

攝魂術還是夢魂術？

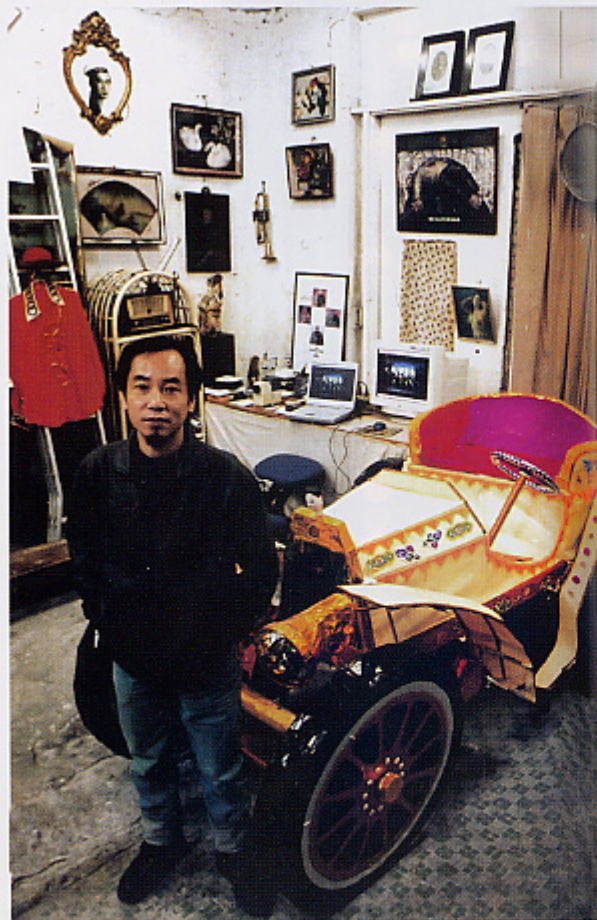
吳天章的數位輪迴

姚瑞中

若說台灣的悲情歷史是個無奈的過往，那麼在此歷史架構下的無力感，是否左右著人生無可名狀的命運？或者，面對那不可預知的未來，我們所能把握的除了個人的愛恨情仇之外，究竟還能擁有些什麼？是道成肉身的昇華？還是永垂不朽的靈魂？

矯飾之必要

吳天章歷年來作品發展的脈絡，意圖以龐大歷史文本做為反思歷史發展的創作根據，之後更以攝影技術巧妙地結合台灣歷史、黑色喜劇及豔俗現成物，自創台灣特有的嬉謔悲情風格，如《再



2003 吳天章於畫室

會吧！《春秋閣》(1993)、《春宵夢Ⅱ》(1995)及《戀戀風塵Ⅱ-向李石樵致敬》(1998)等作品，可以看出吳天章改採攝影作為創作主要媒介後，一方面關注影像的虛實辯證，另一方面則探討情慾與歷史宿命間的糾葛，不過此時期的作品，仍強調一種手工製作的趣味性與畫作的嚴謹性，其「安排式攝影」(Set-up Photography)手法在於拍攝者在拍攝之前就已構想好所需元素，透過裝設、擺置進行實際拍攝，藝術家猶如電影導演掌握著全盤畫面，不再奉「決定性瞬間」為主臬，攝影家把主導權從對象物身上取回，以全知全能的視野從事創作。透過攝影的忠實紀錄，吳天章製作的背景或挑選的人物，都再現了台灣民間當時流行的一種室內擺拍風格，具有相當的復古性與時光倒轉的可能，不過畫面中的人物，因為是有意識的面對鏡頭而呈現出某種「鏡頭意識」，也就是說當人們意識到「攝影機」的存在，自然會擺出扭捏作態的撩人姿態或盛裝出場，希望能留給他人及自我的美好印象，這種被刻意安排的拍攝方式大量出現在所謂的「沙龍照」或「婚喪喜慶」之類的場景中，時至今日，婚紗攝影的推陳出新、花樣百出的拍攝手法，更成為新人必經的成年禮之一，不過這類服務於滿足顧客自我形象的攝影風格與所謂的紀實攝影相去甚遠，因為紀實拍攝者並不想去操弄對象物，而傾向於忠實客觀地呈現一個眼見為憑的真實(照片因此往往成為一個證物，而攝影者則以在場卻又隱身的方式訴說一個曾在彼時參與的角色)，因此往往要突破被攝者面對鏡頭的「防衛機制」，以期攝得最自然的面貌。

但什麼是「防衛機制」呢？從早期攝影術隨著殖民者或傳教士的引進而進入東方世界後，一般不明所以然的民眾認為攝影是某種奪去他們靈魂的巫術，因此往往採取不合作或逃避方式，換句話說，就是當相機出現在拍攝者/被攝者之間時，就已打破其間的對等地位，而使得持相機的

拍攝者不再具有「透明性」，因為持相機的行為本身即隱含某種程度的介入企圖，被拍攝者除了因相機的介入而採取一種「自我保存」(Self-Preservation)的經驗概念外，或多或少會將自己真實(或接近真實)的一面隱藏起來，而拍攝者為了求取被攝者的真實性(此真實性單指不造作或刻意安排)，往往會以有意識的行為偽裝其企圖，進而達到拍攝目的。但在吳天章的作品中，他非但不隱身於攝影機背後以求取事件的真實，相反地，他以編導的方式全面介入這個真實，從角色扮演、服裝、道具乃至於背景皆出自其手，形成了吳天章式的矯揉風格，畫面中的人物一方面以歡欣姿態面對鏡頭，另一方面卻似乎在攝影中成就了他內心深處不為人所知的自我想像(如：《再會吧！春秋閣》中身著軍裝的陰柔男兒)，這類矯飾手法也可以視之為作者對沉重歷史包袱的一種嘲諷姿態，也是作者本人對情慾想像的某種投射。

此外，吳天章更結合了許多自製物品，比如人

工製塑膠花朵、仿絲亮面絨布框等外加於虛假影像上，以期待能輔助並突顯照片中散發出來的虛假性，同時也暗示了台灣民間的某種美學觀，這而這些物件其實是來自於台灣民間喪葬儀式、電子花車上的閃亮絨布、色彩鮮艷的塑膠假花、脫衣女郎身上的亮片蕾絲...等俗不可耐的素材啟發，雖然豔俗而帶有土味，但卻擁有一種騷動生命力，並隱喻臺灣常民文化中強烈的「替代性」及「?造」性格，而從吳天章挪用的圖像及媒材當中，正可印證台灣整體環境由於並不考量長久性，而以一種廉價、速食、絢麗且嘩?取寵的方式，展現出一種特殊的美感經驗，不但增加了作品層次來呼應主題，並意圖切入真實物件與虛幻影像之間的辯證關係；當然，作品的重點還在於反映獨屬與這塊土地上的生活經驗，不過吳天章的終極目標是建立一套關於台灣社會錯綜複雜的普世美學，而攝影則成為一個比平面繪畫還要來得更具立即切入生活的途徑之一。

無法自拔的戀陽世情結

吳天章近年來的作品仍延續以往創作風格，但若一味地以上述操作手法創作，似乎仍停留在人間因緣的一種情懷反映上，尚不足以建構其整套因緣糾葛、時空交纏的美學系統，因此他轉以盤古開天、女媧造人的神話故事為背景，進行了一系列以「前世今生」的輪迴觀念，來探討因果業障的「戀陽世情結」。這個故事的起因是來自於女媧造人之過程，女媧早先以黃土混水為原料，再用手指捏出男女泥人，因女媧嫌麻煩費事而改用粗繩浸水摻泥，在用手將繩子甩開的瞬間，灑出的泥巴落地變形而塑造成人；此種「甩繩造人」的方式固然快速，但卻不如手捏人型來的精準完美，於是便有殘缺失敗的人偶產生，也就是人世間被稱作遭受詛咒的「畸形人」。另一個背景來自於李



吳天章(Wu Tien-Chang) 1993 《春秋閣的傷害》(On the Damage to "Spring Autumn Pavilion") 190×160 cm

如珍的民間故事《鏡花緣》，其內容描述百花仙子為了祝賀蓬池王母娘娘的壽辰，而私自將人間百花齊開，導至自然萬物秩序大亂，玉皇大帝一怒之下將十二位百花仙子流放人間，直到她們互相找齊才能返回天庭。這個故事主要闡述天堂在有秩序的運作下卻顯得無情，雖然永恆卻又沒有那種生離死別的情愫（因為神仙不會死）；對吳天章而言，天堂不必久住、逛逛即可；而人間雖然短暫、紛亂，但卻有情有義、難分難捨；因此，吳天章透過這種前世今生、剪不斷理還亂的投胎轉世，呈現對於有情世間的欲語還休，構成他所謂

的「戀陽世情結」主旨。對人世間的人們而言，肉體的果報尚不足以療平前世罪孽，舉凡生苦、老苦、病苦、死苦、愛別離才是最痛苦的一件事，而如何面對這種無可預知的未來，民間信仰於是成為一般常民大眾慰藉的途徑之一。

不過台灣民間宗教的興盛與否主要在於神明是否「靈驗」，若不夠靈驗信徒則改奉他主，形成了一種只知現世利害關係而不太在乎心靈修煉的走向；換句話說，信徒可能因為不同需要參拜各種神祇，也可能因為神祇法力高強各有高低，因此信徒往往不是以信仰本身為出發點，而是以能夠

從神祇得到多少現世利益為崇拜準則，因此這類民間信仰的主要功能，在於解決個人家庭、婚姻及事業等生活問題，並不太針對純粹精神修煉者提供太多助益。台灣民間信仰的另一特色是將神鬼「人格化」，也就是把鬼神的稱呼、形體、配偶乃至於部屬等，都以世間人事觀念予以制度化與階級化，而形成所謂的「神人同格」，不過在「神人同格」過程中，也同時進行「人的神格化」塑造運動，神與魔共組的超驗界如同人間翻版，各種愛恨情仇、鬥法驅魔



吳天章(Wu Tien-Chang) 1995 《春宵夢II》(Dream of past Era II) 220×180cm

的陣式與行頭，組構了另一處天上人間；然而這個有情有義的人間充斥著太多無奈與遺憾，但也正因為這些無奈與遺憾，使得投胎轉世、再續前緣的心願得以在無止盡的輪迴中得到舒解。

根據以上概念，在2001年的作品《永結同心》畫面中，我們可以看到二位人物（其實是由藝術家唐唐飾演的同一人）身著滑稽的紅色衣飾，臉上塗抹著如同馬戲團中丑角的白底濃粧，露出詭譎曖昧之笑容，其中一人失去雙手，另外一人沒有雙腳，共同騎著一台協力腳踏車，背景是吳天章以手工自繪的舞台場景，這件看似陰森恐怖卻又帶著戲虐味道的作品到底要談些什麼呢？作品一旁的「濟公活佛」懺文上寫著吳天章自撰的前世因緣背景故事：

日據時代末年，鹿港鎮上有一名姓簡名漢忠男子和姓王名漢良男子，皆為富商之小開，兩人年紀相仿，習氣相近，平日結拜金蘭，親如手足，一日因緣際會之迎春樓飲酒作樂，於樓內見一名喚豔紅之藝旦，驚為天人，日後兄弟倆即橫生嫉妒，爭相吃醋乃至驚動干戈，一夜風高，漢忠率眾數十名埋伏巷道，漢良聞訊亦攜人馬前去，雙方廝殺，在慌亂中兄弟倆遂被斷手斷腳橫屍街

頭，可惜一世友誼俱毀一旦，今再續前緣，結為孿生雙胞即為劉信男兄弟，莫不信輪迴之昭昭，世人要積陰德好行善，互為有梯，本座希汝倆今世能永協同心是也。

畫面中安排的人物是今生投胎轉世卻殘缺不全的肉身，不但暗示著前世業障，也以今世的報應宣示著「來世報」的因果關係，但是若失去了這個文本那麼畫面是否成立？照片要去解說這段由它自編自導的故事而淪為插圖地位？或者可以獨立出來而不用過於在乎文本？如同廟堂內或教堂內的許多警世圖鑑繪畫一般，因為它有救贖感召的成份在內，其重點並不在於故事本身，是真真假也不是那麼重要，而在於透過畫面中最精準的瞬間，召喚出某種無法言傳、生與死、愛與恨之間的糾葛。若說每張照片象徵了每一個彼時的「存在」，在事過境遷之後透過照片所召喚的形象，也將不可避免地宣示了另一個死亡的必然；於是照片成為一個必死的見證，或者可以說，它是一個必經的死亡之途；然而，在此起彼落的生成與幻滅之下，我們卻往往藉由一張張存在於彼時的「幻像」，回溯如今已不存在的過往，但就算一切都必將在照片中死去，那麼又何必多此一



吳2004 吳天章畫室一隅

舉？不過吳天章藉由自撰的文字留了一個伏筆，也就是他所拍攝的照片是這個文案的未來式，而不是觀者眼前這張照片的過去式而已，雖然它遲早都會成為過去式，不過無法再做任何更動的畫面則凍結了時光流逝，也暗示了未知將來的可能狀態。

以另一件作品《同舟共濟》(2002)為例，吳天章選用了「唐氏症」作為表徵，畫面中四名扮裝有如小丑的龍舟手(李宜全、唐唐發、陸先銘、陳華俊等藝術家飾演)，一起踩著高蹺非常快活的划著龍舟，在看似快樂的滑稽外表下卻隱含著一段前世因緣，這個故事描述了他們看似意外溺斃的情節，但其實是他們前世孽障所造成，藉此來探討善惡因果的業報。以上作品都隱含著某種傳統台灣民間信仰的理念，其中最主要的就是關於「輪迴」及其背後「惡有惡報，善有善報」的因果論，也隱含著「不是不報，時候未到」的宿命觀，誠如宇宙的運行法則，所有一切都有相對力量以滋抗衡，凡人都想創建豐功偉業登入封神榜，妖魔也妄想轉世投胎以進入生生世世、永無止盡的輪迴當中；在這個被完整建構的命運系統內，造業者必需接受來世審判，修行者意圖洗清罪孽、普渡眾生，以換取渡彼岸、達涅槃的極樂

世界。然而台灣民間這類「宿命論」觀點不但左右宗教人士的心態，也影響了一般民眾的價值觀，在儒教「天命」思想以及道教占驗派的「命運天定宿命論」，加上佛教信仰影響下的「業感因果宿命論」，共同形成了社會上普遍的「因果業報輪迴觀」。但對吳天章而言，萬般無奈和離情依依以及對婆娑世界的眷戀不已，就顯現在這個充滿愛慾情仇的凍結畫面之中，而「因果業報輪迴觀」則暗示了對世間種種割捨不盡的情與義，並以一種欲語還休的姿態顯現在每一世的輪轉中、生生世世直到永遠。

無盡的數位輪迴

在這個類似「魔術團」與「特技團」的煦爛華麗風格畫面中，吳天章以其詼諧而略帶悲情的性格，意圖以此系列作品虛擬一個「台北異人館」和「濟公活佛堂」的世紀對話，不但網羅了各種畸形、殘缺人物，透過他們的異樣人生和「濟公活佛堂」荒誕的勸戒儆文，並且透過影像和文字的劇情鋪設，揭開人類潛意識下的幽黯心靈，譜成了「怪異」與「驚悚」的生命交響曲，也傳遞出獨特又耐人尋味的「曖昧性」，更顯現了一種「自我妖魔化」的潛在靈魂，一種既優雅又猥褻、



吳天章(Wu, Tien-Chang) 2001 《永結同心》(Together Forever) 數位影像輸出(Digital Image)

警世又敗德的「黑色喜劇」；在電腦(數位)合成影像與道教(術士)勸戒文的辯證中，「今生」彷彿在生命洪流中與「前世」取得重逢和邂逅機會，不過在加入了電腦場景模擬及合成技巧之後，畫面比起之前純手工的製作方式顯得更為準確，但就算電腦如同女媧般可以天馬行空地任意創造事物，卻終究欠缺一絲人情味，換句話說，也就是過於完美、過於乾淨、過於理性，不過在吳天章潛心研究電腦並沉潛的這段時間中，透過電腦強大的運算能力，他體認到一件事，也就是在數位化時代中，以往化學膠片的定影概念已被推翻，取而代之的是電子數碼模組內無止盡的修改與覆蓋，與傳統光學結合化學原理的底片不同，透過「0」與「1」的理性運算，它可以將任何資訊重新排列組合，不受限於「決定性的瞬間」(換言之按下快門的瞬間就決定了照片內容)，並且可以精確修正一切人為上的失誤。通過電腦強大的運算能力，現實世界中無法實現的事物都可以在虛擬世界中落實，其中幾項工具，例如「Format」代表的「格式化」取代了「孟婆湯」的遺忘作用，而「undo」(做錯了可以再重來)的功能替代宗教信仰中的「輪迴」概念，「Random」(隨機取樣)則替代「隨緣」概念，而「挖圖補圖」的印章(Stamper)貼圖工具，不但可以無限修改影像也能重新組合排列影像，端看創作者的構想而定，因此拍攝者不再意圖去「再現」或「拷貝」(Copy)一個真實，而往往在於改變真實，它不僅顯現了我們對於美好世界或自我美化的某種想像，也宣示了真實已不再是真實，而是一種「擬象」(註1) (Simulation)，隱含於數位攝影世界中的時空觀不再是一個「過去式」，而是一個無時間感、無真實性的概念性時空，它是一種非線性的時空觀，在數位世界中沒有過去與未來，也沒有永恆與死亡，一切事物都可被取代、所有真實都可被推翻。然而以上種種在電腦中可以輕易完成的動作，在現實人生中卻難如登天，不過我們卻可以在電腦的虛擬世界中滿足另一個被現實稀釋的自我，也可以在擬像世界中永垂不朽而萬壽無疆，縱使如南柯一夢也在所不惜，在虛虛幻幻、假假真真的影像當中，吳天章企圖營造那除了那前世今生的因果之外，透過影像也進一步暗示我們，究竟在如夢似幻的擬像世界中還能擁有什麼？是真實的現世生活？繁華富貴？還是超乎肉體的精神性空間？

不可否認地，在當今台灣重視現世利益而忽略精神層面的普世價值觀之下，我們能藉託的還有

什麼？神話故事與民間傳說也許怪力亂神，但在亂世中卻也豐富了人類心靈上的想像及道德上的勸戒，也對不確定的人生旅程產生了某種潛移默化的提示，這些傳說與故事可能不曾真實地存在於人世間，然而透過這種超越現實的「超驗界」想像，它可能產生一種異乎尋常的神秘力量，也顯現了現實世界中另一處可能的王國，一個奠基於真實世界卻又與真實世界遙遙相對的「虛幻國度」，然而吳天章自我杜撰的這些故事，其重點並不在於彰顯因果報之類的超驗界力量，而在於透過這種帶有警世寓言的紀念碑式圖鑑，呈現出人生中某種不可言說的悲情以及無奈下的自我嘲諷，如同其2003~4年的作品《黃梁夢》題名一樣，人世間的愛恨情仇對這些命帶傷殘的人物們，提醒了我們人世間的一切功名利祿不過是過往雲煙，我們能帶走的只有意識深處的殘缺記憶與帶不走的無盡悔恨，在通往天堂與地獄間的這道輪迴法門前，擠滿了來來往往尋求投胎轉世的凡人，懺悔之淚如臘炬般凝結於肅靜空氣中，罪惡深淵與慾望樂園在此交纏。若說慾望是人世間被滋養的龐大怪物，它可以是具體的、也可以是無形的某種精神存在，端看慾望彼端是以何種樣貌顯現，因此吳天章作品中所投射出的不僅是一種對於宿命的想像與無奈，更是一種無可名狀、身不由己，迷惘在數位虛擬世界中的「忘我神迷」，然而我們都身陷其中，因緣際會而無法自拔，卻又甘之如飴而仰望來生。MT

注釋：

1. 在《擬仿物與擬象》一書「擬仿物的形構過程」一文中，布希亞進一步解釋其觀點：「...擬像產生於平等法則的烏托邦，誕生於對於『符號等同於價值』的基進否定。也就是說，符號是每個指涉的死刑與逆轉。正當再現意圖將擬像視為『虛假的再現』來吸納它，擬像就吞嚥下整個再現的地基，並將再現轉化為一個擬仿物。是以，這會是意象的不同過程-(1)它是某個狀態真實的投影。(2)它遮蓋了壯麗的真實，並異質它的本體。(3)它讓這個壯麗的真實化為烏有。(4)它和所謂的真實一點關係都沒有，它是自身最純粹的擬仿物。」詳細內容可參閱 尚·布希亞(Jean Baudrillard) 洪凌 譯 《擬仿物與擬象》，台北：時報文化，1998，pp.22~23。