

觀看者像一個注視的鏡頭，涉入「無聲的」卡拉OK(空場)，而這不但是假想真實(Virtual Reality)，因為這真的係真嘅。正如沿用電影或其他甚麼來展開論場，這是千萬萬個一個實境／藝術圈。藝術家就是表演者、導演、監製兼宣傳——一個有待發掘的天才參賽者。既可綜合協調來從事創作，也可多職能集於一身，避免全面受控制者，比電影「作者」(auteur)更作者，杜子卿(Hiram To)未必沒有這樣的意圖。Hiram To)「賭場」——「藝術圈」……這些不啻對「作者」的「完整性」，從他的作品均

# 空場日久，

## 一切安好

■小克



《馬哈貢尼城的興衰》寫的序言內說的一各種藝術形式，不是受藝術家而是受更大的社會制度控制的。在資本主義社會裏，一個藝術家可能自認在用藝術形式進行自我表現，但實際上卻是在生產社會所能接受的藝術商品。……在這種由社會控制的藝術形式以外工作是行不通的，但我們可以把革新引進自己的作品，從內部開拓一條路。……

好》把媒介當作影片整體的一個部分，然後引導我們思考這些媒介在社會內如何起作用。有趣的，杜子卿不同高達(應該還有尚，彼埃·高蘭Jean-Pierre Gorin，高達說這片子更多是尚的東西。)《一切安好》回歸到商業敘事片製作程式，兼用上了知名的伊美·蒙丹和珍·芳達演出：「由於他們是明星，在工人中間出現，甚至用到紀錄片風格鏡頭時，我們仍當不得真的，我們就注意到這場戲是被搬演出來的。」(Bordwell/Thompson)：「既已決定要在商業電影體制內工作，就必須得使用電影明題和敘事。」(Colin McCabe)。杜子卿用了現實中不出名的新秀歌手，在播映過程中衆多的格數中挑選合適的表態，看上去卻宛如宗教式祈求的面譜。這些有待發掘的藝術家，杜子卿藉着《馬哈貢尼城》中順序的對白(諷刺的是，部份對白在現時流通的轉頁中已消失)，發問「WHO IS BEHIND ALL THIS?」(「另一幅畫?」，然後第三幅「What do you think of Expressionism, Herr Doktor?」(「第四幅畫?」Expressionism is just a game……第五幅「...but nowadays in life is a game」第六幅的「TSI NAN FU」(「福」)在電影中，馬布博士在賭徒內玩撲克牌時使出法術使人受催眠的狀態時，畫面出現的咒語。最後一幅的「MELIOR」是「美」接近Tout Va Bien，一切安好，明天會更好，好像高達對1975-76年電影《迷好嗎?》(Comment Ca Va)的回答，如果這是問候語。

的不可觸，本來可閱讀的中斷，《Horse Crazy》的引文中的「視覺經驗」亦可體驗在裝置現場的佈光方法處理上的配合，這也是MacCabe所謂：觀看者的觀看角度有所變換……敘事與視界的接合消失了。正正反映「……Andas I got closer... Don't tell me I said... when you got there you realised it was worse than that. Libby said: Because when I got up close to him, he turned out to be a stain on the wall」殘酷現實的悲憤。

《一切安好》真的珍芳達和伊美·蒙丹無法全盤理解工廠(甚麼時候安地·華荷Andy Warhol成立了「工廠」?)內部到底發生甚麼事。有所見未不意味有所了解。默默地把牆壁塗成藍色的罷工工人，清楚地表明了問題的要點。巧合的，杜子卿在裝置現場，把牆壁(在香港大學的版本是屏風)塗成(繪畫行為)紫色，巧合的，《當代香港藝術雙年展一九九二》的展場內塗成了相近的紫色。

與經理及辦公室裏辦事人員的外貌形成了被壓迫者和壓迫者的強烈對比。……」忽然想到楊德昌的電影《恐怖份子》：高達在《一切安好》之後，同年仍與高蘭合作拍了《給珍的信》(Letter To Jane)……

看見布萊希特的處理方法?通過「那些因素的徹底間離來實現的:布萊希特的歌劇《馬哈貢尼》的語句、音樂和演出不是融為統一整體的，而是保持着粗糙、不統一(間離alienation)以防觀眾完全被吸引到動作的假象中去。這樣做仍然會向觀眾呈示故事和角色，但同時又使觀眾意識到作品的形式關係是怎樣合在一起的。」Bordwell/Thompson認為高達也用間離原理來創造《一切安好》的總體形式，他們發現有三條這樣的原理在這部電影的形式和風格中起作用：中斷、矛盾和折射——「因果系列的中斷會使我們對一事與他事的聯系感到迷惑。」、「不連續性剪輯，強烈的不連續性剪輯造成了許多小規模的空間和時間矛盾。」、「強調觀眾的參與意識。」——這就是說，《一切安好》把我們的注意力引向所描繪的事件與我們對那些事件的知覺之間的中介物上。《一切安

好》把媒介當作影片整體的一個部分，然後引導我們思考這些媒介在社會內如何起作用。有趣的，杜子卿不同高達(應該還有尚，彼埃·高蘭Jean-Pierre Gorin，高達說這片子更多是尚的東西。)《一切安好》回歸到商業敘事片製作程式，兼用上了知名的伊美·蒙丹和珍·芳達演出：「由於他們是明星，在工人中間出現，甚至用到紀錄片風格鏡頭時，我們仍當不得真的，我們就注意到這場戲是被搬演出來的。」(Bordwell/Thompson)：「既已決定要在商業電影體制內工作，就必須得使用電影明題和敘事。」(Colin McCabe)。杜子卿用了現實中不出名的新秀歌手，在播映過程中衆多的格數中挑選合適的表態，看上去卻宛如宗教式祈求的面譜。這些有待發掘的藝術家，杜子卿藉着《馬哈貢尼城》中順序的對白(諷刺的是，部份對白在現時流通的轉頁中已消失)，發問「WHO IS BEHIND ALL THIS?」(「另一幅畫?」，然後第三幅「What do you think of Expressionism, Herr Doktor?」(「第四幅畫?」Expressionism is just a game……第五幅「...but nowadays in life is a game」第六幅的「TSI NAN FU」(「福」)在電影中，馬布博士在賭徒內玩撲克牌時使出法術使人受催眠的狀態時，畫面出現的咒語。最後一幅的「MELIOR」是「美」接近Tout Va Bien，一切安好，明天會更好，好像高達對1975-76年電影《迷好嗎?》(Comment Ca Va)的回答，如果這是問候語。

那些聚集成群的桌子，三隻腳根是鉛(含毒素)製的，每一幅蓋布都繡上了一個號碼，一派不願溝通的模樣，令人難以理解的，也同時令人聯想到電影《大都會》(Metropolis, 1926)裏那些成群聚集在一起編了號碼，在工廠裏的工人，看誰被突然挑選出來一樣(然而他們隨時易於倒下)，好像馬布博士手中選派出的撲克牌，「皇牌」有待出現(在電影中撲克牌的意象，是馬布博士扮演的不同扮相的，也令人沉迷，在「空場」內。

與經理及辦公室裏辦事人員的外貌形成了被壓迫者和壓迫者的強烈對比。……」忽然想到楊德昌的電影《恐怖份子》：高達在《一切安好》之後，同年仍與高蘭合作拍了《給珍的信》(Letter To Jane)……

可體認出抱有懷疑的。而對一個有待發掘的天才參賽者——今日的藝術家，也有一份自嘲的況味：他攝影自己的皮膚，將負片裝嵌在圖片上下方，作為襯托。看起來像一片黑沉沉的大海，帶着發霉菌狀的漂浮物，如果一藝術家已經是在古老的工藝行業，自嘲的就是仍舊參與其中，載浮載沉?藝術家的行業：電影製作的模式，作者的身份，前者引伸與整個社會體制的關係，後者顯然也很複雜，牽涉到對作者策署的理解。杜子卿的裝置《空場》是作者策署的一次詮釋。挪引弗立茲·朗(Fritz Lang)的電影《馬布博士·賭徒》(Dr. Mabius. The Gambler, 1921-22)裏的對白在七張翻拍電視一個新秀歌手比賽節目的照片上，以相互對照/打斷/評述的對話形式出現。如果我們用David Bordwell與Kristin Thompson對尚·盧·高達(Jean-Luc Godard)的電影《一切安好》(Tout Va Bien)的分析和考察(如他二人認為《一切安好》是強烈批評了1972年法國社會的某些情況，它把四年前即1968年5月前那些事件的反響作為題材，那

看見布萊希特的處理方法?通過「那些因素的徹底間離來實現的:布萊希特的歌劇《馬哈貢尼》的語句、音樂和演出不是融為統一整體的，而是保持着粗糙、不統一(間離alienation)以防觀眾完全被吸引到動作的假象中去。這樣做仍然會向觀眾呈示故事和角色，但同時又使觀眾意識到作品的形式關係是怎樣合在一起的。」Bordwell/Thompson認為高達也用間離原理來創造《一切安好》的總體形式，他們發現有三條這樣的原理在這部電影的形式和風格中起作用：中斷、矛盾和折射——「因果系列的中斷會使我們對一事與他事的聯系感到迷惑。」、「不連續性剪輯，強烈的不連續性剪輯造成了許多小規模的空間和時間矛盾。」、「強調觀眾的參與意識。」——這就是說，《一切安好》把我們的注意力引向所描繪的事件與我們對那些事件的知覺之間的中介物上。《一切安

好》把媒介當作影片整體的一個部分，然後引導我們思考這些媒介在社會內如何起作用。有趣的，杜子卿不同高達(應該還有尚，彼埃·高蘭Jean-Pierre Gorin，高達說這片子更多是尚的東西。)《一切安好》回歸到商業敘事片製作程式，兼用上了知名的伊美·蒙丹和珍·芳達演出：「由於他們是明星，在工人中間出現，甚至用到紀錄片風格鏡頭時，我們仍當不得真的，我們就注意到這場戲是被搬演出來的。」(Bordwell/Thompson)：「既已決定要在商業電影體制內工作，就必須得使用電影明題和敘事。」(Colin McCabe)。杜子卿用了現實中不出名的新秀歌手，在播映過程中衆多的格數中挑選合適的表態，看上去卻宛如宗教式祈求的面譜。這些有待發掘的藝術家，杜子卿藉着《馬哈貢尼城》中順序的對白(諷刺的是，部份對白在現時流通的轉頁中已消失)，發問「WHO IS BEHIND ALL THIS?」(「另一幅畫?」，然後第三幅「What do you think of Expressionism, Herr Doktor?」(「第四幅畫?」Expressionism is just a game……第五幅「...but nowadays in life is a game」第六幅的「TSI NAN FU」(「福」)在電影中，馬布博士在賭徒內玩撲克牌時使出法術使人受催眠的狀態時，畫面出現的咒語。最後一幅的「MELIOR」是「美」接近Tout Va Bien，一切安好，明天會更好，好像高達對1975-76年電影《迷好嗎?》(Comment Ca Va)的回答，如果這是問候語。

那些聚集成群的桌子，三隻腳根是鉛(含毒素)製的，每一幅蓋布都繡上了一個號碼，一派不願溝通的模樣，令人難以理解的，也同時令人聯想到電影《大都會》(Metropolis, 1926)裏那些成群聚集在一起編了號碼，在工廠裏的工人，看誰被突然挑選出來一樣(然而他們隨時易於倒下)，好像馬布博士手中選派出的撲克牌，「皇牌」有待出現(在電影中撲克牌的意象，是馬布博士扮演的不同扮相的，也令人沉迷，在「空場」內。

與經理及辦公室裏辦事人員的外貌形成了被壓迫者和壓迫者的強烈對比。……」忽然想到楊德昌的電影《恐怖份子》：高達在《一切安好》之後，同年仍與高蘭合作拍了《給珍的信》(Letter To Jane)……

與經理及辦公室裏辦事人員的外貌形成了被壓迫者和壓迫者的強烈對比。……」忽然想到楊德昌的電影《恐怖份子》：高達在《一切安好》之後，同年仍與高蘭合作拍了《給珍的信》(Letter To Jane)……



杜子卿放棄卡拉OK的聲音，而以盲人凸字將Gary Indiana的小說《Horse Crazy》(《沉迷》)的文本變形，用網印形式重覆印在二十一張桌子蓋片上，使本來可觸無

社所  
得翻  
印