Preface

灑狗血

Overstatements

眩惑
bewitched

英國導演 Peter Watkins 發表於 1974 年的傳記影片 *Edvard Munch*，片長三小時三十分鐘，記述挪威畫家孟克二十歲到四十五歲左右的生活。

我曾在倫敦看過孟克的回顧展，對於孟克捨棄景深、色彩濃重、筆觸平板的畫作，有許多猶疑不解。我似乎認定表現主義藝術，應該是更強烈、更奔放的。

孟克的作品情感強烈，但是並不奔放。我記得我在泰德美術館（Tate Modern）看著《吶喊》（*The Scream*）原畫，心裡想——我聽不見畫裡的聲音。

當然我本來也不該期待聽見任何聲音。

只是，畫面中吶喊的那男人看來如此渺小、單薄，他的尖喊，即便是傾盡全力由胸臆間擠壓出聲，好似，也只會是虛弱、飄浮的呼吸，不帶極端、悲憤的震撼。

這是我的偏頗的美感體會。當時我對孟克的生平一無所知。美術館的導覽手冊也沒有提供給我更深刻的解讀觀點。

「像小朋友畫的」，我向同行的友人評論道。而她沒有反對。

看過 Watkins 的影像作品，我猜想，或許，孟克的吶喊的確是虛弱且單薄的。儘管他的情感……

儘管 Watkins 也只能表述，何以他所認識的孟克，並沒有極

端張牙舞爪的激情。最少表象看似如此。

Watkins 影片裡的孟克一直有一張青澀、羞赧、壓抑，然而非常美麗的臉龐。我明白，這是 Watkins 對其人、其藝術創作的詮釋。

Edvard Munch 是一部細節擁擠的傳記電影。Watkins 詳盡考據了孟克的家族史，包括他的家族疾病史；鉅細彌遺介紹孟克的社交圈、十九世紀末的歐洲文藝思辨和性別政治；其時挪威的社會樣貌、生活情態、階級現實。一切有助理解孟克及其心智、臆想的背景知識。

而且，Watkins 並非典型的音像工作者。他的作品蘊藏無數紀實手法的轉折。在 *Edvard Munch* 之前，他在歷史敘事的領域裡備受爭議。因為，他執導的「紀錄片」，縱然資訊考究，卻包含大量的事後重演，甚至虛擬想像。他腦中的類型區隔，是基於一套似非而是、因而似是而非的預設前提——比方，紀實／紀錄影片當中的「真實」，不需要由實地見證或時光遺跡來定義。

Edvard Munch 是一部考據精確的傳記影片。不過它的「紀實性」、它的「真實」，又不止見於史實的確切，還包含製作模式的諸多堅持——Watkins 起用數量龐大的素人演員來重現孟克的生命遭遇，「選角」的原則，是演員和其所扮演的歷史人物抱持類似的政治態度和美學意見；於是，拍攝現場，所謂「演員」可以即興演出，而攝製團隊的任務，就是「紀錄演員忠於自我的表達」。

歷史、重演、再現、虛造、紀實、敘事和文類，之於 Peter Watkins，既是千百周折，又似乎單純直接。

不過我的困擾——在看過 *Edvard Munch* 之後——卻是非常庸俗的。

我經常回憶，並且經常回看，*Edvard Munch* 裡頭，那些關於青年孟克與情人、已婚的 Mrs. Heiberg 之間，戀戀難捨的情感糾結。

我之所以特別執著於這則浪漫軼事，是由於，Watkins 也在影片裡反覆置入相關的意象與情節——在廓清孟克的創作困境前後，在追蹤孟克的風格發展中間。

揮之不去的戀愛挫敗、情緒眷戀，彷若圈定了孟克的意志邊界，成為他的作品表裡、周邊，伏流瀰漫的意識、知覺。

我明白，這是 Watkins 對孟克其人、其藝術創作的詮釋。我也揣測，類似的詮釋或者有扎實的史料供作引證。

可是影片裡在在回返的幽昧光線、肢體廝磨映像，無有客觀直述的形式或意圖。Watkins 利用抒情的氛圍迷惑了我。我因此拒絕接受，*Edvard Munch* 是一部「歷史紀錄片」。

這不表示，歷史敘事於我來說，不能是抒情、迷亂的。事實上，透過 *Edvard Munch*，Peter Watkins 把我安置在客觀直述、實地見證的反面，誘使我必須同意，歷史或不歷史、紀實或不紀實，非關類型體例，主要牽涉影像及影像科技的效能問題。

換個方式重述——將影像及影像科技的效能作為思慮的核心，我不確定，紀實或不紀實還是不是必要的追究。雖然，在檔案、檔案化、檔案庫、大數據、資料探勘、機器學習、元宇宙和數位智能的年代，虛與實始終脫不出反義互扣的迴圈，或多或少還在二元對立的結構中爭逐領地。

這本書無法全然超越二元辯證的邏輯，但是希望儘量在這套邏輯的邊緣思考影像及影像科技的效力，尤其當中較為迷亂的部分。

界線
boundaries

書寫的難題，本來已經是迷惘的產物。至少在我的經驗裡時常如此。

於是探究和寫作「迷亂」，不可避免涉及知識的信念，以及語言的侷限。

知識和語言屬於恆常的焦慮。我知道我們其中有許多人都在相似的困局裡。

但我很難肯定，在後羅蘭・巴特與後傅柯時代，日常所教會我們的，究竟是語言圈禁了知識的界圍，還是知識限縮了表達的疆域？

直觀且合理的預想，是兩者的限制相互交織，同為時代脈絡的具體表徵。

設若如此，這本書運用影像和影像科技作為試驗檢體，嘗試梳理、繪述的，就是這一片侷限的織理。特別是，當我們的感受非常熱切、覺知非常敏銳，卻略微體驗到，知識和語言遠在身外，不能有效迴導我們對自己的理解、我們和他人的溝通。特別是，當我們幾乎可以相互瞭解，但又不能彼此諒解，在共存的世界裡相對無言。這本書意圖稍事爬梳的，就是什麼構成了這些時刻的迷惘和挫折。

即使影像和影像科技是一個非常偏狹的智識範疇，它仍然有機會揭露通泛的人生理路。

特別是，我們日復一日的生活，難得迴避得了影像和影像科技的觸及。

特別是，這本書寫及的影像和影像科技，又不僅只視覺的載體。

特別在檔案、檔案庫、大數據、機器學習、元宇宙和數位智能的年代，我懷疑我們更加毋需急於相信，溢於言表或是昭然若揭，就是關於影像和影像科技的，全部的故事。

當然，嘗試書寫迷亂和訴說尚未存在的故事，昭示書寫者不可一世的野心。是而我必要事先坦承，這本書試圖析解的迷惘和挫折，也是它自身的屬性反射。

五個主要章節都在感官層面搜尋影像和科技的效應，以及若此效應之中，曖昧不明的痕跡。之所以將主要章節再分隔成兩大主題區塊，是因為，在我的主觀認知裡，「感性的疆界」含納較多理論的辯證，而「敘事練習」較著重現象材料的組織、分析。尤其，〈錯感性〉這一章，講述諸多田野採集過程裡，所獲知的、不歸屬我自己的私密經驗。我很感激所有與我分享生命故事的受訪者。

或許自以為是的主題分區是不必須的。到頭來，五個章節的行文體例並沒有那麼巨大的差異。然則「敘事練習」還是一個提醒，我希望記得，訴說他人的人生是一個複雜的責任；我想持續反問自己，我的田野採集，是否也是〈反檔案〉章節裡反思的「傳播資本主義」延續。

近乎每一個章節都在相異的脈絡裡用上了「擬像」、「賽伯格」、「後人類」、「後資本」、「人類世」等等理論字眼。我

沒有特意以冗長的篇幅解釋這些字詞的意義，不是基於任何一種形式的傲慢，只是相信，資訊超速溢流的今日，每一位讀者都有自己界說、想像這些詞語的方式。

書裡某些概念最初成形的時候，曾以簡短、陽春的格式，紀錄發表於《電影欣賞》、《放映週報》、《在地實驗》、*The Oxford Handbook of Cinematic Listening* 等出版品或線上平台。經過淘選、重思，這些稍早尚嫌粗糙的概念，在這本書中落置於截然不同的文脈，發展成新的、甚或與往昔相背反的論點。

場景
at the scene

此文標題「灑狗血」，也是我在 2018 至 2019 年間，於其時的桃園光影電影館，所策劃的影展節目標題。

這個詞語和這本書析論的影像、科技效應密切相關。然則揀選它作此書前言的大標，另有向桃園光影的工作夥伴、電影觀眾致謝的心意。

結構這本書的基礎思維，是我在與桃園光影頻繁合作的幾年之間，逐步探索、積累的。我不能說，是桃園光影使得我的書寫成為可能。然而數年之中，在那個特殊的場地與眾多特殊的人相遇，使我不斷在思考影像、討論影像的過程中尋得樂趣。那是千金不換的美好記憶。

謝謝每一部電影、每一個工作人員、每一位觀眾的陪伴。

最後感謝我已離世的貓朋友，小發、蟲蟲、胖胖。在世的每一個陰雨或明朗的清晨，牠們都大方滋養我起床寫作的勇氣。