

訪日研究成果報告書

研究テーマ：映されたパフォーマンス（日本実験映像とパフォーマンスの関係性）

研究主題：日本實驗電影與表演藝術的關係

謝淳清·2023

感謝日台交流協會給予獎助金，讓這項將會持續進行的研究，得以有啟程的契機。本文僅是初步的資料搜集與整理，未來會進一步進行廣度調查與深度分析，並期許展開具體的藝術交流活動。此外，文中所附連結相片皆摘自網路，只供於此作為閱讀參考，並無版權，特此註記。

此研究將焦點置於日本實驗電影與表演藝術的關係，及其影像化的身體展演。

日本實驗電影，出現於戰爭前後。名稱上，戰前普遍稱為「前衛電影」，1950年代後期，「實驗電影」一詞以富於新電影形象的語感開始被使用，在1960年代後期變得普及。日本實驗電影的超越規範性、無框架思考，以及跨域性等非體制（Hors-norme）美學特性，引發其與它種藝術領域及社會議題的交流，突顯影像表現的張力。

表演藝術（Performance Art）一詞產生於1960、70年代，發展於北美、歐洲、日本等地，連同事件（Event）、偶發（Happening）等當代藝術概念，涵蓋多種領域的藝術類型，指涉藝術家藉由自己的身體構成作品，成為作品主題的藝術行為。廣義上，泛指藝術家所進行的身體行為表演、戲劇、舞蹈、音樂演出等。

表演藝術與實驗電影的交集，觸及當代藝術的各個領域。擁有獨特視覺世界的日本實驗電影，於二戰前後受到海外前衛藝術的影響，涉足各種當代藝術思潮，關注多元的社會和哲學課題，發展出充滿思考與感性，融合詩意與創造性的個人作品。尤其，關於表演藝術的影像化，日本實驗電影曾透過其美學手法，創作出以舞蹈為表現的影片《肚臍與原爆》（へそと原爆，1960）。畫面融合海濱風景、現代爵士樂、舞蹈身體，以及作者細江英公的黑白攝影，讓身體的各種感知與造型，成為歷史、文化或政治面向的隱喻。

另一方面，從藝術發展進程看來，電影與表演藝術之間確實存在著密切關係。電影初期即是在模擬戲劇演出的過程中，發展出其藝術性。日本電影史上的開幕作

《紅葉狩》（1899），正是拍攝於明治時期的歌舞伎電影。此外，電影誕生前夕的幻燈秀、日本電影史上一度登場的辯士等，都可以說都是一種以影像作為載體的（現場）表演。

正是基於這樣的前提，本文試圖整理日本實驗電影與表演藝術的關係。首先，由系譜的視角，回顧如上述取材自表演藝術的經典作與日本實驗電影史上的代表作。其次，透過各別分析兩位當代實驗電影作者（伊藤高志、七里圭）的作品，討論身體展演性與現場演出等元素在當代日本實驗電影中所展現的獨特性。作為接續，將注意力投向女性實驗電影作者鏡頭中的身體展演與主題，在這初步的整理裡，暫時只以時代分期進行淺析。

一、影史經典作、實驗電影代表作

《紅葉狩》（柴田常吉，黑白無聲，1903）

拍攝於明治 32 年（1899）的《紅葉狩》，是現存最古老的日本電影；2009 年，此作被指定為國家重要文化遺產，為日本電影史上的首例。目前影片裡所見的開頭標題，由日活株式会社電影公司於後來添上。然而「新歌舞伎十八番」，原本應該是「歌舞伎十八番」；「風之神」，其實是「山神」。



《紅葉狩》<https://meiji.filmarchives.jp/works/01.html>

影片記錄第九代市川團十郎、第五代尾上菊五郎演出歌舞伎座「紅葉狩」的精湛技藝。劇情描述平維茂在信州戶隱山遇到更科公主（其真實身份是魔女），並將

她消滅的一段情節。當時，礙於膠捲感光度和照明技術的侷限，拍攝並不是在舞台實地，而是在臨時搭建的戶外舞台進行。根據電影史學者田中純一郎的說法，戲劇評論家安藤鶴夫在這部六分鐘的作品中，看到團十郎、菊五郎在影像上的舞動，竟然如同真人演出般地生動，不禁對電影這樣的媒介發出激賞，由衷地感受到影像的不可思議（田中純一郎，《日本映画史発掘》，冬樹社，1980）。這樣的感想，不只是對電影功能的讚譽，也是對表演藝術影像化的初步肯定，在影像化身體展演的歷史上，既傳達時代下的必然性（電影美學與演劇的關係），也預示並強調影像美學的可能性。

《犧牲》（Donald Richie，黑白無聲，1959）

這部影片自 1959 年放映以來，經過半世紀後，在 2009 年，以數位版本於電影節 Image Forum Festival 再度上映。電影作者 Donald Richie（1924-2013）是長期定居於日本的電影評論家，自 1950 年代開始，拍攝了許多實驗電影。《犧牲》，是 Donald Richie 與舞蹈創始者土方巽共同合作而產生的作品。當時 Donald Richie 想創作一部社會性作品，用以暗示日本社會排斥那些不願進入群體之人的現象。電影拍攝於川崎的一家工廠用地，在某個週日的早上。在片中，土方巽，身穿白帽子和浴衣。

根據 Donald Richie 的說法，土方巽在參與這部電影時，倒沒有特別的主張，唯獨對藝術與死亡的主題，抱持高度重視與興趣。Donald Richie 的主意是，讓一位犧牲者被其他人的嘔吐、排泄物所玷汙，土方巽則是建議將這位年輕人閹割，因為這個因素，對於舞蹈藝術十分具有意義，因而這個場景成為影片中的重要場景。土方巽並且將標題「犧牲」中的「牲」，寫作「性」（國吉和子，昭和 61 年度春季第 21 回舞踊学会報告「土方巽をめぐる二つのシンポジウム'50 年代から'60 年代の作品を中心に」，1986）。

從回顧的視點觀看《犧牲》，再次印證土方巽及其舞蹈美學承襲自 Jean Genet 與 Georges Bataille 的美學精神，如殘酷性、死亡、禁忌、情慾、逾越、殉道等概念在情節與影像化身體中的表現；此外也發現類似的情境與爆發力，在日後的西歐電影作品如 *Flaming Creatures*（Jack Smith，1963）、*Freak Orlando*（Ulrike Ottinger，1981）等作充滿實驗精神與活力的政治顛覆性、失序感、自由度中，產生跨國界、跨時代的共鳴。

《肚臍與原爆》（へそと原爆，細江英公，黑白，1960）

《肚臍與原爆》，是一部拍攝於舞蹈初期的珍貴作品，最初發表於 1960 年所舉行的「爵士電影實驗室」藝術節，配樂即採用現代爵士樂。影像作者細江英公（1933），是日本著名攝影師團體「VIVO」的創始成員之一。此團體的攝影家們，重視個人主觀性，與當時主流的寫實主義攝影風格形成對比。細江英公在其攝影生涯裡，曾不只一次與其他領域的藝術家合作，如 1963 年為三島由紀夫拍攝《薔薇刑》；1969 年與土方巽一同回到東北故鄉，以秋田農村為舞台，完成攝影集《鎌鼬》。

《肚臍與原爆》全片在千葉縣大原市海濱的陽光下拍攝，由土方巽和大野慶人偕同當地的漁夫們和孩子們共同演出，以原爆為主題。這個沈重的主題，貫穿以身體展演與風景造型融合而成的抽象蘊意。一方面有土方巽的獨特身體表演與象徵；一方面有細江英公的明快影像與節奏。抱著手脚躺平的畫面，弓著背並讓背部肌肉微動的畫面，戴著黑色頭巾的裸男們畫著圈的立姿畫面，戴著頭巾的裸男如柱站立且高舉雙手的畫面等。土方巽於當時舞台演出和展演活動所展現的舞蹈調性，在這影像中隨處可見。而土方巽除了為這部電影編作男性陣容的動作，也對這群天真的孩子們進行表演指導。



《へそと原爆》 <https://www.yokohamatriennale.jp/2014/event/2014/07/post14.html>

在細江英公的銳利影像下，舞蹈予人的暗黑印象，似乎因而變得輕快鮮明。尾聲處，經由意象的藝術手法，土方巽將一個站著哭泣的男孩的肚臍剝下，緊接的畫

面，即是原子雲湧出的影像，如同將身體中心肚臍的奪去與原子彈的爆發進行對比。

Donald Richie、細江英公各自與土方巽合作的影像作品，皆藉由肉體展現的力量、象徵、詩意，推動著電影敘事的前進。讓影像化舞蹈的情境，取代對白說明式劇情的演繹，以一種不全然臣服於語言推演的形式，展露意義的豐富性與張力。

二、當代實驗電影創作者 - 以伊藤高志、七里圭為例

伊藤高志 (1956)

當今日本實驗電影代表者之一的伊藤高志，於九州藝術工科大学藝術工程系就學期間的 1980 年代初，已透過短片《SPACY》於實驗電影界登場，影片以攝影機依序翻拍 700 多張連續靜止相片而成。這些照片，原是依據仔細計算好的分鏡表，在大學體育館裡，一張張拍攝而成。影片中的攝影機運動，即畫面本身的移動，從直線朝向圓形與拋物線，或從水平朝向垂直；節奏上，呈現加速變化。

事實上，這種以連續相片作為動畫再製的手法，在松本俊夫（伊藤高志大學期間的指導教授）的《阿特曼》（アートマン，1975）和居田伊佐雄的《荷蘭人的照片》（オランダ人の写真，1975）等 70 年代中期的日本實驗電影中，已經出現。伊藤高志直接受到這些作品的影響，創造出更為精緻複雜，近乎全新的美學表現。畫面中的種種抽象變化，或許可說是藉由機械之眼，將生活景緻轉化為純粹美學形式的影像實驗，一如伊藤高志曾表示，他在影像上的追求，即是試圖從日常風景中的某個瞬間畫面，將觀者拉入超越日常的幻覺漩渦裡（Image Forum 月刊，1984 年 10 月）。

這種超越肉眼的影像呈現，猶如一種視覺出神狀態，成為他的作品共同點之一，在之後的《THUNDER》(1982)、《GHOST》(1984)、《GRIM》(1985) 系列作發展出變奏，以逐格拍攝與長時間曝光，表現超自然主題。在 1990 年代的作品如《THE MOON》(1994) 和《ZONE》(1995)，藉由夢境、記憶、神秘性的氛圍，整合其個人影像美學。再加上伊藤高志曾任職於舞台映像學科的經歷，其映像作品裡並不乏表演藝術的元素。

片長 70 多分鐘的最新作《Toward Zero》（零へ，2021），一部分靈感則是出自伊藤近年時有交流的舞蹈圈。電影的內容如一場謎，人物的行動和情節即使有其進程，卻難以理解其意。開場有如紀錄片，畫面中，一位大學生與其指導老師（畫外，即作者本人）彼此對話著，接著，就在這對於真實人物進行描繪的同時，外於現實的敘事逐漸開啟，並在影片中形成一種存在情境。



《Toward Zero》伊藤高志 (@19560208ti) / Twitter

序場的舞蹈家老者，彷彿夢境般的人物，在某種未知的陰影下尋找失落之物，在室內的房間裡，或是在現實風景中。此外，人物的消失、走出畫面，或是將相機和腳架殘留於畫面，突顯出「消失」的狀態及其痕跡。電影尾聲，結尾字幕出現之前，只有風景畫面一幀幀地流逝，如老者的住家、街道、樓梯、平交道等空鏡。人物消失，只剩下風景，就像片名所示的「走向零度」，不只觸及生命與生命消逝的主題，更將肉身存在感於影像中的呈現，帶往新的境地。

七里圭（1967）

近年多有影像結合舞台演出的電影作者七里圭，高中時代的 8 釐米電影《穿越時空的症狀》（時を駆ける症状，1984）即獲得 Pia 電影獎項，早稻田大學就學期間，沉浸於電影社團，隨後歷經十年電影片場助導工作，以導演身份出道，既參與主流電影，亦創作實驗電影。

2006 年的實驗短片《Hottentot Apron – a Sketch》（ホッテントットエプロン-スケッチ），是愛知藝術文化中心（愛知芸術文化センター）所企劃的「身體」主題系列作之一，內容描述一場少女的奇幻之旅。影片無台詞，透過美術裝置般的

場景、道具、服裝、人形，交織成一則富於身體表演的影像寓言，之後更發展出現場演奏上映的版本。

尤其，以聲音和畫面氛圍展開故事情節的《Once upon a dream》（眠り姫，2007/環繞音版本 2016），成為七里圭的代表作。在此作中，他嘗試切割畫面和聲音的連繫，讓觀眾得以投入想像的電影空間裡。接著更進一步，僅經由現場演出的配備系統播放配樂，呈現「沒有影像」的狀態。而這樣的表現方式，似乎顯示出作者七里圭對於黑暗影像，甚至無影像的關注。2012 年，他與建築師共同創作的實驗性藝術紀錄片（art documentary）《DUBHOUSE》，亦有長時間處於「黑暗」狀態，在海外獲得高度評價。

大約也在這段期間，七里圭與其他領域藝術家的合作逐漸增多，包括《Cinema from Sound》（音から作る映画，2014-2018）計畫、舞台演出《A Woman Who Cleans Up》（清掃する女，2019）等實驗電影製作和影像表演藝術。既有強調電影現場性放映的嘗試，亦有空間化電影音聲的珍貴企圖，更將現代作曲、演奏技法的 Acousmonium（Acousmatic）擴散系統音聲結合影像放映，讓演奏者透過現場演奏，將配樂、台詞，發散於會場內的二十多台揚聲器。

同時，多重投影等其他藝術領域介入的「擴延電影」（expanded cinema）美學，亦在如《To the light》系列（2013-）、《Salome's Daughter》（サロメの娘，2016-）系列的上映中，通過多層紗質布幕正反兩面的複數投影，以及搭配有表演者的演出上，獲得展現。此外，系列作本身具有的「進展」（work in progress）意義，讓作品內容產生拼貼、開放、非線性敘事的特性，在形式上與內容上，始終重疊交織著放映空間的擴張、現場性創作、情節互涉，場所觀眾現象等元素。



《Music as film》<http://keishichiri.com/film/music-as-film/>

作為一個階段性總結的影片《Music as film》（映画としての音楽・2014/2016 英譯版），或許是個有益於認識七里圭作品特質的一件實例。影片觸及上述關於影片音聲、影像氣氛、表演空間的片段思考。螢幕上，時而出現有倒數計時的數字或字幕，如時間的具象化，亦如一種進入儀式的程序。幽暗或亮白的純色畫面，出現又消失。如詩如聲明般的字幕，直向或橫向，淡入或淡出。海浪、岩岸、日落等風景影像就像偶然般地浮現，伴隨著帶有神秘性的旋律樂音，以及人聲朗誦的王爾德《莎樂美》戲劇，共同組成影像/電影與音樂相遇的隱喻。身體性在不斷重複的人聲中壓倒性地被突顯，電影以一種表演藝術的語境登場。這部作品，因而與其說是電影，不如說是重返電影初期，回到以影像化的舞台空間裡。

三、女性實驗影像作者鏡頭中的身體

若從主流性別二元社會結構的角度切入，日本實驗電影界確實以男性作者為主軸，女性作者的顯著崛起，或許可以 1990 年代作為標識。和田淳子（桃色ベビーオイル，1973）的作品如《閉所嗜好症》（1993）、《桃色嬰兒油》（1995）在日本國內外特別受到矚目。在這兩部電影中，女性身體/裸體皆是一個重要的視覺母題。在美學史上，西歐自 1960、1970 年代展開的性解放、女性主義議題，早遠離傳統繪畫中理想化或情色化的女體，並對表演藝術及電影表現的影響皆有所及。日本女性影像作者，在這時代風潮與上述如舞蹈展演等脈絡下，發展出獨到的身體表現與意義。和田淳子的作品中，以第一人稱的自述，反覆訴說著渴求、親密感與恐懼，以一種相當經濟的手法，然而充滿靈活及詩意的獨白語句與畫面張力，將潛藏於日常中的慾望與壓抑，轉化成柔性與強韌兼具的影像構成。



《桃色嬰兒油》<http://imageforumfestival.com/2016/archives/1843>

再者，1990 年代（特別是 1995~1996 年左右）在日本，更是「女子寫真」（飯沢耕太郎，《「女の子写真」の時代》，NTT 出版，2010）誕生甚至蔚為風潮的時代，顯示出女性影像作品的在形式上的完成度、內容上的說服力，皆已具備給予時代衝擊的實力。《桃色嬰兒油》裡，透過身體與空間所產生的變形，或許可能使人想起美國女攝影師 Francesca Woodman（1958-1981）畫面中朦朧未名的超現實情境，卻毫無前者作品中難掩的深沉陰鬱，反而洋溢著生命力。尤其在《桃色嬰兒油》的尾聲，女孩二人自開啟的鐵窗門走出，邁向街道的光明，並帶著活力。而 1990 年代的另一件女性影像作品，齊藤由紀惠的《陰影中的光亮》（齋藤ユキエ《かげのあかり》，1994），在影片結尾，亦是女子走進光裡的寫實場景。兩者皆讓這意象易於明瞭的結束畫面，成為女性身體進入時代表現的一道印記。

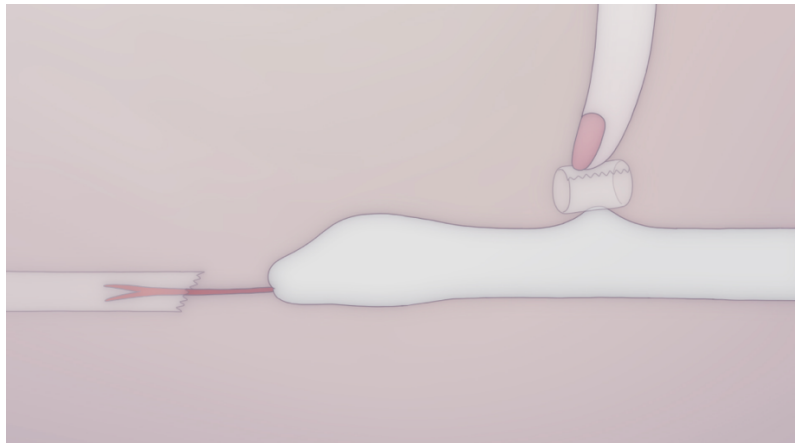
進入 21 世紀，作品呈現出更多元的面貌，卻依舊保有作者個人的作風與特性。佐竹真紀（1980）於 2004 年的《片刻之際》（ひととき），以她慣常看似單純，然而執行上細緻費力的技巧，將時空賦予影像化的造型。手法上，即是以曾經拍下並沖洗出的相片，如拼貼對照般，重疊於當時取景的場景，並藉由影片的再次拍攝與編輯，呈現如縮時攝影、逐格動畫形式似的影像。內容以記憶為主題，畫面呈現一場發生於過去的親人餐聚，彷彿將每個曾經的瞬間重新接起，再對比如今相同空間中的無人場景，製造出一場回憶流動的宴席。當中有實驗電影對技巧性的執著，也展現出連結過去與現今距離的個人內在迫切性。

川添彩（1989）的《桐始結花》（きりはじめて、はなをむすぶ，2012）是一件予人鮮烈印象的影像作品。視覺上，有如西部片的邊境荒灘，色調飽和濃郁。全片幾乎以單一女子出場的畫面，交代屬於內在的抽象情境。在一整段粗糙質感的聲音節奏中，配搭有女子的步履，猶如傳達意志的前行、生命的孤寂。標題所使用的節氣用語，意指盛暑，似乎為這部沒有使用語言的影片，注入煎熬的身體感受性，以及關於所處世界的寓意。結尾尤其隱晦而有力，片中獨步的女子突然朝前沖向鏡頭前，並彷彿燃燒膠卷底面，讓畫面頓時熔蝕消散，影片終結，存在的意義，因而既繫於具體化的個體，亦繫於影像化的個體。

吉開菜央（1987）的《囤積日和》（ほったまるびより，2014），表現出舞者暨編舞家出身的影像作者，對於攝影機運動、舞蹈動作展現、影片剪輯等技術面的高度掌握。整體風格，帶有音樂錄影帶的動感與明亮質地。出於日常生活的慣習，在片中成為超現實劇情的起因，讓幾位少女舞者的演繹，在典型日式房屋內景裡，

表現遊戲情節或夢境；以舞蹈錄像（dance video）的流暢語彙，透露身體的韻律，甚至青春的歡愉。

近年，女性實驗影像作品在個人主題與形式的結合上，多傾向於對現實各種面向的探尋，並且多獲得國際性關注。村岡由梨（1981）在海外獲獎的作品《透明的我》（透明な私，2020），富於自傳色彩，同時夾雜著虛構性。其實驗風格的視覺、個人化的旁白/獨白，尤其讓人感受到作品或作者本身顯現的敏銳度與脆弱性。水尻自子（1984）的《不安的身體》（不安な体，2021），是一部於坎城影展導演雙週單元發表的動畫作品。膚質感畫面裡，一場手動操作膠帶捲的過程，觸動觀者去意識時間的流動，產生輕盈、柔軟、冰冷、緊張、刺激等感受。換句話說，影片藉由動畫的物質描繪，製造感官性的喚起。百瀨文（1988）的《金鳳花》（Flos Pavonis，2021），則是一段跨國境的聯繫，經由網路連線，展開日本與波蘭兩位女子之間的對話。話題圍繞著墮胎、身體自主與性，並細膩地傳達出女性之間的同理。一如標題的花朵名 flos pavonis，其實含有帝國殖民語境，影片揭示社會性結構之於女性的身體銘刻、身體暴力。



《不安的身體》

https://towadaartcenter.com/events/arts-towada_interplay3_mizushiri_yoriko/

這些豐富的身體影像，連同文章前半言及的影像化演出、現場展演等當代日本實驗電影特性，回應經典代表作對於影像呈現與表演藝術的連結與撞擊，共同形成突破傳統框架的作品，無論在形式上或是主題上，不斷地朝向新的美學路徑。