

黃明川「獨立製片」行動初探：一段模糊的曝光

文／葉杏柔

本篇為「九〇年代噪聲作動的頻譜：從周逸昌、黃明川與王福瑞的藝術實踐談起」評論計畫第二篇，【如何紀實——黃明川「獨立製片」行動初探】上篇。特別感謝本文研究對象黃明川接受筆者訪問，提供相關研究資料。感謝財團法人數位藝術基金會支持營運「數位荒原 *No Man's Land*」與主編鄭文琦刊載本文。文章網址：https://www.heath.tw/nml-article/a-preliminary-study-of-huang-ming-chuans-independent-filmmaking-practice_1/

拍片之前：美國經驗與自由化的台灣

獨立製片導演黃明川1955年出生於嘉義市區，自幼傾心藝文，喜歡繪畫，父親曾送他向嘉義著名寫生畫家蘇嘉南學習。七〇年代中旬，黃氏離鄉北上，就讀台灣大學法律學系。大學期間，黃氏積極習藝，擔任台大美術社社長，且受教於水墨畫家葉世強、西畫家戴壁吟兩位社團指導畫家¹。大學畢業隔年（1978），黃氏赴美國，加入「紐約藝術學生聯盟」（Art Students League of New York），主修繪畫，其後改為石版畫。隔年（1979），他從美東飛到美西，就讀「洛杉磯藝術中心設計學院」（Art Center College of Design）改主修美術、攝影。1983年，黃氏重返紐約，從事平面商業攝影，1984年於曼哈頓開設個人攝影工作室Ming Studio，直至1988年返台。從七〇年代末至八〇年代末，黃明川旅居美國時間達十年。

歷經求學、習藝、生活於自由主義的美語國家，以及在紐約精華地段經營商業攝影，旅美經驗對青壯年時期的黃氏產生最大的影響，莫過於帶他進入更遼闊的「電影」世界。黃氏居住紐約市期間，餘暇時經常去看電影，尤其是那些因政治、語言政策箝制，以致六〇、七〇年代未在台灣上映的日本、蘇聯、德國與古巴等國的電影²。其中，

¹ 大約在1973至1977年，黃氏大學期間，他陸續學習陶瓷、版畫、和木雕創作。黃氏曾於大三、大四課餘為戴壁吟打理畫室，從而結識日後也成為知名藝術家的姚克洪、吳天章、鄭建昌等人。

² 「年輕的黃明川，鎮日晃蕩在紐約57街的戲院，戲院裡不時會播映日本、歐洲、古巴等影展回顧，『常去的電影院分別是Carnegie Hall Cinema和Greenwich Village Cinema，我可以一整天不吃不喝，偶爾出

他鍾愛主張「電影具備『詩的邏輯』」、「拍一部電影即是在影像中『形塑時間的樣貌』」的蘇聯導演安德烈·塔可夫斯基（Andrei Tarkovsky, 1932~1986）的作品。除了電影，紐約蘇活區的前衛藝廊，以及各大美術館的當代藝術展覽，亦是黃氏經常走訪之處。

這段為期多年的觀影經驗，對黃氏的具體影響為何？相較於六〇、七〇年代，台灣青年在戲院看的不外乎是健康寫實（崇尚勞動、恪守倫常）、三廳式瓊瑤愛情、軍教愛國等國產電影，八〇年代紐約放映的蘇俄、日本、德國等國電影之所以吸引黃氏的是什麼？或許，是他從中獲知「動態影像」與時間、聲音之間能「捏塑」出哪些「另一種」感性——哪些能夠在電影的「時間—影像」構成中被觸發的感性。除此外，生活於美國所觸發的層面，還有「另一種」世界觀，關於美國、中國與日本——這套日殖至冷戰白恐時期的台灣人銘心刻骨的世界觀——之外的世界觀。回到黃氏赴美國的初衷，意圖在於「在異地生活」、「感受不被禁錮的社會與前衛、尖端的美術世界」。在此初心之下，「美國」對黃氏而言是學習創作、維生的國家，而非普遍台灣人求學位（進而求教職）之的中繼之地。生活於「大熔爐」（Melting Pot）、全球主要移民國家的美國（尤其紐約市），同時經常在工作與餘暇構思、製作以及觀看「影像」的黃氏，美國經驗可謂是他八〇年代末拍攝紀錄片與劇情片「之前」³，發展「藝術實驗」與「人文主義」的人生階段。何以見得「實驗」與「人文」？顯例是八〇年代初黃明川公開在台灣發表的作品。

「台灣思維」：人文主義與實驗性

八〇年代，黃明川創作的媒材已十分多元，包含平面、立體、影像與文學（具體為陶瓷、版畫、木雕、石版畫、攝影、短篇小說等），他以作家、藝術家與評論人身份在

來喝杯咖啡上個廁所，再鑽回戲院去——那時候看到好多厲害的電影啊，全都是膠捲放映，譬如小林正樹的作品，就讓我印象超深。當時，我憑直覺就知道，這全都是厲害的導演和作品！」摘自：崔舜華，2021，〈黃明川的創作革命：以台灣為中心，開拓藝術紀錄片宇宙〉，《VERSE》。<https://www.verse.com.tw/article/huang-mingchuan-deepest-uprising>。瀏覽時間：2023年5月1日。

³ 1988年黃明川返台後拍攝「廣電基金」出資製作的「百工圖」系列電視紀錄片，是他第一批執導的影片。

台灣發表作品：文學方面，他在復刊的《現代文學》發表多篇短篇小說（筆名「黃布」）；攝影與繪畫方面，在台北春之藝廊（1980）、嘉義第二信用合作社（1981）、台北美國新聞處（1983）、台北夏門畫廊（1989）舉辦展覽。攝影作品分別是「貝思集」系列黑白攝影⁴、「台灣思維」彩色攝影⁵。評論方面，黃明川1983年獲《雄獅美術》首屆美術評論新人獎首獎，1985年於《雄獅美術》發表〈一段模糊的曝光——台灣攝影史簡論〉⁶——此為台灣戰後最早一篇從文化人類學、政治經濟學角度，針對清領與日殖初期台灣攝影的研究專文（下文簡稱〈一段模糊的曝光〉）。

再談前文所述的「台灣思維」系列攝影。「台灣思維」以棚內擺拍黃氏雕塑作品為主，加以設計燈色、煙霧等「物理技術」，創造出「視覺特效」的透視「景框」，畫面非常超現實。「台灣思維」畫面充滿「人類 vs. 地球」與「傳統 vs. 工業」等緊張關係；既對邁入後工業、議會民主的台灣社會感到憂患，整合攝影、雕塑，亦是嚴謹平面構圖的「台灣思維」，是黃氏在八〇年代中旬的代表作品。無獨有偶，八〇年代初，以「實驗電影金穗獎」獲獎者為首的「實驗片導演」以16釐米、8釐米膠捲進行創作，影片類型不僅有延續電影語法但充滿個人色彩的紀錄片⁷、劇情片⁸，還有許多懸疑片⁹、質問「影像」本質的實驗片¹⁰，與嶄新的「非美國亦非日本」出品的動畫片¹¹。「台灣思維」玩味攝影的光學成像技術，探索「靜照」所開啟創造性的邊際，與上述實驗片導演們的「動態影像」創作，兩者形成有趣的對照。另一點值得注意的是，畫面富含寓意的「台灣思維」系列攝影作品在1985至1986年間，（幾乎）連續八期作為台灣文

⁴ 這批黑白攝影作品於1980年發表於春之藝廊（「思貝集I」展覽），以及1983年於台北美國新聞處（「思貝集II」展覽）。

⁵ 「台灣思維」系列從1983年開始拍攝，直到1989年。「台灣思維」系列攝影於1989年夏門畫廊展出。近年，黃氏將「台灣思維」的六件攝影作品捐贈給國立臺灣美術館，館方描述該系列攝影「以攝影棚『擺拍』呈現虛幻與超現實效果」。摘自：〈黃明川音檔逐字稿〉，2020，《新北美誌》（8）；「國美典藏NTMOFA Collection」網站：<https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/Search.aspx?KEYWORD=52PB75QHQBQ7>。

⁶ 黃明川，〈一段模糊的曝光——台灣攝影史簡論〉，《雄獅美術》第175期（1985年9月），頁158-168。（台北：雄獅美術月刊社）。復刊於1996年被邀刊於《台灣史料》半年刊第七期。

⁷ 黃玉珊《朱銘》（1982）、麥大傑《香港感覺》（1983）

⁸ 黃庭輔《鏡子》（1989）

⁹ 萬仁《晨夢》（1979）

¹⁰ 高重黎《那張照片》（1984）

¹¹ 石昌杰《妄念》（1982）、李道明《開天》（1982）

學統獨論戰重要雜誌《臺灣文藝》(1964~2003)封面¹²。同一時間，黃氏1985年發表的〈一段模糊的曝光〉對「台灣作為被攝者」進行物質考據、殖民經濟與文化人類學視野的深度研究，可謂八〇年代中旬，黃氏已深思「人文關懷」與「影像文學性」的重要標誌。

美麗島世代在美國

將視角放大至台灣社會，隨著經濟、政治的自由化，七〇至八〇年代間的「影像」亦在「實驗性」與「人文主義」層面上產生轉折。

身為1974至1977年就讀台大法律學系的青年，充斥於黃明川青年時期的公共議題諸多攸關「台灣主權／主體性」，諸多議論對戰後遷佔台灣的蔣氏政權形成威脅。七〇年代逐年發生的事件熱議於青年知識份子間：保釣運動、中華民國退出聯合國、現代詩論戰、校園民歌運動、鄉土文學論戰（尤其注意論戰引來的兩個影響：日殖時期台灣文學作家倡議「民族抵抗」的作品在大量譯介、「出土」；鄉土文學作家投入中央選舉¹³）、中美斷交，以及影響力擴及全台且延燒到九〇年代的美麗島事件。在七〇年代的台灣社會，就讀法律系、擔任律師、從政，這樣的職涯發展是許多青年追討正義的主流選擇。即使黃氏心意不在成為法律執業者，甚至一度想提早結束法律系學業¹⁴，仍不可否認與他相差前後五歲的「知識青年」同儕受「美麗島事件」（1979）衝擊之深。時值二十多歲的美麗島世代在八〇年代後，從事正職工作或取得更高學位等歷練之後，陸續在「黨外雜誌」、「街頭運動」上取得反威權統治的戰鬥位置，更在九〇年代與民進黨政府協力平反二二八、美麗島事件。

¹² 《臺灣文藝》第80到100期由陳永興醫師擔綱負責人，《臺灣文藝》於第92期（1985/01）、94期（1985/05）到100期（1986/05）使用「台灣思維」攝影作品當封面。（感謝黃明川導演補充本註解）

¹³ 鄉土文學論戰告一段落之際，參與論戰的鄉土文小說家王拓、楊青矗投入1978年中央民意代表增額選舉。這場「選舉」其後因中美斷交而停辦。

¹⁴ 黃氏曾於大學三年級時向家母表示想提早結束法律系學業，其後按父母要求，完成學業。

不可忽視的是，上述社會轉型、同儕聚合議論，知識青年進而彼此支援的時代，與黃氏八〇至九〇年代的評論、影像創作的問題意識皆有呼應。縱使，黃氏因七〇年代末負笈他鄉，只能隔海透過新聞媒體瞭解美麗島事件，在美國生活的那幾年，他因緣際會與具備高度反殖民、反威權意識的文學家、學者相識、結盟。換言之，在八〇年代，黃氏與台灣文學界的網絡在美國更加緊密。其中，以1982年成立的美國「台灣文學研究會」¹⁵與1982年「愛荷華國際寫作計畫」邀請楊逵赴美交流兩個「事件」為指標。聶華苓（b. 1925）、保羅·安格爾（Paul Engle, 1908~1991）創立於1967年的「愛荷華國際寫作計畫」，為台灣文學家與中國、與世界文學家交流的平台，也是彼時戒嚴政體下，不分本省外省、統獨立場的所謂「異議分子」倡言己志的重要基地——此勢至剛結束「文化大革命」（中國）與「鄉土文學運動」（台灣）的八〇年代時，尤其更盛¹⁶。1982年，「愛荷華國際寫作計畫」邀請楊逵赴美國，1961年自白恐牢獄之災獲釋後、在台備受監控的楊逵，在那一次赴美時首次提出二二八事件細節，以及他對臺灣與中國局勢的想法。楊逵特別提出有別於「民族」統一，而是「具民主精神的」統一的概念。那一次的行程裡，楊逵應邀參加黃明川亦參與成立的「台灣文學研究會」成立大會¹⁷，黃氏並任職一屆的總幹事。諸此發展，「愛荷華國際寫作計畫」間接地對台灣民主化，以及突出彼時戒嚴限制，促成台灣與世界的文學對話，產生推波助瀾之力。

「一段模糊的曝光」

借用黃氏1985年於《雄獅美術》發表攝影研究論文〈一段模糊的曝光——台灣攝影史簡論〉標題，邁入八〇年代，台灣人日漸從極權、白色恐怖政體找到「裂縫」、「盲區」、「民主假期」，更積極地伺機「曝光」生存的現實、社會苦難。當時各個藝文領域群起實踐，促成這段「模糊曝光」歲月者，包含以下幾個面向。

¹⁵ 1982年10月，18位旅居海外的學人與作家於美國洛杉磯成立「台灣文學研究會」，成員為：東方白、林鎮山、陳若曦、張富美、杜國清、黃昭陽、陳芳明、江百顯、鄭平、黃明川、林衡哲、林克明、許達然、王淑英、葉芸芸、謝里法、洪銘水、張良澤等。

¹⁶ 詳見：吳淑慧，〈跨越回返愛荷華〉，《全國新書資訊月刊》第148期（2011），頁30-32。（台北：國家圖書館）

¹⁷ 有關楊逵1982年在美國的行程，詳見：周馥儀，〈在自由的異國思索臺灣：楊逵赴美交流活動與言論研究〉，《臺灣文學研究彙刊》第21期（2018），頁63-96。（台北：臺灣大學臺灣文學研究所）

其一，是「新電影」（1982至1987年）自「中影」系統發展新的一脈，鏡頭轉向戰後嬰兒潮——也幾乎是台灣第一批「中產階級」——成長、成家立業的現實社會。取代過往主流的「三廳」、「棚內攝影」，與瓊瑤愛情小說劇本，「新電影」之勢讓台灣國產電影工作者在「世代」與「省籍」上局部換血，擴及導演、編劇、演員到攝影，同時，部份編劇取自鄉土文學與現代文學，「台灣經驗」輪廓逐漸清晰。其二，始於1978年的「實驗電影金穗獎」於1982年正式設立「實驗片」獎項，其後，「實驗片」在獎項的支持下，成為創作者在禁錮社會「突圍」的另一種方法。幾乎同時開始，當代藝術創作者開始加入「影像」進行創作，或有結合裝置，或發展純粹「錄像藝術」的作品¹⁸，其中，有少數錄像藝術家在八〇年代末起參與競逐金穗獎實驗片獎項¹⁹。第三，台灣在產業轉型、經濟自由化的階段，社會、人權、環境問題層出不窮。自主發起並以影片記錄事件現場的「紀錄片」，成為戒嚴時期抵抗運動的新興媒介，代表的實踐者是「綠色小組」（1986-1990）。不同於文字受限於審查機制，傳播受限於印刷成本與派送時程，「影片」得以更快地被閱聽、被同感。速度優勢之外，除非蓄意移花接木式剪接，影片的真實度比文字更高，以及更重要的——影片跨越語言藩籬，得以一次性地聚集眾人，與眾人溝通——而這是民主機制的首要基礎。以「綠色小組」為首的「社運紀錄片」工作，偕同「黨外雜誌」與解嚴後倍增的「副刊」報系記者、平面攝影師，堪謂八〇年代台灣民間社會與官媒相抗衡的主要力量。亦需謹記，這股力量緊扣與民進黨為主的「反對黨運動」，以及隨之蓬勃的「民主化」運動。

針對八〇年代初，台灣於清領、日殖初期，由傳教士、軍官、人類學者所拍攝的照片頻頻於媒體、學術文章「出現」的現象，黃明川於〈一段模糊的曝光——台灣攝影史簡論〉指出這批照片八〇年代「出現」之前的數十年來何以「不被看見」，以及使之於八〇年代「出現」的集體欲力為何……諸此對於「讓檔案見光」權力的反思。進一步，

¹⁸ 以研究展「啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀」（2015，策展人孫松榮）的觀點而言，「1983年是臺灣錄像藝術的起始之點」。詳見：曲德益（編）（2015），《啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀》。台北：國立臺北藝術大學。

¹⁹ 代表作為袁廣鳴1989年作品《關於回家的路上》於1990年獲得「金穗獎優等實驗錄影帶」獎，以及陳正才《鐘聲》1995年獲得「金穗獎最佳實驗錄影帶」獎項。

黃氏再往前追溯至十九世紀攝影術被發明²⁰，以及自彼時以降的台灣被殖民史。從百年前的被殖民經驗回溯，〈一段模糊的曝光〉考據物質基礎、全球經濟與戰爭、殖民史，以蘇伊士運河開通（1869年11月）為關鍵，從影像學的角度，將攝自殖民者影像機器的照片「問題化」——攝影內容多為「山岳」、「原住民」，以及呈現殖民政績的「政治宣傳」攝影。

如今回看〈一段模糊的曝光〉，文中針對「檔案」背後權力結構的敏銳與考據能力，在今日已屬基本認知，然而，由於身處台灣的我們對產製「檔案生產工具」（即「攝影機器」）的工業結構認知有限，不易對影像的物質基礎與部署邏輯產生警覺，亦不易透過學術研究補足——此肇因於上一世紀全球殖民與各國產業分工而促成數個世代的知識積累、日常感官體驗。

靜態攝影如是，「動態影像」（影片）更是如橫空出世般的技術物。在感受性具「普及於大眾」的程度之前，在「分級制度」建立之前，「動態影像」在台灣也有一段「民主假期」，尤其在八〇年代。八〇年代的「影像」是新興媒體，無「中國傳統」、「西方典範」可循，其創造的「解放」如同其自身之「新」，充滿可能性。恰如藝術家高重黎（b. 1958）所言，彼時影像帶來「世界語言」與「現代性」的契機：

我認為長期以往的文藝表達例如：繪畫、雕塑、舞蹈、彈唱、小說、戲劇、表演、書法……其實都仍直指著中國元素，但1980年代之後，一種跟中國元素完全無關的媒體技術將要部署完全於島內，它就是「影像」，一個能將「世界符合技術」的精神技術。影像這個以空間感知為基礎的時基媒體，他不是文字、不是身體、不是聲音，而是一個真正的現代性人造物，它所帶來的衝擊，促使原本仰賴非現代性媒介所象徵的世界與價值走向消亡。²¹

²⁰ 〈一段模糊的曝光〉一文指出，商業化的銀版攝影技術可追溯至1838年，由法國人偕若（Louis J. M. D. aguerre）發明。1850年代中期才有比較便宜的感光材料取代銀版。殖民台灣的日本，於1903年起大量生產商業化的業餘手提相機。

²¹ 摘自：高重黎受訪、王俊傑採訪，〈走入八〇年代之前——高重黎「精神事件簿與精神技術的變異：台灣後七〇」〉，《現代美術》第198期（2020），頁21。（台北：臺北市立美術館）

「拍片」得以獨立於電影工業，由單人執行，以及蔣氏政權崩解，兩者都在八〇年代；有一類影像伴隨本土主義論述而「出土」，另一類是如高重黎所言，全然「人造」的實驗影像，以及有別於官媒報導的紀實攝影、紀錄片。影像無疑在八〇年代中期成為一個待定義的技術物。八〇年代末，攝影機具益趨輕型、小型，價格亦稍微遞減、戒嚴中止以及民進黨成立、「新電影」運動結束，實驗片創作者諸如以呂欣蒼為首的「映像觀念工作室」與高重黎、黃明川，新電影導演楊德昌等獲得機緣拍攝**電視紀錄片**（如《百工圖》）的時代，緊接著電視紀錄片這種「另一種影像」而來的，是對「**另一種電影**」的想像。黃明川正是首先實踐「另一種電影」的導演，而他使用的並非「另一種」（alternative）電影，而是當時雖已解禁但仍挑釁的字眼「獨立」（independent）電影。直到1989年黃明川完成首部劇情片《西部來的人》，同時以此發表「獨立製片宣言」，「影像」在台灣才開始在**非工業綁著商業的傳統電影邏輯**中，形塑出從本度找出方法、自己幹（Do It Yourself）出來的影像質地、敘事與話語聲音——一個台灣的文化樣貌始然局部曝光。

-
- 本文為2022年財團法人國家文化藝術基金會、文心藝術基金會「現象書寫-視覺藝評專案」贊助「九〇年代噪聲作動的頻譜：從周逸昌、黃明川與王福瑞的藝術實踐談起」評論專題文章。特別感謝本專題研究對象黃明川、王福瑞、杜昭賢、黃建龍接受筆者訪問，提供相關研究資料。感謝財團法人數位藝術基金會支持營運「數位荒原 *No Man's Land*」與主編鄭文琦刊載本文。
 - 感謝「國立高雄師範大學跨領域藝術研究所」邀請筆者於2022年11月15日於國立高雄師範大學演講專題「限制與節制：黃明川「獨立製片」行動初探（1988~1999）」，現場與跨藝所老師、學生聽眾的交流對本評論專題的書寫有大的幫助。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation