

反身性幽肢：論電影與錄像的政治造形力

孫松榮

The Reflexivity's Phantom Prosthesis: On the Political Figural of the Cinema and the Video /
Sing, Song-Yong

摘要

錄像藝術與電影的相遇發生於 1960-70 年代，特別是在六八學運之際投入政治影像訓誡的作者藉錄像重新思考與擬構了電影所尚未能體現的諸多面向，高達（Jean-Luc Godard）先後和高翰（Jean-Pierre Gorin）的「維多夫組織」（Groupe DzigaVertov）與米耶維勒（Anne-Marie Miéville）的「聲影製作社」（Sonimage）初試啼聲，搭乘「第三電影」崛起的態勢，既嘗試電影般地完成政治運動，更力圖政治地實踐異質音像的非敘事創置。維多夫（DzigaVertov）的「電影眼」（Kinoglaz）被高達與高翰去蕪存菁，超脫極限的影像機器徒留以影像作為重新分解、理解、分析及展示不同異質時空的工具。相較於維多夫為以增強或補綴的邏輯構建起來的影像視域裝置與感知模態——我稱之為第一反身性的影像義肢——，1968 年以來反覆強調省思電影機器自身、檢視影像內部調度及蒙太奇辯證之間的差異思維可謂是第二反身性的創置：以直視鏡頭作為人機合體抑或「身體與影像介面」的差異混融為例，一方面它逆轉受眾單向接受信息的支配邏輯，另一方面則將臨在的影像以辯證與政治的方式塑造為事件（而非再現）的思想主體，讓所指影像的意義狀態維繫於思辨化與意義化、形象化與調節化的雙向軌跡之中。而同一時期，作為「擴展電影」之一的錄像藝術亦透過表演與雕塑階段部署另類影像型態，為未來邁向電影化的發展蓄存了潛在力量。

如果 1968-80 年代是表徵西方藝術家藉電影與錄像全面性地省思影像的重要紀年，台灣的電影與錄像創作則透過抗衡性、基進性及反身性的影音模態開啟了思辨國族命運、政治身份及歷史再現的方略。從侯孝賢的《尼羅河女兒》和《悲情城市》（加上之後 1990 年代完成的另兩部總稱為「台灣三部曲」之作）、「綠色小組」記錄反抗運動的錄影帶，乃至王俊傑和「紙老虎電視」的鄭淑麗合作的《歷史如何成為傷口》，即為箇中代表作。其中，值得一提的是極富反思性特徵的平板影像（planimetric image）之塑造，在在凸顯了一種非敘事性影像的思想企圖。到了當代，此種影像修辭範式尤其在陳界仁的系列作品中延續著。他透過思辨投

映力將政治與造形之間的辯證，模塑為開放的互通迴路、迎臨未來及思想抵抗的第三反身性幽肢。

錄像藝術已然消隱

轉向新世紀之際，我們面臨著當代動態影像（moving image）範式正值重組與構建的關鍵時刻。顯然，這不僅僅涉及科技推陳出新的老式議題，更深刻地觸及了人文社會學科相關探究之成果，至少從電影、媒體考古學、視覺研究到哲學等領域都不約而同地提出了一套堪稱獨到且緊密聯繫，並穿透核心問題框架的重要命題：數位化影像模態的發明，已成為取代傳統藉以類比來銘刻光影或透過電子訊號來傳輸影像的總體影像規格，甚至是將各種影像類型——舉凡攝影、錄像、電影、視覺藝術（雕塑裝置、媒體裝置、行為表演等）、科技藝術——予以串連與匯聚的流形¹（figural）主體。此一現象，無疑宣告在當代恐怕沒有一種影像類型的媒介性或本體性可再藉由現代主義式的媒介殊異性（medium specificity）來加以標榜抑或自我凸顯，相反地它們皆已處在「後－媒介狀況」²（postmedium condition）。由此，兩種分別指向新穎現象與懸而未決的理論狀況遂應運而生，且同時不斷地向我們逼顯其瞬息萬變的形象：一方面，它既體現數位化的動態影像仿佛無所不在的空前盛況，另一方面也直接彰顯某類影像媒介的概念與型態好像已不復存有卻歷歷在目的弔詭。

確切而言，所謂的新穎現象關乎前述電影、媒體考古學、視覺研究乃至哲學領域對當代動態影像的深切體察：一是歷經形式邏輯（logique formelle：繪畫、雕塑、建築）與辯證邏輯（logique dialectique：攝影、電影）的影像投映，邁入數位、合成及虛擬的弔詭邏輯³（logique paradoxale）：其次就媒介發展史而言，當代動態影像實則已由銀幕實踐（screen practice：幻燈、電影）、窺視實踐（peep practice：電視、電腦）、朝觸碰實踐（touch practice：互動媒體、手機）與觀閱主體的移動實踐（mobile practice）做綜合性的連結；⁴三則以美術館的形象與意

¹ David Rodowick, *Reading the figural, or, Philosophy after the New Media*. NC: Duke University Press, 2001.

² Rosalind Krauss. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 2000.

³ Dominique Païni, “Faut-il en finir avec la projection?,” in *Projections, les transports de l'image*. Dominique Païni (ed). Paris: Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997, p.170.

⁴ Erkki Huhtamo. “Natural magic: a short cultural history of moving images,” in *The Routledge companion to philosophy and film*. Paisley Livingston and Carl Plantinga (eds). London; New York: Routledge, 2009, pp.9-12.

義來講，動態影像的進駐可謂全面性地改寫了美術館過往以象徵視覺美感的精神真理與形式主義的視覺敘事史為主導的藝術模式，而今觀念性與參與介入重新定義了觀眾、非物質性影像及空間之間的複雜關係。⁵

至於某類影像媒介概念與型態所觸發的理論問題，則是與如何於當代語境中重新檢視、界定及思辨錄像藝術（video art）息息相關。眾所周知，錄像藝術發軔於 1960 年代，既和電視媒體緊密相連，卻也迅速地形構出一套與之相互抗衡甚至挑戰的修辭語彙，並逐步地透過單頻與多頻乃至裝置等展演形態，與即興錄像、反主流文化紀錄、行為表演、觀念藝術、反饋錄像、多媒體裝置等類型和形態，分別結合為表演階段（performative phase）或現象學階段（phenomenological phase）、雕塑階段（sculptural phase）及電影階段（cinematic phase）⁶的殊異當代影像藝術形式。相對於電影，錄像最教創作者感到興致盎然之處，不單是它可立刻介入現場且同時地凸顯事件的立即性（甚或凝滯性與遲延性）之錄放設備，更是藉由電子訊號、掃描紋理及反饋（feedback）處理裝置等明顯音像性（audio-visibility）或電子化塑像（imagery）特徵，形構差異於其他動態影像媒介的表現模式，從白南準的《禪乃為電視》（Zen for TV, 1960）、佛斯特爾（Wolf Vostell）的《電視解拼貼》（Television Decollage, 1960）、喬娜絲（Joan Jonas）的《垂直滾動》（Vertical Roll, 1972）到瓦蘇卡夫婦（Steina & Woody Vasulka）的《條紋景緻》（Heraldic View, 1974）皆為箇中著名例子。不僅如此，自 1973 年於格勒諾柏（Genoble）成立「聲影製作社」（Sonimage）的高達（Jean-Luc Godard）亦透過錄像的電子化技藝（拼貼、劃接、嵌入、疊影、操弄影像速度等）來反思電影，並製作了多部以辯證影像與政治關係而著稱的電視作品與影片⁷（其鉅作《電影史》（Histoire(s) du Cinéma, 1988-1998）更是構思於此階段中，爾後錄像賦予其成形的物質條件）。然而，隨著當代數位化與電腦化演算邏輯的動態影像形態之問世，此種饒富物質性的錄像媒材猶如失去其奪目的影像表徵與內在脈衝，淪為嶄新科技產品的中介物，所謂的錄像藝術遂不得不面臨名存實亡的弔詭命運。

⁵ 丹托（Arthur C. Danto）。《在藝術終結之後：當代藝術與歷史籓籬》（*After the end of art: Contemporary art and the pale of history*, 1997）。林雅琪、鄭惠雯譯。台北：麥田，2004，頁 44-45。

⁶ Chrissie Iles. "Video and Film Space," in *Space, Site, Intervention: Situating installation Art*. Erika Suderburg (ed). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, p.252.

⁷ Philippe Dubois. "Video Thinks What Cinema Creates," in *The cinema alone: essays on the work of Jean-Luc Godard, 1985-2000*. Michael Temple and James S. Williams (eds). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000; Antoine De Baecque. *Godard: biographie*. Paris: Grasset, 2010, pp.561-563.

就此一脈絡下，兩個至關重要的問題意識值得被凸顯出來：一方面，如何可能在當代的動態影像皆生成為一種以時間為基礎的藝術（time-based art）來展現幻化、擬構及展示的影像主體之際，重新思考就物質基礎上幾乎已不復存有的錄像藝術之遺贈（héritage）？另一方面，則是又如何在前一問題基礎上重新啟動某種得以在動態影像系譜之間，產生遷徙、聯繫甚或召喚思辨作用的投射力，以讓思動性的影像不至落入介於形式多樣性與開啟異質性的弔詭？⁸

電影與錄像的相遇：直視影像

或許，這兩個互為表裡的問題可透過回顧錄像藝術的出現和電影現代主義遞嬗之不期而遇而展開。先讓我們回想一下此次在「當代國際錄像藝術對話」中展出的幾件作品，譬如從托玻拉（Maria Ewa Tobola）的《母親與我》（Self-Portrait with Mother, 2009）、威爾堤（Rachel Perry Welty）的《撥錯號碼卡拉 OK》（Karaoke Wrong Number, 2010）、荷席克（Adela Jušić）的《藝術家自述》（Artist's Statement, 2010）、蘇匯宇的《使蒂若斯：家庭實境秀》（2010）到陳界仁的《帝國邊界 II——西方公司》（2010），均展演了一種人物直視的影像創置。教人好奇的是，不在於這些作品的相似，而恰好是意義的差異化。確切而言，此種人物直視的影像創置並非理所當然，其所觸及的影像史、美學及理論脈絡值得探索，以便更清楚地攫獲與理會它所體會出不同程度的政治造形力。

不管是電影還是錄像藝術（當時曾一度被稱為「新錄像」⁹（New Video）），它們均曾經也持續地將人物直視的影像（或稱「平板影像」¹⁰（planimetric image））作為詰問再現與現實、歷史與政治、美學與理論的重要所述主體。1952 年兩部在同一時間問世的影片——羅賽里尼（Roberto Rossellini）的《歐洲 51》（Europe 51）與柏格曼（Ingmar Bergman）的《莫妮卡》（Sommaren med Monika）——皆展現了顛覆古典主義常規的鏡頭設置：女性人物直視的畫面。這兩個非比尋常的影像，分別締造了兩種意義深遠的電影現代主義精神：羅氏的影片體現了戰後電

⁸ 此一提問是藝術家陳界仁分別在私下與論壇上一再提出的待解難題：當代影像創置如何在形式多樣性與開啟異質性之間走出嶄新路徑，並凸顯其可被辨識且不易被收編的批判性與反省力（大意如此）。本文或可視為是對此一複雜詰問的初略回應。

⁹ 「新錄像」一詞出自 1973 年由 WGBH Boston Public Television 製作的節目〈錄像：新浪潮〉（Video: The New Wave）。<<http://www.youtube.com/watch?v=vLgVGYmOg5o>>（瀏覽時間 2012.02.07）。

¹⁰ 鮑德威爾（David Bordwell）。《跨文化空間？朝向中文電影詩學》。葉月瑜、劉慧嬋譯。《電影欣賞》第 104 期，2000 年夏季號。頁 20。

影強調回歸外在現實世界景況，彰顯並揭示人文主義的訓誡。巴贊(André Bazin)弘揚「義大利新寫實主義」的評論即為經典寫照，庇蔭於《電影筆記》(Cahiers du Cinéma)的年輕影評人及未來電影作者從希維特(Jacques Rivette)到高達無不耳濡目染。幾年以後，雷奈(Alain Resnais)重返集中營，藉檔案影像中直視鏡頭的劫後餘生者來對比彩色膠捲下荒涼現場的《夜與霧》(Nuit et Brouillard, 1956)，抑或深入日本災區以推軌捕捉受到原子彈波及的注視婦人的《廣島之戀》(Hiroshima mon amour, 1959)，¹¹全可視為延續同一倫理美學路徑之作。至於柏格曼的《莫妮卡》則大膽踰越且破除了傳統電影語彙的結構，此舉不僅是《假面》(Persona, 1966)的準備之作，更對日後啟發並催生「新浪潮」作者敢於不斷翻新音像創置的作法不無關聯。其中最值得一提的，無疑是高達預視革命脈動的先聲之作：《中國女子》(La Chinoise, 1967)中飾演信仰毛主義的學生領袖直指鏡頭演說的特寫畫面。

直視鏡頭的現代主義性，一體兩面，除了具戳透銀幕與指向現實所在的意涵，更有透過指涉電影作為拍攝媒介與放映裝置來開展批判、反思及反身性(réflexivité)的意圖。前者遊走於虛實境地，後者則故意將敘境(diégèse)化為史詩舞台的穿幫場景。隨著1968年歐洲學運的爆發，原本游動於直視鏡頭的這兩端意義全面地向批判、反思及反身性的向度傾斜。從電影評論、學院派理論到運動影音的實踐本身均起了重大的酵素反應。透過質疑電影作為繼承文藝復興透視符碼的再現形式與物質基礎實踐的裝置，是為了將主體建構成布爾喬亞式的意識形態的過程，轉向左傾路線的《電影筆記》總編輯、包德瑞(Jean-Louis Baudry)、沃倫(Peter Wollen)及高達的「反抗電影」(也包括了北美洲的「結構電影」(Structural Cinema)與「旁若一電影」¹²(Para-Cinema)的創作者)等人對電影寫實主義進行了全盤的檢視，致力藉由布萊希特(Bertolt Brecht)與紀·德堡(Guy Debord)等理論家的訓誡強力地實踐電影政治現代主義的批判與後設省思，以激發觀眾關注虛實乃至主客體關係的自主性及反思能力的覺醒。

由此一拆解電影機器的理論與實踐運動的語脈來省視錄像藝術在同一時期的發展，阿康奇(Vito Acconci)的《中央》(Centers, 1971)乃是一部引發議論的作品。在這部作品中，是創作者也是表演者的阿康奇將其右手食指對準鏡頭—螢幕—攝影機的中心點位置，在二十幾分鐘長的影像中不發一語，由始至終僅致

¹¹ Antoine De Baecque. *L'histoire-caméra*. Paris: Gallimard, 2008, pp.55-108.

¹² Jonathan Walley. "The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film," in *October* 103, Winter 2003, pp.15-30.

力於不讓指頭偏離中央方位。《中央》連同其他幾部錄像成品（《空中時間》（Air Time, 1973）、琳達·班格里斯（Lynda Benglis）的《現在》（Now, 1973）、諾曼（Bruce Nauman）的《旋轉的上下顛倒》（Revolving Upside Down, 1968）等）成為 1970 年代表徵個人主體性類型的代表作。尤其是對克勞斯（Rosalind Krauss）而言，這類作品無疑彰顯了一種自戀的純粹形式¹³（a pure form of narcissism），認為表演者通常也是創作者本人不過是將錄像當作反映（reflexion）的鏡子，徒具外在對稱性卻不彰顯現代主義式的反身性（modernist reflexivity）。持平而論，就影像構成而言，陳康奇偏執的姿勢和尚－皮耶·李奧（Jean-Pierre Léaud）在《中國女子》的執拗行徑，除卻敘事情境的迥異，實則毫無二致，他們都幾乎想利用指示性的激烈肢體動作來傳喚畫作的觀眾，引起注意。如果這並非僅是自戀可概括，阿氏的錄像藝術恐怕是一種試圖將觀眾視為他者予以召喚的社會行為，甚或是有意識地想要針對電視媒體並探索視覺再現結構的批判作法。

的確，在鏡頭前大肆地展示凝神注視的正面姿態，不只攸關身體與場面調度之類涉及框圖的形式問題，更與一種激化影像形體化與裝置化的結構關係緊密相連。1970-80 年代的西方創作者，從高達的《此處與彼處》（Ici et Ailleurs, 1976）與《六乘二》（Six fois deux/sur et sous la communication, 1976）、阿康奇的《中央》、喬娜絲的《左邊右邊》（Left side Right Side, 1972）、大衛·霍爾（David Hall）的《這是電視》（This is a television receiver, 1976）、坎布斯（Peter Campus）的《三種轉變》（Three Transitions, 1973）、蘿斯勒（Martha Rosler）的《廚房符號學》（Semiotics of the Kitchen, 1975）及維歐拉（Bill Viola）的《反轉電視——觀眾群像》（Reverse Television- Portraits of Viewers, 1983-84），無不透過獨具創置理念的直視影像來挑戰電視媒介性、信息性及溝通性的問題，發揮錄像一詞在拉丁辭源上指涉著「看見」（videre）的各種可能性及歧異（義）性，並深化思辨糾纏著觀看與被觀看、生理與心理、藝術與生活、政治與經濟，乃至歷史與美學等多種複雜面向。

就寓意層次而言，直視影像的創置作為檢視影像本體性與構成性的問題，尚可進一步被視為對影像裝置自身作為義肢（prosthesis）的思索，意即不再將之視為延展人類身體或增生人類器官感知能力的科技代理者，而是直接以介於「身體與影像介面」（攝影機－銀幕－螢幕－鏡子等）之形態來重新組裝、挪用及翻新影像裝置的文化政治與科技想像。1968 年以降的西方理論家與同時是大膽造

¹³ Rosalind Krauss. "Video: The Aesthetics of Narcissism," (1976) in *Art and the moving image: a critical reader*. Tanya Leighton (ed). London: Tate Pub, 2008, pp.212-213.

反的影迷——創作者對影像裝置的解構，徹底剝離 1920 年代前衛主義對影像科技的崇尚、1940 年代寫實主義信徒敬奉所述感知現實現象，甚或 1960 年代末與 1970 年代精神分析論者以為銀幕為身心理代理人的迷思。尤其值得強調的是，這個時期以批判義肢之姿現身（聲）的直視影像，非常不同於那些著重於以影像作為替代、輔助、補足、強化的視域裝置與感知模態，譬如維多夫（Dziga Vertov）強調「我創造出一個比亞當還完美的人」¹⁴的「電影眼」（kinoglaz）即被高達與高翰（Jean-Pierre Gorin）等人去蕪存菁，超脫極限的影像機器徒留以影像作為重新分解、理解、分析及展示不同異質時空的工具。這也就是為何，相較於前一種以增強或補綴的邏輯構建起來的影像視域裝置與感知模態——我稱之為第一反身性的影像義肢——，1968 年以來反覆強調省思電影機器自身、檢視影像內部調度及蒙太奇辯證之間的差異思維可謂是第二反身性的創置：以直視鏡頭作為人機合體抑或「身體與影像介面」的差異混融為例，一方面它逆轉受眾單向接受信息的支配邏輯，另一方面則將臨在的影像以辯證與政治的方式塑造為事件（而非再現）的思想主體，讓所指影像的意義狀態維繫於思辨化與意義化、形象化與調節化的雙向軌跡之中¹⁵。

戰鬥錄像的開發

於此同時，這一股影像的政治現代主義旋風也颳至以批判主流商業電視媒體為宗旨的另類電視製作公司，譬如加利福尼亞的螞蟻農莊集團（Ant Farm），他們參與製播——《游擊電視》（Guerrilla Television）的前身——《激進軟體》（Radical Software）的新聞節目。爾後，先後計有明尼蘇達州的大學社區錄像（University Community Video）、紐約的盛宴公司（Raindance Corporation）、弗里克斯錄像集團（Videofreex）、另類媒體中心（Alternate Media Center）及紙老虎電視公司（Paper tiger Television）的加盟，力圖透過錄像的拍攝與播映來宣揚解放信息作為政治民主的理念¹⁶。在法國，除了分別有「錄像出走」（Video Out）與「錄像 00」（Video 00）之類的團體外，值得一提的還有克里斯·馬克（Chris Marker）

¹⁴ Dziga Vertov. *Articles, journaux, projets*. Paris: U.G.E. 1972, p.30.

¹⁵ 此一作為嶄新形式的經驗與思想主體的「身體與影像介面」之概念，恰好可以透過思動性的形象來翻轉高達（Jean-Luc Godard）以為「電視製造遺忘，電影創造記憶」的二分說法。相關細節請參見 Jean-Luc Godard. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Alain Bergala (ed). Paris: Cahiers du cinéma, 1998, p.240.

¹⁶ Françoise Parfait. *Vidéo, un art contemporain*. Paris: Regard, 2001, pp.38-39.

創立的「新工人創設錄像公司」(Slon)，集結導演、工人及行動主義份子拍攝反戰、學運及罷工等抗爭運動的政治作品。至於在英國方面，大衛·霍爾在電視頻道上播放批判螢幕甚至將之燒毀的系列作品《干擾電視》(TV Interruptions: 7 TV Pieces, 1971)，煽動性十足。

以擴大的史觀來檢視這一個風起雲湧的1960-70年代，這堪稱為不合典範性、違越文法及反愉悅的影像創置與思維，從西歐（譬如西貝柏格（Hans-Jürgen Syberberg）以鬼魅般的音像錄放裝置（play-back）來追討納粹獨裁者與德意志史關係的《希特勒，一部德國影片》（Hitler-ein film aus Deutschland, 1977））、美洲（尤以「美國新浪潮」的《計程車司機》（Taxi Driver, 1976）中越戰退役士兵對鏡子—鏡頭—銀幕複述著「你在對我說話嗎？」為代表¹⁷）直至拉丁美洲，一再地破例，甚至構成了電影宣言。當中，阿根廷索拉納斯（Fernando Solanas）與傑堤諾（Octavio Getino）的「第三電影」、古巴耶斯比諾莎（Julio Garcia Espinosa）的「不完美電影」，及曾在高達的《東風》（Le Vent D'Est, 1971）中現身說法展現另種電影拍攝路線的巴西導演羅加（Glauber Rocha）的「饑餓美學」，即是將高度地域性與社會文化的本質性推向一種集戰鬥、批判革命藝術的電影理念。羅氏的《黑色上帝，白色惡魔》（Deus e o Diabona Terra do Sol, 1964）即不乏人物直視做出挑釁之姿的畫面。確切而言，第三電影以先鋒姿態向歐美帝國主義與（後）殖民主義幽靈進行宣戰，以創造一種無法被體制所吸收而只為人民自身而存在的文化、音像語言及美感的電影解放運動。這一個訴諸於「與體制對抗」、「全新的拍片概念和藝術」、「有承諾的電影」、「不關心技術或品質」及「暴力的美學是革命的而非原始的」理念的第三（世界）電影¹⁸，從《酷煉時刻》（La hora de los hornos, 1968）到《低度開發的回憶》（Memorias del subdesarrollo, 1968），無不致力於在產製邏輯乃至政治與美學等問題上提煉出一套「將戰略上的弱點（缺乏基礎建設、缺乏資金和設備），轉變為戰術上的優勢，將貧窮轉變為榮譽的象徵¹⁹」的影像創置。

台灣影像現代性的萌發

¹⁷ 這個著名片段爾後被戈登（Douglas Gordon）挪用並發展為近乎複視（double vision）結構的雙頻影像裝置《透過鏡子》（Through a Looking Glass, 1999）

¹⁸ 李尚仁編譯。《邁向第三電影：第三世界電影宣言集》。台北：南方叢書出版社，1987，頁24-25, 78, 80, 98-99。

¹⁹ 史坦（Robert Stam）。《電影理論解讀》（Film Theory: An Introduction, 2000）。陳儒修、郭幼龍譯，台北：遠流，2002，頁142。

而幾乎處於同一個時代的台灣電影，縱然亦試圖將貧窮轉變為榮譽的象徵，其實踐方式與思維結構卻迥然不同。同樣都從「義大利新寫實主義」電影汲取創作靈感，拉美電影作者開創了革命電影，中央電影公司則以一套準古典電影語法鑄造「健康寫實主義」電影的神話。有鑑於黨國政體實施反共的文藝政策在外交上又親美，台灣電影自然不被允許發生任何的偏航。即便如此，陳耀圻拍攝終日搬運石塊的外省士兵的短片《劉必稼》（1967）及《劇場》雜誌的實驗電影發表會（如邱剛健的《疏離》（1966）、莊靈的《延》（1966）、《赤子》（1967），及張照堂的《日記》（1967）乃至爾後告別《劇場》後自拍了一部將臉面影像加速直至模糊幾乎無法辨識的《剎那間容顏》（1970）），卻算是極少數在高度同一性的影像精神結構內嘗試注入生命百無聊賴或虛耗身體印記的例外之作，然其蠢動力量由於各種政治與非政治的原因很快就宣告潰散了。若仍以不合典範性、違越文法、反愉悅的影像創置與影像系譜及精神結構來檢閱台灣電影，由黨國政體所控制與經營的台灣電影幾乎是缺席的。如果真的非得在其中尋得最低限度的拓荒者，恐怕在 1982-83 年崛起的「台灣新電影」尚有一絲被討論的可能。然而省視侯孝賢、楊德昌及萬仁等人策動的「新電影」，絕不能從電影語言的徹底解放與革命著手（因為他們從來就不是社會改革的行動主義者，其影像實踐與思維結構更與歐美「作者電影」相去不遠），透過差異於「健康寫實主義」電影以降諸種影像類別的總體題旨去析解倒是較具可能性。「新電影」的開創性，不僅在於重新填補 1970 年代黨政電影、武俠電影、瓊瑤電影及「社會寫實」等電影類別，面對當時台灣外在生存現實與社會劇變時所展現的過度封閉、逃避及空缺的態度；更重要的還是，以其強調脆弱的因果敘事法則與長鏡頭段落等美學技藝體現了一種同時交錯著歷史意識、自傳記體、身分政治及國族記憶的「台灣成長經驗」。除了有在片末巧妙將黃春明小說的人物無語置換為直視臉面的停格影像的《兒子的大玩偶》（1983）、大膽披露違章建築與台灣依附美國霸權的《蘋果的滋味》（1983）、呈現外省家庭繫念雙重家國記憶的《童年往事》（1985）、初次再現「二二八事件」的《悲情城市》（1989），作為在邁向解嚴、全面民主自由與政黨權力處於重整年代中，前所未有地為普遍瀰漫著逃避主義與犬儒主義的電影傳統結構及沉浸於美國或香港賣座鉅片模式的接收習性打開了嶄新方向的重要影片之外，當中亦出現繼承電影現代主義形塑反身性與凸顯寫實幻象的作品：女性角色在楊德昌的短片《指望》（1982）與《恐怖份子》（1986）中的攬鏡自照與面對鏡頭的省思觀視，

均為展現自我意識並直指觀眾的重要片段。1990 年代，侯孝賢分別透過李天祿在《戲夢人生》（1993）與伊能靜 / 梁靜 / 蔣碧玉「三位一體」的角色在《好男好女》（1995）中互涉穿透的戲中戲表演，則將台灣國族認同、複系語言及文化身分的矛盾作了一次激進而尖銳的表述與示範。

在這一個迎向思想與言論全面解嚴的年代歷程中，台灣錄像藝術的發展因匯聚在美術館策展、雜誌專題介紹，以及年輕藝術家與藝術團體的創作等要素而逐漸勃興。首先，北美館引介「法國VIDEO藝術聯展」（1984）、「科技、藝術、生活：德國錄影藝術展」（1987）並策畫「實驗藝術——行為與空間」（1987），及國立台灣美術館的前身臺灣省立美術館舉辦「尖端科技藝術展」（1987）；其次，《雄獅美術》於 1984 年的 8 月與 9 月對錄影藝術進行專文介紹；第三，郭挹芬的《Quiet Sound》（1983）的創作、王俊傑的《變數形式》（1984）的展出、1986 年旅美藝術家洪素珍策展「錄影·裝置·表演藝術」、同一年「現代藝術工作室」（SOCA：賴純純、莊普、葉竹盛、胡坤榮、張永村、魯宓、郭挹芬）推出「環境·裝置·錄影」、1986 年成立的「息壤」（陳界仁、高重黎、林鉅、王俊傑等）在第一次與第二次展覽中，王俊傑展出批判電視媒體生態與結構的錄像複合媒體裝置《暴動傾向》與錄像裝置《每天播放A片的電視台》、1987 年袁廣鳴也展出雕塑錄像《離位》，及盧明德創作了《家庭》（1988）等²⁰。

1986 年 10 月，在台灣街頭上發生了一個以錄像實踐名垂歷史的影像事件：「綠色小組」的成立²¹（全名為「臺灣綠色小組影像紀錄永續發展協會」：由王智章、李三沖、傅島、林信誼及鄭文堂等人組成）。它原本是因 1984 年 7 月王智章拍攝海山煤礦災變受難礦工的錄影帶而竄出名堂的社運團體，而後以戰鬥影像行動記錄農工運、環保、原住民運動及黨外示威，成為一個反主流官方電視台（台視、華視、中視）與抗衡專權政體的小眾媒體代表。「綠色小組」藉快速記錄、儲存、剪輯、拷貝複製及流通以大量發行給群眾或是躲避警察查扣的錄像型態，一方面適切而即時地滿足了 1980 年代中後期台灣基層對政治運動的強烈想像與積極參與的欲望，另一方面則以一種反體制或體制外的紀錄組織形式成功地戳破了黨政機器的封鎖與欺瞞。就此一面向而言，相較於「新電影」導演面對敏感政治事件所顯露的感性詩意或「三台」作為政治傳聲筒的角色，「綠色小組」指向

²⁰ 相關細節，請參見王人英。〈台灣藝術的主體性與全球化現象——從數位交往平台的觀點論起〉。《藝術研究學報》第 1 卷第 2 期，2008 年 10 月，頁 45-76；黃明川，《台灣數位藝術新浪潮》第二集〈錄影藝術〉，製作於 2003-07。

²¹ 除了「綠色小組」外，還有「第三映像」與「螢火蟲映像體」等小眾媒體。相關細節請參見敦誠等著。《邊地發聲：反主流影像媒體與社運紀錄》。台北：唐山，1992。

訊號不穩定、技術缺乏老練、敘述節奏不具統一合諧的韻律感，甚至政治上一點都不夠正確的影像特質，可謂是以一種晚於前述西歐與拉美政治影像思辨的在地實踐，激進而獨特地繪製了一個生猛時代記憶的影像圖景。

繼「綠色小組」之後，由王俊傑與鄭笠（鄭淑麗）策劃、「綠色小組」發行的錄影帶《歷史如何成為傷口》（1989），乃是另一部以小眾媒體型態批評電視台報導意識形態及其影像政治的力作。這部短片透過重新創置出一種新聞播報的攝影棚與臨場感，特別安排三位男性評論人（陳光興、李尚仁、郭力昕）正面直視攝影機—螢幕，端坐於一台剪輯三台及國外電視台（CNN、央視等）報導 1989 年「六四事件」新聞畫面的電視機旁，評析有關政治與民主、媒體操控與消費或廣告化等議題的方式來進行影像佈署。弔詭的是，當三位評論人嚴肅進行批判之際，他們的相貌輪廓不是由於沒有打光而顯得昏暗，就是攝影機會不停地在評論者與電視畫面之間不流暢地來回移動，鏡頭不時還會離開前景，以伸縮鏡頭拍攝布景後方一個貼滿了許多有關「天安門事件」剪報的立體壁報版。《歷史如何成為傷口》立意明顯，不僅為了批駁電子媒體渲染或利用悲劇新聞的目的，更是進一步以後設性的方式——從攝影現場的佈置、援引畫面的調度方略到音畫蒙太奇的並置使用——來揭穿影像再現的保守意識型態、偽權威合法性及操縱傳媒企業結構的罪魁禍首。如果「綠色小組」藉由親身征戰獲取得以辨識虛假事件的影像線索，台灣的「紙老虎電視台」則完全以組構視聽檔案與文件的策略，極具創意地將不同媒體記錄所敘事件的過量影像裝配成一幅複音調性的圖譜，並將有關新聞營造媚俗的悲劇效果及尤其是媒體國家機器化等矛盾面向突顯出來，達到以影音思索影音的後設力量。片中分別將央視以野蠻暴徒之名來比喻廣場上向軍車拋擲石塊的民運份子，及三台把「520 事件」的示威農民形象化為惡徒的音畫做蒙太奇的創置，即為精彩段落。可以這麼說，《歷史如何成為傷口》是台灣影像史上少見的一部將布萊特—高達式的反身性音像策略（從評論人（倣仿中國學運份子接受西方媒體採訪但不讓身分曝光）的逆光臉面、刻意強調攝影機運作、音畫錯位到影視資本結構的表述等），實踐為另一種後—解嚴記憶的思辨投映力。

第三反身性幽肢的當代實踐

另一位曾是「息壤」重要成員的陳界仁，自《魂魄暴亂》（1996-1999）以降即以組構歷史檔案影像，挪移殖民者與掌控權力者、受刑者與施刑者人體、創作

者與觀眾的關係作為其重劃歷史系譜的創作命題之一，其後續的影片（拍攝時多選用 16 釐米或 35 釐米膠捲，展示時期為數位形式）由《凌遲考：一張歷史照片的迴音》（2002）、《加工廠》（2003）、《軍法局》（2008）、《帝國邊界 I》（2009-2010）至《帝國邊界 II - 西方公司》（2010）具體透過探究橫越著過去與現在的歷史暴力、殖民侵略、政治壓迫、國族歧視及全球資本主義的肆虐，深化以政治與歷史、美學與權力為問題架構的思想核心。值得注意的是，在這幾部作品中，直視影像屢屢顯形²²，既烙印在《加工廠》女工的逼視、《軍法局》政治犯正眼迎臨怪手逼近的無所遁逃，也表徵著《帝國邊界 I》大陸配偶詰問族裔歧視的畫外對應者，更化為《帝國邊界 II》的西方公司遺址直擊冷戰時期國民黨與美國政府合作反共組織的檔案之眼。而陳界仁在《凌遲考》中藉受刑者胸肌上剛開兩處偌大黝黑傷口作為視覺隧道的殊異創置，可謂很好地為其截至目前的總體作品命題體現出非常一致的意義與形象圖譜。值得注意的是，繼承電影現代主義遺緒的直視影像不僅以單一而直接的方式顯形，更伴隨著視覺隧道辨識地複訪多重形態的歷史暴力，為這部以極緩慢動作著稱並安排一位西方攝影者正記錄著凌遲來發展敘事的作品，強化了歷史與藝術的反身性向度：一方面穿梭在化身為傷口、攝影機及銀幕的直視視角逆轉主體與客體、觀察者與被觀察者、及受害者與施暴者的關係，複雜化了觀看與見證的歧異（義）性；另一方面，則在穿越視覺隧道之際，時空在古代與現當代、歷史現場與被裁撤女工現身，及象徵不同歷史創傷的遺址之間遊移，延展了暴力形式的無所不在與無時不在（這些歷史遺址計有：在 1860 年遭受英法聯軍焚毀的圓明園遺跡、日本 731 部隊在哈爾濱平房區對中國人民身體進行生物武器與化學武器效果實驗的實驗室、禁閉異見者和政治犯的綠島監獄、美國無線電公司（radio corporation of America，簡稱 RCA）遺留在桃園中壢的重污染工廠，及位於桃園縣八德市惡性倒閉的聯福成衣工廠的女工宿舍）。顯然，《凌遲考》直視影像透過反身性的一體兩面（或正反多面）去除東方酷刑的奇觀化，強力凸顯觀察者與被觀察者、見證者與被見證者、支配者與被支配者恃強欺弱的結構由古至今非但從未中斷過，宰制與被宰制、治理與被治理乃至他者與自我的邏輯甚至也可被加以反轉的乖張事實。

在此一環伺著歷史暴力的政體與資本機器的規訓治理下，陳界仁直指庶民階層主體性的蕩然無存，無以為繼已是非常顯著。如果《凌遲考》所創置的反身性

²² 在陳界仁的攝影與影片中，除了不乏直視鏡頭，無頭或首級遍布的影像創置也是其常見的表現手段。相關細節，請參見 Michael Berry. *A history of pain: Trauma in modern Chinese literature and film*. New York: Columbia University Press, 2008.

在前述的第一與第二反身性系譜中顯得特異而稍有不同，無非是在一種雙向穿越與透明的可視性軌道之中，賦予我們能再次無盡地回望並浸潤於歷史與現當代的幽靈驅力，作為政治化與形象化闕如的創傷記憶。此一擬構義肢記憶（Prosthetic memory）的後設影像（如同陳界仁一再以「無中生有」與挪用的影像創置來闡釋「在無法有檔案的事件中，生產行動和檔案」之說），再也無法效法前述第二反身性涇渭分明的辯證邏輯（東方與西方、主體與客體、制約者與被制約者等），抑或僅透過改寫歷史所形構的反身性實踐獲得自我意識、自主身分及政治覺醒的短暫滿足而已；相反地，它必須經由表徵生產替代性文化政治與人民記憶的正反向觀閱裝置，重新創造一種省視歷史與思索現代性斷裂、塗抹和反作用力的歷史辯證之道。換言之，如果高達和米耶維勒（Anne-Marie Miéville）在晚期的創作歷程中重新組構第二反身性的創置邏輯，例如《論二十一世紀之起源》（*De l'origine du XXI^e siècle*, 2000）中藉由援引《斷了氣》（*A bout de souffle*, 1960）的珍·西寶（Jean Seberg）輕觸嘴唇複述「何謂噁心？」（“qu'est-ce que c'est: dégueulasse?”）的直視鏡頭來質問並組裝恐怖文明史的週期表（1990→1975→1960→1945→1930→1915→1900），陳界仁的《凌遲考》甚或其所有作品則是凸顯了一種在似有似無、乍現與缺席、共同與相異的時空階序中，搗碎與支解被註定了、挪置了、遺缺了的歷史形式。換言之，陳界仁帶給我們的啟示——無論是影像實踐還是理論書寫——無疑是他力圖在將異質時空（1860—1900—1930—40—1950—1990）組構為敘事之際，自被排除的歷史邊陲中重新奪取並揉製與再陌異化另種現代性（去—西方視覺性、去—國族的集體文化／記憶的認同、去—全球化資本主義等），並對往昔卻仍處「尚未」明晰的時代和檔案，開展錯置的構成、想像及衍繹的幽靈之眼——一種僅能不停地在差異於典範反身性系譜中，以穿透時空甬道將妾身未明的歷史占為己有、啟動回望弔詭自身的回望、檢閱觀看的觀看過程、透過思辨投映力將政治與造形之間的辯證，模塑為開放的互通迴路、迎臨未來及思想抵抗的第三反身性幽肢。

孫松榮

法國巴黎第十大學表演藝術研究所電影學博士，國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所副教授，現任《電影欣賞學刊》副主編與《藝術觀點 ACT》主編。主要研究領域為當代法國電影理論與美學，目前關注於電影造形性、電影風格史的當代性及當代華語電影美學研究之相關議題。文章與譯作散見於《電影欣賞》、《電影欣賞學刊》、《文化研究》、《中外文學》、《藝術觀點 ACT》等。目前正籌畫論著《重構當代台灣電影：形體、幽靈、跨影像性》的出版。

期刊論文選錄

- 〈新電影的窗框景觀，或新台灣電影的銀幕脈動：從侯孝賢的反身性呈現到蔡明亮的造形展示〉，《電影欣賞學刊》（14），2011年6月，頁39-54。
- 〈離開電影院以後的影像遷徙：場域、銀幕、投映力〉，《藝術觀點》（46），2011年4月，頁6-19。
- 〈「複訪電影」的幽靈效應：論侯孝賢的《珈琲時光》、《紅氣球》與《電姬館》之「跨影像性」〉，《中外文學》（431），2010年12月，頁135-169。
- 〈電影以後的複寫影像：簡評電影與當代藝術的論述脈動〉，《藝術觀點》（43），2010年7月，頁123-126。
- 〈間隔性影像的寓言：論賈克·洪希耶的電影美學命題〉，《文化研究》（10），2010年6月，頁37-68。
- 〈輕歷史的心靈感應：論台灣「後一新電影」的流體影像〉，《電影欣賞學刊》（142），2010年4月，頁137-156。
- 〈美術館思想電影所創造之物：從投映至展示的「當代性」〉，《現代美術學報》（19），2010年4月，頁11-32。
- 〈電影寫實主義的轉向：從巴贊、羅塞里尼的義大利「新寫實主義」到當代亞洲電影（蔡明亮、賈樟柯、魏拉希沙可）的再創造〉，《電影欣賞學刊》（138），2009年3月，頁137-160。
- 〈作為影像命題的視聽檔案〉，《文化研究》（6），2008年6月，頁43-80。
- 〈電影如何觸摸？觸碰無法觸碰的《推手》〉，《電影欣賞學刊》（130），2007年3月，頁118-129。