，他把巴爾札克（Honoré de Balzac）的小說分成 561 個分析單位，這就是一個文本分析的正文化工作。《不散》一片總共有 86 個鏡頭，本文的正文化工作，則是針對《不散》中的第 25 個鏡頭到第 39 個鏡頭，以這 14 個鏡頭作為正文化單位的擷取，來進一步研究與影片文本分析。

段落有 14 個鏡頭，用了 49 秒，鏡頭平均長度是 3.5 秒，大大扭曲了整部影片的鏡頭平均長度」<sup>9</sup>。林松輝的專書中大力推崇具有長鏡頭風格的電影，認為到了 1950 年代蒙太奇與速度失去了藝術的吸引力，認為緩慢才是先鋒藝術的中心（ibid.: 102）。筆者認為林松輝甚至可能是帶著偏見在看《不散》中這 14 個鏡頭。《不散》影片中鏡頭的平均長度是 64.39 秒，林松輝只用鏡頭數與影片鏡頭的時間長度，來辨別是否為緩慢電影，在這樣量化分析的思維下，蒙太奇的特殊性當然失去它的意義。林松輝認為蔡明亮這個電影片段打亂了緩慢電影的概念。筆者認為林松輝的觀點掉入了見樹不見林的矛盾，並且只侷限在一種緩慢電影的想法。自然無法去面對《不散》中蔡明亮對蒙太奇的精彩挑戰。因此，林松輝陷入了一種自相矛盾的困境：一方面極力推崇緩慢電影，對蔡明亮的《不散》中夾帶的蒙太奇卻無法思考。另一方面，林松輝對蒙太奇充滿偏見，即使他注意到這些罕見的 14 個鏡頭，但同時對這些充滿學術可能的蒙太奇充滿偏見，並且視若無睹。這樣的學術觀點自然錯過這場蒙太奇的挑戰。相反的，筆者要在這個小小的片段下手，企圖顛覆過往學術刻板與狹隘的偏見，並且積極給予這段蒙太奇不同的意義，在既有的電影蒙太奇的基礎上以及台灣電影的背景中，來開拓其他新的學術的可能性。當然這是學術研究上的細微差別，但在這個理論的時代，細微的差異是巨大的分野。學術研究是要勇敢地提出差異性的思考。

孫松榮（2014: 76）曾經注意到《不散》中這 15 個鏡頭的剪接，卻把這 15 個鏡頭視為「七個連續正反拍鏡頭令人眼前一亮」。此一論點有疏失，孫松榮的文中注意到剪接的形式，卻把它錯認為正反拍的剪接。孫松榮的文章討論電影銀幕作為造型的問題，卻沒有思考到銀幕的阻隔性，也沒有思考到攝影機拍攝陳湘琪與上官靈鳳的位置，才有可能把銀幕當成透明，並誤認這組蒙太奇是正反拍，這樣的分析論點無法成立。筆者認為，就電影拍攝與剪接上，這並不是一段正反拍的鏡頭序列。就攝影機位置而言，拍攝陳湘琪的鏡頭的位置為電影銀幕之後，而拍攝上官靈鳳的鏡頭畫面則是與《龍門客棧》無異。如果攝影機是在銀幕後方拍上官靈鳳，我們會得到上官靈鳳變成在右側的位子（並且是鏡像式的左右相反）。換言之，實際上拍攝上官靈鳳的攝影機位置在電影院

9 林松輝教授的論文中，這段影片的計算並未把陳湘琪走入電影院的鏡頭納入，只計算陳湘琪與上官靈鳳的兩組鏡頭，因此鏡頭數目為 14 個。

的觀眾席，蔡明亮才有辦法讓上官靈鳳出現在左方。儘管在陳湘琪與上官靈鳳之間，有種類似正反拍的外貌假象，但這組鏡頭的剪接思考，蔡明亮並非在操演正反拍的邏輯。蔡明亮在這裡剪接思維的差異，表現在這並非是在一個相同的 180 度假想線之內的實際拍攝，而是中間有個無法穿透的銀幕區隔的兩個空間。蔡明亮的攝影機與蒙太奇刻意呈現在電影銀幕的前後兩邊，無法穿透而且有區隔的空間，用快速接續的短鏡頭營造著某種看似正反拍的假象。但也因為攝影機的位置在不同的兩區、銀幕阻隔視線、人物與放映影像存在差異等等，這組蒙太奇才令筆者覺得有趣，值得去花心思與時間去細究。

另外筆者想要強調，假使蔡明亮拍攝上官靈鳳和陳湘琪一樣，是在電影銀幕的後方拍攝，那我們將會獲得上官靈鳳會是與目前位置是左右相反的影像畫面。如果蔡明亮的攝影機不在銀幕的後方，那麼正反拍的思維更是無法成立。因此，在這兩個系列鏡頭，在上官靈鳳與陳湘琪之間快速來回的小段落中，它們並不構成所謂的正反拍（見圖 4 的攝影機位置）。無論是在實際拍攝的現場，以及和電影正反拍下的剪接皆不會發生。<sup>10</sup>

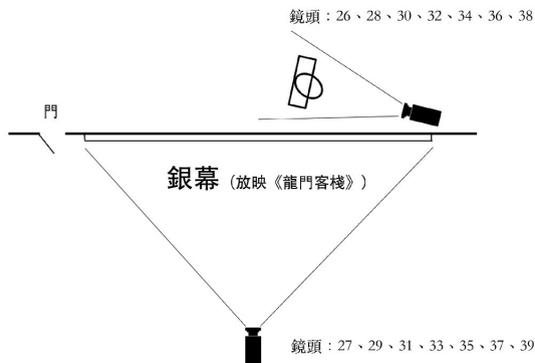


圖 4：作者自行繪製

另外，在本文中所分析的這 15 個鏡頭，它們可否算得上平行剪接與交叉剪接？交叉剪接的使用「是在可能發生在同一時間或者不同時間的不同動作之

10 筆者在完成本論文之後，在論文的審查期間，有幸與蔡明亮導演進行學術訪談。筆者趁此機會與蔡導演確認他在《不散》中此段影片的攝影機的拍攝位置。蔡明亮導演的回答印證本人對攝影機拍攝的位置的判斷是正確無誤的。見劉永皓（2023: 300）。

間交錯剪接」(蘇珊·海沃德 2013: 124)。交叉剪接室常出現在警匪片、西部片、黑幫電影等。電影導演使用這種電影剪接手法,來呈現兩個性質相異的空間,製造電影敘述的張力,或者加速敘事的發展。另外,筆者想強調的一點,在大部分的交叉剪接中,電影導演因為劇情的各種設計,總是會在交叉剪接的最後讓人物、時空及敘事有個交集。然在《不散》中上官靈鳳與陳湘琪並沒有任何交集。陳湘琪是《不散》中實際出現的人物與角色,而上官靈鳳只是銀幕上的影像。銀幕所放映《龍門客棧》的上官靈鳳影像並無法看見作為《不散》中人物角色的陳湘琪。

在釐清交叉剪接的清楚定義之後,蔡明亮《不散》中的第 26 個鏡頭到第 36 個鏡頭,是否可以視為交叉剪接?或許,在兩個二元異質系列鏡頭的組合中,它某種程度有個二元的對立性,鏡頭在上官靈鳳與陳湘琪的畫面來回,看似有交叉的效果,但它卻不能構成交叉剪接。因為上官靈鳳是《龍門客棧》中的影像,而陳湘琪是在通往電影放映室的路徑中,挑了一條她熟悉的秘徑,並駐足停留下來看了一下電影正在放映的畫面。在這個極快速的剪接,它不構成交叉剪接的原因,是因為沒有發生事件。再者,雖然它們皆是在一個相同的電影院空間,但它們也有相異之處。銀幕空間與電影院便道,在空間上存在著異質性。因此,在這些影片文本分析下,所謂的交叉剪接自然也無法成立。

## 八、視線連戲的再思辨

在早期格里菲斯的電影作品中所發展出來的拍攝與剪接技巧,其中視線連戲(eyeline match)的發明成為電影語言的基礎。這個視線連戲的結構,例如在 A 鏡頭拍下人物甲,他在 A 鏡頭中看著右邊的景框畫面之外的方向。接著在下一個 B 鏡頭拍下人物乙,他在 B 鏡頭中看著左邊景框畫面之外的方向。即使空間不統一,但是由於 A 鏡頭與 B 鏡頭的剪接,以及人物甲與乙視線凝視方向的因果,電影觀眾會覺得甲乙兩人彼此是有視線的交流,以及兩個鏡頭會符合視覺邏輯。這樣的剪接展示了觀看及被看見的電影語言的結構。

在《不散》中上官靈鳳與陳湘琪的這組剪接可否能夠稱得上是一組視線連戲的剪接?這組快速的剪接是如同兩個不同時代的電影經典在凝視著對方?或許我們可以在這個剪接思考上仔細地探討。

在這組上官靈鳳往銀幕右方怒目而視及陳湘琪從左方目不轉睛地凝視的快速剪接中，蔡明亮是否在上官靈鳳與陳湘琪之間建立了一個視線連戲？筆者想就幾個層面來切入。首先，無論在古典電影或當代的影片，都是藉由人物的觀點來推展電影的敘述。電影中人物的觀點以及藉由視點所產生的聚焦活動與剪接配合，這些是電影敘述學所關心的重要課題。

在第 26 個鏡頭到第 36 個鏡頭當中，上官靈鳳與陳湘琪這十個切點（cut）當中，她們兩人之間是否看得見彼此？筆者認為答案是否定的。儘管，這 10 個切點偽裝成視線連戲，然視線並不成立。首先，陳湘琪她駐足停留看著電影銀幕上，上官靈鳳正要與東廠鷹爪廝殺，準備攻入龍門客棧。筆者想從敘述學的角度來分析，陳湘琪是看見了銀幕上的上官靈鳳，然上官靈鳳並未能看見陳湘琪。因為上官靈鳳她是《龍門客棧》中的人物，她無法從《龍門客棧》中看見《不散》。《不散》的劇情並不同伍迪·艾倫（Woody Allen）的《開羅紫玫瑰》（*The Purple Rose of Cairo*, 1985），銀幕上的人物與觀眾在劇情上發生互動。在《不散》這一系列的剪接中，她們並沒有建構出看與被看的視線交錯，因此這個系列的剪接更值得被細究。蔡明亮藉著這個貌似視線連戲的剪接，事實上所欲探討的是更為複雜的剪接與蒙太奇的思維。

## 九、回歸胡金銓原典《龍門客棧》中的剪接思考

為了釐清蔡明亮這段蒙太奇操作，我們需要重新檢視《龍門客棧》，筆者想要從這個比較分析中來尋求解答。《不散》的第 25 個鏡頭為陳湘琪走入電影院，在銀幕上放映的《龍門客棧》則從第 525 個鏡頭開始放映；到了《不散》的第 39 個鏡頭，銀幕上是完整放映《龍門客棧》的第 557 鏡頭到第 562 鏡頭。從陳湘琪走入電影院，經過電影銀幕的後台及最後離開。在這段藉陳湘琪引用《龍門客棧》的影片片段是從《龍門客棧》的第 525 個鏡頭開始到第 562 個鏡頭為止，蔡明亮在這個場面中引用了胡金銓的 29 個鏡頭（見附錄一）。

《龍門客棧》這場戲中，胡金銓安排了曹健、石雋及上官靈鳳三人，從湖邊隱匿地討論及分工如何進攻龍門客棧。石雋從客棧後方糧倉進入，而上官靈鳳則是從客棧的正面攻入。在這場激烈的攻防戰中，上官靈鳳在第 562 個鏡頭中刺殺了東廠的番子。胡金銓在這場戲中完美地表現了他的場面調度與電影剪

接的獨到之處。

有趣的是，在蔡明亮的第 27、29、31、33 與 35 的這五個鏡頭，是完全相同於胡金銓電影中的第 543、545、548、550 與 552 鏡頭。蔡明亮並沒有用他的攝影機去調整或裁剪胡金銓的畫面。在《龍門客棧》中，上官靈鳳的這些鏡頭是交待她所面臨到上方、前方、斜方及左方四個方向的敵人威脅。胡金銓在第 544、546、547、549 及 551 鏡頭，皆呈現了這些不同鏡位中，個個凶狠的東廠鷹爪。因此，《龍門客棧》中對應到上官靈鳳的個人鏡頭，胡金銓是安排著視線連戲，以及建立完整的空間鏡頭，以及令人嘆為觀止的打鬥廝殺武俠場面。

回顧原典之後，我們立刻察覺《龍門客棧》的剪接具有視覺連戲、空間建構與場面調度的邏輯與導演風格。同時也發現，原本在上官靈鳳與東廠之間的決鬥，藉由上官靈鳳的怒視方向來交待敵人埋伏，以及東廠攻擊的地理空間位置。胡金銓用剪接交代了上官靈鳳與番子彼此看見，之後用較為廣角鏡頭展示演員們在同一空間廝殺。在胡金銓的剪接中，我們看到了前述所言的正反拍、視線連戲及梅茲所闡述的兩組鏡頭輪替的剪接邏輯。而在《不散》中，有趣的是，蔡明亮的剪接中陳湘琪所出現的鏡頭順序，完全取代了東廠的鷹爪。因此，原本在《龍門客棧》中正邪之戰的結構，到了《不散》轉變成陳湘琪所出現的鏡頭序列。在鏡頭的時間長度上，完全符合《龍門客棧》快速短鏡頭的剪接節奏。因此，上官靈鳳原本的五次備戰攻擊的怒視，從原本面對四方的惡人，在《不散》中卻接上陳湘琪的五個目不轉睛的直視。使得蔡明亮的這個電影剪接，變得無法歸類。無論在技術上與美學上，它都無法被歸類於我們前述的剪接。這裡透露出什麼樣的想法與剪接上創新的可能？令人更加好奇。

## 十、從間隔到抽象的蒙太奇之可能、以及穿透銀幕另一邊投射在臉上的點點光斑

電影剪接的功能並不是只有把兩個鏡頭剪接在一起，也不是單純地把不同的鏡頭連接在一起。波德威爾（1992: 314）強調在兩個鏡頭當中要有圖形、節奏、空間、時間的關係，是為美式的電影學術觀點。在這個電影剪接的對立面，則強調兩個鏡頭之間的衝突與張力，這是愛森斯坦的電影蒙太奇衝突理論。或許古典好萊塢的劇情片研究與蘇俄的蒙太奇學派，這兩個大的電影思想，皆可

能無法在蔡明亮這 15 個鏡頭的分析上反映出它們的精神與理論。

在這兩大類電影剪接與蒙太奇的理論價值與實踐中，皆反映出蒙太奇為電影導演的創作工具，同時也是一種語義與電影美學的手段。然蔡明亮在《不散》中這 15 個鏡頭，卻像是一種無法限縮的斷裂。如同蔡明亮揚棄了長鏡頭與緩慢電影的美學，在面對胡金銓的決戰經典場面時，蔡明亮只能在電影鏡頭上製造出如同撞擊般的視覺畫面？或是在這些不連續的蒙太奇中，在上官靈鳳與陳湘琪之間，有無其他電影美學的可能？

在蘇俄的電影蒙太奇電影理論發展中，出現過兩條不同的理論與創作方向。它們分別是愛森斯坦的理論與維托夫（Dziga Vertov）的理論。然而維托夫的蒙太奇理論並沒有在往後的電影世代中好好發展。維托夫的理論著作受到史達林政權的輾壓，與其他蘇俄前衛藝術家們的命運接近。維托夫的電影蒙太奇理論與愛森斯坦大不同，其蒙太奇概念為一個鏡頭是要完全服務於一個確定的信念，甚至是一種確定性。因此電影的功能不是被動地反映表象，電影更不是製造一個想像的世界，電影是要提供一種視野讓人們看得到現實性，同時也看到電影的意義（Aumont 2015: 66-67）。維托夫的電影蒙太奇理論顯得具有企圖和野心，維托夫的電影假設有如神學一般，電影所製造出的現實似乎意味著更多的事物。我們都知道，對於維托夫而言，現實的這種意義是需要由一種學說來保證的。這個學說將不是神學，而是馬克思與列寧主義的意識形態。因此，在維托夫的電影觀念，電影是要展示現實，甚至也包括了電影本身的意義。在這裡，電影的蒙太奇與剪接有著非常重要的作用，因為電影剪接與蒙太奇是電影導演表達他賦予現實意義的主要手段。因此，我們可以認為在維托夫的想法中，如果電影是準確的，這是呼應到現實本身的意義，當然也包括了現實的真實性。

維托夫在這種意識型態上，發明了「間隙」（interval）的電影概念。間隙的想法不只是指著蒙太奇和剪接，它同樣也包含了電影的拍攝與電影的視野。因此，間隙這個觀念在維托夫的電影理論上相當關鍵。間隙這個詞，在法文與俄文上為同一個字。賈克·歐蒙（Jacques Aumont 2015: 67）對維托夫的研究中，提出三個層面來理解間隙這個電影美學的方向：首先，在空間上作為分開兩個點的距離；再者，在時間上是指作為兩個瞬間之間所延伸的持續時間；最後，

音樂上的指涉為兩個高音之間的關係。換言之，維托夫的間隙電影理論，它有多維度的美學想法，它是可以單純地指向一個電影蒙太奇上的間隙，也同時指出了一個連續的環節或是一個抽象的關係。維托夫的電影理論盡可能避免空間上的指涉，因為這會讓人把空間上複雜的想法，限縮成一個簡化空間距離上的測量。因此，間隙這個觀念必須要回到電影導演的創作思考。在這個點上，這與其它劇情片電影導演的想法有重大區別。

維托夫的間隙觀念可理解為在同樣一部電影中兩個鏡頭分開的原因，當然兩個鏡頭的區別可以是純粹技術的理由。因此間隙的觀念，在此與電影的剪接或連戲截然不同。間隙的蒙太奇思考的特殊性，在於它並不是要連接電影鏡頭之間的連續性，並建立影片的連續戲劇性，才去思考兩個鏡頭的關係。此外，間隙與蒙太奇的視覺不連續性，以及兩個鏡頭之間的衝突有別，因為在維托夫的間隙蒙太奇思考中，它是需要在影片個別鏡頭的時刻，傳遞出部分的訊息以及全部的真相。在這個電影學術的立場上，維托夫與愛森斯坦有重大差別。

維托夫的間隙是一種差異的力量，這不僅僅是指兩個連續鏡頭之間的差異，而是指在影片中任何的兩個鏡頭之間都需要有間隙的必要，因為影片中所有的鏡頭都參與了同一個社會現象的視覺生成。維托夫蒙太奇理論的基礎，是以影片整體性為考量，影片中各個畫面或是段落的蒙太奇，都服務於這個整體性，這與拼圖的想法有別。維托夫是強調鏡頭畫面在彼此有相關的時刻，電影鏡頭才有意義。因此，維托夫的電影眼（Kino-Eye）與普多夫金（Vsevolod Pudovkin）的隱形觀察者（*observateur invisible*）剪接理論有別（Aumont 2015: 68）。維托夫的重點以真實社會為核心，但其中相對矛盾和晦澀之處在於，維托夫提出了一種間隙的電影理論，它不是建構於寬闊的空間中的運動，而是它的品質是基於運動的純粹質量，而且是有強度的密集。蔡明亮的《不散》在上官靈鳳與陳湘琪之間的蒙太奇現象，從維托夫的思考中，我們可以找到呼應的思維。上官靈鳳與陳湘琪的這 15 個鏡頭，蔡明亮同時處理到維托夫間隙剪接中的空間、時間與音樂性等三個形式上的實質展現。

投影在銀幕正面的上官靈鳳與在電影院銀幕後方的陳湘琪，蔡明亮在電影院的空間結構上，讓這兩個空間位置形成一個顛倒的觀看方式，陳湘琪凝視電影畫面的位置是離開了銀幕正片的位置，陳湘琪應該會看到上官靈鳳反面的電

影影像。然在蔡明亮的這段剪接中，他呈現了陳湘琪凝視的臉孔，卻未讓我們看到陳湘琪她身處於電影銀幕後方所應該看到的畫面。反之，蔡明亮呈現電影銀幕的正面，卻未交待是誰的視點。蔡明亮的剪接在銀幕的正前方與後方快速來回，形成一個有問題的觀看迴路。我們不知是誰的觀點在看《龍門客棧》，同時看到了陳湘琪專注地看，但觀眾又未見陳湘琪之所見。在觀看的層次上，從空間的間隙到觀看的詭計，蔡明亮很懂得維托夫の間隙蒙太奇的精髓。

其次在時間上的間隙問題，蔡明亮在這 15 個鏡頭當中，他來回地把上官靈鳳和東廠的廝殺與陳湘琪的凝視剪接在一起，上官靈鳳所處的《龍門客棧》的時間是一種生死格鬥的瞬間，決戰時刻的每個鏡頭都充滿了視覺的能量，流動在胡金銓的作品當中。蔡明亮把上官靈鳳正面攻擊龍門客棧的時間，與陳湘琪爲了要偷窺李康生，而採取了一條不爲人所知的路徑，行走困難地趨近電影院放映室的時間連接在一起。就時間的間隙而言，這兩種時間的差異自然形成一個極大的張力。

最後在音樂上的層次，上官靈鳳決戰龍門客棧的鑼鼓點的音樂，完全地延續到《不散》中的陳湘琪所在的電影銀幕的後方。在《不散》中，陳湘琪所出現的場次，大部分皆是以沉默的方式出現。她在影片中沒有台詞，亦無對話。在這場 15 個鏡頭的剪接中，如果依照維托夫の間隙蒙太奇的音樂性來進行兩組鏡頭的剪接，上官靈鳳是處於一種極度高音的戲劇性時刻，而相對陳湘琪是否處於一種無聲的時刻？筆者認爲，這是一個複雜的音場情境。儘管，上官靈鳳的配樂是處於一種高調，筆者也不認爲陳湘琪她必然是屬於一種低調沉默的狀態。筆者認爲這是陳湘琪第二次要去找尋李康生。在這之前，李康生並沒有在他該工作的位置，他應該是在電影放映室中工作的放映師。陳湘琪走一條無人知曉的路徑，她既害怕打擾李康生，但又想要知道她關心的人究竟爲何不在工作的放映室？這是過分擔心或是過度揣測？她去銀幕後方的心裡的聲音，怎麼可能不會是一個音階較高的氛圍呢？因此，她看似若無其事地看了《龍門客棧》的一場廝殺，然這個陳湘琪的靜默應該也是一個高音頻。可推知，在形式上，上官靈鳳與陳湘琪的蒙太奇是趨近維托夫の間隙的電影理論。

維托夫的電影剪接理論建立在運動之上，從一個運動到另一個運動的過程。間隙被非常簡單定義爲從一個鏡頭到另一個鏡頭的運動，因此間隙的剪接

思考，位在兩個鏡頭中製造出一個密道，產生一種能量，一個能生成循環的動量。蔡明亮在這 15 個鏡頭中找到了上官靈鳳與陳湘琪他們兩個不同狀態的變化：一個要殊死決戰，另一個是慢步、駐足、觀看；一個要在決戰的速度中殺入敵營，另一個則是凝神憂心的癡行緩步。上官靈鳳的強度在於武俠電影中的快速剪接與身體表演，而陳湘琪回應這個強度，是一個完全對立的極端的強度，一種與上官靈鳳的對立。她不是俠客，沒有身手矯捷，而是有身體缺陷獨自地走入電影銀幕的後方，沒有進擊只有閃躲。蔡明亮在這個具有維托夫風格的剪接中，從他拍陳湘琪走路進入電影院在銀幕的左方，以及到走入電影銀幕的後方，蔡明亮除了在拍攝時扭曲變形掉《龍門客棧》的原貌，也藉著剪接破壞掉胡金銓的剪接思維。而在上官靈鳳與陳湘琪之間的剪接，卻依舊是充滿矛盾。

筆者認為蔡明亮這個近乎維托夫の間隙蒙太奇中，他在引用胡金銓的電影片段時，是強調了武俠電影的運動。相對的，陳湘琪就是身處在黑暗中，電影投影的光線穿透銀幕，成為些許的光散佈在陳湘琪的臉孔上。蔡明亮透過電影蒙太奇告訴我們，這是運動與光的辯證。陳湘琪臉上的點點光斑，同樣令人深思。電影是光影的書寫，光線是電影的靈魂。德勒茲（2016: 78）在比較德國表現主義電影與 1920 年代法國詩意電影運動時，他認為這是「更多的光對應於更多的運動。然而，無論是光或是運動，運動－影像與光－影像是同一呈現的兩面」。陳湘琪臉上輕微律動的光斑，是來自於廝殺的《龍門客棧》，臉上的每一個光斑的閃動，在這之中應該有光影運動的思考，呼應著《龍門客棧》。

在實驗電影的發展脈絡中，有藝術家們探索電影放映機的投影作為藝術創作與電影呈現的主要手段，這些被稱為擴延電影（expanded cinema）。而擴延電影所追求的乃是要擺脫電影膠卷材質上的影像，電影畫面不該是被固定在銀幕之上，而是藉著投影的可能性來解放影像。因此，投影成為抽象的光線，投影機的光線成為擴延電影的主要概念。陳湘琪臉上的點點光斑，不會是擴延電影的可能，因為《不散》並非是當代藝術作品，影片作品的意義場域是電影院而非美術館。但這並不是說這些光斑無意義。筆者認為這些光斑是來自《龍門客棧》的光影，這些光斑是運動的影片文本的穿透與印記，它銘刻在陳湘琪的臉龐，成為一種異質的蒙太奇的指涉。

而陳湘琪臉上的光斑，當然也成為了電影理論爭奪的場域。筆者並不認為

這些細微的光影為一種擴延電影的可能。因為《不散》是一部影片，我們也聚焦在這個電影本體論之上，而在我們討論的這 15 個鏡頭，它們也未演化成實驗電影的問題。相反地，它們是非常素樸地回到鏡頭與鏡頭並置的蒙太奇，電影的原初。筆者認為陳湘琪臉上的光，具有影像與敘述的暗示性。而通過銀幕細微孔洞的縫隙之後，殘留在臉上的光，表面上是看不見的畫面與劇情。筆者認為這些電影鏡頭為沉澱般的美學礦場影像，因為在陳湘琪的臉龐聚集了「最細微的感官……這是多麼局部的、有空隙和蒼白的保存。這是光與影、黑與白、清晰與虛化的視覺保存，直接見證了這些影像所處的情境，就像殘活者一樣。」（Didi-Huberman 2015: 12-13）。陳湘琪是用她臉上的光斑來見證了這些差異的電影光影運動與電影異質的蒙太奇。

筆者認為，這個異質的蒙太奇，是透過胡金銓《龍門客棧》中上官靈鳳與東廠鷹犬對決的蒙太奇轉化而來。在《不散》中，東廠爪牙的影像成為陳湘琪臉上的光斑，與銀幕上的上官靈鳳共同組成新的異質的蒙太奇。這組異質性的蒙太奇，在《龍門客棧》與《不散》之間不斷地來回。而無論是東廠伏兵或是轉化之後的陳湘琪臉上的光斑，它們在時間的加總是相等的，也因此，胡金銓的蒙太奇與蔡明亮的異質性蒙太奇，在時間的長度上亦是等長的。筆者行文至此，先把它們統稱為異質的蒙太奇，乃因它們具備了上述多重複雜關係的轉換。在《不散》的這場戲中，電影投影的光線把原本在《龍門客棧》中攻擊上官靈鳳的東廠鷹犬影像，變成光線的變形與延伸，最後穿越銀幕成為灑落在陳湘琪臉上的光斑。這些光斑是有著原來《龍門客棧》的蒙太奇的印記，從原來的蒙太奇變成臉上的光斑，再變成《不散》的異質的蒙太奇，這是兩種不同的電影蒙太奇語言的轉換：不僅是從東廠殺手的影像轉換為陳湘琪臉上的光斑，更是從胡金銓的蒙太奇轉換成為蔡明亮的異質的蒙太奇。

儘管行文至此，我們找出了貼近這場剪接的電影美學上各種可能的呼應，筆者仍然對這場剪接中不具有明顯意義的蒙太奇感到好奇，這些過於多義、晦澀、不明與抽象的蒙太奇，更讓筆者想要去釐清，持續地挖掘出這些尚未被討論的電影美學上更多的可能。

## 十一、朝向一種晦義蒙太奇的可能

筆者認為蔡明亮在《不散》中這 15 個鏡頭是接近維多夫的間隙蒙太奇的美學精神。然在電影蒙太奇理論中，我們是無法迴避愛森斯坦的蒙太奇理論。我們可以重點回顧一下蒙太奇理論。愛森斯坦在他的蒙太奇理論中創立了一種辯證法，在這辯證法中也具有意識形態與電影理論的用途。其中，愛森斯坦不把他的電影看法簡化成絕對的知識。在愛森斯坦的辯證法中不斷地介入邏各斯（Logos）的神話與實踐（Didi-Huberman 1895: 9）。整體而言，愛森斯坦的蒙太奇理論就如同一個偉大的電影思想的辯證系統，筆者認為其中最核心的關鍵，在於蒙太奇理論為雙重節奏所激發，有如呼吸或是心臟不停跳動的器官有著雙重節奏（ibid.: 9）。我們可以認為愛森斯坦是把電影理解成爲一種如同心臟跳動中巨大的舒張期，在電影影像中不斷的開發。筆者認為，愛森斯坦通過這種收張的雙重運動，建構出蒙太奇決定性的電影理論，因此有關影像的動態性與辯證性的概念，都可以在蒙太奇的剪接中變得具體。在蒙太奇的思想中，一切都可以分裂與重組，因此自然也會生成視覺的震撼及蒙太奇辯證過程中意義的生成。

巴贊在〈攝影影像的本體論〉中，借著攝影的特色來區別攝影與電影的不同，並且深入思考電影的本體。巴贊（1995: 18）認為攝影和電影的共同點爲它們有「攝影機眼睛的一組透鏡代替了人的眼睛，而它們的名稱爲鏡頭（objectif）。」當然我們可以找到攝影與電影之間共同基本條件（瞬時性、乳劑、軟片基，以及賽璐璐膠片），它們也都需要溴化銀乳劑（gélantino-bronure d'argent）。攝影與電影的異同比較一直有很多的討論，如巴贊、克拉考爾（Siegfried Kracauer）等理論家。筆者認為，這兩種藝術之間最大的差異爲攝影是靜止的，電影擁有運動影像；攝影抓取了瞬間，而電影是掌握了連續的瞬間，在每一個鏡頭中可持續時間。如巴贊所言「事物的影像第一次映現了事物的時間延續，彷彿是一具可變的木乃伊」（ibid.: 20）。此外，電影中的蒙太奇帶有敘述的發展、意義的辯證與時間關係。筆者認為上述特點是區分這兩種藝術的分野。電影也是擁有瞬間的連續體、一個具有時程（duration）的藝術表現、影像運動與蒙太奇，筆者認為這些是電影藝術最大的特色，也在這些面向上（時程、運動與蒙太奇的差異）告別攝影的範疇。

在眾多的愛森斯坦的研究中，羅蘭·巴特（Roland Barthes 2005: 41-61）寫過一篇獨出心裁的論文《第三意義》。巴特分析愛森斯坦的《恐怖的伊凡》（*Ivan the Terrible*, 1944）的電影劇照後，他迂迴地提出了對愛森斯坦的解讀。在這裡筆者想藉由巴特的想法，提出作為一個研究的可能路徑。巴特認為在《恐怖的伊凡》的衣服劇照中，沙皇身旁左右二位年輕的助手，為沙皇頭上灑下一桶黃金，這畫面可以讀出三種意義：第一個為訊息層，屬於訊息的符號學。第二個為一個象徵層，巴特認為這一層面即是愛森斯坦電影畫面中的轉移和替代系統，然第二層在總體上是為意指層。第三種為明顯、游移和固執的意義。巴特認為愛森斯坦的影像中「有某種東西超出了心理、故事、功能，總之是超出了意義」（*ibid.*: 43）。巴特很細緻地為第三種意義描寫：「第三層意義，也就是那種多餘地出現的意義，它就像是我的理解力所不能吸收的一種多餘的東西，它頑固有琢磨不定，即平滑又逃逸。」（*ibid.*: 44）。巴特把它稱之為晦義（l'Obtus）。換言之，畫面上提供了一種多餘意義的理論，晦義也是指著變鈍，如 100 度以上的鈍角，意義上的不清楚，變鈍且圓滑了。

羅蘭·巴特對於影像的關注，為他的重點研究之一。羅蘭·巴特對於圖像的凝視，他一直是以前兩種意義機制來區分。巴特在《神話學》（*Mythologies*, 1957: 105-107）中，對於「震撼照片」（photo-chocs）的分析已經非常精準。此類的照片要強化所謂的純符號（*signe pur*），也就是說視覺符號在尋求「完美的可讀性」（*lisibilité parfaite*）（*ibid.*: 106）。就如同巴特的細膩分析，這類的影像「不會讓我們混亂」。在這類影像的對立面，存在著另一種類別的影像，巴特在《明室》（*La chambre claire: note sur la photographie*, 1980）中娓娓寫著可以觸動著我們、使我們不安、傳遞真相的那些影像。巴特把影像所傳遞的陌生體驗命名為「刺點」（*punctum*）。筆者會積極地將這些刺痛巴特的刺點、不為人所注意的影像細節，給予它們原本就有的鈍性與晦義，進行積極性的演譯。

在巴特的影像思考中，他分析的對象為愛森斯坦的電影劇照，巴特的行文脈絡對於影像中哪些意義明顯可見，哪些細節又企圖傳遞晦澀不明的意義，皆有詳盡的說明。<sup>11</sup>

11 「由此，我們看到，愛森斯坦的藝術並不是多義性，他選擇意義，強加意義，銷毀意義（雖

巴特 (Barthes 1957: 47) 對於《波坦金戰艦》 (*Battleship Potemkin*, 1925) 編號 V 的劇照, 除了痛苦之外, 晦義的指涉為「這種補加內容和這種偏移內容, 恰恰來自於一種細微的關係。(…) 所有這些特徵模模糊糊地參照一種較低級的言語活動, 即微不足道的一種裝飾性與活動, 構成一種細微的對話體, 我們簡直不能擔保它有什麼意願性。」 (ibid.: 48)。

巴特認為這些脆弱鈍遲的特質, 讓我們無法確定晦義的意圖, 晦義的特色其實混淆了意義的銳角。因此晦義「它是一種複雜而曲折的安排 (因為它汲及到意指的一種時間性)」 (Barthes 1957: 50)。此外, 巴特也強調了在愛森斯坦的劇照 VII (ibid.: 49): 「它看上去是假的, 但不因此而放棄其指代對象的『善意』: 一位演員, 他要裝扮兩次, 而不需要一種裝扮毀掉另一種裝扮; 像在一種地質結構造一樣, 意義層次中總是存在著前一層意義; 說相反的事物, 卻不敢放棄被反駁的事物。」 (ibid.: 50)。巴特在此也指點出晦義的曲折, 從雙重結構到在多層結構的對立。而這此過多, 也是造成晦義的遲鈍, 以及「它變成意義的衰退與偏移: 在晦義中, 有一種色情, 它包含著美的反義詞和對比性的外部, 也就是說包含著極限、倒置、不適、也許還有虐待狂。」 (ibid.: 51)。對於這一點巴特舉例了費里尼 (Federico Fellini) 的《愛情神話》 (*Satyricon*, 1969) 中的雙性人作為晦義的說明。

巴特認為「晦義不存在於語言之中 (也不在象徵的語言之中), 去掉它, 傳播與意指依舊存在、巡迴、過往; 沒有它, 我照樣可以說和解讀。因為, 並非到處都有晦義, 而是在某個地方才有, 它存在於解讀生活因此也就是解讀實際本身的某種方式之中。」 (Barthes 1957: 52)。巴特又強調「晦義是非連續性的, 它與故事和顯意無關」 (ibid.: 55)。巴特最後強調「晦義可以被看作是一種突起或是一種褶痕 (甚至是一種假的褶痕) 的強調標誌」 (ibid.: 56)。

---

然意指中充溢著晦義, 但它卻不是為此而被否定和被搞亂的): 愛森斯坦的意義摧毀含混性。如何摧毀? 藉助於補加一種審美價值即誇張來實現。愛森斯坦的裝飾論具有一種經濟功能: 它直言事實。(…), 悲痛來自於低垂的頭, 痛苦的臉和捂住嘴巴以忍住泣聲的手, 這些極為尋常; 但是, 它們一經非常足夠地顯示, 一種裝飾性特徵狀還會對其加以顯示: 兩只手合乎審美的疊在一起, 帶著母性的溫柔 and 花的姿態向著低垂的頭緩緩升去; 在總的細節之中 (兩個女人), 還會深深地存在著另一種細節: 它由於來自一種繪畫範疇就像引證聖像和聖母哀痛耶穌之死畫像的舉動一樣, 所以它不分散意義而是加強意義: 這種強調 (為任何現實主義藝術所專有) 在此與『實際』有某種聯繫; 這種實際便是《波坦金戰艦》的實際。波特萊爾曾談到過『動作在生活的境遇中的誇張性實際』; 在此, 便是無產階級在生活的重大境遇的實際在要求誇張。愛森斯坦的審美觀並不構成一種獨立的層次: 他的審美觀屬於顯義, 而顯意, 在他那裡, 便總是革命。」見羅蘭·巴特 (2005: 47-48)。

我們仔細地釐清羅蘭·巴特所思考的晦義，便可以發現巴特與愛森斯坦的巨大差別，以及這個差異成為研究的可能。很明顯的，愛森斯坦的電影創作與電影理論，皆需要處於一種特殊的電影本體思考。也就是說，愛森斯坦的電影蒙太奇無論在視覺上所見，或是在觀影後的思想啓動，皆是要在影片放映的時刻，才能夠讓蒙太奇的藝術手法讓觀眾所見，並且藉電影蒙太奇引發觀眾更深刻性的辯證。羅蘭·巴特藉愛森斯坦的電影劇照來思考影像的顯義與晦義，所捕捉的卻是如同攝影般的電影劇照。在這點上，巴特所思考的並非電影影像運動的本體，巴特所面對的是失去電影蒙太奇的靜態劇照，那是影片文本中所截取出的一格畫面，巴特與愛森斯坦兩者之間有巨大的分歧。然這個巨大差異，卻啓發筆者進行學術上的想像與實踐：是否有可能存在著一種愛森斯坦沒有去發展，而羅蘭·巴特也沒有進一步去思考的電影晦義蒙太奇的可能？這樣的電影例子，在電影中也並不多見，而它卻恰恰地在蔡明亮《不散》中這 15 個鏡頭中做了一個完美的演繹？筆者在此要提出一個新的晦義蒙太奇的可能。

大部分的蒙太奇理論，太過於強調兩個不同鏡頭的衝突，藉此產生意義。而在美國的電影剪接則強調電影剪接的干擾愈少愈好，讓觀眾進入電影的夢境。在上官靈鳳與陳湘琪的這 15 個電影剪接，顯然是在這兩者之外，有可能如筆者所提出的晦義蒙太奇，它是一種遲緩圓滑不明的蒙太奇的潛能。首先，在上官靈鳳與陳湘琪之間，她們有種細微關係，但這究竟是何種意義？很可能不甚明確。上官靈鳳與陳湘琪她們在各自的系列鏡頭中，各自有豐富的細節。上官靈鳳在與敵廝殺時的凌厲眼神，她專注於決鬥，在殺戮東廠鷹犬時，她翻動的軀體堆疊出武俠電影的視覺美感。而在銀幕後方的陳湘琪，她凝視著銀幕的背面。儘管臉上的光是來自於電影投影與穿透銀幕隙縫的光影的傳遞，除了電影美學的可能之外，她是否有更明確的意義？筆者認為，這是一個晦義蒙太奇的演繹，蔡明亮在此超越了愛森斯坦與羅蘭·巴特。這是個晦義蒙太奇，它不刻意說什麼，而是說了太多而超出因此更顯得濃濁晦暗的蒙太奇。

此外，就巴特而言，晦義在某種程度上與化妝有關。若以此為切入點，首先，上官靈鳳她是反串演出的俠客，是女兒身並非練武男子，裝扮遠離她的女性生理性別。再者，她又是從正面攻入龍門客棧的主力，相對的，石雋是從後方包抄。我們不禁要想，在這兩個層次中是否有訴說著相反的意義？同樣的，

陳湘琪飾演一位癱行女子，她同樣也是多次裝扮。一位不良於行的女子，在寥寥無幾人的電影院中，表演她的行走的姿勢，這同樣也是充滿了身體上的偏移與過多。

在這 15 個晦義的蒙太奇中，蔡明亮究竟爲了什麼樣的創作理由，讓這兩位女子相逢？扮裝的俠士與鬱悶癱腿的女人，她們相遇的理由是什麼？除了羅蘭·巴特寶貴的晦義之外，還有沒有更多其它的可能？法國導演高達認爲：「剪接應該要思考兩個鏡頭之間遙遠的距離。」（Faucon 2009: 20），也因爲兩個鏡頭的距離造成上官靈鳳與陳湘琪的快速反覆的蒙太奇中的偏移。在《不散》中，電影院的觀眾，例如石雋與苗天，他們參與《龍門客棧》與《不散》的拍攝。他們在兩部影片中都有各自的影像迴路連結，然上官靈鳳並未演出《不散》，陳湘琪同樣未演出《龍門客棧》，她們兩者並未有任何電影系譜上的關係。再者，上官靈鳳她反串演出俠客，爲了明朝的家國大事付出生命。陳湘琪她在《不散》中是電影院的售票員，電影院的觀眾寥寥無幾，而且有不少是同志族群，這些觀眾與陳湘琪之間並不會發生任何事件。因此《龍門客棧》最異質的上官靈鳳與《不散》最另類的陳湘琪，她們兩人的關係，自然形成一種最遙遠的影像關係。上官靈鳳與陳湘琪之間的晦義蒙太奇恰巧照亮出這個遙遠的剪接距離，蔡明亮的這場蒙太奇在某種程度上，似乎也呼應了高達電影的蒙太奇想法，要在剪接中找到兩個鏡頭之間最遙遠的距離的思考。因此，這 15 個蒙太奇，它們在意義上爲晦義蒙太奇，它們同時也是上官靈鳳與陳湘琪之間的最遙遠的距離，這距離恰恰需要蒙太奇來完成。

## 十二、鏡頭的黑暗邊緣與照亮差異的蒙太奇

在當代的歐陸思潮中，電影已經成爲衆多學科無法迴避的研究，衆多精英的思想家也藉著電影研究，提出了深刻的人文反思。在近期的阿岡本（Giorgio Agamben）與迪迪·于貝爾曼（Georges Didi-Huberman）討論納粹集中營的電影，他們主要是討論記憶與見證，並且大量地使用蒙太奇的關鍵字與電影研究的觀念。因此，蒙太奇這個電影技術的用語，它多了哲學的味道，儼然成爲打開歷史的關鍵鑰匙。然爲何蒙太奇可以成爲歷史的鑰匙？我們發現班雅明（Walter Benjamin）的理論和愛森斯坦在同一時代所提的蒙太奇理論，他們「取

徑相似，方向卻相反：班雅明從文本出發以生成圖像，而愛森斯坦則從圖像出發以生成意義」（菲利普－阿蘭·米肖 2015: 89）。在《供廊街計劃》（*Arcades Project*）中，班雅明探討了歷史意義的問題，他寫著，一旦獲得意義，歷史就喪失了可見性，亦即它形成圖像的能力。不過在他看來，調和歷史意義和可見性的方法正是蒙太奇，「而且這一蒙太奇實際上是對歷史表述（*énoncé*）的去一蒙太奇（*démontage*）和解構，它創造的不是歷史的多元性，而是圖像的多元性」（菲利普－阿蘭·米肖 2015: 89）。

阿岡本的《奧斯維辛的剩餘：見證與檔案》（*Homo Sacer. III, Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*）是阿岡本《神聖人》（*Homo Sacer*）系列著作中的一部分。筆者認為此書的重點在於試著通過探索見證的各種再現形式，而不是主體間的責任。儘管阿岡本把此書描述為對於納粹大屠殺（*Holocaust*）的回憶研究，但事實上卻不是只有對大屠殺的記憶探討，而是更廣泛的對於倫理學及文學關係的理解，並且重新思考了二戰後的倫理學。對筆者而言，這些思潮與電影的交會，自然也形成電影研究的養分。

迪迪·于貝爾曼對於集中營中所產出的影像一直投以美學的高度在思考。在 2003 年所出版的《影像無論如何》（*Images Malgré Tout*）書中的首章，迪迪·于貝爾曼在思考著奧斯維辛集中營中所傳出來且流存到今日的四張照片。這四張照片來自於慘絕人寰的地獄寫真，它開啓了納粹大屠殺無法想像與不可再現的核心問題。這四張來自地獄的照片也成為《索爾之子》（*Son of Saul*, 2015）主要電影劇情所參考的學術文獻與歷史證據。在同年《索爾之子》上映後，迪迪·于貝爾曼以書信體的方式寫給《索爾之子》導演拉斯洛·奈邁施（*László Nemes*），出版了《走出黑暗》（*Sortir du Noir*, 2015）。這些是在學術研究與電影創作中開啓了對於大屠殺深刻的反思與睿智的連結和對話。

筆者謹慎地思索著阿岡本對於集中營的反思，以及迪迪·于貝爾曼對於見證集中營照片的思考。這些睿智的思想可否借來用於電影分析？這樣的大屠殺理論的借用是否為一種有重大疏失的踰越？或是有道德上的缺失？阿多諾（*Theodor W. Adorno* 1955: 34）說過：「奧斯維辛之後寫詩是野蠻的。」筆者認為，在學術研究上要用最謙遜的態度來面對納粹大屠殺，以及電影美學上的追求與鑽研。

德國納粹集中營是人類歷史上的浩劫，對於這個人間慘劇的書寫與檢討的著作浩瀚如海洋。納粹集中營裡頭有希特勒（Adolf Hitler）法西斯的政權獨裁，對猶太人、吉普賽人、穆斯林與男同性戀及持不同政治意見的人的打壓，以及對不同種族的逼害歧視與種族清洗。納粹在德國內鼓動排外的民族仇恨，讓維持國家安定的道德、理性與良知皆化為烏有。散落在波蘭境內集中營的大屠殺，只是在多方的邪惡因素所產生的納粹政治瘋狂下，加乘的面向之一。

對於這個浩劫的討論，人類的歷史記憶與見證之間充滿了弔詭，納粹的集中營隱晦不明的特殊性也呼應了這個困境。究竟見證人的證詞或是歷史文獻檔案庫的影像紀錄之間，何者比較準確？集中營證詞的特殊性也間接地幫其他事件的證詞設下了類似的條件，在結構上可區分個人及非個人的記憶，回憶與文獻檔案的比較。經歷猶太人大屠殺的目擊者，定義了人類記憶的代理人和科技代理人之間的對比。

阿岡本（Agamben 1999）在《奧茲維辛的遺跡：目擊者和檔案》中，分析了猶太人大屠殺中目擊者的證詞和證人所處的立場。阿岡本認為集中營的證詞是不完全的，這些證詞只是餘燼。目擊者無法讓人完全相信，證詞的可信度令人生疑。因為真正的目擊者已經無法作證，他們沒有辦法說出他們所經歷過的悲慘，換言之，證詞有很多的不足。阿岡本的分析讓我們理解到奧茲維辛集中營的經驗就是死亡，最重要的目擊者是那些歷經過死劫關頭的受難者。因為那些最後失去生命的人，他們無法活著作證。此外，目擊者不能隨便代替別人作證，因為無法作證，這會導致所說出的是不存在的證詞。因此，產生了弔詭與矛盾，讓見證人的立場有了空隙，人與非人，殘活者與亡者最終總會劃分清楚；證詞的空隙最後也只是事件主體的餘燼，微紅將滅氣竭而盡的殘存。

阿岡本以語言學的方式來思考目擊者的證詞。如果目擊者的主體性是建立在語言之上，在阿岡本的思考中，這種主體的一致性和真實性的關聯，就會顯得令人深思。目擊者使用「我」這個字發言單純是語言的機制，並不代表世界上任何事物。阿岡本把檔案如此定義：「每段談話中有大量不帶語義的機制，也就是清晰的發音，它的黑暗邊緣限制了談話的動作。」（Agamben 1999: 144）。

若簡易地把納粹集中營的大屠殺理解為對猶太人的仇恨滅族，那麼筆者如何在這不可言說及無法想像的劫難中，提取出可相比的情境到電影中加以分

析？筆者認為《不散》當然不是歐陸所產出的大屠殺電影。然《不散》它卻也觸及了一種慘烈的死亡，它反映了台灣電影在 2003 年之際瀕死的絕地。這是一種接近電影文化的滅亡。而蔡明亮的《不散》見證了這個歷史慘況，見證了台灣電影在好萊塢商業電影霸權下燈枯油盡的最後氣息。

在台灣新電影運動揭竿之後，儘管台灣新電影它在國際重要影展上備受矚目與肯定，在另一方面卻也面對台灣電影不受台灣觀眾喜愛，這也反映在當時台灣電影的產製映演。台灣電影的盛世短暫。當我們回首過去台灣電影所掉入產業滅亡的泥淖，可以發現是由各種不良因素所形成。如粗製濫造、客廳餐廳咖啡廳的三廳浮濫拍攝，換湯不換藥的公式化製作，這些都導致台灣電影不受台灣與海外觀眾的喜歡，而走上絕境。在進入 1980 年之後，就低迷不振，失去台灣本土與東南亞的海外市場。大量的台灣電影工作人員因此外流到香港或是中國去謀生，或是轉行寄生電視產業。在 2003 年台灣電影的產量不到 5 部，這個產量比眾多的非洲國家電影產量還要少。2003 年的《不散》，蔡明亮以福和大戲院的最後一場放映為時空背景，這其實也是蔡明亮在思索台灣電影為何走到奄奄一息慘境的反思。一個產業的滅亡，不僅危及這行業中眾人的生計，也是一個電影文化的瀕死。影片中陳湘琪所飾演的電影院售票員，她的身體殘缺，面對台灣電影將死的慘境時，她是一位電影業底端卑微的從業人員。台灣電影的低迷慘況持續了非常多年，一直到陳懷恩的《練習曲》（2006）才走出谷底，到魏德聖《海角七號》（2008）才擺脫陰霾。

在這些電影文化脈絡下，筆著想借阿岡本的思想來加以思考。阿岡本對於證詞的黑暗邊緣，以及對於證詞的空隙，給了筆者在電影研究中的養分與想像空間。筆者想要在這線索上追問的為是，假設影片和任何的影像都存在著黑暗邊緣（dark margin）<sup>12</sup>，那麼它們是如何形成的？影像是否可以同樣地表達出證詞的空隙，而這個空隙和觀看影片是否能夠成為見證者？又要如何連接？如果資料檔案中的黑暗邊緣，可以被視為有潛能抵抗我們身邊的記憶技術，那麼對文獻的記憶技術的替代產物就有可能誕生。陳湘琪在《不散》中，她走到銀

12 提出黑暗邊緣（dark margin）這個概念的學者為 Trond Lundemo 教授，任教於瑞典的斯德哥爾摩大學媒體研究所。筆者在研究的過程中研讀到 Trond Lundemo（2014）教授所寫的〈蒙太奇與檔案的黑暗邊緣〉（“Montage and the Dark Margin of the Archive”）得到靈感。Trond Lundemo 教授所針對的重點為阿岡本與檔案的問題，本人從他的想法中獲得影片文本分析的理論靈感。筆者不敢掠美，在此特記。

幕的後方，身體接近 45 度的半回頭地看了《龍門客棧》，她是接近目擊者的位置，她見證了華語電影史。她見證了福和大戲院的最後一場放映，見證當時台灣電影的瀕死。她的見證位置是在電影銀幕後方的空隙，而且是在一位普通觀眾都不會去的電影院中特殊地點。陳湘琪的目擊，她的見證空隙何在？她所處的黑暗邊緣是什麼？因此，在面臨此一問題時，蔡明亮不得不透過電影蒙太奇來處理。阿岡本的想法，或許可以幫助我們理解這 15 個鏡頭在蒙太奇上的另一種可能。筆者認為證詞與影像畫面是對立的，證詞的效力是來自於它的代理人，也就是現場的目擊者。證詞在法庭上有法律價值，此外，目擊者對於歷史事件的個人記憶會有史學上的效力。然證詞當中的記憶會有可信度、理性與心理狀態等各種因素的相互影響。而且，記憶總是有選擇性及充滿雜訊的各種運作的複雜因素。相對於非語言的記憶系統，如靜態攝影或電影，它們是否擁有與目擊者證詞相等的法律與歷史效力？

相對的，迪迪·于貝爾曼支持影像作為見證的立場。迪迪·于貝爾曼在《影像無論如何》中討論了亞倫·雷奈（Alain Resnais）的《夜與霧》（*Nuit et Brouillard*, 1956）、克勞德·朗茲曼（Claude Lanzmann）的《猶太人大屠殺》（*Shoah*, 1985），以及迪迪·于貝爾曼本身策展的「集中營的記憶」（*Memoire des camps*, 2001）裡的影像與見證的爭論。迪迪·于貝爾曼的觀點並不認為口頭見證文字才能夠對猶太人大屠殺有所理解。他認為過去被認為無法具有見證力的影像同樣有見證能力，這是因為過去大家對影像沒有足夠的認識。至於為何影像導致理解的偏差？迪迪·于貝爾曼回到朗茲曼的《猶太人大屠殺》影片的爭論。這部影片沒有用任何影像資料，朗茲曼把證人所說的證詞當成唯一理解猶太人大屠殺的方式。在這個觀點下，我們可以推論出影片中證人的證詞已經變得有些教條與薄弱。朗茲曼大量地拍攝屠殺地點的風景與證人的證詞，忽略了對於影像資料的探索與對電影蒙太奇的運用思考，這些成為朗茲曼作品的爭議焦點。而這個爭論之處，在某種程度上與本論文的研究核心問題是接近的。是證人之詞可以見證？或是電影的蒙太奇可以見證？本文又提出了晦義蒙太奇，比起蒙太奇又更抽象圓鈍。晦義蒙太奇是否更能見證台灣電影之死？

因此，證詞也必定是零碎片段的。高達曾反覆舉例說明歷史文件和歷史作為蒙太奇之間的對比，電影在它面對真實的時刻——即猶太人被屠殺時——

道德破產了。高達認為電影因為沒有使用蒙太奇讓這場大屠殺能被看見，電影也沒有影像畫面來呈現二戰集中營內的殘酷。相較於其他歷史文件及檔案，電影是在納粹瓦解和集中營解放之後，才有許多萬人塚的畫面出現，這些歷史現場是災難之後的遺跡。高達對此也很了解，他在《電影史》（*Histoire(s) du cinéma*, 1988）、《我們的音樂》（*Notre Musique*, 2005）、《二十一世紀的起源》（*De l'origine du XXIe siècle*, 2006）中經常地使用蒙太奇。在高達對蒙太奇的概念裡，核心的想法是要永遠有個歷史的片刻和時間的碎片。像是在猶太人大屠殺中，這個時刻的可見性被阻斷，必須透過蒙太奇才能推測，蒙太奇因此達到電影無法完全達到的維度，至少在對的時間內無法完全達到。維持可能性但又不曾企及，就像「一隻無法變成蝴蝶的毛毛蟲的情境」（Godard 1998: 403）。在高達的概念中，蒙太奇未完全發揮的潛力連結了電影終結的比喻，這也是藝術的終結。歷史需要「對的」蒙太奇用在對的時間，而電影並不是每次都能滿足這個需求。而在《不散》當中，蔡明亮在這個晦義蒙太奇關注到台灣獨特的電影史。

迪迪·于貝爾曼很清楚高達作品中蒙太奇的概念——高達的理念就是看不見的東西必須呈現出來——但是他對奧茲維辛火葬場照片的解釋削弱了蒙太奇原則的特殊性。迪迪·于貝爾曼靠高達的觀點去表示影像資料構成蒙太奇，展現那些看不到的東西，但是這些工作靠的不只是資料文件或隨機拼貼，迪迪·于貝爾曼的蒙太奇觀念以認識論來看是很稀有的。

蔡明亮用陳湘琪的雙眼看見了胡金銓電影中廝殺的蒙太奇。蔡明亮同時又把這場蒙太奇改寫與破壞，加入陳湘琪凝視銀幕背面的鏡頭，成為了屬於蔡明亮個人的晦義蒙太奇。因此，這個晦義蒙太奇也是在無法變成蝴蝶的狀態中讓我們看見了這個台灣電影的歷史碎片，及對晦義蒙太奇的開創。

因此，要解決見證的空隙與黑暗邊緣，蒙太奇必然成為重建歷史知識的標準程序。蒙太奇必定要成為一種實踐思想的手段。我們也可以此推論蔡明亮這 15 個鏡頭，是要解決台灣電影史的瞬間和影片的時間片段。蔡明亮的晦義蒙太奇阻止了台灣電影慘烈破敗的可見性。他需要用電影蒙太奇來處理所見證的《龍門客棧》的空隙與黑暗邊緣。

值得注意的是，為何陳湘琪走到電影銀幕的後方，蔡明亮才開始操作陳湘

琪與上官靈鳳的蒙太奇？筆者認為，首先這個地點是被一分為二的：站在銀幕的後方的陳湘琪，與處於觀眾席正前方銀幕投影的上官靈鳳。陳湘琪是走入一個空隙與一個黑暗邊緣的通道。蔡明亮用蒙太奇來折射與投射出胡金銓的武俠打鬥的動作與剎那瞬間。蔡明亮並非隨意剪接，而是照《龍門客棧》的鏡頭順序，加以插入、並置與疊加，接近電影羊皮紙上的二度書寫與再創作。然而，也是陳湘琪走入銀幕後方的黑暗邊緣，才讓這一連串的蒙太奇發生、變得可見。正如這場蒙太奇在上官靈鳳與陳湘琪兩個不同序列中，電影史彷彿變得可見，電影史中有細弱微明照耀，它得以被看見與感知。

陳湘琪走入電影銀幕的後方，刻意地進入某種影像背後的黑暗。陳湘琪用一種低調靜默的方式接近電影，並且挑選了一個刻意的角度，走入了電影銀幕的背面。筆者要強調的是，在影片正文的背景，這是一座電影院，它並不是露天電影院，並不是輕易地可以看到電影銀幕的背面。因此，電影銀幕看不見的背面，它更有可能成爲一個別具意義之處。筆者認爲陳湘琪走入銀幕背面是一種見證式的接近電影。儘管是在黑暗邊緣，這個角度提供了一種電影史上從未所見的清晰度與透明度。陳湘琪跛足的站立也爲她的凝視提供了身體式與貼近式的凝視的展演。這也因此成爲帶有倫理性的見證。

因此，蔡明亮在操作陳湘琪與上官靈鳳的 15 個晦義蒙太奇鏡頭，更顯示出導演的具體邏輯，通過蒙太奇的操作，顯示了陳湘琪道德式的注視。因爲在《不散》拍攝與上映的時刻，是台灣電影奄奄一息的瀕危慘況。台灣電影觀眾沈迷於好萊塢電影感官特效與娛樂，不喜歡台灣所產製的商業電影或藝術電影。在整個電影產業瀕死之際，在這電影產製映演行業中，陳湘琪她是一位沒有能力反抗的人，同樣也是受到產業滅亡所波及的無辜女子。因此，陳湘琪走入電影銀幕的後方。在電影院馬上要永久歇業的片刻，在這電影銀幕背後能夠容身的小小餘地。這是陳湘琪告別電影的凝視，對於垂死的台灣電影告別的注視，藉由晦義蒙太奇，因此成爲歷史見證的剎那。

陳湘琪在第 25 個鏡頭中，手持手電筒入鏡，然後在第 40 個鏡頭手持手電筒爬上樓梯，之後她在第 41 個鏡頭用手電筒照亮通往放映間的路徑，走近機房。在這些鏡頭中，陳湘琪的手中有發出微光工具用來照亮黑暗邊緣，換言之，這也意味著蔡明亮是刻意要照耀《龍門客棧》與《不散》的蒙太奇。阿岡

本（Agamben 2009: 13-26）認為黑暗可發展成對人類來說正面、視覺的感知。黑暗不是因為沒有光導致看不見，而是細胞外視網膜受到刺激而製造黑暗，視覺上接收到黑暗是沒有受到外在光的刺激，這是視覺上的感知。阿岡本思索著夜空中環繞在每顆閃亮星星周圍的黑暗，如此的黑暗是星光和銀河光線的產物，而這些光總是無法追上我們，因為它們在比光速還要遠的地方。因此黑暗與光成為現在看見歷史與非時序的情形。而這些在蔡明亮的《不散》中，在形像上呈現了電影院的黑暗，銀幕後方的黑暗邊緣。無論是在電影蒙太奇上，或是人物拿著手電筒，蔡明亮皆刻意照亮這些黑暗邊緣與電影蒙太奇。在這個被照耀出來的蒙太奇，讓上官靈鳳與陳湘琪、兩種電影、兩種動作、兩種凝視、兩種歷史及各種差異彼此疊加，讓蔡明亮與胡金銓在蒙太奇機器中共鳴與迴響。在被黑暗所圍繞的電影院中，見證了彼此，並照耀彼此。

此外，《龍門客棧》所講述的是忠良之後為東廠所逼害與追殺。電影的劇情雖然不是屠殺，卻也是接近政治上抄家滅族的殺害。筆者在本文中用了阿岡本與迪迪·于貝爾曼的理論，但並不是把《不散》連結到集中營，而是要見證 2003 年當時台灣電影的垂死狀況。另外，筆者也不認同用了這些阿岡本與迪迪·于貝爾曼的理論有濫用大屠殺反思的道德上瑕疵。在國際上如普雷姆·庫馬爾·拉賈拉姆（Prem Rajaram Kumar）、卡爾·格倫迪-沃爾（Carl Grundy-Warr），他們也是借用阿岡本關於《神聖人》中的觀念來分析澳洲、馬來西亞與泰國等地的非常規移民。這些非法移民，他們的苦難或許比不上集中營的猶太人，但是阿岡本的思想啟發了各種對於「非法」的研究。而本文在此借用阿岡本的想法，是要強調福和大戲院的員工陳湘琪與李康生，他們成為失去電影的職業災害難民，因電影工業的頹敗而失去生活依靠。因此，陳湘琪在這場的 15 個鏡頭中，同時在電影黑暗邊緣見證了這個電影發展史的片刻。

在這裡筆者要提醒的是，無論在《龍門客棧》或是《不散》，皆反映了某種歷史政治迫害與台灣電影工業頹敗。回顧過去的三十年台灣電影的慘況，以及在 2022 年今天，台灣電影在絕境中存活下來，對於這個浩劫餘生的經驗，筆者借鏡阿岡本與迪迪·于貝爾曼的反思，本人自認並不為過。它們與納粹的大屠殺雖然在本質上有別，但對於過去某種電影文化的滅亡，是同樣需要面對的嚴謹課題。

此外，筆者認為，陳湘琪對於電影的注視，除了倫理性之外，蔡明亮在操作這組晦義蒙太奇時，也暗含著視覺法則。首先，在這 15 個鏡頭中，他並未放大或扭曲《龍門客棧》與上官靈鳳的影像。換言之，蔡明亮是忠實於胡金銓的正片比例，這也意味著他並沒有踰越電影史的距離。而晦義蒙太奇發生的地點，是在電影銀幕的後方，在這個對於電影的凝視，蔡明亮藉著這組晦義蒙太奇發送過多的訊息。關於台灣電影之滅亡、關於台灣電影史的輝煌、關於對電影最後的餘燼上殘存的注視，是必須要走到黑暗邊緣才能看見與照耀電影蒙太奇，這是關於福和大戲院永久性關門的歷史見證時刻。這組晦義蒙太奇在電影殘存之際，它睜大眼睛地注視黑暗與閃光，有如電影最初與最後的姿勢，這才能窺見晦義蒙太奇與黑暗邊緣的意義。

### 十三：小結

本論文聚焦蔡明亮 15 個鏡頭的蒙太奇進行分析討論。電影理論的研究工作，與其他的學術研究工作無異。筆者認為研究的工作就是要挖掘問題並求真，只看表面往往會流於誤判，真相是藏在魔鬼般的微小細節當中。對筆者而言，對細節的處理意味著差異的實踐，就如同本文所關注的這組蒙太奇，令筆者費盡心思去鑽研。在追求真理的過程中，邏輯辯證的規則非常重要。當然，支持邏輯推演的是科學的方法。筆者在本論文採用研究方法的過程中，分辨同異真假，提供學理事實與差異，清楚地展示蔡明亮這 15 個鏡頭具有特殊性的邏輯。過程或許冗長，但這也是學術論文必須要經過的道路。

筆者認為邏輯的精神為分辨真假。因此，本論文中，重新檢視蔡明亮這 15 個鏡頭與其他電影剪接的差別是必要過程。否則會失去學術深度，很可能成為只有技術的工匠，不知其中細膩的巨大差別。

本論文所分析《不散》從第 25 個鏡頭到第 39 個鏡頭的一場段落，來探討電影剪接與蒙太奇的思辨。從兩個異質系列的剪接出發，透過攝影機拍攝的 30 度角的視覺習慣、平行剪接、交叉剪接，到正反拍的角度，檢驗出蔡明亮的電影剪接並不是在這些思考下操作，這是學術研究一一求證的嚴謹。我們在面對蔡明亮的挑戰後，試著從維托夫、巴特、于貝爾曼，高達與阿岡本等人的理論，去建構一個可能的新的電影蒙太奇理論，迂迴地來接近蔡明亮這 15 個鏡頭，

並且給予一個積極的電影分析。從電影語法到抽象的電影分析，進而建構電影蒙太奇的新思考。

筆者總是會遇到這樣的問題：蔡明亮有沒有這樣想過？筆者面對這個不是問題的問題，覺得有些感慨。眾多電影導演中，真正創造出一套電影理論並且來概括自身電影作品的藝術家，屈指可數。例如愛森斯坦創造了電影蒙太奇的理論，用來討論他對電影的想像，並且實踐到自己的電影創作中。此外，筆者認為巴索里尼（Pier Paolo Pasolini）的「電影詩學」論述，無論是對其他電影的關照，或是反映在他自己的電影創作中，也有同樣的力道。相對的，雖然西方很多電影藝術家也有書寫自己的電影創作觀，如布列松（Robert Bresson）、高達等等。但這些重要的書寫，並不能像愛森斯坦或巴索里尼一樣，在創作面與電影理論面找到密切連結。

蔡明亮曾出版《一念：蔡明亮談電影》（2018），這是在香港浸會大學的系列演講的集結。在蔡明亮的《一念》當中，他並沒有對蒙太奇提出他個人的觀點。其中，蔡明亮跟香港學生們說了他怎麼拍電影的創作經歷，卻沒有說出他對於電影蒙太奇或剪接的真正想法。筆者並認為《一念》所說的值得參考，但不足夠成為研究蔡明亮電影作品的關鍵著作。

在筆者所分析的小段落中，蔡明亮刻意讓我們在電影院中看到操作蒙太奇的藝術，他展現了他的蒙太奇觀念與胡金銓的不同。因此，就這這 15 個鏡頭而言，儘管這一場的時間長度很短，蔡明亮仍向我們具體展示了蒙太奇的新可能性，呈現兩組鏡頭之間的新關係。身為研究者，當然要面對這個電影問題的挑戰。蒙太奇自此之後，可能不再有責任生產意義，而是有晦義蒙太奇的實踐，蒙太奇亦可能具有鈍圓性與無法啟動性。蔡明亮或許明瞭華語電影史，因此才懂得蒙太奇是打開電影史的魔法鑰匙。蔡明亮在胡金銓的每個電影鏡頭的黑暗邊緣與鏡頭的空隙裂縫中，去介入《龍門客棧》，並且用蒙太奇來照亮各自影片的差異，蒙太奇在此也得到質變。蔡明亮亦藉此重新思考自身，見證了台灣電影史的瞬間。

胡金銓的電影蒙太奇為武俠電影的奇觀，胡金銓是用蒙太奇來描述運動與敘述。相對的，蔡明亮的這 15 個鏡頭的蒙太奇，它是理解電影蒙太奇的一種方式，並藉蒙太奇來傳達電影蒙太奇的想法與它的創造性。胡金銓與蔡明亮兩

airiti

人雖有不同，但是他們在電影蒙太奇中相互理解傾聽，也在電影蒙太奇中彼此映照出各自的美學與差異。儘管福和大戲院中的觀眾寥寥無幾，但是總會有筆者這樣的研究者，會想盡辦法，去探索在黑暗邊緣中電影蒙太奇中最初的思想胎動，讓它啓明發光閃爍，並且在渾沌黑暗中試著理論化這些挑戰。因為電影蒙太奇是一種感動，它同時也是一種思考，蔡明亮在這 15 個鏡頭剪接中將這些特質展露無遺。

## 引用書目

## 一、中文書目

- 林松輝 (Lim, Song-Hwee) 著, 譚以諾 (Tam, Enoch Yee Lok) 譯。2016。《蔡明亮與緩慢電影》*Caimingliang yu huanman dianying [Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness]*。台北 (Taipei)：國立臺灣大學出版中心 (National Taiwan University Press)。
- 胡金銓 (Hu, King)。1967。《龍門客棧》*Long men ke zhan [Dragon Inn]*。聯邦電影 (Union Film Production)。
- 孫松榮 (Sing, Song-Yong)。2014。《入鏡 | 出境：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐》*Rujing chujing caimingliang de ying xiang yi shu yu kuajie shijian [Projecting Tsai Ming-liang Towards Transart Cinema]*。台北 (Taipei)：五南 (Wu-nan)。
- 劉永皓 (Liu, Yung-Hao)。2023。《電影難題：分析蔡明亮電影《不散》》*Dian ying nanti fenxi caimingliang dianying busan [Cinema Obstructions: Analyzing Tsai Ming-liang's Goodbye, Dragon Inn]*。台北 (Taipei)：書林出版社 (Bookman Publishing)。
- 蔡明亮 (Tsai, Ming-Liang)。1992。《青少年哪吒》*Qing shao nian na zha [Rebels of the Neon God]*。中影 (Central Motion Picture Corporation)，DVD。
- 。1994。《愛情萬歲》*Ai qing wan sui [Vive l'Amour]*。中影 (Central Motion Picture Corporation)，DVD。
- 。2003。《不散》*Bu san [Goodbye, Dragon Inn]*。法魯霖 (Homegreen Films)，DVD。
- 。2018。《一念：蔡明亮談電影》*Yi nian caimingliang tan dianying [One Thought: Tsai Ming-liang on Cinema]*。北京 (Peking)：新星出版 (New Star Press)。
- Bazin, André (巴贊) 著, 崔君衍 (Cui, Jun-Yan) 譯。1995。《電影是什麼?》*Dianying shi shen me? [Qu'est-ce le cinema?]*。台北 (Taipei)：遠流出版社 (Yuan-Liou Publishing)。
- Barthes, Roland (羅蘭·巴特) 著, 懷宇 (Huai Yu) 譯。2005。《顯義與晦義》*Xianyi yu huiyi [L'obvie et l'obtus]*。天津 (Tianjin)：百花文藝出版社 (Bai Hua Wenyi)。
- Bordwell, David (大衛·波德威爾) 著, 曾偉禎 (Zeng, Weizhen) 譯。1992。《電影藝術形式與風格》*Dianying yishu xingshi yu fengge [Film Art: An Introduction]*。台北 (Taipei)：遠流出版社 (Yuan-Liou Publishing)。
- Bordwell, David (大衛·波德威爾) 著, 李顯立 (Li, Xianli) 等譯。1999。《電影敘事 - 劇情片中的敘述活動》*Dianying xushi juqing pian zhong di xushu huodong [Narration in the Fiction Film]*。台北 (Taipei)：遠流出版社 (Yuan-Liou Publishing)。
- Deleuze, Gilles (吉爾·德勒茲) 著, 謝強 (Xie, Qiang)、馬月 (Ma, Yue) 譯。2016。《電影 1：運動—影像》*Dian ying 1 yundong-yingxiang [Cinéma, tome 1. L'Image-mouvement]*。湖南 (Hunan)：湖南美術出版社 (Hunan Fine Arts Publishing House)。
- Hayward, Susan (蘇珊·海沃德) 著, 鄒贊 (Zou, Zan) 等合譯。2013。《電影研究關鍵詞》*Dianying yanjiu guan jianci [Cinema Studies: the Key Concepts]*。北京 (Peking)：北京大學出版社 (Peking University Press)。
- Martin, Marcel (馬賽而·馬爾丹) 著, 何振淦 (He, Zhen-Gan) 譯。1980。《電影語言》*Dian ying yu yan [Le Langage cinématographique]*。北京 (Peking)：中國電影出版社 (China Film Press)。
- Metz, Christian (梅茲) 著, 劉森堯 (Liu, Sen-Yao) 譯。1996。《電影語言—電影符號學導論》*Dian ying yu yan - dianying fu hao xue dao lun [Film Language: A Semiotics of the Cinema]*。台北 (Taipei)：遠流出版社 (Yuan-Liou Publishing)。

- Michaud, Philippe-Alain (菲利普·阿蘭·米肖), 胡新宇 (Hu, Xin-Yu) 譯。2015。〈《記憶女神圖集》, 藝術史與場景建構〉“Jiyi nü shen tuji yishu shi yu chang jing jian gou” [Aby Warburg's Mnemosyne, or Staging the History of Art], 《世界3: 開放的圖像學》 *Shijie 3 kai fang de tu xiang xue* [World 3: Open Iconology]。北京 (Peking): 中國民族攝影藝術出版社 (China National Photographic Art Publishing House)。
- Rehm, Jean-Pierre (尚皮耶·雷姆)、Oliver Joyard (奧利維耶·裘亞)、Danièle Rivière (丹尼爾·德里維埃) 著, 陳素麗 (Chen, Shu-Li)、林志明 (Lin, Chi-Ming)、王派彰 (Wang, Pai-Zhang) 譯。2001。《蔡明亮》 *Caiming liang* [Tsai Ming-liang]。台北 (Taipei): 遠流出版社 (Yuan-Liou Publishing)。
- Sadoul, Georges (喬治·薩杜爾) 著, 唐祖培 (Tang, Zu-Pei) 譯。1982。《電影通史 (第二卷)》 *Dianying tongshi di er juan* [Histoire generale du cinema 2]。北京 (Peking): 中國電影出版社 (China Film Press)。
- Solomon, Stanley (斯坦利·梭羅門) 著, 齊寧 (Qi, Ning) 譯。1983。《電影的觀念》 *Dian yingdeguan nian* [The Concept of Cinema]。北京 (Peking): 中國電影出版社 (China Film Press)。

## 二、外文書目

- Adorno, Theodor, translated by Shierry Weber Nicholson and Samuel Weber. 1955. “Cultural Criticism and Society,” in *Prisms*, pp. 17-34. Cambridge: MIT Press.
- Agamben, Giorgio, translated by Daniel Heller-Roazen. 1999. *Homo Sacer III, Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone.
- Agamben, Giorgio, translated by Martin Rueff. 2009. *Nudités*. Paris: Payot & Rivages.
- Allen, Woody. 1985. *The Purple Rose of Cairo*.
- Aumont, Jacques. 2015. *Montage-la seule invention du cinéma*. Paris: J.Vrin.
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Point/Seuil.
- \_\_\_\_\_. 1980. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- Bazin, André, Charles Bitsch, and Jean Domarchi. 1958. “Entretien avec Orson Welles,” *Cahiers du cinéma*, 84: 1-13.
- Chateau, Dominique. 2013. *L'invention du concept de montage-Lev Kouléchev théoricien du cinéma*. Paris: Amandier.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma I: L'image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1895. “Pathos et Praxis: Eisenstein contre Barthes,” *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 67(2): 8-23.
- \_\_\_\_\_. 2015. *Sortir du noir*. Paris: Minuit.
- Faucon, Térésa. 2009. *Penser et experimenter le montage*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Fellini, Federico. 1969. *Satyricon*.
- Genina, Augusto. 1930. *Prix de Beauté*.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil/Point.
- Godard, Jean-Luc. 1956. “Montage, mon beau souci,” *Cahiers du cinéma* 65: 30-31.
- \_\_\_\_\_. 1998. “Histoire(s) du cinéma: à propos de cinéma et d'histoire (1995),” in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2 1984-1998*, edited by Alain Bergala, pp. 401-405. Paris: Cahiers du

Greimas, Algirdas Julien. 1970. *Du sens, essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil.

Lamorisse, Albert. 1953. *Crin Blanc*

———. 1956. *Le ballon rouge*.

Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La Pensée sauvage*. Paris: Plon.

Lundemo, Trond. 2014. "Montage and the Dark Margin of the Archive," in *Cinema and Agamben: Ethics, Biopolitics and the Moving Image*, edited by Henrik Gustafsson and Asbjørn Grønstad, pp. 191-205. New York: Bloomsbury.

Ramsaye, Terry. 1964. "Griffith evolves screen syntax," in *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture*, pp. 508-518. London: Routledge.

Tourane, Jean. 1956. *Une fête... pas comme les autres*.

Watt, Harry. 1951. *Quand les vautours ne voleront plus*.

附錄一、《不散》分鏡（第 25-39 個鏡頭）（本研究整理）

畫面		說明	《龍門客棧》 畫外音 / 畫面
25	陳湘琪入鏡在左側小門，出鏡走到銀幕後：28:55-29:31	小門：垂直框（肖像，打燈突顯陳湘琪） 銀幕：水平框（影像空間） 陳湘琪：找人 上官女俠：探查周遭，將要打鬥	同《龍門客棧》第 525-541 鏡頭：01:01:28-01:02:06
26	陳湘琪臉上有電影的光：29:32-29:33	光：來自胡金銓的電影，銀幕太舊所以光線投在陳湘琪臉上	
27	上官靈鳳：29:33-29:34	正反拍不成立，陳湘琪在銀幕後看到的應該是左右顛倒的。上官靈鳳向右敵視	同《龍門客棧》第 543 鏡頭
28	陳湘琪：29:34-29:35	陳湘琪臉上有著穿透性的光斑	
29	上官靈鳳：29:36-29:37	上官靈鳳往上看	同《龍門客棧》第 545 鏡頭
30	陳湘琪：29:37-29:38	陳湘琪臉上有著穿透性的光斑	
31	上官靈鳳（548）：29:38-29:38	上官靈鳳向前看	同《龍門客棧》第 548 鏡頭
32	陳湘琪：29:38-29:39	陳湘琪臉上有著穿透性的光斑	
33	上官靈鳳（550）：29:39-29:40	上官靈鳳往右斜方看	同《龍門客棧》第 550 鏡頭
34	陳湘琪：29:39-29:40	陳湘琪臉上有著穿透性的光斑	
35	上官靈鳳（552）：29:40-29:41	上官靈鳳向前看	同《龍門客棧》第 552 鏡頭

畫面		說明	《龍門客棧》 畫外音 / 畫面
36	陳湘琪：29:41- 29:47	陳湘琪臉上有著穿透性的光斑	
37	全銀幕翻拍龍門 客棧的打鬥場 景：29:48-30:02		同《龍門客棧》第 555 鏡 頭：01:02:22- 01:02:50
38	陳湘琪：30:03- 30:14	陳湘琪臉上有著穿透性的光斑	
39	龍門客棧：上 官刺殺反派： 30:15-30:21		同《龍門客棧》 第 557-562 鏡 頭： 01:02:51- 01:02:59