

錯感性 Transenses

氛圍

你在國父紀念館有跳舞嗎？

里米尼紀錄劇團（Rimini Protokoll）製作的《遙感城市》（*Remote Taipei*）都市漫遊導覽，在2017年的夏季台北，是一個熱門的話題。

《遙感城市》的母計劃*Remote X*，2013年首度發表於柏林——五十位「觀眾」，各自戴著耳機，跟隨數位合成的聲相¹導遊，在城市街巷間漫步兩個小時。

步行起於墓園或公園，過路校園、醫院、商場、噴水池、地鐵站、停車場，最後終於高樓頂層、一幅都會實景的鳥瞰圖。

聲相導遊——一個虛構的AI嚮導——會在旅途中給予各樣行動指示。跳舞，賽跑，自拍，沉思，與另一位「觀眾」相互凝視三十秒。

2017年達抵台北之前，*Remote X*以上述的基礎格式，巡演巴黎、倫敦、哥本哈根、里斯本、維也納、米蘭、蘇黎世、安特衛普、聖保羅、邦加羅爾、聖彼得堡、紐約、阿布達比、突尼斯、布宜諾斯艾利斯、德黑蘭、耶路撒冷、澳門、上海等等形貌多元的都會。

里米尼紀錄劇團的官方網站如此概述這場全球化的在地遊覽——

五十個觀眾彼此觀看，各有行動抉擇，然而始終還是群體的一部分。耳機裡的AI嚮導由遠端察看人類的行為表現；觀眾每多走一步，它的聲音便顯得更尋常、熟悉。一路上，雙聲道立體錄製的聲響，混搭電影音樂，為都市地景配上聲效、旋律。漫步城市的旅程，感覺愈來愈像一部集體共享的電影。²

電影？一部集體共享，但是沒有放映機、不需要銀幕和影像播放程式的電影？

怎麼電影突然成了都市遊逛的經驗隱喻？

2015年，*Remote X*的執行創作者Stefan Kaegi在香港「西九龍文化特區」（West Kowloon Cultural District）分享里米尼紀錄劇團的工作理念，再一次提起電影與漫遊的關係——

透過一個非常簡單的觀演配置，你就得到了表演的主動性。不過你多半在為自己表演、在你自己的電影裡表演。或許你也為其他四十九位觀眾表演，他們在你身邊漫

¹ 本書使用的「聲相」一詞，意義接近英文裡的'sonic'一字。

² 詳見網址：See <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>

步，讓你感覺身在群體裡面……我只能說，多數人的體驗幾乎就像置身一場電影。你是攝影機。作為創作者，我只是為你的電影提供聲效地景。³

可是聲效地景如何轉譯成為電影場景？「多半在為自己表演」的城市漫遊者，又怎麼能夠，同時「置身一場電影」，而且是拍攝這場電影的「攝影機」？

怎麼電影突然成了聲音驅動的身體感應？

疏離感。是Michael Bull為這個問題找出的解答。

Bull研究隨身音響裝置（portable audio devices）的社會效應，訪談使用各式「隨身聽」的城市漫遊者，發現，耳機裡的聲響隔絕掉都市的嘈雜、紛擾，為城市裡的旅人短暫供應一方封閉的個人空間。當然，這個封閉空間是非物質的，卻也足以在官能、感性層面，姑且切斷個人與都市、與社會的細密糾纏。部分受訪者形容這樣的暫時疏離為「電影感」（filmic）⁴。

《遙感城市》的觀眾對於「疏離」和「電影」都沒有強烈的知覺。

我在台北藝術節為《遙感城市》舉辦的演後聚會上，隨性提及耳機醞造電影感的可能性。在場的聚會出席者大多不以為然。S.W.是劇場工作者，她說，電影觀眾是疏離的旁觀者，《遙感城市》卻拉近了她和城市的距離⁵。S.N.對於「參與式劇場」十分熱衷，她認為「電影的情節和場景都經過安排」，參與式都會漫遊則開啟新的契機，讓觀眾與隨機的事件相遇⁶。

僅有平面設計師E.C.主動在演後的採訪中，對我談起《遙感城市》裡的「電影」。她回憶遊逛中段，頭戴耳機的一行人走抵國父紀念館前方的大廣場，聲相導遊指示大家，遠望眼前一幢大廈，倒退著往後走：「大樓越退越遠，我感覺像在看電影，像攝影機在zoom out。」⁷

除此之外，並沒有其他關於「置身一場電影」的暗示。

多數觀眾倒是很自然地對照《遙感城市》與隨身聽。S.W.覺得，《遙感城市》的驚喜，正在於打破一般的「隨身聽」經驗——

³ 詳見網址：https://www.youtube.com/watch?v=waAcC_IHdbw&fbclid=IwAR110uN7RLA6x_US_9k20bWhgvChaTfmNDqQB0IIYFGE13w4x4Tr5pdr-P0

⁴ 詳Michael Bull著作*Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*，2000年，由Berg出版。

⁵ 2017年10月31日，私人對話。

⁶ 2017年10月31日，私人對話。

⁷ 2018年10月16日，與J.A.共同受訪。

假如我是帶著耳機在聽音樂，或是開車在聽汽車音響，那我還是封閉在我自己的空間裡、在我自己的想像裡。《遙感城市》完全不同；它把我的感覺開放出來，跟城市連接在一起。⁸

同為劇場工作者的J.A.附和S.W.的觀察。但她和Michael Bull的受訪者相似，需要耳機裡的音樂來排除城市的混亂噪音：「才不會感覺出門很難受。」⁹

之於E.C.，隨身聽、音樂、疏離感相互加乘，可以釀造非常特殊的體驗——

戴著耳機，我就不能確定身邊發生什麼事情。我可能看到兩個人在對話，但是不知道他們在說什麼，也不知道他們感覺什麼。我聽的音樂會詮釋我看到的東西。一首悲傷的歌會讓平常人看起來很悲傷，雀躍的歌讓整條街都感覺很雀躍。因為我已經跟世界疏離開來了，音樂就可以決定我的世界裡有什麼。¹⁰

E.C.跟S.W.一樣，相信電影觀眾是疏離的旁觀者，所以她描述耳機帶來的疏離經驗「像電影」。耳機裡的音樂就是生活的配樂。

「為什麼不說『像劇場』呢？」我問：「劇場也有配樂。」

她仔細考慮之後回答——

我沒有辦法很清楚地解釋，只能告訴妳我的感覺。戴耳機聽音樂的時候，我從來沒有想到過劇場，只覺得像電影。不過有時候，沒戴耳機，我可能會遇到不尋常的事情，戲劇化的事情，像是有人很大聲吵架。那種時候，不管是在大街上、火車上，還是在咖啡店，我才會覺得像劇場。¹¹

E.C.試圖描繪的，是「虛相」（virtuality）與「實境」（actuality）的差異。虛相是媒介（media）和「媒介化」（mediation）的效果；好比電影，它傳達、表現的事物並不在場。實境相對而言，是與事件、物質同在的實體經驗；多數時候，縱使演出內容虛構，劇場是觀眾、演員、舞台場景實地共存的空間。

嚴格說來，使用隨身音響裝置的城市漫遊者仍然與都會空間、都市景物同在。然而耳機醞造的疏離感弱化了環境的影響力，隨身聽的媒介效果稀釋掉城市的物理實境，透由從新定義實境的感性特質¹²——「一首悲傷的歌會讓平常人看起來很悲傷，雀躍的歌讓整條街都感覺很雀躍」——轉化物理真實成為「類虛相」（quasi-virtuality）。

⁸ 2017年10月31日，私人對話。

⁹ 2018年10月16日，與E.C.共同受訪。

¹⁰ 2018年10月16日，與J.A.共同受訪。

¹¹ 2018年10月16日，與J.A.共同受訪。

¹² 本書對「感性」的概念定義，詳見前章〈科技濫情主義〉。

類虛相決定耳機製造的短暫疏離「像（媒介化的）電影」，不像實地共存的劇場。

設若如此，怎麼《遙感城市》的聲相導覽，對它的觀眾來說，既不疏離，也不電影，甚至根本不同於隨身聽？

我要再引一段E.C.的說法，來細緻區辨《遙感城市》與隨身聽的官能體驗——

聆聽《遙感城市》是讓導覽指示進來。但是隨身聽裡的音樂會把我吸進去。¹³

「進來」的是什麼？「進去」之後，又到了哪裡？

E.C.說——

音樂像海，在身體外面包圍著我。語音指示滲透到我的身體裡面，從內在引導我的行為。¹⁴

語言在內，音樂在外。耳機釀造的類虛相，在聲相地景上安置感官，使身體包裹語言、音樂環繞身體。

通過語言指示，《遙感城市》由身體「內在引導[觀眾]的行為」，邀請他們與周遭的環境互動，把他們「跟城市連接在一起」。《遙感城市》的媒介化效能，和隨身音樂相反。

S.N.因而剖斷，《遙感城市》的形式實驗，或多或少帶有客觀的辯證性格——

我最想知道路人會怎麼反應。看我們這群怪人戴耳機在路上走。有一些劇評說，我們才是這場表演真正的演員；說得好像，路人一定會好奇看我們，好像我們只要走在一起，就會變成一種景觀。但我覺得，路人才是演員，是我在看他們。¹⁵

那麼，戴耳機遊逛城市、觀察路人是什麼感覺？

S.N.的答覆很篤定——

《遙感城市》當然不像一般說故事的劇場表演那麼感動人，可是我有盡力聽從導覽的指示……我走過一些，沒有這場演出我自己不會去的地方。沒有什麼特別的感覺。口語指示真的跟音樂不一樣，不像電影配樂那麼聳動、有感情。[《遙感城市》]我看過兩次，然後有時候，我在市區辦我自己的事，經過演出逛過的地方，會有似曾相似的感覺，有點像記得一場旅行、想到曾經旅遊過的地方。看過這個演出以後，某一些地點對我來說有意義了。這應該不算你想問的那種「感覺」？¹⁶

¹³ 2018年10月16日，與J.A.共同受訪。

¹⁴ 2018年10月16日，與J.A.共同受訪。

¹⁵ 2018年10月21日，個別訪談。

¹⁶ 2018年10月21日，個別訪談。

「一首悲傷的歌會讓平常人看起來很悲傷，雀躍的歌讓整條街都感覺很雀躍」。

「口語指示真的跟音樂不一樣，不像電影配樂那麼聳動、有感情」。

然則，「《遙感城市》完全不同；它把[感覺]開放出來，跟城市連接在一起」。

「感覺」在《遙感城市》的整體敘事當中，佔據相當曖昧的位置。「似曾相似」(sense of déjà vu)之於S.N.，不是「什麼特別的感覺」；即便關於「一場旅行」的記憶，很可能是感官錯雜的。此外，一個地點對於一個人「有意義」，也是不容易捉摸的概念情境。

E.C.和S.N.似乎都以為，《遙感城市》驅動觀眾身體的媒介是語言。因為AI嚮導給予的是「口語指示」。我無法確認，S.N.質疑「似曾相似」算不算得上一種感覺，是否由於，她認定「意義」屬於符碼、而非感性的範疇？

我可以確定的是，《遙感城市》提供的聲相導覽，媒介不僅僅是語言，其實是聲響，而且有配樂。虛相，或是類虛相——這場漫遊導覽高度媒介化的現實，透過刻意彰顯、放大、關注都會的物理實境，而得到了遮蔽。

Stefan Kaegi為都市漫遊者供應的「聲效地景」非常綿密。環境音(ambient sounds)是其中最刁滑的環節。漫遊者的耳畔層層疊疊堆滿擬仿(simulated)的環境聲效，混淆實境與虛相的界線。J.A.意識到她聽見的聲音地景也許是個錯覺，於是不時在漫遊途中摘下耳機：「看看實際上發生什麼事。」¹⁷

媒介效能看似與隨身音樂全然相反的AI嚮導，通過語言指示，把觀眾「跟城市連接在一起」。「連接」改變了觀眾和城市之間的關係——有些人因此去到平常「不會去的地方」，從此對某些地點有了似曾相似的感覺——這些關係既屬感官也屬符碼(sensory-semiotic)；Kaegi意圖的調變顯然在感官層面。

他的聲效創作誘引S.W.相信，《遙感城市》破開了她的封閉想像，把她的知覺開放予城市。類似的感受符合官能的真實。然而聲相導覽織匿的聲景擬像(simulacra)，事實上曲折了「封閉」與「開放」的預設前提——聲相導遊的媒介功能其實正如隨身聽和隨身音樂，它一方面疏遠、遮飾都會的物理實境，另一方面從新定義了實境的感性特質；不疏離的開放知覺，或許是《遙感城市》虛造/錯喚的其中一種感性。

語言在內，聲效在外。身體包裹語言，聲效環繞身體。《遙感城市》並不異於隨身聽，反是隨身聽體驗的效能疊加，Deluxe的聽覺媒介化。基於它能同時引導觀眾的行動、而且為實境人生添加「配樂」，《遙感城市》的確比多數隨身聽更「像電影」。

錯覺

¹⁷ 2018年10月16日，與E.C.共同受訪。

電影院很吸引我的一點是，它因為一片黑，可以讓你很專心地沉浸在那個環境。但如果今天有一部片子，它看的觀眾很多，就是它非常熱門，然後很多人都去看，我反而就會卻步。因為我會覺得，那個很私人、很可以自己思索的環境就不見了。

我之前看過一部韓國電影，叫《雙花店：朕的男人》，那部就是在電腦上看，然後畫質很差、一切都很破爛。可是我看完以後覺得蠻可惜，覺得它的感情很強，裡面人物之間的感情強烈到很恐怖的程度，會覺得，銀幕愈大，對我的感染力會愈強。如果是電影那種大銀幕的話，應該會整個人都被吸進去，就是看完之後應該會很長一段時間回不了神。

我很喜歡那個〔被吸進去的〕感覺。如果是角色好了，看電影的時候，還是蠻容易把自己帶入某一個角色，感覺這個角色的個性跟我，或者是很熟悉的人是很像的。然後他在電影裡面碰到的種種事情，他做的種種決定，我都會一面看一面在想，設身處地去想他當時的感覺。我也不知道為什麼，我看的都是情緒比較強烈，可是比較負面的那種。所以我常常會看到非常地生氣，或者是非常地難過。那個難過是那種，不是哭出來就沒事的；是哭不出來，然後，整個人會揪成一團。

有時候兩個是混合的，所以我也很難分清楚。比如說像《藍色大門》，我就沒有特別把自己帶入〔特定的角色〕，可是看完之後，會一直影響我的，然後會一直留在……我一直想要說「心上」，可是有時候其實不是心上，是身體的感覺。就很像是，看了一部電影，然後裡面的時間跟空間，還有裡面的整個背景，它的空氣、電影的色調、它的陽光，還有它的音效，會變成一個，你可以用自己的身體感覺到。有時候看完，電影都已經結束了，可是那個感覺會留在身體上。還蠻奇怪的。

我覺得比較像是，活在電影裡面。很像是，你沒有辦法回到現實生活。當你在做現實生活中做的事情，比如說，電影看完，散場，走出戲院，走去搭公車，準備回家，這一段現實生活的路程會變得有一種隔閡；好像中間有一層膜，你在做這些事情，可是反而是很像在夢裡面。就是很冷靜地看自己在做這些事情，不覺得它是真的在發生，不覺得它是現實的。就是不覺得活在這個地方，就是全部的〔……〕都還放在電影的感覺。

講不出來。它很像是做夢。就是有時候我們做夢，然後夢裡面碰到很多事情，夢裡面有很多感覺，就是，你會非常地害怕，或者是非常地緊張或焦慮，或者是開心，或者是對整個環境都有一種很詭異的感覺，好像你處在科幻電影裡面的那種詭異的感覺。可是醒來之後，你可能記得自己有個很特別的夢，想要跟朋友或者是家人講，可是講不出來那種感覺。只能說你實質上碰到什麼人、在一個什麼樣的環境，可是你沒有辦法描述感覺。

我會想把它留久一點。這個身體上的感覺〔……〕如果我覺得它已經開始不見了、散掉了，就一直回想〔電影的情節或畫面〕。

如果是我一個人看電影，看完之後沒有人跟我講話，就可以持續比較久。所以我比較喜歡一個人看電影。最久應該是幾天。

——L.W.，2011年2月10日，個別訪談

那時候其實是因為陳綺貞的MV，就因為林月珍一句「我老公啊，穿花襯衫那個」，我就覺得一定要去看 [《藍色大門》]。

我是國一的時候看那個片子，然後我那時候是先買小說，那時候沒錢看電影，就先買小說，然後等到高中生日的時候，我同學就直接送一片DVD給我，就每天在家看。

超過一百次。因為我之前吃飯就是照三餐看，我媽受不了，就說你可以不要再放這個，我們可以看一點綜藝節目嗎。就高中的時候，因為剛好我有片子，然後我可能就是，喜歡就看，不喜歡也看。大學在宿舍的時候，我也一直每天都在看。因為剛好門打開就可以看到我的螢幕，然後同學就說，拜託你又在看這個。我會停留在 [孟克柔] 回頭那一刻，可是我不知道她到底放不下的是張士豪還是林月珍。

我看了那麼多遍，我還是不知道孟克柔轉頭，她放不下的到底是誰，或是她放不下什麼。甚至是她問她媽媽說， [爸爸走的時候] 妳怎麼活過來的，眼睛張開那一剎那，媽媽看到了什麼、想到了什麼？是她跟爸爸曾經的一些事情嗎？或是說，爸爸走的時候媽媽其實是帶著遺憾的？ [我了解] 角色的心境，然後大概怎樣的環境去造就這樣的心境。

也沒有說很想獲得什麼。第一次看會覺得，自己跟林月珍的情況是重疊的，就是會覺得我看到我跟喜歡的人幹嘛幹嘛幹嘛。可是其實我後來發現，孟克柔、林月珍跟張士豪這三個人，其實你可以在一個人身上看到這三種個性。他們只是把月珍的那個自私放大，孟克柔的內心很怕被人家說你是同性戀，或是你沒有辦法接受，你可能不一定是同性戀，可是你內心可能有些沒有辦法讓人家接受的事實。或者是張士豪說，「你不要跟別人講喔，這是我的祕密」這樣子，就是你怕你的祕密被揭穿，然後反而會被人家取笑或什麼 [……] 我覺得其實在一個人身上這三個人都有，只是它分別把它抽出來，然後在三個人身上放大去看這個點而已，這樣子。

就是讓我產生一種，我就是很喜歡附中。我其實一開始喜歡附中是因為五月天。國小的時候五月天很紅，然後就原來是師大附中畢業的，沒想到剛好國中時候有這部片 [……] 「喔你唸附中啊，對啊我唸附中啊，我女兒也唸附中」¹⁸，就覺得很有趣。後來看一看，導致我很喜歡附中的一個男生，可能會把電影情節投射到你自己的生活。我會莫名中很想交一個附中的男朋友，有時候講話就變得很像電影裡面的人 [……] 或者是說，我之前還蠻常去附中的。我就會走他們曾經拍過電影的部分。我記得游泳池後面，之前還真的擺了一張桌子和一張椅子，就一直在那邊沒有撤。然後到我去年暑假去的時候，椅子後來拿掉了 [……]

¹⁸ 《藍色大門》由易智言編劇、執導，2002年發行。故事大致關於三個師大附中學生之間青澀的三角戀情：梁又琳飾演的林月珍仰慕游泳隊隊員、陳柏霖飾演的張士豪，央求桂綸鎂飾演的閨蜜孟克柔幫忙試探、告白，結果張士豪反而喜歡上孟克柔。此處，受訪的S.R.引述影片當中的對白——張士豪到孟克柔母親經營的麵攤吃麵；孟的母親問：「喔你唸附中啊？」，張答：「對啊我唸附中啊。」，孟母再答：「我女兒也唸附中」。

我高中的時候，我只要在那邊騎腳踏車，我自己都會在心裡面配樂，就是那個，很隨性，騎一騎可能有樹、有陽光照你，你就自己在那邊 [《藍色大門》配樂]，自己還蠻開心的。

——S.R.，2010年1月31日，團體訪談¹⁹

電影感。

電影像浮空漂移的分子。映像科技釀造的虛相，在物理實境中安置感官，使身體包容敘事、影像浸潤身體。

電影觀眾不是疏離的旁觀者。電影映像的媒介效果稀釋生活實境、從新定義實境的感性特質，而且滲透在觀眾的身體裡、由內在引導觀眾的行為。

像極了《遙感城市》。

看電影幾乎就是置身電影。映像機器 (the cinematic apparatus) 改變了觀眾與周遭環境的關係。這些關係既屬感官也屬物質 (sensory-material)，Pasi Väliaho借引法國內科醫師暨心理學家Pierre Janet關乎生理自動變異 (automatism) 的觀察，繪述動態影像的媒介效應近似一種氛圍 (milieu) ——氛圍的場域和實境相應合，氛圍的感性和影像互映射。

虛相，同時又是類虛相。影像氛圍調變官能、知覺、行為的方式，接近自然景況調節昆蟲的體色、形貌、律動；昆蟲不自主的生理變異，出自環境氛圍無意圖的導引²⁰。

賽伯格。後人類。後物種。後主體。

Donna Haraway所謂的「觸感—視覺」 (haptic-visual) 體驗。

‘What My Fingers Knew’——Vivian Sobchack寫她看珍·康萍 (Jane Campion) 1993年發表的作品《鋼琴師和她的情人》 (*The Piano*)。影片開始，最初兩個鏡頭的內容是混沌難辨的，置觀眾於類近目盲、仍然目不轉睛的官能矛盾境地。儘管如此，儘管畫面推拒視線至盲目的臨界點，Sobchack說，‘my fingers comprehended that image’；她知道，她的指頭覺知到，銀幕上就要浮現的，是女主角Ada的手指。

¹⁹ 此處兩部分訪談內容節錄，出於我在2009至2011年間，為寫作專書*Film Production and Consumption in Contemporary Taiwan: Cinema as a Sensory Circuit* (2016年，由Amsterdam University Press出版)，所進行的田野調查計劃。該調查計劃重覆訪談十數位專業電影從業人員、三十餘位電影觀眾。觀眾訪談依受訪人之意願及時程考量，有時以個別訪談、有時以團體訪談形式進行。

²⁰ 詳見Pasi Väliaho著作*Mapping the Moving Image*，2010年，由Amsterdam University Press出版。

Haptic-visual，是與畫面、景物「同在、同變化」(becoming-with or being-with)的視覺感知²¹。Sobchack聲稱，類似的感知絕不罕見；畢竟，「電影煽動意識分析之前，總會先挑引肢體思維」²²。

肢體思維連接媒介、媒介化、虛相、實境、類虛相、生理自動變異，和感性。

《遙感城市》的肢體思維延展「觸感—視覺」成「聽—觸感—視覺」(aural-haptic-visual)，是與聲響、畫面、景物「同在、同變化」的聽覺感知。其中牽涉的虛實交替太過繁複、官能移轉太過幽昧，就是希望造製「一部集體共享的電影」的Kaegi，也沒有辦法把他認識到的媒介化效應解釋清楚——

[《遙感城市》]也不真的是電影，因為[觀眾經驗的]是現實。可是它會突然……所以才叫「遙感」。[現實]會突然變得遙遠、有距離，感覺像置身一場電影。²³

感覺「現實生活[……]變得有一種隔閡；好像中間有一層膜，你在做這些事情，可是反而是很像在夢裡面[……]不覺得它是真的在發生，不覺得它是現實的。就是不覺得活在這個地方，就是全部[……]都還放在電影的感覺」——遙感現實。不過L.W.談論的是《藍色大門》，不是《遙感城市》。

「錄像鏡」(videoscopy)。Paul Virilio思考影像的即時攝製與傳輸，宣稱無所不在的錄像視野(video-scope)，終將與十九世紀末葉的「望遠鏡」(telescopy)、「顯微鏡」(microscopy)相匹敵，劇烈轉化廿世紀末葉的知識佈局及官能樣態。瞬時疾速、無遠弗屆的視聽資訊(audiovisual information)傳播，與智能住宅(intelligent home)、智慧城市(smart interactive city)的開發共昌勃；它的諸多功效之一，就是萬事萬物都或多或少地，感覺「像電影」。

Virilio引舉的實例含括賽車。他嘲諷，運輸載體(transport vehicle)的重要性已漸次讓位於視聽載體(audiovisual vehicle)的普及性。連一級方程式(Formula One)賽車選手Alain Prost都說——Virilio憂心忡忡引述——「真正的疾速駕馭，就是進逼路障的時候，有一種，在慢動作畫面裡移動的感覺。」Bernard Darniche也說：「我覺得最優秀的賽車，就是可以驅駕上路的錄像操控儀。」²⁴

²¹ 見‘Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Donna Haraway in Conversation with Martha Kenney’，收錄於Heather Davis與Etienne Turpin共編之*Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*，2015年，由Open Humanities Press出版。

²² 這裡的「肢體思維」，原文為‘carnal thoughts’。見Vivian Sobchack著作*Carnal Thoughts*，2004年，由University of California Press出版。

²³ 詳見網址：https://www.youtube.com/watch?v=waAcC_IHdbw&fbclid=IwAR110uN7RLA6x_US_9k20bWhgvChaTfmNDqQB0IIYFGE13w4x4Tr5pdr-P0

²⁴ 見Paul Virilio著作*Polar Inertia*，1999年，由SAGE Publications Ltd出版。

好似職業賽車手最渴望的，是駕駛電玩樂園裡，不進不退，只憑靠螢幕、音響來虛擬高速奔馳的玩具跑車。

映像僭越了實相，將人的感官、認知都閉鎖在靜滯不前、縱使驚心動魄卻毫無行動的視聽困局——這是Paul Virilio版本的擬像論理。

只是，電影／錄像又是什麼呢？

Virilio憂患「錄像鏡」限縮能動力，將在知能超速的虛相當中，逐步癱瘓眾生成靜物。但他是否從來不曾妄想，由身體內部驅引行動的「觸感—視覺」或「聽—觸感—視覺」，也是一種（抑或多種）無孔不入的錄像視野？

Alain Prost和Bernard Darniche自然而然通由電影／錄像的濾鏡，去陳述、理解賽車的官能性質，無疑是視聽虛相籠罩、侵潤日常實境的「極端媒介化」（ultra-mediation）徵狀——疊映洪席耶界說的文藝「美學體系」徵狀²⁵。然則「觸感—視覺」與「聽—觸感—視覺」的作用，折射了極端媒介化的意義。特定媒介和感官、和意識、和肢體、甚至和媒介使用者的「感官—動能」意識（sensori-kinetic consciousness）之間，並不存在工整的對應；「觸感」的介入，串牽起多元的媒介效能、調整實境驅動官能的慣性參數，催使彷彿全面擬像化了的虛相，譯轉成為與實境相互勾織的類虛相。

類虛相的緩衝，折疊虛與實的光譜，讓擬像重返物質，但又不等同於物相真實（material thisness）。

類虛相包含感性。

Alain Prost和Bernard Darniche的「賽車電影」，在極端媒介化的疆域之中，屬於觸感化的「後虛擬實境」（post-virtual reality）、「半實體虛境」（semi-actual virtuality），匯集錯置、流動、混雜、邊沿化的軀體感知（dislocated borderline senses）。

具象的肉身幻影（bodily fantasy）。

2021年3月16日下午四時許，我在鳳甲美術館，隔著六片長型、相連的玻璃窗框，眺望關渡平原。水田間有綠樹。遠景是映襯高樓的矮丘。時近黃昏，空中浮漫霧靄。蒼白的日光偏斜，然而晦暗的美術館內並不開燈，偌大的展間只擺放兩只小巧的塑殼音箱，展出的作品是澎葉生（Yannick Dauby）的聲效錄音《漱漱北投》（*Beitou Snippets*）。

聲響異常安靜。光影片刻推移。我在漫不經意的聆聽中，隨機辨出流水、岩石，和一位女士的話語。原木色的地板上，玻璃窗框的倒影向室內寸寸進逼。

窗外的農田極致靜默。恰似沒有溫度。也沒有風。

²⁵ 「美學體系」相關討論，詳見前章〈紀錄未來〉。

2023年8月10日下午四時許，我在關渡美術館，一方沉重簾幕背後的狹小空間，倚傍深色高腳椅，頂戴VR頭顯，察看許哲瑜的祖母身後遺留的家屋²⁶。

屋內的擺設和屋外的景物均是石膏顏色的慘白，貌似紙糊的複製物，任何一個角落都可能出現毀朽、傷破的缺損。床，桌，車，椅，櫥櫃，電扇，電視，騎樓，階梯，廚具，餐桌上的蔬果，都是面目準確、枝節周密的。但是情緒敗殘。彷彿再精緻的憶往，也無有辦法補救。

我的視線遊蕩屋裡窗外，耳畔流淌細膩的家族敘事，腳底，是冰涼的鐵製高腳椅。

走出簾幕，美術館的落地窗外大雨。我一時難於辨清，方才透由頭顯聽見的窸窣雜響，會不會是關渡丘陵的環境音。

哪一個作品更「像電影」？哪一個展覽更貼近Paul Virilio所畏忌的「錄像鏡」？

《風櫃來的人》（侯孝賢，1983）裡頭，兜售電影票、帶主角阿清去看「寬銀幕」建物窗景的男人，他究竟是不是一個騙子？

慣性

假若樹能說話，你會跟它說什麼？

《尋找母樹》（*Finding the Mother Tree*）作者Suzanne Simard欲追究：「你們對人有什麼看法？」（‘What do you think of us?’）

那麼花呢？蜥蜴呢？駱駝？候鳥？

鯨魚？

《學講鯨魚話》（*How To Speak Whale*）作者Tom Mustill想要問候：「你好嗎？」（‘How are you?’）²⁷

若是板凳？路燈？雜貨店？游泳池？自行車？

2020年9月13日正午，福爾摩沙馬戲團團員穿戴塑料藝術裝置，緩步穿越社子島上，一條兩面豎立紅磚牆屋的窄巷²⁸。幾十位觀眾魚貫列隊，微微貼附著前行者的髮絲外緣、肩背左右張望。我們明白，磚牆也是這場漫遊表演的演出者，不過我們沒有耳機、沒有聲相導覽，需要一步一趨、尾隨馬戲演員前進。

²⁶ 許哲瑜作品《白屋》，首發表於2022年。

²⁷ 與上述Suzanne Simard引言，同見‘Talking to Whales’，Patrick Barkham報導，2022年9月18日發表於*The Guardian*網站，詳見網址：<https://www.theguardian.com/environment/2022/sep/18/talking-to-whales-with-artificial-enterprise-it-may-soon-be-possible>

²⁸ 福爾摩沙馬戲團作品《消逝之島》。

窄巷周邊還有窄巷。這是午餐時間，步履維艱的老先生手提一碗湯麵走進隊伍，就在我的前方，在幾公尺之外的馬戲演員後面。

老人知道他介入了演出。老人知道，這一個週末，村落各處要進行將近十場漫遊演出。老人知道，他踏進了外來遊客的隊伍。可是這是午餐時間，而他的步履艱難，他又能為一場表演改變什麼呢？

老人遲慢走著，一次一個腳步。我在他的背後。幾十位馬戲觀眾在我後方。磚屋角落好似傳來預先錄製的音效。穿戴塑料裝置的馬戲演員早已不見蹤影。

設若老人願意攀談，我想問他，馬戲會否遮擋了，他自由來去的意識和表達？

樹的表達。鯨魚的表達。紅磚牆和湯麵的表達。馬戲演員和塑料裝置的表達。腳步的表達。

終歸，「觸感—視覺」和「聽—觸感—視覺」也折射了媒介的意義。

實境一向充滿「極端媒介化」的徵狀，通過交換感官—符碼，萬物都在傳遞訊息、召引邊沿化的軀體感知。福爾摩沙馬戲團在社子島的漫遊，演出馬戲，其實幾近無異於不演出馬戲。馬戲的肢體表現相對於老人蹣跚的步伐，預錄聲效相對於屋牆的沉寂；情境的靜滯不前，超乎預想地曲折了表演的行動張力。致使慣性——出於肢體抑或出於環境，歸屬有機物抑或無機物——等值於輸運故事、輸運資訊、輸運感性的生產力。

賽伯格。後物種。後主體。

後虛擬實境。後媒介科技。

由於你的身體能夠迴載實體虛境、肉身幻影，社子島會對你訴說什麼？

Paul Virilio的媒體預言不包含懂得自我表述的地域。空間之於「錄像鏡」，早早淪為動——或動態——的幻覺。東京有一種智慧泳池，Virilio寫，快速排放高強度的水柱，推阻泳客原地泅泳，確保廿世紀末形單影隻的泳客，各自在水池裡四肢齊舞，但是分吋也不能移動。流水間的跑步機。宛如戲劇舞台上的聚光圈。世紀交替之時、視聽媒介氾濫之際，動的目的、演出的目的、為了演出而動的目的，僅僅在於換取無數累加的、虛耗能量的片刻，導使「不動」化為常態、身軀化作孤島；人，經歷漫長的機能演化，終於成為慣性恆定的孤獨極圈。

*A pole of inertia*²⁹。

近於尖端科技的終極願景。

近於視聽科技的終極願景。

²⁹ 詳*Polar Inertia*。

感性的疆界·毛雅芬

頹廢。

躁動、運轉、產能、效用、進展，盡是周折的錯覺。

除卻，慣性恆定並不是人、更不是科技的時代屬性。

2021年4月6日午后，十數位觀眾參與鳳甲美術館主辦的「聲音寫生工作坊」。寫生旅程大致啟始於北投區東北角的龍鳳谷公園，途經硫磺谷遊憩區、地熱谷公園，終至鄰近北投市場的北投公園 / 北投溫泉博物館。

工作坊的學員無有媒介導遊。我們沿路諦聽池水、飛鳥、野鴨、沉積岩礦場、地熱、樹木、園林石板、磚階、河流、公路交通、往來行人雜錯的微弱聲線，揉混日照、山壁、湧泉輪換的濕度，煙塵，氣霧，枝葉，青草，蟲，蟲鳴，跳耀的光斑，呼吸，犬的腳印。而後繪畫合綜的聲音意象。

水流低沉，車聲高遠。一位二十出頭歲的女士作了一幅灰藍的水墨畫，兩個孩子圈捲一朵又一朵紫紅色的小花。

聲響是漂泊的。添上顏色便很落實、具體。

我耳際的暖泉理所當然是金黃色。

What our ears saw。

錯交的官能感性。

錄像鏡、望遠鏡、顯微鏡，以及其前、此後，一切經驗、知識、溝通、氛圍、物相、聲景、符碼、資訊、感官所共織、共在的凡常慣性——物理慣性，知覺慣性，表述慣性，行為慣性——在這個北投的春日尚且無涉尖端科技。視聽還不是虛耗能量的躁動。它的進程落後於身軀孤島（與流水、山石、樹林、公路的慣性相銜接）。它的動態不可預期，持續推遲人體機能的頹廢。

全球後資本經濟的科技宰制——媒介，媒介化，極端媒介化——縱有橫掃千軍的氣勢，影響力卻是極盡俗常、極盡私密的。

Michael Bull因此些許忌憚耳機裡的「美學體系」。承沿阿多諾（Theodor W. Adorno）及法蘭克福學派（the Frankfurt School）的政治經濟批判，Bull憂慮「隨身音響裝置」供應的官能調變和感性保護，到頭來，正是文化消費異化勞動、張揚個人主義的結構規訓³⁰。

Shannon Jackson分析里米尼紀錄劇團形式多樣的創作，斷言科技串織的媒介氛圍竄流全球，構成當代生活難以超脫的現實魔咒；千禧年後蓬勃發展的「異地客服產業鏈」（call center industry）——於今業務逐漸讓渡予聊天機器人，轉為AI技術的專擅領地——清晰彰顯消

³⁰ 詳*Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*。

費、科技、資本的扣接，是如何一舉邁步，瞬間夷平了地理、地緣、地方長年模塑、積累的物理或文化突兀³¹。

然則接合和突兀都有其矛盾性。2014年，Dustin Harvey與Adrienne Wong共同發表的城市漫遊作品*LANDLINE: Halifax to Vancouver*，像《遙感城市》，為觀眾提供耳機裡的聲相導覽，誘導他們改換觀點、從新探索「似曾相似」的都會風情。

每一場導覽演出都在英國小城Halifax跟溫哥華共時進行。兩個城市時差四個鐘頭，相隔四千五百公里。身處北大西洋兩側的觀眾成雙配對，透過即時文字通訊，與千里之外的旅伴分享遊逛的見聞和體會。

*LANDLINE*之於Halifax和溫哥華，之於Halifax和溫哥華的城市漫遊者，絕對不是嶄新、超常的文化經驗。全球漫流的科技氛圍，具現於跨地域的即時通訊，是今日每一個風貌殊異的地理空間，分秒現時共享的尋常起居。從這個角度看，歸朝個人主義與歸朝連結的結構規訓，幾乎是套套邏輯。

然而在全球科技之外，*LANDLINE*突顯的，又是一個再古典、再凡俗不過的事實——官能與在地、與在地環境以及在地情境的關係，隨時反映來自遠方的激勵或騷動。反之亦然。

原始的蝴蝶效應。日常的反未來主義³²。

交錯不等於覆蓋。黃思農與再拒劇團製作的「漫遊者劇場」(promenade theatre)，梳理視聽媒介的反未來側向，在《遙感城市》蔚為話題以後，進入了在地藝文社群關乎空間、科技、全球、主體的細緻詰辯。

《遙感城市》不應該是新潮的驚喜。里米尼紀錄劇團到臨台北之前，漫遊者劇場同樣運用隨身音響裝置，「帶著觀眾走 [……] 希望去把觀眾的感官勾引進來 [……] 希望在故事以外，或說也許故事並不重要，而是這些故事能不能勾引觀眾去察覺 [……] 這個城市不同的面貌。」³³

那些面貌亦是極盡俗常、極盡私密的。

《日常練習：消失的動作》發表於2016年，是再拒劇團該年籌辦的〈公寓聯展：位移之城〉節目之一。該漫遊導覽由黃思農主創，每場演出只服務一位觀眾。卡匣隨身聽裡預存的類比聲響，外加一幅地圖，是觀眾漫步西門町商業區的導遊線索。

³¹ 見Shannon Jackson著作*Social Works: Performing Art, Supporting Publics*，2011年，由Routledge出版。

³² 「反未來主義」相關討論，詳見前章〈紀錄未來〉。

³³ 黃思農語。見〈講座紀錄：記憶的城市，移動的地誌——從《日常練習：消失的動作》談起〉，2016年12月5日見刊於《表演藝術評論台》網站，詳見網址：<https://pareviews.ncafroc.org.tw/comments/defb8a7b-06a9-4d54-82cc-00261802b35e>

耳機裡有一個偵探敘事。應和其他虛構的偵探敘事，《日常練習：消失的動作》既關於偵探調查的謀殺案，也關於偵探自己、和他居住的城市。這位偵探正在失憶。他出沒的台北西區都會場景，已然不止一次經歷凋敝、再生的循環。他踩踏的街道——局部疊合觀眾漫行的街道——遺留時間反覆刮擦地表的痕跡。即便這位偵探，不會記得所有的細節。

卡匣隨身聽是一種全球科技，逐步消逝的視聽媒介。卡匣預錄的謀殺故事，記述性工作者娜娜的消亡。借徑偵探略微錯亂的記憶和行蹤，《日常練習：消失的動作》則為觀眾預製、重播西門町漸次破落、一再重獲新生的聲音——

觀眾會聽到一整段的聲音檔，這些聲音包含保齡球館的聲音、唱卡拉OK的聲音，有人在唱〈情字這條路〉這首歌，劇情後段的線民或遊民，會提到他曾聽過娜娜唱這首歌，而在經過比較安靜的巷弄時，觀眾會聽到樓上在吹直笛，還有湯姆熊裡的遊戲機聲，這一段是完全沒有文字敘述的，純粹就是聲音。這些聲音的組成，都跟這整個演出的選擇有關，它們都關於一些比較沒落的產業，也包括早期我們經過街道時，可能聽見的，比如直笛吹奏或什麼什麼的聲音。雖然我已經挑選了一條最安靜的路線，但實際上，觀眾走過這些街道時，還是會聽見IMAX，就是武昌街（電影街）旁邊的極大音量數位聲響，從電影院那邊傳來，同時，耳機放的則是，純類比的錄音帶聲音，一個來自過去時空的某段聲音。³⁴

這是極端媒介化過後，透由媒介化才開展的，流變的都市地景的剩餘、流變的視聽科技的剩餘，見證了全球科技連結具有勾纏地緣圖景的慣性、個人意識具有勾纏地方實景的慣性。

世紀交替之時、視聽媒介氾濫之際，動的目的、漫遊的目的、為了漫遊而動的目的，在於換取無數累加的、慣性恆定的片刻，導使錯交的官能感性發酵、身軀不是孤島；空間，經歷複雜的科技調變，始終還是立體的感官刻印（inscription）。

樹，電影，耳機，鯨魚。科技延載的和遺落的，仍然習於訴說，社子島或西門町的風景。

³⁴ 黃思農語。見〈講座紀錄：記憶的城市，移動的地誌——從《日常練習：消失的動作》談起〉。