

## 变文与残响：陈界仁的影像、生产、行动与文件

文 / 林怡秀, 郑慧华

陈界仁作品《变文书 I》首次发表于 2014 年「上海双年展」, 以唐代民间的「俗讲」与「变文」流变史为参照, 将他自 2002 年以来的创作, 通过展示构想文件、参照脉络、象征对象、纪录照片、临时电影院等, 重组为观众可穿梭其间的空间性「立体书」。本次于立方计划空间展出的「变文书—陈界仁影像、生产、行动与文件」, 除展出原版本的平面文件外, 另增加原先以四频道形式呈现、经重新剪接、混音后的《残响世界》单频道版。陈界仁的创作始终非社会议题的再现与修补式的社会介入, 而是溢出正、反、合观点外的「非合」与「创噪」行动, 此作以乐生疗养院为引, 藉年迈院民(种树的人)、陪伴院民至今的年轻女性(陪伴散记)、来自大陆与经历过文革的临终病房看护工(被悬置的房间)、横跨日殖时期至今的虚构女政治犯(之后与之前)等不同视点, 试图开启主叙事外的其它想象与多重辩证运动。

问 在《变文书 I》中, 你以十个具体案例和「俗讲」形式, 说明民间本来就存在自行开展其它社会想象与感性生产的能动性, 而这种能动性是可能质变当代的生命治理, 以及创造「多重辩证运动」的可能; 同时你长期强调「自我田调」是讨论相关问题时, 必须面对的第一层问题, 这跟一般谈社会介入的参与式艺术等, 似乎有着方法上的差异, 你可否进一步说明「自我田调」为何必要的原因?

答 1990 年代以来, 随着全球化的阴暗面, 愈来愈成为可见的现实后, 「田野调查」也逐渐成为全球艺术界最常宣称与使用的方法之一, 但无论艺术界所常用的跨域式「田调」或由此引发的反思性批判, 如果从非西方的社会现实进行检视, 即可以发现大多数的「田调」方法, 还是从人类学或社会学中, 关于如何研究「他者」的方法出发, 即使是对此现象展开的反思性批判, 其批判观点也大都来自西方学界所提供的思想资源。但我们只要问一个很基本的问题, 就可发现这些研究「他者」的方法与反思, 对非西方世界的艺术生产, 未必是一个符合现实的思辨路径。简言之, 那些生活在西方社会中, 带着社会关怀的良善艺术工作者, 大都是从「安全外部」进入所谓的社会底层或紧急区域, 亦即他们大多是随时可退回「安全外部」的人, 而由此引发的反思性批判, 也大多关于「安全外部」者, 对于自身是否会沦为代言者的「良善焦虑」。但长期做为帝国从属区域的台湾社会, 我们要面对的问题意识与反思课题, 显然与来自「安全外部」者的问题意识有着不同的面向。简言之, 在台湾社会中, 除了支持、维护资产阶级专政的「民主人」外, 大多数人都是在资产阶级专政下, 只能成为惶惶不安的「有负担的疲惫者」、「暂时的幸存者」、被剥夺闲暇时间的「无法喘息者」; 一个从过去戒严时期就已被帝国改造为冷战 / 反共 / 戒严体制下的「共谋者」、加工厂中低薪而温驯的工人、追求消费欲望的消费者, 以及解严后被「民主人」推向只能长期处于不稳定生活状态下的广义派遣工。换句话说, 我们大多数人都是生活在帝国全球治理结构下层中的当事者。

悖论的是, 台湾有些艺评家, 在反思台湾艺术界的「田调」方法时, 只能借用来自西方语境提供的所谓反身性观点做为讨论工具, 而忘了我们不但是全球艺术金字塔结构下的广义派遣工, 更忘了继续做为不符合台湾社会现实的知识中介者, 从一开始就注定问错了问题, 批判错了方向, 自然也无法给出具积极性的建言。对此, 我毫无反讽之意的建议是: 与其便捷的使用西方语境提供的所谓反身性观点做为讨论方法, 不如先从面对我们集体为何如此不堪的「自我田调」开始; 或者说, 关于反身性问题, 首先该问的是台湾社会的性质究竟为何? 而不是一开始就先去除基本政治经济学分析, 然后想象艺术工作者与所谓的「他者」关系, 再据此套上不符合台湾社会性质的理论, 进行所谓的反身性思辨。我的意思当然不是反智的反

对学习西方理论，而是说无论学习来自任何地方或本土生产的理论与知识，也意味着我们必须与这些理论和知识，展开多重辩证式的阅读，而「自我田调」是与这些既有理论和知识，进行多重辩证时的必要基础，如此，具创造性的书写行动才可能展开。

如果从全球范围看，台湾社会既不是一个「安全外部」，也不是全球范围中的底层社会，而是一个帝国的从属区域，以及提供帝国可随时支配各种廉价派遣工的部门，更直白的说，台湾社会既是帝国的下属干部，也是一个已习于迎合帝国意志的奴仆单位（以 AIT 的说法是：全世界很少地方能像台湾一样反射性的亲美）。如果我们要摆脱这种集体无意识中已习惯「等待指令」与「自我剥夺」的命运，那么，只有从愿意面对我们为何如此不堪的「自我田调」出发，才可能发生真正意义的「干部叛变」与「奴仆叛变」，也才不会被拥护资产阶级专政与满足做为帝国地方代理者的「民主人」，藉由制造各种伪议题、伪民主与伪「左派」话语的操作模式，遮蔽我们看见什么才是台湾社会的根本性问题。而真正的反身性课题，不是应从挖掘、清理我们集体无意识中的从属性开始？

对我而言，「自我田调」的另一层意义，即是在认识我们长期做为帝国下属干部与奴仆身分后，如何与其它被剥夺者们，从彼此相互交往的身体性经验中，重新辨识出原就存在「民间」社会里，具有「干部叛变」与「奴仆叛变」性质的能动性，以及他们从这种能动性中，发展出的感性生产方法。在《变文书 I》中的案例，通常不会被列在学院教育中，更不会进入当代艺术评论者思考反身性问题时的视域内。帝国从属区域内的学院知识生产，即使会不断转换、使用各种基进词汇，但都难逃只能处于「从属性基进」的位置。对我而言，整理那些案例的用意：既是为了打破既有艺术教科书中的分类逻辑，更是为了摆脱「从属性基进」的复制模式，而这本来就是意识到自身是广义的被剥夺者，必须自我建构另种生命想象、社会想象时的基础工作——一种不期待「救赎者」到来的自我功课。

问 你的意思是否说当我们进行「田调」时，既要厘清什么才是根本性的问题，更要试着指出另种生命想象、社会想象的可实践方法？而不能只做那种中性的普查式「田野」，或是落入「民主人」定义下的「反」的逻辑中？

答 是的，我是这么想的。当我们经历「自我田调」的辩证过程后，我们就不可能再是一个「中立」的客观者，而是一个在认识自己所处的阶级位置，以及不断实验如何说出那些具切身性的复杂感受，才是我们应该开展的方向后，我们就会不断发现那些原本不被既有知识体系纳入的各种「自我解放」方法。关键是，我们要同时认识到今天的帝国，虽然其内核从未改变，但其治理形式却会灵活地操作包括左、中、右等各种「多元」话语与策略。简言之，就如同当前支持、维护资产阶级专政的「民主人」，一方面扮演各种基进的「左派」形象，另一方面又藉此形象，迷惑、阻碍我们认识当前帝国的各种治理形式。

扮演跟排演是有着根本性的不同，排演是关于如何创造「自我解放」的各种实验行动，而扮演则只是不断生产各类「形似」解放行动的演出，当这类扮演愈成为大众媒体上的日常性演出，就愈可能阻碍「自我解放」的发生。对于这些扮演式的伪解放行动，我们不只要敢于提出异议，更要学会如何不落入「民主人」所设计的伪解放行动中，而这种辨识能力，同样来自我们是否愿意面对——我们集体为何如此不堪的「自我田调」。

问 从你 1983 年作的行为艺术《机能丧失第三号》，选择在戒严时期「不可能」进行集会、游行的公共街道，采取游击式的干扰行动开始，到后来的《魂魄暴乱》与《凌迟考》，藉由

讨论「被摄影者的历史」，谈被摄影者如何在「不可能」中开展能动性，到拍《加工厂》等作品时，与女工、失业劳工们一起占领资方厂房，再到拍《帝国边界》系列作品前，藉由公开批判美国的新殖民主义，以此引出「反射性亲美」公民们的纷纷现身，以及在最近拍摄的《残响世界》中，除了邀请乐生疗养院院民参与演出外，还包括长期陪伴运动者与院民的张芳绮、陆配看护工、参与反美站桩行动的自愿者等等，在你超过 30 年的创作历程中，似乎有一条主线一直贯穿在你的创作方法中，也就是你始终关注如何在各种「不可能」中，开展异议发言空间的可能，而且每次创作同时也是一次具体的政治行动。但直到你整理出《变文书 I》时，大部分人才比较清楚你的思考脉络和创作方法，而不只是一般意义的录像艺术家。我的第一个问题是：为什么隔那么久，才开始书写你的思考脉络与创作方法？第二个问题是：你似乎想发展一种以影像做为承载媒介的当代落地扫，但这也可能冒一个很大的危险，也就是这些影片，以及与其并行的政治行动等，很难以单一领域或愈来愈学科化的参与式艺术等观点进行讨论，同时你以非纪录片的形式，拍这些由非专业演员进行的业余演出，是否反而增加观者如何观看与产生共感的困难？

答 关于第一个问题的原因很单纯，因为我跟大部分人一样，是一个「有负担的疲惫者」，扣除创作时间外，我还要花大量时间谋生，剩下的有限时间，我已没力气再专注于写作上，所以这件事就只能不断延迟。

至于第二个问题，我确实希望能发展以影像为媒介的当代落地扫。我的意思是：我是一个没有受过任何专业训练的业余者，但既然「法无常法」，亦无可被真正分类的知识，那我为何不去问更根本性的问题，也就是为什么我们要趋近马克思（Karl Marx）所说的「完整的人」是怎么困难？或者说，艺术可能帮助我们趋近「完整的人」的路径可能有哪些？所以我既不在意我生产的影片或行动，会被摆在那个分类范畴内检视，也不在意什么样的创作形式，在既有的艺术知识中，被认为是实验或保守的，我觉得任何形式都可被质变与再质变，原本被认为是实验的形式可能被质变为保守的，而保守的形式也可能被再质变成基进的，关键是：我们通过「自我田调」的过程后，建构起什么样的脉络与愿景，如此，我们才有自我判断这种「生产艺术」的方法与意义是什么。

而我想发展以影像为媒介的当代落地扫，只是认为在被原子化后的广意被剥夺者们，不可能有某种方式，把生产自身感性的权利重新拿回来。我的意思是：很多时候，我们总是恐惧「专业」，觉得自己没办法做的像各个领域的「专业者」那么好，包括当前艺术机制中的各种身分，也常被想象或自我塑造成某种「专业者」。但我觉得「生产艺术」本来就是一般权利，我如果有一个当代艺术家身分，那只是表示我的工作之一，是去证明业余者也可以发展「专业」逻辑外的其它表达方法与知识。

从有电影开始，就有无数影片选择非专业演员参与演出，或者说，「专业」演员是电影工业化后才出现的「专业」身分。但大部分影片的选择标准，是以该非专业演员是否像影片中的某个角色，以及其表演能力是否够好为标准。而我之所以把我生产的影片视为是某种当代的落地扫，其中一个原因是：我寻找合作演出者的标准，不在于他们的表演能力如何，而是他/她们在现实中自我建构的身分是什么？所以除了像《加工厂》、《路径图》、《残响世界》等影片中的失业女工、码头工人、汉生病院民演出的就是他们自身的身分外，其它如《军法局》等影片中的主要人物，都不可能存在于现实中。所以我寻找合作演出者的逻辑，是从那些在当前社会中，试图建构、实践异议想象的人，譬如《残响世界》第四段影片中的演出者许逸婷，她除了是一般上班族、业余的小剧场演员外，我选择她的原因是她同时还是反美站桩行

动的自愿者。我的意思是：一个人愿意用她有限的闲暇时间，去做不可能在台湾社会被关注的微小运动的精神，是我选择合作演出者时更关心的问题。

我了解观众在知道这是一部剧情片、纪录片或实验电影时，会自动采用不同的观看标准，然后以此分类逻辑去判断影片里的演出者演的如何，同时观众也会以自身能不能入戏来判断演出者的表演好坏，但我从来不用这类逻辑去看表演问题。我的意思是：我希望未来有更多观众，能以另一种态度去欣赏当代的落地扫；对我而言，当愈多人能欣赏非专业演员「认真」的业余演出，我们的社会就愈具有抵抗生命治理技术中的「专业」逻辑。换句话说，愈多这种观众，也意味着愈多不被既有分类逻辑所支配的人，并从中认识到这同时也是关于如何实践其它美学的课题。

问 再回到「田调」的问题上，你提过艺术家的「田野」方法，至少需经过三个阶段的辩证过程后，才可能开始，是否可以再详述你指的这三个阶段的辩证过程是什么？

答 我不太使用「田野调查」这个词汇，因为艺术生产毕竟不是在做人类学与社会学，当然这并不表示我不会借用人文学与社会学中的某些方法，但我们要清楚自己的局限，以及我们并不具备严格的人类学与社会学训练；或者说，当我讲到「田野调查」时，指的只是一个业余者无系统的自我学习过程。对我而言，艺术家的工作更关于如何以感性形式生产可多重辩证的张力。

而我所谓艺术家的「田野」工作，必须先经过三个阶段的辩证过程后，才可能开始。这三个阶段的辩证过程，都非常一般，简化的说，第一个阶段是：对我关注与具切身性的问题，进行基本的政治经济学、社会学与相关历史的研究，然后开始追问如果我们不同意当前社会体制的生产、交换与分配模式，那什么是更好的方法？以及什么是我们可采取的阶段性策略？重要的是我们不能只停留在抽象思考中，而必须同时身体性的进入「自我田调」的现场里。第二个阶段是：口述历史的「采集」，我们都知道记忆未必可靠，口述者所说的话语中，必然包含他的主观想象与「偏见」，所以从很早以前，我就放弃录音、录像等纪录方式，而只把这个过程视为是生活在同一个社会里，两个「当事者」的聊天，我的意思是：聊天可以无目的的在彼此的话语中漫游，而不会落入采访与被采访者的关系，当聊天的时间久了，我们就走进彼此话语交织后所形成的氛围中，而不再是我与他者的关系。对我而言，一旦使用了录音或录像工具，我们就可能被实证纪录的话语给制约，更重要的是不要耽溺在从那些聊天中听到的传奇故事，然后陷入转述这些传奇故事的快感中。第三个阶段是：在聊天的过程中，我们一定会听到各种感人的故事，我把这些故事简称为「感动」经验，虽然「感动」是人與人之间情感连结的关键触媒，但「感动」经验也可能让我们误以为这是某条通往救赎的道路，进而遮蔽了造成这些个体生命故事，背后的根本性原因与问题意识。对我而言，在这三个阶段中所经历的感受与思考，如果从更积极的意义上说，我们应以佛家对于「有情」与「无情」的辩证态度，穿过这一切。当我们的身体性走得够深，也意味我们要慢慢地退得够远，如此，我们才能冷静的看到形成一切问题的根源与复杂性，而这通常会令人有种「绝望」感，但「绝望」才会让我们走到「本质」的面前，也只有面对令人看似「绝望」的「本质问题」，我们才会开始思考如何从各种「不可能」中，开展其它的方法，而艺术家的工作是要从这「绝望」之处，开始出发。