

重探《尋找小津》反映的 當代影像危機

• 劉建華

一 重探·前瞻

德國當代電影導演溫達斯 (Wim Wenders, 1945-) 在其電影《明日世界終結時》(*Bis ans Ende der Welt*, 1991) 中，把一顆核能衛星爆炸引致地球上一切磁性儲存的資料也被抹掉的危機放在1999年底發生。這雖湊合「千年蟲」引發的新型科技風險，但該故事更為深長的寓意在於述說一場人和影像未來關係，可能因科技的發達而面臨(或實已在二十世紀發生)的人文危機；不幸「影像危機」問題的抽象性令此一課題的研究一直未被認真審理。溫達斯雖然相信電影是二十世紀最卓越的藝術形式，但對於影像的未來發展卻憂心忡忡。對於影像問題的反思，向來是溫達斯的關注所在。他從出道至今所寫的多本文集和近二十多部電影作品，都表現出一套個人對於影像問題的獨特見解，有待我們仔細探討。

限於篇幅，本文只打算藉溫達斯1985年的作品《尋找小津》(*Tokyo-Ga*)，

摸清現代都市人和影像身陷的處境，初步釐清影像危機的問題意識。科技在今天一日千里，但溫氏此齣舊作非但未顯得過時，相反仍表露出強烈的前瞻遠見。《尋找小津》是溫達斯第三齣「談論電影的電影手記」，對於此戲的分析固然已有不少，但我們若把溫氏的「公路電影」視為一種現代式「教育小說」(*Bildungsroman*) 的綜合性影像觀來把握，那麼就不難發現，當代電影研究雖在浪漫主義與存在主義等方向上着力，但卻普遍忽略了德國文化語境中，現代性學統中的批判理論學統(如克拉考爾 *Siegfried Kracauer*)，以及視覺藝術上的紀實傳統(如桑德 *August Sander*) 對溫氏在思考影像問題時所產生的深遠影響。故此，從現代學方向重探《尋找小津》未嘗不值一試。

二 《東京物語》的現代重寫

1982年溫達斯在羅馬一次放映會上，選擇了日本導演小津安二郎

(Yasujiro Ozu, 1903-63) 的《東京物語》(*Tokyo Monogatari*, 1953)，作為對自己電影工作有特別影響力的作品來播放，並觸發拍攝這個屬於自己版本的「東京物語」的念頭。溫氏聲明並非本着朝聖的心態「尋找小津」，縱然他相信小津的留世作品最有資格被擺放在電影藝術的殿堂。他之所以推崇小津，是因小津「在掌握了經由美國推展及至全球的電影的語言後，竟能反過來從中調製出一種完全個人的景觀；在拍攝某樣事物時，能讓事物保存原有的身份」。溫氏總結對小津的賞析，在片初把電影的本質界定為「提供一個這個世紀人類的真實和可行的圖像，從而讓人能夠認清自我」。順帶一提的是，溫達斯的好友、奧藉劇作家漢德克 (Peter Handke) 在寫作上滲用了小津的鏡頭敘事手法，同是溫氏消化小津的另一途徑。

本地作家何福仁在《再生樹》中以為：止於「呈現」固然可以沒有意義，小津的作品雖「平凡瑣細」，卻表現出「誠懇紮實」的態度；鏡頭的低放和近乎靜止，讓人物自然上演他們細緻平凡的悲喜，其中「反映社會、時代的面貌」，呈現出的「觀點」和「態度」，不比素材偉大論失色；《東京物語》是講述一段「倫常的旅程」，讓小津從中探討「人的本質問題」。此番對於小津的見解，竟和溫氏的「向量」(Einstellung/take's stance) 影像觀出奇地吻合。不過，把 *Tokyo-Ga* 譯為《尋找小津》，只道出了電影 (電影史自我指涉意識) 的部分內容。溫氏實際上還花了同等篇幅，認真地觀察當時的東京，把影像問題連同現代城市的生活模式一併思考。《尋找小津》雖說是向小津致敬，

實際卻更重於揭示出該一父輩代的電影觀現已瀕臨消失，藉影像的「失真」現象 (或求「真」之提不成問題)，切入現代的影像危機。

學者威爾什 (Wolfgang Iser) 認為，現代資訊社會中，尤其先進技術的發達和普及，確實使我們身處的世界泛起一股「審美潮／感知潮」(aesthetics boom)；對於世界的了解亦已不覺間「非實化」(derealization)。「膚淺」審美價值 (superficial aesthetic value) 沒錯給現代社會帶來了「表面的審美化」(surface aestheticization)，但這和以文化藝術重塑生活的審美化 (如波爾斯 Joseph Beuys 的「藝術概念的擴展」[die Erweiterung des Kunst-begriffes] 理路) 實質卻是背道而馳的。溫氏敏銳地察覺到，攝影雖能記錄一些影像，但卻逐漸阻礙和取代了我們的經驗記憶，影像「保存」的使命意義已失。現實社會中「影像變換的速度越來越急速和複雜，兼且商業味濃，反而使它變得甚麼也不能表達。……現今，影像已擾亂了人與人之間的交流，把人分隔開來」。

小津曾表示，他在《東京物語》「通過父母和子女關係的變遷，描繪了日本家庭制度的解體」。溫達斯看出，正是這份家庭生活、國家身份意識逐步瓦解的共同經驗，使《東京物語》產生跨越國界的廣泛共鳴。然而小津面對這些新事物衝擊，雖不慌急排拒，選擇的卻是被動的一份遠眺式的緬懷 (distant nostalgia)。尤其後期，固定的五十毫米鏡、遠距景深、重複起用的班子等，在形式上都標示着舊社會所提供的穩定性。溫氏由此猜想，面對現在近乎無序的都市，即使小津依然在



《尋找小津》所呈現的東京，為典型影像泛濫的現代都市，廣告無處不在。

世，他也不再可能拍出過往的那幅景觀。《東京物語》裏那對老夫妻從鄉下來到東京，當他們見到大城市的熙來攘往時不禁說：「我們一旦失散，就恐再見不到面了。」這或許正好是我們在城市和舊式影像觀道別前的最後影像。

三 現代都市的影像通脹

《尋找小津》中呈現的現代東京，為典型影像泛濫的都市：指示燈、霓虹招牌、廣告板、街招、櫥窗、電視牆林林總總；人們對出現在車身、車廂、衣服、塑膠袋，近乎無處不在的廣告訊息習以為常，任由它們侵佔公共和私人空間。電影其中一個由漫畫書緊接藝術館海報的鏡頭，正好顯出都市中影像異質大熔爐的無差異性格。不協調的嘈雜影像對人產生壓迫感，各式電子手帳儀器、遊戲機的發明，進一步加劇這份喧囂。影像的倍

級增長、高速傳遞，引發影像通脹 (inflation of images) 的過剩，溫氏索性把它們類比為「藥癮」的耽溺和過量症候。但溫達斯同時也斷然拒斥《里斯本物語》(Lisbon Story, 1994) 中，失蹤導演消極認為再拍電影徒然加劇影像通脹那種本末倒置的想法。畢竟，現代都市人已被影像寵壞，總是貪求視覺優先的便利。

比較在《尋找小津》出現的另一位導演荷索 (Werner Herzog)，他不惜到外太空也要找尋「透明未被污染的影像」，對此溫氏雖表同情和理解，卻始終相信電影的使命不能靠逃避現實都市的混沌 (chaos) 來實踐，因為「電影的發明不是要引使人們脫出世界，相反是要指引人們回到其中」。一段有趣的插曲是，在《明日世界終結時》中，溫達斯最終把女角送上「綠色太空船」環繞監察地球，幽了荷索的浪漫主義一默。我們或許確是被迫適應都市的駭人節奏，但交通、媒體等的發達確

實給予了我們全新的生存感覺和表達形式的契機。對影像通脹的批判，必須能同時體味眩目影像對現代人在感性上的吸引力。荷索謂「急需找尋些和我們文明狀況和人性靈魂深處相配的影像」，到頭來反可能揭發，原來我們心靈的蒼白和文明的空洞才是真正問題所在！這種憂懼並非無理，參與《明日世界終結時》劇本撰寫的澳籍作家凱里 (Peter Carey) 在其短篇小說《一則有關影子工業的報告》中，就作過如此深刻的譬喻。

依社會學家西美爾 (Georg Simmel) 的說法，現代性標示了「生命 (內形式) 反對 (外) 形式本身」。東京那幅不停流動的地鐵路線指示圖，彷彿就最能充當大都會無窮流動的精神象徵。諷刺的是，這種機器表現的生命朝氣，並無體現在人身上。個人生活對於進步神速的現代事態無能為力，標示着「客觀文化」與「主觀文化」的不對稱，於西美爾眼下，這正是現代人最大的文化危機與悲劇。電子影像倚仗自身動量規律繁衍，進一步促使影像脫離其原備生活脈絡，形式最終妨礙了生命的自由發展。溫氏從小津墓碑唯一刻上

製造酷真的蠟製食品擺設工場一幕，具體化表現「模仿」邏輯在社會的輻輳現象。



的字銘：「無」，思索到「真實」從生活、從電影中流失。現代人各自追求「體驗」自己的「人生／生活」(Leben)；殊不知個體的感性，要以其他客體媒介表達時，往往「生命感」欠奉。

影像通脹的背後成因，主要是由於影像與商業目的的攪合所致。影像從原先「呈現」事物 (to tell things)，變質為「促銷」事物 (to sell things)，它們愈發打扮得漂亮誘人，為奪人們注意力而各出奇謀。《尋找小津》其中剪錄了一個電視廣告，特寫的女子臀部擠在螢光幕前不停扭擺。這不獨是對影像的賤用 (exploitation of images)，亦是對觀者的侮辱 (exploitation by images)。麻木不仁的影像，由於沒給人自由喘氣的空間，使人看來有窒息、被虐之感。《大路雙王》(Im Lauf der Zeit, 1976) 中，Weisse Wand (縮寫與溫氏名字相同的) 影院東主拒絕放映電影以捍衛影像的尊嚴時說：「電影是看的藝術，因此我不能播放這些純是對人欲望和眼睛進行剝削的電影，這些電影……殺掉了它們僅有的樂趣，摧毀我們任何對於它們和世界的感覺。」而溫達斯近作《暴力啟示錄》(The End of Violence, 1997)，更對現時電影界中變本加厲的「暴力醬汁」，要作出當面對質。

四 影像危機的社會邏輯

除了影像商業化的指控，《尋找小津》還有一個類推性 (analogical) 的論旨，即現代影像的膨脹在文化面產生一種猶如溢出的效應，滲透到文化的再生產系統；在高度分化的生活領

域間，出現了某種平行影像由「攝寫實象」(depiction of reality) 轉變為一發不可收拾的「再現」(representation/perceptions of reality)的發展邏輯。文藝理論家本雅明 (Walter Benjamin) 在〈機械複製時代的藝術作品〉(1936) 中已提出：「電影的社會影響，特別是……對文化遺產的傳統價值進行掃蕩的一面不容忽視。……一旦真實性這個批評標準在藝術生產領域被廢止，藝術的全部功能就會顛倒過來。」文化工業為追求規模成本效益、生產同質性的商品，反過來塑造市場消費者的欲望。現時文化理論界雖然對於「虛擬」(simulacra) 等主題不乏興趣，但由於缺少了在危機意識背後紀實傳統的批判支點，理論話語追隨現象的亢奮，同樣可以說是個症候。

在一次訪問中，溫達斯稱小津為自己唯一的電影「大師」(the only master)；然而小津既已辭世，他就只能成為《尋找小津》的中心缺席者。這或正好隱喻着在我們時代菲林拷貝影像電子數碼化，摹本 (copies) 處處取代「原裝正本」(master-copy) 之景況。在《尋找小津》中，將影像範疇「模仿」邏輯在社會作祟現象表現得最具體的，無疑是拍攝東京一間製造飯店酷真的食品菜單擺設的蠟製模型工場那幕：如何以準備一份真三文治的步驟來準備一份假冒的三文治，又或熟巧地製出「如假包換」的天婦羅炸蝦。溫氏在《都市時裝速記》(Notebook on Cities and Clothes, 1989) 開首說過：「你所說的話、所做的工作、所吃的食物、所穿的衣服、所看的影像、所過的生活，就是你自己一身份。」經歷原著的佚失—模仿的亂真—過剩的

膨脹—商業性的硬銷，溫達斯看到現代影像的發展，有走向令使個體／事物個性淪喪的危機。

客觀／事態文化的自主邏輯 (autonomous logic)，無可避免致使主體發生異化，由此我們就能解釋《尋找小津》中，人們為何熱衷於機械性的行為。一列隊人在高樓大廈天台、幾層樓高的高爾夫球練習場平臺上，日以繼夜的發球，運動員的個性遭到遺忘。把高爾夫從綠郊移入市中心，不但使環境完全變更，運動的過程亦被肢解。弔詭地重複工作的刻板，就如鏡頭捕捉東京地鐵核票員配合人流時無經思考的機械性動作。沒錯，技巧的掌握 (mastery) 需要通過練習，但從中我們可以看到現代人「目的—手段」的通盤理性化，正入侵到生活的不同領域。人們不但如社會學家韋伯 (Max Weber) 所言被強迫工作，更亦被「強迫」耍樂。人們拿着一桶一桶的高爾夫球，就如同人們在柏青哥 (pachinko) 中心摟着一盤一盤的鋼珠般。人們緊盯着嚴重摧殘視覺的柏青哥或電子遊戲機等，重複又重複的畫面和動作使精神陷入恍惚的狀態。在密密排列的

在柏青哥中心的人們
呆盯着遊戲機，精神
恍惚、互不瞅睬。



遊戲機前，人們目光呆滯、互不瞅睬；《東京物語》首尾呈現的那種開放的社鄰生活，早已成為絕響。

五 兩極化的影像症

依照德國電影史脈絡，溫達斯的電影旨趣在「內容主導」(contentist) 和「感性主導」(sensibilist) 兩派陣營中歸屬後者。溫氏有自己的一套典型說法：「但願有這麼一種拍攝模式——就如同你張開眼睛望的時候般。只管看 (nur schauen)，甚麼也不用去證明。」溫氏從自己不由自主地觀看機艙所放映的電影體味到，文化工業生產的影像，有提供人們隔離現實的麻醉和慰藉的吸引力。所不同的是，溫氏看出這裏包含身份和影像關係「沉緬／遺忘」(behalten/vergessen) 兩極化的危險性。如西美爾所言：「在我們時代的生活中，也許一方面自我太多了，另一方面機械的東西太多了。」在《明日世界終結時》中，原先讓盲人接收影像的科技發明，結果卻觸啟了女角一股極

度癮渴 (ein süchtiger Hang) 的潛伏自戀傾向，終日沉溺在自己的童年影像中。而《城中的愛麗斯》(Alice in den Städten, 1974) 的那位紐約女子，對故事主人翁溫特 (Winter) 的分析亦一針見血：以為其由影像而產生的身份疏離感，純是自己招惹的麻煩，皆因錯把影像和感受的「見—證」關係顛倒，才弄得生活一塌糊塗。

但把膨脹的主體由此迅速推歸為是消費性資本主義經濟下的意識形態並就此打發，無疑是偏激之舉。更刺激思考的，是溫氏看出在精英藝術領域中對自由的理解，並不一定如大眾藝術般依政經邏輯運作。透過和小津助手攝影師厚田雄春 (Yuharu Mohara)、演員笠智眾 (Chisu Ryu) 的訪談，溫氏藉兩人所流露對於小津的感激，點出「大師」在詞義上其實也包含使人誠心折服、「五體投地」的「主 (master) —僕」關係的一面。在溫氏和前輩導演安東尼奧尼 (Michelangelo Antonioni) 合作的《雲上的日子》(Beyond the Clouds, 1995) 中，模仿塞尚 (Paul Cézanne) 風格的繪畫者自辯道：「我想

厚田雄春在示範如何拍攝小津電影中常見的低角鏡頭時，不覺流露其對小津「五體投地」的敬佩。



抄大師的畫作，是想重複他的動作，希望意外捕捉到他的手勢……捕捉到天才的手勢比自己糊亂塗鴉來得更有滿足感。」不過，類似思想史家布克哈特 (Jacob Burckhardt) 或史壯柏格 (Roland Stromberg) 對於個人創立價值秩序的天才偉人論的合法性，在今天已備受質疑。取而代之，不外是以泛政治話語將箇中關係抹黑為掩藏權力關係中剝削的單面化指控。當代文化研究於此獨為文化工業下消費者的分歧性辯護，實在令人失望。

相對於個體化的另一端，是影像成為以集體失憶 (amnesia) 的方式來療補國家歷史創傷 (national trauma) 的催眠工具。溫達斯在萊茲 (Edgar Reitz) 的《星光下的電影人》(The Night of the Filmmakers: German Cinema, 1994) 中曾指出，影像在納粹時期淪為宣傳的手段，使德國觀眾對於本土影像產生不信任的後遺症。在二次大戰後，日本和德國全面吸納美式生活文化尤其反映這一現象。在戰後德國美軍區成長的溫達斯，就曾對美國有過完美社會印象的嚮往階段。回顧起來，溫氏不禁託《大路雙王》主角之口喟歎：「『美國佬』已殖佔了我們的潛意識。」溫達斯在學生時期拍攝的《阿拉巴馬：二千光年》(Alabama: 2000 Light Years, 1969) 就捕捉到該年代德國年青人在社會運動激情退卻後，心靈在莫可名狀的挫敗感下向搖滾音樂靠攏，自身卻再提不出半點幹勁的精神面貌。

在溫達斯的鏡頭下，那群在東京鬧市街上起舞的年輕人，以美國文化的搖滾樂、油脂服式象徵反叛個性，自以為前衛，又不過是對舶來文化形

象的模仿；非但算不上個人自我的有力表現，反倒是藉群眾中的「陌生化」才展露的膽怯行為。群體中的熙熙攘攘，成了現代都市人「自由」的新保證。緊隨節奏的一致舞式，又可哀地重複其父輩社會要求服從的刻板紀規。由此看來，戲中描述的東京不過代表了另一個徹底現代化的都市。溫氏在前赴拍攝東京迪士尼途中折回，正是「怕再見到另一個翻版世界」。由於文化是以「現成」的方式植入，缺少了自發生成傳統的根苗，因而更易變得追逐表面形式的極端非理性，往往比西方有過之而無不及。於是這些外植型的成分，在帶強烈傳統特色的日本尤其被鮮明呈現。電視中美國西部電影韋恩 (John Wayne) 影像的淡出，緊接收台的日本國旗國歌、廣告板上的日本女性搖身成為超人裝束，完全捕捉了其中的突兀。

但如劉小楓在《現代性社會理論緒論》所言，對於現代化的普泛化、全球化指控，若止於「依附—世界體系」論的文化批判，支撐的理念其實並不一定比古典社會理論更為有力。相反，由於古典理論從「現代性」整體着眼，是故對於審美和其他人文價值的關注分量和信念資源都往往比盛行的英美「文化研究」充備；以其審理當代文化、藝術和美學問題，應當更為全面與公允。不論個體自我還是社會文化，身份的奠定都需要成長的過程，不能順手拈來。近年身份意識抬頭，理論話語除了難以擺脫地緣、民族性牽涉的政治利益瓜葛外，以及與文化工業同出一轍的一些本土通俗流行文化迅速取代精英文化藝術位置，這些都無助於抗衡社會工具理性和非理

女子搖身換上超人裝束的廣告，捕捉了日本社會外植文化成分突兀的視覺揉合。



性消費欲望的殊異組合，卻徒然助長了文化中(無目的性的)「美學價值」被(政經利益等)「交換價值」所替代。如溫達斯般，力求為個體開導出獨特的審美感性、為影像文化拓闊視野水平，相對仍是藝壇的少數和異數。

六 美學的危機與出路

《尋找小津》是溫達斯對於「影像邏輯」後設思考意味極強的電影作品，但主要側重於對現代世界的外在影像危機的描繪，着意提醒科技文化的邏輯(Gestell)，大有反客為主，取替人文影像的道德「向量」之勢。在科技闖進了人類感覺和認知的領域，我們不斷追求更高解像度影像的同時，留心事物的能力卻反倒在萎縮。可憐現代人對於電影與生活之間的鴻溝早已習以為常，每每以娛樂性作為電影的判準，對於影像危機的負面社會影響

少有戒心。僅對科技作籠統的發泄性攻擊，無助於抗衡科學技術理想(technologische Lebensideale)在未來全面主宰我們的想像。我們的影像危機和西美爾所言的現代文化悲劇，其實同出一源。原因可能在於我們沒有給自己劃出相應的精神文化領域，信任美學和其他理念價值能提供人們世界觀、人生意義的自足性。「帶愛的觀照」(ein liebevoller Blick)，正是溫達斯影像觀回應影像危機的核心信念。至於溫氏的影像理論的紀實精神面相，是個至今仍待有心人開挖的重要課題。然而更重要的是，作為觀眾和消費者的我們如何自持和回應。

劉建華 1993年香港中文大學藝術系畢業，前香港中文大學人文學科研究所「文化傳統比較研究計劃」研究助理。