

觸摸《花樣年華》： 體感形式、觸感視覺、以及表面歷史*

廖 勇 超

摘 要

本文擬由觸感視覺的角度出發探討王家衛電影《花樣年華》特殊的表面美學和歷史觀，試圖開發出一種有別於後現代主義拼貼的表面閱讀。論文的第一部份「捕捉『表面形式』：電影影像、商品拜物、以及去體感化」試圖處理影像在商品化過程中成為一種「去體感化形式」（disembodied form）的弔詭，而分析的重點在於翻轉「去體感化」與「形式」之間必然相連的論理基礎。第二部份「觸視《花樣年華》：介面觸感視覺與表面歷史」則試圖以電影表面為介面，進一步思索在觸感視覺帶動下的《花樣年華》是如何中介了傳統敘事所無法企及的氣韻生動及歷史感。

關鍵詞：王家衛，《花樣年華》，觸感視覺，體感形式，表面歷史

* 筆者在此感謝三位匿名審查人和編輯委員所提供的寶貴意見和指正。另外張小虹和黃素卿兩位教授的建議和鼓勵也在此一併致謝。

* 本文 94 年 9 月 23 日收件；95 年 6 月 23 日審查通過。

廖勇超，國立台灣大學外國語文學系博士候選人。

中外文學・第 35 卷・第 2 期・2006 年 7 月・頁 85-110。



臺灣大學學術
期刊資料庫

Touching Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*: Embodied Form, Haptic Visuality, and History-as-Surface

Yung-chao Liao*

Abstract

This article analyzes Hong Kong director Wong Kar-wai's film *In the Mood for Love* from the perspective of haptic viscosity as a way to respond to critical readings of the film as a paradigm of postmodern pastiche. The first part of the article seeks to problematize the concept of filmic image as "disembodied form" by theorizing the possibility of filmic image as "embodied form." The second part of the article discusses how the film successfully captures the sensibility of embodiment by means of an aesthetics of surface that escapes a notion of history that necessarily grounds itself on historical narratives.

Keywords: Wong Kar-wai, *In the Mood for Love*, haptic viscosity, embodied form, history-as-surface



臺灣大學學術
期刊資料庫

* Ph.D. Candidate, Department and Graduate Institute of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University.

所有的記憶都是潮溼的。

——劉以鬯，《酒徒》

真實是一塊緊緊編織的織物。

——梅洛龐蒂，《感知現象學》

總覺得最適合觀賞王家衛《花樣年華》的時刻是暖春陰雨綿綿的午夜：泛黃的燈光漾著些許霉味的溼氣隨著梅林茂配樂的音頻舞動搖曳，隨後層層漣漪一波波緩步移來，輕巧黏膩地裹住觀者目光的專注意識，在理性撤防之後才後知後覺地回神眯視，迷濛望去分不清那液態霧氣到底是由窗外滲入或是由螢幕溢出，一種感官新世／視界的誕生。（實情是意識渙散，昏睡而去）。

另一種觀影經驗則是隨時聚精會神，眼神專注腦波激烈震動，學術分析的慣習本能地將影像的花樣分門別類，而後是一陣抽絲剝繭，思考辯證，一道又一道的意符串鏈洋洋灑灑在腦中東奔西竄，然而在知性意義生產的過程中卻又得時時提防理性潰堤，感性突襲。耽溺華美的誘惑成了論者揮之不去的夢魘，電影美學剎那間成為出軌的可能對象，一種「我們不會和他們一樣」的焦慮油然而生：對於日常細節的戀物情結，對於瑰麗影像的崇拜模仿，只是普羅大眾在資本主義消費邏輯馴養下的膚淺文化現象，要嘛不值一提，要嘛急需批判。總之，恰如影片開頭所言，如此的思考模式與《花樣年華》碰撞所留下的只是一種「難堪的沈默」。

這兩種賞玩《花樣年華》的觀影經驗雖無法窮盡所有觀看本片的各式風情，然而在某種程度上卻呼應了當代觀影慣習的兩難，而深度詮釋與表象美學的衝突對立往往成為論者揮之不去的夢魘：與螢幕影像的感性「貼近」雖賞心悅目，卻易流於資本主義和電影工業商品邏輯操弄下的傀儡；與螢幕影像保持「距離」雖（自以為）維繫了批判的距離，然而心中隱隱揮之不去的卻是謀殺影片的愧疚。套句現象學電影批評家瑪可絲（Laura Marks）的說法，這兩種觀影模式即是觸感視覺（haptic visuality）與光像視覺（optical visuality）的辯證，也就是感官經驗與理性批判邏輯之間難分難捨的纏綿。在《電影的皮膚》（*The Skin of the Film*）一書中瑪可絲提出了光像視覺和觸感視覺之間的差異，認為兩種觀視模式的不同首先建立在於觀者與

影像之間的距離。就光像視覺而言，觀者與影像之間的距離較為深遠，也因此觀者和影像之間能維持一種清楚的區分；而觸感視覺則著重於觀者與影像表面的摩擦，所以彼此的距離較為親暱相近。再者，這兩種觀視模式之間的差別並不僅僅是取決於觀者和影像之間的距離而已，更重要的是彼此所代表的認識論差異：光像視覺所側重的是影像的再現能力（the representational power of image），而觸感視覺所念茲在茲的則是影像的物質性和質感（Marks 163）。這也就是說，光像視覺所發展出的認識論仰賴影像的深度和影片的敘事來成就其理性詮釋框架，而觸感視覺則從影像本身的物質性與觀者之間所形成的體感關係（embodied relationship）來感知影像和影片，試圖開啟以感知（perception）為基礎的詮釋模式。

或許是因為近年來王家衛電影在市場行銷上的攻勢愈見凌厲（光看《2046》在各媒體無孔不入的滲透便可見端倪），長久以來王家衛的影片便予人強烈戀物／商品化的印象。當然，若我們由文化研究的角度分析，如此的戀物當然不只停留在「印象」的層次，它更是各式資本與權力關係輻奏於日常生活中的具體社會實踐。換句話說，影片的產製本身即受制於生產脈絡的種種意識形態和權力關係糾葛，也因此影片所彰顯的必定脫離不了其產製的社會文化脈絡。從王家衛喜用「名牌」演員的慣習我們便可以觀察出他在影片籌劃時便已考慮到日後行銷的問題：名牌上身所帶來的效益當然不僅止於媒體的高曝光率和話題炒作，更重要的是電影資金的籌措以及後續的影片銷售。就《2046》來說，片中台、港、中、日演員星光熠熠的程度說是亞洲電影界的「東亞區域整合」恐怕也不為過（當然片中搶眼的 LG logo 也間接地將南韓置入此一區域整合之中）。而放眼回顧當年《花樣年華》所引發的各式文化消費現象其實比之《2046》也毫不遜色，細細算來其影響之廣橫跨了飲食、服裝、身體想像、影視八卦、集體消費等等層面，值得來一段略帶戲謔性的文字鋪陳：或許穿上骨董旗袍帶個珠珠包手挽油頭西裝男在天色昏黃時分驅車前往位於香港銅鑼灣赫赫有名的醬油餐廳「金雀」點份「花樣年華套餐」享用，而座位當然是直走左轉進去最左邊靠牆的第一張桌子；¹ 或許在 10 月 20 日於台北華納威秀影城舉辦的電影首映會前和三五好友結伴出席由 *Vogue* 和 *GQ* 雜誌聯合在凱悅飯店舉辦的旗袍派對，看是要對台北時尚名媛身著骨董旗袍的婀娜多姿發出讚嘆，或是對當天出

¹ 馬沙沙，〈「金雀餐廳」吃得到花樣年華的懷舊滋味〉。

席的王家衛、梁朝偉、和張曼玉品頭論足一番，看看梁朝偉和張曼玉舉手投足之間有無媒體報導的曖昧；² 如果這還不夠，那就對著自己越看越不滿意的身體想像下手，倘若劃上柳眉櫻唇還無法滿足這波復古風的欲求，那麼由《花樣年華》片段剪接而成的瘦身廣告似乎別具魅力，想著也許參加了「花樣年華窈窕課程」之後也可以和張曼玉身著旗袍般地風姿綽約；³ 而最後不可不蒐購的當然是《花樣年華》的周邊商品，從各國限量海報、明信片、電影原聲帶、書籍到附加了強大功能的《花樣年華》2001 版 DVD 缺一不可。其中尤其是 DVD 更是王家衛迷必入手的商品，雙碟版中不但有導演影星的訪談、拍片花絮、和景點介紹，更重要的是一些傳聞中的佚失片段（當然包括了因做得過火而被刪的床戲），大大替原版本中的疑難解惑了不少。⁴

如此將《花樣年華》文本一脈絡化（con-textualization）為文化事件（cultural event）而非絕緣於文本所處脈絡的研究取向自然對於瞭解特定文化區域（如兩岸三地）在全球在地化過程中所承受的各式文化轉譯、經濟角力、以及政治力擺盪有極大的幫助。而經由這種特定方法論的探索追蹤，研究者甚至可以順著形塑此文本的種種權力關係、知識組構（organizations of knowledge）和政治經濟結構演變上溯過往，爬梳出某特定文化地域更為細緻的歷史樣貌。這種或多或少沾染了傅柯身影的方法論在目前的學術研究界似乎蔚為風潮，並且在許多的議題上都生產出了優秀的研究成果。誠然，文本與社會脈絡、文化地理、以及知識組構是密不可分的，然而如此鋪陳出的歷史樣貌卻忽略了某些非敘事因素在文本以及歷史中所扮演的角色。拉岡精神分析學者克普潔（Joan Copjec）早在 1994 年便對於上述方法論的限制提出了警語，認為傅柯式的歷史主義將社會簡化為「內於此社會的權力知識關係網絡」實有可議之處（6）。的確，就如同社會之於權力知識關係一般，文本離不開限制且產製它的種種權力與知識網絡，然而我們並不能因此就推論說文本**就是**權力和知識網絡。除了承載權力知識網絡之外，文本尚有**中介**的性質。這當然聽來是

² 唐在揚，〈秋夜看花樣年華且驚艷旗袍派對〉；王建宇，〈結束台灣行，張曼玉梁朝偉各走各的，一個排到東，一個排到西〉。

³ 劉世傑，〈星光在台北，砸下四千萬菲夢絲巨資聯盟；梁朝偉張曼玉花樣金包銀〉。

⁴ 葉蕙蘭，〈電影處死 DVD 復活，王家衛還孫佳君花樣年華〉。另外在此拜謝王穎熱心提供《花》片的 DVD，讓我得以窺見本片作為文化商品的另一層花樣。



個老生常談的說法，然而在此我所要強調的是，即便文本的生成與傳播有其特殊的歷史文化脈絡，如果認為將文本歷史一脈絡化之後便完全「解析」了文本或是「還原」了文本其實忽略了「歷史性」（historicity）本身的建構性及其限制。在建構、拼湊歷史或文化脈絡的過程中，我們所援引的「媒介工具」其實扮演了極其重要的角色：語言符號、具體物件以及影像成為拼湊「歷史性」不可或缺的幫手。然而在產製「歷史」的過程中，這些「幫手」往往成為敘事的附庸而令詮釋者忽視了其中所可能包含的微物體感經驗（embodied experiences），彷彿這些經驗不屬於歷史的一部份。這其中牽扯到的問題自然是，如果說文本不只是承載權力知識網絡的**容器**而是中介各式訊息的**介面**的話，那麼從文本中介出來的除了以敘事為主的「史實」之外尚包含了各式的體感經驗。而我們所應該深思的是，除了傳統以敘事為主的歷史建構之外，由體感經驗所拼湊出的生活質感是否也能算是「歷史」的一部份？而如果是的話，如此感知出來的又是種怎樣的歷史形式？

作為文本之一的電影在這點上恰巧得天獨厚，因為比起其他傳統文本來說，電影更具有直接訴諸感官經驗的能力，也因此更能**觸碰**大歷史敘事之外的微物歷史（micro-histories）。符號現象學家索切克（Vivian Sobchack）在《眼的地址》（*The Address of the Eye*）一書中指出，傳統上電影研究對於電影本身作為媒介提出了至少三種的模式，而這三種模式恰恰對應了三種不同的詮釋取向：畫框／形式主義；窗戶／寫實主義；鏡子／當代電影理論。⁵ 形式主義著重於作者／導演在螢幕上的語言運用，如蒙太奇剪接或是場景調度，一如畫家在畫框中的恣意揮灑；寫實主義則強調影像與現實世界之間的真實連結，一如觀者眺望窗外直接感受活生生的大地；當代電影理論則從意識形態批評的角度出發，試圖揭穿電影鏡像扭曲的假象，爬梳觀者與影片之間看不見的宰制關係。⁶ 這三種模式雖然因時因地都還算是有用的分析工具，然而卻各有各的限制：形式主義過度注重文本意義詮釋而忽略將文本

⁵ Sobchack 此處的討論是順著 Charles Altman 在“Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse”一文中的論點而加以衍申。Altman 文中另有兩種較不被討論的模式：夢境（dream）與意識（consciousness）。關於 Sobchack 對於這三種模式的細部探討，以及她試圖以現象學中感知（perception）與表意（expression）彼此間的交流（exchange）與可逆性（reversibility）為基礎發展出一種符號現象學式的電影分析模式，請參閱其 *The Address of the Eye*，頁 14-26。

⁶ Sobchack 在此並未明示哪些當代電影理論家採取了鏡子的模式從事意識形態批判的電影研究，不過她倒是特地指出精神分析與馬克斯主義兩種目前當道的研究取向。

脈絡化的重要性；寫實主義則輕忽了影像作為現實與觀者之間的中介性，容易流於將再現（representation）視為真實；當代電影理論則過度強調電影的意識形態角力而忽略了無法容納在權力知識關係之內的體感經驗（embodied experiences）。相較於以上這三種模式，本文擬從王家衛《花樣年華》一片中的特殊表面美學出發，探討觀影經驗與文本表面結構之間的體感關係（embodied relationship），試圖發展出電影影像作為表面／介面（surface/interface）的另類分析模式。《花樣年華》的特殊處在於，相較於其他以敘事（narrative）、情節為意義生產主軸的電影來說，片中的影像才是真正的主角，而這些順著日常物件溢出，時而浮現螢幕（sur-face），時而藉由螢幕與觀者相觸（inter-face）的氣韻生動卻以一種迷濛曖昧的方式連結了本應壁壘分明的觀者和影像。誠如此片的英文片名 *In the Mood for Love* 所言，“mood”才是重點，而本文所欲提出的問題點即在於：體感經驗，氣韻生動，這些看似微不足道的瑣碎之物／霧，即便生成於《花樣年華》這樣矯飾、商品化、以及去真實性的影片中，是否仍能與片中所欲再現歷史有所「碰觸」？如果可能的話，是以什麼樣的方式？而如此以體感經驗編織出來歷史年華又會是個什麼花樣？在下面的討論中，本文擬分成兩部份探討上述議題：第一部份「捕捉『表面形式』：電影影像、商品拜物、以及去體感化」試圖處理影像在商品化過程中成為一種「去體感化形式」（disembodied form）的弔詭，而分析的重點在於翻轉「去體感化」與「形式」之間必然相連的論理基礎。第二部份「觸視《花樣年華》：介面觸感視覺與表面歷史」則試圖以電影表面為介面，進一步思索在觸感視覺帶動下的《花樣年華》是如何中介了傳統敘事所無法企及的氣韻生動。

捕捉「表面形式」：電影影像、商品拜物、以及去體感化

談到表面花樣還是不能免俗地得從張愛玲先談起。張愛玲的戀衣情結是出了名的，而她對於衣著布料品味之特殊恐怕放眼古今也是少見的出眾。⁷這其中最為人所津津樂道的除了她所帶動的時尚風潮之外，恐怕不能不提及的是她對於布料花樣

⁷ 關於張愛玲的戀衣情結與近代上海都市現代性和時尚的討論，請參見張小虹的〈兩種衣架：上海時尚與張愛玲〉，頁 259-88。

的敏銳「觸」感。這裡所謂的觸感指的既是特出的時尚品味（fashion sense），也是實質的感官接觸（bodily senses）：從戰後蒐集來的廣東土布到虹口一匹匹的日本花布，張愛玲在敘述體感經驗時所展現的是她獨特的文字表面美學。這裡所謂的「文字表面美學」指的不僅僅是她駕馭文字描述布料的能力，而是她如何將文字轉化成一種連結身體觸感和布料花樣的編織過程：身著廣東土布衣裳的張愛玲「彷彿穿著博物院的名畫到處走，遍體森森然飄飄欲仙，完全不管別人的觀感」（《對照記》59）。⁸ 在此我們除了可以見到身體與衣服疆界模糊、互相滲透的弔詭之外，更有趣的其實是張愛玲對於影像色塊的執迷：這塊土布之於她不只是件帶來快感的衣服，更是幅充滿了色塊影像的「名畫」。張愛玲執著以文字編織影像，再以此文字／影像作畫，創作出一幅幅充滿物質性的文字表面，其撥弄感官知覺的能力恐怕不下於實際穿衣所帶來的森森之感。且看她如何以文字／影像對於兩匹花布所做的瑣碎拼貼：

日本花布，一件就是一幅圖畫。買回家來，沒交給裁縫之前我常常三番兩次拿出來賞鑒；棕櫚樹的葉子半掩著緬甸的小廟，雨紛紛的，在紅棕色的熱帶；初夏的池塘，水上結了一層綠膜，飄著浮萍和斷梗的紫的白的丁香，彷彿應當填入『哀江南』的小令裏；還有一件，題材是『雨中花』，白底子上，陰戚的紫色的大白花，水滴滴的。

看到了而沒買成的我也記得。有一種橄欖綠的暗色綢，上面掠過大的黑影，滿蓄著風雷。還有一種絲質的日本料子，淡湖色，閃著木紋，水紋：每隔一段路，水上飄著兩朵茶碗大的梅花，鐵畫銀鈎，像中世紀禮拜堂裏的五彩玻璃窗畫，紅玻璃上嵌著沈重的鐵質沿邊。（〈童言無忌〉11-12）

在這兩段文字中反覆出現的是一種橫向的文字縫合術：文字與文字相接形成的就是一幅如畫的布疋。從水的意象（「雨紛紛」、「初夏的池塘」、「水滴滴的」）、

⁸ 對於這段文字，張小虹在其〈兩種衣架子：上海時尚與張愛玲〉一文中已經點出「遍體森森然」這幾個字所帶來的弔詭性——既是花布「圖案上草木繁密的『森森然』，也是身體肌膚感官上敏感戰慄有如高潮經驗的『森森然』」（284）。



水的紋路（「水上結了一層綠膜」、「水紋」）到水的色塊（「飄著浮萍和斷梗的紫的白的丁香」、「淡湖色」），這段文字藉由水的流動性鋪陳了多層次表面疊合的可能性：既是水面，也是布面，當然還是五彩的玻璃窗面，更是文字／影像接合的意符綴面。而如此彩繪編織而成的文字／影像表面所彰顯的，恰如水上的綠膜、漂浮的浮萍、和嵌著紅玻璃的沈重鐵質沿邊一般，不是光滑平順的後現代拼貼表面（pastiche），而是平中見深、宛如雨滴湖面起漣漪一般的動態表面（dynamic surface），其物質性沈甸甸地攀在文字／影像多層次的表面之上。⁹

張愛玲如此令人讚嘆的文字／影像縫紉術所帶我們最大的啟發莫過於此：文字意符排列成串所呈現的不見得都是敘述中意義生發的顯義過程（signification）；它可能是表面空間的色塊影像，恰如一疋花布般地召喚讀者享受它的質感（texture）。讀者在閱讀文字過程中的喜怒哀樂，在與文字／影像接觸的過程中形成了獨特的觸視經驗，心中不覺地漾起了什麼不知名的情感（affect）。¹⁰ 這樣的觀賞經驗說明了文字／影像與讀者間除了存在傳統主體／客體的涇渭分明之外，尚有以體感經驗（embodied experience）為基礎的親密相近。

由如此的觀點出發來玩賞王家衛的《花樣年華》便有著出人意表的歡愉，因為對於許多影迷和評論家而言，王家衛的影片之所以為大眾癡迷並不是因為震撼人心的情節鋪陳，而是影像編織的迷魅。香港文化批評者李照興對於王家衛影像特性下了精準的評語：「王家衛電影的畫面。那些故事到最終，遭忘卻、淡化、誤會、曲解，人物的個性變得模糊、聲音也認不出了——你依然記得他們走路的姿勢、點煙

⁹ 當代臺灣文學中對於張氏文字表象美學發揮的最淋漓盡致的恐怕非朱天文莫屬。她在《荒人手記》中大幅塗抹文字／影像色塊的舉動常被批評為無意義的表象拼貼，然而這種說法可能還必須進一步和文字／影像所產生的物質性做進一步的對話，才能進一步開啓文字／影像學另類詮釋的可能性。

¹⁰ 賽菊克（Eve. K. Sedgwick）在她的近作 *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* 一書中便對於質感（texture）與情感（affect）之間的關係做了有趣的討論。觸摸與情感常常是同時生成的，就如同英文 touching 和 feeling 這兩字既有觸摸（touch 和 feel 都可翻成「觸摸」）亦有情感的表現（touch 可翻成「感動」，“feel”可翻成「感覺」）一般（Sedgwick 17）。順著 Renu Bora 的討論，賽菊克認為質感與情感間存有不可分割的關係，並認為傳統精神分析將情感視為驅力（drive）的表面呈現其實忽略了兩者間的差異性。她認為應該將驅力與情感視為兩個不同的系統，並摒除將情感附屬於驅力的看法（21），因為相較於驅力而言，情感對於時間（time）及目的（aim）擁有較大的自由。關於賽菊克對於此議題的進一步討論，請參見其 *Touching Feeling* 一書，頁 13-22。

的舉止、燈光的情調」(63)。的確，王家衛的電影對影像極其迷戀，而他一系列電影最大的特色便是風格化的影像呈現、精簡的對白、以及各式各樣情調的營造操弄。也因此，論者如林奕華便認為《花樣年華》是部徹頭徹尾的商業化電影，在評論票房的佳評如潮下「更加證實了他懂得把某些觀眾的偏好、情緒掌握與把玩於股掌之中」(167)。而周蕾(Rey Chow)最近也對於王家衛電影中日常生活細節的呈現方式提出了警語，認為王家衛的美學化影像在當今全球資本主義的強勢流通下成為滋生懷舊影像(“an image-proliferating nostalgia”)的拼貼和擬仿物(“pastiche and simulacra”)，導致觀者在欣賞影片光滑表面時失去了對歷史深度的摯戀(“Sentimental Returns” 652-53)。的確，隱藏在這些評論者背後對於王家衛影像的疑慮無疑是對於電影商品化、美學化、以及去歷史化的極大焦慮，而這樣的焦慮在王家衛自陳自己影片為超級市場中的一種選擇下更形放大，成為某些論者難以擁抱王家衛影片的主因。¹¹

要理解王家衛影像所帶來的焦慮我們必須先談談當代電影影像(filmic image)的弔詭性。電影影像在當今全球資本主義流動中之所以備受青睞和關注實是因為影像在當代有愈來愈去體感化和異化(disembodied and alienated)的傾向而成為商品拜物(commodity fetishism)的絕佳範例。馬克斯在《資本論》中早已提及商品拜物的特點，也就是交換價值的去物質化。簡單來說，交換價值是物件在商品化過程(commodification)中由使用價值所「提煉」出來的，其抽象化的程度遠超過使用價值的想像。交換價值之所以能與(全球)資本主義相處融洽正是在於它身輕如燕的特性，也就是說在提煉的過程中交換價值成為「去體感化的形式」(disembodied form)而穿梭在資本主義的抽象網絡之中(也因此可以抽象的貨幣進行交換)。而當代電影影像與資本主義如此契合其實也是因為它具備了類似交換價值的特性。電影影像在當代電影中其實有愈來愈合成化與去體感化的傾向，尤其在好萊塢特效片中更是如此：從《侏羅紀公園》中張牙舞爪的惡龍到《魔戒三部曲》中表情多變的咕嚕，影像成為比真實還真實的擬仿物橫流螢幕。相較於傳統電影寫實主義將影像視為現實再現(the representation of reality)的看法，影像與現實之間的指涉關係愈來愈形淡泊，就如同交換價值與使用價值之間的關係一般。一言以蔽之，影像就是

¹¹ 參閱〈王家衛的電影超級市場〉，《電影雙週刊》428(1995)：25-27。

現實「去體感化的形式」。再者，如此去除了體感的形式在全球資本主義的脈流中具備了被複製的絕佳特性，也因此符合了大量商品化的需求而流於被資本主義體制推銷和剝削的下場。

如此論證商品拜物的壓迫和剝削當然無可厚非，甚至我們可以說是十分重要且具迫切性的文化批評視角，然而這樣的取向在談論商品本身所呈現的曖昧弔詭時卻往往力有未逮，忽視了商品在歷史年華中的流變過程以及商品本身的雙重特質。就第一點而言，商品化過程在傳統馬克斯主義對於商品拜物的論證中常常被視為是無法逆轉的，也就是說一旦物件經歷商品化之後，「一生」都得背負著資本主義所給予的汙名。也因此，在這些論述之中商品和商品化往往被當成既有的現象（the given）予以批評或是被援引來論證分析其他的議題。如此一來，「商品」和「商品化」成為扁平的抽象術語飛縱於各式論述之間而失去了更細膩的詮釋空間。誠如科普托夫（Igor Kopytoff）所言，「商品化」事實上在不同的歷史社會脈絡中有不同的解讀和認知，也因此具備了各式不同的可能性。舉例來說，在某些社會中有些物件會抗拒商品化；或者物件作為商品的地位會隨著時間的流逝而改變；甚至於某商品只會被社會上的部份人士認知為「商品」，而對於其他許許多多的人來說則不盡然如此（Kopytoff 64）。換言之，套句阿帕度萊（Arjun Appadurai）的話，商品其實也擁有它們自己的「社會生活」（social lives）（13）。

而商品第二個弔詭性便在於其產製之初的雙重特質。在討論商品和商品化的過程中我們往往專注於分析某物件如何被商品化以及大量複製，似乎商品拜物之所以令人深惡痛絕就在於它毫不保留的「水性楊花」，彷彿哪兒有錢賺就往哪兒流，無所不用其極地無限延伸／複製自己以求最大的獲利。然而就如人類學家陶席格（Michael Taussig）所指出的，商品在產製的過程中其實包含了雙重特質，也就是「複製」與「接觸」（copy and contact）這兩種面向，只是在資本主義追求最大利益最小成本的異化過程中商品的「接觸」面向往往被視而不見，使得商品成為去物質化的抽象形式。換句話來說，商品的「體感」面向（embodiment）在資本主義對於其「複製」面向的無限上綱之下慘遭否認（disavowed）而人間蒸發，誠如陶席格對此過程栩栩如生的描述所言：「我們可以說，接觸被複製所吞噬確保了後者活力的泉源，使得它具備駕馭我們的力量」（22）。然而我們必須進一步思考的是，商品中存在的「複製」與「接觸」這者之間是否真能如資本主義的意一刀兩斷，井水

不犯河水？順著班雅明（Walter Benjamin）的討論，陶席格認為「接觸」與「複製」這兩者早已是你泥中有我，我泥中有你，哪可輕易說分離？而這樣的糾結纏綿當然是因為商品從來不是（也不可能）自外於各式物質性的互動，也因此早已被各種歷史脈絡下的體感關係所包容編織，形成了商品與消費者間特出的體感經驗。

如此大費周章地討論商品及商品化中隱藏的弔詭並將之連結至電影影像無非是要凸顯下面的議題：如果說電影影像就如同商品的交換價值一般是某種「去體感化形式」的話，那麼觀者與影像之間除了資本主義下消費者與商品之間「無情」的剝削宰制關係之外是否也有人與物之間的「有情」眷戀？換句話說，如果先前關於商品雙重特質的討論中所強調的是人們對於商品「接觸」面的「視」而不「見」的話，那麼在影像的層次上我們如何能「視見」觀者與表面影像的「接觸」而建立一種充滿體感經驗的「觸視」關係（haptic visuality），一如張愛玲的文字／影像縫合術所帶給讀者的質感接觸？

觸視《花樣年華》：介面觸感視覺與表面歷史

要觸視《花樣年華》的影像表面之前我想先對於這部影片的立場做一些釐清：首先，就如同上述緊扣電影影像和商品拜物的討論所企圖彰顯的，在本文的討論中我對於《花樣年華》中影像的高度操弄、美學化、以及隨之的商品化具有高度的認知，也因此片中呈現的影像對我來說並非是對現實或是某個大歷史敘事的「忠實」記錄（如 1962-66 間的香港）；相反地，王家衛影像迷人的擾人之處正在於它從不直接處理大歷史敘事，甚至有以情調置換敘事之嫌。舉例來說，雖然《花樣年華》片中許多日常物件是來自於六〇年代（或更早以前）的古董，本片的拍攝地點其實並非在香港，而是在泰國。也因此，若對《花》片做歷史學的考古式研究其實暴露出的只是電影的形式化而已：在失去直接與大歷史接軌的情形下，本片有的似乎只是人造的表面形式（surface）而非真實的歷史深度（depth）。然而，本文從《花樣年華》如此高度形式化的影像表面上所試圖「爬梳」的正是一種體感形式（embodied form）的可能性：也就是說，即便《花樣年華》中的影像色塊一如商品拜物的交換價值般是種抽象的形式（form），難道它一定就得是去體感化（disembodied）的嗎？難道說「形式」與「去體感化」一定得是相互依存的可體嗎？

先前討論商品雙重特質時其實已約略點出了影像作為「體感形式」的可能性。商品具備「複製」和「接觸」兩個面向，影像亦是如此，而將「接觸」的面向重新帶回影像的討論中事實上更具有其基進性，因為它同時對於體感（embodiment）所可能隱含的本質主義以及形式所隱含的理想主義（idealism）做了翻轉和質疑：如果說體感可以不完全仰賴生物學定義的血肉之軀，而形式也可以出軌成為充滿感知的物質性存在的話，那麼分析的重點便從研究身體的內在機轉和形式的抽象運作轉移至形式與身體／物質在接觸時所產生的各式體感關係，以及這些體感關係在不同的歷史脈絡下各自散發出的嫵媚風情。

在談論觸感視覺之前讓我們先對於近來備受關注和討論的「體感」此一概念做些討論。誠如阿美德（Sara Ahmed）和史戴西（Jackie Stacey）所指出的，近來對於「體感」的討論多循著兩大脈絡而來：梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）的「感知現象學」（phenomenology of perception）以及安祖（Didier Anzieu）的「膚觸自我」（the skin ego）。¹² 在這兩大取向之中，梅洛龐蒂的感知現象學對於討論影像與觀者間的體感關係有諸多啟發，因為他對於感知（perception）的重新探討所意欲翻轉的正是笛卡爾式主、客體涇渭分明的感知模式以及隨之而來可能的掌控與宰制關係。

首先讓我們先談談「感知」（perception）這個詞所隱含的雙重意義。誠如羅德威（Paul Rodaway）在《感性地理學》（*Sensuous Geography*）一書中指出的，「感知」這個詞本身具備了「感受」（sensation）和「認知」（cognition）這兩種看似矛盾的意義（11）：一方面來說，「感知」是經由視覺、聽覺、觸覺、嗅覺、和味覺等身體感官感受外界資訊的能力；然而另一方面，它卻又是彙整這些資訊並對其做出分析與決斷的認知功能。這也就是說，「感知」這個概念本身彰顯了「唯物」和「唯心」這兩種二元悖反思惟的最大恐懼：物質性的感受與抽象性的認知在我們對於事物的接觸和思考過程中從來不是一刀兩斷，井水不犯河水的，而這種藕斷絲連也恰巧可以在“perception”的中文翻譯「感知」上面看見。

而梅洛龐蒂的感知現象學所欲強調的正是感知的物質性存有，並進一步顛覆傳

¹² Didier Anzieu 的「膚觸自我」所試圖建立的是一種經由身體而非語言建構而成的自我（ego）概念，因為他認為拉岡（Jacques Lacan）的鏡像理論過於著重語言在建構自我時所扮演的角色而忽視了身體在建立自我時所扮演的必要性。

統上將光像視覺（optical visibility）視為感知首席的地位。對於梅洛龐蒂來說，感知包含了五官幽微的體感經驗，而他如此著重感知的物質性存有也使得我們必須進一步思考「我」與所處時空之間的關係。梅洛龐蒂在他的《感知現象學》（*Phenomenology of Perception*）一書中如此說道：

由於我具備了一副能使我在世上行動的軀體，因此時間和空間對我來說既非是鄰近觸點的集合，也不是從千千萬萬種關係中經過我的意識合成後再將身體放入其中。我並不在時空之中。我屬於它們，我的身體與其交合包容著。此包容的範圍是我存有的質量；然而在任何情況下它都不可能全面。我所處的時空總是未定的界限，以它們各自不同的方式包含著其它視角。（Merleau-Ponty 1962: 140）

在這段文字中我們必須注意的是梅洛龐蒂對於傳統主體與時空之間關係的主客易位。時空對於梅洛龐蒂來說既非抽象的客觀存在亦非經過主觀意識物化（objectified）之後的產物：誠如他所言，「我並不在時空之中。我屬於它們，我的身體與其交合包容著」。「屬於」這兩個字除了點出了主客體之間的權力逆轉，使主體認知到自身侷限性之外，更重要的是，主體之所以能屬於時空正是因為「我」具有一副能在世上行動的「軀體」。梅洛龐蒂如此強調身體的重要性正是因為對他來說，主體以及其認知時空的方式從來脫不了身體的多重感知，也因此主體與世界之間的關係也總是一種充滿各式感官經驗的體感關係（embodied relationship）。而主體與其「它」視角（“Other” points of view）溝通的可能性正是在於體感關係所具有的「介面」性質：身體與世界之間疆界的模糊和滲透成為與它者「觸碰」的媒介；甚至我們可以說，作為介面的各式體感關係是我們認知世界的最重要方式。在身體與身體、身體與物件、以及身體與世界接「觸」的臨界表面上，體感關係成為了攀附其上的「體感化形式」。「體感化」（embodied）是因為它依附於物質性的身體和物件；而作為一種「形式」則是因為它在仰賴身體的同時卻又游離身體而滑動於身體與外界的臨界面之上（sur-face），成為主體認知以及與外界溝通的介面（inter-face），一如交換價值之於使用價值，以及影像之於現實一般。

在《花樣年華》這部片中，王家衛協同李屏賓和杜可風所編織的獨特影像恰恰

彰顯了電影影像作為體感形式存在的可能性，而這種可能性事實上是建立於各式的體感關係之上，尤其是所謂的「觸感視覺」（haptic visuality）。¹³ 其實，如果觀者夠貼近影像表面的話便會發現，這部電影中處處充滿了觸摸和滑動。周蕾在她的分析中已經細心的關照到蘇麗珍和周慕雲兩人在片中時常出現的「擦肩而過」（645），然而《花樣年華》所展現的觸碰與摩擦其實並不僅僅出現在角色之間而已：除了影像與影像之間的觸碰之外，尚包含了觀者與影像表面的觸視關係。

就影像與影像之間的碰觸而言，我們大致可以分為角色與角色、角色與物件和空間、以及物件與物件之間這三種碰觸關係。¹⁴ 從角色與角色來看，片中可見到的碰觸方式包括了擦肩而過（如蘇麗珍／周慕雲兩人的買麵邂逅、房客在狹小室內空間的借路讓路、打牌時蘇周等人的移動、以及在旅館長廊蘇周兩人的擦身而過等等）；勾肩搭背（如打牌時蘇麗珍勾著老公的肩）；握手（如計程車上的兩次牽手，以及兩人在模擬分手時的握手）；靠肩（蘇麗珍在計程車中靠在周慕雲肩上）；和擁抱（蘇麗珍在模擬質問老公是否有外遇時哭倒在周慕雲懷中）等等。這些角色與角色之間的碰觸關係往往引誘、召喚著論者探索人物之間曖昧糾葛的欲望與秘密：身體與身體之間距離的遠近成為彰顯各式欲流的參照，一方面衡量著情慾出軌的程度，而另一方面維持著「秘密」不可言說的張力。就如黃建宏所言，《花樣年華》的「秘密」正在於其「不被揭發」的特性。也因此，他認為「影像所呈現的並非秘密的內容，而是緘默以不同的姿態遮掩著、玩味著那變換無窮的秘密」（69）。簡單來說，蘇周兩人的「秘密」「其實就是『距離』的轉換」（70）。在如此的分析下，碰觸與距離成為了《花樣年華》一片煉製角色間，甚或是全片「秘密」情調的特調藥方。

以如此的角度來討論《花樣年華》一片中的碰觸和距離固然十分有趣，但卻有可能陷入傳統深度詮釋的泥淖，因為蘇周兩人還是被當成「角色」而非「影像」來

¹³ Laura Marks 在 *The Skin of the Film* 一書中對於觸感視覺與電影影像做了如下的討論。她認為視覺經驗並非總是建立於客體化（objectification）之上；相反地，視覺經驗具有與觀眾貼近的觸覺面向。她認為遊走於多種文化之間的（實驗性）電影影像特別具有觸感視覺的特質，因為這些離散影像（diasporic images）往往包含了被壓抑或是抹除的文化記憶，也因此具備解構主流文化的潛能。

¹⁴ 在此要申明的是，在本文中我將角色、物件、和空間都視為電影影像而非真實物件來討論，因為它們都是從現實浮出的「形式」。

分析。如果誠如黃建宏所言，蘇周兩人之間的距離可以被看成是「『秘密』本身的影像」的話（70），那麼《花樣年華》的神祕之處其實更是在於**角色本身的影像化**。因此，要觸視《花樣年華》編織出的特殊影像質感必須認知到角色其實也是一種影像，也是組成影像表面的一種花樣而已。¹⁵ 如此一來，角色之間的碰觸所預示的其實是其他影像之間更多碰觸的可能性，而這些林林總總的碰觸也拼湊了《花樣年華》這疋繁花似錦的影像織布。

因此，除了最容易被注意到的身體接觸之外，我們還必須對於其他影像間如何碰觸與疊合做進一步的分析。就其影像表面所呈現的空間而言，《花樣年華》所展現的是一種狹窄卻多層次的動態表面。舉例來說，蘇麗珍所居住的老式唐樓充滿了各式花樣的遮遮掩掩，從貼滿細緻壁紙的房子隔間到無所不在的紋花窗簾、布幔、甚至是日常生活物件和穿梭其中的人物影像都是如此。而我們除了可以從其中讀出這些遮掩空間所欲傳達的「秘密」感之外（即，外在空間的遮掩象徵了蘇周二人、甚或是其他角色間不欲人知的情欲出軌），更有趣的其實是這些影像如何經由影像之間的碰觸與分離形成一道充滿物質性的斑斕表面，質感森森地召喚觀者充滿觸視經驗的體感關係。這其中最有趣的自然是影像花紋色塊的相近與貼近，以及身著繽紛旗袍的人物影像在其中的穿針引線：在旗袍影像的遊走間，影像表面成了動態的

¹⁵ 周蕾在〈幻影學門〉（“A Phantom Discipline”）一文中對於電影研究中的認同政治與影像提出了精闢的分析。她認為女性主義電影理論家在解讀影像時往往因為採用了壓抑假設（the repressive hypothesis）而陷入了將「角色影像」視為「真人」的情境，而這樣的觀視方式使得論者在揚棄（父權產製的）「扭曲」影像的同時卻產生了一種找尋「正確」再現影像的執迷，也因此「找出自己（屏幕之內之外）的正確形象、鏡像和再現這種嘗試，作為定位身分認同的終極手段，是我們這個不斷擴張的幻影場域裏，一個新出現的拜物式閱讀」（145）。這段文字重要的啟發處不在於否認再現政治的重要性；相反地，周蕾所意欲提醒的是，我們在以各式認同政治觀點（不論是性別、性取向、階級、或是族群等等）來解讀影像時必須認知到「屏幕上出現的是影像而不是人」，也因此「由認同政治帶動有關電影身分認同的陳規認知必須揚棄」（145）。而分析的重點也應該轉移至電影將「人」當作「幻影物體來召喚的意義」，以及螢幕與觀者互動性的商品化過程（145）。由周蕾的結論發展我們可以說，第一點的基進性在於解構人本主義思惟下將「人」視為自然真實存有的本質主義論點，而這也是本文意欲將角色影像視為「形式」的原因之一。第二點則試圖點出影像與觀者互動模式如何早已被全球資本主義邏輯涵蓋吸納；也就是說，觀者與螢幕互動所產生的感官經驗、情緒、和反應早已在電影（包括影像）產製的過程中被計算在內。關於這點，我認為觀者與電影影像之間雖有商品化的可能（且常常如此），然而影像與觀者的互動性卻不能完全等於商品化。這其中還須深思的問題包括觀者與影像接觸的時空情境以及觀者與影像溝通互動的各種模式：在許多情形下，觀者與影像的相觸往往是去商品化的過程，或是與它者邂逅的可能。

布疋縫紉，其韻味質感在人物消失後亦久久為之不散。這其中的弔詭之處正在於旗袍的花紋色調與擺飾、窗簾、壁紙、花瓶等等布料物件的相似性，而如此的相似貼近使得影像與影像間產生了同中有異、異中有同的影像組構，一種張愛玲所謂的「參差對照」美學。¹⁶

而除了影像間的花樣相近之外，《花樣年華》中還有許多運用體感影像來互相連結滲透的觸碰方式。這些體感影像包括了各式的水氣運用：從溼氣、蒸氣、到汗水等等不一而足。水氣本來就是連接個體之間絕佳的體感方式，因為其溼漉漉沈甸甸的滑溜黏膩常常使得兩人在不須真實相觸情形下便具有相觸的體感經驗。而在《花樣年華》中，這些水氣的運用往往使得影像與影像間界限模糊，其效果使得影像表面聚滿了豐盈的水霧紋理。舉例來說，蘇周兩人的買麵過程便充滿了各式的水霧煙氣：麵攤升起的蒸氣熱氣伴隨著蘇周二人的拭汗動作巧妙地將兩人的影像連結起來而成為兩人另類的碰觸經驗，即便她／他們並未同時一起去買麵。而片中巧妙

¹⁶ 路況對於《花樣年華》中的影像做了有趣的分析。援引 Deleuze 和 Guattari 的影像理論，他將片中所呈現的影像視為如紀念碑般的「感知聚合體」（*bloc de sensations*）（路況譯文），其主要的美學表現法則為「組構」（*composition*）（73）。如此的組構在他的分析下具有三種意義：建築、音樂作曲、以及「交響曲式的無限組構平面」（*plan de composition symphonique infini*）（73-75）。就第一層意義而言，他認為《花樣年華》中的各式框架恰似組合感知聚合體的「磚面」，在平凡無奇的街角巷弄裏搭建出「光景炫麗恣肆的影像宇宙」（74）；就第二層意義而言，影像與影像間的空間配置所遵循的是作曲上的「對位法關係」（*rapport de contrepoint*），隨著音樂與影像的主旋律與變奏將感知聚合體組構成「純粹旋律」與「純粹節奏」（75）；最後一層意義則是透過上述兩者純粹抽象化的組構開啓一道通往宇宙的神秘逃逸路線，「從房子—領域通向都市—宇宙，如一神祕召喚，使居住者脫離其疆界，遽然投入無法抗拒的遠遊」（75）。如此的分析模式亦是試圖將深度詮釋置換成表面感知的理論突破；然而在此我想提出的是，除了將影像視為絕對抽象的表面形式或是 Deleuze 所提出的「表面—事件」（*surface-event*）之外，影像也散發著有如日常物質生活中的各式體感經驗，一如森茸茸的布疋、溫熱的水氣、以及不散的氣味一般。而本文以梅洛龐蒂的感知現象學出發正是意欲將「體感」與「形式」這兩種看似絕對相斥的概念問題化，試圖開啓側重體感面向的現象學與傳統著重抽象化形式思維之間的對話：強調影像的「形式化」對於現象學仰賴主觀哲學（*subjective philosophy*）、完整主體、以及隱含的人本主義思想有所解構；而對影像「體感化」面向的執著則是試圖「誘惑」形式出軌的嘗試，期待在形式中見到物質（*matter*）的蠢蠢欲動。關於 Deleuze 批判現象學主體的討論，請參閱 D. N. Rodowick 的 *Gilles Deleuze's Time Machine*，頁 32-34。另外，蘇秋華也援引梅洛龐蒂的「沒入」（*immersion*）此一概念來探討《花樣年華》和《臥虎藏龍》中主體與物件之間的交流影響，並點出主體如何在此交流對話下達成自由的可能性。在文末她也特別指出了觸感視覺對於電影觀視理論的開展性，認為觀者和影像在觸感視覺的導引下進行著具韻律和節奏的「戲耍」，彼此的進退恰如舞蹈般地優遊自得。關於她對於這兩部片的細部討論，請參閱其〈從角色扮演談觀影沒入經驗：以《臥虎藏龍》及《花樣年華》為例〉一文。

運用水氣來展現影像質感的場景尚包括躲雨時站在廊下的霧氣瀰漫、下雨時掠過昏黃燈光的雨絲和濡溼石牆、雨停時地上漾起的水紋與牆上倒影、以及傾撒路上宛如佈滿影像表面的雨絲點點。除此之外，「氣味」（從各式食物、煙味、到蘇麗珍在周慕雲新加坡房內的抽煙和聞東聞西等等）和「多重鏡像」（片中常出現以多重鏡像再現角色而模糊「真實」角色位置的運鏡方式，使得影像表面拼湊了多重的角色影像；此點在下面的討論中將有進一步的分析）的運用也是觸視《花樣年華》所不可忽略的體感經驗。

從上面的分析中，我們可以見到《花樣年華》一片的影像如何藉由物質性（materiality）為基礎發展出一種貼近卻又溢出實質物件的體感形式：從布料和日常物件的花樣、水氣的瀰漫、到氣味和多重鏡像，《花樣年華》所仰賴的影像來源都是充滿了物質性的觸感，而這樣的觸感卻在影像化的過程中成為比物質還物質性的影像存在，鉤繪編織成一疋疋花樣別緻且參差對照的影像布幕。然而，這並不意味著這樣的體感形式本身是種理想主義下的美學化存有；相反地，影像間的碰拭纏綿所揭示的其實是影像與觀者以及世界之間密不可分的體感關係。也因此，我們還必須將觀者與影像表面縫合起來，看看在加入了視覺與聽覺之後的影像表面是如何成為一種與世界接軌的動態介面。在下面的分析中，我將試圖以觸感視覺的角度出發對於片中三段統合各式體感關係和影像碰觸的場景採取戀物式的賞玩。

其實在影片的一開頭《花樣年華》便已開明見山地表現其特殊的觸視美學。影片一開始便是一個約三秒的橫移鏡頭，引領著觀者先是掠過狹窄的米色牆壁，然後沿著走道擦過牆上掛著的旗袍女星舊相片直至孫太太（潘迪華飾）梳著澎澎頭的旗袍背影，彷彿我們的視覺就是真的攀在背影（和她所穿的旗袍）之上。然而如此的橫移鏡頭還得加入了音樂律動的統合才能得見《花樣年華》所密密編織出的動態表面，因為先前所分析的影像碰觸在搖鏡和音樂的帶動下不僅產生了螢幕表面的影像縫紉，更擴大碰觸的範圍直至觀者（及其各式身體感官），將梅洛龐蒂所謂涵納在身體時空中的其它視角帶入影像與觀者間的體感關係之中。在如此的召喚下，音樂律動誘發著觀者與搖鏡共舞，並藉由搖晃的舞姿與影像表面產生了摩擦。

舉例來說，片中出現的兩段打麻將場景便充滿了觀者與影像表面的觸視以及多

層次的空間花紋疊合。¹⁷ 在第一段打牌的場景中，最令人注目的莫過於搖鏡擺盪和音樂律動如何召喚出影像表面和觀者間的體感關係：當影像／聲音／鏡頭一起出現時，首先我們的視覺先是跟著音樂鏡頭擺動，隨後當身著藍紅色螺旋花紋旗袍的角色影像（蘇麗珍）從右方拿著煙（也是一種觸摸）飄然入鏡時，我們被統合的感知便隨著觸感視覺與之「擦身而過」（方式是角色往左前進，而鏡頭往右後方退），彷彿觀者就真的與角色影像／花紋產生了摩擦的觸覺關係。而這樣的觸視關係在這段場景中其實俯拾皆是，從身著暗赭色旗袍的周太太由左方入鏡到周慕雲中途從右方隔間出鏡都是如此。在第二段打牌的場景中，觸視的重點則放在《花樣年華》別緻的影像編織：首先出現在螢幕上的是米白色底上印著黃花綠葉的蘇麗珍，隨後鏡頭上出現的是孫太太赭紅白花印底的旗袍花樣，其色調花紋與右方的桌燈和牆上的布簾極為相似相親，形成一種由布料花紋橫向編織而成的物質性影像表面。隨後蘇麗珍的影像朝著右方走去，彷彿對著牆壁沈思，身上旗袍的黃花綠葉靜靜地與剛入鏡的黃綠花朵怡然相襯。而下一秒鐘鏡頭突然跳接至蘇麗珍面向窗外的影像，在鏡頭由下而上的（摩擦）帶動下緩緩呈現在觀者眼前——這時觀者才赫然發現，原先蘇麗珍所面對的「牆」其實是一道「窗」（這也凸顯出《花樣年華》空間的多層次與流動性）。此處《花樣年華》物質性影像的編織又有了出人意表的安排：在此場景中，蘇麗珍左方是鮮黃的窗櫺，而右方則是襯著窗簾的綠葉。如此的編排使得身著「黃」花「綠」葉旗袍的蘇麗珍影像與左右影像產生了互相滲透的效果——在左黃右綠的色塊吸力下，蘇麗珍身著旗袍的影像被拉平成為影像表面的一部份，宛如張愛玲筆下展開的一疋布料，質感森森地迎著我們的視線。在這兩段納入觀者體感經驗的場景中，《花樣年華》所編織出的是一席席花樣斑斕且充滿了觸視經驗的動態體感影像表面。

第二個充滿觸視經驗的例子則出現在兩次買麵的場景中。¹⁸ 相較於前一個例子中以影像花紋和多層次空間疊合的方式呈現影像表面，這兩段場景則以水氣為碰觸的重點：從溼氣、水蒸氣、到汗水，觀者和影像都被層層瀰漫的煙霧包圍繚繞，再也不能確切分出誰碰觸了誰或是誰閃躲了誰。就鏡頭的律動而言，這段影像的組

¹⁷ 這兩段場景約略分別起始於 4:10 秒和 59:51 秒。

¹⁸ 這兩段場景約略分別起始於 13:33 秒和 22:55 秒。

構仍然著重於搖鏡與音律統合所帶來的表面爬梳：第一段買麵過程開始時，鏡頭先是跟著手提淡青色保溫壺、身著紅米黑藍青直條紋路的蘇麗珍影像移動，隨後蘇麗珍轉進暗道之後身影逐漸沒入，在牆上形成倒影。然而有趣的是，鏡頭在此並未尾隨入內，反而向右橫移，引領著觀者觸視質感粗糙、貼著黃舊廣告的斑駁壁面。下一個鏡頭則跳接至麵攤：蒸氣瀰漫的影像伴著蘇麗珍拭汗的動作傳遞給觀者的不僅有汗水溼氣的黏膩，更有隨之而來的溫度熱氣。而蘇麗珍買完麵之後，鏡頭又跳接至通道上方，往左舞動緩緩將蘇麗珍的身影帶入觀者的觸視範圍，在她右手微觸牆壁之後由左方出鏡。而後身著黑西裝的周慕雲便由左方橫移入鏡，手夾報紙移入暗道之中。鏡頭在此仍秉持著觸視表面的美學緩步右移，然後跳接至周在麵攤進食的場景：一樣地蒸氣瀰漫、煙霧繚繞，不禁讓我們想起方才出鏡的蘇麗珍。第二段買麵的場景一樣是先由手提淡青色保溫壺的蘇麗珍開始，只是身上換成了黑灰交雜的橫紋旗袍。隨著蘇麗珍轉身進入通道，迎面而來的正是剛去完麵攤的周慕雲，也因此兩人便有了（不知第幾回的）擦身而過。正當周慕雲方才從左方出鏡時，一陣大雨突然傾瀉而下，雨絲閃閃地在昏黃路燈下宛若銀絲，然後周慕雲再度從左方入鏡躲雨，站在昏黃燈光下掏出手帕急急地拭雨；而在麵攤買麵的蘇麗珍自然也逃不過這場無名雨的浸潤，在麵攤的煙霧繚繞中兀自掏出手巾擦拭。在雨絲的浸潤下，這段場景彷彿是前一段的加強版，將影像表面以近似霧氣的體感關係傳遞給觀者。而其中一段近拍雨水落地的鏡頭更是神來之筆，充分傳遞出雨水、石地、和牆壁影像在溼氣的統合下所組構成的物質性影像質感。

第三個有趣的例子則是發生在 2046 房中。¹⁹ 在這段場景中，蘇麗珍和周慕雲兩人在房中愉悅地討論著合寫的武俠小說。然而在影像的鋪陳上，這段場景卻有著令人驚喜的繁複花樣。首先，觀者眼簾隨著音樂和搖鏡所碰觸的是一片由「紅底黃綠葉壁紙」和「近焦模糊西裝背影」這一左一右影像所拼成的影像表面，而後隨著搖鏡和音樂的律動觀著碰觸的是人物頭部影像、花紋壁紙、和桌上水壺等雜物在鏡面反射下的（多）雙重影像，使得鏡像在各式花紋的反射下具有布幕的效果。隨後鏡頭跳接至周慕雲面窗喝湯：窗的左右各有米色的框架和暗紅色的窗簾，而襯在周慕雲身後的則是身著灰色旗袍的蘇麗珍（及其鏡像）、紅綠壁紙、和暈黃大燈等模

¹⁹ 此場景約起始於 52:41 秒。

糊到不能再模糊的影像。之後鏡頭緩緩由右向左滑動，而觀者透過窗架、百葉窗、和桌燈影像所碰觸的是兩人在層層布幕後的隱約互動。下一幕則是周慕雲身著白襯衫背對鏡頭、蘇麗珍身著蘋果綠格子旗袍正對鏡頭的影像，眼光迷媚地停在周的臉上，彷彿兩人正面對面調情一般。然而如此看似尋常的眉目傳情在搖鏡和音樂律動的啟動下卻有了有趣的翻轉：當鏡頭向右移時，觀者才赫然發現先前信以為真的蘇麗珍「本人」其實只是「鏡像」，因為鏡頭在此滑過蘇的背影，而先前蘇的眼光所停留之處，就如同觀者一般，其實是周的背影，而非臉龐。這裡的有趣之處在於鏡像的拼貼將「深度空間」湊成了「影像表面」：「正」、「反」這原本指向清楚三度空間位置的觀視邏輯在此扁平化為鄰近的影像，以致於原先以為坐在觀者「對面」的蘇麗珍身影突然成為與觀者「同面」的同路人，而搖鏡的弧形運動更使得影像表面彎曲，像是有彈力般地成為一幅充滿鏡像拼貼的弧狀影像表面。再者，這樣虛虛實實的影像操弄不僅造成影像間的主客難分，更有趣的是角色互動都必須間接藉由鏡像得知。這也就是說，角色影像的「獨一無二」在此被解構複製成為影像表面斑斕拼貼的一部份：當蘇麗珍身著綠色旗袍的身影在鏡像的折射下幻化為三時，從影像的角度看來便出現了三個互相擬仿的影像，看似矯揉做作卻又生意盎然——「鏡像」在此成為了充滿物質性存在的「幻影」，令人不禁聯想起繡滿了破碎鏡片的一襲拼布。

從以上這三段場景的細部分析我們可以發現，《花樣年華》的特殊影像表面經由各種不同的方式（花紋編織、水氣浸潤、和鏡像拼貼等等）將影像組構成為與觀者體感經驗相親的物質性形式。而如此的呈現方式對於我們在討論電影影像時產生了一些啟發。首先，就視覺的顛覆性而言，由於這些影像具有多重的物質性質感，因此對於觀者來說需要啟動有別於「光像視覺」以外的「觸感視覺」來碰觸影像表面。相較於傳統好萊塢「跟拍式」鏡頭下主（男性觀者）、客（女性角色）體之間看與被看、狩獵與被獵的權力宰制關係，搖鏡的運用鬆動了視覺上的保守性別意涵——如果說「跟拍式」鏡頭所採取的是「穿刺式」的傳統父權思維，那麼「舞動式」的搖鏡配合華爾滋律動所召喚的是觀者與角色影像之間的「共伴」關係。左右游移的觸視經驗帶給觀者的不是主客體之間必然的權力宰制，而是彼此經由體感經驗進行溝通的可能性。如此一來，傳統觀者所仰賴的穩定主體在與各式影像的體感接觸中形成了一道相互摩擦的介面，在去中心的同時不僅飄然飛散在影像構築的物質性

表面上，更進一步滲透疊合成為影像編織拼貼的一部份。影像表面之於觀者不是亟待捕捉分析的客體，而是親暱相近卻又同中有異的「它者」。

再者，就電影研究分析螢幕的模式而言，除了傳統上所提出的「畫框」、「窗戶」、和「鏡子」三種詮釋框架外，電影影像也可以是種具體感經驗的形式「表面」。這其中的基進之處便在於認識論的轉換——由「深度詮釋」轉為「表面爬梳」之後，電影研究的重點除了是傳統的敘事及意識形態分析之外也可以是看似膚淺的影像表面。就《花樣年華》而言，因為其影像具備了體感形式的特性，所以在營造 1960 年代香港上海移民的日常生活時不僅成功地將「氣氛」重現，更難得的是連傳統歷史敘事都難以勾勒的「質感」也帶了出來——藉由影像編織和觸感視覺所組構而成的各式日常生活影像之所以重要其實不在於它能傳遞多少歷史史實，而是在於它如何將大歷史敘事下無法傳達的生活「**質感**」充分保留，並進一步開啟「體感經驗」成為另一種爬梳歷史的可能性。這也就是說，在這些看似再平凡不過的日常生活影像中傳統大歷史所仰賴的「敘事結構」失去了原先舉足輕重的地位，而這些場景所欲召喚讀者碰觸的也不是屬於理性思考的敘事邏輯問題（如，「到底發生了什麼？」），因為說出答案反而十分可笑（「在打牌啊！」）。²⁰ 相反地，此處體感影像所意圖「包裹」的其實是微物歷史生活經驗裏微不足道的體感經驗：那種在日常生活中不經意的借路讓路、人際互動、以及狹窄唐樓所帶來的近距離視覺經驗都在這些精心編排的物質性影像中得到比真實還真實的保存。更進一步說，王家衛試圖藉由《花樣年華》所具備的獨特體感形式所傳達的不僅是觀者與影像間的親暱相親，更重要的是一種基於觸感視覺所發展而出的電影史觀。王家衛如此執著於以觸感視覺和體感形式來觸碰歷史正是因為他瞭解到**歷史的真實性來自一種虛幻的深度**（即，對於某年代歷史的認知來自於一種能返回、甚至是掌控當時時空脈絡的能力，不論是經由文字、圖像、或是物件），而如此虛幻的深度卻是建立於對這些中介文字、圖像、或是物件的**表面爬梳**。²¹ 就如同上述對於 2046 房中蘇麗珍影像的

²⁰ 就我自己的觀影心得而言，相較於《花樣年華》，《2046》便太著重於敘事，以致於王家衛引以為傲的影像美學在本片過於冗長的敘事下被吞併——觀者對於敘事的厭煩使得其無心觸視偶爾出現的豐富物質性影像。

²¹ 《花樣年華》對於歷史深度的質疑還可見於片尾插入的紀錄片片段。王家衛這段看似突兀的舉動可被視為是對大歷史敘事的一種調侃：如果說這段紀錄戴高樂訪柬埔寨的紀錄片真有所謂的真實



討論所揭示的，真實的深度來自於表象的拼貼（也就是說，蘇麗珍具深度的「本尊」來自於其表面影像「分身」的建構）。在《花樣年華》的片尾，王家衛便藉由字卡的文字直指此歷史深度的虛幻和不可能性：

那些消逝的歲月，
彷彿隔著一塊
積著灰塵的玻璃，
看得到，抓不著，
他一直在懷念著過去的一切，
如果能衝破
那塊積著灰塵的玻璃，
他會走回早已消逝的歲月。

這段字卡所欲凸顯的除了男主角對於已逝戀情的嘆息和懷舊之外，更重要的是歷史與觀者之間的關係：歷史（那些消逝的歲月）和觀者之間永遠橫著一塊玻璃（表面），也因此歷史也總是「看得到」而「抓不著」的。或者我們可以進一步說，觀者所能抓到或碰觸的總是那片充滿了灰塵沙礫的玻璃／表面。在此，積著灰塵的玻璃代表著物質性表面在產製歷史中所扮演的重要性：對於消逝歲月的種種我們只能試圖經由觸摸充滿灰塵的玻璃表面來加以建構，因為這塊表面，就如字卡所言，是衝不破的（字卡中的「如果」二字道盡了無法重回過去的無奈）。而王家衛在《花樣年華》中以其特殊的觸視美學所試圖發展的正是一種以體感形式和觸感視覺為基礎的表面電影史觀。²²

性，其真實性也必須建立於觀者對於此段影像表面的爬梳而非來自這段影像「天生」所具備的真實性，因為觀者始終必須經由觀視或碰觸影像來建構此段影像所代表的歷史。

²² 必須申明的是，本文以觸感視覺來探討表面歷史的可能性並非試圖排除以深度模式為基礎的歷史觀，而是想以表面史觀與之對話，希望能對於「歷史」此一議題開發出多元的詮釋空間。由於本文所欲提出的表面歷史觀受到王家衛《花樣年華》一片中獨特的影像呈現和歷史觀啟發，也因此分析的重點較著重於影片如何藉由觸感視覺發展出表面歷史的可能性而在某種程度上忽略了對於深度歷史觀較詳細的討論。然而筆者偏重表面歷史的討論正是因為關於《花樣年華》一片的評論多對於其去深度和去歷史性的影像呈現有所顧忌（如周蕾、林奕華、朗天等），也因此筆者認為有必要藉由細部的文本分析和理論化文本中特殊的「體感形式」來予以回應。誠然，就如這些

因此，如果有人評論說《花樣年華》是一部毫無「歷史感」的電影，其風格化影像所呈現的只是資本主義商品消費邏輯下產生的「奇觀」（spectacle）的話，這句話其實只說對了一半：《花樣年華》之所以忽視歷史敘事正是因為它所欲傳遞的本來就不是 1962 到 1966 年之間的香港「歷史」，而是這段時間香港上海移民的生活「質感」。²³ 也就是說，《花樣年華》其實充滿了俯拾皆是的歷史「感」。誠如《2046》摘自劉以鬯小說《酒徒》的字卡所言：「所有的記憶都是潮溼的」。其實，所有的歷史也都應該是潮溼的——生活細節在日常生活下的種種軌跡往往稍縱即逝，消失在歷史的洪流之中，然而其中的體感經驗和記憶卻往往以具體感形式的影像保存了下來。也因此，除了傳統上所仰賴的史實、史料、以及環繞這兩者所產生的各式論述之外，富含各式體感經驗的「影像」也應被視為拼湊歷史的一部份。最後，還是忍不住搬出張愛玲來學舌一番——對於我來說，《花樣年華》一片所謂的「生趣」，其實全在那些「不相干的」表面影像上。

引用書目

- Ahmed, Sara, and Jackie Stacey, eds. 2001. *Thinking through the Skin*. London: Routledge.
- Appadurai, Arjun. 1986. "Introduction: Commodities and the Politics of Value." *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Ed. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge UP. 3-63.
- Chow, Rey. 2002. "Sentimental Returns: On the Uses of the Everyday in the Recent Films of Zhang Yimou and Wong Kar-wai." *New Literary History* 33.4: 639-54.

論者所言，王家衛的影像的確具備了去歷史化和商品化的可能性，然而就筆者看來這只是詮釋《花樣年華》表面美學的一種可能性而已。本文試圖將表面美學最爲人所詬病的「去體感化」和「形式」脫鉤的論理舉動正是要回應論者對於《花樣年華》失去歷史深度和必然商品化的看法，而非逃避此評論所採取的歷史深度論（難道對王家衛影像失去歷史深度的憂慮不是建立在歷史必然具備深度的預設之上？而這又與本文以王家衛文本所呈現的表面史觀預設立場有何差別？或更進一步地說，難道有完全客觀、毫無所謂預設立場的批評角度？）。關於此點，筆者認為重點不在於預設立場的有無，而是在於如何清楚表達自身的評論角度並與其他不同，或甚至相左的評論立場相對話，進而發展出具建設性的對話空間。

²³ 朗天便認為：「王家衛作品的獨特時間感覺令所有歷史感都被抽掉了，他的人物和故事彷彿在一個沒有時間實感的時空出現和發生，所謂『六十年代』的人與事，只不過成爲某種風格某種型號放置在等待觀賞呼喚觀賞的位置」（6，黑體爲筆者所加）。這段將王家衛影片視爲後現代拼貼的觀點正是本文所試圖對話，而非全然贊同的評論觀點。

- Copjec, Joan. 1994. *Read My Desire: Lacan against the Historicist*. Cambridge: MIT P.
- Kopytoff, Igor. 1986. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process." *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Ed. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge UP. 64-94.
- Marks, Laura U. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke UP.
- Merleau-Ponty, Maurice. [1945]1962. *Phenomenology of Perception*. Trans. Colin Smith. London: Routledge.
- Rodaway, Paul. 1994. *Sensuous Geography: Body, Sense, and Place*. London: Routledge.
- Rodowick, D. N. 1997. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke UP.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke UP.
- Sobchack, Vivian. 1992. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton UP.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge.
- Wong, Kar-wai (dir). 2001. *In the Mood for Love* (Limited Edition). Jet Tone Films. TFI.
- 〈王家衛的電影超級市場〉。《電影雙週刊》428（1995 年）：25-27。
- 王建宇。〈結束台灣行，張曼玉梁朝偉各走各的，一個緋到東，一個緋到西〉。《民生報》2000 年 10 月 22 日：C4 版。
- 李照興。〈王家衛 Cool 的美學〉。收於《王家衛的映畫世界》：62-87。
- 周蕾 (Rey Chow)。〈幻影學門〉。林建國譯。《中外文學》30.12（2002 年 5 月）：130-49。
- 林奕華。〈發花顛〉。收於《王家衛的映畫世界》：166-89。
- 唐在揚。〈秋夜看花樣年華且驚艷旗袍派對〉。《聯合晚報》2000 年 10 月 20 日：10 版。
- 朗天。〈後八九與王家衛電影〉。收於《王家衛的映畫世界》：4-13。
- 馬沙沙。〈「金雀餐廳」吃得到花樣年華的懷舊滋味〉。《中國時報》2004 年 7 月 17 日：影視娛樂版。
- 張小虹。〈兩種衣架：上海時尚與張愛玲〉。《在百貨公司遇見狼》。台北：聯合文學，2002。259-62。
- 張愛玲。〈童言無忌〉。《流言》。台北：皇冠，1968。5-16。
- 。《對照記》。台北：皇冠，1993。
- 黃建宏。〈何謂祕密？論王家衛的《花樣年華》〉。《電影欣賞》104（2000 年夏季號）：86-90。



葉蕙蘭。〈電影處死 DVD 復活，王家衛還孫佳君花樣年華〉。《民生報》2001 年 12 月 21 日：C11 版。

路況。〈書寫六〇年代香港的「騎士愛」：論王家衛的《花樣年華》〉。《電影欣賞》106（2001 年冬季號）：71-75。

劉世傑。〈星光在台北，砸下四千萬菲夢絲巨資聯盟：梁朝偉張曼玉花樣金包銀〉。《星報》2000 年 10 月 18 日：1 版。

潘國靈、李照興編。《王家衛的映畫世界》。香港：三聯，2004。

蘇秋華。〈從角色扮演談觀影沒入經驗：以《臥虎藏龍》及《花樣年華》為例〉。《中外文學》33.11（2005 年 4 月）：87-109。



臺灣大學學術
期刊資料庫