

# 劇場與電影的交纏混越

## 姚瑞中訪談

The Convergence of Theatre and Film:  
An Interview with Jui-chung YAO

口述、校閱、圖——姚瑞中  
整理——編輯部



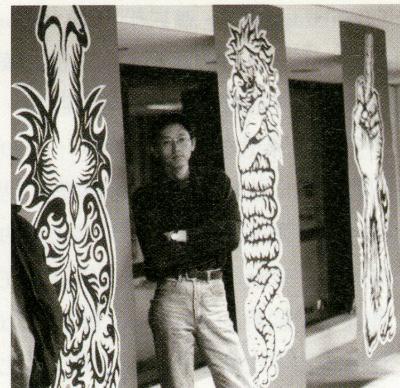
念大學的時後，我主要是在登山、拍照、寫論文、編地下刊物《宣統報》、組織「天打那實驗體」中度過，所以認識了很多外系朋友。「天打那」於1993年成立（前身是1992年成立的「四合院」），成員有很大比例也是登山社成員，有一次山社到新竹尖石鄉探勘「天打那」，覺得非常響亮便拿來做為團名。應可算是很早嘗試「跨領域」的實驗團體。楊德昌導演約莫此時進入北藝教書；那時他帶了一批學生拍攝新片。《獨立時代》（1994）有兩位副導，一位是王維明、另一位是王也民，都是戲劇系科班出身。其中一位副導王也民（「天打那實驗體」的導演）把我拉進去做美術。本來我以為只是電影編制內的一位美工人員，後來才意外發現名字掛在「美術指導」裡面。



上 | 《天葬桃花源》，1992。  
下 | 天打那實驗體劇團。

其實許多導演跟劇場界的關係還蠻密切的，但當時參與劇場的藝術家不多，像是王俊傑、林鉅都曾做過。接觸《獨立時代》這部電影的時候，楊導並沒有說要怎麼做，只通過副導說要弄出一個小劇場。當時我跟吳中煒就去永和的廢墟撿了一堆古董傢俱，運了二車到敦化南路的一棟玻璃帷幕大樓內陳設，因為牆面過於空白，於是搬了一些自己的作品當擺飾，還找了三位復興美工繪畫組的同學（陳林昊、林龍進、陳旭程）及二位藝術學院的學弟妹（陳浚豪、周麗鈞）在現場做裝飾和道具；那時候還真不知道要做些什麼具體的東西，所以就隨我的意思製作，完成後楊導前來勘景，只說了一句：「很猛」，之後便請場記將一些擺設重新安排，才變成電影裡面出現的場景。

當時我參與的小劇場算是非主流的。主要集散地是在吳中煒等人開設的「甜蜜蜜」，當時幾個劇團，例如「臺灣渥克」，或一些搞噪音的團體像林其蔚等人都會聚在那裡。我那時沒事便待在那邊閒聊，開



姚瑞中擔任《獨立時代》美術指導，1993。

讀書會，辦展覽，直到1994年八月去當兵為止。當年的小劇場運動比較偏向「拉瑪瑪實驗劇場」(La Mama Experimental Theatre)或外外百老匯(Off-Off-Broadway)系統，本土性與實驗性很強，編導或演員多半不是科班出身；臺灣新電影也用了不少素人演員，講究自然，可能親朋好友拉一拉就開始演了，跟



「宣統報」。



楊德昌，《獨立時代》電影截圖，1994。

小劇場的狀態比較類似。像《獨立時代》鴻鴻的戲份就不少（但後來跟楊導大吵一架後被刪去一些），還有幾位「臺灣渥克」的班底也參與臨演。《獨立時代》是在1994年年初開拍的，正好是本土化運動高峰期，同時也是小劇場運動的強弩之末。

由於大學時期我是美術系學會電影組的主要承辦人，每週都要規劃一檔專題電影，當時借片管道不多，所以都到「太陽系」出租店去借LP大光碟，然後再轉拷成錄影帶；主要以歐美的獨立導演為主題，像

是賈木許 (Jim Jarmusch)、盧貝松 (Luc Besson)，或是高達 (Jean-Luc Godard) 的電影。就這樣持續到大學畢業，幾乎每個禮拜都有新的議題可以討論。這些電影或多或少對我後來的創作有些影響。1990年代的顯學是性別與身體、社會禁忌與政治禁錮，到新美學的開拓以及本土意識這些範疇。那時候出現的一些符號，便非常適合拿來創作。當然這些符號現在都還經常出現，像是在《艋舺》(2010)、《陣頭》(2012) 裡出現的一些場景和本土意象——但已被文創化了，跟我們當初所用的方式不同。

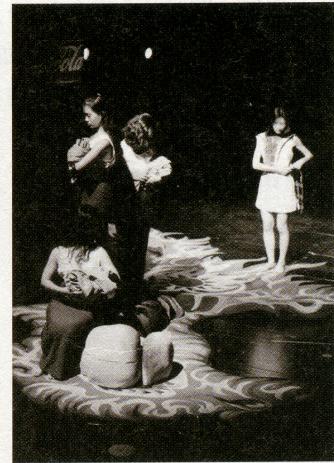
以前在做劇場的時候，通常是空間設計圖先出來，大家跟導演討論過後再慢慢調整、發展劇本；可是電影往往是先有劇本，導演指導演員應該怎麼做。「天

壓力，而電影市場經濟學後面還有很多複雜的政治角力。我認為臺灣新電影運動的式微與這個因素有關，加上支持新電影的投資者熱情已燃燒殆盡，導致新電影無法延續。臺灣電影不像歐美有著專業分工的工業體制，在冷戰時期甚至為國家機器做政治宣傳，當然國家也投了很多資金在發展電影，可是臺灣新電影反對這種模式，他們要找出屬於自己的語言，但由於資金投入卻往往得不到應有回收，最後很多投資者只好收手。許多新電影導演轉以工作室的規模來創作。我參與電影工作時其實屬於外包性質，因為工作室養不起太多專業美工，我們都是以最低成本跟熱情參與電影工作。

臺灣當代藝術的發展本來就不是工業規模，但是電



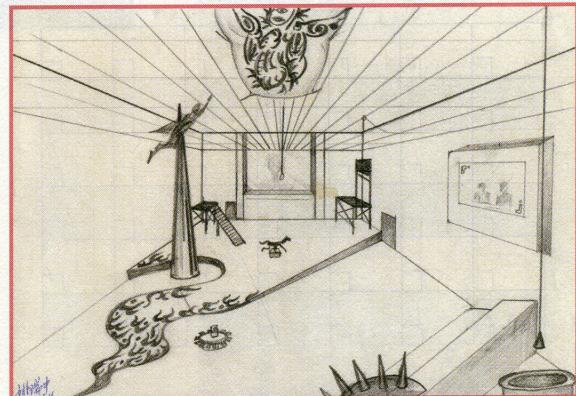
天打那劇照，1993。



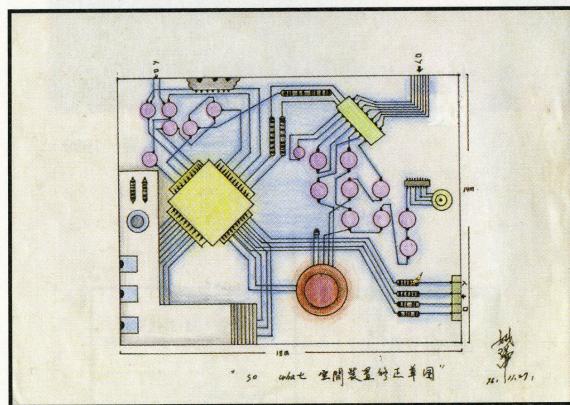
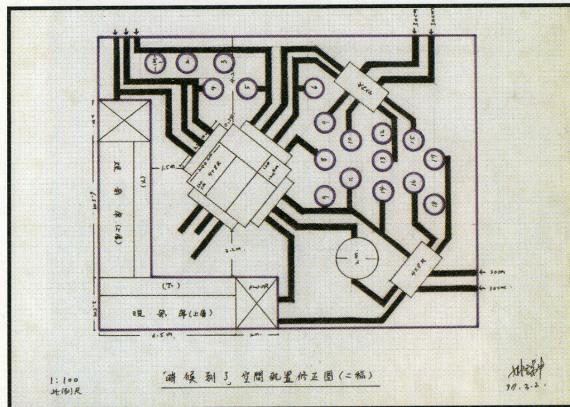
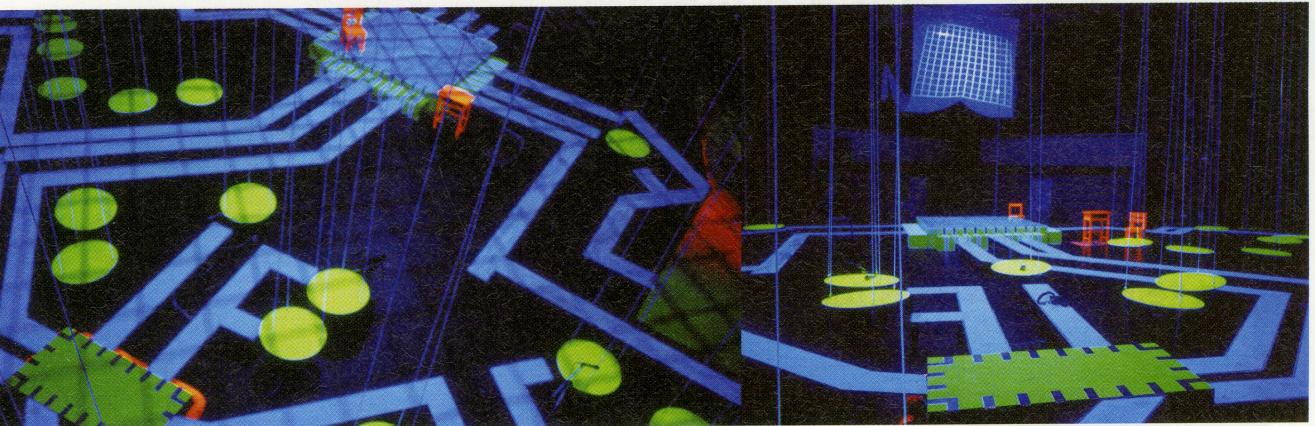
《哈姆雷特》演出現場，1993。

打那」設立的宗旨之一是反對「導演暴力」的，也就是說，不希望由導演主導整個戲劇架構，所以會集體反覆討論、調整。而楊導的工作方法是照著分鐘表在同一個場景內跳拍，二種迥然不同的創作方式都讓我學習不少。而當年在做小劇場的時候，並沒有「當代藝術」的稱謂，但大家也不想被稱作「現代藝術」，因為老覺得現代藝術已無法囊括新類型的創作面貌；但叫「前衛藝術」又沒有前輩們「前衛」。那時候就是大家一起搞創作，如果有機會參與電影也不會排斥，而電影圈也樂於跟我們合作。

以通路來說，發行片商類似藝術界的畫廊，出資者就是收藏家，在市場邏輯下，創作者難免會受到票房



哈姆雷特機器舞台設計草稿，1993。



《時候到了》舞台實景及草圖，1997。

影則必須依賴工業體系才有辦法成熟運作，首要面臨的是通路跟資金問題。因為市場低迷，通路又被美商五大公司寡佔，因此外銷轉內銷，透過國外得獎進行宣傳變為一種行銷策略，雖然有些電影導演到坎城、柏林拿獎回來，作品不一定有市場但往往聲名大噪，影響了後來許多的導演追隨。當然，臺灣新電影的

崛起與冷戰有關，冷戰結束前西方對亞洲是陌生的，中國由於政治因素而無法大舉進入西方電影圈。臺灣電影作品所談及的課題接近西方對亞洲的想像，相對於香港電影，也比較符合歐陸的學術脈絡。然而現在中國已經敞開大門，世界各國都很想進入大陸市場，臺灣正逐漸被邊緣化。加上臺灣的籌碼不多，所以要不就是以國際風格進入全球體系，要不就要以最在地的題材去回應全球，否則只能自戀於小確幸的小日子裡。

目前臺灣當代藝術的通路大多限於臺灣本身，專注於亞洲地區的研究整理者並不多見。而這些研究要做整合也很困難，可能需要第三國家的語言（例如英文）才能增進國際交流，但臺灣似乎並不太關注這部分。像香港的亞洲藝術文獻庫AAA（Asia Art Archive）正在做全亞洲的研究與資料收集，因為採用英文系統，外國學者都選擇進入AAA查詢亞洲資料，臺灣沒有這種規模與遠見，加上少有國外學者蹲點深化研究，很難建立主體性的解釋權與發言權，國際接軌容易成為空談。

#### 姚瑞中

1969年生於臺灣臺北，1994年國立臺北藝術大學美術系畢業，曾代表臺灣參加威尼斯雙年展、橫濱三年展、亞太三年展、上海雙年展、北京攝影雙年展、深圳國際雕塑雙年展、威尼斯建築雙年展、首爾國際媒體藝術雙年展、亞洲雙年展…，亞太藝術獎及集群藝術獎得主。曾擔任「天打那實驗體」團長、楊德昌電影美術指導、非常廟藝文空間執行長等工作。