

斷裂：以視線結構作為策略的影像

自陳界仁作品漫漶而出的影像經驗

黃建宏

晶體 - 影像的斷裂操作

第一次的推移鏡頭是清朝的男人，我們看到的是正在凝視的匿名者；切到被凝視的即將服刑的男犯，鏡位的高度卻是半個大人身高，立於藏身其他觀者身後的視點，犯人的眼神懸浮無法聚焦；第二次的反向推移是正在觀看的今日女性勞工；回到犯人身上，鏡頭依然是中近景；然後，跳離現場，看到一段對於調鴉片湯的描繪，鏡頭則是技術說明時所慣用的特寫，將經濟、政治與技術聯繫起來；回到現場，是近景的灌藥場景，延續著《魂魄暴亂》系列【本生圖】與【自殘圖】中的緊圍式觀看，一個對於某細節——特別是正值肢解的部位——灌注大量觀看的鏡頭，「看」在影像的感知中生成一種壓力，甚或，一種對於細節的瘋狂；回到出神的特寫，那向上的觀看與緊圍的俯角觀看，形成了一種分裂；在油膏塗抹犯人身體並呈現行刑用刀時，除了塗抹的近景與刑具的特寫等等說明性的影像之外，一直有著塞滿景框邊緣的注視，儘管刀子以特寫作為前景，但背景的注目卻是投向身體，而與正面的畫外形成三角的映射關係。一方面是不同視線在剪接中的交錯或映射關係，另一方面是畫外的交錯映射構成的視覺空間，這兩種映射關係在長達 1 分 23 秒不斷逼近的臉部大特寫之後，便從犯人胸口的兩塊傷口探入（01'13"22），浮現出挪用西洋元素的圓明園遺址，以及現代主義建築風格的看守所、監獄與廠房等建物，換言之，凌遲在這個通過傷口所產生的折射中，代換了維度，投射到已然枯槁的廢墟裡，並重複著之前清朝／今日台灣的交叉凝視（因為推移的方向相反），而且對於該交叉凝視的觀看和閱讀又從威權（圓明園）跨越到規訓（看守所）與控制（廠房）。在這樣一種缺乏脈絡連結與說明的影像段落裡，引發脈絡間的想像者就是這不斷交錯並改變維度的映射視覺，也就是德勒茲所界定的「晶體－影像」：映射關係取消了實在與潛在的截然二分——每個影像因為喪失「原型」而「潛在化」（virtualiser），也因此每一個潛在都足以作為當下的實在化，這種即時的內在往返提供了晶體－影像的能動與創造力。我們在觀看中，隨著這個動力的衍生，生成出一種在視覺動態中未定形的晶體——一種流動的感知量體。片子在 0'15"15 處出現了一個同 01'13"22 形成對話關係的交叉鏡頭——同時也是交叉凝視——，這對話／對質並非任何符號或語句的對應，而是凝視的位置，這個純粹感性的對質姿態，才真正地以某種沉默同泛西方的凝視進行對話。

文本的擴張不再是尺度的類推延展，而是讓異質性湧現的「佔據」，攝影機

以佔據被凝視身體的位置令原本的身體變成為一種供以窺視的“肉體－攝影機”，在既成的「晶體」中以「內在」(immanent)建構的方式使得文本「多層化」：我們終於看見那「半個人身高」的鏡頭背後的凝視者，看到另個時代的另個受刑人，甚至在退出傷口的觀看中，看見攝影機透鏡上映射的犯人自身（分別是 00'16"17 與 00'17"02，第一次的出現還閃過一只眼睛疊映在犯人的頭像上），一種觀眾觀點重疊上犯人觀點後的一次「跨距」反射，雖說這種手法曾經被維托夫在《持攝影機的人》裡用作從現象－機器－作者的跨越，並將這跨度的能力稱為「電影眼」，但在此的操作具有更為複雜的映射關係，而不限於概念的辯證與連繫；當犯人第一次正面平視鏡頭時，接到女性觀看者，在這樣第一次發生眼神相對的重要時刻，血流從女觀者身上沿著小腿澆流而下，在地上與犯人的血匯積一處，在這個關鍵的“虛構”時刻中，凝視的對質剪接流變為身體的交流；最後在嘴巴張開的恍惚特寫中，跳切到眼神映射的雲空，跟著鏡頭的運動，才看到那一片顛倒的海，視線在剪接的延伸中，又進行一次倒反的折射；接著看到傷口外望的廢墟；滂沱大雨中的行刑；最後，回到那一張被喬治·巴塔耶引用的凌遲照片，這短短三秒鐘的凝視，這影像的晶體化卻在逐漸泛白的“隱退”中，進入一個與西方凝視產生「斷裂」的存在之中。晶體化以及映射往返中的造假，使得被殖民者擺脫權威式詮釋，進而可能獲得／建構自身的凝視，意即「斷裂」成為可能，斷裂也因而提供了被殖民者或說被殖民之記憶獲得片刻存有的契機：互溶的鮮血在土地上彷彿成為視覺力量的種子（晶體－影像的晶種），重新佔領記憶中的失土——一種將土地異質化的力量。

斷裂的想像

上述提到以晶體－影像所進行的斷裂，然而，這個斷裂在它同存有之間的深層聯繫中，並非一種純粹的建構，而是使既存在台灣的斷裂得以被「面對」，甚至得以進入「流變」的創作，換言之，陳界仁在其影像作品中所創生的斷裂，就是創造出一種得以面對斷裂的時空。作品，就作為兩種異質性斷裂——（歷史）既存的斷裂與（作品）獨特的斷裂——的會面與黏合。「斷裂」在浪漫主義哲學、藝術與建築的現代主義、結構主義以及後現代主義的論述裡，似乎再現著一個非常重要的概念——差異——，只是不論差異的形式、構成差異的方式與對差異的要求等等，在上述不同的脈絡下都有著各自不同的意涵；然而，另一方面，置身台灣的我們，卻又以著各種不同的經驗和方式，對這些所謂西方（一種狹隘又無限擴延的西方）進行學習、想像與建構。正因為這樣的一種類似「後殖民」的情境，使得許多的論述和表現形式本身就呈現為一種「斷裂」的徵候；這“斷裂的徵候”指的就是台灣－西方這連結的大量生產，除了歸諸到政治經濟的實際利害關係之外，更“台”的其實是這些生產同政治經濟的關係，往往是通過「象徵」來加以保證，同時依此獲得其利潤與剩餘價值的佔有。換句話說，正因為斷裂的存在，甚至可以說斷裂的「無法彌補」和「無法再現」提供出這還得以出現產值

和獲利的「虛擬空間」，這虛擬空間並非幻象，而是連結上經驗、物資、權力、知識與利益的現實性場域（*champ des réalités*）。

這場域內所流通的「現實性」使得該場域在生產與反饋之間「實在化」（*actualiser*），而實在化對於利潤與功能的實證性保證，使得斷裂成為一個無法被直接呈現和面對的課題，甚至，這實證經驗正以彌補斷裂的努力，來遠離斷裂並替代掉斷裂的可能再現。這樣的操作，不論出自必要性或無意識，都使得斷裂變得既“總是”真實卻又“已被”替換掉（或說「隔離」），而成為一道傷痕；既是總是為真的當下，又似乎已是飄邈的過往（虛擬的記憶）。斷裂總是存在，卻又在想像力的催眠之中，在總是存在於新生活的夢遊狀態中，斷裂被不斷地遺忘。於是，台灣似乎擁有著一種獨特的斷裂形式，跟歷史辯證的否定性斷裂、跟本體論的回歸或跟認識論的絕對斷裂等等都不一樣，它是一種「遺忘斷裂的斷裂」，一種同外來的「啟蒙精神」極為不同的斷裂。簡言之，我們置身在一種分裂之中，並繼續操作著讓該分裂持續獲得合法化的運作：「在」與「不在」共存的斷裂，一種自我消解的斷裂。但這種自我消解在實證精神作為指標的國度裡，雖說化解了現象再現中的緊張，卻不斷地將這未決的張力置入個體各自的心理運作裡。在這樣的狀況下，傅科所提出「我們自身的批判性存有論」的內在啟蒙，是否可能自這般不同於外來啟蒙的情境中發生呢？這項傅科企圖在其「西歐」脈絡中提供的思維行動，明顯地必須建基在針對法國大革命的思辯之上，尋找其微型革命的動力，也就是從革命的想像與檢視之中，創生思考的必要性。《凌遲考》，當然還有其他傑出台灣藝術家的創作，似乎就是在這個單一而攻利的資本主義市場邏輯與貪腐而虛偽的民主體制，在這一個以遺忘斷裂維持利益壟斷的階級化社會中，令我們找到面對斷裂的片刻與「實驗—經驗」。像是在學院與社會的巨大隔閡（不只是語言上，更是在利益與權力上的隔閡）之間，嘗試一種通過視覺與身體經驗的「類—我們自身的批判性存有論」¹。

方言與國際語言的對質與合成

《凌遲考》作為一種「類—批判性存有論」，並非針對巴塔耶關於那一張照片（或說明信片）的詮釋進行檢驗，而是一種面對“我們自身”的動態批判與建構，正是在這一「我們自身的動態—」呼應到德勒茲繼承史賓諾莎之後又連結到柏格森的一個重要概念—內在性平面。而這種朝向內在的建構與發生，就是不斷面對自我的努力，一種為了「觀看自我」而尋找創新觀看與影像的努力。繼《凌遲考》之後的三部曲，以《加工廠》作為三部曲的第一部，就打破了《凌遲考》中的晶體化影像，在同樣慢動作與黑幕淡入淡出的分節架構下，並非一種視覺的

¹ 我們在此並不直接地以「我們自身的批判存有論」指稱，而加上「類—」，主要在於傅科向來無法接受書寫文本與影像文本之間進行直接的對應；事實上，文字與影音在創作與處理上的差異也確實有著非常大的差異性，直接地用「美學」論述進行其相近操作或概念的等同，而又沒有直接的美學論述策略上的考量，確實有失嚴謹。所以，在此暫用「類—」一方面標示其相近性，另一方面仍保留其差異性。

交錯映射，而是視覺「縱深」的倒錯與往返。以一個證券交易所的對角縱深空鏡作為開場，緩慢的推軌同樣營生著一種思考式的觀看，在這個曾經繼加工出口區（第一次的台灣經濟奇蹟）之後激起第二次經濟熱潮——股市——的場所，一個徹底再現貨幣作為公分母的特性化場域，缺席的究竟是什麼？那些原本應該仰首注視著股市行情的存在為何缺席？不同於《凌遲考》將予以對照、延伸的影像（清末的凌遲照片）至於片尾，讓所有先前的影像快速地在對照的觀看裡，進行影像的晶體化，《加工廠》把對照的影像擺在片頭，以「缺席」作為創造觀看的藉口。同樣，也不似《凌遲考》，《加工廠》以虛構影像同報導影像進行交叉剪接，換言之，並不用晶體化來構成「對質—斷裂」，而是在影片內部即進行一系列的斷裂，我在此暫時將這斷裂稱為一種「方言／國際語言」的對質，並將在下文的分析中說明。

《加工廠》作為一影片文本的主要架構，是對於四段新聞影片剪輯的「進出」，這推拉鏡頭加上黑幕淡入淡出上所完成的緩慢進出，主要由兩個中年女工拿著的一件工作服，其中兩段則以這兩個女工的轉頭正面注視鏡頭的當刻進入，另一段則是雨中公車上女工的窗外凝視；不同於「晶體—視覺」的是一種以歷史特性化的視覺所引導的觀看，更確切地說，以特殊身體引領觀看的影像，一種縱深往返的視覺，往返過程中的四段新聞影片剪輯則是兩個身體端點之間的潛在振盪，換言之，女工的身體在陳界仁的影像中，一方面是將訊息符號與象徵予以「感性化」的「雕塑」（馬修·巴尼所延伸的意涵），另一方面則是被歷史性紀錄影像所描繪形塑的「剪影式」身體。在這四段「進出」中，第一段（00'04"36-00'05"23）簡潔地以康樂隊—美軍船艦—參觀新廠—上下班的單車潮—進加工出口區，構連起一種政治經濟學的想像；第二段（00'08"09-00'08"43）以對應彩色影像的平行剪接方式，剪輯中景的紡織現場—成衣生產線—特寫與近景的年輕女工，然而，或許出於偶然，所有引用的紀錄片段中，僅女工特寫的影片因為污損，而致放映時產生浮動扭曲的狀況；第三段（00'12"40-00'13"32）是視察生產線—餐廳—宿舍，再現著一種當時的「性別凝視」，因為總是一群男性主管凝視著被隱去容貌差異的女工，但剪接到宿舍時，同前面的片段似乎產生一種交叉剪接的對話關係，換成一群看似快樂而獨立的摩登女性，在快樂地回到近景的房間後，穿著短裙的時髦裝扮，就跳上床去，如是，勞工—被凝視對象—現代化—摩登構成了一個描繪女工生命的影像系列，這是一種「方言式」的身體詮釋，因為她們不再像電影裡的摩登女性要不是妓女、要不是情婦等等男性戀物的複製品（一種國際性語言），而是一種面對外來與內部強大的政商剝削中，努力自我轉化的在地女人。這些匿身在大敘事與國際語言的俗套剪影裡的身影，在對應著彩色影像所虛構塑形的的女工身體時，正是足以描繪出皺紋、髮絲和棉線細節的解析度，喚出了灰調黑白影像中沒有聲音的氣息。

在這一段方言／國際語言的進出和交叉剪接裡，存在著一個獨特的詩性元素：一個貫穿全片的女工容貌。這個詩性元素的極致表現，就是 00'18"07 出現的大特寫：從翻騰到漸次沉靜的一杯茶，杯內映射著彩度較高的整個女工容貌，

杯後則有著一個幾乎抽色至灰調的半個女工容貌。一個之前無法完成穿線的女工在其他女工仍沉睡時，甦醒，並凝視著一個幽暗深處，就在鏡頭推至全暗後，出現了這個沒有任何歷史與地點脈絡說明的影像，一個以關鍵元素高度壓縮疊影的影像：女工分化出兩個容貌，玻璃杯的玻璃介面幾乎失去其厚度，因為水的流動而翻滾的茶葉，緩慢地交雜著許多茶中雜質沉澱下來，杯上一道白色的花飾刻紋。從 00'10"26 脫線開始，但這無法穿線過針孔的停滯片段（一直到 00'12"26），卻並沒有在特寫（女工和機臺入鏡）與大特寫（裁縫針與機臺）的交錯中產生焦慮，卻因為影像速度的沉靜與鏡頭總是聚焦在那軟曲的棉線線頭，而使得這生產線的遲滯狀態，出現一種幽靈般的時刻：工廠真的還在運作嗎？或說在這針孔與線頭的凝視中，放大的生命狀態與物件知覺，將我們自系統性的國際化認知抽離。在穿線成功的同時，我們看到了一只損傷的指甲，接著女工超現實地（或說“詩意地”）抬頭正視一個俯角鏡頭，再切到上述提到的第三段新聞紀錄片段，連接到以國際語言（一種通行於三零年代到六零年代的國際性語言）所進行之歷史敘述中，在監督參訪中所隱含的「性別凝視」以及形塑女性私生活的「戀物窺視」。由女工的身體、容貌和狀態所構成的「方言」——特別是這位所選取女工的五官特徵，如細眼、厚唇與圓鼻頭——講述著一種尚未疏離身體和土地的語言，一種帕索里尼稱之為「前語言」或說他的重要影像概念「現實性的語言」，在 00'18"07 的這個鏡頭中凝結成一個自足的疊影，一個經由延遲、脫節到甦醒之後所出現的詩性影像。電影的「詩性」根據帕索里尼意味著影像足以作為前語言的狀態，也因此，陳界仁的女工，必須在這樣的「詩性」操作中，獲得“自身”的影像權力，在這種他治（或「他製」）的詩性影像中才得以滿足創作者自身的一種影像宣言，這便是影像論述中「間接自由主體」的深刻政治性。然而，女工的故事（歷史）、廢棄的加工廠、女工的凝視、沉睡的女工這四個《加工廠》的影像題旨卻在另一種陳界仁《凌遲考》之後作品中一貫的表現質感（顏色的處理與場景的調度）中，成為融入全球化氛圍中的完善作品；換言之，國際語言並不只在內容再現中作為一種影像符碼，而是以著另一層國際普遍認可的「膚質」讓這方言性與國際性之間存在一層可滲透介面，這介面不僅構成美學溝通的倚賴，同時也是建立交換價值的所需。於是，陳界仁操作著兩種影像膚質，一種來自於身體的方言性，一種則來自於影像料質的國際性，一方面兩種膚質之間存在著絕對的差異，另一方面，台灣處境所要求的，幾近強迫性——或強迫症式——的膚質「合成」，不又呼應到「面對斷裂」的深刻主題嗎？²

²在此，逕行補充但不加以冗言的便是這方言／國際語言的對質與合成，並不只在女工這一層次上（通過蒙太奇與影像處理），同時也可以在「空間部署」中看到：橫移推軌下的廢棄工廠，挑空天花板可見的現代主義風格的機能性線條，一種大跨度的形式化線條，與底下紀錄了工人生態行為的複雜機具和雜亂堆疊的椅子，這種「形式／碎形」在空間視覺上明顯可見的「斷裂」，結合著上述的影像質感處理，在身體缺席（或說「勞動」缺席）的空間描繪上，展現出我們的某種複雜處境。

罷工 - 影像：換回失土的方言

這詩性的「方言－影像」標誌著一個轉折，《凌遲考》中作為映射的符號－物件，在《加工廠》之後轉向到符碼－影像，在《八德》與《繼續中》便延續著這詩性，分別進行了繁衍與躍升。在《八德》中，陳界仁利用「灰塵」構築了一個塵封的水族箱，在這個水族箱裡，對已經在《加工廠》中形成符碼的「椅群」進行搬動。該影片於是開啟了另一種內涵的文本，一種在刑罰與歷史對照的文本中尚未出現的主角「行動」，封塵水族箱內的勞動，將陽光所照亮的汗水與肌膚，“挪移”到另一時空——既脫離勞動（工廠已廢棄）、也脫離抗爭（離開抗爭現場）的時空——，使得工人的行動進入到一種懸置的勞動，或說在視覺與影像上讓勞動進入另一種狀態，一種「滯工」或說「去作品」（*désœuvré*）的行動，一種「罷工」的影像。「罷工」的影像並非對於罷工的一種再現，而是影像與創作者同勞工問題及勞動狀態之間的某種斷裂關係的呈現；創作者的勞動不同於勞工的勞動，而影像的勞動狀態也無法直接地疊合上被遣散員工的勞動狀態，因此，影像面對他者問題所意識到的「不可能」逼使著「罷工」影像的呈現：呈現一種不再對應於任何資本主義框架中生產工具或交換價值的勞動。這是一種為影像而進行的勞動，影像在這不可能的狀況下，唯有轉化成一種「不可能」等價的勞動－影像，讓創作者面對勞工時的「斷裂」成為影像，才能夠重新連結上藝術表現與勞動問題之間的聯繫。簡言之，影像在「罷工作為『為己』之勞動」而得以獲得「以己」表現的可能。

這樣的影像意識，似乎已經同《加工廠》那連成一氣「進出」自如的詮釋姿態大不相同，我們不能簡單地將這影像操作歸為一種「美觀化」（通常譯為“美學化”），因為這樣的化約將論述自身侷限在「忠實再現」的目的論裡頭。因此，影片改採以局部特寫和隔著灰塵－玻璃介面的觀看的碎裂剪輯，直至第四章廠房屋頂的「長拍鏡頭」系列，在「不可能的推軌」中呈現出一種灰色荒漠的烏托邦，混凝土的斑駁變成浮動的抽象紋理。在此，沒有《凌遲考》中的交叉視覺，也沒有《加工廠》中的進出觀看，而是大量繁衍著《加工廠》裡開始出現的詩性影像，如水瓢（00'00"55-00'01"00）、工人身體的洗滌（00'01"36-00'02"06）、搬運椅子時的勞動身體（00'06"27-00'10"47）——特別是 00'08"49 之後的廣角特寫、一個壞掉的地球儀、碎裂球殼中的鏡子，在破碎的地球地圖旁邊反射著廢棄工廠的桌椅（00'11"13-00'11"20）、電腦螢幕（00'13"24-00'15"40）以及一整段工廠屋頂表面的描寫（00'16"05-00'23"15），詩性的感性觀看不提供視覺的路徑或視覺的象徵化，而直接地以「表面」和「碎片」與我們進行「逼視」。「表面」與「碎片」正是影像面對自身時 00'23"38 回到堆滿椅子的辦公室的災難式場景，與同個推軌鏡頭在 00'08"49 越過一排面蒙塵的隔間玻璃，正視著一個劇場化的空間；《八德》是一個穿梭不同實際空間的行動，但這行動卻是一種「罷工式」的虛構行動，在這行動中影像所捕捉瀏覽的「表面」將這些實際空間以其「質地」予以「特性化」與「潛在化」。罷工－影像以「特性化」與「潛在化」將場域（停工

查封的工廠；割裂的失土）轉化為專屬自身的領土。方言－影像就是一種面對斷裂的影像，甚至是「斷裂－存有」自身的一種批判性影像。更進一步地說，我們面對的斷裂，甚至包含著方言能力的喪失，在《八德》中，潛在化的勞動－罷工變成為一種換回失土（解域－再域化）的方言。

劇場：晶體化的重返與失憶

「劇場化」在《八德》中僅是一種「質地－再域化」的影像效應，但在《繼續中》卻變成一種三段論式影像表現的重要依據；前半段由三個空洞大樓從彩色、黑白到負片的魚眼鏡頭（具有全球化隱喻的變形影像）切分出辦公大樓、地下渠道與停車場－工作室，後半段則由停車場－工作室、貨車廂以及管理室構成的劇場式映射空間。雖說延續著《八德》的主題，但光的操作不再是細緻地描繪其表面，並使其在感性的流變之中獲得一種潛在化，而是關注在空間的量體表現：如空洞的辦公大樓、多重映射的現代辦公室、堆滿廢棄物的沉重渠道以及“戰場”般的停車場－工作室；在這樣的排置下，明顯地，陳界仁著重在每個空間各自發生的行動與事件，換言之，空間在劇場化的操作中被分隔開，成為無法穿越的空間，儘管其中貨車廂與管理室就內存於停車場－工作室，可是這兩個空間之間並無身體行動上所構成的聯繫，另一方面在這空間中仍各自維持著個別的封閉性。如此，《繼續中》這一似乎宣告出“即將”的命題，並非以一種空間的串聯或時間上的延展來給出表現「即將」的內在衝勢，卻反而將各個空間進行區隔。然而，這區隔卻遠非一種「隔絕」，相反地，這區隔彷彿為了形成一種可映射的介面，以勾引某個劇場化空間對另一個空間進行「非現實」與「非敘事」的連結；例如全球化隱喻的魚眼鏡頭的三段式變化、三個不同層面空間之間的關係（電腦－廢棄的週邊設備－油印機）、貨車與客車、貨車與管理室、美援時代與阿扁時代以及反軍購文宣與日據時代的左翼文宣等等，每個被予以劇場化的空間都是封閉的。其中唯一發起行動的身體，不再是受刑人與勞工，而是知識份子——一種具有象徵性的角色——，《繼續中》因而在「即將」的宣稱裡進行著一種「躍升」，躍升到象徵的層次裡。

但巧妙的是，這躍升彷彿有著單子－世界（monade-monde）的影子，以不溝通的映射方式完成一無人稱的影像世界；如管理室電視上的股市走勢和運動者的映射（00'10"17－00'10"24）、一個電視－車窗－運動者的三角映射（00'10"37－00'10"50）、00'11"29 與 00'12"52 的車內外映射、00'11"53 的前運動者－運動者（照片與身體；生者與死者容貌）的跨時空映射，特別是 00'14"04－00'14"24 的一個特殊鏡位，以斜角的微俯角從貨車廂一角的革命者遺照遙望著飛彈試射演習的電視螢幕，運動者驟然起身遮疊在遺照前方，在一種偏斜的狹窄視角空間中產生了極為複雜的折射。儘管其中有一段重拾《加工廠》的「進出」手法，映射到蔣介石時期的紀錄影像，但並不作為連貫性的結構，也因而成為獨立的可映射「單子」。運動者的象徵性身體，似乎在這樣的複雜映射中，作為一種異質性的

「晶種」，由他穿梭在一個錯時的戰場——台共與反軍購、日據時代與民進黨時代——使之交互映射，形成我們在《凌遲考》中談論的斷裂式晶體化。可是，這映射的可能並非只是通過脈絡上的相似性而得以連結，也可能恰恰因為脈絡上的「無知」或「無感」而得以更為自由地發生映射。但在這劇場化空間所映射出的晶體之中，方言—影像也在這樣的「象徵化」與「劇場化」裡，因為議題的明示獲得了「語言」，換句話說，在影像構成的劇場化裡進入到「文學性」的描繪。正是這文學性的描繪，陳界仁的影像似乎臨近了敘事性，相當數量的「訊息化」符號在空間影像的映射中，乘著意識形態的痕跡之便，進行著一種詞義的「連結」，而使得影像似乎又回到了一種敘述的管轄之下。這晶體化的重返，似乎標示著某種「復歸」，復歸到《凌遲考》的交叉映射結構裡，只是導線不再是鏡頭對視線的擬仿，而是劇場化空間與事件的「文意」。

這種文學化的影像發展，在陳界仁發表於利物浦雙年展的《路徑圖》以一種「文件化」的方式來完成不同時空、不同脈絡與不同當事者之間的映射，使得映射在閱讀與翻譯（文件）的過程中成為一種符號化的「路徑」；而這個路徑圖所要訴說的則是台灣存在經驗中極為常見的一種狀態：「未完成即已成過去」；換言之，藝術家想觸及的是一種對於「失憶」的抵抗。這失憶或許可分為兩個層次：一是對於他者的地理與歷史存在的失憶，也就是所謂的「國際連結」的匱乏，另一則是對於自身歷史與處境的失憶。那麼，陳界仁如何以影像作品去捕捉這未完成的部分？而「罷工連線」這個在台灣歷史上已然「無法完成」的理念與行動，如何同影像作品進行聯繫？我們在作品中看到的「創作」方案，除了對訊息的接受（站著觀看紀錄影片的台灣船工）與文意的翻譯（不在歷史現場的抗爭標語）之外，事實上，延續著《繼續中》的劇場化影像經驗，我們在《路徑圖》中看到的卻是「圖像化」的劇場化，意即「文件化」或「符號化」的劇場化；在這種圖像化的劇場化裡，空間的描繪不再是帕拉迪歐與阿皮雅兩人所提出的假透視與燈光營造的立體舞台空間，而是由身體在地表或牆面前的「部署」來進行戲劇化。然而，在《路徑圖》裡最為複雜的構成元素，卻不是平面化所引發的抽象延伸，而是具體的、甚至戲劇化後的船工身體：他們的身體總是在有限的劃定範圍或局部設施旁，進行身體的演練，如 00'03"15-00'04"19 那觀看螢幕的船工身體（近景）以及期間穿插的船工臉部特寫和手的局部特寫、00'05"49-00'07"03 抗議工具的隔欄傳遞（中景與近景），特別是 00'07"28-00'08"08 之間船工越欄的上半身近景與腳部特寫，快速替換的排練形式完成了之後穿越圍欄的陣線，接著便是 00'09"36-00'11"07 船工身體在陣線的堅持下汗淋涔涔的臉部大特寫；進行排練的身體，在大特寫對於身體的操作下，「方言性」似乎在相當程度下在一種完成集體圖像的運動中，被保存在排練的身體上。但無論如何，這方言性在圖像化與語意化的框架裡，似乎僅能產生一種浮雕的效果：意即，身體上的反應成為戲劇化身體自身的「光源」。

在這樣一系列的分析中，影像似乎不可避免地也訴說著一種同藝術家之間的斷裂，影像在藝術家連續或不連續的情境、想法與策略中，默默地既滿足作者亦

疏離作者書寫著自身的流變。陳界仁所強調的台灣經驗中的斷裂經驗，似乎在其作品中實驗著不同的手法，呈現與面對成為一種不可區辨的雙重性行動。何謂面對斷裂？就陳界仁的作品來說，是一種「自由」的示範，而為了獲得這自由卻需要創作；台灣本來就處在一種非常斷裂的狀態，但為了面對這斷裂，卻需要一種創造，需要創造觀看與身體。於是，面對斷裂的技術就成為他創作中的重要藝術課題。通過陳界仁的作品，讓我們得以意識到影像與視覺的區分，當然這裡說的區分並非一種普遍通用的差異，而是一種配置上所進行的差異化，一種「不可區辨」的差異化。而如此「被面對」與「被創生」的斷裂，事實上，在影像的「旅程」中是一種皺褶，它既標誌著陳界仁影像作品同電影文本的不同，亦標示著電影影像的另一個契機。