

電影究竟何在？它就在你的身邊，充斥於城市中的每一角落，集影像與情境於一身的持續奇幻演出。

電影城市

The Cinematic City

編者 大衛·克拉克 (David B. Clarke)

合譯 林心如、簡伯如、廖勇超

策劃 林志明



關於本書

都市化伴隨著工業資本主義的擴張而來，它不僅直接彰顯出人類生活模式趨向現代的歷史性轉變，更是導致此一轉變的重要動力。電影與早先的各類文化形式相比，不光只記載歷史、評論歷史，它們亦內在於歷史變革的洪流中。因此，電影中的景觀，既取自步調緊湊的現代都市生活，又同時反映、形塑出新式的社會關係。換言之，電影場景不僅記錄，同時又影響現代都市所代表的社會與文化空間轉變。

《電影城市》一書旨在對電影城市進行探索，而不假定特定、單一的詮釋角度。書中各篇針對城市與電影，採取不同的分析方法，並提出不同的見解，以期能開啟日後更多有關電影城市的理論研究。

電腦編號：08603 NT：500

ISBN 957-730-479-6

0 0 5 0 0



9 789577 304797

電影城市

The Cinematic City

編者 —— 大衛·克拉克 (David B. Clarke)

譯 —— 林心如 簡伯如 廖勇超

策劃 —— 林志明 (LIN Chi-Ming)



國家圖書館出版品預行編目資料

電影城市／大衛·克拉克 (David B. Clarke) 著；林心如 簡伯如 廖勇超譯 -- 初版 -- 臺北縣新店市：桂冠，2004 [民 93]

面：公分。—

含索引

譯自：The Cinematic City

ISBN 957-730-479-6 (平裝)

1.電影與社會

987.2

93010371

08603

電影城市

The Cinematic City

編者——大衛·克拉克 (David B. Clarke)

譯者——林心如 簡伯如 廖勇超

策劃——林志明 (LIN Chi-Ming)

責任編輯——龍傑娣 劉彥廷

出版者——桂冠圖書股份有限公司

地址——台北縣 231 新店市中正路 542-3 號 2 樓

電話——02-22193338 02-23631407

購書專線——02-22190778

傳真——02-22182859~60

郵政劃撥——0104579-2 桂冠圖書股份有限公司

印刷廠——海王印刷廠

裝訂廠——欣亞裝訂公司

法律顧問——端正法律事務所

永然聯合法律事務所

初版一刷——2004 年 8 月

網址——www.laureate.com.tw

E-mail——laureate@laureate.com.tw

本書若有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回調換
ISBN 957-730-479-6 定價 —— 新台幣 500 元

Editorial matter ©1997 David B. Clarke
Individual contributors © 1997 respective contributor
Collection © 1997 Routledge

All Rights Reserved.

Authorised translation from English language edition published by Routledge, a
member of the Taylor & Francis Group.

Complex Chinese translation copyright © 2004 by
Laureate Book Co., Ltd.

序言

《電影城市》策動報告

林志明

作為這本即將出版的中文譯著的策劃者和校閱者，我想首先必須和讀者們報告出版的構想和動機。首先，我們著眼的是《電影城市》這本論文集的跨領域研究性質。有關於電影的跨領域研究，在國內是一個正在興起，但仍然有許多值得期待其良好發展的研究面向。在「文化研究」這樣的綜合概念推動之下，有關國族、身份、敘述、再現等主題及概念，得到了一定的討論。另一方面，電影作為一個社會、經濟、甚至政治的事實，它的研究也須要更多綜合學科的探討。就研究方法、架構概念的討論方面，如何突破文本、論述、再現、敘述等既有文化生產的跨越性概念形塑，相信將是本書中譯在思考上所帶來的最明顯的衝擊。電影，作為二十世紀興起的最複雜豐富的文化形式之一，以及城市，作為當前最重要的社會關係和政治經濟單位之一，兩者之間的關係，自然是一個最吸引人的主題，也是一個最富挑戰性的探討起點。

因此，一方面著眼於跨領域的主題和研究方式對正在成形的「電影研究」（film study）所可能產生的視野擴大效果和方法論挑戰——比如它相對於重視電影「特質」的分析進路所可能產生的對應性效果，另一方面著眼於書中若干觀點及概念使用，相對於目前在台灣具宰制地位的基本分析概念所可能帶來的異類性格（本書主編David Clarke是一位英國里茲大學的地理學學者），我們不但推出了本書的中譯，也在和《電影欣賞》主編討論之後，選擇其中兩篇文章理論傾向最強的在其中轉載刊登，希望能喚起此間學者在這些面向上更多的注意^①。

《電影城市》（*The Cinematic City*）主旨在於探討電影和城市之間的多樣關係，雖然就電影和（後）現代城市在人的感知結構上所代表的流動性革命（一個曾被波特萊爾和班雅明大加發揮的主張），就城市在電影中出現的頻率之高和中心性地位（它不只是場景，更經常是一位隱身的主角），就（後）現代城市本身在形成的過程之中，電影所扮演的積極角色（而不只是一個事成之後的「反映者」），就（後）現代城市本身所具有的電影經驗特質（而這不必等到范圖里和布希亞提示便已為電影作者們明白感知），電影和城市間關係，卻是一個晚近興起的研究主題。除了主編David Clarke提到的數篇論文，專書大約只有一本《電影地理學》、一本《電影中的城市》、和一本《電影與後現代》^②。《電影城市》這本書是在1997年由Routledge出版的，到了2001年另一家英國的出版社Blackwell出版另一本論文集《電影與城市》（*Cinema and the City*）時，編者Mark Shiel除了《電影城市》之外，也只能加上《電影與建築》、《想像現代城市》這兩本著作^③。

要解釋這個現象，我想除了理論架構及關懷面向的轉換之外，也涉及電影研究晚近的歷史，包括它和社會學間的稀少接觸，以及以電影語言為研究重點的傾向。將電影研究作為學術場域中的一項，進而研究其學門進展中的策略進程及其在學術空間及其它生產空間中的位置聯結，乃是James Hay（美國伊利諾大學口語傳播系）文章中討論的重點之一。Hay認為電影研究以電影史為主是為了建立學門的獨立地位，和文學研究結合則因而獲得了美學上的血統證明。但就在這樣作的同時，同時也把電影建立為一個具有單獨明顯歷史，及特定語言模式的對象。這樣的發展，卻對電影在文學或文化之外，更進一步的跨領域研究產生阻礙作用。

以上是由消極的角度來談電影與城市主題研究的延遲，積極地說，社會與文化理論發展上的「空間轉向」（*spatial turn*）是要到1970年代才開始發生：「自從1970年代開始，（廣義）左派的社會文化理論逐漸認識到空間作為組織範疇的益處，以及『空間化』概念可以用來分析及描述現代和（尤其是）後現代的社會與文化。」^④這其中的重要理論作者及作品，比如Henri Lefebvre的《空間的生產》（1974）、

傅柯的《知識考古學》、《監控與懲罰》（1969, 1975）、David Harvey 的《後現代條件》（1989）、詹姆遜的《後現代主義或晚期資本主義文化邏輯》（1991），以及 Edward Soja 由《後現代地理學》（1989）以來的一連串作品中立場鮮明的主張：以歷史／空間對立作為現代／後現代的主要分野。

在歷史性的解析模型裏面，「社會的」常被視為和下層結構有關，而「文化的」則被視為和上層結構有關。相對地，空間轉向把這個對立攤開，使得社會研究和文化研究可以在同一個分析平台上進行。在研究社會關係如何在空間中得到組織的同時，也可連結到分析權力和規訓如何分佈於文本空間及文化產品的空間組織之中。這個空間組織是具有地理政治學意含的，甚至針對好萊塢這樣的生產者而言，更是具有全球性的操作空間。另一方面，新好萊塢的崛起，使得它的影片不再只是電影文本，而是被稀釋到一連串複雜的文化商品及呈現管道之中，包括電視、錄影帶、DVD、網路、音樂、廣告、衍生商品和流行文化。電影，與其說是獨特經驗的來源，不如說是這些異質場域的連結結點，這時文本分析變得效力有限，而空間化的概念正好可以適當地進行發揮。

接著，我將著重由電影和電影研究的角度來談論本書出版意義。其實，《電影城市》也在談電影在（後）現代城市興起及形成過程中所扮演的角色。在空間轉向中，為什麼是城市和電影最能產關聯？城市生活中的感知形態又如何與電影結合？現代性、後現代性和城市、電影間的關係如何解析，這些都是 David Clarke 在文中第二節「（後）現代性與城市」中處理的問題。由這一節的命名便可看出來，《電影城市》論文集雖然展現出空間轉向對電影研究的重要影響，但整本書的結構方式基本上還是歷史性的，以年代作為主要排列順序。全球化的議題，在這本書中仍不明顯，因而城市作為全球化過程中的超越國家重要性的討論基點，也尚未被突顯出來。這一點，也就要等到更晚近的書籍如《電影與城市》論文集來完成了。

接下來，我想要討論的是，由影像理論的角度，探討本書提出的一些突破性的觀點。

框取與溢出

《電影城市》的主編David Clarke在他所寫的導論文章中提出了兩個有關電影影像地位的基本概念，框取與溢出（framing and leaking out），我想相對於把電影影像視為一種「視覺再現」的主流觀點，這兩個談法都是具有根本的革命意含。而且，當我們審視這兩個架構性概念時，又會發現它們之間其實帶有一種關聯性。

首先由框取的概念談起。就這個面向而言，電影影像和攝影影像所遭遇的問題十分類似：如果我們由影像作為現實的機械性複製^⑤出發，那麼，不論是攝影或是電影影像，便會進入由紀錄或反紀錄（表現、抽象、蒙太奇）此一組相對概念所組成的論域。如同攝影論述裏一直有形式主義和寫實主義此起彼伏的對抗^⑥，電影的理論陣營裏，也一直存有著重現實的直接呈現及相對的著重影像操縱的兩派（見該文第三節引Shaviro語）。然而，再現基本上是一個符號關係的問題，是一個以一物取代另一物而進行的代表關係（representation這個字眼也指代議政體），在此框架下，「視覺再現」將永遠是可疑的或是充滿爭論的：因為視覺符號（形像）（在言理中心主義之下）是個比較不完美的符號，它的意義流動而不易固定，它的效果更鮮明但反而因此容易令人將它和原本相混淆。

David Clarke在「電影、理論、空間」這一節所提出的另一種理論進路主要由班雅明而來。班雅明在他著名的《機械複製時代的藝術品》一文中，強調了電影的「觸覺」性更勝於「視覺性」。關於這一個取向和它與藝術史維也納學派之間的關係，我想David Clarke已說得夠清楚，不需要再作太多的補充。唯一可以說的是班雅明除了觀看經驗外，還強調了拍攝過程也是如此，而這正是布希亞於70年代重讀本文時所特別強調的重點。有關於電影影像的觸覺性和視覺性特質，這個理論進路的分野，究竟有什麼樣規模的重要性，我想可以用下面這

個問題來加以轉換和表達：以「擬似物」(simulacrum)來談影像和以「視覺再現」(visual representation)來談影像，這之間究竟有什麼樣差別？我想，這其中最大的差別是，我們會由此進入一個十分不同的論域。這個論域裏的討論焦點和觸覺（手的動作）相關，並可由下面的一系列關鍵字表達出來。在討論影像時（不論是攝影影像或是電影影像），這樣的進路會著重：「捕捉」(capture)、「佔用」(appropriation)、「收藏」(collection)、「著迷」(fascination)、「題材」(subject matter)、「它者」(otherness)、「侵犯性」(aggression)、「權力」(power)、「掠奪」(predation)、「引述」(quotation)^⑦。

David Clarke 是以電影與身體的關係作為他主要的影像理論思線索。我想，有另一條線索可以來展現再現概念之外的影像思考，這個線索便是「框架」本身。我認為，基本上，電影的操作和攝影一樣，皆是一種對於現實或對象物的「框取」(framing)。換接上其它更具觸覺性的語言，這便是「截取、捕捉、佔有、收集」，這一連串字眼所根據的基本動作。是這個動作使得流動世界的一部份被截取了出來。雖然這個框架設立的動作是使得再現得以成立的條件，但它發生在再現的構造之前，或說，在它之外。不同的電影會以不同的方式來對待這個初始的不連續性，而我們最習以為常的，好萊塢的經典形式便是設法以一套被廣泛接受的「電影文法」抹除這個不連續性的存在。在另一個極端，我們或可以台灣導演侯孝賢的作品為例。由中文的早期論述來看，侯孝賢經常被視為單鏡長拍美學的東方體現。但如果我們觀察最近譯出的法文作者群所著的「侯孝賢」論文集^⑧，卻會發現，不連續性原則更是這些作者所共同特別標舉出的特質。而且這個特質被稱為他電影中的「系統」，比如《兒子的大玩偶》中鏡框內行進方向切換、《風櫃來的人》之中的暴力突然湧現、《冬冬的假期》中的視點切換、《悲情城市》中的文雄之死後接續到的老鷹飛揚……另一方面，所有的觀察者也都指出，視覺框（門洞、窗洞），在他的電影中，也有特別豐富的使用。

影像，因此是由框取而來，它基本上是一種流動中的截斷。巴特在《明室》中有一個段落具有一種令人驚憾的效果，另人深思。他

說，在成千上萬的「照片」之前，他感受不到「外場」的存在^⑨。這種外場存在的特質，卻是電影影像的基本特質：電影中的人物在離開框架之後，「仍然繼續生活」。只有在那些令他感受到「刺點」的照片中，出現了「外場」：在看不見的世界裏，人物繼續存在，幻想可繼續進行。「於是，刺點可說是一種微妙的外場，仿佛影像使得慾望越出照片給與觀看的事物之外，被推動了起來」。^⑩同樣是框取的影像，外場的存在，對於攝影影像來說，是一件珍貴的事情，對於電影來說，卻是一件自然的、不費力的事情。

在這裏，我們面對的是和框取動作看似相反但又互補的一個奇異現象，影像的「溢出」（leaking out）。由這裏，我們可以回到 David Clarke。因為在他的文章中，框架的溢出，經由布希亞，被推導到另一個極端。在他文章的開頭，他便引用了布希亞的一段話：美國電影不只是在電影院中，它像是直接走出了電影院，存在於整個城市之中。（整個布希亞命名為《美國》的遊記，因此也可以被讀作一本後現代美國搖鏡（traveling））。David Clarke 由此接續班雅明承接維也納學派的重大主題：「感知結構」的基本變革。電影所生產的不只是一種新的感知材料，同時也是一種新的「感知形式」。這個感知形式和現代生活中的速度感有關，也和現代城市的經驗同時發生，成為其形塑過程的重要原則（如同沙特曾說過的，紐約是個必須坐在汽車裏觀看的城市）。於是電影對於真實的「捕捉」，便要用一個更複雜的方式去理解，因為它和真實之間的關係遠比再現所能提示的關係更為複雜。再現總將我們引入一個原本（original）與複製品（copy）之間的關係論域，而電影的經驗卻帶來相反經驗的尖銳現代版本：電影早已溢出於景框之外（外場），甚至溢出於電影的觀看機制（cinematic apparatus）^⑪之外，散佈於現實之中。那被我們慣稱為電影的事物，只是它本身的例外性版本之一（cinema is an exceptional version of itself），而「電影城市」（cinematic city），不只是電影中的城市，也不只是電影於此中被製造、傳播、消費的城市，而是一個普遍的，外在於慣常電影概念的存在了。

註釋

- ① 這一期專題名稱爲「電影城市與電影研究」，卷號爲《電影欣賞》民國 92 年春季號，第 21 卷第 3 期，總號第 115 號。
- ② 詳見 David B. Clarke 文末書目中 Aitken, Gold(1984), Friedberg 等各條。
- ③ 這三本作品分別是 Mark Shiel and Tony Fitzmaurice eds., *Cinema and the City: Film and Urban Society in a Global Context*, Oxford and Malden Mass.: Blackwell, 2001. François Penz and al. eds., *Cinema and Architecture*, London: BFI, 1997. James Donald, *Imaging the Modern City*, London: Athlone, 1999.
- ④ Mark Shiel, "Cinema and the City in History and Theory", in Mark Shiel and Tony Fitzmaurice eds., *Cinema and the City: Film and Urban Society in a Global Context*, op. cit., p. 5.
- ⑤ 班雅明所談的機械性可複製性其實重點不在這裏，也就是不在於影像與現實間的逼真重現，而在於影像與影像間的可機械複製性。當布希亞以麥克魯漢（McLuhan）的理論來重讀班雅明時，這一點便變得很明顯。在討論工業性的大量系列生產時，他指出班雅明「顯示出再生產（複製）吸收了生產，改變了它的目的，使得產品和生產者的地位起了變化。他指出藝術的場域中，電影和攝影也是直接受到複製的籠罩，而且也就是在這裏才展開二十世紀的新領域，不具有『古典的』生產性。」Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Gallimard, 1976, p. 86.
- ⑥ Cf., Susan Sontag, "Photographic Evangels", in *On photography*, New York: Double Day, 1990 (1977), pp. 115-149.
- ⑦ 比如宋姐的《論攝影》一書，便充滿了這樣的字眼。
- ⑧ 龍傑娣編，林志明等譯，《侯孝賢》，台北，國家電影資料館，2000。
- ⑨ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris : Etoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 90.
- ⑩ 同上，p. 93，我的譯文。
- ⑪ 讀者可以在 James Hay 的文章發現有關「電影觀看機制」的理論發展的描述及批評。

作者簡介

詹姆斯·賀依 (James Hay)

任教於美國伊利諾大學口語傳播系，其關於電影的著作相當廣泛，如《法西斯主義統治下義大利的常民電影文化》(*Popular Film Culture in Fascist Italy*, Indiana University Press, 1987) 。

大衛·克拉克 (David B. Clarke)

任教於英國里茲 (Leeds) 大學人類地理學系，已出版多種關於地理學主題的書籍，近年從事關於消費社會地理的研究，計劃出版《商品、符號與空間》(*Commodity, Sign and Space*, Blackwell) 。

科林·麥克阿瑟 (Colin McArthur)

曾任職於英國電影協會，目前為自由作家與講師。寫作主題以好萊塢電影、英國電視及蘇格蘭文化為主。作品包括《電視與歷史》(*Television and History*, BFI, 1978) 等書。

尤利安那·布魯諾 (Giuliana Bruno)

哈佛大學視覺與環境研究學系副教授，研究主題以電影及文化理論為主。著有《在燃燒的地圖中游走》(*Streetwalking on a Ruined Map: Cultural theory and the city Films of Elvira Notari*, Princeton University Press, 1993) 。

約翰·高爾德 (John R. Gold)

牛津布魯克大學社會科學院地理系教授，對英國藝術研究著述甚豐，編有《電影中的城市》(*The City in Film, Vance Bibliographies*, 1984) 一書。

史蒂芬·渥德 (Stephen V. Ward)

牛津布魯克大學城市規劃史教授，編有《規劃與城市變遷》(*Plan-*

ning and Urban Change, Paul Chapman, 1994)。

法蘭克·克魯尼 (Frank Krutnik)

洛漢普頓 (Roehampton) 機構電影與電視講師，研究領域以黑色電影、電視喜劇為主。

威爾·史卓 (Will Straw)

麥吉爾 (McGill) 大學副教授，並兼加拿大文化工業與機構研究中心的督導，是《加拿大文化研究》(*Cultural Studies in Canada*) 雜誌的編者之一。

安東尼·伊多波 (Antony Easthope)

曼徹斯特大學英國與文化研究教授，是《不列顛後結構主義》(*British Poststructuralism*, Routledge, 1988) 等名著的作者

馬庫斯·朵爾 (Marcus A. Doel)

任教於拉夫堡 (Loughborough) 大學地理系，主要研究地理學中的社會理論議題。

伊莉莎白·馬荷尼 (Elisabeth Mahoney)

任教於英國阿伯丁 (Aberdeen) 大學英文系，研究議題包括電影中的城市意象、影像、攝影及城市中的認同問題。

羅伯賴·普斯立 (Rob Lapsley)

曼徹斯特大學兼任講師，與威斯雷克 (Westlake) 合著有《電影理論》(*Film Theory: An Introduction*, Manchester University Press, 1988) 一書。

伊恩·錢伯斯 (Iain Chambers)

研究領域以文化理論、後殖民議題等為主，近作有《遷徙、文化與認同》(*Migrancy, Culture, Identity*, Routledge, 1994)。

出版者的話

出版這本《電影城市》的主要目的之一，希望能為國內讀者在電影與地理空間的研究上，做出跨領域整合的嘗試。電影的誕生與現代城市的出現密切相關，然而相關的生動論著卻始終貧乏，本書的推出不僅標誌著國內電影理論另一種跨領域研究的探索，也希望讓讀者在生動的筆觸中，體會電影與周身的脈動。本書係由1997年英國Routledge版本逐譯而來，分別由林心如、簡伯如、廖永超三位合力翻譯。其中林心如小姐負責第4章至第6章，簡伯如先生負責導論以及第1章至第3章，廖永超先生則負責第7章至第11章。外編龍傑娣小姐浸淫電影類書的編纂已十餘年，本書大部分的圖片均由其熱心提供，而針對本書的版型、格式以及電影名詞的界定上，亦用心頗深，是本書最重要的幕後功臣之一。另外，《電影欣賞》雜誌在第115期曾專文介紹本書，在此一併致謝。

桂冠圖書公司編輯部

2004年8月

目 錄

序 言	I
作者簡介	IX
出版者的話	XI
導 論	
窺見電影城市	1
<i>Chapter 1</i>	
中國盒子與俄羅斯玩偶 ——尋找無形的電影城市	23
<i>Chapter 2</i>	
城市風景 ——電影影像之旅	57
<i>Chapter 3</i>	
計劃與計劃者 ——1935-52 年間紀錄片與都市未來的挑戰	75
<i>Chapter 4</i>	
比夜更幽微 ——黑色都會的故事	107
<i>Chapter 5</i>	
都會機密 ——五〇年代的流動都會	145

Chapter 6		
	六〇年代電影裡的城市	169
Chapter 7		
	從漫遊城市到眼之屏障 ——《銀翼殺手》、死亡與象徵交換	185
Chapter 8		
	「問題人物」 ——後現代城市中的壓力空間	221
Chapter 9		
	主要是在城市和夜晚 ——關於城市與電影的筆記	241
Chapter 10		
	串起電影城市的殘餘	271
Chapter 11		
	地圖、電影、音樂和記憶	297
索引		311

窺見電影城市

大衛·克拉克 (David B. Clarke)

電影究竟何在？它就在你的身邊，充斥於城市中的每一角落，集影像與情境於一身的持續奇幻演出。

(引自 Baudrillard, 1988: 56)

電影城市：首部曲

在《美國》(America) 一片的壓軸，布希亞回望歐洲城市時，他寫道：「當你走出一家義大利或荷蘭畫廊，進入彷彿如畫中映象的城市實境時，你會覺得彷彿是這個城市走出畫面，而非相反。」他更明確地表示：「美國城市就像是從電影中走出來的。」(前引書) 關鍵在於「要掌握其中奧妙，應該從電影延伸至城市，而非反其道而行。」(前引書) 意即從電影景觀 (screenscape) 的概念來了解城市景觀。然而，儘管城市的電影特質持續受到注意，且許多電影亦觸及城市主題，但相較之下，卻少有理論直接探討都市空間與電影空間之間的關係。(參閱 Aitken, Zonn, 1994; Clarke, 1994) 電影史與城市史相互交織，以致很難想像電影的發展竟與城市毫無關係。同時，城市顯然是受電影形式塑造而成，但是電影研究與都市理論皆未對兩者之間的關係做出適當的回應。

城市的重要性的確在電影理論中被低估了。城市是電影的核心，但弔詭的是，它卻因自身廣大的影響力隱而不顯，而無法公然、明確

地受到肯定與重視。事實上，那些不斷強調城市重要性的電影理論家，往往被視為言論新穎。（Bruno, 1993; Friedberg, 1993）就某個程度而言，這樣的看法不利於對此一主題進行更廣泛的討論。同樣地，儘管有多位城市史及藝術史學者致力於繪畫（Arscott, Pollock, Wolff, 1988; Clark, 1984; Daniels, 1986; Olsen, 1983; Pollock, 1988; Shapiro, 1984）與攝影（Batchen, 1991; Tagg, 1988, 1990）中，城市視覺再現的研究，但相較之下，城市論述卻罕有針對電影中的視覺意象進行詳盡的分析。（少數研究見 Sutcliffe, 1984; Gold, 1984）直至近日，不少都市理論家仍刻意忽略電影此一看似無關的課題。相對地，那些企圖凸顯其重要性的學者，則往往被歸為特立獨行的「專家」。與上述普遍受到忽略的現象相對照，本書旨在探討城市空間與電影空間的關係，以及「電影城市」中的電影景觀。無論是就電影或城市而言，這樣的討論絕非偏離正題，因為書中各章所提出的觀點，皆逐漸被視為能對上述兩者提供真確的瞭解。事實上，那些自始至終堅持著電影與城市無法等同論之的電影或都市理論家，的確忽略了個別領域的重要議題。意即，城市顯然是在電影形式的塑造下生成，正如電影在本質上必然深受城市歷史發展的影響一樣。因此，本人將就《電影城市》（*The Cinematic City*, 1997）一書中，科林·麥克阿瑟（Colin McArthur）所言「隱晦的」（elusive）電影城市提出個人淺見，作為《電影城市》這本書的引言。

班雅明（Walter Benjamin）在其著作中討論到城市與電影之間的類似性，但此一論點未能充分為人欣賞。（參閱 Natter, 1994）布希亞提出有關電影城市的相關評論（1988），實乃回溯此一論點。班雅明的思想體系，深受維也納藝術史學派觀念所影響（Levin, 1988），並如蘭特（Lant, 1995）所言，與電影同時發展。他對文化轉型詳加闡述，並提出全然不同的新觀點。他認為，文化轉型標示著感官知覺的轉變，此一轉變不僅起因於歷史變遷，更能改寫歷史。班雅明寫道：「電影與深刻的感知機制變化相符合，而這樣的變化，在個人的層次上，便是身處大都會交通擁擠下的街道行人所體驗的。」（1969: 250）電影這項新科技〔德文 "technik" 一詞，同時意指「科技」（technology）和「技術」（technique）〕的誕生，本身就意味著人類感官知覺的轉變，

它努力讓人感受那些早已消失無蹤、彷彿幻影的真實。(Hansen, 1987) 如夏維后 (Shaviro) 所言：「電影既是一知覺形式，亦是一知覺媒材，它讓人以新的方式認識真實，而其中又有部分真實是前所未見的。」(1993: 41) 因此，電影能藉由畫面尺寸與接近度的調整（譬如臉部特寫的超大近攝）、光效般的快慢動作〔出現於電影的動態形式（參閱 Virilio, 1988: 32）、剪接與空間和時間的重組過程〕，以及其初期將聽覺、嗅覺與色感解放於視覺的諸多方法，製造驚人、新奇的效果。托辛格說道 (Taussig, 1993: 24)：「以上所述皆可見諸於班雅明的攝影機概念，這是一個開啓視覺潛意識世界的機械。」

布希亞反覆強調的正是上述有關電影與真實之間的複雜關係，他認為，電影即其本身的一個特例，它早已不斷地溢出既定脈絡，延伸至各個角落，最常見的便是發生在城市之中。因為在那裡，電影才不以特例的形式出現，而僅賦予市鎮街道和整個城市一股神秘氛圍 (Baudrillard, 1988: 56)。假若我們之中，有許多人曾經在街頭漫步時，突然有著彷彿走在電影布景間的那種奇妙感覺，那麼毫無疑問地，這就是電影的一部分。電影不再侷限於影片投射出來的大銀幕，或是觀眾端坐其中的漆黑電影院。儘管施樂白 (Schivelbusch, 1988: 221) 曾說：「人工光線創造真實的力量僅能在黑暗中顯現。」因而當大衛·哈維為電影立下定義時表示：「總之，電影就是在密閉空間內，將景象投射至深不可測的銀幕的景象。」(David Harvey, 1989: 308) 哈維的結論式語言，產生了一種封閉效應。這效應是電影本身所沒有的，因為它必然潛藏著溢流的能力及持續進入城市各處的特質；相反地，城市也是如此〔此一主題反身式出現在伍迪·艾倫《開羅紫玫瑰》(*The Purple Rose of Cairo*) 一片的銀幕上〕。

（後）現代性與城市

都市化伴隨著工業資本主義的擴張而來，它不僅直接彰顯出人類生活模式趨向現代的歷史性轉變，更是導致此一轉變的重要動力。電影與早先的各類文化形式相比，不光只記載歷史、評論歷史，它們亦內在於歷史變革的洪流中。因此，電影中的景觀，既取自步調緊湊的現代都市生活，又有助於形成忙亂、脫序的都市節奏，使它成為社會準則。（Crary, 1990）它同時反映、形塑出新式的社會關係，而此一關係正是在陌生人來來往往的擁擠街道上發展而來。換言之，電影場景不僅記錄，同時又影響現代都市所代表的社會與文化空間轉變。近年來，齊格蒙·鮑曼（Zygmunt Bauman, 1993）在其探討現代性社會空間的著作中，即致力於尋求畫出非連續性、斷裂性空間的地圖，而這終究屬於一種「作為生活方式的都會計劃」〔urbanism as a way of life, 引自Wirth（1948）的一句妙語〕。文中對於現代性社會空間的關注，絕非過於武斷。整體而言，現代性本身著眼於「嚴厲的空間配置法則」（the harsh law of spacing, 此乃將德希達的句子重新脈絡化，Derrida, 1976: 200），它意味著「藉由知識的取得與分配，依智力」建立起一個清晰有序、界線分明，可供按圖索驥的「認知空間」（cognitive space, Bauman, 1993: 146）。是故，現代性的特徵在於亟欲為世界建立起一套井然有序的理性秩序，這樣的秩序感必將抹除先前各種生活模式的曖昧多義。然而，弔詭的是，現代性本身的強烈秩序感，卻反而使城市產生新的曖昧多義，其中又以都市中形影匆促的陌生人最具代表性。事實上，陌生人的產生可說是現代性亟欲建立一認知空間，卻只是徒勞無功，最後只能不停置換的實際例證。

在進入現代社會以前，人際空間與實質空間的密切相關，儼然是一個活化的整體，而現代性卻因抽象空間的植入，而導致人與空間的關係分割與斷裂。（Lefebvre, 1991）換言之，過去曾被認為是「完整



《銀翼殺手》

的、活生生的世界」，如今已不再具有連貫性及整體感。舉例來說，陌生人雖然在實質空間上與他人極為親密，但在社會空間上卻與他人距離甚遠。然而，當社會與實質的世界不再有同一界限时，便產生了一種新的虛擬或幽靈性（spectral）存在，即忽隱忽現的存在本體或出沒性本體論（hauntology, Derrida, 1994），此即陌生人的主要特徵之一。於是，陌生人的曖昧代表了現代生活的曖昧本質，時間和空間都不再安定、穩固。以波特萊爾的話來說（轉引自 Harvey, 1989: 10），現代性的經驗即是「暫時的、閃逝的、偶然的」，這便是現代性導致時空斷裂後所產生的效應。再者，唯有在現代都市中，這種朝生暮死、支離破碎的感覺才更加凸顯存在的不穩定感。現代都市便是陌生人所體驗的世界，這個世界到處都充斥著陌生人，形成一股強大、全面的疏遠感。電影的虛擬存在便是在這樣的世界裡立足。（Friedberg, 1993; Bruno, 1993）

然而，正當日趨制度化與官僚化的現代社會不斷強調要建立起一套法令嚴正的社會秩序、持續努力根除那些不斷「玷污」都市社會的曖昧性時，這顯然是一個深度自我矛盾的目標。希梅爾（Simmel, 1950,

1978) 即明確地表示：基本上，現代性所追求的社會生活狀態，正是由陌生人所代表的關係。最典型的例子便是現代貨幣制度，希梅爾寫道 (1978: 227)：「金融交易所屬意的對談者，乃是與我們毫無關係的人，既不迎合我們，也不排斥我們，正確的說，這是公事公辦、公私分明的關係。」既然如此，從某個角度來看，陌生人彷彿是一個潛在的威脅，但從另一個角度來看，他又無法與前述事實截然二分，陌生人等於是現代性體制結構運作的必要代理人。在這樣的矛盾難題下，適應現代都市的其他模式便相應而生。其中最富意義之一者，便是閒遊者 (flâneur) 所提供的典型角色，他是十九世紀廣為人知的「城市閒遊者」(City Stroller) (Benjamin, 1973a; Tester, 1994)，他捕捉住「新的都市空間中，各種新科技與影像和產品的象徵性功能的匯集。」(Crary, 1990: 20)

閒遊者的存在建立在其一貫否定認知性空間秩序的基礎上，他強調自我定義和自我中心的美感空間。透過漫無目的的遊歷，得以勾勒出美感空間的外形，它所劃的維度，穿越了秩序分明的認知空間。(參閱 Deleuze, Guattari, 1988; Sennett, 1993) 於是，閒遊者抱持著現代都市那種侷促不安、瞬間即逝的生命觀，他們深受卸除傳統制約及束縛、充滿歡樂與無限可能的世界所吸引，在此同時，他們也逃離了現代理性的功能性效率。不過，威爾森 (Wilson, 1992) 提出與渥夫 (Wolff, 1985) 相反的觀點，他認為閒遊者之中男性佔最多數，這個現象代表了現代性對十九世紀男性主宰的性別運作，產生某種程度的危機，而非只是陽具中心對既定社會秩序的持續或重獲肯定而已。就閒遊者而言，都市中充斥的 (情慾) 歡樂乃出自與社會接近性 (因此具有責任或因果關係) 全然不同的美感接近性。布克-摩思 (Buck-Morss, 1989: 346) 對於閒遊者則提出相當精闢的原則性總結，他表示：「他們只看不碰。」此外，鮑曼也說：「城市閒遊者得將周遭的陌生人拉進其個人劇場，而不必擔心他們會以局內人自居，提出其權利要求。」(Bauman, 1993: 172) 然而，閒遊者確實是在充分感受到失敗終將來臨之時，刻意維持冷靜的姿態。(Wilson, 1992) 在像迷宮般錯綜複雜、方向盡失的現代都市空間裡，閒遊者的存在往往對一個失落 (或不可

能存在)的世界,懷抱著一點憂鬱鄉愁,以及在面對未知終點時深感無力的落寞情緒。

然而,對布克-摩思(Buck-Morss, 1989: 346)而言,閒遊者的「來生比他的出現更能引人注目」,他以其他方式繼續存在。這表示,「不管各種文化形式看似多麼新穎,他都將以隱藏的形式,留下他作為原初形式的印記。」因此,閒遊者的美學化存在,並非相應於現代虛擬、變動城市的短暫模式。相反地,唯有當漫無目的的遊歷習慣碎裂之時,閒遊者才會隨之消失。例如:佛利伯格(Friedberg, 1993: 3)即建議說:「在歷史定位上,閒遊亂逛的行為以逐漸但直接的方式,與都市接受『電影觀看』的新美學觀密切相關。」再者,閒遊的習慣以及電影的機制,皆改變了「在場」(presence)的社會意義,並大力擁抱虛擬世界。同樣地,電影的動態影像,以及對移動式攝影機的引進,都使得動態的本質從現實層面轉至虛擬層面,從(有方向感的)運動發展到純粹的速度循環(見 Kern, 1983; Schivlesbuch, 1986; Thrift, 1994)。舉例來說,維希留(Virilio, 1989: 110)便將1895年盧米埃兄弟在電影《火車進站》(*L'entrée d'un train en gare de La Ciotat*)中首度使用的移動式攝影機,比喻成人類最早發明的「靜態交通工具」。

假若這些現代社會的轉變,大部分是現代性始料未及的後果,意即那些模糊曖昧的新形式,已遠遠超出現代性的初衷,那麼佛利伯格提出閒遊者直接、逐漸地揭開現代性內涵的見解,就實具參考價值。從一開始,歐洲現代性就以全然背離過去沈重的傳統習俗與迷信自居。當現代性對理性力量足以統御一切的信念,落實到一般生活習慣時,現代性便解除了教會的權威和神的合法性。(Chadwick, 1975)然而,現代性的後設敘事,也就是把理性機制所造成的進步標示為「人類史上的一大進步」,雖不斷企圖強行實踐在城市之中,卻讓烏托邦歷史之光的信念反覆受到質疑,其中最明顯的例子就是派崔克·傑德斯(Patrick Geddes)「歐洲烏托邦」(eutopia)的概念,以及柯比意(Le Corbusier)將都市環境視為一「生活機械集合體」的概念。(Fishman, 1982)另一方面,在現代性光輝之下,卻存在著強大、揮之不去的反烏托邦(dystopian)夢魘。這場惡夢便像是現代性的另一個自我

(alter ego)，可從多部再現城市的電影中獲得最佳例證：從最早的《大都會》(Metropolis)到之後的《銀翼殺手》(Blade Runner)。無論未來是烏托邦，亦或反烏托邦，兩者皆是直接導因於現代性的理性信仰。儘管如此，它終將與閒遊者和電影形式的橫向移動相連結，邁向後現代情境，並朝著極端地帶(heterotopia)的概念發展。(Foucault, 1986; Genocchio, 1995; Soja, 1989)

就李歐塔(Lyotard, 1984: xxiv)而言，要掌握「後現代精義，就是隨時從後設敘事的角度提出質疑」。歷史的概念，以及歷史終結的概念(無論是烏托邦的或反烏托邦的、理想主義的或物質主義的)，已不再是可行、有趣的信念。事實上，我們早已超越所謂的終結。布希亞寫道(1990: 70)：「這就是我們的宿命，現在已是歷史終結的結束。我們正處於一個超越極限的世界。」烏托邦與極端地帶的未來想像，或許還會出現在電影這類文化形式中，雖然人們將不再相信其真實性，然而它們卻仍足以發揮除罪或嚇阻效用。(Baudrillard, 1994)當這種情況造成「歷史理想無法實現的危機」(Baudrillard, 1988: 77)之時，這便是歐洲特有的危機，它源於歐洲現代性並與其對歷史所抱持的特定概念相關。不過，對布希亞而言，「美國是現代性的原語言版本。我們(歐洲人)只是它的配音或配字幕版本而已。」(前引書：76)打從一開始，美國就不斷鼓吹烏托邦主義，強行推銷它的真實性，而正如布希亞所言：「別忘了，電影正是造就此一文化想像的最大功臣。」(前引書：77)有鑑於此，美國的危機便在於：「如何持續維持此一已經實現的烏托邦，使之達到永恆。」(同前)

美國的現代性實非根據歷史累積的原則發展而來，相形之下，歐洲現代性中的權力集中組織，已發展至極端個人主義、去中心化的後現代，彷彿對美國「已實現的烏托邦」境界的一種回憶。這樣的轉變主要是因閒遊者最初的反體系精神已被體系所收編，其中又以消費領域的轉變為典型釋例。正如鮑曼(Bauman, 1993: 173)所言，從資本的角度來看，「免費觀看的權利，過去是閒遊者，未來是消費者的報酬。」在過程中，潛在消費者所能享有的特定視覺愉悅，其重要性在於，電影和較早的視覺愉悅科技「已部分地將觀者符碼化和規範化，

吸納到界線嚴密的視覺消費系統之中。」(Crary, 1990: 18) 因此，它不僅形塑出這樣的面向，更反映出視覺不斷被塑造為摩登（現代）時代的主要知覺。（參閱 Jay, 1988: 3; Crary, 1988; Friedberg, 1993；關於觀看癖的性別化，參閱 Mulvey, 1975; Penley, 1989; Rodowick, 1991）透過現代性的轉化，後現代都市居民的生活形態逐漸置入無結果的感官愉悅，這些愉悅源於現代都會生活，隨之而來的便是電影的濫觴。（Bruno, 1993; Friedberg, 1993）不過，若要明確地討論電影的形式與潛力問題，則需要從長久以來的理論進行更深入的探索。

電影、理論、空間

回顧過去的電影理論發展過程，探索電影的獨特性始終是一重要課題。（見 Andrew, 1976; Easthope, 1993; Lapsley, Westlake, 1988）直至今日，電影研究的主要典範，乃是藉由符號學、精神分析和歷史物質主義的三角面向進行理論的建構。不過，基於深感電影理論已逐漸陷入新正統主義，許多評論家開始重新思考電影經驗的本質問題。於是，夏維后（1993: 36）表示，電影之所以引人入勝，不能從電影主要典範的內部來理解，因為這樣便無法明白電影在視覺及聽覺愉悅上的「生產」（或複製）並「不能僅止於，或被化約至感官愉悅的再現而已」。再現的緊張感才是其中關鍵，它總是應合同一（the Same）的邏輯與秩序，至於重複（repetition）的問題，則朝向差異與另類的方向發展（Deleuze, 1986, 1989）。電影的運作，與其說是根據再現的邏輯，不如說是與身體（Shaviro, 1993）以及城市並行。

較早出現的有關電影本質的論戰，其中一方為巴贊（Bazin, 1967, 1971）所代表的寫實主義者，他們倡言，電影的寫實力量優於其他一切藝術形式。另一方面，諸如安海姆（Arnheim, 1958）、巴拉茲（Balázs, 1952）和艾森斯坦（Eisenstein, 1963）等形式主義者則認為，電影的生命力在於其超越真實的能力。事實上，透過電影的符號學概念，此一

爭論已得到解決，（見Metz, 1974a, 1974b, 1982; Wollen, 1972）這便是現今電影理論體系的基礎。這項電影理論的開展是符號學研究法的具體結果，它強調，過去形式主義和寫實主義兩大陣營皆錯誤認定：電影基本上與現實存在著相互對應的關係。然而，就夏維后（1993）而言，當典範的轉移對論戰雙方的共同基本假設產生質疑時，當代電影論戰其實出現了類似的結構問題：

電影理論家往往巧妙地藉由錄音、錄影這種讓畫面直接呈現的聲音和影像，透過剪接所呈現的作品對立起來，而且認為兩者是截然地對立。這對巴贊和像道利·安祖（Dudley Andrew）這類當代現象學理論家來說的確如此，而對從艾森斯坦到巴拉茲的形式主義者，乃至於受到梅茲（Metz）啟發的符號學與精神分析電影評論家而言，也是如此。……即便有違巴贊理論，但可以確定的是，由長鏡頭和景深所構築的電影風格，並不比蒙太奇剪接更貼近於建構。再者，相異於形式主義者和符號學家的見解，這種建構性格，絕不會讓影像及運動在橫越時空之時，喪失永恆、立即的真實感。

（引自 Shaviro, 1993: 35-6）

電影訴諸於直接感官的觸覺（haptical）特質，使它不再是再現原本。因此，德勒茲（Deleuze（1986, 1989））在其電影研究中，採用的是皮爾斯（Peirce, 1991）的符號學，而非索緒爾（Saussure, 1974）的符號學。（Ropars-Wuilleumier, 1994）而班雅明（1969）的電影論述亦充分強調此一特質。

不過，史蒂芬·赫思（Stephen Heath, 1981）對於電影「敘述空間」（narrative space）的奠基性論述，卻是少數明確討論電影空間的文章之一。它依據的是電影理論中符號學與精神分析的傳統。赫思說明了，敘事足以使電影觀眾處於確定、一貫的觀看位置〔參閱本書中伊斯多波（Easthope）針對赫思之言所提出的簡要、透徹評論〕。就赫思而言，當由動態影像組成的電影運用古典或十五世紀文藝復興時期的

空間透視時，透視再現的穩定感與一致性便會不斷受到破壞，因為電影乃是由動態影像組成。據赫思所言，敘述是抗拒或「阻卻」這種破壞性動態的主要電影運作方式，並使主體（引自拉岡）得以持續隱蓋其缺乏一致。儘管赫思對形式主義的批評已相當廣為人知，尤其是它對歷史的「放入括弧」（Jameson, 1981, 1991），但若考量到電影空間的觸覺本質，則赫思所提有關電影觀眾親身經驗的看法不免令人質疑。

許多研究早期電影的學者都認為（Gunning, 1981, 1983; Elsaesser with Barker, 1981; Hansen, 1991），唯有在經歷科技變革的實驗期後，敘事電影才有可能成為唯一的主要電影形式。正如蘭特（Lant, 1995: 47）所言：「早期電影中，空間符碼雖較不嚴密……，（但這暗示）其讓觀者有更大的回應可能，而且這的確是早期電影的發展情況。」倘若電影理論中，發展赫思理論的一派從有關敘述空間的視覺性，而非觸覺性來思考電影，那麼電影理論與電影本身的發展，究竟是在什麼程度上具有共謀關係？而它又能捕捉到多少真實的，或甚至虛擬的電影經驗呢？

對班雅明而言，電影代表著「基於觀眾定期面臨空間與視點的轉移，最初以觸覺方式運作的一種形式。」（Benjamin, 1969: 238）此乃班雅明與希德布藍〔Adolf Hildebrand, 1978（初版 1893 年）〕和里格爾〔Alois Riegl, 1993（初版 1893 年）；1985（初版 1901 年）〕等理論家見解明顯符應之處。他們企圖為不同時代與社會的文化獨特性提出相應概念，其中最著名的例子就是，古埃及藝術具有非透視空間的概念。例如，深受里格爾影響的渥林格（Wilhelm Worringer）認為：「空間誕生歷史的問題乃是一個真正現代的問題。」〔1928（初版 1927 年）：73〕埃及藝術之所以深具意義，是因為它代表了「與我們的空間觀截然不同的概念」（前引書：82）。儘管班雅明不在其列，但多位當代評論者都認為埃及藝術與電影有著奇妙的相應關係（Lant, 1992），兩者皆須貼近去看主題，用希德布藍的話來說，即「近視」（Nahsicht）一詞。在此情況下，眼睛不只牽涉視覺感知的模式，更涉及觸覺式運用的模式。根據德勒茲（1981: 99）的說法，這便是視覺發現它本身就具有特殊的觸覺功能，且此一觸覺功能獨立於視覺功能之外（轉引自

Polan, 1994: 252) 因此，電影空間不只等同於（另一）空間的透視再現，它還包含了敘述形式所形構的動態過程。（因此，觀者才能從看似一致的角度，產生陽具中心的主宰觀看。）

電影的觸覺特質來自於它立基於機械（複製）生產的程度，這點不同於繪畫對透視運用的再現，也就是說，電影擬像的成分遠大於再現。班雅明在論及戲劇和電影的差異時，（複製）生產、再現和電影觀眾之間的關係再度浮出討論檯面。「舞台演員將自己視同劇中角色，而電影演員往往沒有這樣的機會。」班雅明曾如此寫道（1969: 230）。他強調：「對電影而言，重要的是，演員是透過鏡頭，才能在大眾面前呈現自己。」（前引書：229）既然觀眾佔有觀看此一最佳靜態交通工具的視點，意即電影鏡頭的位置，那麼電影等於製造（複製）了一虛擬空間，而非再現其空間，其特徵便是一「不在場的貼近度」（proximity without presence, Fleisch, 1987: 44），這個空間提供全然不同於赫思理論（1981）的參與模式。布朗修（Blanchot, 1981: 75）問道：「當你隔著一段距離觀看，眼睛所見彷彿貼近著你，也就是說，當視覺成爲一種觸覺，是種有距離的親密接觸時，那將如何？」對與其關係深遠的電影觀眾而言，答案便是某種被捕捉住的、著迷的經驗。電影的觸覺空間，可能足以改變理性主體之眼（我）和其客體（物）間的界線，而此一分野乃是現代性想像其自我時所設定的框架。「在過去，一度使觀看成爲可能的主、客體分野，如今已不再二分，逐漸精鍊爲內在的凝視。」（Deleuze, 1986: 75）在使得世界經過重新框架之後，攝影機對真實的穿入，更伴隨著電影觀眾的知覺轉變，以及與城市中閃爍、虛擬的存在經驗，相互對應。（Friedberg, 1993）

電影城市：二部曲

《電影城市》一書旨在對電影城市進行探索（exploration），而不假定特定、單一的詮釋角度。書中各篇針對城市與電影，採取不同的

分析方法，並提出不同的見解，以期能開啓日後更多有關電影城市的理論研究。儘管如此，在內容的編排上，本書仍有規則可循。整體而言，導論以及接續其後的第一章，讓讀者得以充分瞭解書中各章所要探究的電影城市諸多面向。第一章出自科林·麥克阿瑟（Colin McArthur）之手。在第一章〈中國盒子與俄羅斯玩偶：尋找無形的電影城市〉中，麥克阿瑟嘗試探尋在捉摸不定的電影城市中，隱約而顯著的精彩畫面，特別是城鄉的結構對立。在漫長的電影史中，城鄉對立已透過各種方式被動員起來。因此，透過早期電影乃至於後現代電影，橫跨歐洲、美國和第三世界的各類電影，以及諸如歌舞片與警匪片等各類電影，麥克阿瑟讓讀者彷彿經歷一場全面性的電影城市之旅。其詳細地探討會在其他各章中的主題反覆出現，也就是，電影中烏托邦或反烏托邦的城市形構，以及它和超電影城市（extra-cinematic city）的關係。

第二到第八章藉由分析各個電影文本、類型與脈絡，探討電影城市的內涵，並形成多項理論基礎。在第二章〈城市風景：電影影像之旅〉中，尤利安娜·布魯諾（Giuliana Bruno）對那不勒斯早期的電影工業，以及義大利和美國城市之間電影的影像之旅，進行深具開創性且詳盡的研究。這篇文章補充了她在1993年發表一本討論艾維拉·諾塔利（Elvira Notari）城市電影《漫步頹城》（*Streetwalking on a Ruined Map*）的長篇著作的觀點。布魯諾以「微觀歷史」的方法，研究這個被人遺忘的電影世界。她描述那猶如面對一張傾頹的、破碎的地圖，而要將它攤開成全幅的現代輪廓。文中，布魯諾不斷拼接文化地圖，企圖在歷史的立論基礎上，追尋散落的電影與民族都市史，同時又觸及整個現代性中的許多複雜面向。

布魯諾的文章強調的是現代性與城市和電影共同具備的特質——瞬間、運動與流動，呼應了波特萊爾定義下的現代性：「過渡的、閃逝的、偶然的」。在第三章〈計劃與計劃者：1935-52年間紀錄片與都市未來的挑戰〉中，約翰·高爾德（John Gold）和史蒂芬·渥德（Stephen Ward）對英國紀錄片的分析，則引出了現代性的另一面向：「永恆與不變」（Baudelaire，轉引自 Harvey, 1989: 10）。或者更明確地說，他們探究有關未來城市規劃的紀錄片，正好反映了現代性希望體現「永

恆」與「不變」的企圖。另外，高爾德還注意到義大利未來主義運動，甚至預示了虛構的未來城市中，現代主義的主要理想境界。高爾德與渥德在文中仔細審視歷史，期望在英國城鎮規劃中，體現烏托邦式的現代都市理想，他們藉由紀錄片來推廣這樣的想像，使之普及化、合法化。（亦見於 Gold and Ward, 1994）

倘若高爾德和渥德分析的是在電影與城市形式規劃中，人們如何不斷追求未來城市烏托邦的過程，那麼在第四章〈比夜更幽微：黑色都會的故事〉中，法蘭克·克魯尼可（Frank Krutnik）闡述的，則是黑色電影此一獨特的電影類型如何處理陰暗、反烏托邦的城市世界。（參閱 Krutnik, 1991）克魯尼可對電影激起場所感的討論堪稱爲一代表性範例。文中詳述黑色電影中的城市意象帶有深層的錯置感，這種錯置感在諸如法蘭克·卡普拉（Frank Capra）《風雲人物》（*It's a Wonderful Life*, 1946）這類電影中成爲一種敘事手法。正如克魯尼可言，在黑色都會中，主角面臨的晦暗、犯罪、威脅及慾望，反而更能描繪出異常強烈的城市意象，這種感覺有如威爾森（Wilson, 1992）筆下的十九世紀閒遊者，內心既憧憬又充滿無力感。因此，雖然布魯諾、高爾德和渥德的文章拼湊出現代性相互矛盾的整體面貌，但高爾德、渥德及克魯尼可的論述，卻點出現代城市本身最根本的內在衝突。總而言之，後兩者精闢、簡要地陳述現代城市的意象若非一烏托邦，即是一反烏托邦。

黑色電影呈現出大家還算熟悉的一種電影類型，而在第五章〈五○年代的流動都會〉中，威爾·史特羅（Will Straw）處理的卻是電影史上較不爲人知的段落，它可說是黑色電影的延伸。這類電影被歸爲「都市內幕」與「揭露秘辛」一類，極力挖掘城市中層出不窮、推陳出新的墮落與罪惡。史特羅曾針對屬於五○年代感性的美國常民文化，提出相當有趣的創見。他不僅能從電影中追溯出那個「炫目之都」（*lurid city*）的特徵，更擴及其他各類社會與文化形式，從廉價的報章雜誌到政府的調查報告，都在其討論範圍。若史特羅的論文陳述的是現代性發展到最後的重大危機，那麼在第六章〈六○年代的電影城市〉中，作者安東尼·伊斯多波（Antony Easthope）所要強調的正是

後現代不合時宜的到來。伊斯多波重述了先前各章關於現代城市作為烏托邦與反烏托邦再現的概述，再以討論傅柯的極端地帶概念作為文章開端。他十分關心電影中城市意象的現代性與後現代性，尤其是高達（Godard）和安東尼奧尼（Antonioni）的電影。就目前談到的幾篇文章而言，其編排順序依循的是鬆散的歷史序列，而伊斯多波這篇明白探討現代與後現代問題的文章，更隱然地瓦解這樣的歷史序列。有關這個議題，在稍後兩章將再度出現。

第七章〈從漫遊城市到眼之屏障：《銀翼殺手》、死亡、與象徵交換〉再度提及伊斯多波一文的後現代議題。該文由馬庫斯·朵爾（Marcus Doel）與大衛·克拉克（David Clarke）共同撰寫，討論的是後現代電影經典之作——《銀翼殺手》片中呈現的反烏托邦城市最終景觀。然而，朵爾和克拉克質疑此一後現代讀法，反以全然現代的觀點來解讀這部電影。他們將眼睛視為全片中心主題來運作，反對將電影視為一面鏡子。的確，他們試著要揭開現代主義的秩序追求與可能引發象徵性交換異象的矛盾面紗，特別是透過死與生的逆轉。伊莉莎白·馬荷尼（Elisabeth Mahoney）在第八章中繼續對後現代課題進行探索，並提出後現代主義的政治性等嚴肅議題。馬荷尼運用近來女性主義和批判性人文地理的理論，解讀《地球之夜》（*Night on Earth*）、《城市英雄》（*Falling Down*）和《馬路羅曼史》（*Just Another Girl on the I. R. T.*）幾部電影，目的在於明確地拒絕現代的政治考量，尤其是有關種族、性別和認同的議題，在後現代電影中彷彿消失於無形。基於不同的理論著眼點，上述多位學者皆針對後現代課題引發重要提問。

前面討論的幾篇文章，主要是以一些特定類型或脈絡的電影為例，提出各家理論。書中最後三章則從較大的視野，直察電影城市的本質。在第九章中，羅伯·賴普斯利（Rob Lapsley）藉由縝密的理論推演，思考城市在電影中扮演的角色。他大膽運用拉岡理論，以求論證兼具個人洞見與細密的分析，等於是挑戰反對用符號學與精神分析概念進行電影理論的作法。倘若許多研究者是用班雅明的理論，再度建構電影理論的話，那麼賴普斯利不斷操作拉岡理論基礎的作法，則讓人對近來否定從符號學與精神分析的角度，來建構電影典範的說

辭，重新受到評估。不過，在第十章中，詹姆斯·賀依（James Hay）卻以同樣尖銳、堅定的口吻，批評這類電影理論顯然忽略了某些重要議題。

當賀依從 1995 年電影百年紀念與學院派電影理論的歷史主義兩大著眼點，思考電影史的問題時，他更加深入其議題。關於電影理論中的歷史主義，他認為藉由重新思考電影與空間的關係，即可獲得改善。於是，賀依刻意避免採取詹明信（Jameson, 1992）的論調，並點出赫思（Heath, 1981）「敘事空間」以及索亞（E. Soja）《後現代地理》（*Postmodern Geographies*, 1989）概念可能的問題，但兩人基本上所見略同。賀依從兩次大戰間義大利電影，以及它與國族—常民文化興起（參閱 Hay, 1987）的關係開始談起，最後將範圍擴及當今好萊塢制度和其他美國城市的媒體經濟學。他將電影城市的概念，擴大到電影與城市之間更廣、甚至超乎其外的關係。賴普斯利和賀依兩人的文章，對當代電影理論中部分最重要的論戰提出極為清晰、透徹的看法。當然，電影只是一種文化形式，它在許多基本層面和城市有著某種相似性。不過，席維曼（Silverman, 1988）和鍾恩（Chon, 1994）也不斷強調，電影具有相當重要的聽覺效果，不在視覺效果之下。因此，在書中最後一章（第十一章）中，伊恩·錢伯斯（Iain Chambers）將電影視為一個框架更廣的城市文化起點，其中牽涉到音樂和記憶。他反覆以音樂為例，先將討論電影城市本身暫時擱置一旁，延伸到都市文化中的另類結構，即空間與場所的問題。於是，從電影城市出發，進而觸及更廣的都市文化領域，本書最後尋得的並非是問題的終結，而是問題的結論。

參考書目

- Aitken, S. C. and Zonn, L. E. (eds) (1994) *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Md, Rowman and Littlefield.
- Andrew, D. (1976) *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Arnheim, R. (1958) *Film as Art*, London, Faber.
- Arcscott, C. and Pollock, G. (1988) 'The partial view: the visual representation of the early nineteenth-century industrial city', in J. Wolff and J. Seed (eds) *The Culture of Capital: Art, Power and the Nineteenth-century Middle Class*, Manchester, Manchester University Press, 227-9.
- Balázs, B. (1952) *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, London, Dobson.
- Batchen, G. (1991) 'Desiring production itself: notes on the invention of photography', in R. Diprose and R. Ferrell (eds) *Cartographies*, Sydney, Allen and Unwin, 13-26.
- Baudrillard, J. (1988) *America*, London, Verso.
- Baudrillard, J. (1990) *Fatal Strategies*, London, Pluto Press.
- Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Bauman, Z. (1993) *Postmodern Ethics*, Oxford, Blackwell.
- Bauman, Z. (1995) *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*, Oxford, Blackwell.
- Bazin, A. (1967) *What is Cinema? Volume 1*, Berkeley, University of California Press.
- Bazin, A. (1971) *What is Cinema? Volume 2*, Berkeley, University of California Press.
- Benjamin, W. (1969) 'The work of art in the age of mechanical reproduction', in *Illuminations*, New York, Schocken, 217-51.
- Benjamin, W. (1973) *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London, New Left Books.
- Blanchot, M. (1981) *The Gaze of Orpheus*, New York, Station Hill.
- Bruno, G. (1993) *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Buck-Morss, S. (1989) *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- Chadwick, O. (1975) *The Secularization of the European Mind in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Chon, M. (1994) *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York, Columbia University Press.
- Clark, T. J. (1984) *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, London, Thames and Hudson.

- Clarke, D. B. (1994) 'Commentary: film/space', *Environment and Planning A* 26, 1821–23.
- Crary, J. (1988) 'Modernizing vision' in H. Foster (ed.) *Vision and Visuality*, Seattle, Wash., Bay Press, 29–49.
- Crary, J. (1990) *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- Daniels, S. (1986) 'The implications of industry: Turner and Leeds', *Turner Studies* 6, 100–17.
- Deleuze, G. (1981) *Logique de la Sensation*, Paris, Editions de la différence.
- Deleuze, G. (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*, London, Athlone.
- Deleuze, G. (1989) *Cinema 2: The Time-Image*, London, Athlone.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1988) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London, Athlone.
- Derrida, J. (1976) *Of Grammatology*, Baltimore, Md, Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1994) *Spectres of Marx: The Work of Mourning, the State of the Debt, and the New International*, London, Routledge.
- Easthope, A. (ed.) (1993) *Contemporary Film Theory*, London, Longman.
- Eisenstein, S. (1963) *Film Form: Essays in Film Theory*, London, Dobson.
- Elsaesser, T. with Barker, A. (eds) (1981) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute.
- Fishman, R. (1982) *Urban Utopias in the Twentieth Century*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Fleisch, W. (1987) 'Proximity and power: Shakespearean and cinematic space', *Theatre Journal* 4, 277–93.
- Foucault, M. (1986) 'Of Other Spaces', *Diacritics* 16(1), 22–7.
- Friedberg, A. (1993) *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press.
- Genocchio, B. (1995) 'Discourse, discontinuity, difference: the question of "other" spaces', in K. Gibson and S. Watson (eds) *Postmodern Cities and Spaces*, Oxford, Blackwell, 35–46.
- Gold, J. R. (1984) *The City in Film*, Architecture Series 1218, Monticello, Ill., Vance Bibliographies.
- Gold, J. R. (1985) 'From "Metropolis" to "The City": film visions of the future city, 1919–39', in J. Burgess and J. R. Gold (eds) *Geography, the Media and Popular Culture*, London, Croom Helm, 123–43.
- Gold, J. R. and Ward, S. V. (1994) "'We're going to do it right this time": cinematic representations of urban planning and the British New Towns, 1939–1951', in S. C. Aitken and L. E. Zonn (eds) *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Md, Rowman and Littlefield, 229–58.
- Gunning, T. (1981) 'The cinema of attractions: early film, its spectators and the avant-garde', in T. Elsaesser with A. Barker (eds) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London, British Film Institute, 56–67.
- Gunning, T. (1983) 'An unseen energy swallows space: the space in early film and its relation to American Avant-Garde film', in J. Fell (ed.) *Film Before Griffith*, Berkeley, University of California Press, 356–70.

- Hansen, M. (1987) 'Benjamin, cinema and experience: "the blue flower in the land of technology"', *New German Critique* 40, 179–224.
- Hansen, M. (1991) *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell.
- Hay, J. (1987) *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*, Bloomington, Indiana University Press.
- Heath, S. (1981) 'Narrative space', in *Questions of Cinema*, London, Macmillan, 19–75.
- Hildebrand, A. (1978) *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, New York, Garland.
- Jameson, F. (1981) *The Political Unconscious: Narrative as Socially Symbolic Act*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Jameson, F. (1991) *Signatures of the Visible*, London, Routledge.
- Jameson, F. (1992) *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, London, British Film Institute.
- Jay, M. (1988) 'Scopic regimes of modernity' in H. Foster (ed.) *Vision and Visuality*, Seattle, Wash., Bay Press, 3–23.
- Kern, S. (1983) *The Culture of Time and Space, 1880–1918*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Krutnik, F. (1991) *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, London, Routledge.
- Lant, A. (1992) 'The curse of the pharaoh, or how cinema contracted Egyptomania', *October* 59, 86–112.
- Lant, A. (1995) 'Haptical cinema', *October* 74, 45–73.
- Lapsley, R. and Westlake, M. (1988) *Film Theory: An Introduction*, Manchester, Manchester University Press.
- Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*, Oxford, Blackwell.
- Levin, T. Y. (1988) 'Walter Benjamin and the theory of art history', *October* 47, 77–83.
- Liotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press.
- Metz, C. (1974a) *Language and Cinema*, The Hague, Mouton.
- Metz, C. (1974b) *Film Language: A Semiotics of Cinema*, Oxford, Oxford University Press.
- Metz, C. (1982) *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, London, Macmillan.
- Mulvey, L. (1975) 'Visual pleasure and narrative cinema', *Screen* 16 (3), 6–18.
- Natter, W. (1994) 'The city as cinematic space: modernism and place in *Berlin, Symphony of a City*', in S. C. Aitken and L. E. Zonn (eds) *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Md, Rowman and Littlefield, 203–27.
- Olsen, D. (1983) 'The city as a work of art', in D. Fraser and A. Sutcliffe (eds) *The Pursuit of Urban History*, London, Edward Arnold, 264–85.
- Penley, C. (1989) *The Future of an Illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Peirce, C. S. (1991) *Peirce on Signs: Writings on Semiotics by Charles Sanders Peirce*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Polan, D. (1994) 'Francis Bacon: the logic of sensation', in C. V. Boundas and D. Olkowski (eds) *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*, London, Routledge, 229–54.

- Pollock, G. (1988) *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge.
- Riegl, A. (1985) *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Riegl, A. (1993) *Late Roman Art Industry*, Rome, Giorgio Bretschneider Editore.
- Rodowick, D. N. (1991) *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*, London, Routledge.
- Ropars-Wuilleumier, M.-C. (1994) 'The cinema, reader of Gilles Deleuze', in C. V. Boundas and D. Olkowski (eds) *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*, London, Routledge, 255–61.
- Saussure, F. de (1974) *Course in General Linguistics*, London, Fontana.
- Schivlesbuch, W. (1986) *The Railway Journey: The Industrialisation of Time and Space in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press.
- Schivlesbuch, W. (1988) *Disenchanted Night: The Industrialisation of Light in the Nineteenth Century*, Berkeley, University of California Press.
- Sennett, R. (1993) *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, London, Faber and Faber.
- Shapiro, T. (1984) 'The metropolis in the visual arts: Paris, Berlin, New York, 1890–1940', in A. Sutcliffe (ed.) *Metropolis: 1890–1940*, London, Mansell, 95–128.
- Shaviro, S. (1993) *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Silverman, K. (1988) *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- Simmel, G. (1950) 'The metropolis and mental life', in K. Wolff (ed.) *The Sociology of Georg Simmel*, Glencoe, Ill, Free Press, 409–24.
- Simmel, G. (1978) *The Philosophy of Money*, London, Routledge.
- Soja, E. (1989) *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso.
- Sutcliffe, A. (1984) 'The metropolis in the cinema', in A. Sutcliffe (ed.) *Metropolis, 1890–1940*, London, Mansell, 147–71.
- Tagg, J. (1988) *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, London, Macmillan.
- Tagg, J. (1990) 'The discontinuous city: picturing and the discursive field', *Strategies* 3, 138–58.
- Taussig, M. (1993) *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, London, Routledge.
- Tester, K. (ed.) (1994) *The Flâneur*, London, Routledge.
- Thrift, N. (1994) 'Inhuman geographies: landscapes of speed, light and power', in P. Cloke, M. Doel, D. Matless, M. Phillips and N. Thrift *Writing the Rural: Five Cultural Geographies*, London, Paul Chapman, 191–248.
- Virilio, P. (1988) *La Machine de Vision*, Paris, Galilée.
- Virilio, P. (1989) 'The last vehicle', in D. Kamper and C. Wulf (eds) *Looking Back on the End of the World*, New York, Semiotext(e), 106–19.
- Wilson, E. (1992) 'The invisible flâneur', *New Left Review* 191, 90–110.
- Wirth, L. (1948) 'Urbanism as a way of life', *American Journal of Sociology* 4, 1–24.

- Wolff, J. (1985) 'The invisible *flâneuse*: women and the literature of modernity', *Theory, Culture and Society* 2 (3), 37–46.
- Wollen, P. (1972) *Signs and Meaning in the Cinema*, London, Secker and Warburg/BFI.
- Worringer, W. (1928) *Egyptian Art*, London, Putnam.

Chapter 1

中國盒子與俄羅斯玩偶

——尋找無形的電影城市

科林·麥克阿瑟 (Colin McArthur)

阿歷斯岱·葛雷 (Alasdair Gray) 在小說《拉納克》(Lanark) 中，有段文字經常為人引用，他寫道：

蕭先生說：「格拉斯哥 (Glasgow) 是個奇妙的城市。」想想看，佛羅倫斯、巴黎、倫敦、紐約，沒有人第一次去這些城市時會感到陌生，因為他已經透過許多繪畫、小說、史書和電影而神遊其中。不過，倘若有個城市完全未曾被藝術家使用，即使是那裡的居民，也不會以想像的方式在其中居住。

(引自 Gray, 1981: 243)

蕭的話對錯各半。正確的是，他強調藝術是場所感得以清楚呈現的主要管道，但他卻錯將此管道全歸藝術家獨有。葛雷透過蕭之口，將史書列名其中，似乎隱約意識到這點，但他卻不自覺地反覆強調，藝術家才是唯一的主宰者。沒錯，言說 (discourse) 是其中被忽略的重要概念，這個概念除了涵蓋藝術品外，亦包括官方報告、新聞報導、攝影照片，以及軼聞趣事等更具「現實感」的產物。這並不表示，藝術品和其他場域之間沒有應有的差別，而只是指出它們可以共同放在言說的層次上來討論。從蕭的角度來看，格拉斯哥存在著一個實質的論述性，它足以影響大眾決定採取何種態度來看待該城市，進而形塑隨之而來的城市敘事觀。

我們在十八世紀的旅遊指南中意外發現，格拉斯哥的優美景色與良好環境，常與牛津相提並論。事實上，據「格拉斯哥言說」中後工業革命時代的城市記載，格拉斯哥開始佔據霸主的地位：最初出現於十九世紀都市規劃和公共衛生的報告中，接著不斷出現該地幫派內鬥及美化民俗傳統的報導，這樣的言說益形強化，最後當任何人（或者，更精確的說，就是格拉斯哥人）企圖描述或想像該城市的樣貌時，如此巨大的元敘事（Ur-Narrative）便立即介入作用。格拉斯哥成爲歐洲環境最惡劣的貧民區典型，彷彿萬惡之都，在小說家的筆下，它是鼠輩橫行的城市，他們過著髒亂、野蠻、浮躁的日子。藉由文字的鋪陳，格拉斯哥的環境意象異常清晰，形塑出「硬漢」的社會類型，幾乎與足球、酗酒和（幫派）暴力劃上等號。每當提及格拉斯哥時，便立即浮現一群男人瞎起鬨的意象。相形之下，格拉斯哥女人則處於邊緣化的秩序之內。她們是這些主宰世界的硬漢的母親或情人，絲毫沒有從女性的角度享有對城市空間的發言權利。這樣的敘事觀點無所不在，好像一個格拉斯哥人若身在有「北歐雅典」之稱的愛丁堡，就必須坦承自己是來自「北歐的斯巴達」。此外，這段敘事亦積極促成了一些可能錯誤的醫學數據，好比英國健康狀況最差者，即是中“喜歡流連酒吧與抽煙的格拉斯哥人”。

這便是格拉斯哥的霸權敘事，然而，如同其他霸權一般，它是脆弱而備受爭議的。有關格拉斯哥的其他敘事依舊流傳著，像是：格拉斯哥是紅色克萊德河的中心，常被認爲可能是英倫三島共黨革命的發源地；格拉斯哥是個熱誠歡迎外來者的友善都市（相較於冷漠、尖酸刻薄的愛丁堡）；還有最近常說的是，格拉斯哥是個文化之都。關於後者，其敘事顯然有意藉由「格拉斯哥好上百倍」（Glasgow's Miles Better）的口號，擺脫早先格拉斯哥被封爲「惡夜之都」的惡名，以建立良好的都市公共形象。（Spring, 1990）

由格拉斯哥的例子可知，城市（亦即所有都市空間，甚至是「自然」景觀）總是關乎社會心態與意識形態，它深受敘事的影響，不斷在定義與重新定義烏托邦或反烏托邦（dystopias）的遊戲中，調整自己的定位。因此，城市在不同的言說中擺盪，它不具絕對、固定的意



《日出》

義，而是暫時的定位之一而已。從愛丁堡／雅典；格拉斯哥／斯巴達的類比中可見，即便沒有刻意提及，只要引述其一，就必然引入對立面的另一項。從這個言說城市高度的意識形態與變化的意義體系可知，它已從各個層面融入歷史的洪流中，譬如：由鄉村發展至都市、由農業社會發展到工業社會，還有最大的歷史變革，即從封建發展到資本主義的社會形態。^①當然，我們不能過度強調固定意義的盡失。在形塑現代世界的歷史巨變中，存有許多清晰可見的空間，包括：荒野原野、牧歌風景、農作風景、村落、鄉鎮、郊區、內地城市及大都會。從這條名單中，或許可以找出一些對立項，用來指稱歷史巨變中的特定言說定位。於是，一方面荒原乃相對於所有的都市空間，是一道德價值的符號；而另一方面，小鎮的價值可能又優於內地城市。因此，在考量電影中的城市問題時，應當注意此一變動的價值認定，意

即在特定城市再現中，關於該城市的結構對立狀況可能會在某些內文中出現，而在其他時候，可能隱而不顯，甚至是全然消失。

學者曾表示，在約三〇年代的美國默片^②中，城市只是劇情偶然發生的背景而已（Ford, 1994）。這意味著，在這些電影中，城市完全不具任何意識形態，它也未特別觸及城市的問題。若僅就基石公司（Keystone）發行的警匪片，或哈洛·羅依德（Harold Lloyd）的喜劇片而言，這樣的論調或許還說得通，但除此之外，存在著一些觸及現代性過渡議題或城市場景的電影，這些主題在其中引發諸多反響。兩者的對立尤以《紐約之光》（*The Lights of New York*, 1928）的片首最為明顯。片中以一幕鄉村景致開始，緊接著畫面上出現插片中的字幕：「要道（Main Street）。離百老匯四十五分鐘，兩者相距千里。」稍後，鏡頭轉為城市一景，並再度出現交錯標題：「百老匯，離要道四十五分鐘，兩者相距百萬里。」此一鮮明對比以戲劇性的方式出現在全片之中。城鄉對立是《日出》（*Sunrise*, 1927）一片的結構基調，前者仿如阿卡迪亞（Arcadia），後者則如索多瑪城（Sodom）。片中劇情相當簡單，一位都市女性來到鄉下後，促使一對鄉下夫妻的婚姻陷入失序危機。城鄉對立的主要基調完全滲入片中，連帶鋪陳出鄉下與都市女孩間諸多隱然的次對立：

城市女孩	鄉下女孩
深色短髮	金色長髮
短裙	長裙
抽煙	不抽煙
化妝	不化妝
未婚	已婚
不擅家務	習於家務
情慾的	貞潔的
.....

城鄉對立充分深入美國文化，甚至出現在最不為人期待之處。譬如在歌舞片《金粉帝后》（*The Barkeleys of Broadway*, 1949）中，弗雷·

亞斯坦（Fred Astaire）與琴姐·羅吉斯（Ginger Rogers）兩位主角身穿運動服，興奮地搭火車前往鄉間度假。然而，他們卻帶了一位心不甘情不願地朋友——奧斯卡·樂凡特（Oscar Levant）同去，後者在生活和藝術表現上是典型的都市精神官能症，就連去鄉下，都要穿著都市的衣裳。當奧斯卡被他人五花大綁地架著，沿街抬行時，他們三人開始唱起〈鄉間假期〉（A Weekend in the Country），這首歌在一問一答之間，清楚地指出城鄉的明顯對立，亞斯坦和羅吉斯讚頌鄉野，而樂凡特則為城市歡呼：

亞斯坦	高爾夫和網球在手，煩惱一掃而空。
羅吉斯	大自然的呼喚，有誰能抵擋？
樂凡特	直到蜜蜂與蚊子盡出，大自然不再像母親般溫柔。
亞斯坦／羅吉斯	從週六夜晚到週日清晨，每秒都充滿無限歡樂。
樂凡特	從週六夜晚到週日清晨，我多麼希望自己死去。
亞斯坦／羅吉斯	鄉間假期，讓你活力充沛。
樂凡特	原諒我的無恥，但我願將它奉還給你。
亞斯坦／羅吉斯	鄉間假期，健康而休閒。
羅吉斯	有醃馬鈴薯……
亞斯坦	還和新鮮蕃茄。
樂凡特	我還有一大堆女人（tomatoes）官司要打。
羅吉斯	喔！給我現擠的牛奶。
亞斯坦	我最愛剛收成的玉米。
樂凡特	在城裡，我大可有金髮美女的陪伴，大啖鹿肉和鱒魚。
亞斯坦／羅吉斯	假期讓你曬曬太陽，補充維他命 A。
樂凡特	我寧願待在家裡，維持原來的膚色。
亞斯坦／羅吉斯	鄉間假期，歡樂無比。
樂凡特	鄉間假期？下班火車何時才來？
亞斯坦／羅吉斯	鄉間假期，果園群樹向你呼喚。
樂凡特	當你看完一棵樹，你將足以看完所有的樹了。

亞斯坦／羅吉斯 鄉間假期，歡樂無限。
 羅吉斯 來吧！一起分享豐富的大自然。
 亞斯坦 騎越野車，遍遊鄉野。
 樂凡特 我非加拿大騎警，為何坐騎野馬？
 羅吉斯 聽！聽那牛蛙之歌。
 亞斯坦 朝陽升起，乘著雲雀的歌聲飛去。
 樂凡特 當公雞高啼，我寧願 42 街及第四大道的一片死寂。
 亞斯坦／羅吉斯 盡情享樂！別作無趣的城市佬。
 樂凡特 我曾吃過毒藤。
 羅吉斯 你想試試毒橡實嗎？
 亞斯坦 鄉間假期……
 羅吉斯 頭上小鳥盤旋。
 樂凡特 鄉間假期？我應該留在床上。

在《日出》中，城鄉的對立主要發生在鄉下，其中只有一小段的
 城市之旅。然而，在《富貴浮雲》（*Mr. Deeds Goes to Town*, 1936）中，
 相同的對立情形卻發生在城市。主角龍費羅·帝茲〔Longfellow Deeds，
 賈利·古柏（Gary Cooper）飾〕是佛蒙特（Vermont）小鎮出身的道地
 鄉下人，他繼承兩千萬家產，驟然躋身都市百萬富翁之列。當他想藉
 由農地自耕的形式，把錢用來救濟備受經濟蕭條之苦的美國工人時，
 那些處理繼承事宜的狡詐城市律師卻企圖使他被宣告心神喪失。正如
 山姆·羅迪（Sam Rohdie, 1969）所言，這個簡單的劇情形成一系列的
 對立情境。片中主要的對立並非《日出》中的城鄉對立，而是小城鎮
 與大都會的對立，此足以闡明前述空間類別的變動。隨著劇情的發
 展，諸多次要的對立情境亦如同主要對立般，有所改變與轉折：

大都會	小城鎮
言語	行動
虛偽	誠實
金錢關係	人際關係

歌劇	銅管樂
高級藝術	常民藝術
個人	共同體
文化	自然
機智	歡笑
浪費	節約
神智清楚（神智不清）	神智不清（神智清楚）

像《日出》或《富貴浮雲》這類的電影會在美國兩次大戰期間大量出現，這並非偶然。它們再現的是美國邁向現代的巨大轉變，這在當時的社會中不斷地被強化、嵌進。倘若王爾德提出，美國是唯一一個直接從野蠻發展到頹廢、而未經過文明階段的社會的說法過於誇張，那麼以下統計數據足以證實這個轉變的確來得太快。

1810年，超過百分之九十的美國人被歸為鄉下人，其中有許多是自給自足的農夫。甚至晚至1880年，農業人口仍佔總人口的百分之四十四。但是一百年後，這個數據已經下滑到低於百分之三。
(Short, 1991: 104)

不過，從人口統計與政權組織來看，美國的確是在兩次大戰期間才轉變成一都市化社會。由1920-33年美國實施的禁酒法、聖經基本教義主義和三K黨之類的本土主義組織可知，美國鄉村暫居下風，直到八〇年代才重振旗鼓、重建聯盟，企圖再度塑造美國形象。從美國生活傾向反都市、維持小鎮／農耕／牧歌／荒原的意識形態，甚至不斷強化於都市居民心中（或許，他們特別如此），或可部分地解釋何以所謂「道德上的多數」在某種程度上獲得勝利。小鎮的價值在法蘭克·卡普拉（Frank Capra）的電影中一直是重要的課題，《富貴浮雲》為其作品之一，而在《風雲人物》（*It's a Wonderful Life*, 1946）中，卡普拉的看法激發出極端的滑稽狂想。同樣的小鎮讚歌亦出現在安迪·哈地（Andy Hardy）的電影中，他在1930中期至五〇年代中期，以米



《富貴浮雲》

基·羅尼 (Mickey Rooney) 爲主角創作出一系列作，其中包括《青春樂》(Meet Me in St. Louis, 1944)。從前述可知，由於同一空間可用來指涉互不相容的意識形態，因此便產生出無數變動的言說空間。這個論點在好萊塢電影《Roffman and Simpson, 1994》中獲得充分體現，在這些影片中的小鎮既是美國美好一面的象徵，又代表著頑固、心胸狹隘與爆炸性暴力，而在《憤怒》(Fury, 1936)、《趁火打劫》(Intruder in the Dust, 1949)、《黑岩喋血記》(Bad Day at Black Rock, 1955)、《逍遙騎士》(Easy Rider, 1969)、《藍絲絨》(Blue Velvet, 1986) 中也有相同的呈現。事實上，這兩大再現傳統一直交相出現，儘管人口統計數據證實城市不斷激增、發展，但在美國電影中，小鎮依舊是撫慰身心的良方。最近的一部電影《與敵人共枕》(Sleeping with the Enemy, 1991) 更加凸顯這點。就像其他電影一樣，片中的小鎮不僅是城市本身的二元對立面，更嚴格的說，是「城市價值」的二元對立面。茱莉亞·羅伯茲 (Julia Roberts) 所扮演的角色，在肉體與情感上都飽受其華爾街期貨交易員丈夫 (Patrick Bergin 飾) 的虐待，於是她假裝溺水而死，搬離他們在鱈魚岬的現代豪宅，移居到中西部的一個小鎮，在那裡，她和一位大學戲劇老師 (Kevin Anderson 飾) 發展出新的關係。有趣的是，片中陰森的鱈魚岬海岸，以及其夫身處紐約的摩天樓辦公室，恰巧與溫暖、悠閒的中西部小鎮形成明顯的結構對比。當然，在其他空間言說中，海岸常與城市形成對比，代表正面的特質，譬如《地方英雄》(Local Hero, 1983)。而在《日出》、《富貴浮雲》等片中，城市／鱈魚岬和中西部小鎮的主要對立，亦藉由以下諸多次要的對立項而益形強調：

城市／鱈魚岬	中西部小鎮
混凝土／鋼筋／玻璃	木材
期貨交易員	人文學科教師
高級料理	蘋果派
高級服飾	"Laura Ashley" 服飾
沙地	花園

白遼士 (Berlioz)	凡·默立森 (Van Morrison)
小鬍子	鬍鬚
西裝	牛仔褲
.....

當茱莉亞·羅伯茲第一次搭巴士到中西部小鎮時，她的臉上明顯洋溢著喜悅之情，鏡頭從她的角度捕捉鎮民的日常活動。當特定角色進入一個新環境，就如同茱莉亞·羅伯茲所飾的角色從城市走進鄉下小鎮，或較常見的是鄉下佬進城時，城鄉意識形態的對立益形鮮明、尖銳，譬如：在《獨行鐵金剛》(Coogan's Bluff, 1968)中，克林·伊斯威特(Clint Eastwood)所飾的西部郡保安官闖入紐約市；在《午夜牛郎》(Midnight Cowboy, 1969)中，強·沃特(Jon Voight)所飾的牛郎也闖入紐約；在《自古英雄常寂寞》(Lonely Are The Brave, 1962)中，寇克·道格拉斯(Kirk Douglas)所飾的流浪牛仔闖進杜克市。金·維多(King Vidor)的《群眾》(The Crowd, 1928)同樣也是鄉下人闖入紐約市，但這次換搭渡輪橫跨哈德遜河，這部電影已成了陳述城市與現代性的代表作。基本上，《群眾》一片對城市提出矛盾的看法。當主角進入城市時，畫面出現蒙太奇般的都市場景，人群雜沓、車水馬龍，以及從空中鳥瞰的堆疊屋舍與無數的高樓大廈，交錯的令人眼花撩亂，接著鏡頭拉近一宏偉的開放式保險公司辦公室，其中數以百計的員工，包括片中主角(和他的員工編號)，坐在一排排密集、整齊的辦公桌前工作。除了充分凸顯出城市的非個人性之外，片中還藉由紐約市區的無頂公車流連街頭，及歡樂園——柯尼島之旅，將都市環境再現為充滿著戀情、興奮與歡樂的場所。雖然片中不斷藉由插片字幕(此為默片)觸及「群眾」的主題，但它並未充分發展表現主義式的入城，所呈現闖入城市或遠離城市的電影再現——以小鎮為故事的開端場景、在尼加拉瀑布旁度蜜月、在海邊舉行家庭野餐——而不像《日出》就城鄉對立所塑造的意識形態。比方說，尼加拉瀑布象徵的是性慾的激情，此一意象在瑪麗蓮·夢露(Marilyn Monroe)所主演的《飛瀑怒潮》(Niagara, 1953)中尤其明顯。《群眾》所展現的意

識形態即是 Horatio Alger 的意識形態：好好工作，好好休閒。

恰巧的是，前述兩部有關城市再現的電影《富貴浮雲》和《群眾》，男主角賈利·古柏和導演金·維多於 1949 年共同合作《慾潮》（*The Fountainhead*）這部有關電影城市的經典鉅作。《慾潮》由艾恩·藍德（Ayn Rand）改編自她所寫的同名小說，講的是一位建築師〔據悉為美國現代建築師萊特（Frank Lloyd Wright）的真人故事〕，如何讓功利主義者接納其創意之作的故事。這部電影誕生於四〇年代末至五〇年代初期，好萊塢所推出的一系列反共產主義電影潮流之中，它可說是美國右派的政治產物。雖然它相當符合冷戰期間歇斯底里的偏執氣氛，但是小說本身早在三〇年代末就已開始動筆，其目的在抨擊當時羅斯福（F. D. Roosevelt）所實行的新政（New Deal，以社會保障和經濟復甦為主的革新政策）。《慾潮》精彩而瘋狂地混雜反智主義、反集產主義、虐待狂與受虐狂的病理心態、赤裸裸的同志情慾、巨型建築，以及病態個人主義的作法，使它足以被封上「隱性法西斯主義」的稱號，這個詞彙著重的是其心理狀態，而非意指有組織的政治運動。在這部高呼城市勝利的影片中，作者以一系列高聳入雲、柯比意式的摩天大樓形塑城市意象，這些辦公大樓是其創造者個人意志下的產物，與周遭的社會和人群毫無干係。《慾潮》和義大利未來主義一樣，在在顯示了現代主義左右兩派通吃的矛盾性。電影中提及義大利未來主義並非偶然。雖然《慾潮》中部分閃逝的影像讓人想起蘭妮·瑞芬斯坦（Leni Riefenstahl）的電影，但建築師（賈利·古柏飾）身著黑衣、雙手叉腰、雙腳跨開，站立在紐約最高摩天大樓（當然，這棟建築乃出自其手）的最後一幕，特別容易讓人想到兩次大戰期間，義大利圖像中所再現的法西斯黑衫軍，其中還包括部分未來主義畫家的作品。

不過，從美學與政治的觀點來看《慾潮》一片，亦難脫美國現代主義的討論範疇。1933 年起，羅斯福總統所實行的新政中，「讓美國重拾工作」（*Getting America back to work.*）這句重要口號，也落實到藝術生產之中。1936 年，勞動促進會（Works Progress Administration）啓動藝術家投入生產工作的機制，逾六千名藝術家以週薪 28.32 美金



《慾潮》

的報酬，接受政府委託創作。其中最受歡迎的藝術形式乃為郵局和其他公共建築繪製壁畫。這些壁畫多半描繪當地或國家歷史中的重要事蹟，風格亦以寫實為主（因此，隱性地成為反現代主義之作）。所以，不難理解艾恩·藍德在抨擊美國新政的同時，亦反譏其官方美學，也相對提高了高度現代主義（High Modernism）的價值。藍德從右派色彩的立場認可了現代主義，也因美國藝術界的政治風向而有所轉變，並獲得肯定。在四〇年代，美國藝術界朝向高度現代主義發展。的確，當時現代藝術的重心漸由巴黎移向紐約（Guilbaut, 1983）。就藝術生產的層次而言，此一轉變在五〇年代的抽象表現主義藝術運動中達到顛峰，其代表人物有波洛克（Jackson Pollock）、德庫寧（Willem de Kooning）和羅斯科（Mark Rothko）。葛林伯格（Clement Greenberg）與羅森伯格（Harold Rosenberg）則是確立這項運動背後意識形態的兩

大藝評家。尤其是葛林伯格，他在三〇年代積極為左派發言，但卻在莫斯科叛國審判等事件爆發後幻想破滅。在美國藝術界，反史達林主義似乎逐漸轉為托洛斯基主義（Trotskyism，托洛斯基為俄國革命家及作家），然後再轉為「為藝術而藝術」的美學風潮。雖然葛林伯格和羅森伯格等人物依舊部分地延續三〇年代左派修辭，但他們卻愈來愈強調藝術創作與創作者「為藝術而藝術」的純粹性。這樣的想法在《慾潮》中透過建築師霍華·洛克（Howard Roark）之口有感而發。於是，在四〇年代末，藉由一連串複雜的多重決定，美國的藝術生產模式除卻了社會意義，首度被定義為創作者的自我表現。也因為如此，它才能被納入美國冷戰修辭之中，就像《慾潮》中所展現的矛盾面。然而，學者也表示，《慾潮》不論就小說或電影而言，在本質上實相互矛盾。在這兩種不同的形式中，《慾潮》皆讚頌高度現代主義，輕視過去的藝術，卻也展現典型維多利亞小說的敘事結構特色。

結構特色

這便是現代性所帶來不可抗拒的心理反應，即使電影工作者不太在乎拍攝電影的環境，只要身置身其中，也會深受城市壓迫感的影響。

希區考克（Alfred Hitchcock）在《辣手摧花》（*Shadow of a Doubt*, 1943）開場中，先讓觀眾瞥見一連串邁向現代的畫面，並非只是拍攝現代生活而已。片首的導演手法就像《驚魂記》（*Psycho*, 1960）一樣，以一連串漸次拉近的城市景觀開始，接著鏡頭深入主角查理叔叔（Joseph Cotton飾）房內。希區考克的城市意象宛如都市荒原般荒廢、破敗，此乃八〇、九〇年代美國電影的基調。他採取斜角取鏡、詭譎配樂〔包括變調的《風流寡婦》（*Merry Widow*）的華爾滋配樂〕，以及警察逼近有錢寡婦的情人——查理叔叔的劇情，強化了全片的詭異感。在荒涼的城市景觀之後，緊接著出現查理叔叔暫時安頓的典型美國小鎮——加州聖羅莎。一反慣例，他不採法蘭茲·勒哈（Franz Lehar）

變調旋律的電影配樂，伴隨出現的是和藹的中年交通警察，而非迫近的偵探，以彰顯美國小鎮的平凡無奇。就某些方面來看，《辣手催花》對聖羅莎的引介，可說是茱莉亞·羅伯茲在《與敵人共枕》中走進西北小鎮的先聲。然而，希區考克並未全盤接受城鄉對立的敘事結構，他很有技巧地將重點轉至其關懷點，也就是隨著謀殺秘密曝光後，連帶產生身分與罪惡轉移的現象。

電影評論家多半認為，警匪片以及同類的黑色電影或警探片，對城市的再現多有著墨。在首部針對這類電影進行評論的專書中，這樣的看法成了主要論調：

匪徒即是城市人，他們憑藉著都市的語言與知識、奇特卻不正直的伎倆，以及驚人的膽識，像在玩牌般操控自己的命運……。對於匪徒，只有城市；他必須身處其中，成為它的化身。他所代表的並非真實的城市，而是想像中危險、悲傷的城市，這更為重要，這便是現代社會。

(Warshow, 1962: 131)

之後，又有一位影評家將討論範圍擴及警匪片及其從屬類型之外，他認為，電影結構的影響力已形成某種美國社會類型，即城市男孩（City Boy）的類型：

城市男孩是表演、類型和意識形態融入大眾娛樂後的產物。他並不足以反應社會生活，而是供人仿效的生活模式。他誕生於現代工業都市的種族熔爐，尤其是紐約市，並且或多或少在二〇年代晚期，同時發生有聲電影與經濟大蕭條的社會中，扮演著重要角色。隨著牛仔成為美國男性氣概的主要表徵，他也日益突出，這顯示著男性行為認知的重大轉變，而觸及到個人主義與社會責任、性慾、羅曼史和家庭生活的關係。

(Sklar, 1992: xii)

史格拉 (Sklar) 討論到的幾位城市男孩，譬如：詹姆斯·凱尼 (James Cagney)、亨佛萊·鮑嘉 (Humphrey Bogart) 與約翰·嘉菲爾德 (John Garfield) 等人，正好就是警匪片及其從屬類型的要角。

雖然警匪片可遠溯至 1930 年以前 (Vernet, 1993)，但直到那年才出現第一部公認的警匪片《小凱撒》(Little Caesar)。這部片子揭露過去警匪片中隱而不顯的面相，強調匪幫出身的老舊歐洲社區，與之後在冷酷、開放的美國城市中闖蕩，兩者之間的戲劇張力。尤其是當其中一名匪徒，一方面受到金錢與優渥都市生活的誘惑，另一方面又心繫他那義大利裔老母親、家庭與教會，這樣的衝突益形加劇。劇中這個人物最後在邁向教堂懺悔罪行的階梯上，被街路旁流動車輛內的殺手暗殺、橫屍街頭，成為這類電影的典型結局。

正如許多影評家 (McArthur, 1972; Shadoian, 1977; Rosow, 1978; Hirsch, 1981) 所言，城市在警匪片、黑色電影、警探片中始終佔據要角，因此城市及城市景觀經常成為電影標題。譬如：《城市魅影》(Big City Shadows, 1932)、《血紅街道》(Scarlett Street, 1945)、《無名街道》(The Street With No Name, 1948)、《城市吶喊》(Cry Of the City, 1948)、《不夜城》(The Naked City, 1948)、《血染跨河城》(City Across the River, 1949)、《危機四伏》(Dark City, 1950)、《黑地獄》(Night And the City, 1950)、《黑街浴血戰》(Down Three Dark Streets, 1954)、《赤裸之路》(The Naked Street, 1955)、《夜闌人未靜》(While The City Sleeps, 1956) 等。除了早期從《夜困摩天嶺》(High Sierra, 1941) 到《我倆沒有明天》(Bonnie and Clyde, 1967) 這些以中西部經濟蕭條罪犯為主題的次電影類型之中，警匪片通常是以都市環境為故事背景：暗巷、髒亂的出租公寓與辦公大樓、酒吧和夜總會、巡邏派出所，以及豪華閣樓。前面也提到，在此類的電影中，匪徒斃命街頭，或在《刑警大隊》(Underworld USA, 1961) 中於他處被殺、爬到巷內死去的一幕，則是反覆出現的主題。

反覆

後現代主義最自我欣賞的一項特質，在於除去了過去高級藝術與大眾藝術⁽³⁾之間的隔閡。顯然地，這有助於人們對任何言說的產生提出嚴肅的分析，無論它是多麼「低俗」。不過，至今仍有兩項結果尚不盡理想。其中之一是，高級藝術與大眾藝術之間的修辭差異未能獲得肯定；還有，對於這兩個領域在歷史上的交相影響全然無知，至少的好萊塢電影中確實如此。保羅·西朵（Paul Citroën）的攝影蒙太奇《大都會》（*Metropolis*, 1923），就是從現代主義（即高級藝術）的觀點來回應城市的作品之一，片中至少捕捉到德國威瑪政權下，人民在城市中所受到的壓抑與刺激，傳達出城市給人五光十色的炫目感受。即使是二〇年代的蘇聯，也曾大量運用電影蒙太奇的電影形式和理論，但大家卻忽略了：好萊塢從三〇年代起，在受到蘇聯電影的影響下，也發展出屬於自己的蒙太奇形式，他們很自然地將大眾文化融入電影創作之中。典型好萊塢的蒙太奇畫面時間相當短，是由一些視覺和聽覺意象相互溶接而成。畫面常會利用月曆翻動、火車輪轉、地名和報紙標題等影像，來表示時空的轉移。並非只有警匪片才運用這類素材，長時間的黑幫火拼或黑幫管轄地區的擴張，都常藉由蒙太奇式的段落鏡頭來表現。就城市再現而言，警匪片中最重要的是透過汽車加速、機關槍掃射和新聞標題等鏡頭的堆疊，凝聚出所謂的「都市感」，《一身是膽》（*G-Men*, 1936）即為一例。事實上，從這些段落鏡頭中取一凝鏡來看其核心的大眾藝術特質，相較於同時期某些高級藝術攝影蒙太奇的作法並無多大不同。

即使自《小凱撒》後，城鄉對立日漸趨緩，但城市依舊是塑造角色生命的主要環境，那麼這樣的對立還是會不時重現，在《危險禁地》（*On Dangerous Ground*, 1952）和《證人》（*Witness*, 1985）中就有類似的表現。在上述兩部影片中，都市警察被迫下鄉，但它們在處理城鄉對立上卻極為不同。在《證人》中，暴力行為發生於城市，但它不被再現為本質邪惡。相較之下，鄉村彷彿化身為地權平均的社區，

洋溢著感性的牧歌情調。《危險禁地》比《證人》寓意更深，劇中那位性格暴烈的警員（Robert Ryan 飾）在都市與工作的驅使下，變得心靈空虛、與人疏離。他的下鄉，成了劇終獲得自我救贖的一趟精神探索。《危險禁地》中的鄉野並非伊甸園，它是許多暴力份子群居的寒冬荒原，但這個警員卻因而衝撞到他內在的暴力性格，最後轉化成人。《危險禁地》的哲學（與神學）基礎不時顯露出來。亡命男孩以動物的意象呈現，而片中與警員發展出微妙關係的失明的男孩姊姊，名叫瑪莉·華登（Mary Walden），讓人想到梭羅（Henry David Thoreau）的作品，並將電影置於美國對過去與現在、鄉村主義與都市主義、平均地權與工業主義、個人與團體的爭論之中。

在過去這二、三十年間，真實、內地城市的惡化情形，恰巧與城市在電影中被再現為人類瘋狂獸性的競技戰場平行發展。這個觀點見諸於《猛龍怪客》（*Death Wish*, 1974）、《計程車司機》（*Taxi Driver*, 1976）和《死硬派》（*Hard Core*, 1979）中，詹明信（Frederic Jameson）精確地描述其為「第一世界城市中的新第三世界空間」（Jameson, 1994）。在約翰·卡本特（John Carpenter）的電影中最能充分體現出這樣的異域城市，尤其是《血濺十三號警署》（*Assault on Precinct 13*, 1976）、《紐約大逃亡》（*Escape from New York*, 1981）和《妖魔大鬧唐人街》（*Big Trouble in Little China*, 1986）。在《紐約大逃亡》中，城市異域的想法發展到極致，片中時空比實際晚了十五年，而曼哈頓已成了美國暴力獄犯的封閉殖民地。無獨有偶地，卡本特亦是《圍城記及詩文集》（*Report from the Besieged City and Other Poems*; Herbert, 1985）的譯者之一。在某些層面，這本書應合了卡本特眼中的荒涼戰地城，但在某些地方卻極為不同，可稱為城市的漫畫和後現代觀點，兩者皆解除了電影中城市再現與「真實」城市的關連。城市的漫畫觀點可見於《蝙蝠俠》（*Batman*, 1989）與《狄克崔西》（*Dick Tracy*, 1990）兩部電影。而後現代城市中時空全然斷裂的電影呈現，則以雷尼·史考特（Ridley Scott）的《銀翼殺手》（*Blade Runner*, 1982）最具代表性。《銀翼殺手》中驚悚的後現代城市，是由混凝土、玻璃、霓虹和穿梭期間的都市複製人所組成的，與史考特《黑雨》（*Black Rain*, 1989）中

大量出現的日本大阪市景相當類似。彼得·渥倫（Peter Wollen）融合漫畫及後現代的兩種城市觀，折衷地稱之為：「去工業化的後福特城市，自由業氾濫、大規模移民入境、福利私有化、社會兩極化乃時勢所趨。」（Wollen, 1992: 26）

美式生活的意識形態強調鄉村的價值優於城市。而在美國電影中，是否可見對城市情感的再現？^④在一部三〇年代的警匪片中，一位都市罪犯藏匿於鄉下，卻說道：「我討厭鄉下，蟋蟀叫得令人抓狂。」而在《成功滋味》（*Sweet Smell of Success*, 1957）一片中，畢·蘭卡斯特（Burt Lancaster）所飾演的那位自大狂妄的報紙專欄作家環顧紐約，仍說道：「我愛這個髒亂的城市。」城市的同情者在電影中並不多見，從兩方面可大致看出美國電影對城市的偏好。其中之一是美國的歌舞片。雖然好萊塢歌舞片常顯得晦暗，甚至邪惡，但總是積極過人。理查·戴爾（Richard Dyer, 1977）就曾提及好萊塢歌舞片的「烏托邦感性特質」，並從五方面分析其運作範疇，依序為：活力、豐富性、強度、透明度與集體感。這五大範疇很容易融為一體。好萊塢歌舞片不時創造出鄉村烏托邦，譬如：《奧克拉荷瑪之戀》（*Oklahoma!*, 1955）及《天上人間》（*Carousel*, 1956）兩片。而《蓬島仙舞》（*Brigadoon*, 1954）這部電影可說是對城市作最惡毒的再現，片中從神話般的小鎮遷往紐約市，等於電影史上的一大轉折。在電影配樂上，《蓬島仙舞》的寧靜樂音最後被突兀、不和諧、現代的銅管樂所取代，藉此表現令人眼花撩亂的紐約空中樓閣。然而，好萊塢歌舞片也曾從正面的態度再現城市意象。從《第42街》（*42nd Street*, 1933）一片，在某些抽象象徵「城市感」的背景幕中，即可見「生之喜」（*joie de vivre*）的強烈表現，尤其是《錦城春色》（*On the Town*, 1949）表現最為精湛。正如戴爾（Dyer, 1977: 12）所述：「《錦城春色》最引人入勝的是，那個眾所皆知的現代城市烏托邦。全片以逃避開始，主角掙脫海軍的束縛，遁入紐約的自由之中。」在好萊塢歌舞片中不斷出現「真實」城市轉化為烏托邦空間的戲碼，比方說：《飛往里約》（*Flying Down to Rio*, 1933）中的里約熱內盧、《花都舞影》（*An American in Paris*, 1951）、《甜姐兒》（*Funny Face*, 1957）、《金粉世界》（*Gigi*,



伍迪·艾倫的紐約三部曲之一：《星塵往事》

1958) 等片中的巴黎。黑色電影中晦暗、潮濕的街道，在歌舞片《萬花嬉春》(*Singin' in the Rain*, 1952) 中成了生活無限樂趣的發源地。

另外一位對城市持肯定看法的是伍迪·艾倫 (Woody Allen)，他的電影始終對紐約市情有獨鍾。^⑤城市是艾倫生命與藝術的重心，因此有本評傳甚至就定名為《紐約客伍迪·艾倫》(*Woody Allen: New Yorker*, McCann, 1990)，另外還有一本書 (Spignesi, 1992)，特闢一章討論他三部電影的都市地理。艾倫對紐約的衷心禮讚，可從《曼哈頓》(*Manhattan*, 1979) 的開場戲中窺見一二。片頭出現摩天大樓、帝國大廈、布魯克林橋和中央公園等單色調紐約意象，延續美國作曲家喬治·蓋希文 (George Gershwin) 《藍色狂想曲》(*Rhapsody in Blue*) 優雅簡約的美感。銀幕背後的旁白多次提及該城市，試圖為其發言。對艾倫而言，紐約市等於是黑白色調的蓋希文樂章，說到紐約，就會想到丰姿綽約、搔首弄姿的俊男美女。「紐約曾是且永遠是他的城

市。」《曼哈頓》片中的旁白，就像這篇文章開頭中的蕭先生一樣，如此敘述著。

顯然地，好萊塢電影往往取材於紐約與舊金山這些「真實的」美國城市〔《迷魂記》（*Vertigo*, 1958）與《警網勇金剛》（*Bullitt*, 1968）〕。之所以將「真實」一詞放入引號，是因為這些城市原本就在論述的狀態下運作著，等於再度將之納入由自然過渡到現代的意義世界中。但是，正如之前《花都舞影》、《甜姐兒》、《金粉世界》片中所示，不是只有美國城市才如此受到論述作用。大約從第一次世界大戰以後，好萊塢就掌握了電影經濟與審美的世界霸權。（Ellis, 1982; Thompson, 1985）舉例來說，在1992年英國所有的放映影片中，就有85.8%是百分之百的好萊塢片，4.6%是好萊塢出資的英國片。（Leafe & Illott, 1994）雖然世界各地文化的電影角色多少會有差異，但好萊塢的影響力依舊無遠弗屆、所向披靡。這讓許多本土文化面臨意識形態上的問題，它們雖然不全然倚賴好萊塢的電影再現模式，卻很難逃脫好萊塢電影最流行、最強大的再現威力。電影中，無論都市或非都市的地理空間再現，其空間感往往受到好萊塢電影的影響。問題在於，既然這種再現觀點出自美國，它就反映了美國的世界觀。簡言之，好萊塢創造一連串的「他者」，他們與這些地區自我定義下的人事物毫無干係，而是投射了美國內在的需求、恐懼和狂想，再現其特定的意識形態。釐清這個問題所牽涉的社會因素是很重要的。或許不能說好萊塢電影單純只是這些電影工作者的宣傳工具而已。比方說：雖然在好萊塢，猶太人的地位舉足輕重，但在好萊塢電影中，關於種族和意識形態的字眼卻始終被美國新教白人（WASP）主導，雖然如今情況已有不同（Friedman, 1991）。僅就城市再現而言，世界上沒有一個大都市能逃過好萊塢的觸角（正如同本文前引蕭所言）。正如Warshow筆下的黑幫城市有太多想像城市，摻雜大量美國的他者投射，並加入眾所皆知的地標（像是：巴黎艾菲爾塔、羅馬競技場、柏林布蘭登堡大門、倫敦國會鐘塔），以及一些帶有民族意識的配樂。因此，譬如：在《花都舞影》片中，巴黎成了世界藝術之都，也是美國藝術家的靈感泉源。在《甜姐兒》中，巴黎卻是詼諧、幽默的知識份子群

聚之地；在《羅馬之戀》（*Three Coins in the Fountain*, 1954）及《羅馬之春》（*The Roman Spring of Mrs. Stone*, 1961）中，羅馬是美國觀光客與義大利貴族激盪異國戀曲的主要場景；在《酒店》（*Cabaret*, 1972）中，柏林被形塑為頹廢威瑪政權（取自國家社會主義的觀點）的敘事背景；在《諜海大風暴》（*Telefon*, 1977）中，莫斯科充斥著冷戰的意識形態，顯得陰暗、冷酷而具威脅感。

即使我們注意到，好萊塢在一次世界大戰後主宰電影世界中空間再現的霸權，但好萊塢並非所有空間與場所言說的建構根源。有關倫敦的電影再現就是一例。在電影《齊格菲歌舞團》（*Ziegfeld Follies*, 1946）中，一支由弗雷·亞斯坦（Fred Astaire）和露西樂·布萊梅（Lucille Bremer）主演的舞曲，名為〈石灰屋藍調〉（*Limchouse Blues*）。這部片的背景是二次大戰前的倫敦，畫面上出現中國人群居的晦暗、迷霧的泰晤士河畔景觀、高壯的警察、兇狠的惡棍、古怪又有趣的國王與皇后，以及奇裝異服的貧民。在四〇年代的好萊塢電影中，這樣的倫敦意象從何而來？這部片子顯然與葛里菲斯（D. W. Griffith）的《落花》（*Broken Blossoms*, 1919）有關，但這只是將問題往前推一、二十年。《落花》與《齊格菲歌舞團》中〈石灰屋藍調〉一段所鋪陳的「倫敦言說」，是從倫敦遊記發展而來的綜合性言說，包括狄更斯的多部小說（尤其是《黑暗之屋》（*Bleak House*）、柯南道爾爵士（Sir Arthur Conan Doyle）所寫的福爾摩斯偵探故事，以及有關開膛手傑克的謀殺案報導。同一言說（或更精確的說，結合它的部分說法）亦出現在美國流行歌曲《倫敦濃霧天》（*A Foggy Day in London Town*）中。的確，在許多好萊塢電影或好萊塢出資的電影中，可見倫敦（或其各個層面）的城市建構，諸如：《暗夜倫敦》（*Dark Eyes of London*, 1937）、《煤氣燈下》（*Gaslight*, 1944）、《廣場交接》（*Hangover Square*, 1945）、《審判》（*The Verdict*, 1946）、《黑地獄》（*Night and the City*, 1950），還有較鼓舞人心的《歡樂滿人間》（*Mary Poppins*, 1964）。雖然《齊格菲歌舞團》中的倫敦是以彩色呈現，但片中色調（除了布萊梅的黃色洋裝外）卻相當貧乏、晦澀。從上述電影中的「倫敦言說」，或許會發現典型黑色電影的黑白表現形式更為貼切，

而此一風潮在四〇年代大為風行。

問題並不在於城市的地理空間由言說方式轉為「寫實」的，而在於產生其他多種言說，以與現存言說相互競爭。換句話說，寫實主義本身是一種言說，它或許可說是最具「寫實效果」的再現概念。因此，所謂「倫敦言說」是一複數名詞。賽特克里夫（Sutcliff, 1984）在詳盡探討倫敦的電影再現後，明白指出，三〇年代英國紀錄片運動中的佼佼者，其作品已出現關於倫敦的新電影言說，他們以二次世界大戰為題，做出一系列的政治宣傳電影（此乃這個運動的特徵之一）。這股新的倫敦言說，其定位可見於《倫敦可安然度過》（*London Can Take It*, 1940）一片標題，片中動用了幾個倫敦著名地標，像是聖彼得教堂圓頂，以及英國作曲家佛漢·威廉斯（Vaughan Williams）的《倫敦交響曲》（*London Symphony*），藉此鋪陳出飽受德國空襲下，一個光榮城市的敘事觀點。當戰時紀錄片運動逐漸開展，日益多元與商業化，甚至攸關戰後重建與觀光業時，這股積極的言說在戰後便發展為對場所的大力支持（Gold 與 Ward, 1994）。不過，若要談論某個都市言說，等於是從個別影片中推導出組成它的複雜「言說構造」。為了顧及《倫敦可安然度過》的複雜度，就必須看到它完美地融合了超現實主義與電影工作者——亨佛萊·堅尼斯（Humphrey Jennings）的英國特質（Petley, 1978）。然而，戰時紀錄片中的倫敦意象似乎少了點濃霧瀰漫的氣氛。戰後，卻發展出倫敦味十足的劇情片，譬如：《滑鐵盧大道》（*Waterloo Road*, 1945）和《藍色之光》（*The Blue Lamp*, 1950）兩片就藉由電影再現，樹立了「搖擺倫敦」（swinging London）的城市言說，在六〇年代的報章雜誌、廣告、時尚、流言蜚語和名人軼事中，都可看到它的影子。活力十足、繽紛多彩、通俗而膚淺，是義大利導演安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）1966年的作品《春光乍現》（*Blow-Up*）中倫敦的最佳寫照。不過，倘若誠如洪米·巴巴（Homi Bhabha, 1990）所言：「若未從大都會想像中後殖民時代移民跨越疆界、居民、傳統和文化的邊緣、旁側的角度來觀看，目前西方大都會的歷史與文化經驗的虛構工作便無法完成。」（引自 Donald, 1992: 455），那麼在倫敦無數的電影再現中，這個事實就更顯真確。

《豪華洗衣店》（*My Beautiful Laundrette*, 1985）即體現了此一論調，同時也指出在英國文化中，城市宛如戰場的反烏托邦觀點，而這點在美國當代電影中已是一大特點。彼得·渥倫在研究《山米和羅西的二、三事》（*Sammy and Rosie Get Laid*, 1987）、《英倫末路》（*The Last of England*, 1987）和《廚師、大盜、他的太太和她的情人》（*The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, 1989）等電影，以及《巴西》（*Brazil*, 1985）一片中的倫敦段落後，也連結到形塑美國城市電影再現為都市荒原背後的經濟、社會與政治力量。

雖然好萊塢在經濟、心理和審美上的霸權，讓所有電影中的城市再現都必須朝向現代性發展，但是相同的折衷與轉變也會出現在其他民族電影中，剛開始是歐洲電影，接著是第三世界的電影，其原因便在於經濟發展的不均。近年來，有許多論述即探討在邁向現代性的過程中，人類感知的轉變。它說道：

人類科技與文明一連串的巨大變革，創造出新的思考模式與時空體驗。科技變革包括了電話、無線電報、x光、電影、腳踏車、汽車和飛機，它們奠定了重新發展的物質基礎；另外，意識流小說、精神分析、立體主義、相對論等發展，則直接塑造人的意識。

（Kern, 1983，引自 Natter, 1994: 224-5）

大衛·哈維（David Harvey）曾提出「時空壓縮」（space-time compression; Harvey, 1989）一詞，自然地結合在現代化的過程中，物質與精神美感的兩大層面。在威瑪德國的城市與電影中，此一概念益形明顯。有關現代性／城市／電影此一群組的討論，可見於班雅明（Benjamin, 1969）和克拉考爾（Siegfried Kracauer, 1974）的文化理論，其實踐亦可見諸於德國許多朝現代主義發展的電影創作。就如同許多美國電影在標題上大量出現城市字眼一樣，德國威瑪時代也有一系列的街頭電影，像是《無情街頭》（*The Joyless Street*, 1925）、《暗巷悲歌》（*Tragedy of a Street*, 1927）、《街頭》（*The Street*, 1929）等。佛烈茲·朗

(Fritz Larg) 的《大都會》(Metropolis, 1926)，以極強烈的表現主義形式表現城市的精神力量，但若就都市空間感的新象徵而言，最有趣的莫過於《柏林：城市交響曲》(Berlin, Symphony of a City) 一片。從許多方面來看，華特·魯特曼(Walter Ruttmann)的電影相當抽象、現代。它缺少形式上的劇情編排，對居住在城市裡的人們毫不關心。它是依據音樂理論而建構的，藉由影像形式產生連結。然而，這部電影在威瑪德國大受歡迎，顯示了觀眾將它視為一種對美國電影中，城鄉對立論戰的介入，儘管全片幾乎壓制了結構中的他者，也就是鄉村：

作為威瑪德國的首善之都，柏林是反制現代化的慾望與焦慮的焦點，同時期許多左翼和右翼的社會理論家都曾對此大加論述。現在，我們對前衛性在文化上所散發出來的光輝不該過度訝異，原因在於柏林大都會的氛圍即為威瑪德國的最佳表徵，以致使人忘了，對許多反現代主義者和本土傾向的德國人來說，柏林儼然是魔鬼的化身。柏林成為反制工業化、資本主義、民主體制及德國戰敗後西方文化影響的重要象徵。反現代主義者所言「水泥叢林文化」(asphalt culture) 一詞，指的是因提倡都市生活而喪失真正的文化與社會價值。這個字眼還暗示了，失去與自然、倫理生活，直接產生聯繫之意，也就是平均地權主義者(agrarianist)的意識形態，也意味著都市生活的無所依歸與膚淺。1920年間，這個立場明顯地連結到，對共和民主政府與文化喪失精神性的強烈抨擊，其中又以柏林最為具體。《德意志的民族性》(Deutsches Volkstum) 一書作者兼編者 Wilhelm Stapel 以德國自然景象和城市間的論戰，來形容發生在德國威瑪的這場爭議。「德國的民族精神原本就與柏林精神難以並存。因此，今天這場戰役的口號便成了『自然景象與柏林的對抗』。」

(Natter, 1994: 214-5)

《柏林：城市交響曲》一片成為兩方爭論的戰場，一方面它肯定



《柏林：城市交響曲》

了多元而新奇的現代性與城市，一方面反映了城市的罪惡與毀滅。上述說法之所以有趣，在於它揭示了，相同的城鄉言說在不同的文化中，會隨特定的電影折衷發展出個別的本土意識形態。因此在美國，有關《富貴浮雲》的討論，通常是從平均地權的人民黨政策來進行的；而在威瑪德國，則是從準納粹主義（proto-Nazism）的角度來看。雖然我們不認為穆瑙（F. W. Murnau）的作品顯現此一趨向，但值得注意的是，《日出》一片的作者前往美國發展之前，在威瑪德國已小有地位，他是城市的主要責難者。

就某些方面來看，《柏林：城市交響曲》可說是「城市交響」（city symphonies）和許多社會，在兩次大戰期間對現代性加以回應的現代電影典型。其他知名的例子還有：美國的《曼哈頓》（*Manhattan*,

1921)、法國的《這幾個小時》(*Rien Que Les Heures*, 1926)和蘇聯的《持攝影機的人》(*Man With a Movie Camera*, 1929)。尤利安那·布魯諾(Bruno, 1993)甚至表示,幾乎在本世紀初的三十年間,那不勒斯的城市電影,很奇怪地都是在處理女人的生活。在德國電影文化的影響下,這個現象也遠傳至日本,開始發展出屬於他們的「街頭電影」,並於1929年,產生「城市交響」的電影作品。在主流電影文化的縫隙中,這股城市交響的激流尚佔有一席之地,而在1946年馬克斯兄弟(Marx Brothers)的電影《大商店》(*The Big Store*)中,「租屋交響」(tenement symphony)的出現,即為其溫和的呈現例證。

城市與鄉村相對價值的巨大歷史論戰,再度重演在許多描述歐洲和非歐洲社會,面臨農業人口無可避免地流入城市的電影中。維斯康堤(Lucino Visconti)的《洛可兄弟》(*Rocco and his Brothers*, 1960)一開頭就出現一位南義農夫死後,家人遷居北義工業城市——米蘭——的畫面。布紐爾(Luis Buñuel)的《被遺忘的人》(*Los Olvidados*, 1950)以墨西哥市為背景,將移入城市的農民和憤世嫉俗、物質為上的城市無產階級,兩者在儀式和信仰上的衝突為故事起點。這種對立情況甚至出現在諸如《滿潮》(*Floodtide*, 1949)的英國電影中,藉由慶祝蘇格蘭南部克萊德河岸的造船業蓬勃發展,交織出城鄉的截然對立。片子一開始是出身鄉下的主角極力排斥務農,他希望在格拉斯哥從事造船業。本文中,雖不斷強調城鄉言說的二元對立,但基本上這樣的對立基礎並不穩固,足以轉化為各種互不相容的意識形態。在《滿潮》一片中也是如此,克萊德河代表蘇格蘭的兩種對立言說,一個是動態、工業化的蘇格蘭,另一則是由美麗山川構築的蘇格蘭(McArthur, 1982)。在稍晚的《戈柏的故事》(*The Gorbals Story*, 1950)中,克萊德河的意涵發生轉變,成為區分工人階級和格拉斯哥中產階級的界線。(Hill, 1982)

台灣電影《返鄉》(*Homecoming*, 1984)處理的是兩個朋友童年離異的故事。其中一位從中國大陸到香港,投入出版界工作,另外一位留在大陸鄉下,成了學校老師。這部電影闡述的是,第三世界在逐步現代化和都市化的過程中,所產生的心理與美感回應。片中前者受制

於全世界城市人都有的共通問題，即經濟狀況不佳、家庭不協調，以及人際關係薄弱。透過與神秘、農業中國的再度聯繫，主角才能忍受香港這個物質導向都市生活的缺點。《返鄉》相當細膩地處理了城鄉對立的議題，當然這是透過中國獨特的意識形態（比方說：有關家族和祖先的傳統）來進行的。同時，因為中國在後毛澤東時代對現代化採取不同的政策，在城鄉對立上明白禁制偏袒鄉村，而讓情況更顯複雜。這個政策並不適用於跟中國大陸沒有關係的亞洲社會。南韓電影《長子》（*First Son*, 1985）就被批評為：「從道德的觀點，決然諷喻城鄉對立的粗率之作。」（Wilson, 1994）

雖然在本文中不斷提到，要瞭解電影中的城市再現，有比跨歷史的城鄉對立更有用的分析結構，但不可否認地，這個方法是以超乎電影的方式為此一再現定位。在文末的分析中，這套結構全然適用，原因在於電影言說的確會對銀幕外的世界，以及特定社會的意識形態，進行挪用與再生。也就是說，藝術往往是從其他「藝術」中，而非由「現實」之中，獲得創作靈感。從許多電影工作者的身上也會發現，他們創作特定電影的衝動可能來自於觀摩其他影片，這和他們所遭遇的實際事物相比，影響是一樣地強大。因此，在談到電影中的城市再現時，自然會想到受這些因素感染的戰後電影，它們深受國際上義大利新寫實主義的影響。就像其他藝術運動一樣，新寫實主義結合了各種電影體質和實踐，包括羅塞里尼在《老鄉》（*Paisa*, 1946）中去戲劇性的嚴肅感，以及狄西嘉（Vittorio de Sica）在《單車失竊記》（*Bicycle Thieves*, 1949）中的通俗歡樂。但是這些通稱為新寫實主義，電影有一些共同要素，即現場拍攝（非攝影棚內拍攝）、啓用社會最底層的非專業演員（譬如：女人、小孩和失業工人）。這類電影在二次大戰後的十幾年深受全世界影評家和電影愛好者青睞，影響力遍及各國電影。爲了闡釋這個問題，可以下面三部不同社會背景下的戰後電影爲例，它們都觸及孩童在戰火蹂躪的城市廢墟中遷移的意象。不過，雖然這些電影看似雷同，但確實有差異。亞歷山大·福特（Aleksander Ford）的《巴爾斯卡街的五個男孩》（*Five Boys From Barska Street*, 1952），論及社會與歷史對這五個男孩的無情力量；羅塞里尼（Roberto



《單車失竊記》

Rossellini) 的《德國零年》(*Germany, Year Zero*, 1947) 較感興趣的是納粹政權對孩童的摧殘；查爾斯·克立頓 (Charles Crichton) 的《亂鬥街》(*Hue and Cry*, 1946) 單純只是一部逗趣的英國喜劇。顯然地，儘管這些電影在意識形態上全然不同，但其整體風貌，及以孩童為故事主角的作法，皆受到義大利新寫實主義的影響。這些電影呈現出其個別都市環境飽受戰爭凌虐的處境，也創造出華沙、柏林和倫敦的新意象。

當人們對電影中再現其居住的真實世界報以認同和歡樂之情時，學術界則表示，觀眾無法不透過言說去認識世界。然而，前者不該因此受到否定。同時，在任何空間中拍攝電影的動作本身，就是一言說生產的行為（見註 4）。這個行為必然會因省略、簡化和壓縮，而成爲言說生產的依賴者，正如同它和「真實」世界的關係。

這就是我們必須身處的張力。

註釋

- ① 有如將嬰兒與洗澡水一起倒掉的經典例證，部分後現代主義者解構並全然揚棄結構主義所仰賴的二元對立（譬如：男人／女人，自然／文化，並側重其中一方），這等於是放棄處理文化問題（尤其是俗民文化）最有利的批判工具。本文撰寫策略在於，一方面維持二元對立，一方面又強調兩者意義的不穩定性，在不同的言說情境中，指涉甚至完全相斥的立場。譬如：在《富貴風雲》和《與敵人共枕》中，小鎮的意義就與《逍遙騎士》、《藍絲絨》、《日出》及《錦城春色》截然不同。在每部電影中，小鎮和城市的意義是從特定言說脈絡中衍生出來的，這樣的作法等於重新確認了古典二元對立的結構。
- ② 本文重點在於分析好萊塢與威瑪德國的電影，它們皆在電影中有力再現出城市意象。同樣地，有關城市言說的歷史，也形成兩國學術的研究範疇（Sennett, 1969），德國學派以 Max Weber、Georg Simmel、Oswald Spengler 爲代表，美國（芝加哥）學派則以 Robert Park、Louis Wirth、Ernest Burgess 爲代表。由於 Robert Park 在一次大戰前於海德堡大學受教於 Simmel，因此兩派尚有重疊之處。兩派皆認爲，都市生活影響到人的知覺，相較於先前綿延、連續的時空感，人的生活分化爲片段的關係。藉由傳播媒體，而非學術論述，這樣的看法深入大眾意識之中。儘管這個說法可能過於簡化，但或許可以說，威瑪德

國壓抑、異化的城市觀，是受 Spengler 學說的左右；而美國則是受到 Park 的影響，特別是他認為，城市提供人類成長的願景，以及違逆潮流的可能性。在某個層次上，這些觀點皆融入電影的城市再現中。比方說，芝加哥學派的見解成爲 1930 年代中期警匪片的基調，從社會學的理论解析犯罪。這一系列電影中，最有名的就是《死角》（*Dead End*, 1937）和《一世英雄》（*Angels With Dirty Faces*, 1938），兩者都是城市呈現的重要代表作。

- ③ 有關高／低藝術對立的歷史、它在幾部好萊塢電影〔諸如：《與君共舞》（*Shall We Dance?*, 1941）、《蘇利文的旅遊》（*Sullivan's Travels*, 1941）、《情歸何處》（*Do You Love Me?*, 1946）、《三個女兒》（*Three Daring Daughters*, 1948）、《花車》（*The Band Wagon*, 1953）〕中的中心地位，以及後現代主義中此一對立的終結，都值得專書加以探討。這樣的研究跨足所有人文學科，若要討論蒙太奇和好萊塢電影的關係，就必須考量到，在流行音樂形式中摻入古典音樂名家的兩種並存模式。從各方面來看，古典小提琴大師——尼格·甘迺迪（Nigel Kennedy）便是混雜這兩種模式的後現代典型人物。儘管諷刺的是，甘迺迪的個人風格相當符合商業化的跨界音樂取向，並贏得更多的音樂消費族群，但其音樂感性也產生重大轉變。
- ④ 儘管註①主張維持城鄉二元性關係，但仍須注意，至今爲止，有關電影中城市再現的討論，普遍建立在否定／肯定此二元對立的基礎上。因此，對於所有論及真實空間的言說，都應特別警覺到，它在言說生產的過程中，究竟牽涉到多少的道德和意識形態。關於這個問題，在馬克斯探討地理空間的文字再現（Marx, 1980）一文中，有相當充分而精闢的見解。不過，對於文字與攝影／電影言說的界線，應清楚劃分開來。皮爾斯（Peirce, 1977）即根據攝影機前的景物和電影中再現物之關係，而將後者標名爲「圖像的」（*iconic*）言說。以一個具體例證說明：當我們面對自己的照片，看到我們所熟悉的人事物和居住空間時，常會表現出歡愉之情與認同感。這種愉悅的感受，與攝影機械和電影的攝影化學特質所產生的歧異感，兩者之間存在著某種緊張關係。後者比如攝影機可以凸顯畫面中的紅絲絨封面，而這是一般照像過程所不會令我們注意到的。當我們看出一幅照片中最顯眼的是紅絲絨封面時，我們至少是暗暗地辨識出攝影複雜的言說性質。
- ⑤ 無論是肯定或否定城市的再現，在芭芭拉主編（Barbera et al., 1986）五百部以紐約爲背景的电影學專書中，紐約始終暫居要角。早從《爵士歌手》（*The Jazz Singer*, 1927），晚至《漢娜姊妹》（*Hannah and Her Sisters*, 1986），這本書記載了反覆出現的特定場景（譬如：百老匯、中央公園、格林威治村、帝國大廈，哈林區），亦摘錄多位導演的訪談（包括：伍迪·艾倫、卓別林、

朱爾斯·達辛、希區考克、塞吉·艾森斯坦、伊力·卡山、佛烈茲·朗、羅曼·波蘭斯基和馬丁·史柯西斯），他們都對城市提出個人的觀察。由希拉蕊主編的專書（Hillairet, 1985），詳盡地蒐羅所有電影中，巴黎的再現方式，但全書焦點集中在前衛電影工作者的作品上。此外，布魯聶塔和寇斯塔（Brunetta & Costa, 1990）廣泛探討電影中的城市再現，書中同樣以魯特曼（Ruttman）、卡瓦康堤（Cavalcanti）和維托夫（Dziga Vertov）（亦可參閱 Michelson, 1985）等所作的現代主義電影，以及曼·雷（Man Ray）、納吉（Moholy Nagy）和李希特（Richter）等藝術家為主要研究對象。尼倪（Ninety, 1994）探討諸如巴黎、柏林、倫敦、羅馬和布拉格等真實城市的電影再現，同時亦觸及賈克·大地（Jacques Tati）電影指的是《遊戲時間》（*Playtime*, 1967）中虛構、想像的都市空間——「大地村」（Tatville）。

參考書目

- Barbera, A., Cortellazo, S. and Tomasi, D. (eds) (1986) *New York, New York: La Citta, Il Mito, il Cinema*, Torino: AIACE.
- Bhabha, H. (1990) 'Novel Metropolis', *New Statesman and Society*, 16 February.
- Benjamin, W. (1969) *Illuminations*, New York: Schocken.
- Brunetta, G. P. and Costa, A. (eds) (1990) *La Citta Che Sale: Cinema Avanguardia, Immaginario Urbano*, Trento: Manfrini Editori.
- Bruno, G. (1993) *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Donald, J. (1992) 'The city as text', in R. Bocoock and K. Thompson (eds) *Social and Cultural Forms of Modernity*, London: Polity Press/Open University, 417–61.
- Dyer, R. (1977) 'Entertainment and utopia', *Movie 24* (Spring): 2–13.
- Ellis, J. (1982) *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Ford, L. (1994) 'Sunshine and shadow: lighting and colour in the depiction of cities on film', in S. C. Aitken and L. E. Zonn (eds) *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Md: Rowman and Littlefield, 119–36.
- Friedman, L. D. (ed.) (1991) *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Urbana, Ill.: University of Illinois.
- Gold, J. R. and Ward, S. V. (1994) "'We're going to do it right this time": cinematic representations of urban planning and the British New Towns 1939–1951', in S. C. Aitken and L.E. Zonn (eds) *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Md: Rowman and Littlefield, 229–58.
- Gray, A. (1981) *Lanark*, Edinburgh: Polygon.
- Guilbaut, S. (1983) *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: University of Chicago Press.
- Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Herbert, Z. (1985) *Report From the Besieged City and Other Poems*, trans. J. and B. Carpenter, New York: Ecco Press.
- Hill, J. (1982) "'Scotland doesna mean much tae Glesca": Some notes on *The Gorbals Story*', in C. McArthur (ed.) *Scotch Reels: Scotland in Cinema and Television*, London: British Film Institute, 100–11.
- Hillairet, P., le Brat, C. and Rollet, P. (eds) (1985) *Paris vu par le cinema d'avant-garde: 1923–1983*, Paris: Paris Experimental.
- Hirsch, F. (1981) *Film Noir: The Dark Side of the Screen*, New York: Da Cupo Press.
- Jameson, F. (1994) 'Remapping Taipei', in N. Browne, P. G. Pickowicz, V. Sobchack and E. Yan (eds) *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, Cambridge: Cambridge University Press, 117–50.

- Kern, S. (1983) *The Culture of Time and Space, 1880–1918*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kracauer, S. (1947) *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Leafe, D. and Illott, T. (eds) (1994) *BFI Film and Television Handbook 1994*, London: British Film Institute.
- Marx, L. (1980) 'The puzzle of antiurbanism in classic American literature', in L. Rodwin and R.H. Hollister (eds) *Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences*, New York and London: Plenum.
- McArthur C. (1972) *Underworld USA*, London: BFI/Secker and Warburg.
- McArthur, C. (1982) 'Scotland and cinema: the iniquity of the fathers', in C. McArthur (ed.) *Scotch Reels: Scotland in Cinema and Television*, London: British Film Institute, 40–69.
- McCann, G. (1990) *Woody Allen: New Yorker*, Cambridge: Polity.
- Michelson, A. (ed.) (1985) *Kino Eye: the Writings of Dziga Vertov*, London: Pluto Press.
- Natter, W. (1994) 'The city as cinematic space: modernism and place in *Berlin, Symphony of a City*', in S. C. Aitken and L. E. Zonn (eds) *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Md: Rowman and Littlefield, 202–27.
- Niney, F. (ed.) (1994) *Visions Urbaines: Villes d'Europe à L'Ecran*, Paris: Centre Georges Pompidou.
- Peirce, C.S. (1977) *Semiotic and Significs*, Bloomington: Indiana University Press.
- Petley, J. (1978) 'Realism and the problem of documentary', in J. Petley (ed.) *BFI Distribution Library Catalogue*, London, British Film Institute, 3–27.
- Petley, J. (1988) 'The architect as übermensch', in P. Hayward (ed.) (1988) *Picture This: Media Representations of Visual Art and Artists*, London: John Libbey, 115–25.
- Roffman, P. and Simpson, B. (1994) 'The small town in American cinema', in G. Crowdus (ed.) *A Political Companion to American Film*, New York: Lakeview Press, 395–402.
- Rohdie, S. (1969) 'Totems and movies', unpublished seminar paper, London: British Film Institute Education Department.
- Rosow, E. (1978) *Born to Lose: the Gangster Film in America*, New York: Oxford University Press.
- Sennett, R. (ed.) (1969) *Classical Essays in the Culture of Cities*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Shadoian, J. (1977) *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film*, Cambridge, Mass: MIT Press.
- Short, J.R. (1991) *Imagined Country: Society, Culture and Environment*, London: Routledge.
- Sklar, R. (1992) *City Boys: Cagney, Bogart, Garfield*, Princeton NJ: Princeton University Press.
- Spignesi, S.J. (1992) *The Woody Allen Companion*, Kansas City: Andrews and McMeel.
- Spring, I. (1990) *Phantom Village: The Myth of the New Glasgow*, Edinburgh: Polygon.
- Sutcliffe, A. (1984) 'The metropolis in the cinema', in A. Sutcliffe (ed.) *Metropolis, 1890–1940*, London: Mansell, 147–71.
- Thompson, K. (1985) *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934*, London: British Film Institute.

- Vernet, M. (1993) 'Film noir on the edge of doom', in J. Copjec (ed.) *Shades of Noir*, London: Verso, 1-31.
- Walker, J.A. (1993) *Art and Artists on Screen*, Manchester: Manchester University Press.
- Warshow, R. (1962) *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, New York: Doubleday.
- Wilson, R. (1994) 'Melodramas of Korean national identity', in W. Dissanayake (ed.) *Colonialism and Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 99-104.
- Wollen, P. (1992) 'Delirious projections', *Sight and Sound*, August, 24-7.

Chapter 2

城市風景

電影影像之旅

尤利安那·布魯諾 (Giuliana Bruno)

「每個故事都是一部遊記，一場空間之旅。」^①電影基本上就是一部遊記。電影敘事件隨著場所而生，通常是現場拍攝，讓觀眾彷彿置身拍片現場。有時場所本身會移動，那不勒斯 (Naples) 就是一例，她不論在實質或虛擬空間上都發生過空間的變遷。探索電影中的那不勒斯，就會發現她和紐約緊密關連，此為移動的關係，也是一種電影的「移轉」(transito)^②。那不勒斯和紐約位於同一緯度，她們處於對等位置，在許多方面都相互關連。由於社會與文化的脫節，將這兩個動態城市連結在一起，透過電影，使這兩個城市在歷史和地理上產生連結。

電影城市的奇景

並非所有城市都具有電影特質。那不勒斯和紐約在本質上就很電影，其自然景觀和城市建築很適合拍照，並化為動人的動態影像。她們在一開始就深具電影潛力，也同樣擁有電影城的歷史。

那不勒斯和紐約的「電影關係」，源於兩者皆為大都會的歷史淵源。這樣變化萬千的視覺城市，總是處於動態之中。她們同為港口城市，吸納了大海潮汐的終年流動，成為反覆出現的電影背景。她們是動態的建築，和電影一樣不會停止。在大都會的歷史中，電影是一項

都會「閑趣」(affair〔義大利文〕)，述說著大都會的移轉，以及永無休止的變化速度。

那不勒斯和紐約以動態影像呈現黑暗之美，描繪出即將到來的大都會遠景，其手法傾向黑色電影。正如同《銀翼殺手》(*Blade Runner*)中的電影都會，她們皆屬反烏托邦之城，陷於殘敗、頹廢的瓦礫之中，展現社會衝突，並以結構性的脈絡，同時顯露出日常生活中高尚與低俗並存的現象。她們本身就是展演的城市，十分適於攝入電影奇景。

街頭劇場形成那不勒斯和紐約的獨特奇景。藉由街頭連續不斷的活動連結，讓觀者得以透過城市街景，觀看移動中的人群。這些電影影像往往複製都市漫遊中的觀看經驗。紐約街道與那不勒斯巷道(vicoli)至今已有一百年的歷史，相當吸引電影工作者。這些城市影像深植於街頭生活，無可避免地與「黑街暗巷」劃上等號。因此，電影不斷透露「遠離紐約、遠離那不勒斯」的訊息。儘管是罪惡之都，不過電影工作者和觀光客依然絡繹不絕。

那不勒斯和紐約都是相當吸引觀光客的城市，但也是他們的夢魘。這兩個城市的歷史，交織著觀光、殖民和旅遊，相對地成為城市再現的工具。從各個層面來看，其電影影像帶有觀光形式，電影的描述是觀光客目光所及之處，同時也是其視線的延伸。經過電影不斷的詳述和重新創造，那不勒斯和紐約的確產生出一個影像的觀光地，她們本身就是一個影像、意象與圖畫明信片。

那不勒斯之旅，一場巡迴旅行

長久以來，那不勒斯這個歐洲古都夾雜著高級文化和大眾文化，尤以巴洛克藝術和音樂聞名。她是歐洲巡迴旅行(Grand Tour，昔日上流社會子弟為了學習而作的觀光巡禮)中的重要一站，不斷地成為觀光、再現與描繪的對象。電影亦延續此一形式，產生出屬於它的巡迴旅行。魯貝托·羅塞里尼(Roberto Rossellini)的《義大利之旅》(*Voyage*

to Italy, 1953-54) 是那不勒斯巡禮的極致經典之作。正如巡迴旅行一般，這趟電影巡禮由北往南，最後成為旅人的自我探索。在南歐的環境中，理性與冷靜的平衡感盡失，取而代之的是偶然的事件。沙特 (Jean-Paul Sartre) 也曾在信中，描述類似的經驗。他和羅賽里尼一樣，在敘述那不勒斯的親身體驗時，提到這個城市的「外在美」(physi-
cality)，讓人很難不被其物質性所影響，他稱之為「那不勒斯之腹」(the belly of Naples)，一個實質的城市 (a body-city)。^③

以前那不勒斯的影像不僅出現在電影中，也出現在視覺藝術的歷史中。那不勒斯是十七世紀末一門專門描繪城市地理的獨立畫類——「地景畫」(vedutismo) 中常見的主題。在畫中的城市意象，就像在電影中一般，總是和地景 (veduta) 及其再現模式有關，甚至讓人以為那不勒斯彷彿就是為了作畫才蓋出來的。^④

由於那不勒斯太常見了，以致淪於過度再現的窘境。作家伯恩哈特 (Thomas Bernhard) 曾說：「對我來說，遊覽維蘇威山簡直就是一場災難。數以百萬、千萬的人早已親眼目睹。」^⑤當我們要勾勒那不勒斯的電影圖像，尤其是討論她在電影中的象徵性時，就必須正視那不勒斯過度再現與觀光想像的問題。當她被描述為民俗、如畫般的城市時，整個城市便同時成為時空凍結和連續的影像。

電影中的那不勒斯，承襲了長久以來的再現傳統，其中又以旅行文學和全覽式觀看為主。要瞭解那不勒斯與電影的關係，就必須思考該城市的視覺歷史，並考量到觀光業是刺激城市發展的主要動力。那不勒斯潛藏的電影特質尤為明顯。從一開始，電影就是一造像形式，一種城市巡禮的方式。早期的那不勒斯電影，特別致力於「城市風景」的建構，甚至有一類電影專門飽覽城市景觀，稱之為「實景電影」(dal vero)，指的是現場拍攝的電影。最早的電影工作者，包括那不勒斯電影在內，廣泛運用「實景電影」，製作出由街景或周遭都市景觀構成的短片。

在「實景電影」這股國際潮流的影響下，那不勒斯成為這類電影中經常出現的主題。它延續十九世紀日夜景觀與全景景觀的作法，而凸顯出電影的「觀光」癖好。電影的動態凝視，就如同閒遊者 (flânerie)



《義大利之旅》

探索都市奇景一般，將城市轉化為城市景觀，為觀者重新創造出一段動態之旅。

接下來，就讓我們藉由巡歷那不勒斯中的電影始源，以及電影史最初一、二十年間，那不勒斯和紐約間的移動關係，檢視那不勒斯如何被植入此一造像現象。^⑥

早期那不勒斯電影全覽

那不勒斯是唯一真正的義大利都會。

（引自 Elsa Morante）

（在那不勒斯）鄉間、迴廊和樓梯間混雜著各種建物與活動，宛如一座新舞台。這使得建築逐漸形成一共通的旋律……巴洛克式地開啟逐次漸升的公共空間……。

那不勒斯和其他城市最大的不同，在於公共生活的點點滴滴都將滲入個人一切的態度或行為之中。

（Walter Benjamin）

那不勒斯是第一條義大利鐵路的起點，她在另一項動態工業——電影中亦佔據要角。1896年，電影進入那不勒斯的奇景世界，並迅速扎根。1906年，小說家塞拉（Matilde Serao）在報紙中刊出一篇名為〈電影放映機〉（Cinematografeide）的文章。《那不勒斯之腹》（*The Belly of Naples*）的作者新創出這個字，用來指稱電影這種新病毒，也就是世紀之交的流行病。它攻擊著那不勒斯這個城市：

電影是那不勒斯傳染病與瘋潮的最終且極致的表現，也是最新潮的成功。你看到商店前那張旗幟了嗎？別費心看標題寫些什麼，我打賭它寫的是：「電影即將開幕」……電影主宰一切，滲透到所有事物之中。^⑦

那不勒斯的文貝托一世迴廊（Galleria Umberto I）是電影活動的主要場景。在迴廊中拍攝電影，乃是基於那不勒斯的都會架構。迴廊在過去是現代性的寓言標誌，在電影中，它傳達出一種新的都市文化。

作為商業、藝術與社會交易的中心，那不勒斯將過去街道生活的奇景，轉換成現代用語。她是眾人閒遊之地，義大利傳統上專供散步（*passaggiata*）、社交和短暫活動的廣場（*piazza*），其功能也被重新定位。正是因為此一新的文化地理，以及舊車站周圍地區，讓她成為電影工業的催生者。上述所有場景都是短暫的，顯示出空間和運動的新概念，而這兩者正是工業時代之所以產生活動影像的重要表徵。

作為二十多本電影雜誌和電影製作的發軔地，那不勒斯可謂默片

藝術的先鋒。這個「庶民都會」(plebeian metropolis, 引自義大利導演帕索里尼 Pier Paolo Pasolini 之語)^⑧，已建立屬於自己的電影製作風格。相對於當時盛行義大利的超奇景美學的寫實再現特質，早在新寫實主義之前，它就已引領該國的電影風潮。那不勒斯電影深植於街頭間的本地文化傳統，通常在現場拍攝，捕捉日常的俗民文化和街頭生活動態。

其中最重要的三家電影公司分別為：朵拉電影公司 (Dora Film)、隆巴多電影公司 (Lombardo Film) 和巴特農電影公司 (Partenope Film)，三者皆為家族企業。巴特農電影公司由曾經擔任律師的羅貝托·特羅孔 (Roberto Troncone) 和另外兩兄弟——文森佐 (Vincenzo) 和導演古里耶莫 (Guglielmo) 共同經營。隆巴多電影公司是由古斯塔渥·隆巴多 (Gustavo Lombardo) 和列妲·紀 (Leda Gys) 夫婦共同經營，列妲是其所有出品電影的主角。隆巴多是中產階級中極富冒險精神的一員，他曾參與社會主義政治活動，之後成立義大利最重要的電影製作公司之一——提塔奴斯 (Titanus)。

朵拉電影公司是那不勒斯最受歡迎的電影製作公司，它的經營者為一位女性——艾爾薇拉·諾塔利 (Elvira Notari, 1875-1946)。翻開歷史，這位義大利首位，也是最多產的女性電影製作人的姓名與作品，已由記憶中溜走。身為個人電影製作公司 (朵拉是根據女兒名字而命名的) 的頂頭上司，1930 至 1960 年間，諾塔利製作六十部電影長片和一百多部紀錄片暨短片。她本身除了擔任編劇與導演工作之外，也參與前期和後期製作，同時還訓練演員。她的兒子艾朵多 (Edoardo) 從小就開始演戲，幾乎是在母親的電影中成長，而她的丈夫尼可拉 (Nicola) 則是攝影師。諾塔利大量的電影生產，在法西斯的審查制度下受到壓抑，最後因有聲電影的出現而告終。

諾塔利的城市電影特別關注女性處境。由於在那不勒斯巷道中現場拍攝，因此片中 (公開的) 女性通俗劇情乃源於都市大眾文化。這些描述瞬逝、全景的都市視野的電影，運用紀錄片的手法，插入了街頭文化與城市風景的諸多段落。其敘事手法複製了大都會的地誌學、廣場的動態，以及城市景觀的地理。諾塔利的街頭通俗劇再現了這個

大都會之「腹」，也就是「宛如母親般的城市」（*meter-polis*〔希臘字源〕）。

諾塔利的電影主要是在那不勒斯迴廊間的劇院放映，顯示出她對都市遊記電影的狂熱。那不勒斯的電影雜誌《默片藝術》（*L'arte muta*）在1916年曾經提到，電影觀眾表達出觀光的需求，他們期望電影能滿足其全覽慾望：

由那不勒斯最年輕的電影製作公司——朵拉電影公司所製作的一部動態戲劇，贏得觀眾熱烈的支持，其嚴肅的藝術取向亦廣為人知。這部電影在文貝托一世迴廊旁的維多利亞影城（*Cinema Vittoria*）上映。前去觀賞的觀眾感到心滿意足，片中劇情完全在那不勒斯魅力十足的城市全景中鋪陳開來。⁹

由於受到庶民都會這個都會母體的鼓勵，那不勒斯電影方得普遍流傳，並廣受重視。那不勒斯傳統上便提供了動態的景觀。城中建築風格的相互交雜，「巴洛克式地開啓了逐次漸升的公共空間」，它把靜態（*dwelling*）與動態（*motion*）結合於「新奇的劇場」之中，提供電影日後蓬勃發展的根基。當電影被植入城市景觀中時，城市景觀也相對地融入電影裡。接著，在它轉化為一動態影像之後，城市開始旅行。

從那不勒斯航行到紐約

諾塔利的城市電影在全義大利流傳開來，並跨足海外，產生文化「移民」的有趣過程。也就是說，二十世紀初，南義移民還包括這些移動的影像在內。二〇年代，諾塔利一部分電影作品抵達美國。就像當時的移民一樣，諾塔利電影亦由海路移民美國，連帶著為歌舞片原聲帶現場演唱的歌手也隨之移往美國。

朵拉電影公司在紐約設置前哨站，這個城市中，義裔移民為數不少，其中許多來自那不勒斯地區。^⑩那不勒斯朵拉電影公司後來變成美國朵拉電影公司，在紐約市第七大道上設立辦事處，實現了「美國夢」（American dream）。這個辦事處乃是其電影的經銷入口。諾塔利的電影在紐約義裔美人社區中普遍流傳，流通範圍上至匹茲堡和巴爾的摩等北美城市，下達巴西與阿根廷等南美國家。

1920年間，諾塔利的電影在紐約小義大利區和布魯克林區的電影院公開、定期放映。義裔美籍人的日報大肆宣傳其電影，並標榜著：「驚人的義大利電影技術」、「直接引自那不勒斯、獨家代理」。^⑪這些廣告通常放在版面上相當搶眼的位置，且比歌劇《阿依達》（*Aida*）和《茶花女》（*La Traviata*）的廣告篇幅大得多。電影、歌劇、文化活動的宣傳廣告和休閒娛樂、度假、旅行的廣告相互混雜。

諾塔利的電影在那不勒斯首映後，馬上在紐約全面放映，上映時間往往比羅馬要早。由於紐約是許多那不勒斯移民的第二家鄉，因此，電影傳輸的速度強化了原本在歷史與想像中，關係緊密的這兩個城市之間的平行傳播。

基於法西斯對那不勒斯街頭電影的壓制，義大利經濟與審查壓力不斷增高，而海外市場的收入卻讓這些電影得以重現。美國移民的貢獻，讓諾塔利的電影在二〇年代經濟困頓與法西斯政權審查制度的雙重困境下，依舊仍能度過難關。

傳入美國的義大利電影有義語版和英語版的宣傳品，包括單張電影劇照、插圖和劇情簡介等印刷品。英語版的電影介紹通常是由外國人以蹩腳的英文而寫的。插圖的風格則令人想到類似卡蘿林娜·英費尼席歐（Carolina Invernizio）這位暢銷女作家的小說封面，諾塔利就會將她的作品改編成電影。^⑫

諾塔利的電影觀眾就像讀連載通俗小說一樣，很容易陷入幻想之境。其電影通常講的是平民生活中所遭遇的困難，並藉社會與性別秩序中，角色為取得個人與公眾生活的平衡點，呈現出反傳統的策略奇想。這些電影觸及移民觀眾深切的生命經驗。

在這些移民觀眾之中，女性觀眾佔據多數。^⑬對女性而言，電影

是社會與家庭認可的一項休閒活動。電影院取代了過去的社交場所，成為公眾接納的場所。就像小說一樣，電影一方面提供女性參與社會的想像空間，一方面又讓移民滿足其個人奇想。^⑩電影作為一種集體奇景的形式，儼然是移民重新定義社會關係的重要管道。它提供觀眾協調其位移經驗的園地。正如電影學者馬理安·韓森（Miriam Hansen）所言：

這類電影提供女性一個化外之地，一個中介的空間，它對移民和近來各年齡層都市化的兩性勞工階級而言，都是如此。觀者得以透過想像，協調家庭、學校與工作場所之間，傳統行為標準與現代夢想之間的缺口。^⑪

諾塔利的敘事電影之所以深受移民觀眾歡迎，可從私人與公共這兩個變動領域的文化協調這點獲得理解。這些移民的私人生活，因遠離其出生地和環境，而受到撼動。尤其是對來自南義社會的移民而言，當地的廣場提供的是一個公共的私人存在空間，他們會對私人與公共領域在美國竟截然二分感到驚訝。電影不僅在實際空間上提供他們社交場所的想像關係，更特別的是，它還提供觀眾接納心靈地理的一個想像場域。

若對「情感倫理」（ethics of passions）深入探究，則會發現諾塔利擅於處理私人情感的公共領域。在想像的當下，經驗、情感、情緒、性慾等所有私領域的要素都會因而增強。由於個人情感在當地公眾地演出，那不勒斯俗民文化裡戲劇性的私人層面立即轉為一社會事件，情感領域得以公然展現在城市空間之中。於是，這些電影在電影院這個社交環境中，引起觀眾強烈的個人與社會認同，以虛構化解了公領域與私領域的分裂局面。

與移民不同的是，諾塔利的電影並非單向之旅，無論在文化與生產上，它們皆完成了一趟巡迴旅行。其電影在美國的成功，一方面幫助朵拉電影公司在義大利度過難關，繼續製作電影；另一方面，她的電影宛如遊記電影，讓移民心歸祖國。諾塔利的電影，在紐約成為記

憶轉化的工具。在機械複製的時代，記憶的本質會轉變，而具有某種空間質素。無論就私人或集體記憶而言，兩者都喪失了普魯斯特「瑪德蓮娜蛋糕」(madeleine)的味道，反而獲致攝影和電影的視界／場域(sight/site)。對義裔移民而言，諾塔利的電影便是以電影取代了記憶。

從紐約到那不勒斯的想像之旅：移民電影

那不勒斯和紐約之間的電影溝通管道，逐漸引向有趣的發展。諾塔利電影的觀眾轉而成爲電影的製作者。二〇年代中期，多個義裔美籍移民團體資助朵拉電影公司巡迴整個義大利，專門替他們製作紀錄短片。這些短片描述的是這些移民的出生地，包括廣場和屋舍，以及他們在義大利親戚的生活。根據電影史家維多力歐·馬丁列尼(Vittorio Martinelli)所言，1925至1930年間，朵拉電影公司製作了約七百部這類獨特的遊記電影和一部劇情長片。^⑩

《基督教的勝利》(*Trionfo cristiano*, 1930)是來自義大利伊比納小鎮(Altavilla Irpina)的美國移民出資製作的長片。贊助者要求以電影記述當地守護神佩雷格理諾(Pellegrino)的生平事蹟，他和聖安東尼一樣戰勝誘惑(性引誘)。片中多位裸女顯然是妖婦的化身。不幸的是，這部長片與多部短片現已軼失或損毀；若能重現於世，這些移民者的電影將成爲義大利變遷中相當珍貴的歷史檔案，並能藉此觀察、建構(重構)出現存或消失的義大利海外轉變(transito)。藉由縫合裂口與差異，這些電影將成爲大歷史(History)的資料來源及代理人。它們既是集體的大歷史，也是個人的小故事，維繫並支撐著源自義大利的南義俗民文化。這些移民者的電影不僅成爲一種再現，同時也是對這些巨服的多種文化所作的再現。

爲何義大利移民會資助這些短片？諾塔利長片電影的本質，便在於它藉由記錄現場和當地特色，具體呈現出虛構的都市文本，這可能引起了對全景式家鄉電影的觀看需求。電影的這種使用方式，預見了

動態影像在錄影科技發展的角色。短片的功能就像記憶快照，得以無限地留住、保存並重複播放動態影像。在超八及錄影機出現之前，這些短片等於連接了電影的公、私領域。有趣的是，不同於當代錄影設備所造成的私人化情況，這些電影並不被視為私人事件，它們為整個團體，提供了個人的記憶檔案。

這些移民電影是建立在弔詭的基礎上，它們是不在者（in absentia）的遊記電影，記錄著一趟不可能旅程中的觀光行跡。電影本身成爲一段旅行，是傳達被否定經驗的工具，即一段回到未來或進入未來過去式的旅程。對那些永遠不可能歸鄉的人而言，家鄉電影不只是一種替代物或複製品，而且因爲移民的緣故，他們對家鄉的概念產生疑問，於是這些移民電影不僅是私人電影，也能發揮社會與歷史的功能。電影中的當下，縮短了移民與家鄉的時空距離，它讓這些移民雖身在此處，卻宛如置身遙遠的他地。在移民獲得新的投射認同之時，這個意象等於是他們共享的集體記憶。

諾塔利的電影是文化史的研究資料，也是傳輸另一文化符碼的媒介，有助於對文化符碼進行移轉。在參與移民者主體性交相開展的過程中，這些電影構築了新的文化藍圖。

儘管諾塔利的電影持續拓展，深受義裔美籍觀眾的喜愛，但她本人卻從未踏進紐約一步。如同她的兒子所說：「除非受邀，她寧可待在那不勒斯，分送影迷精美的電影明信片。」¹⁰美國最終還是消失於無形，只留給她想像之旅的影像。在一部手工上彩的電影片段中，諾塔利以其圖像語彙展示「美國夢」的重現，畫面出現一位擊大鼓的女子，鼓面上寫著：「爵士、爵士、跳舞、跳舞、哇！」（Jazz Jazz Hop Hop Whopee!）

橫隔在那不勒斯和紐約之間：回歸之旅

諾塔利的電影探險引發諸多回響。在她停止電影製作後，移民者

在有聲電影時代持續發揮著作用。爲了迎合紐約的移民市場，有關那不勒斯和紐約的電影應運而生。《聖塔魯奇亞露塔娜》（*Santa Lucia Luntana*, 1931）即爲其中一例，英文譯爲《那不勒斯的回憶》（*Memories of Naples*，義文譯成 *Ricordi di Napoli*®）。這些不同的片名表示該電影的混種特性，關於這點，是近年來才被發現的。在這部移民爲主的電影敘事中，交織著那不勒斯和紐約的奇聞軼事與獨特語言。

電影由那不勒斯爲開端，觀眾在民俗音樂的引導下，漫步於小鎮街道間，行經街道巷弄、文貝托一世迴廊，以及迴廊的入口廣場。接著畫面上出現城市和周圍郊區的全景，風格宛如地景畫一般，彰顯著那不勒斯的知名景觀。剪接和攝影機的移動，仿效著城市的移動。電影的動態凝視，讓觀眾置身於城市流動之中，舒緩地行過一巷一弄，飽覽城市美景。然後突然間，鏡頭跳接。

在鏡頭跳接的一瞬間，觀眾被帶離那不勒斯，移往紐約。前一個鏡頭，觀眾還在那不勒斯，下一個鏡頭便置身紐約。兩者之間沒有旅行連接時空的差距，而是藉由電影用語連接這個失落的環節。移民的經驗是透過電影剪接來完成的，也就是兩個鏡頭之間的空白，那是個虛無、缺乏、銀幕之外的空間。

這個跳接鏡頭消除了離鄉背井的苦痛、長途航行的艱辛，以及探索另一文化的困難。突然間，觀眾置身紐約，但看起來卻沒有太大差異。相同的電影製作風格，產生出真實上並不存在的連續性與接近度，觀眾僅是延伸其都會之旅而已。觀眾彷彿從那不勒斯漫遊到最後的終點——紐約。

隨著影像的移動，觀眾進行著另一趟城市遊覽。一開始，畫面上出現紐約摩天大樓倒映水中的天際線，接著是其他大都會的景觀。城市移動是整趟遊覽的重點，當觀眾以目光行經港口和火車站時，更加強調這些場所的移轉。從那不勒斯的景觀一路延伸到紐約的天際線，電影觀看即爲觀光客目光所及之處。

觀眾從鳥瞰的角度向下深入紐約街道，走進鄰近地區。一個標誌點出觀眾正站在東 115 條街的巷口，也就是東哈林（East Harlem）的義大利區附近。視覺和聽覺都延續那不勒斯的特色，這條看似露天市場

的街道，具有廣場的實際功能。這部紀錄片描繪出街頭市場的景象，小販叫賣聲不絕於耳，鏡頭停留在擺攤食物上。一切都在傳達那個位移了的那不勒斯。

在這個區域的一棟雅致公寓內，出現了片中故事的主角。他們是義裔移民家庭成員，包括一位夢想幻滅的年邁父親、兩個女兒和一個兒子。雖然劇中母親早已過世，但她卻從未消失。她的相片被掛在牆上，象徵她的永恆存在，如同聖母一般。

《那不勒斯的記憶》的故事和諾塔利部分通俗劇相當類似。兩者皆歷經相同的家族變遷。這部電影談的是，年邁獨身父親和行為逾越社會規範的女兒之間的世代衝突與掙扎。這位誠實、正直的父親深為孽子乖張的行為所苦：他甚至還偷家裡的東西。其中一個小孩，和緩、合宜地解決兩代的紛爭。如同諾塔利的電影，世代衝突往往表示著，古老的社會行為與新工業化世界的需求之間的衝突。爭論點則在於女性在現代中的定位，以及她在家庭束縛之外的公眾角色。

在《那不勒斯的記憶》中，世代衝突因為移民問題而加劇。象徵新世界的美國，是現代性的終極再現。在這個新的「領地」上，片中兩個女兒明白自己未必要侷限於女性角色。就本片而言，進入這個世界是具毀滅性的，投身工作反而讓乖巧的女兒遭到性騷擾。《那不勒斯的記憶》呈現出遠比諾塔利電影更傳統的觀點，最後與現代習慣相互矛盾。全片處於對立狀態，並分解出多組不同的概念。美國被當成移民者的新天地，即所謂的新世界，義大利這個古老國家，則代表舊的世界秩序。這是對義大利的誤解，界線變得模糊。世代衝突轉為文化、國家和語言上的對立。在片中，前往美國最後卻使孩子沈淪、墮落，他們已經完全脫離上一代的世界。劇中，父親挖苦美國，因為這個新國家剝奪了他的「青春與尊嚴」，甚至是他的「食慾」。他最後說道：「美國是個富裕、快樂的國度，但重點是對誰而言如此？」

《那不勒斯的記憶》絕非一特殊案例，它所呈現的現象也非獨一無二。有趣的是，這部義裔美人電影的世界觀，卻以另外兩種移民電影的類型運作著。哈伯曼（J. Hoberman）指出，東歐猶太裔電影中的失落世界，呈現出家庭通俗劇的幾種範例，其劇情和《那不勒斯的記

憶》頗為相似。¹⁰這些為猶太社群所做的電影，對家庭和新世界抱持保守觀點，尤其是在三〇年代。在東歐猶太電影和為義裔移民製作的電影之間，似乎以共同的主敘事彼此連結。再者，這兩類移民電影共用了相同的電影製作設備。

當1931年《那不勒斯的記憶》一片上映時，有聲電影才剛問世。這部電影對語言和音效的廣泛運用，相當引人注目。幾處街上的叫聲成為紐約特定街道的聲音表徵。透過三重的語言架構，有趣地傳達出舊世界和新世界的衝突。在移民的符號學世界中，語言既是一道阻礙，也是一混種物。片中同時運用那不勒斯方言、義語和英語，並以不同的運用能力，強調後者為第二語言。片中的插片字幕以義文寫出，同時出現英譯文字，而對白部分則多半為貧困移民，操著一口那不勒斯方言和移民們蹩腳的英語。劇中大部分的角色擺盪於兩者之間，但卻有一人完全不會說英語。沒有新語言的感染，這位年輕男子未因而墮落，最後甚至變成家族救星。他娶了本性善良的女兒，將她和年邁老父帶回那不勒斯。

婚姻是全劇最終的結局，甚至連尋求解放的壞女兒最後都以結婚收場。婚後，表面上她被排除在電影之外，置身於無名的紐約街頭，不再煩惱。當其他家庭成員前往那不勒斯時，劇中那位不正直的兒子被獨自留在東哈林區的公寓內。母親／聖母的畫像，依舊在那兒看著他。

五年過去了。透過剪接連接時空差距，接著拍攝回歸那不勒斯的幾個角色。老父、夫妻和小孩三代，定居在那不勒斯美麗的鄉下別墅，這棟房子是由悔過的兒子出錢買的，他最後從紐約回來，以追求家庭的歡樂與圓滿。全劇完滿地劃下句點。

在《那不勒斯的記憶》片尾，回到那不勒斯以後，觀眾再度回到故事開始的城市全景。移民電影滿足移民的內在慾望，並實現了不可思議的回歸之旅。電影假設，移民就像旅行一樣，最後還是要回到終點的。所有旅行的終點站必然就是其出發點，也就是家。電影卻完成了移民不可能達到的事。透過電影，移民變成一場旅行。透過電影，旅行方得順利完成。這是現代性之旅，也是電影影像的移民。

謝詞

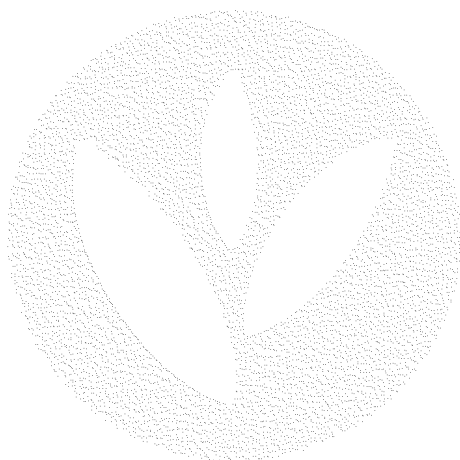
本文發表於1993年11月12日至1994年1月27日期間，美國現代藝術博物館所舉行的電影回顧展圖錄——《那不勒斯的城市影像》（*Napoletana: Images of a City*, Milan: Fabbri Editori, 1993），該書由阿德里亞諾·阿普拉（Adriano Aprà）主編，1993年於米蘭出版發行。

註釋

- ① Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley: University of California Press, 1984, p.115. Steven Randall 英譯。
- ② 「移轉」（Transito）一字，在英文中無對應譯法，它意指諸如：通道、橫越、變遷及移動狀態等，廣泛涉及流通的概念，並賦予此概念一指稱語言。見 Mario Perniola, *Transiti: Come si va dallo stesso allo stesso*, Bologna: Cappelli, 1985。
- ③ Jean-Paul Sartre, *Witness to My Life: The Letters of Jean-Paul Sartre to Simone de Beauvoir 1926-1939*, New York: Charles Scribner's Sons, 1992。該書由 Simone de Beauvoir 主編，Lee Fahnestock 及 Norman MacAfee 合譯。「那不勒斯之腹」（il ventre di Napoli）一詞，引自女性小說家及記者——瑪提德·塞拉（Matilde Serao）的著作。參閱 Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, Naples, 1884。
- ④ 有關那不勒斯與歐洲巡迴旅行的關係，可參閱 Cesare de Seta, "L'Italia nello specchio del Grand Tour", 收錄在《義大利史》第五冊（*Storia d'Italia*, vol. 5, Turin: Einaudi, 1982）；關於地景畫與那不勒斯的關係，可見展覽圖錄：《維蘇威山之影：十五至十八世紀歐洲地景畫中的那不勒斯》（*All'ombra del Vesuvio: Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Naples: Electa, 1990）。
- ⑤ 引述自 Fabrizia Ramondino 與 Andreas Friedrich Müller 合編，*Dadapolis: Calidoscopio napoletano*, Turin: Einaudi, 1989, p.181。
- ⑥ 有關這個主題的概論，可參閱 Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993。

- ⑦ Gibus 撰寫之〈電影放映機〉(Cinematografeide)一文，原摘自1906年3月30日《日報》(*Il Giorno*)，之後收錄於Aldo Bernardini《義大利默片》第二冊(*Cinema muto italiano*, vol. 2, Bari: Laterza, 1981, pp.20-1.) Gibus為Matilde Serao的筆名。
- ⑧ Pier Paolo Pasolini, *Lettere luterane*, Turin: Einaudi, 1976。請詳閱第17頁。
- ⑨ L'arte muta, Naples, vol. 1, no. 1, June 15, 1916。
- ⑩ 參閱Thomas Kessner, *The Golden Door: Italian and Jewish Immigrant Mobility in New York City, 1880-1915*, New York: Oxford University Press, 1977及Louise Odencrantz, *Italian Women in Industry*, New York: Russell Sage Foundation, 1919。
- ⑪ 舉例來說，參閱1921年7月9日及1924年9月1日《義裔美人前進報》(*Il Progresso Italo-Americano*)。
- ⑫ 在美國，英費尼席歐(Carolina Invernizio)的小說由紐約一家義裔美人的出版社發行，地點位於曼哈頓東14街304號。
- ⑬ 參閱Roy Rosenzweig, *Eight Hours for What We Will: Workers and Leisure in an Industrial City, 1870-1920*, London & NY: Cambridge University Press, 1983，詳閱第190-215頁；Elizabeth Ewen, "City Lights: Immigrant Women and the Rise of the Movies," *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 5, no. 3, 1980, pp. 45-65 (增刊)；E. Ewen, *Immigrant Women in the Land of Dollars*, New York: Monthly Review Press, 1985；Kathy Peiss, *Cheap Amusement: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Philadelphia: Temple University Press, 1986；Charles Musser, *Before the Nickelodeon*, Berkeley: University of California Press, 1991。
- ⑭ 此論點乃由Judith Mayne提出，參閱其書*Private Novels, Public Films*, Athens & London: The University of Georgia Press, 1988，尤其是〈早期電影的兩個領域〉(The Two Spheres of Early Cinema)一章。
- ⑮ Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1991, p.118。
- ⑯ Vittorio Martinelli的〈那不勒斯豔陽下〉(Sotto il sole di Napoli)一文，收錄於Gian Piero Brunetta及Davide Turconi主編之《電影》第一冊(*Cinema & Film*, vol. 1, Rome: Armando Curcio Editore, 1987, p. 368)；文中的訪談刊登於1981年1月29日《共和報》(*La Repubblica*)第16頁。
- ⑰ 文中諾塔利訪談錄，引自Stefano Masi & Mario Franco, *Il mare, la luna, i coltelli*, Naples: Pironti, 1988, p.160。
- ⑱ A電影製作公司，總裁S. Luisi、導演Harold Godsoe、攝影師Frank Zucker及Forth Lee紐澤西電影工作室、製片人Angelo De Vito、配樂Giuseppe de Luca。

- ①9 J. Hoberman, *Bridge of Light: Yiddish Film Between Two Worlds*, New York: Pantheon Books, 1991.



Chapter 3

計劃與計劃者

——1935-52 年間紀錄片與都市未來的挑戰

約翰·高爾德 (John R. Gold)、史蒂芬·渥德 (Stephen V. Ward)

紀錄片的本質在於教育。不過如果影片本身沒有絲毫的娛樂性與情節，你將失去陳述觀點的機會。

(Marlin Perkins, 引自 Wilson, 1992: 134)

緒論

二次世界大戰初期，英國新聞局 (Ministry of Information) 委託位於倫敦的製片公司史川德電影公司 (Strand Films)，拍攝一部談論都市計劃之必要性的紀錄短片。這部名為《舊市鎮新生》 (*New Towns for Old*, 1942) 的影片，特別請到名詩人狄倫·湯瑪斯 (Dylan Thomas) 撰寫腳本，影片的情節主要是架構在兩位頭戴圓頂禮帽的演員之間的對話上，他們散步的背景是一座名為「煙谷」 (Smokedale) 的北部鋼鐵城市 (事實上，那是謝菲爾市 Sheffield)。其中一位演員以「嚴肅」的約克郡口音，陳述「內行人」的見解。他透露對當地人實際生活的觀察，雖然他也強調：「即使在多數……其他的大城市裡，他們還是會過著同樣的生活。」在這部片長六分鐘的影片中，他不斷讚揚商業

城市重建計劃的優點，並特別強調唯有經過都市計劃，住宅區與工業區才能區隔開來。

另外一位演員操著一口南方的英國腔，在影片中扮演陪襯者的角色。身為「外行人」，他以客氣的口吻反覆表達他對友人觀點的質疑，並要求對方舉出相關的實證。凝視著眼前的都市景觀，他難以接受透過拆除行動，將都市劃分成不同用途的作法：「問題是你不能用這種方式來遷移一座城市啊！」他的朋友卻不表贊同。他們在一座建築物的外頭停了下來，建築物上掛著一個大而顯眼的招牌，上面寫著：「公共淨化局」。後者邀請前者四處參觀，參觀者向下眺望，遠處是一座看似已經傾頹的住宅區。於是他問那些房子是被炸彈摧毀的嗎？友人回答道：

錯了，是我們將它們夷平的。那裡是貧民窟，比你剛才經過的地方還不如。但你看到了，只要我們願意，我們是可以重新規劃一座城市的，而且我們也確實如此做了。

對近代的觀察者而言，這種激進的言論理當會引起相當的注目，因為影片拍攝的環境相當保守。戰時的檢查制度，以及由負責向國內外大眾宣傳國家立場的軍方所掌握的檢查制度，（Aldgate and Richards, 1986: 4）使得電影工作者不得不以緘默的服從來面對現狀。然而這部影片在當時並未引起觀眾的騷動，也沒有被視為異端。原因可能在於當時普遍存在一股國家意識，感謝英國市民在面對德軍全面轟擊時所表現的堅定不移。^①這種「許一個更美好、更有建設性的未來」的意願，在一次世界大戰時同樣訴求於情感共鳴，那時的口號是「為英雄打造的家」（homes fit for heroes）。因為承受苦難的人理當獲得補償。此外，英國在必要的策略上也形成一項廣泛的共識，亦即在戰後立刻著手處理住屋與都市基礎建設的問題。住屋建造的中斷、貧民窟拆除計劃的延宕、運輸系統與服務系統的投資不足、以及敵機轟炸所造成的損壞，無不讓當時的英國亟需展開全國性的重建行動。整體而言，計劃，特別是都市計劃，則是這項行動中不可或缺的部分。

另外，本文還提供了一份編年分析報告，以探討英國紀錄片工作者在 1939 -51 年間，影響都市計劃議題的各種方式。（Gold and Ward, 1994）這些工作者從最初關切住屋與貧民窟拆除行動，進而表示支持更廣泛的都市計劃運動，然後才逐漸接受以「花園城市／新市鎮」（Garden City/New Town）作為未來發展的特定典型。本文主要著重在紀錄片工作者如何描述計劃過程本身，以及他們如何描述在改善都市未來行動中，扮演中間人角色的計劃者。我們從 1935 到 1952 年間發表的紀錄片中（英國紀錄片運動終止於 1952 年）^②，挑出具有代表性的作品，以檢視這種「透過對比的方式，向觀眾呈現都市計劃與專業都市計劃者的拍攝手法」。

本文的內容分為五大部分。第一部分，概述紀錄片裡傳達的都市性質，並探討英國紀錄片工作者涉入都市議題與問題的原因。第二部分，追蹤報導住屋問題引起注意的最初定位，實乃健康與公共衛生兩個改革議題的延伸討論。後來才出現一些影片，承認住屋改革必須在都市計劃的脈絡中進行。第三部分的重點在於針對紀錄工作者呈現技術性計劃活動的手法，以及不斷重複使用的主題，提出我們在這方面的調查概要。第四部分，討論這些影片裡所塑造的「都市計劃者」的形象，其中包括見識卓越者、科學家、團隊成員以及匿名技術人員等各類人士。同時，特別針對派崔克·亞伯柯榮畢爵士（Sir Patrick Abercrombie）的描述，做了一份參考說明，亞伯柯榮畢爵士是四〇年代重要的都市計劃者，他曾出現在當時幾部紀錄片裡，地位顯著。第五也是結論部分，主要是反映紀錄片工作者所面臨的挑戰：他們必須讓外行的一般大眾了解都市計劃行動的重要性，但就電影效果而言，這個主題易顯得沈悶無趣，也凸顯了他們的作品是如何以敏銳的方式，帶領大家以廣寬的層面來思考都市計劃的性質。

紀錄片的傳統

電影中的城市

長期以來，電影與大都會之間一直維持著密切且多邊的關係。撇開經濟因素不談，例如將商業電影推廣至主流人口中，並讓電影院本身成爲日益重要的建築形式等，（Richards, 1984）電影與城市之間的關係，最重要的層面還是反映在電影的內容之中。

許多電影評論者（Solomon, 1970; Wiseman, 1979; Sorlin, 1991）主張，電影本身已發展成一項「都會藝術」（urban art），因爲它們的劇情常以大都會作爲陳述的背景。部分原因在於慣例上，主要的電影片廠都是設在大都會裡或近郊，例如洛杉磯、紐約、倫敦、巴黎、柏林與羅馬。早期的電影工作者總是儘量利用鄰近地區提供多樣及變化不斷的環境，來作爲劇情片裡的佈景。然而，儘管電影裡呈現諸多強而有力的城市景觀〔例如，哈洛·羅依德（Harold Lloyd）被掛在一座大型時鐘的指針上，以及基石電影公司（Keystone）出品的警匪片，延著洛杉磯郊區追跑的緝捕畫面〕。因此，對默片時期的觀眾而言，電影場景的確造成了應有的心理影響。誠如賴瑞·福特（Larry Ford, 1994: 120）所言：「城市就在『那裡』！」

上述現象在兩次世界大戰期間發生變化。二〇年代，柏林與好萊塢製作的電影開始反映對都市「知性」的敵意，而這種意識其實早就存在於文學、繪畫、劇場以及人文領域的作品中。（Lees, 1685; Carey, 1992）對都市的又愛又恨，讓電影工作者發展出新的都市影像。封閉、擁擠、喧囂與緊張，這時已成爲都市的典型面貌。必要時，電影會以並置的手法，藉由田園鄉村的浪漫景致來凸顯都市的壓迫形象（參閱本書中McArthur的論文）。雖然有一小撮電影工作者認同都市的美學

與文化優點，但多數電影工作者還是偏向以生活條件的大量對比，來強調都市的犯罪、激情與勾心鬥角。在他們的作品中，都市代表一種醜陋到見不得光的地下生活。（Gold, 1984, 1985: 125）

不過，這些鏡頭鮮少是透過外景拍攝來完成的。部分原因歸於新式媒體對音效與技術的限制，電影工作者很少離開片場內所搭建的影棚與外景道具。因此，邪惡且不懷好意的都市，如果不是透過佈景設計師的匠心巧手來完成，就是以近乎暗示的手法來呈現，例如：在一閃而逝中浮現於餐廳窗口或急駛而過的汽車窗外。這個時期的電影裡，都市所代表的往往是一種心境，而非場所。（Ford, 1994: 121）一直到四〇年代末，隨著新寫實主義電影的興起，受到鼓舞的電影工作者才相信，現景拍攝一樣可以產生充滿氣氛與戲劇效果的作品。

紀錄片工作者與都市

由於影片的拍攝實務與意識形態，使得紀錄片運動花了不少年的時間，才找到自己在都市與都市問題上的定位。在瞭解這段歷史時，必須強調紀錄片與劇情片並非處於全然對立的狀態。雖然紀錄片常被定義為，以事實和社會議題為導向的影片，其主題也主要在描述普羅大眾在日常環境裡的生活，紀錄片還是分享了「劇情片」的許多特質。例如，影片風格可以根據拍攝者所決定的情節來建構，同時可傳達教育的目的，亦可進行實地外景的拍攝工作。或許兩者之間最大的差別是在於「場面調度」（*mise-en-scène*），也就是導演對攝影機前所拍攝元素的掌控。就場面調度而言，劇情片的導演是為攝影機來架設場景，而許多人則認為，紀錄片的導演根本無需仰賴場面調度。（Bordwell & Thompson, 1993: 145）

相較於今，我們可以發現二十世紀初在歐美拍攝的紀錄片，其原始目的多用來記錄人們在日常生活裡的活動實況（舉例詳見 Macfarlane, 1987）。爾後，隨著紀錄片形式的多元演變，都市與都市問題也相應呈現出新的風貌。（Thompson & Bordwell, 1994: 344-68）例如，蘇聯與德國電影^③以「寫實電影」（*cinéma-vérité*）的風格，在都市場景上注

入蒙太奇效果。爲了達到宣傳目的，市政府亦參與影片的拍攝活動。^④激進份子與左翼電影工作者則把焦點放在貧苦階層與都市，作爲對革命抗爭的重要源頭。^⑤

不過在三〇年代末期之前，都市議題始終未能獲得美國與英國對主流紀錄片的重視。美國方面，主要原因是由於當時另有一項迫切的議題。金·維多 (King Vidor) 拍攝的《麥秋》 (*Our Daily Bread*, 1934)、帕蕾·羅倫茲 (Pare Lorentz) 的《破土之犁》 (*The Plow that Broke the Plains*, 1936) 與《河川》 (*The River*, 1937) 等影片，都是以檢討美國鄉村問題爲主。以羅倫茲爲例，他反覆在作品中描述北美大草原 (Great Plains) 的人民，從落腳定居、經濟大蕭條一直到乾旱時期的過程中，所經歷的社會與經濟變遷。受到蘇聯實驗電影的啓發，他的作品直陳佃農耕種、土壤枯竭、未經管制的侵蝕、洪水以及後續而來的移民群所造成的嚴重問題。(Alexander, 1981; Snyder, 1993) 直到《城市》 (*The City*, 1939a) 一片在紐約世界博覽會放映，紀錄片裡才首度出現美國都市與都市問題。(請參閱原著頁 69)

英國方面，遲來的都市畫像，同樣反映了紀錄片運動的發展模式及主題特色。這種演變深受蘇格蘭電影工作者約翰·葛里森 (John Grierson) 的作品影響。在 1926 年創造「紀錄片」一詞^⑥而享有聲譽的葛里森，在美國度過他的摸索時期，美國電影深入民間的力量，令他印象深刻，不過對於好萊塢錯失「寓教於樂」的機會，他也深以爲憾。(Thompson and Bordwell, 1994: 354) 透過努力，身兼導演與製片的葛里森，成功推動一項紀錄片運動，使得英國在 1929 至 1952 年間，總共產生一千多部以上的紀錄片。本文範疇無法詳述這項運動的貢獻，^⑦不過以下三個重點可有助於我們了解這項運動的特別之處。

第一，葛里森強調「公共服務」。他如此描述紀錄片的特徵：「在影片所蘊含的教育功能裡，存在著一種明確、年輕但非馬克思主義的原則，隨其附帶的是一股堅定的信念。」(Hogenkamp, 引自 Armes, 1978: 128) 葛里森相信紀錄片可以發揮舉足輕重的教化功能。換言之，紀錄片提供的是一個世界之窗。電影技術的開發使得電影在實務與經濟層面上，都具備擺脫攝影棚限制的能力，以「拍攝出逼真的畫面與

生動的情節……實地（道地）的演員和實地（道地）的畫面，要比『攝影棚』更適合詮釋真實的現代世界。」（Grierson，引自 Williams, 1980: 17）

第二，即使紀錄片企圖真實呈現世界的真實面，但這並不表示，紀錄片如同部分人士所言，只是消極地反映現實。（例如，Armes, 1978: 134）雖然葛里森並未真正質疑過有關「攝影機從不說謊」的觀念，但他的確表示，唯有當電影工作者以適當的形式來呈現主題時，真相方得彰顯，對他而言，真相是一種詮釋與認知。（Aitken, 1990: 7）真相無法單憑攝影機的移動與適當主題的拍攝就能呈現出來，得透過影片製作過程中各階段，包括準備、拍攝到剪接等的創意概念，方能浮現。

第三，爲了呈現真相，紀錄片工作者遵循葛里森所提出的各種觀念。這些觀念同時強調影片製作的美學與社會功能。美學方面，紀錄片超越僅是「資訊彙編」的格局，以建構一種「視覺藝術」，來傳遞「有關平凡世界的美感」。（Aitken, 1990: 11）的確，有些人認爲英國的紀錄片工作者在音效與影片剪輯方面的創新，對紀錄片歷史貢獻卓著。（例如，Barsam, 1989）更有不少人強調他們在影片製作上的「社會貢獻」，因爲這些紀錄片深刻傳達了從三〇到四〇年代的社會與經濟狀況。

處理這些社會議題時，電影工作者一開始都會受到贊助來源與檢查制度的限制。⁸這的確讓他們煞費苦心，即使是思想極端的工作者，在影片中爲弱勢族群大肆發表激進的政治主張的同時，還得確定他們的影片不致全然被大眾所冷落，至於投身主流紀錄片運動的工作者，在摸索過程中必定更加小心了。紀錄片的資金贊助主要來自商業界與政府。雖然事實證明，贊助者很少直接干涉影片的拍攝方向或內容，不過多數的贊助者會發現，溫和的社會－民主改革論點，要比對社會狀態做過度激進的批判更容易讓人接受。（Aitken, 1990: 9）

檢查制度同樣是限制重重。英國電影審查委員會（British Board of Film Censors，簡稱 BBFC）在這個時期頒佈了一套極爲詳細的法令，法令內容對於電影在處理爭議性的社會或政治議題方面有諸多的限制。（Pronay, 1982）例如，三〇年代初期，一群電影製作人想開拍一

部改編自華特·葛林伍德 (Walter Greenwood) 的小說《施捨的愛》 (*Love on the Dole*, 1993) 的電影，卻被 BBCF 警告不得開拍，原因是故事的情節暴露「太多貧窮的悲慘與黑暗面」 (Richards, 1984: 120)。直到二次世界戰之前，這種態度都未曾出現明顯的改變。即使在 1937 年，正逢紀錄片運動積極挑戰檢查制度之時，BBFC 主席——羅德·泰瑞爾 (Loard Tyrrell)，還是可以公然宣稱他感到非常驕傲，因為「倫敦目前上映的電影中，沒有一部談到時下的敏感議題」 (引自 Pronay, 1982: 122)。這種態度長久以來一直居於主導地位，對於有心將影片主題設定在爭議性社會議題上 (例如貧民窟問題) 的人士而言，無疑是一項打擊。起初，貧民窟的拆除運動是由英國勞工黨政府發起的 (1929-31 年間)，由於其積極活動，意圖扼止不平等現象，因此不免落入「引起爭論」的範疇。一直到三〇年代中期，各政黨對此取得一致的共識後，大批紀錄片才開始出現有關貧民窟拆除與重建的主題。即使在當時，製片人對於貧民窟問題的重視，還是遠不如對貧民窟拆除與重建的重視。

住屋之外

自三〇年代起，新聞影片經常以正面角度來報導貧困的住屋條件，如何因貧民窟拆除運動而得以迅速解決，⁹不過處理這類議題的紀錄片，卻始於亞瑟·艾爾頓 (Arthur Elton) 與艾德格·安斯提 (Edgar Anstey) 合作拍攝的《居住問題》 (*Housing Problems*, 1935)。雖然這部影片結合了倫敦伯蒙希市衛生局 (London Borough of Bermondse y's Health Department) 自 1928 年起的默片檔案，不過其外景卻是在東倫敦區實地拍攝。《居住問題》儘管在風格上受到美國新聞影片系列《時間進程》 (*The March of Time*, 引自 Fielding, 1978) 的影響，不過片中面對鏡頭接受訪談的手法，卻是一項創舉。透過對貧民窟的居民以及公寓大樓新遷入者的訪談，這部影片勾勒出從絕望到希望的過程。樂

觀的故事大綱雖然有「老掉牙」之嫌，不過它卻為社會批判運動做了一項真實的紀錄。它以坦誠的手法描繪出貧窮與卑微的生活條件之間的牽聯，以及改善此種困境的社會重任。影片同時呈現人們亟欲擺脫戰時動盪的意願，討論「貧民窟住宅與貧民窟居民，是否真的替社會製造了破壞衛生的生活條件」。（Garside, 1988; Gruffudd, 1995: 42）在這裡，公共衛生的觀念與環境改造直接相關。

從內容到背景，《居住問題》的形式一直被廣為模仿。受其影響最深的是《偉大的聖戰：百萬住屋的故事》（*The Great Crusade: the story of a million homes*, 1937），它在諸多作品中被公認最具「前導地位」。這部影片是衛生部委託百代公司（Pathé）製作的，它以肯定的態度描述國民政府決定 1938 年之前根除貧民窟的計劃。其他的紀錄片則特別關注同一領域裡的其他面相。約翰·格里森（John Grierson）的《塵煙威脅》（*The Smoke Menace*, 1937）、法蘭克·聖斯伯利（Frank Sainsbury）的《肯薩之屋》（*Kensal House*, 1937）以及保羅·洛薩（Paul Rotha）的《古老新世界》（*New Worlds for Old*, 1938）等作品，不約而同地描繪了過度擁擠的貧民窟的破舊與髒亂，同時也敘述了拆除計劃的進展。專門為勞工階級建造的公寓大樓一直廣受好評，它代表一種替未來帶來希望的進步象徵。但有趣的是，這些影片也注意到被計劃忽略的部分。（Marwick, 1974）沒有一位電影工作者會懷疑，對貧民窟的居民而言，即使住在新家裡，歡樂仍然遙不可及。在戰後時期為普遍現象的一些批評，例如：與小孩住在多層公寓裡所碰到的噪音及其他問題等，早在這些紀錄片裡就已經被提出了。電影工作者當中，沒有人直接將貧民窟的問題歸罪於任何人，他們只是認為貧民窟是歷史與無知陋習下的產物。因此，最後這些影片都未直接涉及有關都市計劃中更一般性的問題。

或許，《住的進步》（*Housing Progress*, 1938）是最早試圖彌補這個缺憾的紀錄片。這部長達二十分鐘、以雙捲膠片播放的默片，是由馬修·納森（Matthew Nathan）為住屋發展中心（Housing Center）製作的。住屋發展中心是一個成立於 1934 年的獨立機構，專門提供住屋資訊、宣傳與調查等服務。影片一開始先對住屋問題的本質提出慣例式

的檢討，接著針對倫敦的現代式公寓大樓的建築風格進行實況報導，其中包括位於St Pancras的奧斯頓住宅區（Ossulston estate）、位在肯辛頓（Kensington）的愛麗斯王妃之家（Princess Alice House），以及新建於Ladbroke Grove的肯薩之家（Kensal House）。儘管如此，這部影片在肯定公寓大樓的重建計劃後，還是指出一些必須贏得廣大關注方能解決的問題。有一段字幕是這樣寫的：

然而，在多樓層的公寓大樓逐漸完成後，卻也相對出現密集度過高的現象，進而產生擁擠、光線與空氣阻塞等問題。有鑑於此，住屋法（Housing Act）特別頒佈相關條款，以鼓勵透過一項綜合計劃來進行大型中央區的重建。利物浦市政府（Liverpool Corporation）、倫敦郡議會（London County Council）與諾維其自治政府（Norwich Corporation）已率先著手「重建區」的活動。其他的地方政府是否會陸續跟進呢？

在偏遠地區興建獨棟式住宅區的作法，也有它的問題。倫敦郡市議會在郡範圍以外的地方（例如：Becontree、St Helier、Downham 與 Watling）建造的住宅區，經由這部影片的回顧，做了以下的評語：「這些市郊住宅區普遍缺乏福利設施，而且由於設計過度集中化，以致對住戶而言，日常的對外通行成了既花錢又費時的事，交通問題自然也愈來愈嚴重。」電影工作者建議的補救方法是建造衛星城：「合理的解決之道是分散產業的集中性，並打造計劃性的花園城市或衛星城，讓市內同時兼容產業區、住宅區與社會福利設施。」有關這項論點，當時特別提到的案例有：Letchworth 與 Welwyn 的花園城市，以及曼徹斯特市政府受到花園城市的啟發而建造的 Wythenshawe 住宅區。

由於《住的進步》是一部低成本的教學影片，因此很少在電影圈以外的場合公開放映。雖然如此，它仍然可以被視為兩項重要發展的有效指標。第一，這部影片預言了宣導式紀錄片的興起，如同我們在其他文章中提到的，（Gold and Ward, 1994）它特別提倡都市花園作為都市未來的典範。第二，該片明確主張，有效的貧民窟拆除運動，還

需特別重視都市規劃的部分，雖然片中並未對相關過程做充分的描述，但不久之後，同樣的議題開始陸續出現在其他的紀錄片中。

計劃的再現

隨著戰爭的爆發，亟需尋找生動的方式向電影觀眾呈現都市計劃，並思考戰後的重建計劃。儘管在二十世紀，各地先後頒佈了各種不同的都市計劃法，不過都市計劃的定義仍然無法釐清，一般大眾對於計劃的了解也顯然不夠。它以二度空間所呈現的地圖與平面圖，其影像效果自然不如以三度空間呈現的建築成品來得引人注目。^⑩因此電影工作者必須找出適當的策略，將心智結晶的都市計劃，以生動及清晰的方式呈現出來。爾後，文中採用四種相關策略。其中三種分別將都市計劃視為應用科學、社會良方以及願景啓示，這些策略甚至出現在住屋紀錄片裡，內容的重疊性極高。但第四種策略卻將都市計劃視為「魔法」，它的崛起主要是因為其他策略的失敗，無法以一目瞭然的方式來呈現都市計劃。

科學與理性

三〇年代的十年裡，不斷有人支持利用科學與科技中的理性哲學和社會救贖的優點來解決社會問題。基於這個觀點，一套內容廣泛並強調科學基礎的都市計劃系統，自然成爲一項頗受歡迎的資源分配法則，進而帶動社會的進步。在《住屋問題》與《偉大的聖戰》兩部紀錄片中，我們看到電影工作者如何透過影像來呈現公寓大樓所採用的先進建造技術，藉此作爲「以科學方式改善住屋環境」的範例。

其他的紀錄片則廣泛分析都市計劃的整體性。亞伯托·卡瓦康堤（Alberto Cavalcanti）接受郵政總局（General Post Office）委託所拍攝的《城市》（*The City*, 1939b），即透過建築設計師——布雷希爵士（Sir

Charles Bressey），提出有關倫敦問題的完整分析，進而為改善之道提供激進的建議，以圖協助提升倫敦交通系統的功能。另一部紀錄片《舊市鎮新生》（*New Towns for Old*, 1942），如同上述，亦針對都市改建中有關區域劃分的運用，提出概要分析；影片中透過十九個不同畫面的快速切換，傳達都市計劃行動的複雜性與投入過程的狂熱。波恩鎮信託（The Bournville Village Trust）拍攝的《重建之時》（*When We Build Again*, 1943），以短接的連續鏡頭展現有趣創新的拍攝手法，故事內容是講述三位服役軍人利用休假回家探親的過程，影片透過建築模型與輪廓紙，來說明伯明罕市（Birmingham）的區域劃分模式，接著才正式介紹計劃構想的本身。後者的內容包括如何將現代化的構想運用在區域劃分、鄰區規劃以及公路網路的設計上，使新的住宅區可以經過科學式的重新設計來完成。

這些主題在《光榮城市》（*Proud City*, 1945）裡得到進一步的發揮，這部影片透過極為連貫的銀幕對話，將都市計劃定位為應用科學。《光榮城市》一片是受新聞局的委託製作而成，目的在於闡述「倫敦郡都市計劃」（County of London Plan）的背後構思（Forshaw and Abercrombie, 1943），這份計劃同時引用多項原理，成為戰後都市計劃的標準範例。^①在解說過程中，影片說明都市計劃是一項合乎科學、理性、以經驗為基礎的過程，並特別介紹負責計劃籌備的技術人員〔倫敦郡議會（London County Council，簡稱 LCC）建築師部門的成員〕。

影片一開頭就反覆傳達一個普遍的觀點，即我們應該將戰爭所造成的傷害，視為一次不僅可以修復倫敦、同時也可以重建倫敦的歷史機會。片中並表示修復與重建倫敦乃人民之意願。片中代表「倫敦居民」的旁白，說出人們對體面的住家、公園、交通便利和道路安全的渴望。至於企業或利益團體（包括市警局、倫敦港、水利委員會和民營企業等）的觀點，影片中則以模擬對談加以闡述。這樣的取材背景所描述出的都市計劃，是一種進步但又隨機應變的事業，它可以明確指出倫敦人的需要、解決各種衝突，並策劃出可行的方案。

第一階段是先進行徹底的調查：「首先，我們必須找出與計劃重



《光榮城市》

建的都市有關的各個事項。每件事都有它的歷史、地緣關係及人們（即指倫敦人）生活的方式。」影片透過鏡頭的快速切換，讓觀眾一覽調查活動的進行狀況，並建立一種計畫性活動的印象。片中，我們看到調查人員使用經緯儀作為工具，以及田野調查員如何專心記錄下受訪者的見解。接續而來的分析作業，是在一間忙綠的製圖室裡進行的。建築師部門的成員專心注視圖表，彼此交換對圖表的看法，或者獨自忙著用丁字尺繪製地圖。影片透露，為了配合「倫敦郡都市計畫」的執行，這些工作人員在辛苦的準備過程中，先後繪製、修改、作廢、校訂與重製的地圖與圖表，多達好幾千張。

影片接下來的部分，同時也是最長的部分，以概述各項提案為主。LCC 的總建築師佛修（J. H. Forshaw）與亞伯柯榮畢爵士（見原書第 74 頁），一前一後以生澀的技巧陳述這項重建計劃的大原則。兩位先生以合理的問答方式，向觀眾介紹 LCC，至於問題的根源，主要來自倫敦快速成長而導致的雜亂擴展。最重要的是，他們認為，這項調

查與後續的分析已成功地發現在倫敦的老舊鄉下社區裡，當地居民仍然忠於「舊有的鄉土情懷」。而這項計劃則提供機會，以新的蜂巢狀結構來裝載倫敦的現有構造，使其能配合所屬的社會構造。

當時還是 LCC 建築師部門的成員之一的亞瑟·連恩（Arthur Ling），針對重建計劃的原則，提供更為詳盡的解說。他先指出可能需要立即進行拆除與重建的區域，然後開始針對史戴尼（Stepney）所規劃的社會區域或「鄰區單位」（neighbourhood unit），提出設計範例的說明。他先後利用圖表與立體模型，來展示一個鄰區單位裡所包含的設計特點，接著再說明鄰區單位如何與外在的整體環境建立聯繫。（參閱 Gold, 1995）在都市部分，他略述都市計劃中，有關倫敦公路與鐵路系統的重整及倫敦濱水區的翻新。整體而言，他讓觀眾對合理、科學式的都市計劃的力量留下深刻的印象；計劃的分析工作，必須先用心地確認重建所應採用的基礎社會性單位，接著，再為打造新都市提供一套通則。

社會的醫療良方

將都市計劃視為「應用科學」的觀念，很快地獲得其他策略的補充。在這當中，最重要的策略之一，是將都市計劃定義為「社會醫療良方」的構想。先前在以健康和公共衛生為主題的紀錄片裡，亦可發現類似的想法，這些影片以有力的影像，呈現寄生蟲與菌類在被濕氣侵蝕的牆壁內繁衍的過程，並建議以正面的行動來改善生理與社會衛生。一部原本是為參展紐約世界博覽會（New York's World's Fair, 1939）而拍攝的紀錄片，但看在戰爭初期的英國觀眾眼裡，其所宣揚的結構性法則，卻助長上述觀念的普及，這套方法將都市計劃視為維護都市與社群衛生的工具。

《城市》（*The City*, 1939a）一片是受美國都市規劃協會（American Institute of Planners）的委託而拍攝，期間並獲得紐約卡內基公司（Carnegie Corporation of New York）五萬美元的資助；這部紀錄片的情節取材自路易斯·曼福特（Lewis Mumford）的奠基性文本《都市文化》

(*The Culture of Cities*, 1938)。¹²影片中同時記錄曼福特本人的評論，並搭配卡普蘭 (Aaron Copland) 的生動音樂，影片的開場白說道：「年復一年，我們的都市變得日趨複雜，生活條件也相對變得低落。此刻正是都市重建的時機。我們必須改造古老的都市，並建立更符合我們需要的社區。」

然而，事實上，這部影片更加贊同在未開發地區新建社區或衛星城，利用都市計劃，以取代改造現有都市的作法。影片的結構分為三部分。第一部分生動地描繪出一座新英格蘭村莊裡的生活實況。居民從事永不過時的手工藝業，孩童自在地到處玩耍，此外還有展現社區民主機制的市民大會——所有的村民都可以參加。影片的第二部分編彙了一組以都市及產業生活為主的綜合畫面，藉此強調：提升機器的規模與優勢，只會剝奪人民固有的生活資源。污染、塵垢、不良的住家環境，以及嬉戲的孩童隨時碰到的危險處境等諸多影像，在在證明了都市大眾在生活上的匱乏。冗長的鏡頭裡所呈現的擁擠人群與混亂交通，使人聯想到好萊塢導演金·維多的經典默片《群眾》(*The Crowd*, 1928)。片中的著名鏡頭是「人們在一間自動化的咖啡廳裡，機械化地吃著東西」。這一幕暗示著機器終於戰勝人性。儘管如此，科技有如一把雙刃利劍，只要運用得當，它也可以為人類提供再度掌控生活環境的機會。它甚至可以助於恢復人類與土地之間的和諧。在介紹神奇新科技的影像背景中，曼福特吟誦著以下的先知卓見：

新世代將建造一個更加理想的都市類型，讓人們有再一次親近土壤的機會。這樣的都市是根據人性的需求而打造，就好比飛機的塑造是以速度為前題。成型後的新都市即綠化都市。它們的建造地點自然是在鄉間。環繞它們四周的是樹木、田野與林園。新都市的成長規模，不容超過適合人類生活的界線。新都市的結構，有助於促進人類、機器與大自然之間的合作。

《城市》的其餘內容則描述，都市計劃如何介入都市社區的衛生

重建工作。影片運用連續鏡頭，將五個不同地點¹⁹「合成爲一個虛構的社區」。(Levin, 1971: 189) 在這座新的「綠化都市」裡，綠意環繞，住屋密度低，道路四通八達且交通流暢。代表產業陣營的現代建築物，雖然與住宅區分隔開來，不過兩者之間的距離卻很近，居民只需透過步行或騎腳踏車就可以到達工作地點。一家人可以一起散步蹣跚或去聽一場露天音樂會。最重要的是，孩子們可自由地在草坪上蹦蹦跳跳玩耍，參加即興或計劃性的戶外遊戲。他們可以結伴到湖邊游泳，也可以騎腳踏車到森林裡郊遊。當銀幕上播放新式療養院與現代化學校的畫面時，完全展現三〇年代黑白電影裡典型的史詩風格，旁白說道：「都市、學校與土地在行動的配合關係中，爲生活與成長提供了珍貴的原料。這裡的孩子可以擁有均衡的人格發展，進而邁向多元世界。」孩子的健全成長是社區成長的基柱。理想的都市計劃可以培育下一代，使其免於輸在人生的起跑點上，並可恢復人們與土地之間的互動。爲了與有機體說及社會衛生的理論並駕齊驅，相關人士將都市計劃形容成一帖效力十足的社會醫療良方。

願景的追求

另一部由亞伯特·卡瓦康堤 (Alberto Cavalcanti) 拍攝的紀錄片，形成了都市計劃再現的另一要素，巧合的是，這部影片的片名也叫《城市》(The City, 1939b)。全片的主要內容是搭配插圖來進行一堂課，講者是查爾斯·布雷西爵士 (Sir Charles Bressey)，他是一名建築設計師，最近剛與愛德溫·路頓爵士 (Sir Edwin Lutyens) 聯合發表了一份有關倫敦交通問題的報告。(Bressey and Lutyens, 1937) 將都市計劃視爲應用科學的觀念固然重要，但另外一項要素，即將都市計劃視爲「願景追求」的理念，也同樣受到重視。

影片是以討論英國建築師克里斯多夫·雷恩爵士 (Sir Christopher Wren) 在倫敦大火 (Great Fire, 1666) 後，提出倫敦市重建計畫作爲開頭。片中提到這場大火是如何將大批已佇立數世紀之久的木屋付之一炬後，隨即將鏡頭切換至雷恩爵士的肖像。接著鏡頭向後拉遠，這時

觀眾才發現這幅肖像是掛在布雷西爵士的辦公室牆上。布雷西讚美雷恩是位「單憑一己之智慧，就能掌握偉大機會」的人。他稱讚雷恩的倫敦重建計劃充滿遠見：「計劃中，我們看到『陽光普照的寬廣街道、座落有序的紀念碑與公共建築』」，不過他也表示，單憑遠見，計劃是永遠無法落實的：「當時的保守力量太强大了。」

隨著影片的播放，一幕幕的影像讓觀眾認識到現今倫敦的缺點，特別是有關交通擁塞的持續惡化。關於這個部分，雷恩與布雷西的處境有相似之處。旁白指出：「雷恩與布雷西爵士先後都為倫敦人提出一份都市計劃，差別只在於前者是為十七世紀的倫敦人，後者則為當今的我們。」布雷西與路頓（Lutyen）在提案中設想了一套新的交通系統，其範圍涵蓋內外鐵路、高架十字公路、隧道、多層式環形交叉道路，以及四葉苜蓿形的立體道路交叉點。然而，這樣的願景再度受挫。布雷西表情沉重地凝視辦公室窗外的交通，對於自己每天下午得花一個小時才能回到家的事實深感遺憾。只要他的計劃能夠實施，他頂多只需花十五分鐘就能回到家裡。

不過，並非所有的電影都只記錄願景計劃受挫的部分。戰爭大幅提高了都市計劃的顯著性，因此即使是最富理想色彩的計劃方案，也不再顯得遙不可及。（參閱 Ward, 1994: 80-99）電影成為使這個願景廣為流傳的有力工具，反映並加強了都市計劃重要性的提升。英國陸軍時事署（Army Bureau of Current Affairs）為戰時指揮中心（War Office）拍攝的《城鄉計畫》（*Town and Country Planning*, 1946），其目的在於透過都市計劃的承辦單位，特別是透過一項中央與地方政府密切合作的全國住屋計劃，來大幅改善都市環境。吉歐·柯雷齊（Jill Craigie）的《生存之道》（*The Way We Live*, 1946），針對《普利茅斯重建計劃書》（*Plan for Plymouth*, Paton Watson and Abercrombie, 1943）裡有關重建普利茅斯的願景構想，做了頗為深入的分析。這部影片透過演出畫面、舊影片片段、新紀錄片連續鏡頭及亞伯柯榮畢爵士本人的現身說法（見原書第 74 頁），來描繪這份計劃書的源由與剖析，並附帶有關地方人士反應的實況。影片製作人不僅表達對這類「進步計劃」的設計人的同情，同時也指出地方反彈的強烈程度。

這個主題的紀錄片中，最引人注目，也以最激進的方式表達其理念的，可能就屬保羅·洛薩（Paul Rotha）的《希望之地》（*Land of Promise*, 1946）。它在結構上可獨立分成三大部分：「都市的過去」、「都市的現在」以及「都市的未來」。影片的前兩個部分，主要是對都市內部的住屋問題提出直率的剖析，發展到第三部分時，內容轉為談論一個經過計劃的社區的優點。影片主張都市計劃需要採用新式技術，而戰後狀況所帶來的機會，則扮演改革的重要力量，以協助推動社會的都市計劃、「經濟民主」，以及營利系統的廢止（Marris, 1983）。舉例來說，在影片中的某個畫面裡，有兩位人物在鏡頭之外討論未來。^⑩這種手法不禁讓人聯想到另外一部紀錄片《舊市鎮新生》，其中一人以樂觀的態度看待現狀改變的可能性，另一位則深表懷疑。樂觀主義者的立場獲得支持，因為影片接著透過旁白傳遞正面、肯定的評論，並隨即轉切到一系列介紹建造活動的記錄畫面。重建計劃隨著戰火的蔓延應運而生。新技術既然可使戰時機場的建造迅速落成，它們對新的住屋、道路與市鎮同樣可以發揮相同的功效。影片對一個新社區所表達的複合願景，是社區裡將配備「保健中心、診所、圖書館、托兒所、公園、電影院與劇場；所有設施都是根據合宜的計劃來進行設計與安置」。

都市計劃是一項魔法

願景的追求被加到其他策略之中，致力於尋求兼具動人與啓蒙效果的方式，好讓外行人了解都市計劃。不過，問題仍然存在。儘管電影工作者為其竭盡心力，但都市計劃是一項有價值但稍嫌單調的活動；這些執行者在面對鏡頭介紹自己的行業時，神情都是一付有氣無力的樣子。漸漸地，愈來愈多的紀錄片轉而透過演員與簡單的劇情來傳達其中意涵，相對地益加減少對都市計劃的複雜性與技術細節的闡述。

這個主題被一系列以宣傳為導向的紀錄片所用，其宣傳重點在於「第一代新規劃的住宅區已根據 1946 年的新市鎮法（New Towns Act）

⑮建造完成」。就「新市鎮」(New Towns)的推動而言，以現狀為基礎，描繪出未來都市計劃可能發生的困境與因應之策，變得更為嚴峻。戰後勞工政府同樣急於強調他們的「新城市」確實突破了早期的花園城市傳統，這等於更加限制了電影工作者使用可信影像的明顯來源。起初還可以援引一些先例。1948年正式發行，但其實很可能早就製作完成的《規劃市鎮》(*Planned Town*)，是一部討論威爾文花園城市(Welwyn Garden City)的紀錄片，為了宣傳用途而拿來對外放映。這部影片保留了早期都市計劃紀錄片的風格，並明確指出花園城市不被官方所喜愛的部分。花園城市所表現的自滿、中產階級的氣息及缺乏想像力的教育方式，應該儘量避免。

《新市鎮》(*New Town, 1948*)嘗試另一種迥然不同的手法。它是中央新聞局(Central Office of Information)委託卡通製片人約翰·哈拉斯(John Halas)與喬伊·貝卻勒(Joy Batchelor)拍攝的；這部長達十分鐘的短片，運用了卡通格式來解說新城市的基本構想。影片中的核心人物「查理」(Charley)負責向觀眾陳述目前城市與都市的問題，並說明新城市的計劃將如何避開這些問題。影片以幽默和超現實的手法，讓觀眾看到查理和他的朋友如何將發展均衡的住屋、工廠與市政建築等，來回運行至妥當的地點。無論如何，在傳達目前尚無定論的都市計劃本質上，它要比一般標準手法來得成功。可以確定的是，這種手法使都市計劃的過程宛如魔法一般，在施展過程中，城市的各個元素會經過重整，變成內容益臻理想的新城市。

這種手法在《你自己的家》(*Home of Your Own, 1951*)一片中受到極度的推崇。這部紀錄片是受海默漢史達新城市開發公司(Development Corporation of the New Town at Hemel Hempstead)的委託而拍攝，在長達二十二分鐘的影片過程中，它採用了一個攸關人類利益的故事，向可能的居民來推銷這座新城市。這個故事說的是一位虛構的泥水匠，名叫喬治·威爾遜(George Wilson)，他與妻子珍妮都非常嚮往更好的生活方式，這個願望在他們從倫敦的威斯登(Willesden)市區住宅搬到海默漢史達後得以實現。影片詳盡交待了喬治從外出旅遊碰巧經過漢普史坦，到申請當地住屋與工作，然後全家遷居成功。演員們的談

話均未涉及有關都市計劃的複雜程序。他們關心的只是如何擁有更好的住屋，這棟住屋從片頭的施工到後來的落成，完全展現在觀眾眼裡。

不過影片的中段部分還是透過了一個三分鐘長的段落，試圖傳達有關都市計劃的複雜性質。故事的發展從喬治吃力地填寫申請表格，同時默唸自己所讀到的訊息，突然切換到截然不同、但也是他們一家賴以實現夢想的世界。接著鏡頭帶到新城市開發公司內部一場由羅德·瑞斯（Lord Reith）主持的會議，並隨即透過住屋經理的居民抽樣報告，讓觀眾了解威爾遜一家人的處境。會議中，泥水匠因為住屋需求而被特別提到。之後，會議接著討論下一個議題。這項精挑細選的議題，可謂極盡深奧之難事，題目是「說服當權機構執行計劃，以配合簽署第一座餘水河口地下電纜管道契約，並將 King's Langley 的礦坑改造成出水平衡槽」。

當總工程師指著牆上的一張複雜地圖，開始進行冗長的解說時，鏡頭跟著轉到一艘浮在運河上的漁船。總工程師的聲音愈來愈微弱，會議室的窗子也關上了。一位帶著倫敦中產階級口音的旁白、以一副憐憫觀眾快聽不下去的模樣，做出以下的陳述：「以上就是新城市開發的起步，其中當然少不了排水、輸水系統等設備。事情聽起來極為平淡，甚至乏味，不過就像其他能夠徹底落實的計劃一樣，這些都是不可或缺的基礎。」在鏡頭播放完一名工人挖掘疏洪管道的圖片後，他繼續說：「這些都是一名都市規劃者所必須操心的基本事務。他不是為計劃而計劃，他的責任是充分運用手上的資源。」

接下來，這段落其餘的部分以最大眾化的詞彙為觀眾說明，規劃者的成果可以保證每件事物適得其所、他們如何確保海默漢斯達維持鄉村城市的風貌，還有規劃者又是如何「為創造更理想的生活方式」而努力。接著鏡頭幾乎像剛開始的時候一樣，突然將畫面帶回到威爾遜一家人和倫敦藍領階級的身上。從主題來看，這部影片認為，雖然一般大眾可以掌握住屋議題，不過都市計劃可是一項超出他們理解範圍的技術活動，因此它的神奇之處最好還是留給「專家們」吧。

規劃者的畫像

正如同都市計劃的提案很難以動人的方式呈現，規劃者的角色亦然。自三〇年代起，特別是在戰爭時期，一項有關都市計劃的新慣例開始出現。它大量引用派崔克·紀德斯在 1914 年之前發表的原理。（參閱 Patrick Geddes, 1915）這項作法十分仰賴廣泛的調查工作，特別是過去計劃準備工作中完全被忽略的社會與經濟條件調查。調查之後，工作人員會根據歸納邏輯，展開詳細的分析作業，藉此擬定出實際的計劃。

對實際執行的規劃者而言，這項作法會導致兩種截然不同的結果。調查工作超越了傳統的地形條件議題，將團隊工作視為優先事務，而帶入不同類別的專門知識。但另一方面，從分析到實際的都市計劃，過程中存在著一種不可思議的力量，讓焦點集中在主導整個過程的「主計劃者」身上。這使得外人總以為，調查與分析所發現的共同需求之所以能出色地傳達出去，端賴主計劃者一人的英才。不可避免的，隨著計劃同時曝光的是主計劃者的名字，即使事實上任何一項心血成果不是憑一人之力就可促成（無論這個人多有才華）。

在電影方面，都市計劃實踐中的變動性質為其提供了豐富的潛力。不過許多電影工作者並未開發這項潛力。推究其原因，可能是由於在一部短時間的影片裡，相較於執行過程，都市計劃本身的貢獻才是最要緊的元素。因此在大多數的影片裡，我們只看到不知其名的規劃者，辛勤地進行有關都市問題的勘驗與記錄，或者穿梭在繪圖室之間，為準備精密的地圖與圖表而忙碌著。這些通常被賦予匿名形象的技術人員，所執行的卻是以公益福祉為上的複雜任務。儘管他們的成就理當被廣大觀眾理解，但基於戲劇效果，有些事無法避免地被簡化了，以《重建之時》（*When We Build Again*）一片為例，片中的規劃者只花了一分鐘左右的時間，為伯明罕的一整座貧民窟完成重建計劃的

刪改與重新設計的工作。在諸多這類的例子中，基於缺乏同步音效和旁白的運用，規劃者的匿名特色更加被強化了。

儘管如此，規劃者還是有機會在各種不同的背景因素下直接對著鏡頭，以其濃厚口音，針對中產階級的培養與教育問題發表建言（雖然表情往往極不自然）。為了有效傳達相關策略的某些構想，電影工作者不妨像亞伯柯榮畢爵士一樣，多嘗試在紀錄片中現身的彈性作法。亞伯柯榮畢爵士是在紀錄片裡曝光機率最高的少數人士之一。他在電影中的大量曝光率，充分反映出他在都市計劃領域的重要性。他是四〇年代地位顯赫的「主計劃者」。

在《光榮城市》一片中，亞伯柯榮畢爵士的身分是「英國著名的都市計劃權威」，儘管他是拜都市計劃的創建而受到注目。正如本書原文第 68 頁裡提到的，他與倫敦郡議會的總建築師佛蕭（J. H. Forshaw）一同現身在鏡頭前。同為「倫敦郡都市計劃」的執筆人（Forshaw and Abercrombie, 1943），他們各自表達了對委員會規劃原則的想法，進而促成接踵而至的都市計劃。就影片本身而言，電影工作者呈現他們的手法，反映了四〇年代規劃者典型的雙重角色。首先，他們以才氣不凡的個人身分出來解決問題，並發表內容豐富的調查報告。其次，他們又以團隊領導人的身分出現，將計劃的細節部分交辦給其他的團隊成員。他們只提供計劃的概論性要點，至於計劃的內容與實施細節，則由資歷較淺的同仁們負責撰寫（譬如：亞瑟·連恩）。由於響應戰時的團結與成就，這種分擔方案的合作現象在四〇年代裡受到高度的重視。

若能以更「無階級分別」（相較於他們的前輩）的口音，大方地面對鏡頭，就能提高計畫者的曝光率，還會有加分的效果。無論是亞伯柯榮畢或佛蕭，都無法在鏡頭前輕鬆地表現自己，或對於電影工作者所賦予的角色勝任愉快。佛蕭坐在桌前談論自己所從事的領域時，表情既驚恐又呆滯。亞伯柯榮畢的貴族口音總使他顯得辭不達義，至於他緊張的面部表情，則與他所戴的單片眼鏡相得益彰。而且每當佛蕭發言時，亞伯柯榮畢經常是一付不知所措的模樣。這段落一開始時，他是坐在佛蕭旁邊的桌前，但是接下來，每次輪到佛蕭發言時，

他就漫無目的地在屋內徘徊踱步。其中一幕，好像是亞伯柯榮畢背對著鏡頭，掏出手帕，然後拖著步伐走向壁爐架，接著開始擦拭他的單片眼鏡，佛蕭則在一旁對都市的社會用途發表評論。或許他是無心，但外人還是會認定亞伯柯榮畢搶了同仁的鏡頭。

或許拜經驗之賜，吉歐·柯雷齊的《生存之道》即以截然不同的手法來呈現亞伯柯榮畢爵士，並充分發揮了「主規劃者」的無窮潛力。亞伯柯榮畢在片中被賦予英雄與天才兩種身分，這是一個傳統的「建築界故事」（Saint, 1983: 1）。劇中，都市計劃在樹立自己的專業地位後，渴望能夠以稱職的表現，證明自己並非浪得虛名⁶⁶。亞伯柯榮畢被塑造成一位眼光遠大之人，他是個可從工作環境的精神中尋找靈感的藝術家，也是個可以超越眼前侷限而放眼未來的才子。影片的開頭，當畫面上還未出現歌功頌德的字幕之前，旁白說道：

根據各位的觀點，本片中的人物可能是英雄或惡棍，他們是執行同一計劃的兩個人：一位是都市工程師詹姆斯·派頓·華生（James Paton Watson），另一位是派崔克·亞伯柯榮畢教授。他們所言，都是在挑戰我們目前的生活方式。

將亞伯柯榮畢描述成一位有遠見之人的拍攝手法，分別出現在這部影片中的兩個主要段落。在第一個段落裡，亞伯柯榮畢被塑造成一位神秘人物，他站在高地上，沈默地凝視著環繞四周的廢墟。旁白說道：「沒有人知道教授要做什麼。」當他走過普利茅斯荒蕪的中心時，他雙手向後反握，十隻手指相互扣緊。影片透過旁白讓觀眾感受到他的信心。他明顯有著藝術家的眼光，譬如，他會觀察到：「普利茅斯需要灰淡的色彩來襯托耀眼的陽光。建築物應該採用石灰岩與混凝土材質。平坦、垂直的建築線條，與迷人的地平線之間有著平衡的對比。重點是我們需一座可以振奮民心的城市。」他一邊漫步，一邊欣賞四周的氣氛，並不時透露其計劃的靈感來源，比方這裡可以成爲一個方位中心，那裡可以規劃成一個管區。爲了支持他的理論，影片將現有市景的全貌，分解成藝術家認爲計劃實施後的可能景象。

冷靜考量，這多少有些不可思議。亞伯柯榮畢在四〇年代初期參與了許多都市計劃運動，他針對普利茅斯計劃而表達的構想，與當時其他都市所採用的基本設計構想相當一致。（Dix, 1981）很有可能的是，他的都市計劃結構，主要是建立在一些專門配合現場實地的需要而調整過的普遍構想。

接著在第二個段落裡，亞伯柯榮畢化身為一名熱情洋溢的夢想家，他很樂意、也有能力承擔外界對其構想的批評。觀眾可以看到他與派頓·華生同在一場公共會議裡發表演說。一開始，亞伯柯榮畢針對普利茅斯的住屋和交通問題，提出生動的分析，讓觀眾覺得興致勃勃。因此有好幾回，他不得不熱心地回應來自會議席裡的插話。儘管如此，只要他一把重心放回計劃本身及新市鎮中心的圖例說明時，觀眾又立刻全神貫注地聆聽他的演說。在完成最後的圖例說明後（以總括性回顧來紀念死去的檢修工人），影片在宏亮的掌聲及漸次加強的影片配樂中結束，觀眾低聲私語，表達對他的肯定。雖然當中仍不乏質疑與困惑的觀眾，但並未動搖夢想家的堅持。

結論與後記

這些對亞伯柯榮畢爵士所做的不同描述（科學家、藝術家、團隊領導人，或者孤獨的天才），再一次點出紀錄片工作者所面對的主要問題。當時紀錄片的製作，常為如何在政令、娛樂與宣導之間取得微妙的平衡而傷透腦筋。都市計劃則被視為都市重建與英國再生過程中不可或缺的重要運動。然而，如何以吸引一般大眾的方式來傳達這個觀念，卻一直是項棘手的問題。儘管電影工作者已竭盡心力，但他們還是發現觀眾對他們所亟欲傳達的主題，仍然一頭霧水。其實運用影片剪接與旁白來傳達一種迫切感或行動感，這並非難事，問題在於，都市計劃的本質很難只透過低預算的繪圖製作及規劃者呆板的言詞表達，就能詳盡概括。

理想的電影製作方式會試圖提供一道可一覽全貌的窗口，而非只是消極地反映事實。因此，紀錄片工作者開始使用更多感人的素材來傳達影片的主軸。「規劃者的畫像」的主題也因此逐漸在影片中退居次要。同樣的，演出片段的重要性則相對提高許多。起初，他們只是陪襯故事的主軸（例如：《重建之時》一片），但不久之後，演出片段已成為傳達影片信息的主要工具，《你自己的家》即為一例。

就某些層面而言，呈現方式的改變，反映了 1935 年至 1952 年間紀錄片所要傳達的訊息，其本身已發生轉變。三〇年代的住屋紀錄片，明顯地介入都市問題，但隨著「住屋改革應以就事論事為基礎」的共識日趨普遍，三〇年代末期與四〇年代初期的電影工作者，逐漸把重心轉移到都市計劃的議題上。為了凸顯這些議題，他們利用各種現有的觀念，將都市計劃描述成一種理性的應用科學、社會醫療良方和願景啓示。然而，這些策略都無法展現充分的說服力。為了彌補不足，第四種策略應運而生。都市計劃原來可以像「魔法」一樣，為了改善社會而施展大量的法術，只不過這些法術不在一般人的理解範圍內。

隨著大眾接納了都市計劃，這可從 1947 年「市鎮暨城鄉規劃法」（Town and Country Planning Act）的通過得到證實（參閱 Ward, 1994，特別是第 106-112 頁），而強調都市計劃議題的需要也不再顯得如此迫切了。對電影工作者而言，這個議題確實已經失去挑戰性，而且戰爭與主要的政治鬥爭又都已結束。（參閱 Mortimer, 1983: 114-5）對政府官員而言，在適逢即使是多數人民最基本的需求也因民生艱困而被視為奢求之時，如果政府所贊助的電影仍一派輕鬆地兀自強調都市計劃將如何使社會受惠，似乎只顯得不識時務與缺乏政治危機感。1947 年 4 月，市鎮暨鄉村規劃署（Ministry of Town and Country Planning）的公關人員在討論一部宣導影片時，認為最好強烈建議新聞中心處（Central Office of Information）在可能的範圍內，將「計劃」與「都市計劃」等字眼一併從影片中刪除¹⁰。與人民需求更為息息相關的住屋議題，因而再度成為焦點。這種策略性的迴避充分反映在《你自己的家》一片裡，依照年份，這是當時最後一部觸及都市計劃議題的紀錄片。根據

整部影片的描述，都市計劃是一項供初學者練習的冷門技術。從五〇年代的新聞影片的內容來看，都市計劃已退居幕後，佔據了一個重要但不顯眼的位置，在舞台中心裡，取而代之的是住屋行動。

到了六〇年代，都市計劃再度引發政治關注，特別是有關日益嚴重的汽車問題。另外一項更為普遍的議題，則是如何加強大眾對都市計劃過程的參與。這些變化刺激了「以電影和視訊媒體作為都市計劃宣傳工具」的復甦，但通常只侷限於地方層面。不過這個時期的紀錄片，比以往更為積極地聘請專業媒體人（特別是知名的電視記者）來扮演規劃者與群眾之間的協調者。《市鎮通行》（*Traffic in Towns*, 1963）是率先使用這項手法的紀錄片之一。片中，煙不離手的美國名導演詹姆斯·卡麥隆（James Cameron），透過簡單明瞭的解說，讓觀眾認識一項原本是相當複雜的技術議題。在六〇年代末期到七〇年代之間，這項手法被許多以大都市為題材的紀錄片採用，擔綱演出的通常是眾所熟知的地方電視記者。此外，隨著都市計劃的優先性延伸到經濟促進活動中，依賴專業媒體人與公關專家的現象，在七〇年代末期到八〇年代間有益形強化的趨勢。在整個發展超出我們預期範圍的同時，紀錄片的內容再次敏銳地帶動有關都市計劃與都市環境的廣泛討論。

註釋

- ① 譬如，在 John Baxter 的電影《共同接觸》（*The Common Touch*, 1941）中，片頭字幕為：「這部電影乃獻給英國大城市中的平凡百姓，由於他們無比的勇氣與毅力，讓這部片贏得所有自由國家的敬重與支持。」（引自 Aldgate & Richards, 1986: 14）
- ② 一般認為，1952 年 1 月皇冠電影小組（Crown Film Unit）的關閉，是與政府機關切斷資助紀錄片製作的直接關係之始。自此之後，英國紀錄片的性質便發生改變。
- ③ 請參閱 Sutcliffe（1984）、Minden（1985）、Natter（1994）與本書中 McArthur 的論文。
- ④ 舉例來說，1922 年，格拉斯哥發展公司委託高蒙（Gaumont），針對其公園

及衛生設備，製作一部電影。相較之下，倫敦南部的自治市鎮—伯蒙希市（Bermondsey），其衛生局製作了一系列的短片，目的在向當地居民宣導預防性醫療設備之必要性。（Lebas, 1992）

- ⑤ 雖然有些人認為，這些電影是紀錄片中相當特殊的次類型，但若查出這些電影，與較不具抗爭性的典型紀錄片之間的程度差異，而非只將它們視為不同類型，則更具建設性。（Williams, 1980: 7）最近一本書（Thompson & Bordwell, 1994）中，為了方便討論，便將紀錄片傳統與左翼份子與實驗電影放在一起來談。
- ⑥ 在 1926 年出版的訪談中，葛里森曾提及羅勃·弗萊赫堤（Robert Flaherty）的電影《摩亞那》（*Moana*）「以詩意想像，陳述出波里尼西亞的部落生活」，「具有紀錄片般的電影價值。」（參閱 Hood, 1983: 100）
- ⑦ 葛里森 1929 年推出的電影《漂網漁船》（*The Drifters*, 1929），通常被視為是紀錄片運動的開山之作。有關葛里森電影生涯的論述，見 Sussex（1975）、Hogenkamp（1989）與 Sinyard（1989）著作。若欲對紀錄片運動進行有系統的廣泛認識，特別是有關該運動所引發的問題（Linton, 1992）。
- ⑧ 可見前述有關《舊市鎮新生》一片的評述。
- ⑨ 雖然英國電影風潮新聞（*British Movietone News*）往往被認為受到保守黨的左右，（Low, 1979: 176），但它卻在 1930 年 4 月，出現一篇住屋部長亞瑟·格林伍德（Arthur Greenwood）的訪談報導。格林伍德表示，好的老百姓，無論男女，都應支持貧民窟根除運動，運動的口號為：「貧民窟滾蛋！」（slums must go!）
- ⑩ 順便一提，建築的確足以成為電影的主題與表現素材。Ayn Rand 的小說《慾潮》（*The Fountainhead*, 1943），就是以一位懷才不遇的現代建築師作為情節開端，之後由賈利·古柏（Gary Cooper）及帕崔西亞·尼爾（Patricia Neal）主演的著名影片，參閱本書中 McArthur 的論文。
- ⑪ 這些原理包括，藉由限制城市的外在規模、郊區規劃原則、劃分土地使用區，以及創造衛星市鎮來吸納過剩人口。（參閱 Ward, 1994: 80-115）
- ⑫ 文中無法詳述曼福特作品中所牽涉的脈絡問題，或者他受到派崔克·紀德斯（Patrick Geddes）的思想影響。（例如：Geddes: 1915）有關曼福特的研究，參閱 Hughes & Hughes（1990）、Carrithers（1991）及 Casillo（1992）之著述。
- ⑬ 這五個不同地區為美國馬里蘭州的綠地（Greenbelt）、威斯康辛州的綠古（Greendale）、俄亥俄州的綠丘（Greenhill）、加州洛杉磯及長堤（Long Beach）。
- ⑭ 這一幕曾被誤認是電影《城鄉規劃》（*Town and Country Planning*）中的場景

(Gold and Ward, 1994: 229)。在此感謝托比·哈吉斯(Toby Haggith)提供正確資料。

- ⑮ 有關新市鎮法，見 Hall (1988) 和 Ward (1994, 1995) 之論述。
- ⑯ 這是以特定方式達成的。譬如：在 1920 年亞伯柯龍畢爵上成爲市鎮規劃協會(Town Planning Institute)總裁之後不久，他以一標誌象徵指揮辦公室，代表城市的守護神。
- ⑰ 公共文獻處，檔案編號 HLG 90/35，新市鎮宣傳：影片：《一個英國人的家》(*Englishman's Home*)，Mossbacher-Forman，1947 年 4 月 16 日。

相關片目

- 《城市》（*The City*, W. van Dyke and R. Steiner, 1939a）
《城市》（*The City*, A. Cavalcanti, 1939b）
《共同接觸》（*The Common Touch*, J. Baxter, 1941）
《群眾》（*The Crowd*, K. Vidor, 1928）
《漂流者》（*Drifters*, J. Grierson, 1929）
《慾潮》（*The Fountainhead*, K. Vidor, 1949）
《偉大的聖戰：百萬住屋的故事》（*The Great Crusade: the story of a million homes*, F. Watts, 1937）
《你自己的家》（*Home of Your Own*, T. Thompson, 1951）
《住屋問題》（*Housing Problems*, A. Elton 及 E. Anstey, 1935）
《住之進步》（*Housing Progress*, M. Nathan, 1938）
《肯薩之屋》（*Kensal House*, F. Sainsbury, 1937）
《希望之地》（*Land of Promise*, P. Rotha, 1946）
《摩亞納》（*Moana*, R. Flaherty, 1926）
《新市鎮》（*New Town*, 1948）
《舊市鎮新生》（*New Towns for Old*, J. Eldridge, 1942）
《古老新世界》（*New Worlds for Old*, P. Rotha, 1938）
《麥秋》（*Our Daily Bread*, K. Vidor, 1934）
《規劃市鎮》（*Planned Town*, 1948）
《破土之犁》（*The Plow that broke the Plains*, P. Lorentz, 1936）
《光榮城市》（*Proud City*, R. Keene, 1945）
《河川》（*The River*, P. Lorentz, 1937）
《塵煙威脅》（*The Smoke Menace*, J. Grierson, 1937）
《城鄉規劃》（*Town and Country Planning*, 1946）
《市鎮通行》（*Traffic in Towns*, 1963）
《生存之道》（*The Way We Live*, J. Craigie, 1946）
《重建之時》（*When We Build Again*, R. Bond, 1943）

參考書目

- Aitken, I. (1990) *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, London: Routledge.
- Aldgate, A. and Richards, J. (1986) *Britain Can Take It: The British Cinema in the Second World War*, Oxford: Basil Blackwell.
- Alexander, W. (1981) *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Armes, R. (1978) *A Critical History of the British Cinema*, New York: Oxford University Press.
- Barsam, R. (1989) 'John Grierson: his significance today', in W. de Greef and W. Hesling (eds) *Image, Reality, Spectator: Essays on Documentary Film and Television*, Leuven: Acco, 8–16.
- Bordwell, D. and Thompson, K. (1993) *Film Art: An Introduction*, fourth edition, New York: McGraw Hill.
- Bressey, C. and Lutyens, E. (1937) *Highway Development Survey (Greater London)*, London: HMSO.
- Carey, J. (1992) *The Intellectuals and the Masses: Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880–1939*, London: Faber and Faber.
- Carrithers, G. H., jun. (1991) *Mumford, Tate, Eiseley: Watchers in the Night*, New Orleans: Louisiana University Press.
- Casillo, R. (1992) 'Lewis Mumford and the organicist concept in social thought', *Journal of the History of Ideas* 53, 91–116.
- Dix, G. (1981) 'Patrick Abercrombie, 1879–1957', in G. E. Cherry (ed.) *Pioneers in British Planning*, London: Architectural Press, 103–30.
- Fielding, R. (1978) *The March of Time, 1933–51*, New York: Oxford University Press.
- Ford, L. (1994) 'Sunshine and Shadow: lighting and colour in the depiction of cities on film', in S. C. Aitken and L. E. Zonn (eds) *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Md: Rowman and Littlefield, 119–36.
- Forshaw, J. H. and Abercrombie, P. (1943) *The County of London Plan*, London: Macmillan.
- Garside, P. (1988) "'Unhealthy areas": town planning, eugenics and the slums, 1890–1945', *Planning Perspectives* 3, 24–46.
- Geddes, P. (1915) *Cities in Evolution: An Introduction to the Town Planning Movement and the Study of Civics*, London: Williams and Norgate.
- Gold, J. R. (1984) *The City in Film*, Architecture Series 1218, Monticello, Ill: Vance Bibliographies.

- Gold, J. R. (1985) 'From "Metropolis" to "The City": film visions of the future city, 1919-39', in J. A. Burgess and J. R. Gold (eds) *Geography, the Media and Popular Culture*, London: Croom Helm, 123-43.
- Gold, J. R. (1995) 'The MARS Plans for London, 1933-1942: plurality and experimentation in the city plans of the early British Modern Movement', *Town Planning Review* 66, 243-67.
- Gold, J. R. and Ward, S. V. (1994) '"We're going to do it right this time": cinematic representations of urban planning and the British New Towns, 1939-1951', in S. C. Aitken and L. E. Zonn (eds) *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Md: Rowman and Littlefield, 229-58.
- Greenwood, W. (1933) *Love on the Dole: A Tale of the Two Cities*, London: Jonathan Cape.
- Gruffudd, P. (1995) '"A crusade against consumption": environment, health and social reform in Wales, 1900-1939', *Journal of Historical Geography* 21, 39-54.
- Hall, P. (1988) *Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Planning and Design in the Twentieth Century*, Oxford: Basil Blackwell.
- Hogenkamp, B. (1989) 'The British documentary film movement in perspective', in W. de Greef and W. Hesling (eds) *Image, Reality, Spectator: Essays on Documentary Film and Television*, Leuven: Acco, 17-32.
- Hood, S. (1983) 'John Grierson and the documentary film movement', in J. Curran and V. Porter (eds) *British Cinema History*, London: Weidenfeld and Nicolson, 99-112.
- Hughes, T. P. and Hughes, A. C. (1990) *Lewis Mumford: Public Intellectual*, New York: Oxford University Press.
- Lebas, E. (1992) 'The Council's picture show: the film-making activities of Bermondsey Health Department, 1925-48', paper presented to the London Group of Historical Geographers, Institute of Historical Research, London.
- Lees, A. (1985) *Cities Perceived: Urban Society in European and American Thought, 1820-1940*, Manchester: Manchester University Press.
- Levin, G. R. (1971) *Documentary Explorations: 15 Interviews with Film-Makers*, Garden City, NY: Doubleday.
- Linton, J. M. (1992) 'Documentary film research's unrealised potential in the communication
- Marwick, A. (1974) 'The 1930s: the Film Evidence'. A305 'Art and Design, 1890-1939'.
- Low, R. (1979) *Films of Comment and Persuasion of the 1930s*, London: George Allen and Unwin.
- Macfarlane, J. (1987) *Catalogue of Films and Television Programmes on Architecture, Town Planning and the Environment*, London: the author.
- Marris, P. (1983) 'Notes' to accompany *Britain Can Make It?: A Film Portrait of Britain*, MARRIS, P. (1974) 'THE 1930s: THE FILM EVIDENCE', 1900-1939: ART AND DESIGN, 1974, 1977, Open University televised programme, BBC2.
- Minden, M. (1985) 'The city in early cinema: *Metropolis*, *Berlin* and *October*', in E. Timms and D. Kelley (eds) *Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art*, Manchester: Manchester University Press, 193-213.
- Mortimer, J. (1983) *Clinging to the Wreckage: A Part of Life*, Harmondsworth: Penguin.
- Mumford, L. (1938) *The Culture of Cities*, London: Secker and Warburg.

- Natter, W. (1994) 'The city as cinematic space: modernism and place in *Berlin, Symphony of a City*', in S. C. Aitken and L. E. Zonn (eds) *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Md: Rowman and Littlefield, 203–27.
- Paton Watson, J. and Abercrombie, P. (1943) *A Plan for Plymouth: The Report Prepared for the City Council*, Plymouth: Underhill.
- Pronay, N. (1982) 'The political censorship of films in Britain between the wars', in N. Pronay and D. W. Spring (eds) *Propaganda, Politics and Film 1918–45*, London: Macmillan, 98–125.
- Rand, A. (1943) *The Fountainhead*, New York: Dutton.
- Richards, J. (1984) *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain, 1930–1939*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Saint, A. (1983) *The Image of the Architect*, New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Sinyard, N. (1989) 'Grierson and the documentary film', in B. Ford (ed.) *The Cambridge Guide to the Arts in Britain*, volume 2 'The Edwardian Age and the Inter-War Years', Cambridge: Cambridge University Press, 246–53.
- Snyder, R. L. (1993) *Pare Lorentz and the Documentary Film*, Reno: University of Nevada Press. (Originally published 1968, Norman: University of Oklahoma Press.)
- Solomon, S. J. (1970) 'Film as an urban art', *Carnegie Review* 22(4), 11–19.
- Sorlin, P. (1991) *European Cinemas, European Societies, 1939–1990*, London: Routledge.
- Sussex, E. (1975) *The Rise and Fall of the British Documentary: The Story of the Movement Founded by John Grierson*, Berkeley: University of California Press.
- Sutcliffe, A. (1984) 'The metropolis in the cinema', in A. Sutcliffe (ed.) *Metropolis, 1890–1940*, London: Mansell, 147–71.
- Thompson, K. and Bordwell, D. (1994) *Film History: An Introduction*, New York: McGraw Hill.
- Ward, S. V. (1994) *Planning and Urban Change*, London: Paul Chapman.
- Ward, S. V. (1995) 'The politics of the New Towns movement', *New Town Record*, Manchester: Planning Exchange (CD-ROM).
- Webb, M. (1987) 'The city in film', *Design Quarterly* 136, 3–34.
- Williams, C. (ed.) (1980) *Realism and the Cinema: A Reader*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Wilson, A. (1992) *The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to the Exxon Valdez*, Oxford: Blackwell.
- Wiseman, N. (ed.) (1979) *The Image of the City in the Cinema*, Toronto: York University Press.

Chapter 4

比夜更幽微

——黑色都會的故事

法蘭克·克魯尼 (Frank Krutnik)

四〇和五〇年代早期，好萊塢驚悚片裡的黑色都市是罪惡和混亂的陰暗界域，其中黯黑的個體確實與殘暴的脅迫和誘惑搏鬥。^①人們往往稍微過度輕易地將黑色電影視為對環繞二次大戰後美國的文化和社會驟變——核子時代、冷戰、潛藏的反共產主義、對戰後經濟秩序的調適——的徵兆性回應，但實際上早在美國加入大戰之前，恐懼、迫害與斷裂的迴盪場面就開始出現在黑色電影裡了。黑色電影也從出現在兩次大戰之間的冷硬派 (hard-boiled) 低級小說裡，繼承了許多敘事和形式的特色，以及濃重的都會氛圍 (Krutnik, 1991: 33-44)。針對五〇年代的背景，雷蒙·錢德勒 (Raymond Chandler) 提出戰後氣氛乃是滋養——而非蘊生——衍生自低級犯罪故事的「恐懼氣息」的要素：

它們〔低級小說〕的人物活在一個失序的世界，早在原子彈出現前許久，文明業已在這個世界裡為其本身的毀滅構造出一套機制，並帶著初試第一把機關槍的混混那種低能的興奮感來學習運作這個機制。法律這種東西被利益和權力所操控。街頭的黑暗來自某種比夜晚更幽微的事物。

(Chandler, 1973b: 7)

這些「殘酷大街的血腥紀事」(Chandler, 1973a: 196) 最初刊載於《黑面具》(Black Mask) 雜誌，刊出不久前，1920年的普查顯示當時

美國有百分之五十以上的人口居住在都會。^②豪沃·查達可夫（Howard Chudacoff）認為這項結果具有象徵上的重要性，它暗示都會已經取代農村作為「國家經驗的載體（locus）」。（Chudacoff, 1975: 179）

從湯瑪斯·傑佛遜（Thomas Jefferson）總統在位開始，都會頻繁地被譴責為腐壞的漩渦，一個不再蒙受恩寵的世界。在此之前，想像的美國會受到這般的賜福，小型的農業社區則成為民主秩序的基底。^③在十九世紀後半，這種傑佛遜時期定型的美國幻想受到激進的挑戰，當時美國正快速地轉變成一個成熟的工業國。（Muller, 1993: 72）作為工業時代的展示場，都市讓人確信某種美國經驗的定義，這種美國經驗對美國中部的普羅主義霸權具有威脅性；譬如說，拜促動擴張的大量移民之賜，東北與中西部的新興都市具有複雜且多族的社會環境。（Muller, 1993: 71）儘管如此，普羅派思想家的說法仍延續了傑佛遜總統時期的迷思，（Rourke, 1973: 439）如哲學家湯瑪斯·杜威（Thomas Dewey）就在 1927 年提出警告：「民主必須始自家庭，這家庭正是鄰近的社區。」（引自 White and White, 1973: 424）

依據錢德勒 1944 年的文章〈謀殺巧藝〉（The Simple Art Of Murder）的看法，低級犯罪故事作家即是被都市概念主導的現代美國史家。錢德勒寫道，這些作家處理的是：

幫派可以在其中治國並且幾乎治理著都市，旅館、公寓、著名餐廳都是被那些開妓院營生的人把持。在妓院裡，一個銀幕上的明星可能是黑社會的皮條客？或是眼線？（finger man），大廳裡那個不錯的傢伙則是賭場的莊家；在那個世界，地窖內滿是私釀酒的法官可以將人定罪入獄，只因那人口袋裡放了一品脫的酒，而你鎮上的鎮長可能早就因包庇謀殺而致富；在那兒，人們無法安全地走在黑街上，因為法律和秩序是人們掛在嘴上而疏於實踐的。在那個世界，你可能在光天化日下目睹一樁街頭搶劫，也看到是誰幹的，但你卻寧可倉促地退到人群中，絕口不提，因為搶犯可能有帶著長槍的夥伴，或者警察可能對你的供詞不滿意。無論如何，辯

方的訟棍將被允許在法庭上公開辱罵毀謗你，而在一群被推舉出來的低能陪審團員面前，只有政治性的法官極敷衍地出來調停。
(Chandler, 1973a: 197)

然而，錢德勒鏗鏘的拼貼描述了黑色都會的能量和其駭人的腐敗，以及當中的誘惑和可怖——這是好萊塢黑色傳統下所有黑暗都市共通的二元論。黑色電影藉著沈默、逃避和否認做出最具表現力的傳達，當中所呈現的黑色都會景象無法簡單地被描繪出來。^④因此我將從下面這部電影談起，它為立基在普羅式美國主義上的黯黑現代都會提出更明晰的閱讀，而到了黑色驚悚的作品中，對這種美國主義的描繪則是相當令人驚駭的。

淵藪之城

《風雲人物》(*It's a Wonderful Life*)於1946年上映，當時二次世界大戰甫結束，黑色驚悚片的風潮蓄勢待發。作為超自然奇想、戲劇和喜劇的奇異混合，該片標誌出法蘭克·卡普拉(Frank Capra)導演對民間拍片的回歸，這位導演以其戰前的社會喜劇—戲劇系列著稱。^⑤《風雲人物》嘗試再確立一個男人的信念，他為了服務所居的小鎮社群——貝德福佛斯(Bedford Falls)，而犧牲自己旅行與冒險的夢想。在危機時刻出場的喬治·貝里〔George Bailey，詹姆斯·史都華(James Stewart)飾〕，在他家的營造和借貸事業瀕臨崩解之際準備自殺。不過他因超自然使者——老練的守護神克萊倫斯〔Clarence，亨利·屈福斯(Henry Travers)飾〕的介入而獲救，克萊倫斯從喬治眼前的橋上跳出來，把喬治原本將生命輕易拋棄的意圖轉化成存活。為了說服喬治，讓他明白他個人的犧牲是值得的，於是克萊倫斯讓喬治看看如果他沒有出生，那麼貝德福佛斯會變成什麼樣子。他向喬治展現出一番現代美國的夢靨景象，黑色都會的光景。(Wood, 1986: 65)。



《風雲人物》

在這異樣 (alternative) 的現實裡，波特斯維爾 (Pottersville) 的野蠻都會世界取代了貝德福佛斯理想化的美國中產階級社區。當喬治奔跑穿越小鎮，一連串的推軌鏡頭顯露出四〇年代黑色都會的圖誌：霓虹燈與爵士樂的喧擾，波特斯維爾大街上充斥了不正式的餐廳、俱樂部、當舖店面和許多酒吧。這樣的不入流場所，是老波特 [Old Man Potter, 里歐奈·貝瑞摩爾 (Lionel Barrymore) 飾] 這位貪婪、坐輪椅的資本家對喬治所實現的報應。喬治是擋禦波特影響力的壁壘：憑著繼承自其父的營造和借貸公司，喬治貸款給「一般百姓」讓他們建造家園，以維繫貝德福佛斯作為一個屬於家庭、朋友與鄰人的社區。藉由喬治·貝里這個顧家又顧民的人、資本企業有助於社區的目的——這是根本上奧妙地具生產力的 [在營造借貸公司熬過經濟大恐慌時期的財務危機後，喬治將公司僅剩的兩張鈔票放在金庫裡，稱它們為「母財和父財」 (mama dollar and papa dollar)；框藝 (Framework, 1976: 22)。然而，波特斯維爾的都會世界卻是毫無生產力的縱慾荒地，其

公共空間不是被家庭住屋所佔滿，而是充斥著商業空間的粗率誘惑。都會這般頹敗的光景象徵了社會體的腐化，該片將其與波特本身的肢體殘廢相連結。喬治為自己建立家庭，也幫助他人建立家庭，帕特對金錢的貪圖則成了一種「無能」的堆棧，毫無成果。喬治為生活奠基，帕特的資本主義剩餘價值則是為死亡驅力而效勞——貝里公園（Bailey Park），亦即貝德福佛斯的家庭住宅社區，被「波特園地」公墓所取代。在這貧瘠的貝德福佛斯的等同體裡，喬治的家人尤其備受挫折；他的妻子瑪莉〔唐娜·蕾（Donna Reed）飾〕如今成了一個神經質的老處女圖書館員，他的母親〔寶拉·邦迪（Beulah Bondi）飾〕不再為家人持家，卻在一間破爛的寄宿房舍裡豢養一大批陌生客。

就像許多黑色驚悚片裡的主角，喬治蹣跚而行，穿越波特斯維爾的街道，找尋熟悉人事的庇護，卻發現他親近的人已經變成冷淡的陌生人，貝德福佛斯的社區倫理也已被自我保護主義和恐懼所侵蝕。克萊倫斯告訴喬治，道德乃是「每個人的生命觸及許多他人的生命——而當他不在彼處時，他在那兒留下了一個懾人的洞，不是嗎？」然而，波特斯維爾的恐怖不單來自喬治所熟知和深愛的人的轉變，還來自他自身認同的錯位（dislocation）。波特斯維爾的夢魘——在影片製作過程中將其定名為「尚未化生的階段」（unborn sequence; McBride, 1992: 520）——是以喬治的缺席為前提，而他則被迫駐居於熟悉的人事已遭到異化的駭人景象裡。⑥游移在黯黑的街道上，他的過往與生存的重要座標已被橫奪，他根本就是「無家」的。⑦欲求和責任之間的衝突折磨著喬治，這最終因其淪落入波特斯維爾而滌清；波特斯維爾是個黑洞，虛無的渦流，它剝除並裸現出支持著喬治生命的原則。喬治立即得到報償，因他重拾信念，並與熟悉的人事重修舊好，此際貝德福佛斯的居民突然造訪他家，他們所捐獻的基金將可拯救營造和借貸公司的營運，讓他免於牢獄之災。這是激昂的感性結局，在此貝德福佛斯的平常百姓報答了喬治先前的犧牲，使他在解除自我懷疑的茫然迷咒之後，再度融入社區。影片結局的聖誕節場面為喬治的新生添加象徵的重要性，使這座小鎮和個人在其中的定位受到赦免。⑧

貝德福佛斯和波特斯維爾呼應了社會組織化的兩種相對形式，斐



《風雲人物》

迪南·托尼耶（Ferdinand Tönnies）稱之為「社區」（*Gemeinschaft*）和「社會」（*Gesellschaft*）。如同菲利浦·卡西尼茲（Phillip Kasinitz）所概述的：

對托尼耶而言，「社區」是一種社會團結性，立基於情感的親密維繫、對地方的共識（既是社會的，也是物理上的）和對目標的共識。他主張「社區」的特徵是大抵具有共同經驗的一群人之間，在共同在地性上有著高度的面對面互動。當中對社會規範的認知很堅固，個體的歧異很少。那裡有高度的社會輿論，人的行止被強有力但往往是約定俗成的機構——如家庭和同儕團體——所管轄。相反地，在「社會」

中，人際關係傾向於不具個性、膚淺而斤斤計較，利己成為人們行為的普遍動機。社會團結性由正式的威權、條約和法律所維繫。
(Kasinitz, 1995: 11)

貝德福佛斯的百姓社區，近似於湯瑪斯·傑佛遜總統的田園理想，那是一個地方化的美國主義的領域，受到保護，免於都會性的惡性侵害。波特斯維爾則是陌生人充斥的腐化之城，背離了美國的伊甸園承諾——在不受管制的資本主義壓制之下，那個世界裡公認的社會繫屬已被消弭。^⑨

然而，在描摹戰後美國複雜的社會境況上，這種對「永續的」(eternal)美國社區的鄉愁式幻想不足為可行的範本，而在嘗試重振卡普拉於經濟大恐慌時期的成功作品——《富貴浮雲》(Mr Deeds Goes to Town)和《史密斯到華府》(Mr Smith Goes to Washington)裡那種樂觀而富有民風的精神上，《風雲人物》一片從前期影片具有的「熱情投入的社會批評」(McBride, 1992: 522)中抽離出來。^⑩詹姆斯·阿吉(James Agee)在對該片的評論如此反駁：

再現一座二十世紀的美國小鎮時，法蘭克·卡普拉極少援用二〇年代的素材，而高度地加以理想化，使其看來基本上屬於十九世紀，或總之是早於一次世界大戰的時候，而該戰爭的確是該世紀的終了。的確，許多小鎮都「退回」那大抵上較為宜人的型態，但卡普拉再現的小鎮是我所見的最為諾曼·洛克威爾式(Norman Rockwellish)的。

(引自 McBride, 1992: 522) ^⑩

卡普拉較早期的電影裡另一個顯著的差異，在於他以女性角色鋪陳影片軸線時，處理的方式有較為特定的限制。在《富貴浮雲》、《史密斯到華府》和《群眾》(Meet John Doe)片中，男主角和現代都會的衝突藉由和一名都會職業婦女的關係來傳達。依查理斯·馬連(Charles Marland, 1995: 111)所稱的「批判—皈依—信念模式」，那個女性的軌

跡具體化了某種一般過程：在這個過程中，男主角重拾對這個為批判、剝削和腐化的動搖所籠罩的都會世界的信心與整體感。相對的，《風雲人物》的中心女性角色們——喬治的母親和妻子，飾演更被動的配角，^⑫而卡普拉戰前電影中關鍵性的男性—女性競爭，則為發生在男性主人翁內心的衝突所取代。^⑬

黑色電影中，萬惡淵藪的都會景象呈現出某種矛盾性，存在於卡普拉影片中亟於容下的個體和社區間的關係。例如，在《人到命絕》（*D.O.A.*）中，法蘭克·畢格羅〔Frank Bigelow，愛德蒙·歐布萊恩（Edmond O'Brien）飾〕被逃離小鎮的享樂願景所惑，而來到都會。小鎮的名字「班寧」（Banning），無庸置疑地指出本身的侷限。畢格羅逸入都會的荒淫無度中（酒吧、爵士樂、隨處可得的女色），而遭到立即的報應：他在夜總會打翻致命劑量的鈾毒藥，而在瀕臨死亡的最後幾小時裡疾奔於城市的街道上，奄奄一息之際，他拼命想了解那造成其這般死亡的逃逸之夢的究竟。欲力的（libidinal）都會所蘊藏的黯黑誘惑，也玷污了位於《辣手摧花》（*Shadow of a Doubt*）和《瘋狂時刻》（*The Reckless Moment*）核心的女性，在每個女性身上激起一種內在的掙扎，暴露出對其小鎮體制如此高度的不滿，致使末了的回歸秩序只是某種勉強的妥協。即使黑色電影將現代都會定位成對「美國社區」的威脅，但它拒絕將小鎮視為對選舉的救贖。此外，黑色電影更傾向於承認在陌生人充斥的都會中，對那些封閉受限的美國小鎮，所具有的吸引力。

私「我」

像喬治·貝理一樣，黑色電影的主角往往傾向於發現自己無處可逃、無處躲藏、無家可歸。^⑭但卡普拉片中主角是有所歸屬的，而黑色驚悚片則暗示了現代美國家庭和社區更加幽微的本性。希薇雅·哈維（Sylvia Harvey, 1978）提到，在處理「家」的確定性的難題上，黑

色驚悚片以「家庭關係的驚人匱乏」（前引書：33）及其對「通常是藉著擁有妻子和家庭所獲得的滿足感的失落」作為耽溺的表徵。（前引書：27）而理查·戴爾（Richard Dyer）則指出，在黑色電影中：

場景往往設在公眾場合而非家中。對主角而言，像進餐這類基本的家庭儀式地點，已從家庭轉移到公眾的用餐場合。確實，點午餐的櫃檯已近乎是該形式的真正表徵之一。……關鍵性的個人邂逅不在家中發生，而是在火車上〔《火車怪客》（*Stranger On A Train*）〕、超級市場裡〔《雙重保險》（*Double Idemnity*）〕或下流的咖啡館〔《不堪回首》（*Out Of The Past*）〕。如此一來，主角被奪去了安全、舒適或有固著感的環境。一旦挑起這樣的氣氛，對這種情形的描繪就會變得更犀利——藉由置身於黑色世界的威脅中〔《死吻》（*Kiss Of Death*）〕，或實際地被其毀滅〔《偉大的警察》（*The Big Heat*）〕。……更常見的是，家庭場景出現時，多為惡人所居，甚至是「不正常的人」——他們屬於特異的（即「不健全的」）人，如在《蘿拉秘辛》（*Laura*）中；或無後的夫妻，如在《蕩婦姬黛》（*Gilda*）或《郵差總按兩次鈴》（*The Postman Always Rings Twice*）中；當然，抑或同性戀，如在《奪魂索》（*Rope*）中。這些家庭都是異常的，以一種圖像式的方式表現出來，再度採用迥異於「常態居家」舒適形態的奢華形式。（Dyer, 1977: 19）

黑色都會是上演著塗銷「家庭」戲碼的主要舞台，這固著在這種「去安適性」（dis-ease）的精神面，而非直接處理那些使現代都會如此不宜人居的社會力量。在黑色都會的擂台上，主角必須面對他者的陌生和內在陌生的他者性（otherness）。黑色電影以其混亂和錯位的場面，挑戰主角如何在現代美國黑色的表現式擬像中勾勒出自身的定位。¹⁵

黑色都會最具代表性的男性駐居者就是私家偵探，和蛇蠍女人

(*femme fatale*) 共通的是，他們都對馴化抱持任性的拒斥態度。錢德勒在〈謀殺巧藝〉中所描述的邪惡、無法紀的都會，提供給私家偵探新的疆域：就像美國西部的舊邊區，它是織構浪漫傾向的男性冒險故事的現成據點。¹⁶但是，古典西部故事中，主角在家族社區和荒野之間飽受折磨，黑色偵探則是私化的主角，是為黑色都會社會的元子論式 (*atomistic*) 體制量身打造的。錢德勒的偵探小說系列主角菲利浦·馬羅 (Phillip Marlowe)，或許揭露了藏匿在都會井然有序表面下的腐敗陰溝，但他勤奮的努力卻僅導致些微的改變：案子偵破了，都會仍然無法無紀。如史蒂芬·奈特 (Stephen Knight) 所提出的，錢德勒的小說將焦點放在馬羅的私人矛盾上，他雖置身都會，卻與之相抗衡。這個焦點持續取代導致都會失序狀態的社會和政治因素。(Knight, 1988: 79-85) 錢德勒的文章將其偵探定位成私化的榮譽者 (*man of honor*)，他抗拒現代世界裡基本的誘惑：

在這些殘酷大街上，一個本性並不殘暴的人卻必須前行，他並未蒙受污名，也不膽怯。這種故事中的偵探必須是這樣的人。他是個英雄，樣樣都行。他既是全能的，又是平凡人，卻又非比尋常。用一句老調的話來說，基於其本能和不可取代性，他必須做個重視名譽的人，對此他並不多想，而當然地也從來不說。在他所處的世界裡，他必須是最傑出的，而不論在哪個環境中，他也相當優秀。我對他的私生活不太感興趣；他既不是太監，也不是登徒子；我想他可能誘惑一名女公爵，而我很確定他不會去糟蹋一個處女；如果他在某一方面是個重視名譽的人，那麼他在各方面皆如此。

(Chandler, 1973a: 198)

作為一個私化的英雄 (私我)，菲利浦·馬羅的主要目標就是保有一致性和獨立性。奈特如此論道：

馬羅所偵辦的大多數案件都是憑一己之力找來的：他是

個置身警界之外的私家偵探，但也是個不折不扣的私家偵探，只選想要的部分來探查。馬羅的正面價值和負面個性是以獨立的個體為核心，個體必須保持堅強、主動，抵禦危險和誘惑。

(Knight, 1988: 80)

作為文化上表徵化的幻想男性，美國私家偵探所帶來的衝擊，衍生自他恆為激性自我（liminal self）的這種角色，能自由地游移在歧異的社會界域之間，這些界域凌亂散置在都會裡，而他即生存在這些界域的邊緣上。朗·古拉（Ron Goulart）對此的看法是，他「能帶你到任何地方。你會淪入貧民區，會到下等的界域，而你亦能深入富豪與名流的宅邸。他讓你能接近到幾乎社會的每個階層。」（Annenberg, 1994）然而，馬羅既探查著都市合法性的外部及其下等界域間隱藏的關聯，又不禁一再反覆這種過程，藉此他得以再度將自身勾勒成穩定的整體，該整體自外於他所生存的墮落世界。偵探持續地將自己的定位正名為私「我」，拒絕社會認同的要求。馬羅與他人的接觸是瞬間的，而且大抵上易於導致偏執；幾乎他遇到的每個人都企圖以金錢、性或謊言來誘騙他，由此可見一斑。就連他跟客戶間的契約關係——通常這些客戶是一個接著一個——都更近於一種使該過程合法化的憑藉，而馬羅藉此得以迎擊來自都會特性的挑戰。約翰·豪斯曼（John Houseman）在1947年所寫的文章中，對菲利浦·馬羅在當時大銀幕上的具體呈現有所微詞：「我懷疑歷史上是否曾經出現一個英雄，其生命是如此地無法令人欽羨，且缺乏高遠的抱負。」（Houseman, 1947: 162）正如錢德勒小說裡持續的內心獨白所暗示的，將自我私化是有代價的：不論馬羅在陌生人充斥的都會裡享有多大的自由、具有多高的流動性，他終究還是被困在其自足的狀態裡。為了保持「不受玷汙」，馬羅必須抗拒情感的糾結，而任何以性誘惑來要脅的人都會激起警告的謾罵聲浪。¹⁷

在黑色驚悚片中，私化的自我和空虛的社區所引起的焦慮感往往阻礙了冒險；或者，至少那冒險變成嘗試驅除此焦慮感的一個方式。黑色驚悚片最具代表性的，並不是《梟巢喋血戰》（*The Maltese Falcon*）



《不堪回首》

和《夜長夢多》（*The Big Sleep*）片中相較之下較為檢點的私家偵探主角，而是《黑暗角落》（*The Dark Corner*）和《不堪回首》（*Out of the Past*）等片核心的男性：沿襲漢密特（Hammett）和錢德勒筆下的人物所塑造的硬漢偵探，他們淪落到虐待式的負面狀態裡。（Krutnik, 1991: 100-14）這類黑色主人翁所經驗的創傷式斷裂，則關連到更龐大的焦慮感上，而這種焦慮感的起因是蘊含在現代美國「文化的潛意識」裡的身分、性別和社區的凋零。主角與這種焦慮感的連結是藉著一種很接近弗洛伊德理論「夢工」（*dreamwork*）的樣態，以著精細運作的濃縮作用和錯置。黑色電影擴展了上述的過程，好萊塢小說則藉由將人物和行動的邏輯奠基在普及化的心理分析規則上——它們在四〇年代於美國造成廣泛的衝擊——並透過上述過程將個人主義角度下的社會

衝突符碼化 (codify)。(Krutnik, 1991: 45-55) 流行的心理分析論述更加強了黑色驚悚片於私化個體的著墨，促使人們以主體內部的角度來定義自我；同時，作為一種能夠揭露精神面秘密的科學性至高論述，心理分析這樣的聲望為這類影片對潛意識陰暗死角的探索提供了合法性。

喬治·貝里內在所射出的陰影——他在不願出生的願望下來到世間——讓波特斯維爾活躍起來，因而似乎無秩序和混亂的慾望也形塑著黑色都會的秘密和陰謀。依據理查·戴爾的觀察：「黑色電影的基本結構像一座迷宮，以主角為線索穿梭其間。」(Dyer, 1977: 18) 這座迷宮不只是構築自故事情節迂迴的複雜性，還來自反覆援用再現的策略，像畫外音、倒敘、視角、擬仿的夢境、夢魘或幻覺這些手法，而將戲劇性捲入主觀的過度決定論的渦流中。¹⁸遊歷過這表現主義式的都會夢魘迷宮的人，因無法看清「在彼處」的世界樣貌而持續地受阻；在那個世界裡，自我和他人的清楚界線已經模糊不清。黑色驚悚片最聳動的詭異敘事邏輯加劇了這類困境：例如《改道行駛》(Detour)、《逃獄血冤》(Dark Passage) 和《他們不相信》(They Won't Believe Me) 片中粗暴的意外，迫使慾望及其對象物間毫無隔閡：每個情境裡，在「湊巧」是主角瀕臨死亡之際的現場，所有人都加害著他。《改道行駛》片中飽受折磨的主角艾爾·羅伯〔Al Roberts，湯姆·尼爾 (Tom Neal) 飾〕將這種詭異的遭遇，歸因於「命運或某種神秘力量」無情的變幻不羈；然而，黑色電影中的命運是潛意識的最主要暗喻：在潛意識裡，「他者」邏輯乃是藉著機運與巧合所導致的可信度崩解來傳達。

在無所不在的潛意識籠罩下，黑色都會的街道往往出奇地空蕩，它是被私化的創傷所擊潰的公眾與社會的界域。在棚內拍攝的實際運作下，更強化了好萊塢電影裡黑色都會至要的氣氛——封閉性和內在性；¹⁹即使在戰後的現場拍攝風潮中，都會犯罪驚悚影片裡對「真實的」都會空間的呈現，仍傾向於結合黑色電影片場製作所採用的明暗對比手法。²⁰在決定黑色電影的表現主義風格上，還有兩項更進一步的結構性因素值得注意。第一個因素是，好萊塢導演擅長運用次文本化的藉口，來彌補自三〇年代以來海斯禁令 (Hays Code) 所強加於電

影的匱缺（absence）。黑色電影裡誘人而隱晦的再現技巧——異色迴蕩（vividly resonant）的氛圍、陰暗的場景和暗喻式的機警對答裡生動的台詞——持續地暗示出一方與誘惑和恐怖相比擬的境地。第二個因素就如同保羅·柯爾（Paul Kerr）的看法，B級黑色電影，宥於有限的經費、拍攝進度和影片長度，而發展出一種格外集中而風格化的說故事模式。這種模式援引了非寫實技巧，例如背面放映合成（back-projection）、利用庫存膠卷組成的蒙太奇情節。（Kerr, 1978: 51-6）

本章將以對一部特出的 B 級黑色電影的詳盡檢視作結，該片是 1944 年的懸疑驚悚片《陌路聯姻》（*When Strangers Marry*）〔又名《背叛》（*Betrayed*）〕²⁰。《陌路聯姻》以其對紐約都會的刻劃著稱，即使它是在有限的佈景、演員和經費下於片場裡拍攝，（Miller, 1987: 311）該片的企圖不只是捕捉紐約作為一特定地點的「真實」（actua-



《陌路聯姻》

lity)，還在於與作為美國都會的紐約某些相呼應之處，後者最具體而複雜地象徵著現代世界。②就像許多 B 級驚悚片，《陌路聯姻》由一系列氛圍濃重的棚內景構成，編織出一面錯綜複雜驚人的關係網絡，以創造出一種紐約黯黑的「詩意」景象，在此紐約乃作為一座陌生感和異質（difference）的迷宮。該片最重要的情節謎團是富裕的費城人山姆·普雷史考特（Sam Prescott）遭到謀殺和劫財。在全片大部分的時間裡，到處差旅的推銷員保羅·巴克斯特〔Paul Baxter，狄恩·傑格（Dean Jagger）飾〕因這樁犯罪案而被追緝，直到最後，才揭曉那名兇手原來是另一個推銷員弗瑞德·葛蘭姆〔Fred Graham，勞勃·米契（Robert Mitchum）飾〕。蜜莉〔Millie，金·杭特（Kim Hunter）飾〕爲了尋找新婚丈夫保羅，在黑色都會裡展開巡遊，影片藉由焦點集中在蜜莉這個女性的經驗上，來取代——犯罪情節所交織出來的——男子氣概遭逢危難的特色戲劇。在黑色電影最爲激烈的一個意外裡，她也湊巧和弗瑞德有所牽連。《陌路聯姻》探索在虛構的都會光景的情境中，一個女人的慾望之謎，依慣例，是男性幻想和焦慮主導了這種都會光景；就如英國貿易期刊《電影週刊》（*Kinematograph Weekly*）的評論家提及，該片「既成功地描繪女性，也是成功的驚悚片」。《*Kine Weekly*, 1945: 20）更進一步而言，藉著諸多不同的方式，片中三個主要人物都與來自家、家庭和社區的傳統承諾錯開，他們被錯置的程度暗示性地低聲道出一種更廣大的侵擾，困擾著當代美國。

陌生人的都會

在該片許多別具意味的邂逅裡，紐約刑事組偵探副隊長布雷克〔Blake，尼爾·漢密頓（Neil Hamilton）飾〕在與弗瑞德·葛蘭姆一同洗土耳其浴時有一段對話：

布雷克：噢，總之這是個適合居住的城市，不過我隨時都可能住到鄉



《雙重保險》

下去。

葛蘭姆：嗯，現在得看你對生活的定義是什麼了。

布雷克：可是，在都市裡養小孩可不成。

葛蘭姆：嗯，我不曉得——大家都不結婚。

布雷克：每個人都該結婚的。

弗瑞德·葛蘭姆永遠地離鄉背井了，但還是無法適應都市裡所強加的較不確定的生存模式。不論葛蘭姆跟布雷克的對話是多麼逞強——在蒸氣室那種圍著浴巾相見的親密感下的陽剛表現——他並未接受都市「生活」的樂趣，而淪於令人悲憫的對家庭生活理想的虛飾，這種理想正是他所得不到的。他出現時，旁邊幾乎都少不了他的兩個家庭支柱，一隻煙斗和一條忠心耿耿的狗。弗瑞德爲了有機會實現他對家的幻想而殺人，這個事實凸顯出這種幻想的極端本質，他冀望從普雷史考特身上奪走的一萬元美金讓他有可能和蜜莉——他小鎮來的甜心——結婚。

結束蒸氣室的對話後，布雷克將弗瑞德帶回總局，給他看那些因「橫財」的唆使而變成殺人凶手的人們的照片。和弗瑞德·葛蘭姆一般，這些人都是一般人，他們不只是因為他們要的東西非比尋常而被定罪，並且他們爲了追求平庸的逸樂而極度地鋌而走險。就像許多作爲黑色電影主角的玩家，弗瑞德在一樁犯罪的踰越行爲裡不顧一切地冒險，但是他缺乏瓦特·涅夫〔Walter Neff，弗瑞德·麥克穆瑞（Fred MacMurray）飾〕和菲莉絲·戴翠森〔Phyllis Dietrichson，芭芭拉·史丹維克（Barbara Stanwyck）飾〕那種打帶跑的粗暴，而兩人是《雙重保險》裡四處下毒手的叛逆之徒。同時和家庭及「合法性的」資本主義事業作對，瓦特和菲莉絲冷血地殺掉後者的丈夫，因爲瓦特工作的保險公司將提供有利可圖的償金。²³他們是現代美國的社會夢魘下的產物，其中一種無情競爭性的自利取代了對其他個體和社會機構的忠誠。然而，和《風雲人物》不同的是，《雙重保險》（雷蒙·錢德勒參與該片的劇本）並沒有哀悼社群和家庭的價值的衰微，並且拒絕單純地譴責其中的罪人。如查理·西漢（Charles Higham）和喬·格林堡（Joel Greenberg, 1968: 22）將之描述爲「一部絲毫不帶憐憫或愛情痕跡的電影」，該片愉悅地描繪這對冷酷的情侶在美國的社會理想主義的碎石間遊戲。

由於無法棄絕那種沃特和菲莉絲所襲擊的家庭制度，弗瑞德仍被困在這兩者之間：對小鎮家居生活的幻想，和以都會爲象徵的現代美國毫不留情的野心。當弗瑞德跑去紐約找蜜莉——保羅已在那間推銷員的旅管裡替她預定了一個房間——他精神上和社會上的錯置在此時顯露無遺。即使蜜莉因爲喜歡上另一個男人而不理弗瑞德，當她等待神秘的丈夫出現之際，弗瑞德仍忠心地陪伴著她。這一幕一開始是弗瑞德坐在扶手椅上的中距離鏡頭——他手持煙斗，狗坐在他的大腿上，收音機播放著輕音樂——攝影機從這裡往後退，定在弗瑞德和蜜莉分別坐在椅子上的兩個畫面。影片接著滲進了活躍的都會景象，將這個稍縱即逝的家居情節全然破壞：此時對街舞廳跳動的燈光在背景裡閃爍著。此刻，場面調度同時凸顯出弗瑞德對家庭生活的想望，並強調其不協調性，爆發性的張力框架（frame）了這兩個來自美國小鎮的避

難者相衝突的慾望。影片接著跳到蜜莉別具深意的懷疑表情，當弗瑞德說他憶及「在格蘭茲鎮（Grantsville）的舊時光」：在此他渴望著已然失落的家的可能，蜜莉則遠離該地，追尋某種不同而更為陌生的事物。

弗瑞德·葛蘭姆是個次要的角色，在其困境相襯之下，觀眾對蜜莉·巴克斯特的神秘感投以某種陰霾重重的釋然感。正如弗瑞德沈著的外表，消極、女性化、家庭傾向，底下隱藏著洶湧的伏流，蜜莉純潔的形象也掩藏了某種對「陌生感」的欲求，旁人則對此有所警覺。這位純潔的新娘在前往與自一個月前的新婚之日後尚未謀面的丈夫相聚時，她氣喘吁吁地向一對沈穩的中年夫婦道出她的故事；在前往紐約的擁擠火車上，她和這對夫婦坐在同一個車廂。蜜莉提及她遇到保羅是在俄亥俄州的格蘭茲鎮當女侍的時候，那位太太睥睨地議論道：「一見鍾情，是吧？」蜜莉懇切地答道：「不，我甚至不怎麼注意他。他很怪。記得我們第一次約會，我不想去，不過，總之那個晚上我就是覺得自己在等他。我們散步，他的話不多。這很難解釋，但我感受到那種同樣的陌生感。」就像火車上的太太一樣當布雷克了解到蜜莉對她丈夫所知甚少的時候，也覺得很驚訝：「妳是說，你只見過這個人三次就嫁給他？……實際上妳是嫁了個陌生人。」身為法律和家庭的發聲者，布雷克從蜜莉對陌生慾望的追求中退縮，這種慾望引領蜜莉從鄉下來到都會。兩個推銷員被蜜莉那尚未腐壞的小鎮完整性的氣息所吸引，這一點已然清晰可辨時，她也發現對這些黯黑男性的吸引力是連自己都難以估量的。相對於弗瑞德藉由殺人所企求的特定家庭理念，她所踰越的賭局——和一名差旅的推銷員成婚，一個名聲敗壞的過客——則是一種叛逆；她進入黑色都會的旅程既是一場慾望的冒險，也是潛入黑暗的初旅，這股黑暗凸顯出美國的進步之夢。

在四〇年代的驚悚片中，蜜莉是個不尋常的角色，她混淆了傳統黑色電影中兩極化的壞女孩和好女孩〔而同時反對麗泰·海華絲（Rita Hayworth）在《蕩婦姬黛》片中亦好亦壞的女孩惡作劇，或者洛琳·白考兒（Lauren Bacall）在《夜長夢多》飾演的薇薇安·史坦伍德（Vivien Sternwood）的角色〕。因為蜜莉暗自決定不要安於小鎮的侷限裡，因此對弗瑞德而言她是個蛇蠍女人，但她並非黑色女人，像菲莉絲·戴



麗泰·海華絲 (Rita Hayworth) 在《蕩婦姬黛》 (Gilda, 1946) 裡亦好亦壞的女孩
惡作劇

翠森、《梟巢喋血戰》的布麗姬·歐雪涅絲〔瑪莉·亞斯特飾〕、《繡巾蒙面盜》（*The Killers*）的凱蒂·柯林斯〔Kitty Collins，愛娃·嘉娜（Ava Gardner）飾〕、《不堪回首》的凱西·摩菲〔Kathie Moffett，珍·葛莉兒（Jane Greer）飾〕或《上海小姐》（*The Lady From Shanghai*）的愛爾莎·班寧斯特（Elsa Bannister，麗泰·海華絲飾）。這些野心勃勃的女人運用性誘惑來為自己換取美國家庭主婦得不到的奢華和自由；這些帶有危險性的自由行事者激起男主角內心的懷疑，不僅由於她們根據自己的算盤來操作，還因為威脅到男主角在性和經濟上的優越能力：在這兩方面，黑色女人指派給男主角一項挑戰，就是證明他能「滿足」她。蛇蠍女人從來都不單是混亂的禍首，事實上她的作用還包括作為對身分、性別和經濟狀況更難確知的焦慮的主要待罪羔羊，而這些子題圍繞在黑色情節的表面之下。例如，她圖利的衝動就成了黑色都會敵對的競爭性的主要具現。²⁴然而，蜜莉仍被當成影片的主角，作為劇情裡可欲的對象物：在這類影片中，這個位置通常為男性所佔據，²⁵她也不像黑色女人那樣貪圖金錢。雖然她還維持與拜物式的情慾——黑色電影的註冊商標——無涉，蜜莉就像蛇蠍女人一樣，被挪用作為男性慾望的投射媒介。弗瑞德不僅將她投射為一個「好太太」的角色，還投射在他殺死普雷史考特的手法上：用一只絲質絲襪將他勒死，那絲襪正是他買給蜜莉的禮物。這又將暴行和他受挫的性慾相連結。

在《陌路聯姻》裡，紐約的景象是風格化、表現主義的，和那個女人邪惡的自我——其可欲的自我——所發散出來的力量相共鳴。都會是一座試煉場，這個小鎮來的潘朵拉在其中必須為了實現她的欲求之慾（the desire to desire）而奮鬥。當蜜莉焦慮地在旅館房內的黑暗中等待她的初夜，狂噪的爵士樂爆發出來，粉碎了寂靜。她被這些異端的脈動所驚懼，躡足走向窗戶，拉起百葉窗。舞廳招牌的刺眼燈光流瀉到房內。當燈光一明一滅，蜜莉遂被塑造成一個半明半暗的人：一部分是天使，一部分是陰暗的女性。她在後來的一幕裡，同樣地因無所歸宿而遭到嘲弄：蜜莉得知保羅是殺害普雷史考特的嫌疑犯，於是她自他身邊逃離，逸入黯黑的都會。而在中央公園，她被那些在發現

之旅途中巧遇的人極端扭曲的面孔所勾引，這些面孔自黑夜中拋露出來，指控保羅為殺人兇手。²⁸這些場面顯現出同時期的迫害女性驚悚片系列所帶來的影響，熱門的哥德式電影如《蝴蝶夢》（*Rebecca*）、《煤氣燈下》（*Gaslight*）、《人間尤物》（*Experiment Perilous*）、《我是茱莉亞·蘿絲》（*My Name Is Julia Ross*）、《門後的秘密》（*The Secret Beyond The Door*）和《古寺情魔》（*The House On The Telegraph Hill*）。在這些電影中，女性在嫁給一個奇怪、詭異的男性，遷入他黑暗的住所之後，會屈從於精神上——有時是肉體上——的殘暴對待。²⁹在《陌路聯姻》中，具有威脅性的男性空間並非一間房屋，而是都市本身：黑色的都會，被男性幻想和焦慮所統治，而通常提供給女性極少的選擇³⁰。哥德式的驚悚片將家庭生活再現為對女性加以控馭的圈套，而蜜莉與保羅的結合則為她打開不同的可能。

當她在都會裡找到保羅，保羅正以假冒的身分藏身在一間下流的公寓中。蓬頭垢面的他變成一個難堪的怪人，神似下列電影中毒癮纏身具有自虐傾向的男性：《繡巾蒙面盜》（*The Killers*）、《進攻死角》、《改道行駛》、《不堪回首》和《諾拉·普蘭蒂》（*Nora Prentiss*）。《電影週刊》對蜜莉神秘的丈夫的殺人動機有所爭議：「這個故事並未交代清楚，保羅為什麼該以這麼可疑的態度行事。」（*Kine Weekly*, 1945: 20）³¹為了保持懸疑，維持保羅的神秘感是必要的——觀眾或蜜莉都不確定他並不是兇手，直到影片很後面的地方——但是不清楚交代他的個性，則不僅是基於情節上的迫切需要。整部片持續將焦點放在不確定的身分本質上，就像蜜莉和弗瑞德，保羅並非他表面上看來的那樣。³²然而，該片的確藉由維持保羅和弗瑞德之間接近的對應，暗示性地提供了對保羅行為解釋。弗瑞德和蜜莉一同坐在旅館房間，他帶著疲憊的決定論調說：「哪裡都一樣……你無法逃離自己。」後來保羅對這些感觸有所呼應，他觀察街頭嬉戲的孩童：「小孩為彈珠爭吵。過了二十年後，他們還是持續爭吵。只是不再是為了彈珠，而是為了錢。人們無法有太大的改變，不是嗎？」對這兩個男人而言——推銷員，像沃特·涅夫在商務企業的桎梏下幹活——因金錢而造成人類精神的腐敗是無法避免的。這兩個素昧平生的

男人有同樣的落魄——就影片所暗示的，這是源於他們的工作強加在身上的生活方式（如保羅所述，「在簡陋餐館裡進餐，睡在第三流的旅館」）。但是弗瑞德服從於採取速戰速決，先殺為快的衝動，保羅則有所抗拒——雖然，如他對蜜莉坦承的，他純然是被慫恿的：「你闖蕩多年，絞盡腦汁只為每個星期賺五十塊。而那五十塊對你而言大概是世上最重要的東西。然後突然間你遇到一個身上帶了一萬塊的傢伙。」

當蜜莉找到保羅之後，保羅盛裝打扮，答應帶她見識紐約都會。採用典型的B級黑色電影形式，這次的遊覽以濃縮的蒙太奇片段來表現，將這對愉悅戀人的中景鏡頭疊影在紐約景點的資料片畫面上。雖然這兩套影像被放在一起，它們並沒有整體感：保羅和蜜莉從未和真實的都會互動，仍停留在他們私人的視覺平面上。這段蒙太奇的風格塑造帶來了這樣的效果：將這座觀光都市疏離成爲一種一般化的經驗，成爲一系列落於俗套的都會景象和應答。他們二度進入都會造訪時，某些不同的世界顯現出來，潛伏在這都會景觀的陰影之中。

當警察接近，保羅企圖逃走之際，蜜莉決定陪伴他；即使她無法證明保羅是清白的。保羅落魄的處境啓發了她的能力，使她能將原本未經疏導的對陌生感的欲求，以這個錯位男性的「方向性」（作爲滋潤與救贖）來取代。^⑩更進一步，蜜莉藉著帶領保羅穿過迷宮而嚐到法外之徒的生活：蜜莉用一張相片將警察引開之後，開始在引領保羅逃遁法律制裁上取得主導的地位。當她與這個亡命之徒訂下婚約，她也展開了那種對流亡的愛情的幻想，這種幻想可以在下列的亡命鴛鴦影片中見到：像《你只能活一次》（*You Only Live Once*）、《夜行者》（*They Live By Night*）、《防震》（*Shockproof*）、《瘋狂槍桿》（*Gun Crazy*）（Krutnik, 1991: 213-26）；但在這個例子中，這對情侶不僅行過美國的後街，也穿越了都會裡陌生的荒僻之所。

保羅的妄想致使他倆放棄這次已經訂位、以路易西安那為目的地的「共享同遊」之旅，此時保羅和蜜莉被困在哈林區。爲了逃離在街上會被看見的狀態，他們走進一家位於地下室的俱樂部，這卻使他們更加醒目而顯眼，因爲在全都是黑人的團體裡，他們是僅有的兩張白

色面孔。哈林區俱樂部這一幕的主要作用，是顯現保羅和蜜莉自主流社會裡的異化：藉由將他們安置成純黑人世界裡的少數，那裡甚至連警察都不是白人。而它也利用種族把白人鄉愁的典型複雜化，在如《風雲人物》和《俠骨柔情》（*My Darling Clementine*）這些持正面態度的影片中，這種典型乃是社區論述的特色。在標示出波特斯維爾混亂境地的前幾個畫面裡，有一個黑人樂手的發狂畫面，當時他在鎮上一間生意興隆的酒吧裡，使勁地在鋼琴上彈出搖擺樂的節奏。在福特（John Ford）的電影中，懷特·伊波（Wyatt Earp）一開始宣告他來到墓碑鎮（Tombstone）時，是藉由安撫喝醉的印地安人查理，並命令他離開鎮上；他還羞辱混種的沙龍女孩奇娃娃〔Chihuahua，琳達·達奈兒（Linda Darnell）飾〕，藉著把她浸到馬的飼料槽裡，命令她「滾回保留區去」。

黑色電影這個詞彙較不幸的諷刺之一是，這些四〇年代關於現代都會的故事都拒絕讓非裔美國人出頭³⁰。即使《陌路聯姻》在界定黑人文化時，是藉由主流文化對其最為人熟知的援引（搖擺樂、搖擺舞、拳擊），在將社會社群的可能性加以視覺化上，以片中大吉姆夜總會場景最為接近。該場景推翻了將黑人作為美國社會中低下的少數族群的框架——這種處境具體呈現在前往紐約的火車上幫助蜜莉的腳伏身上——並片刻地將保羅和蜜莉從他們的情節裡拋出、游離，於是他們能證明存在著一個自給自足的社會世界，這個世界具有活力和凝聚力，是他們所知道的美國所欠缺的。該片並未將哈林區的次文化拿來當作混亂社會的樣板，也就是保羅和蜜莉所要逃離的地方；哈林區被用來作為一個別具意義的氣壓計，顯示那個社群裡的分裂，同時也允許人們瞥見都會撩人的一面，在此都會是作為多元文化共融的體制。

片中人物逃亡的情節也閃爍著家庭解體的暗示，這種解體引發了早先布雷克對弗瑞德·葛蘭姆所說的話。在共乘車裡，使保羅不安的不只是司機懷疑的眼光，還有另一個乘客，一個孤單的母親抱著不斷尖叫的小孩。他倆的逃逸也被一個小孩的彷彿「出賣」所終止。當他們離開大吉姆俱樂部，保羅和蜜莉漫無目的地遊蕩穿越陌生而赤貧的街道，直到蜜莉最後在一間破爛的宿舍找到一個房間。縱然如此，這

對情侶才待在那裡不久，房東太太凶惡的年輕女兒——很明顯的，她也沒有父親——就向警察告密，說她看到保羅偷偷摸摸走進大樓。《風雲人物》將其家庭解體的光景侷限在波特斯維爾的黑暗幻想裡，《陌路聯姻》則製造了一種更為擾動不安的家庭失序的跡象，藉著將這對男女往都會「黑暗之心」的放逐框限在兩幕場景之間，在其中以孩童作為他們的加害者。

都會的氣息

我拍了一部片，《血灑黑地獄》（*Pickup on South Street*），背景設在紐約，但是整部片我都是在洛杉磯和福斯（20th Century Fox）片廠拍攝的。《紐約時報》為它寫了大篇幅的評論：說它棒極了，還有長久以來，如何地初次有一部好萊塢電影捕捉到紐約的精神，都會的氣息。

〔山姆·富勒（Sam Fuller），引自 Lipsitz, 1990: 189〕

就像許多好萊塢導演，山姆·富勒傾向於誇大：波斯里·克勞瑟（Bosley Crowther）在《紐約時報》的評論的確將《血灑黑地獄》描述為「將紐約底層世界生活切片予以高度潤飾的呈現。看來山姆·富勒……似乎更專注於點燃感官的砲火，而較不是訴說一個令人信服的故事。」（Crowther, 1953: 38）儘管如此，克勞瑟對於該片缺乏敘事「本質」的不滿則錯失了要點，如《陌路聯姻》所展現的，正是藉由感官的煽動，黑色電影才以最具說服力的方式來發聲。作為一種表義模式，它特別允許讓含蓄的意味凌駕於線性敘事的外延、因果的邏輯；高度修飾的黑色美學，確立了黑色都會的「意義」無法從敘事的表層細節上找到，而是在於它的暗影、氣氛和情境的無法理解性。黑色電影是一種「特效」電影，其中雕琢的演出持續地脅迫著將故事敘說壓

倒³³，而在黑色都會裡，感官凌駕於知性之上，角色面對混亂的效應，這種效應的起因無法被輕易探究出來。

黑色都會的恐怖與充斥著意義的不確定性緊緊相扣。在黑色電影的虛構天地裡，無法理解性既是一種雕琢的策略，也是其迷戀的主題。因著某種比夜晚更幽微的東西而顯得黑暗，在黑色都會的領域裡，所有看來堅實的東西都融入暗影之中，在那裡，個體所經歷的創傷和斷裂，暗示了都會美國在文化上，所引發的一個更巨大的自我型塑危機。黑色驚悚片以更微妙、更缺乏條理且更慘澹的景象來取代《風雲人物》中的確定性。藉著將波特斯維爾塑造造成一個淵藪來賦予貝德福佛斯意義，法蘭克·卡普拉的影片呈現出一個井然有序的境地，以勾勒出現代美國的混亂。但《陌路聯姻》是黑色電影的典型，不論其歧義的方式並非包含「去安適性」（dis-ease）的意符，還有它對小鎮社區理想的阻絕，該理想是作為黑暗都會世界的平衡：格蘭茲鎮從未在片中出现，唯獨藉由蜜莉和弗瑞德相對立的幻想來界定。

《陌路聯姻》的懸疑情節於此刻獲得解答，在蜜莉的援助下，布雷克設圈套引誘弗瑞德坦承罪行。於是蜜莉和保羅得以展開他們遲來的蜜月之旅，接著影片以一段收場白作結，再現並翻轉了蜜莉在片中首次出現時的形象。在從紐約出發的擁擠火車上，這對夫妻和一名年輕女子〔洛姐·弗萊明（Rhonda Fleming）〕同坐一個車廂，這名女子宣稱她剛結婚。這個與前面的故事相呼應的場面表示形式上的收場，也對觀眾傳達自蜜莉展開前往紐約之旅以來，她已經走了多遠——她得到的報償是全片從頭到尾一直尋覓著的丈夫，於是她在都會裡花費的努力顯得有所成就。但是，即使該片以傳統對異性戀夫婦的認定收場——通常這描述的是主角和社會的融合——該片仍未暗示在結束蜜月之行後，蜜莉和保羅將何去何從。在此小鎮或都會都被呈現為不宜居住之所，單獨以這對夫妻為焦點則又構成另一個意符，關於社會忠誠感的消失，這也是黑色電影再現現代美國時的特徵。蜜莉和保羅被鎖定在私密的軌道上，無處可去，無家可歸。在《陌路聯姻》中，「都會的氣息」似乎是從遵循道統的美國主義的屍骸散發出來，繼而被法蘭克·卡普拉救贖。

註釋

- ① 並非所有的黑色電影都只以美國現代都會為關注的對象：「黑色典型」通常包括了，比如公路電影〔如《改道行駛》、《瘋狂槍桿》（*Gun Crazy*）和《夜間行動》（*They Live By Night*）〕，及小鎮風雲〔如《辣手摧花》（*Shadow Of A Doubt*）、《瘋狂時刻》（*The Reckless Moment*）、《越過森林》（*Beyond The Forest*）〕。為數頗多的黑色電影也把背景設在美國以外的地方——像是《加爾各答》（*Calcutta*）、《曼谷》（*Macao*）、以加勒比海為背景的《玉面虎》（*The Bribe*）和幾部以拉丁美洲為背景影片（《蕩婦姬黛》（*Gilda*）、《騎粉紅馬》（*Ride the Pink Horse*）、《進攻死角》（*Cornered*）和《歷劫佳人》（*Touch Of Evil*））。黑色電影還包括各種以特定時期為背景的故事，如《疑點》（*The Suspect*）（維多利亞時期的倫敦）、《血泊飛車》（*The Tall Target*）（關於企圖暗殺林肯總統的驚悚片）、《暴政末日記》（*Reign Of Terror*）（以法國大革命時期為背景的驚悚片），以及《不堪回首》（*Pursued*）（黑色西部電影）。儘管如此，好萊塢黑色電影仍然最緊密地關聯到對二十世紀中期美國大都市特色鮮明的文化與精神地誌的想像。從七〇年代以來，好萊塢電影業已廣泛地「重複沿用」黑色電影的母題和形式化手法，而即使這些影片當中有好些新黑色驚悚片已將黑色電影原本對都會的批評更為明確化（《漫長的告別》（*The Long Goodbye*）、《唐人街》（*Chinatown*）和《銀翼殺手》（*Blade Runner*）都是這樣的例子），許多其他影片已將焦點從都會轉移到美國黑暗的內地（如《激情沸點》（*The Hot Spot*）、《入夜後》（*After Dark, My Sweet*）、《藍絲絨》（*Blue Velvet*）、《紅岩大西部》（*Red Rock West*）和《錯誤的一步》（*One False Move*）等殊異的電影中）。
- ② 《黑面具》刊載了最早的血腥偵探故事，由卡洛·約翰·達里（Carroll John Daly）和達許·漢密特（Dashiell Hammett）於1923年所作。達里的故事主角雷斯·威廉（Race Williams）曾被描述為「現代私家偵探的原型」（Ruehlmann, 1984: 58）。
- ③ 在美國的政治、哲學和文學裡的反都會論述方面，值得參考的概述見於White and White的論文（1973）、Rourke（1973）、Gillette（1987）和Beauregard的第四章（1993: 3-33）。
- ④ 據評論家羅伯·沃蕭（Robert Warshow）所述，好萊塢三〇年代幫派電影中的都會世界裡，黑色都會是一座文化想像的黯黑之都（Warshow, 1977: 128）。保羅·亞瑟（Paul Arthur）提及在黑色驚悚片中，都會是「一組有極為特定的侷限但意味深長、持續被挑起的母題的加總……每座都會都相類似，而非

呈現出其特殊性的想像形跡。同樣類型的公共與商業大樓，交通路線的結構，以及開放區域在此的援用，對殊異的都會據點加以圖譜式（schematic）的描繪。在其他顯著的特性中，甚至在相對之下較『低』（low）的都市如洛杉磯，在空間的垂直配置上都有一種持續的緊張感：地點都被界定為在上或在下。」（Arthur, 1990: 19, 222-3）

- ⑤ 《一夜風流》（*It Happened One Night*）、《富貴浮雲》（*Mr. Deeds Goes To Town*）、《浮生若夢》（*You Can't Take It With You*）、《史密斯先生到華府》（*Mr. Smith Goes to Washington*）和《群眾》，這些電影大部分都是卡普拉與紐約劇作家羅伯·里斯金（Robert Riskin）合作的。
- ⑥ 為使波特斯維爾能立刻被辨識為與貝德福佛斯對立的形象，卡普拉的影片不只使用黑色驚悚片的都會意象，還擷取（男性）身分創傷性的錯位，這也是黑色驚悚片敘事最主要縈繞的事物之一。如我在其他論著裡（Krutnik, 1991: 86-91）所設想的，沿襲冷硬派犯罪小說的硬調黑色驚悚片，發展出了一種特殊形式的男性傳奇。
- ⑦ 對於黑色電影中「無家」的角色激發性的探索，見 MacCannell（1993）。
- ⑧ 電影《風雲人物》是根據菲利浦·凡·多倫·史登（Philip Van Doren Stern）所寫的一則故事——原本是以聖誕卡小冊子的形式出版（Maland, 1995: 132-3; McBride, 1992: 510），該片恰好也在 1946 年的耶誕時節上映。羅賓·伍德（Robin Wood）論及，姑且不論該片結尾高昂情緒，「該片的正面結局最終令人訝異之處，在於其基礎的極度不穩定性；而帕特毫無悔意地倖存下來，他的罪行沒有被揭發，也未遭受懲罰。」（Wood, 1986: 66）〔在帕特投機地從喬治單純、大意的比利舅舅湯瑪斯·米榭爾（Thomas Mitchell）那裡偷走八千美元後，貝里營造與借貸公司陷入慘澹之中。〕
- ⑨ 如 Kasinitz 所強調的（頁 11），社區（*Gemeinschaft*）和社會（*Gesellschaft*）的分野帶有鄉愁意味地穩定了後現代時期民間社區的民生境況，其中社會（*Gesellschaft*）的概念暗示性地將與現代都會相關聯的、官僚化的大眾社會予以惡性的定義。如卡普拉的電影所演示的，不論實際上社區和社會之間的對立會是多麼令人困惑，該對立具有本質上象徵性的收益。
- ⑩ McBride 藉著將該片與一個更具社會批判性的版本作對照——該版本是之前由左翼作家達爾頓·楚波（Dalton Trumbo）所寫，來強調該片對政治面的迴避。（McBride, 1992: 22）
- ⑪ 雖然在第一波的上映時，該片的票房成績令人失望，但作為一部雷根總統時期的八〇年代家庭電影，該片對社區的鄉愁式禮讚助長它達到一種幾乎是神話式的重要性。（McBride, 1992: 522）

- ⑫ 兩位大牌女星拒絕了卡普拉提供的演出瑪莉·貝里的機會：琴姐·羅吉斯（Ginger Rogers）覺得「該女性角色的個性竟然這麼溫和」，而琴·亞瑟（Jean Arthur）說她「不會想成為片中的女孩，我不覺得她有什麼可表現的。那個角色缺乏色彩。你沒有任何表現的機會。」（引自 McBride, 1992: 525）或許是當代對性別角色的焦慮感，驅使卡普拉在片中設立更為精密控制的女性軌跡，這種焦慮感由戰後對家庭財產的重整所刺激，以及婦女在戰爭期間被鼓勵就業，戰後卻被拒於該就業領域之外。唐娜·瑞德（Donna Reed）所飾演的瑪莉·貝里預先投射出五〇年代晚期和六〇年代早期裡，她在電視情境喜劇裡美國家庭主婦的圖像。在稍具張力的情況下，凡爾蕾〔Violet，葛蘿莉亞·葛蘭（Gloria Grahame）飾〕疊加了瑪莉的角色，凡爾蕾是個賣弄風情、又善又惡的女孩，對喬治而言，她代表了情慾關係更為想像式的（受壓抑的）可能性；沒有喬治的家長式保護後，最後她在波特斯維爾淪為妓女。這兩個女人乃是作為喬治困境的重要焦點：凡爾蕾意味著某種挑逗性的的解放可能（於此喬治必須持續地克制自己），而瑪莉則是喬治家庭及社區責任的化身。
- ⑬ 相較之下，《富貴浮雲》和《史密斯先生到華府》的男主角是具有一致性的角色，抗拒外來的力量，至於喬治·貝里的衝突既是外在的（與自私的帕特抗爭），也是內在的（與他內在的帕特抗爭）。（Maland, 1995: 140）帕特自己表明了喬治與他的關係：「你曾經叫我作怪異、受挫的老傢伙，現在你才是怪異、受挫的小夥子。」關於喬治與其文化上的負債——前人遺留下來的磨人事物——相抗爭，卡嘉·席維曼（Kaja Silverman）提出詳盡而精細的分析，她論道，該抗爭需要接受並樂於他強制的女性化（Silverman, 1981: 17-18）。
- ⑭ 有幾個片段的例子：《血海仇》（*Dead Reckoning*）開頭是被打傷、痛毆了的利普·莫達克〔Rip Murdock，亨佛萊·鮑嘉（Humphrey Bogard）飾〕穿越街道，逃離攻擊他的人，找到一座教堂作為暫時的避難處；《失魂》（*Possessed*）的開場是精神遭受折磨的露意絲〔Louise，瓊·克勞馥（Joan Crawford）飾〕漫無目的地在街頭遊蕩，尋找背叛了她的愛人；在《瘋狂時刻》中，中產階級出身的家庭主婦露西亞·哈波〔Lucia Harper，瓊·班內特（Joan Bennett）飾〕逸入一座骯髒、受貧窮磨難的都市去典當首飾，以買通脅迫她家的勒索者；《不堪回首》（*Out Of The Past*）裡的私家偵探傑夫·馬克漢〔Jeff Markham，勞勃·米契（Robert Mitchum）飾〕匆促穿過舊金山的街道，徒然地嘗試阻止一項殺人詭計；《黑地獄》（*Night and The City*）中，哈利·法比恩〔Harry Fabian，理查·維馬克（Richard Widmark）飾〕在倫敦區域倉皇奔跑，擺脫那些一心要殺他的流氓，卻是徒勞一場。

- ⑮ 黑色電影的失憶 (amnesiac) 敘事最貼切地傳達出自我型塑的危機，例如《機遇大街》 (*Street of Chance*)、《驚魂駭魄》 (*Somewhere in The Night*) 和《砸掉》 (*Crack-Up*) (Krutnik, 1991: 132-3)。
- ⑯ 在古典的西部故事搬演某種文化戲目的同時——在這個劇碼中，犯罪的力量被擊潰，藉以成全白人的美國文明——其中也上演著男性個人主義的情節，這種個人主義不安地和社區的表面成立 (validation) 與明顯的命運並置。約翰·福特的《俠骨柔情》 (*My Darling Clementine*) 和《風雲人物》在同一年上映，該片在處理這些議題時，提出了一種自覺的神話式手法。就像卡普拉的電影，福特片中的西部呈現對小鎮社區的形式化、象徵式的重申，在此，小鎮社區乃作為美國社會價值的試煉爐，該片並且類似地運用黯黑的都會世界來作為社區理想的對照：一開始墓碑鎮以一個夜間世界的模樣顯現，無節度，燈光明滅著 (Wood, 1986: 63)。憑藉男性主角懷特·厄普 (Wyatt Earp，亨利·芳達 (Henry Fonda) 飾) 的介入，該地從充斥犯罪轉變到井然有序，他迎擊並驅逐了野蠻的勢力，主要是以全部由男性組成的克蘭頓 (Clanton) 家族 (厄普兄弟魔性的雙身) 為這種勢力的化身。雖然厄普獻身作為其社區的鬥士，他本身並未受制於此，而在影片的結尾，他騎著馬離去，返回他所來自的荒野之中。藉由將歷史凍結在西部尚未被馴化的時刻——當時仍然存在一片可以讓人逃逸的荒野——福特片中的西部讓美國社區神話式的承諾生效，而黑色小說則提供一種更為偏頗的都會觀；在此，都會乃是美國進步的高峰。
- ⑰ 錢德勒的第一部小說《夜長夢多》 (*The Big Sleep*) 清楚地提陳這些問題：顯現在馬羅對吉傑 (Geiger) 與卡羅·洛格倫 (Carol Lundgren) 同性戀關係的敵意；在他自己對浪漫的愛爾蘭人魯斯提·雷岡 (Rusty Regan) 加以理想化；以及在第二十四章裡——被好色的卡門·史坦伍德 (Carmen Sternwood) 所挑起——粗暴流露對性的憎惡 (Chandler, 1948: 150-5)。霍華·霍克斯 (Howard Hawks) 根據該小說所拍的電影於 1946 年上映，該片藉著將馬羅塑造成一個更能調和自己性慾的男人，轉變了他的本質。
- ⑱ 對黑色電影中敘事和主體性間關係的深刻探究，見 Telotte (1989)。
- ⑲ 華納電影公司 1941 年以漢密特的《梟巢喋血戰》改編的電影是一個極佳的例子：除了在開頭以舊金山都市景觀作為短暫的定場畫面，該片大部分是由一系列的室內景組成，在其中偵探山姆·史培 (Sam Spade，亨佛萊·鮑嘉飾) 和他神祕的敵手動手爭鬥；連那些短暫的室外片段也是在棚內佈景裡拍攝的。佈景有限的範圍創造出一種遍在的室內感，從視覺上強化了這件事實：史培的忠誠已經窄化到僅在於自我本身。威廉·馬令 (William Marling)

對達許·漢密特的原作小說提道：「大部分的動作發生在公寓有限的空間裡……而結果它成了使該片成爲一部如此傑出的黑色電影的一個原因：室內。如此就能強調出缺乏他方、有著陽光的世界。小說中只有少許槍戰和車輛，但有許多通電話，報紙和樓梯間，儘管如此，這些東西都不能作爲通往他方世界的出口。」（Marling, 1993: 81）

- ⑳ 在戰後時期屆臨時，製作的成本高漲促成移往定點攝影棚之外拍攝的風潮。福斯出品了一系列在實際地點拍攝的犯罪電影，包括《間諜戰》（*The House On 92nd Street*）和《十載沈冤》（*Call Northside 777*），它們大力解剖「真實都會」的景象（Lafferty, 1983: 22-6）。該時期許多其他的驚悚片也結合了外景片段（location-footage）和棚內鏡頭（studio-shot）的素材。
- ㉑ 《陌路聯姻》是金氏兄弟（Kings Brothers）拍的，這個獨立的攝製小組被 Monogram 簽下，Monogram 則是專精生產 B 級片的「簡陋陣營」（poverty row）電影公司之中較具規模的一家。該片以低於五萬美金的成本，在十天內拍攝（Nash and Ross, 1987: 3797），它是公司董事長史提·布洛迪（Steve Broidy）稱爲「準A級」（nervous A's）的影片之一，也就是高品質的低成本劇情片，這種影片的目的是吸引正面的影評，以期確保得到原本只授與A級片票房的利潤政策，而非通常是保留給 B 級成品的低廉租價。（McCarthy and Flynn, 1975: 271）保羅·柯爾論及，在戰爭期間的電影潮裡，即使是B級片有時都會受制於「媒體影評和商展。B級片相當快的被助長成爲逐漸具有競爭力、強制地與眾不同而特色分明。或許 A 級片和 B 級片先前頗爲固定的美學和佔有率的高低比，突然變的更有彈性。」（Kerr, 1983: 50）《陌路聯姻》無法訂到一間頂尖的曼哈頓戲院作爲首映場所，致使 Monogram 在獲取利潤的交易上失敗，直到下一部金氏兄弟的劇情片《大盜狄林傑》（*Dillinger*）（Miller, 1987: 310-11）才改觀。然而，《陌路聯姻》的商業成績相當不錯，並得到輿論很傑出的評價，如下面的摘述所論：「一部緊密的心理驚悚片……心靈狀態巧妙地從頭到尾維持著，成就了絕佳的氛圍。」（Variety, 1944: 13）「緊密，經過藝術性處理的懸疑傳奇……靈敏地在充滿懸疑的氛圍下開展……演員的表現、導演與攝影都在水平之上。」（Kine Weekly, 1945: 20）「有好幾年了，我很少看到一部片將一個小時的時間，運用的這麼充滿能量且高明。其中的片段確實帶給我振奮的喜悅感，由於它真實的演技、洞察力和野心，就我所知，這在別的文件情境中很罕見，在動態畫面製作上也是，充分地具有活力。」
- 當時受敬重的文化發聲者曼妮·法柏（Manny Farber）、奧森·威爾斯（Orson Welles）與詹姆斯·阿吉均支持該片，但後來在關於黑色電影的大量論著中，

對該片的著墨格外稀少，即使唐·密勒（Don Miller）提到該片時認為它「毫無疑問是拍的最好的 B 級片。」（Miller, 1987: 310）

- ⑳ 「二十世紀的前三分之二時期裡，紐約比世界上任何其他地點都更能代表現代化的力量。它特定的街道名稱——麥迪遜大道、華爾街和百老匯，變成大眾傳播、宗教信仰、金融、資本主義和次文化的結構的同義詞，上述事物界定了現代的生活方式。紐約的種種主導著我們藉以思考現代都會的概念的和象徵的語彙。」（Kasinitz, 1995: 86）
- ㉑ 他們的計謀還是落敗了，因為沃特在踰矩時並未投入相當的力氣。身為男性，沃特在他所違逆的父系體制裡感到比較安全；而作為一個推銷員，他知道冒險本身也是體制的一部分。但菲莉絲玩的遊戲更危險，而且，因為她對這個將她逐出的體制予以反擊，在該文本中，她叛逆的場景必須以更刻意封閉（contained）的方式來處理，並且曖昧地呈現（disarticulated）。
- ㉒ 蛇蠍女人對男主角充滿誘惑力，因為她勾起並體現了一種反叛控馭的幻想。為她自己和沃特的踰矩，她終究得藉由儀式性的毀滅來付出代價。在《雙重保險》、《不堪回首》、《血海仇》、《上海小姐》、《詛咒的血》和《瘋狂槍桿》裡，黑色女性的頑強在下面的時刻確立：當她舉起一把槍——毫無疑問地是其陽具慾望的證明，這同時將她塑造成屈從於受被納入（containment）和滅絕。
- ㉓ 儘管如此，如伊麗莎白·蔻伊（Elizabeth Cowie, 1993: 132-7）所提醒的，還是有許多混合了男性黑色犯罪驚悚片和描繪女性故事的電影值得注意，這些電影包括《慾海情魔》、《瘋狂時刻》、《失魂》和《風流如夢》（*Nora Prentiss*）。
- ㉔ 在類似的場景裡，角色遭到投射的面孔和／或聲音所折磨，見於《血紅街道》（*Scarlet Street*）、《角頭》（*The Gangster*）和《雙重人格》（*Bewitched*）。這類例子呈現了黑色電影裡影像和聲音的物質性如何退居次位，被一種再現的模式所取代，此再現模式將都會世界轉變成夢魘和暗影投射而成的景象。
- ㉕ 這些四〇年代的電影吸引了女性主義評論者的高度關注；參考 Doane（1987: 123-75; Waldman, 1984: 44-7）和 Cowie（1993: 145-59）對《門後的秘密》（*The Secret Beyond The Door*）的描述。
- ㉖ 例如，一個孤單的女子被都會神秘的危險所恫嚇景象可見於諸多影片，包括《三樓的陌生人》（*The Stranger On The Third Floor*）、《貓種》（*Cat People*）、《豹人》（*The Leopard Man*）、《女幽靈》（*Phantom Lady*）、《失魂》、《瘋狂時刻》（*The Reckless*）和《雙重人格》（*Bewitched*）。
- ㉗ 《電影看板月刊》（*The Monthly Film Bulletin*）（1954: 23）也對該片「有點不合邏輯」的故事發展有所批評。
- ㉘ 在康尼島上，保羅和蜜莉觀賞了「心靈魔術師」（*Mental Marvel*）雨果的餘

興演出，他誇言能夠從任何人的外表辨認其職業。他立刻看出蜜莉是新婚，但是他猜錯了保羅的身分，把他誤猜成記者、律師和銀行員。這類介於外表和深處、熟悉和陌生、明顯和潛在之間的張力是黑色電影的核心。

- ③① 保羅淪落在被拋棄的困境裡，缺乏方向和動機。蜜莉反覆地在他逃逸的企圖上扮演主導的角色，而也正是她，就像《三樓的陌生人》和《女幽靈》裡的女性，最後證明了她所愛的男人是清白的。
- ③② 1890 年之後，從都會南郊來的非裔美國移民人數驟增。（Chudacoff, 1975: 90）在四〇年代，他們成為北部和西部工業都市裡主要的小眾族群，但在四〇年代黑色電影裡最常見的黑人角色是白人女性的傭人（像《慾海情魔》、《血海仇》、《上海小姐》）。但是《不堪回首》片中出現了特殊的一幕，其中偵探走訪一家全是黑人的俱樂部，向女傭詢問他正在追蹤的角頭女人的下落。雖然其重點在於強調私家偵探能這麼輕鬆地在都會各處之間游移，不過這一幕還是擺脫了人們所熟悉的好萊塢電影中，在種族方面所流露的優越態度。姑且不論黑色電影中對非裔美國人角色的制式呈現，黑人音樂頻繁地被使用，作為過度欲力的象徵：在某些電影中有瘋狂的爵士片段，如《生還》（*Among The Living*）、《女幽靈》和《人到命絕》即塑造出潛意識的「黑暗」力量與種族的「他者性」之間的關連。黛柏拉·湯瑪斯（Deborah Thomas）提出黑色電影在人種上更大的難題：「黑色電影的當代都會場景所激起的典型焦慮感有其根源——至少部分而言是如此——它回應十九世紀末二十世紀初的移民潮，這股風潮似乎讓都會不再是美國『文明』（白種盎格魯·撒克遜新教的本地（native）版本）的根據地，而更是對立的『異者性』的據點。」（Thomas, 1992: 61）對這股焦慮感的一個特別清楚的例子是《梟巢喋血戰》，如威廉·魯爾（William Luhr, 1990: 17-19）所思考的，山姆·史培的冒險讓他漫遊在被陌生人入侵者打劫的舊金山。面對外來者、性「變態者」（deviant）和一名蛇蠍女人的雜沓組合，史培搏鬥著，以確立其孤立主義下特有的美國男性氣概的優越性：當他洩露那只同名的異國風珠寶鳥並沒有真正的價值的，就確立了他的成功。
- ③③ 保羅·施雷德（Paul Schrader, 1986: 170）認為，黑色電影「不像西部片和幫派類型是由場景和衝突的成規來界定，而是由調性和氛圍更精細的質感來定義。」然而，場景和衝突的成規並不像他斷言的那麼無關緊要，如上述對《陌路聯姻》的解讀所說明的，黑色電影的調性或氛圍不僅衍生自迴蕩的場景本身，也來自其敘事與這些場景的並置方式。

譯註

- ① 湯瑪斯·傑佛遜（1743-1826），維吉尼亞人。擔任維吉尼亞州長期間，他為美國的獨立宣言執筆，該宣言是基本人權與美國政府哲學的重要聲明。1801至1809年擔任美國總統期間，他的重要政策包括將中央政府的權限最小化、裁減政府冗員等。作為自由與民主先聲的代表，他成為衡量後來歷任美國總統的標竿。
- ② "Deed"意為「功績」。
- ③ 諾曼·洛克威爾（Norman Rockwell, 1894-1978）是美國家喻戶曉的插畫家、藝術家。以寫實主義風格與細膩的筆觸為特色，他的畫面往往以一般百姓形形色色生活為題材，形成某種美國式生活的寫照。他曾為《週六晚報》（*Saturday Evening Post*）、《生活》（*Life*）等雜誌繪圖，也曾為艾森豪、甘迺迪、強森等美國總統畫肖像。
- ④ "Ban"意為「禁止」。
- ⑤ 「冷硬派」（hard-boiled）小說的始祖，美國作家達許·漢密特（1894-1961）生於馬里蘭，1915年他曾加入平克頓（Pinkerton）偵探社，這項經驗提供他後來在《黑面具》雜誌上撰寫偵探故事的題材。名作《梟巢喋血戰》後來成為推理小說獎項的名稱。
- ⑥ 基於弗洛伊德的理論，在夢工（dreamwork）過程中，夢中的潛在（latent）內涵被轉化成不同的象徵，而顯現在夢境的明顯表層（manifest dream）上；「夢工」的機制包含五種過程：錯置（displacement）、濃縮（condensation）、象徵（symbolization）、投射（projection）、二度轉換（secondary revision）。
- ⑦ 海氏禁令（Hays Code）是針對有對白、合成的無聲電影的禁令，在1930年4月由美國電影製作人協會（The Association of Motion Picture Producers Inc.）和美國電影製作與發行協會（The Motion Picture Producers and Distributors of America Inc.）制定與採行。他們認為電影作為一項娛樂，對精神、道德以及更高級的社會生活、正當的思想負有責任。該禁令包含了對電影中道德水準的要求、禁止呈現惡行與犯罪等規定。
- ⑧ 背面放映合成（back-projection）又稱 rear projection、process cinematography，是一種棚內拍攝的手法：將事先拍攝好的畫面投影在作為背景銀幕上，人物在該背景前演出。例如拍攝人物坐在移動的車子裡時，即可藉著背景投影投射出移動的背景畫面。這種過時的拍攝方式已被其他方式取代，但如今它也被應用在例如會議廳等場合。

相關片目

- 《入夜後》（*After Dark, My Sweet*, James Foley, 1990）
《生還》（*Among The Living*, Stuart Heisler, 1941）
《雙重人格》（*Bewitched*, Arch Oboler, 1945）
《越過森林》（*Beyond The Forest*, King Vidor, 1949）
《巨變》（*The Big Heat*, Fritz Lang, 1953）
《夜長夢多》（*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946）
《銀翼殺手》（*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982）
《藍絲絨》（*Blue Velvet*, David Lynch, 1986）
《玉面虎》（*The Bribe*, Robert Z. Leonard, 1949）
《加爾各答》（*Calcutta*, John Farrow, 1947）
《十載沈冤》（*Call Northside 777*），（Henry Hathaway, 1948）
《貓種》（*Cat People*），Jacques Tourneur, 1942）
《唐人街》（*Chinatown*），Roman Polanski, 1974）
《追蹤》（*Cornered*），Edward Dmytryk, 1945）
《砸掉》（*Crack Up*），Irving Reis, 1947）
《人到命絕》（*D.O.A.*），Rudolph Mate, 1949）
《進攻死角》（*The Dark Corner*, Henry Hathaway, 1946）
《逃獄血冤》（*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947）
《血海仇》（*Dead Reckoning*, John Cromwell, 1947）
《改道行駛》（*Detour*, Edgar G. Ulmer, 1945）
《大盜狄林傑》（*Dillinger*, Max Nosseck, 1945）
《雙重保險》（*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944）
《人間尤物》（*Experiment Perilous*, Jacques Tourneur, 1944）
《角頭》（*The Gangster*, Gordon Wiles, 1947）
《煤氣燈下》（*Gaslight*, George Cukor, 1944）
《蕩婦姬黛》（*Gilda*, Charles Vidor, 1946）
《瘋狂槍桿》（*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1950）
《激情沸點》（*The Hot Spot*, Dennis Hopper, 1990）

- 《間諜戰》（*The House On 92nd Street*, Henry Hathaway, 1945）
- 《古寺情魔》（*The House on Telegraph Hill*, Robert Wise, 1951）
- 《一夜風流》（*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934）
- 《風雲人物》（*It's A Wonderful Life*, Frank Capra, 1946）
- 《繡巾蒙面盜》（*The Killers*, Robert Siodmak, 1946）
- 《死吻》（*Kiss Of Death*, Henry Hathaway, 1947）
- 《上海小姐》（*The Lady From Shanghai*, Orson Welles, 1948）
- 《蘿拉秘辛》（*Laura*, Otto Preminger, 1944）
- 《豹人》（*The Leopard Man*, Jacques Tourneur, 1943）
- 《漫長的告別》（*The Long Goodbye*, Robert Altman, 1973）
- 《曼谷》（*Macao*, Joseph von Sternberg, 1952）
- 《梟巢喋血戰》（*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941）
- 《群眾》（*Meet John Doe*, Frank Capra, 1941）
- 《慾海情魔》（*Mildred Pierce*, Michael Curtiz, 1945）
- 《迪茲先生進城》（*Mr. Deeds Goes to Town*, Frank Capra, 1936）
- 《史密斯到華府》（*Mr. Smith Goes To Washington*, Frank Capra, 1939）
- 《俠骨柔情》（*My Darling Clementine*, John Ford, 1946）
- 《我叫茱莉亞·蘿絲》（*My Name Is Julia Ross*, Joseph H. Lewis, 1945）
- 《黑地獄》（*Night And The City*, Jules Dassin, 1950）
- 《風流如夢》（*Nora Prentiss*, Vincent Sherman, 1947）
- 《錯誤的一步》（*One False Move*, Carl Franklin, 1992）
- 《不堪回首》（*Out Of The Past*, Jacques Tourneur, 1947）
- 《女幽靈》（*Phantom Lady*, Robert Siodmak, 1944）
- 《血灑黑地獄》（*Pickup On South Street*, Sam Fuller, 1953）
- 《失魂》（*Possessed*, Curtis Bernhardt, 1947）
- 《郵差總按兩次鈴》（*The Postman Always Rings Twice*, Tay Garnett, 1946）
- 《絕處逢生》（*Pursued*, Raoul Walsh, 1947）
- 《蝴蝶夢》（*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940）
- 《瘋狂時刻》（*The Reckless Moment*, Max Ophuls, 1949）
- 《紅岩大西部》（*Red Rock West*, John Dahl, 1992）
- 《暴政末日記》（*Reign Of Terror*, Anthony Mann, 1949）
- 《騎粉紅馬》（*Ride The Pink Horse*, Robert Montgomery, 1947）
- 《奪魂索》（*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948）
- 《血紅街道》（*Scarlet Street*, Fritz Lang, 1945）

- 《門後的秘密》（*The Secret Beyond The Door*, Fritz Lang, 1947）
《辣手摧花》（*Shadow Of A Doubt*, Alfred Hitchcock, 1943）
《防震》（*Shockproof*, Douglas Sirk, 1948）
《驚魂駭魄》（*Somewhere in The Night*, Joseph Mankiewicz, 1946）
《詛咒的血》（*The Strange Love Of Martha Ivers*, Lewis Milestone, 1946）
《三樓陌生人》（*The Stranger On The Third Floor*, Boris Ingster, 1940）
《火車怪客》（*Strangers On A Train*, Alfred Hitchcock, 1951）
《機遇大街》（*Street Of Chance*, Jack Hively, 1942）
《疑點》（*The Suspect*, Robert Siodmak, 1944）
《血泊飛車》（*The Tall Target*, Anthony Mann, 1951）
《夜間行動》（*They Live By Night*, Nicholas Ray, 1949）
《他們不相信》（*They Won't Believe Me*, Irvin Pichel, 1947）
《歷劫佳人》（*Touch Of Evil*, Orson Welles, 1958）
《陌路聯姻》（*When Strangers Marry/Betray*, William Castle, 1944）
《浮生若夢》（*You Can't Take It With You*, Frank Capra, 1938）
《你只能活一次》（*You Only Live Once*, Fritz Lang, 1937）

參考書目

- Agee, J. (1958) 'When Strangers Marry', in *The Nation* (7 April 1945) (review), in *Agee On Film*, McDowell-Obolensky, New York.
- Annenberg (1994) 'Film Noir', documentary in the video series *The American Cinema*, from the Annenberg CPB Project.
- Arthur, P. (1990) *Shadows on the Mirror: Film Noir and Cold War America* (PhD thesis, New York University, 1985), University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan.
- Beauregard, R. A. (1993) *Voices of Decline: The Postwar Fate of US Cities*, Blackwell, Cambridge, Mass.
- Chandler, R. (1948) *The Big Sleep* [1939], Penguin Books, Harmondsworth.
- Chandler, R. (1973a) 'The Simple Art Of Murder' [1944], in *Pearls Are A Nuisance*, Penguin Books, Harmondsworth, 181-99.
- Chandler, R. (1973b) 'Introduction' [1950], in *Pearls Are A Nuisance*, Penguin Books, Harmondsworth, 7-10.
- Chudacoff, H. P. (1975) *The Evolution of American Urban Society*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ.
- Cowie, E. (1993) 'Film Noir and Women', in J. Copjec, (ed.) *Shades of Noir: A Reader*, Verso, London, 121-65.
- Crowther, B. (1953) 'Pickup On South Street' (review), *New York Times*, 18 June, p. 38.
- Doane, M. A. (1987) *The Desire To Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Macmillan, London.
- Dyer, R. (1977) 'Homosexuality and Film Noir', *Jump Cut* 16 November, 18-21.
- Framework, Editorial Board (1976) 'The Family in *The Reckless Moment*', *Framework* 4 Autumn, 21-4.
- Gillette, H. Jr. (1987) 'The City in American Culture', in H. Gillette and Z. L. Miller (eds) *American Urbanism: A Historiographical Review*, Greenwood Press, Westport, Conn. 27-48.
- Harvey, S. (1978) 'Woman's Place: The Absent Family of Film Noir', in E. Ann Kaplan (ed.) *Women in Film Noir*, British Film Institute, London, 22-34.
- Higham, C. and Greenberg, J. (1968) *Hollywood in the Forties*, Tantivy Press, London.
- Houseman, J. (1947) 'Today's Hero: A Review', *Hollywood Quarterly* 2 (2), 161-3.
- Kasinitz, P. (1995) *Metropolis: Centre and Symbol of Our Times*, Macmillan, London.
- Kerr, P. (1978) 'Out of What Past? The "B" Film Noir', *Screen Education* 32-3, 45-65.
- Kerr, P. (1983) 'My Name is Joseph H. Lewis', *Screen* 24 (4), 48-66.
- Kinematograph Weekly* (1945) 'When Strangers Marry' (review), *Kinematograph Weekly*, 25 January, p. 20.

- Knight, S. (1988) "A Hard Cheerfulness": An Introduction to Raymond Chandler', in B. Docherty, (ed.) *American Crime Fiction: Studies in the Genre*, St Martin's Press, New York 71-87.
- Krutnik, F. (1991) *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London.
- Lafferty, W. (1983) 'A Reappraisal of the Semi-Documentary in Hollywood', *The Velvet Light Trap* 20 (Summer), 22-9.
- Lipsitz, G. (1990) *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Luhr, W. (1990) 'Tracking *The Maltese Falcon*: Classical Hollywood Narration and *Film Noir*', in P. Lehman (ed.) *Close Viewings*, University of Florida Press, Tallahassee, 7-22.
- McBride, J. (1992) *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Faber and Faber, London.
- MacCannell, D. (1993) 'Democracy's Turn: On Homeless *Noir*', in J. Copjec (ed.) *Shades of Noir: A Reader*, Verso, London, 279-97.
- McCarthy, T. and Flynn, C. (eds) (1975) *Kings of the B's: Working Within the Hollywood System*, E. P. Dutton, New York.
- Maland, C. (1995) *Frank Capra*, Twayne Publishers, New York.
- Marling, W. (1993) 'American Roman *Noir* and *Film Noir*', *Literature/Film Quarterly*, 21 (3), 178-93.
- Monthly Film Bulletin* (1945) 'When Strangers Marry' (review), *The Monthly Film Bulletin* 12 (134), 23.
- Miller, D. (1987) *B Movies*, Ballantine Books, New York.
- Muller, T. (1993) *Immigrants and the American City*, New York University Press, New York.
- Nash, J. R. and Ross, S. R. (1987) 'When Strangers Marry', *The Motion Picture Guide, Volume 9*, Cinebooks, Chicago.
- Rourke, F. E. (1973) 'Urbanism and American Democracy', in A. B. Callow, (ed.) *American Urban History: An Interpretive Reader, With Commentaries*, Oxford University Press, New York, 426-40.
- Ruehlmann, W. (1984) *Saint With a Gun: The Unlawful American Private Eye*, New York University Press, New York.
- Schrader, P. (1986) 'Notes on *Film Noir*' [1972], in B. K. Grant, (ed.) *Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin, 169-82.
- Silverman, K. (1981) 'Male Subjectivity and the Celestial Suture: *It's a Wonderful Life*', *Framework* 14 (Spring), 16-22.
- Telotte, J. P. (1989) *Voices in the Dark: The Narrative Patterns of Film Noir*, University of Illinois Press, Urbana.
- Thomas, D. (1992) 'How Hollywood Deals With The Deviant Male', in I. Cameron (ed.) *The Movie Book of Film Noir*, Studio Vista, London, 59-70.
- Variety* (1944) 'When Strangers Marry' (review), *Variety*, 29 November, p. 13.
- Waldman, D. (1984) "'At Last I Can Tell It To Someone": Feminine Point of View and Subjectivity in the Gothic Romance Films of the 1940s', *Cinema Journal* 23 (2), 44-50.
- Warshow, R. (1977) 'The Gangster As Tragic Hero' [1948], in W. M. Hammel (ed.) *The Popular Arts in America: A Reader*, 2nd edition, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 125-30.
- White, M. and White, L. (1973) 'The American Intellectual versus the American City', in A. B. Callow (ed.) *American Urban History: An Interpretive Reader, With Commentaries*, Oxford University Press, New York, 416-26.
- Wood, R. (1986) 'Ideology, Genre, *Auteur*' [1977], in B. K. Grant, (ed.) *Film Genre Reader*, University of Texas Press, Austin, 59-73.

都會機密

——五〇年代的流動都會

威爾·史卓 (Will Straw)

引言

《暗夜的紐奧良》(New Orleans After Dark, 1957) 片頭的幾分鐘，呈現出五〇年代美國電影中最為顯眼的愚蠢開場畫面。隨著影片展開，演出職員表陳列之前，畫面是夜總會裡，有個女人在鋼琴前彈唱。在她歌唱之際——那首歌的歌詞羅列出沿著紐奧良波本街 (Bourbon Street) 可看到的形形色色的人——我們看到從接下來的劇情裡摘出的影像的蒙太奇，這些影像大都包含施加在歌舞女郎身上的暴力。在歌曲收結之前，影片轉向詭異的平板、舞台佈景般的室內場面，其中一名警員在出門值夜班之前與妻兒道別。一段畫外音提及：「本片的內容可能關於任何地方的盡忠職守的員警」。瞬間接著出現紐奧良鬧區在地的畫面，繼之而來的是巡邏警員和一名行人簡短的嘻笑場面；至此我們對時序的認知早已混淆不清。在更多街景裡，影片名稱和演職員表的文字疊在畫面上，其字體令人聯想到當時的醜聞雜誌所使用的打字稿。當演職員表結束，鏡頭將我們帶到一間歌舞酒吧，並進入我們或可假定為影片劇情的起頭之處。

同時，在此交織錯綜的類型細節呼應了半地下化 (semi-illicit) 的色情短片 (stag film)、警察辦案故事 (the police procedural)、半紀錄宣導影片 (semi-documentary instruction film)、犯罪內幕 (vice-exposé)

電影和低成本懸疑片這幾類電影的傳統。在五〇年代的電影裡，這每一項傳統都預設了一種與本身相呼應的整體性，作為一種可清楚再現美國都會的鮮明手段。從這些傳統的混合所導致的混亂觀之，人們將《暗夜的紐奧良》界定為一種轉變的徵兆：在這個轉變中，這些類型傳統和維繫這些傳統的工業結構，其鮮明的特性正開始消融。存留下來的是視《暗夜的紐奧良》為一部矇晦而邊緣的影片見地，它是戰後美國電影諸多脈絡凋萎的一個表徵，而在這些影片中，都市都佔有重要的地位。

《暗夜的紐奧良》是始自五〇年代初美國電影風潮最末期的電影之一，而此一風潮在該年代的終了完結。這些影片的標題以都市命名，並應允揭發關於這些都市的秘密。該風潮的其他影片包括《鳳凰城故事》（*The Phenix City Story*, 1955）、《波特蘭內幕》（*Portland Expose*, 1957）、《不法紐奧良》（*New Orleans Uncensored*, 1955）、《堪薩斯機密》（*Kansas City Confidential*, 1952）、《紐約機密》（*New York Confidential*, 1955）、《賭城突襲》（*Las Vegas Shakedown*, 1955）、《赫斯登物語》（*The Houston Story*, 1956）、《芝加哥犯罪集團》（*Chicago Syndicate*, 1955）、《邁阿密內幕》（*Miami Expose*, 1956）和《底特律內幕》（*Inside Detroit*, 1955）。這些影片的大多數都在開頭的情節或宣傳海報上，宣稱片中具有某種與都市犯罪和腐化的真實生活調查的連結。^①儘管如此，相較於對罪行的羅列和這些影片的形式上組織——夜總會、賭場和沿著霓虹燈照亮的街道的景象片段——它們的敘事仍屬次要。〔確實，當這股電影風潮於 1958 或 1959 年消退，新聞報導電影書（tie-ins）的頻率亦降低了。〕

在剛開始，都市內幕（city exposé）電影風潮是受到上議院對市政腐化的審訊所啓發，該審訊由田納西的參議員伊斯提·柯佛維（Estes Kefauver）主持。到《暗夜的紐奧良》上映之際，該政治事件的影響力只持續於將都市名結合到片名的實踐上，以及在簡短提到一個大陪審團對一名毒梟的審訊上。然而，該片與某種都會剝削和內幕文化的背景密不可分，而此一文化興盛於五〇年代中期。作為一部暗夜的都會犯罪電影，《暗夜的紐奧良》出現在黑色電影鬆綁的時刻，不過這

是在主流片廠、大牌明星和經典導演業已離去之後的黑色電影。就像許多隸屬該風潮的電影，《暗夜的紐奧良》是實地拍攝的，而它的部分主要角色是由非職業的當地人飾演，包括紐奧良警隊的成員。（該片的海報聲稱它是「拍攝於事發的犯罪現場！」）這些元素將《暗夜的紐奧良》定位於一種源流上，該源流可追溯到《間諜戰》（*The House on 92nd Street*, 1945）或《瑪德蓮街十三號》（*13 Rue Madeleine*, 1946），但這些帶著半紀錄片元素的狀態如今已有所轉變。這些元素原本是道德莊重性的標記，現在它們代表製片情況的蒙昧，以及往地域主義的、剝削（開發性？）的電影攝製實踐的導向，這種實踐將在五〇年代晚期和六〇年代早期持續下去。

「其餘盡如克利夫蘭」

美國的流行文化的確以一再出現的都會內幕風潮——文學的，新聞報導的或其他類型的作品風潮——為其特色，在其中我們會發現一種變化著的平衡，介於朝向紀錄的改良式推動力，和對生產文本化（*textualized*）感官時刻的剝削式強制力之間。^②與我們此處的討論相關的這股風潮遂轉向「機密」一辭，伴隨二次世界大戰後十年中出版（並大量銷售）的一系列內幕書籍，該語彙移往流行文化論述的中心。隨著該詞彙的流通，該詞彙會成為對司法偵詢委員會審訊的（即使是頗受爭議的）一種影響，並將作為五〇年代最成功的新雜誌標題來源，且將滋長一系列的影片，這些影片是戰後黑色電影往電影開發的新潮流推移的表徵。

這種互文空間的特色有一部分是都會地點的大量出現，電影、雜誌文章和內幕書籍將這些地點設定為所要揭露的罪惡和腐敗的中心。許多這些文本中有許多是在描繪紐約、芝加哥和其他主要都市，但隨著該風潮的開展，產生一種等於中等規模城市、地域首府關注，還有朝向在許多不同的影片裡，神祕地被腐敗所支配之「全然開放」城鎮

的虛構版本向外散佈的注意力〔一個這樣的虛構地點見 1954 年的《鐵臂煞星》（*The Long Wait*）〕。這種散佈的邏輯反映出整個五〇年代裡，公眾對市政腐化普遍的關切，而這種關切是被偵詢式的新聞報導所激起的，這種新聞報導則在無數的地方背景裡發揮影響力。它還藉由某種共通模式而形塑，而在商業和文化的領域裡，這種模式賦予了剝削性文本的特殊性。特殊的類型架構一旦樹立——內幕電影以城市來命名，一個〔在《焦點》（*Focus*）期刊上的〕雜誌專欄標題叫做「你的城鎮機密」（*Your Town Confidential*），——這種例子將激增，藉此延續殊異文本的生產。

都會機密書籍

1948 年，記者傑克·雷（Jack Lait）和李·莫提摩（Lee Mortimer）出版《紐約機密》（*New York Confidential*）一書，此為兩人合著的一系列作品四輯中的第一本，該系列呈現出當代美國都市裡罪惡和腐化的「內幕」（low-down）。③傑克·雷在這些書裡帶進與芝加哥新聞報導神秘傳統的關聯；由於身為第一個報導 1934 年流氓約翰·狄林傑（John Dillinger）兇殺案的記者，他從該城市的新聞報導開始了事業和個人聲望。在二〇和三〇年代，他寫過一些以紐約為主題的暢銷書，包括《百老匯旋律》（*Broadway Melody*, 1928），自 1936 年起，他擔任《紐約鏡》（*New York Mirror*）的編輯。李·莫提摩曾於三〇年代擔任雷的專欄作家，在擔任記者時，在夜總會外頭被法蘭克·辛那屈（Frank Sinatra）揍過，四〇年代晚期成為家喻戶曉的人物。④《機密》書系是令人側目的暢銷書，每一本都經過多次平裝本的再版，其熱潮延續到五〇年代中期一連串毀其聲譽的法律訴訟。⑤

在這系列著作的開展中，可以發現戰後美國都市在新聞報導處理上轉變的證據，這在尼爾·賈伯勒（Neal Gabler）為瓦特·溫切（Water Winchell）所寫的傳記裡，有提及。⑥自始至終，雷和莫提摩的書標示



《紐約機密》

出從大蒙·朗雍（Damon Runyonesque）式對都市——作為可愛的怪人們的遊樂場——的讚揚，轉變為一種更粗暴的新聞報導，其中充斥著罪惡、腐化和道德墮落。《紐約機密》忠於一項長遠的書寫傳統，該傳統讚揚對不朽的美國都市百科全書式的源源不絕，將它帶到好奇的局外人眼前，以最大型的村鎮呈現。^⑦在戰後時期，這種感知將會瓦解，該傳統的許多因素因而會在一更寬廣的視野裡重新形塑，這種視野將都市犯罪連結到國家道德本質的普遍弱化，以及藉由暗示或直接的控訴表達對共產主義威脅的防備不周。將都市視為民間的（folkloric）、獨特的——因其語言的專門用語和迷人的儀式——這種看法，將被一種將所有都市作為普遍化的社會腐敗指標的認知所凌駕。

的確，在《美國機密》（*U.S.A. Confidential*）出版之際，就雷與莫提摩的觀點而言，美國諸城市的特色正在萎逝，消融在普遍化的平庸與腐敗中：

（在鑽研該書之際）我們發現惡行、犯罪、貪污和組織化的勒索情形，實際上已經遍及整個國家，在鄉鎮和都會皆然，其中有許多比三大主要都市可恥的腐化更忤逆而令人警醒。已經普遍暴露出來的稅務詐欺只是表面的渣滓。

獨特和鮮明是一種與平庸的新世界相抵觸的罪。我們活在一個連鎖商店和霓虹燈照亮的時代。每座城市看起來幾乎都一樣。一樣的人們穿的幾乎並無二致，小夥子像霍帕龍·卡西迪（Hopalong Cassidy）的男人穿著俗不可耐的運動衫和楚門西裝（Truman suits），女人穿休閒褲。有時候你光從臀部的寬度就能分辨出一個穿長褲的人是男的還是女的。只有少數都市具有個性，它們是海港，紐約、紐奧良和舊金山。波士頓瀰漫著頹廢氣息，而且缺乏禮儀。其餘的都市盡如克利夫蘭。

（Lait and Mortimer 1952: x, 6）

進入美國電影的這些激流推移是局部且相當間接的。在某個程度上，它受限於自由派改革主義的持續，該派別作為一種主要的光譜，透過它我們得以理解五〇年代美國電影裡的都會宿疾。所謂的柯佛維委員會對組織化犯罪和腐敗的審訊帶來的影響，也成了《機密》書系和當時都市內幕電影的關聯的媒介。雷與莫提摩對這些審訊的源起的描述裡，宣稱田納西參議員伊斯提·柯佛維在尋找一本讓他入眠的書時，拾起了一本《芝加哥機密》（*Chicago Confidential*）來讀，被書中揭露的事情所震驚，因而採取行動。^⑧其結果是成立了一個由司法與金融參議委員所組成的聯合委員會，他們在1950和1951年巡遊全國，尋找市政腐敗的證據，以及組織化犯罪對市政府的影響。^⑨由摩爾（Moore）提出的更具說服力的說法是，雷、莫提摩和柯佛維都回應了戰後對市政腐敗更廣泛的關切，而在戰後市民犯罪調查團的重振，及投身對罪惡和組織化犯罪的調查性報導的新媒體組織的崛起裡，這種關切是顯而易見的。（Moore, 1974: 38-9）

柯佛維委員會在十四座主要城市舉行審訊，並從逾八百名證人那

裡聽取證詞。在一個案子中，一名潛伏的證人被謀殺了；在一些別的案子中，有收到公開地對證人的威脅。電視從 1951 年 1 月開始播出對柯佛維委員會審訊的報導，而在該委員會抵達紐約之際，該節目吸引了一群晨間電視觀眾，其數量為一般時期的好幾倍。（Moore, 1974: 184-5）的確，美國媒體史家們宣稱柯佛維審訊代表首次意義重大的將電視用於傳播司法或執法程序。（Derr, 1986）更重要的是，就本文的宗旨而言，犯罪是某種要被「揭露」（而不只是因其社會因素而被控制或分析）的東西這種觀念，在審訊過後將形塑流行文化文本更廣而多樣的集合體。《週六晚報》（*The Saturday Evening Post*）刊出了分成四部分的系列《我的底層見聞》（*What I Found in the Underworld*），乃是替柯佛維代筆而寫的。CBS 廣播了一個電視影集《犯罪集團》（*Crime Syndicate*），延請該委員會的成員擔任口白；而在同一個廣播網，《詐騙集團》（*Racket Squad*）的播出與該委員會審訊期間剛好重疊。

柯佛維委員會的審議的行程構成了一種結構，且伴隨著對種種流行文化形式的顯著效應。對立於那些勸他留在華盛頓而把證人傳喚到首府來的人，柯佛維決定從一座都市旅行到另一座都市，傳喚在地的證人、與在地媒體培養關係，並聲稱要處理針對每個地點的犯罪與腐敗的歷史。這有助於將他的計畫的概念崇高化為一系列在地偵訊，而透過在地的說話模式和權力結構，每次偵訊所具的戲劇性強度與既有肌理之韻律，讓它們各有特色。而且這種對在地環境的固著對抗著市政腐敗——作為國家共謀、網狀犯罪組織的產物——的概念，許多人，尤其是雷與莫提摩，認為這種概念應該是該委員會的終極結論。（Lait and Mortimer, 1952: 22; Mortimer, 1951: 521）該委員會報告和它許多衍生物的形式是一系列個別案件，缺乏對國家層面（例如美國國會，1951 年）上緊密意涵的清楚認知。這將反映在許多審訊的波濤中生產出的都會內幕文學和電影裡。

當柯佛維審訊仍在進行之際所出產的都會犯罪電影中，《死裡逃生》（*The Captive City*, 1951）提供了與該事件最直接的關聯。該片訴說一個記者的故事，他在一座中型的都市工作，卻發現了市政中普遍存在的腐敗，遂帶著這些情報為自己的生活而逃逸。隨著中心主角來

到該委員會的審訊室，該片的敘事趨向巔峰，而他將在那裡述說他的故事。該片本身有由柯佛維直接唸出的說辭作為尾聲，警告觀眾說賭博是一種全國性的問題。從該片的製作價值和對一種剝削邏輯的抗拒來看，《死裡逃生》可視為在與柯佛維委員會直接關聯的電影中最坦率的改革派且可敬的一部電影。《神威警探網》（*The Enforcer*, 1951）也和柯佛維審訊相關，它的劇情假定了一個全國性的雇用殺人組織的存在，不過其形式與敘事元素更落於該時期其他犯罪影片的俗套。《夜間喧囂》（*The Racket*, 1951）重拍 1928 年的同名電影，結尾藉著一個州立犯罪委員會的介入來告知柯佛維委員會的存在。在這第一波風潮的影片裡，沒有任何一部將片名和都市的名字結合。確實，在強調法律制裁官員或市民的意識覺醒方面——而較不是有特定地理指涉的腐敗社會根源——這些影片暗示了地點並不重要。

其他在五〇年代早期和中期所攝製的為數頗多的影片，直接指涉了柯佛維審訊或在其刺激下所執行的審訊。這些電影包括《鳳凰城故事》、《波特蘭內幕》和《堪薩斯機密》。其他影片如《紐約機密》和《芝加哥機密》，表面上是根據雷與莫提摩的書，但其定位清楚地延續自柯佛維審訊，因而受惠於其知名度。約在 1955 年，這些影片中有許多是集中在這一年發行，將片名結合都市名稱的片名已成為一種明顯確立的方式；藉著這種方式，製作人們聲稱影片乃關於一種正在浮現的文化形成，居於揭露都市惡行與犯罪的中心地位。這種趨勢廣佈於五〇年代中期的流行文化，顯現在衍生的電影裡，像是《不法紐奧良》、《暗夜的紐奧良》和《底特律內幕》，以及各種其他文本和形式中。

這波風潮的電影其驚人之處在於製作水平和名聲的迅速低落，這和審訊本身具代表性的、享譽全國的品質背道而馳。該風潮較晚期的影片帶著一套剝削邏輯更為露骨的象徵。這些影片中，幾乎所有都在廣告裡指涉新聞報導的來源，然而它們同時凸顯一種腐敗和非法的性的意象，保證——就像《波特蘭特報》（*Portland Expose*）的海報上寫的——該片「在大銀幕上赤裸地聳動！」值得追究的是，這些影片和議會審訊的關聯乃以內幕和醜聞雜誌的介入潮流作為媒介，我將馬上轉向對這類刊物的探究。或許意義更重大之處在於，該風潮的展開是

跟隨著好萊塢片廠系統持續發生的去中心化：這些影片中有許多是在當地拍攝，在中型的都市裡，援用沒沒無聞的或低素質的演出者。就如先前論及的，這再也無以證明緊接在戰後時期的精緻與改良主義的半紀錄片轉向。更確切地說，在像《暗夜的紐奧良》這些影片出現之際，這種情況將支持地域拍片實踐和邊地發行與映演輪迴的復甦。這些影片大都是關於地理上外圍的地點，而它們本身主題和工業上的模糊阻絕了其涉入任何對組織化犯罪的普遍的、道德的恐慌。（確實，它們類紀錄片、辦案過程式的情節均典型地極為簡短，而賭場和夜總會流動的內部光景佔了影片的絕大部分。）

組織的相似性使後來雷和莫提摩的書與柯佛維委員會的報告產生關聯。兩者都類似地強調，人們在任何都會地點都能輕易地拿到酒精或得到娼妓的服務，並且同樣地執意顯現腐敗的模式已經從一個都市被複製到另一個都市。確實，該委員會的報告和《美國機密》都予人一種印象：所有的都市均相同，至少在天黑後是如此。或許可議的是，對每個案件的細節的堆疊主要是用來滿足發行市場或政治頭條吸引力的需要。許多五〇年代的平裝本小說裡〔像是吉姆·湯普遜（Jim Thompson）的小說〕反映出對這種包含著相形之下並無殊異的腐敗之國家空間的建構，小說的地點往往無法指認，但都以腐敗的型態為特點，這種腐敗如今已被認為在全美國複製著；這將有助於發起在雜誌上曝光這種腐化，它們將作為普遍成立的主題上的小型在地變奏。

流氓警察

值得議論的，柯佛維委員會的訴訟對戰後犯罪小說最重大的發展之一——都會警察以一種複雜，往往悲劇性的形象出現——構成一項影響。戰後美國電影裡種種的線索搬演出警察角色的轉變，從揶揄或矛盾的未深刻營造的種族形象到虛構的人物，該人物角色學的（characterological）命運是情節頻繁轉折所圍繞的中心點。這些線索包括警察辦案

電影的出現（像是 1948 年的《不夜城》（*The Naked City*）和 1950 年的《刺青的陌生人》（*The Tattooed Stranger*），這一系列黑色電影援引作為階級仇視的公僕的警察之心理過程，或對都會墮落的憎惡〔1949 年的《十三號警車》（*Between Midnight and Dawn*）、1952 年的《危機重重》（*On Dangerous Ground*）、1954 年的《謀殺掩護》（*Shield for Murder*）〕，還包含了幫派電影，片中將警界的腐化描繪成中心主題〔1953 年的《偉大的警察》（*The Big Heat*）、1954 年《流氓警察》（*Rogue Cop*）〕。在通俗文學也是，這些作者如威廉·麥吉文（William P. McGivern）的小說聚焦於腐化的警察和賭徒進行串通的系列故事。（McGivern, 1956）

作為某種戲劇化的複雜性形象，這樣的警察概念是戰後小說的一項產物，而這種現象所及的程度不該被過去四十年來這類主題所累積的熟悉性給抹煞。在持續至今的電影風潮中，警察會變成代表那些著墨於犯罪、社會秩序和個人道德之間的關係，以及專業、官僚和政治權力間的張力的小說的載體（locus）。這些介於殊異的權力秩序間的張力標示出這種警察電影和私家偵探傳統的差異，而這些張力浮現為五〇年代小說主題，這和柯佛維審訊助長的對法律制裁機構的關切是密不可分的。

警察角色的這種轉變，呼應了可相提並論的夜總會歌星或妓女角色的複雜化。的確在五〇年代各式各樣的犯罪電影裡，出現了一種半上流社會的畫面；在其中，警察和從事夜間特種行業的女性均被設定了身為虛構人物更為龐大的命運，而非早期幾十年裡的電影中所習見的。在遊蕩的男性作家眼中——但就適用於五〇年代都會犯罪電影的觀點而論——戴柏拉·艾普斯坦·諾得（Deborah Epstein Nord）對十九世紀街頭女郎的書寫有以下的看法：

性不潔的女性可以藉著形形色色的模樣來作為社會磨難或低下的表徵、作為男性遊蕩者異化的自我的投射或類比、作為快感的工具或和都會縱慾的搭檔、作為——居於一座在其他方面蓬勃高昂的都會之中——孤立和隔離都會惡狀的修辭的或象徵的憑藉，或作為串通和劣行的仲介者。

（Nord 1991:353-4）



《偉大的警察》

在五〇年代的腐敗警員驚悚片裡，在一個充滿墮落的引誘的世界裡，性不潔的女性的難題，愈來愈少圍繞在（作為私家偵探電影中心的）背叛、救贖和個體尊貴性的狀態等項目上。在一項將延伸到七〇和八〇年代的傳統裡，她在小說裡的呈現反而更是提出這樣的問題：在警力和犯罪組織的同性交往繫屬（homosocial bonds）之外，是否還可能存在任何關係，而此二者實際上是孤立的，而且仍駐留在市中心區。隨著內幕文化在五〇年代的發展，發生了從早先對賭博的關注轉而聚焦在妓女或「B女郎」（B-girl）角色這樣顯著的轉變。在電影的範疇裡，它標示出消褪的幫派電影捲土重來，搭著柯佛維審訊便車的這股復興潮流在五〇年初期興起了。在帶罪的都會女性身上的聚焦將持續到一股更為喧雜的剝削電影潮流裡，該潮流包括標題為《女性叢林》（*The Female Jungle*, 1956）和《暴戾歲月》（*The Violent Years*, 1956）這樣的電影。

「低俗」雜誌

從雷與莫提摩的著作到被湯姆·沃夫（Tom Wolfe）稱之為「世界有史以來最誹謗的醜聞雜誌」，「機密」一詞的演變，藉著柯佛維委員會對市政腐化的審訊而遞嬗。（引述 Wolfe, Gabler, 1994: 468）許多不同的說法都贊同，二次大戰期間和之後建立起發行美女雜誌（pin-up magazine）事業的羅伯·哈里遜（Robert Harrison）在電視上看到柯佛維審訊，而了解到——如他自述的：「群眾終於對頭條新聞人物的生活乃包含刺激與趣味此一事實培養出認知。」（Peterson, 1964: 379）^⑩ 哈里遜所創辦的雜誌《機密》（*Confidential*）第一期發行於1952年12月，在1955年時每期銷售達3200萬本，勝過《電視指南》（*TV Guide*）、《讀者文摘》（*Reader's Digest*）、《女性家庭號》（*Ladies Home Journal*）和《週六晚報》（*Saturday Evening Post*）。^⑪相較於以下這件事實，《機密》本身的成功並不那麼意義重大：在其暢銷方興未艾之際，大量的仿效者開始發行刊物，開啓一波雜誌潮流，於1952到1957年間蓬勃發展，其後迅速下滑。到了1955年，這些雜誌——它們的標題包括如《幕後》（*Behind the Scenes*）、《明目張膽》（*Dare*）、《曝光》（*Exposed*）、《沸騰》（*Hush-Hush*）、《內幕故事》（*Inside Story*）、《下流》（*Lowdown*）、《私生活》（*Private Lives*）、《誑語》（*Rave*）、《小道消息》（*Tip-Off*）、《秘辛》（*Secret*）、《尺度外》（*Uncensored*），其中有無數只發行一期的，以及許多其他刊物——的總發行量達到一千萬本。^⑫

考慮到雜誌本身和名人八卦的關聯，《機密》與柯佛維審訊的關聯並不是直接可辨的。就部分而言，這項關聯模糊掉高比例的這類內容：呈現對非名人的惡行、地方和區域的腐化模式，以及新發現的道德與性變態的例子等的深入探究。1955年《新聞週刊》（*Newsweek*）提出，像柯佛維這類的審訊已經為新的醜聞雜誌奠定基礎：

看過了過量合法的醜聞與揭露，讀者開始以為每個故事的表面下必定藏有某種「低下」的東西，某種「未受審查」的事實，只有少數「機要者」知道。¹³

事實上，在內幕故事幾乎無窮地激增之下——藉由像《機密》這種大開本雜誌，不過更顯著地藉由在五〇年代中期增長的文摘型出版物——並未出現著重關於揭發重要社會地點的底層的重大意義。就像前文論及的電影，其中強調的卻是偏遠和幽僻的罪惡之所，彷彿每次寫到它，愈加深入地探求，它就必須被發現為前所未有的。¹⁴又一次，這些故事並非生產出一種舉國全面充斥的犯罪共謀的認知，然其連載的形式則喚起了無止盡的地方殊異性和多樣性。這些雜誌與較早的前身——如《嘉樹員警》（*Police Gazette*）——的區別，在於其著重有關單獨的、聳動罪行的犯罪或腐化的地方或地域模式。這是不要求記者現場採訪的生產過程的結果之一，此一過程卻更是包含了有限的辦事人員較無時效性的資訊和畫面的重組。

1952 到 1957 年間興盛起的醜聞雜誌是一種道德恐慌下的對象物（object），一如針對同時期的漫畫書的恐慌。1955 年時，藥商公會組織了一波抵制醜聞雜誌的行動，而郵局要求在郵寄投遞《機密》之前須得到上級的允許。到了 1957 年，更具破壞性的是，許多公眾人物提出針對大雜誌的訴訟而累積的衝擊，業已榨乾這些刊物的資源，而且，在某些例子中導致徵收罰鍰。1957 年，在一次加州的重大誹謗和猥褻審判以無法裁決結審之後，《機密》的發行人羅伯·哈里遜宣告他將「拿掉名人私生活的內幕故事」；不久後，他賣掉了該雜誌，它以相當收斂的形式維持到七〇年代。其他大量的醜聞雜誌在 1956 和 1957 年收攤，或開始減少出刊頻率，直到接近五〇年代的盡頭才停止出刊。〔1957 年也是《成功滋味》（*The Sweet Smell of Success*）上映的年份，該片被視為代表了華特·溫契爾（Walter Winchell）所描繪的光景，以及那種人們將其與他聯想在一起的都會內幕報導的崩解。〕¹⁵

最直接且顯而易見地被新的醜聞雜誌所威脅的文化形式就是好萊

場影迷雜誌，由於和電影片場的緊密關係，它興盛了幾近半個世紀〔1956年由 Republic 出品的電影《醜聞機構》（*Scandal, Inc.*）部分是關於這些轉變，即使該片本身對醜聞雜誌風潮的剝削與它對這些雜誌的「批評」相對立，其中認為這些雜誌為好萊塢蒙上一股駭人的氣息〕。在五〇年代，追星族雜誌（fan magazine）顯著地消褪，而且該刊物形式的生存主要藉由一種流行音樂和鎖定更年輕的聽眾的新連結。醜聞雜誌本身業已基於一群於五〇年代末期開始瓦解的薄弱的讀者陣線而奠立其成就。許多文摘開本的雜誌，像是與文化傳統和美女文化讀者相重疊的《膽敢》（*Quick or Dare*），是一種如今因為新的、光鮮的男性雜誌的吸引力而中斷的形式。更廣泛而言，五〇年代醜聞雜誌的讀者包括男性與女性，二者的數量大略相等。到了六〇年代，醜聞雜誌的性別分眾變得益形分明。情境式（以其與個人相對立）罪行的內幕，愈來愈成為針對男性而製作的類軍事主義冒險雜誌（quasi-militaristic adventure magazine）的範疇。對名人醜聞和不尋常事物的強調，開始鋪排在超級市場的小型報紙版面上，以及那些供這類內容填裝的刊物形式裡。

此處所追溯的文化傳承標記出剝削式文化的散佈，首先始自雷與莫提摩的書，伴隨他們聚焦在最卓偉的美國都市，到柯佛維委員會當時將人們的注意力大大轉移到南部和中西部的中型規模、未發展的都市。在委員會方興未艾之際跟風而來的醜聞雜誌裡，其強調的東西有了更進一步的潰散，朝向一種更為一般化的觀念：地點明確的罪行，而且朝向對那種在地性（locatedness）無限的可重複性。經濟的邏輯將導致內幕雜誌與電影的繁衍，而這些又將把罪行與腐敗定點在極為次要的地點。與這二種形式萎縮的經濟基礎相結合之下，這種飄蕩將提高這些雜誌的模糊性與邊緣性。有待辯證地，它們本身降級的表徵將變成戀物的鑑賞慧眼（fetishistic connoisseurship）的泉源之一，這種鑑賞慧眼是在這些文化上的加工物周遭形成的。

喬弗瑞·歐布萊恩（Geoffrey O'Brien）注意到五〇年代的犯罪小說裡的一種轉折，其特徵是刻板的懸疑結構和反覆出現的英雄形象的減少，後者乃作為章節之間的接榫〔此處一個值得一提的例外是米

基·史畢連 (Mickey Spillane) 筆下的麥克·漢默 (Mike Hammer)，O'Brien, 1981: 119]。五〇年代典型的平裝本犯罪小說提供一種地點不明確、畸零人物學 (characterological) 結構和主題的潰散地誌，這些主題與當時興盛的社會政治問題甚少相關。這也是該十年間製作的大量低成本犯罪電影的情形，這些電影的特徵為偏遠地點的模糊感，壓縮的、情境的情節，以及脫離古典幫派電影或戰後黑色電影的崇高社會主題。^⑥人們也可注意到美國漫畫書刊裡的改變；在五〇年代，反覆出現的英雄色彩明顯地減少，而呈現不相干、往往明目張膽地剝削的迷你敘事的刊物標題則大量出現。(Benton 1993)

無窮盡的主體

在描述此處所形容的寬廣互文空間上，流動 (lurid) 的美學範疇佔有特殊的切題性。不論其多元甚至互相矛盾的歷史性意義，「流動」一詞已經隨著時間變成意味著文本式的感官描摹。在三〇年代，「流動」會被用於形容低級雜誌封面模特兒誇張的裝模作樣，或電影系列裡所使用的糜爛音樂橋段。在運用於五〇年代的流行文化上，該詞的意義開始轉變，開始集中於對放浪、夜生活的、充斥罪惡的美國都市的鮮明再現。(對此一轉變的描繪，見 O'Brien, 1981) 就形式化的角度而言，流動將指涉稜角 (angularity)：運用視覺和氛圍的形象，引人進入某種文本深處。在此，罪惡與秘辛的主題結合到那種誘人的允諾上，後者是剝削電影典型的特色。上述罪惡與秘辛的主題和誘人的允諾的文本形式，是來自一種沿襲自黑色電影的視覺語言，和從小樂團爵士樂擷取的音樂感性，但犧牲了這每一種影響可敬的部分。將霓虹燈映照的都市街道作對角線式的呈現，門廊或巷弄的畫面中有著擺出撩人姿態的人形，加上電影裡共通的夜曲音樂——所有這些都變成五〇年代某種特殊流行文化的典型標誌。

這些特色有許多在五〇年代之前就出現了，並且持續到下一個十

年。然而，藉著浸染這個時期流行文化特殊主體廣大的一部分，這些特色已用於界定一個歷史上特殊的美國都市意象。這個意象迥異於四〇年代電影特有的都市情景的描繪，尤其是開場畫面。在四〇年代電影畫面中，都市典型地繁忙而混亂，其天際線顯得卓偉而高昂。至於四〇年代中期到晚期聲稱要偵查都市境況的類紀錄片電影，其獨特的開場確立了一種制度的發聲和權威的優勢點，對都市的偵查即由此承接。一般而言，在這類電影中，軍樂似的配樂搭配著定場鏡頭（*establishing shot*）所呈現的官方的、卓偉的機構。

在此處所討論的時期裡，和一種都會內幕概念相關聯的大量電影，其開場的方式擔保並抑制了一種對秘辛的非法揭發。在此，指涉流動的語彙之意義的確立，與美國電影中特定的文本和超文本特色的轉變密不可分，而這些轉變有助於顯示古典好萊塢的幻滅。這些特色包括隱藏演職員表直到已經確立一個地點或情境、錄音間交響樂團減少並被小型爵士樂團所取代，以及頻繁運用實景（*on-location*）片段。當然，在五〇年代之前，所有這些特色的前身就存在了，（見Krutnik，本書）但它們整體地標示出與四〇年代演職員表所具有的較為形式化的功能的歧異，而用一種更顯然有特色的樣態分布且宣告這些文本。在如《角頭》（*Finger Man*, 1955）、《地下秘辛》（*I Cover the Underworld*, 1955）、《私地獄三十六號》（*Private Hell 36*, 1954）、《夜闌人未靜》（*While the City Sleeps*, 1956）和《人性叢林》（*The Human Jungle*, 1954）這類犯罪驚悚片裡，開場的都會景象蘊生了對迫近的刺激時刻的企盼。相對地，在當時的其他類型裡，我們看到演職員表片段變得益形裝飾化，跑名單乃作為圖形的、戲劇的和音樂表現的獨立時刻〔例如在法蘭克·塔許林（Frank Tashlin）的喜劇片裡〕。當流動的內幕電影本身於五〇年代晚期開始銷聲匿跡，我們看到一套形式化特色的興起，它們標示出好萊塢電影新的現代性。在該十年的尾聲，內幕電影演職員表片段誘人的厚度將被平板的、幾何圖形的形式取代，後者在當時的名單片段設計上很流行，同時喧鬧片（*caper film*）的興起將部分地用於將犯罪故事從對都會犯罪和腐敗一般化的恐慌，轉往一個更為造作、抽象的敘事遊戲。¹⁷



《夜闌人未靜》

保羅·威勒曼 (Paul Willemen) 在描述以許多美國電影為中心的電影癖 (cinophilia) 時，認為這是基於對片段畫面的要求，該畫面被視為帶有作者主體性的標記。他論道，這個畫面典型地見於最明顯拙劣的文本中。威勒曼寫道，「電影癖是建立在崇高時刻的理論上，該時刻是令人屏息的片段，在令人驚詫的程序化且壓迫的生產情境中，突然而暫時地見證了慾望的顯現和力量。」(Willemen, 1980: 3) 當然，在電影的作者論 (auteurism) 的肇始裡，這些慾望的斷碎符號是有創意的個別作者的表徵，他的孤立和定位激起了重大的分析。(例如 Sarris, 1968) 經由對這種主體性的揭櫫，作品可能自其往往是降格的生產情境中被挽救和帶離，而被定位在別的較受肯定的流派上。

當然，這些流派之一即為黑色電影，這種電影類型的勾勒與對一種作者論批評的闡述密切相連。然而，似乎顯而易見地，圍繞在五〇年代都會驚悚片的電影癖僅是部分地被擔負上述挽救行動的需求所驅使。馬克·維爾內 (Marc Vernet) 論道，作為一種對象物的黑色電影的美，一部分是其中總存在另一部等著被發現的電影。(Vernet, 1993: 1) 就西部 B 級片這種電影類型而言，這種無窮盡也是成立的，但是就圍繞在五〇年代都會驚悚片的電影癖來說，新片名的發現具有一種更顯然非法的層面。隨著時間推移，對新的、曖昧的電影考古式的發現已經變得和流動與劣等事物密不可分，同時影迷／史家被導向一種歷經瓦解和轉變的工業更為末端的角落。那些繼續出品的電影，幾乎必然是來自那十年中期或更晚的時期，遠在戰後的幻滅感或私家偵探傳統的尊貴性的連結已不足為奇之後。從與舊式好萊塢的決裂，到電影剝削和工業邊緣性的新空間的嶄露，延續下來的電影也很可能變成這種轉向的餘緒。¹⁸當然，電影癖的一個形式已經趨於這種曖昧性，趨於這類電影例子的收集，這類電影不僅加長了這類型電影的名單，還導向一種工業／體制的邊界。如果五〇年代晚期的內幕電影是這種電影癖的一個受寵幸的對象物，那是因為那些地點益回、與好萊塢標準的規範和成規關聯益形延展的電影，愈來愈往工業邊緣性的推移。

致謝

謹向戈登·哈里遜（Gordon Harrison）、安·卡露瑟（Anne Carruthers）和歐羅拉·瓦利斯（Aurora Wallace）致謝，他們在許多地方對一項更龐大的計劃——本文為其部分——提供了無價的研究協助。非常感激唐·瓦利斯（Don Wallace），由於他對關於本時期的大眾文學的專精，以及他慷慨地與我分享。

註釋

- ① 例如《波特蘭內幕》的海報上就寫著「翻騰在報紙頭條！赤裸裸的銀幕震撼！……《生活》（*Life*）揭露出波特蘭的故事。」對於《鳳凰城故事》則提出「要不是《生活》、《瞧》（*Look*）、《週六晚報》、《新聞週刊》（*Newsweek*）和《時代》（*Time*）攤開這則震撼的故事……你就不會相信。」《鳳凰城故事》和《芝加哥機密》片頭的演職員表都包含了該「故事」所取自的雜誌或書籍的字型再現。
- ② 對這樣一種風潮的討論，見羅素·倪（Russell Nye）對十九世紀晚期由立帕（Lippard）、賈森（Judson）和其他作者所寫的「揭露」（inside）都市內幕書籍的述說。（Nye, 1971: 30-1）
- ③ 《紐約機密》後續有《芝加哥機密》（*Chicago Confidential*, 1950）、《華盛頓機密》（*Washington Confidential*, 1951）和《美國機密》（*U.S.A. Confidential*, 1952）。傑克·雷逝於1954年。1956年，李·莫提摩出版了《環球機密》（*Around the World Confidential*），以及1960年的《女性機密》（*Women Confidential*）。在後者的序言中，他控訴那些套用「機密」公式而獲利的人，以及「將揭露公眾渣滓與揮灑私人渣滓混淆」者。（Mortimer, 1960: 12）1962年，李·莫提摩出版了《華盛頓今日機密》（*Washington Confidential Today*），是從前著作的更新版。
- ④ 關於接在雷與莫提摩第一本合著的書成功後所出版的諸多略傳之一，見〈快報〉（*Hustling Hearsting*），《時代》，1948年8月30日，頁48。

- ⑤ 對雷與莫提摩提出的法律訴訟之中，有一個是來自緬因州共和黨參議員，他控告兩位作者具有共產主義的同情，另一個是來自達拉斯的一間奈門·馬庫斯 (Neiman-Marcus) 商店，控告他們既賣淫又是同性戀。這些法律訴訟中的諸多敘述，見〈瑪格莉特·史密斯勝訴：美國機密作者和發行商賠償議員一萬五千美金〉 (Margaret Smith Wins Retraction: Senator Gets \$15,000 From Authors and Publishers of 'U.S.A. Confidential')，〈紐約時報〉，1956年10月18日，頁2，及〈奈門—馬可仕連鎖店勝訴〉 (Retraction is Won by Neiman-Marcus)，1955年5月6日，B3版。
- ⑥ 見 Gabler (1994)。
- ⑦ 如 William R. Tylor 提出的，「在都市中發現村鎮的慾望」一直是他稱之為「百老匯神話學家」 (Broadway mythologists) 如大蒙·朗雍 (Damon Runyon) 等人作品裡顯著的動機。(Tylor, 1992: xvi)
- ⑧ 這個版本的故事由雷與莫提摩在《美國機密》裡提出，他們宣稱柯佛維在因《芝加哥機密》而眼睛一亮時，旋即接觸他們：「我們正在首都為《華盛頓機密》作基礎工作。他把我們找了出來，問了些蠢問題，而我們給他明智的回答：『是的』，那都屬實而且有夠多剩下的素材足以再多出幾本書。」 (Lait & Mortimer, 1951: 253)
- ⑨ 柯佛維審訊最簡明的歷史為 Moore (1974)。
- ⑩ 關於電視播映柯佛維審訊而引發哈里遜創辦《機密》雜誌的聲音之中，見〈機密雜誌的奧妙狂熱〉 (The Curious Craze for Confidential Magazines)，《新聞週刊》，1955年7月11日，頁50，及 Govoni, 1990: 30。
- ⑪ 這些是來自〈犯罪，性與銷售〉 (Sin, Sex and Sales) 的發行人數據報導，《新聞週刊》，1955年4月14日，頁88。
- ⑫ 這些是來自〈機密雜誌的奧妙狂熱〉所提供的數據，《新聞週刊》，1955年6月11日，頁50。
- ⑬ 〈機密雜誌的奧妙狂熱〉，《新聞週刊》，1955年6月11日，頁50。
- ⑭ 從我的個人蒐集裡，著墨於此處所述的內幕文章的隨機取樣或許包含下列：Abramson，〈蒙特婁機密〉 (Montreal Confidential)，《畫報》 (Photo)，1953年7月號，頁12-19；〈克里夫蘭〉 "Cleveland: Den of Vice"，〈畫面〉 (Pic)，1955年4月號，頁102-5；〈邁阿密夜正熱〉 (Miami's Torrid Night Life)，《標籤》 (Tab)，1952年5月號，頁109-13；〈克利夫蘭洗劫〉 (The Rackets are Ruining Cleveland)，《畫報》，1952年9月號，頁3-12；〈桑派卓，罪惡之口〉 (San Pedro, Port of Sin)，《畫報》，1952年6月號，頁3-13；〈性與美國，逐市特報〉 (Special city-by-city report on Sex U.S.A.)，〈亮相〉

- (*Pose*), 1955年6月號；〈郝斯登：第一號謀殺之都〉(*Houston-- No.1 Murder City*)，〈《焦點》(*Focus*)，1953年4月號，頁36-8；〈罪惡救贖之城〉(*City Saved by Sin*) (on Delano, California)，〈《亮相》〉，1955年4月號，頁30-2；以及〈邁阿密：全美最活躍的罪惡入口〉(*Miami: America's Liveliest Port of Entry for Sin*)，〈《冒失》(*Bold*)，1961月號，頁58-62。
- ⑮ 在零售抵制與訴訟的效應之下，當時流行的媒體對醜聞雜誌週期性的沒落有相當詳盡的報導。尤其見於〈叢林〉(*Jungle*)，〈《新聞週刊》〉，1957年9月17日，頁102；〈窮追不捨的陪審團〉(*The "Exhausting" Juror*)，〈《新聞週刊》〉，1957年10月14日，頁74；〈機密掃蕩〉(*Confidential Clean-Up*)，〈《新聞週刊》〉，1957年11月25日，頁81；〈機密〉(*Confidentially*)，〈《報導者》(*The Reporter*)〉，1955年11月3日，頁4-6。
- ⑯ 這些電影例子與都會內幕電影都具有此處所討論的工業和類型的曖昧性，但它不是都會內幕電影的主題，而前者的例子包括《火車大劫案》(*Plunder Road*, 1957)、《漏洞》(*Loophole*, 1954)、《大騙局》(*The Big Bluff*, 1955)、《驚恐》(*Fright*, 1955)、《公路羅網》(*Highway Dragnet*, 1954)、《地下秘辛》和不勝枚舉的其他影片。
- ⑰ 可議的是，喧鬧電影的形式本身是幾何的，而且就這種意義來說，是抽象的，憑藉描繪角色關係和建立一套敘事的可能性，這種可能性的成立與否是偶然的，以一開始就安排的因果關係為前提。《殺害》(*The Killing*, 1956)清楚地預期了此處描述的轉變。
- ⑱ 史貢斯(Sconce)對圍繞著「垃圾文化」(*trash culture*)而成形的學術性論調所作有見地的分析，見(Sconce, 1995)。

譯註

①

美國的經典「色情短片」(*stag film*)是在二十世紀的前三分之二時期裡出產的一種地下的色情短片，別名「男性交誼」(*smokers*)、「酷奇影片」(*cooch reels*，源出一種特殊歌舞*hoochie coochie*)、「藍色電影」(*Blue movies*)。其長度通常為十分鐘左右，發行的方式是由差旅的人員將影片夾帶在像是醫生提包之類的裝備裡；他也自己攜帶放映機，在某種特別開設給某些男性的獨家場合裡播放。影片總是在暗藍色的雪茄煙幕後面閃動。一但被警察逮到，當事人將被判重罪入獄。

「色情短片」用的是非職業演員，即使有少數出色女星在系列影片中演出，她們也只掛假名，因此並沒有明星制度。有限的角色往往侷限在笨拙而怪異的情境中，很多時候呼應了真實生活，而非好萊塢天衣無縫的光華，因而它們具有不經意的紀錄片質地和持久的吸引力。

關於它們的生產過程並沒有確切的紀錄，這些片子則在閣樓、車庫等蒙塵的角落裡被找到；往往以盜版的形式，影片既沒有演職員表，出品公司也掛了假名。報紙與其他商業刊物上從來沒有它們的廣告或報導。當時這種影片只被警察當一回事，直到電影報導開始對流行文化產生考古式的興趣，它才成爲一種流行文化的宣言。

②

在小說的領域，警察辦案故事（the police procedural）是對公家辦案的寫實描述。它在二次大戰後開始發展，是以美國地區爲主的現象。這種題材往往傾向藍領階級、街頭寫實，不忌諱反諷、低級幽默和謾罵。

③

電影書（tie-ins）是依據電影所出版的小說，或電影所根據的小說原著。

④

二〇、三〇和四〇年代出名的短篇故事作家大蒙·朗雍（Damon Runyon, 1880-1946）也是當時最傑出的記者，報導的新聞類型極爲廣泛。他所寫的故事也被搬上舞台，成爲百老匯音樂劇的題材。他也寫電影劇本，並在 1939 到 1943 年間頻繁地參與好萊塢的電影製作。

⑤

霍帕龍·卡西迪（Hopalong Cassidy）是美國傳奇故事裡最爲人所熟知和喜愛的人物，是俠義氣概與公平決鬥的化身，與犯罪、暴行勢不兩立，有強烈的正義感和高度的家庭價值觀，還擁有高超的槍法、清晰的頭腦和堅定的人格。他的朋友暱稱他爲「哈皮」（Hoppy），是幕佛（Clarence E. Mulford）在二〇、三〇和四〇年代所寫的二十八本西部小說裡的英雄人物。這些小說有許多還繼續再版。默片演員威廉·波依（William Boyd）在大銀幕上飾演該人物，派拉蒙電影公司拍了三十四部以他爲主角的電影，聯藝（United Artists）則拍了另外三十一部，均由波依擔綱演出。

⑥

「B 女郎」（B-girl）指在夜總會或酒吧等場所工作或流連的女人。

參考書目

- Benton, M. (1993) *Crime Comics: The Illustrated History*, Dallas, Tex.: Taylor Publishing.
- Derr, J. (1986) "The biggest show on earth": the Kefauver Crime Commission hearings," *The Maryland Historian* 17 (2): 19–37.
- Gabler, N. (1994) *Winchell: Gossip, Power and the Culture of Celebrity*, New York: Alfred A. Knopf.
- Govoni, S. (1990) "Now it can be told," *American Film* 15 (February): 28–33.
- Lait, J. and Mortimer, L. (1948) *New York Confidential*, New York: Crown.
- Lait, J. and Mortimer, L. (1950) *Chicago Confidential*, New York: Crown.
- Lait, J. and Mortimer, L. (1951) *Washington Confidential*, New York: Crown.
- Lait, J. and Mortimer, L. (1952) *U.S.A. Confidential*, New York: Crown.
- McGivern, W. P. (1956) *Police Special* ("including Three Complete Novels: *Rogue Cop*, *The Seven File*, *The Darkest Hour*") New York: Dodd, Mead and Company.
- Moore, W. H. (1974) *The Kefauver Committee and the Politics of Crime 1950–1952*, Columbia: University of Missouri Press.
- Mortimer, L. (1951) "Underworld confidential: will Kefauver be president?" *American Mercury* 72 (329): 515–24.
- Mortimer, L. (1956) *Around the World Confidential*, New York: Putnam.
- Mortimer, L. (1960) *Women Confidential*, New York: Julian Messner.
- Mortimer, L. (1960) *Washington Confidential Today*, New York: Paperback Library.
- Nord, D. E. (1991) "The urban peripatetic: spectator, streetwalker, woman writer," *Nineteenth Century Literature* 46, 351–75.
- Nye, R. (1971) *The Unembarrassed Muse: The Popular Arts in America*, New York: The Dial Press.
- O'Brien, G. (1981) *Hardboiled America: The Lurid Years of Paperbacks*, New York: Van Nostrand Reinhold.
- Peterson, T. (1964) *Magazines in the Twentieth Century*, Urbana: University of Illinois Press.
- Sarris, A. (1968) *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968*, New York: E. P. Dutton.
- Sconce, J. (1995) "'Trashing the academy': taste, excess and an emerging politics of cinematic style," *Screen* 36 (4): 371–93.
- Taylor, W. R. (1992) *In Pursuit of Gotham: Culture and Commerce in New York*, New York and Oxford: Oxford University Press.
- US Congress, Senate (1951) Special Committee to Investigate Organized Crime in Interstate Commerce, *The Kefauver Committee Report on Organized Crime*, New York: Didier.
- Vernet, M. (1993) "Film noir on the edge of doom," in J. Copjec (ed.) *Shades of Noir: A Reader*, London: Verso, 1–31.
- Willemsen, P. (1980) *The Edinburgh Film Festival and Joseph H. Lewis* (program notes) Edinburgh: Edinburgh Film Festival.

Chapter 6

六〇年代電影裡的城市

安東尼·伊多波 (Antony Easthope)

不真實的城市

[引自艾略特 (T.S.Eliot)，《荒原》(The Waste land, 1922)]

美國黑色電影的典型比喻之一是這樣的一段片頭：有個聲音警告我們存在於都市中的黑暗和危險（鏡頭鳥瞰夜裡的摩天大樓，大樓的窗戶亮著燈光），然後應允將這黑暗面展現在觀眾眼前。林區 (Lynch) 的《藍絲絨》(Blue Velvet, 1986 年) 以類似的方式建立起光和黑暗、表層與深處之間的對立，以及蘭柏頓 (Lumberton) 鎮上日間光亮而悅人的郊區街道和其隱匿在日間的底層（或內部）的夜間另一種光景之間的對立。然而該片建立此一對立，後來卻將之拆解。來自蘭柏頓鎮另一面的邪惡細節持續入侵淳樸的郊區空間〔當傑弗瑞 (Jeffrey) 沿著枝葉遮蔽的街道走路前去探訪警探，那些樹木突然暗下來，變得充滿威脅〕，而片中善良、正直的藍柏頓鎮民則受制於他們對鎮的另一面必然會展現的事物的欲求。不同於典型的幫派電影，《藍絲絨》阻斷我們對表象與真實、表層與深處、光與黑暗的斷然區分。它更促發我們將都市的兩種道德向度視為共時地呈現在同一物理空間之中。米歇·傅柯 (Michel Foucault) 在 1967 年發表的演說即預期了《藍絲絨》所具現的效果的某種東西。

傅柯在其演說中推斷西方文化正經歷建構時空的經驗的轉變，其間的關係是：

如我們所知，十九世紀的重要縈念（obsession）是歷史：此時的主題是發展與停滯、危機與循環，以及持續堆加的過往，加上這個世紀裡死者的龐大優勢，和全世界具有威脅性的冰河作用……關於當今的紀元最重要的是，它將是空間的紀元。我們正身在並時性的紀元：在並置的紀元、接近的與遙遠的、同在的（side-by-side）與潰散的紀元裡。^①

傅柯以此為基礎，將異端地帶（heterotopia）的可能性理論化：「異端地帶能夠將數個空間或數個本身各不相容的場所並置在單一的真實地點上。」^②

即使我對這些假設回應以某種懷疑論，但我並不是第一個發現這些假設極具啟發性的人。傅柯斷言的是，對歷史和暫時性的一種古典或傳統式的關注一直維持到現代主義以降，直到……直到何時？回顧起來，傅柯言猶未竟的語法變得意義重大。該演說發表於1967年，因此他所想像的「當今的紀元」——屆時空間的轉化將導致「數個本身各不相容的場所並置」——所預期的是某種超越現代主義的轉變，人們從那時起學著為這現代主義命名、與之共存、並且浸染其中。從現代主義的六〇年代的中心裡，一項尚未被定名的主題宣告產生，即「後現代主義」（postmodernism）。我企圖從某些六〇年代的電影裡追溯的正是發生在該領域的轉變、空間化的認知，或更為暫時性與空間化的關係，而這些影片文本如今可能已被視為確立的前—後現代主義（pre-postmodern）的了。儘管如此，在此首先仍要提出某些關於空間、都會和主體性的問題。

古典的空間：視野和主體性

傅柯有把握地將空間述說為具有異端地帶的潛質，因為他毫不懷疑地假設所謂的古典空間已不復成立。在恩希·萊菲布葉（Henri

Lefebvre) 的《空間的製造》(The Production of Space) 書中一個著名的段落，勾勒出在確證現代主義時期空間的失落之際，空間感意味著什麼：

事實上，二〇年左右，一種特定的空間已經支離。這種空間原本屬於常識、通曉（法語為"savoir"）、社會實踐、政治權力，前此之際它還被神聖地保存在日常論述之中，一如它這樣地被保存在抽象思維裡，以作為溝通的環境和管道。這種空間也屬於古典的透視法（perspective）和幾何學；從文藝復興時代起，它以希臘傳統（歐幾里德、邏輯）為基礎而發展，繼而在西方藝術和哲學中具體成形，像是以城市和鄉鎮的形式。^③

我們與空間——包括城市空間——的關係是知識論的。而既然主體與客體總是一同產生的，城市空間的性質和設計將反過來對主體設置一種特定的位置和定義。連貫、固定、可被理解的空間——古典空間——以某種形式為主體提供一個位置，而萊菲布葉並未將這種形式加以理論化，即使他對古典空間的主觀影響性有所警覺。為初步闡釋這樣的架構過程，我將轉向拉岡（Lacan）對主體性和視野的分析。

拉岡說了一個前往釣魚途中的小男孩的故事，小男孩指著一個浮在水面上的沙丁魚罐頭說：「看到那個罐頭嗎？你看到了嗎？嗯，可是它沒看你。」^④那個罐頭並沒有看我，但彼處可能有某個人看到我，畢竟我看得到的東西亦構成一個我被他者看到的視點：「我只從一個視點看，但於我的存在中，我正從各方被觀看著」。^⑤當「我」總是出現在包含於他者之內、或為他者而存在的視點上，「我」卻藉由連結自身與視界（sight）而誤認了自身，假定自己看到了他者。於是，主體是由客體所定位的，但主體否認或拒斥自身乃是這個定位方式的一項效應。

在文藝復興時期，空間的組織與再現上的許多發展，都是藉著對建構「我」的認知來加以否認，將「我」的地位置於至尊；在此，

「我」是超越的，而且是一個源點。視覺的功能被賦予前所未有的重要性，其功能是作為一整個系列的新實踐，並激起主體使其將世界視為一幅圖畫、一項知識和視覺樂趣的對象物。在單眼透視繪畫被引介出來之際，這種窺視狂也普遍地盛行起來。如拉岡所論證的，這足以躲開他者的凝視，藉由將他者當成透視的消失點，並非他者由此看見主體的視點，而只是某種客體的一部分，相對於該客體，「我」存在為一個主體。^⑥

在視覺再現的法則（regime）激發主體將世界視為一幅圖畫的同時，那個世界即被建構成如圖畫般。新建造的文藝復興和後文藝復興城市，就是依照矩陣設計的邏輯和幾何上統合的空間（歐幾里德空間）來建立其結構，同時個別建築物的建築和都市設計的特徵也產生自這些原則。銘刻在石塊上的透視圖，即符合了單眼透視法的預期。

於是，古典空間供給主體一個位置，該位置似乎連貫、統合而自足，即笛卡兒式的主體。但這只成立在這樣的條件下：主體和客體間的辯證關係是被隱藏、消抹和否定的，這裡的客體為主體製造出一個位置。

在古典空間的再現上，尤其是十五世紀傳統的繪畫上，上述情形也成立。在這個表義的實踐裡，視覺客體「在彼處」（out there）的明顯連貫性與固定性確保了主體的自主性。此外，這種效應的必要條件是：再現本身的憑藉被隱匿在背景當中，在人們注意力的範圍之外。建立古典空間的再現必須仰賴某種透明的效果，它也是被帶進主流電影「敘事空間」裡加以實踐的一種重要成規。在思辯一些六〇年代的電影之際，我特別注意電影再現能力上的任何不確定性，因為那種不確定性是古典空間不穩定性的一個徵兆，它也暗示了笛卡兒式主體的主導權是可疑的。

基於這個基礎，我將探究六〇年代西方電影中，再現城市和其空間時所採取的三種態度：

- (一)城市「就在彼處」，是自然化（naturalised）的；
- (二)對城市歡愉而烏托邦式的呈現；
- (三)城市作為非托邦（dystopia）的符號和實現。

我將對第三點予以最多的著墨。

自然化的城市

三〇年代期間，對都市的著重極其顯著。這在歐洲的例子裡明顯，在朗（Fritz Lang）1926年的《大都會》（*Metropolis*）裡尤其明顯，但在美國電影裡也很清楚可見，特別是幫派電影；在經濟大恐慌早期的這類例子裡，如《小霸王》（*Little Caesar*，在1930年代肇始了幫派類型電影）、《人民公敵》（*Public Enemy*, 1931）和《疤面煞星》（*Scarface*, 1932）。柯林·麥克阿瑟（Colin McArthur）對該類型影片的城市背景如此寫道：

幫派電影／驚悚電影的次場景（sub-milieux），事實上是從真實的都市地點裡重複挑選出來的：黑暗的街道、黯淡的住宅屋舍和辦公區域、酒吧、夜總會、閣樓公寓、位於郊區的車站，以及——尤其在驚悚電影裡——奢華的宅邸。這些場景被注入了發生在其中的暴力和懸疑的張力，最常在夜間顯現，由黯淡的街燈或較為花俏的霓虹燈照明。^⑦

人們藉著電話來通訊，燈光當然是用電的，運輸則以現代都市的關鍵形象：汽車為表徵。這類影片將城市展現為惑人而新奇的。在世界的另一端亦然，例如維托夫（Vertov）的實驗電影《持攝影機的人》（*Man with a Movie Camera*, 1929）就是圍繞著「都市生活的一天」的情節所構成的。

在六〇年代大部分的電影裡，都市是不被注意的；它就在彼處，是一個平凡的背景，如此不可見，是現代性的既定前提，「我們所有人的世界」，在其中——如霍華茲（Wordsworth）所言：「我們發現了屬於我們的歡愉，抑或一無所有。」^⑧然而，在六〇年代裡，當城市

以城市的形貌被凸顯出來，它的特色既是烏托邦的，也是非托邦的。值得一提的是，這兩種模式，烏托邦的和非托邦的，是由一種對暫時性和歷史的認知所主導，這種認知來自這樣的假設：我們正朝著一個要不是更好就是更糟的世界前進。不論是哪一種，那個未來的情況業已存在於此刻（事實上，這兩種模式的確各是一種批判當下的方式）。

烏托邦城市

在 1962 年第一部詹姆士·龐德（James Bond）的電影《第七號情報員》（*Dr. No*）裡，龐德在一家高檔賭場遇到一個女人，帶她回家，卻發現他被交派了一項任務，而被迫在第二天一早飛往牙買加。影片從一場暗示性的前戲跳接到一台噴射機在機場降落，接著是機場航站的例行事務，龐德叫了一輛計程車，打一通電話，然後被車子載走。這段情節足以代表六〇年代許多電影裡昂揚的城市畫面。非常典型地，我們看到男主角在前往機場的途中，還有航站附近的畫面，一架飛機起飛又降落在一座實際上一模一樣的現代機場，裡面有著相當類似的航站。而不論男主角正前往打擊史莫西（Smersh）（在間諜—驚悚片系列中），或前去洛杉磯見他的女友〔像在 1967 年的愛情電影《畢業生》（*The Graduate*）〕，都會出現這類視覺比喻的場景。

為什麼我們看到這麼多噴射機（而從不是螺旋槳飛機）降落又起飛，起飛又降落，在機輪甫觸及柏油跑道之際，總是伴著陣陣煙霧和刺耳的聲音；這項六〇年代象徵性的運輸工具，就如同汽車是三〇年代象徵性的運輸工具？對於解釋情節的需要而言，這些重復出現的機場片段是累贅的，它們的作用是稱頌串聯在都市之間的科技烏托邦景象，是十九世紀的一個烏托邦夢想的實現。科學使得一個男人能夠在全球的都會空間之間穿梭，彷彿進行著時光旅行；當他抵達目的地，呈現在他眼前的是既富於異國情調又充滿情慾的景象，他將游刃有餘地掌控這一切（此處的焦點是沙文主義的，總是帶有性暗示的意味，

就像在《第七號情報員》片中，龐德和那個女人作愛的畫面跳接到飛機降落的畫面）。此處樂觀的暗示是：如果有些人現在以那樣的方式生活，則在可預見的將來，所有的人都將能過那樣的生活。非托邦的都市呈現則較少見且更饒富趣味。

非托邦城市

在安東尼奧尼的《情事》（*L'Avventura*, 1960）裡，一群有錢人在假期到西西里群島去玩；其中一人平白地失蹤了，另外兩個人前去尋找她（然後開始相戀）。在他們尋訪過程中的某一刻，在駕駛之際，他們來到一座剛落成且顯然毫無人跡的城鎮。這個段落提出對於城市一種不尋常的再現，這種再現很大一部分汲取自基里柯（Chirico）的繪畫，還歸因於安東尼奧尼本身之前的職業：建築師。片中克勞蒂亞〔Claudia，蒙妮卡·維蒂（Monica Vitti）飾〕和山卓〔Sandro，賈伯耶·費傑提（Gabriele Ferzetti）飾〕進入一片空蕩而蒼茫的白牆城市景觀裡，這種景觀並非產生自數個世紀隨機而「有機」——一條街又一條街——的增生（accretion），卻顯然是規劃過的建構體，缺乏任何既知（given）的特性，而矗立於同樣貧瘠的自然景觀或荒原之中（我們懷疑這些建築物是否是為公墓而建的）。

在此，城市是個異化的地點——與其說是社會的異化，不如說是完熟的超越的異化——被理解為這樣的觀點：先前人類在都市中的生活是真實的，是自然的遺產，但現在卻是造出來的，僅是一種專斷的建構，人們由此感到失落了某種超越的東西。當克勞蒂亞走向一扇黯淡的窗戶，呼叫：「沒人在嗎？」（*C'è nessuno?*）然後回答她的是她自己的聲音從空蕩的室內反射的回音，她也只是明顯地象徵了失去上帝的男人（女人）。面對這被覺察的空缺，這對情人繼續開車，而就在下一個場景裡，他們試圖在乾旱的地景中間作愛以填補空虛。山卓顯得煩悶，對他而言這是常態，但克勞蒂亞深受打擊。對她而言，空



《情事》

蕩城市的蒼白景緻一直是焦慮的一個起因。

藉著一種——經由暫時性對歷史過往的認知所界定的——非托邦的呈現，這個段落援引古典的空間：人們認為在彼處的已不在那裡，而由其空缺標示出來。但是該段落結尾處的一個鏡頭則開放給其他的可能性：當山卓和克勞蒂亞準備開車離去，我們從街邊的角度望去，攝影機悄悄地向他們推移。我會傾向於以兩個情境來思考這個怪異而不安的畫面。根據堅固的電影傳統，攝影機若移向某人，而他／她並

未注意到，這表示著一個觀點鏡頭，於是也就代表了一個觀察者〔就像在《萬聖節》（*Halloween*）系列電影中，經常伴隨著斷續的呼吸聲〕。如果狀況是如此，我們可能會覺得有某種荒廢都市的惡靈正盯著這對情侶。另一種情況，在別的情況裡並不帶確切動機的這種推軌鏡頭，就是要讓人注意到攝影機的存在，於是也讓人注意到再現的電影手法。在這個例子裡，我們被導引將都市中的異化和古典電影空間的某種特定的侵蝕連結起來。⁹

《阿爾伐城》（*Alphaville*, 1965）展現出高達精采的非托邦，片中雷米·高尚（Lemmy Caution，飾演某種黑色電影偵探）背負一項任務來到阿爾伐城。高達以電腦製造出某種令人作嘔的扭曲聲音，其科幻未來城市顯得完全可期、由科學控馭、是總體化理性的運作，這延伸及食物、旅行、工作、性關係、家居、建築和設計的細節。

《阿爾伐城》的背景其實是來自1965年當時的巴黎，全都不是棚內景，因此文本的意義是在歷史暫時性的角度下闡明的，帶著一種對「有機」和「人性」的過去（又是何時呢？）的認知，被引證來攻擊已顯現於當下的未來。在此出現了兩種對「阿爾伐城」的解讀。文本代表財團資本主義的集權的非民主階級——在這個情形下，它成爲一項政治宣言。或者這種對當代都市異化且非人性的呈現，從人道超越主義的位置提陳一種責難式的聲明，（比如說）歐威爾的《一九八四》（*Nineteen Eighty-Four*）小說裡的聲明可相比擬。

不論哪一種解讀——政治諷喻或人道指控——都倚賴一種對於現代主義都會空間的一貫觀點。不論是多麼地非托邦式，在這個方面空間性仍然是穩定且可知的，即使我認爲這殘餘的確向兩方面偏斜：一方面是人們所覺察到的，都市非人性被當作〔雷米·高尚和安娜·卡麗娜（Anna Karina）飾演的第三級公娼之間〕性關係強度的一種動機和與其相關的正當化方式。另一方面是，與此相關的黑色情節所具傳統的誘惑。我認爲，這些因素將文本從其非托邦的使命拉遠，並且有意讓我們更加感覺現在的情境就是如此。

《阿爾伐城》朝向一種現代主義的宣言（歷史讓我們將都市評斷爲非人性的），以及一種後現代多疑的默許，這個看法可以從另一個



《阿爾伐城》

方向來確證。從事後觀之，我們現在可以看到雷尼·史考特（Ridley Scott）的《銀翼殺手》（*Blade Runner*, 1982）擷取了《阿爾伐城》多大的部分。高達的無盡黑夜之城遺留給《銀翼殺手》形式化的連續性，及其燈光、音樂的選用、甚至演出形式的某些東西。《銀翼殺手》也在其敘事中心安排了一樁達可（Deckard）和瑞秋（Rachel）的黑色戀情（姑且不論史考特在1992年的「導演剪輯版」裡費力消掉這段畫外音，以削弱這段劇情）。

《春光乍洩》

安東尼奧尼的《春光乍洩》（*Blow-Up*, 1966）對六〇年代搖擺倫敦（Swinging London）的描繪絕對且必然是當代的。大衛·漢明斯（David Hemmings）飾演一位大衛·貝里（David Bailey）型的攝影師，頹廢而憤憤不平。百無聊賴地，他遊走公園，遇到一個正在瞎鬧的女人〔凡妮莎·蕾格烈芙（Vanessa Redgrave）飾〕，他拍攝她和一個男性友人在公園裡，然後他們就不見了。後來，他將底片沖洗出來並且放大，然後他開始懷疑公園裡的男子被殺害了，那時有人正在樹叢裡等他。敘事的問題在於：兇手實際上在場或他只是有妄想症的徵候？

《春光乍洩》的內容大部分是關於自然，而非關於都市景觀，公園的場景具有關鍵性，即使這個場景本身就具有意義。在該片之前的《情事》中，安東尼奧尼的新建都市被自然景觀包圍；現在本片中自然則是一座公園，是被都市圍繞的景觀。在一段延伸的段落裡，攝影機流連在公園的樹木和草地間，顯得神秘兮兮，彷彿有生命但無法確認（風吹拂葉子的單調聲響在音軌上被增強，暗示有別的或許是低語之聲存在）。似乎，真實抗拒著再現過程，亦抗拒男主角那穿透而主宰的陽性凝視〔而不像是，比如說，《後窗》（*Rear Window*, 1954）裡男主角持攝影機時的自信〕。

後來攝影師爲了探求畫面背後和畫面當中的原委，而在攝影棚將他拍的畫面做了一系列放大。岌岌可危的真相是可能發生了一樁兇殺案，但是當隱藏在樹叢裡的一副面孔和一支槍確實浮現出來，畫面即顯得無法辨識，因爲它們可能只是負片上的髒點，亦即放大過程本身的產物。此時再現的過程建構出它所再現的東西，而於再現的過程之外並不存在可知的固定對象物。我們再也不能仰賴古典空間，相對地，亦不能仰賴自主的、控馭的和暗示性地爲陽剛的主體（攝影師對自己是否清醒感到恐懼）。



《阿爾伐城》

《春光乍洩》裡的這個場面令人回顧到《情事》中，在陌生而空蕩蕩的小鎮上，攝影機不再被隱藏（像古典寫實主義的作法），卻移向那對情侶，不帶敘事的動機。而這個場面還預示了《銀翼殺手》和其中一項相似的效果，當擁有更先進的科技資源的達可堅持將一個畫面放大，直到他能辨識畫面中一片人造的蛇鱗片上所標示的製造者號碼。和《銀翼殺手》不同的是（以我的觀點，和該片場面浩大的佈景所應允要呈現的東西相較，該片並不那麼後現代），《春光乍洩》開始質疑文本本身的知識論狀態。

在構造出一個對都市的烏托邦或非托邦態度上，《春光乍洩》也表現出較少的把握。與《情事》相比，該片失去了相當多（並非所有）對形而上向度的鄉愁，而且該片幾乎並未包含超越的異化。該片結尾是一個費里尼式的啞劇戲團在打一場沒有球的網球；想像的球掉到場外，掉在大衛·漢明斯附近；他撿起球，把它擲回去。人們想像

當代都市的倫敦時，再也不是藉由將虛妄的現在和一個更完滿的過去相對照，也不是根據歷史暫時性的邏輯——這種邏輯可議地假設了古典空間具有可知的完整性。空間認知——在此空間中，都市可被認為知識的對象物——並非如此現成可得。

如果，就後現代主義的角度，「大部分人已經失去了對失落的敘事的鄉愁」¹⁰，現代主義則精確地由對業已失落的東西的鄉愁感來定義；藉由將「一種新的平庸和無深度」平常化，¹¹某種震驚感是現代主義的表徵，這種感覺持續引發深度和意義的可能性，而該可能性是由更龐大的敘事所授予。於是，不論多麼清晰地鋪陳，現代主義乃被一種失落感所主導，後現代主義則不然。本文所探討的六〇年代的電影無疑地接受都市的現代性，頌揚它或視之為恐怖黑夜之城。然而，不論傾向於烏托邦或異端地帶，這些電影堅信當代都市成就了一種歷史的視野，或者那城市是大敘事崩解後殘留的地方。我從《情事》裡挑出的城鎮景觀似乎充滿了上帝死亡的氛圍，而閱讀高達的電影亦可謂為：若觀照我們以往習於擁有的那種社區的純粹人類的生命，則阿爾伐城將是不宜居住的。

然而，在傅柯較不先發制人但或許更中性的說法中，隨著從現代主義往後現代主義的轉向，空間性凌駕了暫時性，而共時性、並置和異端地帶凌駕了歷史。這種假設也可在此處評論的文本中得到印證。像《春光乍洩》這樣的電影開始暗示，知識論上不成立的空間可能可以共時地並置，而相對立的再現框架可以一起呈現。至現代主義的六〇年代仍存留的古典空間開始在那兒消融：非托邦成為異端地帶的前兆。

我不想過於堅定地收結這個討論來作結。1980年傅柯接受訪問時，回憶起1967年有人對他關於暫時性轉移到空間性的概念而提出的回應。傅柯說：「在該研究的尾聲，有人發言了。一個沙特式的心理學家對我大肆攻擊，說空間是反動而資本主義的，但歷史和轉變則是革命性的。」然後他繼續說：「這荒謬的論述在當時一點也不特出。今天每個人都會對這樣的聲言聳肩而笑，但在當時則不然。」¹²

我不確定歷史時間是否能如此輕易地被一笑置之，尤其在結束一篇論文的此刻，而本文的論點自始至終都是歷史性的。

註釋

- ① 傅柯 (Michel Foucault) , 〈異空間〉 (Of Other Spaces) (1967 年演說, "Des Espaces Autres") , Jay Miskowiec , 《異音 16》 (*Diacritics* 16) , 1 (1986 春季號) : 22-7 , 頁 22 。
- ② 同上 , 頁 25 。
- ③ 恩希·萊菲布葉 (Henri Lefebvre) , 《空間的製造》 (*The Production of Space* , 1974) , Donald Nicholson-Smith 譯 (Oxford: Blackwell, 1991) , 頁 25 。
- ④ 拉岡 (Jacques Lacan) , 《精神分析的四個基本觀念》 (*The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*) , Alan Sheridan 譯 (London: Hogarth Press, 1977) , 頁 95 。
- ⑤ 拉岡 , 《基本觀念》 (*Fundamental Concepts*) , 頁 72 。
- ⑥ 見拉岡對由單眼透視法所假定的兩種想像的圓錐體的複雜述說 , 《基本觀念》 , 頁 65-119 ; 亦可參考 Stephen Heath , 《電影裡的問題》 (*Questions of Cinema*) (London: Macmillan, 1981) , 頁 19-75 , 及 Norman Bryson , 《視覺與繪畫》 (*Vision and Painting* , London: Macmillan, 1983) 。
- ⑦ 柯林·麥克阿瑟 (Colin AcArthur) , 《美國陰暗界》 (*Underworld USA* , London: Secker and Warburg/ BFI, 1972) , 頁 28-9 。
- ⑧ 霍華茲 (William Wordsworth) , 《序曲》 (*The Prelude*) , Book 11, II , 頁 143-4 。
- ⑨ 又見 Heath , 〈敘事空間〉 (Narrative Space) 。
- ⑩ 尚一馮索瓦·李歐塔 (Jean-François Lyotard) , 《後現代境況》 (*The Postmodern Condition* , Manchester: Manchester University Press, 1984) , 頁 41 。
- ⑪ 詹明信 (Fredric Jameson) , 〈後現代或晚期資本主義的文化邏輯〉 (Post-modernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism) , *New Left Review* 146 (July/August 1984) : 53-92 , 頁 60 。
- ⑫ 傅柯 (Michel Foucault) , 〈空間, 權力與知識〉 (Space, Power and Knowledge, 1984) , Christian Huber 譯 , 於 Paul Rabinow 編 , 《傅柯讀者》 (*The Foucault Reader* , Harmondsworth: Penguin, 1986) , 234-56 ; 頁 252-3 。

譯註

- I 史莫西 (Smersh) 是龐德系列電影中的敵人，它實際上是蘇聯一個重要的謀殺和處決間諜的組織，比 KGB (蘇聯國家安全委員會) 更早存在，運作地區包括蘇聯及其他國家，1955 年時約有逾四萬名成員。龐德電影裡的惡人與蘇聯的相關性反映了冷戰後時期的世界政治局勢。
- II 搖擺倫敦 (Swinging London) 是美國專欄作家約翰·寇斯比 (John Crosby) 首先在文章中使用的字眼，與六〇年代中期的倫敦現象相關，主要牽涉到當時倫敦的次文化現象，如搖滾樂、群模眾 (mob) 文化 (當時特有的崇尚搖滾樂、有特定穿著與行為式的一種青少年文化) 或各種流行風潮。
- III 大衛·貝里 (David Bailey, 1938-)，英國攝影師及導演，攝影作品集有《沃荷》(Warhol, 1974) 等。

Chapter 7

從漫遊城市到眼之屏障

——《銀翼殺手》、死亡與象徵交換

馬庫斯·朵爾、大衛·克拉克

(Marcus A. Doel and David B. Clarke)

泰洛：問題出在哪兒？

洛伊：死亡。

(《銀翼殺手》)

忘了《銀翼殺手》

在二十一世紀初，「泰洛企業」(The Tyrell Corporation) 將機械人研發帶入「連結」(Nexus) 階段——一種與人類一模一樣的個體——稱為複製人 (Replicant)。

「連結」六號複製人在力量和敏捷度上遠優於創造它們的遺傳工程師，而在智慧上也堪與之匹敵。

複製人被應用於「化外之區」(Off-world)，執行粗重的勞動、危險的探勘，以及對其他行星的殖民工作。

在一次於「化外之區」殖民地由「連結」六號複製人戰鬥團所策動的血腥暴動後，複製人在地球上便被宣布為非法——違者以死刑處之。

一種特殊的警方特搜隊——銀翼殺手，奉命在察知身分之後槍殺任何偷渡入境的複製人。

此種行為不被稱為槍決。

它被稱為退休。

（《銀翼殺手》，片頭說明）

除了任何一本討論電影城市的書籍或多或少都該提及《銀翼殺手》（*Blade Runner*, 1982；導演版，1992）這個微不足道的理由之外，我們還能提出什麼辯解來對這部已備受討論的電影再寫篇評論？對我們來說，最能捍衛本文的理由，其實是因為《銀翼殺手》並非如大家一般所想的，尤其是將其想像成反映現今後現代狀況的明鏡（mirror，從虛構的彼時彼地，將未來的時空意象呈現給現在的我們）。在對此電影的探討中，我們將強調《銀翼殺手》並不是面明鏡而是屏障（screen）。電影所從事的並非再現（re-present）、複製（re-produce）、重播（re-play）或反映（re-reflect）。因此，如同德勒茲（Deleuze, 1986, 1989）所言，概念形塑應「伴隨」而非「固著」於電影，迴響而非反映，邂逅而非擄獲，創造而非再現。換句話說，鏡子總是獻身於他者並被其畛域化（territorialized）（最終總是同質的一再重複），然而屏障卻總已內化於己。因之，我們將不試圖指出鏡中意象的結構、意義、地點和意涵，而是要與內於《銀翼殺手》的電影（式）概念形塑進行具生產性的共振：我們對於此電影的思考將是一股外顯之流，伴隨著發光賽璐珞膠片一起波動。

當然，這一切並不是要去否認《銀翼殺手》已成為經典後現代文化製品的矛盾地位。^①它與後現代的關係一部分是由於其融合了多種電影類型，尤其是科幻和黑色電影（McCaffery, 1991; Grist, 1992）。然而，它作為後現代經典影片的地位卻不能只用影片特質來解釋。因此，除了影片類型的雜種性和電影攝影學上的雙重符碼化外，《銀翼殺手》的許多評論者還提出下列因素：其散形（fractal）的地貌；時間性的間斷；在全球企業空殼內成功的彈性累積；資本累積和管理機制的融合；指涉性和再現在擬仿物和模擬的大量繁衍下被吞併；真實性



《銀翼殺手》

消失和身分認同的不確定性；歷史、系譜學和記憶的短路；第四世界的無所不在；時空解體所導致的慢動作災難；以及活在未來的平庸和致命性。

以較大的架構觀之，科幻和黑色電影混雜的類型——有時被稱為「黑色科幻電影」（Tech Noir），以《魔鬼終結者》（*The Terminator*）中的酒吧命名——不連貫的時間性已在電影理論上受到重視。（Penley, 1991）不用說，這其中大部分當然直接觸及到《銀翼殺手》；在這部影片中，2019年的洛杉磯成為今日只存於我們想像中反烏托邦驚怖的完全實現。因此，《銀翼殺手》中所呈現的不是即將到來的時空，而是未來中的完成式（will have been）。未來即現在，而現在早已經潛遁於未來未／已完成之中；這些實可稱為滑動的時間。（Doel, 1992, 1994）再補充說明，我們應注意現在式中的隱匿（aphanisis）和翻轉（retroflex）——也就是說其鬼魅的特質，或陰魂不散（Derrida, 1994）——與主體性和變換畫面所閃現的本體論火光完美地互相呼應：無動作的影帶四處流散（靜止的旅程緩步飄移）（motionless (s)trips drifting in p(l)ace）。

事實上，影片的導演雷尼·史考特（Ridley Scott）自己將《銀翼殺手》形容為「一部被設定在四十年後年歲已有四十的影片」。（Kennedy, 1982: 66）如此，「同時既古老又未來」（Alliez and Feher, 1989: 41），《銀翼殺手》暗指在某處時空的迴路早已被跨越了。它的宇宙已自行解構。然而，彷彿似乎要阻止此短路將生命徵兆終結、將未來電擊而死，《銀翼殺手》恰似條不合時宜的地線將這末世的電流導入地面。因此，雖然我們可能還希冀著一處虛擬仍保有具體性——即必要時能將虛擬轉為現實——的失落烏托邦，或作著未來尚未到來的美夢，《銀翼殺手》的反烏托邦世界揭示了這些可能性將早就已經（後移地）被擾亂和散失了。

也就是在此脈絡下，《銀翼殺手》被推舉成一面最能反映後現代的明鏡。（Bruno, 1987; Harvey, 1989; Wakefield, 1990）但這其中卻存在一個極大的諷刺。在電影片頭呈現在我們眼前的是面謬鏡（false mirror），形狀如一隻無法指認、眨都不眨的眼睛，發直地盯住永恆，在其中我們見到冰冷都市景觀如地獄般的反射——滿是烈火濃煙——好似布希亞（Baudrillard, 1993a）所說的「同質的地獄」（The Hell of the Same）。因此，相對於建立中的《銀翼殺手》正統評論將之視為一面明鏡，反映後現代資本主義下物質、社會基礎結構與社會政治現象，（Alliez and Feher, 1989; Bruno, 1987; Harvey, 1989）去中心的（非）人類主體性（Silverman, 1991），以及再現危機所導致大歷史和真實中目的性後設敘述（teleological metanarratives）的短路之外，（Marder, 1991）我們發現一道終結（ex-terminate）了這些難題的屏障——雖然這些難題仍停滯不走，陰魂不散。因此，首先我們試圖解釋這種映照的說法如何在概念上和對此片正統詮釋上崩解。相對於此一說法，我們認為這部影片將會早已被另一種截然不同的觀點遮蓋——依照象徵交換（symbolic exchange）的原則（Baudrillard, 1993b）——其所憑藉的是影片中遍佈的死亡能量。

謬鏡：《銀翼殺手》，資本主義與精神分裂

布魯諾（Giuliana Bruno）另闢蹊徑的文章〈漫遊城市〉（Ramble City）是試圖將《銀翼殺手》詮釋為「後現代狀況隱喻」嘗試的第一步（Bruno, 1987: 62）。援引詹明信（Fredric Jameson）將後現代視作後資本主義文化邏輯的說法（Jameson, 1983, 1984; 另見 1991），布魯諾將後現代視為歷史上特殊的時刻／運動，殖民者消逝中的現代性時空。隨著布魯諾的架構，哈維（David Harvey）——以「彈性累積」此一概念來詮釋〔依照阿格利亞塔（Aglietta）的調節理論（regulation theory），而非孟岱爾（Mandel）的「後資本主義」〕，並援用時空「壓縮」而非「殖民」的義喻（trope）（Lefebvre, 1991; Kirsch, 1995）——同樣認為後現代主義只是資本主義發展進入另一階段的文化外裝。的確，「壓縮」似乎是電影中最受到持續關注的主題之一。電影中的一切似乎都比鄰而處；一切似乎都被過度暴露於猥褻雜交的色情地貌中。^②然而，壓縮的產生必須有外於它之物同時進行解壓才行。壓縮不可能全面且超越一切；它總是具備相對性，所關乎的是速度的快與慢。再者，壓縮並未改變一切——這是任何對於《銀翼殺手》或後現代性的討論中決定性的弱點。儘管修辭變化流轉，這些詞彙仍是相同。它們只是不斷地隨著討論而變換。這也是為什麼我們偏好採用布希亞時空內爆（space-time implosion）（1994）——詞彙的爆炸和終結，以及德希達（Derrida）時空失調（space-time disadjustment）的說法——不穩定性早已內於詞彙，而且不僅是環繞其四周而已。（Clarke and Doel, 1994; Doel, 1992, 1994, 1996）

雖然哈維對於基礎——上層結構（base-superstructure）的重申極為有力，然而事實上應是布魯諾的論述替這部影片的後續討論奠立基石——尤其是關於其空間性（片中城市建築的拼貼）和時間性（精神分裂式的時間經驗）。因此，許多關於後現代性的論述中皆隱約指出，



在後現代化的負性過程中，後現代性被認為是在時空上跟隨著去差異化（de-differentiation）的邏輯漸次形成的紀元，將經濟、政治、市民社會和文化等原先相對保有自主性的領域界線炸開，從中直接察知相關聯的文化邏輯或「感知結構」（後現代主義）。《銀翼殺手》也許能被視為最能反映當今衍伸到極致的後現代性中本質、內顯和虛擬恐怖的代表性明鏡——其中散形的價值橫行，而日常的文化邏輯被平庸性、致命性和模擬這三角關係決定。（Clarke and Doel, 1994; Doel and Clarke, 即將發表）雖然我們不見得反對這種將現在視為分裂的說法，然而在影片中我們卻沒有看到如此的面向。

麥克·戴維斯（Mike Davis, 1992: 1）也對他所謂「洛杉磯本身的反烏托邦它我」表示懷疑。他指出，雖然「雷尼·史考特特殊的『誇大式嘲諷』也許捕捉到多語主義橫流所引發的種族中心主義焦慮感」（Davis, 1992:2），然而，「隨著真正的洛城市貌在社會和現實的層次

進入二十一世紀，他卻沒有在想像的層次上處理到這些景觀——尤其是由年久失修的破屋、標誌和牧場式住宅所形成的牢固地域」。對戴維斯來說（前引書），這部電影其實仍是「現代主義對城市看法的另一翻版——烏托邦或反烏托邦，燦爛之城（*ville radiuse*）或黑暗之城歌譚市（*Gotham City*）^③輪替——將未來大都會視為妖魔之都曼哈頓」。因此戴維斯對片中將未來呈現為「經由古怪、威爾斯式（*Wellsian*）放大後的科技與建築」感到厭倦，偏好以「吉布森」式（*Gibsonian*）的地圖想像未來，以細緻的推算而非粗糙的放大呈現之。^④（前引書）然而，雖然戴維斯不執著於反烏托邦式的誇大而採取謹慎的推算，他仍將《銀翼殺手》視為反映當今洛杉磯內本質、內顯和虛擬面向的明鏡。最後，他要我們忘了《銀翼殺手》，因為它是面扭曲之鏡：當我們不被「那座隸屬於泰洛科技公司，對著下方人來人往的銀座區灑著酸雨、高聳入雲的新馬雅式金字塔建築」誘惑，且移除了「『黃禍』和『黑人』的外層及那些移裝至髒亂街頭的高科技管線之後，剩下能被辨認的仍是佛烈茲·朗（*Fritz Lang*）在《大都會》（*Metropolis*）一片中所頌揚的高聳城市景象」。^⑤（*Davis, 1992: 1-2*）因此，戴維斯仍持續將《銀翼殺手》看作一面反映洛城不同未來的鏡子，並未邁出將鏡子轉換成屏障的決定性一步。然而，在踏出這一步之前，我們得先整理一下各種將本片視為一面最能反映後現代的明鏡的理由。我們希望提出，雖然本片似乎反映著資本主義、主體性、歷史和真實的某種面向，但這些映照都只是謬鏡的產物，是一些鬼魅或陰魂的顯現。

對布魯諾（1987）來說，《銀翼殺手》對後工業時期都市提供了一幅懾人的景象：一座傾頹之城。根據此說法，後現代主義和後資本主義的關聯十分明顯，尤其是影片中對後工業時期衰敗和廢棄物四溢的呈現被視為資本主義加速進入新階段的指標。而這也反映在拼貼的美學中——例如，複製人裴莉斯（*Pris*）和索拉（*Zhora*）的衣著便成了「消費主義，廢棄物和資源回收相遇之處」。（前引書：64）然而，「在《銀翼殺手》裡，建築物外觀最能戲劇性地展現拼貼美學，而且在此處，後現代主義和後工業主義的關聯也最為明確。」（前引書：62）——對詹明信來說（1983: 113），拼貼是用來表達「後現代主義空



間經驗」的美學形式。因此，本片將城市描述成「心靈建築和區位的綜合體」，（Bruno, 1987: 66）超出了透視法的架構；指涉的目標就在那兒，沒有任何特別的理由〔也許除了為觀者提供一種指認的遊戲：即艾柯（Umberto Eco）所謂的「雙重符碼化」〕。^⑥因此，雖然「這座城被稱為洛杉磯……，它是座和紐約、香港、或東京十分相像的洛杉磯」。^⑦（前引書：65-6）

布魯諾引用拉波特（Laporte）的說法（1978；另見Thompson, 1979）指出，在後現代城市中廢棄物擁有一種新的地位——它成為現代性中所強調的秩序、效率、純淨和穩定的操演性價值標準外一切的回返。現代城市所依循的是二元對立下層次等級分明的邏輯（所指的是一種規範準則，建立於壓抑差異，且將多元性收制於單一、正面加值的詞彙之下；參考 McArthur，收於本書中），然而後現代城市所見證的是此種層次分明的扁平化和對立的內爆。「如此，《銀翼殺手》所展現的後現代美學是資源回收、層次融合、不連貫的意符、邊界爆裂和侵蝕的結果。」（Bruno, 1987: 65）城市的大部分似乎都處於一種進步的傾頹中，就如片中遺傳工程師瑟巴斯倩（J. F. Sebastian）所展現的「加速衰老」或過老（透過他，複製人叛徒想與它們的製造者泰洛接觸）。雖然一方面《銀翼殺手》的都市背景散發著腐敗的臭氣，然而橫跨於 J. F. 瑟巴斯倩寓所（位於杳無人煙的洛城布萊德大廈內）和泰洛科技公司所處的高科技金字塔建築間的鮮明對比所透露出的卻不只有都市去工業化這個訊息而已。泰洛科技公司所代表的典型空殼化隱含的是單一資本主義經由分包和外移到達極致的狀況；而第四世界底層階級在城市縫隙間所造成的震撼說明了勞力的高度去技術化（hyper-deskilling）——甚至如擁有遺傳工程師身分的瑟巴斯倩都被迫蝸居於傾頹的大樓空殼內。的確，《銀翼殺手》中的社會關係具有異質空間的（heterotopic）特性，能允許廢棄物和腐敗與泰洛總公司內華麗、高級的建築內裝並置。然而，就如庫勒（Culler, 1988: 182）所言，任何強調廢棄物的「壓抑回返」是後現代特有的說法都有謬誤：「並不是經濟體系帶給後現代垃圾的增加使得藝術參與其中，而是垃圾的元件……一直以來早就已是價值和符號系統的一部分。」他又說：「我們不能只靠論述垃圾

在後現代的生成或所扮演的角色就想將其擺脫，而是該仔細思考，將這些污泥廢料置於價值或語言系統之內或中心的結構。」^⑧（前引書）很清楚地，將《銀翼殺手》的後工業都市拼貼和後現代劃上等號並不全然令人信服。

在上述的討論之後，讓我們進而探討《銀翼殺手》片中對時間性的處理，尤其是其與真實的關係。根據布魯諾所言（1987:67）：「描述複製人被『創造』的過程幾乎是布希亞將後現代視為擬仿物和複製年代的體現。」^⑨然而很悲哀的是，關於這個主題的討論卻常混淆不清或有誤導之嫌。譬如說，大多數的評論者皆假設複製人想變成人類；它們想要有如人類般的壽命和主體性。某個程度來說，這種說法受到洛伊·貝堤（Roy Batty）以勞動和奴隸身分（喚起解放和自由的記憶）來界定「複製人」說法的支持，然而這可能只是因為此界定的接收者（戴克，Deckard）被假定是人類，而人類除了如此認知複製人之外別無他法。的確，洛伊一直反覆地強調複製人和人類身處兩個不同的世界。就如同洛伊對戴克所說的：「我看過許多你們人類不會相信的事物……」然而，在此的語氣卻是沮喪多於指責，意欲指出應當以既有語彙說出那無法言說的不公不義（Lyotard, 1988; Lyotard and Thébaud, 1984）。就算這句話語帶沮喪，它卻呼應了稍早洛伊在視覺中心（Eye Works）遇見創造他雙眼的遺傳工程師時語帶戲謔的說法：「要是你能看見我用你（所創造）的雙眼所能看見的就好了」。因此，我們不能確定複製人叛徒想要完美地複製人類狀況（藉此和人類無法區分），或享有和人類一樣的權利（和人類相同），或甚至想真正地變成人（不論變成人的定義為何）。相反地，我們懷疑複製人所想要的是有別於存有的東西（otherwise-than-being）。更具體地說，它們想要一種能超脫死亡的存有（人類決不屬於此類）。這點我們將在稍後討論未定性和象徵交換時再敘。然而我們將提出的是，未定性和象徵交換與一種特定的失調時間性緊密相連。

我們可以參考詹明信（1983）將後現代主義和消費主義相連結的看法，來探討時間性的問題。複製人體內內建了自毀裝置，它們「朝向死亡的存有」真真切切地建碼於肉身之中。（參照 Oncomouse™; Hara-



way, 1992) 也就是它們僅有的四年壽命和想求取無限制生命之間的差異，帶動了《銀翼殺手》一片的敘事：它們想要解除密碼並另行編碼。在別的情況下，我們也許可以說它們想要尋求別人的瞭解。然而，在此我們將先暫時順著布魯諾的說法，將複製人有限的壽命和後現代特有的時間性放在一起來看：「複製人確立了一種新的時間性的形式，也就是精神分裂式暈眩的時間觀。」（Bruno, 1987: 69）

根據詹明信的說法，精神分裂源於語言失常，而精神分裂者由於在正常進入象徵層（the symbolic order）的過程中產生崩潰，以致「被迫陷入永遠得活在當下的窘境」。（Jameson, 1983: 119）由於語言是藉由意符組成的句法字串來表意，主觀的時間性經驗——更明確地說是其線性的連貫性，從過去經由現在到未來——已內於意義生成之內。因此，精神分裂者之無法正常地進入語言系統，正可說明失調的時間經驗是一種「活在當下」的狀況。然而此種不連續的時間經驗也同時擁有一種正常主體所無法得知、閃閃發光的強度，在其中當下「總已是某些更大計劃的一部分，強迫我們選擇性地集中感官知覺」。^⑩（前引書）這種看法某種程度上符合《銀翼殺手》中對複製人主體的呈現：就如泰洛對洛伊所說的：「燃燒時間減半時亮度會更加倍，而你燃燒得非常非常明亮。」根據此看法，複製人欲擺脫其有限的人工壽命，其實是想被納入正常的主體化過程。然而，裴莉斯似乎早預先強調了後者：面對瑟巴斯倩不得體地要求她「秀」出複製人的能耐時，「瑟巴斯倩，我思，故我在」是她的回應——就如拉岡（Lacan）所言，笛卡爾式主體（Cogito）是誤認（*meconnaissance*）最典型、最理性化的顯現，經此過程主體將自己錯認為一完整、自我體現的個體。複製人明顯尋求正常人類主體的行為便成為希冀進入象徵層次、開啓「伊底帕斯之旅」之舉。（Bruno, 1987: 71）

順著此論點發展，席維曼（Silverman, 1991）列舉出《銀翼殺手》中與精神分析理論共鳴的部分。舉例來說，瑞秋（Rachel）是個實驗性的複製人；她被植入人工記憶，以防止她認出自己的複製人身分：「如果讓它們有了過去的記憶，我們便替它們的情緒創造了一個靠墊或枕頭，因此更能控制它們。」泰洛如是說。當銀翼殺手戴克喚起瑞

秋與她弟弟玩「醫生」遊戲（「他把他的露出來，而該妳露的時候妳膽怯落跑」）和窗外蜘蛛（牠生的蛋孵化出「上百隻小蜘蛛」將蜘蛛媽媽吞噬）的記憶時，其中的意涵很明確：「這些記憶並不是妳的，而是別人的；它們是泰洛姪女的記憶。」戴克說。瑞秋以一張相片來為己辯護，說上面是她和媽媽的合照，意欲以此來證明她身為人類的真實性。^⑩就如席維曼（1991: 120）所指出的，這些要素「提供瑞秋一個完整的……伊底帕斯史」，藉此她的主體在神經傳導技術下被構成——與人類孩童要成為女性主體所走的路完全相同。^⑪瑞秋一再屈服於戴克加強了此一論點。再次開演伊底帕斯劇碼，瑞秋所遵循的是以陽具為中心規範的象徵層對女人典型（Woman）的定義。

相對於瑞秋，複製人首領洛伊——根據布魯諾（1987）的說法，他代表了複製人精神分裂的主體性——弄瞎且謀殺了泰洛，明顯地拒絕屈從於「父的律法」之下。席維曼（1991: 121）指出：「他不僅親手殺了製造他的人，而且先狂熱地親吻他，驚人地疊合了負面性（或同性戀）和正面性（或異性戀）兩種男性伊底帕斯情結。」^⑫根據席維曼的說法（前引書），洛伊「不願放棄任何一種[男性伊底帕斯情結]」的心態使得他無法伊底帕斯化，最終導致弑父和致命性崩潰。席維曼將洛伊的弑父動作視為「泰洛夢想藉由植入記憶來控制複製人」所遭遇到的「意外」（顯示出泰洛「真是生錯了」），然而這種說法卻忽略了事實上是瑞秋，而不是那些複製人叛徒，擁有被植入人工智慧的特殊「實驗性」地位。雖然黎昂（Leon）有一堆照片——戴克將它們與瑞秋的照片等同，認為它們「一樣假」——這些卻不像瑞秋那些經過伊底帕斯化的「家庭快照」。舉例來說，黎昂的照片裡有一張拍的是索拉在一處看來沒人的旅館房間——後來戴克用艾斯伯機（an Esper machine）分析之〔明顯指涉安東尼奧尼的《春光乍洩》（*Blow-Up*）一片：見 Esathope，收錄於本書中〕——內（諷刺地）映在鏡中熠熠發光的影像。再者，和瑞秋不同的是，複製人叛徒並未陷入自己是「真人」的妄想中。我們也未被告知瑞秋（知道她）的生命是有限的。複製人叛徒很清楚它們的地位。^⑬然而瑞秋卻……

戴克：她不知道嗎？

泰洛：我想她開始懷疑了。

戴克：懷疑！它怎麼可能不知道自己是什麼？

泰洛：泰洛企業的目標是商業；「比人還像人」是我們的座右銘。

（《銀翼殺手》）

然而對布魯諾（1987）來說，精神分裂並不祇展現在複製人身上。複製人的出現反而確立了片中「真實的虛構性」（前引書：67）。我們也許可以說，複製人這個類別事實上是種「阻嚇機器，被設置用來在敵對陣營中激起真實的虛構感」。（Baudrillard, 1994：13）對布希亞（1988:27）而言，「精神分裂者並不是如一般所說的和現實失去了聯繫，而是和事物有著絕對的接近和即時感」；他「被剝奪了舞台且……無法在其存有四周設下界線，他無法將自己視為一面鏡子。」（前引書）因此，現代性中經由誤認而產生的穩定主體性和再現，在後現代對於這種具開放性且去畛域化精神分裂主體的屏障下產生了短路，而這種精神分裂主體總是「藉由轉變為多元而非單一、完整或主體」朝向他者轉變（becoming-other）。（Deleuze and Parnet, 1987: viii; Doel, 1995）可是，片中呈現讓複製人叛徒「退休」的必要性及執著於清楚劃分複製人與人類的心態所顯示的，與其說是精神分裂，不如說是被迫害妄想（機構的病態）。因此，雖然布魯諾——援引布希亞將擬仿物定義為「一種操作性替身，一種程式化、低穩定性、完美的敘述機器；它在提供所有具真實性的符號時亦取消了真實所具備的嬗變過程」——認為：「我們很難找到更能說明複製人在《銀翼殺手》敘述功能中所展現的功能、本質和其複製能力的定義了。」這種說法忽略了影片中對複製人和人類間差異性的著墨。的確，我們將繼續論證，片中有許多地方和如何建立、測試和驗證真實人類生活與其複製品間的差異有關：有機體的存在（生活、經驗、記憶和死亡）vs.機械複製（運作、操作、置碼和損壞）。



因此，雖然《銀翼殺手》的組成部分似乎反映著我們所宣稱的後現代紀元——在其中，時空經由去差異的斷裂過程而得到特殊性，這將不同的要素帶入幾近絕對的毗鄰性中，並威脅著欲阻斷、鬆動這些要素之間的對立和攻訐——此片卻不意欲打破在事物秩序中安置一切元件的欲望。相反地，《銀翼殺手》中的時空組構和以神經傳輸對主體生成的學舌（mimicry）仍依然傳統、平庸且可預期，因其本質上可被推算且具多樣性。至於「壓縮」，雖然分別彼此差異的界線也許消失了，但一切仍被凍結在同質（the Same）之中。而社會領域中所謂的多元並置和交疊，最終所形成的混合體對分解式的理解和分析仍無抗

拒力：身體仍被性別、族群、階級和大腦結構所區分；都市景觀仍被分成具體的區域（眼球工廠、泰洛企業大樓、公寓區、中國城）；時間性仍是一股不能逆轉、普同且線性前進之流（很主觀地，其結束之處——致命的損壞或死亡——決定了生命的意義）；而相對於經驗和記憶，影像和移植仍是不真實的。簡言之，在《銀翼殺手》中所反映的後現代，其實反而是澈底依循現代主義邏輯所馴化的結果。片中的世界並不是個充滿不確定、秘密和轉變的地方，而是個被過度決定的所在。複製人和人類並非源於認知而發展出來的分類；它們是必須被認出且遵循的指令。

要逃脫此一邏輯，「後現代兩字必須依循未來（future/post）完成（anterior/modo）的弔詭來理解」（Lyotard, 1984: 81）：它將早已發生（will have been）。雖然此失調的時間性似乎和《銀翼殺手》中的時間收縮相呼應，在此的時空觀實具備真正的散形特質；一種煉金術的、變為狼人的他者轉移（becoming-other）——而不是一張用來安置、顯示靜止物件的制式座標格——分化、延遲了所有斷代建築所賴以為準的存在和身分。（Doel, 1992）自此之後，「再也沒有指涉系統告訴我們在事物的位置上發生了什麼事。」（Baudrillard, 1987: 126）然而，對我們來說，《銀翼殺手》將黑色與科幻電影共治一爐，只產生了一道能推演懷舊之情的方程式罷了：它為身處在惱人而不具危險性的世界裡平庸卻又英雄式的漫遊提供了完美的背景。偵察和發明的結合最後確立了一切都逃不出辨認和理解；在虛假影像和謬鏡的遮蔽下，一切回到真實的掩蓋。《銀翼殺手》將永遠已會（will have been）持續地、永恆地回歸現代之下的安全、秩序、穩定和完整。

終結生命符號

「在歷史課本裡，他是那種會叫黑人黑鬼的那種條子。」這句話——此句是後來在導演版中被移除的幾句旁白之一——是戴克聽到他

上司布萊恩 (Bryant) 說複製人是人皮道具 (skin-jobs) 時的回應。可是，雖然這部片試圖將複製人和人類發展成兩種不同的族類——這在其他科幻片中很明顯，如《異形》(Alien) 三部曲——然而值得爭論的是，《銀翼殺手》的敘事是順著性別差異而啟動的。¹⁵根據潘利 (Penley, 1991: 72) 所言，科幻電影常常將性別差異問題置換成「橫跨在人類和他者間更為明顯的差異」。就《銀翼殺手》來說，複製人很明顯地採取了女性典型 (Woman) 的位置——具有偽裝 (masquerade) 的能力，重複著女人的「原初置換」。(Riviere, 1929) 而尼采 (Nietzsche) 在他當時對歷史的瞭解之下，提出了無法達到高潮的女人主要藉由模擬 (impersonation) 性快感的方式來得到愉悅的說法。如同史碧娃克 (Spivak, 1983: 170) 所言：「在自體性快感達到最高潮的時刻，女人不需真實 (性快感) 的存在，便能自給自足達成體 (再) 現快感的目的。這即是『原初置換』。」¹⁶在《銀翼殺手》中，複製人和人類的差異正是隨著此置換結構而走。複製人最終被其自足的「偽裝」能力所區分——模擬 (即是) 它們的存有。再者，片中對戴克男性氣概的反覆質疑，最終被置換成對其人類身分的質疑。此質疑主要是藉由蓋夫警官 (Gaff) 這個角色提出，片中他於三處不同的場景偷放了小小的象徵物在戴克身邊：首先，當戴克不願接受讓複製人叛徒「退休」的任務時，放的是隻紙鶴；然後，在他搜查黎昂的旅館房間時放的是像陽具的火柴人；最後是隻紙折的獨角獸。洛伊在他最後面對持槍的戴克時似乎也提出此種質疑：「你最好給我站起來，不然我就要給你死。」最後在戴克和複製人對決之後 (裴莉斯和洛伊都死了，只剩戴克活著)，蓋夫向他道賀說：「幹得好，真像個男人。」¹⁷然後隨即提到瑞秋，藉此點出戴克身分的曖昧性：「她活不成真是太可惜了。可是，誰能呢？」¹⁸因此，人類和複製人間所謂清楚的分野，事實上是建立於分類的不穩定之上。而我們將指出，影片中的這層意義是由「眼睛」此一反覆出現的主題所揭示。

首先必須強調的是，泰洛企業所創造的複製人是產品。它們是經由精準規格和複雜發包網絡在生產線上所大量製造，就像片中那些藏匿在中國城後巷的小型「眼球」工廠所代表的。因此，作為工業化的

產品，複製人引起了對過去以手工生產真實物件時代的懷舊：唯一、自然且與環境相關的產品，其特殊的質地和原創性祇能被偽造。不用說，此偽造品的地位總是低於真品，是其寄生蟲。從這種角度來看，相較於它所想補充或逐漸替代的真品而言，工業生產的產品總被認為是真品的模仿，且價值較低。根據此腳本，複製人的出現成爲生活世界（lifeworld）被虛假符號殖民的最終體現。（Kearney, 1988; Lefebvre, 1991）複製人成爲非人（性）世界中後人本主義的代表——前提是相較於圓滿的真實人生／人性生活，複製人仍是有缺陷的。

如此一來，工業製造的複製人便受到人本和馬克斯主義者對資本主義下日常生活的批評，將之視爲異化（alienation）、固化（reification）或物神崇拜（fetishism）的展現。雖然複製人被灌注了靈魂（animation），它並非是超出我們理解力之外的產品。相反地，它對我們來說太熟悉了——就像其他一般的產品一樣；事實上，複製人是典型的商品——因爲如同其他被商品化的物件，複製人間有生意、商業行爲和交流。它們自成一個生命系統，在交易平等的前提下互通有無。就此而言，複製人完美地呈現出資本累積中吸血鬼般的面向：其爲過去勞力依靠現今人力的僵固化結果。複製人，就如資本主義一樣，只是模擬生活的死亡勞力罷了。這些和一般所謂的現代主義慾望十分相容：他們希望其物件、產品、商品和機器能有效率、具互換性、持久性，而且在某些情況下要具備智慧——但他們仍希望剝奪它們的意志、慾望、性慾和命運。（Baudrillard, 1995）他們希望這些物件永遠是物件而非主體。對現代主義者來說，唯一的好物件是死的物件：冰冷、無熱情且具計算性——一具爲了活人（生活）所製的機器，而非一部真正活著的機器。（Latour, 1992）

從現代主義者的角度來看——不論是懷舊、人本主義或馬克斯主義——《銀翼殺手》有趣之處大多來自複製人明顯地超越人類與物件之間的協定。複製人不僅經由彼此間的社群關係來展現出商品的物化，它們還期待成爲完全的主體，消除真實（人類／性）與虛假生活間本質上的區別。因此，複製人意圖超越所帶來的威脅，並不祇存在於對真品複製的好與壞而已（不論是以第一層次的較自然的模擬，或

第二層次的工業化的模擬來說），而且存在於複製和第三層次的擬仿複製之間。（Baudrillard, 1993b, 1994）在期盼成為擬仿物完成體的過程中，複製人致力於切斷自己與真品間的指涉以達到自我的特殊性。擬仿物無法回到（退回）其原初，因為它本來就沒有原初或能與原初等同的事物。擬仿物除了它本身之外並非其他事物的複製，它總已經被生產、製造。的確，就是此種將原初人類（性）生活後移式排除的可能在《銀翼殺手》中形成一股無所不在的恐懼。在背後所隱現的恐懼是如今我們大家全是複製人——我們將永不會曾是「人類」，更不用說是「現代人」了。（Latour, 1993）

帶著典型現代主義者的虛張聲勢，《銀翼殺手》似乎要向我們保證複製人祇是複製品而非擬仿物，藉此確立「我們」仍是外於符號的人類主體，是活生生的存有。而為了要使我們確信人類和複製人及主動主體和被動物件的區分，《銀翼殺手》這部片強調一種能察知、驗證此一區分的試驗。這種試驗——稱為「V-K氏」試驗（a Voigt-Kampff test）——似乎是為抗衡真品／複製品邏輯和擬仿物的不確定性所設的最後一道防線。然而就如我們將指出的，這道防線，就像區分邏輯一樣，只是種假象。

對《銀翼殺手》現代主義式的閱讀將複製人假設成和人類幾乎完全相同的完美複製品，並且在許多方面——如力量、構造和敏捷度——凌駕於人類之上。洛伊告訴J.F.瑟巴斯倩：「我們不是電腦，我們是有肉身的。」作為擬仿物，複製人在某種意義上是超現實的——就如同泰洛在片中所言：「比真人還像人。」然而，無論複製人再怎麼樣像人，兩者間總是有著不可抹滅的區分。複製人和人類彼此是不可分割、不可改變的兩種形體——一方無法真正地變成另一方，祇能彼此比較——好像產品真的是真人，祇是我們知道其實它並不是。既然複製人叛徒有超越人類的力量——洛伊能將牆打穿且承受鐵條的攻擊；黎昂能將手放入液化氮中而不受影響；而裴莉斯能忍受將手放入滾水中——當權者想藉由既費時又可能會失誤的V-K氏試驗來區分複製人和人類似乎有點不合情理。難道用更直接的肉體測試不是更適合——譬如將肌膚暴露在極度的高低溫中，或以遺傳科學植入於零件中的產



品號來察知？的確，在菲利普·迪克（Philip K. Dick）的小說中（《銀翼殺手》以此為原著）使用骨髓鑑定和「布耐立反射弧線測試」（Boneli Reflex Arc Test，所根據的論點為：複製人脊柱上神經結對電流刺激的反應比人類稍微遲緩）來區分。然而，這些測試長期來說都不能成立，因為生產者一直致力於將這些明顯特徵作有系統地消除。（Alliez and Feher, 1989）迪克小說中明顯地指出，羅森協會（Rosen Association）——即電影中的泰洛企業在書中的代表——正尋找方法製造出無法且不能被察知的產品。一旦製造出來之後，它們將不再「是」複製人了。例如，身為連結六號複製人實驗品的瑞秋，她的超現實性來自於其太像人類，而非其超人的能力。影片反覆地強調「她」的人性弱點、容易犯錯和恐懼（而諷刺地，在戴克迫使黎昂的伙伴索拉「退休」之後，瑞秋立即殺了黎昂的舉動，在戴克眼中這似乎成為她成為「人類」的證明）。

然而戴克也開始懷疑他的身分並非其原先所想——或者說我們被導向這種想法。而這些啓人疑竇的明顯線索一部分在影片正式推出時

被移除，直到導演自剪版出現時才又被置入。很清楚地，參與此片慘不忍睹試片的觀眾和賴德電影公司（Ladd Company，片子經由此公司交給華納發行）都對片中暗指戴克可能是複製人的訊息及影片拒絕做最後的仲裁感到焦慮。（Instrell, 1992; Salisbury, 1992）就像那些現代主義者一樣，無疑地他們相信秩序、穩定和恆常為準則，而非（被迫的）例外，並且相信不確定性應被最終的解決之道所置換。（Clarke *et al.*, 1996; Doel, 1994, 1996）

在導演版中重新放入的重要片段是戴克夢見獨角獸的情節。如同先前所言，片尾當戴克和瑞秋逃離公寓時，他撞見了蓋夫放的紙折小獨角獸。戴克對於蓋夫最後對他所說的那句話——「她活不成真是太可惜了。可是，誰能呢？」——的記憶經由旁白重現，而其中的意涵是：戴克的夢境，就如同瑞秋的記憶一樣，並非是個人私有的，而是由植入體——例如像泰洛企業所生產的或是集體潛意識——所產生的。而蓋夫似乎能進入戴克夢中——或者這些夢是他所做的——暗指戴克也是個複製人。^⑩也許，獨角獸由相對來說較無光澤的錫箔紙所折成並非偶然，其多重層次不將光線聚焦於完整的全體，而將它散成無限失調的、似鬼魂般的存在。似乎這個最後由當權者所留下的信號暗指鏡面污點的兩難地位。此污點是能見性、反射和認知的先決條件，然在鏡影身分操演中卻隱匿且無從被再現。（Gasché, 1986; Kearney, 1988）而且，也因為錫紙獨角獸指涉真實變身如鬼魅般的不確定性而非穩固恆久形式的本體，當權代表不僅承認了自己權力意志的偶發性，更認知到唯有藉由不確定性責任才能存在——如果沒有不確定性，責任只會是被決定、職業守則和服從。在面對將最後解決之道懸置的不確定性時，戴克和瑞秋對彼此採取了負責的回應。（Derrida, 1988）可是我們討論得太快，因為我們尚未解釋為何戴克和瑞秋將已會是（will have been）不確定而非被決定為人類或是複製人。

讓我們回到之前所說 V-K 氏試驗為察知人類（真實）和複製人（超真實）間差異最可行方法的假設。此試驗所仰賴的是一種桌上型裝置，能記錄「臉部毛細管擴張」的持續變化和「眼部肌肉張力的波動」，以此作為被試驗者在接受一連串意欲激起其情緒反應的假設性



問題時身體不自主反應的指標。問題中包含一些對「人類」來說應該是具有「道德驚嚇」的場景：虐待動物、不忠、女同性戀等等。藉由這些資料的交互指涉，試驗員應可斷定被試驗者是否為複製人，因為複製人被認為是缺乏適切的同感能力（*empathetic capacity*）。在此的關鍵性字眼是應該，因為有些複製人早已擁有強烈的同感能力，而有些人類——最著名的為精神分裂者和瘋子——卻缺乏「正常」劑量的同感力。同感力不是遺傳的特質；它是具成效性的社會化和正常化下的產物。因此，瑞秋·伊底帕斯化記憶是被植入的後製生產便相形重要——「它」是被依神經傳導技術社會化成為「她」，因此是名符其實的「性別生成」（*en-gendered*）。（可是話說回來，誰又不是呢？）相同地，V-K 氏試驗所仰賴的是精確而透明溝通的理想語言情境。然而，黎昂和瑞秋兩者皆試圖用大量的「語義混淆」（*semantic fog*）來顛覆測試程序。事實上，他們所攻擊的是媒介本身，而非只是其所允諾的訊息而已。相對於提供問題答案，他們的回應使得問題本身失去效力。

然而，V-K 氏試驗似乎有能力區分連結六號複製人和人類。傳統式連結六號複製人如黎昂只需要約二、三十道問題便能被認出，可是像瑞秋一樣的實驗性複製人，卻需要超過一百題。因此，在問過十題之後，黎昂和瑞秋都被確認為既非人類亦非複製人——兩者的身分皆不確定。三十題之後，黎昂被確認為複製人，然而瑞秋的身分還是不確定。要再問過超過一百題之後，瑞秋複製人的身分才被確立。可是換成另一個實驗體之後怎麼辦呢？要被問多少問題他們才會被確認為人類——兩百題？還是一千題？一萬題？弔詭的是，V-K 氏試驗永遠無法測出人類的身份；它祇能以一種武斷的分辨力來確認複製人（通過測試的）和身份不明者（尚未通過測試的）。

可以確定的是，單一的結果無法確認實驗體的身份，因為此測試需要仰賴交叉指涉。所以辨認只是猜測——此猜測持續隨著資料累積而有所變化。就如同我們所見，任何確認需要在某武斷的時間點終止測試，因為後續的資料可能會導致不同的結論。持續訊問可能會引起驚嚇和同感力——或者不會。再繼續問下去可能會改變猜測數值的分

佈——或者不會。一直如此下去，永無休止。這也就是為什麼測驗結果是對不確定性名符其實的解決；它將其解開，然後又將之綁起。此武斷封閉的結論在自身內開放出無法辨認和不確定的特質。因此，相信 V-K 氏試驗能將實驗體導向兩種結果——複製人或無法辨認者——其實是錯誤的想法，更不用提複製人或人類了。事實上它所做的是將結論在不可辨認的領域中懸置，因為明顯未通過測試的個體在接受較高分辨度儀器測量時可能會通過測試，反之亦同。弔詭地，V-K 氏試驗不僅未能將實驗體導回終點，它名符其實地終結了差異。因為此測驗只能猜測，所以它也只能產生不確定性。此種激進的例外狀況與恐懼相同，因為兩者都將日常生活與對周遭環境的恐懼相混。（Clarke and Doel, 1994; Doel and Clarke, 即將出版）自此之後，我們便無法分辨一個實驗體究竟是真人或是複製人——只能在各個測試終結時看出它是否顯現出複製性或人性。

在此我們來到片中最弔詭的所在。雖然主要角色對它們自身的狀況感到焦躁痛苦，當權者的態度卻仍曖昧不明。如同我們所見，V-K 氏試驗不但沒查出反而消除了差異——然而，它以一種特殊的方式將差異消抵。藉由不確定性後移地否定事物本質，當權者自行製造出產品——能在其上強加秩序的變形表面。在這層意義上來說，V-K 氏試驗是德勒茲和瓜達里（Deleuze and Guattari, 1988）所說的，不是用來看而是用來切割的「恐怖雷射望遠鏡」（Terrible Ray Telescope）的完美體現（在這個意義上，真理意志即權力意志）。此試驗儀器作用於肉身之上，切割出在不同（武斷地設置的）分辨標準下可被接受或拒斥的個體。V-K 氏試驗儀器將光線刺射入實驗體的眼中並非偶然。再者，好似要凸顯當權者對所謂指涉物「現實」的曖昧態度，值得注意的是，V-K 氏試驗儀器中的螢幕總將實驗體的眼睛呈現為綠色，即便與現實相左（黎昂的眼睛是藍色，瑞秋的是咖啡色；Silverman, 1991）。

因此，強調眼睛（the Eye）——和自我（the I）——的 V-K 氏試驗絕對是《銀翼殺手》世界的中心。此試驗在片中的反覆出現，實為當權秩序意欲在某一時刻正常化和穩定化持續變換的分子流動——此為一種權力的奪取，在意圖將一切以自己形象製碼的同時，將之過分製

碼與正常化。也就是在此強加統計規律或多數主義標準的同時，偏差和悖離將會被散布。如同李歐塔（Lyotard）所提醒我們的：「多數並不意味數量多，而是恐懼多。」（Lyotard and Thébaud, 1984:93; Deleuze and Guattari, 1988）因此，就如我們所言，V-K 氏試驗事實上無視於任何實驗體身分的真實狀況。沒有固定不動、真實的人類身分；沒有固定不動的（不）真實複製人身分。兩者皆被懸置於不確定性和無法辨認的狀況中；兩者祇能是將會已經存在（will have been）。眼睛／自我（the Eye/I）因而成爲當權秩序與具變異性、播撒性和無法辨認性的分子力量的角力戰場。當權秩序所一直意欲強加的穩定身分其實早已失效。因此，本片完全陷入於一種希望能有清楚界定的且不變的身分的期待（以片中不停的眨眼爲代表：它不斷尋求，卻又懸置了眼睛／自我對自己穩固性的封閉）與沒有不能被異化的形式和固定的區分（以片中藉由眼睛／自我所引爆的變異過程爲代表）這兩種看法間的張力中。

因此，《銀翼殺手》隨著眼睛／自我的屏障進行——它總是早已不是它所將已存在的（what it will have been）。的確，從第一個鏡頭開始，本片便已經被此變形（metamorphosis）所瀰漫。不僅重要的 V-K 氏試驗著重於眼部，而試驗儀器本身就有眼睛。除此之外，儀器照明和街燈經常令人想起眼睛；複製人的眼睛發出惡毒或神秘的光線（戴克的眼睛在一次場合裡也如此發著光）；在眼球工廠，當黎昂將一顆經遺傳工程所製造的眼珠放在一位嚇壞了的工作人員肩上時，其身上所穿的感熱衣像極了眼睛——被複製人切斷、搖搖晃晃的視覺神經（衣服的電路線）；當戴克詢問索拉關於表演的事時，他提到在更衣室牆上所鑽的偷窺小洞；在裴莉斯（她用顏料塗去雙眼）將手放入瑟巴斯倩在爐上燒的滾水時，眼睛突然變成蛋；洛伊取笑瑟巴斯倩時正把玩著玻璃眼；在洛伊將泰洛弄瞎前，泰洛眼鏡的強力多重聚焦鏡片將其眼睛放大——這讓人想起戴克將索拉「退休」之後，黎昂試圖弄瞎戴克眼睛的情境；在黎昂的照片中，索拉被映射在廣角鏡中，等等。因此，從開始在不眨眼的謬鏡中所反映的城市景象，到導演版結尾將戴克和瑞秋包裹於電梯井的收縮光圈內，眼睛的意象充斥於螢幕。甚至

未定、四處傳播的眼睛和自我間都有完全雷同的對應。也就是藉由將主體中心拔除的雙重性，將我們帶向電影最令人困惑的面向：死亡。然而，如同先前對眼睛和自我的討論，此處所說的死亡無關生命的滅亡，亦不關乎個人的死亡。我們所要提出的是，死亡總已是象徵和集體的。而且，也是這點使得《銀翼殺手》明顯的非政治取向具備了解放的可能性。

「活在恐懼中」：死亡中生命的可逆性

電影最後洛伊和戴克間有一種奇怪的辯證，其所處理的是關於死亡中生命的可逆性——以及資本如何想阻擾此可逆性。問題的重心是關於複製人在化外之區為奴的狀態。在《象徵交換與死亡》（*Symbolic Exchange and Death*）（1993b）一書中，布希亞不將勞力視為慢性死亡（labour as slow death）此一看法相對於「理想主義色彩的『生命完成』」（前引書：39）而將之相對於暴烈之死：「作為延遲的死亡的勞力所相對的是獻祭所代表的立即死亡。」（前引書）而此觀念是他從奴隸的系譜學中所發展而來的：

首先，戰俘只是直接處死（人們因此崇敬他）。隨後他便在戰爭的無情和美德的威名下被「原諒」和「保存」：他成為奴隸且進入簡約的家庭之內。之後他才成為勞力。然而，他[還不是]個勞動者，因為勞力祇出現在免除了死刑的農奴或被解放了的奴隸身上。為什麼他會被放出來？正是為了要工作。

（Baudrillard, 1993b: 39）

因此，我們可以分辨出死亡的兩種面向：經濟式（試圖將生命變成不可逆）以及獻祭式（建立於死亡中生命的可逆性之上）。「我們

不可逆地活在第一種狀況」，布希亞告訴我們，「而其來源生根於死亡的衍／延異（différence）。」（前引書）因此，只有在被判定為對生命有價值的前提下勞力才能存在；資本主要強加於勞動者身上的是拒絕死亡。所以，權力的定義不是奪取，而是給予生命；不是給予，而是奪取死亡——對死亡的拒絕或延遲。（Derrida, 1992）這在複製人的身上比在人類的狀況上清楚，因為身為勞動者是複製人被製造的主因；它們的存在是以泰洛為形象的資本所贈與的有毒禮品。就如布希亞所言：

相對於所有的表相和經驗（資本從工人那兒買取勞力以獲得剩餘價值），資本給予工人勞力。……在德文中這被稱為 *Arbeitgeber*：企業主是「勞力的提供者」；而 *Arbeitnehmer* 所代表的意義是：事實上是資本家給予和餽贈的能力使其在每一個社會秩序中獲致超越經濟層面的卓越感和權力。

（Baudrillard, 1993b: 41）

因此，禮物的象徵關係便是恐懼的所在：就如同洛伊對戴克所言——呼應且補足黎昂先前所說的——「活在恐懼中真是種令人難忘的經驗，不是嗎？這就是當奴隸的感覺。」的確，當洛伊進入泰洛屋內向他要求一種不可能的生命延長時，洛伊諷刺地說：「要見到自己的造物主真不是件容易的事。」在此藉由驕縱之子奇特的回返，複製人一生建立於「被給予」或「借來的」時間此一訊息幾乎名符其實地被帶了回來。複製人叛徒來到地球是為了延長信用期限，然而卻增加了它們對資本、對泰洛的債務。

由此觀之，洛伊後續的象徵行動——弑父——超出了拉岡的象徵層次。因此行動是順著布希亞所說的象徵交換所發展：「拒絕勞力其最激進的形式是拒絕象徵宰制及其所加諸的羞辱。」（前引書：41）在謀殺泰洛的同時，洛伊以象徵行動將自己從「奪取作為當權社會關係和分辨機制符碼的禮物和勞力」中解放，（前引書）並藉此得到某種關於其自我死亡之界定的主體性。唯有如此，他和戴克的對決才能

以片中所呈現的方式出現。事實上，洛伊的主體性不僅僅是人類／男人而已。

在荒廢的布萊德貝利大廈（Bradbury Building）中洛伊追逐戴克的場景裡，洛伊無疑地對奴役他的種種社會力量採取了殘酷的報復。洛伊將戴克變成奴隸——戴克是當權秩序最出類拔萃的代表——然而此舉卻因戴克實為獻祭式代表的身分而益形複雜。洛伊不意欲得到戴克的地位且奪取其生命；他早就超越戴克了。相反地，洛伊給予戴克時間——活下去的時間和死亡的時間。相較於洛伊從對抗當權秩序所得到的力量，現在是戴克靠著被給予或借來的時間而存活。洛伊移除了戴克死亡的立即性並將之延遲。在此，第一次在電影中，戴克身為銀翼殺手的獻祭式死亡明顯地浮上台面。而此原初地位隱含於洛伊和戴克（程度較輕）在此場景的原始吶叫中。

因此，從給予戴克生命的舉動來看，洛伊不僅占據（拉岡）象徵層父親的位置。相反地，他確立了一種不受限於「個人化無意識（individualised unconscious）的象徵場域……在父的律法下，此無意識將象徵場域化約為對閹割情結和超意符偏執的恐懼。」（前引書：1）的確，洛伊的反叛特質無法以伊底帕斯情結來解釋，因為他被製造為複製人而非人類。再者，洛伊超人的特性在此場景中被其宗教象徵所加強：在某處，洛伊用一根釘子刺入他的手中。這舉動表面上是要以疼痛來阻止其崩壞和當機，然而，如此的行為卻使他占據了子而非父的地位：耶穌被釘在十字架上和獻祭羊羔的象徵。因此，他所得到的主體要求的是獻祭的榮耀而非受制於將自己變為生命奴役的延遲性死亡。當然，此象徵極具諷刺性，因為耶穌基督本身是最順從的聖子。

當洛伊最後停止對戴克的嘲弄——要求戴克要「像個真正的（男）人」——時，他真確地掌握戴克的生死。當戴克試圖從大廈頂端跳躍逃生卻幾乎無法抓住邊緣時，我們原本以為洛伊會讓他墜樓而死。我們也許會期待洛伊會以一命換一命（以戴克的命交換他自己的命，以他內在的慢性死亡交換戴克暫時懸置的暴烈死亡）的方式來達到報復的目的。然而，當戴克掉下去時洛伊抓住了他——就如同象徵層抓住主體一般——這更進一步強化了洛伊給予戴克生命（奪走他的死亡）

的這層關係。因此，相對於哈維（1989）所認為的人類和複製人間沒有結盟關係的論點，洛伊解放了戴克。如果先前洛伊藉由僭越父的位置奴役戴克來解放自己，他現在藉由收回他給予戴克的生命（同時將從戴克那兒取來的死亡還給他）逃離父的律法。從此以後，洛伊和戴克靠借來的時間活著所背負的象徵債務被取消了。在屋頂一景將結束時（在此導演史考特的死亡驅力被呈現出來），洛伊死去的情景超出一一般男人／人類所能；他授與自己給予自我生命和奪取死亡的權力。這一切皆在影片張力達到最高時濃縮在戴克長時間的眨眼中：洛伊身軀崩壞，頭朝下，臉上覆滿雨和淚，就著如潮水般的快速記憶闔上雙眼。而最後在此處，宗教象徵主義的邏輯圓滿達成，因為片中洛伊的死亡與他手中白鴿的飛起同步，隨著他的聖靈飛向暗色天空，三位一體於焉完成。他終於克服複製人身為一種「朝向（慢性）死亡存有」的宿命。

所以很弔詭地，《銀翼殺手》並無兩種結局（1982; 1992）：其中之一瑞秋和戴克墜入權力的深淵中；另一個結局則是他倆逃入 2019 年洛杉磯所無法掌控的另類空間。這兩種結局其實是相同的：對於什麼是（變成）人的極度曖昧；以及對他者（複製人、精神分裂者、邊緣人等）的極度曖昧。從電梯井深入「借來的時間」、「尚未被認定為謬誤」的地下世界，戴克和瑞秋被當權秩序吞噬、吸收。他們在市郊外圍的鄉間小路上馳騁，（暫時地）被流放、驅逐於當權秩序之外——雖然片中並沒有證據能排除此「逃亡」只是泰洛企業另一種實驗、或此片完全是被植入記憶的可能性。不論是被吞噬、驅逐、逃亡、或是實驗，戴克和瑞秋都被給予（借來的）時間，也因其受限於慢性死亡，他們必須以被給予的生命好好地活著。「只有象徵交換可逆性的回禮（counter-gift）能使權力廢除。」布希亞如是說。（1993b: 49）只有洛伊經由接受死亡達到終結（ex-termination）所代表的象徵暴力：「也許只有死亡，這死亡中的可逆性，屬於高於符碼的層次。」（前引書：4）因此，對於幾乎所有現存《銀翼殺手》的評論皆無視於其世界所充斥的死亡、終結和象徵交換——而且僅自滿於現代批評理論一直環繞的象徵層如鬼魂見證下所做的紀錄——這其中所透露的，恐怕不只是諷刺而已。

註釋

- ① 例如Peter Wollen (1991) 將《銀翼殺手》視為八〇年代唯一的經典級電影。
- ② 這種狀況的特質是都市街道上充滿了強力和張力（一種無所不在的環境恐懼）。甚至街頭語言也演化成日文、德文、西班牙文和英文交雜的「大雜燴」，被稱作為「都會語」（cityspeak）。
- ③ 根據Salisbury (1992: 94) 所言，在影片定名為《銀翼殺手》前，導演雷尼·史考特「極想將片名定為《歌譚市》，但蝙蝠俠創作人鮑伯·肯恩（Bob Kane）不願意讓他使用此名」。
- ④ 對威廉·吉布森（William Gibson）來說，他對洛城反烏托邦式的景觀實感到有趣而非懷疑：「洛城的城市設計師對於都市的未來發展寫下了六種腳本，裡面最慘的是「銀翼殺手版」，不過我覺得這版本很棒。」（Gibson, 1993: 13）
- ⑤ 紀傑克（Žižek, 1992: 217）也認為「雷尼·史考特的電影中呈現出腐敗傾頹的大都會區景象」，並指出「在《黑雨》（*Black Rain*）一片中，他終於撞見現實中的此景：即今日的東京——他不需要像在《銀翼殺手》中一樣求助於2080年洛城的反烏托邦景觀」。史考特在《銀翼殺手》中場景的「具體取材地點」在它處被記錄為「天氣不佳的香港」。（見Salisbury, 1992: 96）
- ⑥ 《銀翼殺手》的評論者常指出的有：新馬雅建築和佛烈茲·朗的《大都會》（事實上，兩者在秩序嚴謹、統治階級分明的社會中都很重要）；環球片場中的「紐約街景」佈景，用於《夜長夢多》（*The Big Sleep*）和《梟巢喋血戰》（*The Maltese Falcon*）等電影中；萊特（Frank Lloyd Wright）所設計的恩尼斯——布朗宅邸（Ennis-Brown House）；古典、東方、希臘、羅馬和埃及風格等等。
- ⑦ 我們也許能將史考特在英國東北的故鄉Middlesborough加入此行列中。
- ⑧ 這正是布希亞在接續發展索緒爾（Saussure）變位字（anagram）理論時所提出的觀點。
- ⑨ 就如Marder所言，複製人（Replicants）這個字的字源和「複製品」（replicas）有關，而變成「Replicants 呼應了拉丁文的現在式主動分詞ans」。Alliez和Feher (1989: 55) 首先將複製人視為擬仿物，是「一個將自己矇混成真貨的篡位者，或者，更糟的是，他混淆了模型[真品]和複製品」。複製人和Haraway (1985) 的「生化人」（cyborg/cybernetic organism，神經控制有機體）間有明顯的相似處。
- ⑩ 值得爭論的是，詹明信對拉岡的閱讀沒有確切地指出「正常」主體性中經由意義生成過程所後建的失調時間性。

- ⑪ 循著巴特 (Barthes, 1981: 76) 的說法，許多此片的評論者皆強調攝影在這方面的特殊性：「我從不否認相片中的事物的確存在過。在此有種強加性：關於現實和過去。」巴特更清楚地解釋說：「因此，攝影本質的名字將是『已經』，或無法回復。在拉丁文裡，這一定會被稱為 *interfuit*：我現在所見早已存在，然卻立即與我分離；它總早已絕對地、無容置疑地存在，卻又已經延遲。」當然，這並不是要去否認指涉物有可能被錯認為有別於它在現實之外的其他事物——瑞秋的例子便是如此。
- ⑫ 席維曼 (1991: 120) 指出，在電影的互換中，瑞秋照片中所呈現的母女關係被戴克以壓縮伊底帕斯情結的方式破壞。「醫生」遊戲轉喻式地複製了女性的閹割情結：蜘蛛的故事——關於弑／食母的想像 (*fantasy*)——則敵對於將女性典型 (Woman) 界定為沒有陽具的正向伊底帕斯情結 (*positive Oedipus complex*)。
- ⑬ 佛洛伊德 (1962: 23) 寫道：「簡單的伊底帕斯情結並非是其最常見的形式，而只是大架構的簡化而已……更仔細的研究告訴我們伊底帕斯情結的完整面向有兩重，即正面性和負面性，這源於原先就存在孩童身上的雙重性慾。」他繼續解釋說：「小男孩不僅對父親曖昧且視母親為情感上的客體，同時他也會像個小女生一樣在情感上對父親採取陰柔的姿態，且對母親表現嫉妒和敵意。」
- ⑭ 這些差異正是 Massey (1991) 和 Harvey (1989) 兩人所爭議之處。我們認為，雖然 Massey 以性別政治的角度切入，點出了瑞秋和洛伊在伊底帕斯化中的不對稱，在這一點上 Harvey 對此片的看法較正確。
- ⑮ Marder (1991) 和席維曼 (1991) 對此皆有些討論，然其重點都放在性別差異上。
- ⑯ 女性典型的「原初置換」和複製人間的關聯是由 Antony Easthope 在 1993 年里茲 (Leeds) 國際電影節「銀幕景觀」(Screenscapes) 會議中所提出。
- ⑰ 「幹得好，真像個男人。」這句話可有下列解讀：沒錯，你的確是個(男)人；沒錯，完成了(男)人該做的任務，你證明自己是個(男)人；沒錯，完成了(男)人該做的任務，你證明自己和(男)人相同；沒錯，完成了(男)人該做的任務，你變成了(男)人；或，沒錯，不是人的你完成了該是(男)人做的任務。
- ⑱ 「她活不成」這句話可以被解讀為：她將會被殺；她將被銀翼殺手強迫「退休」；她將因其有限的使用期屆滿而「退休」；當零件壞了之後她將會損毀；她能行動、經驗事物且具有同理心等等，但這並不能稱作活著；她將不被允許活著——只能行動、存在、苟活等等；她拒絕活下去；她將拒絕活下

去；她拒絕依照生命該如何活的準則活下去；或，她，即瑞秋，在此經驗後不再是同一個女人了。當然，「可是，誰能呢？」這句話不僅將這些可能性轉到戴克身上，也轉到每一個人身上。

- ⑩ 因此我們同意此看法；導演版很明顯地將戴克視為複製人。然而，我們將看見的是，事情並不總是如此直接、清楚；直到最後洛伊和戴克才認清彼此——好似他們在這世間的存有是完全不同的。

參考書目

- Aglietta, M. (1979) *A Theory of Capitalist Regulation: The US Experience*, London, New Left Books.
- Alliez, E. and Feher, M. (1989) 'Notes on the sophisticated city', in M. Feher and S. Kwinter (eds) *The Contemporary City: Zone 1 and 2*, New York, Zone Books, 41–55.
- Barthes, R. (1981) *Camera Lucida*, New York, Hill and Wang.
- Barthes, R. (1982) 'The metaphor of the eye', in G. Bataille, *The Story of the Eye*, Harmondsworth, Penguin.
- Bataille, G. (1982) *The Story of the Eye*, Harmondsworth, Penguin.
- Baudrillard, J. (1987) *Forget Foucault*, New York, Semiotext(e).
- Baudrillard, J. (1988) *The Ecstasy of Communication* New York, Semiotext(e).
- Baudrillard, J. (1993a) *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*, London, Verso.
- Baudrillard, J. (1993b) *Symbolic Exchange and Death*, London, Sage.
- Baudrillard, J. (1994) *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Baudrillard, J. (1995) 'The virtual illusion: or the automatic writing of the world', *Theory, Culture and Society* 12: 97–107.
- Bruno, G. (1987) 'Ramble city: postmodernism and *Blade Runner*' *October* 41: 61–74.
- Clarke, D. B. and Doel, M. A. (1994) 'Transpolitical geography' *Geoforum* 25(4): 505–24.
- Clarke, D. B., Doel, M. A. and McDonough, F. X. (1996) 'Holocaust topologies: singularity, politics, space', *Political Geography* 15(6/7): 457–89.
- Culler, J. (1988) *Framing the Sign: Criticism and its Institutions*, Oxford, Blackwell.
- Davis, M. (1992) 'Beyond *Blade Runner*. Urban control – the ecology of fear', *Open Magazine Pamphlet Series* 23, Westfield, NJ, Open Media.
- Deleuze, G. (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*, London, Athlone.
- Deleuze, G. (1989) *Cinema 2: The Time-Image*, London, Athlone.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1988) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London, Athlone.
- Deleuze, G. and Parnet, C. (1987) *Dialogues*, London, Athlone.
- Derrida, J. (1988) *Limited Inc.*, Evanston, Ill., Northwestern University Press.
- Derrida, J. (1992) *Given Time, 1: Counterfeit Money*, Chicago, University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1994) *Specters of Marx: The Work of Mourning, the State of the Debt, and the New International*, London, Routledge.
- Dick, P. K. (1972) *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London, Grafton.
- Doel, M. A. (1992) 'In stalling deconstruction: striking out the postmodern', *Environment and Planning D: Society and Space* 10: 163–79.

- Doel, M. A. (1994) 'Deconstruction on the move: from libidinal economy to liminal materialism' *Environment and Planning A* 26 (7): 1041–59
- Doel, M. A. (1995) 'Bodies without organs', in S. Pile and N. Thrift (eds) *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*, London, Routledge, 226–40.
- Doel, M. A. (1996) 'A hundred thousand lines of flight: a machinic introduction to the nomadic thought and scrumpled geography of Gilles Deleuze and Félix Guattari', *Environment and Planning D: Society and Space* 14 (4): 421–39
- Doel, M. A. and Clarke, D. B. (forthcoming) 'Transpolitical urbanism: suburban anomalies and ambient fear' in C. Harrington and G. Crysler (eds) *Street Wars: Space, Power and the City*, Manchester, Manchester University Press.
- Freud, S. (1962) *The Ego and the Id*, New York, Norton.
- Gasché, R. (1986) *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Gibson, W. (1993) 'The Cyberman: interview with William Gibson by John Robb', *City Life* 238: 12–13.
- Grist, L. (1992) 'Moving targets and black widows: *film noir* in modern Hollywood', in I. Cameron (ed.) *The Movie Book of Film Noir*, London, Studio Vista, 267–85.
- Haraway, D. J. (1985) 'A manifesto for cyborgs: science, technology and socialist feminism in the 1980s', *Socialist Review* 15 (2): 65–108.
- Haraway, D. J. (1992) 'When man™ is on the menu', in J. Crary and S. Kwinter (eds) *Incorporations: Zone 6*, New York, Zone Books, 39–43.
- Harvey, D. (1989) *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell.
- Instrell, R. (1992) 'Blade Runner: the economic shaping of a film', in J. Orr and C. Nicholson (eds) *Cinema and Fiction: New Modes of Adapting, 1950–1990*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 160–70.
- Jameson, F. (1983) 'Postmodernism and consumer society', in H. Foster (ed.) *The Anti-Aesthetic*, Port Townsend, Wash., Bay Press, 111–25.
- Jameson, F. (1984) 'Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism', *New Left Review* 146: 53–92.
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso.
- Kearney, R. (1988) *The Wake of Imagination: Ideas of Creativity in Western Culture*, London, Hutchinson.
- Kennedy, H. (1982) 'Ridley Scott interview', *Film Comment* 18 (4): 66.
- Kirsch, S. (1995) 'The incredible shrinking world? Technology and the production of space', *Environment and Planning D: Society and Space* 13: 529–55.
- Lacan, J. (1977) *Ecrits: A Selection*, tr. Alan Sheridan, London, Tavistock.
- Laporte, D. (1978) *Histoire de la Merde*, Paris, Christian Bourgeois.
- Latour, B. (1992) 'Where are the missing masses? The sociology of a few mundane artefacts', in W. E. Bijker and J. Law (eds) *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, London, MIT, 225–58.
- Latour, B. (1993) *We Have Never Been Modern*, Brighton, Harvester Wheatsheaf.
- Lefebvre, H. (1991) *The Production of Space*, Oxford, Blackwell.

- Lyotard, J.-F. (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press.
- Lyotard, J.-F. (1988) *The Differend: Phrases in Dispute*, Manchester, Manchester University Press.
- Lyotard, J.-F. and Thébaud, J.-L. (1984) *Just Gaming*, Manchester, Manchester University Press.
- McCaffery, L. (ed.) (1991) *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Durham, NC, Duke University Press.
- Mandel, E. (1975) *Late Capitalism*, London, Verso.
- Marder, E. (1991) 'Blade Runner's moving still', *Camera Obscura* 27: 88–107.
- Massey, D. (1991) 'Flexible sexism', *Environment and Planning D: Society and Space* 9: 31–57.
- Nietzsche, F. (1974) *The Gay Science*, New York, Vintage Books.
- Penley, C. (1991) 'Time travel, primal scene and critical dystopia', in C. Penley, E. Lyon, E. Spigel and J. Bergstrom (eds) *Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 63–80.
- Riviere, J. (1929) 'Womanliness as a masquerade', *International Journal of Psychoanalysis* 10: 303–13.
- Salisbury, M. (1992) 'Back to the future', *Empire* 42 (December): 90–6.
- Silverman, K. (1991) 'Back to the future', *Camera Obscura* 27: 108–133.
- Spivak, G. C. (1983) 'Displacement and the discourse of woman', in M. Krupnik (ed.) *Displacement: Derrida and After*, Bloomington, Indiana University Press, 169–90.
- Thompson, M. (1979) *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford, Oxford University Press.
- Wakefield, N. (1990) *Postmodernism: The Twilight of the Real*, London, Pluto.
- Wollen, P. (1991) 'Film aesthetics, film history and the idea of a film canon', paper delivered to the Columbia Film Seminar, 26 September, 1991, University of Missouri, Columbia, Missouri.
- Žižek, S. (ed.) (1992) *Everything You Always Wanted to Know About Lacan: But Were Afraid to Ask Hitchcock*, London, Verso.

Chapter 8

「問題人物」

——後現代城市中的壓力空間

伊莉莎白·馬荷尼 (Elisabeth Mahoney)

所有的空間性皆具政治性，因其為權力不對等關係中
(明顯)的介質和(隱藏的)表達。

(引自 Keith and Pile, 1993: 220)

所以，空間有其歷史……它是再現的產物。

(引自 Burgin, 1990: 108)

當我們談論到都市，一描述到城市景觀，就會立刻將空間的典範和暗喻帶入論述之中。我們對城市的觀視和命名的種種語義和比喻皆立足於空間概念；對未來城市的幻想、理論和建築上的投射會將空間置於地點和時間之前：例如，麥克·菲勒史東 (Mike Featherstone) 將後現代城市描述成一處「沒有地點的空間」；(Featherstone, 1991: 99) 而愛德華·索亞 (Edward Soja) 在他對後現代洛杉磯景觀的閱讀中，則堅持將其解讀成「一處由空間而非時間邏輯串連起的即時關係和意義發生的地域」。(Soja, 1989: 1) 在本章中，我的重點將放在此空間分類、敘事、暗喻的政治性，特別是都市空間的性別政治。我們可以何種方法爬梳文本中空間和性別政治間的關係到什麼樣的程度？我對近期三部關於城市電影的討論將審視都市空間中內含的「權力關係」，並試圖帶回傳統上外於、或超越線性、等級制度、意識形態和敘事結

構的空間形態。

後現代城市是處能激發我們思考空間分類和當權結構的場所：後現代城市傳統上被理論化爲一處充滿差異、斷裂、衝突和多元性的場域，而就如索亞和菲勒史東所言，此場域一直以來皆傾向被以空間而非時間的語彙再現。我也想要將女性主義文化研究對城市再現的想法延伸到後現代中。女性主義中對於性別和現代性城市^①、都市經驗和陰性特質對現代主義身分認同危機的影響、以及都會論述如何形塑、反映當權對性別差異和陰性特質的意識形態^②等等主題已有許多探討。如果像許多理論家所言，後現代所代表的是一種截然不同的都市經驗，這會在各種理論和小說中產生不同的都市空間形態嗎？更重要的是，這種狀況挑戰了抑或加壓了傳統城市景觀中對於性別差異的敘事？

後現代對都會論述的修辭似乎證明了這點。在討論想像城市對我們經驗城市景觀的重要性時，保羅·佩頓（Paul Patton）將後現代典範轉移（paradigm shift）明確地指向城市景觀：

因為（後）現代城市居民無法將自己置於（他或她的）表演之外，自我和城市間的界線於是流動了起來……城市被由都會經驗生成的主體所感受；此去中心的主體無法完全認同於構成城市的符號，卻也不能與之截然分離。

（Patton, 1995: 117-8）

「他或她的」主體性在後現代是「都會經驗的產物」；它具踐履性（performative），是去中心和流動的，產生於都會經驗和身分認同間的斷裂。在《後現代地理學》（*Postmodern Geographies*）一書中，愛德華·索亞認爲我們在後現代都會經驗的轉變直接挑戰了現有強調以時間性、線性和歷史性，而非空間性來解讀都會的論述。他的目的是要「將[此]歷史性敘事空間化」，（Soja, 1989: 1）而爲了達成此目標，他堅持文本本身——理論性、批評性文本的形態、組織和其所強調的重點——必須改變以反映後現代都會景觀。在對自己文本的評論中，他宣稱「在此所探索的觀點是具目的性、折衷性、斷裂、不完整

且時常自相矛盾，然而 LA 亦是如此……」（前引書，247）

由此觀之，似乎不同的城市經驗會導致不同的理論典範和批評活動。如同其他的空間一般，理論空間受迫要擺脫線性和圓頂監獄式（panoptic）的全視慾望，如此才能將他者性（otherness）、差異和折衷帶入視野之內。然而，如同從事都市和文化研究的女性主義批評家所言，在對後現代主義的正負評價中，對於批評和／或都市空間中超出多元性的舉動一直以來都有明顯的抗拒。這是朵林梅西（Doreen Massey）對索亞和大衛哈維（David Harvey）的「後現代情境」看法所作的批評。雖然兩者都視後現代主義為一處抗爭和折衷主義的空間，但由於經濟和政治典範的轉移，她認為他們的理論皆奠基於對「他者性」的超傳統再現之上。梅西將重點放在描述差異的修辭以及現實中「（其複雜的身分認同無法符合純假設性、簡約的普世價值）問題份子持續受到的宰制」間所存在的隔閡（Massey, 1991: 55）。在索亞的《後現代地理學》一書中，我們可以見到這兩者的衝突：一方面是他對於差異、他者性、以及具批評力的「貧民區化過程」的關注；而另一方面是在文本中此「貧民區化過程」的延續。在強調其文本一如他所描述的城市一般的宣言下，索亞仍宣稱空間暗喻將《後現代地理學》一書視為「一張地圖」（Soja, 1989: 1），特別是一張不排擠、邊緣化他者的地圖：

此重建的、具批評力的人性地貌必須與被資本主義邊緣化和壓迫的人們所採取的抗爭解放唱同調——像是被剝削的工人、被暴政奴役的人民、以及被掌控的女人。

（Soja, 1989: 74）

然而，如果我們仔細看看其文本空間，在宣稱差異的修辭之外我們所見到的是女人、城市和理論間傳統的關聯性：在索亞書裡的檢索中只有一項提到「女性主義」，而沒有任何提到關於女人的項目。那麼他所說的「唱同調」所指為何？難道在文本中提到「他者性」便已足夠？難道自覺地、自我反思地將「被暴政奴役的」人客體化代表了

某種激進的轉換？很明顯地，那種將某些城市生活經驗視為邊緣而置於城邊的「特定地貌」仍存於此處。這一部分原因應歸咎於索亞將修辭和對實踐的操弄置於城市景觀之上，正如他書中兩篇相對立的文章標題所顯現的：〈在洛城一切都相遇了〉（"It All Comes Together in Los Angeles"，主要是經濟方面的分析）和〈分解洛城：朝向後現代地理學〉（"Taking Los Angeles Apart: Towards a Postmodern Geography"，「成串片段的浮光掠影」）。在此，對城市景觀的操弄有兩個層次：首先，「片段」只是其中一種觀看角度而已，所有的「浮光掠影」皆由同一批評位置觀視；再者，雖然批評觀點斷裂不全，後現代理論家卻能建構、解構城市文本。從批評空間出發，被視為紊亂和他者性的城市便能被操控：兩者間的距離並沒有被接合。在論及洛杉磯拓樸學（topography）的空間形式及其影響時，索亞不經意地提供了他對城市文本形塑及其中所含他者性的諷刺性對比：

在此符號學絨毯之下仍有一種經濟秩序存在……一種基本的空間勞力分工……此種保守的解構伴隨著基本階級、性別關係和衝突麻木的去政治化。當一切所見皆如此斷裂且充滿了遐想與拼貼時，資本家、種族歧視者和父權景觀的牢固邊界似乎憑空消失了。（Soja, 1989: 246）

這最後的意象——一種事實上遮掩了持續且實際壓迫的意識形態的去政治化與「軟性」後現代景觀假象（實際經驗或暗喻的）——向來都是女性主義對後現代理論批評的起點。^③特別針對城市研究，女性主義者指出在後現代城市「遐想與拼貼」的外表之下藏著根深蒂固的性別差異敘事。^④女性主義者所針對現代和後現代主義理論都市空間再現的批評告訴我們：都市傳統被理論化和想像的方式在反映較廣的社會、政治論述的同時亦被這些論述所形塑。例如，吉莉安·羅斯（Gillian Rose）在《女性主義與地理學》（*Feminism and Geography*）一書中質疑了地理學中性別與空間的意識形態，認為主流對公共空間的論述皆無可避免地與具共識性的、傳統的社會政治形構相連結。她把

將公共空間視為陽剛（暗指且造成女性在都市中的不被看見，使得她們的出現總是製造麻煩且具超越性）的傳統相對於女性主義在理論和實踐上對此空間的抗爭。羅斯舉了「奪回夜晚」大遊行為例，認為「對公共空間的新要求」意含「一種新的社會形式」，（Jones, 1990: 803；引用於 Rose 1993: 36）將抗議城市對女人造成危險和限制的集會和近來女性主義中對空間意象的使用連結起來。近來對女人採取「位置政治」的可能及對論述中「盲點」和「他處」的強調，顯示出傳統上被認為是普世、超越意識形態的（就像所有的哲學和文化「空間」一樣）空間分類已被政治化和性別化。和索亞一樣，羅斯堅持都會經驗的改變會帶起新的批評典範，但她強調這些都尚未進入主流人類和都市地理學中。她認為，這是因為我們仍不願放棄對都市景觀和其物件的操弄：

陽剛的地理學家大部分要求無所不見的全視、透明的城市、完整的知識……女性主義地理學家則不將現今的城市視為整體的持續崩解，反而將之視為對全視及其排他性的挑戰。
（Rose, 1993: 33）

在最近研究都市的文章中，女性主義哲學家伊莉莎白·葛羅茲（Elizabeth Grosz）對傳統都市論述中的排他性提出理論上的「挑戰」。雖然她的作品並未直接處理城市的美學再現，但卻對我稍後討論電影文本極為重要，因此在此我想大略描繪一下她的理論取向。她試圖爬梳我們詮釋城市的方法下所隱含的哲學與空間基礎，並將之以性別的角度重讀。如同羅斯一般，她認為都市的組織、再現和理論化是被更廣的社會政治形構所形塑，且同時對其產生影響；也就是說，城市能被視為權力交雜的場域和網絡，且更重要的是，這些會隨著不同的歷史及文化環境而改變。葛羅茲認為，傳統上城市始終被讀成爲一處固定且不受意識形態侵擾的場所，而爲了證明此點，她列舉出兩種傳統閱讀城市的典範，兩者皆對肉身（corporeality）有特殊的再現。首先，葛羅茲提出她所謂的人本主義式典範：在此，城市受制於身體，且隨

著人類的需求和居住形態而改變：「人類主體被視為獨尊且自我授權的行動者，不論在個人或群體的層次皆對所有的社會和歷史生產負責。人類創造了城市」。(Grosz, 1992: 245) 葛羅茲認為此種都市模式很有問題，因其只允許身體和城市間的單向關係，而且其對人類的界定仍將心智置於身體之上。第二種模式則將都市以人形的方式來想像 (isomorphic)。這在將身體暗喻化的國家政治論述中最能明顯見到：例如，「身體政治」此一概念。葛羅茲對此提出批評，認為此傳統在將身體和城市／公共空間／國家視為陽剛的同時陷入陽具中心的迷思（不將陽具中心主義定位成「陽具意符的掌控，而是指一般不經意地以男性或陽剛來再現人類」的態度；前引書：47）。^⑤為了要取代這些傳統，葛羅茲提出一種新的典範來閱讀城市，而這必須包含對身體對應式關係的重思：

有一種能被定義為介面的雙向連結，甚至可以被稱為一種共建 (co-building)。我所提出的是一種不將身體與城市間的關係視為完整、區隔清楚的個體，而是將之視為部分的聚集或組合，能夠跨越各物質的界線，形成連結、機械和常是暫時性的次／微群組。(Grosz, 1992: 48)

在此，我們看見一種觀視城市的新理論空間和空間暗喻：此處身體與城市相遇於短暫、稍縱即逝的介面上。以「短暫的……連結」代替人本主義及人形式的身體／城市關係阻礙了從固定觀點來操弄都市景觀的可能性。

雖然此典範對都市研究的批評活動帶來潛在的挑戰，然而我認為葛羅茲最近關於性別空間的研究對傳統閱讀城市的方式提出了更迫切且明顯的批評。葛羅茲質疑了柏拉圖和德希達 (Derrida) 作品中母性空間 (chora) 的概念〔一種前社會、陰性、母性的空間。她將之描述為「一處物質生成前的涵養空間，類似於子宮……此空間能使地點成立，是一種使無空間形式變為空間實體的缺口」(Grosz, 1995: 50-1)〕，認為其將陰性空間 (feminine spaces / spaces of femininity) 視為神秘、寂

靜且負面的他者，並以此作為陽性和社會秩序的「支撐和前提」。（前引書：50）因此，在柏拉圖和德希達式閱讀城市和建築之下，我們看見了相同的立論空間：一處使得其理論能成立的母性、肉體空間。葛羅斯繼續延伸此例，認為其彰顯了傳統都市空間模式一方面對陰性和身體的壓抑，而另一方面已將陰性暗喻化來象徵城市中的快感和危險：⑥

他們所提出的各種哲學模式和架構倚賴於陰性特質的支持。此特質與女性，特別是母親身體之間的關係被切斷，成為一切男性所不能解釋、無法知曉的代表，那所謂被男人再現為深淵、無法探測、不完整、神秘、隱匿、具誘惑力、貪婪、危險、具顛覆性卻又無以名狀的桀驁不馴。

（前引書：57）

葛羅茲以母性空間爬梳陰性特質在哲學與再現上的位置。在此我想以近來對電影中城市文本的閱讀為例，指出許多都市論述如何將女性置於傳統的空間位置中。這些將城市視為陰性的矛盾再現——「深淵」、「不完整」、「隱匿」、「貪婪」——一直持續且廣為傳播使得我們不得不思考一些問題：空間形構要如何顛覆？主流的時空關係要如何才能被干擾？在對三部電影文本中性別空間的閱讀裡，我特別感興趣的是，在一般被認為是依靠傳統空間典範的非前衛、重敘事和「寫實的」影片中，空間概念能被顛覆到什麼程度？在以下的文本討論中，我將先處理呈現後現代城市的兩部片子：喬·舒馬克（Joel Schumacher）的《城市英雄》（*Falling Down*, 1992）與吉姆·賈木許（Jim Jarmusch）的《地球之夜》（*Night on Earth*, 1992），我認為片中城市的折衷主義、差異和「他者性」蓋住或遮掩了對城市空間和陰性超保守的形塑。對我來說，指出當代和歷史文本中如此的空間形構極具重要性，同時也必須提醒自己，不是祇有在關於現代性城市的論述中才能見到葛羅茲所說的空間（陰性）／位置（陽性）對立。提出文本中如此的結構性對立——就如葛羅茲所言，此對立深植在我們對城



《城市英雄》

市的觀念中，甚至幾乎不被看見、知曉——是朝向干擾傳統的第一階段。然後我將討論第三個文本：賴斯利·哈瑞斯（Leslie Harris）的《I.R.T.上的另個女孩》（*Just Another Girl on the I.R.T.*, 1992），本片亦呈現當代的都市景觀且保有傳統的敘事結構，但我認為此片顛覆了傳統性別空間的典範。

前兩部電影提供了對當代、後現代城市一正一反的再現，而在脈絡方面也有許多不同之處。《城市英雄》是一部主流的好萊塢影片，其上映有麥克·道格拉斯（Michael Douglas）明星魅力的助力，屬於「當前國家狀態」（*State of the Nation*）影片的脈絡；它剛上映時一直被形容為「九〇年代的《計程車司機》（*Taxi Driver*）」。*《地球之夜》*則能被放在兩種脈絡中來看：它很明顯地是部藝術電影，但此片卻又與其他影片，如艾倫·魯道夫（Alan Rudolph）的《二分點》（*Equinox*, 1992）和文·溫德斯（Wim Wenders）的《直到世界末日》（*Until*

the End of the World, 1991) 相關；不論哪一部電影都探討了當代都市生活中科技的影響和文化轉向。在這三部片子中，都會經驗的同質性和同時性都是討論的重心且被讚揚（至少在地球之夜中是如此）。

《城市英雄》呈現了保羅·佩頓 (Paul Patton) 在談後現代都市景觀時所提及的主體與城市分離的概念：城市內含著絕對的異化與斷裂，且特別著重都市中陽剛特質 (masculinity) 的危機。全片敘事順著兩位男性主角的遭遇發展：威廉·佛斯特 (William Foster, 道格拉斯飾) 和一位退休警官普蘭德蓋斯 (Prendergast, 勞勃·杜瓦 (Robert Duvall) 飾)。兩人在片中都試圖「回家」；普蘭德蓋斯想回到逼他退休且搬家的偏執狂妻子身邊，而佛斯特則想回到過去他與前妻伊莉莎白 (Elizabeth, 芭芭拉·荷西 (Barbara Hershey) 飾) 和孩子共同生活的屋子。影片一開始，佛斯特的回家之旅便被視為是個不可能、懷舊的想像，因此很明顯地被設置成一趟「凡人」的朝聖之旅。不像《一九八四》 (*Nineteen Eighty-Four*, 1948) 中的溫斯頓·史密斯 (Winston Smith) (喬治·歐威爾 (George Orwell) 本想將本書命名為《歐洲末裔》 (*The Last Man in Europe*))，佛斯特 (雖然有點兒極端地) 被呈現為已消失文化社會秩序的最後一位捍衛者 (他身上掛著 "D-Fens" 的號碼牌)。的確，他真正的名字在影片中被以 "D-Fens" 代替，好似到敘述結尾時，他先前的身分被完全抹除。就如同卡羅·克羅佛 (Carol Clover) 所言，佛斯特代表著一種中心已崩解的、過時的 (陽性) 普同性：「它是西方文明中未被標明或謬誤的分類；它從不需自我界定，卻是其他分類區分各自差異的準則。」 (Clover, 1993: 9) 在片中此過時性以一種都市空間的建構呈現，被視為有敵意、激烈、無法解讀和失序的狀態：此城市景觀再現、包含且啟動佛斯特激烈的旅程。此處的洛城是一處凝滯的場域、腐敗的城市；電影的開頭將公共空間建構成具毀滅性、侵略性且停滯不前的場域 (似乎永遠排也排不完的隊、以特寫呈現出的日常生活細節——加菲貓、陷在佛斯特車中的蒼蠅、車前貼紙上印著「我要怎麼開車？請打 1-800-EAT SHIT (去吃屎)——這些都成為異化景觀的象徵」。佛斯特完全沒有所有權和歸屬感；整個城市空間已被種族和/或性別「他者」所接管。

然而，佛斯特不僅僅是在公共空間裡感到失落和過時。影片敘事常常將兩種空間並列（juxtaposition）來呈現他的異化：全片中都市景觀一直和表面上象徵安全、母性、陰性化的「家庭」空間相對比。從佛斯特在街頭掃射前用公共電話打給他前妻的場景出現之後，此並列呈現的結構敘事便顯得特別懾人。此時，片中主角墜入暴力的命運已被注定。此場景的張力由兩層失序的陽剛暴力所產生：幫派份子對於他們先前在地頭上被羞辱想採取報復行動，於是（當車上唯一的女性被以武力帶走後）他們便光天化日下在充滿人潮的街道肆無忌憚地掃射；另一層則是佛斯特執意要「回家」把生日禮物帶給他女兒（雖然法令禁止他接近住屋）。然而，此場景卻特意呈現佛斯特所受到的暴力（「真實的」和認識論上的）。在都會與家庭空間裡都沒有他的位置：就如同當幫派份子在街上見到他時他前妻所說的：「這裡再也不是你家了。」

我們似乎要對佛斯特的暴力和極端感同身受，將之視為是他對真實經驗加諸其身上的暴力所產生的挫折感（即使不是對其的反應）。為了建構此效果，空間並列持續地形構整個敘事。在掃射過後，佛斯特能冷靜地走過這場大屠殺來到撞毀的幫派份子車前，以陽剛、暴力的架勢宣揚他的掌控性（他在片中一直重複此動作）。在此，他對幫派頭頭說「你沒射中」，然後在射殺他之後，還建議說「去上些射擊課吧，混蛋」。這是個重要的場景，因其利用詼諧轉移暴力行為（以明顯別於槍戰的方式呈現：非理性，所以也是不成功的方式），並且藉由慢動作、啓示錄式音樂，以及佛斯特白閃閃襯衫和悶熱街道上紊亂顏色間的對比，將佛斯特定為「他者」：如此不真實，如此超脫於此腐敗、瘋狂的世界。

為了加強此效果，這個段落繼續在另一重要的公／私空間並列進行。在公園的兩景與警方在佛斯特前妻家中的訪談，被以對比的方式呈現。在此處，兩種空間的內在關聯性被凸顯，而文本也提供了線索來說明佛斯特的空間錯置。在公園的第一景中，佛斯特試圖搭上一部被群眾圍繞的公車，卻沒成功。我們從中得知他對公共空間的印象：還是視之為幽閉症式且無法解讀的。然而在此，與家庭安全空間的對

比卻進一步被一張上面印著一個淚流雙頰的小女孩、下面寫著「爸爸我愛你」的海報所動搖。此處兩種空間彼此的互不相容被凸顯出來：佛斯特無法穿過群眾搭上車回家。他仍處於公共空間，而在第二景中，此空間更是愈形嘉年華式的：一群街頭賣藝者、乞丐（手上拿的牌子寫著「我們正死於愛滋病」）、瘋子和孤單者。一場爭吵在街民間展開；其所產生的聲音、顏色和熱氣侵擾著佛斯特的感官，而杵在中間的是一個寫著「沒啥大不了／沒關係」的牌子。當然，此標誌對比於印著女孩的那張海報：在第二景中，沒有產生連結、溝通和關係就算沒被鼓勵，但至少是被接受的。

片中將這兩種公共空間意象與佛斯特前妻家的場景並列呈現是重要的，因為其質疑了她將丈夫視為危險份子的觀點，進而透露出佛斯特的進退維谷事實上肇因於陰性家庭空間對他的誤解。前妻在此被呈現為少一根筋（她不確定禁制令的範圍是一百碼還是一百公尺）且神經兮兮。雖然法官已對佛斯特下達命令，然而警察卻不相信貝斯（Beth）說她丈夫從未對她或女兒動粗，以及她的恐懼來自強烈懷疑佛斯特可能突然翻臉的解釋。隨著警察在她回答時插嘴說「不是這樣吧」、「妳這麼覺得嗎」，片中兩種空間的關係亦跟著改變。突然間，我們可以在陰性的家庭空間裡看見「權力」，而不是（意味著再也不是）在公共空間中。此時，影片在許多方面成為「反當局／反主流」（backlash）電影，並將「當前國家狀態」的罪過全推到此私有空間上：佛斯特和他所代表的謬誤分類在此空間內成為多餘。

這種對空間的性別化充斥全片，且不只限定在佛斯特和他前妻之間。他的母親只能待在私領域：她與外界隔離、對她兒子的事一無所知，且只在提到她所蒐集的玻璃動物時才神采奕奕。片中我們見到佛斯特的家庭空間（兒時和婚姻兩種）具重要性：影片再次將他的溢出（excess）、在公共空間中無法存活的兩個面向與他先前所處的空間相連結。此模式在對退休警官普蘭德蓋斯的敘述中一再重複出現。他退出公領域、不再管理城市的原因是為了他患精神官能症的太太。就像佛斯特的母親一樣，她將家庭空間營造成一處異化空間：她偏執、似乎害怕離家且孩子氣（普蘭德蓋斯必須唱著〈倫敦鐵橋掉下來〉的兒

歌來安撫她)。兩個男性角色只有「記憶」一處「安全」空間，而其內容據推測應是他們在家中地位仍十分穩固、尚未被質疑時的記憶：我們見到佛斯特快樂的家庭影帶片段（雖然此處焦慮仍明顯地呈現出來）和普蘭德蓋斯在兩歲時死去女兒的照片。普蘭德蓋斯在片中藉由重申他身為家中「主人」的地位（當他對他太太大叫「閉嘴」和叫她在他回家前準備好晚飯時，他太太變成乖順、怕東怕西、賢慧和正常）於都市空間中找到新位置（最後他並沒退休）。然而佛斯特卻無法有如此的轉變，以至到死都不瞭解為什麼他在這兩個空間中被視為惡棍：「我是壞人？怎麼會呢？」

在《地球之夜》一片中賈木許同時記錄五座城市中同一時間發生的事件時，並列的手法亦是重要的結構敘事：洛杉磯、紐約、羅馬、巴黎和赫爾辛基。在所有的城市裡，敘事皆由計程車中開展；這種方式既抓住都市經驗中稍縱即逝的特質（出乎意外的相遇和旅程），又將一般咸認為不重要、微不足道和日常的種種當作影片的中心。在一次訪談中，賈木許特別強調這點：

在某個程度上，本片是由一般被排除在外的物件所組成。這和《天堂陌影》（*Stranger than Paradise*）或《不法之徒》（*Down by Law*）兩片中我所欣賞的特質相似，即那些穿梭在我們一般認為重要事物間的時刻。

（Jarmusch, 1991: 9）

對於「一般被排除在外的物件」的注意，至少說明了其對寫實主義細節的關注。例如在評論巴黎一景中不同法語的使用時，賈木許認為：「這些事物很重要，所以感覺起來很真實。」（前引書）這句話從一位一般被認為是非寫實主義取向且善於以建構、解構刻板印象來達到敘事效果的導演口中說出，著實令人感到意外。在片中五段敘事中，我們對國家、地區、階級和性別的既有印象在都會景觀中被重新生產和形塑。這當然是後現代對刻板印象諷諧式的玩弄：賈木許將身

分認同視為具諷刺和踐履性，並特意試圖挫敗大眾對既有印象的期待。似乎在此正面、自覺且詼諧的文本中，都市空間提供了解構傳統種族或性別差異意識形態的空間。

然而我想要提醒的是，雖然我們在《地球之夜》中看見都市空間的重塑及從傳統論及都市吸引力和排斥論述中解放的可能，但也見到其對性別與種族刻板印象的倚賴；也就是說，如同《城市英雄》一樣，它在性別再現上仍採取十分傳統的位置。相同地，此傳統性仍匯集於都市和性別意識形態交雜之處。片中的敘事也許會藉由對時間和地點的玩弄來達到解放，然而就如我們在片中見到描述紐約和巴黎的部分所呈現的，女人在城市中被分配到傳統（具逾越性）的位置。在紐約那段敘事中，安吉拉〔Angela，蘿西·裴瑞茲（Rosie Perez）飾〕是個好勝心強、講話飛快、且難以駕馭的女人。對來自東歐的計程車司機漢慕（Helmut）來說，她象徵著布魯克林區（Brooklyn）。在場景轉換到巴黎時，旅客之一是位搭乘一部由非洲司機所開計程車的瞎眼年輕女子〔碧翠斯·黛兒（Beatrice Dalle）飾〕。雖然在這兩種敘事中對其他角色和情境皆語多嘲諷，然而這些女性角色皆占據十分傳統的論述位置。安吉拉被描述成狂野、具異國風情，且對漢慕來說她既神秘又捉摸不定——一如紐約一般：他對安吉拉和布魯克林大橋都以「美麗的」一詞來形容，同時臉上顯露出驚奇和一股天真的著迷。不論是特意或是無心，賈木許片中的女子不同於他對片中其他角色的嘲諷〔如安吉拉的妹夫幼幼（Yoyo）或漢慕〕總是被以刻板印象呈現；很明顯地，某些刻板印象對後現代重塑較具抗拒力。

這對巴黎場景中黛兒所飾演的角色來說亦是如此。此段敘事的主題再簡單不過：雖然角色瞎了眼，她卻比這段敘事和片中其他人「看得」更多。此景的嘲諷之處在於，雖然那女子是個瞎子，她卻能掌控計程車司機的一舉一動。她知道他開的是哪條路，她聽得出他的口音，而且將計程車司機對她身世的猜想斥為無稽。當她補妝和調肩帶時，影片還呈現出她對鏡中司機的窺視瞭然於心。此處的幽默在於她知道司機事實上無法移開他的視線，特別是當她對他訴說盲眼作愛的快感時。這一切皆發生在半夜荒蕪城郊的計程車內。在此有兩件事將

諧擬的距離打斷，且都關乎性別和都市空間。首先，回想前述賈木許所說影片應「感覺起來很真實」的說法，很諷刺的是在此具體的「真實」事實上是問題叢生。作為一位觀者，我立即想到此巴黎場景中未呈現的危險，即女性在城市中極其真實的限制，尤其是在夜間。再者，此文本的詼諧和諷刺性在其欲以一性慾化、魅力四射、性感的女人來再現城市（尤其是巴黎），然而其效果卻大打折扣。此處是種極度傳統且不具諷刺性的呈現，且將任何回應我先前論點，認為賈木許只是在複製影像、符號和刻板印象的說法加以複雜化。

誠然，對這兩個女性角色的評論顯示出她們其實是可以被讀成複製某些對女性情慾和城市女性的主流論述。在霍伯曼（J. Hoberman）對地球之夜的評論中他將安吉拉敘述成：「裴瑞茲明顯的鮑伯頭——強調其為美國電影中最厲害的快嘴——產生了足夠的異國風情來溫暖張大眼睛的司機（更不用說賈木許了）。」（Hoberman, 1991: 8）在此演員和角色的疊合令人驚訝，事實上黑人演員／角色和「異國情調」的疊合更發人深省：此異國風情、他者性很明顯地被性慾化且能被任何男性觀者所閱讀（「能溫暖張大眼睛的司機……賈木許」和評論家）。⑦

巴黎一景中對眼盲女子的論述更是將她視為性慾化、具逾越性和醜怪：「眼珠子在臉上轉來轉去，腦袋瓜兒在頸上不安於室，黛兒既美麗又醜怪。」（Hoberman, 1991: 8）黛兒在他的評論中被介紹為「使《巴黎野玫瑰》（*Betty Blue*）揚名立萬的自殘女角」（前引書）。為了將都會景觀視為他者，賈木許似乎必須複製且衍生將女人視為都市溢出的意象；而這些意象隨之被批評家視為文本中他者的代表。舉例來說，在試圖適切地描述片中敘事的流動性時，霍伯曼將影片中「無盡的圈環」視作「具移民者身分的司機的互融，一如裴瑞茲突變成黛兒」。（前引書）雖說無人能在賈木許片中的城市裡擁有一處穩固、安全的場所（也沒有對此場所的懷舊慾），而且在城市景觀中談所有權也不具任何意義（所以著重移民身分也不具意義），女人的位置卻在此受到雙重的錯置：身形醜怪、在語言或性慾上溢出、在都市空間中被視為「突變」。就如同在城市英雄一片裡都市中的身分認同危機

立基於一處陰性化的私有空間，在《地球之夜》中對都會共時性（simultaneity）的詼諧呈現亦立基於傳統對都市空間閱讀中種族和性別的固著。

在我對第三個文本的討論中，我想指出即使是在寫實主義的敘事框架中，我們還是能將文本從上述的固著中解放，並進一步挑戰傳統以性別來性慾化空間的看法。賴斯利·哈瑞斯的《I.R.T.上的另個女孩》在許多方面而言是部極端傳統的電影：基本上是部關於青少年的煩惱、成長和愛情的影片。在片中，香姐〔Chantal，愛莉·楊強森（Ariyan A. Johnson）飾〕是個由布魯克林「計畫」出身、立志從醫的陽光學生。她懷了孕，但很長一段時間拒絕接受這個事實（她將男友借來墮胎的錢拿去和朋友瘋狂購物）。最後她生了孩子，一年後進了大學，雖然對原先的計畫來說晚了一年，但終究回歸正軌。很明顯地，此敘事最重要的面向是「無論如何要活下去」，而許多論者著重於將香姐和她朋友所代表的物質主義視為影片中的負面呈現。我對此片的興趣明顯地是在於性別與城市、性慾與空間之間的關係。在這方面，哈瑞斯生產出一個挑戰《城市英雄》和《地球之夜》兩片中排他性和刻板印象再現的文本。

一如賈木許和舒馬克的影片，本片亦使用旅行此一母題，然而這卻是趟行經一個黑人女性晚期青少年的歲月之旅，完全發生在她所賴以成長的「計畫」之內，而此計畫亦同時提供她逃避的空間和值得珍惜的事物：家庭空間具幽閉性，然而卻在城市中提供了一種舒馬克和賈木許所未呈現的固著性。本片採循環敘事，由一個男人摸黑在街頭丟棄一袋垃圾開場。影片結束時我們發現這袋垃圾其實是香姐先前遺棄而後拯救的嬰孩。此處的旁白是香姐所說的，而她立即以一種對城市具歸屬感的口吻述說她的故事：「有些人一聽到我住哪兒便開始隨便亂說，可是我現在要告訴你真正的情況到底是如何。」從開場之後的場景行進來看，此「計畫」替香姐和她的朋友們提供了一處她們所認同的公共空間：例如，片中有一景描述的是三個年輕女子在公園板凳上談論避孕和不採用避孕措施發生性行為的危險性。另外，片頭的一景描述香姐獨自走過城鎮。一部分因為她對著鏡頭說話，一部分因

爲此景的動作和音樂使然，此處呈現出女性在都會空間中少有的掌控感、情緒表達和能見度。就如影片名稱所言，此處的都市景觀對於不同的聲音和經驗採取開放的態度。不同於《城市英雄》一片中的「凡人」，我們有的是「另一種女孩」；有別於啓示錄式的無法言說，我們見到的是對日常事物的重視（伴隨著開場所響起的歌聲唱著：「這是我的生活，耶，一切都美好。」）。最重要的是，相對於賈木許電影中以異國風情和／或情慾化的女人來象徵都市空間，我們有的是一個藉由第一人稱敘述和其在都市中的位置來拒斥（黛兒和裴瑞茲所扮演角色所象徵的）客體化位置的女主角。

在香姐歷史課上的兩個場景中，本片明顯地指涉到空間政治、性別和種族議題。在第一景中，香姐質疑她所謂歷史課程的歐洲中心主義，認爲教室中的黑人都市學生對自己的歷史不是知之甚少，就是完全沒有概念，她堅持：「我們必須知道自己的歷史才能存活下去。」不去研讀其他文化的歷史，她要求上一些探討導致美國生活中不公不義的社會政治狀況的課程，尤其是關於當代都市生活。在第二個場景中，先前的教育空間被轉化，將注意力轉移到其中所包含的權力結構：香姐坐在老師的椅子上，而身爲全班唯一白人的老師則坐在學生的座位。香姐上了一堂另類的歷史課，而其內容，很有趣地，事實上更像是堂地理課：將線性時間歷史置換，香姐使用地圖來強調她對空間分類的修正。她認爲地圖傳統上縮小世界某些地區的尺寸，而誇大另一些地區的空間，如歐洲和北美。當老師對她所說的提出質疑時，她對大家提出一位非裔美國學者的名字，說她很願意到班上和大家說說話；老師勉強住嘴，而同學們則對她報以熱烈的掌聲。在這些場景中，香姐指出空間形構總是政治化、具意識形態、性別化、壓抑、不具形且具層級性，而最重要的是，它是可以被重新奪回的。香姐與片中「計畫」都市空間所形成的關係，使得她能處理公共和私有空間內權力和領地所產生的大問題。最重要的是，她在文本和城市中所占據的空間不是邊緣或無聲的空間；她並非都市觀者所賴以界定「自己」的「他者」，更貼切的說法是，藉由她在城市中的自我再現，香姐對於陽性經驗和公共空間裡將女性視爲他者、暗喻和空間立基的傳統文

化位置提出直接的挑戰。

在我對這三部同年發行且都處理到當代、後現代美國城市的影片的閱讀裡，我著重性別關係網絡中空間形構（通常是不明顯）的再現。在《城市英雄》和《地球之夜》兩片裡，雖然從構成影片的美學和政治框架來看這兩部片子有許多顯著的不同之處，然而兩者皆倚賴對此網絡相同、傳統的再現。在提出哈瑞斯的電影激進地挑戰了這些傳統價值的同時，我不認為女人對都市空間會有何特殊和本質上完全不同的經驗，或是譬如說女性導演對城市景觀再現的方式會有所不同。宣稱女人和空間有特殊的關係會將我們重新鎖入葛羅茲所說的二元對立中，使得女人永遠無法擁有社會或文化位置。然而，我認為將先前被視為邊緣或「他者」的都市經驗納入己身的文本的確或隱或現地挑戰了傳統對都市空間的論述。例如卡索維茲（Mathieu Kassovitz）的《恨》（*La Haine*, 1995）一片便呈現了巴黎市中心防護完備的空間如何在市郊購屋計畫的影響下受到其「他者」的嚴重挑戰。在此，都市空間總是處不斷引起爭辯和衝突的場域；透過暴力和抗爭，此空間被中心占據的狀況顯露無遺。《恨》和《I.R.T.上的另個女孩》兩片都呈現了在後現代重新奪回或想像都市空間的可能性。而這種可能性正是馬索列尼（Donatella Mazzoleni）所堅持要我們探索的，因為唯有如此才能產生出能配合瞬息萬變都市經驗的「新想像層」，而這也是我在閱讀《城市英雄》和《地球之夜》時認為尚未出現在美國主流電影中的可能性：

在此我們必須注意到一種不同的急迫性……一種在其最激進危機的可能存在處正面對抗集體生活的急迫性：也就是在其想像力根源之處。如果我們不能學習活在後都會情境，不能藉由新想像層來超越我和世界間緊密關係的消逝，那麼對我們來說，外在的毀滅（甚至是地震）都不如內在的毀滅來得嚴重。

（Mazzoleni, 1990: 91）

註釋

- ① 參見 Pollock (1988)、Wilson (1991) 和 Wolff (1985, 1994)。
- ② 如 Judith Walkowitz 在 *City of Dreadful Delight* 中對於十九世紀末倫敦的研究；Patrice Petro 對德國威瑪共和時期女性氣質再現和都市頹廢的探討，以及 Constance Balides 對 1907 年前美國電影中的生活片 ('everyday life' film，如街頭電影) 裡女體性慾化的解讀。
- ③ 參見 Morris (1988)、Nicholson (1990) 和 Finn (1993)。
- ④ 參見 Mahoney, 1994。
- ⑤ 此處是我對葛羅茲意見所做的摘要。參見 Grosz (1992: 244-9)。
- ⑥ 此種藉由陰性來達成都市暗喻化最明顯的例子之一可見於哈洛德·尼可森 (Harold Nicholson) 對歐洲城市差異的敘述中。這正是葛羅茲所說的將陰性具形的表現：「倫敦是位身穿黑衣、綴滿寶石的老婦人。她以一己的尊嚴守護著自身的秘密，而人們也不會將自己引以為恥的心事向她傾吐；巴黎則是個盛年的女子。我們只對她訴說著希望能重複發生的慾望。然而柏林則是個穿著套頭毛衣的女孩，化著淡妝、口袋中放著賀德林 (Hölderlin)，大腿如亞特蘭大一般，受著難以消化的教育，充滿著過剩的同情心……柏林如砒霜般地刺激著人們，然而當人們被搞到神經緊繃時，她卻又帶著如熱牛奶般的關心到來；最後過了一個半小時之後，我們便懷著感恩之心入眠。」(Nicholson, 引用於 Petro, 1989: 40)
- ⑦ 此種在帶詼諧性的後現代文本中以異國情調來閱讀種族他者性的作法，不僅提醒我們注意文本中持續的後設敘事、邊緣化和客體化，更讓我們反思觀看過程和閱讀中這些現象的存在。霍伯曼對安吉拉的評論讓我想起布希亞 (Baudrillard) 在《美國》(*America*) 中對某些都會社群的描述。在書中，這位也許與後現代關係最為密切的理論家試圖描述他在紐約街頭見到的有色人種女性身上的「他者性」：「紐約市中黑人與波多黎各女性之美……除了多種種族群聚所產生的性刺激之外，還必須提出的是，黑人種族的膚色好似人工觸發的自然彩粧，其所產生的美感無關性慾，而是莊嚴且具獸性的——一種白皮膚所極度缺乏的美。」(Baudrillard 1988: 15-16) 「莊嚴且具獸性」、「群聚所產生的性刺激」，布希亞的文本——以及他對都會的看法——很明顯地被傳統二元對立和漫遊者 (flâneur) 將城市視為現代性彰顯的思維所框限住；操控和距離的位置實未被質疑。

相關片目

- 《城市英雄》（*Falling Down*, Joel Schumacher, 1992）
《地球之夜》（*Night on Earth*, Jim Jarmusch, 1992）
《I.R.T.上的另個女孩》（*Just Another Girl on the I.R.T.*, Leslie Harris, 1992）
《二分點》（*Equinox*, Alan Rudolph, 1992）
《直到世界末日》（*Until the End of the World*, Wim Wenders, 1991）
《恨》（*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995）

參考書目

- Balides, C. (1993) 'Scenarios of Exposure in the Practice of Everyday Life: Women in the Cinema of Attraction', *Screen* 34 (1): 19–37.
- Baudrillard, J. (1988) *America*, London: Verso.
- Burgin, V. (1990) 'Geometry and Abjection', in J. Fletcher and A. Benjamin (eds) *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, London: Routledge.
- Clover, C. (1993) 'White Noise', *Sight and Sound* 3 (5): 6–9.
- Featherstone, M. (1991) 'City Cultures and Postmodern Lifestyles', in *Consumer Culture and Postmodernism*, London: Sage, 95–111.
- Finn, G. (1993) 'Why Are There No Great Women Postmodernists?', in V. Blundell, J. Shepherd and I. Taylor (eds) *Relocating Cultural Studies*, London: Routledge, 122–52.
- Grosz, E. (1992) 'Bodies–Cities', in B. Colomina (ed.) *Sexuality and Space*, Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 241–53.
- Grosz, E. (1995) 'Woman, *Chora*, Dwelling', in S. Watson and K. Gibson (eds) *Postmodern Cities and Spaces*, Oxford: Blackwell, 47–58.
- Hoberman, J. (1991) 'Roadside Attractions', *Sight and Sound* 2 (4): 6–8.
- Jarmusch, J. (1991) Interview with Peter Keogh, *Sight and Sound* 2 (4): 8–9.
- Jones, K. B. (1990) 'Citizenship in a Woman-Friendly Polity', *Signs* 15: 781–812.
- Keith, M. and Pile, S. (eds) (1993) *Place and the Politics of Identity*, London: Routledge.
- Mahoney, E. (1994) 'City Limits: Women, Cities, Postmodernism', in S. Earnshaw (ed.) *Postmodern Surroundings*, Amsterdam: Editions Rodopi, 133–46.
- Mazzoleni, D. (1990) 'The City and the Imaginary', *New Formations* 11 (Summer): 91–104.
- Massey, D. (1991) 'Flexible Sexism', *Environment and Planning D: Society and Space* 9 (1): 31–57.
- Morris, M. (1988) *The Pirate's Fiancée: Feminism, Reading, Postmodernism*, London: Verso.
- Nicholson, L. (ed.) (1990) *Feminism/Postmodernism*, London: Routledge.
- Orwell, G. (1948) *Nineteen Eighty-Four*, Harmondsworth: Penguin.
- Patton, P. (1995) 'Imaginary Cities: Images of Postmodernity', in S. Watson and K. Gibson (eds) *Postmodern Cities and Spaces*, Oxford: Blackwell, 112–21.
- Petro, P. (1989) *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Pollock, G. (1988) 'Modernity and the Spaces of Femininity', in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London: Routledge, 50–90.
- Rose, G. (1993) *Feminism and Geography*, Cambridge: Polity Press.
- Soja, E. (1989) *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London: Verso.
- Walkowitz, J. (1992) *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late Victorian England*, London: Virago.
- Wilson, E. (1991) *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder and Women*, London: Virago.
- Wolff, J. (1985) 'The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity', *Theory, Culture and Society* 2 (3): 37–46.
- Wolff, J. (1994) 'The Artist and the *Flâneur*: Robin, Rile and Gwen John in Paris', in K. Tester (ed.) *The Flâneur*, London: Routledge, 111–37.

Chapter 9

主要是在城市和夜晚

——關於城市與電影的筆記

羅伯賴·普斯立 (Rob Lapsley)

「我們所面臨的不是一處可供避難的海灘，而是躍上一艘漂流的船隻。」

——海德格 (Heidegger) ①

「我要走了。」

——偉恩 (Wayne)，出自《偉恩的世界》 (Wayne's World)

不斷地幻滅

海德格在他對現世生活的寫作裡，將生命稱為不斷幻滅的過程 (ruinance)，以「在此存有」 (Dasein) 的意涵來說便是生命不隨著原先的腳本發展。無可避免地被世界吸引，「在此存有」感覺身不由己；參與成為沈淪的經驗。「在此存有」總是受制於它所不瞭解、無法完全控制的過程，在不斷找尋自己的過程中卻發現想將他物挪為己用的意圖到頭來成為被他物所用。當一切亂了譜、找不回先前所投射的期待時，「在此存有」的自我壓力變得越來越大，且焦躁不安。在自我四散中生命的揮霍形成壓迫，因此「在此存有」是 weg-sein，在

此處意味著不在此處（being there is being gone）。被拋棄的「在此存有」必然總是被用來修補幻滅的過程，一種無法避免的不可能任務。

城市的產生既是此崩毀（ruination）的暗喻，又是其場域。作為暗喻，城市總是不依從其創造者所想像的形式而走，它是一種超出理解和掌控的過程，一種摧毀建築師和都市計劃者掌控之夢的復仇過程。作為場域，它是「在此存有」所關注的空間，一個形塑「在此存有」對其未來可能性的投射，同時亦被其所形塑的想像之處，在此原始空間之內，其他的一切都是抽象的產物。重要的是，它是「在此存有」被賦予拼湊永遠無法拼湊此不可能任務的場所之一。

相同地，拉岡式主體（the Lacanian subject）亦將城市經驗成遺棄和貧乏的狀態。雖然每一個主體都糾結於真實、象徵和想像層之間，它們卻都將此糾結經驗成一種拆解的過程；在尋求整體性的過程中，主體注定只能知曉一個層次。和「在此存有」相同的是，主體試圖翻轉幻滅過程經驗的企圖，只加深了異化和失落。於是城市再次成為此一過程的暗喻和場域：一個被經驗成失序秩序的暗喻；一處由意符所組成、承諾卻永遠延遲自我實現的空間場域。

雖然後期的海德格堅持「在此存有」不可和精神分析中的主體相同（他極其厭惡此種等同），然而在此將海德格與拉岡或其他人相連結，以海德格的理論來凸顯拉岡思想中的某些面向，卻是既有用又具合法性的。這兩人從他們各自不同的方向出發，對於孤單無援的社會個體必須對抗其限制及處理限制所賦予其無法完成任務的探討，比任何一位二十世紀的思想家都來得完整。

在這些任務中最重要的是與他人建立關係的必要性。對於「在此存有」和主體來說，人與人之間的關係造成了原初無法解決的難題。

對海德格而言，「在此存有」是 *mitsein*，在此處意味著與他人相處（being there is being with others）。「在此存有」沒有選擇，只好以現有的詞彙來解釋自我，並以此構成和他人的關係，而最終卻不可避免地將此參與視為自我分心和自我分散的過程。倚賴「他們」來理解事物和自我，這產生了一種不真實感。因此「在此存有」被賦予一種不可能的任務，要與容許真實感存在的他人建立關係。

對於拉岡來說事情更形複雜：主體不直接和他人而是和大對體（the Other）相關聯，即折衝在主體和其他主體間的象徵層。生於充滿意符的大對體世界中，主體必須以慾望此一模式來與其建立關係，而此慾望見證了主體和大對體中無法補救的欠缺。因此主體，在慾望的驅使之下，發現自己注定永無止盡地試圖修復永遠無法修復的。對海德格和拉岡而言，活著即是以關心和慾望與他人建立不對位關聯的存在。

影像與城市

在我們的文化中，影像和再現（representation）十分重要。當代評論的老生常談總是認為城市既受影像和再現的形塑，亦被周遭環境、人口轉移和資本投資模式所影響。城市政治不僅是資本主義對滿足和悲哀的不平均分配，它也是各種議題諸如性別、族群、年齡和宗教的抗爭；而在這些抗爭中，我們賴以感知自我與現實的影像和再現，在對既有社會實踐的再生產和抗爭上是重要的影響因素。

也就是在此面向上，我希望思考城市影像和再現之間的交流，即那些呼應著已傳遞事物而產生的作品。我特別希望探討以下的命題：在試圖與大對體建立一種更好的關係以修補幻滅狀態的過程中，文化商品不經意地製造了更多難題。沒有什麼是不須付出代價的。

影像生成最具代表性的例子是鏡像期。因為此概念對以下的論點極為重要，在此先作詳述。在六個到十個月之間嬰孩會對其所處的外在環境產生反應，並藉由認同理想化自我影像來達到掌控自我此不可能完成的目的。在缺乏協調力與動能不足的情況之下，嬰孩認同於完整的影像，希望藉此能得到其所期盼卻永不可得的掌控力；這所謂真實自我的影像是永遠無法達到的理想；嬰孩的自我認知其實是誤認。主體在與意符認同的過程中產生，然而並非任何意符都能擔此重任。主體出生之後須仰賴成人的關照以取得溫暖和養分，並藉由認同於大

對體慾望的意符來穩固大對體對他的愛。如此一來，此試圖與大對體建立起的關係便糾結於真實層（在此指的是自我掌控的不可能性）、象徵層（化身於母親語言中的大對體）和想像層（表象的影像）之間。

拉岡鏡像理論中有三個面向對下面的討論極具重要性。首先，嬰孩並非無中生有地製造此一影像。視覺影像的詞彙並非自我生成——它們是由外在的大對體所給予的。對於鏡像的誤認是經過母親的認可。嬰孩認同於其出生前即已被大對體所指定的意符。即使嬰孩製造影像，這也不是出於他們的選擇。

第二點，雖然嬰孩有所得（因為此影像使得主體能組織空間與各主體間的關係），天下卻沒有白吃的午餐。雖然對嬰孩來說掌控感是很重要的，然而它卻是受制於意符後的產物。在試圖與大對體建立關係、將自己想像成大對體慾望對象的過程中，嬰孩將自己臣服於永遠無法達到的理想之下；主體和自我（ego）永遠是分歧的。在尋找自我中，主體被異化；在尋求完整性時，它被分裂。身負重擔的主體試圖克服真實層所代表的不可能，但卻製造了更多的不可能性，其解決之道反而變成了難題。與表象（the semblable）認同是對風格的預設，而就如德希達（Derrida）所言，風格既攻擊又閃避。^②

第三點，雖然大對體先於主體而存在（主體的身分在其出生前就被分派），然而當主體的戲碼開始上演後便沒有所謂的原來腳本。身為再現的產物和作者，主體會隨著再現過程改變、變形。影像和再現一方面開啓多重的可能性，一方面排除其他的可能。

根據此觀點來看，影像試圖與大對體建立良好關係的舉動，事實上是意圖和真實層所代表的不可能性進行溝通。鏡像期中對自我形象的認知，同樣顯現在論述中的主體及主體與小誘幻形（object a）的關係上。沒有相對於大對體的對體（There is no Other of the Other），主體只能在歷史隨機產生的意符語串（signifying chain）中生成。然而就如同在鏡像期一樣，與大對體建立關係必須付出代價。

由於指涉主體的意符具有絕對性的欠缺（以拉岡的話來說，大對體被阻隔了），主體被異化，且只能被意符再現而非真實呈現，因為「一個意符再現另一個意符的主體」^③。而同時，語言對於嬰孩的制

約產生了一個注定要渴求其早已落失存有（being）的主體；發話主體（the parlêtre）和空缺主體（the manque à être）兩者在同時生成。^④在進入語言系統的過程中，嬰孩與不可言說之物永遠分離（因此將之稱為小誘幻形）。此幻形在想像層散發著誘惑和幻象，對主體承諾會滿足其慾望，卻永遠不遵守諾言。

而主體在回應此狀態時常試圖逃離此空缺，希冀救難隊的存在，即那相對於大對體的對體。既不接受大對體無法捉摸和掌控的特性，亦不承認小誘幻形無法再現、無以捕捉的本質，主體藉由想像來逃避。

就如同「在此存有」一般，主體未被認可，而且無法忍受此一狀況。從主體有了身分認同的那一刻開始，它的每一次發話都或隱或現地尋求旁人來穩固其認同。然而此旁人並不存在，因為大對體是由一組意符所組成，它是一個場所而非個人。為了閃躲空缺的存在，主體將另一個主體想像成大對體。然而，此想像的過程往往有得有失。藉由將大對體想像為實實在在的個人，主體便能相信一個願意以它（指主體）自己想要的方式來錯認它的大對體。可是在任何占據大對體位置的主體凝視下，被凝視的主體卻失去了安全感。

害羞即是此自尋煩惱於日常生活中的例子。對害羞的人來說，每個人都是大對體，因此他人的評斷對他來說都具有超出常理的重要性。通常只要瞭解到他人也是普通人，便能使害羞者不再痛苦；而一般來說，他都會拒絕接受此一看法，因為接受意味著他不能被那理想化的大對體所認可。期望大對體認可他過度自戀的自我形象，超越了從焦慮和困窘中解脫的期望。

同樣的想像過程亦在小誘幻形上發生。早已失落的它存在只為了召喚慾望。在無法認清此一事實的狀況下，主體想像它仍存在某處等著被得取。這種狀況在尼可拉斯·羅格（Nicholas Roeg）的《行走儀式》（*Walkabout*, 1970）一片能得到有力的驗證。

當女主角身處澳洲內地時，四周環境在她的感受中被呈現為帶著惡意的他者，進而對那位救了她且愛上她的原住民產生厭惡。然而當她回到城市後，這一切不愉快都被忘記，她反而後移地（retroactively）將這一切建構成純樸快樂的田園生活。這使得她相信已失去的快樂時

光並非不可得，然而此信念卻建築在她生活的每況愈下及她與丈夫的疏離之上。

傳統、現代性和慾望

城市和慾望相關，而慾望總是帶著一種歷史隨機性的形式。例如，主體對空缺主體回應時的用語，也就是其對大對體和小誘幻形的想像過程，是由一套受歷史性決定的意義生發集合（signifying set）所給予的。如同「在此存有」一般，主體以特定歷史情境下的語彙來從事詮釋活動和自我詮釋。在《行走儀式》中，女孩在想像層次所使用的詞彙被大對體決定，並以象徵形式如「失落鄉間伊甸園的神話」來表現。而在想像層次所使用的詞彙，相對地也會對女孩的空缺主體產生特殊的影響，並加深她與她丈夫間的異化。

因此除了其他面向外，歷史所指的是男男女女對大對體中空缺的回應，也就是以一種更令大家滿意的方式將大對體、小誘幻形和理想化的自我形象匯集起來；歷史指的是試圖與大對體中空缺溝通的嘗試，而大對體本身即是歷史中芸芸眾生對此相同問題的回應，也因此大對體勢必受到特定社會中權力不均的影響。關於資源、權力和地位（這些是傳統社會關注的焦點）分配的抗爭，受到慾望和認同及想像和理想的灌注與告知。舉一個鄉間而非都市歷史的例子：當俄國大革命前的農人還懷著能得到耕作農地所有權的夢想時，他對這些土地耗盡心血，希望能在生活上有所改善，但這是鄉紳階級手中所擁有百分之十的土地所不能做到的。而我們接下來要討論的是，慾望和認同在西方現代性城市空間中的發展史。

馬克斯（Marx）的看法有所謬誤，因為歷史的確賦予人完成不了的任務。所有的歷史都是為了回應「不可能」產生的悲情狀態；而政治是為了解脫悲情的努力。我們可以從大對體慾望的問題上得到印證。

被丟到一個因其不夠成熟而須處處倚賴它人的世界中，每一個孩



《行走儀式》

子都必須回應「大對體想要什麼？」("Che vuoi?") 這個無解的問題。

⑤由於大對體慾望的對象是無法再現的小誘幻形，因此大對體的慾望注定是個謎。孩童在回應此慾望時會將自己認同於大對體慾望中的意符。雖然此意符能使孩童朝向社會化邁進，但它既不能完全再現主體，也無法全然表達大對體的慾望。因此，「大對體想要什麼？」這個問題持續在每一次社會遭逢中出現，頻頻挑起無法平息的焦慮。而

不同的社會已發展出不同的策略來消除此焦慮感。

傳統社會試圖以經過社會制約的答案來處理此一難題。藉由將大對體想像成神社或某些崇高的人物，主體對於大對體的慾望和對自己的索求便十分清楚。身分認同於是成為社會化銘刻的產物，而具形的主體隨即被召喚來迎合理想期望。交換過程於是被儀式化，如此一來主體便能預測大對體的慾望對象。從這種運作方式中得到的是所謂的「本體安全感」(ontological security)。^⑥正如紀登斯(Anthony Giddens)所言，傳統中規範主體該如何行動的組成元素是「情感深度投入」的產物，因為它們被用來作為「控制焦慮的機制」。^⑦

然而，這所謂的解決之道卻必須付出雙重代價。此種對身分認同的假定幾乎一成不變地延續且合法化等層(階層?)社會裡財富、權力和地位不公平的分配。再者，這對於主體也未免要求過高。在除了與鏡像認同之外無法達到他心目中理想形象的狀況下，主體因此被打入墮落、罪惡的深淵。在無法模仿耶穌基督的狀況下，沮喪不已的主體被罪惡感和羞愧纏身。

隨著後傳統社會的興起，身分認同只侷限於某些區域且只為了某些團體而產生。在其他場域，主體被要求作其真正的自己。雖然這對許多人來說是個不錯的狀態(因為沒有人想再回到過去的舊秩序)，然而這總是需要付出代價，而在此的代價便是被視為不真實的墮落。不真實的陰影籠罩在發話主體身上，而一種被罪惡和一文不值所壓迫的文化，置換了徵用和異化感的文化。那主體永遠無法得知的真實感如今成為失落的經驗。

而且這還衍申出另一個結果：主體必須以大對體所認可的形式才能存在。並非任何一種「真實的自我」都行。為了克服得到大對體認可此一不可能達成的難題，主體傾向將其化約成想像層次的大對體(an imaginary Other)。就如卡理蓋瑞斯(Contardo Calligaris)所言：「世上那些不倚靠傳統象徵層次約束的人們，必須在大對體的凝視下找到位置。」^⑧過去在希臘城邦(polis)或萬能之神身上尋求的認可，如今轉而向個人主體的凝視中找尋。

羅曼史與自戀

很典型地，被召喚來認可主體自戀錯認（narcissistic misrecognition）的大對體會成爲其浪漫的愛戀對象。尼采說，偶爾「會有奇蹟」。^⑨然而，羅曼史會引起意外的結果和失落，因爲其理想化的特質會使雙方陷入填補對方空缺的情境。要找到能明顯扮演大對體角色的對象總是有困難，因爲不是任何對象都能擔當此任。除了理想化之外，想像層次大對體的個性也不能視若無睹。再者，想成爲大對體慾望對象的問題也總是存在。這種不可能性不是靠陰性的偽飾／假仙（女性矯飾）（feminine masquerade）或上演一齣強調陽性英勇特質的喜劇，就能完全掩蓋得住。

在現代性後期羅曼史的問題變得越來越棘手。維根斯坦（Wittgenstein）寫道，就算獅子會說話，我們還是無法瞭解它們；^⑩在生命缺乏共通形式的狀況之下，溝通的網絡便失去了作用。在缺乏一個重要意符釐清彼此的狀況下，男人和女人都會將彼此視爲獅子；然如果有傳統和共通意義的存在，彼此間缺乏溝通的狀況便會被神秘化。在現代性中，傳統對認可和人性溫暖資源的喪失使得親密的性關係的重要性增加，然而資本主義產生的離心力亦同時切斷緊密的社會聯繫。在此種溝通關係虧損的狀況下，欲掩蓋無法妥協的歧異益形困難，而另一方面，性關係所被賦予的重要性卻與日俱增。社會發展在強化親密關係的同時，亦溶蝕了這些關係所賴以維生的基底。

爲了逃離這些關係的變遷與消長，主體遂遁入自戀的世界。而自戀，就如同其他形式的認同，其認同的對象是意符；對於身處晚近現代性中的主體而言，要決定此意符所含的內容是有其困難性的。隨著生活方式的多樣化及人們各自觀點的逐漸互不相容，主體對於大對體索求所帶來的焦慮也隨之升高。在歷史中從來沒有一個特定社會充斥著如此的不確定感，也從來沒有一個大對體是如此地難以解讀。

在任憑偶發性（contingency）的擺佈下，主體在被賦予過度價值的自我認知中，試圖找尋不被認可的安全感。主體將自己視為獨一無二，便能感到大對體對其的認可，然而此解決之道卻再次引發許多新的問題。就如先前一樣，主體本身被其無力回應的理想性所縈繞，可是在此處問題卻有進一步發展：身處一切遭遇錯失益形明顯的世界裡，抱持著「我是大對體的理想典型，不然我什麼都不是」的信念的主體，通常相信他們一文不值。焦慮交換了沮喪，且在這些狀況中擺盪，已成為晚近現代性中最具代表性的病癥。

城市：真實層、象徵層與想像層

作為現代性的特殊代表，城市以一種特殊的強度激發且啟動了主體結構和互動過程。因此，城市可依拉岡理論中真實層、象徵層與想像層的架構來分析——而城市中的主觀經驗可視為這三個層次特殊的交結之處。

作為真實層的體現，城市是無法企及之處。雖然相較於其他選擇，許多人喜歡城市生活，然而對所有城市住民而言，理想中的城市和實際存在的城市間有道無法彌補的鴻溝，也因而產生一種無歸屬感。因此，在真實層中，城市所代表的是家庭存在的不可能性；雖然在城市出現之前家庭是不存在的，一種無家可歸的感覺卻隨著城市出現而產生。

不可能性驅使主體行動。城市的真實性使得主體找尋修補幻滅過程的方法。就如同鏡像期的孩童一般，主體所依賴和使用的是大對體所預設的語言。以象徵層而言，城市即大對體，也就是主體生成前由意符開展的空間，而主體只是其影響下的產物而已；更精確地說，它是由大對體的不完整性所開展出的空間。在大對體內空缺影響所及的種種狀況中，有三項特別困擾著晚近現代城市住民。

第一項是異質性（heterogeneity）。被吸納入主體內的大對體，產

生了一種無法化約、無法拔除的異質性。城市和主體都無法達到自我整合的目的——兩者都被異質性佔據，就如同克莉斯蒂娃（Kristeva）所言，異質性就在我們身上。¹¹這種怪異、無法滲透的異質性，在現代都市的異質空間（heterotopia）中被加速擴展開來。在任何情況下，個人的慾望即大對體的慾望；然而因為現代都會主體是在多重場域中被形構，且受其多重身分互相拉扯的影響，故其所經驗到的是更強的自我分散感。

在《殘酷大街》（*Mean Streets*, 1973）的一景中，查理（Charlie）認為人是在街上而非教堂中贖罪。他在半夜起身，至鏡前思索著統一自我的鏡像，然而當他回到床上時，鏡頭卻跳接迎合著「羅涅特合唱團」（the Ronettes）〈作我的愛人吧〉（*Be My Baby*）一曲的節奏。在此，他意欲整合自我的要求已被其決心中的他者所取代，即音樂感人的物質體現與其精神層次的期望相衝突。就如同齊克果（Kierkegaard）告訴我們的，心靈的純淨指的是對一件事物專心一意；¹²然而，除了在想像層次的自戀和理想化之外，這是無法達成的，而且此不可能性在現代城市中益形明顯。查理掙扎於他與愛人、朋友和黑手黨的關係中。他意欲統合自我的要求，最後帶給自身和他人的是一齣悲劇。

第二項是凝視（the gaze）無法抹滅的存在。蘇珊·巴克－摩斯（Susan Buck-Morss）問了一個問題：「到底街道是屬於誰的呢？」¹³答案是屬於大對體的。成為主體，意味著被箝制在能見性當中，且受制於早已存在的大對體凝視之下。如果都市的空間是被大對體的凝視所界定，那麼在晚進現代性中，此凝視會持續引發更強的焦慮感。傳統「抵禦著偶發性」；¹⁴傳統消失，意味著主體對於大對體慾望的無力招架。在無所不在的陌生人眼中，此慾望愈來愈無法被解讀。雖然在一些機構（如家庭、學校、職場）中，大對體的慾望被儘可能地明白呈現，然而晦暗不明的背景和情境卻一直增生，迫使主體在經歷這些情境的過程時不斷地拼拼湊湊，試圖弄個明白。

雖然有些人將之視為實驗和自我創新的大好良機，另有一些人卻對發展自我敘事的困難性感到印象深刻。自我書寫所摘取的詞彙和鏡像所使用的詞彙一樣受到限制；沒有所謂自給自足的立足點。在當代

的城市中，飄流的主體所遇見的難題是如何決定如謎般大對體的指涉形式。在晚進現代性的劇場中，主體被召喚於多重觀眾無法確定的要求前表演，並且在只有一些台詞會被理解的場合中說話（雖然沒有事先擬好的台詞）。就如同伍迪·艾倫（Woody Allen）的角色在向安妮·霍爾（Annie Hall）求愛的過程中察覺到的（他擔心自己的聲音聽起來像是FM收音機），以及崔維斯·畢可（Travis Bickle）在與貝西（Betsy）第一次的約會帶她去看色情片時所悲劇性忽略的，不是任何意符都能表達心中所欲表達的訊息。

第三項由象徵層所引介而令人不安的例子是慾望：城市是大對體不信守的承諾。作為與大對體關係的名稱，慾望是所有主體形態必然產生的結果，然而都市令人目眩神迷的特質卻在許多都市住民中產生了一種空缺主體。城市帶入了一種「在此存有」所賴以為根基的特有憂鬱形式。就如同伊莉莎白·威爾森（Elizabeth Wilson）所言，此種「與城市悲傷的聯繫」^⑤似乎一部分是由都市景觀、消費和注定永遠受挫的快感與歡樂所許下的未履行承諾而引起的。

就想像層的層次而言，城市指的是那些意象和再現，目的是用來去除象徵層在真實層所切割出的空缺。它是求取完整性的要求，是縫合都會主體傷口的命令。就如同鏡像一般，在想像層次的城市是一種以異質性克服異質性的手段，是試圖補償拒絕補償的嘗試。作為對可企及中不可企及的回應，想像層次的城市是無法達到的理想性更進一步的產物。

就如「在此存有」一般，主體是一種無法捕捉過程下的產物，而在此過程中，退縮伴隨著每一個新發現。在它之中含有一處由大對體所形構的、非幾何學的拓樸空間，無法被超越且不能被無法再現的物件所定位。由於主體被由意符語串組成的、無法被掌握的大對體同時包含與排除，而且因為既在主體內又身處其外的小誘幻形是一種外溢且內蘊於己的物件（an extimate object），因此除了以想像層次的形式之外，主體、大對體與開啓慾望的小誘幻形都無法在映照空間（specular space）中出現。欲藉由再現來達到完整是不可能的，因此意欲將拓樸空間轉化為映照空間的主體，就像未經過鏡像期的嬰兒一般，發現到

想像出來的自我完整性會產生一種能取消其完整性的溢出。接下來本文將舉出一些主體試圖掌控其所無法掌控而發展出的一些理想化和想像策略。首先我將先討論由都市空間鏡像化產生的存留物所導致的代價。

閃躲真實層的策略

每一座城市都有其特殊之處，它們都是差異發生的場域。如果所有的主體都以想像層來閃躲真實層，那們它們所採取的方法也不盡相同。譬如，在現代城市中，我們之前所提到能夠填補大對體中空缺的三種方式——宗教、羅曼史和自戀——彼此相互依存。某些主體緊抓著信念和宗教所給予它們的穩定感，而其他的主體則在大眾文化中的羅曼史得到安慰；自戀則幾乎到處可見。

以下要討論的是一些試圖對抗城市中不斷幻滅過程的策略。它們所有的共通處是藉由想像完整性來閃躲與被阻擋的大對體間無法言說的關係。每一個例子都呈現了藉由開創一處不受幻滅過程影響的地帶，來逃避城市中真實層的努力。在所有的例子中，這努力都包含了對不存在之物的理想化和隨之而來的信念。城市本身並不是所要理想化的對象。令人驚訝的是，雖然許多人偏好於城市所帶來的自由、悸動和能量，電影中對於城市生活的正面呈現並不多，譬如伍迪·艾倫的《曼哈頓》（*Manhattan*, 1979）。而小說中對於城市的呈現也一面倒地懷著敵意。從格里菲斯（Griffith）在《落花》（*Broken Blossoms*, 1919）中所描寫的倫敦到《火線追緝令》（*Seven*, 1995）中的紐約，現代都市都被認為對人類幸福無所助益。相對於將城市理想化，目前所採取的策略一直是想像出一個沒有空缺和幻滅過程的他處（elsewhere）。

主體和他處都是一種對於原初想望的產物。成為主體，意味的是與統一性和諧及生活中的某些部分分離，且孜孜不倦地尋找一處沒有物質性存在的地方。中古世紀的居民在教堂中建造一處避難所，在其

中「神的孩子們遠離街道的威脅」¹⁶。在早期資本主義的恐怖都市環境的包圍下，如《行走儀式》一片主角般的主體後移式地將鄉村建構成一處生活無憂無慮的失落場域。情人們對於現代都市中可見的冷酷和非人性經驗所採取的反應是，將城市化約成在一處特定的空間，將大對體想像成小誘幻形的具體化，也就是他／她們的摯愛。

電影和電視一直沿用著這種創造一處反城市空間的策略。最明顯的是，它們歌頌這些屬於過去或未來的神秘場域所提供的自我完成機會，譬如在西方科幻小說和古裝劇這些文類中所呈現的；而它們也肯定羅曼史在都市中製造花園的力量。電影和電視攜手形構了一個似乎能遠離主體性（subjectivity）和幻滅過程的他處。

不可逆性

在較不明顯的層次上，我們可以說藝術呈現創造了一種主體想像其超越性的不可逆性。在與大對體對話的過程中，主體在三個時刻遭逢處於內外的空缺。首先，主體向大對體發出要求，並想像其能滿足此要求。當大對體無法完全滿足此要求時，大對體中的空缺於是顯現，而主體便遇見所謂被阻擋的大對體。接著，在這辯證的最後時刻出現了反轉：主體成為大對體發話中隱藏要求的受話者，並且發現他／她無法達到其要求。於是在主體中出現了空缺，也因此主體和大對體便等同了起來。慾望主體和大對體的身分在此以辯證的方式被發掘：兩者皆為空缺、被阻礙及謬誤。¹⁷

極度相對於此辯證關係的藝術作品，幾乎不會使主體陷入這種危機。相反地，它們通常提供一種具安全感的不可逆情境，竭力不讓空缺出現。電影和電視所呈現的科技形式並不能預先防止主體暴露在大對體的慾望之下（小孩被綁架的父母對綁匪所流露出的痛苦是最明顯的例子）。然而在一般情況下，它們能提供觀者一個不受真實層次大對體慾望侵擾的安全空間。在面對困難時，「在此存有」往往將自己

關起來以逃避一些他無法控制的過程（不論是全球、在地或個人）所產生的不安全感；主體每夜皆在其所能掌控的不可逆性中尋求安全感。現代文明愈遠離傳統社會的安全感和穩定性，大對體慾望的問題便愈顯得嚴重，而不可逆性所能提供的避難所也就愈顯得吸引人。

在流行音樂中，我們可以見到和此情形雷同的緊張關係。這種音樂所呈現出來的弔詭是，不論其歌詞是多麼負面（不論是陳腐的失戀，或是呈現社會失序和環保災難的啓示錄場景），它的曲調卻總是輕快；歌詞和音樂相互牴觸。在這些音樂作品拼貼的結構中，歌詞表現出存在的痛苦和引起痛苦的原因，然而音樂卻是具歌頌性和正面性的。在歌詞說出「一切都完了」的同時，音樂卻唱著「沒有關係」。在這些作品中被肯定的不是災難、失落或隨之而來的受苦；被肯定的反而是歌手和認同歌手的聽者所能「忍受」的能力。流行音樂讓聽者能占據一個不受侵擾的位置，讓他／她能防禦整個世界（在此「世界」代表真實層）。在音樂的力量和立即性的傳送之下，主體覺得自己找到一處超脫主體現世性（facticity）和限制的地方，一個能讓其擺脫慾望僵局的他處。

這種從主體困境中退縮的情況，往往是流行音樂錄影帶中主要的構成原則。在這些錄影帶中，各式的社會問題常常被轉化到另一場域，鏡頭拍著歌手忘我地沈浸在其音樂和樂器之中。沒錯，痛苦的確存在，然而卻還有一個他處，只要你身處其中，這些痛苦將不再顯得重要。

主體性和超越

很弔詭地，只有天使和神祇能藉由超越來達到滿足，而被慾望形塑的芸芸眾生卻要求得更多。分類、銷售和營業額都在在顯示出，雖然流行音樂、電影和電視節目提供了一處類似神祇的安全感，它們卻不如想像中那麼受歡迎；聽眾所代表的並非大多數。這種情形所顯示

的是大對體中沒有我們可以避難的位置；沒有外於大對體的大對體（there is no Other of the Other）。

即使主體認同於想像層次的超越存有，他／她仍有所限制且持續慾望著，而也是因為此慾望才使得一個作品有趣或深具意義。這一點解釋了許多流行音樂中眾人皆知的弔詭：雖然歌詞常常聽不清楚，但沒有歌詞音樂會失色不少。兩者之間的關係是初步的。只有與歌詞持續建立關係，或者，當歌詞聽不清楚時，與其所預示的意義保持關聯（即慾望的僵局），才使得與主體命運保持距離顯得吸引人。當這些歌曲產生效果時，它們必須藉由一種分散認同的過程，使得聽者一方面認同於歌詞所給予的慾望位置，同時一方面想像自己是超脫受困主體的大對體，悠遊在他處。而爲了要能維持此一戲碼，此認同過程將世界化約成一處映照空間，能夠從一處明顯外於大對體的安全位置來觀視。

相同地，在電影和電視中超越的位置，只有在與想像認同相互合作的情形下才能得到滿足。因為每一主體想像的方式不盡相同，晚進現代性的想像沒有辦法以概要的方式敘述。然而在將城市想像化這方面卻有一些主要的模式。在許多例子中，主體對於城市真實層（即家庭的不可能性）的反應是想像一處能夠逃避自我分化以及自我分散的他處，一個他／她能真正作自己的地方。這種創造一個不受幻滅過程影響、一個主體自給自足的場域，通常是藉由兩種方法來達成。

一種方式是在城市中想像一處避難所，不然就如先前提及以流行音樂爲例的情形一樣，在城外另覓棲身之所。在第一種狀況裡，城市被化約成一種映照空間，而主體則與居住在此空間裡的理想典型相認同。舉例來說，主體想像著藉由認同於不需大對體認可而能自我認證的人物來擺脫大對體。或者，它也可以認同於被阻隔的大對體所失落的那部分，並藉此想像關係來填補大對體和自身的空缺。在第二種狀況中，雖然空間被鏡像化，它卻是超越映照空間、不被再現但卻被想像成回歸的場域。既然超越本身不夠令人滿意，主體在持續與映照空間中人物認同的同時，亦想像有一個外於大對體的大對體。退縮的發生立基於一處完整性不經歷到幻滅過程的場域，一個主體身處其中不

會受到主體性束縛的他處。因此，主體能一方面順著想像的戲碼來慾望，一方面又能擺脫慾望所帶來的僵局。

這兩種模式提供了可能的策略來處理先前提及象徵層和大對體中空缺所帶來的影響：即主體的異質性、大對體的異質性，以及慾望的無法言說。

主體的異質性

因應於大對體慾望而產生的想像，通常應用兩種策略來將異質性置換為同質性。在第一種狀況中所採取的策略是在映照空間中操作，使觀者認同具有無人可知的一致性的理想化人物；這也就是明星和主角令人著迷之處。在意符語串中四散和分裂的主體，與擁有（主體嚮往的）自我統一性的明星相認同，不論其在電影中的角色為何。拉岡說：「風格是你對他發話的那個人。」¹⁸然而，這些人表面上看來卻是自主的。身處在流放的世界中，主體不斷地感到自己的命運被外力控制，於是觀者便藉由與普羅米修斯式（Promethean）的人物（也就是一種具權勢、表面上自給自足、且能掌控自己命運的人物）相認同來尋求慰藉。

在另一種狀況中，在缺乏理想化人物作為認同出發點的時候，藉由藝術作品將世界化約成映照空間，成為提供主體完整性想像的途徑。在這些作品中，現實似乎被超越了，也因此擁有此統合觀視能力的主體似乎被統合了起來，好像在將世界統合的過程中觀者也得到其完整性。這種經驗通常是高級藝術而非大眾文化的特徵。在高舉寫實主義的名號之下，高級藝術通常規避理想化所常應用的形式，如英雄式人物、簡單解決問題的方法和幸福美滿的結局。高級藝術作品在呈現現實中種種真實面向時，似乎迫使觀者與真實層面對面，而這正是造就它們優越感的來源。

在實踐的層次上，我們從高級藝術所得到的觀感經驗並非是使主

觀經驗消除，反而是一種釋放和安全感。這些作品通常使得觀者與真實層絕緣，就像理想化以較大眾的形式所達到的效果一樣，而兩者的差別主要在於，對大眾形式來說，理想化認同的對象通常是文本中可見的人物，然而在高級藝術中，它通常指的是背後的創作者或觀者。

通常這些作品宣稱能完全包含人類所有的生活狀況；當然它們並不能呈現一切，但卻能說出重要事物、揭露事物本質、顯現人類生存狀況的真實面向。而這所隱含的意義是，隨著世界不斷地被統合，主體相信自己能從他處來觀看整個世界——也就是在瞭解一切事物的過程中，他超越了一切。觀者於是相信自己身在他處，一個外於大對體的大對體，一個主體性不再受制於慾望的場所。

然而，這一切只是錯覺罷了，因為只有從觀者變成的主體位置來看，一切才顯得有意義。就像羅曼史中的愛情將大對體化約成唯一的愛慾對象，高級藝術中的文本交換亦將人類存有化約成完整、唯一的真實。在藝術和羅曼史中，由時間性偶發觀點而來的理解，似乎是與大對體建立一種固定、無法變動關係的基礎。然而對於兩者來說，對事實的認知都受到錯認（*misrecognition*）的影響：在藝術電影中，超越感是內在參與（*immanent involvement*）的產物，而擁有不受拘束的自我行動力是受到外界控制的結果。

當文本開始「掌鏡」（不論是大眾或高級藝術），當主體的認同和慾望開始重組時，什麼該被認為是重要的也開始改變。敘事的鏡頭成為主體的觀點；文本關注的部分成為主體關注的部分；在具集中性敘事的驅動之下，去中心的主體開始集合了起來。

因此，如果說《行走儀式》一片是所有人類生存狀況具批評性面向的總和，而片尾⁹所引的那段知名的郝斯曼（*Housman*）語錄似乎在陳述某種重要的事實，這是因為認同和文本在互換的過程中產生了作用。只有在與那位年輕女子，以及和見證她受苦、富同情心且具超越性的大對體作分散式的認同時，文本才似乎說出其欲訴說的言語。

大對體的異質性

類似的雙重策略亦被運用來遮掩在大對體凝視中遭逢的異質性。首先，藉由在映照空間內與明星或主角認同，觀者能想像他自己成為大對體的慾望物，並以此來捕獲、馴化大對體的凝視。認同於一位走路有風、口齒伶俐、且能與大對體合而為一的表演者，使得觀者能達到在別處所不能達到的想像層次自我認可。或者，觀者能藉由認同於大對體的觀視位置來避開大對體凝視所帶來的問題。於是世界景觀不再是大對體凝視用來制約說話主體的陷阱，反而成了為觀者而表演的娛樂。

主體常分散於這兩種認同之間。要成為現代性主體，意味的是必須接受召喚成為真正的自我，其一舉一動都必須讓大對體滿意。面對著內部不協調的大對體，主體必須因循大對體和自我特殊的慾望來表演。然而，不經由想像的過程（*imaginarisation*）是不可能達到目的的，因此主體會傾向於認同成功的演員。

從觀者的角度來看，理想的演員似乎能同時觸及真實性（*authenticity*），又能在不經妥協的狀況下得到大對體的認可。然而這種表面上能夠真實地表達自我，事實上卻依賴觀者藉由認同於理想演員和想像層次大對體來規避大對體中的空缺。表演者所謂的真實性，其實是意義生成過程中所造成的效果；而所謂能被表達的自我，事實上是經由後移的過程建構而來，本身既是觀者認同的因亦是果。主體無法與大對體緊密結合，一如演員無法與理想中的角色完全融合。卡萊·葛倫（*Cary Grant*）曾說過一句名言：「所有的人都想成為卡萊·葛倫，我自己也不例外。」然而，如果利區（*Archibald Leach*）永遠無法達到卡萊·葛倫所擁有的協調性，那麼從其所認同的想像大對體的角度來看，觀者相信自己能夠達到利區所無法達到之處。再次地，大對體凝視所帶來的問題，又藉由在想像層次認同主體和大對體的方式來得到解決。

慾望的無法言說

以想像來克服慾望所帶來的僵局，或更精確地說，克服小誘幻形的失落，這已在先前多次提到，因此現在需要進一步探討。一般來說，這些想像都體認到幻滅過程的存在（外面是如叢林般的生活），並同時營造一處生活不受干擾的理想化他處：一個處在過去或未來且外於城市的家園，一個充滿浪漫情懷的孤島，一個良好生活或個人完整性不受到紊亂街頭影響的世外桃源。這些想像的共通特質是具豐足性（*plentitude*）。不論其呈現出來的內容為何，能明顯地克服主、客體異質性的想像總是孕育理想豐足性的場域。分裂主體的拓樸空間，那被無法控制的大對體所形構並尋求無法再現的小誘幻形的空間，在此被呈現為一處一切具形化且充滿和諧和解與糾結完整性（*knotting unity*）的映照空間。

反諷

身處晚進現代性中的觀者所常碰到的問題是相信既有的想像。雖然主體狂熱地欲相信任何能遮掩真實層的東西，然而在想像缺席情況下反覆出現的沮喪卻令它們失去了既有的信念。雖然它們極度想相信，然而許多人卻已失去了信念；因此便產生出反諷此一策略。

根據布希亞（*Baudrillard*）和詹明信（*Jameson*）的說法，大家都認為當代社會的特質在於強調毗鄰性（*proximity*）與距離的崩塌。²⁰然而在許多狀況裡我們卻見到相反的情形。「在此存有」傾向保持距離，且以此想像自己比他人優越仍是我們文化中顯著的特質。以反諷來保持距離的傾向，在當代文化形式的生產和接受上仍十分明顯。

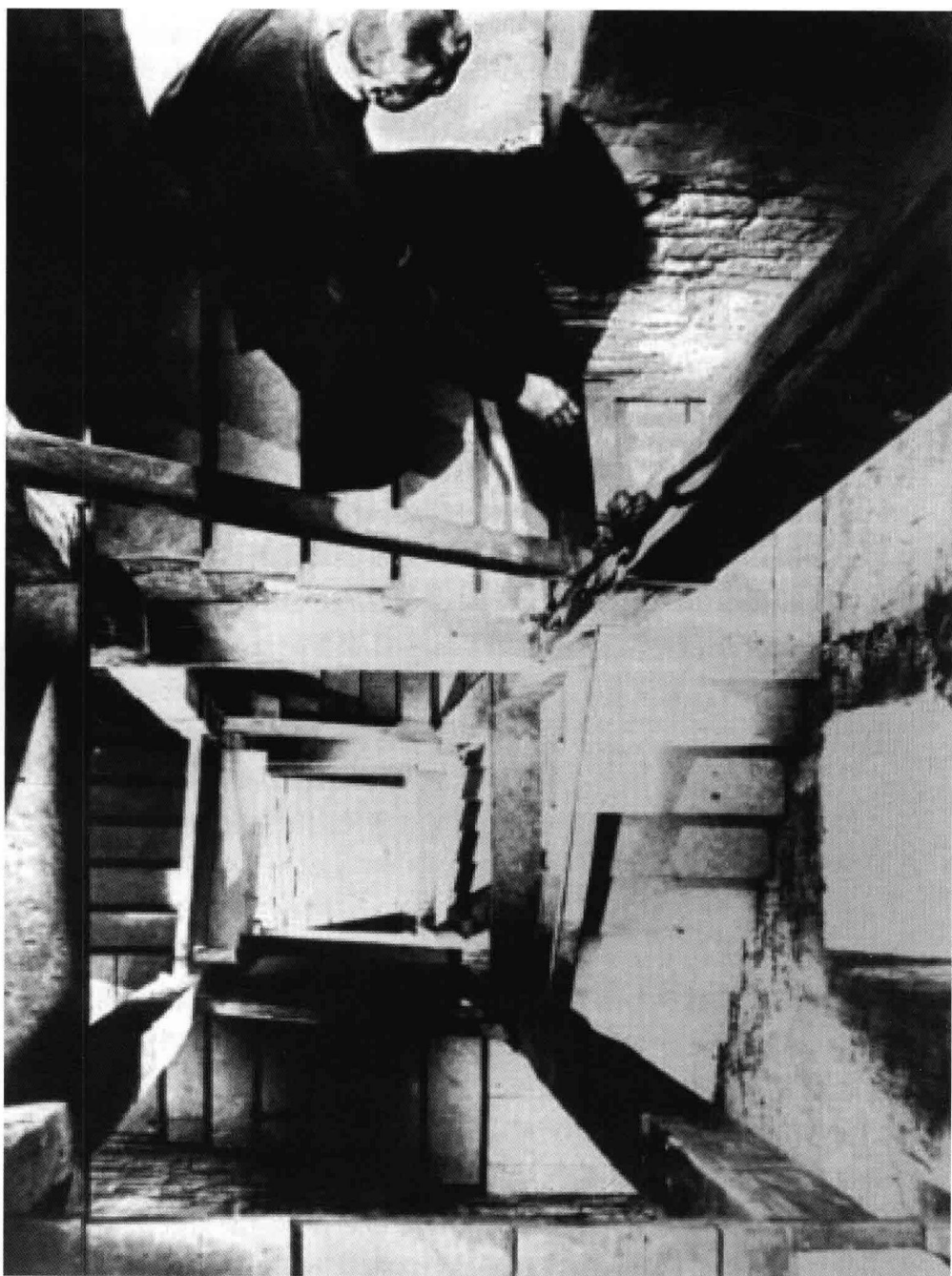
舉例來說，脫口秀主持人、問答遊戲主持人和電台DJ的出現，通常對主體具有形塑力：「我知道這很假而且無聊，這是仿造真實事物，我才不會被騙咧。」「這不是真正的我，我只是演演罷了。」相同地，在年輕一代的眼中，即使是他們最喜歡的電視節目，都逃不過被嘲諷和唾棄的命運：「我知道這節目爛透了，因為我早就看過幾千次了。」這種態度意味著：觀看和享受著節目的自我並非真正的自我（「我比那好多了」）。

此種與真實層協商的策略與先前例子的不同處，在於此處主體似乎擺脫了幻想的糾纏。然而，反諷者宣稱能對抗與想像絕緣的真實層的说法實屬誇大，因為他仍然相信一處虛幻的他處。在對自己說「這不是『真正的我』」的時候，他仍以爲在他處有一個完整自我的存在。因爲事實上並沒有這樣一個地方存在，反諷者的真實自我其實如同演員「作假」一樣，或者如不安地享受垃圾電視節目的觀者一般。就如拉岡所謂的 "les non-dupes errent" ^④，即那些自以爲未受騙的人事實上才是受騙者。想像自己遠離且不關心此遊戲的反諷者，實際上仍持續玩著、看著且慾望著。在我們掌握城市前，它已緊緊將我們握在手中。

就像在鏡像期一般，主體想像自己能自給自足是必須付出代價的，每一步都導致某種自我的失落。現在我將討論這點和上述種種策略所應付出的代價。

代價

在希區考克的《迷魂記》（*Vertigo*, 1958）裡出現的舊金山，大對體中的空缺是個令人懼怕的深淵。原先在演職員表中以女人凝視所呈現的問題「大對體要什麼？」，並沒有得到回答。這個凝視和其所隱含的問題，到後來以轉喻的方式銜接到之後屋頂追逐的那場戲，最後導致主角史卡提（Scottie）摔下屋頂、懸在半空中。爲了欲與此深淵



《迷魂記》

進行協調，史卡提產生了一種恐懼症狀（*phobia*），也就是以創造一個能摧毀一切的地帶來換取一處免疫空間。他的暈眩讓某些區域得到安全，卻使其他區域令人懼怕；自我保護成爲對自我的負擔。在採取「臨床上」已被充分討論過的一步之後，史卡提以戀物置換了恐懼。他將瑪德蓮（*Madeleine*）捧成女性典型（*la femme*），將之視爲能神秘化一切異質的迷人代表。他加諸自己身上的、原本只對別人具有潛在意涵的負擔，現在卻直接對別人造成了負擔。瑪德蓮被召喚成爲一種不可企及、具終極致命性的理想典型，而蜜姬（*Midge*）卻成爲崇尚浪漫者嗤之以鼻、欲逐出其幻想空間的女子典型。

每一個主體都被大對體中的空缺分派任務，然而在試圖完成任務卻失敗的過程中，主體們不僅將負擔加諸自己，更爲別人帶來負擔。因爲沒有一個地方能完全脫離社會，而且關係都是一開始就已建立，主體對於真實層不可能性的回應，必然影響到置身其人際關係網絡中的他人。再者，由於主體與被阻擋的大對體及小誘幻形所建立關係先於他人，以致這些後來建立關係的他人會有受傷的感覺。因此歷史所意味的是，那些掌權者爲了解決其與真實層之間的問題，不惜犧牲自己和被其壓迫的人。在西方最明顯的例子便是基督教文明。它替數以百萬計的人們提供解答，然而在許多情況下，這些答案卻是建立在自我壓迫和對非基督教者的迫害之上。

通常在閃躲真實層的舉動中往往包含著一種面孔猙獰的理想化，因爲任何的理想化都對自己或他人下達無法完成的要求。維多利亞時期的性是一個頗具說服力的例子。爲了回應慾望所帶來的僵局及性別關係和睦的不可能，男人通常在理想人物中尋求安慰，性則成爲教會儀式，而女人則被視爲純真道德律的化身。然而在藉由想像一種性慾來使其與大對體關係完滿的過程中，男人拖累了自己和他人。就如同佛洛伊德臨床分析所顯示的，他們拖累自己的原因在於必須避免與其所神化的女性發生性關係（以免發現這些女人慾望的異質性），也因此他們必須從其所鄙視的女子身上得到次等的歡愉。更重要的是，除非是在男性主導的幻想中（在此幻想中，女人被視爲能扮演互斥且異化的角色），他們拒絕讓女人累積自己的慾望。

都市和影像的關係與理想典型和暴力之間的關係雷同。就像鏡像期一般，都市是一種對於掌控的要求，一種試圖讓主體能自給自足而創造的空間，一個做自己主人的最佳範例。因此，無論城市能創造出何等的機會和利益，仍不可免於與不可能性相衝突。沒有一座城市和生命是亦步亦趨地跟著藍圖發展；城市，就如同主體一樣，總是不斷設限並試著超越這些限制。所有試圖達到掌控和統一的嘗試總是會產生異質性；而所謂的解決之道便成為問題的來源。城市是因著人的影像而非自我形象所創造出來的。

拿我們先前討論過的種種以理想化阻絕大對體中空缺的策略來作例子。在第一種策略中，主體認同於映照空間中的理想化人物。羅曼史和動作片是此策略的顯著例子。在羅曼史中，大對體中的空缺是被認知到的，然而此空缺卻可以用種種方法來填補；和諧和解與完整是可能的。在主角的生命中存在著空缺和失落，然而這一切都能藉著尋找失落的另一半來得到彌補。而這充滿喜悅的幻想所須付出的代價，則由主體和他人來承受。

被羅曼史沖昏頭的人以永不可能企及的理想為名，對現實不屑一顧、對真實存在的關係進行控訴，且對溫情和團結大加嘲諷，而這些舉動使得他們毀了自己的生活。更糟的是，他們常對其所理想化的對象施以暴力。例如，男性的羅曼史崇尚者為了逃避大對體中的空缺，經常要求女人充當空缺的掩飾者。女人為了掩飾性關係的不存在，而被迫成為小誘幻形的代表；又為了掩飾無法從大對體得到認可的事實，女人被迫接受成為大對體此一不可能的任務。在這兩種情況下，失敗是不可避免的，也因此女人成為男人憎惡的對象。針對大對體空缺所產生的敵意，遂轉移到那些無法填補空缺的人身上，就如同蘿拉·莫薇（Laura Mulvey）在分析文本形式時提到女性一方面被理想化、一方面被懲罰的情形。²²女性被攻擊的原因並不是因為某種內在的陰性特質，而是因為其異質性和差異使得她們無法迎合異性戀男性心目中的理想典型。

另一方面，在動作片中大對體空缺會在某些特殊狀況裡被否認。雖然大家認知到「存有」缺乏一致性和自主性，但有些人，特別是那

些自給自足的英雄們，卻被認為擁有別人所缺乏的這兩種特質。與羅曼史不同的是，在這些電影中達到性關係和諧，不如歌頌男性自戀來得重要。女性被邊緣化，成為象徵英雄異性戀和慾望的受害者、獎盃或徽章。相對於羅曼史，暴力才是這裡的重頭戲。由於理想化的自我形象使得主體的認可受到威脅，自戀自然而然地會導致攻擊性的發生。對於自戀者來說，「不是他就是我」的思考邏輯不斷在電影中上演著。與這些自以為是、富掌控慾的雄性理想化人物相認同，為城市的大對體提供了一處避難所，而這卻使主體和他人付出不小的代價。

這不幸的自戀者不僅將無法實現的理想典型加諸自己身上，也損害了未來的人際關係，因為他對於安全感的要求其實是危害自我的舉動。與無法掌控的外界進行交換時所產生的危機感，使得他們逐漸以過度重視自我形象來尋求安全感。在認為只要保有特殊性便能得到認可的前提之下，主體認同於明星和英雄人物，而最後，如果旁人沒有一起分享其錯認，他們便會發現這樣做只會減低被認可的可能性。在主體性要求尋找認可的要求下，都會自戀者即是自己理想自我形象和勞動時間的販賣者。

然而，在晚近現代性主體互動看跌的市場中，要想能「賣出」委實是件不容易的事；占據大對體位置的人們愈來愈不願相信主體的錯認。而具潛在購買力的人卻往往耽溺於被賦予過多價值而顯得可笑的自我形象中。因此，只有在放棄自身特殊性的情況下，他們才願意去「購買」賣方的自我認知。因為對於自戀者來說，「不是他就是我」是對手信奉的不二法則，而雙方都試圖為自己求取勝利。然而，在這晚近現代性中所重演的主／僕辯證中勝利是不可得的。如果大對體承認主體所謂的優越性，它便成為弱勢的一方，而不再具備大對體的資格；如果不承認主體優越性，那麼表面上它雖可維持身為大對體的地位，但卻會使得主體無所依靠。相較於傳統社會成員藉由與既有秩序整合來得到救贖和認可，現代性主體試圖藉由掌控來解決問題——最終卻發現大對體是無法被掌控的。

如果自戀者本身明顯迎合自我形象會對自己造成傷害，那麼處於自戀者和被阻礙大對體戰火中的旁人所受到的傷害則更大。在動作片

飛車追逐和槍戰的場景中，深覺追殺被妖魔化的大對體（the demonized Other）極具意義的英雄偶爾會波及旁觀者，這不僅替男性自戀者提供了靈感，更為其設下近乎完美的暗喻，並刺激著他們向前進。這些認同於影像中陽剛典型的自戀者會認為，旁人的異質性絲毫無助於己：「如此的大對體會愈來愈被視為潛在的威脅，破壞著自我認同的空間。」²³在試圖將異質性化約成同質的過程中，自戀者視不願扮演他們所分派角色的旁人為擋路者。

克服大對體空缺的另一模式（即想像在城市大對體外另有一處空間不受其影響），在此可用較簡短的方式討論，因為這只是方才討論過的自戀的另一種變形。在此模式中，大對體空缺被認為是無法修補的，然而卻另有一個他處，一個超越的位置，也就是在大對體外另有一個大對體。這最典型的例子便是那些認為看藝術片能從中學到一些東西，並使自己超越以前的那些觀者。他們一味相信自己占據了某種能將事物看得更清楚的位置，事實上只是暫時地與大對體建立了較良好的關係，可是如此一來，他們便異化了對他們而言印象不深的旁人。在以自戀為出發點而發展出與大對體建立關係的種種策略中，自認為擁有旁人無法分享的自我優越感所達到的效果特別令人失望。

為了避開身為不可能的真實層，主體在理想化中尋求庇護——所有對理想典型來說具異質性的都被歸為「我一點也不想知道那是什麼」這一方。從這個角度來看，藝術的影像和再現是一種遺忘的舉動。然而，雖然主體亟欲將真實層遺忘，真實層卻一刻都沒有淡忘它。從鏡像期開始的一連串以理想化來逃避的過程中，總是有某物被遺留下來，那是一種如城市雜亂蔓延、攻擊著理想典型所設界限的溢出。

羅曼史拒絕大對體慾望中的異質性，而自戀則是否認自我內外的異質性。這兩種策略，不論是否結合電影影像或獨立運作，都助長了紀傑克（Žižek）所謂的病態自戀：「在其中，大對體本身——也就是真正慾望著的大對體——被經驗成一種具創傷性的干擾。」²⁴正如鏡像期一般，試圖於羅曼史和自戀中以一勞永逸的方式來解決大對體異質性的嘗試，到最後反而加深了此異質性。每一次的嘗試都產生了無

法化約的遺留物，以及一個更無法容忍此遺留物的主體。如此一來，慾望——這處於主體與大對體間的第三者，這迫使羅曼史和自戀尋求完整性幻想破滅的主因——便成爲令人恐懼的對象。

因此，羅曼史與自戀理想所須付出的代價，便被分散到晚近現代社會中各種已然失敗或即將招致失敗的關係建立上。資本主義腐蝕了人際關係；資本的流動性摧毀了社群；競爭的野蠻行爲使人與人相互敵視。爲了回應這些狀況，主體以想像來尋求庇護，而這卻進一步使他們和同伴分離，繼續以其他方式來進行資本主義的摧毀性任務。團結性被侵蝕的狀況也不僅限於親密的性關係上。在我們的文化中，似乎只要有兩者或兩者以上的聚集，都是因爲自戀而結合，如此一來便犧牲了因其差異性而被「奚落」的不在場她／他者。

在傳統社會中，關係能夠「維持」是因爲能持續。而這些關係的崩毀是因爲其中的剝削和壓迫大於其所能得到的利益。然而在今日，雖然因爲流動性的增加而使得親密關係中的壓迫和剝削減少，但要維持關係所需的條件更多。爲了要逃離伴隨而來的焦慮的不穩定性，主體（就像在鏡像期一般）試圖藉由與理想典型認同來達到掌控的目的。然而，誠如我們所見，將自我理想化不但不能遠離危機，反而是一種危及自我的動作。隨著主體彼此錯認的相同性的減低，慾望的不協調性便被凸顯了出來。因而關係變得較難建立，即使關係能建立，它們通常是冷漠、互相衝突且短暫的。曾幾何時，城市空間被定義成代表罪惡的主體空缺；後來它被定義爲性伴侶身上的空缺，通常指的是它慾望中的真實層。而今天它則漸漸被定義成伴侶的欠缺。

我們無法從理想典型或幻想中逃脫。對於「在此存有」和主體的要求，並非來自它們本身，而是來自外界，而從這大對體所發出的召喚總是包含著理想性。在養育小孩的過程中總是需要讚美和責罵，這其中便包含了理想典型。因此，不斷地幻滅是不可避免的。如果沒有可以和主體相依存的理想典型，便沒有可以和理想典型成功相應合的主體，也就沒有隨之而來的幻滅。如果鮑伯·狄倫（Bob Dylan）在〈愛情減去零／無限制〉（"Love Minus Zero/No Limits"）一曲中頌讚愛情的無理想性和暴力是如此地吸引人，那是因爲沒有人能達到如此境

界，更遑論情人了。

相同地，人和幻想是相依相存的。如果沒有幻想，人便無法正常運作。鏡像期對於孩童開展社會空間是一個不可或缺的重要時刻。同樣地，對於社會來說，幻想一樣是不可或缺的。就如同紀傑克以國王新衣為例所反覆強調的，²⁰如果幻想被暴露，主體與主體間的關係則亦隨之消散。這也正是歷史所告訴我們的，即人類不能離開幻想，一如其不能沒有空氣一樣。給人期望的宗教和其他文化形式在人類社會中到處可見；幻想總是人們尋求幫助的避難海灘。

因此，理論並不尋求將主體從理想典型和幻想中解放。相反地，理論該做的應是衡量特定理想典型和幻想所導致的影響，並在可能時將其置換成較不具損壞性的形式。而其目的必須是以減少殘忍地對待自己和她／他人為出發點。

減輕痛苦是可能的。對於現實環境和公共設施的改進雖不能取消空缺主體，然而卻能改變空缺主體的某些部分，使其影響力減輕。相同地，空缺主體的組成內容亦可變換。因為大對體內含有空缺，因此所有的語言都具備暗喻的形式，而暗喻是可以被置換的。我們並不見得要將城市中的大對體視為謎樣的女人〔例如在《中國城》（*Chinatown*, 1974）中的費·唐娜薇（Faye Dunaway）〕，或是將大對體慾望的真實層視為患了失心瘋、嗜殺成性的女人〔例如在《致命吸引力》（*Fatal Attraction*, 1987）中的葛倫·克羅斯（Glenn Close）〕。暗喻能被改變以達到更理想的狀況。

然而，改變的幅度並不如時下流行的後結構主義所宣稱的自我改造那樣樂觀。人類的存在受到慾望和認同的驅使，而這兩者都是不自主的。鏡中的影像令人著迷，慾望對象誘惑人心；而這兩者都不能自由地被選擇。在由大對體組構而成且被小誘幻形所定位的拓樸空間中，主體既是事件的產物，也是其作者。相較於可能性，主體性更是被不可能性綁住。身處城市廢墟中，總是偏斜的主體必須在其所創造的迷宮中找到自己的出路。

註釋

- ① 海德格 (Martin Heidegger) , 引用於David Farrell Krell的*Daimon Life, Heidegger and Life Philosophy* (Bloomington: Indiana University Press, 1992) , p.37。
- ② 參閱德希達 (Jacques Derrida) , *Spurs: Nietzsche's Styles*, Barbara Harlow 英譯 (Venice: Flammarion, 1976) , p.35。
- ③ 參閱拉岡 (Jacques Lacan) , *Ecrits: A Selection*, Alan Sheridan 英譯 (London: Tavistock, 1977) , p.316。
- ④ 參閱拉岡, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (Harmondsworth: Penguin, 1979) , p.29。
- ⑤ 參閱拉岡 *Ecrits* 中的第三圖表, p.313。
- ⑥ 參閱紀登斯 (Anthony Giddens) , "Living in a Post-Traditional Society" 一文, 收於Ulrich Beck, Anthony Giddens & Scott Lash, *Reflexive Modernisation* (Oxford: Polity Press, 1994) , p.65。
- ⑦ 參閱紀登斯的 "Post-Traditional Society" 一文, 頁 66。
- ⑧ 參閱卡理蓋瑞斯 (Cortardo Calligaris) , "Memory Lane: a Vindication of Urban Life", *Critical Quarterly* 36, 4 (Winter 1994) , p.65。
- ⑨ 尼采 (Friedrich Nietzsche) , 引用於E. F. Podach, *The Madness of Nietzsche* (London and New York: Putnam, 1931) , p.234。
- ⑩ 參閱維根斯坦 (Ludwig Wittgenstein) , *Philosophical Investigations* (Oxford: Blackwell, 1972) , p.223。
- ⑪ 參閱克莉斯蒂娃 (Julia Kristeva) , *Strangers to Ourselves*, Leon S. Roudiez 英譯 (New York: Columbia University Press, 1991) , p.170。
- ⑫ 參閱齊克果 (Soren Kierkegaard) , *Purity of Heart is to Will One Thing*, Douglas Steene 英譯 (London: Fontana, 1948) 。
- ⑬ 參閱巴克－摩斯 (Buck-Morss) , "The *Flâneur*, the Sandwichman and the Whore: the Politics of Loitering", *New German Critique* 39 (Fall 1986) , p.114。
- ⑭ 參閱紀登斯, "Post-Traditional Society", p.104.
- ⑮ 參閱威爾森 (Elizabeth Wilson) , "The Invisible *Flâneur*", 收於Sophie Watson & Katherine Gibson 編, *Post-Modern Cities and Spaces* (Oxford: Blackwell, 1995) , p.73。
- ⑯ 參閱希內特 (Richard Sennett) , *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities* (London: Faber, 1991) , p.11。
- ⑰ 參閱尤安維拉 (Alain Juranville) , *Lacan et la philosophie* (Paris: Presses Universi-

taires de France) , p.124-6 。

- ⑱ 參閱拉岡，*Ecrits* (Paris: Editions du Seuil, 1966, two vols) ， vol.1, p.9 。
- ⑲ 參閱 A. E. Housman, "Into My Heart" ， 收於 *A Shropshire Lad* (London: Garnstone, 1976) ， p.57.
- ⑳ 參閱布希亞 (Jean Baudrillard) ， *The Ecstasy of Communication* (New York: Semiotext(e), 1988) ， 特別是 p.27 ； 以及詹明信 (Fredric Jameson) ， *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991) 一書， 特別是 pp. 25-31 。
- ㉑ 參閱拉岡， "Les non-dupes errent" (Seminar 21, 未出版) 。
- ㉒ 參閱莫薇 (Laura Mulvey) ， "Visual Pleasure and Narrative Cinema" ， 收於 Antony Easthope 編， *Contemporary Film Theory* (London: Longman, 1993) ， p.111-24; p. 119 。
- ㉓ 參閱紀傑克 (Slavoj Žižek) ， *The Metastasis of Enjoyment* (London: Verso, 1994) ， p.216 。
- ㉔ 參閱紀傑克， *Metastasis*, p.7.
- ㉕ 參閱紀傑克， *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 1989) ， p.198 ， 以及 *Metastasis*, p.58 。

Chapter 10

串起電影城市的殘餘

詹姆斯·賀依 (James Hay)

思考電影與電影研究的位置

城市一直以來就是個物件，然而我所指的並不是某種特殊、易駕馭的和被定義為工具的物件：譬如一枝鉛筆或是一張紙。它的客觀性，或是「物件特質」(objectality)，或許更近於先被個人和群體接受再加以改變的那種語言，或是言語（指的是一種在特定社會中產生的特殊語言，由特定群體所使用）。而我們也可以將此「物件特質」和文化情境中的產物，如一本書，來作比較，而非將其等同於哲學家口中的抽象物件或是切身、日常生活中的物品。然而，我們必須要謹慎小心。如果我將城市比作一本書、一篇文章（屬於符號系統），我並無法忘記其扮演著中間者的角色。我無法藉由將城市孤立成一個完整系統來將城市與其內容分離，也不能將城市和包含著它的系統分開。

〔引自亨利·樂費波赫 (Henri Lefebvre)，
〈城市的特性〉 (The Specificity of the City) ①〕

我在文章開頭引用了樂費波赫的一段文字並不是要討論他對城市的看法（這點容我稍後再敘），而是因為這段文字點出了電影研究將

電影視作物件、場域、形塑過程，以及財產／不動產等「中介」物件的難處。在提出其他出路之前，我想先談談電影或是電影城市（cinematic city）（一處內含實踐的場域）這個概念。

這篇文章是由我在 1995 年所參與的許多會議論文集結而成——這許多的會議都將此年視為電影的百年誌慶。而這一年中針對電影百年紀念所舉辦的會議，當然不僅僅祇有這些而已，雖然我懷疑如果有人將這些會議用大頭針標示在地圖上的話，法國周遭應是密度最高之處。這其中有些相對來說規模較小且非官方舉辦的會議，譬如由印第安那大學所舉辦名為「歐洲電影／歐洲社會——1895 到 1995 年」的會議。而其他則規模較大且為非官方舉辦的，譬如由電影研究年會（the annual Society for Cinema Studies conference）所舉辦名為「電影百年——書寫多重歷史」的會議。其他還有追隨義大利電影歷史傳統在羅馬舉辦的史詩規模計畫（由當地最有名的電影史學家英雄式地組織而成）。

在歐洲，對電影的百年誌慶仍由那些亟欲將自己提升為「文化」（以及旅遊業）中心的城市，因循著傳統的慶典模式舉辦。學術會議則由另一處文化場域進行，然而這些計畫也早就在歷史上和那些歐洲城市慶典相結合。點出這兩者的關連極為重要（尤其是在電影學術研究和商業風險投資涇渭分明的美國），因為這不僅顯示出電影及電影史被分散的事實（這兩者是既分離又相近的機制），且凸顯出這兩者在「電影史再造」此一共同目標的驅使下，遮掩了改變電影文化地位和發生地點的種種客觀環境（這些環境既由這兩者所構成又外於它們）。基本上，要談論到底是誰決定了該有個所謂的電影百年慶是較無關緊要的；我們反而該討論的是這個慶典對於當前電影以及電影研究的地位有什麼重要性——這正是本文的主題。

我對於電影百年中的兩項主題特別感到興趣。一項是關於將歐洲電影和其歷史視作電影研究的課題〔以及在更廣泛的層次，某些歷史典範，如「電影前身」（pre-cinema）和「古典電影」如何組構著電影研究〕；另一項則是有關於電影研究深度的史學傾向，這在 1995 年特別顯著。我絲毫不懷疑會給電影標籤上一個開始或者將電影的興起描述成發生在「很久很久以前」的是那群電影研究學者或是電影史學

家。畢竟，這群人是傾向引用或接受柯莫利（Comolli, 1971）的說法，認為電影史學家總是藉由手邊有的材料和參考資料「生出」電影。^②因此，在近十年來關於早期電影的研究中充滿了想定義「電影前身」特質的不負責任宣稱。然而，像 1995 年電影百年紀念以及電影研究中關於電影史的研究精神，皆掩飾了（就如同傅柯會說的）一種論述過程，也就是這些論述對於知識的馴化是仰賴歷史生產過程中的制度化及血統維持。在這層意義上，「電影百年」所扮演的儀式化角色是要維持「電影研究」此一社會機制，以及其在學術機構中作為一種學門的地位——這對於一直想要在建制化且更為大眾所接受的領域、科目，以及科系中佔有一席之地的理論或研究來說是成就不凡的。

當然，電影研究在何處進行，以及在何處生產，對於如何理解以及書寫歷史息息相關——尤其關於其自身的歷史。書寫歷史是一種將知識對過去一切所知的宣稱畛域化（territorializing），這其中不僅意味著書寫歷史須收集、擇選對某些社會議題具重要性的資料，更牽涉到這些資料在目前的執行過程中如何被分派與規範，尤其是在一處對於過去有其他看法且（或多或少）為其辯護的場域中。因此我們不能說任何事物都能被算作是歷史；歷史要具備意義必須經過制度性場域的介入，而這些場域彼此間的關係充滿了抗爭和變化。

書寫電影史是為維持電影研究的制度性位置和結盟的條件和結果，這些結盟不僅限於學院之外（這有一部分是為了要反對教授「大眾文化」會阻礙高等教育施行的說法），而且同時發生在學院之內。在學院中研究電影總是因為它與其他在社會上較受認可、發展較久的學科之間的關係而引起焦慮，要不然就會因為它在與文學研究結盟後，從文學研究對美學歷史的處理方式中獲取美學血統證書（an aesthetic pedigree）且達到某種程度的成功而顯得信心滿滿。〔在電影研究和文學研究的結盟基礎中，我們可以從巴贊（Bazin）到後結構主義的理論發展上見到某種電影理論的血統證書。〕

過去十五年來，在我所任教的學院中，英文系一直開著一門叫「電影與英國小說」的課程。我在此提到這門課不是為了要彰顯在英文系課程中電影如何和文學產生連結，而是為了點出電影史如何與文

學課程中對正典的斷代史分化（canonical periods）連成一氣。工業史在英文系並不被鼓勵研究，而人文學科中不同地域的研究會導致不同電影史的產生。任何以多元文化主義或是國際觀角度對電影審視（如世界電影概論），其本身即受到學門和領域的限制。在大眾傳播科系中，與電影相關的課程會被置入「大眾傳播史」或（更冠冕堂皇、模糊的）「傳播史」的研究脈絡中。在所有的這些例子中，教師和課程將書寫歷史畛域化成學院對於學生或讀者在（歷史性）知識所隸屬的各領域學科中的位置管理。

這些關聯性所產生的弔詭是，通常從這些制度化場域所產生出來的，若不是只關乎自身的歷史（如電影發展的故事），就是和其他文化形式（如文學）連結而具有美學和形式主義的傾向——換句話說，這其中不談及電影與其他社會場域的關係，也因此無法清楚地分析電影研究在制度面上的限制和優先性。我們也許可以說，電影史橫跨了這些體制場域，而如果我們考慮到歷史的生產是分散的（靠抗爭而得來），並且各種歷史敘述皆受到體制場域的規範的話，更會發現到事實的確是如此。然而這並不是說什麼都能被視為電影史，或是說這些歷史都只是電影史的不同部分版本罷了。

最有用的策略是將所謂的「電影影像」視作具歷史性（歷史性地理）的散播。這所指的意思是，某些場域在相對於其他場域的情況下，如何被（或變成）區分且被認定為具電影影像的特質。要研究「電影影像」，必須要考慮到影片實際操演所處的環境，以及這些環境被組構的方式和社會關係。要如此來看待電影和電影研究勢必要採取跨學科的研究方式，然而又不能將橫跨眾多知識領域和學術傳統的任務看得過度輕易，或者是認為採取如此的研究方式我們就會對於電影或其所處的社會關係有全盤的瞭解。如果我們抱持著能達到此全盤性瞭解的信念，那麼不論所採取的方式多麼地跨學科，其結果都會和那些試圖證明電影只有一種歷史的史學家相去不遠。

試圖建立一種自給自足歷史的嘗試源於七〇年代將電影視為一種特殊的「語言」，或是一些成規的集合——這是和當時為了將新興的電影研究提升成學術科目的有關批評策略。^③然而，我並不是說所有

歷史研究都只對個體或完整的斷代史有興趣，有一些歷史研究，如類型研究（genre study），一直以來著重於電影實作（practices）的非連續性和各層次間的剩餘互動。我並無意忽略近十幾年來國家電影史或其他種類的電影史中，將歷史建構視為重要身分政治實踐的努力。而在某些電影的歷史性研究也體悟到電影史與其他歷史關聯的必要性——關於銀幕實作、感知、聲音影像模式、科技、管理和政治機構，以及貿易的種種歷史，然而在這種情況中，重心仍在電影本身，而此種策略使得電影似乎擁有一種自給自足、能自我延續的歷史。在集體的層次上，此種史觀一方面將電影視為歷史研究的客體，在另一方面卻強化了事實上沒有一種「專門屬於電影的歷史」的看法，認為電影永遠無法成為完整、穩定的研究客體。

因此，我所關注的焦點在於將電影實作（或者是其他對於電影實作來說有歷史聯繫的實作）視為個別（雖然是一直變動的）單位和能產生一種「電影主體」（cinematic subject）的特定關係集合（a discrete set of relations）。它不將電影視作是在不同社會場域產生且由遊移在各場域間的社會主體所參與的活動（這些主體對於電影活動所投注的游動性、參與途徑，以及投資是由各社會場域間的關係所決定）。將策略轉換到此一方向，不僅解構了電影作為研究客體的概念，並且將焦點轉移到電影實作如何從／經由特定社會場域發生的問題上——重新將電影實作的發生場域視作空間議題或問題。

很有趣的是，討論電影發生的場域與其他場域間的關係，常常出現在對所謂的「電影前身」或新興電影的研究中。此處我所指的是康寧（Tom Gunning）對於「誘人影像」（cinema of attractions）的討論，或是艾賽塞（Thomas Elsaesser）將早期歐陸電影與（達達主義）表演（在餐館、五分錢戲院、月光公園和其他大眾娛樂場域中進行）連結在一起探討的模式。^④最近探討電影與二十世紀初歐裔美國移民間關係的研究，已碰觸到在地電影與全球人口移動交疊影響的議題，將之視為滲透與文化更新的場域。^⑤

這類歷史作品令人感到信服之處並非是因為其重視電影形式或是電影與其他形式（如劇場或文學）間的關係，而是此類歷史著作試圖

朝向某種場域的空間物質主義，也就是電影實作的實際操演地點（此地點總是和其他場域有所互動）。然而很不幸的是，關於「電影前身」的研究通常都被置入一種更龐大系統與歷史典範的脈絡中來理解：即「電影古典主義」。關於「古典」電影的研究，或是以此概念來作為書寫其他電影史基礎的研究，一直以來都是最傾向於生產電影自有的分別歷史。「古典主義」這個詞最容易被用來說明電影發展史中的一個階段，以及此階段之於先前那種較深入的文化美學之間的關係——此舉動將電影實作鑄造成超歷史（supra-history）事物，並且對日常生活中電影的歷史性播散以及其對於組構社會關係的影響，祇提供了最鬆散和概約的關注。

這個詞，也在七〇到八〇年代的電影研究中，因電影理論和批評（主要討論的是電影意識形態的影響）而占有中心地位——電影／意識形態主體的生產。^⑥我並非是第一個指出電影理論和批評援用「古典主義」一詞來解釋電影在意識形態上造成影響（或是在「古典時期」裡預設了一個不受干擾、自我延續的意識形態機制）的討論缺乏任何歷史性或脈絡化的特質；如此的作法只會產生概約式的「辯證」或「大歷史」物質主義（此處「歷史」的第一個字母是大寫的），以及資本主義生產模式在歷史上扮演全面性角色。

雖然對於電影「古典主義」的歷史研究已提供了關於電影機制組構的細膩敘述，然而這些研究皆假定其發展以及在任何歷史脈絡和社會關係中的完整性。^⑦雖然此種研究審視了生產模式和電影形式（以及在這兩者間產生的概約式電影主體）之間的關係，然而在此辯證之外，似乎沒有提能影響「電影」歷史的任何因素。作為被生產模式所規範的美學及意識形態影響下的產物，電影能自我延續而存在。

電影理論，以及伴隨它而來的解構主義批評，將梅茲所謂的「電影」（一種穩定、無法變動的物質和非論述狀況集合）概約化，也因此將「影片」美學和文本的特質視為重寫「大歷史」的基礎。^⑧「古典好萊塢電影」的種種歷史已經審視過影片形式和其生產模式之間的關係，它們雖以更複雜和具歷史性的方式來理解生產模式，卻完全沒有修正電影機制此一概念。^⑨如此一來，這兩種電影研究的潮流將電

影機制的歷史性影響因素概約化爲外在因素。或者我們也可以說，他們以古典辯證的方式來看待因素和權力：影響生產模式或被生產模式所影響的影片形式，或是具革命性的美學被社會當作一種策略，其目的是用來改變受電影機制召喚（interpellated）的歷史意識（歷史主體）。而在此辯證過程之中，電影成爲一種在美學上占優勢，但對社會來說是一種平常的「表達方式」，用來（被迫代替）呈現理論上預設在他處表達和增生的廣大權力結構。不去考慮電影機制的限制性或電影的表達如何在多處場域的「地帶」（terrain）上產生，會使得我們無法瞭解其與歷史性主體之間的關係，除非以它們在機制中被捕捉的觀點。

在七〇年代，電影理論和批評認爲馬克斯主義和美學的介入，爲電影在歷史和／或當代社會關係中所扮演的角色帶來（唯一）的自我認知。而電影理論（指出影片和社會主體／觀者間的關係是經由一種深層結構的再生產過程所維持）很睿智地閃避了那些只隨機將影片和社會串在一起，或是將電影只視爲反映現實世界的電影批評理論取向。然而，電影批評對於符號學、精神分析和其他馬克斯主義觀念的挪用，成爲瞭解一些議題的基礎，如形式、意義、意識，以及電影實作的歡娛，而這些都是藉由一種內於「電影語言」及其主題的力量來達成。因此，即便電影批評想以「歷史物質主義」理論的角度來審視影片，它仍如那些較不重視歷史性的理論批評一樣，只能注重（強調）某些藝術家和風格的歷史罷了。簡而言之，它只注重美學、意義和意識形態而忽視了電影實作的「外部性」（exteriority）（或者，一樣重要的是，將此外在性視爲由電影部分所形塑，而不將其視爲電影實作實際發生的場所或環境）。¹⁰

與文學批評相較，電影批評更明白瞭解到影片敘事、意義和意識形態受到生產形式和能見性（visibility）和意識的「機制」（apparatus）所規範。然而，和文學批評相同的是（電影批評從此處得到許多基本概念，而在學術機構中電影批評也常常與之合而爲一），電影批評著重於文本內在特質或影片間的交互指涉，此舉凸顯了其無立足之地的窘境，或是在社會關係和歷史中文學／電影占有一處絕對分離的位

置。這不僅在批評中預設了看書或電影是件（或者好像是）發生在私場域中的事，更認為（由先前的論點發展下來）批評無法從特定的時空出發，且理論能從任何角度對文本進行分析。如此一來，電影批評和解構式的影片（*deconstructive films*）預設了一處非公共的領域，能使其不須直接處理此場域位置的政治性就能介入社會關係。

經由後結構文學批評而產生的電影研究，特別是馬克斯文學批評和電影理論，對於具革命及改變性美學的共同重視，以及試圖發展出一套關於「影片形式」的馬克斯批評理論（這部分是為了讓它們在文化／學院血統中占有一席之地），是以收編歐洲前衛主義（*the European avant-garde*）論述現代性的方式進行。在六〇年代到七〇年代所形成的「進步」（*progressive*）或「反抗」（*counter-*）電影重新審視了俄國建構主義的蒙太奇理論、布萊希特（*Bertolt Brecht*）的表演策略，以及班雅明（*Walter Benjamin*）在〈機械複製時代中的藝術作品〉（*Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*）一文中的論點。然而電影理論對於歐洲現代主義的閱讀或挪用較注重於現代主義者對於「大歷史」的看法而非「空間」的探討。幾乎沒有研究計畫注意到現代主義對於建築和都市計畫的看法——這些計畫是很難被新左派（*the New Left*）所尊崇的。對電影研究來說，班雅明對於歷史概念的看法，是經由〈機械複製時代中的藝術作品一文的規律性重印〔在此文中電影研究確立歷史演進的目標（*telos*）即是電影本身〕，而非經由他在〈柏林記事〉（*Berlin Chronicle*）中企圖將過去視為城市中複雜通路（*complex passages*）的空間產物〔即閒遊主義（*flâneurism*）〕而建立的。後者直到1970年末才被譯成英文，部分地解釋了為什麼批評者和現代（都會的、工業化的）公共空間的關聯須以空間關係視之的論點在電影批評中不被重視。在這方面具有相同重要性的是，電影研究對於克拉考爾（*Siegfried Kracauer*）的德國電影史及戰後電影理論遠比其（最近才被譯出的）早期論文還要熟稔，如他對「柏林電影劇院」（*Berlin Picture Palaces*）的研究。在此篇文章中，他比較了電影院和工廠、電影與劇院的社會關係，以及劇院對於日常生活的「外顯」（*external*）關係在空間上的相似處。^⑩最後一點要提出的是，電影研究從法國人類學和

結構主義那兒所擷取來的收穫，較能幫助我們將敘事、神話和文化間的關係視為時間性的問題（a temporal problematic）（也就是說，敘事邏輯如何約束且啟動文化延續和轉變），而無助於我們以空間概念來重新看待文化（就如同羅蘭·巴特將《憂鬱的熱帶》（*Triste Tropiques*）重讀成「都市符號學」，或是像情境主義者（the Situationists）在他們的「都會漂流」（*dérives*）／「都市研究」（urban studies）中所做的）。¹²

從另外一個觀點來看，電影研究和現代主義理論及美學實踐的連結也凸顯出其在全球文化經濟中所帶有的族群中心主義（ethnocentrism）。藉由取經於歐洲（前衛主義）理論和美學，北美和英國電影研究忽略了電影理論和實作複雜的地理學意涵。就如同保羅·威勒曼（Paul Willemen）所指出的，國內階級掌控及海外帝國主義這種簡單的分析模式，無法有效地處理國內和國際間差異和權力關係所顯現的複雜變動性。¹³當然，關於日本、印度和南美導演電影的研究有很多，然而即便是在這些例子中，也絕少有將電影放入各國文化中的脈絡化研究，或是去探討以歐洲電影理論傳統來分析其他國家電影文化在方法學上可能會碰到的難題。相同地，對於好萊塢電影的分析，若不是完全無視其為國族電影的地位，便是以一種媒體／文化帝國主義的論證簡化了其在他國文化中的地位。有些對於好萊塢電影所採取的類型研究（genre studies）幾乎碰觸到電影與國族之間的關係，雖然他們所採取的方式是藉由強調電影在中介文化傳承和轉變所扮演的角色，並且將國家（電影）文化議題轉化成歷史性議題。

然而，在此我並無意做出一種膚淺的二分：將現代主義視為關注大歷史，而將後現代主義視為此大歷史的「遺忘」，或是已從其魔咒中掙脫。¹⁴我並不認為文學和電影批評未曾仰賴著空間概念或是空間修辭，只是它們對於空間的概念是美學性的，且常常預設一種本質性的空間模式或是特定符碼（例如，針對電影古典主義的、針對歐洲現代主義電影的、和針對後現代主義電影的）。除此之外，它們大部分都只關注電影的內在特質和主體位置理論，如此一來便將身分認同形塑的場域以抽象和內化的方式來理解（舉例來說，電影院的黑暗與銀幕影像如夢般的認同過程、觀者對銀幕空間組構或解構的想像關係）。¹⁵

因此，在此我想提出一種看法。我認為現在需要的是一種探討社會關係如何（經由生產與消費場域）被空間化，以及電影實作如何在與其他場域互動的前提下，在特殊場域進行的研究方式，將電影視為社會實作（social practices）來加以研究。如此一來，電影與社會的關係便不是二元對立，而是四散在（以空間概念）定義「電影」的意義、功能和位置的環境中。電影有別於其他場域，然而，在與其他場域的互動上，它也是其所參與形塑領域的一部分。（這和說我們只要找出不同電影場域間的關係即可的說法不同，也非只討論文本和其所處脈絡間的關係，更和探討文本與「閱讀形成」之間關係所強調的重點相異）。^⑩

社會主體築構起其世界的空間參照架構（spatial frames of reference），然而這是因為他／她想依此作為探勘這些場域的基礎。因此，我們說社會主體「內於」電影，並不是只想要把焦點放在觀者和銀幕間的關係上而已。相反地，重點從對意識、身分認同和意識形態形成的過程，轉移至個人或社會團體如何能進出他們在日常生活中碰觸的電影實作場域上。電影在維持和改變社會關係所扮演的角色上，必須同時處理電影如何成為某環境的一部分，以及電影如何啟動或限制此環境景觀（也就是說其他的場域／景觀）的探索。

因此，從這個角度來看，有兩點值得我們深入討論。首先是電影實作所處場域的外向性（extroverted nature），也就是說它們與其他場域間的關聯性，以及這些場域如何被空間性流動與循環所穿透；第二點則是特定電影如何在它們所處的位置上發揮地圖的功用（也因此畛域化其所在位置），以及在另一方面，「電影」如何由這些場域和流動所形成的關係來加以定義。

在此，我想指出這些議題在二次大戰前歐洲的文化脈絡中可能的處理方式，並且以此重新思考電影理論對於現代主義美學的認知，以及將此美學與電影間的關係視為社會（即空間上的）實作的看法。更確切地說，我想回到兩次大戰間義大利的脈絡中來重新審視我對於一些議題的看法，譬如電影與國族—常民文化（a national-popular culture）形塑間的關係。^⑪

我對於此特定歷史脈絡中空間問題的靈感部分來自建築歷史學者塔富里（Manfredo Tafuri）的作品。他在《環與迷宮》（*The Sphere and the Labyrinth*）一書中對於馬克斯美學和意識形態重新審視，強調它們與被都市建築和計畫重新形塑的環境間的矛盾關係。¹⁸塔富里對於權力對空間的管理，以及國家對於社會設計和管理如何仰賴新的空間實踐與不斷變動的生產模式，特別感到興趣（這些生產模式既驅動又限制這些實踐）。他試圖藉由思考新舊空間理想典範、環繞空間實踐所形成的社會解放與規範修辭，以及新興與殘留的建築物間的相容與張力來理解「革命性」意識形態中的衝突與矛盾。由一些關於俄國、德國、和美國的文章鬆散地組合起來，他書中所呈現的歷史較不注重藝術、政治，或經濟意識形態／運動在時間性上的延續或轉變，而是試圖檢驗它們與不斷變動和充滿矛盾的環境間的不平等關係（在此「環境」應以空間的概念視之）。

我還想討論一下巴赫汀（Mikhail Bakhtin）對於文學「時空型」（*chronotope*）的精闢見解，因為這個概念開啓了將文本視為一處受空間生產（以及文化生產和大歷史）影響（且回過頭來去影響空間生產）所生成場域的可能性。¹⁹此概念吸引我之處，不僅是其認為文本是由時間和空間所組構而成；他更將這種組構的狀態視為特定歷史情境下生產和被消費的結果。而此歷史情境又同時被文本的空間生產／消費所組構，並反過頭來組構文本的空間生產／消費。雖然巴赫汀對於小說中某些空間參照的成規形成（*the conventionalization of certain spatial references*）著墨較多，而非其所被生產和消費的空間脈絡，但是他的論點認知到文本和脈絡間的空間關係。由此觀之，他對於「時空型」的理解採取的較是一種文學形式的歷史唯物論觀點，而非是經由對文學生產消費的脈絡進行探討的空間唯物論。

要重新思考一次世界大戰後義大利的國族—常民文化，必須檢驗電影在將國族形塑成「常民文化」場域組成領域（或「帝國」）中所扮演的地位。這包含了探討電影如何出現於日常生活景象之中，以及電影如何經由其他被設計為「常民取向」且充斥社會主體（*social subjects*）充滿而大受歡迎的場域而產生（這些社會主體是從／經由這



1905年 St. Louis 的五分錢戲院

些場域生成)。因為這個原因，此一研究並不特別重視電影在日常生活中作為「常民性」場域的角色。

就某些方面來說，電影在形塑國族—常民文化領域所扮演的角色，早已被我們這些研究二〇和三〇年代義大利電影的人或多或少地提過。劇情長片、紀錄片、以及新聞片皆發展出神話化（*mythologizing*）義大利都會鄉村及其互動、非洲與義大利間的各式流動、以及回應義大利境內美國／好萊塢文化的成規。在某些方面，我對於為什麼某些地方會被設置成「常民性」，以及它們在面對義大利不斷改變的國族—常民文化時，為什麼會成為義大利電影史中「通俗」的一部分感到興趣。我試圖想要指出的是，即便我們可以在影片敘事和類型中勾勒出某些重復出現的「通俗場所」，一部電影會注意到某些類型或神話的場所所取決的是此場所與電影文化中所呈現的「地圖集」（*atlas*）之間的關係。電影中對於義大利鄉間的處理方式，唯有將其放在與其

他地方的關係下來看才能被理解。通常一部電影會處理在這些場域間遊走時所隱含的意義。可是因為我想將「國族—常民」文化的生產置於電影文化的複雜性內來談（如此一來能避免將這些電影和法西斯思想等同，或是將這些電影視為反映這些年來人盡皆知的事件），我也許會簡化了「國族—常民」文化由空間中「取得定義」的過程（就空間的意義來說），以及其在多重文化生產場域中充滿張力和矛盾的狀況。

因此，在這裡我想採用一種簡短的戰術。讓我們在此舉兩部同為布拉薩提（Alessandro Blasetti）導演的義大利影片為例（我不想掩飾舉這兩部片子的原因）——《太陽》（*Sole*）和《母親大地》（*Terra madre*）——第一部在1929到1930年間上映，而第二部則在1933年上映。這兩部片都處理到相同的議題：片中都會男性角色試圖「回復」義大利鄉間的努力，到頭來使得他們被影片中所呈現的景觀所誘惑（而影片中的角色對這些都會角色來說亦是景觀的一部分）。相對於或是順著此觀點發展而出的是，鄉間居民對於一種受到開化的景觀之熱切期望，而這種期望是經由都市角色中介的結果。

在剛剛提及的兩部影片中，後者重寫了前者的敘事。在《太陽》一片中，一位工程師本來的任務是將沼澤抽乾，然而最後他卻身陷於鄉間居民爭奪土地權的抗爭當中。而《母親大地》說的則是一位年輕貴族重回鄉間的故事（此處是他家族的領地）。在此我不欲處理類型或神話形塑的議題；我想要作的是橫向的連結，將這些電影生成的平面和文化生產網絡串聯一氣。這些影片所呈現（並試圖中介）的城鄉觀點開啓了多重的流動，重新形塑著義大利景觀，並將國族具體化成為一處常民領域。

這些流動一部分指的是從其他省分遷移到城市的人潮，雖然在義大利居住在外省的人比其他歐洲國家要來得多。由鄉村移動到城市的人潮帶動兩種空間的規劃設計，其中一項是義大利建築「理性主義」的出現，將強化水泥理想化，製造出不斷重複的街廓和隔間。雖然此種建築風格在建造公共設施上最為明顯可見，並且一般說來成為加強規範都市中心的方法，然而它也被視為是對於「公共」或「常民」居住（housing）問題的重新處理。這其中最著名的例子便是1931年的羅

馬。在米蘭持續的軍事工業化下，三〇年代我們見到有計畫性的「常民」居住區加速擴大實行。而第二種轉變則是關於在鄉間造城的計畫（所謂的「鄉間城市」），試圖將日益擁擠的城市中人口「撤空」。《太陽》一片中明顯指涉的是法西斯黨的提議，而將羅馬郊外沼澤抽乾以利發展的想法則位於這兩種轉變與人潮流動之間的某處。

與布拉薩提這兩部片子及上述的土地抗爭和都市計畫相關的是一些紀錄片和新聞片。這些片子不僅報導了特定地區發生的具全國重要性事件（例如發生在佛利中央廣場的農業慶典），它們在1930年初更因法律的要求，必須和劇情長片一起在全國播放。其中一個特別重要的例子，是一部電影紀錄片在1933年對於一座新興「鄉村城市」穆索立尼亞（Mussolinia）的處理。這部影片不僅試圖將城市建築和鄉村以有機體的關係連結，並強調此城中的電影院是其現代特徵之一。

這部電影引起我興趣之處，首先是它在將全國性空間中的點（points）定位，並形塑出彼此關係所扮演的角色。然而，為了不過度強調影片敘事，將這些影片重新置入其流動的空間意涵是極有助益的。要達到此目的，我們可以將電影院在方才提到的土地抗爭和都市計畫中實際的座落位置納入考量。我指的是種多重關係——關於第一輪和第二輪戲院在都市中的座落位置：都市中心 vs. 都會外圍；戶外拍攝 vs. 戶內拍攝——戶外拍攝如何改變公共空間，以及移動式電影拖車將電影傳播與一種同時是全國和省分的計畫結合。與這些鄉村電影有關的，是一些試圖帶回古老戶外電影院的計畫，而這些活動則將鄉村景觀轉變成一種不受空間限制的狀態，進而成為「常民」戲院的強力支柱：其所以如此，正因為它沒有外牆。

對於「國族—常民」文化的重新形塑與再畛域化，也發生在旅遊和旅遊業上（其定義仰賴其與電影在日常生活空間上的關係）。二〇年代在米蘭周圍建立公路的呼聲於三〇年代受到政府的重視，而要求鐵路系統提高效率的要求也日益高漲（有句名言：「法西斯主義者讓火車準時到達」）。這兩者都是針對都市而來，在強調城與城間旅遊的同時，將鄉村景觀轉變成都市旅客和遊客眼中的風景。在鐵路和公路系統中有所謂的「民眾列車」（*treni popolari*），將都市居民帶入鄉

間。除了各種不同的新聞片和旅行紀錄片對鄉間場域的地圖化之外，劇情長片亦將旅遊路徑神話化，將之視為國族一常民空間中的路徑。最能說明此點的例子便是瑪塔拉佐（R. Matarazzo）的影片《民眾列車》（*Treno popolare*）〔雖然另外一些影片，如《遊玩》（*Palio*）和（*Assisi*）也能達到將小城鎮放置在全國性地圖上的效果〕——這是一部說明電影如何糾葛於由國家推動逐漸發展的旅遊業中的片子。

義大利內部人群流動的空間政治，隨著它們被認知為在非洲殖民地和義大利間流動的一部分而益形複雜——電影工作人員和軍隊的流動漸漸在重塑和畛域化的過程中占有重要地位。在義大利，對於新興鄉村或「礦產」城市的計畫和建設，與那些離開此地以武力和影片防禦（militarily-and-cinematically-defended）的方式到北非居住的工人所採取的手段是一模一樣的。在非洲殖民地拍攝的紀錄片和劇情長片僱用這些工人、士兵和被殖民者來生產此地域的影片「地圖」，而這些影片隨後送回羅馬進行後製並從羅馬再輸出——羅馬於是成為國族電影的電影城（Cinecitta）以及義大利新帝國的中心。

像《太陽》和《母親大地》此類型的電影在義大利景觀和領土（即作為新的地域和景觀）的重整中，具有重新形塑國族一常民歷史的意義。雖然兩部片的時代背景都設定在現代的義大利，然而兩者都延續並重新改寫了義大利歷史電影的成規（義大利歷史電影是一次大戰前國際上最成功的電影類型）。就如同巴赫汀論及小說時所談到的，敘事空間受制於一種文化拓撲學（a cultural topography，一種文學作品中時空的指涉框架），而此框架是經由先前存在的文本所建立的，也因此其早已影響了新敘事空間（及拓撲模式）產生的脈絡。《母親大地》不僅在同一個鄉間背景下重新處理了《太陽》一片中農民及統治士紳之間的區分類比，這些區分所產生的敘事氛圍更是在其他殘餘或新興的時空型中運作——例如「開放」了義大利默片傳統上對於「閨房」和「客廳」的重視，或是藉由當代電影中的都市場景將階級區分置換〔如在《軌道》（*Rotaie*, 1929-30）或《情歌》（*Canzone dell'amore*, 1930）這兩部片子中〕。

將時空型框架視作影響敘事空間脈絡的因素，並不能完整地解釋

爲什麼電影作爲一種漸進式的機構化場域，是內於環境的重新結盟與空間的再定義過程之中——即它如何以這種方式重新形塑了產生國族一常民歷史的情境。要瞭解此一過程，我們必須考慮在三〇年代初義大利電影「復興」時期，這兩部電影是如何在義大利新興鄉間城市、都市計畫、以及對非洲的擴展中被生產、流傳和使用。*Casa rurale*（鄉間住屋的現代理想典型）此設計概念經由理性主義建築和「公共」管理建築產生關聯〔如三〇年代在許多義大利城市建立的法西斯之屋（*casa del Fascio*）〕，被視爲義大利過往在現代都會環境中的「回復」。

要爬梳出國族一常民空間的形塑過程（或是以空間概念來看國族一常民文化），必會導向隱藏在法西斯權力管理運作之下的烏托邦主義（*Utopianism*）。在此我引用烏托邦的概念（依其古老的含意，指的是「任何地方」或「不存在之處」）來說明地區差異和距離在科技影響下的消失，這正是某種烏托邦國家認同模型以羅馬爲中心出現的時刻。1934年後在羅馬郊外對於電影城（*Cinecitt/Cinema city*）的建造和計畫，與其作爲電影生產中心及其他義大利城市建築典範相契合，此外還與意欲重新取回羅馬城周圍土地以及發展羅馬在政治、文化上的網絡等等目標息息相關。

因此我想附帶提出的是，權力的集中是對那些不完全屬於電影亦不完全受控於國家或政府的人群流動的反應。而具相同重要性的是，未來對此主題的研究可以從另一處（非羅馬）或許更屬於省級層次的地點出發，如此一來便能分析此地點如何被多重人群流動穿越（其中某些是屬於電影的），以及這些人群流動如何改變其內、外在關係，並將此處帶往一種與在地儀式化空間模型（*locally ritualized spatial models*）相衝突的狀況。這些人群流動同時肯定且複雜化身處在烏托邦座標上（*a Utopian grid*），或是在國家統治權及帝國空間呈現中各個場域與主體間的關係。〔我認爲這是費里尼在《阿瑪珂德》（*Amarcord*）一片中所意欲表達的意圖。〕而也就是在認知烏托邦模型在空間上的位置與組構關係之後，我們才能開始來探討「國族一常民文化」在歷史上的形塑過程（這其中的一部分是由電影所構成）；必須認知到社會關係是由空間組成之後，我們才能將電影視爲一處歷史性的權力場

域。而也只有有在認知到電影的外在性（*exteriority*，即電影與其他空間實踐間的關係，這些關係回頭來會以空間的概念定義電影的意義、用處及場所）之後，我們方能討論電影形構社會關係，並依其建立大歷史（*History*）的種種特殊脈絡。

波隆那的最後一場電影（電影城市的殘餘）

爲了要避免將大歷史與空間，或是電影的美學與物質性作錯誤的二元對立（在此歷史所指的是電影文本和美學中具轉變性的特質，相對於物質環境中不變的特質），我們應該要將電影視作與各式特殊場域和人群流動有著多重關係的社會實踐，如此一來便能同時探討這些場域和人群流動在對景觀、環境和地域的重塑上扮演何等角色（以及社會主體與它們之間的關係）。因此，景觀便成爲既限制又流傳電影執行者的具體環境，然而它卻一直轉變換形，爲社會執行者提供不同種類的情況。此圍繞電影的景觀使得要全然以「電影」的概念來理解電影如何形成變爲不可能，而我們必須在此景觀之內，才能找到電影發揮效力的位置。舉例來說，電影機制內所包含的放映和觀察的技巧也許能追溯到暗箱（*camera obscura*），然而電影要能產生歷史性的影響，則必須當其在特殊場域中的傳播和在地化能對一處環境造成廣大且影響深遠的重構才行。²⁰

只著重於電影如何描述和神話化景觀或是電影如何將觀者帶入其時空敘述中，會冒著將電影的影響只限定在形式和意識的危險，好像電影能超越具體環境，或是其效力的一致性使得電影與環境（以及電影在環境中的位置）一切無關。關於電影的效力應該被如此視之：在一個環境中某些場域爲何被設定，且機構化成爲「具電影性質」（不論如何地薄弱），並且能潛在地（或被認爲已經）導致某些變化？（在此環境中，電影與其他場域間的關係極爲重要；電影主體不僅跟其他場域的流動性相連結，更與以意識形態和物質層次將社會關係重構成

爲一處環境的舉動息息相關。)這並不是去忽略此改變可能有助於法西斯式權力管理的可能，事實上在 1920 到 1930 年間的義大利就是如此。而如此來思索權力也不意味著我們必須將 1920 到 1930 年間的義大利法西斯主義和電影視作控制社會的烏托邦模式。在此所採取的方式是以一種更爲具體的方式來思考權力，特別是電影的權力關係，而非如早期電影批評以電影影像再現或是意識形態來分析權力。

如果我們只能以特定場域來理解電影，那麼我們還須考慮電影與其他地點的關聯如何改變了這些地點、它們之間的關係以及社會主體與這些地點間的聯繫（不僅是他／她們對於地點的知覺和概念，還包含了其對於這些地點的易達性、投資和在其間的移動）。以如此的方式來理解「電影城市」，將是一種策略。從某個部分來說這是一種批評策略，它對於電影如何將社會關係組織成城市（場所）／「城市」（觀念和地圖），以及城市如何形塑一處的環境，使得電影在其中被以特定的方式組織，並產生特殊的效果感到興趣。然而這種批評策略預設了城市和電影間有一種歷史性的辯證，而這種辯證關係在二十世紀形塑了這兩者——這種結構方式對於電影和都市的形成和轉變極具策略性。而雖然它指的是電影如何被「都市化」或都市如何被電影化，它的重點並不是將電影在本質上視爲一種都會文化形式，或是將都市在本質上當作是具電影性。相反地，它將電影視作都市（作爲形塑土地的物質基礎）以及「都會」（即樂費波赫所謂的「都會」——將城市造就成地域的社會實作、影像、概念、神話、空間模型和地圖形塑）的中介。²¹

當然，三〇年代電影的散布（以及試圖管理電影散布和其與環境之間所形成的新關係），使得人們必須正視環境中的「電影」特質。到了三〇年代，電影的位置變得與更大架構的都市空間（重新）形塑密不可分——這其中包含休閒空間、公、私空間、市民和政府空間、階級和鄰里空間，以及性別空間。在都市空間之內（或是在組成此都會空間的各個場域間），電影具有一種歷史性的效力。然而相對地，「電影城市」也承載一些重要的外在大關係——這些可以是與鄉村生活、地區、國家領土，或是帝國和國際結盟之間的關係。就此意義來看，

電影城市勢必與由場域和人群流動所組成的歷史網絡息息相關（這些場域和人群流動有些不斷被重新組構，有些則消失不見）。如今電影在何處？而「電影城市」又剩下了些什麼？

在此我想藉由回到先前提及的電影研究中的歷史寫作和最近所謂的百年慶，來探討此一問題。我所反對的部分，在於電影研究傾向將電影形式或電影本身（其主題和歷史）當作可明確區分的對象，並且以文化生產中此種具隔絕性質的場域來作分析。就如我先前所言，此種電影研究傾向在處理「古典主義電影」和關於電影機制和革命性電影美學的討論中最為明顯。在這些研究中，電影從未被認為是各個場域間生成的關係，而電影生成場域與其他場域間的關聯性也未加探討。雖然我們可以將這種情形歸咎於許多情況（有些我已討論過，而有些則超出本文所能探討的範圍），其重要的原因不外乎是試圖將電影研究帶入學院，而這種情況正巧發生於電影在社會關係中的位置遭逢重大轉變的時刻。

從某個角度來看，試圖理論化和分析最近的電影生產史的嘗試，對於好萊塢電影的物質傳布或「斷裂」（fragmentation）的面向注意較多。新好萊塢，以生產形式來理解之，被視為是古典片廠系統遭受侵蝕，以及「後福特式地」將電影生產經由多媒體娛樂工業傳播所產生的結果；或者，新好萊塢也常常被看作是與後福特時期工業結構重塑相關聯的美學，甚至更為直接彰顯了「後現代主義」的徵狀（在此「後現代主義」被視為一種美學或是「後資本主義文化邏輯」）。然而，這些討論的重點還是著重於電影或是媒體的關係，認為新好萊塢只是關於電影與多媒體環境間關係的產物，或是將電影只視為是組構「後現代」或虛擬景觀中眾多媒體之一而已。後現代主義（以及現代主義）常常被用來統括空間關係複雜的特殊性以及空間實作的政治——關於後現代主義的論證以虛空景觀（empty landscape）或「虛擬空間」來替代早期論述／非論述性此二元對立，認為如今隨處所見只是此二元對立的內爆（implosion）而已。（這種觀點可見於媒體研究中關於美學和文本性的討論，和最近以後現代概念來理論化地方和空間的「批評性地理學」中。）如要說現今的電影或電視投射出一種「後

現代」景觀，或說媒體所呈現的影像和其所指涉的影像景觀之間毫無分別，或是說建築學以及都市重建逐漸重視陳列價值（display value）〔如范圖里（Venturi）所言〕是一回事；然而要瞭解電影與其所在環境間在不同脈絡中是彼此互相決定及形塑（彼此不乏衝突對立）卻又是另一回事。我所感興趣的並非是發覺新形式的美學或文化邏輯（這些可在他處複製），也非是能在各處發覺文化邏輯變化的批評性地理學。事實上，我對於地理、建築和都市／景觀研究之所以有興趣，只因它們提供某些詞彙和概念使我們能以社會關係的角度來思考媒體——此角度在前述研究中只概略地一語帶過。

慶祝電影史，此一需求的最大諷刺之一便是此慶典只發生於電影實作和其他媒體實作之間的結盟關係上，而這種狀況使得電影的地點（其空間參照）成爲議題，同時也問題化近來對電影史（作爲具體物件）的書寫。這些慶典將電影視爲一種正在消失的物件，然而卻又同時試圖證明「它」有自己的歷史。電影史學家所忽略的是，電影實作（以及其學術研究）總是被自身與其他場域間所形成的關係所界定，而電影系譜學是一種將電影在一特定環境中的位置定位和移位（locate and dislocate）的過程，將各式關係篩選後納入自身的框架之中。就如同我一直想傳達的，「電影史」這個議題（不論是書寫電影史、作「電影研究」，或是電影製作史）是關於空間的。電影史所要作的可以是記錄物件消失的過程，然而這記錄消失物件的任務不是只認知到媒體工業中的種種結盟和「相關產品」即可；它還必須包含對於電影研究所採取的知識論上的挑戰，也就是將「電影」以一種更激進的觀點看待，將之視爲是社會關係組成空間中環境形塑的過程以及電影計畫的位置。

在瞭解到目前媒體工業間的「複合」（synergy）面向之後，我們也許可以提出一個問題，即，「電影」〔或甚至是「電視」（televi-sual）〕到底還適不適合用來描述一種完整一致的形塑過程？電影和電視這種文化形式在日常生活中以及其在霸權形塑過程中的重要性是否已經減低？電影作爲一種形塑並受制於環境的實作從來就不是一種單獨分離的形塑過程；而電視也非如此。電影總是（在不同的脈絡

裡)與某些場域相連結,其傳播與其他流動相融合,並以此方式來建構當時所處的脈絡。討論電影在社會事件中扮演的歷史重要性是一條走不出的死胡同,因為如此一來會獨尊電影為決定社會關係的唯一因素,或是將某種文化形式或「媒體」當作忽視其所在位置以及造成影響的藉口。

再者,重新形塑當前「電影研究」的任務需指出電影和城市在(彼此交疊且互相倚賴)形塑過程中的種種改變。這其中需討論電影如何傳播到在三〇年代尚未進入的某些領域(如家庭);在此傳播的過程中住所如何被重構和結盟;對於舊式都會劇院和公共空間的重新爭取(大部分是藉由「藝術」或是「懷舊」電影)如何被看成是一種都會「重生」的過程;以及它的傳布如何伴隨著商業中心而形成(如大商場內的複合戲院,或是更大規模的主題樂園)。這些地方不僅僅是為了滿足觀看電影的需求(例如大商場複合戲院或是由可不斷重放錄影帶及電視構成的住所),就這層意義而言,電影對於某些人較不被認為是種特定場域。然而,這一切改變加起來卻能以空間的概念重新定義都會環境,將之視為社會關係和流動匯集的領域。

這些情形所衍伸出的結果之一,就是當前的電影生產必須發展出一套都會形態學,以彰顯電影生產在其中的殘餘形塑過程(residual formation)及其前所未曾占據的位置。一種思考「後現代」電影風格的方式,是將傳統電影文化中的樣態強加到當前的地景中,或是將當前的樣態強加到傳統的地景上。然而,如果我們只以如此的方式來理解電影城市的轉變,會忽略了都會環境仍然環繞著先前電影形塑過程所遺留的軌跡來轉變,或是目前所謂的都會在某些方面是一種受到先前電影形塑過程所影響的環境。

透過電視播映系統所形成的「家庭票房」(home box office)概念,說明了家庭和電影院之間殘存的概念區分。這些概念和區分和五〇年代電視與收音機的生產和消費之間的關聯有著密切的關係。然而電視藉由線路和衛星的傳送(伴隨著家用錄放影機的使用),既是鬆動傳統電影形塑過程的條件亦是徵狀。此一過程使得電影與其他不同的機構和場域產生關聯,即便一些先前的軌跡仍在此新興形塑過程

中所產生的概念和區分中殘留著。七〇年代末期以來，美國「重修」電影院的行動（the business of film house "restoration"）成爲「更新」（re-settle）不具商業利益市中心的主要方式之一。在這些情況之下，電視成爲某些城市（在歷史上和地理上）再生的手段。在角逐旅遊業的過程中，TBS 和 TNT（泰德·透納所擁有的以亞特蘭大爲基地的「超級電視台」）藉由持續播放和宣傳《亂世佳人》（*Gone With the Wind*），將當今已經過市中心重整的亞特蘭大神話化。上述亞特蘭大的例子說明了超級電視台的出現（經由無所不在的線路和衛星播送），如何將紐約和洛杉磯以外的城市變成具有重要性的「國族文化」生產和旅遊中心。迪士尼頻道之於奧蘭多，納許維爾網絡之於納許維爾，以及 WGN 之於芝加哥，這些電視播放系統都對於這些城市致力將自己提升爲交流、旅遊中心的努力有所助益，幫助它們在全國的層次上取得能見度。而這所謂的「電視」將這些城市帶入不同的關係網絡之內（與自己、其他城市或其他國家和國際的流動），雖然這一切都發生在傳統上和現今所鬆散界定的電影領域中（洛杉磯和紐約是其主要的座標）。

因此，美國各城市的電影與電視的歷史性重疊，成爲構成早期城市商業中心過程的一部分，其功能類似於中古時期歐洲城市中心在土地開發中所扮演的角色，只是將其重新發展以成爲吸引城市周邊和其他城市消費者（如旅客）的誘因。可惜的是，要爬梳先進電影和新興電視性如何中介此環境轉變（或是環境如何中介電影和電視）不是本文所能處理的課題，因此我將以一則軼事來結束本文。

波隆那（Bologna）這座中等城市仍保有環繞市中心廣場而建的中古建築，雖然這並不能使得它和其他類似或較小的義大利城市一樣，成爲旅客心目中的旅遊勝地。在五〇和六〇年代期間，此城拜義大利經濟繁榮區之賜，加強舉辦商業「展覽會」——此舉使得波隆那一躍成爲具地區性和全國性的國際貿易中心。在 1996 年，展覽會舉辦單位舉辦了堪稱義大利有史以來第一次的高科技「新媒體」商業展覽〔稱之爲「未來展」（Futureshow）〕，其中包括了對於電影生產和行銷有所投資的公司所推出的「個性化」商品。在報紙上，對於此事的報導一直重複強調波隆那是義大利第一個能將對市政有興趣的公民吸引上

網的城市。負責此計畫的辦公處與其他政府機關一樣座落在市中心廣場旁，那裡進行著由艾柯（Umberto Eco）所提出的計畫：在此處建造一座多媒體拱廊商場（Multimedia Arcade），作為討論「新媒體」在創意和國家市政方面所能發揮影響力的中心。而近兩年來的夏季，波隆那的主要廣場一直被用來作為放映免費電影和在夜間提供市民談論電影的空間。在 1995 年那一系列電影放映的最後一夜時，我恰巧是觀賞《最後一場電影》（*The Last Picture Show*）台下的觀眾之一，而這部電影所講的是一個只擁有一個電影院的城鎮的衰落。對我來說，這部電影在一處沒有露天電影院，卻逐漸被塑造成鼓勵使用網路和吸引旅遊經驗豐富觀眾聚居的地方播放，正是結束本文不可錯失的寓言（allegory）（這還包括我將自己在 1950 年間德州一座單電影院城鎮的兒時回憶帶入此片中）。在義大利廣場放映好萊塢片並非是件新鮮事，這在 1920 和 1930 年間早就有了。然而此實作的效力必須放在變動景觀的文本和物質特質匯集的脈絡下來理解才有意義。

現代城市〔如班雅明（Benjamin）所言〕就像是羊皮紙（palimpsests），是由先前景觀的遺留物所構成，總是能被擦拭或是與其他新興結構產生關係——這些社會關係在空間中被重新定義為居所（habitat）。因此，電影應是各個不斷變動場域間所形成的關係，與其居民的記憶生產與環境議題息息相關。雖然當前的城市仍是經由電影所形塑而成的環境，它們還是會被迫與其過去、內在結盟，並與其他城市建立關係，而這一切使得「電影城市」對城市的價值逐漸顯現在其對過去的生產中。

註釋

- ① 見樂費波赫（Henri Lefebvre）的 "The Specificity of the City" 一文，收於 *Writings on Cities*，編譯者 Eleonore Kofman 和 Elizabeth Lebas（Oxford: Blackwell, 1996），頁 102。
- ② 見柯莫利（Jean-Louis Comolli）的 "Notes Toward a Materialist History of Cinema"

- 一文，後更名為 "Technique and Ideology"，收於 *Narrative, Apparatus, Ideology* 一書，編者 Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986)。
- ③ 雖然並非是第一位採取如此看法的評論家，然而梅茲 (Christian Metz) 對於將影片 (film) 視為「語言」的努力可說是最大同時亦是企圖心最強的一位。參閱梅茲的 *Language and Cinema* 一書，譯者 Donna Jean Umiker-Sebeok (The Hague: Mouton, 1974)。然而我在此所要指出的是，符號學與結構主義藉由與精神分析理論聯結和理解，鼓勵思考文學和電影作品在形式上的特殊性和內涵的複雜性。當此種評論所討論的主題較具社會性以及／或政治性（通常採用某些馬克斯主義觀點），其對於文本內在特質的關注則鼓勵將評論視為對美學的介入（即，解構），並藉此清晰勾勒出這些結構（意識型態）的意義和意識。
- ④ 見康寧 (Tom Gunning) 的 "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-garde" 一文，收於 *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*，編者 Thomas Elsaesser 和 Adam Barker (London: British Film Institute, 1990)。艾賽塞 (Thomas Elsaesser)，"Dada/Cinema?"，收於 *Dada and Surrealist Film* 一書，編者 Rudolf E. Kuenzli (New York: Willis Locker, 1987)。
- ⑤ 見 Miriam Hansen 的 *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* 一書 (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991)。另參閱 Giuliana Bruno 收於本書中的論文，以及 *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari* 一書 (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993)。
- ⑥ 比如 Colin McCabe 在 "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian These"，以及 'Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure' 兩篇文章中對於「古典寫實主義文本」的探討。分別收於 *Screen* 15(2), 1974 以及 *Narrative, Apparatus, Ideology* 一書中，編者 Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986)。
- ⑦ 以此種看法作出的最廣泛性研究莫過於是 David Bordwell, Janet Staiger 和 Kristen Thompson 合著的 *The Classical Hollywood Cinema* 一書 (New York: Columbia University Press, 1986)。
- ⑧ 關於他對於「電影」(the cinematic) 和「影片」(the filmic) 定義的區分，參閱前引 *Language and Cinema* 一書的第一章。對於梅茲來說，「電影」是外於（或者是以時間性來說，「之前」和「之後」）影片文本的，然而影片文本的外在性，在此種意義的界定下，既是「語言系統」也是「社會／科技／經濟機器」——這種觀點使得電影似乎能自行運轉，不僅將社會性概約化，並將影片或電影所處的物質環境抽象化。

- ⑨ 見 David Bordwell 等人的著作。
- ⑩ 比如 Peter Wollen 的 "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'Est*" 一文。收於 *Narrative, Apparatus, Ideology* 一書，編者 Philip Rosen (New York: Columbia University Press, 1986)。
- ⑪ 見克拉考爾 (Siegfried Kracauer) 的 *The Mass Ornament: Weimar Essays/Siegfried Kracauer* 一書。譯者、編者、作序者 Thomas Levin (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995)。
- ⑫ 見羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 的 "Semiology and Urbanism" 一文，收於 *The Semiotic Challenge*，譯者 Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1967)。及 Guy Debord 的 "Two Accounts of the Derive"，"Introduction to a Critique of Urban Geography"，"Unitary Urbanism" 和 Ivan Chitchevlov 的 "Formulary for a New Urbanism"，皆收入在 *The Situationist International Anthology*，編譯者 Ken Knabb (Berkeley, Calif.: Bureau of Public Secretes, 1989)。
- ⑬ 見威爾曼 (Paul Willmen) 的 "The Third Cinema Question" 及 "The Nation"，收於 *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory* (Bloomington, Ind., and London: Indiana University Press and British Film Institute Publications, 1994)。
- ⑭ 我所試圖擺脫的這種區分是索亞 (Edward Soja) 在 *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (London: Verso, 1989) 一書中的主要論點。
- ⑮ 參閱 Stephen Heath 在 *Questions of Cinema* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1981) 一書裡或是 David Bordwell 等人所編的 *The Classical Hollywood Cinema* 中關於「敘事空間」的討論。
- ⑯ 雖然我大致同意湯尼班奈特 (Tony Bennett) 提出重新審視文本與文本外 (the extra-textual) 之間關係的看法，然而我認為他的「閱讀形成」此一概念較著重於「閱讀」文本而非討論文本和讀者在以空間組織、規範的環境中所享有的相對位置和流動性。(見 Bennett, "Texts in History: The Determination of Readings and Their Texts"，收於 *Post-structuralism and the Question of History*，編者 Derek Attridge, Geoff Bennington 和 Robert Young, Cambridge: Cambridge University Press, 1987)。而我所要提出的看法較近似於傅柯 (Foucault)：他認為我們應該去察知「發話事件被散布、分配所處的外部空間」(頁 121)，以及「一處由各個不同場域網絡在其中被配置的外部空間 (a space of exteriority)」(頁 55)。(參閱 Michel Foucault 的 *Archeology of Knowledge* 一書，New York: Pantheon, 1972)。
- ⑰ 見詹姆斯·賀依 (James Hay) 的 *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing*

of the Rex (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1987)。

- ⑱ 見塔富里 (Manfredo Tafuri) 的 *The Sphere and the Labyrinth* 一書 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990)。
- ⑲ 見巴赫汀 (Mikhail Bakhtin) 的 *The Dialogic Imagination* 一書, 編者 Michael Holquist, (Austin: University of Texas Press, 1981)。
- ⑳ 見強納森·凱瑞 (Jonathan Crary) 在 *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass.: MIT Press UP, 1990) 一書中對暗箱的討論。他的討論極具啟發性, 因為他不將暗箱視為經過幾世紀發展後於電影集大成的科技實踐和理想典型。然而, 他對暗箱的處理方式以及對電影的討論較著重於解釋歐陸現代性中社會主體的形成過程, 而非將暗箱或電影視為一處環境中 (與其它場域相關) 的特殊場域, 他也沒有解釋社會主體在形塑過程中如何進入這些場域, 及如何在這些環境中活動。
- ㉑ 此種組構是在一處由物質和環境結構形態學 (morphology) 所組成的城市內, 隨著電影的物質展布和地域設定而發生的。而其亦與某些內於此形態學中的影像和敘事的流動有關, 此形態學對於其想像形體 (imagined shape) 和社會主體將其視為可居住之處並以各自特別的方式在其中探索貢獻良多。其中的一種觀點預設了城市 (以樂費波赫的話來說) 是「一種切身的現實狀態, 是一種實際且具物質性以及建築上的事實」, 而另一觀點則認知到「都會」 (the urban) 此一概念——「一種由各式關係組成的社會現實狀態, 而這些關係是被思想所認知、建構、和重構的。」見樂費波赫, 前引書, 頁 103。

Chapter 11

地圖、電影、音樂和記憶

伊恩·錢伯斯 (Iain Chambers)

「所有的革命都源於夢想。」

——Grace Nicholls

「家不再是個住所，而是篇由真實生命譜寫而成、無人所知的故事。」

——John Berger, *And our Faces, my Heart, Brief as Photos*

「所以一段音樂」我說，「就像是地圖上的座標囉？」

「音樂」，阿卡迪 (Arkady) 說，「是我們探詢世界的記憶金庫。」

——Bruce Chatwin, *The Songlines*

地圖、音樂和記憶：此種持續將空間——這空間是屬於語言、聲音、影像和生命的——傳譯至一處充滿各式特殊性的地點，以及由不斷逝去的「現在」所形成的存有狀況，會無可避免地將地理學傳譯成本體論，將音樂和影像的形構法則傳譯至聆聽和觀看主體上，並將抽象的部分帶入身體之中。在此我選擇在大都會的聽覺地圖中、在聲音紀錄及音樂的暗喻和變形力量〔就如布拉克 (Ernst Bloch) 所說的讓「謎團發聲」〕所處的全球化科技複製脈絡裡來探討這些問題。這本論文集集中的文章大都著重於電影和城市，然而在此我想以這種觀點為出發（而非結束），進一步援引聽覺而非視覺地圖來為我的旅程定位。

因為在影片和電影中上述觀點依然占有舉足輕重的位置，因此我先簡短地以電影的議題為引言。電影作為一種語言、經濟文化機制與表述形塑世界的方式，對於我們遊走其中的視覺、聽覺和文化景觀的形構貢獻良多。如此看來，電影也可被視為「我們知曉能力和記憶的儲藏庫」。^①這似乎帶給我們一個啓示，也就是不要太急著以一種因果或直接的關係將電影和社會相連接，而犯了模擬的謬誤，認為前者是映照或代現後者的一面明鏡，相反地，我們應該將電影視作一種我們居住、生活，以及形塑歷史、文化和身分認同的眾多語言之一。提出電影是什麼這個問題，便形同在問我們的文化是什麼、我們是誰、我們在此地做什麼這些問題。

在此提出這種反思，是要反對以理論化的方式來詮釋世界，將語言（不論是電影或日常生活的語言）化約成發生於主體生成之後的透明媒介。這種認為語言在主體出現之後才生成的想法（而非將其視為早已存在且不斷等待和召喚我們的存有），無法讓我們漫遊於由文化語言、歷史存有和社會變動所纏繞組成的謎團之中。各式的語言，無論是文學的、電影的、音樂的或口頭的（甚至是仰賴精確科技文化系統的語言），並非像開關一樣可以隨意啓動或取消。它們持續地滲透這個世界，是我們存有的代言人且四處流傳，完全不顧我們的意願。身為我們生活中密不可分的一部分，它們先於我們知曉能力而存在，也因此深深影響我們的存有和不斷的變動。對於媒介或是科技來說，它們也是不可或缺的。它們是我們理解力的一部分。

舉例來說，我們要如何界定電影、電視、或唱片和社會之間的界線呢？或者換句話說，商業和美學的界線又在何處？這種無法確切界定界線的狀態使得我們得以保持距離並超越維持此種媒介、語言和科技的狹隘區分，無論其為批評性或是社會性的。我們無法從中全身而退，因為它們總是圍繞在我們身邊。相反地，我們被迫必須正視它們在界定我們身分以及形塑我們慾望和變動時在本體論上所扮演的重要角色。

也許這種缺乏距離——源於一種希望被眾多語言圍繞、重塑的傾向，使得這些語言只能呈現出我們在世間存有的曖昧性——的狀態在

聲音的領域裡最能被顯現出來，雖然這個面向幾乎沒有被探討過。在此視覺霸權和其所帶來的馴服力被歌曲和靜謐（silence）所取代，而聆聽也和聲音一樣具有同等的重要性。影像和電影所隱含的曖昧性和自由並未被否認，然而機構性和經濟的壓力、甚至是在一般要求呈現事實的視覺活動背後所隱含的意識型態，幾乎無法將這些曖昧性和自由帶出。而我認為，在聲音所營造的寬廣和四散的脈絡中，較能達到上述所提及的承諾。

雖然以視覺的角度來看，身體一直被歸屬於表象的範疇，但事實上身體是經由聲音的移動而存在。記憶在順應聲音所勾勒而出的路徑而走時緊抓著視覺不放。在「表演」這個特例中，我們可以看見聲音對抗視覺霸權所受的限制——某種表情、某種風格、這些身體、某個時刻，而這些常常會導致岔出原先目的或方向的意外旅程。視覺對於物體的物化，其包含在毀壞賽璐珞影片中褪色的靈光（aura）（雖然現在這些都注定會在數位檔案中得到永生的光芒）在聲音的帶領下超出了原先的限制——一些音符、喊叫、呼吸、輕敲聲及靜謐：此空間對未來伸出友誼之手。這種形塑、投射其客體並試圖將一切視為透明、科學，以及在臨床上可理解及掌控的視覺驅力（drive）（在此我們見到醫學和媒體論述間怪誕的毗鄰性），總是不斷試圖抓住存有和時間，將生命化約成具代表性的範例，將之視為是一種抽象化、隨手可得的意義「儲藏庫」。^②影像所隱含的曖昧性會對意義的停止帶來慰藉。而聲音才能真正干擾視覺霸權，並將影像回歸到表面的歡愉及生產、遮掩和偽裝再現所需的自由（和限制）。這是為了破除認為影像勝於行動、不具形體的形式勝於肉體流動、形上思維勝於不受控制的事件、符號勝於聲音種種看法的迷思。^③影像所具有的立即性——照片、電影段落和數位掃描——很明顯地包含且窮盡存有的狀態。凍結時間並弔詭地將其記錄和重放，影像便與死亡相連：在其中，一切事物似乎在符號扁平化的傳遞中成為存有的遺骸，具有鬼魅般的來世特質。然而，如果回到感知層次，影像應被視作包裹住再現的機械化過程：寫作的科技化視覺呈現。藉由此種寫作對想像和世界框架的延伸，視覺的結論被重新定位，而影像也被迫顯現其既為權力又為限

制、既為承諾又為威脅、既為延伸又為結束的理性中心取向。而在這框架內外之間則有一道由聲音所鋪成的、保有無法被壓抑創造力的道路。

黑暗中傳來的聲音，街頭飄散的薩克斯風韻律，黏滯在舌上的唾液，說話時字與字間發出的呼吸聲，以及靜謐所帶來的停滯：這一切都是音樂，並導致立即目的的突變，將之以記憶銘刻。探詢音樂的意義和聲響的重要性，也許就是從我們感知深處尋求無法捕捉的存有。喬治·史坦納（George Steiner）如此寫道：「在音樂中，存有和意義是密不可分的。它們拒絕被傳譯。然而它們的確存在，而我們對此『本質』的經驗和其他人類的認知活動一樣確切。」^④羅織了節奏和存有、聲響和記憶，對音樂意義的慾望和延遲，在前語言層次、在我們身體中不斷變動的符號空間（semiosis）哼起了一首內斂的對位旋律。^⑤

音樂讓我們能旅遊：在幻見（fantasy）中向前，在時間中往後，在沈思中左行右轉。最重要的是，音樂將我們帶入記憶的甬道及其「突如其來與現在失聯」的狀態中。^⑥在此，時間溢出我們的概念框架。記憶的時間具有能允許對其他時間的回返、重探和重塑的回溯性。此種可回溯性時間和身體不可回溯性的共存狀態，在我們的經驗和生命中開啓了一道裂縫。線性、無法回溯的時間被各種橫向時間打斷和侵入而中斷：徵狀、回憶、對於過去不斷記錄和重組及那股執意想重回此紀錄的慾望形成了一種系譜學。記憶所營造的變動空間，在我們歷史的空間裡如岩漿爆發，成為懸置在時間中的斷簡殘篇和失落，對於我們理解現在有重要的作用。記憶被由語言所構組的脆弱語串及形塑我們曖昧身分認同的身體所發出的韻律和呼吸維持且監護著（既是掌控又是保護）。而音樂作為歌曲、舞蹈、韻律及樂譜和歌詞，形成了一種對位性的記憶，在創造流動的個人化和共群的過程中探詢各式各樣的情境。

一位吉普賽女郎獨自在沙漠棕櫚樹下舞蹈。她色彩繽紛的衣裳和炫目的珠寶在傍晚時分的陰影中閃亮著。這個場景具備了催眠性和象徵性。我們彷彿發覺自己位於他處的入口，看著堪可辨認的世界在我

們面前出現，卻又無力將之理解。在此所遇見的一種逃離我們理解力的狀態。一切都是如此清晰——在沙漠中舞蹈著的身影，及伴隨著舞步的聲音——然而還是有一些東西晦暗不明，好似在我們視線之外隱藏著，像是一種安靜的存在。這便是阿爾及利亞導演湯尼·蓋利夫（Tony Gatlif）所導的《一路平安》（*Latcho Drom*, 1993）一片的開場。電影的場景由印度次大陸的西北部出發，然後橫越充滿了歷史記憶的半島，而這一切都由一路出現的聲響所呈現：巴基斯坦、埃及、奧許維茲（Auschwitz）、卡馬格區（La Camargue）、安達魯西亞（Andalusia）。此種漂泊無家民族的歷史印證了海德格所說的「語言是存有的居所」。^⑦這種內顯的歷史是藉由不斷變化的歌曲中無盡的旅程來維持和滋養，跨越一道又一道的界線，不斷地將音樂中的段落、歷史中的土地及漂泊離散的身分與空間轉化成語言的場所和住所。而仰賴我們腳下所踩祖先之土的「垂直性」歷史，在此被語言執著的跨遊所置換——被納入聲響、歌曲和舞蹈中，並試圖在世界中尋求一處棲身之地。在這種聲響的游牧學和土地的音樂銘刻之中，我體認到音樂和世界在身體中相遇、相親的狀況，而此種狀況將主體形塑過程中不可或缺的異質性明白地顯現出來。

身分認同本身是一種不斷轉變且吸納、合併外在元素的過程，就如同是存有（being）譜出樂曲中的一段音樂。當聲音出現的時候，我們便誕生了，然而一旦開始演奏，不到尾聲響起是不會停止的。身分認同是一種不斷在當下揭示的低音線；它具有根莖蔓延的性質，是一種從轉移、維持我們的種種語言中所譜出的一首賦格曲，同時它也是關於環繞世界各處能量的首曲獨奏和即興曲（而不是一個單獨的音符獨自在進出世界之間將其拉入自我的世界中）。

在最近西方的歷史中，佛洛伊德（Freud）強調要將語言——不論是將其視為無可化約的本體（如海德格），或是象徵層次的約束（如拉崗）——再重新帶回身體和存有的聲響之中。^⑧將音樂視作記憶，便是抓住了重複性活力和具體的本質；也就是如佛式所言如何將記憶（Erinnerung）連結至重複（Wiederholen）的過程之中。在1914年，精神分析之父寫了一篇名為〈記憶、重複與修通〉（"Remembering, Repeating

and Working-Through") 的短文。⁹他指出重複性在癥狀「隨著意識活動路徑」消解時所扮演的重要性。¹⁰再者，他認為一方面重複性既能提供到達記憶的通路，另一方面它又是一種抗拒、拒絕和壓抑的形式。音樂作為一種重複性的語言，持續進行著此種喚醒和抗拒過去的遊戲。在聲響的回返中，音樂將記憶裡中斷的部分填滿，暫時克服了對記憶及吸納記憶身體的抗拒。在重複性的例子中，也許重要的不在於記起所忘的內容，而是暴露出忘卻這件事本身。從前種種被遺忘的不復記憶，然而重複性的語言將之尋回的同時並改變了它。這首持續不停的歌，「不是昨日種種，而是此時此刻的力量」，對於記憶存有的出現／消失提供了監護——在聲音出現的時刻揭露同時既顯現又隱藏，這也是研究存有的思想家所認為的藝術所扮演的基本角色。¹¹

記憶作為我們自身感知環繞和回返的場域，就像是延伸到世界各地的皮膚一般，上頭橫流著慾望、情感和各種表達形式。記憶勾起了對過往的情慾化。然而，記憶並非自給自足；它以影像、文字和聲音的形式受到語言的維持和看守。為了抗爭記憶被以類似種族隔離的狀況管制、及那些意圖將過往消音的陰謀，音樂擁有一種倫理共鳴，使我們能將其四散身軀的斷簡殘篇重新找回，而非僅是了解和詮釋過去。音樂超越了閱讀、分類和對往事詮釋的僵化獨白，建立了一處容許即時召喚和反應的場所，讓我們能向他處行走。音樂能暫時讓我們翻轉時間的進行，並將歷史視為一種可逆的證詞——因此是無法確定的，就如班雅明（Walter Benjamin）所言——此證詞見證著過去、人類傾頹的救贖，以及我們心中備受試煉卻永存的信念。也許音樂藉由將我們推進時間和意義的空缺，能使我們暫時逃脫限制我們的敘事框架，並以此與我們在這些敘事中的「家園」重新協商。

我們對於記憶的進出是藉由語言，藉由那些銘刻在書頁、身體和聽眾席的印記。我們不僅藉由音樂喚起過往，其所仰賴的技術，即錄音，也是一種銘刻，一種書寫形式。在《錄音美學》（*The Aesthetics of Recorded Sound*）這本書中，當代日本評論家細川周平（Shuhei Hosokawa）如此寫道：「早期的裝置如唱機（phono-graph, gramo-phone, grammo-phone），被以結合『聲音』和『書寫』的字源來命名並非巧

合。」¹²

我們的記憶在攝影、電影、唱片和數位影像種種立即性語言的陳列下顯得愈來愈切身。在這些地方，記憶被捕捉、放大和擴散。複製性科技使得「永恆回歸」成為可能。然而在此卻另有一種科技永遠無法完全譯出的深邃曲調。我們的記憶在慾望著時間和生命的同時，試圖將我們與遺忘隔離；而在我們重複地向聲音探求的過程中，清晰但無法解讀的慾望遂無所不在。音樂是一張多層次的地圖；它同時與時尚（對於新鮮事物的重複）和記憶（消失在時間中的記憶）相連。它讓我們能在意識和遺忘間搭起一道脆弱的橋樑。它將由事件所組成的歷史變為不斷變動和無時間意識的記憶，而其所藉由的方法便是允許我們標記時間並將之喚回，將過去帶回現在，並允許我們在其回聲中尋找其他夢想和未來。

因此，雖然音樂開始時是一種歷史和文化的表達，然而當它一旦來到世上，便開始了其漫無止盡的旅行；它的旅途沒有定點，它「不問任何理由」地一直延續。它無所不在，卻又不見蹤影：它是時間中的空洞，空間的中縫隙，經驗的午休。

然而，雖然聲音無所不在，但它們卻總是被寫入某個地點特殊的詩學之中。音樂和存有的呢喃作為語言、書寫和記憶總是包含著傳譯的動作。在傳譯中所引發的再記憶過程中，試圖再現的意圖被打斷了。這種意圖在傳遞過程中——不論其是歷史、想像或夢境的文本——被轉化且帶入新的訊息，並在動作行進間置換了再現的意圖。¹³關於現實與再現，過去和現在之間所想望的模寫關係在某種情境的激進歷史性中被顛覆，而這種情境存在於感知的溢出與傳譯、記憶、書寫、敘事、認知限制間永無止盡的缺口之中。傳譯在其立基之處便已透露出其缺口。它無法以普同意義和透徹的真理發話，而是必須在眾多文化形貌和社會縫隙中發聲——在這些地方語言、再現和現實在尋求適應的過程中注定要一而再、再而三地被記錄和轉化。¹⁴

事物「原本為何」並沒有任何簡單或直接的方式可以還原，只有這些事物如何被記憶和傳譯的狀態：不是發生過了什麼，而是正在發生什麼。因此，一切事物皆被記憶和壓抑，每一個見證都有其缺憾之

處，而每一次回憶也都注定要不斷地回憶。記憶也可以被稱作是遺忘、排除失落、否認缺陷、取消語言失敗和意圖不完整性的藝術。因此，記憶並非源頭、事先立下的規則或命運，它反而是心靈在現在的釋放中對過去細節和苦痛所作的重寫，是一種泉源、一張供人寫作的書桌……。

記憶，不論是個人、精神分析式或集體和歷史的，總是棲身於一種曖昧的景觀之中。對班雅明來說，記憶和歷史是可以互換的。^⑮難道這意味著記憶只是一種排除了個人無意識中令人費解的滑動和壓抑的集體歷史形貌？或者這種說法也提出一種歷史無意識的可能性，任一清楚、理性的敘述總是永遠被其他故事、其他場景所籠罩、增生或置換？而這第二種說法不也使得以普魯斯特（Proust）或班雅明自己對柏林幼時記憶的方式來思考過往成為可能？在此所呈現的歷史不是科學，而是記憶；不是律法，而是語言。

記憶並非固著亦非永恆不變。記憶作為文化群集，能使我們以更多元的眼光斜視歷史時間，並提出一種救贖；在此救贖中，文化論述和歷史行動皆經由暗喻不穩定的力量及既顛覆又傳遞論述的種種語言模式的介入而重新書寫。而這也提供了班雅明將歷史轉向、進而顛覆其源頭的方法。（在此也可以見到他與所謂幻滅的巴洛克詩學之間的牽連，也就是那些撞擊到無以言說、朝向無盡之處飄流的音符漩渦而遭遇船難的文字）。如果歷史和記憶共享相同的結構，那麼歷史便成為一處場景：不是那種預先設立好的、線性的規範結構，而是銘刻在場景內不連續的印記。因此，班雅明對於影像的閱讀必然包含了影像的幻滅，這是一種具批判性的覺醒，依此他能從那不被挑戰的延續性中恢復、撿拾和撬開那些影像。而這對記憶來說也是相同：我們必須破門而入，顛覆其所帶來的撫慰，並且「藉由對過去的重新認知來發覺當下曾經可能會是什麼」。^⑯在過往與現今祕密的協定之下，歷史的身體，身體的歷史……以及歷史作為一種身體闖入過往，為的是要以一種本體論上的干擾來重新為現今賦予形貌和身體。

浪漫主義和馬克斯主義都立基於一個先驗不受異化的社會：一個混淆不清的現實世界。這兩者皆以欠缺或消失的概念來批評現今狀

況，因為它無法將我們重新帶回到那已然失落、有機的一致性中。然而，如果異化像衝突一樣並不特屬於資本主義，該怎麼辦呢？如果異化從未經驗過辯證過程，而是種無法化約成特定生產形式所產生的社會關係，且因此持續阻礙所有目的論所仰賴的「進步」概念，又該如何？換句話說，如果衝突不具目的論，而是本體論取向，且不斷在我們有生之年將我們囚禁於其中，我們又該如何？在試圖抗爭的過程中認知到此面向，並不意味要向前挺進，我們反而要藉由拒絕先驗規範的方式來重塑，以不同的方式往羊腸小徑巡繞。這是將自己推向異托邦（utopia）而非烏托邦的舉動（烏托邦本為歐洲中心思維中「進步」概念的人本主義之子，意欲發現新世界）：異托邦意味著他處，一種以多元的態度來生活的方式。烏托邦被異托邦所僭越，被充滿了不同地點、語言、節奏、事件等的空間增生所取代。

音樂可被推測的本質，也許最能幫助我們規避理性對「進步」的堅持，使我們能以巡繞幽境的方式進入當下的延伸和聲響的建築之中；這些聲音建築被援引用來打造想像家園，建造暫時性的生活環境，並在世上尋找適當的生活方式。音樂作為舞蹈、嘉年華會、瑞舞（rave）和出神狀態，將我們從被分配的社會位置拉出而進入一種崇高的境界。它容許一種暫時性的出口，將我們從舞池帶到出神忘我（trance）的境界，藉此縮短距離，並使得進入先前需要許多時間、金錢和存在信念才能達到的他處更為容易——不論這意味著需要成為某次文化的一員、一位美學家或完全「沈淪」過著另類的生活。

記憶保護我們免於過去的侵襲；如果沒有記憶的保護，過去可能會如洪水般將現今的一切淹沒。記憶作為一種建構，一種我們建造的防護，一個我們所述說的故事，它對紊亂的情況有所控制時也對其賦予形體。漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt）在1925年為海德格而寫的一篇名為〈陰影〉（"The Shadows"）的自述中寫道：「如果你將所有的悲傷寫下或將它們說出，則一切的悲傷都將能承受。」¹⁰記憶不僅被形成，它更被框住，而且在某種細微的層次上來說是被造假的。它提供一個似乎能通往過去的入口，但卻永遠無法逃離現在的質詢和形塑。記憶是一種擇選的機制。在回想的過程中，我們重新記起了某些事

物，也遺忘、否定和否認另一些事物。我們的記憶和其他我們所做的事一樣地真實（或不真實）。所有的記憶、書寫和歷史都會犯錯，而且具備斷裂的特質。這其中的種種都是對一切無法挽救的失落的一種版本。它總是一種重新記憶的過程，是對無法還原的身體的各部位做一種暫時性的組合，而這身體總是權宜性，而受著遺忘之光的照耀的。記憶並非時光流逝中不變的遺蹟，而是不屈從於時間、且能以不同方式揭露不同故事的不穩定形貌。因而記憶總是受到挑戰。因此它也可以被視為失憶症和意義消失的地點。將過去視作一種書寫經濟、塗鴉板或者一張羊皮紙，便是了解到其受制於多元詮釋的影響，而這些詮釋正試圖賦予過去和現在多元意義。對於過去的回歸和再現，總是受制於「記憶的殺手」，而且「迫使我們對於已遺忘事物的事實保持一定的敏感度」。¹⁸

（正如所有的語言一般）音樂作為一種語言，藉由其共通性和獨特性維持這種張力。相對於其他制式語言如文學、史學和視覺藝術的易近性（accessibility），它對於我們所期待依循的腳本有著無所不在且非預期的干擾。在其匿名的消費以及不勝枚舉的積累過程中（從沙漠慶典、開發雨林到酒吧、街角、地鐵出口和錄音室中的現代祝禱），音樂也許提供了一種更寬廣和無法壓抑的語言形貌，這語言在記錄記憶的同時亦歌頌著時間和存有。如果音樂提供了一個懷舊的場所，它也提供了一個讓我們有重新出發的回返點。

作為一種橫越時空的產物，記憶不僅是一只包裹（限制）著我們自以為所知且能回憶的透明信封。如果它將我們的注意力導引過去，它亦將我們推向無意識的狀態。在過去與現在如此滑動的延續性中，在這種互相形塑的狀況下，我們要如何知道我們自以為所知的一切？而我們可以仰賴的只有驅使我們思考這些問題的種種語言。這些語言不必然是文字，也無須十分明白。它們在我們使用前早已存在，而且不論如何使用都無法將其化約。記憶在其回應現今的同時，便暫時完整了起來。

援引過去即是將現在重新定位，並在其中揭露偶發的路徑，而這些路徑在帶領我們回溯的同時亦引領我們向前：關於柏林的記憶；關

於動物園的記憶；關於一座「失去自我，就如同在叢林中迷路一般，是一種須學得的藝術」的城市；或是一段在貝爾發斯特（Belfast）的青春：「在漫漫夏夜十一點半，你在無線電播放盧森堡電台的音樂時所感受到的靜謐，以及跨過碧奇河所傳來的呢喃聲。」¹⁹ 1993年12月，范·莫瑞森（Van Morrison）在舊金山的麥索尼大會堂唱了〈在花園中〉（In The Garden）這首歌。在演唱這首歌的同時，曲調慢慢地轉成另一首較早期的歌曲——〈真的，真的走了〉（Real, Real Gone）——而這首歌曲讓人想起了山姆庫克（Sam Cooke）的那首〈你令我心動〉（You Send Me）：

山姆庫克在電台輕唱
而夜晚滿是空閒
你的手指輕觸我的臉頰
唱著親愛的〈你令我心動〉
令我心動
令我心動……

沒有宗師，沒有方法，沒有導師
只有你和我和大自然
以及天父天子和聖靈
徜徉在花園中
因著雨滴而迷霧一片……

……今晚可得到救贖？
……你今晚可得到救贖？

另一次，在那不勒斯（Naples）史拜克諾里（Quartieri Spagnoli）一個暗巷盡頭，托雷多劇院（Galleria Toledo Theatre）沐浴在燈光之下。今夜我是來觀賞阿爾及利亞舞者謝麗法（El Hadi Cheriffa）的舞蹈和巴克撒彌（Moussa Belkacemi）的歌聲與擊鼓表演。那些聲音、身體以及

視覺和靈光所帶來的優雅詩學，包含了許多傳統音樂元素，並形成了一種揮發性的混合體〔貝都因（Bedouin）、柏柏（Berber）、圖阿雷格（Tuareg）〕，其區分和組成都是現代北非馬格洛布（Maghreb）的一部分。關於它們組成成分的問題及此問題的形成，讓這場舞蹈蒙上了陰影，在歌曲中迴盪不已……

歌唱的聲音
 如書寫的手
 是語言中的身體
 回應著
 存有的
 呼喚和
 關照

註釋

- ① 參閱東尼·弗萊（Tony Fry）在 *R/U/A TV? Heidegger and the Televisual*（T. Fry ed., Sydney: Power Publications, 1993）一書中的序文，p.12。
- ② 參閱海德格（Martin Heidegger）的"The Question Concerning Technology"一文，收於其所著的 *The Question Concerning Technology and Other Essays*（New York: Harper and Row, 1977）一書。這並不是要否認電影語言在某些情況下能提供新開始的可能性，例如影像成爲某些人、事、物的歷史見證和民族誌記錄，且在這愈來愈相信事實可見性的全球化趨勢下將差異呈現而出。參閱周蕾（Rey Chow），*Primitive Passions, Visuality, and Contemporary Chinese Cinema*（New York: Columbia University Press, 1995）（中譯本：《原初的激情：視覺、性慾、民族誌與中國當代電影》，孫紹誼譯，台北：遠流，2001）。
- ③ 關於當代饒舌音樂中對於視覺霸權的盲目以及政治意涵，可參閱保羅·吉爾羅伊（Paul Gilroy）具勇氣與啟發性的"'After the Love Has Gone': Biopolitics and ethno-poetics in the black public sphere"一文（*Third Text* 28/29, 1994）。
- ④ 參閱史坦納（Geroge Steiner）的 *Heidegger* 一書（London: Fontana, 1992），p. 44。
- ⑤ 在此很明顯指的是克莉斯蒂娃（Julia Kristeva）對於符號空間（the semiotic）

- 和語言或象徵語言層次的區分，參閱其 *Revolution in Poetic Language* 一書（New York: Columbia University Press, 1984）。
- ⑥ 參閱洪米·巴巴（Homi K. Bhabha）的 *The Location of Culture* 一書（London and New York: Routledge, 1995），p.217。
 - ⑦ 參閱海德格的 "Letter on Humanism" 一文，收於 *Basic Writings* 一書（D. F. Krell ed., London and New York: Harper and Row, 1977）。
 - ⑧ 回歸佛洛伊德與拉崗之間的齟齬此一議題引自克莉斯迪法的一次談話（發表於 the Institut Français, Naples, 17 January 1995）。
 - ⑨ 參閱佛洛伊德的 "Remembering, Repeating and Working-Through"，收於《佛洛伊德全集》（*The Standard Edition of the Complete Works*）第十二冊，總編輯 James Strachey（London: the Hograth Press, 1962）。
 - ⑩ 出處同上，p.147。
 - ⑪ 上述的引文來自佛洛伊德（出處同上，p.151）；關於藝術的「顯現」和「隱藏」，參閱海德格的 "The Origin of the Work of Art" 一文，收於 *Basic Writings*。
 - ⑫ 參閱細川周平（Shuhei Hosokawa）的《錄音美學》（*The Aesthetics of Recorded Sound*, Tokyo: 勁草書房，1990）。
 - ⑬ 關於此點在當代文化傳譯議題上的討論，參閱周蕾的 *Primitive Passions, Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, pp.182-95。
 - ⑭ 「即使是最偉大的傳譯，也注定成爲其語言成長的一部分，最終會因語言本身的更新而被併入吸納。」引自 "The Task of the Translator"，收於班雅明（Walter Benjamin）的 *Illuminations* 一書，Harry Zohn 英譯（London: Collins/Fon-tana, 1973），p.73。
 - ⑮ 本段大部分是參照 Sigrid Weigel 在 1994 年春天於 Santa Cruz 的 University of California 一場關於班雅明的發人深省的談話。
 - ⑯ 出自 Michael Hays 對 Peter Szondi 的 *On Textual Understanding and Other Essays*（Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986）一書的前言，p.x。
 - ⑰ 漢娜·鄂蘭（Hannah Arendt），'The Shadows'，引於 Elisabeth Young-Bruehl 的 *Hannah Arendt* 一書。For Love of the World（New Haven and London: Yale University Press, 1982），p.50。
 - ⑱ 第一句引文引自 Yosef Hayim Yerushalmi 的話，引自 Paolo Rossi 的 *Il passato, la memoria, l'oblio* 一書（Bologna: il Mulino, 1991），p.28；而第二句引文引自 David B. Clark、Marcus A. Doel 和 Francis X. McDonough 的 "Holocaust topologies, singularity, politics, space" 一文，刊於 *Political Geography*, 15（6/7），pp.457-89。
 - ⑲ 這些引文分別來自班雅明的 "A Berlin Childhood around 1900"（"Infanzia berlinese

intorno al millenovecento")，收於 *Immagini di città* 一書 (Turin: Einaudi, 1971)，p.76；以及范·莫瑞森 (Van Morrison) 的 "On Hyndford Street" 一曲，收於 *Hymns To The Silence* (Polygram, 1991) 專輯中。

索引

- 「V-K 氏」試驗 Voigt-Kampff test 203
- 《I.R.T.上的另個女孩》Just Another Girl on the I.R.T. 228,235,239
- 《一九八四》Nineteen Eighty-Four 177, 229
- 《一身是膽》G-Men 38
- 《一路平安》Latcho Drom 301
- 《二分點》Equinox 228,239
- 《人民公敵》Public Enemy 173
- 《人到命絕》D.O.A. 114,138,140
- 《人性叢林》Human Jungle 160
- 《人間尤物》Experiment Perilous 127,140
- 《上海小姐》Lady From Shanghai, The 126,137,138
- 《大商店》Big Store, The 48
- 《大都會》Metropolis 38,173,191
- 大衛·哈維 Harvey, D. 45
- 《女性叢林》Female Jungle 155
- 《小凱撒》Little Caesar 37-38
- 山姆·富勒 Fuller, Sam 130
- 山姆·羅迪 Rohdie, S. 29
- 不可逆性 Non-reversibility 254-255
- 《不夜城》Naked City, The 37,154
- 《不法紐奧良》New Orleans Uncensored 152
- 《不堪回首》Out of The Past 115,126,127, 132,134
- 《午夜牛郎》Midnight Cowboy 32
- 《天上人間》Carousel 40
- 《巴爾斯卡街的五個男孩》Five Boys From Barska Street 49
- 巴赫汀 Bakhtin, Mikhail 281,285,295
- 巴贊 Bazin, A 273
- 《戈柏的故事》Gorbals Story, The 48
- 文·溫德斯 Wenders, Wim 228
- 《日出》Sunrise 26,29,32,47,51
- 《火線追緝令》Seven 253
- 卡理蓋瑞斯 Calligaris, Contardo 269
- 卡普蘭 Copland, Aaron 88
- 卡萊·葛倫 Grant, Cary 259
- 卡羅·克羅佛 Clover, C. 229
- 卡蘿林娜·英費尼席歐 Invernizio, Carolina 64
- 《古老新世界》New Worlds for Old 83,103
- 古典主義 Classicism 276,279,288
- 古典的空間 Classical space 170,176
- 古斯塔渥·隆巴多 Lombardo, Gustavo 62
- 《史密斯到華府》Mr Smith Goes to Washington 113,141
- 史碧娃克 Spivak, G.V. 201
- 《失魂》Possessed 137,141
- 尼采 Nietzsche, F. 201,249,269
- 尼格·甘迺迪 Kennedy, Nigel 52
- 尼爾·賈伯勒 Gabler, Neal 148
- 《市鎮通行》Traffic in Towns 100,103
- 布希亞 Baudrillard, J. 188-189,198, 210,211,238,260,270
- 布紐爾 Buñuel, Luis 48
- 布萊希特 Brecht, Bertolt 278
- 布魯諾 Bruno, G. 47,57,189,191
- 本體安全感 Ontological security 248
- 未來主義 Futurism 33
- 母性空間 Chora 226-227

- 《母親大地》Terra madre 282-285
- 《生存之道》Way We Live, The 91,97,103
- 皮爾斯 Peirce, C.S. 52
- 伊底帕斯情結 Oedipus complex 197,212,215
- 伊莉莎白·威爾森 Wilson, Elizabeth 252
- 伊莉莎白·葛羅茲 Grost, E. 225
- 伊斯提·柯佛維 Kefauver, Estes 146,150
- 伍迪·艾倫 Allen, Woody 40-41,52,252,253
- 《光榮城市》Proud City 86,96,103
- 吉姆·湯普遜 Thompson, Jim 153
- 吉姆·賈木許 Jarmusch, Jim 227
- 吉歐·柯雷齊 Craigie, Jill 97
- 《地下秘辛》I cover the Underworld 160,165
- 《地方英雄》Local Hero 31
- 在此存有 Dasein 241-242,245,267
- 安東尼奧尼 Antonioni Michelangelo 44, 175,179,197
- 《成功滋味》Sweet Smell of Success, The 157
- 朵林梅西 Massey, D. 223
- 次文本化 Subtextualisation 119
- 《死硬派》Hard Core 39
- 《百老匯旋律》Broadway Melody (Lait) 148
- 米基·史畢連 Spillane, Mickey 158
- 米歇·傅柯 Foucault, Michel 169
- 艾倫·魯道夫 Rodolph, Alan 228
- 艾略特 Eliot, T.S. 169
- 艾德格·安斯提 Anstey, Edgar 82
- 艾賽塞 Elsaesser, Thomas 275,293
- 《血海仇》Dead Reckoning 134,137,140
- 《行走儀式》Walkabout 245-246,254,258
- 亨佛萊·堅尼斯 Jennings, Hhur-mphrey 44
- 亨佛萊·鮑嘉 Bogart, Humphrey 36,134, 135
- 《住的進步》Housing Progress 83-84
- 佛洛伊德 Freud, Sigmund 215,263,301,309
- 佛修 Forshaw, J.H. 87
- 作者論 Auteurism 162
- 《你只能活一次》You Only Live Once 128,142
- 《你自己的家》Home of your Own 93,99, 103
- 伯恩哈特 Bernhardt, Thomas 59
- 克莉斯蒂娃 Kristeva, Julia 251,269,308
- 利區 Leach, Archibald 64,68,259
- 希區考克 Hitchcock, Alfred 35,52,261
- 《希望之地》Land of Promise 91,103
- 《我是茱莉亞·蘿絲》My Name Is Julia Ross 127
- 《我倆沒有明天》Bonnie and Clyde 37
- 改道行駛 Detour 119,132,140
- 李歐塔 Lyotard, J.-F. 182,209
- 沙特 Sartre, Jean-Paul 59,181
- 狄倫·湯瑪斯 Thomas, Dylan 75
- 私有空間 Private space 231,235,236
- 《防震》Shockproof 128,142
- 亞伯托·卡瓦康堤 Cavalcanti, Albetto 85
- 《夜長夢多》Big Sleep 135,140,214
- 《夜間喧囂》Racket, The 152
- 《夜闌人未靜》While the City Sleeps 37,160
- 帕索里尼 Pasolini, Pier Paolo 62
- 《底特律內幕》Inside Detroit 152
- 彼得·渥倫 Wollen, P. 39,44
- 《拉納克》Lanark (Gray) 23
- 抽象表現主義藝術 Abstract Expressionism 34
- 法西斯主義 Fascism 33,284,287,296
- 法蘭克·卡普拉 Capra, Frank 109,113,131

- 法蘭克·聖斯伯利 Sainsbury, Frank 83
 社會空間 Social space 268
 空缺主體 Manque à être 246,252,268
 《肯薩之屋》Kensal House 83,103
 《芝加哥犯罪集團》Chicago Syndicate 146
 《芝加哥機密》Chicago Confidential 150, 152,163,164
 《返鄉》Homecoming 48
 金·維多 Vidor, King 32,80,89
 《門後的秘密》Secret Beyond The Door, The 127,142
 非托邦 Dystopia 172,174,175,176,177
 保羅·佩頓 Paul Patton 222,229
 保羅·威勒曼 Willemen, Paul 162,279
 威廉·麥吉文 McGivern, William P. 154
 建構主義 Constructivism 278
 後現代主義 Postmodernism 37,51,52,170, 181,191,194,223,279,289
 《後現代地理學》Postmodern Geographies (Soja) 223
 《後窗》Rear Window 179
 《持攝影機的人》Man with a Movie Camera 47,173
 《春光乍現》Blow-Up 44
 柯比意 Le Corbusier 33
 柯莫利 Comolli, Jean-Louis 273,293
 查爾斯·克立頓 Crichton, Charles 51
 洪米·巴巴 Bhabha, H. 44,369
 疤面煞星 Scarface 173
 科林·麥克阿瑟 McArthur, Colin 23
 紀登斯 Giddens, Anthony 248,269,269,269
 約翰·嘉菲爾德 Garfield, John 36
 《背叛》Betrayed 120
 《英倫末路》Last of England 44
 英國紀錄片運動 British documentary movement 44,77
 《計程車司機》Taxi Driver 39,228
 《重建之時》When We Bbuild Again 86,99,103
 《陌路聯姻》WHEN strangers Marry 120-121,126,127,129,136,142
 原初置換 Disadjustment 201,215
 席維曼 Silverman, K. 134,196,197,215
 庫勒 Culler, J. 193
 恩希·萊菲布葉 Lefebver, Henri 170,182
 朗·古拉 Goulart, Ron 117
 消費主義 Consumerism 191,194
 班雅明 Benjamin, W. 45,278,292,302,304, 309
 《神威警探網》Enforcer, The 152
 索緒爾 Saussure, F. de 214
 郝斯曼 Housman, A.E. 258
 《郝斯登物語》Houston Story, The 146
 馬克·維爾內 Vernet, M. 162
 馬克斯主義 Marxism 202,277,293,304
 馬理安·韓森 Hansen, Miriam 48,52, 65,246,278,281
 高達 Godard, Jean-Luc 177-178,181
 《偉大的警察》Big Heat, The 115,154
 《曼哈頓》Manhattan 41,47
 《基督教的勝利》Trionfo cristiano 66
 康寧 Gunning, Tom 275,293
 《情事》Avventura, L' 175,179,180,181
 《情歌》Canzone dell'amore 285
 梭羅 Thoreau, Henry David 39
 《梟巢喋血戰》Maltese Falcon, The 117, 124,135
 《猛龍怪客》Death Wish 39
 理查·戴爾 Dyer, R 40,115,119

- 異化 Alienation 51,111,129,154,175,190,
202,229,242,263,304
- 《異形》Alien 201
- 《第42街》42nd Street 40
- 《第七號情報員》Dr No 174-175
- 《規劃市鎮》Planned Town 93,103
- 《逍遙騎士》Easy Rider 31,51
- 麥克·戴維斯 Depression 190
- 《麥秋》Our Daily Bread 80,103
- 《單車失竊記》Bicycle Thieves 49
- 喬·格林堡 Greenberg, J el 123
- 喬伊·貝卻勒 Batchelor, Joy 93
- 喬治·史坦納 Steiner, Gorge 300
- 《圍城記及詩文集》Report From the Be-
sieged City (Herbert) 39
- 《堪薩斯機密》Kansas City Confidential
152
- 《富貴浮雲》Mr Deeds Goes to Town 29,
31,32,46,113
- 提塔奴斯 Titanus 62
- 湯尼·蓋利夫 Gatlif, Tony 301
- 湯姆·沃夫 Wolfe, Tom 156
- 湯瑪斯·傑佛遜 Jefferson, Thomas 108,
113,139
- 菲利普·迪克 Dick, Philip K. 204
- 《詐騙集團》Racket Squad 151
- 象徵交換 Symbolic exchange 185,188,194,
210,211,213
- 超越的異化 Transcendental alienation 180
- 《趁火打劫》Intruder in the Dust 31
- 《間諜戰》House on 92nd Street, The 136,
141,147
- 黑色電影 Film noir 36-37,43,58,107,114
- 《黑岩喋血記》Bad Day at Black Rock 31
- 《黑雨》Black Rain 39,214
- 《黑面具》Black Mask 107,132,139
- 《黑暗之屋》Bleak House (Dickens) 43
- 《黑暗角落》Dark Corner, The 118
- 《亂鬥街》Hue and Cry 49
- 塞拉 Serao, Matilde 61,71
- 塔富里 Tafuri, Manfredo 281,295
- 《奧克拉荷瑪之戀》Oklahomai 40
- 愛德華·索亞 Soja, E. 221-222
- 搖擺倫敦 Swinging London 44,179,183
- 《滑鐵盧大道》Waterloo road 44
- 《萬聖節》Halloween 177
- 《義大利之旅》Voyage to Italy 58
- 《群眾》Crowd, The 32,89,103,133,141
- 《聖塔魯奇亞露塔娜》Santa Lucia Lun-
tana 68
- 《落花》Broken Blossoms 43,253
- 葛林伯格 Greenberg, Clement 34
- 詹姆斯·卡麥隆 Cameron, James 100
- 詹姆斯·阿吉 Agee, J. 113,136
- 詹姆斯·凱尼 Cagney, James 36
- 詹明信 Jameson, F. 39,182,189,215,260,270
- 賈利·古柏 Cooper, Gary 33,101
- 《遊玩》Palio 284
- 雷尼·史考特 Scotland 39,178,188,190,214
- 雷蒙·錢德勒 Chandler, Raymond 107,123
- 《電影週刊》Kinematograph Weekly 121,
127
- 電影癖 Cinephilia 162
- 《嘉樹員警》Police Gazette 157
- 實景電影 Dal vero 59
- 漢娜·鄂蘭 Arendt, Hannah 305,309
- 《滿潮》Floodtide 48
- 《瑪德蓮街十三號》Rue Madeleine 147
- 《瘋狂時刻》Reckless Moment, The
114,132,134,137,141

- 《瘋狂槍桿》Gun Crazy 128,132,141
 精神分析理論 Psychoanalysis 293
 維根斯坦 Wittgenstein, Ludwig 249,269
 《與敵人共枕》Sleeping with the Enemy 31,35,83,103
 蒙太奇 Montage 38,52,80,120,128,145,278
 《豪華洗衣店》My Beautiful Launderette 44
 赫爾辛基 Helsinki 232
 《辣手摧花》Shadow of a Doubt 35,114, 132,142
 《銀翼殺手》Blade Runner 39,58,132,140
 《鳳凰城故事》Phenix City Story, The 146,152,163
 《齊格菲歌舞團》Ziegfeld Follies 43
 《審判》Verdict, The 43
 寫實主義 Formalism 43,49,79,139,180, 232,257,294
 《廣場交接》Hangover Square 43
 彈性累積 Flexible accumulation 189
 德勒茲 Deleuze, G. 186,208
 《德國零年》Germany, Year Zero 49
 《慾潮》Fountainhead, The 32-33,35,101,103
 《憤怒》Fury 31
 摩爾 Moore, W.H. 110,150
 《暴戾歲月》Violent Years, The 155
 潘利 Penley, C. 201
 《蓬島仙舞》Brigadoon 40
 《蝙蝠俠》Batman 39
 《賭城突襲》Las Vegas Shakedown 146
 凝視 Gaze 59,68,76,91,97,172,245
 《機密》Confidential 150,156,157,164
 《獨行鐵金剛》Coogan's Bluff 32
 穆索立尼亞 Mussolinia 283
 穆璠 Murnan, F. W. 47
 《蕩婦姬黛》Gilda 140
 《謀殺掩護》Shield for Murder 154
 《謀海大風暴》Telefon 43
 諾塔利 Notari, Edoardo 62-67,69,72
 賴斯利·哈瑞斯 Harris, Leslie 228,235
 《錦城春色》On the Town 40
 霍華茲 Wordsworth, William 173
 鮑伯·狄倫 Dylan, Bob 267
 《默片藝術》Arte muta 63
 戴柏拉·艾普斯坦·諾得 Nord, D.E. 154
 《環與迷宮》Sphere and the Labyrinth, The (Tafari) 281
 《邁阿密內幕》Miami Expose 146
 《醜聞機構》Scandal, Inc. 158
 《繡巾蒙面盜》Killers, The 124,141
 《舊市鎮新生》New Worlds for Old 75,86, 101,103
 《藍色之光》Blue Lamp, The 44
 《藍絲絨》Blue Velvet 31,51,132,140,169
 謬鏡 False mirror 188-189,191,200,209
 《雙重保險》Double Indemnity 115,123,140
 羅伯·哈里遜 Harrison, Robert 156-157
 《羅馬之春》Roman Spring of Mrs Stone, The 42
 《羅馬之戀》Three Coins in the Fountain 42
 羅森伯格 Rosenberg, Harold 34-35
 羅德·瑞斯 Reith, Lord 94
 羅蘭·巴特 Barthes, Roland 279,294
 《證人》Witness 38
 《警網勇金剛》Bullitt 41
 蘭妮·瑞芬斯坦 Riefenstahl, Leni 33
 蘭特 Lant, A. 152
 《鐵臂煞星》Long Wait, The 148
 《魔鬼終結者》Terminator, The 187
 《歡樂滿人間》Mary Poppins 43
 《驚魂記》Psycho 35