

# 影像的鑲嵌 與界限： 分析蔡明亮 電影《不散》<sup>1</sup>

1 本論文為科技部專題研究計畫「蔡明亮電影研究專題：氣態影像、景框與注視、敘述的終結與作者簽名 (II)」109-2410-H-128-003 之部份研究成果之一。

透過電影攝影機觀景窗上所看到的畫面，稱為景框之內的影像。它是在拍攝電影現場，藉由景框裁剪出電影導演和攝影師所要建構的畫面，藉著景框的四周排除了電影畫面中不需要的視覺干擾，營造出電影作品中可見的世界，同時也預示著未來在銀幕上放映作品的可預見性與可能性。景框的上下左右四周成了電影「影像畫面的界限」，<sup>2</sup>當它轉成電影正片放映在電影院時，景框的四週邊界會和銀幕的邊界疊合，電影的景框和銀幕的邊界，在電影放映時，大多數電影觀眾會因為電影劇情的發展，而忘了電影攝影機的景框和電影銀幕的邊界，然蔡明亮的《不散》這部電影作品，同時深刻地思考與挑戰了這個美學上景框的問題，同時也探討了影像的界限。

蔡明亮的《不散》中的電影畫面為一種多重的景框關係，因為在蔡明亮的電影中放映著胡金銓的《龍門客棧》，也因為這個命題的必然性，蔡明亮的電影攝影機的景框，它必須對著胡金銓的電影的景框做出凝視、猶疑、逃離、反抗與沉思。因此，這二位電影導演的電影攝影機景框所呈現的問題，為一個具有高度複雜性的美學問題。這兩部電影必然有著景框上的糾結、滲透、感染與突圍。在過往電影景框研究中，大多數的電影學者都是把景框所建構的電影畫面視為一種完美的空間能指，在這個邏輯下，電影與其他的敘事載體不同，因此「電影的特質

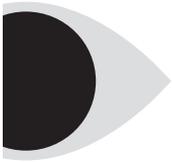


<sup>2</sup> 崔君衍譯，《現代電影美學（第三版）》，北京：中國電影出版社，2016，頁9。

是空間優先於時間的形式」，<sup>3</sup> 而電影的時間性也必須建立在空間之上。因此可推論出因為電影影片中，「在空間建立形成之後，時間才能夠生成」。<sup>4</sup> 這些電影研究思想成果，推動著筆者往電影空間的周邊去探索。如果電影的畫面空間優先於電影的時間，那麼這個電影畫面是否有空間上看得見的邊界與景框？它並不只是電影攝影機在拍攝取景工作中所面對的「上下左右與前後的六個面向」，<sup>5</sup> 它是否會有個影像的景框與邊界？就如同銀幕一樣的四個邊，攝影機的六個邊與電影銀幕的四個邊界是否相同？景框空間的思考在電影分析中它又會是什麼？

假設電影銀幕在某種程度上像一幅繪畫般有個邊框，這個邊界是由畫框所包圍和裁切掉，這個銀幕邊界是否有著美學上的意義？銀幕的四周和畫框是一樣的美學問題嗎？繪畫及電影的景框與銀幕它們是否有著相同的問題？我們再進一步問，電影銀幕與電影院的差別又是在哪邊？

景框(cadre)在字彙上是來自於義大利文「quadro」，這個字是來自於拉丁文「quadratum」，表示一個四方形的形象。在藝術史上把繪畫的畫框視為畫作的附件。之後攝影術的發明，攝影機所產生的照相有四個邊框，攝影或許不自覺地模仿了繪畫。在之後緊接而來的電影的發明，電影攝影機上的鏡頭取景，到電影放映的投影，電影從它開始的原初，從攝製到放映都離不



---

<sup>3</sup> André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris: Ed.Nathan, 2000, p.104

<sup>4</sup> Ibid, p.105

<sup>5</sup> Noël Burch, *Praxis du cinema*, p.30.

開攝影機的景框。因此，電影中景框的存在它是一種物質的客體。<sup>6</sup>它是從攝影師在拍攝取景的景框，到電影放映時，出現在電影院中放映出的想像世界的影像，它們無論在正片的膠卷上及放映的投影上皆包涵了影像的景框，並製造出影像的界限。景框它是影像畫面空間上看得見的裁切線。

## 從框外思考到《不散》的景框

景框的問題並不只是一個影像的劃界與附件的問題而已。景框它一直是藝術史上重要的存在，但同時又是個冷門的研究議題。在傅柯(Michel Foucault)分析迪亞哥·委拉斯開茲(Diego Velázquez)的《宮中侍女》(*Las Meninas*)，傅柯對這幅充滿許多的畫中畫的畫作，在多重的畫框所建構出的構圖中，傅柯認為迪亞哥·委拉斯開茲的畫最重要的是「重疊有三種目光：當模特被描摹時，是模特的目光；當觀眾注視這幅畫時，是觀眾的目光；當畫家構作他的圖畫時，是畫家的目光。……這三種『注視』功能在油畫外面的一個點上混合在一起：這就是說，它是一個理想點，相關於被表象的一切，但它也是一個極其真實的點，因為它還是使得表象成為可能的出發點。」<sup>7</sup>傅柯在上述的分析其實是在思考，在《宮中侍女》中長方形發出微光的並不



- 
- 6 雅克·奧蒙、米歇爾·瑪利著，崔君衍、胡玉龍譯，《電影理論與批評辭典》，上海：世紀出版集團與上海人民出版社，2011，頁37。
- 7 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 31. 米歇爾·福柯，莫偉民譯，《詞與物—人文科學的考古學》，北京：上海三聯書局出版，2016，頁15。



是一幅畫，而是一面鏡子。鏡子反映出菲利浦四世(Philippe VI)國王與他的妻子瑪莉安娜(Mariana)皇后：「他們是整個實在中最脆弱的，最遙遠的形式……他們站在畫外，並因而從畫面中抽身。」<sup>8</sup>因此藏在委拉斯開茲畫中的鏡子，傅柯強調出畫框之外的重要性遠大過於畫面之中。因此，隨著傅柯思考的路線，我們其實是可以認為畫中的鏡子，為我們展示在繪畫空間中未被展示的部分，但它藉著鏡子把這些畫框之外的部分給暗示出來。因此，觀眾在看這幅畫的位置，其實是屬於菲利浦四世國王與瑪莉安娜皇后的位置，也是畫家委拉斯開茲的位置。這是一個複合重疊的觀看位置。這些不可能的任務，藉這畫中畫與鏡子的反射，來呈現出景框之外的種種沉思。傅柯指出，景框之外重疊了三種不同的目光。這三種不同的目光在景框之外召喚著畫面裡的公主、畫家。鏡面與景框之外的多重視覺交互作用力產生了視覺與美學的辯證。蔡明亮《不散》中電影畫面的景框問題是複雜的，有如一部關於景框的雙重奏所轉化成的多重辯證。在傅柯探討委拉斯開茲畫作中的框外思想中，指引著筆者去探討《不散》中複雜的景框的疑問。同樣地，蔡明亮本人的背影在《不散》的第六個鏡頭中出現，他是位於電影院的觀眾席，之後他就再也未曾出現在他的電影當中，蔡明亮是否處在一個框外的位置？這是一位電影觀眾的位置或是電影導演的位位置？它是在畫框之外或是景框之內？蔡明亮的位置與委拉斯開茲的位置是否相同？或如同是出現在鏡中的國王與王后的位

---

8 Ibid.

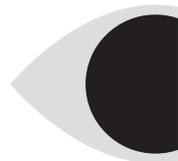
置，隱約晦澀的出現在畫作當中？或是另有不一樣的思考？對於景框的問題，筆者想從古典繪畫的美學研究來借徑來思考，這是一個視覺再現的問題？或是一個影像框定的邏輯？德希達 (Jacques Derrida) 在《繪畫的真理》(*La vérité en peinture*) 中，他把繪畫作品的外圍視為畫框 (Paregon)，德希達把畫框定義為：「即不在作品之內，也不在作品之外，即不在作品之上，也不在作品之下，既反對對立，也不保持不確定，而且也給作品相當影響，它不在僅僅是環繞在作品周圍。」<sup>9</sup> 筆者認為德希達的觀點把美術史上無法擺脫的畫框，給予了美學意義的可能，因此在繪畫之外的畫框它是可以運作某些繪畫之外的曖昧的眾多意義。德希達細心地提醒我們畫框的獨立性的意義，它不只是在美學上具有抽象的可能，它也是實際上具體的存在。如何去探索這個具體且晦澀的難題？德希達寫著：「它給作品設定邊框，使得畫框發揮作用，並且促進框定的運作，賦予其框定的工作。」<sup>10</sup> 德希達思考的畫框與傅柯的框外，是處於不同的位置。德希達注重畫的邊緣，傅柯注重畫外的位置。因此，在這些想法中指出，因為有了畫面的邊界，才能使畫面內的影像及其功能展開。邊緣與畫外的力量在召喚我們，對電影進行景框的美學思考。我們就從這些美學上的思考走入電影景框的特殊性的思辨當中。

電影攝影機的景框，在拍攝取景時已經對於電影畫面進行

---

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris: Ed. Flammarion, 1978, p. 9.

<sup>10</sup> Ibid, p. 12.



框定的剪裁，然在電影院的銀幕上放映時，銀幕的四周就如同影片外面的畫框。然它是否真的如同繪畫的畫框獨自存在？這個銀幕的四周真的堅固不移嗎？或是它是經常性的被破壞和突圍？我們觀眾是處在哪一個景框之外的位置？我們看電影時能凝視著電影畫面的邊框嗎？我們要如何對畫面的邊框進行思考？

筆者認為，電影的景框至少包含了三種複雜的意義角力，它們包括——景框、界線的劃定，以及空間上下文關係。<sup>11</sup> 因此，我們在討論電影景框這個既是技術上，同時也是有美學上多義潛能的字詞時，它至少有多重意義圍繞在這個字的背後。因此，我們在討論景框時，意味著對空間上劃切出界限，當然也會指涉到這被框定出來畫面的空間整體的指涉。而在電影技術的層面，景框是如同畫面的切割工具般，形成可見的空間疆界，也是可被具體化的畫面，這些是很明確的在影片中被通知和察覺的。換言之，電影攝影機景框的產生，是在拍攝時框定劃分了電影空間畫面，它同時包含了被拍攝進入景框之內的電影畫面、被排除在四週之外不可見的空間畫面，以及上下左右前後六個面向之外的空間。取景是一個實拍的過程，但它也是個美學問題。在取景中由景框所創造出來的框架與影像的界限，在《不散》中更加複雜。

---

<sup>11</sup> Sophie Charlin, "Autour du cadre la zone de l'image", in *Effets de cadre- De la limite en art*, Paris, Ed. Presse Universitaires de Vincennes, 2003, pp. 21-27. 這篇文章在討論攝影機景框本體、景框在空間畫出的界線，以及空間背景中的正文關係。Sophie Charlin 認為在思考景框時，需要考慮到這三者的相互辯證關係。



首先，在蔡明亮《不散》的電影文本中，所虛構出的劇情，是在結束營業前的永和福和大戲院放映著《龍門客棧》，戲院裡的各處空間遊蕩著各式各樣的觀眾。電影院裡只剩下兩名員工——電影放映師李康生與在販售電影票的陳湘琪。因此在《不散》電影文本的正文背景中，它必然地與胡金銓的《龍門客棧》有著電影史、空間意識形態、電影類型與美學上各種座標的明顯差異、連結與反抗。胡金銓的《龍門客棧》的放映，是在《不散》的電影現實中去完成各式各樣的電影凝視與觀注，也是在《不散》當中，去擴散出電影院觀眾的諸多有異的觀影方式，這和傳統的電影院觀看不同，這些都是在銘刻在《不散》當中。

因此《不散》與《龍門客棧》它們之間的關係是盤根錯節，從兩部有別的作品關係到某種《不散》影片文本的正文關係，乃至於影片文本中的上下文的語境關係，甚至電影史的系譜關係。蔡明亮在操作這些電影影像的魔力時，是藉著他電影攝影機的景框來劃分出他的電影畫面。甚至可以反過來說，蔡明亮運用他的景框，促使他的作品與胡金銓的作品之間有了更複雜的互文性與辨證關係。在《不散》中，蔡明亮直接的景框改變了胡金銓的作品，他用深具強度的景框重新框定出新的中心、新的平衡，及某種新的景框形式與美學。在《不散》中，蔡明亮的景框中也包含著胡金銓的景框，我們面對的是一種多重景框的鑲嵌式的影像。

筆者首先想要思考的問題為，胡金銓《龍門客棧》的作品被蔡明亮的《不散》的攝影機的景框所包圍，它在《不散》裡面能否保有《龍門客棧》的獨立性？藉著電影銀幕上的放映，長方形的銀幕和它的四周來與《不散》的正文語境，做出一個自主的斷裂

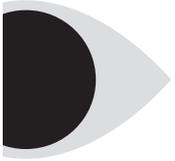


性。因此，在這個異質性的基礎上，《龍門客棧》作品本身內在的劇情與其他各種的內在結構，是會用何種方式影響到蔡明亮的《不散》？被鑲入《不散》的《龍門客棧》能否具有自身的景框美學？

筆者並不是要把問題簡化為兩部電影作品之間的一個系譜學關係而已。筆者要在本文所探討的這兩部作品的關係或許疏遠，但二部電影作品之間的關係並不只是簡單的連結而已，而是蔡明亮在《不散》中刻意營造出來的一條漫長的劃界的線條，而這條區分彼此混淆敵我的景框疆界線，是透過電影攝影機的景框，來取鏡並且完成框定，進而到電影銀幕，並涉及福和大戲院乃至於電影院的各種空間，而這些都是蔡明亮藉著景框美學手法所建構出來。這個框的邊界是否是蔡明亮對於電影本體性的思考？筆者認為景框的鑲嵌與影像的界限是《不散》的重點。

我們可進一步思考，蔡明亮的《不散》是從觀看胡金銓的《龍門客棧》開始，從思索著胡金銓的電影開始，那麼蔡明亮的電影攝影機的景框取鏡到何時才能夠擺脫掉銀幕上的畫面？或者是蔡明亮的景框影像應該從哪個影像邊界開始？它如何思考自身的影像框定美學？哪些是他們二位導演的對話？哪些是他們影像的爭鋒？《不散》的景框可能有各種美學上的可能。

在我們生活當中或是藝術場所，大部分的影像皆是有景框的。無論是攝影、繪畫、電影或是其他的各種電子視覺看板，它們皆是被景框的框架所框定住，當然它們大部分皆是以幾何的形狀居多。在這樣的觀察下，幾乎景框都是伴隨著各種影像，然而這並不是筆者所要探索的方式。相反地，影像應該是

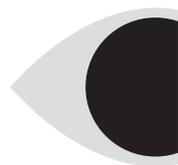


某種「無極限」。<sup>12</sup>所以在面對影像的無極限時，景框的美學功能，應該是某種對於觀看的引導以及對某些事物的刻意排除，因此如果影像是無極限的話，那麼筆者認為景框就是對於影像在景框之內的最大尺寸與極盡可能的包容。因此在影像的無限性與影像的被侷限在景框局部性的拉鋸中，景框的界定成了一個美學思想上的爭鋒，與創作上的挑戰。

筆者認為景框是某種攝影機景框的機械性，在空間上劃出界線，建立起空間的語境關係，然這三種特色又會同步到電影的節奏，有如電影某種視覺上的心跳，在電影的連續性中被強調出來，吸引著我們的思索。這些問題在《不散》中強烈地吸引著我們。《不散》的電影景框特色帶給研究上的難題要如何去釐清？

## 鑲嵌的影像

蔡明亮的《不散》中電影劇情是觀眾在電影院中看胡金銓的《龍門客棧》。電影院中的銀幕上所放映的武俠世界，自然地把銀幕上的影像與電影院中的觀眾、以及長方形的銀幕框架區分出兩者的差別性。因此，在蔡明亮的《不散》中，使用景框是一個屬於藝術層次的表現手法，蔡明亮在福和戲院的銀幕、影廳、電影院的周遭地帶、走廊、樓梯、角落等，同時也探索各種屬於影像的與建築的邊框。在不同標準的空間、時間和藝



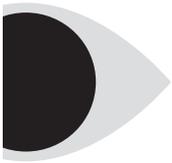
---

<sup>12</sup> Jacque Aumont, "Sans limite", in *Champs visuels* no.12-13, Penser, cadrer: projet du cadres, Paris: Ed. L'Harmattan, 1999, p. 22.

術之間，藉著不同的框架去創造出框架的邊界與轉換。蔡明亮以放映胡金銓的《龍門客棧》的方法，作為探討景框與週邊的思考，在《不散》中呈現各種界限與框架。

筆者在探索這個景框與框架的問題時，首先要提出的是，在蔡明亮的《不散》中，有關電影院中放映《龍門客棧》的相關諸多片段，這些是要算是蔡明亮所創造出的電影？或是胡金銓的電影？筆者首先要在形式上確定的《不散》的作者為蔡明亮，電影作者的身分無論在電影片頭、電影著作權及合法性上都已經確認無疑。然而在《不散》中已是確實地放映了《龍門客棧》，這些在電影中蔡明亮也用了多種手法表現出來。筆者在此問題上，想要藉著景框與框架的研究，來思考在形式上《龍門客棧》是如何藉著電影的放映被鑲嵌到《不散》當中？《不散》是如何在《龍門客棧》的放映銀幕之外去運作它的景框？有趣地，在《不散》中的《龍門客棧》它並非是獨立的，筆者認為胡金銓的影像它被轉化成《不散》的電影畫面。然《不散》的影像中確實也存在著異質性的《龍門客棧》，在這點上筆者想探索幾個不同層次上的鑲嵌形式，以及在景框中多種不同的影像關係如何呈現的問題。當然，筆者要探討的嵌入影像的觀念時，首要解決的問題，當然是景框的定義，及對它開拓積極性的可能意義。

景框是真實存在於電影影像的製造過程，當然它也是在拍攝時具備一種具體想像的創造。然這些在《不散》當中會變得更複雜，我們要解決的為蔡明亮的景框問題，而非是被景框中的景框所糾纏不清。因為首先，我們是否要去區分影像內部的差異？或是只確認《不散》的影像皆為蔡明亮所創？然在這些仔細分析的過程，是本論文的主要研究動機。



當然，無庸置疑的，被鑲嵌的影像是屬於整體電影畫面的一部份，它並不能脫離整部電影，但它確又能與其他的部份清楚區隔。因為，假使《龍門客棧》單獨放映時，那是胡金銓的作品，那會是與蔡明亮無關。然蔡明亮把《龍門客棧》鑲嵌進了他的電影作品，是藉著電影院中的放映，《不散》電影畫面中嵌入了《龍門客棧》。對於正在看《不散》的電影觀眾而言，這是容易區辨的。然而福和電影院中的銀幕，如同一個無法限縮的景框，獨自存在，藉著長方形的電影銀幕與其它的空間區隔開。這個銀幕彷彿具歷史性般的鑲入，在福和電影院裡面，胡金銓的電影是有如一個與蔡明亮有別的景框。因此，電影銀幕上的武俠世界與電影院中觀眾的影像，自然地有了區別。這個差別不只在長方形銀幕，也包含二者電影再現的形式，涉及了色彩、敘述、類型等等諸多有別的視覺元素。筆者要強調的是，《龍門客棧》在蔡明亮的電影世界中為他者的形象，因為這兩者的世界並不接近，且差別是巨大的。

因此《不散》中放映的《龍門客棧》，是強迫《不散》的觀眾要去思考景框，而非只是一種影像上簡單的區隔。福和大戲院中的銀幕，彷彿成為景框般的形象思考。這個被鑲嵌入景框幾乎具備了某種的電影聖像。在此之外，這片銀幕把胡金銓的《龍門客棧》有如一一個鑲了四個週邊的畫框框住了。而被鑲住了的胡金銓電影與銀幕之外蔡明亮的《不散》，就影像的本體論而言，它們兩者之間並沒有不同，筆者認為他們都是具同質性的電影。而整個電影銀幕被突顯出來，這是要強調出對景框的主體形式，藉著銀幕具體的空間形式。因此，筆者認為在這個層次上，電影銀幕上的放映，間接證明了蔡明亮在景框取景上的



深思，並且用了電影中放映的電影，來展示他與胡金銓的差異，同時確立自己在藝術創作上對話的可能。因此，這個被鑲入的影像，它是具備了某種「意義的組成」(agencement signifiant)。<sup>13</sup>

被蔡明亮所鑲嵌到《不散》中的《龍門客棧》，筆者認為，無論在放映中的銀幕上的電影影像，以及坐在觀眾席正在看電影的觀眾，都正在逐漸地理解到它們本身也是一種影像。電影銀幕它在福和電影院中是有如一種意義實體，也是接近景框的同義詞，在這個空白的銀幕，要投影出已完成的電影作品。而所有的電影作品的拍攝也離不開攝影機的鏡頭與它的景框，這些成了一個彼此緊密相關的過程，如果我們一步一步的倒著追溯電影銀幕上畫面的源頭，它是離不開攝影機的景框。景框這麼令人平淡，可能因為它是在拍攝上的基礎，景框它也自然地成為影像的一部分。當我們在看電影時，並不特別去關注這個電影畫面的四週框架。誠如德希達及傅柯等眾多西方哲學家的研究中告訴我們，框架的週邊與框外的重要性。因此，在《不散》中對景框的思考，呈現了一種漸進式的推展。首先，蔡明亮在拍攝《龍門客棧》時，他讓《不散》的構圖有了電影中放映的電影，如同畫中畫般的形式，在這種電影畫面的組織空間及構圖上，皆是在提醒《不散》的觀眾要有景框、鏡頭之外與場外的概念。也正是電影中這些鑲嵌般的影像構圖，證明蔡明亮對於景框使用的自覺。從鑲嵌《龍門客棧》到《不散》的呈現，這些是蔡明亮在藉著景框來找到他作品的身分確認，並間接來暗示在

---

<sup>13</sup> Vincent Amiel. *Naissance d'images : L'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris: Ed.Klincksieck, 2017, p. 17.

《不散》中景框的重要性，無論是鑲嵌住《龍門客棧》這個可見的框架，或是《不散》會被觀眾忽視的影像世界。

在《不散》中用了多種拍攝方式去呈現了在銀幕上放映的《龍門客棧》。換言之，有多種方式來呈現這種鑲嵌式的畫面。因此，它自然地轉化成各式的組合，並且思辨了景框的在場與隱藏，在這二極的思維中去呈現《龍門客棧》與《不散》的取鏡的趣味。在這些現象中，我們不妨把它視為蔡明亮對於《龍門客棧》的沉思來完成《不散》的創作，藉著二人不同的景框取鏡的差異，來完成這個複調的雙重唱。

在這種鑲嵌式的影像，它顯現的形式就如同它的本質。我們不禁要思索，被嵌入的影像它是否可能被同化？無論在主題、動機及形式上？被嵌入的影像它是否會發生異變，脫離它的原意？在《不散》中，每次呈現《龍門客棧》被鑲嵌在《不散》當中，皆呈現了多變複雜的情境。隨著電影院中觀眾席中所發生的情境，來動搖著《龍門客棧》的意義。因此，《龍門客棧》雖是被鑲嵌進入畫面中，影響影片原來意義的來源卻是在電影銀幕之外的景框，以及包圍銀幕的四週邊緣。因此，探討鑲嵌影像的思考，我們可以把這個鑲嵌的形式當成一種再現的方式，它幾乎不受主題影響，在被鑲入與被包圍的時刻，它在影像上似乎可轉化形式，直到《龍門客棧》和蔡明亮的《不散》成為一體。因此，無論是形式上或是主體上，被鑲嵌的影像應該都可以把它視為一種銀幕部署 (dispositif)。無論對參與《不散》拍攝的電影劇組人員，或是在電影院中看《不散》的觀眾。電影的畫面中刻意鑲嵌了胡金銓的電影，是令人深思的電影形式，也會引起電影觀眾的特殊情感。至於產生景框中的景框，這種電影銀幕的



影像部署，是刻意要讓電影院的觀眾空間與電影影像藝術空間之間有了交集，明確地創造出一種具有功能的解決方式。也因此《不散》中產生了鑲嵌式的影像，藉著電影銀幕的部署，來讓多種差別景框產生對話、辯證與共鳴。這種刻意嵌入影像的手法，有點像在文學上在一句話語當中，插入另外一個句子，爲了讓整句話語能夠更推展它整體的複雜性。這些都是藉同樣的手法來呈現某種的異質性。然這種類似「重屏」的電影畫面的出現，它是「有意混融在一起的，彼此充實、彼此強化、彼此重釋、彼此混淆、彼此鬥爭、彼此消解。」<sup>14</sup> 這個複雜的思考形式與《不散》的景框有了深刻呼應。

在大多數多重景框同時呈現的時刻，它反而呈現出對景框本身的問題，這也似乎讓蔡明亮找到藉口，來用這種嵌入的銀幕部署來拍《龍門客棧》。這些電影畫面都是真實地呈現在觀眾眼前。這樣鑲嵌式的拍法，他首先要有雙重的景框，在影像具體可見的材質性及可區分，筆者認爲對於整體《不散》的電影畫面而言，主要的影像是對於電影院空間的再現，而非只是單純對於電影銀幕上《龍門客棧》的電影畫面去追求象徵與隱喻上的訴求，它可以有更複雜的可能。

然除了景框的材質性之外，蔡明亮對景框也有第二種的思考，它們是較接近敘述上與造形上的想法。在《不散》的第二十五個鏡頭，陳湘琪打開了一道垂直的門，走進畫面。在她一旁爲一道電影銀幕，這道垂直的門，它打開了一個空間，它

---

<sup>14</sup> 巫鴻，《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》，北京：北京世紀文景文化傳播公司，2017，頁 26。

給觀眾看到另外一個門的景框。陳湘琪打開這道垂直的景框，事實上猶如多重景框中的景框，同時併置在一個電影畫面之上。筆者認為這個鏡頭在景框的思考中具有它的重要性。陳湘琪打開門走出來，這個垂直的景框並不是去破壞水平式的電影銀幕景框，造成視覺構圖上的不平衡，應該把它看成是蔡明亮有意識地在安排不同景框，如何共同鑲入一個電影畫面之中，來刻意創造出失衡的美感。然在電影敘述的邏輯中與景框的美學中，這個畫面卻讓兩種不同的影像形成某種視覺對抗。因為這兩種內在的景框尺寸彼此是不對等，無論是佔據了大部分電影銀幕上胡金銓的敘述空間，或是在蔡明亮《不散》中的福和大戲院銀幕旁邊側門，這兩種被鑲嵌在一起的影像，是兩種有別的景框差異，在有別的景框呈現中，卻又製造出共存的現象。

陳湘琪出現在電影銀幕左方的側門前，這個電影畫面的情境，蔡明亮刻意讓觀眾察覺到這是一個不對稱的景框組合，無論在變形的武俠世界的長方形銀幕景框，或是垂直的銀幕旁邊的側門，讓跛行的陳湘琪走入畫面，這些差距巨大的戲劇性也充滿在整體《不散》中，兩個有別的局部的景框，側門與電影銀幕被包含在同一個畫面當中。或許，筆者可以這麼地認定，被鑲嵌入的影像，它是具有如實體般的物質性，無論是電影銀幕或是一道側門，在影像被鑲入的同時，這些影像也有了各自有別的行動在《不散》當中，同時它們也各自召喚不同的意義的指涉。



## 鑲嵌的景框與影像突圍

無論如何，攝影機的景框與電影銀幕的邊框總是存在的。蔡明亮把《龍門客棧》鑲嵌入了《不散》當中，但相對地他在景框的思考中也必須找到突破胡金銓的作品，來確定自己作品的景框與邊界，同時也必須要擺脫《不散》成爲邊陲的黯淡畫框般的附件。所以蔡明亮必須在所使用的鑲嵌方法之外，找到脫離胡金銓的方法。

我們或許可以如此思考，在蔡明亮拍攝《不散》時，是否有對《龍門客棧》做過一個深刻的有系統的思考？或者，蔡明亮把胡金銓的電影鑲入《不散》當中，蔡明亮的重點是讓胡金銓影片成爲歷史的思考？這個鑲嵌景框中的景框的藝術動機爲何？蔡明亮又如何從這個藝術手法中突圍，這成了值得探討的問題。

我們可以如此來思考，景框與景框內在的影像，它們是可以找到一個共同的面向。景框所框出的爲一個畫面的單位，在蔡明亮的《不散》的景框中，還存在著另一個電影單位《龍門客棧》，因此，這會是一個主要的問題，如何去定義《龍門客棧》與《不散》上下文的語境關係？《龍門客棧》有它的藝術作品的自我身分，也有它電影豐富的藝術表現能力，它無論如何都是可以獨立自主的。因此，福和大戲院的銀幕上的《龍門客棧》，在有鑲嵌影像場景出現時，這個問題會更加突顯。或許我們可以假設，《龍門客棧》的放映，只是爲了某種有意識的影像再製。影像翻拍再製當然並不是工業化的複製，或是追求每個拷貝的完全均質化。蔡明亮對《龍門客棧》的翻拍再製可能是刻意追求著有別差異，當然也可能包含著相似、形象與符號等的思考。



在電影院拍攝放映的《龍門客棧》，儘管可能是按照胡金銓作品的順序，然在把《龍門客棧》鑲嵌入《不散》的過程中，胡金銓的影片同時也被《不散》影片的影像所包圍。因此，它們兩部電影無論在電影影像的再現、敘述與影像的修辭都產生了複雜的關係。因此，在本文所聚焦的景框也變得是一種複雜的觀念，筆者從以下的角度來分析。

蔡明亮突破《龍門客棧》的方法，筆者認為有三種方法：首先影像突圍的可能，蔡明亮必須沿著《龍門客棧》的景框再去製造出一個胡金銓畫框的邊緣的效果，即使在它們是景框完全疊合下，蔡明亮也必須從相同的景框中找到滲透胡金銓景框的可能。這個拍攝的方法是忠於對於《龍門客棧》的框架。照著原初的景框再進行拍攝，當然這是富教育意義，同時也忠於原作。例如從《不散》片頭的聲部到《不散》的第一個鏡頭，都是忠於胡金銓的原作框架，但同時也提醒觀眾，《不散》這部電影裡的《龍門客棧》已經從胡金銓的原作中偏移了，蔡明亮電影開場片頭的字卡，告訴觀眾這些差異，並且在第二個鏡頭透過布簾的干預來表示前面遠處的《龍門客棧》畫面是鑲嵌的影像。然在《不散》的第四個鏡頭中，蔡明亮拍攝中山堂放映《龍門客棧》的情境，電影銀幕與觀眾席觀影的盛況，在第四個鏡頭中，銀幕完全地被鑲嵌入到《不散》的電影畫面當中。換言之，蔡明亮的第一個鏡頭的景框，是沿著胡金銓的景框完全地疊合的情形下，同步來進行《不散》的開場，在第二個鏡頭透過布簾看見銀幕與第三個鏡頭拍攝觀眾正在看《龍門客棧》，這些來自於電影院情境的元素，使得胡金銓的景框得以突破潰堤。蔡明亮當然也明白，他要離開胡金銓的電影，就必須要離開胡金銓的景



框。因此，他的鏡頭與畫面就必須要離開福和戲院的銀幕，蔡明亮必須在福和大戲院的觀眾席與電影銀幕中，找到滲透突圍的可能，即使守舊地沿著胡金銓的景框忠實的拍攝，他也必須找到景框的微小隙縫，藉此突破《龍門客棧》的景框，也藉此找到他個人景框框定的特殊美學。

除了兩者的景框完全疊合之外，蔡明亮也必須要強調出鑲嵌影像的手法，讓《不散》來離開胡金銓的電影。他在包圍《龍門客棧》時，蔡明亮必須創造出其它的電影空間，讓蔡明亮的劇情和人物得以遊走在福和大戲院，脫離胡金銓的景框。因此，《不散》的這些畫面，應該都是蔡明亮精心構思的結果，無論在畫面的結構，影像的形式及它可能的指涉。因此，包圍住福和大戲院銀幕的觀眾席，它自然地吸引了《不散》觀眾的目光，電影院觀眾席中所發生的各種行動，顯然已經成為另一種電影中可見性的典範，即便《不散》所包圍《龍門客棧》的影像完全是異質的，這些影像的組織，皆是由景框所建構出來的兩種不同的可見性，及有差異的情境，因此《不散》的觀眾必須看到這兩種景框的差異，在銀幕上胡金銓的景框之內的武俠電影，及蔡明亮景框之內所創造出一種二元世界，銀幕上電影畫面與電影院中的活動，並且接受它們在電影進行時同時進行中的差異，藉以形成《不散》的影像魅力。

因此筆者認為，在這裡鑲嵌的影像，同時展示了兩種影像思考邏輯，它們是共變的及弔詭的共存，<sup>15</sup> 並且呈現了連續的

---

<sup>15</sup> Vincent Amiel, *Naissance d'images*, p.42. 筆者的想法是來自於 Vincent Amiel 對中世紀插畫分析的研究。



與不連續的景框。因為這種景框中的景框它同時召喚了時間的思考。在蔡明亮的景框中，他的電影與胡金銓的電影是有某種對立且共存的張力存在。而時間差異在胡金銓的銀幕上與電影院的觀眾之間，透過時代的差異顯現出來。至於連續性與不連續性則是在每一個鏡頭的轉換與剪接中，去強調出這是一個特殊鑲嵌的邏輯。因此，在鑲嵌的形式中，我們找到了突圍的可能性，這個就是存在於《龍門客棧》與《不散》的兩種有別的視野，甚至兩種不同的電影美學及電影思考，即使它們在《不散》中必須相互依存，但卻也不能阻止它們各自獨特的形式。

第二種影像突圍的方法，被鑲嵌影像最明顯的特色就是被包圍的效果。這個手法同樣地也適用於電影中各種窗戶、門等的使用。當然在《不散》中最主要的還是福和大戲院中的銀幕，它總是吸引《不散》觀眾的視線。讓觀眾的注意力在兩個有張力的景框中去移動。在這種層層被包圍的影像中，反而更能突顯出某種人物肖像的力量，這也使得人物具有了形象的力量，幾乎是超過人物角色的範圍。尤其是蔡明亮在拍攝石雋，儘管是一種景框中包圍著另一種景框的形式，在這種情境中有著力量突破了這個雙重的框架。然有趣的，卻也因為石雋，在第二個鏡頭，石雋在觀眾席看《龍門客棧》，電影銀幕被鑲嵌在整個畫面。在放映的《龍門客棧》中，畫面為石雋古裝裝扮的出場。此刻，銀幕似乎不再如同背景般的道具，銀幕的世界也不再是個想像般遙遠的外在世界，在兩個不同的景框之間，因為石雋同時作為演員與觀眾，產生了共同的連結。兩個雙重景框有了某種迴路的效果，這既是人物的，同時也是景框的與時間、情感的感動，景框的邊界得以突破。



在石雋觀看自己演出的作品中，隨著胡金銓電影鏡頭畫面變化，我們可以看到不斷變化的框架來突顯它與蔡明亮是一個有巨大差別的差異系統。石雋觀看電影的凝視動作，也把本屬於胡金銓電影的外部世界轉變成蔡明亮電影的內部世界。但是同樣地，石雋也把蔡明亮的電影世界，藉著他的在場，把它帶向了胡金銓的外部世界。石雋觀看電影的動作，這是屬於《不散》的情節，但卻展示了兩個有別劇情世界。它們並不能具備所謂的同時性，但卻有敘述的關聯性。我們甚至可以區分出《龍門客棧》與《不散》有別的句法結構。然這些分析卻讓我們不禁要問，一部電影可否居住在另一部電影之上？或者寄生在另一部電影之上？或者這是某種跨越時間新舊的共生方式？即使我們有辦法區分區別這兩部電影的人物、行動、時間影像等等。然這種共存的電影與影像突圍的方式，令人讚嘆藝術家的手法。

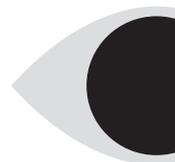
筆者認為，或許我們可以把景框視為蔡明亮電影思考的單位。他在使用這種雙重的思考，在區隔每一個景框之中，都給予了獨立的時間性、戲劇性與意義指涉，在使用雙重景框時，也強調它們的各自獨立，但是又有種邏輯，讓這種鑲嵌入的影像與包圍它的四週又可以彼此相互找到支撐，藉著電影院的四週與石雋的觀看電影的注視，讓這些有別的影像又變得緊密相連。當然這種層層包圍的視覺結構，並不會構成如同射擊遊戲般的靶心影像與其它射靶外圍的部分，有著得分高低的差別。相反地，蔡明亮藉此建立了一個整體的視野，一種共鳴的影像思想性結構，在他的雙重景框的運用下同時展現，蔡明亮在這種包圍的方式中找到了突圍景框的方法。



最後第三種影像突圍的可能，這種鑲嵌式的影像它是可以建構出某種觀念的核心，同時也伴隨著某種的等級差別。因為我們在分析這種構圖結構總是要去面對這兩種不同的內容、形式與風格等。雙重的景框中必然有很多緊張的張力。在《不散》中的蔡明亮把《龍門客棧》當成一個電影影像的實體拍攝對象，在《不散》的景框下，《龍門客棧》如幾何的平面佔據了《不散》的空間。然而，在某種程度上而言，這是一部有關看電影的作品，這部電影的核心當然會是電影銀幕。景框中的景框，它限縮了很多空間，它自然成爲一個無可迴避的影像中心。

由於電影銀幕的部署，它自然形成一被鑲嵌入的影像，因此也是必然的，蔡明亮必須要用他的景框去包容住胡金銓的景框。蔡明亮必須在胡金銓的景框之外，在蔡明亮所創造出來的空間，在這雙重的景框中去找共鳴共變的關聯。製造這些關係是相當困難，它必須有所區隔但同時又要相連。在各自的景框中都要有限制，但同時又需要彼此有呼應。蔡明亮與胡金銓兩人的景框美學有著極大的差異，但他們又在《不散》中共同創造出雙重景框的現代美學。

在《不散》的第六個鏡頭，電影畫面是拍攝著蔡明亮與李幼新的背影，兩人並肩坐著看著前方銀幕，在此刻電影銀幕上是出現胡金銓的名字，蔡明亮在這個鏡頭中身體有些許的小動作，他是坐在觀眾席，背對著攝影機。當然此刻的鏡頭畫面令人玩味，蔡明亮在這個構圖當中，他是位於電影銀幕景框之外的空間中山堂，但由於他的公眾身分，使得喜歡電影的觀眾立刻可以察覺，電影導演在他的作品當中飾演了一位觀眾。這位觀眾卻又不是一般觀眾，他是《不散》的導演。換言之，就電影



的敘述而言，他是一位屬於電影正片之外的作者，但他卻在第六個鏡頭就出現在電影文本當中。筆者認為，這個鏡頭令人深思的地方，當蔡明亮坐在觀眾席看《龍門客棧》，他知道他正在拍的作品《不散》，在拍攝此一鏡頭時，他也從一位在攝影機之外的導演，變成一個電影影像中的人物。這個畫面景框的組成的異質性是多重的，同時也有些神秘色彩。蔡明亮與胡金銓的共同演出的雙重奏基調是在何處？筆者認為他們共同的基礎是在電影院，他們不同沉思的電影創作，最後都是要在電影院的銀幕上交流與對話。因此，無論是電影銀幕之上的以及觀眾席中的，它們必須建立一種屬於電影的特殊關係。這個深沉的思考是建立在電影的景框，影像無論是在雙重景框之中，或是脫離景框之外。即使在脫離景框的部分，也是要與景框這個最基礎的概念去思考、創作、對話與沉思。在離開景框的狀態中又找到深刻的連結。

因此，在《不散》的第六個鏡頭，也為《不散》的景框問題定調，因為在這裡深刻思考景框中鑲嵌入影像的問題，是蔡明亮以他的影像提醒了電影觀眾要去思考此一問題，電影銀幕之外的部分，他同樣也是屬於影像的一部分，而這部分的意義，是要由《不散》的多重景框研究去找到答案。

電影的影像畫面是具有它的二維性與邊框的侷限性，景框的功能是被定義為「影像的界限」。<sup>16</sup> 在這個基礎下，我們探討了《不散》中蔡明亮所使用鑲嵌式的手法創造出來景框中的景

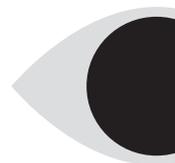
---

16 崔君衍譯，《現代電影美學（第三版）》，北京：中國電影出版社，2016，頁9。

框。在本文中，筆者試著去區分出來在同樣的手法中，卻還有著重大的差別。被鑲嵌入《不散》的《龍門客棧》，它並不是只有如同靶心一樣永遠不變的。相反地，在蔡明亮不同的取景的鏡框運作之下，《龍門客棧》的意義隨之浮動改變。在本文中，筆者並不是要去強調蔡明亮《不散》中的影像視覺上的部署，而是要去探索這種鑲嵌式的影像所製造出來的景框，它在影像閱讀上也有電影美學意義上的多重可能，無論是被鑲嵌入的《龍門客棧》，或是在電影院中銀幕之外的其他部分，它們之間是同步、共變、共生、共鳴的精心思考的創作，這是蔡明亮創作《不散》的藝術自覺，這部電影是通過《龍門客棧》來完成，通過另一部電影的放映與再現來實踐自身的創作，在這層層相扣的景框中，蔡明亮把電影推到電影景框之外可能的探索，這也是鑲嵌的影像與景框的辯證，在影像的實質界限中，拓展了電影的可能，以及電影研究上理論工作諸多的可能。

#### 引用書目

- Amiel, Vincent. *Naissance d'images: L'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris: Klincksieck, 2017.
- Aumont, Jacque. "Sans limite", in *Champs visuels no12-13, Penser, cadrer: projet du cadres*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- Burch, Noël. *Praxis du cinema*, Paris: Gallimard, 1986.
- Charlin, Sophie. "Autour du cadre la zone de l'image", in *Effets de cadre- De la limite en art*, Paris : Presse Universitaires de Vincennes, 2003.
- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*, Paris : Flammarion, 1978.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966.



- Gaudreault, André, François Jost. *Le récit cinématographique*. Paris : Nathan, 2000.
- 米歇爾·福柯，莫偉民譯，《詞與物：人文科學的考古學》，上海：上海三聯書局出版，2016。
- 巫鴻，《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》，北京：北京世紀文景文化傳播公司，北京，2017。
- 崔君衍譯，《現代電影美學（第三版）》，北京：中國電影出版社，2016。
- 雅克·奧蒙、米歇爾·瑪利著，崔君衍、胡玉龍譯，《電影理論與批評辭典》，上海：世紀出版集團與上海人民出版社，2011。

