

會面式時間：串流的影像世界

黃建宏

眼前的銀幕：投影式時間中的交互階層關係

長久以來我們認為影像是人創造的，因此藝術家與影像間的關係一直都以「擁有」和「隸屬」的關係被思考，例如某某人創造了這個影像或說該影像出自誰的作品，抑或從觀眾的角度來說，就被限定在「呈現」與「閱讀詮釋」上；但我們必須意識到這樣的區分方式和先前拍攝和放映的機具與技術息息相關，也就是製作者與觀眾的關係被銀幕與觀眾席的關係決定了。但今天顯然已經出現極大的轉變：影像和人互為媒介。換言之，影像作為「再現無法在場者」的功能已經因為數位工具和社群平台而有了很大的改變，「無法在場」以及它的再現都不再是單方面的存在，而是以交流和接收中的「會面」作為在場的實踐。這不能完全算是一種新的關係，但確實在過往的所有權觀念下，對於影像的認知更多的是與創作者之間的關係，而不是與觀眾或閱讀者之間的關係：因為攝錄的資本積累與訴諸大眾的放映系統就已經規範出由「凝視」所建立的階層關係。但這階層關係不只是由創作者主宰了觀者所應該接收的訊息和感受，相對發生的反向關係也是階層制的，觀眾同樣可能以消費和溝通為主要訴求，而得以在完全無視對創作者的理解下，對於作品進行各種單向甚至專斷的評價。所以，這種通過投影而完成的凝視時間是一種交互階層關係，意味的就是雙向溝通中發出的訊息之間，彼此並沒有對話或辯證關係的出現；事實上，影像在這種關係中就是一種被中性化的絕對「外在物」，充滿著產權物或商品的濃濁氣味，即使影像關係在這關係中仍然不乏傑作，甚至扮演著精神教育的重要媒介，但其有效性在於以交互階層關係（投影時間）固著每個人的知覺位置。

影像的使用：會面式時間

然而，今天影像與人之間出現了「凝視」與「投影」外的關係，原本固定在「凝視」（投影幕）兩端的交互階層關係被保存、共享與交換等「使用關係」逐漸取代了，這個現象我們可以視為是一種「多面向」的去階層化，換言之，影像在人與人之間各種速度與調速的流動中，從螢幕的個人化與私空間化，一直到數位化工具與網路平台，早已經瓦解了投影時間，或說讓投影時間微縮到更大量的「通訊流量」與「數據存取」中，進入到人際關係與數據運算之中。事實上，這並非單純限於「影像物件」的討論，意即將影像作品物件化繼而以物流的觀點來討論影像，因為在這樣的考慮中，一方面「使用關係」中的所有經驗也會改變創

作者和影像的關係，另一方面，它更提供了一種新的影像倫理關係，遠不是排除投影時間，而是將投影時間置入無確定邊界的虛擬空間中，置入進行各種社群連結、社群溝通與社群表現的「會面時間」裡。無疑地，「會面時間」會在今天顯現出其重要性與可能性，與數位網路技術加速影像製造與流通習習相關，但同時，人與影像的會面，以及人與人通過影像建立連結，是已然積累許多經驗的歷史發展。如果說凝視時間背後都存在著一個原創者，那麼會面時間中存在的是一個發起人；或說凝視時間的核心就是藝術家能夠營造一種獨立的時間，一種去除脈絡的此時此刻（或說脈絡只能被指涉），那麼，會面時間就是一種在關係與運動中生成的時間；凝視時間往往將日常時間予以崇高化或絕對化，但會面時間是一種重返日常時間的意向與專注力；凝視時間對於影像進行雕塑般的創作，欲求著世界影像，因此，有限的影像作品就會是對於世界的某種指涉，但會面時間卻是一種撿拾和補遺，是在世界、社會、社群中流動的影像。

當然，我們很難說這是數位時代的新影像，因為早在維托夫的聲音實驗室裡，他剪輯並非由他「凝視」的影像，而是「遇見」的影像，換言之，最早的蒙太奇之一就是「遇見」（會面）作為思考影像的入口，這種早期蒙太奇電影的重整片段就是對於如何與世界會面的思考。而 Jean Rouch 與 Edgar Morin 合導的《夏日紀事》則提供另一種「會面」，以拍攝與大家會面，並繼之以拍攝的影像連結起不同個體、藉著影像推進彼此的關係，人類學式的真實電影讓人進出於影像內外，並讓我們看到這進出之間人的改變，使用的方法是不斷讓被記錄者成為觀者與評論者的「記錄」方法。再來，可以見到六八學運前後的戈達爾如何以「實踐」處理會面時間，一則如《中國女人》（其實嚴格說從《狂人比埃洛》已可見端倪）中讓表演在影像中發生，而不是由表演完成影像，並使得圖片與字樣都成為政治敘事可使用的影像，另一則是《此處彼處》，高達和梅爾維爾讓影像在電影中訴說自身，讓人和歷史影像以及影像製作產生直接的「會面」關係。當然，居德堡的《景觀社會》則充分展示出從資本主義的景觀社會中撿拾出影像，「撿拾」自身就是一種「會面」，但同時更多出一種對於「日常」的提示，在此，「日常」同時意味著「實踐」的所在¹。

遇見日常：對生命政治的長期抗戰

在這個凝視之外的日常實踐中，可以看到兩個重要卻非常不同的發展軸線，一是亞歷山大·克魯格的觀念論述紀錄片（特別是《資本論計畫：來自古董意識形態的新訊》）與阿妮斯·瓦姐的生命論述紀錄片《拾穗者與拾影者》、《海灘上的瓦姐》，他們分別不同於 Syberberg 和 Sokurov 劇場式的再凝視化，也不同於那

¹ 這樣的影像生產還有大批的材料與作品等著我們去處理與分析，如六〇年代美國蜂湧而起的實驗電影、家庭電影，八〇年代的倫敦地下電影與後冷戰出現的許多二手膠片的電影與動畫等等。

些新浪潮男孩進入二十一世紀後越來越訴諸歷史和人性批判的「世界論」姿態(相對於「日常」)。相對於此，他們讓畫質與畫質的穩定性不再是閱讀影像的基本追求，讓影像保留許多交換和連結的「邀請」和「意外」。

隨著世界進入所謂的後現代與隨後新保守主義的時期，也同時是家用攝影機與錄放影機普遍化的階段，會面式時間的影像製作成為一種幾近庶民運動的普遍現象，此時也是類比影像快速庸俗化的階段，而批判理論也更聚焦在「文化」議題上。無疑地 Harun Farocki 由「機器眼」出發的批判、觀察和論述影像，應該是最具代表性的，他使用純粹說明性、功能性與機構性的影像，對於我們今天置身的生命政治處境進行揭示；他既從各種機構的檔案影像與工具影像，藉以回返並呈現出日常影像的巨流，表達出我們必須創造會面式時間的必要性，同時這樣的積極會面所撿拾的影像，則開啟了一種非凝視性的論述性觀看。我們活在影像之中，這句話意味著我們活在影像的歷史之中、置身於影像影像的體制之中，換言之，人們對於影像的創造力大多都已經被剝奪了。對此，Apichatpong 的《正午顯影》則從庶民的生活空間中進行遊走式的會面，他總是能夠將日常的會面式時間導引到現世的傳說，在他後續無論是長片抑或短片的拍攝，「鬆散中的異常」（《戀愛症候群》、《湄公飯店》）與「激進的共存」（《波米叔叔的前世今生》、《浮華塚》）都在電影影像的操作中導入日常的真實力量，這種力量來自於日常中的「串流」，意即源源不斷載入訊息的連續時間，也提供出讓導演想像轉世與轉化的時間場域。簡言之，串流時間中的事件就是「會面式時間」的出現與生成：例如《Sakda》如何在流瀉的平緩音樂中道出「我不屬於……」，以及如何在《灰燼》中以散步的節奏「撿拾」泰國生活的影像。同樣地，我們可以在 Miguel Gomez 的影片計劃《一千零一夜》中，如何並置行動的紀錄與超現實的演出與場景，讓超現實的象徵場景成為串流中的節點，從而使影像的「寓言化」並非強勢的要求凝視，而是日常串流時間中的會面。

無獨有偶的是，這些在巨大的影像串流世界中創造「會面式時間」的創作者們，都強調出他們對政治的批判與對生命的深刻考察，換言之，如果說「串流」是無法迴避的系統發展與結構模式，那麼「會面式時間」的發生就是反抗這種系統與模式的重要徵候。如此，我們便知道新的影像政治性出自更為細緻的關注力，一種並不中止運動和流動的「會面」。

如何會面？數位網路時代的難題

由上述在電影與錄像藝術中的追索來看，雖然顯得非常片面，但已經足夠我們理解到「會面式時間」是一種存在於活動影像中的「觀點」與「意向」，而這個面向無疑地可以在數位網路時代中獲得其充分意涵。因為過往作為影像內容的視覺構成元素，已經不再單純作為美學的分析對象，也就是說，不能只是作為一

種獨立的靜態再現，在今天更為重要的是影像內容作為啟動流通與連結的「驅動力」與「向量」，無論是創作者或是觀者，都在一個指向串流的影像體制中，捕捉並創造「會面式時間」，或是讓自身在影像串流中獲取「會面時刻」。這種「會面式影像」與「會面式時間」是置身於生態系的意識，在生態系的複雜連動關係中，「凝視」變成一種過於武斷的權力運作，創作者轉而意識到或描繪出自身所在的影像生態關係，而這種意識與描繪又以「撿拾」或「遇到」來牽引出對於影像生態的想像。今天藝術家的能力在於「遊走」與「散步」時，能夠隨時掌握住會面式的元素，即使它們尚未顯現出任何敘事意涵。這在創作端顯得鬆垮的方法，相對地在觀者處看來則是一種可能的共享空間；這共享並不是單純的人與人之間的物件交換，而必須是時間上的無縫交換；但事實上，這種「會面」在過往是被壓抑而沒有獲得發展的，並常常僅作為次要效應被理解。但今天越來越多見的網路社群影像平台與「串流」將這過往被壓抑的重要面向凸顯出來。如 Francis Alys 在他的行為錄像中，讓行為的時刻被置放在環境的日常中，從而「生成為」某種會面時刻。又例如張紋瑄在《台灣史的結構》錄像中，運用的是田調工作中橫向移動的風景影像，或是對於某些已不存在任何歷史痕跡的傳說地點進行「日常」的觀看，我們從中可以意識到藝術家嘗試讓自身與歷史地景間的關係脫離特定的凝視，讓自身陷入歷史串流之中，再以敘事的虛構捕捉足以在串流中會面的時刻。上述的影像創做所製造的會面式時間都指向某種連結與共享的生成，也因為這種關係性生成，而似乎足以遭遇某種解放時刻。