

在可見地理的破洞處造異： 陳界仁談被剝奪者的感性生產¹

Mutating the Gaps in Visible Geography:
Chen Chieh-jen on Producing the Perceptions
of the Dispossessed

文 |
林怡秀
Lin Yi-hsiu

《典藏今藝術》雜誌採訪主編



1982年4月14日下午三點多，一名頭戴鴨舌帽、假髮、佩帶口罩的男子，進入土地銀行古亭分行，這名警方由監視器畫面判斷為「25-40歲之間、外省籍男性」的搶犯，翻越銀行櫃台，搶走新台幣五百三十一萬元。搶案發生後，當時由國民黨政府控管的三家電視台，每天不斷重播銀行監視器的模糊影像，直至二十多天後嫌犯落網時，大家才知道這名被逮捕時對著媒體微笑、神態自若的搶犯李師科，原來是個五十五歲的山東籍老兵，全案雖於5月26日李師科遭槍決而結案，然其引發的後延意義卻才剛開始發酵。

1949年隨國民黨軍隊撤退來台，後來因病才得以退役的李師科，至1968年，始以開計程車維生，因不滿當時國家將巨額公款放貸給特權階級、成為呆帳，而人民卻必需辛苦求生，於是在1982年拿著他先前於教廷大使館殺警後奪下的點三八手槍，犯下台灣史上第一宗銀行搶案，並將搶來的大部分現金轉送給鄰居小女孩的母親，希望做為她的小孩一直讀到大學的教育經費（只將剩下的五分之一留給自己養老）。

在他被補後幾天，戒嚴時期的異議者李敖寫下〈為老兵李師科喊話〉一文，文中首先質疑媒體對這位「江洋大盜」的負面報導，然為何鄰居卻對他一片讚揚？他尊敬老人、疼愛小孩，鄰居喜事時免費提供車隊、省吃儉用給鄰居小孩們買玩具，「而李師科自己，卻一、二十年，長在陋巷之中，房間只有三坪大，破床、破桌、破椅，一切都是破的，包括一顆對國家破碎的心」，李敖文中道出無數與李師科相似處境的老兵，年輕時如何被迫離家、一生成為服役機器，直到老了、病了，被國家遺棄、退役後，卻只能在社會底層生活著，他們「到哪兒去？去做蹺腳工人，去做蹺腳工友，去做蹺腳門房，去做蹺腳守衛，去做蹺腳司機，能找到這些差使的，還是他們之中的幸運者。等而之下的，就要去基隆海邊做貧戶，去屏東河床搬石頭了。」

〈為老兵李師科喊話〉一文，直接指出當時社會表象上的共享感知機制，與其之下區分出的好壞善惡，所擠壓出如洪席耶（Jacques Ranciere）論述脈絡中的「偏差／錯誤」（le tort）一詞，所包含在既有法律契約下判定的逾分、錯誤以外，那些理性所不願全面討論的部分，意即那無數「不被計算之人」。在《歧義》（La Méésentente）中，洪席耶指出「治理」自始便已界定了一套固定的感知配置與秩序，並依其命名將人分配到特定位置，使得成員被法律定義為有分或無分，而在這可見秩序下，「某人所說的話可被做為語言來理解，而另一種人所說的就被視為噪音。」

這樣的治理結構除了造成許多不可言說、不可見的缺口與斷裂，且「不被計算者」非但被排除於話語討論範圍外，甚至在分配邏輯下，也早已被塑造出一種被排除者的既定樣態，以陳界仁的思考，這種分配邏輯更被推衍為「即使是當前的『左翼』，也大都落入帝國所設計的治理光譜中的『左翼』形貌。」

今年三月，在北美館舉辦的「觀念藝術之後」系列講座中，陳界仁以「無名者的自我命名行動——從李師科談『政治←→藝術←→多重辯證運動』」為題演講時，談到：「對我而言，電視台不斷重複播放李師科翻過銀行櫃台的動作，是一個被剝奪者，藉由翻越不可跨越的『法律』界線，試圖『拿回』他被剝奪掉一生的『踰越』行動。而『遮蔽』自身面容的道具，更是為了在揭開『遮蔽』之物後，逼使台灣社會『看見』那無數被剝

奪者的命運。在戒嚴時代的台灣，李師科沒有選擇默默苟活與悄然無聲地死去，而是通過『搶銀行』的『踰越』行動，為自己與其他同樣命運的無名老兵們——『拿回』書寫自己命運的命名權。」² 陳界仁認為，儘管李師科在戒嚴當時，不可能有客觀條件以其它方式表達自身感性，但他的行動「卻在大多數知識分子選擇沈默的戒嚴時期，『說出』了一整代被剝奪者的命運與他們被長期壓抑的個體感性。」

李師科落網時的神態自若，讓我不禁聯想起另一個同樣在身體受錮狀態下，以微笑做為抵抗或自我表述的例子，即陳界仁作品《凌遲考》所援引的那名無名凌遲受難者的影像。這張因巴塔耶（Georges Bataille）《欲望的淚水》（Les Larmes d'Eros）一書，而廣泛受西方知識分子討論的凌遲影像，對陳界仁而言，其問題意識並不只關於巴塔耶以「Eros」的「狂喜」觀點，所進行的哲學性詮釋，更是這個肉身無法逃逸者，如何藉由自身唯一可控制的臉部微笑表情，為後來的觀者帶來巨大的「困惑」，並在其肉身被定影與死亡後，仍可持續與未來觀者產生對話的行動，「這也是一個受刑者在幾乎不可能的極限處境下，僅藉由微小的表情，所創造一個具主動性和無法被死亡與時間消解的『微笑／微型』行動。」

這兩個無名者的微笑引發各種不同的解讀，如當年電視媒體輕蔑描述：「李師科在閃光燈的照射下顯得一付蠻不在乎的樣子，他還衝著鏡頭笑了笑」；或李敖以正面角度描述「李師科『目無法紀』，但他淡笑自若，乾脆而從容，他顯然毫不怕死。」而這兩個案例也代表了在理性分配邏輯與特定歷史條件中，無法「出現」的「不被計算者」，他們只能投注生命與勞力，卻無法參與其中，這樣的人也包括當代的移工、外配、無公民身分者、無產者……。而這兩抹微笑所指出的積極意義正來自「不被計算者」自發性的政治行動，他們以某種抵抗手段中斷原有的話語邏輯，打開法之缺口，亦如洪席耶所說「挪動身體原先被分配之處，或改變該位置原有的目的。使原本不可見者變為可見，使原本被認為是噪音的，變成可被理解的語言。」而這樣的行動也使其所處之空間，成為



無名凌遲受難者，攝影者不詳，攝於1904或1905

© 陳界仁提供

一處得以打開、交換與逾越的場域，並在過程中使得現有空間的意義被轉換，形成某種「偏差／錯誤」與可多重閱讀的視角。

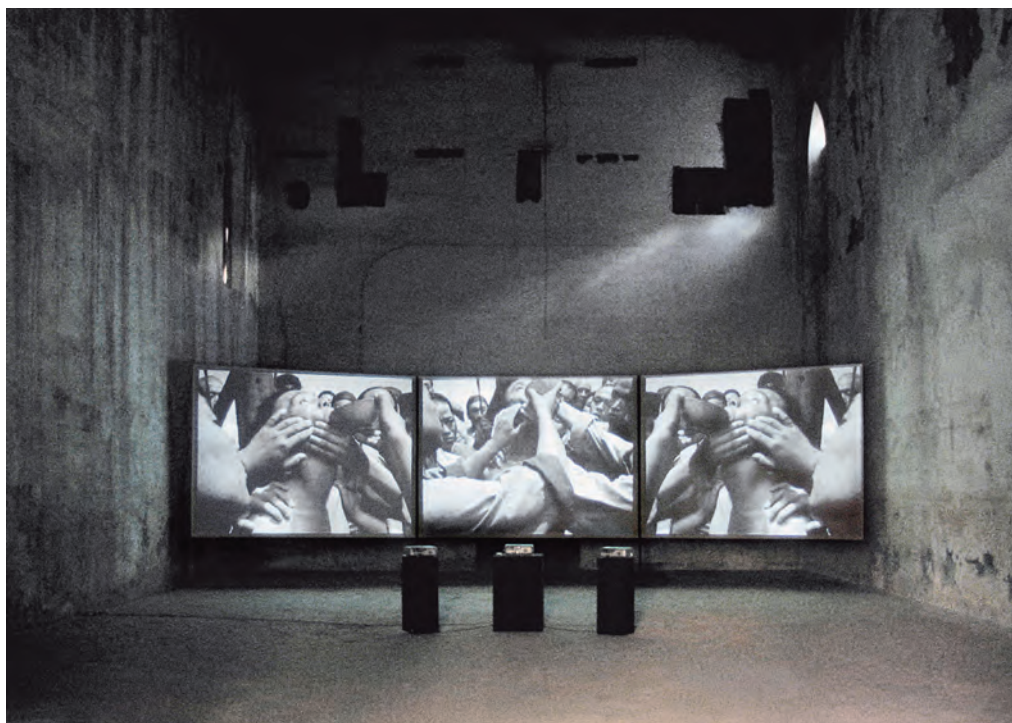
從「謠言」電影展開的立體與動態思考

「藝術是關於如何書寫個體的感知，如何與他人進行感性交流的技術，在每個個體的感知經驗中，既包含被各種史觀與各種機制植入的感知模式，也包含個體在其生命經驗中，所體驗到那些既具體又不同於被植入之感知模式的其他經驗，因此，我們必然處於一種『已被知識化與非知識化，可言說與難以言說，可共感與難以共感，皆同時並置的矛盾狀態』」，陳界仁認為在我們的生命與學習經驗中，透過被模塑後的知識，經常與複雜的現實之間，產生不同程度的衝突與斷裂，而這些「多重矛盾交織的狀態，既是我們的生活常態，也是藝術為何『必需』的原因，而藝術可產生的政治性，就發生在這多重矛盾所形成的張力中。」

陳界仁談到，如果我們脫離殖民現代性的從屬視域，重新檢視台灣的文化生產史，那麼我們就不應再以石川欽一郎等人為起點的殖民現代性邏輯進行討論。對他而言，「當異議發生之時，才是文化生產開始之處」，就此觀點回看，台灣現、當代藝術的起點，正是在日殖時期，由蔣渭水等人創立的「台灣文化協會」（1921-1927），與其在1926年成立的默片電影巡迴放映隊「美台團」（1926-1927），這群在台灣最早實踐跨領域意義的文化行動者與異議者。當時，「美台團」的台籍辯士，藉由日警無法理解的台灣方言、俚語、諺語對觀眾鼓吹反殖民意識，將原本不具反殖色彩的電影，「曲解」為具反殖意涵的情節，並透過這種方式創造出自己的發言位置，同時也觸發觀眾得以對影像進行再翻譯、再想像與再敘述，進而生產出更多在口耳相傳過程中不斷疊加意義、多次變形的「非可見性電影」或「謠言」電影。陳界仁認為：「美台團」的辯士不僅是反帝、反殖、反資意識的宣傳者，更是將各種異議聚合成多重辯證運動的驅動者，而無名觀眾也不再

《凌遲考》於 Lucca 廢棄教堂內的展覽現場，2004

© 陳界仁提供



「美台團」放映活動現場

© 林章峰提供



只是旁觀的回應者，更是即興編劇與即興表演的能動者。」³

「我們的藝術史不就應從這裡談起？」

藝術家經常被想像成是具有某種特殊技術與知識的「菁英」，但陳界仁關心的是「被剝奪掉書寫自身感性條件的人，如何拿回書寫自身感性的權利與方法、如何創造自我解放的可能、如何展開一場去從屬性的多重辯證運動？」這也是為何他堅持必須重新尋找、建構屬於自己的歷史起點與脈絡之原因，他認為：「藝術界往往習於按照既有藝術史的分類邏輯，討論非西方藝術作品中的形式與想像，但既有藝術史本身，即是一場複雜鬥爭後所建構的史觀，它必然排除、忽略現有分類邏輯外的其它想像與實踐。而我們若不去質疑、挑戰這種史觀，不但只能繼續處於從屬位置，更不可能開展多重辯證運動，以及生產具能動性的其它想像與『困惑』（對陳界仁而言，形成『困惑』是創作的意義之一）。而台灣做為一個多重主權重疊下的『非正式國家』之所在，就像是位於各個大陸板塊之間的矛盾與衝突點，是有豐富條件開展多重辯證運動的場域，但我們集體無意識中的從屬性，讓台灣的主流思維已習於作為既有國際政經結構下的從屬幹部，而不敢成為溢出二元對立結構外的異議之地。雖然就客觀現實而言，台灣似乎很難有發言權，但文化是政經力量外的第三種力量，當我們愈敢於成為具多重辯證精神與基進政治的實驗之地，就愈可能在全球化後的世界中，作為提供其它社會想像與出路的實驗室。是能動之人決定『空間』的性質為何？而不是由既有的空間秩序，規定我們的想像與實踐。」

多重辯證與非合

每回演講，陳界仁都會先從一張十幾分鐘就可走完的水尾地圖談起，這塊由景美溪與新店溪沖刷而成的沙洲地，是國共內戰後，敗退至台灣的國民黨政府，於1962年安置大量外省軍眷之地，也是陳界仁成長的地方。這塊沙洲地上，除了原居民與三個眷村外，同時還包含冷戰、戒嚴時期關押、審判政治犯的軍法局，收容韓戰期間被俘中國人民志願軍的療養院，支援越戰時期的美軍後勤兵工廠，台灣成為世界工廠時期的加工區，

以及底層勞工居住的違章建築區。陳界仁自二十二歲退伍後便離開水尾，直到三十六歲（放棄創作八年後）的某日，「才忽然意識到水尾既是我一切困擾的根源，也是答案的所在」，至此，他才發現這裡既是他的感性根源，也是他重新「生產藝術」的起點，在這張地圖中，層疊了台灣的複雜歷史，以及纏繞其中的個體生命經驗。

自日殖時期、戒嚴時期至今，台灣的「公民教育」就如同傅柯（Michel Foucault）所說的從死亡政治到生命治理的過程，而 1984 年，台灣在冷戰構造下開始實行新自由主義政策後的一系列演變，更是生命治理的再升級與再演化，「談生命政治不能只停留在抽象層次，單從台灣的歷史演變，就可清楚看見生命治理，是如何藉由多層次的操控技術，以及藉由戒嚴體制與新自由主義壓抑個體性的全面發展，最終讓台灣的集體欲望想像，只剩下一個出口（美國）。過去蔣渭水等人所面對的是可見的殖民形式，但當前我們面對的是更為複雜、非固定形態、難以區分內部與外部、殖民者與被殖民者的新治理形式。」陳界仁談到，尤其自 2009 年美國前國務卿希拉蕊（Hillary Clinton）宣布「重返亞洲」後，一種陳界仁稱之為「新文化冷戰」的新治理策略亦同步在亞洲顯現，不同於過去的舊文化冷戰，將「自由」的意義縮限為「是否實行自由市場」；將「民主」的意義窄化為「是否實行代議制民主」；將「個體性」議題置換為「個人至上主義」；將文化生產的異議性引導為「去政治」的藝術本體論等等。「而『新文化冷戰』不但延續並擴大舊文化冷戰曾經採取過『以左制左』的策略，同時，拜各種去政治經濟學的後學理論之賜，啟發新文化冷戰的主導者們，以更徹底錯亂左、右意識形態的『揉雜』形式，將原本反新自由主義全球化的泛無產階級國際連帶運動，通過其掌控的跨國媒體與各地代理人，把後期的反新自由主義運動，導引為僅批判區域性、地方性壓迫問題的局部性『反對運動』，並利用各地複雜的族群政治、認同政治、國安邏輯與戀地情結等，『再揉雜』進已被局部化的『反對運動』內，藉此遮蔽美國長期藉由美元本位、國際貨幣基金會、世界銀行、亞洲開發銀行，跨國金融資本自由化等機構與政策工具，以及與各地資產階級政府共謀推動國營事業私有化、勞動派遣化、媒體財團化和操控全球網路媒體資訊等手段，才是真正造成全球當代社會嚴重貧富不均的結構性原因；換句話說，後期

水尾空照圖

© 陳界仁提供



的反新自由主義運動，已被質變為模糊新自由主義即是資本主義執行新殖民主義與新生命治理的形式。」

這個結果導致開展多重辯證運動的可能性，被壓縮、退返回冷戰結構的二元對立格局，並以去階級意識的「民族國家」論，限縮「人民」只能在二選一的選項中，落入表態政治的迴圈內，同時也停滯了藝術創作原該有的異議精神，陳界仁以畢沙普（Claire Bishop）《人造地獄》一書為例，談到畢沙普在該書最後一章中，寫到「……藝術的民主形式和社會的民主形式並沒有本質上的關係」，也就是藝術工作者只需處理藝術生產中的感性分配問題，而無需想像、參與、實踐資產階級民主外的其他民主形式，「但對被剝奪掉生產自身感性條件，以及被既有分類構造排除、忽略的藝術生產者而言，無論藝術中的民主形式、社會的民主形式、經濟的民主形式，都是相互連帶與無法切分的；從現有的全球藝術機制看，這正是操控全球藝術機制的第一世界藝術史學者、無負擔者，以及未曾身體性經歷被剝奪經驗者的形左實右藝術觀！」陳界仁認為，「沒有經濟民主，就不可能產生真正的社會民主，更不可能改變現有全球藝術機制中的潛殖現實，討論社會的民主形式與藝術的民主形式之間的連帶關係，並不等於必然會落入以倫理邏輯壓抑藝術生產的異議性。」

雖然在洪席耶的論點中，藝術可開展的政治性，並不在於對現有社會結構進行修補，而是對生命治理下的既有感性配置進行重分配，但對陳界仁而言，他強調的多重辯證運動，包括重談政治經濟學，因為，如不正視當代政治經濟的操控模式，就無法理解現今生命治理的多重治理技術。陳界仁說：「異議不但應溢出現有生命治理所規範的感性配置，更應藉由異議感性，召喚實驗基進政治與經濟民主的動能。」而他所謂的異議者，是要敢於站在現有正、反邏輯外的「非合」位置，提出其他意見，他舉例說：「對『地方』的研究固然必要，但關鍵是如何從中挖掘出帝國與資本是如何滲透進『地方』的內核，左右著在地的欲望想像，或是『地方』如何發展抵抗的方法，而不能把『地方』再地方化或特殊化，我們該做的是通過對『地方』的再檢視與再辯證，進而將不同『地方』，重新連結成不同於全球化的另一種國際主義想像與實踐。」

缺口，可見地理上的破洞

「對文字與破洞處的想像是我們的共有地。」⁴

2014年初，台灣海筆子在台北的一角：虎山演出帳篷劇作品《黴菌市場默示錄》，在劇中，那卷於黴菌市場暗巷中被不斷傳遞的《默示錄》，書寫了過去以來的歷史，而卷上腐朽破洞之處，正是失語者得以將自己身分故事寫入歷史的裂隙。在《黴》劇中的主人翁皆是在既有話語結構與秩序底下的「不被計算者」，而他們的無法自我命名與不可見，並非因為這群人沒有能力言說，相反的，因為他們位於一般意義下的「偏差／錯誤」位置，形成了既定話語所迴避、無法覆蓋的缺口、破洞，這些缺口正好指出了「不被計算者」所在的空間與洪席耶所認為的「政治的起點」（挑戰、擾亂原本理性計算邏輯的無分者）。

這些在秩序之外（或之間）的缺口，具有將感知重新進行組裝、配置、翻轉與移動的可能性，而不同於正反合邏輯下的主體性，便顯現在這些缺口之中。這也是陳界仁一再強調台灣做為一個「位於各個大陸板塊之間的矛盾與衝突點」、「多種主權重疊下」的「非

正式國家」，應該擁有最具創造異議條件的原因（用黃建宏的話來說，我們本來就是一個全球的破洞，但這些缺口卻經常受到歷史的覆蓋、政權的轉換，導致遺失）。除了這種在可見地理、語言之外的缺口，另一個可能開展動能的場域，則是「法的缺失」，陳界仁強調，他所指的「法的缺失」並不是指法的縫隙、或是怎麼偏離它，而是在看似森嚴的「法」的結構中，就已包含崩解其自身的因素。而聯福製衣廠（勞工）自救會，就曾以體制之「法」癱瘓體制。

1965年，經濟部在美國終止「美援」的壓力下，公佈實施「加工出口區設置管制條例」，台灣自此開始走向成為世界工廠之路。解嚴後，加工業對外尋找廉價勞動力，外移與惡性關廠事件層出不窮，並於1996年達到高峰。當時，聯福製衣廠資方在未告知、未給付勞工退休金、資遣費與工資的情況下惡性關廠，負責人更拒絕回台處理相關問題，三百名成衣女工就此展開長達十二年的抗爭。這起抗爭雖因台灣對惡性關廠下的勞工，欠缺基本的法律保障，最終未能拿回女工們應有的權益，但陳界仁在與女工們合作拍攝《加工廠》影片期間，曾聽她們分享抗爭時的不少故事，「其中有個事件，讓我深刻體會到女工們如何從長期抗爭經驗中，發展出極具『民間智慧』的行動策略，而這個案例，更讓我體會到沒有不可被穿透的體制」，當時，台灣政府非但無能協助女工們爭取其應得的退休金等，更反過來向她們索取由公股銀行先代資本家付出的部分款項。當時，女工們以「合法」的行動對此進行回應：三百多名女工集體到催款的公股銀行，花一百元開戶，然後，再回到同一個窗口的隊伍後方排隊，準備提領十元，如此在同一個窗口反覆

《加工廠》放映儀式於聯福製衣廠，
2003

© 陳界仁提供



存款、提款、排隊，使得銀行作業陷入癱瘓，最後迫使公股銀行只得放棄這個荒謬的催款動作。陳界仁談到「這些女工用『守法』的方式，利用『法』的機械性與重複性，以超過體制可運作的『過量』行動，使體制在不堪負荷下，陷入完全無法運轉的狀態。從某方面說，把機械性與重複性推到最極致之時，也是『法』被打開缺口的時刻。」

馬克思（Karl Marx）在《1844年經濟學哲學手稿》（Economic & Philosophical Manuscripts of 1844）中，初次提到「完整的人」的概念，並在往後的著作，以「人的全面發展」等詞彙，繼續深化討論「完整的人」的生成課題。馬克思在《手稿》一文內，藉由討論在資本主義下，工人階級被迫成為異化勞動、自我異化的犧牲品，而只有釐清何謂共產主義與私有財產後，才可能通過對「私有財產的積極的揚棄，人以一種全面的方式，也就是說，作為一個完整的人，占有自己的全面的本質。」因此，陳界仁談到，在討論生命政治與感性重新分配時，不能抽離政治經濟學，雖然我們不能機械地以經濟決定論作為討論「生產藝術」的唯一準繩，但「政經結構左右著人的想像與欲望，同時在生命治理下被塑造的個體欲望，又反過來繼續鞏固既有的政經結構」，而這正是新自由主義所塑造的隱性構造，並以這樣的方式，無聲息地截斷人趨向成為「完整的人」的動能。陳界仁說：「今天，我們的各種權利被以不同的治理形式剝奪、欲望被一再轉移，無法聚焦在如何走向『完整的人』的討論，進而在此起彼落與看似多元的眾聲喧嘩中，遺忘思考如何趨向『完整的人』的實踐路徑，而這才是當代的根本性議題。」同時「每個地方都有說不完的故事，也沒有一個地方是絕對『邊緣』的，任何可以幫助我們思考當代社會問題的場所，既是地方，也是『國際』，更可以是既有權利機制外的其他『中心』，但關鍵是我們對地方研究的想像究竟要指向何方？每個地方都有無止盡與說不完的迷人故事，但地方研究不能只停留在研究可見空間中的現象、故事和歷史、更不應陷入屬地主義式的戀地情節（私有制的外顯感性形式），我們更該思考如何通過地方研究，進而繼續開展如何趨向『完整的人』的討論，而這才是我們為何需要研究地方的核心問題。」

- 1 本文部分內容整理自 2015 年 3 月 21 日陳界仁「無名者的自我命名行動——從李師科談『政治←→藝術←→多重辯證運動』」演講，與 2015 年 6 月 26 日於陳界仁工作室採訪內容。
- 2 詳見：陳界仁，《變文書：我的文化生產參照系譜》，第一章中的〈李師科，被剝奪者的自我命名行動〉。
- 3 陳界仁，〈從《蔣渭水：台灣大眾葬儀》紀錄片談異議影像「從對抗策略到再質變運動」〉，《藝術觀點 ACT》，No.63，頁 134。
- 4 引自《微菌市場默示錄》演出台詞。