

# 場景論

## 處於本身與外部連結的 場景

文 | 陳泰松



陳界仁〈帝國邊界I〉 35mm轉DVD、單頻道錄影裝置、黑白和彩色、有聲 27分 2008~2009 (圖 | 北美館)

那是另一個區塊，另一個空間，另一個場景的觀念，處於感覺與意識之間。

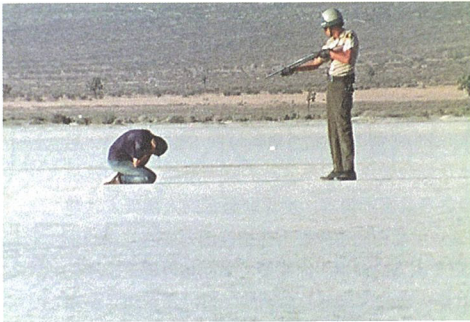
——拉岡 (Jacques Lacan, 註1)

關於錄像〈帝國邊界I〉，陳界仁談到他要拍攝的地點被禁止進入，於是改採模擬的手法，在他處另行搭建相似的處所，一是美國在台協會 (American Institute in Taiwan, 簡稱AIT) 的面試場所，另是台灣機場入境櫃台。模擬，經由場景的製作，在此是襲取某處被視為禁地的藝術策略，為的是批判的目的：揭示強權國家的邊境是跨國性的，以法律之名或邊界管理，剝奪弱勢者的人權與人性尊嚴，對人身自由進行各種縮限的規定。陳界仁提到，這是用藝術的想像去「佔據被權力機制封鎖的現場」，並在那裡進行發言，因此強調搭建的場景是無關於劇場的演出，而是要「奪回該現場，讓原先被消音的話語重新說出來」(註2)。這個場景，以其給人看的，固然是假造的，但已不單純是劇場的編排與演出，而是一場話語的聲明行動。這是通過模擬，襲取它的空間政治來批判國家治理的排他性，無論這個治理是屬於強權者，或是國家身分曖昧的台灣。

說到場景 (scene)，必然涉及觀看這件事，是我們感知它的根本條件，因而涉及幾個相關概念：一種結構物，提供劇演或舞作的平台；有情況發生的處所，當中讓人見識到行動，或上演著有故事情節的行動；某個視覺印象，像是外觀與場面，可被觀察的對象、社群表現或文化情境等；或是能代表某個事件或演出的時空段落等等。以上是場景的尋常含義，但我們在此要談的不是這些靜態的、多少有景框含意的景觀，而是朝向一種生產，成了製造「主體化的機器」，是「對所有情境都能給予特異化的機器」(註3)。簡單講，場景在此等於一部機器，是後者的運作圖式。若說它是設置也可，就像所謂的場面調度 (mise en scène)；但再次強調，場景不是畫面效果的展示，而是處於運作中的力線，瓦尼安 (Melik Ohanian) 的〈看不見的電影〉 (Invisible Film) 可被視為這個命題的絕佳範例。這裡必須談到一部因反戰主題遭到美國政府禁映的電影，瓦特金斯 (Peter Watkins) 在1971年的電影〈懲罰公園〉 (Punishment Park)，瓦尼安把它挪用為自己的作品元素，但規格改成35釐米，然後在美國加州沙漠擺了一部放映機，朝向沒有螢幕的空曠處放映此片。有意思的是，這個地方正是該片的拍攝現場之一，劇情是亡命旅途：一群反戰的大學生，他們必須在三天內擺脫員警的追捕，到達插有美國國旗的山頂，否則要受到監禁處罰。〈看不見的電影〉不是不能被看作是〈懲罰公園〉遭禁的隱喻，而是關鍵在於螢幕的政治性，是它身為載體——或以系統的角度來看，影像傳播的通路——決定了事物的可見與否。換句話，〈看不見的電影〉要給人看的，與其說是影片的看不見，毋寧說是它淪為看不見的這個場景本身。那麼，這個場景不是指向自然本身，而自然在此便不應被解讀為消解人造影像的隱喻，因而不是說，在大自然面前，政治符號顯得虛妄，空洞無著；相反地，我們應該把這個放映看作是某個場景的放映。這是一個去自然化的放映，自然在此已不再是自然本身，因為那裡有〈懲罰公園〉的疊映，即使它是不可見的，〈看不見的電影〉「時空敘事」展的錄像裝置可闡明這個放映的影像邏輯。這裡有兩個放映，一是，瓦尼安放映一個畫面給我們看：一部放映機，靜靜地擺在沙漠中，但處於運作狀態。另一是這部放映機放映的影片〈看不見的電影〉，但我們看不見它的畫面。〈看不見的電影〉給我們看的場景，平詭的是一幅去自然化的景觀，是美國喪失了真正含意的自然景觀，因為眼前的加州沙漠在反戰電影〈懲罰公園〉的放映下給符碼化了，抵抗官方政治的符碼操作。

在〈看不見的電影〉，自然，被政治符碼化的場景並不等於是它的消失，反而是從背景 (外景) 的從屬位階或所謂的展演平台，提升到一個被凝視的對象，只是成了喻指官方治理欲隱蔽自我的屏幕。這個屏幕是〈看不見的電影〉的真正場景，是透過「〈懲罰公園〉電影敘事所布置出來的。相對於此，岡薩雷斯-佛爾斯特 (Dominique Gonzalez-Foerster) 2004年的錄像〈原子公園〉 (Atomic Park) 則可被視為它的現實版：狀似休閒的畫面是美國新墨西哥州沙漠的國家公園，又稱「白沙國家保護區」，因為不遠處正是1945年美國試爆世界第一顆原子彈的「三一試爆場」。這個激烈的場景反差不是前者那樣是同位址的疊映，而是比鄰的鏡射，但兩者呈現的自然景觀都是官方將治理自然化的隱喻，像是以自然為屏幕的符碼操作。

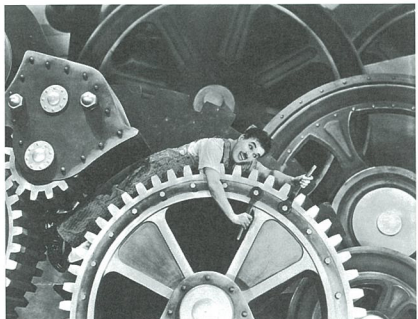
在敘事體的美學進路上，無論〈帝國邊界I〉是抵抗帝國機器，還是〈看不見的電影〉與〈原子公園〉以各自的方式去揭示自然屏幕的政治性，場景在此被視為機器 (援引瓜塔里-德勒茲的論點) 的理由在於：一，影像作為一種媒體的操作；二，這種操作是力量/權力關係的主體化重組，是透



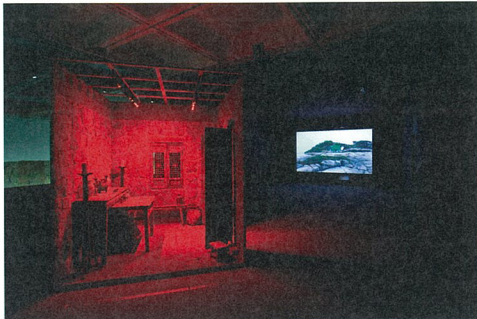
瓦特金斯 (Peter Watkins) 《懲罰公園》(Punishment Park) 電影 88分 1971 (圖 | 本刊資料室)



阮淳初芝 (Jun Nguyen-Hatsushiba) 《紀念越南芽莊計畫：獻給英勇者、好奇者與懦弱者的情結綜合體》(Memorial Project Nha Trang, Vietnam: Towards the Complex - For the Courageous, the Curious, and the Cowards.) 單頻道錄像投影 2011 (圖 | 本刊資料室)



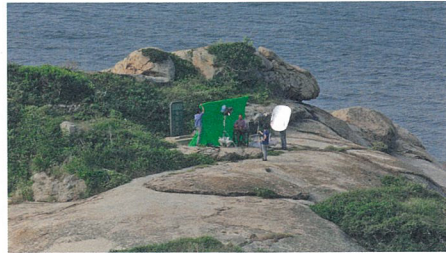
卓別林 (Charlie Chaplin) 《摩登城市》(Modern Times) 電影 87分 1936 (圖 | 本刊資料室)



許家維《鐵甲元帥》於2012「台北雙年展」現場。(圖 | 北美館)



許家維《鐵甲元帥》單頻道HD錄像、廟宇場景裝置、攝影一件 影片10分、裝置240×240×280cm、攝影120×120cm 2012 (圖 | 北美館)

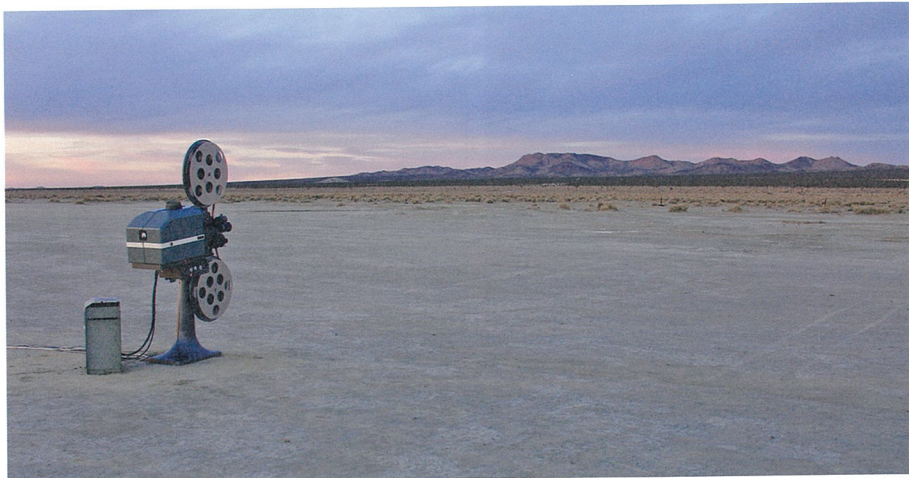


過切割與連結的裝配與再裝配，抵抗治理體制的一種機器。人，不能直接肉身去抵抗國家機器嗎？因為通常會無望地掉入治理機器的絞鍊當中，就如同卓別林 (Charlie Chaplin) 在電影《摩登城市》(Modern Times) 掉入工廠機器的齒輪裡；但除非能像他那樣倖存，活著出來，自己流變成機械人的機器去抵抗工廠的製造流程。據此，場景不是獨立自足的框架，更不是內部的畫面問題，而是裝配影像的組件之一，不僅本身是異質性的，其所要連結的組件其實也總是異質性的，例如阮淳初芝 (Jun Nguyen-Hatsushiba) 2011年的錄像投影《紀念越南芽莊計畫：獻給英勇者、好奇者與懦弱者的情結綜合體》(Memorial Project Nha Trang, Vietnam: Towards the Complex - For the Courageous, the Curious, and the Cowards.)，請車伕不是正常在路面上、而是在海底拉人力車的場景。這是潛水的場景，人在那裡拉人力車可說是異位性的 (atopic) 動作演出，在要求反覆不斷地憋氣潛入、浮出水面換氣之下，卻反而生動刻劃出人民情動力的生命場景，影射越南人從昔日至今經歷的殖民情境。對中國政權治理的爬梳，另一個範例是許家維的《鐵甲元帥》，把敘事體建立在一個毫不起眼的海上禿岩上，馬祖北竿島旁的龜島。這是複數場景的串接，並由各種元素組成這個機制，其中一個錄像播放著龜島的畫面：臨時搭造的綠幕攝影棚，一位耆老被請來吟唱福建歌謠。另一個錄像則是將這位耆老合成到廟裡的吟唱模樣，而這座廟曾經建在龜島上供奉鐵甲元帥 (蛙神)，現早已拆毀消失，許家維仿造這座廟的局部，在展場中展出，也是該錄像用來合成畫面的道具。兩個錄像與一個建物，各自構成三個場景，但彼此環環相扣。以上是《鐵甲元帥》在2012年「台北雙年展」的情況，到了2013年受邀參加「威尼斯雙年展」(La Biennale di Venezia)，許家維發展了第四個場景，追溯到相傳鐵甲元帥的誕生地，中國江西靖思村的池塘，除了攝錄該村景觀人物，在該池塘中央搭起平台，舉行 舞表演。《鐵甲元帥》是藉由前現代的地方信仰重新登上舞台的寓言，敘說兩岸歷史與黨國政權的暴力治理，是對官方歷史的敘事抵抗，而在許家維的鏡頭下，龜島現今在蛙神 (鐵甲元帥) 的管轄下見證台灣的時空異托邦。《鐵甲元帥》是對「不在場」的搭景演出，雖是虛擬成分，卻藉以道出強者對在地主權的戕斷，本身又遭到更易的歷史反諷。場景，作為一種機器，在此構成影像的部署，視聽檔案，揭示了現場有時是治理者遮蔽過往的屏幕。

要問場景怎麼做，首先要問它的用處是什麼。即使它是擬造的，並非不是了無意義，雖不至於保證解放，但至少可以糾舉被權力機關宰制的生命空間，〈帝國邊界I〉便是如此，包括在生活世界的諸多層面，米克 (Aernout Mik) 擬造現實事件的錄像，以一種劇場模式的演習，迫使觀者去正視危機，為可能的生命抉擇或倫理實踐做思想上的準備。那麼，要問場景這個概念為何值得關注，最為經典的回答是從藝術史的脈絡去找。若以西方文藝復興建構視覺再現的歷史來看，無論在畫面上、雕塑上或在建築上，空間的營造都是一個美學要項，如同繪畫、攝影與電影的敘事都需要有個框架來承載；換句話，場景在傳統上是承載劇情 (scenario) 的敘事框架，一種容器。然而，本文所說的場景在此不再是指這種容器，當中有劇情在上演著，因為它若不是被凍結 (特別是在1960、1970年代藝術最為典型) 並強調概念化的活動，不然便是場景從演出的特定單元，變成事件所在與另一個事件所



許家維《鐵甲元帥》(靖思村池塘上的確舞表演，江西) 單頻道HD錄像 6分30秒 2013 (圖 | 北美館)



瓦尼安 (Melik Ohanian) 《看不見電影》(Invisible Film) HD轉DVD、單頻投影、杜比環繞音響5.1、彩色、液晶螢幕上有瓦特金斯電影《懲罰公園》(1971年)字幕 90分 2005 Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris/Yvon Lambert Gallery, New York © Melik Ohanian – Punishment (圖 | 北美館)



獲得2013年「威尼斯雙年展」金獅獎的塞格爾 (Tino Sehgal) 現場即興表演。(圖 | 本刊資料室)



米克 (Aernout Mik) 《移動座位II》(Shifting Sitting II) 三頻道數位錄像裝置 2011 (圖 | 本刊資料室)

在的連結與組織；也就是說，場景不在於敘事框架內，而是在諸多的敘事框架之間，若還要去談那裡有可能的劇情，這不應是在場景內的事，而是場景與場景之間的劇情，是彼此互為外部、或互為衍生的外部之連結。

對於場景的藝術思辨，或許，2013年威尼斯雙年展「金獅獎」得主塞格爾 (Tino Sehgal) 的作品可為我們提供一個朝向「場景之外」(off-scene) 的辯證端點。藝術創作本身即是場景的建構，說它「朝向」是基於這種限制來說，因為「場景之外」畢竟是難以企及的領地，甚至是命題本身自相矛盾的。事實上，場景總是人的認知產物，無論人們對場景的識別互有出入。佛洛伊德 (Sigmund Freud) 在《夢的解析》裡分析「兒子被火燒」的著名案例(註4)，提到夢境有延長繼續睡眠的複雜慾望，拉岡給出哲學理論的延伸。他舉例分析他自己的經歷，睡覺時有人敲門，他沒立即醒來，而是開始作夢，夢到敲門聲變成其他聲響，為的是讓他可以多睡些，醒來他意識到有人敲了門；他認為，此時敲門聲已經從感知領域中消失，而意識裡的敲門聲則是再現(re-presentation)。敲門聲是再現於意識之中，因為它被吸收進他醒來後馬上重建的現實：「我被敲醒了」，「我在這裡」。拉岡論證感知與意識之間的斷裂，人在睡眠中接收敲門聲的衝擊，但這聲音卻未擊入意識中；人只有事後才以再現形式，意識到敲門聲，而此時該聲響卻已從感知中消失。作為叩門聲的事件，它不是感覺來得太早，便是意識來得太晚，是從兩者之間的裂隙中溜走，為主體所錯過。

在某種對應關係上，塞格爾的作品也具有把觀者投入這種處境之中，因為觀者不一定會即刻領會到藝術家在展場安排隨機表演的人會是一件作品；不僅這個表演沒有聚眾與事前聲明，而且是強調不記錄，像是意外、突發或現實事件的生活舉措。觀者對這個場景是藝術作品的掌握可能有各種時間差，但塞格爾成功的地方是讓人處於當下在感知與意識之間的斷裂，一種可能發生在極微時刻的閃失。這是場景的辯證，是我們對它遇合又離的斷裂，一種在會晤中的錯離，在錯離中的會晤痕跡。再者，塞格爾把他的藝術理念稱為「情境建構」(constructed situation)，我們或許可以把它另稱為「場景建構」，一種如夢思的構造物，雖然從藝術史的角度來看有其脈絡可循，如觀念藝術、境遇主義或表演藝術(Performance Art)的參照，但借用德國社會學家盧曼(Niklas Luhmann)的系統/環境論可以打開啟發性的理解(註5)。這是一個區分理論，系統與環境彼此區分又相互依存的系統論，這是在闡明觀察是一種系統運作，塞格爾的場景構建無疑揭示了這個症狀。美學經驗如何掙脫既有的藝術體制，得到充實體現是部分的理解，真正的課題是這個夙願的慾望與不可能。塞格爾的場景構建依然是在藝術場域裡，那裡的off-scene終究是備受考驗的，不過，它為場景作為一種藝術機器，投出一個未來企待討論的可能向度，因為場景在資本主義制度下是一個屬於治理的生命經濟政治學，它橫在我們的當代與未來。

註1：Lacan Jacques, *Le séminaire : Tome 11, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ed. Seuil, 1973, p.55.

註2：參見鄭慧華的網站，「藝術與社會」，網址：<http://praxis.tw/archive/empiresborders-i.php>。

註3：布里歐 (Nicolas Bourriaud) 借用瓜塔里 (Félix Guattari) 的理論所說的，參見 *Esthétique relationnelle*, ed. Les presse du réel, 1998, Paris, p.85 (中譯本，黃建宏譯，金城出版社，中國北京，2013，頁103)。

註4：佛洛伊德，《夢的解析》，孫名之譯，台北左岸文化，2006。這個案例請參見整個第七章〈夢過程的心理學〉。

註5：盧曼，《社會中的藝術》，張錦慧譯，台北：國立編譯館，五南圖書出版社，2009，頁291。