

# 再生再製的回收電影：探索「舊片衍用」的創作模式

游正裕\*

## 摘要

一百多年前 20 世紀初，在瑞士蘇黎世，一場串連視覺藝術、詩文學、戲劇和美術設計等領域的藝文運動悄悄展開，被藝術史譽為顛覆、摧毀舊有歐洲社會文化秩序的革命性思潮，名為達達主義(Dadaism)。達達主義所傳達的運用「現成物創作」的觀念，時至 40 年代電影底片媒材逐漸穩定，也影響了實驗電影「舊片衍用」的創作模式探索，其中最具代表性的是 Bruce Conner，當時他便慣以舊膠捲加工、拼貼既有膠卷來做實驗片，從現成被遺棄不用的膠片素材再生，試圖賦予這些被人們視為沒有價值的棄物一個嶄新的藝術價值。本研究將以筆者「舊片衍用」的實踐創作為起點，深入探索實驗電影百年發展以來對於影片現成物再製再生的風格，以及衍生的創作課題。

**關鍵詞：**達達主義、舊片衍用、實驗電影、錄像藝術、現成物

---

\*康寧大學 數位影視動畫科 助理教授

電子郵件：woodymusashi@gmail.com

收稿日期：2015.11.10

修改日期：2016.04.06

接受日期：2016.05.02

# Recyclage Cinema : Probing the mode of Found Footage artistic creation

Yu-Cheng Yu\*

## Abstract

In the early 20th century, an art movement of the European avant-garde was born that involved visual arts , literature , poetry , art manifestoes , art theory , theatre , and graphic design. This avant-garde movement was regarded as a revolutionary thought that destroyed the traditional European social and cultural order, named Dada (Dadaism).

A concept of "ready-made" from Dada affected the experimental film "found footage" creative mode due to film negatives media gradually stabilized in 1940s. Bruce Conner is the most representative film artist. His avant-garde film always displayed and created a brand new artistic value from many discard films or existing film materials. The thesis will research "found footage" concept from researcher's experimental film artwork and explore "ready-made" style and "recyclage" mode from some classic avant-garde films, as well as the artistic creation issues.

**Key Words:** Dadaism, found footage, experimental film, ready-made, video art

---

\* Assistant Professor, Department of Media Arts, University of Kang Ning

## 壹、緒論

一百多年前上世紀初，在瑞士蘇黎世，一場串連視覺藝術、詩文學、戲劇和美術設計等領域的藝文運動悄悄展開，被藝術史譽為顛覆、摧毀舊有歐洲社會文化秩序的革命性思潮，名為達達主義(Dadaism)。當時許多歐洲藝術家透過公開集會、示威、出版藝術與文學期刊，表達對當時野蠻的第一次世界大戰一種來自中產階級的反動，達達主義所傳遞的理念，比如探索超越理性狀態、挑戰約定俗成的藝術標準、對於現實的幻滅感與憤世嫉俗、追求偶發與隨興的境界等等觀念，即使達達主義運動時間不長，卻影響日後當代藝術史發展鉅甚，特別是接續發展的超現實主義、抽象表現主義、裝置藝術、錄像藝術與實驗電影。對照古典主義的貴族色彩，達達主義揭示一種中產階級的姿態，反動過去古典美學所強調的作品必須要傳遞必要性的、暗示性的或潛在性的意涵，則認為達達創作者應該追求的是「無意義」的境界，充滿虛無主義色彩，認為人類創造的一切都無實際價值，包括藝術在內(謝碧娥，2009)。

達達主義創始人之一德國的漢斯李斯特(Hans Richte)在 20 年代即開創實驗電影先河，與法國的亞伯岡斯(Abel Gance)、西班牙的布紐爾(Luis Buñuel)延續達達主義精神的虛無主義，探索夢境、潛意識、意識流的世界，運用疊印、濾鏡、在鏡頭前加薄紗等實驗行動突破當時既有的電影慣性，當時亞伯岡斯的史詩實驗電影《拿破崙》，早已在 20 年代嘗試用三台攝影機並排拍攝三個畫面的寬螢幕，這觀念在往後的當代錄像藝術裡經常被沿用，達達主義所傳達的運用「現成物創作」的觀念，時至 40 年代電影底片媒材逐漸穩定，也影響了實驗電影「舊片衍用」<sup>1</sup>的

創作模式探索，其中最具代表性的是布魯斯康那(Bruce Conner)，早在 50 年代，他習慣以舊膠捲加工、拼貼既有膠卷來做實驗片，從現成被遺棄不用的膠片素材再生，試圖探討「主流媒體中如何製造習慣」的議題(吳俊輝，2013)。

現成物的再生、再製、再循環的美學經驗從百年前發跡，時至今日的當代藝術發展一直是重要顯學，當代文化研究學者 Louise Poissant(2000)將文化再循環(Recyclage)的概念定義為，對於技術與設備的回收與轉化，把過往藝術形式的更新，包含它的動機、內容與它的製作訣竅，對歷史的重新審視，重新取材於過往歷史的材料，並積極重新書寫觀點的歷史。而 Raymond Williams (劉建基譯，2003)更強調再生的價值，要從無價值的殘餘物中挖掘出新價值，「回收再生再製」的環保論述也蔓延到當代藝術思潮，復活(revival)、重拍(remake)、影音取樣(sampling)、拷貝藝術(copy-art)、仿作(le pastiche)、諧擬(parody)、再書寫(la reécriture)、再創造(larecreation)等等創作模式，都是源自再生再製(Recyclage)的基本概念(劉永皓，2010)，而在實驗電影發展史，「舊片衍用」(Found Footage)的創作實踐更是貼近 Recyclage 的精神與實踐。

舊片衍用(Found Footage)的精神為收集現成的影片片段、拍壞不用的鏡頭、樣片、廢棄片等，把這些廢棄的影像，拿來回收重新創作，再製與創造，影像經過了再次循環與重新詮釋，而長出另一個藝術新生命。2010 年台灣國家電影資料館所屬的台灣數位電影典藏中心舉辦〈台灣電影數位加值應用競賽〉，鼓勵創作者將電資館所典藏數位化的 60 年代台影新聞片為素材，與自己的創作混

<sup>1</sup> 舊片衍用(Found Footage)，為許多電影導演在創作時使用的手法，他們使用舊的家庭電影片段、新聞片段(無論是自己拍攝或是他人拍攝)，甚至使用知名的影片片段，來

重新剪輯改變並且扭轉原有舊片的意義。

剪，創造過往影片素材的新生命，筆者很榮幸也曾經以實驗短片《回首迷途》參與本競賽榮獲首獎，實踐實驗電影思潮在舊片衍用（Found Footage）的精神。從 2004 年在美國所成立的一個名為 The Found Footage Festival 之實驗電影節，鼓勵創作者從舊倉庫、跳蚤市場、垃圾堆或任何被遺棄的錄影帶、膠片、底片裡，找到原始素材，並賦予這些被人們視為沒有價值的棄物一個嶄新的生存價值，引發本文研究者思考本影展「再生電影」的精神，創造舊片數位加值的再現意義(Reproducibility)。因此本文的研究問題與目的包括(1).重塑長期被影像藝術教育漠視的舊片衍用（Found Footage）創作模式在影像藝術發展史上的重要性；(2).透過解析研究者對舊片衍用（Found Footage）創作模式的實踐案例作品《回首迷途》，探討現成物再生所衍生的影像敘事與視覺修辭的方法。希望本研究成果，可以協助從事影像藝術教育的教師瞭解在影像創作歷程中所進行的內在視覺修辭活動，能提供從事影視教育的教師據此發展多元的影像教育教學方法，引導學生發展不同的影像創作策略。

## 貳、文獻回顧

### 一、找尋「現成物」的本質

自文藝復興時代到 20 世紀初期的美學觀，是主動與發覺一個藝術作品的原創性價值，如果我們用如此單一的美學觀來衡量再循環(Recyclage)創作恐怕在使用上或形式上都屬於廢棄物層次，可以說是零價值。達達主義的代表性藝術家馬歇爾杜象(Marcel Duchamp 1887-1968)，即在 20 世紀初陸續以現成物再現的創作模式，這位聲稱「藝術以死」的創作者，揭開除了手繪顏料的藝術技法之外，顛覆性地以現成物(ready-made)作為創作媒材，挑戰了自古希臘以來一向強調「模擬論」(imitatio,mimesis)的藝術鑑賞傳統(林

素惠，2006)，以小便斗的為材料的《噴水池》(Fontaine, 1917)、以單車車輪為材料的《自行車車輪》(Roue de bicyclette, 1913)等等，都給我們開創一種新的美學經驗，讓我們對習以為常的美學進行反思機會。然而，從古希臘時期對於藝術稱之為「techne」，一直到中世紀拉丁文以「ars」稱之，都是在強調「製作法則」，這種「製作性」的思維根深蒂固存在於傳統美學經驗裡。

而「現成物」透過被選擇，幾經意義轉化、結構功能性、置反手法將器物藝術化，並嘗試用直觀發現「現成物」的本質，杜象的審美判斷告訴我們，去除美感的偏見好惡，才能看透每個現成物早已存在的本質，杜象對於現成物的選擇有一種「隨機性」(randomness)，並將器物對象陌生化，一方面保有一種自由且富遊戲性的特質，另一方面仍展現創作者的觀點意象。二十世紀初這一場所謂「違反慣例到底」、充滿虛無樂趣的運動，最終結束於被藝術史定位於「達達主義」的流派裡，杜象不削純粹的達達運動被藝術史收編，堅持永遠游離在任何流派之外，自在於他對創作的偶發、轉化與再生再製的顛覆美學裡。杜象的堅持不僅啟發了接續的藝術流派，包括諧擬的超現實主義、去具象化的抽象表現主義、甚至是商品化的普普藝術，知名普普藝術家安迪沃侯(Andy Warhol, 1928-1987)也經常挪用現成物的創作，將現成物當作媒體來使用。再此同時，電影史也與藝術思潮同步發展，當達達運動與接續的超現實主義也影響了當時的電影工作者，認為影像應該跳脫純粹紀錄或者純粹娛樂的功能性，最具代表性的就是西班牙導演路易斯布紐爾(Luis Buñuel)與超現實主義代表性人物薩爾瓦多達利(Salvador Dalí's)，在 1929 年所創作被認為是實驗電影的先驅作品《安達魯之犬》(Un chien andalou)，超現實主義所強調不合理的拼貼，將兩個毫不

相關的物體並製合成，與蒙太奇跳接的原則不謀和，以一種不同於以往戲劇敘事邏輯，用強烈非邏輯影像拼貼展現濃厚的批判力量。同時期德國的漢斯李斯特(Hans Richte)的《通貨膨脹》也善用剪紙技法，呈現幾何圖形的逐格實驗動畫，並混剪大量的實拍特寫鏡頭，如撒下的鈔票、股票、無助的人臉、日常生活的器物符號，隱喻 20 年代全球經濟崩盤的窘境。

## 二、喚醒膠捲與廢片的記憶

時至 50 年代，正值二戰後秩序崩壞再重建的時刻，在藝術與影像創作的發展上，法國新浪潮接續影像創作的前衛實驗，在技術越來越成熟的底片影像藝術，高達、雷奈、楚浮與侯麥等電影創作者對於當時美國好萊塢太強調戲劇敘事的劇情片進行反動，創造接近紀錄真實的影像風格，例如快速切換場景鏡頭等創新剪接手法，或是像「跳接」，在整體敘事上製造突兀不連貫效果，進行電影新的敘事美學探討。同期在美國，也有一位實驗影像藝術家布魯斯康納(Bruce Conner)，對戰後引領全球主流電影市場的美國好萊塢進行更前衛的影像顛覆。身兼攝影、雕塑、繪畫、複合媒材創作的跨界藝術家，1958 年作品《A Movie》混剪拼貼非商業、工商簡介、教育等等影片素材，加上好萊塢主流電影與民族誌紀錄片裡令人驚駭的自然景觀、大地震，或戰爭場面，跨種族的、非洲的狩獵場景，呼應達達運動將現成物重新詮釋或者再詮釋的精神，破壞主流電影引領觀眾完成一個夢境的期待，反而如同達達運動「違反慣例」的敘事，驚醒觀眾原來電影背後因為精密的結構計算與觀影的慣性，讓觀眾的情感被淺移默化地操縱了。Bruce Conner 企圖喚醒膠捲的記憶、讓廢棄的底片甦醒重生，並且「經由膠捲底片去探問關乎電影本質、影像運作機制、影像性與物質性二者關係，在既有的現成物底片上，挖掘、

開發、蒸餾出那些鬼魅般的氤氳意義，使之脫離那些已經被固定化的既有顯影」(陳平浩、曾芷筠，2008)。

70 年代電視逐漸成為主流媒體、紀錄載體「錄影帶」的發明以及輕便攝像機的普及，傳播製片產業製造越來越多廢片與影像廢棄物，同期在藝文創作領域接踵而至的後現代主義思潮，許多錄像裝置藝術家、實驗電影工作者更不會錯過再生再製成千上萬的影像現成物，依循達達運動的前世靈魂「隨機性」(randomness)概念，進行膠卷或錄影帶的先驗(transcendental)探索，偶發再生。法國後現代主義哲學家吉爾·德勒茲(Gilles Louis René Deleuze)在 80 年代的兩本有關媒體的著作《電影 I：運動-影像》(1983)與《電影 II：時間-影像》(1985)，以「先驗經驗主義」組織嶄新的電影系譜(genealogy of cinema)，用有別於黑格爾系譜的一種非線性系譜哲學論述指出：「艾森斯坦就像電影的黑格爾，其剪輯便是一種變成具體和存在的全體性，在那兒各部分彼此之間發生於整體裡，而整體則生殖於各部份裡，因此這種相互的因果關係反映整個，就像整體和各部分跟隨著一種內在的目的性。」(陳瑞文，2003)，德勒茲揭示了電影的最小單位「鏡頭」是有機的，而不是一個靜態圖像無機物，啟發了許多電影工作者思考讓有機的影片再生與重生的實驗。

90 年代末一直持續到現今的網路時代，特別是最近十年發跡的影音網站林立，行動電話置入錄影功能的普及，「舊片衍用」的創作精神除了持續在嚴肅探討議題的實驗電影展現之外，也因為數位剪輯與數位匯流的便利化，出現許多嘲諷大師電影的惡搞片，例如將好萊塢電影《捍衛戰士》(Top Gun)重剪成一支同志電影，以及中國廣告導演胡戈在未成名之前，因為一部嘲諷知名導演陳凱歌電影「無極」的遊戲之作《一個饅頭引

發的血案》而啟開仿作、諧擬(parody)影像創作之路。而早在Youtube影音網站成立的前一年，2004年由來自威斯康辛州與明尼蘇達州的Joe Pickett, Nick Prueher 與Geoff Haas，組織了一個鼓勵將家庭錄影帶重製的電影節「The Found Footage Festival」，讓丟棄在跳蚤市場當作資源回收物的廢棄錄影帶重生新的影片價值。美國實驗錄像藝術家與紀錄片導演傑·羅森布萊特(Jay Rosenblatt)<sup>2</sup>則在最近十五年展開一系列重製早期膠捲新聞片、工商簡介片與公部門宣導片，將之再書寫(la reécriture)與再創造(larecreation)，轉換成嶄新詮釋的實驗風格的紀錄片，例如談深度催眠的《小宇宙(The Claustrom)》(2014)、談邪惡議題的《Human Remains》(1998)、談自殺意識的《The Darkness of Day》(2009)，影片中的素材幾乎全數引用舊片，經過詩化的詮釋創造新意。50年代法國新浪潮的指標性導演尚盧高達(Jean-Luc Godard)雖然已經高齡84歲，仍在2014年發表一部榮獲當年坎城影展評審團獎的3D藝術電影《告別語言(Goodbye To Language 3D)》(2014)，這部片也嘗試採用早期新聞片、經典電影與紀錄片段，並且用兩台CANON 5D相機與一台iPhone手機執行拍攝，與濃厚哲學形而上的劇情混剪成一部探討個人與群體、科技與影像、語言與觀看關係的藝術電影。

### 三、來自台灣的電影實驗

台灣實驗電影的發展開始於1965年《劇場》雜誌的創刊，由一群年輕的藝術家、電影工作者與藝評影評家所組成，編輯群包括陳映真、莊靈、邱剛健、張照堂、王禎和、劉大任等未來引領台灣藝壇與文壇的影像工作者與作家，如同50年代掀起法國新浪潮的

《電影筆記》一般，他們從私人的菁英聚會開始，逐漸匯集成一股實驗創作力量，渴望在台灣透過影像創作實踐西方哲學思潮、當代藝術論述與存在主義劇場，以文學為核心引領美術、音樂與前衛電影發展，當時剛從國外攻讀電影的陳耀圻導演引進西方新電影風潮，帶動《劇場》編劇群許多藝文工作者自發性創作，陳耀圻的《劉必稼》揭示詩化與實驗風格紀錄片的可能性，莊靈的《赤子》、《延》開創家庭電影與實驗電影先驅，張照堂的《剎那間的容顏》以一秒兩格的慢速攝影技術實驗電影技術美學，邱剛健的《我阿爸的精液》在保守的戒嚴時代挑戰禁忌題材，時值60、70年代電影院充斥歌頌真善美的「健康寫實」電影與黃梅調、武俠片等主流電影之外，這些被視為離經叛道、難登大雅之堂的台灣實驗電影，卻悄悄成就80年代台灣後現代主義思潮的萌芽。

實驗錄像藝術家高重黎曾提到，實驗電影與前衛藝術最重要的精神為「反抗」，80年代中期政治解嚴前後，台灣新電影、小劇場運動、後現代主義新詩運動、錄像裝置藝術風潮等各種思潮流派百家爭鳴的藝文盛況，藝文空間、畫廊、文青咖啡廳林立，金穗獎增設實驗片獎項，中時晚報電影獎設立非商業類鼓勵實驗電影參賽等等，這時期的實驗電影創作者有更多推廣與交流的場域，但也因為影像創作者有越來越多展現創意的新媒介與論述舞台，如高重黎所述，1987年之後，實驗精神原本對話的主體逐漸消解了，似乎因為失去反抗的力量，創作力也開始消退。高重黎認為實驗性的藝術，應該要有階段性，藝術家需要有更高度的自覺，實驗性的藝術家不只是拒絕商業主流，可能更要放棄西方的實驗美學，去嘗試創造屬於東方式視覺的實驗電影(劉永皓，2013)。

國家電影中心所屬的台灣電影數位典藏資料庫擁有許多珍貴影視史料，其中，台影

<sup>2</sup> 傑·羅森布萊特(Jay Rosenblatt)為美國獨立製片創作者，舊片衍用創作的實踐者，自1980年代開始的一系列探討人類心理與情緒核心議題，是一位擁有心理諮詢學位的藝術創作者。

新聞片為台灣史實影像中最为重要的部份，是唯一現存的早期新聞影像紀錄，記錄台灣1945年之後至80年代的發展過程及人民的生活，內容包羅萬象，呈現當時的台灣面貌。2010年所舉辦〈台灣電影數位加值應用競賽〉<sup>3</sup>，即鼓勵參賽者活用「台影新聞片」，創造出新的影像敘事。筆者很榮幸以實驗短片《回首迷途》獲當年首獎，評審團認為本片「將歷史影像與個人記憶交錯並置，創造時代的恍惚感，表現手法甚具創意，主題有反思性」。本屆數位加值競賽的宗旨，希望影像創作者至少用30%以上的台影新聞片做為素材，重新詮釋新聞片內容，這個定調即聯想到達達運動「現成物」(Ready-made)的顛覆概念與布魯斯康納(Bruce Conner)將舊片再生再循環的拼貼實驗，筆者隨即拆解於2009年曾爭取到文建會敘事短片獎助所拍攝的劇情短片《垃圾裡的電影》，找尋在這部短片作品裡沒有剪進成品裡的廢片或NG素材，加上台影新聞片許多與當年反共抗俄的政治氛圍有關的政治宣傳片，混剪成一支時空錯置的迷途，表達一個活過白色恐怖時代的老人揮之不去的陰影一直活在當下的迷思。影像創作風格展現有意識地積極實踐「舊片衍用」(Found Footage)的實驗概念，以及「現成物」再現的手法，讓本競賽「數位加值」的精神更為彰顯。

台灣國家電影中心一向肩負搶救早期電影史料的重任，而〈台灣電影數位加值應用競賽〉企圖活化電影史料的努力，呼應了傳播學者Jean Klucinkas與Walter Moser對文化內容的應用所做的闡述：「儘管，在思考再循環時至少如同對材質的回收，或是寧可如同一種戰略為了把已經存在的功能模式轉向新的科技基礎與材質。這些現象在今日處處可

見，尤其是在修復搶救的方面，把過往的各種媒體文化進行數位化」(Klucinkas & Moser, 2004)。對於創作者而言，史料的再生再製不僅考量數位化修復、活化跨媒體匯流等應用層面問題，還必須思考內容如何被轉譯與轉換，進而創造原生內容新的價值，筆者相信每一個曾經被紀錄成膠捲的內容都有它的靈光，都有因為時代軌跡所留下的生命，如同華特·班雅明(Walter Benjamin)在〈攝影小史〉中註解：「什麼是『靈光』？時空的奇異糾纏：遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。」(許綺玲譯，1999)雖然在班雅明眼中一個被照相術所主導的機械複製時代裡，已經因為「複製」而使原作時空、獨一性被消抹，原真性(authenticity)的靈光盡失。

#### 四、藝術再生再製再循環

然而，當一幅經典巨作所帶給觀眾的震撼與體悟，有價值的是深植在觀眾心中的感動符號，而不在於真跡與否，筆者認為「靈光」並不會因為「複製」而失去內容的原真價值，反而因為複製改變過去強調「獨一性」的傳統藝術與觀眾的關係，當經典由作品轉為文本，更能進入社會脈絡，產生更多層面的影響力，特別是照相術發明後的一百年我們所身處的網路時代，其經典在傳播普及化過程中，一種形塑集體審美的力量，因為「複製再生」的機會而共構集體美學經驗與靈動。即使班雅明惋惜「古典原作靈光」的終結，但卻可以創造群體共同的接受經驗。班雅明在〈攝影小史〉中即進一步闡述：「人們應當承認由於複製技術的訓練，對人們感受規模巨大的作品已造成了多大的改變。人們已不能再將藝術品視為個人創造的私有物，因為它們已變成強大的集體產物……。」(許綺玲譯，1999)當「靈光」成為「集體共有」，甚至是進入「再生產」的過程，「複製」讓經典或史料符號化，並且進入符號式的重置過

<sup>3</sup> 台灣電影數位加值應用競賽，為國家電影中心台灣電影數位典藏資料庫在2010年底主辦的專題企畫活動，鼓勵參賽者以「台影新聞片」作為舊片衍用創作的主要素材，重新詮釋並加值過往的影像風華。

程，這些帶有靈光的符號將透過文化再循環(Recyclage)產生靈動，並自然長出新芽與嶄新的存在價值。

對於文化再生再製議題十分關注的學者 Louise Poissant，她把文化再循環歸納成四大類別：「一、對於技術與設備的回收與轉向；二、把過往藝術形式的更新，包含它的動機、內容與它的製作訣竅；三、對歷史的重新審視，亦即取材於過往歷史的材料，並把它積極地重新書寫觀點的歷史；四、重新唱出世界的歌謠。」(Poissant, 2000) 在當代藝術創作思潮、綠建築設計等環保意識抬頭，對於內容物的再生再製已然成為一種現代美學的共生經驗，如何從已經無價值的剩餘廢棄物中挖掘出偶發顯現的新價值，在實驗電影的歷史發展脈絡當中，「舊片衍用」(Found Footage)的創作實踐是更貼近Recyclage的精神與實踐。

對於舊片的選樣，以筆者參與〈台灣電影數位加值應用競賽〉獲獎作品《回首迷途》為例，片中在城市裡迷途的拾荒老人即隱喻整個作品回收再生的啟動者，經過堆滿廢電視回收的二手市場巷弄，彷彿進入時光隧道，勾起老人不堪回首的青春。對於片中所謂「老人的青春」之再製(Reproduction)、再書寫(la reécriture)、再創造(larecreation)，筆者以台影新聞片最常出現的政令宣導題材為主要選樣，特別挑選70年代濃厚的「反共抗俄」之愛國意識宣傳片，引申為老人的青春身處在一個集體創傷與迷失的白色恐怖時代，像是一個揮之不去的「擬像」(Simulation)如影隨行，呼應法國哲學家尚·布希亞(JeanBaudrillard)在《擬仿物與擬像》(Simulacra and Simulation)一書中所指出，當我們進入以擬像媒體與擬像科技為特色的後現代時期，我們再也看不見「真實」，我們越來越不相信自己參照現實的能力，因為我們已習慣把擬像當成發生在現實的事情

(Marita Sturken、Lisa Cartwright,2013)。筆者實驗短片作品《回首迷途》因為混剪新舊虛實的影片素材而營造跨時空錯置感，以為早已逝去的記憶其實一直存在，它一直歷歷在目，將早期新聞片採「舊片衍用」(Found Footage)的手法重新詮釋，形塑成為片中拾荒老人當下的「擬像」，一種「過度真實」(hyperreality)的魅影，即布希亞揭示的「擬像模式提供我們『真實的一切符號』，但不包括它的『生死榮辱』」(JeanBaudrillard,1981)。

早在 70 年代中期，布希亞在出版著作《象徵交易與死亡》一書中，即提到「擬像」的三種類別(trois orders):「仿冒的擬像」、「生產的擬像」、「模擬的擬像」(JeanBaudrillard,1970)。「仿冒的擬像」指的是「原始物」跟「模仿它的替身」之間的關係，「生產的擬像」指出所有物像不再是原始物的反映或仿冒，而是所有物體全都互為擬像，例如數位典藏與數位加值，經典藝術品透過數位化技術來生產、修復與複製藝術品，原作與數位複製副本都同時展現作品的存在價值，「模擬的擬像」則預言了一個虛擬實境與擴增實境(AR)的數位時代來臨。然而無論是法國新浪潮導演尚盧高達(Jean-Luc Godard)的坎城影展新作、美國實驗紀錄片導演傑·羅森布萊特(Jay Rosenblatt)的系列實驗紀錄創作、或是The Found Footage Festival裡的諧擬惡搞影片，都同時要面臨影像內容所有權與版權的問題，「版權」(copyright)就英文字面上來理解，是一種「拷貝的權利」，為的是要控制以原作為基礎的衍生作品，而電影拍攝中的許多沒有被使用的NG廢片、用納稅人的經費拍攝的公部門政令宣導片、以及素人與業餘者用家用DV所錄影的素材，是否也在「版權」的框架底下？根據 1886 年的伯恩公約(Berne Convention)<sup>4</sup>

<sup>4</sup> 伯恩公約(Berne Convention)，為國際間最早且最重要的著作權公約，溯源自國際文學作家協會(Association litteraire internationale 於 1882 年在羅馬舉行之年



定義，創意作品的版權不需要宣告，不需要登記或申請，但作品必須是「定型的」。

然而電影的NG廢片是否為「定型的」的作品？二手市場廉價拋售的家用DV與DV帶裡的內容是否為「定型的」的作品？還有許多用過幾次即丟置在資料庫裡氧化的新聞膠片與宣導片是否為「定型的」的作品？網路時代無可避免充滿了複製與大量的影像，過去我們對於原作的獨一無二與原真性的追求，已經不合時宜，數位影像揭示一個根本沒有原作的視覺傳達世界，副本拷貝的價值一律平等。因此，威廉·米契爾(William J. Mitchell)認為數位影像需要一套新的標準，「因為摹製時代的觀看者正在取代機械複製時代的觀看者，我們最好別再將數位影像視為儀式物件（如同宗教繪畫曾經扮演的角色），或是大眾消費物件，而要視為在全球高速網絡流動中的片段資訊，而且可以像DNA一樣被接收、轉變與重組，生產出新的智慧結構，擁有他們自己的活力與價值」（William J. Mitchell, 1992）。呼應威廉·米契爾的論述，「舊片衍用」（found footage）的創作模式即在樹立一種數位影像創作的觀看價值，它不再是單一原作的崇拜價值，也不是複製影像的商品展示價值，而是一種回收重製、再生再循環的輸入價值（input value）。

### 參、《回首迷途》探索廢片之中的靈光與魅影



圖1 游正裕，《回首迷途》(Back to Memories, 2010)

筆者的實驗短片作品《回首迷途》，描述一位回收二手電器的拾荒老人，一天經過台北桂林路中古電視街，像走進時光隧道一般，當走出二手電視螢幕林立的巷弄，他眼前的台北市霎時回到青春年少時的景象，那充滿壓抑、小心翼翼、並且瀰漫遺憾的白色恐怖年代。老人沿街走著無止盡的迷途，而過去許多不堪的回憶一直糾纏他逐漸老去的人生。《回首迷途》以解構台影新聞片的宣導意義，重新萃取新聞片裡的個別鏡頭作為DNA，與其他廢片鏡頭產生化學變化，創造新的戲劇性詮釋，筆者在過去影像創作教育的養成當中，對於影片的重製與再製的實驗觀點甚為著迷，電影是一種再現真實的藝術呈現，但所呈現的真實其實還是導演的主觀世界，即使像紀錄片、新聞紀實片這類標榜最接近真實的片型，它們仍然只能傳達導演主觀鏡頭下的部分真實，並且一定有導演與媒體擁有者相對主觀的詮釋與操作。然而，將廢棄的影片紀錄重新剪接並賦予新意的〈再生電影〉創作風格，早在60年代即存在於錄像藝術創作領域的發展軌跡中，一種釋放導演主體性詮釋並引導觀眾延伸閱讀參與詮釋權的創作模式逐漸成形。在錄像藝術發展史上，有許多將經典電影重新剪接混製，再現新議題與論述的錄影藝術作品，這種重拍電影的詮釋手法，有鑒於經典電影畫面是大眾熟悉的視覺語彙，也有些以過去在歷史

會。國際文學作家協會系一非政府組織，1878年成立於法國巴黎，向來大力主張成立一世界性保護文學及藝術著作公約，也是文學財產聯盟(Litrary Property Union)之創始者。

上發生過的重大新聞事件為藍圖，予以重新攝製加入新的情節與觀點。例如曾擔任2008年威尼斯影展評審的英國視覺藝術家道格拉斯·高登 (Douglas Gordon)<sup>5</sup>，在1993年的作品《24 Hour Psycho》便引用希區考克的經典電影《Psycho》(1960)的影像與配樂，並加入巴黎國家歌劇院詹姆斯·柯隆的指揮畫面，全片在沒有任何對話與連貫故事的鋪陳下，我們始終無法看見演奏樂團，鏡頭卻聚焦於指揮家的手臂、手指、額頭、眼睛和嘴部特寫，最後只在展場空間的小型電視機裡，發現它正在播放希區考克的《Psycho》(1960)，兩者產生一種心理暈眩與懸疑的對應關係，挑戰傳統慣性的觀影經驗。電影再現個體的模式也可見於法國錄像藝術家皮耶·雨格 (Pierre Huyghe)<sup>6</sup>的1996年作品《配音》，本作品我們看見一群配音團體用法文重新配音經典卡通《白雪公主》，試圖探討一個被娛樂工業剝奪個體自由發聲的制約窘境。



圖 2 游正裕，《回首迷途》(Back to Memories, 2010)

<sup>5</sup> 道格拉斯戈登 (Douglas Gordon) 1966 年出生蘇格蘭，畢業於蘇格蘭格拉斯哥藝術學院 (Glasgow School of Art)，1996 年戈登獲得了當年的透納獎 (Turner Prize)，常以經典電影、小說等為範本，通過最低程度的介入，利用包括電影、影像、攝影、文本、雕塑等多種媒介手段進行的再次創作而為眾人所知，作品一直探索著一些普遍存在的二元性。

<sup>6</sup> 皮耶·雨格 (Pierre Huyghe) 生於 1962 年，2001 代表法國參加威尼斯雙年展，2002 年雨格獲得古根漢 Hugo Boss 獎。雨格的許多作品專注於檢視影片 (film) 結構的特性，及其與現實之間錯綜複雜的關係。他的作品時常混用事實與虛構，深入挖掘影片中的主體和演員的個人生活。

另一個 1999 年作品《第三類記憶》重現發生在 1972 年震驚紐約社會的銀行搶案人質扣押事件，劫持者的動機是為了籌募愛人進行變性手術所需費用而引發，皮耶·與格 (Pierre Huyghe) 將重大社會事件重新以錄像語彙重新詮釋，不同於好萊塢電影工業剝削事件觀點，挑戰 1975 年改編本事件的電影《熱天午後》(Dog day afternoon)。而先前在文獻回顧裡所提及的布魯斯·康納 (Bruce Conner)，亦是一位擅長重新詮釋現成影片素材的美國實驗錄像藝術家，1958 年知名作品《電影》(A Movie) 便取材 B 級電影、色情片、新聞報導影片，組合原本不相干的影片素材之間微妙的巧合，串連成控訴戰爭、暴力、環境破壞、自我認同、挑戰威權與性禁忌等諸多議題的實驗短片。1967 年的作品《報導》(Report) 更以美國總統甘迺迪遭暗殺的畫面為主軸，企圖探討新聞商品化與渲染嗜血的本質。而近十多年美國的實驗電影藝術家傑·羅森布萊特 (Jay Rosenblatt) 與法國新浪潮大師尚盧高達 (Jean-Luc Godard) 更具體實踐「舊片衍用」，找到舊片素材裡的先驗特質，在 21 世紀的新作裡再現靈光。

基於以上諸多傑出實驗影像工作者的啟發與批判精神 (Critical Thinking)，《回首迷途》試圖反轉早期台影新聞片常見的「反共抗俄」政令宣導，將原本宣揚同仇敵愾的愛國情操，於片中經過重新詮釋而轉化為揮之不去的魅影，如影隨形地跟蹤年邁的拾荒老人一般，隱喻白色恐怖帶給台灣人的集體創傷已經潛意識化。「反共抗俄」的宣傳車意象已然成為 60 年代到 80 年代台灣的政治符號，西方在 60 年代經歷戰後資本主義與共產主義二元對立的氛圍，法國結構主義思潮代表性人物羅蘭巴特 (Roland Barthes) 則在 1966 年，提出以符號學對於知識分子進行分析與拆解，實驗短片「回首迷途」引用 60 年代台灣的諸多政治符號性的宣傳片，在羅

蘭巴特的符號學裡，扮演著符徵(signifier)的角色，而當「反共抗俄的宣傳列車」、「光復大陸的花車遊行」、「慶祝國慶自強號通車」、「投筆從戎從軍去」等等符徵(signifier)植入實驗短片「回首迷途」裡成為影像素材時，則逐漸轉化為隱喻一位歷盡風霜的拾荒老人的創傷，在當代的台北市街來回迷途，眼前所見竟是一位走過白色恐怖時代的老人無盡的「身體記憶與歷史印痕」，這種「身體記憶與歷史印痕」即為羅蘭巴特符號學裡的符旨(signified)。



圖 3 游正裕，《回首迷途》(Back to Memories, 2010)

而片中「無所不在電視機」，拾荒老人走過的二手電視回收巷弄，台北小巨蛋外的巨型電視牆、小巨蛋旁的戶外廣告螢幕，乘客手中的手機、以及拾荒老人隨時抱著的廢棄電視機，皆為作者有意識設定的符徵(signifier)，而電視機背後的符旨(signified)，即為「人們揮之不去的巨獸媒體」，60年代當權者運用媒體強勢教育人民大是大非，時至當代，我們仍然活在被媒體包圍的城市，24小時輪播的新聞、不停重播的通俗劇、提醒你不買會後悔的廣告訊息等等無止盡地強勢教育著我們，如同60年代的「反共抗俄的宣傳列車」教育我們要相信反共必勝、建國必成的信念一般，無所不在的數位媒體正如同「匪諜就在你身邊」之姿如影隨行在你我左右。

如此，當台影新聞片被經過切片，獨立出片片段鏡頭素材時，每個鏡頭已經不再

服務原來影片意識形態的功能，而化為一個符徵(signifier)、一個DNA、一個細胞，當這些獨立且有生命的細胞體與來自其他一樣擁有原始靈光的廢片，進一步透過剪接產生因果關係的敘事串聯時，即產生嶄新的符旨(signified)。「舊片衍用」在本片的實踐讓我體會20年代蒙太奇之父愛森斯坦，在當時資源匱乏、底片不斐的條件之下，思考如何用最精簡的鏡頭銜接，取代過去可能需要考慮全視觀點而拍攝大量豐富鏡位以取信觀眾的手法，艾森斯坦精煉的視覺語言，讓每個鏡頭不再只是服膺一場戲的情節交代功能，反而讓鏡頭此時有「主體性」，可以與其他同樣有主體性的鏡頭因為前後敘事而產生新意。另外，「舊片衍用」是一種十分開放、無私與樂於分享的創作模式，當每個鏡頭都具有展示或表演上的主體性，一個鏡頭從一支影片所扮演的功能性，到另一支影片可能幻化成關鍵角色，因此，將導演、藝術家「去主體性」的美學態度，相對於傳統影視作品在電影院裡是處於霸權式的單向傳播狀態，僅能提供觀者凝視想像的空間，而「舊片衍用」手法下所創作的實驗電影則表現多元樣貌，包容參與修改的互動性提昇了觀眾的地位，「舊片衍用」的美感在於藝術家創作權的開放態度，卸下必須獨一無二的儀式性，逕自放縱觀者進行無法預測結果的自動性美感，作品隨時處於「空浮」的狀態，等待觀眾填充意義，進行自我延伸閱讀的探索。



圖 4 游正裕，《回首迷途》(Back to Memories, 2010)

## 肆、舊片再製的電影感

回收再循環(Recyclage)的人文環保意識，在西方已經成為一種當代美學思潮，在裝置藝術形式的創作上，實體的現成物媒材也廣為藝術家運用，但廢片舊片的解構以及再現內容價值之思考，常框限於版權爭議而讓許多藝術家裹足不前，對於台灣網路世代的藝術工作者，是否該多思考數位影像其實像細胞一樣，類比影像所稱的「原作」其實只是一個原是媒介，歷經細胞分裂再生，衍生複製更多新生命，挑戰跨越「拷貝的權利」的創作模式。

在這個螢幕經驗主宰了視覺文化的時代，即使是靜態繪畫也可能產生「電影感」，因為人們已習慣用接收動態影像的感知模式來思考各類圖像(江青凌,2013)。而這種來自於閱聽人的「電影感」，代表著觀眾其實的觀看經驗裡，本身也參與了重新自我詮釋的再生過程，這對於過去一再耽溺於影像敘事的經營，深怕觀眾無法閱讀理解的市場性考量，恐怕顯得多慮。「回收電影」的概念與閱聽人長久建立的螢幕經驗是十分吻合的，在「後數位」(post-digital)這個人類與科技不斷提高共生狀況的時代(Robert Pepperell,2000)，用完即丟的數位資訊充斥，內容垃圾與廢棄物的數量倍增於過去的類比時代，許多當代裝置藝術家像美國的 Robert Lazzarini 名為「工作室物件」系列，他將一般物件(椅子、鋤頭、電話)掃描至電腦，經過扭曲變形之後，再重新製作成「原物件」，帶著奇怪的透視觀點進入展覽空間，顛覆人們視覺安定感，企圖重構「現實—虛擬—認知」三個介面，從「類比物件—數位化—類比空間」，完成一次演化週期(陳冠君，2007)。「舊片衍用」也同樣實踐這樣的概念，將類比現成物影片數位化，經過蒙太奇剪接重新定義素材的敘事性，轉換成為有意義的鏡頭，成為嶄新影像作品裡的活化細胞，演

化而生新的語境。舊片再製(Recyclage)的媒體再現創作模式不僅啟發影像工作者的取材可能性，也讓過去即將氧化的膠片內容裡，一個類比時代裡所保有的許多非理性的熱情，置入理性的邏輯與機械技術之中，創造出數位與類比的全新融合(張賜福，2013)。本文研究者以應用媒體藝術的養成背景，橫跨互動媒體、電影與視覺傳達設計，期待實驗出跳脫主流影像藝術的獨立觀點與美學，對於「舊片衍用」的創作實踐，歸納有以下幾點反省：

- 一、為國家電影資料館對於「數位內容加值計畫」找到一種可以發展並沿襲的影像再生之創作模式，可適用於影視基礎教育，啟發影視科系學生對於影像再詮釋的抽象思考。
- 二、電影的最小單位並非為一個靜態畫面，而是一個有機的鏡頭，它就像是一個有自體生命的細胞，當與其他鏡頭觸碰產生化學變化，隨即迸發嶄新的能量體，產生有血有肉的故事內容。因此，別忽視廢片的存在價值，它有可能在藝術家的善用之下喚醒身為電影素材的先驗靈魂。
- 三、不論是達達主義的「現成物」(ready-made)，或是影像現成物的再生、再製、再循環(Recyclage)觀念，當文本片段再循環的重複過程當中，將同時產生新的意義與價值，並且經過再循環時有著新舊並置、混種雜交與複雜多義的現象，被再製再循環的影像往往展現了重生與新生的特質。

## 參考文獻

### 中文部分

江凌青(2013)。日常科幻：錄像與影像藝術中的科幻片類型元素。臺北市：數位荒原。

- 李明聰 (2007)。台灣人的日本情結：跨世代的情感結構與認同論述。臺北市：國科會人文及社會科學。
- 李明聰(2009)。物裡學。臺北市：遠流出版。
- 李建緯(2010)。班雅明的世紀末預言：機械複製時代下的藝術作品。台南市：國立臺南藝術學院藝術史與藝術評論研究所。
- 吳介祥(2013)。藝術商標諧擬之智財問題研究。《藝術評論》，20，213-250。
- 吳俊輝(2013)。遊走在台灣電影的陌生的地帶。比台灣電影更陌生：台灣實驗電影研究，15-19。
- 林素惠(2006)。杜象「違反慣例到底」的創作態度之養成背景。《藝術論壇》，4，247-266。
- 洪凌(譯) (1998)。擬仿物與擬像。(原作者：Jean Baudrillard)。臺北市：時報出版。
- 許綺玲(譯) (1999)。迎向靈光消逝的年代。(原作者：Walter Benjamin)。臺北市：臺灣攝影工作室。
- 許琦玲(譯) (1997)。明室·攝影札記。(原作者：Roland Barthes)。臺北市：臺灣攝影工作室。
- 陳平浩、曾芷筠(2013)。膠捲的記憶、甦醒、與重生。比臺灣電影更陌生：臺灣實驗電影研究，355-375。
- 陳永賢(2007)。試論錄像藝術的發展型與風格。台北：藝術評論期刊論文。
- 陳克華(2006)。善男子。臺北市：九歌出版社。
- 陳瑞文(2003)。德勒茲的電影系譜：電影與哲學互為的來龍去脈。《現代美術學報》，21，105-136。
- 陳品秀、吳莉君(譯) (2013)。觀看的實踐，給所有影像世代的視覺文化導論。(原作者：Marita Sturken, Lisa Cartwright)。臺北市：城邦文化。
- 陳冠君(2007)。輕與重的美感科技藝術的審美觀點。《美育》，157。
- 陳瑞文(1997)。德勒茲的影像—運動觀念之起點。《美學文庫》，72-1，61-72。
- 張靚蓓(2011)。台灣有影：台影新聞片中的電影。臺北市：財團法人國家電影資料館。
- 張賜福(2013)。後數位景觀社會。臺北市：數位荒原。
- 劉永皓(2010)。雨落在電影—分析蔡明亮《不散》中雨的變。《新竹教育大學人文社會學報》，3，93-117。
- 劉永皓(2013)。台灣實驗電影的歷史拼圖。比台灣電影更陌生：台灣實驗電影研究，35-41。臺北市：恆河出版社。
- 劉建基(譯) (2003)。關鍵詞—文化與社會的詞彙。(原作者：Williams, Raymond)。臺北市：巨流圖書公司。
- 齊隆壬(2013)。電影符號學—從古典到數位時代。臺北市：書林。
- 謝碧娥(2009)。杜象的現成物選擇與審美的本質直觀，395，51-57。新北市：鵝湖月刊。

#### 英文部分

- Poissant, L. (2000). *Empreintes et emprunts: Mémoire et recyclage dans les arts Médiatiques*. In *Passions du passé: Recyclages de la mémoire et usages de l'oubli*, Sous la direction de Marie-Pascale Huglo, Eric Méchoulan, Eric., et Moser, W.. Ed. L'Harmattan, Paris.
- Jean, B. (1976). *L'Echange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard; GALLIMARD edition.
- Mitchell, W. J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press.
- Klucinskas, J., & Moser, D. W. (2004). *Esthétique et recyclages culturels: Explorations de la culture contemporaine*. Les Presses de l'Université d'Ottawa, Ottawa.

