

無法靜止的瞬間：從《消失的情人節》 論「慢」的影像美學策略與當代性

**Moment Between Static and Motion: Examining the Slow Image
Aesthetic Strategy and Contemporaneity from *My Missing
Valentine***

沈裕融* Shen, Yu-Rung

摘要

本論文試圖藉由陳玉勳《消失的情人節》(2020)中透過攝影與電影的並置，探討動態影像中的辯證問題。相較於多數科幻、懸疑片中的動態影像不斷藉由靜止與運動的對立關係(非動即靜)，陳玉勳在本片中卻藉由在暫停的世界中進行攝影行動之悖謬性，轉以「慢」來討論與動態影像的「快」(非快即慢)間的相互關係。本論文的意圖不單指向動態影像的討論，同時也將本片置放於臺灣電影史的脈絡下，以此探問：在新電影之後，臺灣電影採取什麼樣的時間意識來面對歷史？而這種藉由緩慢與延遲的美學所建構的延遲主體意識之轉向，又如何回應當代？

關鍵詞：陳玉勳、《消失的情人節》、靜止、慢、電影中的肖像攝影

* 沈裕融，華梵大學攝影與 VR 設計學系助理教授。

Shen, Yu-Rung, Assistant Professor, Graduate Institute of Studies in Photography and VR Design, Huafan University.



Abstract

The aim of this thesis is to explore dialectically about the time sets in dynamic images via examining *My Missing Valentine*, directed by Chen Yu Hsun in 2020. In this film, the techniques of photography and filming were both introduced to demonstrate the absurdity, photographing in a space where time stops. Compared to most sci-fi and suspense movies, where the dynamic images rely persistently on the rotation of still and moving motions to create the opposing relationship – either still or moving, Chen Yu-Hsun adopted a slow approach to discuss the rapidity in dynamic images, a relationship of either fast or slow. Another attempt of this thesis, in addition to exploring the dynamic images, is to raise the question of how movies evolve when facing the contemporary turning of concepts in regard to historic time and delayed subjectivity from the context of Taiwanese movie history.

Keywords: Chen Yu-Hsun, *My Missing Valentine*, static, slow, portrait photography in the film



壹、前言

對於當代影像研究者與批評者而言，誰是對話的對象？這樣的論述對誰而言是有效的？對什麼樣的時代而言是有效的？其有效期限又是什麼？如何不依從既有的影像理論分析範式作為慣習的路徑，而是立足於直接「面對影像」¹這一基礎上重新審視、閱讀、拆解、重構影像，使「影像與理論、藝術與學科，及實踐與概念之間，處於一種互動、交疊乃至抗衡的狀態。彼此對峙，競逐，撞擊」²。特別在數位時代下所開啟的讀影模態，電影（Cinema）已然從電影院出走，而開始進入到各種屬於個人（而非群體）的影像裝置上進行閱讀時，「沉思的觀眾」（pensive spectator）³更能在「電影」（film）中暢遊，任意的調度影像的速度與時間（暫停、倒轉、快轉），使電影化身為碎裂的、可被任意切割與中斷的影像，而這些碎片中的間距（gap），都成為觀者思動跳躍的主動性所實踐的詮釋場域。如此一來，電影文本或許並不擔心詮釋過度（over interpretation）的問題，而更在意的反倒是詮釋不足（under interpretation）與匱乏⁴，更著重於探索詮釋的可能性如何達到極大化，以此考驗作者、讀者、文本的能耐。

這樣一來，研究者、評論者如何一方面繼承影像理論研究所乘載的歷史價值並將其推進，另一方面又在每每正面影像與之交逢的過程中，使影像研究與批評的學術論文以安伯托·艾可（Umberto Eco, 1932-2016）式的偵探小說書寫方式⁵進行講述，使「文本是因為其本身所引發的一連串反應才存在」⁶被貫徹與實踐，便成為一種影像研究的可能路徑。不僅如此，按照喬納森·卡勒（Jonathan Culler）的觀點，一般對於「過度詮釋」的批評，背後似乎預設著某種「恰如其分」的批評。但更根本的問題在於，這些詮釋在歷史上是否留下了痕跡，並且能以更富有生命力，進而揭示出那些溫和的詮釋所沒有注意到的，且更進一步要求讀者用這種創造型的閱讀方式反思其隱藏於背後、等待生成（becoming），徘徊於文本中的殘響（reverberation）？當然，這樣的詮釋之有效性，仍是建立在「回到文本」中尋找證據，以文本的整體，或者在跨文本的對讀中檢視這一推論的基礎，以此調節擺盪於文本中的詮釋限度。⁷

若將上述所言的閱讀與批評方式指向 2020 年，剛於第 57 屆掃獲多項大獎的《消失的情人節》，那麼片中所觸及的複雜問題，絕非僅僅侷限於該電影上映後所面對關於性別身

¹ 孫松榮，〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成與轉化〉，《藝術學研究》第 19 期（2016 年 12 月），頁 107。

² 同上註，107。

³ Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and The Moving Image* (UK: London Reaktion Books, 2006), 11.

⁴ 參見安伯托·艾可（Umberto Eco）等，王宇根譯，《詮釋與過度詮釋》（臺北：牛津大學出版，1995），頁 12。

⁵ 安伯托·艾可，顏慧儀譯，《一個青年小說家的自白：艾可的寫作講堂》（臺北：商周出版，2020），頁 12。

⁶ 同上註，47。

⁷ 孫松榮，〈暫停與消失：關於《消失的情人節》的雙重視覺復現〉，《典藏 ARTouch》，2021 年 9 月 27 日引用，<https://artouch.com/column/content-42557.html>



體政治與倫理性的詰難與爭議。⁸電影環繞於做什麼都快一秒的女主角楊曉琪（以下簡稱曉琪）對消失的記憶的尋回，以及做什麼都慢一秒的男主角吳桂泰（以下簡稱阿泰）對曉琪的追尋，而最終，慢追上了快，快尋回了慢，兩人以某種不合拍的方式在鏡頭前合拍地閉上了眼。這一處理或許不僅是愛情劇的老舊俗套，更可說是藉由臺灣面對全球現代性的加速危機⁹，對自身處境的再一次思考。¹⁰因為對記憶的書寫，就是對歷史的書寫，也是對身份的書寫。導演透過快與慢兩種速度與鐘錶化制定的標準時間的錯位，竟讓時間「暫停」¹¹了一天。依據陳玉勳的說法，本劇構想的來源，起於行經永康街某間相館的感觸。當他多次看到相館的櫥窗上掛著七〇年代知名影星秦祥林（因主演許多瓊瑤電影而聞名的男演員）的照片，心裡想著，如果有一天某人發現自己的照片被掛在這裡，但那張照片他卻從來沒拍過，那會怎麼樣呢？¹²

如若我們回觀「記憶三部曲」，陳玉勳確實慣於將影像生產、放映影像的機器作為電影中反覆出現的母題（motif），除了指向證據、解謎、追憶的照片（經常指向肖像照）¹³之外，同時也伴隨著使記憶消除／復返的技術化得以實現的機器裝置。第一部是《10+10》

⁸ 這些譴責的論調多聚焦於男主角吳桂泰不僅多次尾隨女主角楊曉琪，更在時間暫停期間任意觸碰、親吻，顯然違反其身體自主權。

⁹ 若參照臺灣視覺藝術的雙年展視角，舉例來說，2014年由尼可拉·布希歐（Nicolas Bourriaud）所策劃的臺北雙年展《劇烈加速度》（*The Great Acceleration*）；2018年由吳瑪榭與范切斯科·馬納克達（Francesco Manacorda）所策劃的《後自然：美術館作為一個生態系統》（*Post-Nature: A Museum as an Ecosystem*）；乃至2020年布魯諾·拉圖（Bruno Latour）與馬汀·圭納（Martin Guinard）所策的《你我不住在同一星球上》（*You And I Don't Live On The Same Planet*）所拋出的「著陸路徑」所指出的，臺灣如何在全球化的離地之外拉出一個相反的方向，而使在地（Terrestre）成為可能等問題的思考與協商。對此，如若能使《消失的情人節》脫離純粹的科幻或愛情類型電影定位，而置放在上述的脈絡中，似乎更能凸顯該片對於「慢」與「快」並置之意圖與積極意義。

¹⁰ 正如戴樂為（Darrel William David）及葉月瑜（Emilie Yueh-yu Yeh）所指出，全球化的複雜性，並非單只是文化與經濟上的單向關係。當我們思考「在地、本土和全球媒體之間的關係，應該被視為一種多層次的地形空間，抵抗、同化、在地化、去在地化（de-localisation）和再次在地化（re-localisation）在空間中持續互動」的問題。在《消失的情人節》中，無論是在歌詞、身體運動等所借用的比喻（曉琪小時候在合唱團所唱的宜蘭民謠《丟丟銅仔》所召喚的地方傳統與鐵路現代化，乃至這首歌所隱含在日本皇民化運動中因為過分具有在地性而被禁唱的哀歌；腳踏車—摩托車—公車—火車—高鐵在城市中的移動所觸及的時間與加速特質；臺北信義區與嘉義東石鄉在城市節奏與地景上的強烈對比，而最後曉琪選擇回到嘉義，最終和阿泰再次重逢等，這些在電影中所調度的元素，皆強化了導演對於臺灣自身處境的再思考，甚至提出了其積極意義（慢成為快尋回遺忘的愛情、消失的父親的救贖）。戴樂為、葉月瑜，黃慧敏譯，《東亞電影驚奇—中港日韓》（臺北：書林出版社，2011），頁7。

¹¹ 此處加引號的原因在於，在《消失的情人節》中的「靜止」並非運動的對立面，而是從兩個運動體之相互性，以及藉由攝影行動介入電影的並置過程所形塑的「靜止」。導演嘗試提出在運動的對立性（即非動即靜）之外，不可忽略的相對運動：快與慢的共在。

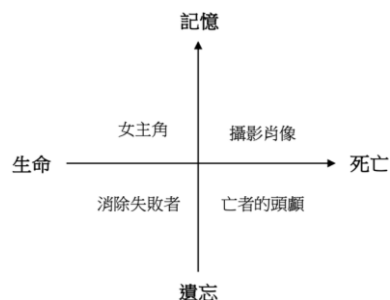
¹² 張婉兒訪，〈好笑的事就讓它自然就好，還是多談人和感情吧：專訪《消失的情人節》導演陳玉勳〉，《放映週報》第676期，2021年9月27日引用，http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=745&fbclid=IwAR0fk6lxqdmOivVvKI oS9Mv-0A7evnzV0bPsKZ_lamKf5b6ChXMaVSORok0

¹³ 在《海馬洗頭》中是透過貼在牆上的「肖像攝影」；在《健忘村》中，「忘憂」機器在回魂（喚回記憶）播放中大量出現直視鏡的動態肖像，但導演有意透過早期影像的黑白閃爍與跳接，來指涉動態影像中的「幀」之斷裂與靜止；在《消失的情人節》中，則是再度回到「肖像攝影」。



的〈海馬洗頭〉(2011)，導演透過洗頭這一行動來消除海馬迴(Hippocampus)中存留的記憶。海馬迴主管短期記憶，若訊息進來被反覆提到，就會將訊息轉到大腦變成長久記憶，但這不代表記憶會因此長存。如果不對記憶進行提取，就會被刪除而忘記。但這並非真的忘記，只是被屏障了。也就是說，沒有不存在的痕跡，但痕跡也不必然保證永恆存在著。一旦被遺忘了，在某個意義上也就不存在了。片中並置了牆上的肖像照、前來尋求消除記憶者的頭部特寫、過往愛人被她切下的頭顱、因消除記憶失敗而仿佛死亡卻仍活著的人，透過這四者的相似性與差異性，我們得以看出陳玉勳首先拋出對於記憶、遺忘、生命、死亡的思考雛形。「有生命有記憶」的人是「歷史的活著」，「有生命無記憶」的遺忘者是「非歷史的活著」，「有記憶的死亡形象」是「攝影肖像」¹⁴，「無記憶的死亡實體」是「屍體」。

「記憶三部曲」的第二部《健忘村》(2017)藉由天虹真人(田貴)手中那台觀影裝置的法器「忘憂」來讓人消除記憶與恢復記憶。環繞於這一機器的海馬一方面與〈海馬洗頭〉中魚缸內的海馬相互對應，只是在這裡，透過兩側彷彿剪輯刪除鍵的敲擊對動態影像(腦海中的記憶)的編輯，使挾帶時間的記憶成為一個可被分割、移除、取消的條狀膠卷。一方面，導演將〈海馬洗頭〉中被洗壞的消除記憶者化身為置放於桃花源入口的木頭人，並使被消除記憶的忘憂



【圖 1】陳玉勳〈海馬洗澡〉(2011)結構圖

者覺得什麼都是「新」的，是「輕盈」的，人生變得輕鬆而不再艱難(這也讓生命顯得「平滑」¹⁵而不受回憶所糾纏);另一方面，也透過人對自身存在的提問，使忘憂者自願回復記憶，為的是確立「我是誰」的確定性。

奠基於前二部對遺忘與回憶的探索，在第三部曲《消失的情人節》中，一方面導演延續〈海馬洗頭〉與《健忘村》的處理，將照片、信、明信片視為記憶外化的技術義肢作，使它們成為遺忘時得以探問自身存在的重要媒介;另一方面則是本論文所欲探討的核心命

¹⁴ 在此其實已可以看到，陳玉勳在〈海馬洗頭〉中牆上與門上滿佈的肖像照，甚至將其與女主角的頭部特寫同框時，使景框對頭像的切割成為某種去身體的，或說使記憶與身體斷裂，而有被調節、修正、編寫與再造的可能。這一手段恰巧與以馬松(André Masson)為《無頭者》(Acéphale)第一期所繪製的去頭人圖像作為代表的去除理性的某種手段相反。如果說去頭意味著某種主體的失落，或者至少是對於思維與記憶的乘載/啟動之去除，那麼在這裡，陳玉勳在〈海馬洗頭〉中的「死亡頭顱-女主角的頭部特寫-牆上的肖像攝影」是三種對於主體記憶的提問，到了《消失的情人節》中，導演更將「相機」作為此一斷裂而移動的頭顱演變的形象：它觀看，它紀錄，它儲存。而持相機的阿泰與相機的關係，也因此值得關係。如果說阿泰的行動總是延遲的，那麼相機這類機械的頭的介入，究竟是他追逐、見證、保存「快」(透過曉琪與文森作為代表)的手段，抑或是最終使「快」停下腳步，回頭凝望缺失、斷裂記憶下的「慢」(阿泰)的批判機器呢?參見王歡，〈無首、裂口與消失的臉〉，《CLABO 實驗波》，2021年9月28日引用，<https://mag.clabo.org.tw/clabo-article/the-disappearing-face/>

¹⁵ 「平滑是某種單純惹人喜愛的東西。它沒有對立的否定性，不再是對抗體。」韓炳哲(Byung-Chul Han)，關玉紅譯，《美的救贖》(北京：中信出版社，2020)，頁14。



題：透過攝影與電影兩種影像媒體語言的並置，在電影中那張曉琪的肖像攝影，成為了全片解謎遊戲的起點。相較於多數科幻、懸疑片中的動態影像不斷藉由「靜止」與「運動」產生的對立關係（非動即靜）¹⁶，陳玉勳在本片中卻巧妙地動了手腳：在暫停世界中，讓阿泰為曉琪拍攝肖像。若按照一般的方式來閱讀，城市停止後本應屬靜止，那麼在靜止中進行攝影，究竟意味著什麼？什麼是靜止中的靜止？在靜止中，再靜止如何可能？這難道不意味著前者的靜止實仍是某種特殊的運動狀態嗎（只是看起來像是靜止）？攝影難道不是人類存在為了抵抗時間流逝而發明的記憶機器嗎？運動與時間的關係在這裡是如何被思考的？與日常、現實世界中的攝影相比，在靜止的動態影像（城市暫停了）中的攝影，究竟意味著什麼？¹⁷

如此看來，或許「城市暫停」一說並非那麼的絕對。時間或許並沒有暫停，因為暫停只是建立在運動的對立面上。對此，導演轉而提出「慢」與「快」¹⁸，是為確立運動之間的相對性。停止並非與運動對立的，而是關係的。此一觀點之基礎，正是在於拒絕以絕對孤立的方式無視於與他物之間的共在問題，而這一（我們）共在的觀點亦將引出陳玉勳對於將（一般意義上的）動態影像與靜態影像並置之思考，以此重新丈量兩者所觸及的記憶、真實、時間、生命等問題。

貳、攝影與電影的並置，靜態影像與動態影像的辯證關係

當今圖像（image）工業生產過剩的狀態並不意味著我們對圖像需求的迫切性比其誕生的起源時更高。恰巧相反：圖像的訊息化與訊息的圖像化讓我們越加遺忘圖像的誕生與死亡之間緊密的聯繫關係。在《圖像的誕生》（*Vie et mort de l'image*）中，雷吉斯·德布雷（Régis Debray, 1940-）不將影像單純地視為對物的再現，而是將其本源直指生命——

¹⁶ 孫松榮在〈暫停與消失：關於《消失的情人節》的雙重視覺復現〉一文中談到，將電影使「城市暫停」之先河指向讓·克萊爾（René Clair）的《沈睡的巴黎》（*Paris qui dort*, 1923）。這種透過彷彿按下快門或暫停鍵使一切運動停止的電影手法，更普遍見於 2000 年後，諸如喬納森·弗雷克斯（Jonathan Frakes）的《時光駭客》（*Clack stoppers*, 2002）、法蘭克·可洛西（Frank Coraci）《命運好好玩》（*Click*, 2006）、西恩·艾利斯（Sean Ellis）的《超市夜未眠》（*Cashback*, 2008）、亞歷克·喬勒（Alec Joler）與伊森·沙夫特爾（Ethan Shaftel）的《暫停》（*Suspension*, 2008）等，透過遙控器、手錶、錄像機器等裝置使影像的運動終止。在其中可自由行動的主角，所展示的只是外於時間的權能，或者反過來說，將所有的事物暫時剝除生命（彷彿米達斯國王的金手指）使其靜止。這種影像也時常反映在情色工業上，甚至成為某種類型，以此實現日常中不可能實現，在現實時間之外的欲望之想望。參考孫松榮，〈暫停與消失：關於《消失的情人節》的雙重視覺復現〉，《典藏 ARTouch》，2021 年 9 月 27 日引用，<https://artouch.com/column/content-42557.html>

¹⁷ 正是在這裡觸及了本論文所謂「『慢』的影像美學策略」。慢的感知在這裡並非透過真的透過對於影格的調度，使視覺感知上變慢，而是透過一種怪異的、似乎什麼都沒有發生的方式，藉由攝影這一行動所喚起的對「快」與「慢」的辯證性思考。換言之，導演並非要讓觀者直接感覺到「慢」，其原因正是在於，快與慢本來就是相對關係，如果導演刻意製造慢動作來處理這場戲，那麼也等於他間接肯定了對於速度感知的定義，必須奠基於現代社會速度標準的不可逆轉性。

¹⁸ 這一例證顯示在本片中劉文森、楊曉琪、吳桂泰三者之間的關係之設定。劉文森是區塊鏈的工作者，曉琪是郵務公務員，而阿泰是公車司機。曉琪對文森的追求，以及阿泰對曉琪的追求，似乎不斷強化出這種追逐關係中定調快與慢的相互性。值得注意的是，貫穿三者的，還有那台與阿泰如影隨形的「相機」。



某種實實在在的生存手段¹⁹。這一說法與巴贊（André Bazin，1918-1958）將造形藝術的起源歸諸於木乃伊情節（mummy complex）並無二致。塑造形體是為了使人駕馭恐懼。製造圖像，是為了阻止變動（從生轉向死而成為表象）繼續變動（從死轉向虛無）。如此，透過這一圖像之表象，人始能接觸生命與死亡，那超越日常性之不可思議之存在。相似性與指涉性非圖像之根本，而是圖像所能召喚之生命感。

攝影術的誕生後，一方面繼承著圖像所召喚的生命感，它持守於肖像攝影中。正如巴特所說，那從物體所發出的小小的幻影（eidolon）²⁰就開始打擾著我，在照片裡似乎添加了「某種可怕的東西：死人復甦」²¹。攝影在快門按下的那一刻起，「幽靈」誕生了，它死亡的時候與復活的時候相互交疊著。但另一方面，當攝影者的對象轉為無生命之物的，除非那一物是某種帶著遺跡的失物，是記憶碎片疊加於其上的感性之物，否則，物之物像只是一種表面狀態的移印，一種被複製、再現的無機物。而動態影像（或說可稱為電影前史）的誕生與其說是起於對靜態影像的串接，更是對運動進行切分的欲望。在 1877 年到 1880 年期間，邁布里奇（Eadweard Muybridge，1830-1904）將十二台雙鏡頭攝影機對準奔跑的馬，為的是理解馬奔跑的「瞬間」是否離地。他的做法是將每一台相機的快門綁上細線拉至跑道上，當馬的腳跑過時就會觸動，以此一方式分解奔跑的分解動作。如此，從靜態影像朝向動態影像的演進並非對運動之再現，而更像是對運動之切割後的組裝所生成。

然而有趣的是，在電影誕生之際，兩者很快就相遇了。這個會面發生在 1895 年，由盧米埃兄弟（Louis and Auguste Lumière）所拍攝的這部將近一分鐘左右的無聲黑白片《攝影協會成員抵達里昂》（*Arrivée des congressistes à Neuville-sur-Saône*）中，一行人排著隊走過鏡頭，其中一個人越加放緩腳步，手中持著大台的相機直面著攝影機，按下快門，然後快步離開景框。²²這一個從緩速到趨近靜止的短短時間，是動態攝影機與靜態攝影機第一次面對面。直面電影的攝影，或者說對電影而言的攝影，兩者如何在運動與靜止這兩種原初被賦予的本質下，重新開啟新的可能關係？

¹⁹ 雷吉斯·德布雷，黃迅余、黃建華譯，《圖像的生與死》（上海：華東師範大學出版社，2015），頁 17。此一說法與巴贊談及攝影影像的本體論時的立場相似：「讓肉身抵禦時間的流逝就能夠滿足人類的基本心理需求，因為死亡其實就是時間的勝利……這一做法也就說明了雕塑藝術的原始功能就是：替代人體，留住生命。」參見安德烈·巴贊，李浚帆譯，《電影是什麼》（武漢：華中科技大學出版社，2019），頁 5-6。

²⁰ 「最好把 eidolon 翻譯為重影或魂靈，而不是形象，我們多次指出，這個詞是以專一的方式被用來指三種類型的現象的：超自然異象（phasma），夢幻（oneiros [onar]），死者的靈魂（psuchē）。在這三種情況中，eidolon 具有一種與其人類基本的完全相似性。」參見韋爾南（Jean-Pierre Vernant），余中先譯，《神話與政治之間》（北京：生活、讀書、新知三聯書店，2001），頁 374。

²¹ 羅蘭·巴特（Roland Barthes），趙克非譯，《明室攝影札記》（北京：中國人民大學出版社，2011），頁 13。

²² 參見戴維·卡帕尼（David Campamy），陳暢譯，《攝影與電影》（南京：南京大學出版社，2018），頁 1。



上述的這一並置（即是說出現在電影中的照片與相機）在《消失的情人節》幾乎貫穿全片並反覆出現絕非偶然。全片的線索環繞於一張表情微笑，看向畫框外部的肖像照，背後是沙灘與海洋，沙地上插著由樹枝與蚵殼所綁成的愛的小雨傘。與克里斯多夫·諾蘭（Christopher Nolan, 1970-）《記憶裂痕》（*Memento*, 2000）相仿，遺失的記憶唯獨透過外於人的客觀技術物使得以持存（便條紙／信件、拍立得照片／在海邊的肖像照、紋身／被曬傷的皮膚）。一方面，電影仰賴照片作為證據，它像一台的輪播收音機，只是反覆地說：「此曾在……此曾在……」的事實（這也強化電影與攝影本出同源的紀實性）；但另一方面，攝影又將影像從敘事前後推進的運動關係中懸置，使它停頓，並保持緘默。電影中的攝影放大了自身「靜止、凝滯的時間性、物性、無聲甚至死亡的狀態」²³的特質。如何透過攝影與電影的辯證關係的往返歷程重新探問影像、歷史與時間意識，正是筆者在《消失的情人節》中覺察到的關鍵問題。



【圖2】在盧米埃兄弟的《攝影協會成員抵達里昂》片中，這位持相機的人越加放緩腳步，並將手中的相機直面著攝影機，按下快門，然後快步離開景框。

當阿泰帶著像人形立牌的曉琪來到海邊拍照留念，開始將攝影機固定在樹枝上的畫面，此與侯孝賢《悲情城市》（1989）中攝影師文清與妻子、孩子合照全家福的那場戲產生了高度的相似性²⁴，亦在電影史的意義上產生了關鍵的對話關係。對《悲情城市》而言，相機透過底片膠卷轉動的聲響到按下快門，讓動態流動的時間進入停格的凝滯畫面，是為了以照片再現那不可再現的歷史暴力²⁵，使攝影的緘默成為凝望歷史創傷，回望時間、撤離失憶²⁶的無聲批判，更透過靜止的影像與讀信者聲音相互裝配的音像錯置（displacement），連結個人記憶與歷史紀錄，甚至模糊化其確切的邊界，重新建構某種歷史主體的碎形面貌。²⁷而《消失的情人節》一方面承襲了臺灣新電影中對於歷史記憶的回望與探索所採取的並置手段，以此讓攝影機的靜止成為某種直面電影的質問與批判。不同於《悲情城市》明確

²³ 戴維·卡帕尼，《攝影與電影》，96。

²⁴ 在此處將2020年的《消失的情人節》與1989年的《悲情城市》並置比較，不僅源自於兩場戲在形式上的相似性。固然兩者在故事的背景完全在不同的歷史意義上，然而這兩部片卻不約而同地強化出相機在面對記憶與遺忘的重要性，以及主角總是處在一種延遲的狀態中。首先，身為攝影師的文清，與從小到大隨身背著老相機的阿泰，兩人都與相機密切連結。為什麼是相機？相機與消失（《悲情城市》中在白色恐怖下人的消失，以及在《消失的情人節》中曉琪的消失）的關係在臺灣電影的新電影時期與這個時刻之間，是否指向某種環繞於記憶、歷史的臺灣主體？其次，阿泰做什麼事都慢半拍，與身為啞巴的文清（無法即刻回應外在世界，而是在「聽」了過後，透過「書寫」，才能「說」），兩人都指向緩慢、延遲的特質。

²⁵ 孫松榮，〈間隙性影像：電影與攝影——記蔡明亮的《化生》〉，《放映週報》第409期，2021年9月27日引用，http://www.funscreen.com.tw/fan.asp?F_No=1069

²⁶ 同上註。

²⁷ 參考張靄珠，《全球化時空、身體、記憶：台灣新電影及其影響》（新竹：交大出版社，2015），頁13-15。



指向二二八事件的歷史語境，《消失的情人節》卻顯得格外「日常」。在鏡頭前擺好姿勢，使自身的身體進入靜止狀態，等待快門落下。然而周遭世界中的事物仍運動著（曉琪的頭髮與懸掛於木棍上的蚵殼仍為風所拂動）。這一場景的重構，從阿泰小時候摔斷腿的石膏簽名上的，再現為透過漂流木枝與垂墜蚵殼所搭建成愛的小雨傘。這一把雨傘所支撐、遮蓋的，不再是臺灣歷史創傷經驗下的憂鬱主體，而轉移至潛藏於日常性下的臺灣分裂主體（在快中遺忘歷史的現代性主體，以及在歷史中追趕現代化的歷史性主體）。

在時間「暫停」的這一天，整座城市陷入靜止的狀態。這裡出現了三種時間：對曉琪而言，她消失了一天；對阿泰、曉琪的父親、和尚而言，他們多了一天；對一般民眾而言，時間前後是接續的，但他們並無法意識到這一段時間。²⁸換言之，這一速度與當下的不合拍之設定似乎是刻意且必然的，為的是揭示當今加速時代下的時間圖景問題。



【圖 3】(左) 侯孝賢《悲情城市》中，文清準備為家人拍全家福照。

【圖 4】(右) 侯孝賢《悲情城市》中，文清與家人的全家福照。

但什麼是當今加速時代中的時間圖景？又為何必須透過相機與攝影機的並置才得以揭示？甚至只有在這種時間性中，分裂的兩人才得以重合？



【圖 5】(左) 城市暫停，阿泰帶著曉琪到東石的海邊，準備合照。

【圖 6】(右) 城市暫停，阿泰帶著曉琪到東石的海邊合照。

參、當下的時間是什麼時間？

尚·布希亞(Jean Baudrillard, 1929-2007)在〈諸事件終結的假象或者諸事件的罷工〉中談到：

根據這幅圖景，人們可以想像：現代、技術以及諸事件和媒介的加速，還有所有經濟的、政治的和性交易的加速使我們置身於那樣一種解放速度之中——我們已

²⁸ <https://www.elle.com/tw/entertainment/voice/g33976944/chen-yu-hsun-my-missing-valentine-interview2/>。「其實就很簡單。這個男的時間過很慢、這女的時間過很快。男主角每天多一秒、每天多一秒，累積之後就多出了 24 小時，登愣！世界就停下來了，讓他多了一天；而女主角每天少一秒、每天少一秒，登愣！於是最後少了一天。女主角是真的少了一天，但其他地球上的人都沒有多也沒有少。雖然他們在畫面裡被靜止了，但在他們世界裡是沒有這一段的。也就是說，當我們看到時間繼續轉動的瞬間，對靜止的人來說只是接續的下一秒而已，他們的生活與認知沒有改變。」DONINIQUE CHIANG，〈陳玉勳導演解密「消失的情人節」去哪了？拍攝幕後、電影冷知識 6 點大公開！〉，《ELLE》，2020 年 9 月 25 日。（點閱日期：2021 年 9 月 27 日）



經飛出了實際和歷史的關聯空間。²⁹

當今天的時間沒有任何持續的時間，它在一種飛馳、毫無定向的失序中流逝。「加速造成了歷史的終結」³⁰，所有碎片化的諸事物在意義空無、無重力的空間中忙亂地飛奔著。若說作為現代性推力的加速，使事物遠離大地而喪失的時間重力牽引，那麼如何重新為斷裂的事物建構新的關係意義，瓦解瞬間的假象，而將一切事物視為時間的持存與滯留，使失序的時間在空間中重新編織，再化為凝思的時間。

片中的「一般人」³¹與海德格（Martin Heidegger）意義下的「常人」（das Man）並無二致，「『常人』也是一種時間現象」³²，而「死時間的崩塌伴隨而來的是一種不斷增長的大眾化與均勻性」³³。導演顯然有意透過電影，使作為觀者的我們從一般民眾脫離，進入到阿泰的時間意識中：這一經驗主體需要將自身置放在「過去和將來之間的過渡上」³⁴，而這種「辯證的推動力產生於一個以然和一個未然、一個過去和一個將來之間的時間張力」³⁵。阿泰的時間意識，或許正是阿甘本（Giorgio Agamben）所說的「當代」時間意識。如何形構這種當代性的時間意識？阿甘本借用巴特的話，給出了一個明確的回覆：不合時宜（inattuale）。阿甘本在《什麼是當代人？》（*Che cos'è il contemporaneo?*, 2008）中寫道，所謂的當代的人，是一個「堅定對他自身時代之凝視的人」³⁶，他「存在的目的並不是為了察覺這個時代的光明，而是為了察覺這個時代的黑暗」³⁷。過份與當下合拍之人是無法審視這個時代的，唯獨透過既置身於時代之中又與時代錯位、脫鉤，才能作為當代人。但察覺到這個時代的黑暗是什麼意思？阿甘本用了十分視覺性的方式做了比喻：

當我們發現自己處於一個沒有光的地方或當我們閉上眼睛的時候，發生了什麼？我們隨後看到的黑暗是什麼？神經生理學家告訴我們，光線的缺席激發了視網膜上的一系列名為“閉合細胞”（off-cell）的外圍細胞。當這些細胞被激發時，它們就產生了一種特別的視覺效果，我們稱之為黑暗。因此，黑暗並不是一個否定的觀念（光明的簡單缺席，或某種非視覺的東西），而是“閉合細胞”活動的結果，

²⁹ 轉引自韓炳哲，包像飛，徐基太譯，《時間的味道》（重慶：重慶大學出版社，2020），頁48-49。

³⁰ 韓炳哲，《時間的味道》，48-49。

³¹ 即是能夠意識到「少了／多出一天」一天之外的所有人。

³² 韓炳哲，《時間的味道》，13。

³³ 同上註，13。

³⁴ 同上註，16。

³⁵ 同上註，17。

³⁶ 喬治·阿岡本（Giorgio Agamben），lightwhite 譯，〈什麼是當代人？〉，《豆瓣》，譯文選自 Giorgio Agamben: *Nudities*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (California: Stanford University Press, 2010), p.10-19, 譯文於2011年5月28日發表，2021年4月12日引用，<https://www.douban.com/note/153131392/>

³⁷ 同上註。



是我們視網膜的產物。……回到關於當代性之黑暗的主題上，這種黑暗就不應該被當作一種惰性的或消極的形式。相反，黑暗表達了一種活動或一種獨特的能力。在我們的情形裡，這種能力等於對時代之光明的中和；中和是為了發現時代的晦暗，其特殊的黑暗——黑暗是可以與光明相分離的。³⁸

在攝影術誕生之時，曾存的生靈拒絕被吞噬於冥界的幽暗（攝影機的暗箱）裡，奮力地在閘門從開啓到再次閉鎖前的這一段時間內，在光的照臨（作用於感光元件）下掙扎。這一掙扎的運動歷程即是「曝光」（Exposure），而閘門開啟到關閉的時間長度，即是「快門速度」（Shutter speed）。我們隨性、毫無敬意的一瞥，與當今享用的高速快門如出一轍。超高速快門只想掌握、捕捉、凝住被攝體的動作，要求它以清晰的面貌向我顯現。我們遺忘了快門總是一段時間，而非一個瞬間。從這個意義上來看，並不存在任何一張「瞬間」的攝影影像。

如此，透過「慢」與「攝影」的連結，在《消失的情人節》中，照片不再作為靜止的影像，而是一個在相對運動中以時間與空間為座標系的時間影像。通過將這種異質性引入時代之中³⁹，沒有任何事件以然完成、終結，而是讓所有的過去凝縮於當下以此實現自身。毀滅與遺忘無法許諾未來，時間也不可能被均值化為一個個的原子。《消失的情人節》所做的，正是藉由影像機器重新對靜止進行批判、拆解與重啟。遺忘只是暫時的，要在運動中靜止也是某種譫妄而已。唯獨意識到沒有任何靜止的當下，將時間從封閉的線性框架解放，才能使當下的時間「成為一個彈性的，可以向前、向後，或任何方向所感知」⁴⁰的狀態。

肆、電影中的肖像攝影

根據前述的討論，我們暫時得知，如果說《消失的情人節》首先透過攝影與電影的並置，為的是去除靜止影像與動態影像的對立性，而藉由快與慢的相互性，透過與當下時間的錯位，建構某種當代人的時間意識。對於這種速度感知的喚起必須是辯證的，也只能是辯證的。或者最低限度，它開啟了我們從現代社會慣性的速度感知中抽離，而重新凝思我們對於機器與速度的神話所編造謊言：對「瞬間」的把握。上述所說的這種並置，即是陳

³⁸ 喬治·阿岡本（Giorgio Agamben），〈什麼是當代人？〉，《豆瓣》，2021年4月12日引用，<https://www.douban.com/note/153131392/>

³⁹ 從一般人的感知而言，「這一天」（無論是消失的一天抑或是增加的一天）是不存在，或者說無法被覺察的。這個無法被覺察的斷點，對一般人而言可能只是一個瞬間，但對曉琪來說是被抽格的空白時間，對阿泰來說則是一段綿延持續的時間。簡言之，一般從瞬間來理解攝影的靜止的時間觀，在《消失的情人節》則被撐開為一個重啟的時間切口：攝影不是一張靜止的影像，而是一個以黑暗作為圓心的彈跳運動。「慢」與「黑暗」在這裡的關係，正是在於他所凝視的，是探索顯見於日光下的黑暗中的潛在之變化（devenir）。

⁴⁰ 盧荻·科普尼克，石田、王大橋譯，《慢下來：走向當代美學》（上海：東方出版社，2020），頁3。



玉勳恢復觀者當代時間意識的手段。

但這一手段如何更進一步被體現？用什麼樣的方式呈顯？這種慢的影像策略究竟是什麼？與一般意義上的慢影像又有何不同？首先，這種慢的影像不同於「慢動作」(slow motion)。有別於一般電影以每秒 24 格的速度進行拍攝，慢動作攝影透過每秒超越 24 格 (Frames per Second, fps) 的高影格速率拍攝，然後再將這些格數以每秒 24 格的方式進行放映。這種透過拍攝與放映格數的變化所產生的慢動作，是透過快而建構的慢（每秒拍得越快、切分的格數越多，放慢時就可以越加流暢，越無法意識到「影格」的存在）進行運動的再配置。這種慢動作經常作用於對關鍵瞬間的張力表現。事實上電影中角色所經歷的時間並沒有變慢，而是透過對觀眾感知的調度，有更長的現實時間、更專注去定焦凝視這超越於日常的視覺經驗之所見。⁴¹這一慢動作的手法可視為邁布里奇將十二台雙鏡頭攝影機對準奔跑的馬之延伸，巨量靜幀的堆疊、調度，建構了快與慢，其中同時包含了靜止與暫停。這種慢的影像亦出現在曉琪與文森在廣場舞那場戲的牽手中出現。一切似乎慢了下來。



【圖 7】文森牽著曉琪的手，一切似乎慢了下來

其次，這種慢的影像也不同於「緩慢電影」(slow cinema)。緩慢電影乃是透過拒絕「運動—影像」，而轉往對「時間—影像」的關注。時間不再由運動所賦予⁴²，它不需要讓所有的行動都有明確的意向性。不再需要衝突，不再需要等待爆發的危機，只剩下影像，以及環繞於影像那「自給自足的時間與空間」⁴³。當電影告別速度，而將時間視作唯一的真實時，觀眾不再期待，他只能轉為靜觀的等待。鏡頭與景框中充盈著滿溢的時間，它們透過影像自身的自我述說；鏡頭與景框不再成為顯現與隱蔽的辯證場域，凝滯的時間、緩慢敘事、極簡的鏡頭語言誘發了共感焦慮體驗。觀者不再能在快感與速度中遺忘自身的現實存在，他就置身於時間之中。

若說「慢速影像」是建立透過影格進行暴力切分之堆疊上；「緩慢電影」是透過在運

⁴¹ 如華卓斯基姐妹 (The Wachowskis) 《駭客任務》(The Matrix) 中的子彈時間 (bullet time)，或是蓋·瑞奇 (Guy Ritchie, 1968-) 的《福爾摩斯》(Sherlock Holmes, 2009) 中拳擊決鬥中重拳集中對方身體的震盪瞬間。

⁴² 林松輝 (Song Hwee)，譚以諾譯，《蔡明亮與緩慢電影》(臺北：臺大出版中心，2016)，頁 23。

⁴³ 林松輝，《蔡明亮與緩慢電影》，23。



動之外使時間展示、顯現自身，「讓慢變得可見、可感甚至可思」⁴⁴；那麼《消失的情人節》所提出的慢的影像究竟是什麼？讓我們重新回到那張最初成為謎題，最終也將成為謎底的那張在電影中的肖像攝影。

首先，這張照片是在城市暫停靜止後，阿泰為曉琪拍下的肖像攝影。如此一來就產生了某種悖謬：這張照片是靜止中的靜止。何謂靜止的靜止？又或者說，一切其實從未靜止？任何照片都經歷了曝光的過程。無論快門速度再怎麼短，它都不可能取得某一時間的斷點。每一個（看似是）永恆的瞬間，都是一段時間，一段必然伴隨著睜眼－閉眼⁴⁵之歷程的時間。⁴⁶本文在前面曾指出，就某個意義上來說，靜態影像不曾存在，每一張靜態影像都是動態影像。故此，想要透過否定運動來得到靜止是枉然的。換言之，導演透過這一巧妙的攝影行動意圖推翻的，就是關於視覺上的靜止與時間上的靜止之推斷。不僅如此，當肖像攝影被置放在電影中時，攝影的靜止性指出了電影中的靜止的不可能性。其次，當肖像攝影被置放於電影中，一方面肖像攝影本身所散發的靈光——那一「時空的歧異糾纏：遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前」⁴⁷，產生了某種延遲。照片中的曉琪與此刻的曉琪遙不可及，她無法觸及她，因為照片保證著這個距離的不可跨越。然而無論有多遠，它在此時卻向作為觀者的我的觀看（它來自阿泰的觀看）所顯現，使她在朝向我、靠近我的路上。正是這種空間與時間的揉雜，使這一距離不再是作為主體的我（Je）之認識活動所欲跨越之距離。在她的這張肖像攝影前，他者的現身，「我」必須退位。靈光彷彿說著：「看見卻不能為你所擁有，而是向你接近」。靈光並非賦予距離的「分別」、「斷裂」之意涵，而是「靠攏」、「親近」。正是靠攏與靠近中，電影中的肖像攝影在我的觀影時間中延伸拉出一條相互調節、追逐的軸線。電影中的肖像攝影的「她」向作為觀者的「我」（同時也向電影中的「她」）走來，我也向在電影中的肖像攝影的「她」走去。但在我們這一觀看行動中，電影的時間持續著將「她」拉向反向的一方，而我在現實中的時間也持續著，將我拉向反向的一方。這一反向的力拽著我們彼此的力讓我們遠離。我們都在運動著，但一切卻彷彿什麼都沒發生那樣趨近於靜止。



【圖 8】懸掛於照相館店面的曉琪肖像照。

⁴⁴ 林松輝，《蔡明亮與緩慢電影》，xxxii。

⁴⁵ 「瞬」在中文的語境中本來就有「眨眼」、「間斷」之意。

⁴⁶ 應注意的是，阿泰在鬥毆中其中一隻被揍的眼睛劇烈腫脹，使「雙眼」的視覺也變成了「單眼」。導演這一處理在視覺上的隱喻，或可詮釋為，阿泰對於曉琪、對這個世界萬物的觀看，其實就是攝影的觀看，一種慢的、延遲的觀看。阿泰就是照相機的在場化與人物化。

⁴⁷ 瓦爾特·班雅明，許綺玲、林志明譯，《攝影小史》（桂林：廣西師範大學出版社，2017），頁 37。

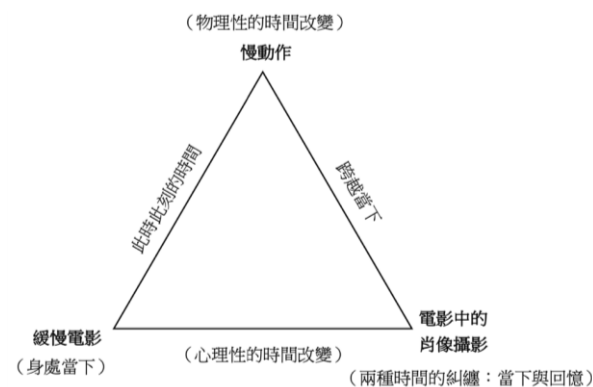


伍、結語

本文嘗試討論《消失的情人節》嘗試透過快與慢的運動之間的相互關係開展敘事，作為「回憶三部曲」之終結，實是意圖透過動態與靜態影像之並置，來處理記憶與遺忘所衍伸出的運動與時間等問題。筆者首先嘗試論證導演透過在城市靜止的時間中進行攝影，以此對於過往將靜止是為對運動的否定關係提出質疑，進而思考當攝影出現於電影之中——尤其是自身的肖像攝影——時，其目的乃是意圖開展出有別於「慢動作」(Slow Motion)與「緩慢電影」(Slow Cinema)之外的另一種慢的影像：「在電影中的肖像攝影」。透過將快與慢之相對運動關係，其目的乃是為了在失序的加速時代中，從歷史終結中出走，進而奪回人類凝思的能力，使貧瘠的時間恢復芬芳的時間。⁴⁸

若說一般的慢動作影像透過高密度的拍攝，而後進行暴力切割，讓影像在快拍慢放的過程中成為慢動作，其所做的乃是改變物理性的時間，使原先正常時間內的影像改變為現實時間更長的影像。慢動作所處理的，是此時此刻的時間，但卻是以延長當下的方式跨越當下。緩慢電影總是身處當下，並且只能是當下。它並不仰賴運動影像推進敘事的發生，而是更以遲滯、等待等方式，使影像展示出時間自身。與慢動作影像相同，緩慢電影也關注此時此刻身處當下的時間，但這種慢並未改變任何物理性的條件，卻更多是在感知時間中形塑緩慢，一種心理上的時間感受。

本文藉由《消失的情人節》一片對靜止即是瞬間的否定，乃是藉由「電影中的肖像攝影」，形塑出別於上述二者的第三種慢的影像。這種影像不僅藉由跨媒體的影像並置，更是再次將〈海馬洗頭〉中的肖像攝影置放到核心的位置，使當下與回憶兩種時間相互糾纏，一方面透過與當下不合拍的方式跨越當下（而這也構成了它的當代性），一方面更使觀者在心理性的時間心亂如麻，雖近猶遠。這一處理起先由〈海馬洗頭〉中「頭」的框化（實體的頭—意圖洗去記憶的頭—已成為記憶的影像的頭），再到《消失的情人節》中由肖像



【圖 9】三種慢的影像之間的結構關係

⁴⁸ 韓炳哲，〈時間的味道〉，49。



攝影所給出的特殊的時空網⁴⁹，使「距離就在近的感覺中」⁵⁰。這一特殊的距離所開顯的關係⁵¹在電影的時間流中，使肖像中的「她」與作為觀者的「我」（或她）都成為以倫理關係作為基礎，而非以競逐、超越而加速之基礎的跨越運動。我們存在著無法跨越的斷裂，卻努力朝向彼此靠近的回憶（當然這一朝向運動同時也保證的抵達的不可能性）。在電影中的肖像攝影使「慢」成為一種時間的糾纏，它打開此時此刻的缺口，並向回憶敞開。正是藉由肖像攝影的靈光，使「速度－空間」下所產生的去拓撲（atopique）空間，藉由距離的調度重新恢復誘惑的張力。在《消失的情人節》中，慢解放了現代性對歷史的排除與壓制，而允許記憶前來打擾；藉由電影中的肖像攝影所開啟的靈光，嘗試恢復圖像的生機：一種「圖像湧現的純粹形式」⁵²。

如此，或許在臺灣新電影之後，陳玉勳的「記憶三部曲」所嘗試回應的，正是思考如何讓記憶從肉身所遭受的禁困解放，藉由影像機器對記憶的外置化，從「加速」的迷霧中解放，轉而在「慢」與「快」相互調節的過程中，使乘載記憶的主體從歷史的沈重與疲憊中，「恢復為具有自我性感知的的行動者」⁵³。

⁴⁹ 喬治·迪迪·于貝爾曼（Georges Didi-Huberman），吳泓渺譯，《看見與被看》（長沙：湖南美術出版社，2015），頁143。

⁵⁰ 同上註，頁144。

⁵¹ 「它把擁有〔光暈（aura）這個詞在法語中聽起來不就是那個標準的變位形式，彷彿是凝固在『有』的一個期待，一個預支〕之物從我們手中奪走，通過變異賦予該物一個準主體至是一個準存在的性時，因為它能夠『抬眼望』，它出現、靠近、遠去……」參見喬治·迪迪·于貝爾曼，《看見與被看》，頁147。

⁵² 喬治·迪迪·于貝爾曼，《看見與被看》，158。

⁵³ 盧茨·科普尼克，《慢下來：走向當代美學》，18。



Shen, Yu-Rung. 2021. "Moment Between Static and Motion: Examining the Slow Image Aesthetic Strategy and Contemporaneity from *My Missing Valentine*." *ARTISTICA TNNUA* 23: 47-63.

圖版目錄

- 【圖 1】陳玉勳〈海馬洗澡〉(2011) 結構圖。資料來源：筆者自製。
- 【圖 2】在盧米埃兄弟的《攝影協會成員抵達里昂》片中，這位持相機的人越加放緩腳步，並將手中的相機直面著攝影機，按下快門，然後快步離開景框。資料來源：《攝影協會成員抵達里昂》影片截圖 (1895)。
- 【圖 3】侯孝賢《悲情城市》中，文清準備為家人拍全家福照。資料來源：《悲情城市》影片截圖 (1989)。
- 【圖 4】侯孝賢《悲情城市》中文清與家人的全家福照。資料來源：《悲情城市》影片截圖 (1989)。
- 【圖 5】城市暫停，阿泰帶著曉琪到東石的海邊，準備合照。資料來源：《消失的情人節》影片截圖 (2020)。
- 【圖 6】城市暫停，阿泰帶著曉琪到東石的海邊合照。資料來源：《消失的情人節》影片截圖 (2020)。
- 【圖 7】文森牽著曉琪的手，一切似乎慢了下來。資料來源：《消失的情人節》影片截圖 (2020)。
- 【圖 8】懸掛於照相館店面的曉琪肖像照。資料來源：《消失的情人節》影片截圖 (2020)。
- 【圖 9】三種慢的影像之間的結構關係。資料來源：筆者自製。



參考文獻

- Mulvey, Laura. 2006. *Death 24x a Second: Stillness and The Moving Image*. UK: London Reaktion Books.
- 戴維·卡帕尼 (David Company)，陳暢譯。2018。《攝影與電影》。南京：南京大學出版社。
- 盧茨·科普尼克 (Lutz Koepnick)，石甜、王大橋譯。2020。《慢下來：走向當代美學》。上海：東方出版社。
- 韓炳哲 (Byung-Chul Han)。包向飛、徐基太譯。2020。《時間的味道》。重慶：重慶大學出版社。
- _____ (Byung-Chul Han)，王一力譯。2019。《倦怠社會》。北京：中信出版社。
- _____ (Byung-Chul Han)，管中琪譯。2019。《透明社會》。臺北：大塊文化。
- _____ (Byung-Chul Han)，關玉紅譯。2020。《美的救贖》。北京：中信出版社。
- 喬治·迪迪-于貝爾曼 (Georges Didi-Huberman)，吳泓縵譯。2015。《看見與被看》。長沙：湖南美術出版社。
- 吉奧喬·阿甘本 (Giorgio Agabben)，藍江譯。2016。《寧美》。重慶：重慶大學出版社。
- 雷吉斯·德布雷 (Régis Debray)，黃迅余、黃建華譯。2015。《圖像的生與死》。上海：華東師範大學出版社。
- 安德烈·巴贊 (André Bazin)，李淩帆譯。2019。《電影是什麼》。武漢：華中科技大學出版社。
- 瓦爾特·班雅明 (Walter Benjamin)，許綺玲、林志明譯。2017。《攝影小史》。桂林：廣西師範大學出版社。
- 安伯托·艾可 (Umberto Eco) 等，王宇根譯。1995。《詮釋與過度詮釋》，臺北：牛津大學出版社。
- _____，顏慧儀譯。2020。《一個青年小說家的自白：艾可的寫作講堂》，臺北：商周出版。
- 戴樂為、葉月瑜，黃慧敏譯。2011。《東亞電影驚奇—中港日韓》。臺北：書林出版社。
- 林松輝 (Song Hwee Lin)，譚以諾譯。2016。《蔡明亮與緩慢電影》。臺北：臺大出版中心。
- 張靄珠。2015。《全球化時空、身體、記憶：台灣新電影及其影響》。新竹：交大出版社。
- 孫松榮。2016。〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成與轉化〉。《藝術學研究》19：105-148。
- 喬治·阿岡本 (Giorgio Agabben) 著，lightwhite 譯，〈什麼是當代人？〉，《豆瓣》，2021年9月27日引用，<https://www.douban.com/note/153131392/>
- 孫松榮，〈間隙性影像：電影與攝影—記蔡明亮的《化生》〉，《放映週報》第409期，2021年9月27日引用，http://www.funscreen.com.tw/fan.asp?F_No=1069
- _____，〈暫停與消失：關於《消失的情人節》的雙重視覺復現〉，《典藏 ARTouch》，2021年9月27日引用，<https://artouch.com/column/content-42557.html>
- 王歡，〈無首、裂口與消失的臉〉，《CLABO 實驗波》，2021年9月28日引用，<https://mag.clab.org.tw/clabo-article/the-disappearing-face/>
- DONINIQUE CHIANG，〈陳玉勳導演解密「消失的情人節」去哪了？拍攝幕後、電影冷知識6點大公開！〉，《ELLE》，2021年9月27日引用，<https://www.elle.com/tw/entertainment/voice/g33976944/chen-yu-hsun-my-missing-valentine-interview2/>
- 張婉兒訪，〈好笑的事就讓它自然就好，還是多談人和感情吧：專訪《消失的情人節》導演陳玉勳〉，《放映週報》第676期，2021年9月27日引用，http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=745&fbclid=IwAR0fk6lxqddmmOiVvKI oS9Mv-0A7evnzV0bPsKZ_IamKf5b6ChXMaVSORok0

