

寂靜中的歡愉與喧囂－評「潮之路、光之島」

文／雷煦光

傳統的三線（さんしん）是一種相當靜心的音樂，可以想像風和日麗、平靜無波的半山，看著海，彈撥者自得其樂那種任風吹透身體的恬適、一種寂靜中充滿歡愉與喧囂的恆常滿足。

「潮之路、光之島」是一個有情調的空間展。開篇先談三線或許讀者有些莫名其妙，但其實是開幕的午後時光，攝影家野村惠子邀請了沖繩三線家上里邦子（Kuniko Uesato）現場演出，杯觥交錯之際，歡快的曲目烘托了整場參眾與展場空間的交融，一逕湧動進紅牆下方的一鍋獸血鮮活之中。



沖繩民謠歌手上里邦子 Kuniko Uesato 開幕演出



野村惠子與上里邦子合照

「獸血鮮活」，應當只是攝影家在獵區的拍攝一隅，但實際上，這個花蓮展場空間的內蘊力，可以說完全匯集到了牆面上這個不起眼的「偏鄉」位置，一如野村惠子來到花蓮，在此折疊了她的沖繩、與我們的洄瀾。

詩人帕茲（Octavio Paz）在《雙重火焰－愛情與愛欲幾何學》中談道：「最原初的，原始的火就是性欲（sexuality），它燃起了愛欲（eroticism）的紅色火焰，而愛欲繼之又燃起另一個搖曳不定的藍色火焰：愛情（love）的火燄。愛欲與愛情：生命的雙重火焰」。

帕茲說「愛欲（eroticism）」最基本的就是對「他者（otherness）」的渴求，除此之外別無可能。而超自然的東西就是最高的他者。

在此，帕茲的「超自然」指得是宗教向度，但容我們換一種人類學視角，放在東亞泛靈的社會中，其實超自然幾乎可以理解為自然本身的那重神秘黑闇：一如「潮之路、光之島」的修辭：海水、女體、叢林、獸血、屍體、岩塊、斑斕、歷史／死亡、情欲。

一般而言，琉球民謠透過觀光、文化行銷的傳播，總予人一種歡樂、迎賓、醉後恣意揮發這樣的直觀印象，但實際上褪盡鉛華、畢竟還是寂靜的。正如野村惠子的攝影，雖然表面琳琅滿目、燦然斑斕，但實際上褪盡鉛華，畢竟還是指向那個從遠古以來便令人類打從心底敬畏的闇之自然、自然之闇。

闇之自然的雄渾是永恆不明的，即便 21 世紀的科技前沿，依然對於這個雄渾自嘆弗如、踽踽獨行。

野村惠子的攝影正是在探索這樣無盡的闇之自然、襲攝那重自然之闇。表現在拍攝對象、高對比的深邃與厚重、高低飽和度相互襯托的距離，甚至紅牆都成為溢出相片的後設色度對比，也讓攝影展成立從「對象」、到「成像」、再到「空間」這樣一種往復流動的展間「身體感」。

一如人類學研究中的「身體感」，展場中作為物質的影像，誘發我們進入克莉絲蒂娃 (Julia Kristeva) 的「陰性空間 (chora)」與「賤斥 (adjecion)」作用，撐開所謂「象徵界 (the symbolic) / 意識」v.s「符號界 (the semiotic) / 無意識」之間的「前伊底帕斯 (pre-Oedipal)」狀態感受，確實，這不是伊底帕斯式的所謂「女性」概念可以框架的創作狀態、也是之所以野村惠子並不認為自己是所謂「女性藝術家」的根本原因。

前面提到，三線音樂在觀光與文化行銷的過程中，完美嵌合進資本主義消費社會的文化產業鏈中，我們在野村惠子攝影底也很容易聯想「女性消費／消費女性」的批判痕跡，雖然在此並不認為藝術家是「有意識地」進行如同「馬克思主義女性主義 (Marxist Feminism)」式批判，但一如三線音樂在傳統琉球民謠的意義上，實際上是一種非觀光化的「寂靜中的歡愉與喧囂」；野村惠子攝影亦是一種陰性空間式的寂靜中的喧囂與歡愉。

德勒茲與瓜達理在「反伊底帕斯」中，解釋了為何正面批判伊底帕斯式父權其實毫無意義，畢竟伊底帕斯情結的建構，本身就是資本主義的，因此相對於傳統精神分析解釋「欲望」乃出於主體不滿足之匱乏、提出實際上「欲望」根本是體現於精神分裂狀態的一種創造性建構的內在驅力。從這樣的角度回看野村惠子攝影，很明確可以發見攝影本身對於「自然之闇」、「陰性空間」進行尋索／建構／與撐

持的欲望力量、一種「說話主體（ speaking subject 」式的藝術性。（註一）

韓炳哲（한병철）說當代社會是一個透明的社會、一個色情的社會，一切都朝向毫無遮蔽的展示性：「在展式社會中，每一個主體也是他自己的廣告客體，衡量一切的標準是根據展示價值而定。展式社會是一個色情的社會。一切都向外翻轉，揭穿、暴露、裸露、曝光。過度的展示，將一切都變成了毫無祕密、赤裸裸被直接消耗的商品。」

這段對當代社會的描述切中了「色情（ Pornography ）」的美學核心，同時也正是巴迪歐（Alain Badiou）所反對／抗的當代資本主義社會中的「無調（ atonic ）」狀態，對巴迪歐而言，藝術可以是一個解決方案，當藝術蕈集了諸多事件形成集合，便構成了對真理（ truth ）的一種把握：「唯有藝術，能夠將某次相遇、某次起義、某次暴亂的感性力量重建起來」。

重建「陰性空間」的藝術行為不但是在身體感上逼迫我們面對自身主體建構歷史中的伊底帕斯時刻，重新面對象徵界與符號界的體內騷亂，同時間更是一重刺中透明化資本主義消費社會的生命處境，要說這是一種「批判」嗎？其實或許過於沈重，但這正是野村惠子攝影可以帶給我們的、或許稱之為寂靜中歡愉與喧囂的一種「溫柔的自體叛亂」。（註二）

也許我們可以媚俗（ kitsch ）地說：野村的展場就像一個子宮，走進展場就像回歸大地之母的懷抱，讓彼此重逢、重生。

這樣形容或許太過媚俗、也太過庸俗。但實際上無法否認的是，野村的展場確實具有一重陰性空間的母體特質，那裡面是晦澀的、是費解的、是神秘的、也是微微恐懼且誘人的。「出生創傷（ the trauma of birth ）」理論認為：在臍帶剪斷那一刻，回歸母體的欲望已經開始。出生對「幸福的子宮」是一種干擾，人一生欲望著回歸母體，我們一直在尋找子宮中那種安全感、歸屬感、以及幸福。

時至今日我們或許已經不適合再基於回歸母體這樣的詮釋來理解那些關於主體建構、消費文明、精神異化等等的批判方式，但所有批判的向度，似乎又都歸向於一種對自然之闇諸般神秘感性的探索與期待。

出於攝影家直觀面對世界攫取的諸般影像集合，建構出一個陰性空間的身體事件，無論是出於攝影家自身的「肉體的叛亂」，亦或是刻意展佈的結構化身體感，都是一重值得我們在表面紛呈的色彩、線條、主題、佈局、景觀.....等等純視覺表象符號之下、諦聽感受的湧動雄渾胎音之闇。

迴避掉太過生硬的語言，實際上野村惠子攝影的感性建構，更趨近的可能是一種對「愛」的尋索。對巴迪歐而言，排除了所有世俗意義下的「愛」，實際上愛是一種對真理的探尋，愛是為了發現他者，同時發現我自己，相互差異間、持續的共構關係，也是如此才能彰顯出真理。陰性空間是他者之闕，也是性驅力的原初，神秘的力量或許正如希臘愛神 **Eros**，祂的誕生，是更早於天地之初的洶湧渾沌、以及無盡的夜闇。

（註一）：按照克莉絲蒂娃的說法，人所仰仗的語言、規範、分類方式與意識形態彼此交織，形成了一個強大的社會秩序，也就是語言結構中的「象徵界」(the **symbolic**)。人類依賴這個社會中的語言結構生存，每個人也成為承載社會意義和語言結構的「說話主體」(speaking subject)。同時，此說話主體是混融在「象徵（社會結構制約）」與「符號（無意識欲力）」的兩界之間運作。

（註二）：引自日本舞踏家土方巽「肉體の叛亂」概念。林于竝：「土方巽將舞踏的身體回歸到東北的地形與風土、神話與傳說上面。這是企圖以『文化相對主義』的立場，讓在以前曾經被以歐美為主的西方近代價值觀所否定的這些身體的特殊性在以舞踏、在表演這種『觀看』與『被觀看』的關係當中企圖去肯定它。(2005)」

本文作者 | 雷煦光

國立藝術學院戲劇系畢業，中年男子，尚未禿頭。

喜歡移動、想雜七雜八的問題、嘗試各種工作、對不太懂的事物很有興趣、喜歡小動物但對植物暫時沒什麼感通、養了三條犬犬。

有幸參與 2022 好地下藝術空間其中四檔展覽評論寫作，獲益良多。









