

泰國導演阿比查邦·韋拉斯塔古 談「狂中之靜」和其影像意識

A Conversation with Apichatpong Weerasethakul: On His Conception of Images and Image Making in “The Serenity of Madness”

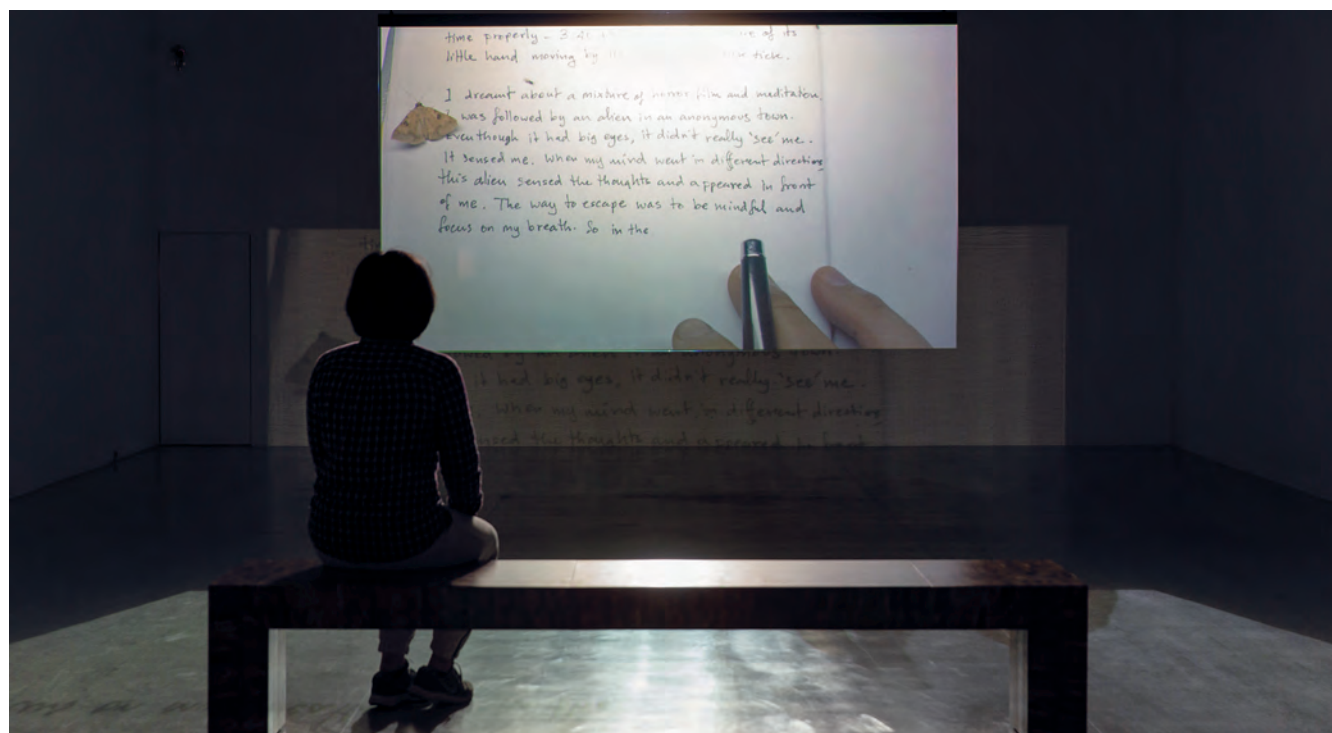
文 |
鄭慧華
Amy Cheng

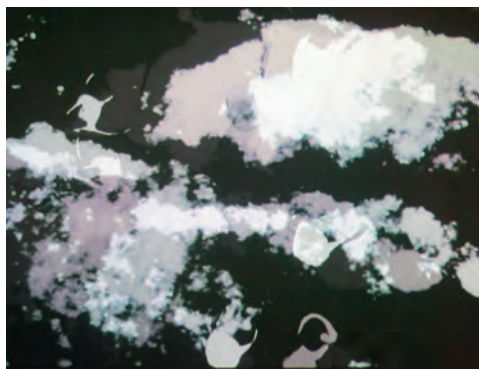
策展人、立方計劃空間總監

我為展覽組織這些影片時，當初那種拍攝時的鮮活感受仍然在。我選擇這些影片，更多是想看看它們能如何重新組織起來，並且思考它能否提供出新的經驗，對我而言，它是一次再創作。¹

《虛構》，2018，單頻錄像、
玻璃

2019 年底，由紐約 ICI（紐約國際獨立策展聯盟）製作、泰國資深策展人格拉西亞·卡威望（Gridthiya Gawewong）策劃，已於世界多地巡展的「阿比查邦·韋拉斯塔古：狂中之靜」（Apichatpong Weerasethakul: The Serenity of





Madness) 大展巡迴到台北。這個集結了阿比查邦過去二十五年之中的十四部作品(非長片)、多部影像筆記極短篇(video diaries)，以及加上由靜照、海報、手稿等文件檔案共同組成的展覽，極為難得地提供了觀者得以兼具廣度與時間縱深的方式深入阿比查邦影像世界的機會。儘管對阿比查邦而言，他並不將「狂中之靜」定調為回顧展，甚至強調這次展覽的組織如同他一貫的影像手法——是從過去累積的影像 / 記憶庫中挑選並重組而成的「新創作」，但對觀者而言，由於他為展覽選入了《子彈》(Bullet, 1994) 這部極具象徵意義的生平第一部實驗影片，而也同時為觀者拉出一個可參照閱讀的編年式系譜。展覽中，阿比查邦以 2018 年《虛構》(Fiction, 2018) 一片作為時間序列上的終點，同時也以《備忘：海邊的男孩》(Memoria, Boy at Sea, 2017) 這支短片預告了他二十五年來首次在泰國境外拍攝的新片《備忘》(Memoria，即將於 2020 年發表)。

觀看的身體、 延展中的 記憶

阿比查邦雖是台灣影展和藝術展中的常客，但很少人記得他第一次在台灣展覽中出現，已是十六年前的 2004 台北雙年展。2004 年對阿比查邦深具意義，那一年他以《熱帶幻夢》(Tropical Malady, 2004) 拿下坎城影展評審團大獎並躍上國際舞台，以其獨特的影像氣質、破格又富挑戰性的敘事方式開始為泰國現代電影開創出新的局面。同年，他另一部與邁克·沙瓦納薩(Michael Shaowanasai) 共同執導、展現泰國風土特質的歌舞喜劇片《鐵雞諜網種情花》(The Adventures of Iron Pussy, 2004) 也進入柏林影展，這部片在當時非常大膽地挑戰了非主流的跨性別身份認同議題²。在國際知名影展與獲獎的光環下，許多人認為阿比查邦是先活躍於電影領域而後才進入視覺藝術領域，事實上，他早在受邀參加 2004 台北雙年展時，就已經開始思考如何在非傳統影院空間的脈絡裡呈現影像的問題。他當時以《第三世界》(Thirdworld, 1997) 這部黑白短片參展，即為觀者設計了一個幽閉、黑暗而狹長的觀影空間。阿比查邦希望觀者的身體感能夠呼應著影片中日常、平凡的底層人們的尋常對話，就像是與這些不具名的他者共處一室。《第三世界》所拍攝的影像後來成為了他第一部長片《正午顯影》(Mysterious Object at Noon, 2000) 的內容，這兩部早期作品中的影像延續關係，也說明了「綿延於時間中的記憶狀態」一直是阿比查邦的創作



《第三世界》，1997，16 釐米轉 DCP，2004 台北雙年展現場

核心，而這仍然是二十年後阿比查邦組織「狂中之靜」時的構想，他說：

通過拍攝和組織，我想要挖掘的是關於「(去)記憶」這件事。展覽中的影像就是我的個人經驗，是我的「日記」，它們關乎我和我的「家庭」。我視我長年的工作夥伴為家人，他們不只是在專業上擔任工作角色而已，可以說我長期在做的就是我的「家庭肖像」(family portrait)。³

影院空間脈絡和美術館的空間脈絡二者在很多層面是重疊的。因為在製作過程中，我多半是和同一批人一起建構，而空間設置的不同主要是和展出哪一件作品有關。我本身是學建築出身，在視覺藝術場域裡，我將這種背景所學結合到啟動觀者進入空間的整體感受上。我瞭解影院和視覺藝術的要求很不一樣，但我覺得核心沒有不同，電影製作在技術、預算、傳播方式上都比視覺藝術複雜得多，我將視覺藝術場域裡的呈現看作是我整體電影製作的一部份。

影像創造和觀看的實驗

小時候拍片，因為那可以是我經驗的延伸。我是個很害羞的人，不太擅長直接去處理或面對人，但是拍片時，Camera 會處理。若沒有攝影機、沒有拍片的想法，我會是一個非常怯於開啟溝通或接近人們的人。

阿比查邦說今日拍片已成為他生活的一部份，言下之意，拍片對他已是一種日常溝通方式。以拍攝作為面對人和世界的方法成就了他的影像意識，而注重從攝影機的「看」到觀眾的「看」的雙重凝視，則是共同去完成其影像意義的關鍵，因此阿比查邦對於「觀看的實驗」一直抱持高度的興趣。2018 年在台中歌劇院，他通過以結合「沉浸式劇場」的「映演」(projection-performance)

方式，將光投射於三維空間中的煙霧頻幕上來完成作品《熱室》(Fever Room, 2018)，他一方面著迷「光」與影像生成機制的本質性探索，另一方面在乎觀者能以什麼樣的方式來進入。同年，他在鹿特丹影展嘗試做了「一夜電影旅店」(SLEEPCINEMAHOTEL, 2018)，試圖為觀眾打造出一個觀影 / 睡眠的空間。阿比查邦邀請觀眾到影展中睡一晚（以此延長了一部電影的時間），藉此讓觀者從「睡 - 夢 - 觀看」三種不同的意識狀態的轉換中來體會。他說：

如果做夢是一種特殊的活著的方式——正如創造影像，那麼有意識地「觀看」便是覺察的過程。

在鹿特丹的現場，當你睡覺時，你存在屬於你自己的私密空間中，但同時也是在一個公共空間中，這首先，你需要開放自己，我想人們可以因此而去連結自己的影院經驗。這整個是一個觀念，我希望大家能體驗「夢」的過程，你清楚意識到自己醒著和睡著的時刻。

換句話說，阿比查邦也是將自己的拍攝行為——通過攝影機的「看」——比擬為覺察 (to be aware) 的「路徑」。「路徑」不只是隱喻了精神層面的意義，同時也落實在實體空間的處理上。他對於走在北美館三樓展場中的迂迴與神秘感十分滿意，似乎那樣游刃有餘的迴旋空間讓影像彷彿回到了記憶中的原初樣態，適得其所。而觀者的身體與目光，在光暗之中穿梭、移動，就如同隨著他從一個夢境過渡到另一個夢境，從一段記憶過渡到另一段記憶，影像與記憶之間，不是銳利的邊界，而是一條條延續的時間長河。最終，觀者如何能被這些影像觸動而被賦權成為另一端覺察的主體，則和他在「一夜電影旅店」中所嘗試沒有不同，阿比查邦其實是試著讓觀者意識到自己其實就是自身內在影像與世界的創造者。



SLEEPCINEMAHOTEL ·
2018 年鹿特丹影展

火光儀式和歷史暴力的雙重性

阿比查邦的影像作為記憶的顯影，和他出生成長的泰國東北部依善地區（Isan）息息相關。他魔幻寫實的敘事風格——或也被稱作「社會超現實主義」（Social Surrealism）⁴——在泰國地緣政治上處於邊緣、有自己方言且曾經是戰亂的方域之中找到了對話與尋溯的依歸。無論是「魔幻」或「超現實」，都並非指他的影像是脫離了脈絡的想像，相反的，它更像是在描述對社會框架和規訓束縛的反抗方式。在阿比查邦鏡頭下，由土地、自然和時間所交織的圖像，就像泰國歷史學者通猜·威尼差恭（Thongchai Winichakul）在《圖繪暹羅》⁵一書中所想要去解析的：是一種通過地理空間、歷史時間、個人命運和集體信仰所共同組成的「地緣機體」（Geo-Body）。進入泰國「地緣機體」的這個組成中，意味著呈現出一種「心靈的製圖學」，而這些心靈的圖像，由於它們同時跨越了時空外在與意識內在，體現著一地的「地方感」（sense of a place），其和人的精神世界所共同構築出來的多重真實樣貌而能夠觸動觀者。通猜是以地理－史學的話語來描述信仰、認同、邊界乃至於泰國的國家意識的形塑，阿比查邦則是通過了將觀者帶入不同的時空和影像中去完成。阿比查邦談到他的成長經驗與拍片的關係：

我總是說在泰國長大，就好像成長在一個大教室裡一樣，裡頭充滿了各種規訓、謊言、國族主義身份認同操作。我們大部份人的生命是如此被形塑的，我覺得那是「非人性」的。小時候總是期待快點長大，即便我是來自一個非常中產的家庭（父母都是醫生），也仍然無法全然脫離那些約定俗成的社會觀與規訓。

長大後，從事拍片，讓我能夠去重新檢視／探訪我的童年記憶，嘗試去突破那個長年以來的「生存泡泡」，開始真正的去看這塊土地、深入那些「教室」之外的歷史、以及嘗試去記憶和理解「家」究竟意味的是什麼。雖然我至今依然惶恐，並且知道世界上有很多地方同樣如此。我的意思是，我並不是要用制高點去看，因為我們**身在其中**。我想通過拍片來瞭解什麼是家，通過拍片去轉化我們所認同的「自我」，而這工作一直沒有間斷過。

阿比查邦 2015 年的長片《華麗之墓》（*Cemetery Of Splendour*, 2015）表達了這種既宏觀又貼近個體生存現實的視角；影片中的士兵、創傷、沉睡、甦醒是其作為面對國家社會規訓，面對暴力、戰爭時的隱喻，這些影像充滿悲憫的溫柔，但也流露著歷史所帶來的暴力感。也因此，評論者總是談論他影片中所具有的高度政治隱喻，即使阿比查邦說他並不直接拍攝政治議題，但這讓觀者更加明白如同高達所說的「政治電影不是拍政治的電影，而是政治地拍電影」的手段意義。又比如我們看到《納布亞魅影》（*Phantom of Nabua*, 2009）影片中一群青少

上圖——
《納布亞魅影》，2009，單頻錄像

下圖——
《煙火(檔案)》，2014，單頻錄像、玻璃



年一起踢著一顆火球，同時讓人感到一種儀式性的歡愉又夾雜著不安，而觀看時所生起的極為人性、原始的欲與念，彷彿也讓觀者像是回到一種火光的儀式感中並探索著人類社會的源起。在《煙火(檔案)》(Fireworks [Archives], 2014) 這支深具代表性的精練短片中，阿比查邦則用火光來指涉歷史中泰國北部過去曾在越戰時期遭到美軍轟炸的政治戰亂。火光，在阿比查邦的影像裡既隱含著照亮與「使之可見」的溫暖意義，卻又始終與殘酷的經驗分不開。兩位主角在一座佈滿奇異樣貌雕塑的公園裡相遇，他們在夜晚的黑暗中像是被按下快門的閃光捕獲了影像(Shooting——射殺的同音字)。這部作品在「狂中之靜」展覽



中被改以玻璃銀幕投影而使得光影有了更加強的折射效果，以此製造了影像溢出、穿透傳統銀幕之外的空間性氛圍。

影像中的自由 佛教徒的宇宙觀和

在泰國，有超過百分之九十的人民信仰佛教。我們也不難在阿比查邦的影片中體認到來自佛教思維的宇宙觀。但他也說，事實上，在泰國文化與底層民俗中同時存在著強大的各種泛靈論，如多神信仰和印度教傳統。阿比查邦不諱言這些日常經驗多少都已內化為他的創作意識與知識養份。而這對阿比查邦來說同時是具有積極與消極兩面性的，比如談及輪迴，阿比查邦說「轉世」是他們從小就有的概念，因而死亡在他的詮釋中也不代表全然的結束，他體認到在時間之中每個時刻都可能是轉世，因為生命每一刻都在轉變、死亡和重生。這正是《虛構》這件作品中所不斷嘗試敘述，和有關於對生命覺察的種種暗示，就像影片中的日光燈一樣亮、滅、亮、滅。阿比查邦說：「我瞭解到沒有事情是恆永不變的。」又如在雙頻道作品《隱身》(Invisibility, 2016)中，光影轉譯了時間和記憶所擁有的既是存在卻不可掌握的特質，正如同影像。

佛教信仰的生命律法及宇宙觀是泰國人生活運作中的一部份，亦普遍存在其心靈，阿比查邦並不諱言這些信念同時也讓人變得順服而被動，好比泰國人相信今世是被前世所決定的，並因此更加地成為宿命論者。某程度上，他認為這種宿命觀被體制運用於形塑集體認同而成為了各種規訓的方法。比如從小各種教育中要人們「愛這個地方 / 國家」，他覺得這背後的意識形態力量其實是很暴力的，因為在這個過程中，泰國人已首先將自己跟他者區分了出來，並從中建構出一個成為泰國人的方法，「我覺得這是很痛苦的。」他說。如果說，阿比查邦影片中的「批判」與「反抗」指出了上述這種國族及身份認同中的生命政治，那麼一直以來影片中「沉睡的」、「矇昧的」就是這種對於宿命姿態的最大的暗喻。

最後，當被問及創作影像這樣的工作是否還蘊含著能夠使他從文化刻板印象、

意識型態框架和社會規訓中解放出來的力量時，阿比查邦的回答隱含著肯定的口氣，但也非二元的論斷。他不願過於放大一個導演身份中的自我（ego）而寧可將自己視同任何一個平常的人。這或許與阿比查邦的佛教思想底蘊有關——擇其中道而視之。而究竟什麼是蘊藏在影像拍攝中的「自由」？他思索之後說：

拍片時我是像一個小孩子一樣，手上的機器讓我「自由」。我很少考慮拍攝成規、影像傳統，或是結構上的問題，更多時候我想的是：手中的機器究竟能夠做什麼？另一方面，我想，自由跟真理／真實（truth）有關，接近它並不是件簡單的事，因為我認為事情沒有「終極的真相」，現實總是複雜而多重的。

我覺得如何感受、意識到我們醒著的時刻、睡著的時刻，就像剛剛說的，和感到「自由」是相關的。意識到我們的身體在看、在聽，它就像是拍攝一樣地去「看」。不過……或許我們也不要太被工具所限制或太執著在其中了，也許應該就像佛教徒的修持方式一樣，我們只是需要去觀察和體會。

如果說，拍攝影片和觀看影像仍然存在著使人心靈解脫和得到「自由」的可能性，而真正的「自由」亦不再只是抽象或不可及的概念時，那麼我們或許可以說：阿比查邦通過影像所建構的覺察之路，其實就是具主動性、積極性和深具希望的一種行動和啟示。對他而言，拍攝影片中（獲得）的自由，終究並不在於形式和影像的結果，而是在於他持續發現的過程中。

- 1 本篇文章內容來自與阿比查邦的訪談，訪談日期為 2019 年 11 月 29 日「阿比查邦·韋拉斯塔古：狂中之靜」展覽於北美館開幕前。
- 2 泰國社會中依然存在著觀念的保守性，對於影像的看法亦然。阿比查邦在訪談中提到：「我的影像有時在泰國被批判，人們覺得影片很難懂。他們期待生命是某種固定的東西。人們的思考難以超越框架，總是想停留在某一刻。」
- 3 阿比查邦如此談及他長年合作的女演員珍吉拉·龐帕斯·維納（Jenjira Pongpas Widner）：「我對她的記憶過往感興趣，而且由於我們的友誼，我們像家人一樣，這使得我拍她就像在拍日記。我一點不介意重覆地拍她。她說她的夢、她的記憶，而我的拍攝也同時是將現實／夢幻、真／假的混合。」
- 4 新加坡藝術史學者鄭大衛（David Teh）將阿比查邦的影像風格稱之為「社會超現實主義」，參閱其所撰寫的《歷程性的影像：阿比查邦的「社會超現實主義」》連結：<https://doi.org/10.1080/09528822.2011.608973>
- 5 Thongchai Winichakul, *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of a Nation*, 1994, 夏威夷大學出版。中譯本由南京譯林出版社於 2016 年出版。