臺大文史哲學報　第八十九期
2018年05月　　頁117~149
臺　灣　大　學　文　學　院
DOI: 10.6258/bcla.201805_(89).04

航向蔡明亮的愛欲烏托邦：論《黑眼圈》及其他*

謝　世　宗**

摘　要

蔡明亮的電影表達了生命的荒蕪孤寂，但道具的使用、空間的設計、情節的鋪展與結局，往往展現出奇異的幽默感。本文以《黑眼圈》及其他相關電影為例，援引馬庫司的「愛欲」理論，分析烏托邦想像與喜劇視境。首先，《黑眼圈》中的空間區隔提供親密關係的必要條件、流動的公共空間成為人與人邂逅的場域、日常物件從使用與交換價值中解放，開展出充滿可能性的喜劇世界。其次，電影主題包括性慾與情慾、照顧與被照顧、成家的渴望，都是愛欲的展現，試圖否定現代都市的荒蕪。最後，電影中運用的流行歌曲，內容多半是對愛情的渴求，正是體現烏托邦的典型形式。在完全異化的資本主義社會裡，蔡明亮的電影以二次異化來回應，因此得以否定、批判，並超越單向度的現實。透過蔡明亮電影與馬庫司哲學的對話，本文一方面援用理論照亮文本的複雜與幽微之處，一方面也讓文本落實抽象且晦澀的哲學美學。

關鍵詞：蔡明亮　喜劇視境　烏托邦　異化　馬庫司

106.06.16 收稿，107.02.01 通過刊登。

* 感謝兩位審查人點出本文的疏漏與提供的修正建議，尤其指出蔡明亮的喜劇視境、物件使用與默片的關聯，使筆者深受啟發並得以據此修改。本文為科技部人社中心研究訪問執行計畫「蔡明亮的黑色幽默與烏托邦驅力：《黑眼圈》及其他」（2016.08-2017.07）之成果。

** 國立清華大學臺灣文學研究所副教授。Email: elliot_emerson@msn.com。

臺灣大學學術期刊資料庫

〔藝術〕不真實，不是因為不夠真實，而是因為太過真實——赫伯特・馬庫司[1]

詩為改變的未來奠定地基，是一座引導我們跨越恐懼未曾到達之境的橋——奧德・洛德[2]

一、導論：荒蕪世界中的愛欲烏托邦

反詮釋、反理論？在一篇1964年的文章中，桑塔格（Susan Sontag）寫到，我們的文化已經患了知性的肥大症，使得詮釋行為全面入侵藝術評論的領域，卻忽視藝術本身的「感性形式」（sensuous form）以及對觀賞者直接的感官衝擊。因此，「我們需要藝術的情色學以取代詮釋學」，以重新恢復感官的廣度與敏銳度。[3]隨之而來的1968年學生運動，雖然展開了一場感官、文化與政治的革命，但似乎只是曇花一現；至少在學院裡，1970年代以降，歐陸傳入英美學界的「新哲學」，成為美國學院的新權威並建立起學術霸權，誘導或迫使文學研究者投入一波波的理論競賽（race for theory）。[4]理論需要文本詮釋以落實，而新的理論則協助生產新的詮釋，二者如魚和水，相依相生；在學術生產的過程中，能夠提供批評家詮釋空間並展演理論的作家作品，不免受到特別的青睞。在深受歐美風潮影響的臺灣學界，蔡明亮無疑是最受到臺灣學者關注的「臺灣」導演；作者電影式的攝影風格、極簡又瑣碎的敘事方式、豐富而互涉的象徵體系、鮮少對話的人物互動，電影的曖昧、複雜、隱晦、留白無一不留下大量的想像與批評的理論實踐空間。也難怪蔡明亮所受到的關注與相關的研究論文數量，不只超過同樣處理都市題材的新電影導演楊德昌，直追最具代表性的臺灣前輩導演侯孝賢，甚至與出生於臺灣、已在美國發展多年的世界知名大導演李安相比也不遑多讓。

1957年出生在馬來西亞的蔡明亮，高中畢業後來到臺灣求學，之後便一直留在臺灣發展，從最早的《青少年哪吒》（1992）到最近的《郊遊》（2013），至今總共拍出十部的劇情長片，以及相當數量的電視劇、短片、舞臺劇與裝置

1 Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics* (Boston: Beacon Press, 1978), 54.

2 Audre Lorde, *Sister Outsider: Essays and Speeches* (Trumansburg, NY: The Crossing Press, 1984), 38.

3 Susan Sontag, *Against Interpretation* (New York: Anchor Books, 1966), 14.

4 Barbara Christian, "The Race for Theory" in *The Black Feminist Reader*, ed. Joy James and T. Denean Sharpley-Whiting (London: Blackwell Publishers), 11-23.

臺灣大學學術期刊資料庫

藝術作品。在一篇2005年出版的回顧性文章中，顏健富、吳佩蓉以「空間、情慾與身體」三大面向概述蔡明亮電影研究的重要論文。[5]當然，空間、身體與情慾乃是三個相互關連的研究視角，空間與身體本是互相建構，而情慾更是作為身體經驗的核心。所以先行研究或多或少都觸及這三大面向，但同時也各自有所偏重。從空間角度切入的包含較早的劉紀雯以「非地方」（non-places）的概念為中心，比較伊格言（Atom Egoyan）與蔡明亮的電影；張小虹與王志弘藉著德勒茲（Gilles Deleuze）的概念「去疆域化」（deterritorialization）討論《愛情萬歲》（1994）。[6]針對身體與慾望進行論述的則包括馮品佳探討蔡明亮電影中的女性如何透過身體探索慾望深處；張靄珠思索電影如何以身體作為劇場空間，承載情感、病痛與慾望；林建光以德勒茲式的「慾望」來理解，強調在主體慾望外，具有開放性的（後）主體。[7]晚近的研究論文，又增添了時間面向的討論，如許甄倚援用列佛菲爾（Henri Lefebvre）的理論，張小虹、張靄珠挪用德勒茲「時間－影像」（time-image）的概念，析論蔡明亮電影的影像特質。[8]專著則相對較少，在聞天祥的《光影定格：蔡明亮的心靈場域》（2002）出版十多年後，才有孫松榮的《入鏡出境：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐》（2014），

5 顏健富、吳佩蓉，〈以文字剖析光影——蔡明亮電影的「空間、情慾與身體」研究概述〉，《婦研縱橫》第 75 期（2005 年 7 月），頁 24-35。以下的文獻回顧只列舉犖犖大者，自無法窮盡臺灣的蔡明亮電影研究成果，更無法顧及外文論述，但相關研究之豐富可見一斑。

6 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》第 31 卷第 12 期（2003 年 5 月），頁 117-152；Xiaohong Zhang and Zhihong Wang, "Mapping Taipei's Landscape of Desire: Deterritorialization and Reterritorialization of the Family/Park," in *Focus on Taipei through Cinema 1950-1990,* ed. Robert Chen and Gene-Fon Liao (Taipei: Taipei Golden Horse Film Festival Executive Committee, 1995), 104-25.

7 馮品佳，〈慾望身體：蔡明亮電影中的女性形象〉，《中外文學》第 30 卷第 10 期（2002 年 3 月），頁 99-112；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》第 35 卷第 10 期（2002 年 3 月），頁 76-98；林建光，〈裸命與例外狀態：《洞》的災難想像〉，《中外文學》第 39 卷第 1 期（2010 年 3 月），頁 9-39。

8 Jen-yi Hsu, "Re-enchanting the Everyday Banal in the Age of Globalization: Alienation, Desire, and Critique of Capitalist Temporality in Tsai Ming-Liang's *The Hole* and *What Time is it There?*," *NTU Studies in Language and Literature* 17 (2007): 133-57；張小虹，〈臺北慢動作：身體－城市的時間顯微〉，《中外文學》第 36 卷第 2 期（2007 年 6 月），頁 121-154；張靄珠，〈蔡明亮電影的廢墟、身體、與時間－影像：析論《天邊一朵雲》、《你那邊幾點》及《黑眼圈》〉，《中外文學》 第 42 卷第 4 期（2013 年 12 月），頁 79-116。

臺灣大學學術期刊資料庫

討論的幅度也從蔡明亮的劇情電影跨越到其他的影像實踐。[9]《蔡明亮與緩慢電影》（*Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*）的作者林松輝雖非臺灣學者，但這本英文專著2016年在臺灣翻譯出版，勢必為蔡明亮的電影研究再往前推進一大步。[10]

蔡明亮確實透過電影形式的荒蕪孤寂，包含「鏡頭的遲滯、情節的掏空、對白的抹除」等，表達生命的荒蕪孤寂。[11]然而，在荒蕪孤寂之外，馬汀（Fran Martin）注意到蔡明亮的作品，如《洞》（2000）、《河流》（1997）的結尾並非全然的絕望，而是在惡托邦一般的臺灣都市空間中，開創出「情境化的烏托邦」（situated utopia）。[12]確實，在更後期的電影如《天邊一朵雲》（2005）、《黑眼圈》（2007）或甚至《郊遊》都以一種似傳統又另類的「大團圓」作結。此外，在道具的使用、空間的設計與情節的鋪展上，蔡明亮的電影往往展現出一種奇異的黑色幽默，令觀眾會心一笑。[13]本文一方面選擇《黑眼圈》及其他相關電影細節，進行詮釋與細讀；另一方面在依賴理論深化詮釋之餘，也希望可以觸及電影的感性形式所造成的觀影效果。除了參考先行研究對空間、身體、情慾、時間等面向的討論，本文將延續馬汀的觀察，針對蔡明亮的烏托邦想像與喜劇視境，進一步援引馬庫司（Herbert Marcuse）對「愛欲」（Eros）的理解，以及對藝術的感性形式、文化革命與先進資本主義的論述，凸顯《黑眼圈》航向烏托邦的特質。

佛洛伊德在《文明及其不滿中》（*Civilization and Its Discontent*）認為，人類面對環境中資源的匱乏，必須透過壓抑「原欲」（the basic instincts）才得以

9 聞天祥，《光影定格：蔡明亮的心靈場域》（臺北：恆星出版社，2002）；孫松榮，《入鏡出境：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐》（臺北：五南出版社，2014）。

10 Song Hwee Lim, *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014)；林松輝著，譚以諾譯，《蔡明亮與緩慢電影》（臺北：臺大出版社，2016）。

11 楊凱麟，〈荒蕪的生命、茂盛的影像：論蔡明亮電影的內框與平行主義〉，《文化研究》第 15 期（2013 年 3 月），頁 149。

12 Fran Martin, "*Vive l'amour*: Eloquent Emptiness," in *Chinese Film in Focus: 25 New Takes*, ed. Chris Berry (London: BFI Publishing, 2003), 179-80.

13 針對蔡明亮電影的黑色幽默，葉月瑜與戴樂為從「敢曝」（camp）的角度切入，聚焦其中「gay」與「酷兒」（queer）的元素，舉凡人物情境、活動、音樂與道具使用均有相當全面與細緻的探討，只是烏托邦的面向較未觸及，也因為出版年代較早的關係而無法論及《黑眼圈》。Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors: A Treasure Island* (New York: Columbia University Press, 2005), 220-23, 240-48.

臺灣大學學術期刊資料庫

生存，因此壓抑以及衍生的不自由乃是人類建立文明的必要條件。馬庫斯則認為，先進資本主義所帶來的科技發展與高生產力，已經讓匱乏成為人類歷史的陳跡，而在現代文明中普遍存在的壓抑，早已不是為了求生所需，而是資本主義體制發展下特有的「附加壓抑」（surplus repression），目的是為了鞏固統治階級的利益和既有體制。[14]如馬庫司所觀察，統治階級建立的「既有秩序」（the established order）本身充滿矛盾：發動戰爭是為了創造和平；忍受異化的長工時是為了休閒娛樂；生命體的「去性化」（desexualization），是為了將情慾能量（libido）集中在生產商品的工作和生育下一代，以確保資本主義的永續發展。[15]馬庫司的烏托邦式視野，提出一種另類的「非壓抑性」（non-repressive）文明：社會將不再無止盡的追逐利潤與成長，而是如同一件藝術品，統合感性與理性、自由與秩序、個人與群體、科技與人性；工作變成一種遊戲（play）或甚至藝術創作。[16]邁向新階段的文明烏托邦的方法則是釋放、開展人類心中被壓抑的「愛欲」，依循「快樂原則」（pleasure principle）尋求人類的本質性滿足。[17]面對這樣的革命挑戰，資本主義的既有秩序發展出一套「極權的」（totalitarian）全面控制的體系，以及種種的反革命策略，不只是外在的、有形的物質操控，也深入到每一個社會主體的內在思維與感受方式。[18]因此，藝術以其感性形式，在改變社會的過程中，扮演了重塑個人感性（sensibility）的重要角色：藝術保留了過往人類處在生命完滿狀態的記憶，並在單向度的既有秩序之外，提供另類的烏托邦想像以引導社會革命。[19]

藝術的烏托邦向度落實在蔡明亮電影中，可以進一步限定與聚焦在其喜劇視境（comic vision）以及此一視境下所呈現的喜劇世界，並連結默片時期的喜劇大師如基頓（Buster Keaton）與卓別林（Charlie Chaplin）的作品。蔡明亮深愛法國新浪潮與香港大眾電影已經是眾所皆知的事實，但默片時期「胡鬧喜劇」（slapstick comedy）的影響亦是不容忽視。在一次訪談中，他針對自己電影的角色缺少對白的特色解釋道：「電影有很多表現形式，而我選擇了默片」。[20]在

14 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (Boston: Beacon, 1974), 35-37.

15 Ibid., 48.

16 Ibid., 212-15; Herbert Marcuse, An Essay on Liberation (Boston : Beacon Press, 1969), 25.

17 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, 211-12.

18 Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, intro. Douglas Kellner (London: Routledge, 2002), 42.

19 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, 140-43.

20 新華網訪問，〈專訪蔡明亮：有聲時代我選擇默片〉，《新華網》

臺灣大學學術期刊資料庫

他自己的電影《臉》（2009）裡，李康生與皮耶・李奧兩個語言不通的男人，終於找到共同的語言，如接龍般念出一連串電影導演的名字，其中就包括基頓與卓別林。針對兩位默片導演，批評家巴贊強調其「笑點」（gags）往往來自於「角色與物件，以及角色與環境的關係」，並稱之為「空間的喜劇」（a comedy of space）。[21]換言之，默片的喜劇性並非（只是）來自其中「可笑」與「搞笑」的丑角，如亞里士多德（Aristotle）對喜劇人物的描述：外貌醜陋、具有性格上的缺失，並且劣於尋常人。[22]相反的，因為人與人在默片中無法直接透過言語進行對話，所以角色與物件的互動反而成為焦點，並與環境共同形構出獨特的喜劇世界。在我們一般的生活世界，「物件」（things）多半是具有實用功能的工具，有其「正常」狀態下預設的使用方式，但在喜劇世界中的物件往往溢出了它原本設定的目的並衍生新的意義。如同塞翁失馬故事中的「馬」，不但沒有本質上的好壞，其意義更不斷溢出一般人的認知：失去馬或摔斷腿不見得就是不幸。默片中物件的轉化與重新發明，使其意義不斷超出觀眾的認知框架，因此製造出一種因為出乎意料之外而來的笑點。[23]如果悲劇世界中漢賊不兩立而且黑白分明，喜劇視境則看到事物的歧異／歧義性，甚至理解到正反兩面相生相依的道理。呼應巴贊的說法，塞翁失馬的寓言中並沒有喜劇人物（comedian）；有的是塞翁的喜劇視境所看見／見證的喜劇世界：在其中危機蘊含轉機，轉機也潛藏危機，但故事最終指向一個正向的結局，點出在荒蕪的世界中實踐烏托邦的可能。

二、喜劇視境下的世界變形記

《黑眼圈》是蔡明亮第一部回到故鄉馬來西亞拍攝的電影，也是政治意味最為濃厚的一部，指涉1998年大馬政壇的安華事件。中文片名「黑眼圈」指的是大馬前副首相安華因為貪腐與男男雞姦（sodomy）的罪名入獄，在初審庭訊時帶著黑眼圈出席，後來證實是遭審訊人員毆打。在吉隆坡法院審理期間，其

〈http://news.sina.com/oth/xinhuanet/000-103-102-112/2009-04-06/20163770497.html〉，2009 年 4 月 6 日上網。

21 Andre Bazin, *What Is Cinema?* Vol.1, ed. and trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1967), 52.

22 亞里士多德（Aristotle）著，姚一葦譯注，《詩學箋注》（臺北：臺灣中華書局，1994），頁 62；見同書姚一葦箋，頁 63-64。

23 Bert Cardullo, “An Interview with Jacques Tati by Andre Bazin, with the Participation of Francois Truffaut,” *Quarterly Review of Film and Video* 19, no. 4 (2002): 289.

臺灣大學學術期刊資料庫

中一項呈堂證物是牀墊，其上的「污跡」聲稱可以證明被告安華的罪行。[24]除了電影出現的床墊外，具有政治影射的包括半山芭監獄外的場景：流浪漢小康受傷昏迷在監獄外的人行道上，諾曼等人抬著床墊路過順道將他救起，而後兩人衍生出一段陌生人的同志情誼。監獄外的場景一方面影射身為副首相的安華，一夕之間淪為不得自由的階下囚，另一方面也點出當時真正心繫蔡明亮的，或許是同志親密行為的汙名化與「罪犯化」（criminalization）。因為雞姦在馬來西亞乃是重罪，所以電影出現的牀墊、監獄與男男同志情誼，不只為政治的傷痕療傷，也指向一個「政治兼情慾的烏托邦」。在這想像的烏托邦裡，同志之情不再被治罪，不同族裔的人們（小康是華人，諾頓是馬來人）亦可以相親相愛。根據蔡明亮的回憶，安華事件前後，他人正在吉隆坡，故可想見此一政治事件對他的衝擊，但《黑眼圈》真正開拍已經是五年後，此時他的心境已經有所改變，也讓電影轉向「一個比較哲學的意味裡去」。[25]馬來西亞社會中政治與情慾的糾葛到了電影，事實上擴大為情慾的政治，或情慾本身蘊含的政治性，而具有更廣泛且普世的意義。

在狹義的政治之外，馬庫司的左翼視野正好可以展現蔡明亮的電影攸關資本主義社會的特性，或甚至可以說，他的電影就是一則批判資本主義的寓言。永遠的男主角小康一直是資本主義體制下的畸零人，不是沒法把工作做好，就是沒有工作的遊民。從《愛情萬歲》不敢直接向人推銷的靈骨塔推銷員，到《洞》中廢棄公寓的雜貨店老闆，再到《你那邊幾點》（2001）的手錶小販，小康都無法依循供需與市場原則，好好為資本主義創造產值。甚至《河流》中的電影演員替身、《不散》（2003）中驚鴻一瞥的沒落電影院放映師，這些高度自我指涉與反思性的角色編派，也反映了蔡明亮電影的邊緣位置：猶如蔡明亮自己叫好不叫座的電影，在利益取向的電影工業中，尷尬而孤獨的存在。《青少年哪吒》中離家出走，在西門町遊盪的學生小康，則可以說是蔡明亮近期電影《黑眼圈》與《郊遊》中的遊民原型，打零工、撿拾垃圾、睡在大街、佔據空屋，遊走資本主義體制的邊緣地帶，但又以曖昧含混的「域閥位置」（liminal position），提供了一個批判資本主義的視角。

幾乎毫無例外的，蔡明亮的電影呈現一個資本主義體制下的都市樣貌。由於資本主義的發展，大量的勞動人口移入都市，因此創造出社會學家沃斯（Louis

24 Song Hwee Lim, *Tsai Ming-liang*, 170, note 23.

25 林文琪訪問，〈從臺灣「禁」到馬來西亞——專訪蔡明亮談《黑眼圈》〉，《放映週報》第 99 期，〈http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=123〉，2007 年 3 月 23 日上網。

臺灣大學學術期刊資料庫

Wirth）所描述的三大現代都市的特質：過多的人口、異質的居民與高密度的群聚模式。[26]《黑眼圈》裡在馬來西亞的外籍勞工，群居在狹小的宿舍，座落在多元族群的城市，正為以上的都市特性下了最好的註腳。為了使來自各地的居民能和平共處，現代城市的規劃者，設計自我封閉的空間，如高樓中戶與戶之間相互隔離的私密空間，或交通工具中朝向同一個方向的座位安排，都是試圖減少人與人的互動。[27]雖然空間區隔（segmentation of space）帶給城市居民私密性、匿名性與安全感，但卻切斷人與人之間彼此的關聯與互動。[28]如同《黑眼圈》中在咖啡店幫傭的女傭湘琪（同樣是勞工），雖與老闆娘同住在一間房子裡，卻宛若瘋婦般隔離在房子的閣樓。

因為馬來西亞的經濟泡沫，電影中的高樓宛如廢墟，成了資本主義的荒蕪世界的最好寫照。但蔡明亮不只是呈現資本主義的荒蕪世界，而是如馬庫司所說的，夢、幻想與藝術將在荒蕪的世界裡一再一再指向烏托邦的存在。這也正是喜劇視境的特性，亦即不受單向度的世界所困，因此能在現實中看到另類現實；透過此一雙重視境，觀眾如同失馬的塞翁，看見危機蘊含的轉機、絕望中的希望。[29]因此，蔡明亮的電影世界永遠是變動與辯證的；空間區隔導致孤獨與疏離，但也提供私密與親密，實現人們內心成家的渴望，一種愛欲初步展現的形式。

什麼是家？要成家必先區隔內外：外面的不是家，裡面的才是家；家必須是一個相對封閉的空間，與外界隔離，讓身在其中的人感覺舒適、安全與穩定。《黑眼圈》中兩個道具與家的建立密切相關。第一是床墊，讓擁有者確立在世界中屬於自己的一席之地；第二是蚊帳，與床墊形成包覆式空間並和外界隔離。故事中的人物都需要家，外勞諾曼、流浪漢小康、幫傭湘琪，甚至包括植物人小康，都需要一席之地（閣樓、工地、病床）。當老闆娘的二兒子想將房子賣掉時，老闆娘指責他：「整天想賣掉屋子，你叫你哥哥住哪裡？你老婆要不要打理他？」。湘琪替植物人小康上痱子粉時，發現有外人進來，便立刻將小康用被單蓋起來，往床邊推擠，似乎要假裝植物人並不存在。老闆娘見狀，向湘琪呼了一個巴掌，因為湘琪跟二兒子一樣，都試圖剝奪植物人的一席之地。床

26 Louis Wirth, *On Cities and Social Life: Selected Papers*, ed. Albert J. Reiss, Jr. (Chicago: The University of Chicago Press, 1971), 75.

27 Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (New York: Knopf, 1977), 14-15.

28 Tuan Yi-fu, *Segmented Worlds and Self: Group Life and Individual Consciousness* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 1-13.

29 Italo Calvino, *The Use of Literature*, trans. Patrick Creagh (San Diego: A Harvest Book, 1986), 63.

臺灣大學學術期刊資料庫

墊在城市中代表了人們的一席之地，以此建立一個家；「床墊」成了《黑眼圈》的主要意象，除了和情節相扣連，也與英文片名「I don't want to sleep alone」呼應。電影一開始，幾個外勞在垃圾堆找到一張床墊，並將它帶回居所，也因此改變了床墊的意義與功能——從廢棄物回復到原本的身份（床墊）。緊接著他們在路上發現昏倒在路旁的小康，此時床墊馬上「變形」為棉被或擔架，用來包覆病人並抬回住所。清洗過後，掛上蚊帳，床墊不只是發揮了承載人體的功能，更是象徵性的創造了屬於諾曼與小康兩個人的私密／親密空間。接著小康認識了湘琪，兩人趁著諾曼不在，將床墊搬移至湘琪的住處；至此，電影中的床墊不再是沒有人要的廢棄物，而是三人爭奪從屬、協商關係的情感象徵場域。

與穩定不變的家形成對比的，是家之外的流動性空間：馬路。電影鏡頭常常呈現室內與室外的對比，如由咖啡店內向外拍攝，外面是馬路與流動的車輛，裡面是用餐的桌椅與用餐的人群。外面不是家，裡面是家，或至少是可供歇息的處所。小康和湘琪至旅館投宿時，鏡頭在外拍攝，同時框架出馬路與旅館，一樣強調流動與穩定的對比。有時候視覺上雖未呈現馬路，卻在拍攝室內空間時，配上車子來往呼嘯的聲音。有一個鏡頭呈現諾曼和小康住在工地裡的房子，房中的床墊上已經掛起蚊帳；床墊、蚊帳、房子層層包覆的結構，有如俄羅斯娃娃層層包覆小康或諾曼，並與外在世界隔離。鏡頭雖未呈現窗外的馬路，但外界的車聲與人聲，以及不時有摩托車行經的聲音傳入，以聲音的流動凸顯空間的穩定感。另一段情節中，小康與諾曼離開原本的住處，在有著黑色大水潭的建築中隨地放上床墊並搭起蚊帳；鏡頭以大遠景與長鏡頭，拍攝廢棄大樓中的一襲小小的蚊帳，充分凸顯在荒蕪孤寂的大城市中，擁有一席之地的重要，正是巴拉舍（Gaston Bachelard）所謂的「家」作為「世界裡（自己）的角落」（the corner of the world）、人的「第一宇宙」（first universe）。[30]這個看似「停滯時間」（dead time）的「空鏡頭」（empty shot）內沒有事件發生，但同樣藉著流動的車聲作為畫外音，凸顯家的穩定感與隔離感。

穩定與流動、根源與路徑、家與非家的二元對立，並非全然沒有道理。如果處在不斷流動的狀態，就沒有辦法成家。流動就是快速從甲地到乙地，具有目的性的移動；甲地是出發點，乙地是終點，兩地之間只是一個過渡的流動空間。這些流動空間如街道、公路、鐵道，同樣是資本主義體制的構作物，主要目的在快速將工人由家中移至工廠、將貨物從工廠運送到商店，如血管一般導

30 Gaston Bachelard. *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*, trans. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1994), 4.

臺灣大學學術期刊資料庫

引其中的分子流動，是一個異化／液化的空間。[31]有一幕搬床墊的情節，人物位於左下角，固定的橋柱上有著電池的廣告看板；擬人的電池好像把高速道路舉了起來，正是資本主義以各種能量，加速人、物與資本流動的最佳視覺隱喻。流動空間不鼓勵人們發生關係，因為阻礙人與物的流動，就是阻礙資本的流動與累積。如桑內特（Richard Sennett）指出的，隨著移動速度的增快，個人與過渡空間的人、事、物互動就會減少，甚至與外界絕緣；唯有速度放慢才得以與外界的環境與人物產生互動與關聯。[32]《黑眼圈》中的外勞會注意到躺在路邊的小康，正是因為他們抬著沉甸甸的床墊，處在一種緩慢移動的狀態，而公路上呼嘯而過的汽車駕駛，則根本不會注意到路邊躺著一個人。

除了這一幕的邂逅之外，其實電影中幾次邂逅也都強調穩定與流動的對比。電影一開始，小康與湘琪兩人固定不動站在炒菜的攤販旁，此時背景也是馬路，路上則是不斷穿梭而過的汽車。另一幕則呈現小康與湘琪在餐廳同桌吃飯，餐廳外正是大馬路。兩次邂逅都以食物作為中介，匆匆的行人為此短暫停駐。最後的例子則是小康向路邊的地販購買像毽子一般的發光體（玩具），鏡頭同樣呈現地販旁車子往來的馬路；此一幕令人聯想到《你那邊幾點》中，賣手錶的小康與湘琪在人來人往的天橋上碰面，並由此開展出一段在兩個不同時空中，彼此牽掛的情節。一群人居住在一起便形成社群，社群本該是生命的共同體，但在處處都是空間區隔的都市中，社群已經瓦解成一個個如原子般自由運動的獨立個體，隨機碰撞但鮮少發生關係。蔡明亮的電影從《你那邊幾點》到〈天橋不見了〉（2002）再到《天邊一朵雲》，則宛如邂逅三部曲；邂逅、錯過、再邂逅的必然進程，否定現實中所有的邂逅都是「最後一眼墜入愛河」（love at last sight）的情境，[33]肯定烏托邦翻轉現實的潛能。

空間的區隔坐實了成家所需的隱私與親密；流動的空間提供邂逅與再邂逅的可能。莊周幻化成栩栩然的蝴蝶，自喻適志；植物人也可變形為流浪漢，自由晃盪。不只是空間與人，蔡明亮的喜劇世界是現實既有秩序外的另類想像、另一個自成體系的美學維度（aesthetic dimension）；在其中物件既缺乏固定的本質，亦無所謂的特定或必然，所以充滿歧異性、多變性與不確定性。援用俄國形式主義「陌異化」的概念，馬庫斯認為藝術將物件（objects）從「知覺的

31 David Harvey, *The Urban Experience* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989), 45-47.

32 Richard Sennett, *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization* (New York: W.W. Norton, 1994), 324-43.

33 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zhon (London: NLB, 1973), 125.

臺灣大學學術期刊資料庫

自動化」（automatism of perception）中解放，因此重新找回物件的多種可能性。自動化的認知使觀者的知覺鈍化，視而不見、聽而不聞，而藝術則使物件變得陌生，因此使人重新感覺到物件，「使石頭石頭化了」（to make the stone *stoney*）。[34]在馬克思主義的理論框架下，物件被認為已經限縮在既定的使用價值與交換價值， 而藝術重新發現了物自身（things in themselves），它的「想望」與「痛苦」，以及本身的美學性。[35]馬庫斯通則性的討論不免略嫌抽象，但卻呼應巴贊與其他電影批評家所點出的默片的喜劇特性，尤其涉及角色與物件的關係，而這正可以讓我們進一步連結蔡明亮的電影與默片在物件使用上的異同。

巴贊在「查理與物件」（“Charles and Things”）一節中提到，對查理（卓別林飾）而言，物件常常喪失了一般的實用性功能，變成難以使用或甚至拒絕被使用，例如他的福特汽車每次一開車門就熄火，或一張床四處移動，彷彿不願讓查理躺下。另一些時候，查理又可以創意地使用物件，使其展現不同的功用與意義，如《探險家》（*The Adventurer*, 1917）中用燈罩戴在自己頭上假裝路燈以躲避警察的追緝，或《掏金熱》（*The Gold Rush*, 1925）中用叉子與小餐包假裝成雙腳在餐桌上跳舞。[36]物件對角色的雙重性亦可見於基頓的電影，一方面基頓飾演的角色如恐龍一般遲鈍，往往因為無法回應外在環境的快速改變而鬧出笑話，如《將軍號》（*The General*, 1926）中他坐在火車的傳動軸上因失戀而傷心，卻沒有意識到火車已經開動，而他正隨著輪軸的轉動一上一下。不過當電影進入下半部後，基頓開始展現出挪用物件以解決困難的洞見與機智，最後得以克服一切障礙抱得美人歸。[37]在蔡明亮的電影中，物件不像卓別林的例子彷彿有了生命，專跟主角唱反調，也不像基頓的電影裡如此快速變化，讓人陷入反應不及的窘境。環境與物件在蔡明亮的電影中比較是一種物質條件（如《洞》中不斷漏水的公寓，或《黑眼圈》中供行人快速流動的道路），有其不易改變的結構性，限制與框架了角色的存在樣態。尤其是他的角色多半屬於底

34 Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, trans. Benjamin Sher (Normal: Dalkey Archive Press, 1991), 6.

35 “Art (primarily, but not exclusively, the visual arts) discovers that there are things; things and not mere fragments and parts of matter to be handled and used up arbitrarily, but things in themselves; things which ‘want’ something, which suffer, and which lend themselves to the domain of Form, that is to say, things which are inherently ‘aesthetic’.” Herbert Marcuse, “Art in One-Dimensional Society,” *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse Volume Four*, ed. Douglas Kellner (London: Rouledge, 2007), 117.

36 Andre Bazin, *What Is Cinema?* Vol.1, 145-46.

37 Noël Carroll, *Interpreting the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 50, 62.

臺灣大學學術期刊資料庫

邊階層，如遊民、女傭、外勞等，似乎缺乏反抗、改變、推翻整個惰性結構的力量。

但另一方面，蔡明亮分享了兩位默片導演的喜劇視境，看見物件在既定的使用價值與交換價值之外的種種可能，而喜劇世界本來就有可以插針的縫隙，容許渺小且弱勢的個人的介入。因此，在《黑眼圈》中物品的變形與意義的轉化俯拾皆是：裝著飲料的塑膠袋可以充當冰枕、保麗龍碗可以作為防毒面具、鐵罐頭鋸齒狀的蓋子可以作為威脅他人的武器。床墊原先是垃圾，卻廢物利用作為擔架，最後又像艘船一樣浮在水面上，宛如在夢的漣漪上航行。個人受環境限制與框架，但又可以創意地挪用環境中的符號與物件，顛覆與解構壓迫性的單向度世界。值得指出的是，蔡明亮的角色屬於底邊階層，因為財力有限，所以經常處在匱乏的狀態。因為物件的匱乏，所擁有的物件必須一物多用，即使是不完美的替代品，也只能夠將就使用。例如做愛時沒有合適的口罩抵抗霧霾，小康與湘琪只能以脫下來的褲子遮掩口鼻；沒有冰枕讓受傷生病的小康降溫，諾曼只能用裝著冰鎮飲料的塑膠袋替代。甚至因為極度的匱乏，電影的角色只能重新使用早已失去使用與交換價值的垃圾，如垃圾堆中的床墊、使用過的保麗龍碗、吃光食物後丟棄的鐵罐頭。因為長期的匱乏，一物多用與廢物利用已經是底邊階層早已練就的生存技藝。他們不像查理或基頓面對危險或障礙時，展現創意使用物件的機智與急智；相反的，他們的行動緩慢，即使在挪用物件時亦不急不徐， 因為那早已是內化了的求生本能。默片角色的機智與急智配合默片快速的行動節奏，而蔡明亮的人物的慢動作與相應的定鏡長拍的攝影風格亦是相得益彰：一方面緩慢的動作呈現角色創意挪用物件不過是他們最平凡的日常，一方面定鏡長拍不只讓觀眾擁有更多瀏覽影像的自主性，也更能去注意到前景、背景或景框邊緣的變形物件。

比起兩位默片導演的作品，蔡明亮的電影更能體現「物自身」的「想望」；正是愛欲直接或間接導致了物的轉化與變形，並滲透到物件之中而使其成為愛欲的實現（realization）。《洞》中小康用雨傘承接打洞所掉落的砂石，以便自己能夠窺看樓下的女子而不被發現；樓下的女子則拿著早已斷線的電話，假裝自己正在跟情人調情。《愛情萬歲》中的西瓜可以拿在耳邊聆聽、當作保齡球與愛人的臉；《你那邊幾點？》中已故丈夫的枕頭可以拿來當作妻子自慰的工具。《天邊一朵雲》中小康放在油鍋裡迅速膨脹的粉絲，影射小康與湘琪之間快速膨脹的情感與慾望，而同樣的西瓜則被湘琪拿來假裝是子宮內的小孩。《黑眼圈》中的床墊與情慾的相互指涉自不待言，而如路邊地攤販售的發光小玩具，則轉化成小康與湘琪的定情之物。甚至諾曼戴在臉上的塑膠袋（作為口罩的替代品）也因為愛欲而擁有了超乎尋常的功能與意義。電影接近結束時，諾曼手

臺灣大學學術期刊資料庫

拿著鐵罐頭鋸齒狀的蓋子抵著小康的咽喉，因為小康的背叛既憤怒又傷心，但諾曼終究下不了手。此時攝影鏡頭不只呈現諾曼憤怒又含淚的雙眼，更在萬賴無聲之中，凸顯諾曼的眼淚一滴一滴掉落在塑膠袋中所發出的滴答聲。上述種種的物件挪用雖然未必都是作為抵禦壓迫性體制的戰術（tactics），但都涉及物件的解放以及愛欲的滲透，不只創造出物件的展新功能與意義，也讓觀眾重新看見它的美麗與哀愁，妝點出蔡明亮獨特的喜劇世界。

三、一席之地、記憶與情色烏托邦

儘管喜劇視境同時看到人生的正面與負面、可能與不可能，但最終推進情節的本是對烏托邦的渴望，以及在不可能的世界中創造可能的可能性。擁有一席之地只是擁有自己的房間，還不是家；建立一個家（home），必須與其他人建立關係。藉由馬庫斯愛欲與烏托邦的框架，《黑眼圈》至少呈現兩種人與人產生深刻關係的方式：除了透過性愛之外，照顧與付出（尤其對陌生人）成為電影的主題。劇中小康一人分飾兩角，但流浪漢小康與植物人小康兩者之間存在著類比關係。例如兩人皆喝有顏色的液體：諾曼買給流浪漢小康紅色、綠色的飲料，湘琪則用白色的牛奶灌食植物人小康。動彈不得的植物人小康由湘琪擦洗身體、處理尿液，諾曼則幫受傷的流浪漢小康小解、擦拭身體及清洗內褲。湘琪與諾曼是照顧者，而小康是被照顧者；但兩人與小康的關係，在性質上卻是天差地遠。林松輝指出前者的「照顧」是醫療式的、生理的，完全缺乏後者在照顧過程中體現的「溫柔與尊重」。[38]諾曼對小康細心的照顧，自然可以解釋為他個人超乎友誼的興趣；因為先有感情，所以細心照護對方。不過，從「陌生人的慈悲」（the kindness of strangers）為出發點來看，[39]確實是諾曼的慈悲收留了小康，但卻是諾曼照顧小康的「行為」衍生了他對小康的「愛情」。套用解構主義的反轉公式：並非情感的內涵衍生出相應的外在行為，而是外在行為創造了內心情感。[40]因此，電影不只聚焦照顧與被照顧的種種程序，而且還呈現了兩人關係建立與情感衍生的進程。

照顧者的付出是建立關係的必要條件，付出之後感覺到對方接受並產生改變，甚至有所回應，這種互餽性（reciprocity）才是產生愛，建立深層關係的充分條件。諾曼照顧流浪漢小康，看著他慢慢恢復健康，感覺到對方的「接收」

38 Song Hwee Lim, *Tsai Ming-liang*, 100.

39 Ibid., 97.

40 Terry Eagleton, "Brecht and Rhetoric," *Against the Grain: Essays 1975-1985* (London: Verso, 1986), 169-70.

臺灣大學學術期刊資料庫

（如喝下諾曼買的有色飲料，吃下諾曼餵的飯，穿上諾曼的沙龍裙），並且有所「改變」（亦即漸漸恢復健康）以「回應」諾曼無微不至的照顧。換言之，照顧者看似主動付出的行動者，被照顧者是消極的接受者，但實際上，照顧者同時也在被動地「接收」受照顧者的回應，被照顧者的「接受」照顧亦可以說有其主動性。援用梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）著名的比喻，當這支手摸那隻手，那隻手也在摸這隻手；[41]愛的主體在付出的過程中也同時成為被愛的客體，在愛的關係中，愛人者與被愛者互相成全、互為主體。[42]更進一步，一開始重傷的小康只能接受諾曼的照顧，但當小康漸漸康復後，也能回過頭來照顧諾曼的需求。有一幕，諾曼與小康同坐在走廊上，諾曼無法抓到背部的癢處，此時在旁邊的小康，很自然地伸過手來幫諾曼抓癢。畢馬龍（Pygmalion）一刀一鑿雕刻出的葛拉蒂亞（Galatea），最後終於獲得生命，回應他日日夜夜所付出的愛意。

然而，類似的照顧行為，湘琪為何未因付出而愛上植物人小康？如林松輝正確地指出，這並非湘琪生性殘忍，而是她的勞力與自身都沒有受到重視與妥適的對待。[43]進一步來說，湘琪不只是因為自己被剝削，因而不懂得善待他人，更因為照顧行為已經被資本主義體制轉換為勞力工作，而她自己正是一位異化的勞工。照護小康不是出於陌生人的慈悲，而是成了勞動與例行公事，因此湘琪以清潔劑洗滌植物人臉上孔竅的方式，竟與刷洗一座馬桶沒有差別；被照顧者雖不是物品，卻已經全然「物化」（reification）。如桑德爾（Michael J. Sandel）在其書中列舉的無數例子所示，市場機制的介入會改變人們的態度、行為與關係的本質，並排擠非市場的價值。[44]在人際關係化約為市場機制的情境下，湘琪並未注意或在意被照顧者的反應，但小康並非毫無感受：鏡頭特別呈現當湘琪毫無感情地替他刷洗時，植物人小康的眼眶其實是泛紅含淚的。從一開時缺乏愛的付出，到無感於對方的「接收」與「回應」；愛的關係中最基本的「互

41 黃冠閔，〈觸覺中的身體主體性——梅洛龐蒂與昂希〉，《臺大文史哲學報》第 71 期（2009 年 11 月），頁 149。

42 此處的討論衍生自海德格的愛即關係、關係即愛的存有論說法；楊志偉如此闡述：「所謂的存有是建立在與他者的『關係』之上，並同時與自我產生關係；同樣地，與自身的存有產生關係，也就有賴於與他者存有所產生的關係」。楊志偉，〈愛是怎麼做？情慾之愛、友愛之愛、到關係即愛的倫理主體〉，《中外文學》第 40 卷第 2 期（2011 年 6 月），頁 82。

43 Song Hwee Lim, *Tsai Ming-liang*, 170, note 24.

44 Michael J. Sandel, *What Money Can't Buy: The Moral Limits of Market* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012), 120-21.

臺灣大學學術期刊資料庫

餽性」與互為主體的可能，在異化情境下無法成立。更有甚者，植物人除了眼睛可以回應外，無法以自身的改變回應照顧者，讓所有的照顧行為與心意付諸流水、不留痕跡，也使薄弱的人際關係雪上加霜。薛西佛斯（Sisyphus）日日推著石頭上山，但並未因此就愛上石頭，因為石頭縱使被推了千百次，仍然還是一顆頑石。

薛西佛斯的石頭或畢馬龍的雕像？介於兩者之間的則是咖啡店老闆娘與植物人小康的關係。她雖然不是小康的直接照顧者，但對他卻是有情感的，不只在意倘若房子賣掉了，小康該搬去哪裡，甚至半強迫地抓著湘琪的手，伸進植物人的尿布中為他手淫。林松輝將這一段戲解釋為老闆娘「性侵犯」（sexually abuse）無行為能力的植物人，並認為此設計削弱或挑戰了華人的家庭神話。[45]如果仔細考量前後脈絡，其實兩人的關係相當微妙。兩者的第一次肌膚接觸是老闆娘替自己抹乳液，再替植物人在腹部抹乳液，並從腹部一直往下按摩，幾乎到達陰部的區域，確實流露出對男性身體的慾念。她的先生不知去向，留下她一人獨守空閨；植物人小康便成了她唯一可以觸碰的男體。渴望觸碰的慾念雖未在日常生活中表現出來，但她所聽的歌曲包括粵語歌曲〈碧海狂僧〉、國語歌曲〈新桃花江〉、李香蘭的〈恨不相逢未嫁時〉等等，都明白點出愛情的渴求。這預示也提供了老闆娘與流浪漢小康，在暗巷中發生性行為的情節與動機。重點是在「一夜性」之後，老闆娘才強迫女傭替植物人手淫。如果我們不要那麼快否定身障者的性需求，那麼植物人小康因為肢體的障礙，不要說求偶是遙不可及的夢想，甚至自慰都是不可能任務。因此，老闆娘對女傭的殘酷，卻是對小康的一種體貼。一方面，她以自身的（性）經驗，將心比心、以己度人，理解到即使身障者同樣有性需求。另一方面，她藉由湘琪的手替小康手淫，而不親力親為，其實避免了因亂倫而帶來的尷尬或不快。對比湘琪而言，老闆娘在意植物人的感受，並能設身處地感受他的感受，而且肯定植物人有感受、接收與反應、回應的能力。老闆娘是有愛的，因為只要付出並感受對方的接收與改變，就會有愛。

除了照顧之外，另一種人與人發生深層關係的方式是性／愛。仔細分析蔡明亮電影中關於性／愛的情節，或許可進一步區分為三個層次。第一是比較純粹的生理需求，如蔡明亮在訪談中所說：「《你那邊幾點》的小康和妓女、湘琪和葉童都只是性的發洩，都是受寂寞驅使，而需要一個身體的擁抱」。[46]《愛

45 Song Hwee Lim, *Tsai Ming-liang*, 98-99.

46 劉永皓訪問，詹京霖、張雅鈞整理，〈某種不確定的幸福：訪蔡明亮〉，《電影欣賞》第 25 卷第 2 期（2007 年 3 月），頁 58。

臺灣大學學術期刊資料庫

情萬歲》中楊貴媚與陳昭榮彼此在大街上「釣魚」，接著在待出售的空屋中做愛，之後楊貴媚走到荒涼的大安森林公園，開始了長達六分鐘的痛哭，宣洩滿足生理需求後的心靈空虛。《河流》中男同志在黑暗的三溫暖中尋找另一副熱切的身體，終於衍生出父子亂倫的「美麗的錯誤」。《天邊一朵雲》的片末，AV女優已經失去意識，宛如一灘肉泥，但男優小康為了完成A片的拍攝，依舊與女優性交。建立在生理愉悅的層次上，性行為並非立基已經建立的人際關係，而是肉體短暫的遇合，一方面放縱慾望無從改變其異化的本質，另一方面又蘊含了開展、衍生愛欲的潛能。《黑眼圈》 的咖啡店老闆娘藉著擦乳液觸碰植物人的身體，強迫湘琪替植物人小康手淫，與流浪漢小康在暗巷短暫的性行為，以上種種都可以從生理需求來理解。她最後尾隨著流浪漢來到如迷宮般的工地，在黑暗中一腳踏入樓梯間的積水；廢棄建築中的積水與下半身濕漉漉的女體互為指涉，確實隱喻了慾望的高漲以及求之不得的失落感。然而，正是求之不得而有了生理的飢渴與追尋的行動，也未必不能導引出下一個層次的人際關係。

第二個層次包含性與愛的結合，愛激起性需求或性的吸引昇華為愛，不論何者為先，最後的性行為可以作為表達感情，建立親密關係的方式。蔡明亮自言，湘琪遇見小康時，或許一開始是原始的衝動，但衝動會轉化成要跟他在一起的慾望。[47]不同於一夜性，兩人的關係建立在求偶的儀式上，並呈現比較多的互動與互餽。兩人發生關係前，經過一連串的儀式，包括在大街上與餐廳裡遇見彼此、確認彼此，以及後來小康有點半強迫地喝了湘琪端著的咖啡。此段求愛的過程確實隱含性別權力的不平等：小康是具有侵略性的挑逗者，而湘琪則是被動的接受者或甚至防衛者，也必須在事後假裝一切平靜無波——她將被小康強喝過的咖啡再平均分配，宛如一切從未發生。儘管小康強喝咖啡實有可議之處（一種約會「強暴」？），但小康送給了湘琪發光體作為禮物，確實激起了她心中的無限波瀾。禮物交換不同於抽象的商品買賣，後者一旦銀貨兩迄，便從此毫無瓜葛，而禮物交換則具有情感交流，建立並穩固人際關係的功用。[48]其次，不同於小康與老闆娘在暗巷就地性交，小康與湘琪雖也是相約在暗巷，但之後他們試著找旅館；因為沒有身分證無法住宿，才又移師到廢棄大樓，在床墊與蚊帳所構成的「房間」裡做愛。不同於流動的、適於相遇隨即分離的街道，旅館或房間的穩定感、私密性與封閉性，暗示了對長期、穩定的關係的渴求。最後，小康與湘琪在煙霧瀰漫時邊咳嗽邊接吻，並在小康拿著一支褲管掩蓋口鼻的同時，將另一支褲管遞給湘琪；兩人因為煙霧的阻礙，並未發生性關

47 同上註，頁 59。

48 Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Society*, trans. Ian Gunnison (London: Cohen & West, 1970), 37-40.

臺灣大學學術期刊資料庫

係，然而卻開展出分享、共享的愛的層次。也難怪蔡明亮在拍這一幕時會「覺得滿想哭的」，「但有覺得好笑」。[49]透過禮物交換與身體觸碰，人與人發生關係、建立關係，但性愛關係在現在社會中的問題是，具有一對一的獨佔性與排他性，因此諾曼對小康的背叛才會痛心疾首。

最後一個層次則是原初的融合狀態。馬庫司認為，人與人本來就是處在自由又融合的狀態，只是後來隨著文明與歷史的發展，越來越分化與疏離，才變成一個個孤單的現代人。[50]同理，嬰兒在出生之前，與母親本處於平和一體的狀態，無有匱乏、慾望與驚怖，但在出生之後變成分離的主體與孤單的個體。[51]雖然成了孤單的個體，但在心裡或意識深處，與人連結、融合的記憶與渴望卻未完全消失。此一渴求生命原初的滿足與絕對完整的渴望，他稱之為「愛欲」。愛欲依照快樂原則行事，但在文明發展下，「現實原則」（reality principle）開始介入，並發展出壓迫性的「表演原則」（performance principle），將愛欲限縮成性慾（sexual desire）。[52]表演原則要求資本主義下的個人，適切「扮演」（perform）社會分工的角色，以及有效率的工作「表現」（performance），以確保資本的不斷累積。[53]表演原則因此對性慾設下種種規範，一方面將性慾導向生殖，不斷生產新的勞動力，以確保資本主義體系的再生產；另一方面提供生命異化的工人一個宣洩管道，以便消極地繼續忍受剝削與百無聊賴，或甚至積極地提升工作效率。[54]《黑眼圈》中的小康與老闆娘，或小康與陳湘琪一開始尋求的性慾滿足，都可解釋為表演原則的運作。性慾是生理上、特殊化了（specialized）的性，其表現集中、濃縮（contracted）、定點化（localized）在身體的特定器官；性能量的強度因此受到激化（intensified），但愛欲的力量卻相對地被削弱。[55]性行為因此不但沒有帶來救贖，反而再次鞏固資本主義體制的異化情境。

愛欲雖被現代文明壓抑並化約，但其遺跡、殘留或記憶，仍然保存在性慾當中，例如在性高潮中人與人界限消融的狀態，可以再次喚起人們心底的愛欲。諾曼與小康的關係演變，正是由性慾／情慾回歸到愛欲的過程。諾曼一開始對

49 劉永皓訪問，詹京霖、張雅鈞整理，〈某種不確定的幸福：訪蔡明亮〉，《電影欣賞》第 25 卷第 2 期（2007 年 3 月），頁 60。

50 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, 21-54.

51 Ibid., 76.

52 Ibid., 38.

53 Ibid., 44.

54 Ibid., 40.

55 Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man*, 73.

臺灣大學學術期刊資料庫

小康的照顧，或許起因於「同是天涯淪落人、相逢何必曾相識」的同情，但因為照顧的過程所建立起的親密關係（如諾曼幫助小康小解那一段最是動人，也最讓人會心一笑），卻成為黑暗中的一點光明（由影片結尾發亮的玩具所象徵）。接下來的情節，蔡明亮也曾思考是否要讓兩人發生性關係，但最後決定讓兩人的關係往更深的地方去。[56]這更深的地方超越純粹的性慾／情慾的滿足，而是被壓抑的愛欲的重返，是一種生命完整無缺的記憶的忽然閃現與在現實中的短暫實現。

自然小康、諾曼與湘琪三個人的糾葛與衝突，無法在現存的體制下得到解決，但根據馬庫司的說法，回歸愛欲將會超越現實原則或表演原則的宰制，最終帶領在現代社會中疏離的個人向烏托邦靠航。在那社會主義的烏托邦裡，沒有剝削與異化的勞動；生產關係將重組，在保持資本主義生產效能的同時，讓工作如同遊戲。同樣的，愛欲不再受到壓抑，情慾與性慾將獲得解放，不再侷限、集中在兩個人的關係中，而是瀰漫在重新建構的新人際關係裡。[57]《黑眼圈》正是結束在一個烏托邦的想像上：諾曼、陳湘琪與小康共同躺在床墊上，飄在廢棄大樓裡的黑水潭上。表面上看起來，這一潭黑水彷彿沒有生命，但事實上卻是靜靜地波動，載著床上的三個人緩緩航向烏托邦。表演原則所制定的一對一的性愛關係被超克或取消，不只回歸到「前性器官的多元型態的性」（pre-genital polymorphous sexuality），[58]包含同性戀、異性戀、跨性別、多偶關係等等，更指向情欲烏托邦的理想狀態：三個人一起睡在本是沉甸甸的床墊上，輕飄飄的浮動在水面，彷彿作著共同的美夢，如張靄珠優雅地寫道：「那已逐漸脫離個人記憶的身體渡往某種無以名狀的世界記憶與動情力」。[59]

重讀納西瑟絲（Narcissus）的神話，馬庫司認為「原初的自戀」（primary narcissism）不同於「自體情色」（autoeroticism），因而並非自我陷溺（self-absorption），亦非與環境疏離，反而是將環境吞噬、包容，將自我與外在的客觀世界整合為一。這種感覺，佛洛依德名之為「海洋感」（oceanic feeling），

56 林文琪訪問，〈從臺灣「禁」到馬來西亞——專訪蔡明亮談《黑眼圈》〉，《放映週報》第 99 期，〈http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=123〉，2007 年 3 月 23 日上網。

57 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, 202.

58 Ibid., 201.

59 張靄珠，〈蔡明亮電影的廢墟、身體、與時間－影像：析論《天邊一朵雲》、《你那邊幾點》及《黑眼圈》〉，《中外文學》 第 42 卷第 4 期（2013 年 12 月），頁 110。

臺灣大學學術期刊資料庫

一種無限延展並與宇宙合而為一的主體感覺。[60]電影的最後一幕正是以視覺影像與音樂的流盪，呈現「海洋感」的例子。廢棄的大樓如果詮釋成身體，那其中的黑水潭就是子宮；如果想像成世界，那這一潭水就宛如汪洋大海；如果擴大解讀為宇宙，那黑水就有如漠然太空，就如我們在鏡頭中看到的，無邊無際地蔓延出去。更進一步，性慾與愛情都昇華、轉化成愛欲。「愛欲」一詞不用「慾」字，而採用沒有心字旁的「欲」，正是試圖代表人與人、人與環境，彼此融合的原初渴望，不但是「去性器官中心的」，甚至可以是「去身體中心的」，因此向外蔓延、流盪、瀰漫。然而，三個人之間的愛欲情色，並未就此取消（同床共眠仍然暗示情色），而是昇華、擴展，以此床為中心隨著水波無限擴張延伸，使整個畫內，甚至畫外空間都情色化了（eroticized）。

四、歌曲、敘事、烏托邦

性慾是蔡明亮電影的重要子題，而與之相關的愛情一直扮演著在荒蕪的世界中提供希望的角色，不應該輕易忽視。[61]由以上兩節可見，情與慾主要表現在空間與物件的轉化，以及故事情節與人物關係的開展，但作為一部在有聲電影時代所拍攝的默片，雖然缺少人物的對白，但卻充滿了各式的音聲，尤其常常出現在蔡明亮電影裡的流行歌曲亦富含情色的元素。白日夢、幻想與藝術都是愛欲的展現形式，可以對抗單向度的社會，然而大眾文化，尤其是以愛情為主題的流行歌曲，是否具備抵抗、顛覆的潛能？亦或是壓迫體制的合謀？雖然甚少直接引述，但學者多半相信，馬庫司的烏托邦論述，受其友人布洛克（Ernst Bloch）的啟發。[62]不同於佛洛伊德強調「幻想」（fantasy）具有的壓抑性本質，布洛克賦予其改變社會的潛能，並視大眾文化為幻想的展現形式之一，提供消費者一個烏托邦，或說「更美好的世界」（a better world）的想像與渴望。[63]馬庫司同樣相信幻想的革命潛能，只是立場偏向阿多諾（Theodor W. Adorno），視大眾文化為欺瞞大眾的文化工業，是壓迫性資本主義體制的宰制工具之一，而唯有真正的藝術才能夠提供另一個向度，否定現實、批判既有秩序、陌異化

60 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, 168.

61 Song Hwee Lim, *Celluloid Comrades: Representation of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006), 151-52.

62 Douglas Keller, *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism* (Hampshire: Macmillan, 1984), 172.

63 Ruth Levitas, *Concept of Utopia* (Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1990), 90-92.

臺灣大學學術期刊資料庫

已然異化的世界。[64]大眾文化是否可以成為真正的藝術？或許正是布洛克與馬庫司分道揚鑣的關鍵，但出現在蔡明亮電影中的流行歌曲，因為已經脫離原本的生產與消費脈絡，重新編排入電影的藝術形式中，成為其不可分割的一部分，所以依照馬庫斯的理論，也帶有藝術所具有的美學維度與解放愛欲、改變現實的烏托邦潛能。以下將進一步分析並細讀蔡明亮電影中歌曲的功能，以及與電影的展演空間與敘事時間的關聯。[65]

戴爾（Richard Dyer）在其專著相當全面地討論歌曲出現的不同形式，並從身體、空間與時間等不同層面探討電影中的歌曲美學。[66]延續此一框架，本文試圖釐清《黑眼圈》以及其他作品中流行歌曲的形式與功能，以及烏托邦的面向。縱觀蔡明亮電影中的歌曲運用，可大致分為三類：第一種接近好萊塢音樂劇，以一段段歌舞曲目（musical numbers）出現，例如《洞》與《天邊一朵雲》。然不同於好萊塢音樂劇中，敘事層面的角色可以在某個現實生活的時間點，直接開始唱歌並翩翩起舞，蔡明亮電影中的歌舞曲目只出現在角色的幻想之中。比起一般音樂劇打破寫實主義的一致性（角色在現實生活中突然變成歌星與舞者！），蔡明亮的電影將歌舞曲目框架（bracketed）在幻想與夢境的另類現實，以保持整個敘事層面的寫實符碼（realistic code）的完整。因此，蔡明亮的電影中的歌舞片段與日常生活的對比與反差，遠超過一般好萊塢的音樂劇。角色平時沉默寡言，背景中的環境音因此凸顯；歌舞片段中詩一般的歌詞與熱鬧的配樂則淹沒環境音，而閃閃亮亮的服裝都不是時有鎂光燈打在身上（如《洞》），就是根本以誇張、豔麗的表現主義風格出現（如《天邊一朵雲》和《臉》）。平常動作的遲緩、機械式，形成「整體影像呈現上的緩慢之感」，但跳舞唱歌時，人物動作迅速、流暢、活潑、充滿運動感，形成對比下的另類「快動作」。[67]

以上關於身體面向的討論，除了演員的對白、肢體的表現、身上的服飾外，

64 Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man*, 60-64.

65 在電影研究中，聲音的面向遠不及影像受到學者的重視；因此，近來有一些學者反其道而行，特別注重電影聲音的面向，包括環境音、劇情內的音樂（尤其音樂劇）、配樂、歌曲等等。華語電影與歌曲的開創性研究，見葉月瑜，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》（臺北：遠流出版公司，2000）。林松輝的專書則大篇幅討論了蔡明亮電影中的沉默無聲，所謂的「大音兮聲」。Song Hwee Lim, *Tsai Ming-liang*, 116.

66 Richard Dyer, *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film* (London: Routledge, 2012), 1-33.

67 張小虹，〈臺北慢動作：身體－城市的時間顯微〉，《中外文學》第 36 卷第 2 期（2007 年 6 月），頁 124。

臺灣大學學術期刊資料庫

值得注意的是演員的對嘴歌唱。如戴爾指出，好萊塢音樂劇強調心口合一的慣例，亦即口白與歌聲必須來自螢幕上的特定身體；對嘴或配音（dubbing）被認為不自然或不真實，因為破壞了西方文化中特定的個人觀念。[68]換言之，內在的情感或思想，透過特定的身體（與聲帶），表現為空氣中的音波，以上三者（內心、身體與歌曲）必須是一致的連續體，不可質疑／置疑。蔡明亮的歌舞曲目中，演員從未自己唱歌而是對嘴，因此顯得有些「矯揉造作」（artificial）。然而聲、心、口一致的慣例有其意識型態預設，蔡的「不一致」（incongruity）因此隱含批判性與顛覆性：愛情－婚姻－家庭不必然是神聖的三位一體，生理性別（sex）－社會性別（gender）－性慾（sexual desire）又何須一以貫之？[69]因此，從《洞》中音樂片段的聲口／身聲不一，到《天邊一朵雲》裡〈雨傘〉一節的性別變裝，以上種種的不一致置疑、挑戰、解構了「強迫性的異性戀體制」（compulsory heterosexuality），或許可以說是「聲身不一」的邏輯性開展。[70]進一步而言，為角色配唱的通常是名人，如同印度音樂劇電影的作法，因此不一致也可以理解為「轉化」（transformation）或升級，如《洞》的歌舞劇目裡，楊貴媚（至少聲音）轉化為大明星葛蘭。同理，小康在《愛情萬歲》裡只能一個人在空屋滿足自己的變裝癖，而在〈雨傘〉中可以在公共空間裡，在舞團的陪襯下，化身為變裝皇后。以上種種的反差、對比與轉化，在在凸顯了蔡明亮歌舞片段的烏托邦性質，現實中的不可能在此轉化為種種的可能。[71]

68 Richard Dyer, *In the Space of a Song*, 21.

69 丁乃非、劉人鵬，〈導論：親密色差——置疑·婚姻·家庭·連續體〉，丁乃非、劉人鵬編，《置疑婚姻家庭連續體》，（臺北：蜃樓出版社，2011），頁 21-22；Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1999), 9-11.

70 葉月瑜與戴樂為同樣強調「敢曝」的顛覆性，並特別聚焦蔡明亮運用「敢曝」，以重寫華語電影、戲劇與電影裡「家庭倫理劇」（family ethical drama）的層面。Vivian Lee 援用巴特勒（Judith Butler）性別操演與「引用」（citation）的概念，特別論及〈雨傘〉一節的性別變裝，不只質疑了異性戀霸權，更重新定義了藝術電影、色情片、音樂劇與變裝（drag）的關係，並肯定後三者具有自我批判與顛覆的潛能。本文則強調蔡明亮電影的喜劇視境，其遊戲性同時展現在拼貼、混雜、錯置身體、聲音與內心，以及生理性別、社會性別、性慾的表現上。Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors*, 240-43; Lee Vivian, "Pornography, Muscial, Drag, and the Art Film: Performing Queer in Tsai Ming-liang's *The Wayward Cloud*," *Journal of Chinese Cinemas* 1, no. 2 (2007): 132-33.

71 結合烏托邦的概念與對色情片（pornography）的相關研究，包衛紅（Bao Weihong）對《天邊一朵雲》有精采的分析，與本文有許多互相啟發之處。Weihong Bao, "Biomechanics of Love: Reinventing the Avant-Garde in Tsai Ming-liang's Wayward

臺灣大學學術期刊資料庫

更精確地討論《洞》的空間運用，儘管還是侷限在一棟公寓，但歌舞曲目發生的空間本身，類似巴赫汀（Mikhail Bakhtin）所說的，具有「門檻」（threshold）的性質。例如《罪與罰》（*Crime and Punishment*, 1866）中，階梯、門檻、走廊等空間，代表了一種「轉捩點」，在此「危機、轉機與命運的意外轉折可以發生」。[72]對這類轉捩點，巴赫汀名之為「門檻式的時空匯點」（chronotope of threshold）；在其中，不同於日常生活的生命樣態可以被實現。[73]第一段〈卡力蘇〉中的電梯，第二段〈胭脂虎〉中的樓梯跟走廊，第四段〈打噴嚏〉中的樓梯，都是像天花板／地板上的「洞」一樣，連通各個私密空間的管道，亦符合「門檻」的特質。又如第三段〈我要你的愛〉的歌舞中，可以看到走廊連通各個住家，然後出現連通內外空間的門，最後兩個人跳舞，從門離開畫面，沒入充滿光亮的畫外空間。公寓大樓中的住戶，各自封閉隔離在所屬的空間中，缺乏實質的人際互動；電梯、走廊、樓梯，如同都市的街道，並不提供互動的公共空間，而是流動的行人所「行經」的通道。但《洞》的歌舞片段卻提供了另類的想像：這些像血管一樣的通道，轉化成停留、駐足、徘徊的表演舞臺，形成一個溝通連結的公共空間，實現了角色們突破現狀的想望。

第二種蔡明亮電影中的歌曲運用，其聲源來自收音機、電視或電影，不管是畫內或畫外，都是「沒有身體的聲音」，正好與電影角色「沒有聲音的身體」互補。[74]《黑眼圈》一開始呈現植物人躺在床上，靜止不動、沉默無聲的身體，搭配從收音機傳來的莫札特歌劇《魔笛》（*The Magic Flute*）中的歌曲。此曲名為〈這畫像裡的人兒真迷人〉，描述主角塔米諾見到巴米娜的畫像後一見傾心，渴望得到畫中人。《黑眼圈》中的歌曲，大半是讚頌愛情，並暗指角色內心的渴望。諾曼將小康帶回住處時，一群外勞看著電視，聽著印度歌曲 Gundu Malli。此曲出自 2002 年的印度寶萊塢電影*Solla Maranta Kathai*，是一首男女對唱、互訴情衷的歌曲，以畫外音的形式襯托在床墊上沈睡的流浪漢小康。收音機傳出的粵語歌曲〈碧海狂僧〉則搭配咖啡店老闆娘剛洗好澡，正將乳液細

'Pornographic Musical'," *Journal of Chinese Cinemas* 1, no. 2 (2007): 156-57.

72 Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 169.

73 Ibid., 147.

74 以下對歌曲內容的分析，見雍志中、李若韻，〈歡迎光臨蔡明亮博物館：論蔡明亮電影《黑眼圈》中的殘片展示美學〉，《中華傳播學會 2008 年年會論文》（臺北：淡江大學大眾傳播學系，2008），頁 37-56。〈http://ccs.nccu.edu.tw/word/HISTORY_PAPER_FILES/1064_1.pdf〉，2008 年 7 月 5 日上網。

臺灣大學學術期刊資料庫

細地塗抹在肌膚上。女為悅己者容，但老闆娘卻找不到悅己者；歌詞中的「哀我力竭聲嘶，依舊人兮不見」正好是老闆娘的心情寫照。國語歌曲〈新桃花江〉是關於男女的調情，正好出現在小康喝了湘琪手端的咖啡，並給她定情物之後。歌曲的關鍵句「（男唱）我聽見人家說（女白）說什麼（男唱）桃花江是美人窩／桃花千萬朵」出現時，湘琪正好在黑暗的閣樓，拿出小康送的發光體；光芒彷彿轉化了陰暗的空間，閣樓頓時成了桃花美人窩。

〈恨不相逢未嫁時〉一曲與電影敘事的關係則最為複雜。湘琪替植物人撒痱子粉，看見客人來，將他推到床的一邊並用被單蓋上。老闆娘先是抱怨二兒子很少回來，一回家就要賣房子，接著看見湘琪的行為，打了她一巴掌。廣播正播放李香蘭的〈恨不相逢未嫁時〉，唱的是一段得不到的愛情，以及有情人無法終成眷屬的悲劇。一方面電影中生活的瑣碎與殘酷，似乎呼應歌曲中的女主角因為另有婚約，而無法嫁給心愛的人的處境：現實殘酷而人不得不低頭。另一方面，烏托邦面向不只展現在內容，例如歌詞中曾經有過的「溫暖片段」的記憶，「無意間相逢」時的甜蜜（與心酸），還包含比喻與意象的使用，如死水的「波動」、冬夜裡的「一陣春風」、曾經留下的「一片春的詩」。馬庫司早期的文章〈論阿拉岡〉（“Some Remarks on Aragon”）特別讚賞情詩脫離日常生活的陳腐與平凡，代之以溫柔的意象（images of tenderness），故能夠阻斷恐懼與殘酷，並重新喚起「幸福的允諾」（*promesse du bonheur*）——允諾的不是如此一般的現實，而是可能成真的更美好的世界。[75]現實中的悲劇是對「幸福的允諾」的否定，但即使是悲傷的歌曲或文學，往往充斥著美與生命的意象，或是流露對愛的渴求，這些都是對「烏托邦的否定」的再否定。

戴爾指出，歌曲中歌詞與旋律的重複，傾向產生時間靜止的感覺（a sense of temporal stasis），令劇情彷彿在原地踏步。[76]如「我要你的愛」一句，以對白呈現自是極為短促，但在歌曲中，歌詞的不斷衍生、重複，則延緩了敘事的進行與開展。[77]《洞》所插入的曲目，發生在電影敘事之外的時空，很明顯地有中斷敘事的效果；在《黑眼圈》的例子裡，歌曲則配合電影角色的沉默不語或缺乏動作，搭以定鏡長拍，亦創造了敘事時間彷彿暫時懸置的效果。例如，有一幕一群外勞在煙霧瀰漫的時刻，站在錄影帶店外頭看電影，電影播放的內容不甚清楚，但電影歌曲 Oru Vaarthai Ketka 則清晰可聞。這首印度寶萊塢的電

75 Malcolm Miles, *Herbert Marcuse: An Aesthetics of Liberation* (London: Pluto Press, 2012), 76.

76 Richard Dyer, *In the Space of a Song*, 24.

77 葛蘭的〈我要你的愛〉：「我、我要、我要你、我要你的、我要你的愛……」尤其是透過衍生、重複的形式開展，特別符合戴爾的說法。

臺灣大學學術期刊資料庫

影歌曲，採一男一女對唱的形式，展現女性對男性強烈的愛意與渴望。雖然不是在另類時空中產生，但霧霾造成景物朦朧，有如霧裏看花，將該空間與其他空間隔離，而不管是演員們靜止的動作，或者歌曲吟詠的形式，都彷彿懸置時間，將這一幕轉化為現世的烏托邦。接著湘琪與流浪漢一同離開，走入煙霧，走向接下來的一場床戲。在電影中，不管是流行音樂或愛情電影，皆蘊含了一種烏托邦的招喚，激發角色心中對更美好生活的渴望，並將渴望化為具體行動。

歌曲中的關鍵歌詞「冬夜裡吹來一陣春風／心底死水起了波動」則呼應了廢棄建築物中的那一潭黑水，畫龍點睛般總結整部電影。水面的波動，可能是風的吹拂，但更可能代表著水面下存有生命、有魚游動。小康拿著塑膠管與鐵絲充當釣竿在黑水潭釣魚，已經超越前述的一物多用或廢物利用，而成為愛欲的具體展現。觀眾雖未見到魚，但釣魚暗示魚的存在；或更精確地說，小康釣魚正是使生命誕生的「操作性動作」（performative act）：不是有魚所以才釣魚，而是釣魚的動作，在一灘死水中創造了生命。接著，一隻像蝴蝶般的蛾停在小康赤裸的肩膀上，然後在水面上如蜻蜓般的點水、離去，宛如雪泥鴻爪，象徵著人與人偶然的遇合與分離。不論是魚在死水中，或是蛾在水泥叢林裡，都是絕境中的希望。從隱喻的角度來看，黑水潭深藏在建築物的底部，不妨解釋為深藏在身體中的潛意識，魚則代表深藏在潛意識深處的愛欲記憶。就如蔡明亮在訪問中所說，記憶其實不會消失，而是藏在心裡的湖。[78]正是這個記憶——對生命原初狀態的美好與完滿的記憶——從壓抑的文明中回返，並幻化為蝴蝶，帶領小康、諾曼與湘琪走入不知是莊周夢蝶或蝶夢莊周的齊物境界。

電影最後一幕，小康、諾曼與湘琪躺在床墊上，一起在黑水潭裡漂移，並搭配李香蘭的〈心曲〉，點出蔡明亮最後一種使用歌曲的方式，亦即只出現在電影結尾的配樂。此段配樂一方面具有「敘述功能」（narrating function），亦即告知觀眾：這將是電影的結尾，且在結尾，烏托邦的時刻終將顯現。另一方面，根據溫特爾斯（Ben Winters）的說法，配樂不該被視為外在於「電影世界」（diegetic film world）的另一個敘事層次，而是內在於電影敘事（film narrative）的一部分，隨著敘事而「舒展」（unscrolling）。[79]借用史特拉汶斯基（Igor Stravinsky）「壁紙」與「香水」的比喻，他認為配樂應該視作佈滿房間的壁紙或瀰漫在空

78 林文琪訪問，〈從臺灣「禁」到馬來西亞——專訪蔡明亮談《黑眼圈》〉，《放映週報》第 99 期，〈http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=123〉，2007 年 3 月 23 日上網。

79 Ben Winters, “The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space,” *Music & Letters* 91, no. 2 (2010): 224-44.

臺灣大學學術期刊資料庫

氣中的香水，不只無法與敘事空間分離，更有形塑環境的功能。[80]依此，〈心曲〉與電影敘事一同舒展，隨著床墊的緩慢飄移，瀰漫在整個空間之中，而將之情色化了；尤其歌詞中的蝴蝶「比翼雙飛」、黃鶯「歌唱雙棲」、「花開滿長提」、「春色正綺麗」，將最後一幕轉化、重塑為一個春天的烏托邦。對蔡明亮來說，這些老歌就是他的「魔笛」音樂，如同塔米諾的魔笛，具有將悲傷轉化為歡樂的魔力。《魔笛》中塔米諾遍尋不著愛人而來到神廟，此時神廟傳來「巴米娜仍活著」的聲音。塔米諾因此興奮地拿出魔笛吹奏，頃刻間，許許多多的動物前來聆聽。無巧不巧的，馬庫司寫到普羅米修士（Prometheus）代表勞苦、生產力與進步的西方文化原型（prototype），而歐菲斯（Orpheus）（與愛瑟西斯）則代表另一種久被壓抑的原型，可以指引我們走向另一種和諧、平靜、悠然的文明。[81]歐菲斯最有名的圖像就是手彈抱琴（lyre），周遭環繞著各式各樣的動物：人與人、人與自已、人與自然都在歌聲中達到和諧一體的境界。歌曲將現實世界轉化為烏托邦，因為歌曲本身就是烏托邦最重要的展現形式。

五、結論：當馬庫司邂逅蔡明亮

蔡明亮在訪談中不只一次提到自己對兩種不同電影傳統的迷戀：首先是他從小隨著祖父大量觀看的大眾電影，類型從歌舞片、武俠片到「健康寫實主義」，不一而足；[82]其次是他到臺灣求學後，接觸到的1960、1970年代的歐洲新浪潮，尤其是楚浮、法斯賓達等人的作者電影，對他自己的創作有著深遠影響。兩種電影迷戀與影響混雜在蔡明亮的電影當中，但似乎也隱含某種矛盾或張力。當作者電影強調不因襲、不流俗，以及電影的個人風格與藝術創作的自由本質時，大眾電影的目的在娛樂觀眾，並以此獲利。蔡明亮也不只一次在公開場合批判大眾通俗電影：好萊塢是沒有夢的「工廠」，而許多香港與臺灣當代商業電影，為了賺錢的終極目標，不斷生產一模一樣的東西，不但使電影觀眾「麻木」，也讓觀眾看完電影感覺「心是空的」。[83]蔡明亮並不否認大眾電影當中亦有優秀的導演與作品，如胡金銓的《大醉俠》（1966）、《龍門客棧》（1971）與希區考克的驚悚片，但他自認無法拍攝這類的類型電影，並宣稱相對於文化工

80 Ben Winters, “Musical Wallpaper? Toward an Appreciation of Non-narrating Music in Film,” *Music, Sound and the Moving Image* 6, no. 1 (2012): 46.

81 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, 162-63.

82 Michael Berry, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers* (New York: Columbia University Press, 2005), 366-67.

83 卓伯棠主編，《蔡明亮電影講座》（香港：天地圖書有限公司，2012），頁 53、68、161、212。

臺灣大學學術期刊資料庫

業，自己的電影屬於「手工業」，「在藝術與賣座的矛盾，選擇忠於自己的創作自由」。[84]

文化工業與手工業的對立、商品與藝術的矛盾、麻痺觀眾與迫使觀眾思考的兩極，似乎呼應霍克海默（Max Horkheimer）與阿多諾的「虛假個體性」（pseudo-individuality）與「文化工業作為大眾欺瞞」（cultural industry as mass deception）的說法。[85]只是阿多諾毫不留情地批判文化工業的商品化，以及所導致的音樂聆聽者的聽覺退化，[86]蔡明亮不只欽崇如希區考克等好萊塢電影導演，也喜愛1950、1960年代的國語歌曲，常常在電影中對那個年代進行嬉戲式的懷舊（playful nostalgia）。[87]從馬庫司而非阿多諾的角度來看，蔡明亮對某些大眾電影與國語歌曲的迷戀，可說是兒時的美好經驗封存在記憶裡，但記憶並非只是指向過去與懷舊的，更指向未來可能實現的烏托邦，一個幸福的允諾。因此《黑眼圈》及其他電影中的流行歌曲，內容多半是愛情或對愛情渴求，呼應電影中不斷出現的主題，包括性慾與情慾、照顧與被照顧、成家的渴望等等，凡此種種都可解釋為愛欲的展現，試圖否定現代都市的荒蕪，在幻想、藝術、白日夢中創造烏托邦。

蔡明亮本身學戲劇出生，特別喜歡布萊希特（Bertolt Brecht）。[88]延伸布萊希特的「史詩劇場」（epic theater）與「疏離效果」（alienation effect）的概念，並借助馬庫司對美學維度的討論，我們可以說蔡明亮的電影是一種「陌異化的模仿」（estranging mimesis）。[89]一方面，蔡明亮以極度寫實的精神，呈現現代都市生活的點點滴滴；因為模仿、反映現實，藝術對現實的批判與否定才有立足點。為此，馬庫司並不贊同極端的「反藝術」（anti-art），因為反藝術的「藝術」消解了美學形式，無法以美學形式再現現實，故而遠離現實並失去對現實的批判性。[90]另一方面，受歐洲新浪潮與布萊希特的影響，蔡明亮作者電影式

84 同上註，頁 107、140。

85 Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, *The Dialectic of Enlightenment*, trans. John Cumming (New York: Continuum, 1982), 154.

86 Theodor W. Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, ed. J.M. Bernstein (London: Routledge, 1991), 29-60.

87 Emilie Yueh-yu Yeh and Darrell William Davis, *Taiwan Film Directors*, 235.

88 卓伯棠主編，《蔡明亮電影講座》，頁 213。

89 Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, 45. See also Gerhard Schweppenhauser, "Art as Cognition and Remembrance: Autonomy and Transformation of Art in Herbert Marcuse's Aesthetics," trans. Matthew Isom in *Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse Volume Four*, ed. Douglas Kellner (London: Rouledge, 2007), 253.

90 Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, 49.

臺灣大學學術期刊資料庫

的風格，不只將現實放在另類的美學形式中再現，也把生活中種種的平凡與陳腐陌異化。陌異化的效果讓觀眾重新感受、知覺現實，但同時也打開三度空間之外的美學維度。如前所述，在這第四維度裡，空間的區隔提供親密關係的必要條件、流動的公共空間成為人與人邂逅的場域、日常物件從使用與交換價值中解放，最終開展了一個充滿可能性與多元性的喜劇世界。因此，蔡明亮才會說電影不是不食人間煙火，因為電影反映真實，但電影又不是真的真實，是「鏡花水月」。[91]

對馬庫司而言，美學形式的陌異化效果，在現今單向度的資本主義社會中特別重要。在十九世紀的布爾喬亞社會，文學與藝術固然無法避免布爾喬亞的階級性格，但對某些文化或人性價值（如個人主義）的強調，卻可提供反布爾喬亞的批判角度。[92]然而在現今的單向度社會中，文化工業不斷不斷將藝術化約為商品，收編成單向度現實中的一部份；因此，馬庫司對試圖模糊精緻文化與流行文化界限的後現代藝術並沒有什麼好感，因為此類藝術放棄藝術的自主性與超越性，自願向資本主義繳械，與單向度的現實同流合污。[93]立基阿多諾的說法，馬庫司認為在完全異化的資本主義社會裡，藝術要保存它的價值，唯有以二次異化來回應，「藝術的異化（artistic alienation）是對異化的存在，有意識的超越，是一種更高層次或媒介化（mediated）的異化」。[94]唯有陌異化的藝術才能再次喚起消費者的感性並加以重塑，以作為文化革命與整體社會革命的先決要件。人的基本感性乃是一種感知世界的特定方式，決定了人如何與他人，以及如何與自然共處。馬庫司相信如果沒有辦法重塑感性，僅僅靠著政治革命，並無法實現社會主義烏托邦，而只是導向蘇聯的極權主義或德國的法西斯主義。[95]

然而，馬庫司也意識到藝術與革命的矛盾或張力。陌異化的藝術既然超越單向度的現實，在高度資本主義化的社會中，自然是邊緣、小眾、精英主義的，[96]如蔡明亮的電影，似乎從來沒有票房奇蹟。既然對大眾缺乏影響力，藝術又如何改變大眾的感性？藝術作為另一個美學維度的現實，不是不夠現實，而是太過現實，但正是因為其過度，永遠與在現實當中發生的革命有落差，但也正

91 卓伯棠主編，《蔡明亮電影講座》，頁 155。

92 Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, 38.

93 Ibid., 50-52.

94 Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt* (Boston: Beacon Press, 1972), 116; *One-Dimensional Man*, 60.

95 Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*, 53; Counterrevolution and Revolt, 63.

96 Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, 21.

臺灣大學學術期刊資料庫

是因為落差，所以提供了另類的想像與烏托邦的憧憬。[97]因此，描寫無產階級大革命的小說，如社會主義寫實主義（socialist realism），不見得可以引領社會革命；[98]反而是表面上無關政治的小說，以其美學形式與陌異化效果，可以為層層包覆、密不透風的單向度社會，打開一道感性的缺口。[99]或許這道缺口，在某個特定的歷史時刻，可以碎裂整個資本主義的體制與結構，如大壩之決堤。或許，馬庫司的美學理論，正是在悲觀與絕望的時代氛圍下，微弱又炙熱的烏托邦想像，而蔡明亮的《黑眼圈》則是在荒蕪的現代都會，一則關於愛與勇氣的故事。

97 Ibid., 35-37.

98 Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, 125-26; *The Aesthetic Dimension*, 19.

99 Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*, 118.

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

卓伯棠主編，《蔡明亮電影講座》，香港：天地圖書有限公司，2012。

林文琪訪問，〈從臺灣「禁」到馬來西亞——專訪蔡明亮談《黑眼圈》〉，《放映週報》第99期，〈http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=123〉，2007年3月23日上網。

林松輝著，譚以諾譯，《蔡明亮與緩慢電影》，臺北：臺大出版社，2016。

林建光，〈裸命與例外狀態：《洞》的災難想像〉，《中外文學》第39卷第1期，2010年3月，頁9-39。

亞里士多德（Aristotle）著，姚一葦譯注，《詩學箋注》，臺北：臺灣中華書局，1994。

孫松榮，《入鏡出境：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐》，臺北：五南出版社，2014。

黃冠閔，〈觸覺中的身體主體性——梅洛龐蒂與昂希〉，《臺大文史哲學報》第71期，2009年11月，頁147-183。

張小虹，〈臺北慢動作：身體─城市的時間顯微〉，《中外文學》第36卷第2期，2007年6月，頁121-154。

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》第35卷第10期，2002年3月，頁76-98。

———，〈蔡明亮電影的廢墟、身體、與時間-影像：析論《天邊一朵雲》、《你那邊幾點》及《黑眼圈》〉，《中外文學》第42卷第4期，2013年12月，頁79-116。

馮品佳，〈慾望身體：蔡明亮電影中的女性形象〉，《中外文學》第30卷第10期，2002年3月，頁99-112。

新華網訪問，〈專訪蔡明亮：有聲時代我選擇默片〉，《新華網》，〈http://news.sina.com/oth/xinhuanet/000-103-102-112/2009-04-06/20163770497.html〉，2009年4月6日上網。

聞天祥，《光影定格：蔡明亮的心靈場域》，臺北：恆星出版社，2002。

葉月瑜，《歌聲魅影：歌曲敘事與中文電影》，臺北：遠流出版公司，2000。

雍志中、李若韻，《歡迎光臨蔡明亮博物館：論蔡明亮電影《黑眼圈》中的殘片展示美學》，《中華傳播學會2008年年會論文》（臺北：淡江大學大眾傳播學系，2008）。

〈http://ccs.nccu.edu.tw/word/HISTORY_PAPER_FILES/1064_1.pdf〉，2008

臺灣大學學術期刊資料庫

年7月5日上網。

楊志偉，〈愛是怎麼做？情慾之愛、友愛之愛、到關係即愛的倫理主體〉，《中外文學》第40卷第2期，2011年6月，頁55-102。

楊凱麟，〈荒蕪的生命、茂盛的影像：論蔡明亮電影的內框與平行主義〉，《文化研究》第15期，2013年3月，頁147-168。

顏健富、吳佩蓉，〈以文字剖析光影——蔡明亮電影的「空間、情慾與身體」研究概述〉，《婦研縱橫》第75期，2005年7月，頁24-35。

劉人鵬、丁乃非編，《置疑婚姻家庭連續體》，臺北：蜃樓出版社，2011。

劉永皓訪問，詹京霖、張雅鈞整理，〈某種不確定的幸福：訪蔡明亮〉，《電影欣賞》第25卷第2期，2007年3月，頁54-63。

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》第31卷第12期，2003年5月，頁117-152。

Adorno, Theodor W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Edited by J.M. Bernstein. London: Routledge, 1991.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and Translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Translated by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.

Bazin, Andre. *What Is Cinema?* Volume 1. Edited and Translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. Translated by Harry Zhon. London: NLB, 1973.

Berry, Chris, ed. *Chinese Film in Focus: 25 New Takes*. London: BFI Publishing, 2003.

Berry, Michael. *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*. New York: Columbia University Press, 2005.

Bao, Weihong. "Biomechanics of Love: Reinventing the Avant-Garde in Tsai Ming-liang's Wayward 'Pornographic Musical'." *Journal of Chinese Cinemas* 1, no. 2 (2007): 139-60.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.

Calvino, Italo. *The Uses of Literature*. Translated by Patrick Creagh. San Diego: A Harvest Book, 1986.

Cardullo, Bert. "An Interview with Jacques Tati by Andre Bazin, with the Participation of Francois Truffaut." *Quarterly Review of Film and Video* 19, no. 4 (2002): 285-98.

Carroll, Noël. *Interpreting the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University

臺灣大學學術期刊資料庫

Press, 1998.

Chen, Robert and Gene-Fon Liao, ed. *Focus on Taipei through Cinema 1950-1990*. Taipei: Taipei Golden Horse Film Festival Executive Committee, 1995.

Dyer, Richard. *In the Space of a Song: The Uses of Song in Film*. London: Routledge, 2012.

Eagleton, Terry. *Against the Grain: Essays 1975-1985*. London: Verso, 1986.

Harvey, David. *The Urban Experience*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.

Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno, *The Dialectic of Enlightenment*. Translated by John Cumming. New York: Continuum, 1982.

Hsu, Jen-yi. "Re-enchanting the Everyday Banal in the Age of Globalization: Alienation, Desire, and Critique of Capitalist Temporality in Tsai Ming-Liang's *The Hole* and *What Time is it There?*." *NTU Studies in Language and Literature* 17 (2007): 133-57.

Keller, Douglas. *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*. Hampshire: Macmillan, 1984.

Lee, Vivian. "Pornography, Muscial, Drag, and the Art Film: Performing Queer in Tsai Ming-liang's *The Wayward Cloud*." *Journal of Chinese Cinemas* 1, no. 2 (2007): 117-37.

Levitas, Ruth. *Concept of Utopia*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1990.

Lim, Song Hwee. *Celluloid Comrades: Representation of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.

---. *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2014.

Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg, NY: The Crossing Press, 1984.

Marcuse, Herbert. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 1969.

---. *Counterrevolution and Revolt*. Boston: Beacon Press, 1972.

---. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon, 1974.

---. *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 1978.

---. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Intro. Douglas Kellner. London: Routledge, 2002.

---. *Art and liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse Volume Four*. Edited by Douglas Kellner. London: Rouledge, 2007.

Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Society*. Translated by Ian Gunnison. London: Cohen & West, 1970.

Miles, Malcolm. *Herbert Marcuse: An Aesthetics of Liberation*. London: Pluto

臺灣大學學術期刊資料庫

Press, 2012.

Sandel, Michael J. *What Money Can't Buy: The Moral Limits of Market*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012.

Schweppenhauser, Gerhard. "Art as Cognition and Remembrance: Autonomy and Transformation of Art in Herbert Marcuse's Aesthetics." Translated by Matthew Isom. In *Art and Liberation*: *Collected Papers of Herbert Marcuse Volume Four*. Edited by Douglas Kellner. London: Rouledge, 2007.

Sennett, Richard. *The Fall of Public Man*. New York: Knopf, 1977.

---. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. New York: W.W. Norton, 1994.

Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose*. Translated by Benjamin Sher. Normal: Dalkey Archive Press, 1991.

Sontag, Susan. *Against Interpretation*. New York: Anchor Books, 1966.

Tuan, Yi-fu. *Segmented Worlds and Self: Group Life and Individual Consciousness*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Winters, Ben. "The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space." *Music & Letters* 91, no. 2 (2010): 224-44.

---. "Musical Wallpaper? Toward an Appreciation of Non-narrating Music in Film." *Music, Sound and the Moving Image* 6, no. 1 (2012): 39-54.

Wirth, Louis. *On Cities and Social Life: Selected Papers*. Edited by Albert J. Reiss, Jr.. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.

Yeh, Emilie Yueh-yu and Darrell William Davis. *Taiwan Film Directors: A Treasure Island*. New York: Columbia University Press, 2005.

臺灣大學學術期刊資料庫

Towards the Erotic Utopia of Tsai Ming-liang's Film: On *I Don't Want to Sleep Alone* and Others

Shie, Elliott Shr-tzung *

Abstract

The film of Tsai Ming-liang represents the bleak landscape of urban life, but his use of props, the design of space and the unfolding of plot and its seemingly "happy ending" all contribute to a sense of humor that intrigues and amazes the audience. Employing Herbert Marcuse's theory of Eros and utopia, this article intends to analyze Tsai's *I Don't Want to Sleep Alone* and other related films, explicating their erotic utopia and comic vision. First, *I Don't Want to Sleep Alone* creates a comic world where the segmentation of space entails intimate relationships, the public space enables chance encounters, and the objects, liberated from their regular functions, designate alternative possibilities. Second, the film is themed on the sexual and emotional desires, the need of care, and the longing for a place of one's own. These themes, along with the use of popular songs that speak of love, are the implicit manifestation of Eros and serve to negate the waste land of capitalism. In an advanced capitalist society where alienation is total and complete, Tsai responds with a secondary, artistic alienation, and thus his work of art enables the negation and refute of the established order as well as the transcendence of the one-dimensional society. Putting Tsai Ming-liang into dialogue with Marcuse, this article hopes to illuminate the complexity and nuances of the text while at the same time concretizing the abstract and obscure philosophical aesthetics.

Keywords: Tsai Ming-liang, comic vision, utopia, alienation, Herbert Marcuse

* Associate Professor, Graduate Institute of Taiwanese Literature, National Tsing Hua University. Email: elliot_emerson@msn.com

臺灣大學學術期刊資料庫