

一種聲音運動的當代影像：論字母派（Letterism）的視聽  
裂隙與滿溢

**A Contemporary image of sound movement: On  
“Letterism”, its Audiovisual Interstice and Overflow**

## 摘要

近幾年來，可以觀察到當代藝術出現許多著力於影像材料衍用與聲畫關係變形的作品出現，不論是聲音與圖像元素不同步的處理或是在同一影像中聲音與畫面各自指向其敘事內容而毫無相關，都指出了當代影像中有一種多聲多圖的現象，而在我們所視與所聽的感官相滿、無法與意義相連與對應時，似乎面臨對此類型之作品難以閱讀的情況發生。本文即在此基礎上，試問能否從既有的歷史脈絡經驗中找到與當今處理視聽感知具有相似且互釋的可能。

我先從法國導演奧利維耶·阿薩亞斯（Olivier Assayas）1996年《迷離劫》（*Irma Vep*）出發，電影最後一段異於劇情片的視覺風格，討論當代影像召喚戰後1950年代法國的前衛團體字母派影像美學的意圖。在字母派關鍵性的電影《毒液與永恆》中曾宣稱「誰說電影一定是圖像（image）的運動、而非話語（parole）的運動？」從這句話延伸，進一步討論字母派藉影像內各元素的解放，指出影像作品致力透過突顯語聲與文字覆蓋、超越影像的作法展開實踐，保持一種對於圖像與文字間批判的立場，另一方面試圖翻轉電影為一種影像動態性的概念，企圖反映前衛運動時期對視覺主導的問題。本文主要針對字母派在電影領域的作品作為分析對象，思考字母派如何以詩歌研究作為基礎，發展擴張與雕鑿階段（*amplic phase / chiselling phase*）、超圖像

（*hypergraphic*）以及異軌（*détournement*）等美學概念，部署文字、圖像與聲音三者相輔、相斥、相滲透的關係，以聲音反抗圖像的主導地位，同時也將在影像之內視聽元素的拆解擴展至影像之外的觀眾，影響觀眾對影音錯位的感知經驗。

透過梳理與分析字母派作品中視聽覺元素的分離與錯位，以及後期字母派趨向抽象的影像作品，造成觀看經驗的落差，提供當代一種對圖文 / 影音批判的實踐路徑，以回應與反映當下的影像視聽問題。

關鍵詞：字母派、超圖像、異軌、雕鑿電影、電影事件、無限藝術。

## Abstract

In recent years, contemporary art has produced numerous works that explore the manipulation of footage image materials and focus on the relationship between sound and image. Contemporary image art often features multiple sounds and images that are not necessarily synchronized or directly related to each other. This can make it challenging for spectators to fully comprehend the intended meaning when their senses of seeing and hearing are overwhelmed. Specifically, we will examine whether similar interpretive possibilities can be drawn from the historical pace of audiovisual perception.

I begin the study by analyzing of Olivier Assayas' film *Irma Vep* (1996), which serves as a starting point for discussing contemporary images' intention to evoke Letterism's image aesthetics in post-World War II 1950s France. Drawing from Letterism's declaration in the famous *Traité de Bave et d'Éternité* (1951), " Who says that cinema must be movement of image and not movement of speech? " as a jumping-off point for further discussion of the Letterism's goal of liberating image elements by highlighting the overlapping of language and text, surpassing the image, maintaining a critical stance between image and text, and overturning the notion of cinema as a static image to reflect the problem of visual domination during the avant-garde movement. The article focuses on this analysis by examining Letterism's film, and considers how the movement deployed its aesthetic concepts such as amplic phase, chiselling phase, hypergraphics, and détournement, this study explores the relationships between text, image, and sound, as well as the Letterism's attempts to resist the dominant position of the image with sound. Additionally, the study extends the disassembly of audio-visual elements in films to the audience outside the image, affecting their perception of the discrepancy between audio and visual.

Finally, the study provides a contemporary practice path for critiquing graphic/audio-visual images by sorting and analyzing the separation and discrepancy of visual and audio elements in Letterist works and pointing out the discrepancy in the spectator's experience. The goal is to respond to and reflect on audio-visual issues prevalent in the present time, even in the midst of an overflow of audio-visual images.

Keywords: Letterism, hypergraphic, détournement, chiselling cinema, séance du cinéma, l'art infinitésimal

## 目錄

### 一、前言：視聽的裂隙

#### 1.1 《迷離劫》的復返

#### 1.2 文獻爬梳

#### 1.3 字母派的兩種美學階段

#### 1.4 文本分析

### 二、聲音的裂隙：字母派的多聲部

#### 2.1 聲音的間隙？

#### 2.2.(1) 敘述話語：複數的「我」

#### 2.2.(2) 「非」敘述話語：聲音的不純

#### 小結

### 三、圖像的裂隙：視覺圖層的複寫

#### 3.1 影像的餘命：拾得影像

#### 3.2 圖層的複寫：加工電影

#### 小結

### 四、當代視聽裂隙的影像？

#### 4.1 超越時間的字母派？

#### 4.2 作為聲音運動的影像

#### 小結

### 結語、



## 前言、視聽的裂隙

影像與聲音之間沒有自然地 and 預先存在的和諧。

——米歇爾·希翁 (Michel Chion) <sup>1</sup>

影片必然通過腦部變化過程的投射來錄攝影片的變化過程；一個閃爍著、進行再一串聯或扣接的大腦就是電影。字母派 (lettrisme) 在這方向上推至極端，並在幾何時期與「雕鑿」時期之後宣告一種無攝影機，同時無銀幕、無底片的擴張電影。

——吉爾·德勒茲 (Gilles Deleuze) <sup>2</sup>

近年無論是電影或當代藝術作品裡時常可見夾以大量影像與聲音來源檔為創作手法的作品以及相關研究、評論，這些作品試圖在動 / 靜態影像中增加更多圖像組成的素材與元素再加以加工、變造，揉雜多樣的文字訊息與非語言性的聲音種類，讓觀看影像不再僅是既往靜坐在電影院接收視網膜上的刺激與凝看，而是同時啟動觀者在腦中對圖像與聲音的融貫。在此，觀者勢必會面臨視覺感知與語言符號相遇相滿之時，如何思考影像感知行為與語言象徵形式兩種不同感覺的啟動引起腦中的落差。不論是觀看何種類型的影像，觀眾仍習慣於聲音、字幕與影像之間具有一定的連貫性，聲音配合著影像進入影像內容的敘述邏輯；然而，電影裡聲音「跟隨」影像的慣習<sup>3</sup>，若回歸視覺與聽覺兩種媒材本身，如同法國電影學者希翁於《視聽：幻覺的構建》前言，

---

<sup>1</sup> 米歇爾·希翁 (Michel Chion)，黃英俠譯。《視聽：幻覺的構建》。北京：北京聯合出版，2019年，頁19。

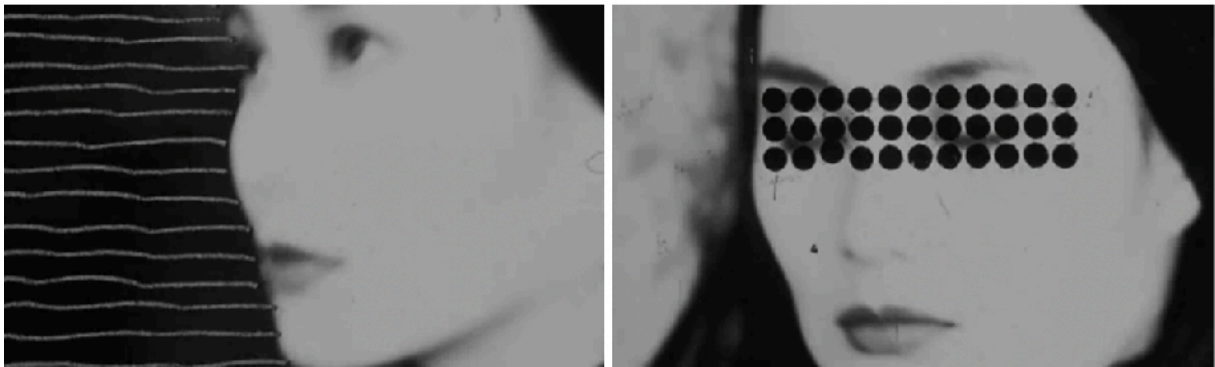
<sup>2</sup> 在原譯本中，將“lettrisme”譯為「電影嚴格論」，在此與簡體譯本相互參照，故作修正，詳見：吉爾·德勒茲 (Gilles Deleuze)，黃建宏譯，〈第八章：電影、身體與大腦、思維〉，《電影II：時間—影像》。台北：遠流出版社，2003年，頁659。

<sup>3</sup> 在此「跟隨」的使用主要是想要表達常以觀看的視覺運動來解釋聽覺音量的起伏，也就是說兩者之間的關係並非總是一個精準的對應，而是遵循了一個「延遲傳播」的關係：聲音的變化提前於影像，但在觀者接收端則是一個順應、同步的反應。詳見：同註1，頁171。

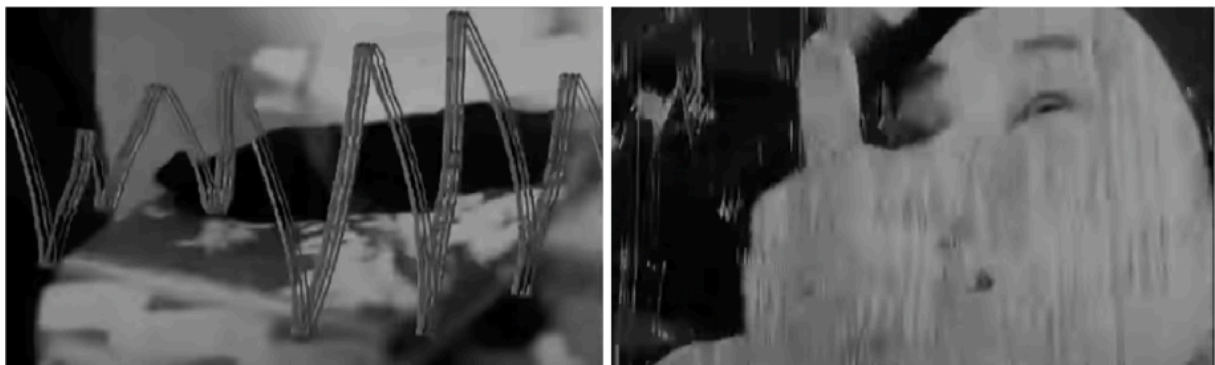
直指視覺與聽覺兩個感官並無必然關係之際，我們即面臨到在觀看一個影像整體時，如何處理視聽兩種不同的感知模式與大腦理解閱讀之間的關係。

### 1.1 《迷離劫》的復返

1996年法國導演阿薩亞斯《迷離劫》（*Irma Vep*）最後一個看似與前面劇情敘事毫無關係的畫面，實則透過突兀的影像風格吸引了觀眾的注意力，間接地向我們示意了一個不同的影像感知的實驗軌跡<sup>4</sup>。電影最後近五分鐘異於《迷離劫》劇情敘事的畫面，女主角Maggie（張曼玉飾）重新穿上在《吸血鬼》的服裝進行拍攝的同時，電影切為無聲的黑白影像，疊上一層底片刮擦痕跡的影像以及圓形、線條等的幾何形狀（圖1、圖2），這些附加的圖形時而遮蔽原本畫面，時而像是連貫或者加深原本畫面；聲音則以刺耳突出的噪音與影像相互揉雜而成（圖3、圖4）。《迷離劫》最後這



（圖1、2）《迷離劫》（*Irma Vep*, 1996）電影截圖（01'27'56''）



（圖3、4）《迷離劫》電影截圖（01'29'40''）

<sup>4</sup> 《迷離劫》講述了一個中年導演在翻拍法國導演路易·費雅德（Louis Feuillade）無聲電影《吸血鬼》（*Les Vampires*, 1915）的過程中，遭逢一連串包括劇組人員的內部失和、對導演選角的質疑以及一再延宕的拍攝行程等而引發的不和與問題。《迷離劫》透過無聲時代經典影集致敬與情節架構，進而觸及90年代發展蓬勃的香港電影與逐漸式微的歐洲電影間的問題，對法國電影起源及其對日益全球化的未來世界的複雜反思。

段影像的觀看經驗若往回看向1920年代歐洲實驗電影、1960年代美國實驗電影，可見許多影像出現刮擦、劃記等手工跡痕，將膠卷賦予另一層物質性的語彙，並且以大量重複、跳接與不連貫的方式呈顯。若將這些程序再看回電影，從《迷離劫》翻拍1915年的無聲電影這個表層開始追索幾個提問。首先，1915年的《吸血鬼》代表無聲電影時代的典型法國電影以及藉張曼玉一個外國演員的角色重演20年代無聲電影，來審視90年代法國電影的狀態的提問<sup>5</sup>，擴張到對影像的剝離、滲透，是否能藉《迷離劫》最後對於原畫面的加工、破壞的美學實踐層析出不同的路徑——即這部90年代的法國劇情電影，突兀地召喚了戰後、50年代之藝術團體字母派（Letterism）的影像手法，得以從《迷離劫》進一步地層析其索引之意圖。

時軸往後移近二十多年，阿薩亞斯於2020年發表的文章《對未來電影的隱憂》<sup>6</sup>指出，纏繞於1960年代開始，對電影與造形藝術間的壓迫性以及世界政治變革的討論作為引申，提到實驗電影與敘事電影之間的區別所引發的誤解，前者努力地繼承著20世紀早期達達主義與超現實主義的遺產，而後者很早就確立了在大眾娛樂中的地位，並逐漸為其所驅動。從阿薩亞斯這篇2020年的文章再次回探《迷離劫》最後一段畫面之意似乎更加饒富趣味，字母派在《迷離劫》置於一個電影史的鏈接角色，首先阿薩亞斯選擇了一個無聲電影的代表影集進行改編重拍；再者，回到字母派本身作品內部大量對既有影像的破壞、擾動對沉浸式觀影、視聽連貫性的慣習，顛覆觀者對電影的既定認知，欲以當時的電影已在好萊塢電影的擴張下影響法國電影的批判。《迷離劫》藉一歷史回返的參照方式，將前衛運動的美學實踐調度於電影裡，借而引介出90年代、電影百年之際，法國電影遭逢自身的困境與電影全球化的焦慮之提問。

## 1.2 文獻爬梳

就目前研究來說，《畫外電影：伊西多爾·伊蘇與前衛字母派》（*Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, 2004）詳盡地分析字母派成員的電影作

---

<sup>5</sup> Shea, Louise. "From Louis Feuillade to Johnny To: Olivier Assayas on the future of French Cinema." *French Forum*, vol. 34, no. 3, 2009, p. 121.

<sup>6</sup> Assayas, Olivier. "State of Cinema 2020." *Sabzian* (2020). 19, Sep. 2020 <<https://www.sabzian.be/event/state-of-cinema-2020-olivier-assayas-0>>.

品，作者凱拉·卡巴納斯（Kaira M. Cabañas）將字母派定位於戰後巴黎最重要的前衛運動之一，承接著達達主義者和超現實主義者的早期作品，並與後來的觀念藝術家、實驗電影之間起到了某種橋樑的關係。字母派彙集了先前對詩歌的研究，其中指出「聲音並非『傳遞』語言，而是表達語言無法言說的部分」<sup>7</sup>，發展了一套新的字母的發聲系統，將字母聲調變化的可能性與聲音發聲做對照。在字母派詩歌的作品中，「語言」的內容被話語的物理性與聽覺的即時性所置換，其中強調語聲的強度表現到了電影的作品實踐，一方面是將畫面與聲音之間分離剪輯，斷絕了兩者的統一性來對抗傳統電影連續性的剪輯與聲畫的同步等，另一方面甚至直接消除、破壞了以圖像為標誌的電影動態性主體，從影像中發展出的「異軌」美學、無圖像的影像，對後來情境主義、法國新浪潮以及擴延電影皆有明顯的影響，字母派的影像作品游離在電影與造形藝術之間，探索一種體驗移動影像的全新方式，脫離了當時「特定」於電影媒介的美學慣例，卻也在二十世紀中期前衛藝術的正史中忽略與缺席<sup>8</sup>。

除了在電影史研究之外，亦可從幾檔展覽的論述，提供字母派作品跨越並穿梭於電影與造形藝術單一藝術領域的定位。2014年電影學者布瑞納茲（Nicole Brenez）出版一本專述字母派電影的小冊子中，從第一章命名為〈在新浪潮與觀念藝術前十年〉來看，字母派的影響不僅止侷限於電影的範疇；1985年在紐約展出的「字母派與超圖像：1945—1985未知的前衛」（*Letterism and Hypergraphics: The Unknown Avant-Garde 1945-1985*）以及2019年在耶魯大學的班內克圖書館（Beinecke Rare Book and Manuscript Library）「超越詞語：實驗詩與前衛」展覽（*Beyond Words: Experimental Poetry & the Avant-Garde*），皆從詩歌文學的語脈討論1950至60年代，字母派在主要敘

---

<sup>7</sup> 字母派融合混合羅馬尼亞字母、拉丁字母、羅馬字母等不同語種的字母，將字母圖像化，發展稱之為字母（*lettrie*）形式的「新字母表」。參自：Cabañas, Kaira M. “Introduction.” *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2015. 12-14.

<sup>8</sup> 有趣的是，卡巴納斯書名所使用的“off-screen”即明指出字母派不只是影像內部美學與傳統價值的對抗，亦是延伸到觀眾一般對電影的整體概念，我們似乎可以將標題多義成「銀幕之外」、「畫外」或者是「場外」，以回應他們作品發展出的「同步電影」（*syncinema*）的概念，尤其著重於字母派另兩部著名的作品：《電影開始了嗎？》（*Le Film Est Déjà Commencé?*, 1951）與《反概念》（*L'anticoncept*, 1953），回溯至1950-60年代，視覺藝術家逐漸思考將動態圖像從熟悉的電影院轉移到圖像出現的原始空間和環境語脈中，字母派的作品作為戰後擴延電影的第一個理論與實踐者，作品直接對電影機制、觀影經驗習的挑釁與破壞，試圖重組視聽經驗與思想。然而本文著重於《毒液與永恆》，其餘字母派相關參考：Uroskie, Andrew V. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press. 2014.

事脈絡上處於邊緣的位置<sup>9</sup>。由此可以更為清晰地從字母派在不同媒材的實驗，似乎反應著1950年代開始，對聲音的可能性及其與視覺、空間體驗的分離關係重新產生了興趣，也就是說感官經驗不再是共時同步和諧的，字母派的宣言也正是一種分離

(disjunctive; discrepant)、非單一性 (disunitary) 的部署觀念，將感覺經驗置於一個非同義、連貫的開放衝突之中。我試圖依循著相似的形式，尋回字母派從材質的分類與展現形式為基底產生的多種「裂隙」如影像組成的元素（靜態的檔案照片、單色影像、文字影像 / 動態的檔案影像、膠卷等）；聲音上的話語文字（無聲的字幕、聾聲音 / 有聲的詞語口白、嘶吼、嚎叫聲），探詢在對於影像畫面也進一步地破壞使其無法辨析甚或是閱讀上的干擾、斷裂，拉開影像內部聲音與圖像嘈雜、議論紛紛間既分離又纏繞的多圖層的關注。

### 1.3 字母派的兩種美學階段

字母派由領導者伊西多爾·伊蘇 (Isidore Isou, 1925-2007) 於1947年發表的《新詩歌與新音樂理論》 (*Introduction to a New Poetry and a New Music*)<sup>10</sup>，將藝術的媒材視為整體，闡述其美學形式分為兩個階段，第一個是「擴張」階段 (amplic phase / l'hypostase amplique)，第二個階段則是「雕鑿」 (chiselling phase / l'hypostase ciselante)。「擴張階段」隨著藝術的基本形式確立，基本詞彙被詳細闡述，為各種主題提供了表現形式，昭示在此階段各個媒材的放大或者成長：

擴張階段 (L'hypostase amplique) 是充滿藝術的時刻，它以第一種藝術的傾向出現，保留了自由存在的標記，並且是沒有對抗、競爭的。我們尚未提出原初性的

---

<sup>9</sup> 呼應展名「超越詞語」，即是將詩歌作為一種讓材料以及感官產生疊合、交錯的場域，跨越了單一感官以及藝術類型的劃分，試圖激盪出一些潛能，也同時試圖回應字母派創作核心的概念，此展梳理了自立體派、後印象派這些現代主義視覺詩的實驗透過探索畫布的平面 (flatness) 和顏料等物理性質為基礎，將詩的整體不止視為詞語的構成，還囊括如印刷術、圖層、顏色、紙張等這些支撐詞語的物理性媒材，從純粹視覺、聽覺與觸覺的感官思考媒材的可能性。

<sup>10</sup> Isou, Isidore. *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique*. Paris: Gallimard. 1947.



問題，因一切都是原初的。沒有任何一個物質有其他人的面具，每個創造都傾向於獲取一個環形的形式，擴展的空間、部署的可能性是巨大的<sup>11</sup>。

當媒材的表現力被認定已進入一種常規或停滯的狀態，則進到下一個反彈的狀態軌跡，並稱為「雕鑿階段」。此階段必須以「對於材料的切碎與破壞性動作」的手段，使媒材本身的常規與字彙與主題本身相合一致：

隨著時間推移，擴張的數量增加，自由的部分逐漸降低。當空間全然地縮減、被佔據時，階段就會產生改變，藉突如或緩慢地理解的特質出現以及連續性的構成，藝術走向了相反的向度。大面積已經被小的塊狀所取代，透過這些小塊精細地發揮藝術的細節。已不再以數量計算作品，而是成為作品本身的物質性。有效的價值不在巨大，而是在於形式的稀少性、細微的花邊的特殊性。主要的界線已被微小但巧妙的齒狀所取代<sup>12</sup>。

上述伊蘇對藝術形式階段的闡述強調了每一媒材自身的表現，這個強調不僅止於兩個階段的解釋，連動地包含其選擇用“l’hypostase”（英：hypostasis）詞語本身所具「對基本現實一個原質狀態」的意涵<sup>13</sup>。有趣的是，從伊蘇選擇以“hypostase”來指代兩個藝術階段的詞彙意味若回到「狀態」與「階段」這兩個名詞在翻譯選擇上的差別，即是最開始出現在《新詩歌與新音樂理論》的情境，依循著伊蘇對於詩歌史形式風格發

---

<sup>11</sup> ibid, 原文為“L’hypostase amplique est le moment plein d’un art. Elle apparaît avec les premières tendances artistiques. Elle garde l’empreinte des existences libres, sans rivalités. On ne pose pas encore un problème d’originalité, tout étant originel. Aucune matière ne porte le masque de quelqu’un. Chaque création tend à acquérir des formes cyclopiques. Les espaces sont étendus, les possibilités mises à disposition sont énormes.” 89.

<sup>12</sup> ibid, 90. 原文為“ Avec le temps, les émissions s’ajoutent aux émissions. La portion libre baisse, on travaille sur des volumes diminués. Quand les espaces se sont totalement amoindris, étant colonisés, l’hypostase est changée. Brusquement(tout à coup), par l’apparition d’une personnalité qui comprend tout à coup ou lentement, par des formations successives, l’art entre dans le contraire. Les massivités ont été remplacées par de petits morceaux, sur lesquels le détail artistique s’exercera minutieusement. Il ne compte plus l’ouvrage, mais le matériel qui devient l’ouvrage même. La valeur n’est plus dans l’immensité mais dans la spécialité des formes, des exiguïtés(petitesse), des dentelles nuancées. Les grandes lignes ont été remplacées par des crénelures minuscules, mais habiles. L’art est un raffinement.”

<sup>13</sup> 本文採取原文“hypostase”翻譯，hypostase（拉丁：hypostasis）本身指的是「下面放的是什麼」，與「實質」（substance）在法文中是成對的，表示了一種潛在的狀態或潛在的物質，並且是一種支持所有其他事物的基本現實，亦支撐了字母派在其美學理論所強調媒材本身的形式轉變，與英文翻譯的phase無法表達出強調於「物質」意涵的落差。

展的差異轉向作為區隔，並譯成「階段」表示歷時性的改變差異；但同時回到字義本身的解釋，亦是強調了字母派對於物質性材料的支撐重點。其中不論是從字義上“hypostase”對物質性的強調抑或到字母派的美學狀態，時至今日持續談論並研究字母派，勢必得觸及其本質的存有條件——即不論實踐於何種藝術形式與領域，皆可把捉到字母派的美學方法及其最終所欲強調，在一藝術表現中媒材自身的物質性皆可呈顯在作品——如接下來可見字母作為視覺材料、聲音轉錄、拾得影像等——，並成為一個重要的問題意識。

依循著這兩個狀態的解釋與定義，伊蘇將字母作為未經解釋、可創造性的、最基本的元素，將字母視為視覺符號與原音聲響（acoustic sounds）的基本單位，從詩歌創作的發展中提領出明確的規律，尋求的無非是語言的完全恢復，以一種由最基本的交流功能組成的原始語言<sup>14</sup>。基於詩歌研究的美學概念延展到視覺藝術的領域，字母派將字母本身具有的視覺特性逐步引導至造形藝術的理論與實踐，將羅馬尼亞字母與書寫系統、象形文字與圖像相連，發展出一種「超圖像」（hypergraphic；métagraphic）的視覺語彙<sup>15</sup>，在字母派重要的繪畫理論文章〈字母派繪畫的力場〉（*The Force Fields of Letterist Painting*, 1964）裡，宣告字母派將發展一種以字母所構成的詞彙為基礎，再與抽象圖形的等其他不同的視覺材料混合，建立起另種融合語言符號系統與任何抽象的元素，並給予一個符號座標的混合形式<sup>16</sup>。

從字母派在詩歌的實驗與視覺圖像中來看，似乎貫徹其提出的美學階段所強調的不再使用媒介去代表（其自身）外部的主體與主題，相反地則是強化媒介它自己的語

---

<sup>14</sup> 字母派一方面受象徵主義馬拉美（Stéphane Mallarmé）的圖像詩（visual poetry）與達達運動詩人查拉（Tristan Tzara）詩歌實驗的影響，以此為基礎在聲音詩的現場表演上更為激進將字詞拆解回語音的最小單位，透過朗誦與表演中不斷地重複不同的呼吸節奏、聲音強度變化的「身體詩歌」（poésie physique），參自：Foster, Stephen C. “Letterism: A Point of Views.” *Visible Language*, vol.17, iss.3, 1983, p.7; Elmer, Peterson. “Lettrism.” *Tristan Tzara Dada and Surreational Theorist*. New Jersey: Rutgers University Press, 1971. 207-208.

<sup>15</sup> Curtay, Jean-Paul. *Lettrism and Hypergraphics: The Unknown Avant-Garde 1945-1985*. Franklin Furnace, 1985.

<sup>16</sup> 在《視覺語言》字母派專刊提及，字母派如何面對語言的字母與視覺藝術領域之間的關係，兩者的關聯實則可追溯至保羅·克利（Paul Klee）或達達主義者在圖像中將字母變造的挪動。不同於達達或者超現實主義者透過頁面上視覺的編排，來模擬或者再現字詞、語句的意義；字母派更側重於視每一字詞裂解並還原至字母單位為圖像符號。參自：Isou, Isidore. “The Force Fields of Letterist Painting.” *Visible Language*, vol.17, iss.3, 1983, p.70.

彙跟慣性即是其主體，這樣的實踐動能除反覆提醒字母派致力於對媒材要求表現其自身之外，是否提醒了一個字母派在歷史脈流下，覺察到了各自藝術領域發展的困境，得透由在另一領域另開闢地，重新思考自身的可能性。在此基點假設下，將字母派聲音詩以及超圖像的聚合實驗移轉進入電影的介面上。

#### 1.4 文本分析

本文聚焦於字母派核心成員伊蘇1951年的電影《毒液與永恆》，針對電影內部的視聽媒材關係的斷裂，開展上述所提出媒材與感知之間的關係。聲音上，在清晰的話語音層之下，亦可以聽到複雜、多聲部的環境音與聲音詩等不同的聲音元素，彼此之間相互干擾，並無一整體的敘述邏輯。影像上，伊蘇交錯剪入自法國國防部、電影沖印中心等廢棄的膠卷底片與手持攝影機的影像，穿插伊蘇對傳統電影、宗教、政治等社會批判的評論與童年記憶（圖5、圖6）。這些再次剪入的拾得影像（found footage）並非再現客觀的紀錄檔案，而是脫離了原敘事，在新的影像敘事中形成了與個人經驗對峙的意圖，強調了整部片反抗、革命的性質。若是延續伊蘇將此片定位於一部「異軌」（détournement）的電影或者是字母派從聲音、造形藝術到電影對異軌美學來理解其所指的意義，則可拉出兩層解釋：一為影像與聲音之間的關係，從《毒液與永恆》強調影像是一種聲音的運動以及使用許多截斷、分割、重組甚至倒反的圖像並非是一種對於圖像的反對與棄捨，觀者不會因膠卷被刮擦、破壞而造成對圖像辨識的困難，伊蘇透過組成電影的各種內部元素能反映其自身的性質，推至表現的極致；二則是將影音之間的變造配置，外擴到與觀眾的參與之間產生落差。觀眾參與意味著藉由影像



（圖5、圖6）《毒液與永恆》電影截圖（00'15'20"-00'16'00"）



中少數的「同步」，而意識到影像的「不同步」，這樣的「不同步」不僅存於內部媒材摩擦的相斥，而是突穿並具身至觀看身體無法跟上而產生感官的不同步，透過在影像與聲音變造塑形之時，在這些影音材料的引述或者說是引述的引述之下，重新給予觀者與作者語聲及運動的文字符號產生錯置對話的可能。

本文架構依循字母派的創作核心，從伊蘇聲音與影像的策略，並再次回返《毒液與永恆》內反覆地以一種宣言式的語聲唸出字母派對電影概念的重新理解：

話語仍舊只是作為影像的註解存在，今後影像則應該成為聲音的補充

誰說電影一定是圖像（image）的運動、而非話語（parole）的運動？<sup>17</sup>

持續滾動這兩句話，「話語」究竟要如何推動動態影像、構成電影的提問似乎可以變形並衍生出另一個問題——即「話語構成的電影是什麼？如何可能？」。此提問將《毒液與永恆》影音分離之意圖，推至在探究影像抑或探究文字的疑問上。透過字母派延續其在聲音詩瓦解詞語意義的操作，是否強調在混合各式藝術形式的電影中，試圖在一個熟知的影像蒙太奇製造斷裂並破壞它，凸顯聲音蒙太奇（sound montage）的特殊性，勾引觀者意識到電影內部元素間自身的構成，使聲音與圖像之間相黏的生產關係產生裂隙，意圖瓦解、破壞圖像與文字兩種媒材生產意義時的既有模組，對先前藝術形式的過濾，試圖讓另一種媒介可以融合、進入新的討論範疇，以實踐字母派在雕鑿狀態所強調「媒介展示媒介自身、藝術形式間平等」的關係。因本文篇幅有限，聚焦於字母派如何以詩歌研究為基礎，將其美學理論實踐於電影作品，同時將探問拋向當下，回到對當今的視聽經驗而言，當字母派的電影策略到後來作為一種電影概念來回看其論述之限制與困境，似乎已無法再延續與字母派同一的脈絡下相提並論，若此時將字母派視為一種美學形式實踐於當代影像作品，是否能在當代中尋得一條具備字母派對於所有媒介皆輕易地從其技術與任何依賴中解放，敞開對視聽感知的關注精神持續討論。

---

<sup>17</sup> 截自《毒液與永恆》段落。

## 二、聲音的裂隙：字母派的多聲部

### 2.1 聲音的間隙？

畫外音不再全能，但自主。

——吉爾·德勒茲，《時間—影像》<sup>18</sup>

我們必須打破話語和視覺一一對應的關聯，即由影像自發地產生敘述。我希望將耳朵和它的電影主人——眼睛——分隔開來。我想在電影膠卷上舉行一次與銀幕上的電影場景完全無關的咆哮的彌撒。

——截自《毒液與永恆》段落

《毒液與永恆》實際上可以視為伊蘇所提出的電影理論的影像版本。在片中，伊蘇以提出新的電影方法為中心，講述他對當前電影發展的批判，擴展至與攝影、繪畫以及社會文化的關係。有趣的是，伊蘇以第三人稱「丹尼爾」的角色現身，並另找演員配上畫外音，並將這些論述分散於〈原理〉、〈發展〉與〈證明〉三個章節。在後兩章，伊蘇將觀點包裹在一個愛情故事裡，不僅是影像與聲音材料的交錯，也藉由聲音元素的疊加以及畫外音人稱的交疊，使觀看更為複雜。此節即是從《毒液與永恆》聲音媒材技術的處理作為分析的開頭，再從《毒液與永恆》多種的聲音樣態進行分析，將聲音分為「敘述話語」與「非敘述話語」兩種類型，前者欲討論作者如何藉多重的人稱以拉出對於主觀表述的多義可能；後者則是側重於電影內部大量採用噪音、聲響、語音、音樂等不具語意的聲效（sonore）作為另類聲音以複雜化聲音的論述空間，試圖剖析策動聲音與影像的異軌策略，實踐「分離電影」的可能。

進入正片前，伊蘇先以字幕放映的方式預告電影內容及1951年坎城影展首映當下的觀眾反應，我們可以清楚地聽到存在著兩層彼此干擾的聲音元素。一個是帶有規律性的聲音節奏，另一個則是後來加上的咆哮聲，這兩條聲音元素不僅是模仿動物的聲音，亦能聽到聲音變化成單一字母的斷裂音節。在這十分鐘內，觀者對聲音的感知會逐漸從兩者之間的相斥關係轉向一個聲音空間的想像，規律的節奏聲響融進背景內，為聲音詩鋪墊。有趣的是，也因觀看的專注力全然轉向聽覺，我們可以感覺聲音每隔一分鐘就會有間隔一秒的斷裂痕跡，在這極為短促的一秒內，可以聽到聲音節奏及呼

<sup>18</sup> 同註2，頁659。

哮聲與下秒所聽到的聲音彼此不連續，縮短了下一個聲音出現的時間。到了〈原理〉可清楚辨別到幾個不可見的聲源：旁白（Bernard Blin飾演）、伊蘇畫外音（Albert J. Le Gros飾演）、環境音及鋪墊在底層的聲音詩表演，畫面上可見艾森斯坦《波坦金戰艦》大階梯上嬰兒車滑落的場景與卓別林《巴黎婦人》中火車行徑的畫面交錯剪輯，驅離了個別鏡頭內容的意義，並表述自己對當前電影的批判。接著插入在電影俱樂部（ciné-club）裡群眾的抗議呼喊聲，這兩段聲音素材的截取將原屬各自情境的言說內容製造出了一個時空的共性，藉音軌的交錯產生對話的關係。回到電影開頭，伊蘇同樣透過字幕的方式，讓觀眾「閱讀」《毒液與永恆》的聲音來源，包含了從唱片的錄製轉到電影的聲軌及直接用電影聲音的磁帶軌道，這兩種對聲音處理方式的使用，揭示了伊蘇在聲音技術的轉介的意圖。除此之外，進到電影三個章節的開頭，聲音詩的音軌仍鋪墊在聲音空間的底層無法消抹，這層聲效元素並沒有直接向觀者傳遞可讀的訊息，亦沒有與敘述話語之間達成情緒強度上的增值。

伊蘇刻意讓觀者從字幕得知聲音詩表演是從唱片轉錄到磁帶，而非重新錄製，他將既有的聲音檔案從唱片播放再錄製，也因而轉錄到唱片播放時會出現「吡」聲，收錄到表演現場及唱片播放時兩層現場環境的聲音。我們可從聲音轉介所留下的雜音及重疊的聲音得知，伊蘇保留了雜音顆粒或是在轉錄時發生意外的收音等，這樣的聲音質地藉片頭字幕，傳達了伊蘇欲「增強電影本身的革命性」之意圖<sup>19</sup>；另一方面，回到錄音技術與唱片轉介兩種記寫聲音的方式來看，伊蘇提供了觀看電影時一種特殊的聽覺經驗。在此，進一步要探問的即是當作者強調媒介的轉換過程之時，為何保留這些被視為瑕疵、可被剔除的痕跡，使得觀者的注意力停留並注意到聲音的問題。在希翁著名的《聲音》論述中，提及聲音本身「一次性」之特性，指出：

大部分聲音事件僅僅出現一次而無法被錄製，其次，重啟一個聲音進行再次傾聽，等於重新啟動一個耗損與穿越的運動，同時，重複聲音時，會有新的東西被固定、被錄製進來……<sup>20</sup>。

---

<sup>19</sup> 截自《毒液與永恆》中伊蘇的敘述。

<sup>20</sup> 米歇爾·希翁（Michel Chion），張艾弓譯，〈第七章：在傾聽複合過去式的永恆中〉，《聲音》。北京大學出版社。2008，頁197。

「聲音事件」的說法表示了希翁將聲音視為在特定時空下所發生或接收到的經驗，並強調其稍縱即逝、無法重複的特點，也就是說聲音的轉錄無法再現當下的聲音表演，反而是一種疊加的時間狀態。從聲音的技術層面來看《毒液與永恆》聲音轉介與錄音技術時，伊蘇即藉錄音無法剔除噪音本身的狀態，直接對抗聲音是影像的附屬位置，不僅是以這些無法辨識訊息的聲響豐富了聲軌的層次，亦是有意將聲音引導至作為影像之索引的思考。

回到《毒液與永恆》處理聲音詩的技術來看，「轉介」的操作保留並重疊了兩種聲音製造的環境空間，一是錄下聲音詩表演現場的環境音；另外是在轉錄時錄音室內的環境音。也就是說，我們聽見的雜音包含了原媒體本身製造的聲音及轉介至新媒體出現的聲音，作者既直接展示媒體轉移的物理事實；另一重要的則是在移轉之際，改變媒體自身的感知型態。我們是否可以說藉聲音的轉錄重組了單一影像空間的現實，也拉出了一條「電影錄音的核心，是影像與聲音之間徹底分裂」的可能，推進字母派對聲音影像的關注與提倡話語運動電影的可行。回到電影本身，在每一段開頭影像的缺席下，觀眾的注意力完全轉至不可見的聲音上，我們先是聽到在電影俱樂部裡字母派成員的表演，每段聲音詩皆有一明確的節奏語音<sup>21</sup>，在完整播放一遍後，觀眾會清晰地感覺到音量強度的改變，及銜接至下一段表演間的聲音斷點。這些斷點在下一個音節與上一個音節間的停頓時間極為短促，之後再恢復至原本的節奏，打斷聲音的連續性及節奏的規律性。換句話說，不論是轉錄時產生的雜音抑或兩段磁帶黏合一起出現一小段重合、跳針的情況，這些可被排除於調度之外卻被容納進來的聲音，反而在聲音的不確定性與模糊性中，敞開聲效元素的可能性，在敘述話語出現之前，讓這些原剔除於聽覺感知之外的雜音、無語意的聲音表演翻轉了場內的位置，一方面使觀者不斷復返字母派聲音詩所謂「恢復字詞音節、與意義之斷裂」為思考的根基，另一方面複雜的聲音圖層重建視聽關係，重新給予聲音—圖像之間的非語意鏈關係。對於「噪音以及可被剔除於知覺之外的元素」之保留，亦可回應到維多夫繼承於未來主義「噪

---

<sup>21</sup> 分別在〈原理〉：00'00'44"；〈發展〉：00'37'00"；〈證明〉：01'15'23"。

音提供了主導地位之外更多樣性的結合」之觀念<sup>22</sup>，這種結合回到伊蘇所謂「強調之革命性」的意圖抑或回歸到「雕鑿狀態」的論述，即是在一種對既有元素的變造下，透過聲音先行引導視覺的出現，生發更多以聲音為基底引發的思考空間。承接著上述對《毒液與永恆》中聲音詩轉錄技術的分析，接著我將著重於《毒液與永恆》大量的畫外音敘述的構成，討論伊蘇如何透過強度的差異、疊合、錯落，安排出不同的聲音層次，重構敘述話語與非敘述話語複雜的聲音圖層，對抗視覺的主導地位並打破1927年聲音同步技術帶來的現實效果與論述方法。

### 2.2.(1) 敘述話語：複數的「我」

《毒液與永恆》的敘述以「不具身的代理人」之聲分別佔據電影不同的聲音空間，不論是配音演員扮演伊蘇自己或是第三人稱的旁白、其他角色（伊芙、丹尼斯），伊蘇以一種雙重出現又自我分離的方式，將極具主觀性的敘述分散於不同的畫外音角色，既讓作者觀點隱身於影像側邊，又穿梭於不同稱謂的角色變換。從伊蘇的文本策略來看，不論是聲音或者影像皆模糊作者明確的所在，這樣既具自傳體風格與作者主觀性的策略，與散文電影「表達了一種明顯個人化對現實的意見」所強調的「作者論述」有著強烈的聯繫關係，從作者遊蕩在角色轉換之間不定來看，我們可以進一步地去討論伊蘇如何藉由話語角色的游移，敞開作品的不確定與多變。

據學者蘿拉·拉斯卡羅利（Laura Rascaroli）對散文電影「發聲者」表達渠道的討論，分析導演如何透過文本及其傳播策略（畫外音、字幕等），提供作者表達主觀性的工具<sup>23</sup>，以標明作者強烈的存在。以主角丹尼爾為例，由伊蘇本人飾演、並化名為丹尼爾的角色，再另尋演員配上畫外音，在對白上有意拉開演員與導演的距離，但也因自我表演而讓兩者之間高度重合，極具反身性，搭建出話語構成的開放且多議性。從

---

<sup>22</sup> 維多夫的聲音不僅是因留聲機技術的出現，亦會直接回溯到1920年代未來主義詩歌在模擬機械運轉的聲音。未來主義藉人聲模仿機械運轉的實踐，而維氏的聲音理論即繼承了未來主義以及俄國噪音藝術對「再現噪音中無限多樣的音色」的觀念，搜羅各式如：廣播、工廠、城市及交通工具等各種聲響（或稱為噪音），因為每一種噪音都提供了除了占主導地位的節奏之外最多樣化的節奏的結合的概念，因而在噪音中得找到擴展和重建自身的方法，參自：Bulgakowa, Oksana. "The Ear against the Eye Vertov's "Symphony" (with Response)." *Monatshefte*, vol. 98, no. 2, 2006, p. 219.

<sup>23</sup> 蘿拉·拉斯卡羅利（Laura Rascaroli），洪家春、吳丹、馬然譯，〈散文電影〉，《私人攝像機：主觀電影與散文影片》。北京市：金城出版社，2014年，頁33。

觀看的角度來看，正因《毒液與永恆》整部電影沒有任何一個從影像內部發出的聲音來源，伊蘇的操作反而瓦解了「發聲演員等於畫面演員」的既往認知。觀者迷失了對說話主體的確切方位，產生了對發聲者身份的不確定，失去對可靠信源（source of the communication）的掌握，伊蘇拉開兩種演員的距離，將電影本身的反思植入電影當中，置入一個「使自身成為自身的回聲，成了一個自我指涉的元電影<sup>24</sup>」的自我鏡淵。這種方法也持續在作品的各個片段可見，舉例來說，在〈原理〉中一段丹尼爾在批判當時電影為「腫脹的電影」<sup>25</sup>，以第一人稱獨白講述電影各個組成部分已遵循一種完美與和諧的品質追求，在電影基本的構成元素（話語—影像）之間經典式的統一後，再剪入一段在電影俱樂部群眾激烈的喝斥與倒喝采的聲音。伊蘇將不同的聲效元素重新搭建以反映其論述在當時所受到的鄙視，在這段多條聲音空間的剪輯，豐富化在影像上的單一性，重新製造了一段影音的敘事關係。另一段則是在〈證明〉一段規律的聲音詩節奏與敘述重疊（圖7、圖8），旁白描述伊芙與丹尼爾談論拾得影像的使用，這段對拾得影像的看法，並沒有從丹尼爾的角色說出，而是將論述權移轉給其他角色——伊芙，清楚地表達出來：

演員將與你的劇本沒有任何關聯，就好像你已經拍攝一部電影的部分片段，但並不剪輯它們，因為你對一個提前知道的故事已經感到厭倦，彷彿這些零碎的段落正體現電影的懈怠，這種懈怠正意味著電影的毀滅。你將向人顯示影像並不重要，你可以讓影像說你想說、而它們本不想說的東西<sup>26</sup>。（圖9、圖10）

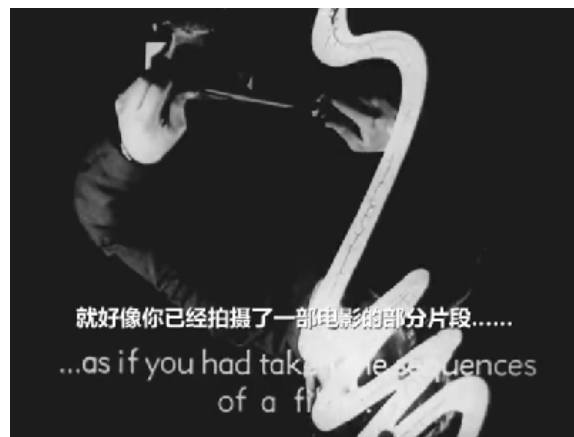
我們可以得知伊蘇藉由對話的角色關係以及在稱謂上的移轉，得知伊蘇將主觀論述的話語發散至其他角色，透過不同的聲音角色，鋪陳、豐富話語空間，一是再次闡述作者的觀點，另一方面也透過此論述游離於第一人稱與非第一人稱的敘述，改變話語與觀者的關係。然而，藉散文電影對作者自我論述拉引《毒液與永恆》特殊處理自我論

---

<sup>24</sup> 叢峰編，《電影作者：字母主義特輯》第21輯，2019年4月，頁34。

<sup>25</sup> 完整敘述為：「電影（cinéma）已經過於豐富，過於臃腫了。它已經到達了自己的最大值。在電影試圖擴張自己的瞬間，電影就將爆裂。過度腫脹將使這頭肥豬炸裂成一塊塊的。我宣布這被稱作『電影』（film）的腫脹有機體之分崩離析（disjunction）的第一個末日徵兆。」截自《毒液與永恆》段落。

<sup>26</sup> 截自《毒液與永恆》段落。



(圖7-圖10) 《毒液與永恆》電影截圖 (01'27'23"-01'27'58")

述之策略，並非有意將此作劃定在散文電影討論主體性的範疇，而是在《毒液與永恆》多重的語調指出複數且無定形的「我」的策略，試圖搖擺話語論述的單一性，開啟多義的主觀性。

伊蘇的敘事策略不僅是敘述話語的游移，亦涵蓋了對非敘述話語的組織，透過對聲音元素的解放，成為字母派電影以大量畫外音處理且反映圖像的特殊印記。從影像中贖回自己「聲音」的物質性與美學性，到聲音自作主張的能力，在這樣無法彌合且無法明確辨認的主體話語來看，即存在各個稱謂在不同語聲的表演之下，將「我」分離，成為異己。延伸了拉斯卡羅利從話語指出的一個存在於話語的間隙

(interstitial)。從這些非第一人稱的視角，混淆與第一人稱「我」的邊界，推進觀眾對「我」的虛實界線思考其差異。《毒液與永恆》處理敘述話語與圖像間的方式成了字母派、作者印記的重要案例，亦對1960年代從《電影筆記》出來的導演有著重要的

啟發<sup>27</sup>，如：克里斯·馬克（Chris Marker）、尚—盧·高達（Jean-Luc Godard），其各自的美學策略在一定程度上——從引入無圖像的聲音到蒙太奇剪輯——是與接觸早期字母派電影有著緊密的關係。

## 2.2.(2) 「非」敘述話語：聲音的不純

在釐清了敘述話語的位置後，我欲再回到《毒液與永恆》中非敘述話語的討論，以開展與歸納字母派對話語運動的關注。伊蘇在片中加入大量不狹帶任何訊息的非敘述聲效元素，如同他對「轉錄」的關注，反覆強調了「物理性限制所達成的物質性」這樣的觀點。《毒液與永恆》其大量的非敘述聲音的元素，更複雜化了字母派的思想，然而有趣的是，每個無法辨識、錨定的聲音元素，反而凸顯話語不斷運動的潛能，如同拉斯卡羅利在〈散文電影〉中引述：

電影同時在多個話語層面上運作——圖像、語言、字幕、音樂——文學散文中單一決定性的聲音因素被分散到電影的多渠道當中。電影作者「聲音」的表現形式或位置可以時時刻刻在轉移，或者透過蒙太奇與鏡頭運動等來表達<sup>28</sup>。

承接拉斯卡羅利指出電影內「所有聲音」作為導演的表現形式，在《毒液與永恆》中並非純粹地將畫外音與鏡頭蒙太奇的互補視為一種作者表達其主觀性與反思性的工具，而是將所有可引起觀者去思考聲音的聲效元素同步地滲透到感知之中，穿梭於不同的聲音形態並外溢至影像甚或是電影其他內部構成之間的組配，如魅影般縈繞於整部電影。伊蘇並沒有捨棄非敘述聲音作為一種傳達主觀性的手段，這樣的聲音策略不禁讓人想起希翁在討論觀者如何理解電影中的聲音時提及：

在電影中論及的人聲中心（vococentrism）幾乎是以詞語中心（verbocentrism）來理解，只有在觀眾對於意義的興趣得到滿足之後，才會轉而去理解其他聲音<sup>29</sup>。我們不難從一般的電影案例中得到指引與支撐；然而，在《毒液與永恆》複雜的聲音圖層，似乎反轉了希翁的觀點。不論是在一開始針對唱片轉錄而保留聲音顆粒作為反

<sup>27</sup> Cabañas, Kaira M. “Pour L’oreille, La Pensée, L’œil.” *Isidore Isou*. Paris: Centre du Pompidou, 2019. 29.

<sup>28</sup> 同註23，頁69。

<sup>29</sup> 同註1，頁5。



抗的姿態，抑或是大量聲音元素逃離了嚴格的語言符號，鋪墊在話語之下、無法忽視的節奏聲響，皆指向了伊蘇藉由聲音軌跡實踐「表現媒材自身」的路徑，強調了非敘述話語在《毒液與永恆》的重要性。最為明顯的即是在片中不同發聲角色與不同聲音搭配時的關係<sup>30</sup>。我們皆可覺察到在非敘述聲音與話語之間，刺耳的聽覺結構與多樣的感知經驗。不論是聲音詩明確的聲音節奏抑或是爵士樂的旋律和口頭話語這兩種聲音類型之間引發的張力，加強兩種非敘述與敘述話語的論述性質：一為內容顛覆與革命的情緒，另一種則為作者獨白式（monologue）的書寫，當觀眾專注於話語內容的聆聽時，受到聲音節奏與強度的影響，聲音元素的多樣性佔據電影不同的聲音空間與不同的聲音交織，不斷復返去思考「聲音詩的字母音節」與聲效元素甚或是電影其他內部構成的關係。

在學者希翁的定義下，此種「幻聲」（acoumètre）的聲音型態即利用無聲源人聲在「聽覺—觀眾」間創造了一隱形且重要的角色<sup>31</sup>，這個聲音必須經常出現，並以一種一致、連貫的特性在景框之外構建而出。換句話說，電影中無形音角色是一個可以在任一時刻出現，賦予此聲音某種可以控制畫框內的事物的力量。我們隨希翁的引述，索引出一條以「空間」概念為主，思考聲音位置及其與影像的交互關係，這點亦在拉斯卡羅利於〈聲音：聲音間隙的政治與中性的失調〉（Sound: The Politics of the Sonic Interstice and the Dissonance of the Neutral）中以「空間」思考畫外音的位置，指出紀錄片畫外音的權威源於其特定位置，呼應了朵恩所述「畫外音代表了從一個與刻錄在圖像軌道中的空間完全不同的空間中處理圖像及其反映的東西的力量。絕對的他者與絕對的不確定<sup>32</sup>。」其中拉斯卡羅利以「另類音樂」（another music）——即電影配樂、噪音聲響等非敘述聲音的方法討論散文電影，由蒙太奇技術所開展的節奏感與純

---

<sup>30</sup> 以〈發展〉為例，丹尼爾強硬且激烈的口吻表達對好萊塢商業電影的批判時，同時會聽到有如機關槍般朗誦的字母聲；在伊芙、丹尼斯表達與丹尼爾的相戀關係時搭配和緩的爵士樂；當旁白以第三人稱視角描述丹尼爾的私人生活時，會使用字母派聚會群眾對達達與超現實詩歌的謾罵聲、不同段聲音詩朗誦的節奏聲以及爵士樂等。

<sup>31</sup> 同註1，頁233。

<sup>32</sup> Doane, Mary Ann. "The Voice in the Cinema The Articulation of Body and Space." *Yale French Studies*, no. 60, 1980, p. 42.

聲響間的並列為軸，強調由物質技術的感受性作為作品的內在支撐<sup>33</sup>，我們從拉斯卡羅利的觀點到伊蘇處理聲音材料的方法來看，可以攫取出強調純聲音元素與影像之間的空隙（interstice）<sup>34</sup>，不僅是指影格與影格、磁帶與磁帶的物質構成，以及從一媒體轉換到另一媒體的過程中出現的落差；而是擴大且回應到操作影音之間的矛盾時，媒材自身如何影響感知落差的關注，並允許其成為一種表述主觀性的張力。在拉斯卡羅利的定義下，聲音與視覺圖像的斷裂成了一個「散文式（essayistic）畫外音能創造與利用的空間」<sup>35</sup>，並且是影音間的空隙關係，而非視覺鏡頭的間隔（interval）關係<sup>36</sup>，也就是說《毒液與永恆》中所有可聽到的聲音已與景框內的影像無關，影音分離並非僅停留於修辭上製造的語意錯位，而是將聲音元素與視覺元素分開的「非理性間隔」，欲使聲音獲得其自主，不再附屬於視覺影像，實踐字母派所重視「媒材自身的重新分配」的影像實踐。

小結、

《毒液與永恆》敞開了「聲音」在電影中的特性及與影像之間視聽的節奏落差，如同法國導演弗雷德里克·德沃（Frédérique Devaux）對《毒液與永恆》的評論，即清楚把捉到伊蘇有意強迫觀眾關注語聲，並藉此將聲音從圖像中解放：

---

<sup>33</sup> 拉斯卡羅利以義大利紀錄片《狂怒》（*La Rabbia*, 1963）中帕索里尼執導的下半部為討論對象，討論片中在多種資料影像（舊片、新聞檔案等）在沒有明確的敘事邏輯，透過對多渠道的聲音分析，建立在語言範圍之外存在的交流可能來討論這件作品。值得一提的是，拉斯卡羅利指出，帕索里尼豐富的文本是透過剪入多層聲軌，將不同的聲效元素放入其作品中，並製造與影像構成之間明顯的差距。拉斯卡羅利藉《狂怒》特別拉出聲音非話語的「音樂表現性」，指出作品裡的音樂超越了口頭話語的關注，透過音樂間的不和諧以探索圖像與聲音間表達的邊緣與敞開其交流的間隙，使得觀者可感於聲音與影像間的相互矛盾。參自：Rascaroli, Laura. “Sound: The Politics of the Sonic Interstice and the Dissonance of the Neutral.” *How the Essay Film Thinks?*, USA: Oxford University Press, 2017. 125-135.

<sup>34</sup> 在此“interstice”先回歸至原譯，參自：同註2，頁611。

<sup>35</sup> 同註29，頁117。

<sup>36</sup> 「空隙」（interstice）與「間隔」（interval）的明確區別在於，前者指兩個東西或者是一個點與另一點之間的距離，在維多夫藉視覺的間隔指出，從一鏡頭移至另一鏡頭兩者之間具有一種音律性的蒙太奇，以鏡頭的斷裂而出現的一種視覺的間隙；後者則是指一個整體內分成很多小塊之間的小空間，也就是將電影視為整體討論內部元素的關係。延伸「空隙」之意，亦往電影「聲音—影像」（sound-image）的內部構成探討，聲音與圖像被視為一個連續或者是可擴展從一個至另一個的狀態，空隙起到不可約的限制作用，而非以一種線性或整合成一個整體。

解放噪音和本身沒有意義的句子聲音不應再成為畫面的囚徒，而應在分離編輯中自行擴展。我們將挖掘出聲音的粒子本身，並把它變成一個「場景本身」<sup>37</sup>。

延續著《毒液與永恆》在每個章節複雜的聲音圖層以展現聲音元素的各自存在，驅使觀看的注意力從「聲音作為畫面的補充」到「平等地分配注意力到兩種元素」上，試圖生成兩種自主影像。然而，當持續滾動聲效影像作為自主影像的可行性之時，亦遭逢媒材自身的限制——即聲音與影像的明顯差異來自於聲音會以一種強度、伴隨著影像的出現與消失，開始或結束一段聲音，這與影像的剪輯、取鏡邏輯不同。希翁也已明確地指出了聲音本質上的弔詭之處：

電影聲音與影像分離時，聲音並不能構成一個與影像軌等長的內在連續整體<sup>38</sup>。從這句引述可知，聲音剪輯點使鏡頭的連續性產生「斷裂」，打斷了影像連續的錯覺；然而，聲音卻無法如鏡頭剪輯一樣產生一視覺單元，提供感知的參考，我們無法在兩個連續的聲音片段之間，創造一種我們本在兩個鏡頭之間可以感受抽象的、結構化的關係。有趣的是，在一般電影中，聲音用以掩蓋鏡頭、空間之間的裂縫、斷裂，也因此觀眾並不會感覺到鏡頭與鏡頭之間突兀的中斷或斷裂，而陷入電影的催眠之中；我們將這層媒材特性，置放回《毒液與永恆》裡的影音分離策略進行追問，《毒液與永恆》伊蘇即是藉聲效元素的疊加、複調再加上與影像的不同步，凸顯了聲音的剪輯點，破壞了影像蒙太奇的連貫性，我們感知影像運動的概念則不再限於「物體的物理性運動」，而是一種以聲音存有的話語形式。在這樣的形式中，不論聲音是以字幕抑或話語的形式存在於電影，敘事的推進皆不再是透過截斷連續影像、外插字卡來達成，而是以（聲音）其自身本蘊含的不可區分來破壞，聲音配合影像隱含了電影以視覺為主導的意義，生成一種德勒茲所述「現代電影是話語與影像之間的往返」，是否可以生成聲音蒙太奇，並作為敞開或是字母派所欲實踐「電影作為話語運動」的可能<sup>39</sup>？

---

<sup>37</sup> Devaux, Frederique. "Approaching Letterist Cinema." *Visible Language*, vol.17, iss.3, 1983, p.48.

<sup>38</sup> 同註1，頁35。

<sup>39</sup> 亦是回應德勒茲對現代電影之於動態影像之概念，是從「影像與影像之間的往返」轉變為「話語與影像之間的往返」，尤其在電影學者勒梅斯（Justin Remes）在討論靜滯電影（stasis cinema）中，對於影像運動（movement）的定義架構下，有著清楚對於動 / 靜照的蒙太奇、移動的動作或過程。參自：Remes, Justin, "Introduction." *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*. New York: Columbia University Press, 2015. 3-4.

首先，對於聲音是否擁有其自身的蒙太奇，指向每個聲音元素（非敘述聲音）皆溶於影像（角色、動作）的視覺畫面，即便聲音與圖像本來就是彼此共存、但不相容的運作，聲音主要透過平面圖像的並置服務於影像敘事的連續性。然而此種音畫的相輔連續性到了《毒液與永恆》裡，則回到1920年代艾森斯坦對「聲音蒙太奇」的闡釋。在〈聲音的聲明〉（Statement on Sound）文中，艾森斯坦針對「無聲電影」時的聲音（非話語）與影像，說明聲音與影像的平行（parallel）、對位（counter point）關係，並指出多軌聲音的並列，製造出影音之間不和諧的互動效果，對於聲音與影像的關係著重在於對整體電影訊息的張力效果，聲音元素仍作為語意訊息的渲染功能，引起觀者的反思<sup>40</sup>。然而，從《毒液與永恆》的影音策略，明顯地區別了兩種元素不論是對位、平行的關係，並非作為影響張力的加成，而是一再打斷影像敘事的連續性，同時亦是對於聲音作為自主影像（聲效影像），以擾動「電影作為影像之間往返運動」的既定認知更為側重，這也是為何伊蘇不斷藉由聲音的突兀和聲音與影像間的分離，試圖藉擴大影音的異質性，產生新的非共時性影像。

再者，回到字母派最初對語言的觀測，語言中的「音」即是將各種斷裂的聲音的黏合，然而如同在希翁討論聲音鏡頭蒙太奇的舉例中指出，我們很難將電影中聽到兩個聲音的互相干擾，稱作是單獨的聲音鏡頭<sup>41</sup>。從這點來看字母派從聲音詩實驗，並非對物件聲響的擬音再現，而是完全地純語言的發語聲；而到《毒液與永恆》裡不同的聲效元素，即是在「話語的聲音」所講出的「字母」縫合成「字詞」的基礎上，疊加話語自身的不純，試圖生成聲音的鏡頭。或者更為準確地說，他以「話語運動的電影」而非「聲音運動的電影」作為倡議之意圖，一方面將聲音詩鋪墊在聲音元素的背景層，作為提醒字母派本身以文學研究、聲音詩實驗為理論基礎，從語言本身的「音」出發，對「最小單位」的執著相應著不同的媒材處理，延伸至電影的介面——即是針對構成電影的基本素材，討論聲音蒙太奇之可能；另一方面，如果我們將字母派從聲音詩、超圖像到電影介面裡，把「詞語解構成字母」理解為「製造聲音元素在

---

<sup>40</sup> Scott MacKenzie. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures A Critical Anthology*. University of California Press, 2014. 567.

<sup>41</sup> 希翁討論聲音是否可以擁有其鏡頭。參自：Chion, Michel. “Between Doing and Listening: Naming.” Trans. James A. Steintrager. *Sound: An Acoulogical Treatise*. USA: Duke University Press, 2016. 236.

聽覺上的單一鏡頭」，生成自身的聲音蒙太奇。總得來說，《毒液與永恆》的敘述話語與非敘述話語，將聲音、畫外音構成了極為特殊的話語行動，這些聲音不再是作為與影像產生互動的能指關係，而是將話語放置在某種「可見的動態事物」來拍攝，如同德勒茲所述：

「說」唯有在它放棄原本慣常的或經驗性的操作、轉向雖無法描繪卻只能被說出的極限（猶疑不定並各別說話……），才能夠打斷對視覺影像的依賴<sup>42</sup>。

《毒液與永恆》的畫外音不再作為某種被視見的影像或被讀取的話語，話語行動在被聽到的同時變為可見，視覺影像亦同時變為可讀，話語的行動構成了視覺影像的組合成分。在此「可視」不再僅是呈顯於視網膜所接收到的可見影像，而是伴隨敘述與非敘述構成的特殊話語行動，形構而成的大腦影像。

《毒液與永恆》聲音的多重層次，一路從聲音主體的間隙移動至影音裂隙，我們從《毒液與永恆》整件作品可見，伊蘇並非讓聲效元素與視覺元素「同時」充盈在一個段落中；而是在同一時間下予以觀者不同元素的滿溢，而使觀者游移在聽覺與視覺之間。換句話說，觀者並不會接收到影像與聲音「同時」溢滿，而是同一時間區段下「單一元素」的滿溢，觀者的感知經驗並非佇立於單一的感知，而是感官遭逢單一媒材——不論聲效元素抑或影像元素——的失重，構成視聽不和諧的觀看經驗。除此之外，觀者遭逢的感知落差不只是訊息上無法彌合的間距，亦包含了聲效和視覺元素自身與彼此之間的節奏落差，兩者並沒有完全不同步，也非達到和諧、統一的完整性，進一步針對聲音圖層與視覺圖層之間的空隙關係，伊蘇試圖藉由聲音層次的空隙與斷點，已讓聲音如同字母派所倡議「作為一種話語運動的影像」主導電影的發生，以重新分配電影內部的影音關係。伊蘇對音畫錯位的策略不僅開啟了我們對聲音斷裂的關注，亦同時從聲音與影像兩者的關係，思考聲效元素若在作品中作為自主影像，突穿影像的局限性。從影音元素之間的調配切入，可以覺察在一般的觀影經驗下，僅有聲效元素的充盈並不會使得視聽上彼此的衝撞與不適，反而是讓觀者專心地「聽」電影，使單純觀看影像的行為移轉至對聽覺的注意。也就是說，當話語從銀幕傳遞出不

---

<sup>42</sup> 同註2，頁718。

再出於影像內在需求的訊號，而是來自於畫面之外，聲音即作為一種對圖像的額外補充，影像彷彿只是與有機物無關的剩餘物，將看電影的感官將重心移轉到耳朵，以實踐「分離電影」的影像理論<sup>43</sup>；然而我們從聲音元素間的分層到聲音與影像之間節奏落差，聲效影像與視覺影像變為得以自主的構成，分離反而變成了一種「分離作為聯繫」的視聽影像，以敞開觀眾視聽感知的關注。

---

<sup>43</sup> 據叢峰的分析而言，伊蘇的影音策略是介於無聲電影和有聲電影之間的一種分離電影，影像與聲音雖有其各自的敘事，但仍以電影這一總體為單位，將觀看者的記憶與其感知捆綁在一起。除了叢峰之外，後來的學者亦明確地指出，《毒液與永恆》中不可見的影音部署策略有意改變媒體的感知經驗。參自：同註24，頁35。

### 三、圖像的裂隙：視覺圖層的複寫

#### 3.1 影像的餘命：拾得影像

在影像中，曾經與當下在一閃現中聚合成了一個星叢表徵。換言之，影像及定格的辯證法，雖然現在與過去的關係是一種純粹時間與延續的關係，但曾經與當下的關係是辯證的。……只有辯證影像才是本真的影像；能夠得到這種影像的地方是在語言中。

——《拱廊計畫之N》<sup>44</sup>

只有當現實被視為純粹的事實，而檔案圖像被視為歷史本身的圖像時，將我們從圖像及其現實中分離出來，讓我們對它漠不關心。

——摘自《毒液與永恆》

此節，我將關注從聲音元素移至視覺影像，藉《毒液與永恆》內部不同影像素材的重構，捕捉到創作者如何在影像中透過剪輯與召喚影像記憶的同時，在拾得影像自身的影像脈絡併置且創造出影像的辯證可能。《毒液與永恆》內除了使用廢棄的官方影像之外，亦討論伊蘇在片中如何重新處理、劃記拾得影像，流溢出對反藝術（anti-art）的態度與政治的諷刺<sup>45</sup>，以一種「繞道」（lifiting）的方式索引拾得影像，摒棄影像段落的既定敘事，重構新的影像潛能。

與前一節討論《毒液與永恆》保留許多可被排除的雜音、黏合不同磁帶之間的聲音斷裂相互呼應，從拾得影像本身具有從官方「排除」動作的聚焦，伊蘇攫取了大量從法國國防部、電影沖印中心丟棄的膠卷，而非在真正的檔案館中所指涉電影保留的檔案影像<sup>46</sup>。當我們反覆提及字母派作品發展「異軌」、「分離」等美學語彙，即在於

---

<sup>44</sup> 華特，班雅明（Walter Benjamin），郭軍譯，〈拱廊計畫N〉，《作為生產者的作者》，南京：河南大學出版社，2014年，頁121-122。

<sup>45</sup> Benassi, Louis. "The Negation of Cinema: Some Brief Notes on Letterist Cinema 1950 - 1952." *Vertigo*, vol. 3, iss.7 (2007). 24, Nov. 2020 < VERTIGO | The Negation of Cinema: Some Brief Notes on Letterist Cinema 1950 - 1952 (closeupfilmcentre.com) >.

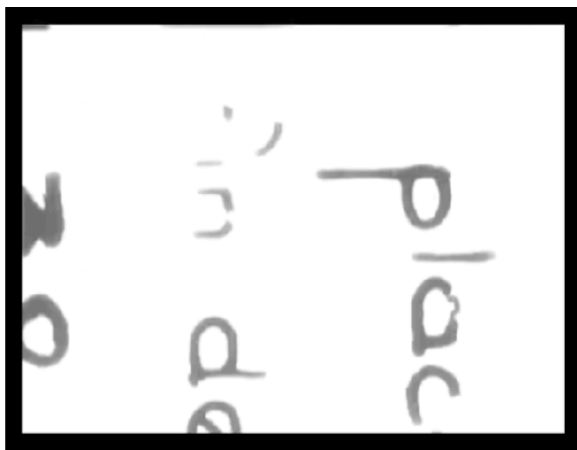
<sup>46</sup> 電影學者斯賴德（Michael Zryd）認為拾得影像與檔案影像（archival footage）的不同之處在於檔案（archive）是官方機構從未釋出的影像（outtake）中分開的歷史紀錄（2003：41），一方面「拾得影像」的稱呼指出膠卷的來源——從街上、垃圾桶或跳蚤市場上找到的膠卷、相片，而非在真正的檔案館中所指涉電影保留的「檔案影像」；另一方面斯賴德以電影類型的使用，區隔「拾得」與「檔案」的概念。參自：Zryd, Michael. "Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99." *The Moving Image*, vol.3, no.2, 2003, p.43.

這種被「排除在外」的關注之際，字母派對電影物質與觀念上的操作——如：對膠卷的刮擦、疊加，使既有影像留下痕跡甚至變形等——，將原圖像放置於另一個景框或照片上，透過圖像的蒙太奇、拼貼等形式，如何被創作者再次撿拾，重塑影像物質材料，一方面透過重新語境化 / 去語境化（decontextualisation），與新影像產生共振，打開影像間的辯證關係；另一方面則回到對既有膠片視為重塑影像造形的現成物

（readymade）之探討。正是因為這些該被排除的瑕疵重新召回，反而敞開了與官方影像或所謂大歷史間辯證的可能，及創作者如何超越既有影像表述（其）自身觀點，如同電影學者凱薩琳·羅素（Catherine Russell）表示：

拾得影像作為一種恢復的形式，它不會使文化成為失落的財產，而是作為一個圖像領域（image-sphere），在真實中以一種新的形式被發現。一旦挽回的範式（salvage paradigm）被寓言化並變得詭秘（uncanny），他者在一段歷史中重新被定位，是一段未消逝、並超越再現，抵抗其物化過程的歷史<sup>47</sup>。

換句話說，拾得影像作為一種與評論歷史背後的文化話語與敘事模式，無論是在大眾媒體的景觀碎片中，還是在熟悉的事物中重新發現新事物，創作者都會藉這些影像批判性地研究圖像背後的歷史，嵌入其生產、流通與消費的歷史辯證中<sup>48</sup>。



（圖11、圖12）《毒液與永恆》（*Traité de Bave et d'Eternité*）截圖（01'20'24''; 01'07'25''）

<sup>47</sup> Russell, Catherine. "Collecting Images." *Archiveology Walter Benjamin and Archival Film Practice*. USA: Duke University Press, 2018. 97-140. 127.

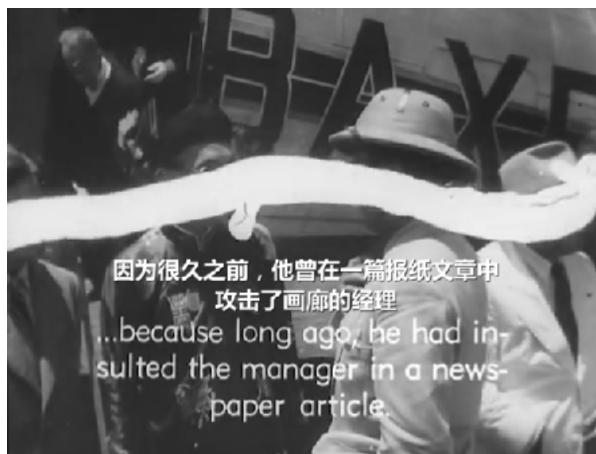
<sup>48</sup> 同註46。



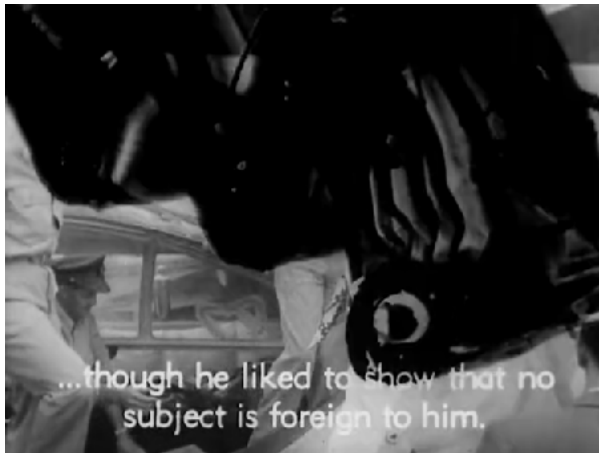


(圖13、圖14) 《毒液與永恆》(Traité de Bave et d'Eternité) 截圖 (01'07'25"; 01'17'51")

從伊蘇索引的拾得影像可見，影像中的人物與物件相對靜止，正因這些影像蒙太奇不受畫外音的影響，鏡頭之間的前後序列關係，並不會產生敘事連貫的聯想或隱喻。我們從伊蘇處理拾得影像的手法來看，他將拾得影像與自己拍攝的素材交錯剪輯，將特定的景觀畫面、人物部分塗鴉，阻礙圖像內容的辨識，在影像播放的同時，劃記痕跡干擾觀看的連續性，甚至在膠卷快速運轉下而出現強烈的白光刺激視網膜(圖11)，不論是語意訊息的斷裂抑或影音速度的不同步，皆製造視聽感知的落差。從〈發展〉開始，膠卷上漂白、劃擦、塗鴉(圖12、圖13)、上下倒置的處理(圖14)，對原本可辨識的圖像進行覆蓋導致無法全然辨認原圖層的影像。伊蘇亦透過倒帶、跳針的畫面，調整穩定的影像節奏以打破觀看的沈浸感，也因影像投射出強烈的光線而使觀者產生暈眩感。影像內容上，可見拍攝運動員、漁民及抗議越戰等廢棄的膠卷底片，畫外音敘述著與影像內容無關的個人記憶、對傳統電影的討論及對宗教、政治等社會批判的評論。這些拾得影像不僅被視為純然的援引或再現客觀的紀錄



(圖15、圖16) 《毒液與永恆》截圖 (00'40'40"; 00'48'19")



(圖17、圖18) 《毒液與永恆》截圖 (00'50'12; 00'51'11)



(圖19、圖20) 《毒液與永恆》截圖 (01'31'02; 01'37'48)

檔案，而是重新剪輯、配音，讓紀錄檔案脫離原敘事、在新的影像敘事中形成了與個人經驗對峙的意圖。值得注意的是，伊蘇在不同的拾得影像對應不同的改造痕跡，如：〈發展〉可見一段法國外交官員與越南官員相見握手的畫面，畫面一開始僅以線條作勢劃記（圖15、圖16），隨著時間長度塗鴉的範圍逐漸擴大，並且會出現閃爍、波動的效果，近乎填滿整個形象的輪廓（圖17、圖18），到〈證明〉不僅是對膠卷的塗抹劃記，亦會顛倒、倒帶影像（圖19），伊蘇亦對這些廢棄的攝影圖像進行符號、字母的塗抹與雕鑿，在影像運動間，造成原圖層與手工塗抹圖層間錯落的視覺效果，出現兩層不吻合的視覺空間。伊蘇加工的痕跡並非僅限於拾得影像的素材，也同樣出現在自己的影像素材上，進行塗鴉、顛倒與倒帶甚至重播等改變原影像速度（圖20）。

我們再次引用〈發展〉的結尾，伊芙的一段畫外音說到：

演員將與你的劇本沒有任何關聯，就好像你已經拍攝一部電影的部分片段，但並不剪輯它們，……。你將向人顯示影像並不重要，你可以讓影像說你想說、而它們本不想說的東西。現在，任何影像都與其他任何影像完全平等，任何影像都同樣無關重要<sup>49</sup>。

這段畫外音的再次偵測伊蘇對拾得影像攫取策略的兩種可能性。一是指出伊蘇對拾得影像的態度，並沒有僅重新挪用拾得影像的敘事內容，而是如伊芙所述，對既有與新的所有影像片段視作相同的影像材料，同時這些影像到了剪輯台即變成一可轉換、重組與重新調整的素材，在一客觀歷史基礎下，創作者重塑一事件的發生或者說透過明顯的的手工來讓觀者意識到對歷史事件的「再次更動」以及作為回應對象。在此背景下，伊蘇對膠片物質的破壞直接來自於面對官方圖像的棘手問題——即拾得影像遭逢當下的影像，不再是作為歷史事件的「還原、再現」，而是作為當下如何回應歷史事件或者與歷史間辯證影像。

雖從現有的文獻無法明確得知伊蘇對拾得影像的交錯剪輯與劃記，是否有意藉這些被國家宣傳、新聞報導摒棄的官方影像內容作為政治積極性的表現；但仍值得繼續鑽研的是，伊蘇劃記痕跡的決定性因素。從上面的片段舉例，我們可覺察加工痕跡大多分佈於官員、外交官等人物，從這些劃記的明確分佈來看，不管是剪入素材或加工的拾得影像，皆是藉由影像對殖民與戰爭情境一種儀式性、具表演性的現實回應，亦承接了卡巴納斯對《毒液與永恆》使用拾得影像的觀點：「伊蘇對圖像的鑿刻破壞了攝影圖像與現實的圖像索引關係，透過對作為支持的膠片的唯物主義關注，消除了對圖像參考性的任何天真的信念<sup>50</sup>。」伊蘇拾得的動作回到1950年代印度支那戰爭的歷史情境，透過線條、團塊的劃記痕跡，一方面既保護了創作者針對特定人物所可能受到政府的迫害，另一方面也添加在這種粗糙筆觸下隱含的政治批判。

然而，我們可以看到視覺圖層的遮蔽筆觸及浮動的視覺效果不僅只用於拾得影像上，同樣在〈發展〉亦出現許多伊蘇與其他人物（演員、藝術家）一同拍攝的畫面，人物旁邊都會出現一個浮動的字卡標記人名，下一個畫面又以線條的塗鴉將人物整個塗抹覆蓋（圖21、圖22）；但回到拾得影像的遮蔽影像上人物的形象又會有不同的意

---

<sup>49</sup> 同註26。

<sup>50</sup> 同註7，頁48。



(圖21、圖22) 《毒液與永恆》截圖 (01'07'08; 01'07'26)

圖。如上段所述，伊蘇讓這些作為國家代表的外交、軍官無法識別，進而避免潛在迫害的可能性；但從另一個角度而言，因手工生成的線條與膠卷在播放上運動的落差導致畫面形象遮蔽不完整，讓視覺圖層之間的裂隙得以敞開——也就是說，伊蘇不只是視覺元素材料上的安排，亦是藉視覺圖層之間的疊加、重複，產生個人與集體間複雜的互文性，打開歷史影像與現實間一個可移的空隙，加以鞏固作者對拾得影像「在舊有事物的創造者面前，尚有一個可供他們移動的空間」之觀點<sup>51</sup>。

從《毒液與永恆》討論拾得影像的收集 (collecting) 與挪用 (appropriating)，指引出了兩條討論路徑。首先，是回到1950年代戰後的脈絡背景，對於剩餘、排除在外的影像重新拾回，現成物的概念與新的媒體技術成為新的意義組配工具，不只是現成影像素材的挪用，而是連同在上一節所論對轉錄技術等影音材料的再使用，作為一種作者印記的重要技術<sup>52</sup>；再者，呼應班雅明蒙太奇的概念，它傾向於借用圖像的異質性，與其他圖像或材料並置而重組為新的敘述。正如拾得影像理論家所指出班雅明的辯證圖像具有雙重存在——即拾得影像既處於停滯狀態，因為它們是預先歸屬的，亦處於流動狀態，因為它們永遠被重新語境化<sup>53</sup>，羅素認為以拾得影像創作的影像會產生

<sup>51</sup> 《毒液與永恆》在最後一章，透過角色畫外音說道：「遲來者——後輩——的電影，只可能是對過去電影的評論。」截自：《毒液與永恆》段落 (01'30'04")。

<sup>52</sup> 在羅素文中，將「收集」(collecting)、「挪用」(appropriating)作為重要的散文電影的技術，並且隨著新技術與社會形態有所改變。參自：Russell, Catherine. "The Restoration of The Exiles: The Untimeliness of Archival Cinema." *Screening the Past*, 7, Dec. 2022 <[http://www.screeningthepast.com/issue-34-untimely-cinema/the-restoration-of-the-exiles-the-untimeliness-of-archival-cinema/#\\_edn5](http://www.screeningthepast.com/issue-34-untimely-cinema/the-restoration-of-the-exiles-the-untimeliness-of-archival-cinema/#_edn5)>.

<sup>53</sup> Wees, William C. "From Compilation to Collage The Found Footage films of Arthur Lipsett." *Canadian Journal of Film Studies*, vol.16, no.2, 2007, pp.19-20.

「記憶痕跡的反敘事」<sup>54</sup>，這些被挪移的材料屬於時間的偶然秩序，拾得影像的反敘事與解構時間進程呼應著辯證影像與班雅明的歷史圖像之概念相互牽引——更準確地說，是來自於拾得影像與當下之間的蒙太奇，與線性時軸的歷史概念相對立並解決歷史主義所陷入的僵局，無論作品中視聽片段的性質與原始背景如何背道而馳，伊蘇表明了其佇立之處——即《毒液與永恆》裡拾得影像的挪用，挑戰檔案文件對現實再現的透明度。此種挪用的策略並非是對歷時的摒棄；更準確地說是某種對電影「真相」（film-truth）的再次召喚，將這些如碎片般的拾得影像與當下遭逢，並被導演視為鋪展其論述的材料，這些紀錄轉化為辯證的影像，拾得影像的訊息即在重新加工與蒙太奇的參與，在拾得影像重新語境化之時，亦賦予了其與當代遭逢的餘後生命（afterlife）。

### 3.2 圖層的複寫：加工電影

承接上述簡短指出《毒液與永恆》中劃記、鑿刻的加工痕跡，將討論移轉至膠卷物理性的破壞，如何重塑影像造形的現成物的討論層面。我們可見《毒液與永恆》的刮擦類似於塗鴉（graffiti）的繪圖方式，新的塗鴉並不會產生新的、完整的圖像，而是會破壞及抵消先前圖像的工作。在手法上，塗鴉痕跡並非全然地把舊的圖層塗抹掉，而是會讓觀者可知所見的畫面是由多層圖層構成，圖層間無穩固的敘事秩序與訊息。這些塗鴉手法與圖層之間的編排不同於平面繪畫，在電影界面的特殊處即是動態影像的進行與靜態加工的筆觸之間，呈顯出浮動、晃動的視覺效果，圖層之間的互動關係打破了侷限於單一影格的繪畫框架，與底層拾得影像的畫面時而疊合時而分離，塗鴉、刮擦的加工反而更像是逐格動畫的表現形式。當觀者在觀看同一個片段時即遭逢視覺圖層間的分離，觀看經驗並非僅專注於拾得影像所帶出歷史圖像的辨認以及欲傳遞的訊息，亦會直接匯集在拾得影像與塗鴉圖層之間兩個既重合又分離的關係之下，關注膠卷物質所隱含作者個人印記與影像策略。

伊蘇於《雕鑿電影》（*Chiseling Film*, 1952-53）的論述裡，區分字母派美學狀態如何實踐於電影內部的構成元素。圖像上，透過圖像刮擦、劃記等破壞圖像完整性的動

---

<sup>54</sup> 同註47。

作，使得圖像從一個特定對象、個體性解放，將注意力從個人身分、姿勢轉移至畫面所給予的這些視覺上的話語情境；聲音上，破壞傳統構成的聲音元素——即詞語、聲音與音樂的聚合——輪廓分明的聲效素材各自構成一事物本身，在散論式的話語與詩歌朗誦的貢獻下自行發展<sup>55</sup>。若對圖像的破壞是來自於對個體性的解放，那針對影音的雕鑿即是摧毀兩者間的慣性以解放媒材自身，《毒液與永恆》中不僅是視覺素材上的跨時空鏈結，而是以電影的內部整體來剖測——即拾得影像與聲音的關係在影像整體中，聲音—圖像時而黏合、時而分離，兩者自主、共存但不相容的運作，不論是支撐拾得影像拼貼、蒙太奇的做法，這種圖像之間的鑿刻或是對聲音的擴充模式，是一個不可簡化且無視言語分類（verbal categorisation）的視覺表現<sup>56</sup>。當〈原理〉的畫外音說到：「我會使用老電影膠片並在上面進行刮擦、抓撓它們，而未知的美將因此誕生<sup>57</sup>。」直接了當地指出《毒液與永恆》處理影像物質的技法，從最初作用於詩歌、繪畫等媒材擴延到電影上，伊蘇將其身體投映於對膠卷物質的直接破壞與干擾視覺的表現形式，揭示了在賽璐璐表面上進行繪畫的表現，這種電影塗鴉似乎與繪畫或電影史上的呈顯形式截然不同。除了上述指出對於此手法作為一種「內容訊息」的政治性批判，不僅是一種以圖像形式來表達主觀論述的途徑，亦呼應字母派本身美學理論所提雕鑿狀態之主張。回到前言對擴張狀態是藝術定義自身以及擴展形式的闡述；雕鑿狀態則更為專注於對整體解構及對組織的破壞，以展示「媒介自身」的實踐。雕鑿狀態透過使用現成物（大頭針、釘子、研磨材料等），將照片和膠片畫面用線條或其他標記毀容的過程，並將原圖形結合到畫面或影片畫格（photogram）上，製造出破碎、不可還原且無法進行語言分類的視覺效果。

伊蘇在《毒液與永恆》對聲音、影像物質破壞痕跡的保留與實踐皆是透過對支撐電影的物質性作為方法，伊蘇的意圖在《加工電影：數位時代的手工電影》（*Process*

---

<sup>55</sup> 原文對於聲軌從法國文學的範式進行更廣泛的歸納，原文為：「必須從宏大、複雜的隱喻和普魯斯式句子，到由「音位」組成的字母詩歌，將傳統上構成音軌的元素，透過其自身的創造力發展出所謂的『雕鑿聲音』。」參自：Cabañas, Kaira M. “Pour L’oreille, La Pensée, L’œil.” *Isidore Isou*. Paris: Centre du Pompidou, 2019. 48-49.

<sup>56</sup> 同註45。

<sup>57</sup> 截自《毒液與永恆》段落。

*Cinema: Handmade Film in the Digital Age*, 2019, 以下簡稱《加工電影》) 的詮釋下, 書寫與繪畫等留下如簽名的痕跡, 指向刻意的個人表達, 這些手繪的意識引導觀看者意識圖像內容之外的自動、無意識和主體內的力量提問。作者面對字母派在雕鑿狀態的實踐, 將其定位於一種獨特的政治形式的手工精神, 將雕鑿狀態視為一種政治而非美學式的手法<sup>58</sup>, 也就是說《毒液與永恆》中的手工性並非將觀眾吸引至電影的可能性中, 而是藉手工打破並阻斷觀眾接收影像的連貫性; 然而, 我們也無法否認在伊蘇對膠卷物質的破壞下, 引導我們對其創造出的影像特性轉向對造形性與影像運動的思考。

相對於藝術史在立體主義時期討論繪畫平面製造破碎的視覺效果, 電影中破碎視覺的關注不僅駐留於視覺平面討論, 亦隱含著對連續性的時間思考層面。時間思考不僅止於不同視覺圖層的疊加, 而打亂各自既有的時序, 亦包含對膠卷所展開的時間運動之關注。視覺圖層間的錯落不僅是在視覺上創造不穩定、閃爍的效果, 亦加乘了對於空間平面的立體幻覺, 消除了對影像內人物與周圍空間間的邊界, 喚起全新、破碎的空間知覺。從拼貼畫特殊的構圖形式與發展策略來看, 其策略在於堅持圖像與背景的對立、正反形式之間的反覆調換及對異議結構的要求, 就像是「拼貼」(collage) 搜羅不同視覺材料破壞再重置於同一平面上, 透過這樣的操作回到對「物質本身差異」的探討。觀眾的目光亦會因劃記的符號、刮擦得無法辨識、但也同時直接「可見」視覺圖層的運動落差, 從「身體介入影像物質」所引導出一條觀看的路徑——即是作品中塗抹以及繪畫的手勢與抽象的圖形取消了電影三維立體空間, 回到一個對平面性的討論及對膠片物質的關注, 電影機械的運動與加工的圖形運動的落差造成視覺感受的不穩固, 兩者皆造成了在觀看上視覺連貫性的斬斷, 亦呼應了藝術史學者亨利·福西隆 (Henri Focillon) 1934 年影響深遠的著作《藝術形式的生命》(*The Life of Forms in Art*) 中以〈為手辯護〉(In Defense of the Hand), 堅持認為手工和觸覺知識仍是產生新穎藝術形式的主要手段, 並定義藝術家的身體與新媒材之間的關係, 其中提到:

---

<sup>58</sup> Gadassik, Ila, MacKenzie, Scott, ed. "Introduction." *Process Cinema Handmade Film in the Digital Age*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 2019. 8.



手將觸覺從其單純的被動接受中拉出來，並將其組織起來進行實驗和行動。手教會人類征服空間、重量、密度和數量。因為它塑造了一個新世界，所以它到處都留下了自己的印記。手與它所變形的物質和它所改變的形式作鬥爭<sup>59</sup>。

從這段引述亦接續並進一步地對伊蘇身體行為介入對物質性的操作，視為一種映顯影像內容以及膠卷物質的一種反抗性標誌，移轉至電影的介面即如同電影學者羅德維克（D.N.Rodowick）在討論「攝影與繪畫」的篇章指出，刮擦電影（scratch film）的繪畫性碰到動態影像運動時，產生兩種世界相互交疊的邊界。電影作為自動運動基礎的連續性與其他自動機制的探索<sup>60</sup>，在二維空間製造的不穩、斷裂視覺效果是電影本身技術上的構成本體，這種動態的視覺感反而會藉由手繪膠片且刮擦的手法，引發出圖層的裂隙的視覺效果，一方面作為一種對抗商業電影自動、機械工業化的積極印記；同時亦製造出影格的間斷性以劫持影像運動的連續性錯覺。

「手工」不僅作為空間的標記，也同時隨著影像的時間軸作為時間的標記，在新的媒介——電影——上，成為繪畫與影像的交界可能。手工電影即一種對於無相機攝影與繪畫的關注，並往「物質存在本身的表達」延伸，為電影提供了超越自身思考的方式。當《毒液與永恆》接近片尾的段落，伊蘇試圖藉由個人的靜照與膠卷刮擦的段落分別展示了影像深度 / 物質表面、動態 / 靜態（still）的幾組影像對比（圖23、圖24），影像的運動以手工線條的波動痕跡與靜態圖像之間的斷裂落差，在圖像內容的連續性與手工的非連續間又產生速度落差而造成的不和諧，呈顯一種電影運動的錯覺。這樣的不和諧不僅是藉遮蔽、抹除截斷原影像敘事，在圖層之間的裂隙間生成新的敘述話語，亦是產生一種如拼貼畫的平面性，剷除了影像的立體空間。若我們將字母派電影使用拾得影像與手工印記回應到雕鑿狀態的實踐，則可理出一條字母派認為藝術家的任務是將藝術形式轉變為自身，用以瓦解已形成的藝術與文化生產模式。在

---

<sup>59</sup> 原文為“ The hand wrenches the sense of touch away from its merely receptive passivity and organizes it for experiment and action. It teaches man to conquer space, weight, density and quantity. Because it fashions a new world, it leaves its imprint everywhere upon it. It struggles with the very substance it metamorphoses and with the very form it transfigures. Trainer of man, the hand multiplies him in space and in time.”，參自：同上註，頁25。

<sup>60</sup> D.N.羅德維克（D. N.Rodowick），華明、華倫譯，〈電影與繪畫〉，《電影的虛擬生命》。南京：南京大學出版社，2019年，頁63。





(圖23、圖24) 《毒液與永恆》截圖 (01'39'14; 01'49'31)

此階段，藝術的表達不再是透過藝術生產傳達對外部世界的思想與觀念；而是轉變對形式本身的分析，這也依此回應到在字母派藝術狀態中不斷對基質狀態 (l'hypostase) 的強調。然而，《毒液與永恆》內部並沒有要解決繪畫上的問題，也並非是要再次復返前衛電影將繪畫或靜態攝影帶入電影；而是在創作電影的同時進一步地強調電影構成材料的美學純粹性，這種純粹也就映顯於消除景深的膠卷圖層疊加、削弱影像再現，將注意力引向影像表面的物理顆粒與跡痕。在《毒液與永恆》所見以重塑影像造形的雕鑿意圖，一方面作為對歷史政治的抵抗形式，另一方面可見從政治批判到媒介實驗的轉向，皆可見字母派在視覺圖層的思索路徑——即物質性跡痕用以喚起歷史並作為一個作者印記的核心，把捉著對大量戰後流出的廢棄影像材料，混雜過去光斑與當下劃痕的穿引，並在電影的介面上，回應立體主義對破碎、不穩的單一視點的延續，在新的歷史語脈下創造新的餘像。

小結、

若現代電影指涉著感官機能圖式的崩潰，而話語行動不再介入動作與反應的串聯中，而且也不再更進一步地揭露任何的互動網絡。它再次折疊在自身之上，不再是對視覺影像的一種依靠或其表象，並成為一種完全的聲效影像，獲取一種電影式的自主，變成真正的視聽電影<sup>61</sup>。

---

<sup>61</sup> 同註2，頁699。

如同德勒茲所言，電影作為動 / 靜態影像、聲音（敘述 / 非敘述話語）、音樂、語言與寫作等不同藝術領域的混合體，將此段引述置於字母派的電影作品，其中亦透由電影內部構成元素的部署，表達電影是一種混雜的媒體的論述。字母派旨在拆解其混雜性，並試圖讓每一構成元素可各自成為自主的因子，發展一種視聽電影，若再次提領字母派在美學理論對基質的強調與美學狀態，從《毒液與永恆》聲音圖層之間、視覺圖層之間至影音元素間，複雜的視聽關係作為分析的基礎，敞開電影內部元素的多重裂隙，逐步觸往為何字母派對於表現媒材自身的執意以及「話語運動的影像」之實踐可能。當此章同語反覆地捕捉字母派電影的視覺圖層與引起的觀影之感，皆集中在「不穩定、動態、不連續」等形容上，不論是視覺元素的破碎或者是聲音的斷裂，不僅是在電影內部的「視聽」引起觀眾脫離沈浸觀感的方法，也可以說是延續字母派在詩歌文學實驗時所欲切斷詞語與存有物件之間指稱、再現、語意的核心關注，在電影介面的操作，亦旨讓觀者意識到聲音元素與視覺元素的物質支撐：聲音與圖像。

正是因為聲音具有一個在視覺中不存在的特性——即「空間中並存的不同聲音可能存在相互競爭與相互干擾，產生物體間的遮蔽效應（l'effet de masque）<sup>62</sup>。」聲音的訊號在空間呈現發散狀態的物理屬性，使人們在在聚焦於某一個聲音時，不可能忽略同時存在或伴隨的另一個聲音，也因此我們能在《毒液與永恆》清楚地辨析在一段時間區段內可聽見聲音元素之間的疊加並相互干擾；然而不同於聲音，視覺現象所具有秩序上的空間性，使得左邊的視覺對象不會干擾對其右邊視覺對象的知覺活動，圖像的干擾即是透過深度空間上的拼貼來製造視覺上的不連貫。有趣的是，正是字母派對聲音物理特性的掌握以及對視聽元素作為自主成分的強調，聲音與視覺元素從無到滿溢的光譜間游移、交互影響，也就是說必須在電影內部音畫元素都存有且滿溢的情況下，才能產生視聽感官上的不諧適，凸顯出對聲效元素的側重以及使得「分離」成立，以實踐話語影像的可能。然而，不論是「媒材本身的解放」抑或「話語運動的電影」，可覺察一條「聲音」在字母派理論與創作中的重要位置，不僅是依隨著字母派以文學理論的發展基礎，還有一條與生成背景相關的可能，也將提問導向「為何是聲音」的關注上。

---

<sup>62</sup> 同註20，〈第二章：不可物化〉，頁57。

在希翁論述聲音不可物化的十個理由中，他先是以科學——聲學——的路徑討論聲音在物理上的特性，再接續到以辭源學與語言的範疇，逐一細分聲音之際，聲音即進入到語言對象以及文化的討論範疇。其中，希翁提到了一點對於聲音的描述：

聲音既不傳播、也不反射，不會超出其他感覺所擁有的功能<sup>63</sup>。

聲音（聲音的感覺）僅是運送到我們聽覺神經的機械現象，催生人們的感覺。從希翁指出，聲音本身不具有任何對意義多餘的產生與詮釋的此一重點，我們回到字母派對「媒材自身解放」的理由與意圖，電影內部的聲音——不論是那些該被剔除的、留下的雜音或者是處在影像側邊的畫外音——都僅與自身有關，皆指向讓觀眾在充盈的聲音元素意識到：物體以外的聯想不存在。不論是保留聲音的雜音或者是在對膠卷的加工，即是提醒觀眾對眼 / 耳前所看與所聽的關注，對於意義訊息不再需要藉由圖像之外的想像，意義不再視幻覺的作用，意義不可能來自表面本身以外的地方，意義即是表面的效果：意義的效果。不論是就機械技術、光學的層面與現實的相連或是其美學發展的論辯，折射出對於可議的平面，意在擺脫任何外部的文學與敘事符碼的媒體，使電影重新回到藝術媒材的物質即作為其真實性的美學純粹性。

---

<sup>63</sup> 同上註，頁62。

## 四、一種當代視聽裂隙的影像？

### 4.1 超越時間的字母派

電影已死，我們必須讓辯論成為傑作。這些爭辯，這些作為景觀的附錄，必須成為真正的劇本，我們將會顛倒習慣性的先後順序，我們將聚集在一起沉思，在已消逝的藝術上一同冥思。

——伊蘇<sup>64</sup>

回到前言對於電影內部的兩種話語形式（文字與聲音）與影像之間的互動關係而引起的視聽裂隙的討論，我們是否可以尋回一條與過往藝術形式相連的當代影像創作路徑，即是在掌握字母派作品後討論的核心。當伊蘇自稱「電影已死」的斷言直接顛覆了電影劇本的順序，字母派對媒材自身的關注從電影內部擴延致電影裝置與電影整體空間的部署與毀壞，似乎指向字母派的發展即往一個並非執著於電影媒材與電影表現的想像式電影路徑。

伊蘇於1956年發表〈關於無限藝術的想像式美學之介紹〉（Introduction à une Esthétique Imaginaire ou Mémoire sur la Particule Infinitésimale）中首次提到對「無限藝術」與「超時間」的理論作為開展<sup>65</sup>，並將其構想移至造形藝術，稱為「無限藝術」（l'art infinitésimal，或稱為“Etapéirisme”<sup>66</sup>）。無限藝術即是將非具體、虛構的元素囊括入其原本拆解意義、訊息的符號，這些元素不再被認為是一成不變的，而是一種想像的且不斷變化的新的虛構元素，也在此基礎上，新的元素構成不再是由會延遲、經轉換、替代的感官（眼、耳）交流通道，建立了一種「遠距離」（télésthésie）的感

---

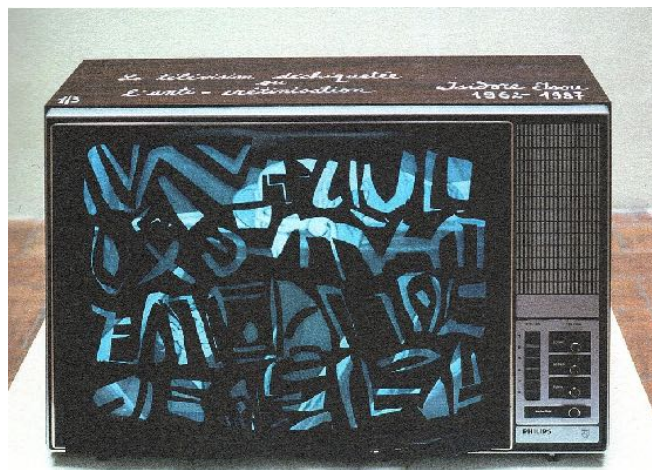
<sup>64</sup> 原文為“ Le cinéma est mort. on doit faire du débat un chef-d'œuvre. la discussion, appendice du spectacle, doit devenir le vrai drame (Pièce, film, etc., ; Événement ou série d'événements tragiques) , on renversera l'ordre habituel des préséances, on s'assemblera et on méditera, dans un recueillement, sur un art défunt.” Robin, Guillaume. “ Le happening, une mythologie qu'il faut décrypter.” *Lettrisme: Le Bouleversement des Arts*. Paris: Éditions Hermann, 2010. 75.

<sup>65</sup> 此篇文章刊登於《青年陣線》（*Front de la Jeunesse*）第七期，伊蘇後期的論述受到萊布尼茲與牛頓微積分的啟發。參自：Sabatier, Roland. “ Isidore Isou: Concept Clés et Sens Neufs.” *Isidore Isou*. Paris: Centre du Pompidou, 2019. 48-49.

<sup>66</sup> 據伊蘇的說法，“Etapéirisme”由希臘字根“esth”美學，以及“apéiros”表示無數、無限形成的意義。無限藝術的內容延續著字母派初期《新詩歌與新音樂理論》與〈字母派繪畫力場〉中拆解詞語、還原字母作為視覺元素的論述；然而不同於超圖像是集合了不同的具體符號、字母，而是融合其他非語言性的感官（嗅覺、視覺、觸覺等）作為表達方式。

覺建立<sup>67</sup>，藝術即達成其無可計量、無限的概念，並是由觀者的心智闡述產生的「想像式藝術」。伊蘇在1950年代後期，不斷批判電影作為一種時間再現的媒介，尤其是對機械製作的、以圖像為基底的攝影的自動性。不論是作為動態運動的膠卷，或者是影像被縮減為一個單一的靜止圖像，伊蘇認為電影是一種受時間限制的流動，動態或靜態的影像皆不可避免地認可電影對時間的「安置」，影像仍是在時間限制底下「運動的缺乏」，亦是後來伊蘇所欲脫離時間的限制，發展超時間的藝術理論。

從無限藝術與超時間的藝術概念，把捉到兩條可持續討論的路徑。首先，這兩個較為後期的字母派藝術概念似乎接續、甚至更為極致地發展「媒材從既有的物質功能解放」的觀點。我們重回伊蘇在《毒液與永恆》對圖像的鑿刻和對聲音的拆解，字母派將媒介視為一般可轉換、重組和重新排列的邏輯，建立了一系列純粹的概念轉變，賦予每一種現存的媒介作為另一種媒介發揮作用的平等關係。再者不論是超時間或者無限藝術的論述，其中一個重要的觀點即是對作品的未完成且不斷往回修正自身的狀態。換句話說，伊蘇所強調「未完成、待續」的作品狀態不僅是回應且對抗電影本身而超越時間的意旨，從其論述來看，甚至是撇除對時間概念的限制，對於時間概念的摒棄，即可以得知其創作的介面不再僅限於電影介面，而是往現成物、電影物件來創作。舉例而言，1962年在巴黎創作並展出的《參差不齊的電視》（*La Télévision Dechiquetée*）



（圖25）伊蘇，《參差不齊的電視》（*La Télévision Dechiquetée*）。1962。

<sup>67</sup> 遠距離感覺（*télesthésie*）指的是一個對象對一種現象的感知，距離會阻止他通過通常的感官渠道理解。參自：同註65，頁48。

*Dechiquetée*) 在電視螢幕前安裝了一個塑膠模板 (圖25)，塑膠模板上的符號如同伊蘇在其超圖像作品常使用的文字與視覺符號，遮蔽、干擾螢幕內播放的畫面。伊蘇的電影現成物在形式上不僅是延續著在《毒液與永恆》利用視覺圖層的相互影響與重新組合，他將其美學形式引入至其他新媒體上，媒體不再只是一個被動的工具，反而更複雜地回應現代性本身目的傳播，並開啟一條對電影現成物—雕塑裝置的關注。我們無法再輕易把捉此件作品與電影間的直接關係，反而是回歸到雕鑿狀態的美學形式與實踐移轉到新的媒材經驗上。這樣的經驗移轉我想接著以字母派第二代的成員羅蘭·塞巴堤耶 (Roland Sabatier) 兩件電影現成物的作品來接續討論。

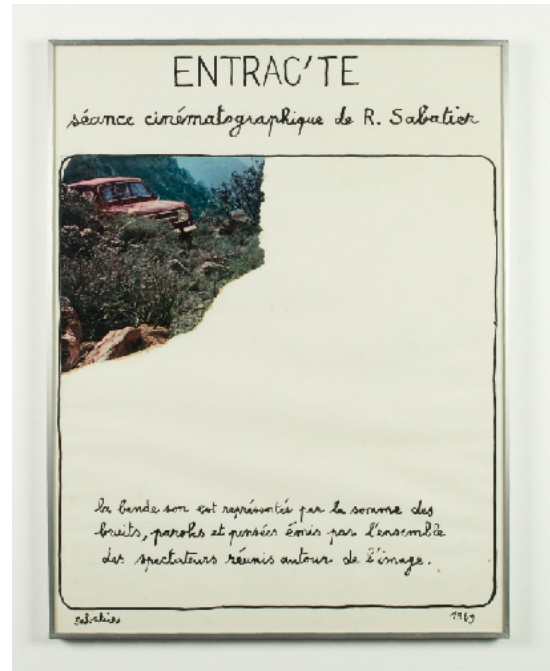
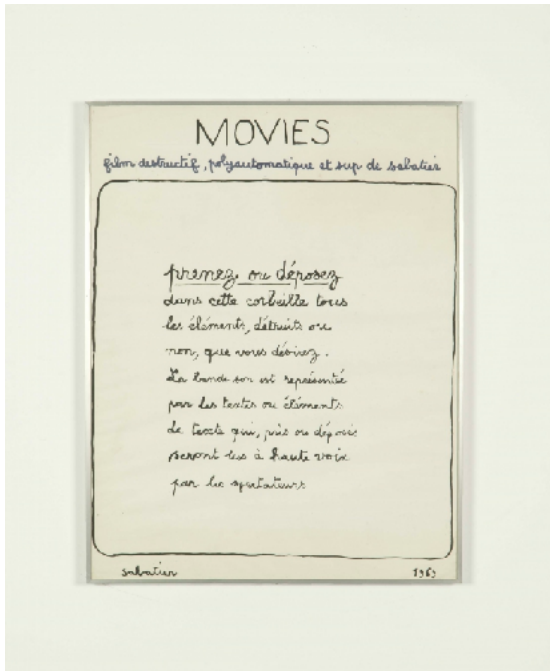
塞巴堤耶的代表作品《證明》僅是簡單地展示了一個密封的 35 毫米膠卷現成物 (圖26)。《證明》是直接呼應了《毒液與永恆》第三章段落，後者大量對視覺圖層的刮擦實踐雕鑿電影之理論；而塞巴堤耶僅是展示實際的膠卷上本身，以及現場展示如一放映機、但在牆面上是寫著「您真的看了一部電影嗎？」(圖27) 指出對圖像的鑿刻和對聲音的關注來測試傳統媒體的限制，試圖激發非物質電影在觀眾的感官—心理中聲音與影像的流動狀態。換句話說，當此時銘記著字母派對顯現媒體構成的媒材自身之際，《證明》更直接地「展示媒材物質本身」，我們僅能依從現場的其他現成



(圖26) 羅蘭·塞巴堤耶，〈證明〉 (*La Preuve*)。1966。

(圖27) 展覽現場。1973。





(圖28、圖29) 《電影》 (Cinéma, 1963-1983)

物及《證明》膠卷啟動電影聲音與圖像的想像，以理解並超越電影物質與時間限制的狀態。塞巴堤耶另一件《電影》亦承接類似的創作核心（圖28）。《電影》是一本128頁的出版品，每頁皆是一個獨立的腳本，並採納傳統電影的書寫形式<sup>68</sup>，其中《幕間節目》（*Entrac'te*, 1969，圖29）的命名再次回應到1924年導演雷內·克萊爾（Rene Clair）與藝術家畢卡比亞（Francis Picabia）的同名作品，這張腳本由一個單一的靜態合成圖像組成，整個畫面的拼貼似乎給予觀者一個「汽車實際上正駛入空曠的畫面」的印象。在頁面的底部寫著作者的畫外音，說（寫）道：「配樂由聚集在圖像周圍的觀眾產生的噪音、文字和思想的總和來表示。」試圖引導觀眾在腦海中延伸汽車在空畫面的移動過程與聲音。對塞巴堤耶來說，《電影》是一件電影與視覺藝術分開的實踐，他對字母派電影本身的觀點「正是由於這些字母派的電影充斥著原有電影所具備的構成<sup>69</sup>。」與既往對電影的認知不同，塞巴堤耶欲揭示一種處於極限和電影之外的「另類電影」。我們確實可見這兩件作品從根本上，更為極致地背離了對電影的認

<sup>68</sup> 如同一般電影腳本，會標記包含場景、拍攝日期、製作、不同的膠卷格式、長度、卷數、無聲 / 有聲、黑白 / 彩色、演員、場記與出版物等，並且會寫下一段簡單的內容描述，參自：Sabatier, Roland. "Movies at a Remove: Lettrist Anti-Cinema (1964-1985)." *GARAGE COSMOS* (2014). 20, Nov. 2020 < <http://www.garagecosmos.be/exhibition.php?id=13&lang=en> > .

<sup>69</sup> 同上註。

知，從塞巴堤耶的策略來看，可以循得一條透過「命名」及美學形式與過去電影作品、字母派的回應方式。在形式上，他包含了早期書寫電影處裡文字—圖像的補充關係，也回應到伊蘇早期在書籍介面上，混合書寫、攝影與繪畫的電影式的《原子》中以文字代表聲音<sup>70</sup>，並構成一類似「書本—展覽」（livre-exposition）的超圖像小說。值得持續議論的是，不論是《電影》或《證明》，電影不再是電影構成所需具備的影片（膠片物質）與放映條件、場所的整體，電影成為一種想像式的概念。《電影》中每一張電影腳本更傾向一種依賴語言的文字書寫形式出版，像是一個具有電影表現的指令文件，雖說塞巴堤耶有意藉文件紀錄的記寫行為視為一種「沒有被耗盡的作品狀態」以實踐作品未完成、無終止的狀態，但《電影》更像是一種以出版作為藝術行動，而早已脫離電影本身、作為一個概念式的電影實踐。

不論是伊蘇後期的論述轉向、《電影》的出版行動，或者是60年代伊蘇以展覽作為概念延伸的「超時間作品展」（Ensemble d'œuvres supertemporelles (1960-1987)）等<sup>71</sup>，字母派試圖超越或說打開媒介自身的限制，不斷在實驗且挑戰媒材自身的存有條件。在字母派後期發展的藝術概念與電影間的關聯從根本上，引發了對媒體非物質化的無節制追求，無限擴張至對整個世界已成為「前攝影」運動圖像所構成的無限序列。簡而言之，伊蘇開創了一系列純粹的概念轉變，他賦予每一種既有媒介作為另一種媒介發揮作用的權利，從這一觀點也順勢地解釋，為何在其後來的論述，認為所有媒體——即使是那些完全以技術為基礎的媒體——皆著力於對技術的任何和所有依賴中解放出來，觀眾僅需憑藉大腦想像即構成其所述的作品狀態。雖說其動機是試圖在使各個媒材脫離並解放其自身，但這種發展路徑不僅是如同卡巴納斯對其後期過於極端且陷入理想主義的批判，甚至直接蔑視了任一媒體在其所處框架下，得以對自身的解放可能之先決條件。

---

<sup>70</sup> 字母派成員伊蘇的超圖像小說《原子》（Amos, 1952），試圖將電影的觀看經驗轉介至文字書寫，與現代主義時期，電影技術的出現，視覺藝術、文學等藝術領域皆存在著具有電影詩歌（cinematographic poetry）形式的創作實踐，針對藝術領域與電影的交會展開的研究，出現一種書寫電影（written cinema）的創作形式。參自：Romains, Jules. “The Crowd at the Cinematograph.” *French Film Theory and Criticism: a History/Anthology, 1907-1939*. Ed. Richard Abel. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988, vol. 1, p. 53.

<sup>71</sup> Eric, Fabre. “Isidore Isou, Particules Esthétiques & Infinis.” *Garage Cosmos* (2017). 20, Jun. 2023 <<https://www.garagecosmos.be/exhibition.php?id=32&lang=fr#description>> .



## 4.2 作為聲音運動的影像

從《毒液與永恆》至字母派後期作品的分析，我試圖將字母派的美學實踐溯回對「基質」(l'hypostase)所強調還原媒材自身的實踐，在不同的創作媒材亦依循著創作媒材本身的基質回應、實踐對最小單位的提問。然而，字母派對語意的破壞、訊息傳遞的阻斷早就在前衛運動或其他造形藝術中早已出現；但有趣的是在電影介面的首次嘗試，字母派試圖拆解聲音的各種存有形式，以翻轉對視聽感知的既定認知，這條思考路徑，敞開了對字母派研究、定位的論述空間。一是立基於於電影史的反思，藉由分離電影挑釁觀看經驗及作為一種對抗戰後商業電影的積極性；另一則是對此時的研究者而言，尋得一條去討論媒材對於感知通性的關注。回到此論文的主要提問及不斷復返至《毒液與永恆》中那句「電影是一種話語運動的影像」之訴求，話語運動的實踐我們已可以從上一章的分析表示其可行性；另一方面回到在電影介面，當話語以各種聲音形式的方式出現在電影中，聲音既不作為影像的索引、補充，亦不改變影像的意圖，而是為了要扭轉電影只能是影像與影像之間的運動往返的既定理解，並開啟影音兩者作為自主的因子，回到一種以元素、材料的基質狀態，以「斷裂話語」與「黑白影像」敞開視聽感官之裂隙作為對商業電影反抗的積極性，能否釋放出一種純粹稱之為「純屬電影的聲明或聲明行動」？這樣的假設即以「構成最小單位」作為思考基礎，將提問從「話語運動的影像」轉為「聲音運動的影像」，字母派與當代之論述關係不再受限於承先啟後的歷史宿命上，而是強調字母派作為一種對「視聽媒材關注」的美學積極性，提供了一條當代視聽影像對於感知裂隙討論相互照應的交錯可能。

我欲以艾蜜莉亞 (Emilija Talijan) 的《中介聽診》 (*Mediated Auscultation*, 2021) 回應上述的提問。這件作品以畫外音的方式將電影中的聲學追溯到聽診器，藉媒介技術與感知關係的轉換，從而延伸出影像與聲音之間的辯證關係。《中介聽診》的視覺構成以一種資料庫的索引方式穿插、交錯其中，不論是開頭索引多部電影段落<sup>72</sup>，抑或以繪畫作品穿插，將楚浮 (François Truffaut) 的《四百擊》 (*Les quatre cents coups*, 1959) 與攝影師邁布里奇 (Eadweard Muybridge) 拍攝跑步的連續運動靜

---

<sup>72</sup> 《中介聽診》擷取了德國導演克里斯汀·佩佐 (Christian Petzold) 《為愛出走》 (*Barbara*, 2012)、克里斯·馬克《堤》 (*La Jetée*, 1962)、布魯諾·杜蒙 (Bruno Dumont) 的《撒旦之外》 (*Hors Satan*, 2011) 以及片頭露西兒·哈吉哈利洛維奇 (Lucile Hadžihalilović) 《進化》 (*Évolution*, 2015) 等不同時代的電影影像段落穿插，重新建立新的影像敘事。



(圖30) 《中介聽診》 (*Mediated Auscultation*, 2021)

照相溶接 (圖30)。我們可見所有的圖像作為其畫外音論述的補充、支撐功能，聲音素材亦清楚地由心跳聲銜接畫外音敘述。從艾蜜莉亞選擇的電影片段與聲音的關係來看，很單純地以影像作為論述為依據，同時再插入聲音詮釋學的引述，以支撐作品的主要討論。我們可見《中介聽診》中擷取了一段電影《撒旦之外》 (*Hors Satan*, 2011) 一段女主角遠離鏡頭的背影畫面 (圖31)，並聽到畫外音清晰的喘息聲以及身體逐漸遠離鏡頭的空間效果，這段影像作為聲音對身體的擴張、延伸與擠壓，藉由景觀空間以延伸、外化角色的內心世界與狀態。導演從這段擷取及另一段在水中隔絕外在聲音的處理方法，拉出了電影工業的聲音錄音技術如何處理與影像畫面的相互關係，一方面提供觀者電影角色的狀態，亦是製造出沈浸於影像內容、縫合鏡頭之間剪接縫隙的視聽統一性。《中介聽診》即是放大了擷取出影音段落中的聲音部分，強調了在電影錄音的核心，揭示了畫面與聲音之間的基本分離，觀眾可以清楚地抓取到《中介聽診》畫外音所建立起透過聽診的技術與歷史軸線，欲抓出一條「聽的形式比看的形式更快」的認知，並移置電影介面，對於「聲音使電影成為時間的藝術」、「聲音能夠取代影像的邏輯」試圖翻轉一切對於視覺的既定認知。

若以視覺元素與聲效元素之間的搭配關係以及媒材本身的圖層來看的話，《中介聽診》確實是與字母派在形式上毫無關聯，亦沒有要回應字母派的意圖；然而當此



(圖31) 《中介聽診》 (*Mediated Auscultation*, 2021)

時，將字母派的論述轉換成「作為一種聲音運動的影像」，針對如何處理視聽媒材與感知的關係來看，《中介聽診》指出電影拍攝技術層面上，聲音與影像的分開錄製與接收，欲開展對於「聲音作為影像的索引」的討論。換句話說，從電影中「聲音」的位置開展討論，一方面透過當代電影的案例試圖喚出「電影畫面的主要功能作為聲音散發的索引」之觀點，進一步地作為對電影運動認知的反駁。透過《中介聽診》作為當代作品中再次指出影像中對「聲音」的關注，分別去討論過去與此刻對電影本體討論的遐思。也就是說對於當代視聽的「滿溢」，已不在對於構成素材的量體多寡，而是當我們早已處於充斥著各式的影像、滿溢的影像時代之際，字母派在當代作為一種美學形式所指涉的可能，已轉向在作品中讓矛盾彼此共處或者背離彼此，來討論影像內部的吸引力 / 矛盾如何引起觀者什麼樣的感知經驗。

小結、

字母派透過各種藝術形式超越其物質領域，並擺脫現有的媒介特殊性，作為一種激進的反物化的立場，暗示了其敏銳地意識到當前社會正消除所有無中介、直接溝通與（政治）行動的可能性。當前兩章字母派建立在強調媒材自身與視聽感官的接收之間的裂隙，晚期美學理論逐漸趨向無法把捉、抽象的形式，對於媒材直接分離，造成視聽感官接收間的裂隙已不成立，是否在其極力宣告無限藝術、超時間電影等電影作為一個概念的同時，忽略且跳過電影與其物質基礎——影像製作技術和區分電影設備工作的動態結構模式、過程與操作——，逐漸遠離對物質自身破壞、展示自身的論

點，亦便遭逢其理論的困境與限制，使得字母派滑入理想主義的可能，成為一種現代性的派別或遺留物。

不論是在最後提出《電影》與當代的《中介聽診》的例子，或者是回想到此論文最開頭藉《迷離劫》索引字母派的美學形式以處理當代電影所形成兩種路徑：1950年代字母派採取了一種激進、反物化的立場，此種創作策略明確地反應他們敏銳地意識到當代社會趨向消除所有無中介、直接溝通與 / 或（政治）行動的可能性。從字母派電影對當時情境的對抗及90年代《迷離劫》在當下處理全球化、跨國電影，我們似乎無法再尋覓到一條如同字母派在作品內部配破壞聲音 / 影像的相連關係，而是字母派以美學的形式現身，穿引在當今的作品，引起觀者對於視聽媒材的關注。換句話說，此時再議論字母派的重點不僅復返於歷史情境下的論述，而是將電影技術與電影製作的辯證推往至物質材料與感知的關係，轉而理解為「無媒介媒體」（medium-free media）的實踐，試圖推進字母派在當代持續討論的可能。

結語、

字母派促成了前衛電影實踐的歷史，這些實踐挑戰「電影作為電影」（film-as-film）的形式主義傳統，並試圖改變電影制度。也就是說字母派即挑戰戰後影像形式和電影制度兩個部分，共同促成了其異端的現代主義。

——《畫外電影：伊西多爾·伊蘇與前衛字母派》<sup>73</sup>

最後，讓我再次回到卡巴納斯在其以電影史脈絡研究字母派的專書，結語歸納字母派除最初對電影中的音畫關係與電影院空間進行的實驗之外，甚至在對於對抗傳統電影的宣言，有意具體形成另一種模式來體驗與管理電影院作為一個機構，他們設想電影可以作為「引導」觀眾（spectator）或是「群眾」（public）的一種方式。從字母派將在電影俱樂部的辯論錄音作為電影的構成材料，到呼籲成立一家新的電影製作公司的線索，皆指出了一條字母派作為前衛電影中重要的角色之一。而從卡巴納斯的結語作為開端，我想藉字母派跨越不同的創作媒材，重整此論文在字母派藝術發展與歷史定位的討論。

當字母派嘗試在不同媒材轉換之際，不論是聲音、文字抑或影像，對「經驗的轉移」的強調，指出此論文對於字母派作品分析的討論核心：媒介技術與觀看感知之間的（不）協調行為的探討。其中「從媒材自身的自我展示」到「媒介的去物質化」

（medium dematerialization），對於媒材物質的關注，似乎更為彈性的遊走在歷時與共時的討論範疇。也就是說在《毒液與永恆》所接收到視聽元素的多重、溢出電影整體的，是可跨越歷時的討論限制，並作為此時面對電影內部媒材元素的部署，得以參考的依循之一。尤其最後拉入《中介聽診》作為此篇論文認為字母派至今仍可以持續討論的關鍵支撐——即是在電影作為異軌的工具化之前，分離不再作為一種挑釁感官和諧的策略，而是一種敞開 / 突出影像作品的音畫與視聽感官，我們能否在當代影像作品 / 在一個各種圖像激增的世界裡，尋得一條回應且延續字母派作品的積極性？

本文討論字母派的作品位置更類似於《迷離劫》中召喚出字母派的意圖。回到前言《迷離劫》的四張截圖，當阿薩亞斯於〈2020年電影的擔憂〉指出字母派是新浪潮

---

<sup>73</sup> 同註7，頁47-48。



的先驅定位，不僅是在電影史的框架下藉字母派在電影史的定位，回應《迷離劫》所處的90年代至千禧年間，法國電影所遭逢的困境；值得思考的是在《迷離劫》中字母派的定位既是作為電影工業的快照，實則亦可是電影作為一門藝術與其他藝術領域間關係的。當《毒液與永恆》被阿薩亞斯視為新浪潮的先驅，指出了伊蘇的電影批判不僅對向電影工業，而是交錯於造形藝術與現代電影的形式與敘事辯證，對於影像內部被破壞的圖像以及多層的聲音，電影與觀看的關係被文字與圖像的脫節所撕碎，既要考慮世界的再現問題，又考慮對感知的探索，重整了一種新的藝術語言。這也回應到此文的目的：當我們不再是1950、60年代的讀者與觀者，而再次注視著字母派電影內部強而有力的破壞性，困擾著當代視聽影像的問題又會是什麼？是否可以藉《迷離劫》近結尾的影像召喚以及帶著對字母派的理解，來看待當代視聽影像的方式？

回到伊蘇所言「話語運動的影像」的宣言，若我們將時間的概念縮限至電影內部的組成元素，視聽元素在磁帶與膠卷兩種不同的物質基礎與現實條件下，話語電影的發生仍然一定以一種視覺（影像）運動先行的必然宿命，話語運動——或者稱聲音運動的電影——中，聲音與圖像不再被伊蘇視為一種鑲嵌在電影內部相輔的元素，而是為了要扭轉電影只能是影像與影像之間的運動往返的既定理解，不論是聲音抑或是視覺兩者不同的元素皆開展了元素內部之不和諧與可議論空間，並開啟影音兩者回到一種以元素、材料的原初狀態來討論彼此碰撞、滲透出的潛能。但當此時我們早已身處於滿佈影音的影像經驗中，並感受到創作者對聲音與圖像間的分離策略，並不會直接連結到對感官知覺和諧的攻擊，分離不再作為一種挑釁感官和諧的策略，而是因電影本體不變的構成媒材——聲音與影像，仍以不同的交互作用，讓觀眾有感並意識到影像內部媒材的突出。當此時在討論字母派的作品之時，字母派已作為一種美學形式穿引著當代影像作品，將視聽元素裂隙的關注轉向，在感知的分裂上，敞開對視聽媒材的各自關注。

## 參考資料

### 中文書目

- A.L. 李斯 (A.L. Rees) , 岳陽譯。《實驗電影與影像史》。北京：吉林出版。2011年。
- D.N.羅德維克 (D. N.Rodowick) , 華明、華倫譯, 〈電影與繪畫〉, 《電影的虛擬生命》。南京：南京大學出版社, 2019年, 頁63。
- 弗里德里希·基特勒 (Friedrich Kittler) , 邢麗春譯。《留聲機、電影與打字機》。上海：復旦大學出版社。2017年。
- 吉爾·德勒茲 (Gilles Deleuze) , 黃建宏譯, 《電影II：時間—影像》。台北：遠流出版社, 2003年。
- 安德烈·巴贊 (André bazin) , 崔君衍譯。《電影是什麼?》。南京：江蘇教育出版社, 2005年。
- 米歇爾·希翁 (Michel Chion) , 黃英俠譯。《視聽：幻覺的構建》。北京：北京聯合出版, 2019年。
- , 張艾弓譯。《聲音》。北京：北京大學出版社, 2013年。
- 克莉絲汀·湯普森 (Kristin Thompson) , 大衛·鮑威爾 (David Bordwell) , 廖金鳳譯。《電影百年發展史》。台北市：美商麥格羅·希爾 (McGraw-Hill Education) , 1998年。
- 威廉·維斯 (William C.Wees) , 滕守堯主編, 胡繼華、鄧子燕、王小晴譯。《光和時間的神話—先鋒電影視覺美學》。四川：四川人民出版社。2006年。
- 華特·班雅明 (Walter Benjamin) , 郭軍譯, 〈拱廊計畫N〉, 《作為生產者的作者》, 南京：河南大學出版社, 2014年, 頁121-122。
- 劉永皓。〈在黑暗中的潛行與漫舞—速寫實驗電影的風貌〉, 《小電影學：電影複像、轉場換景與隙縫偷渡》。台北市：恆河出版社, 2015年, 頁157-178。
- 羅莎琳·克勞斯 (Rosalind E. Krauss) , 周文姬、路珏譯, 《前衛的原創性及其他現代主義神話》, 江蘇：江蘇美術出版社, 2015年。

蘿拉·拉斯卡羅利 (Laura Rascaroli) , 洪家春、吳丹、馬然譯, 〈散文電影〉, 《私人攝像機: 主觀電影與散文影片》。北京市: 金城出版社, 2014年。

## 外文書目

Beinecke Rare Book & Manuscript Library. *Beyond Words: Experimental Poetry & the Avant-Garde*. USA: Yale University Press, 2019.

Brenez, Nicole. *We Support Everything Since the Dawn of Time that has struggled and still struggles: introduction to lettrist cinema*, Berlin: Sternberg Press, 2014.

Cabañas, Kaira M. *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

———. “Screen Performances.” *The Myth of Nouveau Réalisme Art and the Performative in Postwar France*. USA: Yale University Press, 2013. 126-156.

Centre Georges Pompidou. *Isidore Isou*. Paris: Centre du Pompidou, 2019.

Chion, Michel. “Voice, Language, and Sounds.” Trans. James A. Steintrager. *Sound: An Acoulogical Treatise*. USA: Duke University Press, 2016. 45-54.

———. “When Film Was Deaf (1895-1927).” *Film, a Sound Art*, New York: Columbia University Press, 2009. 3-18.

Curtay, Jean-Paul. *Lettrism and Hypergraphics: The Unknown Avant-Garde 1945-1985*. Franklin Furnace; First Edition, 1985.

Donnelly, K.J. “Sound Montage.” *Occult Aesthetics Synchronization in Sound Film*. U.K: Oxford University Press, 2014. 44-69.

Eisenstein, Sergei, Pudovkin, Vsevolod and Alexandrov, Grigori. “A Statement on Sound.” *Film Manifestos and Global Cinema Cultures A Critical Anthology*. Trans. Scott MacKenzie. U.S: University of California Press, 2014. 556-557.

Elmer, Peterson. “Lettrism.” *Tristan Tzara Dada and Surreational Theorist*. New Jersey: Rutgers University Press, 1971. 201-218.

Feldman, Hannah. “SONIC YOUTH, SONIC SPACE: Isidore Isou and the Lettrist Acoustics of Deterritorialization.” *From a Nation Torn: Decolonizing Art and Representation in France, 1945-1962*. USA: Duke University Press, 2014. 77-108.

Gadassik, Ila, MacKenzie. Scott, ed. “Twenty-Four Signatures per Second: Direct Animation



- and Gestural Repetition.” *Process Cinema Handmade Film in the Digital Age*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2019. 21-36.
- Hussey, Andrew. *Speaking East: The Strange and Enchanted Life of Isidore Isou*. London: Reaktion Books, 2021.
- Liucci, Nicolas Goutnikov. “Isidore Isou: Le Nom des Noms.” *Isidore Isou*. Paris: Centre du Pompidou, 2019.
- Rascaroli, Laura. “Sound: The Politics of the Sonic Interstice and the Dissonance of the Neutral.” *How the Essay Film Thinks?*, USA: Oxford University Press, 2017. 115-141.
- Remes, Justin. *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Robin, Guillaume. *Lettrisme: Le Bouleversement des Arts*. Paris: Éditions Hermann, 2010.
- Russell, Catherine. “Collecting Images.” *Archiveology Walter Benjamin and Archival Film Practice*. USA: Duke University Press, 2018. 97-140.
- Sabatier, Roland. “Isidore Isou: Concept Clés et Sens Neufs.” *Isidore Isou*. Paris: Centre du Pompidou, 2019. 45-49.
- Scott MacKenzie. *Film Manifestos and Global Cinema Cultures A Critical Anthology*. University of California Press, 2014. 567.
- Uroskie, Andrew V. “Leaving the Movie Theater.” *Between the Black Box and the White Cube Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2014. 53-82.
- Wall, Christophe Romana. “Enduring the Avant- Garde.” *Unwatchable*. Eds. Nicholas Baer, Maggie Hennefeld, Laura Horak, Gunnar Iversen. Rutgers: University Press, 2019. 170-177.
- Wollen, Peter. “The Two Avant-Gardes.” *Readings and Writings: Semiotic Counter-strategies*. London: Verso, 1983. 92-104.
- Zinman, Gregory. “Abstractions in Time: Painting and Scratching on Film.” *Making Images Move Handmade Cinema and the Other Arts*. USA: University of California Press, 2020. 145-225.

## 期刊文章

- 孫松榮，〈檢索一個未來影像：論後設檔案影像的位移創置〉，〈《藝術觀點ACT》第42期，2012年，頁36-44。〉

叢峰編，〈電影作者：字母主義特輯〉第21輯，2019年4月。——，〈電影作者反對電影：居伊德波電影特輯〉特輯2，2016年1月。

Baron, Jaimie. "The Archive Effect Archival Footage as an Experience of Reception." *Projections*, vol. 6, iss. 2, 2012, p.102-120.

Bulgakowa, Oksana. "The Ear against the Eye Vertov's "Symphony" (with Response)." *Monatshefte*, vol. 98, no. 2, 2006, p. 219-243.

Cabañas, Kaira M.. "How to Do Things Without Words Gil Wolman's Lettrist Film L'anticoncept." *Grey Room*, no. 42 , 2011, pp.46-59.

———. "Hurlements en Faveur de Vous." *Grey Room* 52, 2013, pp.22-37. Devaux, Frederique. "Approaching Letterist Cinema." *Visible Language*, vol.17, iss.3, 1983, pp.48-57.

Doane, Mary Ann. "The Voice in the Cinema The Articulation of Body and Space." *Yale French Studies*, no. 60, 1980, pp.33-50.

Field, Allyson. "Hurlements en faveur de Sade: The Negation and Surpassing of "Discrepant Cinema"." *SubStance*, vol. 28, no. 3, iss. 90: Special Issue: Guy Debord, 1999, pp. 55-70.

Foster, Stephen C.. "Letterism: A Point of Views." *Visible Language*, vol.17, iss.3, 1983.

Kim, Jihoon. "The Uses of Found Footage and the 'Archival Turn' of Recent Korean Documentary." *Third Text*, vol.34, issu.2, 2020, p. 10.

Petric, Vlada. "Dziga Vertov as Theorist." *Cinema Journal*, vol.18, no.1, 1978, pp. 29-44.

Romains, Jules. "The Crowd at the Cinematograph." *French Film Theory and Criticism: a History/Anthology, 1907-1939*. Edi. Richard Abel. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1988, vol. 1, p. 53.

Russell, Catherine. "New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema." *Cinema Journal*, vol 43, no 3, 2004, pp 81-85.

Shea, Louise. "From Louis Feuillade to Johnny To: Olivier Assayas on the future of French Cinema." *French Forum*, vol. 34, no. 3, 2009, pp. 121-136.

Uroskie, Andrew V. "Beyond the Black Box: The Lettrist Cinema of Disjunction." *October*, no. 135 , 2011, pp.21-48.

Wees, William C. "From Compilation to Collage The Found Footage films of Arthur Lipsett." *Canadian Journal of Film Studies*, vol.16, no.2, 2007, p 20.

Zryd, Michael . "Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation

99.” *The Moving Image*, vol.3, no.2, 2003, pp. 40-61.

#### 網路資料

Assayas, Olivier. “State of Cinema 2020.” *Sabzian* (2020). 19, Sep. 2020 < <https://www.sabzian.be/event/state-of-cinema-2020-olivier-assayas-0> > .

Benassi, Louis. “The Negation of Cinema: Some Brief Notes on Letterist Cinema 1950 - 1952.” *Vertigo*, vol. 3, iss.7 (2007). 24, Nov. 2020 < [VERTIGO | The Negation of Cinema: Some Brief Notes on Letterist Cinema 1950 - 1952 \(closeupfilmcentre.com\)](https://www.closeupfilmcentre.com/VERTIGO|The-Negation-of-Cinema:Some-Brief-Notes-on-Letterist-Cinema-1950-1952) > .

Eric, Fabre. “Isidore Isou, Particules Esthétiques & Infinis.” *Garage Cosmos* (2017). 20, Jun. 2023 < <https://www.garagecosmos.be/exhibition.php?id=32&lang=fr#description> > .

Le Lettrisme: Les Théories du Lettrisme. 3, Jan. 2021 < <https://www.lelettrisme.org/index.html> > .

Russell, Catherine. “The Restoration of The Exiles: The Untimeliness of Archival Cinema.” *Screening the Past*, 7, Dec. 2022 < [http://www.screeningthepast.com/issue-34-untimely-cinema/the-restoration-of-the-exiles-the-untimeliness-of-archival-cinema/#\\_edn5](http://www.screeningthepast.com/issue-34-untimely-cinema/the-restoration-of-the-exiles-the-untimeliness-of-archival-cinema/#_edn5) > .

Sabatier, Roland. “Movies at a Remove: Lettrist Anti-Cinema (1964-1985).” *GARAGE COSMOS* (2014). 20, Nov. 2020 < <http://www.garagecosmos.be/exhibition.php?id=13&lang=en> > .

Stefan Ripplinger, “Returning Images : Introduction to Isidore Isou’s *Traité de bave et d’éternité*.” *Thinkfilm*, 24, Nov. 2020, < [New Footage Found - Stefan Ripplinger | Think:Film](https://www.newfootagefound.com/New-Footage-Found-Stefan-Ripplinger-Think:Film) > .

## 圖版資料

(圖1—圖4) 《迷離劫》最後一幕。阿薩亞斯，〈迷離劫〉 (*Irma Vap*) 電影截圖。

1996。

(圖5—圖10) 伊西多爾·伊蘇，〈毒液與永恆〉 (*Traité de Bave et d'éternité*) 電影截圖。1951。

(圖11—圖14) 〈毒液與永恆〉刮擦、塗鴉畫面。〈毒液與永恆〉電影截圖。1951。

(圖15—圖18) 遮蔽外交人員、軍官畫面。〈毒液與永恆〉電影截圖。1951。

(圖19—圖20) 倒帶、翻轉〈毒液與永恆〉畫面。〈毒液與永恆〉電影截圖。1951。

(圖21—圖22) 〈毒液與永恆〉刮擦、塗鴉畫面。〈毒液與永恆〉電影截圖。1951。

(圖23—圖24) 伊蘇靜照。〈毒液與永恆〉電影截圖。1951。

(圖25) 伊蘇，〈參差不齊的電視〉 (*La Télévision Dechiquetée*)，1962。Isidore Isou. Paris: Centre du Pompidou, 2019. 115.

(圖26) 塞巴堤耶，〈證明〉 (*La Preuve*)。1966。Levi, Pavle. *Cinema by Other Means*. U.K: Oxford University Press, 2012. 98.

(圖27) 〈證明〉展出現場。塞巴堤耶，〈證明〉 (*La Preuve*)。1966。圖片來源：  
<http://www.garagecosmos.be/exhibition.php?id=13&lang=en>

(圖28) 塞巴堤耶，〈電影〉 (*Movie*)，1963-1983。圖片來源：  
<http://www.garagecosmos.be/exhibition.php?id=13&lang=en>

(圖29) 塞巴堤耶，〈間幕節目〉 (*Entra'cte*)，1969。圖片來源：  
<http://www.garagecosmos.be/exhibition.php?id=13&lang=en>

(圖30) 艾米莉亞，〈中介聽診〉 (*Mediated Auscultation*) 作品截圖，2011年。

(圖31) 艾米莉亞，〈中介聽診〉 (*Mediated Auscultation*) 作品截圖，2011年。

## 參考作品

伊西多爾·伊蘇 (Isidore Isou) 。《毒液與永恆》 (*Traité de Bave et d'éternité*) 。1951年。

——。《參差不齊的電視或反愚蠢》 (*La Télévision Dechiquetée ou L'anti-crétinisation*) 。1962-1987年。

吉加·維多夫 (Dziga Vertov) 。《頓巴斯交響曲》 (*Entuziazm: Simfoniya Donbassa*) 。1931年。

艾米莉亞 (Emilija Talijan) 。《中介聽診》 (*Mediated Auscultation*) 2011年。

奧利維耶·阿薩亞斯 (Olivier Assayas) 。《迷離劫》 (*Irma Vap*) 。1996年。

羅蘭·塞巴堤耶 (Roland Sabatier) 。《證明》 (*La Preuve*) 。1966年。

——。《電影》 (*Movie*) 。1963-1983年。