

# ARTALKS:

藝術跨越疆界，產生溝通力量；談論引動思辯，傳達豐盛訊息

## 政治賦格曲：論高行健的「三元電影」

[孫松榮](#) | 發表時間：2016/06/28 17:24 | 最後修訂時間：2016/06/28 17:24

評論的展演: 高行健：全景視域（亞洲藝術中心台北一館）

西方電影創作者素來有一套創造概念的傳統。更正確地來講，他們在創作之際，將影像與聲音擬構成一個足以體現電影導演思想結晶的概念：運動與時間的團塊既屬音像創置，也是其觀念與思想的展現。從愛森斯坦的「蒙太奇」系統、維托夫的「間歇」、愛普斯坦的「上像性」、考克多「詩性」影像、布烈松的「期遇」，到阿斯楚克的「攝影機鋼筆論」、塔可夫斯基的「雕刻時間」及帕索里尼的「詩電影」，皆為著名例子。這當中不乏百年難得一見的全才型創作者與思想家（如愛森斯坦），亦有畫家導演（如布烈松），及作家導演（如帕索里尼與考克多）。相較於此，亞洲電影創作者尤其是華人電影導演提出相關概念甚至在著作中侃侃而談的就不多了，相當罕見。如果以影像藝術的範疇來思索的話，可能性反而變得大一些。我不只一次提到藝術家高重黎與陳界仁，即是最值得凸顯與關注的對象。他們兩人的作品不只深刻，每每提出的觀念與概念（如近期的「動畫術」、「後延」）更是精采，足已構成一本關鍵詞專書了。



高行健是另一個可以延伸思考的特例。眾所周知，他是諾貝爾文學獎得主，尤以小說與戲劇著稱。十年前，他添加了一個不太多人知曉的身分，即是陸續完成了三部影片——《側影或影子》(2006)、《洪荒之後》(2008)、《美的葬禮》(2013)——成了一位名副其實的電影導演。這三部在他近日出版厚達四百多頁的畫冊《美的葬禮》(2016)中被稱為「電影」的作品，如果按照一般約定俗成的定義，恐怕顯得異常另類。簡單來說，這幾部影片的首要特性，除了《側影或影子》明顯具有紀錄影片的表徵之外(拍攝作家本人即興作畫、台法兩地的戲劇排演與公演)，最突出之處是高行健喜好將演員與舞者擺置在投影銀幕之前，時而逼顯出靜止的畫像效果，時而催化出兩者之間的動態關係。在影像藝術史中，以投影銀幕作為裝置其來有自，由波特(《火車大劫案》)到西貝伯格(《希特勒：一部德國的電影》)或拉斯馮提爾(《歐洲特快車》)，這與製造真實幻象和辯證歷史幽魂有關。而在高行健那裡，投影銀幕所在是作家所繪的水墨畫，也同時是他旅行世界各地時運用數位攝影機拍攝到的各種景觀。通常，高行健的畫室是影片拍攝的地點，演員或舞者在投影銀幕前的狀態，猶如模特兒正在畫家凝視下入畫、他正被攝影師捕捉其肖像或者正在舞台上當著劇場導演面前排演。於是，高行健的三部影片皆不可避免地流露出藝術互涉的味道，作品在電影、舞蹈、繪畫、戲劇及攝影之間來回穿透。其影片的難以定義，在我看來，最核心之處或許不僅在敘事，而是此種有意識地在多重藝術範式游移的音像形態。



當然，在這多重藝術滲透的影片中，高行健念茲在茲的還是文學，這即是為何這幾部作品都出自其詩作的緣由。例如：《側影或影子》源自詩作〈逍遙如鳥〉；而《美的葬禮》則來自《遊神與玄思》中的一首同名長詩〈美的葬禮(電影詩)〉。關於電影與文學，《靈山》作者的想法甚為簡單明瞭，他認為「拍電影如同寫詩，興致所來，思緒所至，皆成其為電影，而且賦予詩意」。以此來檢視三部影片，《側影或影子》、

《洪荒之後》與《美的葬禮》，可以發現作家導演一方面以詩來構思影像與聲音（例如《美的葬禮》的一開始，詩句「你是否知道美已經消逝？」即在影片中直接被飾演的詩人毫不掩飾地說出來），另一方面則不斷地擊碎鏡頭與鏡頭之間的連續性，交織也疊加著想像與紀錄、回憶與瞬間的閃念。這一切無非在於營造出觀看影片狀態好像是閱讀著詩作，高行健所謂的「電影詩」於焉誕生。構成電影詩的基礎，除了這兩方面，桂冠作家亦在多本著作（《自由與文學》、《論創作》）與訪談（《論戲劇》）中不斷強調「三元電影」的概念。簡單來說，就是讓視像、語言及音響可自主且自治地運作，使電影不再由影像主導，抑或，語言和聲音成為了影像的附庸。顯然，高行健貫徹了理念，例如：《側影或影子》裡空中鳥群與作畫的作家的鏡頭急速地交錯、《洪荒之後》裡在畫作前擺動的舞者與各類調性聲響的相遇、《美的葬禮》裡法語英語華語三聲道與出入中西文化世界景觀的碎狀鏡頭共存。就此，「三元電影」也是關於繪畫、舞蹈與音響之間的重組和配置。



嚴格來說，不管是「電影詩」還是「三元電影」，在東西方世界中亦曾有創作者提出近似概念。遠的典範案例即有愛森斯坦、普多夫金和亞歷山大洛夫三人在 1920 年代末期創造的「管弦樂式對位」概念，致力宣揚影像與聲音之間的「非重疊性原則」所製造出的蒙太奇。近的例子則是在 1980 年代中期的台灣，詩人羅青在《錄影詩學》中倡議文字、圖像、音樂之間互通有無的連結關係。無論是音像蒙太奇，還是寫詩如拍電影，這些概念在於藝術家解放陳舊文體之際，無不為了透過新媒介來構造新藝術形態。換句話說，如果蘇俄導演此舉針對有聲片而來，羅青將風行的錄像作為賦詩的轉機，高行健的意圖則帶著某種現代主義者的信念：由於他不滿於主流敘事電影（去敘事去情節不塑造人物於是成為作家的核心原則）、也感嘆藝術影片的沒落（不斷重覆現身的死神顯然是援引自柏格曼式的形象）、更厭煩觀念藝術的無所顧憚（回歸古典與現代藝術範式成為其靈感和創作泉源），促使了意欲藉由「三元電

影」或「電影詩」(或「交響的電影詩」)來轉化詩之美，並振興電影之美，及尤其世界之美。



因此，美是高行健藝術實踐的宗旨——正如他在小說、詩、戲劇、水墨畫乃至電影的創作一樣。但是，值得思考的，到底這是一種什麼樣的美呢？從三部影片來看，高行健奉行的無疑是某種追求理念、悲憫、富想像力與反權威的人文主義精神。這一切，又與他大量汲取和引述西方自文藝復興以來的文化典範乃至水墨畫結合起來。顯然，前者意味著人是生命的創造者，而後者則為感情、思想與精神的寄託。此種中西文化的交混與並置的結果是極富症狀意涵的。無獨有偶，在《洪荒之後》與《美的葬禮》的結尾中，歷劫重生的人物——溶解在水墨畫中，成為了介於具象與抽象之間得以休憩安歇的形體——那裡，作為畫家內心視像的實現，彷彿是一切的終點與起點。由此，總是聲稱拒絕為任何意識形態與主義服務的高行健出乎意料地形塑了一個再政治不過的理想世界：「電影詩」乃是想像的賦格，世界之美仍遙不可及。

( 本文原刊載於台新銀行文化藝術基金會《ARTALKS》網站，2016年6月28日  
talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2016062805 )

### 關於作者

孫松榮，法國巴黎第十大學表演藝術研究所電影學博士，國立台南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所教授。現任《藝術觀點 ACT》主編與台新藝術獎第14與15屆提名觀察人。策展「啟視錄：台灣錄像藝術創世紀」(2015，關渡美術館)與第八屆台灣國際紀錄片雙年展「紀錄之蝕：影像跨界的交會」(2012)。主要研究領域為現當代華語電影美學研究、電影與當代藝術及當代法國電影理論與美學等。著有《蔡明亮：從電影到當代 / 藝術》(2013)·《入鏡 | 出境：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐》(2014)。