



[Link to publication record in Manchester Research Explorer](#)

**Citation for published version (APA):**

Tang, P.-C. (2015). . . *Reflexion (Sixiang)*, 29, 161-178.

**Published in:**

Reflexion (Sixiang)

**Citing this paper**

Please note that where the full-text provided on Manchester Research Explorer is the Author Accepted Manuscript or Proof version this may differ from the final Published version. If citing, it is advised that you check and use the publisher's definitive version.

**General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the Research Explorer are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

**Takedown policy**

If you believe that this document breaches copyright please refer to the University of Manchester's Takedown Procedures [<http://man.ac.uk/04Y6Bo>] or contact [openresearch@manchester.ac.uk](mailto:openresearch@manchester.ac.uk) providing relevant details, so we can investigate your claim.



最早對反動物實驗運動的科學批判論述提出考察的史家法蘭奇如此說道，19世紀的動物實驗者所抗議的，並非動物實驗自身，而是「那即將來臨的世紀之樣貌」<sup>28</sup>。也正因如此，承續19世紀科學文明的我們，似乎更有理由回首那「想像著我們」而發出警世之鳴的第一代反動物實驗運動。

李鑑慧，任教於國立成功大學歷史學系，研究興趣為英國近代史及人與動物關係史。

28 French, *Antivivisection and Medical Science in Victorian Society*, p. 412.

## 簡談電影與動物研究

唐葆真

第16屆台北電影節於2014年7月落幕，影展各單元的選擇多半繼承傳統電影研究的幾個傳統：（一）作者論，如「焦點影人：德尼柯特」、「導演聚焦：沃伊切赫斯馬喬夫斯基」；（二）地區／國族傳統，如「波蘭經典回顧」、「法國經典奇想」；（三）片種：紀錄片、劇情長片、動畫片等。眾多單元中，最另類也最令人眼睛一亮的莫過於「看動物·看人」這個收入五部探討動物<sup>1</sup>及人類關係的紀錄片單元<sup>2</sup>。五部片來自歐美亞三洲，各自呈現了經濟動物、同伴動物、流浪動物、動物園動物等不同動物在人類社會中的生存樣態。根據台北電影節策展人郭敏容的說法，這樣的安排旨在逐漸打破歷屆影展「以人為主」的框架與現象，但這並不代表「電影裡有動物就可以選入，而是這些影片對動物都有不同的看法」<sup>3</sup>。透過這

- 1 所有在本文中出現的「動物」一詞皆指「非人動物」。
- 2 五部電影為：《養養獄》（*Animal Love*）、《凝視動物的100種方式》（*Bestiaire*）、《演猴論》（*Masked Monkey—The Evolution of Darwin's Theory*）、《來自猩猩的妳》（*Nénette*）、《街角毛朋友》（*Taskafa, Stories of the Street*）。
- 3 見洪健倫，〈讓影展逐漸突破「以人為主」的框架：專訪2014台北電影節策展人郭敏容〉。《放映週報》，2014年6月17日，檢索日

些紀錄片，我們可一窺人、動物、影像間的複雜關係：當人們在觀看動物時，實際上也反身地觀看著自身，同時後設地觀看人透過藝術的中介觀看動物，並正面迎向影像中動物的臉面與回視。故當電影工作者再現真實動物於影像中時，他們總已開展出各種豐富的觀看結構，以及各種認識人、動物、人與動物關係的嶄新視野。

在電影節中出現「看動物。看人」這種極具概念性的單元，除了代表當代影展機制對傳統策展偏重以作者論、地區／國族傳統做為指導原則的反省與檢討，及「動物」主題在票房上的親切號召力（誠如郭敏容所言：「之所以想要從『動物』開始做，因為它是相較起來較具備親和力的切入方式」）之外，對於前述多層次觀看結構的探討可謂關鍵，反映出當今電影研究、藝術史、視覺文化學界對於「非人動物」作為研究主題的濃厚興趣與熱潮，並與目前人文學界中的倫理轉向、後人類主義興起、物／客體研究（object studies）的趨勢高度相關。

本文由台北電影節的獨特單元設計起頭，便是希望在這動物研究風起雲湧的年代，由電影出發，淺談目前學界中電影研究與動物研究的相會之處，尤其聚焦電影如何幫助我們正向思考人類與動物間的關係，並於文末提出目前學界研究之外一些仍具開發潛力的討論向度作結。

## 真實動物的消失與再現動物的崛起

欲討論電影研究與動物研究的關係，19世紀電影發明前動

（續）

期2014年6月17日。http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H\_No=520

物、視覺性、視覺再現之間的關聯是一個好的切入點。藝評家伯格在其著名的〈為何觀看動物？〉（“Why Look at Animals?”）一文中提到，工業革命以前，人與動物曾經唇齒相依，兩者間的密切關係並不僅限於後者幫助前者經濟生產，或提供前者食物、毛料、皮革，而是彼此看與被看、互相驚喜、相互陪伴的緊密共存<sup>4</sup>。但隨著日後西方工業革命的到來，19世紀初期動物淪為生產機器，至內燃機發明後被快速取代，導致工業革命後期動物淪為支持人類日常生活所需的原物料<sup>5</sup>。從此時期開始，除少數被選為居家寵物的動物之外，多數動物逐漸從人類的日常生活中消失，成為只能在動物園、動物模型、圖畫書、商業影像中所見的景觀。接續伯格的說法，電影學者立皮特也認為19世紀後真實動物被轉變為純粹影像，現代性或可被定義為野生動物從人類居住地中消失，並重新在文化領域中出現的過程，其再次現身的場所包含哲學、精神分析、各式科技媒體如電視、電影、收音機中<sup>6</sup>。其中立皮特點名科技媒體——尤其電影——終成為動物在現代社會中的陵墓，為動物身影的最後可見之處<sup>7</sup>。

每次讀到伯格筆下的動物園中的動物作為供人單向欣賞的影像，以及立皮特所討論的電影時，總覺得兩人的文字中散發一種追尋未果的惆悵感：在影像中介之下，人類永遠無法回到那個和真實動物共存相依的黃金年代<sup>8</sup>。不過，這種追憶似水年華的想像或許只

4 John Berger, *Selected Essays*, edited by Geoff Dyer (New York: Vintage International, 2001), pp. 259-261.

5 Ibid. p. 265.

6 Akira Mizuta Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), p. 25.

7 Ibid. p. 187.

8 伯特也對兩人略微悲觀的論調有所批評，尤其是立皮特的電影論

是一種懷舊心理投射，事實上動物一直以來都不僅只以真實樣態出現，也同樣以再現之姿存在於人類社會中——伯格自己就寫道，藝術史上第一個繪畫主題便是動物，甚至所用的顏料亦可能為動物之血<sup>9</sup>。進一步追溯影像發展史更可發現動物不可抹滅的指示性（indexical）痕跡。早在1619年，耶穌會德籍牧師施耐爾（Christopher Scheiner）便將剛死不久的牛或其他大型動物的眼睛挖出，將眼後薄膜小心移除不讓內部液體流出，放置一薄紙或蛋殼取代薄膜作為（較適合科學家觀察的）人造視網膜，再將整個眼睛放入類似快門般的特殊裝置內，瞳孔朝室外接受光源，後眼則在暗室中<sup>10</sup>。此時光線透過牛眼中的晶體投射於薄紙或蛋殼上，呈現室外環境的倒立影像。17世紀幾個科學革命要角如克卜勒、笛卡爾便利用、改善此牛眼裝置，觀察眼睛作為成像機械的運作過程，寫出幾部早期光學研究的重要著作，後來並影響攝影機的發明。

（續）

述。他認為立皮特文中散發的失落感來自於其對19世紀歷史的解釋過於粗糙，並將動物視為一抽象符號，而忽視了動物在電影中所可能展現的能動性，見Jonathan Burt, *Animals in Film* (London: Reaktion, 2002), pp. 29-30。不過伯特自己對於動物演員在電影中能動性的討論著重在其「演技」，意即，動物戲前受訓程度良好程度，這樣的「能動性」定義似乎也略顯單純。再者，伯特對於動物演員的討論多半聚焦在敘事內容層面，而忽略了電影形式中拍攝動物演員的幾個重要工具：幻術攝影（trick photography）、視覺特效等。如何看待在電影語言中介下，動物演員的「演技」所反映出的主體能動性，是另一個值得探討的議題。

9 Berger, *Selected Essays*, p. 261.

10 William C Wees, *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film* (Berkeley: University of California Press, 1992), p. 33.

1870年代，英法兩位攝影師發展連續攝影（chronophotography）技術，捕捉移動中的動物影像。受僱於加州一位愛馬的大亨，英人莫布里奇（Eadweard Muybridge）在1872年將多架高速快門相機固定在一條貫穿在賽馬場上的繩子之上，當馬跑過觸動快門時，啟動多台相機即時捕捉馬奔馳的身影。沖印結果便是一整組動態玻璃板相片，記錄著馬奔跑時的分解動作，並證明了馬在飛奔時，會有一瞬間四腳同時離地。（原來早期電影裝置的運作功率也是以「馬力」作為單位！）1970年代另一位法籍攝影師馬黑（Étienne-Jules Marey）也以連續攝影研究昆蟲及鳥類等小型動物的移動方式；1980年代他更將不同時間拍攝的鳥類移動影像重複曝光於同一張玻璃板上，讓人們在一張照片中便可看到鳥類飛行過程中各瞬間的姿態。大體上，兩位攝影師所發展的技術模式接近，皆可視為電影的前身。進一步細探，馬黑發展連續攝影的動機出自科學研究上的應用，故其詳實記錄動物移動時的樣態；莫布里奇發展連續攝影雖然也始於研究，但他在1970年代後的作品中注重一系列相片的整體美感，常會在大量的玻璃板中篩選數張姿勢最為優美的影像後再集結成冊發表。從電影作為藝術創作的角度而論，莫布里奇兼具科學價值與主觀審美觀的連續攝影集，或許更適合被稱為藝術電影的先驅。

從這一段由動物的血、牛的大眼、飛行中的鳥、奔跑中的馬所勾勒出的簡易再現史看來，動物從來不僅是繪畫、攝影、電影中的再現母題，更扮演著藝術創作具象實體的物質性基底，與驅使技術革新與發明的動力。就此層面回顧伯格與立皮特的觀點，與其說兩人闡明了19世紀起一段真實動物消失與再現動物興起的客觀歷史，毋寧說兩人在其研究對象——動物園及電影——與真實動物間建構

出帶有目的論色彩的系譜<sup>11</sup>。而既然真實動物與再現動物總已密切相關，絕非單純此消彼長，我們在藉由後者接近前者時，除了感到伯格與立皮特文中散發的失落與惆悵感外，是否也獲得其他較為積極正面的啟發？

另外，視覺再現涵蓋範圍龐大，即使聚焦於本文所關注的電影，電影中的再現動物類型仍然多樣。一般常見溫馨可愛的小動物影片、客觀理性的野外生態紀錄片提供人們認識真實動物的方式自然迥異，但大體上都是透過引發觀者興趣，促使他們進一步認識真實動物的方法（誠如本文開頭提及，台北電影節選擇舉辦動物單元是基於票房號召力）。只是動物電影並非全數平易近人，例如直接捕捉伯格與立皮特筆下真實動物消失與再現動物現身瞬間的屠宰場影片——真實動物以影像的形式不停地經歷死亡，卻也弔詭地在影像中永生。因為觸及殺生、死亡等最慘不忍睹的畫面，屠宰場影片通常被視為票房毒藥。回顧前段所提出的問題，我們在觀看這種不但很難引起對動物的興趣，更令人失落無比的影片時，如何還能以正面的角度切入，進而受到啟發？

## 屠宰場中的野獸之血

電影研究者伯特在談到動物與再現的關聯時，提出了一套頗有建設性的說法。他引用幾位歷史學者的研究指出，19世紀末照相機

所拍下城市中動物受虐的殘酷影像，引起當時人們反省對待動物他者的方式，進一步促成動物福利發展、社會改革，甚至都市的現代化<sup>12</sup>。動物影像在此所標誌的不只是真實動物從我們生活圈中的消失與不可復得，更是具有高度倫理意義的改革契機。但到底什麼樣的殘酷影像才能引發正面反思，伯特並未提出具體例子或詳細分析。電影史上不少片子循著此19世紀末的殘酷攝影傳統，呈現動物被宰殺時的影像。在此我想以一個長約20分鐘的短片，以及觀看該影片時可能的觀影模式作為例子，補充伯特未言明之處：弗朗居（Georges Franju）於1949年拍攝巴黎城景與城郊屠宰場一天工作內容的《野獸之血》（*Le Sang des bêtes*）<sup>13</sup>。

全片開場的前十五個鏡頭，伴隨女聲旁白，呈現巴黎市郊的景光。幾個室外地點中置有精心佈置、超現實色彩強烈的物件，例如樹枝上懸掛的那盞華麗吊燈。人物活動與這些物件關係緊密，例如一個鏡頭中，前景放置著一環貌似廢棄彈簧之物，其後一群孩子手拉手轉圈，兩者因形狀類似而在構圖上相互呼應。另外，幾個鏡頭轉換方式高度風格化，例如以圓扇開闢帶出一對情侶接吻之景。眾多獨具巧思的設計皆預示接下來出現在屠宰場的畫面具實驗片性質，而非純紀錄片式的捕捉。

攝影機進入屠宰場後，旁白轉為語調平緩的男聲，一雙手冷靜地向鏡頭一一展示宰殺動物所需的道具，包含鋏子與電擊棒。接下來的幾個長鏡頭以遠景捕捉一名員工帶著一匹白馬至屠宰處的過程；員工領著白馬前進、後退、轉圈，這幾個動作設計好似特意向

11 真正在人與動物間的劃下一道鴻溝的還是語言，以及語言背後所盤旋的西方哲學理體中心之傳統。這點在兩人的著作中也都提及，立皮特更是以大量篇幅討論人與動物間因語言所造成的哲學思維上的隔閡。

12 Burt, *Animals in Film*, p. 33-35.

13 該片英文版相當好找，著名影音網站上就有。DVD版則由The Criterion Collection與弗朗居另一部經典電影《無臉之眼》（*Les yeux sans visage*）聯合發行。

鏡頭逐步展示白馬的身體細節。接著鏡頭突然橫跨180度線特寫拍攝白馬頭部，員工以電擊棒碰觸白馬額頭。下一個鏡頭切換為原先的遠景時，白馬以最戲劇性的姿勢應聲倒地而亡。

觀看至此，將本片放回戰後歐洲的時空脈絡下，很難不令人聯想到剛結束不久的納粹大屠殺中，施害者冷靜地檢視受害者（如同以遠景觀看白馬的攝影機與我們），並以科學工具、手法殺生的歷史事件。但即使觀者理性地將白馬（以及接下來在片中出現的動物）當作哀悼二戰的譬喻，將影像拉至歷史的遠端以安撫自身情緒，在面對突然以特寫呈現的殘酷影像時，也不免收到經由視覺傳遞至身體其他部位的共感衝擊——作嘔、雞皮疙瘩掉滿地、雙手遮眼不忍再看等反應——而直接面對眼前動物受難的事實。這一景不管看過幾遍，每次重看仍可感到強大的震撼，其感染力強度、速度可比殺死白馬的電流，瞬間衝破觀者的精神防線。

配合旁白，接下來的鏡頭以一連串中至近景呈現迅速、有效率的放血、剝皮、取革、去骨、分解屍體等過程。在馬的肉塊與斷肢中，旁白描述處理馬屍的屠夫曾在工作時誤傷自己，導致右腿截肢，鏡頭隨後切換至他劈砍倒吊馬屍腿部之景。這裡旁白與剪接的配合除了明示在屠宰場工作的職業傷害風險之外，更暗示人與馬間物質肉身層面的直接連結，甚至碰觸了西方社會中的食人禁忌——傷害馬腿同時也傷害人腿、食馬亦食人<sup>14</sup>。透過此連結，我們看到屠宰廠員工與動物間並非單純二戰施暴者與受害人的譬喻關係，兩者亦為彼此近距離靠近的屠宰場別喻（metonymy）結構下，同一整體

14 Noa Steimatsky, "Visuality and Viscera," in *The Five Senses of Cinema*, edited by Alice Autelitano et. al (Udine: Forum, 2005), pp. 135-154, p. 138.

之分部——外表雖異，本質實同。

上述討論勾勒出《野獸之血》中幾個動物電影中的常見要素：真實動物在影像中的現身與死亡、人類與動物的連結及互動、動物們的象徵意涵等。除此之外，《野獸之血》也觸及到「從非人動物的角度感受世界」這個在動物研究領域裡被熱烈討論的議題。影片中段幾位屠夫合力肢解牛屍後，其中一位負責將倒吊的牛屍鋸成兩半，構圖上，倒吊牛屍除了指涉幾幅林布蘭與培根名畫中的相似母題外<sup>15</sup>，更成為該畫面的景框。隨著屠夫一寸一寸地向下鋸屍，如下拉拉鏈般將屍體分成兩半，此時所在位置曖昧的攝影機彷彿讓我們占據屍體的內部，向外觀看拉著鋸子的屠夫及其臉孔。但就在我們習於從「肉的內部」觀看時，鏡頭突然切換，改由屠夫左方90度角處拍攝，我們的觀看角度瞬間被拉回本片一貫的旁觀者視野。教堂鐘聲接著響起，和鋸肉聲時而疊合，此時鏡頭將焦點帶離鋸屍現場，改以大遠景拍攝巴黎各處城景。鐘聲結束，在市區中晃了一圈的鏡頭回到最初「肉的內部」，此時牛屍已被切割為兩半。在這因教堂鐘響而具有濃厚宗教感的段落裡，我們一次次地被拉出肉身之外；任何試圖待在肉身內部的企圖，以及因占據該位置而可能建立起對肉的認同感皆被超驗的天降之音所否定。故當我們再次回到屠宰場時，肉身已被切割完全，內外之別早已被破壞。

以上各種層次塌陷與互侵——疏離與靠近、譬喻與表面（the literal）、馬肉與人肉、肉身內與肉身外——在在模糊人類與非人動物兩個分類範疇間的界線，更是讓觀者不再置身事外，開始反省動物在人類社會處境中的關鍵<sup>16</sup>。而一座位於巴黎城郊的屠宰場一旦

15 如前者的 *Carcass of Beef* (1657)、後者的 *Painting* (1946)。

16 當然，殘酷影像在每人心中所引發的情緒種類各異，若是引發強烈

在鏡頭下與其他近郊城景並置，也有如病毒般感染蔓延，改變整個城市的樣貌。宏觀地分析全片場景選擇，可大致看出其出現順序依循城景—屠宰場—城景—屠宰場的循環模式。除了第一段帶有超現實色彩的城郊景觀外，其他城景多為空鏡，常遠拍眾多建築物的頂端，或無人活動的城區。這些鏡頭除了發揮轉場之效與展示城市景色外，普遍缺乏個性。不過每當看完接隨城景的屠宰場片段後，震驚的觀者可能會後遺式地重新檢視這些城景，將自身驚恐的情緒投射其上：原先平淡的景觀突然有了陰森的臉孔，只因它們是如此冷靜地袖手旁觀屠宰場中的一切<sup>17</sup>。走出戲院的人們，或許也會因此另眼看待平時自身活動的世界。

## 從動物電影到電影動物

上一節提到《野獸之血》中呈現了以非人類的角度看世界的企圖，又以天降之音（聲音的deus ex machina）表示此企圖之不可為。其實在電影技術發展史中，這兩者間的拉鋸十分常見，許多人們耳熟能詳的電影拍攝術語都藏有人本主義的色彩，例如所謂特寫鏡頭

（續）

反感使人不再觀看，並不願再碰觸此議題，則反而造成反效果。針對這點，黃宗慧認為殘酷動物影像欲達動保目的，引發觀者面對動物（而非人類）受難時的「羞恥心」所能引起的效應最高，詳見其“The Importance of Making Ashamed: Regarding the Pain of (Animal) Others,” in *Concentric: Literary and Cultural Studies* 35.2 (September 2009): 103-145.

17 這樣的剪接方式藏有電影史上著名的庫勒雪夫實驗（Kuleshov Effect）之跡。該實驗先顯示一個毫無表情、情緒的臉，下一個鏡頭再切換至各種不同的影像，例如碗中的食物或棺材中的小女孩。觀者連續看完兩個鏡頭後便會自動賦與人臉如饑餓或哀傷等情緒。

涵蓋範圍的定義，指的便是電影銀幕大部分空間被一個人的臉所占據；中近景指的是畫面寬度大致可容納一個人胸口到頭頂的距離；中景則是膝蓋以上到頭頂的距離。意即，鏡頭範圍的尺度實以人類演員身體為依歸<sup>18</sup>。另外，鏡頭的時間長度之測量也有人體測量學的痕跡，例如台灣電影界以往負責剪接的老師傅，在剪接空鏡時往往以自己的手臂長與肩寬作為尺度，將底片從一邊肩膀拉至另一邊手掌五指伸直的長度（形似弓箭手拉弓），這樣長度的底片播放時間約三秒，即一般空鏡的所需時間<sup>19</sup>，此可謂人體「空間時間化」最好的範例。回顧前述攝影師莫布里奇與馬黑的動態攝影實驗也的確可以發現，兩人所開發作為電影前身的裝置是以適合人類觀察的觀點出發，決定馬、鳥、昆蟲等生物身形在玻璃板相片中的大小，以及每分鐘應該照幾次相，最方便觀察牠們動作中的靜態瞬間。

雖然從電影的空間與時間來看，電影機制似乎在一開始就注定體現了人本中心論（anthropocentrism）的思維與感官模式，不過也有研究者藉著動態攝影影像，細查生物與環境之互動，並以此為基礎，提出與人本中心論對時間與空間截然不同的理解方式，曾赴巴黎向馬黑學習動態攝影的德國生物學家烏也斯庫爾（Jacob von Uexküll）便是先鋒。烏也斯庫爾著名的研究之一為海星的移動，但有別於馬黑的動態攝影術多將生物固定於一個位置以利攝影機拍攝，烏也斯庫爾並未將海星五隻腕足中的一足固定於攝影機中央，以便觀察其他四足的移動情形。反之，烏也斯庫爾讓海星自由行走，

18 此人體測量學於藝術創作上的應用，可以上溯至19世紀警方依賴面相學、骨相學，拍攝大量犯罪者的身體照片以建構製作標準犯罪者身形與樣貌的偽科學辦案技術。

19 張靚蓓，《電影靈魂深度的溝通者——廖慶松》（台北：典藏藝術家庭，2009），頁20。

且不斷攝影機拍攝；當海星走出鏡頭之外時，另一組拍攝工作便隨之啟動，繼續記錄其移動姿態。

藉由這種攝影方式所得之照片，烏也斯庫爾發現海星會根據不同環境所產生的刺激，做出相應變化及不同肢體動作，以最有效率的方式移動<sup>20</sup>。比較馬黑與烏也斯庫爾這對師徒的研究成果，前者將生物當作如自動體般的機械，僅觀察其在固定狀態中的動作姿勢；後者將生物視為有機體，他除了觀察移動方式之外，更細探各種不同狀態下移動方式的差異，與造成差異的成因，進而提出生物神經組織如何應對外界刺激的理論。簡言之，烏也斯庫爾攝影鏡頭下的生物存在於世界中，而非一個利於科學家凝視的真空之境。這樣的觀看之道，指向了奠基於人本中心思維的電影機制超越該思維的可能性——透過攝影技術與形式的革新，研究者得以認識生物及其與外界環境互動。值得注意的是，烏也斯庫爾並未僅將此互動視為由外在刺激引發生物反應的單向交流，而繼續研究生物如何主觀感知、理解所處環境，以下再以他另一個著名的蝸牛實驗舉例說明。

烏也斯庫爾將蝸牛以夾子固定於高處，使之無法向左右或後方移動。移動方向被固定的蝸牛站在一顆浮於水面、不停向後緩慢旋轉的塑膠球。蝸牛不隨滾球下落，會朝前方爬行。當我們把一根小棍子擺在蝸牛前的行徑路線時，牠會視其為道路慢慢地爬上去。此時若我們以每秒一至三下的速率輕敲棍子時，蝸牛會感受到棍子的不穩定，而不再攀爬；而若以每秒四次以上的速率輕敲棍子，蝸牛則無視震動，繼續爬行。烏也斯庫爾從這個實驗中所得到的結論是蝸牛無法感知任何短於四分之一秒的事物與外在環境變化，意即，

20 Inga Pollmann, *Cinematic Vitalism: Theories of Life and the Moving Image* (Ann Arbor: UMI, 2011), pp. 95-98.

蝸牛的「一瞬間」大約是三分之一到四分之一秒長<sup>21</sup>。

電影學者波曼 (Inga Pollmann) 點出此蝸牛實驗的兩點重要性。首先，烏也斯庫爾的實驗設計顯然受到戲院觀影經驗的啟發：蝸牛猶如在電影院中觀影的人們，實驗裝置則是電影院中的座位，故觀者眼前的世界雖在移動，自身卻哪也不能去；棍子裝置則有如放映機的運轉速率，測試觀者感知「瞬間」的能力底線。如果對人類來說，電影放映必須一秒超過至少十八格才能順暢成像，否則我們便會察覺到每格影像之間的斷裂，或許對一隻愛看電影的蝸牛來說，底片只要以一秒四格以上的速度播放便可開心觀看。更重要的是，這個實驗提醒我們電影技術的發展雖然是以人類的感知為基礎，但只要我們稍微改變技術或形式語言上的設計，便可能突破人本感知的模式，進而幫助我們體驗牠者經驗世界之道<sup>22</sup>。在烏也斯庫爾之後，牠者的世界經驗成為一重要哲學課題，例如美國哲學家內格爾 (Thomas Nagel) 談論過蝙蝠的牠者經驗；學者兼小說家科慈 (J.M. Coetzee) 筆下的卡斯戴洛 (Elizabeth Costello) 則建立過一套虛構人物、死者的現象學<sup>23</sup>；眾多哲學家 (海德格、阿岡本、德勒茲等) 亦針對烏也斯庫爾的生物環境論提出回應與修正。烏也斯庫爾研究的哲學價值在學界廣受討論，但不論其最終評價為何，電影機制無可否認地是成就其生物學研究的物質基礎。

班雅民在其最著名的〈機械複製時代的藝術作品〉一文中提到電影讓人們以意想不到的眼光看世界，平凡的生活因而在鏡頭操作之下爆炸；正如精神分析為我們打開了無意識世界的大門，攝影機

21 Ibid. pp. 107-108.

22 Ibid. pp. 109-110.

23 關於此議題的梳理，可見黃宗慧，〈後現代的戲耍或後人類的倫理？以卡茨的臆／異想世界為例〉，《中外文學》42.3 (2013)：24-31。



為我們開啓通往無意識視覺經驗的通道<sup>24</sup>。受到電影機制在烏也斯庫爾實驗所扮演的角色之啟發，我認為班雅民筆下無意識視覺的經驗世界其實具有被轉化為人們觀影時，有意識地以牠者角度體驗世界的潛力——帶有人本中心色彩的電影機制，其實也同時蘊含著超越人本思維的契機。往後看到電影以慢動作播放時，我們是否也可想像自己正在以蝸牛的角度感受外在環境的移動？或者，當電影以高解析度放映時，我們是否可以在那一瞬間化身為視網膜上感光錐狀細胞特別多的鳥類呢？更進一步地想，是否電影本身就是一種以各種獨特方式感知世界的動物——電影動物？循此脈絡，當我們以「動物電影」中呈現的動物性、人動關係、動物象徵等議題舉例說明人類應如何看待真實動物時，也應該同時由「電影動物」的角度切入分析影片，同時在影像中及影像本身兩處正面看待再現動物。

### 動畫動物、認同政治、台灣電影

簡短提出幾個電影與動物研究的交會處後，還有什麼從電影談動物研究尚待發展的領域與方向？我認為具有潛力的指標包含（一）動畫與想像動物，（二）電影如何幫助動物研究與其他學門溝通，（三）電影中的動物如何幫助我們重新認識傳統電影研究關注的議題（如國族傳統、作者論）。以下分別提出三個例子對應說明。

24 Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility," in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, translated by Edmund Jephcott, et al, edited by Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin (Cambridge: Harvard University Press, 2008), pp. 36-37.

（一）目前學界所討論的動物電影多為「真實動物」的影像，對於「想像動物」及「動畫動物」的著墨不多。兩者中，後者受到的注目更少，原因是不少論者認為真實動物在被繪製成動畫後，極可能淪為化人主義（anthropomorphism）高度中介的人造產物，原本生物學上的生理特徵、性格、行為等皆在此過程中被迪士尼化而失真。常見的迪士尼化特徵包含：放大動物的頭部、眼睛及縮小四肢相對於身體的比例、淡化動物生理性徵、強化動物與人類面容及表情的相似性、賦與動物使用人類語言的能力及語言能力背後所代表的社會位階、賦與動物人類價值觀與道德觀等。其中，最讓動物研究界搖頭的莫過於依照刻板印象描繪動物性格與行為，例如蛇、鯊魚、烏鴉、土狼等外表不討喜，或食腐的動物便常扮演眼歪嘴斜、講話帶有弱勢族裔腔調的反派角色。反之，獅子、鹿、貓頭鷹、狗、馬等已被人類馴化，或被人類賦予某種崇高象徵價值（如英勇、智慧、忠誠）的動物，則多半擔任主角或扮演與人類主角共患難的良伴。因此，部分動保人士主張動畫動物無益於增進大眾對動物生態的理解，更遑論提倡動保意識，或自然環境的永續經營觀。

但若我們接受生命教育需從少時深耕的說法，則不可否認，動物動畫中的動物形象的確是許多當代孩童認識動物，或建立起「動物」作為一概念的起點；若因上述化人主義可能產生的問題而不正視動物動畫，便可能錯失生命教育中極為重要的一塊區域。目前國內外學者都曾針對擬人動物動畫片中最具影響力的早期迪士尼卡通進行研究，並積極地提出正面詮釋這些動畫片的角度<sup>25</sup>。藝術史家

25 可參考 Miriam Hansen, "Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney," *South Atlantic Quarterly* 92.1 (Winter 1993): 27-61 與 Tsung-huei Huang, "Who's Afraid of Mickey Mouse?: Revisiting the Benjamin-Adorno Debate on Disney from a Psychoanalytic

貝克也曾針對如何「挪用迪士尼」提出簡短的分析，並提出具體策略，但他的討論對象集中於前衛表演藝術，沒有涉及可能影響大眾更為深遠的主流卡通、動畫片<sup>26</sup>。如何進一步開拓早期動畫片與迪士尼系統之外的研究場域，並連結教育學、兒童文學研究等學門，以達積極深化生命教育之效，則仍待探究。

(二) 動物研究作為一新興學門的起源，可上追至1970年代萌芽的生態女性主義，和認同政治淵源甚深。但部分學者並不主張將動物研究視作「另一門」弱勢研究，例如沃爾夫 (Cary Wolfe) 便主張動物研究發跡自德希達於1997年在法國一場題為〈我所是／跟隨的動物〉(L'Animal que donc je suis) 的演講。德希達對哲學化動物問題的貢獻無可否認，但沃爾夫看似將動物研究獨立於認同政治外之舉，卻引發不少女性主義者的批評，認為他刻意忽視生態女性主義對動物研究的貢獻，並製造、加深學科間的對立。話雖如此，女性主義學界自身對動物研究的看法亦分歧，持負面觀感者深怕一旦兩者有所掛鉤，女性主義者的形象便會淪為終日獨居在家，只有無數隻貓在旁陪伴，且個性多愁善感的老太太刻板印象<sup>27</sup>。簡言之，基於上述因素，動物研究與(性別)認同政治間的溝通並不順暢。

許多性別政治色彩明顯的電影——酷兒電影尤甚——卻呈現出與學界論述截然不同的樣貌，片中人物往往與動物互動密切，甚至

(續)

Perspective," *Tamkang Review* 40.1 (December 2009): 29-60.

26 Steve Baker, *Picturing the Beast: Animals, Identity and Representation* (Urbana: University of Illinois Press, 2001), pp. 226-32.

27 女性主義者對沃爾夫的批判，與重建動物研究和生態女性主義間的聯結，詳見 Susan Fraiman, "Pussy Panic versus Liking Animals: Tracking Gender in Animal Studies," *Critical Inquiry* 39 (Autumn 2012): 89-115.

展現互為主體的認同觀：例如施尼曼一系列影像創作中獻身/聲的愛貓 (*Fuses, Infinite Kisses*)；於2013年柏林影展獲得最佳女主角獎的智利電影《去她的第二春》(*Gloria*) 裡，女主角家中不請自來的貓，以及片尾突然出現的雌孔雀；葛斯范桑的《男人的一半還是男人》(*My Own Private Idaho*) 中那隻在片頭短暫現身的兔子<sup>28</sup>，以及李玉《今年夏天》中分別被兩位女主角照顧、飼養的大象與魚。女性、酷兒社群與動物間的微妙而強烈的連結在電影中屢見不鮮<sup>29</sup>，電影屏幕儼然成為一個讓各式人類與動物「他/她/牠者們」相互接觸的場域，電影研究或許也可更進一步做為學術上促進動物研究與(性別)認同政治間交流的橋樑。

(三) 本文雖始於台北電影節將動物議題獨立於傳統電影研究課題之外的特殊嘗試，但最終我還是想問：難道兩者間沒有結合的可能嗎？以台灣電影研究為例，國族、性別、城鄉對立、都市現代化等大議題在台灣電影史(台灣新電影前後皆然)的書寫中從未缺席，唯獨動物議題較少被電影研究者們觸及。目前僅有的討論中，蔡明亮《洞》裡染上台灣病毒的患者行為怪異好似蟑螂，已被視為開展「人」與「非人」之間形體轉化、界線劃分問題的可能出發點<sup>30</sup>。除了這些已被大量討論及理論化的「物我變形」之外，台灣電影中的非人動物是否也有被脈絡化、理論化的可能？例如趙德胤《冰毒》結尾令人不忍卒睹的那頭牛；蔡明亮《臉》中那隻導演自認極具象

28 本片兩岸三地譯法各不同，中國大陸直譯為《我私人的愛達荷》；港譯《不羈的天空》則呼應兩名男主角的生活態度，以及片中場景愛達荷州那一望無際的景色，頗有韻味。相較之下，台譯《男人的一半還是男人》有些不知所云。

29 本片英文片名正是 *Fish and Elephant*。

30 孫松榮，〈「動物」幽靈〉，《藝術學報》82 (2008)：160。

徵性與真實性的鹿<sup>31</sup>；《郊遊》裡陸亦靜固定餵食的流浪狗群；楊德昌《一一》裡溫暖光線下，圍繞著日本企業家大田飛舞的鴿子<sup>32</sup>；侯孝賢《在那河畔青草青》中受傷的貓頭鷹與劇情中的護漁行動<sup>33</sup>。

這些台灣電影中，動物所出現的時間極短，重要性多半不甚顯著。其他片裡，特定動物影像甚可能因某些歷史因素，連現身的機會都沒有，例如白景瑞1964年的實驗短片《台北之晨》中寫在分鏡表，原本計劃拍攝的台北街頭屠宰場影像，就是因為與中影當時提倡的健康寫實大方向不符，最後只好作罷<sup>34</sup>。但一如動物研究的學術地位從以往人文學科的邊陲地帶，轉變為當今學界的當紅話題所示：一直藏於角落、不被重視的動物們其實扮演了我們重思、反省人文主義數百年來發展的關鍵角色。電影中的動物能夠啟發我們認識與詮釋電影的新視野，台灣電影當然也不例外。

唐葆真，芝加哥大學電影與媒體研究暨東亞語言與文化研究雙聯博士生。主要的研究領域包含華語電影、中國山水畫、生態批評論述，及電影研究與動物研究兩學科間相互溝通之道。

31 程青松編，《關不住的春光：華語同志電影20年》（新北：八旗文化，2012），頁29-32。

32 楊德昌過世前仍在構思一部名為《小朋友》的動畫片，片中主角為一位小女孩及一隻獒犬，背景設在中國1930年代戰亂時期。讓-米歇爾·付東所著的《楊德昌的電影世界》附錄中有幾張該片的人物與動物草圖可供參考。詳見讓-米歇爾·付東，《楊德昌的電影世界》，楊海帝、馮壽農譯（北京：商務印書館，2011）。

33 常在電影中拍攝樹木的侯孝賢，近來也投身動物保育，2011年便曾參與要求農業部設立動保司的相關運動。

34 Shiao-Ying Shen, "A Morning in Taipei: Bai Jingrui's Frustrated Debut." *Journal of Chinese Cinemas* 4.1 (2010): 53.

## 「人與動物關係學」與動物保護政策： 台灣經驗的啟示

吳宗憲

### 一、「人與動物關係學」無法直接連結到政策改革的因素

「人與動物社會學」<sup>1</sup>是一個近二十年才逐漸形成的跨學科領域的範疇，企圖探索動物在人的社會、文化空間中所扮演的角色，以及人與動物之間的互動關係，在這範疇中<sup>2</sup>，包括有人類學、民族學、醫學、心理學、獸醫學和動物學等。為了提倡這一個跨學科的研究範疇<sup>3</sup>，不同領域的專家學者們組織了「動物及社會學會」作為研究的基地，並且發行了《社會及動物》期刊，作為交流的平台。至於該範疇中，最新且較全面性的描述，可以由學者德美洛在2012年甫出版的《動物及社會》一書窺見端倪。在該書中，她將近年來在該

1 Human-animal studies, HAS; Anthrozoology; Animal studies.

2 M. DeMello, *Animal and Society* (NY: Columbia University Press, 2012), p. 4.

3 M. DeMello, *Teaching the Animal: Human-Animal Studies Across the Discipline* (NY: Lantern Books, 2010), p. 6.