

身體與顯像之間：活(動)的邊界

Between the Body and Imageology: Living Borders

文 |
區秀詒
Au Sow-yee
藝術家

本文以《哈姆雷特機器詮釋學》為例，試著討論劇場和美術館之間兩種空間的置換、交匯或者是衝突，看起來是理所當然的事。然而，如果我們先把這種空間的交換，以「身體」、「顯像」、「邊界」三組關鍵字作為衝擊模組化想像的變形活體，或可藉此重新反思一些最根本的問題。

身體／受傷的人

「受傷的人」(wound man) 於紙本的最初顯身是在 15 世紀末，中世紀歐洲醫師約翰·基斯所持有的醫療檔案 (Johannes de Ketham's Fasciculus Medicinae)



中世紀醫療檔案中的「受傷的人」

© 區秀詒提供

中。「受傷的人」以多把利刃刺往身體的形象出現，利刀所造成的傷口假設了這個人或許在戰爭或意外中受苦。圖像的旁邊往往伴隨著各式不同傷口的治療法。「受傷的人」在 16、17 世紀經常被用於外科文本中，來展示一名醫生會面對的可能傷勢 (wounds)。「受傷的人」承載和展現了一個中世紀身體因應戰爭，意外和瘟疫所能接收的各種傷口。然而，縱使都是傷口，「受傷的人」依舊活生生地屹立著。「受傷的人」的目的並不是要讓他變成一種威脅或讓觀者感到恐懼，而是要揭露當時的可能療法。16、17 世紀，也就是歐洲帝國所開啟的大航海時代，地理大發現的全盛時期。

顯像 (學)

如「受傷的人」所揭示的，醫療史上身體顯像的圖繪，是一種可被治癒的可見展示。重要的並不是「受傷的人」佈滿傷口的痛苦，而是以近乎奇觀化的身體，作為彰顯帝國醫療體系之絕對強勢，一種通往現代性的道路上的中介體。「受傷的人」以被附身的姿態，述說著伴隨著機械科技發展所帶來的身體回魂之可能。

「顯像學」(Imageology) 這個詞借用自醫療領域。原來「顯像學」指涉的是醫療體系裡一切關乎身體顯影的研究與技術發展。自第二次世界大戰前後以來，經歷冷戰、新自由主義等一直到當下，醫療體系長期扮演了監視與控制國族國家邊界的角。這當中包括殖民政權在亞洲地區建立大規模的麻瘋病院以為一種奇觀和現代性醫療的展示。從跨國勞動對於身體檢查的嚴格管控和對各式身體顯影圖的要求，到出境入境的各式身體掃瞄等，都暗示了國家的統治體系透過控制身體來控制邊界。

醫療體系的「顯像學」，以「看見」身體（影像）作為合法性身體的判斷標準。也就是說，只有通過此判斷標準的檢驗，一個人才具有跨足邊界，進入另一個國家的合法身分。身體與身分的連帶關係，透過「影像」取得連結。

從「受傷的人」到之後可大量複製的影像，身體、顯像和邊界之間的關係持續異變、蔓延。身體顯像學 (Imageology) 嶄然暗示了「影像」(image) 和「地質學」(geology) 間的關係。地質學探究的如果是地球的內部構造、起源和界線的話，那「身體顯像學」所試煉的，便是身體邊界的所在。在機場，這個人類學家馬克·歐傑 (Marc Augé) 筆下的「非地方」場所變得愈加明顯。身體於此，彷彿變身成為一個「座標」(coordinate)，入關出關兩個「座標」的連結，劃下邊界的雙重界線。

美術館裡的身體顯像，看起來是個毋需討論的問題悖論。美術館作為一個公共的空間，其活絡的方式就是來回駐足、穿梭的身體，身體已然存在，那何須談顯像呢？

之間

隨著大航海時代揭開了帝國殖民的序幕，身體與顯像之間不斷地迴旋、縫補、斷裂的基本步，因為空間（space）而有了更進一步的轉向。

空間 I：珍奇櫃（cabinet of curiosities）

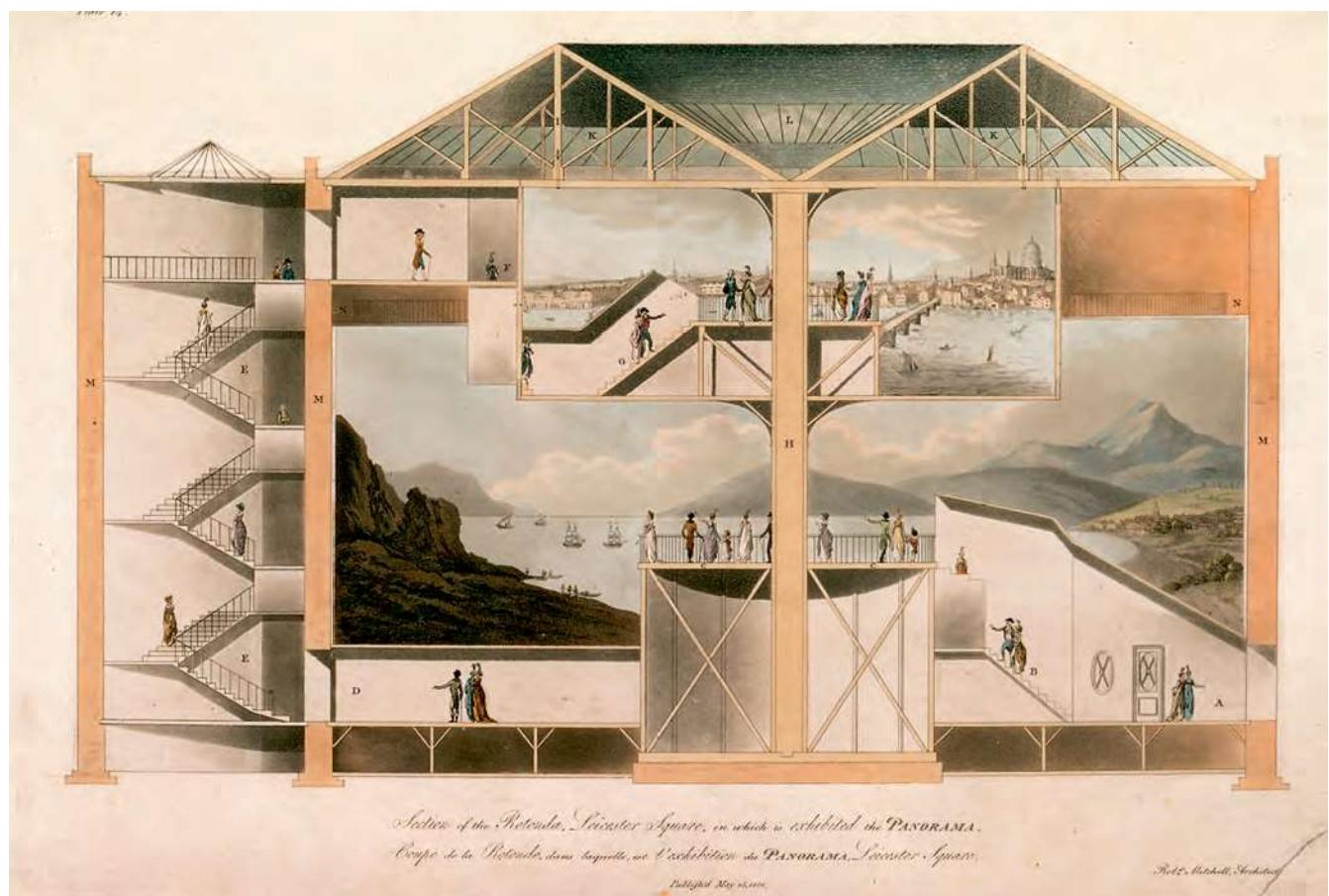
16世紀歐洲權貴間盛行的珍奇櫃，展示著從遠方搜集而來的奇珍異品。展品的身體在這個空間裡被挾持，即便死亡也像是懸置一樣。各式生物的（身體）標本和奇觀之物的身體，靜靜地在珍奇櫃裡進行著死亡與記憶的斡旋，等待著（歷史）時間的返身。這些來自殖民地的物件，揭露的是殖民者征服世界的野心，「新大陸」回返之幽魂的顯像。珍奇櫃，正是博物館與美術館的原型。

空間 II：全景畫作（panorama）

大航海時代歐洲盛行的「全景畫作」

© 區秀詒提供

早在動態影像的歷史當中，身體的顯像來自於身體的走動，身體的能動性建構了（看得見或看不見的）影像。17、18世紀歐洲盛行的「全景畫作」，彰顯的是一種對於地平線之外的世界想像。那是一個平民階級的肉身無法抵達的世



界。為了滿足這個帝國殖民擴張時代對於地平線之外世界的熱望，「全景畫作」作為一種「收費娛樂」隨之盛行。人們一般會走過幽暗的通道與階梯，抵達光之所在。光所照耀著的，是巨大的 360 度全景畫作，畫裡充斥了異國的場景以及戰爭的畫面。「全景畫作」的巨大感，促使人們必須移動身體，才能將整個畫面拼湊起來。

傅柯曾在其著作《規訓與懲罰：監獄的誕生》提到，「監獄是一種新的技術權力」。影像作為一種技術史，以及技術和權力的牽連，不僅止於電子或數位影像器材的發展。全景畫作 (panorama)，即是一種以個人為中心，標榜一個人可以擁有全部 (pan 在希臘文為「全部」，orama 為「視像」的意思)。全景畫作的出現，和監獄的觀念形成一體的兩面。全景畫作的前身，來自於歐洲封建時期對於監控的概念。也就是以握有權力者的建築為中心，方便監控環繞其周圍的平民。全景畫作擁有全部視角的概念，更被直接轉嫁到監獄的空間設計上，比如美國賓州的東方州屬監獄 (Eastern State Penitentiary) 的中心監控設計。「全景畫作」在這裡，變成了身體管控的共謀。

活
(動)
的邊界
(living borders)

法國當代史學家皮耶·諾哈 (Pierre Nora) 在其文章〈記憶與歷史之間：場所問題〉中提到，「歷史著作揭示的不再是回溯性的連續，它闡發的是一種斷裂性。」

身體和顯像之間的斷裂是一種對於「邊界」的試煉。無論是身體的邊界，抑或是影像、國族、國家，甚至是歷史（時間）的邊界。這個邊界是一種活（動）的邊界，永遠在和各式死亡之身（體）搏鬥的活體 (living body)。而「身體——顯像——邊界」像是不斷異變，永恆變動中的合成幻獸 (chimera)。這組變動中的關鍵字，以合成幻獸之身體，顯像的是歷史之幽靈，不斷試煉中的骨骸之軀。骨骸作為一種殘餘物的歷史隱喻，在這裡重新藉著身體而復活。

《哈姆雷特機器詮釋學》

《哈姆雷特機器詮釋學》以身體和顯像的斷裂姿態進入充斥著帝國幽靈的空間。《哈姆雷特機器詮釋學》裡的身體，是戲劇身體與行為身體的混凝物，「表演者」（行為藝術）在劇場文本的框架下，和（歷史）時間抗衡，也在斷裂的當下，一段綿延時間軸中的缺口專注地做一件事。身體成為了如此空間中的凝結晶體，讓各種對於歷史，如冷戰、戒嚴等的反思得以展開。身體在這裡，變成了歷史返身，也反視歷史的中介體。

王墨林在《哈姆雷特機器詮釋學》的排練文本，引用了海納·穆勒 (Heiner



王墨林 & 黑名單工作室 & 區秀詒，《哈姆雷特機器詮釋學》，2016/11/4&5 於北美館演出兩場

Muller)《哈姆雷特機器》原來文本中對於身體的描繪與想像。

我就地躺了下來，傾聽這個世界跟死屍一塊地腐化。

我割開我被密封的肉體。我要住進我的血管、我的骨髓、我腦殼中複雜的巷道。

我把自己那官僚化的軀體倒掛起來。

讓我吃你的心

乳癌像太陽一般地輻射出光芒。

從一個洞跌撞到另一個洞到最後一洞。在他背後是屍氣沈沈的鬼魂。

從我（的身體），到死屍、肉體、血管、骨髓、腦殼、軀體、心、乳（房）、鬼魂，對應著表演的當下，因專注而徒勞的身體與嚴密精準控制的身體之間的衝擊而撐開了裂隙。從這些裂隙竄逃的，是重新釋放歷史骨骸的歷史幽靈召喚術。

《哈姆雷特機器詮釋學》裡「身體——顯像——邊界」所牽引出的之合成幻獸又是哪一種面貌？歷史（時間）的影像和16釐米影像機器的物理性身體所折射出飛梭的影像（光點），以及移動中的身體（肉身）共同連結成一個活（動）的座標。如影像操作師和機器與膠卷搏鬥的「徒勞」，和演出中的肉身、歷史的身體——一切攸關正向移動、反向移動、正面、反面、彈跳、墜落、不規則行動的歷史時間、顯像、身體——時而呼應、交纏、搏鬥。



或許可以這麼說，出現於美術館空間的身體，作為一種複雜混擬物在帝國的遺絮中試圖展開的，是一個不斷地在身體、顯像、邊界、劇場、美術館、聲音、影像的諸多變形中啟動的路徑，這個路徑不斷地在繁衍、變異，更像是試圖打開對於「製圖」(mapping)思考的重新活化。我們可以把「製圖」重新想像為一個由活（動）的身體座標，並和立面的歷史（時間）聯手「繪製」的「地圖」。「身體——顯像——邊界」的合成幻獸，把「製圖」當做一個不斷地在改變、協商邊界的「概念」，一場持續行進中的永恆搏鬥，無止盡的耐力戰。