

延遲影力：

1980年代華語語系單頻道錄像藝術的政治批判芻議*

Delayed Plasticity:

A Preliminary Investigation of the Political Criticism of Sinophone Single-Channel Video Art in the 1980s

孫松榮

SING Song-yong

國立臺南藝術大學動畫藝術與影像美學研究所教授

Professor in Graduate Institute of Animation and Film Art, Tainan National University of the Arts

* 本論文為科技部三年期研究計畫〈重探臺灣影像藝術（1）：1980-90年代錄像藝術的電影性〉部分成果（104-2410-H-369-005-MY3），初稿曾分別宣讀於「2017國際學術研討會『檔案轉向：東亞當代藝術與臺灣（1960-1989）』」（106年4月8日）與「2017華語語系研究國際學術研討會」（106年6月25日）。本文在田調、撰寫、發表與修訂期間，承蒙藝術家榮念曾先生、鮑藹倫小姐、黃志輝先生、毛文羽小姐、黃小燕小姐、翁子健先生、黎肖嫻教授、梁學彬教授、蔣伯欣教授、李育霖教授、唐維敏教授、廖金鳳教授，及兩位匿名審稿者給予筆者十分珍貴的意見，謹此致謝。

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

摘要

臺灣、香港及中國的錄像藝術發展興起於1980年代。1983-84年從海外留學歸國與在地創作的藝術家的影像實踐開啟臺灣和香港錄像藝術創世紀，中國則要晚至1980年代末期才有首件錄像藝術作品的誕生。此種源於西方世界的現代藝術形態，不僅為兩岸三地的藝術家實驗精神的體現，更是反映政治變遷與時代變動的關鍵媒介。其中，單頻道錄像藝術堪稱代表。本文在奠基於1980年代臺灣、香港及中國錄像藝術發展脈絡的同時，聚焦藝術家們如何透過單頻道錄像藝術在一波接著一波且愈加激烈波動的政治事件（1984年「中英聯合聲明」、1987年臺灣解除戒嚴令，1989年「六四事件」等）之中，展現美學試驗與政治批判。而受到歷史事件演變衝擊的藝術家，影響所及，除了立即反映於作品的詩性、語言及政治立場之外，更以某種事後效應持續地形塑創作者的藝術實踐與思想生成。本文以華語語系之名，透過殊異影像美學和跨地多語多音系統的藝術實踐呈顯多重抗殖行動與反霸權精神，重新賦予1980年代邊緣而弱勢的單頻道錄像藝術饒富政治批判的當代藝術表徵。

關鍵字：單頻道錄像藝術、華語語系、1980年代、延遲影形力、政治批判

Abstract

Video art emerged in Taiwan, Hong Kong and China during the 1980s. While video art came into existence in Taiwan and Hong Kong during 1983-1984 when their overseas-studying artists returned to the native lands with new thoughts, it had to wait until the late 1980s to have its nascent stage of development in China. The adoption of this Western media, especially single-channel video art, not only allowed those Chinese-speaking artists to embody the experimental ideas, but also helped them to record the political transformations at that time in Sinophone regions. This paper aims to recount the early days of video art development in Taiwan, Hong Kong and China, with a special focus on how artists responded to waves after waves of local political turbulence (the Sino-British Joint Declaration in 1984, the lifting of martial law in Taiwan in 1987 and the Tiananmen Square protests of 1989) with the artistic experimentations and political criticism of their single-channel video art. The impacts of these volatile events immediately influenced the poetic, linguistic and political expressions of the art works, and continuously shaped the practices and beliefs of the artists long after. Through the lens of particular visual aesthetics, this paper examines the anti-imperialist and anti-hegemonic tone of art works in these three places to cast the fledgling video art of the 1980s in Sinophone area in political light.

Keywords: Single-Channel Video Art, Sinophone, 1980s, Delayed Plasticity, Political Criticism

一、導論

1960年代初期，單頻道錄像藝術先後興起於歐美世界與韓日等國，成為電影之外另種既能及時呈顯現實情狀，亦可展現多重藝術表徵的影像媒介。在區區十多年的時間，它即已在音像、造形、觀念及展覽等層面逐步地形塑出兼具獨特性、原創性且批判性的成熟型構。¹ 直至1980年代，此新興動態影像才在兩岸三地（臺灣、香港、中國）出現。值得強調的，當它於彼時浮現之際，除了既無法即刻轉譯出歐美日韓等國同等強勢的發展，更重要的，自身亦尚未能展露出同步發展的態勢。這是由於單頻道錄像藝術在這三個地方發生的背景與情況，例如從藝術實踐、軟硬體設施、相關知識啟蒙到政治社會歷史脈絡等面向，均顯不一，各有差異。此種實質指向堪稱「藝術現代性的雙重落差」，意即西方藝術範式的晚來轉入與在地藝術實踐的初步開發，彰顯單頻道錄像藝術雖作為一個能隨即表達出結合現實脈動與藝術家獨有稟性的嶄新媒介，但是，顯然某種西方性甚或全球性的影像藝術範式，及其相關技術條件等問題仍有其與在地性產生適應、發展及轉化的困難和侷限。

除此之外，相較於此一時期的主流電影與恰好先後在兩岸三地崛起的藝術電影（例如香港「新浪潮」、臺灣「新電影」、大陸「第五代」），雖以殊異藝術表徵與政治表態作為介入社會的單頻道錄像藝術，無疑仍顯微小而邊緣許多。可以這麼講，它們的可見性，從相關作品的藝術實踐、展覽機制到評論系統等多重面向，無不處於易遭人們忽略且顯弱勢的情況。以致於三十年後的當下，當我們意欲重新回望與思索1980年代臺灣、香港、中國——這個堪稱從邊緣到邊緣、從弱勢到弱勢——的單頻道錄像藝術初期發展時，一方面關於上述藝術現代性的雙重落差既是一個需加考量的當代課題；另一方面，對於相關作品與文獻的搜索、調查及思考，亦為一項非常重要的歷史工程²。

在此脈絡下，我們擬在橫向網絡基礎上來連結1980年代兩岸三地相關作品的系

1 相關細節，見Meigh-Andrews, Chris. "Part 1: The Origins of Video Art: The Historical and Cultural Context," *A History of Video Art: The Development of Form and Function* (Oxford: Berg, 2006), pp.5-148。

2 近幾年來，無獨有偶，從廣州時代美術館與上海民生現代美術館於2011年分別主辦的「出格：中國錄像藝術的開端（1984-1998）」和「中國當代藝術三十年之：中國影像藝術（1988-2011）」、2015年臺北關渡美術館的「啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀（1983-1999）」，到香港「錄映太奇」（Videotage）於2016年在牛棚藝術村策劃的「沒有先例：一次重塑香港錄像和新媒體藝術敘述的嘗試」，皆為兩岸三地策展機構為各自近三十年的錄像藝術發展進行的系譜化與檔案化工程。這幾個展覽形態不一，中國與臺灣策展人致力透過先驅性藝術家（例如張培力、郭挹芬及高重黎等人）的作品來構建兩地錄像藝術的開端；至於「錄映太奇」的策展方向，則僅鎖定於1985年（無確切列名開創者）作為香港錄像藝術的起始。關於這些歷史源起的問題，我們將於後文加以申論。

譜，並試圖藉由縱向網絡來構建彼此之特異性。具體而言，本文在奠基於1980年代臺灣、香港及中國錄像藝術發展語境的同時，聚焦藝術家們如何透過單頻道錄像藝術在一波接著一波且愈顯激烈變動的政治事件（1984年「中英聯合聲明」、1987年臺灣解除戒嚴令，1989年「六四事件」等）之中，展現美學試驗與政治批判。受到歷史事件演變衝擊的藝術家，除了立即反映於作品的詩性、語言及政治立場之外，更以某種事後效應——或更確切而言，「延遲影力」——持續地形塑著創作者面對完而未了的事件之藝術實踐與思想生成。因此，透過此番橫向與縱向網絡之間的連結所意欲達致的某種跨地邊緣或弱勢藝術範式的重探，值得注意的，本文著眼點並不意在建立一種泛中華文化或跨國中華文化的當代藝術史命題，而是為了從媒介特殊性、藝術實踐乃至文化史等多重面向，對於兩岸三地單頻道錄像藝術的歷史特性、美學表徵及其他可能的批評框架，差異地展開關於系譜、詩學及研究方法的省思，讓源起與當代再次相遇，重啟互動性與多元性的對話。

二、錄像介入政治

當錄像藝術在歐美與日韓等地歷經二十年的蓬勃發展之後，依據我們近年來的田野調查顯示，臺灣與香港可謂是兩岸三地中最早出現藝術家展開相關創作軌跡的地方。確切而言，在山口勝弘教授的建議下，畢業於國立臺灣師範大學美術學系的郭挹芬於1983年10月發表在日本筑波大學碩士班入學考試術科的三件結合電視機、動態影像、樂器及就地取材的各式物件的錄像裝置《角落》、《宴席》及《大寂之音》，堪稱臺灣錄像藝術史上最早被創作出來並公開展覽的作品³。這三件作品體現藝術家細緻地將錄製的影像（藝術家現身於自然景致）與展場中的實物（枯葉、食物、古琴等）相互搭配與融合的意圖，凸顯動態影像與現場物件之間的虛實對位關係，詩意與禪意兼備。同年，高重黎於12月在臺北美國文化中心舉辦「高重黎攝影展」時，曾展出一台結合錄像監視器、顯像器及各類攝影鏡頭的作品《整肅儀容》。這一件同時可被視為錄像裝置與錄像雕塑的作品，將經過觀看的觀眾映現在螢幕上，在在體現藝術家把握電子媒介的即時與監視器紀錄的特質，提供以個人攝影作品為名的展覽關於某種無所不在的日常影像之敏銳思考⁴。

就某種程度而言，高重黎此番試驗作法，和陳界仁於1984年創作的一件關於輪播

3 郭挹芬，〈郭挹芬〉，《啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀》（臺北：臺北藝術大學關渡美術館，2015.12），頁66-71。

4 高重黎，〈整肅儀容〉，《啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀》，頁72-75。

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

槍殺黑色頭套男子的無聲單頻道錄像藝術，不謀而合。1982年發生震驚全國的「李師科案」，三家電視新聞台（臺灣電視公司、中國電視公司、中華電視公司）每天反覆播放臺灣土地銀行古亭分行的銀行監視器捕捉到搶匪李師科持槍、戴假髮、鴨舌帽、口罩及蒙面的黑白畫面。相較高重黎傾向於機器部署的創作動機，陳界仁事後自覺地述說這一件被美國文化中心封殺而轉往神羽畫廊的「告別25」個展中輪播的無題作品，乃強烈地受到李師科遮蔽自身面容逾越法律界線的行動所衝擊而有感而發⁵。錄像的立即性與現場感的表徵被藝術家有意識地抑制，進而轉化為一具動也不動的蒙面身體。再者，藉由錄像的監視與循環特質，它亦為一具被槍擊而倒下，卻一再回返並展露寧死不屈的幽靈軀體。回顧陳界仁首件逆轉即時紀錄，且同時不免浸染著某種行為表演味道的單頻道錄像藝術，對於轉形自李師科的無臉人民受到不明恐怖力量的威脅，⁶而失去性命卻僅能如西緒弗斯神話般的生死輪迴所做的控訴，顯露無遺。縱然將此圖像挪至今時脈絡，這部爾後被藝術家題名為《閃光》的影片，⁷竟弔詭地和「伊斯蘭國」（ISIS）武裝分子錄製斬首人質的畫面有巧合的神似。我們可進一步地問：如果這是一個被斥責為恐怖主義的卑賤手段，那麼究竟是誰對被挾持遮臉的人民進行殘忍的處決呢？

錄像媒介即時即拍即播的特質，成為彼時藝術家融合並轉化自身生命經驗與省思的創作技藝。1984年，在美國舊金山藝術學院學習攝影與電影的洪素珍完成單頻道錄像藝術《東／West》（黑白，第一版）。這部作品首版，藝術家本來準備於新當代藝術美術館（New Museum）舉辦的聯展中展映，但轉成迴路的錄影帶卻在布展測試時出現嚴重刮痕以至於無法使用，逼使洪素珍只好立即重新拍攝⁸。在第二版也即是如今廣為人知的《東／West》版本中，彩色畫面裡只見藝術家被遮蔽的半張臉，她的嘴唇一分為二，左邊說著華語，右邊說著英語，華語與英語的各說各話，相互干擾、彼此

5 過了幾十年之後，陳界仁如此追憶：「為了期望有人能提供破案線索，每天不斷重複播放戴著帽子、假髮、口罩的李師科，持槍跨越銀行櫃檯時，被銀行監視器錄下的模糊影像，這段錄像除了讓我反覆思考李師科如何藉由遮蔽自身臉孔，翻越象徵『法律』界線的『逾越』行動，拿回被剝奪者的自我命名權（……）。在紀錄影片中無法被看見的『內在感受』、李師科遮蔽自身面容的『逾越』行動、銀行監視器與國家、資本、軍工複合體的關係、『槍』的多重意涵與指涉，以及因電視不斷重播該模糊錄像，使得不斷閃爍的電視掃描線彷彿溢出原有的呈像功能與電子科學的範疇，而成為某種莫名意象。」孫松榮，〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成與轉化〉，《藝術學研究》19期（2016.12），頁116。

6 關於由戒嚴至解嚴期間的無臉人民系譜，可參考孫松榮，〈無名身體：臺灣後解嚴自畫像〉，《藝術家》509期（2017.10），頁164-67。

7 這部無題作品，爾後於2015年10月「啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀」一展中重新被陳界仁題為《閃光》。陳界仁，〈陳界仁〉，《啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀》，頁82-85。

8 孫松榮、王柏偉，〈遊走在美國與臺灣兩地的錄影藝術：洪素珍的移形片格〉，《藝術觀點ACT》59期（2014.7），頁59-60。

交纏的情況，達至幾乎難以輕易被聽清的話語：洪素珍講述著自己在美國入籍考試時主考官質詢關於身分歸屬、中英文姓名變更乃至國家忠誠等提問，形容自己猶如站在一條由黃色和白色織在一起的血淋淋分界線上。⁹此種無法完全聽清楚的「雜音」且交錯著不同語言的自言自語，既是一張割裂的嘴，同時也是一個由於移民而轉變為少數主體的分裂身體。¹⁰

無獨有偶，同一個時候，香港「進念·二十面體」創辦人榮念曾與配樂家沈聖德的單頻道錄像藝術《錄像桌子》（1984），¹¹一如洪素珍在《東／West》中表現「自我他者化」的身分焦慮，展演著自身面臨的藝術思辨與文化困境。前述兩位臺灣藝術家透過一鏡到底與分割畫面的方式呈顯從暗啞到獨語、從踰越到移民的歷史命運，而榮念曾與沈聖德則在這一部單頻道錄像藝術《錄像桌子》中展現了非比尋常的影音構成。首先，畫面先從地圖圖像逐步展開。世界地圖與中國地圖分別以順時與逆時進行規律的旋轉，聲軌傳來單調而反覆詰問著關於「何處是中心，該轉左還是轉右，要更換何種顏色，何處是藝術中心，是否為新的世界的中心，現在是否為終點，對藝術是否忠

9 在中英語混合的雙重獨白中，洪素珍如此表述：「我在說中文／我也會講英文／我每天都在說英文／而我的中文一直在退步中／我的英文還不夠好／所以我非常的生氣和洩氣／為什麼他們不講中文？／為什麼他們不學中文？／常常覺得我站在一條血淋淋的分界線上／你們看到一條辮子好像是黃色和白色編成的／那不是白色，也不是黃色／而是黃色和白色織在一起／那天我去入籍考試／前一天我先從圖書館借了一本書叫《入籍考試問答》／但是我一點也沒有念／因為我實在是太疲倦了／那天他們問我美國的第一任總統是誰／妳相信美國的憲法嗎？／妳願不願意變成美國公民？／對這我考慮了很久／當然是有很多原因／但是有人告訴我／有美國公民／護照容易多了／所以我就決定變成美國公民／接著他們又問我／要不要改個名字？／我問為什麼／他們表示大部分的人改個名字／在變成美國公民的時候／在這個國家／很多人都不能叫我的名字／我說『素珍』／他們說『素千』／我說『珍珍』／他們說『千千』／所以我就有了個新名字了／如果美國法律要求妳為美國而戰的話／妳會願意嗎？／我不曉得怎麼回答／就算是現在我也不曉得怎麼回答／想想看／如果這個戰爭是在美國和臺灣之間的話／那你想／我應該為誰而戰呢？」。

10 在西方單頻道錄像藝術史中，藝術家透過自言自語訴說故事的形態不計其數。最有名的有貝克特（Samuel Beckett）的《非我》（*Not I*, 1972）：一張嘴巴說著一位七十歲女人的生命經歷。而藝術家現身表演彰顯認同政治的作品亦非少數，洪素珍的《東／West》讓人想起原籍黎巴嫩的創作者哈透姆（Mona Hatoum）的《我多麼想要說》（*So Much I Want to Say*, 1983）。她的嘴巴被一雙男人的手給摀住，聲軌伴隨著延遲的影像，不斷重覆著「我多麼想要說……」。《東／West》關於移民身分認同的命題，爾後進一步被蘇杏娟（Valerie Soe）在《所有東方人看起來都一樣》（*All Orientals Look the Same*, 1986）中使用不同亞裔美國人展開自我表述的方式所發展。

11 榮念曾與沈聖德的《錄像桌子》，連同毛文羽的《男人和女人》（1987）、黃志輝的《教育電視》（1987）、歐子強的《純色彩》（1987）、鮑藹倫的《借頭借路II》（1988）及關本良的《習作No. 9064》（1990）等作品，收錄於由「錄映太奇」出版的光碟合集《失去又尋回——錄映太奇最佳作品集1》（*Lost and Found - The Best of Videotage Volume 1*）。相關訊息，見Asia Art Archive網址：〈<http://www.aaa.org.hk/en/collection/search/library/lost-and-found-the-best-of-videotage-volume-1-68752>〉（檢索日期：2017/ 8/ 13）

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

心」等問題的男子語聲；¹²與此同時，伴隨著愈顯刺耳的聲響及逐漸失去規律的剪輯速度。當圍繞著世界地圖與中國地圖展開順時與逆時的加速旋轉時，畫面分別快速地與一雙併攏而張開的手掌和一隻驅動的小玩意來回切換，動靜之間，張弛有度，影像張力十足，教人目眩心花；影像瞬間加速度之際，除了單調提問的男子維持不變，亦加入了另一位男子關於「是，不是」的回覆。音畫蒙太奇，語聲疊合的結果，致使關於「中心，轉左轉右，換色，藝術中心，新的世界的中心，終點，忠心」和「是，不是」之間的語詞關係，錯綜複雜地並置為「是中心（不是中心），是轉左（不是轉右），是轉右（不是轉左），是換色（不是換色），是藝術中心（不是藝術中心），是新的世界的中心（不是新的世界的中心），是終點（不是終點），是忠心（不是忠心）……」的眾聲喧嘩效果。顯然，順時逆時的非規律旋轉，乃至地圖、時間、掌心及玩意兒之間的切換所導致的錯置顛倒，是尤其對於男子在粵語裡不斷提及的中心—終點—忠心之想像與辯證。值得思索的，音畫之間看似關於藝術中心—終點—忠心的答問，但實際上與文化身分甚至國族認同脫不了密切關係。而這即為作品最核心的母題：提問者叩問空間（地圖）、時間（時鐘）及命運（掌心）之間的何去何從（玩意兒）。早在1982年，中英兩國政府即就香港主權歸屬等問題進行談判。1984年12月19日，兩國正式簽訂「中英聯合聲明」：1997年7月1日香港的主權移交至中華人民共和國，並在「一國兩制」的原則下成立香港特別行政區，由港人治港，維持五十年不變。從此歷史脈絡來檢視《錄像桌子》，預知歸還的殖民時空天旋地轉般衝擊著香港未來命運，使得港人的認同意識究竟該向左轉還是向右轉，抑或，在國族定位上該以何種顏色自居，皆考驗香港將身處何種中心的位置。而能否位處「中心」絕非偶然，這不可避免地攸關如何在世界與中國、右邊與左邊之間做出「忠心」不二的抉擇：否則，選錯邊，抑或，走偏了方向（如同粵語「行差踏錯」），無疑將身陷「終點」的永劫沉淪。

上述論及的三部臺港單頻道錄像藝術《閃光》、《東／West》及《錄像桌子》是先驅性的作品，它們比後文將提及的在中國錄像藝術史中居於關鍵位置的張培力的單頻道錄像藝術《30×30》（1988）早了好幾年出現。兩岸三地錄像藝術實踐的初期發

12 男子語聲是這麼說的：「這裡是不是你的中心／現在是轉左還是轉右／轉右好還是轉左好／這裡要不要換個顏色／換個什麼顏色／這裡是不是藝術的中心／終點有沒有轉／你要去哪裡／這裡是不是健康的中心／這裡是不是藝術的中心／你要去哪裡／你從哪裡來／不轉左又不轉右／是不是就沒得轉／這裡是不是你的中心／左轉和右轉之間有什麼意思／不轉左又不轉右／是不是就沒得轉／現在是什麼終點／這裡是什麼顏色／這裡是不是只有一種顏色／現在是什麼終點／終點有沒有轉／你對藝術忠不忠心／再轉你會不會轉去終點／這裡是不是藝術的中心／這裡是不是新的世界的中心／你從哪裡來／你有啦／你給我啦／是不是只有一個中心／這裡是不是健康的中心／你從哪裡來／這裡是不是要換一個顏色／什麼顏色／這裡是不是藝術的中心／這裡是不是健康的中心／轉左好還是轉右好／現在是轉左／你從哪裡來／終點有沒有轉……」。關於這個男子語聲是否出自榮念曾或沈聖德，我曾詢問藝術家，他不復記憶，並猜測亦可能是混音致使聲語產生的變化。

展，情況不一。臺灣錄像藝術的發軔仰仗遠赴日美深造的留學生（盧明德與郭挹芬夫婦、洪素珍等），和畢業於國內藝術專科的學生（高重黎、陳界仁等）開啟新局。爾後，後起之秀像是王俊傑、袁廣鳴及周祖隆等人相繼進入美術學系，一邊靠著當時有限的藝術環境與相關軟硬體資源（例如雜誌、機構、獎項等）來開拓錄像藝術的眼界，一邊則藉由展覽形式來實踐錄像藝術的概念與形態。¹³而香港錄像藝術的濫觴，相當特殊。創作《錄像桌子》的榮念曾與沈聖德同屬「進念·二十面體」的成員，他們曾聯合製作劇作《媒介事件一至四》（1982）。尤其值得一提的，早在《錄像桌子》誕生的前一年，此成立於1982年的實驗藝術團體曾於1983年和香港歌德學院舉辦「第一屆國際錄像藝術節」（First International Video Art Festival），¹⁴引進十餘部來自歐美韓日等國的錄像藝術作品。¹⁵在舉辦此錄像藝術節之前，榮念曾與德國錄像藝術家哈蔓（Barbara Hammann）組織了由林奕華、王慶鏘、歐子強、何偉光、鄭志銳及何秀萍等人參與的工作坊，¹⁶香港新銳藝術家創作出了凸顯實驗與概念、媒介技術與視覺本體特質的作品亦在「第一屆國際錄像藝術節」展出。¹⁷除此之外，當時也是「進念·二十面體」成員的馮美華、鮑藹倫、黃志輝與毛文羽，更於1986年成立一個迄今仍積極推動香港錄像藝術創作、檔案建置及國際交流的「錄映太奇」（Videotage）。可以這麼說，香港錄像藝術創世紀圍繞著「進念·二十面體」，多位藝術家從馮美華、鮑藹倫、黃志輝、馮偉到毛文羽等人和此實驗藝術團體的關係十分密切，¹⁸他們的相關創作都

13 1980年代國內推展錄像藝術發展的相關環境及軟硬體情況，首先，可以說是以雜誌、機構乃至獎項為主。例如從1970年代中甸陸續引進錄像藝術概念與新知識的當屬美術雜誌（《雄獅美術》、《藝術家》、《臺北市立美術館館刊》等）、藝術家學成歸國教授錄像藝術（例如盧明德分別於東海大學與國立臺灣師範大學美術系開設「複合媒體」等課程，畢業於日本筑波大學藝術研究所專攻科技藝術的蘇守政於國立藝術學院任教）、美術館舉辦相關展覽（臺北市立美術館的「法國VIDEO藝術聯展」（1984年8月）、春之藝廊的「錄像·裝置·表演藝術」展（1986年4月）、臺灣省立美術館（現今的「國立臺灣美術館」）的「尖端科技藝術展」（1988年6月）與「日本尖端科技藝術展」（1988年10月）等）、1989年金穗獎設立動畫、劇情、實驗及紀實片類別的錄影帶獎項。再者，以藝術家舉辦展覽或成立替代空間為最興盛（例如高重黎、陳界仁與王俊傑等人從1986年以降舉辦的「息壤」系列展覽、盧明德與袁廣鳴等人加入成立於1988年9月的「伊通公園」等）。Chang, Tsong-Zung (curator). "Taiwan: Talk Show," *Fast>>Forward: New Chinese Video Art* (CACOM Macau Contemporary Art Center, Macau; Hanart TZ Gallery, 1999), pp.10-12; 孫松榮、王柏偉、《藝術觀點ACT》編輯，〈臺灣錄影藝術年表1975-2014〉，《藝術觀點ACT》59期，頁24-40。

14 Reynaud, Bérénice. "New Visions/New Chinas: Video - Art, Documentation, and the Chinese Modernity in Question," *Resolutions: Contemporary Video Practices* (Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1996), pp.242. 值得強調的，「第一屆國際錄像藝術節」（First International Video Art Festival）在其他文獻中亦曾被稱為「首屆香港國際錄像藝術展覽」（First Hong Kong International Video Art Exhibition）。Gao, Ming-Lu ed. *Inside Out: New Chinese Art* (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New York: Asia Society Galleries; Berkeley: University of California Press, 1998), pp.208。

15 Goldberg, Michael. "Video Art in Hong Kong", *Vtape*網址：〈<http://www.vtape.org/critical-writing-index-article?id=133>〉（檢索日期：2017/2/27）

16 引自筆者訪問榮念曾的部份內容（2017.2.25）；同時亦參考香港藝評人黃小燕向鮑藹倫詢問當時參與錄像藝術工作坊的藝術家名單（電郵2017.2.27）。

17 Pau, Ellen. "Development of Hong Kong Video Art," *VTEXT* (June 1997), pp.56.

18 如同鮑藹倫在〈為了某些原因〉一文中所陳述的回憶：「在開始接觸錄像的時候，很喜歡參與與在進念老銅鑼灣裡討論的各種錄像。」鮑藹倫，《大大話話：鮑藹倫》（*dye-a-di-a-logue with Ellen Pau*. New York: Monographs in Contemporary Art Books, 2004），頁55；此外，香港錄像藝術家黃志輝也表達了相同的經驗（電郵2017.5.19）。

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

和舞台與「進念·二十面體」的表演脫不了關係，更加上榮念曾的錄像藝術創作亦從未中斷（1980年代期間重要作品，計有《錄影遊戲》（1986）、《錄影窗》（1987）、《孫瑜：紀念冊》（1988）等¹⁹）。除此之外，值得思考的，進一步奠基並逐步深化香港錄像藝術實踐的藝術家，自1986年以降陸續展開錄像藝術創作的「錄映太奇」成員的貢獻不容忽視。其中，他們的錄像藝術處女作，從馮美華的《第二性》（1986）、毛文羽的《男人和女人》（1987）、黃志輝的《教育電視》（1987）到鮑藹倫的《裂像》（1987），即分別完成於1986-1987年之間。

1980年代是臺港錄像藝術發展由開拓轉向興盛的時期。值得強調的，就社會與政治局勢而言，這也是一個高度政治波動尤其影響兩岸三地往後歷史走向至深的關鍵年代。除了前述「中英聯合聲明」底定香港回歸中國的時間藍圖引發的「九七意識」²⁰（1997 consciousness）與「中國併發症」²¹（China syndrome）不可否認地衝擊了《錄像桌子》的創作思路，臺灣藝術家創作單頻道錄像藝術《閃光》與《東／West》的背景與動機亦深深地與政治態勢有莫大關聯。洪素珍的作品中觸及入籍美國引發從語言到身分認同危機的描述，乃是源自她隨家人於1976年移民美國的決定。眾所週知，臺灣人移美潮肇因於1971年聯合國表決通過恢復中國在聯合國的合法權利的決議，造成中華民國從此失去常任理事國身分並接連和世界各國斷交的重大歷史。1979年中華民國與美國斷交，更是此冷戰結構下美國欲透過建交中國來防堵蘇聯的關鍵事件。在《東／West》中，藝術家既具中華民國籍亦為美國公民的身分是棘手議題：正確而言，她既是一位不受聯合國承認具有國家地位的國民，更是在成為美國公民前於入籍考試中被質問忠誠度的弔詭準人民。而陳界仁的《閃光》，亦和此冷戰結構息息相關。翻開歷史，二次大戰後，美國與蘇聯兩國由於截然不同的意識形態展開往後長達近半世紀的政治對抗。1949年國共內戰的結果，戰敗退守臺灣的中華民國政府於1949年5月頒布戒嚴令，從此揭開持續38年之久的戒嚴時代。1950年韓戰爆發，美國將臺灣納入西太平洋防禦體系，文化冷戰亦隨之部署；²²隔年開始至1965年期間美方提供臺灣援助貸款，雙方關係的正常化直至1979年的斷交。由此脈絡來檢視

19 這幾部作品均收錄於《榮念曾錄影電影作品選1977-1996》（香港：錄映太奇，1997）。

20 Yau, Esther. "Border Crossing: Mainland China's Presence in Hong Kong Cinema," *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics* (New York: Cambridge University Press, 1994). pp.181.

21 Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimension* (London: BFI, 1997). pp.207.

22 關於文化冷戰史，可參考Rubin Andrew N. *Archives of Authority: Empire, Culture, and the Cold War* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012)；貴志俊彥、土屋由香、林鴻亦編，李啟彰等譯。《美國在亞洲的文化冷戰》（臺北縣板橋市：稻鄉，2012）。

《東／West》與《閃光》，他們可說是前述現代臺灣史的某種縮影。換言之，如果《東／West》的題旨映現1970年代以來臺灣人民的身分認同危機；那麼《閃光》的創作動機及藝術家遭到美國文化中心無故封殺的個展，²³無疑是對於冷戰以降處於「緊急狀態」的臺灣命運之折射：一方面是人民處在獨裁主義與「自由中國」弔詭處境下被剝奪的自由和民主，²⁴另一方面則是錯將美國文化形態奉為現代藝術圭臬的醒悟。前者意味著「李師科案」的老兵僅能藉由犯罪來控訴社會的不公不義，他犯後嚴批國家銀行與特權之間令人不齒勾當的說詞，本該屬於公民的基本自由權利，卻無法在那個戒嚴時代履行，持槍搶劫銀行竟荒謬地成了一種他表達控訴社會的畸形方式。後者則是藝術家念茲在茲的現代主義實踐，居然被理應代表自由主義陣營的美國文化中心粗暴否決，促使陳界仁驚覺藝術創作並非絕對自由，而其實是壓迫藝術自主性及被誰所裁決的文化霸權機器。誠然，這同時反映了文化冷戰或美國主義在臺灣的霸權地位。²⁵

由此回過頭來思索前文論及到底是誰無情地謀殺了蒙面人質的提問：或許，答案不單純是頒布戒嚴令的獨裁政權，也可被連結至聲稱致力發揚自由主義精神的現代藝術推動者與代理者，意即不折不扣的美國文化霸權。²⁶至於榮念曾與沈聖德的《錄像桌子》，乃是迎臨「中英聯合聲明」衝擊之下的產物。1986年，榮念曾創作了另一件

23 面對「媒體藝術」問及1980年代的錄像藝術創作，陳界仁如此回憶：「80年代初，臺灣還是非常封閉，當代藝術的資訊很少，我們只知道一點點關於像白南準那樣的作品，但嚴格來說我對於錄影藝術的認識接近空白。所以只有通過『亂做』來自我學習。1984年展覽的錄影作品，拍攝的攝影機是跟朋友借的，還不是betacam。『告別25』展覽的東西，包括草圖都沒有留下，那些作品我只當它是一個自我學習的『亂做』階段，展覽主要是裝置也使用了活的鴿子，其中與錄像有關的內容，是拍一個戴黑色頭套坐著的人，幾分鐘後突然被槍斃倒下，然後又倒帶恢復坐著的姿勢，影像大致是如此反覆被槍斃又恢復坐回的循環放映，不過拍得很粗糙。這個錄影作品和其它的裝置作品，本來是要在美國文化中心展出，當時以為那裡可以接受這樣的展出形式，之前，我已用別的作品申請通過了展覽，但美國文化中心在看過我要展出的新計畫後，就要求我必須修改展出的作品，我雖然做了修改，但展覽在開幕半天後，還是被封殺了。原先就不能展出的那些裝置與錄像，通過郭少宗的介紹，就移去延吉街一家在地下室的茶藝館，老闆在茶藝館裏隔出一個空間當作畫廊，名字叫神羽畫廊，老闆是藝術家林勤霖先生，他很大方的讓我在那裡展出。在美國文化中心被封殺的經驗，雖然沒有讓我對錄影藝術有更多的認識，但反而是讓我了解到，原先我以為美國是一個自由開放的國家，但那次被封殺的經驗，讓我了解到藝術從來不可能是單純的存在，也沒有所謂『純粹的藝術』，政治和權力是無所不在。」相關訊息，見「伊通公園ITPARK」網址：http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/855/73（檢索日期：2017/ 8/ 13）

24 由貴志俊彥，土屋由香，林鴻亦編著的《美國在亞洲的文化冷戰》，他們引述了美國調查官斯洛庫姆（John J. Slocum）於1965年對於中華民國政府的描寫文字：「而在調查官的印象中，國民黨政府希望USIS（指：美國新聞處（United States Information Service））向世界傳達一個溫和的、民主主義的臺灣。但事實上它卻是極端的獨裁主義。」貴志俊彥、土屋由香、林鴻亦編，李啟彰等譯，《美國在亞洲的文化冷戰》，頁105。

25 關於展覽遭到封殺一事，陳界仁如此回憶：「這之後，我才開始認真了解美國所謂的『自由』、『民主』到底指的是什麼？美國文化中心推動的藝術本體論、藝術的純粹性、個體的自由說的是什麼？今天我們很清楚這就是所謂的『文化冷戰』。臺灣社會對於國民黨的戒嚴體制已經有無數批判，這些批判甚至可以說是全民的普遍常識，但對美國一方面通過政治、軍事、經濟等援助政策支持獨裁的戒嚴體制，另一方面利用戒嚴體制推動其資本私有化的『自由』邏輯，以及鼓吹去在地歷史、社會脈絡的美國式藝術本體論——也就是『文化冷戰』，卻未曾在臺灣的藝術界進行過全面的反思和清理。」陳界仁，〈在帝國的邊界上：我的游擊工作報告〉，《現代美術》154期（2011.2），頁46。

26 附帶一提，德國藝術家哈克（Hans Haacke）的攝影作品《仰望星空》（*Star Gazing*, 2004）中穿戴頭套的無名囚者，和陳界仁單頻道錄像藝術中戴著頭套被處決的人形模樣，皆是對於美國暴力的批判。如果臺灣藝術家著眼於冷戰架構下的臺灣處境，德國藝術家則是譴責美國於「911事件」之後在伊拉克「阿布格萊布監獄虐囚事件」（Abu Ghraib torture and prisoner abuse）犯下的暴行。

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

系列作品《錄影遊戲》。²⁷藝術家以一張女性臉面的不同形象（特寫、戴著墨鏡與塗上口紅的唇、只露出鼻子與嘴唇），且說著在遵守遊戲規則下「繼續玩下去」與「繼續說下去」的話語內容。在近乎單調而機械性的語速中，猶如機器人的女性說話者的語聲，除了力圖彰顯特定字詞（例如「玩」和「說」）的重覆性、動著嘴唇而不發出聲音，將話語消音與慢動作化；最教人驚訝之處，無非就是在從女聲突然轉換至男聲的錄放（playback）過程時，以威嚇口吻尤其加上故意大聲小聲、從男與女、中國人到洋人變換各種口音說著「我講一句，你講一句」的方式，一再呈顯觀眾只能單方面地聆聽卻無法應答發話者的被動位置，以至於他最後被迫接受「你輸了」的無情宣判。由此，榮念曾意欲彰顯香港人僅能在英殖時代乃至中國共產黨制訂的「一國兩制」下繼續玩與說的生命形態，任人擺佈，予取予求，而根本沒有機會回話與問話的悲觀意圖是顯而易見的。

不會輕易露臉、不可見的權力，抑或，不可預測的幻聲（acousmetre），無疑是這幾部傑出的單頻道錄像藝術再顯著不過的問題意識。在那個臺港仍分別被戒嚴令和不能損害港英政府及鄰近地區友好關係的檢查制度所強力箝制的年代，加上影視產製不是受到國家政體的控制（例如臺灣的「中央電影事業股份有限公司」與三家無線電視臺），就是走向高度商業化的影片類型（例如香港電影）的發展情況，使得1980年代的錄像藝術——在實驗影片之外——作為一種既新興又屬相對邊緣而弱勢的媒介，成為創作者可進行某種程度的自由表達的工具。當然，此種藝術實踐路徑與西方藝術家在1960-70年代藉由錄像媒介激進地來批判甚至逆轉主流商業影視媒體的行動主義，²⁸具異曲同工之妙。在陳界仁的《閃光》、洪素珍的《東／West》、榮念曾與沈聖德的《錄像桌子》，乃至藉由遊戲與說話之間的政治性來凸顯對話的不可能與暴力的《錄影遊戲》，1980年代期間港臺藝術家從未停止透過單頻道錄像對於影響甚鉅的歷史事件，進行即時與適時的省思。是幸也是不幸，1980年代，正如前文所言，乃是一個高度政治動盪，且尤其影響兩岸三地往後歷史發展極深的關鍵年代。單頻道錄像藝術，不僅為歷史的見證，更是批判。

1989年的「天安門事件」，可說是臺港錄像藝術家極有意識地展露政治與詩學、歷史與批判的共同焦點。就此點而言，香港藝術家從「中英聯合聲明」到「天安門事

27 除了《錄像桌子》與《錄影遊戲》，榮念曾另一件相關題名的作品為《錄影窗》（1987）。

28 相關細節，見Meigh-Andrews, Chris. "3. Technology, Access and Context: Social and Political Activists and Their Role in the Development of Video Art," *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. pp.59-70。

件」期間所表露的集體危機感，可從他們為數不少的相關作品中看出端倪。而在這舉世震驚的慘案發生之前，如同前述幾位拓荒者的關鍵示範，臺港錄像藝術家的單頻道錄像藝術絕大部分是對於自我身分狀態與政治態勢的表述。對於臺灣藝術家而言，1987年戒嚴令的解除肯定是宣告藝術實踐更可直接展開政治批判的契機，袁廣鳴的《離位》（1987）、王俊傑的《表皮組織的深度》（1988）與《Face／TV》（1989）即為此時期的代表作。《離位》將日常照片、暴戾圖像及資料影片剪輯並搭配藝術家兼歌手安德森（Laurie Anderson）的一首反戰歌曲〈喔，超人（獻給馬斯奈）〉（*O Superman (For Massenet)*, 1981），²⁹對於因消失的愛與文明、失衡的科技與溝通所導致的人類暴力和屠殺所展開的批判，十分顯著。³⁰而亦擅長剪輯資料影片的王俊傑則在《表皮組織的深度》與《Face／TV》中，持續關注消費與情色、媒體與政治，及國家暴力與歷史真相的議題，他尤其對於解嚴後電視媒體日愈嚴重的廣告化並仍被黨政軍系統牢牢掌控的現象，表達極度不滿。³¹

相較於臺灣藝術家直接對於消費社會、黨政體制及國際政治的強烈批判，同一個時候，香港藝術家黃志輝的《教育電視》（1987）及鮑藹倫的《溜》（1988）與《借頭借路II》（1989），則對於自身生存境況顯露擔憂與批判。黃志輝的《教育電視》，猶如《東／West》的香港版本與《錄影遊戲》的翻版，當時在電臺電視部工作的藝術家以慢動作來重新處理一段由香港教育署製作的英語教學節目。畫面中是一張說著話的嘴唇，微動的嘴似乎念念有詞卻發不出一點聲音，它僅於作品結束之前才以正常語速吐露出一句話：“Let’s climb the two tall trees”。黃志輝的政治意圖昭然若揭：取笑那種要求字正腔圓的主流思想，突顯正統教育的荒謬；³²與此同時，亦具有批評港英政府雙語文化教育的目的。無法暢快發音的嘴，如同被抑制的香港語言及文化，顯得遲緩不堪並慘遭消音。如果《東／West》中各說各話的嘴呈顯一種分裂而無法分辨哪一種才是自我歸屬的焦慮，而《錄影遊戲》是一張發號施令的嘴，《教育電視》的嘴則為一種想要說話卻被一再抽空、推遲、顯得不自然，最終只能被允許接受說出一句英語句子的狀態。至於鮑藹倫散著濃厚結構影片（Structural film）味道的《溜》與《借頭借路II》的創作方式雷同，題旨一致。從《溜》中遠近鏡頭不斷的來回

29 這首歌曲創作於「伊朗人質危機」（1979-81）背景，安德森對當時美國卡特（Jimmy Carter）政府在此事件中導致直升機與運輸機相撞墜毀的誤判十分不滿，遂在歌詞中對科技與溝通之間的失調提出反省，她寫到消失的愛與正義的文字即體現出〈喔，超人（獻給馬斯奈）〉作為一首反戰歌曲的意義。

30 相關細節，孫松榮，〈論臺灣實驗電影簡史：一種擴延式的影像藝術觀點〉，《中國比較文學》98期（2015.1），頁64。

31 孫松榮，〈論臺灣實驗電影簡史：一種擴延式的影像藝術觀點〉，頁63。

32 引述自藝術家黃志輝（電郵2017.5.12）。

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

剪輯聚焦於前景的火團與背景的路過行人，到《借頭借路II》中藉由「錄影機和磁帶交錯互錄」³³、「多畫面的畫中畫功能」³⁴等技藝來呈顯舞台上處於背景的演員出入黑色帷幕與前臺倒地的女子，一方面辯證出鏡入鏡導致時空愈形嚴重的重覆與碎裂；另一方面，則是隱喻人的冷漠和人與人之間的錯過，乃是一再無視迫近危險的元凶。這對於像香港這一個總被喻為借來的時間與空間尤為明顯，人與人及歷史時空之間的錯失於事無補，不可避免。然而，就在「天安門事件」發生之後，臺港單頻道錄像藝術此種——相對而言——極富顯性與隱性的政治批判產生了顯著變化，高達（Jean-Luc Godard）在以錄像媒介創作的鉅作《電影史》（*Histoire(s) du cinéma*, 1988-98）中提及的「現在，現實展開了報復，想要真實的淚和鮮血」³⁵再次應驗：面對現實比影像更無情的暴力事件，除了促使藝術家毫無迴避地介入社會，更成為兩地單頻道錄像藝術發展的重要催化劑。

三、面對痛史

王俊傑的創作形態和電視媒體關係密切，例如錄像裝置《暴動傾向第三號：被強暴的映像管》（1986）與《每天播放A片的電視台》（1988），乃至前述的單頻道錄像藝術《表皮組織的深度》與《Face/TV》。「天安門事件」成為王俊傑的創作題材，自然不教人意。從中國學生在北京展開示威直到發生屠殺期間，藝術家錄下了國內外電視新聞的相關畫面。³⁶當旅美藝術家鄭淑麗自天安門現場返回臺北時，兩人在這些轉錄下來的電視新聞基礎上共同創作了《歷史如何成為傷口》（1989）。這部作品一方面由來自國內三家無線電視台、中國中央電視台，及美國有線電視新聞網（CNN）的新聞資料片段剪輯構成，另一方面則在棚內安排三位男性評論人（陳光興、李尚仁、郭力昕）端坐於一臺剪輯自國內外新聞資料片段的電視機旁，邊直視攝影機邊評論政治與民主、媒體操控及廣告化等議題。當三位評論人嚴肅說話時，他們的輪廓不是由於沒有打光而顯得昏暗，就是攝影機會不停地在評論者與電視畫面之間不流暢地來回移動，鏡頭不時還離開前景，以伸縮鏡頭拍攝布景後方一個貼滿了許多有關「天安門事

33 黎肖嫻，劉偉娟譯，〈錄像藝術在香港：一個飄散的歷史存實的內部勾描〉，《香港視覺藝術年鑒2014》（香港：香港中文大學藝術系，2015），頁59。

34 詹明慧，〈城市的節奏、煥動的影像：鮑藹倫的媒體藝術〉，《大大話話：鮑藹倫》，頁91。

35 這句出自法國新浪潮導演的《電影史》中的話語（原文為：“Maintenant celui-ci se venge et veut de vraies larmes et du vrai sang.”），意指被劇情片導演多次搬演上銀幕的戰爭與屠殺，終在第二次大戰中狠狠地將了電影一軍，使之潰不成軍，現實比電影來得更無疑更逼真且恐怖萬分。

36 孫松榮、王柏偉，〈意識想像的發酵與擴張：王俊傑錄影創作的藝術能量〉，《藝術觀點ACT》59期，頁72。

件」剪報的立體壁報版。《歷史如何成為傷口》立意明顯，不僅為了批駁電子媒體渲染或利用悲劇新聞的目的，更進一步以後設方式——從攝影現場的佈置、援引畫面的調度方式到蒙太奇的運用——來揭穿新聞故意營造媚俗的悲劇效果及媒體的國家機器化。作品中分別將中國中央電視台以野蠻暴徒之名來比喻廣場上向軍車拋擲石塊的民運份子，及華視、中視、臺視將1988年「520事件」的示威農民形象化為惡徒的新聞段落所展開的蒙太奇，指陳國共政府透過電視新聞主播裁賊示威民眾的伎倆，不過是一丘之貉。國民黨意欲藉由電視媒體報導「天安門事件」的作法來控訴共產黨的惡行以激起人民反共愛國行動，說穿了，仍屬專制政權的政治宣傳伎倆。更遑論，就在「六四事件」發生的前一年多，臺灣解嚴後首次爆發激烈警民衝突的「520事件」，由黨政軍把持的電視台毫不猶豫地將抗議政府擴大開放外國農產品進口的農民與支持者稱為暴民。值得注意的，《歷史如何成為傷口》的政治批判，除了以蒙太奇來辯證國共兩黨將媒體國家機器化手段的不相上下，還在於兩位藝術家有意識地透過三位評論者（倣仿中國學運份子接受西方媒體採訪時不讓身分曝光）的逆光臉面來躲避可能被政府鎖定並遭逮捕的作法。由此，《歷史如何成為傷口》可謂以一種既批判又抵抗的後設方式，實踐了一部罕見地在臺灣錄像藝術史上同時具備戰鬥與反思國族父權的政治藝術。

回應「天安門事件」，香港藝術家在單頻道錄像藝術中的表現方式，無論是音像構思還是創作時間，迥異於臺灣藝術家。王俊傑與鄭淑麗的《歷史如何成為傷口》對於屠殺事件的立即回應，批判力道激烈絕不含糊，砲口向內也向外，可說是這時期相當罕見的臺灣錄像藝術作品。同年，鄭淑麗在美國發表一件題為《製造新聞製造歷史：天安門廣場實錄》（*Making News Making History: Live From Tiananmen Square*, 1989）的五頻道錄像裝置，將藝術家訪問學生、家人與軍人的段落及中央電視台與美國新聞台的新聞畫面並置在一塊，且懸掛著抗議的大字報和示威遊行的照片，辯證歷史與真相。值得關注的，面臨「九七回歸」，香港藝術家對於「六四事件」所採取的創作態度，既處於立刻回應更同時身處於事件發生後，不斷促使自己維持思索、修正及再創作的狀態。這即是為何1989年春天，不只意味著一個銘寫於中國「痛史」上的殘酷季節，更是一個勢必延續至1990年代牽動著香港藝術家創作的創傷事件。同樣地，對於相關影像史的研究與書寫亦然。就某種程度而言，此種時空背景亦解釋了香港錄像

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

藝術家的相關作品為何會比臺灣藝術家來得多，且在表現手法上更具多元的原由。³⁷從1989年5月開始，鮑藹倫參與在香港舉辦的相關示威遊行之餘，也從那時候起拍攝一部直至隔年初才完成的作品《藍》（1989-90）。作品的音像素材主要分別來自當時「進念·二十面體」在沙田大會堂上演的《進念運動之現在進行式：運動》、鮑藹倫投映在場外錄像裝置上關於紅磡火車站北上的直通車影像，及女歌手蒙克（Meredith Monk）專輯《多爾芒音樂》（*Dolmen Music*, 1981）中的歌曲〈生平〉（*Biography*）。畫面中，藝術家透過慢動作讓燃放的煙火在黑暗中逐漸綻放與消隱、忽明忽暗的銀幕上飄動著流動的女子身影、嬰兒胚胎的超音波、燭光在一張頭顱X光解剖照後閃爍著、閃耀煙火在暗中四處燃起、舞台上舞者轉動的身體光影反射在投映著一位男拳擊手的超八影像布幕³⁸、倒地不起的舞者，直至月台上火花四起的停格……。由始至終，聲軌是蒙克不斷以其時而高亢時而哀戚的嗓音，搭配著鋼琴聲複述著「垂死」的歌詞。鮑藹倫這部早於英國導演賈曼（Derek Jarman）數年完成的同名作品，從煙火、頭顱到倒地的視覺母題，無不是關於哀悼與死亡的表徵：「戰爭、家國歷史的悲痛絕情篇」。³⁹作品中最令人怵目驚心的時刻，無非是在夜間猶如金光四射的砲火，這個被藝術家從二戰與波灣戰爭的檔案影像中擷取出來的影像片段，由於慢動作的關係使之看來就像是作品一開始出現的煙火形象，它既如迷濛的煙，又像煙消霧散。這一個再明顯不過的指涉，無疑是藝術家為「六四事件」所下的恐怖註腳：點亮的煙火無關節慶，明滅不定之際，最耀眼的煙火也是最暴力的殺戮。⁴⁰

就此，慢動作是一種超越純粹技術考量的意識反應。確切而言，它更帶有一種意欲看清楚無法立即看清事件原貌，又不得將之全面靜止，而只得讓其處於反常的進退

37 值得註記的，同樣地，香港紀錄影片對於「天安門事件」的闡述也比臺灣紀錄影片來得多，「錄影力量」團體的《血路》（1989）與舒琪的《沒有太陽的日子》（1990）即為箇中代表作。當然，香港劇情影片（從吳宇森的《喋血街頭》（1990）到羅卓瑤的《愛在別鄉的季節》（1990）等）更是對此著墨甚多。相關細節，見Marchetti, Gina. *From Tian'anmen to Times Square: Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens, 1989-1997* (Philadelphia: Temple University Press, 2006)；Berry, Michael. *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film* (New York: Columbia University Press, 2008)。

38 在詹明慧筆下，「由超八投映著一個男拳擊手的朦朧身影，他是天安門那單人匹馬勇擋坦克的男子替身。」詹明慧，〈城市的節奏、換動的影像：鮑藹倫的媒體藝術〉，《大大話話：鮑藹倫》，頁91。

39 這段文字引自鮑藹倫為典藏於中國「錄像局」的作品所撰寫的內容描述：「本來是一個人的故事，後來變成集體的回憶。本來死有輕於鴻毛，但也有重於泰山。本來是和平爭取，後來暴風平亂。本來是一家，後來是陌路人。這是八九天安門事件後，關於戰爭、家國歷史的悲痛絕情篇」。原文出自鮑藹倫，〈錄像拾架〉，《大大話話：鮑藹倫》，頁232。

40 附帶一提，泰國導演阿比查邦·委拉斯塔古（Apichatpong Weerasethakul）的《煙火（檔案）》（*Fireworks (Archives)*，2014），亦以煙火為視覺母題追溯泰國的歷史禁忌：點亮的煙火和從手機鏡頭發出的閃光，指涉泰軍為剿滅共產黨而在夜裡投射的信號彈及開火的槍砲。煙火、相機與槍聲交替變換著，委拉斯塔古意欲讓另一種在泰國史中幾乎被消音抹去的歷史記憶能重新被召喚、被看見並被聽見。

和張弛並行的態勢。⁴¹從象徵的角度而言，《藍》的慢動作，一種游移在影像與影像之間的不確定狀態，乃是藝術家對於發生得太快的事件，卻反應得太慢甚至太遲的主觀介入。如果上述的《錄影遊戲》與《教育電視》的慢動作是遭受抑制下而呈現不可抗力的結果，《藍》引述二戰與波灣戰爭的檔案影像藉此置換或替代真正屠殺現場的慢動作，則可視為是一種為了重新指認被當局否認的屠殺暴行的自我強迫反應。鮑藹倫明明知曉要從不可能回復甚至刻意被塗銷的暴力事件中恢復原狀是絕不可能的，更何況她從未在場，於是慢動作是藝術家反客為主，將之轉變為一種放緩、暫止卻同時造成延續效果的影像事件之技藝。於是，在難以被明確辨識的影像中，鮑藹倫所揭示的某種不易被視見的變化，猶如產生質變的意識時間，堪稱是一種被延遲、被延緩、被延展的造形時間。再者，不管是煙火還是砲火，皆為時間的變形，記憶的幻化，也是鬼魅幻影的崇惑，以致於前述高達提及的「報復的現實」變得虛實難辨。換言之，此種指向時間與意識、記憶與事件、可見與不可見之間的臨界影像——意即「影力」（plasticity）——乃是藝術家推遲最可怖也是難以置信的歷史瞬間的發生，並同時讓它現在式地、持續地處於進退與張弛、紀念與抵抗之間的悼念方式。

迥異於鮑藹倫此種在事件之後不斷修補卻從未直接面對歷史現場的創作方式與態度，關本良的《習作No. 9064》（1990）則是一部援引「天安門事件」新聞畫面的單頻道錄像藝術作品。從影片一開始利用快速剪輯反覆呈現電視螢幕裡的眼睛、走馬燈般的巨大英文字體“ANTI-TELEVISION”、搭配驚悚配樂到作品題名，不難想像藝術家的創作動機與意圖。作品在連結機場道別與「進念·二十面體」表演現場《中國文化深層結構—廣場》（1990）的畫面之間，安插了黑壓壓的人群站在一片火海前的畫面。這些高反差的黑白畫面，同時伴隨著出自表演裡一首讚頌花園裡的花很漂亮、暖陽明亮，及人人快樂的兒歌〈中國是個大花園〉（China is a big garden/ Flowers here are so beautiful/ The warm sun shines brightly/ everybody's happy and gay/ Wah ha ha/ Wahaha）。⁴²音畫之間的對比，諷刺意味十足。雖然引用群眾聚集廣場的畫面（呼應片中記錄「進念·二十面體」在倫敦演出的劇碼《中國文化深層結構——廣場》），加上畫外音對於兒歌與中國政治現狀之間關係的評論用意明顯，但是，關本良卻以負像與慢動作來呈顯之，使得人影與火光變得愈加抽象，一時難以識別。儘管呈

41 比起慢動作，香港錄像藝術作品中的片段化與拼貼效果，則經常透過日常文化與國際大都會等表徵被加以論述。相關細節，見Rodriguez, Hector. “The Fragmented Commonplace: Alternative Arts and Cosmopolitanism in Hong Kong,” *Multiple Modernities: Cinema and Popular Media in Transcultural Asia* (Philadelphia, PA: Temple University Press, 2002), pp.128-48。

42 同一年，這首兒歌〈中國是個大花園〉再次出現於關本良與陳統榮共同創作的作品《集體練習》（1990）。此兒歌亦為蔡念曾的書名：《中國是個大花園：蔡念曾劇場藝術1984-2008》（香港：進念·二十面體，2009）。

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

顯所述事件手法並不一致，顯而易見的，創作《習作No. 9064》與《藍》的兩位藝術家都展現出轉化悲劇事件的作法。如果此種決定並非是為了閃躲檢查制度的考量，那麼如前所述，間接而間斷地重新構思歷史事件的手法如《藍》，直陳的是一種介於可見與不可見的追念；⁴³至於直接取用新聞片段卻使之處於可辨與不可辨的狀態如《習作No. 9064》，意圖指向的則是一個暗無天日的未來。

從1980年代末到1990年代初，「天安門事件」效應持續影響著香港藝術家的單頻道錄像藝術，但以另種形態顯現出來。鮑藹倫的《估領袖》（1990），即是一部全然不同於其先前基調，反而與王俊傑的《Face/TV》有所呼應的作品。藝術家將李鵬在中國中央電視直播宣佈北京市解嚴的畫面⁴⁴，與另四位藝術家（馮美華、游靜、鄭志銳、潘寶如）應和中國總理講話和動作的鏡頭，交互剪輯。《估領袖》，在中文意即「猜領袖」，是一種由三位或更多的小孩參與，其中一位小孩扮演領袖，其他參與者必須對領袖說出的指令做出立即相同回應的兒童遊戲。此遊戲源自英國，原名為「西蒙說」（Simon says），以英國國王亨利三世從反叛貴族西蒙·德·孟福爾（Simon de Montfort）手上重奪權力的歷史事件為藍本。鮑藹倫的《估領袖》，顧名思義，即著力於透過「領袖」李鵬在撤銷解嚴令的講話與動作，與另四位遊戲「參與者」之間的主從關係。李鵬態度嚴肅，演講中嚴詞捍衛戒嚴之必要，在於懲罰意圖顛覆政府的極少數壞人以維繫社會主義的前途。發言過程中，總理更數度以手勢加強語氣及其保衛國家的決心。原本是一個極為嚴肅的政令宣佈，但在鮑藹倫故意重覆與跳接李鵬特定的講話段落和手勢，使得停頓、穿幫及跳針效果盡顯，增添遊戲興味。加上四位參與遊戲的藝術家唯妙唯肖的模仿，人人皆李鵬，⁴⁵遂造成誰究竟才是真正領袖的遊戲趣味橫生。依據遊戲規則，模仿的必要，乃是參與者為了避免由於不跟隨領袖下達的指令而遭到淘汰的命運。因此，從政治寓言的角度而言，這個電視遊戲「猜領袖」——如同榮念曾在《錄影遊戲》的示範——顯然是一個要求人民只能隨政府亦步亦趨而別無選擇的遊戲。不願服從命令的人，只有遭受懲處的命運。鮑藹倫的《估領袖》的有趣之處，除了將「西蒙說」與共產黨為了維護政權而不惜血刃反叛者的國家暴力聯繫起來，更教人玩味之處，還在於讓四位藝術家脫稿演出，不再隨李鵬起舞，有的人無法再

43 鮑藹倫在片尾中所寫的文字（“This video was made during MAR 89 and stopped after MAY last year. I started working on it in Jan 90.”），交代了《藍》的創作歷程。

44 1990年1月10日，中國總理李鵬發表電視講話，宣布自1月11日起解除北京市部分地區的戒嚴令。該戒嚴令是在1989年5月19日晚由他宣布實施。

45 鮑藹倫在片末的文字如此描寫：“Alice Poon as Lee Peng, the youth Yau Ching as Lee Peng, the question Arthur Chang as Lee Peng, the movement May Fung as Lee Peng, the revolution Ellen Pau as Lee Peng, the panning head LEE PENG as Lee Peng, the real thing”。

忍受，有些人憤而離去，極盡顯露對於服從領袖遊戲的厭煩。由此，《佔領袖》超脫了《錄影遊戲》的被動位置，反客為主，並進一步逆轉歷史文本賦予兒童遊戲的法西斯涵義：透過由下而上的異議潛勢，展現對於暴力君權與統治權暴力的挑戰。

在這一段動盪的歷史浪潮裡，臺港之外的中國錄像藝術如何回應？相較於臺港單頻道錄像藝術的同步興起，中國錄像藝術史直至1988年才由張培力創作出一部記錄反覆摔碎並黏合鏡子過程的《30×30》而揭開序幕。這部最早在「黃山會議」（「88中國現代藝術創造研討會」）僅發表了10分鐘的片子採一鏡到底，持續180分鐘，藝術家以攝影機內的錄影帶運轉到底為止的方式完成了錄像藝術處女作。與臺港錄像藝術作品的初始階段一樣，例如從陳界仁的《閃光》、洪素珍的《東／West》、榮念曾的《錄影遊戲》到黃志輝的《教育電視》，藝術家運用最簡單而直接的音像修辭來表現融合行為表演與觀念藝術的作品，徹底地展現此種時基藝術（time-based art）的特徵。尤其對於中國錄像藝術的拓荒時期而言，此種受限於相關硬體設備不足，且尚未被國營或私人企業的专业影視機構支援而生成的創作方式，⁴⁶短短幾年之內在張培力第二部單頻道錄像藝術《水——辭海標準版》（1991）中即獲得明顯推進。就創作條件而言，這部作品無疑遠勝於《30×30》。張培力委託北京梅地亞電視中心拍攝製作，影像按照中國電視新聞的標準畫面拍攝。⁴⁷縱使如此，藝術家仍沿用一鏡到底的拍攝方式。他透過結合新聞播報現場，及中國中央電視台新聞女主播邢質斌以標準語速朗讀《辭海》中以「水」字開頭的條目。此種看似極為單調無趣、甚至毫無意義的照本宣科，實則暗藏玄機。當這位據悉正是「六四事件」當天播報軍隊進場鎮壓消息的女主播逐條宣讀時，尤其是關於「水力：水流所產生的動力／喻勢不兩立，互不相容／災難艱險／水惡：逆於水的災難」等段落，弦外之音值得玩味。一方面，當然這可視為藝術家對於電視新聞播報，形如讀稿機的譬喻：徒具報導早已被官方編寫好的新聞功能，暗諷專制政權話語政治的意味濃厚，呼應王俊傑與鄭淑麗的《歷史如何成為傷口》及鮑藹倫的《佔領袖》。另一方面，這亦可能波動著相反的旨趣。縱使政府管控媒體無所不用其極，密不透風，但是經由主播朗讀上述水所表徵的各種辭意看來，從水流到水惡、從動力到災難，無不迴響著「水能載舟，亦能覆舟」的經典寓意。可以這麼說，藝術家在說與不（能）說的縫隙之間，並在符合某種寫實主義且不造假的影像規範內，想

46 Grube, Katherine. "Image and Phenomena: The Development of Video Art in China, 1988 to 1996," Materials from The Robert H. N. Ho Family Foundation Greater China Research Grant (Hong Kong: Asia Art Archive, 2013). 相關訊息，見Asia Art Archive網址：
<<http://www.aaa.org.hk/en/programmes/programmes/image-and-phenomena-the-development-of-video-art-in-china-1988-1998/search/keywords:image-and-phenomena-the-development-of-video-art-in-china/period/past>>（檢索日期：2017/ 8/ 13）

47 何香凝美術館OCT當代藝術中心編，黃專策劃與主編，《張培力藝術工作手冊》（廣州：嶺南美術，2008），頁154。

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

像地賦予了一種始終處於「話」（或「畫」）外的人民抵抗政府的潛在動力。誠然，《水——辭海標準版》中某種視聽同步所形構的暴力政治學乍現，不言而喻，歷歷在目。換言之，如果王俊傑與鄭淑麗的《歷史如何成為傷口》和鮑藹倫的《佔領袖》是對於異議政治的表述與抗衡，那麼張培力這部在「六四事件」發生了數年之後才完成的《水——辭海標準版》，連同他於此時期的油畫《水——1989的標準發音》（1990）與《幸福生活來自TV》（1991），可視為是對於政治話語標準化及媒體國家化的隱晦批判。

四、事後效應

兩岸三地錄像藝術的發展軌跡，由於政經脈絡與相關軟硬體境況不一，促使創作者的藝術實踐與表達形態亦有所差別。單頻道錄像藝術作為臺灣、香港及中國最初也是其中一種最核心的錄像藝術創作形式，不僅體現實驗精神，更成為藝術家即時扣合歷史脈動並表露思想的關鍵媒介。確切而言，1980年代以降，從「中英聯合聲明」訂定香港主權回歸時程、臺灣廢除實行38年之久的戒嚴令，到「六四事件」的發生廣泛引起人們的種種焦慮與幻滅，無不是創作者反映藝術動能與思想脈動的關鍵事件。如前所述，從榮念曾與沈聖德的《錄像桌子》、陳界仁的《閃光》、榮念曾的《錄影遊戲》、黃志輝的《教育電視》、洪素珍的《東／West》、袁廣鳴的《離位》、王俊傑的《Face／TV》、王俊傑與鄭淑麗的《歷史如何成為傷口》、關本良的《習作No. 9064》、鮑藹倫的《藍》與《佔領袖》到張培力的《水——辭海標準版》共十二部作品，兩岸三地藝術家皆在其作品中，尤其展現自身對於抵殖及反霸權種種銘刻著顯性或隱性的政治批判，可謂凸顯華語語系單頻道錄像藝術（Sinophone single-channel video art）作為政治藝術的當代範式。值得強調的，在我們看來，所謂的華語語系單頻道錄像藝術超脫地緣政治，並不以族裔、文化、語言及國家主義作為單一身分而集體認同的基準。其重點在於：這些來自臺灣、香港尤其中國境內的作品，⁴⁸紛紛透過各種匯融美學話語，及流動在華語、粵語、英語之間的多音多語系統的異質實踐，表露出對於藝術體制與社會文化生態（歐美現代主義思潮、雙語教育方針、移民制度、景觀社會等）、政治實體與意識形態（港英政府、美國主義、國民黨、中國共產黨等）的不滿和批評。

48 本文擬藉由張培力的單頻道錄像藝術《水——辭海標準版》拓寬華語語系的涵義。這是由於史書美主張的華語語系的批判主體——主要由（一）中國之外的海外華語語系社群（包括臺灣、新加坡、馬來西亞，及回歸前的香港等）、（二）漢人定居殖民（臺灣、新加坡）、（三）中國境內使用標準漢語的少數民族組成——摒除了中國的漢人社群。然而，在我們看來，中國錄像藝術先驅者張培力的作品不可諱言地展現反政治話語霸權的意圖，凸顯華語語系重新連結中國內部弱勢且邊緣的藝術範式，及異議他者反抗政治霸權的表述實踐。史書美，楊華慶譯，《視覺與認同：跨太平洋華語語系·發聲·呈現》（臺北：聯經，2013），頁17-19, 53, 56-57, 62。關於華語語系研究的對象（大陸殖民、定居殖民、移民／遷徙）之闡述細節，見史書美，《反離散：華語語系研究論》（臺北：聯經，2017）。

因此，與其認為這是一種關於想像共同體式的中國性或泛中華性之單頻道錄像藝術表徵，不妨將之視為是為了透過本文在一開始提及的橫向與縱向網絡之間的跨地視覺藝術實踐的差異連結，作為凸顯某種反國族主義史觀與單一主體霸權正統性的當代視角來得更為準確。換言之，這些華語語系單頻道錄像藝術可被視為某種超中國性（Trans-Chineseness）的當代影像體現，既在差異中彰顯形似，亦在特異中呈顯普世特徵。

即使如此，相較於臺灣與香港藝術家能立即在歷史變動及社會事件的語境中實踐錄像藝術的另種美學辯證與政治行動，中國藝術家——若僅以先驅者張培力的《水——辭海標準版》為例——的錄像藝術作品無疑更顯諷刺、隱蔽而內縮式的省思之特質。就某種程度而言，除了張培力這部少數與高度敏感政治事件有關的例外之作，⁴⁹「後八九」的中國錄像藝術由於不可能以政治批判作為核心表現手法的前提上，促成了其拓展階段並非朝往批判與抗議的前衛藝術精神和實踐，⁵⁰而是以更顯純藝術化、學院化及個人化作為其發展軌跡。⁵¹1980年代末期至1990年代初期，來自西方世界的教授（其中以John Aiken、Wolf Kahlen、德國漢堡學術學院Ernst Mitzka最為知名）到北京、上海及尤其杭州中國美術學院發表以西方錄像藝術為題的講座並放映相關作品，⁵²即為其中一個關鍵事件。1996年，由邱志杰與吳美純於杭州浙江美術學院畫廊所聯合策劃、集結張培力等共15位創作者不同形態作品的一個堪稱中國史上首個錄像

49 除了錄像藝術，中國獨立紀錄片是少數能在當時反映「六四事件」的動態影像，王光利的《我畢業了》（1992）堪稱代表之一。

50 在此，「前衛」（Avant-garde）一詞採高名潞的定義，社會批判與自我批判是重要的判準。當然，這無疑意味著於1989年2月5日舉辦的「中國現代藝術展」（China/Avant-Garde）不僅是反傳統、反體制與反專制的精神和藝術體現，更是中國當代藝術史的核心思想。「六四事件」後，以前衛作為藝術實踐——或被高名潞稱為「後天安門前衛」——的精神與目的變得愈加困難，少之又少（1991年「上海車庫展」是難得的案例，張培力的單頻道錄像藝術《衛字三號》即發表於此）。相關細節，見Gao Ming-Lu, Dreishpoon Douglas and Huang Bingyi. *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* (Beijing: Millennium Art Museum; Buffalo, N.Y.: Albright-Knox Art Gallery, 2005), pp.43-44；Gao, Ming-Lu. "Toward a Transnational Modernity: An Overview of *Inside Out: New Chinese Art*," *Inside Out: New Chinese Art*, pp.18-19, 31。

51 Wu, Mei-Chun. "Electronic Conscience - Cultural Awareness in Chinese Video Art," *Fast>>Forward: New Chinese Video Art*, pp.8；邱志杰，〈錄像藝術的興起與發展：90-96〉，見「藝術檔案」網址：〈<http://www.artda.cn/view.php?tid=5602&cid=20>〉（檢索日期：2017/3/1）；Grube, Katherine. "Image and Phenomena: The Development of Video Art in China, 1988 to 1996."相關訊息，見Asia Art Archive網址：〈<http://www.aaa.org.hk/en/programmes/programmes/image-and-phenomena-the-development-of-video-art-in-china-1988-1998/search/keywords:image-and-phenomena-the-development-of-video-art-in-china/period/past>〉（檢索日期：2017/8/13）

52 Grube, Katherine. "Image and Phenomena: The Development of Video Art in China, 1988 to 1996."相關訊息，見Asia Art Archive網址：〈<http://www.aaa.org.hk/en/programmes/programmes/image-and-phenomena-the-development-of-video-art-in-china-1988-1998/search/keywords:image-and-phenomena-the-development-of-video-art-in-china/period/past>〉（檢索日期：2017/ 8/ 13）

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

藝術展覽「現象·影像」，⁵³可謂是將錄像藝術以「一種影像方式存在的自足現象」⁵⁴作為發展路徑的重要縮影。

再者，尤其值得關注的，前述幾個重大歷史事件帶給社會的巨大衝擊絕不僅止於當下性與一次性的作用力，而是持續地以事件之後的狀態映現於藝術家的作品中。其中，「六四事件」對於香港藝術家的影響非比尋常。除了上述流露出悲愴與批判的作品調性，藝術家相關作品的集結，以事件性的形態表達對於香港命運的關切。1990年1月「錄映太奇之『捌玖拾遺』」，即是其中一個串連多位錄像藝術家（例如榮念曾、馮美華、毛文羽、鮑藹倫、黃志輝、游靜、林奕華等）的代表活動。⁵⁵此外，同年由榮念曾策劃的一個稱為「香港：唯有即將消失才會成為影像」（*Hong Kong: Only Something That is About to Disappear Becomes an Image*）的節目，選自他與馮美華合作的《城市影像》（1990）、關本良與陳統榮合拍的《集體練習》（1990）、鮑藹倫的《估領袖》與《兩頭唔到岸》（1990）、馮美華的《她說為何是我》（1989），及毛文羽的《私人收藏》共六部單頻道錄像，即為值得一提的作品形態。此套由鄭淑麗擔任製作人曾於美國「深碟」（Deep Dish TV）衛星電視台中以「……將被播送：來自亞洲的錄像文件」（*...Will be Televised: Video Documents from Asia*）為名播出的節目，⁵⁶香港藝術家在作品中借用了1960年代以降許多來自官方與私人的檔案影像。當中，《城市影像》結合理論家阿巴斯（Ackbar Abbas）論述香港的文本及其朗讀的語聲，及「六七暴動」、「釣魚臺事件」與「六四事件」的資料影片；《兩頭唔到岸》將1960年代港府新聞處製作（由英國派攝影師到香港拍攝）的紀錄影片《今日香港》中的香港全景、文娛活動「維港渡海泳」的官方影像，及電視螢幕映照窗口和在游泳池載浮載沉的女子的彩色影像進行慢動作化的蒙太奇，影射移民潮與失序未來；而《她說為何是我》與《私人收藏》是在現代城市與歷史資料畫面相互交錯、尋找、迴盪。顯然，這些作品一方面不可避免地抒發了回望過往的安逸、嚮往及懷舊；另一方面，則在「後八九」與尤其「九七回歸」之間，對於自

53 Grube, Katherine. "Image and Phenomena: The Development of Video Art in China, 1988 to 1996." 相關訊息，見Asia Art Archive網址：<<http://www.aaa.org.hk/en/programmes/programmes/image-and-phenomena-the-development-of-video-art-in-china-1988-1998/search/keywords:image-and-phenomena-the-development-of-video-art-in-china/period/past>>（檢索日期：2017/ 8/ 13）

54 邱志杰，〈錄像藝術的興起與發展：90-96〉，見「藝術檔案」網址：<<http://www.artda.cn/view.php?tid=5602&cid=20>>（檢索日期：2017/ 3/ 1）

55 相關訊息，〈1990，錄映太奇之「捌玖拾遺」〉，見「進念·二十面體」網址：<http://www.zuni.org.hk/new/zuni/web/default.php?cmd=performance_detail&cid=231>（檢索日期：2017/ 3/ 2）

56 鄭淑麗製作「……將被播送：來自亞洲的錄像文件」（*...Will be Televised: Video Documents From Asia*）系列共有五集，除了香港錄像藝術單元，還有臺灣（*Taiwan: Generation Under Martial Law*）、韓國（*Korea: Until Daybreak*）、中國（*Presenting River Elegy*）及菲律賓（*The Philippines: A Legacy of Violence*）專題。相關細節，"*...Will Be Televised: Video Documents From Asia: Fall 1990*"，見Vimeo網址：<<https://vimeo.com/album/4087133>>（檢索日期：2017/ 2/ 14）；Reynaud, Bérénice. "New Visions/ New Chinas: Video - Art, Documentation, and the Chinese Modernity in Question," pp.240-42。

我未來面對政治變遷而表露高度的不確定感與焦慮。歷史遂經由被修辭化的檔案形態，而近乎以某種無意識的過往現身，並於當下和即將消失的殖民時代，及不可被預知的國族未來碰撞在一塊。

因此，歷史事件的完而未了，顯然以某種事後效應，形塑著兩岸三地藝術家的藝術實踐與思想生成。除了上述「香港：唯有即將消失才會成為影像」中的六部單頻道錄像藝術，不要忘記前述從鮑藹倫的《藍》到關本良的《習作No. 9064》以慢動作來調度歷史暴力，即為藝術家透過延遲（delayed）作為實體化事後的鮮明技藝。而在張培力的《水——辭海標準版》中，延遲則轉形為一種重演主播現場播報新聞的修辭學⁵⁷。至於臺灣藝術家，陳界仁是一個很值得深究的例子。他在《閃光》中對於社會事件進行抽象的演繹，形成其轉化事後的影像創作方法。但是，嚴格而言，這要等到他於2000年初期開始拍攝影片時才派得上用場。相較於其他同代藝術家在解嚴之後紛紛展現旺盛的政治批判，極其令人意外的，陳界仁卻隨即陷入長達八年無法創作的歷程。⁵⁸他於1996年復出之後的《魂魄暴亂1900-1999》（1996-99）攝影系列，1984年以後的首部錄像裝置《凌遲考：一張歷史照片的迴音》（2002），乃至爾後的《軍法局》（2007-08）、《帝國邊界I》（2008-09）、《帝國邊界II——西方公司》（2010）及《殘響世界》（2014-16）等，乃是藝術家認為只有「深度反思冷戰／戒嚴意識內化的問題」，⁵⁹且需廣義地展開「去殖民、去冷戰、去帝國的運動，和重建文化想像與精神生產的工作」，⁶⁰解嚴始能結束的凝思之作。

五、結論

相較於歐美日韓等國錄像藝術的歷史發展，兩岸三地單頻道錄像藝術無疑是一

57 值得一提的，張培力於1990年代迄今的創作，如果僅以《水——辭海標準版》作為此種延遲美學參照的基準，從他的《台詞》（2002）、《遺言》（2003）、《喜悅》（2006）到《短語》（2006）等幾部有意識地選取1950-70年代政宣影片片段的作品看來（例如《霓虹燈下的哨兵》（1964）、《戰船台》（1975）等），無疑展現藝術家藉由變換音畫速率、重覆鏡頭及特寫等技藝來凸顯充滿教條主義的政治話語之荒謬，甚至失效。相關細節，見何香凝美術館OCT當代藝術中心編，黃專策劃與主編，《張培力藝術工作手冊》，頁278、286、308、310。

58 談到那八年的創作空窗期，陳界仁這樣述說：「那七、八年除了發呆，大部分時間我都在看書，不過大都是歷史書，像是關於國共內戰的歷史，我花很長的時間反覆讀這些東西。主要還是想了解為什麼我們會活在一個戒嚴的時代？我的意思不是說要去知道哪一年戒嚴，這一類有形的歷史。而是我們是在怎樣的歷史發展過程中，進入到這種現代化的經驗，這種經驗內化成我們的內在後，又是怎麼的支配我們，這裡面有一些幽微的部份，即使解嚴了，這些內化的部份還是繼續影響著，我們怎麼去描述，我們可以怎麼去轉換？就這樣我花了八年的時間。」林志明訪，〈最個人的也就是最政治的：訪陳界仁〉，《文化研究》9期（2009.12），頁207-08。

59 陳界仁，〈在帝國的邊界上：我的游擊工作報告〉，頁46。關於戒嚴意識內化，陳界仁亦曾將之稱為「內在的戒嚴意識」，林志明訪，〈最個人的也就是最政治的：訪陳界仁〉，頁204。

60 陳界仁，〈在帝國的邊界上：我的游擊工作報告〉，頁46。

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

個遲來的 (belated) 影像藝術，它在1980年代才發生，無疑來得太晚，落後了別人一大截。加上當時它們不管是在藝術實踐、展覽機制，還是在評論系統，皆處於一種低度開發的態勢。此影響極為顯著，最直接造成了兩岸三地單頻道錄像藝術研究，亦不可避免地呈顯了一種晚來甚至錯過的狀況。與此同時，作為一門遲到的藝術試驗與推遲的影像研究，尤其如何在兼顧西方錄像藝術發展與研究的框架下，具體且差異地展開兩岸三地單頻道錄像藝術之間的在地情境化和自我方法化，更是一個甚為關鍵的挑戰。⁶¹

因此，本文以華語語系單頻道錄像藝術之名，一方面透過殊異影像美學和跨地多語多音系統之間的斡旋與轉換，致使1980年代邊緣而弱勢的單頻道錄像藝術重新被連結，並讓它可見且可聽；另一方面，則試圖在藝術試驗與影像研究的雙重遲滯之歷史前提下，進一步凸顯跨地單頻道錄像面對不同權力仲介時的多重抗殖行動與反霸權精神，並賦予其饒富政治批判的重要藝術表徵與影像思想。

61 就此問題，以兩岸三地錄像藝術作為策展主體的展覽為例，1999年由張頌仁於澳門策劃的一個題為「快鏡：中港臺錄像藝術展」為開路先鋒，2016年董冰峰於中國中央美術學院美術館策展的「屏幕測試：1980年代以來的華人錄像藝術」則為最近案例。尤其，值得一提的「快鏡：中港臺錄像藝術展」，參展藝術家共計16位（中國藝術家11位，香港藝術家3位，臺灣藝術家2位），展覽整體著重在藝術家作品及其特性，而關於跨地乃至政治與美學之間的辯證並非重點。除了泛政治與泛文化的意圖，以兩岸三地或中港臺——或更確切而言，華語語系——之名作為展覽或研究命題是否無效？參展藝術家之一邱志杰對於「快鏡：中港臺錄像藝術展」的評論，表達了以地域作為展覽論題的不以為然甚至無效，恰好是本論文致力透過從在地到跨地的單頻道錄像藝術實踐來翻轉，甚或推進的核心論點之一。邱志杰如此論及：「現在來談論『中國錄像藝術』是否還太早呢？如果一定要拿一個『文化中國』或『大中華文化圈』的概念來使展覽更加冠冕堂皇，那麼這個理由可能會因為具體作品的靈活性與個人化而遭受顛覆。（……）到底有沒有必要來談論『中國』錄像藝術？當然，在最終極的意義上只要是好的藝術，是否中國的並不重要。關於中港臺三地錄像藝術之異同亦應作如是觀，不宜為了形成對比性的說法而把差異加以誇大。差別當然是有的，香港的作品更規範更標準更現代主義一點，也更無聊枯燥一點；大陸的東西粗糙，痛切，大器，臺灣的作品很精緻，有點日本化。但這是硬找出來的差別，如果一定要借助地域語境來思考藝術，我看是藝術的悲哀。畢加索該算法國藝術還是西班牙藝術，有誰真的在乎？歸根到底，藝術家只能代表他自己，並且也代表所有的『自己』。遙想多年以後，如果談論藝術還要借助於地域前綴，我看是藝術的悲哀。」邱志杰，〈澳門，一次錄像藝術展〉，見「中國當代藝術數據庫」網址：〈http://www.artlinkart.com/cn/article/overview/1d4gzgn/about_by2/Q/3a3avz〉（檢索日期：2017/ 5/ 11）

引用書目

中文論著

- 史書美。《反離散：華語語系研究論》。臺北：聯經，2017。
- 史書美、楊華慶譯。《視覺與認同：跨太平洋華語語系·發聲·呈現》。臺北：聯經，2013。
- 何香凝美術館OCT當代藝術中心編，黃專策劃與主編。《張培力藝術工作手冊》。廣州：嶺南美術，2008。
- 林志明訪。〈最個人的也就是最政治的：訪陳界仁〉。《文化研究》9期（2009.12）。頁196-219。
- 郭挹芬。〈郭挹芬〉。《啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀》，曲德益總編輯。臺北：臺北藝術大學關渡美術館，2015.12。頁66-71。
- 高重黎。〈整肅儀容〉。《啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀》，曲德益總編輯。臺北：臺北藝術大學關渡美術館，2015.12。頁72-75。
- 陳界仁。〈陳界仁〉。《啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀》，曲德益總編輯。臺北：臺北藝術大學關渡美術館，2015.12。頁82-85。
- 陳界仁。〈在帝國的邊界上：我的游擊工作報告〉。《現代美術》154期（2011.2）。頁44-67。
- 孫松榮。〈無名身體：臺灣後解嚴自畫像〉。《藝術家》509期（2017.10）。頁164-67。
- 孫松榮。〈事件之後的當代跨域影像：論陳界仁早期作品及《殘響世界》的概念生成與轉化〉。《藝術學研究》19期（2016.12）。頁105-48。
- 孫松榮。〈論臺灣實驗電影簡史：一種擴延式的影像藝術觀點〉。《中國比較文學》98期（2015.1）。頁56-67。
- 孫松榮、王柏偉。〈遊走在美國與臺灣兩地的錄影藝術：洪素珍的移形片格〉。《藝術觀點ACT》59期（2014.7）。頁56-67。
- 孫松榮、王柏偉。〈意識想像的發酵與擴張：王俊傑錄影創作的藝術能量〉。《藝術觀點ACT》59期（2014.7）。頁68-77。
- 孫松榮、王柏偉、《藝術觀點ACT》編輯。〈臺灣錄影藝術年表1975-2014〉。《藝術觀點ACT》59期（2014.7）。頁24-63。
- 貴志俊彥、土屋由香、林鴻亦編、李啟彰等譯。《美國在亞洲的文化冷戰》。臺北縣板橋市：稻鄉，2012。
- 詹明慧。〈城市的節奏、煥動的影像：鮑藹倫的媒體藝術〉。《大大話話：鮑藹倫》（*dye-a-di-a-logue with Ellen Pau*）。New York: Monographs in Contemporary Art Books, 2004。頁91-111。
- 榮念曾。《中國是個大花園：榮念曾劇場藝術1984-2008》。香港：進念·二十面體，2009。
- 黎肖嫻，劉偉娟譯。〈錄像藝術在香港：一個飄散的歷史存實的內部勾描〉。《香港視覺藝術年鑒2014》。香港：香港中文大學藝術系，2015。頁54-93。
- 鮑藹倫。《大大話話：鮑藹倫》（*dye-a-di-a-logue with Ellen Pau*）。New York: Monographs in Contemporary Art Books, 2004。

西文論著

- Berry, Michael. *A History of Pain: Trauma in Modern Chinese Literature and Film*. New York: Columbia University Press, 2008.
- Chang, Tsong-Zung (curator). "Taiwan: Talk Show," *Fast>>Forward: New Chinese Video Art*. CACOM Macau Contemporary Art Center, Macau; Hanart TZ Gallery, 1999. pp.10-12.
- Gao, Ming-Lu, Dreishpoon Douglas and Huang Bingyi. *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*. Beijing: Millennium Art Museum; Buffalo, N.Y.: Albright-Knox Art Gallery, 2005.
- Gao, Ming-Lu. "Toward a Transnational Modernity: An Overview of *Inside Out: New Chinese Art*," *Inside Out: New Chinese Art*. Ming-Lu Gao (ed.), San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; New York: Asia Society Galleries; Berkeley: University of California Press, 1998. pp.15-40.
- Marchetti, Gina. *From Tian'anmen to Times Square: Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens, 1989-1997*. Philadelphia: Temple University Press, 2006.
- Meigh-Andrews, Chris. *A History of Video Art: The Development of Form and Function*. Oxford: Berg, 2006.
- Pau, Ellen. "Development of Hong Kong Video Art," *VTEXT* (June 1997). pp.54-57.
- Reynaud, Bérénice. "New Visions/ New Chinas: Video - Art, Documentation, and the Chinese Modernity in Question," *Resolutions: Contemporary Video Practices*. Michael Renov and Erika Suderburg (Eds.), Minneapolis,

檔案轉向：東亞藝術史的當代性

- Minn.: University of Minnesota Press, 1996. pp.229-257.
- Rodriguez, Hector. "The Fragmented Commonplace: Alternative Arts and Cosmopolitanism in Hong Kong," *Multiple Modernities: Cinema and Popular Media in Transcultural Asia*. Jenny Kwok Wah Lau (ed.), Philadelphia, PA: Temple University Press, 2002. pp.128-48.
- Rubin, Andrew N.. *Archives of Authority: Empire, Culture, and the Cold War*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2012.
- Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimension*. London: BFI, 1997.
- Wu, Mei-Chun. "Electronic Conscience-Cultural Awareness in Chinese Video Art," *Fast>>Forward: New Chinese Video Art*. Tsong-Zung Chang (curator), CACOM Macau Contemporary Art Center, Macau; Hanart TZ Gallery, 1999. pp.8-9.
- Yau, Esther. "Border Crossing: Mainland China's Presence in Hong Kong Cinema," *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Nick Browne, Paul G. Pickowicz, Vivian Sobchack and Esther Yau (Eds.), New York: Cambridge University Press, 1994. pp.180-201.

網頁資料

- Goldberg, Michael. "Video Art in Hong Kong," *Vtape* 網址：<<http://www.vtape.org/critical-writing-index-article?id=133>> (檢索日期：2017/ 2/ 27)。
- Grube, Katherine. "Image and Phenomena: The Development of Video Art in China, 1988 to 1996," Materials from The Robert H. N. Ho Family Foundation Greater China Research Grant (Hong Kong: Asia Art Archive, 2013), Asia Art Archive 網址：<<http://www.aaa.org.hk/en/programmes/programmes/image-and-phenomena-the-development-of-video-art-in-china-1988-1998/search/keywords:image-and-phenomena-the-development-of-video-art-in-china/period/past>> (檢索日期：2017/ 8/ 13)。
- "Lost and Found - The Best of Videotage Volume 1," *Asia Art Archive* 網址：<<http://www.aaa.org.hk/en/collection/search/library/lost-and-found-the-best-of-videotage-volume-1-68752>> (檢索日期：2017/ 8/13)。
- "...Will Be Televised: Video Documents From Asia: Fall 1990," Vimeo 網址：<<https://vimeo.com/album/4087133>> (檢索日期：2017/ 2/ 14)。
- 邱志杰。〈澳門，一次錄像藝術展〉，「中國當代藝術數據庫」網址：<http://www.artlinkart.com/cn/article/overview/1d4gznn/about_by2/Q/3a3avz> (檢索日期：2017/ 5/ 11)。
- 邱志杰。〈錄像藝術的興起與發展：90-96〉，「藝術檔案」網址：<<http://www.artda.cn/view.php?tid=5602&cid=20>> (檢索日期：2017/ 3/ 1)。
- 〈1990，錄影太奇之『捌玖拾遺』〉，「進念·二十面體」網址：<http://www.zuni.org.hk/new/zuni/web/default.php?cmd=performance_detail&id=231> (檢索日期：2017/ 3/ 2)。
- 媒體藝術。〈臺灣藝術家訪問記錄：陳界仁〉，「伊通公園ITPARK」網址：<http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/855/73> (檢索日期：2017/ 8/ 13)。