

# 原址播放：一個與歷史性場域有關的理論及其諧擬

## Multimedia Installations on Original Filming Locations: A Historic Site-Related Theory and its Parodies

簡子傑\* Jian, Tzu-Chieh

### 摘要

作為評論用語的「原址播放」，原是意指陳界仁將錄像作品帶回拍攝現場進行播放的展呈方式，往往需先選定特定的歷史性場域並搭配敘述，方能為觀眾導引出某種被其命名為「謠言電影」的顛覆力道——由於所選定的通常是具爭議性的歷史性場域，且在影像與場域間置入的敘述又有批判意味，這種儀式性的展呈經常為參與者形成一道望向歷史的集體目光，事實上，幾年間，「原址播放」也引導著台灣當代藝術在特定議題上的焦點。本文的第一個階段性目標為進行「原址播放」的理論化，與此同時，由於這種理論化進程讓我們一再遭遇具高度相關性的關鍵字詞甚或案例——前者，諸如靈光、歷史性場域、敘述、儀式性等，後者則可視為其他藝術家或團體有意無意間針對「原址播放」的各種諧擬——如此的多重現象也讓我們發現，這種藉由敘述並生產著各種與歷史性場域之關係的藝術實踐方式所啟發的遠遠不限於當代藝術範疇，如果我們將這種把作品帶回到製作現場的方式視為某種認同生產，地方出現極為相似的操作也就不足為奇，當然，這些「原址播放」間中存在著意義深遠的差異，在台灣的當代藝術脈絡中探討這些差異，也就成為本研究第二個階段性目標。

**關鍵詞：**原址播放、靈光、歷史性場域、敘述、儀式性、台灣當代藝術、諧擬

---

\* 簡子傑，國立高雄師範大學美術學系暨研究所助理教授。

Jian, Tzu-Chieh, Assistant Professor, Department of Fine Arts, National Kaohsiung Normal University.



## Abstract

The term "multimedia installations on original filming locationtime-based media on historic sites" as an art commentary originally referred to Chen Chieh-Jen's artistic expression which encompasses broadcasting artistic multimedia at the location in which it was filmed. It often requires the selection of specific historic sites combined with a narrative, thus allowing the audience to be led to the cogency of subversiveness in what is regarded as "yao-yan" (rumor) films. Since most chosen historic sites are controversial and the narratives inserted into the visual media and the site usually entail criticism, such ritualistic form of expression often configures into a collective gaze on history among its viewers. In fact, in the past few years, the concept of "multimedia installations on original filming locationtime-based media on historic sites" has guided the Taiwanese contemporary art scene into certain thematic focuses. The primary objective of this essay is the theorization of "multimedia installations on original filming locationtime-based media on historic sites" as an artistic concept. At the same time, this process repeatedly renders us to encounter either keywords or cases that are highly relevant. The former includes keywords such as aura, historic sites, narrative, and ritualistic; while the latter can be discerned as other artists' and groups' parodistic efforts, either by design or accident, in response to "time-based media on historic sitesthis artistic concept." The multiplicity of the phenomenon also led us to realize that this form of artistic practice—which narrates and builds various relationships with historic sites—is able to inspire change far beyond the confines of contemporary art. If we view such an art form that involves returning the artwork to where it was created as some sort of identity production, the occurrence of thoroughly similar efforts in the local scene would not be surprising after all. Surely, there are significant distinctions between different "multimedia installations on original filming locationtime-based media on historic sites." The secondary objective of this essay is to discuss these differences in the context of Taiwan's contemporary art scene.

**Keywords:** Time-based media on historic sites, aura, historic sites, narratives, ritualistic, Taiwanese contemporary art, parody



## 導論：陳界仁與「原址播放」

作為台灣最具國際聲望的當代藝術家之一，陳界仁的藝術實踐不論就形式開拓與議題闡發，都對本世紀以來幾個世代的台灣當代藝術工作者產生了諸多啟發，而這些啟發著重的焦點，除了包括對於席捲全球的新自由主義的批判性實踐，他也透過「諸眾」(multitude)等概念的引入，創造出一條回看自身歷史性的藝術觀看進路，一些相應的批評接受因此也創造出諸如「原址播放」等傳頌一時的流行的台灣當代藝術概念，<sup>1</sup>扼要的說，「原址播放」是指陳界仁在拍攝錄像作品後，會將該作品的首映帶回到拍攝現場進行播放。2013年，陳界仁在一篇由演講稿潤飾而成的文章中，曾有一段兼顧事件細節的描述，具體地指出他何以將完成的錄像作品帶回到拍攝現場進行播放的源由：

在台灣，影片正式開拍前，都會有一個開鏡的祭拜儀式，這個儀式會向四方神明和各路好兄弟（幽靈），祈求它們保佑工作人員在拍片過程中能順利平安。對我來說，這不是宗教的迷信儀式，而是人對工作環境的尊重和許諾會在工作時彼此相互照護的儀式。

第一次拍完《凌遲考：一張歷史照片的回音》後，想說應該回到我們拍片的地方，放給工作人員和參與演出的人看，因此我們在拍片的工廠區，搭了一個露天放映的設備連續放映三天，白天時影像會被陽光「吞沒」，只剩下一片空白，傍晚時影像又慢慢的浮現，除了第一天參與拍片的朋友一起過來看片和吃火鍋外，之後的晚上，就只有野狗來看[...]

那之後，每拍完一部影片，我們就會在拍攝現場舉行放映儀式，這既是感謝工作人員辛勞付出的聚會，也是我們與生活好幾個月的「現場」進行的道別儀式。這之後，工作人員和影片不知會各自流向何方。從2002年到現在，有人在雨中的拍片現場救了剛出生的小貓，這隻貓後來被養的肥碩健壯，有些人成了男女朋友後結婚生子，有的朋友意外地走了，我們只能在影片中與她／他相見。

這個時代，我們越來越像是被原子化的個體，拍片讓我們有機會成為一個臨時的微型社群，某方面來說，我把拍片視為在後工業個體被原子化與電影產業外，諸眾相互連結與聚會的臨時社群與場域。影片完成之時，既是影片流放旅程的開始，它們會溢出我原先拍片時的初衷、想像與意圖，會經過各種觀點的詮釋，影片有

<sup>1</sup> 一般而言，陳界仁在自述中多是提及「原址」或是他如何回到「原址」進行放映活動，評論、媒體與深受影響的藝術家則多是提及「原址放映」或是「『原址』播放」，評論人徐明瀚曾經在2014年發表過一篇短評〈如果在冬夜，一個鬼魂：龔卓軍、高森信男策展《鬼魂的迴返》〉則是少數直接稱為「原址播放」，另一方面，這個概念在筆者熟悉的當代藝術同儕間，對其描述性定義倒是非常有共識，徐明瀚的文本，見《小日子享生活誌》32期，2014年12月號，該文也可在徐明瀚自己的網誌《徐明瀚的綠洲藝影 RHIZOME》中閱覽，2021年5月12日引用，<http://rhizome-cinema.blogspot.com/2015/01/blog-post.html>



它自身的命運，我們拍完它，只是為了讓它走向自身的旅程。<sup>2</sup>

值得注意的，陳界仁此段描述更多的重點是擺在參與者——工作人員與演出者——將作品帶回現場，是為了分享給合作夥伴，但敘述中卻也暗示了某種「非人」的視野，諸如他所提及的好兄弟、幽靈與野狗，以及某種始終難以找到體制定位的「溢出」體驗，皆以某種流動意象出現在這段描述中，至於拍片的所在空間，藝術家則是透過工具性的描述「拍攝現場」來予以定位，但在「拍攝現場」的字句前後，卻也出現了某種隱含宗教價值的字眼：「儀式」，無論是開鏡時的祭拜儀式，抑或完成後的放映儀式與道別儀式，挾帶神聖性的「儀式」讓庸碌日常的「現場」沾染上不同的色調，人與非人間恆常的壁壘在儀式的轉化過程中脫離了日常，錄像作品雖然被帶回到原來的拍攝地點，但空間已不再是原來的空間，參與者同時也歷經此種轉化過程。

長期關注陳界仁的研究者孫松榮在一篇論及陳界仁那種「足以挑戰與反思現有理論體系和影像範式的複雜作品」的論文中，便有一段描述生動地紀錄了藝術家特有的放映影片方式，重點甚至擴張到對場域的介紹：

「2015年1月18日，陳界仁以類儀式的影像劇場形式，由一台架置著放映影片的銀幕的小貨車引領觀眾上山，接著在樂生療養院愛樂園（納骨塔）旁的空地上舉行「《殘響世界》回樂生」放映活動。放映結束後，藝術家帶領觀眾參觀部分院區，放映影片的小貨車帶領觀眾開往臺北刑務所（現為臺北監獄圍牆遺跡）。」

3

## 壹、從「類儀式」到轉換觀眾角色的「儀式性」

孫松榮也注意到這裡「類儀式」的影像劇場形式，並也凸顯了在陳界仁的藝術實踐除了包括錄像的拍攝製作，還進一步地設計了影片的放映方式，如同劇場導演在進行所謂的「場面調度」（*mise en scène*），播放影片的空間成為舞台，繼而導引出包含了拍攝場域相關歷史性意義的一段導覽行程——當然，儘管「類儀式」在孫松榮論文並非其論述重點，但綜合上述，我們可以試著對於前述「原址播放」的「儀式性」做出一個權宜性的整理：一方面，陳界仁意義下的「儀式性」通常是指他揉合空間多重屬性的創作姿態，雖然就影

<sup>2</sup> 陳界仁，〈影像與聲音「從翻轉到質變的行動」——從《蔣渭水——台灣大眾葬儀》紀錄片談起〉，《新美術》2卷（2013），頁22。

<sup>3</sup> 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》（2016年12月），頁109。



像的製作本身來看，原本便無法排除被攝影者的身份、質性與投射其中的理念內容（況且「被攝影者」早就經由藝術家宣成其重要性），這裡的儀式卻是一種有別於錄像作品自身的東西，<sup>4</sup>而影像播放作為一種外部化過程，也進一步地透過「儀式性」將拍攝的現場轉換為原址播放的第二序現場，一座與觀眾間的舞台，如果說錄像畢竟是拍攝現場的再現，但在第二序現場中，影像反而成為折射出該現場的各種歷史性意義的多層次媒介，例如在上述孫松榮描述的《殘響世界》中，便依序出現了痲瘋病院、納骨塔與白色恐怖遺址，這些不同的遺址各有其意義脈絡，總之，經由「儀式性」，這些過去曾被看成髒污之處被「轉化」為某種神聖性場域，而人與非人則互滲為歷史性的幽靈，這種「轉化」也在參與者的感受上獲得意味深長的顯現。

另一方面，我們卻也很難不意識到這裡的「儀式性」在理論意義上的模糊性，例如，相較於台灣社會的日常生活中常見的各種宗教儀式有其約定俗成的集體意義，這種集體意義雖有其歷史性，卻是建立在過去遞衍至今日的連續性中；然而，陳界仁的「儀式性」卻更像是在當代藝術慣例中某種參與式藝術的典型成果，觀眾對於「儀式性」的接受是建立在對於這段由藝術家進行導覽的**旅程**的意願性參與，在前述《凌遲考》的事例中則僅限於藝術家的創作團隊與野狗，換言之，這裡的「儀式性」訴諸於有限的觀眾對於導演的「場面調度」規則的默認，參與意味著接受導演的安排以成為指定角色，但在這種參與的意義下，當代藝術所召喚的歷史性仍將與現場保持著形式上的分離，影像作為折射現場其他意義脈絡的媒介，更是預設了這種分離的必要中介。

當然，上述關於「儀式性」的區分仍十分細微，至少對多數陳界仁「原址播放」的參與者來說，能夠透過當代藝術的展演操作瞥見拍攝現場的歷史幽靈，仍是貨真價實的體驗，但為了獲得如此體驗，卻需要忽略某種包含其錄像作品的媒介特性，此時，理論意義曖昧的「儀式性」才能確保參與者為融入情境所需的自我隔閡，以俾進入恍惚的集體狀態中；另一方面，我們也可以說，原本的錄像作品反倒顯得不那麼重要，另一個事先撰寫完成的文本稀釋了原本在放映活動中要被觀看的文本，毫無疑問，後來的替代性文本削弱了作品的本真性（*authenticity*）地位，觀眾視線穿越螢幕後所見的其他事物才更是真實，總之，某種引導性的敘述在這種「儀式性」中貫穿了一切，否則，我們的眼前將只會是作品，而失去了那使得觀眾有了如同親歷歷史性場域的觸動條件。

<sup>4</sup> 例如在《凌遲考》的創作自述中，陳界仁便曾強調他試圖透過創作「討論隱藏在『攝影史』內的另一種歷史——『被攝影者的歷史』」，該錄像作品於2002年在台北雙年展中首次亮相，但更早則以電腦編修歷史刑罰照片的方式，出現在1996年後的「魂魄暴亂」（*Revolt in the Soul & Body 1900-1999*）系列中，《凌遲考》創作自述可參見《伊通公園》網站的副本，2021年3月15日引用，[http://www.itpark.com.tw/artist/essays\\_data/10/842/73](http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/10/842/73)



## 貳、儀式性與「顛倒的靈光拓樸學」

就作品而言，這種涉及多重文本與場景調度的創作方式無疑會讓人聯想到波里斯·葛羅伊斯（Boris Groys）的「靈光拓樸學」（topology of the aura），不過卻是採取了一種顛倒或錯置的理解方式。必須先提及，葛羅伊斯在這篇聚焦於現當代藝術「生命政治」特性的文章中，先是強調「生命」本身已成為作品，在這種情況下，更仰賴敘述的「藝術文件」（art documentation）取代了傳統的「藝術品」（artwork）的藝術存有論位階，接著，他才提及這個顯然由班雅明（Walter Benjammn, 1892-1940）借來的「靈光」（aura）概念，在此，「靈光」仍意味著某種從過去遞衍而來的本真性，但是對班雅明而言，當機械複製年代的藝術作品由於複製性而削弱了靈光，並截斷了這種與過去的連續性關聯，葛羅伊斯卻主張，儘管現當代藝術有著遠離脈絡的危險，但藝術文件仍會在新的場域中再疆域化並形成一種新的脈絡，所謂拓樸學式的「靈光」尤其意指這種非物質性的關係模式，例如以下這段內容：

由可再製的影像與文本構成的藝術文件，透過裝置藝術作品獲得原創物的靈光、生命，以及歷史性。藝術文件在裝置藝術作品中獲得一個場域（site），一個歷史事件的此時此刻。因為原創物與複製品之間僅存在拓樸學式與情境式的區別，所有置於裝置藝術作品中的文件都成為原創物。如果說再製品是以原創物製造複製品，那麼裝置藝術作品就是以複製品製造原創物。這意味著：現代與當代藝術的命運絕不能簡化為「靈光的缺失」（"loss of aura"）。進而言之，（後）現代性施行了一個從原場域移除並置入（新）場域、去疆域化與再疆域化，以及移除靈光與恢復靈光的複雜遊戲。其中，現代與其更早時期的區分僅存在於現代藝術作品的原創性並非取決於其物質特性，而是取決於其靈光、脈絡，以及歷史場域的事實。

5

雖然乍看與前述陳界仁意義下的「儀式性」較無關聯，然而，如果我們將其藉由「裝置藝術」的特定場域性以改變了複製品遠離本真性之危機的觀點納入考慮，或許就會擁有對於「儀式性」的另一種思考方式。對於葛羅伊斯而言，重點是說明靈光如何在當代藝術的場域中重新出現，他認為，當藝術家對於置入展覽現場的各種物件都採取了這種裝置藝術的思考方式，原本去脈絡的展呈空間將展現出新的脈絡與「靈光」——這種觀點無疑地意指在觀看任何一個當代藝術的展覽時，觀眾必須領略展出的物品與空間被視為一套整體

<sup>5</sup> 引文為筆者參照王聖智數年前於《藝外》的譯本重新翻譯而成，見 Boris Groys, "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation", *Art Power* (Cambridge: MIT press, 2008). 64.



調度下的後果，我們則可以將這種「靈光」視為在陳界仁那裡的「儀式性」所產生的必然後果（事實上，在葛羅伊斯的文章中，在「靈光拓樸學」之前的段落所例舉的都是結合表演性特質的當代藝術創作），陳界仁的「儀式性」同樣操作著「移除靈光與恢復靈光的複雜遊戲」，只是在這裡，被恢復的「靈光」並不指向葛羅伊斯著重的藝術力，而是癡瘋病院、納骨塔與白色恐怖遺址等歷史性場域，這是一些原本就烙印著沉重內容的所指及其所在的位置。

如果說，在葛羅伊斯的「靈光拓樸學」中，這種新的「靈光」擁有的是將本來不相干的兩種事態重新晶結在一起的藝術力，就如同亞瑟·丹托（Arthur Danto, 1924-2013）曾經戲謔地用以界定當代藝術的說法：「對不同的藝術實體都陌生的平面已不復存在」，<sup>6</sup>這位出生於列寧格勒後來輾轉到美國發展的藝評人還進一步地歡慶著差異如何形成我們的嶄新共識的各種觀看當代藝術的方式，但是在陳界仁的「儀式性」中，卻更多地操作著一種在差異中重新尋覓出「同一性」（identity）的意指過程，他的藝術必須回返創傷之地才能進一步指認——藉此讓觀眾為他們過去未曾意識到的歷史性所指所重擊，他的「儀式性」確實迎來了「靈光」，卻是更接近班雅明那意義係遞衍自過去的版本，也因此，我們必須顛倒地看葛羅伊斯的「移除靈光與恢復靈光的複雜遊戲」，因為陳界仁的這種「儀式性」使我們看見的其實是歷史性場域的既有靈光，而非藉由藝術為既有場域置入的新靈光，與此同時，這種儀式性也削弱了無論是班雅明或葛羅伊斯曾藉由靈光所意指的藝術。

### 參、儀式性的轉化機制

事實上，這種「同一性」運作並不限於「原址播放」所產生的「儀式性」效果，被恢復靈光的場域也不侷限在具體而知名的歷史性場域而已。陳界仁在講述自身創作脈絡時，經常會從一張標誌了位於新店某眷村與鄰近建物關係的空照圖開始，該眷村即為藝術家老家所在，他會在演講中指出，周圍分別是戒嚴時代關押政治犯的軍法局、幾經政府驅離的溪洲部落、曾為勞力密集產業加工區的遠東工業園區、國軍兵工廠，以及韓戰時人民志願軍俘虜被送往的療養院等，透過這張空照圖，陳界仁有力地陳述：「可以看到的不仅是在地的情況，同時也看到了『他方與他人』，看到國際局勢與地緣政治對台灣的影響」。<sup>7</sup>這種透過空照圖進行指認的方式，一方面有往前回顧的自傳意味，同時也是標定出個人與社會歷史關係的一種方法論姿態，強調的是個體如何被結構在日常生活空間中，而這個空

<sup>6</sup> 當然，丹托的這個觀點是用來區分現代主義藝術與當代藝術，葛羅伊斯在此則是關注這個新的平面為何，這種將異質性元素並置在一個嶄新平面的觀點也可見洪席耶（Jacques Rancière）在《影像的宿命》中所稱的「大並置群」（*grande parataxe*），文中引言請見亞瑟·丹托（Arthur C. Danto），林雅琪、鄭慧雯譯，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》（*After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*）（臺北：麥田出版，2004年），頁30。

<sup>7</sup> 陳界仁，〈影像與聲音「從翻轉到質變的行動」——從《蔣渭水——台灣大眾葬儀》紀錄片談起〉，頁9。



間本身即銘刻著宏觀歷史，個體雖然總是缺乏自覺地淹沒於歷史洪流，但這個指認的姿態卻也讓個體不再只是與歷史無關聯的懸浮物，正因為就空間來說我們就座落於這部歷史之中，主體也就成為在種種權力關係下所闡連出的歷史性主體——也因此，透過這張空照圖與藝術家的個人敘述，空照圖、或者說廣泛意義下的地圖，因而也具有成為某種即將化為行動的政治工具的論述潛力，主體性透過這種當代藝術製圖學獲得實現的可能。<sup>8</sup>

另一方面，儘管在講座現場中的空照圖也採取了投影這種典型錄像展呈方式，但這裡的影像並未冀求任何藝術作品的靈光，如同在「原址播放」使得影像成為折射場域意義的媒介，而「儀式性」提供的是一種在差異中重新識別出「同一性」的意指過程，在黑暗中透出亮光的影像反而提供了形塑「轉化」經驗所需的神聖性背景，但這種「轉化」不同於我們在各種藝術機構中會採用這個詞的意義，就後者來說，這種我們權宜地稱為「藝術的轉化」通常是指從創作者的理念動機過渡到作品的過程，乃至在媒材與形式之間生成性的辯證或互文關係——陳界仁在講座中誘引出的轉化，卻更接近人類學或民族誌意義下的「儀式性」意義，意即，某種身份意義的轉換，最終會為參與者形成特定的「認同」，例如在婚嫁儀式後讓兩人成為夫妻，或是在喪葬儀式後靜默地將死者化為庇蔭後代的先靈。

事實上，通過這一場又一場的演講與文本的傳播，非但演講者成為這張空照圖投影出的歷史性主體，甚至觀眾也很難不為這樣的轉化經驗所捲入，大家紛紛拿起手機透過 google map 瀏覽起出生地與周遭環境的歷史性關聯，觀眾彷彿經歷了一場藝術家所謂的「謠言電影」，但須注意，「謠言電影」雖是一個具有「電影」媒介意義的概念，然而其所指卻並非是殘存著靈光的藝術影像，而更接近前述作為轉化機制的「儀式性」的某種變體，我們完全可以想像這樣的場景：陳界仁在失去靈光的空照圖—影像—旁不斷的敘述，不僅讓他成為所謂的電影解說員「辯士」，更利用「音畫分離」的現實創造出一種語言性的互動關係，使得觀眾在離開放映現場後，依據記憶中的殘像與殘響，持續生產著「一個不斷滋生、變化的現在進行式的音與像。循著這個聯想，我們還可以想像一部原先可能是殖民統治者企圖教化被殖民者的電影，因某個具能動性的觀眾自行『曲解』與再轉譯、再想像、再敘述，以及經過不斷口耳相傳的過程後，很可能會演變出無數部反帝、反殖、反資的『謠言電影』」，<sup>9</sup>不過，縱使藝術家承諾「影片有它自身的命運，我們拍完它，只是為了讓它走

<sup>8</sup> 類似的觀點與行動，在西方的當代藝術脈絡中也所在多有，例如本身也為運用製圖學進行創作的紐西蘭籍藝術家／大學講師 Ruth Watson，便曾於期刊 *The Cartography Journal* 中發表過一篇具脈絡回顧意義的文本 "Mapping and Contemporary Art"，其中便曾提及，在當代藝術中作為方法論的製圖學具有一種將地圖視為權力關係的問題意識，特別是針對那些經常被掩蓋的關於殖民主義的歷史的地圖，見 *The Cartography Journal*, 46.4 (2009): 293-307。

<sup>9</sup> 根據陳界仁的說法，因日治時代的電影多屬默片，這裡的「辯士」尤其是指當時的台籍電影解說員，他們會在日籍警察在場的情況下，透過台語或誤譯，為原本的電影穿插出某種反殖意見，見陳界仁，〈從《蔣渭水—臺灣大眾葬葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再質變運動」〉，《藝術觀點 ACT》63 期（2015 年 7 月），頁 134。該文為與註 2 引文在內容上相當接近的增修版。





向自身的旅程」，敘述卻更進一步地主導了影像的旅程，這是一種怎麼樣的敘述？

## 肆、各種敘述

這裡的敘述至少有兩個層次，一者還是必須回到藝術領域，其中，敘述對於影像的支配，至少在深受現代主義教條影響的藝術教育系統中並非新聞，這也是何以對藝術學院的學生而言，對於藝術史的閱讀往往構成了其實踐活動中不可分割的一環，我們對於如何觀看與製作影像的學習過程總是伴隨著對於藝術史的閱讀，在這種「理想」下的教學情境中，<sup>10</sup>藝術史敘述著典範，而典範則指導著藝術實踐，在藝術史中的敘述與實踐之間彷彿有一種同語反覆（tautology）的循環構造，以致我們經常忘記視覺藝術經常也是透過敘述而被觀看的東西——只要回憶一下格林柏格（Clement Greenberg, 1909-1994）與抽象表現主義及其後繼者、抑或李仲生與五月、東方畫會的關係，都會提醒我們，曾經有一個敘述的黃金時代，當時那些被稱為藝術史或藝術理論的敘述曾經成為藝術家如何在畫面前進行行動的準則，當我們相信平面性（flatness）是繪畫本質時，便會很小心翼翼地迴避繪畫仍將遭遇的空間問題。

另一方面，上述的這種敘述，根據一些典型的當代藝術觀點，現在這個時代已經不會再有任何藝術理論擁有如此強有力的敘述了，<sup>11</sup>但這並不表示在其他領域也不存在著這種支配性的敘述——仍有大量意識型態概念在當代具有干涉現實的效力，諸如陳界仁多次論及的「新自由主義」（Neoliberalism）與其相關的「生命政治」（biopolitics），乃至亞洲在上個世紀多數經歷殖民主義侵擾的第三世界國家仍不時興起的民族主義熱潮，兩者在近期由中美貿易戰引發的時局中皆可見其混合性的身影，事實上，即便在對西方典範多半抱持著學習態度的台灣，上個世紀中葉延續至 60 年代的「正統國畫之爭」，其實也可以視為新舊殖民主義透過繪畫實踐所展現的持續鬥爭，在這個意義下，敘述當然支配著影像的生產<sup>12</sup>——這類敘述不僅仍具備動員民眾的強大觸情力，其影響層面也遠遠大過於藝術實踐領域，正如同「生命政治」恰恰意味著政治甚至滲透到微觀的身體層面，敘述更早已無所不在地支配著影像，而這也正是陳界仁何以提出「謠言電影」時所試圖回應的全球化現實。但藝術領域的敘述，至少在從現代過渡至今日的當代藝術時代，當然也包括葛羅伊斯式的

<sup>10</sup> 這種「理想」的教學情境的觀點，一部分來自筆者自身在大學的教學經驗，事實上，在脫離以升學為主要目的的中學階段後，甫進入那些尤其重視當代藝術創作實踐的教學系統的年輕人，普遍都需要快速地積累東西方的現當代藝術之脈絡性知識，藝術史課程在多數的美術學系中皆列為必修課程，當然，不同系所對於這些課程則有不同程度的安排與重視。

<sup>11</sup> 例如我們前面提到的亞瑟·丹托，他對現代主義的批判主要集中在那種主導性的「後設敘述」的失效，見亞瑟·丹托，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》（*After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*），頁 24-26。

<sup>12</sup> 這裡我們可以將「正統國畫」視為某種基於影像之國族屬性的繪畫實踐。



「靈光拓樸學」意義下的敘述；<sup>13</sup>再者，則是某種貫穿於各個社會部門的敘述，它以一種具意識型態位階的精神內核，影響並塑造著不僅是影像或視覺藝術的社會總體領域；而本文題旨所在則是陳界仁式的作為電影解說員的敘述，這個在「原址播放」那裡有著「儀式性」特質的敘述，數次聲稱要對抗的東西正是前者——為了成為無數部反帝、反殖、反資的「謠言電影」，基於音畫分離的共同現實，影像終將啟動它邁向謠言的旅程，然而，卻是以失去靈光的影像與越來越重要的敘述為代價，這種敘述與藝術領域的敘述有著較遠的距離，卻與貫穿社會部門的敘述較為親近。

## 伍、隱密的政治意義：政治美學與異軌

這種與社會部門親近的敘述不由得讓人聯想班雅明 1935 年在〈機械複製年代的藝術作品〉中提出的觀點，他認為，構成靈光消逝的一個重大徵候出現在藝術作品原本隱密的「儀式價值」逐漸為公開展示的「展覽價值」所取代的時刻，班雅明甚且哀悼著「肖像」是攝影遺留給人們最後的因其祭儀性質而保留的「儀式價值」，但也在這篇文章中，他提到對部分超現實主義者有深遠啟發的攝影家阿特傑（Eugène Atget, 1857-1927），這段話原本是為了闡述阿特傑那些無人的巴黎街道攝影與「展覽價值」的關聯，這種關聯同時也是音畫分離的現代性產物，接著卻引導到某種隱密的政治意義，這個政治意義則與敘述有關：

然而一旦相片裡不再有人影，展演價值便毅然決然地凌駕了祭典儀式價值。十九世紀，阿特傑在空曠巴黎街頭拍攝的相片有著非凡的重要性，正是因他攝住了這個演進的新局面。確實如人所言，他拍的街道好像是在拍一個犯罪劇場。而犯罪劇場空無一人。在這些地方拍的相片別無其他目的，只為了暴露線索。對歷史進展而言，阿特傑留下的相片是真正的物證，所以它們具有一種隱密的政治意義。它們已要求人們以特定的方式來理解它們，隨便草率的觀看已不適用。這些照片令觀看的人感到不安；要追趕上它們，觀者自知必得循著一定的路線走才行。這同時，畫報已開始成為他的引航者。是真是假並不重要。配合這類影像，圖片說明有史以來首次變得無比重要。<sup>14</sup>

<sup>13</sup> 事實上，葛羅伊斯在“Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation”一文中也表述了他的「敘述」觀，但我認為這種觀點過於天真地將敘述抽離出來看待，就好像畫家將繪畫性自其繪畫作品抽離來看，或許有助於擴大對於敘述的藝術性理解，卻因此低估了敘述之於權力間的種種體制性效果，例如他宣稱“The difference between the living and the artificial is, then, exclusively a narrative difference. It cannot be observed but only told, only documented: an object can be given a prehistory, a genesis, an origin by means of narrative.”，易言之，敘述才是創造出起源的媒介，見 Boris Groys, *Art Power*, 57。

<sup>14</sup> 見華特·班雅明（Walter Benjamin），許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》（臺北：台灣攝影出版，1998年），頁70。



藉著指出圖片說明的重要性，所謂隱密的政治意義至此便結構在敘述與影像的關係中。班雅明意義下的阿特傑，那僅僅遺留下部分線索的「犯罪劇場」恰恰意味著上下文對於觀眾讀取影像意義有著關鍵作用，這裡的上下文也就是敘述，也就是圖片說明與陳界仁意義下的辯士。但對於班雅明來說，當他提醒我們褪去靈光的藝術乃至影像生產已經「要求人們以特定的方式來理解它們」，這還意味為影像自身所區隔出的空隙也為法西斯主義創造出「政治美學」提供了偌大的操作空間——機械複製年代的藝術最令人不安之處，正在於其昭示了我們的時代，透過圖文關係的重新設定便足以建構出各種排他性的共同體；但對陳界仁來說，上下文與影像之間的空隙提供的卻是某種介入的空隙，「辯士」仍要求人們以特定的方式來理解影像，在這裡，敘述的作用一如政治美學，「謠言電影」與政治美學共同分享著那預設了靈光消逝的敘述——優位性。

當然，兩者間還是有其差異，「謠言電影」批判著塑造出總體社會領域的意識型態，政治美學卻是意識型態的現當代運作模型，前者站在體制外面向體制，採用意識型態慣用的宣傳伎倆進行困難的顛覆事業，後者卻是在體制的核心向外進行各種情感動員。公允地說，由於在兩者分屬權力集中與分散的兩個端點，我們不能將其混為一談，事實上，在西方所謂的「文化行動」(cultural activism)中很早就存在著藉著諧擬(parody)那由統治階級支配的媒體敘述以達成其批判目的漫長脈絡，「謠言電影」的敘述性介入很難不讓人產生與紀·德波(Guy Debord, 1931-1994)著名且十分難以中譯的概念「異軌」(détournement)的聯想，<sup>15</sup>這個本身有著誤用意涵的字眼，在「情境主義國際」(Internationale situationniste)脈絡中，特別是指那種有意曲解地引述各種包含文本、圖像、聲音與電影作品的介入策略，至少在概念意義上，「謠言電影」或可視為某種體制性敘述的異軌——然而，如果說異軌也是一種差異化行動，我們卻只有排除「原址播放」的「儀式性」操作的前提下，才不會遭遇到疑難。

## 陸、敘述與場域的結合，或分離影像的回歸

如前所述，在「原址播放」中，之所以要將錄像作品帶回到現場，正是因為該儀式預設了在差異中得以識別出「同一性」的能力，而在透過空照圖以展示個體如何嵌結在宏觀歷史的操作中，「儀式性」甚而擴大成為某種集體「轉化」經驗，敘述此時也獲得了介入音畫分離的空隙——然而，無論是「原址播放」或催化出集體轉化的「儀式性」仍都預設

<sup>15</sup> 這裡參考中國學者張新木較新的中文譯本的翻譯方式，將 *détournement* 譯作「異軌」，在張新木的詮釋中，「異軌」作為一種與「引用」(citations)相對應的概念，是為了「實現超越資本主義日常生活意識型態統治的真正的交流」，特別說明，由於中國譯者對於作者名字的譯音有別於台灣習慣，本文中我則將之譯為紀·德波，註解與參考書目中則維持譯本的譯名。見居依·德波(Guy Debord)著，張新木譯，《景觀社會》(南京：南京大學出版社，2017年)，頁141。



了場域的關鍵地位，這便與著重在跨媒介運動的「謠言電影」有著很大的差異。<sup>16</sup>可以說，「謠言電影」是藉著敘述以將影像帶離它的被攝物以創造出異軌，我們甚至可以異軌一下紀·德波的說法，當這種早已成為景觀的影像已經是一種不斷製造出分離的力道，在這裡，影像的分離就不會只是指自其被攝物的分離，當然也包括對於拍攝現場的分離，畢竟，「在被真正地顛倒的世界中，真實只是虛假的某個時刻」；<sup>17</sup>但「儀式性」卻藉著將影像帶回到拍攝現場，在影像命定的分離中創建出一種回歸、一種對觀眾所產生的集體轉化，一種得以創構出集體認同的觸情力量，這種力量往往是藉著讓參與者產生「我們就在這個歷史現場」的崇高體驗來達成效果。

無論有無靈光，「原址播放」憑藉著場域創造出一齣動人的真實性劇場：就像我們在聆聽一段故事敘述時，發現自己就置身在故事當年發生地點時的感動，這裡的敘述不僅是和體制唱著反調的謠言，而是如同「靈光拓樸學」，藉著敘述創造出一種與現場的對應關係以召喚出非物質性的此時此地經驗，雖然敘述未必需要直接觸及它所在的這個地點，卻仍須藉助這個被我們名之為場域的第三方因素，理由無他，只靠語言仍無法重新為物的世界制訂律法，但場域與敘述的結合卻擁有這種魔法般的權能，儘管觀眾可能深諳敘述得以憑藉的仍是能指與所指間的任意性，然而，一旦觀眾發覺這裡就是敘述的發源地，神聖性將立即地超越模稜兩可的語言性媒介，這裡的敘述將是上帝說有光就有光的那種敘述，畢竟，對於習慣透過媒介聽故事的人來說，不會有什麼東西比舟車勞頓地遠赴故事發生地還要更能召喚出認同的決斷了。

當陳界仁選擇將其早已擁有國內外重要藝術展館通行權的作品帶離，並將這些作品帶回到拍攝現場，這是一種將表達的方式與所表達的意義連結在一起的方式，同時卻也是一種分離。可以說，一開始，這種分離瞄準了藝術內部的疆界，當作品離開了原本所屬範圍，過去那條區分藝術與非藝術的疆界也被再一次被打破，只是這次打破的不僅是規範著藝術應當如何的文化慣習，對於特殊場域的選擇轉而也贏得了某種「認同」。但讓這種認同產生作用的方式卻有其古典的美學因素，雖然這些美學因素無論對於藝術世界有著多麼重大的典範意義，卻也難以抵擋具有重大社會意義的詮釋權能。

<sup>16</sup> 必須澄清，陳界仁並未獨厚語言性的敘述，例如在提及日治時代的電影解說員時，他曾提及「當時的『美臺團』雖然還沒有自行生產影片的條件，但他們仍是藉由『曲解』某部電影，轉換成另一種『音畫分離』的觀影方式，而不是取消電影這個媒介，因此，才可能發展出混合音像／話語／劇場／文化行動等的多重辯證場域。」這種「混合音像／話語／劇場／文化行動」無疑地表達了他的跨媒介運動傾向，見陳界仁，〈從《蔣渭水—臺灣大眾葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再質變運動」〉，頁 134。

<sup>17</sup> 這種「分離」或許也可視為我們對《景觀社會》的一種異軌，事實上，在張新木的譯本中，紀·德波的第一章即被譯為「完成的分離」，當然，這種分離在德波那裡指的是一種負面意義的異化，本文的異軌則在於採用了德波的觀點卻將之應用在對「原址播放」的批判性檢視上，如果說在德波的觀點中，當代社會的異化正是透過影像的這種分離所體現，那麼，縱使藝術家將影像作品帶回拍攝現場以試圖闡連出影像與被拍攝的場域之間的同一性關係，但由於影像仍注定了分離，這種同一性的產生也不過是另一種影像的生產罷了。文中引文見居依·德波，《景觀社會》，頁 5。



例如，對於多數從事風景寫生的藝術家而言，藝術家與其進行寫生的現場間也存在著貨真價實的認同關係，即便當這個現場被移置到具爭議性的社會運動現場，這種認同也產生了極其相似的肯認作用，例如藝術家陳敬元在 2014 年「318 學運」期間到立法院現場支持抗議學生，而後他於議場寫生的畫面也隨著傳頌一時的 MV《島嶼天光》在全台播送，儘管陳敬元原本的創作脈絡也涉及台灣主體性議題，卻仍難以抵擋社會運動的種種理念訴求成為其支配性敘述<sup>18</sup>——當然，寫生那更多地透過抒情召喚而來的認同關係，也難免為場域與其參與者間那作為社會事件的集體感性所取代，某方面來說，陳界仁的「原址播放」之所以觸動人心，也可以說是憑藉著那稀釋了藝術靈光並轉而向社會以尋求豐沛得多的感性資源。

### 柒、利益與「裕肉」：幾種來自場域的自我敘述

當然，敘述也仍然會在記憶的範圍中進行各種符合各自利益的揀選，繼而改變了那些曾物質性地銘刻在場域的意義內容呈現給他人的方式，即便這些改寫仍有著真實性基礎，卻可以為當下的利益服務，人文地理學學者克利斯威爾（Tim Cresswell）在其《地方：記憶、想像與認同》中曾提及一個十分有趣的例子，在美國有一個名為「聖瑪格麗塔牧場」的地產開發計畫，藉由出版所謂「歷史通訊」以鼓動一種有利於其地產銷售的「根著於歷史的地方觀」，其中包含了主持該開發計畫的地主與其家族史的詳盡介紹，也涉及早期「加州西班牙殖民建築」的保存呼籲，換言之，儘管這裡的敘述不過是商業行銷辭令，卻仍帶有真實性與政治正確（political correctness）的價值，克利斯威爾批判道：「伴隨這種歷史和真實性感受之生產的，是排他的過程，而其根據是辨認出城鎮外頭的威脅他者。在聖瑪格麗塔牧場的例子裡，險惡的『他者』是洛杉磯」<sup>19</sup>——當然，「原址播放」遭遇的險惡他者可能是台灣其他精擅於遺忘的國際化城市，但我們仍不禁好奇，總是有些人事物會在記憶的揀選中被保留下來並進行敘述，另外一些則遭致剔除，這或許是所有認同政治都要付出的代價。

倘若我們本身就是生活在這種被剔除的狀態中，如果說，在缺乏大他者凝視的這種「他者」狀態中生存就是某些人的日常，或許我們可以說，「原址播放」經由「儀式性」觸發

<sup>18</sup> 實則，陳敬元當時進入立法院寫生的事件也觸發了不少意見相左的評論，其中，印卡的〈在立法院寫生——以陳敬元畫作為例〉與戴映萱的〈「戰地寫生」：陳敬元的《議場裡的肖像》〉抱持著較為正面的態度，但也述及在一場有著深遠社會影響的運動現場，「藝術介入社會」這種理念標語已難以負載其意義性，換言之，這場社會運動的重要性至少部分地撼動了當代藝術社群看待藝術與社會之關係的若干典型模式，印卡的文章見《BIOS monthly》，2021 年 4 月 3 日檢索）引用，<https://www.biosmonthly.com/article/4522>。另，戴映萱的文章見《Very View 非常評論》，2021 年 4 月 3 日引用，<https://mbasic.facebook.com/veryview/photos/a.505420886146629/775187652503283/?type=3&source=48>

<sup>19</sup> 見 Tim Cresswell，王志弘、徐苔玲譯，《地方：記憶、想像與認同》（臺北：群學出版社，2006），頁 151-153。



的認同也十分貼在地方的藝文場館觀看經驗。事實上，在地方層級的文化中心尤其不乏那種將創作望向地方的各種「寫生」實踐，而在缺少全國性媒體注視的場域中，也早就存在著一股反向地將創作過程帶到故事發生現場的創作傾向，這種創作傾向時常與官方或產業之於行銷地方的立場相結合，甚至也衍生為各種套裝旅遊行程，這些旅遊行程同樣重視與歷史的當代遭遇，更不時觸碰過去的禁忌之地，理由無他，在國家層級的現代化過程中，有許多所謂的「地方特色」往往背負著生態污染原罪，更常被看作落後象徵。曾擔任高雄市立美術館館長的高雄在地藝術家李俊賢，在肩負闡發城市光榮的「高雄國際貨櫃藝術節」中，便曾勉力地敘述一種看起來很難搬上台面上的「矜肉」文化：

回歸《高雄國際貨櫃藝術節》的內在精神，高雄在 1970 年代的拆船業，或可視為原始起源，拆船工業帶起的「矜肉」（金屬板金、零件拆解）行業，延續到廢五金以及貨櫃處理工業，在 20 世紀末達到頂峰。作為世界頂尖的貨櫃港，每年數以千萬計的貨櫃在高雄港進出，延伸蓬勃的貨櫃處理工業，大量的「報廢櫃」（不適合吊掛、堆疊的貨櫃），在「矜肉」之後，成為各種工寮、檳榔攤等等臨時性空間，在那樣的氛圍中，2001 年《高雄國際貨櫃藝術節》開始舉辦，而「矜肉」文化的底蘊，使《高雄國際貨櫃藝術節》完全不同於其他國家的類似活動。<sup>20</sup>

當有著國際聲望的藝術家將觀眾帶往被主流目光遺漏的黑暗之地，李俊賢則藉著這種「矜肉」敘述誘引觀眾來到位於島國南方的故鄉，這座在全球化進程中逐漸沒落的海港／工業城市，確實，就台灣現代工業的整體發展脈絡而言，至今仍深陷空污與地下管線氣爆危機，高雄也可以被視為島國的創傷場域，但作為「矜肉」的敘述畢竟不同於「原址播放」所試圖尋覓的那種「同一性」，這座仍在變化中的城市需要的不僅是維繫其歷史性所指的本真性，為了迎來更多觀光客她甚至不該對觀眾予以過多歷史性內容的重擊——相對於嚴肅地守護那莊嚴的歷史性，李俊賢的「矜肉」玩味著字義與聲響的模稜兩可，這個以國字讀音模擬台語發音的詞也是華語的一種異軌，其正確的語意是「殺肉」，這種屠宰場式的髒汙形像，對李俊賢來說，不僅指向工業城市污穢不堪的宿命，同時也是城市光榮的證明。

在行銷城市如此光鮮的辭令中卻隱含著黑暗的敘述，其實會使得場域與敘述難以立即結合成某種神聖體驗，這種更像是在地人對於故鄉風土的自我解嘲，在正經八百地宣揚著地方特色的同時，也不會忘記自我揶揄一下外地人可能也聽聞過的在地缺點，但我們也不

<sup>20</sup> 實際上，2001 年首屆的「高雄國際貨櫃藝術節」皆是由市府所主導，美術館僅為協辦單位，當時李俊賢也參與策展工作，但直到 2004 年才擔任高美館館長，才輾轉獲得主導貨櫃藝術節的主辦者資格，該文章為李俊賢卸任館長後，擔任台新藝術獎觀察員所撰寫的評論，見李俊賢，〈發揚矜肉精神 復興拼裝文化——可以居的 2013《高雄國際貨櫃藝術節》/高雄〈駁 2〉藝術特區〉，見《ARTalks》，2020 年 12 月 21 日引用，<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ljs/2014020503>



用懷疑生活在此的人們對於透過敘述以保全歷史性場域靈光的意志，正因為他們本身就是這種歷史性的見證者，他們就生活在外地人眼中的歷史性場域中，當他們進行敘述時就會讓人產生某種「諧擬」(parody)般的感受，但我們也只需謹記，諧擬從不妄想取消或否定被諧擬的對象，根據義大利思想家阿岡本(Giorgio Agamben)的觀點，諧擬需要的更是一種對於被諧擬對象的「過度」而非其否定，而這種過度不僅帶來了某種門檻經驗，更是一種在「旁邊」的存在。<sup>21</sup>

### 捌、諧擬「原址播放」

如果說李俊賢的「稔肉」是對於作為工業城市的地方認同的某種在地人特有的諧擬，事實上，在陳界仁的「原址播放」廣為流傳的幾年間，則另外出現了一些更有意識地諧擬著「原址播放」的當代藝術創作，首先是擇選的歷史性場域不再堅持其政治正確價值取向，<sup>22</sup>李旭彬自 2016 年年底橫跨至 2017 年年初在台南絕對空間的個展「石墻村紀遊」，在這個藝術家提供了攝影影像與一本小冊的展覽中，小冊紀錄了李旭彬、策展人邱俊達與原住民藝術家瓦歷斯·尤幹三人同遊苗栗石墻村的旅程對談，但所選擇的路徑是日治時代「國歌少年」(或稱「君が代少年」)詹德坤邁向死亡的過程，詹德坤因 1935 年新竹台中州大地震而重傷，謠傳在送醫過程中，他一路唱著日本國歌並拒絕說台語，這個故事後來成為台灣總督府的皇民化教育典範。而小冊中除了收錄「國歌少年」相關文獻記載，主要的敘述卻大多是在各個地點李旭彬與友人間在旅遊過程中的閒聊，**他們談論歷史就好像剛剛才發生的事情**，相較於國歌少年故事的政治不正確性，個體的死亡仍有其神聖性，但藝術家所凸顯的卻是一種持續從主題岔開的敘述，這些敘述並非為了完成哀悼或為了召喚出某種歷史性場域的靈光，在「石墻村紀遊」的小冊中，李旭彬看似恢復了某種更為曖昧的藝術性靈光，儘管這一切都仰賴事前嚴謹的調查過程，而影像也被要求以特定的方式觀看，他還是以一種觀光客式的語調寫著「這一路是現在的風景，眺望著隱沒在黃昏的苗栗富士山，走踏在層疊著過往歷史的地景，想像成為我們唯一的步伐。」<sup>23</sup>

而蘇育賢與你哥影視社在 2019 年為高美館館藏策展「南方作為相遇之所」的委託創

<sup>21</sup> 阿岡本在一篇同名論文中，出於比較虛構與諧擬的不同而有了這種關於諧擬與其諧擬對象的關係比較，但「諧擬」在該文中並不單純用以探究文學表現的類型，有時也用以指涉被逐出伊甸園的人類的主體性位置，這種論述方式與前面論及「文化行動」時提到的「諧擬」其實不太一樣，後者更多的基於對於集中權力的媒體進行介入或干擾。Giorgio Agamben, *Profanations*, translated by Kevin Attell. (New York: Zone Books, 2007), 48, 在中國譯本中，則是將其譯為「滑稽模仿」，中譯本見吉奧喬·阿甘本(Giorgio Agamben)，王立秋譯，《瀆神》(*Profanation*) (北京：北京大學出版社，2017 年)，頁 79-80。

<sup>22</sup> 但除了這種諧擬著「原址播放」的創作，其實也出現了若干抱持著相近精神，同樣將作品帶回到製作現場展示的當代藝術案例，諸如高俊宏 2013 年的「廢墟晶體影像計畫」與林欣怡 2014 年在誠品畫廊的個展「復活·餘地」、張紋瑄 2015 年的「我們是否上身過量」，後者較有諧擬之姿，卻更多地聚焦於敘述與藝術場域暨歷史性場域之間的辯證關係。

<sup>23</sup> 這本僅 50 餘頁的小冊即名為「石墻村紀遊」，展覽時以複印本形式提供展場觀眾翻閱，並未正式出版。



作《タツタカ的回憶》雖也重遊了歷史性現場，<sup>24</sup>但藉著調動身份背景各異的當代參與者，在基於歷史文獻的考據基礎上，這趟旅程卻是展現了台灣最早的美術風景論與當代仍分享著幾乎未曾變動過的權力結構：這件雙頻道錄像裝置，右側播放的是今日「南部美術協會」成員前往日治時代立鷹駐在所舊址進行寫生的紀錄性影像，在螢幕四周還散落了一些寫生畫架與風景畫，這些被以錄像裝置型態展示的物件正是來自右側影像中的寫生過程，但左側的影像到了中段才能讓觀眾理解到，這群在霧靄瀰漫的森林間進行整地工作的賽德克族工人，原來是在為畫家寫生活動預作準備，兩側的影像到最後會進行會合，讓彼此的時間同步。表面上看來，邀集「南部美術協會」畫家重返立鷹寫生是為了紀念在百餘年前在相同地點寫生、事後寫下名為〈タツタカ的回憶〉寫生遊記的石川欽一郎，這是基於當代向啟蒙了台灣美術的石川進行致敬的場面調度；然而，左側原住民工人的影像卻揭露了風景之所以為風景的歷史性配置——石川欽一郎當年的文字生動地載明這次寫生是基於總督府之命才開拔到這個戰情依舊的蕃界隘勇線，於是寫生過程都是在日本軍警嚴密戒備下才得以完成，石川眼前的風景正是帝國的邊界，而寫生則是道地的軍事行動，但「風景」卻排除了那些險惡的他者，當年被討伐的生蕃的後代現在正為前身為台北帝國大學的台大農場付出他們的勞力，為生活於當代的畫家的美學實踐提供工具性勞動，地點在他們的傳統領域。

《タツタカ的回憶》不由得讓人聯想到作家舞鶴在〈調查：敘述〉中那些越是反覆堆疊，越是讓讀者難以切近其真實性的敘述層次，<sup>25</sup>如同在《タツタカ的回憶》裝置型態中那些出現在畫架與風景畫，其實已從在美術館中備受尊崇的作品流變為影像的證物，而壟斷了本真性的歷史性場域同樣顯得問題重重，影像中的立鷹駐在所不過是一坨隆起的雜草，我們可以聽到原住民青年自嘲著以前也學過畫，而畫會成員身上大多是 Gore-TEX 風格的高檔登山裝，但《タツタカ的回憶》甚至連那種像是在聊天的敘述也沒有提供——僅有在展間中提供石川欽一郎的〈タツタカ的回憶〉的中日文印刷本——作為敘述的這個文本無疑是創作團隊進行場面調度的產物，但我們唯一能確定的是，透過這樣的調度，賽德克人與石川欽一郎的美學後繼者確實一同回到了原址並凸顯了如下事實：百餘年前將賽德克人劃分為他者的手勢至今沒有改變，如果說《タツタカ的回憶》是透過當代的原住民與漢人諧擬著過去的原住民與日本人，我們驚訝地發現，如此「原址播放」的諧擬更像是一

<sup>24</sup> 日文「タツタカ」即為中文習稱的「塔塔加」，但根據蘇育賢與你哥影視社的考據，現在習稱的「塔塔加」是鄒族語言，但當年石川日記中的タツタカ卻是賽德克語，既有的台灣美術史研究多為誤解，真正的タツタカ意指立鷹駐在所一帶，該處歸屬臺灣大學山地實驗農場管轄，石川欽一郎當時寫生的這個地點也是多年後「霧社事件」的戰場遺址之一。

<sup>25</sup> 〈調查：敘述〉這篇寫作於 1992 年的文本，是以二二八事件受難者受訪見聞故事為基底，事實上，同樣藉著繁複多層次的敘述來逼近某種歷史性場域的小說創作，也出現在舞鶴後來的《思索阿邦·卡露斯》與《餘生》，關於〈調查：敘述〉，見舞鶴，《悲傷》（臺北：麥田出版，2001 年）。





場歷史性配置的重複操作，朝向歷史性場域的神聖性現在轉而為我們裝備出作為美學觀點的「風景」，而這些裝備不僅都是某種後設政治的產物，甚至也為如何看待自身的認同引來更多疑難，但《タツタカ的回憶》畢竟還是將選擇權留給了觀眾。

### 玖、讓認同得以持存的靈光拓樸學

於是我們有了好幾個版本的「原址播放」，至少，就看待原址的情感政治的意義上，我們可以權宜地先做一些分類：首先，在陳界仁那裡，透過「儀式性」與敘述的重整，原本具有歷史性意義的場域被重新看見，並且，這種看見也被參與者體驗為某種額外需要小心翼翼、殷勤專注的嚴肅態度，就像在參觀波蘭的奧斯維辛（Auschwitz）集中營或是日本廣島市的原爆圓頂館（原爆ドーム）時觀眾應有的心情，由此也產生了近乎宗教性的神聖經驗，當然，由於這些歷史性場域往往也是創傷之地，透過認識這些場域以形塑出更具歷史關懷的主體性自有其應然。

另一方面，倘若這些場域自身也持續生產著自己的敘述，並且冀望透過這些敘述進一步組裝出地方認同，甚至，當這整套在地生產敘述的操作模式也進入產業化進程時，我們可以發現，尤其當在地的藝術家也進行著引領觀眾進入歷史性場域時——相較於具神聖性的「原址播放」，當地人所生產的敘述甚至帶著溫柔的戲謔，也使得這種場域自身的敘述像是對於前者的諧擬——李俊賢對於貨櫃藝術節的「稔肉」論是如此，其實他不僅看到場域的耀眼光亮，也能領略他所鍾愛的城市從神聖向下淪落時的陰影，但原址的神聖性也就開始轉換為其他的東西；這種其他，在舞鶴的《思索阿邦·卡羅斯》中一段談及自詡為魯凱史家卡羅斯的段落中，也有一段看來相當政治不正確的描述：

卡羅斯在讀過這些「自治區藍圖」後，口中喃念著「魯凱自治區」「魯凱自治區」……我知道他並非在思慮魯凱成為自治區後的政經教育種種問題，而是用「感覺」，尤其從聲音韻律來斟酌品味「魯凱自治區」這個辭彙的美學上的適切性。（最近，卡羅斯為結集的書名煩惱，我憑直覺提出「魯凱人」這個書名，「魯凱人」一提出來無論從意識學、美學都感到他魯凱人一生下來就是那樣頂天立地的。[…]可見聲韻這種東西帶有某種原始的神秘性——誤人多多也由於此。（所謂「誤人」也者，可能是指「名不符實」。舞鶴注）。<sup>26</sup>

將感覺用來對應一個民族的主體性，正如舞鶴那不太正經的註解，這種原始的神秘性將導致「名不符實」的困境，然而，我們只需喚起一點對於班納迪克·安德森（Benedict Anderson,

<sup>26</sup> 見舞鶴，《思索阿邦·卡羅斯》（臺北：麥田出版，2002年），頁103。



1936-2015)的回憶，「無名的馬克斯主義者之墓」之所以是難以想像的，正因為意識型態概念並不關心死亡與不朽，但民族主義卻連同宗教一般，對於如何填滿死亡的意義與儀式充滿著興趣，並且也努力為其民族進行那種「把偶然化作命運」的專斷敘述<sup>27</sup>——而舞鶴詮釋下的「名不符實」，則是因為文中的「魯凱人」並非那種以死亡或創傷之地為許諾的民族主義對象，況且民族主義允許我們的只有固定的幾種情緒，無論是卡露斯、舞鶴或李俊賢，對於他們力圖維護的自治區，他們有著更為複雜的情感，其所敘述的「原址」當然也有祖靈的庇蔭，卻也存在著許多仍生活於此的族人，神聖或陰影，都是他們日常感受到的東西。

然而，雖然「原址播放」會從謹慎崇敬的神聖不時地降落為日常，但卻也有另外一種版本，一方面在一種看似將神聖予以世俗化的操作中，不時地搖頭晃腦地褻瀆。當李旭彬與其友人循著皇民化運動的歷史路徑嬉鬧地重返「君が代少年」的原址苗栗石墻村，蘇育賢與你哥影視社不懷好意地引領著一群多半更在乎風景畫美學源流的畫會成員重返賽德克人與日軍交戰過的タツタカ——這種創作方式不僅諧擬著陳界仁意義下的「原址播放」，實則也諧擬著原址之所以為原址的歷史性敘述，而這種操作其實也帶著「名不符實」的複雜情感，他們在這些前人走過的路徑走走逛逛，有時當然也會神情肅穆，但也不時在專心凝視之餘瞥見當中可能的縫隙，要能發現不相符之處，首先他們要具備把命運重新看作偶然、在滿溢靈光的歷史性場域中發覺當代在權力結構上並未與過去有太多差別的識別力。但這種識別力一方面削弱了歷史場域的神聖性，卻仍為這些隱藏在日常生活縫隙中的遺跡誘引出另一種光芒——確實十分接近葛羅伊斯論及「靈光拓樸學」時所說的那種「移除靈光與恢復靈光的複雜遊戲」，但不同於葛羅伊斯將被恢復的靈光視為透過敘述與展場所重新晶結的特定場域關聯，李旭彬、蘇育賢與你哥影視的場域仍更多地指向他們重遊的歷史性現場，靈光仍如鬼影般存在於日常生活場景中，但就如同他們將認同的選擇權留給觀眾，在面對陳界仁意義下的歷史性場域時——那些總是遺留了部分神聖性與透過儀式性的敘述便能對觀眾發動的認同作用的場域——這群藝術家的褻瀆也只是如同前述阿岡本所謂從不否定其諧擬對象的諧擬，<sup>28</sup>他們的「靈光拓樸學」並未對歷史性視而不見，而是在平

<sup>27</sup> 在這個用來說明共同體與宗教體制暨其他政體的關聯性的章節中，安德森的意思是說，更適合喚醒民族主義情感的東西會是「無名戰士的紀念碑與墓園」之類的場域，見班納迪克·安德森（Benedict Anderson），吳叡人譯，《想像的共同體：民族主義的起源與散布》（臺北：時報出版，2012年二版五刷），頁47-48。

<sup>28</sup> 這種有意並且不否定神聖性的「褻瀆」，其實一直讓我想到阿岡本所謂的「瀆神」（*profanation*），有香港作者將其譯為更強調其使用性的「瀆用」，其大意是指，某種「從神聖性到神聖之外的過渡」而「神聖之外」一方面呼應了他極為著名的「牲人」（*Homo Sacer*）觀點，他還將「神聖之外」視為某種尋求「新的共同使用」的開放性過程，就有點像是祭拜儀式後，我們會一起食用貢品，貢品就從神的位階下降到可使用的日常物品，這種交換過程可以說更進一步地拓展了 Marcel Mauss 以來關於「禮物交換」的人類學理論，總之，這種保留了神聖性卻又拒絕繼承其權力的「瀆神」，確實吻合我對最後例舉藝術家的理解，但由於阿岡本展開該理論的方式多為參照甚至早於基督教文明的古代西方宗教文本，為免讓議題過於發散，在此僅以此註權充補遺。見 Giorgio Agamben, *Profanations*, 73-92。



凡無奇的日常中看見這種歷史性，在便利的現代都市生活中將一切看做明日的遺跡，我們可以說，這正是觀光客式的應對態度<sup>29</sup>——彷彿他們隨時可以轉身而去，但這種在一旁徘徊的姿態，骨子裡或許更多的是在地人才會有的世故，唯有將目光從不忍直視的創傷之地暫時移開，才是讓認同得以持存的可行方式。

---

<sup>29</sup> 事實上，相較於陳界仁式態度嚴肅的「原址播放」，「路上觀察學」乃至東浩紀之於「黑暗觀光」與「遊客的哲學」的闡釋對本文也有所啟發，或將留待日後研究再行開展。



Jian, Tzu-Chieh. 2021. "Multimedia Installations on Original Filming Locations: A Historic Site-Related Theory and its Parodies." *ARTISTICA TNNUA* 22: 17-36.

## 參考文獻

### 中文論著

- 吉奧喬·阿甘本 (Giorgio Agamben)。2017。《瀆神》(Profanazion)。王立秋譯。北京：北京大學出版社。
- 李旭彬。2016。《石墻村紀遊》。臺南：作者自印，未刊。
- 亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto)。2014。《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》。林雅琪、鄭慧雯譯。臺北：麥田出版社。
- 居依·德波 (Guy Debord)。2017。《景觀社會》。張新木譯。南京：南京大學出版社。
- 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。
- 陳界仁。2013。〈影像與聲音「從翻轉到質變的行動」——從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談起〉。《新美術》2：4-23。
- 陳界仁。2015。〈從《蔣渭水——台灣大眾葬葬儀》紀錄片談異議音像「從對抗策略到再質變運動」〉。《藝術觀點 ACT》63：132-159。
- 提姆·克瑞斯威爾 (Tim Cresswell)。2006。《地方：記憶、想像與認同》。王志弘、徐苔玲譯。臺北：群學出版社。
- 華特·班雅明 (Walter Benjamin)。1998。《迎向靈光消逝的年代》。許綺玲譯。臺北：台灣攝影出版社。
- 班納迪克·安德森 (Benedict Anderson)。2012。《想像的共同體：民族主義的起源與散布》。吳叡人譯。臺北：時報文化出版社。
- 舞鶴。2001。《悲傷》。臺北：麥田出版社。
- 。2002。《思索阿邦·卡露斯》。臺北：麥田出版社。

### 西文論著

- Agamben, Giorgio. 2007. *Profanations*. trans. Kevin Attell. New York: Zone Books.
- Groys, Boris. 2008. *Art Power*. Cambridge: MIT press.
- Watson, Ruth. 2009. "Mapping and Contemporary Art." *The Cartography Journal*. 46(4): 293-307.

