

題目	親密・距離 李若玫和許家維個展所感	
作者	溫珮彤	
評論對象 資料	活動/節目/作品名稱	石垣島／3月14日，紅磡體育館
	作者/編導/導演/策展人	李若玫／許家維
	主辦/發行/演出/出版單位	
得獎感言		
文章內容	<p>李若玫的《石垣島》和許家維的《3月14日，紅磡體育館》是同時於同一地點展出的兩個個展，一個由藝術家自己的家庭出發，一個從巨大的城市氛圍開始述說，都在挖掘著人的群體關係一角……</p> <p>日本沖繩的石垣島是李若玫的先祖曾前往開墾的地方，後代回來台灣之後，還帶回許多當地的記憶與夢想，現在則成為李若玫家族前往探訪親人舊事的種子。展場中的第一部影片《石垣島》紀錄了探訪過程。另外，影片偶爾穿插的，是她祖父口述的一段家族歷史，見證了石垣島和台灣的一縷聯繫。第二部影片《紅樹林》源自水筆仔隨著開拓者飄洋過海的美麗傳說，石垣島與淡水的紅樹林先後出現在影片中，詩意的文字旁白，對應著作者的心情。第三部影片《2009.01.03》則是李若玫和家人前往舊地「重拍」兒時照片的影像紀錄。</p> <p>在《石垣島》中，回到祖先待過的遙遠地方，是近似於尋根溯源的行動，以紀錄片形式播放並不足為奇，最大的作用其實是它帶出了家族在展場的位置。包括作者在內可以畫成樹狀圖的血緣關係，使得現在已少見的大家庭客廳出現在展場。作者原來是家族中的成員，而家族成員也可以是觀者。作者的身體被提示出物質來源，新個體生成之後，母體持續奔向時間，血緣與肉體的老化在空間裡密布流動。</p> <p>展場最裡面播放《2009.01.03》，中性的片名後卻洋溢著溫馨歡樂的家庭氣氛。可以看到藉由「重拍」這個藝術式動機，李若玫的家人一點一點的刻劃「藝術這個領域」在他們的生活中留下的痕</p>	

跡，但是，更明顯的領域，也就是「家庭」不言而喻的親密感將他們與觀者隔了開來。他們彼此信任，所表現出的放鬆就是明顯的證據，雖然也意識到鏡頭的存在，卻像被當成家庭影片的鏡頭，而可能的觀者就是他們家庭成員。然而事實卻並非如此，觀者可以是一個陌生人，在耳機裡是李若玫不時以話語參與的聲音，鏡頭的取景位置暗示著她站在觀者的背後，前面包圍著她的家人，觀者就像置身在一個親密家庭的客廳中間。我們應該是隱形的，好以窺視的角度看下去，因為他們的對象並未包含大眾，但是當家庭影片拿到展覽場所播放時，這隱形就不完全了，觀者反而變成「被看」的窺視者。更切身的是，我們該「站在哪」去觀看這部影片呢？以他們所邀請的鏡頭後那個「不知名的家人」身分去觀看嗎？顯然不是這個身分，以旁觀者的角度嗎？然而影片中包圍的態勢，以及他們親切放鬆的態度，仍具有強烈的召喚。於是我們暫時卡在中間，既無法完全進入其家庭共識的氛圍中，卻也小心避開當時未對我們開放的親密，讀取著「重拍」的影像。

所以，我們到底進入的是怎樣的空間？是否可以打擾？若是，怎會認為是種打擾？夾帶了親密感與鏡頭的合理隔閡，這影像使得觀者被忽略，由某種力量穿透。在被認可的、一個親密的理想空間之中，我們遵守著隱形的約定，成為幽魂。

觀者如同祕密幽魂，而影片主角出現在展場卻像「明星」，被觀眾辨識出與影像相同的人物。異於單純的模特兒，他們同時也是長久與作者互動極密切的「家人」。被截取出的風采，是我們所習慣之影像中的人物印象，在未自覺要成為風采人物之前，家人的現身仍抗拒著屬於他處的明星身分。若以家人相比於明星，因為我們對家庭生活的熟悉，明星身後的空洞竟被「家人」所充滿而變得實在，但這份實在的重量感仍舊是在他處，與觀者之間隔著距離。雖然由於對身為家人的作者之信任，家庭影片被同意在這裡播放，但不妨試著想像，若他們當初得知影片是要公開的，而肢體僵硬入鏡，是否對呈現一重拍這個行為有所影響？重複本身是一種「演」，在這裡是遊戲般地演照片影像，入錄影鏡頭又使遊戲的演具有了被觀看的考慮（共有兩個鏡頭了），爾後這被觀看的考慮，其主宰權再度分了些給陌生人。於是，從遊戲的起始一步步脫離身體，不過在家人未知要公開的情況下，仍可避免最後一層隔膜的剝除，但也同時暗示陌生並不被允許，親密具有條件，那就是熟悉。在看別人親暱的家庭故事者，卻是不被知悉的幽魂。然而「親密」，如何才會回到我們身上？

近如家庭，我們還是看到隔著距離的親密，但其家人仍願以信任而冒「公開」的險，交出了柔軟，這是一種聯合了家庭力量的行動；關於遺忘了親密的距離，樓上的另一個展覽則提供了從遠方看回來的角度。

許家維的《3月14日，紅磡體育館》拍攝歌手梁靜茹的巡迴演唱會籌備片段。展場中有大小兩個螢幕相對，各自具備開始與結束的情節，它們同步播放。小螢幕微側懸掛於空中，並略區隔出寬窄兩個區塊，相對使得占據整面牆的大螢幕回應了空間，而非純影片播放，我們可以在移動身體與移動視覺焦點之間選擇其一。當日光逡巡於兩個螢幕，經由來回比對，可以發現兩部影片是分別拍攝於兩座城市的演唱會場，然而舞台上卻精心佈置了相同的場景——一樣的霓虹光樹，長在不一樣的巨大室內空間，但它們也都叫「巨大室內空間」，專屬於「城市」。城市是殼，這裡，演唱會只寄居在同質性的殼中，許家維讓我們看到的是殼中的風景。當各城市的面貌漸趨相同，居民的行為準則、活動範圍越來越一致，讓演唱會的佈置也可以從一個城市複製到另一個城市，甚至城市的制度也幾乎同步到使得複雜如演唱會，也能與各地居民形成不必說的共識規則。

當看進螢幕裡，畫面中舞台對觀眾席、彩色聚光燈對周遭黑暗的呼應，幾乎是「概念式」場景，因為，交錯游移的燈光盡頭竟然沒有人，似乎有什麼事件在發生，它在我們已知的現實之間拉開未知的縫隙，那個間隙介在滿是觀眾與無人使用的演唱會場之間，如此全新的間隙是如何被注意到的？若按他在開始一段的口白提示去想（「跟著靜茹去拍攝」），這的確是從時間邏輯上會發現的空檔，除了工作人員以外，一般人看不到的奇異鏡頭，而我們應也可以從中感受到準備與等待的氣氛。

剛開始，燈光炫麗耀目，在這難得空出的寂靜前，讓人忍不住為彷彿有生命的揮舞之光臂而屏息，然而時間越久，卻越無法忽略燈光的誇張台詞所隱約暗示的空白。支撐著人的「最表面」逐漸浮現出來：椅子與人肉體嵌合之召喚，而黑暗中則暴露了迎面燈光帶領焦點的作用與觀看的欲望，在舞台上誇耀的夢幻佈置也將點綴著公主梁靜茹的渺小身軀。這缺人的間隙，因此而著落在我們對「屬於演唱會」的城市人群之貧乏想像。而那準備的時刻，被等待的「未開始」，卻在影片的重複播放下遲遲「未被開始」，等到人的時刻被無限延遲；騰空的想像是不可實的，然而「此刻—無限」中，人的缺

席，卻使我們騰空了。而梁靜茹所說的旁白，也不對這個乾的無人會場有所作用，甚至迴盪成重複的回音而已。影片中幾個片段拍著路上的人，提醒了這個乾涸角落之外的片刻。

同樣有關城市的表述，在卡爾維諾的《看不見的城市》裡，馬可波羅以旅人的身分向忽必烈描述旅途中看到的城市，一段時日後不耐再以枝葉繁茂的語句表達，於是

「……在以精確的字眼說明了每個城市的基本資料後，接著就是無言的評論，他舉起手，手掌向外，或向下或向旁邊，筆直地或歪斜地移動，間斷地或緩慢地動作著。一種新的對話建立起來了……隨著他們之間的了解日益增長，他們的手開始有了固定的姿態，每一種都對應了某種情緒的變化……當事物的字彙隨著新的商品而更新之際，無言評論的庫藏卻傾向於封閉和穩定。然而回到這種溝通的樂趣，對他們倆而言，也逐漸減弱了；在他們的對話裡，大部分時候，他們靜默不動。」（註1）

在不斷的華美語句溝通之中，失去的是什麼？也許是需要更與經歷過某座遠方城市的身體有關的直接語言，正如同演唱會裡的揮舞光臂，許家維告訴我們那座城市傳遞的訊息。而建立肢體語言後，在一次又一次開始與結束的描述週期裡，重複形容著不同的城市之後所失去的熱情，又在渴望什麼？當語言及肢體動作都無法滿足時，演唱會場裡人的持續「不在場」似乎回答了什麼，是的，忽必烈與馬可波羅都無法也不應該召喚全國的城市居民來到眼前，彼此必然保持「看不到的」距離。而我們可能也並不需要人的再度出現以安慰與人接觸的需要，因為在這種寂寞裡，保留了以距離為前提的存在。他們在逐漸擴延成一片的靜默中，意會地分享了一種溝通。

李若玫的作品浮現了家庭影片中的陌生幽魂，被忽略的距離等待著親密跨越；許家維所拍攝的無人演唱會場片段如此的遙遠，使我們憶起人的在場，但不需要急著去解決，因為卡爾維諾提示了我們：在喧囂之後，有既無言也無動作的溝通可能。家庭仍生產著語言及肢體語言以維繫親密，在李若玫的作品裡，阻絕於家庭共識的幽魂仍等待被「家庭」意識到，最後，當「家庭」也被注意到了，彼此建立的親密正是來源於無言距離的先存，靜默的溝通或許能存在每個無語的單獨幽魂之間。

注釋	1. 伊塔羅·卡爾維諾（1993），王志宏譯，《看不見的城市》，pp.54-55。台北：時報出版。
參考書目	

決審評語：

透過細膩的觀察，與流暢的文字自然地鋪陳出結構性的意義，同時亦有新的概念逐漸浮現。在閱讀過程中觀者既在作品中，也在作品外，作品之上；通篇論述思維深刻動人。