

## 杉本博司的時間儀式——「劇場」系列初探

國立中央大學藝術學研究所 江佩諭

### 摘要

杉本博司 (Hiroshi Sugimoto, 1948-)，被西方譽為觀念攝影的第一人。他鏡頭下的世界，不以實景為依歸，而是探究影像外所存在的虛像。安藤忠雄 (Andou Tadao, 1941-) 在杉本博司紀錄片「記憶的起源」(Memories Of Origin-Hiroshi Sugimoto) 中的話語，正巧解釋了他作品中「虛像」的特點。「杉本博司的藝術……在不同的觀者面前，會呈現出不同的面貌。他的作品所傳達的是看不見的東西，是內心裡的世界，是觀眾和作品的對話。」換句話說，杉本博司攝影作品中的意涵實已超出肉眼所看到的實景，他真正想透過影像述說的是實景背後不在場的存在——附著在實景上肉眼無法看見的物件 (unseen objects)。

本文藉杉本博司於 1975 至 2001 年的《劇院》(Theaters) 系列作品，探討他作品中「虛像」的特點。《劇院》系列作品為杉本博司創作生涯的早期作品，他以曝光手法融入拍攝中，把一般被比喻為時間利刃的快門，轉化為時間的儲囊，讓整個拍攝過程宛若一場時間的儀式，同時也翻轉了攝影媒材的本質性。下將從攝影史的圖像形式比對、創作手法、歷史空間寓意，一一去辯證杉本博司《劇院》系列作品中的虛像指稱，及螢幕中所缺失的主體性。

### 關鍵字

杉本博司、劇院、羅蘭巴特、攝影史

## 前言

從物理學的角度來看，攝影是一種靜態的體現。在靜止中，影像框住了某個片刻的時間、空間。而輸出的照片，就像具像的時間，藉由攝影媒材本質的客觀性，保存了當下的真實。不曾停止流動的時間，因著攝影的發明，彷彿出現了障眼法的暫停鈕。讓無數的重要片刻，得以在流動的時間中被予以留存。在《劇院》系列作品中，杉本博司（Hiroshi Sugimoto, 1948-），卻藉由拍攝手法的轉換，顛覆了照片所呈現的停滯，同時也把《劇院》系列影像變成一種時間的儀式來表現。

Hans Belting (1935-) 在杉本博司劇院攝影書<sup>1</sup> 的專文 *The theater of illusion* 一文中提到「萬物和空無實為互為表裡的。」<sup>2</sup>。在影像的幻象場域中，杉本博司翻轉了虛像與實景的存在；把時間與空間意義相互指稱，像蒙太奇（Montage）<sup>3</sup> 手法般，利用劇院空間中殘存的歷史語彙<sup>4</sup>，把具有時序的片段交互拼貼排列。下文主要引用杉本博司的創作自述、Hans Belting 為《劇院》系列所著的專文 *The theater of illusion* 及羅蘭巴特（1915-1980）對攝影的論說，使三者相互辯證參要。結構上，先從圖像形式、創作手法、攝影史脈絡爬梳，對《劇院》系列作品作淺要探析；再以歷史電影院空間中所殘存的歷史語彙去對時間及空間本質作討論，從中辯證出《劇院》系列作品中虛像的指涉及消失的主體性。

## 一、《劇場》系列作品

### （一）《劇場》系列簡述

在杉本博司的創作生涯中，《劇院》系列屬於他較早期<sup>5</sup> 的作品，與他畢業於洛杉磯藝術中心設計學院（Art Center College of Design）後首次進行的創作「透視畫館」系列（Dioramas, In Praise of Shadows and Portraits）為同期的創作。<sup>6</sup> 《劇院》系列歷經 23 年的拍攝期，從 1976 年起至 2001 年止。攝影器材以 8x10 的大

<sup>1</sup> Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto: Theaters* (New York: Matsumoto, 2000).

<sup>2</sup> 原文：The nothing and the everything is reciprocal. Hans Belting, *The Theater of Illusion*, Hiroshi Sugimoto: *Theaters* (New York: Matsumoto, 2000), p.11.

<sup>3</sup> 蒙太奇是音譯的外來語，原為建築學術語，意為構成、裝配。經常用於三種藝術領域，可解釋為有意涵的時空人地拼貼剪輯手法。最早被延伸到電影藝術中，後來逐漸在視覺藝術等衍生領域被廣為運用。

<sup>4</sup> 杉本博司劇院系列作品中的空間，大致為美國 20 到 30 年代所建的電影院。

<sup>5</sup> 劇院作品（Theaters）為杉本博司 1974 年自 Art Center College of Design 畢業後的第二個作品，同透視畫館（Dioramas）、海景（Seascapes）屬於他早期的創作。

<sup>6</sup> 邱奕堅，〈東方禪風：杉本博司的攝影藝術〉，《今藝術》191 期，（2008，8）。

型相機到各地的戲院取景拍攝。以美國各地 1920 到 1930 年代電影院為主，加上零星的巴黎、雪梨、東京、大阪等地的劇院。<sup>7</sup>

此系列的攝影作品，依其類型又可分為過去黃金時代（golden-age cinema palaces）【圖 1】、現代電影院空間（modern movie houses）【圖 2】、和露天電影院（drive-ins）【圖 3】<sup>8</sup>。本文探討對象聚焦於過去黃金時代類型作品，這類作品統一於劇院空間中拍攝，畫面主體為長方形的空白電影投螢幕，空間上主要紀錄電影有聲化後，黃金時期所帶來的室內空間樣貌。觀看此系列不同張的作品構圖皆可發現畫面上皆以空白螢幕為中心，其次再依據院室內個別結構，如：廊柱、舞台前方造景、布幔裝飾，或特殊天花板設計、大型垂燈等，而調整相機與空白投螢幕間的距離，以呈現個別劇院的室內差異。如【圖 3】中 AKRON CIVIC. OHIO. 1980 和 AL. RINGLING. BARABOO. 1995 的並置，即可清楚看出，杉本博司針對 AL. RINGLING. BARABOO 劇院，其圓弧形天花板和下降的大型垂燈【圖 4】而做出個別的取鏡調整。相較其他以螢幕為正中心的影像，出現鏡位遠鏡、取鏡角度（俯視或仰視）的微調。中央的劇院螢幕，除了是整個影像構圖的中心，亦是攝影過程中唯一的光線來源。發著亮光的置中空白螢幕，使光線從中心向四周擴散，暈染著周圍的布幔、雕樑裝飾、觀眾席區位，照亮了原本該是黑暗的電影院空間。

## （二）與攝影史的連結——貝雪夫婦

《劇院》系列中一幅幅黑白沖印的攝影作品，以劇院螢幕為影像的中心，皆具有統一的光線來源及極為相似的構圖型制。若把攝影集中的陳列形式，改以棋盤狀加以重新排列，其呈現出的樣式【圖 5】則不免使人聯想到貝雪夫婦的類型學系列作品。「無名雕塑：工業建築的類型」(Anonymous Sculptures: A Typology of Technical Construction)【圖 6】<sup>9</sup> 和「劇場」系列作品，兩者皆以黑白色為基底，用 8x10 大型相機針對單一主題進行拍攝。同一系列的拍攝作品皆有其固定的模式——中央正面、一定的景深、相同的光源、近乎一致的取景高度和角度。作品維持科學般的客觀，超越了人眼生理上所能捕捉到的精確範圍。但這些看似排除

<sup>7</sup> 參自，Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto: Theaters*, p.p. 222-223.

<sup>8</sup> 依 Lio Malca 於 2016 年 3 月所辦的「Hiroshi Sugimoto I Theaters: 1976-2001」展覽論述所做的分類、名稱命名。資料來源：  
<<http://www.liomalca.com/exhibitions/hiroshi-sugimoto-i-theaters-1976-2001>>  
(2017/06/05 瀏覽)

<sup>9</sup> 60 年代，貝雪夫婦主要的拍攝對象為面臨著關閉或拆毀的命運重工業建築群，他們的第一本攝影集《無名雕塑：工業建築的類型》(Anonymous Sculptures: A Typology of Technical Construction)，即由石灰窯、冷卻塔、鼓風爐、提升塔、水塔、儲氣罐和地窖，七個章節所組成。Re-Mixed City-Anonymous sculptures: A typology of technical construction(1970):  
<<https://remixedcity.wordpress.com/2013/11/19/anonymous-sculptures-a-typology-of-technical-construction-1970/>> (2017/06/05 瀏覽)

影像中主體意象的拍攝影像，並不意味著主體表達性的喪失。

貝雪夫婦以「無名雕塑：工業建築的類型」中的高爐煉鐵廠系列【圖 6】解說道：

以一種解剖學的觀點來看，高爐煉鐵廠就像個被剝掉皮，由內臟、血管、骨肋...所組成的形狀。而於匹茲堡、伯明罕、察勒若爾市、隆威市與杜伊斯堡市中四處可見的高爐煉鐵廠，就像在中世紀古城四處可見的大教堂。<sup>10</sup>

貝雪夫婦的攝影，跳脫紀實的表象進入觀念攝影的範疇。使影像的解讀意義不光存在於影像中，也可能存於影像誕生前、組合排列間及影像背後的文化背景。「無名雕塑：工業建築的類型」系列，一幅幅的工業類型樣本，彷彿 60 年代前西方工業史的縮影，成為年代的文本。這是貝雪夫婦仿 19 世紀博物學分類方式下，存於影像排列間的解讀意義。而在影像文化背景的解讀意義上，「無名雕塑：工業建築的類型」系列是對二次大戰時期，德國納粹主義<sup>11</sup> 建立的意識形態，所作出的批判。

工業的世界，脫離了納粹的意識思維。更符合實際主義的英語思維模式，而無關乎意識形態。<sup>12</sup>

透過工業的思維本質，貝雪夫婦隱諱地傳達出，客觀影像形式下的主體——意識形態的自由。「無名雕塑：工業建築的類型」，以工業靈魂為本的拍攝結構，在主題、手法的選取上，都使攝影的形式和內容上的意義互為對等的同源，能相互詮釋。

經上述對貝雪夫婦攝影觀念的分析，杉本博司「劇場」系列，在形式拍攝技

<sup>10</sup> 狂亂中的美，複數性的客觀攝影 (Objectivités) —— 「杜塞爾夫攝影學派」(La photographie À Düsseldorf) : <<http://ecran-voile.blogspot.tw/2008/10/objectivitsla-photographie-dsseldorf.html>> (2017/06/05 瀏覽)

<sup>11</sup> 「納粹」音譯自 Nazi，本身是縮寫，來自德語的「國家民族社會主義」(Nationalsozialismus)，指 1933 年至 1945 年間統治德國的獨裁政治，即「第三帝國」。「納粹」這個詞在德語中的含義並不具有極為明確的意涵，然而，納粹主義意識形態的精神是「屬於一個民族的」，也稱為民族國家社會主義。Wikipedia: <<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%BA%B3%E7%B2%B9%E4%B8%BB%E4%B9%89>> (2017/06/05 瀏覽)

<sup>12</sup> 原文：” The industrial world is completely divorced from’ such identity thinking, from Nazism, Bernd has said, ‘It has absolutely nothing to do with ideology. It corresponds more to the pragmatic English way of thinking.” Tate-Blake Stimson, The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Bech: <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-comportment-of-bernd-and-hilla-becher>> (2017/06/05 瀏覽)

法上與貝雪夫婦「無名雕塑：工業建築的類型」有著如出一轍的客觀手法，兩者皆呈現了現代下的純粹與精緻。在棋盤式排列並置下，貝雪夫婦一組組的影像成為時空下的比對樣本；而杉本博司劇場系列過去黃金時代，對美國 20、30 年代電影院空間的捕捉，亦成為電影有聲化後黃金期的縮影。

那裡可說是美國的神殿，各種來歷不明的裝飾覆蓋了整個空間，有時是埃及神殿風格，有時是莫斯科風格，甚至出現阿拉伯語希臘的混和風格，劇院毫無節操的納入世界上所有宗教建築的要素。約翰·艾博森設計的坎頓皇宮劇院，則是以室外建築的形式，讓觀眾彷彿置身於滿天星空下的西班牙廣場，感受電影的魅力。<sup>13</sup>

過去黃金時代 (golden-age cinema palaces)，是歷史體現在空間中的紀錄，也是那個時代的集體記憶儲存所。

那是美國的 20 年代，當時，看電影和宗教活動是相近的大事。一到星期天，人人盛裝打扮，和家人一起前往電影院……<sup>14</sup>

而關於歷史背景所引出的集體記憶，是否即是杉本博司作品中消失主體性的指涉呢？在下一小節中，將引用羅蘭巴特「照片中的三種活動」，對主體性另一面向的探討。

### (三) 創作源起及手法

杉本博司說關於《劇院》系列作品的創作起源，其實源自於他自問自答的一個問題：

一個晚上，當我在美國自然歷史博物館拍照片的時候，忽然有一個想法，我問我自己，如果把一整部電影在一張照片上拍攝出來會是什麼樣？我心裡回答說，你得到一張發光的帆布。為了能實現這個想法，我馬上開始實驗。一個下午我帶著一架大畫幅相機來到東部一個很便宜的電影院，電影一開始，我就打開大光圈按下快門。兩個小時後電影結束時我閉上光圈並在當天晚上把這張底片沖洗出來，我想像中的畫面猛的呈現在我眼前。<sup>15</sup>

<sup>13</sup> 杉本博司，黃亞紀譯，《直到長出青苔》，(新北市：大家出版社，2010)，頁 124。

<sup>14</sup> 杉本博司，黃亞紀譯，《直到長出青苔》。

<sup>15</sup> 原文: Hiroshi Sugimoto: "One night I thought of taking a photographic exposure of a film at a movie theatre while the film was being projected. I imagined how it could be possible to shoot an entire movie with my camera." CHRISTIE'S-A panoramic overview of Hiroshi Sugimoto:

杉本博司利用快門長時曝光的手法，把一部長約 2 個小時的電影，壓縮在一張攝影底片中。他的創作手法壓縮了時間，也倒轉了觀看的方式。在時間的向度中，他不再把快門當成切割時間的利刃，而是把快門變成時間的儲藏所。他擴大了照相捕捉瞬間的意義，讓影像跨出即時反應外，容許或說表現更多沉思的空間。

攝影媒材和於其他藝術表現，最大的不同點在於它並非完全主觀性的呈現、或說想像。就媒材的本體論而言，它內含了部分的客觀性。而《劇院》系列作品，又把這層人之於客觀間的關係，呈現得更加純粹。若說照片中，人眼在相機視窗後的對影像角度、方向、視角、時機的選取是一種主觀；那人眼捕捉不到，卻又實際發生的，會否是一種上帝視角的客觀？在黑暗的戲內劇院中，電影的螢幕成了裡頭唯一的光線來源。2 小時的動態影像，在經過長時間曝光後，僅留下一片被時間所燃燒成靜止的白熾螢幕，幻化成主畫面中發著白光的投螢幕。影像中長方形的白色螢幕光幕發光體，從中心擴散到螢幕周邊，放射狀的漫射照亮了在劇院中人眼所無法看見的黑暗處。

在《劇院》系列作品的影像上，我們可以清楚看到被投螢幕照亮的內凹螢幕景框、螢幕下方的檯面深度或兩側布幔皺褶；從正對觀眾的前方的牆面延伸至左右包裹環繞觀眾的傾斜的壁面、兩側樑柱的雕花細節紋理、裝飾的壁紙圖樣；座位區的座椅編制、走道間的地毯紋樣、觀眾的形體背影等，全都被囊括入攝影機的視角中。相反的，人眼在劇院中，唯一看得到的電影影像，在相機視角下卻成了一片空白。在《劇院》影像中，照明我們的是光，阻絕我們觀看視窗的亦是光。杉本博司交替了人眼和機械眼的觀看模式，竄改了眼見為憑的真實樣貌。當眼睛所見不再能相信時，他的影像作品，開啟的是人類對於世界的第二層接觸。撇除人體透過五感<sup>16</sup> 眼、耳、鼻、舌、身所接收的外界刺激，呈現的是超感官知覺及個人、集體的淺意識。

## 二、 儀式性的連結——對空間、時間、主體的辯證

這部分將對《劇院》系列作品中的儀式性，分為三個面向去討論。先從《劇院》系列作品中時間與空間的本質作討論。再從兩者的交互詮釋關係，與羅蘭巴特照片所包含的三種活動對象下去理出《劇院》系列作品中虛像的指涉及消失的主體性。

---

<<http://www.christies.com/features/Hiroshi-Sugimoto-7185-1.aspx>> (2017/06/04 瀏覽)

<sup>16</sup> 感官是泛指能接受外界刺激的特化器官與分布在部分身體上的感官神經 (Sensory nerve)，其運作依全有全無律，是生物體得到外界資訊的通道。就人類而言其包括眼睛的視覺、耳朵的聽覺、口腔的味覺、鼻子的嗅覺等主要的特化器官與分布在皮膚的觸覺。

## (一) 《劇院》的空間

### 1. 歷史上的並置——電影、舞台劇

電影與舞台劇，兩者間的關係就像一對胞胎，共同來源皆是戲劇。以虛擬的設定，劇情、角色、裝扮，與真實世界的觀眾產生情感上的共鳴連結。兩者的差異在於不同透過不同媒介以加以表現。電影透過導演的鏡頭、剪接的編制；舞台劇則是透過當下的表演舞台、演員面對觀眾直接性的表演。而杉本博司《劇院》系列中過去黃金時代 (golden-age cinema palaces) 的拍攝，藉由上文與攝影史的連結中，得出《劇院》系列作品亦是歷史空間類型學的呈現，其中電影、舞台劇與戲劇的源頭也透過這一脈彰顯出來。

劇院系列室內電影院空間，所捕捉的是美國 20 年代舞台劇院兼具電影播放場所的過度。這時的電影還未有專屬的播放空間——電影院，在娛樂類型、展演方式、播放地點皆與舞台劇的劃分上有所連結。20 年代初，電影仍是黑白的無聲片<sup>17</sup>，這時期的電影是這樣被展演的：

當觀眾開始入席，大型官風琴的莊嚴樂響起，歌舞團女孩接著獻上舞蹈，宛如美國版的巫女祭祀之舞。一整團交響樂團乘著活動舞台從地下登場，當電影前奏的音符終於響起時，人人滿心期待著電影神明的顯靈。<sup>18</sup>

管絃樂的配樂、歌舞團的舞蹈，皆使電影藉由螢幕與觀眾溝通外仍包含了戲劇的成分。而電影這時的播放空間，亦附加於舞台劇院中，為其中的一小部分。<sup>19</sup> 這一類複合式娛樂場所在室內上追求的多是氛圍劇院風格 (atmospheric style)<sup>20</sup>，為現場的演出而設計，企圖營造一個幻想的戶外環境，把觀眾帶往異國情調的歐洲庭園或花園，藉由奢華裝飾、折衷的多種視覺風格混搭而成。<sup>21</sup>

---

<sup>17</sup> 有聲電影要待至，1926 年華納兄弟的影片《唐璜》(Don Juan) 首部音樂音效具備的影片發行。  
Wikipedia: <<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%92%86%E5%93%AE%E7%9A%84%E4%BA%8C%E5%8D%81%E5%B9%B4%E4%BB%A3#.E7.94.B5.E5.BD.B1>> (2017/06/07 瀏覽)

<sup>18</sup> 杉本博司，黃亞紀譯，《直到長出青苔》，頁 126。

<sup>19</sup> 舞台劇院有透過在舞台前放置屏幕、投影機來把空間轉換成電影院。

Wikipedia: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Movie\\_theater](https://en.wikipedia.org/wiki/Movie_theater)> (2017/06/07 瀏覽)

<sup>20</sup> An atmospheric theatre is a type of movie palace that was popular in the 1920s in America. "Rather than seating the theatre patrons in a boxlike, formal setting as passive observers of stage entertainment, the atmospheric design transported them to an exotic European courtyard or garden. Scott L. Hoffman, *A Theatre History of Marion, Ohio: John Ebersson's Palace and Beyond* (Mount Pleasant: Arcadia Publishing, 2015).

<sup>21</sup> Wikipedia: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Atmospheric\\_theatre#cite\\_note-1](https://en.wikipedia.org/wiki/Atmospheric_theatre#cite_note-1)>, <[https://en.wikipedia.org/wiki/Movie\\_palace#cite\\_note-2](https://en.wikipedia.org/wiki/Movie_palace#cite_note-2)> (2017/06/08 瀏覽)

杉本博司劇院系列室內電影院空間，照片中呈現的是時間向度上的片段，囊括劇院與電影院並置的歷史。空間中又可連結到，劇院的舞台劇表演空間、電影的放映、電影在黃金期觀眾的絡繹盛況，以及空間裝飾、舞台劇表演、電影，三者所呈現出的戲劇性連結。

## 2. 戲劇與儀式間的關係

換句話說，整個劇院空間的連結及歷史向度所加乘的交會點，皆會聚於「戲劇」的概念。而戲劇本身又象徵著什麼呢？

戲劇是源遠流長的一種藝術形式。最早有戲劇的地方並非英國、美國、加拿大及澳洲，而是埃及、希臘、中國及印度幾個文明古國。戲劇之所以產生，是來自祭祀、儀式及慶典等群眾活動，例如慶祝打獵及農作物的收成、求天賜福免除天災等禍患及為當權者歌功頌德，可見，戲劇的雛型是一種娛人娛神的大型群體活動。經過不斷的社會演變、科技演進及戲劇工作者的不斷努力嘗試與革新，戲劇便成為了十大藝術的第七藝術。<sup>22</sup>

戲劇的群體活動，在時代的演變下被舞台劇、電影所繼承了下來。杉本博司在其著作中對劇院系列作品的自述中也提到「那是美國的 20 年代，當時，看電影和宗教活動是相近的大事。一到星期天，人人盛裝打扮，和家人一起前往電影院，三十五角的電影票就是香油錢。穿過寬廣的大廳後踏入劇場內部，那裡可說是美國的神殿……」<sup>23</sup>，杉本博司在《直到長出青苔》把看電影和宗教活動藉由儀式的行為相互比擬。群體的聚集、慎重的心、懷抱著相同的目的性：祈福或看電影行為模式，含有某些固定的流程順序。杉本博司抽換了宗教中的概念，用不同的符碼相與置入其中。在這段簡短的文字雖沒提到電影、劇場、與儀式之間的相關連性，但透過本文在上部分的梳理，可析出的是，杉本博司在自述中對宗教活動所做的連結不單單僅是形式上的類比：群體、衣裝、約制下的舉止，而是連接到戲劇與宗教更悠遠的源流——關於一種儀式的呈現。

我們都知道戲劇和死人祭儀之間最初的關係：最早的演員是通過飾死人的教糶脫離修道院的：化妝成老人，就是把自己變成一個既是活人又是死人的人：圖騰崇拜戲中的塗白了的半身像，中國戲劇中畫臉譜的人，印度戲中使用的用米麵製成的化妝材料所做的面具，

<sup>22</sup> 愛麗斯劇場網上誌——陳恆輝、陳瑞如，戲劇的起源：  
<<http://alicetheatre.mysinablog.com/index.php?op=ViewArticle&articleId=1189444>> (2017/06/08 瀏覽)

<sup>23</sup> 杉本博司，黃亞紀譯，《直到長出青苔》，頁 124。



日本能劇中的臉譜，都屬此類。<sup>24</sup>

戲劇中的演員，透過裝扮、臉上的裝飾彩料，去飾演死人。死人結束了生命，時間在死人的向度中畫下了句點，但戲劇卻在劇場或舞台所營造的虛幻空間下，延續了死人的時間。戲劇連結了真實與虛幻的兩個空間向度，演員也透過戲劇跨越了真假的交界，這是戲劇所隱含的象徵性——儀式。

## (二) 《劇院》時間本質的轉換——攝影到電影

關於照片(且先不說電影)，我想說的是他既非「藝術」，也不是「消息」，而是「證明」，證明才是藝術史創範疇裡的東西。因此，攝影真諦的說法應該是：「這個存在過」，一點也不能通融。<sup>25</sup>

攝影所代表的是，曾經在真實世界，存在的一點。那點，是攝影的當下、快門按下的片刻，也是存在過的真實。「曾經」的概念是相對於流動的時間，時間一分一秒都在改變，這一秒的你並不同於下一秒的你。若把時間軸拉開來看，對這一秒來說，從這一秒往回推算的所有時間，都成了過去，同時也意味著——死亡。照片所捕捉的是時間軸下的一個斷點，他所寓含的真諦，是「存在過」(interfuit)<sup>26</sup>。

但杉本博司在處理《劇院》系列作品中的時間時，卻跨越了死亡及斷點的範疇。《劇院》系列作品，透過快門的長時間曝光，把照相所呈現的斷點、死亡，拉大成一個特定的時間區間。杉本博司在電影的開始時打開快門，結束時同時閉上快門，曝光時間和電影的放映時間等長。<sup>27</sup> 他藉由技法，在攝影中融入電影的本質概念「經過」，也改變攝影的停滯狀態。在相片裡，時間的靜止不動只以一種極端的、畸形的形式出現：時間被堵塞住了。<sup>28</sup>

《劇院》系列中空白螢幕的電影所容納的是一個時間區段。有開始、有結束，和過程中經過曝光而連續不斷經過攝影機小孔的圖像。在區段中，時間是流動的，呈現「經過」的狀態。在這個狀態下，電影的拍攝對象，它不強調自己的真實性，

<sup>24</sup> 羅蘭巴特，趙克非譯，《明室——攝影縱橫談》，(北京：欣華書店，2003)，頁 49-50。

<sup>25</sup> 羅蘭巴特，趙克非譯，《明室——攝影縱橫談》，頁 121。

<sup>26</sup> 羅蘭巴特認為存在果的概念可用拉丁文“interfuit”這來解釋。“interfuit”這個字的意思是，我看到的這個東西曾經在那裡、在無線與那個人(攝影師或看照相的人)之間的地方存在過；它曾經在那裡存在過，但很快就被隔開了；它絕對存在過，不容置疑地存在過，但是已經被移走了。這就是“interfuit”這個拉丁文動詞所要表達的一切。羅蘭巴特，趙克非譯，《明室——攝影縱橫談》，頁 121-122。

<sup>27</sup> 杉本博司，黃亞紀譯，《直到長出青苔》，頁 126。

<sup>28</sup> 羅蘭巴特，趙克非譯，《明室——攝影縱橫談》，頁 143。

不申明自己過去的存在過；它不糾纏我：它不是個「幽靈」……電影是正常的，就像生活一樣。<sup>29</sup> 羅蘭巴特（Roland Barthe, 1915-1980）這段對電影的理解，也和 Hans Belting 在 *The Theater of Illusion* 一文中所提到「電影意在製造真實世界中生活的影像的幻覺，反之傳統影像強調時間的缺席、失去。」<sup>30</sup> 頗有相似之處。兩者都是在說明電影所描摹的即是生活，但這種描摹卻不具有真實性，所以並沒有對時間點的執著與探究。

杉本博司劇院系列，藉由將電影融入攝影的媒材中，改變攝影本質所傳遞的死亡性。媒材本質上從照片到電影的轉向；「曾經存在」到「經過」，也再次呼應了作品中儀式的虛實連結。

### （三）消失的主體性——誰的儀式

經過上文爬梳，可得知整個空間所隱含的儀式性訊息，而儀式的內容，是電影對於營造生活幻象的連結，但問題是這件活動中的主體究竟是誰呢？這是下文所要接續辯證的。

羅蘭巴特《明室》中提到，「一張照片包含三種活動（或三情感，或三種意圖）的對象：實施、承受、觀看。」<sup>31</sup>，實施者是攝影師；觀看者是透過輸出媒介，觀看影像的人；承受者則是攝影師拍攝的對象，經由找照片所發出的小小幻影。雖然杉本博司劇院系列中，包含了電影的媒介，但最終輸出的形式仍是影像，故整體不脫此三種對象。

劇院系列作品，實施者為杉本博司。他在其自述中有提到自己小學時，第一次上電影院的情景。

小學低年級的時候，我第一次上電影院。當時，我牽著母親的手，在數寄屋還是做真正的橋，橋下還有河水潺流時……突然間，開演的鈴聲響起，房間在瞬間完全暗下，銀幕映出了刺眼的明亮景象。我屏住呼吸，忍住暈眩感，睜大眼睛看著。影片不斷播放，我掉入了劇中的世界，那是維也納少年合唱團的故事。在天使的歌聲中，我不知不覺成為合唱團的一員，忘卻了踏祭典影院時那不協調的奇

<sup>29</sup> 羅蘭巴特，趙克非譯，《明室——攝影縱橫談》，頁 142。

<sup>30</sup> 原文，”The film is meant to produce the illusion of living images(images in real time)whereas the traditional image insisted on absent time or time lost.” Hans Belting, *The Theater of Illusion, Hiroshi Sugimoto: Theaters.*

<sup>31</sup> 羅蘭巴特，趙克非譯，《明室——攝影縱橫談》，頁 13。

異感，全心沉浸在電影中。<sup>32</sup>

在自述中他提到關於自身的觀影經驗，藉由空間氣氛的營造，在一片黑暗中，他進入了劇中情節，把自己投射成劇中的角色。在這個過程，他藉由觀看從自身的角色中脫解。電影在空間上和影片所營造的氛圍皆是身歷其境的體驗式感受，觀看者暫時拋卻自己的身分、意識，隨著劇情，進入到角色中，成為片中的一員。杉本博司所談論的雖是以自身為出發點的個人觀影經驗，卻同時也是曾進電影院觀看電影者的共同經驗。從實施者的部分來說，他企圖把自己的記憶，擴大為集體的經驗、記憶。

而對承受者來說，也就是影像中的拍攝對象——劇院和屏幕上的電影。其劃分的依據，是兩者不相容的時間。鏡頭下，劇院空間是製造幻象的場所，在長期的曝光下，從電影的開始到結束，呈現的是整個幻象製造的過程；而屏幕上的電影，則是觀影者意識的投射處。若所放映的電影是劇情片，則觀影者會藉由螢幕，把自己的意識投射到電影的人物中。這時的投射可能是，對電影中的虛幻角色，或是電影演員。<sup>33</sup> 劇院系列中，動態的戲劇影像，經過快門長時間曝光後，留下一片被時間所燃燒成、靜止的白熾螢幕【圖 1】。空白的螢幕，看似阻絕了觀影者的投射，是被拍攝對象的缺席；但空缺<sup>34</sup> 下，暗示的是對主體的召喚，是各種可能圖像置入的基底。對於承受者，他在劇院系列作品中的意圖是，營造製造幻象的場所。

對於觀看者，指的是藉由書籍、刊物、影像輸出、電腦螢幕等輸出媒介，而看到杉本博司劇場系列作品的人。劇院的空間和空白的螢幕，對觀者來說，都是一個置入的投射裝置。從觀眾席出發的影像，整個空間以螢幕為中心，影像被劇院的空間所壟罩著。觀看者的視線範圍同舞台下座位上的觀眾，使觀看者好似成為座位席上的其中一人。而空白的螢幕，所隱含的是鏡像的概念。觀看者的意識，藉空白的螢幕，成為電影中的主體。電影所包含的的時間區間，也讓觀者腦中的意識，足夠發展成片段，而非照片中時間軸下的一個斷點，一固定的時間點。畫面應觀者的所想和所需，置入願景(vision)、記憶(memory)、想像(imagination)等各種幻象。對於觀看者，空白的螢幕，成為他意識、思想的投射媒介，原本的电影主體被替換成，觀看者經驗的置入。

經過對上述，實施者——杉本博司、觀看者、承受者——影像中的拍攝對象可得知，杉本博司劇院系列作品，主要是藉被拍攝者的承受者，營造幻象的場所，再藉被拍攝者的空白螢幕，召喚其空缺的電影主體。從攝影師個人記憶的移入，

<sup>32</sup> 杉本博司，黃亞紀譯，《直到長出青苔》，頁 122。

<sup>33</sup> 引現象學的觀點，電影(故事片)把兩種曝光混在一起：演員的「這個存在過」和角色的「這個存在過」。參自，羅蘭巴特，趙克非譯，《明室——攝影縱橫談》，頁 125。

<sup>34</sup> 對空缺螢幕的解釋，參自，Hans Belting, *The Theater of Illusion, Hiroshi Sugimoto: Theaters.*

擴大成每個觀者經驗的植入。所以此系列作品的主體除了是杉本博司，亦是每位作品的觀看者。

## 結語

杉本博司作品其營造的脈絡，並不同於西方邏輯思想的直線性。其呈現的是圓形脈絡下的東方思維。影像中的要素圍繞著主體巧妙的烘托出主軸，彼此間雖無特定的連結方向，但卻是環環相扣的共同在環狀的圓形思維中。這種東方思維，適合應用在隱喻性的創作中，例如文學、寓言哲學的思辨等。東方的脈絡，讓攝影的觀點，呈現環繞式的層層堆砌，非線性的脈絡鋪陳，也讓相通的概念延伸到更多不同領域的層次中。

本文對於杉本博司劇院系列的初探，主要聚焦在作品中儀式的營造上。就其所置入的空間、時間、主體，去相互辯證。空間上，從脈絡去追溯空間元素劇場、劇場空間、電影，三者歷史發展中的共同交會，呈現的是戲劇的儀式性象徵——真實與虛幻的交界；內容所探討的要點時間，以「經過」的概念，置換了攝影本質的已逝、過去狀態，撇去攝影媒材本體的真實面向；而在對主體第一人稱的辯證下，空缺的主體所導引的是對觀者幻想的召喚。

每一個分析的面向，雖難以化為線性階層式的脈絡架構，但呈現的結果卻又不約而同的相扣在一塊，皆在對虛幻進行營造。同時，杉本博司在劇院系列中所探討的議題，實則又扣回攝影的本質——真實。劇院系列中的每一個小子題，其實都是對真實的一個質問。當你越去追究其中的來源，以更多的資料去解釋，得到的卻是越模糊的答案，或說反而越回到整個攝影的最初本質。杉本博司在劇院系列所呈現的其實就是他對真實的回答。真實並不具體由幻想而組成，面對真實——在仿造生活的幻象中，每一個人所要面對的真正主體其實就是自己，唯有自己的意識、意念能去主宰真實的呈現。這概念也相對應莊子於《大宗師》對道本體實存性的說明：

夫道，有情有信，無為無形；可傳而不可授，可得而不可見；自本自根，未有天地，自古已固成。<sup>35</sup>

若單從字詞的意義上去詮釋相機所創構出來的「真實」，也許僅是一種客觀觀察的呈現、證實。但若把「真實」這個詞彙放到更大的向度中去探析，以觀看世界的方式去做詮釋。那杉本博司所塑造出的世界觀，就可為一種對於外在思索的反

<sup>35</sup> 莊子，〈大宗師〉，《莊子》，古逸叢書本。中國哲學書電子化計劃：<http://ctext.org/zhuangzi/great-and-most-honoured-master/zh>（2017/06/11 瀏覽）。

思，為個人向內的探尋。而這種「真實」又可與莊子對萬物所提出的中心思想「道」作出連結。

道，雖有境界、有徵兆，但卻不是越下功夫就會越顯現出來。他是沒有形體、具體樣貌的。當你的心越是清淨，越接近「無為」，你就會慢慢看到徵兆，一步步接近道的境界。「可傳而不可授」，可以相傳，但無法教授，從前人所習取到的是經驗，非實際上的物質給予。可以得到，卻看不到。「自本自根」，在天和地都還未生成前，自盤古開天以來，「道」就已存在。因為「道」，其實就在我們的生活中。道，超越了時空的無限之道，並不是現象界的具體事物，無法用感官去向外知覺、感受它的存在，唯有用心靈才能真正去領悟它。而這也呼應了是 Hans Belting 所說的

我們生命中的電影，被體現在我們自己的螢幕上，它的意義也同時  
超越了時光的虛空。<sup>36</sup>

杉本博司戲院作品中，劇院內悄然無聲的時間最終凝聚成螢幕上的空無情境，反轉了時間、空間乃至於人間的奧意。杉本博司在劇院系列中對時間、空間、主體所做出的辯證，其實是一種對真實、對人生的論述。

---

<sup>36</sup> 原文: “The film of our life that is pictured on a screen in ourselves, by its very meaning also transcends the empty activity of time.” Hans Belting, *The Theater of Illusion*, Hiroshi Sugimoto: Theaters, p.12.

## 參考文獻

### 中文書籍

1. 李昱宏，《灰色的隱喻》，台北：田園城市文化，2009。
2. 杉本博司，黃亞紀譯，《直到長出青苔》，新北市：大家出版，2010。
3. 羅蘭巴特，趙克非譯，《明室——攝影縱橫談》，北京：欣華書店，2003，頁49-50。
4. 阿所利納（Pierre Assouline），《卡提耶·布列松——世紀一瞬間》（Henri Cartier-Bresson: Ta Biography with 25 Illustrations），新北市：木馬文化，2012。

### 西文書籍

1. Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto: Theaters* (New York: Matsumoto, 2000).
2. Scott L. Hoffman, *A Theatre History of Marion, Ohio: John Ebersson's Palace and Beyond*, Mount Pleasant: Arcadia Publishing, 2015.

### 中文期刊

1. 邱奕堅，〈東方禪風：杉本博司的攝影藝術〉，《今藝術》191期（2008，8）。

### 電子資料庫

1. 中國哲學書電子化計劃：<http://ctext.org/zh>

### 網路資源

1. The Metropolitan Museum of Art- *The Artist Project series: Hiroshi Sugimoto* <<http://artistproject.metmuseum.org/2/hiroshi-sugimoto/>> (2017/05/20 瀏覽)
2. CHRISTIE'S- *A panoramic overview of Hiroshi Sugimoto* <<http://www.christies.com/features/Hiroshi-Sugimoto-7185-1.aspx>>

- (2017/06/04 瀏覽)
3. Re-Mixed City- *Anonymous Sculptures: A Typology of Technical Construction (1970)* <<https://remixedcity.wordpress.com/2013/11/19/anonymous-sculptures-a-typology-of-technical-construction-1970/>> (2017/06/05 瀏覽)
  4. 狂亂中的美，複數性的客觀攝影 (Objectivités) —— 「杜塞爾夫攝影學派」  
(*La photographie à Düsseldorf*)  
<<http://ecran-voile.blogspot.tw/2008/10/objectivitsla-photographie-dsseldorf.html>> (2017/06/05 瀏覽)
  5. Tate-*The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher*  
<<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/01/photographic-comportment-of-bernd-and-hilla-becher>> (2017/06/05 瀏覽)
  6. Mot Times 明日誌，攝影是一場理性的儀式——專訪日本攝影師杉本博司，2014。 <[http://www.mottimes.com/cht/interview\\_detail.php?serial=247&fb\\_comment\\_id=448895721877644\\_639697172797497#f3d2aa5d5dd9b5](http://www.mottimes.com/cht/interview_detail.php?serial=247&fb_comment_id=448895721877644_639697172797497#f3d2aa5d5dd9b5)> (2017/06/11 瀏覽)

## 圖版目錄

【圖 1】 Hiroshi Sugimoto, *AKRON CIVIC. OHIO. 1980*, Theaters, 1980. Gelatin-silver print. 圖版來源：Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto: Theaters* (New York: Matsumoto, 2000), p.80.

【圖 2】Hiroshi Sugimoto, *KINO. PANORAMA PARIS. 1998*, Theaters, 1998. Gelatin-silver print. 圖版來源：Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto: Theaters* (New York: Matsumoto, 2000), p.144.

【圖 3】 Hiroshi Sugimoto, *UNION CITYQ DRIVE ·IN. UNION CITY. 1993*, Theaters, 1993. Gelatin- silver print. 圖版來源：Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto: Theaters* (New York: Matsumoto, 2000), p.148.

【圖 4】 Hiroshi Sugimoto, *AKRON CIVIC. OHIO. 1980*, Theaters, 1980. Gelatin-silver print. (左幅)、Hiroshi Sugimoto, *AL. RINGLING. BARABOO. 1995*, Theaters, 1995. Gelatin- silver print. (右幅) 的比較。圖版來源：Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto: Theaters* (New York: Matsumoto, 2000), p.148, p.126.

【圖 5】圖 3 右幅的局部放大圖。圖版來源：Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto: Theaters* (New York: Matsumoto, 2000), p.126.

【圖 6】Hiroshi Sugimoto, 劇場系列作品並置。Hiroshi Sugimoto, *CHIO THEATER, OHIO, 1980*, Theaters, 1980. Gelatin- silver print. (上排左) Hiroshi Sugimoto, *AKRON CIVIC. OHIO. 1980*, Theaters, 1980. Gelatin- silver print. (上排中) Hiroshi Sugimoto, *RADIO CITY MUSIC HALL. NEW YORK, 1978*, Theaters, 1978. Gelatin-silver print. (上排右) Hiroshi Sugimoto, *ELMWOOD, NEW JERSEY, 1977*, Theaters, 1977. Gelatin- silver print. (下排左) Hiroshi Sugimoto, *AL. RINGLING. BARABOO. 1995*, Theaters, 1995. Gelatin- silver print. (下排中) Hiroshi Sugimoto, *U.A. WALKER. NEW YORK, 1978*, Theaters, 1978. Gelatin- silver print. (下排右) 圖版來源：Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto: Theaters* (New York: Matsumoto, 2000), p. 42, p.52, p.60, p.74, p.80, p.126.

【圖 7】 Bernd & Hilla Becher, *Hochofenköpfe, 1963-95*. 黑白銀鹽攝影。圖版來源：<<https://www.guggenheim.org/artwork/500>> (2017/06/04 瀏覽)。

【圖 8】劇院座椅上的觀眾。Hiroshi Sugimoto, *RADIO CITY MUSIC HALL. NEW YORK, 1978*, Theaters, 1978. Gelatin- silver print. 圖版來源：Hiroshi Sugimoto, *Hiroshi Sugimoto: Theaters* (New York: Matsumoto, 2000), p.52.



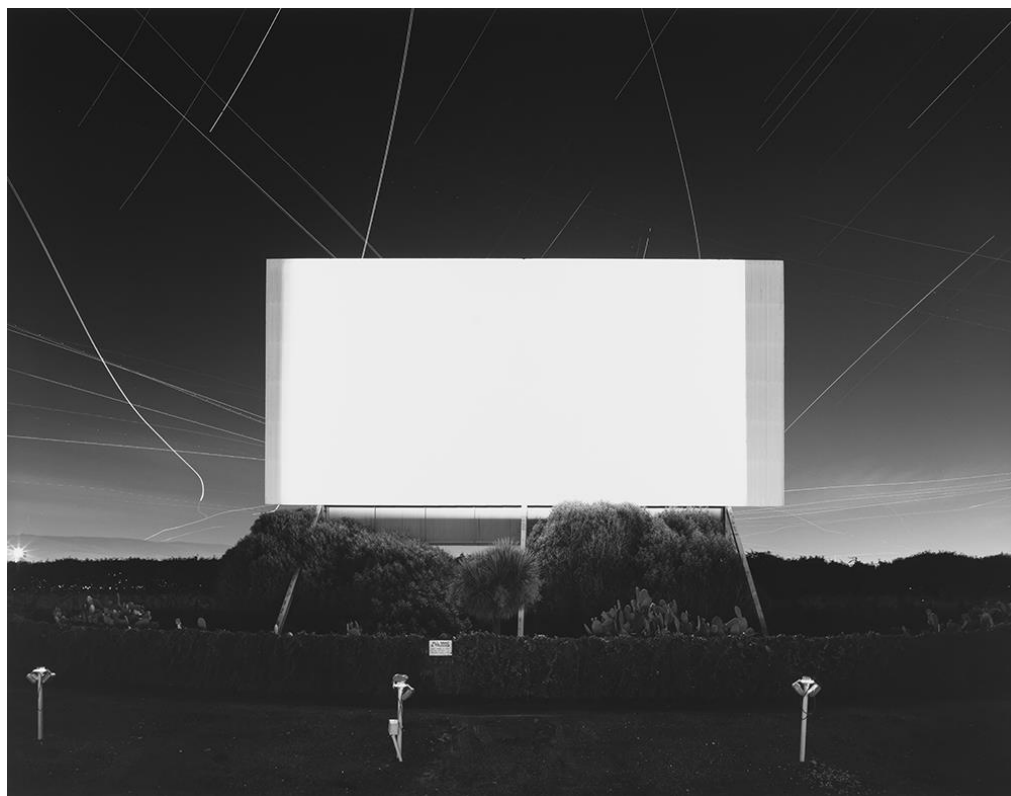
圖版



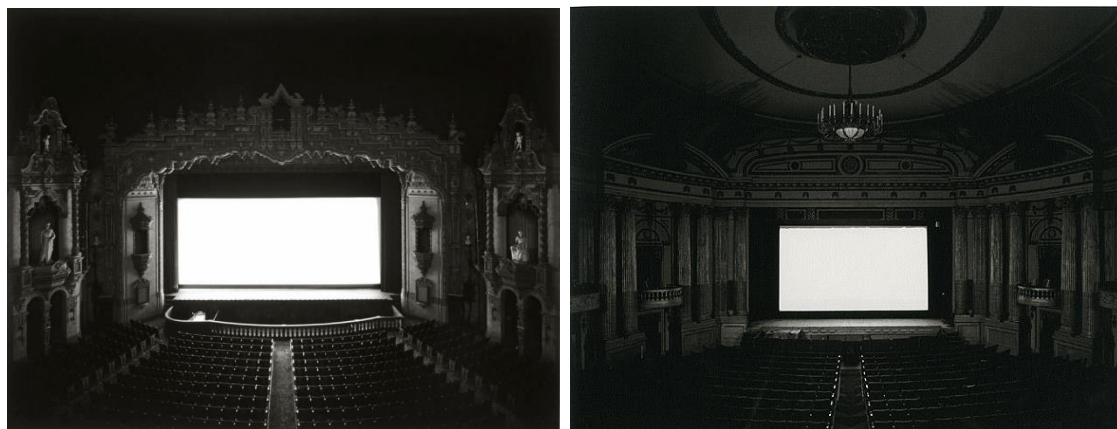
【圖 1】 Hiroshi Sugimoto, *AKRON CIVIC. OHIO. 1980*, Theaters, 1980.



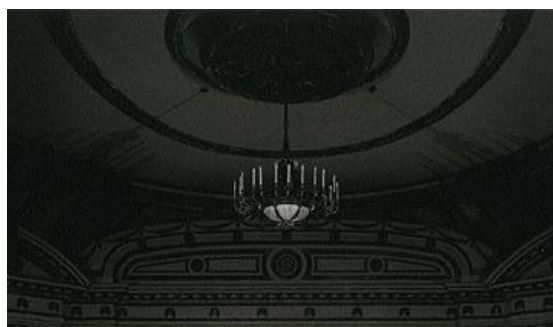
【圖 2】 Hiroshi Sugimoto, *KINO. PANORAMA PARIS. 1998*, Theaters, 1998.



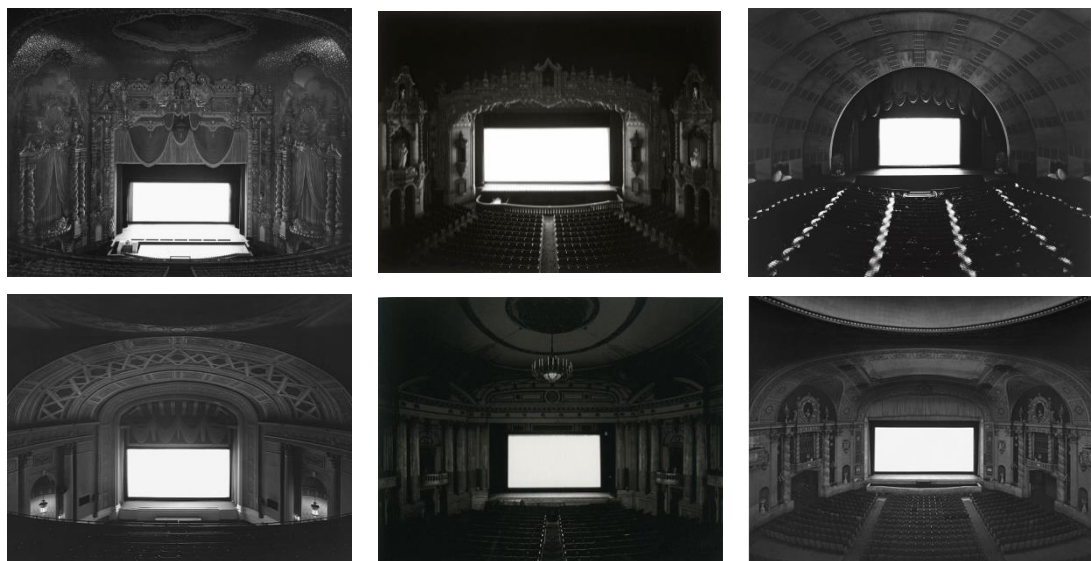
【圖 3】 Hiroshi Sugimoto, *UNION CITYQ DRIVE-IN. UNION CITY. 1993*, Theaters, 1993.



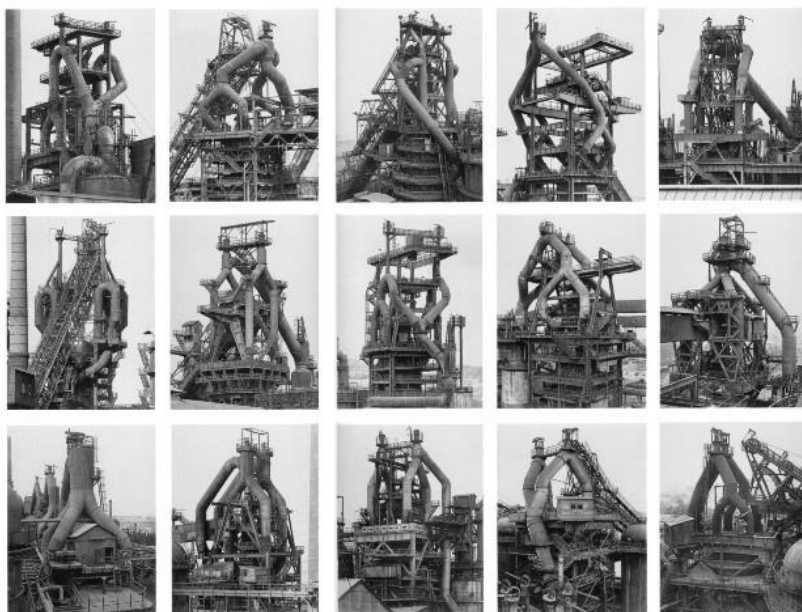
【圖 4】 Hiroshi Sugimoto, *AKRON CIVIC. OHIO. 1980*, Theaters, 1980. Gelatin- silver print. (左幅) 、 Hiroshi Sugimoto, *AL. RINGLING. BARABOO. 1995*, Theaters, 1995. Gelatin- silver print. (右幅) 的比較。



【圖 5】 圖 3 右幅的局部放大圖。



【圖 6】杉本博司劇場系列作品並置



【圖 7】Bernd & Hilla Becher, *Hochofenköpfe*, 1963-1995. 黑白銀鹽攝影

