

# 身體作為複寫歷史的美學策略

雪克作品中的電影書寫與轉化 \*

## Body as an aesthetic strategy for rewriting history: cinematic writing and its transformations in Shake's works

史惟筑  
SHIH Wei-Chu

國立中央大學法國語言學系助理教授  
Assistant Professor, Department of French Language and  
Literature, National Central University

### | 摘要 |

台灣藝術家雪克的作品多關注亞洲地緣政治史，特別是台灣歷史與身份的建構。在藝術家的創作自述中，說明了她以電影語言體系進行敘事的試驗，並且以電影的象徵與再現作為建構集體記憶與個人記憶、或兩者之間的關聯。因此，如果我們假設「電影書寫」(Cinematic writing) 作為她的創作方法，同時她又以錄像藝術的形式呈現作為前提，於是首先開啟了「電影歷史」命題化的契機。其次，「電影」、「歷史」兩個命題又分別在藝術領域與亞洲地緣政治史的範疇中，創造檔案與記憶間的對話。「身體」則在其作品中扮演重要角色，在影像中證成記憶視覺化、聽覺化與觸覺化的能力。因此，本文試圖檢視何謂雪克作品中的「電影書寫」？「電影書寫」在進入當代藝術體系後「電影」與「書寫」進行什麼樣的轉化？而身體又如何能在「電影書寫」的框架內，完成藝術家所專注的歷史身份命題？我們將檢視雪克的《回魂記》、《隱沒帶》、《台北公園》與《1989》這四個作品來回應這些問題。

**關鍵詞** | 電影書寫、身體、複寫歷史、電影、雪克

\* 本文初稿曾發表於「第 11 屆國際亞洲學者大會」(The 11th Convention of Asia Scholars) 之「藝術與文化」(Arts and Culture) 研討會中發表(2019 年 7 月 18 日)，儘管發表內容僅佔本研究一小部分篇幅，但仍非常感謝當時與會學者所提出的意見與看法。撰寫過程中，也感謝藝術家雪克所提供的資料與回應，對本研究貢獻甚多，在此以茲感謝。

## | Abstract |

The history of geopolitics in Asia is the main theme of most of Shake's works. She is particularly interested in the construction of Taiwanese identity and its history. In the artist statement, she says that she focuses on the experimentation of narrative in systems of cinematic language, symbol, and representation as well as relations and construction of collective/individual memory. If we assume that "cinematic writing" as her method of creation, and that she presents her work as video art, this allows us to problematize the question of "the" history of cinema firstly. Secondly, "cinema" and "history", two terms respectively create a dialogue between archives and memories in the field of art and that of geopolitical history in Asia. In addition, the body plays an important role that is able to initiate a process of visualization, audibilisation, and tangibilisation. So, what does "cinematic writing" mean in her works? What are the transformations of "cinema" and "writing" when cinematic writing enters the regime of contemporary art? How the representation of the body responds to the question of identity and history? In this article, we will examine these questions through *Return, The Subduction Zone, Taipei Park and 1989s*.

**Keywords** | Cinematic writing, body, rewriting history, cinema, Shake

## 一、前言

在藝術家雪克的創作自述中，<sup>1</sup>開宗明義地以「電影書寫」（cinematic writing）作為其主要的創作方法，然而其作品卻又以錄像藝術方式在展覽空間中呈現。同時，在藝術家關注地緣政治歷史的前提下，「歷史」一詞首先會分別在電影與台灣史的範疇裡、在個人與群體的關係中，將身份（identity）的問題意識凸顯出來。其次，電影書寫的問題才進一步放在問題化後的電影範疇內，審視藝術家電影書寫在媒介、內容與語法上的美學及策略。

電影歷史，如同賈克·歐蒙（Jacques Aumont）在〈電影歷史並不存在〉一文中所言，「電影」（cinema）一詞啟人疑竇，因為它「多義」（polysemous）且「異質」（heterogeneous）（2011：255）。這裡的電影究竟指的是機器、影片、還是其他影像放映的部署狀態？而電影史指的是從盧米埃兄弟的攝影機、數位攝影機到當代智慧型手機所生產動態影像的機械發展史，還是以影片商業映演為導向的電影產業史？是影像風格史？還是如初始電影學者湯姆·甘寧（Tom Gunning）與安德烈·哥德侯（André Gaudéault）著眼於敘事學，將「吸引力」（astonishing）與「敘事」（narrative）作為電影建制化的分野？事實上，〈電影史並不存在〉並不是為了否決書寫電影史的可能，而是強調「電影」在經濟、美學、政治上所涵括的諸如技術、機制、作者、產業、影片等多元、多重脈絡，很難以單一、概括性的電影史涵蓋之。因此，電影歷史才會在不同的當代觀點下、以及不同歷史文化中，生產其複數型態。也因此，馬丹·巴尼耶（Martin Barnier）與羅宏·朱里耶（Laurent Jullier）所撰寫的《電影短史(1895-1995)》（Une Brève histoire du cinéma (1895-1995)），便將論點著重在如何讓影像動起來的「運動影

<sup>1</sup> 請見藝術家個人網站之作者介紹部分：  
<http://shakeorangebud.net/>

像」(image animée)上，而非觀察影像運動狀態的「影像運動」(image en mouvement)，如此，才能更名正言順的將魔幻燈，這項以手動式讓影像連續動起來的藝術放在電影史的脈絡中。兩位學者也提到電影是唯一一項人的身體待在攝影之眼後方、由機械直接生產的藝術。於是，如果我們將視角放在人的身體及影像如何「動」的關係底下，得以讓「運動影像」的問題意識從身體在攝影機後方拓展至攝影機前（影像中）進行現象學式的觀察。

此外，在藝術家的作品中，台灣的身份問題更以電影史現象、檔案、文學、身體等多方角度，探查身份在地緣政治史中所建構的路徑。也就是說，藝術家不試圖構築某種特定、固定的政治或歷史身份，而是在影像中透過身體開創闕限空間，用以彰顯歷史時間的多重性、不同身份間的流變狀態，建立更具反身性特質的歷史凝視與省思。因此，本文將以《回魂記》、《隱沒帶》、《台北公園》、《1989》為對象，進行兩階段觀察。第一部分處理「電影」如何從常規電影 (conventionnel cinema) 的理解中解放，在「電影還可以是什麼」的概念中，檢視藝術家作品從哪些「電影」向度作為書寫歷史的方法，實踐非單一語法的「電影書寫」策略。第二部分則著重在影像中的身體，探查身體如何創造歷史時間的分層，並將影像轉化為鏡面，作為當代凝視與時間溝通的中介，並在電影書寫的策略中扮演什麼樣的角色。

## 二、電影書寫的條件與轉化

電影並非一開始就與藝術接軌，對安德烈·哥德侯 (André Gaudreault)、湯姆·甘寧 (Tom Gunning) 等學者而言，它是經過了一段「建制

化」(institutionnalisation)的過程，特別是在敘事層面從「吸引力」(atonishment)發展至「注意力」(attention)，電影才發展出自身獨特的美學。而呂克·馮薛西(Luc Vancheri)則認為電影史早就向我們表明了「電影」(cinema)與「電影術」(cinematographe)的差異：「在談論電影的時候，終究必須回到是哪些因素讓電影與藝術產生了區別，而這些便強調了它的歷史條件」。(2018: 33)因此對馮薛西而言，我們並不需要區分那些以大眾為對象由電影工業產製的電影作品與藝術電影，我們甚至應該將工業與藝術拉在一起進行論證，如此並不妨礙理解電影作為藝術的特點。他甚至以電影「作者論」為例，提到儘管「作者論」堅持創作者的藝術自由、美學風格，並以藝術性去對立電影工業，然而「作者論」事實上也承認電影工業產製影片中的藝術數量。(33)

馮薛西將藝術與電影工業這兩個分別從屬不同製作動機、目標對象、美學取向的世界並置，是為了讓電影之於藝術的檢驗不受限於影片「血統論」，而將電影之所以為藝術的思辨專注在不同體系中所協商出來的藝術自由與可能，並足以以電影名之。然而，「電影」之名非僵固不變的限縮在一個特殊定義中，而是去思考影片、放映與主題之間如何緊密運作出哪種機制尺規(institutional adjustment)的條件，讓作品能夠以電影名之。歐蒙曾提出三種分類方式來定義電影：1. 現象學的分類：是某種能夠負責特定觀眾注意力的風格；2. 時間分類：電影時間能和場次時間、電影敘境時間和影片敘事鏈接。3. 存在主義式分類：讓我們理解到電影能以某種特殊方法將我們引入它的世界中。(288-289)然而，馮薛西不全然贊同這三種定義電影的分類方式，他認為這只解釋了電影的過去狀態，以及「剛好」成為電影的條件，

但卻完全和所有與藝術的關聯裂解開來。對他而言，更應該著眼於電影與藝術的關係為何。事實上，他認為這二者的關係已經發展出兩條歷史軸線：第一條軸線是保存且忠於歷史部署，也就是歐蒙與雷蒙·貝路（Raymond Bellour）所堅守的由 1895 年以來進行公開售票放映、集體定時觀影行為定義下的電影；另一條則是與當代藝術演化過程中踰越或同步的能力。（289）後者在於強調藝術的能力如何能修正我們對於電影的認識，思考電影還可以是什麼的問題。儘管七零年代楊布拉德（Gene Youngblood）提出「擴延電影」（Expanded cinema）以來，似乎已經為電影與當代藝術的接軌解套，然而對馮薛西而言這並非是無範圍、無條件的擴延，而是電影只能在特定條件下「擴延」：

將「當代」（contemporain）視為電影解域化（déterritorialisation）的功能，這個功能可以無限的重新配置部署（dispositif）與作品（œuvre）。因此，作品便可以不受限於某種相同的產製及美學模式，而是可以為它自己去與部署形式進行協商。（289-290）

這是基於他對「擴延電影」所展現的兩種美學趨勢所歸納出的定義。在擴延電影的趨勢中，第一種是秉持著電影部署元件的解域化原則，並讓電影得以進行美學上的重新配置。第二種則聚焦於科技發展過程中，人、影像與機械結合的方式。於是，我們理解到馮薛西思考「成為電影」的條件，其實兼顧了藝術領域與科技發展，讓電影不成為一種與其他藝術形式決裂的藝術，而是以藝術的能力來檢視電影能成為什麼樣的可能。如果從傅柯知識考古學的觀點再一次閱讀馮薛西所提出的電影條件，不難發現其中所隱含的歷史性特質符合了傅柯知識考古學的想像，甚至能成為建立電影考古學的方法。傅柯

強調起源的多重性，讓歷史的建構不回歸至單一起源，而是從歷史中已出現的言說去勾勒不同敘事。換句話說，如果電影與藝術之間的探問能夠將電影從 1895 年以來的歷史脈絡中解放，那表示在能夠指認「電影」在其他藝術形式中解域化、再重新組態配置的前提下，這個「電影」也具備了與歷史中其他言說（discours）進行歷史構境的能力，可以重新勾勒一道電影的歷史言說。這個能力可以讓電影進入不同歷史文化脈絡中，跳脫大寫歷史的單一史觀而進入不同社會文化脈絡。

要理解雪克作品中的「電影書寫」，首先要分為「電影」與「書寫」兩層次的觀察。也就是說，這個順序是在電影進入當代藝術體系後如何先進行指認、再進階觀察在新部署形態中如何創生書寫的語法及特色。電影作為一種概念，除了需要部署元件的指認，也必須完成人、影像與機械間緊密結合的視覺範式。在雪克作品中，這個視覺範式以電影經驗的召喚為前提，召喚傳統電影語彙、觀影經驗、部署模式在其他媒介型態中的轉化或踰越。這幾個部分將從電影敘事的「引用」、電影作為影像文法、電影作為感知方法三部分，理解藝術家如何倚靠電影的經驗，其實更是記憶，來完成電影書寫的可能。

### （一）電影敘事的引用

雪克作品中經常引用檔案、影片、文學作品、歌曲，而不同作品有不同的引用方式、類型，不過，都是讓引用的素材都作為建構敘事的肌理，勾勒影像時空中內含的不同時空切片。引用在電影中作為一種藝術手法，「拾得影像」（found footage）的用法最為常見，也就是將某些影像的現成品（可能是資

料片或其他影像作品中的某個片段)置入新的影像敘境中。對克莉絲塔·布呂林格(Christa Blümlinger)而言,這類的影像引用其實並不建立在一個文本的基底、或文本形象的基底上,而是應該思考「這個引用如同某種在一個全新組態過程中被重組、融入的事物」(2013:56)。換句話說,布呂林格更看重的是在新的文本組態情境下意義生產的過程。事實上,這句話完整的精現雪克的引用美學策略。她並不是將引用的素材直接置入影像,而是透過「身體」轉化素材,並且在轉化過程就是意義生產過程的前提下,作為在影像中探問歷史身份的方法。而影像、引用與身體的運作模組所生產的身體性,也體現了藝術家的歷史觀察。在她的作品中,「電影敘事的引用」分為視覺與聽覺上的,前者引用影片作為敘事方法,後者則以聲音作為電影的引用媒介,在平面空間中生產敘事的時空切片。

### 1. 視覺切片 – 影像引用

《回魂記》是雪克2015年於台北寶藏巖駐村時所創作的作品。在寶藏巖的空間中,藝術家重現了三個台灣電影史中著名的電影角色:《龍門客棧》(胡金銓,1967)的東廠頭子曹少欽、《養鴨人家》(李行,1965)的孤女小月與《兒子的大玩偶》(侯孝賢,1983)中的小丑坤樹,並以三頻錄像各自將角色安置在其中。這三個角色以及其所代表的三部電影,在台灣電影史中經常用來探討國族身份的命題。《養鴨人家》的小月是孤女(台灣),在幾經波折後終將養父(中華民國)視為唯一的家人。而陳儒修也曾提到當坤樹卸下小丑妝後自己的兒子卻不認得他是誰,意味著影片同時也並置了個人與國家的命運,而坤樹最終失去了他的主體性。(2012)此外,胡金銓的電影生涯緊密地與國共內戰、國民黨遷台的歷史脈絡相關,隨著《龍門客棧》在台



灣取景、攝製，而曹紹欽的古裝形象又明顯座落於以中國歷史為主的文化系譜中，因此在電影之外，台灣與中國文化身份形象的牽扯一直是電影史中縈繞不散的弦外之音。雪克在影片的選用上，直接以電影角色向觀者召喚影片故事的記憶以及電影歷史的記憶，並以二者作為建構敘事的基礎。三個角色分別出現在三個螢幕畫面中，我們同時注意到每一個螢幕都是從空景開始，當音樂旋律開始播放後，角色才慢慢地進入畫框，等到音樂結束他們又各自離開畫框。此外，螢幕框裡光線的明暗層次如同早期肖像照片的框取方式，將人物放在畫面的橢圓形中心。因此，引用手法也從影片故事、影片的電影史記憶拓延至肖像照片的形式上。在視覺上，肖像框取形式強化了引用作為身份敘事的意圖。電影書寫便首先利用視覺彰顯意義，敘事以「借用」三個角色形象作為故事引擎，啟動影片記憶進行敘事，呈現台灣內部歷史的身份糾結。然而在聽覺上，又在影像「外部」開展亞洲地緣政治的歷史背景。也就是說在敘事的意義下，電影書寫先在平面視覺上切分出身處不同年代、社會、文化背景的身份，接著再從聽覺援引台灣外部勢力對身份建構的影響。

## 2. 聽覺切片 – 「無形 / 源音」 (acousmètre)

聲音做為外部機制是雪克作品中常見的政治策略，尤其在影片敘境以「無形 / 源音」 (acousmètre) (Chion) 來干擾、異化視覺平面中的時空敘境。「無形 / 源音」具有「神性、全景觀視、無所不在、無上權力」的特質 (Chion 1982 :29)，它像是來自影像之外，又如同來自影像後方，「就像聲音同時在影像平面的外部與內部定錨」 (28)。

這就如同《回魂記》中三個角色分別對嘴三首歌曲的聲音，看似由角色嘴裡

送出的歌曲，但卻如「無形 / 源音」般為影片氛圍定調，觀者無法確定聲音的源頭。曹少欽出場時唱的是高凌風的《多少柔情多少淚》，小月唱的是李香蘭的《何日君再來》；坤樹唱的則是文夏的《黃昏的故鄉》，如果三位角色口中的歌曲成為「無形 / 源音」，那是記憶於此時再一次發揮敘事上的作用。這三首都是在台灣社會中曾經紅極一時的歌曲，然而歌曲與角色所源自的電影時代背景卻發生了明顯的扞格。因此，對嘴的斧鑿痕跡鮮明，聲音立刻成為影像之外干擾影像內部與身份建構的「外部勢力」。然而歌曲及歌手的選用，又讓聲音做為影片「外部勢力」的意義上揭露身份在地緣政治史中的現實處境。《多少柔情多少淚》翻唱自是貓王（Elvis Presley）的《Summer Kisses》，《黃昏的故鄉》原曲是日本歌《赤い夕陽の故郷》，而歌唱《何日君再來》的李香蘭事實上是日本人，特意取中國名字為當時滿州國時期的政宣電影進行宣傳。在《回魂記》中，電影書寫以引用作為敘事方法，並借力觀者對影像、聲音的記憶成為敘事動能，在影像所佈置的象徵秩序中找到敘事路徑，並在影像機制的內部及外部，在時間縱軸上勾勒地緣政治史中的身份寓言。

2016 年的作品《隱沒帶》也是三頻道的錄像作品，各自又名為：〈我們的現況〉、〈我們的故事〉與〈我們的組曲〉，作品更大量使用檔案、文學、歌曲等素材。〈我們的現況〉以無人機俯拍台北大屯火山群，並搭配著歷史上涉及台灣地位的國際宣言內容：開羅會議（1943）、波次坦宣言（1945）、杜魯門對韓戰的聲明（1950）、中日和平條約（1951）、舊金山和約（1952）、中美共同防禦條約（1954）、聯合國大會 2758 號決議（1971）、台灣關係法（1979）。〈我們的故事〉則拍攝花蓮玉里至安通的舊鐵路路段，並搭配由劇場工作者吳文翠的旁白。旁白內容則由吳文翠書寫的自傳，以及從 17

世紀至 20 世紀間 21 首台灣詩作中節錄下的文字組合而成，包含：〈七字調〉（無名氏）、〈船〉（拾虹）、〈沼澤〉（陳澤森）、〈致島嶼〉（溫奇）、〈殖民地的孩子〉+〈被遺忘的歷史〉+〈戒嚴風景〉+〈戰俘〉（李敏勇）、〈毀壞的城市〉+〈福爾摩沙島影〉（楊熾昌）、〈戰後：河悲〉+〈岸，你沉沉睡著〉（蘇紹連）、〈郢有天下〉（陳鴻森）、〈飲酒詩〉（紀弦）、〈歷史的傷痕〉（涂靜怡）、〈百步蛇死了：美麗的稻穗〉（莫那能）、〈深淵〉（痲弦）。〈我們的組曲〉則由一群在台東利吉惡地表演軍歌的高中生，唱著〈我們這一家〉、〈赴戰〉、〈橄欖樹〉與〈美麗的稻穗〉。

〈我們的現況〉及〈我們的故事〉依舊使用「無形 / 源音」作為影像的「外部」機制，讓聲音在畫面裡的完整時間中切割出異質時間。沒有形象化的聲音，卻如不曾遠離的幽靈縈繞在靜止地、在地質學上具有標示作用的地景（花蓮玉里至安通的舊鐵路路段是歐亞陸板塊與菲律賓海板塊交界處），板塊推擠與一則又一則的國際文件內容隱喻著國際政治勢力間的拉扯、爭奪。檔案文件在影像與歷史的層面作為「言說」（discours），於是話語（也就是檔案文本交接）轉換的時間點，保留了讓言說時延的空間，讓不同言說在順時性的結構中完成電影的敘事狀態。聲音片段的流動性對比影像裡穩固沈默的地貌，如同時間切片在地景上烙下一道道歷史切痕；聲音至高無上如全景監視之「眼」宰制著影像內部的歷史因果。如果〈我們的故事〉由影像外部機制往內部進行「調解」，〈我們的組曲〉則在影像內部裂解時間，這裡不用「無形 / 源音」，歌曲直接由高中生們合唱，而在歌曲與歌曲轉換的時刻，以聽覺切片時間分層，從日本卡通、軍歌、民歌到以原住民語歌唱的曲目來展示立吉惡地的板塊推擠時間，也見證了台灣身份認同的歷史階段，並以肉身具象化、戲劇化、視覺化那原本不可見的異動（稍

後將在身體的章節進一步說明)。

## (二) 電影作為影像文法

在雪克的作品裡電影進入當代藝術體系後，引用作為方法在視覺上與聽覺上建立敘事功能。而電影語彙也同時被引介到體系中，成為在開放式、多觀點的影像部署空間內，匯聚時間團塊、成為文化身份在地化的技術。

### 1. 長鏡頭

《隱沒帶》作品中大量引用橫跨不同時代的國際合約、文學作品與歌曲，這些皆與台灣歷史進程、國際地位息息相關。而其所包含的三個作品更以長鏡頭的方式完成這分別為四分鐘、八分半與七分半的影像作品。長鏡頭其實具備兩個意涵，一指「一鏡到底」(sequence shot/plan séquence)，一顆鏡頭便完成一場戲劇動作；另一則指「景深鏡頭」(depth of field/profondeur de champ)，它具備巴贊所言提供場面調度(mise en scène)的能力，並且讓觀眾與影像的關係去修正影像的「奇觀」狀態，也是觀眾更能接近影像「真實性」的技巧。這兩個特質都存於《隱沒帶》的三個錄像作品中。一鏡到底與景深鏡頭一方面完成一個完整的戲劇動作(敘事)，另一方面，保留了一個完整的時間狀態，強調時間的延續性性格。然而，保留時延則是為了彰顯作品最重要的主題：凸顯台灣經歷不同政體、時代而產生文化、政治與認同上的斷裂。斷裂的命題使用地景做為符徵，在影像閱讀的第一階段進行隱喻式閱讀。地景與各子作品題名強烈呼應，藝術家有意識地以地理自然比喻台灣的國際地位與政治處境，這也是為什麼要讓無人機盤旋在大屯山吞吐白煙的火山爆裂口講「現況」的故事，隱喻隨時會觸動地緣政治的緊張關係。而在

黑夜與清晨接替時刻，杳無人跡的花蓮舊鐵路旁，說的是「我們」的故事，問題化了在無人畫框中，以不展現主體的「無形 / 源音」述說自十七世紀以來沒有身體的「我們」的故事。軍歌表演更是烙印在台灣人身上的威權印記，口裡唱的雖是不同情調的歌謠，卻只能以軍事化後的規訓身體呈現。這些都是藝術家作品子題與影像中所呼應的政治言說與身份寓言。

然而，電影作為影像文法，在影像閱讀的第二階段開啟了電影語彙在歷史中的辯證與實踐，並在當代體系中，匯聚因影像部署特質而散落四方的觀點、敘事與時間狀態。如果斷裂在影像內部以地景與身體（無身體或變動卻規訓的身體）的對比方式生成，長鏡頭所提供的完整時延，在〈我們的現況〉中，強化了視覺（火山噴口）與聽覺（政治言說）的張力與不穩定狀態。〈我們的故事〉中，鏡頭緩慢地左右橫搖，吳文翠口中跨越時代的詩語呢喃，是對土地掠奪、文化變異、威權壓制的記憶。鏡頭凝視著地景，話語則呼喚了記憶。景深鏡頭中的場面調度，在無人的條件下，以失焦畫面賦予了機械之眼的主觀性，原本寄生於話語的幽靈在找到攝影機作為身體，於是影像產生了意識，它不再只是地景與記憶相遇的中介，也是在複合時間（文字橫越的時間與時延）見證下的歷史狀態。場面調度於是在這個當代體系中，從人、攝影機、光、場景陳設等之間的對應能量，轉為存在於螢幕表面的「生機」（organic energy），由攝影機橫搖移動、失焦、無形 / 源音等電影語彙，完成機械之眼的主體化過程。而高中生們在〈我們的組曲〉中呈現的軍歌表演，看似如電影建制化完成前的吸引力電影，以「奇觀表演」（spectacle）攏絡觀眾視線。如果巴贊認為景深鏡頭能讓觀眾更接近真實，〈我們的組曲〉中長鏡頭確實同時具備場面調度與真實性的能力。一方面，場面調度由編舞與攝影機運動完成，歌曲間的轉換如同另外兩部影像一樣，以聲音來裂解畫面

內部時空，強調單一畫面中時間與空間的多義 / 異性。另一方面，身體所展現的時間節點與規訓過程被完整時間封存，並在循環播放的影像部署時間狀態中，強化巴贊筆下影像的福馬林特質。影像中呈現的雖然不是對真實世界的擬仿，然而時間封存的還有來自外部世界的心理狀態，也就是歷史的批判性觀點。於是景深鏡頭的時間性，在影像內部的完整性與外部的部署循環性之間，以重複轉化影像的奇觀性，並逐漸成為永恆的真實傳說。

## 2. 剪黏式剪接

《隱沒帶》與《回魂記》都是以一顆鏡頭所完成的作品，因此在畫面中並沒有使用電影意義中的剪接來完成「魔術時間」（Béguelin, 2017 : 46），但剪接仍作為概念成為變化時間的「技術」。如前所言，「無形 / 源音」首先在文本的選擇與轉換中，完成了時間的指涉，讓單一畫面能夠乘載複數時間。其次，多明尼克·帕伊尼（Dominique Païni）也早在《時間展曝：從電影院到博物館的電影》（Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée）一書中，提醒我們在多頻道的影像裝置作品中，是由觀者的漫遊者身體來完成作品敘事。不同身體所介入的時間點，描繪個人化的敘事情境，因此這個時間是「可造型、展示、疏離並可凝視的材質」。（2002 : 73）因此，我們可以將觀者身體、或說觀視路徑作為剪接工具，完成作品影像的外部剪接工作。而如果我們試圖將「剪接」在時間敘事之外，聚焦在完成影像效果、衝擊的意義，那麼在影像的內部與外部機制之間，仍存有著一種「剪黏」意義上的剪接方法。

剪黏是台灣傳統工藝技術，源自中國南方，但於日治時期普及並土著化。剪

黏是需要先以鐵絲架構一個造型，再以水泥填滿。最後，將不同顏色的陶片剪出所需的造型、尺寸，黏貼在表面上完成作品最後的樣貌。換句話說，它是以現成物的碎片完備最後的成品。事實上，這也是《回魂記》與《台北公園》裡角色的建構策略。如前述所言，角色「擷取」（剪）自不同年代、故事背景，放置（黏）在新的藝術部署脈絡中。《回魂記》中對嘴的三首歌曲：高凌風的《多少柔情多少淚》、李香蘭的《何日君再來》與文夏的《黃昏的故鄉》，斧鑿痕跡鮮明的對嘴動作強調了異質嫁接，試圖挪用不屬於他的聲音，將「黏」的動作具像化。於是，不同於一般剪接所欲組構的時間、空間狀態，這裡的剪接效果對應的是作品所關注的命題：身份建構路徑。於是，《回魂記》建構的不是角色身份，而是身份在建構路徑。《龍門客棧》與《養鴨人家》皆攝製於六零年代，是冷戰時代美援幫助中華民國成為抗共網絡一份子的時代，也是健康寫實電影的年代。《兒子的大玩偶》則完成於台灣本土文化運動發展時期，坤樹一角卻隱喻了身份的模糊狀態。

《回魂記》肖像框的直立形式也延續至《台北公園》中，作為塑造三位不同時期女性的「框架」。在《台北公園》（2018）三頻道作品中，也是使用剪、黏方式塑造角色身份。首先借用張文環《藝旦之家》（1941）、杜修蘭《沃野之鹿》（2002）與白先勇〈永遠的伊雪豔〉（1971）這三個小說中的女性角色，並以故事中的時代為背景。在視覺上，使用了與台北相關的影像，從刻版畫、照片到中國水墨，這些平面影像作為三位角色的「生活」場景，角色在靜態的影像世界中遊走。角色剪黏於影像之上的效果相當明顯，而不同影像材質、畫面的轉換，則成為空間變換的方法。「無形 / 源音」則道出文學作品的片段，指涉框取中的角色形象。於是，剪黏再一次成為堆疊角色血肉的技巧，製造平面影像內不同質感的觸覺性，並以此

作為角色身份的象徵。

這裡使用剪黏而不選擇美術史既存的拼貼技巧 (collage)，在於剪黏形象化過程的立體性，是我們希望強調作品在平面空間中所能拓展立體向度的能力。而剪黏作品的「身份」主要建立在最後黏貼在表面上的「皮膚」(陶片)，是身份建構的最後階段，也是身份辨識的主要特徵。而聲音便是完成《回魂記》人物身份建構的最後元素，如皮膚般「覆蓋」在影像上，但「皮膚」作為換喻，更是在每部作品中異質疊加最後的肉身狀態。因此，剪接被轉化為剪黏式技巧，透過顏色、質感、景框、角色行動(進入、離開框)，在平面上製造人工、拼貼效果，再以歌曲從視覺拓延出異質時空，在一層層推疊出來的視聽記憶向度上，向觀者展示角色身份的建構路徑。

### (三)、電影作為感知方法：記憶的反身性部署

前兩個部分解釋了電影語彙進入藝術體系後在敘事、剪接效果上如何進行轉化，並在影像的內部與外部機制間，運作身份的歷史意識。《1989》這部作品則選用類電影院的觀看經驗，並轉化電影銀幕框作為歷史反身性的鏡面。

銀幕框作為反身性空間，無論是「密藏套層」(mise en abyme)的敘事手法，或是揭露觀眾窺視視角的望向攝影機畫面，都不再將銀幕視為開向另一世界的窗，而是用以反射影像世界觀視路徑所生成權力關係的鏡面，思索「觀看」行為在影像機制內外所涉及的階序。《1989》在影像外部的部署機制以及影像內部的陳設安排，嘗試建立觀視權力的反身性空間。

《1989》在影片中以台灣當代小學空間作為場景，呈現小學生朝會與升旗典



禮。在台北當代美術館的展覽現場，藝術家設置了教室課桌椅，並將螢幕放在課桌椅的正前方，並以教育部所規定 1 :3.75 的黑板比例，設置一面等比例的銀幕框。很顯然地，藝術家意圖以銀幕取代黑板，邀請觀眾坐在椅子上觀看銀幕中的影像。教室陳設讓觀眾親身進入教室空間，觀看銀幕影像如同在教室內看著黑板上的內容。一方面，作品陳設繼承電影院銀幕與觀眾間的主客體關係，另一方面也疊加了教室中教與學之間權力空間的隱喻。然而，當畫面中出現一位身著制服的小女孩跑進教室內的課桌椅塗鴉，一顆鏡頭中帶到小女孩前方黑板，黑板上寫著「我的國家」，而在後面另一個鏡頭裡，小女孩身後的佈告欄出現一雙巨大的蔣介石眼睛，彷彿正在監視著她。全景監獄的觀視權力在教育與國家兩方面產生了雙重性。1989 成為解嚴年份<sup>2</sup>的政治意涵不言而喻。對於台灣觀眾而言，校園中的軍事（空間佈置）、國家（領導人肖像）、監視系統，都是身體規訓過程的共同記憶，如藝術家在創作自述裡所表明的：「被強加、訓練形成的記憶往往是來自統治集團的霸權機器，所造成的影像是集體性的」。換句話說，展場教室空間的陳設是向觀眾發出的邀請，再一次地進入校園空間重溫身體規訓化的經驗，而銀幕則乘載了將軍事空間與教育空間等值化的記憶。電影院觀看經驗的儀式性被挪用、轉化，讓展場的教室陳設在影像內外形成一個封閉體系，由銀幕 / 黑板首先映照教室空間的反身性，再藉由佈告欄上望向女孩、望向鏡頭 / 觀眾的監視之眼，將教室化為身體規訓史的反身性空間，觀看經驗也在自身意義之外，成為召喚集體記憶的儀式。

### 三、以身體為用的歷史書寫條件

在《回魂記》、《隱沒帶》、《1989》這三部作品中，電影進入當代藝術體系後，在影像新的部署體系所異質的時間性（循環播放時間、文本引用的複合歷史）與空間性（影像機制內、外的場面調度）中，成為電影解域化、重新組態的觀察。因此，「書寫」的意義也在「影像語彙」與「觀看經驗」這兩個領域中，完成電影敘事的「引用」、電影作為影像文法、電影作為感知方法的美學策略。電影書寫部分強調影像機制內部與外部的運作過程，而在這個部分，則關注身體如何在電影書寫的框架下，展示身份在歷史書寫中的命題。

當電影書寫進入了歷史命題，歷史化便在作品命題及電影這兩方面產生作用。如果檔案的引用作為歷史言說的策略，我們發現雪克在影像中所建構的歷史敘事，是在檔案指涉的歷史中開創虛構向度，並以（有形或無形）身體作為將身份歷史化的媒介。因此，我們先從電影書寫的框架下，先理解歷史虛構性特質，再檢視身體如何從檔案出發作為歷史時間的試驗場域，進而創造歷史言說，再回到電影與歷史之間身體所能開創的電影述史可能。

#### （一）檔案引用的虛構性

虛構（fiction）並不是謊言，而是一種得以觸及世界真實性的方法與能力。如同法國電影學者方斯華·尼奈（François Niny）認為：「虛構指在懸置的時間中進行搬演。而這個時間便建立在敘事與其敘事空間中。虛構世界開啟了之於真實世界的一段插曲」（2009 :34）。事實上，我們也可以在西方詞

源學裡發現虛構並非站在歷史（history）的對立面。「歷史」一詞可追溯至「看見」、「目擊」、「證人」之意。（勒高夫，2010 :114）雅克·勒高夫（Jacques Le Goff）也同時指出在古羅馬語中，歷史一詞所表達的幾個概念：

（1）對人們已結束行為的調查，這種調查有著創建一門學科—史學—的意圖；（2）調查的目標，也就是已經完成的事件，保羅·韋納（Paul Veyne）說過：「歷史要嘛是一系列的事件，要嘛就是這一系列事件的複述。」但歷史還有第三個意義，精確意義上而言，這是「複述」。一段歷史就是一段「複述」，這種複數既可以是真，也可以是假；既可以依據「歷史事實」，也可憑藉「杜撰」；既可以是一個「歷史的」複述，也可以是無稽之談。（115）

詞源學的爬梳，指出了「歷史」一詞兼具真實與虛構的本質。米歇爾·德塞圖（Michel De Certeau）認為每一段歷史都是意義產製的過程；相較於集結史實（faits）的工作，他認為歷史學者集結的更是符徵（signifiants）（66）。由此，將歷史與電影並置思索，是因為電影機械之眼影像複製能力之「原罪」，經常被認為需要擔負起「影像事證」（image-preuve）之責。然而，這二者的關聯應是著重在「歷史性」與「真實性」間進行考察。我們受益於保羅·韋納所提出的「歷史性」概念，「使得一些新史學對象進入了史學領域」（勒高夫，2010 :116），就是那些人們尚未產生意識的、非事件性的事物。換句話說，「歷史性」是將基礎放在人類精神狀態的建構上，對過去特定時空情境具備意識，彰顯其與當代社會中交織出的時空維度與見解。雪克無意重建與歷史相似的時空，而是在引用對象面前產生意識，以身體作為電影書寫的時間動詞型態，以「經歷」、「重演」、「先驗」方法，讓檔案所

指涉的時間—空間重新組態，讓隱跡歷史的對象在重見與重現之間構境，造影身份建構的歷史性。

在這四個作品中，引用並非僅召喚文本對象的意義與符指用來進入新的時空組態過程，而更以動詞型態，對辯證、切割、複寫之軌跡進行視覺化工作。引用乃理性辯證手法，在智識（intellectual）中運行的批判邏輯，以電影語法創造其運行軌跡。接下來，才能讓身體擔負起歷史造影的感性狀態。換句話說，引用（檔案或「電影」）與身體是歷史複寫的兩階段動作。在引用作為記憶得以可見、可聽的方法後，再以影片中的身體造影另一道歷史言說，並以可觸性特質彰顯當代與過去交會的時空軌跡。

## （二）影像的可觸性

在以真實作為媒介特質的影像中，身體的介入變異了引用作為時空重新組態過程中的隨機性。並不是說引用所帶來的隨機性就此消失，而是增加了隨機性的厚度，也就是因複寫而產生的時空厚度；身體成為隨機（引用所造成之第一隨機性）之隨機的能動（agency），創造第二隨機性。也就是說，身體在歷史書寫當中所強調的是複寫的動作與動作後的效果。從現象學角度來理解，身體作為媒介（medium），是為了將記憶中，無法以詞語表象的部分給體現、降生。降生（incarnation）帶有宗教詞性，意指神靈的具象化過程，位處於死亡的對立面。而身體作為造影之體，為的是抵抗記憶的消亡、滅跡。如同梅洛龐蒂所提到的：

只有當記憶不是過去的有構成能力的意識，而是通過現在的蘊含重新打開時間的努力，只有當作為「擺姿態」和以這種方式為我們自己製

造假在場的手段的身體是我與時間和空間建立關聯的手段時，身體在記憶中的作用才能被理解。（梅洛龐蒂 236）

不只身體要在場，它「擺姿態」（prendre des attitudes）的方式以及雙重在場（當下時空的在場以及指向過去或未來時空的「假在場」）所關聯的時空維度，是身體作為造影所欲觀察的主要對象。

### 1. 身體的記憶

馬塞爾·莫斯（Marcel Mauss）在《身體能力》中論及的是在不同文化中，身體不自覺的學習能力。而所謂的不同「文化」，「便是在於對人的身體感做出不同的分類與粗細不均等的重視與訓練。」（張珣 72）而如同張珣進一步解釋由余舜德為首所發展的身體性研究，指的並非感覺或是觀念，是「覺項目充分內化於我們的身體，形成身體能力的一環。」（75）儘管身體感的研究主要圍繞在常民文化層面上，而非傅柯對國家治理體制與規訓身體的探究，但對於身體如何適應外界力量而導致身體姿態、習性的轉化卻是共通的。在《隱沒帶》之〈我們的組曲〉與《1989》中，同時展現具學習能力與被政治馴服的身體，以及身體如何逐漸轉化為台灣主體縮影的寓言。

《隱沒帶》之〈我們的組曲〉中，一群在台東利吉惡地的高中生進行軍歌表演。與其他兩部影片一樣，以一鏡到底持續性的鏡頭，完整紀錄軍歌表演的時間過程。在不同年代的歌曲轉換下，一方面以歌曲的象徵意義展示台灣政權更易之順時性邏輯（日本卡通歌曲之於日本殖民、中華民國軍歌隱射國府來台戒嚴時期、解嚴後不同族群歌謠陸續發展）；另一方面，在聲音表現上也展現不同時代政治風氣下的情緒。然而，表演軍歌的身體，才是政治情境

的真實指認，作為身體學習政治能力的指認。影片一開始原是空景，等待穿著制服的高中生一個個快樂地邊唱著日本卡通歌〈我們這一家〉邊跳入景框內，他們很快地組了整齊的隊形。接著，一位背對鏡頭貌似權力者也進入景框內，並向一些人走近，迫使他們轉換曲調唱起軍歌〈赴戰〉，同時配合著更為軍事化的動作。沒多久，所有的人便被同化齊唱〈赴戰〉。權力者重新整隊，一次次指揮歌唱及隊型。在這個過程中，少數無法跟上隊形的同學便被淘汰。不知從什麼時候開始發號司令者不再與群體一起，此時集體突然靜默，眾人一個接著一個，緩緩地唱起〈橄欖樹〉與〈美麗的稻穗〉，在歌曲結束之時，眾人也緊密地聚集在一起形成共同體。就在此時，權力者再度進入框中，沈默不語卻開始踏起步伐，而群體也再一次唱起軍歌。唱畢，眾人帶著沈重的步伐各自散去。在這個短短七分多鐘的影片中，高中生所代表的群體是國家組成的縮影，而踏步成了國家治理最重要的象徵。為了整頓彼此間的距離，並確保所有人踏在統一的節拍上，成為傅柯所言「不可分割的整體」（*unité indissociable*）。這個由人所組成的整體，在權力者的命令下，即便個人不是直接接受指令，「但人的身體與外物持續地處於互相作用的情境中」（65），於是也能夠很快的學習著如何循著軌跡不偏離既定路線與音頻上。藝術家在人群的內部創造出相互影響、或說相互制約的環境，諷刺台灣集體性高於個體性的文化慣習。身體對政治文化的反應也在發號施令者離開後起了變化，分別唱著不同文化認同的在地歌謠。最後，不再發號司令的權力者再度進入景框，僅以踏步作為治理術，儘管眾人依然跟隨步伐，卻再也沒有共體意識，從群體走向分歧的路途。

如果〈我們的歌曲〉以身體呈現國家對群體、個體之規訓身體的演化過程，《1989》則著重在規訓身體所身處的歷史性狀態。校園空間中的國家監視

體系以影像內外的教室陳設與銀幕裝置完成了歷史反身性的影像部署，影像內當代小學生參加朝會與升旗典禮時，樂隊演奏升旗歌、以及〈宛如處女〉（Like a virgin）。音樂一方面能夠拉出象徵性的時間軸線：從過往延續至當代的身體軍事化儀式，另一方面，〈宛如處女〉不只是八零年代瑪丹娜紅極一時的流行歌曲，歌手當時所代表的身體慾望與形象，在影片中更賦予1989年<sup>2</sup>解嚴後台灣身體性一種先驗的、在自由意義底下的「處女」經驗。然而，影片中當所有學生都在朝會現場，卻仍有一位身著制服的女孩跑進教室內，她讓學生身體的規訓性在空間內、外產生了呼應，即便逃脫軍事化的朝會儀式，並在教室內違反空間規範（在桌面挖洞以便置入吸管，方便上課時偷喝放在抽屜裡的飲料），仍無法離開無所不在的監視。女孩的身體成為了記憶承載之處，她不僅縫合了空間的內外區別，更體現了「身體、精神與文化是深層相關」（Shusterman 2009 :43）、跨時也共時的身體美學（somaesthetics）。

〈我們的組曲〉以歌曲與演唱表達力寓意著政權遞嬗的經過，而在不同政治風氣與文化下，身體也在各階段累積了反應外界環境的方法。歌與歌的轉換間，便是身體重新適應的關鍵，具象化了政治外力對群「體」的效力，也視覺化轉換過程中的時空切片。身體成為以肉身作為政治記憶的重要證據。在《隱沒帶》之〈我們的組曲〉與《1989》中，同時展現具學習能力與被政治馴服的身體，以及身體如何逐漸轉化為台灣主體縮影的寓言。

## 2. 身體的經歷

經歷作為一行動，在時間上屬於過去時態，而身體要作為歷史書寫的美學策略，則需符合芙米斯·芭芭哈（Fomis Barbara）定義下的身體美學：「要先

<sup>2</sup> 解嚴年份實為1987年，但直到1991年才廢止動員時期戡亂條款，所以即使名義上已經解嚴，但人民身體在解嚴後初期仍持續受到戒嚴時期的影響。

找到身體的經歷 (vécu)」（2009：9）她認為身體在「被評價、理解之前，勢必先「經歷」過」。(18) 這個論點與身體能力、身體美學的研究一樣，都認為身體會烙印文化、社會、慣習、精神等印記。只不過在這裡我們希望強調芭芭哈身體美學之前的「經歷」。儘管經歷是遺留在身體上屬於過去的經驗與狀態，不過藝術家卻以藝術能力將經歷的過去時態轉化為現在式，作為身份建構的技術。

這也是剪黏式剪接所提供的能力。在《台北公園》中，三個角色分別「進入」不同材質、不同時期所再現的台北城，與《回魂記》一樣，角色與場景以畫面及聲音一層一層的疊加。藝術家事先安排演員在綠幕前拍攝，事後再將不同資料影像（照片、繪畫、刻板畫等）置入背景，並置靜態與動態影像。作為背景的平面靜態影像彰顯了人與背景之間的「剪黏感」，而每個角色也身著符合不同背景時代的衣著，在影像表面上「生活」。靜態與動態影像的異質性空間，讓引用的資料影像在新的部署形式中，提供敘境的時空線索；檔案引用的方法，也作為不同文學敘事交織下，開創敘事的材質維度。角色與攝影機在影像平面上製造的移動，與其說是運動影像，其實更符合當代視覺文化中的「移動影像」(movable image) 特質。事實上，畫面中出現的是偽攝影機運動。根據藝術家所言，<sup>3</sup> 在綠幕拍攝時只選取畫面角度，攝影機運動則和影像比例一樣都以電腦後製完成。因此，這裡指的移動影像是觸碰式移動影像，也就是科技發展所連動的人 / 機器 / 影像關係。影像移動是人與螢幕之間完成的運動關係，如觸碰螢幕提供使用者滑行、移動、框取、zoom in / out 影像的功能，在拇指與食指間即能完成的影像移動。這又與 1995 年《玩具總動員》(Toystory) 以降以 CGI (Computer-generated

<sup>3</sup> 與藝術家網路進行通訊採訪，時間：2019 年 6 月 28 日。



imagery) 完成的影片不盡相同，更強調觸碰與影像平面間的關聯。這也是為什麼《台北公園》中的身體經歷來自於影像的可觸性，而可觸性首先來自角色身體介入影像，試圖成為影像時代一部分。其次來自「螢幕」上移動影像的運動，回應了當代影像移動裝置所提供的視覺文化；平面影像不再只提供畫面中的時空敘境，更提供影像觸碰後的可塑性空間。於是身體的經歷便藉由影像的可觸性來完成，「觸及」一段停滯的過去時間表面，以一種後設的先驗方法在身體烙印下不只是「經歷」，而是經歷的現在式路徑。

### 3. 身體的缺席

身體在《隱沒帶》兩個作品〈我們的現況〉與〈我們的故事〉中缺席。不似其他作品皆以身體作為歷史時間與身份建構的試驗場域。這兩個作品都以「無形/源音」的方式，遞嬗不同時代的歷史、社會、政治背景。然而，《隱沒帶》由三頻錄像構成，所以身體再現的狀態更要放在三影像間的溝通、成像範式來檢視。不似《回魂記》與《台北公園》這兩個三頻道作品，每部影片依照相同推疊方法作為建構角色的美學策略，再藉由不同影像背景設定來開展時代向度。儘管《隱沒帶》三個作品中出現的地景皆為板塊推擠之座標，為影像所乘載的命題定向，然而如果從身體缺席與否的角度來看，三支作品間的對話則構成了文本引用指涉時間外的時序關聯。也就是說，〈我們的現況〉與〈我們的故事〉是〈我們的組曲〉的未來時態。我們已經在前面解釋過後者如何以身體作為時代規訓的印記，不過在軍歌展演尾聲當所有人集中踏步形成一緊密群體，畫前景置中的指揮官背影作為至高權力的代表，卻在歌曲結束後每個人各自散去、離開鏡框。於是，國族身份的指涉從身份的轉換到群體的裂解，主體性的不可能成為藝術家歷史的批判觀點。於是〈我

們的現況〉與〈我們的故事〉成為身體驗證後的故事終局，在無人機空拍與攝影機橫搖的畫面中，身體缺席回應了身份流動狀態，以及主體肉身化之不可能。

由此將視野再度放回四件作品上，事實上身體只作為身份演繹的場域，也就是媒介，而非特定主體身份的建構或再現，這也是我們先前不斷強調「路徑」之說的原因。身份在地緣政治的拉扯間，無法在時間與空間的軸線上定位、再定位，身體只是身份降生（incarnate）的暫時性狀態。

#### 四、結論

電影進入當代藝術體系後，影像語彙與部署重新組態為能夠不斷回溯、指認「電影」的書寫系統：從拾得影像、剪接、長鏡頭、電影院設置的挪用、轉化，在影像機制的內部與外部觸發了更多的時間、空間裂痕，讓亞洲地緣政治史的言外之音歷史化，在複數時間（過去 / 當代 / 未來）、空間（以台灣為中心向外延展與世界，或向內指向各族群、政體網絡）中，勾勒相互拉扯的政治地貌。瑪莉亞·托爾達加達（Maria Tortajada）在回應電影應該如何再現族群、人民身份切片時，她認為「無論明示、暗示與否，影片指涉了某個可用以定義「國族」（national）的元素、國族身份的元件（constitutive）。」（2008：11）在視覺與聽覺上，影像中國族身份寓言便在許多資料、檔案的引用中現跡，並在新的「電影」書寫脈絡中，處理歷史在影像內、外的複寫型態。

雪克將歷史記憶形象化 (figuration of historical memory)，並以身體作為媒介將記憶影像歷史化 (historization of image-memory)，證成記憶視覺化、聽覺化與觸覺化的能力。這兩個階段也是歷史書寫的兩階段。前者以 (電影文法、檔案資料) 引用的方法，形象化非物質性記憶，讓歷史得以可見、可聽；後者則以身體作為觸媒，在可見的歷史上複寫另一道歷史言說。身體創造新的歷史言說，同時也成為反照書寫過程的介面。換句話說，雪克電影書寫的身體美學策略同時強調故事言說與美學過程。身體的在場或行動，同時彰顯複寫的言語與策略，記錄了歷史觀點與美學經驗共時性的成形軌跡。於是，「身體」實際上一方面指的是影像介面與部署形態多重時空交織的敘事場域，以轉化後的電影語彙勾勒出一具國族、政治印記的影像體 (filmic body)，讓當代凝視與過往遺跡重新交會。另一方面，「身體」作為展示身份印記的媒介，角色身體成為政治、文化、歷史交織的節點，在影像機制中開創闕限空間，創造從記憶出發再回到記憶的反身性歷史言說，並創造可觸的歷史感知經驗，再一次驗證了尚·路易·薛佛 (Jean-Louis Schefer) 對「電影」的觀察：「電影是唯一一個讓我以時間進行感知的經驗。」 (1997)

## 引用書目：

- 雅克·勒高夫 (Jacques Le Goff)，《歷史與記憶》 (北京：中國人民大學出版社，2010)。
- 陳儒修。〈走出悲情：台灣電影的另一種面貌〉，論文發表於「中華傳播學會研討會」。台中：靜宜大學主辦，2012年7月8日。
- 莫里斯·梅洛-龐蒂。《知覺現象學》。北京：商務印書館，2005。
- 張珣。〈物與身體感理論：以香為例〉，收錄於余舜德編，《身體感的轉向》。台北：台灣大學出版社，2016。

- Aumont, Jacques. "L'histoire du cinéma n'existe pas." *CinemaS* 21 (2-3) : 153-168.
- Barbara, Formis. *Penser en corps – Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris : L'Harmattan, 2009.
- Béguelin, Suzanne Tanner. *L'expérience du spectateur au cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2017.
- Blümlinger, Christa. *Cinéma de seconde main—esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux média*. Paris : Klincksieck, 2013.
- De Certeau, Michel. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 2007.
- Michel, Chion, *La voix au cinéma. Paris : cahiers du cinéma*, 1982.
- Niney, François. *Le documentaire est ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 2009.
- Païni, Dominique, *Le temps exposé : le cinéma de la salle au musée*. Paris : cahier du cinéma, 2002.
- Schefer Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris: Cahier du cinéma, 1997.
- Shusterman, Richard. *Penser en corps – Soma-esthétique, art et philosophie*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- Tortajada Maria. "Du « national » appliqué au cinéma What is 'national' cinema? ". 1895 (54) : 9-27.