



Working Paper Series No.19

Position Paper

March 2020

影像管治，以及中國紀錄片的展覽轉向

The Policing of Image and the Gallery Turn of Chinese Documentaries

曾涵生

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士生

laury.tseng@gmail.com

© 著作權聲明

本文著作權屬作者擁有。文章內容皆是作者個人觀點，並不代表本中心立場。除特別註明外，讀者可從本中心網頁下載工作論文，作個人使用，並引用其中的內容。

徵引文化研究國際中心工作論文系列文章，需遵照以下格式：作者，〈文章題目〉，文化研究國際中心工作論文，ISSN 2707-2193，文章編號，文章所在網址。

© Copyright Information

The authors hold the copyright of the working papers. The views expressed in the ICCS Working Paper Series are those of the authors and do not necessarily reflect those of the International Center for Cultural Studies. Users may download the papers from ICCS website for personal use and cite the content, unless otherwise specified.

Citation of the ICCS Working Paper Series should be made in the following manner: Author, "Title," International Center for Cultural Studies Working Paper, ISSN 2707-2193, No. #, URL of the publication.

國立交通大學文化研究國際中心

International Center for Cultural Studies

National Chiao Tung University

Rm.103 HA Building 2, 1001 University Road

Hsinchu, Taiwan

Tel: +886-3-5712121 Ext.58274, 58272

Fax: +886-3-5734450

Website: <http://iccs.nctu.edu.tw/en/wps.php>

Email: iccs.wps@gmail.com

影像管治，以及中國紀錄片的展覽轉向

The Policing of Image and the Gallery Turn of Chinese Documentaries

曾涵生

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士生

laury.tseng@gmail.com

摘要

中國紀錄片的展覽轉向，即紀錄片從放映式「電影」轉換成展覽式「影像」的這種場域遷移，近幾年來日漸鮮明，紀錄片和當代藝術的界限因而變得曲折難辨。中國學界晚近提出「展覽電影」範式，將紀錄片和美術館中其他型態的動態影像——如錄像、實驗電影、動畫等——並置排比，藉此和西方當代藝術的「電影轉向」遙相呼應。如此以展覽為主體的概念建構，在簇擁所謂當代藝術熱潮之際，不僅遮掩了電影在中國當前體制下所挾帶的政治敏感性，也割斷了中國紀錄片的美學發展邏輯，更柔化了紀錄片作者的現實困境及政治突圍。本文在洪席耶（Jacques Rancière）啟發下，主張以「影像管治」（the policing of image）為起點，重探紀錄片展覽轉向所顯現的政治美學實踐。影像管治意指一套決定了什麼人適合觀看什麼影像、什麼影像內容符合什麼影像形式、什麼影像可以被生產、什麼人可以生產影像的社會政治機制；它不僅干涉影像生產的物質性分享，更在象徵層次上左右了影像感性的分配模式。2012年以來，以叢峰為代表的紀錄片實踐，不僅借藝術為替身而繞開電影體制，更在異識化的蒙太奇調度裡，重構了紀錄片現實主義長期規範的現場邏輯和底層倫理。展覽轉向因而必須視為美學轉向的癥候，而展覽電影所揭示的，正是紀錄片迎戰影像管治的斑斑肉搏痕跡。

2019年10月線上出刊的《華語電影期刊》(*Journal of Chinese Cinemas*)第13卷第2期，推出「含混的格式」(Chaotic Formats)專輯，裡面集中討論了中國(華語)電影與當代藝術交匯的現象。作為英語世界裡中國電影研究的一份指標性學術刊物，此專輯是該期刊首度正視——並嘗試理論化——那些湧現在美術館或展覽裡，來自中國藝術家或電影作者的影像作品。

身兼中國策展人及學者身分的董冰峰，在專輯中發表〈華語影像藝術 2015-2017：觀察與反思〉(“Chinese moving image arts, 2015-2017: Observations and reflections”)一文，試圖以展覽、研討會、機構、檔案等幾種體制性面向，逐一點描出「影像藝術」(moving image arts)近年來在中港台三地的發展形貌(Dong et al. 164-180)。如果說影像藝術因其兼容並蓄的形象外加模糊難辨的疆界而令人難以掌握其系譜，那麼董冰峰的論述正是在嘗試為之建立起一個可供華語世界交互參照的概念範疇。事實上，該篇文章可視為董冰峰2018年出版《展覽電影：中國當代藝術中的電影》一書的延續；在該書中，董氏另以「展覽電影」來指稱影像藝術中那些更加饒富電影性的作品。

董冰峰的理论建構工程，不禁使我想起了上一個十年那些深刻影響筆者自身影像實踐的中國紀錄片。這些影片曾經在2000年代集體地以極為鮮明的現實主義美學，再現了改革開放以來劇變中的中國。如果說紀錄片曾經攜手獨立電影，以新浪潮之姿將中國影像推向世界而引人側目，如今它卻已隨著政經情勢的快速變化，面臨了生存危機。近年來在獨立影展強遭取締的情況下，紀錄片作者群體中的某些人，正從極端的困厄中轉向展覽、介入當代藝術，成為被董冰峰所描述的展覽電影的局部。正當紀錄片的身影在中國當代藝術場域裡日漸普遍，紀錄片朝展覽轉向的過程和動力，卻沒有在展覽電影的系譜裡獲得清晰的交代；紀錄片展覽化對於美學及政治所構成的挑戰，也在一種彷彿順理成章的展覽熱潮裡被遮掩。

正是在這裡，本文試圖以董冰峰的展覽系譜學為起點，反過來追問，紀錄片如何成為展覽電影，或，紀錄片為何可以成為展覽電影？是在一種怎樣的美學政治邏輯裡，中國當代紀錄片和電影、和藝術產生了關係？而這樣的關係，又如何幫助我們理解當代中國紀錄片的美學變異和政治實踐？

電影或影像？電影或非電影？

對董冰峰而言，影像藝術是一個用來包覆性涵蓋獨立電影、實驗電影、新紀錄片、新媒體藝術、動畫、錄像藝術等諸多「動態影像」(moving image)的統稱，至於展覽電影，則是美術館中影像藝術的一種型態。他之所以特地採用展覽電影來區隔影像藝術，主要是著眼於：一、中國錄像藝術、電影、紀錄片的發展，自始即處於緊密交錯和互動的狀態，彼此間無法簡單以學門來分隔；二、藝術家以工業標準來製作電影的現象日漸

普遍；三、美術館將傳統意義下的電影搬進展覽，或以電影為主題來進行展覽策畫的情形也逐漸增多（董冰峰 12-20）。關於展覽電影和影像藝術的關係，董氏進一步解釋道：「展覽電影不僅是影像藝術的當代轉向，它也在不斷回應和指出與藝術和社會、美學和政治等多重問題的實踐」（33-34）。儘管董氏力圖以電影為軸線來勾勒出某種當代美術館影像的系譜，但在其筆下，展覽電影和影像藝術事實上經常處於同義互換的狀態，而所謂「藝術和社會、美學和政治」究竟所指為何，讀者似乎也難以清楚掌握。

若我們要有效地沿用電影來描述影像藝術，那麼電影自身的特殊性理應成為概念建構的核心所在，然而這兩個名詞（電影或影像）的選擇性使用，看起來多半衍生自學門慣性，而非真有實質上的區別。在當代藝術領域逐漸採用影像藝術來取代錄像、甚至取代所有影像形式之際，西方電影研究的學者似乎更加偏好以電影來描述美術館裡的影像，如貝魯（Raymond Bellour）的「他者電影」（other cinema），華佑（Jean-Christophe Royoux）的「展示電影」（cinéma d'exposition，或譯展覽電影），波森（Erika Balsom）的「他者化電影」（othered cinema）等等；更早之前的 1960 年代，則還有「擴延電影」（expanded cinema）與「旁若電影」（paracinema）。這些概念建構的開展，經常源於一種對藝術史和電影研究之間長期存在的學門僵固界限的不滿，如波森所言：「藝術史一直以來都淡化了動態影像的角色，而電影研究則對那些自我認同為『藝術家』而非『電影人』的創作者所生產的電影，表現出明顯的恐懼症。」（23）

撇開學門偏見不論，當論者將美術館裡的影像與電影一詞掛鉤時，無論其目的是在回應藝術家身兼電影作者的跨界實踐，或者在凸顯電影史、電影類型、電影迷戀、電影機器等元素鑲嵌於影像作品的狀態，或者在反映創作者對主流電影文化的批判意識，都在在顯示電影所挾帶的巨大象徵與轉義（trope）能量。但也就在這裡，我們不禁要問：對於不同的區域或社會，電影是否意味著同一回事？

在中國，電影作為意識型態機器，其主宰地位自 1949 年以來迄今仍未稍減；黨國藉由俗稱「龍標」的「電影供應許可證」的發給，控制了公眾可以觀看的電影種類和內容，即連名稱掛有電影的活動如「電影節」，也僅限官方舉辦。在當今思想管治漸趨嚴酷的氣候下，電影一詞所牽涉的敏感性顯然只有更加深化。電影因而不僅指向娛樂與夢幻，還指向警戒和規訓、不安和恐懼——只不過後者太常受到觀眾和論者壓抑及忽略。可以說，儘管同樣都置身於華語世界，儘管電影文化同樣都籠罩在好萊塢的輻射範圍內，但那些纏繞在電影上的話語形構、政治意識和情動力，在中港台各地顯然均不相同。於是，展覽電影一詞在華語世界裡的使用，究竟是抹除了政治性的或意識型態的地緣差異，還是啟動了更多的能動性？

社會政治範疇之外，展覽電影概念還必須牽涉另一層重要介面，即電影的物質性——或者說媒介特殊性。前述《華語電影期刊》的兩位專輯編輯在其導論中指出，當代藝

術的「電影轉向」(cinematic turn)——即電影在黑盒子與白立方之間的場域遷徙，往往給學者帶來了媒介特殊性所引發的焦慮感 (Katherine Grube and Zoe Meng Jiang 109)。展覽電影所依附的媒介特殊性，如果從艾維斯 (Catherine Elwes) 的影像裝置歷史系譜來看，起碼可能有：建築、繪畫、雕塑、表演，實驗電影、結構／唯物電影、擴延電影，以及聲音和錄像。¹儘管媒介特殊性並非我們觀測展覽電影的唯一線索，但如果縱觀歐美影像藝術史，我們不難發現，膠捲、投影、屏幕、全暗空間、沉浸式觀看等等電影式媒介，始終在西方影像藝術實踐裡扮演重要角色——相較之下，類似的創作母題在中國影像藝術裡並不明顯。事實上，正由於電影長期受到黨國牢牢壟斷，數位影像——這種被視為業餘的、粗糙的、個人化的影像工具——始終才是中國影像藝術的主要媒介。

回看 1990 年代末至 2000 年代初，廉價而輕便的數位攝影機解放了影像生產，數位機器不僅推動了中國錄像藝術的誕生，更引發紀錄片在民間的創作熱潮。數位普及之前，紀錄片主要依附於（黨國的）電視體制，其資金、播放和生產模式，不僅都仰賴官方電視台，創作者也普遍具有電視從業背景——其中最具代表性的莫過於吳文光，其首部作品《流浪北京》(1990) 更被視為中國新紀錄片之始。數位攝影機的便攜性以及可長時間錄影等優點，擴大並深化了長鏡頭、音畫同步和現場感等風格，成為中國獨立紀錄片現實主義美學的重要元素。

儘管中國紀錄片以畫質粗糙的數位影像為載體，但獨立紀錄影展在 2000 年代的陸續成立，終於將紀錄片從電視媒介推向了電影場域，為其賦予了電影身分——儘管此時紀錄電影實際上仍處於國家龍標制度外的灰色地帶。這裡的電影，脫離了膠捲 (film) 的物質性指涉，選片人、影評人和觀眾乃是透過紀錄片的場面調度、鏡頭調度以及敘事性剪輯等傳統電影風格，來指認它們的電影性。這「紀錄片—影展—電影」三位一體的結構關係，在 2012 年前後因獨立影展接連被迫關閉而土崩瓦解；原本獲得默許的邊緣電影空間，在短短二、三年內慘烈地遭到全面剷除。至此黨國再度徹底壟斷電影體制，紀錄片復又被驅逐於電影之外。

在紀錄片被宣告非法化的同時，它與電影之間若即若離的曖昧關係反倒成為紀錄片進入美術館的契機。一方面，紀錄片經常先獲得了國際影展認可，才進而取得展覽的入場券。例如珀拉琦 (Elena Pollacchi) 即指出，畫廊或美術館之所以樂於引入王兵、趙亮這樣的中國紀錄片導演，原因在於這些導演已先從影展博得盛名，他們因此所獲取的文化資本可以透過展覽轉移給展出其作品的機構，從而有利後者擴充自身的名聲與地位 (Pollacchi 133)。

另一方面，當紀錄片披上動態影像的外衣，從定日、定時放映，轉為無限循環展示，

¹ 見：Catherine Elwes, *Installation and Moving Image*, Columbia University Press, 2015.

從全片完整播放，轉為隨興、隨機觀看，這就意味著影像藝術不僅在話語上，更在外觀上、形式上，取消了電影。紀錄片作為電影而進入展覽，但又憑藉其媒介特殊性，而得以假借藝術為替身，從而藉機或順帶繞開電影體制。可以說，紀錄片的數位媒介特殊性，使得它能夠流動、滲透於電視、電影和藝術體制箝緊的指縫間。這種既是電影又非電影的話語、媒介和體制性弔詭，可以說是紀錄片為中國展覽電影所帶來的特殊能動性，它打開而非限縮了電影形式的能見及可解性（visibility and intelligibility）。

從這層意義來看，紀錄片在電影和動態影像之間，以及在電視機、電影廳和美術館之間的遊移，不僅反映了呈像方式的變遷，更指向了感知模式的變異（即：我們如何感知電影？），這恰恰正是洪席耶（Jacques Rancière）所稱「感知社群」（community of sense）的重構。感知社群，意味著一種「時間和空間的特定裁切方式，把實踐、能見性形式以及可解性模式都捆綁在一起。」（“Contemporary Art” 72）這種時空特殊性、藝術實踐和感知模式之間的聯繫，成為洪席耶介入當代藝術批判的起點，而感性分配（distribution of the sensible）則為其中關鍵。延續洪席耶的問題意識，我們在此要問：如果說中國紀錄片的展覽轉向反映了感知社群的重構，那麼那個長期捆綁、制約著紀錄片感性分配的結構，究竟是什麼？

影像管治

2019年12月13日，位於北京草場地的獨立展場「泰康空間」，推出一檔名為「飢餓地理」的展覽。根據策展論述說法，該展覽意圖透過十個（組）藝術家的作品，呈現「一種當代社會的土地病理學」，反思藝術家「對生產（再生產）者和地方之間不公平的社會—空間過程的共同關注是如何進入到今天的藝術創作實踐中」（〈關於展覽〉）。紀錄片作者叢峰是參展藝術家之一，他把《地層二：軟流層》這部前一年完成、長達264分鐘的長篇紀錄片拆解成多部短片，分散在展間的11面螢幕上循環播放。

展覽開幕後一週，文化管理部門前來視察，《地層二》旋即勒令被禁止播放。影片停播後，現場只餘下作者張貼的圖片海報，以及那幾面漆黑而無聲的螢幕。在這裡，螢幕——作為展示影像的機器，並未憑空消失，觀眾遊走展間之際仍可目擊、碰觸到這些物質載體。只不過，觀眾從這些螢幕感知到的內容，全然迥異於展覽簡介所宣稱的，也全然迥異於作者所欲呈現的。那些僵硬、冰冷、靜默的黑色矩形液晶螢幕，成為紀錄片的屍體——紀錄片既在場又缺席，電影既存在又不存在。

展覽中的紀錄片屍體，意外地揭露了洪席耶概念下感性分配的運作痕跡；那空洞的螢幕，既是「物質性的分配，同時也總是象徵性的分配」（“Contemporary Art” 73）。這兼具物質和象徵的感性分配，成為前述感知社群賴以構成的動力。洪席耶在不同的文本裡，反覆用感性分配來解釋美學和藝術，以及政治和管治（police，又譯警治）。對他而

言，美學和感性分配是一體的兩面，而所謂政治和藝術，無非都是介入感性分配的創新行動；至於管治，則是政治和藝術所欲抵抗的感性分配模式。對此，他進一步解釋道：

我把「感性的分配」視為一種普遍的潛規則，它在為分配的形式給出定義之前，首先定義了感知被規定的型態是什麼。感性的分配……應該從這個詞彙 [即 *partition*] 的雙重意涵來加以理解：一方面，它意味著分隔與排他，另一方面，它意味著參與權的配得。感性分配指的是一種透過感知經驗來決定公有共享與獨家分配這兩者關係的方式。後面這種分配形式，透過感知的不證自明，預置了分用以及共用的分派方式；它自身即預設了何者可見與不可見，或何者可聽聞與不可聽聞的分配。

管治的本質即位處於感性的某種分派裡，此種分配的特徵是空缺 (*void*) 與增補 (*supplement*) 的不存在：在這裡，組成社會的各種團體成員，被束縛在特定的做事模式與執業場所中，也被束縛在和上述職業、場所一致對應的其他模式裡。在功能、場所和做事方式的吻合配對中，沒有任何空缺的存在。正是這種對異物的排除，形成了國家治理核心的管治原則。而政治的本質，其要旨即在於擾亂上述的布置安排，將原本無份之人的份拿來為此系統增補，其連結的是社群整體。
(*Dissensus* 36-37)

依照洪席耶的推論，無論藝術或政治，其邏輯和行動都如出一轍，皆在干擾既有的做事方式所維繫的感知模式，也就是那一套「對時間和空間、能見和不能見、聲音和噪音的劃分界定」(*Politics of Aesthetics* 13)。洪席耶對感性分配的構想，延續了柏拉圖關於工匠在城邦裡被賦予的身分及職責的描述：工匠除了自己的工作以外，沒有時間參與城邦的其他事務，也無法去到工作以外的任何其他地方；換句話說，「感性分配揭示了，人做什麼事情，以及在什麼時間、什麼地點做，決定了他能否在共同體的共享中佔有一席之地」(*Politics of Aesthetics* 12)。洪席耶的洞見，啟發了我們思考中國紀錄片實踐背後所牽涉的影像分配邏輯——我將之稱為影像管治 (*the policing of image*)。

影像管治，旨在描述那組依附於影像的宰制性的感性分配，也就是：在一個特定時空裡，那套決定了什麼人適合觀看什麼影像、什麼影像內容符合什麼影像形式、什麼影像可以被生產、什麼人可以生產影像的機制。儘管洪席耶認為管治並非社會功能，而是一種社會的象徵性構成，但在中國當前政治體制下，管治顯然兼有兩種屬性。中國的影像管治，不僅在象徵秩序上分配了可見與不可見、可聞與不可聞，也透過影像生產及影像接收之權力的賦予或剝奪，在實體上發揮了經濟社會性的視聽分派功能。在這裡，紀

錄片作者這種身分，紀錄片創作這類職業，展覽、電影節、電視頻道這些紀錄片場所，都嚴格地分配給特定的社會團體——而叢峰這樣的創作者顯然被排除在外。展覽中《地層二》的屍體，恰恰是中國影像管治的倖存物及見證者。

具現在「飢餓地理」展覽裡的中國影像管治，事實上更早之前即已滲透到獨立電影場域，其中最鮮明的跡象莫過於獨立影展的取消。2000年代初期，中國獨立電影及紀錄片的蓬勃發展促成了三大影展的成立，即：北京獨立影像展（含中國獨立紀錄片交流週）、中國獨立影像展（南京）、雲之南紀錄影像展（昆明）。作為紀錄片最重要的放映和交流管道，這些影展在官方主導的電影和電視體制之外，勉力維繫了一個開拓著可見與可說範圍的公共空間。然而在2012至2013年間，即新一代領導班子上台前，這些影展都逐一在官方暴力手段下被強行取締；原本可以網路視頻或DVD形式流通的紀錄片，也在此同時悄然無息地下架。獨立紀錄片至此正式宣告非法化，紀錄片作者不再獲得分配及參與影像的權力和空間。

然而影像管治不僅只透過硬性的物質性分配來排除不可見及不可說，它更在一種隱微、軟性的象徵層次上劃設音像感性的階序，決定了什麼形式、手法或內容係屬適當或正確。中國的紀錄片機制，包含影展、媒體、學界等，從吳文光作品問世以來，逐漸揉捏塑造了一個現實主義傳統。這又被稱為紀實主義的紀錄片現實主義，奠定在鵲起於1990年代的電視紀錄片——在學者呂新雨那裡，這些影片被描述為「新紀錄運動」。²新紀錄運動以降的紀錄片現實主義，首先是一種「攝影機中心主義」，除了要求攝影機必須親臨被攝者，還要以長鏡頭和影音同步化來傳遞拍攝現場的時空一致性，此即紀錄片的「現場」邏輯。³現實主義另外還訴諸一種「底層」倫理，要求紀錄片將鏡頭瞄準社會底層老百姓，或性工作者、農民工、少數民族一類的邊緣群體；在其主導下，中國紀錄片彷彿成了一支集體化的自我民族誌。從影展和評論者那裡逐漸成形、鞏固的現實主義傳統，可以說例證了洪席耶所稱的「功能、場所、做事模式的吻合配對」——現實主義和紀錄片劃上了等號，左右了紀錄片作者的實踐方式，也制約了紀錄片觀眾的感知模式。

然而當我們留意到紀錄片在2012年以後被驅出電影體制而轉進美術館之際，我們也同時覺察到紀錄片彷彿藉此趁勢掙脫現實主義所管轄的感性分配，在風格及內容上產生了明顯的變異。紀錄片變得更加實驗、抽象、散文化，與傳統紀錄片漸行漸遠，和美術館影像反而逐漸趨近。儘管如此，筆者並未主張中國紀錄片的展覽轉向和美學轉向之間可簡化為一組線性的因果關係，事實上兩者可能彼此互為因果——展覽可以是美學轉

² 見：呂新雨，《記錄中國》，北京：三聯書店，2003。

³ 「現場」這個概念，最早由吳文光在其〈回到現場：我理解的一種紀錄片〉一文裡提出（見：董冰峰214），英國學者羅賓遜（Luke Robinson）將其視為中國紀錄片的美學核心，見：Luke Robinson, *Independent Chinese Documentary: From the Studio to the Street*, Palgrave Macmillan, 2013.

向的途徑，資源，動機，以及成果演示。或者毋寧說，展覽轉向是某種癥候，映現的是紀錄片在遭逢影像管治之際所面臨的困厄處境，以及它隨之對其動員展開的美學游擊戰。

《地層二》

《地層二》裡那些遭到當局所排除、沒收、隱匿的畫面和音訊，一方面是叢峰從「優酷網」等視頻平台採集而來的既存影像與聲音，另一方面則是他從諸種中外文本截取而出的文字，後者再透過兩位朋友的聲帶而朗誦出來。散落在網路上的那些視頻，鏡頭歪斜、偶而失焦、畫質低劣——這些史戴爾(Hito Steyerl)所稱的「粗劣影像」(poor image)，因叢峰將其收納在紀錄片中而化身為電影的一部分。對叢峰而言，影像不再有階序之別，那無以計量的、不知原作者名號的複數「電影眼」⁴，平等地接受了作者的徵召。同樣的，各式文本逐譯為不帶表情、不帶腔調的男性華語嗓音，斷開了原本出處和脈絡，被作者聚攏在電影的音軌裡，與畫面若即若離地拼貼在一起。

在史戴爾那裡，粗劣影像是遭到「音像資本主義」(audiovisual capitalism)所淘汰的不完美產品，⁵但在中國，音像資本主義底下還存在著一層更嚴酷的音像極權主義(audiovisual totalitarianism)，兩者合力，嚴密地篩檢人們的感知內容。掩埋在優酷網裡的強拆、自焚、霧霾、地震、警民衝突等景觀，被叢峰辛勤地挖掘出來(用一種他稱為「考現學」的方式)，繼而透過影片的蒙太奇裝配，部署了一個臨時性的、影音裂解的現場，取代了現實主義傳統要求紀錄片作者所置身的那獨一無二、音像同步的現場。《地層二》不再指涉一個客觀條件下的地理空間與歷史時間，而是暗示著創作者主觀裡的蒙太奇空間與時間。

沈積在網路地層之間的無名氏影像，因為被叢峰納入紀錄片感性而出土，並進一步在蒙太奇之中轉換了可見與可聞的型態。《地層二》的影音調度，正像是洪席耶所稱的異識(dissensus)行動；在洪席耶那裡，異識並非利益或意見的衝突，而是——

讓那沒有理由被看見者可以被看見。它把一個世界置放在另一個世界裡——
例如，一個把工廠視為公共領域的世界，被置放在一個把工廠視為私領域的世界；一個工人可以說話並且談論其社群的世界，被置放在一個工人的聲音僅僅

⁴ 叢峰在《地層二》裡大量引用維多夫(Dziga Vertov)的電影《持攝影機的人》(*The Man with a Movie Camera*, 1929)，後者一般被視為維多夫電影眼(Kino-eye)理論的體現。有關《持攝影機的人》及電影眼如何影響叢峰之紀錄片實踐及電影論述，可參見其短文：叢峰，〈獻給維爾托夫〉，《電影作者》，第20期，2018，頁5-6。

⁵ 見：Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image," *The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, 2012.

被視為表達痛苦的呼喊的世界。(Dissensus 38)

叢峰的異識實踐，重新開啓了我們對底層倫理的思考。《地層二》沒有特寫單一個明確的受訪者臉孔，也沒有特意放大某個聲嘶力竭的呼喊；它不再成為複誦底層話語的傳聲筒，也不再扮演再現底層形象的放大鏡。《地層二》置換了底層，「把一個世界置放在另一個世界裡」；或者說，它自己就是一個底層的身體，以不具名的引文為聲音，以複數電影眼為視覺，以肉體直接經受體制暴力的撞擊。

《地層二》反覆援引的歷史影像及素人視頻裡，屢屢出現火車迎面迫近、銀幕燃燒、攝影鏡頭遭遇攻擊、攝影者陷入危境等諸多畫面——

這是我們和直接的時代毀滅力量之間的影像關係。我們和它之間不會僅僅停留在影像關係。我們通過屏幕看到的毀滅力量，不會僅僅停留在屏幕上，它時刻尋找著現實的入口。它要掙脫舞臺的牢籠。

現實不再受屏幕的遮擋或包裹。屏幕已經起火。(叢峰 5)

屏幕起火，畫面遭遇攻擊——這不僅是電影內容遭遇的攻擊，不僅是電影形式遭遇的攻擊，還更是電影身體遭遇的攻擊。在一個鏡頭激烈碰撞、拉扯的片段裡，《地層二》呈現了北京獨立影像展在宋莊所經歷的警力攻堅。它正在向我們展示，影像管治已經跨出感性和經濟社會的介面，直接侵略電影、電影作者甚至電影觀眾的身體。正是在此影像管治無差別攻擊的危急時刻，紀錄片和電影的命運再度交織在一起。紀錄片作為電影，在伏擊中戰鬥、倖存，留下見證。恰恰是在這層意義上，展覽電影的概念才成為我們介入中國當代紀錄片美學的起點。

結語

2012年以來，叢峰的《地層一》、《地層二》，毛晨雨的《雲爆》、《擁有》，徐若濤的《玉門》、《表現主義》，沙青的《消失的倒影》、《獨自存在》等作品，都在在向我們顯示，當代中國紀錄片和吳文光以降的現實主義紀錄片之間，出現了明顯的風格斷裂。當這些紀錄片逐漸往抽象、散文化、非敘事性傾斜，它們與藝術場域裡的影像便彷彿產生了某種交集和共通性；紀錄片和當代藝術之間的界限於是不再清晰穩固，美術館順理成章取代了影展成為匯集影像的場所。然而，如果（藝術話語中的）展覽電影在其概念建構中，僅把紀錄片視為影像藝術的某種當代現象，或者模糊化紀錄片的身分而擁護一種集大成式的展覽系譜，那麼這無異於又再度落入洪席耶概念下的「共識」(consensus)結構——它否定了「政治美學」(aesthetics of politics)的作用，重又塑造了另一種集體

的或共享的能見性（“Contemporary Art” 85）。

叢峰《地層二》影片所揭示的，是做紀錄片的人、做紀錄片的方法、紀錄片的觀看模式、紀錄片的倫理約定、紀錄片的知識建構等等這些原本應該在紀錄片感知社群裡各就其位的，現在都逐一鬆脫了原本劃定的界域。然而這種紀錄片感性的重構，並不是在一種彷彿水到渠成的、從西方向東方擴延的展覽熱潮裡實現的；與之相反，是在迎向中國影像管治的肉搏戰裡，是在電影身體遭遇攻擊，是在紀錄片遭到沒收、取締、強拆的時刻，紀錄片的美學變異才顯得清晰。中國紀錄片的美學轉向映現在它的展覽轉向裡，而展覽電影所展示所顯影的正是紀錄片的流亡與游擊狀態。然而，如今當展覽再也無法倖免於影像管治的鉗制，中國紀錄片還能流亡至何方？

參考文獻

- 呂新雨。《記錄中國》。三聯書店，2003。
- 董冰峰。《展覽電影：中國當代藝術中的電影》。阿橋社，2018。
- 叢峰。〈獻給維爾托夫〉。《電影作者》，第20期，2018，頁5-6。
- 〈關於展覽〉。泰康空間，2019年12月20日，<www.taikangspace.com/shows/index/237.html>
- Balsom, Erika. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam University Press, 2013.
- Dong, Bingfeng, et al. "Chinese moving image arts, 2015-2017: Observations and reflections." *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 13 no. 2, 2019, pp. 164-180.
- Elwes, Catherine. *Installation and Moving Image*. Columbia University Press, 2015
- Grube, Katherine, and Zoe Meng Jiang. "Chaotic formats." *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 13 no. 2, 2019, pp. 109-111.
- Pollacchi, Elena. "Porous circuits: Tsai Ming-liang, Zhao Liang, and Wang Bing at the Venice International Film Festival and the interplay between the festival and the art exhibition circuits." *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 13, no. 2, 2019, pp. 130-146.
- Rancière, Jacques. "Contemporary Art and the Politics of Aesthetics." *Theory in Contemporary Art since 1985*. Edited by Zoya Kocur and Simon Leung, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 72-86. Originally published in *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*, 2009, pp. 31-50.
- . *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Edited and translated by Steven Corcoran, Continuum, 2010.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill, Continuum, 2006.
- Robinson, Luke. *Independent Chinese Documentary: From the Studio to the Street*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*. Sternberg Press, 2012.