

面具、紅眼和靈質—— 論《通靈感應》和《波米叔叔的 前世今生》

Mask, Red-Eye, and Ectoplasm: *The Importance of Telepathy and Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*

文 |
陳琬尹
Chen Wan-Yin

阿姆斯特丹自由大學藝術史與
文化學系博士生

2012年，第十三屆卡塞爾文件展（DOCUMENTA）中，阿比查邦·韋拉斯塔古（Apichatpong Weerasethakul）展出一件名為《通靈感應》（*The importance of Telepathy*）裝置作品，在卡塞爾橘園（Orangerie garden）裡安置一座五公尺高的雕塑，並且在周邊的樹林間綁上30個泰國北部常見的休憩用吊床，以及150個風鈴；這件作品是阿比查邦為數不多的現地裝置之一。《通靈感應》中的雕塑以象牙白色的塑料基底呈現一個戴著猙獰面具、整身包覆著布匹的人形；在阿比查邦的自述中，他提到這件作品的想法來自泰國Phi Boon的傳統。在充滿神靈傳說和鬼故事傳統的泰國文化背景下，Phi Boon所指的並不是名副其實的逝者，而是一個能夠組織群眾和感染人心的領袖角色，Phi Boon聲稱自己擁有超自然能力可以解除人民的苦難，透過關於神話的詩歌、文字的渲染力鼓舞人們重拾希望。因此，Phi Boon Revolt成為泛靈論信仰者對於中央政府進行抵抗的代名詞，並且在過去260多年的歷史中反覆出現，直至1950年代泰政府將Phi Boon和其追隨者全數處決，Phi Boon Revolt正式走入歷史。「這座雕像如同一個拒絕從記憶中消逝的古老鬼魅」，阿比查邦曾以此註解這座雕塑的意義。

《通靈感應》製作於《波米叔叔的前世今生》完成後的第二年，是阿比查邦首次將「鬼」的形象體現於影像作品之外。事實上，當阿比查邦自2000年以來以劇情長片受到國際影壇矚目時，曾有泰國內部的保守派評論者認為，阿比查邦的電影是對於「泰國性」（Thainess）的失真再現，不過，在漫長皇室政權交替和領土邊境消長的演變中，「泰國性」始終是個無法被單一論述且被不同意識形態陣營所主張的浮動名詞。以宗教為例，雖然佛教是凝聚泰國內部一統的主要宗教，但其中揉合大乘佛教、上座部佛教、婆羅門教與泛靈信仰，並且受到主政



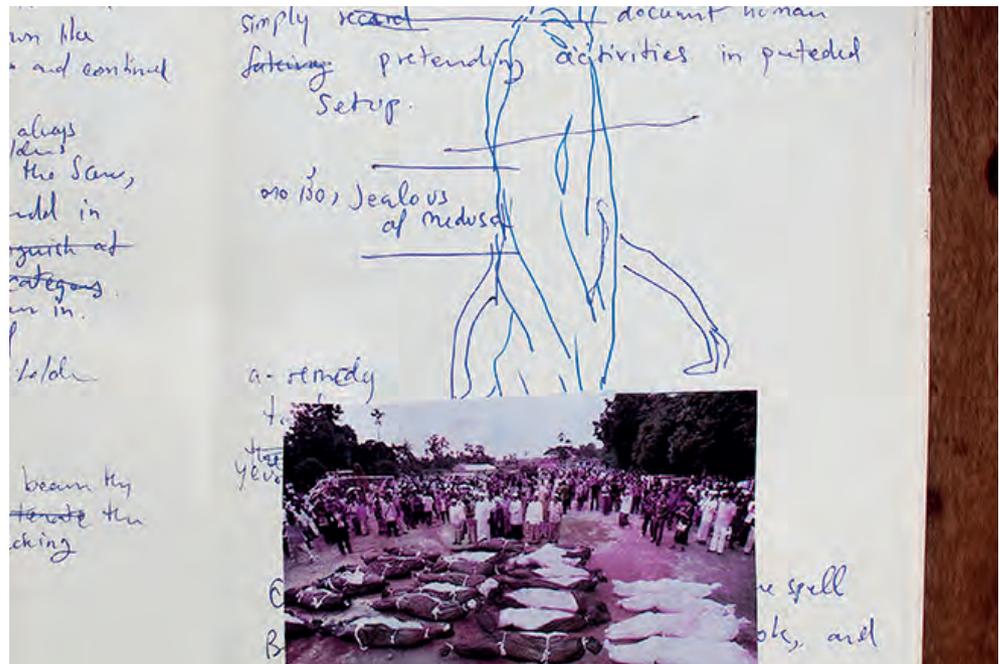
權位者的多方角力，使得引述「泰國佛教」一詞往往容易陷入過於簡化的誤讀；泰國知識份子、同時也是佛教研究和民主運動的改革者素拉·司瓦拉差（Sulak Sivaraksa）則試圖依據社會現實區分為「大寫佛教」（Buddhism）與「小寫佛教」（buddhism），前者指受到統治菁英階層主導的宗教禮法，目的在於維持民間生活制度；後者則指泰國鄉間習慣性施行的信仰禮俗，重視迷信和超自然神話。盛行於 1950、1960 年代的泰國類型電影 Thai Nang Phii 就是結合鬼怪神話、嚇人的視覺效果、幽默感、道德教誨和通俗劇公式的大眾文本，今日的商业票電影中也以看到其影響，例如《淒厲人妻》。直到《熱帶幻夢》、《戀愛症候群》相繼取得國際評論在其藝術表現上的認可之後，阿比查邦的電影無疑成為西方藝術世界想像「泰國性」的範本。在此傳統上，阿比查邦重新塑造了非典型的泰式鬼靈，而《波米叔叔的前世今生》即是集大成之作。

起義的面具

在所有針對《通靈感應》的作品說明中，阿比查邦反覆強調隱身在那隻「鬼」面具下的，是他的慣用演員薩卡達·卡溫巴迪（Sakda Kaewbuadee）。「面具」在泰國的文化中，被視為一種具有魂魄的信物，也是古代人民與神、靈進行溝通的物質媒介，而在《通靈感應》裡，卡溫巴迪某種程度上被進一步論述為面具下的靈媒，與卡塞爾的看展觀眾和自然環境展開交流。於此，「面具」成為這件裝置作品裡承負雙重符號的工具，它體現了一種主體的游移狀態：同時是 Phi Boon 和卡溫巴迪，既是鬼也是演員。做為參與過阿比查邦多部電影製作的演員，卡溫巴迪的形象始終變化於人與非人的形象之間：《熱帶幻夢》裡化身為象徵狩獵和情慾的薩滿虎、《戀愛症候群》裡擁有俗世夢想的年輕和尚、《亞洲幽靈》裡迷失於海岸線的野鬼、《湄公河大酒店》裡和吸血鬼女孩陷入曖昧的農民。

《通靈感應》手稿筆記

©Kick the Machine



《通靈感應》在字面上的意義，也引用了盛行於泰國的佛教和泛靈信仰中，與「另一個時空語境」對話的儀式，而這向來也是阿比查邦電影裡顯著的命題。若深入理解信仰流派和地緣歷史在泰國地理區域間的消長，不難發現在神秘主義的面紗之下，阿比查邦的電影終究是極其政治的，詩意化、浪漫化其電影中以輪迴、鬼魂、生靈做為策略的記憶建構手段，則是偏廢了當代影像藝術如何不以政治歷史事件做為敘事主導、轉而突顯人民潛在慾望和能動性的另類面向。

阿比查邦電影作品裡的原鄉——伊善地區（Isan），位處泰國東北部呵叻高原、與寮國比鄰，因自然環境資源不利，長久以來也是泰國境內最貧窮的區域之一；寮族（Lao）是居住於伊善地區人數最多的族裔，在 19 世紀末伊善被暹羅人收納為治理領土後，經常呈現出一種泰族政治和寮族文化的重疊現象，進一步導致居民長期處於國家權威的懷疑和猜忌之中，這個現象在泰國邁向現代化治理制度的過程中更為顯著，一方面以自身文化歸屬而自詡為寮族人，卻又在泰國族認同的框架下被視為落後的東北人 / 伊善人。文化認同與身分歸屬的衝突，進一步在鄉野禮俗的凝聚組織中找到抒發的出口，Phi Boon Revolt 的起義傳統就是一例，最具代表的是 1901 至 1902 年間，由那些「具有功德之人」，又稱為「普密蓬」（phu mii bun）所領導的造反，即是所謂的「聖者反叛」（the Holy Man's rebellion），一種宗教上的「千禧年運動」（millenarian movement），雖然最終被曼谷政權擊潰，但這個人民運動的背後所流傳的泛靈神話、末世預言傾向，則持續影響著伊善地區異議者的信仰觀；1950 年代初期，泰國政府對偏遠地區施加壓力，與美軍勢力共謀，進一步以剷除共產主義勢力為目標，因而導致將 Phi Boon Revolt 視為精神號召的大量游擊隊成員在行動中被殺害，其烏托邦理想也一夕破滅。

關於《通靈感應》，在阿比查邦的手稿筆記中，有三張沒有太多文字說明的舊照片，從內容看起來，照片應是拍攝於泰北鄉村，第一張照片記錄圍觀的人潮與擺列於地面、由黑色和白色裹屍布包束完整的屍體，第二張照片則是在兩台大型裝運車前，運屍人正聯手提起沉甸甸的裹屍袋，第三張照片則是數名穿戴著長槍和軍裝的士兵在卡車上看押著一群雙手捆綁的囚犯；除此之外，還包括一張看似古老的印刷插畫，描繪一個半透明、全身披覆白布的人形身影，雖然其面目不明，但凝望著樹林中沼澤的彼岸，推測應是關於 Phi Boon 傳說的文獻。這些材料提供了探窺阿比查邦如何形塑作品中「鬼」這一概念的過程，它根基於一段沉痛的歷史，透過《通靈感應》的「面具」得到轉化。

無主的鬼猿

關於《波米叔叔的前世今生》（以下簡稱《波米叔叔》）的分析文獻豐富，不論是從電影的時間性（例如 Slow Cinema）、人與動物的共生靈性（例如 Deep Ecology, Ecosopic Aesthetic）或是以電影作為抵抗遺忘的記憶之術，而本文將特別針對影片中的兩個段落，聚焦於《波米叔叔》裡所蘊含對於泛靈與攝影本體的歷史性指涉。

《波米叔叔》以一隻水牛在夜色中受到未知感召而脫離飼主，走入叢林的過程為開場，待牧農察覺，深入樹林將水牛帶離後，一個長時間鏡頭停留在一隻身軀似人，形態似猿，雙眼紅閃閃的生物身上，既怪異又恐怖，堪稱近代影史最令人驚駭的鏡頭之一。黑暗叢林中的紅眼鬼猿，幾乎可以說是這部作品裡最謎樣的存在，既似人又像猿猴、卻因為一雙有如電子偵測儀器燈的紅色眼睛使其看來彷彿一台擬生機器，甚至在幾個段落中，也頗有 B 級電影廉價怪獸裝扮的邪典（cult）意象；在《波米叔叔》這一個關於生死輪迴、轉世記憶的作品裡，紅眼鬼猿的形象貫穿整部作品，它被賦形、被訴說、跳接在不同的自然場景，更



《波米叔叔的前世今生》電影劇照

圖片出處：screengrabsaz.wordpress.com



《波米叔叔的前世今生》電影劇照

圖片出處：screengrabsaz.wordpress.com

像是在每一個時空向度裡，不曾缺席的紀錄者。在《波米叔叔》極具代表性的一場晚餐場景裡，患了腎病的波米、跛腳的姨子阿珍和少年小董一起於露臺享用晚餐，波米已逝之妻阿惠的靈魂突然現身，加入飯局，伴隨著些微驚恐和出其不意的敘舊談話後，黑暗處的聲響提起所有人的警覺，大家都感受到某個東西正在從樓梯間逼近，此時，兩個紅色光點從黑暗中浮現，漸漸看出那是一隻猿的雙眼。波米很快地指認出這是他失蹤多年的兒子波松，邀請他入座之後，三人一鬼一猿團聚晚餐。

而在接下段落裡，波松對於失蹤後的經驗描述特別具關鍵性：

我看見你和他們來找我，看見天空變了顏色。看見那些燈光，但前一晚我就已下定決心，我借用了你的照相機，我試圖搞懂那件事，就是你說過的：攝影藝術。我去了許多地方，拍了許多照片。有一天，我走到山裡，尋找照片上那個東西。我從未向別人展示過我的發現，事實上，膠捲都沒有沖洗，我被那奇異的生物迷住了，我想要追趕他，他在樹枝間跳躍穿梭，我試圖和牠交流。

鬼猴，我們兒時聽過的那種生物。要不是曾和鬼猴結合，我怎麼會變成這樣，我的毛髮慢慢變長，我的瞳孔漸漸放大。在找到我的妻子後，我們前往北方，穿越河流，那時候，我早已忘記了原來的世界。

在波松描述這段經驗時，畫面出現了當他還是人類，身處攝影暗房工作的畫面，以及在充滿紅色燈光的暗房裡，拿著放大鏡詳細檢視他不經意在叢林中拍攝到的模糊人/鬼影。早在 19 世紀末攝影發明之初，許多文化將此技術視為攝人魂魄、擷取精氣的邪術；身為一名攝影的初學者（如同他向父親說，他想學習「攝影藝術」），波松在定影和顯影的間隙裡，首次碰觸到的就是幾抹神祕殘影，並為之著迷。這個叢林中的殘影，其實正是指向了 1960、1970 年代，因躲避泰



國軍政權和美軍壓制而逃入山林中游擊求生的共產主義份子。許多歷史文獻日後顯示，游擊份子因藏匿於野地的時間漫長，對於其於生理需求和精神狀態所帶來的考驗，使得人性中的獸性彼此交融轉化，在險峻的廣袤叢林和洞穴中，他們的存在已與野鬼無異。從這個角度看來，波松選擇離開家，尋找未知的生物，並且自己也化身成為鬼猿的過程，更像是一種精神狀態的隱喻，照片裡殘影的無名召喚，或許出自當時左翼青年改革社會的理想，也可能是淹沒於熱帶叢林的血腥歷史對於生者的呼喊。以波松拍攝到的「靈異照片」作為破口，跨越現實和歷史潛意識的結界，攝影術蘊含的古老恐懼被阿比查邦納入東南亞的當代性體系。

除此之外，「攝影師」的身分，在這段父親（波米）與兒子（波松）的興趣傳承關係裡，亦開展出另一個關於影像和記憶之間如何論證的泛靈層次。當波松講述完自己如何成為鬼猿的經驗之後，波米起身將自己這幾年拍攝、沖洗的相簿拿出來給阿惠和波松觀看，兩個鬼魂對於「看相簿」各自有不同的反應：已經死去的阿惠在相簿裡認出了自己的喪禮，擁有一雙紅眼的波松則稱燈光太過明亮，以致於他無法看清相簿內容，直到小董將所有燈光熄滅，波松才得以閱讀相片。波米仍舊是鍾情於拍照之人，然而相較於波松受到照片的神秘感召而獻身為鬼猿，波米則坦承自己年輕時殺了許多共產黨員，惡行導致怨靈糾纏，招致他晚年的腎病。兒子與父親之間，存在著良善與邪惡的兩股潛在張力，卻在另一個影像設計的段落中又被消解。

當波米帶著逝妻阿惠、姨子阿珍、少年小董穿越深夜的樹林、深入洞穴準備迎向自己的死亡時，他以既似遺言、又彷彿預言的獨白穿引過去和未來，而伴隨這段獨白的影像，突然轉為一系列意味不明的靜照，共計十張的照片，取景於枯黃的草原和樹林，分別記錄了身穿迷彩服裝的年輕男性穿梭樹蔭裡休憩和行軍、一隻由人裝扮成的黑猩猩狀似是這群年輕士兵的玩物、鄉村的少年把玩相機互拍。這是影片中首次讓穿著怪誕道具服的黑猩猩出現在陽光下，看似鮮明

地揭露片中被視為鬼魂的猿猴本尊，跑龍套般的幕後花絮，卻又在這些照片的蒙太奇敘事中，強化了鬼猿形象所乘載的複數意義。這一系列照片是由誰拍攝的？拍攝於何時？年輕士兵所代表的是泰國軍方還是逃匿的共產黨員？黑猩猩面具裡的真面目是誰？這些模糊地帶都在波米的獨白中，推向前世、今生，甚或是來世的渾沌交錯，尤其當波米說道：「我只知道，我在這裡出生，不知道我是人、還是動物，是女人、還是男人……。」阿比查邦對於二戰後發生於伊善的屠殺歷史所進行的無言批判，正是體現在《波米叔叔》無處錨定的時空因果中：善惡無果，輪迴空轉，萬物皆我。剩下影像和言說，能夠作為記憶的證明。

這說明了為什麼鬼猿的雙眼是由紅色光點組成，它所連結的是照相機、攝影機測光、定焦、錄製的光學機械警示，甚至是對於暗房內僅能在紅色光源下才能夠正確觀看影像的感知，所進行的形象化建構。當波米在洞穴中漸漸死去時，畫面出現一群鬼猿在黑暗叢林中無盡凝視，彷彿狩獵中的野獸，攝取這一幕死亡光景。殘酷的歷史長河，是由作者不詳的影像群堆疊出一片荒蕪的無名塚。

歷史的靈質

攝影技術發明之初，因其技術門檻高且硬體稀缺，普羅大眾對於相關技術的認識不深，在進入商品化的階段之前，它時常成為靈媒展示通靈能力的道具。也是在這個攝影發展傳統中，出現了「靈質」(Ectoplasm)的概念。「靈質」指的是通靈者在儀式進行過程中，從面孔七竅中釋放出來的物質，關於靈質的組成成分眾說紛紜，亦有一說認為靈質的抗光性非常弱，一但遇到攝影的閃光，便會消逝，唯有少數靈質能被照片捕捉下來，在早期攝影史研究中，也不乏以拍攝靈質為主題的文化探討。

「外面有很多東西，所以我必須來見你，爸爸。幽靈，還有餓的野獸，和我一樣，他們察覺到你的虛弱。」當波松首次出現在父親波米的面前時，他如此告誡道，極像是一場降靈會開場白，預告將至的危機。當波米在阿惠、阿珍和小董的陪伴下，躺臥在洞穴中說完自己的遺言後，阿惠將波米的衣物解開，取出連接波米身體的醫療管，此時，液體從醫療管中持續流出，逐漸佈滿黃土地面，帶走靈魂的體液將波米引向生命的終點。帶著平凡的邪惡，波米透過自我醒悟換取救贖。透明的體液，象徵歷史的靈質，整部電影就是一場降靈會。阿比查邦在《波米叔叔》中所鋪陳的攝影術指涉和泛靈概念，將泰國歷史中難以梳理、言明的創痛，凝煉為流動的質，澆灌泰北的土地。