

情調、氛圍、空無：
論《百花深處》中的無形媒介*

黃冠華**

投稿日期：2021 年 12 月 8 日；通過日期：2022 年 2 月 18 日。

* 作者感謝諸位匿名評審提供的寶貴意見，以及編委會在修訂過程中的協助。

** 黃冠華為義守大學大眾傳播學系教授，e-mail: ghhuang@isu.edu.tw。

本文引用格式：

黃冠華（2022）。〈情調、氛圍、空無：論《百花深處》中的無形媒介〉，《新聞學研究》，151: 111-144。DOI: 10.30386/MCR.202204.0008

《摘要》

本文聚焦於情調、氛圍與空無的概念，探討其作為無形媒介的性質與存在議題。藉由閱讀海德格、班雅明以及拉岡，本文闡釋上述無形媒介所蘊涵的零度面向，據以分析陳凱歌的短片《百花深處》——特別是該片的喜劇主題以及山水動畫影音的美學效果，來演繹那個歷史上消失了的百花深處。就媒介化的意義而言，本文試圖論證，不論是海德格本體論的情調與班雅明美學的氛圍概念，均具備了類似拉岡精神分析中空無的作用與物質性，凸顯出不同於實體的、科技的或論述的媒介意涵。此一物質性效果除了提供觀者短暫地瞥見幽靈般的記憶臨現，猶如環繞在歷史「在世存有」的情調當中，更藉由過去／現在、傳統／現代的交錯辯證關係，開啟向當代人進行歷史扣問的向度。同時，本文亦援引拉岡的藝術觀點來探究昇華作用與空無的密切關係：一方面強調山水動畫影音的出現乃「原物」般的昇華時刻，象徵消失的百花深處胡同之顯靈；另一方面則將陳凱歌的創作行動視為昇華的倫理姿態，它向我們示範了如何以創造空無來逼近那個消逝的原物或時代精神。

關鍵詞：《百花深處》、空無、氛圍、情調、媒介

壹、序論

當時我感到「山中方一日，世上幾十年」的感覺。有了時空交錯，迷失在北京的感覺，才有了耿樂與馮遠征搬家的故事。¹

——陳凱歌

我出生在北京，我這人輕易不傷感，但對老北京的消逝我特別傷感。我覺得這是一個應該罵娘的事兒。所以我當年拍了《十分鐘年華老去之百花深處》，這是六百年的承傳。²

——陳凱歌

陳凱歌的十分鐘短片《百花深處》（McClintock, Thomas, Felsber, & Chen, 2002），講述一個簡潔的故事，由兩位男主角馮遠征與耿樂共同搬演了極為荒誕的搬家劇情。馮先生委託了搬家公司為他在百花深處胡同的家遷屋。³ 驅車前往途中，建設中現代化城市的容顏已讓馮先生認不出路來。直到一行人來到胡同，拆遷中猶如廢墟的地貌才喚起主角的「認知地圖」。來到馮先生所謂的家屋，工人們赫然發現那裡無屋無牆，僅僅一棵老樹聳立著。工人暗自訕笑，卻在看似癡瘋的馮先生堅持

¹ 詳見〈〈陳凱歌：我的短片《百花深處》是部溫馨的電影〉，2001年10月24日〉，取自 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2001-10-24/61142.html>

² 詳見〈〈精品二十周年盛典〉，2013年1月18日〉，取自 <http://ent.sina.com.cn/s/m/2013-01-18/15403839136.shtml>

³ 對於百花深處一詞的用法，本文分別指稱了影片名、地名以及符徵（signifier）。為了在文章脈絡中清楚地區別三者之所指，影片名以雙書名號（《》）表示，符徵以引號（「」）表示，地名則不加任何符號。

之下，陪著上演一場搬運「空無」(nothing)的幽默喜劇。隨著主角詳細說出屋子的擺設，似乎讓我們逐漸進入他記憶中的時空。直到工人不小心將看不見的前清朝花瓶摔破時，主角的反應讓嬉鬧、漫不經心的搬家工人意識到主角與虛擬家屋的情感連結。終究，導演以魔法般的彩墨山水動畫，以及舊時胡同內的吆喝叫賣聲，向年輕工人以及觀眾展現那個幽靈般看不見的家屋。接著，這一幕瞬間消失，徒然留下了現實廢墟。

根據導演的訪談，我們知道整個創作是源於對於老北京消逝的傷感。整部影片就在現代／傳統、現實／虛擬、現在／過去、存在／不在的交錯中，孵化陳凱歌傷感之餘亟欲表現的老北京精神。這樣的對比提出了一個根本的問題：後者（傳統／虛擬／過去／不在）如何跨越進入前者（現代／現實／現在／存在）？馮先生確信所看到的「家」，究竟是什麼？為什麼工人們始終看不到？特別是影片最後的高潮，當馮先生提醒前方有個坑，耿樂不信而陷入其中，並挖掘到馮先生口中家門前的鈴鐺殘骸。此刻遙遠響起的叫賣回音，以及山水畫暈染開來的胡同地景，對於原先看不見的工人們／觀影者，此一夢境般的影音閃現又代表什麼？搬運「空無」的工人們，是如何跨越時代的門檻，並在偶然的震撼經驗中，瞥見了、聽見了廢墟裡幽靈般的百花深處？或者，反過來說，「空無」究竟是如何以消失的歷史影音幽靈，扣問著當代人的存在狀態？

整場虛擬的搬家大戲，難道不是主角馮先生（導演）邀請年輕工人（讀者）來拼湊那個不存在的家屋？百花深處究竟是什麼樣的一個地方？一個導演懷舊的回憶，或劇中瘋子的幻見（hallucination）？既然現實中的原址只是廢墟——現實中的一片空無，那麼搬運空無的戲碼之後，對於一般觀影者或劇中搬家工人而言，又召喚了什麼效果？根據拉岡（Jacques Lacan）的精神分析觀點，藝術創作乃「圍繞著空無進行特

定模式的組織」(Lacan, 1986/1992, p. 130)，那麼我們要問，《百花深處》作為一項藝術作品，是否可視為陳凱歌企圖透過創作「空無」、搬運空無來呼喊那個過往的時代精神與歷史記憶？

拉岡的空無概念所指涉的，顯然不是單純的無物 (no things)，也不應該直接視其為不重要、不相關。誠如 Zupančič (2005, p. 173) 在闡述空無與喜劇的關係時所提到的：「精神分析認真地思考空無的問題。喜劇大量運用空無的元素，乃意指空無的無法還原之物質性 (irreducible materiality of nothing)」。因此我們可以先從 Zupančič 所舉的喜劇範例，對比《百花深處》裡搬運空無的荒謬情節，作為本文探討空無的前導線索：

有一個人走進飯店，告訴服務生：「請給我沒有奶精的咖啡」。服務生回答：「先生，抱歉，我們已經沒有奶精了，能不能說是沒有牛奶的咖啡」？(同上引)

現實上，沒有奶精與沒有牛奶的咖啡，都是同樣的黑咖啡，沒有差別。然而，服務生基於奶精已經用罄，堅持「不能提供我們所沒有的東西」回覆，卻是能引人發笑的橋段。為何？精神分析如何解釋服務生所堅持的「沒有奶精」與「沒有牛奶」的極微差異 (minimal difference)？對於實際上「無差別的差別」之堅持——一種對於空無的堅持，正顯示了一種「某物而非空無」(something rather than nothing) 的幽靈效果。依照同樣的線索，如果「搬運看不見的家」是《百花深處》的喜劇元素，那麼看不見的百花深處，是否如同上述的範例，展現了空無堅持的力量與物質性效果？

從以上對於《百花深處》的概略介紹與提問，必須特別聲明，本文無意針對該短片的影像細節做全面的分析，亦非對陳凱歌的美學進行電

影作者論的探討，而是從空無的命題出發，以及導演在訪談中提到的創作動機，探討兩個核心議題：（一）發生在兩個分屬不同時代（現代／傳統）人物而演繹的「搬運空無」之喜劇主題，以及兩者所照映出來現實／虛幻交錯的存在狀態；（二）對於失落的記憶或精神傳承，導演如何透過特定的影音美學，傳達失落的空無，進行歷史的救贖。

為了闡述以上兩個重要的議題，本文所布署的理論工具除了精神分析之外，特別援用海德格（Martin Heidegger）的情調（*stimmung*）以及班雅明（Walter Benjamin）的氛圍（*aura*）概念，爬梳兩個概念所蘊藏的媒介意涵，針對影片展開相關本體論的（*ontological*）、美學的（*aesthetical*）層次之探究。

不同於將媒介的定義聚焦在具體科技發明的工具和技術（*technics*）層次，或一般所熟悉的各式各樣之文字和影音等傳播工具，本文強調的媒介概念，主要受到「後亞里斯多德」（*post-Aristotelian*）「媒介透明體」（*media diaphana*）概念的啟發，泛指「諸如空氣、蒸氣、煙、雲、水、水晶、玻璃等實體透明的作用，透過其中介的角色形塑了人類感官經驗的環境」（Somaini, 2016, p. 11）。基於此一透明介質的作用，本文論證海德格的情調概念在本體論上扮演著決定人類「在世存有」（*being-in-the-world*）卻難以感受其存在的中介角色，據以分析《百花深處》劇中人物身處不同情調所引發存在狀態錯置的問題以及喜劇效果。此外，藉由班雅明的氛圍概念來示現影片中山水動畫的縹緲意涵與幽靈般的記憶，進而以其辯證影像（*dialectical image*）的思考，來詮釋導演如何將歷史記憶或精神顯靈於現在的美學表現。換言之，不論是從根本上架構著人類在世存有的情調，與承載了幽靈效果的氛圍，均凸顯了媒介概念「無形的」（*intangible*）面向與深刻意義。最後，依據拉岡藝術觀點中的空無概念，串聯上述兩個無形媒介的意涵，除了揭示三個彼此纏繞之概念的物質性存在與媒介意涵，進而透過昇華

（sublimation）作用，闡述陳凱歌藉由創造空無來展示其亟欲捕捉過往時代精神之倫理（ethical）姿態。

貳、情調／怪異／喜劇

《百花深處》一開始由馮先生出現在現代北京的地景之中，基本上開啟了人的存在狀態以及人與環境之關係的提問。為了進行存在的現象學分析，有必要從海德格的觀點談起。根據海德格的現象學，人與世界的關係不同於傳統上主體與客體的截然區別，而是在區別之前，人類始終已經發現自己存在世界的某處，「被投擲在」世界之中了。換句話說，在更原初的狀態中，人類於思考、再現、認識世界之前，已經被配置（dispose）在世界當中。人類被配置於「在世存有」。在《存有與時間》（Being and Time）一書中，海德格（Heidegger, 1927/1962, p. 172）用德文“Befindlichkeit”來說明此一「配置」或「情境感知」（sense of situation）的根本狀況，並直接聯繫到「情調」的概念：「Befindlichkeit 這個詞所代表的本體論意涵，便是指最熟悉、日常生活中的事物；我們的情調、我們定調過的存有（being-attuned）」。⁴

因此，海德格對於人類狀況的存有分析，必然涉及到身處情境中的

⁴ 德文 *stimmung* 一詞，英文通常翻譯為 *mood*（情緒）、*atmosphere*（氣氛）或 *attunement*（調和）等不同版本。筆者根據海德格對於該詞的概念化，選擇 *attunement* 的英譯版本並中文翻譯為「定調」，主要是強調其音樂聲學上的意蘊。例如，Agamben（2014）曾就字源學上的探索，連結了義大利文 *stimme*（語音，voice）與德文 *stimmung* 的關係。德文 *stimmung* 一詞雖然在定義上是難以翻譯的，語意上有「調音」（to be tuned）的涵義。另外，海德格則將「情調」（*stimmung*）的定調視為一種方法，它如同「一段旋律般不僅籠罩著人的存在，更是對此一存在定調（set the tone）——定調、決定其存在的方式」（Heidegger, 1983/1995, p. 67）。

情調。人類的存有，始終脫離不了情調的「共在存有」（being-with, Flatley, 2017, p. 145）。Heidegger（1983/1995）在《形上學的基本概念》（The Fundamental Concepts of Metaphysics）中的描述，更能凸顯情調概念的重要性：

在情調當中就是定調於其中，定調則是任何事的基礎與起點，它是我們思考、實踐、行動的前提——允許這些事情初次發生的媒介。嚴格來說，我們不會注意到定調的存在，即便它以某種方式影響著我們，卻完全感受不到其存在——這樣的定調卻是最具力量的（pp. 67-68）。

根據上述，情調作為一種媒介，構成了我們「此在」（Dasein）的在世存有；在區別著主體／客體的認識論（epistemology）之前，情調已經在本體論上早先決定了我們的在世存有，我們的存有始終是伴隨著情調的共在（with-ness）。然而，對於海德格稱之為「感受不到其存在」的情調意涵，我們又該如何掌握？它究竟是什麼？或許這是個錯誤的命題。正因為我們早就身陷其中，缺乏思考所仰賴的距離，因此希望透過思考而再現所謂的情調必然是徒勞無功的。也就是說，媒介著、定調著人類與世界的情調，是無法反思的（unreflexive）、也無法予以再現，海德格稱之為「無意義」（unmeaning, Dyson, 2009, p. 88）。

必須強調的是，這裡的「無意義」並非指缺乏人類慾望、價值之重要性。相反地，它非常重要，甚至是「最具力量的」！回到“Befindlichkeit”這個詞的意涵，人類之所以在世界中找到自己（finding oneself）、世界對我是重要的，必然需要透過無意義的「情調」而得到「情」感上的定「調」。對此，Heidegger（1927/1962, p. 176）是這麼說的：「此在對世界的開放乃藉由情感的定調（the attunement of

affectedness) 而建構其存在的」。情調因此具有某種根本的力量，它並非告訴我們「什麼」是重要的，而是世界是「如何」成為重要的、有意義的。換另外一個說法，若世界對我們是有意義的，那麼這樣的意義 (senses) 存有，本體論上便是定調的存有——事物能以觸 (感) 動的、有意義的方式存在。對海德格而言，情調便是「那個能觸動的東西，而展現為某種情感 (affect)」 (Heidegger, 1927/1962, p. 177)。簡言之，特定的情調決定了整個世界影響我們的方式；無意義的媒介乃以情感性 (affectedness) 來顯示其令世界「有意義的」力量。

從以上探討的情調概念，可以很清楚地揭示馮先生的處境。首先電影一開始，當搬家工人正忙著幹活，他冷不妨從搬運貨車前面突然現身。這是他的初登場：我們不知道他的來歷，不清楚他住哪裡？為何要搬家？要從百花深處搬到哪裡？不論從馮先生的衣著打扮，他對於現代化北京的建築、地景的陌生，都顯示其存在狀態完全與整個環境是不同調的。相對於工人們快速的工作步調以及金錢至上（「只要有錢，什麼都幹！」）的態度，甚至工人嘲諷他「如今只有老北京才會在北京迷路」，充分說明馮先生完全不在現代「情調」當中——他幾乎與整個北京完全「走調」 (out-of-tone)，一臉不知身在何處的茫然。用海德格的說法，馮先生遭遇到脫離現實的怪異感 (uncanniness) ——一種「無處容身 (nothing and nowhere)、「不在家」 (not-being-at-home) 的存在樣態 (Heidegger, 1927/1962, p. 233)。直到進入廢墟，那個空蕩蕩的百花深處原址，馮先生突然說出「這兒我就認得了！」，如同進入另一個他所熟悉的時空而雀躍起來時，才顯現他「配置」於一種情感定調的狀態。自此劇情便沿著定調／走調存在狀態、看得見／看不見百花深處的交錯撞擊中，展開「搬運空無」的喜劇主題。

事實上，對於馮先生的角色，我們可以有不同的解讀。首先，如果依照劇情中工人們看見的廢墟，馮先生卻堅持看到了他的家，那麼顯然

馮先生所看見的乃是精神分析中「精神病」(psychosis)的幻見樣態。或者，以隱喻的角度來看，他的出現更像是來自於過去老北京的幽靈，承載著對於百花深處的迷戀與記憶。無論如何，對於當下現實中的搬家工人，或目睹搬運空無的騎腳踏車路人而言，馮先生所熟悉的百花深處——記憶或幻見，反過來令他們感到怪異。正是看不見的百花深處，得以展開接下來荒謬的戲碼。

有關喜劇與怪異的關係，Robert Pfaller (2006) 所提出的公式——「對他人而言是怪異的，便是喜劇」(the comic is what is uncanny for others)，有助於說明馮先生、搬家工人以及路人三方對於搬家戲碼的反應。Pfaller 認為，區別喜劇和怪異的感受，在於是否屈從於幻想：「因為他人過於天真，相信了幻想，因此對於他人遭遇的怪異經驗，我感到可笑的」(同上引，p. 209)。據此，當觀眾站在工人們的位置看待瘋癲的馮先生，並開始搬運空無時，我們都知道那是為了賺取搬運費而演出的一場戲，因而發笑了；然而，對於騎腳踏車路過的人來說，他不知道這只是一場戲，因此被怪異的搬運空無舉動嚇得落荒而逃。根據這個段落的情節，如果搬運空無對於觀眾與戲裡的工人們而言是可笑的，那是因為一方面我們都知道回得到原來「正常」的現實裡，現實與演戲(馮先生的幻想)有非常清楚的區別；另一方面，因為有無知的第三者(the third party)天真地以為工人們正在搬運他所看不見的東西，因此藉由預設「無知第三者」與怪異的關係，工人們可以認真地扮演搬運空無的橋段。也就是說，萬一路人闖入他們的搬運空間時，反應回覆道：「抱歉！」，那麼在缺乏「無知第三者」的條件下，喜劇效果將大打折扣。

從上述的分析來看，馮先生幻想的百花深處、搬家工人與路人，形成了一個結合喜劇與怪異元素的觀看結構。而接下來的劇情，則讓我們

看到幻想與現實如何翻轉。搬家過程中，馮先生憑空細數著家裡的擺設，讓工人們照樣搬運，偶然間從土堆中發現了風鈴的鐺子，他告訴工人這是屬於門前風鈴的，工人當然不以為意敷衍而過。直到結束荒謬的戲碼，一群人失落地回程途中，工人不理會馮先生警告前面的路況而陷入暗溝時，才又在土堆中發現了鈴。鈴與鐺的結合，突然使得原先屬於瘋子的純粹幻想，有了現實的可能性，即便那可能只是過去的現實。此時，逐漸顯現彩墨動畫的風鈴影像並搭配風鈴聲，一幅百花深處胡同地景隨水墨暈染開來，依稀迴響著起老北京記憶中的吆喝叫賣聲「磨剪子嘮鐮菜刀」。工人們面對此一如夢似幻的影音閃現，回望著空曠的廢墟，瞠目結舌，怪異不已。

找到鈴鐺殘骸的時刻，馮先生驚呼：「不就在這兒嘛！」，此一動作基本上指向拉岡真實界（the Real）的作用，類似說出「就是它」（That's it!）的確認宣稱。借用 Zupančič（2003, p. 173）的詮釋，此一行動「具有打開特定空隙（entre-deux）的效果，成為真實得以開展（unfurl）的空間」。因此，我們可以說馮先生的驚呼對工人們所認知的現實，打開了一道裂縫；此時，遭逢怪異感的變成了工人！用拉岡的話來說，「在這個裂解之處，凝視出現了：它不屬於觀看主體，而是來自於客體——客體在看著主體」（McGowan, 2007, p. 15）。它的出現就像是異物（foreign body）的存在，如拉岡的「外親性」（extimate）概念，從真實界闖入熟悉的現實（Dolar, 1991, p. 6）。凝視，⁵ 或凝視的存在，正是怪異感的來源。因此，隨後出現的彩墨動畫鏡頭，與其說是工人們看見的、視覺上主觀想像的，不如說它是來自於廢墟而凝視著

⁵ 有關拉岡的凝視概念以及怪異的效果，拉岡在第十一講座中以「沙丁魚罐頭」例子所講述的自身經驗，有清楚的闡述。詳參見（Lacan, 1973/1978），*The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan Book XI*, pp. 95-96.

工人們的幽靈客體 (spectral object)。畢竟，百花深處早已不存在，它只是一個不可能的客體 (the impossible object)。

對於凝視所產生的效果，Dolar (1991, p. 20) 以極詩意地的口吻說道：它「在形式結構上開啟了一個『非地方』 (non-place)，在豐滿與空無之間擺盪著」。准此，百花深處以彩墨的方式閃現，不正是擺盪在空無與豐滿的瞬間？從空無的狀態中讓我們實在地感受到了一絲「真實」幽靈的存在。精神分析理論中，此一幽靈代表了「不死」 (undead) 的動力——更正確地說，它是 Freud 所謂的「死亡驅力」 (the death drive)。針對這個看似矛盾的概念，Žižek (2006) 做了清楚的說明：

Freud 的死亡驅力概念是弔詭的，其意涵與字面上的名稱剛好相反，它指涉了精神分析中的不朽 (immortality)、怪異的生命過剩 (uncanny excess of life)、超越生物生與死循環而堅持的不死動力 (p. 61)。

我們可以說，精神分析的終極課題便是那個超越生／死、誕生／傾頹，如同生命過剩的怪異存在。即便馮先生認定的百花深處早已廢墟一片，其虛擬彩墨的臨現 (presence) 如同真實的殘餘，堅持地回返在空蕩蕩的原址，呼應了拉岡「死亡驅力」概念的生命動力。此時，真正令工人們感到怪異的，「並非某物從所在地方消失，而是遭到錯置 (out of place) 的某物之臨現」 (Copjec, 1994, p. 134)。

從喜劇與怪異的主題連結到精神分析的死亡驅力，對本片觀影者而言，百花深處不再是廢墟般的空無，而是令我們感受到 Zupančič 所謂的「空無的無法化約之物質性」。這也是為何 Zupančič 在探討喜劇與空無之關係時，特別強調拉岡「死亡驅力」所扮演的重要性。她認為，

「喜劇的動力（vitalism）恰恰是死亡驅力的動力」（Zupančič, 2005, p. 185）。如同前述的不死力量，此一驅力並非字面上邁向死亡或毀滅的意思，而是指向某種生命的過剩，以錯位（dislocated）的建構方式依附在現實當中。馮先生記憶中的傳統百花深處，對於現代的北京便是一種錯位；他本人的出現以及提出搬運空無的要求，更是全然地錯位。然而，整個喜劇的關鍵，便如 Zupančič（2005, P. 186）所說，正是那個「與現實（reality）生命自身錯位（out-of-joint）的真實（real）生命」。

搬運空無之前與之後，影片現實呈現的百花深處場景毫無差別——空無。然而就像先前「沒有奶精的咖啡」的喜劇範例，即便沒有奶精與牛奶的咖啡是一樣的，兩者卻不能被視為毫無差別，而是在幽靈的維度揭示了空無的物質性效果。Zupančič（2005）提示精神分析的核心，即在兩者之間找到「極微差異」。而在《百花深處》中，彩墨影音的閃現標記了此一幽靈維度。我們可以說，百花深處的「不死」幽靈，一開始便以空無存在，透過馮先生的錯位記憶不斷干擾、挑戰著現代人（工人們）所認知的現實，從一個沒聽過的地方、也看不到的家屋——用拉岡的術語，一個沒有符號（the symbolic）與想像（the imaginary）架構的現實，漸次展開它堅持於真實界的空無殘餘（remainder of nothing）。

參、氛圍／非自主記憶／辯證影像

精神分析無疑地在喜劇與空無的關係上提出重要的見解，而那個屬於幽靈維度的空無，最後卻以彩墨動畫顯現。為什麼是以彩墨山水動畫顯現？假如 Dolar（1991）將凝視視為開啟一個「非地方」的空間，擺盪在豐滿與空無之間，那麼彩墨動畫的段落所勾勒的虛擬意象，究竟有

何特殊之處？為何不是呈現舊照片中胡同的實體影像？對比於實體形象，是否彩墨山水在美學上更適切地捕捉了那個豐滿的狀態？對工人們或觀者而言，此一視覺上的感受經驗為何？如果仔細地檢視動畫的時序處理，我們在畫面上先感受了微風吹拂著風鈴，不僅聽見鈴聲以及遠處回音般的吆喝聲，水墨動畫的成像與顏色似乎也隨著風的律動而漸次展開。這樣的影音經驗，猶如讓我們沉浸在馮先生口中的記憶氛圍裡。如果氛圍一詞不單是用來描述日常生活中的氣氛與環境，那麼它在概念上的重要性為何？以上影像與氛圍問題的探索，班雅明的影像美學極具啟發性。

探討班雅明的氛圍之前，我們可以先從另一個重要的概念「光學無意識」（optical unconscious）談起。事實上，兩個概念在班雅明的著作中一再出現，甚至有不同的含意。例如，早期 Benjamin（1931/2005）在《攝影小史》（Little History of Photography）提出光學無意識，乃著眼於照相機的技術能力，超越了人類視覺的極限，能夠捕捉到現實中細微的、稍縱即逝的細節。然而，後期為大眾所熟知的〈機械複製時代的藝術作品〉（The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction）一文中，班雅明則將「光學無意識」連結到 Freud 的無意識概念：「照相機發現光學無意識，正如同精神分析發現了無意識」（Benjamin, 1968/2007, p. 237）。根據這個觀點，攝影與現實的關係不是單單一對一的指示關係，更能捕捉到不同於正常知覺光譜外的幻想之層次，包括「許多出現在電影中的畸形、刻板形象、變形、災難，如同精神病、幻見或夢境的世界中造成的折磨」（Smith & Sliwinski, 2017, p. 8）。換句話說，光學無意識所強調的是，精神病或作夢者所感知的、正常人無法看見的光學世界，都能夠藉由照相機或電影而表現。

不論是夢境、幻想或記憶，這些超越正常知覺光譜的影像成為賦予

氛圍質地的層次。在班雅明（Benjamin, 1968/2007）的範例中，普魯斯特（Proust）孩童時期對瑪德琳小蛋糕的記憶，便是以光學無意識闖入現實的「非自主記憶」（involuntary memories），進而捕捉到年幼記憶氛圍的美學經驗。這裡的「非自主性」氛圍經驗與日常生活中意識上能夠想像、回憶的事物顯然不同；所謂「非自主性」涉及到精神分析的凝視概念。如 Hansen（2008, p. 343）的詮釋，班雅明的氛圍與凝視的概念有著密切的關係，在解釋早期相片所帶來的氛圍經驗時，班雅明認為「我們之所以在觀看現象時經驗到氛圍，在於投注該現象回看著我們的能力」。再進一步追問，當我們看著物件的時候，什麼東西在回看、凝視呢？針對這個問題，不論是 Barthes（1981）的「刺點」（punctum）或拉岡的「凝視」，均指向了觀者觀看時的創痛時刻，造成某種怪異的感覺。此一短暫感受，代表物件在凝視！因此，長久被遺忘的時光或記憶在某個時刻偶然地、非自主地閃現，猶如一段過去的幽靈投射到現在，衝擊著觀看者。歷史在凝視！當它回看我們的時候，令人能感受某種鬼魅般的痕跡與氛圍效果。因此，正如 Hansen（2008, p. 344）所言，「凝視回看的能力，乃取決於物質痕跡（material trace）」。

回到《百花深處》，當殘破的鈴最後被發現，而馮先生驚呼「不就在這兒嘛！」的時刻，事實上，搬家工人的反應有可能對馮先生的說詞半信半疑，甚至當成巧合而視而不見。此刻，凝視並未發生！唯有當凝視在現實與幻想之間開啟了裂縫，使得原先固著於眼前現實的工人們打開了想像空間，現實與幻想之分野才開始模糊起來。當畫面中的工人們望向廢墟時，廢墟卻以彩墨的虛擬影音回望工人們／觀影者。值得注意的是，這樣的氛圍體驗與觀看者自身的想像無關，並非在現實中似乎印證了馮先生的描述，我們就能在意識上想像、看見這樣的畫面；甚至可以說，動畫裡的胡同地景也不見得是工人們曾經經歷過的。因為就像

Benjamin (1968/2007, pp. 160-161) 所說的, 「對於主體而言, 唯有尚未形成經驗 (Erlebnis) 的事物才能成為非自主記憶的組成要件」。換言之, 動畫畫面作為非自主記憶的氛圍顯現, 預設了觀看主體的被動性: 它在看著我們! 對此, Conty (2013, p. 477) 清楚地闡述了班雅明的觀點, 「氛圍般感知的瞬間, 實現了平常人觸及不到的過往; 它意味著被動狀態——某個事物掌控了我們, 而不是我們擁有該事物」。這個來自過往的凝視闖入了現實, 造成了「熟悉的未知」(familiar unknown) 之震撼, 勾引出遺失在人們意識中的記憶。

從凝視開啟裂隙的剎那以至於動畫虛擬顯像的過程, 我們看到班雅明稱為「潛伏影像」(latent image) 的作用。對班雅明而言, 潛伏影像非常適合用來描繪記憶的縹緲性質。其中的潛伏性 (latency), Weigel (2015, p. 352) 所言, 可以視為「可見影像在曝光與沖洗成像之間的記憶運作方式」。准此, 影片中受到凝視作用的工人們, 便是在潛伏動畫的成像時刻, 短暫地進入了縹緲的詩意空間: 老北京記憶中縈繞在胡同裡的叫賣聲, 以及傳統彩墨山水所暈染的胡同景觀逐漸顯現。此一類似被記憶或夢境所包圍的心理感知經驗, 充分呼應了班雅明對氛圍概念的理解。若依照 Hansen (2008, p. 351) 從以字源學 (etymology) 來考究氛圍的意蘊, 它的效果便像是「呼吸」(breath)、「微風」(breeze), 觀看者不只是在看, 而是在模糊了看/被看的區別之狀態下, 感受氛圍所籠罩的沉浸經驗。甚至, 我們可以說, 伴隨著微風吹拂著風鈴、彩墨的動態暈染, 以及來自遙遠的人聲回音, 那段記憶如風與氣所象徵的生命, 活了過來; 工人們/觀影者則沐浴在氛圍當中, 在情感上定調於老北京記憶的情調裡。綜言之, 氛圍的效果乃一種指向情感經驗的美學媒介。

電腦虛擬動畫所呈現的彩墨山水, 美學上有何特殊之處? 事實上,

在動畫的處理中，我們看不見清楚的形貌與現實的質感，只有依稀渲染的輪廓與色塊。這樣近乎抽象的視覺效果，是否更能凸顯那個記憶與夢幻的氛圍？更能表現幽靈般的物質性痕跡？Vivian Sobchack (2011) 在〈當耳朵造夢時〉(When the Ears Dream) 一文中，曾用 Dolby 的預告片來示範聲音如何召喚詩意般的影像，使得影音的調變效果成為一種「宏亮的存在」(sonorous being)。短片從瀰漫的濃煙影像開始，伴隨著微弱的「叮-叮-叮」聲則暗示了火車即將離開車站，接著出現車輪轉動的金屬摩擦聲以及氣笛聲，此時濃煙逐漸退散，並顯露出帶著顆粒狀的巨大火車車輪轉動影像。隨著氣笛聲遠去、火車消失於畫面，濃煙再次充滿整個畫面。根據 Sobchack 的詮釋，這個從煙霧中透顯出來的火車顆粒影像如同「影子火車」(train of shadows) 或「幽靈火車」(ghost train)，它並非清晰的、豐滿的結像，而是以一種「縹緲抽象」(irresolute abstraction) 的方式顯示出來——既沒有可以參照的車站，也沒有旅客，缺乏任何可以顯示環境脈絡的線索。此一「抽象」的顯像方式更像是記憶或想像中的視覺樣態，火車影像幾乎「融入了無法辨識的、模糊的、僅僅依稀能見的背景之中」(Sobchack, 2011, p. 117)。

從這個影音交疊的片段，Sobchack (2011, p. 117) 將縹緲的火車影像視為想像的，「它出現在螢幕上乃以时序的、回響的樣貌來回應著原先的聲音，猶如由聲音喚起像夢或記憶中的曖昧形象」。也就是說，當聲音響起，此一影像並未即時現身，它略微延遲造成某種視覺的迴盪，一個由遙遠、微弱聲音刺激，尾隨而來稍縱即逝的殘像 (after-image)。換句話說，此一殘像並非寫實的影像，因為它的解析度非常糟。然而正因為這個缺乏解析度的殘像，Sobchack 認為構成了 Bachelard (1958/1994) 所說的「詩意影像」(poetic image)，它不是

以客觀的形象忠實地對應著場景裡客觀的聲音，而是作為客觀聲音的迴盪，進一步補強了聲音存有的宏亮性（sonority of being）。Sobchack（2011）在文章標題提到的「耳朵造夢」（the ears dream）便是指涉實際聲音範圍之外對於他者的聽覺想像，由一個知道如何造夢的耳朵（ear that knows how to dream）所觸發。Dolby 預告片中的「影子火車」則更像是「客觀的耳朵所主觀地想像出來的影像」（the objective ear subjectively imagines the image，同上引，p. 117）。在 Bachelard（1958/1994）的筆下，這耳朵正是詩人的耳朵：

詩人的耳朵是多麼地出色啊！不論視覺上或聽覺上，他精通於導演夢境一般的影音設計，甚而超越聽覺、超越視覺。聽見自己所看到的（p. 181）。

Sobchack（2011）闡述的這段白日夢般的美學體驗，直接呼應了 Michel Chion 的「渲染」（rendering）概念。根據 Chion（1990/1994, p. 109）的論點，聲音在影片中的作用可以區分為「渲染」與「再製」（reproduction），「再製」乃現實情境中觀者忠實聽見的聲音；相對地，「渲染」的聲音則主要表現情境中所連結的感情。因此，回到 Dolby 的火車預告片來分析，幽靈般的「影子火車」作為聲音的渲染物（the rendered），便是以飄渺的視覺效果傳達逝去的、懷舊的氛圍，體現聲音的「宏亮存有」。如果這個例子代表「影像渲染聲音」的效果，那麼，陳凱歌對於《百花深處》的魔幻處理幾乎可以被視為「雙重的影音渲染」。面對影片現實中的廢墟般土地，不僅記憶中吆喝叫賣的回音是渲染，彩墨動畫隨著吹響鈴聲的風而飄擺則是另一層渲染物——兩者都不是影片該有的現實，「沒有重量與存在的厚度，不屬於這個世界」

（Sobchack, 2011, p. 126），卻著實指向同一個源頭（an origin）：⁶馮先生口中（記憶中）的百花深處。將螢幕裡的工人，或螢幕情境外的觀影者，連結到馮先生心心念念的私密記憶當中。

從上述影子火車的例子所呈現縹緲的詩意影像以及夢境般的體驗，我們可以說，陳凱歌的彩墨山水準確地凸顯了「沒有重量與存在厚度」的性質，無疑是另一個同樣表現氛圍性的新穎創意。如同早期班雅明對彩虹（rainbow）的比喻，它以短暫的色彩示現了無實體的純粹質地（a pure quality without substance）。視覺上，彩虹「介於可見與不可見的臨界狀態」（Weigel, 2015, p. 356）。而記憶氛圍中的百花深處，依稀的輪廓與渲染的色塊，恰如班雅明筆下如夢似幻的彩虹。

透過特定的影音美學效果來顯現歷史記憶的幽靈，使得身處不同「情調」的人們可以短暫沉浸於過去的氛圍，如此夾雜著現在／過去的辯證關係，正是班雅明的「辯證影像」所提示的重要歷史思考。眾所周知，Benjamin（1982/1999）大量運用光的隱喻進行攝影與電影的探索，在 *Arcades Project* 中他是這樣定義辯證影像的：

辯證影像是突然以閃光出現的影像。曾經發生的事情以閃現的影像堅持著，成為得以辨識的當下（the now of recognizability）。透過這些方法——而且也只有這些方法——予以搶救，都只為了下一刻即將永遠喪失的事物（p. 473）。

⁶ 此處「源頭」的意涵，受到 Sobchack 的啟發。Sobchack 闡述 Bachelard 的「詩意影像」時，認為同樣的特性可以應用在聲音場域而稱為「詩意聲響」（poetic sounding）。援用 Bachelard 的話，Sobchack 認為，不論影像或聲音，指示作用（indication）愈微弱，其（詩意）效果愈顯著（significance），因為它指向了一個既不在螢幕，也不屬於影像的源頭——存在於他處的（elsewhere）源頭。（Sobchack, 2011, pp. 118-119）

班雅明這裡所謂的「影像」並不是一般理解的再現，或具體的形象，而是一種立即的、同時的感知（cognition, Erkenntnis）；它具有如影像般的感官質地，且像德文“Erkenntnis”一詞所蘊含的，強調掌握了某種洞察力、體認或知識的行動與時刻（Weigel, 2015, p. 345）。換句話說，在辯證影像的閃現時刻，過去／現在、曾經／當下，甚至傳統／現代的交錯與撞擊，形成了某種「時代過渡」（epochal transition）的空間並打開了一個新的感知向度。

Weigel（2015, pp. 349-351）針對班雅明的歷史辯證思考，比較了黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）與班雅明對於「時代過渡」概念的差異之處。他認為班雅明的辯證影像不同於黑格爾的「超克」（overcome）概念，藉由閃現的心靈來克服自然的限制、達到更高的真理——一個「質的跳躍」（qualitative leap）的新時代；對於班雅明來說，閃現的影像更像是夢或無意識，讓我們瞥見歷史上未被注意到的事物。它並非意指上升力量與行動即將帶來新的世界，而是「連結到特定歷史意識的凝視效果」（同上引，p. 350）。透過如夢一般閃現的歷史凝視效果，進一步連結了 Benjamin（1982/1999, p. 843）的「覺醒」（awakening）觀念，可以視為類似宗教上的啟示與體認：「不論在何處，喚醒我們此刻生存的過渡空間，乃神祇穿梭之處，如光一樣地穿越」。

綜合班雅明提示影像與歷史的關係，《百花深處》最後融合了彩墨山水與回音的片段，短暫地顯現而隨即消失，不啻表現了時代過渡的覺醒空間。該片段不僅呼應班雅明辯證影像的作用，那個來自遠方呼喊的回音，更增添了「辯證聲響」（dialectical sonority）的向度。廢墟中閃現空靈層次的彩墨動畫，以及隨風迴盪的叫賣聲，象徵可見／不可見、聽得見／聽不見的臨界狀態。對於劇中工人們或觀影的我們，則在「辯

證影音」的閃現裡，隱約體認到歷史時刻的顯靈，著實烙印著「此時此地」的標記。

肆、藝術／原物／昇華

百花深處究竟是個什麼樣的地方？在長久被遺忘的記憶裡，陳凱歌的創作難道只是在追憶這個地方？隨著原址已成一片廢墟——永久失去的空無，十分鐘的《百花深處》事實上並未提供實質具體的胡同影像，那麼該片所欲創造的究竟是什麼？依據拉岡在第七講座中提到藝術的公式——「所有藝術的特點就在於，圍繞著空無做特定模式的安排」⁷（Lacan, 1986/1992, p. 130），陳凱歌所創作的《百花深處》是否就是那個空無？他如何「安排」空無？為了進一步說明陳凱歌創作行動的重要性以及影片中的美學效果，讓我們從拉岡的精神分析觀點來加以探索。

拉岡在第七講座中將康德（Immanuel Kant）著名的「昇華」概念連結到「原物」（Thing, das Ding）：「昇華乃將對象提升至原物的崇高階上（the dignity of the Thing）」（Lacan, 1986/1992, p. 112），以致於成為一種「無法碰觸的美」（同上引，p. 239）。原物究竟是什麼？事實上，拉岡對此有不同的說法，包括它是「超越能指的東西，本身是不可知的」、「無法被符號化的」（beyond symbolization），以及「拒絕說話的現實」（dumb reality，同上引，pp. 54-55）。就概念上而

⁷ Francois Regnault (2013) 在“Art After Lacan”一文中探討了拉岡在第七講座提到的三種「昇華」的形式，包括藝術、宗教與科學。三種形式分別對應到精神分析中的三種回應空無（emptiness）的精神樣態和機制——歇斯底里（hysteria）、神經症（obsessional neurosis）和偏執（paranoid）。本文無法在此處做全面討論，僅針對其中的藝術形式探討空無與昇華的作用。

言，原物屬於拉岡的真實界，代表人類進入語言符號場域後永久失去的東西。亦即，主體進入象徵／符號界後所遭遇「原初的匱乏」（*primordial deprivation*），代表「原物」的失落。然而，此一失落卻是無從回復的，因為它根本上是幻想出來的「原物」以及幻想的「失落」：實際上從來就沒有這樣的「原物」存在，也就無所謂失去（同上引，p. 58）。換言之，人一開始就不可能擁有該「物」，而是透過幻想的失落而建構了主體匱乏的心理效果；主體面對匱乏或空無，因而「無時無刻被迫透過各式各樣的慾望對象來追尋此原物的回音（*the echo of Thing*）」（Ruti, 2012, p. 17）。

根據上述有關原物與空無的初步討論，空無絕非單純的無物；拉岡強調藝術作品所涵攝的空無，目的在於逼近那個原物。Lacan（1986/1992, p. 129）清楚地交代了兩者的關係：

所有由人類創造出來的原物形式，都屬於昇華的範疇；原物總是由空無而再現。原因在於它無法由任何事物再現；或更精確地說，它只能由其他事物（*something else*）而再現。每一種形式的昇華，空無總是具有決定性的（*determinative*）。

原物的無法再現，以及只能由其他事物再現的說法，凸顯了原物的基本矛盾性質。如果再現原物的其他事物，根本無法再現原物，那麼兩者之間的關係為何？事實上，正因為此一矛盾，才讓我們掌握到拉岡昇華公式的核心意涵。

針對「將對象提升至原物的崇高位階上」的說法，Saint-Cyr（2012, p. 15）認為可以依據拉岡的三個界域，進一步闡釋為「藉由符號將想像（*imaginary*）客體，提升至真實原物的崇高位階」。因此，上述提到的「其他事物」作為想像客體 *i(a)*，必然不等於真實界的原物，而是因著

符號作用的提升，使得該客體占據了原物的位置，擁有客體本身以外的「物性」（Thinginess）。透過其他事物或對象來再現原物，代表昇華的作用使得該事物迴盪著「物的」（Thing-like）效果——一個空無的物質性存在。⁸ 這也是為何針對上述矛盾，Saint-Cyr（同上引，pp. 15-16）進一步解釋道：「嘗試藉由其他事物再現原物，終究只是空無的存在」。

在這個意義上，「百花深處」作為一個能指（signifier），並非指涉歷史上存在的空間；或者，即使確實有這樣的地方，它也還不是某種「原物」，因為它尚未真正地「失去」。事實上，唯有透過陳凱歌的創作而命名了這個地方，才讓我們理解這裡曾經存在的「原物」——那個只存在於馮先生記憶或幻見、無法為我們所知的百花深處。亦即，一個想像出來「失落的原物」（Ruti, 2012, p. 24）。在故事裡，一開始就從馮先生提出搬家需求作為象徵能指，它命名並界定了一個真實空無或「拒絕說話的現實」，接著在現實／幻想、現在／過去交錯的搬家行動中，馮先生所導引的空間布置與細節，猶如殘破記憶的拼湊，不斷提示著我們這樣一個（不復存在的）地方。精確地說，「百花深處」所指涉的不再是一個地方，而是透過馮先生幻想，以符號建構的方式不斷地檢拾破碎記憶的重複歸還行動（repetitive act of restitution, Conty, 2013, p. 480）。直到找到埋在瓦礫堆中毫不起眼的鏗兒，馮先生「口中」的幻見猶如得到證據支撐，鏗兒適時地「彰顯了」百花深處的存在。整部影片忠實地示範了拉岡對於空無展開組織的藝術觀點，透過劇情、表意過程不斷地圍繞著空無，企圖追索它所發出的幽暗回音。

當然，我們無法確定，也無須確定最後山水虛擬動畫／回音的乍現

⁸ 此一物質性的空無，便是拉岡著名的「小對體」（objet petit a），或 Žižek（1989）所說的「崇高客體」（the sublime object）。

是否為馮先生幻見中的記憶、或所謂「物自身」(Thing-in-itself)。假如拉岡定義的原物是無法再現的，那麼如「物」般效果的彩墨動畫，恰恰提示了昇華作用下的空無，再現了「那個我們稱之為原物，存在於真實中的空無」(the existence of emptiness at the center of the Real, Lacan, 1986/1992, p. 121)。整部影片之所以能夠逼近原物、創造其虛擬氛圍，如 Ruti (2012, p. 132) 以另外一種方式所詮釋的，便是「在有形 (tangible) 的事物中產生『物的回音』的反響」。因此，片尾的影音瞬間反響猶如捕捉到原物的氛圍，讓我們依稀看見／聽見了原物的回應。若再進一步還原拉岡的藝術觀點，藝術既「創造了空無，也因此啟動填補它的可能性」(Lacan, 1986/1992, p. 120)，那麼我們可以說，原先廢墟般的百花深處，也因為隱約的虛擬動畫／回音，以氛圍的效果填補了空無，增添了「無形的」光彩。

Zupančič (1999) 在〈創造的光彩：康德、尼采與拉岡〉(The Splendor of Creation: Kant, Nietzsche, Lacan) 一文中，將拉岡著名的小對體概念的「外親性」性質聯繫到空無的概念，以及康德對於昇華之美 (sublime beauty) 的問題上。根據 Zupančič 的討論，外親性被定義為「排除的內在」(excluded interior)，而此一定義在藝術作品的作用，可以進一步說明如下：

所謂被排除的面向依舊是以被排除的狀態而被包含 (included as excluded) 在作品之中，藉由自我排除的作法而成為帶動整個環境的組織力量 (p. 35)。

顯然，從 Zupančič (1999) 的論點來看陳凱歌的作品，參照現代化北京的時空環境與人物的設定，百花深處正是那個排除的內在。作為一個「被排除」的地方或記憶，卻扣緊了劇情的主要發展，最後得以顯靈

的方式閃現其氛圍以及昇華之美。從「排除的內在」元素到無形光彩的昇華效果，再一次見證了空無概念在拉岡的藝術觀點裡所扮演的重要性。

陳凱歌在一次訪談中提到對於老北京傳承消逝的傷感，也正因為此一消逝與匱乏激發了《百花深處》的創作。馮先生的癡癡，不正呼應了失落傳承或精神——失落的原物——的幽靈化身，堅持地隱身在現代化的情調裡，等待著原物的回音及復活？十分鐘的短片所承載的，就是介於失落的原物以及昇華復活（sublimatory resurrection）之間，屬於陳凱歌的慾望軌跡。根據 Ruti（2012, p. 151）詮釋拉岡的「昇華倫理」（the ethics of sublimation），昇華的動力乃透過「尋找全新的方法來趨近原物的渴望」。陳凱歌的行動無疑地可以視為此一鄰近原物的嘗試，以一種創意方式揭示老北京精神的倫理姿態。不論劇情外陳凱歌的慾望或劇情裡馮先生象徵的不死驅力（undead drive），均共同指向了那個失落了的、崇高位階的原物，終究在現實中顯現了超越現實（“more than” reality within reality）的虛擬百花深處，從廢墟中復活。就精神分析的觀點而言，不論是失落的傳承或百花深處，並未真正消逝！至少，陳凱歌的倫理姿態向我們演繹了那個超越現實原則（beyond the reality principle）的昇華面向，現實絕不只是現實。此一昇華的創作《百花深處》行動，恰恰呼應了 Ruti（2012, pp. 152-153）對於 Alan Badiou 的「事件」（the event）概念所做的詮釋：透過事物或再現「賦予微弱的原物回音，將不朽（immortal energy）的真實力量引領至符號場域，再次激活主體並貫注熱情」。而陳凱歌安排的彩墨影音閃現，正如 Ruti（同上引，p. 117）所說的，「傳遞了真實力量的顯靈」（epiphanies that transmit the real）。

伍、結語

精神分析所教導我們的終極課題就是，人類生命絕非只是生命：人類不只是活著，而是由奇怪的驅力所主導，享受著過剩的生命，熱情地依附著那個超出、脫離一般事物的剩餘（surplus）。

——Žižek, 2006, p. 61

生命不只是生命、現實也不只是現實，精神分析所提示的正是超越現實原則的空無。根據本文的討論，陳凱歌的創造慾望以及馮先生化身的「不死驅力」，難道不都指向了「百花深處」所標記的空無？因著空無／無物而召喚了「某物」的效果——不管那是過去的記憶、傳承或精神？

假如我們將彩墨影音的浮現視為無物卻有「某物」的效果，亦即「多出來的」（something-more）質地，那麼此一效果便是拉岡的小對體、一種幽靈般的補充物（spectral supplement）。它不是有著具體形貌的客體，而是對慾望主體（陳凱歌）而言能夠感受到「就是它（IT）」的虛擬幽靈效果。至於對觀看者的觀影經驗，它既非來自現實中的客體，也非來自想像的主體；究竟，它更非無物。綜合本文的分析與梳理，它的效果如同無形的媒介，緊緊地與海德格的情調及班雅明的氛圍觀念彼此纏繞：既像是情調一般的情感媒介，讓後世者沐浴在過往記憶的氣息當中；亦如氛圍般的媒介透明體而令人體驗到將「過去存在化」（past-made-present）的歷史臨現。

Hands Ulrich Gumbrecht 在 *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* 一書中，試圖透過臨現的概念來捕捉後世者對於歷史的情感體驗，值得我們借鏡、思考，並為本文總結。根據

Gumbrecht (2004, p. 123) 的歷史與美學論點，文學作品的現實不限於其符號建構的／再現的特性或意義效果 (meaning effect)；更重要的是涉及到臨現效果 (presence effect)——「將過去予以存在／臨現化 (presentification)，允許向亡者說話、並觸摸 (touching) 過去存在事物的可能性」。此一讓人們感受歷史真實臨現 (real presence) 的美學經驗，指向了顯靈的面向：一個稍縱即逝的美學激越時刻 (moment of intensity)，使我們能沉浸其中，感受到物質般的臨場經驗 (lived experience, Erlebnis, 同上引, pp. 98-113)。因此，隨著後世的我們觀看／閱讀《百花深處》，彩墨影音的顯靈時刻便是將歷史與美學融合為更真實 (authentic) 的立即經驗，情感上強而有力地連結到那個歷史上的百花深處，至少短暫地提供觀者「觸摸」著那個世界，環繞在當時「在世存有」的情調中。此一效果，正是 Gumbrecht 在書中副標題所強調，意義無法傳達的東西。

陳凱歌曾說：「十分鐘篇幅太短，不能從容、精緻地表達我的想法」。⁹ 十分鐘的《百花深處》，本身就不足以藉由符號完整地再現那個失落了百花深處，而描繪再多的歷史細節似乎也無法讓後世者更加體認陳凱歌口中的傳承。亦即，談論過去人們生活的時空環境、風俗、信仰等歷史知識，並無法保證後世者對於歷史的情感連結。然而，十分鐘卻足以印證 Gumbrecht 所謂歷史臨現效果的生產！根據其非詮釋 (nonhermenutical) 美學，藝術作品裡短暫的顯靈以及激越時刻才是更具啟發性的。Gumbrecht (2004, p. 72) 引述海德格的話，藝術就是「真理的發生」(the happening of truth)：「讓我們以『不同於平常的方式』——亦即，連結著空無的『不同』方式，看待事情」。彩墨影音的瞬間顯靈、再霎時消失，無疑地可以視為「真理的發生」——如同開啟

⁹ 詳見 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2001-10-24/61142.html>

班雅明說的覺醒空間，使我們經過空無的洗禮，得以用不一樣的方式看待廢墟般的百花深處以及現代化的北京。《百花深處》的創作行動，代表陳凱歌邀請觀看者進行的歷史扣問，其中關鍵的彩墨山水影音場景，終究如本文所闡述情調與氛圍的美學臨現效果，印證了海德格（Heidegger, 1953/2000, p. 42）在《形上學簡介》（Introduction to Metaphysics）以「走進山水」（entering a landscape）對歷史存在問題所提出的重要註腳：「我們透過扣問，走進了山水；身處於／存在於這樣的山水，正是恢復歷史存在根源（historical rootedness）的先決條件」。

參考書目

- 〈陳凱歌：我的短片《百花深處》是部溫馨的電影〉（2001 年 10 月 24 日）。《新浪娛樂》。取自 <http://ent.sina.com.cn/m/c/2001-10-24/61142.html>
- 〈精品二十周年盛典〉（2013 年 1 月 18 日）。《新浪娛樂》。取自 <http://ent.sina.com.cn/s/m/2013-01-18/15403839136.shtml>
- Agamben, G. (2014). Vocation and voice. *Critical Inquiry*, 40(2), 492-501.
- Bachelard, G. (1958/1994). *The poetics of space* (M. Jolas, Trans.). Boston, MA: Beacon Press.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on photography* (R. Howard, Trans.). New York, NY: Hill and Wang.
- Benjamin, W. (1931/2005). Little history of photography. In M. W. Jennings, H. Eiland, & G. Smith (Eds.), *Selected writings: Volume 2, part 2, 1927-1934* (pp. 507-530). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1982/1999). *The arcades project* (H. Eiland, & K. McLaughlin, Trans.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Benjamin, W. (1968/2007). *Illuminations: Essays and reflections* (H. Zohn, Trans.). New York, NY: Schocken Books.
- Chion, M. (1990/1994). *Audio-Vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Trans.). New York, NY: Columbia University Press.
- Conty, A. (2013). They have eyes that they might not see: Walter Benjamin's aura and the optical unconscious. *Literature and Theology*, 27(4), 472-486.
- Copjec, J. (1994). *Read my desire: Lacan against the historicists*. Cambridge, MA: MIT

- Press.
- Dolar, M. (1991). "I shall be with you on your wedding night": Lacan and the uncanny. *October*, 58, 5-23.
- Dyson, F. (2009). *Sounding new media: Immersion and embodiment in the arts and culture*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Flatley, J. (2017). Reading for mood. *Representations*, 140(1), 137-158.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *The production of presence: What meaning cannot convey*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Hansen, M. B. (2008). Benjamin's aura. *Critical Inquiry*, 34(2), 336-375.
- Heidegger, M. (1927/1962). *Being and time* (J. Macquarrie, & E. Robinson, Trans.). Oxford, UK: Blackwell Publishing.
- Heidegger, M. (1983/1995). *The fundamental concepts of metaphysics: World, finitude, solitude* (W. McNeill, & N. Walker, Trans.). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Heidegger, M. (1953/2000). *Introduction to metaphysics* (G. Fried, & R. Polt, Trans.). New Haven, CT: Yale University Press.
- Lacan, J. (1973/1978). *The four fundamental concepts of psychoanalysis: The seminar of Jacques Lacan Book XI* (A. Sheridan, Trans.). New York, NY: Norton.
- Lacan, J. (1986/1992). *The seminar of Jacques Lacan, book VII: The ethics of psychoanalysis: 1959-1960* (D. Porter, Trans.). New York, NY: Norton.
- McClintock, N., Thomas, N., & Felsberg, U. (Producers), & Chen, K (Director). (2002). "One hundred hidden deep." In *Ten minutes older: The trumpet* [Motion picture]. London: An Odyssey Films, Matador Pictures and Road Movies Production.
- McGowan. T. (2007). *The real gaze: Film theory after Lacan*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Pfaller, R. (2006). The familiar unknown, the uncanny, the comic. In S. Žižek (Ed.), *Lacan: The silent partners* (pp. 198-216). New York, NY: Verso.
- Regnault, F. (2013). Art after Lacan. *The Symptom 14*. Retrieved from www.lacan.com/symptom14/art-after.html
- Ruti, M. (2012). *The singularity of Being: Lacan and the immortal within*. New York, NY: Fordham University Press.
- Saint-Cyr, V. (2012). Creating a void or sublimation in Lacan. *Recherches en Psychanalyse*, 13, 15-21. Retrieved from www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2012-1-page-15.html
- Smith, S. M., & Sliwinski, S. (2017). Introduction. In S. M. Smith, & S. Sliwinski (Eds.), *Photography and the optical unconscious* (pp. 1-31). Durham, NC: Duke University Press.
- Sobchack, V. (2011). When the ear dreams: Dolby digital and the imagination of sound. In J. Khalip, & R. Mitchell (Eds.), *Releasing the image: From literature to new media* (pp. 112-136). Stanford, CA: Stanford University Press.

- Somaini, A. (2016). Walter Benjamin's media theory and the tradition of the media diaphana. *Zeitschrift Fuer Medien Und Kulturforschung*, 20167(1), 9-26.
- Weigel, S. (2015). The flash of knowledge and the temporality of images: Walter Benjamin's image-based epistemology and its preconditions in visual arts and media history (C. T. Smith, & C. Kutschbach, Trans.). *Critical Inquiry*, 41(2), 344-366.
- Žižek, S. (1989). *The sublime object of ideology*. New York, NY: Verso.
- Žižek, S. (2006). *The parallax view*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Zupančič, A. (1999). The splendor of creation: Kant, Lacan, Nietzsche. *Umbr(a): A Journal of the Unconscious*, 1, 35-42.
- Zupančič, A. (2003). *The shortest shadow: Nietzsche's philosophy of the two*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Zupančič, A. (2005). Reversals of nothing: The case of the sneezing corpse. *Filosofski Vestnik*, 26(2), 173-186.

Stimmung, Aura and Nothing: Intangible Media in *100 Flowers Hidden Deep*

Guan-hua Huang*

ABSTRACT

This essay addresses the notions of ‘stimmung’, ‘aura’, and ‘nothing’ to summon up the presence of intangible media. By juxtaposing the readings of Martin Heidegger, Walter Benjamin, and Jacques Lacan for interpreting Kaige Chen’s *100 Flowers Hidden Deep* - a segment in the anthology film *Ten Minutes Older: The Trumpet* - the essay weaves the arguments of mediation through discussions of the comic theme and the animated scene of shan-shui audio-vision in Chen’s short film. The aim is to show how these three notions can be closely intertwined with the intangible sense of medium and to reveal the zero-degree dimension of spectrality that various forms of mediation - be they material, technical, or discursive - cannot convey.

Chen’s *100 Flowers Hidden Deep* is a whimsical comic fable on the ravages of Beijing’s urban modernization and the cultural memories of traditional local Hutong alleys. The film features a delusional elderly man, Mr. Fong, who is convinced his belongings still stand in the vacant lot where his residence used to be and so persuades workers to help him transport them to his new home. When the workers arrive at the specified location, however, they discover that the old man’s residence has already been demolished. The so-called 100 Flowers Hidden Deep becomes a lost place. The comic motif of “moving nothing” thus arises: upon further reflection the workers decide to

* Guan-hua Huang is Professor in the Mass Communication Department, I-Shou University, Kaohsiung, Taiwan. E-mail: gh Huang@isu.edu.tw.

humor the anachronistic man and help him move his non-existent possessions. After the play of moving nothing, Fong is disappointed except for finding a relic of the bell that used to hang from the roof of his house. The workers leave, but on the way of driving back, they find the clapper of that bell. When Fong puts them together, the film concludes by shifting from a realistic shot of the empty lot to an animated shan-shui painting of what is presumably Fong's memory of his former home.

In order for an in-depth analysis of the anachronistic existential relation between Fong and the workers that introduces the comic motif, I draw on the concept of *stimmung* in Heideggerian phenomenology to examine its function of mediation that implicitly determines our states of mind. For Heidegger, *stimmung*, as a primordial way of disclosing Being-in-the-world, attunes us ontologically to the world. In this sense, I contend that Heidegger's account of *stimmung* not only explores the interplay of tradition/modernity, the past/the present, the virtual/the actual, and memory/reality in Chen's film, but also brings about a more psychoanalytical light on the effects of comedy with regard to Fong's "out-of-jointedness", which indicates an uncanny excess of reality. Moreover, the incorporeal image of animation, making ephemerally present the spectral remainder of the lost 100 Flowers Hidden Deep, thus discloses for the workers the possibility of immersion in the *stimmung* of traditional Beijing.

The effect of shan-shui animation when we view it as virtual surroundings in Fong's past memories becomes the workers' auratic presence, rendering communicable the long-forgotten cultural heritage. For an analysis of the aesthetic characteristic of shan-shui animation, the essay reflects upon the writings of Walter Benjamin and most especially his passages on aura and dialectical image, which provide the tools to understand the pivotal role of memory and image in relation to Benjamin's redemption of

history. Much has been addressed about the aura, particularly in relation to Benjamin's most-quoted essay, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in which aura is associated with the singular status of artwork - its unique existence in space and time. Rather than regarding the concept of aura as the traditional sense of full presence and authenticity, the essay argues that the notion of unconscious aura in Benjamin's other texts allows us to link Proust's "involuntary memories" to the analysis of shan-shui animation. In keeping with Benjamin's perspective, it can be claimed that the aura of animation looks back, thus causing the workers to undergo an uncanny experience that indicates the possibility of encountering alterity. In other words, the unconscious aura runs parallel to the gaze in Lacanian psychoanalysis. Significantly, I suggest through the mode of auratic perception, like a medium in the sense of a diaphanous halo surrounding human beings, that the workers in the film, and we spectators as well, are allowed access to a fragment of lost time.

The image of shan-shui animation in the form of irresolute vagueness should be paid more attention. In the last scene of the film, the shan-shui image is surfacing much like a dream or memory, with the effect of a nebulous atmosphere pervading the whole screen. In this regard, it seems to encompass the magical value of the aura that Benjamin refers to dialectical image. As such, I argue that the notions of unconscious aura and dialectical image formulate Benjamin's messianic thinking of history, according to which the animated image of traditional Hutong alleys implies the redemptive power of memory.

To pinpoint the significance of Chen's artistic creation and his major concern for historical heritage, I focus on Lacan's passage on the theory of art from his Seminar VII, which re-evaluates the Kantian notions of Thing and Sublime, in order to investigate the function of sublimation in artistic work.

Sublimation is a concept central to psychoanalytic theories about art. In the text of Seminar VII, Lacan speaks of the fully developed definition of the term sublimation, which raises the object to the dignity of the Thing, and the formula of art, which is characterized by a certain mode of organization around the nothing (void, emptiness). By explicating the function of sublimation and the close relation between the Thing and the nothing in Lacan, I propose that the lost place, *100 Flowers Hidden Deep*, is just the nothing that Chen creates and organizes the plot around, and the Thing-like shan-shui animation as the existence of the nothing designates the sublimatory moment when the memory of this lost place flashes up. As such, Chen's act of creation undoubtedly echoes the ethical gesture of sublimation in Lacan's sense, longing to find a new way to approach the Thing. At the core of my interpretation on *100 Flowers Hidden Deep*, I conclude that the role of nothing with spectral materiality in psychoanalysis manifests itself in relation to the mediating aspects of *stimmung* in ontology and of *aura* in aesthetics and present the question of sublimation through which Chen's work over the concern for historical heritage invites us to think.

Keywords: *100 Flowers Hidden Deep*, *aura*, *media*, *nothing*, *stimmung*