

# 許哲瑜：化名者的現身，示意圖的生產與後設拆解

文 / 林怡秀

## 似是而非的現身

我總是虛構一對男女主角於創作中。對我來說，再現的概念不是回溯事件，而是事件的劇場化。訊息形式上的精確，卻又是訊息的無法辨識，這是一種介面的非理性狀態，功能性的背後，剩下的是介面的感性，一種景觀。

我第一次看到那名 icon 般的「無姓之人」，是在 2010 年許哲瑜的個展「尋覓那光暈痕跡」裡，當時我並不認識也不知道畫中反覆出現的人物名字（我想應該也不會有什麼人知道的）。一如許哲瑜向來對作品的設定所示，自 2009 年「大事件景觀」系列開始，畫中那兩位以黑線白描、動作圖解式的姿態進行新聞社會事件重演的男女主角，被繪出的目的便是成為永遠的路人甲、沒有姓名的無姓之人。他們現身於許哲瑜以簡潔線條繪製出的一幅幅（說明書般的）畫面中，這組像是被複製貼上的無姓之人，一再面無表情地現身，如罐頭工具似的安插在所有事件裡，為觀眾鉅細靡遺地進行事件始末的動作分解。

然而，此一仿照蘋果日報、動新聞製作方式的系列作品，對許哲瑜來說有它的真實來源。剛開始的時候，許哲瑜注意到的是 2008 年的一則新聞，這則新聞的標題是〈女遭男友囚禁〉。當時，蘋果日報彷彿深怕讀者無法意會，除了聳動的文字之外，又為這則新聞搭配了一張「狂毆女友示意圖」，而經過查證後，許哲瑜駭然發現，該事件中受到男友軟禁、透過網路求救的女主角，恰巧是他的高中同學。經過一連串的瞭解，許哲瑜也發現自己對他同學的被害處境無能為力。在新聞媒體大量消費社會事件的時代中，許哲瑜跟一般讀者一樣，原本對於類似報導僅僅一笑置之的態度，在此卻因為事件角色的真實存在感，而產生了奇怪的扭折（原本應不具身分的人物忽然浮現出一張熟悉的臉面），許哲瑜表示當時的感覺「就像是偷窺了朋友隱私的那種尷尬，而且相當無力」，這種尷尬、無力，只能保持漠然的感覺，使得社會事件不再被當作一般新聞之下的消費，在這則新聞中，被害者的現身成了許哲瑜創作歷程中的重要事件。

## 輕薄表象的表象

無軀體的貨幣身體魅影：不是無生命的軀體或屍體，而是一種無個人生命或無個體特性的生命，然而此一生命並非沒有身分（那種鬼魂是一個「某人」，它不是一般意義上的擬像，它擁有某種軀體，但是沒有特徵，沒有「真實」或「個人」意義上的特徵）。（註 1）

新聞媒體提供（有時可說是多餘的）解說圖示的目的，不外乎是要使讀者更能理解所報導的事發過程，但是這種事後諸葛式的說明，媒體角色往往在資訊傳遞功能外恣意加油添醋，甚至將事件闡述得有如一齣帶狀連續劇般聳動狗血，這類媒體慣用的事後添筆與消費事件的手

段，也突顯了他們「企圖回到現場」這項不可能任務的荒謬感，一切僅能透過虛擬示意圖以想像的方式再現。我們也許可以用德希達（Jacques Derrida）在《馬克思的幽靈》（*Specters of Marx*）中談論貨幣的方式，來間接類比媒體圖示的存在狀態，在新聞圖示中，這些僅僅為了成為「事件代名詞」的虛擬人物，似乎正如貨幣自身的物理性（紙張與金屬）般，在現實中不具有與自身象徵對價的意義，它們都具有一種軀體，但卻在製造之初便註定要喪失它們自身原本的個體特徵。

2008 年的這則關於高中同學的報導，成為許哲瑜創作轉向的觸媒，在 2009 年《大事件景觀 1》、《大事件景觀 2》裡，他挑選了數則關於家暴的社會新聞，在刻意追求「訊息形式」的精確，但所有人又必須都是以無姓之人取代的狀態中，角色在不斷現身的過程裡，漸漸流變為一種純粹的介面，在許哲瑜對事件中人賦予均質化的處理下，這兩名無姓之人既（不）能代表任何身分，也無法為我們傳遞更多訊息（他們也完全不打算這麼做），事件的發生過程被壓扁為一片片不可辨識、不再清晰可讀、不知所云的徒然展示，像是他自己所說：「我一直把我的作品看作是與媒體相同之物，我的原意不是批判媒體，也不是要去模擬，而是去捕捉媒體觀看社會的感覺，我一直試著進入『與媒體同質』的觀看方式」，許哲瑜藉由無姓之人傳遞出的並非訊息與事件，而是媒體本身。

## 面具與魅影

在表層的解說與虛構想像動作的初次排練之後，許哲瑜進一步的將無姓之人放入案發現場，以第一人稱及日記體的口吻書寫罪犯的心理狀態，製作了《大事件景觀-劇場版》，此舉也為新聞事件的展示穿插了一個原本不該出現或總是被忽略的「當事人 / 犯罪者」身分。此類第一人稱的日記體或小說式的書寫，原本理應可以讓觀眾更加明確地進入事件發生的前因後果，但擔任解說功能的圖示，在蒙太奇的構圖組織與無姓之人的亂入之下，又使理解再次成為一種徒勞之舉。

有趣的是，許哲瑜作品中難以突破的敘事盲點，正是化身為永恆路人甲的「無姓之人」。在過往媒體應用的圖解示意中，觀眾對事件的閱讀一直都如臉盲症（*Prosopagnosia*）患者般，在訊息轟炸下對報導內容可以琅琅上口，但對事件中人漠不關心、毫無記憶。許哲瑜在此賦予了原本應該專司「說明」的中性角色一張辨識度極高的臉孔特徵（平頭、山羊鬍、小眼睛），並且無論故事中出現了多少角色皆以「他」或「她」代稱，人物的數量和身分的化約反而導致我們閱讀上的困窘、使致事件更加快速墜入扁平化的程序，而畫面中人在執行動作的同時卻將目光看向觀眾位置的姿態，彷彿在向我們確認動作的正確與否，「介面」不再執行它們應有的訊息傳遞任務，而是直接現身幕前、展現生產的過程，我們無法記憶事件的內容，只能想起那張無姓之人的面孔。

一種幽靈的不對稱性干擾了所有的鏡像。它消解共時化，它令我們想起時間的錯位。我們將此稱之為面甲效果：我們看不見是誰在注視我們。（註 2）

2011 年，許哲瑜的創作方法轉入了具備時間軸與剪輯概念的動畫模式，如《完美嫌疑犯》便是依據報紙描述的情境，前往案發現場、還原角色位置而拍攝繪製的五頻道錄像。在展覽

現場中，五則來源各不相同的新聞事件被一字排開、劇場化地被展示，影像以切片式的單一畫面（照片）為背景，搭配著同一臉面的角色人物跳針般的反覆動作，五則來源各異的新聞事件呈現出某種同質性，地點與事件內容不再重要，無姓之人的魅影變成一種無處不在的人稱代名詞（而空間照片在此被刻意地以抽搖、顫動處理，也暗示了原屬「空間」的立體感被直接壓平為一種平面景觀）。

隔年，許哲瑜自一批 1970 年代的台視新聞檔案影像中，抽取出一則有關台中公園塑立銅像的新聞，並以此為基底製作動態作品《1970 年 11 月 11 日》；自林東辰於民國 68 年 4 月 15 日出版的書籍《台灣舊事譚》中挑選出數條描述台灣日治時期事件的字句，在其文字所紀錄的空間現場拍攝、製作了八段影片組成的《歎煙花與三味線》。在許哲瑜以歷史資料做為基底的這兩組作品中，他自言「在那個我還沒出生的時代，有一種對我來說無法理解的氛圍。但卻在今天，感受到了這只存在於想像裡的幻影……那個虛擬的幽靈召喚著我。」「幽靈」的特性是一種非生非死、非在場非缺席、非真非假之物，歷史事件在此以一種純然的「感覺」形式回返到現代的時刻，許哲瑜略帶詭譎的影像與配樂，加強了歷史新聞之於他的不確定感，而無姓之人也以破碎的肢體、大量複製的方式出現，說明了隱含於作品中的雙重鬼魅性（歷史的幽靈與無姓之人的反覆現身）。

## 破梗？無姓之人

許哲瑜借用我「袁志傑」的形象，做為他近幾年創作系列作品的主要視覺形象。經過我的同意，「袁志傑」在進入許哲瑜的作品之後，「袁志傑」這個形象失去「袁志傑」的名字，他成為一個無姓之人，在作品中用「袁志傑」的形象成為各種角色，演繹作品的內容。（註 3）

雖然在許哲瑜作品中的「無姓之人」代表著一個無身分的形象、充斥在所有事件中的替身，但事實是，許哲瑜身邊的朋友都知道作品中的人物並非憑空虛構，這一男一女的形象，其實描繪自許哲瑜的摯友袁志傑與前女友陳良慧（當然，後來大部份的人也都知道這件事），他們除了做為擺拍動作的模特兒、參與討論外，也經常協助展覽與作品的製作過程。在以往的作品中，許哲瑜向來處在一種較遠的距離，去處理與自己無直接相關的社會事件，但 2012 年當我來到他於關渡美術館「無姓之人」個展時，竟看到一樁預料之外的破梗：兩位無姓之人的現身。

走入位於地下一樓的「無姓之人」展間，首先看到的是一組以袁志傑兒時記憶為基礎的作品《袁志傑的回憶》，內容包含他講述爺爺的自殺、父母親離異的錄音、依真實故事繪製的連環圖像、許哲瑜前往袁志傑老家拍攝的影像。展場兩側的牆面上，則是左右各一地懸掛著袁志傑與陳良慧的巨幅肖像畫（自天花板到地板），袁志傑的畫像前放置了一尊一比一大小的袁志傑胸像，胸像前方以超指向性揚聲器，播放著袁志傑描述自己做為模特兒、被當成素材拍攝時種種尷尬狀態的錄音，而陳良慧的畫像旁則張貼了由許哲瑜親手書寫給她的一封信。我先是大略瀏覽現場展出了什麼物件，心裡忍不住想著：「許哲瑜這次破自己梗的目的是什麼？」

這或許是一種對我自身創作的破梗或反叛，但也是通過雙重否定的真實告白。對我自己而言，

有著兩層的意義：過去我以他們的形象，透過消費他們來表現事件景觀，而在此次計畫中則試圖還他們一個公道；另一方面，我直接將他們製作成事件-景觀，這一次才是真正意義上的消費他們。是現實，也是現實的徒勞無功。

從創作自述看來，這檔展覽似乎是許哲瑜自 2008 年看到自己同學被軟禁的新聞以來，首度處理這種近身現實的「尷尬」。我們先回過頭來看德希達如何分析《哈姆雷特》(Hamlet) 中那名不斷現身的幽靈角色，他談到在劇中現身的幽靈，在其面甲效果的保護下，由於我們看不見包覆於盔甲之下的「他」，所以也就無法完全確認地辨別他的身分（面甲之下可能是任何人），德希達寫到：「我們必須求助於他的聲音，那個說『我是你父親的靈魂』的人只能通過他的言語被把握。」句中提示了個體的主動發聲是成為言明自身的重要依據，是幽靈如何得到肉身化形象的方法（也是表明自主意識的手段）。

而正當我以為「無姓之人」裡的袁志傑「也要這麼做了、他準備要現身了」的時候，卻發現袁志傑胸像前這段訴說著許哲瑜如何拍攝自己的形象、經由照片描繪作品的工作方法等等，這些藉由指向性揚聲器所造成的近身耳語，竟在最後一段錄音透露出：「就連我現在說的這些，都是許哲瑜寫好給我唸的。」再仔細觀看《袁志傑的回憶》系列圖像中出現的所有角色（爺爺、奶奶、情人、叔叔、伯伯、父親、母親、兄弟.....）亦仍是以袁志傑及陳良慧的形象進行代稱、繪製，根本無法直接辨識出故事的結構與時間順序，甚至有許哲瑜依據袁志傑的描述在網路上搜尋而來，身著軍裝的「父親」想像照片，以及父親與爺爺的合照（但這兩組照片中的人皆被相框裁去了面容、僅顯露出肩頸之下的身體），關於「袁志傑」記憶中種種素材的重新組裝，卻使得原屬於袁志傑的回憶，被轉換成鬼打牆般的混亂場景。

而牆上那一紙署名給「前女友」的自白信，內容指出「我想這封信對我自己而言是有些矛盾的，因為雖說是寫給妳的信，但其實是不希望妳看到.....所以這封信的書寫，可以說其實算是為了這次展覽的一個梗」，許哲瑜於信中更誠實地表明他在分手之後，繼續於作品中繪製前女友形象的尷尬感覺，這份尷尬「不是因為畫著妳的時候想起以前的記憶，而是相反的，想起妳的時候只是想起我自己的創作」。最後，連牆面上兩幅巨型肖像也並非直接參照袁志傑、陳良慧本人的形象而做，而是擷取他們過去為作品擺拍某個「新聞事件」片段的姿勢，許哲瑜畫的對象，其實是做為「素材」時的他們，從他們身上截取的影像被直接拿來當成肖像畫的對象物。原來，在「無姓之人」裡他們僅僅是獻聲 / 身卻沒有現身，許哲瑜表示：「（在展名中）把『無姓之人』槓掉，照理說應該會出現『袁志傑、陳良慧』，但是這裡的負負不得正，我還是把他們對象化，變成袁志傑與陳良慧。這是因為我在做作品時意識到了「形式化」這個問題，所以我刻意做了這樣的設定。」許哲瑜故意放大了「消費朋友形象」這種政治不正確的感覺，但是整個展覽卻是對於後設的再次否定，相對於過去作品中不斷使用兩位朋友形象的行為而言，「消費」他們的「現實」才是這個展覽中的真正題旨（消費了「分手」的記憶與當兵前夕的好友身體），許哲瑜自我嘲諷地說：「新聞消費事件、我消費新聞、作品消費他們」。

## 美迪奇與阿古力巴

回到現實生活的許哲瑜與袁志傑，是彼此的高中同學、好朋友、創作夥伴、寵物犬小帥寶的

共同主人。談及自己作品的模特兒，許哲瑜表示「他們無疑是影響我創作的重要人物，大部分的作品幾乎都與他們討論，這個部份尤其是袁志傑，他自己也是創作者。在作品的外部，我們的相處關係直接影響我創作的節奏；在作品內部，他們不只成為虛擬角色，也影響著我創作概念。」除了提供影像做為作品的基礎，他們同時也是許哲瑜在創作、展覽中最主要的技術支援，從發想、動作拍攝、印刷、裝裱、交通到佈展，身邊的夥伴總是相互力挺。而早在「大事件景觀」系列開始之前，許哲瑜與袁志傑便已開始討論有關「替身」的概念。在最初的想像與設定中，他們從 Facebook 的概念，試圖捏造出一名活動於網路的虛擬藝術家，在雲端形塑他所生產的作品、工作狀態，並以網路介面發佈，「期待這層輕薄的假象流傳於虛擬的網路世界，也口耳相傳地實現在真正的生活中。」但在數次的討論後，他們發現在網路空間建立假名及虛構身分，也不過只是遵循了這種介面原有的系統模式，他們虛擬出的藝術家最終也只是在相同的脈絡下成為廣大網友中的一份子。

是該讓袁志傑出現的時候了。還是該讓許哲瑜進入作品了。我扮演了「美迪奇」的角色，進入了作品之中，用「美迪奇」的身分和面容，而袁志傑卻從來也沒有出現過，用我的真實肉身發言。許哲瑜也彷彿未曾進入過一般。「阿古力巴」出現在作品裡，自始至終許哲瑜未曾出借他的形象，讓給作品使用。

畢竟英雄總是隱瞞身分的，即使我們都知道隱藏在面具底下的真實身分，但是英雄世界裡的人可都不知道，於是「美迪奇」和「阿古力巴」誕生了。（註 4）

2011 年，以袁志傑為主的共同創作「英雄傳說」，某種程度上可說是回應了他與許哲瑜之間的合作關係。他們化身為一組隱名的英雄搭檔「美迪奇與阿古力巴」在作品中演出，許哲瑜也成為好友作品中的角色替身（阿古力巴），就像是英雄身邊都會出現的那個一起戴著面具的助理，在英雄執行任務時從旁協助的匿名人。兩者在對方的作品中都是「無姓之人」。而有趣的是，身為創作者的袁志傑在自己的作品中依然隱身、以美迪奇的身分發言（即便展覽也是使用「美迪奇」之名），對此，袁志傑語帶輕鬆但相當認真的說：「因為英雄是不能有名字的，露出真名就違背了英雄的狀態。」身為藝術家的「袁志傑」是在思考關於藝術創作的問題，而「美迪奇」的目的則是為了完成某些任務、成為英雄。

### 藝術家與英雄身分的切換

我和阿古力巴在各種事件裡出場。我們在各種事件中演出英雄的劇碼，企圖參與每件事的進行，並且在不破壞事件的狀態之下，完成任務，完成「袁志傑」和「許哲瑜」交付的任務。

袁志傑與許哲瑜將作品製作與討論過程剪輯成影片《美迪奇與阿古力巴-英雄上線》於網路上流傳，他們戴上美術相關人士最為熟悉的石膏像（美迪奇與阿古力巴）翻模面具，在城市中執行他們認定可行的英雄任務：任務一、2011 年 3 月 2 日，護送老奶奶過馬路（為了避免石膏面具嚇到一般的老奶奶，所以請許哲瑜的外婆協助拍攝）；任務二、2011 年 3 月 12 日清晨，尋找流浪的智者（兩人帶著高俊宏提供的社會紀錄箱、箱內裝滿啤酒，尋找願意小酌暢談的流浪漢）；任務三、守護深夜的便利商店（半夜前往台南地區的便利商店門口站崗，

拍攝過程曾遇警察詢問、路人投以疑惑的眼光)。而《英雄上線》裡阿古力巴道出一句：「如果可以當英雄，那我們就不要做作品了（當藝術家）」，讓這對樸拙的英雄組合，有別於電影《特攻聯盟》(Kick-Ass)裡一心只想成為英雄、穿著潛水緊身衣打擊犯罪的妄想少年。到底是「以藝術之名行英雄之實」或是「以英雄之名行藝術之實」的潛提問，也在影片中美迪奇與阿古力巴一來一往的討論裡浮現。

如果袁志傑和許哲瑜真正地成為「美迪奇」和「阿古力巴」，真正地成為英雄，這件作品就宣告失敗了，我們可以快要接近成為英雄的目的地，但是不能真正地抵達目的地……藝術不是真實的再現，藝術是反映藝術的真實，當藝術成為「真實」了，當我們真正地成為了英雄，藝術性也不復存在了。或許該這麼說：在不能成為英雄的前提下，我們試著成為英雄。(我們穿上英雄的裝扮，我們意識到的是我們已經化身成英雄了，還是骨子裡的創作者身分被更敏感而且完整地感知。)(註5)

這場以創作為前提的匿名遊戲不斷地製造出「英雄們在這裡生活的痕跡」，另一方面，也因為這個想法源起於虛擬的網路空間，他們也索性不分真偽，將網路、書籍上搜尋得來的資訊與線索完全敞開，無條件地轉化成關於美迪奇與阿古力巴的英雄事蹟。袁志傑挑選出如龐貝城、美國牛事件、地獄怪獸、登陸月球、巨人遺骸、核電廠爭議等跨越各種時空的事件情節，節錄聖經、文學小說、報章雜誌與自己書寫的字句，加上精細的手繪圖像重新組裝、印製成一幅幅狀似寓言或遠古記載的英雄傳說。若說媒體新聞使用示意圖的目的是在加強事件的過程性，那麼，他們在「英雄傳說」中取用的各種訊息，則是為了形塑出(當時並不在場的)英雄偶像的真實感，而原屬敘事條件的各種事件，則在被說出的過程中被拆解、耗損。再一次地，訊息不再執行它們原屬的傳遞任務，我們不再關注於事件的內容，只能憶起美迪奇與阿古力巴的面具、另一個象徵的形象。

### 組裝說明與相關須知

若將許哲瑜系列創作的擲回 2009 年的起點，可以觀察到他從最初「大事件景觀」裡那種高度中性冷調，對媒體進行遠距離批評的手勢，一路發展到《1970 年 11 月 11 日》中，對當時台灣歷史氛圍、相關事件的個人想像，接著是「無姓之人」個展裡的自我嘲諷、揭示「消費朋友形象」的創作轉變。而今年初，許哲瑜開始製作一本幾乎像是 IKEA 組裝說明的工作手冊《許哲瑜 x 袁志傑完全攻略本》，許哲瑜由身邊朋友如何共同參與創作的時間大事記、人力支援關係圖，勾勒出圍繞在一名藝術家周圍的工作流動狀態。他以極度詳盡的說明圖文，展示自己與夥伴之間所有的工作程序、每一件作品的生產細節，包含創作中所有出場者的姓名，與被創作所圖示化的兩端現實(一端為作品中被拿來做為材料的新聞、現實中的嫌疑犯與被害人，另一端則是自身創作的現實，即許哲瑜與袁志傑的相處關係)。

七月初，這本手冊於台南鮑空間的露出，許哲瑜也藉此透露了自己即將在台北誠品畫廊展覽的痕跡：把畫廊建議他與模特兒簽署的「肖像授權同意書」，做為個展創作中的一部份，直接裱框、展出。面對許哲瑜與朋友之間，這種台灣特有的義氣相挺式工作方法，法律契約的簽署在此其實更像是一種不具約束性的刻意演出。也因為如此，許哲瑜除了展示出「肖像授

權同意書」，更刻意地將自己與模特兒協議、討論的過程（如何將此契約成為「作品」）書寫在牆面上。在作品一步步趨近於自身周圍事件的創作過程裡，這名年輕藝術家的思考方向顯然已逐漸從對大眾媒體的評註，轉換到對「藝術創作」及「生產關係」的討論之中了。

-----  
註

“Apparition of the bodiless body of money: not the lifeless body or the cadaver, but a life without personal life or individual property Not without identity (the ghost is a "who", it is not of the simulacrum in general, it has a kind of body, but without property, without "real" or "personal" right of property).”Jacques Derrida. Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International. Routledge, Taylor & Francis Group. P51.

“A spectral asymmetry interrupts here all specularity. It de-synchronizes, it recalls us to anachrony. We will call this the visor effect: we do not see who looks at us.”

Jacques Derrida. Specters of Marx: The State of Debt, the Work of Mourning, and the New International. Routledge, Taylor & Francis Group. P6.

袁志傑。《英雄傳說》，台南應用科技大學美術研究所碩士論文，2011，頁 22。

同上，頁 21。

同上，頁 44。