

本文章已註冊DOI數位物件識別碼

▶ 作為影像命題的視聽檔案

Assigning Audiovisual Archives as the Topic of Cinematic Image

doi:10.6752/JCS.200803_(6).0004

文化研究, (6), 2008

Router: A Journal of Cultural Studies, (6), 2008

作者/Author : 孫松榮(Song-Yong Sing)

頁數/Page : 43-80

出版日期/Publication Date :2008/03

引用本篇文獻時，請提供DOI資訊，並透過DOI永久網址取得最正確的書目資訊。

To cite this Article, please include the DOI name in your reference data.

請使用本篇文獻DOI永久網址進行連結:

To link to this Article:

[http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200803_\(6\).0004](http://dx.doi.org/10.6752/JCS.200803_(6).0004)



DOI Enhanced

DOI是數位物件識別碼 (Digital Object Identifier, DOI) 的簡稱，是這篇文章在網路上的唯一識別碼，用於永久連結及引用該篇文章。

若想得知更多DOI使用資訊，

請參考 <http://doi.airiti.com>

For more information,

Please see: <http://doi.airiti.com>

請往下捲動至下一頁，開始閱讀本篇文獻

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE



Assigning Audiovisual Archives as
the Topic of Cinematic Image

—Song-Yong Sing

作為影像命題的視聽檔案

孫松榮

孫松榮，台南藝術大學音像藝術管理研究所助理教授
電子信箱：rhinosing@yahoo.com.tw

投稿日期：2007年7月1日。接受刊登日期：2008年3月9日。

摘要

近 10幾年來，東西方的運動音像創作領域興起了一股以「視聽檔案」作為創作素材的風潮。創作者搜索與挖掘塵封的、被遺忘的及現存的各種「視聽檔案」，對之進行篩選、編目、索引、重新使用與模擬拍攝。「視聽檔案」遂是將各種來自不同界域，且高度異質性的材料進行吸收與重構，並將之化身（聲）為蹤跡與回聲的複合體。尤其，它同時為一種試圖透過蒙太奇等手法，展開追憶、再憶與思想的創造行動。本文擬以法國導演高達的《電影史》（1988-1998）、葡萄牙女性藝術家德·蘇莎·翟雅斯的《凝視歷史》（2005），及台灣陳界仁的《凌遲考》（2002）三部相關作品，檢視記憶與思想的形象化程序、「視聽檔案」的「本體」與「原則的啓始性」的問題，及「視聽檔案」作為「鬼魂性」現身（聲）的「縈繞」對歷史所展開的批判之旅。

關鍵詞：視聽檔案、電影、史事（實）、歷史、造型性、形象性、記憶、思想

Abstract

In the past decade, the field of audiovisual creation, both in the Western and Eastern world, has been strongly influenced by an artistic trend of taking “archives” as the materials of production. Creators search for and delve into the “visual and audio archives” which are sealed and forgotten or exist contemporarily, having them been shifted, cataloged, indexed, reused and remade. “Audiovisual archives” then gradually become the compound of embodiment (vocalization) of traces and echoes, taking up and reconstructing the highly heterogeneous materials which come from different realms. Especially it is a creative activity of recollecting, recalling and thinking attempted by using the way of montage. This study will use three relative productions : French director Jean-Luc Godard’s *Histoire(s) du cinéma*(1988-1998), Portuguese female artist Susana De Sousa Dias’ *Natureza Morta*(2005) and Taiwanese artist Chen Chieh-Jen’s *Lingchi : Echoes of a Historical Photograph*(2002) to examine the shaping procedure of memory and thinking, the problem of audiovisual archives’ “subjectivity” and “initiation in principle” and the critical journey toward the history start with assigning archives as a “hovering” embodied/ vocalized by the “phantoms”.

Keywords: audiovisual archives, cinema, historical events, history, plasticity, figuration, memory, thinking

一、前言¹：「視聽檔案」的可能意義

電影誕生的那一刻，當時絕大部分的人並不知曉它到底有何前途，甚至是將運動影像(images en movement)作為電影的表達形式，

- 1 感謝《文化研究》匿名審稿者的寶貴意見，對於本論文的修改與書寫視野的調整有莫大的助益。綜合審稿者所提出的若干問題，筆者嘗試進行整體性的回應。本文對電影研究的立基點或影片分析的態度，絕不是以既存的理論作為指涉、衡量及鑑定影片或影像可被分析的依據，甚至以後者作為「套用」與「印證」前者的論述之合理性與權威性。情況正好相反，筆者以為電影研究或影片分析如果有其存在的必要性及獨特意義的話，很大的關鍵取決於影片或運動音像透過表達性與形象性所提出的問題。這不只是涉及了二十世紀初高·艾普斯坦(Jean Epstein)所提出的一種模型時間的思想機器之說或德勒茲(Gilles Deleuze)兩本鉅著的示範性書寫，更是當代法國電影分析，譬如「形體分析」(l'analyse figurale)所致力開發的一種思考電影的方式。換言之，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「物質化的存在物」(即「對象」[objet]之原意)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。而本文以為作為影片的「視聽檔案」之所以具有分析的價值，最關鍵的原因在於：形構為運動音像的「視聽檔案」作品(高達 [Jean-luc Godard] 的《電影史》[*Histoire(s) du cinéma*]、德·蘇莎·翟雅斯 [Susana De Sousa Dias] 的《凝視歷史》[*Natureza Morta*]，及陳界仁的《凌遲考：一張歷史照片的迴音》)，在當代導演作者的一系列極富創造性與詩意的電影手段之運作下，從既有與固定的語境中被重新地導入「另」一種新的脈絡與可能性。「視聽檔案」遂不再僅是屬於一種一般性的物質材料或具備「歷史書寫的操作」，而是在被創作者的「理念構造」和電影的運動性、時間性與投映性等特質結合在一起之際，轉化並產製出一種特殊的造型性動力與形象性力量。這即為《凝視歷史》中的「慢動作」對各個受難者的檔案影像所造成的連結作用與「再觀視」過去的效果、《凌遲考》裡透過檔案靜照重新作出「場面調度」與「形象化」一場歷史事件的傷口之作法，及《電影史》內以「投映性」與「蒙太奇」等電影特質串聯虛構影片乃至紀錄影片的「視聽檔案」，對非人性進行歷史的「預言」或陳述的行動(相關的論證與分析，在此不再贅述，請詳見本文中影片分析之細節)。這既是運動音像，或電影如何重新體現與思想「視聽檔案」的方式(即透過各種電影化手法將其潛藏的與被壓抑的可見性，及對歷史事件所進行的思想狀態，重新地且再次地以開發性的方式展現與激發出來)，也是它在處理「視聽檔案」時所展露出來的一種「形成的思想」與「思想的形式」之強力表徵。毫無疑問，這是使得電影或運動音像「差異」於其他視覺藝術的表達方式或思想形式。如果無視於此一電影特質及其對「視聽檔案」進行「非純性」的吸納與形塑的作用力，就會造成其中的一位審稿者將本文所書寫的有關電影特有的思想方式與向度和「視聽檔案」的本體論及影音修辭學問題混為一談的誤會，甚至不予承認的論斷。

並導向了公開放映的盧米埃兄弟(frères Lumière)，都曾直言這是一個「沒有未來的發明」(l'invention sans avenir)。但弔詭的是，電影日後的發展與演變幾乎粉碎了這一句話的可信性，甚至可驗證性。電影並不是毫無前途的視覺媒體，而將是一個前所未有、無與倫比的新藝術形式。除了以運動影像形塑外在的獨特質性之外，其形式與內容結合的既是虛構的紀實，也是紀錄的劇情化之構體。一直以來，電影主流的敘事類型多是一種「介於」這兩種影音政體的敘述程序，或紀實與重構的曖昧性之統合體。多虧運動影像及聲音之於現實的高度相像性與指涉性，人們因此相信了它所再現的故事及其世界。這即反映在半個世紀以前，法國影評人米歇·穆赫雷(Michel Mourlet)所書寫的那一段精鍊名句中：電影是一個「替代人們觀視」及「慾望相符的世界」。²暗中，運動影像或稱運動音像的放映現場，人們浸沒於故事構成的時空：介於身(聲)體與運動音像之間，電影是一具被視聽的主體，更重要的，它亦為慾望的顯像化與具體化之場所。電影遠比人們多看與多聽到了這一個——被(非)劇情化或(非)敘事化的——世界(而不會是相反)。無可否認，一直以來，這即為絕大部分的人們(包括創作者)賦予電影的命運，甚至主要使命。

如果電影僅能表徵如此的一種表象意義或功能性的話，人們談論它也許就比起其他視聽媒體或視覺藝術表現形式來得更加的簡單或易於處理了；或者，論及它的課題會比較圍繞於敘述與主題的表現層次上，而根本無需從顯得相對抽象、非直接與迂迴的面向切入。一直以來，電影雖是一個命定述說故事並將之再現的表達機制，但更值得挖掘的面向應是：它到底如何對這一種再現的或故事化的程序進行表達與形象化的重要問題。說得更具體一些，電影值得探究的實質議題當然並非僅於(非)敘事性或(非)故事性的層面，而是運動音像的造

2 原文段落如下：“Puisque le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs, il se posera sur des visages, des corps rayonnants ou meutris mais toujours beaux.” (因為電影是替代我們觀視的觀視，以便給予我們一個符合我們慾望的世界，電影將停留於臉面、發光或被謀殺卻永遠美麗的身體上)，請參見Mourlet(1959: 34)。

型性與形象性如何被具體化與被具象化的相關議題。嚴格來講，這絕非以影音修辭等基本層面或傳統主流電影為例就能一語概括的問題。運動音像的造型性與形象性所牽動的層面，無疑是觸及電影最為核心與獨特的部分，意即：運動音像如何在導演作者的理念運作下，展現一種自我的投映、呈現、觀視、回憶，甚至體現其思想動力的過程。換言之，以運動音像現身（聲）的電影如何形塑自身的影音物質，使其記憶與思想的動能向度得以透過造型化與形象化的程序而被展現、被看見、被聽見，甚至被觸摸。

電影的可能性與潛能遂不志在於故事的述說，而是在於這述說的背後，及使得述說得以成為具體化與實質化的種種可能過程和源由。如果運動音像具有形象化能力，甚至思想，它並不意指著一種不存在、隱形與完全無法被視見的程序，或言語與文字的銘刻形式，甚至屬於知識秩序的直陳式論述。相反地，如果此一運動音像的記憶與思想的動能向度得以透過造型化與形象化的程序而被展露或得以存在，這是由於它是被創作者的意圖、理念及其所操作的各種開發性手段所創造出來的，乃至於能夠以變化、停頓與流動不居的視聽狀態現身（聲），並形構一種視象的世界。以運動音像作為其殊異表達方式的電影，遂可於此一運動狀態下讓人們能張開著雙眼觀看它，甚至夢想它的變動過程與體現的狀態。同時，此一面向無疑構成了電影迥異於其他任何視聽藝術的絕對差異性與特殊性：透過無可比擬的立即性、顯現性與層疊性，運動音像相互的穿透、交織、互繞並映現看得見與聽得到的形象化過程，甚至思想展現的印痕。更準確而言，運動音像之所以能夠成為「痕跡化的痕跡」或「痕跡的痕跡化」，這是因為它是以立即性與當下性的「影音事件」，一種每一次都是首次，同時是最後一次的姿態顯形，接著在相遇、浮現與交錯之際，形構形象化程序並展現思想的狀態。在尚未針對此運動音像的形象化能力或思想性特質結合影片文本分析進行深論以前，本文暫且以為它是透過創作者所意圖操作的蒙太奇與場面調度及修辭手法，並結合運動音像的投映性之特質所共同體現出來的。值得強調的是，這一種著眼於運動音像在場的效果與動力、造型化與形象化能力，試圖探詢的不再是處於穩

定的或封閉狀態的運動音像，而是它作為一種消失、出現、滑動及顯現的「視覺性事件」。簡言之，所謂的運動音像的造型性、形象性，甚至思想性特質，一方面指的是創作者「理念構造」(l'idéation)的結晶產物，另一方面則是意味著電影透過運動性與時間性開展其表現性之特質。

針對運動音像所具有的造型化與形象化動力進行思考，並非是要建構一種影像的理論，而是試圖透過運動音像的這些殊異特質，對當代的影像論述中尚未被嚴謹地對待的「視聽檔案」，進行論證、分析與詮釋。這一種將各種不同的「視聽檔案」（從各種新聞報導片段、宣傳短片、繪畫、雕塑、素描、資料照片、報紙到各種類型的歌曲、音樂與聲音等等）作為運動音像的「材料」的影片類別，是非常獨特的：因為它不僅表徵了一種在前述所提到的對紀實與虛構進行高度激進化與徹底化的嘗試，更是將此影音政體揉合、擊碎，並再製「另」一種處於模稜兩可或極具「邊界性」狀態的影音形體。「視聽檔案」於影片的出現、被運用乃至被構成，意味著它既觸及了一種有關各種異質性運動音像的材料的課題，也涉及了需對此類運動音像進行再定義與再詮釋的議題。

「檔案」一詞，泛指舊時官署與現今機關團體等，分類保存的各種文件及材料（多指含有公證價值的手寫、印刷文書與影音資料而言）。簡言之，它既是對特定過去資料的蒐集與保存，亦是展現了對被記錄的過程的肯定，及記憶的封鎖等效能。(Ricœur 1999: 212-213) 近10幾年來，東西方的電影創作領域紛紛興起了一股以「視聽檔案」作為再創作素材的風潮。就此一當代電影的創作現象，本文擬以法國導演高達(Jean-Luc Godard)的錄影作品《電影史》(*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998)、葡萄牙女性藝術家德·蘇莎·翟雅斯(Susana De Sousa Dias)的《凝視歷史》(*Natureza Morta*, 2005)，及台灣的陳界仁一部混雜紀錄與虛構制域的《凌遲考：一張歷史照片的迴音》(2002，後文簡稱《凌遲考》)，作為分析「視聽檔案」構成影片的文本。值得強調的是，完全不同於傳統主流電影對「視聽檔案」的使用，是為了能在故事世界中印證曾經發生過的真實與歷史事件（譬如奧森·

威爾斯〔Orson Welles〕戰後的反納粹影片《陌生客》〔*The Stranger*, 1946〕，即嘗試運用集中營的真實「視聽檔案」闡述人物過去的罪行），當代這些創作者則是四處搜索與挖掘塵封的、被遺忘的，及現存的各種「視聽檔案」，對之進行篩選、編目、援引，重新的拍攝、再回憶及重建等工作。創作者這一種對「視聽檔案」進行再次使用並形構為影片的過程，就好比保羅·里克爾(Paul Ricœur)針對「檔案」時所寫到的分析、描述與建構的操作程序。(Ricœur 2000: 210)對創作者而言，形構為影片的「視聽檔案」是一種充滿操作性、創造性及詮釋性的程序。具體而言，「視聽檔案」在電影領域的出現，表徵的是創作者不再依循傳統對外在的人物與景物或現象進行直接的錄製。但他們使用既存的「視聽檔案」不表示將既有的、固定的辭意網絡開展成一種被動式的拼貼或重劃的行動，而是透過對原有的、蒐集的與不完整的「視聽檔案」，進行「去脈絡化」、「再脈絡化」及「蒙太奇化」等創造性的行動。對高達、德·蘇莎·翟雅斯與陳界仁而言，他們對各式各樣的「視聽檔案」作出創造性的「蒙太奇」行動甚至模擬拍攝的嘗試，意味著對素材不一的運動影音的片段，進行美學層次的再模塑、具象化和追憶程序，以便讓運動影像的造型性與形象性得以在立即性、顯現性與層疊性的狀態下展現出來。同時，不得不加以強調的另一個重要面向是：這些影音成品皆試圖藉由「視聽檔案」對創作者所身處的世界的過去，及其切身的「歷史」（譬如《電影史》的二次大戰、《凝視歷史》的四十幾年獨裁政權，及在陳界仁那裡歷史與影像之間的辯證關係），進行「另」一種涵義的重新塑造、再創造與再詮釋，及一種具高度「批判性」的再觀看、見證及再聆聽之行動。

如果將構成影片的「視聽檔案」置於更廣泛的語境中加以檢視的話，上述幾部企圖打斷歷史的連續性，並將內於歷史的斷裂性凸顯出來的影音成品，不是對自身素材採取絕對且純粹的回歸，而是試圖從影音走向外在的世界。更具體而言，這幾部影片可謂延續了電影如何於奧許維茲(Auschwitz)之後進行再創作的問題意識。此一事件的絕對危機給予電影一種全新且具批判性的主題與經驗之可能性。同時，這

主題與經驗的可能反過來加速與結晶化電影自身的問題意識：運動音像如何攝製（設置）那些已被銷毀殆盡的痕跡？如何再現這消失的消失本身？如何盡可能地還原史事的存有意義或可能的真相？在此一脈絡下，以「視聽檔案」作為再創作的行動，這樣一種當代電影創作者或影音構成者及其作品類別（連以「傳統影片」或「紀錄片」分類都顯得模糊）的可能意義，有待本論文對上述三位創作者的影片作出重新的檢視，及相關問題意識的思索。

首先，如前所述，不得不面對的一個至關重要的問題：集結各種異質性的「視聽檔案」的影片之功能性及其意義。換言之，這直接涉及了形構影片的「視聽檔案」是如何打破歷史的不可逆性與不可重複性之問題，及具有恢復記憶能力的這些運動音像，到底是如何透過影像構成者的創造性行動與理念達成運動音像的形象性，甚至思想性之特質。再者，與前一問題意識緊密相連的尚在於：如果「視聽檔案」意謂的是曾經發生過的事件之記載，也就是影音成品對其的「已經在此」(déjà là)進行「在此」(là)的持續性「再一現」(re-présentation)之意，以「視聽檔案」作為再次製像法則的影片所涉及的，除了是一種與「本體」與「原則的啓始性」之相關問題外，更尚有「視聽檔案」這一種從不同的地方或界域遷移過來的各種運動音像的素材，究竟如何在運動影音中再次體現某一個過去的痕跡，並在各種運動音像的邊界之間展開消除、追索與再造的行動：其持續性與意想不到的各種不同現形之方式，代表的是否是對原有歷史「真相」的質疑、修正與重構的嘗試。換言之，「視聽檔案」於影片的構成、重新顯現，或於影片所造成的重讀與召喚的效果，展現的是否為一種「鬼魂性」(spectralité)再次現身（聲）的「縈繞」，試圖對歷史展開全新的檢驗，及批判的「回返」、「占據」與「哀悼」。

二、歸檔

「視聽檔案」在成為「視聽檔案」或在影片中以「影音事件」現身（聲）以前，就廣義而言，它從未曾於運動音像中缺席。「視聽

檔案」與運動音像的系譜學關係，自電影被發明以來就一直緊密相連著，同時不停地在意義的層面上演變與滑動著。基本上，這樣的關係可先從電影所扮演的角色與功能導入。運動影像是對任何可見的外在現象與事件進行直接的紀錄，譬如從法國科學家馬黑(Etienne-Jules Marey)對各種生物的運動所進行的科學實驗與研究（《連續攝影術影片：1890-1904》〔*Films Chronophotographiques: 1890-1904*〕），到有關紀錄與虛構政體的製拍與存像之程序，都可謂是一種「影音事件檔案化的過程」。而人們視以運動影音作為表達形式的電影是一種「痕跡的痕跡化」或「可見的可見性」之表徵，相對電影的誕生而言是比較晚近的事情。具體而言，這是源自於法國影評人尚·杜歉(Jean Douchet)與導演侯麥(Eric Rohmer)於1950年代所提出的「任何影片的拍攝即記錄」的論點，或是梅茲(Christian Metz)在其文章的字裡行間所透露的「影片存在於拍攝的過程當中」(Metz 1968: 226)而來。但在這之前，電影領域中首先將「影音事件檔案化的過程」此一概念引入影像創作，或將之與直接的創作手段聯繫起來的實體案例，首推美國前衛藝術家約瑟·康奈爾(Joseph Cornell)將一部原本片長達77分鐘的好萊塢類型影片《東婆羅洲》(*East of Borneo*, 1931)重新染色、配樂並剪接成只剩下17分鐘的實驗影片《羅斯·霍巴特》(*Rose Hobart*, 1936)之創舉。³康奈爾的實踐，就「視聽檔案」的系譜學而言，可謂是具有高度開創性意義的。這是因為透過重製與重新的剪接，原有的影片完全轉變成「另」一部影片。一個自「原作」自身重構「另」一個作品的開創之旅，就此誕生了。就電影理論史的面向而言，康奈爾的實踐可謂呼應了彼得·沃倫(Peter Wollen)在1975年一篇重要的文章中，所區分出來的一種對影片拍製程序進行高度開發的「前衛主義」電影之論點。⁴確切而言，《羅斯·霍巴特》的出現，在某程度上預先開

3 影片《羅斯·霍巴特》可於<http://www.ubu.com/film/cornell.html>上觀賞。

4 簡單而言，在沃倫所區分的兩種「前衛主義電影」中，一方面指的是美國藝術家對運動音像所採取的一種激進的創作方式（美學的前衛主義），另一方面則是歐陸導演所採用的一種較具政治性的實踐手段（政治的前衛主義），請參見Wollen(1982[1975]: 92-104)。相關理論的最新發展，請參見

啓了「前衛主義激進美學的電影流派」以底片或聲光等材質作為影音創作形式與內容的基本路線，更「預示」了後來高達的《電影史》、德·蘇莎·翟雅斯的《凝視歷史》，及陳界仁等影音成品運用「視聽檔案」創作必然的「即將來臨」(à venir)及不可避免的「未來」(avenir)。但就「視聽檔案」的概念與實踐的面向而言，作為康奈爾的後繼者的高達、德·蘇莎·翟雅斯與陳界仁，在其作品中所展現的卻完全是另一番面貌，意即：一種對原作進行「不忠貞的忠貞」之創造性表現。換言之，與其說這些後來者的作品是「康奈爾」遺傳基因的分裂體，倒不如說是對之作為遺傳的形式與痕跡進行重製的創新者與再思的詮釋者。

運動音像的素材不只作為紀錄的再紀錄、存像的再存像或創作的再創作之涵義，更重要的是，它直接作為述說自身的「故事」(histoire)及陳述「歷史」(Histoire)的主體。具體而言，對高達、德·蘇莎·翟雅斯與陳界仁這幾位影音構成者而言，當代電影（或運動音像）的新意義沒有要再去拍攝外在景物來完成一部影片的必要。人類自古以來所遺留下的任何影音之遺跡，這些無法算計的、殘缺不全的資產或文化遺產，已足以達致敘述（事）與形構「另」一部影片的需求。每一位影音的創作者——人類影音文化史的所有「後來者」——皆自然「是」這些無窮且無盡運動音像的「繼承者」。(Derrida and Stiegler 1996: 34, 125)沒有任何人或其他各種機構能阻止及剝奪創作者（身為「視聽檔案」的託管者、保管者與占有者），對不可被化約的過去，展開有關各種「身分」的探索、追蹤及具批判性的確認行動。(Derrida 1993: 150)這是三位出身背景與文化身分皆不同的創作者所不容被質疑的責任與權利。對他們而言，康奈爾《羅斯·霍巴特》的重要意義，一方面是現存的運動音像作為重新選材與製像的直接材料及原始的「視聽檔案」的素材（影片的底片膠卷），另一方面則是剪接作為再組織及再脈絡化既存運動音像的獨特手段（蒙太奇為首選的

創作「手」段，及「構思」的同時性與雙向行動）。⁵換言之，這即意味著涉及了被人類所意圖操作「再一現」程序的「視聽檔案」，進一步從運動音像素材的狀態成為創作者「理念構造」的特殊性產物與詮釋性的物質。於《羅斯·霍巴特》之後出現，高達的《電影史》、德·蘇莎·翟雅斯的《凝視歷史》及陳界仁的《凌遲考》拓展了康奈爾原有的貢獻，將可作為重新製像的直接材料，由一部影片的片段擴展至整個人類影音文化與國族歷史當中，那些（不）能被看見與（不）能被聽見的運動音像的材料上。換言之，創作者對所有（可）能尋獲與取得的「視聽檔案」作出重新、再一次及有意圖的「援引」（Rosenbaum 1997: 17）與「移植」，而非被動地「摘錄」或原封不動的陳列。於此同時，他們更以高度複雜的技術性、實驗性與個人色彩嘗試與「視聽檔案」對話，開展與陳述故事、時事與歷史之間糾結與互繞的關係。

儘管高達、德·蘇莎·翟雅斯與陳界仁的幾部作品，形式與內容的取向不一，影片的主題也大相逕庭（文後會再分別申論之），但對「視聽檔案」的引用是討論這幾位來自不同世界的創作者之共同特點與基礎所在。其共同點同時構成彼此的絕對差異性，也就是反映於影片對「視聽檔案」作為組織性結構的界定與使用。如果細看這三位創作者的作品，對「視聽檔案」的操作分別是以不同的型態與頻率出現的：高達的《電影史》是一部長達265分鐘分別由8個不同章節（由1A至4B）⁶，及上百個高度異質性的「視聽檔案」（從靜態影像到運

5 原文如下：“La main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu’elle pense.”（手是行動：它拿取、它創造，有時它可以說是在思想）。請參見Henri Focillon(1934)的文章《Eloge de la main》（手的禮讚）。全文可於網路上閱讀：

http://classiques.uqac.ca/classiques/focillon_henri/Eloge_de_la_main/Eloge_de_la_main.pdf。（2007年4月25日瀏覽）

6 就影片整體的結構性而言，《電影史》由8個章節所組成而成：1A〈所有的史事〉（Toutes les histoires, 51分鐘）、1B〈一部孤獨的史事〉或〈唯一的一個史事〉（Une histoire seule, 42分鐘）、2A〈獨特的電影〉或〈唯有電影〉（Seul le cinéma, 26分鐘）、2B〈致命的美〉（Fatale beauté, 28分鐘）、3A〈權威的金錢〉（La Monnaie de l’absolu, 26分

動影像甚至各類聲音的多元運用) (Godard and Ishaghpour 2000: 14)⁷ 所組合而成的「評論－影片」(Rosenbaum 1997: 7)或「史事－影片」(Temple and Williams 2000: 11)；相比之下，德·蘇莎·翟雅斯的《凝視歷史》⁸則顯得單純，它是一部完全由葡萄牙當時各種情治單位與機構所記錄的「影像檔案」(新聞影片、宣傳短片與政治犯的照片等等)所構成的實驗性紀錄影片(長達72分鐘)。至於陳界仁的微型影音成品，則是透過「視聽檔案」(一張凌遲酷刑的黑白靜照)來達致串聯不同敘境與時間週期的功能，並試圖與作者自己所重新模擬製拍的絕對瘡啞世界產生衝突、干預，甚至疏離的效果。由此看來，在這幾位創作者的影片中，「視聽檔案」一詞具有比過去都來得無比寬延的可能性，它可以是「所有的痕跡」及「痕跡的全部」之表徵。作為形塑影片的美學構成及命題的「視聽檔案」，除了是這幾位當代的東西方創作者以「後繼者」的身分與姿態操作此一自然、文化或歷史資產的原因與條件以外，更尚有幾個非常關鍵性的因素促使他們「不得不」回到過去如此地創作。

三、重塑歷史

首先，高達、德·蘇莎·翟雅斯與陳界仁三人的作品都與「歷史」有著非常直接而不可能切割開來的複雜關係。歷史是創作者面對、詰問與質疑的對象與主體：影片為一個拷問的場域，「視聽檔案」則是雙方面對面的「呈堂證物」、「文件」，或是一個讓以運動音像作為表達方式的電影得以直接作出投映、呈現以便形構造型性與形象性的「銀幕」(《電影史》裡一塊會大力地躍起與波動的白色布

鐘)、3B〈一個新的浪潮〉(Une vague nouvelle, 27分鐘)、4A〈世界的掌控〉(Le contrôle de l'univers, 27分鐘)、4B〈我們周圍的符號〉(Les signes parmi nous, 38分鐘)。

7 中文譯稿，請參見《電影欣賞季刊》第131期(2007年4-6月)，頁40-54。

8 這一部葡萄牙作品曾於「2006台灣國際紀錄片雙年展」上放映並獲獎。

幕，即可謂是對此的一種譬喻）。而創作者則試圖使自身處於低度被開發的記憶向度(hypomnésique)與不足的、散佚的或未完整的「視聽檔案」有重新對話及使之復活的機會。換言之，對創作者而言，「視聽檔案」是一種對歷史記憶進行索引與片段化程序的物質條件。如果《凝視歷史》與《凌遲考》對「視聽檔案」的重新使用是局限於某一特定歷史時期的話（德·蘇莎·翟雅斯直接援引1933年至1974年期間被葡萄牙獨裁政權「新國家」〔Estado Novo〕所記錄的影像與文字資料、陳界仁則透過一張百年前的凌遲考靜照從事製像），《電影史》中對「視聽檔案」的編織與索引則一點都不屬於單一類別的運動音像素材（例如康奈爾對《東婆羅洲》膠卷的直接挪用），而完全超脫了人們普遍對「歷史」一詞的想像與認知。承襲1960年代對運動音像採跳躍式的拼貼風格，高達式「視聽檔案」的交疊併合，叫人目炫神馳：從新聞報導、紀錄短片、演講片段、電視影像、無聲與有聲、彩色與黑白、好萊塢與歐洲或亞洲電影的吉光片羽、卡通片、口述的與書寫文本的引用、繪畫、雕塑、素描、靜照影像，到已故人物的語聲、古典與當代的音樂風格、歌曲、電台廣播、電影的配音與配樂或噪音等等，均被高達收納於《電影史》中。綜觀《電影史》，高達對「視聽檔案」的認知，從「參照性」、「指涉性」與「痕跡性」之面向，拓展至一種以「引文」，或更準確而言，透過「複音多義」(polyphonic)形塑總體性的運動音像構型與形象邏輯之思維。高達式「複音多義」性的運動影音，在致力於展現單一運動音像細節的同時，讓它在整體的運動音像格局中建立起相融與互換、共鳴與歧異（義）的態勢。《電影史》的誕生，印證了「複音多義」性絕非是一種任意且專斷對應的聚合構體，而是對運動音像構型的內在邏輯及其生成的變化，作出一種造型性與形象性的再創造過程。再者，身為一位具有高度主觀性的創作者－思辨家之難題，在於如何讓各種不同的、看似沒有任何關連性的運動音像得以顯現與併合，並進一步讓作者自身的理念、情感和差異性及統一性的格局水乳交融，渾為一體。這一部透過「視聽檔案」形構影像理念的《電影史》，表現出了高達對單一運動音像，即「視聽檔案」於整體構成的格局中所占有的關鍵性位置之視野，及透過個別具有特質的「運動音像－『視聽檔案』」

之聚合，始能顯現一種超越表象定義的總體性意義之實踐。

就是因為從構成爲影片的「視聽檔案」中體現出了電影的一種絕對殊異性、動能性及表現性特質，使得高達以爲電影的真正職責根本不在於傳統所謂的述說一個虛構或紀實的故事，而是透過所有跨世代、跨學科與跨藝術的「視聽檔案」片段，重新編織與重寫一個投映著故事、事件、歷史及運動音像的相遇或「介於」邊界的旅程。對他這樣一位於戰前出生，並在戰後的成長歲月中，曾強烈感受到其社會階級對某些歷史事件的緘默的人而言，他的經歷使得他有意識地以爲絕對有必要透過自己所熟悉與所能掌握的方式重思失憶的種種過去。電影即爲這一種能有效地探索過去並回溯時間的利器，沒有任何其他的藝術形式或機構可與之相互匹敵的。而這一種既多元性又高度異質性的「視聽檔案」之所以可能在展開追憶與反思之旅的《電影史》中兼容並蓄，最具決定性的關鍵在於：高達嘗試觸及的歷史對象並非針對某一特定、承先啓後、承上啓下的歷史階段及脈絡，而是一個持續波動、呈現斷裂性與不斷折返與互涉的大歷史週期（從十九、二十世紀各種著名的歷史事件例如革命運動、兩次世界大戰、集中營的集體屠殺計畫、戰爭終了到靜態影像史，及《電影史》中對俄國革命、戰事與殺戮的相似重構與再製等等）。就《電影史》整體時間的結構性而言，高達有意呈現出來的史觀，遂爲一種非線性的、非客觀的與高度展現斷裂感的「逆向史」或甚至「跨越史」。《電影史》中所「再一現」的這一種歷史不只曾經真實地發生於二十世紀，也在電影及其他影像政體中出現，使得彼此具有可被連結的可能性。對高達而言，「歷史」一詞並非只是那些被記載的、被承認的重要歷史事件；更重要的與絕不可被遺漏的，「歷史」一詞尚包含「個人史」，及尤其「電影史」於「大歷史」中所扮演的角色與其可能彰顯的效能或潛在意義。這也即爲《電影史》的法文片名中，大寫單數與複數性質的「Histoire(s)」之歧異性所在。

《電影史》的歷史（或史事、史實），一方面遂爲歷史的歷史、歷史以外的歷史（個人的、電影的、跨藝術、跨領域、跨文化甚至跨世代的），另一方面亦爲歷史的「故事」(histoire)、故事的歷史、歷

史以外的故事，及故事之外的諸多歷史之意（同樣地包括了由個人故事、時事乃至各種影音文化及其他世代的重疊）。由此高達式史觀進一步檢視《電影史》中各種材質不（可能同）一的「視聽檔案」，人們可以表示驚訝原本看似不可能相互關連的這些「視聽檔案」竟可超越時空與語境的重重限制，交融重疊並產生原本不可能的對話的對話。換言之，《電影史》將各種異質性影音素材並置與層疊，使得它們自身（聲）原本就擁有的，卻不被察覺的潛在性與預示性、或不可見的可見性與不可感知的感知，能進一步在現在時態中被投映與被激發出來。譬如這可從高達對默片、戰前多位重要的導演作者的作品與紀錄影片之間所作出的連結行動，看出端倪。有關此一面向，將在本文的第四節（「視聽檔案」的「未／來」）就有關電影與歷史所交織出來的一種災難世界與文明危機的複雜關係、運動音像的造型性及形象性之交互面向，進行更為深入的論述。整體而言，《電影史》之所以能成為一部藉由「視聽檔案」嘗試述說「所有」的作品，這是因為對高達而言，歷史不折不扣就是一個「蒙太奇」的絕佳產物，及絕對的驗證（或實驗）場域。高達以蒙太奇擊碎歷史與現實的連續性與既定性，抓住那能夠連結並凸顯歷史意義的各種影音事件。換言之，這即為歷史的「蒙太奇化」及「蒙太奇的歷史化」之程序。所有歷史事件與史事發展的必然規律，不管是屬於電影外部的還是電影內部的，即使看似互不關連或本質上相距甚遠，基本上都可透過「重複」（*répétition*）與「停止」（*arrêt*）（Agamben 1998: 70-71）兩種影像修辭原則，對運動音像進行聯繫、相融與置換。同時透過蒙太奇在運動音像群組中運作，打破歷史的連續性，以使得內在歷史的斷裂點能被凸顯，電影作為形構記憶的造型力量與思想的形象動力始能成形。換言之，即針對各種「視聽檔案」的內部及「視聽檔案」之間所蘊含的潛在性進行連接與激發，以臻影音的形體化與意念化的效果。⁹這一點是

9 參見高達獲頒阿多諾獎（Le Prix Adorno）時所朗讀的講稿〈《電影史》：關於電影與歷史〉（*Histoire(s) du cinéma : À propos de cinéma et d'histoire*）（1998: 401-405）。中文譯稿，請參見《電影欣賞季刊》第131期（2007年4-6月），頁25-28。

至關重要的，因為對「視聽檔案」作出一種非直線式與非持續性的加工與開發，更能符合高達所想像與建構的歷史理念，及對之進行的追索與反思行動上。這麼一來，特定時代的面貌、個體的生命狀態及各種事件的生成也許得以在非持續性與急速兼具停頓狀態的影音歷史脈絡中，完全沉澱、體現或解放出來。

高達在《電影史》對「視聽檔案」邏輯的建構，表徵的是電影為唯一能拍攝、集結、書寫並直接投映各種非直線、非統一性、非持續性與斷裂性的「史事」的「視聽檔案」之獨特所在。在運動音像與史事（實）之間，以運動音像作為表達方式的電影這一種能自我書寫、引述及投映的絕對特殊性，在德·蘇莎·翟雅斯與陳界仁的作品中，則獲得另一種印證與表達的方式：歷史與「視聽檔案」的無法切割，在於唯有透過運動音像的方式，始能讓兩者的關係得到直接的檢視與釐清——一方面這些在各種不同情境之下被錄製並存留下來的「視聽檔案」，為過去各種權力的絕對產物與操作的對象；另一方面，這些原本不被看見卻真的曾經發生的歷史事件，弔詭地僅能以「視聽檔案」的方式被保存、被隱藏、被摧殘及被闡釋。在這種情況之下，如果要讓「視聽檔案」以其最可能的原貌、型態與方式現身（聲）的話，創作者只能選擇回到「視聽檔案」的範疇上加以思考它。換言之，導演作者僅能讓「視聽檔案」透過運動音像——這一種遭到過去各種權力或甚至像班雅明(Walter Benjamin)所寫的「野蠻行為」(Benjamin 1991: 455)所記錄與存像——的方式自動地進行自我的現身（聲），才能體現其不可見的可見性、不可聽的可聽性或不可感知的感知。因為過去的「視聽檔案」就像是被石化的影像，一旦被拍攝起來就被凝固、被遺忘或變得永不可考。身為後繼者的創作者的其中一個任務或責任，就是得讓碎片般的「視聽檔案」重新活絡起來，重見天日，並「說話」。創作者重新攝製「視聽檔案」，意味著再一次接近一個物質性的歷史存在與匱乏的意義，觀看與聆聽這歷史事件的發生（聲），並重新檢視它到底發生了什麼（不為人知的）事。

（一）歷史的慢動作

這一個重新去視聽與感知「視聽檔案」的面向是極為關鍵的，

因為這無可避免地涉及了它作為運動音像的創造性，或「視聽檔案」的美學特殊性甚至詮釋性之問題。高達、德·蘇莎·翟雅斯與陳界仁沒有因為使用他人的「視聽檔案」而淪為一位檔案的管理員、蒐集者或篩選者。相反地，他們以兼具工藝技術與思辨精神的蒙太奇，及其對史事的不同詮釋，成為運動音像的構成者、再創造者及詮釋者。在《電影史》中，高達式運動影音的「重複」與「停止」，化身為各種具體且複雜化的影音修辭（隔絕、轉化、歪曲、模糊、壓縮聲音與影像、褪色、淡入淡出、虹色效果、黑銀幕、打聚光、閃光等等）與實驗性的拼貼操作（加速、慢動作、冷凍、段落剪接的重剪、編輯、畫面一段落、併置、疊印、疊置、掩飾、揭開、交叉剪接等等），並進一步將各式各樣的文本與異質元素的「視聽檔案」交織成為涵蓋了歷史、人類學、哲學、文學或藝術等意涵的影音歷史體系。這一種非持續性與斷裂感的嘗試得以連接與疊印著每一個不同質性、不同時代與不同世代的「視聽檔案」，並使得高達本人及其介入與評論的語聲真的能夠看見原本不可能被看見的、相遇不可能相遇的、觸碰不可能觸碰的，及追憶不可能追憶的。這也就是上文所提及的「歷史的蒙太奇化」及「蒙太奇的歷史化」，或以非直線式與非持續性的運動音像之手段對各種時代的面貌、個體的生命狀態，及各式各樣的事件之生成進行搜索甚至解放的穿越之旅。

相對於高達，另外一種能夠臻至理解運動影像與聲音、個人與電影及歷史之間諸多且複雜關係的作法，是如同德·蘇莎·翟雅斯與陳界仁那樣選擇以「慢動作」的影像修辭方式重現「視聽檔案」。《凝視歷史》重新挖掘與挑選了過去遭到秘密警察封存二十多年，及來自各大資料庫或電影博物館¹⁰的「視聽檔案」，並將之緩慢地一一「攤開」與「揭示」。影片中每一個被導演置入的過去影像是一個有待重新觀看的「影像的過去」。運用「慢速化」的修辭方式，不僅造

10 例如Centre de Audiovisuais de Exército（國防部視聽中心）、Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema（葡萄牙電影資料館）、Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo（國家檔案局）、Radiotelevisão Portuguesa（葡萄牙廣播電視公司）。

成每一個運動影像本身所具有的現實感變得絕對的抽象、運動感被無限地拉長及延寬，更甚的是運動音像的「時延」(durée)變得比原來的更顯無限漫長與延緩。「慢速化」的影像檔案，宛若「蛇行般的於時延中迂迴繞行」(serpenter dans la durée)¹¹。在此情況下，形同塑料質地般的運動影像之內在痕跡不可避免地高度清晰地視見。藉由「慢動作」，過去被忽視的、被湮沒的、被遺忘及被壓抑的無聲影像得以還魂，重見天日：被攝主體原本轉瞬即逝、不再復現及不可能被一眼察覺的運動感（移動與轉換）同時以「行動中的印痕」現形，也以凝止的、被細節化的及被特寫化的型態成形。這些在當時政治強人沙拉薩爾(António de Oliveira Salazar)統治期間被拍攝、「被檔案化」並由德·蘇莎·翟雅斯以「慢動作」重新形塑的各種「視聽檔案」，可為當時葡萄牙內部的寫照：從農民帶著家畜加入遊行隊伍、政治示威、軍警的無所不在、殖民主義式戰役的獵殺、被殖民的非洲人民對宗主國表示忠誠與服從的儀式、宗教與政治的密切結合到領袖沙拉薩爾在各種不同演講台及集會上的現身等等。運動影像與「視聽檔案」之內、之間及之外，蘊藏玄機。影片序幕中一雙從畫外(hors-champ)左側伸入的人的雙手，不斷誘引著處於影像中左側的一隻猴子，只見牠樣似著急並一步一步地走向張手的方向，一躍，飛身迎向雙手……。

尤其，這一個重新被搜索並被置入的「視聽檔案」影像為《凝視歷史》調製了整體的調性：所有當時於運動影像中現身的、來自各行各業的人民（不管願不願意被記錄，有沒有意識地面向鏡頭）都像被畫外那不可見及不可屈服的力量所誘導的生靈，準備透過在各式各樣的集會與遊行中所表現出的熱衷或漫不經心，對唯一的統治者表達至高的懷想與傾心。他們被鏡頭捕捉到的各種神態或投向畫外的表情，並不知曉這一切都將是一個漫長時代的開始，或像班雅明所暗示的是一種「集體無意識」的可見性之展現。(Benjamin 1983: 117)而那些不願被在位者馴服的、不被吸引的及不為所動的人群，一方面具體

11 這裡引用法國藝術史學家艾力·佛爾(Elie Faure)在論述「電影造型」(cinéplastique)時所書寫的文句。請參見Faure(1953: 32)。

地化身為被軍警暴力驅趕鳥獸散時的絕對模糊人群，另一方面則將自運動影像永遠地消失，注定成為永不被尋獲的人。多虧德·蘇莎·翟雅斯，過去的這些政權的異議者、時代的失蹤者與歷史的被壓迫者在紀錄影片與宣傳短片相互的承接「之間」，及當代電子配樂的高度渲染之下（開門、關門、鎖鏈聲響及鐘鳴的互疊、干擾或層疊的效果），得以重新浮現起來：於一幀幀被導演從警總檔案中心所尋獲的泛黃靜照中現形，並隨著影片的電子配樂發聲。照片中每一位政治犯的特寫臉面，皆以三個不同的角度出現（正面及左、右側面），大部分時間眼睛直瞪著前方，偶而閉目凝思。值得注意的是，當德·蘇莎·翟雅斯重新拍攝這些上千張的囚犯大頭照時，不以完全正面的、四平八穩的方式框取之，而傾向把靜照「邊緣」寫有囚徒編碼與日期的部分納入運動音像之中。被選擇性作裁切，並局部地被特寫化的政治犯照片與影像邊緣或邊框的關係，因此顯得高度的模稜兩可。一張張被裁剪的上半身、臉面與總是望向莫名遠方的眼神的照片，與另一幀不完整的、被截取的照片相互鄰接。影片中檔案照片與檔案照片「之間」，一種介於完整與不完整、整體與局部、畫內與「畫外」的曖昧性，顯露無疑。《凝視歷史》中，這被形構為運動影像的「視聽檔案」所重現的照片之畫外，不屬巴特式個人想像的「刺點」(punctum)(Barthes 1980: 49, 66, 74, 84)，亦非梅茲式的絕對「缺乏」(manqué)(Metz 1999: 173)，而是囚徒照片的畫外指向「另」一幀實存的、片段的、並列排開的囚徒靜照。這一種時時處於畫外的、尚未入鏡的無數特寫檔案照片，在德·蘇莎·翟雅斯決定把鏡頭緩慢地從單一照片的特寫部分拉至全景的鏡位時達到了一種絕頂的影像力量：不只照片的左右兩側都有「另」一張照片的存在，每一張照片的上下都佈滿了數不盡的、相同的特寫人像靜照。於此，德·蘇莎·翟雅斯透過慢動作與攝影機運動的運作對檔案照片進行了整體性的凸顯與強調，並進一步展露了單一的「視聽檔案」原本所沒有的造型能量與形象動力：如果每一張特寫的囚徒照片都是一個觀視（而不是被觀視的觀視）的話（也就是說照片因為其注視或意外的閉目而具有回應／回擊外在觀看者的潛在性與能動性），影片中每一張比鄰陳列、環伺四周的特寫照片，都可能像是扭轉自己，抬頭看著自己的臉面，並試圖

尋找「另」一個彼此的觀視的觀視：像一座流竄著凝視的監獄、佈滿眼睛的靈骨塔，或是表徵著匿跡復現現象的活性紀念碑……。

中文片名《凝視歷史》雖然把「視聽檔案」內藏的觀看之意直接標示了出來，但另一方面卻讓葡萄牙原文片名中所意指的「死亡的自然」，也就是中文的「靜物」之意，消失殆盡。如果將它們合為一體，重新思考影片中運動的「視聽檔案」與政治犯特寫靜照的可能涵義的話，可以這麼講，前者各種向執政者輸誠並處於慢動作狀態的「視聽檔案」，不過是一具趨向靜態、展現沒有一絲頑抗意圖的人體造型。極其緩慢的運動音像遂是對毫無能動性、驅動力或甚至生命力的「過去的影像」的造型性表現。在這一種「重新拍攝那些從未被看見的」情境之下，德·蘇莎·翟雅斯對過去瞬間賦予極度慢動作的神聖，卻似乎獲得另一番詮釋的可能性，意即：使得無法動彈的或早已死去的「影像的過去」，這如「死亡的自然」或「靜物」的歷史影像，有重新、暫時地復活起來，並讓後來者、創作者有介入與攫取再看、細看、回憶與哀悼它的機會。至於影片中囚犯特寫照片之內、之外及與照片之間，更因為疊印的效果，產生了一種「互看」、相互見證、凝神靜聽的影像。這是已死卻不死的頑抗性、固著性、抵制性或「鬼魂性」的體現。比起被慢動作所驅使的「運動音像—『視聽檔案』」，特寫靜照一點都不會顯得過於靜止或是絕對不動的狀態。《凝視歷史》中每一張不能輕易讓觀看者將其視線移開的特寫檔案照片，是「每」一張與「另」一張檔案照片的畫外，是石化的過去影像活化的具體表徵。換言之，這些沒有名字的人像照是「靜」中的動，亦是已「盡」的潛在性之複現，更試圖對灰「燼」般的過去投注甦醒的眼光。確切而言，這是一種由過去投向未來的「回視」，像是一個讓影音創作者不得不正視與回應的凝視之「聲」：只要發生過的，就不可能忘記。

（二）重製歷史的影音事件

顯然，「已經在此」的「視聽檔案」重新地於影片的「在此」要求發言及被公平的善待或審查，因為它們不是被歷史壓迫、被試圖銷毀，就是未曾被記憶，並未能成為歷史知識的一部分。這些未被好

好地理解的「視聽檔案」勢必是會重返的，一如未得到救贖的魂魄在未尋得解答與救贖或闡釋以前是不會輕易安息的。與德·蘇莎·翟雅斯的創作意圖一樣，陳界仁的《凌遲考》試圖解放被壓抑的過去，拯救歷史記憶，以便讓過去無名的「他者」能夠現身（聲）：從它的「不在」或「尚未」的歷史性存在轉向可能的「在場」甚至「發聲」。引發陳界仁這一種「反」檔案或「反」歷史的創作動機，源自於一張中國清朝的凌遲靜照（在影片中，它是以最後一個影像—畫格的方式出現的）。這一張靜照，於1905年間被路易斯·卡爾波(Louis Carpeaux)拍攝下來。從以前到現在，它流傳並輾轉多處。途經的地方不只遺留下了痕跡，更被索引並被反覆地再書寫。從西方的獵奇消費論調、凝視的快感，到喬治·巴岱耶(Georges Bataille)將之喻為交織著過度痛楚，及抗拒毀滅的「胡蜂」(guêpe)(Bataille 2000: 139)之姿，在在都促使了陳界仁欲將凌遲靜照進一步形成運動音像，作出再創造的額外動力。顯然，陳界仁製像法則的改變，除了在某一程度上反映了前作《魂魄暴亂》(1996-1999)系列裡以電腦不斷對既定的內在影像內容（如殖民者與掌控權力者、受刑者與施刑者人體等等）作出修改、更換、竄改與置換的行動（已不能再滿足他個人創作的想像或甚至欲力）之外，最關鍵的因素根本在於：他想要藉由凌遲相片回返當初的滿清酷刑現場，重製它並且嘗試以場面調度的方式好好地「看它一次」。記載場景現況的凌遲靜照是一個具有指涉性及圖像意義的物件，而且還是一個失去了「見證說詞」的證據，充其量不過是一張表徵了某歷史事件的原始影像資料罷了。於是陳界仁試圖模擬場面調度、再訪照相現場，並為之重塑立體化的形體肉身，其最大意圖在於能夠進一步串連見證與證據之間原本無法相互聯繫與彌補起來的關係。親眼看見凌遲過程的人體沒有現「聲」說法（無法說出：「這是我看見也是我拍的……」），定影存像的靜照亦不可能回應或反駁（以至於不斷遭受被反覆收編，及再書寫的不確定之命運）。在《凌遲考》中，陳界仁自由地穿越於故事世界裡頭，「親眼看見」了施刑—受刑的整個不同過程，更將之予以「現場化」、「現今化」的再記錄。《凌遲考》的場面調度的實踐，使得陳界仁能夠在第一時間接續片段化的靜照，並完成「篡位」及主客移位的動作：他不再只是一位

影像的觀看者或是故意留下修改痕跡的影像再閱讀者，而是在成為影像的新構成者之際，為影像重奪「另」一種發聲權與思想方式的創作者。換言之，巧妙結合現實向度（對歷史靜照進行場面調度的「現今化」及「靜像化」等運作）與作者意向（成功「篡位」的新一代影像構成者來作為特殊創作手段的陳界仁，藉由《凌遲考》考證了靜照的所攝／涉場景與人群，不僅將一種見證與證據之間的無法聯繫性重新連結起來（現在終於有一位作者為影像作證：「這是我看見的也是我製拍到的」），更重要的是，影像創作者有機會對和檔案靜照交纏在一塊的一種既有詮釋法則進行重新的思辨。

無可否認，陳界仁與德·蘇莎·翟雅斯、高達作品最大的差異性，在於這位台灣創作者不只操作了「影像檔案」，並將之置入影片之中，更特別的是，他甚至以之當作影像的原型，重新模塑場面調度並重返「影像檔案」發生的現場。在《凌遲考》中，陳界仁採極其慢的速度運鏡，以層層剝開的方式，推進、潛越所述事件的敘境中心。於現今化的影像檔案世界裡：貼近圍攏的人群，然後再離開。用刑以前：古裝的服飾、被架開的裸身、排開的刑刀，及餵食受刑者的鴉片……。胸肌上兩側，剛開了兩處偌大的黝黑傷口，血流不止，直至濕透了地表。《凌遲考》超脫檔案靜照原本的構圖向度，鏡頭左右而徐緩地來回搖擺，然後單刀直入地往前切進、深入人體傷口的內側：是幾棟廢墟般建築物的外觀一一浮現（哈爾濱日本731部隊人體實驗室、冷戰時期的綠島政治犯監獄、桃園重污染的RCA工廠等等）；然後鏡頭自偌大的傷口深處，這個被陳界仁重新進行形象化的影像內部倒退了出來：水平軸的來回橫移之際，驚見幾位穿著現代服裝的失業婦女勞工現身，混在年輕老祖先的人群之中，瞪眼直視，嘴角無語。顯然，被陳界仁重寫與重構的《凌遲考》既是一個使得自己不斷看見自己，又是反覆觸碰並用力揭開自己傷疤的傷疤。從作為歷史傷口的檔案照片，到對此傷口於模擬的現場進行再形象化的構成行動，被挖空的傷疤之形象同時以可見的形式銘刻於一具（無）意識的裸身之上，又透過不可看見卻無處不在的形式加以具現、穿透、擴展……。影片中，無處不在與無時不在的傷口的形象，為陳界仁體現與再思考

「視聽檔案」的創造性作法。一張刺痛了「我」（即陳界仁）的酷刑靜照，及爾後演變成整個都在吶喊無聲痛楚的《凌遲考》。處處散發著檔案靜照化效果的《凌遲考》之運動影像，其實就是一具靜默傷口的形體，一個於無時無刻、無所不在進行著腐朽的交錯所在：由古代至現代、由劊子手至受刑者，由慢慢地被千刀萬剮至日積月累的被驅逐、被淘汰甚至被遺忘的「鬼魂」人體……。運動影像中安靜地殺戮著人的人、在麻醉、失魂狀態下將逐漸死去的人，及立定無語卻兩眼直瞪著這一整個穿透的傷口的人體，不過是一體兩面的同路人或同一個世界中（甚至仍會暗地裡寫著情書）的漠然「同類」（semblable，巴岱耶語）¹²；同時由於凌遲得在吞食了鴉片，著魔恍神的時刻才可動手，更是凸顯了現代人性史章節中人吃人的無盡延續，及一種不斷接踵而至的不可設想之災難實現。

四、「視聽檔案」的「未／來」

以德·蘇莎·翟雅斯到陳界仁的兩部作品看來，一旦觸及了影音構成者或創作者對各種「視聽檔案」或資料的操弄方式，很難不進一步探究「視聽檔案」與歷史之間的根本關連性。創作者回歸被繼承的及普遍被歷史所認知的「視聽檔案」，試圖再次發掘它、擁有它、並透過重新的蒙太奇化與多種影音修辭法則對它進行「占為己有」的創造性與詮釋性行動。這一種明顯激進與徹底的創作意圖，將本來一點都不屬於創作者自己的運動音像的材料，進一步製成「另」外的、「煥然一新」的一件——「介於」相似與不像、原始與重構，過去與現在，及未來的——影音成品。德·蘇莎·翟雅斯與陳界仁（及後文將深論分析的高達）皆曾長時間地在蒙塵的影音庫存中尋覓、挑選、回憶，並思索如何，及為何需要再一次演繹與闡釋已然屬於過去的、被遺忘的、隸屬官方與機構的「視聽檔案」。他們這一種有意識

12 「……我們不僅是劊子手潛在的受害者：劊子手是我們的同類。」參見 Bataille(1988[1947]: 266)。

與有意圖的創作行動，說穿了是為了徹底移除「視聽檔案」所蘊含的一種既定與封鎖的歷史意義，並試圖賦予它「另」一種新涵義。這麼作恰好是對「檔案」一詞所代表的希臘原始辭意(arkhê)，也就是「自然或歷史原則」(principe de la nature ou de l'histoire)與「自然法原則」(principe nomonique)，進行摧毀、報復、銷毀與替代。(Derrida 1995: 11-12, 74, 148)誠如德希達(Jacques Derrida)在《檔案之惡》(*Mal d'archive*, 1995)裡所書寫到的，「檔案」絕不是一個完全純粹或單純的物件，而是表徵了與「開始」(début)及「威權」(autorité)原則密切關連的運作邏輯與意義。上文所討論的幾部影片，占有介於「檔案」與「影像」的「邊界地區」，對提供有關人類文明「源始的故事或史事」的依據或方法不再具有效力。創作者對「視聽檔案」的重新引用與製像遂是對事物「本體」與「原則啓始」，或與之相關的理念，譬如「同一性」、「統一性」或「整體性」進行有意圖的毀損，又是對擁有建構與詮釋「視聽檔案」的「未來」(avenir)(Derrida 1995: 142)的掌權者所作的一種剿滅行動，甚至摧毀之儀式。這幾位影音創作者好像是要向過去的詮釋者或掌權者，大聲地宣示透過了屬於裂散的又具有融合併入的「視聽檔案」，他們不只能夠摧毀長期被建構的一種有組織的、核心的與單一的記憶，還能為「視聽檔案」的歷史意義創造「另」一個「未/來」(a/venir)的權力與詮釋權。如此一來，介入「視聽檔案」，將之構成為影片並將之重製、重構與進行蒙太奇化的重點，顯然不在於對過去的「視聽檔案」作出註腳或批註而已，而是致力於對它的本源或源始的蹤跡（歷史與構成的世界總體）進行毀滅、重新的整編、修訂、再造新意與拯救長久以來被「同一性」所壓抑的「他者性」及其「非存在性」，並進一步使得「視聽檔案」能於「未/來」重新現身（聲）。尤其對《凝視歷史》而言，這一個面向更是顯得相當的清楚：德·蘇莎·翟雅斯對過去遭到惡意封鎖的各種紀錄影像及囚犯的特寫靜照，展開前所未有的重製與造型行動，顯然就是為了對消失的、擦抹的或空白的過去，進行一種重新的觀看與追憶，甚至反思的行動。換言之，創作者即透過慢動作、配樂與攝影機運動等造型性與形象性之構成行動，將「視聽檔案」的運動影像之間，所長久被隱藏甚至企圖被淹沒起來的一種恐怖與肅殺及歷史受難

者之間的關係一一展現出來，以讓其被壓抑的歷史性得以被體現。或是讓「視聽檔案」能於運動性與時間性的影片構成程序中，展露與連結其潛在的壓抑性甚至暴力性。這即為當代影像創作者對「視聽檔案」所作出的一種電影的再造行動或「理念構造」：視見不可視見性與思想不可思想性。不同於葡萄牙女導演的作法，陳界仁根據檔案照片進行場面調度的行動，亦是試圖讓視見不可視見性與思想不可思想性的向度得以重新地被體現出來，意即：場面調度的模擬與「現今化」的「再一現」是陳界仁重構「視聽檔案」、並對之進行一種造型性與形象性程序，以展現運動音像如何思想「視聽檔案」的方式，或「視聽檔案」被電影思索的體現過程。雖然藉由對「視聽檔案」的搜索與定位，並進一步重整它們與史事（實）之間的關係，乃至形構「另」一種視象的世界之作法，無可否認的皆為這幾位創作者共同的出發點。但更值得注意的是，他們三人在作品中對「視聽檔案」所進行的引述與重製，不會因為重創、撞擊與破壞了其既有的及代表的歷史秩序或涵義，就必然代表著一個美好幸福「未來」的降臨。「視聽檔案」的「未／來」或「未／來」的「視聽檔案」所展現的可能是一種與過去、現在及將來糾葛在一塊的矛盾現象。或者，重構的「視聽檔案」具有一種重新往外開放及向內延伸（或開裂）的可能性。譬如對陳界仁的作品而言，「影像檔案」與再製的運動影像之互繞，試圖指涉的是一種人吃人、人被吃的受難者—共犯形體，也是難以想像但卻必然會發生的災難性後果之表徵。¹³

13 陳界仁在將1905年靜照內交雜著運動與靜止之潛力挪用至《凌遲考》的同時，故意凸顯人形已死的死。為了再造靜止受刑人體所蓄存的潛在能量，創作者小心翼翼地刻畫照片中虛白人體早就被框住標定的「死亡形象」（*imago*，源自*figura*一辭，是其分支，指的是死者的形象。就文化史而言，它指涉的是於死者的臉面上進行製模的過程，將其臉面形象的痕跡保存下來並製成面模，以便後繼者紀念他）。受刑人體在交混著無聲與電磁波聲響的《凌遲考》影像中，以極其慢速與靜照般甚至近乎停格的速率出現（如果不是受刑者身邊的人群在策動著他所有的運動，我們會以為他不過是一具完全不動的人體）：兩眼無神、沒有明顯的臉部反應，除了刹那之間閃現、懸掛於嘴角邊上的一絲詭異笑意。陳界仁自己不斷強調，這即是從處於死亡狀態中的人體，表現出有限的抗量性及主動性的生理反應（即恍惚或狂喜之意）。這亦可能是受刑人體於「未來」的影像檔案

如果「視聽檔案」因為創作者的介入而可能擁有「未來」的話，那並非是「將來」之意，而可能比較傾向於等待著「即將來臨」(à venir)的、「尚未來到」的，或甚至可能永「未到來」(à-venir)的意思。就此一面向而言，高達的《電影史》可作為一個闡明及凸顯運動音像與歷史之間複雜關係的絕佳例子。《電影史》中的史事(實)關係之所以顯得糾纏不清，這是因為所有被高達收集並納入創作範疇的「視聽檔案」，這一個無時無刻都在對現實進行著「存像化」或「照相化」的過程或歷史性程序，皆為相互指陳對方的「痕跡」與「可見性」的表徵。影片中，高達念茲在茲的二十世紀一系列非人性的戰事與種族集體滅絕的行動，即屬此例。所有當時的新聞資料影片、宣傳短片及廣播(例如納粹政權的集會、對領袖的演講所進行的造神運動、對軍隊儀式化所作的崇高性之捕捉，及火車遣送成千上萬的猶太人、政治犯的影像或各種殺戮現場等等)已為日後將發生的恐怖現實進行佈局、埋下了引線。這可謂是運動音像形象化外在的現實事件，甚至對之進行理念構造的製像方式。在《電影史》中，被高達喻為在當時透過表現速度與韻律感而創造高度視覺藝術性的電影，不再去關注在當時比運動音像所紀錄的與虛構化的世界顯得越來越相似，甚至有過度逾越之嫌的一個恐怖的外在現實世界，反而不厭其煩地一再透過快速蒙太奇重製與「再一現」歷史中格鬥廝殺與戰爭的事件。具體而言，在《電影史》中，高達將盧米埃兄弟的《火車進站》(*L'Arrivée du train en gare*, 1895)、亞伯·崗斯(Abel Gance)的《我控訴》(*J'accuse*, 1919)與《轉輪》(*La Roue*, 1922)內的火車影像與運載猶太人往集中營

《凌遲考》中，以一種專屬於靜照的「缺席的現在」(présent d'absence)之形象，所表現出的現身術。換言之，攝影術原是讓人能以鬼魂化形式顯現的原始機制(照相術是攝魂術：只要一經定格，被攝人體即以鬼魂般的形體經驗永存、永在)。在影片的製拍階段，陳界仁的場面調度讓這一種已帶有「鬼魂化」痕跡的受刑人體，再度以可見性的鬼魂之姿現身。一具已死、必死、將死的軀體再一次的出現、自我展露，及將被挖空殆盡與分解的無可迴避。一次集體行刑計畫的早已預知，及提早完成的無可避免。在陳界仁的作品中，從受刑的人到施刑的人，所有圍觀的人以至於在時空錯位中意外現身的現代人，也難逃被這已死—必死—將死的軀體肉身所圍繞，進而形構成「鬼魂的鬼魂」之終極命運。

的納粹火車的「視聽檔案」進行交叉蒙太奇與疊印，試圖展現火車既是作為一門新藝術誕生的絕對表徵，也是集中營極端暴力的終極所指。(Habib 2003: 16)這即是前述所書寫的：以作為「視聽檔案」的運動音像在蒙太奇的運作之下，所作出的一種投映、引述、形象化的過程與表徵。這一種形構為運動影音的「視聽檔案」之間的相互展現、交織與重疊的程序，透過高達於《電影史》中所作的連結性與創造性手段，得以創造出一種造型性與形象性的關係。也正是在此一情況之下，在《電影史》中「視聽檔案」與「視聽檔案」之間的聯繫性與互文性的意義（即前述的「複音多義」性）不僅同時產生，更重要的是體現了援引、交疊與承接「視聽檔案」的影片是以運動音像的特質，於立即性與當下性作出一種專門屬於電影思想歷史的形式與獨特的狀態。換言之，《電影史》重置（製）與重構所有不同質性的「視聽檔案」之關係，使它們自身原本就擁有的，卻不被察覺的潛在性與預示性、或不可見的可見性，及不可感知的感知之微妙關係，進一步在運動音像中透過變動的形體意義與體現的方式被凸顯出來。

在此一脈絡之下，高達亦不忘引述艾森斯坦(S. M. Eisenstein)的《亞歷山大·涅夫斯基》(*Aleksandr Nevskii*, 1938)裡日耳曼騎兵隊無辜殺戮平民的鏡頭，及尚·雷諾(Jean Renoir)的《遊戲規則》(*La Règle du jeu*, 1939)中獵殺野兔的場景，進一步闡述這些作為「視聽檔案」的影片中的「視覺性恐怖事件」與非人性的歷史事件扯上了不可化約的暴力關係。《電影史》援引這一些片段，其用意無非是想要陳述於這一段歷史時期完成的影片是對「臨近」的災難與人類的「動物性」所作的「預示」之舉。雖然當時仍不乏其他的創作者例如卓別林(Charlie Chaplin)、佛烈茲·朗(Fritz Lang)、劉別謙(Ernst Lubitsch)或甚至希區考克(Alfred Hitchcock)(Viviani 2006: 307)等導演，曾經對潛在威脅進行相關的「預製」，但人數終究不足以抵抗突圍的歷史現實。最後他們的影片只能以「時事的歷史」或「歷史的時事」之姿現身（聲），臣服於早已突如其來的恐怖事件，或現實的完美復仇。這確實就如同高達在其著名的講稿〈《電影史》：關於電影與歷史〉(*Histoire(s) du cinéma : À propos de cinéma et d'histoire*)中所言的：「比起長久以來觀

看著電影的世界，電影則較少凝視這個世界」。(Godard 1998: 404)換言之，長久以來作為「視聽檔案」的影片的存在價值就被否定了，這一種否定的邏輯直接地反對了人類特定的歷史：人們只看到了「視聽檔案」的表象，卻沒被「視聽檔案」所真正看見，更準確而言，沒有被其所要投映與形象化的潛在性所看見，意即：其「鬼魂性」的被壓制與必將的回返及縈繞。

當初盧米埃兄弟口中「沒有未來」(sans avenir)的電影，遂竟變成了高達在影片1B章節中改寫成的「浴血的未來」(Sang à venir)。顯然，這是高達再次透過「視聽檔案」在劇情影片與紀錄戰爭及非人性的紀實影片中所產生出來的一種層疊與連結之效果，以便對運動音像所背負的歷史責任進行嚴厲的譴責與批判。對高達而言，如果歷史確實為電影蒙太奇最好不過的操作場域（或蒙太奇是比較與驗證歷史的絕佳手段），它全然不只是因為其非歷時性或非因果性關係便於運動音像的銜接關係，而是每一個時代的歷史事件，這一個個被各種形式記錄下來的「視聽檔案」，弔詭的都是彼此為對方預先「量身打造」的絕對表徵。所以可以這麼地推斷：從《凝視歷史》中猴子對不見其身的召喚之手的奮不顧身、《凌遲考》裡人對人的無情宰殺，到《電影史》中射殺動物的鏡頭，皆為一種以運動音像現身（聲）的「視聽檔案」（無）意識地反映真實與虛構、現實與電影及歷史與美學的特殊關係之具體「視覺徵象」(symptôme visual)。

就某一程度而言，即使這幾位東西方的影音構成者成功地介入了原有「視聽檔案」的布置與裝備，竄改了被過去所制訂的意義並進而批評了既有的論據或結果，看似為形構影片的「視聽檔案」創造了一個新穎的、可能的「未來」。但弔詭的是，這個新製的意義，並隨時準備於「未來」現形的「視聽檔案」，卻可能同時意味著只是對過去的複製，或是對將來的預知甚至已知的告知，意即：「視聽檔案」的影片作為一種預示性的隱跡紙本(palimpseste)。整體而言，雖然《凝視歷史》、《凌遲考》與《電影史》的完成，無非都是為了重新檢視恐怖過去中那些無法被看見及值得引起疑竇的影像的影像，並由此對被壓制的、被完全遺忘的歷史事件展開解放、追憶與憑弔。但相對於

其他兩部作品，高達的《電影史》似乎還透露著一種更為複雜的弦外之音：如果電影的存在對當代人類文化與歷史具有意義的話，也許導演的責任是轉向過去對之進行取材，述說一個與現狀看似沒有直接關係的故事，並進而導引出一種班雅明式的「未／來」性與預言性。換言之，高達對有關過去非人性戰役與慘絕人寰的屠殺的「視聽檔案」的比較與引述，最可能的用意在於：一方面這些在過去所發生的運動音像也是「視聽檔案」，是對那些「正」不斷地「來臨」的事件表達預言的無法預言、無法挽救與阻止，卻一再重複的無限傷感、憂鬱與哀悼（從奧許維茲、廣島、越南、塞拉耶佛〔Sarajevo〕與斯雷布雷尼察〔Srebrenica〕、伊拉克到《我們的音樂》〔*Notre musique*, 2004〕中巴勒斯坦的災難的現實化與現存化程序等等……）；另一方面，則是高達對「尚未來到」的、可能開始「臨近」的，甚至可能永「未到來」的一個美好「將來」（歷史災難性循環的終結、烏托邦或人類完整與和諧的生存狀態之「回歸」），所作的無限等待與期盼（或甚至最終可能的「救贖」）。

五、招魂術

電影所具有無可比擬的投映性、造型性與形象性之特質，使得過去任何運動音像的內在痕跡與細節得以透過現在式，一一地現身（聲）。也因這一種過去的即時性、重來的現場感使得高達得以交織所有「視聽檔案」，並進一步層疊與凸顯其潛在性與預示性或「視覺徵象」。所有已知的未知、已來到的尚未，及再也無法阻撓卻已在進行的音像事件，遂能在《電影史》中產生莫大的震撼力。而被高達賦予了強烈異質化程序的「視聽檔案」，雖無可倖免地皆浸沒於蒙太奇的行動之中，卻尚可能保有其最接近本質性或歷史性的原貌。「視聽檔案」這一種本質性與投映性的現在式情境之交纏，在百年前即被高爾基(Maxim Gorki)喻為「瘖啞的鬼魂」(Deslandes 1966: 278)，仍發散著它恆久不變的恐怖氣息：每一個於運動音像的表面現形的事件都是於當下被召喚的過去之「痕跡」，一種一旦被有著「殯葬儀

社」(pompe funèbre)功能的影音技術所記錄，即使事件已然過去，仍將以「缺席的現在」現身(聲)的必然性。(Derrida and Stiegler 1996: 47-48)無可避免地，「視聽檔案」將於未來被自身(聲)的「缺席的現在」，或一種死亡「重現」的形式所「纏繞」。在此情境之下，「視聽檔案」於影片的現身(聲)同時是一種「電影鬼魂性」，或德希達式的「預報死亡的邏輯」(logique funeste)之顯現。換言之，一種運動音像的「不在」與「不再」：「視聽檔案」一方面化身(聲)為已然缺席的、不在的運動音像的存在化或再現時化(représentifier)。另一方面，則是一種早已完結的、終止的運動音像的無盡開始。兩相交會，構成「視聽檔案」於影片或於各種異質性運動音像的「邊界之間」所展開的旅程狀態。由於它既(不)處於現在，又(不)屬於過去，卻命定於「未來」現身(聲)的高度曖昧性與含糊性，使得人們對「視聽檔案」本體性或甚至歷史性形式的想像，因運動音像的特質較傾向於一種持續處於滑動、忽隱忽現或模稜兩可的狀態。它的缺席與存在、終結與啓始與否，牽動著一整個時代的命運或某一特定歷史時間的關鍵時刻。

也許電影的「神秘」，這讓高達在影片中不停喃喃自語及百思不得其解的地方即在此：「視聽檔案」於隔音的時間內迴游，消失者被遣返、死亡者則復活，並有著被救贖的可能。它老早就已在某處，暗處的檔案室或被掩埋的資料中心，等待與人們相遇和相互審視的時機。這也就難怪《電影史》裡，處處暗示著尚·考克多(Jean Cocteau)在《奧菲的遺言》(*Le Testament d'Orphée*, 1960)所作的隱喻：穿越黑暗的區域，死亡是一朵在逆反著時間之鏡中復活起來的花。當創作者重尋、觸及與思索這些或行蹤不明或斷簡殘篇的「視聽檔案」時，它即以回返的姿態，一種從無到有、由隱形至可見性的重新現形。每一個在影片中重現的「視聽檔案」可謂鬼魂的縈繞，或被鬼魂所纏繞。其外在形式與內在關係皆然。《電影史》中電影與歷史之間所糾葛的虛構與紀實，背叛與忠貞的關係，《凝視歷史》與《凌遲考》裡運動與靜止「視聽檔案」之間的辯證，無不以來臨的姿態與再次回返的頻率現身，並以一種讓所有觀看者都不可能輕易擺脫之的觀視顯現出來。

airiti

換言之，「視聽檔案」不僅於影片重返（或藉由影片進行借屍還魂的動作），其觀視更展現了一種讓同時是觀看者亦為創作者的高達、德·蘇莎·翟雅斯與陳界仁，時時刻刻深感被觀看與被檢視的無所不在。(Derrida and Stiegler 1996: 135-137)或者，這即為一種迫使他們不得不去面對介於過去與現在及未來、自我與他者、存在與缺席之間的「視聽檔案」之力量。如果就此一角度重新思索高達在《電影史》中所致力揭櫫「影音檔案」的潛在性、預示性或「視覺徵象」的意義的話，不管真實的歷史事件作為電影製像的藍本，還是電影的虛構性作為隨時「乘虛而入」的時事之反映，或雙方的相互援引，都可再次證實高達以「視聽檔案」作為電影的命題及立意的中肯：史事的運動影音化或檔案化，及電影對真實性或歷史性事件所進行的場面調度，都是彼此於對方身（聲）上施展「鬼魂性」（本不可見的可見性、本不可聽的可聽性與本不可感知的感知）的絕對表徵。雙邊關係最終的失序與失守，或「鬼魂性」於過去、現在，甚至未來無所不在與「無往不利」的重現，應驗的仍是高達以為「電影確實較少凝視這個世界」這一句話（或甚至是《凝視歷史》中過去的無名他者的目光炯炯，或《凌遲考》裡那穿透歷史傷口的沒有凝視的凝視）。「視聽檔案」於影片所作的自我投映，意味著它既屬於電影的，也是過去的、現在的與未來的歷史的反映及化身，並進一步以自身（聲）的方式嘗試記憶與銘刻：「我，『時事的歷史』或『歷史的時事』，正在觀看」。更明確地說，「我，作為電影的（惡）夢或（惡）夢的電影，正在觀看」。如果將這樣的一種關係作個譬喻，就好像有人也許感覺到隱隱中有「東西」在看他，卻永遠不知曉到底是「誰」在看他，尚未發現時，這種被凝視的感覺與經驗持續發生著，一旦當他發現之際就為時已晚，來不及了。電影、「視聽檔案」、現實與歷史的關係就是如此，永遠都處於一個危機的階段或一個有待跨越的交叉點：「視聽檔案」正在經過這個歷史的當下，而這個歷史的當下也在經過「視聽檔案」。由此看來，「視聽檔案」的「鬼魂性」故可謂是一種雖已死卻未全死、在彼處（虛構電影或紀錄影片）死去卻可在另一個界域（外在的現實世界）重生的「精神性」的回返或縈迴，及「於死後繼續存在」的顯像。這也就是為何於運動音像「之間」遷移著與旅行著

的「視聽檔案」就是「視覺徵象」，或更準確而言，「鬼魂性」，因為「它」總是以一種介於「相像」與「不相似」的型態現身（聲），因此造成電影對「它」有一種永遠無法穩定或永遠無法完全清楚地捕捉「它」的印象。一言以蔽之，於影片中具有一種不能被人們簡單還原的持久性與黏稠性或頑抗性的「它」——這「視覺徵象」與「鬼魂性」的「視聽檔案」——永遠「介於」出現與消失，無法固定自身（聲）並不停在流變的狀態，也就是一直處於存在與非存在、實體與非實體、現實與運動音像的「邊界之間」。這也就是為何上文稍微提及的「視聽檔案」的「邊界性」，意味著不只是「視聽檔案」與「視聽檔案」「之間」的異質性穿越與蒙太奇化程序，更可是緊緊於「視聽檔案」與指涉性「之間」的「鬼魂性」（或「視覺徵象」）之關係。「鬼魂性」的不易捉摸、辨識卻不斷回返的可能意義，展現了「可見性」之危機：人們不知道「它」是從外界形塑了運動音像的內部，還是由運動音像具象化了外部事件的發生。也許「它」其中一個最貼切的形象，就如詩人考克多的語聲，這一枚不見肉身的「鬼魂性語聲」，在《電影史》裡不停地在奧菲虛空的遺址與毀滅大戰的隔日之間迴盪不已：「多麼可怕啊！」「它」持續地穿越廢墟，試圖尋找出出口或啓迪的通道……。而以繼承者身分重現「視聽檔案」的創作者（德·蘇莎·翟雅斯、陳界仁與高達），無非是為了試圖調整、釐清及化解一直以來運動音像與史事（實）之間一種難分難解的關係，時時注意「不再/在」或「尚未」存在的歷史事件，並可能進一步達成預言、承諾與哀悼的任務。

如果沒有「視聽檔案」於運動音像的現形，「鬼魂性」不可能回返與存在，因為它是對過去的現時化及「未/來」性的體現。不斷回來並陸續占據的「視聽檔案」使哀悼成為可能，但同時不能迴避與不得不加以正視的仍有《電影史》與《凝視歷史》裡那些直接觸及死亡的「視聽檔案」（處決、戰鬥、殺戮、屍首遍野等等），及《凌遲考》中遭受集體行刑的人體的百年照片。這些展現瀕臨死亡及已死的影像，都是一種再也不能於當下活命的記憶，亦是未曾擁有存在的形式。從《電影史》到《凝視歷史》，無數死亡臉面不是完全閉上的樣

態，就是沒有了觀視、沒有了臉面與完整軀體的形體。這一種「視聽檔案」於影片的重現，根本「完全無視於後者的存在」。對觀看者而言，大部分被攝影像及沒有了觀視的屍體形塑的是一種無法得到等同回應的觀視，也就是一種「被觀視的無觀視」或「無相互性的觀視」(regard sans réciprocité)。雖然如此，這「看不見的面對面」(un vis-à-vis aveugle)(Nancy 2003: 168)所展現的卻是一種令人「不得不」看的觀視。如同高達在《電影史》中所言：「影像具有否定安置在我們身上的虛無觀視之虛無能力」。這種表徵死亡的「視聽檔案」超越了(不)可觀視、(不)可想像及(不)可思想的面向：一種沒有痕跡的痕跡。這絕對緘默的「視聽檔案」不只是失去了人形的死亡影像，更是一種不能看卻得看、不能回返卻得回返的「鬼魂性」的纏繞的纏繞，持續的持續，循環的循環。

六、結語：記憶與思想的檔案庫

透過「視聽檔案」，創作者看見了未經歷的過去中，「他者」過去的生存，更重要的是亦看見了「他者」的死亡。影片中每一個脫離的與連接的「視聽檔案」遂不可避免地都有「他者」的遺跡，處處標示著「與」(avec)他、「為」(pour)他、「自」(depuis)他、「屬於」(de)他甚至「反對」(contre)他的印跡。更直接了當地說，「視聽檔案」於自身(聲)便帶有這一種「他者性」的痕跡、一種不被看見的可見性，與不被感知的感知。當「它」於運動音像中重新出現與回返時，創作者同時身兼繼承者的任務，便是使其長久以來就存在卻一再被忽視或壓抑的可見性與感知能被體現(顯現的消失與遁隱的現形)。從《電影史》、《凝視歷史》到《凌遲考》，「視聽檔案」於運動音像中所進行的旅程幾乎等同於災難的「未/來」旅程。但更重要的是，「視聽檔案」於影片的重現，意味的不只是可見性與感知的展現，更是將縈繞的與回返的「鬼魂性」一舉提升為影片「精神性」的表現，以便運動音像得以檢視過去，重構一個復甦記憶及形塑思想型態的「未/來」。「視聽檔案」和以運動音像作為表達形式的電影

之關係維繫於一種共生的狀態。更準確而言，「視聽檔案」的影片是「鬼魂性」的形體與實體性所在：面臨「視聽檔案」，創作者不是驅鬼的道士，而是一位招魂的人；而電影也從對「鬼魂性」的召喚演變到對其「精神性」的追溯、收復及追悼，意即：過去在電影中未能完成的能完成、本該出現的重新的出現，並拯救過去被錯殺的……。由「視聽檔案」所組織並裝配而成的影片中，被蒙太奇化的運動音像拼湊了記憶的圖像或具有記憶痕跡(traces mnésiques)的檔案，一種特殊的歷史經驗與感知亦被形塑起來：記憶原本尚未記得的與失去的，及形構尚未思想卻已潛伏的思想型態。但「視聽檔案」的影片並非就是記憶的所有、全部的記憶，亦非等同失憶，而是一種永遠處於隨時被摧毀且持續被重構中的程序與型態。而它之所以可再度被回憶與被構思，如前述所言，這完全因為它既屬於一種運動音像的造型性與形象性的活動，也是一種對歷史的抵抗、批判與反思的行動。

如果簡單地總結行文至此所論及的「視聽檔案」之特性，第一點是「視聽檔案」的歷史指涉性及其紀實性的涵義，和歷史事件及創作者的記憶與「理念構造」緊密相連。從高達在影片中不斷的評論與引用各種不同的「視聽檔案」來質疑與詮釋電影與歷史的關係，到《凝視歷史》及《凌遲考》對特定「視聽檔案」的援引與重塑，在在說明了「視聽檔案」於影片的重現與被重構是為召喚一個被歷史所遺忘與遺失且有待記憶的過去，及創造「另」一個可能的「未／來」。再者，這些被重建的「視聽檔案」，不管它原來是紀實性還是虛構性的運動音像屬性，都因為被創作者重新製像時運用了各種影音程序、修辭法則、電影化過程、模擬「再一現」及蒙太奇等手法，而變為一個「介於」紀錄性與實驗性、歷史性與個人性的影音成品。更重要的是，在這當中，創作者透過「視聽檔案」於影片的出現，或更直截了當地說，透過多重性蒙太奇與修辭法則及模擬場面調度等表現手法，直接地與當下地以造型性與形象性程序進行一種介於影像史與各種歷史事件之間的追憶與思想的連結關係。這一種周旋於「視聽檔案」的潛在力量、創作者的理念運作及歷史事件性的相互關係，構成了運動音像的能動性、動態化與形體化的力量——這也就是高達不斷在影片

中所提及的電影「形成的思想」(pensée qui forme)與「思想的形式」(forme qui pense)。這即為運動音像處理「視聽檔案」的一種具體且獨特的形式。各種四散的、碎裂的與「不合時宜」的「視聽檔案」因蒙太奇等創造性手段，或更準確地說，因沒有時間的順序性而被具有「喚醒記憶的蒙太奇」(montage mnémotechnique)而聚合在一塊。總體而言，完全以創作者的感知經驗與「理念構造」進行創作行動的「視聽檔案」之影片，是對一種既存的、完整的或唯一真實的歷史真相所作的反證，或反作用力的行動。每一個經由創作者篩選與置入的「視聽檔案」，不只作為追溯史事或史實的可能依據，更作為創作者進行「理念構造」的重要構成主體。「視聽檔案」構成影音成品所展現的特有形式與內容，闡明了以運動音像作為表達方式的電影之殊異表現性及其對「視聽檔案」所作的再造行動。更重要的是，創作者結合「視聽檔案」與運動影像所共同展現出來的一種創造性行動，和電影的運動性與投映性特質所經營出來的表徵性意涵：將「視聽檔案」所沒有被完成的力量——這一種尚未完成的可見性與思想性的動能與能量——於運動音像的構成過程中進行創造、轉化，並加以體現為一種「視見尚未視見」的造型力量及「思想尚未思想」的形象動力。這即為《凝視歷史》中的「慢動作」對各個受難者的檔案影像所造成的連結作用與「再觀視」過去的效果、《凌遲考》裡透過檔案靜照重新作出「場面調度」與「形象化」一場歷史事件的傷口之作法，及《電影史》內以「投映性」與「蒙太奇」等電影特質串聯與相互干涉虛構影片，乃至紀錄影片的「視聽檔案」，對非人性進行歷史的「預言」或陳述行動。質言之，「視聽檔案」於這幾位導演作者的運動音像的現身（聲）僅屬於一種被「再一現」或重製的創造性樣態，一種於當下再度顯現的新起始之點，而絕非為一種宣告匯集的終結之旅。它與運動音像之間的關係，不是處於一種被完成與被固著的恆久態勢，相反地，是一種注定於異質性的影片物質之間開展重塑、流變與遷移的狀態。

引用書目

一、中文書目

- 《電影欣賞》編委會。2007a。「唯一高達（上）：未／來的電影史」專題，〈《電影欣賞季刊》第131期，2007年4-6月。
- 。2007b。「唯一高達（下）：自傳性拼貼」專題，〈《電影欣賞季刊》第132期，2007年7-9月。

二、外文書目

- Agamben, Giorgio. 1998. "Le cinéma de Guy Debord," in *Image et mémoire*, pp. 65-76. Paris: Hoebeke.
- Aumont, Jacques. 1996. *A quoi pensent les films ?*. Paris: Séguier.
- Barthes, Roland. 1980. *La Chambre claire*. Paris: Cahiers du cinéma & Gallimard Seuil.
- Bataille, Georges. 1988[1947]. "Réflexions sur les bourreau et la victime," in *Œuvres complètes*, XI: 1944-1949, pp. 262-267. Paris: Gallimard.
- . 2000[1943]. *L'expérience intérieure*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, Walter. 1983[1935-39]. "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique," in *Essais 2 : 1935-1940*, translated by Maurice De Gandillac, pp. 87-126. Paris: Denoël.
- . 1991[1940]. "Sur le concept d'histoire," in *Œuvres complètes*, pp. 423-455. Paris: Gallimard.
- Blümlinger, Christa. 2004. "Cultures de remploi-questions de cinéma," in *Trafic* 50(june): 337-354.
- Cerisuelo, Marc ed. 2006. *Vienne et Berlin à Hollywood: Nouvelles approches*. Paris: Puf.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.

- . 1995. *Mal d'Archive*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques & Bernard Stiegler. 1996. *Echographies: de la télévision. Entretiens filmés*. Paris: Galilée-INA.
- Deslandes, Jacques. 1966. *Histoire comparée du cinéma: De la cinématographie au Cinématographe (1826-1896)*, tome 1. Paris: Casterman.
- Didi-Huberman, Georges ed. 1992. *A visage découvert*. Paris: Fondation Cartier & Flammarion.
- Faure, Elie. 1953. *Fonction du cinéma : L'art de la société industrielle*. Paris: Gonthier.
- Godard, Jean-Luc. 1998. *Godard par Godard, 1984-1998*, tome 2. Paris: Cahiers du cinéma.
- Godard, Jean-Luc and Youssef Ishaghpour. 2000. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*: Dialogue. Tours: Farrago.
- Habib, André. 2003. "Mémoire d'un achèvement. Approches de la fin dans les Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard," in *Cinémas* 13(3): 9-31.
- Merewether, Charles ed. 2006. *Archive : Documents of Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press and London: Whitechapel.
- Metz, Christian. 1968. "La construction en abyme dans Huit et demi, de Fellini," in *Essais sur la signification au cinéma*, Tome 1, pp. 223-228. Paris: Klincksieck.
- . 1999. "Cinéma, photo, fétiche," in *CinémAction* 50: 168-175.
- Mourlet, Michel. 1959. "Sur un art ignoré," in *Cahiers du cinéma* 98(avril): 23-37.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. "L'imagination masquée," in *Au fond des images*, pp. 147-179. Paris: Galilée.
- Ricœur, Paul. 1999[1985]. *Temps et récit : III. Le temps raconté*. Paris: Seuil.
- . 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Rosenbaum, Jonathan. 1997. "Bande-annonce pour les Histoire(s) du cinéma de Godard," in *Trafic* 21(mars): 5-18.
- Temple, Michael and James S. Williams eds. 2000. "Introduction to the Mysteries of Cinema, 1985-2000," in *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*, pp. 9-32. Amsterdam: Amsterdam University

Press.

Viviani, Christian. 2006. "Alfred Hitchcock et l'héritage germanique," in *Vienne et Berlin à Hollywood : Nouvelles approches*, pp. 295-308. Paris: Puf.

Wollen, Peter. 1982[1975]. "The Two Avant-Gardes," in *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, pp. 92-104. Londres : Verson.