

在聲音與溝通之間：《城市預演：余政達作品展》中語言的展演性問題

文 / 王柏偉

在使語言與言語、符號和信息等等分離（以及伴隨著這種分離的一切東西）之前，必須承認差異的系統產物，差異系統的產物也即延異（différance），在其結果中，人們通過抽象和根據既定的動機，最終能夠區分關於語言的語言學和關於言語的語言學，等等。

—Jacques Derrida¹

《城市預演：余政達作品展》展出了歷年來藝術家在青森、威靈頓、奧克蘭與澳門等地駐村時期所發展出來的作品，這一條作品軸線清楚地展現了余政達對於語言自身之展演性的關切。

【聲音與文字】

不管是《附身【聲】者：介紹（2008）》還是《附身【聲】者：梁美蘭與艾密莉蘇（2009）》，藝術家在意的都是非母語使用者在使用一個他們所不熟悉的語言時，語音狀態與文法結構上與母語使用者間的距離所創造的疏離與驚訝效果。

為了讓不是以中文與閩南話為母語的觀眾也能夠進入這兩件作品，藝術家特地在影片中打上字幕。就《附身【聲】者：介紹》這個作品來說，耳機中聽到的首先是黑衣人（以中文為母語者）所下的指令，接著傳出被附身【聲】者語音上的模仿。上方字幕所顯現的黑衣人原意與下方被附身【聲】者所言之語音傳達給母語使用者的理解兩者間常常呈現極大的落差。相對於上述作品中那些被附身者本身對指令之意義內涵並不理解，《附身【聲】者：梁美蘭與艾密莉蘇》中的兩位主角梁美蘭與艾密莉蘇大致上都能理解她們自身在談話中所操持的中文與閩南話。雖然在文法結構上仍常出現破碎且不合慣習的使用，但是對母語使用者來說，正如錄像所顯示的那樣，在互動上可以近乎無礙地溝通。

這兩件比較早期的作品為我們打開了一個在聲音與意義之間創造可能性的語言空間。語言不是聲音，語言也不是文字（藝術家特意在字幕中再次仿照錄像中主角之語法結構轉換的破英文讓我們理解到這點），但是語言不得不依賴聲音與文字來將自身給「肉身化」與結構化。聲音與文字這兩種將語言給物質化的媒介為語言所添附的首先因而不是「提供意義」，而是「記錄痕跡」的功能。《附身【聲】者：介紹》在聲音的層面上揭示了非母語使用者最初接觸到不熟悉之語言時，於字詞這種語言基本單元上的聲音記錄與轉換方式，這是一種由下（字詞）而上（觀眾對於語言意義的整體認識）的語言建構方案；不同於此，《附身【聲】者：梁美蘭與艾密莉蘇》則是在說話者幾乎都整體地理解意義的情況下，由上而下地忽略個別字詞間的發音與結構問題。字詞在第一個作

¹ Jacques Derrida著，余碧平譯，《多重立場》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2004，頁33。

品中以其物質性阻擋了語言之溝通的進行，但是在第二個作品中，由於意義及語言間的合拍，溝通的進展相形之下顯得順利，這清楚說明了一個重要的現象：就溝通而言，語言與意義兩者間的拓樸學式距相對於它與文字及聲音間的距離來的切近許多。

【雙重性】

或許我們暫且將意義與文字或聲音兩者以較為傳統的語彙表示為「精神性」與「物質性」，那麼我們可以說，藝術家清楚地意識到語言同時具有精神性與物質性兩個面向，並企圖透過並置語言這種雙重性來達到Jacques Derrida所謂「在（語言）系統之內介入系統」²的目的。

《城市的導覽練習：奧克蘭（2011）》與《閱讀城市：威靈頓（2011）》分別從不同的方向上將語言的雙重性同時呈現在我們的面前。在《城市的導覽練習：奧克蘭》中，藝術家首先以導遊的方式介紹不同的景點，透過讓拍攝場景入境，藝術家提醒我們：這並不是一個實境的導覽，而是一個景點導覽影像的錄製場景。在這個錄製場景之後，藝術家重複了同樣的內容，並將拍攝景點導覽錄影帶所用的大字報直接貼在螢幕上讓我們對照影像中的藝術家到底講了什麼。如果我們將《城市的導覽練習：奧克蘭》每個景點的兩個橋段對照起來，將會容易地發現藝術家由於不熟悉內容而必須不時地看稿，在照著大字報讀稿的過程當中，偶有念錯或不順的部份正顯示了字詞之物質性所造成的強大影響，凸顯了Niklas Luhmann所提及的，意識必須依賴文字或聲音這些媒介才能參與在溝通當中，³因此對於意識而言越不熟悉的事物就越是無法克服的障礙，為了在較短的時間跨越這個障礙，必須將這些聲音或文字與被讀錯或不理解的聲音或文字做出差異（忽視其物質性從而上升為精神性），而這正是Sigmund Freud以書寫機器來作為心理（die Psyche）隱喻所欲克服的問題。⁴

在進入數位時代之後，這樣的問題變得更為迫切。正如《閱讀城市：威靈頓》一作所示，如果將網路翻譯器翻譯出來的資訊與原始資訊相互對照，不難發現文字之物質性對於網路翻譯器這種智能機器來說，仍具有不可承受之重，對照《附身【聲】者：梁美蘭與艾密莉蘇》中的梁美蘭與艾密莉蘇，網路翻譯器遠無能完成「從物質性上升到精神性（從文字與聲音上升到意義）」的歷程。⁵

【展演性與表達】

或許正是為了縫合這樣的雙重性裂縫，探詢互動性溝通的進行具有強大的容錯（fault tolerance）能力這種我們在《附身【聲】者：梁美蘭與艾密莉蘇》已經觀察到的現象到底來自何處。藝術家以自身來當作為語言的媒介，將上述聲音與

² Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, tr. by Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1985, p. 329.

³ Niklas Luhmann, *Wie ist Bewußtsein an Kommunikation beteiligt?*, in: *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005, p. 38-54.

⁴ Jacques Derrida著，張寧譯，〈佛洛伊德與書寫舞台〉，收於《書寫與差異（下）》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2001，頁357-416。

⁵ 關於這個問題的簡要討論請見（雖然有點過時，卻仍值得參酌）David Crystal著，郭貴春 / 劉全明譯，《語言與因特網》，上海：上海科技教育，2001。

文字、意義與語言、物質與精神這些雙重性內化在自身的語言使用當中，換句話說，余政達強迫自己重新經歷將陌生語言內化為自身語言的歷程，我們在《歌唱練習：日文歌（2012）》這個作品所提供的三種語言轉換（日文→羅馬拼音→漢字/拼音夾雜）階段中，看見文字的物質性被「符號化」的現象。不過，我們在這裡必須非常小心，不要把「符號化」與「意義化」兩者搞混。「符號化」意味著文字成為一個與聲音的單純差異，但是符號化的文字尚未成為「具有意義的語言」，相對於此，「意義化」意味著在作為符號的文字與聲音已經在溝通當中被賦予了意義。正如藝術家自陳，不識日文的他在《歌唱練習：日文歌》之中發現，「看起來像是在表演的我並沒有在表演，我只是真誠地在表現自我」。從這個作品的展演性與藝術家自陳兩者的差異中，讓我們更清楚地將表演者標定出來：於《歌唱練習：日文歌》中，表演者是語言本身，而非藝術家，作為語言之媒介的藝術家甚至可以說：「是語言在表演我。」作為能被辨識出來藝術家不過是語言某個縐褶的產物，就此而言，在「表達」上，符號層次的語言使用就已經具有足夠容錯的能力。

從歷來的作品之中，我們發現藝術家藉由「歌唱」這種展演性的行為清楚地指出了介於「純然的不理解」與「彼此理解的互動溝通」兩者間所具有的「表達」層次之存在。然而，「表達」尚非「溝通」，所以《歌唱練習：日文歌》中作為符號的文字與聲音還不需要具有被藝術家所理解的意義。

如果是這樣，我們不得不思考：如果符號不過是一種表達，那麼「推動符號性表達，致使溝通產生」的是什麼東西？

【場景與在場】

恰巧由於澳門與台灣都能使用中文，在溝通無礙的狀況下，藝術家正好有機會將注意力從之前所專注的語言面向抽離，開始思考「推動符號性表達，致使溝通產生之物為何？」這個問題。從展覽的DM中我們驚訝地發現，藝術家對於這個問題的構思，採取的是「主體-語言-場景」三者相互扣連的封閉結構。在語言與主體兩者於這個「動力」問題的討論中暫時被擱置的情況之下，「場景」成為新作關切的重點所在。看得出來，這次在澳門塔石藝文館展出的《費雪曼（2013）》當是這個探索轉向的首次嘗試。

然而，動力與場景有什麼關係呢？《費雪曼》不同於余政達過往專注於互動性溝通中語言面向的作品，他這次將「溝通」的範圍大幅擴張，把經濟視為一種溝通，⁶希冀揭露「慾望」這種誘發賭場經濟體的原生動力所具有的內涵。符號的面向雖然仍是存在的卻非主要的的考量：藝術家拍攝了許多賭場入口的大門放置在錄像投影影像的一旁。那麼，到底什麼才是慾望的必要條件呢？《費雪曼》將「原始場景（Urszene）」⁷與「在場」相互等同，讓賭場經濟濃縮在一個直銷式的宣傳情境中的手法，揭示了：慾望必須預設系統，而系統的封閉性只能被放置在一個更大的場景之中（對《費雪曼》來說，就是一個更大的時間場

⁶ 這種思考方式在理論上的說明可參酌Niklas Luhmann著，湯志傑 / 魯貴顯譯注，《社會之經濟》，台北：聯經，2009。

⁷ 我們在這裡使用了Sigmund Freud的概念。

景與社會場景），並且不能被這個更大的場景所化約時才得以產生。簡單地來說，只有在系統與更大的場景⁸作為一組無法相互化約的差異時，不同的慾望才可能透過不同的場景對於系統的激擾而在系統之中產生。對我們來說，《費雪曼》清楚地表明：場景中的主體以慾望這種媒介參與在賭場經濟之中。只有這三元結構同時出現，「展演」的動作才算完成。

或許讓我們在文章的最後，把《城市預演：余政達作品展》放到藝術家及其所從出的社會史結構中：難道不是台灣社會在解嚴後將族群與國族問題以改頭換面的形式製造成語言的問題，才導致余政達（及其許多的同輩人）從展演性的角度關注語言的源生性與混雜性的問題嗎？難道不正是移師到了澳門才能夠從容地回望台灣嗎？

這一場城市預演完成了它回鄉的演出。

⁸ 我們可以用Niklas Luhmann的用法將之稱為「環境」。