

# 台北慢動作：

## 身體—城市的時間顯微

張 小 虹

### 摘 要

本篇論文所欲探討的「慢動作」電影，不是指透過拍攝與放映秒格數變化所產生影像移動速度的緩慢，而是以正常秒格數拍攝，也以正常秒格數放映，卻讓整體影像呈現出緩慢之感的電影。這種「慢動作」電影，不僅成為近十幾年來各大國際影展的大贏家，更被視為當代「新亞洲浪潮」的重要風格。而本篇論文正是要追問這種零動作、少對話、影像效果微微放慢的「慢動作」電影，究竟是如何產生的？其美學風格形式為何？其文化意識形態為何？此種「慢動作」電影提供了何種不同的時間感性？此種「慢動作」電影發展出何種不同的身體姿勢與城市空間的連結方式？以及此種「慢動作」電影將如何幫助我們重新思考「全球在地化」下「台灣電影」或「新亞洲浪潮」的定位與被定位？

本篇論文將以這一連串的提問為出發點，以蔡明亮的電影文本為例，展開初步的理論思考與歷史觀察，看一看向來最被抨擊片子冗長緩慢的蔡明亮，如何以低限的情節對白，低限的場景調度，慢兩拍的身體動作，不會動的攝影機與不剪輯的長拍鏡頭，讓台北「身體—城市」成為「純粹的視聽情境」，讓「真實時間」、「真實身體」與「真實空間」成為「時延」的可能。

**關鍵詞：**慢動作，蔡明亮，德勒茲，運動—影像，時間—影像，時延

\*

本文 95 年 9 月 26 日收件；96 年 1 月 23 日審查通過。  
張小虹，國立臺灣大學外國語文學系教授。  
中外文學·第 36 卷·第 2 期·2007 年 6 月·頁 121-154。



臺灣大學學術  
期刊資料庫

## Taipei in Slow Motion: The Temporal Magnification of the Body-City

Hsiao-hung Chang\*

### Abstract

The “slow motion” film discussed in this paper refers not to the special effects created by the manipulation of different shooting and screening speeds, but to the film permeated largely with an aura of slowness. This kind of “slow motion” film has not only become the prizewinner of major international film festivals, but also been regarded as one of the representative styles of the New Asia Wave. Thus, the major concern of this paper is to explore this “slow motion” film of zero action, minimum dialogue and lagging visual images. How could this “slow motion” film be produced? What would be its aesthetic style and its cultural ideology? What kind of temporal sensibility would it arouse? What connections would it develop between different bodily gestures and urban spaces? And, to what extent could this “slow motion” film help us to understand the positioning and re-positioning of “Taiwan Cinema” and “New Asia Wave” in the era of glocalization?

This paper will take these questions as points of departure to explore the possible theorization of “slow motion” as the (re)presentation of the real on the one hand and its historical and ideological critique on the other. The films by Taiwan director Tsai Ming-liang will serve as the major text to foreground how the successful use of the minimum plot, dialogue, and *mise-en-scène*, the sluggish body movement, the motionless camera and the uncut long take helps to create the body-city of Taipei as the “pure optical and sound situation,” to make possible the real time, real body and real space as the “slow motion” of the *durée* on the screen.

**Keywords:** slow motion, Tsai Ming-liang, Gilles Deleuze, movement-image, time-image, *durée*

---

\* Professor, Department of Foreign Languages and Literatures, National Taiwan University.



## 什麼是「慢動作」？

傳統電影研究中通稱的「慢動作」，乃是由電影拍攝與放映速度「秒格數」（frames per second, fps）的變化所產生的特殊影像效果。一般有聲電影以每秒 24 格畫面的速度拍攝，再以每秒 24 格畫面的速度放映，而「慢動作」則是快拍慢放（以每秒超過 24 格的速度拍攝，再以每秒 24 格的正常速度放映）。反之，「快動作」則是慢拍快放（以每秒低於 24 格的速度拍攝，再以每秒 24 格的正常速度放映）。<sup>1</sup>「慢動作」與「快動作」、「間歇攝影」、「單格攝影」、「重複曝光」等特殊效果，皆歸屬於電影的「機巧鏡頭」（trick shot），用以創造特異奇幻的視覺畫面。像台灣七〇年代的瓊瑤三廳電影，多有男女主角海邊「慢動作」奔跑的浪漫唯美畫面。像香港八〇年代吳宇森的黑幫電影，就曾以小馬哥周潤發在槍林彈雨中慢動作的暴力美學經典畫面著稱。<sup>2</sup> 或像張藝謀《英雄》一片中的開場打鬥場面，在武打快動作與剪接快動作的同時，穿插特效水滴的慢動作，形成影像節奏

<sup>1</sup> 在早期默片手搖放映機的時代，「慢動作」可以是由放映師在影片放映時調整放映速度所製造出來的特殊效果。而放映機改為馬達傳動後，放映速度不再由個別放映師操縱，且有聲片的問世，讓放映速度更加規格化，以確保聲軌不走調，於是「慢動作」的特殊效果製作，遂由放映階段轉移到拍攝階段進行。除此之外，尚有另一種在「沖印」階段改變動作速度快慢的手法，「抽格印片」（skip framing）乃是在光學印片的過程中，每兩格或三格抽印一格，而製造成快動作的效果（而非在拍攝過程中的慢拍），反之，「重複印片」則是將一格畫面重複印一次或多次，而產生慢動作的效果（而非在拍攝過程中的快拍）。而由沖印過程所處理出來的慢動作或快動作，可以讓單一畫面上出現不同速度的影像，例如王家衛《重慶森林》在快動作人流畫面中夾入正常動作的警察（金城武），或是在外在世界的快動作中夾入慢動作的警察（梁朝偉）與女店員（王菲）。

<sup>2</sup> 另一種說法則是將此慢動作當成高度張力狀態下的「心理寫實主義」，越是千鈞一髮之際，時間速度反而變得更為緩慢，以便放大感知。而此快慢的對比，往往更成功牽動觀影經驗的強烈情緒反應。

的豐富變化。或像王家衛《花樣年華》中張曼玉穿著妍麗旗袍下樓買麵的慢動作畫面，讓身體姿勢、配樂與攝影機移動和拍，悠緩滲瀉出倦怠無聊的情感氛圍。不論從商業通俗劇到藝術電影，從動作片到科幻武俠片，「慢動作」在氣氛營造、節奏變化、情緒起伏、視覺特效上，都有其作為機巧鏡頭的特殊貢獻。

而本篇論文所欲探討的「慢動作」，卻不是指透過拍攝與放映秒格數變化所產生影像移動速度的緩慢，而是以正常秒格數拍攝，也以正常秒格數放映，卻產生整體影像呈現上的緩慢之感。用一般通俗觀後語的說法，就是「這部片子好慢喔」。而這種「慢動作」的電影，不僅成為近十幾年來各大國際影展的大贏家，更被視為當代「新亞洲浪潮」的重要風格。誠如法國電影學者 Jean-Pierre Rehm 所言：「這波新亞洲浪潮——很多導演都屬其中，蔡明亮亦是一員，這浪潮帶來很多影片創作，並沒有重組某種新的生活方式或影像，亦沒有行為模式需要模仿。相反地，片中幾乎沒有動作。在對話這麼少的作品裡，這種零動作，實在相當令人驚訝：沒有比手畫腳，沒有風流男子的停格畫面：是這微微放慢的影像效果讓我們感覺如此地熟悉」（25）。而本篇論文正是要追問這種零動作、少對話、影像效果微微放慢的「慢動作」電影，究竟是如何產生的？其美學風格形式為何？其文化意識形態為何？此種「慢動作」電影提供了何種不同的時間感性？此種「慢動作」電影發展出何種不同的身體姿勢與城市空間的連結方式？以及此種「慢動作」電影將如何幫助我們重新思考「全球在地化」下「台灣電影」或「新亞洲浪潮」的定位與被定位？本篇論文將以這一連串的提問為出發點，以蔡明亮的電影文本為例，展開初步的理論思考與歷史觀察，看一看向來最被抨擊片子冗長緩慢的蔡明亮，如何透過零動作、少對話、微微放慢的影像，開展不一樣的「慢動作」、不一樣的「時間感性」與不一樣的「身體—城市」連結。



## 一、蔡明亮慢嗎？

1998 年在日本東京舉辦的「世界中的小津安二郎」研討會上，美國電影學者 Jonathan Rosenbaum 發表了一場有趣的專題演講，題目就叫做〈小津慢嗎？〉（“Is Ozu Slow?”）。<sup>3</sup> 他在開場時提及一個小故事，作為此題目之緣起。某日他在芝加哥的中餐館用餐，侍者在點菜時恰巧談到他極度喜愛的台灣導演蔡明亮。他見此侍者乃亞洲電影的同好，便語帶興奮地提到他即將出席在東京舉辦的小津研討會，但侍者的回答卻是「我不懂小津，他的電影如此之慢」。原本以為可以經由小津打開話匣子的美國學者，失望之餘，卻從侍者冷冷的回答中得到了學術的靈感，決定以小津電影的「慢」作為題目，好好探究一番。小津的電影慢嗎？電影的「慢」是什麼意思呢？世界知名導演布列松（Robert Bresson），德萊葉（Carl Dreyer），侯孝賢，Abbas Kiarostami, F. W. Murnau, Jacques Rivette, Jean-Marie Straub and Daniele Huillet, Andrei Tarkovsky 與 Jacques Tati 都很「慢」嗎？「慢」是好還是不好呢？

於是在東京的專題演講中，Rosenbaum 提出了三種「慢」的假設。第一種假設：小津的「慢」乃來自日本文化的「慢」。如果誠如某些比較文化學者所言，歐洲文化的時間感集中於中間區段，而日本文化的時間感則偏向兩極（快則超快，慢則極慢），那小津的「慢」便是一種如同能劇、相撲、茶道一樣儀式化的「日本時間」。第二種假設：小津的「慢」乃來自跪坐的身體姿勢。如果大多數電影隱含的觀影位置，乃是站立或是行走中的人，那小津電影隱含的觀影位置，則是跪坐在榻榻米之上的人，連結著

<sup>3</sup> 後來此篇演講稿發表於電影研究網路期刊 *Senses of Cinema*，以下有關此專題演講的部份內容討論，乃根據此網路文章。此次小津研討會的參與者，尚包括來自台灣的侯孝賢與朱天文。



跪坐的攝影機與跪坐的人物角色。小津的「慢」讓我們重新回到「坐著看電影」的樸實認知與誠懇反思，有別於當代主流商業電影用加速度造成「邊跑邊看電影」的假象。第三種假設：小津的「慢」根本是一種錯誤的假設。如果帶入美國電影學者 David Bordwell「平均鏡頭長度」(average shot lengths, ASLs)的量化統計資料(以電影總片長除以總鏡頭數所得鏡頭長度之平均值)，小津早期的默片《我出生了，但——》(1932)為4秒，晚期的《東京故事》(1953)為10.2秒，《早安》(1959)為7秒(Bordwell, *Ozu* 377)，比較之下小津的電影不僅沒有由「快」(默片，黑白)變「慢」(有聲片，彩色)，也沒有越變越「慢」。整體而言，若以1960年代好萊塢電影的「平均鏡頭長度」8到11秒(Bordwell, *Figures* 29)為參考基準，小津電影似乎也沒有比其他世界電影更慢。於是該專題演講的結論：動／靜、快／慢乃相對速度，我們無法用單一的方式回答「小津慢嗎？」的問題，小津電影的豐富多樣性讓此問題變得沒有意義，與其要問小津是快是慢，不如改問我們迎向小津藝術成就的速度是慢是快，反倒更為貼切妥當。

於是「小津慢嗎？」的有趣提問，便在這種開放式的結論中不了了之。雖然這種轉移問題焦點的做法令人失望，但 Rosenbaum 的幾點假設與對小津電影細緻的文本分析，卻提供了我們對當代亞洲「慢動作」電影的一些基礎思考點。首先他提出「文化差異」與「時間感性」的問題，雖然其所引用的比較文化觀點偏向於「文化本質主義」(cultural essentialism)預設下的靜態二元對立模式(歐洲文化／日本文化，歐洲時間觀／日本時間觀)，但卻提示出此思考面向之重要。如何將此靜態差異(difference)轉換為動態區辨(differentiation)，將文化本質轉換為文化踐履(performativity)，如何將「現代性」與「遲至現代性」(belated modernity)帶入「時間感性」的討論，甚至如何將此問題拉至全

球化速度競爭的今日，以開展出地域差異與在地想像的可能，恐怕都是後續必須認真探討的重要議題。其次，他成功提出身體姿勢（跪坐）作為一種連結的可能，連結攝影機運動的速度、人物身體運動的速度與隱含觀影位置的速度。雖然在分析架構上過於簡化（站立或行走／跪坐），也缺少「身體電影」（the cinema of the body）的相關理論援引，但卻提供了電影「節奏分析法」（rhythmanalysis）的佳例，此「節奏分析法」將不再侷限於剪接速度的快慢（傳統上將電影節奏的快慢等同於影像剪接的快慢），而將攝影機運動與被攝人物角色的身體運動都帶入考量。

但如果當初「小津慢嗎？」的提問，乃因芝加哥中餐館侍者的一句話而起，那麼讓我們持續好奇的，恐怕不是 Rosenbaum 的演講是否成功回應了該名侍者的困惑，而是該名作為蔡明亮粉絲的侍者，在覺得小津太慢的同時，是否也會覺得蔡明亮很慢呢？好事如我們者，如果也同樣拿出 Bordwell 對蔡明亮電影所作「平均鏡頭長度」的量化分析資料比一比，就會立即發現小津的「慢」遇上蔡明亮的「慢」，真可說是小巫見大巫。根據 Bordwell 的「平均鏡頭長度」統計，蔡明亮的《青少年哪吒》（1992）為 18.9 秒，《愛情萬歲》（1994）為 35.8 秒，《河流》（1997）為 42.4 秒，《洞》（1998）為 52.8 秒，《你那邊幾點》（2001）為 64.0 秒（*Figures* 292n55）。對 Bordwell 而言，台灣電影在侯孝賢的影響帶動之下，「平均鏡頭長度」越來越長，而此傾向更擴展成當代「亞洲低限主義」（Asia minimalism）最主要的影像風格之一。<sup>4</sup> 如果按照 Rosenbaum 專題演講中「長」等於「慢」的預設

<sup>4</sup> Bordwell 指出好萊塢主流商業電影的「平均鏡頭長度」有越來越短的趨勢：1960 年代的好萊塢劇情片為 8-11 秒，1970 年代的 5-9 秒，1980 年代的 3-8 秒，1990 年代的 2-8 秒（*Figures* 26）。面對此「超快速剪接」的時代，莫怪乎他語帶嘲諷地說：「或許今日在好萊塢最基進的做法，就是把攝影機放在三角架上，在動作發生場景外保持相當距離，而讓所有的場景自己演出」（*Figures* 29）。而此對「好萊塢過動兒」的反諷，卻有趣地成為 Bordwell 對台灣電影

來說，蔡明亮不僅比小津慢上好幾倍，蔡明亮的電影還一部比一部慢，而整個台灣電影都在比慢，甚至整個「亞洲低限主義」電影也都在比慢。

但是我們千萬不要忘記，當 Rosenbaum 帶入 Bordwell「平均鏡頭長度」的量化統計而「假設」「小津慢嗎？」為一種錯誤假設時，此時最大的問題，反而成為「長」等於「慢」的假設是否成立的問題。雖然 Rosenbaum 對此量化統計方式有所保留，也指出默片（字卡、分段標題等）與有聲片之結構差異未被列入考量，但 Rosenbaum 也無意中犯下大多數電影研究視「長」等於「慢」的想當然爾（電影「快」在剪輯速度的快，「慢」在剪輯速度的慢，而「長拍鏡頭」之所以慢，就在於少剪接）。<sup>5</sup> 鏡頭越「長」，電影就一定越慢嗎？「平均鏡頭長度」10.8 秒的《東京故事》，與「平均鏡頭長度」64 秒的《你那邊幾點》相比，前者一定比後者「快」，而後者一定比前者「慢」嗎？「慢」是一種「質」還是一種「量」？「慢」是一種「之內」（單一鏡頭之內的慢）還是一種「之間」（鏡頭與鏡頭之間的慢）？如果我們要依樣畫葫蘆問上一句「蔡明亮慢嗎？」，而又要同時避免「長」等於「慢」

---

風格的觀察基點。根據 Bordwell 的講法，侯孝賢乃此台灣電影「長拍鏡頭」的始作俑者，其「平均鏡頭長度」的統計資料：《冬冬的假期》12.2 秒，《童年往事》23.7 秒，《戀戀風塵》32 秒，《尼羅河女兒》27.6 秒，其中《風櫃來的人》因有不同的三個版本，分別為 18.6 秒，19.1 秒，17.7 秒（*Figures* 291n30）；《悲情城市》43 秒，《戲夢人生》82 秒，《好男好女》106 秒（*Figures* 217）。Bordwell 也同時觀察了台灣九〇年代其他導演的「長拍鏡頭」，如易智言、陳國富、吳念真、徐小明、林正盛與張作驥等人（*Figures* 292n55），並以此「長拍鏡頭」作為九〇年代台灣電影的風格標誌。而 Bordwell 更將此侯孝賢影響擴及日韓，日本導演 Hirokazu Kore-eda，韓國導演 Hong Sang-soo，Lee Kwang-mo 也都以不同方式處理「長拍鏡頭」（*Figures* 231）。

<sup>5</sup> 俄國導演蘇古諾夫的《創世紀》可做最佳範例，該片「一鏡到底」完全沒有剪輯，但卻運用豐富流暢的場面調度與人物走位，絲毫沒有緩慢之感。此外，在台灣的電影術語翻譯中，長拍（long take）亦常翻譯為「段落鏡頭」、「場景鏡頭」（依據法文的 *plan-séquence*）。

的思考窄化陷阱，那我們就必須回到「慢動作」的影像形式本身，重新擴大思考範疇：（1）「慢動作」與故事情節發展的關係（2）「慢動作」與場面調度的關係（3）「慢動作」與人物身體動作的關係（4）「慢動作」與攝影機運動的關係（5）「慢動作」與蒙太奇剪接的關係等。換言之，「慢動作」之所以「慢」可能正是因為沒有太多「動作」：情節敘事作為一種「動作」的缺席，場面調度（包括進出走位、美術構成、影音構成等）作為一種「動作」的缺席，人物角色具目的性與自主意志性的行動作為一種「動作」的缺席，攝影機運動（左右橫搖，上下直搖，升降鏡頭，推軌鏡頭，伸縮鏡頭，手持攝影，空中搖攝等）作為一種「運動」的缺席，以及蒙太奇剪接作為一種「動作」的缺席。

然而「慢動作」電影並非要完全服膺於以上的諸多條件才叫「慢」，小津安二郎的《東京故事》可以用緩慢的人物身體動作（年老夫妻）搭配簡單的故事情節與場面調度，侯孝賢的《海上花》可以用長拍鏡頭配合左右橫搖的攝影機運動，再搭配豐富流暢的場面調度。相形之下，蔡明亮的「慢」就「慢」得相當徹底，最低限的故事情節，最低限的場景調度，最低限的人物身體動作，再加上「固定鏡位」與「長拍鏡頭」，要不「慢」都很難。而本篇論文以蔡明亮的電影為主要分析文本的考量，不僅在於嘗試界定「慢動作」的「可能」，也在於嘗試界定「慢動作」的不可能。就美學風格形式而言，布列松的「慢」、德萊葉的「慢」、小津安二郎的「慢」、安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）的「慢」、安哲洛普洛斯（Theo Angelopoulos）的「慢」都「慢」得相當不同，就算同被歸類為台灣電影「長拍鏡頭」代表人物的侯孝賢與蔡明亮，他們的「慢」也「慢」得非常不一樣。這裡指的不僅只是快／慢作為一種相對速度的比較而言，更指的是「慢」作為一種影像風格建構形式「之內」的細緻差異，更指的是「慢」作為影像美學風格與文化意識形態構連方式「之間」的政治差異。

因而當我們說蔡明亮的電影很慢，台灣九〇年代電影很慢，甚至「新亞洲浪潮」或「亞洲低限主義」電影很慢時，我們不僅是將「同中有異」的「慢動作」電影作「異中有同」的範疇歸類（歸類於作者論的蔡明亮，歸類於國家電影的台灣，歸類於區域連結的東亞），然而此「策略本質主義」（strategic essentialism）的詮釋模式，卻也無法排除其他的跨文化、跨歷史、跨地域的連結方式（例如蔡明亮的「慢」與安東尼奧尼的「慢」之連結，或希臘電影的「慢」之國族連結，或歐洲電影的「慢」之地理文化跨國族連結）。換言之，「慢動作」如果被當成蔡明亮電影、台灣電影與「新亞洲浪潮」或「亞洲低限主義」的主要影像風格，其中必然涉及「傳統的發明」（「慢動作」作為一種「文化差異」，如何在殖民經驗或現代化經驗遭逢過程中被創造定格、被標示強化）、「東方主義」的投射（「慢動作」如何經由國際影展的運作，成為亞洲新興電影的地域特色，而此「遲至現代性」的地域特色又如何構連歐洲電影發展史上二次戰後現代電影的影像美學傳統，以達到一種地域錯位上的歷史懷舊想像，亦即在今日的亞洲看見昔日的歐洲），以及「全球在地化」的論述權爭奪（「慢動作」如何以作者論、國家電影或亞洲電影為基點，對抗好萊塢全球化的帝國霸權運作，以「遲緩兒」對抗「過動兒」，以「邊緣」對抗「主流」，以「藝術」對抗「商業」）。因此「慢動作」作為電影影像風格「描述」範疇的可能與不可能，不在於快／慢的相對（多快才較快，多慢才較慢），也不在共相／殊相的相對（異中求同，還是同中求異），而在於「慢動作」在形式風格與意識形態之間的不穩定，美學與政治之間的不穩定，現實與真實之間的不穩定，意義與非意義之間的不穩定。以下就將以蔡明亮的電影文本，作為開展「慢動作」理論建構與歷史批判的起點。



## 二、慢動作的時間顯微

如果「蔡明亮慢嗎？」的回答是肯定的，那蔡明亮電影到底有多慢？蔡明亮電影如何可以這麼慢？蔡明亮電影為何要這麼慢？《青少年哪吒》中父親苗天在家中上廁所的定鏡長拍，久到讓人不耐、讓人發笑。《愛情萬歲》片尾美美楊貴媚在未完工的大安森林公園漫無目的地遊走後，坐在椅子上無助哭泣的三個定鏡長拍，長達六分鐘。<sup>6</sup>《河流》中父親苗天與兒子李康生在黑暗的三溫暖中手交的定鏡長拍，只有幽暗不明的影像配上微弱間歇的呻吟聲，漫長如無止境。《你那邊幾點》裡兒子小康半夜翻身起床，打開裝滿手錶的手提箱，拿出手錶調整時間，一隻接著一隻，沒完沒了，無對白，無剪接，無攝影機運動。面對這樣一以貫之的定鏡長拍與低限的情節對白、身體動作，恐怕許多人都忍不住要問為什麼不剪？為什麼不動？為什麼不說話？而導演蔡明亮本人早就針對此類問題，準備好了答案：

對我，電影是那種可以傳達真實的媒體。當我看別人的影片時，我經常覺得時間太不真實，不是太短就是太長……在我的影片裡，我要時間是和影片的其他元素一

<sup>6</sup> 對於蔡明亮電影的「慢化」與「漫化」，也有不耐煩的批評家提出極為負面的看法，視其為九〇年代台灣電影「影展紀實美學」影響下的偏頗發展，「無目的似的長拍其實已超出電影的寫實本質，而進入擬似監看器的紀實影像美學」，「長拍鏡頭理應以豐盈的影像訊息，負載戲劇的張力，併發而為影像語言；反觀監看器的長拍，單薄的影像力，成為最大的致命傷，最明顯的例子是片末三個長拍鏡頭配合清晰而單調的高跟鞋響聲，長達六分鐘在公園的跟拍，耗盡了觀眾的耐心，也枯竭了觀眾的想像力」（黃櫻棠 87, 89）。而本文正是企圖以「慢動作」（亦是一種漫無目的的「漫動作」）的時間顯微，來凸顯所謂漫無目的六分鐘跟拍，就在放慢放大「現在的切分」，視覺化時間的分裂瞬間，以「寫時主義」改寫傳統的「寫實主義」。

樣的真實。每次拍片的時候，對我來說最難的也是去計算、去衡量時間，盡可能去做到最接近真實……我要讓時間與影像一樣真實。在某些影片裡，為了表示主角等了滿久的時間，我們會看到煙灰缸裡有五根煙蒂。但通常這樣的鏡頭，我會拍這個角色抽五根香煙的時間。這是真實的時間。（〈時差與錯位〉85）

對蔡明亮而言，影像中日常生活少對白少情節長拍定鏡的「慢動作」，正是企圖掌握電影的「真實時間」，他不要用煙灰缸裡的五根煙蒂去「隱喻」時間的流失，他要讓角色抽完五根香煙，讓觀眾不僅「知道」並且「感受到」角色的焦慮不安而也同時變得焦慮不安。

但什麼是電影的「真實時間」呢？有一種簡單的回答方式，就是讓故事或事件時間－敘事時間－螢幕放映時間達成一致性。所以如果苗天上一次廁所需要兩分鐘的話，那就讓此影像畫面長達兩分鐘，如果小康手交勃起的時間需要五分鐘的話，那就讓此影像畫面長達五分鐘。但如此簡單的回答，只是將「真實時間」等同於「實際時間」，而規避了「慢動作」作為美學影像風格在「電影本體論」上可能有的理論開展。什麼是「真實時間」與剪接的關係？什麼是「真實時間」與攝影機運動的關係？什麼是「身體動作」與「時間」的關係？剪接過的時間較真實，還是沒有剪接過的時間較真實？面對此一連串的电影哲學提問，恐怕還是得回到德勒茲（Gilles Deleuze）對「運動－影像」與「時間－影像」的討論中一探究竟。對德勒茲而言，「運動中的影像」（image in movement）與「運動－影像」（movement-image）不同，前者的運動附著於影像中的人或物，例如畫面中正在奔跑的人或正在移動的汽車，後者則將運動「抽離」人與物，而成為「攝影機的運動」與「蒙太奇的運動」（鏡頭的連續剪接）。而此「運

動—影像」提供了豐富的「官能感知—運動神經情境」（the sensory-motor situation），讓傳統電影寫實主義的「行動—影像」變為可能。但兩次世界大戰，卻造成了電影作為人類感知經驗與感知創作的巨大變革，「時間—影像」取代「運動—影像」，而「行動電影」也轉為「身體電影」。此時「時間」已不再經由「運動—影像」做間接表達，「時間」已在「時間—影像」中直接浮現。

在「時間—影像」的闡述上，德勒茲舉了兩個重要的例子。第一個是義大利新寫實主義的戰後興起，以「長拍鏡頭」取代蒙太奇再現，而此電影美學形式的改變，緊緊扣連的乃是「真實」的曖昧（離散流動的事件，微弱斷續的连接），不再有提供行動的「官能感知—運動神經情境」，不再有人與世界的整體有機結構。但這樣斷裂與曖昧的「真實」，卻讓原本傳統寫實主義的「由感知到行動」（我行動），開放成「由感知到思惟」（我感覺，我思考）的義大利新寫實主義。「時間脫了臼」（“Time is out of joint.” 典出莎士比亞的《哈姆雷特》），反而讓時間脫離了「運動—影像」（攝影機運動與蒙太奇運動）的間接表達，而直接浮現於「時間—影像」之中。而德勒茲的第二個例子，則再一次將我們帶回前段所討論過的日本導演小津安二郎。對德勒茲而言，小津乃是發展「純粹視聽情境」（pure optical and sound situation）的第一人（*Cinema II* 13）（義大利新寫實主義早期並無同步錄音，只能有純粹視境而無純粹聽境）。小津多以低角度的正面定鏡，拍攝平淡無奇、無所事事的日常家居生活，無戲劇化情節發展，偶有推軌鏡頭，也十分緩慢，形就一種極為壓抑低限的官能感知—運動神經連結，卻高度開發了時間的直接表現，甚至此時的蒙太奇剪接，也成為影像與影像之間的視覺標點，不再具有辯證整合的功能。而最讓德勒茲歎為觀止的，當屬小津《晚春》一片結尾超過十秒鐘的花瓶定鏡長拍。此時小津不再是用蒙太奇來

表現時間，而是用長拍來表現時間。時間不再是間接附身於鏡頭與鏡頭「之間」的「蒙太奇」，時間已成為直接浮現在鏡頭「之內」的「萌態奇」。<sup>7</sup> 小津之難能可貴，就在於拍出花瓶靜物作為「時延」（*durée, duration*）的可能：「靜物就是時間，所有改變的事物都在時間之中，但時間自己不改變」（*Cinema II* 17）。小津的花瓶靜物長拍同時凸顯了時間的不變形式與時間的流變內涵，花瓶靜物長拍是「直接」的「時間－影像」，乃「純粹的視聽情境」，不再隸屬於動作，不再經由蒙太奇的中介。

雖然在德勒茲「時間－影像」的討論中，並不特別強調「長拍鏡頭」或「慢動作」，但他將柏格森（Henri Bergson）的「時延」成功帶入電影時間的討論，確實為我們此處企圖理論化蔡明亮電影中「真實時間」與「慢動作」的連結帶來出路。如果「真實時間」不同於「實際時間」，「真實」（*real*）不同於「現實」（*reality*），那思考「真實時間」作為「時延」的可能，就是思考零動作、少對話、影像微微放慢的「慢動作」作為「時間－影像」的可能。早期電影學者如班雅明（Walter Benjamin）或克拉考爾（Siegfried Kracauer）都曾將「慢動作」視為「時間的特寫」，但他們筆下的「慢動作」乃是針對傳統電影研究中「快拍慢放」的「機巧鏡頭」，而我們此處所談零動作、少對話、影像微微放慢的「慢動作」，是否也有可能成為「時間的特寫」、「時間的顯微」呢？根據柏格森的說法，「時延」乃指時間連續流逝的動態運動。柏格森將「時延」與一般所謂的「空間化」了的「時間」做嚴格區分，前者是時間之流中不斷開展的異質性複

---

<sup>7</sup> 此處精彩的翻譯乃參考黃建宏在《電影 II：時間－影像》中的譯註：「蒙太奇」（*montage*）來自動詞「調裝」（*monter*），指稱由該動作進行之運作的名詞，而 Robert Lapoujade 改稱的「萌態奇」（*montrage*）則是動詞「呈現」（*montrer*）的相同變型，讓蒙太奇不再只是進行運動變幻的影像調裝，而同時成為時間的呈現（431n24）。



合體，後者是靜態顯現的同質化單位，前者為質，後者為量。如果「時延」指向「真實時間」的開放流動而非靜態顯現，我們就可以更加清楚，為何電影中零動作、少對話、影像微微放慢的「慢動作」不能用「平均鏡頭長度」的量化分析來定義，因為「平均鏡頭長度」的概念，乃是建立在「空間化的時間」之上，將時間抽象分隔為等量的刻度單位（一分鐘六十秒，一小時六十分鐘），完全否定了「慢動作」所欲傳達的「真實時間」，亦即開放流動、不可分割的「時延」。

若回到蔡明亮的電影，其之所以寧願長年忍受各種對其電影冗長緩慢的抨擊，或許就在於他所謂「我要讓時間與影像一樣真實」的堅持，或許就在於他為了維持「時延」的連續流動，所以堅持不言不語（不以過多的情節、對白或場面調度去干擾時間的連續流動）、不剪不動（不以過多的蒙太奇運動或攝影機運動去破壞、去打斷、去抽離、去中介時間的連續流動）。為了找出電影的「真實時間」，蔡明亮要用五根香煙的「時延鏡頭」，取代五根煙蒂的「剪接鏡頭」，蔡明亮要用六分鐘的長拍定鏡，給出行走與啜泣的「時延」（不只是看到角色在抽香煙，更是感覺到時間；不只是看到角色在行走與啜泣，更是看到時間）。所以我們可以說，蔡明亮電影的「慢動作」或許正是一種朝向「時間—影像」的持續嘗試：如果「運動—影像」的出現，在於將「動作」抽離人與物，而交給攝影機運動與蒙太奇剪接，那蔡明亮的「慢動作」則是將「動作」重新放回人與物，但同時讓此「動作」變得如此平淡無奇、如此重複緩慢，以致於不會回復到「運動—影像」之前的「運動中的影像」，而是悄悄轉化為「運動—影像」之後的「時間—影像」。所以我們可以說，蔡明亮的「慢動作」就是一種「時間—影像」，讓我們直接視聽到單一鏡頭「之內」時間的連續流動（上廁所的苗天，哭泣的楊貴媚，不斷撥錶的小康），鏡頭與鏡頭「之間」緩慢而不朝向辯證整合的時間接續（公

園遊走的三個長拍定鏡之間的微弱接續)。蔡明亮的「慢動作」就是一種由低限的情節發展、低限的場面調度、低限的身體動作、低限的攝影機運動與剪接所最終形構出的「純粹視聽情境」，而也唯有在此「純粹視聽情境」中，蔡明亮念茲在茲的「真實時間」乃可直接浮現。

### 三、「機器一人」小康：真實身體的時延

而蔡明亮電影中的「真實時間」永遠是沾黏在「真實身體」之上的，要談蔡明亮電影裡給出「真實時間」的「慢動作」，就不能不談李康生「慢動作」的「真實身體」。如果「真實時間」是一種對「時延」的敏感、對「純粹視聽情境」的貼近，那「真實身體」是什麼？怎樣的身體比較「真實」？怎樣的身體最能帶出無盡流動的「時延」？怎樣的身體最能抵擋表意的進行，最能抗拒身體的隱喻化象徵化？從蔡明亮的第一部電影《青少年哪吒》開始，小康不僅成為蔡明亮電影最重要的組成班底，小康的身體更成為蔡明亮影像風格發展中的決定性因素。蔡明亮曾經語帶深情地表示：

我希望小康永遠不要變成演技派演員，起碼在我的電影裡不要，像布列松電影那些面目肅然、言語平淡的演員，從來就不被討論所謂的演技，卻顯得更具說服力與動人。

走路、喝水、吃飯、洗澡、睡覺、小便、打嗝、嘔吐、殺死蟑螂、割腕自殺、把西瓜當保齡球扔、躲在別人的床底自慰、把腳伸進洞裡……小康天生比別人慢兩拍的節奏來做這些日常、重複、無甚意義、偶爾脫軌的



動作，竟然為電影創造了一種特殊的時空氛圍：接近真實，也是我努力的藝術表現。（《你那邊幾點》155）

在蔡明亮的眼中，小康的「真實」不僅僅是因為小康（李康生）作為戲裡戲外一致性的「真實姓名」，或以大專聯考失利（《青少年哪吒》）、脖子病痛（《河流》）、喪父（《你那邊幾點》）等事件作為戲裡戲外貫穿性的「真實經驗」，更在於小康之不會演戲，也不要他演戲，小康就以小康的方式進入蔡明亮的電影，to be and to behave, not to act（Rapfogel）。

而最讓蔡明亮慶幸的，正是已經演過九部蔡明亮電影的小康，不僅還沒有變成演技派演員，甚至還沒有變成演員。小康作為「非演員」的弔詭，正是由「非職業性的演員」（non-professional actors）到「職業性的非演員」（professional non-actors）的弔詭。<sup>8</sup> 而小康的身體之所以「真實」，除了來自此「非演員」的動人說服力外，更來自此身體所不斷從事的日常生活慣性動作，走路、吃飯、睡覺、如廁。小康身體之所以「真實」，正是因為沒有高潮迭起戲劇化的情節牽引，沒有表徵內在心理複雜糾葛的獨白，也沒有風格化的身體表演，有的只是生活中一再重複、單調無聊的慣性動作，將日常生活的平庸瑣碎狀態推到極致。而更重要的是，這些重複無聊的動作，還是以小康天生慢兩拍的身體節奏來完成，而此身體節奏的「慢」，讓重複這些動作的身體顯得越發「真實」：緩慢成為「一種浮凸身體於日常生活狀態下的衰落（而凋零）的時間進程」，「連結了電影角色慣常的姿態行爲，一種近乎麻木停頓與孤獨寂寞而不能相互接觸身體的獨存生活方式」（孫松榮 39）。換言之，慢兩拍（還不只是慢半拍而已）的身體「慢動作」，配合著不言不語、不剪不動、長拍定鏡

<sup>8</sup> 對德勒茲而言，此種新類型的演員，出現在義大利新寫實主義的早期，乃是讓「身體電影」成為「時間—影像」的重大關鍵。

的「慢動作」，讓身體在日常生活狀態下的「時延」浮現，讓身體成爲一種存在狀態的可感知性、一種「純粹的視聽情境」。

因此我們可以說小康的「真實身體」，不僅擺盪在「非職業性的演員」與「職業性的非演員」之間，也擺盪在「再現」（representation）與「出現」（presentation）之間、「表意身體」（signifying body）與「非表意身體」（non-signifying body）之間。我們要談論電影中的「真實身體」，很容易被斥爲幼稚單純的「電影本體論」，不僅忽略影像本身的「中介」，更有將身體作爲一種再現「符號」，直接等同於外在世界「指涉物」（referent）的危險。但我們也不要忘記電影特具的「心理自動裝置」（psychomechanics）或「精神自動裝置」（spiritual automaton），正是讓「前語言」（pre-linguistic）的影像與符號系統，與語言的影像與符號系統，彼此相互迴入，而不能以後者完全取代前者。<sup>9</sup> 要如何談出「真實」作爲一種「語言」影像與符號系統的暫時剝落，一種「前語言」影像與符號系統的暫時揭露（當然剝落與揭露的字眼，依舊充滿 presence/absence 的語言陷阱，而「前」

<sup>9</sup> 「心理自動裝置」與「精神自動裝置」皆爲德勒茲用語，在於強調影像作爲一種「自動」串連、一種「思惟機器」（thought machines）的可能，亦即「大腦即螢幕」的自動播放、自動觀看，不再受制於主觀意識的主體掌控，以凸顯非主體記憶（nonsubjective memory）（不具意識、沒有人稱的純粹記憶，乃是比思考更快的「非思」the unthought）與非序列時間（nonchronological time）的樣態。正如德勒茲在〈大腦即螢幕〉的訪談稿中所言，「我不相信語言學或精神分析可以對電影有所助益，相反地，大腦生物學或分子生物學倒是可能有些用處；思惟是分子性的，而分子性速度合成了我們緩慢的存有，用米修（H. Michaux）的話來說：『人是一種緩慢的存有，這種存有全歸功於那些奇幻的速度』。像腦部的迴路和串連並非先行存在於所傳遞的生理刺激、細胞體和粒子之前，就像電影之所以不同於戲劇是因為它透過粒子來構成形體，形體的運行無法先行存在於粒子之前；不過這其中的串連卻又時常是吊詭的，絕非只是影像間的簡易連結，真確地說由於電影將影像置入運動態，或說賦予影像一種自動一運動，使之不斷地、一次次通過腦部迴路」（18-19）。而有趣的是，本文所企圖嘗試的，正是這比思考更「快」的「非思」，如何與「慢」動作的電影影像產生理論連結的可能。

的用法，也依舊充滿本源、初始的存有論陷阱），如何讓「真實」成爲「語言符號」與「前語言影像」在相互迴入過程中的「往返」，讓「真實」成爲「粗裸物質性」（raw materiality）、「物質即影像」的虛擬性開展，便是我們邁出當代「語言轉向」理論困境的重大挑戰。<sup>10</sup>

而小康的「低限身體」所提供的，正是一種身體的「粗裸物質性」與身體的「純粹感知」之可能。正如黃建宏所言，小康的「真實身體」是「幾近零度的肉體，那個去除掉所有上鏡頭、戲劇性美學可能的純粹肉體（因此，康生的裸是必要的，唯有裸身才得以視見生命的質量和活動，才得以對比出物質相對於生命的過度生產，正是這節制的單純性批判了資本主義後工業社會的過度和非人性）」（54）。小康的身體作爲生命（時延）的質量與活動，就在其純粹性，不承載身體作爲隱喻象徵、身體作爲戲劇性美學的可能。<sup>11</sup>但這並不是說小康的身體不表意，小康身體的「出現」無可避免地同時帶來了「再現」（歷史文化的鑲嵌），西門町青少年的身體，大專聯考落榜生的身體，哪吒神話寓言的

<sup>10</sup> 對德勒茲而言，造成當代理論「語言轉向」的主力來自結構語言學 *semiology* 之影響，而 *semiology* 與 *semiotics* 之間乃存在著巨大的差異（雖然在當代理論中兩者常被混爲一談）：前者以瑞士語言學者 Ferdinand de Saussure 的學說爲主，後者以美國哲學家 Charles Sanders Peirce 的學說爲主，前者將不同表達形式的「物質性」，皆化約爲語言符號系統的普世「結構」，而後者則凸顯「非表意」與「非句法結構」的物質，包括官能的、運動的、強度的、情感的、節奏的、音調的、語言的（口術與書寫）各種不同表達形式之「物質性」（Deleuze, *Cinema II: The Time-Image* 29）。而德勒茲的尊 *semiotics*（Peirce）、抑 *semiology*（de Saussure），正具體展現他在電影哲學上的堅持：電影不是一種語言，電影乃是 *semiotics*，而「時間—影像」純粹視聽情境所導引的，正是 *pre-linguistic images and pre-signifying signs* 之潛在開展性，正是剝落一切之後（對象物，意向性，自主行動，語言表意，身體表意）「存在狀態的可感知性」。

<sup>11</sup> 然而此處的「非人性」批判，還是讓小康的「純粹肉體」不夠純粹，此肉體依舊成爲批判資本主義過度生產的「載體」，依舊保有身體作爲一種隱喻的「表意」殘餘。



身體，兒子的身體，同性戀的身體，社會邊緣人的身體。但我們不要忘記的是，小康的身體之所以「真實」，正在其身體不只有「再現」（進入「影像銀幕」與語言系統的「表意身體」，身體不只是身體），而是在「再現」的同時也啟動了、揭露了「出現」的迴入（非表意身體，身體就只是身體，吃喝拉撒的身體，「粗裸物質性」的身體，純粹的身體）。透過重複單調的日常生活慣性，透過慢兩拍的緩慢時間進程，小康的身體好像可以讓「表意身體」與「非表意身體」瞬間相互迴入的過程，變成了「慢動作」，讓「表意身體」暫時剝落為「非表意身體」。就像小康身體的「痛」，在「痛」作為一種家庭與社會徵候，「痛」作為一種「疾病的隱喻」，「痛」作為一種內在的表達之外，還可以最終剝落成純粹的身體感知。小康「慢動作」的「低限身體」，小康「幾近零度的身體」，充分展露了在表意與非表意的交相迴入過程中，「出現」作為「再現」「前一版本」（pre-version）或「次一版本」（sub-version）的「慢動作」。相形之下，決大多數（演技派）演員的身體都是「快動作」，快到只見「表意」難見「非表意」，快到只有「再現」沒有「出現」。

而小康身體的「真實」，正是因為攝影機的在場（而非不在場）而更顯得「真實」，因為此「真實」不是外在世界的現實或指涉物，此「真實」乃是攝影機與身體的連結方式，經由攝影機帶出身體虛擬性開放組合的連結方式，正如德勒茲所言，「電影並不複製身體，而是用時間的顆粒來製作身體」（〈大腦即螢幕〉26）。蔡明亮曾經形容小康是「慢動作的機器人」，原本的意思當然是呼應前面引文所言，小康天生慢兩拍的身體動作。「慢動作的機器人」原本是用來描繪小康身體移動的速度很慢、很笨拙、很僵直，就像機器人一樣，但此處我們卻是要拿「慢動作的機器一人」來進一步理論化蔡明亮電影中小康「真實身體」的「時延」。「機器」與「人」之間的連接號，正是用來凸顯攝影機作

爲一種「機器」與「真實身體」的連結，蔡明亮的九部電影，就某種程度而言，就是讓小康成爲「機器一人」的影像連結。然而小康作爲蔡明亮電影的「現在進行式」，與其說是小康影像的「建構」，不如說是小康影像的「解構」：小康徹底成爲「間主體」（subjectivity-in-between）或「間身體」（body-in-between）的「變異運動」（becoming）。蔡明亮拍片的速度並沒有特別以「慢動作」著稱，但蔡明亮電影在捕捉「小康」作爲一種「變異運動」的耐心，確實堪以「慢動作」傲視群倫。從 1992 年《青少年哪吒》開始一直持續至今，蔡明亮已用了九部電影來記錄小康成長過程的「慢動作」，此種投入與專注，確實是電影史上難得一見的特例。莫怪乎蔡明亮語重心長地一再表示：「我的電影就是小康的電影」（《你那邊幾點》155）。

所以想要理解蔡明亮對「真實時間」的執著，與其問苗天上廁所要多久？楊貴媚哭泣要多久？不如問小康從青少年到成人要多久？蔡明亮以紀錄片般的耐心，企圖「保存時間狀態」，不是將時間或小康的身體「戀物化」（fetishize）爲銀幕上的影像，而是以「機器一人」的方式與時並進，與時俱延。<sup>12</sup> 就像《你那邊幾點》裡同時處理兩種截然不同的「機器一人」影像連結，一種「快動作」，一種「慢動作」。片中「快動作的機器一人」是法國知名演員李奧（Jean-Pierre Léaud）（歐洲電影「非演員」的代表人物），此處的「快」不是指他的身體動作快，而是指在《你

<sup>12</sup> 在 Olivier Joyard 的閱讀中，蔡明亮的電影將小康的身體「物神化」（戀物化），與論文此處所欲開展的「真實身體的時延」正好背道而馳：「電影創作者盡情地仔細檢視著這些身體，他使它們成爲物神般的存在。我們會記得他對李康生的臉、腿、上身所下的工夫。蔡明亮曾說他希望拍攝他成長的過程，而且每一次他都成爲青春燦爛的代表，像是慾望不變的向量。而他不願承認的恐懼則是害怕李康生的五官改變。李就像是一座雕像，驚奇地看到周圍的人老去，爲消失所威脅」（51）。此種閱讀以身體的「物神化」來固置時間的流動，完全忽略了蔡明亮電影中小康「真實身體」作爲時間「變異運動」的面向。

那邊幾點》單一一部影片的時間壓縮中，他由「男孩」變成了「老人」，由楚浮 1959 年《四百擊》片中的小男孩（小康在房間中一再觀看的電影片段），變成了片尾巴黎公園中的老人（與湘琪偶遇而簡短交談）。「快動作」在於「男孩」－「老人」此兩個影像之間大量的時間刪結、跳躍與斷裂。而片中「慢動作的機器一人」依舊是小康，他的「慢」不僅是身體動作依舊的慢兩拍，更是「時間－影像」的連續流動，從上一部影片流向這一部影片，也將由這一部影片繼續流向下一部影片，而讓「機器一人」小康持續開放出生命的無盡虛擬性。《你那邊幾點》不只是台北與巴黎七小時的「時差」問題，《你那邊幾點》更是「慢動作機器一人」影像連結的「時延」問題。「時差」是空間化時間的可以切割，「時延」是時間連續流變的不可切割，而「真實身體」的影像流變是「時延」不是「時差」。

#### 四、台北不見了：真實空間的時延

如果蔡明亮電影中的「真實時間」永遠沾黏在「真實身體」之上，那蔡明亮電影中的「真實身體」也永遠沾黏在「真實空間」之上。所有對「真實身體」的討論，都無法將身體僅限在當下此刻的顯現，「身體永遠不會只在當下此刻，身體包含了之前與之後，疲憊與等待」（Deleuze, *Cinema II* 189），而所有對「真實空間」的討論，都無法將身體與空間抽離，將時間與空間抽離。蔡明亮電影中最重要的「真實空間」，當屬小康從小到大居住至今的國宅公寓，號稱蔡明亮家庭三部曲的《青少年哪吒》、《河流》與《你那邊幾點》，都是以「小康之家」為主要的空間場景。看過這三部電影的觀眾，對「小康之家」的空間格局與屋內擺設（客廳、飯廳、房間、陽台與衛浴的位置，時鐘、神龕、沙發、匾額、飯鍋、魚缸等偶做調整卻極為低限的擺設物），恐怕就如

同對小康身體的銀幕影像一般瞭若指掌。<sup>13</sup>

那如果小康的「真實身體」在蔡明亮的電影裡成爲一種「時間—影像」，那小康居住的「真實空間」是否也可以成爲一種「時間—影像」，一種「時延」呢？是否這個平凡尋常、其貌不揚的房子，就和小康平凡尋常、其貌不揚的「真實身體」一樣，都能以「慢動作」讓時間顯微，讓表意與非表意、出現與再現的迴入過程慢化與漫化，讓不只是房子的房子就只是房子，讓房子的「粗裸物質性」直接浮出呢？首先，爲什麼要是小康自己的家？當然針對此提問的回答方式，可以來自蔡明亮對空間真實的要求（不是片廠裡搭出來的場景與道具，而是現實生活中真正在居住在使用的房子），或可以來自拍片經費的考量（用小康自己的家省錢省事），也可以來自「非演員」的考量（不要小康演戲，只要小康在他自己最熟悉、最放鬆的環境裡 to be and to behave）。但更重要的回答卻是，用小康自己的家乃是要帶出小康身體姿態與房子之間的一體成形，帶出身體習慣—居住—慣習（habit-habitation-habitus）之間的一體成形。身體與房子不是相互分離的，身體與房子在時間的連續流動中早已相互形塑、相互連結，小康的身體居住在房子之中，房子也居住在小康的身體之中，小康身體的一舉一動都有房子形塑的刻印與痕跡，房子的一角一落也都有小康身體的成長與記憶。小康的身體姿態作爲一種「時延」，只有在「小康之家」作爲一種「時延」的環境氛圍中，才得以完全展現。而慢兩拍的小康與慢兩拍的小康之家，已讓人無法分辨是小康的慢兩拍讓小康之家變得更慢，還是慢兩拍的小

<sup>13</sup> 誠如林建國所言，「這重要之物是房子（公寓），所扮演的角色比人還吃重。跨身劇場與電影，最後並在電影場域裡流連不去，可能就是因爲他無法將所鍾愛的房子搬入劇場。我們無法想像舞台上有一座漏水的房子；只有在電影裡，它漏起水來才像是一個角色在獨白與哭泣」（68）。但本文在此所欲嘗試的，與其說是房子的擬人化（有如哭泣的角色），不如說是身體的房子化（小康之家作爲小康身體習慣—居住—慣習的連結）。

康之家讓小康變得更慢。於是「慢」從時間的速度，轉變為身體與空間的速度，從「表意」（「慢」作為一種跟不上時代腳步，「慢」作為一種社會邊緣化的老兵家庭與大專聯考落榜生）迴入到「非表意」（「慢」作為一種浮凸於日常生活狀態下的時間進程，靜物般緩慢的身體，有如靜物般緩慢的房子）。<sup>14</sup>

因而，此處的「小康之家」同時提出了兩種層次彼此疊合的閱讀方式，就如同小康的「真實身體」同時提出了表意與非表意、再現與出現兩種層次彼此疊合的相互迴入。就第一個「隱喻」層次而言，「小康之家」對外傳達了中下階級的家庭社會位階，對內傳達了「家」原本作為愛與關懷的私密空間想像。而此「隱喻」層次的衍生，就啟動了許多電影評論家筆下「小康之家」的精彩詮釋：存在主義式的居住（林建國，許甄倚），房子與日常生活私密空間儀式（張靄珠）等，而此「隱喻」式的房子閱讀，讓房子不只是房子，房子是階級，房子是性慾，房子是老兵家庭（客廳掛有蔣中正落款的「親愛精誠」匾額），房子是國宅，房子是 Dasein。而就第二個「字義」層次而言，「小康之家」就是小康居住的房子（house 而非 home），擺設極為簡單的水泥房子，三房兩廳的房子，會漏水有蟑螂的房子（漏水就只是漏水、蟑螂就只是蟑螂）。「去隱喻化」的「小康之家」，就成了德勒茲所謂

<sup>14</sup> 然而在談論蔡明亮電影中真實身體與真實空間的同時，我們也必須面對其少數幾部電影（如《洞》、《天邊一朵雲》）中所呈現的歌舞片段。這些以華麗服裝與誇張布景道具堆疊出的歌舞片段，似乎與本文目前所一再強調的真實時間、真實身體與真實空間有所出入、有所斷裂，但這些誇張露淫（campy）充滿男同志次文化想像的歌舞片段，卻仍然可以被讀成「真實」影像的一部份，而非「真實」影像的對立。如果「真實」不等同於「現實」或「寫實」，那這些歌舞片段所展現的「幻象」，或許正是視微與聽微在老歌作為「時間一影像」、作為聲音的純粹物質性時所生發的新感性連結。這些以真實身體「扮裝」、真實空間「改裝」的歌舞片段，皆以五〇、六〇年代香港國語老歌（葛蘭）作為視覺影像與聲音影像的焦點，老歌「懷舊」氛圍的時間性（過時）與老歌曲調節奏的時間性（過慢），都更強化而非削弱了蔡明亮電影的「慢動作」。

的「任意空間」(*espace quelconque, any-space-whatever*)，無法被辨識(想像秩序與象徵秩序的辨識系統)、無法被歸類(歷史文化的歸檔)、空無(沒有意識形態的製碼與解碼)、閒置(只有日常生活的單調反覆)。<sup>15</sup> 只有在此「去隱喻化」的時刻，「小康之家」作為「真實空間」的可能才浮現，可以像小康的「真實身體」一樣，成為「純粹視聽情境」，成為可感知世界的「字義」(*literalness*)：有看而沒有到(字義到不了隱喻)，有聽而沒有見(感知到不了認知)，甚至有情而沒有感(作為動情力的 *affect* 而非具主體意識的 *affection*)，有感而沒有知(*percept* 而非具主體意識的 *perception*)。「真實」所開放的，不僅只是時間的連續流動，「真實」所開放的，更是「非演員」「非觀眾」「非電影」做為「非人」(*non-human*) (去主觀意識、去封閉主體的連結結構)的無窮盡動態組合。

而如果此時我們把「身體—房子」置換為「身體—城市」，就可以更進一步觀察為何一心一意想要保存小康「真實身體」時間狀態的蔡明亮電影，拍小康就要拍小康之家，拍小康就要拍台北。<sup>16</sup> 從小在台北長大的小康，青少年時期喜歡混跡西門町，而在 1991 年與同樣喜歡混跡西門町的蔡明亮不期而遇。台北之於

<sup>15</sup> 批評家 Rodowick 對德勒茲的「任意空間」有相當精彩的評介：「與其說它不明確 (*indefinite*)，不如說它尚未固著 (*indeterminate*)，它是一種虛擬組合，一整套偶發的可能性」(75)。換言之，「任意空間」的無法辨識(無法標示出確切的歷史與地理位置)，與當代全球化理論中「非地方」(*non-place*) 或「類屬城市」(*the generic city*) 的無法辨識並不相同，前者的無法辨識來自「實現」與「虛擬」之間不斷快速往返的不可區辨性，畛域化、去畛域化與再畛域化所造成的多重性影像層疊，而後者的無法辨識則來自全球流動空間所造成的同質化，抽離歷史與地理的真實性差異，將「地域性」(*locality*) 抽象成為類同的符號語言空間。

<sup>16</sup> 台北一直是蔡明亮電影中最主要的身體—城市，直到最近為了爭取高雄市政府獎勵拍攝高雄影像的輔導金，蔡明亮才在新片《天邊一朵雲》中加入部份以高雄為背景的歌舞片段，但影片的基本情境氛圍與影像風格，仍以台北作為身體—城市的持續開發。

小康，就如同小康之家之於小康，都是「身體習慣－居住－慣習」的連結與開展。而「身體－城市」與「身體－房子」一樣，都是用連接號去凸顯彼此之間的相互迴入、內翻外轉。身體與城市之間的連接號，不只是將「城市身體化」（將城市視為一個身體）或「身體城市化」（將身體視為一座城市）而已，而是更為基進地思考並不先於城市而存在的身體，與並不先於身體而存在的城市，基進地思考身體中的城市、城市中的身體。台北是小康身體的房子，小康的房子也是台北的身體，小康的身體更時時刻刻「體現」（embody）著台北的時間與空間，虛擬著台北的過去與未來。所以在蔡明亮的電影裡，台北不是對象，台北是現象，台北不是背景，台北和小康一樣是主角。蔡明亮的電影記錄了小康身體的時延，也同時記錄了小康身體－房子與身體－城市的時延，如果前者的記錄影像「解構」（「間主體」、「間身體」的「變易運動」）大於「建構」，那後者的記錄影像也是「消失」多於「顯現」。

為什麼蔡明亮的電影可以把作為「真實空間」的台北拍不見了呢？蔡明亮是在拍不見了的台北？還是在拍台北的不見？「台北不見了」最簡單的第一種說法，乃是蔡明亮的電影並未採用電影中慣用的城市再現手法，例如用廣角、鳥瞰鏡頭、大遠景來想像建構台北作為一個城市的整體性，而是將城市空間化整為零到電玩店、旅館、三溫暖、天橋等場所，更進一步聚焦於公寓房子的「室內場景」。「台北不見了」的第二種說法，當然是蔡明亮的電影見證了台北城市的變遷，記錄了台北地景標誌與建築物的消失：中華商場不見了（《青少年哪吒》），台北火車站前的天橋不見了（短片《天橋不見了》），福和大戲院不見了（《不散》），真善美樓下的麥當勞不見了（《河流》）。除了這些具體的消失外，更有那逐漸衰敗中的西門町，逐漸衰敗中的國宅公寓。而「台北不見了」的第三種說法則較為複雜，指向全球資本主義的抽象

空間、流動空間，如何取消了台北作為實質空間、具體空間的可能。此種空間抽象化的全球趨勢，也啟動了一系列台灣電影「空間隱喻化」、「國族寓言化」的批評閱讀，從最早詹明信（Fredric Jameson）的著名論文〈重繪台北〉（主要處理楊德昌的《恐怖份子》）到晚近談論蔡明亮電影全球化空洞空間的實踐（Wang，李紀舍）或後現代流動空間的「非地方」化（劉紀雯）等論述模式，台北消失在全球資本／資訊網絡的「權力幾何」與「時空抽離」、「時空壓縮」之中，而後現代的三重流動空間（資本、勞動力、商品、意象、資訊、移民），更讓台北從具體時空中抽離出來，失去地域特質與地方意義。當所有具象的都化為抽象，或套句馬克思的話說，當所有的固體都已煙消雲散，那作為實質空間、具體空間甚至固體空間的台北，當然也就消失了。<sup>17</sup>

但此台北消失的「隱喻式」或「寓言式」讀法，會不會也正

<sup>17</sup> 從詹明信的〈重繪台北〉起，以全球化城市空間的角度談論台北「再現」的美學／政治，幾乎成為當前台灣電影研究的主要論述模式之一。此詮釋主軸的可能侷限，不僅在於「再現」模式對語言「符號」的過度依賴（對影像粒子的相對忽視），更在於其所預設的「時間的空間化」。例如〈重繪台北〉特別強調城市空間的「同時性」（synchronicity）或「多國體系中的城市共時並存」（urban simultaneity in the multinational system）（136），並以此角度切入探討台北作為晚期資本主義「半邊陲」後一現代城市的處境。又如王斑以「全球化黑洞」的角度，談論蔡明亮《洞》片中所呈現的「千禧感覺結構」（92），作為全球化地理政治「時間同質化」的表徵，而此「時間同質化」所導引的，正是台北作為「世界城市面貌」（cosmopolitan outlooks）的普世化，而缺乏可供辨識的地域與文化特性（當然其中的矛盾，也部份來自於論文作者無法讀出《洞》中台北城市空間的地域特殊性，例如把國宅讀成高層公寓，把國宅旁改建的市場讀成購物中心等）。又如李紀舍以「都會憂鬱」的角度切入蔡明亮的《你那裡幾點》與楊德昌的《一一》，提出電影鏡頭如何達成「世界都市」的烏托邦地理想像，如《你那裡幾點》中將「世界城市凝視」拉到巴黎，以向外開展的世界主義地理觀，解決台北歷史感的流逝，換言之，亦是在宏觀地理政治的層次，以空間性的連結來取代時間性的斷裂。而本文所欲嘗試的，正是在保留此城市「再現」主軸的同時，開展城市「出現」作為影像微粒的可能，乃「空間的時間化」（以實現／虛擬的往返迴入產生多重層疊的影像）而非僅「時間的空間化」。

是一種讓台北消失的讀法呢？蔡明亮的電影裡，確實開放出資本主義空間抽象化過程中台北城市樣貌的改變，而此改變也確實成功啟動了一系列批評論述對全球化空洞空間與「非地方」的批判，但會不會在「表意」之外，在「隱喻」之外，在「再現」之外，蔡明亮電影裡的台北還有一種消失的方式，那便是台北作為一種「真實空間」的「時延」，不斷在流動，不斷在消逝。這種「真實空間」（機器—城市的連結）浮凸了台北作為「變易運動」與台北作為「物質影像」的可能，更是台北作為「任意空間」的可能（可見「隱喻式」閱讀可能讓台北的實質空間消失，而「字義式」閱讀也可能讓台北的歷史地理空間消失）。<sup>18</sup> 台北作為電影影像的「身體—城市」，乃同時展現了「物質肉身性」（corporeal）與「非物質肉身性」（incorporeal）的雙重面向，讓時間作為一種變化的虛擬性，經由抽象組合的各種機遇與結構，打開物質肉身可能有的限制，讓此「身體—城市」體現「變易運動」，開放而不封閉。這種流變性與字義性的台北，是日常

<sup>18</sup> 路況在〈世界的公式〉一文中，對此「任意空間」作為一種極限主義公式有相當精彩清晰的陳述：「『你看到的就是你看到的』作為一種剝落任何隱喻象徵，純粹實質性（*littéral*）的最低限意象……在那裡人們被剝奪回應情境的能力，唯一能做的就是純粹的看與聽……極限主義作為一種『損之又損乃至於無』的還原運作，正是要還原到一『純粹的視聽情境』如同一純粹的『內具性平面』。『你看到的就是你看到的』其實蘊涵著一個更根本的動作與情境的歸零：無人、無處、無事！」（77）。在此我們也必須同時釐清「任意空間」與「非地方」的差異性。「非地方」指的是「地方」作為身分感與位置感的固著點，如何在全球的流動空間中變成「非地方」，「非地方」乃是去特質化，去寫實化的抽象虛擬空間，因而缺乏歷史與真實性。雖然「任意空間」也是將時空座標與歷史社會屬性「抽象化」為任何一個空間，但其抽離歷史的目的在於展現「真實」，在於將空間還原到一個「純粹的視聽情境」。換句話說，「非地方」乃經由抽象（抽離物質內容）導引到「超驗」（*transcendence*），而「任意空間」則是經由抽象（虛擬的開放組合）導引到「實存」（*immanence*，內在性）。

生活不是隱喻，是攝影機在場的機器—身體—城市。<sup>19</sup>

而蔡明亮台北「身體—城市」的精彩，或許正在強調身體不可複製、城市不可複製的同時，開展了身體的可變性與城市的可變性，更啟動了「身體—城市」之間「連接號」的往返迴入。在此我們可以用眾多批評文獻中一再提及的「水的意象」為例。第一個例子是在「再現」的層面，談「水」作為一種「符號集結」（慾望流動、家庭崩解、末世的隱喻象徵），以順利提供意識形態詮釋的切入點：「於是水不斷在電影中以不同的形式出現，從飲用的水到被排瀉的尿液，頻繁出現的水的形象，可以是屬無意識的一種滯留而又忽然排開的一種具象的影像元素。譬如《青少年哪吒》（1992），外在於旅館的豪雨，可以作為表達人物角色的內在性慾望；在《河流》中，自樓頂下瀉的水，又可以是一種具象家庭具體存在的完全崩解的中介體；或者在《洞》裡，不斷自牆面傾瀉穿透的水，可以是再現世紀末意味的洪水，或者僅僅做為一頗富救贖意味的純淨影像」（孫松榮 41-43）。而第二個例子則是在「出現」的層面，談「水」作為「擬像分子」的可能，串連身體—房子—城市的「影像微分子化」，以開展「實現」（the

<sup>19</sup> 在此我們可以看到「重複／變易」與「封閉／開放」此兩組概念在「慢動作」作為一種虛擬開放連結上的翻轉。以「再現」政治的角度切入，過去的批評文獻慣於強調蔡明亮電影中「一成不變」的日常生活樣態與「封閉狹小」的城市居住空間。但若是從「出現」的角度看蔡明亮電影中有關「實現」與「虛擬」的往返迴入，則所有日常生活的重複都孕蓄著變易的種子，所有封閉侷限的空間都開展著連結與組構的可能。而此虛擬開放性，也具體展現在蔡明亮電影拍片現場「即興創作」的過程。孫松榮說得好：「這是一種以現場的相遇作為電影創作的方式，其實是一種如貝加拉所命名的『必要現代性』（*modernité nécessaire*）的表現：劇本的書寫完成，不能代表電影最後的成形，相反的是電影的創作必須建立在對現場環境的觀察與啟發，以及而後在短時間的即興創作上」（44）。於是人物角色的肢體與現場拍攝空間相遇，一切充滿偶遇的隨機性。而這「重複／變易」、「封閉／開放」、「控制／相遇」的不確定與奇異，正來自於「慢動作」所開放出的時間—空間—身體的顯微，此「慢」非鐘錶時間的長短快慢，此「慢」乃醞釀發生、湧現分化的虛擬性。

actual) 與「虛擬」(the virtual) 之間的往返迴入：「從污染油漬的河水，賓館的洗澡，使得灰塵沾黏窗上的溼氣，三溫暖的蒸汽、身上的汗水、喝的茶水、房內的漏水、雨水、尿液及沖馬桶的水，甚或用衛生紙擦拭的精液；於是乎分子化所給出的自身整體圖像是混沌運循不斷的世界：從天上到地面，從甲地到乙地、從賓館、三溫暖到住屋、從蓮蓬頭到毛細孔、從眼框到輸尿道的出口」（黃建宏 52）。在此不斷下雨的城市，不斷漏水的房子，不斷喝水排汗排尿的身體，不再分離獨立成封閉的單元，不再只是以「隱喻」或「象徵」的方式彼此連結。台北「身體—城市」的出現，讓身體—房子—城市產生運循混沌的「變易運動」，以在場的攝影機連結「身體—城市」作為影像微粒分子滲透轉化的過程。

而這種台北「身體—城市」影像微粒分子的出現，緊緊扣連的便是蔡明亮一以貫之的「慢動作」：低限的情節對白，低限的場景調度，慢兩拍的身體動作，不會動的攝影機與不剪輯的長拍鏡頭。「慢動作」的不言不語、不剪不動，讓台北「身體—城市」成為「純粹視聽情境」的可能，讓「真實時間」、「真實身體」與「真實空間」成為「時延」的可能，成為「實現」與「虛擬」相互迴入的可能。蔡明亮的「台北慢動作」不指向城／鄉移動過程中的殘餘經驗（城市的快速／鄉村的緩慢，後工業社會的快速／農業社會的緩慢），也不指向城／鄉轉換過程中的回歸鄉土想像（「異鄉」台北的快／「故鄉」馬來西亞古晉的慢），「台北慢動作」指向的是城市的「耗竭狀態」，慢到不言不語、不剪不動，慢到情而不感，感而不知。<sup>20</sup>「台北慢動作」不是世紀末

<sup>20</sup> 此「耗竭狀態」非常容易與城市現代性的疏離異化相構連，而回到現代主義電影裡疲憊迷走的身體影像（孫松榮），但本文所想要抽離的，正是「耗竭狀態」作為一種「主題」「意義」（或無意義作為一種意義的可能）的「表

的「浩劫」，而是新世紀的「耗竭」，不是意義詮釋之中的「浩劫」寓言，而是意義詮釋之外的「耗竭」狀態。真正的浩劫恐怕不是世紀末的傳染病，真正的浩劫恐怕是水就只是水，洞就只是洞，蟑螂就只是蟑螂，熱病就只是熱病。「耗竭」讓意義的構築疲軟乏力，「耗竭」讓象徵秩序與想像秩序的運作暫時停擺，「耗竭」讓作為 motion picture 以動為尊的電影成為慢到不言不語、不剪不動的「非電影」（non-motion picture）。或許只有當意義的追尋呈現徹底的「耗竭」狀態，（非）電影作為影像微粒的無盡動態組合與變化生成，才能真正展開。

習慣了主流商業電影「快動作」的觀眾，自然十分不耐於台灣八〇、九〇年代的「慢動作」。但看膩了比快比節奏比剪接的各大國際影展評審們，卻對零動作，少對白，影像緩緩放慢的「新亞洲浪潮」電影趨之若鶩。本篇論文作為蔡明亮電影的「節奏分析法」，企圖闡明的正是「慢動作」與「時間—影像」、「慢動作」與「真實」的關連。就電影本體論而言，這種理論演練提出了一個日後可以繼續發展探究的重要思考方向——「慢」的基進性。過去的電影理論基本上建立在「快半拍」之上，像班雅明的「光學無意識」，乃是以「驚嚇」（shock）作為理論的核心，迅雷不及掩耳（目）的聲光影像，如子彈般飛速射來，直接作用於身體，而來不及認知、判斷與思考。此時的聽而不見、見而不到、情而不感、感而不知，乃是身體比大腦快的反射性「快動作」。如果影像的「快動作」讓真實秩序、想像秩序與象徵秩序產生了瞬間的脫落，那「慢動作」呢？如果「快動作」所造成真實的瞬間脫落，來自身體反射動作與大腦認知的「時差」（比一秒還少上許多的時差），那「慢動作」的表意與非表意剝離，「慢動作」

---

意」方式，雖然「非表意」就某種程度而言，也常被當成一種表意，正如同「前語言」被當成一種由語言所啟動的回溯建構或想像投射。

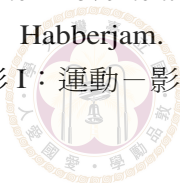
的真實乍現，是「時差」還是「時延」？還是必須透過「時差」所展現的「時延」？是身體比大腦慢還是快，身體與大腦在比慢還是在比快？是不思考還是思考非思考（think the unthought）？

同時，本論文透過蔡明亮電影文本分析所欲開展的「慢動作」論述，亦企圖嘗試處理電影文化研究中美學與政治之間可能存在的矛盾衝突。美學形式風格與意識形態詮釋未必只能二選一，「慢動作」作為一種主題意義與意識形態，可以讓台北作為全球在地化政治經濟的寓言「浮現」，而讓台北作為純粹視徵與聽徵的時間影像「隱沒」；而與此同時「慢動作」作為一種「真實」的可感知性，也可以讓台北作為全球在地化經濟政治的寓言「隱沒」，而讓台北作為純粹視徵與聽徵的時間影像「浮現」，前者是全球化中不能承受之慢（因為慢而焦慮、慢而落後、慢而邊緣化），後者則是影像哲學中趨近零度的還原（因為慢而真實、慢而純粹、慢而非人）。有了表意與非表意、再現與出現的概念微分，電影的文化研究或許才能真正開放美學形式風格與意識形態批判交相迴入的契機。

聽而不見、見而不到、情而不感、感而不知，蔡明亮電影所生發與湧現的「台北慢動作」，給了我們時間切分顯微下不一樣的「慢動作」，也給了我們多重影像層疊中不一樣的「台北」。

## 引用書目

- Bordwell, David. *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: U of California P, 2005.
- . *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton UP, 1988.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986. 《電影 I：運動—影像》。黃建宏譯。台北：遠流，2003。



- . *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989. 《電影 II：時間—影像》。黃建宏譯。台北：遠流，2003。
- Jameson, Fredric. “Remapping Taipei.” *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana UP, 1992. 114-57.
- Rapfogel, Jared. “Tsai Ming-Liang: Cinematic Painter.” *Senses of Cinema*. Accessed 2004/12/23 <[http://www.sensesofcinema.com/contents/02/20/tsai\\_painter.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/02/20/tsai_painter.html)>.
- Rodowick, D. N. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke UP, 1997.
- Rosenbaum, Jonathan. “Is Ozu Slow?” *Senses of Cinema*. Accessed 2005/4/18 <<http://www.sensesofcinema.com/contents/00/4/ozu.html>>.
- Wang, Ban. (王斑) “Black Holes of Globalization: Critique of the New Millennium in Taiwan Cinema.” *Modern Chinese Literature and Culture* 15.1 (Spring 2003): 90-119.
- Joyard, Olivier. 〈身體迴路〉。林志明譯。《蔡明亮》。台北：遠流，2001。34-59。
- Rehm, Jean-Pierre. 〈雨中工地〉。陳素麗譯。《蔡明亮》。台北：遠流，2001。8-33。
- 李紀舍。〈台北電影再現的全球化空間政治〉。《中外文學》33卷3期（2004年8月）：81-99。
- 林建國。〈蓋一座房子〉。《中外文學》30卷10期（2002年3月）：42-74。
- 孫松榮。〈影像／身體／現代性〉。《電影欣賞》114(Winter 2003)：38-45。
- 許甄倚。〈無情的城市·深情的注視：蔡明亮電影的情慾與救贖〉。《電影欣賞》118(Winter 2004)：37-43。



- 黃建宏。〈沈默的影像〉。《電影欣賞》93 (Summer 1998) : 52-55。
- 黃櫻棻。〈長拍運鏡之後：一個當代台灣電影美學趨勢的辯證〉。《當代》116 (1995 年 12 月) : 72-97。
- 張靄珠。〈漂泊的載體：蔡明亮電影的身體劇場與慾望場域〉。《中外文學》30.10 (2002 年 3 月) : 75-98。
- 路況。〈世界的公式：從「後極限」到「新巴洛克」〉。《電影欣賞》103 (Spring 2000) : 76-80。
- 德勒茲 (Gilles Deleuze)。〈大腦即螢幕：《電影筆記》與德勒茲的訪談〉。黃建宏譯。《當代》147 (1999 年 11 月) : 16-27。
- 蔡明亮。《你那邊幾點》。台北：寶瓶文化，2002。
- 。〈時差與錯位〉。謝仁昌訪問。《蔡明亮》。台北：遠流，2001。103-14。
- 劉紀雯。〈艾騰·伊格言和蔡明亮電影中後現代「非地方」中的家庭〉。《中外文學》31.12 (2003 年 5 月) : 117-52。

