

# 義肢現代性： 台灣健康寫實電影的文本敘述、機器組 配與義肢影像<sup>◇</sup>

李育霖

## 摘 要

本文透過義肢的概念，討論台灣健康寫實主義電影的敘述表達，社會運作，以及電影媒介本身作為政府治理媒介所披露的社會模式與特殊的情感主體構成，並標誌為「義肢現代性」。在本文討論中，「義肢」含有多面性的意涵，包括修辭，機器與影像的。義肢的修辭不僅刻畫電影中的重要角色，敘述更導向整體性的人工義肢身體，因此指涉了社會、政治、文化、乃至意識型態的集體性意涵。義肢敘述同時一部表達機器，展示了各項元件的真實連結，並與其他社會機器協調運作。而電影作為義肢影像，則透過人工塑造的集體記憶與情動影響，介入社會意識型態運作與生命治理。論文最後進一步質問，在健康寫實電影的義肢敘述與義肢影像塑造的歷史記憶中，真實的身體與記憶如何可能？

**關鍵詞：**健康寫實電影、義肢敘述、健康機器、義肢影像、義肢記憶、義肢現代性

---

<sup>◇</sup>本文為中興大學人文與社會科學研究中心整合型計劃「記憶、科技、保存：真實的倫理」部分成果。感謝中興大學林建光教授對於本文的啟發，同時也感謝兩位匿名審查人的細心閱讀與建議，俾使本文增添些許可讀性，特此感謝。

\* 本文 101 年 5 月 2 日收件；101 年 10 月 5 日審查通過。  
李育霖，中興大學台灣文學與跨國文化研究所副教授。  
E-mail: taiwanlit@gmail.com

# Prosthetic Modernity: Narrative Prosthesis, Machinic Assemblage, and Prosthetic Image in Taiwan “Health Realism” Cinema

*Yu-lin Lee\**

## ABSTRACT

This paper, through the concept of prosthesis, explores the narrative expression in Taiwan “Healthy Realism” cinema of the 1960s and 1970s with regard to its social function in the particular mode of governance and affective subjectivity brought about by the cinema, which is labeled as prosthetic modernity. Prosthesis in this paper has multiple implications in the representation of rhetoric, machine, and image. In the narrative presentation, prosthesis characterizes the primary features of the narrative structure, leading to the formation of an artificial, ideal body that symbolizes an ideal nation and society. Such form of narrative prosthesis is also an expression machine, dissembling/assembling its machinic parts and co-functioning with other social machines. In addition, the cinema that produces prosthetic images intervenes the governance through the creation of historical memories and affective subjectivity. Also, this paper questions the idea of prosthetic modernity by asking how a “real” body and “real” memory can become possible in the composition of narrative prosthesis and the constitution of artificial memories.

**KEYWORDS:** Health Realism cinema, narrative prosthesis, health machine, prosthetic memory, prosthetic modernity

---

\* Yu-lin Lee, Associate Professor, Graduate Institute of Taiwan Literature and Transnational Cultural Studies, National Chung-hsing University, Taiwan  
E-mail: taiwanlit@gmail.com

人類，如其然，成為某種義肢的神。當他戴上附屬的器官時的確狀貌雄偉；但這些器官尚未長成他的，有時仍為他帶來許多麻煩。

佛洛伊德，《文明及其不滿》（1930）

## 一、前言

台灣健康寫實電影無疑是台灣電影發展中長期被遺忘的一段歷史，但儘管如此，由於其標榜「健康」與「寫實」信條，健康寫實電影本身卻無意識地保留了 1960、1970 年代台灣的農村與都市的社會風貌。並且，冷戰時代的國際對峙以及台灣風雨飄搖的政治處境，加上經濟發展帶來的社會衝擊以及混淆的歷史記憶等，這些因素無疑增添了健康寫實電影的實際社會內涵。若由電影史本身的發展的角度觀之，健康寫實電影引進的西方電影技術與潮流，同樣刻畫了健康寫實電影在電影發展史上的重要意義。再者，健康寫實電影作為當時國家文藝政策與意識型態運作機制，實際上帶來了新的社會型態與主體構成。更具體地說，健康寫實電影無論在文本敘述表達或其實際社會及意識型態運作等面向，都展演了戰後台灣繁複的現代性辯證。本文考慮健康寫實電影文本敘述及社會運作的特質，以「義肢」(prosthesis) 為視角切入閱讀這些健康寫實主義電影作品。然而本文的討論並不僅限於文本分析，論文將更進一步討論電影本身的實際社會組成，包括物質與意識型態的。

眾所皆知，台灣健康寫實主義電影主要指由龔弘於 1963 任職中影公司推動的電影風潮，這股風潮一直持續至 1970 年代後期。<sup>1</sup> 而所謂「義肢」或「義肢身體」(prosthetic body)，按其字面上的含意，指的是人工的身體部位，而義肢作為外在附加的機器配件或裝置，其主要的功能在於補充身體的缺陷或修補原本身體造成的異常或障礙。在本文關於健康寫實主義電影敘述的討論中，義肢身體的含意首先是修辭的。健康寫實的電影中，人物角色的文本修辭經常表現為身體缺陷的，例如《我女若蘭》與《汪洋中的一條船》中的小兒麻痺的殘缺身體，《啞女情深》與《小城故事》中的聾啞等。關於缺陷身體作為健康寫實電影的修辭元素，這

<sup>1</sup> 健康寫實主義電影著名導演包括李行、白景瑞、以及李翰祥等人，著名電影則包括《蚵女》(李嘉，李行)，《養鴨人家》(李行)，《寂寞的十七歲》(白景瑞)，《家在台北》(白景瑞)《汪洋中的一條船》(李行)《早安台北》(李行)等。相關資料請參閱，廖金鳳，38-47。

一點並不令人驚訝，事實上，無論在西方或東方，除了電影之外，缺陷身體在文學傳統中有其更深遠的傳統。在西方文學傳統中關於身體殘缺的修辭，最廣為人知包括奧德修斯（Odysseus）、伊底帕斯（Oedipus）、甚至查理三世（Richard III）等，這還不包括現代文學表達中各式各樣的變形與發展。這一傳統同樣也可在東方的文學傳統中發現，至少在中國傳統文學中可以追溯到《詩經》與《論語》等古籍中經常提及的盲眼藥師等。儘管不同文本在相異的文化脈絡與文學傳統中，殘缺身體常作為文本敘述修辭的重要元素，無論作為單純的奇觀或被賦予特殊的角色功能，總是與文本敘述之間相互依賴、補充、與構成。<sup>2</sup> 這些修辭性的角色在現代主義及後現代主義文學文本中化身為失智或其他類型的缺陷或病態身體等，依然不勝枚舉。然而本文標示健康寫實主義電影中缺陷身體的角色與義肢主題，並非僅僅標誌其電影中挪用了這一傳統的修辭與主題，相反地，本文認為殘缺身體/義肢作為一個修辭敘述，不僅構成健康寫實電影人物角色特徵與文本敘述的重要元素，更重要的是，義肢隱喻了電影健康寫實的主題與內涵。

所謂義肢隱喻了健康寫實電影的主題與內涵，究竟意喻為何？關於這一點，讓我們稍稍回顧圍繞在健康寫實主義電影的相關爭論。這些爭論中的一個重要主題是，台灣健康寫實主義電影是否承繼了義大利戰後「新寫實」主義，抑或蘇聯史達林於三零年代提出的社會寫實主義？這一爭論關係台灣電影史的發展，且涉及電影史與技術的相關知識與關於寫實主義（realism）概念以及對「現實」（reality）的不同理解，釐清這些爭論恐怕在本文的範圍之外，但這裡我們更關注的是「健康寫實」在當時歷史脈絡下如何被理解。一般而言，當時台灣電影界對於「健康寫實」一詞的理解並未如西方評論界所關注的意大利新寫實主義電影所帶來對於「寫實主義」作為電影風格的重新反省，而更大部份是屬於意識形態的。台灣健康寫實電影的主要推手龔弘在一次回顧的訪談中宣稱，他所提倡的是「健康寫實片」，而非「寫實片」（24）。這一結論性的宣告一方面標定台灣健康寫實電影的確切邊界，但同時也讓我們從「寫實」與「現實」的無端爭辯中掙脫出來，將焦點從「寫實」的問題轉化為「健康」的問題。對龔弘來說，在電影的實際運作中，「健康」似乎遠比「寫

<sup>2</sup> 在《敘述義肢》（*Narrative Prosthesis*）一書中，米契爾（David T. Mitchell）與史耐德（Sharon L. Snyder）關於缺陷身體在文學及文化研究的修辭角色及功能有相當創新與完整的論述。我們將在稍後的段落中詳述。

實」來得重要，或者我們可以說，「健康」才是健康寫實主義的根本內涵，而非寫實。此外，龔弘在訪談中也提及，「健康是教化，寫實是鄉村」（轉引自廖金鳳，42）。這一說明更確切地標示出健康寫實主義的內涵與對象。換句話說，健康寫實標榜以鄉村的「真實」場景展示「健康」的教化意涵，「寫實主義」的電影風格僅僅聊備一格，電影所要傳達的更多是關於「健康」的意識形態。

但這一關於「健康寫實」意涵的理解與義肢的文本修辭有何關係？事實上，在上述關於「健康寫實」的宣示同時賦予了義肢隱喻性的意涵。義肢在電影的敘述中不僅作為文本角色的重要修辭元素持續運作，也總是隱喻或象徵的指向一個「完整」與「理想」的身體整體，例如家庭、社會、歷史、乃至國家等。更重要的是，在電影敘述的發展中，缺陷身體漸漸變得不再重要，最後被人工的義肢所取代，義肢敘述於是成為電影的主題。換句話說，義肢賦予人物及角色理想與典範化的典型。在這一層面上，義肢的運作顯然是政治與意識型態的。但也是在這一層次上，缺陷身體/義肢超越其字意及文本的意涵，而成為隱喻性的。亦即，身體符號指向一個由義肢編織的意義系統或體制，包括家庭，社會、國家、政治、經濟、科技、文化等面向。觀眾可以輕易地發現影片中的殘缺身體/義肢總立即地被賦予社會、政治、文化與意識形態等隱喻或象徵的意涵。換句話說，個別的身體隨即被轉化為社會、國家與歷史的，殘缺或缺陷不再只是個人身體，而是集體的。在這層意義上，我們獲得了「健康寫實」更確切的意涵，如廖金鳳所歸納的，「一言以蔽之，它是一種文化、一種社會組織，一種新的生活藍圖」（45）。

因此，在健康寫實電影義肢敘述的表達中，我們發現一個抽象的「健康機器」使之運作。電影敘述作為一部表達機器，其表達的材料與形式則在「健康」的概念與原則下忠實地運作。換言之，如果健康寫實電影的義肢敘述指稱一個完整理想的人工技術藍圖，這藍圖顯然是屬於現代的（the modern）。儘管在電影的敘述中，台灣在地的社會處境經常被接枝到以西方為代表的現代性，但這並不是說西方現代性被視為理想的「健康」藍圖，相反地，電影更多嘗試是在傳統與現代、西方與東方之間尋求某種可行的現代性替代方案。從這一點來看，電影敘述與表達成為一系列西方現代性與在地生活遭遇、協商與辯證的過程，因此電影展演自身為一在地的「現代性修辭」，例如在《寂寞的十七歲》、《路》、與《家在台北》等典型的範例中，都展現了替代現代性複雜辯證的協商過程。

我們在電影敘述的表達中目睹一部健康機器介入，或導引，或支配，拆卸或組配各式各樣相關的元素。健康機器強調義肢的整體性概念以及各項表達元素的機器連結，因此被賦予另一項重要功能——即維繫並強化機器的運作。這是健康寫實電影義肢另一個重要面向，即機器的組配（*machinic assemblage*）。

然而，健康寫實電影的「教化」功能提醒我們，電影健康機器的運作不僅只是關於社會現實的再現表達，表達元素的拆卸與組配本身便是社會的機器運作。我們在稍前的討論中提及，健康寫實電影中的義肢敘述總是指向一個更完整的身體或與理想社會典型，但那只不過是隱喻性的說法，這裡我們要強調的是，健康機器的運作本身便是社會與政治的真實構成。因此，我們必須注意到電影作為特殊的表達媒介本身所帶來的影響與效用，不應僅僅將目光留駐在電影敘述所呈現戰後台灣在地的現代性修辭，而更應注意到電影本身作為新興現代性媒介所帶來的效用。電影作為一個政府政治管理與社會控制的媒介與手段，事實上帶來新的記憶與生命政治。健康寫實電影配合當時國民黨政府在台灣的政治宣傳與文藝政策，與其他媒介協調運作。從某個角度看，電影影像本身重新連結個人與社會，並透過記憶的調節（*modulation*）與社會組配，創造了一個前所未有的「控制社會」，這是義肢影像的運作，其內涵主要是時間與記憶的。這一新的記憶與生命政治型態刻畫了戰後台灣的社會控制與政治治理，而這一控制與治理並不僅僅是意識型態的，更是關於記憶政治的實際運作，且此運作正是藉由影像運動構成身動性的現代主體而成為可能。

因此，在台灣健康寫實主義作品中，義肢含有多重面向的意涵。義肢身體首先是屬於修辭的，包括文本與隱喻的雙重意涵，這不僅是健康寫實電影的實際表達，同時也是健康寫實電影象徵的歷史與文化意涵。由於義肢敘述總是指涉一個文化與意識型態的整體，我們發現一部抽象的「健康機器」導引並支配電影敘述表達元素的拆卸與組配，因而構成「健康寫實」的實際內容，這是義肢的機器與社會面向。而作為新興的傳播媒介，電影中健康機器的運作並不僅止於文本的再現表達，其運作更是政治與社會的，也與記憶的生產和調節密切相關，這是電影本身作為義肢影像的生命政治意涵。然而，無論義肢敘述象徵的文化意涵，健康機器作為整體的社會組配，以及電影影像作為義肢本身，都與現代性密切相關，因此本文將健康寫實電影披露的義肢現代性修辭，現代義肢

社會，以及義肢影像所形構的治理與主體等標誌為「義肢現代性」(prosthetic modernity)，並援此系列概念進一步剖析健康寫實主義電影中特有的敘述表達及其社會運作。台灣 1960、1970 年代盛行的健康寫實主義電影與運動有其特定的歷史脈絡與複雜的政經背景，而這些政治、社會與電影工業的條件也反過來成為健康寫實電影運動風潮的基礎與根本內涵。本文以「義肢」的角度切入，除了文本分析之外，更是電影實踐的社會本體論探問，這些問題系包括：首先，缺陷身體與義肢身體所體現的健康社會概念為何？在電影縝密的敘述結構中，缺陷身體的角色與修辭功能為何？缺陷身體或義肢身體如何在電影的敘述中運作？如果義肢身體進一步隱喻了一個象徵性的理想社會或典型，其構成的元素為何？這些元素又如何在此時社會中運作，並與實際或編造的歷史記憶連結？再者，電影本身作為一個科技的新興媒介，又如何介入與協調此一理想社會的建構與記憶的調節編織，並因此形成一種前所未有的社會組配與生命政治？

以下的討論將從上述問題系的脈絡出發，逐次討論健康寫實電影中義肢的多重面向意涵。首先文章將討論電影中義肢的修辭角色及其隱喻的文化意涵與意識型態。接者文章將說明電影表達中義肢作為健康機器的社會組配，然後文章也將進一步探討電影本身作為義肢影像所編織的記憶政治與生命治理模式。在文章結束前，本文也將進一步追問，在義肢現代性的實際構成以及控制社會的生命治理下，贖回身體的物質性、主體逃逸、以及真實記憶的可能。

## 二、義肢敘述的修辭

本節將著重討論義肢/義肢身體在健康寫實電影中的運作情形。如先前所述，「健康」作為健康寫實電影的主要主題，其目的主要在於提示健康的實際內涵，包括個人的健康狀態並導引社會朝向一個理想的典型。因此健康的內涵是兩義性的，包括個人與集體的。而這一個詮釋與辯證的程序在影片實際的表達敘述中則弔詭地透過缺陷身體與義肢進行，因此義肢在這一層面上的意義主要是修辭的。換句話說，義肢身體作為整個敘述依賴的構詞元素，在電影敘述中運作並發揮功能，經常將敘述導向一個向上以及邁向健康的歷程。

李嘉於 1965 年拍攝的影片《我女若蘭》體現了生理缺陷的發生及其

義肢身體構成的歷程。<sup>3</sup> 電影描述一個聰明、活潑的少女，卻不幸罹患了當時流行疾病之一的小兒麻痺症，病毒日益侵蝕少女，少女也因此一步一步失去正常完美的「身體」，包括美麗活潑蹦跳的身體，正常的教育、友情以及愛情等。隨著劇情的發展，敘述針對每一項缺陷逐次地補償，患有小兒麻痺症的若蘭必須撐著拐杖、坐上輪椅，隨後信賴著醫學、信賴著友情及愛情。故事動人之處往往來自於主角於逆境奮戰的努力，如片名以及主角被賦予的名字（若蘭）一樣，影片安排女主角種植蘭花，並在種植蘭花的園藝領域重新獲得所失去的，包括友情、愛情、信心、歡笑及希望等，這些特質構成影片「健康」、光明、高貴的基調。更令人不可思議的是，患有小兒麻痺症的主角甚至在復健最後竟奇蹟般地站起來。影片在主角站起身來上台領取蘭花金牌獎的榮譽時達到高潮，同時明白宣示影片的題旨，如若蘭父親在閉幕前所說的，「只要有信心、耐心，一個光明的世界永遠等待著我們去追尋」。

再通俗不過的主題與結構不斷在其他著名的健康寫實電影中重複出現。李行於1978年拍的《汪洋中的一條船》是一個著名的例子。<sup>4</sup> 與《我女若蘭》中主角若蘭稍有不同，本片主角鄭豐喜出現時即患有小兒麻痺症，或無寧是一個怪異的身體。因此影片費了一些篇幅描繪主角殘缺身體的奇觀及其身體缺陷所遭遇的悲慘生活，包括從苦難的貧困生活到非人的馬戲團生涯等。電影後半描繪主角憑藉著自己的努力與毅力，終於贖回更高貴、光明的價值。鄭豐喜被賦予更具「社會性」的老師角色，這一點無疑更貼近當時一般人的社會價值與期待。電影不斷強調主角一次又一次地從跌倒中爬起來的努力，例如挺起胸來走路，努力騎腳踏車等，這些動作令人動容。鄭豐喜的故事傳誦一時，電影也相當賣座，但其實電影的主軸仍然是庸俗僵化的信心與理想等健康寫實電影一貫宣導的主題。

健康寫實電影中經常出現的身體缺陷，除了小兒麻痺症之外，最常見的要算是聾啞等殘疾。例如在電影《啞女情深》中的主角依依，由於啞巴不能說話因而備受妯娌與小孩嘲弄，但她憑藉著自己的忍耐與堅毅，甚至在生下聾啞女兒遭丈夫遺棄後，仍一本初衷，默默努力。儘管在當時的社會氛圍顯得如此過時，電影仍在極大的反差中形構一個完美

<sup>3</sup> 李嘉同時是《蚵女》的導演之一，電影《蚵女》的成功宣告了健康寫實電影的開始。

<sup>4</sup> 李行在嘗試其他類型之後，重新回到健康寫實主義的類型。



具理想傳統婦女美德的典範形象。依依一生孤苦，臨死前仍然未見丈夫返回，但電影在結束之前下了註腳：依依是個身體有殘缺的人，但比起健全的人更加完美，是社會需要的好人。<sup>5</sup>

如上述的幾部影片所呈現的，我們並不難發現義肢作為修辭的元素在電影敘述中出現的情形。不過為了更瞭解義肢作為健康寫實電影敘述文本的根本元素並賦予「健康」的確切意涵，我們有必要進一步瞭解敘述的運作與構成。米契爾(David T. Mitchell)與史奈德(Sharon L. Synder)指出西方文學傳統關於身體缺陷的描寫與敘述典型，他們將之稱為「敘述義肢」(narrative prosthesis)。他們認為，儘管身體缺陷在文學的敘述表達中不曾缺席，但卻未獲得應有的重視與研究，而在當下強調差異與身份認同的文化研究脈絡下，關於缺陷身體的研究更有其相應的重要價值(Mitchell and Synder 1-13)。關於義肢敘述，米契爾與史奈德不僅指出缺陷身體經常作為敘述再現表達的對象，更強調缺陷身體作為修辭角色至少扮演著雙重功能：包括刻畫缺陷身體具角色的特質以及隱喻的裝置功能(47)。義肢敘述的雙重作用或功能很容易在健康寫實電影的敘述中被辨識。如上述的討論中，《我女若蘭》片中的若蘭與《汪洋中一條船》中鄭豐喜的身體缺陷，不僅僅是個人人物性格所刻劃的元素，情節的推展也以此為主軸。另外，缺陷身體作為隱喻的裝置意圖也相當明顯，如影片中所陳述的健康內涵，包括人物、社會、乃至文化健康與理想的典範等。關於後者我們將在稍後進一步解釋。

米契爾與史奈德進一步剖析並歸納了「義肢敘述」的敘述結構：首先，義肢敘述披露某種「異常/偏離」(deviance)或顯著差異(marked difference)。其次，透過敘述，確認並強化此一異常及差異的存在。第三，將異常從故事的邊緣帶到故事的中心。最後，故事將重建或修補此一異常(53)。關於第四步驟的修復，依偏離與差異的事實而有所不同，修復的方法也因文本而異，可包括個人的、機器的、社會的、文化的或意識形態的。另外，米契爾與史奈德更指出，義肢敘述的修辭乃源自於「限制的補償或過盛的控制」(53)。修補或控制的概念對於「健康寫實」的

<sup>5</sup> 關於聾啞缺陷的例子還包括《小城故事》中的啞女角色。不過在影片中，女主角的身體缺陷儘管帶來悲慘並在敘述中扮演一定的修辭角色，但電影「健康」敘述的主軸似乎更著重在男主角身上，男主角也並未有身體上的缺陷，也因此削弱缺陷身體在敘述中可能展現的張力，而淪為一種類型，在此我們先略過不討論。不過，當然本部影片作為健康寫實主義電影之一，不可否認地仍保有義肢的隱喻性意涵。

理解無疑是重要的。如果我們也將健康寫實電影中關於缺陷身體的描述看作是米契爾與史奈德意義下的「義肢敘述」，那些缺陷的身體一方面作為故事主角的特徵，同時也讓敘述得以環繞在這異常或缺陷的身體推進，逐步修復，將偏離軌道的異常帶回常軌或賦予正常的規範與標準，亦即「健康」的意涵。換句話說，「健康」概念的要求，一方面將個人身體疾病、缺陷的部分以人工的方式將其修補，同時對於不正常、不健康、及不符合社會規範（過盛或多餘）的部分也加以控制。因此，義肢敘述中的健康身體（healthy body）概念本身包括身體與心智的（57）。事實上，在這一點上我們也可窺見義肢敘述修辭文本及隱喻的雙重意涵，亦即，在文本及敘述層次，身體缺陷作為角色缺陷外觀的修辭，但更重要的，義肢敘述本身的運作同時構成一套關於身體的批評與社會價值的判斷，因此與意識型態相關（58）。

總地來說，義肢敘述可以被看作是補充物，或借用米契爾與史奈德的用語，即「補充空乏」（supplementing the void），而這「空乏」或「闕如」既是個人的、同時也是社會與集體的（Mitchell and Snyder 53）。在關於身體缺陷文學傳統敘述的觀察中，米契爾與史奈德深具洞察地指出義肢敘述的弔詭性：「在印刷文本恆常的流通中，造就了身體缺陷在社會上的不可見性」（52）。這一乍看簡單的事實，卻弔詭地彰顯了義肢敘述在文學表達上的重要性，而這重要性至少有幾個面向：首先，不管出於厭惡或誘惑，身體缺陷的異常與差異總帶來的某種殊異（alien）的景觀。其次，缺陷身體除了表達身體與社會價值判斷之外，同時更標示表達對於個人與社會的認同（identity）（55）。我們在稍前提及義肢修辭的意涵，義肢敘述本身的運作將構成一套關於身體的批評與社會價值的判斷，這是因為缺陷身體作為文學敘述的「修辭」或「典型」（paradigm）提供了一個闕境的點（liminal point），使作者能夠在正常/不正常、健康/不健康之間來回比對，並在表達的過程中，將刻劃個人與社會之間的價值認同，批評與價值於是在此過程中逐漸具體化（62）。儘管這些關於缺陷身體/義肢身體價值與批評將可能驗證或形成特定的認同政治，然而米契爾與史奈德提醒我們的是，義肢敘述總是弔詭地將讀者或觀者的目光導向那補充物（義肢），而對於那原初的「空乏」視而不見，或「缺陷」似乎顯得無關緊要。

為數眾多的健康寫實電影或多或少體現了此一義肢敘述的敘述結構與典型。在上述包括《我女若蘭》、《啞女情深》以及《汪洋中的一條船》

等影片中，缺陷身體的確成為故事描繪的對象與主題，而殘缺身體作為敘述的修辭元素，在敘述的結構中運作，並形成一個「偏離—正軌」、「異常—正常」或「闕如—補充」的敘述封閉迴路。電影敘述中，殘缺身體標誌某種「異常」與「差異」，一開始便彷彿陷入絕境或被拋至邊緣，甚至被排拒在社會價值規範以及正常的權力關係的網絡之外。但同時，影片的敘述將觀眾的目光聚焦於主角們的悲慘，敘述同時漸次地對於「異常」與「差異」進行重建修補，並使之重新連結社會的價值與權力網絡。在影片的表達中，身體殘缺的困境總是令人難以忍受而不忍卒睹，因此強化了補充物「義肢」的必要與渴求。例如《啞女情深》中依依的柔弱無依與《汪洋中的一條船》中鄭豐喜的悲慘，但敘述的進行或戲劇張力恰恰來自於此類極度反差的對照中。電影彷彿與觀眾得期待早已取得默契似地，故事通常給予一個完美的結局，主人公的苦難將會獲得補償，儘管有時甚至要付出生命的代價。正因為缺陷身體無法被直視或容忍，因此缺陷身體必須被某種理想的身體置換或取代。而當缺陷身體被重構或修補完成，電影也接近尾聲，不管是機器的（身體的）、人工或意識形態的，觀眾被給與了一個「補充」或「替代」的義肢身體。值得注意的是，在獲得義肢身體的時刻，個人的身體立即被轉化為集體性的。更具體地說，個人的身體被集體的義肢所取代，義肢身體於是導向關於「身體整體」的思考，同時規範自身為科技、社會、政治與文化的隱喻性意涵。亦即，義肢作為缺陷身體的替代性的補償或原初空乏的補充物，構成一個身體整體，且在整體的規則與思考中，個人的缺陷身體的物質性消失不可見；當個人的缺陷身體被抹去，其悲慘也被消弭，在義肢身體的事件當中，殘缺的身體也變得無關緊要，取而代之的是義肢隱喻的社會身體整體。

從這一角度看，《我女若蘭》中的若蘭象徵信心、耐心、以及一個屬於未來等待努力追求的光明世界。《啞女情深》中的依依也不再只是個人的忍耐與堅毅，其形象隨即被轉化為家庭義理與民族、社會與文化的理想典範。另外，《汪洋中的一條船》中的鄭豐喜象徵的社會價值與意識形態也同樣昭然若揭。事實上，義肢敘述結構，乃至義肢身體的隱喻意涵在早期健康寫實主義電影中便可見端倪。電影《蚵女》中的蚵女儘管並無實際身體上的缺陷，但男友出海缺席不在與未婚懷孕仍隱含著某種「闕如」或「缺陷」，男友的缺席與未婚懷孕仍給主角帶來諸多困厄，甚或必須遠離家庭及村莊，生活備受嘲弄與欺侮。故事的完美結局（男友返回

並與之結婚)在一定程度上修補了這一「闕如」或「缺陷」。這一尋常的通俗劇情卻奠下了健康寫實電影基本的調性與敘述結構。在隔年大受好評的《養鴨人家》中，女主角「不完整」的身世作為敘述的主要修辭元素推動敘述的展開，我們仍可輕易發現「義肢敘述」的雛形。故事圓滿的結局不僅化解不完整身世所帶來的緊張與困惑，影片隨即被植入某種不尋常的諒解與寬容。很顯然地，這是導演賦予「健康」最根本的內涵與感情。但無論如何，本文想表明的是，義肢身體作為健康寫實電影文本重要的修辭根本元素，一方面刻畫主角「異常」與「差異」的角色，並促使敘述本身的推展，但另一方面，義肢身體的隱喻性意涵不僅大大削弱個別的身體的可見性，敘述其對於身體整體性的強調更進一步將義肢敘述導向集體的身體概念，包括在技術、政治、文化、社會、與意識形態各種層面。

### 三、健康機器的社會組配

在上述的討論中，我們透過米契爾與史奈德「義肢敘述」的概念，剖析義肢在健康寫實電影中的敘述表達形式與運作情形。義肢的修辭功能不僅是文本的，義肢敘述同時也具隱喻的意涵，尤其是後者。敘述義肢作為缺陷身體或原初「空乏」的補充敘述，在其補充及修正的過程中，人工或意識型態的義肢經常取代原先缺陷的身體，且關於義肢整體性的強調無可避免地指向義肢敘述的另一極——即人工及替代性的補償物。儘管敘述所展示關於補充與修正的過程可能構成某種差異的認可或社會文化價值的批評，但這一詮釋或辯證的過程無疑是目的性與功能性的。亦即，電影義肢敘述隱喻一個完整的身體整體、集體而非個人，這也是為什麼健康寫實電影呈現的身體，無論缺陷或義肢，總是立即是政治、社會、文化與意識形態的。這一點我們可以在電影的敘述中輕易地發現。包括上述提及的幾部影片，多數健康寫實電影中的缺陷身體的修辭元素並非作為殊異景觀藉以引發好奇或誘惑，其修辭角色多半是功能性的，同樣地，人工的或意識型態的義肢身體通常也是隱喻性的，暗示社會典型與價值。很顯然地，包括《我女若蘭》中的若蘭、《啞女情深》中的依依、以及《汪洋中的一條船》中的鄭豐喜等角色的缺陷身體，已非僅是文本的個人的身體，更是隱喻性的，並立即與性別、文化、社會、與意識形態等集體性意涵緊密連結。

這一隱喻性的意涵與指涉常被用來理解健康寫實電影於台灣 1960、1970 的興起以及電影所帶來的風潮。的確，健康寫實電影的風格與發展和當時台灣的歷史背景，包括政治環境，國際情勢，經濟發展，文化運動，乃至電影技術發展與電影市場環境等都有密切關係，且健康寫實電影的推動與發展也與國家文藝政策息息相關，同時，國家文藝體制與意識型態也不斷強力介入運作。如果健康寫實電影的義肢敘述更大成分是隱喻與社會意識型態的，從這一角度我們更有理由將台灣當時的社會文化視為寫實電影義肢敘述所隱喻的「缺陷/義肢」。換句話說，健康寫實電影隱喻了 1960、1970 年代台灣社會「不完整」與「不健全」的缺陷身體，而電影的再現敘述作為一「補充物」，暫時補充及修正了這一缺陷或異常，這是「健康」的重要社會文化意涵。播遷來台的中國國民黨國民政府，理論上失去了中國歷史文化上的傳承，但由於中國大陸正推動著文化大革命，台灣則推動中華文化復興運動並以中華文化正統自居。同樣地，退居台灣的蔣介石政權在主權與治權上都不完整，而退出聯合國的台灣在國際上的孤立處境無疑更加深強化了台灣作為「不正常/異常」民族或國家的輪廓。但更重要是，戰後經濟逐漸起步與資本主義萌芽對社會文化所帶來的衝擊，不僅傳統的中華文化，台灣在地的社會與文化價值也同時面臨西方現代性強烈撞擊，這些衝擊與挑戰還不包括日本殖民主義殘留的歷史與文化遺緒以及在地文化的發展潛流可能帶來的反抗等。

然而，我們將健康寫實電影的興起與發展放置在台灣當時的政治與歷史時空下一併閱讀，並非進一步說明健康寫實電影「如實地」描寫當時的台灣社會，或「隱喻」了台灣不健康的缺陷身體與對於完整健康身體的渴求。相反地，本文嘗試說明的是，健康寫實電影的敘述構成當時台灣的現代性論述，其表達本身即是社會元素的實際組配，真實的而並非只是隱喻的。誠然，「健康寫實」作為國民黨黨營中國電影公司的指導原則，的確與國家文藝政策互相應和，推動社會及文化運動。當時的政治情勢、歷史、文化、與經濟等各式各樣的元素，包括個人、家庭、社會、民族及國家的，都在「健康寫實」的原則下在影片中以不同的形貌重複出現。在同樣的原則下，國家文藝體制與文藝政策正是藉由電影描繪一個適合當時歷史政治的理想典範社會，這是為什麼許多電影看起來更像政府政策宣傳片或脫離現實的文藝樣板戲。此外，健康寫實電影標榜以台灣農村社會為其寫實的對象，但電影中虛構的場景與錯置的實際

時空無疑將在地架空，以致電影所標榜的寫實主義淪為空洞口號。

但儘管如此，電影的敘述表達卻是當時台灣基於當時歷史時空下關於「現代性」的繁複辯證。總地來說，健康論述所臨摹的，以及義肢敘述所隱喻的理想典範社會，在物質上仍明顯以西方現代性為其藍本，但在精神上則經常以中國傳統歷史文化與社會價值為其依歸。在這一點上似乎重複了中國 20 世紀初期的現代化論述，即所謂的「中體西用」。西方的科技與文明伴隨著在地社會文化，與傳統中華文化在影片中並置、展示與發展，例如在《蚵女》與《養鴨人家》等影片中，農業與畜牧技術改革等不斷在影片中被提及，同時被認為是帶來財富與未來的重要元素。此外，如《我女若蘭》中的傳統醫學與西方醫學的並置與辯證等，甚或在《路》及《家在台北》中的土木技術、建築、以及刻意呈現的都市景觀等，這些關於西方當代科技文明的描述與想像等，儘管經常帶有政令宣導的味道，表達也顯得平鋪直敘，但在相當程度上卻提綱挈領地標誌了現代性的來臨以及對在地社會文化帶來的衝擊。從這一角度看，健康寫實風格電影展示的義肢敘述同時是戰後台灣的現代性論述。

義肢敘述提示一個人工與意識型態的身體整體，然而卻弔詭地置換了原初缺陷的身體，取消其「物質性」與「可見性」，於是義肢身體的敘述淪為再現與隱喻的。<sup>6</sup> 為進一步理解義肢敘述表達中的各項元素間相互連結與運作情形，並理解戰後台灣現代性論述的構成，在以下的討論中，本文將進一步將健康寫實電影的義肢敘述理解為德勒茲與瓜達希（Gilles Deleuze and Félix Guattari）意義下的社會組配（social assemblage）。其中，一部複雜的「健康機器」使之運作，而在此龐大機器的運作中，義肢取得字面上的意義，即機器的連結。在《卡夫卡：邁向少數文學》（*Kafka: Toward a Minor Literature*）一書中，德勒茲與瓜達希在卡夫卡的作品中發現一部現代權力或律法不同於傳統的運作方式。德勒茲與瓜達希將文學視為一部表達機器，不再追問文學的「意義」，而將其內容與表達的組配視為社會元素及物質之間的連結，而並非僅是社會現實的再現或反映。至於社會機器元件的組配則包括內容以及表達兩個層面，有各自的材料與形式，前者的慾望的機器組配（machinic assemblage of desire）是相應於內容的，而後者言說的集體組配（collective assemblage of enunciation）

---

<sup>6</sup> 李育霖在〈賽柏格烏托邦與社會機器的社會組配〉一文中進一步將此義肢身體整體比擬為「賽柏格烏托邦」，強調各項機器元件之間的聯繫以維繫並確保系統的正常運作（22-27）。

則是相應於表達的。德勒茲與瓜達希認為，卡夫卡在作品中之所以展現一部現代權力與律法的運作，正因為其作品拆解了社會的機器元件，並加以重新組配，一方面發展各式各樣的技術性機器，提供了內容形式的範式，另一方面透過聲明則提供了各種表達形式的範式。在德勒茲與瓜達希眼裡，慾望機器與聲明兩部機器共同組配，因此描繪社會集體的運作情形。

儘管卡夫卡的書寫方案與健康寫實敘述的意圖與策略有相當大的差異，但將表達視為機器運作則提供了閱讀健康寫實電影義肢敘述一個可行的視角，讓我們得以觀察表達元素之間的機器連結及其形式。無可諱言的，不同導演在不同影片中擇取不同的元素進行組配，並賦予表達的形式。例如在稍早提及關於小兒麻痺病症的影片，包括《我女若蘭》與《汪洋中的一條船》等，小兒麻痺病症可能連結的內容機器元件包括拐杖、輪椅、病床、腳踏車、摩托車、醫院、聽診器、X光機器、蘭花等，相對的，例如在《啞女情深》中的聾啞身體則經常與手勢、微笑、憂戚、刺繡、凝視等動作或姿態相連。這些連結表面上看似無關連，但事實上不僅是缺陷身體的補充或延伸，以德勒茲與瓜達希機器組配的視角看，這些連結更是慾望生產的系列。或者反過來，小兒麻痺症或聾啞作為連接物（connector），將一系列的物件連結起來。此外，除了內容機器的組配之外，另有一部表達機器與之協調運作，表達依照個別影片的場景與設定各有不同的形式，包括聲音、音樂與言說。其中，影片中關於言說的表達更值得我們著墨，除了應和內容的聲音與音樂外，影片關於缺陷身體的表達經常透過「客觀」的聲明，特別是影片中的對白（包括第一人稱、第二人稱及第三人稱）及旁白賦予義肢身體內特定表達的形式。

然而，我們在這裡借用德勒茲與瓜達希機器組配的概念理解健康寫實電影中的義肢敘述並非僅僅羅列敘述中的內容與表達機器的無限連結與系列，而是希望進一步闡明這些連結中一部抽象的「健康機器」介入導引使之運作。上述討論中內容與表達兩部機器間複雜的協調運作則披露了健康機器的組配情形。這一部抽象的健康機器在不同的影片中發展各自的機器元件，這些機器元件則相互搭配，並在「健康」的規範與原則下，進行內容與言說的機器組配。如上述，小兒麻痺症的缺陷身體與拐杖、輪椅、病床、腳踏車、摩托車、醫院、聽診器、X光機器等物件連結的是「健康身體」的內容組配，同樣地，小兒麻痺症與信心、毅力、希望等連結，則是「健康聲明」的表達組配。此外，《啞女情深》中的聾

啞身體內容與言說組配在更大的「健康機器」中進行組配。事實上，相較於其機器（如寫實機器等），「健康機器」是健康寫實主義電影中最重要以及最支配性的機器，因此我們同時可以目睹健康機器在其他電影中的運作。如《蚵女》中懷孕的蚵女與日漸成長的蚵苗，乃至郊區偏僻的小屋連結，以及《養鴨人家》中身分未明的養鴨女與鴨、金錢甚至農業、科技等連結；相對地，表達機器的言說不斷地界定「健康」的親情、愛情與人倫義理等。另外，在《路》、《小城故事》、《原鄉人》、《早安台北》等健康寫實電影中，關於內容的組配延伸到本土科學、土木科學、傳統手工藝、音樂、商業等，而言說的機器也包括傳統的、文化的、鄉愁的、家庭的以及個人興趣等。但無論如何，兩組機器零件在抽象的「健康機器」中忠實地運作。

我們在稍前的討論中提及，健康寫實電影展演的是戰後台灣繁複的現代性辯證，而這一現代性論述我們將其描述為「義肢現代性」。但所謂「義肢現代性」的重點並非強調西方外來現代性理想典範的隱喻性，亦非剖析中國現代化運動中「中體西用」等意識型態在影片中的機械複製，相反地，義肢現代性表明的正是這一完整的現代性身體整體的人工構築以及其真實的理解。在健康寫實電影義肢敘述與卡夫卡作品中表達機器組配的類比中，我們發現兩者的運作類似，但並不完全相同。根據德勒茲與瓜達希的觀點，卡夫卡文學的機器運作同時拆卸與組配機器元件，並透過實際運作，藉此找尋「去領域化」（*deterritorialization*）的運動與力量以及一個虛擬的未來社群（*the virtual community*）（*Kafka* 84）。相對地，健康寫實電影中的組配似乎朝向確切的方向進行，「健康機器」介入敘述並強力運作，強調身體整體性並維持機器系統的穩定運作。健康機器同時是一部社會機器，連結社會機器元件，並朝向一個由「健康」所規範的現代性社會。但儘管如此，機器元件的連結與組配仍是真實而非隱喻的，影片中的各項元素並非僅是社會現實的反應，而是社會的實踐構成，這是為什麼評論家廖金鳳說，健康寫實的電影是「一種社會組織、一種新的社會藍圖」（42）。同樣地，對德勒茲與瓜達希而言，所有的組配，包括內容與表達，都是社會性的，具有集體性質，並與政治密切相關（*Kafka* 18）。在這一觀點下，我們對健康寫實電影所呈現的「社會藍圖」應當重新理解。儘管「健康寫實」作為當時政府的文藝政策與電影的指導方針，但由於現代性論述是一個冗長的辯證過程，因此「藍圖」應被理解為機器運作的策略及圖表。不僅機器元件的連結慾望生產是無



限的，言說的社會集體也應被視為一個開放的系統，必須經常修復與調整。我們在每一部健康寫實電影中目睹一部「健康機器」的實際運作，但健康作為義肢現代性重要的指導原則的規範，從一部電影連接到另一部電影，甚至連結到更大的社會機器，並與其他機器共同運作，形成一個更大的社會機器系統。而「健康」則是此一龐大社會機器系統的抽象原則以及義肢現代性的具體內涵。

#### 四、記憶政治與控制社會

在上述討論中，我們透過健康機器的社會組配進而瞭解義肢敘述作為表達機器的社會組配情形。因此，電影呈現的機器運作便不應被視為只是社會現實的再現，而是各種社會機器元件的拆卸與組配，其本身便是一部社會的機器的複雜運作。同時，不同影片敘述表達中的「健康機器」運作並非獨立自主的，相反地，每部機器連結到另一部機器，並與其他機器組成更大的一部社會機器共同運作。這是為什麼健康寫實電影不只是電影而已，而與社會「教化」相關。但這不並只是說健康寫實電影作為政府文藝機構或文化政策的項目，更重要的是，電影透過健康機器抽象的運作，構成一個新的「社會組織」與「新的社會藍圖」。我們不只一次強調，不論在修辭或機器的層面，義肢敘述都指向一個完整的身體整體或與理想的社會典範，但這不是隱喻性的說法，而是實際的連結與構圖。這是戰後台灣的現代性論述與的辯證的構成，我們將之理解為「義肢現代性」，強調其身體整體的實際構成而非僅僅是意識型態的作用。在以下的討論中，本文將進一步討論電影作為特殊的表達媒介本身所呈現的特殊現代性內涵。健康寫實電影的敘述不僅展演了戰後台灣在地的現代性修辭，電影本身作為新興的現代性媒介更實際定義了這一現代性的特殊內涵。這裡我們將電影的影像本身視為某種意義上的義肢，即「義肢影像」(prosthetic image)。<sup>7</sup> 而義肢影像在本文的討論中至少有兩層涵義。首先，電影作為社會現實的影像補充，因此被視為義肢。其次，電影影像作為一個政府政治管理與社會控制的媒介與手段，事實上將帶來新的記憶與生命政治。更重要的是，義肢影像的運作，其內涵主要是時間與記憶的，因此我們的焦點將著重在這一新記憶與生命政治

---

<sup>7</sup> 此處「義肢影像」的概念主要來自《藝術觀點 ACT》「趨向影像—幽肢」專題企畫的啟發。請參閱《藝術觀點 ACT》，50期，4-64。

型態如何刻畫了戰後台灣的社會控制與政治治理，而這一記憶政治的實際運作則是透過影像運動進行身動/情動的主體性（affective subjectivity）構成。

但在何種狀況下台灣在 1960、1970 年代盛行的健康寫實主義電影可以被視為是義肢影像的介入，並帶來特殊的記憶政治模式？關於這一點我們將借助蘭姿寶（Alison Landsberg）提出的「義肢記憶」（prosthetic memory）概念（15）。在關於大眾文化下美國文化記憶變遷的研究中，蘭姿寶以「義肢記憶」指稱大眾文化時代下產生的新型大眾文化記憶。這一個新的文化記憶的形成，主要發生於個人與歷史敘事的介面（interface），以及個人經驗的場所如電影與博物館等（15）。蘭姿寶進一步解釋，此一經驗並非僅僅涉及歷史敘述的理解，而是強調個人與感知的層面，儘管實際上生活並未經歷的歷史經驗，仍可能形構某種文化記憶，這一點讓蘭姿寶深信，義肢記憶將介入個人主體性的塑造，並帶來政治效用（15）。

蘭姿寶將此大眾文化生產的新文化形式稱為「義肢記憶」，並歸納幾個理由：首先，這些記憶並非自然產生，也非來自實際的生活經驗，而是經由媒介再現的介入所產生的。第二，他們之所以被稱為義肢，因為他們像人工的肢體一樣，並非身體自然生長的器官，而是經由大眾媒體再現的經驗而生產的一種感官記憶。第三，之所以稱為義肢，表示他們可互換（interchangeable）以及可交換的（exchangeable）。關於這一點，蘭姿寶進一步將義肢記憶連接到商品化的過程。第四，蘭姿寶強調義肢記憶的「實用性」（usefulness）。而所謂的實用性指的是這些記憶或感官感覺如此真實或真切，因此可能產生移情作用，並形成對他人的共感以及對社會的責任（34）。

蘭姿寶的陳述指出幾個關於義肢記憶的重要特質，而這些特質正好可以作為我們觀看與理解健康寫實電影的參照與借鏡。儘管 1960 與 1970 年代電影所觸及的社會並非完全如蘭姿寶所描述的後期資本主義下的大眾文化流通便利的美國市場，而且 1960 與 1970 年代的台灣仍顯然是中央府政治計畫經濟模式與嚴密控制的社會及文化市場，但蘭姿寶提出關於記憶塑造的方式及過程仍然相當值得我們參考，特別是義肢記憶訴諸感官的影像再現模式，透過情感或身動力影響所造成的記憶經驗，以及其這一記憶模式所帶來的社會效用等。

事實上，不管在實際的歷史時空或健康寫實電影中「寫實」的再現

表達中，我們都不難察覺台灣人民被接嫁到一個未曾經歷的歷史經驗與空間的地理配置，簡單地說，即中國的歷史文化傳統以及其地理經驗。儘管像《養鴨人家》這類以描寫台灣農村面貌而非傳統中國歷史文化價值為主要目的電影，女主角小月的身世仍然被嫁接在台灣斷裂的歷史經驗上。小月的父親被徵召到南洋當兵使得小月與兄離散以及被鄰居收養。這一身世同時使劇情有了推動的力量，小月養父（男主角）被設定是台灣農村一般的家庭，但標準的國語與演員背景更令人聯想到戰後大陸移民。因此，關於小月身份完整性的追求無可避免地被聯想為台灣身份定位的辯證過程，並成為隱喻。電影的完滿結局回應了義肢身體完整性的維繫，而其運作的機制則透過歷史與記憶的複製或重建。其他如《啞女情深》影片中的場景設定幾乎以中國地方為主，電影中宣告的家庭社會價值基本上也以中國傳統文化為重，又如台灣作家鍾理和作品所改編的電影《原鄉》也以中國東北為起點。除此之外，在著名的影片《家》中，各種關於「家」的設定與安排，我們也可目睹不同歷史記憶的堆疊與鋪陳，包括中國的，日本的，以及西方的。

當然，這一情形並非健康寫實電影專屬，在其他藝術表達文學戲劇等，都相當程度回應了當時國民黨政府的文藝政策。其他如都市規劃，街道命名，展覽建築等，甚至政治與軍事謀略，大約都以此為方針，不再贅敘。值得注意的是，這樣的歷史文化傳統與地理生活經驗與當時大部分的台灣人民生活經驗並不符合。台灣做為中華帝國邊緣以及幾百年的被殖民歷史，特別是 1895 年已降至 1945 終戰為止的 50 年日本殖民經驗，而當時的文化政策的目的之一正是重新將台灣接肢到中國歷史文化的傳承系譜。同時，在冷戰或「新殖民主義」的時代，台灣同樣必須被接肢到以美國為首的西方現代世界，這是 1960 及 1970 年代的台灣被看作是義肢社會的根本意涵。對蘭姿寶來說，現代性使得這一形式的大眾文化記憶以及所謂的義肢的記憶成為可能。換句話說，歷史無可避免的斷裂可能透過大眾文化生產的歷史敘述加以修補並重建。從這一角度看，健康寫實主義電影可以被看作是歷史記憶的修補或重建技術之一，電影的歷史敘述再現將斷裂的歷史修補。而正因為這些記憶並非實際的經驗而是生產於電影的感知經驗，因此我們將電影所再現的歷史稱為義肢記憶。

然而，電影影像與其他媒介（如政策宣導或文學表達等）最大的差別在於影像的義肢記憶乃是透過「情動/身動」（affective）的影響力運作。

蘭姿寶強調義肢記憶的構成乃是屬於個人與感知或身動的記憶。這一點主要來自柏格森（Henri Bergeson）對於記憶的理解。對柏格森而言，記憶是對於過去刺激的身體及經驗感官，蘭姿寶將此引伸，認為這一身體、情感的活動連結了影片歷史與當下的時間，透過觀看不同的時間與空間被縫合（Landsberg 29）。因此，儘管影片再現的歷史與理想世界投射了一個幻象或幻影，但卻能如此的真切地被感知。這是影像的力量，也因為這個力量，使得電影再現的歷史場景，國家以及社會形象可以被信賴，在影像的空間中凝聚成共識，並形成同盟。

眾所皆知，健康寫實電影作為政府文藝政策，與政府其他相關措施協調運作。我們在稍前提及，義肢影像所建構的歷史記憶模式與生命政治型態刻畫了冷戰下台灣的社會控制與政治治理模式，並且透過影像運動形構了情動性/身動性（affective）的現代主體，但其具體內涵為何？儘管1960、1970年代的台灣電影工業及文化市場並非完全如蘭姿寶筆下所描述的後期資本主義時代的美國的大眾文化市場，但健康寫實電影作為國家意識型態體制運作的重要環節，透過影像介入生產歷史與記憶的運作卻更強制而具體。意識形態體制的運作與主體的召喚或形構在半獨裁統治的戰後台灣社會相當複雜，這些探討將超出本文設定的範圍，不過本文要強調的是，電影做為一個媒介再現介入社會權力的運作，帶來不同的治理模式與形構某種情動性或身動性的現代主題，其本質是某種關於記憶的政治。

在一篇短文「控制社會附記」（Postscript on Control Society）中，德勒茲談到傅柯（Michel Foucault）關於社會權力關係的分類及描述，並且指出由「規訓社會」（disciplinary society）到「控制社會」（control society）的轉變。前者的邏輯是監禁（confinement），將差異羅列規訓，如監獄、學校等為其模型，後者則是變異（variation）。如果前者是模子（molds），後者則是調節、改變（modulation）。這一改變是重大的，因為它改變了權力的對象，前者是身體，而後者是生命，即生命的治理（management of life）（*Negotiations* 177-82）。我們大抵可以想像古典社會到現代社會權力運作方式的改變，但德勒茲所謂控制的關係所指為何，以及與影像運作有何關係？在「控制社會中的生命概念與生活」（The Concepts of Life and the Living in the Societies of Control）一文中，拉扎拉拖（Maurizio Lazzarato）借用塔爾德（G. Tarde）的社會學理論給我們一個較清晰的輪廓。在十九世紀末，控制社會開始琢磨其技術與配置（*dispositif*），塔爾德

解釋，未來的社會群體不再是群眾階級也不再是人口，而是「大眾」(the public)，這一「大眾」，塔爾德指的是媒體與報紙的大眾：「大眾是分散的群眾，彼此心智的影響乃在一定的距離之外作用」(Tarde 17；轉引自Lazzarato 179)。所謂「在一定的距離之外」相當重要，因為它啟示了一個開放的空間，拉扎拉拖註記，「透過這一定距離之外的速度，傳輸感染宣傳的技術，空間臣服於時間，並畫定了時空的區塊」(179-80)。

然而，本文在這裡關於「控制社會」的引用，主要目的並非意圖說明1960、1970年代的台灣社會已然由規範社會過度到控制社會的模式，在一般普面認知的所謂「白色恐怖時代」，政府的控制仍然相當嚴密，軍隊、秘密警察、工廠、學校等的規訓教育以及監禁的規訓空間仍然相當普遍；但事實上，規訓社會與控制社會之間並不能明確被劃分開來，兩者經常互相混和影響，特別在台灣當時傳統與外在文化與技術混雜的初期當代社會更是如此。因此在這裡我們關注的是電影影像介入社會空間與權力運作的方式。電影做為意識形態的機制與其他的體制不同，電影做為一種媒介再現，主要是透過一種調整(modulation)而非鑄模(mold)，並且，此一機制投注的對象是記憶而非身體，身體是規訓社會的主體，記憶則屬於現代控制社會的。拉扎拉拖對此補充說明，「再一定距離之外作用的科技是人工的引擎，人工的記憶透過與記憶功能的交涉與生物的引擎進行組配」(186)。而這一新的權力關係及其專注力為對象，拉扎拉拖稱為「記憶政治」(noo-politics)(186)。

那麼，透過控制社會中的影像再現，個人或個別的身體如何與社會整體連結？換句話說，在義肢現代性中透過電影媒介主體如何被構成，亦即，個人殘缺的身體與社會義肢的身體如何交涉運作？關於這一點，德蘭達(Manuel Delanda)認為微型與巨型之間的連結是社會本體論哲學分析中最重要的問題。在〈德勒茲社會本體論與組配理論〉(Deleuzian Social Ontology and Assemblage Theory)一文中，德蘭達引用德勒茲關於組配(assemblage)的概念，說明了此一連結的運作情形(251-66)。德勒茲從休謨(Hume)的研究中得出關於主體性的組配，而其組配包括兩個層面，即表達與被表達的，前者指物質與生物感官的，後者則指透過語言表達的，如信仰價值等。<sup>8</sup> 德勒茲在《差異與重複》(Difference and Repetition)一書中談到時間的第一個被動的合題為「慣習」(Habits)，德

<sup>8</sup> 這裡指的是德勒茲早期關於休謨的研究《經驗主義與主體》(Empiricism and Subjectivity)。

蘭達援此「慣習」的概念，將其視為在未來視域中現在與過去合題（*D&R*, 70-74；轉引自 Delanda 254）。因此，慣習產生現在與過去之間的綜合，並對未來有所期待，因此慣習的重複可以在未來產生類似的成果。德蘭達進一步說明，這個慣習本身構成一個「畛域化」（*territorialization*）的過程，這個過程將主體標定在特定的時間與空間之中（255-56）。

值得注意的是，慣習乃是時間的合成，其內在運作的要素仍是記憶。在上述關於義肢記憶的討論中，我們提到義肢記憶產生於當下影片觀看者與影片歷史之間的界面，以及來自於觀看者自身專注的情感力/身動力。德勒茲第一個時間的被動合成命題，在一定程度上闡明了這個連結。觀看者觀看影片的經驗，將影片再現的歷史敘述與當下的時間綜合並產生期待，根據德蘭達的閱讀，這經驗同時經歷一連串的畛域化的過程，標定了正常規範的界線，並同時臣服於當下的社會規範與服膺於社會的價值與信仰。而這一透過身體感官欣賞影片的時間綜合，我們將之稱為身動的主體化過程，是影像記憶特有的義肢現代性下的主體形構。

## 五、結論：真實的身體與記憶？

在以上的討論中，我們透過「義肢/義肢身體」的概念，討論了台灣健康寫實主義電影的敘述表達，社會運作，以及電影媒介本身作為政府治理媒介所披露的控制社會模式與特殊的情感主體構成。在本文的討論中，「義肢」含有多面性的意涵。首先是修辭的。在這一面向上，我們將電影的敘述視為「義肢敘述」的運作，義肢因此具有文本及隱喻性的意涵。義肢不止刻畫了健康寫實電影中許多重要的角色，更重要的是，義肢敘述同時將我們帶往整體性的人工義肢身體，因此「隱喻地」指稱了社會、政治、文化、乃至意識型態的集體性意涵。其次，在義肢敘述人工身體整體性的討論中，我們進一步說明，義肢敘述作為一部表達機器，其運作不僅是隱喻的，而是真實的連結，這是義肢的「機器」面向。在義肢的修辭敘述中，我們說明健康成為健康寫實主義電影的重要主題，而非寫實，而在其機器的社會組配中，我們說明了健康機器各項元件的真實連結以及與其他社會機器的協調運作。最後，我們將焦點轉移至影像本身，並將之稱為「義肢影像」，進一步探究電影影像本身如何透過人工塑造集體記憶與情動影響介入社會意識型態的運作與生命的治理。在這一層面上，義肢本質上是屬於影像的。

我們將健康寫實電影所披露的義肢現代性修辭，現代義肢社會，以及義肢影像所形構的情動性/身動性現代主體等標誌為「義肢現代性」。因此，義肢現代性展示的正是缺陷身體於現代性中被安置、截肢與接肢的運作情形。很顯然地，在現代社會當中，缺陷身體急切的需要各式各樣的科技或技術的轉化，以便接肢到系統的開放整體之中，生物的自然身體則將以所有的物質與心智維持系統的運作。在 1960、1970 年代的台灣，其社會與政治處境無疑強化了這一需求。如許多電影所例示的，缺陷身體必須不斷的以科學或人為的方式修補並以一種義肢的壯麗身體代之。另外，在言說或話語的層次上亦是如此。道德規範社會價值以及歷史傳統必須一再地確認、調整、並強力放送，這是健康寫實電影作為國家機器意識型態體制一環介入社會運作的歷史事實。附帶一提，這一人工義肢身體的強烈渴求與強力運作乃是出自於某種危機感或不確定感，亦即，當年台灣政治、經濟及社會處境在失去中國正統以及尚未取得西方現代性的堅實基礎下顯得如此脆弱，因此更需要一個義肢的身體維持其政治社會運作，藉以保障政治統治與支配，同時並以「義肢現代性」之姿勉強與其他現代性的國家並駕齊驅。所以儘管這些義肢由於不是長自於自身的自然器官，有時也會帶來許多的麻煩，但這些義肢仍然暫時不會被卸下來。<sup>9</sup> 相反的，義肢現代性的技術，包括物質以及意識形態的，更急切的確保其優勢以及完整身體的不可分割性。

最後，我們仍不免質問，在健康寫實電影的義肢敘述中，或義肢影像透過感官與情感塑造的歷史與記憶中，是否仍存在著真實的身體與記憶，若有，應在哪裡，又如何可目睹或感知？在關於義肢敘述的討論中，我們說明敘述文本取代了實際的身體，人工的完整的身體整體置換了缺陷的實際身體，同樣地，義肢影像不僅作為當下歷史社會的補充物，影像本身作為現代性的媒材，更進一步透過感知與情感，將虛構的歷史文化與國家虛構的幻象接肢到大眾的記憶，且透過「慣習」的畛域化過程，一方面將個人時間與歷史及社會連結，一方面也標定了規範的時空疆界。這是健康寫實電影作為國家意識形態體制的實際運作。而所謂真實身體或真實記憶如何可能？我們要問的是，如何取回敘述文本的身體，以及慣習畛域化歷史之外的真實歷史與時間？換句話說，在電影的敘述

---

<sup>9</sup> 如佛洛依德所說，「人類，如其然，成為某種義肢的神。當他戴上附屬的器官時的確狀貌雄偉；但這些器官尚未長成他的，有時仍為他帶來許多麻煩」(43)。

表達中重新目睹那些被取代置換不忍卒睹的異常或缺陷身體，以及在歷史與記憶形塑的主體慣習中重新發現並啟動時間之流。亦即，身體的物質與生物的機器元件如何拆解並重新組配，實際社會狀況中尚未被規範的力量如何重組的可能，以及新的記憶或生命形式如何重新構成？顯然這些問題已經遠遠超過本文所能處理的，然而，這些問題卻是我們重複觀看健康寫實電影最初的起點。



## 引用書目

## 中文

- 白景瑞導。《寂寞的十七歲》。1968。台北：台聖，2004。DVD。
- 白景瑞導。《家在台北》。1970。台北：台聖，2004。DVD。
- 李行導。《養鴨人家》。1964。台北：台聖，2004。DVD。
- 李行導。《啞女情深》。1966。台北：台聖，2004。DVD。
- 李行導。《我女若蘭》。1966。台北：台聖，2004。DVD。
- 李行導。《路》。1967。台北：台聖，2004。DVD。
- 李行導。《汪洋中的一條船》。1978。台北：台聖，2004。DVD。
- 李行導。《小城故事》。1979。收錄於《李行經典電影收藏合輯》。台北：東暉，2004。DVD。
- 李行導。《早安台北》。1980。收錄於《李行經典電影收藏合輯》。台北：東暉，2004。DVD。
- 李行導。《原鄉人》。1980。收錄於《李行經典電影收藏合輯》。台北：東暉，2004。DVD。
- 李行、李嘉導。《蚵女》。1963。台北：台聖，2004。DVD。
- 李育霖。〈賽柏格烏托邦與社會機器的社會組配〉。《藝術觀點 ACT》50（2012年4月）：22-27。
- 林建光，孫松榮。〈趨向影像—幽肢：或，我們是如何學會停止恐懼以及熱愛異質的變體〉。《藝術觀點 ACT》50（2012年4月）：4-7。
- 林建光。〈自然、技術、現代性：健康寫實電影中的「原初義肢」〉。《藝術觀點 ACT》50（2012年4月）：14-21。
- 廖金鳳。〈邁向「健康寫實」電影的定義：台灣電影史的一份備忘筆記〉。《電影欣賞》12.6（1994年11-12月）：38-47
- 龔弘口述，俞嬋衢整理。〈回顧健康寫實路線〉。《電影欣賞》12.6（1994年11-12月）：24。

## 英文

- Delanda, Manuel. "Deleuzian Social Ontology and Assemblage Theory." *Deleuze and the Social*. Ed. Martin Fuglsang and Bent Meier Sørensen. Edinburg: Edinburg UP, 2006. 250-66. Print.
- Deleuze, Gilles. *Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature*. Trans. Constantin V. Boundas. New York: Columbia UP, 1991. Print.
- . *Difference and Repetition*. Trans. Paul Patton. New York: Columbia UP,

1994. Print.
- . “Postscript on Control Society.” *Negotiations*. Trans. Martin Joughin. New York: Columbia UP, 1995. 177-82. Print.
- and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans. Dana Polan. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986. Print.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Trans. James Strachey. New York: Norton, 1961. Print.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia UP, 2004. Print.
- Lazzarato, Maurizio. “The Concept of Life and the Living in the Societies of Control.” *Deleuze and the Social*. Ed. Martin Fuglsang and Bent Meier Sørensen. Edinburg: Edinburg UP, 2006. 171-90. Print.
- Mitchell, David T. and Sharon L. Snyder. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: University of Michigan P, 2000. Print.