

鬼魂的肉體： 以阿比查邦回顧展裡的「鬼魂」 重看戰後台灣電影史

The Body of a Ghost: Reviewing the History of Film in Postwar Taiwan from the Ghost in “The Serenity of Madness”

文 |
陳平浩
Chen Ping-Hao
影評人

前
言
：
夢
、
幻
覺
、
記
憶
/
歷
史
、
政
治
暴
力
、
與
鬼
魂

阿比查邦·韋拉斯塔古 (Apichatpong Weerasethakul) 近日在台灣舉辦了「阿比查邦·韋拉斯塔古：狂中之靜」個展，從 1994 年就讀芝加哥藝術學院時的第一部實驗短片，到此刻正在南美洲進行的最新創作計畫，作品形式從敘事電影的海報、非敘事的錄像、影音裝置、攝影術與照片、工作手稿與檔案文件、影像日記等，繁複而完整地呈現了阿比查邦迄今為止的創作。

謝以萱透過分析一件件展品的媒材與形式，勾勒阿比查邦對於「(廣義的)電影是什麼」¹的整體思索與跨域實驗，孫松榮則聚焦阿比查邦作品如何透過多重層疊的影音來揭露與挖掘政治暴力史。²阿比查邦展示了敏銳而廣泛的影像技藝，幾乎窮盡了各種「影像裝置」(播映、投影、照明、發光體……等)與「造像機制」，只要能發光的都讓它發光了，連陰影也發光了。這些「技藝」無一不和「記憶」有關——阿比查邦向來關注夢與睡眠、幻覺與回憶、意識與潛意識、個人(私密)的時間、國族(暴力)的歷史；這些皆與「記憶—時間」緊密聯繫，而電影乃是一種在時間裡給出影音的藝術，阿比查邦似乎先是著迷於光影的幻術，有如置身夢境，繼而鑽入銀幕的背面去，反身地以極為個人化的手法，探索「影像之所以得以顯現」的「物質基礎」(亦即各種影像裝置)，進而反過來製作一種「影像裝置尖銳在場的影像」(而非裝置隱沒於影像之中或之後)。

《阿比查邦·韋拉斯塔古：狂中之靜》展場入口處



如果「影像」一如只有影音沒有形體的「鬼魂」，那麼，這個展覽近乎像一本思考「鬼魂的肉體」的百科全書——既讓我們看見鬼魂，也讓我們看見鬼魂所出竅的軀體，甚至還讓我們看見鬼魂本身居然（違反常識地）擁有實體。雖然鬼片類型原就高度倚賴「影像」與「聲音」的操作，諸如音效、門窗的開闔、明暗掌控、「可見 vs. 不可見」或「遮蔽 vs. 揭露」隨敘事進展而操作等等，然而，它們迄今多數仍從屬於好萊塢古典電影語言——語言必須「透明」以服務於「故事」，亦即，「影音得以在場」的機制被缺席、被藏匿，亦即，釋放鬼魂但藏匿屍體。然而，阿比查邦作品裡的鬼魂與屍體同時存在，前者總是不離後者，或者，阿比查邦總是呈現鬼魂剛離開屍體的瞬間、或鬼魂纏繞著屍體的狀態。

阿比查邦此一「鬼魂的肉體」的「（鬼魂）反身 / 返身」取徑，體現在展覽入口大圖輸出作品《鬼魂青年》：青年戴上鬼魂面具裝扮成鬼，恰向觀眾宣示，展覽裡的鬼魂影音皆由（人為的）影音裝置所（人工地）製造，而「裝置」與「製造」正是阿比查邦所欲面向觀眾、向觀眾展示的「面具 / 臉孔 / 作品表面」底下的「本體」。藉由阿比查邦此一展覽所照明的「鬼魂的肉體」，以其各式圍繞「影像生成」或「影音製造」之裝置所打開的觀看視野與認知框架，此文試以「鬼魂」作為關鍵字，重新梳理戰後台灣電影史——若一部台灣電影史可以正好就是一部台灣鬼片史，那麼它應該如何述說？

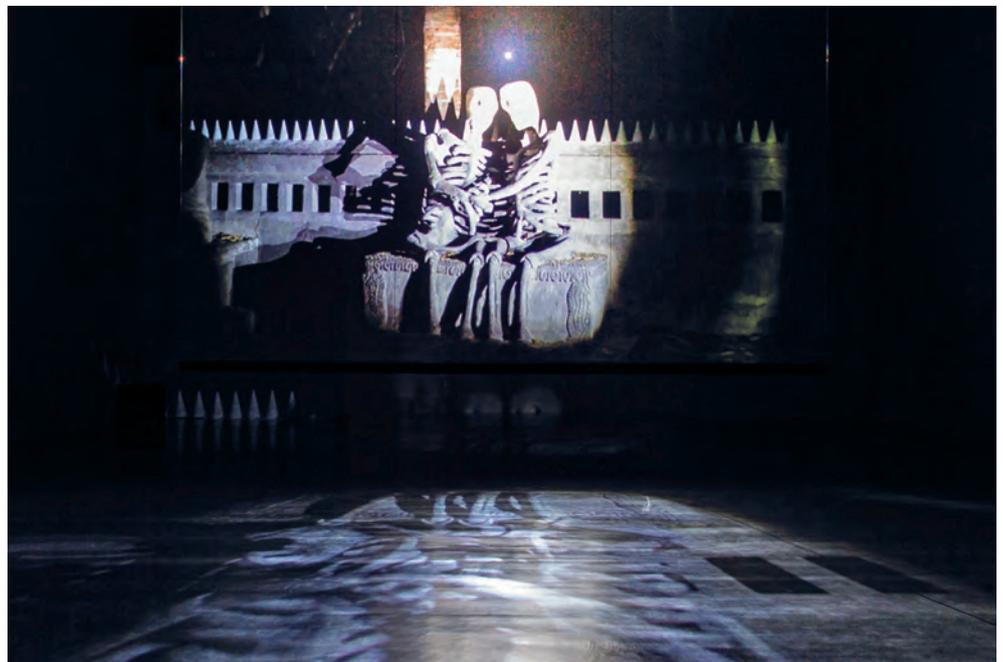
六〇年代 台語片裡的鬼魂

六〇、七〇年代台語片，在國語片尚未壟斷銀幕之前，曾有一波盛世。如今台灣觀眾對台語片的記憶，多半是「悲情台語片」裡的苦情戀人分合或家庭倫理悲劇。但戰後台語片的發端，已然充滿鬼魂。以台灣本土「奇聞奇案」與「社會新聞」改編的鬼片為數眾多，知名可考的有：1956年以台灣移民社會女鬼復仇的《林投姐》與《周成過台灣》，改編日治時代殺妻案的《基隆七號房慘案》

(1957)、改寫日治府城「羅曼死」的《運河殉情記》(1956)，脫胎真實案件的《萬華白骨事件》(1956)。戰後台灣電影開端的台語片之所以充滿鬼魂，是否暗中與戰後社會情境有關？銀幕上的鬼魂，在二二八之後、在戒嚴令之後、在五〇年代白色恐怖最為嚴酷之際，有無可能其實是對於戰後台灣人集體政治創傷的一種間接記憶？以銀幕上的鬼魂暗指那些不能提及甚或下落不明的屍體？

畢竟，除了「女鬼」，同一時期台語片銀幕上也擠滿了「女間諜」：《天字第一號》(1964)(拍了五部續集)、《國際女間諜》(1966)、《間諜紅玫瑰》(1966)，不勝枚舉，蔚為風潮。這種「諜報片」類型，除了襲自好萊塢第一部007電影《第七號情報員》(*Dr. No*, 1962)此一「美蘇冷戰」文化產品，比如《王哥柳哥007》(1967)，多數是沿用「中日抗戰」敘事的「抗日片」，都可視為「國共內戰」的隱喻——即使不像《特務女間諜王》(1964)那樣對反派指名道姓「共匪」，這些台語間諜片恐怕皆有「小心匪諜就在你身邊」的白色恐怖暗影。

辛奇的《地獄新娘》(1965)就是一部既有「女鬼」也有「女間諜」的恐怖片兼諜報片。改編《米蘭夫人》，但人物、語言、場景皆屬本土；以家庭通俗劇敘事結合「哥德羅曼史」(Gothic Romance)的懸疑、解謎、情殺、幽魂縈繞；涉案人物繁多，劇情曲折離奇，風格詭異激烈。郊區別墅因為「密室殺人事件」而頻繁「鬧鬼」。密閉空間裡「人人都可能是兇手」，隱密折射了當時的社會實況——在台灣白色恐怖語境裡，瀰漫政治高壓的「幽閉恐懼」，「兇手就在這群人之中」，而「兇手」即是「匪諜」。最終兇手真面目揭曉，原來，別墅變成「鬼屋」、不時「鬼魂出沒」，全是兇手幕後「裝神弄鬼」。然而，追根究柢，真正的「兇手」應是隱身攝影機之後佈置全局的「導演」——辛奇已然嫻熟古典好萊塢片廠風格全套操作，密室角色如懸絲戲偶，鬼魂現身的影音也是一整套音



阿比查邦，《煙火(檔案)》，
2014，單頻錄像、玻璃

畫技術的準確配置。這種「全控片廠」的影音調度，一方面隱喻「戒嚴密室」，一方面以「製作鬼魂」隱晦地折射了銀幕對於白色恐怖體制下「政治他者」的集體記憶。³

七〇年代「去魅化」與的
「去政治化」武俠片與愛情片

七〇年代黨國體制的「國語政策」，讓國語片全面取代台語片，成為銀幕上的主流影音。台語間諜片在第一部國語諜報片即李翰祥《揚子江風雲》（1969）之後消失；雖然鬼片歷久不衰，但姚鳳磐改編傳統中國誌異（比如《聊齋》）的系列鬼片，鬼魂改說國語而且來自中國。⁴ 台語片自此成為「台灣電影史裡的鬼魂」，要到1990年才由「國家電影資料館」成立的第一代「臺語片小組」重新召魂回來。

七〇年代擁有最多政經文化資本、佔據主流視聽、壟斷商業票房的，不再是「女鬼」與「間諜」，而是「情人」與「俠客」。七〇年代台灣電影工業，或謂「國語片」或「華語片」工業，借助冷戰時代東南亞華人觀眾市場，打造了二種主要類型電影：「三廳愛情片」與「武俠片」。咸認此二戒嚴時代類型片實屬「去政治化」影音統治術一環，迴避當代台灣社會實況（遑論社會批判或時政針砭），戀人的輕柔與武人的輕功，充滿「逃避主義」的傾向——去政治即是去現實，逃避主義所逃避的也是現實。但此二類型裡鬼魂從未在場，沒有怪力亂神，故又弔詭地可以視為「寫實主義」——反映去魅化的現代現實。

三廳電影投影了「美式現代生活」羅曼史敘事，乃是高度「現代」的（移植台灣的中國五四傳統與美式個人主義共構「自由戀愛」），也是高舉「理性」的（即使愛情實是盲目激情遠勝理性計算），更是「去魅化」的——因此，三廳電影沒有鬼魂存在餘地，至多只有愛情鬼迷心竅。而台灣武俠片主流是以金庸作為代表的寫實風格，對立於古龍為首的非寫實奇幻風格：可以「飛簷走壁」但不可「妖術劍氣」。簡言之，三廳電影與武俠電影在電影類型上確非寫實主義，但三廳和武林都沒有鬼，因而又是寫實的。

但有例外。縱橫此二類型的七〇年代導演也曾牛刀小試「鬧鬼」電影。宋存壽《古鏡幽魂》（1974）乃是一部「倩女幽魂」電影，亦即「女鬼夜訪書生」聊齋誌異。然而，此片關鍵不在書生女鬼戀愛，也不在於這是林青霞第二部電影，而是它透過「女鬼」此一裝置，隱喻了「明星形象」的誕生與「觀看慾望」的建立。片中女鬼首度現身的「井」，模擬了電影史初期「偷窺秀」（peep show）的暗箱窺孔，及其「電影－窺淫」機制。然而，片中女鬼並非《七夜怪談》的井底幽魂，而是寄身「古鏡」裡的冤魂——「鏡子」正是「銀幕」的隱喻之一：銀幕反映的不過是觀眾投射的集體慾望，尤其類型電影。芳名與「鏡緣影」諧音的女鬼，進出鏡面，纏崇書生，以「影音」撩亂瓦解「文字」，既像《七夜怪談》的「貞子」也像日本漫畫《電影少女》的「小愛」，透過VHS錄影帶流通，

在播映時爬出電視螢幕——這是「死」與「性」的「力比多驅力」影像。若並置觀看同樣由宋存壽執導、林青霞出演的第一部電影《窗外》(1973)，那麼，她的明星形象，恰好正是由「窗」與「鏡」此二銀幕隱喻（二者的觀看機制背反但也辯證地同一）而得以開始建立。⁵

另有一部七〇年代四位大導演合作拍攝的集錦式電影《喜怒哀樂》(1970)，四部短片就有三部鬧鬼。三廳電影賣座導演白景瑞，在《喜》裡故意讓「女鬼報恩」浪漫愛情故事變質為「書生貪慾」恐怖色情故事。此片全無對白近乎「默片」，沒有情話綿綿只有鬼聲啾啾——音軌盡是不諧和、突兀刺耳的暴力音效。這在當年已是相當前衛的音畫實驗。擅長人情/人倫通俗劇的李行，在《怒》裡讓歐威飾演大鬍子暴躁粗漢，出獄後一心要找害他家破人亡身陷囹圄的土財主復仇——可惜惡人已遭惡報、一家滅門。廢墟舊宅只剩仇人女兒的鬼魂，試圖用愛感化用女體補償，以化解他的仇恨。李行也嘗試了音畫實驗：粗漢對當年家人慘死境況只剩畫外音記憶，女鬼刺繡的屏幕上卻是栩栩如生的凶殺現場目擊。李翰祥的《樂》一邊講述水鬼捉交替，一邊讓水湄「磨坊水車」不斷轉動、始終佔據畫面——它幾乎是「膠捲放映機」的借喻，尤其水鬼以水車作為背景，幾次消逝又現身的鏡頭，暗示「鬼影/電影」乃是「機括器械」的投影。

「開墳」與「招魂」 八〇年代台灣新電影的

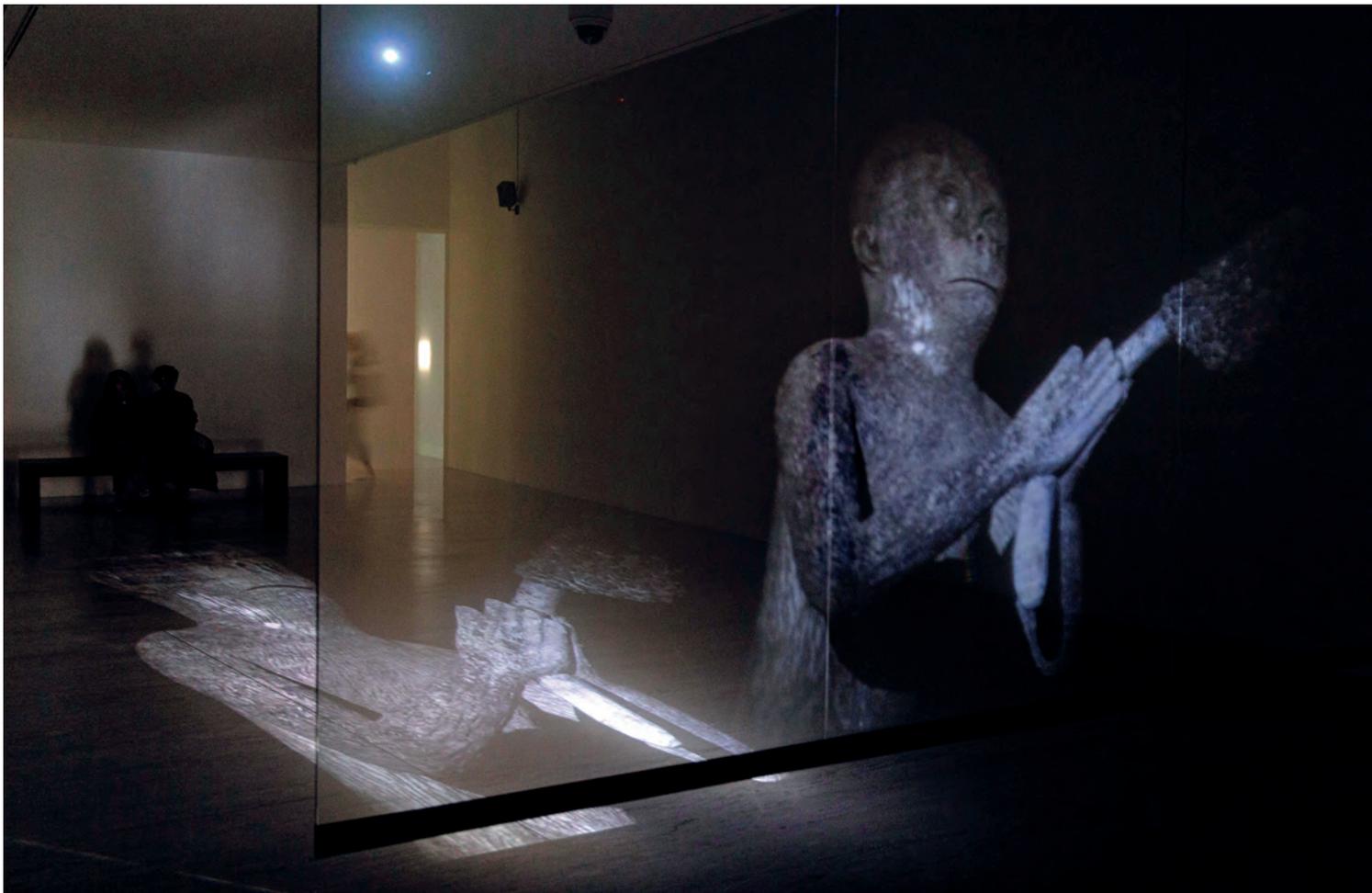
八〇年代台灣新電影以《光陰的故事》(1982)與《兒子的大玩偶》(1983)啟動，全面取代了《喜怒哀樂》(1970)與《大輪迴》(1983)的世代。1983年《大輪迴》由胡金銓、李行、白景瑞合作，以三段短片呈現同樣三位演員在三個不同時代的聚散離合。二男一女輪迴轉世，角色關係重新洗牌，但三角愛恨跨越了三世：明末東廠江湖對峙、民初少爺和花旦苦戀、七〇年代摩登舞者和漁村乩童畸戀。以「輪迴」強調「時代遞嬗」中的「恆定不變」，揭示「無常人生」裡的「永恆人性」。⁶相反，同一時期同屬多段式電影的《光陰的故事》與《兒子的大玩偶》，捨棄七〇年代非寫實的類型片，回訪「現實」而改採「寫實」（題材與美學），從「鄉土」深入「本土」，再現了具體特定跨國政經因素底下，台灣獨特的歷史軌跡與社會實況——二戰之後的內戰與冷戰，美援反共、戒嚴體制，發展主義、現代化、以及經濟奇蹟的去魅化與去政治化。

八〇年代新電影的寫實主義當然沒有「鬼魂」，但此時的寫實其實是一次大規模的集體「招魂」。確立侯孝賢作者風格的自傳電影《童年往事》(1985)，「往事」乃關鍵字：「憶往/記憶」本身就是「悼亡/傷逝」的召魂儀式——「故事」即是「故去/死去的事」。英文片名「*A Time to Live, A Time to Die*」呼應了片中伴隨三位親人先後「死亡」所講述的「成長」故事。敘事結構上，片頭片尾的導演畫外音口白像是「唸咒」，「此時的我」以「語言」召回「過去的事」。片首的音畫配置值得細究：銀幕上最先登場的是一幢日式宿舍空屋，隨侯孝賢追憶的口白，飾演亡故親人的演員逐一在屋內忽然現身，各佔其位各行日常——這

是電影角色依序登台，也是一場招魂儀式。最後，當片名字卡出現，回魂的祖母聲聲叫喚侯孝賢童年時的小名，全員到齊，往事自此開始。楊德昌的《牯嶺街少年殺人事件》（1991），以當年報端一則情殺案，讓整個五〇年代青春記憶復活。此片除了「招魂」而且「戀屍」：從空間場景到大小道具，上山下海勘景踏查、翻箱倒櫃蒐羅舊物，試圖完整地、全面地、準確地、鉅細靡遺地，佈置與再現五〇年代一切生活細節。這是作者導演神經質的執念與控制慾，也是為了藉由具體可見可觸的空間與物，召回彼時空氣裡不可見聞、無以觸碰，然而嚴絲合縫密不透風籠罩了整個社會的白色恐怖高壓政治的窒息肅殺——換句話說，透過歷史的屍體，召回政治的鬼魂。

以成長敘事重述台灣歷史、進而廓清當代現實的寫實主義，不可能不召喚那些在戒嚴體制下長期被鎮壓、被抹除、被隱身與噤聲的「歷史鬼魂」。緊隨解嚴之後，台灣新電影的高峰——1989年侯孝賢的《悲情城市》，正是一部悼亡之作，召喚一整代死於「二二八事件」與「白色恐怖」國家暴力之下的鬼魂。如果，新電影致力以「台灣人的小歷史」(petits recits) 重寫、拆解、對抗「黨國的大歷史」(grand history)，那麼，挖掘和重建「人民的記憶」，就是「開墳」與「招魂」的影音儀式。

阿比查邦，《煙火(檔案)》，
2014，單頻錄像、玻璃



九〇年代的都市「遊魂」

新電影健將在九〇年代持續召魂寫史，但有一派並不再現歷史，而是呈現「流連不去的地縛靈」或「當代時空裡的政治遊魂」。萬仁以白色恐怖為主題的《超級大國民》（1994），讓一位五〇年代入獄的老政治犯，在久違而陌異的九〇年代台北街頭，如一格不入的遊魂，鎮日漫遊，搜尋昔日理想與救贖可能——片尾抵達他當年「背叛」的老友之墳，位於白色恐怖槍決者亂葬崗的六張犁。全片始於老政治犯的睡眠與夢境（摯友在馬場町的槍決），結束於另一場睡眠與夢境（不可能的全家福合照）——夢、睡眠、記憶、歷史、與政治暴力，在此片的影音裡獲得了整合。《超級公民》（1999）裡，萬仁甚至讓鬼魂在當代都市裡直接現身：一位前社會運動者，哀悼理想主義的失落，行屍走肉、「有體無魂」，開著計程車終日在（昔日參與抗爭的）台北街頭茫然遊蕩，直到偶遇一原住民鬼魂——原住民青年在工地失手殺死剝削、歧視、羞辱他的漢人工頭，國家判處槍決。二人連袂遊城，最後，原住民鬼魂反而成為這位活屍漢人的救贖與重生。

萬仁此二扛鼎之作裡的「政治遊魂」在九〇年代有眾多同行者。余為彥的《月



光少年》(1993)不知車禍後自己成了植物人，出竅的靈魂日日在午夜台北無頭蒼蠅般四處遊蕩三十年——當年事故現場是「中山堂」，故少年遊魂必有政治隱喻。尤其余為彥前作《童黨萬歲》(1989)也有一名鎮日夢遊的白色恐怖政治犯——多次進出警總讓他發瘋了。屎尿失禁周身穢物，每日在小鎮大街上遊蕩，被村內小孩圍觀恥笑捉弄，這是「仙人遊庄」，台灣每一村鎮都有一位瘋人；這些瘋人裡不知有多少其實是獨裁政權逼瘋的。

在都會女性電影《徵婚啟事》(1998)與里程碑鬼片《雙瞳》(2002)之前，陳國富已然善於再現女性心理，擅長掌握陰性時空：《我的美麗與哀愁》(1995)裡，兩名女子夜裡在同一個《牡丹亭》惡夢裡，以公子與千金的身分邂逅(風格濃烈、劇場感極強)，白晝則相遇於現代台北街頭一張巨幅廣告布幕上的偌大特寫臉孔(近似驀然目擊一面露天電影銀幕)；詭譎艷異的夢、女扮男裝、女女戀、鬧鬼的凶宅、藉附身以復讎、乖隔的人鬼畸戀……。城市空間內裡外翻、裸露陰濕暗面、被壓抑者(他者/鬼魂)的重返——讓一座「去魅化」的現代城市轉變成一片「再魅化」的鬼域。

「說鬼」、「看鬼」、與「找鬼」
九〇年代影音爆炸時代的

政治上，除了以文字作為載體的黨外雜誌，解嚴之後的九〇年代適值從「非法地下電台」(電波、聽覺)到「大小耳朵第四台」(電視、視覺)、影音技術大爆炸的時代——後解嚴的九〇年代，正是眾聲喧嘩、群鬼亂舞的時代。

1991年「玫瑰之夜」的靈異單元「鬼話連篇」，開啟「攝影棚說鬼」與「出外景找鬼」而「電視觀眾看鬼聽鬼」風潮；至1999年各式靈異節目竟逾十多個。九〇年代可謂靈異節目全盛期。「玫瑰之夜」邀請「攝影師」同「靈學家」討論觀眾寄來「疑似鬼魂入鏡的照片」，打開了「鬼魂的視覺性」，吸引觀眾「凝視鬼魂」——小螢幕上展示一幀幀由攝影術所捕捉、定影、顯影在相紙上的鬼魂，亦即，被影音技術中介(mediated)而物質化、可見化、視覺化的鬼魂。事實上，「視覺裝置」與「視覺化技術」和鬼魂之間的連結，由來已久——攝影術誕生時人們懷疑相機「勾魂攝魄」的集體焦慮，即是一例。正因「鬼魂」作為一種游移於「可見」與「不可見」之間的「他者」，對於未知他者的集體恐懼，往往凝結於「視覺性/可見化」的陌異技術與裝置。

不只「攝影術—視覺性—鬼魂」，這些靈異娛樂也暗含政治性。九〇年代初湧現「軍中鬼話」，全面取代「司馬中原講鬼」或《聊齋》，這和解嚴後昔日威權禁地圍牆(封閉高壓軍營乃整個戒嚴社會的濃縮體現)在社會力衝撞下漸次坍塌有關。雖然此時軍方願意支援拍攝「喜劇軍教片」(比如《報告班長》)以示親民開放，但營區內的悲劇冤魂卻絕不能露臉——從「軍中鬼話」到「軍中人權」，還需要幾年，比如，1995年黃國章案、1996年江國慶案。

男人軍中鬼話，女人廢墟試膽。九〇年代靈異節目充斥「外景隊鬼屋探險」：攝影機尾隨「辣妹」午夜探訪傳說鬧鬼的廢墟，以攝影機或假造或目擊疑似鬼魂現身的事件，錄製與傳播花容失色尖叫逃竄的女性影音，以饗父權觀眾視聽。雖然鬼魂被納入父權消費娛樂製程，但行腳廢墟或踏查鬼屋其實也是一趟順路重新認識本土、進入台灣史的旅程——這些廢墟往往是「(庶民)記憶所繫之地」，甚至意外包括近年轉型正義論述裡的「不義遺址」。在鬼魂影音裡，「正史」隨著「野史」一同進入觀眾的視聽。

千禧年後的 本土鬼魂與 影音裝置

後解嚴九〇年代電視靈異節目風潮，以及千禧年後台灣恐怖片復興，其敘事取徑與影音形式，早在《鄭進一的鬼故事》(1990)這部久受冷落的鬼片中，已然框架成形。它是兩段式電影。第一段，台北美術系大學生下鄉向隱居林野的傳統工藝老師傅求藝。老師傅乃「布袋戲偶」雕刻大師，最終，大學生也像一具人偶被操弄，陷入鬼魂纏祟的世界。第二段場景切回都市，一位中產白領職場女性，同時也是單親媽媽，其年幼女兒思念亡父，聽信大人鬼話：「子夜時分撥打電話 13 個零，將能與地府鬼魂對話」，進而引發了一連串死亡。九〇年代與千禧年後的鬼魂音畫，恰都沿循此片規劃的路徑：第一段的「本土化」與第二段的「科技鬧鬼」。

陳國富具里程碑意義的《雙瞳》以降，幾乎都是當代場景裡的本土鬼魂、視覺化裝置(招魂顯影)、科學論述(打鬼去魅)三者之間的糾纏角力。柯孟融以DV拍攝一鳴驚人的《鬼印》(2004)，大學生出遊團體照裡手腕或頸脖上浮現了鬼的黑手印。「台灣科幻驚悚」電影《詭絲》(2006)，國外尖端科技來台讓鬼魂現形，「捕捉到世界上第一個鬼」，延請台灣「動態視力專家」從「鬼魂的唇語」讀出其死因；科學家也讀出鬼魂形成的物質基礎(核電廠的磁場)，以及鬼魂不是無形的「波」而是有形的「絲」(情感羈絆沾黏的隱喻)。《屍憶》(2015)的「靈異節目製作人」撿了路邊紅包後夜夜被女鬼糾纏，最後同居的未婚妻原來正是他的冥婚對象。《粽邪》(2018)則有青年經營「網路直播」平台，急需點閱率換取廣告，南下台灣西海岸，現場拍攝即時傳送「送肉粽」民俗儀式，而「網紅直播主」則在掛滿蚵殼的海濱小棚屋裡，在網路鄉民眾目睽睽下，被鬼魂繩索吊掛屋樑。《紅衣小女孩》(2015)三部曲援引一整個世代集體記憶的、九〇年代靈異節目風潮裡的「紅衣小女孩」與「人面魚」；已成歷史檔案影像的、以V8拍攝的VHS家庭錄影帶與照片，從客廳電視小螢幕被框取出來，回返地嵌入電影院大銀幕——鬼魂的復返；「魔神仔」在台灣街巷日益增多的「監視器」裡現身，「人面魚」游進學童以手機拍攝的「微電影」而形成新世代集體記憶，「虎爺」從宮廟躍入IP產業鏈、繁衍了眾多音畫產品。

都是鬼片，每間電影院都是鬼屋
結語：音畫與鬼魂——每部電影

本文試以阿比查邦「鬼魂—影像」框架，粗略梳理戰後台灣電影史；最後，全文可收束在深遠影響阿比查邦的台灣導演蔡明亮——在本文視角裡，蔡明亮幾乎每部作品都是鬼片。

蔡明亮首部作品《青少年哪吒》（1992）就有四樓鬧鬼的電梯國宅；彼時沒落敗壞尚未都市更新的西門町，群鬼蝟集百鬼夜行；前身是白色恐怖刑求場的獅子林大樓，其電影院和電動場恐怕都有受難者鬼魂的聲形。《愛情萬歲》（1994）的「靈骨塔」業務員潛入預售屋小姐的「樣品屋」，枯涸現代靈魂棲居的男女陰濕肉體，既是「陽宅」也是「陰宅」。《河流》（1997）開頭即有一具浮屍，客串浮屍的李康生從此歪了脖子；母親帶小康到神明壇向乩童問藥；她的情夫以見光死的盜拷色情錄影帶為業，她的丈夫在見光死的同志三溫暖尋求慰藉。《你那邊幾點》（2001）指出時間即鬼魂，時差讓鬼魂迴返。兒子抱著父親骨灰罈穿過隧道；遺孀則抱著亡夫牌位與鬼魂性交。《不散》（2003）第一句台詞：「這電影院有鬼。」全片在一幢廢墟老電影院拍攝，它既是男同志（父權社會的鬼魂）的尋友場所，也是台灣電影史檔案空間：老朽的苗天與石雋淚眼凝望銀幕上《龍門客棧》（1967）裡「再也不在」的青春之我——這是「鬼魂凝視鬼魂」。電影院永遠陰魂不散。⁸《天邊一朵雲》（2005）後設呈現色情片拍攝現場；為了批判色情片的暴力（對蔡而言每部好萊塢片都是色情片），於是把每具色情肉體都拍成僵死屍體。連續幾年蔡明亮轉進美術館製作錄像：錄像乃是電影的他者，錄像也是電影的鬼魂；把美術館變電影院，也就是把萬神殿白盒子改裝成黑盒子鬼屋；《臉》（2009）則是部全在羅浮宮內部拍攝的電影，此時美術館成了巨大墓穴，展品都是遺骸。2012年為北師美術館拍攝短片《化生》，以陳澄波的



蔡明亮，《不散》，2003

圖片提供：沄沄電影
攝影：林盟山

二二八遺照及其生前畫作為題，透過繪畫、攝影、電影（動態影像）相互轉換與彼此辯證，讓女鬼與男屍（鬼魂與屍體）栩栩如生，暗中發光，照明了國家暴力烙印的政治創傷。⁹ VR 電影《家在蘭若寺》（2017）索性拍攝一間鬼屋，讓觀者透過 VR 裝置沉浸於鬼魂環繞的世界。

不只蔡明亮每部電影都是鬼片、皆有鬼魂及其流連的屍體與鬼屋，在阿比查邦的鬼魂視域與論域裡，每部電影、每件影像作品、甚至每一件影像裝置，無一不是幽魂纏繞的鬼片。蔡明亮向來尊敬的啟蒙導師王小棣，則有一部動畫鬼片《魔法阿嬤》（1998），當年金馬獎評審斥以「迷信」、「怪力亂神」。免除「攝影寫實主義」限制，動畫形式內在地具有更寬闊的想像力、更靈活的造型性、更柔韌的構作性、更自由的精神性，確實更貼近鬼魂的性質；然而，如此「背離寫實」而「逼近表現」的虛構，似乎反而是更強力的實體、更可能對現實造成推移、威脅與危險，必須予以強力排除——這正是影音與實體之間、銀幕與現實之間、鬼魂與肉體之間，仍存或恆存辯證張力的癥候。但是，這也正是透過影音裝置召鬼叫魂、好讓鬼魂復返的時刻。¹⁰

- 1 此處借用法國電影理論家安德烈巴贊（André Bazin）的著作《電影是什麼》，乃是為了預告此文「鬼魂的肉體」主旨：巴贊在〈攝影影像的本體論〉裡說，攝影的起源可以追溯到埃及的「木乃伊」和杜林的「裹屍布」。此文獻給尤俊弘與張笠聲，他們主編的紙本電影刊物《生活的發現》，創刊號（2018年四月）即是以阿比查邦的電影作為專題。
- 2 孫松榮，〈光盡是魅影的歷史：論「阿比查邦·韋拉斯塔古：狂中之靜」〉，2020/02/03，《典藏藝術》線上版：<https://artouch.com/view/content-12126.html>。謝以萱，〈召喚記憶與夢境的光：阿比查邦個展「狂中之靜」〉，2020/02/10，《典藏藝術》線上版：<https://artouch.com/view/content-12150.html>。
- 3 陳平浩，〈戒嚴與冷戰，密室與南洋——台語片六〇週年重探台語片的政治敘事〉，2016/09/01，《放映週報》第571期：http://www.funscreen.com.tw/headline.asp?H_No=631。
- 4 「鬼片之王」姚鳳磐量產華語恐怖片的時期為七〇年代，後因拷貝散落佚失，久遭觀眾遺忘，直到2004年十月台北光點「國民戲院」舉辦「鬼魅影展」才重回台灣觀眾視聽。對姚鳳磐鬼片的既有研究，仍多侷限於鬼故事的敘事面、社會面、與意識形態的文本符號分析，尚待當代影像哲學的介入。
- 5 陳平浩，〈林青霞明星形象之誕生：好一部鬼島鬼片《古鏡幽魂》〉，2009/03/27，《放映週報》第200期：http://www.funscreen.com.tw/review.asp?RV_id=713。
- 6 陳平浩，〈魚腸劍的「割裂」與「貫串」——胡金銓、李行、白景瑞的《大輪迴》〉，《國影本事》第14期，巳亥年（2019）秋季號，國家電影中心。
- 7 當年在台灣極為賣座的《七夜怪談》（1998），也是「本土奇譚」與「科技鬧鬼」的結合；前者是片中的日本民俗學，後者則是「詛咒錄影帶」與「貞子爬出電視螢幕」。此片確實成為台灣一個世代的集體記憶，但本文提及的《鄭進一的鬼故事》（1990）出現更早；雖然無意建立嚴謹的系譜學，但至少可以提出一個台灣本土的案例作為論述的節點。況且《七夜怪談》之後的日本恐怖片（「J-Horror」），愈加偏重於「科技鬧鬼」，比如《鬼來電》的智慧手機，這與日本這個科技影音產品大國在九〇末千禧初漸失優勢的集體焦慮有關，與台灣解嚴後視聽媒體大爆發的脈絡與情境有異。可參閱：張家維，〈德勒茲與日本恐怖片中的科技〉，2008/06/05，《放映週報》第160期：http://www.funscreen.com.tw/fan.asp?F_No=511。
- 8 張小虹於評論《不散》時指出，電影院總是陰魂不散的鬼屋。張小虹，〈電影院裡有鬼〉，收錄於張靚蓓編《不見不散：蔡明亮與李康生》，八方文化創作室，2004年。或見：<https://www.ptt.cc/man/TSAIMingLian/DFA9/DE09/DE76/DBD2/M.1071744138.A.DA6.html>。
- 9 孫松榮，〈間隙性影像：電影與攝影——記蔡明亮的《化生》〉，2013-07-05，《放映週報》第409期：http://www.funscreen.com.tw/fan.asp?F_No=1069。
- 10 本文幾處提及「鬼魂復返」的概念，多所得益於2014年由龔卓軍與高森信男所策畫的展覽：《鬼魂的迴返》。策展理念請見：http://www.twvideoart.org/tiva_14/about.htm。