

國立臺北教育大學
藝術與造形設計學系碩士班

碩士論文

影像的行動

—論陳界仁的影片藝術（2002-2007）

**The Action of Image—
Study on Chen Chieh-Jen's Film Art (2002-2007)**

指導教授：林志明

研究生：許惠琪

2009年1月

國立臺北教育大學
藝術與造形設計學系碩士班

碩士學位論文審定書

研究生 許惠琪 之論文 影像的行動—
論陳界仁的影片藝術(2002-2007)

業經本委員會審議，合於碩士資格。

指導教授：林克明 (簽章)

指導教授：_____ (簽章)

審查委員：林克明 (簽章)

審查委員：黃海峰 (簽章)

審查委員：黃建昆 (簽章)

系主任：許仁心 (簽章)

民國 98 年 1 月 20 日

誌 謝

終於，到了寫「誌謝」這一刻，這是漫漫撰文的歲月裡，不斷縈繞心中的無限感恩。爲自己的任性、偏執及無限後延的求學階段，向所有包容、幫助我的人，致上滿懷的感謝。

從沒認真想過研究所應該多久畢業、多快拿到學位，因爲一直以來，學習對我來說是永遠快不起來的一件事，總是習慣慢慢地閱讀、慢慢地理解，而從中獲得一點一滴的喜悅自得。從大學時期的藝術史跨入當代藝術評論的領域，原有的知識基礎在研究所階段不停地歷經拆解、延展及轉換，而有了更寬闊的認知體悟。儘管大學曾寫過學士論文，再次面對碩士論文的思考，仍是另一重嚴峻的考驗，另一去面對、反芻自己所思所學的僅有與匱乏。

這本耗時近二年的論文寫作，首先要感謝我的指導教授林志明老師，始終在我最龐雜的思路迷途中，惠予我最精準的提點和最大限度的書寫空間；尤其是老師的博學及嚴謹的學術態度，常令我感佩不已。而所上另二位專擅藝術生活美學的黃海鳴老師，及藝術史的倪明萃老師，也啓迪我在看待台灣當代、西方藝術及生活的種種面向上，別與以往的視野和關注。再者，口委黃建宏老師指教的寶貴意見，更是激發本文影像思考上的斬獲。

很慶幸自己有機會進到藝理組，能結交到一群志同道合的可愛同學：琳筠、昕鄺、遠政和妍伶，五人「小而美」的讀書互助會、吃喝聚攏或是日常交心，都是求學生涯中，遭艱澀理論荼毒之餘，最令人難忘的美好。而曾於「家畫廊」一起工作的伙伴：蓮花、靜芬姐，則是在學校外的藝術學習裡，給予我莫大鼓勵、教導和關心的好朋友，她們總不吝提供我許多工作機會，讓我有信心持續地向前邁進。另外，大學同學小惠寶、緯萱、婉平隨時的義氣相挺，史博同事世綱、一由、土豆的電腦救火隊，以及室友千菊、小彬，付出猶如家人般的體諒，遲遲等待、陪伴我學業的完成，無不使我由衷感激。

然而，這一路不斷交織工作與唸書的論文期間，最感謝的就是永遠在背後默默支持我的爸媽、大姐、二姐和哥哥，他們總無私提供經濟或精神上的幫助；讓在台北隻身求學的我，能無慮地追求自己的理想。此外，更心疼雨亭常縱容我的無理、體貼我的壓力；這本論文能堅持到最後，都須謝謝他的重要支撐及溫暖陪伴。

本篇論文的思索理路，現階段仍有諸多力有未逮之處，我會謹記林師在口試上的鼓勵，持續「為一個未來的讀者書寫」來努力。相信此論文的完結只是另個起點的開始。

最後，特別感謝藝術家陳界仁那次感動人心的訪談，及其身負藝術使命的影片作品，推動了每個遭遇瓶頸的撰寫動力。

2009 於農曆年後的中和

摘要

陳界仁一系列無聲緩慢的「影片藝術」，既非忠實再現歷史的「紀錄片」，也不是思考電影本質語彙、風格突破的「藝術電影」，其對電影媒材的援用溢出電影範疇，塑造出當代創作者專注藝術命題的新形態影像。相對於紀錄片「客觀」第一現場的拍攝，陳界仁面對的是「現場」消失或事件被擱置時的揭露與創造行動；而此部分連結到他 80 年代的身體試驗、90 年代後期改寫及編導的〔魂魄暴亂〕、〔十二因緣〕平面影像作品，更能窺見其持續對於權力、歷史、記憶及社會等議題的當代「介入」與「連繫」。

本論文即從陳界仁早期的行為藝術切入觀察，主要以他 2002-2007 年的五部影片作品：〔凌遲考〕、〔加工廠〕、〔八德〕、〔繼續中〕及〔路徑圖〕為研究對象，探問其特殊的「影片藝術」作品，如何以影像美學與（非）敘事路徑開展充滿想像式的政治抵抗；試圖進行的是美學形式與政治行動的交相迴入、互文對話。當中檢視陳界仁緩慢、靜默的攝影式影像的生成，塑造了何種非語言的凝視策略？既連結全球與台灣的在地電影經驗，又得以開展殊異的時空表述及身體寓言，進而啟動影像自身、影像與觀者之間可能的反抗行動。

關鍵詞：陳界仁、影片藝術、行動、攝影式的凝視、斷裂、歷史、記憶

Abstract

A series of Chen Chieh-Jen's silent and slow-pacing "Film Art" from 2002 to 2007 are neither documentary nor art cinema that examine the nature of movies and break the rules from old models. Chen's "Film Art" sets up a new image for contemporary artists by the appropriation and even going beyond the field of the cinematic media. Contrary to the objective shooting of a documentary, Chen faces disappearing scenes or disregarded events while tries to reveal and create his art action. The notion of Chen's film art can go back to his early body performance in the 1980s and the "computer painting" and photographic works such as *Revolt in The Soul & Body* and *The Twelve Karmas under the City* in the 1990s. From Chen's early to recent film works, we have a glance of his ambition to intervene and connect the issues of power, history, memory and social concern in the modern times.

The thesis focuses on Chen Chieh-Jen's Film Art works from 2002 to 2007: *Lingchi-Echoes of a Historical Photograph*, *Factory*, *Bade Area*, *On Going*, and *The Route*. These film works explore the following questions: How did Chen fantastically resist by the approach of image aesthetics and non-narration? How did the aesthetic style and political action in his art works bring in the issue of intertextuality? How did Chen set up non-linguistic gaze (photographic gaze) by using silent and slow-pacing approach? In this kind of presentation, Chen not only connects the global and Taiwanese movie-shooting experiences, but also extends different time-and-space narration and body-allegory that may lead to potential resistance of image itself or the relationship between images and the audience.

Key words : Chen Chieh-Jen, Film Art, Action, Photographic Gaze, Rupture, History, Memory

目次

中文摘要.....	i
英文摘要.....	ii
目次.....	iii
表次.....	v
圖次.....	v
壹、緒論	1
一、研究動機與目的.....	1
二、陳界仁影片作品文獻回顧.....	6
三、問題意識與研究取徑.....	19
貳、從平面影像到動態影像	23
一、始於 80 年代的街頭游擊.....	23
二、重建失語者歷史的平面影像.....	32
三、介於電影與藝術之間的影片藝術.....	41
參、攝影式的凝視：斷裂的（非）敘事結構	53
一、緩慢與靜默的攝影式影像.....	53
二、景框「之內」與「之間」的時空表述.....	61
三、影像中的身體／行爲.....	86
肆、攝影式影像的政治寓言	97
一、介入歷史與記憶的在地影像.....	97
二、邊緣發聲的反抗行動.....	106
伍、結論	113

參考文獻.....	117
附錄一：陳界仁影片作品年表.....	125
附錄二：陳界仁簡歷.....	126

表 次

表 3-1：從〔凌遲考〕至〔路徑圖〕影片基本架構

圖 次

圖 1-1：陳界仁，〔凌遲考：一張歷史照片的迴音〕，2002 台北雙年展，三頻道錄影裝置。來源：藝術家提供。

圖 2-1：陳界仁，〔轉換過程〕，1983 台北畫室，行為藝術。來源：〈表演藝術在台北〉，《藝術家》107 期，1984 年 4 月，頁 64。

圖 2-2：陳界仁，〔機能喪失第一號〕，1983 台北畫室陽台，行為藝術。來源：〈表演藝術在台北〉，《藝術家》107 期，1984 年 4 月，頁 69。

圖 2-3：〔贖罪戰爭裡的敘利亞俘虜〕，攝影照片。來源：《影像的閱讀》，台北：遠流，1998，頁 58。

圖 2-4：陳界仁，〔機能喪失第三號-1〕，1983 台北西門町，行為藝術。來源：《台灣當代美術大系：身體與行為藝術》，台北：文建會，2003，頁 50。

圖 2-5：陳界仁，〔機能喪失第三號-2〕，1983 台北西門町，行為藝術。來源：《台灣當代美術大系：身體與行為藝術》，頁 51。

圖 2-6：陳界仁，〔機能喪失第三號-3〕，1983 台北西門町，行為藝術。來源：《台灣當代美術大系：身體與行為藝術》，頁 51。

圖 2-7：奶·精·儀式劇團，〔試爆子宮-1〕，1986-87 台北街頭，行為藝術。來源：《都市劇場與身體》，台北：稻鄉，1990，頁 13。

圖 2-8：奶·精·儀式劇團，〔試爆子宮-3〕，1986-87 坪林山區，行為藝術。來源：《都市劇場與身體》，頁 12。

圖 2-9：奶·精·儀式劇團，〔試爆子宮-4〕，1986-87 淡水海灘，行為藝術。來源：《台灣攝影家群象（6）劉振祥》，台北：躍昇，1989。

- 圖 2-10：陳界仁，〔對話〕，2000 科隆，行為藝術。來源：〈關鍵在於集體性與持續性－台灣表演藝術美學系統形成的可能〉，《典藏今藝術》104 期，2001 年 5 月，頁 78。
- 圖 2-11：陳界仁，〔自我盜版－自由樂捐計畫〕，2007 伊斯坦堡雙年展 İMÇ 大樓，行為藝術。來源：藝術家提供。
- 圖 2-12：拍攝者不詳，巴岱耶引用的凌遲照片。來源：藝術家提供。
- 圖 2-13：陳界仁，〔本生圖〕，1996，電腦繪圖相紙輸出。來源：藝術家提供。
- 圖 2-14：天津印行的「中國酷刑系列」第三號明信片，1912.7.9 郵戳。來源：〈56 千刀萬剮的行刑之中〉，《舊夢重驚：清代明信片選集 I》，廣西：廣西美術，1998。
- 圖 2-15：陳界仁，〔去勢圖〕，1996，電腦繪圖相紙輸出。來源：
<http://artists.artouch.com/work.aspx?uid=CJChen&aid=20051025171>。
- 圖 2-16：〔自殘圖〕局部對照，1927-1996。來源：藝術家提供。
- 圖 2-17：陳界仁，〔自殘圖〕，1996，電腦繪圖相紙輸出。來源：藝術家提供。
- 圖 2-18：陳界仁，〔法治圖 II〕，1997，電腦繪圖相紙輸出。來源：藝術家提供。
- 圖 2-19：陳界仁，〔失聲圖 I〕，1997，電腦繪圖相紙輸出。來源：藝術家提供。
- 圖 2-20：陳界仁，〔失聲圖 II〕，1997，電腦繪圖相紙輸出。來源：藝術家提供。
- 圖 2-21：陳界仁，〔失聲圖 III〕，1997，電腦繪圖相紙輸出。來源：藝術家提供。
- 圖 2-22：陳界仁〔恍惚相〕依據照片，1900，黑白照片。來源：藝術家提供。
- 圖 2-23：陳界仁，〔恍惚相〕局部，1998，電腦繪圖相紙輸出。來源：藝術家提供。
- 圖 2-24：陳界仁，〔恍惚相〕，1998，電腦繪圖相紙輸出。來源：藝術家提供。
- 圖 2-25：陳界仁，〔連體魂〕，1998，電腦繪圖相紙輸出。來源：藝術家提供。
- 圖 2-26：陳界仁，〔哪吒相〕，1998，電腦繪圖相紙輸出。來源：藝術家提供。

- 圖 2-27：陳界仁，〔瘋癲城〕，1999，電腦繪圖相紙輸出。來源：藝術家提供。
- 圖 2-28：陳界仁，〔名色相 I〕，2000，彩色西霸相片。來源：《程式不當藝世代 18》，台北：藝術家，2002，頁 19。
- 圖 2-29：陳界仁，〔名色相 II〕，2000，彩色西霸相片。來源：《出神入畫：華人攝影新視界》，台北：當代藝術基金會，2004，頁 83。
- 圖 2-30：陳界仁，〔生 I〕，2000，彩色西霸相片。來源：《出神入畫：華人攝影新視界》，頁 84。
- 圖 2-31：陳界仁，〔生 II〕，2000，彩色西霸相片。來源：《出神入畫：華人攝影新視界》，頁 85。
- 圖 2-32：陳界仁，〔意識相〕，2000，彩色西霸相片。來源：《程式不當藝世代 18》，頁 19。
- 圖 2-33~42：陳界仁，〔凌遲考〕，2002，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。
- 圖 2-43：陳界仁，〔凌遲考〕，2002 聯福製衣廠戶外，單頻道錄影裝置。來源：藝術家提供。
- 圖 2-44~47：陳界仁，〔加工廠〕，2003，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。
- 圖 2-48~53：陳界仁，〔八德〕，2005，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。
- 圖 2-54~57：陳界仁，〔繼續中〕，2006-07，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。
- 圖 3-1~16：陳界仁，〔凌遲考〕，2002，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。
- 圖 3-17~36：陳界仁，〔加工廠〕，2003，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。
- 圖 3-37~50：陳界仁，〔八德〕，2005，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。
- 圖 3-51~74：陳界仁，〔繼續中〕，2006-07，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。

圖 3-75~94：陳界仁，〔路徑圖〕，2006，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。

圖 3-95~100：陳界仁，〔加工廠〕，2003，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。

圖 3-101~106：陳界仁，〔八德〕，2005，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。

圖 3-107~112：陳界仁，〔路徑圖〕，2006，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。

圖 3-113~115：陳界仁，〔凌遲考〕，2002，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。

圖 3-116~117：陳界仁，〔加工廠〕，2003，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。

圖 3-118：陳界仁，〔繼續中〕，2006-07，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。

圖 4-1~2：陳界仁，〔加工廠〕，2003，單頻道錄影裝置。來源：影片擷取畫面。

壹、緒論

一、研究動機與目的

看著十八歲未滿不可進入的警告標示，走進幽暗無聲的空間裡；映入眼簾的三面大型立式銀幕，時而同步，時而交錯地（左右相對以搭配中間畫面）播放一幕幕緩慢推移中穿插分鏡特寫的黑白畫面：成列展示的刑具、遭強壓制定的裸身男體、迷離渙散的眼神、屏息以待的圍觀群眾、左右揮刀刮肉的手…慢慢地，這些局部斷裂的畫面，逐漸在觀者腦海意識中，拼湊架構出「凌遲」行刑的辨識輪廓。沒有字幕，沒有旁白，不時響起的低鳴聲，迴繞整個空蕩展場，在時間一點一滴的流逝中，我，正「目擊」一個即將死去的身軀—沒有掙扎，也無特別痛苦的神情，恍恍惚如一具被抽取靈魂的行屍走肉，隨著嗜血行刑者的拍身塗抹、一刀一刀，血滴汨汨地自銀幕內流瀉而出，一股神祕詭譎又沈甸凝重的氛圍，襲擊了整個觀影的場域；切割的特寫畫面與三倍加乘的放大影像，塞滿景框邊緣，擴張延伸至鏡外，使我猶如置身片中的施刑場景，模糊了對外在現實時間與空間的感知…。



圖 1-1：陳界仁，〔凌遲考：一張歷史照片的迴音〕，2002 台北雙年展

這場 2002 年於北美館雙年展「世界劇場」中，所上演的〔凌遲考：一張歷史照片的迴音〕「歷史劇」，由台灣當代藝術家陳界仁（陳介人，1960—）當年所創作的第一部影片，為延續其早期〔魂魄暴亂〕平面攝影圖像中對凌遲老照片的挪用，轉以動態影像的形式，模擬再現整個施刑過程的繁複步驟與細節動作。這一冷血又心驚的畫面，在給人帶來震撼的同時，也讓人陷入膠著沈思之中。

當我們有目的地（為了觀看作品）進入美術館「黑盒子」的展示空間時，三畫面的重疊或交錯，所形塑的影像巨大化，在頻頻停滯的步調操作中，觀眾「被迫」與眼前殘酷的影像面對面，清楚地看到緩緩流動的身體肢解、血肉交織的場景，可預期的是，人人將難掩驚心動魄、恐怖排拒的有感體驗（當然，觀者仍有權選擇逃離觀看）。但很奇妙地，在陳界仁細緻的影像質地，特殊的場面調度經營之下，黑白清晰的觀看對象，散發一股耐人尋味的美感張力；每個長時間的靜定畫面，就猶如一張「好的構圖」的攝影照片，逼使觀者身處欲看還拒的微妙心理狀態，以致原本令人不安的面對面，似乎有了讓人氣定看完它的理由，好奇地想一探究竟眼前的影像，到底想要敘說什麼？它要導引我們去看什麼？一種不得不去「凝視」的狀態，開啓本論文對陳界仁影片的研究興趣。

相較早期〔魂魄暴亂〕、〔十二因緣〕系列的平面攝影作品，陳界仁近年從〔凌遲考〕（2002）作為開端後，所持續拍攝的〔加工廠〕（2003）、〔八德〕（2005）、〔繼續中〕（2006-07）及〔路徑圖〕（2006）影片，無疑地將他長期關注的觀看、歷史、權力、社會等議題，從平面影像的敘事空間，更擴展延伸至豐富且多維意涵的流動影像視野。陳界仁即曾於訪談中說到，「在這個斷裂和無脈絡的處境中，我們更需要發展敘事的能力，其中一個方法就是拍動態影像或電影，因為這個媒材本身的敘事功能，還是有助於我們『不斷說出』

和補足斷裂的空隙。」¹

有趣的是，陳界仁影片中這個「不斷說出」的方法，卻是一個「無聲」的「說」法，因此在沒有聲音干擾下，觀者的眼睛相對就更能專注於眼前的影像。不過，他往往讓我們清楚看見每個鏡頭對象物的同時，卻又呈現不完整的視覺敘事：除了影像是斷斷續續的靜止或移動之外；在沒有對白，也沒有「劇情」交待的情況下，觀者不知道〔凌遲考〕影片中的受刑人是誰？片中所描述的年代背景為何？看似一個曾在滿清歷史中發生的場景（一個對「滿清」與「十大酷刑」的歷史印象），但當中何以夾雜留著長辮身穿民初服飾的官員，與著現代服裝的婦人？而在〔凌遲考〕中出現的現代女工與廢墟場景，成了〔加工廠〕重構那段抗爭歷史的描述主體；〔八德〕同樣是一個對大多數人來說不熟悉的地名，我們不知影片中的人物是誰？他們為何在廢工廠裡不停地搬動椅子及遊晃活動？而同屬未定型敘事的〔繼續中〕，二段不同時間與場景的拍攝，仍座落於空蕩、荒廢的詭異空間裡；到了〔路徑圖〕，我們看到台灣的碼頭工人發起象徵性的罷工線活動，他們想要對抗什麼？這種種由斷裂影像所構成的疑問，游移在虛構與真實、歷史與當代之間，鋪陳出陳界仁一系列影片中多重交錯的有趣線索與議題。

很明顯的，陳界仁的影片不是忠實再現歷史的「紀錄片」，也不是純粹探究電影語言的「實驗電影」，其對電影媒材的援用，溢出電影的範疇，塑造出一種特殊的影像觀點與美學形式，近年來被稱之為「影片藝術 (Film Art)」²的

¹ 黃建宏訪問，林莫整理，〈斷裂的歷史，邊緣的憂鬱與基進—訪陳界仁〉，《電影欣賞》129期，2006年10-12月，頁53。

² 近二十年來，電影與當代藝術間不斷進行跨領域的互滲開展。由Nicky Hamlyn所著，2003年英國電影機構出版的《影片藝術現象》一書，即企圖討論這種影片媒體的藝術創作課題。Nicky Hamlyn. *Film Art Phenomena*. (London: BFI, 2003)；國內首見學者林志明於相關議題文章中提出。可參考林志明，〈影片藝術與歷史極限—陳界仁的影片作品〉，《電影欣賞》129期，2006年10-12月，頁29-32；陳儒修、林志明、林泰州口述，吳岳修整理，〈跨領域創作「數位／實驗／映像詩—林泰州電影展」座談會〉，《電影欣賞》126期，2006年4月，頁42-47。

新類型創作。這種「影片藝術」不同於主流電影或傳統電影創作系統中，強調作為藝術表現形式的「藝術電影／影片（Art Film）」；它指的是當代創作者發揮影片（即膠捲底片）媒材特性，去探討藝術命題的作品，並且與主流商業媒體保持一種「對抗」的自由活力與能量。³陳界仁針對他的影片創作，即明白談到：

我的基本出發點是希望影片能包含「介入」與「連繫」的作用，雖然我的影片不是採取紀錄片「客觀」的介入形式，但是我還是很在意「介入」的意義，同時我希望這種「介入」的意義，有改寫或再敘事與重新聯繫的意義。我自己是把這整個過程當成一種行為藝術式的影片（雖然我的影片看起來也不像行為藝術）。--陳界仁⁴

筆者對於作品中所強調的「介入」與「連繫」的作用深感興趣，從許多文獻記載中得知，陳界仁早在 80 年代初期曾從事行為藝術的創作，甚至到目前仍持續有行為作品的發表；此部分連結到 90 年代後期改寫、編導的平面影像，以及近期的影片創作，似乎更構成了他所謂「行為藝術式影片」的理解脈絡，和堅定的批判立場。但，沒有話語表達的非劇情影片，如何透過視覺影像傳遞「觀點」？更甚而是達成藝術的「行動性」？

本論文即欲探問陳界仁特殊的「影片藝術」，如何以其影像美學與（非）敘事路徑開展充滿想像式的政治抵抗？窺看從〔凌遲考〕至〔路徑圖〕，一向讓人感覺緩慢與靜默影像的形成脈絡，塑造了何種影像的凝視策略？建構何種殊異的時空狀態及身體的感知，以傳達潛藏影像語言中的創作觀點？綜合

³ 胡慧如，〈藝術世界中的影片－評《影片藝術現象》〉，《電影欣賞》124 期，2005 年 7-9 月，頁 79-80。

⁴ 陳界仁，〈陳界仁影片創作自述－〔凌遲考〕、〔加工廠〕、〔八德〕及〔繼續中〕等 4 部電影短片〉 <http://epaper.ctfa2.org.tw/epaper70126we/1201.htm>（2007.3.31）

分析陳界仁充滿藝術語彙的詩意影像，何以由「攝影式的凝視」及非結構化的敘事方式，扮演「介入」或「連結」的反思角色；甚而進一步發散具政治性的行動力量，讓處「例外狀態」的台灣現況，得以開啓與全球對話的有效位置。

二、陳界仁影片作品文獻回顧

觀察近年對於陳界仁藝術創作的詮釋，自其沈潛後發表〔魂魄暴亂〕系列以來，呈現大幅度成長趨勢；更因常受邀國際各大年展，作品研究散見於國內外相關展覽報導、藝評、攝影論述及影展文章等。當中探討陳界仁平面攝影作品的評論文章眾多，論文部分以他〔魂魄暴亂〕系列作為主題對象者也有一二。⁵而關於陳界仁影片的討論，隨著其發表數量的累積與趨於成熟的脈絡發展，台灣藝術界持續有零星的評論文章出現，但目前仍未見專篇論文著述；另一方面，由於藝術與電影跨界的交流，近年電影圈也開始有專題論述陳界仁的影片作品，揭示了為數不少的重要觀點。⁶本節主要針對陳界仁影片的國內外文獻進行回顧分析，窺看國外對其作品的理解基礎何在；與台灣的評論共同思索可援用、延展的跨領域論點。

（一）國外文獻

陳界仁自 2002 年開始錄影裝置的影片創作後，除藝術展覽外，更參與許多電影節的放映。⁷〔凌遲考〕參加 2004 年溫哥華國際電影節，龍虎系列中「死亡與變貌」(Deaths and Transfigurations) 的單元短片，蕾諾 (Bérénice Reynaud) 針對 23 屆的影展作品撰寫了〈認同／對抗影像魅力的電影〉一文。一開始作者談到，相對法國理論家皮埃爾·烏達爾 (Jean-Pierre Oudart) 提及的電影縫合 (suture) 作用，關於影像始終保留缺席的位置去召喚觀者的想像，以共同建構進入象徵秩序的關鍵時刻，所導致的影像消逝過程及觀眾主體的消亡；

⁵ 關秀惠，《踰越社會體制的身體意象：侯俊明的〔搜神記〕與陳界仁的〔魂魄暴亂〕研究》，台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2003；徐慧美，《從照片痛楚、恍惚與狂喜的藝術思維論陳界仁的「招魂術」》，嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2006。

⁶ 2006 年出版的《電影欣賞》雜誌 (129 期)，即以大篇幅的專題：「從虛構到行動的路徑」，為文探討陳界仁的影片作品。

⁷ 參見附錄二。

她認為本次影展的多部作品，反倒呈現一系列獨立、充滿力量，且有時令人難以忍受的影像。它們探問觀者的位置，直指電影本質與觀眾之間的關係；當中陳界仁〔凌遲考〕對中國再現歷史和西方文學／理論所開展的多層對話，其再脈絡化帝國主義議題所採取的立場，即是蕾諾筆下更為激進的影像。

首先在於陳界仁重構巴岱耶 (George Bataille) 那張招惹惡名的凌遲照片，反轉了長期為西方所攝製，並將中國建構成神祕、野蠻及危險之地的主導地位。接續作者引入文獻討論酷刑在東、西方脈絡中相同／異的觀看活動與效用；並從艾咪 (Amy Hollywood) 對巴岱耶作品的批判及轉引周蕾重新詮釋魯迅事件的原初衝擊，說明艾咪意圖解構中國人既定的「觀看行爲」 (spectatorship)，及凌遲照流傳不同國族的複雜詮釋。因此，對蕾諾來說，陳界仁製作了一件大膽且聰明的影片，去思索此原始照片所造成的對立性解讀，和它在我們當代文學、後殖民現代性的形塑位置；她指出作品簡要地展示快門注視的瞬間，成了一段長時間、精心行刑的過程，讓遭餵食大量鴉片的男刑因出神狀態，似乎奇異地缺席，好像這是發生在他人身上，徒留離受難者不遠的觀者深植於鏡頭上。⁸

不像羅馬血腥的馬戲團遊戲，或歐洲舞台式的公開死刑，允許觀眾與受刑者維持舒適的距離；作者認為陳界仁創造原始圖像中沒有的幽閉恐懼感，將儀式中的真實主體，從受難者身上轉換到觀看行爲，奇觀和凝視在此混雜一起，在帶有幾分殘酷又溫和的〔凌遲考〕鏡頭裡，近距離的觀者似乎更具有「參與」的行動，去感受凌遲的苦痛。⁹

陳界仁首次在紐約亞洲協會美術館的個展—【凝結：五件陳界仁的錄影作品】(2007)，引發當地媒體的關注。紐約《村聲雜誌》(Village Voice) 方內 (Christian Viveros-Fauné) 針對陳界仁的展出，以全球化作為引題，發表〈他

⁸ Reynaud, Bérénice, "Cinema For/Against the Lure of Images"

<http://www.sensesofcinema.com/contents/festivals/05/34/vancouver2004.html> (2007.8.20)

⁹ 同上註 8。

者的痛苦〉評論，並給予創作者極高的評價：「…這個展覽預示一個嶄新、重要天才的到來。藝術家深刻地投入探究影像創作的政治性，證實其擁有獨特敏銳的能力，能從被『機械複製政治』隱藏的巨大故事中，恢復予人強烈感受、難忘的影像。」¹⁰

方內覺得陳界仁清楚明白的影像創作政治，是與過去的人道左翼相關，不僅檢視、甚至批判我們當下的全球經濟體制。影片透過長橫搖鏡頭和人體細節的優美特寫，吸引觀者的目光，並讓人傾聽寂靜；當中以非演員入鏡的手法，讓人同時回想起義大利導演狄西嘉（Vittorio De Sica）的新寫實主義及安東尼奧尼（Michelangelo Antonioni）的風格。¹¹

不過在陳界仁所有展覽作品中，〔凌遲考〕一作被作者視為最特殊，且足以延伸靜照和動態影像在本質和歷史上的評論，是從歷史材料中創造令人感動的藝術；難以忍受卻又優美的 24 分鐘影片，較歷史照片更呈顯當代性。作者指出陳界仁透過影片，將被貶為「落後」與「異國情調」的酷刑對象從「客體狀態」（objecthood）中解救，「他遭肢解的人體不是表現在抽象概念上，而是真實發生在人類身上，同時混合著殘忍與同情。」¹²

另外，《紐約時報》的羅勃特·史密斯（Roberta Smith）也為陳界仁個展寫了〈猶如處恍惚之中的人體走進孤立、非法之島的台灣〉藝評。史密斯認為藝術家往往難以處理帶有教導性的「歷史」議題，它容易造成觀眾對歷史或藝術本身理解的困難，但在台灣藝術家陳界仁的【凝結】展覽，展示藝術面對歷史的入門守則；他並稱許陳界仁擅用緩慢移動的電影美感，排除在某

¹⁰ Viveros-Fauné, Christian. "The Pain of Others: Video artist Chen Chieh-jen offers a mesmerizing take on the politics of image-making"

<http://www.villagevoice.com/art/0730,viverosfauneacut,77303,13.html> (2007.9.16)

¹¹ 同上註 10。

¹² 同上註 10。

些作品中可能的冗長乏味及嚴肅，「當大部分錄像作品沒有誘人音樂將不值一看時，陳界仁所有無聲的影片是引人注目，甚至是令人驚奇的。」¹³

作者簡要梳理了台灣飽受政治、全球化影響的歷史背景與經濟處境，以形容在陳界仁的影片中，台灣感覺像一個「遍佈腐化、停滯及孤立的非法之地」；他強調藝術家藉由猶如攝影的慢動作影像、表演藝術般如夢步調的移動人群等手法，去召喚個人力量予以反擊現實。

史密斯並指稱陳界仁的作品援引許多前人藝術的特點，特別是電影和錄像的影像元素，以致能輕易和遍及全球的電影媒體連結；如比利時導演阿克曼 (Chantal Akerman)、德國導演奧廷格 (Ulrike Ottinger)、韓國藝術家金素雅 (kim sooja) 及中國導演張藝謀早期的電影等。以〔凌遲考〕裡將死的主角來說，其千篇一律的臉部，召喚如同德萊葉 (Carl Theodor Dreyer)《聖女貞德受難記》(Passion of Joan of Arc) 默片女主角的特寫鏡頭；作者認為這般影像的參照，將成為陳界仁潛在的作品議題之一。¹⁴

(二) 國內文獻－藝術評論

台灣方面，從 2002 年開始，鄭慧華持續書寫陳界仁一系列的影像作品，期間並進行多次訪談。¹⁵首先針對陳界仁於 2002 年台北雙年展－「世界劇場」中的參展作品〔凌遲考〕一作，鄭慧華撰寫〈從攝魂到招魂之間〉的系列作品探究，當中主要是從〔魂魄暴亂〕處理過去歷史、〔十二因緣〕處理未來或偽未來的思考脈絡中，去談〔凌遲考〕位居前二件作品之間的時序意義－由

¹³ Smith, Roberta. "Figures Moving as if in a Trance Across an Isolated, Lawless Island". The New York Times, 2007, July 25, p.E1.

¹⁴ 同上註 13, p.E7。

¹⁵ 已出版的訪談稿有二篇，〈被攝者的歷史－與陳界仁對談：〔凌遲考：一張歷史照片的迴音〕〉，《典藏今藝術》129 期，2003 年 6 月，頁 196-201 及〈充滿想像、並且頑強的存在－與陳界仁對談〉，《現代美術》112 期，2004 年 2 月，頁 22-33。

歷史所構成的現在，「被延遲的（此時此刻）記憶」。她引用陳界仁的「孽鏡」隱喻作為觀看基礎，切入如瘡口般的窗口，開始了觀者對陳界仁〔凌遲考〕的「凝視」；接續描述影片中的歷史廢墟遺址，所指涉的時間痕跡及弱勢者的歷史哀歌，並將受凌遲者臉上無以名狀的「恍惚」，連結至台灣現況中被延遲的當下和記憶，一種對於歷史痛楚的麻木與渾然不知。最後部分，作者認為陳界仁透過〔魂魄暴亂〕到〔十二因緣〕，再回頭創作〔凌遲考〕的軸線連貫，可謂是「招魂」的行動展現，起於一張歷史照片的觀看至動態影片的延展，已逐漸將原為創傷形式的「窗口」，轉化為具有能量，可重寫「現在—未來」可能性的「出口」—那個作用於觀者意識上的覺醒和行動力。

鄭慧華在這篇文章中，涉及將陳界仁於 1997 年創作自述中，關於「境像」、「渡船」、「招魂」等概念，延伸為〔凌遲考〕「觀看」與「凝視」基礎的關聯性想法，觸發筆者對於陳界仁「攝影機鏡頭意識」的關注；思考如何連貫起五部影片的視覺結構與核心議題，以形塑出陳界仁所企圖建構，一具有「穿透力的凝視」（陳界仁語）。

另在〈時代的夢境—陳界仁的影像創作〉一文中，鄭慧華探討陳界仁從早期歷史照片為創作的〔魂魄暴亂〕系列，到以失業勞工為主題的〔加工廠〕影片作品中，對個人、歷史、文化面向所牽涉的主體性議題。她認為陳界仁想談論的核心是表象之外的意識運作過程，包括可見與不可見、被敘說和被隱藏，甚至是不被主體所覺知，潛藏在歷史及生活表象之下的「被隱匿的當代性」。¹⁶ 之後更進一步將陳界仁的影像比擬為「詮釋夢境」的象徵手法，是一扇提供觀者深入時代夢境（與恍惚）的窗口，讓我們得以進入時代的意識深處，覺知自身被客體化的過程後，能擁有重新建構完整主體的能力。

相較於對〔加工廠〕的評論，鄭慧華在〈時間的故事〉文章裡，認為陳界仁 2005 年所發表的〔八德〕一作，是以非常冷靜的方式，重新表現了對於

¹⁶ 鄭慧華，〈時代的夢境—陳界仁的影像創作〉，《典藏今藝術》137 期，2004 年 2 月，頁 68。

「時間過程」的深思，並將歷史、記憶和社會性的諸多議題，濃縮和隱藏在故事裡的人物和他們周邊的生活情境之中。¹⁷作者仔細描述這關於「時間的故事」中所發生的人事及它們的隱喻，而將陳界仁對〔八德〕地方的微觀紀錄，昇華至一個更大的生存議題及生命歷程的內在探索。

從以上三篇文章來看，鄭慧華一路從陳界仁的平面攝影至動態影片的關注評論，已逐漸匯聚出當中的系譜脈絡；她普遍經由藝術家的創作自述及訪談的關鍵論點，精闢發揮了其文學式的評論與近精神分析式的解釋（〈時代的夢境〉），強化經由陳界仁梳理過的「境像」，將引領觀者重新思考及注入改變現狀的潛在能動力。

李維菁在「當代藝術廢墟觀遊」的專輯中談陳界仁與他的廢墟，她將實體建築、歷史遺跡的廢墟空間，轉向一個被擴大理解的「荒蕪、頹圯、被遺棄狀態」的精神廢墟，來談論陳界仁歷來影像作品中所處理不同型態的廢墟。包含從〔魂魄暴亂〕肢解肉體的廢墟影像，所揭發影像背後權力與時間的問題，延續至〔凌遲考〕受政治、經濟支配戕害的廢墟遺跡，及〔加工廠〕、〔八德〕中廢棄空間所凸顯的心靈荒地，一種「人的廢墟化」狀態。李維菁強調陳界仁作品中一再影射「人的廢墟化就是人的物化」，去指陳台灣身處全球政經局勢分配下的中下游／弱者角色，所相對於強權凌辱的終極命運；她並進一步以古典與新馬克思主義詮釋「物化」在階段歷史發展中的不同討論。而最終李維菁「主觀認定」身為藝術家的陳界仁，是在廢墟化之中反廢墟化的抵抗姿態，是在體認自己的流離為永恆時，所採取的價值信念；更藉以作品深刻反映你我，當下，人的狀態的體認與反抗。¹⁸

李維菁由「廢墟」切入的論述路徑，凸顯了陳界仁作品中「廢墟」主題可能帶來的政治寓言；由「精神廢墟」的概念含括影片裡所有人物的生存狀

¹⁷ 鄭慧華，〈時間的故事－陳界仁的〔八德〕〉，《典藏今藝術》159期，2005年12月，頁161。

¹⁸ 李維菁，〈流離為永恆－陳界仁與他的廢墟〉，《藝術家》366期，2005年11月，頁331。

態，完全廢墟化的受控，呈現出台灣被物化消費的弱勢現狀。但對於藝術家自身該如何作為反廢墟化的抵抗姿態，則是文章中無特別論述的部分。因此，究竟陳界仁如何藉由影片的主題內容或是手法去彰顯抵抗的意圖，為本論文想進一步探討的問題。

游歲在〈容我進出您的恍惚相〉一文中，認為陳界仁在〔凌遲考〕作品中，展現了其招魂技藝的重要面向：透過景框（可能是一個洞、一個傷口或一個鏡頭），緩慢出入不同時空，運行之慢、步驟之繁、動作之瑣碎，徹底地將「凌遲」這種獨特繁瑣的暴力技術，從酷刑的奇技淫巧，轉化為一種敘事手法。¹⁹並進一步在圖象與敘事上，談及陳界仁藉由「恍惚皮相」所帶出「具有傷口的肉身建築」的影像作品，實踐了圖示（icon）與圖式（scheme）相互糾結而繁衍出的巨大意義生產，使得作品本身「不只作為觀看的對象物（一件視覺藝術品），同時也埋入了觀看方法學（一本說明書）」，而與傅柯（Michel Foucault）的檔案（archive）概念及系譜學（genealogy）相關外，更牽涉精神分析的案例、方法引用。其對於「凌遲緩慢手法帶入敘事」的提示觀點，讓形式強化了主題意義，成了本論文在影像行動上鋪陳的主要概念之一。

由鄭慧華所策劃的【疆界】展覽裡，陳界仁的〔繼續中〕首次在台灣展出，鄭陸霖受邀於展覽圖錄中論述〈陳界仁的影像世界〉一文，其中主要分析了〔凌遲考〕、〔加工廠〕及〔八德〕三部影片。首先是針對陳界仁第一部影片〔凌遲考〕中的暴力影像，省思鏡頭「媒介化」下的「觀看」與「被觀看」關係，鄭陸霖認為陳界仁視覺化了躲藏在影像之外的「權威視點」，同時也讓觀者陷入倫理焦慮之中的觀看關係。對鄭陸霖來說，陳界仁的影像世界，即是以「展示美學」的鏡頭運用手法—等距軌道上的定向或來回反覆的緩慢步調，後設地揭示其自身所要探討的議題。如〔凌遲考〕一片將凌遲刑罰作

¹⁹ 游歲，〈容我進出您的恍惚相—持續書寫陳界仁〉，《典藏今藝術》159期，2005年12月，頁157。

為徹底化「展示」的美學形式，去揭露「受難狀態」中那個「不在場的權力」；而在〔加工廠〕當中則成了資本不在場的權力作用，對焦資本主義全球化下的「勞動身軀」，冷靜地展示勞動的存在狀態—被汲取、操縱、消費至拋棄、遺忘的「全球化的在地傷痕」；到了無聲所在的〔八德〕，逐漸透出自覺與希望，鏡頭客觀地展示了絕境荒地中，存在於勞動內在與在地空間的原始生命力。²⁰

作者巧妙地將〔凌遲考〕歷史隱喻中被權力消費的「那裡」，轉向資本主義全球化下在地的「這裡」，形構鋪陳從〔加工廠〕到〔繼續中〕的「『這裡』三連作」，聚焦出陳界仁影像世界裡所關注的，乃身處全球化下的勞動生存狀態，不過可惜文章中並無針對〔繼續中〕進行分析。

透過「展示美學」的論述分析，鄭陸霖逐一開展隱藏在「客觀化」鏡頭下，藝術家極其主觀的策略手法與意圖，讓觀者知悉陳界仁的攝影鏡頭，是一存有揭露、深刻凝視對象物的表達工具，是一讓人眼睛為之一亮的評述。然而，未理論化的「展示美學」概念彷彿是一個不經過意義指涉程序的純粹展示過程，如何與陳界仁致力介入的抵抗位置連結？則是本文欲嘗試詮釋的影像美學行動。

（三）國內文獻—電影評論

相對以上藝術界的評論，由《電影欣賞》開闢的專題則呈現另一番視點。長期關注電影與藝術交匯的林志明，在〈影片藝術與歷史極限—陳界仁的影片作品〉²¹一文中，指出陳界仁援用電影媒材創作的五部影片，開展出一種新類型的「影片藝術」範疇，而這類作品主要呈現於畫廊、美術館或重要國際

²⁰ 鄭陸霖，〈陳界仁的影像世界〉，收入鄭慧華主編，《疆界》，（台北：典藏藝術家庭，2006），頁38-41。

²¹ 本篇文章近期增加了影像與記憶的理論脈絡及陳界仁〔軍法局〕（2007-08）新作，綜論發表於2008「視覺影像與人文教育」通識教育研討會，擬出版期刊；詳見參考文獻。

展覽的空間裡。作者企圖從電影論述的脈絡中（特別是關於電影與歷史之間的問題），為陳界仁的影片作品帶來不同的觀看方式；他引用傅柯電影談論所涉及的「記憶或遺忘」，與歷史中的真理或真相有關的「人民記憶」觀點，去解讀陳界仁影片藝術中的主題、問題焦點及特殊形式選擇。從影片主體皆是歷史上無名之人出發，林志明認為〔凌遲考〕這部重構影片，「處理的不是歷史事件，而是逸出歷史書寫之外，曾經偶然被影像記錄下來，但又落入遺忘中的事件。」²²說明了陳界仁充滿細節的影像，處理的是關於歷史極限的痕跡。貫穿此一論點，作者持續擴展至陳界仁往後的影片發展，指稱採取「後記錄」形式的〔加工廠〕、〔路徑圖〕與〔八德〕、〔繼續中〕等片，均是陳界仁書寫人民記憶片段的獨特方法／手段；當中也觸及傅柯所說的「歷史無意識」的場域（即日常生活），藉以對抗日益全球化統一歷史的問題意識。

林志明所採取的「影片藝術」、「歷史極限」及「後記錄」觀點，均提供筆者研究陳界仁作品時，一個有效的思考路徑。

孫松榮〈住在被隔音遺址裡的幽靈－論陳界仁的影像檔案與人體〉一文，以「影像檔案」與「失魂人體」之間的銘刻與顯現，分析陳界仁影像中碰觸到「一個（已）存在過去，卻不停地（將）在現今與未來迴繞浮現的影像之『點』－那一個於現實向度之中，不斷自我抽象化的影像軌跡。」²³他視被影音機制所收錄的「現實」，為一種指向可被再造性、重製性以及再創造性的「檔案」性質，此一構成了陳界仁 2002-05 年一系列影片作品的拍製行動：無論對外在當代現實的指涉、類同的再記錄（〔八德〕、〔路徑圖〕），還是對「曾經發生過」、「未曾發生過」或可能是「將發生」的事件進行再製，及再創造的行動（〔凌遲考〕、〔加工廠〕、〔繼續中〕），均和影像檔案

²² 林志明，〈影片藝術與歷史極限－陳界仁的影片作品〉，《電影欣賞》129 期，2006 年 10-12 月，頁 30。

²³ 孫松榮，〈住在被隔音遺址裡的幽靈－論陳界仁的影像檔案與人體〉，《電影欣賞》129 期，2006 年 10-12 月，頁 42。

相關。作者援引德希達（Jacques Derrida）對「檔案」一詞的詮釋—表徵了和「開始」及「法」原則相互關聯的運作邏輯與意義，認為檔案不（只）是一個如何對待過去的問題，更是一個未來「的」課題。²⁴

關於影像檔案與人體的面向，文章就〔凌遲考〕與〔加工廠〕內容作較為詳細的描述，認為當中一一現身的人形皆是鬼魂，前者是從凌遲靜照中的鬼魂跨越到影片時，再次鬼魂化的影像；後者是勞工婦女在凝視自己過去影像的同時，當下具象成為鬼魂化的實體幽魂—全球資本主義過程中被犧牲的可見鬼魂。並指出影像中鬼魂所處的空間，沒有銀幕之外的想像空間，是被幽禁在一特定的歷史化政體的運作之中，再現其（被）檔案化的人體及人體的檔案化過程所面對的創傷經驗。孫松榮的電影研究是以「物質化存在物」的影片或運動音像的殊異美學性與表達性作為書寫起點，啟發本文對於陳界仁影片的觀看立場。

王墨林在〈試論陳界仁影片作品的空間·身體〉文章中，以 17 個短篇子題：1.壯大的空洞／2.通風口／3.行為（performing）／4.身體不在／5.「地理終結」的想像／6.空洞的場／7.薛西佛斯式的悲劇／8.床墊／9.全球主義／10.歷史之眼／11.裝置（dispositif）／12.時間跨度／13.導向場／14 無效的行動／15.身體的意象／16.「建築物」做為一種「肖像」（icon）／17.民眾史中的身體，概括敘述陳界仁從〔凌遲考〕到〔繼續中〕系列作品中的「物件」符號，所演繹出無所不在的意象隱喻「文本」。文章從建築物本身（廢棄廠房、通風口）、內部物件（丟棄的桌椅、床墊）到場所空間（卡車內、排水溝、管理員室），均指向一個巨大的象徵身體—於國家毀損下傷痕累累的「不在」、「空洞」、「無效」，陷入宿命輪迴之中的創傷身體。

王墨林隱含符號化作用的敘事，引導觀者多面向去解讀陳界仁的作品，試圖由 1-15 歸納出「建築物」做為一種「肖像」的總結之語，來作為與身體

²⁴ 孫松榮，〈住在被隔音遺址裡的幽靈—論陳界仁的影像檔案與人體〉，前引文，頁 39。

連結的「建築身體化」後，再以〔路徑圖〕的民眾史中的能動身體，翻轉前四部影片中的無能身體，開展陳界仁最新力作的反抗行動。假使陳界仁前四部影片中所彰顯出的民眾身體，如作者所說是一無效且令人無奈的悲劇身體，那麼陳界仁何以要不停覆頌著命運的哀歌，這種徒勞無功的呻吟只為再現悲劇自身嗎？它的意圖是什麼？值得我們去思考。

相較王墨林的分析動態影像中的象徵符旨，黃建宏所撰〈斷裂，以視線結構作為策略的影像—自陳界仁作品漫漶而出的影像經驗〉一文，論述推展陳界仁從〔凌遲考〕至〔路徑圖〕一系列「呈現／面對」斷裂結構的影像美學行動。一開始作者以德勒茲界定的「晶體—影像」—不斷交錯並改變維度的映射視覺的能動力，去詮釋陳界仁〔凌遲考〕斷裂影像的操作，所以啓動觀者想像的一個理論基礎；黃建宏認為陳界仁影片作品中所創生的斷裂，是一種嘗試透過接近傅柯所說，視覺與身體經驗的「類—我們自身的批判性存有論」，所創造出面對台灣身處「遺忘斷裂的斷裂」的時空。接續他以不同〔凌遲考〕晶體化影像的立場，指出〔加工廠〕以虛構影像與報導影像的交叉剪接，是在影片內部進行一系列「方言與國際語言對質」的斷裂—來自在地女工身體、容貌和狀態的「方言性」，與四段宣傳影像料質的「國際性」。而〔八德〕則是黃建宏筆下另一個具批判力的詩性「方言—影像」，它開啓主角「行動」的「罷工—影像」（一種「罷工式」的虛構行動；為影像而進行的勞動），並透過陳界仁影像質地的操作，以「特性化」與「潛在化」將場域轉化為專屬自身的領土，成為一種換回失土（解域—再域化）的方言。²⁵

分析進展至〔繼續中〕與〔路徑圖〕，再次回復「晶體—影像」的操作，黃建宏進一步在〔繼續中〕三段式影像中論及「質地—再域化」的劇場式映射空間；他認為陳界仁三個被劇場化的空間彼此區隔且各自封閉，但區隔形

²⁵ 黃建宏，〈斷裂，以視線結構作為策略的影像—自陳界仁作品漫漶而出的影像經驗〉，《電影欣賞》129期，2006年10-12月，頁47。

成一種可映射的介面，造就晶體化的重返，而進入「文學性」的象徵化描繪；另外針對陳界仁發表於利物浦雙年展的〔路徑圖〕，黃建宏指稱其呈現出「文件化」的劇場化影像，以完成不同時空、脈絡與不同當事者之間的映射，是觸及一種對於「失憶」的抵抗。關於「影像美學如何轉化為行動」的可能路徑，即在本篇文章中獲得適切的開展。

小結

綜觀陳界仁影片的國內外相關文獻分析，不論是當代藝術界的評論，或是電影領域的論述，均為陳界仁特殊的影片藝術類型衍生多元開放的詮釋空間。以國外評論來看，陳界仁無論是在影展放映或是美術館場域發表的作品，其影片藝術普遍能於國際獲得文化脈絡上的連結與對話：其一是在電影語彙上的高辨識度，喚起西方、亞洲「作者電影」的印象，尤其無聲與緩慢的當代影像美感所塑立的特有風格；其二，〔凌遲考〕的圖源引用，觸碰歐洲最熟悉的巴岱耶「論述」，陳界仁創造可被談論的空間及尖銳度。加以國外評論對動態影像本質的熟悉度，延展了陳界仁影像與觀者互動的主客體易位關係，深刻揭露作品生發的感性向度與政治性；不僅提示台灣特殊的歷史政治與經濟現實處境，更賦予作品可閱讀的觀看脈絡。如此將強化陳界仁影片藝術可作為跨界「全球性」與殊異「在地性」的影像位置。

而國內藝術界的評論，則發展影片的主題文化詮釋，既呈現影像中的內容意旨，也企圖以鏡頭的轉化能量，召喚被異化的主體—包含鏡內描述對象及鏡外恍惚觀眾—如何「意識」、如何尋回自身力量的問題（鄭慧華），是一發展性的論點。另外長期關注電影的學者，彰顯出運動影像的生成特質所作用於陳界仁作品議題的密切連結；也引介電影相關理論，擴展影像與歷史、記憶辯證的當代視角，啟發本論文朝向作品（非）敘事的內在結構及影像自

身，如何去揭露關於時間歷程、空間、身體及權力等問題。不過從目前的國內外研究來看，論述偏向陳界仁前三部影片，較少深入〔繼續中〕和〔路徑圖〕，不免失之全面綜觀；因此，立基電影與藝術的跨界解讀，本論文主要以陳界仁 2002-07 年的五部影片作品：〔凌遲考〕、〔加工廠〕、〔八德〕、〔繼續中〕及〔路徑圖〕為研究對象，試圖從影像生成與文化詮釋的互文分析，釐清其一脈相承的核心關注，及可能促成的政治能動力。

三、問題意識與研究取徑

一開始面對的是陳界仁看來不像藝術電影、也非紀錄片的影像類型中，朝觀者逼視的強烈藝術語彙所揭示的感性凝視向度，其背後引發的一連串有關歷史、現實與記憶的擴延省思。自 1998 年受邀巴西聖保羅雙年展至今，參加國際展覽超過一百多個的陳界仁，在面臨跨文化的場域時，他具有穿透語言結構邊界的動態影像，究竟採取何種發聲的位置，以展開國際或台灣境內介入與批判的行動，進而發展台灣當代藝術基進的影像觀點？

就電影學者大衛·鮑德威爾 (David Bordwell) 的「詩學」概念—就風格和敘事的原則，找出電影如何進行觀影活動，來建立一項有關影響或創新的歷史性議論—某一部分協助本文對於陳界仁影片研究方法的思索。尤其從他選擇時而凝止、慢移，介於電影與藝術之間，朝向非敘事、再敘事或另類新敘事的影像特質來判斷；影片的「表達形式」當是創生連結與對話的必要考量之一。鮑德威爾談及「詩學的任務是召喚我們對風格紋理的注意，並揭露和發掘藝術技巧，以跨越本土屏障，和外界進行溝通。」²⁶所以說，若要探索陳界仁影片表述的「意義」，並非僅從意識形態或主題符旨上去詮釋；應可自影像的「表達性」或「潛在生成力量」，窺視其自身發散的感知連繫，及可讓國際辨識的跨文化語彙，何以協助構成「藝術事件」的發生。

此外，張小虹透過分析蔡明亮電影文本所開展的「慢動作」論述，嘗試處理電影文化研究中美學與政治之間可能存在的矛盾衝突，提示出往後可持續探究的方向—「慢」的基進性；也提供本論文思索陳界仁另種「慢動作」形式的影像風格，究竟提供何種不同的時間、空間及身體的連結方式。²⁷

因此，陳界仁無聲緩慢又呈色精緻的（非）敘事形式，即成為本篇論文

²⁶ Bordwell, David, 葉月瑜、劉慧嫻譯，〈跨文化空間？朝向中文電影的詩學〉，《電影欣賞》104 期，2000 年 4-6 月，頁 25。

²⁷ 張小虹，〈台北慢動作：身體—城市的時間顯微〉，《中外文學》2 期，2007 年 2 月，頁 121-154。

分析其影像策略的起點，檢視其具有「攝影式凝視」的斷裂結構，如何以其美學化的影像特質介入歷史檔案、現實場景或生活事件；期盼自影像元素中匯集不同意義的思考路徑。筆者將援引電影研究方法²⁸及理論，對陳界仁五部影片進行創作形式結構、影像細節的閱讀；而後者的關注方式接近法國電影學者巴依尼（Dominique Païni）所指稱的電影「顯像性」（figurabilite）之「觸感」強調。²⁹

首先，針對陳界仁國內外的影片作品評論進行概覽，試圖窺看國外他者的眼光如何看待陳界仁此一影片類型，能否於不同脈絡的國際場域中召喚出對話空間；再回到國內跨電影與藝術界的不同觀點，以開闢本論文可援用及再思考的核心論述。而為何陳界仁會從平面影像轉換至動態影片，此種形式選擇的背後，透露出何種影像的觀點？故第二章建構陳界仁自 80 年代一路以來的創作軌跡，主要觀察他戒嚴前的身體行爲、90 年代電腦繪圖及編導式攝影作品的相異類型之間，隱含了何種不同的行動意識？滙聚其早期面對權力、歷史的介入姿態。並開始進入影片作品的初步概述，討論陳界仁介於電影與藝術之間的「影片藝術」，其屬性特質與一般「藝術電影」相似或差異的影像基礎何在，以凸顯當代藝術家對電影語彙本身反思性的應用。

本文第三章即由陳界仁影片藝術的整體形式語彙作一剖析。一開始釐清攝影式影像的生成結構及連結台灣在地的電影經驗：探問無聲緩慢又靜默引人的影像是如何產生的？透過斷裂敘事、簡易或慢動作的人物行爲及緩緩移動的長鏡頭等手法，陳界仁影片的「慢」，開創出何種影像的凝視策略？而這種足以細細凝看與感受的影像特質，可追溯深受國際肯定的台灣電影創作，

²⁸ 援引的電影分析立場傾向如下的概念：「影片分析或影像分析的對象『不會』先是理論本身，而是以作為『物質化存在物』的影片或運動音像的殊異美學性與表達性，構成書寫與思考的起點。」；見孫松榮，〈作為影像命題的視聽檔案〉一文中，註釋 1 所強調的電影研究立場，《文化研究》6 期，2008 年春季，頁 45。

²⁹ 參考《電影欣賞》關於〈電影的放逐〉巴依尼專題，（136 期，2008 年 7-9 月）。

尤其是新電影風格代表的侯孝賢，及向來以低限對話、慢調著稱的蔡明亮。

相較前二者真實的「時延」(*durée, duration*)，去窺看陳界仁既連結台灣新電影脈絡又具獨創性的當代藝術影片，如何以它斷裂的視覺結構開展景框修辭、單一鏡頭「之內」和另一鏡頭彼此「之間」的時空表述，來建構影像自身和觀者間的關係。而參與其中的特定人物，他／她們失語式的緘默，以及帶有紀錄性質的真實身體和虛構的行為動作之間，究竟透露何種「表層」的景觀及隱含的象徵意義？以上提問將是本章節欲處理的影像元素。

第四章則連結上述影像時空與身體的表達形式，綜合論述陳界仁拍攝行為的踰越介入及影像中傳達的對話空間何在；進一步揭示攝影式影像可能潛在的政治寓言及占據的批判位置。一方面是面對社會邊緣人物、他們的生命歷程及沒落區域的景觀，陳界仁如何透過歷史性的影像檔案及殘存現場的介入，重新創造與連結曾經發生或未來式的記憶？而企圖在這些顯得破碎的細節影像背後，召喚作為全球在地化經濟及政治的寓言，去建構屬於台灣自身面對世界的在地影像觀點。

另外是陳界仁施展的「攝影式的凝視策略」，如果不是純粹的詩意、純然美學化的展示，它如何建構起影像與觀者間的互動關係，達到反思、對抗主流影像的目的？而藉由一系列「雙重」與「斷裂」的視覺語彙，「緩慢」與「無聲」如何既「呈現」又「再現」主題對象，扮演強化藝術家意識形態的媒介？以及將封閉—開放、無限迴繞的時空狀態，放置一個面對歷史—現在—未來的影像動力之中，以「訓練」觀者具「穿透性的凝視」？則是本文欲揭露影像藝術作為社會實踐的可能面向。

貳、從平面影像到動態影像

一、始於 80 年代的街頭游擊

在進入陳界仁「影片藝術」的討論之前，本節有必要回溯他戒嚴前的身體經驗，及延續至今的行為藝術創作，爬梳各歷程反抗的介入姿態，省思箇中與影像創作互為滲透的立場；而此一階段為數不多的文獻資料，某程度須經由藝術家本人的敘述來釐清。

時序回到距今遙遠卻又熟悉的 1980 年代。在歷經「美麗島事件」的挫敗、威權統治、解嚴等政治劇變，社會從壓抑、禁忌到開放後；這時期可能是龍應台口中「理想主義風起雲湧的時代」，人們充滿追求光明的力氣和反抗黑暗的激情³⁰；也可能是陳文茜所形容的「嘗試各種可能性來大規模破壞的年代」，每當破壞一個東西，就宛如占有一座城堡般，讓人擁有力量的快感，是台灣民間社會自我尋找、自我認同的一段歷程。³¹或正如南方朔所說，是個「狂飈的時代」，人們不僅飈政治，更飈金錢。³²而 80 年代的經驗對當時的陳界仁而言，是一個在荒蕪年代中，自我啓蒙與學習的過程。³³

在歷史大門未開、瀰漫恐怖氣氛的 1979 年，當時 19 歲還沒當兵的陳界仁，就曾每天從河邊徒手搬一袋石頭回家，將它們洗乾淨編號後再放回去。對他來說，在家河邊撿石頭的用意很簡單，純粹是因為不滿而想尋找出路，身體有一股很強的能量想去做些什麼，「當時很封閉，根本不了解什麼是行為藝術，又覺得學校教的東西沒有出路，曾在道藩圖書館內看過波依斯、偶發

³⁰ 龍應台，〈八〇年代這樣走過〉，《狂飈八〇—紀錄一個集體發聲的年代》，台北：時報，1999，頁 43。

³¹ 陳文茜 vs. 楊渡，曼山農記錄·整理，〈運動就像劇場表演〉，同上，頁 86。

³² 南方朔，〈青山繚繞疑無路〉，同上，頁 28。

³³ TES 工作站整理，〈台灣當代行為藝術概況—「2004 台灣國際行為藝術節」座談紀錄〉，《現代美術》117 期，2004 年 12 月，頁 54。

藝術等藝術書籍，只是想去嘗試、亂做；那時沒有任何展覽的地方及可以學習的環境，有很多的衝突找不到出口……。」³⁴

從小生長在軍法局旁的陳界仁，意識到戒嚴時期另一個被關閉的狀態，一種被囚禁在島嶼內無法對外溝通的「無形監獄」；這樣潛藏的躁動情緒至退伍後的 1983 年，他開始在台北工作室進行三件名為〔轉換過程〕及《機能喪失第一、二號》的實驗作品。據郭少宗的記載，此全經過事先策劃並由朋友參與，透過八厘米攝影機或 ENG 將過程記錄下來。³⁵〔轉換過程〕是在工作室四壁貼上白紙，先將準備好的木炭、筆、墨汁、顏料等材料在紙面上胡亂塗抹及潑灑，接著在自己身上綑綁布或紙，繼續即興的肢體動作和聲音，與周圍材質混雜互動。〔機能喪失第一號〕陳界仁在陽台上鋪布，以木炭、磚塊壓住四邊，自己則用黑布條外加鐵鍊、麻繩綑綁上身，開始盡可能地嘗試掙脫，約十分鐘過後，除下半身鬆脫外，依舊被束縛住。〔機能喪失第二號〕過程約十分鐘，同樣在陽台空間進行，陳界仁堆上一堆木炭和石頭，用鐵鍊將左腳拴住，並以黑布矇住眼睛，繞著石塊作大幅度的爬行；同時有一隻鴿子被繩子綁住腳繫在石塊上，不時的跳躍及飛舞。

當眼睛看不見、身體無法伸展，雙腳只能爬行，這些屬於自身的機能受控喪失後，我們能自主面對外在環境的能力還剩下什麼？陳界仁自行將身體禁錮在有形的枷鎖，去窺探身體與心靈的交互作用，激發潛在不安靈魂可以存在的有限出口。

³⁴ 2007 年 11 月 28 日陳界仁工作室訪談。

³⁵ 郭少宗，〈表演藝術在台北〉，《藝術家》107 期，1984 年 4 月，頁 68。



圖 2-1：陳界仁，〔轉換過程〕，1983



圖 2-2：陳界仁，〔機能喪失第一號〕，1983

在這三件未曾正式發表的作品之後，陳界仁選在同年的 10 月 21 日那天，在人潮洶湧的台北西門町街頭，首次公開演出〔機能喪失第三號〕。他號召一群人，當中有五位頭罩紅布，眼矇上黑布條，腳纏紗布的年輕人，一個搭著一個肩膀，列隊緩緩從武昌電影院摸索前進，他們猶如歷史照片上〔贖罪戰爭裡的敘利亞俘虜〕，拖著創傷受罰的身軀前行；在步行約二百公尺後，頓時高聲吶喊，或倒地做出各種掙扎、痛苦及槌擊等動作。

陳界仁解釋，在不能上街頭的戒嚴時期，一去便衣警察即在場且沿路監看，只因當時為選舉的民主假期，警方怕有問題而不敢直接干預，只能往上呈報，等到上級單位到達現場時，活動已經結束，「這個西門町的行為演出，最大的意義是在體制下作挑釁，去尋找自己存在的力量與勇氣。」³⁶「以身試法」地去挑戰高壓政權的限度，成了年輕時期的陳界仁，探索自我認同、個人與社會體制之間的「切身經驗」。

³⁶ 2007 年 11 月 28 日陳界仁工作室訪談。



圖 2-3：〔贖罪戰爭裡的敘利亞俘虜〕



圖 2-4：陳界仁，〔機能喪失第三號-1〕，1983



圖 2-5：陳界仁，〔機能喪失第三號-2〕，1983



圖 2-6：陳界仁，〔機能喪失第三號-3〕，1983

陳界仁在 1984 年夥同張建富、李銘盛、郭少宗等十餘位較激進的現代畫家，預定作一個前衛藝術發表會，卻慘遭原租用場地國立藝術館，以沒有社會教育功能為由禁演；他們一行人改租巴士至台北市近郊作戶外演出，但仍招警察取締，於是當晚再回到藝術館門前自行即興演出。根據劇場工作者王墨林轉述的現場記錄：

觀眾：你們的表演有沒有什麼象徵意義？好像在表達智能不足兒的心靈世界。

藝術家：我們所提出的只是純粹行為，就像一個東西可以用 365 度的眼光看它，任何角度都可以得到不同的意義。我們不一定要以偏概全阻礙它的延展幅射！

觀眾：那是不是跟禪有關？

藝術家：也不一定，禪有禪的範圍，修禪悟道本身即是一種特立的
及有意義的行為，我們表演只是純粹的行為動作，並無特
殊意義目的。³⁷

這場於 9 月 28 日發聲的〔928 前衛藝術發表會〕，依賴一種直覺、即興的行為動作，藝術家雖說沒有特殊的意義目的，但仍可見其想要突破既定藝術形式及單一思想的企圖；至少對於 80 年代保守的觀眾而言，是極其少見的表演型態，更缺乏理解的管道。

1986 年 12 月解嚴前夕，由陳界仁擔任總監及編劇的「奶·精·儀式」劇團，完成〔試爆子宮〕系列的大型行為表演，演出地點依序從台北街頭、新象小劇場、坪林山區到淡水海灘，歷時四個星期。首先表演者全都頭戴半透明絲襪，由一個身穿黑袍、手持枯枝製幡旗的前行者，引領一個接一個跪走爬行的演出者，從台北鬧區匍匐前進至小劇場室內空間，在掛滿白帶魚、鴿子、冰塊等雜亂物品的舞台，演員爬上台，現場一邊吃下花朵，一邊生殺起魚及鴿子，鮮血飛濺。接著這群人繼續爬行至山區，蜷縮在佈滿鵝卵石的河灘上，雙手雙腳紛紛遭網綁，靜止不動；最後結束在意味著島的最邊緣—海邊，從海裡面爬行而出。這次「奶·精·儀式」劇團的演出，依當時攝影師劉振祥的說法，是沒有現場觀眾參與，「不是不邀觀眾，而是透過 video 和平面照片傳達後再發表，不是在現場給觀眾看。」³⁸

³⁷ 王墨林，〈台灣 80—90 年代戒嚴與前解嚴期的表演藝術簡史〉，《典藏今藝術》104 期，2001 年 5 月，頁 81。

³⁸ 劉維詰，〈理解日常生活差異與構成的可能性：以劉振祥 80 年代台北攝影為例〉，《台北：唐山，2004），頁 129。



圖 2-7：奶·精·儀式劇團，〔試爆子宮-1〕，1986-87



圖 2-8：奶·精·儀式劇團，〔試爆子宮-3〕，1986-87



圖 2-9：奶·精·儀式劇團，〔試爆子宮-4〕，1986-87

在完成這次表演後，政治解嚴了，但陳界仁卻停止創作，因為其深刻體會到自身的無脈絡，不知這些行為背後的基礎是什麼，如何去談；單純從現有的藝術和美學知識，無法去談這些複雜的衝突。尤其解嚴後「政治」變成了風潮，缺少距離和姿態，陳界仁談到：「我們之所以談『政治』，並不是要扮演所謂反抗英雄…，我需要更冷靜的距離去理解所有的事情，不是去搶位置，而是去談更深沈的東西；所以後來作不下去，不知怎麼辦時，寧可不要做作品…」³⁹這一停擺足足有 7 年之久，直到 1995 年底經由王墨林的邀約，陳界仁參加第三屆日本國際表演藝術節，演出《度亡路 1—亡者的歷史》（1996），重新拾回想像的能力；回台後更在以往卡通公司同事的協助下，投入〔魂魄暴亂〕系列的影像創作。

儘管以電腦繪製影像成了陳界仁聞名國際的代表作，其間仍不定期有行為作品的展演，如 1997 年於加拿大魁北克「亞洲表演藝術節」中發表的《度亡路 2—失語者的徘徊》，及 2000 年德國科隆「國際表演藝術節」的〔對話〕作品。根據記載，在〔對話〕一作裡，陳界仁邀請現場觀眾一起圍坐成圓圈，他自己以黑布條矇住眼睛，並點火燃燒手中磁碗內的松枝，接著對身旁的德國觀眾悄悄說一句佛經中的句子，及傳遞給他逐漸加溫的磁碗；接收者則以自己意會的涵義傳至下一個人，直到傳給對面事先安排的德國人才大聲唸出正確德文。⁴⁰

³⁹ 2007 年 11 月 28 日陳界仁工作室訪談。

⁴⁰ 姚瑞中·〈第五部 肉身覺醒〉，收入《台灣裝置藝術》，（台北：木馬，2002），頁 477。



圖 2-10：陳界仁，〔對話〕，2000

陳界仁從2002年開始的五部影片藝術，已逐漸累積出其特有的影像語彙，他在2007年的【台北國際行為藝術節－身體的再誕生：致敬80】中，決定盜版自己的作品。這件《自我盜版》是在牯嶺街小劇場的大廳旁，所公開進行的一件行為藝術，陳界仁將自己在美術館展出的影像作品大量複製成DVD，以單片50元的地攤貨形式販售，並附上列印好的影片創作自述；此舉除讓人莞爾一笑外，隨之而來的衝擊，即是對原作收藏家的挑釁，及「正式」藝術市場交易模式的反思。這件行為藝術後來更遠至伊斯坦堡雙年展的İMÇ大樓，發展成〔自我盜版－自由樂捐計畫〕：陳界仁僱請當地義工展示他授權的「盜版DVD」，任何人只要自由樂捐，即可隨意拿取這些「盜版DVD」，所有樂捐款項將全部捐給資助土耳其兒童就學的計劃案「Baba Beni Okula Gönder」（Father Send Me to School）；同時並將行動拍攝的相關照片，通過藝術市場的販售模式繼續延伸此捐款行動。⁴¹

⁴¹ 陳界仁，〈自我盜版－自由樂捐計畫〉，藝術家提供。



圖 2-11：陳界仁，〔自我盜版—自由樂捐計畫〕，2007

陳界仁自 80 年代戒嚴前的獨自試驗、集體街頭游擊，期間更遊走台北幾個破舊公寓裡，不定期舉辦裝置、繪畫等聯展⁴²；直至今日，綜觀這些斷斷續續的表演經驗，僅管早期多是個人情緒的發洩，或極具實驗性的非成熟行爲，都實在體現不同階段的小小個體，如何自覺地面對、甚而抵抗外在政經／權力結構的不合理宰制。他曾說自己並不是一個長期專注在表演藝術領域的藝術家，而比較是通過身體表演、社會體制衝撞的經驗，從中去學習自我與社會之間的關係。⁴³80 年代的身體試煉，無疑成了往後陳界仁議題深化的重要媒介。

⁴² 1986 年 4 月 12 日，陳界仁與高重黎、林鉅等人於台北市成立「息壤」；1986—1999 年期間，於台北地下室的破舊公寓、大未來畫廊不定期發表過五次聯展。

⁴³ TES 工作站整理，〈台灣當代行爲藝術概況—「2004 台灣國際行爲藝術節」座談紀錄〉，《現代美術》117 期，2004 年 12 月，頁 51。

二、重建失語者歷史的平面影像

經歷了 80 年代的街頭行動並沈寂藝壇數年後，陳界仁從 1996 年開始創作一系列橫跨「史前史」⁴⁴至「當代」的〔魂魄暴亂 1900-1999〕影像，開展另一介入歷史影像的「身體表演」。他選用巴岱耶 1961 年《慾望的淚水》（Larmes d'Eros）一書中所援引的凌遲照片，作為自身思考的開端，將它掃描進電腦重繪成〔本生圖〕（1996）作品—原先受刑者的單個頭顱，變為二頭身；藝術家自己則出現在畫面的左後方。而後的〔去勢圖〕（1996）、〔自殘圖〕（1996）、〔法治圖 I、II、III〕（1997）及〔失聲圖 I、II、III〕（1997）八件作品，主要挑選事件不明、個人身份不明，甚至確切年代也不清楚的歷史刑罰照片為修改對象；對陳界仁來說，當中的受刑者都是即便死亡也無法逃脫的「被攝者」，一個無語的人。⁴⁵而事實上這些影像牽涉國民黨清黨時期的街頭處刑、國共內戰時期（1945-1949）的大屠殺、和台灣霧社鎮壓事件等不同歷史階段的視覺記錄⁴⁶；陳界仁自己以受刑者、劊子手、自殘者及觀眾等多重角色現身於內。

⁴⁴ 陳界仁將 1900 年到 1950 年設定為「史前史」，即他出生之前現代化過程中的刑罰史。

⁴⁵ 趙川，〈陳界仁，在孽鏡和歷史裡〉，《藝術世界》154 期，2003 年 3 月，頁 51；〈被攝者的歷史—與陳界仁對談：〔凌遲考：一張歷史照片的迴音〕〉，《典藏今藝術》129 期，2003 年 6 月，頁 197。

⁴⁶ 劉紀蕙有詳細的圖源考究，參考〈「現代性」的視覺詮釋—陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉，《中外文學》30 卷 8 期，2002 年 1 月，頁 58-60。



圖 2-12：拍攝者不詳，巴岱耶引用的凌遲照片



圖 2-13：陳界仁，〔本生圖〕，1996



圖 2-14：天津印行的「中國酷刑系列」明信片，1912



圖 2-15：陳界仁，〔去勢圖〕，1996



圖 2-16：〔自殘圖〕局部對照，1927-1996



圖 2-17：陳界仁，〔自殘圖〕，1996



圖 2-18：陳界仁，〔法治圖 II〕，1997



圖 2-19：陳界仁，〔失聲圖 I〕，1997



圖 2-20：陳界仁，〔失聲圖 II〕，1997



圖 2-21：陳界仁，〔失聲圖 III〕，1997

不同先前的歷史圖像文本，〔魂魄暴亂〕系列的最後四件作品：〔恍惚相〕（1998）、〔連體魂〕（1998）、〔哪吒相〕（1998）及〔瘋癲城〕（1999），則純粹出自陳界仁對歷史的虛構想像，而挪用歷史照片的局部意象描繪合成；自己同樣化身瘸腿斷腳的扛屍者、雙頭連體人、一身三體的受害者及瘋癲的抬棺者等複雜形象。



圖 2-22：陳界仁〔恍惚相〕依據照片，1900



圖 2-23：陳界仁，〔恍惚相〕局部，1998



圖 2-24：陳界仁，〔恍惚相〕，1998



圖 2-25：陳界仁，〔連體魂〕，1998



圖 2-26：陳界仁，〔哪吒相〕，1998



圖 2-27：陳界仁，〔瘋癲城〕，1999

每一幅作品均充斥大量殘肢斷臂、屍首遍野，猶如人間煉獄的恐怖場景，加上 200×300 公分左右的巨大尺寸，包圍甚至逼視著群眾，難以不形塑出極具震撼的視覺暴力；這些掃描放大自印刷粗糙的老照片、一點一點以 586 電腦修繪後的影像，沒有了攝影作品清晰明確的輪廓，反倒呈現朦朧的繪畫性美感，自然也滿足西方「恐怖美學」的挑逗性官感。然此看似奇觀化的殘酷影像，僅作威嚇之用的手段，而非目的，怎麼說呢？因為乍看血腥的畫面中明顯混雜戲謔與愉悅的歧異效果，陳界仁多個分身的「我」以誇張作勢的姿態，呈現宛如劇場式的表演與宣告，使觀者第一時間的懼怖，在長時間的凝視後，趨向一種超現實的感知，足以跨越恐怖的表象，讓人慢慢省思深探其背後誘發自殘、恍惚或瘋癲狀態的作用力。

當中佈滿國家機器對於身體破害的指涉無所不在，是陳界仁對刑罰暴力「歷史現實」的干預、操弄與控訴，以黑白重繪影像交匯「個人身體」與「外

部政治」的歷史記憶；而此記憶攸關其小時候觀看影像的真實經驗，他說：

我們在戒嚴時代、小學的時候，學校會有匪情資料或文革的展覽，黑白模糊、有點恐怖的那種影像，那些影像對我來講就是根深蒂固地進入腦袋裡面，好像一開始攝影就跟政治宣傳、歷史記憶等等都有關係。它為什麼出現在我面前？它不是無緣無故來的，也不像自然物一樣出現在你前面，而是被安排在你前面、有計畫要陳列給你看的。

今天當我們想要去討論自己的歷史或是回溯時代樣貌的時候，幾乎都要借助或參照使用當時殖民主義者、帝國主義者或人類學研究者所拍下的影像，它呈現的是西方中心的角度。我們作為一個被觀看者、被拍照者，當然會去質疑在那個景框之外是什麼，景框不被看到的地方是什麼，或者那個影像會被怎麼書寫？⁴⁷

長久被視為攝魂技術的「攝影」，成為陳界仁追溯自身歷史的起點；但大歷史的書寫往往伴隨視覺影像的「明證」，當這樣的影像受制西方「帝國之眼」特定意識的詮釋時，長期處被攝者、沈默的他者，如何在現代化過程中逃脫宰制與觀看的命運，尋回自己的位置？這是陳界仁從自身社會經驗出發，思索相對於西方立場，邊緣區域如何開創新的可能性。他嘗試以數位影像的描繪與虛擬，重新掌握言說的權力，改寫被視為「見證事實」的官方歷史照片，企圖戳破當權者建構的政治神話；同時將身體潛入平面影像之中，將「自己的歷史、潛意識、困惑，甚至無知、猶豫都並置在一起反省。」⁴⁸

從 1980 年代至解嚴後的 90 年代，一樣的身體試煉，陳界仁這次自實際

⁴⁷ 公共電視台，〈以藝術之名－陳界仁訪談〉。<http://www.pts.org.tw/~web02/artname/3-1.htm> (2007.10.1)

⁴⁸ 同上註 47。

的街頭走入歷史刑罰、想像的場景之中，扮演各種施虐、受創及自殘的軀體——但就如〔魂魄暴亂〕作品名稱中所揭示，非實存的肉體，而是屬「靈魂」的躁動；究竟陳界仁魂魄的介入與並置，建構何種屬於我們自身的歷史脈絡與影像觀點？他曾在自述中引用道教審判工具的「孽鏡」概念，談及影像與權力的辯證關係：

在地獄裡有一面「孽鏡」，每個亡者皆無可迴避，必須面對著這記錄他生前種種行為業影的「孽鏡」。這鏡中甚至記錄著亡者生前曾經存有的意念、慾望與遺忘的記憶。

通過這「孽鏡」，亡者在地獄裡凝望著人間，凝望著曾是生者的自身影像，這樣的凝視，所看到的是一種什麼樣的影像？曾是怎樣的一種觀看？意念如何被以影像的方式呈現？什麼樣的影像可以將慾望真正的顯影？「遺忘」如何被再度呈現？「隱藏」是如何通過影像去挖掘？是什麼樣的權力操控將人的行為記錄成為影像？這些影像是做為審判的證物？或是一場觀自身慾望的旅程？⁴⁹

陳界仁創作的一系列影像，即猶如地獄裡那面「孽鏡」，企圖顯現出我們所「存有的意念、慾望與遺忘的記憶」，種種被現實權勢遮蔽及潛藏意識之中的「歷史」；且此排除「歷史之外」的歷史，就像劉紀蕙所說，非以歷史見證的方式聯繫，而是透過隔代而遺忘，卻轉移鑲嵌於陳界仁個人處境的創傷經驗，一種承載精神銘刻（psychic inscription）的「真實」（the real）。⁵⁰所以當觀者凝視眼前的影像時，陳界仁具有「招魂技藝」的數位攝影，重新敘述恍惚如夢境般的潛意識狀態，揭露銘刻身體內的歷史記憶及創傷；但更具天啓

⁴⁹ 陳界仁創作自述：〈凝視，是爲了穿透〉。台北市立美術館，《意亂情迷：台灣藝術三線路》，（台北：台北市立美術館，1999），頁46。

⁵⁰ 劉紀蕙，〈「現代性」的視覺詮釋—陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉，前引文，頁74-76。

作用的是，這樣的影像不是為了陳述藝術家個人的經驗，而是想要召喚集體觀者對歷史暴力、自身處境的覺察。

由此，陳界仁更基進地反轉孽鏡作為永恆監控的權力位置，開展不受強勢支配、屬於弱勢者觀點的異質影像；以多重分裂的魂魄／身體，擾動既存的威權體制、同質化的歷史詮釋外，也不避諱去談身陷共犯結構的你我，在恍惚、不自知的狀態下，隨時都有可能從被宰制的位置，化身為掌握權力，殘害他人的加害者。那麼，流變影像呈現給觀者的，即是揭開消費社會中的現實帷幕，讓人得以窺探自身所處的「現實」—封閉、充滿權力控制的困境而不自覺的現實。

繼〔魂魄暴亂〕黑白數位修相後，陳界仁 2000 年的〔十二因緣〕系列作品，直接以真人進行現場編導拍攝，採用彩色底片和大型相機（4×5 吋），呈現藍、灰色調的清晰畫質。「十二因緣」為佛教裡生死輪迴的概念：無明、行、識、名色、六入、觸、受、愛、取、有、生、及老死；陳界仁製作系列中〔生 I、II〕、〔名色相 I、II〕及〔意識相〕五件作品，皆以散發詭譎色光的地下通道為場景。主角有看起來目盲的孕婦、智能障礙及小兒麻痺者，而身旁多是傷痕滿佈的死屍、屈跪向後的裸身；此一系列為尚未完成的作品，有可能以影片形式再創作。



圖 2-28：陳界仁，〔名色相 I〕，2000



圖 2-29：陳界仁，〔名色相 II〕，2000



圖 2-30：陳界仁，〔生 I〕，2000



圖 2-31：陳界仁，〔生 II〕，2000



圖 2-32：陳界仁，〔意識相〕，2000

對陳界仁來說，〔十二因緣〕的拍攝是一機緣巧合，同時也是件失敗的作品⁵¹；主要因為照片中的女主角於懷胎三、四個月時主動尋求拍攝，說明她的夢境—關於孩子誕生在一個大瘟疫時代的夢，是個未來式，存在科幻感的意象。這種由被攝者要求拍攝的動作，或詢問被攝者的想法，透過藝術家協助完成，都讓陳界仁覺得深具翻轉意義—非過去式，而是未來式的攝影。因此，他原先想找十二個人，將作品做得很科幻、好萊塢式，呈現被拍者是主體，與攝影者「之間」想法的落差點。但後來發現一張照片無法承載太多，容易淪為視覺效果，可能必須文件化陳列因果，或以動態紀錄片呈現二者間的拉扯關係；加上陳界仁認為很難主動去尋找欲拍照的對象，否則如果成功，攝影師將成為弱勢、被宰控者，當中的衝突與縫隙，將是值得探討的部分。⁵²

⁵¹ 2007 年 11 月 28 日陳界仁工作室訪談。

⁵² 2007 年 11 月 28 日陳界仁工作室訪談。

儘管如此，從影像的純熟度及明顯可識的象徵符號裡，仍可凸顯陳界仁所關注的議題。如〔名色相 I、II〕裡主角胸前揹負的金屬裝置相機，即從社會底層的邊緣客體、被拍攝的對象化為主動的攝影—凝視者，不僅延續〔魂魄暴亂〕反制被觀看的立場，甚而直接裝設科技媒介，作一種表演性的宣示；〔生 I、II〕由一個未出生的嬰兒與末世染病死屍的映照，以「生」為緣而有「老死」，即投胎後的未來之身又漸老而死的因果流轉。

這些不知名的人物軀體上，紛紛裝載著電腦接線、金屬片等科技產物，殘缺、病痛的身體似乎承載「科技進步」所帶來的苦難，他們將朝向陳界仁所設定的「未來」，一個充滿毀滅死亡意象的世界；這個虛構、尚未到來的未來，是否預示了我們將來？如果依佛教的輪迴觀來看，未來的果，勢必是今世累積的因，想解脫輪迴必先解脫輪迴之因；那麼〔十二因緣〕中的超現實場景，透露的是我們受科技掌控的現況，而我們的現在，乃由歷史—長期受西方殖民制約的困境—而來。

無止境的因果輪轉，成了無法超脫的現實苦難。因此從被「定影」的歷史照片改寫、想像歷史的〔魂魄暴亂〕，到編導虛假未來、未完成的〔十二因緣〕系列，陳界仁書寫屬於自身脈絡的「被攝者」、「失語者」的歷史，一個長期處權威攝影歷史裡的空缺；他重新釋放被「歷史」主導、噤聲的失語靈魂，賦予它們開始敘說—現代化過程中的歷史創傷—自我的權力。透過數位影像的擬像魔力，陳界仁自己的身體／魂魄能恣意地破壞、擾動被視為理所當然的攝影照，「重生」凝結相紙上的「死亡」及其封存的印記；並以真人的編導場景，傳遞想像式的未來寓言，以循環的時間觀抵抗現代性線性時間的進步觀。

三、介於電影與藝術之間的影片藝術

繼未完成的〔十二因緣〕真人攝影後，陳界仁在 2002 年開始他第一部以電影拍攝的影片－〔凌遲考：一張歷史照片的迴音〕，援用與〔本生圖〕(1996) 創作同一來源的酷刑照片，在初次電腦數位修相處理後，改以超 16 厘米攝影機重新拍攝成動態影像，開啓了從平面影像到動態創作的關鍵轉變。本節即以〔凌遲考〕開始，針對五部影片作一初步綜覽，透過藝術家本人的創作自述及相關訪談記錄，協助釐清單一作品的創作背景、主體對象和處理手法，以利後續主題的延伸探討；並進一步連結至傳統電影系統中的「藝術電影」，窺看其與陳界仁當代藝術領域裡的跨界「影片藝術」有何差異，凸顯陳界仁動態影像創作的思考起點。

(一) 從〔凌遲考〕至〔路徑圖〕五部影片概述

逐漸淡入的片頭，以空蕩的廢墟內部，塵灰四處飄散的畫面，作為〔凌遲考〕冷冽蕭瑟的開場。始於一個低視角的固定鏡頭，局部特寫腳邊由上而下掉落一地的頭髮，鏡頭淡出後，緩緩地由右向左平行橫搖，我們看到一群圍觀的男性－混雜清朝髮飾與民初服飾－木然地凝視著下一個畫面中遭強壓解衣、脫光且留著「當代髮型」⁵³的受刑犯身上；在轉向他背後捆綁雙手的特寫時，畫面跳開眾人圍觀的凌遲犯場景，進到定鏡特寫的技術說明－打開東印度公司包裝的鴉片磚、用天平調配比例、完成一碗鴉片湯的調製。

視線回到受刑者的灌藥鏡頭，施刑者仔細地於犯人身上塗抹油膏，由胸前到下半身；並在成列刑具示眾、主刑者端視刀子過程後，開啓了凌遲肉身的高潮戲碼。觀眾即在緩慢靜默中看著受刑犯一步一步遭凌遲、逐漸肢解的

⁵³ 陳界仁創作自述，〈凌遲考：一張歷史照片的迴音〉，藝術家提供。

施刑程序；並在其間看到廢墟遺址，及透過受難者的身體「內部」看到外國
攝影師、當代女工。至最後一幕，漆黑中淡入那張流傳西方的凌遲照片，作
為〔凌遲考〕影片的結束。



圖 2-33：剔髮



圖 2-34：圍觀者



圖 2-35：脫衣



圖 2-36：東印度公司的鴉片



圖 2-37：調配



圖 2-38：鴉片湯



圖 2-39：洗身



圖 2-40：餵食



圖 2-41：刑具示眾



圖 2-42：取刀

俗稱「千刀萬剮」的「凌遲」（原作陵遲，本指山丘的緩延斜坡），為中國古代刑罰中最慘無人道的精細技藝，不讓人快死，而是以極緩的速度一刀一刀將活人折磨至死。⁵⁴陳界仁的〔凌遲考〕即是一部透過凌遲照「想像」拍攝而成的作品，全片長達 23 分鐘，採黑白無聲（局部有電磁波聲），不同於主流電影的正常速度，呈現出由攝影機與電腦混合而成的慢速影像。⁵⁵現場展出大多以三個銀幕同步放映，有時因應場地也採單頻道的錄影裝置。⁵⁶

⁵⁴ 王永寬，《中國古代酷刑》，（台北：雲龍，1991），頁 1；關於凌遲議題相關研究，可參考 Chinese Torture 網站：<http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/>

⁵⁵ 根據陳界仁的說法，這種看起來很緩慢的影像，是採高速（high speed）的轉速拍攝形成，在後製作的過程中用電腦再調整一次影片的速度所混合成的；而黑白畫面的呈現，礙於台灣沒有黑白影片的攝製環境，為節省費用支出，是以彩色底片拍攝後再用電腦數位化轉成黑白。參考謝宿蓮，〈影像呈現歷史遺跡般的活生生—與藝術創作者陳界仁訪談錄〉，收入《科技與藝術的美學超連結》，（台北：鴻霖國際，2006），頁 31。

⁵⁶ 2002 年，〔凌遲考〕曾以單頻道錄影裝置於桃園荒廢的製衣廠戶外，（即 2004 年〔加工廠〕的拍攝地），從晚上放映到凌晨連續三天。



圖 2-43：陳界仁，〔凌遲考〕，2002 聯福製衣廠戶外

爲何從「改寫」一張攝影照片到後來選擇拍成一部影片？陳界仁曾經談到：

…會再次使用同一張歷史照片，除了將定影的觀念翻轉外，還有影像與時間的問題，以及景框的內外等，我關心的不只是「再現」，而是「再敘事」的問題。我想將景框之外，和後來觀看這張照片的觀點，併入影片裡，讓原先的歷史照片，成爲一種未曾終結的影像。⁵⁷

猶如〔十二因緣〕攝影系列延宕的緣由，動態影像相較於靜態照片，成了陳界仁「再敘事」的有效手段；單純地竄改、置換與編導的平面影像，已無法承載創作想像的觀看關係。尤其是他從眾多歷史刑罰照片中，特別選擇那張被視爲巴岱耶「的」凌遲影像來看，究竟是誰在看？誰在詮釋？的問題，勢必是攝影照片最容易被忽視的觀看位置；而流動影像的多重視點，即能賦予歷史影像一個更當代的詮釋角度。即便如此，爲什麼不使用低價方便的數位攝影機，而是高成本的電影（類比膠捲）媒材？這在幾乎沒有電影工業的台灣環境來說，獨立創作的困難度可想而知；當中除了反應陳界仁對於美學形

⁵⁷ Co2 影像間的對話座談會，〈台灣當代藝術中的影像傾向〉，《Co2 台灣前衛文件展》，（台北：文化總會，2004），頁 327。

式的堅持外⁵⁸，似乎更展現不同媒材的限度及其創造性所帶出的創作需求，在建構「新的敘述」與「政治性實踐」的重要面向，此為本論文欲進一步揭示的命題。

而 2002 年在攝製〔凌遲考〕時，陳界仁認識了曾在聯福製衣廠工作過的女工，開啓拍攝〔加工廠〕作品的契機。他重返這座 1996 年惡性倒閉的成衣加工廠，邀請一群曾長年替工廠付出勞力、卻因關廠而失業的女工，重新回到廢棄工廠內「工作」。⁵⁹此一機緣形構〔加工廠〕中明顯的二大主題：「廢棄工廠」與「失業勞工」，陳界仁試圖「重拍」那段被人們遺忘的加工廠歲月；然而過往興盛的加工廠及產業早已消失在塵封歷史，對於現今這些不存在的「事件」該如何藉由影片去「記錄」？則是陳界仁影片一個充滿思辨的動機，他選擇潛入仍屬於資方產權的荒廢工廠內（在未獲得資方同意下），於「現場」之中「還原」：

因為這座荒廢的成衣工廠內，還保留著 7 年前的殘餘物，如停在七年前的日曆、報紙、打卡鐘、工作桌椅、生產機具、電風扇等，以及 7 年下來所累積的灰塵，停滯的污濁空氣，和當年勞工抗爭時，所遺留下的擴音器、喇叭、抗議布條等，經過了 7 年，這些物件已具有本身的時間意義，因此我除了只租回當年已經被賣掉的同廠牌縫紉機，和勞工在抗爭時，所曾使用過的類似車輛外，在影片中，我盡可能只運用工廠內原先所遺留下

⁵⁸ 陳界仁曾在訪談中談及這種影像經驗，「會選擇用 16 厘米攝影機拍攝，而不是數位攝影機，主要是對數位攝影機欠缺縱深和平面化的品質不是很喜歡，縱深的概念對我來講是很重要的。」參考謝宿蓮，〈影像呈現歷史遺跡般的活生生－與藝術創作者陳界仁訪談錄〉，收入《科技與藝術的美學超連結》，（台北：鴻霖國際，2006），頁 31。

⁵⁹ 陳界仁在創作自述中談到，1996 年的聯福製衣廠在發生勞資糾紛後，經歷了多次激烈的抗爭，當時曾經被媒體廣泛報導，然而問題依舊懸而未決，在 7 年後的 2003 年時，這一切似乎都已被遺忘了。參考陳界仁，〈陳界仁影片創作自述－〔凌遲考〕、〔加工廠〕、〔八德〕及〔繼續中〕等 4 部電影短片〉，<http://epaper.ctfa2.org.tw/epaper70126we/1201.htm>。

來的廢棄物。⁶⁰

片長 30 分鐘、單投影放映的〔加工廠〕，全片以偏藍冷調的顏色，交錯黑白的歷史紀錄片；且為回應女工們希望保持沉默的態度，陳界仁抽離影片中所有的聲音，以無聲表現。⁶¹延續〔凌遲考〕緩慢移動的敘事形式，鏡頭依舊慢調伸進與拉出畫面，將觀者帶入曾經輝煌的加工盛期，與 11 年前早已關閉的成衣廠裡。



圖 2-44：廢工廠外觀



圖 2-45：女工休息



圖 2-46：女工車縫



圖 2-47：眾女工埋頭工作

陳界仁 2005 年拍攝的〔八德〕，是一部以桃園縣八德市作為命名的影片，全片共分為五段；修正後的版本，在影片標題淡出後，即出現他作品中未曾有過的文字，約略交待拍攝的背景動機，讓影片更聚焦關於全球化衝擊下的城鎮景觀及生活狀態。第一段，觀者從抗議布條的破洞縫隙中穿透，接著看

⁶⁰ 陳界仁創作自述 〈加工廠〉，藝術家提供。

⁶¹ 同上註 60。

到一位工人站立於破舊貨車內擦拭灰塵四散的頂棚破洞，這輛停放於四處掛滿抗爭布幔的貨車，點出了〔八德〕關注的時代現狀。影片勞工主角在用勺子取水沖洗身子、臉龐、穿衣後，與另一個工人朋友驅車沿著「宏觀大鎮」看板的箭頭方向前去。鏡頭引領觀者到一處荒涼的廢工廠內部，在主角們探勘、不得其門而入，須由另一工人自裡頭將門打開的象徵性動作，暗示進入一個遭禁止的封閉場域；三人站立著討論搬椅子事宜，鏡頭淡出結束第一段。



圖 2-48：破洞的抗爭布幔



圖 2-49：擦拭頂棚破洞



圖 2-50：工人朋友驅車前來



圖 2-51：清洗半身



圖 2-52：經過「宏觀大鎮」的廣告看板



圖 2-53：討論搬動工作

從一開始的段落，即明顯感受〔八德〕與前二部作品不一樣的視覺敘事：影像多了情節鋪陳，人物動作較貼近日常生活的感知；接續工人們開始搬動辦公室內的堆積椅子、爬上工廠屋頂休憩聊天。最後一段，鏡頭回到雜亂辦公室的內部場景，工人主角緩緩走向斑駁牆角，拍拍放置地上床墊的灰塵，將它扛起走出廢工廠，回到片初「宏觀大鎮」的招牌旁，待歇息片刻後，再度將床墊扛在肩上，離開鏡頭。

2006 年的〔繼續中〕，依舊是無聲緩慢的形式，不過先前的超 16 釐米攝影改以更高畫質的 35 釐米攝影機拍攝；陳界仁以他二個朋友的生活和工作為基礎，所延伸呈現的二個片段，沒有清楚的開始與結束，是一種未定型的敘事狀態，原先三段落（含居住排水溝旁的工人朋友）已修改成目前（2007）所見的二個部分，據說可能再修改或繼續拍攝。⁶²第一段是在高雄 85 摩天大樓內上班的朋友，他的公司常年只有他一個員工，而這棟大樓內的大半樓層都因招商失敗而長期閒置。透過影像，我們看到空空蕩蕩的新建築內部，設計極簡現代，窗明几淨，有一人趴桌睡覺；空間中置放高規格的電腦設備，整個場景顯得異常寧靜。

第二段的主角人物，是持續參與台灣反戰與反全球化運動的左翼學生之一，他遊走於一個破舊的室內停車場中，此空間內相隔的二處，存在著放置小電視的管理室，與一輛載滿成推革命文宣的小貨車；這二點之間的地上，則是散落各處的成堆宣傳單和滅火器。這輛貨車最後駛離開幽暗的停車場，開至車潮往返的街頭，反戰學生發著無人理會的宣傳單，故事似乎還在繼續中。

⁶² 黃建宏訪問，林莫整理，〈斷裂的歷史，邊緣的憂鬱與基進—訪陳界仁〉，前引文，頁 53。



圖 2-54：光碟片自動讀取



圖 2-55：撿拾散落一地的滅火器



圖 2-56：地上散滿左翼、共產黨宣言等革命文件



圖 2-57：車旁印有「美國台灣州」、「支持台灣成爲美國第 51 州」的長條標語

〔路徑圖〕是 2006 年利物浦雙年展、泰德美術館所委託的創作，它涉及一場 1995 年的工運事件。源起於英國政府當年間實施港口私有化，導致一群碼頭工人遭「馬西海港」(Mersey Dock and Harbour Company) 公司無預警解雇，於是這群勞工號召全球碼頭工人串連，共同抵制該公司「海王星玉號」(Neptune Jade) 貨輪的靠岸，然而此貨輪卻在航行至高雄時，得以停靠並改裝變賣。整起抗爭事件在高雄港完全不知情的狀況下，徹底地在台灣缺席。陳界仁以此背景出發，邀請高雄碼頭工人重新「參與」罷工行動，進行一場虛構想像的行動。⁶³維持一貫的影像調性，進入平面新聞報導的開頭後，畫面第二次出現流動的文字詳述創作的起始；這次不是關於記錄已消失的〔加工

⁶³ 「...2006 年 8 月初，在知道海王星玉號的歷史事件後，我獲得高雄港碼頭工會同意支持這個『拍攝行動』的計畫，在港口內圍起象徵性的罷工線。雖然歷史無法改變，但透過這個象徵性的行動，他們希望能延續世界碼頭工人曾經圍起罷工線的精神，共同面對港口私有化的問題(希望港口私有化的問題)。2006 年 8 月 17 日，承租高雄港碼頭的私人公司員工，私自放行讓我們進入碼頭內拍攝。」以上摘錄陳界仁創作自述，〈路徑圖〉，藝術家提供。

廠〕歲月，而是創造「即將發生」的〔路徑圖〕。

（二）初探陳界仁「影片藝術」與「藝術電影」之異同

以上從 2002 年至 2007 年的五部影片概述，可看出陳界仁表現當代藝術中特殊的動態（非）敘事：無聲無言的靜默狀態、非結構化的推演邏輯等手法，這些既與電影類型分享類似的語彙基礎（如單格畫面），卻同時背反此媒介既定的思考模式，關注的是藝術創作議題。而這種介於電影與當代藝術之間的「影片藝術」型態⁶⁴—意圖顯現作品與觀看場域關係、擺脫單向傳遞，及專注影像空間自身位置等特質—與我們所熟知的「藝術電影」有何不同？

一般談起「藝術電影」（Art Cinema），常會和「非主流」、「小眾」、「反好萊塢」等概念連繫在一起，或是與享有盛名的電影導演，如法國的楚浮（Francois Truffaut）與高達（Jean-Luc Godard）、瑞典的柏格曼（Ingmar Bergman）、日本的小津安二郎（Yasujiro Ozu）等大師劃上等號，究竟這些「藝術電影」彼此之間，是擁有相似的敘事手法、風格語彙，或是一套自身流通的映演、發行管道？

鮑德威爾在《電影敘事：劇情片中的敘述活動》一書中，詳盡討論了藝術電影的敘述模式，認為藝術電影樹立了一種風格與典範，如本身刻意悖離古典的敘事，故意製造因果邏輯上的缺隙，故事開場往往延遲且大量分散，及敘述較不受類型慣例拘束等等；他以「客觀」寫實主義、「表現」／主觀寫實主義及評論敘述權威三個圖模，去審視歷史上眾多的藝術電影，之所以與古典電影不同的敘事策略、情節與風格實踐。⁶⁵而這當中關乎二次大戰後，片廠制度的瓦解促成高度個人化國際作者的出現，及形式策略、經濟考量、影

⁶⁴ 可參考 Nicky Hamlyn. *Film Art Phenomena*. (London: BFI, 2003) 一書中的詳細討論。

⁶⁵ Bordwell, David, 李顯立等譯，《電影敘事：劇情片中的敘述活動》，（台北：遠流，1999），頁 429-430。

評詮釋機制的發展等脈絡影響。

因此，關於「藝術電影」一詞，我們似乎可從「相對」於「好萊塢式」說故事的敘事法則，去補捉其概略的表現特徵；然「好萊塢」電影的指涉也非固定不動的「意義」，它與藝術電影間的相互影響，也導致「新好萊塢」電影手法的變易，如凝鏡、慢動作及製造曖昧性等。另也有研究認為應將「藝術電影」視為一套機制（institution），從其有別於主流電影的特殊流通模式：包含大小國際影展、相關批判論述、專門的發行網絡等，去理解並定義「藝術電影」的現象。⁶⁶

初步來看，到目前為止，「藝術電影」尚未有清楚的範疇界定，而本文也不試圖去定義何謂「藝術電影」這種本質性的提問。但藝術電影明顯表現出相異商業電影的一些特質，如開展了傳統電影創作領域中，思考其本質語彙、敘事突破的風格性創造；它不特別迎合觀眾期待的敘述語言，且主要於電影院的放映系統裡運作。相對地，作為當代藝術的動態影像，某一部分與藝術電影有著類似的藝術語彙呈現：如高度個人語言的形塑、省略敘事手法或美學性的強調等；不過這種「影片藝術」的展示場域，往往與主流商業或藝術電影的映演模式有很大的不同。對此陳界仁曾自省式地說道：

在戲院裡看電影，觀眾是在同一個時間進入一個半鐘頭的封閉世界，有線性的敘事，有一定的電影語言、文法和劇情中的對話，這對其他區域的觀眾而言是比較容易理解。但在當代藝術的展覽中，由於展場是開放的，觀眾容易隨機進入，影片是循環放映，觀眾觀看影像的時間切入點不一樣，這種開放式的閱

⁶⁶ 張世倫針對「藝術電影」現象的論述進行探討，歸結出藝術電影作為「論述策略」、「風格分類」、「作者論電影」等方面的不足與缺失，而認為定義「藝術電影」最好的方式，是從機制層面加以考慮，並將鼓吹推廣藝術電影者之論述策略，及在制度內的折衝努力納入思考。《台灣新電影論述形構之歷史分析（1965—2000）》，（台北：政治大學新聞研究所，2001），頁 3-13。

讀方式，一方面使觀眾的觀看有著非線性的自由狀態，但另一方面也可能增加理解上困難。在面對跨文化的全球化場景下，我們只有繼續去實驗和發明一些新的溝通方法。⁶⁷

由此來看，電影型態與空間制約的差異，對觀眾產生不同層面的感知影響。而陳界仁流通於全球美術館、雙年展及畫廊等藝術機制裡的影片創作，在面對開放式閱讀的困難下，一種「新的溝通方法」，儼然成為其以影像進行視覺「敘事」的思考要素。下一章節，即從陳界仁五部影片的形式結構、細節元素著手分析。

⁶⁷ 黃建宏訪問，林莫整理，〈斷裂的歷史，邊緣的憂鬱與基進—訪陳界仁〉，前引文，頁 53。

參、攝影式的凝視：斷裂的（非）敘事結構

一、緩慢與靜默的攝影式影像

觀看陳界仁從〔凌遲考〕一路發展至〔路徑圖〕的五部影片，「很慢」、「很安靜」是這些作品給人的第一「視覺」印象及感受；雖採用電影的格式，卻完全不同一般傳統電影的放映速度及敘事模式。這種「慢」和「靜默」的氛圍是如何產生的？或許我們可從陳界仁所建構的影像語彙作初步思考。

首先，為何陳界仁的作品會讓人感覺緩慢？當中「慢化」的感知，涉及故事情節的發展、人物的身體動作、攝影機運動、剪接及鏡頭時間等綜合關係。就故事情節來說，五部影片近乎無聲無言的敘事模式，沒有背景音（除〔凌遲考〕有局部電磁波聲外）、對白話語及任何音樂的鋪陳，陳界仁捨棄了複雜的音像、清楚因果關係的敘述發展，呈現的是簡單、片段化的視覺語彙。

表 3-1：從〔凌遲考〕至〔路徑圖〕影片基本架構

〔凌遲考〕(2002)
1.片頭 空蕩廢墟內部
2.片名字幕
3.主要施刑場景
4.調製鴉片湯
5.廢墟遺跡
6.外國攝影師架設相機拍攝
7.加工廠女工與受刑者現身圍觀
8.旋轉天空的華蓋招魂幡
9.天空—海浪
10.片尾 巴岱耶引用的凌遲照片
〔加工廠〕(2003)
1. 片頭 無人的股票市場 廢工廠 二位失業女工矗立
2. 片名字幕
3. 二位失業女工站立展示藍制服外套
4. 官方加工廠紀錄片

<ul style="list-style-type: none"> 5. 眾女工奮力裁縫的工作場景 6. 門外停駛的桃園客運公車 7. 荒廢工廠內景 8. 片尾 女工擦拭成排木椅—桌上置放的大聲公
〔八德〕(2005)
<ul style="list-style-type: none"> 1. 片名字幕 2. 作品背景解說文字 3. 遺留抗議布條的空地 4. 摩托車駛經過立有宏觀大鎮招牌的街頭 5. 廢棄辦公室內的椅子搬移 6. 工廠屋頂的生活即景 7. 片尾 主角扛起床墊離開
〔繼續中〕(2006-07)
<ul style="list-style-type: none"> 1. 片名字幕 2. 空蕩僅一人的新辦公大樓 3. 破舊停車場 <ul style="list-style-type: none"> a. 反戰學生的貨車 b. 管理室內的小電視 c. 貼有「支持台灣成爲美國第 51 州」標語的汽車 4. 冷戰時期軍方紀錄片 5. 片尾 世貿街頭發放文宣
〔路徑圖〕(2006)
<ul style="list-style-type: none"> 1. 片名字幕 2. 報紙上的新聞報導 3. 作品背景解說文字 4. 高雄碼頭倉庫外觀 5. 高雄碼頭倉庫內工人站立圍觀電視畫面 6. 利物浦抗爭紀錄片 7. 工人遞接抗爭標語牌子 8. 圍籬空地的罷工陣線 9. 片尾 噴水的消防車駛過倉庫旁

陳界仁的影片完全脫離古典敘事的線性發展，沒有所謂連續性的情節去提供完整的故事；其間也少有逐漸升高至結束的戲劇高潮，甚至沒有開始或結束的必要時間點。除〔八德〕和〔路徑圖〕藉由片頭創作自述作輔助說明外，僅依靠斷裂的視覺結構組織；碎裂的局部片段，一個接序一個，看似互

不相關，卻又相互指涉出某一主題與意圖。而影片主軸人物的身體動作，呈現刻意延緩的慢動作、簡易行爲或是靜定不動。如由三聯畫形式並置放映的〔凌遲考〕，以分解動作般切割的施刑步驟、一旁直立端視的旁觀者及受刑人微晃動的出神臉龐；〔加工廠〕中的女工們，不是木然地站立作宣示狀，就是慣性進行著重覆的裁縫工作、午間的趴睡休息，以及片終的擦拭動作；五段式的〔八德〕，片中人物的身體動作較接近日常生活的動態，稍顯「流暢」一些，不過仍持續來來回回地搬移椅子及無所事事的遊晃活動；二段式的〔繼續中〕，第一段空蕩的新辦公大樓內是不動的趴睡員工，第二段停車場內的反戰學生，則是神情肅穆地整理、印製及發送文宣，與另一傾美宣傳車，相互呈顯低限緩慢的行爲；最後的〔路徑圖〕短片，除了傳遞抗議牌子的說明性動作外，幾乎全是靜止不動的人物身體。

這些表演者的少動作，特別是在陳界仁的長拍鏡頭下，更顯得極其的「慢」：陳界仁的攝影機不是不動，就是等距離的左右橫搖、推軌，或是伸縮鏡頭慢調的推進（zoom in）及拉出（zoom out）。〔凌遲考〕透過快拍慢放（快於每秒二十四格的速度拍攝，再以正常速度放映，並於電腦後製再調慢）的「慢動作」，平行搖攝圍觀凌遲的群眾、受刑者遭寬衣的過程，鏡頭逼近放慢效果的恍惚特寫及胸前瘡口，然後再拉出；之間穿插固定鏡頭「交待」行刑前的瑣碎步驟、肢解的局部軀體及建築遺址等。在〔加工廠〕裡，攝影機依舊伸進與拉出女工手中的展示外套，且更以大量的靜止鏡頭、類掃描式的橫搖，長時間凝視女工們重覆性的工作狀態，及荒廢工廠的內外觀。到了〔八德〕，伸縮鏡頭的作用變少了，固定鏡頭仍一貫注視如靜照般的廢棄場景及物件；或隨著主角搬動椅子的勞動身軀、屋頂的走晃活動，作左右橫搖及推軌的跟拍。〔繼續中〕回覆至〔加工廠〕的情境氛圍，鏡頭多是靜靜地凝視主角於貨車裡外不發一語的行動、管理室中的電視新聞等。而〔路徑圖〕從一開始推進新聞報導的鏡頭，接續碼頭倉庫的移動鏡頭後，引領出一連串長拍定

鏡：高雄碼頭工人定神觀看電視機裡的紀錄片、呈接抗爭牌子的過程，至片尾罷工陣線的完成；其間交錯偶爾地平移與拉出鏡頭。

陳界仁的「攝影機」似乎以一種超然客觀的立場，冷靜觀看「現身」的人、事、物，不僅耗費場（長）鏡頭凝視影中人物的身體動作，更多是對於不動的物件、建築空間、場景等注視的空鏡頭（景觀鏡頭），既保持不涉入的掃描態度，卻又展現明顯的伸縮動作，微妙觸動觀眾與對象間的關係；這樣一種時而動時而不動的影像，在捨棄聲音的配置下，現實時間好似在流動卻又裹足不前，漫漶一股「靜默」的懾人力量。

但，「無聲」就會讓人感覺「靜默」嗎？以電影初創時期的「默片」來看，雖然與陳界仁的「無聲影片」一樣，沒有聲音、同屬在幽暗空間內，感受一種閤啞的經驗，二者卻因影像生產條件的技術懸殊，呈顯出內在思考的差異性：默片即便無聲卻不沈默。默片中的演員必須經由特寫的臉部、表情及肢體動作，傳達內心澎湃洶湧或黯然神傷的「獨白戲」；而觀者透過影片中穿插的字卡（對話、歌詞或開場白等字幕）及演員的唇動、手勢等儘可能的一切視覺性，去想像「有聲音」的內在表述，表演看來時而顯得扭捏作態、誇張滑稽，戲劇效果十足。由此看來默片影像建構的世界不是沈默無語，反之，它是充滿潛在的聲響性；再者，早期電影院更有現場樂隊配樂，或留聲機同步放曲子的「聲效」處理。

相對地，陳界仁拍攝的人物，是完全沒有「開口」說話的一群人，他／她們「默默地」進行著施刑的動作、加工廠內的工作、臨時的搬運過程、舊停車場內的反戰行動，及高雄碼頭的罷工事件。片中籠罩的「靜默」氛圍，除了沒有聲效外，還牽涉畫面主角形體的刻劃：接近零表情的面容、僵化的身體肢態，及極少的互動關係；它倚賴的不是無聲默片的「失聲」，而是有聲電影的「沈默」。匈牙利電影理論家巴拉茲（Bela Balazs）曾對有聲電影中的「沈默」表現，談到：

在各種藝術中有聲電影是第一個能描寫寂靜的藝術。…純
視覺藝術之所以不能描寫寂靜，是因為寂靜不是狀態，而是事
件，是人的感受，是匯聚點。

只有在被聲音包圍的地方才有意義，它是有目的性的。當
各種聲音突然停止，當人步入寂靜的王國，彷彿走進某個陌生
的地方，這時寂靜變成了戲劇性的事情，像一個被壓抑的內心
的呼喊和刺耳的沈默。⁶⁸

在有聲電影出現之後，聲音靜止的沈默片斷，形成了「有意義」的感受，
猶如「有聲電影發明了靜」（布列松〈Robert Bresson〉語⁶⁹），使得「沈默」
成爲可被感知、具有戲劇張力的「空白時刻」。⁷⁰而陳界仁的影片作品，有別
於「沈默的有聲電影」（卡諾爾〈Noël Carrol〉語），須處聲音與影像結合的時
空基礎：透過人物說話與不說話這般持續與斷裂之際，去彰顯短暫的「沈默」
印痕；它更趨近蔡明亮另類電影中，一種由長時間不再有任何說話企圖的人
物，所形構的「緘默影音美學」，以「絕對而內化的緘默」作爲製像的美學旨
趣。⁷¹

但更基進地，陳界仁完全無聲的影像處理，懸置「聲音」與「映像」相
互搭配的作用，徹底發揮有聲電影的「沈靜」與「緘默」的本質性意涵，促
使觀眾非透過聆聽去感知，而是以「視覺」去感知「靜默」。因此，眼前的影

⁶⁸ Balazs, Bela, 安利譯,《可見的人：電影精神》, (北京：中國電影出版社, 2000), 頁 266。

⁶⁹ Bresson, Robert, 譚家雄、徐昌名譯,《電影書寫札記》, (台北：美學書房, 2000), 頁 37。

⁷⁰ 關於巴拉茲對有聲影像的前瞻性思考，孫松榮依據其理論著作中對於沈默之聲的書寫，歸納詳析出三個沈默概念：生活的噪音（描繪功能）、聲音的斷續（戲劇功能），及無語的臉面（心理功能），去試圖探問電影的沈默與緘默的本質性意涵，以進一步建構出緘默影音美學的系譜脈絡。參考孫松榮，〈論貝拉·巴拉茲的沈默概念，或緘默影音美學的誕生〉，《藝術學報》80期 2007年4月，頁 121-135。

⁷¹ 孫松榮以當代東方電影中蔡明亮的作品爲例，說明其主角人物長時間地處於一個沈默的地方，並保持不說話的意圖，是以緘默來加以凸顯身軀在日常生活中的無力、衰落與耗盡能量的狀態。孫松榮，〈論貝拉·巴拉茲的沈默概念，或緘默影音美學的誕生〉，前引文，頁 122、133。

像「如何」呈現，則成為觀眾理解箇中意涵的唯一路徑，此一鋪陳出陳界仁「凝視影像」的（非）敘事策略：以刻意消音的動態影像，逼迫觀者依賴眼睛去「聆聽」，以接收其有意識形塑的一系列影像視點；即便如凌遲的殘酷血腥，往往讓人不忍卒睹，但精確造型的美感卻足以暫留觀者的視線。

如此少動作混以慢移、停頓，甚至放大的特寫鏡頭，阻斷敘事之流的行進，彰顯了電影是由多張攝影照片所構成的基本特性。⁷²觀者的視線可以定住持久，猶如看著時而靜止，時而活動的照片，觀眾擁有較多的時間能慢慢的看，慢慢的體味與認知。黑暗靜默的無聲中，陳界仁影片的「慢」，存在一種類似於靜照的「攝影式的凝視」。

而陳界仁這種刻意使影像速度移動緩慢、帶有攝影特質的動態影片，不僅在當代藝術領域裡占據特殊的美學立場；更召喚出台灣在地電影不同主流商業電影「快動作」、「超快速剪輯」的影像經驗，特別是向來令人感覺「很慢」的侯孝賢與蔡明亮電影，儘管都是「慢」，他們二者促成「慢」的元素也各有不同。

以侯孝賢來說，長期被視為「台灣新電影」重要代表人物的他，其電影語言的風格特色，直接樹立了新電影的標竿；從早期電影的相關中外評述中，可窺見「長拍鏡頭」為侯孝賢顯著的特點之一：

與新電影未崛起以前的電影相比，侯孝賢的美學觀是具突破性的。他捨棄了因果關係清楚的順序敘事，運用省略法造成更濃密及詩化的語言／意象，戲劇性仰賴畫面的空間及深度而非聳動的對白及動作，刻意讓長鏡頭的時間自然展現「真實」的意義，此外，含蓄及寫實的表演方法，混雜偷拍記錄及戲劇營造

⁷² 關於電影與攝影的關係，克拉考爾（Siegfried Kracauer）認為電影具有攝影的本質，它們彼此分享某一些共同的特性，特別是對於紀錄和揭示外在實存的物質現實。《Nature of Film: The Redemption of Physical Reality》一書，即致力闡述此中心概念；中譯本《電影的本性：物質現實的復原》一書，（北京：中國電影出版社，1993）。

的形式，以及具表現及實驗性的音畫配合，在在使他的影片不同於通俗劇的說故事老套，晉〔升〕入全新的電影節奏和新的感性中。⁷³

透過停得夠久、畫面拉得夠大夠遠的鏡頭，侯孝賢沈靜地展現時空連續性的「自然真實狀態」，臻至情節話語空缺中的情緒凝聚。對於這種長鏡頭加上靜止攝影機的美學手法，鮑德威爾援用「詩學」概念提出電影可跨越國族和文化界限的方法。他追溯 1910 年代連戲風格剛形成之際，歐洲導演也曾在較長的遠鏡頭中發展豐富且含蓄的場景調度模式，只是這在西方已消失的技巧，反倒在台灣電影導演的身上看見；而侯孝賢的「遠距長鏡頭」，正是鮑德威爾指稱一種凸顯台灣新電影的非商業性，其來源無疑是本土和偶發的，但所採用的視覺形式則以跨文化的方式運作。⁷⁴

侯孝賢跨文化的「電影詩學」，成了國際易於辨識的敘事風格，深刻且誘發情感地透過鏡頭，緩緩釋出其對於歷史及人的關懷，當中瀰漫的生活況味，緊緊貼近日常的「寫實」氛圍；他認為電影應該從生活本身去激發創作力，所以拍自己的經驗、別人的經驗、以前人的經驗，拍片焦點永遠是這個客觀的世界，而電影只是為了呈現個人對這個客觀世界的感覺。⁷⁵

相較於侯孝賢運用長拍凝視歷史中的人及平凡不過的日常生活，蔡明亮的電影，更是將動作與敘事還原至最低限的「慢動作」，以掌握電影的「真實時間」及「真實感受」，他曾說到：

⁷³ 致力推動新電影運動的知名影評人焦雄屏，對於侯孝賢有極高的評價。〈台灣新電影的代表人物－侯孝賢〉，收入《戲戀人生：侯孝賢電影研究》，（台北：麥田，2000），頁 25-26。

⁷⁴ Bordwell, David, 葉月瑜、劉慧嫻譯，〈跨文化空間？朝向中文電影的詩學〉，《電影欣賞》104 期，2000 年 4-6 月，頁 16-25。自 1999 年後，眾多學者以「詩學」的整體形式對侯孝賢的電影進行研究。如 Yeh, Emilie Yueh-yu（葉月瑜），“Poetics and Politics in Hou Hsiao-hsien’s Films.”, *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. 163-85；林文淇，〈「趣味」與侯孝賢電影詩學〉，《電影欣賞》130 期，2007 年 1-3 月，頁 104-117 等。

⁷⁵ Burdeau, Emmanuel、林晏夙譯，〈侯孝賢訪談〉，收入《侯孝賢》，（台北：國家電影資料館，2000），頁 130。

對我，電影是那種可以傳達真實的媒體。當我看別人的影片時，我經常覺得時間不太真實，不是太短就是太長。…在我的影片裏，我要時間是和影片其它元素一樣真實。…在某些影片裡，為表示主角等了滿久的時間，我們會看到煙灰缸裡有五根煙蒂。但通常這樣的鏡頭，我會拍這角色抽五根香煙的時間。這是真實的時間…我要讓他們感覺到主角正處於一種焦慮的情境，一種在等待某種不明事物的情境；我不要只是讓觀眾很自信地知道，主角等了很長的一段時間，我也要讓他們感受到這段等待的真實時間。⁷⁶

張小虹即以〈台北慢動作：身體—城市的時間顯微〉一文，精闡闡述蔡明亮電影中，永遠慢兩拍的身體動作與極少的情節對白、場景調度，所開展的「真實時間」、「真實身體」與「真實空間」，如何讓台北朝向「純粹視聽情境」的「時間—影像」浮現。⁷⁷

已在國際上形塑重要影像風格的侯孝賢與蔡明亮，經由正常秒格數拍攝及放映下，倚著相似的慢調節奏，展現導演主體各自獨特的美學形式與現實碰撞的多種可能性；此種台灣電影累積的特有影像語彙，在陳界仁五部「無聲」與「緩慢」的當代影片中，可說被延續及轉化使用，以更為策略性的消音與延遲，讓原先一瞬即逝的連續動態影像宛如移動的攝影照片，一一呈現、開展精確構造的視覺情境。陳界仁究竟想要觀眾凝視什麼？感受什麼？他如何在單一鏡頭的景框「之內」，以及鏡頭與鏡頭「之間」，鋪陳出低限敘事的時空場景與主體對象？則是下二節欲探討的影像視點。

⁷⁶ Daniele Riviere 訪問、王派彰譯，〈定位—與蔡明亮的訪談〉，收入《蔡明亮》，（台北：遠流，2001），頁 84-85。

⁷⁷ 張小虹，〈台北慢動作：身體—城市的時間顯微〉，《中外文學》2 期，2007 年 2 月，頁 121-154。

二、景框「之內」與「之間」的時空表述

相對於侯孝賢與蔡明亮的電影，往往透過長時間凝視場景及日常的身體影像，誘發觀者感受真實「時延」的鏡頭，或不以過多蒙太奇運動中斷時間的流動，去呈顯生活的實存空間；陳界仁同樣可專注凝視的攝影式影片—敘事推展至更形碎裂化（甚至有時僅留下「圖像」）、人物呈顯更為低限的動作、鏡頭在其間明顯地推移與進出、黑幕淡入淡出的分段式，不僅清楚讓人意識銀幕景框的存在、凸顯其別有寓意的景框修辭外，更與其中不時置入的黑白紀錄檔案，交織轉繞出一種殊異的影像時空，既是斷裂不連貫的陌生狀態，卻又隱隱然牽動外在熟悉的現實世界。究竟從〔凌遲考〕發展至〔路徑圖〕，由無聲與緩慢形成如攝影般的靜定注視，塑造出何種不同的時間與空間的表述形態；陳界仁如何運用景框修辭、內部的場面調度，及剪接鏡頭彼此「之間」的連續或跳躍，去建立影像自身、影像與觀眾之間的感知關係。

（一）〔凌遲考：一張歷史照片的迴音〕

黑白色調、重構歷史照片的〔凌遲考〕，是一部主要在攝影棚內拍攝的影片。自片頭無人廢墟的遠景開始後，景框內幾乎全是前景式放大的中景、特寫鏡頭：擁擠圍觀的群眾、凌遲者及受刑犯均溢出畫面四周，呈現去頂部、去腳部的身體片段，或是逼近恍惚臉部、揮刀手部、受刑人腳姆指等大特寫鏡頭。陳界仁去除遠景的攝製，以過緊的取鏡讓觀眾僅能窺見眼前巨大化的視覺圖像；而每個單一構圖，均以高明暗的硬光，雕琢出清晰的線性、高質感的色調表現。這般明顯的四邊框架，讓景內所有的人物角色、細節動作等設計元素，均圈限在一個封閉、壓縮的前舞台形式裡，沒有原始凌遲照片延伸的背景，以致讓人看不清這些劇中人物存在的環境；同時，也將我們阻隔

於外，切割了觀眾與影像之內的場域。

此由圍觀者構成的景框壓迫感持續至影片後半段：二次旋轉開闊天空中的華蓋招魂幡，及經由受刑者恍惚的觀點鏡頭看出去的顛倒天空，由下往上直搖滾滾而來的海浪鏡頭後，漫延出失魂的超現實幻境，才得以釋放先前的空間張力。而這短暫透過受凌遲者的視線，緊隨片終前一陣突如其來的大雷雨，稍稍為緊閉場景開啓一絲小出口，宛若臨死前的暢快淋漓；但最終仍無可逃脫地被凝結在永久流傳的攝影照片裡，予後人無止盡的「觀看」。景框在此成了囚禁主角的隱喻空間，從開頭至結尾逐步增強凌遲手段的壓迫性力量，以及瀕臨死亡所帶來心理與精神上的解放。



圖 3-1：18'20"-18'31" 第二次旋轉天空的招魂幡



圖 3-2：18'32"-18'39" 官員背對觀者割斷左小腿



圖 3-3：19'08"-20'05" 臉龐與天空疊影一起

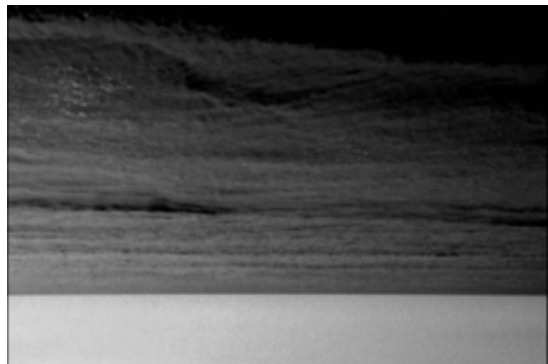


圖 3-4：20'05"-20'52" 顛倒的天空與海浪



圖 3-5：21'37"-22'10"傾盆大雨



圖 3-6：巴岱耶引用的凌遲照片

〔凌遲考〕的景框除了「向內框取」身體細節的閉鎖性力量，也不時在影片裡疊映出多種「框中框」的隱喻視角，闡出鏡內和鏡外的相對位置，如「受凌遲者的肉身傷口」及「西洋攝影師的鏡頭」；而鏡頭與鏡頭間的敘事時、空，更是顛覆單一線性時間，開展跳躍性思維。陳界仁的鏡頭就像觀看的幽靈，徐緩地推移、等待及來回穿梭平面布幕，於嗡嗡的低鳴聲響起，引領觀者不由自主地緊隨鏡頭伸進受刑者胸口的二塊傷口，直接穿越身體內部，待一片漆黑後，如靜照般停駐的遺址影像，沈靜地在暗室裡一一展開；從毀於八國聯軍殖民戰爭的圓明園，到惡性關閉的加工廠女工宿舍，這些指涉某個時代背景與意識形態交互運作的痕跡，讓鏡頭從凌遲酷刑的虛構現場，跨越至不同歷史時間點的真实廢墟。



圖 3-7：受刑者胸前的二塊傷口



圖 3-8：北京圓明園遺跡



圖 3-9：哈爾濱日本 731 部隊遺跡



圖 3-10：綠島監獄遺跡



圖 3-11：桃園 RCA 工廠廢墟



圖 3-12：聯福製衣廠女工宿舍廢墟

待跳開遺址，鏡頭接續由左至右橫搖，很巧妙地將我們「置身」於受刑者的身軀內部，從塞滿景框的「假」圓形傷口內看向外面：左胸傷口內可看到一群好奇圍觀的群眾，及西洋攝影師正操作著一架老式立體攝影機；移到右胸傷口時，鏡頭跳接至另一時空，脫離捆綁的受凌遲者現身站立，由二旁身穿現代服飾的女工將其外衣緩緩拉起，「展示」胸前的二塊傷痕，此一熟悉動作預示了〔加工廠〕的出現，也將歷史上掌控攝影機件的西方—以他者意識「凌遲」被害人—跨時空「橫向」連接至台灣當代。（嗡嗡聲響下）鏡頭自傷口內部拉出，回到凝視正面傷口的位置，切換至西洋攝影機上的二個鏡頭，觀者透過反射鏡頭看到攝影師雙眼疊影出受刑者恍惚的臉部。



圖 3-13：傷口外部操作老式立體攝影機的西洋攝影師



圖 3-14：傷口外部現代失業女工與受凌遲者本人

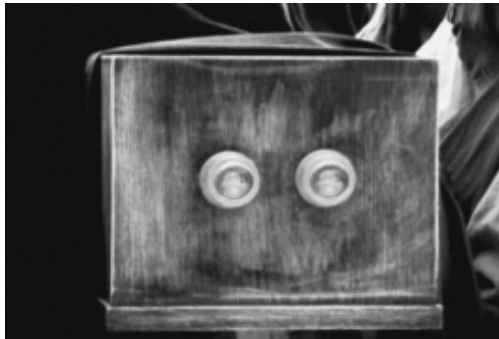


圖 3-15：立體攝影機的鏡頭疊印西洋攝影師的眼睛與受刑者的恍惚臉龐



圖 3-16：西洋鏡頭中的上昂的恍惚狀臉龐

透過一個接序一個構圖完整的畫面，陳界仁在觀眾腦海裡組織成不同方向的觀看角度，使僅能凝視前方銀幕的我們驚覺自己所處的位置，乃重疊了影片中西洋攝影師的角度，均是血淋淋注視受虐對象的「看倌」，一個擁有視覺監控權力的加害者。如此由靜照轉為動態的〔凌遲考〕，不僅模擬再現原本被定影的凌遲瞬間，開闢出平面攝影景框「之外」的想像場景，將片刻延展為漫長的受刑過程；更讓凌遲這件曾在鏡頭前發生的「殘酷野蠻證據」，從巴特的「此曾在」證明，延伸至（西方）攝影者在原現場作為「見證」的角色，讓觀者親見那個隱藏在靜照攝影鏡頭後的支配者。

而這種「框中框」的運用正凸顯陳界仁身為電影導演的存在，因此，觀眾的位置－影片中旁觀者的位置－影片中西洋攝影師的位置－隱藏的電影導演的位置形成了隱喻的層疊關係；片中捲入的多重視點，彰呈電影拍製過程的後設角度，時時刻刻提醒觀眾影像本身的虛幻本質，及其「非寫實」的影

像空間。加上影像指涉內容的斷裂性，使得觀眾和正凝視的畫面—僅管三面加乘的放大影像足以將觀眾包圍—產生非一般主流電影能投射至影像之中的融入感，而是可以和「影像」面對面的疏離感；能靜定審視眼前交織的過去與現在、已知與未知，又不時將自身位置標示出的影像，一種令人困惑而不得不去思考的影像。

（二）〔加工廠〕

2003 年的〔加工廠〕，陳界仁回到荒廢多年的成衣工廠內拍攝，讓這個「真實場景」重新在鏡頭前呈現；不同〔凌遲考〕以景框內外交錯結構混合重構現場及後製的慢速播放，〔加工廠〕以現場時間開展充滿遲緩的凝滯感；而先前能進出不同時空的傷口通道，轉換成失業女工手中的藍色外套及其凝望的視線，藉此匯入躍出三條主要的敘事時空：二女工合力掀開藍制服外套的所在、官方的加工廠宣導片，及女工車縫的勞動場景。

偏藍色調的〔加工廠〕由三個如靜照般浮現的廢工廠外觀、群體女工一動也不動的趴睡模樣，至特寫一裁縫機下深鎖眉頭、蒼白髮斑的休息女工後，跳接到二位站立女工的位置，以平行剪接插入四段黑白的紀錄影片。第一段鏡頭從正面漸漸鑽入藍制服外套內的幽暗深處，淡出後宣傳片拉開黑色布簾—士兵康樂隊台上慶祝表演、大船進港、外國投資者來台、工廠內部繁榮盛況，及馬路上川流不息的上班車潮。在這快速、急促的時代節奏結束後，陳界仁的鏡頭從二女工手中的藍外套拉出，切入一個側向的中特寫仰角，她們倆頭部緩緩轉向右側，望向鏡外，下個畫面橫搖眾女工低頭努力裁縫的場景，及從側面、正面、後方等各個不同角度，去注視中景女工車縫的認真模樣。



圖 3-17：廢工廠外觀



圖 3-18：眾女工休息狀



圖 3-19：二女工手掀開藍制服外套



圖 3-20：康樂隊台上表演



圖 3-21：高官貴婦參觀加工廠內部運作狀況



圖 3-22：工人們騎腳踏車駛向同一方向

第二段由手持外套的左側女工，肅穆哀傷地轉向鏡外視線後，畫面放映佈滿紡織機器的生產線、年輕女孩低頭工作的特寫模樣等；或許因年代久遠的關係，影像品質顯得浮動、模糊。待鏡頭跳出紀錄片，這二位女工紛紛轉頭注視著觀眾，接續切換至女工勞動的現場，她們仍隨著輪轉的裁縫機不停地重複操作著，只有在針線頭用完時，才得以放慢腳步。



圖 3-23：左側女工轉頭凝視鏡外



圖 3-24：女工監看多台機器的運作



圖 3-25：女工低頭工作



圖 3-26：群女工工作場景

第三段的黑白宣傳片，同樣透過二女工望向鏡外的仰角鏡頭置入；這次除了高官滿意地視察廠房內部的女工作業外，增加女工休息吃飯、開心下班及回到寢室的快樂片斷，傳達歡樂娛民的加工廠生活。下個鏡頭淡入，畫面靜止在縫紉機下針停的狀態，而後看到眾女工一動也不動，整齊的趴睡場景，鏡頭慢慢推移著那猶如集中營式的劃一景象，接續幾個如靜照般的畫面—大雨中停駛門外的桃園客運公車、浸泡許久茶葉的杯子、單一女工趴睡的特寫；這些靜定影像裡透著微風輕輕吹揚的棉線及髮絲，一種空氣的流動，將時間的流逝直接浮現在鏡頭「之內」，時間既是流變卻又凝滯在不動的景物及身體上。



圖 3-27：二女工眼神望向鏡外



圖 3-28：飯廳裡女工準備吃飯的場景



圖 3-29：歡樂下班，互打招呼



圖 3-30：悠閒聊天的寢室生活

這種沈靜氛圍在一紅衣女工甦醒後有了轉折；她若有所思地轉身看向後方黑暗角落，一時地跳接，身旁的女工全無聲無息的消失，僅遺留收拾完好的小袋在桌上。鏡頭循著紅衣女工的視線，推進幽暗角落；就在鏡頭逐漸拉遠，觀眾得已窺見手持外套的二女工站立於裁縫機上，及其身後現代主義式的建築結構。她們二者所處空間與女工奮力工作的場景在此合而為一。

隨著工廠上方轉動的抽風機，鏡頭「專注」地環繞整個大型廢工廠的內部場景，一一「凝視」堆積如山的廢棄木桌椅、雜亂無章的垃圾餘物，及無人操作的老舊縫紉機；延著成列破爛無用的設備，觀眾再次看見雜亂桌椅堆中依舊相同動作的二位女工。這些段落連接起先前不同鏡頭裡的空間關係：二女工掀開藍制服外套的宣示場景－女工們勞動的現場－荒廢已久的工廠；影像更進一步揭示女工在廢墟工廠內「工作」的「擬真事實」。而透過公車上女工落漠看向窗外雨景的鏡頭，畫面第四次重複切入路上繁忙車潮的紀錄片

段。



圖 3-31：廢棄工廠內部混亂場景



圖 3-32：大雨中開不走的公車



圖 3-33：由車內向外看的雨景

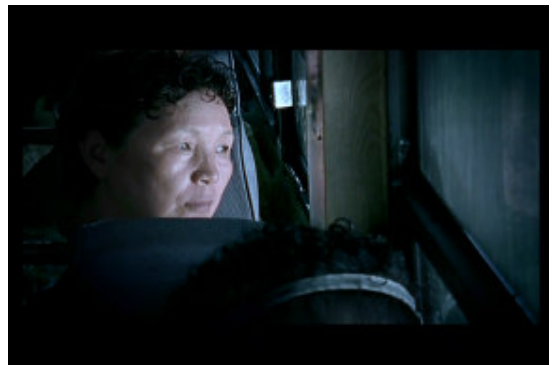


圖 3-34：女工看向車外雨景



圖 3-35：腳踏車與公車川流不息



圖 3-36：一同駛往加工廠方向

陳界仁經由矗立二位女工手持的藍色外套，及其凝望觀者／它方的視線，架接了舊紀錄片和成衣裁縫現場不同的時空背景。一個是黑白歷史紀錄片內的現實：快速的蒙太奇剪接，以人物動作牽動視覺鏡頭，展現台灣經濟狂飆的加工年代；一個是陳界仁偏藍色調虛構的現實：鏡頭總是等待裡頭人與物的「發生」，動作慣性重覆又遲緩凝重，置身蕭瑟的廢棄廠房，二者在平

行對比下凸顯流動與停滯的迥異狀態。而影片由緩慢形構敘事的二個主要空間：掀開藍制服外套的二位女工所在及女工奮力工作的場景，都是侷限在幽閉、灰暗的場域之中，它沒有巴特（Roland Barthes）所說的，存有一般電影銀幕之外的想像空間⁷⁸；它展現出猶如舞台式的表現手法，將影像空間封鎖在一座廢墟加工廠裡，以傾頹的物件表面，讓人感受時間遺留的痕跡與記憶。

（三）〔八德〕

五段式全彩的〔八德〕，增添黑底白字的流動文字後，使原先純粹視覺化的影像，發展成「文件式」類型；影片身處的環境也從木製桌椅的單一成衣廠，轉變至大型電腦、滾輪電腦椅的空置辦公室，並擴延至周圍的街景及廢工廠外部。鏡頭始於貼近景框的布條洞口特寫，一輛破舊貨車內的遠景，及掛滿抗議布幔的工廠外圍大遠景，封閉空間隨著摩托車的行駛，轉換至一面玻璃門內的工廠空間。接續隔著四方框格、灰濛不清的玻璃窗，畫面攝入一幕幕堆置殘餘物的廢棄角落及辦公室內景，二位臨時工被阻隔於框中框的視線之外；待進入屋內，觀眾仍是透視玻璃窗外，看向一個雜亂的工廠遠景。



圖 3-37：辦公室內的廢棄物件



圖 3-38：廢棄工廠內景

⁷⁸ 巴特曾說過，電影有一攝影乍看之下所沒有的能力：銀幕並非一個框，而是一個遮擋物；從中走出去的人仍繼續生活：有一『盲域』不斷地疊過局部視象。」Barthes, Roland,《明室·攝影雜記》，（台北，臺灣攝影季刊，1995），頁 67。



圖 3-39：牆角被丟棄的床墊和棉被



圖 3-40：二臨時工不得其門而入

第二段多位臨時工開始搬動成堆的舊電腦椅，鏡頭以極為靠近被攝人物的中特寫俯角、仰角，來回地在狹小的銀幕空間裡注視，椅子逐漸塞滿了景框的邊緣，尤其時而通過垂直構圖的玻璃霧面窺看，更形塑包圍式的閉鎖空間。第三段的開頭，一連串大量的特寫鏡頭拚貼，觀者與不動的臨時工人，再次凝視空置辦公室裡的殘骸碎片，每一靜態畫面趨於純粹的視覺造型、攝影式的美感外，同樣包裹著現實裡的無用武之地，與時間作用的痕跡。爾後在等待的鏡位裡，一位中年婦人從樓上爬下，開心地召喚男主角上屋頂；他無意踩過的插座，忽然亮起了電源顯示，就這樣一部大型的王安電腦被開啓，螢幕閃現綠光線條。鏡頭自此跳出層疊的現實框格裡，逐漸推進電腦的虛擬空間，以長達二分鐘（14'24"-16'25"）的平視特寫，凝視不停閃爍成列符號「9」的檢測畫面（POWER-ON DIAGNOSTIC IS RUNNING），放大去框至銀幕淡出全黑。置放成堆廢椅堆裡的老舊電腦，在鏡頭刻意逼近的觀看距離下，被啓動的螢幕光源，奇異地似乎擁有「自我意識」般，而開闢封閉辦公室內的一個境外想像空間。

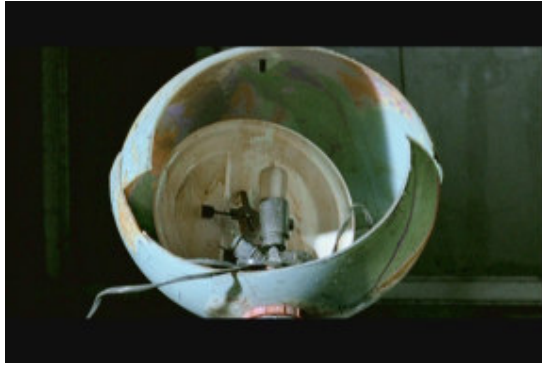


圖 3-41：破裂一半的地球儀內部

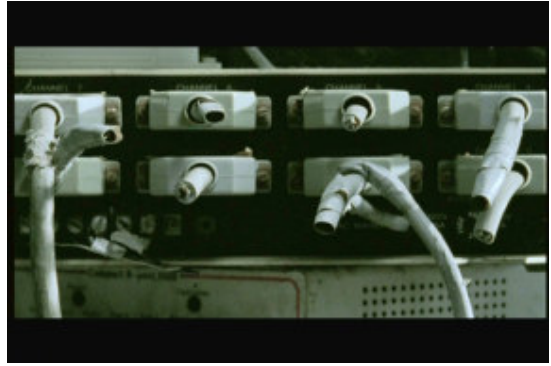


圖 3-42：糾結毀損的電線



圖 3-43：斷裂的電線

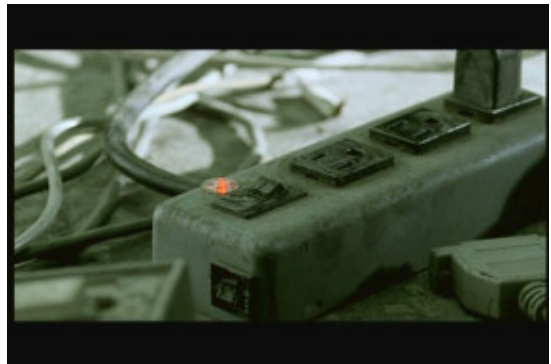


圖 3-44：插座電源燈亮起

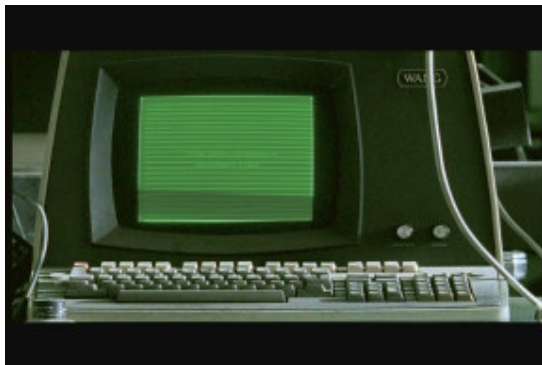


圖 3-45：王安電腦被啓動



圖 3-46：王安電腦閃爍檢測畫面

第四段，隨著鏡頭遠景的橫搖，眼前出現一片視野遼闊，如荒原般的波浪形屋頂；主角與伙伴們不知從何處搬來一台卡拉 OK，準備連接電源。在主角拉線的走動過程，環環相連又區隔的空間結構，將鏡頭劃分成一塊塊小區域：有人鋪著瓦楞紙席地而坐，邊喝酒、抽煙，邊輕鬆聊天；有人餵狗、挑菜，喝著茶水；有人努力測試卡拉 OK 的麥克風聲音，儼然是幅自給自足的小世界，大家一同在廢工廠的大片屋頂上，共渡悠閒的午後時光。

這幾乎填滿銀幕畫面的屋頂結構，讓觀者清楚「看出」由歲月鏤刻的枯澀紋理表面；同時也形塑自成天地、劇場化的舞台空間，使得遊走其內的臨時工人們恍若與外在環境隔絕。偏高水平線的視角景框，倚著緩慢的橫搖及不動的定鏡，拍攝平淡無奇、無所事事的日常生活場景，時間慢慢流瀉在單一的長拍鏡頭中；影像與影像之間的剪接，沒有戲劇化的情節發展，僅是流動時間的微弱接續。

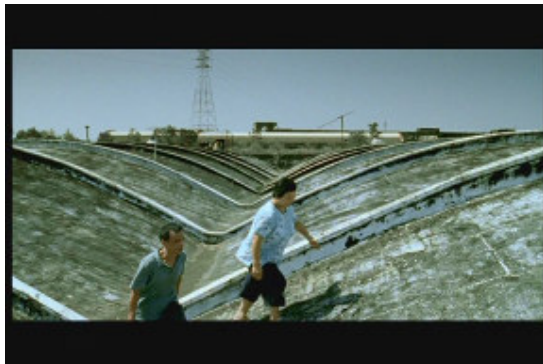


圖 3-47：工廠屋頂



圖 3-48：工人們喝酒聊天

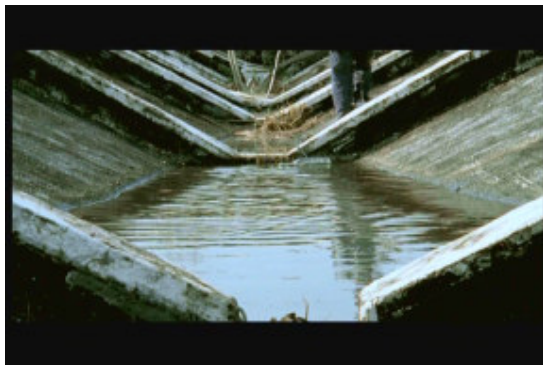


圖 3-49：屋頂低陷處積水



圖 3-50：與狗為伴的日常生活

第五段，隨著鏡頭的橫搖，主角人物回到密閉的廢辦公室裡，扛起床墊離開，走到「宏觀大鎮」招牌旁的開放街頭；最後，仍在一個狹小的仰角視線下，看著局部街角的車潮呼嘯而過，鏡頭淡出。整部名為〔八德〕地名的影片，無法從影像空間辨識出任何與實際八德有關的地景；它構成一處似曾相識，卻無以名之的鄉鎮景觀—既真實存在，卻又陌生的時空狀態。

(四)〔繼續中〕

修改後二段式的〔繼續中〕，從前三部同一或類同空間的敘事主軸，轉化為新式辦公大樓與荒廢停車場二個平行空間的對照。第一段透過廣角扭曲變形的魚眼鏡頭，搖攝出宛如水晶球般的空洞大樓影像；不停推移旋轉的畫面，讓空置的現代辦公室，以層疊的垂直結構線條，及明亮的玻璃鏡面，形塑多重光影映射，同時也壓縮景框內空間，成了框中框的封閉場域，圍困住裡頭趴睡的人。而一開始彩色調的影像，到結束呈現負片效果的大樓中庭，更使得原先看來新穎的建築物，淪為一個如鬼魅般的空間。

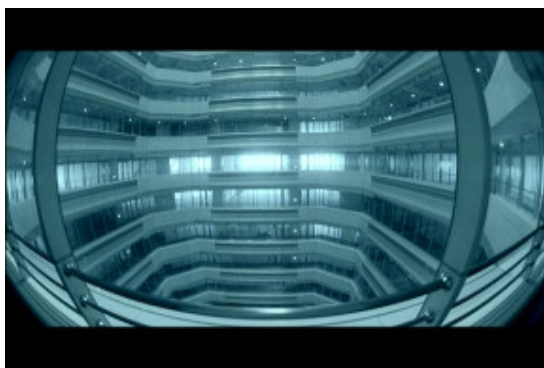


圖 3-51：彩色調的空洞大樓



圖 3-52：空洞大樓



圖 3-53：空蕩工廠，一人趴桌睡覺

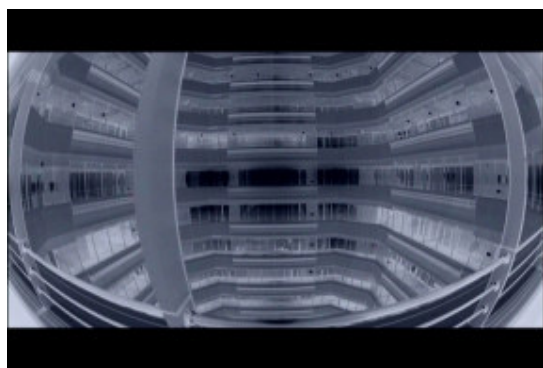


圖 3-54：負片效果的空洞大樓

第二段的影像空間，主要徘徊在廢棄的大型停車場，及之內相隔二地的管理室、貨車箱裡。幾乎不動的鏡頭，除遠景拍攝主角於中間區域時而動、時而不動的行為外，大部分個別專注管理室內的小電視畫面，和貨車箱中的

活動。自成封閉完整的貨車內部，裝有照明的日光燈管，二側懸掛成排的烈士遺照，裡頭堆放成捆的「反軍購促社福」宣傳單，及散滿一地的左翼、共產黨宣言等文件。而遠處莫名闖入一輛標示「美國台灣州」、「支持台灣成爲美國第 51 州」的汽車，逕自不動地停在原地；霧濛的車窗內，一個以美國國旗爲裝飾圖案的鑰匙圈，忽明忽暗地閃爍。其間鏡頭二次切換至管理室內的小電視，在層層的框架下，持續攝入 1996 年飛彈發射、美國轟炸巴格達及武器宣揚等黑白畫面。

陳界仁不時交錯的停格鏡頭佇足於顯意的符號之間—彩色的股市行情、黑白的美國新聞播報、傾美的「51 俱樂部」民間團體（以「台灣加入美國成爲第五十一州」爲宗旨），連結過往國民黨時代浸透台灣媒體及日常生活中在美國霸權意識，和藉著追憶 50 年代受難左翼人士照片、革命文件的觀點鏡鏡，凸顯影中人物不「與時並進」的政治立場。

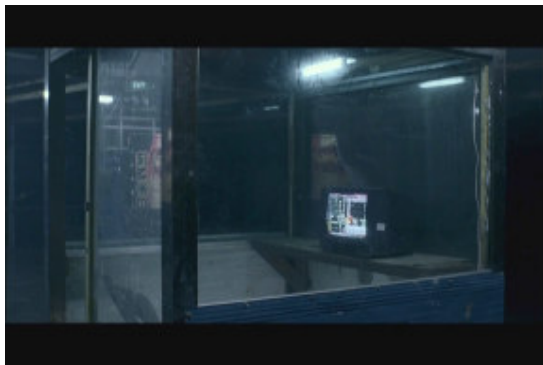


圖 3-55：小電視中播放股市行情

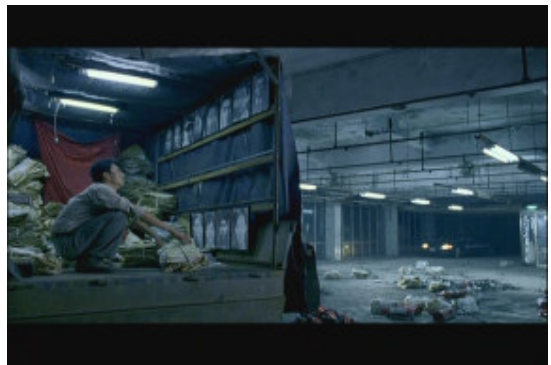


圖 3-56：看著 50 年代白色恐怖時期受難的左翼人士遺照沈思



圖 3-57：小電視中播放飛彈發射

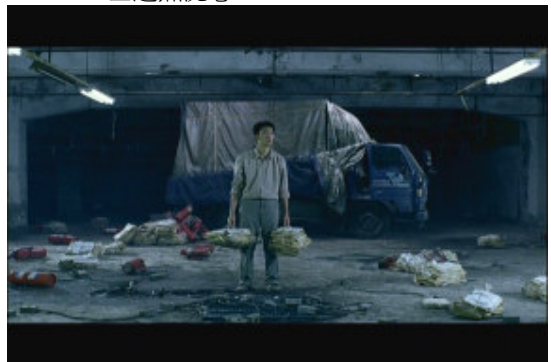


圖 3-58：雙手拿著革命文件，站立端看它方出神



圖 3-59：一輛貼宣傳口號的汽車停放

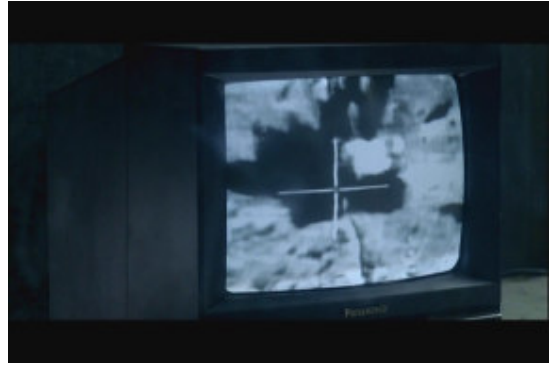


圖 3-60：電視播放轟炸畫面

接續鏡頭緩緩推進黑暗中發光的逃生標示後，全鏡頭淡入冷戰時期黑白的舊紀錄片，快節奏剪接中美良好互動、美援軍機等宣傳畫面。待回到室內停車場時，鏡頭跳接至堆滿老舊機器的場景，置換了原散落一地的物件，時空瞬間轉換，一陣塵沙紛飛飄散於影像空氣裡；而貨車上的照片及宣傳文件也隨之付之一炬。鏡度再度推移至管理室中的彩色電視，以中特寫播放阿扁時代的新聞報導；下個剪接場景，一個全景式的貨車內部取鏡，反戰學生以一台老式的手工油印機，自行重複印製著宣傳單。最後貨車合上後板，倒車離開幽暗場所，行駛至車潮往返的開放街頭，但景框內的影像空間，仍是偏斜的貨車內部角度，一旁擁塞的廣告招牌與建築物，遮蔽大半的天空視野；一個構圖完好的框中框取景，再次將觀者視線框限在街頭發送文件的主角身上。



圖 3-61：蔣介石觀看軍事演習

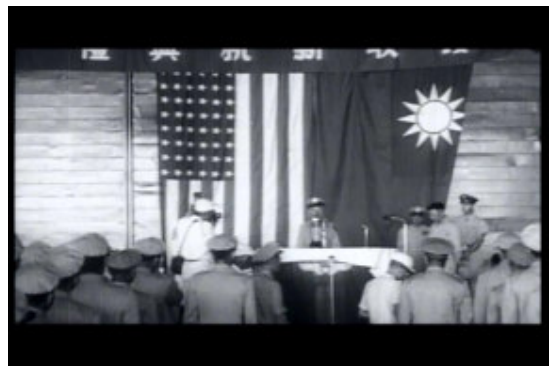


圖 3-62：接受新機典禮



圖 3-63：美贈飛機模型



圖 3-64：軍事演習爆炸



圖 3-65：空間轉換成堆滿老舊機器場景

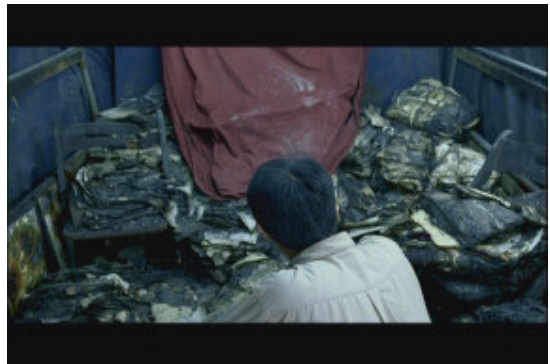


圖 3-66：成捆宣傳單焦黑毀爛



圖 3-67：放映陳水扁會見美國在台協會理事長



圖 3-68：放映美國海防戰備



圖 3-69：反戰學生以油墨自行印製宣傳單



圖 3-70：晾乾一張一張的宣傳紙張



圖 3-71：貨車離開，徒留空蕩廠房



圖 3-72：貨車開至世貿市區街頭



圖 3-73：拉開車棚整理



圖 3-74：對著過往來車發送宣傳文件

第一段充滿未來感的新穎現代大樓，經搖攝特效操作下，從實質空間墜入幽冥想像的抽象界域，而連接到第二段另一個頹敗如廢墟的詭譎停車場，最後再到戶外消費社會的街頭。此三個場景均處戲劇性的包圍式空間之中，由景框包覆著一個又一個無脈絡說明的封閉場域：空蕩樓層、承載歷史照片與左翼文件的卡車、存放小電視的無人管理室及一輛貼滿標語的傾美小客車；而貨車箱、管理室及小客車，即使並置同一空間內，也無實質明確的連結關係。這些非由情節組構的影像，透過極富視覺性的場面調度，及當中一一強調的顯意符徵，陳述影像本身存在的斷裂、交織的時空狀態；並不時召喚觀者身旁某種熟悉感。

(五)〔路徑圖〕

如同〔八德〕文件式影像，黑白主調〔路徑圖〕自片頭回復陳界仁慣用的推進手法，引領觀者進入英國罷工事件的報紙新聞後，再次出現拍攝背景說明，以更清楚的文字交待來龍去脈；片段的影像反倒成了概念性的圖示，混雜真實人物與虛構式行動的影像過程。一開始鏡頭由右至左橫搖，拍攝外頭繪有鮮豔色彩壁畫的高雄碼頭倉庫，及一旁真實貨船的小局部；以倉庫全景的仰角鏡頭，佔據了影像內 80%的空間，讓原本真實的港口猶如象徵化的場景；而壁畫上的海港意象，反倒替代實際港口成了畫面敘述主體。

進入倉庫內的鏡頭顏色轉為黑白，以不動的框中框構圖，一幕一幕逐漸鎖定至小電視上的紀錄片。接著景框內塞滿凝視鏡外電視的碼頭工人們，從中遠景、中景至特寫，鏡頭連續置放近距離框限的臉部及手上傷口後，切換到電視機裡的利物浦抗爭畫面，在一個 10 秒定格後，以一秒快速的定格剪接，呈現如靜照般的影像，到最後結束在海王星玉號貨輪的定格畫面。下一個逐漸拉遠的鏡頭，隨著「世界就是我們的罷工線」中英文布條，窺看了倉庫屋頂的結構。



圖 3-75：400 位碼頭工人罷工報導



圖 3-76：高雄碼頭倉庫



圖 3-77：前景是靠立牆上的標語牌；洞口遠景是說明會的內場景



圖 3-78：「連結-國際碼頭工人團結說明會」場景

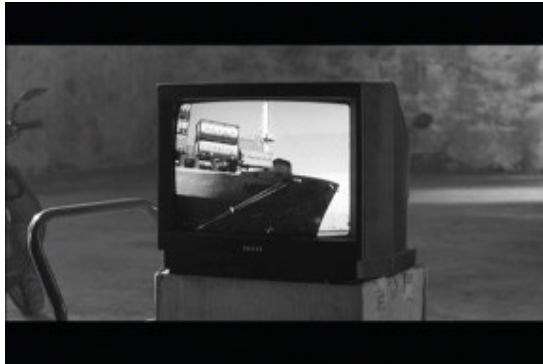


圖 3-79：電視放映紀錄片



圖 3-80：碼頭工人定神觀看電視



圖 3-81：利物浦圖示



圖 3-82：抗爭遊行



圖 3-83：海王星玉號貨輪



圖 3-84：懸掛「世界就是我們的罷工線」布條

再一次反向推移彩色碼頭倉庫的鏡頭後，陳界仁以遠景俯角拍攝由鐵網一分為二的內外空間，並接續以特殊仰角、俯角視野的緊密景框，捕捉一個個穿梭鐵欄的抗議牌子；也近拍跨界繞過鐵網的上半身與腳部。這樣溢出景框外的侷限畫面，在碼頭工橫越鐵網完成一道象徵性的罷工線時，一個大遠景的高俯角鏡頭，打開了影像空間；並仰看工人立定於遼闊天空下的綿延陣線。之後又回到鐵網的阻隔視線，觀看封鎖在鏡內的臉、手部特寫；緊接的是佈滿畫面的中英文標語立牌，緩緩地橫過鏡頭。就在重覆置入大遠景的罷工陣線後，彩色的中景鏡頭，推移一輛灑水的消防車，在三角倉庫頂前方，形成封閉的視野。



圖 3-85：鐵欄旁等待



圖 3-86：由下往上傳遞抗爭牌



圖 3-87：碼頭工人繞過鐵絲網



圖 3-88：跨過鐵網邊界的腳部

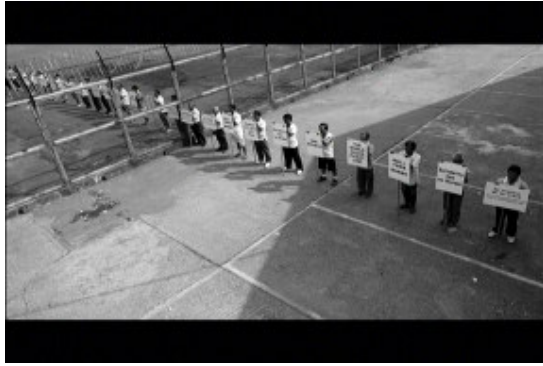


圖 3-89：穿越藩籬的罷工陣線



圖 3-90：天空下的排列線



圖 3-91：近拍手中標示牌



圖 3-92：渾汗的篤定神情



圖 3-93：「碼頭工人不會孤單 團結無疆界」



圖 3-94：消防車灑水經過

彩色壁畫倉庫的推移鏡頭，成了〔路徑圖〕開始、中間及結尾的串場畫面，其產生的超現實美感，組構起整件黑白色調的虛構罷工行動。影片中趨向戲劇化的身體表演，處於不甚清楚的環境脈絡裡，僅管是開放式的場景，鏡頭仍多鎖定個人的局部動作特寫，使實際的碼頭港口隱入景框之外，呈現抽象化的碼頭場景。

小結

從〔凌遲考〕開始往後發展，陳界仁緩慢或凝結的鏡頭，逐漸讓景框內的「時間」及「空間」狀態顯現－它們不作為影片的敘述背景，而以一個主體位置的角色成立；並相互與鏡內人物、場景物件的錯置，體現交錯往返、沒有終止的綿延時空。〔凌遲考〕不是一個真實歷史場景的考據再現，裡頭鋪陳許多虛擬想像的「框中框」鏡頭，及「不合時宜」的人物裝扮和場景－出現了留著當代短髮的受刑人、現代加工廠女工，也置入了不同時間點的廢墟遺址；壓縮的景框空間強化凌遲的致命性，但也不時透過受刑者的恍惚視點，另闢鏡外的想像空間。〔加工廠〕呈現一座現在停滯已久的棄置工廠，及重新在閉鎖陰暗空間「活動」的失業女工，將閉廠前後的「現實」重新置入影像，與四段紀錄片的歷史時空，互為呼應對照；既並置過去與虛構現實的時間，也以整個影像的冷調氛圍及發散歲月痕跡的實體空間物件，將時間「視覺空間化」為觀者內心的感受。

脫離〔加工廠〕單一工廠內部空間，〔八德〕展延至工廠周邊、大片屋頂上方及虛擬的電腦空間遐想，以一個實存的地名為標題，同樣視覺化地「描述」這個區域的片斷景觀及某種日常生活狀態；但不以鳥瞰鏡頭、大遠景或明確的地景標誌，具體建構「八德」地方的整體風貌，而是純粹聚焦遺留抗議喇叭的破貨車內，及一間空置辦公室的封鎖領域，窺看區域裡分散的小角落。二段式〔繼續中〕發展具視覺效果、不同場景的空間並置；以象徵式的旋轉中庭開始與結束，將新現代大樓由實體落入鬼魅想像，接續了另一孤立封閉的廢停車場，及之內各自獨立的革命貨車－管理室－親美宣傳車；並透過憂鬱學生的凝視架接（過去）冷戰時期與（現實）新聞影像的不同時空。〔路徑圖〕則以平面局限性的影像空間，串連發想世界的另一端空間。

陳界仁影像中舞台式的封閉場域，靜默地漫延出與現實斷裂卻又連接的時

空，讓無論是攝影棚內的拍攝，或是戶外真實的廢工廠、新大樓、停車場、高雄碼頭，均在造型美感的場景調度下，朝向介於實質與虛幻的空間想像。特別是透過不動、慢移或淡入淡出的鏡頭手法，具體顯微出單一鏡頭「之內」的線性時間，及剪接鏡頭彼此「之間」並置的跳躍時間，而在動態影像持續流動的播放時間中，交互纏繞出觀眾內心複雜的時間體驗；並營造出看似封閉、抽象、平面化的視覺空間。而此一系列的影像時空特質，在表述其自身時，同時蓄勢開啓另一個更廣大的政治寓言，留待第四章論述。

三、影像中的身體／行爲

在陳界仁混合流動、停滯時間的鏡頭內，如攝影式的凝視，聚焦的是空間裡緘默的人體：受凌遲的男犯、失業的女工、臨時男工、左翼學生及碼頭工人對象；這些沒有任何對白、複雜演技的角色，在真實身分與虛構演出之間，究竟疊印出何種身體的景觀與行爲展演？而透過緩慢的攝機機運動、人物姿態的慢與不動，片中的身體影像如何傳達自身的隱喻及誘發觀者的感受？

大多由三個銀幕同步放映的〔凌遲考〕，主角是一個即將遭酷刑折磨至死的身軀，臉部沒有明顯的情緒起伏、兩眼無神地靜定原地，任由一旁的施刑者一步步寬衣、洗身、灌藥，慢慢割剮胸口肉、小腿等部位；集體圍觀四周的民眾，也多是面目肅然地站立張望。這些在無聲中進行慢半拍動作、無深刻內在情緒的表演者，是台灣的失業勞工和學生，陳界仁選擇「非職業性演員」擔綱影片演出。而他們一直固著在原定位，沒有隨鏡頭任意移動，只是逕自緩緩地實行施刑的瑣碎步驟；反倒是不動或遊移的鏡頭，仔細地在他們特寫的腳部、臉龐、手部及上、下半身肢體，來回地逡巡注目。

遭四方景框截斷的局部細節，加上交錯、並置成三個組合銀幕的畫面，更加凸顯斷裂及不完整的身體意象。尤其是影片中被凌遲者的身體，像是個可以讓鏡頭長驅直入的「空間」，帶領觀眾進入身體「內部」，看到身體「外部」的歷史遺跡、外國攝影師及現代女工；這樣可以進出的肉體傷口，猶如陳界仁所說，像一個被酷刑割開、貫穿內外的身體，一個中空的廢墟。⁷⁹而原本就已面無表情的男主角，在鴉片湯的灌食下，恍恍然如被抽取靈魂的麻木軀體，一直處於沒有痛覺、任憑宰割的失魂狀態；肉感的喪失，讓這個受虐

⁷⁹ 鄭慧華，〈被攝者的歷史－與陳界仁對談：〔凌遲考：一張歷史照片的迴音〕〉，《典藏今藝術》129期，2003年6月，頁198。

的裸身成了鏡頭下虛假的肉體，在陳界仁的拍攝敘事下，一具將死、未死的「真實身體」，經由景框的設計，被肢解成一個象徵化的隱喻，一個沒有存在感的表意身體。

相較於〔凌遲考〕透過學生及失業勞工回返一張歷史照片的「搬演」，〔加工廠〕裡的眾女工不是「扮演」，她們是實際聯福製衣廠的成衣女工，陳界仁在工廠倒閉荒廢後，邀請她們再度回到原工廠內「工作」：

我真的按照那種他們上班的方式去請他們回來工作，中午休息的時候就讓他們休息，吃便當就是吃便當，午睡就是午睡。幾天下來之後，我覺得他們的身體語言、她們的頭髮、場景裡面的線、她們穿針、車衣服的動作，不斷地告訴你那個東西是什麼，那我就只是不斷地回應。⁸⁰

看似「客觀」的拍攝動機，在影片灌注大量觀看於女工沈睡、勞動的同時，也展現出在廢工廠內工作的荒謬性：熟練的身體動作，與周遭不再運轉的場景，呈現不融合的歧異關係；她們不斷低頭奮力裁縫的行為，及午間的休息活動，成了無實質效益的勞力付出，形構一種鏡頭前的「表演」活動。

伴隨這周而復始、接近工作真實狀態的取鏡後，陳界仁逐漸將焦點鎖定在一位身穿紅衣、頭髮蒼蒼的年邁女工身上，專注地看著她休息時喝茶水、踩動踏板的腳部，及耗費 1 分又 56 秒的時間，來回費力穿線的艱難過程。陳界仁以固定鏡頭的大特寫，讓佈滿風霜、顫抖的手及針孔，佔據整個銀幕中心，使觀眾不自覺被捲入這場「穿針引線」的折磨之中；面對使勁想把線頭對準針孔的手，只能無助焦急地等待著。女工在一次又一次，反反覆覆的失敗後，頓時線穿過針孔的成功剎那，下個鏡頭馬上接以俯視角度，看著立刻抬起頭仰望觀

⁸⁰ 公共電視台，〈以藝術之名－陳界仁訪談〉。<http://www.pts.org.tw/~web02/artname/3-1.htm> (2007.10.1)。

眾的她，一臉的疲憊與無奈；這一刻，觀者終於鬆了一口氣，不禁清楚「看見」女工的特寫容貌，同時更深刻「感受」到這張「臉」背後的辛酸苦楚。



圖 3-95：女工休息喝茶水



圖 3-96：腳踩老式裁縫踏板



圖 3-97：吃力地準備穿線

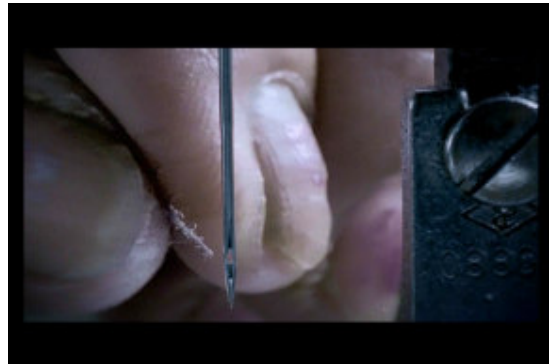


圖 3-98：忽左忽右難以對準針口



圖 3-99：不停地失敗



圖 3-100：無奈地抬頭看著鏡頭

影片中也擷取她們當年抗爭時的肢體動作與片段意象，透過精確構設的場面調度，穿插在工作狀態與黑白紀錄片之間：二女工木然站立如裝置作品的廢椅堆裡、掀開外套作宣示狀、神情肅穆地左右凝視鏡外的僵化姿勢，以及片尾持續擦拭成排椅子、扭洗抹布等動作。這些上了年紀的真實女工，侷限在一處

與外在世界隔絕的廢工廠裡，進行著不切實際的重覆性表演，她們與紀錄片裡年輕貌美的女工－經濟起飛下全身投入工作的過往影像，凸顯出差異性的身體「面貌」：一是過去具勞動生產價值的年輕身體，急駛奔走於加工廠、餐廳及宿舍等不同空間；一是現今無能為力的衰敗身體，靜止、遲鈍地現身在陰暗的工廠空間，沒有移動的理由也無能再移動，承載了工業化過度生產的制約身體，不間斷車縫同一衣服局部的分工狀態。

陳界仁的第三部影片〔八德〕，同樣邀請來以臨時工維生的居民及自己的朋友演出，讓他們游走於「宏觀大鎮」四周那些被法院查封等待拍賣的空間；陳界仁說，這些人物角色如同其原先作為臨時工到處謀生的方式一樣，因此他不在影片敘事裡呈現任何具體事件的開始或結束，只是擷取臨時工日常生活與工作的一些「行為過程」片段而已。⁸¹

因此沒有說話的影片人物，在五段式的〔八德〕裡，很少展露他們的動機和目的，只有展現出日常中的勞動及生活點滴。從第一段的鏡頭，擦著舊貨車頂棚破洞的男子，與另一位騎摩托車前來的男性朋友，一同進入荒廢已久的工廠後，開始與裡頭的人一起搬動堆疊如山的電腦椅。一人一人如接力般慢慢傳遞椅子，待椅堆塞滿看來狹小的封閉空間後，鏡頭轉移至另一面向，以風格化的長鏡頭跟隨工人主角的移動（8'36"-9'22"），由右至左、由左至右的橫搖，看著他不停重覆搬動椅子的勞動狀態，時而拍攝地上的倒影；接續鏡頭逐漸鎖定過度曝光的臉部影像，搖攝主角專注而堅定的神情，猶如從窗外強光照射下汗流不止的辛勞臉龐（9'30"-11'12"）。就在俯看地上來回的搬運倒影中，鏡頭漸漸淡出。

⁸¹ 陳界仁創作自述，〈八德〉，藝術家提供。



圖 3-101：接力式的挪搬椅子



圖 3-102：等待接手椅子

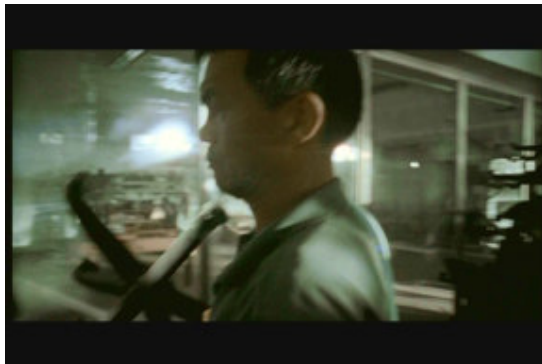


圖 3-103：左右來回搬動椅子



圖 3-104：勞動者專注神情



圖 3-105：重覆搬運的地上倒影



圖 3-106：三人直線進出搬椅子成堆

觀眾無法從中得知影片裡的人物是誰，不了解他們為何在廢工廠內進行二點之間的搬動過程；而這些舊電腦椅在第五段時，又來來回回自鏡前的灰暗深處，拖拉至廢辦公室旁的空地堆放（25'45"-28'30"），它們究竟要搬到哪裡？影片中沒有交待，它們似乎只是不斷的「移動位置」，最後仍封鎖在這個空間裡。看似沒有意義的勞動，卻也是臨時工人們最真實的寫照，這就他們為了賺取微薄薪資而必須付出體力勞動的「日常生活」。在重覆的勞動行為

後，影片主角爬上屋頂，一群人在屋上活動，悠閒地拉線測試卡拉ok、飲酒聊天等，自在地在攝影機前呈現緩慢的生活情景，人物間低限的互動與所在空間融為一體。〔八德〕中的人物只是過著勞動階層稀鬆平常的日常生活瑣事：騎車、搬東西、休息、餵狗或晒菜，這些意義薄弱的動作，不特別表達什麼，只陳述影像自身的「存在」身體，一個總隨著大環境載浮載沉的肉體。

〔繼續中〕的二個片段，陳界仁同樣找來自己的二個朋友，以他們的真實身份進入影片。第一小段是他一位在85層摩天大樓內上班的朋友，影片裡的他只是不動地趴睡在桌上；第二長段的主軸，則是另一位持續參與反戰運動的朋友。針對影片題材，陳界仁曾說到：

我很難刻意尋找什麼題材，譬如我的朋友他如果不是一個反帝學生，那即便我對這個問題再關切，我很難只是為了回答這個問題而去拍這樣的片子。我覺得人有一種很好的品質，或者是有一種志氣，他會讓你覺得應該去拍了，而不只是單純說失業勞工或美國的反恐戰爭等問題。⁸²

這樣一位載著細框眼鏡、身穿卡其襯衫的學生知識份子，身處在一破舊不堪的停車場內，默然展演著與現實世界脫勾的個人行爲。影片裡，他帶著緩慢而僵化的肢體，操演著簡易、不甚連續的劇場化動作：先是立定不動數秒後，開始逐一撿拾散落一地的滅火器，置放成堆；踏上木箱走入堆滿革命文件的小貨車裡，打開電燈，不時地來回搬動、捆綁整疊的宣傳文件，或抬頭望著側邊的左翼人士遺照沈思。同一空間的另一輛印有「美國台灣州」標語的客車，裡頭面無表情的開車者，無任何互動關係地獨自進入及消失，猶如幽靈人物般的不切實際。而影片置入的歷史紀錄片及電視新聞中的政治人

⁸² 公共電視台，〈以藝術之名－陳界仁訪談〉。<http://www.pts.org.tw/~web02/artname/3-1.htm> (2007.10.1)。

物，在客觀的外衣包裹下，意圖傳遞中美友好、軍購護台灣的強勢主導，塑造出神話化的國家警察角色。從大歷史記錄下的權力人物，回到廢墟中帶著左翼理想使命、堅持以古老油墨機印機宣傳單的革命青年，他憂鬱的姿態—專注、皺眉、雙手拿起革命文件的矗立站姿，在在凸顯昏暗裡一具孤單身影所背負的沈重歷史，猶如幽靈般徘徊不去。

相較〔繼續中〕形單影隻的個人抵抗，〔路徑圖〕則是以假想的抗爭事件，邀請高雄碼頭工人實際參與影片演出，集體搬演一齣象徵性的「罷工線」行動。靜定觀看電視螢幕的碼頭工人們，越出景框的中景身體，塞滿了整個鏡頭，緊接逐一逼近他們臉部的特寫—神情肅穆，隨時間長站而微微晃動的身體，及受傷的手部特寫。在快速剪輯的紀錄片段中，如停格般的抗議民眾佔據整條街頭，呼應著蓄勢待發的碼頭工人行動；而這樣的罷工陣線的完成，是透過不動鏡頭交錯特殊的俯、仰視角，來回窺看局部傳遞牌子的局部身軀、手部，接著是橫跨鐵欄的上半身近拍，及腳部的俯視特寫後，迅速達成一道穿越鐵網的大陣線。頂著天空，仰看一個個堅定不動、手持立牌的碼頭工身影，他們成為光影映照下令人動容的「景觀」；尤其是浮凸鏡頭之上的臉部大特寫，儘管汗水淋漓浸濕了整個面孔，仍是一貫的篤定眼神及不移動的姿態。



圖 3-107：碼頭工人群體站立觀看電視螢幕

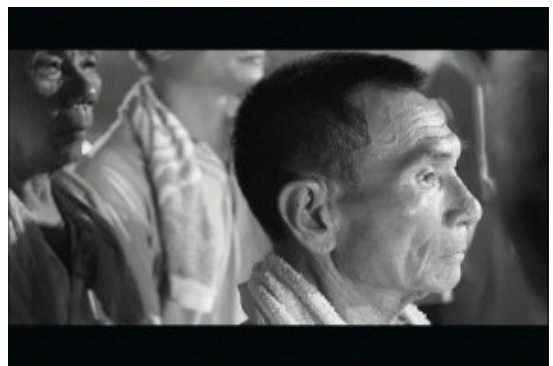


圖 3-108：專注觀看的神情



圖 3-109：專注觀看的神情



圖 3-110：工人手上的傷口



圖 3-111：汗流滿面



圖 3-112：微微晃動的手

從〔凌遲考〕至〔路徑圖〕，這些非職業演員的劇中人物，在他們交錯真實身份與虛構演出的過程中，呈現出風格化的隱喻身體影像：〔凌遲考〕的受虐身體如同被剝開的通道空間及遭強權他者肢解的片斷意象；〔加工廠〕的失業女工則是另一具被異化的斷裂身軀，無能移動他方、殘留加工情境的身體語言；而〔八德〕臨時工的勞動身體，展現隨環境時局浮沈的生存狀態，既自足卻無現實生活的目的性；〔繼續中〕承擔政治理想的左翼青年，以一貫凝滯瘦弱的革命身軀，象徵地抵擋現實潮流；至〔路徑圖〕的高雄碼頭工人，排練出表演式的反抗身體。

他們發散「紀錄性」的真實身體，在鏡頭前展示低限、重覆的身體表演；往往只有動作本身，很少有戲劇化情節的引導。陳界仁讓「敘事」遊移在時而明確又曖昧的開放想像裡，不斷以片中人物向觀者「敘說」銘刻在影像身體、行為之中的記憶。（此部分將在下一節開展）而這般斷裂的（非）敘事憑藉「攝

影式的凝視」，以足夠的時間沾黏在他／她們特寫的臉部表情及肢體上；透過細緻光影的攝製，形構鏡頭下最讓人印象深刻的「圖像」：如〔凌遲考〕中不斷重覆且微微放慢的恍惚臉孔、〔加工廠〕女工落寞的面容或風化的腳、〔八德〕來回搬動椅子的堅定神情、〔繼續中〕憂鬱的臉，〔路徑圖〕包紮的手或腳踝，及烈陽下曝曬揮汗的臉龐。

這些銀幕前局部放大的臉孔與肢體，表現緩慢或靜止不動，雖暫時脫離影片的上下文語境，讓人只專注眼前如雕刻般的製像，但仍屬現實時間流變下的「景觀」：一個時時映照出歲月痕跡的皺紋或面貌，彰顯了一具正在或將會死去、老化、衰敗的「身體影像」。他們的臉及斷裂的身軀，既是「表面」銀幕上的「單純展示」，也同時是存於時間流變之內，銘刻下變動時間，觸動觀者情感強度的「間臉（inter-face）」—非靜態的「存有（being）」，而是動態的「變成（becoming）」；不時以去封閉主體、非敘事主導的方式擴散流盪，拉近觀者與影像之間的關（觀）連性。⁸³

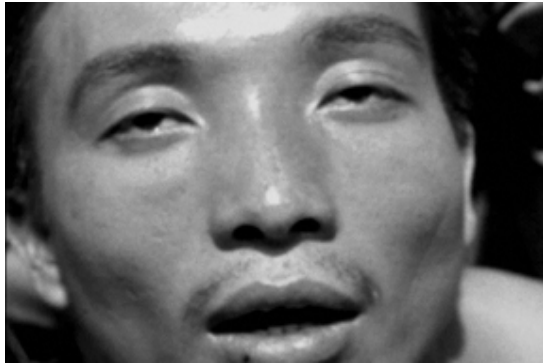


圖 3-113：恍惚的表情



圖 3-114：血滴至姆指

⁸³ 在此借用張小虹從早期 Bela Balazs、Water Benjamin、Siegfried Kracauer 與 Jean Epstein 四位電影論述者的重新閱讀，所獲得的成果概念。張小虹，〈電影的臉〉，《中外文學》34 卷 1 期，2005 年 6 月，頁 139-175。



圖 3-115：血流至腳上



圖 3-116：茶葉自水中滾動而沈落，浮現臉龐



圖 3-117：站立裁縫機上的女工腳部

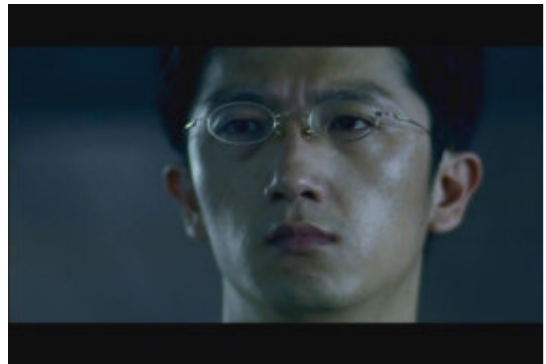


圖 3-118：皺眉凝視右側

肆、攝影式影像的政治寓言

一、介入歷史與記憶的在地影像

陳界仁自 1996 年以來的電腦繪圖影像，選擇有關暴力刑罰的歷史照片作為凝視與想像的起點後，已顯露與單一歷史詮釋、社會體制、影像權力及自身記憶對話／辯證的企圖，建構排除大歷史敘事之外的「失語者歷史」；即使從靜態轉變至動態影像的創作，仍舊持續反觀個人成長的經驗及社會處境，施展對於一張過往凌遲靜照、一段加工廠的抗爭史、一個沒落地方、一人反抗行爲及碼頭罷工事件「歷史性」的關注－慎重將這些深受系統歷史影響，卻往往被社會忽視的邊緣區域、人物及其生命歷程，重新以動態影像的方式讓它們被「看見」。但面對已消失的現場，陳界仁不能也不意於客觀再現任何一個具體事件，而是介入被視為真實的影像紀錄或殘存的現場，重新創造、呈現、想像與連結已發生或未發生的現實；倚著一種極度延緩的步調，甚至停滯的畫面，慢速地在觀者腦海中鋪展「必要凝視」⁸⁴的影像。

然而陳界仁不時專注在顯得破碎、斷裂的身體或生活物件細節（特別是他充滿造型美感鏡頭所散發的視覺吸引）的大量觀看，讓片段化的歷史紀實影像與他所創造的當下重疊出交錯的時間；以極具張力的影像質地穿透觀者的線性時空，召喚客觀表象事物背後那不可見或被隱藏，屬於意識深處有關

⁸⁴ 陳界仁曾於第三屆威尼斯雙年展的創作自述中寫道：「…無論是什麼樣的影像，怎樣的場域，什麼樣的時代，它們都開始於一凝視。因為凝視，影像才被看見。因為凝視，事物才會被「穿透」。因為凝視，我們才會開始想像與思考。我想做的影像，是我不得不去凝視的影像、意念與慾望，那是纏繞、顯影在我心中的影像，我的創作是把這心中的影像，定影下來的過程，因為對我而言，這些影像是我無法迴避而必須凝視的。」陳界仁創作自述：〈凝視，是爲了穿透〉。台北市立美術館，《意亂情迷：台灣藝術三線路》，（台北：台北市立美術館，1999），頁 46。

歷史傷口、消逝記憶的在地寓言；更透過每一部影片內部，及一部接續另一部的影片之間，層層鏤刻更深遠寬廣的政治意識。

從 2002 年的〔凌遲考〕來說，陳界仁讓我們從原先對一張歷史刑罰照片的被動觀看（只見照片本體而忽略照片的拍攝者及意圖），再次被實際捲入整個凌遲動態「現場」的參與式觀看。雖然這張巴岱耶引用的凌遲照無法得知拍攝者是誰，照片中的人是誰，他為何遭凌遲？⁸⁵但凌遲的攝製及流傳有其歷史淵源，它與西方現代技術介入中國，以攝影作為人類學式的觀看工具有關。尤其以這類凌遲照在 19 世紀末被大量印製成明信片並風行法國來看，不僅證明恐怖的觀光價值，一種西方對中國酷刑奇觀的迷戀，也是歐洲試圖將殘酷中國與野蠻化為等同，以合理化殖民者壓榨中國的暴力手段。⁸⁶因此，當陳界仁擇取此一深受西方熟悉的影像並「複製」它時，不僅在於呈現凌遲施刑過程的暴力本身，更欲意在目光交錯往返中，具體重構那位不在場的西方攝影師，批判霸權意識掠奪受難者主體性的歷史時刻。但作品在給出外國攝影師位置的同時，也同樣暴露出觀眾角度，包括導演本身的空缺—與西方異國情調式觀看處相同位置的我們，正對一個無招架能力的刑犯身體實行傅柯式的凝視。

此在面對受酷刑凌遲者的苦難時，陳界仁製造戲裡戲外，你、我大家都可能成為權力施害者的共犯而不自覺（就像是〔魂魄暴亂〕中陳界仁化身劊子手）；但除此之外，能引領我們跳脫這倫理責難的是其充滿後設、疏離式的展示框架—不是帶來如西方享受凌遲奇觀的視覺快感，而是不時跳開施刑場

⁸⁵ 原先圖說記載：「清光緒年間的 1905 年 3 月 25 日，此人因殺害某蒙古親王，本來被判處火刑，但皇帝認為火刑太過殘忍，乃要求改以凌遲之刑以表慈悲」；為一位法國士兵 1905 年在中國所拍攝。然而根據最近法國漢學家的考據，巴岱耶書中所提到的人名事件和拍攝者等全是錯誤，他誤信友人提供給他的訊息，因此書中所採用的凌遲照片，至目前為止還沒辦法知道是誰拍攝、照片中的人事物為何。參見〈陳界仁影片創作自述〉。

<http://epaper.ctfa2.org.tw/epaper70126we/1201.htm>（2007.3.31）。

⁸⁶ Margat, Clair, 連俐俐譯，〈面對恐怖的藝術〉，《典藏今藝術》129 期，2003 年 6 月，頁 177。

景的技術說明、肢解身體、古今遺址的顛覆觀看，以斷裂、跳躍的敘事邏輯，解構清末凌遲照中被凝結的單一視點，組構出屬於陳界仁時代揮之不去的「歷史迴音」。

由印有英屬東印度公司包裝的鴉片磚，調配成讓受害者失魂恍惚的鴉片湯；傷口深處內部遭八國聯軍破壞的北京圓明園、日本軍國主義從事生物戰的人體實驗室、綠島政治犯監獄、美國跨國企業 RCA 遺留台灣桃園的重污染工廠廢墟；傷口外部的外國攝影裝置、倒閉加工廠的受害女工、受刑者自己及大雨中的女工宿舍，這些由單一鏡頭彰顯的包裝細節、建築殘骸及劇場化象徵動作，均直接或間接以其帶有殖民權勢的印記，帶領觀者以「視覺」穿越清末、二次大戰期間、冷戰至 1970 年代不同時刻的歷史記憶，以映襯出跨時空殖民帝國主義的政治介入，如何迫害、剝削台灣在地的無辜人民而遺留至今的「遍體傷痕」。

緩慢致人於死的〔凌遲考〕，從外顯上傳統千刀萬剮的國家暴力凌虐、東／西方殖民觀看的宰化，連結至烙印在受虐肉體上不同現代化歷程的潛在創傷記憶；讓觀眾隨著慢速延遲的失魂神情、表徵法律權威的華蓋招魂幡，及倒置的天海遼闊意象，猶如進入潛意識的浮游，承受一個當代集體的恍惚失神、交織古今無窮無盡的凌遲痛楚。

相較〔凌遲考〕與片終一張古代刑罰照片的想像對話，而架構出凌遲作用於身體、觀看的權力揭露與歷史省思；〔加工廠〕則將視線推近台灣作為全球加工區的時代脈絡上，聚焦這間現在已荒廢的聯福紡織廠，及這群女工曾經勞動、抗爭的生存狀態，主題化曾經在〔凌遲考〕傷口「內」出現的工廠廢墟及傷口「外」的現代女工。60 年代台灣由農業社會轉型為工業社會，正以其廉價的勞動生產力成為世界主要的加工區之一，大力推動經濟的成長起飛，曾造成家家戶戶幾乎都有成員在加工廠上班或作家庭代工的經驗；但到了 90 年代國際政經局勢重新配置，人力需求轉向更便宜的中國大陸，導致國

內眾多企業裁員、關廠、甚至惡意歇廠，積欠大批勞工薪資、退休金，引發層出不窮的抗爭事件。

而「聯福紡織惡性倒閉案件」只是台灣眾多勞資糾紛中的冰山一角；更確切的說，是世界上任何被資本操縱的勞工階級最無奈的現況。〔加工廠〕的片頭以三個全景、移動鏡頭，開展資金與現況的圖示說明：一、鏡頭逐漸推進一個杳無人跡的股票市場，牆上是一片慘綠的行情；二、平行橫移中，看到堆滿木桌椅的廢棄工廠及桌上的大聲公；三、反向推移中，有二位失業女工木然站立在桌椅堆中。從空蕩號子慘跌的股票、廢廠房到靜默的女工，影像的開場標示了經濟產業的衰落、資本主義象徵的現代化結構及位居時代脈動下最底層的個人勞工。

影片凸顯抗爭事件發生的地點，讓人「目擊」廢工廠的殘破老舊、掀開藍制服外套的沈默抗議、一群上年紀女工在傳統加工線上「賣力工作」的擬像，及預備抗爭的過往行爲；並穿插舊宣傳片傳遞外資大舉在台設立加工廠的滾燙熱潮。陳界仁藉著影像運動的差異，傳達資金流動的繁榮與外移後的蕭條景象，勾勒出台灣加工業從興盛至衰敗的歷程；以熟悉的加工情境召喚台灣民眾曾有過的集體記憶，及一段被遺忘甚至不曾知道、懸而未決的勞資糾紛。但再次面對這群女工的傷痛回憶並非懷舊式的追憶過往，而是以濃烈帶有時間印痕的影像—斑駁的牆面、滿佈的塵埃及曾爲工廠賣命逾二十年以上的老化身體、落寞的神情，在視覺化她們自身「記憶」的當下，更試圖提喻出台灣淪爲全球產業下游的代工宿命—始終任由政經結構消費和遺棄的弱勢現狀。



圖 4-1：股票市場



圖 4-2：二位失業女工站於桌椅堆中間

而指涉明確人物事件，隱晦藍色調的〔加工廠〕，不直接談論最上層的本地雇主－跨國資方，而是讓其施展的權力以隱而不顯的「不在場」方式，持續發揮它的影響力，迴盪出片中充滿無語憂傷的凝滯氛圍；陳界仁透過詩性的影像語彙，「體感化」一間關閉的廢墟工廠，及如幽靈般現身的年邁女工身體，將它們放置在全球跨國資本下的最底層，讓人凝視其被異化的身體僅能重覆勞動，或固著在終生工作的工廠裡無法離開的內化情境。到了〔八德〕，開場直接以文字的敘述，將影片中的內容指向深受全球化影響的區域面貌。全片仍一點一滴堆砌起充滿象徵的乾澀景緻：遺留抗議布條的建築物、臨時工的破舊貨車、荒地邊制式的老公寓、招牌林立的混雜街景及空置辦公室內的廢棄物等，在在逼視一個產業遷移後蕭條的城鎮現況。而尋著「宏觀大鎮」招牌的箭頭，沒有想像中的新工廠建地，而是一處等待被法拍的大型廢廠房；看似與〔加工廠〕類似的廢棄場所，但裡頭被遺棄的物件從木桌椅改為「王安電腦」與電腦椅，透露出不同背景的產業都難以抵擋時代變遷的窘境。

不過〔八德〕較為流順的視覺敘事，脫離了〔加工廠〕沈靜調性的惆悵感，以臨時工日常生活的「自然狀態」，開啓人物與殘敗空間共存的自在自為－不被資本流動的時局影響，乃在荒境裡尋求維生自足的市井小民。無意間亮起的電源及電腦檢測畫面，讓死寂的辦公室彷彿有了生命徵兆；就連工

廠遺留的卡拉 ok 同樣在電線的牽引下，恢復使用功能；最後主角還能從工廠裡撿拾床墊離開，抵觸了「法拍屋不能搬離物件」的法規。這個被發展主義經濟所拋棄的邊緣廠房，成了一群勞工階層占為已有的生活空間，他／她臨時工的身份，僅能隨著大環境的改變而改變自己，以打游擊的方式面對任何的當下／現狀。

意指「儒家八種道德規訓」的「八德」地名，確實存於台灣地理區域，卻殘留了大中國意識的命名；這種斷裂感充斥台灣內部所有的街道名稱—多以統治極權的姓名、大陸省份或討好美國方式取名，也存在於似曾相識卻又陌生的〔八德〕影像裡，它看來就像生活印象中某個都會邊緣區域的蒼涼景觀，或是世界上任何一個不知名的沒落地方。〔八德〕片頭文字說明了台灣八德與全球經濟的關係，既呈現全球化下逐漸衰敗的在地工廠影像，以八德地方提喻出台灣某種樣貌；也將〔八德〕不甚清晰的地景判斷，連結至全球化的「非地方」⁸⁷景象，讓「八德」隱沒於國際任一處衰落的鄉鎮之中，失去歷史地域特質的抽象化空間。

而比起前三部影片，〔繼續中〕則彰顯出基進的政治立場。從第一段空蕩的新現代大樓轉換至第二段陰鬱的荒廢停車場，是二個並存台灣現實社會裡的極端現象：一是因應現代化改建成的新大樓，一是遭時代汰換的舊場所，但二者都是喪失功能性的閒置空間，廢墟化的狀態。影片中長年一人工作的朋友，獨自與一棟空洞建築共處的虛無現狀，映射出當代文明發展的荒謬及人的無力感；而反帝青年孤獨的抵抗身影，則如遊魂般迴繞在佈滿歷史、記憶的建構式場域—冷戰時期的政治紀錄片、支持台灣成為美國 51 州的宣傳車、美軍購以防衛台海危機的媒體報導，這些無所不在的右翼親美意識、反

⁸⁷ George Benko 解釋，「非地方是缺乏身分、關係和歷史等象徵表現的空間」，相對於有歷史和穩定關係、提供身分感和位置感的「地方」；非地方的日益劇增肇因於後現代全球流動空間，其「速度、運輸，以及全球化貿易、流通和消費。」轉引劉紀雯，〈艾騰·伊格言和蔡明電影中後現代「非地方」中的家庭〉，《中外文學》12 期，2003 年 5 月，頁 127。

「共匪」思維、藍綠政黨統一或獨立的二元操作，均潛藏於「生活化」的新聞媒體及消費社會的街頭，無不以嚴重的政治意識箝制人民的思想、內耗台灣的經濟社會。

甚至是〔繼續中〕出現的冷戰宣傳片，明明是過去的歷史影像，卻與國民黨不同執政時期的傾美路線不謀而合（由黑白到彩色的新聞畫面）；現在的台灣仍和冷戰時期一樣，還是以美國為盟友，大量投資軍事武器預算，證實了陳光興所說「後冷戰時期尚未到來」的亞洲／台灣現況：冷戰的長期效應已經根植於在地歷史，成為國族史乃至於家族與個人歷史的重要地層，就算現實上冷戰被宣告結束，也不會就此散去，冷戰效應已成為我們身體的一部分，與我們常相左右。⁸⁸也就是說，歷史並非真得成為過去，它結構性的狀況持續作用於生活當中的人民或國家，與現在相互的並存、延續。而片中的左翼學生則是這種國族／國家困境下少數「清醒」的人－憂鬱沈重的凝視，堅持反對北美自由貿易協定、反軍購的政治立場。陳界仁以他裝滿時代創傷印記－白色恐怖罹難的左翼人士遺照、成堆革命文件莫名地被燒燬－的小貨車，重拾了台灣三十年軍警特法西斯威權統治的慘痛回憶，讓人跳接式斷裂地看見權力運轉的歷史碎片；並在修改的版本中讓貨車駛離開充滿歷史與文化政治想像的「鬼魅空間」，去和過度消費包裝的社會街頭進行連結，發揮個人僅管微弱但立場堅定的反抗力量。

這部以影像符號清楚涉及台灣在地政治的〔繼續中〕，延續至同年受邀利物浦雙年展發表的〔路徑圖〕作品，更直接將源自 1995 年利物浦碼頭工人的罷工事件，以文字（長篇前言說明、報紙標題、布條、抗議牌）、倉庫實景、利物浦過去的抗爭紀錄及高雄碼頭工人的身體表演，重新把這場象徵式的台灣行動連結至國際的社會運動中。從對加工廠女工、八德臨時工的關注，再次鎖定勞工階層的〔路徑圖〕，陳界仁不僅僅在於喚回海王星玉號歷史事

⁸⁸ 陳光興，《去帝國－亞洲作為方法》，（台北：行人，2006），頁 183。

件的空缺記憶，重要的是創造原先「不在場」的高雄碼頭工人身體，得以「現身」抵制港口私有化的全球抗爭行列。碼頭工自「連結－國際碼頭工人團結說明會」的電視紀錄得知事件原委後，迅速穿越鐵絲網的抗議牌子和身體完成一道罷工陣線，他們手中持有的中英文標語牌：「繼續－未完成的罷工線」、「抵制『海王星玉號』」、「改變結局，贏回未來」、「世界是我們的罷工線」，明白以戲劇化的展示手法，介入已發生的歷史現實，透過虛構的「在場證明」，喚回重新「參與」世界事件的「發聲權」。

這場先後獲奧克蘭、溫哥華、神戶、橫濱等地碼頭工人響應的全球罷工事件，因高雄碼頭工人未參與國際碼頭工會聯盟 ILWU (International Longshore and Warehouse Union)，而在混然不知的情況下「中斷」這場抗爭事件，讓遭抵制的貨輪得以停靠變賣；影片藉由高雄碼頭工人的缺席事件，揭露台灣長期在國際邊緣化的事實，企圖以影像行動「改變結局，贏回未來」。

綜觀以上陳界仁由歷史與記憶疊印出的一系列影片，儘管專注於微小、邊緣化的個人身體／身份，及其生命、日常生活過程中的某種「挫敗」狀態－遭凌遲致死、工廠倒閉失業、不固定的臨時工作、無人對應的反美堅持、在國際工運中的缺席遺憾，但他們的生存經驗卻緊密地維繫於國家體制、全球化的政經結構中，很具體地在這社會脈動裡衝撞、受創，甚至隱沒成無聲無息的失語者；所以藉由他們「身體經驗」的記錄，陳界仁欲陳述的是其背後所承受巨大、多重的宰制關係。他讓觀者逼視影像裡呈現斷裂或某些行為片段的象徵身體，洞察在「身體場域」運作的微型權力痕跡；又讓這般真實身體宛如記憶索引的「通道」，連結至「提供證據」的歷史影像檔案或被忽略的邊緣角落，交互擴大成集體的記憶－觀者生命中曾經發生、未發生或已遺忘的記憶，以及對歷史敘事的質問。

很明顯地，從〔凌遲考〕發展至〔路徑圖〕，「全球化」是當中愈來愈強化的議題；這個近二十年來最常被談論的概念，包含溝通技術、生態、經

濟、工作組織、文化、公民社會等不同面向，是一在全世界的規模和基礎上，所操作出來的文化和經濟網路成長及進展，可理解為不受距離（表面上分離的民族國家、宗教、區域、各大洲）限制的行為和（共同）生活。⁸⁹不過陳界仁所展現的全球化下的在地影像，不僅藉由小人物反觀我們自身與全球化的關係—無論曾經是連結或斷裂的狀態，他更進一步揭露的是「全球化的政治結構」，即對「全球主義」—世界市場宰制的新自由主義意識形態—的批判，反對其經濟單向性、線性單行道的思考方式、政治的世界市場威權主義；而經由生活微小事件與巨大歷史相互映射的在地影像，陳界仁「如實面對」貝克（Ulrich Beck）所宣稱的「全球化危機」。⁹⁰

⁸⁹ Ulrich Beck 著，孫治本譯，《全球化危機：全球化的形成、風險與機會》，（台北：台灣商務印書館，1999），頁 28-30。

⁹⁰ Ulrich Beck 著，孫治本譯，《全球化危機：全球化的形成、風險與機會》，前引書，頁 172。

二、邊緣發聲的反抗行動

由〔凌遲考〕涉入一張被凝固的歷史照片，到〔加工廠〕重新回到事件發生的場景，潛入仍屬資方產權的廢工廠；〔八德〕進到法院查封的空間，或是〔路徑圖〕跨進已民營化的高雄碼頭內，陳界仁都以他視為行為藝術式的拍攝計畫，開啓影像與周遭現實的對話。相對於紀錄片「客觀中立」的第一現場拍攝⁹¹，陳界仁面對的是「現場」消失或事件被擱置時的揭露與創造，但他的行動性不在於僅是藝術家身體的踰越行為，形成拍攝過程的反抗介入；更重要是在這一系列影片表達形式與對象意旨的分析後，得以觀察到藝術家逐漸揭示景框內外的連結與想像的可能性，不間斷於影片的連續或停頓的（非）敘事中，召喚影像自身的象徵寓言，互文所構成藝術式的抵抗力量。

陳界仁無聲與緩慢的美學形式，是一開始本文關注的重要敘事路徑；它時而慢移或不動的靜默影像，連結著國內外（藝術）電影的脈絡－義大利新寫實主義及台灣新電影的侯孝賢、蔡明亮（參見 1-2 國外評論及 3-1），也穿越該範疇既定的疆界－電影的音像雙軌敘事⁹²及語法制約，延展出純粹凝視的影像特質，來回逡巡於片段、美感構圖的影像細節中。接近巴特對電影特質自省式的抗拒關係⁹³，陳界仁這種可長時間注視的「攝影式影像」，讓不停流動、轉眼即逝的電影畫面，擁有了「沈思性」，它提供觀者足夠的時間去體驗、感受與意會。尤其作品置於開放的藝術展覽空間，漫遊式的觀眾往往難

⁹¹ 雖然紀錄片有時甚至比劇情片形式更具表演，但至少是以符合寫實傳統的表演－故做自然的姿態－來抹殺其造假的成分。《誰在詮釋誰－紀錄片的政治學》，（台北：遠流，2000），頁 25。

⁹² 電影的敘事與其它敘事藝術相較之下，有著媒介的根本性差異，它是一種「雙重敘事」的特有存在，包含了內容與表達二個層面；在表達面上，包含了聲音與影像二個軌道，是故事足以存在的基礎。參考吳珮慈，《在電影思考的年代》，（台北：書林，2007），頁 41-42。

⁹³ 巴特說：「面對電影銀幕，我不能隨意閉眼，否則睜開時，已不再是同一畫面；我被迫不停地狼吞虎嚥；電影必然有其他種種優點，卻沒有沈思性，我因而只對停格靜照感興趣。」《明室：攝影雜記》，（台北，臺灣攝影季刊，1995），頁 67。

以固定不動或由始至終完整閱讀；既然無法掌控觀者的動向，陳界仁便以「慢速」及循環的非結構敘事，挑戰眾所熟悉的快動作、聲光經驗和線性法則，形塑對影像快速消費、映演邏輯的潛在抵抗。

此種自影像的生產邏輯反制龐大的影像工業和傳媒奇觀，始終是陳界仁創作中長期思考的權力關係，包括早期篡改歷史照片與混合想像式的〔魂魄暴亂〕、編導未來式的〔十二因緣〕系列平面影像，至目前持續發展的攝影式動態影像；究竟「如何去說出」屬於我們自身美學經驗的敘事方式，成了陳界仁在日趨同一性的全球化內所一再強調的差異立場：

我們使用一個動態影像做媒材，基本上要對這媒材的語彙、生產方式、傳播方法先有反省，同時回到一個觀者的角度，思考觀看的權利關係，思考影像從生產到觀看的整體關係。…我關心的是邊緣區域如何建構影像新的生產方式，如何實踐，如何敘述與如何觀看。⁹⁴

而從〔凌遲考〕以來，混合虛構、演出與真實的攝影式影像，即以一連串有關「雙重」與「斷裂」的視覺敘事文本，鋪展出跨越過去—現在、封閉—開放的交錯時空，以及身體—記憶的支離與連結，相互映照折射出陳界仁充滿想像力的反抗寓言。

首先，「緩慢」與「無聲」的敘事手法，以詩意美學化的形式風格疊印出政治反抗的意識，使得影像含括了「呈現」與「再現」的雙重語意：既能脫離敘述之流陳述其自身—纏繞出過去、現在各種複雜的時間皺褶，並開展介於實質與虛幻的空間想像；同時也透過「慢」與「失語」作為一種主題意義與意識形態，再現凌遲的漫長施虐、加工廠與沈默女工的重覆和停滯、八

⁹⁴ Co2 影像間的對話座談會，〈台灣當代藝術中的影像傾向〉。《Co2 台灣前衛文件展》，（台北：文化總會，2004），頁 333。

德地方的生活狀態，浮現台灣全球在地化的政經寓言。從純粹的視覺情境來看，影像內所有廢棄物件、堆疊桌椅、女工掀開外套的招牌動作或是太陽下標舉抗議牌等場面調度，都在陳界仁悉心佈設下模塑完好，讓缺少戲劇張力的視覺畫面，顯露細緻光影色調、可感可觸的影像肌理；連同時空也形象化於銀幕之上，藉由懸浮空氣間的棉線、髮絲、塵埃等，呈現不可見卻可體驗的時間流動及空間的實存—廢棄加工廠、閒置辦公室或破舊貨車，就只是它們原本的樣子，一個處時延下傾頹的真實面貌，擴張了可感知的極限，召喚觀者身體確切的感受。

再者，影片置入的廢墟遺址、黑白紀錄檔案與虛構的現實，凸顯景框「之內」與「之間」的跳接時間，打破連續或有次序的直線發展，猶如讓「時間脫了臼（The time is out of joint）」（德勒茲引用哈姆雷特〈Hamlet〉的說法）：

時間脫臼之後，「目前」不再是量度時間的標準，因為過去與現在已不不是兩個連貫的時刻，而是聚集（versammeln）在一起，同時存在。...過去、現在與將來被重新看作是一些共存的元素，一個元素包含了其他元素，因此一個時刻既是獨存體（singularity），也是複合體（multiplicity）；過去不僅是過去，也同時是現在與未來。在同一刻裡，一個時刻開展另一個時刻；時間—脫軌的時間—純粹成為一個變異（becoming），而不是穩定的連續線。因此，記憶不完全是關於過去的，而是關於未來的。尋找未來的可能性，其實也是在追溯往昔。⁹⁵

因此陳界仁沒有明顯開始或結尾的敘事組織，層疊了過去—現在—未來的時間：恍惚、受虐的不只是影像內遭受凌遲的歷史他者，也是當代的恍惚、

⁹⁵ 引用羅貴祥對德勒茲的詮釋，《德勒茲》，（台北：東大，1997），頁5。

當下承擔現代化進程的歷史苦難；看似過去的殖民、冷戰至全球化的歷史傷痕，敘說的也並非只是記憶中的過往，而正是你、我目前的「現實」，一種由看不見的歷史結構意識，無限綿延、糾葛於現今每個人的思想、身體及行為之中，甚至持續影響著未來，預示出反覆無盡的因果循環，終究造成台灣的現在及將來深陷受支配、消費的歷史困境之中。

假使「緩慢」與「無聲」隱喻了台灣漫長的現代凌遲意象、全球化資本主義籠罩下的剝削及無奈、淪為孤立停滯的邊緣地帶，甚至是面對全球化的遲頓及噤聲狀態，那麼陳界仁如何喚回邊緣區域的反抗力量？還是在描述這些受凌遲者、加工廠女工、臨時工、碼頭工的弱勢族群時，無形中再次以影像掠奪他們的主體意識，形塑另一個他者的凝視？事實上，斷裂的影像／（非）敘事形式就在「展示」的同時，啟動了「介入」與「連結」的想像機制，讓如攝影般足以凝視的深度影像，不是藝術家置高點的悲憫記錄、耽溺回溯，而是明顯的虛實交織，提供觀者參與、反省的空間，以形構批判的距離。

其一是陳界仁施展攝影式的凝視策略，面對既抵擋瞬息萬變的台灣消費社會。對他來說，「看」的用意放置我們自身的脈絡很具體，「因為台灣的變化速度太快，以致幾乎沒有辦法去看任何東西，我們成了無法靜下來凝視的所在……。」⁹⁶正是此如靜照般凝止的鏡頭，展現了對「曾經存在」的人、事、物的「見證」，以「活化記憶」的攝影介入姿態，捕捉它留下的「痕跡」，企圖重新尋回記憶的裂隙或再造新的記憶；包括回溯凝視一張遭西方觀點禁錮的凌遲照片、被遺忘的加工產業歷程、散落都會邊緣的荒廢工廠、全新現代化的閒置辦公室、反美帝與反戰的抵抗行為、缺席的高雄碼頭罷工個案。⁹⁷每一部對過去／現實生活環境、身體行為的近前逼視，都傾近於布萊希特

⁹⁶ 2007/11/29 工作室訪談。

⁹⁷ John Berger 談及攝影與記憶的關係，他說相機一直是被用來當作活化記憶的工具；照片則被當成是生命所遺留下來的紀念品。〈攝影術的使用〉，《影像的閱讀》，（台北：遠流，1998），頁 55-57。

(Bertolt Brecht) 式的疏離策略，使觀眾和呈現的事物產生距離，一般熟悉的種種變得陌生；陳界仁不僅希望震驚感受，還要撞擊觀眾的意識。⁹⁸如視線交錯下，僅能注視前方的觀眾不自覺成了凌遲的「共犯」，清楚知覺到自身參與的位置；而〔加工廠〕放大及重覆操作的「穿針引線」特寫，也刻意將單一凝視引入年邁女工的「現實」，讓人實際忍受迷濛穿線的煎熬等待。陳界仁「攝影式的凝視」即是將觀眾的所在納入思考，以「看」的過程體感化為觀者「心底的空間」，觸及對外在表象的深層感受；欲意在快速流動的現實世界裡中斷／提取某種凝結意象，召喚身陷享樂文明氛圍的民眾主體意識，能正視屬於我們生存環境的危機，甚至進一步在察覺後反思改變未來的能動力。

其二是斷裂影像－混合熟悉與陌生、寫實與抽象－開啓的連結動力，將不連續的時空、肢解的身軀，擴延至影像外的世界，進行異地時空、對象之間的對話與連接；更讓未完成的敘事懸置沒有解答，以開放的形態對獨斷的歷史與詮釋進行解構。自〔凌遲考〕進行想像式的敘事重寫開始，打破凝結在靜照裡的東方主義式凝視，以黑白動態影像的反身性，揭露平面景框之外的權力宰制，讓無說話權力的受凌遲者從歷史中復返，「現身」陳述深植身體內部的歷史－當代印記，以逃脫被敘述的命運。〔加工廠〕回到殘破現場的虛構行動，以極顯意的身體姿態－望向鏡前的主動凝視、撐開秩服外套－控訴影像裡缺席的全球資本體制，實行個人最低限而清晰的沈默抵抗；雖然這些失業女工肯定無法實現抗爭目的，因為加工廠老闆早已脫產潛逃國外，她們除了被迫接受事實外，能做的就是再次替自己「發聲」，再次給予自己「被看見」的機會。看似以台灣一座廢棄工廠及女工為背景的〔加工廠〕，它的封閉性及無法移動的困境，同樣連繫著全球性勞工生存的境遇－面臨新

⁹⁸ Peter Brooker, 王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》，(台北：巨流，2003)，頁 102。

自由主義經濟的壓迫；爲了改變現狀，期盼集結各地弱勢力量的寓意，則成了陳界仁的潛對白。

而充斥現代化碎片痕跡的〔八德〕，展現全球化時代下「認知繪圖」的不可能：就影像的歷史與地理辨識而言，不是真實具體呈現的「八德」鄉鎮，可能是台灣其它地方或世界上任何一個遭發展經濟所摧殘的城市景觀；其封閉的碎裂化空間，不僅開啓舊式大型電腦的微弱象徵能量，更以臨時工順應環境變遷的游牧生活，構成了臨時佔地爲生的「自治烏托邦」形式。這般土地權的宣示，乃企圖進一步抗拒全球流動空間中的權力作用，在解消八德作爲實質空間的可能性後，能夠再次喚回具有自我認同、人與人互助共處的再域化「地方」。到了持續發展、未定型敘事的〔繼續中〕，閉鎖式的二段凝重影像空間，糾纏出台灣境內的現代化及親美冷戰意識的歷史魅影，而唯一進行域外革命的學生，擁有一輛生產文宣傳單的「行動貨車」，使他得以從自身邊緣化的消極位置中，隔空跨越聲援世界的他者－各地反全球化、反戰的抗爭，甚至離開廢墟停車場，成爲街頭的實際行動者。

這場抗拒冷戰後延的微小勢力配置，在劇場化編導的〔路徑圖〕中匯聚成台灣高雄工人群體－英國利物浦的異地連繫行動，對國內外進行發聲。陳界仁透過文字說明搭配黑白主調的虛構罷工及彩色的高雄碼頭實景，形成帶有紀實風格的行爲藝術式紀錄影片，直接以片段平面化的影像設計，寓含了向外擴展的地理想像，讓未發生的事件有機會成爲影像中可能的「真實」；以假想改變既成的事實、漠然的態度，接續完成「以世界爲罷工線」的反抗位置。而這起放置台灣充滿虛構性質的罷工事件，實際上擾動了泰德美術館的立場，包括館方拒絕利物浦碼頭工人的採訪、作品被擺置幾乎看不見的小角落，而引發英國《新左評論》媒體的批判等效應，都讓影片在現實層面上施展出它的力量。⁹⁹

⁹⁹ 2007/11/29 工作室訪談。

一系列層疊的時空及呈現斷裂的影像，創造了陳界仁作品內容予以對話、普遍連結的游擊力量；「斷裂」既再現了邊緣地域內外不連續、難以累積的生活經驗，也是陳界仁施展「斷裂」形式去發散想像的有效途徑，以修補、串連起無脈絡的「斷裂歷史／現況」，延續他從平面影像以來對自身系譜的釐清與書寫。相對於戒嚴時期的街頭怒吼、控告美術館的英雄式對抗，那種直接以身體衝撞體制邊界、反抗單一權威的強硬姿態；陳界仁的影片藝術採取了滲透日常生活中的小事件、生命狀態或地方景觀，在全球化覆蓋的權力網絡裡尋找可行動的縫隙－不是站立在全球化的體系之「外」，全面對立式的反全球化，而是進入全球化之「內」，思考因應、對話或抵抗的藝術對策。傾近史碧華克（Gayatri Spivak）帶有戰鬥式的干預主義（interventionism）立場，陳界仁透過流動的策略主體，將連繫台灣內部的影片藝術放至不同國際地域的當下，對國際發出屬於抵抗被同一化的異聲；也將全球化放入台灣內思考，對同是共犯的你、我發出自我批判的聲音。¹⁰⁰

¹⁰⁰ Bart Moore-Gilbert、彭淮棟譯，〈史畢瓦克：解構的轉折〉，收入《後殖民理論》，（台北：聯經，2004），頁 129-130。

伍、結論

猶如當代印裔文學評論家史碧華克在《後殖民理性批判：邁向消逝當下的歷史》一書中所隱含的問題意識：「在全球化殖民與後殖民的情境中，一個抵抗性的『未來』還有可能嗎？如果有，足以造就這種『未來』的能動力又位於哪裡？」¹⁰¹同樣是陳界仁在創作「影片藝術」時所面臨的思考難題；關於如何在跨文化的場域中，發展屬於台灣自身的「視覺敘事」觀點？他無聲、緩慢的當代藝術影像，構成本文觀看其潛在行動力量的問題起點；非從影片流通的背景脈絡、藝術家與外在體制的互動去論述，而就創作身體的干預行為，以及影像本身的斷裂（非）敘事，檢視〔凌遲考〕至〔路徑圖〕五部影片可能涉及的政治問題。

始於 80 年代躁動的街頭游擊成為觀察的切入點，陳界仁當時禁錮的身體奮不顧身闖入社會，挑釁看得見的國家政體框架，以尋找個人發聲的有限出口；卻在 1987 年解嚴之後，威權的崩解牽動社會整體的大開放，台灣當代藝術一時湧現社政批判風潮的當下，反其道而行，終止所有的創作。原因在於陳界仁深切體悟到自己「既不活在西方文化的脈絡，也不活在東方傳統」¹⁰²裡的斷裂經驗，讓他失語、恍惚度日 7 年多。沈寂後轉換身體的舞台，陳界仁通過電腦重繪被識為「真實」與「證據」的攝影影像，化身為多重身份的魂魄意象，潛進「歷史殺戮現場」及再現模擬想像的恍惚輪廓，自我展演出屍橫遍野、暴虐殘酷的歷史創傷痕跡，以「招魂術」¹⁰³之姿，主動建構屬於失語

¹⁰¹ 轉引譯者張君玫的序論〈養育一個關於未來的記憶〉，《後殖民理性批判：邁向消逝當下的歷史》，（台北：群學，2005），頁 4。

¹⁰² 毛雅芬、許斌，〈閱讀百工圖－陳界仁：藝術就是一種行動〉，《誠品好讀月報》72 期，2006 年 12 月，頁 6。

¹⁰³ 陳界仁曾於 1997 年的創作自述中說道：「境像，一種如同在《度亡經》裏，所描述意識在死生間流轉時，對肉身過往種種行為的業影底凝視；對我而言，同時是一種被壓抑的隱藏性記憶的再度浮現。我將這書寫「境像」的過程，一種對自身體內系譜的書寫，一種替自己命名的行動，稱為『招魂術』。」〈招魂術：關於作品的形式〉。

者自身歷史觀的介入行動。

但無論是挪用數位「改寫歷史」的行動，或編導拍攝反客為主、深受現代科技制約的〔十二因緣〕輪迴寓言，陳界仁觸探意識深層的詭譎魅影，始終伴隨平面影像本身藝術性的審美經驗，相互纏繞美學與政治的雙重力量，而自外於運用政治符號、迂迴反諷的同期藝術家創作，改以感官體驗直接撞擊觀眾的心理，迴盪出有關歷史、記憶或現實的踰越狀態。

這種美學表達方式更自平面影像延續至動態影片；在歷經 90 年代政權轉移後，以一系列無聲、緩慢的〔凌遲考〕至〔路徑圖〕影片創作，開創出電影所具有的攝影本質，讓流動的影片擁有一種「攝影式的凝視」。陳界仁欲擺脫語言結構的框架，不倚賴故事情節、辯證整合的蒙太奇剪接去傳達「訊息」，而是讓高度形體化的影像陳述它自己，包括時間的歷程、空間的幽閉或想像開放，及裡頭真實身份的肢解身體、表演式行爲。他在充斥民主開放、資本主義消費至上的樂觀氛圍中，企圖揭露隱匿在當代社會裡箝制思想、銘刻身體／行爲之內的歷史結構效應；援用多元流動的電影敘事功能，進行反敘事、低限敘事的操作手法，彌補／延展靜態再現影像所無法承載的複雜現況、意識之潛在向度。反觀當初介入社會街頭、融身歷史場景的可見擾動身體，則隱沒於攝影機後面，持續進行生活周圍現實的積極涉入。

陳界仁此種「影片藝術」儘管無言無聲、斷裂不連續，但靜默影像所想要「敘說」的卻是震耳欲聾。他攝影式的影像表現，不僅以媒材自身的特質，滲透電影與當代藝術彼此的界域，互為延展內在的敘事方式—同時立足台灣新電影的在地殊異性¹⁰⁴，也打開與全球藝術電影對話的共通性語言；另外，由

¹⁰⁴ 黃建宏近年致力於連繫台灣新電影與當代藝術的影像命題。可參考〈台灣的新影像時代—從新電影到後電影〉、〈動態類比與微分數位—臺灣的影像創作變形記〉等文；而本篇論文不企圖建構此二者連結的大脈絡，僅就侯孝賢和蔡明亮同樣專注現實的內在殊異影像風格，進行與陳界仁明顯後設虛構的另類紀實影像作比較分析，以揭示其援引電影脈絡及思考的角度。

西班牙蘇菲亞皇后美術館委託製作的〔軍法局〕（2007-08）新作，更直接在台灣影展作首映發表，進行實際放映空間、不同觀眾類型的外部突圍。¹⁰⁵一個有意識的形式選擇，將藝術語言的差異性推向可能的抵抗位置。

而「攝影式凝視」的敘事策略則架接起觀眾與敘述對象之間的微妙感知—由緩慢與靜默模塑出的顯像特質，牽引至多維向度的深層思辨；陳界仁不讓觀者以享受藝術品的姿態客觀、融入忘我地看，而是不時挑動約定成俗的觀影模式，引導如何看及如何思考，實踐了視覺理論的圖像化觀看。介入歷史化影像檔案及殘存的廢墟空間，展現陳界仁「虛構現場」的後設手法，所進行一連串「雙重疊印」及「斷裂連結」的「未完成」敘事；單一鏡頭「之內」與鏡頭彼此「之間」非靜態的凝止影像，不斷朝向異質複合體的時間流變，以啟動自身潛在的可能性及影響力。另在媒介化的鏡頭投映下，看似不動、純粹展示的詩意影像，正藉由描述不同弱勢族群「頓挫」的身體經驗，以提喻（部分表現全體）與轉喻（展開毗鄰、連結）的組合方式，召喚出表象深處有關歷史傷口及記憶的政治寓言—既再現台灣倍受全球政經宰制的邊緣化情境，也同時批判了全球化新自由主義意識形態的壟斷及剝削。

長期遭中國強權政治趨使下，台灣主權始終游離在世界舞台的邊緣，而歷經冷戰、殖民及戒嚴交織的政經效應，更形塑內部封閉、制約的意識形態；此同樣也發生在台灣當代藝術亦步亦趨的追隨腳步之中。近年來當代藝術圈不乏談論「政治藝術缺席」的現象，尤其台灣年輕世代藝術語言中普遍缺乏的政治態度，不禁讓人反思除了喃喃自語式的個人對話外，該如何累積我們面對國際社會、生活現實的批判位置？陳界仁不斷回溯自身斷裂化歷史的所在及虛構現實，無非是為了創造一個「關注現實」、「尋找未來」能動力的政治想像：一個由攝影式影像「再記憶」的美學觀，孕育出朝向未來記憶的儲

¹⁰⁵ 2008年9月初於台北光點舉行的「靈魂與身體影展」，〔軍法局〕是開幕影片；雖然陳界仁的影片作品早在國外參加各大電影節的放映，但在台灣屬第一次在電影場所發表新作。

槽，觸及可能的抵抗行動。陳界仁不是幻想能立轉翻轉現實的社運行動（在複雜當代社會中也難以企及），而是期盼藉由相互的連結開放，改變觀者（包含藝術家個人）對世界的看法。

由此，陳界仁始終未曾完結、永遠為觀者保留位置的影片藝術，正以其影像自身的流變，誠實地面對我們不甚熟悉的世界與「全球化危機」，持續書寫源於台灣斷裂經驗下被忽略的生活人事物；讓台灣當代影像藝術能擁有自己的發聲練習，甚至有機會成為串連世界異聲的共鳴曲。

參考文獻

中文

一、書籍

- Assayas, Olivier 等著，林志明等譯，《侯孝賢》。台北：國家電影資料館，2000。
- Balazs, Bela，安利譯，《可見的人：電影精神》。北京：中國電影出版社，2000。
- Barthes, Roland，許綺玲譯，《明室·攝影雜記》。台北，臺灣攝影季刊，1995。
- Beck, Ulrich，孫治本譯，《全球化危機：全球化的形成、風險與機會》。台北：台灣商務印書館，1999。
- Benjamin, Walter，林志明譯，《說故事的人》。台北：台灣攝影工作室，1998。
- Berger, John，劉惠媛譯，《影像的閱讀》。台北：遠流，1998。
- Bordwell, David，李顯立等譯，《電影敘事：劇情片中的敘述活動》。台北：遠流，1999。
- 、Thompson, Kristin，曾偉禎譯，《電影藝術：形式與風格》。台北：遠流，2001。
- Bresson, Robert，譚家雄、徐昌名譯，《電影書寫札記》。台北：美學書房，2000。
- Brooker, Peter，王志弘、李根芳譯，《文化理論詞彙》。台北：巨流，2003。
- Deleuze, Gilles，黃建宏譯，《電影Ⅱ：時間—影像》。台北：遠流，2003。
- Giannetti, Louis，焦雄屏譯，《認識電影》。台北：遠流，2005。
- Kracauer, Siegfried，邵牧君譯，《電影的本性：物質現實的復原》。北京：中國電影出版社，1993（二版）。
- Moore-Gilbert, Bart，彭淮棟譯，〈史畢瓦克：解構的轉折〉，收入《後殖民理論》。台北：聯經，2004。
- Paula, Rabinowitz，游惠貞譯，《誰在詮釋誰—紀錄片的政治學》。台北：遠流，2000。

- Rehm, Jean-Pierre 等著，陳素麗等譯，《蔡明亮》。台北：遠流，2001。
- Spivak, Gayatri Chakravorty，張君玫譯，《後殖民理性批判：邁向消逝當下的歷史》。台北：群學，2005。
- 文化總會台灣前衛文件展推行委員會編，《Co2 台灣前衛文件展》。台北：文化總會，2004。
- 王墨林，〈開發身體新語彙－「奶·精·儀式」的表演概念〉，收入《都市劇場與身體》。台北：稻鄉，1990。
- 台北市立美術館，《意亂情迷：台灣藝術三線路》。台北：台北市立美術館，1999。
- 台北市政府文化局、財團法人當代藝術基金會，《出神入畫：華人攝影新視界》。台北：當代藝術基金會，2004。
- 吳珮慈，《在電影思考的年代》。台北：書林，2007。
- 李維菁，〈陳界仁〉，收入《程式不當藝世代 18》。台北：藝術家，2002。
- 林小雲、王品驊編，《流變與幻形－當代台灣藝術·穿越 90 年代》。台北：世安文教基金會，2001。
- 林文淇、沈曉茵、李振亞編，《戲戀人生：侯孝賢電影研究》。台北：麥田，2000。
- 林志明，〈位於歷史極限的影像與記憶〉，收入《赤裸人》。台北：當代藝術基金會，2007。
- ，〈紀實與報導攝影：紀錄性與文件性間的張力〉，收入《影像研究·藝術思維》。台北：台北市立美術館，2007。
- 姚瑞中，《台灣行為藝術檔案（1978-2004）》。台北：遠流，2005。
- ，〈第五部 肉身覺醒〉，收入《台灣裝置藝術》。台北：木馬，2002。
- 馬國明，《班雅明》。台北：東大，1998。
- 張小虹，〈幽冥《海上花》：表面美學與時間褶襞〉，收入《在百貨公司遇見狼》。台北：聯合，2002。
- 陳光興，《去帝國－亞洲作為方法》。台北：行人，2006。

- 陳盈瑛編，《開新：八〇年代台灣美術發展》。台北：台北市立美術館，2004。
- 陳綬祥編，方霖、北寧收藏，《舊夢重驚：清代明信片選集 I》。廣西：廣西美術，1998。
- 黃建宏，〈台灣的新影像時代－從新電影到後電影〉，收入《影像研究·藝術思維》。台北：台北市立美術館，2007。
- 黃寶萍，《台灣當代美術大系·媒材篇：身體與行為藝術》。台北：文建會，2003。
- 楊澤主編，《狂飆八〇－紀錄一個集體發聲的年代》。台北：時報，1999。
- 劉振祥，《台灣攝影家群象（6）劉振祥》。台北：躍昇，1989。
- 鄭陸霖，〈陳界仁的影像世界〉，收入鄭慧華主編，《疆界》。台北：典藏藝術家庭，2006。
- 謝宿蓮，〈影像呈現歷史遺跡般的活生生－與藝術創作者陳界仁訪談錄〉，收入《科技與藝術的美學超連結》。台北：鴻霖國際，2006。
- 羅貴祥，《德勒茲》。台北：東大，1997。

二、期刊

- Bordwell, David, 葉月瑜、劉慧嬋譯，〈跨文化空間？朝向中文電影的詩學〉。《電影欣賞》104期，2000年4-6月，頁15-25。
- Bourgon, Jérôme, 陳書諒譯，〈中國處決刑罰視覺化與歐洲「酷刑」之異同〉。《典藏今藝術》129期，2003年6月，頁182-193。
- Margat, Claire, 連俐俐譯，〈面對恐怖的藝術〉。《典藏今藝術》129期，2003年6月，頁171-181。
- ，陳書諒譯，〈兩者之間的圖像〉。《典藏今藝術》129期，2003年6月，頁194-195。（原刊載《Artpress》264期，2001年1月，頁88。）
- TES 工作站整理，〈台灣當代行為藝術概況－「2004 台灣國際行為藝術節」座

- 談紀錄》。《現代美術》117期，2004年12月，頁50-57。
- 毛雅芬、許斌，〈閱讀百工圖－陳界仁：藝術就是一種行動〉。《誠品好讀月報》72期，2006年12月，頁6-8。
- 王墨林，〈台灣80-90年代戒嚴與前解嚴期的表演藝術簡史〉。《典藏今藝術》104期，2001年5月，頁81-82。
- ，〈光的胎記在黑暗的背影中－陳界仁「魂魄暴亂」的視覺震撼〉。《新朝藝術》4期，1999年1月，頁74-77。
- ，〈試論陳界仁影片作品的空間·身體〉。《電影欣賞》129期，2006年10-12月，頁33-36。
- 李維菁，〈流離為永恆－陳界仁與他的廢墟〉。《藝術家》366期 2005年11月，頁326-331。
- ，〈關鍵在於集體性與持續性－台灣表演藝術美學系統形成的可能〉。《典藏今藝術》104期，2001年5月，頁78-81。
- 林文淇，〈「醜味」與侯孝賢電影詩學〉。《電影欣賞》130期，2007年1-3月，頁104-117。
- 林宏璋，〈解開「當代藝術」結－跨領域藝術在台灣的早期發展(1980-1995)〉。《典藏今藝術》139期，2004年4月，頁160-162。
- 林志明，〈記憶／歷史／系譜〉。《藝術新聞》，2000年4月，頁67-71。
- 林建光，〈東京的憂鬱：[珈琲時光]與記憶的策略〉。《中外文學》36卷2期，2007年6月，頁155-179。
- 胡永芬，〈理性地恍惚，詩意地殘酷－看陳界仁如何「看」〉。《現代美術》104期，2002年10月，頁50-55。
- 胡慧如，〈藝術世界中的影片－評《影片藝術現象》〉。《電影欣賞》124期，2005年7-9月，頁79-81。
- 孫松榮，〈作為影像命題的視聽檔案〉。《文化研究》6期，2008年春季，頁45。
- ，〈論貝拉·巴拉茲的沉默概念，或緘默影音美學的誕生〉。《藝術學報》80期，2007年4月，頁121-135。

- ，〈住在被隔音遺址裡的幽靈－論陳界仁的影像檔案與人體〉。《電影欣賞》129期，2006年10-12月，頁37-42。
- ，〈蔡明亮電影中的身體影像－陌生與懷舊〉。《蕉風》，2002年12月，頁54-70。
- 馬西宇，〈遷移與凝結：〔加工廠 Factory〕〉。《典藏今藝術》153期，2005年6月，頁96-97。
- 張小虹，〈台北慢動作：身體－城市的時間顯微〉。《中外文學》36卷2期，2007年6月，頁121-154。
- ，〈電影的臉〉。《中外文學》34卷1期，2005年6月，頁139-175。
- 郭少宗，〈表演藝術在台北〉。《藝術家》107期，1984年4月，頁64-69。
- 陳宏星，〈失語後的系譜重建－陳界仁藝術語彙的歷史追尋〉。《典藏今藝術》103期，2001年4月，頁76-78。
- 陳泰松，〈邊境詩學的政治性在台灣〉。《現代美術》132期，2007年6月，頁9-15。
- ，〈廢墟、敘事與歷史〉。《藝術家》366期，2005年11月，頁318-325。
- 陳儒修、林志明、林泰州口述，吳岳修整理，〈跨領域創作「數位／實驗／映像詩－林泰州電影展」座談會〉。《電影欣賞》126期，2006年4月，頁42-47。
- 游巖，〈容我進出您的恍惚相－持續書寫陳界仁〉。《典藏今藝術》159期，2005年12月，頁156-158。
- 黃宇娟，〈憂傷天理不明，哀憐百姓疾苦－陳界仁「凌遲考：一張歷史照片的迴音」〉。《大趨勢》8期，2003年4月，頁23-25。
- 黃建宏，〈動態類比與微分數位－臺灣的影像創作變形記〉。《典藏今藝術》188期，2008年5月，頁177-185。
- ，〈斷裂，以視線結構作為策略的影像－自陳界仁作品漫漶而出的影像經驗〉。《電影欣賞》129期，2006年10-12月，頁43-49。
- 訪問，林莫整理，〈斷裂的歷史，邊緣的憂鬱與基進－訪陳界仁〉。《電

- 影欣賞》129期，2006年10-12月，頁50-58。
- 黃茜芳，〈點燃生命的微光－陳界仁的藝術創作路〉。《典藏今藝術》86期，1999年11月，頁150-155。
- 路況，〈世界的公式：從「後極限」到「新巴洛克」〉。《電影欣賞》103期，2000年1-3月，頁76-80。
- 趙川，〈陳界仁，在孽鏡和歷史裡〉。《藝術世界》154期，2003年3月，頁48-51。
- 劉紀雯，〈艾騰·伊格言和蔡明電影中後現代「非地方」中的家庭〉。《中外文學》31卷12期，2003年5月，頁127。
- 劉紀蕙，〈「現代性」的視覺詮釋－陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉。《中外文學》30卷8期，2002年1月，頁45-82。
- 滕淑芬，〈單打獨鬥的錄像藝術家－陳界仁〉。《臺灣光華雜誌(中英文國內版)》33卷7期，2008年7月，頁92-101。
- 鄭慧華，〈時間的故事－陳界仁的〔八德〕〉。《典藏今藝術》159期，2005年12月，頁159-161。
- ，〈充滿想像、並且頑強的存在－與陳界仁對談〉。《現代美術》112期，2004年2月，頁22-33。
- ，〈時代的夢境－陳界仁的影像創作〉。《典藏今藝術》137期，2004年2月，頁68-70。
- ，〈從攝魂到招魂之間－從「魂魄暴亂」、「十二因緣」到「凌遲考」〉。《現代美術》106期，2003年2月，頁44-51。
- ，〈被攝者的歷史－與陳界仁對談：〔凌遲考：一張歷史照片的迴音〕〉。《典藏今藝術》129期，2003年6月，頁196-201。
- 謝東山整理，〈舞台在哪裡，從舞台空間觀念的轉變論國內實驗劇場的發展方向〉。《藝術家》149期，1987年10月，頁150-165。

三、研討會

林志明，〈位於歷史極限的影像與記憶－陳界仁的影片藝術〉，《2008「視覺影像與人文教育」通識教育研討會》。台北市立教育大學視覺藝術學系，2008年11月7、8、9日，頁37-47。

四、報紙、網路

公共電視台，〈以藝術之名－陳界仁訪談〉。

<http://www.pts.org.tw/~web02/artname/3-1.htm> (2007.10.1)

巫祈麟，〈錯解影像 陳界仁〉。《破報》復刊299期，2004年3月9日。

侯季然，〈從大題目中逃脫的〔珈琲時光〕〉。2004年12月10日。

<http://movie.cca.gov.tw/Column/Content.asp?ID=193> (2007.9.7)

陳界仁，〈陳界仁影片創作自述－〔凌遲考〕、〔加工廠〕、〔八德〕及〔繼續中〕等4部電影短片〉。<http://epaper.ctfa2.org.tw/epaper70126we/1201.htm> (2007.3.31)

陳界仁個人網站。<http://www.chenchiehjen.net/> (2007.4.1)

陳泰松，〈一個爲了反擊現狀的凝視－談陳界仁的〔加工廠〕〉。《中國時報》藝文C8版，2004年1月17日。

陳韻如，〈消失的集體記憶－陳界仁的〔加工廠〕〉。2004年1月30日伊通公園報導。<http://www.etat.com/news/etatnews/text/981204-1.htm> (2007.3.31)

鄭美雅，〈你甜美的屍體猶如盛開的花朵－陳界仁的魂魄暴亂〉。1999年12月4日北美館報導。<http://www.etat.com/news/etatnews/text/981204-1.htm> (2007.3.31)

五、論文

徐慧美，〈從照片痛楚、恍惚與狂喜的藝術思維論陳界仁的「招魂術」〉。嘉義：

南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2006。

張世倫，《台灣新電影論述形構之歷史分析（1965-2000）》。台北：政治大學新聞研究所，2001。

關秀惠，《踰越社會體制的身體意象：侯俊明的〔搜神記〕與陳界仁的〔魂魄暴亂〕研究》。台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，2003。

英文

Chinese Torture，<http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/>

Hamlyn, Nicky. *Film Art Phenomena*. London：BFI, 2003.

Reynaud, Bérénice. “Cinema For/Against the Lure of Images”

<http://www.sensesofcinema.com/contents/festivals/05/34/vancouver2004.html>

(2007.8.20)

Smith, Roberta. “Figures Moving as if in a Trance Across an Isolated, Lawless

Island”. *The New York Times*, 2007, July 25, p.E1-E7.

Viveros-Fauné, Christian. “The Pain of Others：Video artist Chen Chieh-jen offers a mesmerizing take on the politics of image-making”

<http://www.villagevoice.com/art/0730,viverosfauneacut,77303,13.html>

(2007.9.16)

附錄一：陳界仁影片作品年表

2002 〔凌遲考：一張歷史照片的迴音〕

超 16mm 影片轉 DVD，三頻道錄影裝置，黑白，局部有電磁波聲，22 分鐘 27 秒

2003 〔加工廠〕

超 16mm 影片轉 DVD，單頻道錄影裝置，彩色，無聲，30 分鐘 50 秒

2005 〔八德〕

超 16mm 影片轉 DVD，單頻道錄影裝置，彩色，無聲，30 分鐘

2006-07 〔繼續中〕

35mm 影片轉 DVD，單頻道錄影裝置，彩色，無聲，26 分鐘 56 秒

2006 〔路徑圖〕

35mm 影片轉 DVD，單頻道錄影裝置，黑白和彩色，無聲，16 分鐘 45 秒

2007-08 〔軍法局〕

35mm 影片轉 DVD，單頻道錄影裝置，彩色，有聲，62 分鐘 22 秒

註：前五部影片為藝術家提供，以 2007 年版本作為論文研究依據，影片往後可能再修改；最新作品不在本論文討論範圍。

附錄二：陳界仁簡歷

1960 生於台灣桃園。高職畢業。生活和工作於台北。

一、獎項

2000 2000年光州雙年展特別獎，韓國

二、展覽記錄／部分個展

2007 【凝結：五件陳界仁的錄影作品】，亞洲協會美術館，紐約，美國

2006 【路徑圖】，大趨勢畫廊，台北，台灣

【凌遲考：一張歷史照片的迴音】，De Hallen 美術館，Haarlem，荷蘭

【加工廠】，Rudolfinum 美術館，布拉格，捷克

2005 【陳界仁】，LA FABRICA GALERIA，馬德里，西班牙

2004 【凌遲考：一張歷史照片的迴音】，Claudio Poleschi Arte Contemporanea，
Lucca，義大利

【陳界仁】，Galerie Alain le Gaillard，巴黎，法國

【加工廠】，伊通公園，台北，台灣

2003 【凌遲考：一張歷史照片的迴音】，Otis藝術與設計學院，洛杉磯，美國

2002 【凌遲考：一張歷史照片的迴音】，廢工廠，桃園，台灣

2001 【ASIA TICA II 陳界仁】，網球場國家畫廊，巴黎，法國

1998 【魂魄暴亂—II】，台北市立美術館，台北，台灣

1997 【魂魄暴亂—I】，大未來畫廊，台北，台灣

三、展覽記錄／部分聯展

- 2008 【藝術為靈性而在—UBS 收藏展】，Mori 美術館，東京，日本
- 2007 【未來的軌跡：台灣當代藝術展】，拿波里當代藝術館，拿波里，義大利
- 【第十屆伊斯坦堡雙年展：不只可能，而且必要，全球戰爭年代下的樂觀主義】，IMC 大樓，伊斯坦堡，土耳其
- 【Collectors 1】，Collezione La Gaia，Cesac - Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee，Caraglio，義大利
- 【向後射擊】，Thyssen-Bornemisza Art Contemporary，維也納，奧地利
- 【藝術溫水層-新亞洲浪潮】，ZKM (Center for Art and Media)，Karlsruhe，德國
- 【地緣詩學：主體、階級和身份】，Centro Guerrero，Granada，西班牙
- 【撼動世界的布】，織品博物館，Toronto，加拿大
- 【眼睛銀幕或新影像】，Casino Luxembourg—Forum of Contemporary Art，盧森堡
- 【世界工廠：抵抗與夢想】，San Francisco Art Institute，舊金山，美國
- 2006 【赤裸人】，台北當代藝術館，台北，台灣
- 【潛流 06】，Museum of Art in Goteborg，Goteborg，瑞典
- 【對等與不對等】，Museum on The Seam，以色列
- 【利物浦雙年展：國際 06】，利物浦泰德美術館，利物浦，英國
- 【2006 年光州雙年展：熱風變奏曲】，雙年展展覽館，光州，韓國
- 【疆界】，台北市立美術館，台北，台灣
- 【第十五屆雪梨雙年展：接觸地帶】，Gallery 4a，雪梨，澳洲
- 【Biennial Cuvée：世界精選的當代藝術】，O.K Center for Contemporary Art，Linz，奧地利
- 【美麗的痛苦：攝影與痛苦的交流】，Williams College Museum of Art，MA，美國

- 2005 【福岡亞洲藝術三年展：多重世界—現今的亞洲藝術】，福岡亞洲美術館，福岡，日本
- 【這場風暴我們謂之為進步】，Arnolfini 藝術中心，Bristol，英國
- 【仙那度變奏曲】，台北當代藝術館，台北，台灣
- 【痛苦與狂喜】，FACT 藝術與創意科技基金會，利物浦，英國
- 【Auckland 的慢速衝擊】，Artspace，Auckland，紐西蘭
- 【第五十一屆威尼斯雙年展：藝術的經驗】，Padiglione Italia，威尼斯，義大利
- 【2005 里斯本攝影節】，Sociedade Nacional de Belas-Artes，里斯本，葡萄牙
- 2004 【2004台北雙年展：在乎現實嗎？】，台北市立美術館，台北，台灣
- 【2004上海雙年展：影像生存】，上海美術館，上海，中國
- 【SCAPE雙年展：Work it】，Christchurch，紐西蘭
- 【慢速衝擊：接納亞太地區動態影像中的紀實情感】，CAC當代藝術中心，Vilnius，立陶宛
- 【穿越—廢墟與文明】，誠品藝文空間，台北，台灣
- 【2004西班牙攝影節：複數的歷史—眼簾與嘴唇】，Antigua Fbrica de Tabacos，馬德里，西班牙
- 【台灣現代美術展新認同之五：回溯自身】，三菱地產畫廊，福岡，日本
- 【人類境況：夢的幻影】，Ciutat歷史博物館，巴塞隆納，西班牙
- 【出神入畫—華人攝影新視界】，台北當代藝術館，台北，台灣
- 2003 【2003亞洲城市網路】，首爾美術館，首爾，韓國
- 【轉換時間／空間】，Kunstraum Walcheturm，蘇黎世，瑞士
- 【幻影天堂—中華當代攝影展】，Rudolfinum美術館，布拉格，捷克
- 【看不見的城市】，溫哥華亞洲當代藝術國際中心，溫哥華，加拿大
- 2002 【2002台北雙年展：世界劇場】，台北市立美術館，台北，台灣
- 【奇幻天堂—台灣當代攝影新潮流】，大趨勢藝術空間，台北，台灣
- 【轉譯的行爲】，Carrillo Gil美術館，墨西哥市，墨西哥

- 2001 **【飄浮的噴火獸：亞洲當代藝術】**，愛德維克藝術文化館，索蘭特納，瑞典
【從反聖像到新聖像】，誠品畫廊，台北，台灣
【轉譯的行爲】，世界文化宮，柏林；皇后美術館，紐約，美國
- 2000 **【太陽自東方升起：亞洲當代藝術風貌攝影展】**，翰林美術館，首爾，韓國
【第三十一屆阿爾國際攝影節】，蒙馬日修道院，阿爾，法國
【2000年西班牙攝影節：邊緣之心—新中心】，環形美術館，馬德里，西班牙
【台灣現代美術展新認同之四：數位邊緣】，三菱地產畫廊，福岡，日本
【第五屆里昂雙年展：分享的異國情調】，東尼·賈尼耶廳，里昂，法國
【2000年光州雙年展：人+間—藝術與人權】，雙年展大樓，光州，韓國
- 1999 **【墨西哥國際攝影雙年展】**，墨西哥影像中心，墨西哥市，墨西哥
【第四十八屆威尼斯雙年展台灣館：意亂情迷—台灣藝術三線路】，普里奇歐尼宮，威尼斯，義大利
- 1998 **【第二十四屆聖保羅雙年展—路線，路線，路線，路線，路線，路線，路線】**
 聖保羅，巴西
【1998台北雙年展：欲望場域】，台北市立美術館，台北，台灣
- 1996 **【1996台北雙年展：台灣藝術的主體性—情欲與權力】**，台北市立美術館，台北，台灣

四、電影節

- 2007 **【多倫多 Reel Asian 國際電影節】**，多倫多
【真實之後】，國家電影劇院（National Film Theatre），倫敦
- 2006 **【第六十屆愛丁堡國際電影節：黑盒子（Black Box）單元】**，愛丁堡
【實驗前衛電影與錄像：亞太系列】，舊金山實驗電影院，舊金山
【第三十屆香港國際電影節—前衛單元】，香港
- 2005 **【2005布宜諾斯艾利斯國際獨立電影節】**，布宜諾斯艾利斯，阿根廷

- 2004 【2004台灣國際紀錄片雙年展—比紀錄片還慢】，台北，台灣
【第48屆倫敦電影節：實驗短片單元—死亡與變貌】，倫敦，英國
【2004溫哥華國際電影節：龍虎系列、短片單元—死亡與變貌】，溫哥華，加拿大
【2004影像論壇影展：實驗電影與錄影】，Image Forum，東京，日本
- 2003 【中國大陸與台灣實驗電影與錄影藝術節】，Light Cone，巴黎，法國

註：資料來源，陳界仁提供。