

關鍵字：空間

余彥芳《關於消失的幾個提議 III》中的形象與空間轉換問題

By 王柏偉

2020-06-25

Tweet

余彥芳的《關於消失的幾個提議 III》一作，是關於如何將記憶中的逝去者形象內化成自己身體記憶，而成為可持續性之日常現實的一部份的問題。就此而言，在表演過程當中，形象與空間脈絡的性質就成為理解「內化」與「可持續性」機制重要的切入點。

日常現實的空間

表演開始的時候，余彥芳躺到一床棉被上，以不同型態地躺著，接著翻了幾番起身，一件又一件地套上T-Shirt，出門騎車離開，不久之後帶著滷味回來，並模仿父親的口音招呼所有人吃滷味。那一床棉被是形象轉換的地方，這個形象轉換對於余彥芳來說並沒有太費力，只需要幾個仰臥起坐，父親的形象就清楚地被召喚到余彥芳的日常現實裡來。[1]誠如許多評論人都提到的，龐舞劇場的空間刻意被打開，透過落地窗延伸進來的是日常現實。對我們來說，更重要的是，父親的形象仍在日常現實中一如往常地行動著。這樣的行動無法依賴已逝者自行完成，從余彥芳創作《關於消失的幾個提議 III》的思維方式來看，他也沒有打算只在思念潰堤的時候，才仰賴招魂的協助。而是一方面企圖讓父親的形象銘刻在自己的身上，成為自己身形的一部份；[2] 另一方面，讓余彥芳所熟悉的、父親生前可能常常出現的地點，將父親的形象外化地固定在這些地方。[3]

敘事的固化

為了將父親的形象維持在日常現實之中，單靠視覺層面上身形的記憶是不夠的。「日常現實」對於記憶的挑戰，在於必須「持久地維持記憶的在場」，這是違反「回憶」邏輯的，回憶總意味著不連貫且無法持續在場。[4] 為了達到記憶持續在場的任務，《關於消失的幾個提議 III》動用了大量的敘事來穩住記憶。一開始的家族史敘事作為起源敘事，讓余彥芳躺在大型長條的書寫平面上先行「以自己為本」描繪父親的身形，一方面從自己的觀點講述他的家族直至他父親的故事，另一方面藉由書寫之助，在已經被疊合的、他與父親的共同形象上，再一次從余彥芳自身的觀點敘述他父親之於家族的關係。換句話說，余彥芳透過創造敘事來維持父親形象的持續在場，並給予接著而來的每個形象（刻印、拉鐵捲門、投籃、移車）得以處於一個更穩固的基礎上，用以抵禦時間對於記憶與注意力的強力侵蝕。恰恰因為這樣的敘事性固化，讓形象得以在時間層面上擴展效力，甚至具有轉化空間的能力，所以魏琬容認為，在召喚父親的形象時，余彥芳將龐舞劇場變成了余廣松刻印店。



形象的記憶與記憶的形象

在將羸舞劇場轉換成余廣松刻印之後，有個讓我們印象深刻的橋段：余彥芳邀請幾個觀眾上台一人模仿一個他父親的動作，每個人都如同雕塑般地將動作凝結。在余彥芳拉起一大塊白布蓋住所有台上這些觀眾之後，用手電筒照出這些形象，並以電風扇向著白布裡面吹，一人抓著白布一角上下擺動，使得這些形象不再具有一開始那麼明確的姿態。接著，余彥芳鑽到白布裡面去，而布裡的觀眾逐一地離開白布，最後只剩余彥芳一人在白布中，以及白布角落由棉被疊成的躺著人形。相對於其他橋段中，余彥芳父親與她自身形象的明確性（甚至在這個橋段之後，透過影像播放著她父母親過往在堤岸散步這些影像也是形象明確的），[5]用白布包覆動作形象與棉被所疊成的人形所造成的「模糊」，就讓我們感到好奇：究竟這個橋段刻意創造的「模糊」，在整場形象都相對明確的表演中，佔有什麼樣的位置？

除了形象上明確與否所引發的困惑之外，還有空間層面上的問題：在一個已經被轉化為過往記憶空間（余廣松刻印）的空間之中，編舞家請觀眾（而非余彥芳自己）將父親的形象固定下來。同時間出現的這些父親動作形象是怎麼一回事呢？就內化成身體記憶的意義而言，由其他人來模仿余彥芳父親的動作與由余彥芳來扮演父親，在意義上截然不同，後者的「內化」具有意義，而前者單純只是模仿。

對我們來說，這個有點難解的段落，在「空間」脈絡上，已經從「余廣松刻印」轉而成為余彥芳的「內在記憶空間」。在內在的記憶空間當中，縱使是父親，也是一個尚未「內化」成為余彥芳身體記憶中一部份的余廣松。[6] 由其他人所模仿的余廣松，是一個又一個透過照片、影像、他人描述、甚至余彥芳自己的印象所蒐羅到的動作形象，是「形象的記憶」。這些尚未經過內化的「形象的記



當場上的定格動作被一席白布全數覆蓋起來的時候，它們失去了原本的明確性。對我們來說，如果空間整體已經被余彥芳所轉化，成為不同精神空間的投射，為什麼還需要這一席覆蓋所有動作形象的白布，就變得非常值得思考。這席大型的包覆性布幔，可視為「記憶」本身的隱喻。父親的動作形象被白布整體覆蓋時，進入了記憶，成為「記憶中的形象」。這樣的形象必然不同於相片或影像中那些還沒被記憶所「內化」的形象那麼鮮明且明確，當這樣的形象進入記憶當中的時候，就如同佛洛伊德（Sigmund Freud）所提出的夢的邏輯，必須經過多樣的關卡與轉換機制，甚至與其他的形象相互揉雜。我們看到白色布幔底下形象的變化，處理的是從「形象的記憶」到「記憶的形象」這個記憶「內

最模糊的形象與最明確的形象的兩極，不管是任空間上，還是任時間與敘事上都架橋了這個橋段的意義視域。而記憶與形象兩者間形成「奇怪的迴圈 (strange loop)」，[7] 讓外在日常現實世界與余彥芳的內在記憶空間之間的轉化得以完成。



現實的人生

搬出布幔下折疊好的棉被。布幔中被當成父親形象的，原來是父親睡過的一床棉被。表演又轉化到另一個空間。父母親出遊的投影開始投影在余彥芳的身上，余彥芳開始把之前為了貼近父親微胖身形而穿上的衣服一件又一件地脫下來，回到他自己作為余彥芳的身份。在脫完了身上多餘的T Shirt，余彥芳把投影機轉向劇場中本來給舞者練舞用的大面鏡子。影像透過鏡子反射到整個空間中，影像及其光影效果佈滿整個劇場，此時余彥芳開始對著投影在鏡子、牆與天花板的光影起舞。這個世界，已經是充滿父親形象的世界。在經過前一個形象在記憶層面上的內化階段之後，再也沒有內在與外在的差別，從余彥芳的角度來看，父親在這個世界的每個角落，這個世界的每道光影，都具有父親形象所輻射出來的意義。然而，人生總是現實的，機車的喇叭聲與車頭燈從玻璃門外穿透看似透明的空間，就像羅蘭·巴特曾說的：「並非不可或缺，而是不可替代」，不可替代的余慶松已經去世了。

的「現地 (site specific)」作品 (文章截自：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/wwj/2019113003>，截文時間：2020/2/28)；廖于萱，〈如若還親愛，就別忘懷：身與聲《關於消失的幾個提議三》〉所提到的日常性設置的「連鎖咬合」 (文章截自：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/?p=55712>，截文時間：2020/03/03)。

[2] 在余彥芳脫下T Shirt的時候，投影機將影像投射在他的身上。

[3] 這讓特定的外在空間 (也就是父親生前常出現的地點) 被余彥芳的內在空間 (或說，記憶空間) 所投射。就這個意義之下，這些地點之於余彥芳來說，不再只是「日常現實」。這或許是表演最後必須依賴摩托車車燈射入，以打破已被余彥芳「扭曲」的日常現實空間的原因。關於這個部份我們會在後面處理。

[4] 因為「那些當下在場的東西，人們不會回憶它，而是體現它。」相關討論請見 Aleida Assmann 著，潘璐譯，《回憶空間：文化記憶的形式和變遷》，北京：北京大學，2016，頁280。

[5] 縱使在最初五分鐘，用描述與圖文快速帶領觀眾進入狀況的家族史片段，也沒有任何形象虛構與模糊的企圖。

[6] 就像羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 在《明室》中所提及的，在他母親的某些照片中，羅蘭·巴特「讀到他 (羅蘭·巴特) 不存在」。而且之於他，他的母親也不是以「家庭」或「母親」這種被社會體制所建構出來的角色身份而存在的，因為總有一天母親會死亡，我們或許可以沒有母親而活下去，但是我們或許不能沒有那個被體制稱為母親的、「特殊的、只對我們個人有意義的」人而活下去。所以羅蘭·巴特必須透過相片，重新把他媽媽的過往與自己的存在縫合在一起。相關討論請見 Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》，台北：台灣攝影工作室，1997，頁82、91-92。

[7] 我們在這裡使用了侯世達 (Douglas Hofstadter) 在《哥德爾、埃舍爾、巴赫：集異璧之大成》 (Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid) 一書中提出來的概念。指稱不同的世界 (像是內在與外在) 或層級 (像是上層與下層) 必定會在某一個位置，藉由安插「奇怪的迴圈」來打破形式邏輯的無限性來創造封閉的系統。

圖版提供：《關於消失的幾個提議III》，攝影陳藝堂，黑眼睛跨劇團提供。

贊助：國藝會「現象書寫-視覺評論」專案、文心藝術基金會、蘇美智女士。

MORE CONVERSATIONS

ARTIST