

# 招魂影像：談許哲瑜的「麥克風試音」與其近期的敘事轉向

## Images for Summoning Souls: Hsu Che-yu's "Microphone Test" and His Recent Narrative Turn

文 |

王聖閔

Wang Sheng-hung

藝評人、國立台北藝術大學美術學系博士班兼任講師

我復舉與您自死前後相距不過數年（在我的記憶裏，你們幾乎是同一陣子先後自死的）的一位男詩人，他的遺書及那場轟動一時的死亡表演。那簡直一場屠殺！據說他先用斧頭將他的妻子砍死，然後一身是血雙眼無神地拖著斧頭走出戶外。途中還遇見他的姊姊。他喃喃地對他的姊姊說了一句：「這下我非死不可了。」

——駱以軍，《遣悲懷》第一書<sup>1</sup>

### 影像癡癲

以實景拍攝結合線描式動畫人物的錄像形式，一直是許哲瑜最為鮮明的個人創作特質。初次乍看，觀者並不會從中獲得太多線索或者感官上之回饋。這些影像多半是平淡無奇的各種晦暗街景或室內空間，缺乏鮮明的視覺張力，也沒有豐富吸睛的色彩，彷彿只是為了安放藝術家那標誌性人物的扁平化場景而設置的。但事實上，其特出之處主要是藉由錄像迴圈一次次地重複播映，以及人物一而再、再而三地演示乖張的動作，堆疊出某種鬼魅一般的疏離感性，進而直指景觀社會媒介問題的核心——人們一方面欲求越加唐突、荒謬、奇詭的高強度影



《完美嫌疑犯》，2011，五頻道錄像裝置，4'20"



《麥克風試音：致信黃國峻》，  
2015，單頻道錄像，北美館展覽現場



像經驗。但另一方面，媒介環境的資訊過量與消費氾濫，又使得吾人感覺日益鈍化、疲乏——這是許哲瑜歷來作品的魅力所在。典型者如過去發表的「大事件景觀」系列、《完美嫌疑犯》，藝術家總是將其觀眾拋入一個意義破碎的影像迷宮之中，所有的場景、物件、人物看似緊密交織纏結在一塊，實則只是一個又一個孤立、懸浮的能指群聚；看似交代了事情始末，提陳諸多關鍵細節與畫面，實則只是將觀眾永遠困囿在一個既沒有解答，也沒有出口的懸疑場景裡。許哲瑜過去曾有一段自述，很精準地闡釋了他創作的本質特質，他說：「我企圖在真實的他人、虛擬的無人稱主角、我，三者身分游移中，製造媒體景象。這不是回溯而是事件的劇場化。引發的不是事件，是媒介自身的感性，一種景觀。」<sup>2</sup>這裡所說的「媒介自身的感性」，除了指向當代媒體遊走在道德邊界上的窺視欲望製邏輯，以及景觀事件的神秘化過程之外，更指向錄像形式本身永恆回歸的影像痙攣狀態；數位播放機具提供一個平滑的「擴增機制」，小至單一畫面的感性要素，大至影像敘事與節奏之布置安排，任何細微的影像情動力都得以放大、延展。許哲瑜充分利用了這種當代影像痙攣的特性，以短時延的反覆抽插振顫之強調，從影像自身（哪怕只是最乾枯蒼白的日常景象）換取最大的內在威力。

然而，在此次北美館個展「麥克風試音」裡片長達 25 分鐘的影像作品《麥克風試音：致信黃國峻》（以下簡稱《致信黃國峻》），卻讓我們遇見一個截然不同的許哲瑜。表面上，我們看到的仍是藝術家運用他與袁志傑、陳良慧和羅天好四人之間剪不斷理還亂的糾葛關係，以私領域軼事的自我揭露和消費，或者僭越搬演新聞事件之方式來構造影像的基本敘事。但由於另一位創作者陳婉尹的合作加入，《致信黃國峻》一方面跳出先前的四角關係，增添一個既是旁觀者亦是旁白敘事者的話語位置。另一方面，也因為對已逝作家文學作品的直接引用與對話，如今呈現在我們眼前的影像敘事體更形複雜。其反覆摺曲著聽來的故事、朋友間的八卦情節轉述、報紙新聞事件感想、個人家族記憶，已無法單純就錄像藝術的脈絡解讀之，如此繁複的敘事文體顯然更需要評論的細緻分析與重構。《致信黃國峻》不僅可視為許哲瑜大膽跳出過往創作模式，與另一專業領域創作者的一次共同創作，更可能標誌著他晚近創作發展上的重要轉折。以下，我將透過初步勾勒許哲瑜過往作品的核心特質——主要是其動畫人物所提供的感性質地與功能——來鋪陳、比對這個近期創作轉折的可能輪廓為何。

我們究竟該如何看待許哲瑜筆下，如漫畫一般以線描人物風格出場的男女主角呢？他們一方面當然是代表著自己的身分，甚至，在《致信黃國峻》的末尾，鏡頭也轉向了許哲瑜，令我們難得看見藝術家本人形象也現身在他所構築的這個恍惚宇宙裡。但另一方面，這些風格獨具的線描人物也可以用來取代真實新聞事件中的當事人，演示他們曾經經歷的磨難或衝突。我們都知道，當代新聞媒體以動畫或圖示解說之方式，引領其讀者深入報導所述之事發過程，早已從原本單純的訊息補充位階，轉變成服膺戲劇化目的之消費位階；正因為現場目擊之不可能，提供了媒體報導加油添醋、強化觀看欲望的產製空間。許哲瑜動畫人物所給予的特殊感性，即是根植在前述這種產製邏輯之上。他筆下的袁志傑與陳良慧，早期是以其所謂的「無姓之人」狀態，被安插進各個特意挑選的社會新聞場景，反覆地在不同的案發現場裡現身。其目的並不在於強化男女二人的面目或身分特徵，反倒是一種中性化、均質化的「無特徵」。因為無論事件涉及多少相關人物，許哲瑜皆以他或她取而代之，因此原本應擔負精確傳遞訊息職責的動畫人物成為無面目者與身分僭越者，徹底淘空了事件的內部意義。簡言之，「無姓之人」最淺層的功能即是提供一種遮蔽，意在破壞觀眾對影像與真實事件之特定性和指涉性的根本連結，使得充滿暴力或荒謬的現實，被壓縮為徒具動作演示的純粹感覺／影像運動。

我們可以說，早期「無姓之人」的塑造，奠定了許哲瑜影像創作的基本質地。實景拍攝與線描人物的結合，創造出一種僅有著日常現實之表皮，卻徹底從其凡常層次之中脫軌而出的影像空間，這點為許哲瑜帶來極大的自由。正因為線描人物擾動了影像與現實之間的關係，他們得以不斷提供作品一種漠然的（indifferent）、不朝向真實本源的疏離化動力。以致於，即使藝術家擇取最為殘酷、最為貼近死亡的敘事對象，作品整體而言都能保持在一個令觀眾對悲劇事件（如自殺）難以產生情感共鳴，甚至根本地斬斷所有感同要素的無關痛癢情境。換言之，許哲瑜筆下被他畫得既醜惡又乖戾的線描人物，只是重複著他人動作的無主幽魂。表面上他們雖然搬演著當事人的各種痛苦、悲傷、憤怒或驚懼，然而其主體性，與當事人之間的關係皆令人存疑，看似在場卻又彷彿缺席。他們只是被藝術家刻意卡進真實與虛構之間縫隙的非人化影像，用以顛覆一系列從感覺、經驗、回憶到詮釋的既有秩序。



《麥克風試音：致信黃國峻》，  
2015，單頻道錄像（影片擷圖）

© 許哲瑜提供



《麥克風試音：致信黃國峻》，  
2015，單頻道錄像

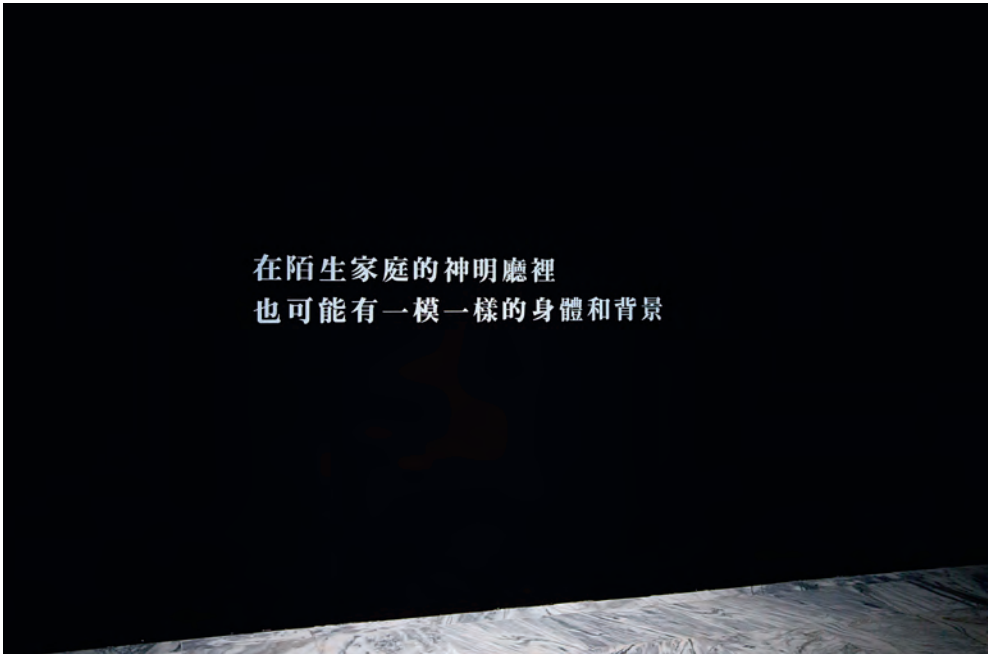
也正因如此，即使後來 2012 年關美館的個展「無姓之人」，許哲瑜選擇讓他筆下的兩位無姓之人現身，並且大膽揭露與他們之間的種種私關係時，一切仍顯得斧鑿斑斑，處處充滿重新組裝的操作痕跡。如一組以袁志傑兒時記憶為基礎的作品《袁志傑的回憶》，內容包括本次「麥克風試音」展中也出現過的爺爺自殺之情事、父母親離異的錄音、父親的想像照片等家族記憶細節，看似確實能夠鎖定並「恢復」袁志傑的真實身分背景。然而在一段於現場播放，由袁志傑本人親自講述藝術家如何「貼近」他自己的錄音末尾，仍然補上了一句：「就連我現在說的這些，都是許哲瑜寫好給我唸的。」使得其看似現身說法的話語，再次被放回一個不知誰才是真正的發話者，而誰又消費著誰的錯亂敘事夾層裡。這樣的語句顯然並不令人陌生，因為在《致信黃國峻》的末尾，陳婉尹作為旁白敘事者，也以類似的口吻作結：「總之，這部影片，不過就是許哲瑜拍攝我講述你寫的文字，袁志傑、陳良慧、羅天好，演著被許哲瑜畫下來的故事。」這樣的話語複雜化了創作者、敘事者，以及故事主角們之間的關係。

暫且撇開究竟誰是敘事主控者的問題，至少有一點是確定的：許哲瑜的線描人物即使恢復其真實身分，都仍與他們自己本身的故事，以及他們臉上所流露呈顯的情感，保持著極其疏離的心理距離。正如同陳婉尹在講述陳良慧時提及：「多年前，許哲瑜曾經在這裡，拍一部關於這個案件的影片，那時，陳良慧在片中扮演了那位嫌疑犯，而這次，她扮演的是許哲瑜新作品裡的自己。」暗示了即使是自己的真實身分，也只能以扮演的方式迫近。無論故事如何私密不堪，或者細微瑣碎，他們從頭到尾都被許哲瑜以漠然而唐突的方式呈現著；即使《致信黃國峻》不再像早期作品那樣倚靠短時延的錄像迴圈機制，但藝術家讓他們如機器人一般，來回操演非人化的肢體動作。如袁志傑倚靠在矮牆邊不斷擺動頭部的畫面，抑或片中提及羅天好拒絕拍攝、透露回憶細節的橋段，背景裡女人哭聲越是悲戚便越像是罐頭聲音的場景皆是如此。他們的功能顯然不在於私密敘事（或早期作品中的新聞事件）之揭露，而在於強化影像本身平滑卻乖張的來回擺盪。在短促

振顫的影像痙攣中，這些線描人物全都徹底流變為非人的幽魂鬼怪。

## 迴返的鬼魂可否言說？

或許正是因為這種疏離化的影像空間塑造，使得許哲瑜的創作具備類近於當代私小說書寫策略的質地，進而能與各種奇詭、荒誕、兇厄、驚懼之事相通；也或許正因如此，「麥克風試音」才得以一方面含納黃國峻那樣看似豁達詼諧，實則沈重異常的死亡論述。另一方面，又將陳婉尹與早逝青年作家之間恣意而悠遊的奇想式對話，以及許哲瑜和友人之間既私密又耽溺的情誼全數縫接在一起。就這點而言，「麥克風試音」顯然探索出一個能與台灣當代文學創作深刻對話，同時又拓展錄像藝術既有形式的影像敘事體。相較於許哲瑜過往的影像創作，《致信黃國峻》無論在作品意涵之深度還是跨域連結的廣度上，都提供更多值得挖探的契機。因為它有機會透過這種嶄新的敘事體，催生出一種具備積極意義的「招魂影像」。簡言之，死亡經驗自然是不可共享的，且已逝者絕大多數時候，便是沉落在歷史的廢墟和碎片裡，難以再次發聲。招魂影像在此指的並不是當代影像產業裡，將駭人形象商品化、消費化的鬼怪形象，而是指一種透過藝術實踐之轉化，使不可言說的已逝者有機會重新被召回，在截然不同的話語情境／展呈機制裡獲得言說機會的影像。它可能是創作者單方面設想出的話語詮釋脈絡，也可能是一個讓觀眾與已逝者有機會重新對質的影像布置（dispositif）。譬如森村泰昌（Morimura Yasumasa, 1951-）在《安魂曲：嘲笑獨裁者》一作裡同時對卓別林《大獨裁者》（The Great Dictator, 1940）與希特勒形象的雙重諧擬，一方面刻意凸顯出作為扮裝者的他，有別於西方摹仿原型的特殊文化位置。另一方面，也讓觀眾與許多亞洲國家近代史中常出現的、無形的獨裁者幽靈對峙。姚瑞中在錄像作品《萬歲》（2011-2012）中，以一身獨裁者的裝束，於滿佈著昔日歌頌黨國精神之標語的破舊敗壞禮堂裡，高聲呼喊「萬歲！」，也是招魂影像的典型案例。只是不同於《安魂曲：嘲笑獨裁者》，姚瑞中的作品力量不僅停留在影像本身，還包括人聲在廢墟空間之中，與黨國／殖民體制虛假歷史共振的意義層次。



在陌生家庭的神明廳裡  
也可能有一模一樣的身體和背景

「麥克風試音」，2015，北美館展覽現場



許哲瑜與陳婉尹合力創作的《致信黃國峻》，顯然有機會銜接上這種招魂影像的脈絡。除了兩人來回討論、編寫而出的旁白字幕——這些文字本身幾乎可獨立視為一篇書信體散文——也包括現場極具巧思的電話鈴聲，以及電話中作家袁哲生的訪談聲音擷取。這些兼具文學性與裝置性的要素，確實共構出一個招靈的空間，一個令已逝者有機會重新現身的空間。當然，如此具實驗性的影像敘事體，並不是毫無爭議的。正如同許哲瑜每每令人為其捏把冷汗的私密關係赤裸揭露，《致信黃國峻》裡與已逝作家的遙想對話，也許同樣觸及一些道德邊界。在影片裡的其中一段旁白，後者是如此口吻說出的：「不過，一個人要表達抗議意見，總得要是一個活著的人才行，你說是吧？就像我現在喃喃自語的引用你的文字，好像在向你傾訴一些什麼，你也是完全無法拒絕我的吧！」可能有讀者／觀者會認為，這有落入對已逝者進行任意的想像勾連，甚至虛構、意淫之危險。我們不難聯想到，駱以軍甫出版其意欲召喚邱妙津之靈，並嘗試與其對話的《遣悲懷》時，同樣遭致類似的嚴厲批評。<sup>3</sup>然而，正如同黃錦樹在評述《遣悲懷》時直陳，這種私小說式的絮語建構和串接事實上一是把雙面刃，他指出：「私小說絮語似的仿真效果，虛構和寫實之間刻意的淆混，於是親戚朋友間的私生活往往有意無意的被牽動。當他人被可辨識的影射或捲入，一如謠言之生產，不止聽故事的慾望中原具的窺探癖被誘發而刺激了消費，更可怕的是他人的生活被虛構入侵。虛構和真實脆弱的差別往往只在於讀者相信與否，被相信的虛構便成了真實。這即是謠言或謊言的存有論。被虛構入侵猶如被夢入侵。書寫主體在這樣的狀態中流露出他的控制慾，文字也散發出鐵器般的權力的鋒芒。」<sup>4</sup>

要言之，虛構對於現實的入侵，確實可能引發敘事之倫理界限何在的省思。但我以為，《致信黃國峻》還不至於落入這種危險——至少單純從文學判準之角度來評斷它的價值是不夠充分的。因為在今日極度偏重紀實、檔案之力，以及強調社會參與之重要性的當代藝術領域裡，「虛構」(fiction)的基進性力量反而經常被人們忽視，甚至遺忘。就這

點而言，「麥克風試音」這檔展覽的實驗性嘗試仍然是值得鼓勵的。因為兩位不同專業領域創作者對虛構之力的重新拾取，或許遠比它對當代文學的跨域對話，都還要更具深遠意義。從過去對影像痙攣、身分僭越遊戲之探索，到今日招魂影像空間巧妙揉雜錄像、文學文本、現場裝置及聲音的多層次表達，我們顯然正目睹一位年輕藝術家創作更趨成熟，同時也更具宏大企圖心的一次躍進。

「麥克風試音」，2015，北美館展覽現場

- 1 駱以軍，《遺悲懷》（台北：城邦文化，2002），頁 53。
- 2 轉引自許哲瑜個人網站的創作自述，詳見：<http://thisisanapple.blogspot.com/>（2015.10.29 瀏覽）
- 3 陳祐禎，〈無能言說的亡靈——評《遺悲懷》對邱妙津的意淫〉，《文學經典與台灣文學》（台北：富春文化，2002），頁 79-84。
- 4 黃錦樹，〈死者的房間，讀駱以軍《遺悲懷》〉，《聯合文學》。[http://unitas.udngroup.com.tw/web\\_old/b/200201/storyb4-1.htm](http://unitas.udngroup.com.tw/web_old/b/200201/storyb4-1.htm)（2015.10.29 瀏覽）

