

分析王家衛的《花樣年華》
從第 275 個鏡頭到第 298 個鏡頭：
上下樓梯的女人、走廊與迷宮、電影與它的皺褶*

劉永皓**

摘要

本論文分析王家衛《花樣年華》中的一小片段，從第 275 個鏡頭到第 298 個鏡頭，總共 24 個鏡頭的電影文本分析。本論文從德勒茲的《皺褶》和柏格森的《思想與動力》的理論做為出發，來分析這一小段電影中快步的上下樓梯與在走廊中的疾步，因此，在樓梯的往上運動與往下運動，成了哲學思考與電影分析的挑戰。樓梯為一個具體的皺褶形象，王家衛把樓梯、走廊、運動、不同的電影技法與錯誤的電影剪接，將這些不同的形式與不同的思考，藉著錯誤的剪接來結合在一起，形塑他特有的電影皺褶。因此，這一小段影片，是王家衛在《花樣年華》中最大的意義陷阱，也挑戰著電影研究的實踐。

關鍵字：皺褶、樓梯、運動、王家衛、德勒茲、柏格森、錯誤的剪接

* 謝誌：感謝兩位匿名審查委員之審查意見，以及學刊校稿編輯的專業幫助。

** 世新大學廣播電視電影學系助理教授。E-mail:jourhao@gmail.com

前言

王家衛的《花樣年華》總共有 424 個鏡頭，影片時間長度 98 分鐘。¹ 本論文研究是聚焦在《花樣年華》的一小片段，從第 275 鏡頭到第 298 個鏡頭，² 共 24 個鏡頭，時間長度為 2 分 2 秒。筆者認為這 24 個鏡頭，是充滿玄機引人好奇的一小段。在短短的長度中，它充滿了各種電影的問題。王家衛的《花樣年華》在推出以來，在世界各地引發了眾多的電影研究與對它多樣的討論。大部份的研究著重在敘述、懷舊、城市與王家衛從劉以鬯小說中特殊的對倒結構敘述，以及其它種種涉及電影不同面向等討論。這些研究都是足以說明了一個豐富的電影文本是如何可以啟發多樣的研究與學術對話。然這個在筆者眼中認為有問題的一小段則被其它的電影研究所忽略了。本論文要從不同的思考來探討這充滿問題的一小段影片。這段充滿異質性的片段，至今還未見有對它的討論。這一小段影片與整部《花樣年華》的調性不同，它充滿了突兀的快速剪接與錯誤剪接，在這段影片中，張曼玉在通往 2046 號房間中，她不斷地上上下下的在樓梯奔跑，在走廊中反覆的快走。最後的第 298 個鏡頭，是很特殊的電影鏡頭語言，來呈現出一種特殊視覺的停格。為什麼要有這一段的突兀？它又與全片緩慢優雅的格調衝突？這 24 個鏡頭引起筆者高度的研究動機，要在本論文中研究分析，為何要安排張曼玉在樓梯上下來回的快速爬樓梯，刻意的上下樓梯的運動是為了表現甚麼？場景為何是在樓梯與走廊？為何要用運動中的女人與刻意的錯誤剪接？電影如何來思考樓梯？樓梯在人文學與美學研究中幾近缺席，樓梯是沒有辦法來思考的嗎？一階一階的梯階，能否用一個又一個的空間皺褶來作為一個假設與論證？樓梯可否當成德勒茲思想中的皺褶？電影的皺褶又是什麼？影像本身的皺褶又是什麼？這些問題將會在分析《花樣年華》的這 24 個鏡頭，逐一研究、論證與分析。

¹ 《花樣年華》(*In the Mood for Love*)。導演：王家衛。演出：梁朝偉、張曼玉。澤東，2000。

² 在本論文中研究的《花樣年華》DVD 版本為 Special Edition DVD，2004，美亞娛樂出品，香港版。因為不同的 DVD 版本中，Time code 會而有所變動，因此以電影鏡頭作為編號單位與研究，是不會出錯，這是電影研究的共識。在本論文的附注中鏡頭編號與 Time code 兩者皆採用。分析電影片段在 DVD 中為 53 分 12 秒到 55 分 14 秒的一小片段。

一、王家衛的電影與樓梯

在當代的華人導演中，王家衛是擅長使用樓梯的，無論在敘述上、視覺上、懸疑的效果上。王家衛把樓梯當成了某種程度上他的個人風格上的展演。在王家衛的首部長片《旺角卡門》³ 接近片尾時刻，張曼玉決定留下來照顧劉德華時，王家衛他拍攝了一個張曼玉走上樓梯，在銀幕上觀眾只看到女演員的背影。一個女子感情的決定，在一個懸疑的時刻。張曼玉走上樓梯是一個情感的暗示？在王家衛近期的《一代宗師》⁴ 中，梁朝偉與章子怡在金樓的比武較勁，兩人在金樓華麗樓梯中的飛舞翻騰，如果沒有了金樓的樓梯的空間結構，那就會平化掉許多視覺的懸疑與在皺褶空間中所賦予的多樣可能性。

在《花樣年華》當中，樓梯在影片一開始就是被強調出來的，樓梯是對倒結構中的皺褶。在影片中梁朝偉一家與張曼玉一家，從搬屋住到新租處就是必須通過這屋子的樓梯。這幾個人物經常地經過這個陰晦的通道。在《花樣年華》中王家衛刻意用慢動作拍攝張曼玉拿著保溫湯罐外出買麵的地方，也是影片中梁朝偉常常獨自外食的麵攤，那是香港特有的地景風貌，在巷子中的小坡，用一個一個階梯築出來了的巷弄風貌。也是在這個巷弄階梯中，張曼玉拿著保溫湯罐買麵成了她日常生活芭蕾舞的路徑，而這路徑是在一階一階的巷梯的跳舞台階。在王家衛眾多的作品當中都少不了樓梯。為何王家衛這麼著迷於樓梯？如果《花樣年華》中的旗袍是一種立刻可察覺的影像表層，那麼筆者要把樓梯視為王家衛電影語言表現中的不容易被查覺的深層結構。那麼如何來思考樓梯？這個承載我們日常生活中的階梯，似乎極少被來認真思考和研究。

³ 《旺角卡門》(*As Tears Go By*)。導演：王家衛。演出：劉德華、張曼玉。影之傑，1988。

⁴ 《一代宗師》(*The Grandmaster*)。導演：王家衛。演出：梁朝偉、章子怡。澤東，2013。

王家衛在《阿飛正傳》⁵ 中有幾場重要場景和樓梯有關，在劉嘉玲與張國榮熱戀之際，在清晨她從張國榮住處悄悄離去，在下樓的樓梯中較大的平面台階上，她遇到了張學友，張學友問劉嘉玲妳是做甚麼的？劉嘉玲回答他，要猜她的工作，就需要把收音機開大聲一點。在音樂音量變大的同時，劉嘉玲就在樓梯的平台上跳起舞來。樓梯上的輕舞，用嫵媚身體來代替口語回答。樓梯是個與陌生人相逢之處？也是電影劇情分支線的起點？樓梯是個敘述懸疑之場所？在《阿飛正傳》中，在張國榮不告而別之後，劉嘉玲獨自去張曼玉工作的足球場，張曼玉正在整理空的汽水瓶的工作場景，劉嘉玲找張曼玉理論吵架。她企圖找到張國榮的蛛絲馬跡。兩個女人的激烈的爭吵，在地面上就有個小階梯，上升連結至建築物主體，區隔出空間的上與下。階梯有空間的上與下，在每個平台階梯中建構出，在流動的空間中與它的上下辯證，階梯也是空間的上下衝突之地？在《重慶森林》⁶ 中的樓梯，顯得青春洋溢。在金城武被阿美拒絕情感之後，他氣得的大罵「三浦友和，我殺了你」。之後金城武氣沖沖地跑上沒有運作的電扶梯。《重慶森林》中，金城武他在旁白也說，每次他離開他女友的家，為了不讓阿美的父母知道，他都是從陽台上爬下去。無論從陽台爬下或往下跳，換言之，那是一種沒有經過樓梯的路徑。在王家衛的電影中沒有樓梯則是一個不可能的感情連結，一種充滿危險的非法路徑。如果在《重慶森林》中，憤怒是往樓梯的上方跑衝，往上層結構的上；往上的相反運動，當然是往下走，樓梯的另一個運動方向。在《重慶森林》中林青霞被印度人追殺逃命時刻，她是衝著跑下樓梯，攝影機追她，經過樓梯、窄道直到她快速擠入正在關門的地鐵車廂，揚長離開。往下的運動和往下的階梯是一個逃生口或是通往地獄的入口？往下墜落的重量應是物質或是靈魂？愛情或是失落？為何得不到的愛情需要往上爬樓梯？為何逃命則是需要往下跑下樓梯？樓梯的上與下的形而上與美學為何？上昇的形而上思考是否能擺脫理論的階梯？

⁵ 《阿飛正傳》(*Days of Being Wild*)。導演：王家衛。演出：張國榮、張曼玉。影之傑，1990。

⁶ 《重慶森林》(*Chungking Express*)。導演：王家衛。演出：林青霞、梁朝偉。澤東，1994。

在《春光乍洩》⁷ 中一對遠在阿根廷的男同志愛侶，他們住的是二樓的舊公寓。當梁朝偉從二樓樓梯走下一樓接電話時，電話的另一端是不告而別的怨偶。樓梯與電話有如一種連接重新連結了兩人的情感。接得上的空間與接不上的感情，都是一種辯證。在樓梯不斷的向上運動是通往天國的階梯，在現實世界中則是樓頂。在《春光乍洩》中，梁朝偉與張國榮這對怨偶，他們在樓頂上似乎也展現了這對情侶的到頂的感情關係。梁朝偉在頂樓上刷洗工作，太陽炙熱。張國榮則是把水往梁朝偉的身上傾倒，然後抱住梁朝偉之後舔他身上的水。天上的雲與頂樓的平台，倒注在男體身上的流水，之後舔抱。樓梯往上的極致是上層結構的一種純粹激情？或是絕對的往上是一種愛情困境？在《2046》⁸ 的東方旅館也是樓梯往上的最高點。樓梯的最高平台，在《2046》當中，是女人們在最高之處低誦、沉吟、輕擺身姿、沉思。樓梯的最頂樓往上是一種形而上的困境嗎？如果有無法想像無限極致的困難，我們不妨轉個彎，像樓梯一樣，再思考。

在《愛神之手》⁹ 的樓梯，有如一個過程，如同青春的轉喻。年少的裁縫師張震，在走上樓梯進入鞏俐的公寓之後，他的童貞喪失在她的手中。之後，他驚慌的從公寓中，匆忙下樓梯逃開。樓梯在此，是一個成長小說的具體形象，在《愛神之手》當中，劇情往後發展，當鞏俐潦倒淪落，張震是不斷地去那破敗旅館，不斷地走上樓梯，去資助鞏俐。而鞏俐最後是潦倒到旅館漏雨的頂樓，她帶著她的客人在上下樓中通往她破敗陋室中討生活，苟且偷生。樓梯被她走的成為沉淪的轉喻。樓梯的往向上走的運動在此似乎有種接近敗壞的氣味。那麼，反過來，向下走，樓梯的往下走又會如何？有可能是種無法抵抗的地心引力的向下？在往上與向下的樓梯可以走出那些美學的辯證與可能？

⁷ 《春光乍洩》(Happy Together)。導演：王家衛。演出：梁朝偉、張國榮。春光映畫，1997。

⁸ 《2046》。導演：王家衛。演出：梁朝偉、章子怡。春光映畫，2004。

⁹ 《愛神之手》(Eros "The Hand")。導演：王家衛。演出：鞏俐、張震。澤東，2004。

在王家衛電影中的樓梯，似乎也沒有這麼簡單。王家衛他是懂得轉彎的，他很多的電影場景就是在樓梯中轉彎起伏皺褶。在《2046》中，鞏俐與梁朝偉二人的離合就是樓梯的轉彎中鋪陳。梁朝偉要求鞏俐與他一起回香港。他們倆人情感上的拉扯角力就是在樓梯的轉彎處發展。轉彎似乎比樓梯純粹地往上或往下運動，來的更有辯證力。如何在樓梯中轉彎？電影如何在自身中展開或者收合自己的皺褶？這是敘述懸疑嗎？或是樓梯給予電影的潛力？在《東邪西毒》¹⁰ 中，張曼玉在她的結婚之夜是手中持著蠟燭，在中式口字型的木材建構的典雅樓梯中，上下「徘徊」轉折。手持紅蠟燭，她是在選擇情人與丈夫的兩難。《東邪西毒》這段的畫外音為「在結婚的那天，他（張國榮）離開了白駝山。」樓梯的轉彎處埋藏著更多的皺褶的秘密。筆者刻意挑出王家衛電影中樓梯的場景，無疑是要突出樓梯這個問題架構，此外，也是確定這是個可以聚焦研究的電影問題。因為愈是不被重視之處，愈有討論之處。愈是不被思考之地，它愈是可以挖掘意義。本論文的切入點就是向來被所忽略的樓梯。

二、樓梯作為一種方法：對於樓梯、上與下運動、錯誤的剪接與皺褶的思索

在本論文中的假設中，樓梯已經不再是如大樓居住空間中的連結配置而已，它也不是一個簡單的大樓通道而已。在本論文中，樓梯它是一種假設與研究的切入點，它不再是一個建築觀點，而是一個電影的問題架構，甚至是接近哲學或美學的概念。在本論文中的樓梯它是與電影中的人物運動有關，與電影剪接有關。它某種程度上與時間有關，與空間的連續性有關。樓梯是一個空間問題或是時間問題？在柏格森的《思想與動力》¹¹ 中，他寫著「從空間到轉換到時間，只需要改變一個詞，即

¹⁰ 《東邪西毒》(*Ashes of Time*)。導演：王家衛。演出：張國榮、林青霞。澤東，1994。

¹¹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (Paris: PUF, 1938). 此著作有簡體中文譯本為《思想與運動》，楊文敏譯，(安徽人民出版社，2013)。書中譯者把 *le mouvant* 譯為運動。此譯法會造成 *le mouvant* 與 *mouvement* 無法區分。筆者因此把 *le mouvant* 譯為動力。本論文在引用時會參考簡體中文譯本，而有所區別。

用連續取代並列」。¹² 樓梯的一階又一階的梯階是一個連續性？或是一階又一階的堆疊的並置性，或是一階又一階的不斷分裂？柏格森告訴我們理解是一個連續性的位置，「先到一個點，然後是下一個點，再然後是下一個點，再然後是另一個」。¹³ 如果柏格森的理解為一個連續性的位移的推進，那麼這個假設是足夠來理解王家衛在《花樣年華》中從 275 到 298 個鏡頭嗎？王家衛在這段影片中，刻意凸顯了在連續性的樓梯中的錯誤的剪接與不連續性。在這段影像中，張曼玉的上下樓梯的過程，既非時間性也非空間性。王家衛在這段影像中，藏著大量的矛盾。筆者認為張曼玉的上下樓梯與錯誤的電影剪接為一個電影的皺褶的開始。

或許一個樓梯的每個階梯，它們是可以像皺褶一般，「皺褶生產皺褶，直到無窮。」¹⁴ 我們也要認真思考，樓梯它是一個起點，不斷地向上，直到無窮的宇宙嗎？相對地，在本論文中，想要分析的這一小片段，王家衛並沒有呈現樓梯的起點，也未呈現它的無窮點。王家衛是拍攝了張曼玉的上樓梯與下樓梯的快步奔跑只有樓梯的中段。樓梯是否有它的純粹皺褶狀態？在樓梯的每個台階之間，王家衛跟我們證明了階與階之間，兩個層次之間的往返與運動關係？每個階梯與階梯之間是如同迷宮與皺褶關係嗎？

在柏格森的研究中，他寫著「如果運動是一系列的位置改變以及變化著一系列的狀態，時間是由單獨的、並列的部分組成的。」¹⁵ 我們不僅也要問著，樓梯是一個單獨的時間嗎？德勒茲寫著皺褶是一種時間物質 (*matière-temps*)。¹⁶ 我們不僅也要問每個固定的階梯是如每個皺褶來思考它的時間性或是物質性？還是是時間的另一面空間性？樓梯如皺褶是一個理想空間，也是個異質空間、逃逸空間。它在前進與後退、上與下、進化與鎖合之間不斷地自身辯證。樓梯是否令

¹² Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.5. 楊文敏,《思想與運動》,頁 5。

¹³ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.6. 楊文敏,《思想與運動》,頁 5-6。

¹⁴ Gilles Deleuze, *Le Pli-Leibniz et le baroque* (Paris: Minuit, 1988), p.5. 此著作有簡體中文譯本為《褶子》,楊潔譯,(湖南文藝出版社,2001),頁 155。本論文在引用時會參考簡體中文譯本,會有不同。

¹⁵ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.9. 楊文敏,《思想與運動》,頁 9。

¹⁶ Deleuze, *Le Pli-Leibniz et le baroque*, p.10.

人害怕逃避？如希區考克的恐怖場景總是藉著樓梯來渲染恐怖。¹⁷ 心生恐怖是一種感情的直覺，而樓梯為時間或是空間的直覺。或者是王家衛電影中一種美學思考？樓梯不也是思考運動最好的場所。因為我們必須從樓梯的第一階或是某一階，經過它走向另一階，通往另一個有別的地點。樓梯的不動性是否提供了一個必要運動性的涵義？運動對柏格森而言，「運動對於它而言就是一系列的位置。」¹⁸ 樓梯的不動性不也建構了一階又一階的不動性，一個又一個高低有別的位置，藉此來建構一個提供運動的可實踐性與人在上下樓梯中的每個腳步的流動性與位置的差異性。因此，樓梯的本身它必定包含著不動性、運動性與連續性。在樓梯之上它包含著一系列的動作與步伐。樓梯它是一個複雜的概念，充滿對立的辯證與形而上。樓梯是皺褶的具體形象。

¹⁷ Lydie Decobert, *L'escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock: une dynamique de l'effroi* (Paris: L'Harmattan, 2008). 整本書皆在分析希區考克電影中樓梯、懸疑和恐怖的關係。Lydie Decobert 的著作《希區考克電影中的樓梯》，這本有趣的著作為筆者所知當中，唯一一本討論電影的樓梯之著作。它給了筆者書寫本研究論文的靈感。筆者的研究路徑是從柏格森與德勒茲的思想切入，與 Lydie Decobert 有重大差別。Lydie Decobert 她從希區考克的 *Number Seventeen*, *Rebecca*, *Notorious*, *Dial M for Murder*, *Psycho* 與 *Vertigo* 等進行研究。這些電影中的樓梯是不可缺少的結構。在其它的作品中如 *The Thirty-Nine Steps*, *Suspicion*, *Strangers on a Train*, *North by Northwest*, *The Birds* 中也有單一或幾個樓梯的場景。Lydie Decobert 認為這些樓梯的運用反映了每個電影鏡頭的建築性。因此在希區考克的電影中，在相同的房屋需要樓梯來流動電影的情節與強度，與電影空間中特有的垂直性與旋轉性，這些都是藉著樓梯來強化。電影中的樓梯也確定了人物流動路線、攝影機的運動與取景的變化。因此，樓梯它所提供的給人的腳步行走、斜度和扶手，藉此來產生懸疑感。在樓梯中的每一步都確定是人為的，無論這些過程是循環的、刻意選取的、隱藏的或變形的，這些腳步所步行的樓梯都會帶來最後的情節高潮。Lydie Decobert 的分析固然有趣。若筆者採取批判的觀點來看此研究，筆者會認為 Lydie Decobert 的分析會掉入樓梯的陷阱，因為所有不可預期與無法避免的皆已經安排在樓梯中，變成只要主角們走上樓梯，驚悚的事件就會發生。相對，筆者對這些觀點較保留態度。因為如此一來，樓梯會變成具有某種「機械性」的劇情設計。

¹⁸ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.140. 楊文敏，《思想與運動》，頁 147。

三、要如何思考走廊？走廊可否成為一個側翼的方法？

在筆者分析的鏡頭中，張曼玉在上下樓梯之後，有幾個她在旅館走廊中快速疾步的鏡頭，以及她在第 298 個鏡頭中轉身離開旅館時，王家衛刻意使用了一個定格加推鏡效果與變焦鏡頭的呈現方式。在這個鏡頭影像中，張曼玉停在狹長走廊，攝影機是 Dolly out 和一個 Zoom in 再加上刻意的停格的三種拍攝方法。把三種電影攝影技法黏合在一個鏡頭中是十分罕見，視覺效果也十分刻意。這個刻意的三合一的技巧為何選在走廊場地來呈現？

筆者在此要分析走廊的特殊性。它與樓梯有別，而要怎麼分析《花樣年華》中旅館內的走廊？在班雅明的《巴黎，19 世紀的首都》¹⁹ 中，對巴黎的拱廊走道 (passage) 提出了有趣的分析。他寫著「拱廊是新發明的工業化奢侈品。……光線從上面投射下來，通道兩側排列著高雅華麗的商店，因此這種拱廊就是一座城市，甚至是可以說是一個微型世界 (un monde en mininature)」。²⁰ 拱廊走道的建築在亞洲較少見，若要更精準的描述拱廊，它是在兩棟相異建築之間的所形成的通道，它連結兩個不同的出入口，有別於路的行徑。因此，巴黎的拱廊通街它是又在建築之外，但又在建築群之內，既在外緣但同時也算得上是室內走廊的特殊性。但王家衛在《花樣年華》這段鏡頭當中所出現的場所為室內走廊。走廊無論它在室內或是室外，它均和拱廊不同，無論在形式或是外觀。如果班雅明對拱廊的思考是強調它的光線性²¹ 與商業性。那麼王家衛的旅館內的走廊一邊是以紅色布幔所構成的布質皺褶的長牆，相對面的一邊則是一扇一扇的房間外的門所排成的門牆。上方有走廊的燈光，地面則是格狀的地板。王家衛的室內走廊充滿了歧異性。這個走廊是被封閉或沒有出口的死巷。如何來探討這幾個有異於樓梯的走廊？它又被安排在樓梯之後。走廊是否和樓梯一樣具備另類的特殊性？但那又會是什麼？走廊是否在某種程度上也是接

¹⁹ Walter Benjamin, *Paris capital du XIXe siècle* (Paris: Du Cerf, 1989).

²⁰ Benjamin, *Paris capital du XIXe siècle*, p.65.

²¹ Benjamin, *Paris capital du XIXe siècle*, p.65.

近拱廊？它們都有某種過渡空間的功能？它讓人們通過之後，就忽略它的存在？班雅明的拱廊是對商業化形成的建築空間的批評。王家衛的走廊，筆者把它視為對電影空間的批判。

要如何分析張曼玉走在通往梁朝偉暫時租住的旅館走廊上的空間與電影鏡頭？為何一條封閉狀的走廊，王家衛卻把這一小段的路程的步伐拍的令人眼花撩亂？這個封閉的走廊為何走得令人眼花心慌？我們不妨從幾個思考來探索這幾個鏡頭的問題，我們首先來探討它的空間性。在《建築·居住·思想》²² 中，海德格思考建築、居住與思想的問題。海德格很特別的指出了居住在大地上的複雜性。他認為在「大地之上」，²³ 也就是說在天空之下。建築與居住的問題，是指人必須要去面對「天與地同時指出在眾神（les divins）的面前持留，並且包含著一種向人的共同體的並存的歸屬。從一種原初的單一性而來。這四個屬性：地、天、神、死者（les mortels）」，²⁴ 在這四個特殊性中合而為一。因此海德格認為只要我們觸及其中之一就不能分開其餘的三個因素。但問題也是沒有能一次討論四個面向與問題的簡單方式。因此，海德格在他的想法中一次把這四個成份簡稱為「四重整體」²⁵。在海德格的思想中，居住是住在大地之上，所有的建築與思想是離不開地、天、神、死者。海德格在接下來的論文中以橋作為一個主要思考分析的對象，並以橋來思考四重整體的特殊性。

²² Martin Heidegger, *Essais et Conférences* (Paris: Gallimard, collection Tel, 1980), pp.170-193. 這篇法文為 *Batir Habiter Penser*，英譯為 *Building dwelling thinking*。中文簡體本為《演講與論文集》，孫周興譯，（北京：三聯書店，2011）。有關 *dwelling* / *habiter* 在孫周興的中文翻譯成棲居。

²³ Heidegger, *Essais et Conférences*, p.175. 孫周興，《演講與論文集》，頁 157。

²⁴ Heidegger, *Essais et Conférences*, p.175. 孫周興，《演講與論文集》，頁 157。法文本在此為死者，在孫的中譯本翻譯為人，在兩種翻譯中用詞相差極大，雖然死者也是指向人，然在語意上差別兩極。本論文所使用的死者是以法文的譯本為主。在與匿名審查委員多次討論之後，也為了避免在相同段落中，出現兩種有語意與觀念衝突的翻譯，筆者在此保留了死者的翻譯。筆者也同意匿名審查委員所強調的在 *les mortels* 當中所具有的不動性。因此此處的死者的意味是指向物件特殊的不動性。

²⁵ Heidegger, *Essais et Conférences*, p.177. 德文的 *das Geviert* / 法文的 *Quadriparti*。

在海德格的思想中，因為橋的橫越河面，河岸才作為河岸而出現。橋讓河岸產生了連結溝通，但同時也讓兩邊河岸彼此對峙角力。但如果沒有橋的建構，這些空間辯證並不會發生，空間思考也不會因為橋而發生變化。然因為有橋的建築發生，「它使河流、河岸和陸地進入相互的近鄰關係之中，橋把大地聚集為河流四周的風景。」²⁶ 此外，橋也提出了一個空間位置容納了四重整體中的天空、大地、諸神、死者。²⁷

橋作為一個提供渡河的行走方式與觀看方式的特殊建築，海德格賦予它對四重整體的思考中的一個完美註解。海德格的橋樑的例子是可以提供給筆者對於走廊的探討。橋樑和走廊一樣都是一種過渡空間，它提供了讓我們一種行步的方式和移動的可能。那麼，走廊有無四重整體的風景？在此，筆者不禁要思索著《花樣年華》空間中的走廊有沒有這四重整體的存在？海德格的思考可以幫助筆者來分析這幾個令人好奇的鏡頭嗎？在此，不妨來重新探索一下走廊。

在人類的建築發展中，室內走廊的發明遠比橋樑還晚發生。以歐洲為例，在文藝復興之前的中世紀時代，那時並沒有所謂的室內走廊的存在。在中世紀的居住空間都是眾人共同使用的共同房間，因此同住一個屋簷下換言之就是沒有個人的私密性，因為在中世紀時代還沒有獨立房間的居住概念的發生。在建築史的研究中是指向十四世紀文藝復興時期義大利佛羅倫斯的商人崛起，尤其是美第奇家族他們擁有強大商業活力並且掌握政治，並且熱愛藝術。美第奇家族所建築的豪宅，使用了教堂的玻璃材料，把光線引入獨立房間，加大了房間的尺度，因而建造了有人獨立居住房間的產生，對人類社會產生深遠的改變。因此，伴隨著獨立房間的建構，在室內建築中也發展了室內走廊，走廊的需要是伴隨著獨立房間的發明之後。²⁸

²⁶ Heidegger, *Essais et Conférences*, p.180. 孫周興，《演講與論文集》，頁 160。

²⁷ Heidegger, *Essais et Conférences*, p.184. 孫周興，《演講與論文集》，頁 163。

²⁸ 這段建築史的想法是來自於浜本隆志，《“窗”的思想史：日本和歐洲的建築表象論》，彭義、顧長江、李心悅譯，（南京大學出版社，2013）中所做出的重點整理。

獨立的房間改變了許多的概念，它「確立自我意識的要求。隱私的概念也隨之出現。出於這種意識，人們不願意在人前暴露自己的動物性部分，如排泄、性、裸體等等。」²⁹ 個人獨立的房間成為個人的小的四重整體。至於走廊，它保留了這個私密性的完整。走廊它引導我們走向自己的房間，擁有自己的私密生活。經過走廊的配置，人們不必經過其他的房間，而能直接進入自己的獨立房間。因此，走廊是一種安靜的優雅。它區分出你我的空間之別，它製造出一個可以轉身渡過的可能，它也同時安排出一種可能的日常路徑與流動性，它創造出一個分界空間。

再次地回到《花樣年華》中的走廊。這個走廊它是否有海德格的反思的參照，因此才要走的如此曲折？還是王家衛要給觀眾不一樣的走廊思考？在張曼玉來回疾步快行的走廊風景中，它是一條封閉的走廊，它看得到牆的盡頭。這條走廊一邊是大紅布幔的皺褶布牆，相對的另一邊一系列獨立房間，當然每個房間有房門號碼與鑰匙鎖上的出租場所。每個房間之間必然有房牆為界，以便切割出房間的起居空間，得以休息短住。旅館的一排鄰接的房間，在房間與房間之間，它們似乎有個接合、延展、距離、集合與區隔的空間管理的思考。在每個房門的前面的門號與鑰匙，應該就如同一個又一個的故事與秘密的產生地。需要手中有鑰匙才能鎖住保留獨立的私密。而這條走廊的建構，是因為要產生什麼樣的走廊景觀異於橋的風景？一條走廊它能否收納布幔皺褶與四重整體的景觀嗎？還是電影中因為有一個又一個的獨立空間之必要，才有這條走廊之生成與配置？

四、運動中的皺褶：兩個在汽車裡的鏡頭

在理出各種幫助我們的理論之後，接著進入電影文本分析，筆者從所挑選的段落的第 275 個鏡頭開始進行分析。在整理樓梯與走廊的特殊性時，筆者不禁也在思考，在經過這樣的空間與場地分析之後，

²⁹ 浜本隆志，《“窗”的思想史：日本和歐洲的建築表象論》，彭義、顧長江、李心悅譯，（南京大學出版社，2013），頁 69。

就能達到我們電影分析的目的地嗎？張曼玉從搭乘計程車，經過樓梯，疾走地行經過走廊抵達梁朝偉所租的 2046 房間。這段怪異的 24 個鏡頭，是否還有其它特別之處，值得在此反覆推敲思考？這 24 個鏡頭當中除了樓梯、走廊之外，是否還存在著對它的電影形式的思想？物質？形式、時間、因果、運動和錯誤的剪接，這些影像不斷向我們召喚著，它告訴我們在其中抽象性與多樣性。讓我們從電影分析再逐一的挖掘其中的奧秘，並理出在這些鏡頭關係中的邏輯性。

本論文要分析的鏡頭從第 275 個鏡頭到第 298 個鏡頭。在第 274 個鏡頭是張曼玉在辦公室接到電話，問電話裡的人你在哪裡。之後第 275 與 276 個鏡頭為張曼玉坐在計程車之內。在第 274 個鏡頭之後並未交待張曼玉搭上計程車。這裡為一個很簡潔的敘述上的省略。然令人感到有趣地，在同樣為搭乘計程中的敘述中，為何要分成兩個相似的鏡頭？第 275 個鏡頭中張曼玉人在中間較靠左邊，畫面中車窗的隔線區隔出畫面的左右方，而第 276 個鏡頭，張曼玉明顯接近影像畫面的右邊。然這兩個鏡頭，計程車與攝影機以相同的速度在移動。為何單一鏡頭可以表現的情境，王家衛刻意要使用兩個鏡頭來呈現，而且左右成為對稱對褶，一個明顯可察覺的剪接痕跡。從第 275 鏡到第 276 鏡之間是精簡了什麼？然我們仔細的審視這兩個鏡頭，在第 275 鏡頭與第 276 鏡頭之間，沒有其它多餘敘述材料可被省略，因為情境與人物皆是統一的，即是張曼玉搭計程車前往梁朝偉所租居的旅館。如果王家衛要呈現時空與距離的視覺變化，他是可以把攝影機的景框放大，把街景變化與汽車行駛的速度當成視覺元素來呈現。但王家衛捨棄了這樣的拍攝方式。在這兩個鏡頭當中刻意有個剪接的痕跡，因為王家衛要在兩個鏡頭當中造成某種書寫の間隙，因為車在行進，在行進中有個中斷。在這個電影剪接の間隙空間暗示著時間與空間的加速，在劇情上安排張曼玉急著去找梁朝偉。固然在鏡頭語言上而言，這兩個鏡頭差別不太，然這個刻意的剪接為省略運用，暗示著時空的加速之外，有某種懸疑效果的產生，這個刻意的中斷產生了視覺上某種連續性的皺褶，也加速了電影的節奏。

筆者認為不妨以這個剪接的痕跡來思考。這個剪接如同王家衛在電影中製造的剪接痕跡與皺褶，這兩個鏡頭相互之間有個過渡、黏合與轉折。在剪接皺褶當中刻意去製造重複性變化的可能，電影的皺褶痕跡從這裡開始。從這個剪接破壞單一鏡頭連續性的為電影不連續性的刻意展示，也是王家衛展現電影皺褶的開始思索。讓我們繼續思考在這之後的其他的鏡頭。

五、七個樓梯的鏡頭：上與下之電影空間與哲學運動

在第 277 個鏡頭為張曼玉快步的走上樓梯。在之前第 276 個鏡頭為張曼玉搭計程車，用手輕撫著嘴唇。這兩個鏡頭前後，在第 274 鏡頭並未交代張曼玉搭車，同樣地在第 277 鏡頭中，也未交待張曼玉下車，這些細節都被省略掉。電影直接呈現為張曼玉在樓梯的中間高度的位置往上的疾步，張曼玉的速度如同小跑步方式走上樓梯。

然令人好奇是從第 277 個鏡頭到 289 個鏡頭，這 13 個鏡頭為二個特殊的空間——樓梯與走廊。王家衛在這 13 個鏡頭中刻意使用了錯誤的剪接讓觀眾去察覺其中的不連續與糾結。首先，在第 277 個鏡頭，張曼玉在樓梯上疾步快行，然王家衛在影像的中下方刻意讓旅館櫃檯的服務生著白色制服站著。在電影剪接上，這個疾步上樓是突兀的。而這樓梯的爬行也不是從第一階開始，因為沒有階梯的開始，而王家衛也沒有拍到樓梯的最高層，因此整個樓梯是屬於過渡的狀態，它是沒有結束的。在第 277 個鏡頭一開始就是一個正在急速進行的動作。在畫面上張曼玉是朝著畫面影像右方的方向向上爬。在第 278 個鏡頭，同樣是張曼玉在快步上樓梯，攝影機已經變換位置，畫面上張曼玉是朝左方上樓梯。變換攝影機的位置為刻意超越攝影機的假想線，故意破壞觀影的想像。如果從第 277 鏡頭到第 278 鏡頭，是因刻意更改攝影機的位置，因而產生兩個鏡頭在呈現上樓梯動作時方向的不連續性，但至少在人物的運動上為一致。然在第 279 個鏡頭時卻是張曼玉快步下樓梯，而之後第 280 個鏡頭中張曼玉又再次快步上樓梯。為什麼要在樓梯中上上下下的快跑？為什麼要用四個不同的方向上、

下、左、右來思考樓梯？如果在劇情敘述上的時間為張曼玉第一次前往旅館去見梁朝偉，那麼這四個鏡頭為何要用上樓(277 鏡)、上樓(278 鏡)、下樓(279 鏡)，又上樓(280 鏡)的方式來呈現？這四個鏡頭藏了什麼玄機？為何要刻意的運動與錯誤的剪接？

首先，不妨先來探討為何要上樓？樓梯往上走是要通到哪裡？在我們分析的樓梯部份，在數量上它是以 4、1、2 的方式出現。首先為四個樓梯鏡頭(277、278、279、280)，之後是走廊，然後又接一個樓梯鏡頭(286、下樓)，之後是沙發，接著又是兩個下樓梯的鏡頭(288 與 289)。在這裡與樓梯有關的鏡頭共 7 個，經過歸納整理後，其中有 3 個上樓梯與 4 個下樓梯。在第 289 個鏡頭疾步下樓之後，才接第 290 個鏡頭梁朝偉在房間裡的中上景，他空間中的另一半為窗簾所產生的皺褶。我們不禁要問為什麼是在張曼玉在下樓梯的鏡頭之後，才有敲門的畫外音？房間的空間位置到底在哪裡？是在樓梯之上的形而上空間？或是樓梯之下沉重的物質地帶？是要用女人上下樓的運動與錯誤的剪接才能思考上與下之思辨嗎？往上走有什麼上的意義？為何樓梯是要往上走？快步的往上走是製造敘述的懸疑嗎？樓梯在這一小段影片中它所思考究竟是場所、運動、階梯或是皺褶還是錯誤的剪接？是否在位於上層的上方總是有個某種的誘惑存在？而下層的下方則是物質性的？³⁰ 若德勒茲的假設成立「但願兩者之一是形而上學的，關乎靈魂的，而另一個是物理的，關乎身體的，不妨礙兩個向量共同組成一個世界，同一所房屋。」³¹ 按德勒茲的想法在皺褶的生成邏輯當中，自然地發生這兩個向量，在延伸皺褶時上與下是不發生衝突的。因為德勒茲也同時告訴我們「根據就是在階梯的每一個台階上對峙的上昇，而階梯消失在崇高之中，瓦解在多的汪洋之中，這便是新柏拉圖式的傳統階梯宇宙。」³² 如果皺褶是合一，但又有兩層對峙，德勒茲這些思維給了我們更多思考的可能。

³⁰ Deleuze, *Le Pli-Leibniz et le baroque*, p.41. 楊潔,《褶子》,頁 191—192。

³¹ Deleuze, *Le Pli-Leibniz et le baroque*, p.41. 楊潔,《褶子》,頁 191。

³² Deleuze, *Le Pli-Leibniz et le baroque*, p.41. 楊潔,《褶子》,頁 191。

如果上與下有別，靈魂和物質有別，儘管兩者可以對峙合一，然筆者想發展比較有區別的想法。往上走的階梯與往上走的上行運動，筆者認為王家衛把樓梯、皺褶、運動、時間與錯誤的剪接同時放在同一個台階在思考。張曼玉接到梁朝偉的電話之後就毫不猶豫地前往探視。在抵達旅館的 2046 房間之前，王家衛用了計程車，樓梯與走廊等三個不同的路徑。在樓梯的部份，王家衛把樓梯刻意地皺褶化與哲學化，往上走的樓梯如同一種象徵，加速的腳步是朝向鍾意的人前進，因此這種往上走也如同了一種方向上與情感上的不可逆性。往上走向靈魂，走向理解的上層，因此上昇的運動成了一個不可逆的時間性，這時間性的物質性藉著樓梯與皺褶而展現。為了抵達旅館的房間，因此無法避免這個上樓梯之運動。那麼這個往上運動的皺褶樓梯是一種令人害怕的未知或是一種可以掌握的已知？為何在上樓與下樓之間要疾走有如奔跑？如果前往旅館的 2046 房間是為了一個無法言說的愛，無論精神上的或知識上，這個不知不覺的愛是張曼玉與梁朝偉兩人之間的。弔詭的是，這個人式的愛，卻不是獲得社會認同的普世性的愛情，所以王家衛才要用如此蒼慌的腳步來拍張曼玉上樓梯嗎？或者這個樓梯如同一個必然，是這個皺褶引導張曼玉走過這個過渡空間。往上走只是樓梯必然的概念與結構。上昇與墮落、漲潮與退潮同樣都是在展現皺褶自身，王家衛思考樓梯，有別其他的電影導演與藝術家。王家衛的重點是藉著運動與錯誤的剪接來發展他的影像皺褶，皺褶的生成運動是要加速的。

那麼我們也要思考為何王家衛在第 277 鏡頭與第 278 鏡頭用兩個不連續的向上爬樓梯的鏡頭？為何同樣在往上的運動中還是要有差別？這是高度的差別或是向上攀昇的階梯有別？為何要用斷裂的鏡頭來描述一個連續上昇的運動？一個看起來好似具有連續性的運動，王家衛卻用了斷裂式的剪接，讓二個鏡頭不連續。讓這兩個鏡頭在相同的空間與場所當中有了暴力式的分離，因此在這兩個鏡頭當中有了非連續性的思考。在第 277 鏡頭與第 278 鏡頭的安排，如果是刻意，那麼為何要安排一個刻意錯誤不連續的鏡頭——張曼玉疾步下樓梯（279），在兩個上樓梯的鏡頭（278 與 280）之間？為何在這一組鏡頭

當中要安排三個不連續的上樓梯與一個突兀的下樓梯？王家衛在這組鏡頭中是否藉著張曼玉與樓梯來思考運動？是否藉著錯誤的剪接來操作視覺的不連？皺褶的特質可能就是不連、衝突以及將不同的矛盾結合在一起。

柏格森認為「運動就是一系列的位置」，³³ 而「變化則是一系列的質量，一般的未來則是一系列的狀態。」³⁴ 如果柏格森的哲學直覺是對的，那麼王家衛從第 277 個鏡頭到第 280 個鏡頭是在探討運動的命題或是狀態的思考？柏格森是如此地在思考運動：「在它的路程的每一個瞬間，這個運動穿過一個特別的點，因此人們可以在這個運動中劃分人們想要的階段。因此這個運動是無限可分」。³⁵ 柏格森思索著「運動是如何可能粘貼在它所經過的空間上的？運動是如何與靜止相遇的？運動的客體是如何變成它行程中的一點的？它是如何通過……它是如何到那個點的？如果客體在那個點停止。那麼它就能到那個點。但是，如果它在那裡停止了，這就不再是我們所做的同一個運動了」。³⁶ 因此，柏格森認為在一個運動中，我們關心的並不是位置的變化而是位置本身，是運動的物體離開的位置。³⁷ 我們可以推論在柏格森的思考中，正是有某個不動性的位置來突顯了運動性。在王家衛的電影例子當中，突顯這個特殊運動性與不動性的位置卻又是一個具思考性的樓梯。一階一階的不斷上昇，一階一階有變化而上。在這個突然快步的下樓的運動，是一個有懸疑性的錯誤的剪接。這個下樓（279）夾在二個上樓之間（278 與 280），它是要製造上樓與下樓的辯證關係嗎？或者這是對一般建構式的剪接的批判？這個下樓梯的錯誤的剪接是否可以被包容？這個錯誤的運動方向是否可以建立關係？皺褶與皺褶之間正如德勒茲所言，它們是可以自我包含，相互包含和單側而位於極限的包含。³⁸ 因此，張曼玉快步下樓梯的鏡頭，即使它是

³³ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.140. 楊文敏,《思想與運動》,頁 147。

³⁴ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.140. 楊文敏,《思想與運動》,頁 147。

³⁵ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.158. 楊文敏,《思想與運動》,頁 167。

³⁶ Bergson, *La pensée et le mouvant*, pp.158-159. 楊文敏,《思想與運動》,頁 167。

³⁷ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.158. 楊文敏,《思想與運動》,頁 168。

³⁸ Deleuze, *Le Pli-Leibniz et le baroque*, p.65. 楊潔,《褶子》,頁 221。

一個徹底顛覆性的錯誤的剪接，在電影理論上的推論，它是影像皺褶的同一體與絕對形式。因為在皺褶與階梯的邏輯中它們是可以生成更複雜的變化。而這個下樓梯與錯誤的剪接，更是藉著身體與電影語言的雙重運動告訴觀眾，在不動性與運動性之間的辯證。在這個複雜的運動中有一個內部的統一性存在，藉著這強悍對電影形式的掌握，藉著樓梯來反思皺褶，藉著錯誤的剪接來思考運動，在看似如亂流的影像當中，它們其實有亂流的生成邏輯。這幾個錯誤的剪接其實藉著在樓梯上的上下運動，探討著深層影像的運動思考。

王家衛在四個上下樓的鏡頭（277、278、279 與 280）之後，接了四個在走廊的鏡頭（282、283、284 與 285），緊接著又使用了三個下樓梯的鏡頭，分別為第 286 鏡、288 鏡與 289 鏡。這第二次的下樓梯與前面 4 個上下樓梯的之間是否有重複與轉化？這是變奏與變異的關係嗎？它們在意義上是否有別？為何還沒有抵達旅館的房間之前，要安排這種無法控制的下樓梯？王家衛為何要不擇手段的拍張曼玉疾步下樓梯？這是對電影敘述與時間的挑戰嗎？

或許王家衛他有能力發明一套屬於他的樓梯皺褶系統，優雅地使用這個特殊的空間結構與人物運動，讓他的演員能夠身著美麗的旗袍與高跟鞋在樓梯皺褶中慢步或疾行。儘管這假設是成立的，筆者認為第二次重複出現的下樓梯，它應該與前面必然有別。如果前面四個上下樓梯的鏡頭是在突顯出樓梯皺褶、運動與錯誤的剪接。那麼在走廊之後的三個下樓梯的鏡頭（286、288、289），應該是對整個從計程車、樓梯、走廊行進過程的反省與對時間敘述安排的挑釁，或者我們可以來推論，他這是與前面四個鏡頭之前的對稱的對折關係。此外當然下樓的女人應該也是王家衛與藝術史上下樓梯的女人們的心領神會。³⁹ 因此，後面三個下樓梯的鏡頭是顛覆了前述上樓梯的鋪陳，在最後下樓梯之後第 290 個鏡頭為梁朝偉在他的房間裡，一個瞬間安靜的時刻，畫外音則是很有禮教的敲門聲。因此，在第 286、288 及 289 鏡的

³⁹ 在藝術史上以下樓梯和女人的畫作，有杜象的《下樓梯的女人》（*Nu descendant un escalier*），Marcel Duchamp, Gerhard Richter 的《Emma》，等眾多下樓梯的經典畫作。

下樓梯它的美術視覺結構上的呈現是刻意被強調的。既是電影的風格被突顯，然而卻也讓電影敘述陷入危機。我們不禁要問，張曼玉為何要下樓？下樓是離開房間的方向，或是這已經不是第一次來拜訪？每次的下樓與每次短鏡頭的剪接，其實都是可以視為一種敘述上的精簡與省略，這是可以成立的。筆者仍不禁要探索第二次下樓梯，除了前後的影像對稱對折之外，應該還有其他的可能。首先，筆者認為第二次下樓梯在這些鏡頭依然有個重複性與差異性的存在。然往下走的行動應該是具有哲學上的可能。Gaston Bachelard 他寫著：「如夢般地往下走，是走向一個更深刻的世界，每一次的耽擱都意味著每一步都朝往它的深沈之處。這也是往下走是走向我們自身。」⁴⁰ Gaston Bachelard 所分析的下樓梯，它能否成為推論到電影分析？我們不妨多加思考。在此，我們可以這樣推論著，王家衛第二次安排張曼玉下樓梯的疾步鏡頭，無疑是深刻化張曼玉她在電影角色中心理的深度。如果上樓梯是因為一種愛的召喚而接近，那麼下樓梯可能是一種不得不的離開，或者這種急步下樓是藏著一種更深刻的恐懼？是張曼玉她在逃離她深沈的內心的窒息感嗎？還是她的過去或是未來？但弔詭則為在一般的劇情片當中，如果安排這種疾步快速的下樓梯的場面，總是有個令人不安的恐懼在人物的背後，這個有危險性的不安通常是指涉一個當下的時刻，在每往下一步一階的樓梯當中，總是危險就是愈接近。這是張曼玉探索與面對她自身感情的危機。

而王家衛在這三個下樓中，並沒有黑色或恐怖電影中的危機與懸疑，在王家衛的這三個下樓梯的鏡頭，是把下樓梯的運動與人物深沉的情感結合在一起，把下樓梯的快步成為一種走向更深刻的自身。因此在上下樓梯的過程，從一個通往旅館的路徑轉化成對於愛情的渴望、追逐與逃離。在下樓梯的鏡頭中它是電影形式錯誤剪接的呈現，但它也是人物心理的某種狀態的投射展現。這些多重複雜的可能意義，透過這前後二次的七個鏡頭來展示，電影的形式與可能在樓梯與皺褶，在上樓梯與下樓梯之間以不可能的錯誤剪接來連結，以自相矛

⁴⁰ Lydie Decobert, *L'Escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock-Une dynamique de l'effroi* (Paris: L'Harmattan, 2008), p. 34.

盾與自我統一的方式來展開樓梯與皺褶，因此，運動與錯誤的剪接的困難處境在樓梯與皺褶中被解決了。王家衛很懂得如何讓影像關係讓它產生皺褶，在對摺的皺褶中產生電影的皺褶。在每個階梯的轉身與上與下的疾步當中，開創了一個新的電影思考形式。

六、走廊：如同一個陷阱與迷宮

在筆者所分析的影片段落中，張曼玉有兩小段在走廊的畫面，一段為從第 282 個鏡頭到第 285 個鏡頭，共 4 個鏡頭。另外一段為第 293 個鏡頭到第 298 個鏡頭。這二小段的影像風格與電影剪接差異性十足。因此，筆者在此不得不去深思這其中的電影美學的形式與差異。

在第 282 個鏡頭中，張曼玉朝著攝影機的方向快步行走，第 283 個鏡頭則是張曼玉背對著攝影機離去，第 284 個鏡頭很急促短暫的鏡頭張曼玉往銀幕的右方移動，再接著第 285 個鏡頭為張曼玉腳步急轉往左轉。一條只有一個方向的走廊，為何要分成前後左右 4 個鏡頭的衝突方式來疾速行走？《花樣年華》旅館場景的走廊是否也如海德格的橋的風景有四重整體？因此王家衛在走廊中也要分成四次的行進，四個不同的方向？走廊的場所與電影的結構有何關係？王家衛與海德格之間是否有某種巧合？這個前後左右的疾步是要走去何處？走廊的前方在電影畫面中並無其它空間的連結，它被牆給封死。這條走廊它的怪異之處，它也是一條沒有起點的走廊。

這條通往梁朝偉 2046 房間的走廊，它比起樓梯而言，相對地更不明確。走廊是伴隨著獨立房間而發明的，因此，走廊可以視為一種關係空間（*espace-liaison*）。⁴¹ 走廊它連結了空間與空間的通道，劇情中張曼玉去找尋梁朝偉的路徑。然這條走廊又被王家衛呈現出它的多重性。首先這條走廊與其說它依附房間而出現的，或者要反過來，它在這四個鏡頭中應該要有某種方向性的思考。

⁴¹ Fabienne Duszynski, "Walking with the zombies: parcours, interstices et passages chez Jacques Tourneur," *Le film architecte*, dir. Anne Goliot-Lété (Paris: L'Harmattan, 2005), pp.83-101.

首先，一條單純筆直的走廊王家衛為何要用四個行走方向來表達？這條走廊是個有如迷宮般的空間嗎？段義孚寫著「行走是一種技能。如果我能夠看見自己的行走，而且能夠把行走的圖像印入腦中，我便能夠分析我的移動，及知道我所移動的路線。」⁴² 張曼玉在這條單一方向的走廊中，換言之只有一個入口，沒有其它的出口，也不可能走錯方向的室內走廊，為何要用多重行走方向及不同運動方向來強調？王家衛知道他的行走方式嗎？或者這是一個陌生路徑的因素？疾速行走本身就是對出自於緊迫時間上的解決方式，藉著加速的腳步來經驗時間與空間的呈現的合理假設。張曼玉往四個方向行走的快步，有如藉著身體的腳步來思考人、空間、時間與電影的大問題。每個腳步、每個方向與每個錯誤的剪接，乃至每個連續性的中斷，都是把一個小走廊的特殊性與它在室內空間中處於界限的思考。走廊是依附於獨立有別的房间而存在，因此，主角為一間又一間的獨立的房間，而張曼玉在走廊上的急走，往四個方向急走，徘徊，這個以不安的身體經驗來表達，則訴求了走廊在室內空間系統中，走廊它具有通道的功能，亦具有區別與界限的特色，它不像樓梯有自己的特殊結構。走廊這種依附於獨立房間的特性，事實上也讓走廊產生了屬於它的屬性。走廊屬性為一種區隔，它提供了私密與公開、內與外的差別，因為有了室內走廊，才能讓「在封閉的範圍內，內與外間隔絕而不會受到干擾。」⁴³ 讓我們順著電影文本分析的邏輯再次地回到這個影片段落本身。在外部空間的樓梯與走廊的張曼玉她是快行急切的，相對在第 290 個鏡頭旅館房內的梁朝偉他是氣定神靜的。以房間的內外而言，王家衛很清楚地表達了內在與外部空間之差別。是 2046 之內與 2046 之外的空間差別。一扇門與一組數字成就了空間的在之內與在之外的辯證。

⁴² 段義孚，《經驗透視中的空間和地方》，潘桂成譯，（臺北：國立編譯館出版，1997），頁 63。

⁴³ 段義孚，《經驗透視中的空間和地方》，頁 100。

在此，筆者仍要追根究底的探討，在影片分析中的走廊中，是否具備海德格所舉例的橋一樣具有四重整體的可能？在走廊中的皺褶風景吸引人嗎？在走廊中能擁有的視線為何？若依著海德格對事物的思考，任何的單一物品、用具可能皆不具備充足的意義，需要放在一個複雜的脈絡中才能形式意義。因此，在「存在」(Dasein)的概念也才能「獲得一種與己習習相關的，在日常操作中的『視線』(sight/sicht)，海德格稱之為『環視』(circumspection/umsicht)。」⁴⁴ Dasein 經由日常生活的實際生產活動，在一種與己相關的關切之中，經由環視提供之視野，得以看見一個圍繞著他的周遭世界 (environment/umwelt)。⁴⁵ 海德格對生活的環視，似乎可以對王家衛這幾個鏡頭提供一個環境與視線的解釋。因此，這四個前後左右的走廊風景與行進腳步才得以呈現。然筆者認為海德格的空間思考仍然無法有足夠理由來分析這四個鏡頭。在海德格的環視是建立在熟悉的日常生活之上。然在分析的影片片段當中，以及在整個電影文本當中，張曼玉對於梁朝偉所租的房間是初次到訪。在一個陌生地點怎麼可能有環視的狀態發生？而令人費解地，在一個陌生走廊為何要快步急走？當中是否有個空間的詭異性？而王家衛藉著錯誤的剪接來突顯這種空間的陌生性或某種焦慮與不安？這是要走入神秘時空的不安嗎？筆者認為這是王家衛再次強調他的電影皺褶，藉著急速的腳步，衝突的方向以錯誤的剪接來形成電影皺褶。如果張曼玉這四次行走，在劇情的意義上是前往 2046 房間或離開旅館，在這層意義上，這四次的行走只會成為一種離與返的辯證性。然而為何王家衛要把離開與拜訪拍得如此的變化多端，這讓筆者有更多的想像。

如果這個走廊讓張曼玉前後左右的以四個方向來行走，而不是單一線性的方向，換言之，這個走廊它有某種變異性存在。這個走廊由張曼玉所走出來的行徑，它變成有點如迷宮一樣。在迷宮當中，每個行進的步伐方向，是與日常生活有別。我們在另一個陌生空間，迷宮給接受挑戰者的重點為走近它的入口與走出它的出口。張曼玉在這段

⁴⁴ 王應棠，〈棲居與空間——海德格空間思維的轉折〉，《地理學報》55 (2009)，頁 30。

⁴⁵ 王應棠，〈棲居與空間——海德格空間思維的轉折〉，頁 30。

前往旅館的房間，觀眾沒有看到她是如何走進旅館，也沒有看到她是如何離開。因此，可以把樓梯看成是一個垂直的皺褶迷宮，而走廊是一個水平的迷宮。走廊迷宮的組成一面是大紅布幔的皺褶牆面，另一面則是一個又一個的獨立房間所連成的房間牆，張曼玉在這個皺褶式的走廊迷宮，她的每一個腳步都不知往那個方向前行。因此，她的腳步前、後、左、右，轉身疾步都是為了可以找到她想抵達的點，或者，她在尋找她的出口。

若以電影剪接的思考來看這個鏡頭，每次匆促的腳步鏡頭的結束，應可視為每次的行走與經過。那麼，張曼玉是否經過四次梁朝偉的房間，她有經過四次這個有著 2046 號碼的房門？四次的走過是否可以建構出一個熟悉的空間經驗？王家衛這在走廊上的四個錯誤剪接它還有哪些可能？為何一條走廊要有四個方向性？這些差異的方向性是在製造刻意的距離感或是在破壞它？一條走廊為何伸縮的如迷宮一樣有著各種變化莫測的距離？王家衛的主觀性刻意地使用錯誤的剪接介入這條走廊的路徑嗎？筆者不禁要思索，這條沒有長到足以遊蕩的長廊為何行走起來卻是變化莫測。這是王家衛用皺褶布幔和一間又一間的房門所打造出來的走廊迷宮。因為在迷宮中行走，腳步不得不又快又亂？同時筆者也要思考，這是一條什麼樣的迷宮路徑？它是空間的迷宮或是時間的迷宮？迷宮的裡面佈陣都是窄而亂的嗎？它是否有抵達與離開的可能？

羅蘭·巴特在《明室》⁴⁶ 中是如此思考著迷宮，他寫著「走迷宮者從不尋找真理，只尋求他的阿莉安」。⁴⁷ 巴特寫著冬園照片即是他的阿莉安，「但並不是她會帶領我發現秘密，而是而她會告訴我什麼才是引導我步向攝影的線索。」⁴⁸ 或許，巴特的思考給筆者在分析上的啟發。當張曼玉行走在這條走廊中，可能因為愛情的原因，這條走廊必須

⁴⁶ Roland Barthes, *La chambre claire -note sur la photographie* (Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980). 羅蘭·巴特,《明室—攝影札記》,許綺玲譯,(臺灣攝影工作室,1995)。

⁴⁷ Barthes, *La chambre claire*, p.114. 許綺玲,《明室—攝影札記》,頁 90。

⁴⁸ Barthes, *La chambre claire*, p.114. 許綺玲,《明室—攝影札記》,頁 90。

拍得像如迷宮般的路徑，因為張曼玉沿著皺褶的空間方向前行，她也知道她的所愛梁朝偉就在迷宮中心。解救希臘王子的故事的阿莉安，她需要手中有網足以留下線索的細線，來書寫方向留下痕跡。而王家衛是用錯誤的剪接來呈現影像視覺中不連續的剪接痕跡，如阿莉安對抗迷宮的線索一般，來留下視覺衝突的痕跡，足以辯認並來推動電影敘述的進行，直到找到這個房間門號，房間裡面有她所愛之人。王家衛走迷宮的方式是用錯誤的剪接的痕跡、運動、皺褶、美麗的女人來走向電影的新可能。這些工具是王家衛手上電影書寫線索。因此，王家衛他拍攝走廊並把它加以迷宮化，這是更深入的空間思考，同時深化了電影這條短短的走廊，在時間、空間與剪接也因此變得更複雜的可能。因此，王家衛也更接近他對電影的思考，用他自己的電影線索，並使他對抗空間的武器——刻意的錯誤剪接，來創造新的電影空間。

從樓梯到走廊，王家衛從第 278 鏡頭到第 289 鏡頭，總共 13 個鏡頭。以樓梯與走廊為主的兩個空間結構，以張曼玉的疾步與快走來探討了樓梯的上下垂直運動，以及走廊的水平式的往返運動。王家衛以張曼玉為形象、場所為背景，以錯誤的剪接為技法，運動為內容時，他在探討這些形式與場所時，因為鏡頭短暫，我們看不到太多的演員情緒的表演（演員的情緒表演需要較長拍的鏡頭，可以讓他們充足地在攝影機前表演），這反映這幾近是哲學概念的場地。從張曼玉的辦公室到旅館的 2046 房間，兩地距離不再是測量的公里數。在王家衛的電影中，他用這令人眼花撩亂的 13 個鏡頭來表達的距離，應該是種「易達的程度和關注的程度」。⁴⁹ 距離不只有遠近，在王家衛這 13 個鏡頭中，距離成為一種皺褶路徑，不只在樓梯的上與下，也不只在水平的走廊。王家衛把空間都加以複雜化與皺褶化。因此空間的距離敘述的可能，都藉著皺褶影像與電影的錯誤剪接，把它們創造出屬於王家衛個人的電影語言。

⁴⁹ 段義孚，《經驗透視中的空間和地方》，頁 42。

七、走廊與 2046 的房門：一個界線思維？

在第 290 個鏡頭中，梁朝偉在房間，安靜站立，畫面的右半部為紅色皺褶的窗簾，畫外音為敲門聲。梁朝偉在畫外音之後，則低頭抽菸。在緊接的下一個鏡頭第 291 之後，攝影機擺置在走廊入口，影像上為張曼玉身體退出 2046 房間。從這裡是否開始了另一個皺褶，空間褶痕是否從 2046 房間與走廊的交界開始？從這個躲在迷宮深處的梁朝偉踏出房間開始？

從第 290 個鏡頭到第 291 個鏡頭，王家衛使用了一個很精鍊的省略剪接。觀眾只聽到有敲門聲，但畫面並未交代張曼玉走入房間。但這個省略也當然成為問題之所在。沒有走入房間而張曼玉卻從房間裡走出來。這是多次的時間省略或是單次時間省略？時間是否可以加以皺褶，時間皺褶的本身褶紋為何？它的對立面又是哪種可能？王家衛刻意省略掉 2046 房間裡的敘述，張曼玉她抵抗了誘惑嗎？或者，王家衛他還是以時間上的精簡，來對走廊這個界限空間進行思考？因為電影的鏡頭從第 290 鏡之後就不再短促，它開始恢復一般的劇情片的節奏，優雅沉穩。

這個走廊是相當啟人疑竇。為什麼張曼玉與梁朝偉兩人不在 2046 房間裡？為什麼王家衛要安排張曼玉站在走廊上，而梁朝偉在門邊上進行對話？刻意安排雙重的空間的分界？是否在這種皺褶的分界線才能思考皺褶本身？這雙重皺褶的兩邊，為一個落寞的男子與一個壓抑女子，性別是否在界線的地帶也一分為二的對折對稱與對倒的關係？

這條走廊為張曼玉與梁朝偉兩人駐足話別之地，同樣的也是雙重界限之所在。然這條走廊在第 290 個鏡頭之前，並沒有出現這種讓人可以短暫停留的功能。在走廊上能夠有什麼事物可以讓我們駐足？段義孚寫著「每一停駐的時刻就能夠創造一個地方的意象」，⁵⁰ 在這一小場的電影片段中，因為張曼玉與梁朝偉的話別，這條走廊因此成為他們兩人駐足而轉化或地方的概念，因而也成為觀眾眼中視線的注視

⁵⁰ 段義孚，《經驗透視中的空間和地方》，頁 155。

的地方。因此，走廊與門它們轉化成空間的界線地與皺褶。一個有華麗皺褶與連結的獨立房間，上有燈罩，下以方格為地板之一個有過渡空間的走廊，它同時具有空間界限特色的走廊。在第 290 個鏡頭之後的走廊與門，它們同時也形成某種向人物內心看的內視般的觀看，人物的內心情感讓走廊與門變得可駐足，可向外觀看，同時也向內心窺視一個私密的愛情的風景。因為停留與觀看，王家衛在此又悄悄地轉化了走廊與門的空間意義。因此，走廊與房門它們建構出多重的界定。從電影人物行進的路線、電影剪接的邏輯、空間的轉化，這些不同的分析路徑皆指出了走廊的特殊空間，以及王家衛花盡心思在這個區隔空間中去製造它浮動的意義。

八、短暫的聖地之建構：2046

梁朝偉與張曼玉結束對話，在第 297 個鏡頭梁朝偉把門關上時，在畫面上所出現的房門號碼為 2046，而且處於畫面中的中央位置。王家衛在《花樣年華》之後，便開始拍攝《2046》，然在《花樣年華》中，在這一段如亂流的影像之後，在兩人分別時刻，王家衛在影像上刻意強調 2046 這四個數字的出現。《花樣年華》中位於走廊旁的 2046 旅館房間與王家衛之後的電影《2046》是相同的嗎？這個房間有沒有更特殊的意義？

德勒茲他對藝術符號思考時，他寫著只有藝術符號與一般符號的差距，他認為「其他的符號都是物質性的」，⁵¹ 相對的藝術符號應在對立的非物質性。那麼在《花樣年華》中這個門牌號碼，它是王家衛精心安排的一個藝術符號嗎？在王家衛的《2046》中的 2046 的多重指涉為一個未來時間、正在寫的小說、一個旅館房間、一個地點、一個未來之城，與一列正在行駛於形而上與去疆界的火車，在《2046》中的 2046 符號，指涉多元而浮動。然在《花樣年華》中刻意安排的 2046 房，它是否同於《2046》中的 2046？首先，就個別藝術作品，與每個藝術作品的本質而言，「本質就是一種差異、終極的、絕對的差異」。⁵²

⁵¹ 德勒茲，《普魯斯特與符號》，姜寧輝譯，（上海譯文出版社，2008），頁 40。

⁵² 德勒茲，《普魯斯特與符號》，頁 42。

儘管，《花樣年華》與《2046》皆是相同電影藝術家所做，兩個作品之間有個系列性的邏輯的存在，也因此更要強調出在相同的藝術符號中，它們還是有區別的。

為何王家衛要在《花樣年華》中安排出 2046 的符號？而這個符號又是出現在空間邊界的地帶？王家衛是想在邊緣難以歸類的過渡空間中，建立起他的電影聖地——2046 嗎？往後這個電影符號只能在《花樣年華》中朝聖追思。

聖地與地標不同。如果就直接經驗和文化知識系統所產生的地方認同所產生的聖地，段義孚給了許多豐富的例子，例如環保人士所在意的田野生態和河溪汙染的自然聖地，這些皆是細節的文化認同。「聖地在直接經驗下被創造。在美國的聖地不是教堂和大教堂，而是一些獨特的地方，例如費城的獨立廳，Lexington 的李將軍墓和紐約的格蘭將軍墓、華盛頓市的國家紀念碑」。⁵³ 若依著段義孚的思考，在《花樣年華》中的 2046 門號，無疑是梁朝偉與張曼玉兩人的聖地，也是王家衛作品中 2046 藝術符號之聖地所在。因為它具有神秘的起源性。因為在《花樣年華》梁朝偉刻意在外面租了個房子，是想找到一個專心創作之處。王家衛在這段落中刻意把一組藝術符號 2046 放在其中，藉此表現出了位於走廊中的 2046 房間的特殊性。

九、如何轉身離開，並且又刻意身影不動？

筆者所要分析的最後一個鏡頭，為第 298 個鏡頭。在第 296 個鏡頭，張曼玉告訴梁朝偉「我們不會跟他們一樣，明天見。」，之後轉身，第 297 個鏡頭為上述分析的 2046 聖地房間，緊接為一個張曼玉全景在走廊上。王家衛同時用了三個複雜的電影語言來表現。攝影機是緩慢的後推，但同時又有些輕微的變焦鏡頭往前推（zoom in），然在電影畫面上又是停格，地點是在走廊。自始至終張曼玉未走出這個迷宮的走廊，令人好奇的是，為什麼一個離去轉身要用三種電影技法在同一

⁵³ 段義孚，《經驗透視中的空間和地方》，頁 171。

個的鏡頭上來呈現？為的是呈現轉身離去是困難的嗎？還是王家衛他迷戀這種身影？或是這是一個哲學上的辯證關係，張曼玉沒有走入 2046 房間，她當然也無法離開這條走廊。因為事物若沒有開始自然也不會有結束。但這是否為太一般的推論？

筆者想從兩個面向來分析這一個鏡頭，一個是電影語言本身，另一個為較電影美學上的思考。在筆者分析的這 24 個鏡頭中，筆者認為從第 275 鏡頭到第 289 個鏡頭，這 15 個鏡頭為對空間與場所的探討，從樓梯到走廊，從日常路徑到聖地駐足。從第 290 鏡到第 298 鏡頭這 9 個鏡頭，為對時間的思考，尤其是在第 298 個鏡頭。在此，不妨把這兩個屬性的影像關係視為一種從空間到對時間的皺褶。這段影像的邏輯思考也是從空間運動走向時間運動的思考。如果王家衛他是以人物運動和電影的錯誤剪接來思考空間性的問題，那麼電影在出現 2046 聖地之後，為何王家衛用了一個不動的定格畫面？難道聖地的時間不具備運動性？時間不是一直都具備流動性嗎？因此，王家衛在第 298 鏡頭的處理是十足怪異更令人好奇。

首先，時間是具有流動性，這是這個世界的現實狀態，時間不會因為任何人而停留。而電影的時間，為一個巨大的問題。梅茲他曾論及「觀看電影始終處於現在式，而影片本身不正是始終處於過去的時態嗎？觀看電影的行為與電影的製作放映為兩個不同的時間活動。」⁵⁴ 在此，讓筆者把時間的問題先固定在敘述上的層次，將會比較容易進行分析。在電影敘述學上的研究，向來強調任何的敘述都建立在兩種時間性之上，用在電影中被講述的時間性和溝通行為本身的時間性。在這個分析基礎之下，對於敘述的時間的順序的思考，包括劇情中展示所需要的時間，或者是被講述的內容的時間。⁵⁵ 最後是電影中的時間頻率的問題，這是指某一事件被敘事提及的次數與它在劇情世界中所發

⁵⁴ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma, tome II* (Paris: Klincksieck, 1972), p.73.

⁵⁵ 安德烈·戈德羅·弗朗索瓦·若斯特 (André Gaudreault & François Jost), 《什麼是電影敘事學》(*Cinéma et récit II : Le récit cinématographique*), 劉云舟譯, (北京: 商務印書館出版, 2005), 頁 158。

生的次數之間建立的關係。⁵⁶ 在電影敘述上的研究有這些可能。那麼王家衛這個第 298 個鏡頭，它會有著什麼特殊的時間性？

在此，讓筆者仔細地從電影語言來推敲這個第 298 個鏡頭。王家衛他讓攝影機做了一個往後的推軌鏡頭，這樣效果為在英文的技巧上有多種使用名詞，如 Tracking shot / Travelling shot / Dollying shot，攝影機往後移為 Tracking shot out。在技術上而言，就是用輪子或把輪子裝在攝影機的座台上，或是把攝影機架在軌道上，讓輪子的運動來帶動攝影機，讓畫面產生移動。王家衛在此是明顯的讓攝影機藉著推軌鏡頭往後移。而相對弔詭的他在攝影機的推軌往後移時，同時也使用了變焦鏡頭 (zoom)，而這個變焦鏡頭卻又是些許地把畫面往前靠近。變焦鏡頭的使用通常是在不移動攝影機的狀況下，藉著可變焦的鏡頭，把被拍攝對象的距離拉近被拍者的畫面變大，使用 zoom in 與 zoom out，可以創造出在電影的時間與空間的錯覺。最後在此一鏡頭中，王家衛也使用了定格畫面的技巧，讓銀幕上的畫面停住了，這個技巧需要使用被停頓的畫面，需要加印影片格數，把定格畫面延伸到所需要的時間長度。這三種互為矛盾的技法是很讓人驚艷但同時又讓人起疑。有什麼樣的情境需要這三種有衝突的電影技法糾結在一起？這三個運動分別為往退後、往前進再加上靜止延長。我們不妨先從定格的時間性來思考。這個停格是意味著時間被凍結在這條走廊？時間被標示在 2046 的私密聖地？因此時間在這一刻被永恆地保留下來？或是時間因為停格而被定出時間的界線？時間的界線與空間的走廊界線兩者在這停格當中又再度黏合在一起？

張曼玉的轉身停格所停住的時間性若是指一個時間的狀態被延伸，這是指向一個持續性的不變？或是一個永恆性的不變？一個持續不斷的定格畫面，它應該只是對「現在是」的持續不變。而相較於永恆，它應該是有過去不變、現在不變、將來也是不變。因此，這個停格並不一定指向一個永遠不變。而這個定格它也不是完全定停的，因為它同時用推軌也往後，但同時也用變焦往前移。這是在思考影像時

⁵⁶ 安德烈·戈德羅·弗朗索瓦·若斯特，《什麼是電影敘事學》，頁 166。

間的動態性嗎？在第 298 個鏡頭，它的時間成為一個十足迷惑人的影像。畫面是用電影技法被定格了，然卻有三個運動同時發生，筆者不禁要思索著是否三個視覺運動反而成就了視覺上停格不動的持續性。就如同柏格森所寫「在靜止中比在動力中有更多的內容，並且人們通過一個簡單的遞減就從穩定走向不穩定。然而，與這個相反才是事實。」⁵⁷或許，王家衛在這個鏡頭上創造了一個多重關係。三個同時變化的不可分割性，不論在哪一個電影技法上而言，它都與其他二者的變化有關。因此，在一個互為關係的不可分割的變化中，王家衛在以定格為表象的同時，他在凍結影像的狀態中又創了一個在電影語言上的連續性上的不可分割性。在定格的影像中王家衛反而刻意表達了這種弔詭性的影像，通過張曼玉的定格，我們看到了變焦鏡頭與推軌鏡頭的不可分割性，在兩個都是在一種運動性的狀態中，以定格為背景，我們看到了一種動與動之間，產生了某種相對運動的視覺，而這種視覺又是通過一個靜態的停格來表現。所以，真正的思考是在感知運動。因為電影語言與技法，讓凝結的影像又動了起來。因此，停格在王家衛的電影中不一定是一個不變的停住、一個不變的持續，而是在一個停止的狀態中，卻有心跳脈搏的定格，一種活動動態的定格。這個脈搏跳動的影像是往過去、現在與未來的時間在跳動，同時指涉了時間往三個方向，現在、過去與未來。因為停住，而能標示出的細微動態。

十、結論

本論文所思考的樓梯、皺褶、走廊、迷宮、錯誤的剪接與運動，它們之間為一種複雜的關係，而且成為一個可以被視覺所感知的因素。再者，它們本身除了再現的形式之外，同樣地也撞擊成了思考的內容。

我們藉著多種有差別的理論思考，跟著王家衛的腳步走到這裡，當然也藉助不同的藝術經驗，陪隨著本論文的電影分析不斷前進。本研究論文所選擇的為一個困難的挑戰。在我們眼前是一階又一階的樓梯，一條又一條的迷宮，一個又一個失去座標的時間。本論文要在哪

⁵⁷ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.217. 楊文敏，《思想與運動》，頁 229。

個地方停下來？或者再繼續往上與下探索？往時間的過去、現在與未來捉到哪個意義與瞬間？筆者對《花樣年華》所感到興趣的這 24 個鏡頭，是因為這個電影語言的經驗它顯得突出特別，這 24 個鏡頭挑戰著電影研究工作，研究因此也需要往極端走。海德格在《築、居、思》的思考，告訴我們要在有這些「標誌」的地方開始思考，電影研究亦如是。王家衛並沒有給我們入口，也沒有給我們進入樓梯與走廊的門檻，一開始就是在樓梯的中間，我們從一開始就在一個相對失去座標的平台階梯。筆者在選擇本論文分析的停止點，為一個被停格的走廊。同樣地，走廊的通道性質也被王家衛給懸空了，畫面被靜止了。王家衛藉著樓梯與走廊來思考與創新電影語言，同時也突顯這兩個易被忽略的場所。王家衛在他的電影中把樓梯加以皺褶化，把走廊加以迷宮化，藉著電影的錯誤的剪接來思考過度空間中的開放性與浮動性。或許，這兩個場所都會有點不確定的形式與結構。更準確地說，樓梯與走廊多少都會有點德勒茲去疆界的思考在它們的結構本身。

本論文所探討《花樣年華》的 24 個鏡頭，把樓梯作為一個研究的切入方法。在從德勒茲的皺褶研究與柏格森的思想為主要的思想來源，來研究這段 24 個鏡頭的片段。德勒茲在《影像—時間》寫著「一個純粹的符號學不能遵循這種符號學的研究，因為這裡並沒有作為影像『提供』(donnée) 的敘事，也沒有描述。敘事的這種多樣性不能借用能指的變形替身和隱藏在普通影像中的某個語言機能結構的狀態來解釋。」⁵⁸ 王家衛在這 24 個鏡頭是逃脫敘述的好例子，這個片段非常接近實驗電影的手法，張曼玉成為不斷上上下下樓的女人，張曼玉成了如阿莉安般的女人，在前後左右的方向中並沒有寫下劇情的腳步。

準確地來說，樓梯、走廊、女人的腳步、皺褶、推軌鏡頭、變焦鏡頭、定格技巧、錯誤的剪接等，嚴格來說它們並不是在同一個平面階梯上的元素，有些是空間、有些為身體表演，另外則是屬於電影語言與它的技法，然王家衛卻把這些元素組成一個系列性的思考而非對於電影敘述的表現。藉著刻意錯誤剪接的技法，讓錯誤的剪接成為王

⁵⁸ Gilles Deleuze, *L'image-temps, Cinéma 2* (Paris: Minuit, 1985), p. 179.

家衛駕馭他電影思考的方向盤，也是他手上的阿莉安線，藉著電影的錯誤的剪接，電影因而可以或為一個超越一般電影表現的思考與觀影經驗，藉著電影的錯誤剪接的使用，它也成為電影自身的皺褶。

《花樣年華》這 24 個鏡頭對很多觀眾而言，是不被理解的，然「如果我們永遠不帶著足夠的謹慎小心對一個假設進行檢驗，那麼我們永遠不會有膽量進行發明。在我們眼裡看起來荒謬的東西在大自然眼中並不一定是荒謬的。」⁵⁹ 分析來更接近王家衛這 24 個如亂流的電影段落，是需要有學術探討的勇氣。需要走過眾多理論的思考。

然有趣地，對柏格森而言，他認為「理論就像連續的台階，科學在不斷擴大自己的眼界的時候，這個台階也不斷上升」。⁶⁰ 本篇論文筆者跟著王家衛的腳步而逐步地走上電影理論的階梯。我們在這個不斷上上下下的樓梯中，也走進了王家衛不斷上下的電影皺褶。此外王家衛也給我們沒有分叉路的走廊迷宮，直向的空間迷航，在這條迷宮走廊讓我們同時經歷多重的視覺運動，在這個多重關係的電影經驗中，是電影研究的挑戰，或是它指出了一條新的電影研究的新方向？我們應該來正面思考這 24 個詭異的鏡頭，它們有強大能力解決電影研究的危機。因為王家衛把我們帶到更高的台階更複雜的皺褶、更糾結的迷宮、同時是更複雜的純粹電影經驗。因此，這些場所是皺褶空間，也是逃逸空間。錯誤的剪接也是電影本身的皺褶，是為了加速逃逸路線的腳步。因此，女人在樓梯皺褶與走廊迷宮中的身影，也因為有了複雜的思考，因此女人也因為這些特殊的美學經驗，因此皺褶而更加美麗，電影也因為這些不一樣的思考與差異，因此電影的經驗變得更加迷人，給我們更多不同的思考。

王家衛這 24 個鏡頭，在電影形式上與電影敘述上，這些鏡頭是極度地遠離劇情片的形式，王家衛在這些鏡頭的群組關係中，也刻意製造它們鏡頭之間的差異，甚至在單一鏡頭當中的差異，王家衛他是理解在差異中如何形成意義。因此，王家衛他發現了電影的影像可以

⁵⁹ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.235. 楊文敏，《思想與運動》，頁 246—247。

⁶⁰ Bergson, *La pensée et le mouvant*, p.236. 楊文敏，《思想與運動》，頁 247。

藉著錯誤剪接來產生影像的皺褶與折疊，因此在這段 24 個鏡頭當中是上樓、下樓、轉身、正拍、反拍。電影的錯誤的剪接在樓梯的階梯中打開、電影的錯誤的剪接是指引影像迷宮走廊的方向，王家衛用錯誤的剪接和運動來生成電影皺褶，開啟了電影視覺性的思考與電影理論的實踐。

引用書目

中文書目

王應棠

- 2009 〈棲居與空間——海德格空間思維的轉折〉。《地理學報》55 (2009)，頁 25—42。

吉爾·德勒茲

- 2001 《褶子》。楊潔譯。湖南文藝出版社。
2008 《普魯斯特與符號》。姜寧輝譯。上海譯文出版社。

安德烈·戈德羅、弗朗索瓦·若斯特 (André Gaudreault & François Jost)

- 2005 《什麼是電影敘事學》(*Cinéma et récit II: Le récit cinématographique*)。劉云舟譯。北京：商務印書館出版。

亨利·柏格森

- 2013 《思想與運動》。楊文敏譯。安徽人民出版社。

段義孚

- 1997 《經驗透視中的空間和地方》。潘桂成譯。臺北：國立編譯館出版。

馬丁·海德格爾

- 2011 《演講與論文集》。孫周興譯。北京：三聯書店。

浜本隆志

- 2013 《“窗”的思想史：日本和歐洲的建築表象論》。彭羲、顧長江、李心悅譯。南京大學出版社。

羅蘭·巴特

- 1995 《明室—攝影札記》。許綺玲譯。臺灣攝影工作室。

西文書目

Barthes, Roland

1980 *La chambre claire -note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinema, Gallimard, Seuil.

Benjamin, Walter

1989 *Paris capital du XIXe siècle*. Paris: Du Cerf.

Bergson, Henri

1938 *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF.

Decobert, Lydie

2008 *L'Escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock-Une dynamique de l'effroi*. Paris: L'Harmattan.

Deleuze, Gilles

1985 *L'image-temps, Cinéma 2*. Paris: Minuit.

1988 *Le Pli-Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit.

Duszynski, Fabienne

2005 "Walking with the zombies: parcours, interstices et passages chez Jacques Tourneur." *Le film architecte*. dir Anne Goliot-Lété. Paris: L'Harmattan. 83-101.

Heidegger, Martin

1980 *Essais et Conférences*. Paris: Gallimard, collection Tel.

Metz, Christian

1972 *Essais sur la signification au cinéma, tome II*. Paris: Klincksieck.

引用電影

王家衛

- 1988 《旺角卡門》(*As Tears Go By*)。演出：劉德華、張曼玉。影之傑。
- 1990 《阿飛正傳》(*Days of Being Wild*)。演出：張國榮、張曼玉。影之傑。
- 1994 《東邪西毒》(*Ashes of Time*)。演出：張國榮、林青霞。澤東。
- 1994 《重慶森林》(*Chungking Express*)。演出：林青霞、梁朝偉。澤東。
- 1997 《春光乍洩》(*Happy Together*)。演出：梁朝偉、張國榮。春光映畫。
- 2000 《花樣年華》(*In the Mood for Love*)。演出：梁朝偉、張曼玉。澤東。
- 2004 《2046》。演出：梁朝偉、章子怡。春光映畫。
- 2004 《愛神之手》(*Eros "The Hand"*)。演出：鞏俐、張震。澤東。
- 2013 《一代宗師》(*The Grandmaster*)。演出：梁朝偉、章子怡。澤東。

**Analyzing Shot 275 to Shot 298
in Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*:
The Ascending and Descending Woman, Corridor and
Labyrinth, and Cinema and Its Folds**

Yung-Hao Liu*

Abstract

This paper aims to analyze a sequence, from shot 275 to shot 298, in Wong Kar-wai's *In the Mood for Love*. Starting from Deleuze's "the Fold" and Bergson's "Thought and Movement," this paper tries to analyze scenes of rapid ascending and descending of stairs, and of trotting-through-corridors in this sequence, in which the movements up and down stairs challenge philosophical and cinematic analysis. In the sequence, Wong Kar-wai transforms the stairs, which can be seen as an embodiment of the fold, and combines them with the corridor, movement, and a variety of cinematic techniques through the use of a 'continuity error' editing aesthetic to construct his very own cinematic fold. Therefore, this sequence becomes a trap for meaning, and a challenge to the practices associated with film studies.

Keywords: The Fold (le pli), stairs (l'escalier), movement (mouvement), Wong Kar-wai, Deleuze, Bergson, continuity error (faux raccords)

* The author is currently Assistant Professor in the Department of Radio, Television and Film, Shih Hsin University, Taiwan. E-mail: jourhao@gmail.com

附錄一《花樣年華》電影分析之分鏡

分析版本：《花樣年華》Special Edition DVD，美亞娛樂出品。
螢幕比例：16:9

鏡頭編號	場景	鏡位與運鏡	人物運動方向	畫面描述	聲音描述	Time Code
275	計程車內	胸上， 中特寫 車上跟拍		透過車窗拍攝，逐漸聚焦在畫面中央坐著的張曼玉身上。 張曼玉眼神往畫面左方看，一度飄往攝影機上方和右上方。 人的畫面位置從中央逐漸偏左。 後方車窗夜景失焦，前景車窗失焦。	車聲，延續至下一鏡頭。	53'12" ~ 53'19"
276	計程車內	胸上， 中特寫 車上跟拍		張曼玉坐著，畫面位置維持在右半部。 前景背景車窗失焦，僅張曼玉身上有光。 張曼玉低下眼神，彷彿找尋包包裡的東西，再直視左上方，手指抹嘴唇。眼神閃爍。	車聲，延續自上一鏡頭。	53'19" ~ 53'27"

鏡頭編號	場景	鏡位與運鏡	人物運動方向	畫面描述	聲音描述	Time Code
277	旅館樓梯	中特寫 右向左推	↑→	前景為樓梯，張曼玉的腿與高跟鞋快速朝著畫面右上方走上樓梯。背景為櫃檯小姐，看著走上樓梯的張曼玉，失焦。	高跟鞋上樓聲	53'27" ~ 53'28"
278	旅館樓梯	中景 跟拍	↑←	張曼玉快速朝畫面左方走上樓梯，經過前景的吊燈。	高跟鞋上樓聲	53'28" ~ 53'29"
279	旅館樓梯	中景仰拍 上往下搖	↓←	張曼玉背對鏡頭快步走下樓梯，前景有暗紅色簾幕與樓梯欄杆。	高跟鞋下樓聲	53'29" ~ 53'30"
280	旅館樓梯	中景仰拍 下往上搖	↑	張曼玉背對鏡頭快步走上樓梯，前景為樓梯欄杆。	高跟鞋上樓聲	53'30" ~ 53'32"

鏡頭編號	場景	鏡位與運鏡	人物運動方向	畫面描述	聲音描述	Time Code
281	平台欄杆	中遠景 微微跟拍	←	張曼玉走到樓層平台上左轉，臉 向右边靠在欄杆矮牆上，低頭。	高跟鞋腳步聲	53'32" ~ 53'40"
282	旅館走廊	中特寫 後推	前	張曼玉正對鏡頭快步在旅館廊內 行走，畫面僅有張曼玉膝下部位。	高跟鞋腳步聲	53'40" ~ 53'41"
283	旅館走廊	中特寫 前推	後	張曼玉背對鏡頭快步走在旅館 走廊，包包特寫。	高跟鞋腳步聲	53'41" ~ 53'41"
284	旅館走廊	中景仰拍 左往右搖	→ (時間很短)	張曼玉側背對鏡頭，向右侧紅色 簾布的長廊走去。	高跟鞋腳步聲	53'41" ~ 53'42"
285	旅館走廊	中特寫 定鏡	←	張曼玉腳步急轉為背向鏡頭，僅 膝下部分與紅色大衣後擺。	高跟鞋腳步聲	53'42" ~ 53'42"

鏡頭編號	場景	鏡位與運鏡	人物運動方向	畫面描述	聲音描述	Time Code
286	平台欄杆	中遠景 定鏡	↓→	張曼玉側對鏡頭，往右方扶梯下樓。	高跟鞋腳步聲	53'42" ~ 53'43"
287	旅館沙發	中遠景 定鏡	→	張曼玉從沙發上起身，往畫面右方離開。	高跟鞋腳步聲	53'43" ~ 53'43"
288	旅館樓梯	中特寫仰拍 定鏡	↓←	張曼玉面下畫面左下，急步下樓。	高跟鞋下樓聲	53'43" ~ 53'44"
289	旅館樓梯	中景仰拍 右上往左下搖	↓←	張曼玉面下畫面左下，轉而背對鏡頭急步下樓。前景為紅色簾幕與樓梯扶手，背景為櫃檯小姐注視著張曼玉，失焦。	高跟鞋下樓聲	53'44" ~ 53'46"

鏡頭編號	場景	鏡位與運鏡	人物運動方向	畫面描述	聲音描述	Time Code
290	2046 房內	中特寫 定鏡		梁朝偉眼睛望向景框外左方，畫面右半部為窗框與紅色窗簾，背景為房內失焦。 梁朝偉聽見敲門聲後，低頭，抽了一口煙。	53'57" 敲門聲	53'46" ~ 54'10"
291	旅館走廊	遠景 定鏡		旅館走廊內，張曼玉走出房門面向右方，梁朝偉靠在門口面向左方，兩人對視。 畫面左半部被走廊紅色布幕佔據，張曼玉梁朝偉僅居畫面右半偏下方。	開門聲，輕微高跟鞋腳步聲。 張：我明天再來看你。 梁：我歇兩天就沒事。 張：反正我有空。我給你買點吃的，你想吃什麼？	54'10" ~ 54'38"

鏡頭編號	場景	鏡位與運鏡	人物運動方向	畫面描述	聲音描述	Time Code
292	2046 房門口	中特寫 定鏡		梁朝偉靠在門上，肩寬佔畫面 2/3 靠左，眼神先直視鏡頭，再垂下。背景為房內失焦，可看到桌上檯燈輪廓於畫面右方，平衡畫面重心。	梁：隨便好了。 張：那我就走了，你早點休息。 梁：回去給我個電話。用不著說話，響三聲就好。 張：好。	54'38" ~ 54'40"
293	旅館走廊	中特寫俯拍 定鏡		張曼玉面向右，側身，眼神亂飄逐漸下垂。 背景為走廊紅色簾幕。		54'40" ~ 54'44"

鏡頭編號	場景	鏡位與運鏡	人物運動方向	畫面描述	聲音描述	Time Code
294	2046 房門口	中特寫 定鏡		構圖同 292。 梁朝偉收回下垂的眼神，直視鏡頭說話。	梁：「我沒想過你會來。」	54'44" ~ 54'48"
295	旅館走廊	中特寫俯拍 定鏡		構圖同 293。 張曼玉眼神思索怎麼回應，撇頭，抬頭直視畫面右方說話。接著低頭想了一下，再度直視畫面右方告別。	張：「我們不會跟他們一樣。明天見。」	54'48" ~ 54'57"
296	2046 房門口	過肩 定鏡		張曼玉向左離開鏡頭，梁朝偉背對鏡頭，佔據畫面下方 1/3 與右方 2/3。 焦距先在張曼玉身上，待張曼玉離開，轉焦至梁朝偉肩膀。	高跟鞋腳步聲	54'57" ~ 54'58"

鏡頭編號	場景	鏡位與運鏡	人物運動方向	畫面描述	聲音描述	Time Code
297	2046 房門口	中特寫 定鏡		梁朝偉面對鏡頭關上房門，門上房號「2046」，最終居於畫面右上靠中線位置。	55'01" 關門聲	54'58" ~ 55'01"
298	旅館走廊	全景 緩慢後推		張曼玉背對鏡頭，緩步走在旅館走廊內。 54'12" 張曼玉停下腳步，定格。	高跟鞋緩緩腳步聲。 54'10" 後進歌曲《Yumeji's Theme》	55'01" ~ 55'14"

劉永皓，分析王家衛的《花樣年華》從第 275 個鏡頭到第 298 個鏡頭