

YUAN GUANGMING: REGRESSING LENS AND FADING IMAGES 袁广鸣：退行的镜头与黯灭的影像

文Article > 杨凯麟 Yang Kailin

袁广鸣前不久在台北展出一批新作以对影像虚拟厚度的探索，对时间、记忆主题的思考以及对常规影像语言的突破再一次挑战了“影像的真理”。

因为袁广鸣，影像成为一种空间与时间的伟大幻术。站在他的作品前，我们彷彿被植入神的视觉，以高度精密的电子眼澄澈地洞见残存、剥离或筛选后的空间记忆，艺术成为独一无二的“时间-影像”，而创作则等同于时间在虚拟空间中的光影铭刻；在有些作品中，影像是一种分子层次的精密算计与挪移，尽管画面狂乱，整个世界晃荡旋转几近倾覆，鸟笼正高速地自转腾空或小船遽烈地摇摆浮沉，袁广鸣的镜头却稳固不动地钉在关键的视点，整个宇宙似乎被重新安放在他所创造的视觉原点上。在宇宙的零度上，袁广鸣让我们认识世界的崭新维度。

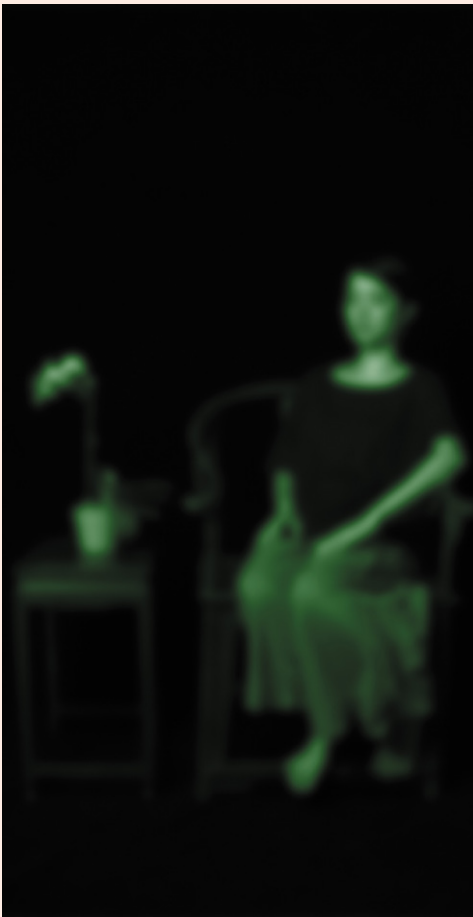
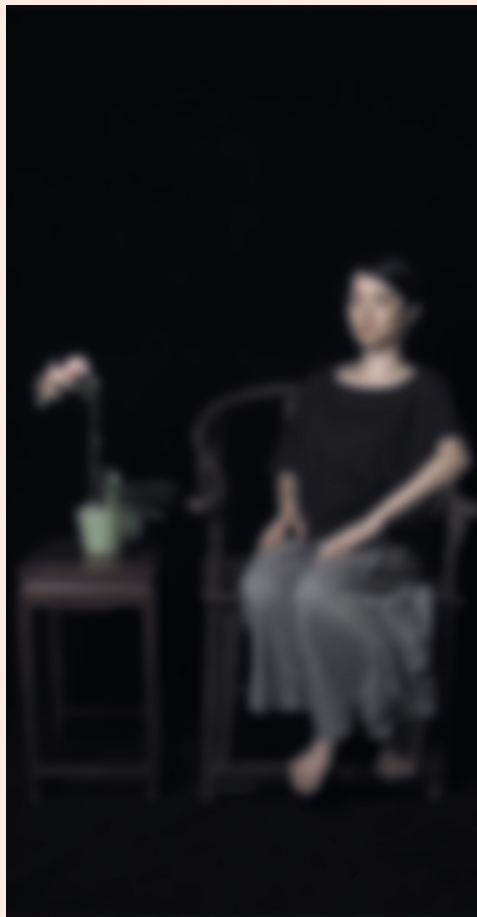
从《城市失格》、《人间失格》、《逝去中的风景》到最近在台北“耿画廊”举办的个展“在记忆之前”，袁广鸣总是将创作提升到影像的纯粹时空之中，让我们不仅观看影像，而且观看事物被数码淘洗后所呈现的最纯净质地。如果普鲁斯特透过文字的高度演练出了由创作所赋予的纯粹记忆，袁广鸣则以影像数码呈现出已逝时间中的景观，而且随着近年来创作心境的转换，原本总是冷硬、无人与数字化的科技景观愈来愈沾染出生命记忆的痕迹。袁广鸣的每一件作品无疑都是视觉的《情感教育》（福楼拜的长篇小说），简单却准确地传递一种崭新感性的可能。世界在此被赋予了不同的面向与意义，在高清与写真的数码画面中成为福柯笔下的

“异托邦”（hétérotopie），虚拟却真实。

“在记忆之前”中展出的几件作品明确展现了袁广鸣的数码幻术。在《逝去中的风景—经过II》中，影像不再仅是藉由光影颗粒所表现的动态再现，或者不如说，光的数码粒子虽然投射在荧幕上并呈现动态的景致，镜头在此可以几无阻碍地贴近水面沿着沟渠滑动，或直线穿越层层门窗飞掠于家居空间上方，但这并不只是为了全景再现某一现实场景，更不只是电影中为了扩延视野而广泛采用的推轨镜头（tracking shot）。影像首先因其垂直于荧幕的运动而被不断赋予额外的厚度，随着镜头在同一空间的无限推进或后退，影像彷彿从画面中的“透视消逝点”不断地增生滋长，或由画外（hors-champ）源源被扯入到既有影像之中。垂直于画面的镜头运动所揭露的不仅是远处或被遮掩的空间，而且更是从二维影像所生成的虚拟厚度。透过镜头的运动，袁广鸣打开了影像的褶皱让画面不断翻褶而出，影像成为一种隐喻生命活力的生



> 《逝去中的风景- 经过II》(投影装置现场, TKG+耿画廊), 同步三投影装置, 9分钟, 1155(W)x880(D)x400(H)cm, 2011



> 《逝去中的肖像 - Mio》，复合媒体装置，尺寸依现场而异，2011



► 《微笑的小木马》，录像装置，46秒，2011

机运动，其有别于虚假呈现于荧幕前端的3D浮凸影像，成为无穷隐匿于荧幕后端的影像厚度。究极而言，在《逝去中的风景》这件作品中，梅洛庞蒂以现象学方法从日常知觉所提出的著名深度概念被彻底打破了，因为作品中的深度不再是外在事物与身体的共鸣；相反的，影像中无穷后退或前进的平滑运动呈现出一种独特的虚拟厚度，这种厚度不再与肉身共构自然，而是将身体瓦解在影像无穷增生的内在空间之中。梅洛庞蒂的现象学肉身，其实已被影像的内部扩延、增生与异化所消解。在虚拟的数码世界中，没有肉也不再有身体，只有“仅可被感知的影像”；在纯粹视觉效果中，我们以高铁的速度运动，以飞机的高度飞掠，或以鬼魅的身影穿墙逾户。

从影像运动的角度来看，《逝去中的风景》首先由一系列后退的动态影像所衔接，镜头由窗外枝叶扶疏的大树近景退行滑入屋内，凌空飞掠室内的家人，甚至继续退行滑出屋外直抵邻屋。在等速退行的镜头里，家人（包括创作者与一只拉布拉多犬）入镜并随镜头的后退而逐渐远离、出镜。在影像中，一家人午憩、打扫、逗狗、饮水一如日常，但滑经他们上方的摄影机并不曾停驻聚焦，而是以一种“无人称”（impersonnel）的俯视从日常生活的当下（actuel）中持续拉开间距、缓缓撤退远离。镜头甚至从光度炽亮的老式书桌和床铺上退行离开，任由光照的景物在比例巨大的空旷黑暗中等速地束缩成舞台空间的一角。不断退行与远离的镜

头运动（而非影像中的人物运动）赋予《逝去中的风景》独特的时间质感，尽管远离中的人事景物仍在他们的当下如常地存在着，但逐渐远离后退的视点却使得当下的一切都被掷入记忆的就地生成与铭刻中。换言之，《逝去中的风景》藉由退行的连续视点呈现出了一种“当前的记忆”（mémoire du présent），退行的镜头如同在时间轴线上转身的凝视，画面中正不断远离脱焦的当下景物不只意味着空间坐标的相对改变，而且是在每一个当前的时间维度上同时裂解为当下与过去的生命记忆；当下的日常场景同时将已经是正在生成的记忆。影像成为当前与过去切分汇流之处，当前就是未来的过去，而当下一方面不断以退走的方式朝未来推进，另一方面却同时将自我封存、堆垒于影像内部所凹陷积聚的虚拟厚度之中。

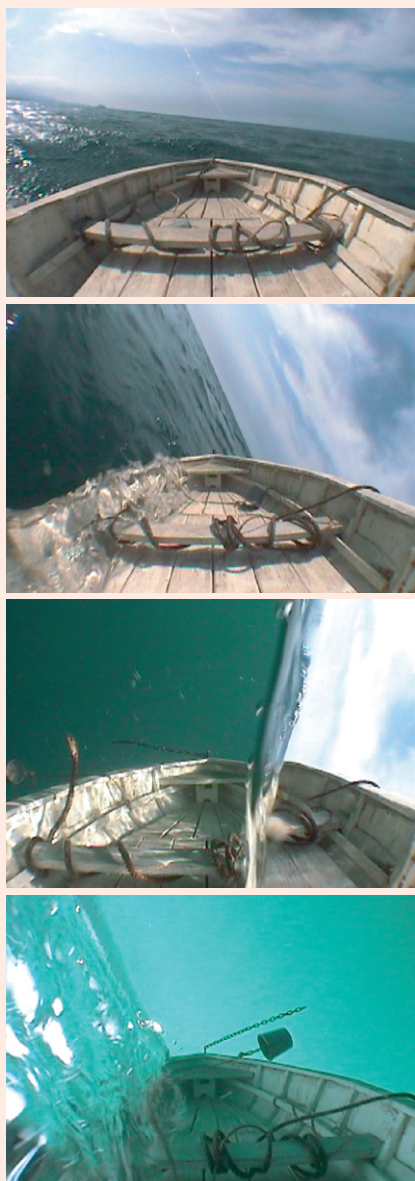
《逝去中的风景》或许从不曾真正逝去，因为透过动态影像对当下的风格化切分与封存，袁广鸣以退行的镜头重新寻获失去的时光。然而也正是在《逝去中的风景》中，生命的每一个静淡当下，即使是在日常起居坐卧都荧荧散放着记忆的独特光晕，因为在退行的高清影像里，每一光影粒子都已开始在时间维度里结晶，都成为“在记忆之前”最晶莹闪烁的时间影像。

然而，在象征已逝父亲的书桌和床铺以等速远离、凝缩于黑暗画面之际，一直退行的镜头突然反向弹回，开始沿着来路直线高速推进，甚至成为在暗夜公路上疾驰的直线运动。影像成为单调无人公

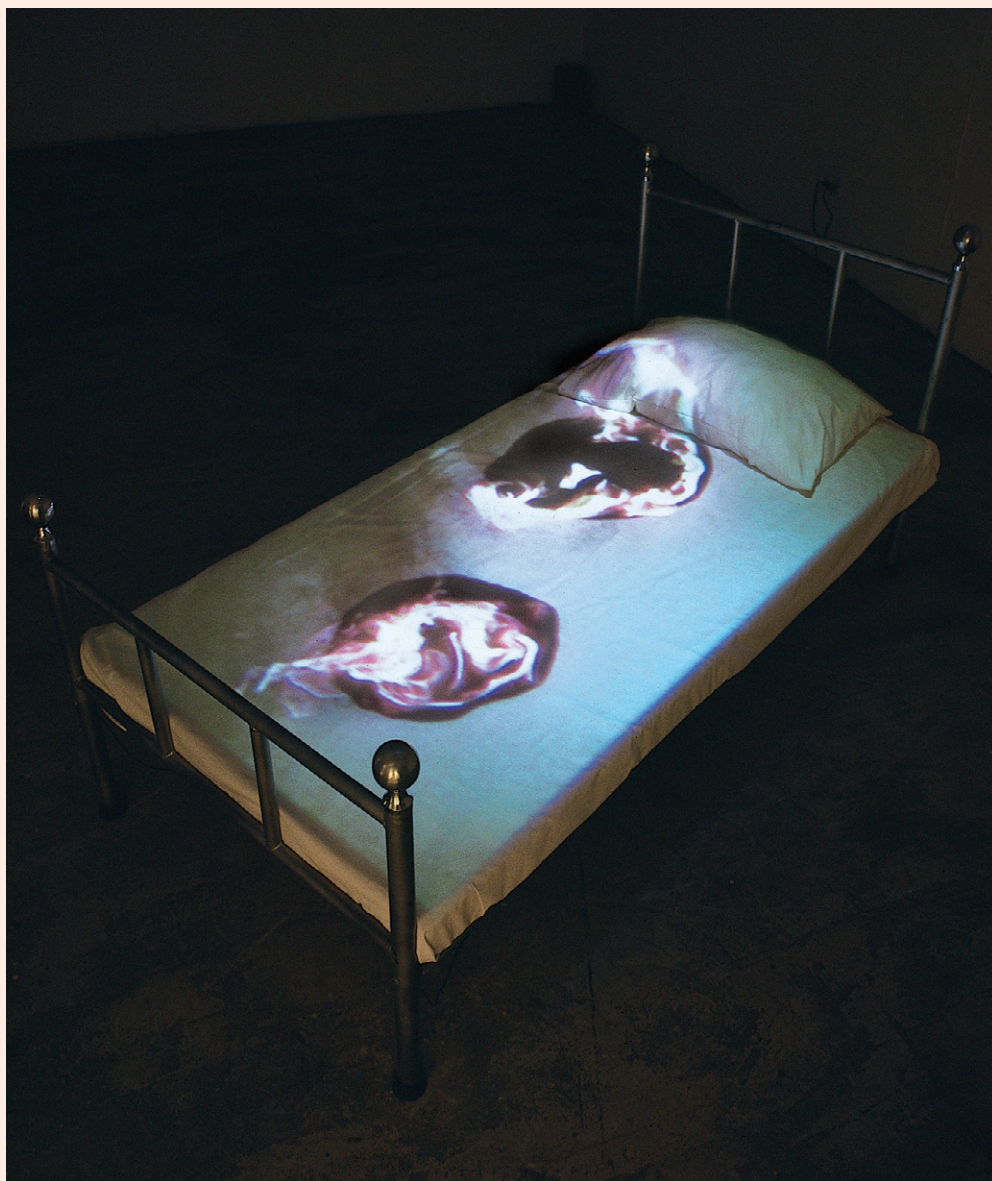
路上的超高速奔驰，透过影音的精确计算，镜头的高速运动赋予观者在公路上的高铁速度感，一方面因非人的高速运动而萌生对不可测未来的隐约忧虑，另一方面则处于人与科技机器（或数码科技）结合后的独特速度感知中。这是保罗·维希留（Paul Virilio）所命名的、因速度而诞生的“消失的美学”。究极而言，直线高速运动的镜头或许不只是空间性的，因为不论是由屋内推向屋外，在水面上飞掠，或疾驰于无人的夜间马路上，高速前进与慢速退行创造了两种极端不同的时间质地。如果镜头退行使得日常生活成为当下影像的同时亦分离出其“记忆”，每一刻的影像都可以剥出双层（过去与现前）的时间薄膜，那么高速推进的镜头则呈现出另一种双层共构的时间：未来与现前在影像中的叠合。

影像的每一个当下瞬间似乎都分离成其与过去或未来的双层形式。《逝去中的风景》由静美祥和的现前及其记忆（退行镜头），到急促驰骋的现前及其未来（高速行进镜头），影像的关键切换发生在已经剧场化的“父亲的房间”。在收音机京剧曲段回荡的无人空间里，原本不断退行的镜头似乎抵达其“过去层”（nappe du passé）的尽头：对已逝父亲的最私密的记忆。于是，影像的运动急遽翻转、逆行并加速，在已成为纯粹过去的时空基底上，变为不断裂解为现前与未来的“未来影像”。

《逝去中的风景》以影像平面的垂直滑动创造出迥异的两种时间影像，而另一件作品《逝去中的肖



▷ 《漂浮》，单频道录影，4分30秒，2000



▷ 《难眠的理由》，互动录像投射装置，500 (W) x 500 (L) x 300 (H) cm, 1998

像》则以更经济简约的手法呈现出时间在影像中定影、退却与消散的绵延 (durée)。《逝去中的肖像》投影于墙上的是一段几近不动的动态影像，在极短暂的投影片段里，我们仍可察觉端坐的人物微微眨了眼。投影机间歇地将高亮度影像投射于涂有月光粉的墙面并随即熄灭光源，吸饱光照的月光粉于是替代投影机开始呈像，但却是一种焦距糊散、低解析与低亮度的残像，影像的残迹在黑暗中以明显的速度衰退消减。从高清到失焦、暗淡再到下一轮的高清，影像其实只出现一瞬，大部份时刻里我们凝神观看（但却愈看愈不清楚）的是影像经过的痕迹；或者不如说，《逝去中的肖像》所展示的其实不是任何一幅影像，而是影像的缺席、

不在与退隐，铭刻在月光粉上的残像仅是影像的幽灵，是以缺席的方式在场的拟像 (simulacre)。因此吊诡的是，闪现于开端的高亮度与高清晰影像并不是真正的作品，因为在这件“时间布置 (dispositif)”中，遵循着物理与化学法则衰减并消隐的影像幽灵才是真正被观看的对象，而这却是如磷火般暗绿低温的“不存在的影像”。即使是近乎静态的影像装置，袁广鸣似乎亦能赋予其生命的鲜活动态。作为影像的记忆载体，且更重要的，既是影像的呈现荧幕又是影像产生之地，每一粒月光粉分子似乎都是由投影机的强光所不断激活并迅速衰亡的活体，这是“不插电”的微存储器，以快速暗淡的残影顽固捕捉强光事件。《逝

去中的肖像》每次被高亮度光线所激活，都是一场由月光粉分子云雾所纷扰喧哗而成的影像庆典。但是另一方面，如果退行的镜头运动让每一个当下都就地成为记忆，影像成为“记忆即刻生成”的魔幻过程，那么月光粉残像刚好相反，是“记忆即刻泯灭”的退散与空无。《逝去中的风景》企图以影像的退行形式记忆生命的每一当下，《逝去中的肖像》则呈现记忆的短促与注定溃散。透过影像的风格化操作，这两件作品深刻地思考了“在记忆之前”与“在记忆之后”的时间质地。在记忆的生生灭灭中，影像源源打开了它的虚拟褶皱，也在一次又一次的灵光乍现中回忆与遗忘。袁广鸣作品所瞄准的一直是影像性的狡狴操作，



▷ 《城市失格-西门町夜晚》，数码摄影，255x320cm/120x150cm，2002

创作一方面成为影像自身的显现，并往往呈现出影像（即使是如《城市失格》这样的静态影像）的时间性，使得艺术成为一种关于时间与记忆的认真思考；另一方面，作品的真正构成往往触及最基本的影像本体，透过镜头视点的颠覆性挪移或固着（如《笼》、《漂浮》），透过影像载体的转化与形变（如《难眠的理由》、《盘中鱼》），或直接侵入与置换影像表面（如《城市失格》），袁广鸣一次又一次地“处决影像”，以近乎本体论者的姿态劈开影像，让我们得以逼近当代影像的真实质地。

《微笑的小木马》就是这种影像本体论的代表作。影像中小女孩走向木马，当木马被使劲前后摇晃时，整个世界都晃动起来，甚至包括影像本身的外

框都随之上下摆动，而木马则精确锁定于画面中央纹风不动，数秒后小女孩出境，摇动的世界慢慢回复平静，影像的虚拟现实（virtual reality）似乎再度与实际现实（actual reality）嵌合，世界回归正常。就内容而言，这件作品似乎意图从事某种“动”与“不动”的激进辩证，有“旗未动，风也未动，是人的心自己在动”之味。然而不动的木马并不只是“主体观点的置换”，不只是“主观心理的投射与想象”，袁广鸣所从事的无疑远多于此，因为透过固定与摇晃的观念错位，在不动的影像内容与摇动的影像外框之间，袁广鸣呈现出了影像的“裸命”！这是影像的“例外状态”，但无疑正是在这种非比寻常的例外之前，关于影像的真理开始颤抖。

《微笑的小木马》丝毫不是小女孩骑木马的家庭录像，因为作品的强度并不在此。如果这件作品动摇了影像，真正摇晃的并不是内容，不是天旋地转的画面空间，而是影像的存在模式，是作为规范影像的外框，以及影像的本质。透过《微笑的小木马》与先前一系列作品（如《笼》、《漂浮》），袁广鸣似乎“将不动点从地球移到了太阳”，人不再是影像观看的中心，而创作成为某种意义上的“哥白尼革命”。

袁广鸣是以影像思考影像的严肃创作者，他的作品总是一再启发我们对影像的认识与想象，影像的意义因此被扩展与深化，也让我们对其未来再度充满期待。■（编辑：孙源）