

倘若「語言是民族的靈魂」

If "Bahasa Jiwa Bangsa"

文 |

許芳慈

Hsu Fang-tze

新加坡國立大學人文社會科學院亞洲文化研究課程博士生

始於 1960 年代，「Bahasa Jiwa Bangsa」作為一個宣傳口號，目的是推廣以馬來語為國語的政令，卻恰好呼應著策展人黃雅君（Adeline Ooi）與楊秀明（Beverly Yong）的馬來西亞錄像創作溯源。在東南亞一詞體現的懸置地理政治框架下，當 1989 年劉庚煜在吉隆坡國家藝廊發表複合媒材錄像雕塑《穿越識字之道》（A Passage Through Literacy），而美籍藝術家雷·朗根巴赫（Ray Langenbach）則在檳城馬來西亞理科學大學展出名為《語文課》（The Language Lesson）的同步錄像裝置時，這個政令口號竟意外地召喚出動態影像媒材與實踐之間的關鍵母題——語言。¹縱使「bangsa」同時也是種族或人們的泛稱，按照馬華文學研究者黃錦樹的梳理，由於馬來西亞全國作家協會（Persaudaraan Sahabat Pena Malaya [Brotherhood of Pen Friends]）在 1935 年就仿效十九世紀以德國洪堡特（Wilhelm Von Humboldt）提倡的民族國家情操，提出「Hidup Bahasa」（大致可譯為「活出我族的語言」）的標語，建構了民族與語言的連帶關係。因此，「Bahasa Jiwa Bangsa」字面上大致可以譯為「語言是民族的靈魂」，然而「bangsa」游移的多義性彷彿也吸引著

區秀詒，《棉佳蘭一日無光（第一章）》，2013，單頻道錄像、文件，27'，牯嶺街小劇場「居所與他方」展覽現場

© 林育全攝影





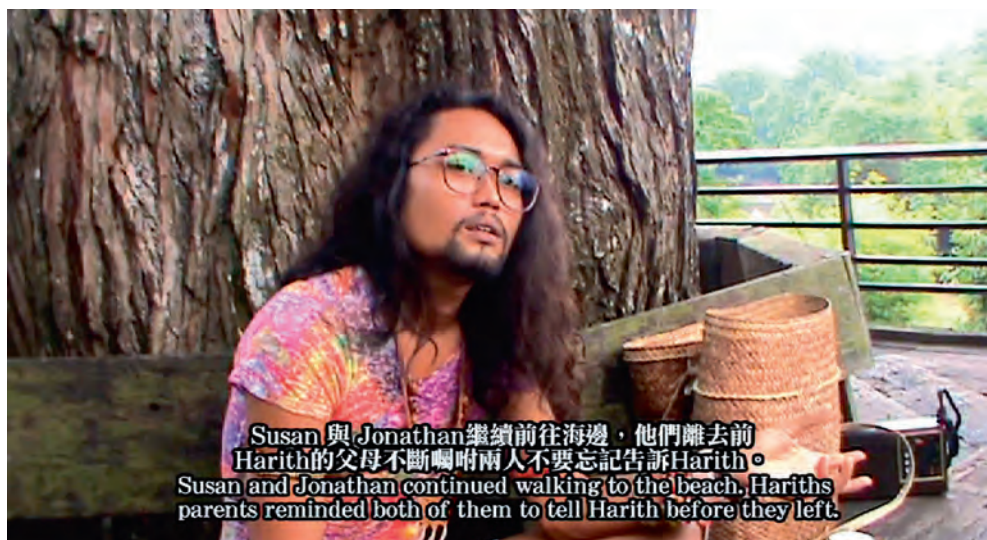
區秀詒，《棉佳蘭一日無光（第一章）》
影像截圖，2013，單頻道錄像，27'

© 區秀詒提供

影像去回應共同體流動的存在意象，以及運作「人群」、「種裔」、「國族」此類詞彙時的內在緊張感。²有豐富劇場工作背景的影像創作者區秀詒，帶著彷彿法國電影理論家巴贊（André Bazin）撰寫其扛鼎之作《電影是什麼？》（What is Cinema?）中，那種劇場與電影交疊之際的身體感，將關懷投向「政治」如何在影像可見、未被看見，和不可見之間的動態拉鋸狀態下的話語；如同賈克·洪席耶（Jacques Rancière）將電影的政治性定位「在觀者眼前所見和其視得影像背後細膩的運作間隙之中」，假使巴贊宣稱「電影也是一種語言」的論述在今日依然成立，區秀詒在這次「居所與他方：影像測量計劃」個展中所處理的「語言」母題就不單單是指稱影像敘述的內容，而是迫切地探究當「Bahasa Jiwa Bangsa」儼然得以藉音樂錄像發聲，並且透過 Youtube 此類網路社交平台多方流通之際，其陳述之語法機制又如何改變「人群」、「種裔」、「國族」之相對意義。³

影像的口氣

以「居所與他方：影像測量計劃」為名的實踐如區秀詒在自述所闡示，是某種影像重建的工作，三個看似獨立存在，但卻又在文脈上交互關聯的錄像裝置：《棉佳蘭一日無光（第一章）》、《鼠鹿、漢都亞、獠牙王、巫師、迷航的飛機與其他》，以及《百代照相館》，宛若古巴籍第三電影導演耶斯比諾莎（Julio Garcia Espinosa）在 1971 年許諾的不完美電影（Imperfect Cinema），「既是答案，也是問題，一個透過詢問進而體現自身答案的過程」，特別是當區秀詒以民族誌的工作方法貫串了影像的產出，乃至影像內容採擷的生產過程，不論《棉佳蘭一日無光（第一章）》片頭數段的自我介紹；《鼠鹿、漢都亞、獠牙王、巫師、迷航的飛機與其他》中馬六甲海邊遠景的畫外音，那配上字幕的電話交談嘎然暴露了拍攝者所座落現實時空坐標；抑或《百代照相館》中，襯托訪談的環境音與具有對象性的闡述口吻，都暗示著電影眼（kino eye）的在場進而揭露了某種真實電影（cinéma vérité）的質地。另一方面，棉佳蘭這個既陌生又熟悉的詞彙，又毫不猶疑地以這些透過口述存在的事件為棲地，藉眾人的想像能量滋養並富饒這片紀實空間。藝術史家吉塔·卡普爾（Geeta Kapur）在探討印度紀錄片的政治性動能時便曾提到：「當影像與現實之間的本體／索引鍵結遭受擾動（已不斷裂為前提），便會烘托出某種縈繞的焦慮，似乎撞見了不留足跡的魂魅縱橫往來在客觀的門檻之間。」⁴換句話說，影像的實存與



言說的虛構互為文本因而無從區分的當下，再現的真實性鬆動之際，辯證思考的渠道便開啟了新可能。

長期關注東南亞地理政治條件與影像創作的藝術史家鄭大衛（David Teh），曾經就錄像的媒材性與其相應之獨特歷史脈絡提出三個命題：磁帶錄像即是（也不是）膠卷影片、錄像作為一種口述媒材、揮之不去的獨裁主義陰影。⁵正如泰國導演阿比查邦·韋拉斯塔古（Apichatpong Weerasethakul）的《正午顯影》（Mysterious Object at Noon）的英文片名所暗示，影像是種神秘物體（mysterious object），既體現著權力對人群管理宰制，亦得以像班雅明（Walter Benjamin）筆下的新天使般指向一個彌賽亞式的歷史救贖，以阿比查邦的創作實踐為例，《正午顯影》的反敘事恰好是集體故事接龍（Exquisite Corpse）的敘事樣貌，從泰國北部開始一路往南，在現實情境下一個借由說故事發揮想像力串聯而成共同體，編撰了影片中另一段並進的影像時空，紀錄片的真實與劇情片的虛構相互消解下，留下的神秘物體恰好是由各種泰國鄉音的集合，從而得以體現那股主觀情感飽滿的諸眾（multitude）意識形貌。⁶區秀詒以棉佳蘭之名，參照馬來傳統價值協作精神（gotong royong）策動，《棉佳蘭一日無光（第一章）》與阿比查邦同樣關照著巴赫金（M. M. Bakhtin）借由「眾聲喧嘩」（Heteroglossia）一詞，所欲彰顯內在於人際生活經驗的原動能量，但是與《正午顯影》溢散開放式的海景作為旅途結尾相較，伴隨著反覆鼓擊聲，看似陷入深思的眾多棉佳蘭說書人，是否也在已挪用為官方修辭學的「gotong royong」旁邊畫上了問號？

《棉佳蘭一日無光（第一章）》憑據著聲音為影像提供結構，從只聞其聲不見其人的英語和馬來語敘事人聲開始，無聲的「我」藉著字幕的內容傳達華裔的身分出場，觀者由於這種語言上眾聲喧嘩的影像物質，在其所能操作的語言理解範圍中，遊走於觀看、傾聽、閱讀的資訊獲取狀態，對比好萊塢電影透過語言霸權打造觀影經驗的同質性，影像透過語言的分眾指出，共同體實際上是種異質並生的多元主體。然而，在《百代照相館》中移工們帶著腔調的馬來語、英語，以及廣東方言則為除了帶出另一群存在於內在的他者，聲源在影像中缺席造成敘事如同魅影般的存在，操作不甚流暢的非母語口述，呼應伊朗裔電影學者納夫西（Hamid Naficy）所提出「有腔調的電影創作」與離散經歷的關係。寄居在百代照相館影像中移工們離鄉背井的聲影，重疊在相館所在的茨廠街

(Petaling Street)，這個作為馬來南移華人重要認同的記憶地景之上，兩段銘刻在生命的離散經驗，平行流動在兩扇投影屏幕之間，記憶在當下找到替代的參照，畢竟在這大陸邊陲的南方半島，定居的想像無法直譯裂解的現實。

記憶的語法

法國人類學家馬可·歐傑 (Marc Augé) 在那本名為《遺忘》(Oblivion) 的書中將翻譯喻為地圖繪製學：「每種自然的語言已然為這個世界提供文字（外在世界以及心靈內在在世界），藉此他們畫下疆界，但這些由語言描製的畛域顯然不可能無縫接合。」⁷ 生存在多種族國家中，複誦往昔成了複雜的問題，不論之於闡述者或是聆聽方，翻譯所導致的摩擦聲響必定無可避免，究竟這段稱作歷史的文字又是用哪一個族群的語言表達？與第二次世界大戰後亞洲境內諸多成功推翻殖民政府的建國經歷相仿，新興民族國家的獨裁統治集團，假冷戰之名行殲滅內部異己之實，揭開另一章腥風血雨的扉頁。在政府的高壓思想箝制下，難以計量的無名骨骸遍佈孟加拉灣與南中國海毗鄰的陸地與島群，即使語言不通但他們共享著劃一的語法叫「歷史必要的遺忘政治」；如同出現在《棉佳蘭一日無光（第一章）》的劇場工作者佐·古卡達斯 (Jo Kukathas) 曾扮演的峇姐莉雅太太 (Puan Badariah)，服務於國家失物招領部的峇姐莉雅太太專職遺失，但對於政府毫不設限積極棄揚過往的政策方針，連作為公務人員的她都感到無助害怕。

峇姐莉雅太太這個角色戲擬幽默仍不失批判力道的關懷，也同樣是藝術家阿米爾·莫哈默 (Amir Muhammad) 於 2003-2007 年前後製作的數部類紀錄片的核心議題。發表於 2006 年的《最後的共產黨員》(The Last Communist) 的創作靈感，源於前馬來西亞共產黨領袖陳平的回憶錄《我方的歷史》(My Side of Story) 對莫哈默帶來的衝擊，對照整段共產活動的往昔，在印度尼西亞與馬來西亞官方敘事中的斷簡殘編，他採取道路電影的拍攝手法，重訪陳平曾駐留的馬來村落城鎮。透過訪談當地的居民，撰寫一篇有關陳平如何在民眾記憶中缺席的歷史散文，對照著影像中受訪者與其背景各異，氣貌富饒的馬來多元生活樣貌，伴著豔俗輕快的流行歌曲節奏，在歷史的集體無意識的暗潮洶湧上載浮載沉。⁸ 面對這般歷史結構所造就的集體情感地貌，區秀詒的影像繪測計劃以微候式閱讀作為方法，檢視剖析傳說、謠言、民間故事，以及其他在記憶與歷史鑲嵌時碾磨飄落的碎屑。



區秀詒，《鼠鹿、漢都亞、獠牙王、巫師、迷航的飛機與其他》，2015，單頻道錄像、影像文件，18'，牯嶺街小劇場「居所與他方」展覽現場

© 林育全攝影

《鼠鹿、漢都亞、獠牙王、巫師、迷航的飛機與其他》影像截圖，2015，18'

© 區秀詒提供



《棉佳蘭一日無光（第一章）》與《鼠鹿、漢都亞、獠牙王、巫師、迷航的飛機與其他》從國小課本、童話、傳說和鬼故事中，抽取那些靜置在記憶底層，能夠觸發馬來西亞人在思緒上能攜手共返的成長經歷；這些以詞彙形貌出土的符號，都是能夠引領人們回到過去的追憶訣，確保了個人安全生命經驗，安穩地落錨在特定歷史時間軸線之上。然而，區秀詒在這兩件影像裝置中，將記憶檢索機制的憑據替換：在《棉佳蘭一日無光（第一章）》中這個檢索機制被轉化成協力故事接龍；在《鼠鹿、漢都亞、獠牙王、巫師、迷航的飛機與其他》中，則以機械影像史的主流圖樣，取代原有調閱記憶能力的生命經歷，本應互文成論的感知語法演算式在重新組裝後，即便仍能產生話語，其所陳述的內容卻如同一座意符與意指鍵結斷裂的團塊，以這股陌生的謎樣熟悉感包裹眼見耳聞。環視那些伴隨著《棉佳蘭一日無光（第一章）》，帶有政治性意義的宣言或條款，名為《馬來紀年》（Sejarah Melayu）及其前傳與附錄的文件，讓人不忍質疑，若非國族歷史一詞將文字與生命經歷上銙架梏，這些當下看來列印在潔白無瑕紙張之上的文字們，是否也曾一度像眼前那一叢叢脫離既有聲軌脈絡的影像，言支離意破碎僅能空泛地閃爍明滅。

字詞的逃逸

《鼠鹿、漢都亞、獠牙王、巫師、迷航的飛機與其他》在影片接近尾聲時，破敗的村屋搭配著旁白阿茲曼·哈山（Azman Hassan）先生一時興起，高亢地哼出的馬來童謠「Chan Mali Chan」，那充滿童真的歌詞以及振奮人心的節奏，或許就是因為那早就存在人們聽覺記憶中的旋律，在 1962 年由當時的新加坡文化部挪用，委託專人重新撰詞為《快樂且自由》，紀念該年新加坡併入馬來西亞聯邦的政策；新加坡導演巫俊峰便曾在 2013 年的新加坡雙年展發表一件同名的影像裝置，透過當年這首政治宣傳歌謠，反思今日新加坡與馬來西亞的分斷體制。相較之下，《百代照相館》透過來自中國、緬甸、孟加拉移工們的歌聲，使他們個人的思懷嚮往能夠感染聆聽的觀者；然而弔詭的是這些歌謠的選擇也體現著，國族情懷與資本品味早已結構性地跨越時代與地理疆界，在各地建



上圖——
區秀詒，《百代照相館》，2015，
雙頻道錄像、燈箱，19'，牯嶺街小
劇場「居所與他方」展覽現場

© 林育全攝影

下圖——
《百代照相館》影像截圖，2015，19'

© 區秀詒提供



構了情感結構一致的主體。也可能當廣州女子唱起《東方紅》這首讚頌紅色中國偉大毛主席的歌謠時，她的情緒或許是被源於陝北民謠的旋律牽動著，如同哈山不自覺地哼唱「Chan Mali Chan」，那裡總體現著生存態度的非實體物質性，不斷地被權力徵用然後歸返。

在這個看似毫無止境的迴圈中，鄭大衛就東南亞錄像指出的三個命題，似乎也呼應著區秀詒的側翼馬來西亞國族影像史，在大資本主導的膠片電影生產時代，影像的論述權從殖民者的凝視，轉型成新興國家的視覺制域機器；從英國百代新聞社在馬來國族肇始時期的報導影像，到 1950 年代後新加坡邵氏馬來製片廠出品，以馬來傳說為藍本的神怪電影，乃至該風格在穆斯林國教化後的消亡。從生產機制的物質資源侷限，接續著政府審查制度的意識形態箝制，膠片電影從來也就不說人群的語言。然而在數位影像處理技術日漸普及之際，影像彷彿在說故事這門傳統技藝中找到逃逸的道路，除了文前所提及的阿比查邦與莫哈默外，這種的口語回歸的範式也出現在張千輝（Chris Chan Fui Chong）的《B 街區》（Block B）中，20 分鐘的靜止鏡頭呈現一面吉隆坡常見公共住宅的從早到晚，後製的生活閒聊搭配聲音設計，搬演一場瑰麗無比的日常奇幻之旅；此外，印尼藝術家哈法茲（Hafiz）在《遇見 Jen》（Bertemu Jen）中訪談一名劇場演員有關 1998 年印尼改革時期（Reformasi）的排華暴亂，由於受訪者作為演員的獨特身分，將他所闡述的每個事件，都流放到真實與表演的虛實之間，技巧式地檢討印尼敏感的記憶政治。

回顧《棉佳蘭一日無光（第一章）》中劇場工作者與民俗誌學家，究竟社會對他們專業身分的認同，又將會怎麼改變他們所言所述與事實之間的距離？《鼠鹿、漢都亞、獠牙王、巫師、迷航的飛機與其他》影像裝置中，對應於投影的平板電腦內，那些精心編輯配上文字標注解釋的新聞片段，又從哪個層面協助觀者認知旁白闡述的傳說故事呢？《百代照相館》中那些無從模仿的腔調，又如何影響觀者通貫理解言語傳達的訊息，在影像缺席的狀態下，傳達恰如其份的情感反應？「居所與他方：影像測量計劃」中，詞義與意象彷彿不斷消解彼此，然而如同耶斯比諾莎在「不完美電影」文末的宣告：「藝術不會消失於虛無；藝術只會消失在每件事物中。」

結語

庶民研究先驅帕沙·查特吉（Partha Chatterjee）透過一篇名為〈誰的想像共同體〉（Whose Imagined Community?）回應班納迪克·安德森（Benedict Anderson）對於民族主義（Nationalism）的探討；從身處於印度孟加拉邦（Bengal）的殖民經歷拋出了關鍵的提問：「倘若世界上其他群體的民族主義形式，僅能從由歐美所界定之特定的模組（modular）中，揀選他們的想像共同體，究竟還有多少空間任由他們自主地想像呢？」⁹ 透過關照歐洲經驗主導之「印刷資本主義」論述侷限，查特吉真切地反思，普遍存在於二戰後新興國族內部所謂「反殖民族主義」（anti-colonial nationalism）的精神動能，如何方便受迫群體內部舊勢力階層得以鞏固其既有優勢地位，打造有別於殖民者的結構性剝削，查特吉精確地區別物質與精神兩個領域，並辨識出「現代『民族』語言計畫」如何成為第三世界揮之不去的封建勢力宰制其群體精神領域所不可或缺的手段。¹⁰ 在查特吉所處的孟加拉邦所謂「現代民族語言計畫」標示兩個階段的進程；首先是英文在殖民國間取代波斯語的法統地位，成為孟加拉知識份子與精英的嚮望，接著又如何在印度宣布獨立後成為現代化孟加拉語的唯一公式。馬來西亞文化與電影研究學者邱玉清曾平行對照查特吉的「反殖民族主義」來理解漢都亞（Hang Tuah）這個馬來傳說中的英雄角

色，如何在獨立後轉化其符號性的封建意義，乘著馬來西亞首席國產電影明星比南利（P. Ramlee）的光暈，跨越種族藩籬為馬來西亞的後殖民國族想像服務。¹¹ 因此，區秀詒本次名為「居所與他方：影像測量計劃」的個展，或許必須理解為某種透過影像本體的考掘，企圖將那些被民族主義聽覺閹限排除的歷史振幅，導向查特吉的問題意識；同時憑著棲居於馬來半島多族裔之生命經驗共譜的白噪音，進行一場現代性之於國族欲望的情感拓撲。

（本文部分首次發表於郭昭蘭策劃，「居所與他方：影像測量計劃 區秀詒個展」展覽手冊）

- 1 Adeline Ooi and Beverly Yong, "Languages and Locations: Video in the Malaysian Art Context," *Reactions, New Critical Strategies: Narratives in Malaysian Art*, ed. T. K. Sabapathy (Kuala Lumpur: RogueArt, 2013), p.231 ; 黃錦樹，〈馬華文學與（國家）民族主義——論馬華文學的創傷現代性〉，收錄於馬來西亞留台校友會聯合主編，《馬華文學與現代性》（台北：新銳文創，2012），頁 56。
- 2 同註 1，頁 56。
- 3 Jacques Rancière, *The Intervals of Cinema*. English-language ed (New York; London: Verso, 2014), p.104; Andre Bazin and Hugh Gray, *What is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967), p.6
- 4 Geeta Kapur, "A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary," *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, eds. Terry Smith, Okwui Enwezor and Nancy Condee (Durham: Duke University Press, 2008), p.52.
- 5 David Teh, "Recalibrating Media: Three Theses on Video and Media Art in Southeast Asia," *Video, an Art, a History 1965- 2010: A Selection from the Centre Pompidou and Singapore Art Museum Collections* (Singapore: Singapore Art Museum, 2011), p.30.
- 6 James Quandt, *Apichatpong Weerasethakul* (Filmuseum-Synema Publications, 2009), p. 31.
- 7 Marc Augé, *Oblivion* (Minneapolis: U of Minnesota, 2004), p. 10.
- 8 Roderick Coover and Amir Muhammad, "Politics and Pomeles: An Interview with Amir Muhammad," *Cineaste*. 32 Vol. (New York, N. Y: Cineaste Publishers, Inc, 2007), p. 12.
- 9 Partha Chatterjee, "Whose Imagined Community?" *Millennium - Journal of International Studies* 20.3 (1991), p. 521.
- 10 同註 9, p. 522.
- 11 Gaik Cheng Khoo, *Reclaiming Adat: Contemporary Malaysian Film and Literature* (Vancouver: UBC Press, 2006), p. 30.