

默片新聲：論林強《持攝影機的男人》 與《臺北之晨》的聲音美學

王萬睿

國立中正大學臺灣文學與創意應用研究所助理教授

摘要

2019年，空總C-Lab舉辦了聲響藝術節之後，國家電影與視聽文化中心出版了兩部默片《臺北之晨》與《持攝影機的男人》的全新配樂版。兩部臺灣經典默片結合了電子音樂和環境聲景，可視為數位時代的前衛藝術。本文重新檢視林強配樂的兩部默片中時空壓縮的感知情境，反思米歇爾·席昂（Michel Chion）對於電影聲音研究中視聽契約的概念。對席昂而言，實驗錄像的視聽不和諧乃透過同步合成（synchresis）加以強化。因此，本文將考察兩部默片的視聽部署，是如何召喚數位的時空錯置與創造不協調的聲畫關係，以及反思林強的聲音美學策略，如何回應媒介考古學作為動態影像史書寫的一種另類路徑。

關鍵字：無聲電影、前衛藝術、同步合成、數位時空錯置、林強

一、前言：當默片進入當代藝術館

2006年出版的《臺灣當代影像1930-2003：從紀實到實驗》，可說是一個試圖勾勒臺灣紀錄片發展的歷史書寫計畫，如果這個影像選集與研究論著代表著劃時代的意義，或許不只有歷史的脈絡，而是解放了紀錄片從紀實到實驗的多元風格。不能否認的是，相對於西方影像美學的發展，臺灣紀錄片起始於業餘性的影像創作，始自日治時期的殖民地臺灣，可參照歐美前衛影片（Avant-garde film）與實驗影片（Experimental film）系譜的業餘美學實踐。早期臺灣人所攝製的默片，大多被論者定位為業餘影像創作。特別是在日治時期的影片攝製，多由統治階級透過國家機器掌握影像的製作方針與映演通路，只有少數作品來自對紀錄影像展現熱情的知識份子，劉訥鷗與鄧南光即是兩位代表性的影像創作先鋒，儘管他們的作品充滿業餘性且不盡成熟。¹ 他們被歸類為業餘影片的作品，同時具有藝術性濃厚的前衛電影雛形。² 因此，臺灣早期默片相較1930年代西方成熟的實驗電影來說，作為殖民地的臺灣，在物質條件與技術的限制下，具有前衛藝術風格的作品尚未能帶動一股創作的風潮。

承上所述，臺灣早期非官方觀點的紀錄片攝製，始自日治時期劉訥鷗、鄧南光等知識份子的業餘創作，戰後的1960年代則迎來了陳耀圻、白景瑞等曾體現實驗紀實風格的臺灣導演。劉訥鷗《持攝影機的男人》（1933-1934）透過9.5釐米攝影機，紀錄1930年代臺灣、東京、廣州、滿洲國等東亞城市日常生活與跨國旅行蹤跡，以一種類似日記電影的影像語法構築世界觀。劉訥鷗的理論轉譯與電影

1. 李道明，〈劉訥鷗的電影美學觀〉，收錄於康來新、許秦蓁編選，《劉訥鷗》（臺南：國家文學館，2014），頁229。

2. 王慰慈，〈1960~2000臺灣紀錄片的發展與社會變遷〉，收錄於王慰慈主編，《臺灣當代影像1930-2003：從紀實到實驗》（臺北：同喜，2006），頁10。

* 本文能得以刊出，感謝林強先生慷慨分享創作過程，以及兩位匿名審查人的寶貴建議。

收稿日期：109年5月1日；通過日期：109年7月31日。

實踐，可說是早期前衛影像的體現。³ 而鄧南光的《淡水河》（1935）、《漁遊》（1935）、《臺北映象》（1943）延續了臺灣影人對城市現代性的欲望，加上《臺北幼稚園運動大會》（創作年代不可考）和《臺灣博覽》（1936）則構成了以臺北為視覺核心的城市交響曲。戰後，白景瑞創作的《臺北之晨》（1964），偶然地延續了戰前日治時期對於城市空間的關注，也透過攝影機捕捉了文化治理的痕跡。劉吶鷗與白景瑞的影像處女作，雖都是兩人早期紀實影像的業餘實驗，但也隱約參照了歐洲1920年代以降的城市交響樂影像系譜，不僅是臺灣默片另類歷史的一部分，在作品中也可以觀察到他們對於東亞城市風貌的生成與地景急速變動下的現代性焦慮。

2019年底，空總臺灣當代文化實驗場（C-Lab）與法國「音樂與聲響研究統合中心」（IRCAM）在臺灣成立聲響實驗室，合作目的是以新聲響科技的探索來與文化藝術結合發展。同年11月22日至30日舉辦為期一週「C-Lab聲響藝術節：Diversonics」，於空總C-Lab及臺北市中山堂演出多件臺灣、法國聲音科技作品。其中，由C-Lab與國家電影中心共同製作的《重訪臺北之晨》，乃是由近年來多著力於電影配樂領域的音樂人林強，和作曲家陳家輝兩人，分別與臺灣聲響實驗室聲音工程團隊一同參與的跨界合作計畫，並結合Ambisonics技術的環場音像裝置，為白景瑞導演1964年無聲影片《臺北之晨》製作配樂。實際上，在此策展之外，林強與國家電影中心的合作，除了上述的《臺北之晨》之外，還包括將劉吶鷗《持攝影機的男人》重新配樂。兩部默片無巧不巧，都是以電子音樂為主來凸顯臺灣早期影像的視覺性實驗，重新賦予臺灣默片的聲音想像。從阿帕度萊（Arjun Appadurai）所定義的全球文化流動之「媒介景觀」（mediascapes）來看，電影聲音的研究與探索非傳統聲音形象的製作緊密相連，由此而來的作品是由製作、傳輸、儲存和接

3. 邱貴芬，《「看見臺灣」：臺灣新紀錄片研究》（臺北：臺大出版中心，2016），頁17。

收等新技術共同創造的，這類作品可在更廣泛的跨界領域內傳播，並以移動技術、不同種族之間的認同和伴隨著全球化的聲音為標誌。這種發展所需要的研究不僅僅處於多元文化的交界處，也存在於觀眾、文本、展示空間以及多樣化語境的文化網絡裡。⁴ 本文以林強兩部默片的全新配樂作品為例⁵，透過米歇爾·席昂（Michel Chion）對視聽統一的整體性研究所提出的同步合成（synchresis）觀點⁶，重新理解兩部默片經過聲響配置後的全新視聽部署，如何造成視聽分割、凹陷的視聽造型與視聽不協調（audiovisual dissonance）等效果？同時，針對這兩部默片音樂設計的分析或許是回應以媒體考古學（media archaeology）書寫媒介史的另類路徑，也或可將之視為對老影像回收、再生、加值的擴延電影的美學實踐。

二、數位招魂術：從「無聲」默片到「有聲」默片

2012年奧斯卡金像獎的頒獎典禮上，有兩部影片囊獲了主要獎項，它們分別是馬丁·史柯西斯（Martin Scorsese）執導的3D電影《雨果的冒險》（*Hugo*, 2011），與米歇爾·哈札納維西斯（Michel Hazanavicius）執導的黑白音樂電影《大藝術家》（*The Artist*, 2011）。除了票房成績亮眼之外，兩部作品不約而同的存在召喚現場觀眾回到早期默片觀影情境的企圖，重新標舉早期默片的光榮歷

4. Jay Beck and Tony Grajeda, "Introduction: The Future of Film Sound Studies" in *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008), p. 17.

5. 本文分析兩部默片的配樂版本，非現場展演的版本，而是國家電影中心出版之《臺北之晨X持攝影機的男人全新配樂版DVD》中，由林強配樂的《臺北之晨》5.1聲道（聲景配樂）和《持攝影機的男人》stereo兩個版本。

6. 席昂所謂同步合成（synchresis）指的是視聽同步（synchronism）與視聽綜合（synthesis）的結合。參考Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen* (New York: Columbia University Press, 1994), p. 63.

史，如何作為當代數位影像製作、映演形式與底片修復的優勢姿態。保羅·佛雷格（Paul Flaig）和凱薩琳·格魯（Katherine Groo）首次以「新默片」（New Silent Cinema）來標示這個來自歐美，向默片歷史作為影像遺產的致敬，以及對於當代科技技術的回應。「新」或許是在電影史發展過程中屢屢出現的嶄新潮流或形式實驗，但更重要的是對於「舊」的歷史分類的挑戰，特別是對默片這一個歷史脈絡中的類型重新賦予新生命。⁷ 然而，除此之外，包括當代藝術家、新浪潮導演與實驗影片作者也在早期電影經典作品中尋找到新的創作靈感。安迪·比爾特威斯特（Andy Birtwistle）開啓了多樣電影形式之間的視聽性（audiovisuality）—包含了實驗電影一來建構電影聲音的理論。⁸ 安奈特·戴維森（Annette Davison）則透過對1980至1990的非好萊塢電影聲音研究，指出高達（Jean-Luc Godard）、賈曼（Derek Jarman）、溫德斯（Wim Wenders）等歐洲導演們如何將經典敘事電影的配樂重新配置於他們的創作之中。⁹ 霍莉·羅傑斯（Holly Rogers）則針對早期實驗電影與錄像的視聽關係進行深度的研究。¹⁰ 在近期的《實驗電影的音樂與聲音》（*The Music and Sound of Experimental Film*）論文中，則特別指出具有革新聲響的實驗電影與電子音樂之間高度的關聯性，而這是源自1930年至1950年發展的「電

子音響音樂」（electro-acoustic music）的發展脈絡。¹¹ 本文所聚焦分析的兩部臺灣默片《持攝影機的男人》與《臺北之晨》的全新配樂版本，不僅是老影像的數位掃描與數位修復的結果，更因為電子音樂與環境聲響的重新部署，因此可置於前衛電影的脈絡下進行討論。

相對於高達《電影史》（*Histoire(s) du cinema*, 1989）中，將早期電影的影像蒙太奇作為修辭學式的史詩書寫，臺灣這幾年來也開始出現引用檔案影像的創作策略，譬如《日曜日式散步者》（2017）為描述日治時期臺灣超現實主義詩社的紀錄片，透過對早期默片的重新詮釋與音畫錯位的剪輯，重新激發當代觀眾對殖民現代性的反思。2018年國家電影中心和公共電視合作的《時光臺灣》計畫，邀請14位新世代導演運用其典藏的檔案影像進行短片創作，完成作品多從導演個人的生命經驗或美學視角出發，將過去的檔案影像與個人當下生命史平行敘事接合，透過黑白默片、電影殘本或新聞影片的活化應用，在短片中展示呈現平行時空的「視差觀點」（Parallax view）。

除了檔案影像的數位修復與應用，兩部默片重新配樂的策略，也是一種媒介考古學下的另類轉身。埃爾基·胡塔莫（Erkki Huhtamo）與尤西·帕里卡（Jussi Parikka）認為媒介考古學之所以興起，乃是因為當前受到廣泛認可的當代媒介文化和媒介歷史的書寫，往往只是選取其中一部分進行敘述，出於疏忽或意識形態的偏見，過往研究者常忽略媒介之物質條件與發展脈絡。媒介考古學通過指出歷史中迄今未被注意的連續和斷裂，希望挑戰現代媒介文化和理論對歷史研究的漠視態度。因此，媒介考古學希望建構出關於媒介被壓制、被忽視和被遺忘的另類歷史。¹² 回

7. Paul Flaig and Katherine Groo, "Introduction: celluloid specters, digital anachronisms," in *New Silent Cinema* (London: Routledge, 2015), p. 2.

8. Andy Birtwistle, *Cinesonica: Sounding Film and Video* (Manchester: Manchester University Press, 2010).

9. Annette Davison, *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: cinema soundtracks in the 1980s and 1990s*, (London: Routledge, 2017).

10. Holly Rogers, *Visualising Music: Audio-visual Relationships in Avant-Garde Film and Video* (Saarbrücken: Lambert Academic, 2010) and *Sounding the Gallery: Video and the Rise of Art-Music* (New York and Oxford: Oxford University Press, 2013).

11. Holly Rogers, "Introduction," in *The Music and Sound of Experimental Film*, edited by Holly Rogers and Jeremy Barham (Oxford: Oxford University Press, 2017), p. 9.

12. Erkki Huhtamo, and Jussi Parikka. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications* (Oakland: University of California Press, 2011), p. 3

顧臺灣電影史書寫，早期默片既不在主流電影史的書寫脈絡中，又地處在紀錄片發展史中的邊緣位置。本文聚焦的林強默片配樂版本，可謂不僅重置了不同時空的媒介屬性，又擴充默片作為早期時間藝術的物質條件與儲存形式。換句話說，對於此種數位時代音像實驗的討論，如同西格弗里德·齊林斯基（Siegfried Zielinski）媒介考古學的觀點，繼承了傳科系譜學的徑路，不重視歷時性，而是聚焦媒介之間的斷層、裂縫與偶然性，並針對各個技術媒體獨有的時間特性的回顧。¹³ 因此，本文將延伸他對於媒介共時性、不囿於時空限制、無限迴返的復現特性的關注，討論由林強全新配樂的兩部早期默片，試圖理解影像與聲音兩種媒介的音像部署，並重新評估數位技術介入後的時間藝術。

三、時空錯置：新默片的視聽部署

在電影聲音理論研究方面，席昂使用了多數人能夠理解的商業術語「增值」（added value）一詞來表述影片中的聲音價值。席昂認為增值是「富於表現力和富於資訊量的價值」，因此，「有了這些價值，聲音可以充實一個給定的影像，以產生確切的印象，在一個人的直接或記憶的經驗中已存有這種印象。」但是，「增值」看似雖然強調音樂對於影像的立體感，但其實電影聲音並非必須，因為「聲音僅僅複製了它在現實中自然產生的意義，要麼全憑它自身產生，要麼由他與影像的差異而產生。」席昂在電影聲音研究中創造了「增值」這個術語，其實本屬於政治經濟學門領域，然而他卻賦予了一個雙關含義。原本是來自法國購買商品和服務的增值稅（value added tax），進而引申出文本增值（value added by text）。¹⁴ 換句話

說，聲音的增值建立在符合傳統視聽合成的基礎上。因此，增值影響的程度，都需要經過詳細分析，包括對個別作品的聲音技術與實踐價值一起評估。

在視聽加值的基礎上，林強參與《持攝影機的男人》與《臺北之晨》兩部默片的配樂計畫，其實不是偶然。林強雖然最早是以臺語流行歌手出道，出版3張臺語專輯，一首〈向前走〉（1990）曾讓他享受大紅大紫的明星光環。然而因為意外參與幾部劇情長片的演出，讓他的演藝之路從流行音樂圈轉向了正逐漸走下坡的臺灣電影產業：包括參與演出侯孝賢導演的《戲夢人生》（1993）、《好男好女》（1995）、《南國再見，南國》（1996）；陳國富導演的《只要為你活一天》（1993）；林正盛導演的《天馬茶房》（1999）等臺灣電影。然而，無論是臺語歌手或電影演員，並非林強計畫長期經營的事業重心，反而是電影音樂創作如今才是他備受肯定的專業。林強的電影配樂始自為《南國再見，南國》製作的臺客搖滾〈自我毀滅〉（1996），自此之後除了與侯孝賢長期合作之外，也為賈樟柯、趙德胤、畢贛、萬瑪才旦等導演的電影製作配樂，並多次獲得金馬獎電影歌曲與電影配樂獎項的肯定。2017年，林強以《刺客聶隱娘》得到坎城影展電影音樂項目大獎，隔年更以「電影音樂創作者」身分獲得第二十屆國家文藝獎。

林強首次參與現場配樂的計畫，始自2018年5月10日，臺灣國際紀錄片影展於臺北放映「臺灣切片：1960s的電影實驗」，林強受邀為單元中的7部前衛短片現場配樂。延續「現場電影」為默片配樂的傳統，現場配樂貫穿7部默片並無間斷，而其中包含了白景瑞《臺北之晨》。¹⁵ 同年10月他則受邀至香港西九文化區參與「幻影波音：林強現場配樂」的公開活動，以特定聲音和音樂元素，為香港與臺灣的影

15. 林強親自編排的順序為《跑》（韓湘寧，1966）、《今日開幕》（韓湘寧，1965）、《臺北之晨》（白景瑞，1964）、《赤子》（莊靈，1967）、《延》（莊靈，1967）、《現代詩展 / 1966》（張照堂，1966）、《過節》（龍思良，1967）。參考童詠璋，〈現場的再發現：第十屆臺灣國際紀錄片影展「現場電影」之林強場次〉，網址：<http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_No=1794>（2020.07.10瀏覽）。

13. Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006), p. 31.

14. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 5.

像作品現場配樂。¹⁶ 2019年2月23日臺灣國際紀錄片影展移師臺中，林強則再次受邀參與「現場電影X紀錄電音派對」，與之前兩次的配樂形式較不同，這次林強則與DJ Point（許志遠）現場配樂，融合紀實影像與電子音樂的現場演出。¹⁷ 他曾提及影像配樂的經過，需要藉由影像的demo來協助音樂創作：

其實我個人比較喜歡的方式是：對方如果有先拍出一些demo，我可以邊看著影像邊做音樂。我的音樂會因他的影像，而產生一些我原本沒有想到的驚奇，因為他的影像把我的音樂帶出來。其實每個人的想像都有局限，都有一個大約固定的模式，任何創作都一樣，所以需要利用別人的刺激去開拓另一個空間。我覺得影像可以做這樣的事情，開拓一個空間與音樂互動。¹⁸

非音樂相關科系畢業的林強，專長的類型是電子音樂與電影配樂，他合作的對象大多是藝術電影導演，將他們「非戲劇性」的銀幕敘事，用電子音樂填滿。¹⁹ 除了電子音樂的製作之外，林強也會用採集的方式來豐富他的電影配樂創作。²⁰ 因此，我們將發現兩部全新的默片配樂，除了電子音樂外，也包含了採集的聲響。此

種跨越時空影像與聲響的對話，若是用席昂的話來說，即具有視聽「增值」的潛力。

此外，林強《持攝影機的男人》與《臺北之晨》的配樂創作，或可謂為一種媒介考古學式的回應。儘管這兩部早期默片在創作之初已進入有聲電影時代，但兩部影片皆不存在音軌，因此重新出土的兩部影片皆以「默片」的形式現身，音像技術實踐上體現了媒介生產的偶然性與斷裂性。因為影片聲響的缺席與遲到，直到2019年才使兩部默片有了第二個身分：「有聲影片」。從膠卷的物質載體、影片數位掃描與儲存、再過渡到數位聲響技術的執行，不只體現了跨媒介的時空錯置，更回應了1970年代以降對於電影概念擴大想像的擴延電影（expanded cinema）的展示策略。重新進行聲音製作的實驗電影／錄像，也是從無聲電影進入有聲電影的「重聲之旅」。從當代藝術的角度來看，因為膠卷式微與電影院觀影模式被個人化觀賞途徑挑戰後，轉向緬懷、懷舊、致敬，這一點即可在藝術家試圖以老舊的電影院與經典老電影為創作題材中看出，因此，過去（past）不再以一種過度格式化的方式出現，反而成爲一種顛覆力量的來源。²¹ 換句話說，全新配樂的兩部默片，在二十一世紀臺灣的當代美術館中成爲策展主體，或可視爲數位時代下「擴延電影」的另類展示。若將全新配樂的兩部默片視爲錄像藝術（video art）的「重聲默片」，分析影像與聲音重新組配的關係，則成爲詮釋默片視聽形構的切入點。默片經過視聽重新部署，完成了數位時空錯置（digital anachronisms）的實踐；或可謂於當代藝術範疇內，延續默片時代「現場電影」的一個跨媒介數位技術的嘗試。席昂曾於討論電視、錄像藝術與音樂錄影帶的媒介視聽特性時，對非商業性的錄像藝術有其敏銳的觀察：

16. 江千慧、陳智廷，〈策展人的話〉，《西九文化區》，網址：https://www.westkwoon.hk/tc/plus/whats-on-51/haunting-images-live-cinema-by-lim-giong/chapter/curatorial-essays?fbclid=IwAR0DmqWFSqa8VKnJyyv3KUL67r_X4mpOvz0H3aYGzRV78ka2uYI0TCgrtuw#tim（2020.07.10瀏覽）。

17. 黃任膺，〈臺灣國際紀錄片臺中開跑 林強柳川水岸電音趴〉，《蘋果日報》，網址：<https://tw.appledaily.com/life/20190218/IRX5FB6ZWJYWDVZGGYXEDL5A4/>（2020.07.10瀏覽）。

18. 林文淇、王玉燕主編，《臺灣電影的聲音》（臺北：書林，2010），頁251。

19. 賴家鑫，〈誠懇面對自己，才有好的創作：林強〉，《PAR表演藝術雜誌》317期（2019.05），頁68。

20. 在一個與舞者鄭宗龍對話的訪談裡，林強表示他過去也會採集日常生活中的聲響：「我都會帶著一個卡帶錄音機，把麥克風別在胸前口袋。只要去一個地方，喜歡那個聲音，我就會把它錄下來，然後把它當作是未來可以做音樂的素材。」參閱李秋玫、李宜樺，〈林強×鄭宗龍：從生活中觀想，撿拾你我的遺忘〉，《PAR表演藝術雜誌》278期（2016.02），頁33。

21. 江凌青，〈從雕塑電影邁向論文電影：論動態影像藝術的敘事傾向〉，《藝術學研究》第16期（2015.06），頁179-180。

在錄像藝術的核心，畫框的模糊性與聲音被賦予的未決身分之間很可能也有一種精確的關係——因為在電影中畫框和聲音是密切相關的，特別是通過畫外空間這一因素。一般來說，錄像藝術並不會在聲音的位置上傾注很多想法。在電影中聲音的位置是明確的：聲音是相對於虛構的空間觀念來決定的，並且這個空間擴展到畫框之外，隨著構圖的變化而不斷地被重置。任何情況下，影像都是出發點。²²

席昂似乎認為，錄像藝術在大多數的展示情況下，影像的主導性可能超過聲音，然而在聲畫的配置中，畫框內外與聲源位置的相對關係更形重要。但席昂也承認，對於錄像藝術來說，他的研究仍在初步階段，意味著對於錄像藝術中聲畫配置的理論框架，需要更多案例分析來予以補充。林強參與配樂的兩部默片，已非過去於影院播放的電影形式，除了現場展演之外，之後又以數位光碟（DVD）的儲存形式出版，提供個人化觀賞途徑，而非公開性的戲院觀影體驗。林強全新配音的版本，則在原先只有影像的基礎上加入了新的聲響素材，並主要以電子音樂和採集聲響強化聲景的厚度，也就是透過數位化的時空錯置體現視聽契約的重新配置。這裡所謂的視聽契約，是一種視聽不和諧的張力展示。席昂認為，為給定的影像添加聲音有上百種可能方式，除了約定俗成之外，其他的狀況，如果沒有在形式上抵觸或「否定」影像，則是將把對影像的感知帶到另一層次，可以是一種視聽不和諧：「這不僅僅是對傳統的反轉，而是對傳統表示尊重，將我們囚禁於一種與電影如何運作幾乎沒有關係的二元邏輯當中。」²³ 換句話說，視聽不合諧的效果在觀影過程中引發情動力，同時在尊重傳統視聽部署的前提下，超越二元對立的架構。下面將從視聽契約的角度對林強《持攝影機的男人》與《臺北之晨》的聲音設計進行音畫分析，進一步理解全新配樂能如何為默片「加值」？

22.Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, pp. 164-165.

23.Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 38.

四、《持攝影機的男人》：東亞城市的合成聲響

劉訥鷗《持攝影機的男人》是何種類型的紀實影片？是業餘電影、家庭電影、日記電影或旅行電影？最大公約數可能是業餘者的前衛影像實踐。²⁴ 其次，此片向維多夫（Dziga Vertov）《持攝影機的人》（*Man with a Movie Camera*, 1929）致敬的意味濃厚，雖然在形式與風格上，乃至於鏡頭的反思性都不足以與維多夫相提並論，但至少從文學創作者與影像創作者的雙重身分上，看得到劉訥鷗影像風格中的跨文化、跨地域與跨媒介的創作體現。²⁵ 最令人關注的是，張冷在他的默片中發現了「隱喻性聲音」。對她來說，默片中的「隱喻性聲音」指的是「攝影機、身體運動和剪輯所暗示出的節奏與音樂性。」²⁶ 具體來說，張冷主張在默片中可以體察日常生活空間、電影院裡與電影銀幕上的多元聲音。更重要的是，來自西方現代主義的「城市交響樂」電影樣式最能體察到「隱喻性聲音」，因為《持攝影機的男人》不僅如上述所說，跨越多種早期默片的類型，其主題上也跨越了不同城市的空間，可以說是複數的「城市交響樂」。而這種結合體感經驗與都市音景，透過攝影機運動、攝影機角度變化與蒙太奇等等視覺元素，正如張冷所說，「有力的喚起一種音樂性與充滿活力的聲音環境。」²⁷

24. 相關討論可參考廖金鳳，《臺灣紀錄片「前史」：紀實影像、家庭電影到紀錄片》（臺中：國立臺灣美術館，2008）；李道明，〈劉訥鷗的電影美學觀〉，收錄於康來新、許秦泰編選，《劉訥鷗》（臺南：國家文學館，2014）；王萬睿，〈「東亞」的誘惑：劉訥鷗《持攝影機的男人》與殖民現代性的迷思〉，收錄於解昆樺，《流動與對焦：東亞圖像與影像論》（臺中：國立中興大學出版中心，2019）。

25. 王萬睿，〈凝視身體：劉訥鷗的影像論述與實踐〉，收錄於李道明主編，《動態影像的足跡：早期臺灣與東亞電影史》（臺北：遠流，2019），頁292。

26. 張冷，〈劉訥鷗與《持攝影機的男人》：隱喻性聲音、節奏性與跨文化之媒介性〉，《文學》，2018春夏卷（2018.11），頁137。

27. 張冷，〈劉訥鷗與《持攝影機的男人》：隱喻性聲音、節奏性與跨文化之媒介性〉，頁141。

1920年代，城市交響樂是一種前衛電影的分支，其表現在未來主義、結構主義和包浩斯主義影響下的形式和節奏上，如阿爾貝托·卡瓦爾康蒂（Alberto Cavalcanti）《時光流逝》（*Nothing but Time*, 1926）、瓦爾特·魯特曼（Walther Ruttmann）《柏林：大都會交響曲》（*Berlin: Symphony of a Metropolis*, 1927）與《持攝影機的人》3部默片的主題都表現了對城市生活、城市運動和現代生活的瘋狂，也體現受到美國文化影響的特點。²⁸ 如果說，劉訥鷗《持攝影機的男人》（1933）向《持攝影機的人》致敬，而《持攝影機的人》受到《柏林：城市交響曲》的影響，那麼可以拉出一條1920年代前衛電影與城市交響樂的脈絡。魯特曼將錄像電影從純粹形式轉化成為音樂上的「世界性象徵主義」，由於他對平面幾何學的熟稔，他另一部代表作《樂曲I-IV》（*Lichtspiel: Opus I-IV*, 1921-1925）決定性地將屏幕外的空間與多個平面結合起來。魯特曼也研究了節奏與停頓的關係，包括緩慢不規則的間斷，而這些間斷都有助於獲得更好的速率。²⁹ 《樂曲I-IV》讓人回想起那些令人驚訝的畫面、窗口和攝影機快門之美。如果維多夫《持攝影機的人》承繼了《柏林：城市交響曲》的美學，那麼劉訥鷗《持攝影機的男人》的城市交響樂，也回應了東亞城市裡多變的攝影機角度，並企圖展示充滿節奏、傾斜的幾何圖形與交通工具來往頻繁的視覺音景。

依照《持攝影機的男人》無聲影片的5卷的地理空間來看，分別是〈東京卷〉的東京市區與市郊、〈廣州卷〉的海灣與市區、〈人間卷〉和〈遊行卷〉的南部鄉村與廟會、〈風景卷〉滿洲國的公園與新市鎮。作為一部私人日記式旅遊紀實影片，全新配樂則跟著剪接的節奏進行，席昂認為，無聲電影的攝製一方面對快速事件蒙太奇有一定偏愛，二方面在拍攝時攝影機大多將影像簡化到極致，這是為了限

制空間中探索性的感知，以便促進時間上的感知。³⁰ 《持攝影機的男人》不難發現快速剪輯下極簡的影像風格，林強則透過電子音樂與環境聲響的點綴，在實驗電影美學脈絡下以同步合成的效果來突出聲響效果。所謂實驗性電影聲畫的同步合成，席昂認為是「相互沒有任何關係的影像與聲音，在我們的感覺中形成令人可怕但不可避免、無法抗拒的結節」³¹，這種聲畫的同步合成在一些實驗電影或錄像中很常見，觀眾感受到影像與聲音完全無關卻又無可抗拒的接連在我們的感知中。

針對《持攝影機的男人》默片中再現了劉訥鷗家庭生活與東亞城市的景觀，林強提到：「我思考如何用音樂產生精神或文化上的連結，用當代表現的形式，一種抽象的音樂美感。」³² 在林強的配樂策略裡，其實已經劃分出《持攝影機的男人》的兩個主題，其一為臺灣鄉村生活型態的家庭影像（〈人間卷〉與〈遊行卷〉），其二為東亞城市影像（〈風景卷〉、〈廣州卷〉、〈東京卷〉）。綜觀這5部系列影片，皆是以電子音樂與環境音景構成；而所謂的「抽象的音樂美感」，則是突出極簡的工業聲響氛圍。這部原本無聲的業餘紀實影片，在配樂上，可謂實踐了實驗電影中的聲畫辯證策略：「同步合成使配音、後期同步和音響效果混錄成為可能，並且在這一過程中有很廣泛的選擇空間。」³³ 5部短片各有其畫面敘事，極簡的電子音樂為基底的配樂也烘托出林強想要凸顯的不同的主題。

〈人間卷〉紀錄劉訥鷗臺南老家的日常生活，畫面呈現家人與孩童之間的互動，有多處兒童嬉戲的場景，是少數臺灣早期關注兒童家庭生活的默片之一。林強的版本裡除了電子音樂的鋪陳，值得注意的是另有5處孩童的人聲部署。首先，片頭一開始女人帶著孩子出場的鏡頭後，隨即有著兒童全身的遠景，剛學會走路的兒

30.Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 11.

31.Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 63.

32.林強，〈關於創作：《持攝影機的男人》〉，《臺北之晨X持攝影機的男人全新配樂版DVD》（臺北：國家電影中心，2019），頁3。

33.Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 63.

28.居伊·戈捷（Guy Gauthier）著，康乃馨譯，《百年法國紀錄電影史》（北京：北京大學出版社，2019），頁76-77。

29.A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video* (London: BFI, 1999), p. 39.

童向攝影機位置走來，下一顆鏡頭則是兒童的臉部特寫。在後兩個鏡頭中，林強在極簡風格的低頻音樂統一整段調性之外，加入了兒童牙牙學語的人聲，與畫面中吐舌垂涎的口型有著交互作用的視聽關係。緊接著兩個鏡頭之後，另一個男孩走向鏡頭前，配樂上則再次出現嗚咽的人聲。約兩分鐘後，則是另一位女孩在鏡頭前左右走動，這時則是置入女孩的笑聲。接近片尾處，則有第4次的人聲配置，這次則是一位坐在藤椅上周歲左右的嬰孩，透過半身與遠景交錯剪接的鏡頭，搭配無意義的發聲練習。最後，是孩童玩盪鞦韆，發出驚呼且興奮的叫聲。從這幾處正向人聲（frontal voice）的視聽部署，可以看出林強希望強調的是兒童的身分與活力，雖然本段有劉吶鷗本人入鏡，甚至有火車進站的場景，但在全新配樂版中，透過採集不同年齡層的孩童聲音，點綴式插入大人視角的家庭日常，凸顯兒童才是本段影片的聲景中的主體。

〈遊行卷〉與〈人間卷〉拍攝地點都是在臺灣，〈遊行卷〉則是聚焦廟會遊行，林強的配音版本讓環境聲響成為本卷的主要角色，雖然以低頻電音為基礎，然而相較於〈人間卷〉點綴的童言童語，〈遊行卷〉直接以鑼鼓搭配女性吟唱的歌聲開場，伴隨舞獅與揮旗，跟著畫面上的鞭炮燃起，炮聲也隨之點綴，然音畫卻有時間落差，刻意放大與延宕營造同步合成的聲響效果。（圖1）除此之外，跳加官、



圖1 劉吶鷗，《持攝影機的男人》之〈遊行卷〉影片截圖。
* 本文附圖皆由林建享導演授權。

踩高蹺等活動中，爆竹聲有時是畫框內的擬音，有時是畫框外的音源。從聲響的延續性，擴展了畫外空間，呼應當下臺灣廟會熟悉的聲響空間。³⁴ 因此，〈遊行卷〉的配樂以當代廟會的聲音素材與人聲吟唱的混音為主，與1930年代臺灣街景中宗教集會的活動影像產生時空錯置的距離感，當動作的擊響搭配聲音成為不準確的同步點，乃是聲音—影像之中佔優先地位的非共時性表達，聲音對畫外空間的調整，則可以擴大與強化對畫框中地景的疏離感，強化以聲響為主調的實驗音畫配置。

〈風景卷〉、〈廣州卷〉和〈東京卷〉則是在臺灣之外的城市拍攝，相較上述兩卷點綴當代採集聲響，這3卷的電子音景則躍升為時間敘事的主軸，強化跨城市交響樂的實驗風格。〈風景卷〉從奉天開始，三分之二的篇幅是滿州風光，有北陵、新京公園和大和旅館，最後在港邊登船，回到臺南的鄉村田野的懷抱，影片結束在自家的洋房老屋的仰角鏡頭（圖2）。〈風景卷〉只有在港邊呈現風聲的效



圖2 劉吶鷗，《持攝影機的男人》之〈風景卷〉影片截圖。

34. 針對此環境音的來源，筆者去信詢問林強，他表示〈遊行卷〉的環境音設計大部分是去現場錄製。

果，強化其抽象的視聽經驗與域外殖民風情。〈廣東卷〉是劉吶鷗偕黃嘉謨與一群演員到廣東拍攝電影《民族兒女》的過程。³⁵ 本卷前半部分運鏡流暢，節奏輕快，臉部特寫鏡頭表述著旅人的喜悅，在鏡框中身體不斷移動的遊歷行程裡不時拍照露出搔首弄姿的特寫表情（圖3、圖4），並在影片中段搭配女人聲吟唱，如唱詩班異國情調的渲染音景，凸顯鏡框中婀娜多姿的女性身體與廣東郊區空間的格格不



圖3 劉吶鷗，《持攝影機的男人》之〈廣州卷〉影片截圖。



圖4 劉吶鷗，《持攝影機的男人》之〈廣州卷〉影片截圖。

35.王茵茵，謝汝萱譯，〈由「持攝影機的男人」拍攝的電影〉，《電影欣賞》37.3（2019.09），頁59。

入。〈東京卷〉則有不少東京街頭的地景紀錄，類似維多夫和魯特曼作品的仰角鏡位與傾斜構圖（圖5），此卷配樂則以極簡風格的電音為主，低頻的現代主義調性，主題樂段的重複迴圈，與1930年代東京的現代性城市空間進行當代的聲響對話。

默片《持攝影機的男人》的影像，或無法完全脫離「帝國日本在東亞透過轉譯西方現代性包裝下的殖民主義。」³⁶ 但是，林強全新配樂的版本，則將「失聲」的殖民地動態影像，重新部署了具有現代性意義的實驗聲景。5卷大略分成了兩種配音策略，〈遊行卷〉與〈人間卷〉皆是以臺灣地景敘事為主，在這兩卷中相對的以環境音景為主，聲音素材與當代音樂混音的效果強化了鏡框內空間的連續性與鄉村地域性的認同感。相反的，〈風景卷〉、〈廣州卷〉和〈東京卷〉這3卷的配音則相對抽象，整合殖民地與東亞城市之間的現代性意象，在配樂風格上傾向於現代都



圖5 劉吶鷗，《持攝影機的男人》之〈東京卷〉影片截圖。

36.王萬睿，〈「東亞」的誘惑：劉吶鷗《持攝影機的男人》與殖民現代性的迷思〉，頁254。

會氛圍。林強以極簡音樂為主調，演繹重複性的電音節奏，透過視聽不和諧來串連跨國都會空間地景，填補了1930年代劉吶鷗在西方實驗電影風潮影響下，遲來的殖民現代性視覺欲望的回聲。

五、《臺北之晨》：城市聲景的不和諧變奏

《臺北之晨》原為白景瑞導演進入中影工作之後的第一個拍攝計畫，卻因故夭折，成為一部不但沒有公映，也沒配上任何音效與音樂，直接被冷凍在中影庫房多年的影片。這部原本是聲片的默片，直到2008年才首次入選臺北電影節「向影人致敬單元」公開放映。³⁷此次放映活動也參照「現場電影」的形式，由導演鄭文堂與樂團「阿飛西雅」合作現場配樂，如同回應早期默片現場配樂的傳統，也是「當代音聲創作者對於歷史影像的再創造。」³⁸然而，回顧1960年代《臺北之晨》曲折的製作背景，白景瑞曾向時任中影總經理的龔弘提出拍攝計畫，想拍一部「沒一句對白、沒有一句說明，沒有音樂」³⁹，但有「環境音」的紀錄片⁴⁰。換句話說，原本

的構想是拍一部只有環境音而無旁白與音樂，具有高度實驗性質的紀實影片。然而從中影的製片角度來看，這部影片並不具有積極正面的政治宣傳意義。黃仁指出，此片之所以只有剪輯而未配音，沒能完成所有後製工作，乃是因為中影總經理龔弘與白景瑞的美學觀點差異：

龔弘要把臺北市的早晨拍得很美，可是，事實上臺北市並不美觀。很多建築雜亂無章，如果站在高樓上向下觀望，更看不到臺北市美麗的部分。白景瑞主張寫實，應當表現臺北實際的情況，否則即失掉拍攝該片的意義。於是，工作暫時停止了。⁴¹

依照龔弘對《臺北之晨》的負面評價看來，乃是因為白景瑞拍出了城市的「雜亂」，而非美化的首都臺北，因此造成《臺北之晨》的計畫終止，甚至冷凍了將近四十年才出土。現在可以問的是，影片中的臺北為何不美？如果有了音樂或音效的介入後，會改變影像中城市空間的再現嗎？參照林強對於《臺北之晨》默片的全新配樂，或可從實驗影片的同步合成的角度來思考。⁴²前述提及，在實驗影像不強調同步點，而更聚焦同步合成，旨在創造沒有任何關聯性的聲畫配置，譬如將一連串隨機的廣播聲與視覺事件組配，有些能夠做出同步點，但有些則不能，這牽涉到聲響與影像自身呈現自身的表達，陷入一種相互強化的樣式、或一種沒有簡單規則的聲畫配置系統。⁴³《臺北之晨》全新配樂版，則是強化了影像與聲音兩種媒介技術的對位關係。據林強說法，本片「採用電子音樂的抽象形式，藉著音波的震動穿越時空，回到影片裡與曾在這座城市的前人交流。」⁴⁴換句話說，透過電音與環境音

37. 林建光，〈無名的感動：談《臺北之晨》的「寫實主義」〉，《文山評論：文學與文化》第6卷第1期（2012.12），頁54。

38. 王冠婷等，〈重訪臺北之晨：走進一齣無聲電影的音場〉，《空總臺灣當代文化實驗場|活動快訊》第5期（2019）。

39. 張靚蓓，〈龔弘：中影十年暨圖文資料彙編〉（臺北：文化部，2012），頁249-250。

40. 林盈志曾為文說明白景瑞原來的構想是「任何對話與旁白，只有在現場收錄的參考音供作音響效果」。依據賴成英的回憶，白景瑞只有「找了各種各樣的聲音，組合成臺北的聲音環境」。李行回憶他與白景瑞的對話：「我想拍一個沒一句旁白、沒有一句說明，沒有音樂，我想拍一部紀錄片」。綜合以上三人所述，白景瑞原初的構想，可能是拍攝一部沒有音樂和旁白，但有環境音的紀錄片。以上三人說法參見林盈志，〈起跳的高度——白景瑞的處女作《臺北之晨》〉，收錄於《臺灣當代影像1930-2003：從紀實到實驗》（臺北：同喜，2006），頁50。賴成英與李行的部分參見張靚蓓，〈龔弘：中影十年暨圖文資料彙編〉（臺北：國家電影資料館，2012），頁249-250。

41. 黃仁，〈電影阿郎——白景瑞〉（臺北：亞太，2001），頁24-25。

42. 沈曉茵（2010）認為《臺北之晨》呈現的臺北意象是和諧一致，沒有文化衝突的議題；黃猷欽（2013）則強調影片的臺北眾生相是有機互存的整體，本文延伸兩人對於影像的詮釋而進行視聽分析。

43. Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 63.

44. 林強，〈關於創作：《臺北之晨》〉，《臺北之晨X持攝影機的男人全新配樂版》，頁3。

的全新聲景部署，更強化了《臺北之晨》「未竟」的實驗影像風格。默片《臺北之晨》數位掃描前，是由兩盤膠卷所組成，第一盤約11分鐘，第二盤約9分鐘。⁴⁵而在林強《臺北之晨》版本中，音景有前後兩部分的結構，兩盤的接合處，剛好是教堂中十字架的耶穌，與冒煙的蒸汽火車頭，而這正好成為林強配樂的分界點。兩段的分界點產生了不同的聲響美學策略，如同陳平浩的分析中指出，林強版本的《臺北之晨》前半部分是寫實音景，搭配或從屬畫面的音效；後半部分則是音畫分離的電音和噪聲為主，從有序頻率波，漸為失序的噪音線。⁴⁶

林強版本的《臺北之晨》前半段以蟲鳴鳥叫的環境音場為主軸，在城市空間中創造城鄉疏離感的視聽效果。後半段強化電音與噪音的聲音造型，乃是視聽不和諧（audiovisual dissonance）的實驗聲響音景。前半段的第一個特色是透過蟲鳴鳥叫的鄉村音景串連每個鏡頭，在都會地景中建立視聽的異質性。從第一個鏡頭開始，攝影機運動從水平向右橫移再往上仰角，然後往左邊橫移，在這個移動的景框下，觀者看到了新臺北旅社、中國旅行社、臺灣大飯店與臺北航空站等建物地標，在配樂版本中建構了新的電子聲景，並以狗鳴和鳥鳴強化臺北曾經作為一個「鄉村城市」⁴⁷的音景。現代化的交通工具是1920年代城市默片的母題之一，然而首段相關的現代化指涉空間卻只有空曠的機場與充滿三輪車與腳踏車的街景，不見火車與汽車。主要的動態活動包括挑夫前往市場買賣、總統府前交接的憲兵、公園運動的民眾、早餐店準備上班的上班族、騎腳踏車的送報伙、劇校練功的學生、或是佛寺、清真寺與教堂裡井然有序的宗教活動。換句話說，儘管是拍攝臺北的早晨時光，但首段的影像其實呈現一個城市鄉村的景，也因此一個充滿蟲鳴鳥叫的環境音主

軸裡，這種視聽不協調性，卻是一種視聽契約上的必然。除了持續性且具鄉村指涉的非城市環境音景，首段另一個聲響特色則是由同步合成的音效段落，強化的是非寫實的異質聲響。這種結構常出現武術和打鬥電影中，強調動作與聲音的同步性。席昂認為：「同步點（point of synchronization）是視聽段落中一個聲音事件和一個視覺事件相匯並處於同步狀態的重要時刻，它是同步整合的效果下特別顯著的點。」⁴⁸在首段中，寫實音景表現在同步點上，包含清道夫清晨在馬路清掃落葉、早餐店炸油條的滋滋聲、藝校身段練習時的鑼鼓點、伴奏的胡琴與古箏等等，這在一個1960年代的城市鄉村空間裡，為數不多的同步合成的音效段落大多短促，是一種短暫但清晰的聲響，具有直接在意識中銘刻其形式和音調的優勢，並在意識中不斷重複。然而，上述的清晨聲響，在城市與鄉村曖昧的時空下，錯置或點綴了1960年代的視聽同步點，將影像與聲音準確的縫補，卻成為一種「不可能同步」的同步之異質聲響。

在後半段的配音段落中，則出現整段非敘境音樂，也就是林強擅長的電子音樂、效果器運用與變奏噪音，在這個充滿當代音場的調性中，回應的是1960年代的臺北都會空間，與前一段的城市鄉村做了一個區隔，這是在白景瑞原本的劇本中沒有明顯標示出的段落差異。第二個段落的開始，就是這個特寫蒸汽火車冒煙的器械動態，象徵人們上學上班的信號，揭開城市繁忙的視覺符碼，聽覺上則充滿電子聲響的彈跳節奏。接下來第二至七個鏡頭，成了一個左右交叉的交通工具移動網絡。第二個鏡頭，是公車站公車陸續營運，由畫面左邊向右邊行駛出站，第三顆鏡頭是低角度拍攝蒸汽火車頭由畫面右邊往左邊橫移，第四顆鏡頭則是先捕捉天橋上的公車從左至右的順序出班，鏡頭由上往下面對火車往攝影機方向行駛而來，然後公車與火車在畫面上交叉而過。第五個鏡頭是平交道柵欄放下，攝影機固定在火車上，

45.林建光，〈無名的感動：談《臺北之晨》的「寫實主義」〉，頁52。

46.陳平浩，〈舊電影，新聲景：全新配樂後的白景瑞《臺北之晨》〉，《國影本事》第16期春季號（2020），頁11。

47.林文淇，〈鄉村城市：侯孝賢與陳坤厚城市喜劇中的臺北〉，《藝術學研究》11期（2012.12），頁1-48。

48.Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, p. 58.

隨著火車行進有如一顆前進的推軌鏡頭，平行逐漸仰角拍攝鐵軌旁與民宅交錯的纜線。最後一個固定鏡頭再回到地面的鐵軌旁，讓火車從畫面的右方出鏡。這段彷彿如同「城市交響樂」火車與公車交錯而過的平行剪接，幾何線條般地組織了一連串規律整齊的動態影像。特別在蒸汽火車啟動時接合了汽笛鳴響、車輪滑行磨擦聲與平交道升降的警示聲等強化環境音場，電音的一貫性也讓這些可能被視為交通工具生產的「噪音」，形成一種穿越時空但呼應紀實影像的「超現實」的回聲。

在西方的早期無聲電影研究中，芭芭拉·曼聶爾（Barbara Mennel）指出，都市場景，如街道、天際線和酒吧，都是重要的都市標誌。街道在早期無聲電影的影像運動中，更是一種佔足優勢的場景。許多城市電影會納入城市街道的鏡頭，作為重複出現的主題而不推進敘事。⁴⁹《臺北之晨》的後半段裡，在攝影機眼中的火車與公車影像運動之後，不同年齡、身分、階級的身體運動也搭上工業城市的運轉節奏，加上電音主旋律的強化下，不同的場景用環境音分別凸顯空間屬性。後半段出現的臺北人，大致分成學生、工人階級與中產階級。中產階級家庭原本就是敘事的主線，片尾以工人階級的父子騎腳踏車共遊鐵橋結束，似有意透過配樂跨越階級意識。當父親騎單車載著女兒上幼稚園，著旗袍的母親則乘坐三輪車不疾不徐地到市場肉攤買牛肉，這條家庭敘事線的聲響表現，以活潑電音節奏伴隨著身體的律動性。換句話說，此段配樂的重點，乃是透過重複又簡約的電子聲響貫穿工人階級與中產階級的早晨時光。無論是在傳統市場工作的魚販和肉販叫賣聲、高中校園的儀隊踏步、大學課堂的合唱、紡織廠女工打卡聲、交換機房的接線電流聲、煉鋼廠的金屬碰撞聲、櫃檯的打字聲和珠算聲，在電音與噪音的非敘境視聽流的內部邏輯中，提供了非一致性的聲畫合成。更重要的是，原來整部片聚焦人民晨起活動的圖像，呈現勞動者或學生整齊劃一的影像運動，一如冷戰戒嚴體制中的統治階級，透

過如宗教、教育、家庭等意識形態國家機器，人民的身體被規訓和自動化的器械互相連動。在林強啓用電音和噪音變奏出城市一身體的節奏感之後，不只是對資本主義興起後市民日常生活異化的回應，也隱喻了東亞冷戰下技術治理的荒謬感。後半段林強的聲響實驗，讓電音與噪音的聲線擾動，看似將一連串隨機的環境聲與視覺事件搭配起來，通過同步合成逐步拒絕寫實聲響的整合，將原本具有宣傳色彩的但失敗的《臺北之晨》，將規訓的身體從冷戰時空解放出來，深化了音景與影像的跨時空辯證性。

從環境音過渡到電音，最後剩下噪音聲波，從無聲影片到有聲影片的重新視聽部署下，林強的全新配樂版本讓1960年代《臺北之晨》的城市再現，透過上述的視聽同步合成的分析，其實把原本屬於1920年代實驗電影的致敬影像系譜⁵⁰，透過全新部署的音景，強化了《臺北之晨》默片的前衛性風格，同時也再次確認本片於西方早期紀實影像系譜中的歸屬。然而，合成二十一世紀當下的環境聲響，林強在電音主軸上縫合的音景是跨世紀的城市之聲，將《臺北之晨》的都市場景與街道空間裡的現代性經驗，通過聲音接點、聲響節奏、環境音場，如同《柏林：城市交響曲》拒絕傳統敘事的美學上，將現代性經驗透過時空錯置的視聽部署，化身為既碎片化且抽象化的冷戰都會景觀。

六、結論：聽見默片之後

如果說，對於默片的視聽全新部署，是來自於對檔案加值的另類策略，那麼林強透過聲響創作打開了數位時代對於視聽檔案的重新詮釋空間，《持攝影機的

50. 林盈志提到，本片中多個影像其實來自《柏林：城市交響曲》、《意志的勝利》和《持攝影機的人》等早期紀實影像的啓發。林盈志，〈起跳的高度——白景瑞的處女作《臺北之晨》〉，頁53。

49. Barbara Mennel, *Cities and Cinema* (London and New York: Routledge, 2008), p. 7.

男人》以合成聲響表述戰前東亞新興城市與鄉村地景的視覺張力，《臺北之晨》則企圖以合成音景隱喻冷戰時期臺灣城市的壓抑與躁動。賈克·阿達利（Jacques Attali）談噪音與政治的關係時，指出是聲音和對聲音的編排形塑成了社會，而非色彩和形式。他說：

與噪音同生的是混亂和與之相對的世界。與音樂同生的是權力以及與它相對的顛覆。在噪音裡我們可讀出生命的符碼、人際關係。喧囂、旋律、不和諧；當人以特殊工具塑造成噪音，當噪音入侵人類的時間，當噪音變成聲音之時，它成爲目的與權勢之源，也是夢想——音樂——之源。⁵¹

兩部影片透過電子音樂的抽象性、環境音乃至於噪音聲波的部署，召喚出現代性的影像幽靈，不是重拍或翻拍，而是視聽的重新部署，可視爲數位時代的「擴延電影」的另類「現聲」。在數位時空錯置的框架下，這些成爲檔案的老影片，重新透過媒介考古學的方法，從被遺棄的庫房經過數位掃描重見天日。更進一步，透過電影音樂創作者的配樂策略，極簡風格的電音主導搭配環境音素材，讓默片重生／聲，這或許是兩位導演的未竟之事。當下數位技術的發展，將當代音樂與老影像合成，時空與科技的交會，是另一種默片能透過當代藝術策展而存在的機會，若非在黑盒子影院重映，也可讓他們在不同的白盒子空間或數位媒介平臺裡，成爲透過聲音「加值」後不斷回放的時光聲影。

51. 賈克·阿達利（Jacques Attali），宋素鳳、翁桂堂譯，《噪音：音樂的政治經濟學》（鄭州：河南大學出版社，2017），頁17-18。

參考書目

- 王冠婷等，《空總臺灣當代文化實驗場 | 活動快訊》5（2019）。
- 王茵茵，謝汝萱譯，〈由「持攝影機的男人」拍攝的電影〉，《電影欣賞》37.3（2019.09），頁51-61。
- 王慰慈主編，《臺灣當代影像1930-2003：從紀實到實驗》，臺北：同喜，2006。
- 王萬睿，〈「東亞」的誘惑：劉吶鷗《持攝影機的男人》與殖民現代性的迷思〉，收錄於解昆樺，《流動與對焦：東亞圖像與影像論》臺中：國立中興大學出版中心，2019，頁231-258。
- 王萬睿，〈凝視身體：劉吶鷗的影像論述與實踐〉，收錄於李道明主編，《動態影像的足跡：早期臺灣與東亞電影史》，臺北：遠流，2019，頁279-295。
- 江凌青，〈從雕塑電影邁向論文電影：論動態影像藝術的敘事傾向〉，《藝術學研究》16（2015.06），桃園：國立中央大學藝術學研究所，頁169-210。
- 江千慧、陳智廷，〈策展人的話〉，《西九文化區》，網址：https://www.westkwoon.hk/tc/mplus/whats-on-51/haunting-images-live-cinema-by-lim-giong/chapter/curatorial-essays?fbclid=IwAR0DmqWFSqa8VKnJyvv3KUL67r_X4mpOvz0H3aYGzRV78ka2uYI0TCgrtuw#tim（2020.7.10瀏覽）。
- 李秋玫、李宜樺，〈林強×鄭宗龍：從生活中觀想，撿拾你的遺忘〉，《PAR表演藝術雜誌》278（2016），臺北：國家兩廳院，頁30-37。
- 林文淇、王玉燕主編，《臺灣電影的聲音》，臺北：書林，2010。
- 林文淇，〈鄉村城市：侯孝賢與陳坤厚城市喜劇中的臺北〉，《藝術學研究》11期（2012.12），頁1-48。
- 林強、陳家輝，《臺北之晨X持攝影機的男人全新配樂版DVD》，臺北：國家電影及視聽文化中心，2019。
- 林建光，〈無名的感動：談《臺北之晨》的「寫實主義」〉，《文山評論：文學與文化》6.1（2012.12），頁49-70。
- 居尹·戈捷（Guy Gauthier）著，康乃馨譯，《百年法國紀錄電影史》，北京：北京大學出版社，2019。
- 邱貴芬，《「看見臺灣」：臺灣新紀錄片研究》，臺北：臺大出版中心，2016。

- 張冷，〈劉吶鷗與《持攝影機的男人》：隱喻性聲音、節奏性與跨文化之媒介性〉，《文學》，2018.11，上海：復旦大學出版社，頁136-168。
- 張靚蓓，〈龔弘：中影十年暨圖文資料彙編〉，臺北：文化部，2012。
- 黃仁，〈電影阿郎——白景瑞〉，臺北：亞太，2001。
- 黃猷欽，〈存乎一新：白景瑞在1960年代對電影現代性的表述〉，《藝術研究期刊》9，嘉義：嘉義大學人文藝術學院，2013，頁87-122。
- 陳平浩，〈舊電影，新聲景：全新配樂後的白景瑞《臺北之晨》〉，《國影本事》16，2020。
- 康來新、許秦蓁編選，〈劉吶鷗〉，臺南：國家文學館，2014。
- 童詠璋，〈現場的再發現：第十屆臺灣國際紀錄片影展「現場電影」之林強場次〉，網址：<http://www.funscreen.com.tw/feature.asp?FE_No=1794>（2020.7.10瀏覽）。
- 黃任膺，〈臺灣國際紀錄片臺中開跑 林強柳川水岸電音趴〉，網址：<<https://tw.appledaily.com/life/20190218/IRX5FB6ZJYWDVZGGYOXEDL5A4/>>（2020.7.10瀏覽）。
- 廖金鳳，〈臺灣紀錄片「前史」：紀實影像、家庭電影到紀錄片〉，臺中：國立臺灣美術館，2008。
- 賴家鑫，〈誠懇面對自己，才有好的創作：林強〉，《PAR表演藝術雜誌》317（2019），臺北：國家兩廳院，頁66-69。
- 賈克·阿達利（Jacques Attali），宋素鳳、翁桂堂譯，〈噪音：音樂的政治經濟學〉，鄭州：河南大學出版社，2017。
- Beck, Jay and Tony Grajeda, *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2008.
- Birtwistle, Andy. *Cinesonica: Sounding Film and Video*, Manchester: Manchester University Press, 2010.
- Chion, Michel. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Davison, Annette. *Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: cinema soundtracks in the 1980s and 1990s*, London: Routledge, 2017.
- Flaig, Paul and Katherine Groo. *New Silent Cinema*, London: Routledge, 2015.
- Huhtamo, Erkki and Jussi Parikka. *Media Archaeology: Approaches, Applications, and*

- Implications*. Oakland: University of California Press, 2011.
- Mennel, Barbara. *Cities and Cinema*, London and New York: Routledge, 2008.
- Peter Larsen, *Film Music*, London: Reaktion Books, 2005.
- Rees, A. L. *A History of Experimental Film and Video*, London: BFI, 1999.
- Rogers, Holly. *Visualising Music: Audio-visual Relationships in Avant-Garde Film and Video*, Saarbrücken: Lambert Academic, 2010.
- Rogers, Holly. *Sounding the Gallery: Video and the Rise of Art-Music*, New York and Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Rogers, Holly and Jeremy Barham (eds.). *The Music and Sound of Experimental Film*, Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Shen, Shiao-ying (沈曉茵). "A Morning in Taipei: Bai Jingrui's Frustrated Debut, in *Journal of Chinese Cinemas* 4.1 (2014), pp. 51-56.
- Zielinski, Siegfried. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.

Giving Silent Films a New Sound: The Sound Aesthetics in Lim Giong's *The Man Who Has a Camera and A Morning in Taipei*

Wan-Jui WANG

Assistant Professor, Graduate Institute of Taiwan Literature and Creative Innovation,
National Chung Cheng University

Abstract

Following the “C-Lab Sound Festival: Diversonics” in 2019, the Taiwan Film and Audiovisual Institute released the DVD set titled “*A Morning in Taipei and The Man Who Has a Camera with Brand New Soundtrack*,” in particular, two Taiwanese classic silent films newly scored by Lim Giong. Combining electronic music with ambient sound, this version can be regarded as a piece of avant-garde art in the digital era. This article seeks to re-examine the sense of time-space compression in the two silent films, and reconsider French film theorist Michel Chion’s idea of “audiovisual contract.” According to Chion, certain pieces of audiovisual dissonance come together through synchresis and reinforce each other. Therefore, this article discusses the relationship between audio and vision in an attempt to explore how such interaction is employed to evoke digital anachronism and create dissonant harmony, insofar as to reflect on how the audiovisual strategy responds to media archeology as an alternative way of writing for the history of moving image.

Keywords: silent film, avant-garde art, synchresis, digital anachronism, Lim Giong



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts