

BeePub 当代艺术
蜜蜂文庫 策展人卷 10

电影， 剧场和运动

Film, Theater and Movement

黄建宏 著



金城出版社
GOLD WALL PRESS

电影， 剧场和运动

Film, Theater and Movement

黄建宏 著

图书在版编目 (CIP) 数据

电影, 剧场和运动/黄建宏著. —北京: 金城出版社, 2014. 9
ISBN 978-7-5155-1127-6

I. ①电… II. ①黄… III. ①电影评论—世界—现代—文集 IV. ①J905. 1-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2014) 第164263号

Copyright © 2014 GOLD WALL PRESS, CHINA

本作品一切中文权利归 **金城出版社** 所有, 未经合法许可, 严禁任何方式使用。

本书由田园城市文化事业有限公司正式授权。

电影, 剧场和运动

作 者 黄建宏
责任编辑 雷燕青
开 本 720毫米×960毫米 1/32
印 张 9. 25
字 数 160千字
版 次 2015年2月第1版 2015年2月第1次印刷
印 刷 北京振兴华印刷有限公司
书 号 ISBN 978-7-5155-1127-6
定 价 39. 80元

出版发行 **金城出版社** 北京市朝阳区广泽路2号院 (东区) 14号楼 邮编: 100102
发 行 部 (010) 84254364
编 辑 部 (010) 84250838
总 编 室 (010) 64228516
网 址 <http://www.jccb.com.cn>
电子邮箱 jinchengchuban@163.com
法律顾问 陈鹰律师事务所 (010) 64970501

目 录

电影笔记

何谓秘密?	002
爱欲(S)的界面(s)	018
知晓是枝裕和	032
恬静的批判者——是枝裕和	041
一天的“歩いても”	052
矩阵中的气息：充气与呼吸之间的流变	056
白色的黑夜与电影的齿痕	067
作为 Prozac 的电影	085
终结的历史与待续的故事	102
流放的声音	116
李相日的《69》：布莱希特的私生子	122
忘怀的技术与爱的世界观	125
一项狂欢技术·而非无谓	142
绝对的爱 = 绝对的腐化	145
生产性影像的流转	148

殖民记忆的电影手法	164
没有流星的日子	167
咖啡の味	175
用影像诉说转变	184
《杨德昌》的台湾寓言	189
当代专家的无责任状态	198
交易链与东部主义	205
你我的距离	212

欧陆剧场

新感官主义的政治剧场	221
蒙太奇式的无尽对话	234
身体记忆的活体实验	240
海纳·穆勒的政治剧场 I	249
海纳·穆勒的政治剧场 II	260
等待并非等待什么	270
旅行的灵魂：一种地形学的运动	273
艺术是时代的镜子	279
哈姆雷特的镜子	285

电影笔记

何谓秘密？

——论王家卫的《花样年华》

不知道他们是怎么开始的。

——《花样年华》

《花样年华》讲的并非一段外遇或爱情的故事，而是追问着感情如何发生。而王家卫用胶卷追问的方式，便是假造各种 moods 或某种 mood（氛围或情状），让曾经走过《阿飞正传》的苏丽珍和片尾惊鸿一瞥的无名男子能够“重头来过”，从紧靠在狭窄走道上成为邻居开始，或在买面必经的楼梯甬道里，以一种不侵犯对方身体的谨慎交换着不确定的眼神。这仿佛华尔兹的距离环抱了两只身影间的无形秘密，旋摆过凝结成画面的时光走道，然而，发生了什么？^[1]王家卫的答案是：“秘密就是秘密……”^[2]

缄默：遮掩与玩味“秘密”的暧昧时间

今年五月法国影评人米歇尔·西蒙（Michel Ciment）在戛纳采访王家卫时^[3]，问及该片的构思是否取材自莱

奥·麦卡雷 (Leo McCarey) 的《金玉盟》^[4] (*An Affaire to Remember*), 尽管两部影片在题材特征上多处雷同, 但答案自然是否定的。在《金玉盟》中, 由于剧情与影像不断地向观众解说秘密的内容为何, 因此对观众而言秘密早已不存在, 而这“公开秘密”存在的必要性, 也仅仅指向“揭晓”谜底时所引发的主宰式快感。

但在《花样年华》中, 影片既不说明秘密为何, 亦不意图“揭露”任何足以撼动人心、臻至永恒的神圣性, 而是随着影片的进行, 端详着西门子 (SIEMENS) 偌大白色钟面后“秘密”地发生的情事; 就在两人眼神、语调和步伐的微妙移转里同时保存下这秘密, 尽管这秘密使得情境不断生变, 却始终缄默; 如同没有秒针的钟面, 我们不再确定时钟是否仍挽着时间径自回旋 (如《阿飞正传》中那急急划过钟面的秒针), 还是踱步凝滞在那一刻属于西门子的记忆。像王家卫说的这是一种希区柯克式的影像: 所有的危机 (逾越社会关系的危机、变成他者的危机等等, 用王家卫的白话来说就是“面子”与“欲望”)^[5] 皆呈现在视窗里; 而他的版本则是以时间的暧昧不明 (动? 或静?) 来做为危机现身的舞台, 时间之所以暧昧是因为秘密并未被揭发, 而不被揭发的秘密才得以始终表现为秘密。所以, 影像所呈现的并非秘密的内容, 而是缄默以不同的姿态遮掩着、玩味着那变幻无穷的秘密。缄默的物像

不只是时钟，还有那袅袅上升的烟雾，当然最为醒目的莫过于旗袍，《花样年华》中的旗袍成为 60 年代（继承 30 年代上海风）香港女体的缄默形式：旗袍取消肉体的多样感性，而赋予女性符合社会礼俗与沙文式消费欲望的单一肢体线条。然而，在王家卫对柳腰圆臀的物癖凝视，以及张叔平在织品花色花样的大胆铺陈下，身体转而摆弄着包装上织品质感的各种风情，旗袍虽禁锢了身体，但却为不可见的欲望着上了色彩。

绝对：灰飞烟灭的刻骨铭心

秘密，在电影中的价值不再是“被揭发”（不论向观众或向剧中人物）后所感受到的崇高，而是因为秘密历久而仍旧“不被揭发”，凝结出一种“沉重”，所以秘密的价值必须得自时间的严酷，表现为一种偏执的真挚。于是我们可以说秘密在《花样年华》中的两种时间形式：一种是充满危机、暧昧不清的“某刻”，另一种则是超越现世危机的“永恒”（象征性时间）。从洋楼窄小的走道到吴哥窟狭长的尖拱廊，这一趟物换星移是突兀放大与加速归零两种运动的错身而过：放大成一整座庙宇山城的雕琢记录，却又早已幻灭为一堆残垣^[6]。这“放大的灭绝”仿佛一场时间的核爆，“秘密”的所有未来都被吞噬在这遥远过去的残骸里，

此即王家卫所宣称的“绝对”：吴哥窟是洋楼的“绝对”^[7]，而王国覆亡的神秘则是两人秘密的“绝对”。可是这种一直出现在王家卫作品中神秘的世故，却从未安定过主人公的情绪，相反地，往往成为过去挫败的理由；但在《花样年华》中的神秘世故却静默地、几近宗教式地回归不可否认的遥远过去，成为未来的唯一形式。当周慕云对着洞口交付秘密时，那忽近忽远的环绕式剪接所引发的悸动，小沙弥看到的并非秘密，而是周慕云将秘密藏于吴哥窟时所发生的无声核爆，我们的感情在一个虚构的洞口、一条“无路可逃”的时光隧道中默默地爆裂开……而在“吴哥窟主题”的展开下，在卡拉索（Galasso）安排的拨弦与大提琴的低吟中带着我们舞过这片尾的舞蹈，一段灰飞烟灭的刻骨铭心。

两人之间的“秘密”其实就是“距离”的转换，或说这距离变化所呈现的视像。而距离得以成为秘密的原因就在于它逸出了该时代的空间与人际关系，王家卫所瞄准的便是在这些距离间挤滑牵动的光影。去到吴哥窟将秘密藏入洞里时已是1972年（根据王家卫之前的设定），随着时间距离的拉长而萃取出某种神秘的永恒，仿佛王朝的神秘覆亡一般，一种绝对的缄默，而缄默所必要的距离（如占了一半画面的墙柱厚度或小沙弥俯望周慕云的距离）便诉说着秘密本身的凝聚力，秘密在一种刻意放轻足音的凝视中从情调变成神秘。

时间的邻域距离：缄默与神秘

缄默与神秘道出了两种时间的距离：没有秒针的时钟做为前者的绝妙隐喻，一种不存在度量的邻域变幻^[8]，银幕上苏丽珍和周慕云的姿态是确定的（如皆为已婚之人，约会也是为了追究伴侣外遇的原因等社会制约与道德理智），但周慕云的眼神却远远超出肢体的演出，犹疑在那些不可见的可能性上，还有手的试触以及间接自由话语（假扮发言身份与真实演出身份的无法区分，再无法判定是婚姻受害者或是感情冒险者），都使得时间浮游在动与滞之间，正如在曼谷寻得的楼房场景究竟在影像中呈现为凝结的过去当下（做为景片），还是每一刻都亦步亦趋地朝向随之撤空拆除的宿命。或者如同《重庆森林》中菲妹潜入 633（警察编号，梁朝伟饰）房里暗自撤换摆设以留下时间的痕迹与气味，苏丽珍亦潜入周慕云房间，留下印有红唇的烟头，打了一通无声的电话，然后悄然离去，留下的只是时间的余韵。

而吴哥窟便是后者的终极象征，从 1962 年经 1966 年再跳到 1972 年，这一条历时性的绝对距离决定了“无法决定”（缄默的游移）的归宿，秘密终究无法实体化，而是被置入实体性石雕建物的洞里。《阿飞正传》片尾的无名男子并未在 1967 年从菲律宾回去见证局势最为激进的

香港，而是如《喋血街头》一般逃离香港，吴宇森镜头下的梁朝伟是为了避开黑社会的报复，而王家卫的梁朝伟则是为了回避影像中揭发情感秘密的危机时刻，而去了新加坡，在越战之后游历柬埔寨。所以《花样年华》并非做为《阿飞正传》的对称式续集（香港－菲律宾），如同导演说的：“当年的想法或许已经不起时间的考验。与其说是续集，倒不如说是变奏。”但终究都离开了香港，就如同市川昆在缅甸的卧佛窟里留下悲悯战争的神秘竖琴声一般（见《缅甸的竖琴》），而王家卫则在吴哥窟留下了大提琴的低吟。^[9]

华尔兹：保持距离的激情

大卫·马丁内斯（David Martinez）说得极好：“对他（王家卫）来说，电影音乐并非为了说明某个确切的真实脉络，而是为了传唤一个纯粹的参照世界，即内在世界。”在《阿飞正传》里是泽维尔·库加特（Xavier Cugat）的恰恰和伦巴，《春光乍泄》则是阿斯托尔·皮亚佐拉（Astor Piazzola）的探戈，前者对应的是旭仔面对镜子的独舞，后者则是黎耀辉跟何宝龙在厨房的拥舞。这些跳舞皆属于影片叙事世界的现实，音乐则将影像现实联系上人物之间的内在性格与关系，甚至宿命，然而，在《花样年华》里

并没有安排跳舞的现实事件。

王家卫将整部影片的节奏二分为两种节奏，一为正常速度记录下的活动，另一则为主题乐段出现时的慢动作（即梅林茂的“梦二主题”，另外在关键时刻运用了加格摄影正常放映及定格的手法）^[10]，在后一种动作里，卡拉索的抒情节奏将放慢的日常动作定义为舞步。礼俗规范下的行为举止在正常速度下呈现为一种社会化形式，但在减缓速度的过程中，由于运动历经的时段被拉长，许多细节因而能够被视线捕捉，使得形式身体渐次失去整体形廓。这些身体细节解放成乱度更大的感官碎片，激荡着我们被拉长的末梢神经与感知意识，音乐便在此时引领这些解放的情绪与感觉，踩着某种特定舞步延展着两个人之间的静默发展。这回的舞步是华尔兹：在狭窄的廊道、楼梯间、扶梯里，相向而行的两人被迫转身，世故而优雅地闪身而过，以维持某种属于那个时代的姿态，“闪身回转”的身体因而再现某种时代况味：一个仍然充满压抑的世故社会。然而，在回旋的同时，身体间不断变化的“距离”与“空隙”，却随着世故的舞步不断地在某瞬间刺探着对方的情感。那些未反射为时代质感（色彩与明暗）的光，穿流过这个“不可抗拒”却也“不可逾越”的距离，这个华尔兹的距离不只是周慕云与苏丽珍之间的秘密，同时也是“秘密”本身的影像。^[11]

两种死去的 60 年代：结晶世界与景片空间

在《阿飞正传》里，所有映照在容貌、身体上的光都来自于一个虚构时代所散射出的残光流影：经过人物所处环境与共处物件所反射（如壁面、镜子、光滑物件）或折射（如通过百叶窗、空隙）出来的“第二度光源”，而并非经由打光直接照明。但对于人物来说，这第二度光源却是叙事世界的自然光源，纯属于该世界以及他们的光。

在《阿飞正传》里，所有人物皆被包围在（非观者所处的现实）世界之光里头，享受着无穷偏折光的突发奇想，因为不直接来自现实光源，而来自已然偏折的散射光：光在偏折磨损时便记录了时间，时间因而在这样的光里晕开，成为偏折光的特殊质感。由于它不断映照出、积叠着不同的时间，所以该世界便获得了某种表现的自主性；换言之，这是一个由物理世界折射出来的独立影像世界，一个不参照任何客观建构，只忠实于记忆结晶的 60 年代。此外，偏低彩度的彩色层次与点状反光所映射的整个 60 年代香港情调往往呈现为清晨或半夜的光，而这样的光所凝滞的神秘感之所以受到某些超现实主义者的偏爱（如马格利特、保罗·德沃图的画作），便是因为它逃逸出形式辩证，散射出的多渐层皱褶得以对应到多重反射的心理机制，使得意识（光照）与无意识（阴影）、记得的与忘记

的变得混融而不可区分。没有脚的鸟离开香港飞奔出去的自由意志，乃出自这作者记忆与人物当下之间错综复杂的穿透影射，也是这结晶世界里“映射事件”的速度。

《花样年华》中的光直接涂匀整个空间及空间中的人事物（偶尔会有加强的补光打在苏丽珍脸上，使得苏丽珍跟周慕云就像大多数的平面插画里的人物一样，女的白皙男的黝黑），清晰而公平地描写着所有根据考究收集得来的“物与像”，于是上海社交圈的重现，以及所有的事物与墙面，皆被熨平在一处仿佛由景片所折出的几何空间，甚至连室外的巷口（两人躲雨的地方，采中景到近景间的距离侧面拍摄）、街头（坐出租车回去的交叉路口，正面背景为房舍的楼面^[12]）和砖墙（铁栅栏后的砖墙，他们每次模拟伴侣幽会的地方）都如同舞台上的景片一般。如此一来，光必须服膺于布景的形体，而无法拥有独立造型的自由，一种受社会性写实规范的光与空间。甚至如同旗袍上印染的花色一般，李屏宾将时代的物像如壁纸般直竖地垂吊在演员身后，等着他们入场。这样的场景较之《阿飞正传》更强调时代场景的康德式意涵，意即人物与世界并非相互映照、流变，而是做为先决时空的地点，人物仅能投影于其中。这样的特质正符合了《花样年华》所需要的压抑氛围，苏丽珍跟周慕云在影片中也正扮演着“即兴演员”（直到最后，谁也分不清他们模拟的是“他者”，还

是现实中被禁止的“自己”)，于是李屏宾的空间与王家卫的音乐之间便形成了某种辩证的关系：前者提供了一种压抑时代的规范空间，后者则诱引出细部的不确定皱褶。此即名为华尔兹的辩证运动：在合乎礼仪的舞步中，欲迎还拒的距离游戏。

人物的时代阴影：颤动的秘密

王家卫觉得，在《花样年华》中梁朝伟将他的“黑暗面”表现得淋漓尽致，因为周慕云始终徘徊在自己与他者之间，当苏丽珍听周慕云说打电话是想听她的声音，回道“口甜舌滑，就跟我先生一样”时，我们便不再能够清晰地区分出这是他们两人的打情骂俏，还是假扮着那对不见踪影的外遇者而打情骂俏。自《阿飞正传》之后，王家卫的每个人物就不再只是单一身份，通过布列松那种“断联”空间的镜头连接，每个人物总是分化出好几种记忆的感知身份，分别与另一个人物交会：从黑色身影到照亮的姿态，从缺席到在场。就像每次模拟幽会的场次一般，镜头预先站定前方有铁栏挡住的砖墙，然后人物的具体黑影会先现身墙上，人物随后入镜；这个黑影就仿佛景片前“他者”空缺的位置，因为演出的是属于他者的情事，所以黑影有入镜的优先权，而两位假扮他者的演员才得以入

场模拟缺席的他者。其实，那两个不见容貌的外遇者，不正是紧随着演员的黑影，而这两只摆脱不了的影子，正是自身不断刺探的“他者”。^[13]

神秘的雨、神秘的路灯、神秘的斑驳、神秘的钟面与神秘的烟雾，甚至神秘的绿色果冻色器皿和神秘的红色幕帘都是这秘密的见证人或催化剂，也是影片中“秘密”的显现形式，秘密似乎并不具任何确切的意义结构，甚至没有指称任何被掩盖的真相，而是一种情调或情绪，这情调莫名地诱发出情感或豢养着某种情愫。因此，神秘化的“物像”提供的是一种由感官到氛围的往返历程，一种使得 mood 得以被视见的手法。王家卫的恋物是因为“那个时代已过去，属于那个时代的一切都不存在了”，但影像中的物在光影的闪动下，却能在不存在中获致某种“过去的情调”。

情感是不需任何理由与借口的，无需隐瞒什么，更遑论需要揭发，这些“不需要”便是爱情的秘密，任何理性追索只会使其变成更加荒谬的那种秘密。如果说，片中还是设计了一些理由、线索或借口，那也是为了逼近秘密所需的勇气，而在《花样年华》中不过是趋前邀舞的勇气罢了。

那是一种难堪的相对。

她一直羞低着头，