

鬼魂與作者

許哲瑜的《麥克風試音：致信黃國峻》

言叔夏 作



今年的台新藝術獎得主許哲瑜以一部二十三分鐘的動畫短片《麥克風試音：致信黃國峻》，投遞了一封「不可能的書信」，寄予死者。觀影過程中，這一覆蓋在作品外殼的形式，令人不得不聯想到駱以軍在 2001 年同樣以書信體的寫作、嘗試跨越那極限之處的死亡地平線，投遞給死者邱妙津的《遺悲懷》。兩部作品雖然相隔十五年之久，然而在形式上卻有著非常相似的結構：同樣以信件作為啟動生界／死界樞紐的開關，其中的死者邱妙津與黃國峻，都被設計為一個通向死亡與傷害彼端的運動裝置（而非單純的哀悼物），勾連起敘事中開展的其他死者們。很顯然地，這兩部作品都是一種刻意迴避將死亡對象化的敘事。因此那「致信」的動作僅是一種未完成的哀悼（mourning），投遞給未被對象化的

死者「黃國峻」與「邱妙津」。它們所遵循的，是一個進行到一半、倏忽自儀式中自我解離出來、拾起另一條故事線頭的形式——如同許哲瑜在片中藉陳琬尹之口所說的——我好像是一個告別式的主持人，面對的臉孔雖然不一樣，但背景都是同一個模子印出來的。正是這些無差別的背景，死亡的煙霧，遂使死者們的臉孔皆氤氳了起來：袁志傑自殺死去的爺爺、友人光頭的死、（因分手而消逝的）陳良慧的影像、袁志傑對自己死亡的預言與臆想……以及那無所不在的、鬼魂般飄盪在影片四處的致信者黃國峻（「不在場」的「在場」），形成一種揮之不去的、憂鬱（melancholy）的滯結情境。然而，相較於駱以軍在《遺悲懷》中所調度的抒情路徑，作為解決創作主體最根本性的救贖出口——隱喻的技藝在這

以下《麥克風試音：致信黃國峻》台新藝術獎展覽現場圖片由許哲瑜先生提供。



裡作為一種探觸他人、鏈結各種自我與他人「單子房間」的方法，牽動「我」的感知（即黃錦樹所言的「私小說」的邏輯）；許哲瑜的《麥克風試音：致信黃國峻》，顯然走上的是另一條截然不同的蹊徑。這和他創作這一系列作品的起點可能起著相當關鍵性的作用。

真實的鬼魂

許哲瑜曾不只一次提及他在 2008 年的那段經歷：友人在一次性侵害的事件中，被蘋果日報作成 3D 示意圖。偶然在報上讀到這則新聞的他，坦言這個閱讀經驗所帶給他的驚嚇與不適——那是他首度遭逢如此近身的「真實」被媒體這一機器吸納、捲入，成為被觀看的影像符

號，而形成的自我塌陷感。符號與真實之間的支架無法再彼此支撐，真實與虛構的翻轉自此成為許哲瑜創作歷程中反覆辯證的一架機器裝置。而這個真假辯證、相互轉譯的內在裝置，在《麥克風試音》系列裡被操作至極大化：這是一部置入身邊友人真實姓名、身分，甚至安置一位「真正的死者」的「作品」。

在創作作為一種虛構的本質意義上，這個安排顯然形成了一種侵犯性的反轉效果：這些「真實的鬼魂」彷彿陰魂不散，經常回返、干擾虛構的穩定度；在虛構的框架裡，「真實」的事件與人物不斷溢出，覆蓋、甚至消弭影像載體的邊界。如果我們同意影像的創作也如同小說書寫的本質，具有它被設置在內部的「虛構契約」：

在虛構的前提下，讀者必須相信一切的情節皆為真實；那麼，許哲瑜的《麥克風試音：致信黃國峻》毋寧是一個反轉的設置。它為觀影者建立起一個巧妙的反轉機制：在一切皆（被佈置）為真實的前提下（真實的人名、事件、死者、場景……），影像的虛構框架被解構了；它所逼使觀影者凝視的，顯然也並非那作為內容或主題的死亡，而恰恰相反地，是那作為一種因過於臨近死亡經驗的極限、而終使自己被這極限的地平線反噬、失去其及物性功能的影像。

外邊的敘事音聲

很顯然地，許哲瑜在這部影片裡，所觸碰到的是關於載體與形式的問題：當死亡以其不可跨越的真實性橫互在文本的極限之處，那麼，影像作為追遠真實經驗的一種形式，它的終極形式將如何可能？可能再現那一次性的死亡經驗嗎？這是一個關於「影像」本身如何自我收納的問題。類似的探問，其實早已發生在「小說」這個更為古典的文體形式裡：如同布朗修（Maurice Blanchot）早已指出過的，在小說這一以虛構展開情節的文體裡，無論如何書寫，彷彿都將遭遇一種「原初的欠缺」；無法填補，且始終被溢散向經驗的「外邊」。這些指向某種真實、卻始終無法被滿足的「某物」，彷彿敘事僅是為了為瀰漫向那「不可能之物」。布朗修將這樣的「敘事」明確地區別於「小說」：

敘事是朝向一點的運動，這一點不但是未被認識、不為人知、陌生，而且彷彿沒有任何在這運動之前和在這運動以外的實在性。但它卻是如此專橫，敘事所有吸引力都是由它而來。

布朗修說，「敘事」不是為了修復那在經驗的時間中不斷死去與消逝的事物（那是「小說」的工作）；恰恰

相反地，是隨著它自身的展開，將那不可追企的「不及之物」——在經驗與形上意義上皆雙重死去的死物，藉由述說將之內化成為對「敘事」自身意義的詮釋：「（敘事）所「述說」（relate）的只有它自己，而述說活動（relation）在進行的同時亦產生了它所講述的。」有意思的是，許哲瑜的《麥克風試音：致信黃國峻》中，也有一個類似的「敘事音聲」——講述著各式人物及其故事的敘事者「陳琬尹」。影片中的「陳琬尹」不斷敘說著那些被死亡所環繞的碎片敘事；沒有全貌，因此永無能被敘事補足；袁志傑、陳良慧與羅天好的死亡與家庭故事。在這部影片中，「陳琬尹」所擔負的敘事聲音顯然是那個真正的「致信者」——致向那死亡經驗的極限外邊；而由於這樣的投遞總是不及物性的徒勞，因此那是一種不可能的及物，不可能的投遞，不可能的追企；她終究只能是講述了關於「敘事」本身，從而曝現了影像敘事作為一種虛構裝置的極限意義，其實早已是死亡。

這一創作的核心，和許哲瑜所設定的致信對象黃國峻的自殺，有著微妙的連結。事實上，黃國峻生前的幾部小說《度外》、《留白》、以及他死後出版的遺稿《水門的洞口》，其實早已關注過這樣一種「書寫的書寫」，該如何彌縫小說與真實之間的那條永恆的鴻溝。在這個意義上，黃國峻的自殺或也可以視為是這種書寫的極大化——以肉身的死亡作為一次性的書寫，「書寫」那「不可被書寫」的死亡經驗。換言之，自殺本身即是以肉身作為祭獻、唯一的一種絕對性創作。

《麥克風試音：致信黃國峻》若追索到極限，也可能遭遇到同樣的問題。不過很顯然地，在這部影片裡，許哲瑜懸宕、擱置了這個關於真實與虛構之間如何彌合的終極提問，而提出另一個更為即刻性的問題：那是與他作為一個影像創作者有關的切身問題。

持攝影機的作者，與拯救的技藝

換句話說，如果敘事對真實經驗中的死亡／暴力將永無法追企，那麼「作者」的位置是什麼？「他」為何書寫？為何拍攝？更有甚者，即使僅僅作為觀看者，那「進入他人」的蹊徑／技術又將是什麼？如何與他人「在一起」？如何與「經驗」「經驗」自身？如何進去那個敘事裡一次性的「暴力／死亡房間」？

相較於《遺悲懷》裡作者「我」的大幅度暴露，許哲瑜在這部影片中，無疑選擇了一個較為曲折的位置來揭示自身。作者的影像以一個持攝影機、且經常褪成灰階的人影，出現在動畫的線條之外，宛如魍魎。這個「真實的影像」有時被安插、徘徊在與陳良慧共同居住過的旅館房間，用攝影鏡頭凝視著梳妝鏡裡陳良慧的影像（因此「他」是一個折射之後的位置）；有時則彷彿遊魂，竄入陳良慧童年的家庭場景。在這裡，「作者位置」是極為令人玩味的。「他」看似沉默、無調的觀看，彷彿一個犯罪現場的偷窺者——這也是這部影片引起最多爭議之處：關於創作倫理「法」的問題。然而有意思的是，正是「攝影機」作為媒體的一種中介物，許哲瑜給予他手中的這架「觀看機器」，一個彼此悖反、既象徵著觀看暴力，同時卻也意味著救贖之可能的雙向意義。

換言之，影像作為一種雙面刀刃，除了觀看、拍攝與再現的層次，它仍具有其他媒材所沒有的時間性。許藉由陳琬尹之口，指陳了文字與影像在時間性上的差異：一部小說裡只能有一個黃國峻；但一秒八格的動畫，長度二十分鐘的話，卻可以有九千六百個袁志傑。「文字真是吃虧，多不划算。」書寫中被限定為同一性的死者，不可挽救的死亡，在「影像」這樣的媒材裡，卻恰正因為動畫作為一種時間的藝術：時間即是它內在的物質——而使得那真實的經驗可以被分解為連續的、剪紙般的影像，反而裂解了真假之間那條涇渭分明的界線。如同今敏的電影夢境，無數個自人生的同一性中逃逸的袁

志傑，隱匿在牆角、電影院、老家角落……；於是我們驚異地發現，這部嘗試以他人的經驗、極端的死亡真實，重新理解影像作為一種虛構裝置的作品，竟並未走上了一條解構式的後現代老路，反而提示了一種拯救的可能：當「持攝影機的作者」如同一隻沒有鐘面刻度的鐘錶，閃現在畫面的各處，而使得敘事裡那些沒有線頭的故事碎片，都倏忽被提至同一座時間場域的平台，形成一種共時性的狀態，它也一併提示了關於重新建構創傷現場的可能。

當然，這條以「他人之死亡」來叩啟創作本質的路數，極可能也會遭遇它將來可被預見的匱乏。尤其當影像被設定為一架不斷進食著他人死亡故事的機器，而終致反噬其自身；一切文體形式的邊界皆被全數瓦解，「影像」的表達不再具有意義，或退至僅能表達其本質的功能，而失去負擔經驗的能力。類似的困境，駱以軍近年已以他的《西夏旅館》、《女兒》等書展演了其極致的盡頭。畢竟真／假的翻轉是一套一次性的固定模組，而當經驗材料在每一次的演出中，都成為這套模組機器的吸納、壓輾之物，那麼所謂的「經驗」終將也只是傷害的耗材。它將導致觀看經驗的不斷內向與萎縮。我認為這反而或許是《麥克風試音：致信黃國峻》之後，觸探到那關於「影像」之本質的許哲瑜，接下來所要面對的、另一個在創作內部上更為長期性問題了。

作者

言叔夏，1982年生。政治大學台灣文學研究所博士。現為東海大學中文系助理教授。曾獲林榮三文學獎、國藝會創作補助、科技部博士論文獎等。著有散文集《白馬走過天亮》。