

讓子彈飛： 論高重黎幻燈簡報電影《人肉的滋味》之 影像藝術實踐*

孫松榮**

摘要

1980 年代以降，臺灣當代影像藝術展現新貌，具有跨域影像表徵與精神的作品陸續湧現，高重黎的藝術實踐即為其中一個知名代表。高氏的創作橫跨雕塑、攝影、繪畫與實驗電影等多重藝術範式，自 1990 年代末迄今他發展了系列活動影像的創置與書寫，體現影像藝術的新視野與格局，幻燈簡報電影系列之《人肉的滋味》(2010-12) 堪稱代表作之一。這件奠基於幻燈片型態作為藝術表現的作品，高重黎藉拼貼、裝配與蒙太奇的手法辯證機器影像與影像機器之理念，亦透過圖文、聲響與語聲的混融展開臺灣歷史與政治的思辨。值得強調的，《人肉的滋味》，除了是幻燈片秀，也同時是一部匯聚實驗電影與視覺藝術的風格、且結合批判與反思的紀錄影片。兩相結合，藝術家宣告了一種擴延電影的影像藝術之誕生。

關鍵字：高重黎、幻燈簡報電影、人肉的滋味、影像藝術、分裂主體、聲音蒙太奇

* 本論文為科技部兩年期研究計畫〈電影造形性(3)：臺灣實驗紀錄片的歷史、美學、理論研究—1970-2010 年代另類臺灣紀錄片與當代藝術的跨界交會(I)(II)〉部分成果(102-2410-H-369-004-MY2)，初稿曾分別宣讀於「裝配臺灣：2014 年臺灣人文學社理論營」(國立臺灣大學，103 年 1 月 24 日)與「《影舞之眼·視域之外》第二屆深圳獨立動畫雙年展：臺北論壇」(國立臺北藝術大學，103 年 11 月 7 日)。本文在構思、發表與修訂期間，承蒙藝術家高重黎、蔣伯欣教授、龔卓軍教授、林建光教授、汪俊彥教授、李鴻瓊教授、董冰峰先生，及兩位匿名審稿者給予筆者中肯意見，謹此致謝。

** 國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所副教授。

一、導論：重繪臺灣當代影像藝術圖譜

當代影像藝術（moving image art）研究的重要啓迪之一，¹無疑是打破影像範式的框架與媒介特殊性（medium specificity）的格局，對重構舉凡觸及相關的歷史、社會、文化、政治、經濟、機制、美學與理論等面向極具重大意義。² 這股被稱爲「擴延電影」（Expanded cinema）的浪頭，興起於 1960 年代，至今其革新態勢由於數位技術的推波助瀾依舊不減。³ 它藉由錄像藝術、觀念藝術、電腦電影、媒體藝術、行動主義、行爲表演、活動影像裝置、另類電視、動力藝術、光藝術、電子藝術、科技藝術及投映影像藝術（projected-image art）等獨樹一幟的影音創製與理念拆解傳統電影，並擴增其向度，且將呈顯各種影像的流動形態推向極致。相關作品的差異實踐，從光影到聲響的形塑、從非物質性到物質性的表現、從黑盒子、白盒子、戶外空間甚至到天際的展示，凸顯創作者不同的藝術想像與獨特觀點。其中，諸如麥考爾（Antony McCall, 1940-）與雅格斯（Ken Jacobs, 1933-）以光投映塑形的「旁若電影」（Para-cinema）、⁴ 史諾（Michael Snow, 1929-）與法蘭普頓（Hollis Frampton, 1936-1984）破除實驗電影與視覺藝術的投映影像藝術之分界的結構影片（structural film），⁵ 乃至飯村隆彥（Takahiko Iimura, 1937-）藉典藏一小段十六釐米膠卷的影片盒子《一

¹ 在本文中，我們藉「影像藝術」（moving image art）一詞來指陳那些打破表達媒介、影像範式與藝術型態的區隔之作品，例如「擴延電影」（Expanded cinema）與「旁若電影」（Para-cinema）等；透過「動態影像」（moving image）來指明具有特定表徵與類別特質的影像範疇，例如劇情影片、紀錄影片、實驗電影及錄像藝術等；而文中的「活動影像」則意味著具有運動性與時間性特點的影像範式，例如電影、錄像藝術與投映影像藝術等，特此說明。

² Tanya Leighton ed., *Art and the Moving Image: A Critical Reader* (London: Tate Pub, 2008).

³ Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film* (New York: E.P. Dutton & Co, 1967); Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (New York: Dutton, 1970); A.L. Rees, Duncan White, Steven Ball, David Curtis eds., *Expanded Cinema: Art, Performance, Film* (London: Tate Publishing, 2011).

⁴ Lindley Hanlon, "Kenneth Jacobs, Interviewed by Lindley Hanlon (Jerry Sims Present)." in *Film Culture* 67-69 (1979): 65-86; Jonathan Walley, "Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion." in *October* 137 (Summer 2011): 38.

⁵ Tamara Trodd ed., *The Projected Image in Contemporary Art* (Manchester, UK; New York: Manchester University Press, 2011), p. 7.

秒迴圈(無窮):黑色中的白線》(*One Second Loop (=Infinity): A White Line in Black*, 2007)形構電影物件的作法,均為知名例子。顯而易見,自「擴延電影」以降,過去慣常以影像投映的空間、產製傳送與分銷的技術,及由特定影音修辭學所定義的電影概念,⁶由於影像藝術的出現而備受挑戰,其實踐、涵義與認識論等層面無不受到劇烈衝擊,一種主要結合多元表達媒介、影像範式與藝術型態的研究態勢正於歐美學術界與評論界發展得如火如荼,方興未艾。

在臺灣,「擴延電影」一詞應是最早出現在《影響》雜誌發行人王曉祥於1973年3月30日在臺北市美國在臺新聞處林肯中心主講八部1960-70年代美國實驗電影作品的發表會中,⁷當時他以「混體媒介電影」(*mixed mediums*)來形容此一新概念。⁸十年之後,《電影欣賞》雜誌在由周晏子策劃的「前衛電影藝術面面觀」專輯裡譯介美國實驗電影導演多斯金(*Stephen Dwoskin*, 1939-2012)一篇題為〈擴延電影〉的文章時,⁹多氏從動力美學、跨媒介及歐美各種實驗影片來論及相關詞彙涵義的發展。1980年代初期以降的臺灣動態影像(*moving image*)發展,一改過去黨政軍絕對控制劇情影片與紀錄影片的產製情況,¹⁰由於逐步出現諸如實驗電影與錄像藝術而獲得些許改善,¹¹使

⁶ André Parente and Victa de Carvalho, "Cinema as Dispositif: Between Cinema and Contemporary Art," in *CiNéMAS* 19.1 (2008): 37-38.

⁷ 這八部實驗影片分別為: "Matrio" (1970)、"Options" (1969)、"Feasting" (1968)、"Tempest" (1968)、"Tomo" (1969)、"Incident in a Glass Blowers Shop" (1969)、"Fulton Street" (年代不詳)與"Toten" (1962)。

⁸ 正觀,〈實驗電影發表會〉,《影響》6 (1973.05),頁84-85。

⁹ 多斯金(*Stephen Dwoskin*),周攻譯,〈擴延電影〉,《電影欣賞》4 (1983.07),頁42-46。

¹⁰ 戰後臺灣的動態影像發展史,以劇情影片與紀錄影片為大宗。1950年代以來,兩者的發展都被黨政軍所控制,劇情影片的製作被「中央電影事業股份有限公司」(由「農業教育電影公司」與「臺灣電影事業股份有限公司」合併改組而成)掌控,而紀錄影片的產製,則分別由隸屬國防部的「中國電影製片廠」負責專拍軍事新聞影片與軍事教育影片、臺灣省政府把持的「臺灣電影製片廠」則拍攝社教新聞短片。直至1980年代於中影體制內崛起的臺灣「新電影」,及同一時期伴隨黨外運動勢力興起的民間獨立紀錄影片,才稍稍逆轉了既有現象並創造嶄新風氣。

¹¹ 「實驗電影」一詞首次成為臺灣官方機構的討論對象,是1977年11月由「中華民國電影事業發展基金會」召開的一次「實驗電影展覽座談會」(《影響》,〈新聞局電影事業管理處:實驗電影展覽座談會紀錄〉,《影響》16 (1977.12),頁11-14)。此座談會奠定了一年之後隨「電影圖書館」(即「財團法人國家電影中心」前身)

另種影像創製和型態能——在《劇場》雜誌於 1966 年 2 月與 1967 年 7 月舉辦的兩次電影發表會（共十一部短片），¹² 抑或，張照堂於 1970 年代為黨營電視台拍攝的多部另類紀錄影片之後¹³ ——重新承襲過去的未竟之志，開闢新徑。確切來講，臺灣實驗電影主要指稱創立於 1978 年的「金穗獎」中的實驗影片與動畫影片，¹⁴ 其中可以高重黎、呂欣蒼與石昌杰等創作者連續好幾年獲得大獎而締造傲人紀錄的影片為代表。而始於 1983 年的臺灣錄像藝術，一方面指的是這時期留學日本筑波的郭挹芬與盧明德及到舊金山深造的洪素珍，創作了結合錄像的裝置與行為表演型態的作品；另一方面，則是當時就讀於國內大專院校美術科系的王俊傑與袁廣鳴等人創製了匯融電影技藝與拾得資料影片（found footage）等素材的單頻道錄像。¹⁵

嚴格來講，1980 年代初期以來臺灣動態影像的發展態勢，若僅以上述的實驗電影與錄像藝術為例，雖愈趨蓬勃興盛、表現方式亦漸顯多元，但影像範式之間在創製方面的連結關係實則並不顯著，未臻明朗化與常態化。換言之，絕大部分情況是兩相仍在固守媒介殊異性與既定藝術範疇，乃至傳統規範的情況下維持各自獨立，彰顯藝術自律。

的成立而設置的「實驗電影金穗獎」（目前正式名稱為「獎勵優良影像創作金穗獎」，簡稱「金穗獎」）。「金穗獎」的設立是為了鼓勵非商業性的影片，前三屆（1978-81）得獎作品均為八釐米與十六釐米的短片和長片。從 1982 年開始，獎項正式分為紀錄影片、劇情影片、動畫影片及實驗影片四大類別，創作媒材為八釐米與十六釐米；1989 年起，創作媒材改為錄影帶獎項；2004 年起，又改以 DV 獎項取代錄影帶獎項。

¹² 當年正式發表的八釐米與十六釐米黑白短片，計有：莊靈的《延》與《赤子》、黃華成的《原》、《現代の知性の人氣の花嫁》、《實驗 002》與《實驗 003》、張照堂的《日記》、龍思良的《過節》、許俊逸的《下午的夢》、張國雄的《「」》、張淑芳的《生之美妙》共十一部短片。邱剛健的《疏離》由於拍攝男子手淫畫面而遭耕莘文教院神父傅良圃（Fred Foley）禁演。

¹³ 孫松榮，〈超紀實之眼：論張照堂 1970 年代的另類紀錄片〉，《現代美術學報》27（2014.05），頁 77-104。

¹⁴ 由吳俊輝編著的《比臺灣電影更陌生：臺灣實驗電影研究》（臺北：恆河，2013）繪製了臺灣實驗電影創作史的某種發展傾向與軌跡。對吳氏而言，臺灣實驗電影意味著影音形式與美學的開發（如高重黎、吳俊輝等）、動畫影片（如石昌杰等）及實驗紀錄影片（黃庭輔）。

¹⁵ 孫松榮，〈數位時代之前的臺灣錄像藝術簡史：從裝置、行為表演、雕塑到電影階段的試驗〉，《藝術觀點 ACT》59（2014.07），頁 8-17。

這不只限制了實驗電影與視覺藝術領域創作者的跨界實踐，更連帶地讓所謂的影像藝術研究窒礙難行。就某種程度來講，書寫格局與視野仍侷限在單一影像範式的歷史、美學及理論等向度，跨影像與跨藝術研究的態勢尚未形成。顯然，在地影像藝術創製與書寫研究之間的關係是需緊密結合、相互刺激與產生對話，彼此既無法憑空杜撰，更不能全仰賴國外作品來闡釋當代理論精義，因此兩者缺一不可。在我們看來，這個時期試圖開啓臺灣影像藝術的跨域實踐、勇於突破表達媒介、既定影像範式與藝術型態的其中一個關鍵事件，¹⁶ 當屬以陳介人（陳界仁）、王俊傑、高重黎與林鉅爲首所組織與參與的「息壤」系列展覽（展出繪畫、雕塑、複合媒材裝置、攝影、錄像藝術等）。自1986年開始的「息壤」系列展覽之先驅意義之一，在於集結了從事多元藝術型態與影像範式創製的創作者，從陳介人（陳界仁）、王俊傑、高重黎到林鉅，畫家、攝影家、行爲表演家、雕塑家、動畫家、錄像藝術家到實驗電影導演等身分不停地轉換、移置、顯現；表現媒材與作品型態，亦隨著每次展覽而皆呈現出不同的內容與樣態。

其中，高重黎的創作者身分及其作品十分值得細究與深論，乃是本文希冀深入探討的對象。如同上文簡略提及，他曾在金穗獎中創造驚人獲獎紀錄，即由1984年至1988年連續五年在實驗影片、動畫影片及紀錄影片類別中獲頒七個獎項。¹⁷ 如果單看此項過人經歷，無疑使高氏在「息壤」中的位置有別於其他成員，以熟稔八釐米的實驗電影導演來定位他並不爲過。但實際上，他在前幾次聯展中展出的作

¹⁶ 另一個值得提及的例子，是袁廣鳴在1990年連續獲得金穗獎優等實驗錄影帶和第二屆「優良文化錄影帶節目金帶獎」造形藝術類一等獎的兩部重要作品：《關於回家的路上》（1989）、《離位》（1990）（由錄像雕塑《離位》的紀錄影像、單頻道影錄像《關於米勒的晚禱》與《關於回家的路上》組成）。以當時語境來講，袁氏可謂是一位很早跨入實驗電影的視覺藝術家（孫松榮，〈數位時代之前的臺灣錄影藝術簡史：從裝置、行爲表演、雕塑到電影階段的試驗〉，頁8-17）。關於此一向向，值得另闢專文深論。

¹⁷ 高重黎於1984年憑《那張照片》獲最佳八釐米實驗片、1985年以《手的謬思》獲優等八釐米動畫片、《24小時x12個月=365天》獲優等八釐米紀錄片、《浮生》獲優等八釐米實驗片、1986年《我就是吃這種奶粉長大的》獲頒優等八釐米實驗片、1987年《宛若處女》獲優等八釐米劇情片，1988年《家庭電影》獲優等八釐米紀錄片。

品，主打的卻是結合複合媒材裝置（《達利 1936：內戰的預感》，「息壤 1」聯展，1986，臺北東區空公寓）、雕塑（《回記憶中幻想家族肖像》，1988，「息壤 2」聯展，臺北南區地下室）、繪畫連作（《月光下的長征之一》，1991，「息壤 3」聯展，臺北西區地下室）、複合媒材裝置（重製林鉅一件同名作品《好好吃的怪味雞》，「息壤 4」聯展，1996，大未來畫廊），一直要到十三年後即 1999 年在大未來畫廊的第五次「息壤」聯展中才推出以《反·美·學〇〇二》為題的影像裝置作品。¹⁸ 尋根究底，這絕非意外或偶然。復興美工雕塑科畢業的高重黎在實驗電影競賽中嶄露鋒芒之前，其專業藝術養成於國立臺灣藝術專科學院美印科，在校期間專研攝影，揚名金穗獎前一年即 1983 年他還曾在臺北美國文化中心舉辦「高重黎攝影展」，展出照片及結合多媒體、錄像監視器與顯像器的作品，充分展露出他在實驗電影之外的創作廣度【圖 1】。1980 年代末期，高氏從《中國時報》攝影編輯轉任時報出版社，除了主編漫畫叢書《星期漫畫》、《腦筋急轉彎》與《COCO 政治漫畫 1989-1990》，還創設了漫畫刊物《Sunday》與《High》，展現他的另種影像專才。1998 年 4 月 1 日高重黎決定離職，結束 14 年又 7 個月的上班族生涯，賦閒在家，照顧小孩與父母親。自此至今，他不懈地藉由組裝現成物與模具版的多種方式、自製與改裝各類型放映機，結合手繪動畫、拍照與電影攝影等技法，陸續實踐於「光化學機械式活動影像裝置」、「明箱電影院」、「紙戲幻燈」與「幻燈簡報電影」等幾個不同階段的系列作品中。這些系列作品，一方面體現高氏融會雕塑、攝影、動畫、實驗電影及各式玩具的影像美學與觀念，即是其命名為「機器影像」（生產資料）¹⁹ 的特殊文本形態；另一方面，則表明他所念茲在茲的機器部署，抑或，「影像機器」（生

¹⁸ 高重黎結合 8 厘米、照片與各種會動玩具的作品《反·美·學〇〇一》完成於 1998 年，首展於「臺灣現代影像藝術展：從觀看到解讀」聯展（策展人：吳嘉寶；地點：郭木生文教基金會）。

¹⁹ 高重黎，〈實驗：我的電影史〉，《藝術觀點 ACT》51（2012.07），頁 60；高重黎，〈運動在前電影、後計算機成像（CGI）間蔓延〉，《影舞之眼，視域之外：第二屆深圳獨立動畫雙年展》（德國古橋出版社，2014），頁 278。

產工具) 涉及資本主義商品邏輯乃至文化身分等嚴肅命題。²⁰

高重黎創製這一系列始於 1990 年代末的裝置作品,論其藝術實踐及涵義,顯得非比尋常。眾所周知,1990 年代中旬開始即意味著數位化時代的來臨,從非線性剪輯軟體、攝影機到投映機等設備,²¹ 無不顛覆影像工作者的創作方式,甚至連展映型態亦受到衝擊。新形式的活動影像作品及其在美術館的新穎展示方法應際而生。若我們僅以上文提到的「息壤」藝術家為例,即可發現具體變化:陳界仁運用電腦與數位技術創作系列攝影《魂魄暴亂》(1996-99),2000 年迄今他甚至以三十五釐米拍攝影片《凌遲考:一張歷史照片的迴音》(2002) 與《殘響世界》(2014) 等多部作品,再將之轉換成數位或藍光格式透過單銀幕或多銀幕方式投映;而王俊傑亦從單頻道錄像型態邁向數位化的投映影像裝置,《微生物學協會:狀態計劃 I》(2000)、《大衛天堂》

²⁰ 關於此點,高重黎所撰寫的三篇專文中的段落,值得引述。第一篇〈欲望的完美罪行簡史&後記〉:「我常被問:『為什麼你總是與主流格格不入呢?』而我長期以來所執拗的又所為何來呢?逐漸我明白我總是想著要藉由某種方式可以使當代藝術在不能自外於資本主義商品邏輯而注定淪為政治經濟學以及文化批判之對象的同時,如何又能夠使自身不但具有真正的政治、經濟、文化價值,同時也能成為鬥爭的戰略。是的,紙上與冊和幻燈電影以及教室一樣,確實是一個源初又終極且一定要去守護的場所。」參見高重黎,〈欲望的完美罪行簡史&後記〉,《當代藝術與投資》7 (2011.07),頁 73。第二篇〈實驗—我的電影史〉:「那麼有影像機器工作的群體以及這群體中的個人,相較於沒有影像機器工業的群體與個人,他們各自所做出來的機器影像,在被理解的以及所形成的文化—身分,當然也就有著各自截然不同的語境與依據,而主要的差異則是決定於這兩個不同群體與影像機器的關係,並不是決定於與機器影像(作品、文本)的關係。此影像機器的體制和當代物的文化與人的文化身分有著烙印般的內部聯繫。」參見高重黎,〈實驗:我的電影史〉,頁 60。第三篇〈運動在前電影、後計算機成像(CGI)間蔓延〉:「其實有影像機器的群體一直君臨天下於沒有影像機器的群體,……因此對我而言,影像機器就有如一種欲望(念)試關於缺失的在場,是指向文化的、歷史的那經受有影像機器群體軍經政支配的無意識與現實。視覺、視覺性、視覺藝術於我就等同西方、現代性的語境——視覺就是理性、權力與之對立的即是野蠻、落伍注定的要被統治的。時至今日,事過境未遷,反而仍束縛於一種悖論式的身分,此時我仿佛也因看得見、因獲(禍)得福、因西方而現代,這種悖論現實的結構可以很清楚地在我進行視覺工作時感受到,那就是生產工具與生產資料的矛盾。」參見高重黎,〈運動在前電影、後計算機成像(CGI)間蔓延〉,頁 278。

²¹ Margot Lovejoy, *Digital Currents: Art in the Electronic Age* (New York: Routledge, 2004), p. 141; Andrew V. Uroskie, "Window in the White Cube," in *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art* (Manchester, UK; New York: Manchester University Press, 2011), p. 145.

(2008) 與《罪惡之城 00:00:00:00》(2014) 堪稱其代表作。相較於他們兩位，高重黎的活動影像實踐不只沒有隨數位科技的到來而產生徹底變革，他反而更著重於手工、組裝性、某種無法與業餘者電影姿態（如八釐米影片與放映機等）和甚至是罕見材料（如相繼停產的幻燈片與舊式幻燈機）剝離的影像表徵、方法與精神。²² 當然，我們也可以從實際面來考量高重黎的藝術實踐之所以並未發生太大的改變，迥異於同代創作者，一如既往繼續做他想做以及能做的事，關鍵之處是其創作材料大多來自於拾得物(found object)與現成物(ready-made)及考慮成本價格低廉等主因。²³ 雖然這樣的答案說明了高氏的創作動機和方法，但對於他長年以來始終堅持的活動影像實踐是否意味著一種電影業餘者面對類比影像逝落而興起的憂鬱反動，抑或，是一種只有不斷經由不同機器型態、影像範式與藝術範疇的組合才能創製新式影像構成等相關問題的核心與內蘊，則顯然是太過於簡化的解釋。在我們看來，高重黎的創作動機與企圖耐人尋味，而其活動影像裝置獨具吸引力，值得思索。高氏作品的關鍵所在：乃是緊緊著其「機器影像」與「影像機器」之間的聚合，如何藉由他在「光化學機械式活動影像裝置」的宣稱，²⁴ 展開一種錯落於動態與靜態、圖像與文字、類比與數位的變位構成。更確切而言，藝術家所標誌的創作態度與方法，乃是在重新配置影像裝置的基礎上賦予新意，也同時為眼睛與鏡頭、視聽與思辨，以及照相與投映的活動影音創發出不同的對話關係。在

²² 就此特殊創製手法而言，亞洲創作者除了高重黎之外，值得一提的還有曾運用竹子製作攝影機的菲律賓導演塔西米克(Kidlat Tahimik)。Christopher Pavsek, *The Utopia of Film: Cinema and Its Futures in Godard, Kluge, and Tahimik* (New York: Columbia University Press, 2013), pp. 78-149.

²³ 針對創作的材料與成本，高重黎如此答覆羅淑君的提問：「因為我原來就有這些材料，是現成的。而且我不剪接，包括動畫或實攝等都沒有剪接，也沒有任何後製作業，所以才省。這點很重要，因為我了解自己的狀況，沒有模仿別人，而且清楚自己的特色。材料如此，我的美學觀也如此。」參見羅淑君，〈高重黎 KAO Chung-li〉，《現代美術》106 (2003.02)，頁 22。

²⁴ 高重黎對「光化學機械式活動影像」有其一套說法：「我試著說明『光化學機械式活動影像』的意義。例如『光』，指的就是眼睛、鏡頭。『化學』指的是你看到影像、進入大腦以後，腦的視神經可以記錄、組織你看到的影像。……至於我呈現影像的方式是用『機械式的』。『機械式』拍出來可以是靜照，但我使用放映的方法，所以是活動式的影像，是電影，是『光·化學·機械式·活動影像』。」參見羅淑君，〈高重黎 KAO Chung-li〉，頁 22。

此基礎上，高重黎無疑深刻地觸及機器影像與影像機器之間的辯證關係，兩相結合，構成其影像創製的其中一個核心論題：作品內容與裝置、影像與機械既凸出從創作者到觀者身為勞動者和思想者的關鍵主體位置，更藉此展開對於當代藝術形式和機制的抗衡姿態。「反·美·學」(Anti-mei-ology) 系列作品中有關肢解的身體形象與重新組裝的投影設備，可謂展露他致力於反省、反諷與反叛(而不僅是反高科技、甚至反美，抑或，反美帝的涵義)²⁵ 的視覺語彙和理念表徵。

「幻燈簡報電影」其中一個系列裝置《人肉的滋味》(2010-12)【圖2】即奠基在此思想架構上發展起來，²⁶ 它不僅是高重黎實踐影像機器與機器影像多重辯證論題的重要作品，更值得關注的，藝術家除了以幻燈片秀進行展映外，也將之轉置為數位影像版本，2012 年臺北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」即同時在兩個不同展廳中展示此一作品的兩種型態。這兩種不同的影音展現方式，一個是藉由柯達商用幻燈機(Kodak Ektagraphic Model 260 Audio Visual Slide Projector Screen Viewer) 將《人肉的滋味》呈現在內投影式的螢幕上，同時搭配能隨 80 個具有各類圖像的幻燈片轉動而產生同步聲音的錄音帶裝置；另一則是高重黎將幻燈片秀剪輯成一部影片，並轉換成 DVD 格式投映於由臺北市立美術館二樓展廳改裝而成的黑盒子的銀幕上，連同《逆旅的三段航程》(1987-2012) 一起輪播。《人肉的滋味》的幻燈片秀與影片型態，主題、長度與影音內容雖未改變，但表現手法卻各異其趣。最顯著差異之一是，幻燈片秀的展示型態，使觀眾不得不近距離將觀看焦點集中於九乘九吋大小的螢幕上所投映的各式靜態影像，並在處於被同一光亮展廳中其他作品圍繞的情況下，得非常仔細聆聽從內鍵於幻燈機左側的錄音帶傳送出來的，一段關於一顆子彈從中國內戰迄今就一直存留在

²⁵ 羅淑君，〈高重黎 KAO Chung-li〉，頁 21。

²⁶ 截至目前為止，「幻燈簡報電影」系列共發展出幾種作品類型，計有：《人肉的滋味》、《萬有影力 1》(2010)、《萬有影力 2》(2010)、《畫外音外畫 1：無意識光論 & 攝影小使》(書，2011)、《畫外音外畫 2：攝影判斷力批判》(幻燈書版，2012)、《秋刀魚的滋味》(2014)。此系列作品既有專書的形式，也有幻燈書的類別，本文僅針對《人肉的滋味》的裝置與短片，闡釋高重黎的跨藝術實踐在臺灣影像藝術的重要啟發與涵義。

高重黎父親背脊的故事的話語內容。至於影片，高重黎並未讓《人肉的滋味》徹底淪為一部僅為了銀幕投映的作品，他安插好幾個幻燈機與幻燈片輪轉的畫面和不絕於耳的聲響作為提醒觀者影片的創製源頭與涵義，顯示藝術家處心積慮的影像構思。

顯然，作為一種雙重影像裝置，《人肉的滋味》意義深長。首先，高重黎一方面致力讓幻燈機變成電影，另一方面則藉自我指涉性的影像來推進影片的多義性乃至歧異性。再者，值得強調的，不管是哪一個影像裝置，都教人無法忽略圖像與聲音如何組裝從機關槍射出的一顆子彈經由高父顛內述說歷史演變的進程。兩相結合，從幻燈機到影片、從影像機器到機器影像、從圖文到聲音，高重黎，身為創作者與同時是作品中所指涉的人物形象之主體之一，對於《人肉的滋味》所展開的配置構成，教人驚艷，引起興趣，它無疑是使藝術家能遊走於不同表達媒介、影像範式與藝術型態的重要技藝。換言之，此一貫穿二維與三維、影像與聲響、類比與數位的美學手法，除了凸顯圖像與攝影、敘事性與停頓之間的辯證關係，亦使高氏透過作品創製出一種讓子彈飛的形象來變換音像裝置、主體變位及歷史軌道之間的動態關係，更締造出以幻燈片秀作為混融雕塑、攝影、動畫、實驗電影乃至當代藝術的跨域影像藝術。

二、拼貼·裝配·蒙太奇

配置構成，在高重黎的《人肉的滋味》中意味著藝術家如何將捨得物與現成物以拼貼 (collage) 型態，轉化為幻燈片圖像、裝配 (assemble) 幻燈機具、安排載盤裡幻燈片順序，及將之投映在內鍵螢幕上的方式。由內到外、由平面到立體，這幾項配置構成環環相扣。拼貼，在尚未被達達 (Dada) 與立體主義 (Cubism) 等歷史前衛派 (historical Avant-garde) 藝術家佔為己有、發揚光大之前，乃是一項歷史悠久的民間技藝。由十二世紀日本出版綴飾著金箔素材的詩集封面、非洲部落的象徵標誌，至十八世紀德國諸如鑲嵌著蝴蝶翅羽等民間工藝品，即可見其蹤跡。²⁷ 到

²⁷ Diane Waldman, *Collage, Assemblage, and the Found Object* (New York: H.N.

了二十世紀風起雲湧的 20—30 年代，前衛派藝術家在文學、畫作、攝影乃至電影等藝術領域將拼貼的二維運用推向極致，並強力辯證藝術與生活、政治與美學之間融合的涵意，攝影蒙太奇（photomontage）與電影蒙太奇（montage）是箇中代表。²⁸ 至於意指在三維空間上將各種不同物件聚合組裝的裝配，它的歷史發展尤其在攝影術被發明出來之後，屢屢出現不少傑作，其中丹麥作家安徒生（Hans Christian Anderson, 1805-1875）曾作《大屏幕》（*The Great Screen*, 1873-74）即將上百個肖像照與風景圖像拼貼於屏風上，構成一種雕塑型態。²⁹ 顯而易見，從西方現代主義的藝術史語境來檢視拼貼與裝配的詞意，它們和拾得物、現成物及蒙太奇連成一體。就某種程度而言，在我們看來，高重黎在《人肉的滋味》中的配置構成尤其與此西方藝術實踐史的現代派前衛主義（modernist avant-garde），³⁰ 息息相關：一是表現在幻燈片圖像的拼貼，另一則體現於幻燈機裝置及尤其蒙太奇影像和聲音之間的連結。

當中，最關鍵的聯繫在於，高氏在這部幻燈片秀與影片一開始，即以一顆子彈在 1948 年 11 月 26 日 16 時 40 分打中參與徐蚌會戰的藝術家父親連長高文斌的腦袋（爾後卡在脊椎骨與氣管之間的地帶），作為揭露個人身體創傷與集體歷史記憶的視覺母題，並凸顯圖文與聲音、個體與群體，及回憶與歷史之間所引起的驚顫、不連貫乃至分裂的作法，並非偶然。此種乖張的特異效果，抑或，高重黎致力展現槍響般猝不及防的視覺震驚，那種被班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）在〈機械複製時代的藝術作品〉（*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936）中稱作「在達達主義者那裡，藝術品由一個迷人的視覺現象或震攝人心的音樂作品變成了一枚射出的子彈，它擊中了觀賞者」的著名段落，³¹ 無不是《人肉的滋味》

Abrams, 1992), pp. 8-10.

²⁸ Brandon Taylor, *Collage: The Making of Modern Art* (London: Thames & Hudson, 2004), pp. 88-100.

²⁹ Diane Waldman, *Collage, Assemblage, and the Found Object*, pp. 13-14.

³⁰ William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films* (New York: Anthology Film Archives, 1993), p.34.

³¹ 參見本雅明（Walter Benjamin），王才勇譯，《攝影小史／機器複製時代的藝術作品》（南京：江蘇，2006），頁 92。

回應前衛派藝術家善於以粗野風格來彰顯反叛性與荒謬性的手法。從高重黎首次獲得金穗獎最佳八釐米實驗影片《那張照片》(1984)開始，透過作為現成物的靜照（選自寇德卡（Josef Koudelka, 1938-）的攝影集《吉普賽人》（*Gypsies*, 1975）裡一張家人憑弔遺體的照片）進行雜糅著拼貼與蒙太奇的試驗，乃是其看家本領。從達達電影對觀者所引發的觸覺特質到八釐米實驗影片的剪輯演練，二十多年後《人肉的滋味》的視覺風格可謂是此種現代主義震驚效應的延續：子彈既是那令人震慄不已、疾速穿透身體、不偏不倚打中頭顱，寄存於顱骨內，達致撕裂般的觸覺感的子彈（如同其自述：「貫入一個黏黏濕濕有彈性的溫暖環境」）；更重要的，它還是促使情境迥異的圖像與圖像、歷史事件與歷史事件、聲音與聲音能夠超越時空侷限而遭逢的助燃器（猶如子彈另段告白所說的：「我作為一顆子彈，參與了中國內戰幾十億顆子彈中的一顆，這是我的歷史，也是他這個人，作為中國內戰一份子的歷史，而這個歷史的前因後果，當然也就涉及了亞洲、全世界所有人類的實況，也就是絕大多數的人類，淪為極少數人的盤中飧、俎上肉的歷史。」）。這即是為何高重黎繪製了子彈裡會有無窮無境的人體排排站的圖像（形象乃改寫自「大西洋販奴船」（*Slave ship*）），此種堪稱套層結構（*mise en abîme*）的圖像指向子彈打中人體、貫穿歷史，由此展開幻燈片秀欲對殖民主義、去殖民主義與新殖民主義等議題進行闡發的題旨。

幻燈片的轉動與圖像的投映，猶如射出的子彈。具體而言，高重黎將拾得物與現成物透過拼貼型態化為幻燈片圖像的手法，主要有兩類。第一種是在彩色正片上以單一圖像顯現的各式靜照、素描、影片段落、舊玻璃片、拍立得轉印等。這些有的是歷史照片，例如：阿波赫達（*Freddy Alborta*, 1932-2005）拍攝玻利維亞軍隊展示切·格瓦拉（*Che Guevara*, 1928-1967）屍首（*The Corpse of Che Guevara*, 1967）、卡帕（*Robert Capa*, 1913-1954）捕捉西班牙內戰中彈的共和軍士兵倒地瞬間（*Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano*, 1936）、納粹軍隊、徐蚌內戰、日俄戰爭、出征日本士兵的家庭合照、英法聯軍、冷戰時期國民黨軍隊的遊行等；其他林林總總的素材，計

有：《軍事圖鑑》的子彈與手槍圖錄、哥雅（Francisco de Goya, 1746-1828）知名油畫《1808年5月3日的處決》（*Los Fusilamientos del tres de mayo*, 1814）、畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）畫作《韓國的屠殺》（*Massacre en Corée*, 1951）、澤普魯德（Abraham Zapruder, 1905-1970）於1963年無意間拍攝到美國總統甘迺迪（John Fitzgerald Kennedy, 1917-1963）遇刺身亡的八釐米影片片段、印有中華民國國歌片段歌詞的破舊底片、高文斌頭顱 X 光照與負傷證明書、高家桃園門牌、臺獨遊行團體、手持《毛語錄》與總統府的合照、手繪連長中彈流血不止與無頭鏈球人的漫畫素描，及經濟部宣傳加工出口區的幻燈片等。第二種拼貼則是直接在幻燈片上并置上述圖像，例如並列卡帕照片的士兵倒地與哥雅畫作的開槍軍隊【圖3】，及將哥雅畫作中被槍斃、掩面哭泣與高舉雙手的民眾和手握槍枝的納粹軍隊【圖4】對列在一起。至於同一類型的拼貼，指的還有並排歷史圖像的作法，譬如徐蚌會戰時發布的戒嚴令（1948年11月11日）和守著大砲的國民黨軍隊、參與會戰席地而坐的士兵（圖像來自中央通訊社）和築巢於高家桃園門牌上的燕子餵食著數隻小燕子；同型拼貼中，高重黎也借用攝影蒙太奇，譬如將年老的父親肖像直接黏貼在一張由法國攝影家布列松（Henri Cartier-Bresson 1908-2004）於1948年拍攝撤退中的國民黨軍隊照片裡，及將無頭的裸身鏈球人剪貼於英法聯軍的相片中等。顯然，《人肉的滋味》幻燈片中的拼貼圖像，立意甚明：單從上述幻燈片中西班牙內戰左右翼份子的廝殺（1936年）、法國軍隊處決造反的西班牙人民（1808年）到納粹軍團（1940年代）【圖3】、【圖4】，即可凸顯高重黎藉時空錯置的影像來反思獨裁者與壓迫者的暴力，及輪迴歷史的用意。至於徐蚌會戰中拼貼中國戰場和臺灣家園，乃至無頭裸身鏈球人現身於被西方列強侵略的國土，則展現高氏欲透過繪製的主角——倖存且流亡的年邁父親、去頭的赤裸人——介入歷史彰顯個體的無力、荒謬、徒然與主體失落，抑或，重新梳理東亞歷史結構形成的意圖。因此，不管是單一圖像，還是單張幻燈片上並列或黏貼的兩個圖像，在尚未於載盤上轉動並在螢幕上形構蒙太奇之前，即已體現高重黎致力形塑一種截斷線性歷史，讓跨越東西方時空的生命境遇能在同一個瞬間聚合、撞擊，促成對話的配置構成。

毫無疑義，高重黎的影像創製思想處處流露出電影現代主義的精髓，蒙太奇是其表徵。更確切而言，在我們看來，高氏此種一邊透過拼貼圖像，一邊將圖像與圖像進行蒙太奇致使歷史對話和顯形的方式，不折不扣展露出高達（Jean-Luc Godard, 1930-）在《電影史》（*Histoire(s) du cinéma*, 1989-98）中欲傳達的理念：歷史來自產生比較與差異的蒙太奇；這是歷史的一個時刻，也是電影的一個時刻。³² 如果法國「新浪潮」（la Nouvelle vague）老將借錄像媒介來連結出自不同素材的歷史事件以彰顯檔案與歷史之間的共振乃至電影投映歷史的力量，高重黎的《人肉的滋味》則透過幻燈機成就臺灣影像藝術史上恐怕是一項前所未有的創舉：僅僅靠著 80 張幻燈片的轉動、螢幕投映及錄音帶的同步播放（這些被藝術家稱為「活動式影像的電影」），³³ 不只創造連繫近代世界史的影像力量，更擬構二十世紀臺灣史和身分政治的議題。再者，《人肉的滋味》的弔詭是，幻燈機雖絕無法如電影放映機一樣投映出帶有各種修辭學的活動影像，³⁴ 甚至比起《堤》（*La jetée*, 1962）這部被馬克（Chris Marker, 1921-2012）僅以靜照來構成的著名短片更顯靜態，但它作為電影仍師出有名，如同本文一開始提及的那些聲稱以現場光影（而沒有投影在銀幕上的活動影像）來擴延電影的藝術家一樣，在於：高重黎通過一台具備近似電影錄製、剪接與投映的自動化作用（l'automatisme）³⁵ 和功能的特殊幻燈機具，以另種方式模塑蒙太奇，進而擴展了電影。高氏「幻燈簡報電影」在結合照片與語聲之際，隨著計時器調節幻燈片變換的節奏與聲響，創製出處於靜態與動態、突變與平穩變化之間的三種蒙太奇結構：圖像蒙太奇、歷史蒙太奇，及聲音蒙太奇。

³² Jean-Luc Godard, "Histoire du cinéma: à propos de cinéma et d'histoire," in *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2. (Paris: Cahiers du cinéma, 1998), pp. 401-405.

³³ 見註釋 24。

³⁴ 相較於高達在《電影史》中透過各種影音修辭（如隔絕、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）與實驗性操作（如加速、慢動作、冷凍、段落剪接的重剪、編輯、畫面一段落、疊印、疊置、掩飾、揭開、交叉剪接等等）來論辯歷史、視聽檔案與影像之間的繁複關係，在幻燈片秀《人肉的滋味》中則是絕不可能的作法。

³⁵ Stanley Cavell, *La projection du monde* (Paris: Belin, 1999), pp. 141-149.

作為擴延電影的《人內的滋味》，約莫十五分鐘長的幻燈片秀，端坐椅子上的觀眾平視螢幕上視聽到的是，從幻燈機轉動的喀噠聲隨著發出槍響的那一刻開始，子彈射出，陸續穿越切·格瓦拉慘死於左翼革命年代、甘迺迪遇襲、西班牙內戰、十九世紀初對抗法國的西班牙獨立戰爭、參與徐蚌會戰的連長高氏中彈、日俄戰爭、臺灣獨立街頭遊行、英法戰爭、日本發動太平洋戰爭、國民黨軍隊於冷戰時期在臺北重慶南路上的軍事遊行、韓戰、臺灣加工出口區，及年老高文斌在臺灣生活實況等橫跨近兩百多年的歷史進程。這些以非線性方式呈現的歷史與生命事件，且穿插各種手繪漫畫素描、理論讀本片段絮語、視聽檔案、各種聲響素材與高重黎的語聲（即聲音蒙太奇所涉及的角色變化，將於後文「三、幻燈片藝術的聲音蒙太奇」中論及），如同前述，雖無法與活動影像的修辭學相提並論，但幻燈片秀中亦不乏透過輪播好幾張連續性的畫面（如手繪中彈倒地的連長父親）與逐步放大的圖像（如子彈內部人形排排站的細節），造成敘事化（*narration*）、故事化（*diégétisation*）與心理化（*psychologisation*）的效果。³⁶ 當然，此一對幻燈片圖像進行切割與強化以達成個人不幸遭遇（敘事化）、歷史命運（故事化）及內在感受（心理化）的電影化（*cinématization*）作法，目的無不是為了在圖像與圖像之間形成蒙太奇效應：中彈的父親，其創傷身體及陷入內戰的國土，正如同十九世紀初從法國致力脫離殖民狀態而在一個世紀多以後又陷入內戰的西班牙，才剛擺脫半殖民狀態的中國旋即在 1940 年代進入影響兩岸深遠的國共內戰，兩岸分而治之、冷戰結構的東亞局勢與統獨問題等情況接連發生。因此，戰爭不過是幻燈片秀的引子，重點還是在於如何從圖像蒙太奇引燃歷史蒙太奇。換言之，對高重黎而言，他所著重的無非是由近代到當代、由西方到東方、由中國到臺灣的歷史過渡中，這些交替、閃現於螢幕上的靜態圖片，由幻燈片在向另一張幻燈片轉移的空隙時間所指陳的一系列重要歷史發展過程：左翼勢力受挫、獨裁者橫行、殖民主義肆虐、新殖民主義再起，及去殖民運動崛起的歷程。而臺灣的過去與現況，即是高父生命的縮影，更是這段歷史的進程。

³⁶ Jacques Aumont, *L'Œil interminable* (Paris: de la Différence, 2007), pp. 120-121.

三、幻燈片藝術的聲音蒙太奇

以幻燈機作為藝術實踐，緣起自 1960 年代的觀念藝術，³⁷ 更在同一年代的世界博覽會上大放異彩。³⁸ 此種奠基於幻燈片的藝術 (slide-based art)，在伊美斯夫婦 (Charles Ormond Eames, Jr 1907-1978; Bernice Alexandra Ray Eames, 1912-1988) 的《思想》(*Think*, 1964)、鮑姆加登 (Lothar Baumgarten, 1944-) 的《我喜歡這裡多於西伐利亞》(*I Like It Here Better Than in Westphalia*, 1968-76)、布魯戴耶爾 (Marcel Broodthaers, 1924-1976) 的《船畫》(*Bateau Tableau*, 1973)、柯曼 (James Coleman, 1926-1995) 的《幻燈作品》(*Slide Piece*, 1972)、《卡隆 (麻省理工學院計畫)》(*Charon (MIT Project)*, 1989)、高爾汀 (Nan Goldin, 1953-) 的《性沉溺之歌》(*The Ballad of Sexual Dependency*, 1979-96)、乃至臺灣藝術家洪素珍的《從零到無限到零》(1985) 等國內外創作者的作品中扮演重要角色。值得一提的，在電影領域中，高達在 1970 年代中期與高瀚 (Jean-Pierre Gorin, 1943-) 及米耶維勒 (Anne-Marie Miéville, 1945-) 合作的影片《此處與彼處》(*Ici et ailleurs*, 1976)，亦曾在一個段落中大力使用幻燈片展開影像投映與政治講解。從幻燈機自二十世紀初投入市場以來，不管是作為課堂教學的幻燈片投映 (瓦堡 (Aby Warburg, 1866-1929) 與沃夫林 (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) 的藝術史講座乃是其中的有名例子)³⁹、推銷工具還是家庭成員展示圖像之用，其媒介特質之一是將靜態圖像投映於布幕或牆上，且可調整影像大小，並配合現場解說，陳述圖片與文字之間的涵義。

³⁷ Darsie Alexander, *Slideshow* (Baltimore Museum of Art; University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2005), p. 9; Hilde Van Gelder and Helen Westgeest, *Photography Theory in Historical Perspective* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011), p. 98; Wolfgang Brückle, "Chronophotography of Another Order: Nan Goldin's Life Told in Her Slide Shows," in *Between Still and Moving Images* (New Barnet, Herts, UK: John Libbey Pub. Ltd, 2012), p. 345.

³⁸ Laurent Guido and Olivier Lugon eds., *Between Still and Moving Images* (New Barnet, Herts, UK: John Libbey Pub. Ltd, 2012), pp. 320-321.

³⁹ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Paris: Macula, 1998), p. 33; Darsie Alexander, *Slideshow*, p. 7.

顯然，這一方面指涉幻燈機投映的圖像，其色彩與可被調節大小比例的表徵，使之能同繪畫、攝影與電影聯繫起來；另一方面，則是解說作為影像投映不可或缺的一環，是其最顯著特點之一。我們一再強調，高重黎所運用的特殊幻燈機，不同於前述幻燈機，抑或，目前數位化幻燈機的型態，在於內鍵螢幕呈現圖像的方式取代了傳統投映，但始終沒有改變的是依舊透過講解來凸顯幻燈片秀的魅力。而高氏的聲音蒙太奇，即奠基於此發展出來。值得關注的，《人肉的滋味》不只在影像投映形式上直接與電影裝置與攝影媒介產生連結，更由於觀眾平視螢幕的視聽狀態而出人意表地和電視發生關係。因此，「幻燈簡報電影」可謂是多種媒介的綜合體(極其符合王曉祥四十年前論及擴延電影時提到的「混體媒介電影」)，就錄製、剪接與投映裝置而言它近似電影，但從觀眾與螢幕之間的視聽關係來講它又像是一台喋喋不休的電視。可以這麼說，《人肉的滋味》一方面簡直是翻轉了高達所講的那一句關於「當我們去看電影時是將頭抬起來的，看電視時則是低著頭」⁴⁰ (Quand on va au cinéma, on lève la tête. Quand on regarde la télévision, on la baisse) 的名言，另一方面，也是重新創製「照片是死活人的技術／電影是活死人的技術／而電視是使活人死的技術」⁴¹ 這些由高重黎自己所撰寫下的文字。顯然，「幻燈簡報電影」乃匯聚幾種媒介之間的差異邏輯，使它弔詭地成了既是需要低著頭觀看的電影，也是需要偶而抬起頭瞧瞧幻燈片轉動的電視，更是需要全神貫注收聽各種發自內鍵卡式錄音帶的聲音的錄音機。在此情況下，上文論及的裝配之意，尤其在高重黎這部呈現子彈、人物與歷史等多重狀態的一體多機，抑或，一機多體的作品中完全體現出來。不可諱言，高氏同時將攝影、電影、電視、廣播甚至有些像留聲機媒介的《人肉的滋味》組裝成一台雕塑般的機器，而簡報形式則是整合這些不同影像範式與媒介特質的重要元素。

相信沒有一位觀眾會忽略《人肉的滋味》中聲音蒙太奇——這個前文論及的第三種蒙太奇結構——的重要性。預錄的聲響與語聲，其

⁴⁰ 參見 *Dico-Citations* : < <http://www.dicocitations.com/citations/citation-7105.php> > (2014/8/29 查閱)。

⁴¹ 參見高重黎，《畫外音外畫：無意識光論&攝影小使》(桃園市：高重黎，2011)，頁26。

中引人入勝之處，在於高重黎講話的聲音持續轉換成多種可變且可辨的角色，變動之際，形塑出另一種不可見卻可聽與可讀的蒙太奇。首先，隨著「幻燈簡報電影」一開始，高氏聲音化作射出的子彈，透過「我是一顆子彈」的宣告，劃破天際、穿越歷史，進入高文斌的腦袋中，由此開啓它為期六十二年的運動。再者，幻燈秀中的同一個也是唯一的聲道，也構成身為兒子的高重黎在為中彈父親述說歷史變遷及其身分政治之際，試圖將他所謂的「我父親」的「歷史的方言時刻」賦予社會理論說明的話語。顯然，這兩種聲音都指向了第一人稱「我」，分別以可見的（子彈）與不可見的（兒子高重黎）形象呈現出來，並為只看見肖像與聽聞歌唱著趙元任作的《勞動歌》（1922）和賀綠汀作的《保家鄉》（1939）歌謠的父親——這位他者——闡明身世。

至於幻燈秀中聲音蒙太奇的第三類型態，在我們看來，既不屬於子彈與兒子高重黎，它介於這兩者之間的曖昧地帶，透過前兩種主觀性的嵌合進一步彰顯出政治講解的姿態與涵義，並展現出某種分裂主體的狀態。前兩者（子彈、兒子）的設置，和電影典範為凸顯角色心理化的作法，息息相關，可謂是有聲電影重新轉置默片時代的辯士與字卡功能的具體表現。相比於心理化與主觀化的聲音，聲音蒙太奇的第三類型態就顯得不一樣了，就幻燈片秀的敘事基調而言，它乃是一種接續子彈的自述，也是深化高重黎為父說話的簡報型態。而此種高氏簡報之所以顯得意味深長，一方面是其奠基於幻燈機在教學、商用與家庭使用等領域的傳統功效上；另一方面，則是它在《人肉的滋味》中的形象與內蘊和政治訓導產生重要聯繫與意義。更確切而言，「幻燈簡報電影」的話語陳述方式和戰後 1950 年代以降那些高度政治化的電影範式脫離不了關係，不可不謂受到某種程度的影響與啓發。

具體而言，若僅以伊蘇（Isidore Isou, 1925-2007）的《有關唾沫與永恆的條約》（*Traité de bave et d'éternité*, 1952）、紀·德堡（Guy Debord 1931-1994）的《為了薩德的叫喊》（*Hurlements en faveur de Sade*, 1952）、高達的《中國女子》（*La chinoise*, 1967）乃及索拉納斯（Fernando Solanas, 1936-）與傑提諾（Octavio Getino, 1935-2012）合導的「第三電影」（*Tercer Cine*）代表作《煉獄時刻》（*La hora de los hornos*, 1968）為例，這些致

力衝破敘事框架的影片，是這幾位創作者眼見當時的電影對於戰後邁向資本主義化、消費主義化與景觀主義化的社會發展沒有實質而積極的省思作為，且淪為商業產品，於是將影片推向一種反省電影與政治批判的激進路線。從西歐導演到拉丁美洲創作者，教人矚目之處，在於這些堪稱論文影片（*essay film*）⁴² 的作品無不是以導演或演員的語聲作為此一另類實踐的核心所在：說話，不是為了複誦台詞，牽引觀眾進入故事；相反的，說話（如上配合非同步影音、噪音聲響、被刮擦的底片、平面鏡頭的運用，及與敘事產生強烈斷裂感的資料影片等）乃是為了摧毀虛構情事，並以介入社會、反思政治及批判歷史為目的。《有關唾沫與永恆的條約》借尖刺的論辯語聲之名，行破壞電影之實；《為了薩德的叫喊》盡是交替漆黑與光亮的畫面，伊蘇與紀·德堡等人的聲音輪番上陣，透過引述民法、小說與影片片名等片段，展開一種宣告電影死亡的創作方案；1968年五月風暴前夕，《中國女子》的極左翼青年份子面對攝影機宣讀與激辯阿圖賽（Louis Althusser, 1918-1990）與《毛語錄》的政治教義，開啓高達政治電影的創製新徑。前文提及的《此處與彼處》即是政治電影的代表影片之一，高氏即不斷經由變換幻燈片與作者語聲的方式，巧妙辯證幾組照片（德國納粹、美國總統尼克森（Richard Nixon, 1913-1994）、以色列總理梅厄（Golda Meir, 1898-1978）、巴勒斯坦解放組織、越戰等）之間所指涉的共犯結構與受害者關係，達致某種結合理論化與脅迫化（*thérorisé; theorize/terrorize*）⁴³ 的特殊電影教學法。而索拉納斯與傑提諾的《煉獄時刻》，伴隨著重要宣言〈邁向第三電影：第三世界解放電影發展的註解與實驗〉（1969），尤其透過激進且鼓動人心的旁白與聲響，加上大量引述范農（Frantz Fanon, 1925-1961）的格言，揭示新殖民主義在拉丁美洲意識型態與電影語言的箝制、呼籲觀眾是創造歷史命運的主動塑造者，及強調去殖民文化的戰鬥精神、暴力與解放電影的理念（「攝影機是來福槍、放映機則為一秒發射二十四格的

⁴² Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film* (London; New York: Wallflower Press, 2009), p. 3.

⁴³ Serge Daney, "Le therrorisé (pédagogie godardienne)," in *Cahiers du cinéma* 262 (1976.01): 32-40.

步槍」⁴⁴，乃是著名說法之一)。

由此檢視高重黎在「幻燈簡報電影」中對於聲音蒙太奇的第三類型態之處理，不可不謂極具異曲同工之妙。作者現「聲」說法，不是爲了故事而是旨在闡明與分析，試圖指出問題癥結，誘發思考。《人肉的滋味》的語聲說道：「南京條約之後，宣告了全世界將有五分之四的人淪落在不同程度的殖民統治之下，而有些民族早就已滅亡，消失於殖民主義時期。此刻的中國，卻是要經受殖民主義、資本主義、帝國主義，做一次同時到位的嚴苛考驗，雪上加霜的，還得應付一個在其國內及對亞洲，實行帝國主義的鄰居……如同佛朗茲·范農所說的：一些敵視的團體、族群，決定抹去一切，忘記一切，並重新準確的勾起，根深蒂固的舊仇、疑慮。這麼做都是為了更可靠的斬除它們…新殖民主義，它形成於二戰之後，是建立在對生產關係的支配上。這是奠基於進出口替代工業的生產模式，以及對原宗祖國的依賴。臺灣也是在那時候被劃入此種特質的支配關係之中，在取得所謂『經濟奇蹟』的同時，更使當年才因退出聯合國而被動搖了對台統治的國民黨，重新拾回了正當性……一百年過去了，而全世界或中國大陸，還有多少受苦的人？還有沒有人因為我們的作為而在受罪？竟仍是一個令人慚愧不知所措的難題」。顯然，這是作者高重黎緊接著子彈的自述之後，表述 1842 年的《南京條約》作爲中國近代史上第一個因與外國戰敗而需割讓土地和開放通商的不平等條約，其重大衝擊，不只是正式揭開中國歷經西方列強的殖民主義、資本主義與帝國主義蹂躪的歷史序曲，更重要的，還得面對日本軍國主義、國共內戰乃至兩岸分治之後諸如新殖民主義與統獨議題等激烈論題的接踵而至——也就是縈繞高父與作者自己的關鍵提問。尋根究底，高重黎念念不忘的，無非是透過發動說理、闡明與批判的語聲，一邊援引范農的後殖民思想精義，另一邊則將當年經濟部爲了向官員簡報高雄加工出口區——這個在作者口中所謂的國民黨在退出聯合國後，因取得經濟奇蹟而獲對臺統治合法權的其中一種支配生產模式——的幻燈片置入載盤中，藉以形塑

⁴⁴ Fernando Solanas and Octavio Gettino, "Towards a Third Cinema," in *Film and Theory: An Anthology* (Oxford: Blackwell, 2000), pp. 278-279.

「片中片」(slides within slides)的套層結構，勾畫臺灣無不停止遭受到來自不同名義的(新)殖民主義與(新)帝國主義的控制，及導致至今全世界仍在受苦之人的深層結構。

四、聽覺驚恐與回望生命的分裂主體

至於聲音蒙太奇的第三類型態的另個重要表徵，乃是分裂主體的彰顯。顯而易見的，身為《人肉的滋味》的創作者高重黎，其語聲分飾三角，幾乎維持同等而不變的音調，貫穿幻燈片秀：子彈轉變為兒子身分的高重黎又轉換成作者自己，穿越時間之際，是主觀、心理與省思等層次之間的相互生成，也是自傳與集體歷史、回憶錄與家族自畫像、政治與歷史批判之間的相互關連。此種聲音蒙太奇型態的特質，緊緊於寄生性(parasitical)在「幻燈簡報電影」中的涵義。確切而言，一方面，寄生體現於語聲中還有語聲、身體中還有身體、歷史中還有歷史的寓意，彼此之間相互替換、影響甚或干擾(parasite)；⁴⁵ 另一方面，則是這具雕塑影像機器透過幻燈片由此刻畫出子彈中藏著無限人類肉身、每個生命與每段歷史事件歷程，及各種影像片段是彼此牽連的關係。幻燈片秀末段，高重黎尤其透過一張父親高文斌手拿著一張極具套層結構味道的照片(靜照是共有六張高父從年輕到年邁的圖像)，無疑透露箇中意義【圖5】。兩相結合，產生中斷和擾亂的聲音，及鏡像結構的照片，於幻燈片秀——此種臺灣當代藝術的「旁若電影」(旁若與寄生一詞的前綴“para-”同出一脈)——中被裝配起來。

我們可以試著再推進這一個和分裂主體產生緊密關聯的聲音與攝影的論點。確切而言，高氏幻燈片秀中的三個角色，即第一人稱「我」(子彈、兒子高重黎)、他者(高文斌)、評論者(作者高重黎)，他們之間所表徵的關係與發言位置，隨著每一次幻燈機轉動發出的喀噠聲，實則指向一種加害者(子彈的轉喻)、受害者(兒子高重黎代替言說的高文斌)與思辨者(作者高重黎)的結構圖譜。幻燈機沉重的喀噠聲所

⁴⁵ Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), p. 213.

達致的一種變換圖像的瞬間力量，其潛在意義，超越「幻燈簡報電影」作為一種視覺藝術的殊異範式。值得關注的，高氏幻燈機切換圖像的聲響，沉悶而厚實，加上光影變幻所指陳的被殖民的分裂主體，在我們看來，它的寓意簡直是對魯迅的「幻燈片事件」注入聲響賦形與當代新意。

這一則著名的「幻燈片事件」記載於小說《吶喊》(1923)序文中，魯迅描繪了1904-06年期間他到日本仙台醫學專門學校學習醫，在某次上課時目睹老師投映了一張幫俄國軍隊當軍事偵探的中國人正要被日軍砍下頭顱示眾，圍觀的中國人卻顯出麻木神情的幻燈片，講堂中的日本同學們則看得拍手與喝采的過程。此一觸及小說家、看客及被砍頭者之間的事件是魯氏意識到其同胞乃作為奇觀而存在，且震驚感逼顯出一己的國族意識危機感與羞恥感，進而促成他棄醫從文的導火線。當然，「幻燈片事件」成為自古以來眾多中外學者闡釋國民性批判、現代性及視覺性等論題的重要基石。其中，周蕾(Rey Chow)論及魯迅的這一描繪是關於對經由電影媒介傳遞的奇觀力量的經驗，⁴⁶ 及尤其電影媒體力量與行刑本身暴力之間的契合之論點，⁴⁷ 特別值得一提。這對於我們檢視高氏「幻燈簡報電影」中藉由聲響來展開視覺事件的作法，極具啓示性。《人肉的滋味》一開始，揭開一幕一幕圖像的幻燈機轉盤發出轉動聲，接著是相機按下快門的聲響與開槍的巨響。顯然，這一連串的聲音構成，照相機與槍枝之間的關係，除了意味著

⁴⁶ 關於魯迅「幻燈片事件」中的「幻燈片」究竟指的是幻燈片還是電影，張慧瑜提及：「〔它〕已經成為『文學史上的一樁無頭公案』(參見王德威，〈從「頭」談起：魯迅、沈從文與砍頭〉，《想像中國的方法》(北京：三聯，1998)，頁138)，由於無法在現存的日俄戰爭幻燈片中找到魯迅所論述的主題，因此，至今還沒有定論，再加上『幻燈片事件』是魯迅事後十幾年追溯的情景，是否屬實已無法考證，但無論真實還是虛構，都不影響敘述的效應，這件事在魯迅的記述中成為一次影響深遠的事件。」參見張慧瑜，〈「被看」的「看」與三種主體位置：魯迅「幻燈片事件」的後(半)殖民解讀〉，《文化研究》7(2008.12)，頁108。另外，張歷君的相關註記也值得一提：「當然，論者若採此說〔指幻燈片事件〕，則必須留意這一情況：據《魯迅生平史料彙編》(第二輯)上轉載的『日俄戰爭幻燈片』看來，那些幻燈片應該不是現場拍攝的照片，而是由時事繪畫加工而成的幻燈片。」參見張歷君，〈時間的政治：論魯迅雜文中的「技術化觀視」及其「教導姿態」〉，《視覺文化讀本》(桂林市：廣西師範大學，2003)，頁284。

⁴⁷ 周蕾(Rey Chow)，孫紹誼譯，《原初的激情：視覺、性慾、民族志與中國當代電影》(臺北：遠流，2001)，頁23-27。

將瞬間化爲可被追憶的震驚，更指向侵略、謀殺與不可免除的死亡；⁴⁸ 至於幻燈機，一方面指涉的是讓圖像凝結的片刻及死亡重新活過來的涵義（也即是前述高重黎對「照片是死活人的技術／電影是活死人的技術／而電視是使活人死的技術」的再造），另一方面則是幻燈片轉動的聲響可視爲照相機與槍枝形象的轉喻。換言之，幻燈片秀運轉的不僅是辯證被殖民的分裂主體乃及歷史創傷主體的各種圖像和檔案，更是與生命的滅絕密切相關。高文斌的中彈是此一面向的縮影，而各種形式與名義的殖民主義則是帶給相關集體創傷記憶的表徵。進一步推論：《人肉的滋味》幻燈機那沉悶而厚實的喀噠聲，即是將一幕幕行使殘忍的與赤裸裸的暴力之歷史圖像（尤其高文斌與被殖民的分裂主體，不時以被巨人吞噬的形象和無頭鏈球人顯現出來）【圖 6】，借由同步方式賦予這些影像一種不絕於耳的撕裂聲（喀噠……喀噠……喀噠……）——一種既像是凌遲，又猶如子彈不停地穿透身體的歷史極刑。因此，在我們看來，高重黎的歷史簡報，加上幻燈機轉盤發出的聲響，並不止於魯迅「幻燈片事件」作爲一種現代性的視覺震驚經驗，抑或，僅是周蕾以爲的「一次無聲的視覺事件的追溯」；⁴⁹ 相反的，我們強調：它除了流轉的靜照之外，幻燈機機械化的聲響猶如震耳欲聾的受難之聲，以每一次的轉動引發著聽覺驚恐、斷頭肢解的危機，並重新想像著「幻燈片事件」。

因此，高重黎的「幻燈簡報電影」，既具視覺事件，也絕少不了聽覺事件。可以這麼說，高氏關於機器影像與影像機器的構思也必然包括了聲音的部署，上述的聲音蒙太奇與幻燈機載盤轉動的聲響，可謂是蒙太奇與裝配、機器聲音與聲音機器的實踐。而作爲被殖民者的分裂主體形象，則同時錯置於圖文與聲音、影像與機器，乃及生與死之

⁴⁸ 「正如照相機是槍枝的昇華物一樣，給某人拍照也是一種昇華了的謀殺——一種溫和的謀殺，適合於悲傷，可怕的時光……人們在其中由子彈向膠捲轉移的情境之一，就是正在取代攜槍旅行的東非攝影旅行。獵人們用蘇哈照相機取代了溫徹斯特來福槍。他們不再通過槍上的望遠瞄準器來對準對象，而是通過取景框來構思照片。」參見桑塔格（Susan Sontag），艾紅華，毛建雄譯，《論攝影》（長沙：湖南美術，1999），頁 25-26。

⁴⁹ 參見周蕾，《原初的激情：視覺、性慾、民族志與中國當代電影》，頁 25。

間。幻燈片秀透過同一個語聲貫穿子彈、高文斌與高重黎，抑或，加害者、受害者與思辨者的方式，致使彼此關係處於共存共構的狀態。再者，《人肉的滋味》饒富趣味，更由於語聲說到：「這些幻燈片就只是一個老先生的影像」，及「一個人在其臨終的意識所流露的思念」，而顯得意味深長。簡報遂不僅是簡報，它超出投映殘像的幽微飄忽，使幻燈片秀處於一種介於記憶（*mémoire*）與追憶（*souvenir*）、大腦和意識、電影與攝影的地帶。這讓高氏「幻燈簡報電影」在闡釋歷史與國際政治暴力（如高達的《此處與彼處》）和憶念自傳與家庭軼事（如高爾汀的《性沉溺之歌》）之際，更傾向於一種對於個人與集體、故事與歷史、生命與死亡的辯證顯影。因此，在這裡，前述幻燈片秀以非線性呈現歷史與生命事件的型態，有了另一種闡釋的可能，即它可謂與某種電影化的攝影和影像的內在運轉（*défilement*）有莫大關聯。確切而言，《人肉的滋味》的一個老先生的影像，抑或，其臨終意識的涵義，教人不經聯想起馬克在《堤》裡透過照片組構的方式，賦予角色臨死前的倒地瞬間，乃是其反覆在夢裡所見的童年影像之映現（片首字卡寫著：「這是個關於一位男人被一個童年影像所影響的故事」（“Ceci est l’histoire d’un homme marqué par une image d’enfance”））；《堤》的靜照構成電影畫格（*photogramme*），反之亦然，序曲與終曲的死亡則相互緊緊咬住，形成迴圈。而高達在《人人為己》（*Sauve qui peut (la vie)*, 1980）的末段中，亦具殊途同歸的作法。被車撞倒的男主角躺在地上自言自語著：「我還沒死，我的生命並沒在我眼前閃過」（*Je ne suis pas en train de mourir, ma vie n’a pas défilé devant mes yeux*），死亡意味著一生片段將於頃刻間流轉、湧現；它如同倒敘的蒙太奇，使一張張記憶的照片動了起來，電影無疑是追憶的體現。《人肉的滋味》何嘗不也正是某種——經由攝影與電影的辯證——回望自身生命吉光片羽——重現的寫照？在我們看來，它至少以兩種型態顯現。第一種：幻燈片秀的連續靜態圖像投映，可以是擊中連長的子彈、臥倒血泊中的高文斌，及身為被殖民的陳述者和思辨者，分別對於人類歷史暴力、生命遷徙與臺灣歷史脈動和現況的後設省思。換言之，它們除了是一種異質自我的形成過程，也可視為一種對歷史進行整體分析的展現。

至於第二種型態較為開放，更接近前述馬克與高達對於攝影與蒙太奇的思辨。高重黎在《人肉的滋味》中由始至終尋找的，恐怕是最後一張浮現的幻燈片（它先前曾以模糊的影像，出現在臥倒血泊中的連長圖像之後）：高文斌母親的肖像照。高父隨軍隊敗退至臺灣後，自此與母親分離，從此未再相見，幻燈片秀故可視為一個離散生命體魂牽夢縈的顯影：一生中無法被遺忘的影像，於閃現的回憶中呈現、定格，進而成為題旨核心。附帶一提，此段結尾處值得關注的，還有隨著高母照片的顯現，高重黎在同一時間置入雷奈（Alain Resnais, 1922-2014）——另一位擅於體現記憶與創痛的「新浪潮」導演——的《廣島之戀》（*Hiroshima mon amour*, 1959）法國女主角說起在廣島博物館中只能看見照片、複製品與說明文字的語聲片段。⁵⁰ 關於圖文與語聲、攝影與電影的關係，高氏引述《廣島之戀》的用意，顯然除了凸顯作為「幻燈簡報電影」的《人肉的滋味》僅能藉拾得物與現成物——這些所謂的照片、複製品與說明文字——來重構那段「什麼都沒看見」的記憶與歷史。但在我們看來，此引述實則還具有另一層重要涵義：雷奈在這部觸及宏大歷史與個人故事的影片中，以非線性方式呈現了女主角雖在廣島，卻持續與其故鄉訥韋爾（Nevers）的地景記憶，產生交錯乃至引發創痛的回憶。《人肉的滋味》不也恰好是一部關於回探個人身世、歷史變遷與創傷記憶的作品？更甚者，它藉語聲所提到的「這個內戰的架構、歷史痕跡，如今仍以各種形式存在著」一事，試圖指向身分政治與國族認同的棘手議題，呼之欲出。然而從父之流亡到子之政治訓導與分析，幻燈片秀雖以類似「第三電影」宣言般的質詢口吻與姿態，一邊節錄范農的去殖民思想，一邊引用手持《毛語錄》與總統府合照，抑或，臺獨遊行團體等圖像，意欲凸顯臺灣歷史與政治吊詭態勢，打開了自身主體性的追問，卻無進一步闡釋此一身

⁵⁰ 高重黎剪輯自《廣島之戀》的女性語聲段落內容為：「到過廣島博物館四次，我看到好多人在閒逛，那些人走著，透過照片而沉思著，除了複製品之外，沒有別的東西，照片，盡是照片和複製品，沒有別的東西。全是些說明，沒別的東西了……」（“Quatre fois au musée à Hiroshima. J’ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, à travers les photographies, les photographies, les reconstitutions, faute d’autre chose, les explications, faute d’autre chose...”）。

分政治與國族認同的複雜問題，形成論辯空缺。這無疑使得一種反抗性影像書寫被削弱了，亦讓處於終而復始、持續展開循環與演化狀態的分裂主體作為幻燈片秀的題旨，更加地被確認。

五、結論：飛越影像之間

就臺灣影像藝術發展脈絡而言，借政治訓導作為內容與表現手法的《人肉的滋味》，透過幻燈片秀展演歷史命運與分裂主體之間的關係，開啓了另種思辨政治的當代藝術之影像範式。縱使高重黎在「幻燈簡報電影」對於機器影像與影像機器、政治與歷史等面向的反思，和前述「第三電影」以攝影機作為來福槍、放映機是一秒發射二十四格的步槍等宣言，迥不相同；但他創製出前文所闡釋的——在我們看來足以和機器影像與影像機器平起平坐的——「機器聲音」與「聲音機器」，諸如從「新浪潮」影片的語聲片段到那猶似對身體進行極刑般的幻燈機聲響，可謂是意義深長的。幻燈片秀尤其是聲音機器的響聲，到了本文前言提及的高氏《人肉的滋味》影片時，更顯示出其超脫純粹的機械化操作，而邁向一種特異音像美學與語彙的形塑。行文至此，我們已評析高重黎的影像藝術，如何藉由影音構成與裝配，體現出一種溶合實驗電影與當代藝術、舊式機器與跨媒介的手法和思維。為了更凸顯與強化高重黎在此一面向的表現，我們想在結論中藉由《人肉的滋味》短片，進一步概略地闡明與總結高氏如何融會攝影、動畫與實驗電影等型態，織就成一種兼具反思性、後設性及批判性實踐的跨域影像藝術範式。

值得強調的，由幻燈片秀至短片，《人肉的滋味》並非僅僅意味著從一台雕塑式機器到活動影像投映，抑或，從類比到數位的轉換，而涉及高重黎對於動態影像的想像與試驗。確切而言，《人肉的滋味》，影片並不作為「幻燈簡報電影」數位版而存在，更不是為了彌補當代藝術某種即時即地（*hic et nunc*）的特質，它的出現，在我們看來，實則對於臺灣實驗影片與尤其紀錄影片的推進具有關鍵作用和意義——也就是說，這和本文一開始論及的高氏身為一位動態影像創作者的實

踐與精神絕對有關。

首先，不同於在展場中透過幻燈機內投式螢幕近距離觀看《人肉的滋味》，銀幕投映上的活動影像形態無不凸出圓形幻燈機（round carousel projector，而非具內投式螢幕的幻燈機）之形象及其潛在涵義。在《人肉的滋味》短片裡，幻燈機前後共出現五次，它不是以幻燈機載盤轉動的瞬間，就是以外接式錄音機的樣態展現出來。顯然，加上高重黎細緻調控著變換幻燈片作為鏡頭剪輯的速率、造形力量及幻燈機轉動的聲量，藉此更彰顯幻燈機差異於各式靜態圖像的活動表徵。換言之，身為觀者的我們是無時無刻處於一種透過幻燈機的位置觀看與聆聽影片的狀態。這使觀者無法只是觀視圖像的流動與傾聽語聲的陳述，而需調整至一種同步於幻燈機的位子，甚至處於幻燈機之外的姿態——即後設的視聽與思想姿態。在結合圖文、語聲與機器的情況之下，觀者故是處在多重影像與聲音中進行判斷，釐清理路。

再者，從實驗影片與紀錄影片的跨界實踐之角度而言，《人肉的滋味》既受邀參與 2012 年臺北雙年展，值得一提的，也是同一年第八屆臺灣國際紀錄片雙年展「紀錄之蝕：影像跨界的交會」單元的參展影片（連同《我的陳老師》(2010)）。高重黎的這部短片，踰越一般動態影像範疇的定義：如前文所一一詮釋的，影片中的幻燈片秀是當代藝術在活動影像的轉化；而各種靜態圖像拼貼與蒙太奇的配置構成，乃是高氏從出道至今的拿手絕活；至於他對處於動靜之間的影像展開結合闡釋、批判和分析的作法，可謂是集自傳與質問、主觀與後設、及實驗與紀錄等特質於一體的展現。奠基於此，藝術家除了精采絕倫地拓展出以拾得物和現成物的圖像構成紀錄影片的物質材料與反思主體，更塑造出得以和前述 1950 年代以降的歐洲政治電影，乃至「第三電影」展開政治與美學連結的臺灣另類紀錄影片：幻燈片論文影片。

顯然，從幻燈片秀到影片，高重黎「幻燈簡報電影」之《人肉的滋味》以與眾不同的影音構成和裝配在當代藝術與電影領域中，重構臺灣活動藝術的形象與涵義。比起高氏曾經撰文將「幻燈簡報電影」

視爲批判資本主義商品邏輯，抑或，影像機器的文化身分之表徵⁵¹，我們再次強調，此系列的其中一件代表作《人肉的滋味》無疑透過捨得物與現成物的拼貼和蒙太奇，及幻燈機與聲音之間的多重組裝，在開啓歷史暴力和政治態勢的辯析之際，一方面達致藝術家如何具體透過作品特殊型態來擴展電影與形構臺灣影像藝術的當代新意；另一方面，則爲紀錄影片灌注一種融匯動畫、實驗與視覺藝術的風格，及聚合批判式的美學與政治規劃的語彙。而這一切的完成，不過僅僅藉由一台裝載著 80 張幻燈片的投映裝置與切換靜態圖像的短片，高重黎即露了一手讓子彈——這個同時融合音像部署、創痛事件及變化主體的形象與寓意——飛越歷史時空、揭露政治徵象，並塑造跨域影像藝術的迷人把戲。

⁵¹ 參見註釋 20。

引用書目

中文論著

王德威

- 1998 〈從「頭」談起：魯迅、沈從文與砍頭〉。《想像中國的方法》，王德威編。北京：三聯。頁 135-146。

正觀

- 1973 〈實驗電影發表會〉。《影響》6 (1973.05)。頁 84-85。

本雅明 (Walter Benjamin)

- 2006 《攝影小史／機器複製時代的藝術作品》。王才勇譯。南京：江蘇。

多斯金 (Stephen Dwoskin)

- 1983 〈擴延電影〉。周攻譯。《電影欣賞》4 (1983.07)。頁 42-46。

吳俊輝 (編)

- 2013 《比臺灣電影更陌生：臺灣實驗電影研究》。臺北：恆河。

周蕾 (Rey Chow)

- 2001 《原初的激情：視覺、性慾、民族志與中國當代電影》。孫紹誼譯。臺北：遠流。

桑塔格 (Susan Sontag)

- 1999 《論攝影》。艾紅華，毛建雄譯。長沙：湖南美術。

高重黎

- 2011 《畫外音外畫：無意識光論&攝影小使》。桃園市：高重黎。

- 2011 〈欲望的完美罪行簡史&後記〉。《當代藝術與投資》7 (2011.07)。頁 73-74。

- 2012 〈實驗：我的電影史〉。《藝術觀點 ACT》51 (2012.07)。頁 60-65。

- 2014 〈運動在前電影、後計算機成像 (CGI) 間蔓延〉。《影舞之眼，視域之外：第二屆深圳獨立動畫雙年展》。董冰峰、何金芳主編。德國古橋出版社。頁 277-281。

孫松榮

- 2014 〈超紀實之眼：論張照堂 1970 年代的另類紀錄片〉。《現代美術學報》27 (2014.05)。頁 77-104。
- 2014 〈數位時代之前的臺灣錄影藝術簡史：從裝置、行為表演、雕塑到電影階段的試驗〉。《藝術觀點 ACT》59 (2014.07)。頁 8-17。

張歷君

- 2003 〈時間的政治：論魯迅雜文中的「技術化觀視」及其「教導姿態」〉。《視覺文化讀本》。羅崗、顧錚主編。桂林市：廣西師範大學。頁 279-311。

張慧瑜

- 2008 〈「被看」的「看」與三種主體位置：魯迅「幻燈片事件」的後(半)殖民解讀〉。《文化研究》7(2008.12)。頁 105-148。
《影響》(編)
- 1977 〈新聞局電影事業管理處：實驗電影展座談會紀錄〉。《影響》16 (1977.12)。頁 11-14。

羅淑君 (訪談)

- 2003 〈高重黎 KAO Chung-li〉。《現代美術》106 (2003.02)。頁 20-23

西文論著

Alexander, Darsie

- 2005 *Slideshow*. Baltimore Museum of Art; University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

Aumont, Jacques

- 2007 *L'Œil interminable*. Paris: de la Différence.

Balsom, Erika

- 2013 *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Brückle, Wolfgang

- 2012 “Chronophotography of Another Order: Nan Goldin’s Life Told in Her Slide Shows.” *Between Still and Moving Images*. Laurent Guido and Olivier Lugon eds. New Barnet, Herts, UK: John Libbey Pub. Ltd. 345-359.

Cavell, Stanley

1999. *La projection du monde*. Paris: Belin.

Daney, Serge

- 1976 “Le therrorisé (pédagogie godardienne).” *Cahiers du cinéma* 262 (1976.01): 32-40.

Godard, Jean-Luc

- 1998 “*Histoire du cinéma: à propos de cinéma et d’histoire.*” *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Tome 2. Alain Bergala dir. Paris: Cahiers du cinéma. 401-405.

Guido, Laurent, Olivier Lugon eds.

- 2012 *Between Still and Moving Images*. New Barnet, Herts, UK: John Libbey Pub. Ltd.

Hanlon, Lindley

- 1979 “Kenneth Jacobs, Interviewed by Lindley Hanlon (Jerry Sims Present).” *Film Culture* 67-69: 65-86.

Leighton, Tanya ed.

- 2008 *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. London: Tate Pub.

Lovejoy, Margot

- 2004 *Digital Currents: Art in the Electronic Age*. New York: Routledge.

Michaud, Philippe-Alain

- 1998 *Aby Warburg et l’image en mouvement*. Paris: Macula.

Parente, André, Victa de Carvalho

- 2008 “Cinema as Dispositif: Between Cinema and Contemporary Art.” *CiNéMAS* 19.1(2008): 37-55.

Pavsek, Christopher

2013 *The Utopia of Film: Cinema and Its Futures in Godard, Kluge, and Tahimik*. New York: Columbia University Press.

Rascaroli, Laura

2009 *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London; New York: Wallflower Press.

Rees, A.L., Duncan White, Steven Ball, David Curtis eds.

2011 *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London: Tate Publishing.

Renan, Sheldon

1967 *An Introduction to the American Underground Film*. New York: E.P. Dutton & Co.

Solanas, Fernando, Octavio Gettino

2000 "Towards a Third Cinema." *Film and Theory: An Anthology*. Robert Stam and Toby Miller eds. Oxford: Blackwell. 265-286.

Taylor, Brandon

2004 *Collage: The Making of Modern Art*. London: Thames & Hudson.

Trodd, Tamara ed.

2011 *The Projected Image in Contemporary Art*. Manchester, UK; New York: Manchester University Press.

Uroskie, Andrew V.

2011 "Window in the White Cube." *Screen/Space: The Projected Image in Contemporary Art*. Tamara Trodd ed. Manchester, UK; New York: Manchester University Press. 145-161.

Van Gelder, Hilde, Helen Westgeest

2011 *Photography Theory in Historical Perspective*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Waldman, Diane

1992 *Collage, Assemblage, and the Found Object*. New York: H.N. Abrams.

Walley, Jonathan

2011 “Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion.”
October 137 (Summer): 23-50.

Wees, William C.

1993 *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York: Anthology Film Archives.

Youngblood, Gene

1970 *Expanded Cinema*. New York: Dutton.

網站資源

Dico-Citations

“Quand on va au cinéma, on lève la tête. Quand on regarde la télévision, on la baisse.”

<<http://www.dicocitations.com/citations/citation-7105.php>>

(2014/8/29 查閱)

圖版目錄

- 【圖 1】「高重黎攝影展」。圖版出處：網站截圖
<<https://www.tumblr.com/search/%E9%AB%98%E9%87%8D%E9%BB%8E>>
- 【圖 2】《人肉的滋味》。圖版出處：高重黎提供。
- 【圖 3】《人肉的滋味》。圖版出處：高重黎提供。
- 【圖 4】《人肉的滋味》。圖版出處：高重黎提供。
- 【圖 5】《人肉的滋味》。圖版出處：高重黎提供。
- 【圖 6】《人肉的滋味》。圖版出處：高重黎提供。

**Let the Bullets Fly:
The Artistic Practice of Kao Chung Li's Slideshow
Cinema *The Taste of Human Flesh***

Song-Yong Sing*

Abstract

Since the 1980s, new trends have been making their marks on contemporary moving image arts in Taiwan. In acknowledging this paradigm shift, many artists have begun to employ cross-disciplinary approaches in their practices. Kao Chung Li, whose works frequently obscure traditional distinctions between sculpture, photography, painting and experimental films, is one of the most notable artists from this scene. His writings and works on moving images continually encapsulate this ever-changing complexity of expression. The aim of this paper is to analyze his slideshow-based *The Taste of Human Flesh* (2010-12). Tactfully combining the techniques of collage, assemblage and photomontage, this work deals with the delicate relations between mechanically produced images and image-producing machines. It also addresses Taiwan's historical and political development through texts, pictures, sounds and narratives. In short, *The Taste of Human Flesh* should be regarded as a hybrid of slideshow, experimental film, visual art, and documentary: a new art form that hails from cinema.

Keywords: Kao Chung Li, Slideshow cinema, *The Taste of Human Flesh*, Moving image art, Fragmented subject, Sonic montage

* The author is currently Associate Professor in Graduate Institute of Animation and Film Art, Tainan National University of the Arts, Taiwan. Email: rhinosing@yahoo.com.tw.