

雕塑研究

學術半年刊

THE SCULPTURE RESEARCH
SEMIYEARLY

2024 11
No.32

迴圈、間隙與超越：
論陳澄如影像裝置的時間性與
其歷史動力

Cycles, Intervals, and Transcendence:
Temporal Dynamics and Historical Forces in
Chen Yin-Ju's Video Installations

賴駿杰 | Jay Chun-Chieh Lai

國立臺灣美術館展覽組助理研究員
Assistant Researcher, Exhibition
Department National Taiwan Museum
of Fine Arts

來稿日期：2024年6月28日

通過日期：2024年9月18日

摘 要

本文借助賈克·洪席耶關於影像與文字關係的理論視野，包括其「構句—影像」(sentence-image)方法，以理解陳滢如近 10 年的創作脈絡，並將其置放於全球當代藝術網絡與臺灣歷史書寫的框架中。在跨領域學科與神秘學知識的協助下，藝術家建構出一套用以取代統治者視角的「時間」，得以逃逸線性敘事時間的視覺系統：與天體運行相呼應的動態迴圈。其影像與文本之間共享的「不可共量性」所產生之差距空間，其中的異質、混亂的力量可用以理解陳滢如影像裝置的美學特質，即影像與旁白聲音、字詞，及影像之間的蒙太奇縫合。藉由其獨特的影像操演，它回應了現代性實踐中所產生的時間落差，進一步將其轉換為新的歷史書寫之契機。可以將其想像為一臺歷史動力機器，像是馬達或幫浦般地，韻律地擠壓由影像離似而產生的差距空間，驅使參與者介入其所書寫的「時間」。

關鍵詞：構句—影像、感性配享、歷史必然性、世界圖像、歷史書寫

* 感謝匿名審查委員提出的寶貴建議，使本文在邏輯架構與援引資料上能更為周詳，特別是關於現代性與歷史書寫之於藝術家創作的關係，謹此致謝。也特別感謝藝術家陳滢如的協助與交流，啟發且豐富本文的拓展面向。

Abstract

This essay employs Jacques Rancière's theoretical perspective on the relationship between image and text, including his concept of "sentence-image", to understand Chen Yin-Ju's artistic practices over the past decade. It places her work within the framework of the global contemporary art network and the historiography of Taiwan. With the aid of interdisciplinary knowledge and mysticism, the artist constructs a temporal system that replaces the ruling perspective, allowing for an escape from linear narrative time: dynamic cycles resonating with celestial movements. The intervals generated by the "measureless common" shared between image and text reveals heterogeneous, chaotic forces, offering insights into the aesthetic qualities of Chen Yin-Ju's video installations. Through her unique manipulation of images, she responds to the temporal gaps produced by Modernism and transforms them into opportunities for new historical writing. One can imagine this as a historical dynamo, akin to a motor or pump, rhythmically compressing the gap generated by the dissemblance between sentence-phrasing and images, driving participants to engage with the "time" she writes.

Keywords: Sentence-Image, Distribution of the Sensible, Historical Necessity, World Images, Historiography

一、前 言

藝術家陳澄如（1977-）的系列創作多關注知識與權力的關係，特別是此關係如何藉由潛藏的意識形態而作用於特定社群，研究型藝術（Research-based Art）為其主要辨識形式，以藝術家電影為核心，結合文本、繪畫、影音檔案等材料，或與其他領域實踐者合作共創，媒材與形式多樣不拘但又自成一格。而在研究導向型藝術風潮中，難掩其鋒芒的是，在宇宙學的外部視角下，陳澄如深入人類與其心靈（潛意識）的探究，具體落在諸如星象學、占卜，與薩滿實踐（shamanism）等神秘學範疇。儘管宇宙學涉及層面甚廣且未有嚴格的學院定義，從物理的、哲學的，乃至宗教的，皆有其抽象與虛幻的部分，但在陳澄如的實踐中，不脫於影像及文字的關係：相互證成、辨證、衝突，並擺渡且隱現在於符號與言說、可視與未見，以及再現與顯現之間。重要的是，她的創作實踐回應的是某種超越時代的知識論述建構，而所賴以為之者，即其所操作的各種——賈克·洪席耶（Jacques Rancière, 1940-）意義下的——「感性」（the sensible）之彼此作用，一種具有歷史書寫（historiographical）動力的關係模型。

本文意圖借助洪席耶關於影像與文字關係的理論視野，包括其「構句—影像」（sentence-image）方法，以理解陳澄如近 10 年的創作脈絡，除了美學的闡釋之外，更將聚焦在其所回應的臺灣歷史書

寫觀點。¹ 本文主要處理的是陳澄如以下的系列作品：〈透納檔案〉（2011）、〈共登世界大同之境〉（2012）、〈超距作用〉（2015）、〈屠學錶〉（2014）、〈超星鑑定〉系列（2016-），以及近期新作〈致幻記 III：2-19-20〉（2021）與〈在對錯之外，有一座花園，我會在那與妳相遇〉（2023）等自天象、占星角度理解複數的歷史／時間之系列作品，將其視為政治性的歷史書寫驅動裝置，從治理面向去理解個人時間與國家意識形態的關係，另一方面則美學地評價其藉由歷史文件與檔案等各類文本而遊走於各項藝術制域——影像、雕塑、裝置之間，所召喚出的精神性迴響，提供了超越時間準則的意識對話空間。

二、世界圖像與歷史的必然性

陳澄如的作品總是與敘事有關，大一點是「歷史」：現代性以降乃至冷戰後、新冷戰的當代情境；小一點則是「故事」：內在的、個人的與集體的生命經歷，與其所面對的傷痛。然而，無論歷史或故

1 「構句—影像」法文原文是 phrase-image，phrase 可作為「構成句子」的動詞來理解使用，英譯版本之「sentence-image」未能有效地翻出洪席耶在此概念中強調的動態關係。在臺灣學者黃建宏 2011 年自法文翻譯而成的中文版本中，則使用「影像—構句」，其他亦有學者翻譯為「影像—句」。中文譯著請參見 Jacques Rancière 著，黃建宏譯，《影像的宿命》（臺北：典藏藝術家庭，2011）。影像與句之孰先孰後值得商榷，雖然洪席耶的本意或許兩者是對等關係。然而，筆者認為洪席耶仍在處理某種屬於我們這時代的影像命題，例如尚盧·高達（Jean-Luc Godard）的《電影史》（*Histoire(s) du cinema*, 1988）實踐，故選擇以「構句—影像」翻譯之。本文主要參照英文譯版 Jacques Rancière, *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliot (London: Verso, 2007)，並輔以法文原文以商榷特定概念與字辭的使用。

事，都只是她如何安置其對象的現世座標，在此座標之上，則有超星際的宇宙觀點，起到一種評注與引導作用。她的創作可以大致分成兩條脈絡，其一是從「意識轉換」(altered consciousness) 實踐而來的系列作品，如〈昴宿星團回聲器〉(2018) 與〈Sonic Driving〉(2018-2020)，以及較爲人所知的〈致幻記〉系列。另一則是以研究導向藝術爲方法的影像裝置，影像表面上看是作品組成的核心，但本文欲論證的是，其以文件檔案、雕塑、影音所構句(phrasing)出的、超出於物質外的沉浸式意識空間，才是真正的概念核心與其表現特色。在陳滢如創作脈絡中，以「意識」爲介質，上部世界得以與現世、現實的事物(即中、下部世界)相呼應，彼此來回地返視與照映，從而拉開一座立體的感性結構：時而細微且具體，時而宏大且深遠，此正是其處理時間與空間的獨到之處。²

要理解她的作品就必須觸及其世界觀與對時間的理解：隱含在星宿與天文學所劃擘出之宇宙地圖背後的，帶有「道路引領」——即(必然的)「趨勢」——之意義的世界觀。她作品中的歷史是屬於宇宙學的，是在宇宙的「同一」之一部分，表面上看似帶有強烈的宿命論。「宿命論」往往導引至神秘學、超自然力量的理解，但用以認識陳滢如的創作或許稍嫌不足。一方面，「神秘」確實是其作品蘊含的魅力特質，特別在薩滿力量、意識轉換與星宿研究與著力下

2 陳滢如關於神秘學的涉獵更偏向雜學，它至少包含了薩滿、瑜珈與佛教信仰，上中下部世界的分別屬於薩滿的世界觀。此系列作品可參考其〈昴宿星團回聲器〉(2018)與〈Sonic Driving〉(2018-2020)，總體而言亦可置於其「意識轉換」脈絡下來理解。無論眾人是否相信薩滿世界觀，但都不應否認「意識」在自我定位與理解他人、世界中的重要意義，以及，關於意識的潛力與盲點，如何也影響了人類的歷史。

所呈現的，既浪漫又指向現實的影像文本裝置。然而，另一方面，總是伴隨且充盈著其影像的各類文本，不僅僅是字幕、標題或描述性的旁白，也包括佔據問題意識核心的「符號」，例如〈共登世界大同之境〉（圖 1）部分章節中，鋪蓋於影像上的蔣介石命盤關於其性格的描述文字，又將其作品推離神秘遠了些。這種在符號與影像間互為補充、混融的「難解、詭譎」（*enigmatic*）力量，才是理解陳澄如影像裝置的關鍵，筆者將於後續篇幅進一步闡釋。

陳澄如更偏向宇宙學觀點下的宿命論，並不完全相同於神學，宇宙觀點的命運並非受誰（神）所左右，而是從屬於總體（*One*，可稱為太一、同一）的內在邏輯。藝術家關心的是歷史事件的重複，它呼應的是更大層面上星體運行的時間迴圈（也就是「週期」），相較於宿命論的說法，或許它應被理解為「歷史必然性」（*historical necessity*），且與現代性對「時間」之理解有密切關係。另一種角度來看，即便是從藝術家所實踐的「意識轉換」此般非理性、看似魔幻的方法，她最終關心、相信的仍是「人」，即人的選擇與其所採取的「行動」，擴延至與他人及社會之間的互動關係。³ 放到她經常處理的關於技術治理、極權統治之制度與人的條件之框架中，就可發現其作品高度表現出人的意志與結果，而非消極的宿命論。〈共登世界大同之境〉之蔣介石此般狂人的各種選擇，以及〈透納檔案〉（圖 2-1；圖 2-2）所觸及的種族歧視背後的保守主義之理性治理（包含意識形態、邊境控管、社會福利制度等），其與社會模式／諸眾價值之間的拉扯與衝突等，都是現代性之下的一種尚在進程中的結果。

3 陳澄如（個人訪談，2024年5月27日）曾提到，其所處理的終歸還是人：如何對待他人，並且決定自己的行為。

依此言之，藝術家藉由創作所處理之（廣義的）「圖像」，無論是臺灣的還是美國的在地現實、區域歷史之「後果」，都應被置放於更大的，馬克思·韋伯（Max Weber, 1864-1920）脈絡下的「世界圖像」（Weltbild; world images）中去理解。韋伯在其名著《新教倫理與資本主義精神》（*Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1905）中，談及西方文明的歷史趨勢，即所謂「理性化」，指向現代人類的共同命運。在他的脈絡下，工業化、科層化與高度資本主義下的現代人命運，是悲觀的，是沒有自由的。⁴ 韋伯的「世界圖像」是一種精神體系，在現代性的科層制度之理性延伸的理解下，筆者認為較傾向水平的現代性結構，偽裝在以時間的更有效管理與利用中，迫使並導引參與者對他人、自然與社會等事物採取行動。韋伯曾談及世界圖像起到的導引作用：

是物質與精神上的利益直接驅使人們的作為，而非理念。然而，更多時候，由「理念」所創造的「世界圖像」，就像是鐵道上的轉轍工，決定了軌道行進的方向，而驅使其行動的是追求利益的動力。人們希望「自何處」與「何以」獲得救贖，別忘了，都可能藉由個人的世界圖像而被解救。⁵

4 黃瑞祺，〈韋伯的弔詭〉，《思與言》18卷4期（1980.11）：頁307-321。

5 Max Weber, "The Social Psychology of the World Religions," in *From Max Weber: Essays in Sociology*, trans. & ed. Hans H. Gerth & C. Wright Mills (New York: Oxford University Press, 1946), p. 280.

引述韋伯「世界圖像」的概念，不僅是從時間性的角度來考量關於個人的與群體的歷史書寫，更多的是，在現代性的框架下，時間本質上就像是一種允諾、救贖，是一種政治資本，而所有我們的生命都朝向時間的爭奪而走。同樣關注現代性下的世界情境，陳澄如顯然有意識到存在著一種如「世界圖像」般普世的精神指導原則，亦即「歷史的必然性」與其對未來的允諾。⁶ 然而，藝術家談的並不是現代性所催生的「歷史」那般宏大敘事（Grand Narrative），而是某種超脫前進式時間的揚升。⁷ 若從前述宇宙學的觀點來看，陳澄如關心的是，分佈於其中且順應某種內在邏輯的「我們」，不僅僅是人，它也包含了各種影像、文本、圖式、星宿、生命體與物質等。而若我們要將視野擴及非人的或非人為的事物，洪席耶的「感性配享」（distribution of the sensible）或可提供另一種詮釋視野。⁸ 感性配享指的是，「揭示某種共有事物但又同時消抹那些定義個別分有（parts）與據有（positions）」的系統，洪席耶進一步解釋，「此分有與據有的指配建基於空間、時間和活動形式的配享，決定了某種

6 在一般的理解中，時間代表可能、希望，是開始，但同時也是結束。例如「一切終究會好的」，或「所有堅固的終將煙消雲散」。

7 此謂「揚升」或「棄存揚升」（Aufhebung）確實指涉格奧爾格·威廉·弗里德里希·黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）歷史哲學中的辯證法，特別是其螺旋上升的時間模型，廣泛地影響後世對歷史的認知。然而，從宇宙學或神秘學（乃至神學）的觀點切入，「輪迴」與「曼陀羅」的時間觀可能更接近陳澄如的時間理解。為求討論聚焦，本文並不意圖處理黑格爾的歷史哲學。

8 配享，即「分配與享有」，而誰來分配，以及誰配享有，則回應了政治與美學相互關係。「感性配享」法文原文是 *partage du sensible*，中文常見的翻譯有感性分享、感性分配，與感性配享，相較於英文版 *distribution of the sensible*，皆更忠實地對應到 *partage* 一詞所含有的劃分與共享之意。而筆者認為，其中「配享」應更接近洪席耶藉以討論社群共有、共享的「制域」（*régime*）概念，故以此譯之。

共同事物如何參與其中，以及不同的個體在此配享中如何分得一部分。」⁹「感性」係由一系列的關係所動態完成的，關乎什麼可被感知、理解，而什麼又隱而不見；不僅是人與人之間的政治與倫理關係，也在於人與事物，以及事物與事物之間的各種關係之中。在一篇談論時間與當代情境的文章中，他用另外的角度說明其感性配享概念：

介於定義一個共同世界，決定其如何運作，以及不同人類階層者得以參與到什麼程度之，可感知的、可思的，與可行的一系列關係。¹⁰

感性的配享，亦即「時間」的配享：擁有時間等於擁有「可能性」（possibility），決定了話語與行動。它也是用以理解我們所處的時代與世界之「事物的狀態」（the state of things）的詮釋框架，且其與資本主義、冷戰、極權等造成各種階級區異緊密關聯。¹¹文後將在前述關於時間、歷史，與藝術家特有的世界觀之座標下，展開對其關鍵影像裝置作品的深入討論，分析其介於文字與影像之間的操演（operation），以及其如何關係到歷史與命運的寓言式理解與其「超越」（transcendence）。

9 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Ed. & Trans. Gabriel Rockhill (London & New York: Continuum International Publishing Group, 2005), p12.

10 Jacques Rancière, "In What Time Do We Live?" in *The State of Things*. Ed. Marta Kuzma, Pablo LaFuenta & Peter Osborne (London: Koenig Books, 2012), pp. 9-39.

11 Jacques Rancière, "In What Time Do We Live?" pp. 9-39.

三、超越現代性時間

〈共登世界大同之境〉可謂其首次涉入占星學的創作，陳澄如以蔣介石為核心展開，意圖用另一種視角討論臺灣被捲入的時間敘事——具體來說，可理解為「現代性」(modernity)的時間。現代性的起源眾說紛紜，但多數可接受的理解是源自西方的中世紀晚期或文藝復興時期，全面地關於「人文主義」的擴張，而在宗教、政治、經濟、科學、藝術、人類學、哲學，與戰爭等多面向的思維、制度，乃至行為模式之變化。作為一種文化與社會的精神特質，歷經航海時期、全球殖民、兩次世界大戰、全球化與新自由主義等空前規模的時空延伸，在相異的時空與文化土壤中長成各地不同樣貌的現代性，雖有接受程度上的差異，但其中對於人類的自我中心價值之確立，以及伴隨而來的關於「歷史演化、進步」與「理性」的觀點，幾乎是勢不可擋地遍地開花。¹² 時間不再是虛幻、難以捉摸的，相反地，它成為一種可以被掌握並充分計算且消費的「資本邏輯」，被納入理性的敘事觀點而被理解，成為了某種「歷史」，而時間在此是同質的 (homogeneous)。¹³

全面的現代性，在本文的脈絡裡即所謂「大敘事」，是建立在一組雙重矛盾的意識形態，延伸至今，也是當前後冷戰的主要兩大陣

12 本文關於「現代性」與「理性」的普遍理解，除了韋伯相關討論外，主要延續參考黃瑞祺，〈現代性的省察——歷史社會學的一種詮釋〉，《臺灣社會學刊》19期(2020.7)：頁169-211。關於「現代性時間」的哲學面向理解則主要參考Rancière, "In What Time Do We Live?"，並與文後試圖以其概念與查卡拉巴提關於「滯後」的理解，就「時間」的面向進行對話。

13 Jacques Rancière, "In What Time Do We Live?" pp. 9-39.

營：民主與共產，或者各種的其他說法，如資本主義與社會主義、市場與馬克思主義、自由與極權等。根據洪席耶，前述兩種意識形態只是彼此用對方的邏輯而建立相互衝突的知識與方法，彼此間的演化／革命與反演化／反革命，共同使「時間」成爲線性的單向道。¹⁴ 因此，所謂歷史敘事總是矛盾的：它一方面給出了允諾（即未來的可能），但另一方面，也因其被給定的鋪陳而免除了「可能性」，也都抵抗不了「時間的律法」。¹⁵ 洪席耶進一步地批評，現代性的時間敘事在各種論述中，也將「個人」與「全球」的時間綁在了一起，將所有人捲入共同的、線性的時間觀中。¹⁶ 馬克思主義與自由市場商品化（與所延伸的所謂異化【alienation】）之意識形態的矛盾，形構了大敘事：從啓蒙時期開始的進步時間觀，同時也是悲觀的末世論述。矛盾在於，舉例而言，商品化市場經濟造就了資本的積累，也建構了如馬克思主義此般批判大旗的知識系統，而此知識也同時包含允諾個人資本積累的自由與民主思想，使得馬克思的擁護者一方面批評資本主義邏輯，但一方面也在自由平等的旗幟下壓抑了無產階級革命的發生。這樣的線性的與同質的歷史時間意識，經由或可稱之爲「矛盾的論述機制」，而建立了（全球的、民主的，與自由主義的）當前的社會境況。

放在臺灣的歷史情境來看，對於線性時間與階段性史觀（廣義言之，即進步論）的反叛，可以迪佩什·查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty, 1948-）在其庶民研究（Subaltern Studies）實踐中所稱

14 Jacques Rancière, "In What Time Do We Live?" p.20.

15 Jacques Rancière, "In What Time Do We Live?" p.20.

16 Jacques Rancière, "In What Time Do We Live?" p.23.

之「滯後的」(belated)現代性來切入討論。¹⁷「滯後」表現了包括臺灣在內的，(特別是過去屬於殖民地的)非歐洲、非西方的人民與國家所表現出的時間焦慮，無論是在文化上、經濟上，抑或政治上對於正統典範的苦苦追趕。¹⁸具體而言，就像臺灣學者陳傳興於《憂鬱文件》中所延伸討論的「延遲的現代性」，那是被——包括戒嚴等政治舉措與論述機制——懸擱、延滯的時間。¹⁹陳澄如的作品也反映了懸擱與延滯的時間特質，在其以影像為主要載體的歷史書寫中：以命盤或星盤來談所謂「歷史」(在她的脈絡中或許應稱之為命運)的相似性，彷彿不斷地「重演」著時間(而未能往前)。

無論再怎麼相似，表面上看起來是重複的情境，都不可能是同一件事；相反地，那只是，以查卡拉巴提的話來理解，「歷史的詭計」，以「取代」(displacement)與「偽裝」(disguise)為方法的時間扭轉機制，為使獨一性(singularity)與共性(generality)之間的差異被抹除。查卡拉巴提借用德勒茲(Gilles Deleuze, 1925-1995)關於「共性」與「重複」(repetition)之間的區異，認為那些一再重演的「尚未現代」的歷史，與被視為更進步、更前沿的歷史之間雖能提取出共同的質性，但卻也因此忽略了每個獨一事件、獨一歷史

17 Dipesh Chakrabarty, "Belatedness as Possibility, Subaltern Histories", 收錄於《迪佩什·查卡拉巴提讀本：後殖民與歷史的詭計》，張頌仁、陳光興、高士明主編，王立秋等人翻譯(上海：上海人民出版社，2012)，頁135-160。本文所參照以其收錄之英文版為主。

18 Dipesh Chakrabarty, "Belatedness as Possibility, Subaltern Histories," p.141.

19 陳傳興在其《憂鬱文件》的序文中提到，臺灣藝術領域當時(1992年)所表現出的「憂鬱」如何作為一種徵候而回應因為現代性延遲而產之匱乏，而(延後且遲鈍的)「臺灣主體性」相關討論則是最大的病症之一。請參見，陳傳興，《憂鬱文件》(台北：雄獅美術，1992)。

自身的殊異。²⁰ 據此，與共性不同，即便重複亦有將獨一性普同化（universalise）的危險，但不可抹滅每個獨一性彼此之間的、或許經常被忽略但不可消除的差異。差異，就給了新的歷史書寫面貌介入的可能。借計使計，查卡拉巴提更進一步地顛覆看似重複的「滯後性」之判斷（在他的研究脈絡中，主要是政治判斷）。查卡拉巴提雖與洪席耶切入角度不同，但兩者對於被預先鋪陳的、階段發展性的史觀之反對則殊途同歸，皆將時間視為實現某種可能性的契機。可以如此理解，正因為與理應現在的（now），也就是所謂西方正典的、已現代化的時間有所落差（not yet），才有對於可能的各種想像空間。這個 not yet，就是「滯後的」，也是每次看似重複之歷史間的差異空間。²¹

如何超越與克服線性的時間思維？與學者不同，陳澄如依據星體運行的規律以及佛學的「輪迴」（reincarnation）觀，她給出的方法是「平行迴圈」，而在這些平行的時間迴圈彼此之間又可能相互重疊，以致於有歷史上的「似曾相識」。「星體運行」在她的作品中不僅是時間座標，除此之外更是起到「論述機制」的作用，取代了所謂的「敘事」。稱之為規律，是否會同宏大敘事般地排除了意外事件？陳澄如在〈屠學錶〉（圖 3-1；圖 3-2）中以天象的視角再次觀照近代亞洲幾場大規模的「政治清算」之人間災難，一方面呼應了歷史的矛盾敘事：意外與歷史的必然性，另一方面也再次提示並給予跳脫、拒絕（悲慘）命運的可能，回到人的選擇。〈屠學錶〉結合

20 Dipesh Chakrabarty, "Belatedness as Possibility, Subaltern Histories," p.140-143.

21 Dipesh Chakrabarty, "Belatedness as Possibility, Subaltern Histories," p.145.

了大量的歷史文本、史料檔案搜集，具體檢視了五起歷史事件，包括了 1987 年小金門難民屠殺、1942 年的新加坡肅清屠殺、1975 年惡名昭彰的紅色高棉事件、1999 年東帝汶屠殺，以及 1980 年的韓國光州事件。

在跨領域學科如星象等神秘學知識的協助下，陳澄如建構出一套用以取代統治者視角的「時間」，一個得以逃逸線性敘事時間的視覺系統，並以其特有的視覺美學來表現。那一圈圈的星盤共同組成屬於當下的「曼陀羅」(mandala)，與天體運行相呼應的動態迴圈，從圓、完滿的理想，一直到大曼陀羅的同一，將個人的精神、乃至集體意識，與更大的宇宙星體系統相互連結。在同一的規律下，每個人仍有自己的圓、自己的時間。這回應了洪席耶所說的：「在時間 (one time) 中有許多時間 (times)」。²² 從〈屠學錶〉到後來的〈超距作用〉(圖 4) 皆觸及關於人性之惡與歷史災難的討論，利用天文學與占星學的知識建立了不屬於大敘事的「時間」，而〈超距作用〉更是引入物理學「超距作用」與延伸之哲學觀點，藉由影像元素與展示空間的操演，展示不同時間敘事彼此間的引力關係：吸引、拉扯，與互相拒斥。具體來說，現代醫療手段如手術截肢、診斷之理性、規範地「整治」身體之冷畫面，就在其三屏幕的「慢延」開來（字面意義上的「慢」動作）並且彼此浸潤著，放大與放慢的不適 (uncanny) 影像，逼視觀者生發排斥又同感的情緒反應，呼應了物理學上的超距作用。論者如孫松榮 (1976-) 亦深受陳澄如的影像並置手法所吸引，包括〈共登世界大同之境〉中的分裂銀幕，並且也援引了高達

22 Dipesh Chakrabarty, "In What Time Do We Live?" p. 26.

《電影史》以電影修辭、蒙太奇手法介入時間、歷史以召喚歷史之殤的觀點。²³

〈共登世界大同之境〉在展間之外有第三個屏幕，在特定脈絡下，應稱之為「第一個」屏幕，在以蔣介石國喪開始而呈現的治理情境片段，與國共戰爭等片段並置之外，展示了於 1930 年被發現的冥王星影像（圖 5-1）。有意思的是，當觀眾進入展間時是看不到第一屏幕的，看不見但仍存在，也透過星象而影響了整個時代（圖 5-2）。冥王星在占星學上屬於凶星，代表毀滅與重生，而其運行軌跡總能對應歷史上重大的災禍事件，二戰期間的幾個關鍵紀事也能，後設地，指認蔣介石的性格與其所招致的災禍。毀滅與重生若同時發生，在「有」與「無」，以及「正」與「負」之間產生的超距作用，或許就能超脫時間的輪迴。在此，筆者更想強調的是，從分裂銀幕到三屏幕，借用「超距作用」觀念，藝術家所打造出的是一種感性力場，在時而平行、時而交集間，主動且能動地捏塑了觀者的感性結構。陳澄如靈活穿梭在其使用的材料中，其方法與態度，以及最終證成的關於個人與宇宙時間關係的歷史書寫，就像是孫松榮在〈作為影像命題的視聽檔案〉中提到的高達《電影史》所致生之「複音多義」。²⁴ 延伸至其所謂在高達的影像運動中而產生之「複」與「多」，陳澄如的創作方法，更像是在影像與各項材料、原子的碰撞之間，逼生出了複多、異質但又同一的總體（One）。在此意義

23 孫松榮，〈星象蒙太奇：圍繞著陳澄如的《超距作用》及歷史之惡〉，藝論紛紛（blog），ARTALKS，2024.06.21 點閱，<https://archive.taishinart.org.tw/juries/ssy/2015041007>。

24 孫松榮，〈作為影像命題的視聽檔案〉，《文化研究》6 期（2008.3）：頁 55-56。

下，陳澄如的影像遠遠超過影像的物質自身，更像一種引力動力裝置，觀者被吸納入其中，並且在時空的形變與錯亂中，與各種事物相互碰撞且彼此糾纏。

面對其作品，觀者能期待什麼樣的經驗？作品中一系列被突顯並丟向觀者面前的衝擊與不適，或可被稱為「可感覺的視覺性」(the sensible visuality)，在此起到對抗線性敘事的作用。線性的歷史敘事邏輯下那可預測的、可判讀且藉以行動的知識系統，被持續處於迴圈的、曼陀羅式的動態瞄準給取代：對於歷史事件，即時間中的複數時間之理解與書寫，應該是不斷地瞄準又失準，寫下又塗毀的往復姿態。往復的、毀滅後重生的影像也出現在陳澄如最新的作品〈在對錯之外，有一座花園，我會在那與妳相遇〉(圖6)中，其中喇嘛繪製壇城的片段中，辛苦以彩沙繪製完成的世界，最終也將歸空，象徵著某種圓滿。壇城，也是所謂的曼陀羅，是密宗修行所需的圓形能量場、小平台，有建築與空間上的特質，延伸理解即圓形的宇宙世界。壇城沙畫的「歸空」蘊含有「輪迴」概念，以及殊途同歸、歸一的時間思維。而意外，則是在此過程中的失準、塗抹、碰撞，與重疊，就像歷史事件總是以失控的面貌出現，打破當權者的主流敘事，而以「災難」與「意外」之名來到我們面前。

四、失效的準則與歷史動力

從字源學來看，災難總是與自然有關，其最早來自義大利文 *disastro*，即「ill-starred」(不幸的)，其中 *astro* 指的是「星」與「星球」。因此，「災難」首先是星象學的 (*astrological*)；精確地講，

當星體運行出現異象，或與其它星體或能量場相遇而激發了能量變化時，就可能引起動盪，亦為星象學理解下所謂的「災星」。占星為的是求問命運，探求的是星系間之共同命運；而星象、星際、光年、蟲洞等，在星與星之間的移動與演化之量測，亦共同譜寫了災難的「時間」特質：即歷史的中斷。洪席耶在〈事物的狀態〉一文中所觸及的關於時間的「間隙」(interval)與「中斷」，相較之下，可能無法處理自然災難。之所有會有間隙與中斷，根據洪席耶，是因為個人與集體的「時間」協商：當「缺少時間」(lack of time)無可避免時，即可能發生歷史的中斷：「建構時間準則的社會機器解體且停止的時刻」。²⁵ 雖然陳滢如同樣觸及「人為的」災難（屠殺當然是一種災難），但其所仰賴占星學與薩滿信仰的系列實踐，包括可被視為延續〈共登世界大同之境〉之〈超星鑑定〉系列作品（圖7），以及〈屠學錶〉等，卻給了更為超脫的觀看距離。災難，既是一切的毀滅，但也是時間的起點；如果真的有命運的話，那災難就是時間所給予我們的，向命運拒絕的可能性。

災難的恐怖，除了無法預測之外，也不能被控制；因為對象是應該被敬畏的宇宙時間。即便是當前人類世意義下的災難，無論是氣象的與地層的，都不應忘記其核心原因乃為「人」，因此也不可能無視災難所可能帶來的社會改變與後果。無論是星象學或科學的預測，其顯現的都是「控制的不可能」（即失控），那麼，陳滢如的藝術實踐如何能重新布置、安放這些不安與不確定性？其作品直指的對象事件，從創作脈絡而言：早期具體指向國民黨政府的高壓政治舉措開

25 Jacques Rancière, "In What Time Do We Live?" p. 29.

始，一路到近期全面開展的，藉由薩滿實踐、宇宙學等超自然思想以探討的所謂「人性的災難」（屠殺、戰爭等）與歷史書寫之間的關係，更多並非指向自然災難。相反地，其所引據之超自然思想與實踐，卻將看似與命運無所關聯的「歷史事件」與時間、集體意識、宿命等某種「歷史必然性」綁在一起，共同構築了歷史書寫的動力機器。陳澄如的作品雖然多有觸及各種創傷場景，但她的影像裝置並不總有清晰可辨、可論說的表面意義；它表現的反而是，在於「可述」（sayable）與「可視」（visible）之間的各種關係部署，即洪席耶意義下的，當代藝術影像中文字與影像之辯證關係所提煉而成的一種雙生複合體：觀看的與觀念的，證成屬於我們這影像時代的「知識型」。²⁶

依循洪席耶美學制域概念，「我們」（主體位置）共享了感性分配的邏輯，揭示了時代共同的可見／不可見、可述／不可述之配享關係，其中的張力、流動與中斷等組成了歷史的面貌。在當代的美學制域中，「歷史的意外」亦顯現出與過去不同的樣態；而造成這些緊張與錯誤者，即我們這時代（20-21 世紀）之「影像」與其所調度的感性部署與模式，也是洪席耶所謂「美學的政治」。其中，藝術影像，則透過相似性（resemblance）的鬥爭，擺盪在同一與差異之間，或者說在於「形像」（figuratif）與否之間；藉由「離似」（dissemblance）製造了「差距」。²⁷ 這種製造差距的、逃離相似的

26 楊凱麟，推薦序〈思考跨域，跨域思考〉，收錄於《影像的宿命》，Jacques Rancière 著，黃建宏譯（臺北：典藏藝術家，2011），頁 12-18。

27 Jacques Rancière, *The Future of the Image*, p.7. 關於 dissemblance 中文翻譯參考黃建宏（2011）版本。

影像內在動力，即其「構句—影像」動態模組概念核心，來自於影像與文字之「共享規準」(common term of measurement) 的缺失。這裡指的是，影像與文字不需要再去爭奪「形似」，而得以脫離再現的符號性限囿——不再是非此即彼，或誰是誰的原本與再現。相對地，洪席耶視影像與文字關係為一種雙重群集：首先，在於「符號」與「我們」之間，即我們沈浸於符號與其相似性所建構的世界，所有事物等待著被解碼。其次，另一方面，則是內含於符號中的（影像與文字之）群集。他接著解釋：

在此觀念中，視覺與文本元素相互作用，彼此相關。在我們之中有符號。這意謂著，視覺形式自己說話，而文字也乘載有視覺現實的重量；符號與形式彼此活化其物質表現與符號化的力量。²⁸

此即構句—影像的證成基礎。洪席耶定義下的構句—影像有別於（傳統的）再現圖示：「構句」並非（只是）可述者，而「影像」也並非（只是）可視者，而是一種藉由「摒棄文本與影像之間的再現關係」之擾動與分裂的力量。²⁹ 擾動與分裂而致生的「混亂力量」取代了「再現關係」，而此種新的、矛盾的美學，即構句—影像，卻又總能在影像與文字的失序、疲軟與爆炸中，再次凝聚出感性的衝擊：一個具有「延續」構句能力，以及同時又能想像「斷裂」的集合。³⁰

28 Jacques Rancière, *The Future of the Image*, p.35.

29 Jacques Rancière, *The Future of the Image*, pp.45-46.

30 Jacques Rancière, *The Future of the Image*, pp.45-46.

影像與文本之間共享的「不可共量性」(measureless common)所產生之差距空間，其中的異質、混亂的力量，可用以理解陳澄如影像裝置的美學特質，即影像與旁白聲音、字詞，以及影像與影像之間的蒙太奇縫合，而表現出的「難解、詭譎」特質。其作品中大量的語音、文字與影像之錯位，往往造成視覺的失焦與難以理解，而消失在各種的敘事追索之中。但筆者認為，在可視之外的，語音與文字複合體所召喚的意識覺醒，才是其真正的畫外之意。以陳澄如的〈致幻記 III：2-19-20〉(圖 8)為例示，它是動態的、延時的，往復且除重複的，如同被誦念的咒語。「往復」使其膨脹進而將觀者與空間包裹在一起，而非語意表述，並藉由物質上的各種部件，包括分離屏幕、LED 電視、燈光與牆上文字所建立的沉浸式感知空間，韻律地擠壓由構句(文字與句構)及影像離似而產生的動態空間。在此過程中，以「意識」之為介質而與世界溝通的意識轉換正在發生，它一方面使人們跳脫現世的社會環境之時間律法的箝制，另一方面則提供了意識轉換的發動機制，一個儀式場。無論參與者是否有薩滿或其它具有類似實踐的信仰，都將可能從中感受到超出智識之外的感覺震動：從感官到意識、從個人到總體。

有別於其他藝術家同樣以文本、檔案為參照的研究型裝置不同，更與聲音／影像／文本統一的視聽導向的影像作品相異甚遠。其意識轉換空間，以「構句—影像」為方法，得以在混亂中生成新事物，在重複或滯後的時間差距中找到新的可能性，而此皆高度仰賴藝術家對於可視的(有形與無形的)具體化、「造形」能力，靈活地來回於裝置、雕塑，與造形藝術等不同視域之間。陳澄如的作品，巧妙地以影像的操演，即構句，提煉出其中的差距力量，又延伸以個人的時間與總體的、集體的歷史時間之對比，回應了前述查卡拉巴提自「重複」

中發現的時間轉換之契機，提供了一座逃逸現代性時間的歷史動力裝置。可以將其想像為一臺動力機器，像是馬達或吸引幫浦般，驅使參與者介入其所書寫的「時間」。此即陳澄如所意圖建立的另一種歷史量度的視角，亦即，「意外」與「災難」所寫下的不同版本之「時間」或「歷史」。

「構句—影像」之於歷史書寫或時代性的意義，亦可藉由劉紀蕙於〈制域與空隙：洪席耶論藝術與政治之雙面性〉文中的詮釋更好地理解：

……『影像—構句』揭示了相互符應的元素組成模式，也透露了其中流動而交換的補遺物質或是神秘而不可解的節點。連續、變化、翻轉、滑移、脫軌、斷裂、逆轉，這些『影像—構句』內不同元素或遠或近的動態關係，或是平面構圖與其內部場面調度，說明了時代性的影像路徑以及其中所牽連的不同美學制域。³¹

據此，陳澄如的紀錄片電影形式：歷史檔案片段、證詞式旁白，以及結合歷史文件的災難影像，其意義並非在於表面的操作性（藝術的與非藝術的），而是所指向的「非似」、「不在場」與「虛構」等負面的存在，指向的「在那兒」之不可述說亦不可視的「歷

31 劉紀蕙，〈制域與空隙：洪席耶論藝術與政治之雙面性〉，收錄於《影像的宿命》，Jacques Rancière 著，黃建宏譯（臺北：典藏藝術家庭，2011），頁 4-11。

史中斷」，表現為一種痙攣的症候；它藉由我們這時代的感性配享邏輯，重啓、中止、解離，甚至終結了各種意義下的歷史。災難影像就像歷史能量的痙攣病症，表現了張力的消解、行動的中斷、污穢的排出／嘔吐，以及官能上的精神分裂（schizophrenia）。然而，這種對自身的排除，其所謂的不在場與負面，並不能直接等同「否定」，而是指向一種無從究其源頭的「空」（nullity），抹除了虛構與實際事件之間的藩籬。³² 在此影像空間中有多維層次但又無法直接捕捉的感性突觸，彼此的集合卻又未能被「現時（即當代）」肯認，而朝向表面的負面與空無。這類影像有著特定的美學，藉由重組「構句—影像」以撼動時代中被決定的配享邏輯。洪席耶更是標舉高達的《電影史》以進一步解釋，所謂時代，即當「『構句—影像』得以藉由串連其「外部」力量以驅逐故事（stories），而能書寫歷史（history）的時刻」。³³ 陳澄如的電影，正是藉由連結各類異質性元素以及其相互間碰撞之間產生的動力，而書寫出不同視角觀點的「歷史」，是屬於宇宙的、星際的，以及「我們的」。

五、結 語

熟悉陳澄如創作的研究者將輕易發現，本文在觸及到如〈Sonic Driving〉（2018-2024）、〈昴宿星團回聲器〉（2018），以及〈致幻記〉（2015-）等更偏向，或聚焦於超自然信仰、薩滿實踐與意識

32 Jacques Rancière, *The Future of the Image*, p. 130.

33 Jacques Rancière, *The Future of the Image*, p. 55.

轉換的系列作品時，並沒有更深入地討論。原因在於，即便它們分享了表面上相同的形式，但就內容、敘事與方法論層面考量，卻充分地建立在神祕學知識與實際應用上，遠超過援引與參照，且更朝向內在心靈與個人生命史的探索。為求聚焦與周延，依據寫作脈絡，僅提取前述系列作品與本文主題相呼應的部分。「意識轉換」相對而言，則做為某種問題意識而貫穿了陳澄如的創作脈絡，藝術家以「構句—影像」做為方法，在「現代性」時間反叛之架構下，為參與者提供了感性作用的儀式場，進而與他人的、世界的，甚或宇宙的意識相互連結與作用。本文聚焦探討了陳澄如較偏向世界史之一系列結合文本、旁白、敘事的影像裝置，特別是其經常援引「外部」時間——即宇宙學與天體運行——以重新定錨人類內部的歷史之創作。其作品總是關乎「時間」，即超脫現代性論述下之大敘事歷史的宇宙時間，或可稱為「輪迴」的時間迴圈。時間迴圈所交集之處，也可能是歷史中斷、頓挫的契機，打破了所謂的理性與邏輯，讓階級與故事可以被重寫，不可見與不可述者得以被揭露。

要理解陳澄如的「時間」，首先可先將其置於現代性水平視野之「世界圖像」中來理解，相較於宿命論，藝術家更相信「人」的選擇與其所導向的後果，亦即所謂「歷史必然性」。然而，在此脈絡下，她談的不是現代性所催生的宏大敘事所引導的歷史必然性，而是某種超脫前進式、線性成長的「迴圈時間」以及其中所重複的「似曾相識」。「輪迴」，天文學與神學意義下的，是藝術家給出的，超越與克服線性時間思維的方法。天體運行的知識與邏輯，在她的作品中就像是一種論述機制，另一種知識型，以取代大敘事。以洪席耶的「感性配享」來理解，陳澄如更關心的是共享宇宙時間與邏輯的「我們」，以及人與他人、各種感性材料，包括了影像、文本、圖式等，

擴及至非人的物質與超自然世界彼此的關係。以天象的視角觀照幾次大規模的人間災難，除了反映出歷史的矛盾敘事：意外與歷史的必然性之外，對於人的選擇之標舉，也再次地肯定了我們跳脫、拒絕（悲慘）命運的可能。

陳澄如在影像與各項材料、原子的碰撞之間，逼生出了作為「同一」的總體力量，遠遠超過影像其物質自身，彼此糾結並錯亂時空、分裂想像，而成為某種具有引力般的動力裝置，驅動並促使我們寫下不同視角的歷史。「歷史中斷」因此表現為一種痙攣病症：重啓、中斷、甚至終結了各種言說與論述，而給了歷史書寫的新空間。她作品中所表現的混亂、詭譎之影像質性，正是其影像操演之精妙實踐，在不同的時間落差中所提煉出的差距，則回應了查卡拉巴提自「重複」中發現的時間契機，提供了一座逃逸現代性時間的歷史動力裝置。更進一步，本文在洪席耶的構句—影像方法之協助下，得以跳脫「相似性」的詮釋角度來理解陳澄如，而將視角轉向「歷史」（與其影像）與其同時代所承受之感性分配邏輯、彼此間的衝突與差距。陳澄如作品中帶有混亂力量的歷史書寫，一方面回應了當前資本主義時代的影像大量消費、流通下的歷史與主體錯亂，另一方面，更重要的是，在聚焦又失焦、相似又陌生的差距下產生的時間性，如何能在失序無章中，轉而以影像之姿而成為歷史書寫的內在驅力（或反驅力）。

圖 版：

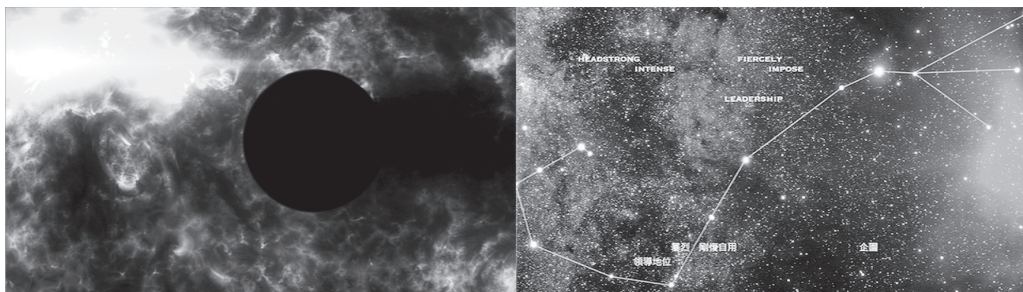


圖 1 陳滢如，〈共登世界大同之境〉，2012，三頻道同步錄像裝置（頻幕二、頻幕三），17 分鐘。

圖片來源：陳滢如提供。



圖 2-1 雙頻道錄像展出一景。陳滢如，〈透納檔案〉，2011，多樣電子電機物件擺設、手抄文本、槍枝及爆裂物複製品、報紙等，二頻道錄像：約 5 分鐘 | 黑白 | HD、16 厘米，立體聲：二十分鐘 | 循環 (loop)。

圖片來源：陳滢如提供。



圖 2-2 陳列物展出一景。陳澄如，〈透納檔案〉，2011，多樣電子電機物件擺設、手抄文本、槍枝及爆裂物複製品、報紙等，二頻道錄像：約 5 分鐘 | 黑白 | HD、16 厘米，立體聲：二十分鐘 | 循環 (loop)。圖片來源：陳澄如提供。

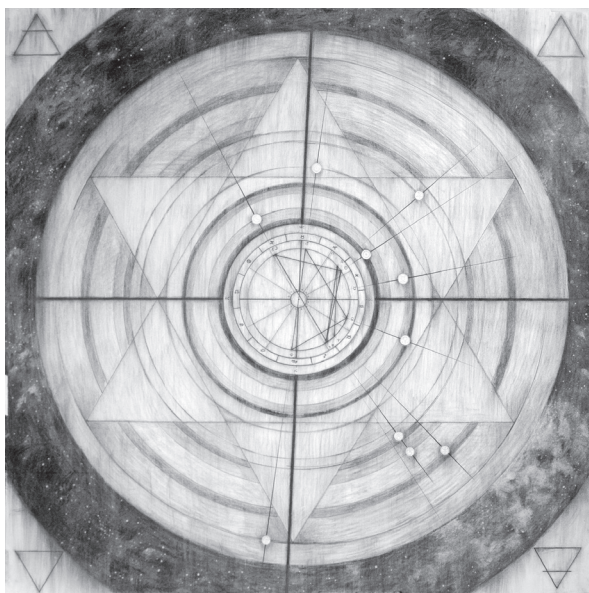


圖 3-1 陳澄如，〈屠學錶〉（小金門屠殺），2014，（五件之一，每幅 125 x 126 公分），鉛炭素描、MBM 素描紙無酸裱褙、事件占星解讀與其它相關文件、HD 影片循環播放（影像來源：NASA），尺寸視空間而定。圖片來源：陳澄如提供。



圖 3-2 陳澄如，〈屠學錶〉展出一景，2014，（五件之一，每幅 125×126 公分），鉛炭素描、MBM 素描紙無酸裱褙、事件占星解讀與其它相關文件、HD 影片循環播放（影像來源：NASA），尺寸視空間而定。

圖片來源：陳澄如提供。

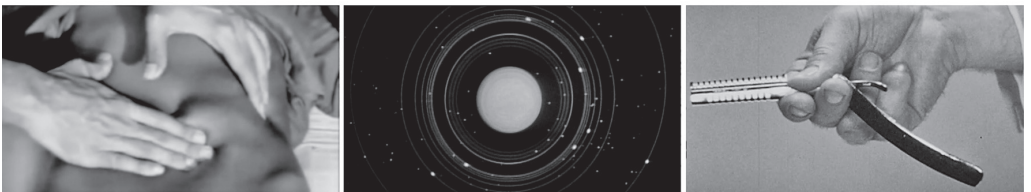


圖 4 陳澄如，〈超距作用〉影像片段，2015，三頻道錄像同步裝置、三段限地製作卡典西德文字，9 分 16 秒。

圖片來源：陳澄如提供。

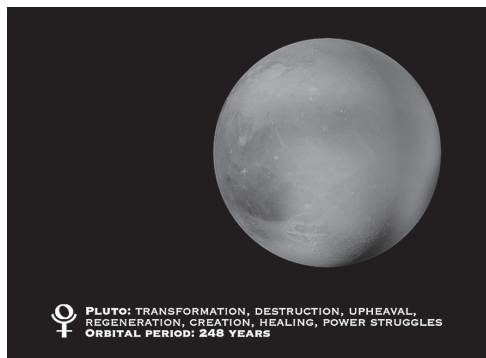


圖 5-1(左) 陳滢如，〈共登世界大同之境〉，2012，三頻道同步錄像裝置（頻幕一），17 分鐘。

圖片來源：陳滢如提供。



圖 5-2(右) 陳滢如，〈共登世界大同之境〉入口處，2012，三頻道同步錄像裝置（頻幕一），17 分鐘。

圖片來源：陳滢如提供。



圖 6 陳滢如，〈在對錯之外，有一座花園，我會在那與妳相遇〉影像片段，2023，單頻道錄像，1080p，立體聲，16 分鐘。本作品為第 14 屆上海雙年展委託製作。

圖片來源：陳滢如提供。

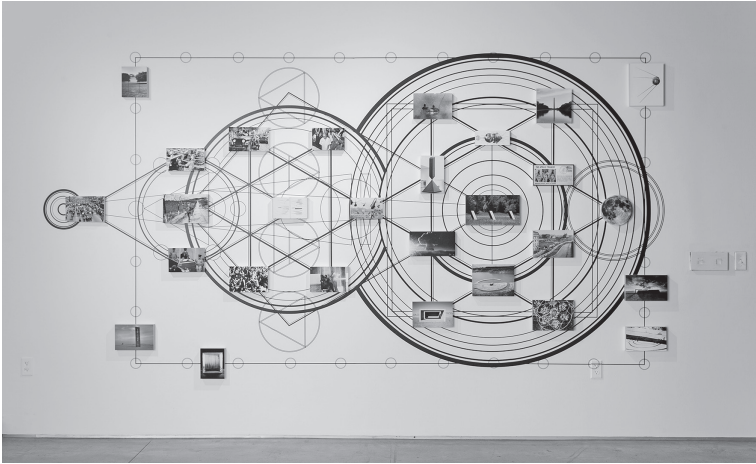


圖 7 陳澄如，〈超星鑑定〉於 KADIST San 展出一景，2016，多媒體裝置／三個投影、一件電視播放、三十六只金屬片（48 公分×48 公分）、卡典西德、二十八、檔案照片、一封手寫信件、二十四顆水晶。拍攝：Jeff Warrin。

圖片來源：陳澄如提供。

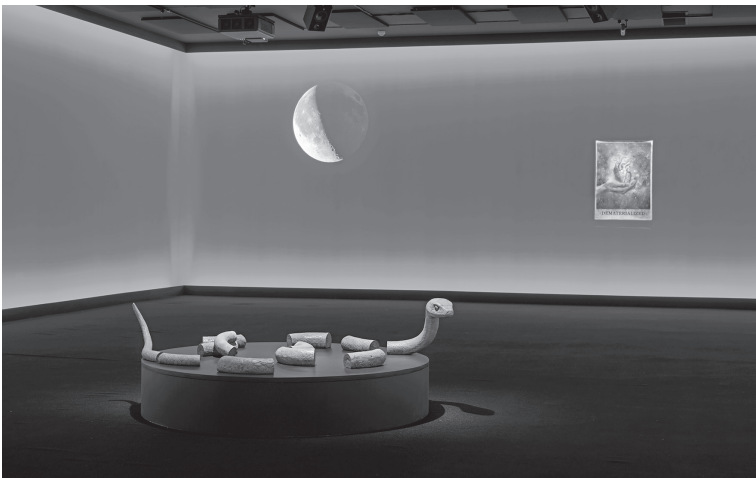


圖 8 陳澄如，〈致幻記 III：2-19-20〉於台北市立美術館展出一景，2021，複合媒材：紅燈光效、雙耳錯聽頻拍、FRP 雕塑、單頻道錄像、水、炭筆素描。

圖片來源：陳澄如提供。

參考書目

(一) 中文專書

陳傳興，《憂鬱文件》，雄獅美術：台北，1992。

(二) 中文翻譯專書

Rancière, Jacques 著，黃建宏譯，《影像的宿命》（Le destin des images），臺北：典藏藝術家庭，2011。

(三) 中文論文

孫松榮，〈作為影像命題的視聽檔案〉，《文化研究》6期（2008.3）：頁 43-80。

黃瑞祺，〈韋伯的弔詭〉，《思與言》18卷4期（1980.11）：頁 307-321。

黃瑞祺，〈現代性的省察——歷史社會學的一種詮釋〉，《臺灣社會學刊》19期（2020.7）：頁 169-211。

楊凱麟，推薦序〈思考跨域，跨域思考〉，收錄於《影像的宿命》，Jacques Rancière 著，黃建宏譯，頁 12-18，臺北：典藏藝術家庭，2011。

劉紀蕙，推薦序〈制域與空隙：洪席耶論藝術與政治之雙面性〉，收錄於《影像的宿命》，Jacques Rancière 著，黃建宏譯，頁 4-11，臺北：典藏藝術家庭，2011。

(四) 中文網路文章：

孫松榮，〈星象蒙太奇：圍繞著陳澄如的《超距作用》及歷史之惡〉，藝論紛紛（blog），ARTALKS，2024.06.21 點閱，<https://archive.taishinart.org.tw/juries/ssy/2015041007>。

(五) 西文專書

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Ed. & Trans. Gabriel Rockhill. London & New York: Continuum International Publishing Group, 2005.

Rancière, Jacques. *The Future of the Image*. Ed. & Trans. Gregory Elliot. London: Verso, 2007.

(六) 西文論文

Rancière, Jacques. "In What Time Do We Live?" In *The State of Things*, edited by Marta Kuzma, Pablo LaFuente and Peter Osborne, pp.9-39. London: Koenig Books, 2012.

Weber, Max. "The Social Psychology of the World Religions." In *From Max Weber: Essays in Sociology*, edited and Translated by Hans H. Gerth & C. Wright Mills, pp. 267-301. New York: Oxford University Press, 1946.

Chakrabarty, Dipesh. "Belatedness as Possibility, Subaltern Histories." 收錄於《迪佩什·查卡拉巴提讀本：後殖民與歷史的詭計》，張頌仁、陳光興、高士明主編，王立秋等人翻譯，頁 135-160。上海：上海人民出版社，2012。