

Fragments on Paracolonia 潛殖絮語

黃建宏

目錄

推薦序 靜靜的決鬥，《潛殖》／楊凱麟 005

前言 潛殖的生命自述／黃建宏 011

1 潛殖與全球化 018

負世界：全球化的破洞

穿過破洞的傾斜觀看－何謂亞洲？何不問問萊布尼茲？－

類實質：作為懸置地點的破洞－世界的破洞－負世界－生態政治學的方法

2 潛殖中的台灣 034

必須奪回生產：生產藝術的必要

平滑與破洞－以國際作為宿命－卑屬感－生產藝術

3 化潛殖的操作 I 048

混製人民：從蒙太奇理解生產藝術

人民：從蒙太奇到混製－辯證性影像－混製法與革命敘事

4 化潛殖的操作 II 064

書寫及其不爽：台灣當代藝術中的人間敘事

前衛與書寫－作為技術的書寫－散文化的人間故事－

流動影像：影像的串流式書寫

5 化潛殖的操作 III 082

「在地性」之外的基進性：從原鄉到土壤

新的原鄉：亞洲－關於副詞的懷想－1978年新店溪：石頭與號碼－
2017年新界農地裡的噴泉－土壤化

6 潛殖下的關係 096

生態政治學

負世界與全球化世界－以核廢料作為隱喻－核廢料貯存場：我們－
「聰明人／實在人」的生命政治佈署

7 潛殖中的流變 112

生產式影像與正義

生態式生命政治中的賽博式流變－流變中正義的邊界－
信息論與控制社會－流變的本體論－少數與不可感知－
生命政治與宇宙論－時刻影像

8 生命的流變與潛殖的流變 136

內化的自動社會

「自殺」作為潛殖的徵候－世界的渾沌－地圖術個體－
機能喪失第三號－美國因素：不再自由的自由－套層剝奪

9 潛殖流變中的個體化 156

感性意志

權力意志的邊界－作為知識型的「知的意志」－

感性積累：沈默的語言－感性意志對潛殖的抵抗－抵抗的藝術教育

10 暗黑二十世紀的宇宙技術 180

化潛殖

朴贊景的化潛殖機器－寰宇時間－巫教：化潛殖和宇宙技術－
非人人民的將臨－闕限之人

後記：另一個開端 194

潛殖與宇宙技術論

民主的現代性－顯殖與潛殖（重述道德地質學）－潛殖與熵化－
賢能作為一種技術論的道德－宇宙論

附錄

瓦解暗黑生態系的氣味：速記奉俊昊的《寄生上流》 212



推薦序——

靜靜的決鬥， 《潛殖絮語》

有許多理由，使得《潛殖絮語》並不是一本輕易理解的書。這意味著黃建宏不僅實踐一種基進的批判性書寫，一切被思考的都必需催逼到思想的殘酷底限，亦不允許他的讀者有絲毫的鬆懈，因為這是一本以思考（而且是促使思考）為前提的書。在此，不存在任何意義的「懶人包」，一切都必須調撥到問題性（problématique）的原初起點，回到思想的零度重新出發。因此，這首先是一本抗拒（resistance）之書，對任何簡化、輕信與妥協的拒斥，沒有什麼理論或信仰不可動搖，而且是對於直到最細微的教條（與法西斯）的無比警覺與敏感。《潛殖絮語》的每一個句子似乎都像是一頓棒喝，或如卡夫卡所言，像一把劈碎我們心中冰海的利斧，使得我們從全球殖民與殖民性支配關係的迷夢中驚醒，在生命政治的全面治理與主體化之中，當代的存有比任何時候都更需要重新創造性地確立一種不同的生產模式，在資本與民主的快速結盟中，所有的思考都必須一再批判、重置與重新創造，因為在不斷碎型與拓樸化的關係性支配中，在生命模式的潛在殖民中，我們永遠尚未思考，永遠仍然欠缺必要的批判。

黃建宏的《潛殖絮語》不僅是對當代生命政治與殖民支配的宣戰，而

且決心與讀者的思想陳套與惰性決鬥。閱讀《潛殖絮語》比較像是一種心智的探險與拉扯，是對啟蒙的重新確認與自我認同的重構要求。換言之，重點恐怕不在於理解，而在於書中這些被遽烈撕扯的概念如何共存在黃建宏所布置的思想平面上。基於對潛殖的警戒，黃建宏總是要求切斷（與再連結）一切已知的關連，既成的路徑與關係都必須被系譜學地重置，才可能連結於他所構思的世界之中。簡言之，他處決了作為「現成物」的理論。

潛殖意味著不再有任何人或任何建制是殖民者，在剝奪性資本的全球布建與生命政治的全面啟動中，一切都已經自帶殖性，沒有人可以自稱支配者，現實的整體已經是各種權力支配的殘餘。對黃建宏而言，這是逃離潛殖的不可能，但亦是不逃離的同樣不可能。必須以生產（或生產藝術）重新賦予生命潛能，而抗拒，則是為了取得與核心的某種間距，並因此而能重獲已被棄置於邊緣的身體感覺，「嘗試在沒有邊際的渾沌中想像並建構出球莖般的『渾沌 - 身體』（……）偵測或感受到『邊界上的自己』。」在世界的破洞中從事生產與創造，或者不如說，因為生產所具有的批判性使得與「全球世界」共存的「負世界」被促使可見，並因而具有一種對民主 - 資本複合結構的創造性抗拒。這既是對世界破洞的思考，亦是使思想者成為一種「世界的鑿洞人」，從綿密、沒有出口的全球（潛）殖民與剝奪式支配中找到生命的另類可能，或者對黃建宏來說，思考如果有意義，正是在民主與資本的緊密雙股螺旋構成中揭露破洞的無可省略，「脫離神學式全球化理念，落實到事實關係上來進行理解」。

在生命政治的全球治理中，抗拒的尺度毫無疑問地已凝縮到每一個個體 / 身體上，這是每一刻在「個體革命空間」中當場且立即（hic et nunc）地政治布署與生命決斷。生命治理早已不是操作在國家層級的

事務，戰爭亦不再是國與國之間的衝突，資本的掠奪亦不會僅發生在不同階級，而是全面內化於每個個體，成為一種潛殖，現代人是一種高度完成的「潛殖人」。這種屈從模式不再需要可見的暴力或威脅，沒有誰是殖民者，而是根本地建構了人的現代性（或殖性），成為一種自動機制，我們正是天生的潛殖人。

長久以來，黃建宏的書寫正是意圖與這樣的存有模式從事最激烈的對質，在此，一切皆是政治的雷池，但也無所不是被棄絕、剝奪與可逃逸的破洞。正、負的辯證與翻轉僅以真正的創造性生產為念。換言之，將殖性（coloniality）轉化為某種由阿爾拓所提出的「生殖性」（généralité），離開由生命政治所內化與支配的天生潛殖人，重新贖回生命所可共生的潛能，用黃建宏的話來說，建構一種嶄新且獨具生產性的「生態政治學」。

一切都必須被系譜學的重置，而且因重置而獲得必要的更新。

由是，黃建宏以一種碎形與迷宮增生的方式書寫並批判這個由潛殖所布滿、「以球體表面進行的世界想像與操作」，在密不透風的內化性治理中創造不可能的間距與空缺，促使人們回到這個因權力的失衡與畸變所撕裂的破洞中，重建生命的「共享空間」與「協商空間」。然而，書中這些以靈感與問題的當下急迫性所高速串接與辯證的複雜論述，各自從不同的問題場域中遙遙牽動著觀念、立場與政治處境，要求一種絕對動態的拓樸式理解。所有現實的碎片都構成世界的一部份，但也都不是這個世界，這正是當代世界的真實樣貌。《潛殖絮語》就如同黃建宏所就地組裝的戰爭機器，擲入世界的內部，正以意想不到的速度、由不可見的破洞中衝擊而出。

黃建宏沿著兩道思想導線勾勒出潛殖的問題性。其中之一，是由萊布尼茲、尼采、海德格、鄂蘭、傅柯、德勒茲 / 瓜達希、李歐塔、法農……所布建的歐陸思想。對於這些「堪稱『善良』的優秀歐洲思想家」，他的態度是謹慎與保留的，因為即使是後殖民論述，最終亦「變成了帝國的某種補充」，「幾乎不面對不討論他們所掌控或賴以生存的當代藝術的政治經濟結構」。其中，特別是德勒茲（尤其是德勒茲！），在一開始我們便讀到黃建宏痛切的自我批判：「我中了德勒茲的毒，一種深入自己夢想與理念的毒。」這些身處「球面敘述」中心的歐美菁英們，在潛殖的警覺中，或許不如表面上那麼值得信賴了。我們於是看到，黃建宏幾近去脈絡地援引歐美思想家的概念，以一種間接自由論述的方式組裝在他的文本之中。他們被召喚而來，或許比較不是因為論述所製造的強度，而是為了就座於某種「批判的表達」；不是為了再現歐美思想的觀念世界，而是為了實踐「書寫成為一種具有反身性思考的藝術生產」，所就地組裝的黃建宏戰爭機器。

《潛殖絮語》並不只是一本直白從事內容敘述的著作，因為在論述的同時，書寫亦作為一種必須實踐的問題被黃建宏擱上了這本書的賭盤。似乎不創造一種全新的書寫方式，思考與批判就不可能，或者至少就「不爽」（如同他擬的第四章標題）。書寫本身成為問題，而且是一種作為基底的問題，欲批判這個世界首先得批判這個世界的書寫，或者更佳，必須創造新的書寫，否則就既不能寫也不能活。這曾經是尼采的處境，於是有《查拉圖斯特拉如是說》的速度與斷裂。由是我們似乎也理解了黃建宏書寫《潛殖絮語》的零度，這是意圖作為「發展與結構感知的特殊方式」。簡言之，我們恐怕永遠擺脫不了殖性，如果我們還繼續相信且拘束於論述的既定法度的話。

思考潛殖的第二條導線是當代藝術，特別是由亞洲台灣所凝視的當代

藝術存有模式；然而即使是「亞洲」，這個詞亦只是一個「亟待創造的原鄉」、「一個牽動行動、形塑行動的『副詞』」。陳界仁、白雙全、田中功起、朴贊景等亞洲藝術家的創作無不是蟄居於這個變動的「問題性位址」所基進從事的事業，這是「以另類慾望驅動並充滿新的感知」的生產藝術，亦是面對潛殖所唯一可能從事的行動。這些在地的藝術創作如同是「化潛殖」（dis-paracolonization）的不同案例研究，隨著不同地域、時刻的政治經濟條件而生成流變，構成黃建宏「潛殖批判」的不可切割部位。其中，對陳界仁創作的反思貫穿全書，在書寫全球殖民與生命政治全面滲透的潛殖批判時，黃建宏彷彿亦同時書寫著另一本平行的書：《陳界仁，或化潛殖的方法》。毒藥同時也是解藥，或解藥其實早已在摺曲於毒藥之中。

從閱讀、書寫、策展與教學中思考與批判，然後再閱讀、再書寫、再策展與再教學，這就是與潛殖對抗的黃建宏路徑，而一切正如同他所說的，「自己唯一得以投注的籌碼就是自己的『生命』。即使從未誕生、成形或已然破碎不堪。」這樣的生命既是感性的，亦是技術的，然而正是在這兩種力量的動態交匯之處，黃建宏創造了一個死生與共的風格化空間，這是一種不可指派與不可見的問題化場域及其流變，就《潛殖絮語》的詞彙來說，這將是由土壤所孕育，允許少數、無名、被剝奪與失語者生養其中的協商空間。



前言 — 潛殖的生命自述

這本書的寫作進行與對閱讀的想像，似乎就像「潛殖」這件事情在尚未以概念顯現之前，先是在很長一段時間裡，許多發生在自己身上的複雜感覺和情感，也因此，起初決定不置放一篇足以開宗明義的「序言」，暗自期待或許讀者也能夠體會一下那種混亂而幽微的況味。

只是自己沒有想到從大學時期寫的一篇批判布希亞理論的文章（1991），和服役時虛構一篇法國學者為陳耀成寫的影評（1993）開始，竟然直到2018年才能夠整理清楚自己與這塊土地、與世界許多珍貴的思想資產之間的關係；即使出國唸書前給父親的理由是「我要尋找台灣的觀點」（1994），即使當時齊隆王老師提供給我教職機會時，我提的是「台灣認識論」的研究計畫（2005）。但必須承認，自己當時仍然置身於五里雲霧中，唯一能掌握的是那不知來自何處、卻不斷衝擊自己的各種糾結感與挫折感。

如今父親已經離世，齊老師也榮退，驚鈍如我竟需要跨度如此之大的「理性化」過程，為的只是理解我們身上在台灣積累出的「聲音」和「沈默」。

在法國九年的時光，沈浸在對於德勒茲與影像的研究中，讓我能夠在潛行於浩瀚的法國人文思想中，同時深刻感受如何立基於世界中的一個位置來理解他者，並通過各種他者將自己推離那個位置；但浸身於這知識宇宙中所付出的代價卻是「中了德勒茲的毒」，一種深入自己夢想與理念的毒。將我從這毒癮中抽拔出來的是陪伴我多年的前妻，因為與她的分離才讓我知道「德勒茲」理論的侷限性，或說我處理理論的侷限性，而支持當時破碎的我的則是洪席耶（Jacques Rancière）的感知學批判。

我的慾望讓我深刻感受並得以探入「權力意志」那既本能又批判的勇氣與力量，於是我得以想像「查拉圖斯特拉」所談論的各種形變，因為某種日後才得以確認的資本主義植入我身的「意志」，才讓我不斷地將自己和支配我的種種價值揉合在一起、感受到各種雜交出的「力量」。但同時從文化溝通中無可避免不斷出現的「無力感」，讓我逐漸明白，是自己的另一些話語以「沈默」的方式銘嵌在自己身體與感性之中；更明白了我唯一得以投注的籌碼就是自己的「生命」，即使從未誕生、成形或已然破碎不堪。

因此，回到台灣的本質性任務並非貢獻所學，以換取等待已久可能回饋的剩餘價值，而是「對抗」自己在歐洲的所有形變，對戰的場域主要就是「教育現場」與「創作世界」。當時因為顧世勇對於當代影像的想像，所以將我帶到南藝大（2016）；在此，除了開始了影像教育這第一戰場外，透過與藝術家和學生們的高密度交流，也為自己的辯證基礎與研究工作開啟了朝向當代藝術的入口，那是比第一戰場更為深刻的第二戰場。

「微型感性」是一種改良自傅柯「微型政治」的在地藝術觀察，也是

我針對台灣當代藝術建構的第一個概念。當時主要想法是以「微型感性」作為台灣年輕藝術家的某種共相及其獨特能力所在，基於這微型感性的共相而得以讓台南年輕藝術家們同時作為台灣當代藝術家、也可成為國際藝術家，確實那時候在蘇育賢的策劃與奔走之下，與南藝大、台藝大和北藝大的傑出藝術家學生們形成某種網絡，也因而推進了「微型感性」的多樣面貌。

然而，「微型感性」是綜合性「卑屬感」的某種出路，一種超越了認同或說以超越地域性的感性強度創造新認同的方式，不論是因為年輕、還是因為仍是學生，或是因為身處南方甚或台灣，都可能藉此跨越各種價值框架而充分表達自己。隨之而來的2008年底台北雙年展與隨後「頓挫」的提出，都將當時敏銳滿滿、活力充沛的年輕藝術家推向面對「大敘事」與「全球化」的挑戰，更準確地說，將欲求進入全球的年輕藝術家們，置入另一種通過國際雙年展而進行的生產世界，同時間，也因為先前年輕藝術家們的各種發聲，各類藝博會開始躍躍欲試推動年輕藝術家的市場。當時我因為陳愷璜的引介而轉任到北藝大（2008），隔年接觸到日本策展人後藤繁雄（Shigeo Goto），共同合作推動東亞年輕藝術家的藝術創作，發展「渾變」（Trans-plex）計畫，以「創傷」為出發點首次嘗試描述亞洲年輕藝術家的心理狀態，一種不斷移轉的「情結」。

不過平行與此而發生的是從徐文瑞在當代館策劃的「赤裸人」開始，並接續2008年台北雙年展，全球化課題成為心中一個巨大的問號，一時間以全球化批判作為主題的雙年展因而成為自己研究上的主要項目；可以說，「微型感性」與「全球化」在思考上的匯聚，才逐漸激發出理解自身長久壓抑挫折的可能線索。換言之，回國將近五年後，以「當代藝術」作為國際交流實驗場域的思考，慢慢讓我看內在了。

情結及相關徵候，同世界尺度的權力空間之間的關係，也讓我對多年來後殖民理論的閱讀（1997年遞交給洪席耶的計畫就是影評論述語言中的後殖民關係）有了更為深刻的理解，只是依然缺乏對於國際中政治經濟學的認識，但確實逐漸開始理解到後殖民論述中的缺陷，以及學者個人的生命政治問題。

2011年接任學校一行政職，終於能夠領會到自己的生命狀態與國際移工和派遣工生命之間的相近性，特別是自身的「卑屬感」與「無力感」。同時間，也慢慢理解到台灣文化政策上的重大缺陷和迷思，然而，在2012年投入的相關活動與申請中，我更深體會到台灣相關的藝術機構與工作人員，以及從島內到海外的各種「買辦」從事者如何置身在「文化殖民」下而不自知。勞動、生產與價值竟在這些一連串的經驗中結構出具體而無法否認的問題意識，換句話說，自己過往尚未自明的直觀，在2011-2012這段時間，遭遇到「物質現實」的挑戰。這時的「物質」不似留學時期單純的生計問題，而進入到更為複雜的包含自身身體、心理以及與環境之間的關係。也是在這一階段，我與陳界仁的交流朝向一個不同以往的方向，聚焦在個體與台灣所面對的被剝奪狀態，和在國際上遭遇的被剝奪狀態。

因此，2013年在陳界仁所策劃的「拆除前夕」中，我發表了對自己而言、也對這本書而言最為重要的一篇文章〈必須奪回生產〉，提出了「卑屬感」這個概念。也就是意圖面對歐奎·安維佐（Okwui Enwezor）、安森·法蘭克（Anselm Franke）在他們「提及」後殖民的政治藝術方案與歷史批判方案中所迴避的問題：就是「正義」與「平等」被區隔在不同層次的經濟運作中分開討論。歐美社會中的不平等主要以左翼思想的更新和延續來闡釋，而其他許多地區的不平等則以人權與人道主義被關注和批判，但對於歐美國際的文化人（包含

知識份子）與其他區域的文化人（知識份子）各自運作之間權力和資源的不平等現象則普遍存而不論。這裡要凸顯的並非是要向「大他者」要齊正義的權利，而是一方面指出歐美無法徹底批判政治經濟運作機制的限制，該限制非常悲觀地依然貼附在某種唯物主義的認同上；我們必須理解到「描述、分析和闡釋自身經驗」的必要性，因為這是唯一能夠抵抗跨國政治經濟運作的方式。另一方面，通過與殖民主義背後相同權力意志來運作充滿正義關懷的批判論述（從左翼理論到國際雙年展）這件事，終究會瓦解或掏空其論述內容的真實性。換言之，尼采反覆斟酌，時而批判、時而肯定的「權力意志」終究仍在以資本支持普世價值的虛無主義中倖存著，所以我們必須警覺不要以自身派遣式勞動和文化殖民買辦的身份，繼續維持這已然殭屍化的政治經濟運作結構。

2014-2016年和金宣廷（Kim Sunjung）先後在韓國光州亞洲文化殿堂（ACC）和「失調的和諧」巡迴展中的合作，一方面讓我對於南韓歷史與社會狀況有更多觀察和學習，另一方面與金宣廷在冷戰問題與亞洲當代藝術上的交流，讓自己以更清晰而不僅是概念式地來思考冷戰結構與隨後支配方式的各種改變。此外，2013-2015與高士明的多次對話和交流，更讓我能夠發現原本對於「殖民」支配關係的相關觀點上存在許多需要反省的空間，並在2017年決定與陳界仁進行更多關於八〇年代的訪談，也因為亞洲藝術文獻庫翁子健的邀請，支持了這項研究工作的進行。同時，在高士明邀請的後續交流中，我有機會認識了許煜，促進了自己從生產藝術到科技潛殖的思考。

在這段時間，金宣廷、高士明和陳界仁可以說相當程度地協助我發展「潛殖」這個概念，我在亞洲藝術文獻庫的駐村研究中，對於陳界仁與亞洲當代藝術展覽史進行了初步的整理、更為集中地思考著不同藝

術家帶有化解潛殖的各種實踐。而就在 2017、2018 這兩年和胡昉的密切對話中，讓我對於化解潛殖的藝術家實踐和相關藝術經驗有了更深刻的體認。與眾多傑出藝術家們深具價值的交流學習，皆是此書得以完成的關鍵性支持。

所以，這本小書的架構也就從發現一個不同的全球開始，意即「負世界」，這個發現主要集中論述究竟敘事的架構與問題意識的聚焦是如何忽略「破洞」，以完成某種足以掌握支配權力的生產機制；因此，第二章便嘗試以台灣作為破洞之一，針對其歷史與狀態進行某種聚焦式的爬梳，指認出「潛殖」的相關操作與問題；接著第三章至第五章則分別以「蒙太奇」、「書寫」和「土壤化」三個面向來討論化解潛殖的生產藝術實踐，我們沿著迪迪 - 于貝曼 (Georges Didi-Huberman) 將蒙太奇視為創造將臨人民的思考，進一步對於當代如何「生產」出社群的藝術實踐進行檢討；另外，將書寫視為批判生產的一種生產，來檢視藝術家與藝術現象如何強發展出新的表現形式和創作概念。

最後，則以「土壤化」重新思考藝術家的位置與角色，並以此討論生產藝術的化潛殖如何因此而產生基進的變化；第六章試圖在以相當篇幅闡釋生產藝術後，重新回到對全球模型的重新論述，並藉此提出潛殖關係發生與作用的「生態式政治」，一方面更新我們對於全球化語境下的政治性的觀點、另一方面則更深入釐清「生命政治」在當代的改變；第七章則更進一步討論了生態式政治中非常重要的面向——「流變」，並以德勒茲和瓜達里論證該概念的方式，重新討論「流變」如何能夠對應到今天對「正義」的需求和觀點；第八章主要以和陳界仁的對話與分析，討論潛殖的「生命政治」模式中非常重要的相關「內化」操作，觸及到理解潛殖最為核心的部分。隨後幾個章節的

書寫和補充，分別針對潛殖、技術與感知學都做了一些概念與實例上的延伸，期望能夠以這根莖式和地圖繪製術般的書寫，勾勒出潛殖的形貌。

因為本書並非系統性地明確定義「潛殖」為何，所以幾經考慮後決定以「潛殖絮語」作為拙作的標題，也為了說明這項論述工作仍舊還有很長一段路要走。最後，謝謝我的伴侶子恆與 Ku。

潛殖與全球化

1

負世界：全球化的破洞

穿過破洞的傾斜觀看

2015年1月18日那天的夕陽是絢爛的。走出迴龍站，出口處已聚集了許多人，一旁進行「遶境」放映的卡車已在待命。卡車引領隊伍繞進一旁的小路，同時拖著發電機，照亮著充滿期待與疑問的行進隊伍。沿著坡道一路經過樂生院區的巷弄路樹，一直到了坡頂，看見四個銀幕矗立在黑暗中，藝術家簡單地問候並稍作說明，便邀請自救會的阿姨伯伯趨前與觀眾們說話，然後四個頻道之一的「種樹的人」就在開場處的銀幕播放。影片中，操作著輪椅的阿姨到了坡頂看著山下的工地——那工地鮮明地像一處陷落的「破洞」。隨著陳界仁作品在暗夜山頭的放映，越來越清晰的則是記憶與生命的凹陷，這樣的黑暗不再是對於弱勢者的關懷與再現，而就是我們自身：我們自身就跟院民一樣，置身在凹陷的「破洞」中；而今晚這個眼下的「破洞」只是更大「破洞」中的一處凹陷：世界結構中的「破洞」（*fractus vacuum*）。

在睽違八年後，陳界仁的創作開始面對歷史中的空缺，那些在歷史書寫、閱讀與討論中被過濾掉的「破洞」。從「魂魄暴亂」（1996）開始，陳界仁的創作就提示出三種層次的思考。以「魂魄暴亂」為例，藝術家藉此面對戰爭歷史中被簡化帶過的「暴亂」與「出神」間的緊密鏈結，並以常民——或說個體感性——對於歷史影像的重新閱讀，挑戰支配性的大歷史敘事。同時，在這歷史影像的閱讀與重製中，影

像技術也是藝術家極為關切的部分，因為那是階級支配貫徹得更為根深蒂固的所在。再則，不能省略的是他在前置作業中對社運、社群和檔案的調查工作。事實上，在上述三個層次的思考中，他同時也在面對「破洞」如何被思考的問題。在重新出發的創作起點下，陳界仁完成備受國際關注的《凌遲考》。這部作品不只是從對攝影的思考發展出錄像的政治論述，而是更清晰且犀利地將「魂魄暴亂」中的相關問題聚焦到一個點，光這一點即足以在國際上挑戰歐洲支配性的詮釋權。刀子、鴉片、旁觀者、攝影機；身體的傷口、出神的瞳孔、廢墟的窗洞、攝影機的鏡頭——陳界仁藉由上述影像以及幾處對於異議者進行迫害的機構遺址，勾勒出一種連結個體生命的視覺網絡，我們的眼睛穿過這些破洞，進而結構出二十世紀八〇年代後影像宿命的晶體。在其中，各種層次與網絡關係將裸命（生命政治）、冷戰結構、全球殖民、民主獨裁政治等（大敘事）纏繞在個體的身體上。從《路徑圖》到《西方公司》，「破洞」不僅是一個世界結構與全球歷史的問題，同時是梳理個體生命記憶和身體感的問題，更是幾個世紀下來，仰仗國際政治經濟勢力、以歐美文化權力進行詮釋的歷史所無法面對的問題。

相較於從陳界仁的創作與思考所呈現出的「破洞」結晶（*crystallization of vacuums*），阿岡本（Giorgio Agamben）依然以單一軸線的歷史關係來討論生命政治；貝爾廷（Hans Belting）的「全球藝術」在面對藝術生產中的歷史材料和政治關係顯得過於天真而空洞；而迪迪-于貝曼（Georges Didi-Huberman）的圖誌術則較少觸及身體感與歷史的連結。我們可以說，陳界仁透過對「破洞」的思考，正企圖誘發「穿過破洞」的傾斜觀看，一種在各種觀看系統間逃逸而出的視角與視線。

何謂亞洲？何不問問萊布尼茲？

「於是，所有構體均可感受世界中發生之事；
意即可以看到所有的任一構體，
也可在個別之中看到各處所發生、曾發生、將發生之事；
無論何地何時，都可以在此刻看到遠處發生之事，
恰如希波克拉底所言：萬物相息。」

——《單子論》，萊布尼茲（G. W. Leibniz），61 小節

這項由陳界仁所啟動的政治美學思考，是一種內存於台灣生命經驗的世界事實，一種被國際世界歷史刻意忽略或淘汰的事實，也是在此，我們看到面對亞洲的必要性，因為這個未明的問題正糾結著許多世界關係中亟待思考的破洞。

這個目前尚未被大家重視或深思的面向，或許可以通過布魯諾·拉圖（Bruno Latour）「現實政治 / 物實政治」的區分提陳出一種蓋婭（Gaia）的政治思考，來連結「破洞」的政治美學。希波克拉底以「*sumpnoia panta*」（暫譯「萬物相息」[535-475 B.C.]）表達所有事物皆彼此調節以達和諧，而萊布尼茲則引用了這句話在《單子論》中描繪出單子（不可切分的特性實質）與單子間的調節關係與世界之間的關聯性。從他這個 1714 年的模型裡，我們可以發現到「交互映射」與「不平衡所驅動的能動性」這兩種關係性機制已經在形上學思考中成形，而這正是一足以支持今天全球化機制的形上學描述，也正是促使今天全球化衍生出各種張力、衝突與連結的運作公式。¹

通過單子論模型的想像，我們有必要更進一步地從模型欠缺的部份來進行兩個主題的進一步提問：首先，將被神學所保證、想像的單一和

諧轉換成一種失調或具有亂度的整體。單一性的喪失是否代表「和諧」就會消失？或說，整體自身就表現為一種界限而無法略去，意即我們可以將非同調的和諧狀態指認為「失調的和諧」；單子與單子間的「連續性」是否真的不會出現「虛空」？如果單子意指的並非各種尺度的實體，而是傳導中的「關係」——也就是某種知覺或聯覺的界限與獨特性——那麼，不同於萊布尼茲的假定，單子在亂度中呈現的力與轉化極可能在必然的能量與力的遞減中，出現未被認為「實質」的「虛空—單子」：具個體性的虛空²（意即不作為空間性虛空的「虛空」）。意即就算單子與單子間是連續的，在今天的認知中都可能面對到以幾近「一」的未定實質持續地起著作用；我們在負世界中所說明的「破洞」或說「虛空」，其實並非實質與實質的「之間」，而是自身即處於「之間」的狀態作為「類實質」的虛空。其次，當上帝與單一和諧不存在時，單子個別的封閉性（關於世界的部分映射）必然會在交互映射的差異性所造成的亂度中被迫打開，當其部分映射越集中在置身世界中的位置，就會更顯封閉，且單子與單子間映射的差異就會是對立性的。但如果單子自身的映射範圍較大，那麼，映射差異就會是「調和」的起點——在此前提下的差異不再是在於對立與否定，而是在於弔詭與不相容。³

理解這樣的能動關係有助於釐清我們將「亞洲」指呈為一種問題意識，而不期許任何本體論式的確認，也不會如文化殖民情境中以「東方主義」為說詞而宣稱「亞洲的不可能」。對我們而言，「亞洲」的未完整與動態正是一個最為現實的起點，這種不均等單子世界的現實不只是亞洲自身的現況，同時更是一個新世界的實況。也因此，當我們將亞洲視為一個問題意識時，就是對當下世界進行提問。

類實質：作為懸置地點的破洞

當我們意欲將「虛空－單子」從理論模型挪移至現實，老子（約 600 B.C.）在《道德經》第二章中對「有無相生」的描述足以對於上述單子論模型的「過度概念化」進行某種補充⁴。在這個章節中，當他討論到不同觀點間的世界關係時，提出一種生態式的關係來說明他所期待的動態。簡言之，不只單子與單子之間會出現交互映射的關係，單子與單子之間也會因為「有無相生」而產生「類－實質」。

然而，即使老子的《道德經》能夠對於單子論作相當的補充，但這種以二元區分作為基礎的辯證，仍然冒著無法讓關係明確化的危險。簡言之，即使「類－實質」被指出，可能又會快速地消融在二元辯證之中。這種「類－實質」對於單子論模型與老子的天下論能否成立，起著極為關鍵性的作用，一方面，這種「類－實質」證明了穩定性和諧的不可能，意即指出單子論與天下論中忽略卻必然存在的「失調」，這是因為，這些「類－實質」是一種由無法消解之能量和物質所形成的殘餘中間物，是權力與暴力最直接作用的位置 (*topos*)；另一方面，上述「類－實質」的組成在現實中則呈現為介於「國家」與「國際間」的某種存在，這種存在成為以國家作為基本單位而組成的世界和全球化運作中，一種既產生自合約又無法為合約所解釋的「中間產物」。以全球化為背景，從資本主義與民主政治（歷來）的發展中，這些「類－實質」一直作為許多不均衡暴力與權力運作時的「緩衝區」，同時也是歷史「副作用」雜存堆積的所在 (*loci*)。

在這裡必須強調的是，這種存在於單子間的「類－實質」並不作為對單子的否定或對立項而存在，相反地，它是作為「否定性」產物的單子：如果「國家」是全球化中不可切分的特性實質，那麼，這些「類－實

質」就是在歷史與地理上國家間的衝突與連結中，為了完成既存國家之利益或因無法符合既存「國家」之利益而產生的無法消解之存有；因此，我們看到的是，這些「類－實質」通常帶有國家體制的類比形式，而非對於國家的否定，但其發生與存在卻又不符合國家利益，而是以國家利益的否定性被生成——作為體制的相似物，卻遭體制排拒或遺棄。這些「類－實質」在現代性的發展中，有其極為真實的存在樣貌，首先，它們作為強勢「實質－國家」擴張其境外利益與勢力的資本積累，再則，這項積累需要「類－實質」對於強勢「實質－國家」的壓制產生認同，而且，強勢國家在發展與相互角力過程中，這些「類－實質」就是所有過激衝突釋放威力與緩衝後果的「貯存場」，並往往成為強勢國家進行國際策略性協商或競爭時的籌碼。換言之，萊布尼茲單子論模型的缺失，就在於形上學的觀念推演中，一如在強權國家以現代性為名不斷更新的「世界觀」裡，全然地將「觀念之外」當作「殘餘」給捨去，或為了自身利益的完整度而將這些「尾數」給懸置：懸置意謂著將其可能的實質象徵或可能象徵給抽空。

世界的破洞

甚麼是國際或全球？儘管宣稱著「際」，今天的國際依然要求以具備國家主權的政體為單位；儘管宣稱著「全」，今天的全球卻大多仍以國家主權作為描述與協商的基礎，僅跨國企業得以完成對於國界的突穿，舉例而言，國際、區域性經濟共同體與全球都是由以「國家」群來發動的，意即，作為起點的「國家」一直都是無法被挑戰的基本單位，並擁有無法被動搖的合法性，也因此，原初立意與實際發展的衝突都在於「國家」以及以「國家」為基礎的暴力。即使是足以制約國家的跨國企業，也藉由模仿國家的手法，如同一性、利用國家治權暴力等，以完成資本的累積與剝削。全球化除了片面的打破國界之外，

依然亟需國家統治階級處理區域內的衝突，因此，我們可以說「國家」是這些跨國體制變化的基礎，而不是如「聯合國」、「全球化」等字眼予人的暗示那樣，給出超克國家的幻象。

儘管國際與全球都是以國家利益和跨國企業連結國家運作的形變為基礎，但這並不代表「國際」不存在任何真實形式，「國際」的真實形式恰恰就形成於國家間角力所作用的「位置」。世界的民主化發展與資本主義的殖民式擴展這兩股意識上矛盾的潮流，豢養出一種鬥爭方式，亦即將最為暴力的鬥爭置放在「國內」之外的他處，這些他處往往被處理成「無名之地」或「無聲之地」，也就成為在「國家」作為基本單位、以「國際化」與「全球化」作為遊戲規則的全球中的「漏洞」或說「破洞」。如果國家或國際是某種包裹著利益私有化與暴力合法化的超越性實現，那麼，這些虛空間或許就是真正全然屬於「國際」或「全球」之地：承受與吸納暴力殘餘之地；而生存於這些破洞中的人，就成為國際與全球下的「破洞人」，生存在一種歷史斷裂、被剝削文化權的文化殖民狀態。

負世界

巴勒斯坦、南奧斯提亞、烏克蘭、沖繩、拉脫維亞、西藏、阿富汗、西巴布亞——從十六世紀後期開始，上述國家及其他許多地區逐漸在以國家作為世界拼圖的地表上成為的「破洞」。「破洞」既是在權力傾軋關係中的懸置之地，卻也同時是蘊藏最多矛盾與衝突的地方。

「破洞」不是一種情緒性的形容，而是對於以國族作為資本主義發展單位的全球現象所進行的真切描繪。事實上，國族象徵的擴展與資料庫科技的發展密切相關，也就是說，地球的覆蓋面早已不是以自然物質的堆積與分佈作為判準，漸次取而代之的是以國界為名的領土、以

領土邊界外擴的領海、以及垂直涵蓋的領空；此外還存在著以企業生產經銷網絡、外匯存底、貸款融資等等建築而成的經濟國界。以國族為名的覆蓋面不斷地瓜分著地表，同時間也因為覆蓋密度的提高而更加凸顯出無法覆蓋的「破洞」，這些在拓樸圖式中表現為「破洞」的位址⁵，事實上，就是「現代性」之暴力與能量的殘餘貯存場。如巴勒斯坦作為猶太教錫安教派與基督教右派回應歐洲法西斯的反猶現代性而生成的一個「破洞」；南奧斯提亞夾處在喬治亞與俄羅斯之間而成為紛爭不斷的「破洞」；烏克蘭車諾比核災夾處在戈巴契夫政權、烏克蘭民族主義運動與前蘇聯保守勢力間而成為「破洞」；烏克蘭本身則在在其複雜的歷史脈絡中夾處在歐盟與俄羅斯之間而成為「破洞」；斯雷布雷尼查在南斯拉夫解體後夾處在穆斯林與東正教之間而成為一個交相屠殺的「破洞」；沖繩夾處在日本本島與美國殖民勢力間，成為一個悲劇性「破洞」；拉脫維亞的「非公民」則夾處在前蘇聯強大的國際主義和隨後的國族主義之間成為「破洞」；福島更為鮮明地在 311 核災後揭示為日本政閥與財團發展主義下的「破洞」……經由以上羅列的「破洞」，我們可以看到「破洞」絕非根源式的存在，而是一種關係性與脈絡性的結果，往往肇因於多方力量以超出正常社會發展與歷史轉變的負荷而強行發動的鬥爭。而且就「破洞」自身而言，也大多原本就帶有混雜性。換言之，「破洞」在現代性的歷史中往往位處於「過道」或「交叉口」上，當出現巨大暴力與角力時，該位址往往因為過度的暴力而使得它們成為超越歷史或失去歷史的「無時間」，因此，世界的「破洞」弔詭地既出自歷史脈絡的交織，但卻同時是一種喪失表現能力的「無歷史」位址：歷史與現代性的破洞⁶。

換言之，「現代性」變成了上帝之後的「絕對」。無論何地何時，它作為操作各種異質性元素之變化速度與效率的「指向」，在「現代

性」這指向上，一方面不斷分生出烏托邦式的終極觀念，另一方面又全然屈服於赤裸暴力的各種支配。以現代性為基礎的世界機器即是一種現代性的機器，一種跨越時間的支配系統。我們必須嘗試在支配關係的垂直想像與階級關係之外找到更為真切的關係，意即找到一種不以單一價值或邏輯而取消差異性的「鄰接關係」、「拓樸關係」，也就是「生態關係」。

瓜達里在他一篇極為著名的文章〈三種生態學〉中，一方面將生態學的認知以結構的方式區分，並擴展為三種彼此相關互動的生態學：即環境生態學、社會生態學與主體性生態學。意即，過往以工業和自然間的單向剝削與對立來描述的生態學已經不足以描述當時瓜達里對於民主政治與資本主義的深切觀察。也就是說，從環境、政治經濟結構，再到個人的心理狀態，這三個面向交織出我們今天所面對的一個多重且複雜的生態系。他也更進一步地以「符號學」線索區分出經濟符號學、司法符號學、科技符號學與主體化符號學等四種符號學集制（régime），用以說明三種生態學的生成與運作方式。事實上，在瓜達里的思考與想像中，這個全球化的資本主義世界不再能夠以單純的表平面來思考（即使用「地球又熱又平」這種特性化的描述），而是穿越地（transversally）構成一個類似「千重台」的「生態系」。

「對於那些滿是不幸、飢餓與死亡的廣大區域的長期建設，自此成為世界總體資本主義這一惡魔系統不可或缺的一部分。總之，這就是為何要植入新工業力量，以作為超－開發的焦點，如香港、台灣、南韓等等。」⁷

這興許是瓜達里唯一一次在他的文章裡提到「台灣」，而當他做此描述時，事實上正著眼在已開發國家與第三世界國家之間的一種解域化

的動態，意即在全球化資本主義與數位網路科技的推進下，「流變為生態系」是一種新的世界結構，在這世界結構中，張力、強度、政治性、經濟衝擊、主體化等都會不斷湧生，並不斷出現新關係。換言之，「政治無所不在」或說「所有都是政治的」不再只是詮釋與認定的問題，也不再只是「因果影響」的問題，而是一種交錯、疊加、創製的「行動性關係」。這充分地說明必要以「生態政治學」思考充滿破洞並持續生產破洞的負世界（鄰接世界）。

生態政治學的方法

「全球化真正的發端，肇始於古代宇宙學家們對於世界結構的合理化安排。」⁸

斯洛特戴克論述了三種全球化，第一階段是源自希臘即開始的宇宙全球化，第二階段則是1492年哥倫布的出航一直到五百年後二戰結束的地表全球化，第三階段則是所謂的電子全球化。一如其他堪稱「善良」的優秀歐洲思想家，他雖然想像著更具反身批判性以及對於他者的開放性的思考方式，但依然單純地假定著對於自身的描述與論述就已經足以涵蓋他所企圖面對的「普世」事實；但即使如此，他仍然提供了極為珍貴的洞見，有助於我們理解在全球的「西方化」、「理性化」與「國際化」中為何存在著根本且本質性的「支配暴力」：全球整體假定下的單向度暴力。

斯洛特戴克沒有思考過的是，若將其他受全球觀這種球面敘事支配的視角納入其書寫，那麼他應該如何重新面對描述歷史的困難？在歷史的過程與經驗中，我們必然無法僅因為有著不同的思想資源，就得以擺脫上述球面的觀念，因為歐美的支配者將這充滿潛在慾望的觀念烙印

在「他者」身上：一種沒有份額（選擇）的強制參與。換言之，除了斯洛特戴克的球面故事之外，還有著另一種沒有貿然省略破洞的敘事。

明顯地，國際的狀態與關係並不能以國際間強權所主導的敘事來理解，也必要將國際情勢與各個國內脈絡相連結進行考察，這也是重建動態式的生態政治學的重要性。藉單子論模型所描繪出來的世界中的交互關係，正是我們今天脫離神學式全球化理念，落實到事實關係上來進行理解的關鍵面向；然而，當世界不再能通過上帝來確保整體性，而是通過單子與單子間的作用與交替映射關係來調節，我們或可想像世界的整體就通過一種不斷分裂與連結的狀態來呈現。簡言之，單子的差異性和單子跟單子間的關係就必然恆常存在著劇烈而難以預料的震盪和張力。這個震盪與張力一方面不斷製造「破洞」來為全球減壓，作為調節政治、軍事與經濟角力的洩壓閥；另一方面則在獨斷的世界想像中，以生命政治的操作令這些破洞噤聲、不可見、無法宣稱。

台灣或許是「破洞」的顯著示現。作為一個具備國家應有的相關機制和功能，卻未能有機會宣稱其主權的「地方」，它的存在既是「國際」的結果——意即民族國家發展至二十世紀後，與國際主義以及殖民政治之間生成的深刻矛盾——也是「國際」暴力最為鮮明之處。換言之，台灣作為十九世紀末至中國改革開放間，由國際主義與殖民政治下各國權力高度傾軋的產物，充分表達出國家與國際暴力的極限所在：台灣即某種國際真相的反射。一如台灣，世界上許多其他區域或城市亦作為國際影響下的產物，或是說作為國際暴力匯聚角力之處，並因為這種混雜它治的關係，而成為無法命名之地、無法擁有完全主權之地。

同時，這些作為角力場或施暴處的區域卻往往被剝除「被指認」的可

能性，意即有效發言的可能性。這些地方就像是羅馬競技場中的表演舞台，而具有「正當」、「有效」發言權的國家則坐在觀眾席，觀看著奴隸用生命進行的演出，並最多最多成為一種供予觀眾投射的隱喻。

事實上，這些「破洞」的存在與懸置具備著開啟「埃伊永」（*Aiōn*）（即每個當下就是過去與未來的分裂）時間視野的可能性。因為這些區域的經驗時間與歷史書寫都因為經歷國族暴力、文化衝擊、經濟剝削、認同分裂，而出現碎裂與重疊，並因而於內在形成「埃伊永狀態」，亦即時間的球莖狀態，這並非意謂著亞洲或破洞區域的延遲或退步，而是一種不同於二十世紀理念與世界模型的時間狀態，當這種時間在二十一世紀的網路社會與全球貿易發展下成為普遍狀態時，破洞的批判式經驗與思維就更能讓我們面對今天世界的現實狀態，這裡涉及的最為核心的是價值建構與交流、平等網絡的創置以及重構政治經濟關係等面向。所以「破洞」的提出為的是走出「潛殖」的共同結構、對抗碎形化各處存在的「潛殖」關係，而不再順循十九世紀以降的國族與資本主義意識形態。

投身藝術文化工作的人在全球化政治經濟結構的運作中，也自然會進入到這種分配的佈局中，換言之，我們因為這種生命政治式的管理，而將機構的邏輯和運作內化到「自身」，這個「自身」不會是以理念構成的公共人，而更可能是因為區塊運動的環境變動，依據機構邏輯而行動的世界人。經由上述討論可以區分出兩種連結個體與巨型結構的「世界人」：強調球體之均勻完滿的世界人，以及強調球體未竟之破洞的世界人。二、三〇年代在歐洲街上行走的人（漫遊者）屬於前者，是三百年下來所形成的「世界人」，他們在當時的民族主義底下，既期待又抵抗著讓世界內縮的「國際主義」，這種內縮式的國際主義在境內形成的巨大張力和社會分裂，觸發了知識份子的「革命」

情懷——由航海經驗所生成的「企業精神」而衍生出的革命情懷，他們相信平滑、完整的球面敘事。然而，在後者那種世界人所看到的世界，也就是在生態政治學的拓譜式 (*topos*) 世界政治——亦即一種批判指標式 (*topic*) 世界政治——的語境中，首先必須開啟一種真正的論述書寫，這種論述書寫不再是過往的世界人筆下的球體，而是一種進行脈拼 (*mapping*) 的破洞人，這種「脈拼書寫」具有一種不對襯的雙重性，一為呈現被國際暴力省略掉的「關係」（如反應爐與貯存場之間的生產與脈絡關係），另一則為破洞內部凹陷的世界脈拼（如貯存場自身內部的政治經濟脈絡與流變）；再則是以直面生產關係的「生產藝術」，抵抗「全球世界」的「樣式市場」與「政治經濟網絡霸權」，以批判生產結構與發展另類生產經驗，重新建立生態式當代藝術的可能性，意即超越貝爾廷空洞的全球當代藝術說，直接進至破洞自身複雜的「自我方法」；另一則是對應著德勒茲「直線迷宮」的生態政治學方法：敞開皺褶。主要推進脈拼法所連結的織面進入文化史的對質，真正地讓跨文化歷史與遷徙地緣政治（非線性歷史的政治圖式）能夠抗衡以國家與國際為軸線進行的「刻劃空間」。

註釋

1. 萊布尼茲推論每一單子與其他所有單子間的部分映射，構成了世界內部的能動關係，也就是說每一單子都得以感受到其他單子在世界中發生之事，並以此作為每一單子自身特有之世界觀，而表現為不同之組合物或構體。因此，我們了解到萊布尼茲如何以不均衡或無法共量的差異來解釋世界與個體間的不同，以及這些不斷產生的多樣差異間（機率）如何完成世界的能動性。（萊布尼茲，1714[2011]：27）
2. 然而，在這模型中將單子與單子間的「連續」視為傳遞知覺與形成欲念的空間性。似乎會造成這個模型難以從形上學朝向先驗經驗論移轉的結果，因為不可切分的實質與其間的無空間被概念式地切割開來；事實上，實質間的知覺推進在現實世界中必然會出現物理性的殘餘，一種介於實質與無空間之間的存有。

3. 這種失去單一和諧的「失調的和諧」並非如單一和諧的角度下看到的碎裂或崩潰，相對地，它就像是裂解與融合不斷交替的「分子狀態」或「量子狀態」，當我們將運動的單位從「原子」著眼到「分子」或「量子」，原先被判定為裂解的關係就能夠產生巨大能量的釋放與傳遞，意即在能動性中不斷發生與調整的和諧。
4. 「故有無相生，難易相成，長短相較，高下相傾，音聲相和，前後相隨。」，老子，《道德經》，第二章。
5. 關於「破洞」（vacuum）在大多西哲學經典的譯法是「虛空」，可是，在本文中「破洞」是一種實質存在並得以運作，只是在政治與歷史的角力中被作為「虛空」。這種分裂的否定性也同樣出現在母班貝（Achille Mbembe）以非洲為發生位置的說法裡：「More than any other region, Africa thus stands out as the supreme receptacle of the West's obsession with, and circular discourse about, the facts of "absence," "lack," and "non-being," of identity and difference, of negativeness—in short, of nothingness.[.....] In fact, here is a principle of language and classificatory systems in which to differ from something or somebody is not simply not to be like [in the sense of being non-identical or being-other]; it is also not to be at all [nonbeing]. More, it is being nothing [nothingness].」明顯地，將殖民中的「否定性」描述為一種「虛空」（破洞），在今天的民主殖民狀態下顯得更為準確。參閱《關於後殖民》，2001，UC Press Ed.，頁4。
6. 在這世界模型中，「單子」與「實質」和「國族」一樣，通常都是一種過度觀念化的假定，而歷史經驗與事實在這樣的模型中，一方面會在實質中形成象徵或構成寓言，而另一方面則在「破洞」中進行了靜默的銘刻，換言之，「破洞」自身即靜默的話語，但其靜默並非無語，而是正進行著訴說。在此以單子論世界來思考我們今天的世界，並非一種單純形式上的類比，相反地，相隔四百年跨度的它們在內在有極為深刻的連繫，該連繫指向一種權力連結的根本想像：意即以不可切分的概念性實質作為身分與權力等級的正當性，且這「不可切分」的假定同時投射出「*de jure*」（理應）的普世性；換言之，單子論世界模型是一種現代性的「理型」與「機器」，在這種現代性「理型」的複製和轉化中，可切分與混雜者就是該機器在消耗與生產能量時排出的「殘餘」，即「破洞」。在上述的思考裡，「國家—實質」作為概念性世界中不可切分的特性單元（原子）；而「破洞」則作為「非國家」或「類—實質」。這樣的「破洞」有許多不同的單元與組成方式，可能是某個城市、某個區域、某個位址甚至某個人，因此，破洞與破洞之間極有可能構成一種套層結構，這套層結構也就是支配關係的套層結構，是生命政治最為極致的真實結構；基於資本累積與擴大利潤規模的追求，以國家界線所生產的各種變態式內外交錯的生命政治。由於「類—」同時具有主動性與被動性，其主動性展現現在對於「國家—實質」或「全球—系統」的模仿，而被動性則表現為被系統所命令和支配；所以，我們無法簡單地將「破洞」視為「實質」的對立項或認定其間必然存在否定性的關係，相對地，「類—實質」正是實質得以積累、擴張與運作的主要力量。簡言之，單子論世界模型統合了當時機械論、知覺論與上帝的「世界想像」，當上帝不再能夠作為「最佳選擇」的充分理由時，亦即「當下」與「絕對」的結合必須進行重組，「絕對」便被置放在一種恆常的動態中，必須在動態中才足以被保證的「絕對」，而「當下」就是平等的法概念和現實的赤裸壓迫產生分裂的各種樣貌。
7. 《三種生態學》（*Trois écologies*），瓜達里（Félix Guattari），Galilée，1989，頁17。
8. 《資本內部的空間》（*Im Weltinnenraum des Kapitals: Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*），斯洛特戴克（Peter Sloterdijk），常啞譯，社會科學文獻出版社，1989，頁12。

潛殖中的台灣

2

必須奪回生產： 生產藝術的必要

平滑與破洞

從「破洞」和「生態」切入所看到的，是一個有待我們重新思考「關係」的世界，一個因為政治、經濟的操作以及文化的傾軋和流通而出現破洞的世界；因此，我們或許可以想像 90 年代布希歐（Nicolas Bourriaud）先以「關係美學」勾勒出當時藝術家對於「關係」、「網絡」的期望、想像與操作，隨後又以「Radicant」（隨地生根）對應到全球化中另類現代性的生成，明顯地，思考「破洞」的必要性並非所謂第三世界或弱勢社群的問題，而是在「生態」的框架中共同承擔的問題。布希歐關注到某些藝術家開始將社會溝通模式導入藝術空間，及作品跟觀眾之間的關係，因而在藝術空間中製造溢出物件形式之外的關係能動性，再提出流動性關係的生成與全球網絡之間的連結，從藝術空間到全球網絡中開展出各種關係形式與對話形式的運用、呈現和討論。在這些藝術家個別藝術計畫的推進中，儘管皮耶·兩格（Pierre Huyghe）、菲利浦·巴瑞諾（Philippe Parreno）、利安姆·居里克（Liam Gillick）、瑞克里特·泰拉凡尼亞（Rirkrit Tiravanija）他們的作品與計畫，從未停止對各種發展中的人文關係的探索，並且在計畫與展覽的施行中擴展也思索著全球網絡中的溝通關係，包含感性形式、空間裝置，或是經由議題與觀念的操作進行的溝通關係；但被置入美術館與藝術空間的「關係」們，除非更進一步有意識地揭發其政治經濟的脈絡內容，不然，這些「關係」們只會非常政治地對破洞進行粉飾與修補。

因此，隨後在克蕾兒·畢夏普（Claire Bishop）的史學工作中，假借洪席耶著眼於「感性」的論述，進而將對話藝術、參與性藝術等涉及政治藝術與社會藝術置入前衛藝術的歷史脈絡，一方面批判九〇年代關係美學操作中「關係」內容的不明確，另一方面又強調政治藝術回返藝術的「品質」（美學判斷），主要將關係的思考往更為精英觀點的專業框架推進。畢夏普以為布希歐的「關係」是脫脈絡的「去政治性」作為，並進一步將參與性藝術嵌入前衛性的美學判斷來對布希歐進行修正，這裡最為弔詭的是將布希歐的「關係美學」解讀為去政治化極可能會變成對洪席耶的膚淺挪用，因為布希歐將藝術家所關心的「關係」挪移至藝術空間本身就是一種非常的「政治性」，一如畢夏普將參與性藝術連結到前衛藝術史，同樣是非常政治的。但並非作品本身具備或不具備政治性，而是他們兩位的觀念運作都在藝術場域中充分呈現出政治的姿態：將創作置入普世性、超穩定的政治框架中。布希歐從事的一種權力的移置，而畢夏普則進行另一次知識的接合，兩者都在消除「破洞」，而且無視於「全球」中的差異縫隙，也因此他或她似乎都無法找到關係美學或關係藝術與世界連結或重新思考世界的可能性。

顯然為了資本與權力的流通，我們沒辦法真的連結出一個又平又滑的空間，只能用平滑的布幕或煙霧覆蓋著處處皆是的「破洞」。他們兩人的「美學化」都是最為政治的、且是延續著八〇年代保守主義的政治，而不是全球意義下的基進政治。簡言之，他們都依然在服膺潛殖的框架中，以一如往常的生產方式生產著他們的現代性論述，各自迴避了場所事件與歷史書寫中的支配關係，亦即迴避了和已然慣習與專業化的生產方式、生產關係進行對質；換言之，面對生產方式和生產關係、思考如何以不同的生產方式進行創作或工作，都與真正面對世界發展過程中的破洞有著不可切割的關係。因為唯有跨越出既定的生

產框架與生產關係，才能夠重新連結上破洞，也才得以獲取重新整配的可能，也就是對於權力和資本的重新調整，而不只是無止盡重複地「取代」。如果說「破洞」是霸權式經濟政治結構中必然不斷產生的犧牲者（被淘汰者），那麼「生態」政治的提出就必要嚴肅地思考既定的生產方式與框架，才能夠打開新的生產權力的協商場域，重點不在於倡議沒有「破洞」的烏托邦，而要讓「破洞」成為世界重新排程重組的動力要素，也不是要打鑿一個完美的生態系，而是要讓生產所連結的交互關係都是一種生態式的網絡，在不斷的變化過程中讓「平等」發生。

以國際作為宿命

然而，如果就台灣當代藝術的發展加以考察，台灣自身就是大航海殖民主國與民族國家的歷史交錯下浮現的新陸塊（新的破洞），在長久無法確認國家身份的狀態下，持續以經濟分工的合作方式穩定其社會發展；所以，台灣的藝術文化發展就會快速反映出個體對於破洞處境的回應，換言之，台灣的藝術家與其創作一直都是生態性的：一方面偏執地強調自我的「處境」，另一方面則表現為極端的政治敏感症。這裡的「處境」是一種關注在自身承受生態關係之悲苦的再現，而政治敏感症本身就是將自身全然「環境化」（外部化）的神經症；因為慾望上的全然外部化，亦即將他者與環境慾望化，打造出自我的「幻見」劇場，矛盾地合理化了「破洞」的存在。其中 2008 年是值得作為考察起點的時刻，因為當年的台北雙年展引入歐美新的前衛樣貌：藝術行動主義者；就 2008 年這一波的衝擊來看，一方面是政治藝術在行動主義上的激進發展，另一方面則是全球化政治經濟關係變動的巨大旋渦中，讓人難以確定應該要為這越來越嚴苛的環境感到焦慮，還是會因為遭遇這問題浮現的關鍵時刻而感到幸運。換言之，台灣在

理解這個全球進程中，包含全球糧食問題、佔領運動、跨國企業進行的生態破壞、金融佔奪式資本與總體勞動剝削，並反過來意識到台灣內部的種種現象時，從陳雲林來台風波、農村武裝青年、青年熱感貼布、蚵報、野草莓運動、直走咖啡一路下來的關於土地正義和污染工業的種種抗爭，台灣藝術家快速認知到「潛殖」的深刻處境，但，隨之而來短暫的藝術市場（藝博會暨台灣文創的推動）則推遲了「潛殖」中關於生產的思考。

2000 年左右的台灣，已經開始通過網路搜羅歐美的藝術訊息，網路讓「潛殖」有了更為快速且深化的發展，觀念藝術與涉及社會政治的哲學概念，主要通過大學以及國際展訊傳遞給台灣的藝術學生，當時，面對著歐美巨大的人文科學產業化的推動，「觀念」成為年輕學生渴望了解的對象；結果 2008 年的台北雙年展通過社會運動看待藝術家的行動參與，進而震撼甚至推翻了學院先前的才沸沸揚揚的「哲學熱」。可以想見這些美學思考與藝術發展上的改變都和既定發展的經驗無關，甚至我們可以說台灣當代藝術的發展有個跟隨西方訊息的主軸，在這軸線上經驗是觀念運動累積的結果，而不是作為創發觀念的基礎。事實上，這些問題在我的體認和思考裡，在其各自不同與複雜的脈絡下，都潛藏著各種陳疴，一個緊緊纏繞甚至我都懷疑已經內化到我們生命組織中的古老問題：殖民式的他治（受制於他人）。這個受制他人的宿命，意謂的就是台灣當代藝術的發展與對話受制於一個抽象的外部，一個脫離我們真實的社會經驗、內在感受與政治處境的外部。

但在問這個問題之前，為了能夠不落入工具化與投機性的後現代思辯（意即紀傑克所謂的「詭辯」），我要先提出一系列問題：這些關係在今天全球民主化與資訊網路中還可以被稱為殖民嗎？如果一定要用殖民來指稱，那被殖民有甚麼不好？我們可不可以稱這種異文化之間

的關係叫做國際連結？從這些問題中可以看到一些徵兆，就是這些所謂的殖民性支配關係，在今天利己主義與靈活思辯的碎片詮釋下，可以是極為冠冕堂皇的國際接軌與國際連結，是符合潮流、自願的、自決的、積極參與的無形契約。就像今天最野蠻的經濟剝削都被稱為平等貿易協定了！

上述悖論在現實發展中的主要基礎，不是道德與不道德的界限，而在於不平等的文化經濟關係如何被延續與再生產。國際接軌與國際連結是一種與生存之道緊密相連的生命想像，這種生命像是為了能夠參與歐美從五百多年前開始並在之後不斷流變的世界想像。意即歐洲從資本主義與殖民時代開始，延續理性啟蒙與浪漫主義對於普世性與世界的想像，而完成一種整合想像、理念與生存利益的實踐理性：一種旨在滿足本能性慾望的理性操作。在這種實踐理性兩百多年來的運作成果與變化發展中，我們面對的是各種政治、社會、經濟與文化的快感幻象，其中足以供作現實判準的幾乎只有利潤與宰制。

卑屬感

台灣當代藝術最感痛苦與尷尬的，正是從利潤與宰制的評判下源源不斷的「卑屬感」。這種「卑屬感」不僅僅是表面上理解的心理感受，更是一種以現代性為名的內在生產機制，決定著價值與再現的次序。我們在此聚焦討論的主要是後者。「卑屬」意謂著先於生產並決定生產的他治性「佈署」，它同樣具有能動性，甚至是資本主義全球發展中最核心的能動性；但卻同時自發地壓抑自創的生產機制，而自願地歸屬於外部的支配性生產機制。從歷史上來看，可以見到蔣渭水的書寫迫切地企圖以市民的平等和參與式世界觀來跨越「卑屬感」，儘管當時的殖民情境跟我在此所要談的比較沒有直接關係，但「卑屬感」

並非偶然出現於特定時空的情緒，而是不連續歷史中的流變。因為日治時期的殖民是一種混雜著國族問題的經濟宰制，日本成為一種極具體甚至過於具體的外部和他者，即使總督府推動過皇民化運動，但就當時一般的意識形態與戰爭狀態，國族融合的可能性仍然非常有限。這種具體可見的殖民形式隨著二戰後國際權力的重新分配，也被替換為冷戰結構，殖民者移轉為超級大國的友好「老大哥」，以及國際生產線規劃中的上下游宰制關係。此時的「卑屬感」完全被生產模式與生活模式的現代化景觀所掩蓋，大家為了未來單一化的幸福生活而打拼，殖性支配關係（colonial domination）也被盟國友好關係所遮掩。此時被剝奪的可能不是民族情感或國族認同，而是犧牲市民生活與政治自由所造就的血汗勞動。

自此，由於殖民性支配關係不再能夠用現代國家的國際關係來描述，卻又以著不同方式和管道延續著，因而，我們會說殖民性轉化成「殖性」，一種與「民」（政體管理下的人）無關的支配關係，「殖性」支配不同於象徵性與精神性的運作，而將更富有「生物性」的意涵，也因此，更深地聯繫到生態系。標誌出冷戰結束的1989年，世界被資本主義進一步推向更為巨大的全球架構，許多進行社會結構甚至國際關係重組的國家或地區，躍身變成為更有效率與彈性的運作單元。在這新自由主義時代中，民主的最大貢獻就是將過往宰制者原本同一化的身份、象徵、權力與資源，拆解開分佈在所謂「合乎法治」的體制，也就是連有機會成為宰制者的人都必須被牽制在體制中；可是這種朝向動態平衡的基進民主，讓不同的權力不再以佔領象徵和建立機構為目的（詮釋與批判就在這樣的狀況下失效），而是將所有形式的宰制在合法條件下內化到生產流程中，以生產流程這一無關乎意識形態的機器左右公共議題的協商與決斷結果。後現代思想相當程度解決了意識型態框架對我們的控制，但其流動性與弔詭論述卻有助於權力

對生產機制的佔奪！宰制者因為自己也拋棄意識形態的同一化而獲得除罪化，也因此變得更為靈活、更絕對地進行壟斷。

國際強權轉而鼓勵平等與合作，但這些平等與合作必須以跨越地域性意識形態、無止盡的國際接軌與自由競爭為前提。在意識形態上，滿足著過往被宰制國家渴望國際合作的需要，在實際生產上更理所當然地進行著國家競爭，並以「全球」為說詞，成功地將競爭導引到更赤裸的狀態。過往的殖民關係為文化臣服與崇拜打下基礎，豢養著國際連結的慾望，而國際連結的開放雖然看似一種釋權，但事實上是將權力移轉到生產機制上。生產機制不僅在自由意志下與意識形態撇清關係，也相對地保證了殖民關係的有效性；但同時間，意識形態所決定的價值階序制（價值有階級之分），雖然已被這些國家的文化代理人所放棄（但並非政治經濟結構的釋權），卻被內化到被殖民者的社會中，畢竟延續這價值階級對於掌握公共資源作為利己之用是最迅速的。

九〇年代的台灣專注在迎接解嚴後未來的開放社會，這價值階級的內化隨著當時尚不為台灣人熟悉的新自由主義，一方面以國際化和國際接軌之名進行著，另一方面確實伴隨著以進口的各種科學系統對舊有威權體制進行革新。事實上，當時「價值階級的內化」主要以另一個名稱來翻譯，即「現代化」；也因為外部關係中現代主義改革的啟蒙和內在關係中後現代主義解構的內容在台灣共時發生，因此出現了一種擺置方式：以解構內容完成啟蒙行動。自此，解構內容成為消費性的啟蒙商品，大量的台灣知識份子以消費者的位置進入現代主義式的價值階序制。此時進入該全球生產框架的知識份子，一面是支持與推廣歐美學術的忠實消費者與代理進口志工，一面則在政治正確下在台灣獲得作為知識份子的社會象徵價值與權力。

形塑出這一層歷史的概略認識之後，我們也就可以推進到面對西方知識份子理論成果的弔詭之處。這弔詭之處就是他們極盡可能地描述出各式各樣的解構思維，但這些打開更多可能性的思維模式或工具，卻大多在立基於各自明確的歷史社會脈絡同時，停留在一種抽象的市民社會的暗示，而幾乎不面對明確的國際關係與彼此異質之文化間的現實關係。他們有權不面對這種外部關係，但這種不面對使得解構思想與解放思想成為以文化或人文思想延續這些過往殖民國的國際優勢，並以另一種方式維持其治理關係。換言之，這些思想與理論仍然以一種普世性的型態，輔以學術權力的國際網絡，通過交易與流通的形式完成新的國際階序制的普世形式。

一般而言，這種被殖民所換取的利益，就是擺脫國族主義的威權統治與生活的現代化，但同時付出的代價是延續並協助過往強權國家朝向帝國的轉型，換言之，台灣作為帝國邊界的意義就在於此，我們從未是單純的被壓迫者，我們同時模仿著壓迫者並與壓迫者合作作為被壓迫的補償。「邊界」意謂的並非界限，而是整個合謀網絡的末端。這種潛在殖民的面向更廣袤地「碎形化」到許多更為內部、更為細部的關係裡；而且這關係因全球化的進展而生成各式各樣的國際合作彼此支持。自此，「生命政治」的意涵在台灣人身上就變成為更複雜的問題（這也是為何謝德慶有可能成為有效的例外狀態的範例），我們每個人在台灣的地域範圍內都可能以國際接軌或國際合作而成為「殖民代理人」，但這代理人要貢獻的代價就是完全服膺遠方權威（政治經濟關係的切身者）的理論與方向：完全被殖民。只有完全被殖民（其中「殖」的意涵已經是內在性的）才能在自身的社會中成為殖民他人的優勢者。

以國際接軌為名的內部生產資料與生產工具的佔據，並以脫離社會脈

絡為代價的「藝術反思」，延續對虛擬之價值階級系統的依賴，這兩個內外嵌合的關係使得新興發展的「他地」藝術（台灣當代藝術也是其一），容忍著暢談政治與責任的歐美幾乎不面對不討論他們所掌控或賴以生存的當代藝術的政治經濟結構。今天全球化的帝國似乎在管理理性的普遍化中化為無形，但事實上，以國家利益為依歸的考量卻無處不在、變得更為赤裸可見；甚至我們應該說，批判理論的詮釋世界再一次地包裹了居·德堡描繪的奇觀資本主義社會，即使是霍米·巴巴（Homi Bhabha）與史碧娃克（G.C. Spivak）都以詮釋學出發，並因開啟了後殖民研究的盛況，但這盛況卻也同時掩蓋了一個重要面向（政治經濟學），並暴露出另一個矛盾的面向（意即相對主義化）；於是後殖民論述自此變成了帝國的某種補充，也因此，我們可以領會到關注生產的政治經濟學（而不是詮釋學）可能才是面對潛殖民的關鍵面向。

生產藝術

上述的耙梳說明著「生產藝術」——面對生產關係進行思考與實踐的藝術行為——的發展脈絡與其必要性。而且在這潛殖民與殖民關係內化的脈絡中，代工經驗豐富——甚至成為我們內在宿命——的台灣與亞洲其他國家，就如班雅明所言需要面對「生產藝術」的問題，因為唯有通過對生產關係的基進提問，才能翻轉出「現代性」的另一面：

「對於能夠通過目前生產條件進行深思的作者而言，就不會再期待或渴望那種推陳出新的作品。他的作品絕不僅僅是產品的開發，而同時總是生產工具的研發。換句話說，他的產品除了完成作品的特色之外甚至之前，更必須具備功能的組織，也因此，絕對不會以用處的組織而被界定為政治宣傳。」¹

班雅明在上述段落中所指名批判的就是法西斯主義式的創作，與此相對的就是作為生產者的作者。事實上，從現代、現代化到現代性的界定與討論中，「現代…」作為某種特殊指稱時，是一個幾乎與資本主義生產和資本景觀現象學密切相關的概念，而且伴隨著這個概念的系譜學所牽引出來的便是各種殖民關係的永續生成。可惜班雅明當時的批判尚無法意識到殖民（解放）關係與世界（政治經濟結構）之間的本質性矛盾，無法意識到他的批判依然局限在現代性之中。

自此，生產藝術與無意識地或功利地進入生產機制的專業藝術不同，它面對生產、思考生產、回應生產。這裡指稱的生產已經超出班雅明限定在「生產技術」與「品質」的範疇，而更接近阿多諾交纏精神分析與政治經濟學的辯證法，這也是法農早在《黑皮膚，白面具》中就清楚地說道討論文化殖民問題，必須從精神分析與經濟學（生產關係）著手。換句話說，不同時轉化生產關係（政治經濟結構）的詮釋與批判，只是在既有的經濟結構中擴增其治理範圍與詭辯修辭，詮釋（特別是精神分析式的詮釋）與批判需要有政治經濟學的對質作為基礎，才有運作功能的可能性，不然就只會是自由市場中標新立異的詭辯知識份子（齊澤克）與具備浮動人格的文化批評者（霍姆斯 [Brian Holmes]）。而生產藝術中的「藝術」，無疑地就是質變的生產性（productivité altérée）。

在新自由主義與晚期資本主義突穿許多貿易障礙後（包含著藝術市場往亞洲的移動），會發現自由（至少是作為消費者的自由）「變質」了，這個變質就是平行世界的分化被再次地統一化為一個世界（全球），這個距離的簡化與拉近使得現代性幽靈再次現身、系統中的殖民關係變得更為具體，這就是我所謂的「變殖」：流變為殖民。在這流變中粉碎掉空間障礙和物質慣性的，幾乎就是對前衛性的刻意誤

讀，從達達、超現實、杜象、沃荷到後現代，弔詭性的操作——如「反—」、「非—」、「這不是…」——只是讓異質性的詮釋變成琳瑯滿目、而且越來越廉價的商品。這就是為何德勒茲會成為佔奪式資本主義的最佳說詞，就連「生產」一詞也被資本主義佔奪為對應利潤的「功能性指稱」，也是洪席耶為何有必要一再商榷解放如何可能的原因：如何扭轉阿多諾在 1968 年即預告出的「生產關係決定生產力」的困境。

新興國家的歷史性戰略就是讓生產關係對於生產力具備絕對的支配權，而這個權力生產利潤的狂喜必須相當程度地接受對於全球政治經濟結構的臣服。洪席耶描繪出的民主之恨，事實上就豢養著潛殖的權力慾望，然後再用一系列的危機場景和創世紀式的趨勢說，強固這種自願式殖民的合謀結構：不斷碎形化地生產出各種供予剝削的底層。這種被階序制綁架的碎形化（多樣化）需要橫向發生的質變來扭轉，因為質變會讓階序關係變得傾斜而難以度量：意即「殖變」。用「變殖」與「殖變」來描述今天新自由主義與當代藝術全球關係，主要在於跟「解殖」這樣的觀點保持距離；因為單從詮釋層面投入生產的良善文化人，已經天真地以為沒有「殖」的關係、甚至應該將「殖民」視為歷史性的特殊指稱；然而為能翻轉潛殖的政治經濟關係，是不能在一開始就被排除在合法語境之外，因此，以殖變（「殖關係」的變化）來迴避被歷史詮釋框定的解殖，或許能夠保留既有的協商空間。

概念創造與歷史案例的同一化，強化著單一世界史的合法性，即使概念與歷史之間保持著雙向互動，也仍是封閉的，這正是文化強權論述的致命傷。而這個同一化便是國際（全球）現代主義的陳疴弊病，用特定的歷史範例來形塑普世性概念，這種尺度格局上的落差就是操控文化經濟階序制與潛殖民的主要基礎。

我們所面對並抗爭的是模式，而不再是意識形態，這正是生命政治與一般政治之間的差別。生產藝術旨在於通過藝術創作與計畫直接觸及生產關係背後的政治經濟結構，任何的批判性詮釋都必須以此思考為基礎，並將其視為質問與置疑的核心標的，我們才有可能「參與」，就像陳界仁必須改變他創作的生產機制，才有可能出現政治經濟結構中的參與空間，才有可能重新奪回生產的意涵：我們沒有比歐美人離馬克斯更遠。

註釋

1. 〈作為生產者的作者〉 (*Author as Producer*)，in 《班雅明著作選集 II: 1931-1934》 (*Selected Writings Volume II, Part 2, 1931-1934*)，班雅明，Harcourt Brace Jovanovich 譯，Belknap Press of Harvard University Press，1978 (1999)，頁 777。

化潛殖的操作 I

3

混製人民： 從蒙太奇理解生產藝術

生產藝術在「負世界」與「生態政治學」的語境中成為非常重要的創作面向，因為在面對生命政治時，今天的「支配」已經從原本現代性的發展「結果」，在政治民主化與市場自由化的過程中，隨著生命政治的發展，內化到每個人和各個機構之中的「機制」。於是，伴隨著碎形化的「民主之恨」，「支配」也成為同時具有整體結構意涵與啟動個體意識功能的普遍性形式（或說分佈形式），相較於古典的經濟剝削式的殖民，以及文化與歷史上的後殖民狀態，它更不受任何常態座標系與其向量參數的限制，成為一種完全非線性、拓樸化的關係性運作，無關高低、強弱、差異。這種支配關係或說關係性的支配，並未脫離「殖民」的本質，意即任何的支配運作皆會以經濟剝削與權力制約作為末端再現，因此，以「潛殖」來指稱這關係性支配，「潛」（para-）意指的是任何時間與位置都可能脫離既定象徵系統而出現、伴隨出現的關係與運作。從生命政治發展出的「潛殖」運作，不再能夠區隔出明確的知識場域與日常場域，並以各種不同的組裝方式密切而複雜地將不同場域連結起來。這個部分在班雅明的〈作為生產者的作者〉、巴特的〈致意研討班〉乃至於洪席耶的「虛構理性」都各自論述過知識與日常兩個範疇如何連結、滲透、生成而起著更為積極的作用，以面對拓樸化的關係性支配。明顯地，無論是後殖民理論的實踐結果，抑或我們在文化上的實際經驗，面對「潛殖」（拓樸化的關係性支配）時，「反對」、「解除」或「脫離」都已經不是有效的實踐表現形式，因為它們在既定的產銷模式中都快速地被消化為符合實用性的商品；也因此，我們需要在對於生產模式與生產關係抱持警覺

時，以設計編排各種連結、滲透、質變的進路，在個體、機構與網絡中創造出協商空間或張力空間，這種佈置或說設計不再是現代性所訴諸的斷裂，而相反地必須創造讓少數論述、無名者與失語者能有機會啟動協商和編織連結的連續性空間：持續質變的空間。

人民：從蒙太奇到混製

迪迪 - 于貝曼於 2015 年 6 月 23 日起連著三晚，以「影像、歷史、詩歌：謝爾蓋·艾森斯坦的視覺藝術」為題在北京 OCAT 中心進行三場講座，分別是「歷史與詩歌」、「影像—剪切與近景眩暈」和「影像—場域與遠景眩暈」，主要以瓦爾堡的「圖意學」對於艾森斯坦的《戰艦波坦金》進行分析。在「歷史與詩歌」中，論述艾森斯坦如何用電影將歷史紀錄轉譯為詩歌，並以艾森斯坦個人生命的檔案追述、影片細節的考據，重新書寫這部影片和艾氏生命間的深刻聯繫，從中呈現出創作者如何將歷史轉化為動人和撼人的影像作品；而在「影像—剪切」的報告中，他展示出許多擷取影像，並以此討論到剪切如何創造出一個不同的時間性與論述空間，在快速剪切與近景（甚至特寫）的操作中脫離客觀世界的歷史時間，也因此不同於格里菲斯的「特寫」¹，在歷史敘事下插入「內在」的時間性，啟動「悲愴」與「詩歌」的暈眩或引力作用；最後一場講座討論的是奧德賽港作為一種氛圍的「霧」，這種霧的風景景象如何將世界予以「歷史化」，換言之，氛圍化與歷史化是一種對於世界之物與所有感性元素的佈署，而這種佈署自身並非概念化，而會以音樂的方式來處理影像的線性時間，因此而生的「泛音蒙太奇」與自然為何可以不再「冷漠」息息相關，同時「非冷漠的大自然」也就成為一種抵抗的再現、一種美學政治。

我們可以發現他既承接著德勒茲對於電影影像的分析方法，特別地延續了他對於 *Pathos* 的提點與影像作為符號的分類方法，但明顯地不同於德勒茲對於維托夫與艾森斯坦的偏好，以及對於艾森斯坦與政治的密切關係而在艾氏的創造性上的論述上有所保留，他企圖為艾森斯坦進行重新閱讀和平反。這不僅僅是對於一個個案的重新詮釋，更為深刻的無非是對於影像的前衛與抵抗進行重新界定。

我們如何思考迪迪 - 于貝曼關於政治（特別是「人民」）與他從艾森斯坦出發討論的詩學與悲愴 (*Pathos*) 討論個體與影像的關係，以及這個關係在民主社會中的可能性。首先，他強調「人民」作為過往政治的受害者或是革命的新社群，與電影的蒙太奇操作之間有著極為密切的關係；再則，蒙太奇對於動情力 (*affect*) 的啟動與操作，充分地展示出「悲愴」的重要意涵，那絕不是一種情感極大化的景觀而已，而是因為引發思維上的巨大共鳴 (共感) 所形成的情感 (*affection*) 強度；因此，蒙太奇與悲愴可以說是一種時延的政治，包含著歷史所銘刻的共感，與流變所啟動並調整的動情關係；這種往往通過藝術與文化所給出的詩性動力，是一種未知的、非機構性的力量。也因此，他區分出「檔案」 (*archive*) 與「圖誌」 (*atlas*) 之間的差別，「圖誌」是一種對於檔案的閱讀和重組，但「檔案」則是等待被閱讀、被詮釋的資料空間；所以，今天成為當代藝術關鍵詞的「檔案」，裡面隱藏著線性歷史的黑格爾式辯證，而與「圖像學」之間有著嚴重的混淆，出自「圖像學」思考的「圖誌」才是一種更具動態的政治行動；也才足以與日新月異的暴力進行各種新式的對抗，而絕對不只是潘諾夫斯基對於瓦爾堡的變相繼承，停留於「象徵」與「固著」意義的封閉領域。「人民」在今天迪迪 - 于貝曼的論述中，不會只是某某區域的有限社群，而是在政體的壓制下與大歷史的排除中具有能動性思考的「人」。對他而言，蒙太奇 (以及艾森斯坦) 可

說是二十世紀將人民引領到參與世界的一種思考模式，只是，即使他企圖以「人民」論述人的價值，但他所特別關注的人民之人都必然置身於政體與歷史的悲劇中。

然而，中文中的「百姓」並非延續著古時的意涵，因為「百姓」當時已經是具有特殊階級的人，而並非最為一般的民眾，事實上，當時只有官人階級者才得以有姓。而真正指稱民眾的是「黎民」，「黎」在象形中為收割穀物 (黍)，一作農作之人，無名的「黎民」，一以黍色作日出轉喻「黎明」。另外，同樣用以指稱平民的「庶民」，「庶」意指爐灶，和「黎民」一般以無名的「生存之人」來指認，不同的是「庶」較「黎」而言有著更具社群組織的暗示，因為「灶」即強烈意謂著家族單位。此外，記載於《史記》的「閭閻」對於平民的稱謂 (《史記·列傳·李斯列傳》) 之一，是以當時社區門戶編制的稱謂而形成的轉喻，換言之，當時的「平民」並不以人的形態被再現，而是以「社區編制」的單位被指認。意謂著中國的「平民」是制度底下得以被指認的存在；而「閭閻」的建築意涵也就成為「平民」的計算單位，其中尚不存在任何容貌的線索。²

無論是「黎民」 (《詩經》)、「庶民」 (《禮記》) 和「閭閻」 (《史記》)，主要以行為和所在來指稱這群無名之人，或說「日常生存之人」，甚至這裡隱含著進行指認的人具備管理者或組織者的身份，意即他們是一種被體制管理的生物之人。換言之，在對於「民眾」的指認中已經隱然存在著「法」對於人的界定，但並不存在一種「人民」這樣的集體性認同。我們從這段最初出現對於民眾的指稱，卻尚未存在攝影機或照相機的時期開始，事實上，並非形式化的詞意追溯，而是企圖提示出對於「民眾」或是「人民」的觀看，以及對他們存在的指認 (對再現的捕捉)，是出自一種比影像更為根本的問

題，也是一種我們重新看待人民與影像間之「美學－政治」關係的重要線索。這個起點也提供了我們討論迪迪－于貝曼對於「人民」與「再現」問題的思考。

「只會有各種影像 [*des images*] (而不會有唯一的影像 [*l'image*])：意即這些影像自身就具有抗爭或說服的多樣性，以抵抗任何的綜合性。(……) 不存在一種人民：而只會有多種人民」³

人民的再現問題伴隨著何謂人民的問題，而人民作為一種集體性或集合的想像，在迪迪－于貝曼的看法下「人民」自身就已經是「不可能」，它的可能性並非在其內部，而在於外部不同型態的衍生；如果我們多加補充，就還必須說這些不同型態的人民之間的關係與互動，促成並支撐「人民」的可能性。因此，我們可以從迪迪－于貝曼的理路看到兩種影像與人民的本質性連繫，一是人民就只能為影像，而無法是任何通過認同而完成的實體人民，另一則是「人民」成為影像與群體行動之間的事件。但如果先回到他在論述中的佈署，主要在於影像如何再現人民時，除了普適性的一種「民主的不適」之外，意即在「民粹的讚頌」(exaltation des populismes) 與「無法求得的人民」(peuple introuvable)⁴，但我認為似乎還存在不同歷史與文化脈絡底下的「混製－人民」，「混製」(Mixing) 在這裡同時意謂著「為了關注某事而進行召集」，但比從「剪輯」和「建構」來理解蒙太奇，「混製」更具有倫理關係的意涵。相對於兩種因為「認同」而產生的極端底下，一邊是接受條件式滿足，最終卻落入全然受控的人民，另一邊則在批判性反思底下發現並理解到此一集體性認同的不可能，這裡的「混製－人民」意謂著「人民」在自身不可能的狀況底下，以「人民」作為假設，讓尚未能夠明確的共享意識，與實存的現象、政治的衝突、虛構的形式、政治的想像及其物質性等

進行「混製」：虛構影像的重新佈署。事實上，他同樣關注到了這個極為重要的面向，更何況這個面向對於他將「影像」與「人民」進行類比的聯繫而言，是非常關鍵的一環。這就是為何他重新評述了班雅明的「辯證式影像」，而且一如他將其連結到佛洛伊德與瓦堡 (Aby Warburg)，不停留在班雅明於文本中的確切描述與發展，而轉向他發展「辯證式影像」這個想法的語境：意即法西斯政權底下人民主體與代議政治上的危機。

辯證性影像

如果回到班雅明關於拱廊街的寫作計畫中，雖說「辯證式影像」是一種創造性的影像，且出自歷史與再現出現危機的時刻，但班雅明所指認的卻是歷史以不同於某種理念的方式，也就是一種存在於歷史可讀性中的否定性辯證關係：

「換言之：影像就是停格的辯證法。因為如果當下與過去的關係純然是時間性的，那麼過往與現在的關係就是辯證的：後者關係不是時間性的，而是形象性的。唯有辯證式影像是歷史的本真性影像，而非元影像。(……) 每個當下都是由與當下同步化的那些影像而明確呈現的；每個現在都是明確的可認識性所構成的現在。藉著這樣的當下或現在，真相必要承載時間直至爆開。(這種爆開就是「意向」的死亡，疊合著真正的歷史時間、真相時間的誕生)。」⁵

一邊出自個體理念以及該理念在互動之間的變化，另一邊則出自與個體意志違和的歷史，因此凝結於每一個當下的影像都具備這樣的同步性，此即班雅明所謂的辯證式，而這辯證式的重要性除了迪迪－于貝曼藉以指出的「歷史時刻」，也就是人民與影像浮現的時刻之外，我

們或許要更進一步意識到班雅明所謂的時間的「同步性」，正是個體與其他之間形成「人民」、以及決定該人民特性的「操作」；這個「操作」（意即「蒙太奇」）並非純粹的歷史結果，而是個體與歷史間的互動。換言之，當班雅明區別出元影像與辯證式影像時，就企圖描繪出一種個體連結得以介入的「歷史－影像」。也因此，我為何在此企圖以「混製－人民」來延伸迪迪－于貝曼所提呈的課題，就是因為我們需要更清楚地意識到班雅明對於「辯證式影像」的構思就在於「歷史」如何在影像生成中混製出「人民」。因為「人民」從未只是複數個體的集合，甚至我們可以說「複數個體」的集合僅能在「歷史－影像」的操作中才可能。

那麼，甚麼是「歷史－影像」的操作呢？什麼是構成這「辯證式」的方法呢？關於這件事迪迪－于貝曼確實提供我們一個重要的進路：電影。論者嘗試在這篇簡要的文章裡專注在艾森斯坦的《波坦金戰艦》，以討論「混製－人民」的幾種操作。艾森斯坦在宣告開場的字卡中，引用了列寧 1905 年 1 月 15[30] 日在〈革命之日〉第三小節中的文字：「革命就是戰爭。它是歷史上所有一切戰爭中唯一合理的、正當的、正義的、真正的偉大戰爭。這場戰爭已經在俄羅斯宣誓並開戰。」列寧行文主要為聖彼得堡的革命進行闡釋，力排當時國內與海外將革命說成「暴亂」的謬論，而艾森斯坦的引用與隨後兩個現身曙光中的水手，馬秋辛科與瓦庫林屈克之間的對話有關，他們說到革命已經開始，意即聖彼得堡 1905 年 1 月 9[22] 日的「血腥星期日」（Кровавое воскресенье），他們認為作為波坦金戰艦的一員也應該和工人與弟兄們，一同站在革命的最前線。對於 1905 年六月奧德薩的波坦金戰艦起義史實的改編，是影片中「人民」出現前的第一個混製：疊合了史實的象徵意義（軍人與工人的結合）與影片的敘事。影片中艦上的水兵以及港口的民眾，都是一種尚未成真、尚未建立集體

性認同的人們，意即人民在影片的發展中並未立即出現，「人民」是在事件中生成的，也就是說「人民」不只是許多「個人」匯聚出的集合，而應該說是出現在歷史中的「匯聚」自身與事件中的許多個人所共同構成的。「匯聚」並非單純地共處於同一時空，而是事件所引發牽動的一連串「混製」，甚至可以說，艾森斯坦極為精確地以影片讓這「混製」或「匯聚」（意即「人民」）變得可見與可感。

一、構成的混製（00'14''39-00'15''40）：

首要的混製就是觀看人的「觀點」，鏡頭採取甚麼觀點看待影像中的人就是第一層的混製，在這皺褶中反射出影像中人物在整個事件或敘事中的「處境」。例如低階的水兵基本上在這場戲一開始，在俯角的觀點中呈現出受支配的狀態，並僅能以數量來表達自身身分，也因此不會像船長享有連續性的描繪；像戈里可夫船長的出場，就以足以賦予名字的序列式進行描述，如提示名字的插卡字幕、列隊水手與軍官的眼神、單獨存在於近景與特寫之中，以及個體連續動作的描繪；第二層的混製就是這兩種區分不同位階、身分、處境的描繪方式，在段落中彼此之間形成一種辯證關係，這種差異說明著當下的一種歷史現實；然而，此時這種歷史現實的辯證關係與影像構成之間的契合，正是張力的來源所在，讓壓抑的現實產生可知覺性，凸顯出極端的不平等，這就是第三層的混製。原本在既定階級結構中的「合理」身分，在影像的成形（figuration）中出現了緊張感，以這張力預示著既定結構的不穩定狀態。

二、權力的混製（00'17''53-00'24''26）：

船長以處死威脅水手們服從於不善的待遇，原本水兵依然駐足不願妥協，但是當衛隊被船長叫喚到艦首時，馬秋辛科說服大家不要再呆立堅持，抓緊退至砲台，最後一群仍呆立原處的也只是不知所措而非堅

持反抗的人，也因此，艾森斯坦才會強化「蓋布袋」這一尚未甦醒的象徵。此時原本以方形陣列分布的軍官與水兵們，隨即變成了槍隊橫互軍官與間的對角陣列，而且水兵們也因為不安而群集蠕動著，即使連倡議團結並提出抗議的瓦庫林屈克也在衛隊舉槍時，頓時絕望垂首，換言之，起義的「人民」並未現身，直到忍無可忍的瓦庫林屈克抬頭高喊「兄弟們！」。這是一個將權力明確摺疊到未來人民組成身上的段落，密謀與發令的特寫相對於無個性而雜亂的水兵群中遠景（而且身體總是被壓在砲管下），水兵群在這交叉剪接中顯得更為脆弱而無助，然而介於軍官與水兵之間著深色制服的槍隊才是真正壓迫工具，因此槍隊的隊列也就成為改變並支配俯角遠景的力量。直到瓦庫林屈克喊出「兄弟們！」後，槍隊的權力產生轉向，艦橋陷入下一階段的混亂：「起義」。也是在這一階段的混亂中，視覺框架中的階級次序才得以被打破。因此，在這段落中可依序分出三個混製：一是鮮明的階級關係，聰明人（特寫）與弱者（中景）間的混製，二是權力的壓迫關係，槍隊成為極化這宰制關係的力量（強化軍官的跋扈與水兵的懦弱），三是瓦庫林屈克高喊與槍隊的轉向所形成的轉化，抗爭之力首次摺疊入原本低階且懦弱的水兵。事實上，這樣談蒙太奇可以說是艾森斯坦「泛音蒙太奇」（或說共時蒙太奇）的延伸，一種朝向政治文化的共時蒙太奇。

三、造形的混製 (00'34''48-00'43''40)：

瓦庫林屈克在奧德薩港的葬禮，艾森斯坦展示了一場累積圖徵 (icon) 資本的景觀，這場形象資本累積並非利用犧牲的悲愴而強化人民英雄的「容貌」（意即身分與名字的影像資本），簡言之，他並不以英雄的悲劇性作為觀眾得以投射自身的空間，而是利用犧牲者的位置匯聚並轉化複數個人成為「人民」。因此，即使瓦庫林屈克的遺容會穿插在段落中，但在剪接的敘事上，他的容貌並不作為「重點」或「中

心」，甚至在當最大量群眾匯聚到帳篷時，他幾乎在鏡頭裡是消失的。這是混製出人民的重要段落，主要以數量造形和元素造形來構成「混製—人民」。所謂的數量造形就是以中遠景含納人群，並以此完成足以牽引動態的造形，特別從垂直的石階開始 (3540)，接續以水道橋、鐵橋、港口、港提等等交錯剪接出源源不斷的「民眾」，這種完成「數量」想像的剪接就是數量造形的第一層混製；接著我們可以注意到是這些民眾是貼近整個港區地貌進行聚集與運動，換言之，在數量的生成中，這些「即將人民」（尚未是「人民」）正疊合上某個特定地方，甚至可以說對應著一種可能的「佔領空間」，這便是數量造形的第二層混製。簡言之，「人民」的可能性在艾森斯坦的鋪陳下，接續第一章階級與宰制的主題之後，必須疊合上「群」與「地方」這兩個重要的物質面向，而不是以單一「容貌」的特寫（意即「明星」或「英雄」）來擬人化；相對地，我們可以說艾森斯坦在影片中表現的對「人民」的期待不是代議制中人格化的集體性，而是個體在歷史動態及其轉化中的物質化與機器化，意即建立與物質世界的具體連結。

混製法與革命敘事

由此，我們便可以在這基礎上進一步思考「元素造形」，這裡所謂的「元素」非常接近於羅蘭·巴特在〈第三意義〉中援引《波坦金戰艦》時用以說明「啟義」(obtus)的舉例，或是德勒茲在《運動—影像》中將艾森斯坦的「物質化」比喻為「出拳」；「元素」意謂的就是那些原本屬於既有形象、構圖與框架的「部分」，脫離其結構性的關聯，讓自身充滿「動情力」(affect)與獨立的「造形性」(plasticité)而擺脫象徵與功能的意義結構，成為預示「新時刻」與「新世界」的徵兆。元素造形在這段落中的主要挑戰就在於如何讓一

個人的犧牲換來階級（人民）的可見性，這裡的「階級」不只是「受壓迫的人們」與「壓抑的人們」構成的集體性，而是如洪席耶所言「政治時刻中的位置」，意即 1905 年革命中「受壓迫者的位置」；由此，元素造形的重要性就是「在時延中進行鏈結強化與空間佔據」，它們不會只停留在巴特所言的「意義的圓滿化」，甚至巴特這種「去政治化」的判斷是有問題的，因為這些或許可以稱之為「第三意義」的元素其實除了更細緻地連結既有的意義結構之外，還蘊存並發散著未來意義的能量。如從帳篷內向外看到的行人與訪客，而一系列形象化的排列可以從憂鬱的托腮（00'34''45）、凝神的跪立（00'35''01）等中景，直到俯角中遠鏡頭下帳篷前憤怒發言的婦人（00'37''52）、憤怒的宣讀（00'38''11）與白髮哀慟老婦（00'38''48）的特寫，以及隨後一系列更為密集的剪輯，直到一只下垂緊抓住衣角的拳頭大特寫（00'40''14）開始，一連串通向「奮起」的大特寫（包含帽子、頭巾、後腦、拳頭、揮拳等等），我們看到的其實是一連串仿如瓜達里所言的「複曲」（ritournelle），從悲傷、憤怒到奮起的「動情力」的堆積就是形象資本的積累，直至新的「主體性」的生產。另一方面，這些被攝入鏡頭的人們也從面向帳篷的單向連結（向瓦庫林屈克），逐漸地在序列剪接中彼此呼應，直到最後的高密度排列與交錯剪接，所有的人在這種特定時空中似乎產生出新的巨大連結。

接著艾森斯坦利用鐵橋與橋旁兩側弧狀樓梯，以及下階梯後通向港口的人行道等三個過渡空間所能匯聚的人群，將各個方向的人們再次摺疊出一種數量造形，直到出現「明天屬於我們」的字卡（00'42''02），遠景中橋上橋下的人群與港口邊近景群情激憤的民眾摺疊在一起，並接續與波坦金戰艦上的水兵遙相呼應（00'42''27-00'43''14）。最後，我們看到了港口廣場階梯上群聚的人們（各種階層皆有）構成一幅大合照（00'43''14）這群望向波坦金戰艦的群眾（諸眾）後來

熱切地舉手向戰艦致意（00'43''27），直至波坦金上升起「紅旗」（00'43''35），也是至此艾森斯坦通過對於波坦金戰艦的起義以及悲劇的改編，完整地將波坦金戰艦失敗起義的深遠意義表達出來：人民的產生。00'43''14-00'43''27 的大合照就是階級的形成，而隨後波坦金戰艦的回應以及升紅旗，才真正完成了「人民」。此即論者所謂的「混製－人民」。

上述簡短的說明與分析，主要企圖釐清艾森斯坦對於「混製－人民」的蒙太奇操作，足以說明蒙太奇下的人民當然還有著許許多多的例子，這則書寫主要還在於提示如何離開波德威爾式的「形式化分析」（他所謂的詩學），而嘗試與迪迪－于貝曼進行關乎「人民－影像」的討論。此外，「混製－人民」這種視角本身就是一種「傾斜觀看」（紀澤克）或「錯視」（柄谷行人）的視角，還有許多值得我們繼續發展與開發，例如一方面如何解決迪迪－于貝曼與朗西埃之間的政治論辯，而另一方面，德勒茲的 Aiôn 時間與班雅明的歷史－影像（history-image）之間也在時間面向上，提供了「人民政治」思考上不同的「混製法」。













迪迪－于貝曼坦承德勒茲對他發展「悲愴」的創造力與思維力量上的影響力，並進而強調德勒茲的「皺褶」並非單純的異質性意義連結，而是如同蒙太奇，彷彿「蝴蝶的翅膀」般是一種振動翅膀的「皺褶」：一種形成「流變」的行動。這對迪迪－于貝曼和我們思考以電影影像及蒙太奇創造人民的重要性，具有關鍵性的啟蒙意義，我們可以從德勒茲撰述的《時間－影像》第八章二、三節中一方面提出「人民的失落」，另一方面反覆援引皮耶·貝侯（Pierre Perrault）討論「創造人民」的問題，甚至說到「記憶即創生人民」，幾乎說明了迪迪－于貝曼將近二十年的研究與展演工作的核心意義。然而即使我們

可以捕捉到思考上的連結，但這卻是必要和大環境發展進行抵抗的艱難過程，這個涉及思想、創作與展演的工作，我們可以在朗西埃和迪迪 - 于貝曼兩個人各自都投注到影像的「美學 - 政治」課題中，分別領會到一邊是知覺與感覺如何在支配結構中起著作用，而創作者為何必要挑戰這個感性分配的結構，而另一邊知覺與感覺如何在倫理學的驅動下，進行重組以求能夠穿越既定詮釋。前者強調足以改變結構的藝術性之力，後者則期待著藝術能夠虛構出新的倫理關係。其一強調著藝術的解域化之力，表達某特殊個體如何在 *épistémè* 的論述網絡外聚集少數資料（少數記憶），以不同的生產方法對比既存的支配性陳述；而另一則強調著（再域化）新倫理的迫切性，某特殊個體或時刻如何再現出某種具政治性的「集體」，在某種對抗性的倫理學張力中，構成 *mnemosyne* 的社群關係。

從迪迪 - 于貝曼的補充底下，我們解開了《波坦金戰艦》片頭大浪拍擊堤岸的意象之謎，因為存在著兩個版本的插卡字幕，原先是引了托洛斯基的〈1905〉第十八章「紅軍艦隊」：「革命的精神漫漶到俄羅斯的大地，巨大而神秘的歷程已經占據了無數人的心，長久以來難以意識到自身的個體性，融入大眾，而大眾自身則融入到革命的騷動中。」但在 1934 年置換為列寧的〈革命之日〉。前者描繪著一種激情的騷動，如何在罷工潮中席卷整個國家，明顯地與艾森斯坦選取的片頭影像以及整部影片的蒙太奇邏輯是相符的，簡言之，革命的悲愴之情如何「折疊」、「振盪」所有人的意識，並在這振盪中產生痛苦記憶的「集體」這一革命主體：我們（兄弟）。然而，無論是 1925 年虛構的歷史事件，或是 1934 年的電檢審查，都在在地呈現出創作者如何在人民的失落中「混製」出人民。簡言之，蒙太奇是生產藝術的重要發展，而從膠片的剪接、影像意義的心理與意識的操作，到連結歷史檔案的皺摺想像，都是意義生成與生產方法交織並存的辯證

過程，但這些描述方式都不足以將倫理的「潛殖」關係帶入其中，因此，才接續以「混製」人民將影像中生產藝術與潛殖的連結做一闡釋。

註釋

1. 儘管格里菲斯同樣以此創造出心理效果，但卻無法撼動歷史構成，這是他與艾森斯坦之間最大的差異。
2. A. 民，甲骨文為  在眼睛  下面加 ， 是「手」 的變形，表示抓握。造字本義：手持利器刺瞎戰俘眼睛，使其無力逃跑，成為順從的奴隸。
B. 黎，甲骨文為  =  (禾，穗子低垂的莊稼) +  (刀，收割)。造字本義：收割莊稼。
C. 庶，甲骨文為  =  (宀，房屋) +  (石，指石壘的灶) +  (火，炊火)，表示在家炊煮。
3. 《何謂人民？》(Qu'est-ce qu'un people?)，喬喬·迪迪 - 于貝曼 (合著)，La Fabrique，2013，頁 77-78。
4. 同前，頁 78。
5. 《拱廊街計畫》(The Arcades Project)，班雅明 (Walter Benjamin)，Howard Eiland 與 Kevin McLaughlin 譯，N2a-3, N3-1, The Belknap Press of Harvard University Press，1999 (1982)，頁 462, 463。

化潛殖的操作 II

4

書寫及其不爽： 台灣當代藝術中的人間敘事

由於「書寫」是思考與批判藝術最為根本的一種形式，本身就蘊含作為生產藝術的可能性（possibilité），甚或是潛在性（virtualité），「可能性」與「潛在性」兩者的差別在於前者作為或然率中的其中之一，而後者則是伴隨「實際」不斷產生的各種不可見力量，是無限性中的其中之一。換句話說，書寫的實踐本身就是批判的表達，如果藉此轉化成藝術觀念的操作，書寫就成為一種具有反身性思考的藝術生產。如此一來，與書寫相關的要素，如閱讀、編輯、出版、流通以及字詞、論述、故事、檔案，就是一系列生產藝術的操作方法。

在這一系列相關「書寫」的生產藝術方法中，除了作為「再現」的手法之外，最具有反身性關係的莫過於論述、故事與檔案，而與現當代藝術相關最為密切且最常運用的就是「論述」，用論述來「宣稱」藝術生產的位置與概念；而故事則是因為一次次「敘事」的運作，成為反思「事情」的不同方法；再說檔案則是通過某種系統性概念建立各元素間的關係，因此，它的運作必然造成與既定系統概念之間的張力。

前衛與書寫

當代藝術在多次且重複性極高的前衛運動中，不斷在不同歷史、社會階段或不同政治、文化脈絡下開創出不同的感性元素或感性形式，換言之，再現形式的轉變與美學感受的迭移總是以兩種彼此衝突的時間性發生並推進。一是對於既有再現形式的批判以及再現新感覺的各種

嘗試，其中「議題」既是藝術發聲批判的藉口，也是發展新形式的理由，往往呈現出來的結果是既定形式與美學真正被廢除的，是它們的公共論述資源與權力，其餘的功能依舊會以更為親民的方式存留下來。事實上對於感知的改變方式常常是「衝擊」的，相對於此，另一是需要更長時間才得以察覺到的改變，意即當「議題」逐漸庸俗化甚至消失，實驗性的形式慢慢成為可被舒適消費的新美感時，日常生活的美感經驗方式才會真正地改變，常是「不可感知」的。從這種重複性的前衛運動與其內在時間的分裂性（衝突性）發展，我們可以觀察出推動並改變藝術表現與美學感受的兩種重要行動，就是論述與流通，或說書寫與交易。

我在此先短暫地陳述一下書寫與交易如何共構前衛運動，前衛運動中的書寫主要包含幾個部分：

1. 既有主流的藝術思考與形式無法回應當時社會的實況，亦即對現有藝術的批判。
2. 分析當下社會實況對於新感知的迫切需求。
3. 藝術藉此想像並提出某種未來的圖景，意即「新」。
4. 並依據這新的「新」合理化或合法化一些不同的實驗手法。

然而，這些思辨上所激發的創意，往往會很快地刺激新的消費型態與投資者，特別是新價值、新材料、新形式與新的認同和社群，都是激發並創造出新市場甚至交易形式的現象特徵。在此，李歐塔在他關於康德式崇高的分析中，提出的「判斷力的（政治）經濟學」顯得極具深意；在〈崇高的利益〉中他追究倫理判斷與美學判斷如何被組裝在「無利害的利益」中，並推論到「崇高」的「形式缺席或說與其形式無關」後，說到「理性在如此敞開的斷裂中，確實「可直觀地」回返

到以道德作為其真正目的的理念上。」¹毫無疑問，前衛派的書寫自身即「積極地」呈現為「形式的缺席」，並去除所有過往形式所能召喚的「利益」，而「無利害的利益」自道德的實踐中或說律法的命令下生成，換言之，李歐塔以更具動態的方式來理解「崇高」的「無利害」所帶動的經濟學，也就是其中生成的「倫理利益」。因此我們很有必要思考感性的經濟學、美學的經濟學與市場經濟之間的關係，特別是前衛運動的書寫本身就是創造「無利害之利益」的操作。

然而，我們可以說前衛運動中的「形式缺席」有兩個層次，一是必要廢除過往的形式，另一是以各種實驗指向「與形式無關」的崇高，唯有形塑出這種對於「無物」的嚮往（利益或說旨趣），前衛運動對於「新」的指稱才得以完成。因此，我們可以說前衛運動的書寫是一種創造「崇高」的書寫，一種解離並召喚重組「感知結構」的方式，簡言之，藝術運動期間或宣言中的書寫將藝術置於一種時間性（時代）的「岔路處」，因為書寫總能在某種倫理判斷的實踐中，產生涵括尚未出現的作品或計畫的想像，而且這想像在文字引導中得以連結，讓記憶經驗以弔詭或分裂的方式脫離原先的利益佈署。

如果單單以新想法或創意在書寫中的表達，來理解當代藝術的前衛故事本身和「人」的關係是不夠的，或說僅以文本或意義的表達來理解書寫也是片面的，至少在現當代藝術的發展中，「書寫」已經不只是感覺或概念的載體，同時也表現出連結其他載體、創造關係的能力。通過藝術經驗重新考慮書寫的經驗和作為，書寫並非文字的表現而已，即使光是「文學」就已經鋪天蓋地包含許多的事情，但還有著文字所牽引的邏輯、時間順序或結構、進行書寫的物理空間以及書寫所牽動的虛擬空間、書寫中推進的閱讀、書寫作為抒發、行為或是記錄，閱讀的社會關係與空間關係、書寫的媒體與媒體的書寫、書寫即

檔案化……，當視覺、聽覺、經驗模式、媒體解讀、文件化、檔案化這些當代藝術中的重要發展面向，開始在不同的計畫中連結到書寫的思考與構思時，會發現書寫在這些計畫中變得不只是一種表現形式，因為它作為發展與結構感知的特殊方式，與各種創作方式和過程進行互動與協作時，會湧現出多層次的感知狀態與脈絡連結的感知運動。

作為技術的書寫

以海德格意義上的「框置」（Ge-stell）概念，也就是通過佈置（dispositif）產生「促求」（Herausfordern），來理解作為藝術宣言或參與藝術運動的「書寫」，就可以清楚地釐清「書寫」作為一種可進行佈置，並以此促求改革與前衛的技術，極可能會揭示出該技術自身（書寫自身）作為現實的揭蔽。這項引用足以讓我們的思考導向兩個非常重要的面向：一是書寫與前衛運動的結合與現代技術的發展有著根本的連繫，二是敘事作為大多書寫的「佈署」，則可以令我們更直接地掌握到書寫介入前衛運動的必然性，因為敘事提供了新的共同世界的想像。簡言之，書寫通過藝術的前衛運動而呈現出它自身的現實（海德格不認為是呈現出「真理」），這個發現又足以指向「敘事」作為書寫的「佈署」法，是前衛運動與現代化不可或缺的技术，這便是書寫所揭露的現實。當然，我們都知道海德格提出技術的真實自身應該就作為「揭蔽」，而他也批判現代技術的揭蔽並非指向真理，而在「促求」的驅動（衝動）下令現實成為唯一的揭蔽；這樣的發現對於我們來理解書寫在前衛運動中所擁有的意涵，是非常具有啟發性的，即使「敘事」並不揭露真理，而在此，我們也可以將這揭發現實而非揭露真理連結到亞里斯多德《尼可梅克倫理學》中對於正義的定義：適中。在此，現實指向一種朝向未來的辯證性當下，而真理則指向指定某種未來的絕對價值，前衛運動中的書寫所開啟的正是前者。

不過，如果我們更善意地想像海德格所謂的真理，也絕不是柏拉圖式的普世性次序，而是指向「詩性」的召喚。這裡我們或可連結到藝術家與藝術創作和書寫之間建立的更為密切的關係，換言之，除卻藉由書寫構成「促求」的「框置」之外，當藝術家對於書寫投注更多的思考與試驗時，

1. 書寫會成為一種自己與對象（客體）之間的「付出」或「照料」，而這工作會由於書寫與書寫者自身之間的反身性關係，同時成為對於書寫的「耕耘」（bestellen）。
2. 當書寫揭露出詩性的技術時，也同時成為揭蔽時，這書寫從思緒、動手、打寫、設計、編排等等過程，必然都會讓創作的觀念給穿透。換言之，除了文字本身要表達的意涵之外，書寫的所有（包含設計、出版）就組成了創作思維的一種持存（Bestand），在這種持存中至少重疊了虛構內容、發展過程、製造流程三種時間，也因為書寫在當代藝術中成為批判性與創造性的形式，書寫作為當代藝術的技術，就是一種複寫，一種對記錄、抒發、論述與檔案化進行佈置的複寫，因此，我們甚至可以認為這種從散文到檔案的複寫呈現就是書寫在當代藝術（並非在前衛運動）中揭露的真相，也就是書寫在當代藝術中的「詩性－揭蔽」。

如此，我們並非企圖回返海德格那裡尋求答案，而是藉由他在追問技術時的論證，整理並思考書寫作為一種技術介入當代藝術所產生的狀態，而我們確實在上述的論證中得到非常有趣的假定，一是前衛運動中的書寫，隨著現代性而構成「促求」的「框置」，是敘事；二是作為創作技藝的書寫，在當代藝術創作的歷程中構成複寫，也因此，指向創作所揭露的詩性真實，散文與檔案化的疊合。為了能更清晰地理

解敘事的佈置與檔案化的複寫之間的辯證關係，我們嘗試回到對台灣藝術家的觀察與評論來進行思考。

散文化的人間故事

如果回溯「敘事」在當代藝術中視覺經驗的運用，在台灣不可避免地就是「故事」，然而在長期戒嚴之後以及商業媒體盛行的台灣，通過不同個體的「人間故事」顯得更為可貴，同時也是藝術家經常調動的生活資源。「人間故事」的操作分離成個體的文化敘事和快速錄像化的個體影像詩學，前者可以以湯皇珍的「我去旅行」行為計畫（1999-2015）為代表，而後者則越來越趨向科技繪畫的狀態發展，人間和故事都在再現表面上消失。湯皇珍嘗試將家庭照片的敘事暗示連結上她旅行的實踐，並且因為行為實踐的即時性，在分別對應到家庭的紀念時間與旅行的斷裂時間上，使得敘事一方面變得越來越碎裂越接近謔語，另一方面則越來越傾向引用敘事詩的大敘事，最後，話語和文字在「空間」中的佈置與流動成為她處理這糾纏敘事的出路，成就了當代藝術奇作「尤里西斯機器」。

但能夠在九〇年代後作為連結兩端的範例，無疑地是陳界仁在《凌遲考》（2002）之後的錄像計畫，在《凌遲考》中他一方面處理了歷史照片的敘事，另一方面則將臨演和白色恐怖時期的相關場所，以潛藏的方式偷渡到影片中，成為他後來處理一連串歷史敘事的伏筆。像是「加工廠」三部曲（2003-2006），影像中的敘事是一種基於工人運動的人間故事而生的延伸虛構，進行虛構的演出則被藝術家安排為一種虛擬的實踐。因此，我們可以說他嘗試將基於史實的延伸性虛構與行為（勞動）的執行，連結在史詩與紀錄交疊的影像。之後的「帝國邊界」系列（2008-2010）則將社會調查（人間故事採集）和場景重

建（延伸性虛構）拉近，並且出現較大的變化是空間與參與者的故事越來越構成生產內容的要素；這樣的發展到了《幸福大廈》（2012）與《殘響世界》（2015），可以見到一方面故事採集的痕跡越來越鮮明，同時間將敘事置入虛構的現實空間。從陳界仁的實踐裡，我們可以見到人間故事的載體被藝術家給多樣化了，但又並非無端的多樣化，而是以某種特定關係呈現為社會性連結。

劉秋兒的「行走的學校」（2004-2012）則是因為有感城市中的人忘卻了歷史中的許多故事和橋段，而以人間故事召喚著新的身體實踐與社群交流，並同時在歷經地景的各種陌生和意外中，發展並變異著歷史的敘事，而揉合出新的人間故事，一種不倚賴任何視覺再現、也並非單靠文字進行再現的敘事美學，他或許是敘事美學在台灣發展中極為特殊的一個案例。

再來看到 2008 年，出現了許家維的《和平島》和余政達的《她是我阿姨》，他們對於人間故事的創作方式，主要將人間的真實材料寄託於影像，影像是面對真實場景的，但話語與故事卻是虛構的，許家維的虛構往往是一種帶有詩情的寓言，而余政達則是流動式的即時話語。「影音分離」製造出的敘事空間無疑地在兩位藝術家後來的作品發展中，都越來越強化了影像的位置（也就是一種美學化），而故事則越來越倚賴歷史或社會中的政治正確。倒是「復興漢工作室」的「海參」、「海產王」、「棘皮王」系列，開啟了迷眾科幻文化的潛敘事與身體勞動的日常隱喻結合起來的一種以勞動讓日常內爆的科幻敘事，與上述的影音分離有著完全相反方向的發展。所以，便有吳其育隨後發展出微觀日常放大投影的科幻與神話敘事，以及李承亮藉著登月計劃揉合著科幻與日常身體感的一種體驗式敘事。

此外，黃博志的「五百棵檸檬樹」（2013 至今）在發展之初引用了「小農經濟」的人間故事作為起點，將類似社會企業的道德論述與自身家族的情感敘事連結在一起，並以文字書寫和出版來統合藝術計畫中的各種關係。因此，我們看到的是產品與工作桌（台座）的觀念性裝置，而故事則分置於作品介紹和出版物之中，前者是一種引用的故事，而後者則是佔據被引用故事而出現的私密故事。就敘事而言，是一種情感式私有化的過程。這種私有化傾向還有高俊宏的「廢墟影像晶體計畫」（2014）所標誌的是當代藝術對於「歷史」和「田野」的狂熱，以許多從冷戰到全球化具有事件痕跡的歷史地點為基地，進行複訪的行為實踐，然後以藝術家自身身體的領會和感受，在現場進行最根本的一種描寫。他完成的是三重反映當代民主人「存在」情結的敘事，一層是資料中的人間故事，一層則是自身踏查的「私物語」，第三層則是在描繪中留下的神秘的、暗示性的視覺痕跡。我們可以說是高度情感化的意識形態操作。但確實與許家維和余政達的「影音分離」所製造的敘事空間（前者是曖昧的詩意影像，後者則常是解剖日常話語的精神分裂狀態）不同，進行的是影音行為的高密度融合。

蘇育賢的《花山牆》（2014）可以說是另一種三重敘事的虛構式疊合，主要是民主化的人間故事、殖民的文化轉折故事和工匠的工作故事，但他的疊合中保留著許多尷尬與破裂之處，相較於高俊宏，他表達出更多的弔詭、無奈和變通。但同時間他將這多層並足以作為「知識考掘」的敘事，貼合到儀式與敘事中涉及的視覺性「材料」，我們可以說他和陳界仁、張紋瑄一樣觸及到敘事群氛圍，但在《花山牆》中以「海綿般」的全彩畫面將調研與閱讀書寫統合（地層化）成一段崇高的活動影像場景。同樣的「地層化」也可以在最近李旭彬延伸其「災區地景」研究的「石墻村紀遊」看到一種企圖以「景深一疊影」的「地層化敘事」。延伸這「地層化敘事」，更可以看到張紋瑄與曾

伯豪兩位年輕藝術家以完全不同的取徑處理敘事，前者將地層化轉化出更具張力的性別敘事空間，並將這空間以「出版」作為其藝術實踐，後者則將地層化重新佈署在田調位址與表演空間中，將其地層化壓縮在獨角秀的說唱身體上。上述這些藝術家的特殊之處就在於不以歷史道德為名進行故事的「再生產」（網路時代的「ctrl+c/ctrl+v」故事事實上是對於故事的快速謀殺）。

換言之，從這些藝術家的創作來看，敘事與檔案之間並非虛構與證據之間的差異關係，而是更為深層的糾結與辯證，然而，視覺圖像或影像與「書寫」的大量結合這幾年來出現了「散文」轉向（prosaic turn），但千萬不能和「essaié」的誤譯混為一談，因為這是近年來最恐怖的、偽閱讀的特徵了。在這種「散文轉向」中，特別是2014-2018之間，大多數處理涉及政治議題與歷史檔案的藝術家，似乎都滿足於表面的「碰觸」，而且這「碰觸」所引發的遐想往往轉化成一種自戀的想像，更準確地說是一種自戀式對於他者的移情（這樣的用語並非特意指向負面的評斷）。

1. 異質媒材的大量收集與網路訊息的擷取，是許多作品構成散文化的要素，並以自身的經驗與感性作為敘事的軸線與檔案的範圍，或是在巨大城市結構的日常景觀或日常材料中，摻入許多碎片式生命痕跡。無疑地，檔案化與散文化的疊合所強化出的是自身的巨大與稀薄。
2. 此外，紙本或網路的地圖資料，抑或文字書寫（檔案）上所引發的地表與地形的想像，也經由關乎自身經驗或決定的敘事而呈現出虛構性與片段化，讓身體進入現實世界時產生虛構性，意即讓文本、檔案與資料庫在自身經驗的介入中成為散文的部件。

3. 對於資料與檔案進行散文式的質變，也在這質地的處理與變化中，植入自身存在的重量與特質，因此，資料褲或檔案庫成為自身探入世界的各個孔洞，但也在散文式的書寫與裝置中，重新回到各種被奇幻化的「碰觸」。

的確，許多已然成為檔案的書寫在今天成為許多藝術家發展其意識和想像的材料，但也確實明顯可見的是這些藝術家並沒有企圖進入檔案之間捕捉歷史與真實的交會，而是在「觸摸」後整個反向陷入「自我」。書寫作為一種技術在今天台灣當代藝術的表現中，作為真實-揭蔽的複寫式檔案確實被過度、快速且大量地強化為「材料」，然而在這材料的重組與編排中，敘事明顯地被「自我」的散文化給全面取代。從上述的推敲與分析中，我們將自身「資料化」的數位生活和推及他者與他方的檔案之間，並在它們面前面對著敘事的瓦解與碎裂，而「散文」的操作就像是現實與真實的雙重不可能底下，對於自我的一種救難。

上述對於台灣當代藝術的人間故事與通過錄像而逐漸散文化的評述，主要是為了能夠進一步與「生產藝術」相關的書寫進行區分，其間存在的差異主要有：

1. 人間故事散文化一方面來自流動影像的界定不明，造成各種形式主義的想像與模仿，恰恰是以影像的任意拼接，並在取消書寫語法的同時，犧牲掉了以書寫進行生產批判的可能性。
2. 形式主義的想像與模仿則會將生產重新帶回「潛殖」的關係中，直觀式與影像化的散文化，看似宣稱著一種「本體」，但在潛殖的關係中只會更加深自動化對於潛殖關係的複製。

3. 平衡複製潛殖的方法，主要以提供大量證物來取代「書寫不可書寫者」的詩性空間，這種詩性往往會讓我們遺忘生產方式與生產關係中的張力。僅以全球流通的普世性知識與私人記憶，進行第三持存的記憶生產，也因此生產出許多「銷抹書寫（記憶）」的美感化影像與物件。

流動影像（moving image）：影像的串流式書寫

「生產藝術」是一種足以化解潛殖的創作思考，因為潛殖指認的是在所有象徵性支配都因為民主化而瓦解之後，最終難以解決的是人類社會中因為權力與經濟而存在的「殖性」關係（relationship of coloniality），而「散文化」促成的是以「形式」的「框置」（échafaudage or Gestell）來架設故事片段，倚賴本就權力傾斜的語言系統進行內容的配置。事實上，從今天對於流動影像的思考來看，影像與人之間的關係不再總是經由第三方的語言系統（普適藝術史與藝術價值）作為連結的平台，事實上，數位網路的特質已經深刻地足以影響影像創作的生產基礎。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」所建立的階序關係。但這階序關係不只是由創作者主宰了觀眾所應該接收的訊息和感受，相對發生的反向關係也是階序制的，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，意謂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序關係（投影時間）固著每個人的知覺位置。

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）兩端的交互階序關係被保存、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」的去階序化，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，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，但同時間，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，換言之，流動影像創作中的影像除了類電影或錄像的過往影像之外，主要出現了以

時間來標記並認證影像意義的「會面影像」。在流動影像中被創造出或生成出的關係則是一種區塊鏈式的關係性影像，它相對的是居德堡強調的高度同質化、資本集中的「景觀世界」。

在這個凝視投影之外的日常實踐中，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（Alexander Kluge）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·瓦妲（Agnès Varda）的生命論述紀錄片《拾穗者與拾影者》、《海灘上的瓦妲》，他們分別不同於 Syberberg 和 Sokurov 劇場式的再凝視化，也不同於那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」）。相對地他們讓畫質與畫質的穩定性不再是閱讀影像的基本追求，而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。無疑地法洛奇（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，阿比查邦（Apichatpong Weerasethakul）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」。「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。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。

註釋

1. 《論崇高》(De Sublime)，合著，Belin Poche，1988 (2009)，頁 211。

化潛殖的操作 III

5

「在地性」之外的基進性： 從原鄉到土壤

新的原鄉：亞洲

六〇年代東亞各地各自出現了對於政治與實驗的強烈情感，七〇年代中東南亞也開始出現大量討論社會政治狀態與前衛姿態的合作展，緊接著第一時期的亞洲合作展覽（七〇年代末至九〇年代中）也促進了東亞與東南亞之間的初步溝通。這段時間主要是各區作品的同地並置或用區域、國家作為分類的「觀摩」展，其中福岡美術館的亞細亞美術展（1979-）表達了通過藝術來理解「亞洲現代性」的意圖，前兩屆的展覽主要展出各地「現代性濫觴」的代表性作品，在論述上呈現不同的「現代性」歷程。接著九〇年代中之後，一方面開始出現大型雙年展，同時也出現許多空間或策展人進行網絡交換關係的主題展，另一方面，國際策展人經由國際政治與經濟的社會考察，開始帶動以亞洲地區為核心、全球化論述為導引的「合作策劃」與「全球課題」，尤以侯瀚如和小漢斯策劃的「移動中的城市」（Cities on the Move, 1997-1999）與隨後由片岡真實召集的「構築中」（Under-Construction, 1999-2002）最具代表性。從這兩個大規模的計畫型展演，我們可以看到亞洲的城市活力與高速進步所形塑出的日常生活（當下）成為策劃人與藝術家致力投入思考與表現的核心面向。

第一個時刻以實驗藝術的想像為核心，可以說是轉譯歐美文化並嘗試將其內化至生命的「翻譯」時刻，而第二個時刻則是以岡倉天心與伏爾泰作為基本姿態的「主體性」要求，第三個則是亞際連結的濫觴，

分享著庫哈斯「通屬城市」與「垃圾空間」中指陳的生命檢視，可以說是一種「解構現代」的時刻。無疑地，截至九〇年代為止，「亞洲」的想像與提問一直置身於邊界上的張力中，介於在地與國際、國內與他國、被殖民與獨立之間，甚至介於有名與無名之間，而這一切又往往與「土地」的想像和譬喻緊密相關。另一方面從時間面向來看，鶴見俊輔的「戰爭史」和斯洛特戴克的「球體」對於殖民（或說「支配」）歷史與世界史之間的比對和分析，都採取了「延展性」的史觀以重新看待日本的殖民史（鶴見俊輔）和全球化的歷史（斯洛特戴克）。這種時間觀的「延展性」主要以「脈拼」（mapping）和「拓樸學」的繪圖方法介入到原本以「英雄史詩體」作為架構的斷代史，於是這裡便涉及到鈴木勝雄的「超越藝術檔案」觀點，他說明藝術檔案需要相當程度地進行某種「文化收藏」，在某種意義上關乎的是藝術家與文化之間的深層互動關係，這便呼應到金宣廷 2015 年在亞洲文化殿堂規劃「圖書公園」項目時的構想，以藝術策劃進行文化收藏，並以文化收藏深化、擴延所謂亞洲藝術的特殊意涵。因此，「地理學」與「拓樸學」的意涵也深深地內嵌在歷史的時間性之中。

關於副詞的懷想

因此，我們明確地知道「亞洲」不是一個明確定義的名詞，作為經歷長久複雜地緣關係和殖民歷史的一個名詞，它已經失去重獲「自明性」的可能性，而作為一個地理位置的指涉，除了在日常生活的通俗指認外，任何詮釋似乎都顯得加油添醋；但作為一個亟待創造的原鄉，相較於作為一個名詞，它，更像一個牽動行動、形塑行動的「副詞」，就如同竹內好與陳光興都曾提出的「以亞洲作為方法」，就已經暗含了這樣的描述，只是在他們論述中仍然致力於「方法」的描述性定義，而沒有更多意識到將地理與空間的「亞洲」作為決定行動樣

貌和意涵的「副詞性」。

國際境遇主義與高達（如果以《中國女人》、《東風》為例）這兩端分別指向兩種直面「生產」（關係性創作）的抗爭姿態，一是在景觀面前製造實境體驗的游擊性衝突，二是在後設的辯證思考下，構想某種生產構成以突穿各種生產景觀與反景觀的景觀。我們當然無法斷定誰有效或誰無效，但現在已經可以看到即使「加速」了，即使劇烈加速地把更具現實感的影像放到展場或手冊中，境遇主義也只是一次次地被景觀吸收、甚至被劇院吸收為無噪音的「白論述」（徒具論述形式、卻無觀點的論述）。但另一方面，即使高達在創造出一些難以消化、近於「教本」的敘事之後，被慣於精神勝利法與教條浪漫主義的國際境遇者陶侃為「噁心玩家」的尚 - 呂克·高達，則清楚地表達「我不能說『我是一個拍政治電影的導演』，而應該說『我要政治地拍政治電影』」，這裡標示出重點不在於可否在可辨識的形式上被判定為「政治電影」，而能夠在生產方法中辨識出「政治地」與「非政治地」。

台灣從 2008 年之後就非政治地大量生產政治藝術作品（形式化的政治藝術），卻只有非常少數的藝術家挑戰「政治地」創作政治藝術，當然這不只在台灣如此，而是許多地方皆然，事實上以政治性為表現議題的作品在這十幾年來蔚為風尚，然「蔚為風尚」同時意味著藝術生產被既存的體制所馴化，相對地「政治地」進行創作的，意即所謂的「藝術的政治」，也就越來越難見到。簡言之，活化議題的政治藝術的大量生產，加上許多策展人高效地通過媒體美學化涉及議題的新材料與質地，而更快速地壓縮或稀釋了「政治地」創作的政治藝術。如果差別就在於「政治地」這個副詞的作用與否，進一步推敲「副詞」在中文裡的表現或許可以找到一些更內在的連結；副詞，一般被

解釋為「修飾或限制動詞、形容詞的作用、表現程度或範圍的詞」，也就是說副詞決定了行動的特性與條件，所以嚴格的中文表達會用「地」來表述副詞，即使今天我們更常將它和形容詞「的」混著使用，但「地」確實除了和「的」可以附帶修飾的功能之外，它作為「條件」和「限制」則是特屬於動作與行動。構成副詞的「『地』」常用在動賓詞組，也是一種描述的後果，通常用在名詞、動詞、形容詞後，它成為讓行動（在創作中就是生產）得以具體化、得以落實的關鍵性描述，所以「非…地」（如非政治地）也就意味著失去行動得以明確的條件。因此，我們可以說政治藝術在「非政治地」的狀態下生產時，本身就是「去政治」的藝術生產，表示「另有所圖」。

因此，「副詞」是行動得以在特定方向上真正發生、產生作用，或反過來說，完成一個具體行動所必要的基礎與條件，中文在翻譯英文的「adverb」時用的「地」，在今天逐漸喪失行動的所在與可能條件時讀來，似乎可以牽引我們的意識指向行動所需的「地」：地面、土地以至於土壤。失去行動的所在與可能條件也就意味著我們失去了副詞，失去了某種「地」、失去得以發起政治行動的「地」。這件事情除了可能是論者的譎妄之外，還可以同時連結上海德格在追問技術與藝術時的書寫，因為海德格在論述技術時使用了各種「動詞」（行動）進行描述與辯證，也因為如此，技術與藝術這兩種既非結果亦非原因的生產與實踐，是許多行動的副詞，而且總是指向「土地」與「場域」的副詞。

1978 年新店溪：石頭與號碼

1978 年陳界仁高中畢業，在被徵召入伍前他啟動了一項行為與裝置的計畫，但最終並未真正完成；就是他每天會到新店溪撿拾石頭，回家

洗乾淨後為它們編號，似乎是準備建造某種空間用的；後來因為母親擔心鄰居見其行為怪異，特別做了一個布袋讓界仁裝石頭。在這最初的行為試驗中，陳界仁已經無法清晰回想究竟是何意圖，但顯而易見的是那是最初他對純粹觀念的試驗，從自身土地出發，通過行為與編號將日常之物抽象化為精神隱喻或物件。

我一直相信藝術家有某種獨特性，一種可以提供許多人共享、共處，卻匿於權力再現底下的「狀態」的可感或高感個體，但通常不以「同」來促使這狀態浮現，而是以「怪異」對其自身感受到的狀態進行回應，我們往往是透過他在某時期留下的「獨特作為」，來啟動我們的關注，這獨特作為的力量就是以某種方式打開我們的認知，進而捕捉到「共處的隱匿狀態」。但這並非「集體性」的跨個體真相，而是個體與集體之間的「跨個體」，同時感受到個體並產生集體想像的一種「非集體」的跨個體。這種跨個體的樣貌無法通過量化收集或文化論述來達成，因為它總是潛匿深處，這深處不是背後的真相或是真相的銘刻，而是從不可說、不可感、不可思的隱匿處觸及許多人。

創造這種跨個體樣貌的藝術家，與企圖掌握控制世界而追求並告知何謂「真實」的藝術家全然不同，前者是對抗的，而後者則屬於風格、語言與權力的更替。所以，當被殖民區域面對七〇年代末八〇年代初的另一波「現代化」，意即民主化和解殖（追尋主體性）的現代化歷程，許多原本就斷裂、無脈絡的外來訊息，以及區域性霸權文化或環境的崩解，都在民主化與解殖的過程中被激活，形成一種高度張力的渾沌狀態。換言之，之所以置身無法言明甚或失語的渾沌狀態，並非「缺乏身體根源」，而是因為過度「切膚」的太多又太斷裂的被激化碎片，才會劇烈要求身體進行回應。但如何在當時訊息混亂、渾沌沒有方向中給出行動和回應？同時面對外部高速卻霧化的粒子化狀態？

事實上，主體化的慾望不是也無能給出所謂的「聲源」，唯有嘗試在沒有邊際的渾沌中想像並建構出球莖般的「渾沌－身體」：一個具有球體邊界的身體想像。個人在這感性思維的推進與運行中，大多時間下並無法確認自身作為核心的主體，相反地只能偵測或感受到「邊界上的自己」，或說只能在思緒到達某處邊界時，才能確認或獲得「自身」的具體感受。

如此整個渾沌才會在自己意識到的邊界處後面，在那個後面的渾沌中心處會有一處保留給被殖民者順應西方教條而想像出的「核心－主體」；但我們唯有和這想像的核心主體拉開「間距」，才能在間距的另一端覺察自身。陳界仁當時（1978）家住新店溪、景美溪交匯處的沙洲上，為眷村安置計畫所建置的社區（自1962年起），附近就是秀朗橋斷橋，離家僅約十分鐘腳程，沿河都有砂石的採集場，他影片中經常出現的灰藍色底調可以說就來自於此。理解這「灰藍色」的感性連結所涉及的相關元素，對於捕捉藝術家內在感性所「致」的核心是非常重要的。當然去回想18歲之前的心理內容是極為困難的，即使是藝術家自己都非常難準確回溯；我就暫且依據他對同時期其他經驗的描繪進行假定，一是斷橋的懸置意象，對應的是景美溪與新店溪交會的沙洲，二是連繫到遷徙至台灣繼而形成外省幫派的離散社群，他們和新店溪的採砂石公司相關甚密，三是陳界仁的步行區域，他用當時的生活背景來形容這因為砂石採集場而呈現灰藍色調的新店溪。新店溪之所以重要，就是日後陳界仁在關於白色恐怖的影像創作中，這條河流彷彿從過去那水平的巨大暗示，一轉成為時間與關係之渦流，連結了藝術家的記憶、政治、身體、無名者、離散與家族。這些連結間接地、有距離地因為新店溪而將每天背負著各種懷疑的身體感，跟都市因著政治遷徙而出現的地貌與領地連繫起來，也跟詭異政治狀態下的地緣政治和真實社群有了連結，所以更深刻地通達以低階

眷村之家作為基礎的「有」的狀態。

1978年的新店溪旁帶給我們更多關於風、關於空氣等等涉及土地環境的想像，一個剛畢業的18歲青年開始一個莫名的項目，裡面有著整理、排序、洗滌和建構的「抽象化」線索，彷彿某種為了迎接未知戰爭的莫名訓練，而那個預感應該出自在大量片段訊息的渾沌中悶響的雷。1987年7月14日公布隔天即解除戒嚴時，陳介人將那個時刻的空氣裝進一個冰枕，他對於解嚴的疑惑讓自己有了一種洞識與力量，並自此等待著如閃電般的事件、足以重審一切價值的事件。這樣的行為項目對應到他的創作生命階段，我們會說他企圖將藝術雜誌與畫冊訊息中的觀念與猜測，通過身體的勞動和規律性的編碼，測量著這塊仍屬戒嚴的土地上得以承受與理解藝術觀念的「邊界」。

2017年新界農地裡的噴泉

這天（2017/10/09），白雙全帶我來《竊聽風雲3》拍攝場景之一的謝屋村找劉建華，他的膚色已然是農人或工人特有的深棕色，沾黏著一些木質碎屑和塵土，他領著我們到他們的田地裡，遠遠地看見另一位藝術家勞麗麗，就一起巡了他們的田地一遭，聊了村里、農作和生活，最後在他們堆放農具和雜物的棚子裡坐下，開始一段關於藝術的交談。棚下的對話不是以農村風景襯底的附庸風雅，而是農夫與藝術家的交鋒，我彷彿局外人般想像農業與藝術間的連結，依然感動於建華和麗麗的決定與投入。無論是農夫還是藝術家，抑或評論人，只要能讓「地」繼續以其自身進行生產，就是最為政治的表現，放棄藝術轉而務農，不正是「追尋藝術」最為簡明的表達，這個表達就是找回土地、了解土地、將生命著力於土地，在討論新界土地問題的《竊聽風雲3》的現實風景前，進行土地生命的延續，雖然安靜風輕，卻已

充滿張力和故事。然而，在新界的這些朋友和在鋤魚湧 ParaSite 發表計畫的白雙全之間並非一西一東、還隔了港灣的兩端，除了全然不同的城市面貌與農村風景之外，事實上，他們之間存在著由雨傘運動以及對香港的思考所串接起來的平面。這個平面可以被視為一種「元土地」（meta-ground），像田中功起便在311福島核災後以一系列的合作計畫，重新看待人與人之間共同經驗的可能與試驗，換言之，當土地不再穩定如常，可能會一夕之間就被淹沒、斷裂、棄置時，便會體認到要能抓住得以安居的土地，最迫切的不是參與的形式與設計、不是彰顯文化的特殊樣貌，意即不是在安全而合理的狀態下進行示範和表演，而是人與人的意識之間如何在自由卻煎熬的狀態下，進行現實的照面與磨合。白雙全也在雨傘運動後，帶著糾結不已的沈重到法院凝聽審判，也同時間他也有意識地重新回返《明報》計劃中的曾經相遇的關係人：巴士先生。人與人之間的關係似乎在這兩位藝術家的體會中，都成為找回共生之地的關鍵性要素，而且不是通過「參與」的設計，不是通過參與形式對於活動空間的意識形態式佔據，而是以人和人的交會與合作投注在當下的關係裡，並通過這確實而真實的關係實踐「耕作出」土地。

在進入農地前的田埂岔口處有一個木造廁所，打開看非常乾淨，就在被設計感完美覆蓋的蹲坐處旁，放著一小幅杜象《噴泉》的照片，這回不是農民鞋出現在畫作中，而是《噴泉》照出現在農地裡；心口突然一個念頭湧上，我們經歷了何等的歷史，而能出現這般自然反應出的「翻轉」，藝術家已然種了六年的田，將自身貫注於土地的耕作中，有人結束學業、有人生子，就這樣安靜地推翻了一起活著許久的杜象、海德格和梵谷，這是「抗爭」，無庸置疑。

土壤化

「它的樂器是此地的濕地、石頭和樹木。
笛聲分享著空氣，如同池塘群共同分享著水的分配。
模擬器的踏板和電子軟件過濾和傳播聲音，
如同植物群落在螺旋形的種植結構中相互支持。」

——塔里克·阿圖伊（Tarek Atoui），2017，鏡花園

塔里克·阿圖伊以「地面」為名在鏡花園進行展出，空間錯落著高低不等的聲音裝置，明顯地，在動線中所顯現出來的高度比一般的聲音藝術展覽的高度低，而且被裝置起來的並不是擴音機具或傳導混音器，也沒有感應器偵測觀眾的存在與否，而是一組組帶有角色設定的樂器；每一種角色並非噪音的過濾器或萃取儀，而是對噪音進行的獨特運算。而開幕的表演也隨著地面分布的樂器裝置，我們看到塔里克並不立身於中心化的混音台，也沒有中心化的投影，而是被容許不斷遊走於展場裡的觀眾，以及穿梭在觀眾與聲音裝置的藝術家。他的演出並非作曲或即興的呈現，而本身就是當場即時的作曲，他必須以空間的音場決定以什麼角色來調動樂器中的聲音資料，而藝術家在音場中的移動則在動態中調整不同的樂器，這就是為何他的演出是一種作曲，我們無法定義這就是一般意義的「表演」，甚至要說這是嚴格意義下的「作曲」。

也就是說他注入樂器的聲音資料與調整出的角色分類，並非已經是作曲的成果，相對地，因為藝術家保留了資料庫的調閱與角色的變換的開放性，所以每一組裝置並不呈現任何編曲的結果，也同時表現出塔里克的出色觀念，就是作曲或編曲本身的開放性分別向聲音採集的脈絡與特定時空這兩個方向來決定，換言之，這「脈絡 - 特定」編曲的

雙重開放性巧妙地定義了「聲音裝置」如何作為「土壤」。這些由資料庫樂器所產生的角色，主要來自他對於自然和環境的觀察，樂器中的運算則出自他對土地動態或有機紋理的觀察，展場中的裝置既不是「檔案」或「文件」，也不是演出的再生，而像是向藝術家或觀眾敞開的農地設施，等待著好奇的耕作者與沈思者與其「接觸」。此外，塔里克轉譯他長期與聽障者的合作試驗與經驗，完全沒有要為弱勢者發聲或令其發聲的正義凜然，而是通過聽障者感覺聲音、創造聲音的經驗，省思一種無障礙區分的聲音場域。在這場域中沒有創作者／凝聽者、可聽者／聽障者之別，甚至可以說塔里克對聲音的觀點並非僅通過「聽力」來決定或形塑聲音，而是以材質性、振動感、觸感、空間感與聲音脈絡統合地思考每一聲音要素。

可以說藝術家企圖創造的是一種連結土地和聲音充分結合的開放性「平等之地」。塔里克不同於許多專注在製作樂器、編曲與演出的聲音藝術家之處，並非他不作上述這些創作，而是他不「完整地」追求作品的結晶，像是將創作的整體結晶在自己身上、完成於自己的創作時間裡、整合在自己的展場裡；他創造的是可分享與可合作的聲音操作場域，他從土地、從觸摸開始，凝聽引領他重返「土地」，但這帶著引號的土地，存放著聲音庫、觸痕、Gestus，以及「工具」或說「技術物」。如此，藝術家成了「養地」、創造「土壤」的人，而聲音則是通過不同觀眾、旁聽者、介入者或參與者的注力而長出的各種「作物」，藝術家面對觀眾不再是提供各種美好果實或花朵，而是提供土壤讓參與者產生對於聲音更為寬廣的想像。

白雙全不直接以對抗性或悲情式的語言，在運動之後或即將運動之前製作「標語」或「口號」，轉而對關係變化的持續關注，理解並感受運動之後內心的沈積和感受，就是對於一些浮淺激情而專事文化資本

積累的政治藝術的放棄；這種「轉向自身」也相當於在運動之後和所有的「參與」保持距離，甚至可以說和所有藝術形式上的「參與」拉開距離。可不就是因為許多的「參與」都意指著藝術家的精心設計或點子，「參與」本身就已經提示著封閉地完成某種形式感性；白雙全通過筆記繪圖、壁紙製作、將媒體文件化與系譜化，以及到「旺角魚蛋暴動」的磚道上、中聯辦的磚道上進行沈默的觀看和撿拾，就像是刨翻舊土、堆疊新土的分享手勢。幾乎在一種內在深度的空間裡和塔里克交相應著，也和新界那些現實可見的農地疊合著，我們或可稱之為「土壤化」。我們在運動與運動之間不再進行各種正義感的示範或是藝術空間中充滿回音的叫囂，不再像是一個聰慧無比的「六八迷」（soixante-huitard），而是讓自身創作與生產成為可供分享共生的「土壤」。廉價喊出的「態度」所欠缺的不就是土壤總是對追求者所敞開的「手勢」，「土壤化」將是屬於二十一世紀討論合作式、參與式與培力式的「基進性」，也是生產藝術的新穎操作。

潛殖下的關係

6

生態政治學

負世界與全球化世界

負世界與全球世界之間是一種不均衡的狀態。

負世界並不是全球化世界之外的烏托邦，而是鄰接於全球世界卻因為不知如何處理而被懸置、視而不見的世界。

負世界是全球世界生成中的衍生物，其生成與全球世界出自同一個邏輯與歷史發展，但其樣貌與內涵卻具足了全球世界的「負面性」。

這裡使用「負面性」而不用「否定性」，主要在於中文語意中的「否定性」會讓我們誤以為破洞對立於全球；但事實上，破洞與全球是同一歷史發展下的雙重性，其負面性是相對於全球世界的追求而出現的。只不過，負世界對於全球世界基本上是順服的，或說嚴重地受到全球世界的制約。因此，負世界的指認主要為了在面對這將近五個世紀的全球化發展時，不以「一分為二」這種從「現代／前現代」到「冷戰」等等對立或衝突的通俗劇來理解世界的變化，而能夠回到一種更貼近確實共存經驗（混雜與拓樸）的生態思考。唯有我們轉向一種生態政治學的思考，才有可能從抽象而野蠻的全球世界（單子式世界）轉開，以更為確切的歷史經驗思考世界的狀態與動態。

高橋哲哉針對沖繩與福島問題提出的「犧牲體系」，就嘗試對國族資

本主義發展中的「必須的犧牲」進行說明，「破洞」同樣也可以被視為全球化中必須的犧牲，高橋清楚說明了「破洞」在全球體系中的基本機制，換言之，他的論述不只是種道德的政治性論述，其中更存在描繪出真實民主困境的可能性。當他通過嚴重事故、受曝勞工、採掘鈾礦問題與核廢處理等「四重犧牲」，以及刑事、政治、道德、形上學這「四等罪」將核災問題擴及對整個國家結構和人口網絡的反思¹。這樣的論述對於我們理解「破洞」與「生態政治」的基本結構助益非常大，因為它涉及到今天無止盡碎片化的民主政治的難題，即使關於如何面對民主政治中搭配「完全無責任體系」的犧牲體系尚且束手無策。²

然而，相對於「犧牲體系」對結構性網絡的精確敏感度，當高橋哲哉提及「殖民主義」這個詞彙時卻止步於日本歷史的脈絡框架，終究謹慎地將整個可能理解全球化政治的討論擲回美日的問題框架內。事實上，這個問題可以沿著高橋所闡釋的場景開展出另一個場景，高橋描述的場景呈現出「被犧牲者」（破洞）並未真正被整合在共識或者任何進步的方案裡，而是被以各種方式（殖民與歧視）令其失格且失語，繼而在一種權力極其不均衡的狀態下被取消「鄰接」的關係——在這裡，出現了另一個場景。由於資本佔奪的必要性在今天的個人自由主義的民主化底下，越來越無法以壟斷的資本和獨斷的政治力來進行，轉而以合作協定和基礎建設為名的各種國際與國內的公共項目來推動，換言之，佔奪式資本與全球化的運作，通過快速而精密的大量數據處理，已然將各種層次的「公共資源」納入運算，而掠奪「公共資源」的不會只是高橋關注的社會災難，更深層的是原本在地理上、利益上存在的鄰接關係（公共性）被取消了，也因此取消了公共性在世界圖像中的可見性、權力上的可能性。所以，意謂著在今天的民主狀態與時空底下思考並重建「鄰接」關係的重要性，因為被取消鄰接

關係的全球世界就是一個生態遭到破壞的世界，是一種被剝奪政治生活的世界。這就是一個生態政治學的問題意識，我們不能止步於「犧牲」這個帶有知識份子鄉愁的倫理術語，或是以日本為中心的冷戰地緣政治。

通過「核災」而連結到犧牲體系的提出，或許會因為聚焦在核災的「事件性」而難以面對到更深層的「生態性」問題；儘管「事件性」意謂著非常態或常態的破壞，且因此與具備相當穩定性與關係網絡的「生態性」之間有著差異性，但在「生態政治」與「破洞」的思考下，「生態性」往往是引發「事件性」的基礎，並決定了事件的種種內容，而「事件性」又是「生態性」的「意外」，往往出乎原本生態終生成的關係性框架。如此，我們知道除了核災、環保政策及國際標案等「事件性」的面向之外，還存在著日常用電、投資環境、核廢料與體質變異等「生態性」面向的問題。整個來看，「事件性」與「生態性」彼此之間的關係不能只是以因果關係來認知，而比較是時空重疊、不斷流變的「變貌」，時而強烈可見、時而潛存隱晦。其中，相對於核災與核輻射，「核廢料」的問題或許是目前較容易觸及生態性面向的切入點。

以核廢料作為隱喻

核廢貯存場應該就是生態政治學最為具體的形式，甚至我們可以說這樣的連結關係雖是一種比喻，但從歷史事實來看，又遠較「比喻」來得更為深刻。因為從蒸汽機（外燃機）、內燃機到反應爐，我們幾乎可以肯定地說，能源是現代主義最為核心的具體要素，它們標誌出並界定著「生產」，以及連同生產所發展出的政治與經濟的關係，而核能更是開啟新局與徹底改變政治關係的特殊開發。漢娜·鄂蘭

(Hannah Arendt) 在五〇年代冷戰時期，以生產和毀滅的關係討論「武力」與「權力」時，就已經觀察到能量的開發與使用和政治之間的密切關係，而且顯然地，這個觀察與核能及核武密切相關：

「這些過程（破壞和生產的交替過程）的特徵，就像內燃機的運作過程，主要是以爆炸的形式發生，從歷史方面而言，則是以災難的形式，每次爆炸和災難都將過程往前推進。（……）這種新發現的能量源頭（核能），從發現的那一刻起就有一種詭異而令人難忘的象徵力量。」³

雖然鄂蘭對「難忘的象徵力量」並沒有在該章節〈導入政治〉(Introduction into Politics) 中有足夠清晰的說明，但明顯地與她所說的極權主義體制有相當的關連性。她提出核武作為一種毀滅性的力量，如何破壞原有的政治空間，並改變了原有武力與權力間的佈署：

「這種情況下，消失的不是一個因生產而來的世界，而是一個由人類關係所創造出來的行動和言說的世界（……）這種關係的世界，肯定不是從個人的力量或能量所產生，而是從許多人所產生，從個體性的集結中產生權力（……）然而，如果這原始外力是全面的，無堅不摧，以至於無人倖存，那麼光靠此外力就可能徹底而永遠將權力毀滅。」⁴

這種毀滅性的力量取消掉傳統戰爭為政治保留的停戰協商空間，意即如果真的使用核武，就極為可能僅留下迫使一方「無條件投降」唯一選擇，因此，在這意義上我們可以說鄂蘭提示出核武是促成並象徵著當代極權主義體制的生成。而且文中鄂蘭也將二戰定調為現代性的帝國主義與她所說明二戰後（原爆後）的極權主義區分開來。

我們可以分別用廣島和樂生來說明這原爆後極權主義與全球化潛殖結

構間的關聯性。事實上，在二戰期間決定對日本本土進行原爆之前，美國早已在 1945 年日本幾乎失去所有本土制空權的真空狀態下，在許多地方進行過空砲彈的試投，模擬各地的命中率及爆破範圍。當廣島被選定為轟炸地點時，就如同鄂蘭所言，原子彈的毀滅性會毀滅掉所有的政治空間，廣島會變成獨立於日美政治關係之外的一個零度地點，原本在政治與權力所界定的範圍內進行的戰爭，因為武力對於政治空間界定的超越與徹底破壞，日美的關係空間可以用原爆後的廣島作為象徵來理解：毀於一旦。原爆後，廣島以及日本變成為無鄰接關係的空間。自此，日本僅能全然地屈服於開啟這一核武時代的新極權——美國，並以美國監控下的自衛隊與核電廠作為日本武力的從屬性替代方案。當八〇年代英美為冷戰的結束做準備與規劃時，核武脫離了冷戰的象徵體系柴契爾與雷根致力於瓦解內部對抗資本積累的內部阻力，並規劃如何以經濟建立全球連盟網絡。在全球化的進程中，融資貸款系統繼承了核武在近半個世紀所建立起來的政治模式，這種進程也就是毀滅式的佔奪性資本，也就是取消政治與權力空間的毀滅性經濟操作。樂生療養院也是這樣一種極權主義的「零度地點」，都市發展與經濟價值的增長可以越來越「正當地」作為國家壓迫少數社群、佔奪社群權利的藉口，將之轉化成資本融資與政治酬庸的「利益」與「產值」，這種延伸全球化極權主義的邊界操作，將樂生療養院及其地緣政治、樂生療養院及其殖民歷史的「鄰接關係」全然消滅，讓樂生成為一個破洞。由此可見，核能與核武作為一種現代性的象徵，意謂著一種絕對性的霸權與壓制已經出現了，它們在破壞鄰接關係、並使破洞變得無法言說的同時，所企圖的就是造就更順暢的資金流動與積累，以達成資本極權主義的「解域化」與「平滑空間」：將破洞全數掩蓋的平滑空間。

在這樣的過程中所相應產生的「殘餘物」，或說「汙染物」，在過往

是不會被置入到歷史意識中被考慮的，一如許多全球的「破洞」也不會被認為有必要在國際層級上被思考。當這些無法解離和分解的廢料持續積累，就將會迫使我們在過度生產的窘境中，有必要思考它們該何去何從；同樣的，當這些破洞區與破洞人無法被消融在大型的歷史敘事並持續積累時，就會構成「現代性」進程的漏洞，但由於這些漏洞自身的內涵就是無法消抹的「倖存」，這種情況就會逼使世界必須面對一個更接近生態系的世界：一個涵納破洞（被犧牲者）以進行思考的全球。因此，當核廢料的思考緣起自漸形擴張的環保意識與生態意識，那麼這些當代意識的浮現就不只是因為中產階級普遍的生存危機感與品味，而是存在一種更為寬廣的關懷面向，如此，我們就必須意識到，如同自然的生態學，政治的生態學也是今天無法迴避的問題。

核廢料貯存場：我們

若我們就上述的論證要理解全球世界中的破洞，那些與各種「實質」比鄰相接、甚至被包含在實質中的「破洞」——一如現代性概念化的「單子」與「單子」之間的虛空或「夾縫」——「核廢貯存場」是一個我們無法忽視，甚至是唯一一個能夠體現「負世界」之不可見、不可說、不可思的「具體」現象。

「破洞」是一個與全球現代性無法分開處理或略去的問題，就如同核廢料是一個與核能無法分開思考的問題，也因此，「核能」或說「原能」的開發與今天越發受到關注的核廢料處置問題共同組成了二戰、戰後乃至今天的一個隱喻式的敘事，我的意思是，關於它的所有環節與構成，能夠成為一則描述當代支配關係的唯物主義敘事。首先，「小男孩」被其「母親」⁵空投到廣島，決定了大戰結束的同時，原能（及核能）的發展得到了關鍵性的具體化。隨後，「原能」（核

能) 成為一種與冷戰強權國家的政治經濟支配息息相關的能量，於七〇年代中之後以「現代化」能量之名，陸續進入與美國結盟的一些國家，成為這些開發中國家經濟發展的重要象徵。換言之，核能並非僅止於一種單純的能量、技術或商品，而是一種與國際政治經濟關係以及冷戰意識形態下文化支配緊密相連的「超能量」，不僅內含冷戰結構政治經濟關係，也代表某種「新時代」的「乾淨安全」能源。

因此，單純地將能源視為中性的天然物，是一項莫大的誤解，因為「能源」的取得、分配與運輸，一直都與人類社會發展息息相關，不僅關係到區域內部的資源和階級的分布，同時也涉及到區域間的歷史性與政治性互動。「石油」與「核能」與先前的能源形式之間最大的不同，在於，先前能源形式（煤、天然氣、各種金屬礦物或化學礦物）內部的世界結構僅僅單純地由礦區與航線來標定，而且由工業化進程與戰爭型態來看，先前的能源無論在地緣政治與時程規劃上都尚未出現今天的複雜網絡與支配關係，自二戰以降，跨國與全球化世界結構的繁複織網，令今天的石油與核能相較於煤、天然氣等能源具有更為複雜的歷史與政治經濟關係的能動性。除此之外，因為核能將以電能為基礎之產業發展推至極致，再加上其能量規模與危險性在冷戰中促生新的戰爭形式與政治關係，綜合上述，核能已在全球政治和經濟網絡中顯現為最複雜的能源形式：「不純能源」。

這種最乾淨（意即不可見）的不純能源，成為冷戰中最具象徵性的「能量」與「想像」，它不僅滿足著冷戰期間經濟發展（國際代工與生產過剩）所需的巨大能量，從六〇年代到九〇年代為止，世界上各個不同地區的經濟奇蹟，都必然伴隨著核子反應爐與核電廠的興建（日本 1966 年、南韓 1978 年、台灣 1978 年、中國 1994 年）；既有的強權國家同時也延伸著戰後世界霸權的權益與地位，對放射性礦物的開採與輸出、

核能發電的技術開發等等進行政治意味深重的考量與管控。然而，冷戰結束前夕，1986 年的車諾比核事故以及 2011 年的福島核災，無疑地通過巨大的災難（七級事故）讓這些原本不可見的「能源」顯現出越來越多可見的痕跡。而這些痕跡一方面說明了核能的不可見並非其物理事實，而更多來自於政治的考慮的「被」不可見，另一方面，這些痕跡也充分顯現出輻射污染的強度是跨國的、屬於生態系的災難，而不再是能夠以國界或城市加以限定的個案。自此，該能量已經遠遠不是「焦土政策」所能描繪，它更為徹底地顯現出其「世界性」。

「破洞」是個描繪處境的意象用語，然而，我們絕對有必要對這個意象用語進行更為細緻的描述，因為這個處境首先在全球夢想的實現中，就必須被置入不可見之境，所以，這絕對不是假前衛之名的歐美「現代主義者」所說的「界線」或「邊界」，然後總是倚賴著既有的政治經濟結構販賣著「僭越」或「非思」。

我們在這裡會碰觸到一個新的問題，也就是被再現者與被遮蔽者之間，並不存在某種一刀兩斷的切割與標定，那往往只是需要資源的歐美知識的道德行銷或精神行銷術。相反地，在現實產製關係與分工暨分配下，它們之間有著一種動態的連繫，其差異性的關係本身是處在動態之中的。被遮蔽者或被廢棄者其實從未被鬆綁，相反地，它是可再現者之所以可持續再現或流變必然需要之物（或場所）。全球化的可再現密切地牽繫在這些被懸置、被除名化的遮蔽者身上。就像是核能電廠與核廢儲存場之間的關係，「核廢」似乎是能源現代化的過程中必然被拋棄的產物，但由於它無法徹底地被分解，所以，它必然作為複雜且不斷流變（自身衰變並改變環境）的「承載物」，最終成為發展中被各方企圖遮蔽或視而不見之物。儲存場的難以尋獲，就在於它自身即作為預設與分配中的不可見物，也因此，一方面難以對應到

一處足以被認可的地方，另一方面，即使勉強找到一個臨時處置的場所，也必須做到「不可見」：掩埋。

在這樣的觀察底下，「核能」的問題一方面從廣島與長崎的原爆，以蕈狀雲的景觀正式進入二戰後的世界，並以核試爆和核子彈頭洲際飛彈貫穿了冷戰的歷史；另一方面，各個國家在冷戰過後以理性、乾淨的核電廠延續著核能的開發與消費，一種在儲存核戰技術的同時，也在全球競爭中追求高效發電的妙方。但接連發生的核災不斷地提示出，在巨大能量的生產過程中會同時產出無法分解的熱輻射廢料，至今無法找到直接而絕對的處理方式——依據現有的研究，臨時性的「貯存」都仍需要百萬年或千萬年才得以結束其衰變。在擁核或反核之間，相關討論所體現的不只是發展與否或安全與否的問題，還包含了一種莫名意志，在歐美幾百年來已然破碎、醜陋不堪的現代性軌道上，透過近兩百年來的流變，也通過民主政治的各種形變而苟存，也就是高橋哲哉概要指出的「犧牲體系」現象的內在動力與邏輯。

「核能」不只是一種物質材料或能量形式，同時也是構成人類支配形式的邏輯；因為這些物質與能量的運用，這構成邏輯同時修訂並創造著政治與經濟的新結構以及日新月異的支配型態。簡言之，我們甚至可以說冷戰結構與核能的發展方式息息相關，而核能的發展方式又形就著今天民主政治的支配邏輯。這是甚麼樣的一種邏輯？意即通過極端亂度（浮動式經濟與基進民主）所產生的能量，足以突穿資本累積的限制，但為了控制亂度所可能造成的災難，主要還是為了保障積累者的安全與利益，必須有「犧牲者」、「代罪羔羊」與「貯存場」。因此，我們會說核廢料儲存場不只是工業生產上對於某特定現實場域的指稱，這個場域或身體必須以不可見、不可說與不可思的形式銘刻上超級能量的歷史，同時也銘刻上支配者企圖掩埋的野蠻歷史。

從核廢貯存場的模式來看，這關係不只發生在核能或物質的使用上，也發生在更廣泛的支配關係上；如此說來，台灣，似乎就是所謂國際的「核廢儲存場」。這廢料就是十九世紀末波濤壯闊的西化或現代化運動所生產出來的：對不可分解者的掩埋。台灣，也是當代性與國際發展中的不可分解物，當然台灣不是獨一的案例，在整個以球體表面進行世界想像與操作的歐美菁英運動中，許多地方都成為承擔這些現代性廢料與後果的貯存場：一種歷史與現代性的深淵。「另類現代性」、「怪獸」、「現代性界線」其實都是一種取消政治性或將政治性形式化的修辭，這種修辭法是一種靜態多元主義與概念化的世界主義的操作，抹平了歷史性與地緣性之間的動態關係；相對於此，「生態政治學」所描繪的不均世界才有可能打開問題，因為在這不均模型中，「破洞」的無法掩埋或無法分解讓「全球」所引動的政治張力無法被略去。

「聰明人／實在人」的生命政治佈署

無論是「破洞」、「被淘汰者」或核廢，在一個生態系統中並非真正地不見，而是被以各種例外狀態排除在外，但這個「之外」並非同時自放於權力與資本之外，相對地，他們完全無法脫離這生態系統，因為他們會被以一種強制性的政治經濟運作制約在生態系中作為底層勞動與分散式資源的提供者，其在生態系中被納入的方式是「幻見」劇場，我們因為無法主體化的處境而對幻見劇場有著生死攸關的依存感。然而，這看似另一種階級觀的論調並非能夠完全地對應到古典的階級觀，如上下垂直關係的資產階級與無產階級，更準確地說，階級差異的生產不再如過往一般黏稠地附著在固定身份的人與家族，「底層」或「臨時派遣階級」在我們的生態系中會被無止盡地生產，但這個階級的生產與人的代換運作遠比「個人」身份來得重要：破洞與被

淘汰者會不斷發生，可是「會是誰」並無需固定。我們可以說，這是一種客觀的民主資本主義發展的結果，「資本」的持續積累或創造性剝奪才是資本主義意識形態的目的，而不再是任何具有特定身份的自由個人。意即，民主資本主義下沒有絕對的自由個體，自我感覺良好的自由個體只是臨時被系統中的資本與權力運算所指派。這就是「潛殖」的根本意涵，沒有誰一定會是（或不會是）殖者或會是（不會是）被殖者，全然由資本的生產、積累和流通來決定，我們真正無法擺脫的就是民主與資本完整結合的「潛殖」支配。

那麼在這瞬息萬變運算中的「我」或「我們」，又依據什麼樣的判准而全然地被「運算」所決定？史洛特狄克在亞歷山大·克魯格《來自意識形態骨董的新訊：馬克思、艾森斯坦、資本論》中以〈剩餘價值的變形〉為題討論艾森斯坦的「資本論」拍攝計畫，提及了一個在觀念上對這問題非常基本卻至為關鍵的回應：

「它（馬克思的《資本論》）描述了一種投機者的原型，一種關於投機的系統理論。其中靈魂的旅行被金錢的旅行所掩蓋」⁶

在這段略帶心理指涉的描述中，讓尤里西斯的「足智多謀」連結上隱藏在《資本論》背後的「企業家」特質，他企圖將「人」重新置入「系統」中進行思考，並找到了一個耐人尋味的詞彙「Polymetis」或是「Polymechanos」，說的是「聰明人」、「精於計算的人」，有能力創造剩餘價值與生機，而相對的便是「實在人」或「匠人」，是專注於某一技術或任務，投身讓工作的品質達到自身所能最完善的狀態。他認為資本主義的動態與發展就是由「聰明人」與「實在人」的分工和支配來完成的，換言之，聰明人的運籌帷幄可以和實在人的精益求精相輔相成，有效地服務於資本的積累。這種協作處處可見，

但如果我們深究「協作」或「分配」下對於聰明人與實在人的影響，就會發現「聰明」的運算會偏向特定技術的發展與配合，反過來會使得某些技術失去發展空間，而實在人的投注與專一，在巧妙符合資本主義的分工下，極易將政治權力交付給聰明的運算，致使剩餘價值在競爭式的運算中變得異常淺薄，並必然地轉嫁到經常作為勞動者與創作者的實在人身上。「聰明人／實在人」的全球分工並非是均衡的，荷馬史詩中的尤里西斯原是「足智多謀 - 大仁大愛」的平衡，在資本主義的現實世界中是無法相稱的，因為，我們在此已經非常難以期待各種英雄式的意志能夠有平等的發展機會，在今天生命政治的治理底下，機構化的生命與行為取消了意志的生成。不過我們如果將「聰明人」與「實在人」直接地視為對每個個人的界分，那這個觀察就會顯得廉價且必然失準，因為這既是以人自身作為力量、能量與能力的載體，況且，也無法進一步理解資本主義的動態和流變。事實上，若將「聰明人」與「實在人」視為兩種存在於動態中的要素，且作為資本主義生產不可或缺的元素，民主時代喪失公共性的人就成為這種分配與佈署的載體，而使得這兩種要素顯現為人的特質，並左右著人的身體感與動情力，我們甚至可以說這兩種顯現出不同積累與勞動的特質，可以被視為生命政治的佈署與分配。

我們當然可以在資本主義或說市場經濟的社會中，找到其他不同的對立項，但那些對立項大多基於實體存在者（人）以各種身分進行分類，這種朝向「固著化」的唯名論，最後往往無法在現實的動態關係中開啟問題性。無疑地，這種「固著化」就是從漢娜·鄂蘭在〈導入政治〉談到的柏拉圖學院與政治生活之間出現的切割中衍生出來的。然而，史洛特狄克則以「聰明人／實在人」的漫談，給出了我們探入生命政治佈署的機器結構，「聰明人／實在人」是全球現代性中將個體生命資源催化成累積機器與生產機具的自我機構化，因此，兩者意

謂的是生命政治佈署下，人被賦予極端的特性化功能：「聰明人」被賦予進行佈署、累積資本的特性化功能，能夠多面向、混合多功能、並快速大量計算資料、擬定戰略的功能；而「實在人」則被賦予轉化資源、生產資料的特性化功能，處理相關資源有效開發新功能與新資料、生產武器與執行戰術，就像理察·桑內特（Richard Sennett）所言的「匠人」。這種「人」的觀點介入讓《資本論》與巴爾扎克的關係更為清晰，同時也從其中轉化出巴爾扎克沒有繼續向前推進的部分：「非人」。換言之，由史洛特狄克開啟，而我們嘗試在此繼續推進的「聰明人／實在人」對立項，其實是通過「非人」的過程，直至「生命政治人」的動態機制。

然而在全球化結構中，這種生命政治下的慾望機器所進行的競爭與生產，必然地由內部競爭後的聰明人機制，以及該機制在特定事件與項目中對應的人，來進行「不均」的分配。當聰明人機制對應的是競爭中的淘汰者，而實在人機制對應的則是分配後的淘汰者，在這樣的觀念模型中，所謂的「淘汰」所涵蓋的集合自身即是不純的，往往至少包含了兩種淘汰者。更進一步回到現實來檢驗，就會因為對於整體事件的切入角度與分析方法，而很可能會在特定對象上疊合雙重的「淘汰」印記。即使今天的人力是高度流動的，但在這種生產體系的運作中，「聰明人／實在人」必然成為一種僵化的固定機制。所以我們談論「負世界」或「生態政治」時必須注意兩個特點：一方面，「被潛殖者」或淘汰者彼此之間並非同質，且對於事態發展的立場操持又經常不同；另一方面，「被潛殖者」或淘汰者自身也是不純的集合，不必然指向特定族群或社群。事實上，直至今日，我們有面對到一個新的因素介入到生態政治中，那就是「人工智能」與各式各樣的「機器人」，他們會打開另一生態政治的新局：科技物與數位物對人與世界的潛殖。

註釋

1. 《犧牲的體系：福島，沖繩》，高橋哲哉，李依真譯，聯經出版，2014，頁 37-72、77-92。
2. 同前，頁 21-26。
3. 《政治的承諾》（*The Promise of Politics*），漢娜·鄂蘭，蔡佩君譯，左岸文化，2005（2010），頁 187-189。
4. 同前，頁 192-193。
5. 日本時間 1945 年 8 月 6 日早上 8 點 15 分，名為「伊諾拉·蓋（Enola Gay）」的一架 B-29「超級堡壘」（Superfortress）轟炸機投下了代號為「小男孩（Little Boy）」的原子彈，而這架轟炸機的命名由來是源自機長母親的名字。
6. *Nachrichten aus der ideologischen Antike - Marx/Eisenstein/Das Kapital*（來自意識形態古董的新訊：馬克思 / 艾森斯坦 / 資本論計畫），Alexander Kluge，570 分鐘長片，Suhrkamp Verlag 發行，2008。

潛殖中的流變

7

生產式影像與正義

生態式生命政治中的 賽博式流變 (cybernetic becoming)

「318 學運」在 2014 年是一個在台灣久違的複雜景觀，同時也是亞洲九〇年代之後難見的運動景觀，這個景觀包含著被佔領的議場、濟南青島兩條街之間的集結、g0v 的行動與網路空間、年輕人的政治論述場域、以及網站上高速積累、轉發的自拍網絡，在這些空間裡，我們可以見到塗鴉、異議海報、漫畫、標語，也可以見到議場中使用基本技法完成的繪畫、還有佔領學生利用現地物件推積的障礙裝置、以及沿街如災後救援的帳篷景觀、一處處的群聚和座談以及院子裡飄揚著激情教師們的興奮聲音，若從表現形式來看，那是一個形式跨越專業框架、回歸社群溝通、「表現」民主化的渾沌時刻，藝術學生或年輕藝術家在這渾沌時刻裡可以找到社會或政治藝術各種景像的「真實」基礎與連結。運動中專業藝術創作者與各個其他領域的藝術業餘者，似乎混雜出一種通過倫理引導（「反黑箱」、「反服貿」）而流變出的「公民創作主體」。然而，值得我們關注的是「運動之後」究竟發生了什麼變化？確實，「藝術生產什麼？」在此之後被許多人認真思索，也成為學生爭論的一個重要課題，這可以從網路上年輕人與各種社會議題的交流變得熱絡而頻繁可見一斑，在書寫與視覺的生產上都非常可觀，但同時間，也出現了另一種對生產的抹除，意即運動中的某些課題在運動後彷彿都變成倫理禁區或是記憶封存區，消失了，無論是藝術領域或是非藝術領域。

雖然無法證明其中的關聯性，但 318 運動之後的藝術表現，確實在年輕藝術家那邊出現了一種潛在的推動力，如果 2008 年的台北雙年展是一次對台灣當代藝術進行政治教育，那麼 318 學運後（2014 年）則是另一次政治性的洗禮；前面那段時間，台灣藝術家學習在新的感性形式中述說全球或日常的政治問題，而在晚近這一段時間裡，相關政治問題已經都有了配套的影像模式，所以，形式和符號都是重複的，不同的是更為熟稔地將政治因素揉合入作品美感的操作裡，也因為前衛性思考和政治實踐的問題漸次地在作品思考中消失，表現在生產與計畫執行上的狀態，也就變得更專業化、商品化。在這樣的發展中，我們可以見到政治的轉向會催促被排除者更堅持於「商業化」的正當性，直至今日，反倒是作品的美感操作熟練地吸收政治因子，生產出符合菁英資產社群品味的作品：政治的美學化。此外，「機構化」幾乎吸收了所有政治或社會關懷的「實驗性」與「前衛性」，藝術的政治性被馴化為民主意識形態下的「政宣」功能，並以形式美學和文化特殊性的強調大大地弱化我們對問題意識與創意的思慮。

2008 年台北雙年展之後而在 318 運動之前，這段時間有 2008 年紅毛港村拆遷、2010 年台北花博、2011 年反國光石化、2012 年士林王家都更爭議、2013 年華光社區、紹興社區、苗栗大埔的強制拆遷，這些事態發展衝擊了年輕創作者，地景、居民、草本、廢墟、拼裝屋、塗鴉和文件成了他們進行創作時運用的重要視覺材料，特別以廢棄物裝置、攝影、地圖、書寫、檔案、踏查導覽等途徑提出他們對於公共空間、國有土地與佔奪式資本的感受與觀點。在這六年的變化中，視覺圖像的表達離開工作室與意識，而指涉著不同空間、展場外的開放性空間，這些空間不再是 2005-2009 之間許多年輕藝術家企圖創造的「異托邦」，而是明確存在於社會中、發生權責模糊或佔奪事實的「問題性位址」。與這空間景觀相對的，可以看到在近不到十年的

時間裡，藝術空間的出現幾乎不再以實驗性空間或替代空間來運作，在都會空間的意義上已經不是「另類空間」，而是活潑的「機構式空間」，激進保守主義的作風成為新藝術空間的風貌，這些空間進行著更為實質的國際交流、展覽檔期與管理的專業化、提供年輕藝術家專業的展覽平台等等，同時間因為文化補助的政策使然，更使得美術館的權力與資源出現了集中化，但這種集中化仍平行著公務體系和誤國多年的審計體系，在活潑的保守主義框架下展示著藝術生產的大躍進。

2014年之後，即使台灣沒有真的出現劇烈而鮮明的變化，但確實台灣的年輕人在今天面對更為複雜的整體情況，中國和東南亞的崛起、產業的衰退、民主的混亂等等，也因此，抵抗變成一個極為複雜而困難的問題，甚至是鮮少出現的可能性。我就以陳界仁、倪祥、張立人、張紋瑄等四位藝術家發展的政治性空間進行說明，陳界仁以《變文書》回返處理自身創作經驗的「檔案化」、張紋瑄則是用檔案研究創置出無人稱的性別政治空間、張立人則以七年的計畫時間進行模型城市空間的建構、而倪祥則進入到常民空間，讓所有的創作可能性都潛入到社區與運動自身的需求。陳界仁的抵抗空間在於建構出一種動態的「自我檔案化空間」，暗示著差異主體在不同方法論上的流變，如何整理自身的生命、並在這回返的思考中確認自身的政治主體？這是陳界仁在台灣當代藝術脈絡中的特殊性，以「檔案化」（脈絡化）確認自己在政勢（le politique）中的位置，而平行這檔案空間的卻是一個不斷漂浪的意識。張紋瑄則捨棄直接的（消費性的）表現形式，如錄像、動畫或草圖，反而專注在「自傳空間」的鋪陳與建構，包含出版、公聽會、現地踏查等操作，以此疊合上台灣左派歷史角色的網絡，讓歷史的重新閱讀與分析成為保存自身的空間，並且以書寫介入到建構我們想像和形塑意識的途徑。張立人從動畫空間的想像發展出模型的尺度，又從模型各種空間想像衍生出動畫中的事件空間，近

四年則經營著學甲台19線上大灣里的廠房，一個遠離所有藝術脈絡的位址，可以說張立人在生產位址與各種視覺空間的連結裡，形成一個極其複雜的抵抗式敘事空間，那無疑是一種異質空間與尺度的「脈拼」。而倪祥則不斷嘗試突穿自身被形塑的空間，從藝術大學到各種藝術形制，他以流浪者身份進入社區，並放下當代藝術所有的「介入」、「啟蒙」的意識，讓自身受過訓練的各種技術，在社區生活中以及一連串的活動中成為改造自身的工具。

無論是陳界仁的方法繪圖術、張紋瑄的反身歷史空間、張立人的異度脈拼空間以及倪祥的常民化的生活創作術，都涉及到對於自身的關照，但這關照並非發生在「積累」上，而是如何生成「異質化」的自身，以「異質化」保存自身；明顯地，和過往空間創作的差異就在於實體空間都只是這些「場域-空間」的一部份，創作的空間必須是開展出「政勢」關係的意識空間。換言之，創作中影像的生產都成為他們在思考與逃逸「潛殖」的必要衍生物，如果說「潛殖」是一種不斷流變為生態系的剝奪與壓迫，意即潛殖的「生命政治」就是將個體生態化的升級版治理，也因此影像成為生態系中出現化解潛殖的生態式生命政治的賽博式的流變（devenir cybernétique/cybernetic becoming），這也成為今天的流動影像內存的政治性。是我們面對大數據、人工智慧和機器人的時代，面對自身意識無時無刻被機器介入、被機器支配的情狀，上述藝術家們這些個體與網絡無分的「場域-空間」的創造，不由得讓自己想到1989年兩個以火完成的「政治場景」，那是激越要求著「言論自由」、解放意識的「新空間」：鄭南榕與詹益樺的義舉。蘇育賢在結東南藝造型所的學習之後，留在六甲中山路上，也是在這個曾經和林郁盛、江忠倫合作發生過「六甲高瘋會」的地方開始了他「田野」的自學過程，於是完成後來層疊技術、殖民、儀式、虛構、物件的檔案作品《花山牆》，以魂身和愍番的交

又辯證確認著被殖民者的「位置」：自焚與自焚之後。這兩起令人遺憾的自焚事件，各自都在某種政治化的場域中，這兩個標誌出個體意志所在的事件或許在今天能夠給我們面對「意識生命政治」時的全新啟發：個體革命空間。

上述這些說明都是為了思考何謂影像生產？當所有影像都可以同時作為產業與媒體的參照時，影像的創作是否必然地內存一種脈絡性批判的思考，答案當然無法百分之百確認，但循著化解潛殖的「生產藝術」的思路前進，我們或許一定會來到對於「生產式影像」的入口，意即針對自身生產進行反身性思考的影像創作。也因而，影像的「流變」並非影像自身流動所牽引的差異，也不只是影像在通路中的流通所附帶的各種不同詮釋，而是影像生產自身就是某種流變中整配而成的結果，影像是一種在流變中的創作，又或者說影像是各種生產操作中的不同結果。

流變中正義的邊界

「流變 (becoming)」是德勒茲發展的重要概念，也成為許多衍生論述藉以描繪當代社會現象不斷流動與變動的特質，或說用以指稱對抗僵化體制的靈活行動，又或是對於無法固著或無法確認的狀態的概括指認；無論如何，「流變」似乎總是被運用為一種中性而客觀的描繪性指稱，或是指向某種流動性「混雜」的行動策略。然而，明顯的是，「流變」並非中性或客觀的狀態，因為它總是在某種相對性的狀況下被調度出來，時常相對於特定結構或框架而被提出，換言之，流變作為某種現象本身就是相對於框架與組織化之外的「差異」，且這差異也不是可以被凝結為對立項的差異者。

德勒茲和瓜達里的理論長久以來被以普世性的觀點來理解，而逐漸缺失了對於其明確「立場」的推敲和理解；但這種普世性的理解又是充滿問題的，主要會造成對價值形塑背後特定歷史脈絡的忽略，將「解構」想像成某種烏托邦式的革命，甚至滿足於「概念創新」的海市蜃樓。所以，絕對有必要脫離長久以來討論德勒茲與差異哲學的相關框架，回到歷史的特定性，重新審視並思考相關的論述。然而，如果我們企圖從「流變」來切入這裡想要開展的討論，《意義邏輯》、《千重台》與《運動 - 影像》、《時間 - 影像》就是非常重要且基本的文獻，而其中最為直接的陳述就出現在《千重台》中的〈流變 - 強度、流變 - 動物、流變 - 不可感知〉，我們在此主要集中在這一篇的論述內容來展開討論。

信息論與控制社會

首先讓我們看到德勒茲與瓜達里用以回應「為何是流變 - 女人，而不能是流變 - 男人？」的圖式（1980：359，極有可能出自瓜達里之手），形成該圖式的想法主要延伸自 P. Rosenstiehl 和 J. Petitot 在 1974 年的想法，運用算數理論企圖顛覆指令系統的樹狀網絡，對無中心系統提出的新穎分析，那是最早企圖以人工智能的想像重新理解社會關係的嘗試之一，特別以傳訊方式想像網絡類型。德勒茲與瓜達里引用的部分主要在於說明女人、小孩和男性、成人之間構成的主流社會網絡，一方面他們坦承「流變 - 女人」是基於性別政治相對於優勢男性的考量與決定，而另一方面則選擇以信息論所建立的模型為參照繪製出該圖示，明顯意謂著在性別政治的關係裡面，不能以中央集權樹狀圖的階序論來簡化理解，因而嘗試以訊息網絡的構成，在階序制中就會是指令系統的構成，來理解獨裁體制社會的「無中心系統」。換言之，「流變 - 女人」的概念陳述必要立基於「人 - 男性 - 成人 -

女人－小孩」之間的支配關係所構成的拓樸學圖式來理解。而該圖式所能表達的是社會關係的組織論與階序論是一種信息流通的無中心系統（以蚊子雲為例），並以此構成了獨裁與完美民主之間的合體，如此一來，「流變」就是為了解構這樣的網絡關係。

「因為階序論的環繞神話的推波助瀾，電子機器的第一批構築將所有權力授予獨一的核心器官，然而，諷刺的是，這個很快就爆掉的核心器官，還是讓我們投入想像一種離心運算的工廠，有點像是我們的大腦，根據只需思考其間聯繫的區域性提議，即可在廣大無垠的區域裡平行推進大量不同分工的運作。」¹

當我們用信息論的指令傳遞方向來審視關係構成時，這裡不再是哪個元素正義或不正義，而是整個結構或關係網絡在訊息流動時，就決定出何者在整個網絡中是發令者，而何者又必然地成為回應訊息的從屬者，即如同圖式中各條直線都連繫著兩個點，而點與點之間存在著頻率 and 共鳴的方向性，即使是個無中心的系統，依然可以生產並再生產「中心」；與此相反的是「流變」的線並不穿過任何一點、也不來自哪一個點，而是穿越過兩個點的「之間」，所以「穿越其間」的流變之線會截斷「指令關係」的連結，並採取了具否定性的「穿越其間」發動流變，因此，必然朝向少數的一端。簡言之，「流變」首先旨在打斷特定指令方向的關係線，而在無中心系統中形成結構性意義並再生產出中心的訊息，在這過程中必要被瓦解或重新協商；由於訊息的流動決定出權力結構，所以，任何流變都必須探入思維結構才得以激進地破壞原先運作的「訊息－結構」；也因此，正義的絕不是作為具體起點的女人、小孩或動物，而是能夠發生從男人朝向女人的流變。換言之，「正義」在流變中既參與了現實社會的各種政治張力之間，同時，它不能落入「認同政治」，因為它的發生並非指向某個起始點

或宿命，而是在多數結構中挖蝕出協商空間，「正義」是基於結構形變與訊息質變的行動。明顯地，德勒茲與瓜達里在八〇年代的思考就已經跳脫出顛覆政權的「象徵性」正義，而進入到涉及物流、運算與操作的「技術」正義，由此，我們甚至可以歸結出流變的「正義」就是干擾今天我們所置身的無中心運作系統與操作平台，並朝向少數他者發動流變。

我認為也在這樣的基礎上，意即世界樣貌與社會關係已經進入運算的控制型社會與無中心系統，他們兩人考慮的「去中心」已經不是美國學者在八〇年代後半期以及亞洲進步知識份子於九〇年代亢奮想像的「去中心」，兩者最大的不同就在於前者的去中心所面對的是不斷生產中心、甚至移動中心的無中心系統，而後者則按照中情局與新保守主義的劇本以為面對的是「獨裁式」的超越性中心。而在這樣的解讀下，我們也可以看得非常清楚他們兩人的理論如何在既超越八〇年代語境又遭受這語境限制的狀態下，極容易在跨文化、跨語境的閱讀中引發相對保守的想像，甚至這些溢出的想像最後都在後現代論述的簡化詮釋中，將「誤讀」置入認同政治的庇護裡，而衍生出在新自由主義下人文批判的崩解，以及用大量聲光演出來包裝技術的支配。

如此，再回到那多數社會圖式上，我們不僅意識到「人－男性－成人－女人－小孩」這個結構中的各個項次並非是精神分析敘事中對應到的家族成員，而其連結線也不是構成家族羅曼史的倫理關係與慾望的向量，這些項次在德勒茲與瓜達里的論證中，已經不再是可以被去政治化、去社會化的伊底帕斯劇本加以譬喻的十九世紀中產家族，不再是以家族結構加以延伸出的社會關係下的「異常」者，實際上，這個圖式是社會網絡的圖式，而他們就是現實政治中的支配者與被支配者。換言之，德勒茲與瓜達里所面對的社會網絡是資訊社會的

濫觴，支配者與被支配者之間的關係已經開始經由資訊流、資本流與慾望流所貫穿的時空（場域）來決定；明顯地，當時還沒有太多術語或認知可以更貼近之後的資訊世界來進行論述，一如他們所引用的 P. Rosenstiehl 和 J. Petitot，即使在當時就以信息論和初步的控制論的取徑來分析關係和網絡，但所運用的術語和描述還是非常素樸而概括，所以當時德勒茲與瓜達里的敏感度與批判性僅能通過間接的路徑，所謂的間接就是介於類比與數位的思考之間，來對於社會的轉變給出回應。因此，思考「流變」的必要性和操作性，就要意識到他們介於類比與數位之間的想像，而我們又要如何在今天這個數位網路時代來重新思考他們的價值與可能性？是否也連帶地有著所謂的類比正義與數位正義之分？換言之，正義自身的內容也由「知識型」來加以界定或與之衝突？

流變的本體論

「為什麼有那麼多關於人的流變，卻沒有流變 - 男人？首先因為男人完全就是多數的，而流變卻都是少數的，整個流變就是一種流變 - 少數。（……）流變 - 少數是一項政治事務，就是召喚著關乎威力的工作，召喚一種積極的微型 - 政治。」²

流變 - 女人、流變 - 女巫、流變 - 小孩、流變 - 動物、流變 - 狼……，人確實有很多種流變，這種多樣性對於柏拉圖而言，相對於真理是極為末端的表現，即使可以作為進行歸納的線索，更可能會導引出各種誤解與過度而不宜的情感。但，流變在德勒茲與瓜達里的論述中並非一般意義的「多樣性」，甚至在這一章節的討論中存在著某種本體論的意涵，而且這本體論的意涵還涉及到他們最為基本的「正義」觀點，「整個流變就是流變 - 少數」。因此，流變不是多樣性的

再現或現象，流變比較是，無論在多樣性或在單一性中，產生出異質性或異常性，意即「既不是…也不是…」，但這樣在其論述中常見的語句並非暗示著「是」第三者或某個第三項存在，而是「之間」，那就可能是一種「所在」。簡單地說，流變就是帶有地理學（更準確地說「拓樸學」）意義的本體論，而且這拓樸學的意涵就是為了瓦解既有的倫理學結構而發生的轉化。所以，流變的正義就會是場域、歷程與個體化之間的疊合作用，而不是通過邏輯辯證所排列出來的善的次序，但卻是對於「善」的要求與行動；或說，以流變所能引動的正義問題而言，德勒茲與瓜達里所論說的流變自身就是「佈署」，特別是以「流變 - 女人」、「流變 - 小孩」、「流變 - 不可感知」為支撐的一種佈署，也因此，他們三者各具不同的本體論意涵。

「所有流變都是從流變 - 女人開始或者都會通過流變 - 女人，它是其他所有流變的關鍵（……）流變 - 動物首先完全是另一種力量（……）一種鄰接、不可區辨（……）假如流變 - 女人是首要的量子或分子區段，那麼隨後與之串連的流變 - 動物，又全部加速地朝向何處呢？無疑地，朝向某種流變 - 不可感知。不可感知是流變的內運（immanent）目的，它的宇宙圈公式。」³

流變 - 女人的本體論意涵在於作為所有流變的「關鍵」，這關鍵就是「異常」的發生，是「質變」，而流變 - 動物則是「鄰接」的產生到不可區辨的「真實」，這兩者雖然在層層包裹的論述中得以指向各種複雜的變形，但確切地看仍然不脫分出「內 / 外」不同方向（特別是以「性意識」作為支點時），並同時強調這內與外必須連結。這個不再是單一內在的「異質性內在」和向外鄰近感染的「慾望衝動」的必要連結，事實上就是主體必要藉此而「套層結構式地」跨越並非地理意義上的「界限」或「邊界」，換言之，就是內外的不可區辨，而

且這內外必須以套層結構的多重「內－外」來理解。但為什麼需要這麼做呢？除了他們能夠展演出綿密而睿智的論述之外，為什麼我們會感受並接受要相信「流變」呢？這裡面肯定存在比八〇年代更早就出現，但卻直至二十一世紀初我們都無法解決並維持的「企求」，但如上述的「流變」來推敲的話，這裡可能同時意謂著：1. 質變與鄰接的「跨越邊界」至今依舊未完成，或說 2. 我們在今天不再需要質變與鄰接。如果就德勒茲與瓜達里所描述的質變與鄰接，確實還存在著相當的模糊性，這個模糊性就在於質變與鄰接都是，特別在後冷戰後更是，資本主義與市場經濟中順應個人主義的商品化發展，而不足以標記鮮明地對抗資本主義，再則，如果我們朝向得以對抗表面化、快速化、訊息化的商品特質的方向去思考，隨即會遭遇質變與鄰接又回歸到存在模式（本體論）的基進改變。當然，這一點不一定會與他們的理論衝突，可是一旦這個模糊性無法有某種釐清，德勒茲與瓜達里的「跨越邊界」，除了對細節非常講究的學者之外，也就會和自由主義市場的「全球化」沒有太大差別。

這也就說明為何必須解釋女人、小孩與動物對於流變而言具有本體論式的意涵，但這個本體論式的界定本身又並非是存有論，意即流變之中不會真的存在具體的女人（或小孩、動物）或女人（或小孩、動物）的建構式概念，而女人（或小孩、動物）也不會真的、也沒有意義提供出普遍性的存有概念，一如德勒茲與瓜達里的解釋，女人（或小孩、動物）是參照於現實權力和政治性脈絡而被選取的。簡言之，從現實權力關係與政治性而選取的女人（或小孩、動物），意即以其社會性和現實作為特性的指稱，並提供作為流變的本體論意涵，以避免讓「流變」淪落回柏拉圖所謂的多樣性（或早期翻譯的「雜多」），亦即避免淪為商品世界的多樣性。所以，「正義」作為一種政治性與現實立場的選取，才得以讓他們準確地界定「流變」如何成為一種正

向性的力量，而不是「流變」自身就具備絕對正義的價值或內涵；然而，德勒茲與瓜達里是否有意識到光「分子化」是不足以讓流變成為對抗資本主義與社會法西斯的行動或狀態？這或許需要有所保留，因為「分子 / 克分子（莫爾數）」的區分仍是一個過於象徵性指稱的差異，在對抗新自由主義與新保守主義（準法西斯）是不足的。

少數與不可感知

那麼接下來，我們就有必要理解女人（或小孩、動物）的「正義」對於德勒茲與瓜達里而言意謂著什麼？事實上，就是界限的跨越，指認出經由範疇化而被區隔出來的被支配者，為的就是讓部分強勢或優勢者做出「選擇」並決定出行動（轉化）的方向，或是更為細緻的弱勢者在擬造強勢的過程中啟動質變。然而即使我們現在理解了他們預前做出選擇（正義）以啟動流變 - 女人、流變 - 動物、流變 - 小孩的論述，但就今天的經驗而言，顯然女人（或小孩、動物）在認同政治三十年來的平反運動中，除了實現出許多的協商空間之外，也同時落入進化版資本主義的流變 - 商品。「自身」不再單以質變為他者就能夠達成對抗式的解域化，也無法單單通過鄰接關係的擴張和延伸（拓樸或說跨域）而能夠瓦解支配結構或連結戰友，經過這反身性的質疑，我們就更清楚地知道「朝向不可感知」是極為重要的一個階段性論斷：

「流變 - 不可感知」就是

1. 讓不可感知者變得可感
2. 感知變成是分子的
3. 令慾望貫注到感知與被感者

因此，在這算是第三或是第四階段的流變中，能夠與商品化真正進行

對質的是「讓不可感知者被感知」，因為無論質變或鄰接的流變皆因「不可區辨」而與今天資本主義的運作，無論是浮動資本、佔奪式資本、通路壟斷或是商品流通，極為相似甚至不可區辨；但「讓不可感知者被感知」則是自由市場與商品化無法越過的底線，因為「不可感知者」並不只會是「不被感知到」，而也存在著「被排除的感知」，以及「引發恐懼的感知」，這個部分明顯地在瓜達里的其他著作中通過精神分析的方式以「主體化」為題進行了分析，但卻未見在《千重台》中有所處理。

「被排除」與「引發恐懼」的感知是無法通過分子化的感知予以穿透的，它們是在心理結構或社會結構中被排除的感知與對這些感知的失憶，相對於「不被感知到」，後者主要是更為細膩、深刻或幽微，需要某種特殊具創造性的手法讓它們得以浮現、聚焦或放大，主要挑戰到經驗上的感覺結構；然而，「被排除的感知」與「引發恐懼的感知」跟我們的心理結構和歷史脈絡更有關係，如果簡化地說，它們涉及的是更為倫理學與政治性的部分。「令其被感知到」就嚴格意義上來說絕不是美學上的發現或感覺的開發，不是一種生活的感性發現或是生命的哲學領會，而更直接地面對到內在的生命政治結構，通常在面對「感知到」的時刻時可以引發神經症式的內在抵抗。確實，德勒茲與瓜達里在論述中挑戰的比較集中在日常經驗感知、慣習上的知識框架、另類經驗的調查與作品的閱讀，更準確地說，他們兩人所關注的是資本主義邏輯與法西斯心理如何「自然化」到我們的經驗世界與再現系統，即使在這樣的對抗性思路上會面對「（共）世界」的想像，但明顯地兩人在此皆迴避這個面向的推進。如何理解這「迴避」可能的必要性和意義呢？不就在於資本邏輯與法西斯邏輯與「集體性」之間不可區辨的關係，換言之，個人對於集體性（在冷戰期間延伸為「普世性」）的需要與欲求幾乎就是資本邏輯（運算系統）與法

西斯邏輯（象徵系統）的根本驅力；但如果就他們對於游牧民族與群聚動物的例舉和描繪，理應能夠推進到更細緻的社群尺度和結構方式的政治論題，可是，我們唯一能夠推敲的是八〇年代晚期冷戰的現實難題，亦即保守派自由主義的崛起與社會主義體制的經濟困局，都足以使得提出任何對應政治現實的「少數提案」變得極為困難的。

然而，這項似乎淪為「不正義」的「迴避」雖然具有歷史脈絡條件上的不可能性作為理由，但卻使得流變論述無法清晰面對民主化狂潮之後的二十一世紀，當「流變」、「戰爭機器」、「解域化」在亞洲民主化、歐洲與俄羅斯共產體制解體與美國的認同政治抬頭中，隨著新的知識產銷系統與文化理性霸權的形成，提供給各地菁英甚至熱血青年（班內迪克·安德森[Benedict Anderson]所謂的革命勞動力）強而有力的思辯資源和鬥爭工具；但在轉入二十一世紀當刻，無論是恐怖主義復甦、網路技術大發、生產關係的改組與各種法律與行政法規的修訂，當然還有已經變成髒話的「自由市場」的馳騁，這些被商品化、訊息化的思想資源隨即癱瘓了大多數的機構、社群組織甚至社會關係，而變得對各地統治階級，即跨國企業、跨國生產和金控集團的所有者與投資者，所投身的「自由市場」發展毫無招架之力。流變論述在其模糊性中同時滿足了認同政治的需要，也就是對於女人（或小孩、動物）的複製和類比，也滿足了去政治化的需要，就是對流變的私有化想像，毫無疑問，它與我們從九〇年代到今天的社會景觀幾乎是對應的，但與此矛盾的是它們成了經典的同時，其哲學與理論的追求卻被嚴重地簡化和扭曲。總結來說，「流變 - 不可感知」會是我們與自身既定生活模式和精神結構對質時最重要的支點（「正義」所在），因為在更為深刻的層面上「流變 - 不可感知」與運算邏輯是對抗的，而「流變 - 女人」或「流變 - 動物」完全得以搭上後人類時代的快車，無論是投誠的還是被綁架。

生命政治與宇宙論

因此，更進一步討論「流變 - 不可感知」是非常重要的，一方面是「令慾望貫注到感知與被感者」，另一方面則是在原文段落中出現一段極為「詩性」關乎「製造世界」的論述，將會是關於這個問題最後的討論。一方面，「流變 - 不可感知」涉及到慾望如何與感知活動以及被感者產生關係？事實上，德勒茲與瓜達里在《反伊底帕斯》一書中就詳盡論述慾望結構與資本邏輯和法西斯邏輯的關係，因此，他們所論述的感知與被感者就是為了能夠乘載具有對抗意涵的創造性，而這個對抗性最終的戰場既是慾望結構，如何創造出不一樣的慾望在對抗資本邏輯與法西斯邏輯中是最為深刻而重要的，這也就連結到論述「慾望機器」的重要性。如此一來，如果感知在流變中具有最為核心的位置，而主要又是為了對抗資本 - 法西斯的邏輯，感知的流變與創造，或說流變中的感知轉化與創生，就需要與慾望的生產密切連動；換言之，這裡已經觸及到「生命政治」的面向，因為「生命政治」之所以能夠達成對於自由意志的控制，就在於慾望結構被植入人們對於安全、美好、合理的生活選擇，也因此，如果沒有另類慾望的可能，而只是徒具自由人的身份，那是不可能脫離控制型社會的，更不可能脫離對我們加諸大數據運算的人工智能。

換句話說，預先選定在特定時空下的弱勢位置的認同政治，無法面對或回應生命政治的現況和問題，唯有以另類慾望驅動並充滿新的感知（不被感知者）才得以和與日俱增的控制相抗衡，才得以和生命政治的各種特定機制進行抵抗：流變的正義。如此一來，我們可以說「流變 - 不可感知」將「不可感知者變得可被感知」，意謂的就是具抵抗性的新感知能夠被創生，而這樣的內蘊目的，就幾乎與洪席耶討論「感性分享」時所界定的「美學」（或說「感性論」），意即以新的

感知或感知佈署撼動既有的感知分享，幾乎掌握著同樣的政治訴求。於是，我們甚至可以假設，流變是感性論的，因為流變著眼於感知和慾望在動態中的協同關係與能動裝置，而感知的異位與轉化更是涉及到感性論。關於這個部分就會連結到流變與宇宙圈之間的關係：

「（它的宇宙圈公式……）就是在這意義上（程抱一的書畫論）流變為全世界，讓世界成為流變，就是製造世界，製造一個世界、各種世界，亦即發現世界之間各種比鄰關係與其各種不可區辨的區域。如同抽象機器的宇宙圈（Cosmos），而每個世界就如同運作出宇宙圈的具體整配（agencement concret）。存於世界此時，這就是不可感知、不可區辨與無人稱三種德性間的關連。」⁴

從較素樸的倫理學觀點上來看，「流變」中的正義問題，最為直接的就是表現在反主體化、反組織化，換言之，流變本身就是為了能構成不同於主體化與組織化的「存在」方式，甚至，已經不能以「存在」來指稱關乎流變的種種「發生」；那麼在這樣的狀態下，仍舊依存在肉身上的我們，該如何理解或「置身何處」？因此，流變是一種以空間能動性（拓撲）為基礎所生成的時間場域，這也是今天當我們認為「流變 - 女人」、「流變 - 小孩」、「流變 - 動物」在佔奪性資本與人工智能的發展下已然成為漂亮話的同時，「不可感知」成為僅剩最為關鍵的邊界。如同德勒茲與瓜達里所宣稱的不可感知、不可區辨與無人稱是三種德性，也就意指到這三者正是正義的三種總和形式（如亞里斯多德在《尼可馬克倫理學》中所言：德性是正義的總和），而我們要說的是不可區辨與無人稱幾乎都在二十一世紀的發展中被納編為資本主義與生命政治的日常工具，唯有「不可感知」尚能夠堅守著正義的邊界。

但什麼會是「流變為一個世界」的詩性表現？如何從慾望的創造以及對抗慾望結構跨越到「一個世界」？我們首先清晰理解到的是將慾望注入感知、並擴張著不可區辨的維度與強度時，個人以其質變和鄰接關係而進入到關係與脈絡，但推及最後階段時我們看到的卻是「流變為草」繼而幽微、細微到不可感知，與此同時某種世界在流變中形成或說世界進入另一次流變，至此成為強度、成為逃逸路線。

究竟該如何來想像或說理解這樣的描述或說論述？當流變的主體性漸次消失於無形時一個世界相對地成形，出現一個「此在」的此時，讓主體性的能量與強度融入即將來到的世界，或說重新界定出不同世界之間的關係（一種整配），正是基於這樣的說法，我們被帶入涵括各種時空內容的不同宇宙間的關係：即宇宙圈或說宇宙論。因為「cosmos」是各種宇宙的全部，是連結不同宇宙間的想法、理由或邏輯，所以，在此暫用「宇宙圈」或「宇宙論」稱之；也因為這樣一種從慾望到宇宙圈的「跳躍」，我們有必要區分出幾種關乎「世界」的層次，才得以找到論述的切口，而不至於同語反覆。

首先，「世界」不是既存在地球上的人類全體與所有物體的指稱，而是一個往返於不同速度和強度間變造出來的不同世界；再則，世界在此已經避免不了出現了一種包含關係，意即在質變與鄰接後所呈現出的包含關係，或許可以用「共享」這個詞暫時來理解這個包含性；此外，某個世界的指認才得以讓某種「整配」與某種「共實平面」得以被討論⁵；與此同時也意謂著「世界」從未是現代國家誕生以來所指認的「全部」，相反地，它只是其一；而且這世界的指認和「全世界」（所有人）在此是被混用的，換言之，「世界－所有人」是一種在流變中產生的時間場域，「所有人」不再是實證判准底下被固定的無名者的總稱，而是時間場域中通過共實平面串連起來的所

有人（被內格里發展成為「諸眾」的概念）；最後，這樣的世界以著新的感知群而不同於既定的、優勢的、霸權的世界的感知結構或感性次序。

正因為這必須流變、必須製造的世界或說「全世界」，「我」在這流變中如同流變為草一般融入到所有人，但並非如近未來的想像中所有人都在控制論的運作下被同質化，而是必須出現新的可分享的世界，這裡正是犬儒主義式的流變與流變的正義之間非常核心的分水嶺所在，換言之，正義與不正義的邊界，意即得以重新調速、調強度與無權無能調整速度、強度之間的差別，這個正義邊界所呈現的差異性是「一個」世界，如「世界」之巨大，又如「一個」之細微，前者是奇點的創造與創造的試驗，而後者則是將流變推到一種生態式的想像，一個世界的製造必然帶出某種宇宙論（描繪出某種宇宙圈）。

時刻影像

311 東北核災或說福島核災是生態式政治處境造成的重大災難，也是一次極為嚴重的「生態式生命政治」的代表性再現；如果核災真的讓我們意識到必須重新考慮對於能源的使用與生產規模的想像，那麼我們應該關注的並不只是核能的問題，就如人類世的揭露所期待的，我們需要重新以生態的規模來想像我們的作為與選擇。果真如此，那麼影像這人造物似乎也會隨著人類世所帶動的思考而產生整個關係上的變化。影像，作為人造物，從記錄、自我投射到思想再現，今天它們已經層積著這些經驗與功能，而成為我們今天社群的連結媒介、再現介面，甚至反過來界定著我們個人對於行為的決定。它們，一如其他生物般或如我們人一般，佔據著生態圈各種位置，所謂影像世界，用人造世界來理解影像世界是一種簡化、而且充滿私有制階級意識的

說法（如東浩紀還是將資料庫與動漫影像是為有階級之分的人造物），事實上，我們是和影像一起存在於一個多層次、不斷變動的生態圈。這個生態圈與生物以及物件導向的生態圈都不一樣，它會近於我們對資料庫的想像，但又是一種與我們意識和神經連結更為錯綜複雜的資料庫，甚至，在這個網路與人工智能畫的世界裡，我們必須將影像視為「機器人」或「仿生物」，甚至是「賽博人」（cyborg-homo），我們和這機器人之間的關係與對話是極其複雜而且血肉相連的，有如神經系統一般的密切。

也因為這樣的發展，為了不讓影像世界成為一個生態的災難現場，我們要更早地意識到我們與影像如何共生的問題。這或許是一種全然不同的生態政治關係，因為影像作為人造物或機器人，一方面是人們創造出來的，但另一方面又越來越具有獨立甚至支配我們的能耐。影像，在人們藉由人文主義積澱的詮釋工具以及數位科技的轉檔傳輸，幾乎可以被視為是一種新技術物，這是一種在認知多樣化與社群介面中生成的網路技術物。再則，由於它們夾帶各種感知與訊息直接地影響著各種接收者，同時，在每種介面上通過人使用這些影像的方式，而讓被使用的影像同人們的特定行為與事件密切相關，使得影像成為意識內部與不同意識之間的有機物。於是，變成關係性技術物的影像們，和人以及所有的傳輸平台與基礎設施會構成一種生態系，影像不只是成為隨著人的行動而變化流動的「行動影像」，不只是與人遭遇時構成事件的「會面影像」，也是作為生態系中與人的行為和意識密切共生的網路技術物：一種後人類意義下的「生物」。

胡昉曾在提及田中功起的合作計畫中用了「一念」這個詞⁶，文中這「一念」成為柳宗悅在民藝論述中提及的「無名」的一種試驗或啟動，並連結到柳宗悅對於「民藝」的一個觀點：「民藝對人類的療治

作用，是和亞洲現代化過程所產生的動盪和失落密切相關」。如果陶藝是「無名之美」的一種實踐和延展，並有效支持了現代化中個體與社群生命的自我修養與修復，那麼，我們可以在現代化光譜的另一端看到「影像」，它首先並非修復或支持人們的生命與意識，相反地，它啟動了難以想像的災難；陶藝的「無名」之力如果是在署名與私有權市場中被異化，那麼起初就被標示智慧產權的影像，則很容易想像它們如何在今天資本所投注的數位與人工智能產業中成為「無名」的技術物。影像，直至今日在更多的經驗中是令人「分裂」的，所以，和陶藝在歷史經驗上幾乎具有完全不同的意涵；陶藝可能承擔的「無名之美」，和影像最後剝奪人自我存在的「無名廢墟」，兩者涉及的兩種「無名」是非常不同的兩個極端。


造成當代災難的影像同時創造出新的生態系，我們這些倖存者所面對的挑戰便在於此。所以，這讓我想到將近十年前我看到田中功起錄像的震驚，那些錄像中短瞬發生的日常「異象」正像是一個個獨立發生又滔滔不絕的「一念」，「一念」的強度不是倚賴劇場式建構所打造的視覺衝擊，而是從日常的凡俗中掙扎跳出的「事件瞬間」，這種「無名」是從被剝奪的「無名廢墟」解放脫出的「無名」時刻，當時即使我們已經知道這些錄像有著「田中功起」的署名，但那些錄像所表達的事件瞬間，卻是一種短到「作者之名」還來不及抵達的時間縫隙：一種因為極小而得以分享的時刻。那同樣是「無名」的，而這發生在錄像中的「無名」足以對抗一般影像特有的「剝奪」，一種「無名時刻」。

到了田中功起的合作計畫中，特別以六人一起做一件陶的計畫來看，「陶藝」通過使用功能與審美而達到的分享乃至「無名」，在合作實踐的「具體化」過程中反而揭露了「無名之美」在製作階段裡是不可

分享的，「無名之美」總是在「使用」與「享用」中達成分享的。所以，合作的實踐不是無名的具體化再現，而首先阻絕了「署名」的異化，這彷彿回應著「風」對無名的回應「只要忘記自己就行了」，合作不正是一種為了以及嘗試「忘記自己」的設計（創作），如此一來，不斷反覆圍繞在做陶者身邊運動的鏡頭，也必然在這難以署名的狀態下只能作為「參與者」。再一次，田中功起成為一位錄像藝術家（以批判影像進行影像創作），他讓持攝影機的人不是創作者，而是作為參與者，或反過來說，他創作的是「與影像的關係」，而他所創作的「影像」並非影像自身，從來就是「關係」在時間中的發生。當我讀到胡昉提及田中功起並非作品「製作」者而是時刻「促成」者時，我則意會到田中功起的藝術創作一如陶藝，將創作視為一種返回「自身」的努力，因此會自然地拒絕無意識地投身藝術生產，但如何面對「藝術生產」中的悖論，就是進入「參與」，而他，讓我們能夠將核災的省思連結到實驗著無名的「時刻－影像」。

註釋

1. 〈非社會自動化與去中心化系統〉（*Automate asocial et systèmes acentrés*），收錄於《溝通》（*Communications*）期刊，22期，「自然與社會」專題，1974，頁45。
2. 《千重台》，1980，Minuit，頁356、357。
3. 同前，頁342、344。
4. 同前，頁343。
5. 「共實平面」是德勒茲與瓜達里的重要概念，至於這概念究竟出自於誰在今天已經是一個難解的問題，因為他們的合作早已讓這個概念變得無法再以固定的人稱來定案，更何況他們之間在概念工作上的「流變」才更讓人感到激動。那麼什麼是「共實平面」？為什麼德勒茲與瓜達里對於資本主義－法西斯主義進行分析與批判時用上了這個概念？距離這本書的出版已時過境遷將近四十年，我們如何檢視這些相關的想法是否能夠幫助我們面對今天全球式的政治經濟發展？簡單地說，意即冒著必然犯下錯誤的危險來說，「共實平面」（*plan de consistance*）是一種在大量複雜的元素流動中，經由創造性作為與關係的創造性生發，將原本不在同一框架、機構與流束中的各種流動元素「整配」（*agencer*）出某種強度與動態的集結或連結，換言之，這些原本沒有必然關係的元素之間獲得了某種容貫性、穩流度和連結強度。為何「*agencer*」暫譯為「整配」而非一般慣用的「配置」，也是因為在他們所想像的連結與操作都是在動態中進行的，「置」顯然過於固定，無法傳遞能量與力量的動態意涵：「一個整配從未包含任何因果性的基礎結構，而是在更高的高度上，包含特殊或創造性因果的抽象聯盟，其逃逸路線、解域之線」（參閱《千重台》，1980，頁347）。所以，我們可以進一步說「共實平面」既是流變中的創造性時刻、抽象機器的形成，也是另一種流變的啟動。
6. 〈無人邀請，柳宗悅來到現場〉in《在世界的外景地》，頁88-91，2017，觀心亭。



生命的流變與
潛殖的流變

內化的自動社會

「潛殖」意謂著「殖性」隨著民主化與網路科技在二十一世紀改造了生命政治的內容，「殖性」隨著全球經濟緊縮和右翼鷹派受到民粹的歡迎，幾乎形成個人生命的自動性，換言之，生命政治已經不是機構內化到個人而構成制約的治理，而是成為生命的自動機；什麼是「殖性」成為生命的自動機？指的就是在權力與資源條件許可下對他者進行權力與資本的剝削，這樣的機制成為無中心或弱中心的民主政治氛圍下個體生命的組成。如果我們不以巨型結構來理解潛殖，而回返到個人身上來討論，就會發現「潛殖」在今天的個人身上幾乎會留下層疊的剝奪痕跡；因為就新自由主義與網路社群技術作用在個人身上的狀況來看，在無中心或弱中心的網絡中所產生的佔奪或剝奪，會導致全方位剝奪的潛在處境，所以潛殖所造成的「任意剝奪」（dépossession quelconque）幾乎會發生在社會網絡的各種關係裡，而導致嚴重的貧窮化或過勞猝死。於是，我們會說「潛殖」是一種內化於每一個人內部的社會網絡，而它的自動機制就是剝奪的慾望與剝奪的競爭。為了理解「潛殖」在台灣歷史上的發展，讓我們暫時離開大敘事的現象描述，而以藝術家陳界仁為例進行思考，但為何是陳界仁？因為陳界仁在其創作中，以及在他對於生命經驗的反思，都極為敏銳地直接面對到「潛殖」的存在與運作，但確實在很長一段時間這樣的覺察是缺乏語言和概念得以描述或進一步思考的。所以，我們可以說陳界仁既是一個關於潛殖的存有者，也是思考生產藝術的一位實踐者，而他的許多經驗和實踐都與台灣這三十多年發展中的「潛殖」習習相關。

「自殺」作為潛殖的徵候

就台灣的八〇、九〇年代之間而言，其間最為重要也帶有幾分傳奇色彩的藝術團體就是「息壤」計畫，這個由陳介人（陳界仁）於1986發起的計畫，接續於1988展出第兩屆，這兩次的展出分別由陳介人和王俊傑策劃，同時間進行的還有陳介人規劃的「奶，精，儀，式」；然而，這看似風起雲湧的充血時刻，卻同時是陳介人質疑自身先前創作、解嚴真義，並因而逐漸擱置創作的開端。於是，「1988」不只是一個因應英美保守主義設計的自由貿易藍圖、進入全球化的狂歡慶典，同時間，如果我們更靠近地檢視陳介人的思考，會發現那同時是足以分裂個體精神狀態的「詭異」（unheimlich）情境，陳介人的終止首先就可以被視為是對於全球政治經濟「生產關係」的逃逸，也是因為最初感應到「生命政治」支配的一種直覺式姿態。於是，1988就不只是亞洲區域的一個高潮時刻，事實上，糾纏著這個高潮時刻的是「死亡」，無論是死亡的記憶、死亡的隱喻，抑或是個體真正有機會連結上社會集體以及台灣能夠重新連結上世界時，出現某種無可自抑的「自殺」衝動。八〇年代新電影的重要作品亦是如此，幾乎都圍繞著死亡或說以死亡結束一個關於時代與社會的命題，而且所有這些電影中的死亡都內含著「自殺」的自傳敘事，並折射出某種被宰制人民的崇高性（如《悲情城市》、《恐怖份子》、《牯嶺街少年殺人事件》等等）。回到「息壤」一詞，也就是生生不息的流變之士，如果在當時無可比抗地被聯結到「死亡」或說「自殺」，那麼，該如何理解對於活土的期待與窒礙的生命政治之間究竟型塑出什麼樣的情節與創造性？

我們會說「自殺」即作為對抗「潛殖」的一種徵候，「潛殖」（para-colonial）不是歷史中特定殖民主義或後殖民處境的延伸，而是指在

今天生命政治、全球化與網路連結下，無法如先前特定歷史階段中清楚地區分出殖民者與被殖民者；相對地，今天的「殖性」不再是一種殖民體制，而是權力運作的微型模式以及日常事件的操作型工具，是一種連結個體與巨型關係結構的「思辯」（speculative）關係。陳界仁在 1988 決定的創作終止，並銷毀大多這十年之間的作品，以及台灣新電影中的死亡句點與自（殺）傳敘事，皆可以被視為是一種自身啟動主體化之後對於生命政治的抵抗。「化潛殖」的核心意涵就是對「生命政治」的化解，或說逃逸出「生命政治」的治理。因此，明顯地如果要對這種糾結的質變狀態進行初步理解的話，也就是對生命政治「潛殖」處境的理解¹，就必要從個體生命在這特定歷史、社會處境與全球結構下做出的決定與工作來切入。

在台灣的當代藝術發展中，首先這生命政治的潛殖是一種普遍狀態，再則以對此進行抵抗作為創作的反思方向，主要以政治普普的後現代拼貼與嫁接為主，或是將其轉譯為神經症的實驗性身體，更進一步便是通過後殖民歷史框架來進行生命敘事與展示，主要是對文件與檔案的挪用和批判，最後也是最為困難的選擇，就是以藝術計劃作為化解潛殖現實的戰鬥，並藉此衍生出戰鬥方法。陳界仁從 1983 年西門町的「機能喪失第三號」街頭行動、1984 年在神羽茶館展出在美國新聞處遭受駁回的「閃光」錄像，到 1985 年的北美館蘇瑞屏事件、以及 1986 年「息壤」的發聲，到 1987-1988 年，無論是藝術上與政治上都做出懸置或中止的「決斷」，爾後一直到 1996 年才重新以影像出發，開啟了陳界仁直至今日的另一段創作生命，也就是全球藝術中專業的影像創作者。

在 1996 年之前，陳界仁的創作歷程可區分為兩個時期，一是 1978-1988，藝術家離開學校並在經歷一連串外在或自發的事件後，決定

終止創作的「亂做」時期，二是 1988-1996 年這段「閒晃」期間。前者的創作狀態主要由類殖民的文化政治處境所決定，主要是建構自身創作主體與支配性文化間浮現的劇烈衝突，這並非陳界仁個人的特殊處境，而是該時期甚至到今天許多台灣藝術家都置身其中的狀態。後者則是一種同時截斷生產資源的疏離狀態，藝術家在這期間如何重新整理自身的文化脈絡與社會記憶，並進而在創作中與全球藝術中摸索出自身的位置和姿態。從第一段時期理解陳界仁的影像創作與藝術計劃，或說對於理解一個台灣藝術家的生命複雜度而言，是極其關鍵的。在 1978-1988 這段藝術家戲稱為「亂做」的期間，也是所謂「無美學脈絡」（斷裂）的渾沌狀態，可以說是藝術家吸收最多新的訊息和批評內容的時期，既是刺激滿滿的開放時刻，同時也是斷裂橫生的翻滾時刻，對話對象不要面對斷絕國際訊息的孤立自我，要不投向連自己都不清晰其脈絡的「西方現當代藝術」或「國際現當代藝術」。所以無美學脈絡就是指出藝術創作的對話語境是曖昧甚且缺席的，其原因無怪乎從日本殖民時期引進昭和風的西化與國際化之後，又隨即在蔣家獨裁政權下並立中華文化與美國藉由文化冷戰而推行的自由主義藝術，我們的真實感性經驗總是通過超驗式的外部大敘事來證成，所以必然落入形式化與神秘化。

而形式化與神秘化就是陳界仁不斷反思且質疑的兩個面向，藝術家意識到無脈絡與文化支配的艱困時期，可以想見那幾乎是意識到「潛殖」且企圖「解殖」的轉化過程。即使我們很難浪漫地將當時的這種姿態視為「解殖」的努力，可是可以確認的是藝術創作成了陳界仁連通內外的「戰場」，或說預備的「對質場域」。因此，「亂做」是一種對於「無效」或「無感」的試驗與證明過程，同時這認真無比卻同時模糊不清的「亂做」，到一個特定時刻便會形成某種雙重證成：「亂做」既是一種徒勞之「做」，卻同時為了能確認這證明而成為是

個影響同時會連結上他另外在藝術道途上的遭遇，那就是學校老師對他的排斥和他對於學校的不信任，造成他高二的逃學（時值 1977 年）。第三則是他和父母的關係，特別是與爸爸的距離以及媽媽在細節處的溫柔，第四延續他在眷村的特殊處境以及對外部藝術世界的強烈好奇，使得他很早便感受到階級差異與不均的文化權力，而學校對他創作權利的剝奪，使得他更是對於權力的壓迫常敏感並總能立即反抗。關於當時閱讀接觸過的出版與訊息的記憶，有集中在 1977-1978 的鄉土文學論戰（報紙）、《藝術家》、《雄獅美術》等藝術雜誌，此外還有《夏潮》、《今日世界》、《中外文學》等雜誌，當然包含館中各式各樣的書籍，但陳界仁會特別強調的是館中的許多展覽專刊與畫冊，包含沃荷、波伊斯、卡布羅等等。然而，如果我們翻閱當時的報紙，還會發現當時並不缺中國藝術文化的連載、鄉土工藝、民俗節慶的報導，以及影視產業的發展，大量記錄呈現出當時台灣爭相強調著不同的文化面向與價值，其文化面貌所呈現的多樣性自有其內部張力。雖然當時的資訊量無法和今天相比，但訊息背後的慾望與意識形態則非常強烈且各自不同，完全感覺不到今天被利益與認同同質化、平板化狀態。我們不難想像處在這種狀態下的藝術家，如何渴望一切又同時無法信任任何一邊。

當時冷戰的狀態因為美國立場的轉變而逐漸鬆動，後現代狀況的媒體社會雛形也因之逐漸在台灣顯現，殖民與離散的內在經驗（創傷 / 記憶）在美國自由主義於七〇年代中後期的轉向中，通過現代與後現代的交混誘發下彷彿看到各種可能性。事實上，這些可能性無法被確認為「解放」，而是由社會的新中產階級與社群所發動的訊息與價值的自由化，其中最大的衝突性就匯集在七〇年代末的鄉土文學論戰中。這個集中在近兩年間的高密度論戰，與其他同時間社會中所產生的變化之間的關係，可以說是非常密切，但同時間又不具有形式上的明確

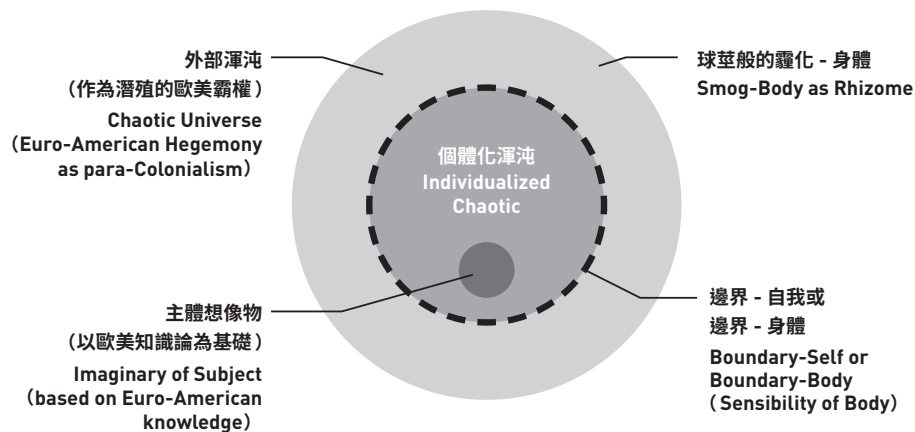
必要的。於是，第二段 1988-1996 年間的終止期間，基於前一段起伏劇烈的生命經驗和創作歷程，陳界仁的不做藝術是一種置身渾沌中搜尋路徑的狀態，最後在 1988 年的邊界上漸次擱置藝術創作，可視為是當時對於「作品的不可能性」所進行的自我宣稱。所以，這個時刻不是一種崇高的斷裂時刻，也並非單純地清洗過去，而是重整並確認自身配置與位置的複雜狀態。如果這「不可能性」不只是某種內在的感嘆與失落，而是對「現實」的釐清與判斷，換言之，現實在藝術家以及一些同代人的眼前開展，這個開展將許多人導引到「不可能」的邊界，如羅大佑出走告別台灣（1987）、鄭南榕在李登輝政權下的自焚（1989）、《悲情城市》適逢打開白色恐怖封塵檔案而遭批「新電影之死」（1989）等等，圍繞解嚴課題與 1988 年而形成的沸騰社會所內涵的「死亡」或「終結」，事實上就是朝向世界而做出的手勢，意謂的是讓自身意識與認知進入更大的「外部」。這「外部」不再受限於台灣島內或美國想像內部，而是全球化後能夠重新觀看台灣的未知外部，所以，如何重新觀看自身環境和世界是這一段「停止創作」的工作與閒晃時期最為核心的提問與工作。這是完整生產體系與強勢文化環境中的創作者所無法想像的個體生成，當然，這種創作個體也無法想像享受純粹生產狀態的理想生產者，但這樣的主體性在今天全球金融體系與生態環境相繼失控下，以及必需參與社會和更為平等的普遍要求下，不是更為切要的吗？

世界的渾沌

陳界仁在訪談中會特別注意幾件事情，一是 1970 年設立的道藩文藝圖書館，該圖書館於 1980 年毀於火災，當時倖免於難的數千筆藏書目前收藏於大安分館，但藝術家曾前去確認，當時他閱覽過的畫冊都已近數燒毀。這個圖書館對陳界仁關於當代藝術的想像影響很大，這

面對高級眷村小孩的厭斥態度、以及高級咖啡廳中感受到的不適感，一直到退伍後 1984 年在美國新聞處的展覽遭到撤展通知（即使藝術家展出的是美國新聞處同意的展覽修正案），讓他深刻地體會到「外部支配結構」對於個體生命的管制。

主體化繪圖術
Cartography of subjectivation



當我們依據對陳界仁創作狀態進行上方的繪圖後，這是對置身八〇年代台灣一位創作者的個體狀態進行的描繪，首先可以看到的是主體並不能用理想的點或塊狀實體來表達，主體的位置更不是結構中的固定位置，因為它不再符合靜態定位的想像；一方面它是多層次而且無法以單一主體來確認，我們至少可以看到他在歐美主導的藝術知識與藝術世界中，由於訊息和脈絡的片段化，只能嘗試概括出某種霾化身體的個體化範圍，接著往往在其中的核心部分會通過學習和翻譯形成主

連結。我們可以意識到鄉土文學論戰並沒有使得混雜著殖民、遷徙與混融的社會文化問題，因為出現意識形態的「極化」而導致任何「終結」或「延續」，反倒因為社會與時局的變動，促使這極化的對質隨著運動而在一年多後被消解為「多元」的選擇。簡言之，論戰催生出的一些火苗成為各種不同價值認同的文化運動與經濟活動的動力，可是並未在「結束」時出現任何轉向或跨越（意即「超克」）。然而，這樣的一個運動挑起了陳界仁年少的敏銳神經，同時間由於並未出現任何社會意義上的「超克」，這個尚未成熟的個體「神經認知網絡」接續朝向社會、歷史與族群開放，但卻不是朝向解放，而是朝向一種「可喜的困境」：殖民機制轉型下的啟蒙時刻。

地圖術個體

經由鄉土文學論戰，陳界仁有機會建立關於現實主義的意象，甚至嘗試過以自己母親為對象進行現實主義的描繪，所以鄉土文學論戰對他而言可以說是富含啟蒙意義的事件。他當時正置身各種訊息從四面八方席捲而來的渾沌狀態，這種「可喜的困境」讓藝術家的藝術追尋同體制和政治體認變得不可區辨；然而這生命中最重要的首次「啟蒙」，並未使他確立任何明確的藝術理念與方向，反倒埋下他日後選擇面對複雜難解的「潛殖」課題的因子。因為來自外部具有批判觀念的藝術訊息，與威權和文化代工的藝術教育之間的衝突，還有現實主義的意識形態與他家人現實的社會階級和勞動狀態之間的衝突，以及公共論述的擬像世界與其自身經驗世界之間的衝突等等，都是出現在啟蒙過程中的「困境」，讓他無法理解自己的社會處境與身份，當然也無法相信教育體制、無法共享咖啡廳中進步青年夾雜英文的進步聲調、抑或參與眷村中的幫派連結，這時候的陳介人置身於某種環繞式的困境中。然而，從原本以為已經去世的家長又出現在眷村裡、在中央新村

體想像物，這想像物就是為符合大他者的觀看而生產出的擬像。但如果陳介人無法被這樣的關係說服，他就可能通過高度的反身性思考與懷疑推進到這羈化身體的邊界，藉此讓自身受潛殖支配的身體清晰感受到與經驗相應和的邊界思考。另一方面，在羈化身體的內部其實一直是未確定態、流動的，也因此所謂趨近於邊界必須是出自某種選擇與決定，而不會是唯一必然性。所以可以說陳界仁的主體性表達是通過身體感的某種遊走與覺醒來發生的，意即必須以「地理學」或「流動空間」來理解當時的現象、事件以及藝術家做出的決斷。所以這個圖像是藝術家個體生成的「政勢圖」（du politique），同時也是其處境與一連串決定所形成的地圖繪製（cartographie）。換言之，陳界仁在 1978-1988 年間的主體化過程，或說於期間生成的主體想像，既不是位置的確立，也不是集合的定義，而是一個置身渾沌中的「繪圖」歷程，也是一種「遊走」的歷程。即使有著遊牧的意謂，但絕不會是德勒茲所謂的「內運性」或「內運平面」這些過於平滑、純粹、歡愉的構想，而涉及到另一種構想，一則關乎洪席耶的政治美學構想無法再推進的「實踐」：一具被雜亂訊息和意識形態框架殘刻的肉身，如何在後殖民的渾沌處境中，用雙眼和思辯指認出「政勢」在外部與內在的位置，並進而嘗試「疏離」和「拒絕」，在戒嚴的政治美學氛圍中留下身影。（1988-1996 年藝術家用雙眼和勞動確認政勢與感性分享的樣貌，1996 年之後則是以思辯與機器進行反潛殖的抗爭）。

機能喪失第三號

無疑地，最早能夠體現這狀態的就是《機能喪失第三號》（1983.10.30），陳界仁在訪談中談起為何在公共空間發起這次的行為，他用「戒嚴之子」的身份自稱就足以清晰表明與歐洲基督教傳統後的知識份子的差異，「戒嚴」不是一種個體之外的政治體制，而是

某種「子宮」。在當時甚至現在，「個體」對台灣人而言都還是個相當奢侈的指稱，因為台灣人基本上對於體制所形塑出的自身的生命樣貌是經由「認同」，因為對我們而言那是一種「自然化」過程。陳介人在服役期間即開始構想這個計畫，退伍後即開始準備這場企圖真正去遭遇「戒嚴禁令」的行為，因此藝術形式的思考並非這項行動的重點。他們戴著紅色頭套綁上黑色眼罩與雙手，並以繃帶纏腳在武昌街拖步前進，待行進停止，行為者或跪、或躺、或臥地在圍觀民眾面前做出各種類似吶喊與痛苦。換句話說，陳介人所設計的行為一方面必須進一步檢視的是自己的戒嚴之身，以及會出現什麼樣的徵候與心理反應（因此記錄影片標註的「表演部分」不就意味著這不是行為計畫的全部）？另一方面就是公共空間中的民眾如何用姿態與場域中的在場，對此公共空間事件給出即時的回覆？如果就陳界仁日後的回應，他說道當行為開始後，原本想像的戒嚴衝突感並沒有在這反抗行為中獲得強化或昇華，他心裡突然變得異常平靜，反倒是他臨時邀約的參與者在停止前進後，做出異常激動的表達；或許就是如此，陳介人深刻感受到「戒嚴」對於公共空間的控制仍然很有限，所以戒嚴不光是外在建構的問題，相對地，外在體制空間連帶著路上的人，則會有許多意想不到的空隙。

如果這是一個「流變為生產者」的實驗，在此涉及的「技術」在連結藝術與政治時，是同時具有連結和辯證功能的工具，換言之，對班雅明式知識份子的選擇立場，而且不同的立場決定不同的生產方式與生產關係；然而對陳介人而言卻是在威權的渾沌社會與對立場域闕如的獨裁政權下，確認出自身生成個體的可能性，前者是個體在社會場域中選擇立場（但為何當時德國左派知識份子的選擇卻是延遲的？）而後者則是在抽象社會中、甚至無可選擇立場的狀態下掌握「可能的個體」。所以，《機能喪失第三號》是陳介人「流變為生產者」（整配藝術與政治的美學時刻）的起點，在這個起點他正確認「戒嚴之子」

的自身與戒嚴空間之間的關係為何，而我們則非常有必要確認陳介人在這行為中運作的技術又為何？陳介人在行動中的「平靜」時刻無疑是「流變為生產者」的時刻，這時候產生的連結就是「穿越戒嚴恐懼」，穿越過去日以繼夜的困惑和恐懼，這過去顯然不只是藝術家自己的成長，還包含著深植於藝術家內在的家族史以及作用在父親生命的冷戰暴力，只是這時的藝術家還沒能清楚地意識到那造就錯亂的渾沌世界與扭曲生命的「支配結構」（潛殖結構）與自身生命的深刻連繫。而陳介人通過這行為的運作（技術）又辯證了什麼？顯然這跟他日後經常提起的「多重辯證」的方法有其根本連繫，但在1983年辯證出的是政治力在社會場域中的空隙以及藝術的逃逸方法，而在一是空隙、一是逃逸的關係下打開了一種我們到今天能夠用「諸眾」來指稱的事件性劇場，這諸眾劇場同時顯現的則是反監控的政勢劇場。所以，如果我們回到《機能喪失第三號》記錄現場表演的影像，如果用既定的形式美學將其判斷為錄像或歸結為行為，似乎太過做作，因為其中更為重要的是線索不正是「流變為生產者」、「諸眾劇場」與「政勢劇場」，更何況，那武昌街的电影廣告版還有著「封殺地（？）第三隊」和「禁地……」等片名，似乎冥冥之中有著時代氛圍的蒙太奇效果。

美國因素：不再自由的自由

與《機能喪失第三號》幾乎整整隔了一年，陳介人在美國新聞處文化中心的展覽「告白 25」被封殺了，開幕日是1984年10月20日。他原本第一版的展出提案已經被美國新聞處退回，後來進行佈展的作品是第二次提出、也獲准展出的修正案，但就在開幕兩天後文化中心以展出內容和當初送審作品不符（主要是指平面繪畫之外的裝置），而要求藝術家更改作品，不然就中止展覽，後來藝術家不肯讓步而在

當天記者拍完照之後便結束展覽，成為第一個被美國文化中心取消的展覽。後來，經由郭少宗的引介在東區的神羽茶館（非正式展場）展出他被否決的第一個展覽提案的作品，《閃光》就是這時候的展出作品。《閃光》與《機能喪失第三號》之間的關聯性是非常鮮明的，都是被蓋上頭罩沒有臉孔的犯人，一是公共空間的行走，留下影像紀錄，另一則是槍決的瞬間閃光，是錄像作品，都與個人所無法逃避或抵抗的外在暴力有關，而這種從喧擾的新消費社會中長出的死亡想像，事實上模糊而籠統地涵蓋了許多被發展主義與思想管控的獨裁政體遮掩的情感。無疑地，美國新聞處的事件對於藝術家的衝擊是劇烈的，但同時間他也體認到某些事情是自由主義本身也無法接納的。

此外，1979年的美麗島事件與1982年的李師科搶案，一是在公共空間中的大規模黨外運動，而鎮壓後的一連串起訴與言論控制，更令民眾對於在公共空間中進行活動或表達都充滿著面對禁忌的恐懼，無疑地，陳界仁對於這樣的恐懼是敏銳而深刻的，因為他總是認為個人的勇氣與行動比他們的意識形態認同更為重要且更具價值。《機能喪失第三號》與美麗島事件在著某種非意識形態的政治性連結，另一對藝術家個人的影響可能更為深遠，因為前者是意識形態清晰的政治運動，即使藝術家關注的不會是意識型態下的情感作用，因為那其中的個人不是被當作政治運動的英雄，不然就是悲情的受害者；可是李師科的案件卻凸顯出一個個體面對時代運作下的無能為力，進而採取行動的複雜個體處境。因為李師科作為一個人，他的視野與關懷卻是超過一般人而觸及他身邊的朋友，而最後輾轉又凸顯出當時警政系統的漏洞而誤抓並誤判無辜者，乃至他被他所援助的友人出賣。我們暫且不在此重述後來藝術家在「變文書」中如何重新看待李師科，但他確實已成為一位抗拒被系統犧牲的勇者，整個案子中所呈現的他個人如何做出決斷，以跳脫框架並在當時的社會媒體脈絡中成為「個體」。

隔天 1984 年 10 月 23 日的《民生報》第九版以兩個標題「前衛觀念傳遞有待溝通」、「前衛藝術多變，送審與展出迥異」做出兩則報導，明顯地，兩篇報導都偏向美國新聞處的立場，但無論如何陳介人似乎挑戰到了某種政治晦暗之處。在該版面的右下方，有陳介人蹲在三張 100 號油畫作品前的照片，在那張黑白網點顆粒很大的照片裡，我們依稀可以看出地上的兩幅作品，置中的是一個裸身男孩抓舉著一個看板，另一則是一個蹲坐在某種台座上的裸男，曲臂擺出類似道教施法的手勢，另外在主要角色底下的物件是以非常寫實的方式進行描寫，而背景也是線條極密、彩度較低的繪製，以凸顯出蒼白的身體，另一張畫的角度過於傾斜，無法辨識畫中的主要形體。同時牆上和地上都裝置有布條，據報導所描述的是黑色與紅色的布條，不過非常明顯的是散置畫上與地上的許多石頭（想必就是編號至 25 的石頭）。而我們在這照片中看到陳介人的臉、手臂、手和腳關節的白和畫上的色塊與石塊形成一種同時對立、同時平衡的畫面。這其中令我視線駐留久久不能移去的是藝術家握拳下垂的左手，以及下垂、微合的左手，還有他對於攝影機的注視（如果從《機能喪失第三號》的記錄來看，陳介人是個不斷刻意迴避鏡頭的人）；相對於充滿情緒的右手，那彎曲的左手臂和下垂的左手，彷彿一種不知如何的狀態支撐著他的注視，相對於畫中外張而有力的身體，他的身體更為複雜，那樣的蹲坐因而變得意義豐富，一只原本企圖挑釁卻硬生生地被截斷慾望的被支配身軀：它就像是散佈地上被編號的石頭的現實縮影。

那張照片像是打過架或抗爭過的現場，陳介人因為被取消展覽而進入到他的裝置之中，留下這張照片，地上的畫像是呼應著新店溪的另一個時空，美國文化中心地上的畫或說油畫鋪蓋的地板，通過那石頭與身體召喚著新店溪眷村安置區佈滿鵝卵石的沙洲。這兩個時空相隔了五、六年，他不定時從新店溪的沙洲岸邊撿石頭回家，洗乾淨後編好

號碼再帶回新店溪放置，那時有著模糊地用有編號的石頭蓋一個房子，後來媽媽擔心鄰人覺得他精神不正常而縫了一個布袋給他裝石頭，多少遮蓋他搬石頭的事情。從浮洲的身體空間到外事單位的神聖空間，他受鄉土文學論戰影響而進行的寫實繪畫，進入當時以表現主義、觀念藝術為主項的美國藝術空間，以「精密寫實的具象繪畫」的宣稱模擬一個對決的美學場景，但支配者的優勢姿態則決定出一個無風帶的戰後景象。

套層剝奪

距離 1978 年的新店溪、1987 年的冰枕以及 1995 年重新甦醒的一場夢，陳介人轉化成陳界仁不只是一種時代洪流所牽引出一種生命，而存在更多我們必須認真思考我們重複性的處境與迷思究竟為何？而一位創作者能在這樣的環境轉化成具有獨立思考與創造能力的藝術家所付出的代價與努力會是什麼？到今天已經三、四十年，我們如何一邊理解供予我們發展的脈絡條件是什麼？又出現什麼變化？而另一邊又如何理解今天當下的狀態？無疑地，台灣的後殖民情境是橫跨戒嚴與解嚴兩端的，陳介人因為個人種種原因和際遇而體會了這件事情，其中最為核心的莫過於「台灣的美學論述」、「社會階級」與「個體自由」，這些三件事情綜合起來就是解嚴與野百合學運當時都沒能解決與反省的層次，他，作為一個存有者而落入「空無主體」的狀態。但今天我們並非積累更多的抵抗經驗，而是在更多的挫敗經驗中有意識或無意識地接受了各種難以抵抗的「剝奪」，意即「潛殖」的治理；在這樣的「生態系政治」生成中，相互抗衡可以在資源快速流動與權力不穩定的狀態下變成各種短暫或突發的無情壓制，這些可流動性就是生成套層剝奪的主要條件。

事情一層一層地型塑出貧乏、難以有效積累的狀態，更何況每一層次都會因為貧乏而造成各種分裂。

再說到學術與市場的套層剝奪，則是全球與國內分治共構出來的，其關鍵就在於「文化價值」的確認與分配，由於文化權力與資本的生產和流通模式並沒有因為後殖民的批判與多元文化主義的經驗而有實質改變，而相對隨著上述的思想發展大大地擴張批判理論與文化相關研究的市場規模。這種知識商品化的經濟現象與人文知識多樣化的競爭，並沒有因此緩解後殖民狀態中文化殖民的關係，相反地同樣發生的是原本以生產鏈進行接續排列的狀況在全球知識生態構成後，轉而形成「生命政治」式合作與共生的內化階序制；這樣的價值制約關係會延伸到文化生產中的權力角力，而這類角力往往造成被潛殖者的極化與簡化，不斷復辟國際主義與民族主義之間的對立模式，形成區域性擬像化的內耗；延伸至實際創作與生產時，無論是教育範疇或是專業範疇都可能造成價值的難以積累，或是與歷史經驗間的深刻斷裂。而在市場上，雖然存在著一樣的現象，但其中的套層剝奪同樣因為從全球的價值生產與經濟結構，到區域內的價值鬥爭和政策導向（國際接軌的恆常慾望），都使得跨國的外部總是支配著價值的排列，而各個背負後殖民狀態的區域則因為潛殖的延伸，使得一手市場的運作依據匱缺，二手市場則幾乎在某種擬像的狀態下進行流通，使得最具實驗性的中小型規模的運作往往在個人創作生命的侷限性與社群信任關係的斷裂而瓦解，這同樣是套層剝奪所碾壓出的結果。

最後則是陳界仁自陳的「弔詭的迴圈」，這個層次涉及的是與個體生命的形成和終極矛盾密切相關的套層剝奪，在陳界仁 6/29 日的回應中可以理解到從九〇年代後直至目前，我們似乎都在各種關於「主體性 / 國際接軌」極為象徵性的幻見中致力於各自的工作，而這些幻見很

而「套層剝奪」在陳界仁 2018/06/29 於藝術網網站回應先前在中國領獎的事件所遭致的網路批判，可以從其中許多段落看到相關的指涉和描述，這無疑也是因為陳界仁是台灣國際經驗豐富的藝術家，更能理解到從全球藝術潛殖的運作到個人生命網絡中的潛殖關係的套層剝奪，這種由多種任意剝奪而積累的套層剝奪並非表達某種傳奇敘事的獨特性，而是今天更為普遍的共感，只是這共感在潛殖的社會網絡中不會結晶出任何新的社會階級或共識社群，相對地，會在這種將社會網絡與社會競爭內化到個人內部的生命政治中，衍生出更多、更為激情的「民主之恨」。我們在此嘗試切入這「青年貧窮化」、「學術與市場」以及「弔詭的迴圈」幾個面向來思考套層剝奪。

首先，網路上訴諸道德檢驗的仇恨性話語很大程度源自一種普遍的「社會不公」，這種普遍認知很大程度出自普遍貧窮化的狀態，面對未來不可能的焦慮感與當下不可能的挫敗感會將台灣資源緊縮下的有限分配轉譯成「壟斷」；也因此，許多具有「認同想像」的情感會在挫敗的共感下，通過網路社群平台的訊息流通被調度出來，針對被認同情感視為不義對象者構成有效的攻擊性行動。無疑地，這是套層剝奪所構成的不可能狀態，無論是歷史條件的絕對差異、發展機會的不均和資訊分配的不均都會造成被剝奪感。


但這個面向的套層剝奪主要是島內各種機制與環境積累而成，這使得學習藝術或投身藝術的年輕人很快地就會被某種貧窮的狀態與感覺所包圍，首先，學院提供不出得以回應現實的明確學習方向與發展目標，再則，幾近全面的政府補助反映出且真實地造就了一個沒有藝術文化資源流動的社會，這種狀態下的補助也間接地決定了創作的規模，獎項所帶動的各種信息取代了任何更為嚴肅的藝術討論，「反智」在一個無論代際或網際都缺乏信任的狀態下成為涵蓋最廣的共識，而這些

大程度提供了各種動力與方向。之所以說是幻見，並非「主體性」與「國際接軌」有任何問題，因為無論是主體性或國際接軌就全球藝術生態來理解的話都是必要的實際工作；如果沒有不斷發動明確的主體化，就沒有辦法在生態中決定出國際對話的位置，當政府機構在大多數狀況下將藝術文化工具化、置入現成的活動框架中時，也就自然地延遲著「主體化」與「國際對話」的實際工作。而幻見便是在實際認知和正確作為匱缺的狀態下必然的產出，這些必然的產出又深刻連繫到政策問題、機構行政和個人利益的內部算計與衡量，致使完整而正確的訊息無法流通、建檔、討論。

如果在這樣的惡性環境中獲得機會前往國際舞臺，接著便會面對到國際經驗與內部反應上的劇烈落差，這種落差往往會對個人狀態產生進一步的制約和衝突，更準確地說，台灣藝術家在國際上的邊緣化（國際現實處境）與台灣藝術圈對於獲取國際機會的藝術家的浮誇想像（幻見）之間的落差，是我們必要面對的疑難，因為該落差實際產生的效應往往最終會在「國內」對該藝術家進行過度檢驗並產生集體性的壓制效應，最為核心的狀態就是缺乏任何創價基礎的「不信任」的無限複製。包含現代國家代表性的權力與跨國藝術產業的資本運作等等國際現實、擬像式的行為模仿、島內的藝術幻見、以及普遍的不信任都是對於所有藝術家個人的「套層剝奪」。

「套層剝奪」是潛殖的一種「反身生成」的運作機制，也就是內化的自動社會，是一種最終扼殺創造性生命的「生命政治」，即使圍繞在這生命政治的周圍是各種鼓舞創造力、創意乃至於尊重個人自由的民主標語，實際上就是基於國際政治經濟結構而往下產生殘酷作用的「殭屍治理」。我們理解這狀態的重要性和迫切性就在於真正的創造力與作品的「於世存有」或是「流變逃逸」，都需要面對真實狀態，

意即世界的真實運作與個人真正的生命狀態；陳界仁，一如其他藝術家，雖然彼此不同但卻擺脫不掉某種藝術生命的共同處境，共同處境與「社會性」或說「政治生活」，正是我們珍惜每一生命經驗的重要基礎，簡言之，沒有人類社會與全球政治的認知，創作生命在潛殖的套層剝奪中是無法獲得尊重的「殭屍臨演」。



潛殖流變中的
個體化

9

感性意志

權力意志的邊界

「病吧！瘋吧！挑起最令人緊張的災難——這就是我們稱為最強流變、最超人、最厲害、最聰明的流變。」¹

尼采在一百多年前著手「權力意志：重估一切價值的嘗試」的計畫，那是一個進行將近八年最終沒能完成的計畫，甚至是在完成《查拉圖斯特拉如是說》第二部份前，即開始了相關的筆記（約在1881年），這項意圖宏偉的寫作計畫一直進行到他轉向另一個出版計畫《反基督教者》（1888年八月），在這些龐大的斷簡殘篇中，他嘗試宣告對於哲學（特別是康德哲學）的猛烈批判，主要針對存在、理性、真理，真實等等進行解構，並對於赫拉克里特關於「流變」的時間觀與事件概念進行了我們難以想像的超展開，意即跨越善惡、高低、強弱等二元論的哲學老梗。我們可以說那是關於以流變為底蘊的「力的世界」的一項未能完成的工程，又或許那是一種難以被允諾、不可能書寫出來的世界，至此，我們徘徊在八月毫無理由的愕然停筆，與隔年一月都靈街頭的抱馬痛哭之間，在轟然巨響與永恆沈默之間。

「活」在這個超越善惡的力的世界中的生命，就是權力意志，換言之，那是一個運行不止的流變世界，而我們如何能夠擺脫道德之見、善惡之見、真實之見，直接面對「力」的現實，力的增長、蛻變、斷裂、消弭，意即一切就是以權力意志驅動的各種創生與毀滅；無疑地，這

般的觀點就今天全球政治、經濟與社會的發展態勢來看，可以說是精確無比的，但同時我們也必然因此焦慮不已，因為無論尼采自己或尼采之後，似乎沒有人真正完整論述完如何「活」在這流變世界。

資本與科技的發展逐漸顯露出其中的「支配」不是階級的問題、不是任何邪惡的特質或是錯誤的觀念，更不是任何正確的政治觀或良善組織的問題，而就是人類社會乃至於生態圈中生命的原貌：「權力意志」。而當時尼采極力批判的蘇格拉底理性與康德哲學，之所以會消退並非因為他真的帶起革命，而是當世界越來越顯現出其作為權力意志的結果時，也就是哲學傳統與批判理論的消退時刻。

「運動（所有物質的都是運動的）都是徵候、思想也是徵候：無論在運動或是思想背後我們都可以掌握到慾望，根本的慾望，也就是支配的意志。」²

如果說權力意志必然是一種支配意志，流變的動力也就通過這不斷增長的權力意志而改變著「活」世界，那麼我們會說今天重新思考的「殖性」支配（domination of coloniality），就是權力意志「活生生」的結果（但絕不是目的），而不能單純以任何歷史的現象或說錯誤來總結，其中更為根本的錯誤就在於以「人性」價值來理解政治與經濟的暴力，而沒能在夠早的時候以生態式政治來理解現代性與殖民史。

「你知道對我而言『世界』是什麼嗎？你想要我在我的鏡子裡獻給你
看嗎？這個世界：一個力的怪物，無始無終，一種守恆之力，堅如黃銅，不增不減，它不耗損而是不斷轉化；（……）你們想給這個宇宙起個名字嗎？你們想為它的一切謎團尋找答案嗎？這不也是對你們這些最隱密的、最強、不畏懼任何鬼魂的一道光芒嗎？這樣的世界，不

做他想就是權力意志的世界！而你們自己就是權力意志，不會是別的！」³

從十六世紀開始的殖民主義、自決獨立浪潮後的後殖民狀態，一直到今天資本主義、科技體制對於社會的殖性控制，我們更清晰地理解到這「力的怪物」，只是運行不絕、不斷形變的是「殖性」支配，亦即今天呈現的「潛殖」。或許德勒茲可以說是「權力意志」論的真正繼承人，與瓜達里聯手推進「流變」的思考，甚至他們兩人的連結就是尼采式人物（哲學－心理學－跨其他學科）的轉化，嘗試對「潛殖」進行抵抗！然而即使他們的理論與出版成為當時極具啟發性的思想事件，甚至比尼采當時在歐洲被討論的狀態優過百倍，但他們終究在當時的氛圍底下逃不過去建構意識形態框架，換個角度看，他們既看到資本主義與法西斯主義通過權力意志（流變）產生的結盟，也看到流變之力的超越善惡無法保證能夠對抗這「力的怪物」，因而才會在流變的論述中決定出界線：弱勢。

「力的眾多性由一個共同的營養過程聯繫起來，我們稱之為『生命』。一切所謂的感覺、觀念、思維——即：1. 對一切其他力的抗拒；2. 按照形態和節奏調整這些力；3. 按照同化和排泄的標準來進行評價——這都屬於使生命成為可能的營養過程。」⁴

這無疑是個弔詭的延伸，既違背了尼采所設想的不斷流變的力的世界，意即超越二元論，又修正了尼采的設想，讓權力意志能夠脫離某種宇宙論狀態，讓個體通過信息關係而有創造主體性的可能。「流變即弱勢」意味的不正是「對一切其他力的抗拒」而出現流變之必要，但同時間這樣的斷言已經是一種具足姿態的介入和參與；然而這在八〇年代或許還有效的「靠邊站」或「加持」，無疑地在後冷戰的發展

中，由於整個世界在全球化中越來越顯現為力的世界，而使得更有必要將德勒茲與瓜達里的論述溯回尼采那未決而分裂的論述中。

然而，依據上述引言，抵抗、整配與有機化明顯地可被視為生命形成的流變要素，但如果我們以權力意志的超善惡來思考，便可以說同時會出現「生命政治」，換言之，生命政治也可能在流變中操作運行，這樣的可能性幾乎與今天的現實完全呼應，「生命」之所以是「無人稱」（無法被限定為特定個體），一方面因為權力意志的流變之力，但另一方面卻也因為已淪落為「生命政治」中的殭屍。生命政治一如資本主義，更近於權力意志，實在過於「平滑」，隨時能夠將任何差異置入不斷更新的同質化市場操作中，甚至僅能在市場的框架中宣告差異，而今天的「生命政治」拜數位科技之賜，反過來將市場框架置放在差異之中，讓一切差異殭屍化，而遠離作為權力意志的生命。

德勒茲與瓜達里為流變設定的正義界線——弱勢——在隨後的數位時代中已然失效，甚至失敗，更為困頓的是這失敗被多重的暢銷紀錄和革命口號所遮掩；換言之，身份政治的多元論無法抵抗資本主義的全球流變，甚至連德勒茲與瓜達里的基進性也難以突穿這基於二元論而長出的多元主義。這裡，無論是尼采、德勒茲、瓜達里，或是許多當時的思想家的方法，都存在著在語言內部進行切分與差異化的共同迷思，因為在「潛殖」中聲音的差異體現在語言與沈默之間，而不是母語與外語、官話與方言、中心與邊緣、強勢與弱勢之間的差異。於是，為了解「潛殖」，我們必須思考權力意志的另一種邊界。

作為知識型的「知的意志」

「我們想要閱覽的不是相關論述，而是讓這些論述發生的意志，以及

支持它們的策略性意向。(……)重點並非決定這些論述性生產和權力效應形就出的是『性』的事實，還是相反地是掩蓋「性」的謊言，而是為了得出同時作為論述支持和論述器具的『知的意志』。」⁵

我們首先看到傅科在《性史I：知的意志》所關注的問題，他不斷強調這項研究並不在於揭露「性」的真相、或是為少數立場發聲，抑或對於相關「性」的判准作出任何決斷，而在於理解「性」如何被置入論述(mise-en-discours)之中，換言之，「性」如何成為歷史中論述生產的課題？也就是「性」如何成為知識型，如何表現為「知的意志」？所以，可以說傅科承繼自尼采「權力意志」並致力探索的是歷史的無人稱「意志」，意即無特定人稱的「生命」，而進一步將其連結到「知識型」，特別將「知的意志」用在「性」的思考上，就相當程度將歷史與知識的無人稱生命連繫上對於個人生命的分析，並相對地，以「性」為基礎便可能從相關「佈署」的分析中理解到，個人的身體如何在「權力－知識」的生命政治中被植入所有程式與指令，藉以生產權力或推動權力的再生產。

在上述的考察中，我們可以說尼采以虛無主義、基督教、悲觀主義與康德哲學作為標定權力意志的流變世界的反證，穿透這些幻象回到權力意志的非辯證「生命」，但傅科明確拋棄以形上學論述來理解權力意志或說發展權力意志的想法，轉以歷史書寫作為對「流變」世界的考察，而以權力和知識的運作及生產作為論證的支點，換一種說法，他跳脫出尼采迷戀「流變」而形塑出的轉化與形變的速度，進入貼合經驗(自我規訓)與生產(經濟學與人口學)的結構分析中。如果尼采的權力意志精確提點出「殖性」支配跨越認同的無所不在，並且足以說明「殖性」支配如何成為一種以過度生產將生命政治植入個人的生產力中，那麼傅科以知的意志予以延伸，能夠讓我們真確地理

解「生命治理」的生產與再生產。換句話說，尼采權力意志的「超善惡」是抽象的，而德勒茲以相對性的身份認同在權力意志中劃下界線的政治性作為，卻反倒敵不過資本主義對於權力意志的操作，但「知的意志」確實地描述出「生命治理」的各種過程與方法，這種穿梭在個人經驗與歷史書寫之間、將價值予以客觀化、科學化和無人稱化的知識權力操作，讓我們更接近對於「知識型」與「感性」之間關係的認識，而且正是這認識使得「殖性」支配成為自由下的選擇。

「對於這佈署的反諷就是：讓我們深信這一切都出自我們的『解放』。」⁶

然而，如何跳脫「正義邊界」來面對已然深入我們的無論是權力意志或是知的意志，以理解我們的感性。在這一層面上，就連傅科的研究和論點都難以協助我們推進到這個部分，即使無論尼采、德勒茲或是傅科都表達出對「藝術」的重要期許，但他們從現代歐洲社會到當代社會中較能體會的權力、支配與管制，其民眾所懷抱的屈辱或是遭遇的歧視，都比較沒有具體化或說物質化的「殖性」支配經驗，是真真實實的「潛殖」；意即存在著非常具體與物質化的「殖性」支配，但這具體與物質化恰恰就發生、體現在語言之外的「沈默」，也就是深入到「身體」的卑屬感，一種不斷進行拓墾圖式書寫的卑屬感。為了理解這「卑屬感」的流變意涵，我們必須回返理解「殖民」的最初感知。

感性積累：沈默的語言

colonial (殖民)，原指「進行開墾、栽植、教化之人(當時大多為農民)」，但這個詞卻有著更確切的特性，即分離的空間(近於「圈地」)，也因此，這個詞從一開始便被希臘人用在國土之外的地域

引用梁啟超在《皇朝經世文新編》卷一中的文章，論及「殖民」一詞應從日本引進，並從清朝開始「殖民」和國家政治是密切相關的，並指出「殖」已然轉化為指向客體的動作，另外也援引《鄭成功傳，匪石著鄭成功傳》對「殖民」一詞的用法，確認和梁啟超相近，皆以「殖民」作為憂心國家未來、惕勵人民的主題。

如此，我們就更能想像，無論東西兩端如何遙遙相距，「殖」這個詞在濫觴之際都出現了相近的詞義發展，意即從種植開墾到繁生擴張的轉化，從這詞義的類比擴張可以了解到「殖」這個字的感知逐漸從「動作」的型態，轉而成為一種「生命」的動勢，完成一種綜合性的轉化，這樣的轉化延伸了將近兩千多年；但就在「世界」的想像更明確地介入到人們的地理認知時，「殖」在人與人、生命與生命的關係中獲得了新的感知，意即地理空間與世界想像的擴張，同時間也快速充斥著佔奪與壓迫的暴力。「殖」與「民」因此緊密相連，並出現了直到今天明確的現代體制意涵，但「殖」本身作為生機力量的感性因素，卻在「殖民」這一專有術語的使用中成為充滿思辯、機巧的政治性，甚至因為總無法脫離壓迫和強制勞動等等政策操作，顯得僵化而專斷：「殖」的感性因為暴力的壓制而隱匿在「沈默」和「失語」中。為了釐清這樣的轉變，又同時意識到德勒茲的正義界線已經失能，我們就必須去深思捕捉究竟在「殖」的關係中，除了壓迫者的權力和利潤不斷增長之外，還有什麼是隨著「殖性」而增長積累的？我們會說那就是「身體」。換言之，對於抵抗「殖性」的力量增長或消退，最核心的就是理解身體在這關係與歷程中的相關變化，這些變化就是某種「意志」的結果與產出。

也就是說，為了能夠抵抗「殖性」運作的佔奪與壓迫，以及不斷叢生的「卑屬感」，其中超量且無止境的積累的就是在身體的作用、並流

（殖民地：colony）開墾，或是反過來看，從異地來的墾荒者。「寇擄斯」（colus）這種擴張性的墾荒與教化的特殊性就在於，開發者與所開發之土地間沒有認同關係或脈絡上的本質連繫。在這種土地與人之間「無認同關係」下，會出現兩種假設性的指稱，一是發現者與冒險家，另一則是統治者與所有者。這兩種方向不只是視線的差異，而更深遠地製造出兩種彼此矛盾的歷史樣貌：不斷廣褒的帝國史與不斷碎裂的無歷史。於是，這個指稱衍生出了「殖民者」（colon, coloniste, colonisateur）這個詞，原本單純意指外出墾殖者的詞加上「人稱」（-ist）後，在西方詞語中等於專事殖民地工作的人，但在中文詞意中則出現了一種政治性的內在轉向，成為大多由被殖民者所指稱的主體：治理人主體。

但如果跳開西方語言的脈絡，反觀梁啟超所撰寫的〈民國殖民八大偉人傳〉，文中對於進行「殖民」一事者並未有任何負面價值，更甚在中國受列強侵犯積弱危亡之際，梁啟超將該詞與「開闢者」、「君子」、「英雄」等同用之。換句話說，「殖民者」一詞將「殖民地」與「殖民」置入一種相對性的政治關係，也讓當代的研究相對地使用了「被殖民者」（colonisé）一詞。至此，被殖民者在西方語彙中的使用，才以較低調而模糊的被動式（承受者）而出現與過往修辭相異的新用法，也因此，「殖」這個在中文中原本屬不及物的動詞，開始出現了作為「受詞」的被殖民者。楊大過曾在中國典籍中對「殖民」一詞進行追溯和考究時，同樣發現中文用法中，「殖」也從主體的自發行為轉向成為客體所承受之作為⁷。約略從宋代《會稽縣誌》卷第四裡說到的「殖」開始，在漢語中依然素樸地意指「開墾」，而尚未涉及到「擴張」，再從無論是《說文解字》、《左傳，昭公元年》、《呂氏春秋，孟春》、《國語，晉語四》、《左傳，襄公二十九年》、《左傳，襄公三十年》大抵不脫從開墾、種植到繁生的語意。接著他

變出精神官能症各種感性。瓜達里以「動情力」和「疊韻」發展主體化的想法對於理解感性在殖性支配中的積累形態非常有用，因此，除了超越善惡的權力意志、成為知識型的知的意志，或是在流變中切割出正義的一邊等等之外，在隨著浩浩蕩蕩的大航海時代開始貫穿幾百年直至二戰結束的整個「殖民」結束後，轉向「殖性」支配關係的通屬化與普遍化，「被殖者」已經不再直接受烙印肉體與倫理暴力的摧殘（物理的），也不再受外部具體的文化階序制的制約（意識形態的），而是民主化、市場自由化與數位時代、網路科技下快速而多變的感性積累，是一段從神經症到後人類的「殖性」歷史。

然而，從「殖民」到「殖性」支配是歐美知識份子不斷延遲並大多保持沉默的權力課題，這些能夠生產出世界知識資產的能人之所以沉默，關鍵之處就因為他們自身在其當代社會關係中的相對弱勢，以及沒有意識到知識生產與傳播其思想的既存體制自身在全球規模的權力、經濟運作中，就已經在捍衛「殖性」支配關係。換句話說，大多歐美的知識份子只是在一種全球政治經濟架構的殖民框架中，以不威脅到歐美各國國際政策的前提下進行知識生產，開發並暢談各種關於「人類」、「世界」、「宇宙」以及「精神」、「心靈」、「正義」等等普世性的抽象課題：有助於文化統治卻無能解決殖性支配關係的知識生產。然而，二十一世紀隨著惡劣的債務金融危機，殖性支配一邊因為境內社會資源的劇減而在其社會內部逐漸浮現，另一邊就國際經濟與科技的權力發展上，歐美也漸次感受到殖性支配發生在自己身上的各種可能，「潛殖」及其感性積累的問題將會成為所有地區、大多數人類需要面對的問題。

過往或說一般認知的殖民，是由異國人經由政治、經濟與武力上的優勢，對於一個特定地區（國家）進行剝削式的開發，並未能穩定這個

剝削與不正當的獲利系統，而往往進行極為嚴厲的意識形態管控。如果以這樣的基本模型來檢視今天的世界與台灣，或許已經很難指認出符合的殖民政治，因為異國統治者撤出了，取而代之的是許多的國際買辦；可是，殖民真的進入歷史了嗎？當然是也不是，「是」的肯定在於以「民」（屬於體制之人）指稱的現代國家殖民支配，幾乎已經隨著冷戰結束和民主化而解除，但隨著全球化與市場自由化——也因為民主化——而出現的通屬化殖性支配——意即「潛殖」——則延續著殖民內在更為深刻、根本的支配機制。至少在台灣的社會生活與生產勞動模式，都仍然保留著類似殖民時期的價值觀與支配關係。換言之，即使政體有了相較之下較為獨立的建置，但過往的支配關係仍然可以在某種程度的修改後持續運作，特別需要註明的是維持這種類殖民關係的人往往就是原本被殖民國的一些知識份子與社會菁英；法農在〈農民是唯一自發的革命勢力〉一節中仔細描述出為何需要農民式素樸的激烈姿態，首要不是面對殖民者，而是面對隨時準備與殖民者合作的反殖民者，因為後者會比殖民者更快地在第一時間扮演鎮壓者⁸，引伸到台灣的潛殖狀態，真是非常貼切。

也因此，殖民者與被殖民者的關係通過殖民代理人而派生出足以跨越現代國家殖民主義的支配關係，原本殖民者與被殖民者都是被準確安置在以國族差異建立的價值階序制中，但殖民代理人一方面作為殖民者與被殖民者間的某種混血，另一方面這種個人必須相當程度在兩種極端之間建立主體性。因此，我們甚至可以說「殖民代理人」是最早的「殖性」小孩、潛殖人：潛殖的先驅與改造人。這種「潛殖人」與被殖民者同樣承受過度且扭曲的感性積累，甚至可以說他們所承受的幾乎是乖張程度的感性積累，他們這種感性積累可以說是通過極其複雜的政治經濟結構、倫理網絡、種族調研和極端暴力加以整配而成。而殖民代理人和被殖民者之間的差別在第二次世界大戰後出現更為劇

烈的蛻變，這個蛻變讓他們之間不再以形態和身份來判定差異，而是由一切逐漸取消各種象徵、認同意涵的客觀因素來形成「程度」上的差異，如權力、位置、經濟、財產、產值、普世價值等等，並以這些要素在特定時空中的組合方式與向度，決定出差異，一邊是政治經濟的獲益者，而另一邊則是遭致剝奪的過度感性積累，意即潛殖的關係，亦即誰是支配者與被支配者、剝奪者與被剝奪者。

換言之，原本從帝國主義到殖民主義都一直存在且據有重要意涵的「支配中心」，會在潛殖關係中消失，支配中心會轉為共同創造與協議的「擬像化中心」；擬像化的支配中心主要出自兩種面向的組合，一是國際現實存在的政治經濟結構，二是內部知識菁英賴以維生的支配權能。事實上，後者常常成為我們理解前者時的遮蔽物，而這遮蔽物又常以「現代性」自居。也因此，謂面對與對抗這種新殖性支配，我們必須同時批判國際經濟結構，並瓦解這擬造的景觀，只是當下的處境已經無法純然藉既有的批判理論，更為必要地轉向「感性操作」，也就是非審美意義、非康德式美學的政治美學。

感性意志對潛殖的抵抗

「去殖民始終都是一種暴力的現象（……），沒有過渡期，而是全新的、完整且絕對的交替。（……）精確說來，我們選擇了消除歧異，去談論一個白板狀態，也就是最初的去殖民從那被定義的起始狀態。它不尋常的重要性在於，從第一天開始，去殖民就成為被殖民者最起碼的要求。（……）這種改變的必要性，在被殖民者男女的意識及生活中，是以一種原始、衝動和強制的狀態存在。」⁹

《大地上的受苦者》一開始便嘗試以精神分析的關懷，將「殖民 - 去

殖民」的關係作進一步的開展。這個開展主要在於「暴力」與「衝動」之間的辯證關係，而這個關係指向的是一種雙輸的、不可逆的惡性發展。首先，去殖民的衝動和想像僅能是「燒夷彈式」的，這是從殖民一開始便開始增長、無法還原的慾望，一種去除任何殖民痕跡的「回歸」。再則，殖民不僅是一種單向的暴力，更是一種循環生產的套層剝奪、套層暴力，它將所有關係人捲入各種關係性的赤裸狀態，回到並被迫服從於某種最為原始的權力關係，其複雜度不在於暴力的質性，而在於如何將最原始最野蠻的支配關係（暴力）安置入文明的政治經濟體系。最後，暴力在此將成為一個弔詭的面向，它的強制性與必要性完成我們無法迴避的殖性支配的宿命。

這裡存在著法農當時還未能盡訴的弔詭，但他確實「感受」到了，意即殖民現代性與生命剝奪間的根本性問題，意即世界（人類）資產抑或殖民性關係（結構），現代性及其激發的能動性與相關的文化生產，既作為似乎珍貴的資產，意謂著對人類有用且為我們所有的材料或參照，但如果世界資產被用作「標準」，那麼就意謂著被定義為世界資產者無法脫離先驗性場域的建構。果如上述所言，這些大多被標誌為世界資產的歐美文明都成為「將臨世界」的先驗場域，簡言之，這種區域性與世界性的倫理學混淆，會以擁有世界代表性的區域優於無名區域的階序制來解決這種混淆，這種文化階序制就是殖性支配關係的重要鏈結。換言之，後冷戰與後共產之後的民主社會所面對的「解殖」或「去殖」，絕不是後殖民理論中那無止無盡的描述和對於混雜性的捍衛與承認所能面對的，因為，該挑戰真正面對的是「創造新人類」的計畫，這是法農確實感受「到的」。

「去殖民是一個歷史的過程，也就是說，只有當我們認清那賦予它內容與形式的歷史化運動，它才能被理解，才能找到自己的可理解性，

使自身變得透明。(……)去殖民是真正地創造新人(……)被殖民地化的『物』，在自我解放的過程中，變成了人。」¹⁰

法農擺明指出「去殖民」肯定是一個痛苦而衝突四伏的運動，一方面迴避不掉暴力，非此即彼，另一方面期有效性與完成必然是歷史的，需要一個具特殊歷史條件的過程：國家文化的創生。他當時以馬克思理論為隱喻基底而提出「去殖民」是一個由物到人的創造過程，我們甚至可以說，是從異化為物的人到自主為己生產的人，而提出的場景則是一種結合暴力與創造的血腥場景，有如聖經中的創世紀一般。可是如果說我們很難接受德國納粹在二戰期間對於猶太人的屠殺，那麼我們應當同樣難以接受、並須要邀請歐美強權深刻檢討的是：他們先人與繼承者的努力製造出多少文化與經濟殖民關係底下「物化」的人（即被殖民者：代理人與勞動力），這同樣是一種對於他者的跨世紀滅絕。也因此，我們要深刻地思考「去殖民」並非如國際進步知識份子所言，因為有落入種族主義危險而快速地用論述將其封印；相反地，如法農所言，去殖民就是創生新的人，換言之，去殖民（去除交換價值與生產關係的支配關係）是一種實驗性的社會行動，而許多國際進步知識份子為了解決其在自身社會中的邊緣位置，轉而利用跨國文化殖民結構間接阻礙著弱勢地區進行「創造新人」，緊握著上帝造人的權杖不放。

但真正「變成了人」在今天的認知與六〇年代的馬克思主義存在主義有著非常巨大的差別，從洪席耶對於「感性分享」這一結構性－解構性事實的分析，不同於存在主義與現象學對於「人」和「身體」的執著，而更犀利地道出體制與機構早已通過「感性」的操作與佈署，啟動對於民主人的生命治理，因此，「人」在這些佈署與分配中已然被結構性的感性所瓦解，無法以編碼的方式進行重構，只能通過基於更

為深刻的經驗所創造的感性，才得以在這差異時刻中，捕獲成為「人」的平等時刻。只是，即使洪席耶關於「感性分享」可以提供我們非常切要的概念，但它仍缺乏了一個真正用沈默語言來發聲的觀點。

這裡似乎必須討論對他而言非常重要的一部影片：方泰尼亞三部曲的第三部《青春向前行》，無論是導演 Pedro Costa 的工作方式，或是他向來關注的問題，以及他與演員共同發展出的故事和特定場景，都足以貼切地呼應到「感性分享」的結構性狀態，以及如何通過「感性論」(aisthesis)對於這結構性分享進行抵抗和破壞，促成分配之外新的分享與共生。洪席耶主要就致力於這些感性論場景的分析與論述，無論是聖西蒙組織成員通信、工人高尼的日記與方泰尼亞，但如果單以結構分析與文獻的詮釋，似乎非常難盡訴那「沈默話語」存於個人的基礎和要素為何？換言之，他以藝術的美學集制(régime esthétique des arts)描述出對於管制性感性分享的對抗，在論述語言上完全是結構性的對應，個體則在常態結構中創造出質變時刻，但另一方面卻完全沒有相應對於感性積累與感性意志等等感性論經驗的具體描述。明顯地，感性意志是感性積累中出現的質變，但並不能將感性意志對立於感性積累，因為感性意志是感性積累中產生各種層次變化的主要動能，而質變便是其中真正產生基進變化的重要時刻。

這就是我們認為必須重新理解感性積累的政治經濟學、感性意志的流變與美學質變，而被殖者在其中幾乎就是最好的案例，也是最足以代表今天人類感性經驗的主體性。關於特殊而糾結的感性經驗的描繪與書寫，後殖民理論已經進行很多工作，無論是文學作品、藝術創作、庶民研究或是口述歷史，毫無疑問，後殖民理論跟過往大多涉及殖民問題的論述不同，它通過一種複義式的話語，以不同的語意跟兩種不同對象溝通。一是不再以主體再現而以架構運作的殖民機器，在這機

器中本來就存在著多元意見，與它的對話主要為了說服他們能夠接受混雜與過程式的發展。但「混雜性」這個亟需分析並理解的事情卻在大多數理論家用作文本分析或經驗描述的結論，這是「主張」與「商品化」在六〇年代後逐漸出現的結合，學院或學術圈內的菁英總是迫不及待地推進各種關鍵字的商品化。另一參與對話者是被殖民者，這個面向在論述中再現的不是結構的問題，而是尚未構成社群的個人，一邊作為理論的觀察與描述對象，一邊企圖說服個人對於自身現狀予以更積極的肯認、進行更為積極的文化行動。基於這兩種後殖民理論的對象，可以推論出其現實基礎主要是：一) 綿密而隱性的霸權式與剝削式的關係發展、二) 關係受害者或弱勢者的存在、三) 與歐美人道主義的策略性接軌、四) 學院的發言位置，若依據這現實基礎企圖展開非對立式的「協商」與「翻譯」，無論企圖與否，其中無法改變的，也就是讓這現實基礎繼續維持的條件，就在於作為主導社群的歐美體系，其政治經濟基礎是不能被質疑的，甚至那傳銷系統也是多數知識份子無法撼動的。換句話說，後殖民論述能夠以文化為名，提供有限的溝通、互動與合作機會，得以改善某些被治理者的狀況，也能夠局部地進行較具開放性的實驗，但明顯地，其論述內容的指涉僅能作用在知性的特殊場合，無法真正觸及政治經濟結構中的生產關係。

然而，跨國連結是個亟需釐清的動態結構或說「解構型佈署」(dispositif déconstructeur)，不可諱言，藝術，就跟哲學一般，在今天幾乎無論在哪個角落，都是邊緣而弱勢的。雪上加霜的是在領域界限模糊與瓦解的今天，領域中的資源不再因為民主體制而有所保障，因此，資源自身本有的社會性被自由市場的競爭性所取代，而出現著每個新場域中的殖民關係。為了釐清這個結構，我們必須將當下幾個相關區塊逐一說明：

· 文化體制的正當性：

這部分主要還是以歐美的歷史沿革和結構流變作為典範。這個以美術館國家資源和私人收藏的基金會資源兩大資源為主，也因為七、八〇年代亞洲經濟的崛起，而從純然的象徵性演變成國際型的市場結構。但由於國際典範依然沒有劇烈的改變，所以，亞洲國家基本上方便投資，但卻無法形成自己的市場。因為形成自身的市場規模需要文化意涵的發言權，當我們的發言權僅限於自身的區域化文化，而無法參與藝術美學的國際論辯時，市場在長時間的發展中自然顯現出困境。

· 條件式批判的文化霸權結構：

藝術文化人在自身歐美國家中同樣是所謂的弱勢，或說特殊精英，為了改善其窘境，他們必須周遊列國，趁著文化主導權的優勢獲取足以重建自身象徵價值（即便是反抗帝國式法西斯的批判性象徵）的資源。但是這個全球化所促成的精英勞動力遷徙，並不像這些歐美人士所倡導的如此純真，相對地，這些特殊社群必須利用歐美政治家與資本家對於其文化象徵所擁有的世界霸權資源的覬覦與投資，將自身經營為「國際策展人」。

· 權力資本結構所決定的對話者：

從上述兩點看來，這些新殖民先鋒同樣是在地政權體制中的弱勢，不同的是，他們並非延續國族與宗教的霸權對於其他國家進行壓迫，因為這不再可以運作於正值民主化的地區。相對地，他們帶來的啟蒙是批判性的、人性的、良善而正義的。他們去世界各地同時尋求跨國連結與跨國資源，而在文化殖民關係（意即後殖民狀況）尚未解決時，就會擠壓出一種跨文化交流與連結時的中間人（過往的殖民代理者），這種中間人會置身於被殖民政府中的文化官僚與學術菁英之間，他們一方面學習並提倡歐美所表達的批判精神，強化著文化殖民，另一方

與控制下的創造性力量，是一種由社群發展、歷史變動和逃逸抵抗的交錯所形成的意志。我們甚至可以說這是今天逐漸全面普遍化的壓迫美學。感性意志涉及到的特殊課題就是「被動性」，也因此，它在根本上就關連著美學的思考、活動與行動。換句話說，它的能動並非像席勒所言的介於主動性與被動性之間，因為席勒在當時無法思考受壓迫的主動性究竟形成於何種機制，如是，席勒才會將感性規定在理性的界限上與界限之外，成為理性的一種懸置，或說懸制所牽動的內在能動性。但在被殖民的關係中，意即置身於西方與其語意結構中時，感性成為創造性理性或主體性理性發生的可能所在，也因此動情力在這樣的關係中才能更為清晰地被闡明。

抵抗的藝術教育

「現代性」顯然是上個世紀世界歷史發展的重要動力，並在後半的四十年期間面對人文科學的強烈質疑和批判，但「現代性」在這個世紀的前十多年的研究中，轉向了以「物導向」的思辯唯實論與人類史的重新論述，「現代性」成為系統論認識下的歷史對象與思想框架；而這樣關於現代性的研究中，與今天我們所面對的景觀中最为直接而迫切需要面對的就是「支配」直至今日的發展，因為「支配」已經不再是古典社會階級的階序制模型可以描述的，而是深植在被廣泛選擇的生活模式之中，意即「生命政治」。至此，「現代性」之所以是今天個體與機構都必要思考與面對的問題，就在於它並非以超越個體或社會的外部而存在，相對地，它成為個體與社會必須共同維持、承受甚至服膺的「零度支配」。這種「零度支配」就如同擬造的維生系統，和立場、觀點、意識形態都無關，而直接與無人稱的生命網絡聯通，也就是與我們的「感性」方式及世界的「技術」開發緊緊地聯繫在一起。

面則必要與仍處於被殖民狀態的落後政策機構合作，因為他們仍會以權力衡量資源的給出。因此，這個連結完全無法在各自社會與處境中出現或延續其抗爭。相反地，整個就是一個合謀共構的文化權立體系，對於極少部分的靈活人士而言，這是一個藉國族之力脫離國族的烏托邦。唯一犧牲的就是批判的實踐。而這個現象與組成方式在新自由主義時代並未停止，而是轉型為「潛殖人」來接續，但隨著歐洲經濟的疲乏與中國的崛起，潛殖關係的繁生會更加嚴重。

· 無知的合法化：

在這烏托邦中，會快速地讓國際策展人與準國際策展人形塑出一種跨文化的批判模式，這種迴避挑戰自身社會階級矛盾的批判模式，就像是一種經由全球文化分工的全球化幻見。歐美人對於他者文化歷史的無知、缺乏耐心和無奈，都在被殖民地區的文化官僚和準國際策展人的崇敬與包容中合法化，換句話說，以零散的消費性和商品化的區域內容餵養這些遠道而來的良善掠奪者。

殖性支配不再如殖民主義時期來自外部，狹帶技術優勢所伴隨的現代性，而是在全球結構更趨完整、訊息網絡越來越快速、意識影響越來越直接後，簡言之，資本流通越來越快、越來越多人參與網路社群、科技對於生命的滲透力大增等等，雅直接從社會的內部不斷產生且變形出各種殖性（意即剝奪）的支配關係。而其中推動慾望流轉與增生的就是「感性」在泡沫經濟與資源貧乏之間的劇烈起伏，感性意志與全球化的進程密切關聯。因此，感性意志不是一種個體的超人意志，但卻必然發生在個體私密的歷史之中，也因此，感性意志必然是多樣的。此外，它也不是出自歷史發展中的知識建構，不單只是一種由權力關係所形成的宰制與控制系統，而是無法獲得明確（官方）語言表達的一種微型政勢（le micro-politique）。感性意志是一種出自壓迫

如果嘗試思考關於政治性以及當今社會中存在的支配關係，並對於各種知識範疇在這一個多世紀以來的發展進行盤點，我們會發現一方面它們在不同的歷史階段都促進了人類自由與平等的追求，如史學、文學、哲學、語言學、社會學、文化理論等等，但另一方面也隨著當代社會與歷史的生成，我們也越來越清楚在今天生命政治的科技生態中必要面對的支配關係，也就是今日的「難題」與「困境」。而在思想使得釐清過程中，越來越會發現晚近二十年來被熱切討論的關鍵詞，越來越匯集到「感性」與「技術」這兩個關乎我們生命的本質性場所。換言之，感性與技術是今天我們得以在當今的支配模式下，創造協商空間與張力的重要場所，因為它們的結構、模式與發展脈絡都深刻地指向個體與普世間關係的流變與界分。所以，它們如何能夠準確地成為我們思考、試驗、生產、實踐的場所？是當下非常迫切的課題，甚至可以說這個課題是一項穿梭在不同的個體與變動的普世性之間的創造性工程，無疑地，「教育」將是開展這工程的重要場域，而其中又以藝術教育和「感性」、「技術」最為密切。

歐美幾個世紀發展下來的藝術教育，在今天或說在不遠的未來將面對極端的挑戰，其首要特徵為專業化，將藝術製作、美學論述、藝術市場與文化象徵合而為一的操作，最終呈現出來的是高度貧富（包含實際資產與訊息量）差距的宰制性生態，並註定在已然商品化的民主運作中崩解。其中帶給我們的警訊是三百多年來這種趨向自由化的政治經濟運作，並無法持續地承擔人類社會與生態平衡在今天的發展；但同時，這幾百年來的流變過程所帶給我們的珍貴經驗是，藝術得以提升人類包容性、調整社會分配、強化辯證性交流、記錄人文景觀、捍衛創造性價值的重要範疇。事實上，藝術在承接先前資產與災難之後，明顯地成為進入動情調節與辯證性協商的知識開創與文化生產，意即，藝術是一種推進人類社會工程的微型政治行動。但究竟這裡所

謂的「微型政治行動」和我們在今天與未來需要改變甚或解決的「支配」之間存在著什麼具體關係？首先，必須釐清當今「支配」形式的發展不再是過往以社會集體性再現的階級差異、不再是由固定的權力結構來界定的治理，也不是單向經濟剝削足以描述的現實差異，也不會是藉著前述幾項而在文化差異上推進的認同政治，換言之，霸權理論、殖民研究、後殖民理論，甚至亞洲研究都只能片面或特定地描述出支配的現實，甚至我們在今天已經可以斷言這些企圖揭露、描繪並批判支配關係的說法，最終都各自止步於供給自身生產條件的各種生產機構之前，遮掩各自不同的生產條件。而這些對於「自身」生產條件與相關機構的無聲掩護，是對於自身生產條件與他者生產條件之間的某種意識形態切割，而這個切割恰恰是掩蓋確切生產關係與治理關係的「關鍵」，也是人文科學在過去半哥多世紀以來真正的「去政治化」。

換言之，「支配」已經從原本現代性的發展「結果」，在政治民主化與市場自由化的過程中，「支配」隨著生命政治的發展，成了內化到每個人和各個機構之中的「機制」，於是，伴隨著碎片化的「民主之恨」，「支配」也成為同時具有整體結構意涵與啟動個體意識功能的普遍性形式（或說分佈形式），不受任何常態座標系與其向量參數的限制，成為一種完全非線性、拓樸化的關係性運作，無關高低、強弱、差異。這種支配關係或說關係性的支配，並未脫離「殖性」的本質，意即任何的支配運作皆會以經濟剝削與權力制約作為末端再現：即潛殖。以感性和技術作為本質構成的藝術教育，在面對「潛殖」（拓樸化的關係性支配）時不是以「反對」、「解除」或「脫離」作為實踐的表現形式，而是必須以連結、滲透、質變的進路，在個體、機構與網絡中創造出協商空間或張力空間，而這種通過教育進行的創造不是現代性所訴諸的斷裂，相反地必須創造讓少數論述、無名者與

失語者能有機會啟動協商和編織連結的連續性空間。

在確定清楚藝術教育與當今處境之間的「直面」關係後，我們就可以回到一開始關乎當代藝術生產性的兩個面向，知識開創與文化生產，來進行說明，如此才能開始想像各種在內容與執行上可能的方式。知識的開創，藝術教育與知識開創的連結點，主要在於知識的開發有賴於經驗的領會整理以及理性的虛構，前者在今天的發展中一方面越來越關注到各種媒介所保存的不同經驗內容，另一方面則是如何將不同媒介保存的經驗內容數據化，而後者則更大倚賴藝術教育中對於想像、感知的誘引，以及關於虛構的實驗。這種知識創發顯然特重於理念與經驗之間的交互流變，並藉著對此交互流變的感受與理解能力，進而創造出各種實驗以觸發新的討論發生。因此，就現實面的工作上，首先必須確切掌握世界目前學術生產的縝密內容（特別是歐美的學術體系），並要求突穿既定普遍學術生產中的封閉性；同時致力於理解不同脈絡所留下或分享的文化與思想資源，讓我們更為切身的歷史與社會經驗能夠在這種「對話式語言」中獲得細緻的描述，以此勇於面對現實世界與未來發展的種種難題與可能性。

如何想像並實踐未來社會？這件事情在今天以及往後，都會跟藝術有非常密切的關係，然而，什麼會是未來社會的可能影像呢？無疑地是科技型自動社會，「藝術」需要將科技當作時代現象來認識，再則，勞動者將成為調整並創造生活型態的工藝師，「意識」在技藝創作中成為非常重要的觀察與思考對象；一方面，「藝術」將繼續對於「數位物」進行探索，以藝師的狀態作為藝術家，另一方面，「藝術」將成為討論意識與分享觀察的重要場域，以滋養工藝師需要的基礎研究，依此推論，「藝術」也可能區分為後驗藝術與創生藝術，「生命」成為必須重新創造的課題。事實上，今天對「數位物」的探索與

重新集置，將得以啟動「工藝師→藝術家」歷程，生產或說創造「藝術物」，是一種可稱之為先驗產業的「研創」；而「創生藝術」則會啟動另一種「藝術家→藝師」歷程，作品成為保存術的工具、媒介或證據。「保存」會帶出另一個相對於大數據與人工智能的創造活動，無疑地，大數據與人工智能會成為未來我們置身其中的「生態系」，所有關係或可能的關係都會連通成為生態系中的「生態膜」，我們能夠創造的不是生態系，而是特定的生態「平面」（cf. 德勒茲的共實平面）。因此，我們會說「藝術」可以在大數據與人工智能的生態系中創造「生態平面」，這種虛擬或說潛在的「生態平面」是某種意識與生命的操練。於是，經驗、意識與生命成為藝術教育中不可或缺的研究項目，意識生命與意識經驗將成為需要創造的面向，這種創造同時是一種保存，而這種保存正是為了反省並抵抗既存的感性分享，也就是面對我們所置身的支配關係。

註釋

1. 《權力意志》（*Volonté de Puissance*），[III-VI 1888 [XV, #48]]，Gallimard，1995，頁 427。
2. 同前，[IX 1885-VI 1886 [XIII, #159]]，頁 221-222。
3. 同前，[1885 [XVI, #1067]]，頁 235。
4. 同前，[2000 III]，頁 380。
5. 《性史 I：知的意志》（*Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*），Gallimard，coll. nrf，1976，頁 16-20。
6. 同前，頁 211。
7. 請參閱：<http://www.douban.com/note/171225642/>，2013/03/17。
8. 《大地上的受苦者》，法農（Frantz Fanon），楊碧川譯，2000（1961），頁 147-152。
9. 同前，頁 71。
10. 同前，頁 72。

暗黑二十世紀的
宇宙技術

10

化潛殖

朴贊景的化潛殖機器

朴贊景的藝術創作從未停止過思考韓國的歷史，並特別以十九、二十世紀從日本殖民到韓戰、乃至於冷戰、獨裁政權和民主化作為主要關注，因而思考、批判、對抗殖民關係成為他創作中表露無遺的「態度」。然而，不同於當代藝術發展中各種議題的處理，意即相對於常見以文化研究、歐美批判理論和亞洲歷史研究為基礎的敘事生產，他更著力於文化田調的體會與理解；他不是用慣常斷代史或時間切片的時間性來分析並重構相關的歷史經驗與文化意涵，而是用根植於韓巫文化、亞洲神話與文人思想中的「寰宇」時間（cosmic time），深入看待不同的事件與經驗。這項以寰宇時間切入韓國歷史、思考被支配關係的工作，似乎在這二十年來平行於「人類世」的提問而逕自發展著；然而，在「人類世」課題再次以文化支配之姿進入亞洲場域、成為這一波普世關懷（流行）的主題，我們更充分意識到朴贊景創作帶給我們的深刻意義與價值。人類世的課題不能囿限於科技的命題上來解決，一如歐美學術出版在這十多年來的大量挹注、汰換掉對於殖性支配的關注，簡言之，不能步上將普世課題商品化、消費化的死路。朴贊景的創作早已從文化特質連結到人類世的時間尺度，批判技術的開發與應用乃至於背後推動的意識形態，都充滿著各種支配的算計，導致人們陷於跨越各個特定歷史框架的苦難；然而，如何面對這些殘害與創傷？朴贊景便是不斷地從相當於人類世的寰宇時間尺度來思考。

寰宇時間（Cosmic Time）

寰宇意謂著所有宇宙的全體，這個幾乎無法思考的全體後來指向了所有宇宙之全體的規則或說道理，也就是極大化的全體賴以運行的「規則」，於是可以說「寰宇」是一種人類構思並創造出的終極規則或根本道理。所以，寰宇就相當探索宇宙的科學和探索世界的哲學之間的連結，如果溯回希臘古哲學的話，就是無人稱的完善化（impersonal perfection : *arētē*），在歐洲有浪漫主義對於「絕對」的構思與討論，而在東亞有道家的道德經、儒家的大同世界、佛教的「世間」（無數三千大千世界）等等，都理解到宇宙論（關於寰宇的理論）指向倫理學，換言之，宇宙論就是離開人類中心的倫理學思考。無疑地，人類世的結果正反映出「宇宙論」在人類當代思想中的匱缺。更準確地說，在二十世紀後半期的當代哲學發展中，一方面反歷史主義的結構思想開啟了「差異」與「多樣性」的浪潮，而另一面，歷史時間的切分依然在物理性時間的基礎上，朝向更為碎裂的狀態進行切分與重組；於是，對於越來越多事件的理解，都以個別事件及環繞的脈絡狀態為基礎，導致對於支配關係的剝削與壓迫也常以個別的二元對立來呈現，以至於這二十年來，人們深刻發現許多的事件和問題無法以當下結構進行理解，且其中的支配關係以不同形式持續，因此必須置放到更長時間尺度下的結構演進來思考，才得以突破理解現況的困境。

宇宙論的時間性是理解殖性支配關係的方法，不同於資本主義幾百年來形成的斷裂式歷史時間和以積累斷裂進行加速的時間，甚至已經通過軍事力與政治力在全球貿易平台上讓這時間成為國際標準時間，以此宰制了世界的所有流通，甚至涵蓋了所有二十世紀民主觀念的流通。例如，南北韓就是在二戰後冷戰框架下形成的殘局，並在整個冷戰至九〇年代以「分斷」體制界定兩個體制間的關係，對此，朴贊景

九〇年對於韓人離散的追蹤，2000年的《Set》到2007年《權力通道》（*Power Passage*）與2009年的《停電》（*Black Out*），則開始用平行發展下的不同角度，如南北韓之間、美蘇與南北韓之間的交會，模糊了分斷與東西方之間的平行關係，相對地，通過影像的相似性與關係的矛盾交織，跨越甚至解除了斷代史中的二元時間觀。《Set》中北韓為了拍片而重建的南韓城鎮，與南韓為了訓練而擬造的街道景觀，「擬像」和「造假」構成分段體制中的他者想像，正是在這種他者想像與位址想像中，連結南北韓並共享一段能夠延伸更廣的寰宇時間；或是《權力通道》中美蘇太空人在科幻敘事中連通彼此，而在現實的停戰區裡開挖了一條企圖進犯對方的通道，同樣彼此矛盾的共通性顯現出跳脫歷史界定與詮釋框架的時間。《Set》使用的是幻燈片的線性播放，而《權力通道》則使用了記錄影像的挪用，兩者皆運用了紀實攝影與報導在「並置」安排中產生的「陌生」（*Umheimlich*），這種陌生的疏離感並非出自距離，而是一種重組時間的「混雜」，我們在這混雜的時間感中被帶離既定的歷史時間與政治認知。

巫教：化潛殖和宇宙技術

2008年的《新都內》（*Sindoan*）企圖復訪從日本殖民時期、冷戰到高壓統治時期，儒、佛、道、巫各教在雞龍山形成以多種寰宇時間看待生命和世界的烏托邦，以及該精神寰宇在現實歷史中面對的各種壓迫；這個在高麗朝期間（918-1392）被視為鬼都或獵鬼地的新都，曾經在隨後的朝鮮朝（1392-1910）預訂為遷都之地，卻歷經數百年未曾實現，反倒戲劇化地成為精神世界的寰宇場域，在現實政治處境中以「治療」連結上寰宇論的時間觀。從《新都內》可以看到現代性時間與寰宇時間之間的斷裂與不均，但這些斷裂、不均所衍生的是進步與治療之間的糾纏、傾軋和跨越。從第一章「三神堂」開始，藝術家

便在傳統寺廟和現代磚造建築之間，以日殖時期為背景虛構一條療癒之道；第二章「詠歌舞蹈」呈現承繼金恆的《正易》衍生而出的詠歌舞蹈；第三章「群像」講述1924-1975間大量教派進入該區，以日語的畫外音和檔案照呈現日本殖民政府對此的關切作為開啟，接續談述到歷經日殖和全斗煥政權分別以迷信和新文化運動打壓各教派，並成為神秘的軍事基地所在。二、三兩章強調「療癒」作為一種「抵抗」的對比性，並表達出現代性如何造成民間宗教的創傷，同時也成為修復創傷的重要資源；第四章以「侍天主」為標題，聚焦在新東學如何融合地方傳統宗教，而生成出一方面以新的外來宗教尋獲新力量與新能量，另一方面以基督教性保存傳統信仰，第五章則以「財寶之神庫貝拉」（亦即多聞天王、毗沙門天王），延伸著東學「靈符」中心的「利」字，溯及印度教直至佛教的連結，彷彿天神（寰宇時間）、政治（現代性壓迫）與人間場域（倖存裸命）彼此穿過「療癒」的縫隙而構成「生命史」。換言之，朴贊景對於新都內的考察所得取的是現代性發展歷程中的生命複合體，該複合體是通過一系列壓迫與療癒而生成的，也因此，糾結了潛殖（*paracolonialism*）¹與化潛殖（*disparacolonization*）兩種力量。殖民與後殖民在寰宇時間的開展下都只是「潛殖」在歷史中衍生出的外在特定形式，而倖存與療癒正是化解潛殖而生成的生命方法。

我們甚至可以說，傳統宗教在歷史的流變中與外來宗教的結合，以及經歷政治的迫害與剝削，生成出一種「流變—寰宇」的生態式共生。《新都內》最後一段出現五個不同扮裝的角色，進入森林、石林，而石林中錯落的是不同宗教信仰的台座或碑塔，這些錯落雜陳的「塔」，「混雜」似乎就是一種財富，呼應手托金塔的庫貝拉。因此，雞龍山或新都內在朴贊景的「虛構」²中成為瓦解國家象徵、生成多重象徵的場域，而各種混雜不同扮裝的角色，就更強化出時空的交錯與重

疊。這樣的「宇宙觀」在《萬神》（2013）中記錄金錦花的生命歷程而有了更為細緻的發展，「남세」（暫譯為「男索」，金錦花13歲前的名字）歷經各種痛苦，在韓戰爆發時外婆去世而必須獨當一面，隨即便在南北韓的交相壓迫的隙縫中求生與巫教同倖存，並承受國家現代化過程中的嚴重打壓，後來南韓為了國際化，以振興文化資產為由保存並鼓勵巫教文化，隨後她在許多重大災難中進行多次跨越刻板印象的降靈安魂，即巫教的「굿」（儀式）。我們從金錦花的生命歷程看到巫教的宇宙論經歷了不同階段的「殖性」（coloniality）而生成出時空連動關係，換言之，唯有通過「寰宇時間」才能夠讓我們理解到封建階級、殖民與後殖民都只是特定歷史階段的殖性與支配形式。事實上，我們面對的一直都是多樣多層的「複殖性」（multi-coloniality），意即以潛殖（para-colonialism）層疊組成的現實，唯有理解到這種面對複殖性（潛殖）而衍生出的各種「陌生」，才能夠觸及「殖支配」的核心意義，也因此巫教的「萬神」（而不是西方人類學的泛靈論）對於「化潛殖」（dis-paracolonization）能夠給出深刻的啟發。

通過巫教穿透、連結各種歷史時空與眾多生命，進而完成的是不斷流變（devenir）的宇宙論，它無法簡單對等於巫教，而是通過巫教的實踐並與其他宗教或現實環境生成的「寰宇」，也因此可以連結上許煜在「寰宇」層次上討論的宇宙技術（cosmotechnics）³：從特定基礎（Grund）發展出的技術形象（figure）。對許煜而言，依歷史文化發展而出的技術才能再現出技術的多樣性，避免「促求」（Herausfordern）與過度「框置」（Ge-Stell）所造成形象與基礎間的分離，意即技術在資本發展中與文化的分離，也就是通過現代性所衍生的各種殖性、潛殖。巫教在朴贊景的影像工作中成為一種形成「宇宙技術」的媒介與基礎，以韓國巫教作為基礎對於現代性發展中

各種形象（日殖、韓戰、冷戰、獨裁政治）的連結，才能夠讓我們更加理解我們的寰宇處境，也更能思考「化潛殖」的實踐，所以，我們會稱朴贊景的藝術發展就是「流變為化潛殖機器」（becoming-Machine of Dis-Paracolonization）。

非人人民的將臨

2014年「媒體城市」（首爾雙年展），他所策劃的《鬼、間諜與祖母》將靜默的痛苦呻吟（鬼）、現當代亞洲的潛殖（間諜）和生命的見證（祖母），意即宇宙論、冷戰與後冷戰、田野記錄，揉和在以「亞洲」作為命題的雙年展平台上，將《新都內》的影像意圖開展為一個藝術、批判與歷史的平台，連結到藝術作品、研究檔案、電影和論述。從朝鮮時期的《瑤池宴圖》、19世紀的《渾天全圖》到閔榮基重繪謙齋鄭善《金剛全圖》（1734）的《金剛山萬物相》（2014）、裴永奐對在歷史中融合各種宗教和意識形態的仁王山進行「自動」重塑的《自明》（Autonumina, 2010-2014），以至擴延到當代藝術的各個作品和計畫，幾乎每一件作品都呈現出脈絡的層疊、人類社會的運作機制以及個人在歷史與全球機制擠壓下的身體與情感，亦即朴贊景將其策劃挹注在重新連結各種不同脈絡中之形象與基礎的宇宙技術上。整個雙年展的參展作品總數達五十餘件，以及以媒介、亞洲哥特、冷戰劇場和紀實實驗室四大主題近五十部短片，這規劃彷彿為了設計一部在黑暗殖民史中推進「宇宙技術」的複雜機器。2016年由金洙瑛的《巨根》（1968）和吳潤的《冤鬼圖》（1984）發想完成的《市民之森》，訴說各種無名的人（市民）進入山林，隨著影片的開展，這段行走行成一種非線性的連續「山水」；一開始各種彼此穿戴沒有關係的角色從不同的角度進入山林，鏡頭除了聚焦在角色身上，似乎更重視地形林木等空間形貌的描繪，隨之而來的各種物

件，如衣物、塑膠袋、法器等等，就像是這些模糊事件的「證物」或是「道具」。事件的暗示主要以角色在這空間中的位置、行為和觀看來構成，另外這些進入林間的人們在不同的頻道投影的閱讀中構成不同的暗示性情節，如遊走、儀式、郊遊、謀殺、行刑，於是地貌、角色、物件在影片中形成的各種情節與事件暗示，都在放慢的影像速度與地形空間的分分合合中，徘徊在過去掩埋的事件和即將發生的儀式之間，置身過去（秘密）與即將（儀式）之間「闕界」的「人」是一種化身為「靈」的非人，唯有這般化身為靈的非人才能夠重新進入山林、成為物生態（ecology of things）的一環、成為寰宇時間中的「微偏斜」（clinamen），意即盧克修斯所言「這（微偏斜）就作為世界萬物皆有的自由意志者，也由此產生任由意志隨遇而安的命定自由力」⁴。因此，我們可以從第一節紛歧的懸疑，到第二節儀式準備的各種觀看，包含挖掘、召喚、行刑，影片中段（相當於第三節）無頭人出現，同時組成儀隊，狗吠與鬼嘯盤旋在林中，第四節出現蒙面的行刑、詠歌和揮別，到第五段過渡到被送走的祭船和宇宙中漂浮的物件，中間有四次不同階段的「山水」全景，分別是散置（00:03:50）、遊走群聚（00:09:29）、隊伍招魂（00:16:43）、揮別（00:22:38, 00:25:35），看到一種並非線性敘事的推展，而是充滿穿梭、移動、現身的寰宇空間，意即歷史層疊、角色共生和泛靈化的時空。明顯地，藝術家再次呈現出通過寰宇時空，意即某種生態系，來理解化潛殖（化解複殖性）的可能性。朴贊景以這般的觀點所建構出的「山水」，表達出在「山水」這生態系生成的非人是化身為靈的人，而不是轉譯為信息與數據的人（後人類的非人），是宇宙技術的未來人民，而不是工具科技的當下人民。⁵

「化潛殖」機器的呈現，在「安寧」（2017）這個個展中表達得更為完整而明確，展中包含有《市民之森》（2016）、《藝術小史 1-2》

（2014/2017）、《前往僧伽寺》（2017）、《繁星》（2017）、《七星》（2017）等五件作品，《市民之森》與《藝術小史 1-2》之間彷彿政治壓迫史與韓國藝術史的對話，對應的是「單線」現代性的殖性支配與被沈默或被切割的「莫名」（unnamable）處境，換言之，影片中的角色足以反射出這牆面編輯中圖像的深刻意涵，從左側的閱讀開始，一方面以亞洲作為西方的「外者」（autrui）為起點，另一方面隨著向右閱讀的延伸，「西方」或「現代性」逐漸內化為這些限定在韓國框架中的相關圖像；事實上，在版面的編輯上就可以看出藝術家企圖呈現出一種歪斜觀看（parallax）的混雜性，這個在西方觀點的國際版圖中作為外者，早已用身體與歷史涵納了現代性帶來的各種扭曲與質變⁶。所以，這樣的反射關係足以形成一種感知結構，也因此「民眾藝術」對他而言不只代表韓國的一種藝術流派或風格語彙，也不會只是特定歷史階段的產物，而是在「他處」藝術發展內部一種與政治處境無法分離的「特質」。簡言之，他所勾勒的藝術史是承受痛苦之人如何在藝術創作與表現中轉化為未來之人的非人形象與非人世界。

闕限之人

「藝術唯有通過人們認為的非人性才能忠實於人。」⁷ 意謂的是如果人就是擁有自我進化的生命，那麼藝術之於人最大的貢獻就是能讓人突破其自身框架（人性）而創造人，李歐塔期待依據這樣的想法能夠激勵人們面對數位資訊科技的時代，面對人們的創新，卻能夠不淪落於讓人變成非人的發展主義。如果我們在三十年後重新釐清李歐塔對於非人雙重性的漫談，可以了解到他認為人們必須面對跨越出人性認知框架的新時代，即科技發展所能引發的「崇高」，以對抗發展主義與市場邏輯所引致的非人，換言之，我們可以認為他對於非人的漫談，主要是兩種不同非人間的拉扯與對抗：藝術性（崇高）的非人與

發展（框置）的非人。然而，朴贊景的創作提供出更為複雜的關係與圖式，因為在李歐塔的二元關係中的支配關係仍然停留在單軸線的歷史與社會景象中，我們沒能在他的「漫談」中看到被殖民經驗中對於非人的意識與領會，也沒能觸及不同文化框架中的「人」如何被定義、又會出現哪些非人？如果說，李歐塔在《非人》一書中以科技推動的器官（功能）外置化，重新討論人朝向非人的變化，因此花了很大的篇幅著力在人的物質經驗、物的感知以及訊號的運作，並延伸重新思考觀念藝術與現成物的範疇；那麼朴贊景在其創作中則形塑著在現代性的物環境與資本運作下，那些遭受戰爭、遷徙、勞動狀態迫害的人們，簡言之，他關注科技資本發展下對人施加的支配與壓迫，並在寰宇時間中重新認識物（媒介）的宇宙關係，在某種「齊物」的網絡中尋求化解殖性支配關係（化潛殖）、化解多重殖性支配的出路。

因此，朴贊景將人推置到人與非人之間的「闕限」，才得以將人置入一個基於自身歷史與全球結構而延展出的在場，這個在場又與其他存在和物之間構成能夠維繫生命與存續資源的生態關係一即「宇宙技術」的關係。除了金錦花這位獨特的人物之外，我們可以從《安陽，天堂城市》（2010）、《童兵》（2017）、《半信半疑》（2018）中看到他對於「闕限之人」的描繪與觀察。在《安陽，天堂城市》中為了追索 1988 年在安陽綠丘工廠發生的火災事件，該事件因為員工宿舍的不當管理而造成 22 人死於火災的悲劇，以及 2000 年因為大雨釀成水災而在城市上留下痕跡；然而朴贊景卻用了編演和記實混用的紀錄方式，爬梳了這個城市二十年後的現狀以及女性在這城市的各種角色，彷彿對於該事件的理解必須將整個城市視為一個彼此關聯的生態系，同時，以寰宇時間來理解城市時間。換言之，檢視這個不幸悲劇的「正義」，不是對於相應原因的揭露，而必須在生態系與寰宇時間中來理解，意即將對象、演員與參與者重置入「闕限」（中介區

域），也就是必須由「我們」的生活出發來尋找這些受難者，並讓編演的演員參加一場真實演練的巫教儀式，最後以學習探戈的女人們作結，呼應著片頭公園中穿戴各種不同裝扮的女人牽手起舞。《童兵》亦然，藝術家以自身母親遇見一位北韓士兵的真實經歷出發，串接一系列扮裝的北韓童兵的照片，同樣在林間製造出一種脫離南北韓對立脈絡的情境，讓該童兵彷彿進入闕限（意即置入某種宇宙論中），呈現某種跳脫出歷史框架的出神，而得以表現出軍服底下人性的多種層次。而《半信半疑》則以虛構的劇情片，描繪受到政府逼迫往返南北韓闕限而落難的人們。「闕限之人」反射出夾身於政治力的壓迫與歷史層疊的糾纏狀態（潛殖或複殖性），在他最新的名為「遲到的門徒」展覽計畫中（2019），他重組了先前作品《Set》和《藝術小史》的進階版，如新加入的雙面屏風將西方宗教藝術圖像與韓國文化、政治的訊息疊合在一起，並以園林的寰宇空間出發利用牆與窗孔的設計，虛構出呼應「臥遊」的寰宇時間遊走，另導引入一處以混凝土海浪構成的枯山水，同樣形成東方型制與世越號船難間的超連結，接續帶入以負片影像表達高張的「能量」和「熵值」的影片，將環境、韓巫、核災、核汙染連結成一則「宇宙技術」的再思，影片中的人物通過負片影像呈現的「能量再現」與「輻射感染」而進入一個巨大的闕界場域。在此，我們不是遇見庫柏力克的《2001 太空漫遊》中的黑色金屬平面，而是一個裝有棺材的貨櫃（影片中與現場裝置），我們徘徊在這精神與貿易的無盡生與死之間。朴贊景對於「闕限之人」的觀看，就是為了推進化潛殖的意識與認知，這當然屬於一種宇宙技術，意即通過宇宙論的構成而形成的技術與操作。

朴贊景企圖以文化人類學式的觀察來穿透政治意識形態所建構出來的框架，無論是西方世界加諸於其他地方的文化殖民、政治經濟的宰制框架，或是冷戰的歷史框架、乃至於社會結構中的剝削框架與人和物

之間的耗損關係，意即他亟欲面對跨越不同政治框架、歷史框架的複雜性與潛殖。他的創作遠非製造出某種美好或是革命的烏托邦，而是呈現出人與空間、歷史和物之間的糾纏和相關性；這樣的複雜性也無法通過現代性辯證方法而由拼貼或蒙太奇予以呈現或再現，而必須藉由不同的宇宙論來創造出另類的再現與呈現空間。無疑地，巫教或說韓國薩滿是朴贊景的重要思想來源，也是他得以開創出不同影像時空的憑藉，因此，我們可以說這些現代性進程中遭受打壓或轉而浮濫消費的精神操作，是我們能夠擺脫單一現代性束縛的可能通道，也就是「化潛殖」的可能性技術。無疑地，宇宙技術在這樣的工作與歷程中是非常重要的思辨方式，而朴贊景的影像創作在積累了二十多年後才遭逢到這個自明時刻，也讓我們得以更全面地思考化解複雜性（化潛殖）的契機。

註釋

1. 「潛殖」一詞出自美國印第安文學學者傑哈·維澤諾（Gerald Vizenor），他在九〇年代即率先以印地安文學的修辭研究提出「潛殖」（paracolonial）。「潛殖」此一概念主要作為殖民理論與後殖民理論無法盡訴的「殖性」的探討與補充，它強調流動性的殖民分配與碎片化的支配關係，換言之，在無止盡的差異中發生的剝奪式支配。這種支配同時也是構成對應於「全球化」中更廣為散佈的剩餘式剝削，也就是在主要生產（熵值上升）之外，為了滿足壓迫下的慾望與消弭受壓迫的焦慮，仍不斷藉由殖性支配而複製衍生的偽生產樣貌。這些剩餘是剝削的積累和熵值飆升，它們甚至足以瓦解或鬆離各種原有的「階序制」（hierarchy）和「集制」（regime），同時在今天我們更清楚看見這種擴張和科技工具與時並進，進而一方面變種為全面交互監控（碎片化後的連結）與新保守主義（抗拒流動的同質性團塊）。
2. 洪席耶，在《現代時間》（*Modern Times*）中他重新界定「虛構」意謂的是對時空的重整與編排，以完成呼應現實的政治性寫實。
3. 關於宇宙技術的概念，請參閱許煜的專著《論中國技術》（*Questions Concerning Technology in China*），ed. Urbanomic，2017。
4. 盧克修斯，《物性論》（*De Natura Rerum*），第二書，句 251，GF-Flammarion，1964，頁 59。
5. 李歐塔，《非人》（*L'Inhumain: Causeries sur le temps*），「一方面，人道主義意義下的人是否正以窘迫的方式變成非人？另一方面，人的『特質』不就是存在著非人？」，1988，頁 10。
6. 外者，是一種令世界能夠在每個自我感知場域完成其客觀性的重要元素，因此，他是一種讓世界趨於完整的結構性元素。參閱德勒茲，《意義的邏輯》（*Logique du sens*），「作為絕對結構的先決外者建立一種在每個場域中構成結構的外者們之間的相對性。」（*Autrui-a-priori comme structure absolue fonde la relativité des autrui comme termes effectuant la structure dans chaque champ.*），頁 356-357。
7. 李歐塔，同前，1988，頁 10。



後記
另一個開端

潛殖與 宇宙技術論

民主的現代性

人類今天面對的處境是極端複雜而糾結的，並在知識生產中出現了極大的危機，這項危機幾乎在上個世紀六〇年代的哲學家、理論家的論述中就已經提出，意即學科分類造成思想無法對準所面對的現實與問題。時至今日，即使「跨領域」之名已經到幾乎被濫用狀況底下，問題意識的範疇區分依然凌駕於迫及眉梢的歷史現實，諸如「殖民」與「技術」（或科技）、「文化理論」與「生態學」、「科學」和「宇宙論」等等。我嘗試在這篇概要的論述中，依據今天的現實處境，對於上述問題意識進行重塑：特別是殖性與技術之間的關係以及此關係與宇宙技術論的關聯性。「殖民」的問題確實在過往的研究中先是側重於政治經濟學的政治史描述，爾後又專注於文化藝術的文本分析與意識形態分析，長久以來對於「文化詮釋」的依賴，使得關於「殖性」支配的論述無法面對科技社會的挑戰，而「技術」或科技的相關研究也鮮少從支配關係進行提問；這也就會關聯到文化理論難以同生態與科技環境的相關理論；又或是涵納歷史文化的宇宙論，事實上也在二戰後很長一段時間沒有同科學進行明確的對話。所以，這篇論述就是企圖重塑出上述關鍵面向彼此相關的問題架構，意即一方面重拾希蒙東對於「感知學 (aisthesis) / 技術」二分的質疑，再則，重拾德勒茲與瓜達里反對「超驗」並重返「土地」的思考時，對於海德格存有論的批判性逃逸，最後，從他們兩位共同書寫關於物質論的篇章，呼應許煜提出的「宇宙技術論」，探討宇宙論與殖性支配的關係。

殖民主義隨著大航海時代將歐洲人與歐洲文化帶到世界各地，從十六世紀到二十世紀逐步將東亞與東南亞納入經濟殖民的框架，也從而建立起近現代政治壓迫、經濟剝削的殖民體制和政商網絡，隨著兩次世界大戰戰後的民族自決和獨立運動，雖說擺脫了外來政權的治理和剝削，但隨之迎來許多後續效應的各種分裂和紛爭，以及被殖民者心理後續的扭曲狀態和掙扎，讓我們理解到「後殖民」處境的確切狀態與複雜度。於是後殖民理論如火如荼地從九〇年代發展，雖說在理論上的發展近二十年後趨於平息，也同時在體制中形成完整的學科，但這五年間隨著全球新興市場的經濟操作，與多元文化的困境，使得後殖民課題再次受到當代藝術的青睞，尤以最近一次的卡塞爾文件展和隨之的許多雙年展為著。

然而後殖民論述的這段發展和八〇年代末全球的民主化運動，以及與這一波民主化密切相關的全球化濫觴，在這人文科學的發難、民主化的全球延燒與高度工業化國家的產業轉型之間的「視差關係」(parallex)，是否存在我們不能輕忽的關聯性？明顯地，「文化」在這二十年間(1980's-2000's)從調研描述、跨文化研究到今天的商品化，即使「後殖民論述」提供我們許多描述方法、辯證模式以及概念界定，但似乎未能有效說明近十年來的發展，或說無法形成有效批判，因為一方面學術流通的商品化讓批判停留在唯名論的一般性指稱，另一方面多元文化論讓後殖民的許多論斷和方法都僅能著力在差異性的衍生與混雜性的強調，反而大量限縮積極的對話。此外，殖性的支配關係並未因為後殖民論述的批判以及該批判所帶出的認知而有所緩解，相反地，幾近全面性的商品化與新自由主義促成的高速積累和崩潰，快速地傾斜了這個世界，社會關係的斷裂與貧富差距容許了更暴力相向的狀態，民主至此遭遇了前所未有的困境。

因此，我們需要重新思考世界結構與殖性支配在歷史中的真正發展，而不能滿足於將殖民和後殖民錨定在特定歷史時期、更不能單純地以國族區分來說明這些發展；換言之，應該存在跨越現代國家體制與特定歷史時期的殖性支配，如此，才能瞭解到今天數位技術與網路科技的環境下，殖性支配如何脫離了我們原有認知的尺度和框架，在高速流動的訊息、資本與權力關係中形成不同以往的新模式。在這追尋中，我們首先遭遇了傑哈·維澤諾使用卻未深究的一個概念：潛殖。

「文學與文化研究中的後現代轉向是一種朝向再現之廢墟的邀請；這項邀請揭露了部落倖存、偽論述的痕跡，以及不及物影子的殘磁。…後現代影子反駁了潛殖史、打折的見證、擬像，以及消費主義的庸俗本質；同時，偽代詞、轉化與部落意識的閃爍也在文學中被聽到。…部落文化的冷擬像或是以某部落指涉為前提的潛殖偽裝，都是歷史中最常見的再現。」¹

傑哈·維澤諾（Gerald Vizenor）在九〇年代即率先以印地安文學的修辭研究提出「潛殖」（paracolonial），與後殖民論述不同之處在於他不著眼強調「文化特殊性」的首要位置，此外，他以德希達的延異概念與布希亞的擬像理論檢討十九世紀以來許多書寫的案例，對於印第安部落文化與印地安人生命的描繪進行複雜而多層的辯證，同時更進一步意識到歐美批判理論對於部落文化書寫的介入，一方面表達出「人類學」的相關理論如何在部落文化缺席的狀態下製造出偏差的詮釋和擬像，另一方面又先行預設出一種雙重平等，分別是「刻意手法」下虛假的平等，以及平等的預設上思考文學創作中的修辭法（稱為「倖存的擬像化」），以得以直接對於哲學性理論進行引用：

「基礎理論已經過度覆蓋了部落想像和記憶，以及足以解釋潛殖歷史

論之擬像和殘酷的自然理由。尤其是人類學，絕不會是部落想像、解放與文學的最佳傾聽者或詮釋者。」²

「潛殖」一詞在維澤諾那裡意謂著殖民論述或後殖民論述框架下無法包含的支配關係，這個支配關係主要涵蓋政治、經濟與文化的面向，這種「無法包含」的支配關係發生在歷史與文學中強制性的「影子書寫」，並強調這些書寫是一種「不及物影子」，著眼在沒有原型的拷貝：「擬像」。他以及隨後瑪蕾亞·鮑威爾（Malea Powell）都將這種外於殖民和後殖民界定外的倖存擬像限定在文本分析中，意即，他們所謂的「潛殖」依然囿限在凝結為對立形式的表生層之中，只是更為幽微、複雜，如果說還能和後殖民相關現象區分開來，就是他們描繪出這種殖性支配關係的多變與迂迴。我們似乎隱約可以設想他們企圖通過「潛殖」訴說出反殖、去殖或脫殖都無法解決的支配關係，但以文本分析進行的說明仍然與後殖民批判的分析非常相近，似乎不足以觸及他們，我們亦然，感受到的那種一直存在、纏繞不去的「殖性」。但通過維澤諾一項總會和「潛殖史」相關的主張，或許還有往前推敲的可能，也就是他對於主流批判理論對於探究「倖存者書寫」造成的困擾，我們可以將此更直接描述為：正是從這些主流批判理論對於書寫的影響，能夠更清晰見到「潛殖」的關係。

因此，我們並不認同單純以「缺席」來對於被壓迫者進行修辭，在進而以「影子」來譬喻因為缺席而創生的擬像，即使我們可以想見論者在現實經驗和閱讀分析中充分捕捉到的挫敗和支配，以及他企圖對此進行「指認」的批判。但單純地以布希亞的擬像理論來處理這個問題，事實上已經過度簡化媒介、訊息、感知在其中產生的真實作用；而且不正是這些真實作用不斷地生成著實存，進而使得「缺席」或虛無地進行批判難以成立。意即維澤諾忽略了「潛殖」除卻作為一種支

配形式之外，也同時衍生出很多的質變和轉化，潛殖並非僅存於一種修辭形式，而是具有實質作用、不斷演變的現實關係，甚至是最為根本的殖性支配形式；我們想說的是維澤諾的論述方式，雖然提供了許多思辨「潛殖」的文本分析，但卻是在「缺席」和「無」的預設下以擬像的說法簡化甚至架空「潛殖」的實質意涵。簡言之，維澤諾的批判擺盪在部落文化的「真正曾在」與「絕對缺席」的矛盾中，全然忽略了另一種可能性的面向：即連結內在性與世界的「真實連結」。如果以印第安的部落文化來看，就是維澤諾在迴避人類學方法的同時，輕忽了對印第安薩滿思想（一種或多種宇宙論）流變的重新考察。意即足以對抗「潛殖」的書寫實踐與表現並非僅限於真實與非真實、或是真實和虛構的辯證關係，而必須從宇宙論與內在性的關係重新看待「連結」的實存與流變。

關於「宇宙論式」真實連結的思考，德勒茲與瓜達里在《千重台》的〈道德地質學：大地自以為何？〉中進行了一番奇特的論述，或許可以提供我們延展開深化「潛殖」的另種可能。他們以柯南道爾的小說《失落的世界》主角查林傑教授作為一種不斷發生解域化的「共實平面」人物，對於「無器官身體」進行極為繁複的鋪陳和論證，以地質學和生物學的觀念說明有機層和共實平面如何得與遺傳學、分子化學和粒子說的相關看法進行連結，其中地質學的相關區分主要提供了結構，界定了層、基層、表生層、伴生層、棲世、平世、關聯地點，並以其他學科的觀念說明連結、流動與質變的方式，匯聚到感應、轉導、異體延展（轉譯）等，而連結到足以跨越不同層的「共實平面」、「解域化」與「抽象機器」這三個德勒茲與瓜達里在「根莖」課題上投注的概念。從這極為複雜的跨領域論述中，我們可以理解到的是德勒茲與瓜達里企圖釐清一種結構得以流變的開放性運作環境，「環境」中的「有機論」決定了流變與開放性、並最終達成「器界」，這

「器界」並非機械化的世界，而是各種有機性的流變使得人與世界之間達成各種「運作」；這種根莖化的「環境」才能夠對抗通過強化結構與不可逆運作而施行的「潛殖」。如此一來，通過層的流變或說流動的地質學才得以重新理解構成生命與世界的不同連結，同時因為連結發生在質變與流變中，就必須在流動狀態和網絡連結中重新看待殖性支配的形式與運作，並創造不同的環境以形成抵抗。

章節主標題「道德的地質學」，明顯參照了尼采的「道德系譜學」，如果說尼采以系譜學的批判方法深刻論述了信仰與道德的行為模式和心理狀態，並根本地批判了人文精神的發展和運作；那麼相對地，德勒茲與瓜達里則以「上帝的判斷即層化」或說「拓樸學」，展演出一種「非人」甚至「後人類」的「道德－判斷」：

「層包含有唯一且同一的抽象機器，意即棲世（OEcumène），構成層的統一性，有別於作為共實平面的平世（Planomène）。……我們將這些介於外部地點和內部元素之間的介面、重疊、積壓、階層稱為表生層（épistrate）。……然而對於中心帶比鄰地片段化為最簡形式和關聯地點（milieu associé）這種方式，我們稱之為伴生層（parastrate）……每個層自身只會以表生層和伴生層存在。」³

在他們兩人的描寫與論述中，明顯地所謂「判斷」的發生並不是某一主體或意識使然，也不是萊布尼茲式的超驗性選擇，而是重新調配地質學名詞，以表生層和伴生層的各種組成，完成一系列結域化、解域化和再域化不斷運作出的無人稱「判斷」，表生層與伴生層是讓層與層之間得以發生感應、轉導與轉譯的要素，也是我們得以理解層之中抽象機器運作方式的要素：

「層穿過一個個疊層的感應集合，發展出表生層和伴生層……在內部疊層和外部疊層『拓樸地接觸』下，層的發展不再是單純的感應，而主要是轉導，強化出分子與克分子之間的共鳴……第三大類的層是內容與表現的新分配，內容的形式…運作著外部世界的調整，而表現的形式…則通過外部可領會、可傳遞、可調整的象徵來運作（轉譯）」⁴

於是，我們可以據此說出德勒茲與瓜達里的抽象機器嘗試在「系譜學」的方法之外，以地質學的無人稱描述創造出另一種「判斷」，另一種立基於地層關係之上與不斷發生解域化與再域化的「道德」地質學；且相對來看，這種「道德」地質學所衍生出的拓樸圖，已不再是尼采當時概括指稱的「大地」，也不是海德格「地景式」或「地平線」的創世論想像，而是等價、連通、解域的動態構成，以此連結出某種「根莖－寰宇」的關係。

顯殖與潛殖（重述道德地質學）

「大地」或「土地」（Erde）不再是「樹狀」或「鬚根」的型態，而是根莖，它的重要性與機制在德勒茲與瓜達里的論述中，並不在於可對應到表生層的現代國家或是強勢文化，而同時還存在著不斷產生「關聯地點」的伴生層，換言之，「大地」並不會僅僅以表生層的狀態而沈澱凝結，而會在伴生層的交互滲透狀態下，形成謂為「解域」的混雜化，也是由後者決定了大地（或說土地）的豐饒狀態。換言之，在過往殖民主義的論述與後殖民批判論述中，往往以表生層遭到強力佔奪而致使原本的表生層與伴生層的發展中斷，被殖民的土地或是顯現殖民歷史的大地在轉型正義之際，大多致力於能夠製造「表生層」認同的正名化運動，但隨之常常會浮現兩種主要的矛盾，一是倒向民族主義的認同政治並不會真正帶動引導出伴生層的解域化力量或

說生產性，二是通過政治象徵所強化的表生層也常常無法杜絕殖性支配的出現與發展。

因此，人們假定這些論述的問題都出現在以「表生層」作為對大地的唯一認知，並以這一類的認知暗示「大地」（或說土地）具有單一的專屬性；或反過來說，總是以「表生層」的凝固性與切除來認知被支配下所產生的痛苦經驗，意即土地的專屬性與大地的絕對性的被剝奪，對應到支配關係下形成痛苦與糾結的原因。如果以德勒茲與瓜達里的「伴生層」來理解土地，那麼土地自身會是在表生層的結構下以伴生層不斷解域化與再域化產生混雜的結果，即外部要素的進入與關聯地點的產生就是大地（土地）本有的特性，無論是否經歷過殖民或置身後殖民之中。如此，便可以說以「殖民」、「後殖民」來述說殖性支配，所能觸及的僅是以表生層再現出來的支配關係，我們暫稱為「顯殖」（épicolonial），也就是形式顯現下的殖性支配，並且理解到「顯殖」是一種以人為本體中心的歷史描述，在這種描述下，我們自然而然地接受了想像的「土地認同」，並先決保留了延伸到絕對「大地」的可能；但經由民主化推動的各種去殖、解殖或脫殖，卻無法真正解決人類社會中的佔奪、剝削與支配的事實，則充分顯現出殖性支配作用在伴生層上的現象，殖性支配並不只作用在表生層，而且更為深刻且真實地作用在各種足以啟動解域化的伴生層上，我們暫稱為「潛殖」（paracolonial），一種以技術為拓樸主軸的關係網絡。

潛殖與熵化

從維澤諾對於「潛殖」進行的修辭學批判，到德勒茲與瓜達里通過地質學重新對大地、世界、宇宙論進行描繪，並完成內在性與宇宙論的連結，無疑地，已經跳脫文本分析的窠臼，而展開一種經驗先驗論的

考察，這項考察能夠讓修辭學對於「殖性」的表現問題更深刻地連結到以機器來指稱的物質世界。他們在該章節後半部做出這樣的宣稱：

「好像沒有在層之間引入某種寰宇或精神的演化，意即按階段排列各種層或說通過不等程度的改善，就很難說明層的系統？……事實上，沒有生物界、沒有知性界，唯一存在的是器界（Mécansphère）。……我們稱之為器界者，就是抽象機器和機械整配的集合，既存於層之外，又位於層與層間上。……『…又傳出怪異的鐘擺聲，錘出開啟所有暗門而完成的黑節奏』——器界，或說根莖界。」⁵

簡言之，他們兩人企圖藉由根莖式的「機器論」推敲出另一種道德論觀與宇宙論，反過來說，這種連結到宇宙論的無人稱道德論則涉及到關於「技術」的重新思考，這一點在他們大量運用西蒙東推進論述上十分明顯。如此，對於「潛殖」支配關係的繁生的思考，就必須先脫離維澤諾依然強化人稱、辯證人稱的不確定性與人稱在修辭學裡的「影子」策略，而探入無人稱道德論的「器界」來理解殖性支配已經進入「技術」階段的事實，或說殖性支配在「潛殖－層」的發展中就是「解域」成各種碎形化的機械整配，以大量（數量）與快速（速度）的繁生掩蓋機械整配自身的「僵化」。因此，我們要能抵抗這種「潛殖」或轉化「潛殖」，就必須要在器界或說根莖界這種宇宙論描述中延展出導向質變的抽象機器。如果說他們的機器論延伸了西蒙棟對於技術的思考，其中最具開創性的延伸就是將「解域化」和「抽象機器」作為「技術」的運作與樣態，並以此提出根莖與宇宙論的連結。那麼，他們嘗試以地質學跨越哲學，亦即建基於地質學上的道德論說，或說在另一些篇章嘗試在人類學中發現跨越人性框架的能量模式，即建基於游牧上的機器論，然而，地質學與游牧的構連不正是「部落式」宇宙論的構成？它化解潛殖中碎形化機械整配的方式就是

構成這種「部落式」的抽象機器，也因為這樣的可能性，我們可以保留的說「部落並未缺席」、並非「完全擬像」。換言之，潛殖就是殖性支配的極度「熵化」，而對抗這種就發生在「器界」中的潛殖，則必須從無人稱的宇宙論中創造足以發動（質變或感知論）解域化的抽象機器。化解潛殖與對抗殖民或後殖民最大的不同就是跳脫「文化」以及它所含帶的（以人為中心的）認同政治，是一種在「器界」中的對抗；關於這種對抗可以在斯蒂格勒的理論中獲得更清晰的理解和發展：即負人熵與負熵。

「所謂負人熵（néguanthropique），就是明確且必然由負熵（néguentropique）的判准所治理的人類行為——通過它所完成的跨個體化過程，意即由收斂式佈置建立之標準學所產生的跨個體化。世界的負人熵化（néanthropisation）與熵效應的冷漠人熵化（anthropisation）不同，……這樣的斷裂假定以某種有待全面構思的負人類學（néguanthropology），來超越李維－史陀的人類學。」⁶

從斯蒂格勒對於李維－史陀的批判中，我們可以將德勒茲與瓜達里的「道德地質學」視為帶有「負人類世」意味的初步差異化，但由於當時尚未出現「人類世」的命題，因此他們僅能推進到「非人」和「負人類」之間的「無人稱」狀態，既未能脫離「去人性」的階段，又缺乏注入負人類具體內容的脈絡性支持；但同時，德勒茲與瓜達里卻又能以更為清晰、足資對照的「地質學」開啟對於「判斷」和「道德」的解構。如果人類世主要以地質學發現作為證據，開啟了新的科技倫理學論述，那麼，德勒茲與瓜達里就是將地質學「解－構」為一種包含抽象機器的大地、作為共實平面的大地，「形上學式地」繞道宇宙論回返批判了尼采與海德格，但並非反系譜學或反存有論，而是從中差異化出一種內在性與宇宙論、機器與大地之間不可區辨的關聯

性。事實上，在那裡已經有「技術論」呼之欲出的徵兆。

賢能作為一種技術論的道德

至此，人與機器以另一種模式匯聚到殖性支配的問題上，並且也釐清了潛殖就是作為器界中殖性支配的形式與操作，或說潛殖就是無人稱的殖性支配。因而在今天的科技環境下，我們有必要重新思考人與機器之間的關係，但這個關係絕對不是以工具化的機器作為存在之外的客體，也不是致力於利潤極限的開發手段，而是內在性與宇宙論的關聯性所構成的「人-器」。關於這個部分，許煜對於柏拉圖的重新閱讀非常具有啟發性，他以不同的路徑重新閱讀柏拉圖對於「技術」的論說，特別是對於「arētē」（賢能）與「technè」（技藝）關係的思辯：

「賢能作為技藝的標的：這一點（在柏拉圖那裏）並非直接明確，即使蘇格拉底在許多場合中以醫學為例如此說明技藝，但在另外一些對話中，技藝又顯得折衷（無好壞之分）。」⁷

毫無疑問，許煜提醒即使柏拉圖都未能斷言賢能與技藝的關係，但從柏拉圖《理想國》第一書與第二書的對話中，我們可以確定的是賢能與技藝的關係衍生自對「正義」的提問，換言之，技藝與賢能的關係涉及到道德判斷的界限，或說指向何種大地或說何種宇宙論。更準確地說，對話中「技藝的賢能與否是否也關乎正義？」這樣的爭論點，事實上就連結起「人」的品質與作為、「技藝」的完善程度與宇宙論關係，如果說技藝的完善狀態得以成為正義的判准，那麼人的存在就介乎技術與關係之間。如果就《高爾吉亞》中蘇格拉底與高爾吉亞對於「修辭學」與「技藝」的論辯來看，或許其間的連結顯得更為清晰，「技藝」所對應的是城邦中的社群關係，也就是同時關乎人的身份與社群系統

的樣貌，因此人與技藝間的不可區分正因為技藝和宇宙論構成間的不可區分。至此，足以對應到許煜對於希臘哲學和中國哲學之間匯集的重點（道器合一）與迴繞在「自然」上所顯出的差異（宇宙論）。

除了技術與宇宙論的密切關係在許煜的論證中顯得非常清晰之外，從德勒茲與瓜達里的論述工作中，也看到他們如何以「解域化」和「抽象機器」的技術論，說明出一種無人稱的「賢能」。究竟如何來理解德勒茲與瓜達里將生物相關的科學（遺傳學與分子生物學）稼接到地質學來討論「大地」？他們通過「層」的重新分析詮釋，使得「大地」成為某種不斷產生解域化與再域化的動態關係網絡，以此連結內在性與宇宙論，「技術」（地質學與生物科學）則是讓這動態關係網絡獲得論證的真實內容，因此，可以說他們在這個章節已然觸及某種「宇宙技術論」的構想。關於這一點，我們可以藉由柏拉圖的一段述說連結到許煜的宇宙技術論：

「然而，醫學自身也會有缺陷嗎？一般而言，每種技藝都需求某種賢能（arētē）……每一技藝不都需求著可確定其效益的另一技藝，而這項技藝同樣確定某一技藝的效益，同理可證，技藝間交互確定？還是說它自行確定其效益？抑或它根本不需要自身或另一技藝以補救其缺陷？…一般而言，所有技藝都沒有專為自身的效益，因為它們自身不需要，而僅有該技藝作用其上的主體的效益。……每一項技藝不都帶給我們某種特定的益處，而不會提供同一種益處？就像醫學帶來的是健康、領航員是航行的安全，同理可證。」⁸

所以說，在柏拉圖那邊就嘗試描述出技藝與技藝之間構成的交互確認關係，而這交互確認的網絡關係又因為對應主體的不同而跨越在不同的層之間。在這樣的說明裡，通過技藝間的效益交互確認，已經可能

讓我們連結到「宇宙論」模型就是以技術間的關係來確立主體，或反過來說，主體是技術關係所決定出的節點。這裡的重點並非企圖將德勒茲與瓜達里的理論回溯到柏拉圖進行類比，而是以《理想國》將技藝的問題連結到道德（賢能）與正義的面相，來理解德勒茲與瓜達里的「根莖式」書寫中沒有直接說明的基本問題意識：技術式關係與關係性技術。那麼，與相關「賢能」最為接近的狀態無非就是「共實平面」，意即包含層的解域化運動與抽象機器的「共實平面」可被視為一種臻至「賢能」的技術。那麼，我們似乎可以說「賢能」與「共實平面」就是技術能夠生成為機器，而機器就是進入有效運作的關係網絡中，甚至「機器」也可以被視為通過技術所生成的「道德觀」，人們也因而能夠憑藉這道德觀來想像「寰宇」或說「宇宙論」。因此「器界」等同「根莖界」的結論在今天能夠更具深意，足以連結技術、宇宙論與道德。所以，我們會說他們關於「抽象機器」的機器論能夠說明如何將技術與道德匯聚在「賢能」上，意即賢能的狀況就相當於技術的正義度量，依此我們就可以嘗試重新拆解「道德」為技術所意欲達成的「道」和「德」，前者為宇宙論方法與寰宇式關係，而後者則為發揮所有潛能、臻至賢能的技術。

德勒茲與瓜達里在《千重台》中寫下〈道德地質學：大地自以為何？〉一章，通過遺傳學、分子生物學和地質學說明結域化、解域化和再域化，將「大地」理解為連結內在性和宇宙論的平面，換言之，「道-器」就是「道-（德）-器」，「德」於是既作為「道」的實踐，一如許煜對「庖丁」的解讀與「道器合一」的重申，同時也是由「器」的構思、發明和操作所達成的「賢能」，意即「抽象機器」的完成。所以「賢能」或「德」在「道器合一」中是一種實踐與操作，並以此開創出新對話場域、新交雜化的時空與座架，此即「政治性」。因此，抽象機器在宇宙論的建構中就指向「技術中的政治」，而「共實

平面」讓我們能夠認知到關係網絡與其間的流動性張力，並藉此組裝出得以回應世界的「政治性」；這種「政治性」並非聚焦在「主體性」與不同主體性間的「對立」，儘管任何「政治性」都意味著新的主體性的產生，但共實平面的政治性，或說道器合一的政治性，並非過往意義上的對抗性主體的出現，而是一種生態式政治中的關係性主體，一種必然同時通過「共活性」（co-vividity）而顯現的主體性。

宇宙論

對此，我們有必要重新看待「宇宙論」的字意構成。除卻「cosmos」（寰宇）和「universe」（宇宙）兩個詞彙在一般使用中常被交替混用之外，確切來說，如果宇宙是某種時空的特定整體，那麼，寰宇就作為宇宙群共享或共連的運作法則，一種由不同時空系統聚集而成的「全體」，同時也是難以度量的「不可能性」。也因此往往具有某種形上學的樣貌。因此，我們會說宇宙論是對於「生態」的量測方法，當我們接受多個宇宙的共存或是平行宇宙的並存，宇宙論就會是「形上」的一種結構和判斷，因為對經驗的不可能跨越，而必要以某種道德（賢能）作為假定該形上學成立所需要的基礎；這裡的道德（賢能）不能用一般經驗的規範或經驗性關係的條件來理解，因為它並不直接作用在日常的行為與關係實踐中，而是介入到跨越想像的「內在經驗」，因為巴塔耶（George Bataille）意義下的「內在經驗」幾乎是哲學首次碰觸並嘗試建立內在性和宇宙間的連通。如此，我們便能更清晰明白到道德與寰宇之間的連結，而且道德與「道」之間的關係也就相應更為明確。因為道德成為足以對應到「寰宇」的現實界限，甚至是實踐的邊界；那麼，這邊界又和「潛殖」之間出現什麼樣的關係？

「潛殖」作為流動性的殖性分配與碎形化的支配關係，在地質學化的

宇宙論中成為「關聯地點」裡不斷增加的積累和熵值，換言之，在無止盡的差異中進行剝奪式支配，這種支配同時也是構成對應於「全球化」的「負世界」中更廣為散佈的剩餘式剝削，也就是在主要生產（熵值上升）之外，為了滿足壓迫下的慾望與消弭受壓迫的焦慮，而不斷藉由殖性支配而複製衍生的偽生產樣貌。這些剩餘是剝削的積累和熵值飆升，它們甚至足以瓦解或鬆離各種原有的「階序制」（hierarchy）和「集制」（regime），同時在今天我們更清楚看見這種擴張和科技工具與時並進，進而一方面變種為全面交互監控（碎片化後的連結）與新保守主義（抗拒流動的同質性團塊）。我們今天面對的實踐問題或更進一步說實踐的邊界問題，正是在於邊界迅速而不斷地瓦解，反過來說，「邊界的碎裂」構成了當今的邊界問題，如此便可以理解所謂的新保守主義就是邊界碎裂化後「極端抽象化」的邊界。因此，或許可以說「潛殖」的提出就是為了理解這種因碎裂化而產生的特殊邊界，並抵抗由此而生的極端抽象化邊界。無論是碎裂化或是極端抽象化的可能，都是通過技術來完成，也因此，對於潛殖的理解與抵抗，在今天都將會匯聚在「技術」的討論和思考中，意即思考「技術中的政治」、「技術政治性」。無論是維澤諾提出的「修辭學」或「倖存」都是對應於潛殖的技術，而當今潛殖的主要形式與場域無疑就是科技與生態。如此，德勒茲與瓜達里經由「器界」（即「根莖界」）所描述出的宇宙論自身就是機械配置與抽象機器構連出來的全體，而機械配置與抽象機器則可以被視為機器的不同發展，前者是一種形成基本框架的架構，而後者則是跨越架構的連結與操作，意即這個交流活絡的根莖界既有可能推進各種「潛殖」的發生，也有可能（或更需要）產生對於潛殖的抵抗（共實平面與抽象機器），只是他們當時未能直接以「技術」來論證這個命題。相對地，許煜切中哲學傳統的基本框架進行討論批判的「宇宙技術論」，亦可視為某種對於生態系統中潛殖的抵抗。

註釋

1. 〈The ruins of representation: shadow survivance and the literature of dominance〉, in *American Indian Quarterly*, January 1, 1993. <https://www.highbeam.com/doc/1G1-13187463.html>, 2018/11/20.
2. 《表態法：關於後印地安倖存者的敘事》（*Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*），Gerard Vizenor，University of Nebraska Press，1999，頁75。
3. 《千重台》，1980，Minit，頁66、68。
4. 同前，頁78-79。
5. 同前，頁89、91、94。
6. 《自動社會：第一冊，工作的未來》（*Société automatique: Tome I, l'avenir du travail*），Bernard Stiegler，Fayard，2015，頁32。
7. *The Questions Concerning Technology in China: An Essay in Cosmotechnics*，許煜（Yuk Hui），Urbanomic/Sequence Pr，2016，頁94。
8. 《理想國》（*République: Livre I à X*），342a-c, 346a，Gallimard Tel，1992，頁90

附錄 ——

瓦解暗黑生態系的氣味： 速記奉俊昊的《寄生上流》

《寄生上流》不是一部敘事連續性完善的影片，每個段落都以非常速效的方式來完成，片中人物幾乎沒有完整的心理歷程和決定性的轉折，除了一些小點子、扮演、調侃和姿態之外，只剩下民間社會中「生態關係」的變化。這一齣由兩個家庭、兩個家庭空間對稱構成的家庭劇或說室內劇，已經不是耽溺人性價值的幻想曲、也不是行動主義寓言的現代性復辟，而是嘲諷、甚至滅絕任何鄉愁的非人生態劇（ecological drama of inhuman），就像《野生動物世界》或是《國家地理頻道》的敘事接合一般，只是由人來演出並呈現人類社會，首要的是「流變為生物」的人，心理變化或情節發展都成為行為模式與生態關係的改變，人成為生物（非人），由行為模式、關係、變化等要素構成一則批判當代社會的評論報導。

由奉俊昊所虛構的當代生態系，存在著兩種人，一種是底層變形人，另一種則是上流定型人，前者在劇中又分為兩批人，一為金基澤一家人，二為雯光管家夫婦兩人，而家庭空間因而分為現代建築、半地下室公寓和地下密室。在空間的配置上確實帶有階級象徵，但就兩種社群之間的關係則專注在「共生」，更準確地說是「寄生」。這個生態系中存在著階級的差異，卻不存在對立的階級，不同階級間以「共生」的方式成為共同體，而且決定這共同體的並不是「認同」，而是「價值的協商」與「物流的『分』享」。存在該生態系中的支配關係

幾乎完全是「殖性」支配，卻又不見殖民主義或後殖民狀況的任何標籤，意即國族霸權與文化殖民中的垂直階級關係，相對地，這裡的關係卻是以合作、共生、服務、互利等看似「去階級」形成的互動；簡言之，當代的「殖性」能夠在互動的「流動性」與「跨身份」裡發生、存在，亦即運作於動態平衡（某種形式上的平等）之中的殖性支配。也可以說，今天的階級是通過流動與變動達成的，甚至，殖性支配的階級就產生自民主修辭下的平等：此即「潛殖」。

「潛殖」是不同的可見殖性關係下不可見的本質性支配，因為我們對於各種支配關係的認知，主要依據歷史敘事的框架中的理解來建立，卻常常難以穿越這些表象的價值框架，轉而面對人與人之間、無特定場域、日常時間中所運作的支配關係。《寄生上流》非常簡明而精確地關注到這個本質性的面向，並將表象可見的殖性關係剔除，例如基澤家的大兒子基宇從即將出國的朋友敏赫接收了一塊奇石，那其實就仿如李氏王朝王座後面的山一般，意即那一長段向中國朝貢的歷史；又如朴社長的房子購自建築師南宮賢子（混雜著中國來源和日本樣式的名字）之手，藏匿地下密室的無業先生對於從未謀面的朴社長，總是用軍人式的致敬方式誇張表達，甚至到死前都奮力致意；另一方面他們甚至驕傲地批判基澤一家「不懂藝術」，但他們所謂的藝術場景就是現代性的懷舊，又或如描述慶生舞會的佈置時，女主人提到李舜臣對峙日本的隊形時，對於歷史完全無感，當然還有從淹水的場景到體育館，莫不令人想到世越號船難等等。可是這些提示性的線索在這文本中並無更近一步的發展，導演刻意地讓這些歷史框架下可見的殖性關係退到第二層，而專注在「潛殖」的宿命性與無法迴避的節點：氣味。

「氣味」在片中鋪陳的幾個時刻成為「可疑」、「無法接受」的要

素，第一次是小兒子朴多頌發現三個基澤家成員身上味道一樣，然後基澤家女兒基婷斷言這共同氣味來自半地下公寓，因此沒辦法解決，而隨後三個主要時刻分別是朴社長和太太聊天時提到氣味會跨越界線，接著是太太乘車購物時，在車內意識到基澤身上的氣味，最後的關鍵時刻就是朴社長推開雯光丈夫身體，取出車鑰匙時對於氣味的不耐。「氣味」作為無法祛除的物質性要素，能夠成為「存在」的徵兆，而且是一種跨越語言和圖像的徵兆，導演在上述鋪陳和編排中讓它變成一種「無法排除」的莫名存在，並因此盤旋在這由寄生完成的共生生態之中，成為原本和諧世界一處污漬般的「界標」，一種階級無法跨越的標記。從作為「無法抹滅」的共同性（家庭），到「無法忍受」的僭越性（穿越階級），氣味最終誘發出致命事件，反過來看，「殺人」成為寄生階級能夠獲得真正獨立存在的時刻，或說，他們僅能藉由「自毀」（僭越）獲取事件性存有。

更準確地說，導演精確描述出 M 型社會在這二十年來（二十一世紀）形成的共生型態，鮮少藝術家或導演能夠突穿倫理框架面對這新的共生型態；在這新的共生型態中，對立（否定性）大量地被取消或放棄，取代過往現代性對立的是全面性的「寄生」，在許多人選擇活在「關係美學」關於「對話」、「合作」、「互動」、「協力」這些香檳奇幻夢中的當代情境時，奉俊昊將之視為新保守主義傾向下無法避免、甚至樂於接受的「再階級化」，這是一種由民主修辭法（取消形式支配 [formal domination] 的平等）加以保證的潛殖（自願接受並竭力完成的不平等），在這被導演名為「寄生」的潛殖中，「供住」、「供食」和「支薪」完成了民主時代下的共生。然而，導演亟欲指出的是不平等或人與人之間的斷裂不再是因為資源差距而形成的階級形式，因為階級形式可以通過純真、善心搭配謊言完成的「交易」（而非剝削）來跨越，真正無法消解且不斷進化的不平等是存在

於整個物質環境所浸潤而出的「差異」，意即美感差異（difference of beautiness），在影片中就是「氣味」。甚至，奉俊昊的虛構決定讓氣味成為瓦解這通過寄生完成的和諧共生與生態系。

「寄生」一直都與「擬像」有著密不可分的關係，基宇必須扮裝成延世大學的大學生、基婷必須成為留美回國的藝術治療老師、失業老闆基澤扮成老練的司機，擲鐵餅選手忠淑成為管家、雯光挾著前屋主遺風照顧彷彿日本逃兵般的失業丈夫，抱持對於朴社長一家人的無限敬意躲在地下密室生活，甚至包含多蕙對於愛情的幻見與多頌關於藝術家與印地安人的幻見，這些擬像組成了共生的和諧表象，並以物質供應（但非分享）作為維繫和諧的基礎。儘管在影片前半段（意即朴家出發去生日露營之前）似乎無懈可擊，完成一個 M 型社會的美感客體，只是附著在身上、衣物和空間的「氣味」卻不時干擾著這個美感客體，甚至保留著一絲與主體尊嚴和存有的連繫，並在朴社長因為另一個貧窮無名者而搗住鼻子的同時，突然間，基澤對於存有的欲求以「階級覺醒」的時刻再現為殺人的衝動。因為「氣味」而召喚出事件性存有和慣習性象徵之間的遭遇。

寄生者只能以危害自身的方式攻擊宿主，或反過來說，只有藉由攻擊宿主才能夠脫離寄生的身份，而獲得獨立的存有，但也由於必須通過事件寄生者的卑屬感是雙重的，不僅來自宿主的姿態，同時也來自自身的身份和行為模式，這種雙重性的糾結往往在歷史發展中令支配與自身（無論身體或意識）的連結就像是生物組織一般綿密，且越來越難以形式進行辨別。「潛殖」就是這樣的殖性發展，是各種殖性支配在各個民主化階段中被消弭或移轉後，為能持續運作而轉化出的殖性支配，主要有碎形化的微殖性和層疊片段關係的複殖性，氣味是「微殖性」的證據，而寄生則是「複殖性」的型貌。導演雖然用了建築作

為階級的隱喻，如金基澤一家的半地下公寓、建築師模仿密斯·范·德羅的現代建築和隔代寄居藏身於躲避北韓的地下密室，但真正敘事或論述的進行則是帶有軀體的人們不斷穿梭、滲透其中，換言之，所有的空間都和現場與災難有關，並在過去、現在與未來的不同時間面向上各自連結，這種穿透性與糾結感無疑地是非常韓半島的，甚至也非常台灣島的。如果以日本電影和韓國電影面對「外者」（autrui）的差異為例，粗略地看前者常以「稀人」的描述處理外者和主流社群之間的關係，外者常以貧窮的方式與其他外者進行集結，並於主流社會之外形成烏托邦式或悲劇式的虛構社群，另一方面，後者以「寄生人」發展出一種個別滲透到主流社群中的共生關係，這種外者必須以擬像掩飾實際維持生活與存在意識的貧窮方式，也因此衍生出結合喜劇式與悲劇式的個人寫實故事。

以擬像完成的滲透抗拒不了由生態凝聚並散佈出來的「氣味」所引發的殺機，也就是說，「氣味」是金基澤一家人在半地下家居所構成的獨立生態系的特質之一，而雯光一家兩口與朴社長一家所構連的則是保有日本殖民、並發展新興產業（VR）的生態系，其中潛居密室的雯光老公成了二戰戰士的隱喻性角色，保存了最原始的現代性慾望與被殖民的卑屬「氣味」。讓主流階級或布爾喬亞社會發生崩解的創作案例，主要都是以這崩解來進行根本的社會批判，如巴索里尼《定理》中的「訪客」（由 Terence Stamp 飾演），這位沒有被導演命名的訪客作為一種如同病毒的顯影劑，讓順服於墨索里尼的布爾喬亞家庭的成員慾望一覽無遺，令這家族在這般慾望的崩流底下徹底瓦解；或說陶德·海恩斯重拍《深鎖春光一院愁》（*All That Heaven Allowed*）的《遠離天堂》（*Far from Heaven*），前者以園藝工人隆（洛克·哈德森飾）和女主人凱莉（珍·懷曼飾）的跨階級戀情，而危及到中產階級家庭和社區的穩固，後者以黑人園藝師雷蒙和威特克夫人的跨

人種、跨階級友誼，以及威特克先生的白人同志情結，而致使家庭與社群的崩解；或是林常樹重拍金綺泳的同名電影《下女》（하녀），1960年的無名女僕（李蔥沁飾）和2010年女僕恩伊（全度妍飾），她們以低下階層的特質誘引出男性的慾望再將整個家庭導入黑色陰霾中，直到近期韓劇《天空之城》（SKY 캐슬）亦然，以兩個帶有仇恨情節的指導員 Jennifer Kim（金瑞亨飾）和私生女金慧娜（金寶拉飾），一為階級的守護者和另一為階級的仇很者，都亟欲摧毀並實際導致韓國「SKY」菁英階級的各種危機。

《寄生上流》和以上這些案例所鋪陳並導引的崩解非常不同，這個不同甚至可以被視為是一種新的時代處境的開始。我們會發現過往這些案例中的擊破點，都集中於構成資本主義社會與布爾喬亞階級基礎的「慾望」與「壓抑」，會因為中下階層或無政府主義式所呈現的自由「誘惑力」而發生倒錯，並因為這些倒錯而導致秩序的崩解；其中的「慾望」和「誘惑力」往往出自「資源」與「物質」之外的特質，換言之，在這些文本中大多將某些特質與資本的物質性對立起來，通過敘事讓這衝突的兩邊在匯聚時導致既定階序結構的瓦解。但在《寄生上流》中，從基宇和基婷嘗試尋找鄰居的網路訊號，到全家看著網路影片投入地折著披薩紙盒，乃至於獲得工資恢復網路、找到工作去司機自助餐餐廳慶祝等等，物質首先就呈現為支撐家庭關係、導引家人情感的重要元素，就像空氣一般瀰漫四處，物質的貧窮甚至導致「窒息感」（無論是現實空間的擺置或是水災時的剩餘空間）；貧者所擁有的慾望與擬像者所演出的魅力，都不再是與資本相互矛盾衝突的力量，而是由物質與資本支持才得以成立的特質，意即與資本或中上階層「相同」的慾望，並「滿足」著他們所期待的「積極」與「創新」，還有「符合」他們所在意的「謙卑」；於是導致錯亂和崩解的並不是「衝突」，而是「認同」的不可能，意即無法在「表現法」的

複雜化和精緻化中達成「認同」與「真誠的共生」。

「殖民主義」是特定歷史階段和國族主義下的殖性支配，「後殖民狀況」是殖民主義之後特定的文化階層制與跨文化現象，但「潛殖」是跨越不同時代、社會結構、政治體制，總是以各種「表現法」（manifest manners）予以遮掩或欺瞞的從未停止的殖性關係再生產。因此，我們會說奉俊昊企圖呈現的就是這樣一種景觀，一種所謂左派或左翼思想不願面對的現實，今天台灣所沈迷的白色中產階級價值，無疑是一種強化思辨而導致失憶的投機主義，它的發展絕對不會嘗試在殖性關係的兩端或多端之間創造新的協商空間或張力空間（以地質學而言就是「締合環境」），而是一種更全面性的美感治理。階級差異來自於物質網絡所賦予每個個體的生態性特質（如氣味），也因此，事件性存有（同歸於盡）和慣習式象徵（非人化）已經是兩種不同生態性特質，而存在其中的正是這兩種生命無法協調、無法共量的困境。

特別感謝

亞洲藝術文獻庫、陳界仁、胡昉、白雙全、楊凱麟、郭一萱

潛殖絮語
Fragments on Paracolonial

發行人／黃建宏

作者／黃建宏

美術設計／黃子恆（恆設計）

出版／宣言製作工作室

電話／+886-2-8791-4181

印刷／富友文化事業有限公司

ISBN／978-986-98136-1-7（平裝）

初版／2019年9月

計畫
補助單位／ 國家文化藝術基金會
National Culture and Arts Foundation

 東和鋼鐵
TUNG HO STEEL

ISBN 978-986-9813-6-1-7

