



《劇場》雜誌及其複象工作坊系列講座

活動期程：2021年9月至2022年5月

主辦單位：海馬迴藝工隊

計畫主持人：黃資婷

《劇場》雜誌及其複象工作坊計畫書

一、計畫緣起



劇場雜誌封面 (引用自 www.pinterest.com)

上個世紀 60 年代冷戰背景下，台灣為鞏固自由中國文藝政策，在國家文藝體制脈絡下拉攏香港影業，宣傳國家文藝方針，台港兩地文藝圈交流密切，香港也向台灣輸出商業電影、藝術電影兩類型電影審美實踐之道。商業電影由 1963 年李翰祥在台灣打造的國聯影業出產的影片領軍；藝術電影則透過《劇場》雜誌將彼時在香港知識分子蔚然成風的「新浪潮」思潮引進台灣。邱剛健夏威夷大學東西文化中心修習戲劇，1964 年返台後，催生《劇場》，以國立藝專校友（現國立台灣藝術大學）莊靈、邱剛健、李至善、崔德林、陳清風為班底，並吸引志同道合藝文界黃華城、方莘、李南衡、陳映真、劉大任、王禎和、張照堂等紛紛自掏腰包，1965 年 1 月 1 日《劇場》創刊號正式出版，《劇場》採季刊形式，定位為「純影劇的季刊」¹，至 1967 年因諸多因素宣告停刊期間共出版九期八本（各期內容詳見表一），²陳夏生任發行人，封面題字張隆延，黃華成設計，每期皆超過兩百頁，劉大任回憶當年揀擇翻譯文章理念及策略：

《劇場》的庫藏，主要來自邱剛健從美國大批收購的書刊資料和各同人按興趣自行摸索的成績，雖然不免偏狹，但在極度閉塞的當時卻產生振聾發聵的效果。這個慘綠現實，形成了《劇場》初期的策略：即以百分之九十以上的篇幅，大量翻譯介紹現代西方的戲劇和電影。邱剛健甚至主張，這種一面倒的做法，至少要做它十年、二十年！理由很簡單，我們太落後了。³

¹ 《劇場》第一集，頁 45。

² 《劇場》七、八期併期為一本，所以九期八本。

³ 劉大任，〈《劇場》那兩年〉，《人間思想》第六期，頁 196（195-198）。

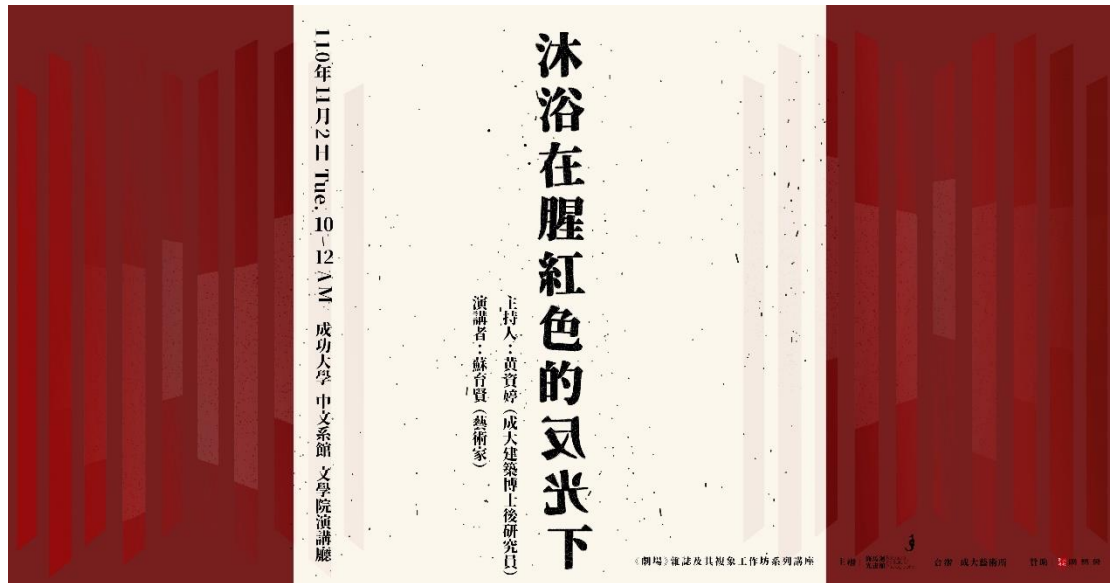
藉由大量譯介西方劇本與相關評論、電影理論、戲劇理論，文藝思潮，《劇場》把法國新浪潮風潮兼合作者論引向台灣，一時之間風靡台灣文藝青年、前衛藝術家、影癡知識分子圈，⁴就此定調《劇場》翻譯為主，創作為輔的出版方向。隨著《劇場雜誌》創刊號出版，伊歐尼斯科(Eugene Ionesco)、約安紀涅(多譯「尚·惹內」Jean Genet)、田納西·威廉斯(Tennessee Williams)、瑪格麗特·杜拉(莒哈絲·Marguerite Donnadieu)、安東尼奧尼(Antonioni)、貝克特(Beckett)、黑澤明、芥川龍之介、高達(Godard)、亞陶(Artaud)大批帶有現代派色彩的作家、戲劇家及其作品，因創作理念而聚，也因創作理念而分，1966年8月《劇場》第五期出版之後，陳映真與劉大任即退出了《劇場》同人群，但仍發表作品，直到第九期，我們看到除了香港戲劇學者林年同名字外，編輯群有了大更動，台灣除了邱剛健、莊靈、簡志信等舊面孔，加了香港西西、劉耀權(羅卡)、金炳興，可惜的是，這也是最後一期。

1994年，井迎瑞在電影資料館籌辦了「劇場與我」座談會，南藝大音像資料保存及展示中心著手進行復刻《劇場》；；自2010年至2018年間，由藝術與人文期刊、影展單位、美術館陸續企畫相關專題，一定程度地大量補白時代脈絡與開展論述視野。例如2010年《藝術觀點ACT》第41期專題企畫「我來不及搞前衛：一九六〇年代《劇場》雜誌與台灣前衛運動」；2013年「重訪後街：以陳映真為線索的一九六〇年代」系列論壇也以「劇場雜誌與影像轉譯的年代」為題邀請邱剛健、莊靈、周渝、李幼鸚鵡鵲鶯等人對談，相關論述整理發表於2014年春季號的《人間思想》雜誌；2018年TIDF(台灣國際紀錄片影展)策劃了單元「想像式前衛：1960s的電影實驗」單元，同年「野根莖——2018台灣美術雙年展」中「野史野影」展了蘇匯宇《唐朝·綺麗男(邱剛健, 1985)》與蘇育賢《先知》、《石膏鑼》；2020年5月，北美館舉辦「未完成·黃華成」展覽，由張世倫策展，張照堂提供史料與歷史諮詢，隨著文獻的出土，出版《未完成·黃華成》套書。可以發現近二十年來，文學、電影、視覺藝術、設計等不同領域不約而同地重返《劇場》，也生產不少藝術作品，如同蘇匯宇獲得2019年台新藝術獎視覺藝術獎的《唐朝·綺麗男(1985·邱剛健)》，以「補拍」概念重新審視原劇本未能拍出的部分，從當代提問一九八〇年代的威權及其隱蔽；或蘇育賢改編/重置黃華成《先知》，與《劇場》第一次戲劇演出由陳映真敲碎「石膏鑼」之事件，皆引起迴響。這些刊物、機構、藝術家在企畫或創作的過程中的思考，包羅了思潮、藝術、戲劇、電影四個不同面向，相同的是他們都試圖去理解《劇場》及其所在的六〇年代，以及其後的影響；有意義的是，他們也都一個緊扣一個，接續前人的累積，再從自身領域優勢往下開拓。隨著二地陸續出土並數位化文獻資料，文獻的細讀便漸漸成為可能，也意味著不管是思潮、藝術、戲劇還是電影的重回、重看，都必須更加謹慎。在在說明《劇場》於當代重讀的重要性。

⁴梁佳純，〈劇場雜誌〉，《文化部台灣大百科全書》，<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=13996>

《劇場》雜誌及其複象系列活動 期程表

活動時間	活動名稱	地點	參與人次
2021年9月6日 20:00-22:00	第一場讀書會《劇場》雜誌第一期	線上	18
2021年9月27日 20:00-22:00	第二場讀書會《劇場》雜誌第二期	線上	22
2021年11月1日 20:00-22:00	第三場讀書會《劇場》雜誌第三期	線上	26
2021年11月2日 10:00-12:00	沐浴在腥紅色的反光下 講者 蘇育賢 主持 黃資婷	國立成功大學 文學院演講廳	42
2022年1月17日 20:00-22:00	第四場讀書會《劇場》雜誌第四期	線上	16
2022年1月22日 15:00-17:00	知道太多的錄像藝術： 補時論下的《劇場》遺贈及複訪電影 講者 孫松榮 主持 陳佳琦	海馬迴光畫館	36
2022年2月19日 18:00-20:00	前衛追索·路徑想像：關於策劃《劇場》的實驗電影與其他的電影實驗 以2018 TIDF的「台灣切片 想像式前衛：1960s的電影實驗」單元為例 講者 林木材 主持 廖修慧	海馬迴光畫館	28
2022年2月25日 15:00-17:00	劇場雜誌之現代主義再思考：一個冷戰地緣政治的反思 講者 許仁豪 主持 吳思鋒	海馬迴光畫館	27
2022年5月20日 15:00-17:00	《延》與《赤子》：莊靈先生的一天與西方實驗電影的歷史瞬間 講者 李明宇 主持 陳佳琦	線上	11
2022年7月3日 15:00-17:00 因講者家人因素臨時取消	檔案的邊緣、啟迪與盲點——《劇場》與黃華成相關研究的一些反思 講者 張世倫 主持 蘇育賢	海馬迴光畫館	-



演講者：蘇育賢（藝術家）

主持人：黃資婷（成大建築博士後研究員）

時間：110年11月2日10-12 AM

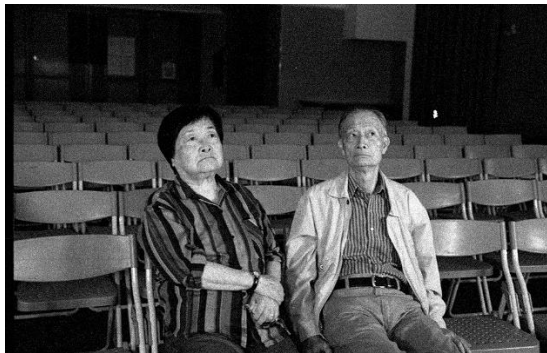
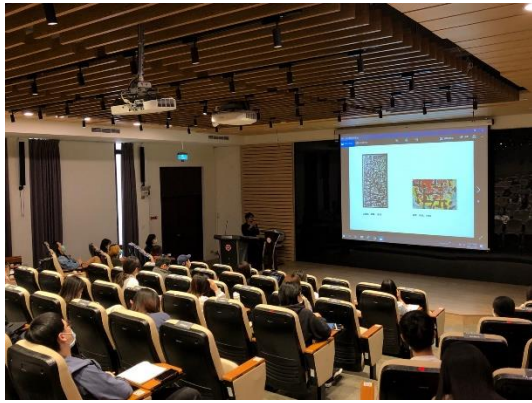
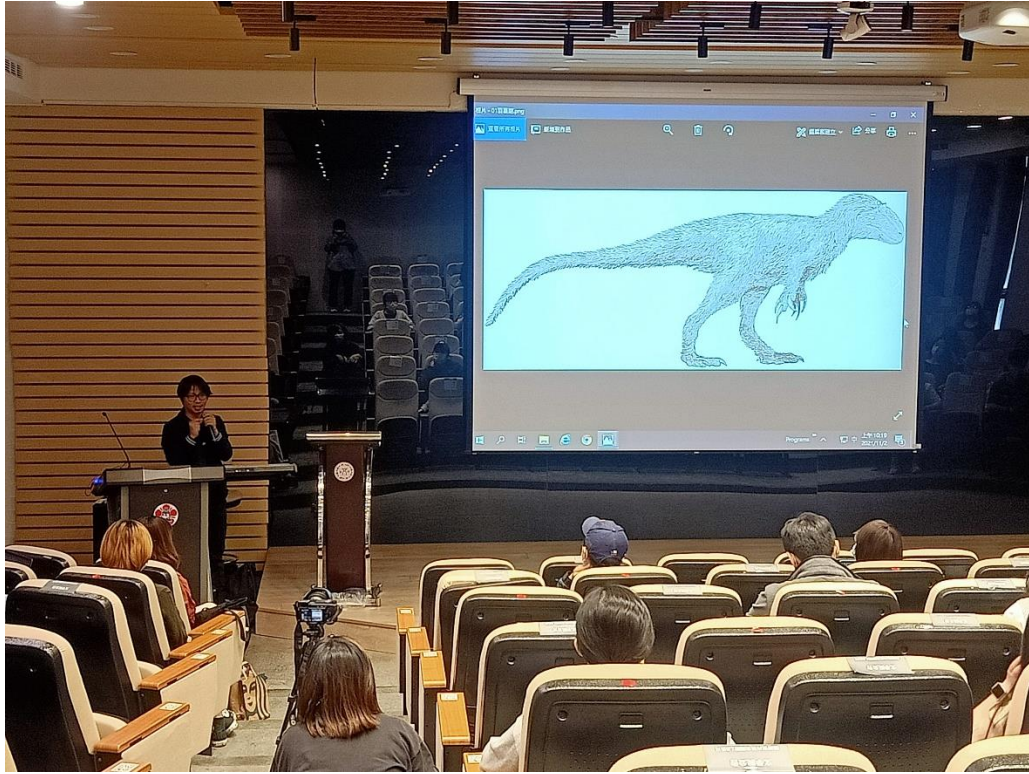
地點：成功大學 中文系館 文學院演講廳

「所有燈光都打在腥紅絲絨幕上」 文/黃資婷

幾年前還能自在聚餐的時候，友人育賢拍了以印尼移工為主角的紀錄片《工寮》。秋夜，他給了我一本復刻版《劇場》第一期，說是創作靈感來源。他指著尤金伊歐尼斯柯〈椅子〉的翻譯，一篇比《等待果陀》更早進入台灣的荒謬劇，定調《工寮》是一則將自身美學信仰織進他人身世的複雜隱喻。

去年疫情期間，國際劇評人協會舉辦共學讀書會，我提議聊不那麼劇場的《劇場》。起初不解為何設計圈、電影圈、視覺藝術圈將之視為神啟般存在，幾次閱讀才明白，那八冊九期的雜誌幾乎自成一座暫時遭時間孤立的烏托邦島嶼，接近執念的理想主義。若愈趨近它，必須游過一小片海。

育賢重新搬演黃華成的《先知》，堅持再現劇本裡的第一句話：「所有燈光都打在腥紅絲絨幕上」，他心儀的句子以緩慢速度開啟光影，一個搖曳的夢境把無調性翻轉成多調性。於是「所有的歷史都是當代史」，黃華成獨創大台北畫派，挑起一個人的武林，他絕對沒料想到多年以後的南都，有人如此款款情深。原以為案頭劇般的角色，自莊靈與劉引商的口白復活，僧侶般入定於影像肉身。育賢兌換了《劇場》缺席的那場戲，在場了他的不在場。原本夾帶於雜誌冊頁裡失效的邀請函，多年以後成了抵達島嶼的船票，像是小時候的傳聲筒遊戲，終於等來回音。



空缺的轟鳴——折射自猩紅色反光的襲擾

〈沐浴在猩紅色的反光下〉 演講側記

林貝柔

「對於歷史的重新界定，其實捲動的都是一種當代的工程，當代的詮釋並不會影響地表之下的化石，但是它會成為我們發現化石的前提，我們會帶著這個前提去理解之後的考古物證。」——蘇育賢

為何歷史？為何創作？為何《劇場雜誌》？為何〈先知〉？……種種提問在開始之前，蘇育賢就已知曉，他將迎面的是一個全新的假說。徹遠拉大時間的跨度，他選擇以「羽暴龍」作為言說成形之初的起始點。當代考古學家在化石中發現，恐龍是有羽毛的，這不僅推翻了過往將蜥蜴視為恐龍後代的論點，反而指出，恐龍是有著雙翅翱翔的鳥類祖先。新的假說就此成形。

蘇育賢進一步提到，科學家甚至在雞的基因裡找出六組和恐龍一致的基因序列，為了尋返恐龍，當代科學家決定啟動一場逆演化工程。以雞為基礎，在增添、刪減的基因工程中，創造一個以差異為核心的回溯新物種。

「這解釋了我的作品，正如同我對於歷史的介入，永遠沒辦法回返到過去的現場。不會是精準的，永遠都是在創造新的為當代慾望所驅動，新的學說、新的理論基礎。」

空缺的殼

在蘇育賢眼底，《劇場雜誌》就是擾動歷史逆演化工程的巨大外殼。而真正重要的，是文件所遺留的空缺。

1965 年的《劇場雜誌》第二期，劉大任和邱剛健翻譯了貝克特的〈等待果陀〉，黃華成創作了台灣第一齣反劇劇本：〈先知〉。在台詞迸發之前，黃華成有著一段對於猩紅絲絨布幕運動的細膩書寫：

所有的燈光都打在腥紅絲絨幕上，打得很勻，所以，你不會感覺到燈光，好像猩紅絲絨本身即發光體。而整個戲院都不亮燈，所有的觀眾的臉浴在腥紅色反光裏。而幕以肉眼不能察覺的速度向兩旁拉開。……¹

¹ 全文為：「所有的燈光都打在腥紅絲絨幕上，打得很勻，所以，你不會感覺到燈光，好像猩紅

開演之時，這齣戲的導演陳耀圻，卻把黃華成筆下關於布幕運動的一切拿掉了。陳耀圻認為戲的意義在於教育大眾，即便是要批判舞台劇、戲劇，仍要以大眾的方法來表演。飾演男女主角的莊靈、劉引商，轉以誇張的動作、濃妝豔抹的形式，在台上用娛樂性的手法呈現這齣戲。

「我認為布幕運動才是這齣戲最重要的核心。（布幕運動）是舞台上唯一會發生的事情，無人稱的表演。黃華成寫的本子只會發生在觀眾席，他會接近偶發、搗蛋、摧毀舞台劇。一種精神和外在是拉扯的。」隱喻與表意，雙向的張力在概念和表象之間扯拽著彼此。由殼往內尋，第一個空缺就此生成。然而空缺卻不僅止於此。

繞道從朋友的經驗談起，蘇育賢提到，在友人追尋〈甘露水〉的迷蹤徑程時，〈甘露水〉出土了。短時間內，全景式的影像灌爆知覺，癱瘓所有，過往的想像與投射成為不復存在的空無慾望。對於蘇育賢來說，拒絕黑暗與陰翳的一切，也屏棄了空缺，「空缺在這裡停止了。」人闖進殼，填塞溢注的言說，呼應了全知全能飽滿所有的光潔，卻幻化成第二個空缺。無從撼動鑿穿。

內核的折射

殼內，該從何處照見光？蘇育賢返溯自黃華成談起。在 1966 年的〈大臺北畫派宣言〉第三條寫著：「介入每一行業，替他們作改革計劃。」如果說，黃華成強調的是自藝術形式與語言的疏離，在別的領域界地裡拓展空間疆界，在原初劇本設計裡，自猩紅色布幕反光所沐浴照見的觀眾，是從另一個場域裡，以曲折的方式，和他者遭逢對質。

「消費者、觀眾的生命是以餘光和折射被照見，參與了藝術的在場，而這是以深層、迂迴的方式存在。」

自線性航道裡偏移，蘇育賢將話語傾斜至赤瀨川原平的「千元紙審判鈔事件」、

絲絨本身即發光體。而整個戲院都不亮燈，所有的觀眾的臉浴在腥紅色反光裏。而幕以肉眼不能察覺的速度向兩旁拉開。才拉開一尺光景，觀眾能看到第二層幕，也是猩紅色。燈光以肉眼不能察覺的速度暗下來。當第一層幕已拉向兩旁，第二層幕開始拉時，燈光的亮度暗到肉眼僅能感知道第三層幕是猩紅色的。當燈光完全引去時，第二層幕正拉開一半左右。『光』是完全隱去了，拉幕的滑輪聲仍在延續著。第一層第二層第三層絲絨幕完全拉向兩旁時，再以相反的次序合攏來。同樣的單調的緩慢的滑輪聲，由於燈光不再亮，在觀眾的感覺上，豈止是拉了六層幕。……」皇城（黃華成），〈先知〉，《劇場》第二期（1965.04.01），頁 135-136。

趙文量的〈偷聽音樂—致愛麗絲〉、張啟華的「眺望」系列、戒嚴時期的寫生趣聞、石川欽一郎的〈塔塔加的回憶〉……，關乎於政治、關乎於戒嚴、關乎於無法表態的立場背景，捲藏折疊進藝術作品裡，一條「暗黑」美術史軸線正在發生。

蘇育賢凝視這些皺摺與陰翳之處，把一次次藝術史上竄沒的潛藏，以破碎、迂迴的步伐，迫近圍繞，將真實的內核，再次攤曬敞露。繞道的徑程裡，終將襲擾著真實。

「我喜歡這種誤讀、曲折美術史的經驗。」在臺灣的美術史上，他偏愛 1960 年源自巴西聖保羅雙年展的「秦松事件」。得了美展榮譽獎的秦松，卻被梁氏兄弟在觀展時指控〈春望〉有「倒蔣」嫌疑，使聯展活動草率收場。四年之後，秦松的〈復活〉畫作再次被觀者指稱為「紅旗」，無法忍受被扣紅帽子的秦松，便在畫作的紅框內割了一刀。1967 年，黃華成策劃了〈不定形藝展〉，秦松便把此幅作品參與展出。

「戳破的事實放到了展覽的領域，就會成為作品被討論，因為它不再是洩憤，而是成為畫的一部分。既然刺破的畫是一個作品，對我來說，這就是台灣討論一次空間派作品的機會。」

對於蘇育賢來說，這賦予了與中國傳統拼貼、裁減的空間派畫作，一次挑釁的可能。更有趣的是，遷居美國後，秦松在自傳《很不風景的人》裡，坦承了自己的共產主義意識形態。「這牽扯到一種真實的內涵，關於無法表述、踩立場的時代，藝術相對是偏離的領域。但是連在這邊，都不會有人被放過。」

於是沐浴在猩紅色反光下的群眾，看見的是〈先知〉裡喪失主體話語的抄寫員，不斷嘮叨繁衍著自己的話語。

「我覺得故事迷人的地方在於，正是一個去後設的、撈撈叨叨，沒什麼營養、沒什麼內容的對話，但它必須是如此，才可以做實了生命必須透過折射去照見的狀態。即便看著一個無調性的演出，但觀眾在沐浴底下，其實都看見了在現實與理想之間極度拉扯的狀態，無能為力、蒼白、陽痿一代的精神狀態，在折射裡具現化。必須有這樣的言說設定，才能夠意在言外的表達出來。這是我喜歡布幕設計的原因。」

追尋沈寂的聲響

然而盤繞著《劇場雜誌》的探研，不過是為了使窘迫承認的謊言成為真實。在一

次聚會裡，朋友隨口說「像育賢一定也知道黃華成是誰」。選擇認真潛入後，便是場再也無法撤退的追尋。

回溯歷史裡，蘇育賢發現〈先知〉原設的開場，是陳映真提著一面石膏鑼，上台，敲鑼，鑼碎，下台。「我認為這形象本身很迷人。」源自劉大任的點子，更是牽連自對蘭克電影公司（The Rank Organization）片頭的轉譯：一個以鑼喚醒萬物的男人。「但是我們可以喚醒誰？我們連自己都喚醒不了，自己都失能了。」諧擬著片頭，從開始就註定是空寂失敗的介入。

再到後來，他發現這面顧重光所製作的「鑼」，竟是翻模自鍋蓋。為了重置這面石膏鑼，他收集了大大小小的鍋蓋，和顧重光再製了人類文明史上的第二面石膏鑼。脫模的過程裡，第二面鑼，竟也碎了。如同歷史嘲笑著自身，不斷調侃著無能為力的自體。

面對空無的殘渣與破碎，蘇育賢從碎片裡瞥見了驅動慾念的慾望主體，「敲破石膏鑼作為一種主體的開場，這是一種破敗的、失敗的主體宣言。我更好奇的是，這失敗的主體有沒有聲響。」以此為起點，蘇育賢開啟了尋找石膏鑼的聲音計畫。

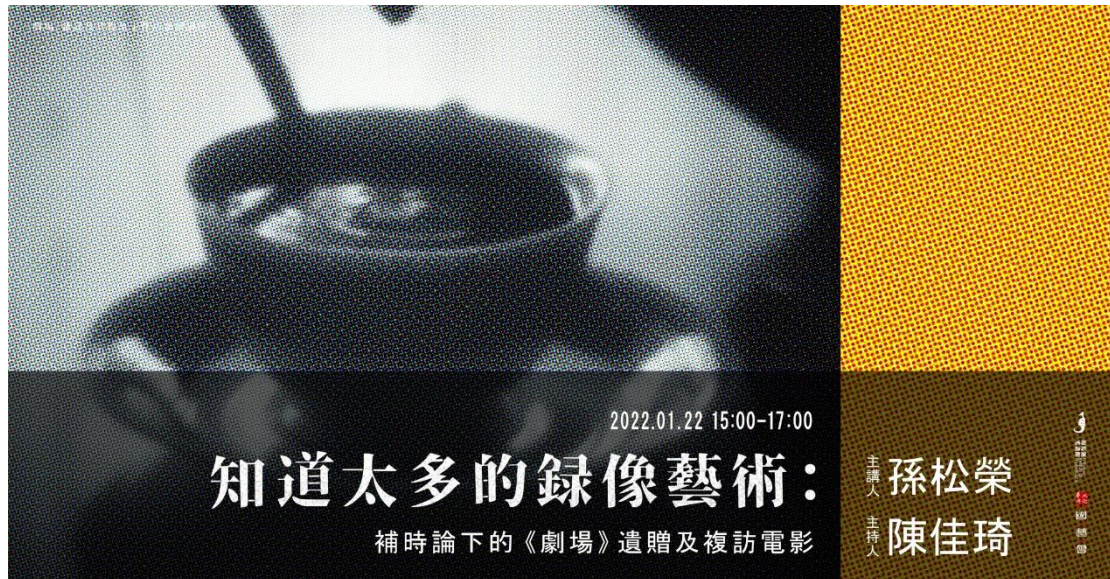
集結的藝術家友人們，有的擊碎了石膏鑼，將聲響再製、混音、分子化，石泥團塊輾壓成粉；有的將人聲傳遞進鑼，聽尋石膏鑼的音頻起伏；有的把它單純作為一面鑼來敲擊演奏。

五十年之後，沈寂的鑼終得以發聲。以一種扭曲、迴繞的路徑，蘇育賢在折射裡遇見了真實的內核，襲擾空缺的聲響是如此轟鳴。

自歷史的招手

完成一切計畫後，蘇育賢在一套書況良好的雜誌裡，遇見了一張《劇場》第二次表演計畫的請帖門票。雜誌扉頁裡，歷史已然成為主體，它拒絕了任意的言說，主動迎面而來。他將再次走進歷史。

「一直以來我做的，都是從歷史的空缺、陰影處，以折射、曲折的方式，投射進當代的慾望，但這好像將歷史視為不動的沈默客體，等待當代作為慾望主體的解讀、投射。但是我看到門票之後，有了反轉的效果。歷史居然在對你招手，這已經不是空缺，它叫做待續。你永遠無法假設第二次、第三次（演出）會是什麼內容，是一段空白。歷史給了我一個很大的拒絕，同時也是一個巨大的誘惑。」



知道太多的錄像藝術：補時論下的《劇場》遺贈及複訪電影

演講者：孫松榮

主持人：陳佳琦

時間：111 年 1 月 22 日 15:00-17:00

地點：海馬迴光畫館

講座簡介 | 文/ 黃資婷 (計畫主持人)

曾經說過如果有好消息會告訴大家，左思右想，是時候來宣傳明年度《劇場》雜誌工作坊的系列講座了。這次邀請的講者是北藝大跨域所的教授孫松榮，熟悉他的讀者應該知道他在 Artouch 的「影形力專欄」，〈未來的未來：臺灣影像藝術的補時論〉提出「補時論」，精湛分析自黃華成一雷奈 (Alain Resnais)、瑞克斯媒體小組 (Raqs Media Collective) — 布列松 (Henri Cartier-Bresson)、張世倫—黃華成，乃至諏訪敦彥 (すわのぶひろ)、科爾博夫斯基 (Silvia Kolbowski)、高重黎、趙德胤與普萊斯 (Joana Preiss) 等藝術家對應高達 (Jean-Luc Godard)《電影史》，藉以反思「歐美現代主義之於臺灣影像藝術及其史事絕非單從原點 (origine) 與原著 (original) 即可被輕易解釋的主從結構，實則與前者作為某種不完美與不完整的文本，且被後者藉由解構、組裝並持續使之生成的動態關係密切相關」。

傷停補時 (stoppage time / injury time)，足球賽制裡的中止時間，彌補賽場上若有球員受傷必須換人上場，導致賽時停頓，衍伸出 30 秒至 5 分鐘的剩餘時間，孫進一步說「補時的扣人心弦，往往發生在下半場結束前的扳平甚至絕殺入球。」那麼，補時論如何用來思考《劇場》雜誌的遺贈與複訪電影呢？

講者簡介 | 孫松榮 Song-Yong SING

法國巴黎第十大學表演藝術研究所電影學博士，國立臺北藝術大學藝術跨域研究所教授兼電影創作學系代理系主任。現任《藝術評論》主編與《中外文學》編委。曾任財團法人國家電影中心董事、《藝術觀點 ACT》雜誌主編與召集人、臺新藝術獎觀察人、「共時的星叢：『風車詩社』與跨界域藝術時代」、「不只是歷史文件：港臺錄像對話 1980-90s」、「啓視錄：臺灣錄像藝術創世紀」、第八屆臺灣國際紀錄片雙年展「紀錄之蝕：影像跨界的交會」策展人等。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《入鏡 | 出境：蔡明亮的影像藝術與跨界實踐》(2014)，編有《蔡明亮的十三張臉：華語電影研究的當代面孔》(2021) 等。

主持人簡介 | 陳佳琦

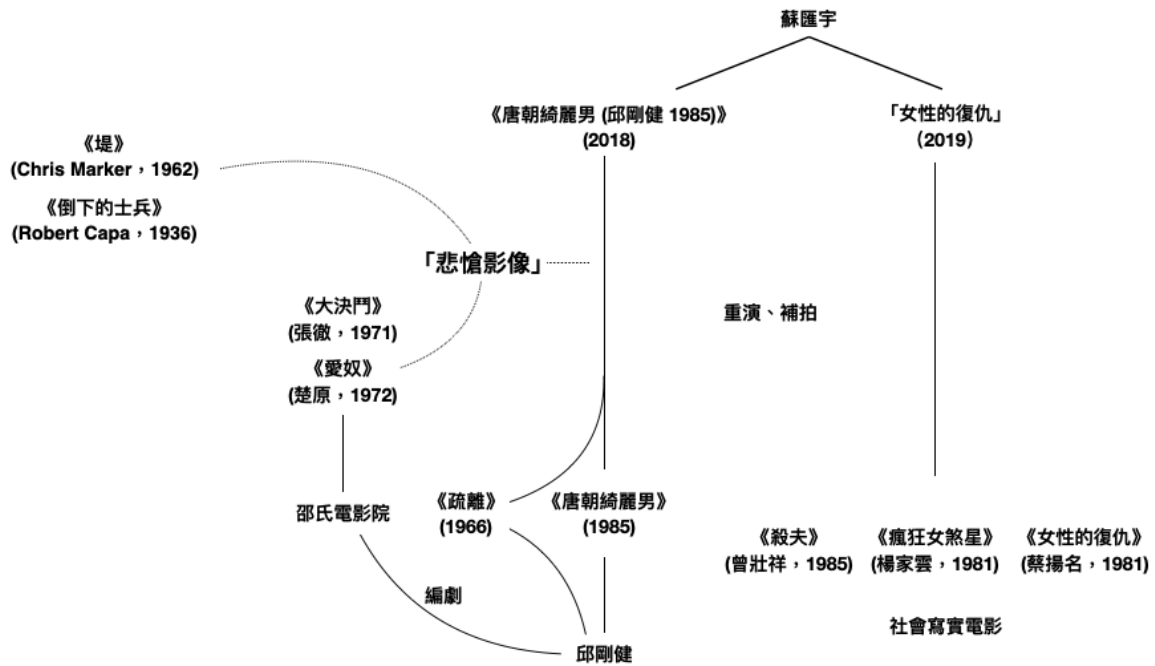
國立成功大學台灣文學研究所博士。曾任《今藝術》採訪編輯、國立台灣文學館助理研究員、義守大學電影與電視學系兼任助理教授、台灣博物館「臺灣攝影史綱」研究計畫小組成員、2016 及 2018 年台灣國際紀錄片影展國際競賽組初選評審。2019 年曾參與日本 Art Bridge Institute「台灣與日本：超越時代與國界的民間寫真史研究計畫」，並擔任《藝術觀點 ACT》第 78 期客座主編之一，主編「文學作為影喻」專輯。研究興趣為攝影史、當代視覺文化、文學思潮與紀錄片研究，評論文字散見《攝影之聲》、《藝術觀點 ACT》等刊物，著有《臺灣攝影家——黃伯驥》(2017)。





補時區間下的演講復返

文／蔡明岳



圖：「知道太多的錄像藝術：補時論下的《劇場》遺贈及複訪電影」演講側記

一月二十二日，午後天空開始逐漸轉暗，在演講開始後不久，台南就開始下起了雨，海馬迴的四樓陸陸續續有人沾著雨水進入。那天在投影機旁邊的講者是孫松榮，講題以「知道太多的錄像藝術：補時論下的《劇場》遺贈及複訪電影」¹為名，場地甫開放，第一位進場的觀眾就提問：「到底是什麼東西知道太多了？」，這個問題也指向了這場以錄像去開展的討論，牽涉了從錄像開展的事件、兩個時代的對話，以及到底哪條路徑串連著它們，然後我們才可以抵達那個「太多了」的地方？

這一切的起點似乎開始於ACT藝術觀點於2010年改版後第一期的主題：「我來不及搞前衛：一九六〇年代《劇場》雜誌與台灣前衛運動」，當期刊物回看《劇場》的前衛運動，試圖從這樣一場台灣前衛運動史上的一個特異事件，跨越美學、文學、劇場、電影等界線去回顧台灣現代性思考的源頭，作為雜誌規劃參與者之一的孫松榮回想起當期雜誌標題：「“來不及”，好像一個“說時遲那時快”，但你也還不知道準確時間是什麼，就已經有一件事情發生了。」就好像這場演講的兩條主線，第一條從《劇場》雜誌所刊載的《疏離》（1966）到八零年帶的邱剛健撰寫劇本的武打電影，以此連結到近年蘇匯宇創作的《唐朝綺麗男（邱剛健，1985）》，第二條則是從1979年後台灣社會寫實電影的回顧，再次連結到蘇匯宇《女性的復仇》。那些已經

¹ 這場演講為《劇場》雜誌及其複象工作坊系列講座，此計畫由黃資婷主持，海馬迴藝工隊策劃。此場次由陳佳琦作為主持人。

發生的事件，在當代創作的重新連結下，藉由如同「補時²」的回顧姿態，我們找到一個回望「來不及」的可能。

尋找悲愴影像

找到邱剛健《疏離》的影像似乎作為觸媒，讓孫松榮從蘇匯宇在2018年的作品《唐朝綺麗男（邱剛健，1985）》³與邱剛健的創作之間能夠找到一條更明確的連結脈絡。過去《疏離》只有局部的影像截圖與文字刊載在劇場影像裡⁴，而且事實上他也是一部沒有真正發表的作品，在1966二月因為播放場地中，神父對於手淫影像的有所顧慮，而被迫缺席在節目單上。作品裡那位仰望天空的男人，鏡頭近距離針對手淫時手在性器官上方的特寫、聳動且批判性的暗示字幕「他：可愛的太陽。可愛的，我阿爸父神的精液/他：來、上帝來！」、角色三次被汽車彈飛與滑落，以及最後接十一張十字架照片做結尾。影片從性高潮的歡愉連接到最後死亡的隱喻，除了隱含一種對於宗教批判的態度，性和死亡，這兩者在邱剛健作品裡時常作為一體兩面的存在，這也體現在他後來的電影與劇本裡。而在蘇匯宇《唐朝綺麗男》的創作裡，最後一段針對「處決」的橋段裡，被處決的角色嘴巴與腳張開、多把槍與刀刃同時插進身體，在高速攝影機進行拍攝下，影像變得極度的緩慢，角色的表情呈現一種難以分辨是在痛苦還是歡愉的模糊曖昧之中，這段是蘇匯宇「補拍」了邱剛健撰寫在劇本裡，但實際上電影裡未曾拍出的畫面，它反而連結到《疏離》中所展現的，那歡愉與死亡的曖昧狀態。

孫松榮將這段影像與Chris Marker《堤》（1962）裡面的處決影像以及Robert Capa那張《倒下的士兵》（1936）一起討論，以「悲愴影像」去稱呼這些當角色在面臨外力影響，導致死亡發生的瞬間時，在痛苦、沈迷、恍惚的曖昧中，重新懸置了對過往我們會認為死亡會產生的悲傷、痛苦的主觀印象。而這樣的影像也出現在其他媒材的作品，如《拉奧孔與兒子們》（20-160 B. C.），雕像呈現拉奧孔因為提醒特洛伊木馬的詭計，而遭到太陽神阿波羅和海神波賽頓處死，他與兩個兒子在被毒蛇纏繞致死瞬間的表情被詮釋在雕像上。接著我們看向80年代邱剛健於邵氏電影公司負責編劇的兩個作品：張徹《大決鬥》（1971）裡，兩個男性主角在決鬥後瀕死的時刻，互相凝視、對話，在血流中呈現一種情感飽滿的張力；楚原《愛奴》（1972）兩個女性角色最後在以死相搏的過程裡，將彼此的感情關係作為賜死對方的武器，兩部角色都在生死交界之處，情緒、慾望與死亡一同交織，也不禁讓人聯想是否站在死亡的當下，那同性間複雜的情緒與關係才有空間能夠展露。

孫松榮形容這些影像都具有幾個特點，像是角色在痛楚與抵抗下，在身體上出現面臨死亡的形象。那似乎揭示了只有站在死亡意義上的身姿，故事裡的角色才能聚積或是產生足夠的能量去

² 補時：「Stoppage time」，在足球比賽常規時間結束前，裁判會針對比賽中因為受傷停止的時間做計算，並且舉牌顯示應該彌補進的時間有多少，又稱「傷停補時」。孫松榮在「未來的未來：臺灣影像藝術的補時論」一文中就提到上海新時線媒體藝術中心替印度藝術團體瑞克斯媒體小組（Raqs Media Collective）策劃的展覽就題為「補時」。文中孫松榮也沿著瑞克斯媒體小組的「重演」去對補時進行詮釋，並用來形容「未完成，黃華成」此類策展重返歷史補足遺漏以及重新詮釋的方式。（<https://artouch.com/column/content-13440.html>）

³ 蘇匯宇在完成《存在與虛無（1962，張照堂）》後，張照堂建議蘇匯宇可以研究邱剛健執導的《唐朝綺麗男》，進而產生蘇匯宇對於《唐朝綺麗男》進行重演與補拍的契機。

⁴ 刊載於劇場雜誌第五期。

面對那僵固的外部環境。並且在它們背後，總是隨著壯觀的場面去襯托而出，就像蘇匯宇最後補拍唐朝綺麗男那個處決的畫面。在這樣的影像背後，他們也隱約鼓舞著觀眾去回應影像，帶有呼籲、令群眾感動的特質，這不禁會讓人聯想到某種宗教性的意圖。過去唐朝綺麗男在放映時並沒有獲得注目，票房也不甚理想，《唐朝綺麗男（邱剛健，1985）》在創作中的補拍，讓大家重新關注《唐朝綺麗男》這部作品，並且孫松榮對於悲愴影像的切入角度，又讓它往外擴展到那個時代裡潛藏在錄像背後裡的遺緒。但若死亡的概念是伴隨社會不同時刻所建構而改變的，而且在現代影像媒體都能製造出各種逼真特效，甚至死亡的影像都能被快速複製、傳播的當下，我們凝視「悲愴影像」時是否已經有了不同的意涵？甚至八零年代那些武打電影中對於我們有點獵奇的悲愴橋段，在今日的觀看是否也帶有全新意義？

復仇身影的標誌

孫松榮也對這些悲愴影像提出另一個面向的討論，「未必只是被動的接受死亡，還能主導死亡的誕生。」那就像是我們從2018年蘇匯宇的唐朝綺麗男裡看到某個身影走到2019年《女性的復仇》裡。2019年蘇匯宇在台北藝術中心展出此新作的現場裡，紅如血一般的地面上懸吊著五頻道的錄像，而錄像裡則是一群女性穿著華麗的衣裳、拿著各式武器、眼神堅決的穿過道路，走進地下空間裡開始不斷追殺成群的男性。這樣的設定似乎與《殺夫》（1985，曾壯祥）的片頭畫面有關聯，主角陸小芬在將男人殺掉後，於屠宰場將男人吊在空中，且這畫面據說在上映時被剪掉，所以蘇匯宇這樣的設定又重新補拍了一個過去時空中缺席的畫面。而恰巧台北藝術中心前身為士林區第五肉品批發市場，這樣的空間歷史身份也與屠宰場形成了一種呼應。這裡面蘇匯宇復返了過去兩部電影，並且將之蒙太奇在他的作品裡，從展場設置的象徵到取名《女性的復仇》⁵，都指向了1979後社會寫實電影（俗稱黑電影），當時這些電影多取材至社會新聞中，它們大都充滿暴力與性的環節，其中不乏許多劇情刻劃者女性角色在面對不平等待遇下所產生的反抗。但是因為在戒嚴背景下，這些作品最後都會以勵志、法治包裝做為結尾，暴力一端終究繩之以法。然而他仍舊標注著那個時代對於女性角色反抗意識的刻畫，即使這些作品最後在台灣新電影的崛起下開始沒落。

站在補時區，然後？

在這場演講的開頭，孫松榮一開始就先提到的「歷史編撰學（Historiography）」，指向了近年來許多展覽很喜歡進行「大事紀」的重構，藉由時間線的重新梳理，讓我們標誌那些對我們影

⁵ 《女性的復仇》，1981年，蔡揚名。「玲玲收到故友從日本來信，坦承自己與黑道糾纏不清，想託付妹妹美鳳給她才能走得安心。到了東京，玲玲才發現美鳳被迫賣淫，黑白兩道都在尋找失蹤毒品，好不容易救出美鳳卻又慘遭奇襲，打鬥中被弄瞎一隻眼睛。玲玲決定化身復仇女煞星，帶著娘子軍展開追殺令，黑道一個都別想活命！」（摘錄至台北金馬影展）。

響深遠的事件，這樣的方式無非展示了一種試圖「重新整合」的態度，回頭去看過去線性歷史的命題，不完整、缺漏、被意識形態綁架等，產生新的提問並且放置回當代的命題裡。如此，我們就像獲得了「補時」的機會，能夠再次完整歷史。

回看這場演講（研究）的鋪排過程，孫松榮從蘇匯宇近年的兩部作品展開了連向《劇場》、八零年代武俠片、黑電影的網絡，並且又不時讓它們往外與其他時空進行對照，例如蘇匯宇拍攝在唐朝綺麗男最後處決的影像，他就將之與《聖賽巴斯提安殉難圖》（1615）與三島由紀夫1966年由篠山紀信拍攝模仿自殺的畫面進行並置，將這樣死亡姿態的圖像連結到宗教主題與三島由紀夫本身可能衍伸聯想出的性向議題。或是在楚原的《愛奴》中又藉著Pink Floyd的配樂並置了《無限春光在險峰》(1970)代表的反戰背景。將這些不同時代、背景，甚至是創作動機的影像進行並置，從圖像的相似之處，藉著各自來源背景不同，重新讓彼此在差異中產生新的問題意識，開展了一種從錄像藝術開啟的、歷史編撰學的姿態。

但我們若沒有聯想到「悲愴影像」與過去電影的連結，它又如何開啟一個屬於當下的啟發？也許這場演講在展現歷史編撰學的成果外，這才是真正拋向觀眾的問題。或是在我們知曉《女性的復仇》（2019）背後所揉雜的歷史元素前，對於那些凶煞女性在我們面前追殺男性時，又帶著什麼樣的思考迎向藝術家背後那段臺灣電影史的後台。也許各種時刻都有屬於他的歷史認知，只有不斷對這個當下持續重構，才能夠持續開啟一個「補時」的契機。

這場演講名稱：「知道太多的錄像藝術：補時論下的《劇場》遺贈及複訪電影」。孫松榮也曾經提過「補時」的刺激在於加時後，新增的比賽時間，讓逆轉甚至扳平的懸念增加，它其實代表著一種在短時間內的高張力與緊張感。而「太多了」似乎是一種在日常中我們在負荷不堪時的回應，但在這場演講裡，它反而是回應了講者認為過去在對於錄像詮釋上的「不足」。這兩者的形容也許回應了影像研究的現象，在時代的翻轉下，各種角度的詮釋逐漸開展，我們得以具有片刻，巧遇、機緣中把握住那些產生連結的機會。

那天在雨聲不停、只有投影機照亮的海馬迴四樓，循著孫松榮娓娓道來，我們其實持續停留在一個「補時」區段中去建構一個「太多了」的錄像史想像。



前衛追索·路徑想像：關於策劃《劇場》的實驗電影與其他的電影實驗
以 2018 TIDF 的「台灣切片 | 想像式前衛：1960s 的電影實驗」單元為例

演講者：林木材

主持人：廖修慧

時間：111 年 2 月 19 日 18:00-20:00

地點：海馬迴光畫館

講座簡介 | 文/ 黃資婷 (計畫主持人)

本場次邀請 TIDF 策展人林木材分享策劃 2018 年 TIDF「台灣切片 | 想像式前衛：1960s 的電影實驗」的心路歷程，並由你哥影視社的廖修慧擔任主持，隨著諸多與《劇場》雜誌相關的影像檔案出土，如陳耀圻的《后羿》、《年去年來》、《劉必稼》、《上山》，莊靈的《延》、《赤子》，張照堂的《現代詩展 / 1966》等等，讓我們更了解 60 年代知識分子的所想所念，影展結束後四年，重溫這些作品的同時，還有什麼是《劇場》雜誌遺留下來的線索被我們暫時遺漏，亦或是眼前路徑，將帶領我們走向何種沼澤或花園？

講者簡介 | 林木材

1981 年出生，畢業於台南藝術大學音像管理所，從事紀錄片評論與推廣、策展等相關工作。文章散見網路與報章，曾走訪多個國際紀錄片影展並擔任評審，著有《景框之外：台灣紀錄片群像》一書。目前為台灣國際紀錄片影展策展人、阿姆斯特丹國際紀錄片影展選片人。

主持人簡介 | 廖修慧

畢業於成大藝術研究所，居住台南，你哥影視社成員。



看不到的現場

前衛追索·路徑想像：關於策劃《劇場》的實驗電影與其他的電影實驗
以2018 TIDF 的「台灣切片 | 想像式前衛：1960s 的電影實驗」單元為例 演講側記
講者 林木材 / 主持人 廖修慧 2022.2.19

人所生活的這個物的世界擁有一個時間索引，這個時間索引和“當下”一起指向過去的各個層面。 -
*Assmann, J.*¹

氣溫七度，外頭陰雨。在昏黃的燈光下拿到了兩天前，距離我9954公里的家鄉所舉辦的演講錄音檔。前陣子應計畫主持人，也是我研所學姐資婷之邀，久未書寫的我帶著些許惶恐卻也興奮的接下了這份側寫工作，想著無法在現場聽講的我能寫出值得留下的側記嗎。然而在戴著耳機聽著演講過程的我卻一次次的感受自我在他方見到彼方的多重投射。

缺席的台灣切片

當天的講題是邀請台灣國際紀錄片影展 (TIDF) 策展人林木材，來分享在2018年時他所策劃的一場專題：「想像式前衛：1960s 的電影實驗」是如何依循多方史料、爬梳歷史來建構在大多數文本已佚失的狀況下的「前衛式想像」單元影展。

「嚴格來說，解嚴之前 (台灣) 沒什麼紀錄片」，演講甫始，以紀錄片為長的講者便直接給觀眾此時空概念。緊接介紹先在美國 UCLA 完念電影回而後台的導演陳耀圻在1967年拍攝的老兵故事《劉必稼》是60年代的台灣代表作品，「在紀錄片的討論裡面，都認為在60年代裡比較有現代性的紀錄片是相當罕見的事情，在當時大家參加放映會後非常驚訝，因為他們從來沒有在所謂電影這個領域裡看到小人物的臉孔。」而後70年代的紀錄作品則零星且多散落在電視領域中，而80年代則是以「綠色小組」為其標竿。TIDF 也在2016年時策畫了「台灣切片 | 如果紀錄有顏色：綠色小組30週年」一單元。

成立於1986年底的「綠色小組」是台灣第一個以簡便攝影機 (ENG) 記錄當時台灣改革運動的團體，企圖以民間的角度，利用地下管道傳播在老三台的官方說法外不同的真實視野。1990年解散前已拍攝約有三千小時的影片，其珍貴的影像資料所幸在能存放於台南藝術大學，並於2006年在政府支持下進行將其修復、轉錄與數位化的計畫。然在此之前，「綠色小組」一直被視為是傳播類的影像史料，2016年 TIDF 則將其置入台灣紀錄片的歷史脈絡中，試圖以紀錄片美學角度觀賞並放上大螢幕成為專題。林木材分享在整理大量影像過程中，讓塵封的影像可以藉由策展重生的感受相當好，即便親眼觀賞作品後發現與先前耳聞的內容有所落差，「我在做這個回顧展的時候發現一件事，雖然

¹揚·阿斯曼 (Assmann, J.) 著，金壽福、黃曉晨譯，《文化記憶：早期高級文化中的文字、回憶和政治身份》，北京：北京大學出版社，2015年，頁11。

大家都聽過這些作品，但看不到作品或沒辦法看過作品，那個作品好像就不存在了。」而在該年度影展結束後，林木材說他在平日閱讀電影相關書籍中常常見到提及《劇場》雜誌，讓他思索下一屆的影展題目或許能從《劇場》中獲得想法。

自由的星火

現已被視為傳奇雜誌的《劇場》在仍是白色恐怖戒嚴時期1965年創刊，在該時的藝文創作皆須受到政府審核，多數作品多為黨國服務，《劇場》為長期被箝制的藝文圈呈現文化荒漠的台灣注入一注活水。「這些狂人組成的《劇場》雜誌有一個很重要的前提，就是他們認為當時的電影非常的難看……都非常的黨國政宣，沒有觸及到真正的現實」，因此大量譯介了歐美戲劇作品與電影劇本，讓受夠貧瘠影像的台灣觀眾能透過文字去想像他國正風起雲湧的前衛電影浪潮，無疑為當時台灣藝文界播下了一顆他日綻放艷花的種子。在《劇場》第五期時更決定對外徵件來辦電影發表會，「這是（台灣）地下電影、業餘電影最早有紀錄的一次徵集」。然因在截稿日前徵件數不夠，如同《電影筆記》（Cahiers du Cinéma）般，這群寫手、編輯也決定自己來拍電影，莊靈的《延》、黃華成的《原》及由邱剛建拍攝失蹤半世紀近年問世的《疏離》²都在該時期完成作品。

林木材表示因為16年做「綠色小組」專題的經驗讓他思索，有沒有人真的去找過這些電影。「如果60年代在講所謂現代性，他們把現代性含括在許多藝文領域上，譬如說現代文學、現代詩、現代化、現代劇場，但有沒有現代電影？這是我當時的第一個疑惑。」而因緣際會下，陳耀圻導演即使後來拍攝了許多劇情片，作品也拿過多項金馬獎，但仍向講者表示自己一直難以忘懷自己早年拍攝的四部以16毫米拍攝的短片《年去年來》、《后羿》、《上山》及《劉必稼》，這四部在1968年曾由《文學季刊》的發表會放映後，獲得評論「這些電影與當時台灣電影相比，其實是對台灣當時虛無主義的重擊，換句話說，這些片有碰觸到一些現實」，於是林木材便開始思索身為影展策展人如何能將這四部片在60年代的脈絡中作出一個專題。於是講者從《上山》拍攝的三名主人翁黃永松、牟敦芾、黃貴蓉中，率先訪問了後來創辦了《漢聲》雜誌的黃永松，也詢問張照堂老師的意見，甚至陳耀圻導演也曾在《劇場》第三期翻譯了一篇〈記錄方式與真實性〉³。三人的分享都指涉了《劇場》雜誌為其重要線索，於是 TIDF 團隊決定將工作方向導向尋找60年代紀錄片的下落。

佚失的現代性

透過兩期《劇場》電影發表會的節目單為依據去尋找散落四處的作品；透過當年的觀念藝術家人脈探索；透過當年留學回台的藝文界人士，最後再回推當今知名導演如侯孝賢、楊德昌等人在50年前是否也參與其中。利用這四條線索去勾勒60年代紀錄片的樣貌。

在搜尋過程中，林木材也反思「如果實驗類型在電影內是一種比較激進的藝術，那紀錄片放在一個高壓的年代是否也可視為一種激進的藝術？如果我們追本溯源去談台灣實驗電影的前身，我覺得它

² 然《疏離》因題材涉及性與宗教，1966年的電影發表會取消放映，然相關資訊仍刊載於《劇場》雜誌第五期。

³ 陳耀圻，〈記錄方式與真實性〉，《劇場季刊》第3期（1965年8月），頁189-196。

跟紀錄片是脫不了關係的，因為他們在那個年代都擁有一種激進的身分，這身分的來源是來自當時的現實不太能被描寫，不被允許紀錄。」

一步步的探訪追尋，許多片子仍然沒被留下。講者表示不甘心之餘想起了《劇場》在當年是如何僅透過文字讓讀者想像影像的方式，於是五十年後林木材將那群尚在解嚴時代的一代狂人們，透過攝影機書寫那些在當時背景無法被公開描繪的紀錄 / 實驗 / 動畫片在歷史洪流中打撈起。幸運被留下來的作品碩果僅存，其他只剩下隻字片語的作品依然出現在片介中成為參展電影之一，讓「電影存在在讀者的想像中」，用與《劇場》相同的概念去建構一場看不到的影展片單。

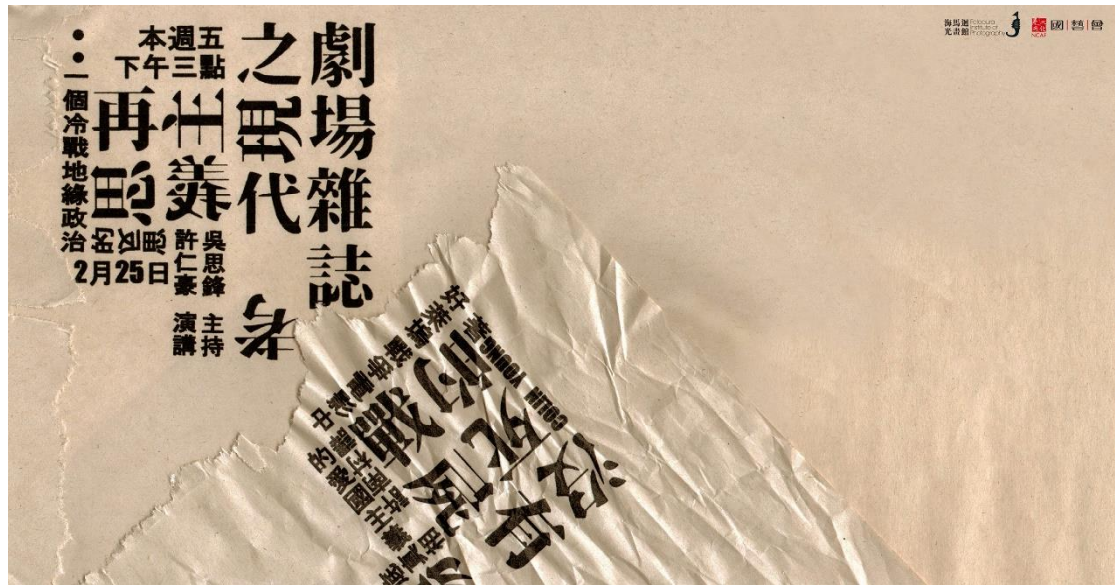
俯拾的碎片

「我希望透過策展手段，能讓那些已經消失的電影還是被大家看見，這個看見不是用眼睛，而是透過想像力。所以我們就煞有其事的把我們追尋到的線索，把它們寫進片介。」如「以慢動作（拍攝速度每秒64格 / 放映速度每秒16格）重複捕捉演員（莊靈飾）啜飲咖啡、抽菸時的神態。」由張淑芳（黃華成）拍攝，而影片已佚失的《生之美妙》就這樣透過一張瞳孔特寫劇照及簡單一段話在50年後的影展上留下另一足跡。而被講者多次提及為相當重要作品的《實驗002》，8分鐘的影像也只剩「主角金炳興狂奔，攝影張照堂緊追在後。放映時播放機架在安全帽上搖晃投影至六塊銀幕，並在現場加入喘息聲。」如此簡單的片介去想像導演黃華成鏡頭下的畫面。也因為這些珍貴的影片，也可以由此看見他們如何建立屬於台灣自己實驗電影的脈絡。

講者也分享了許多如何透過人脈網絡去訪問60年代致力做現代性電影的相關人士，也分享原本遍尋不著卻就在燈火闌珊處的《生之美妙》是如何在國家電影中心片庫找到，原來是被改名以及誤解膠捲格式的美麗誤會等。及相較於藝術展品在白盒子的展出，身為紀錄片策展人的他是如何構思專題讓作品在黑盒子內展出等的自我提問。

至於為什麼60年代開始抬頭的台灣實驗電影會嘎然而止，講者也以《劇場》雜誌第五期傳說中的一篇〈沒有死屍的戰場：好萊塢戰爭電影中的愛國主義底真相〉為例。這篇由許南村（陳映真）翻譯的文章，僅存在於第五期目錄，內頁卻僅有撕毀的痕跡。講者表示，據聞是因該篇點名蔣介石為親美獨裁者，因此出刊前，編輯們認為文章內容會惹禍上身因此連夜撕下。封閉的政治風氣下，那群創作者有的轉換跑道，有的離台等。因此台灣實驗電影在後幾十年才產生了斷層。

在影展結束的4年後在海馬迴舉辦了這場講座，把那些前衛的靈魂再度喚回。無法在現場聆聽講座觀賞片段影本的我，戴著耳機透過聲音想像著那些看不到的影片片段，聽見模仿海浪聲的白噪音，在北海岸打太極的南懷瑾是怎樣姿態？而黃華成的《實驗002》座談是用什麼樣的神情和觀眾談笑風生呢？彷彿穿越了時空，成為50年前閱讀著《劇場》雜誌想像著那些看不到的電影的讀者，橫跨50年的旅途在遠方留下一個小小的足跡，記錄下那種種已然看不到卻精神仍在的現場。



劇場雜誌之現代主義再思考：一個冷戰地緣政治的反思

演講者：許仁豪

主持人：吳思鋒

時間：111年2月25日 15:00-17:00

地點：海馬迴光畫館

活動簡介 |

從劇場雜誌主要介紹的二戰後歐陸電影與戲劇流派談起，此次講座邀請大家一起思考劇場雜誌在當時台灣所扮演的文化角色以及時代意義。我們也將聚焦陳映真宣告與劇場雜誌分道揚鑣一文，重新思索冷戰現代主義的種種面向。

講者簡介 | 許仁豪

國立中山大學劇場藝術學系副教授，自美國康乃爾大學取得博士學位後，於上海戲劇學院從事博士後研究，專注改革開放以後中國的當代話劇藝術變遷。研究範圍處理現當代戲劇，尤其是現代性與劇場美學之間的關聯。

主持人簡介 | 吳思鋒

普通讀者，不專業寫作者。小劇場工作者。久居東部。暫時的可見身分為劇評人、澳門《劇場·閱讀》副主編。



春風不畏寒

劇場雜誌之現代主義再思考：一個冷戰地緣政治的反思 演講側記

講者 許仁豪 / 主持人吳思峰 2022.2.25

一般總是把文藝的發展看作新一代推翻舊一代，其實，一個作家一個作家的看，一張畫一張畫的看，可以看到許多藕斷絲連的關係，新事裏面有舊憶。文藝的發展，不是斷然一把火燒盡野草，是重心的逐漸移換，背景推成前景，舊的事物逐漸更新，是季節的變易：池塘生春草，園柳變鳴禽。 - 也斯¹

美蘇冷戰從二戰結束後，1947年由當時美國總統杜魯門提出的各項對外政策，俗稱杜魯門主義，冷戰由此開始。而台灣則是在國共內戰後，蘇聯承認中共執權的中華人民共和國，而中華民國撤退至台灣，因此為了遠東的反共政策，為了抵抗蘇聯支持的中共，美軍駐紮台灣，台灣也成了美蘇角力下的一顆棋子。

「我們在台灣的此刻做冷戰的研究意義是什麼，對於我們當下的現實它又有什麼樣的啟發？」演講開始，講者許仁豪便拋出其問題意識。

■

近幾年台灣文藝圈對《劇場》雜誌有許多回首，而藉由重訪《劇場》如何重新思考台灣當代戲劇史的書寫是講者本日座談的重點。

講者提及2018年5月「臺灣當代劇場發展軌跡四十年論壇」²中，其一的講者邱坤良老師與後來將該論壇編輯成書，當天也有發表論壇文章的于善祿老師兩人的史觀為他所關注的，亦即從「中華民國史觀」到「本土史觀」的過程。而這樣的劇場史觀恰巧也和知名的鄉土文學論戰³有互映之處。而這場文學論戰往前幾年，便是陳映真與劇場雜誌分裂過程。講者再提及2020在北美館舉辦的〈未完成，黃華成〉一展的許多論述都討論著對於當時被扼殺的精采歷史有其感傷，但究竟是誰的現代性被壓抑被扼殺？

過去台灣在黨國的高壓限制政策下，藝文人士將美援提供的西方文化所帶來的現代主義視為出口，如白先勇、歐陽子、陳若曦等人共同創辦《現代文學》雜誌，該雜誌大量的譯介西方

¹也斯，《記憶的城市•虛構的城市》，牛津大學出版社，1993年，頁91。

²當天講者說為2019年舉辦實為口誤，該論壇實際為2018年5月3、4日在台北華山文創特區舉辦。

³鄉土文學論戰發生於1977年至1978年，主要以「現代主義 vs. 鄉土文學」的形式展開，是關於文學是否能反映現實社會的論爭，然涉及的層面則更廣更複雜。

文學，也提供各式文學創作及批評。而美新處與耕莘文教院也都是提供該時文藝青年在國家體制下的保護傘。然講者引用清大台文所前所長陳建忠在2018年出版的作品裡⁴，認為主導台灣文藝文化的發展是「國家文藝體制」與「美援文化體制」這兩個力量實為共謀而非對抗，是一體兩面，是反共抗俄親美下的結果。

冷戰期間美國非政府組織在東亞第一島鏈成立了自由亞洲協會（Committee of Free Asia, CFA）及亞洲基金會（The Asia Foundation, TAF），藉由民間的文化活動做為媒介，藉此提高美國文化能見度與反共思維。講者提及他曾於某文章讀到他所就讀的台大外文系也曾有某教授是該協會成員，而諸如美國文學史在課綱上取代英國文學史成了台大外文學生的必修課皆成為美國文化宣傳的一個手段。

而其中的耕莘文教院則和《劇場》雜誌關係非常緊密。除了院長傅良圃神父的文章屢次翻譯進雜誌外，《等待果陀》公演及邱剛健與黃華成等人的實驗影像展覽皆在耕莘文教院裡舉行，而耕莘劇場或耕莘文藝寫作班⁵等的成立也持續培育台灣文藝人士。

如講題所述，在當今如何以《劇場》雜誌作為當時冷戰地緣政治下現代主義的反思，這個論題涉及層面很廣且深，《劇場》到今日會成為傳奇其中原因是主要的編輯群在停刊後依然各有發展且持續影響台灣文化圈。在這個大主題底下，講者試圖以陳映真的青壯年時期的生命脈絡互照台灣藝文界在冷戰時期及其後的軌跡。

■

1959年，22歲時的陳映真第一次在《筆匯》發表文章，而後加入《劇場》雜誌編輯群，第一期於1965年出刊，而在第三期出刊後，《劇場》同仁在同年九月於耕莘文教院演出了《等待果陀》一劇，是該劇第一次在台灣公演。而此劇演出也成為了《劇場》分裂的開端。第四期時《劇場》雜誌開闢單元請同仁們書寫針對此公演的批判與反思，陳映真也在該單元寫下重要的〈現代主義底再開發〉一文，認為台灣當時大量引進的現代主義卻沒有真的與自身環境連結，形成了空泛而膚淺的樣貌，「形式主義的空架子在現代主義文藝中到處充斥。形式主義不但欺騙了廣大讀者，也欺騙了大部分低能的現代主義文藝創作者自己」⁶。認為當時台灣的現代主義不過是「在剛走出農業的社會裡抄襲著西方機械文明時代造成的心靈病症」

⁴陳建忠教授在2018年有出版《島嶼風聲：冷戰氛圍下的臺灣文學及其外》、《記憶流域：臺灣歷史書寫與記憶政治》兩冊論文集，筆者尚不確定許仁豪講者提及的概念是出自於哪本。

⁵民國55年創立，如沈清松、蔣勳、邱妙津、成英姝、駱以軍、朱宥勳……等人皆曾於其研習。

⁶許南村（陳映真），〈現代主義底再開發：演出《等待果陀》底隨想〉，《劇場》，第四期，1966年1月，頁268-269。

⁷，提倡回歸台灣現實社會的劉大任、陳耀圻與陳映真與《劇場》雜誌以邱剛健、黃華成為首擁抱西方文化的去政治的先鋒派，漸漸地分道揚鑣。

1968年7月國民黨政府以「組織聚讀馬列共黨主義、魯迅等左翼書冊及為共產黨宣傳等罪名」將陳映真逮捕入獄，判處十年牢。而後因蔣介石去世百日特赦提早三年於1975年出獄。

延續《劇場》雜誌分裂的原因，講者引用2019年出版的鄉土文學論戰四十年選集一書之序文來討論其兩者間矛盾：「本書原初的編輯構想，不僅希望能呈現論戰雙方的文章以及之後40年針對論戰反思的文章，同時也希望呈現鄉土派一方關於民族意識的分歧。.....另一方面，論戰中的鄉土派一方關於民族意識則出現了雙重矛盾，第一重：中華人民共和國與中華民國，簡單的說就是反共與不反共的矛盾；第二重是中國與台灣的矛盾，尤其是第二重矛盾，於論戰結束後不斷擴大，成為今日台灣社會內部的主要矛盾。」⁸

順著以上的總總脈絡，講者拋出提問：「我們可以怎麼重新思考台灣小劇場的心路跟現代性的糾葛？到底它是擁抱現在性還是反現代性？如果是反現代性是怎麼反？」是像現代文學的？還是像黃華成派的？或陳映真式的？

提及小劇場，講者也介紹了雖握有黨國資源卻70年代間持續於民間推動各種劇場運動的李曼瑰；和陳映真與李曼瑰皆有淵源的姚一葦；馬森與荒謬劇場 / 現代主義的矛盾曖昧⁹；及由陳映真出獄後創辦的《人間》雜誌培育出的王墨林與鍾喬，兩人在8.90年代後的台灣劇場圈皆佔有一席之地。

■

接著發言的是主持人吳思峰，但本次座談的角色更像是與談者。他劈頭便指出認為講者在開頭引介的邱坤良的論述「只有社會描述，沒有社會分析」，主持人同樣引述了收錄於《台灣當代劇場四十年，1978-2018》一書中邱坤良所述的：「從「中華民國史觀」到「本土史觀」的過程，這個典範的轉移以兩種戲劇史的書寫為指標，一是當代小劇場運動與台灣新社會建立的過程，二是過往被壓抑的日治時期歷史浮出地表。」他認為這兩件事不必然能夠自然融合，認為從不同角度去思考這兩個「指標」並不相同，在主持人眼中都是無法處理分析的表現。並認為從《劇場》雜誌到80年代小劇場，現代性戲劇性皆尚未開展，並建議在分

⁷陳佳琦，〈陳映真與劇場的分裂：記一段現代／鄉土對峙的史前星火〉，《藝術觀點》，41期，2010.01，頁17-25。

⁸王智明、林麗雲、徐秀慧、任佑卿編，《回望現實·凝視人間：鄉土文學論戰四十年選集》，聯合文學，2019。

⁹詳見紀蔚然，〈臺灣戲劇與現代主義：馬森的實踐〉，《戲劇研究》，11期，2013.01，頁61-88。

析台灣現代主義時應該先分幾個層次去思考，應先思考現實主義的現代與現代主義的現代，再來才是思考何謂現代主義。

講者以在離開《劇場》後，李至善、劉大任、陳映真、陳耀圻四人為主成立了影劇創作團體「大漢計畫」，而前三者在該計畫期間共同創作的劇本〈杜水龍〉為例進行劇本分析，去剖析以現實主義掛帥的三人在該劇本中是怎樣以一個本省青年的生命歷程來隱喻現代主義及在劇本中呈現的美援體制，也試著分析這包裝成愛情通俗劇的劇本如何把對現代的批判藏在裡面。

「因籌資不易、人力不足等諸多因素，醞釀數年始終未能有突破進展，最終只成為一小株未能成功蔓延燎原的微弱火光，然其緣起於對《劇場》「第一次電影放映會」之不滿與出走，不願自限於短片實驗之業餘嘗試，試圖另闢獨立運作之現代傳播公司，並嘗試最終能自主製作電影長片之志氣，仍有其不可抹滅之青年影視實踐重要意義。」¹⁰即使〈杜水龍〉到今日只以劇本方式留下，但到今日也成為重要研究文本。

主持人也表示當要討論現實主義與現代主義時，80年代的小劇場不能不提到鍾明德的報告劇或1988年的王墨林發起第一場行動劇場「驅逐蘭嶼的惡靈」，報告劇與行動劇場／環境劇場都是該年代很重要的一環，也成了同為《人間》雜誌培育出的王墨林與鍾喬而後的差異。

■

主持人並提及張照堂在回憶黃華成在病逝前籌畫自己告別式時的手繪一幅插圖，是沒有頭的關公像，這樣的無頭人影像也在後來張照堂的知名攝影作品、陳映真捨棄的書籍封面、1988黃明川在《西部來的人》片中倒立的人、1991年王墨林成立身體氣象館的主視覺、出版於2000年陳映真的中篇小說《夜霧》裡主人翁最後將自己的頭藏起的設計等，將頭這個形象消失成為一個很有趣的圖像學可供考究。

主持人也提出，如以小劇場的三個論點：鍾明德的二代小劇場、馬森的二度西潮與王墨林的都市劇場與身體這三個思想結構，要如何去解釋60年代《劇場》雜誌群所做的創作，如黃華成的影片或現在看來更接近行為藝術的現代詩展等，上述的三種論述有辦法兼容嗎？然主持人也自己回應了這個提問，他認為前兩者是無法去解釋《劇場》同仁們的創作，唯一可能的就是用相對開放的都市劇場與身體概念去思考。而若用後設的方式去用戲劇史框起來，戲劇如何影響他們的作品？而甚至他們的許多概念都是從電影或歷史想像而來，如1985年成立的河左岸劇團在同年創作的劇碼「我要吃我的皮鞋」也是出自德國著名導演華納·荷索

¹⁰張世倫，〈60年代台灣青年電影實驗的一些現實主義傾向及其空缺〉，《ACT 藝術觀點》，第74期，2018。

(Werner Herzog) 的知名賭注¹¹。主持人連續拋出多個思考方向與提問，最後感性表示應該要有更多人投入考究、進行田野和建立口述史的工作，以保存60-80年代這群在台灣藝文風起雲湧時存有一席之地的人們。

某個觀眾則提出自己的看法，認為雖然時代上美援或政府打壓現代主義等是一個因素，但事實上即使沒有環境因素，那個年代的中台藝文人還是會自然地受到其吸引而自主大量引進，例如文革後的中國。因此她認為即使背後似乎有雙體制大手牽制，但不能成為一個主要的反動能力，如此思考反而會簡化了複雜性，因此建議要有更方向思考。

如前述，本演講的題目涉及之廣，因此講者許仁豪主要著重在於將散落於這片7-90年代間因政治現實因素而載浮載沉的藝文創作者（尤以劇場為主）打撈起，試圖在他們的生命脈絡與彼此的關聯性找到當時台灣冷戰期間如何看待現代主義，又如何擁抱與反對間走出不同道路，而走出的足跡又是如何彼此重疊而塑造今日的台灣文化？講者並沒有給予答案，他也謙虛的表示自己仍在思考，並在演講尾端拋出大議題：直到今天，文化冷戰是終結了，延續著或是變異？歡迎大家一起討論反思。

本次演講，講者由《劇場》雜誌起首，延伸到文學，再到小劇場歷史去進行各方的探尋，讓觀眾一起進入蜘蛛網般的組織脈絡，主持人再透過閱讀方式的不同去進行反思與批判，觀眾群也熱烈進行討論與分享自身經驗，美好的呈現了此次主題：「劇場雜誌之現代主義再思考」，也扣回了講者在開頭的提問：「我們在台灣的此刻做冷戰的研究意義是什麼，對於我們當下的現實它又有什麼樣的啟發？」

《劇場》就像是一個小巧精緻的蜘蛛，透過它慢慢地織起網，往不同的方向延伸，如同北歐神話的諾歐三女神在過去、現在、未來之間編織網絡；又像棵結滿果實的樹，當時的時代颶風只讓它的果實飛散各處，在數十年後的今日遍地開花。當年黃華成或陳映真等人想必不會想到滿腔熱血的各種創作舉動都成了今日台灣創作者的重要養分，而當年極力打壓的強風只讓那張蜘蛛網更顯珍貴。

¹¹這個賭注也拍成了紀錄片 < Werner Herzog Eats His Shoe >，1980，片長22分。



《延》與《赤子》：莊靈先生的一天與西方實驗電影的歷史瞬間

演講者：李明宇

主持人：陳佳琦

時間：111 年 5 月 20 日 15:00-17:00

活動簡介 |

本場講座將聚焦在莊靈先生的《延》（1966）與《赤子》（1967）兩部作品的創作方法和內容，從影像史的脈絡思考如何與西方實驗電影思潮的對話。

影片簡介 |

轉引自《台灣光華雜誌》〈台灣紀錄片先鋒 1960s 台灣紀實影像特輯〉

「那時我剛進台視，電影攝影機還是上發條的，16 釐米，沒有聲音，我自己付錢買片子來拍《延》（1966）這部作品。」莊靈當時身兼攝影師、導演與編劇，利用休假時間，用自己的家人來表達當時年輕人的生活實況。

一個孕婦（莊靈的夫人）從一早起床，到搭公車上下班買菜的日常，沒有化妝、打燈與錄音，用動態的影像，做百分之百的真實記錄。莊靈說：「你坐公車就公車，走路就走路，你跟阿婆買菜，買一顆大白菜，或者到肉攤買多少肉，就是現場。」他當時扛著機器，沿著圍牆，旁邊是水圳，跟著夫人的腳步，一方面避免震動過大影響畫面，另一方面注意全景、中景、近景、特寫等鏡頭呈現，雖然人的身體幅度有限，但可從蹲的站起來，或從近的拉遠，如此獨力完成拍攝。

後來陳耀圻用當時美國流行的歌曲來幫這部片配樂，呈現出溫馨的感覺。「這有點出乎我自己的原始構想，原本我是希望呈現出年輕人生活很單調、枯燥，沒有娛樂的一面。」莊靈說，果然作品完成後有自己的生命，他後來想想，這種溫馨與期待未出生下一代的感覺，或許更能突

顯本片也說不定，只是當初拍攝時沒有這樣預設的想法罷了。

《赤子》（1967）則是從小孩出生到周歲，將每個月媽媽帶她出去所拍攝的照片連接在一起。從在至善園旁的小松樹下，從娃娃因站不住而坐下來的鏡頭拉出去，看著外雙溪的農人耕作、長安東路的新蓋大樓、龍山寺虔誠拜拜的人群，到兒童樂園遊玩等場景，文字則是請黃華成寫成卡片再翻拍來呈現。跟《延》不同的是，這些是刻意安排的劇本，透過娃娃好奇的雙眼，來看當時台灣經濟從農業開始轉型到現代都會的一個概念。

講者簡介 | 李明宇

英國格拉斯哥大學戲劇電影電視所博士，現任世新大學廣播電視電影學系助理教授，專長領域為電影導演、電影理論、實驗電影研究與製作、影視美學研究、數位美學研究。

個人網站 <https://leemingyu0912.wixsite.com/mingyulee>

主持人簡介 | 陳佳琦

國立成功大學台灣文學研究所博士。曾任《今藝術》採訪編輯、國立台灣文學館助理研究員、義守大學電影與電視學系兼任助理教授、台灣博物館「臺灣攝影史綱」研究計畫小組成員、2016 及 2018 年台灣國際紀錄片影展國際競賽組初選評審。2019 年曾參與日本 Art Bridge Institute「台灣與日本：超越時代與國界的民間寫真史研究計畫」，並擔任《藝術觀點 ACT》第 78 期客座主編之一，主編「文學作為影喻」專輯。研究興趣為攝影史、當代視覺文化、文學思潮與紀錄片研究，評論文字散見《攝影之聲》、《藝術觀點 ACT》等刊物，著有《臺灣攝影家——黃伯驥》（2017）。



生出
月個二十和

半歲一
惑困的

歲週

Meet - 《延》與《赤子》

meet.google.com/ufr-khje-itv/pli=1&authuser=0

李明宇Ming-Yu Lee正在分享螢幕畫面

PowerPoint 投影片裝飾 - [延與赤子 海馬濤.pptx] - PowerPoint

《劇場》雜誌翻譯的問題

- 邱剛健 - 夏威夷東西文化中心(East West Center)
- 九期內容共1795頁，自行完成199頁，不到12%
- 《劇場》第二期 徐伊秋翻譯瑪雅戴倫 (電影攝表 - 現實的創造性運用) (原文Cinematography: The Creative Use of Reality, 1960, *Daedalus*)
- 《劇場》第二期 陳耀圻 (記錄方式與真實性) 討論直接電影、真實電影
- 《劇場》第五期 火光翻譯Andrew Sarris (美國地下電影)
- 《劇場》第九期 火光翻譯Jonas Mekas (給電影工作者的一封信) (原文Open Letter to Film-makers of the World, 1966, *Cinim*)
- 《劇場》第九期 火光 著 (地下電影出頭記)

4/22

下午3:25 | 《延》與《赤子》：莊靈先生的一天與西方實驗電影...

還有另外 4 位使用者

李明宇 Ming-Yu Lee, anarchichi chen, 香吟, 黃育婷 Huang, Tzu-Ting Tl..., 陳香吟, 邱曉容 Mukung Chiu, Peggy Huang

下午 03:25 2022/5/20

Meet - 《延》與《赤子》

meet.google.com/ufr-khje-itv/pli=1&authuser=0

李明宇Ming-Yu Lee正在分享螢幕畫面

PowerPoint 投影片裝飾 - [延與赤子 海馬濤.pptx] - PowerPoint

結論

- 翻譯文章的問題
- 兩次放映會的重要性
- 另一種電影的可能
- 火光到底是誰?

2/22

下午4:36 | 《延》與《赤子》：莊靈先生的一天與西方實驗電影...

還有另外 4 位使用者

李明宇 Ming-Yu Lee, anarchichi chen, 香吟, 邱曉容 Mukung Chiu, 陳香吟, Eric Chen, Peggy Huang

下午 04:36 2022/5/20

凝視日常

《延》與《赤子》：莊靈先生的一天與西方實驗電影的歷史瞬間 講座側記

講者 李明宇 / 主持人 陳佳琦 2022.5.30

日常把它自身提呈為一個難題，一個矛盾，一個悖論：它既是普普通通的，又是超凡脫俗的；既是自我顯明的，又是雲山霧罩的；既是眾所皆知的，又是無人知曉的；既是昭然若揭的，又是迷霧重重的。¹

在影像界耕耘多年，成立過「V-10視覺藝術群」，也獲頒第15屆國家文藝獎得主，近年成為促進國家攝影中心的推手，現年84歲的莊靈在攝影界已成為不可置否的大師地位，他在1965年與邱剛健等人創辦的《劇場》雜誌在現今更被視為如傳奇般推動台灣藝文思潮的重要推手，而當時《劇場》的兩次實驗電影發表會，他一方面擔任黃華成編劇《先知》中的「先知」一角，自己也分別以16釐米創作短片《延》及《赤子》，這兩部作品更被視為臺灣實驗電影先河。

本次講者李明宇主要專攻研究實驗電影/日記電影等相關影視美學，擔任世新大學廣電系助理教授也擔任兩屆台灣國際實驗媒體藝術展(EX!T)策展人，並同時進行個人的影像創作。

主持人開場先介紹了《劇場》雜誌的標竿與獨特性，而後講者也娓娓闡述自己與莊靈作品的淵源，主要是書寫博士論文時探討著日記電影／家庭電影／個人式影像時主要焦點著重在歐美作品的同時，也回過頭思考同時期的台灣是否有相似作品，而後便安排了與莊靈先生的幾次訪談，訪談成果也收錄在講者的著作《臺灣、跨國與自我的主體：日記電影研究》中。

真實的觸手伸入影像

在《劇場》第一場放映結束後莊靈先生也寫了篇後記來記述《延》的成因與反思，收錄在《劇場》雜誌第五期為〈延的誕生〉²。文章中提到他反對使用任何人為的燈光道具來拍攝影片，認為自然光與現成場景才是最真實的樣子，「這個外象的真實，正是電影所以能夠表現一切內在真實的最堅實的基礎」³。講者判斷莊靈在《延》上所做的將器材簡化的方式可能是受到美國重要的實驗影像、先鋒電影的重要創作者兼理論家瑪雅·黛倫(Maya Deren)的影響，《劇場》第二期即有翻譯她的〈電影攝製－現實的創造性運用〉一文，而瑪雅·黛倫也曾寫過〈業餘者對抗專業

¹ 本·海默爾著，王志宏譯，《日常生活與文化理論導論》，北京：商務印書館，2008年，頁30。

² 《劇場》雜誌第五期，頁159-161。

³ 〈延的誕生〉，收錄於《劇場》雜誌第五期，頁160。

者Amateur Versus Professional)一文⁴點出業餘電影製作人常會自卑地認為需要取得如專業人士般的器材與團隊才有可能拍出好作品，如工欲善其事，必先利其器的心態，但其實業餘創作者所擁有的是更強大的自由，創作者的創意活力比精密的器材更為重要。即便不確定莊靈在拍攝時是否受到了瑪雅·黛倫理論的影響，但《延》的確體現了這樣的創作方法，也因此莊靈在該文中幽默表示，相較其他同場次放映的作品中在於突破影像敘事結構，他的作品最省錢卻也同時在內容與技術的革了命，亦及捨棄電影基本技術要求一切從簡，而這樣的方式莊靈自己稱之為『絕對真實』。

然而雖然《延》在畫面上與真實靠攏，反對刻意為之的道具燈光，講者卻提醒了聽者「它一方面刻意追求真實紀錄片的方法，一方面又離不開劇情片的邏輯」。除了分鏡腳本是在拍攝後為了刊在雜誌上而才書寫，抑或是《延》中，莊靈夫人陳夏生手提物從菜籃變成了手提包的不連戲狀態；陳夏生倚在窗邊的片段也有室內室外兩個不同視角表示有表演意圖，更別說雖然該片是以拍攝陳夏生一日實際生活程序為題材，拍攝穿過田野上班，搭公車，進農業實驗所工作，下班買菜等流程，但實際上卻分了兩天甚至跨假日拍攝。也可說《延》其實遊走於真實與虛構之間，秉持著絕對真實的理念卻也向現實妥協而抹上一層後製的色彩。講者也補充道，現在能看到的《延》是無聲版本，但在莊靈訪談時卻表示1966年公開放映時其實是有配樂版本的差異。

另，瑪雅·黛倫一文結尾：「您的設備中最重要的部分是您自己：您可以移動的身體、您的想像力以及您運用兩者的自由。千萬記得確實使用它們。」⁵而《延》在某一個鏡頭莊靈拿著六釐米攝影機的模樣被畫面中的鏡子給捕捉，看似穿幫鏡頭的畫面卻意外透過反射物捕捉了攝影機後的導演。而另一鏡頭手持攝影機的延展呈現了以身體作為腳架的延伸效果。這點也體現了瑪雅·黛倫提醒以身體為延展才能更自由的影像選擇的創作方式。

把思想在軟片上作畫

早在1948年法國導演亞歷山大·阿斯楚克(Alexandre Astruc)便在《法國銀幕》(L'Ecran français, n°144, le 30 mars)撰寫了〈一種新前衛的誕生：攝影機鋼筆論

⁴ 附錄1為全文

⁵ 原文：*The most important part of your equipment is yourself: your mobile body, your imaginative mind, and your freedom to use both. Make sure you do use them.*

>(Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra stylo)一文, 阿斯楚克主張導演手持的攝影機就如同作家手中的筆, 是可以書寫出創作者本身思想與實現個人藝術的媒介, 「透過電影自己的語言, 思想可以直接被寫在底片上⁶」, 該文甚至表示即便笛卡兒如果生在當代也會手持攝影機來書寫《方法論》(*Discours de la méthode*)。此文後續被電影新浪潮一批導演追捧, 被視為開啟了作者論 (Auteur theory) 的序幕。

而在1966年發表的〈延的誕生〉一文, 莊靈也在文中表示:「如果導演是藝術家, 他祇要親自(或者讓攝影師幫他)握著他的畫筆(攝影機)把他所欲表現的創作靈思, 藉著一些被他所選定和安排好的真實物象, 往他的軟片上『畫』就行了...」, 而收錄於同期由許南村(陳映真筆名)撰寫的〈寂寞的與溫馴的感覺〉, 覺得《延》是很「莊靈底」的, 「一個人的本然的秉性, 一定會反映到他的勞作上去。」講者表示因為劇場九期中並沒有介紹過阿斯楚克, 不確定莊靈說的攝影機如畫筆的比喻是否受其影響, 但繼呼應瑪雅·黛倫後, 東西方兩邊再次有其共識相當有趣。

赤子的日記

《延》是莊靈紀錄自己雙親與孕中妻子日常的14分鐘影像作品, 而後在隔年1967年發表會放映的《赤子》, 莊靈持續將鏡頭對向家人, 這次是紀錄當初在妻子肚中的女兒莊萃從出生到周歲半的成長, 以黃華成題字的字卡及搭配多張靜照創作的8分鐘影像。

講者開始便直言會將《赤子》視為日記電影(diary film), 其一的理由便是片中共13張的字卡, 出生第一張之後一個月一張, 共十二個月像月曆的形式去進行的文字與影像的紀錄, 這種週期性的時間結構讓講者將其和日記電影做了連結。

至於為何歸類於日記電影而非家庭電影Home movie, 講者舉了德國導演文·溫德斯Wim Wenders於1984年所執導的經典公路電影《巴黎, 德州》(Paris, Texas), 電影中 Travis 與弟弟 Walt 及其妻子 Anne一同觀看過往的家庭影片為例。講者認為家庭電影有其私密性, 公開程度原則僅限家庭成員, 更甚者是有被拍攝進畫面的人, 而相較日記電影其作者形象是重要且不可取代, 家庭電影則是被拍攝的人比持攝影機的人更為重要, 是誰記錄家庭影像的並不影響作品重要性。另一方面在私密性上, 日記電影的自我公開程度的拉扯也會相較於家庭電影來得糾結。

2021年TIDF台灣國際紀錄片影展「比紀錄片還陌生:前衛的姿態」單元中選了兩部被譽為美國前衛電影之父的約拿斯·梅卡斯(Jonas Mekas)的兩部早期作品,

⁶原文:It will soon be possible to write ideas directly on film.

《追憶立陶宛之旅》(Reminiscence of A Journey to Lithuania, 1972)與《失去, 失落, 迷失》(Lost, Lost, Lost, 1976), 講者也曾針對這兩部片書寫了一篇文章:「在傳統日記的書寫上, 通常是在一天的結束之前, 在短暫的休息片刻, 去回顧今天所發生的事件, 然後用筆將其記錄下來。然而在日記電影之中, 用攝影機來記錄發生的事件, 則需要透過持攝影機的人持續地透過攝影機, 與被拍攝事物之間的交流與對話, 唯有如此, 所拍攝下來的影像才會反映出拍攝者所思。換言之, 在日記電影中, 真正重要的是拍攝的那個當下。⁷」這種紀錄即場的態度約拿斯·梅卡斯便在他兩部作品皆透過口白表達, 如在作品〈湖濱散記Diaries Notes and Sketches〉⁸用著沉著又感性的聲音述說:「我活著, 所以我拍電影; 我拍電影, 所以我活著; 燈光、動作; 我製作家庭電影, 所以我活著」。講者提及約梅卡斯是以他從2007年的每天一部短片的長期計劃《365日計劃》(365 Days Projects)⁹為例, 去比擬《赤子》作品中週期且持續的拍攝月程, 兩者皆有其日記特殊的形式與時間結構, 都有其影像的時間週期與其個人私密性, 這是讓講者將《赤子》歸類於日記電影的理由。

翻譯的時間斷裂

《劇場》雜誌九期約 1795 頁, 內文以翻譯海外影像理論及劇本為主, 由作者群自行書寫與評論的部分佔約一成。即便《劇場》在近年給予了奠定台灣現代主義推手的定位, 如龔卓軍表示雜誌以「透過翻譯運動認識世界, 藉由影劇視覺文化拓展觀點, 以回返真實取代階級意識的批判」¹⁰然講者在本次分享卻遺憾表示台灣在翻譯外國文著上依然非常落後。接著分享兩本對他而言在研究上相當重要的文著, 如俄國數字文化研究的理論家列夫·馬諾維奇(Lev Manovich)於2001年出版的《新媒體的語言》(Manovich The Language of New Media), 簡體中文版直到2020才由貴州出版社出版, 及義大利影像研究者勞拉·拉斯卡羅利(Laura Rascarol)在2009年出版的《私人攝像機: 主觀電影和散文影片》(The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film)也僅於2014年中國金城出版社出版。事實上這也是筆者於就讀研所時的切身之痛, 許多重要文獻的中文版都只有中國大陸出版, 雖然後得知這可能是因為中國出版社買斷中文出版權的

⁷ 【2021TIDF】速寫前衛: 約拿斯·梅卡斯(Jonas Mekas)的日記電影, 李明宇, 2021.4月
<https://funscreen.tfai.org.tw/article/9112>

⁸ 亦稱〈Walden〉(1969)

⁹ 365 Days Projects網站: <http://jonasmekas.com/365/month.php?month=1>

¹⁰ 龔卓軍,《藝術觀點》第 41 期(2010.1.1),頁 8。

因素。

而講者也表示《劇場》直至今日仍被討論的一個重要原因並不是那些翻譯文章，而是那群雜誌夥伴在吸收消化了那些外來的理念資訊後舉辦的兩場自行創作的放映會。也因為那兩次放映的作品，向當時封閉的台灣藝文圈展示了電影並非只有當時主要的黃梅調或健康寫實電影，影像有更多可能，電影也不只有一種框架，也提供了當時民眾不同的觀影經驗。

■

講者在本次分享中以《延》與《赤子》這兩部短片去與西方實驗電影與創作者之理論進行連結與討論，尤其《延》是以莊靈本人書寫的〈延的誕生〉一文去做主要文本。而後以攝影史與當代視覺文化等為研究主題的主持人陳佳琦也分享了她再次觀看《延》時感受到作品中風景與莊靈個人生命的連結，如清晨的外雙溪景象、故宮¹¹與父母親在空地打太極的簡短片段，在在皆為莊靈生命史的吉光片羽。當然莊靈將這些影像放進《延》也是有意識的行為，此在〈延的誕生〉一文中也有說明。

而主持人也提問了關於私電影、自傳電影、家庭電影與日記電影的差異性。在私電影部分講者以河瀨直美早期家庭式紀錄片為例，如以找尋生父為主題的《擁抱》(Embracing, 1992)。而私電影這個詞也是由日本的「私小說」一詞而來，取材作者自身經驗，自我暴露的敘述，日本當代理論思想家柄谷行人在《日本近代文學的起源》中則指出私小說中自暴的手法其實是通過告白 / 懺悔來確立主體性的「我」，「告白的形式或者是告白的制度，生產了應該被告白的內面，或者是『真正的自己』。問題不在於該如何告白某種內容，而是在於告白制度本身。不是有該隱藏的事所以才告白，而是告白的義務製造了應該隱藏的東西，或者是『內面』。接著，這件事情本身便被完全忘卻」¹²。

而講者指出，私電影、自傳電影、家庭電影與日記電影在影片形式上的差異性不大，主要差異是在於創作目的性。相較於議題先行的紀錄片，日記電影則是記錄日常，有其不確定性；而家庭電影則是記錄家人的生活樣貌，私電影則是介於紀錄議題與日常之間，再以河瀨直美的作品為例，講者笑說她的作品目的性頗強，甚至到了咄咄逼人甚至讓觀者坐立不安的程度。「在河瀨直美的許多紀錄片中，我們常常看見了一個紀錄片工作者自我的倫理挑戰，即作為紀錄工具的攝影機

¹¹ 1948年莊靈父親為護運第一批故宮文物的重要人員，莊靈也與同年自南京隨父來台

¹² 《日本近代文學的起源》，柄谷行人，麥田出版，2017.12,頁115.

要在什麼時候拿起或放下的判斷，對影像工作者來說是一則方法論上的難題」¹³。而這個回應也與某位聽者的發問有延續性，詢問關於現代Vlog與可否視為個人電影，講者再次以約拿斯·梅卡斯《365日計劃》舉例，一般而言仍會將他這365日的影像視為一個作品而非365個，也就是在於作品的企圖心與方法的差異。講者表示現在許多人在各種社群媒體發表的影音作品或許可以視為一種當代人寫日記的方式，然而若以電影的結構來看，那些充其量只算是影像素材，仍需要後續有意識的進行剪接與有目的性的方法。

回望莊靈在創作兩部實驗紀錄片的概念，即便後來莊靈之後將創作走向靜態攝影，但仍保持著對影像的初心，忠於真實，作品也持續飽滿人文光輝，但在60年代在影像上與手法上的實驗在今日看來依然饒有趣味，講者李明宇以東西兩邊的創作思維進行對照討論也頗有意思。本次講座題目定為「莊靈先生的一天與西方實驗電影的歷史瞬間」，一天亦即瞬間的時間規律成就了日常的詩意，約拿斯·梅卡斯在作品《失去，失落，迷失》口白：「我用我的攝影機做筆記」，或許我們也都該如瑪雅·黛倫鼓勵的不用害怕於業餘者的身分，不需如畢贛所說搬進鳥的眼睛，也或許不用執起攝影機，只需要好好凝視日常。試圖用赤子之眼紀錄所見所感，用各自的方式寫下屬於我們的延。

附錄1

¹³ <伶人紀事：河瀨直美的祝禱影像>，徐明瀚，2011。

<https://trainspottingasia.wordpress.com/2011/01/19/159/>

⟨Amateur Versus Professional⟩ — Maya Deren

The major obstacle for amateur filmmakers is their own sense of inferiority vis-a-vis professional productions. The very classification “amateur” has an apologetic ring. But that very word—from the Latin “amateur”—“lover” means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity. And this is the meaning from which the amateur filmmaker should take his clue. Instead of envying the script and dialogue writers, the trained actors, the elaborate staffs and sets, the enormous production budgets of the professional film, the amateur should make use of the one great advantage which all professionals envy him, namely, freedom—both artistic and physical.

Artistic freedom means that the amateur filmmaker is never forced to sacrifice visual drama and beauty to a stream of words, words, words, words, to the relentless activity and explanations of a plot, or to the display of a star or a sponsor’s product; nor is the amateur production expected to return profit on a huge investment by holding the attention of a massive and motley audience for 90 minutes.

Like the amateur still photographer, the amateur filmmaker can devote himself to capturing the poetry and beauty of places and events and, since he is using a motion picture camera, he can explore the vast world of the beauty of movement. (One of the films winning Honorable Mention in the 1958 Creative Film Awards was Round and Square, a poetic, rhythmic treatment of the dancing lights of cars as they streamed down highways, under bridges, etc.) Instead of trying to invent a plot that moves, use the movement of wind, or water, children, people, elevators, balls, etc. as a poem might celebrate these. And use your freedom to experiment with visual ideas; your mistakes will not get you fired.

Physical freedom includes time freedom—a freedom from budget imposed deadlines. But above all, the amateur filmmaker, with his small, light-weight equipment, has an inconspicuousness (for candid shooting) and a physical

mobility which is well the envy of most professionals, burdened as they are by their many-ton monsters, cables and crews. Don't forget that no tripod has yet been built which is as miraculously versatile in movement as the complex system of supports, joints, muscles, and nerves which is the human body, which, with a bit of practice, makes possible the enormous variety of camera angles and visual action. You have all this, and a brain too, in one neat, compact, mobile package. Cameras do not make films; filmmakers make films.

Improve your films not by adding more equipment and personnel but by using what you have to its fullest capacity. The most important part of your equipment is yourself: your mobile body, your imaginative mind, and your freedom to use both. Make sure you do use them.

計畫主持人簡歷

黃資婷

一九八六年生，研究領域以華文現代文學、跨領域研究為主，輔以當代電影研究、建築史與建築理論。

學歷

世新大學新聞系雙主修中文系畢業

成功大學現文所與藝術所雙碩士

成功大學中文所博士，成功大學建築所博士後研究員。

獲獎

台積電青年學生文學獎、舍我文學獎、鳳凰樹文學獎、瀚邦華人文學獎。

著作

《雙聲·雙身：當代電影中的分裂主體研究》(秀威出版)。

文章

中文所博士論文《離現代下的鄉土書寫：以駱以軍、林俊穎、童偉格文本考察懷舊之能與不能》。

建築博士論文《外/離現代(Off-modern)方法下建築及文學的跨域研究——以王大閎林徽因為起點的「根」與「路徑」》計畫，獲 107 年度科技部獎勵人文與社會科學領域博士候選人撰寫博士論文。

經歷

台大卓越聯合中心公共藝術設置提案「聽見鹿鳴」藝術團隊成員(因疫情關係延至 2020 下半年動工)

主持 IATC(國際劇評人協會) 2020「非關劇場·評論共學」計畫「《劇場》雜誌及其複象(1)(2)」系列工作坊

2019 年 4 月-11 月「借來的翅膀 - 王大閎的建築、文學與科幻」青少年工作坊(王大閎建築劇場)·北美館。

2019 臺南藝術節駐節評論人·IATC 會員。

2018 年受文化部補助赴葡萄牙里斯本參加「2018 年第十五屆英文短篇小說國際會議」(文版字第 1072010489 號)