

趨近於極限，與想像的歷史重逢 鄧兆旻的〈一個紀念碑，紀念釐清的(不)可行性〉

Reaching an Imaginary History

Teng Chao-Ming's *A Monument for the (Im)possibility of Figuring it Out*

文 | 鄭文琦 Cheng Wen-Chi



▲ 〈一個紀念碑，紀念釐清的(不)可行性〉（局部），玻璃纖維雕塑，2012

「不知道中文有沒有這個說法：被歷史的幽靈所纏繞（*haunted by history*），它是一個具體形象的比喻，像被什麼追著跑。我認為很有意思，既然它是這麼實質的比喻，我們是不是有什麼其他比喻？當我們改變這些比喻時，又會怎樣閱讀歷史？」藝術家鄧兆旻在北美館附設咖啡廳裡談起他對於通過「比喻」想像歷史的看法。在約定碰面之前，正在籌備台北雙年展（現代怪獸／想像的死而復生）的台北美術館封閉了原本的大門，改為必須從地下樓層的側門進出。當訪客走在封閉空間裡的時候，原本為了方便大型作品的搬運與展示而設計成多重通道、迂迴以及挑高樓層空間的這棟白色現代造型建築物，似乎感覺比平時更像一座錯綜複雜的迷宮——特別是人類學家巴朗迪（Georges Balandier）從希臘神話處借來詮釋現代性的那座迷宮（1994）。

為了標定（pin down）某段歷史，跳脫某種不確定的臆測，「幽靈」或者「檣杌」的比喻是身為藝術研究者用來釐清歷史作用的工具。然而藝術家鄧兆旻的這番說法，也暗示一個與之密切相關且無庸置疑的事實，那就是人們永遠不可能真正重返過去的時間，還原某個已經消逝的事件真相。因此我們不妨說：歷史文件都是不同個人在自己所處的座標上，透過不同的方法重建的歷史想像，真實的歷史永遠是充滿能動性的，它的真實面目更是模糊不清的。若真是如此，鄧兆旻的〈一個紀念

碑，紀念釐清的（不）可行性〉雕塑和文件裝置，又是通過怎樣的比喻，或工具來想像或重建一段擬真的歷史；也就是以〈牯嶺街少年殺人事件〉這部指向真實命案的電影為分析對象，重建以電影結局為依據的歷史？這麼做的意圖又是什麼？

在釐清這幾個疑問前，我們有必要先了解楊德昌 1991 年拍攝的〈牯嶺街少年殺人事件〉電影製作背景，以及藝術家自己對於這部片的理解。

歷史；演算法

〈牯嶺街少年殺人事件〉是一部改編自 1961 年 6 月 15 日一起真實發生於牯嶺街 5 巷的殺人命案的電影，被害的少女是一名正就讀建國中學的初二學生（山東人），殺人者則是被建中開除的初二男學生茅武（浙江人）。由於這起案件是國民政府自從遷台以來罕見的建中學生情殺，加上兩人敏感的省籍因素，在當時立即引起各界關注。然而，楊德昌自己作為台灣電影新浪潮的代表性導演作者，他的改編並非全然忠於坊間的新聞報導，而是試圖透過自己的想像去重建和經營一個細節極其逼真的時空結構與畫面。此外，早在台灣電影觀眾尚未回歸主流市場的放映期間，本片特殊的選角方式，巨細靡遺的製作規模乃至放映四小時的片長，都讓這部「翻案之



◀ 〈一個紀念碑，紀念釐清的（不）可行性〉（局部），
新聞剪報，2012

作」在高壓統治的政治陰影仍然揮之不去的台灣社會裡，顯得如此與眾不同。¹

如果說策展人安森·法蘭克（Anselm Franke）是藉由對想像進行「去殖民化」來顯現邊界如何被執行和監管，還有我們可以用什麼不同方式看待這些界線，那麼在思考如何解放「描述這個世界方式的既定框架」——特別是在釐清如何訴說一段不同的近代史——的時候，鄧兆旻的回應方式正是選擇 1991 年拍攝的〈牯嶺街少年殺人事件〉這部電影所要重現的那段 1960 年代台灣白色恐怖時期，通過楊德昌導演有意識地要為某一段歷史進行翻案的主觀歷史想像，再次提出他自己對歷史的理解，並建立一套如同電腦演算法（algorithm）基礎的時空分析模型，展現逼近理性分析極限的樣態。或者說，藉此反證人類用以描述世界的框架的有效性，因而像在操作一則數學證明題似的，不斷趨近於極限值而導出釐清特定歷史的不可得。²

從藝術家選擇本片為創作題材的決定，觀眾看到了兩種不同的歷史想像過程，被放置在相近座標上思考，也看到在不同學科訓練的藝術創作者之間，在面對如何處理歷史的去殖民化和解放邊界的想像時，所採取的差異性

操作策略。甚至這種差異性也讓我們看到歷史的邊界如何得以鬆動——或者正好相反——突顯出某些更容易進行監控的意識形態動力（例如：紀念一段特定歷史的欲望）。不過這種企圖「不斷逼近自身理性的極限」，還有藉由刻意簡化的演算法模型去證實歷史的因果關係（或反證機遇性幾乎不可能存在），這些介於極端的命定和巧合之間的辯證性操作，不由得讓人聯想到鄧兆旻之前的其他作品，特別是入選「2011 台北美術獎」的程式演算作品〈除非我們夠幸運〉。

臨界點

提到鄧兆旻，觀眾首先想到的是畢業於麻省理工學院（建築與規劃學院媒體藝術碩士；與楊德昌導演的佛羅里達大學電機工程碩士背景相似），是一位擅長程式設計的新媒體藝術家，譬如在 2011 年入選台北獎的電腦運算作品，還有令我們印象深刻的，總是某些試圖「逼近」某種現實狀態「邊界」的自我重複、徒勞，以及機遇性等。這些命題也是 2011 年在「打開—當代藝術工作站」的個展「我去了北極」裡要處理的主題。然而，作品〈除非我們夠幸運〉則更直接地貼近他所關注的創作命題，同時更聚焦在他所倚賴的科技介面（只有一台

筆記電腦）上。這個作品的設計風格直接展現藝術家的電腦工程師訓練，在於他構思整體形式時的簡潔和直指命題等趨向。

是否歷史的狡猾也於此彰顯；這些從來不曾在台北獎出線的數位藝術調性，最後未能獲獎，卻意外地引起雙年展策展人的注目而受邀提案。〈除非我們夠幸運〉裡的「幸運」本意是藝術家對於機遇性的數位反諷，而且是建立於絕對客觀的基礎上，雖然它不至於是對巧合的全然批判，最後卻因為這樣的反諷而換來台北雙年展的「機會」，這個一來一回的過程本身充滿了戲劇性，也讓藝術家的真實際遇和創作的思考脈絡，產生足堪玩味的巧妙重疊。

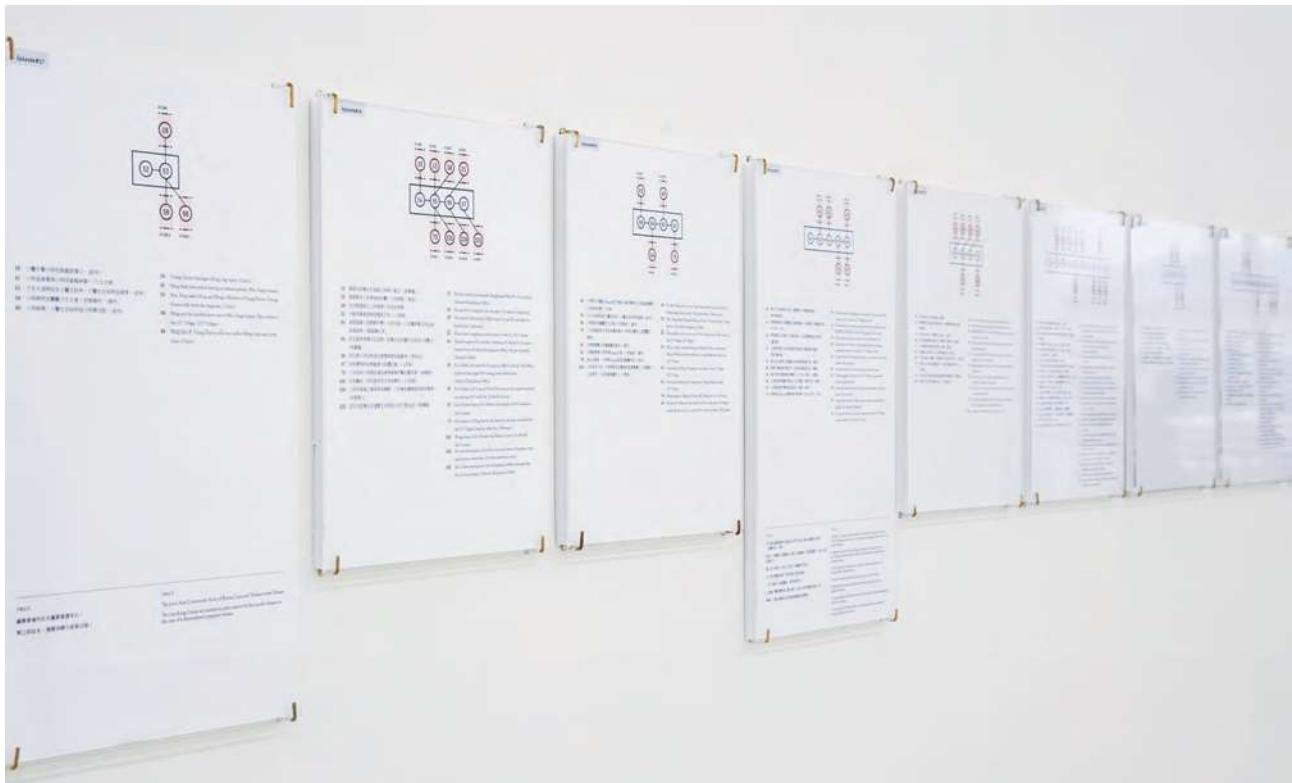
鄧兆旻的作品可說是在巧合與命定的「歷史」主題上，還有更多關於回溯一個確切的時間點、逼近某個曾經存在的現實邊界之際，讓我們見證了一種趨近於極限的漸進線（asymptote）；或者說，這種逼近某種不斷逼近臨界值、卻始終不可觸及的客觀過程，最終如何矛盾地抵銷藝術家最初可能動機。換句話說，它們就像是「我去了北極」裡的那件長鏡頭循環錄像〈即將抵達，作為一種心理狀態〉一樣，再現一種認識對象的極度困難，

這層困難也同時是物質層面、心理層面，和修辭層面的；它幾乎取消所有先前想像加諸於北極的相關意義，也抗拒以北極一詞提問的終極線索。³ 雖然作品是透過客觀性、工具性的操作過程，但藝術家真正的關注則是概念上的置換以及想像極限。

當雙年展觀眾走進鄧兆旻安置紀念碑的北美館三樓盡頭展間時，他們將看不到像其他強調視覺性的展間那樣展示大量影像，或以陳列歷史性的檔案資料，去呈現那些位於界線或極限（limit）上的怪獸式想像性，滿足人們向歷史外窺探的私密欲望。反之，他們會先看到一種充滿現代化（modern）風格的，強調功能性符碼的紀念空間——而且，理論上，在美術館參觀者通過充滿想像意象的二樓到三樓的微型博物館及其他展區之後，才會到達這個可以透過落地窗與歷史性建築遙遙相對的空間範式，屆時虛構（fiction，在雙年展又譯為想像）與歷史之間的張力，至此在觀眾的知覺裡也將累積到最大程度。

歷史，再想像

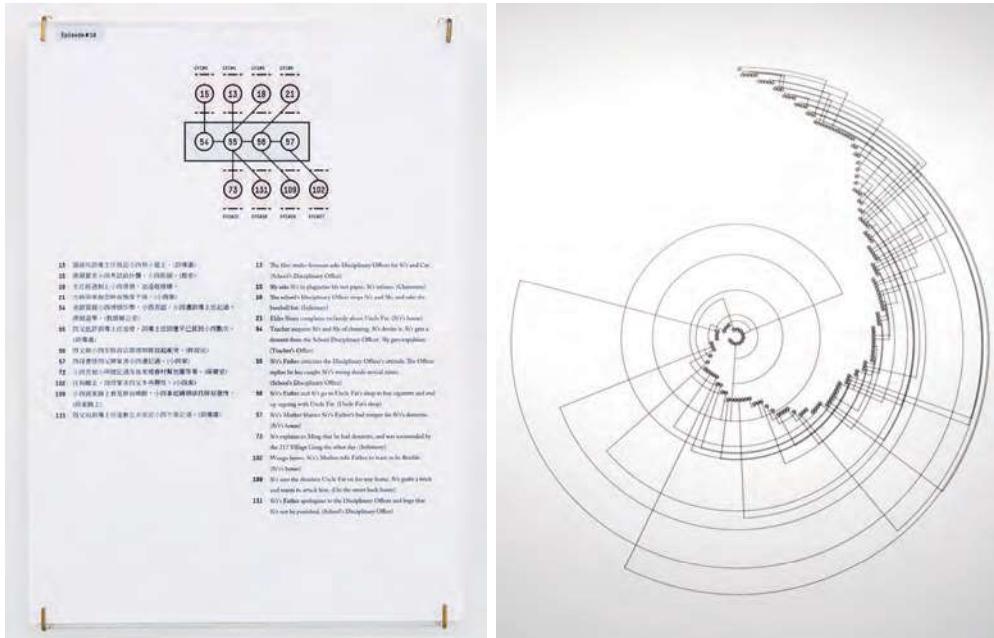
必須注意的是，藝術家的企圖和導演當然不盡相同（甚



▲〈一個紀念碑，紀念釐清的（不）可行性〉（局部），數位輸出文件，
2012

至是相反的）。楊德昌的思考是建立在一種基於思考歷史的人文意識上，有必要對於過去的歷史加以整理和反省，透過重建客觀環境的方式取代以往統一媒體宣傳所建構的、大眾對於社會現實的認知方式。然而鄧兆曼在此的創作概念，卻是假設這套重建的歷史是絕對的真實，且在這個想像的基礎上更前進一步，將某種客觀的歷史分析模型推演到極致，從而豎立起一個絕對的紀念碑。這樣一來引發的效果是雙重的；最終，成果完善了這套歷史分析的思考模型，但這套模型與真實的動機究竟是意外或命定的感性敘說，卻是不相干的推論了。

如同特定歷史版本在被書寫或試圖釐清的同時，也形構唯一真實的說法，同時排除了歷史自身的能動性；讓後者只能逸出現實邊界之外成為怪獸一般的存在。歷史的現代性探討，如果是基於「釐清真相」的追求、甚至紀念特定歷史的欲望，結果無疑是徒勞無功的。但，倘若能夠先釐清作為推進動力的（歷史的）現代性，以及法國詩人波特萊爾為藝術創作者所指出的那種現代性⁴之



間，還有它與那種不斷進步的意識形態之間的歧異與糾葛，或許雙年展觀眾便得以重新理解到，歷史真相的不可得或無解，其實是起因於澄清特定歷史的不同趨力所致，而非完全指涉客觀認識作用的理性極限。那樣一來，當我們再去思考歷史的不同比喻及其作用時，是否也更能發現自己潛藏的欲望，以及其所導致的不同結果呢？

作為某個社會的集體組成，你我必須通過歷史的爬梳而重新認識他（我）們自己——不管是透過客觀歷史動力的因果論述，還是透過想要釐清自身處境的現代性的欲望。鄧兆曼從〈牯嶺街少年殺人事件〉提取了名為歷史的素材，並進行演算法的加工過程，完成了屬於他自己的紀念碑。從這個難以釐清的紀念碑裡，我們也得以展開與命定之外重逢和關於自身的再想像。或許這是作品在反向質疑自身創建的理性基礎的同時，還能帶給雙年展觀眾的真正啟示吧。

本文作者現為財團法人數位藝術基金會線上刊物《數位荒原》主編。

註

- 王詩婷，〈專題企畫：楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》〉，《影響電影雜誌》第 16 期，1991。管仁健，〈建中學生的少年殺人事件簿〉，《PChome 個人新聞台》，2008.12.27。
- 林心如，〈怪獸的歷史想像辯證：專訪 2012 台北雙年展策展人安森·法蘭克〉；《Voices of Photography 攝影之聲：反叛》第 6 期，2012.7-8。
- 鄭文琦，〈在一條邊境消融的航道上——從鄧兆曼「我去了北極」談起〉，《典藏今藝術》第 227 期，2011.8。
- 這裡至少可以區分兩種現代性：一種是基於進步的理性意識形態的、作為歷史動力的現代性，另一種是美學的、表示對打上這些變化烙印的不同現時情境的意識；作為創作者的藝術家正是在這些矛盾又相關的基礎上，構成他進行歷史想像的創作意識。參考：Y.Vadé, *Littérature et modernité* (田慶生譯，《文學與現代性》，北京：北京大學出版社，2001）。