

## 影像的見證： 《大佛普拉斯》的數位音像組配

李育霖

中央研究院中國文哲研究所

### 摘要

本文聚焦2017年黃信堯的電影作品《大佛普拉斯》，討論電影中特殊數位的音像組配，並披露這一數位裝置與其編輯機制如何捕捉與管理人的行動與情感。電影描述兩名社會邊緣人藉由行車記錄器目睹一樁謀殺案的過程及其後續的遭遇。記錄器的影像與添加的畫外音旁白不斷加入電影敘述，彼此對話，相互引證，在複雜化電影敘述的同時，也模糊了「已說／未說」與「已見／未見」之間的區分。本文嘗試說明，電影的數位組配規範了言說的機制與權力部署，同時更指向一個攸關真相與情動力的政治。

關鍵字：黃信堯、《大佛普拉斯》、數位音像、組配、見證、情動力

## 前言

黃信堯導演2017年的電影作品《大佛普拉斯》獲得相當的關注，<sup>1</sup> 隨後並獲得幾項海內外電影展的獎項。<sup>2</sup> 電影主要描寫主角肚財與菜脯兩人，在菜脯打工的夜晚警衛室裡偷窺公司老闆的行車記錄器影片，意外發現一起秘密謀殺案，並引起一系列的恐怖與危機。肚財與菜脯是社會的邊緣人，而電影的刻畫也突顯了幾個引人注目的主題：社會底層處境的艱辛與困難、邊緣人物的困窘與悲慘、金錢政治的浮誇與庸俗、世俗宗教的貪婪與諷刺等。這些主題相當程度地反映了當前臺灣社會的普遍關懷。然而更值得注意的是，電影以出人意表的音像組配表現了這些主題。首先，畫外音旁白不斷加入補充，並與畫框內部的敘述交織構成，形成有趣的對話，藉此創造電影的懸疑效果與戲劇高潮；其次，行車記錄器的影像畫面也被織入影像敘述中，而成為電影整體不可或缺的一部份，共同推進劇情敘述的發展。

電影最引人注目的特色之一無疑是畫外音旁白的添加。任何觀者都無法錯過這一幽默風趣、帶有強烈導演個人風格的旁白敘述。導演仿照民間傳統曲藝說書人的方式，伴隨著影片中故事發展，不斷地添加旁白，彷彿在電影畫框內的敘述之外再添加另一個敘述，在主軸的情節之外再添加另一情節。作為導演所創作的第一部劇

---

1.本片由2014年黃信堯入圍金馬獎最佳短片作品《大佛》改編而成，「普拉斯」為英文plus音譯，取其「加長」或「加強」之意。

2.這些獎項包括2017年金馬獎最佳新導演、最佳改編劇本、最佳攝影等獎項；2017年臺北電影節首獎與最佳劇情片、最佳剪輯等獎項；2018年亞洲電影最佳音響，以及香港電影金像獎最佳兩岸華語電影獎項等。

情片，此一添加旁白方式似乎延續了導演在紀錄片時期的話語風格，<sup>3</sup>亦即在主軸影像的敘述之外添加旁白敘述，或作為說明、補述、評論，或另起一段情節。這是紀錄片經常使用的策略與風格。電影中，這些添加的敘述可能將原本的敘述覆蓋，或從原有的敘述歧出。但不管是作為點綴，或是為了複雜化電影的敘述脈絡與觀點，甚或另起一段情節，這些設計顯然都經過導演的匠心安排。再者，這一安排更凸顯了「旁白者」的角色，或更準確地說，這一「旁白」成為一個角色。同時，這一旁白角色也容易令人聯想無聲電影放映時期，相當風行且不可或缺的「辯士」角色。辯士在電影放映的現場，站立在螢幕外部，也在電影的故事之外添加話語。電影無聲，因此辯士對影片的內容添加說明、補充、甚或批評，在影片與觀眾之間扮演著類似「翻譯者」的溝通角色。<sup>4</sup>

本文將這些添加的話語敘述視為電影的整體，而非分離的個別部分，並檢視這些話語敘述與電影主軸敘述之間的互動關係。透過這些添加的話語，或許導演意圖讓影像的符號意義更為精確明白，但結果卻事與願違，意義經常變得更為模糊。更值得注意的是，這一做法使畫面「可見」的影像轉換成為「可讀」的符號，並進入詮釋的循環之中。具體地說，旁白使用著與劇中主角相應的語言、語氣與腔調，意圖藉由角色的延伸，而構成訊息的連結與意義的統一，但結果卻不必然如此。角色的對照與敘述的連結並不導向更清晰的指意系統，反而指向一個更為曖昧不明的語

---

3.在此之前，黃信堯以紀錄片導演聞名，曾拍攝多部紀錄片作品，包括《唬爛三小》、《帶水雲》與《沈沒（尸ㄣˇ ㄇㄟˇ ㄘㄣˊ ㄉㄣˊ）之島》等，其中《帶水雲》獲2010年臺灣國際紀錄片雙年展評審團大獎，並入圍多項國際影展，而《沈沒（尸ㄣˇ ㄇㄟˇ ㄘㄣˊ ㄉㄣˊ）之島》則獲得2011年臺北電影節首獎與最佳紀錄片等獎項。有趣的是，在紀錄片創作中，黃信堯卻以其影像的美學風格著稱。例如在《帶水雲》中，黑白與彩色畫面交錯，強調畫面的韻律與構圖等，呈現相當的藝術性。參照邱貴芬，《看見臺灣》（臺北：臺大出版中心，2016），頁131-137。

4.關於無聲電影播放時的辯士作為翻譯者角色，可參照Kuei-fen Chiu, “The Question of Translation in Taiwanese Colonial Cinematic Space,” *The Journal of Asian Studies*, V.70.1(2011.02): 77-97.

意謎團。這樣一來，可能產生了其他意外的效果：旁白的說明與評論似乎同時暗示著，事件的真相恰恰在符號的意義系統之外，也在可理解的範圍之外。而這一點，正是導演希望透過添加話語形成敘述反差，藉此創造戲謔與諷刺的效果。

一如旁白的畫外音在主軸敘述之外持續添加話語，行車記錄器預先錄製的影像，也在電影的主軸敘述中添加材料。如同旁白與框像內部敘述相互對話，行車記錄器儲存的影像也與電影主軸的影像敘述互相交織，並構成一個有機的循環。行車記錄器影像與電影主軸影像彼此互為表裡，相互補充。兩條不同系列的影像彼此交織，促使敘述的內外分界不再明確，二者之間的因果關係也變得模糊難辨。如此一來，影片並不僅停留在辨識劇中謀殺事件的真相與因果的真偽，導演顯然超越此一層面而觸及了更根本的問題，亦即關於電影音像構成本身「可說性」（sayability）與「可見性」（visibility）的質疑。換句話說，電影最終關懷的，並不僅只是行車記錄器是否保存了事實的真相，更重要的是，真相能否被披露，以及如何可能？從這一角度看，行車記錄器的數位化裝置具體化了這一個問題設定，並使這一問題的質問成為必然。記錄器中的影像將謀殺事件的過程影像，轉檔成為訊息的資料庫檔案儲存，隨時可被任意擷取與觀看，但同樣也可能被任意排除或忽略。因此，問題的關鍵並不只是真相是否被如實地保存，而是真相如何被披露，以及這一披露如何可能。

《大佛普拉斯》的主題牽扯著一起謀殺事件真相的披露與遮蔽，同時也關係著「見證」的問題。電影情節的發展的確設定了事件發生的目擊者——肚財與菜脯，但他們能成為「見證者」（witness），而他們的話語成為「證言」（testimony）嗎？見證與否，關乎言說、甚或語言本身的問題。關於這一點，導演的態度顯然是保留的。不論被謀殺或被消音，肚財與菜脯兩人都成為謀殺事件的受害者，因此他們的見證者角色也同時被取消或抹殺。而除了肚財與菜脯之外，是否還存在著可能的見證者？值得注意的是，肚財與菜脯並非親臨事件發生的現場而成為目擊者，而是透

過行車記錄器錄製的影片而得知事件發生的始末。我們的問題是，這一數位裝置是否可以扮演更為中立的「見證者」，而其錄製的影像，是否可被視為更客觀的「證言」？數位影像的見證問題，無疑複雜化了電影中謀殺事件真相的披露與遮掩。更具體地說，見證的問題質疑了機制的運作功能，甚或質疑了體制本身的可能性。

本文將以「影像的見證」這一系列問題為主軸，檢視電影中特殊的音像組配。首先，本文將分析電影中畫外音添加的話語，以及行車記錄器提供的數位影像，如何與電影主軸音像敘述相互交織，並構成特殊的音像效用。其次，本文進一步將這一特殊的音像構成描述為「數位組配」（digital assemblage），不只因為其音像組配實際上仰賴了行車記錄器這一數位裝置，更因為這一錄製影像的擷取與使用，彰顯了數位機制的運作邏輯，包括資訊的製作與取用等，而這些特色也與當前數位時代的情感管理密切相關。最後，本文嘗試指出，導演一方面以詼諧嘲諷的方式控訴數位機制的運作邏輯與情感管理，另一方面則另尋出路，以特殊的影像表現，見證事件的真相與生命真實的情動力。

## 「已說／未說」與「已見／未見」之間

如上述，電影在主軸的敘述外大量添加了旁白畫外音，暫時將影片切割成兩個不同的話語空間，彼此區隔開來，但卻又相互對話。畫框外的旁白針對畫框內的故事場景、事件，乃至影像表現等，均加以說明詮釋，並進一步補充或發表評論，有時甚至任意地延伸其言外之意。儘管大部份兩者看似分離獨立，但其論述的話語空間卻彼此接連，並以某種特別的關係彼此聯繫著。因此，添加的畫外音不管作為分離獨立或補充的空間，都應該被視為電影影像組成的一部分，甚或畫外音的旁白也可以視為電影的一個角色。

肚財與菜脯第一次在值班的警衛室觀看行車記錄器影像的片段，是一個有趣的例證。這一片段具體展現了不同話語之間，彼此分隔與相互交錯的複雜運作情形。在肚財要求菜脯找來記憶卡開始觀看之前，導演便以旁白的方式介紹行車記錄器的設置及其功能。接者，兩人一面觀看畫面上呈現的影像，一面也不斷對於影像中的事物品頭論足。例如影片中的女大學生樣態、老闆啓文的社交應對、旅館的格局、裝潢與收費、乃至車輛的行進路線等，肚財與菜脯兩人一搭一唱，逐一評論。有時，兩人的對話是補述性的，補充了畫面中未能呈現的部分。例如影片中女大生提到希望將來前往美國紐約唸書，由於影像中的女子與啓文以英文對話，菜脯沒能聽懂，肚財於是對美國紐約稍加說明。有時，兩人的對話也從記錄器影像的敘述岔開，變成兩人間獨自發展或不發展的話題，例如關於特助與其他許多事項的討論等。類似的運作情形，在觀看行車記錄器影像的過程中，隨處可見。

將畫外音視為一個角色，同時也可說明導演的立場與特定的意圖。這些旁白使用底層的語言，並特意選擇俚語式的嬉鬧語調，宣告一個多元與反權威的話語姿態，同時訴諸社會底層與邊緣的少數話語習慣。這一點也與劇中的主要角色肚財與菜脯兩人，取得了共同的陣線。事實上，我們在兩人身上（特別是肚財）看到類似的角色功能。肚財與菜脯一搭一唱，對行車記錄器中的影像質疑、說明、補述或評論，正如同導演的畫外音角色，時時對於畫框中影像提出說明並附加評論。但不同的是，旁白將自身的角色置身於畫面之外，因此抹去了自己在劇中的角色位置。儘管替代角色發言，但畫外音在劇中並沒有角色，彷彿處於自身獨立存在的絕對空間之中。

旁白作為角色，與劇中的人物、影像之間的話語關係，銘刻了導演相當特殊的說故事風格，這一風格或可類比德勒茲（Gilles Deleuze）所說的「自由間接」

（free indirect）關係。<sup>5</sup>一開始，旁白並非以第一人稱敘述，而是以第三人稱出場，以相對客觀的角色，描述畫框中正在發生的事件，並保持距離。然而當旁白不斷介入故事敘述，引述逐漸轉為對話，甚至替代故事中的角色發言時，旁白逐漸成為角色，並以第一人稱的口吻對於事件、場景、影像發言並作評論。畫外音旁白是導演獨特的說故事形式，然而故事的內容、對象、主角不再是敘述的客觀對象；相反地，旁白本身被賦予角色的力量，逐漸轉為一個傳奇性的存在。

黃信堯由紀錄片導演轉而從事電影劇情片創作，在表現形式上仍存留顯著的紀錄片敘述風格。在紀錄片創作中，大量添加的旁白為影像加上註解、說明與評論，並與紀錄片的影像內容組成一個有機的整體，藉此表達某種觀點或構成更大的論述形式。然而，作為虛構的電影創作，類似的風格在《大佛普拉斯》中卻獲得了不同的效果。儘管在敘述風格與形式上，電影仍保有紀錄片的風格（包括大量的加註與敘述旁白，甚或行車記錄器影像的頻繁插入與使用等），但當旁白成為一個角色，並漸次抹去自身作為第三人稱敘述者的客觀角度，甚至以第一人稱加入故事角色發言時，這些旁白實則構成了自身獨立的存在。

值得注意的是，包括行車記錄器保存的音像空間、電影劇中的對話空間，以及旁白與畫外音的空間等，表面上看似被區隔的不同話語空間，實際上這些空間並非封閉而分離，而是彼此滲透、互相交織的。如上述，劇中主角肚財與菜脯對於行車紀錄上的影像，或進行話語補述或發表評論，如同旁白對於劇中的情節景象提出說明與批評。然而這一平行的結構並非穩定不變，旁白也經常對記錄器中的影像直接評述，並不一定經過劇中的人物角色為中介。更確切地說，記錄器的話語並非獨立於情節之外的無關話語，而是同樣扮演電影劇中的角色，且其話語仍對於劇中的角

---

5. 德勒茲在關於當代電影聲音使用的討論中，將聲音與影像之間的關係稱為「自由間接關係」（free indirect relationship）。參照，Gilles Deleuze, *Cinema 2*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: U of Minnesota Press, 1989), pp. 241-261.

色具有效力，同時對情節的推進，也具有關鍵的功能。如此一來，話語所建構的接續空間結構被打破，而轉換成為時間次序的系列。換句話說，各自區隔的空間在劇中人物的監聽與窺視中被覆蓋或被穿透，並且隨著情節的發展，這些彼此滲透、重疊的空間，逐漸發生轉換，成為事件歷程的披露與掩藏的系列。

因此，電影的話語空間並未因旁白與行車記錄器聲音話語的插入而變得破碎不堪，或造成混亂；相反地，空間界線被打破，彼此跨越而構成事件的次序。當然這一次序乃是真相披露的次序（或與窺視的邏輯相仿），而非事件發生的次序。然而，這一次序構成了敘述的有機組成，使話語在彼此之間順暢地過渡。

導演擅長展現這些話語空間的複雜交織，與彼此之間流暢的過渡。例如菜脯去洗門雜貨店取件（或取不到件）。這時，電視上正播放著肚財因為駕駛無照機車而被警察扣留事件的即時新聞，電影的鏡頭也從雜貨店轉至電視的新聞報導畫面。電影影像呈現當下同時正在發生的幾個事件：劇中人物的對話、電視報導的對話、畫外音的穿插說明，彼此之間交替轉換，並無主客之分，也無次序之別。不同的話語在不同的框像中同時發生，彼此參照、對話。值得注意的是，藉由旁白的介入與導引，導演刻意將這些呈現畫面與談話主題，聚焦於事件真相的相關討論。然而弔詭的是，這些對話並無助於真相的披露，而是相反地，一再擱置事實的真相。觀眾被給予一個印象，話語與事實的間隙越來越大，彼此之間的距離也越來越遠。<sup>6</sup>

導演以大量旁白介入電影的敘事話語，複雜化電影話語空間的交錯與聲音的對位構成。同樣地，導演也頻繁地使用行車記錄器錄製的影像畫面，插入電影的主軸敘述，並使之與電影影像循環交織。事實上，整部電影便是環繞著記錄器所儲存的謀殺事件，透過影像的披露而漸次展開。記錄器的影像畫面與電影影像彼此交織，同樣複雜化電影影像的組配與構成。

---

6.關於影像呈現與事實真相之間的落差，我們將在本文的後續章節中詳細討論。

在一定程度上，行車記錄器的鏡頭似乎具體化一般電影攝影機鏡頭所被賦予的客觀性視角。況且，記錄器的鏡頭被固定架設在車子前方未曾移動，似乎進一步極端化了此一視角的客觀性。<sup>7</sup>然而在《大佛普拉斯》中，記錄器鏡頭的特殊視角，與其說是替代類似後設小說中的預設立場，毋寧更像是一個角色，一個冷眼旁觀的第三人稱，如實地記錄了一次謀殺事件發生的歷程。但事實上，這一角色也呈現了非客觀性的心態。鏡頭隨著行車移動，提供眾多路徑場景以及各種不同的空間景觀。姑且不論這些路徑與場景是否反映老闆啓文的意志與行蹤，這些原本存於空間中的景觀也具備了敘述的功能，並組成一個屬於時間系列的次序關係，而非原先空間的景觀連結與實際的時間秩序。再者，由於這些影像被儲存起來，可以被隨機擷取，並來回反覆觀看，其連結的路徑也在重複的擷取中進行重組，因此其客觀性與外部實際時空的連結，也在被重複觀看的過程裡逐漸被削弱。

更值得注意的是，電影中肚財與菜脯兩人在警衛室中重複觀看著這些自動錄製的記錄器影像。在窺視的過程中，錄製影像所預設的外部空間公共性也逐漸轉為私密的內部空間；同樣地，原本在外部發生的客觀事件一步一步被轉為與兩人自身生活、生命密切相關的事件。劇中的角色與記錄器中的人物進一步連結，而影像中的謀殺事件似乎也預示著肚財與菜脯的死亡以及將來可能的遭遇。這一主題牽引著劇情的發展，不僅營造劇中人物的情緒，也帶來劇情的高潮。如此一來，這些記錄器的影像畫面並非全然是外部現實的客觀描述，而漸次轉為劇中角色的內部事件，並與主角的命運息息相關。原來看似隨機的影像儲存，在主角的觀看程序中，也逐步

---

7.一般在電影的討論中，將「主觀」理解為對事物的個人感官，而將「客觀」視為事物彼此之間的關係。通常由攝影機的鏡頭佔據了這一客觀的視角，儘管在實際的運作中，兩者經常交互使用，並且無法明確區分。而記錄器上的鏡頭，極可能將這客觀性推至極端。如此一來，紀錄片的畫面似乎更能確保客觀的真實。這是為什麼我們經常將紀錄片的鏡頭類比「見證者」的角色，錄影畫面也成了不可忽略的證言。同樣地，鏡頭保存的畫面似乎也與實際的生活區分開來。行車記錄器上的畫面被看作是客觀的檔案，被儲存在真理或真實的空間中。

組成敘述的有機體，並與電影本身的敘述交混互動，形成一個更大的循環。

在電影的表現中，導演經常對鏡頭的客觀性提出質疑。在上述提及的片段中，有一肚財由於機車無照而被警察逮捕的畫面，於此，導演藉由旁白畫外音，補述並批評了警察隨身記錄器攝影畫面與電影畫面之間的細微差別。導演暗示電影提供的畫面比警察的記錄器更具真實性，至少電影的影像不會隨警察的身體動作而晃動。同時，導演也質疑電視報導者所提供畫面的真實性，因為可能經過變造或剪接。導演反諷的話語質疑了畫面與真實的連結，但這一反諷語氣同時也同樣質疑電影畫面本身，電影畫面不能保證比行車記錄器的畫面更為真實。相較於記錄器影像，電影畫面更可能採用特定的視角以及更複雜的組配，畫面的構成可能被刪除、重新編輯，甚至是塗改變造。

但在這裡，兩種不同性質或不同層次的組配仍必須被區分，不應混為一談。一是行車記錄器鏡頭畫面的機械性自動儲存，另一則是人類的有意識的主觀性剪輯。記錄器上的固定鏡頭並非完全屬於人的眼睛，甚至超乎人的眼睛，儘管記錄器仍隨著車輛行進路徑而有所限制，但仍將人類意識之外的物件與事件錄製下來。此外，鏡頭錄製下來的影像則是事物的機器組配，畫面的連結是機械式的，受制於記錄器的機器裝置與程式的格式設定。況且，這些影像儲存在資料庫中分屬不同的檔案，其分類也是機械式的，與程式的格式設定相關。這些隨著行車移動所錄製的鏡頭影像，紀錄了外在客觀的即時性動態連結，並作為檔案被儲存在記憶體中。每一個個別的儲存檔案，像是塵封的過去片段一般，等待被擷取，以及被重新觀看。

另一方面，記錄器的畫面提供了電影敘述發展的內容與材料，推動著故事的發展。這是電影的人工編輯。這些畫面被串成有機的敘述結構，並與電影當下的事件發展相互交織構成。因此，所有相關的影像被重新剪輯、組成成一個關於謀殺事件被揭穿與被掩蓋的敘述系列。一如聲音將不同的話語空間分隔，並使之彼此連結、互動，不同系列的畫面也彼此分隔、連結，並再次被分隔，共同織就了電影的影像

整體。記錄器畫面、電影畫面、報導畫面等，這些影像相互補充，彼此已無內外之分，都屬於事件真相的相關影像，同時也符合了電影影像組成的邏輯與原則。

類似的分隔與交織也表現在色彩的使用上，而色彩的使用也成為本部電影的另一項重要特徵。電影主要敘述的影像畫面以黑白的方式呈現，而記錄器中儲存的畫面則以彩色的影像出現。黑色的色調的確賦予電影某種陰暗的情調，頗能符合主角悲慘的生活；再者，黑白呈現的畫面與實際生活色彩形成反差，無形中也給予觀眾一種莫名的荒謬感與諷刺感。對於劇中角色肚財與菜脯而言，記錄器畫面的色彩呈現了一個與他們身處完全不同的世界。如電影中透過角色口中說出的，色彩豐富的畫面呈現的是多彩的人生。

然而，並非描述多彩的生活都以彩色的畫面呈現，反之亦然。例如政商名流荒誕享樂的場景也以黑白畫面呈現。因此彩色與黑白影像呈現的反差，與其說是展示不同階層的差別世界，毋寧暗示不同視角所見的世界；亦即，前者是記錄器的鏡頭拍攝的畫面，後者則是電影鏡頭的畫面。按此原則進一步延伸，前者可被看作是已經發生以及被保存的事物，而後者則是當下正在發生的現實。換句話說，當下發生或已被看見的是那黑白的世界，或繁華、或悲慘，卻也平淡無奇；相反地，那些彩色的畫面則是未被看見的，且更耐人尋味的是，關於事件的真相，似乎恰恰被隱藏在那些令人眼花撩亂的彩色畫面中。

## 數位組配的「可說性」與「可見性」

在上述的討論中，我們分別說明了電影的聲音與影像組配。然而將兩者區分開來主要是基於討論上的方便，事實上，兩者應被視為一個整體，彼此相互關聯。在電影實際的表現中，聲音與影像之間也相互對話，彼此引述，或代為發言等。聲音脫離影像而自成一個面向，甚至發展成為一個角色，這一構成可以被看作是現代

電影的主要特色之一。<sup>8</sup> 當前數位科技的快速發展，使得聲音與影像的製作、乃至兩者之間的交互運作，顯得格外複雜。然而本文的焦點，並非討論數位技術變革對於音像製作帶來多大改變，而是將數位製作視為必要的程序，探究這一程序為事件真相的披露與遮掩帶來何種影響。簡單地說，本文希望探究電影音像組配的運作機制，亦即其「可說性」與「可見性」的構成。而所謂的可說性與可見性，不僅指裝置的機械構成，更可延伸至社會文化、乃至意識型態的運作。

在《大佛普拉斯》中，導演有意識地導入了這一問題，並進一步將其問題化。影片中刻意加入的大量旁白與行車記錄器音像，特別是後者，愈發凸顯了這一問題設定。在上述的討論中，我們反覆說明行車記錄器存錄的影像織入電影影像敘述，構成電影的影像整體。行車記錄器的確是一數位裝置，其錄製的音像根據程式設定的格式而自動錄製、自動分割，並儲存在分別的檔案中，等待被擷取觀看。這些藉由數位裝置所製作的影像，自然也符合我們一般對於「數位影像」的理解。<sup>9</sup>

簡單地說，行車記錄器的數位裝置將實際影像轉換為資訊模組的數據單位，並分別儲存在不同的檔案資料庫中；同時，這些資訊單位也具有開放性，允許任何人的擷取與重新組配。事實上，這一程序可以延伸理解為整部電影的製作程序與原則。換句話說，電影的製作與剪輯重複了類似的程序，我們將其視為「數位組配」。因此，《大佛普拉斯》的敘事風格與音像組配也可以被視為數位的，亦即將話語與影像拍攝，然後置換成格式化的資訊檔案，分別儲存備用。從這一角度看，電影敘述的進行展演了一件謀殺事件被披露與被掩藏的過程，而這一過程，恰恰展示出類似數位檔案的擷取與重新編輯的程序。

---

8. 參照德勒茲的說法。Deleuze, *Cinema 2*, p.226.

9. 例如曼諾維奇 (Lev Manovich) 提出的新媒體原則，包括數字再現 (numerical representation)、模組 (modularity)、自動 (automation)、變異 (variability) 與轉碼 (transcoding) 等。請參閱 Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: The MIT Press, 2001), pp.27-48.

我們嘗試將電影的音像製作編輯與數位檔案的製作編輯進行類比。關於這一點，傅柯（Michel Foucault）對「檔案」（the archive）的定義及其運作的討論仍然值得我們借鏡，儘管傅柯的討論屬於話語與論述的層面，而非數位機器裝置及其機器構成。在《知識考掘學》（*The Archaeology of Knowledge*）一書中，傅柯將檔案理解為「一切可說的法則，與管理聲明作為特殊事件出現的系統」。<sup>10</sup> 對傅柯而言，檔案並非指稱某個特定的文件資料，而是整體「言說功能的系統」，並且定義了「聲明—事物發生的樣態」。<sup>11</sup>

將「檔案」理解為一套言說功能的系統，有助於我們理解電影音像的編制及其運作的原則。稍前，我們將電影的音像組配視為一遵循數位組配規範所進行的言說與內容組配，並以披露／掩蓋真相為其運作的原則。在此原則下，那些言說的聲音與看見的影像不斷地重複自身，形成一個複雜的論述系統。這也是傅柯意義下的檔案概念，並且，這一論述系統反映了當下的社會權力配置與價值系統。權力配置與價值系統的運作在電影中顯而易見，例如電影透過啓文老闆、議會議員、地方官員，乃至宗教團體幹部等角色所呈現的社會階層與利益掛勾。在其複雜的網絡中，話語權力的法則與價值體系的規範等一再被重複，並在不斷重複的過程中，被生產、再度確認，並再次強化。

的確，電影預設了主流與非主流、有權勢者與無權勢者、上層與下層、中心與邊緣等階序化的社會結構與權力網絡，兩者相互對照，也彼此對立。電影凸顯了社會階層造成的不平等，以及權力體制位階帶來的不正義。這些的確是電影的重要主題與主要關懷。然而，行車記錄器裝置介入並導引了這一網路的構成，是否可能倒

---

10. “the archive first the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events...it [the archive] is that which defines the mode of occurrence of statement-thing; it is *the system of its function*” (129; italic original). See Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Vintage Books, 2010), p.129.

11. 同上註。

轉這一既定的社會階層與權力位階？

行車記錄器被架設在駕駛座前方，紀錄車輛所有行車歷程。當事故發生時，錄製的影片可作為佐證，用來保障行車駕駛人或受害人的權益。電影中記錄器架設在老闆啓文車上，隨著他外出巡邏。鏡頭彷彿替代了駕駛人的視角，將隨車行進的影像組成不同系列的音像構成。這一視角同時也反映了以老闆啓文為中心，所組成之慾望與權力的交錯網絡。肚財與菜脯兩人在警衛室窺視這些檔案，因而目睹了老闆啓文犯下的一件謀殺案件。從肚財與菜脯的視角觀看這一切，預先存在的位階秩序或權力網絡似乎有了暫時轉換的可能，儘管這一轉換僅僅發生在心理或想像的層次。

首先，被窺視者佔據了窺視者的位置與視角。原本行車記錄器的鏡頭是老闆啓文用來掌握一切的裝置。在某種程度上，我們可將這一裝置類比傅柯全景敞視監獄（panopticism）的空間配置。<sup>12</sup> 行車記錄器的鏡頭監看並記錄車輛行進間與事件相關的所有細節，同時，其間的空間配置也清楚規範了攝錄空間的權力關係部署。有趣的是，當肚財與菜脯在警衛室裡窺視這些音像檔案時，這一權力結構配置在某個程度上似乎被倒轉過來。肚財與菜脯兩人並不是被窺視的對象，相反地，得以窺見老闆的行蹤與隱私。兩人佔據了老闆啓文的視角，並得以假想從他的視角來觀看世界，或以旁觀者的觀點來看待老闆啓文，以及啓文與周遭世界的關係。更有趣的是，菜脯甚至在錄製的影像中窺見被窺視的自己。

儘管如此，窺視者與被窺視者終究並未被徹底轉換。隨著劇情發展，兩者共同被捲入更大的事件中，彼此之間構成一個更大的循環。當肚財與菜脯從行車記錄器影像中目睹老闆啓文謀殺案的秘密，以及隨後老闆啓文發現此一秘密與自己行蹤已然暴露時，肚財與菜脯由窺視帶來的享樂瞬間轉為難以負荷的憂傷與恐懼。一如預

---

12. 參閱 Michel Foucault, *Discipline and Punish*, trans. Alan Sheridan (New York: Pantheon Books, 1977), pp.195-228.

期的，行車記錄器在這一階段帶來暫時性角色轉換，並無法許諾社會階層與權力位階的翻轉可能，反而更強力地凸顯話語權力與社會階級之間難以跨越的現實鴻溝。

但仍須進一步註記的是，行車記錄器的鏡頭並非全景敞視監獄式的制高點，而行車經過的道路與場所，比起封閉的監獄，是持續流動且複雜交錯的網路。記錄器中分隔儲存的影像，將全景敞視的整體空間轉化為分散的碎裂空間。如德勒茲所提示的，在當代社會資訊充斥流動的空間中，規訓不再處於分隔封閉的空間中，其運作的機制也不再是透過規訓與處罰，而是透過控御（control）。<sup>13</sup> 儘管在電影中，行車記錄器的配置與使用，並未全然像架設在城市中街口被大量使用的監視器，與用於警察機關、海關，甚至國家安全使用的大量數據監控錄影機有所不同，但關於影像的錄製組配，我們仍然可以看見類似的運作機制。

這些記錄器錄製的音像檔案，並非歷時性的連續影片，而是分割的資訊數據檔案，因此必須再次被擷取，因應劇情發展而組成影像敘述。同時，這些音像檔案也並非完整的事件整體，而是隨機分隔的碎片，相當程度上受限於裝置的格式以及拍攝的時間、地點、場景，乃至錄製的品質等因素。再者，這些數據資料的檔案的擷取與觀看，仍相當受制於檔案本身的可取用性（accessibility）與不同檔案彼此之間的參照性（reference）。例如在偷窺的過程中，肚財與菜脯兩人不斷在電腦螢幕上顯示的眾多檔案，或在不同記憶體所儲存的檔案中，反覆搜尋並來回觀看，希望能找到故事發展的線索，藉此拼湊他們希望觀看的情節，特別是關於老闆啓文與不同女子之間的情史。

簡單地說，這些隨機製作與斷裂分隔的檔案，經過擷取而構成事件的時間序列。這些檔案片段也可能再次被複製、洩漏或外流。正因為這一緣故，老闆啓文必須對檔案資訊的流通加以管理，並試圖控制可能帶來的損害。顯然，啓文的策略是

---

13. Deleuze, *Negotiations*, trans. Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1990), p.179.

以製造恐懼（恐嚇）的方式來進行管理，而非規訓。電影中啓文對於肚財與菜脯的處理方式凸顯了這一原則。啓文必須控制並阻斷資訊的流通，因此精算所有可控制與不可控制的機率。製造肚財的意外死亡是一種快速有效的管理技術，但絕非規訓的方式；相對地，對於菜脯，啓文借助道德、情感、經濟與權勢，使其成為「負債者」，<sup>14</sup> 再次將貧窮者逼入更深的絕境。

在數位的體制中，資訊成為最重要的資本，以及攸關生死的材料，而掠奪與管理遂成為最重要的主題。電影中，行車記錄器的音像製作與擷取，展示了這一數位體制帶來的恐怖，並以恐懼與負債為其管理手段。這一展示並非只是隱喻性的，而是實際的構成。表面上看起來，電影許多片段的風格看似詼諧逗趣，但整體而言，電影的基調仍然是悲觀的，甚至是荒謬的。

在某些片段中，導演更嘗試將這一荒謬推向極致。除了行車記錄器數位影像的使用外，在大量插入的旁白中，也同樣可發現導演的企圖。如上述，畫外音的旁白與畫框內的音像不斷對話、說明與評論。值得注意的是，這些說明與評論並非時時對應，反而充滿了疑慮與猜測。一個有趣的例子是關於雙關語Put a / Buddha的說明。因為聽不清楚，發音聽起來可能是西班牙文「蕩婦」（Put a）或英文的「大佛」（Buddha）。畫外音的評論者無法確認主角畫面中的聲音話語，僅憑微弱的聲音與曖昧的影像加以延伸。但這些說明是否正確無誤似乎無關緊要；相反地，導演嘗試表明：旁白說明與畫面中的影像可能進一步鬆脫，影像可讀的符號與指意之間的連結也可能斷裂，意義變得不再確切並可能產生變異。

同樣的情形也在其他例子中被凸顯出來，並成為電影特有的反諷。肚財的機車因為無照被警察扣留之後，朋友土豆借給他一部機車，但肚材抱怨著機車的粉紅

---

14.這裡「負債者」（man in debt）借用德勒茲分析資本主義中對於資本的控制手段。但顯然，啓文對於菜脯的控制不純然只是經濟的，也包括人倫與職場的債務。請參照Deleuze, *Negotiations*, p.181.

顏色不符合他的男性風格。由於電影的色彩是黑白的，觀眾並不知情機車是粉紅色的，但肚財與土豆的對話洩露了這一畫面本身無法呈現的秘密。在兩人對話後的瞬間，畫面也短暫地呈現彩色畫面，這時觀眾才發現肚財所騎乘的摩托車顏色實為粉紅色。這一無足輕重且略帶諷刺的片段，披露了導演深刻的意圖：畫面所見的並不必然是真實的，畫面可能刻意被隱藏，甚或被變造。

如此一來，被看見與未被看見的，以及已言說與未被言說的，彼此之間的關係在電影表現中顯得愈發複雜，而導演更是有意無意地以反諷的方式呈現這一弔詭。也因此，在電影的音像組配中，隨處暗示著那些未被言說與未被看見的成分。導演透過畫外音的旁白（與未旁白）以及影像（黑白與彩色）的複雜組配，披露兩者之間的模糊地帶。觀眾則透過這些複雜的音像組配，專心分辨著事實的真偽，以及真相的顯露與不顯露；甚至可以說，顯露與不顯露早已變得不再可信。從這一角度看，導演不但展現了言說（已說／未說）與影像（已見／未見）的組配機制，並且進一步向其邊界推進，質疑可說性與可見性的機制運作本身。

## 音像組配的限制與罅隙

藉由行車記錄器影像的介入，導演展示了音像組配的機制與運作；同時，對於電影音像組配的百般嘲弄，更質疑了這一組配機制的可信度。如果《大佛普拉斯》的音像組配關係著謀殺事件真相的揭露，那麼這一揭露是否可能？或者換一種說法，謀殺事件的「見證」是否可能？在電影中，行車記錄器的鏡頭記錄了葉女士被殺的過程，肚財與菜脯則是透過記錄器影像目睹了事件發生的過程。如此一來，誰是此一謀殺事件的見證者？行車記錄器，還是電影的鏡頭，抑或劇中人物如肚財、菜脯、釋迦等人，甚或是一直在場的大佛？

阿岡本（Giorgio Agamben）在討論與奧斯威辛（Auschwitz）集中營檔案與

見證相關問題時，根據證言（testimony）的拉丁字根，區分了兩種不同的見證者（witness）：一種是獨立於罪行施予者與受害者之外的第三者，另一種則是自身也經歷事件終始的當事人，因而成為見證者。<sup>15</sup> 根據這一分類，行車記錄器作為見證者，更像是獨立的第三方；相對地，劇中的主角肚財與菜脯則更像是第二種見證者，他們同樣因目睹第一次謀殺案而捲入另一宗謀殺案。無論是否在這一事件中存活下來（肚財被殺，而菜脯則以某種方式存活），兩人都可以被視為阿岡本所說的事件見證者。此外，阿岡本補充說明，第二類型的見證者更關注的，並非事實是否被揭露，而是審判如何成為不可能。但這意思並非無法做出審判，而是加害者與受害者的角色互換之間存在著「灰色地帶」（grey zone）。<sup>16</sup>

儘管電影中肚財與菜脯的情況不能與集中營中的受害者相提並論，但阿岡本關於證言（testimony）的理解，仍然值得我們進一步參照。阿岡本將證言視為一言說的系統，並將問題導向於此一言說系統如何「可能」或「不可能」這一平面。這一視角也讓我們得以進一步檢視《大佛普拉斯》中言說與影像的組配，以及所謂的「見證者」在這一言說與影像複雜組配中的特殊位置。

值得注意的是，阿岡本將證言的言說系統與傅柯的檔案概念相互對照，並對兩者做出重要的區別。阿岡本認為，傅柯的檔案概念所對應的是言說的平面，介於已說（the said）與未說（the unsaid）之間；相對地，證言則屬於語言的外部與內部，亦即可說（sayable）與不可說（unsayable）之間。更確切地說，證言介於「言說的可能與不可能之間」，以及「言說的潛能與存在之間」。<sup>17</sup> 對阿岡本而言，語言的可能與不可能，以及潛能（potentiality）與不潛能（impotentiality）之間存在

---

15.Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive* (New York: Zone Books, 1999), p.17.

16.Ibid.

17.Ibid., p.145.

著頓挫（caesura），而見證者正於這一頓挫的空白位置。因此，見證者的主體，並非如傅柯檔案概念下的主體，被放入括弧之中或被化約為話語與聲明的規範。阿岡本宣稱，證言的主體質問了言說如何發生：「恰恰因為證言是言說的可能與其發生之間的關係，因此只能在與言說的不可能關係中存在」。<sup>18</sup> 因此，對阿岡本而言，證言是一次事件，一次關乎言說潛能的作為或不作為。

透過證言言說系統的闡述，阿岡本將傅柯關於已說與未說的關係，轉為言說的可能（潛能）與不可能（不潛能）之間關係。簡單地說，關於見證的言說，阿岡本關注的是主體是否有能力擁有或不擁有語言（capacity to have or not to have language）。<sup>19</sup> 從這一角度看，傅柯關於「不名譽者」（infamous men）的描述有了不同的內涵。根據傅柯的論點，不名譽者的一生只有在與權力交會的時候才會留下隻言片語，除此之外，並未留下任何生活的痕跡。<sup>20</sup> 然而對阿岡本而言，這些不名譽者在話語的聲明中出現的，並非被壓抑的記憶或這些不名譽者的臉，而是他們「被遺忘行誼的沉默火焰」（the silent flame of an immemorable ethos）。<sup>21</sup> 換句話說，這些不名譽者佔據的則是一個沉默的空白空間，標誌著他們生命存有與言說存有之間的斷裂（disjunction between living being and speaking being）。<sup>22</sup> 簡單地說，這些不名譽者的生命以不名譽之名存在，然而其不名譽的行為舉止與行事風格，卻弔詭地見證了他們的生命。

阿岡本關於證言的特殊理解，無疑提供了一個重新檢視電影《大佛普拉斯》音

---

18. "Precisely because testimony is the relation between a possibility of speech and its taking place, it can exist only through a relation to an impossibility of speech." Ibid.

19. Ibid., pp.145-146.

20. Foucault, "Lives of Infamous Men," in *The Essential Foucault*, ed. Paul Rabinow and Nikolas Rose (New York: The New Press, 2003), pp.279-293.

21. Ibid., p.143.

22. Ibid.

像組配的重要視角。在稍前的討論中，我們將行車記錄器的影像與添加的旁白視為一個數位化風格的音像構成。記錄器的音像根據裝置的格式與規範製作檔案，包括鏡頭的自動錄製，以及格式化的檔案分割等。這些音像檔案記錄了事件發生的時間與相關細節，並構成言說與內容的複雜組配。我們借助傅柯的檔案概念，說明這一組配事實上展示了言說系統的運作以及權力關係的部署。換句話說，記錄器儲存的檔案資料所體現的，乃是關於事件的已見與未見，而這些仍然受限於裝置的功能及其言說的原則。

然而，當這些檔案被擷取或被觀看時，相對客觀的空間與視角被加入時間的次序與主觀的意圖。儘管乍看之下並不明確，或者似乎出自偶然，但影像與現實的落差，卻意外透漏了導演對於音像組配所呈現事件真相的不信賴。事實上，這正是本部電影的主題之一。導演幾近嘲弄與諷刺的表現，甚至質疑了音像組配本身的功能與運作的機制。這一風格與意圖也可延伸到整部電影。如此一來，在電影的音像組配機制的運作中，是否仍可發現生命存有與言說存有之間的「頓挫」或「暫停」，一如阿岡本所說的，見證者所佔據的言說斷裂的空白空間？

從這一角度看，劇中角色肚財與菜脯值得我們再一次關注。肚財在相當程度上具體化了傅柯所描述的不名譽者角色。肚財在海岸線上拾荒度日，四處游走，卻不曾擁有確切的身分。爲了葬禮，朋友土豆甚至找不到任何一張他的照片。除了因騎乘無照機車被警察逮捕而被報導之外，肚財並未曾與任何話語與權力網路有過實質的關連，或至少未曾留下紀錄。唯一的照片則是他被警察逮捕時所留下的，一張神情激動、表情扭曲的臉，銘刻他一生的性格與遭遇。這一張臉被儲存在網路資料庫中，後來被截圖下來，放大製成巨大的遺照。

傅柯的檔案與言說概念提示了話語權力的無遠弗屆，但也同時暗示了像肚財這樣的不名譽者極端的社會邊緣性。從阿岡本見證者的視角看，照片標記的時刻並不僅僅驗證這一邊緣人物的存在，或再次證實權力網路的無所不在；相反的，作爲見

證者，照片標示的正是這一存有與言說之間的斷裂與空白。如同在他死亡之時，地上被畫上一個身體形狀的圖案，以空白標示著它空洞的生命。但這一身體形狀的空白，卻弔詭地「見證」了一次未被看見或無法被看見的謀殺事件，沉默卻充滿特質。

肚財與菜脯都是事件的受害者，但肚財未能倖存，而菜脯則存活了下來，決定默默安靜地生活。然而菜脯的沉默並非只是再次證實其原本無聲的存在，或徹底臣服於權力機制的掌控之下，雖然表面上看起來似乎如此。菜脯的不再言語，或選擇不言語，甚或不可能言語，卻與肚財一樣，以無聲無語的生活見證了在言說之外的生命。我們或可說，肚財與菜脯兩個邊緣性的人物，作為阿岡本意義下的見證者，佔據了言說的空白位置，並以沉默見證了自身悲慘的存有。

除了肚財與菜脯外，導演安排了另外一個特殊的角色——釋迦。釋迦是一名流浪漢，村子裡大家都認識他，但對於他的過往卻一無所知。幾個月前他突然出現在村子裡，獨自一人住在海防衛哨碉堡裡，他並無職業，整天騎乘著腳踏車到處閒逛。釋迦沒有親人或其他朋友，肚財是他唯一的朋友。釋迦有時與肚財一起出現在鏡頭中，目睹肚財因無照機車與警察發生衝突，也被一起帶至警局，一起被釋放，一起吃便當。釋迦看見了肚財被殺害的事後現場，也參與了菜脯與土豆為肚財辦理的葬禮。但有趣的是，釋迦從頭到尾未發一語，始終保持沉默。對於身邊發生的許多事，釋迦也總是沉默以對。即使在目睹肚財與警方衝突時，釋迦也僅僅在旁好奇地觀看，未發一語。釋迦是一神秘的存在，同時也是沉默的存在。然而他的沉默，不只是旁觀者事不關己的靜默無聲，反而是充滿無奈的「無言」。釋迦的靜默不語，似乎處於言說的平面之外，而座落在語言的可能與不可能的平面之上。在阿岡本證言的言說系統中，釋迦更像是一名「不言語」的見證者。

釋迦是一普通水果的名字，但這一名字也許讓人聯想到大佛，例如釋迦摩尼佛。大佛是本部電影的片名，也是重要的角色。從一開始，大佛便目睹整個謀殺事件的過程，被害者的身體甚且被藏匿在大佛的身體中。但同樣地，大佛從未準備發

言，也未曾發過一語。大佛的「不言」與「不語」，並非不能言語，也非不願言語。顯然，大佛處於言說的平面之外，更在語言的「不可能」或「不潛能」之地。在阿岡本證言的言說系統中，大佛也許稱得上是最終極的見證者，標誌著言說系統的限制，甚至語言本身的邊界。

## 代結語：影像的見證

《大佛普拉斯》藉由其獨特的音像組配，展示了一個由行車記錄器導引的音像組配機制，而數位裝置的程式設定，規範並限定了組配機制的原則。當然這些規範與原則並不限定在記錄器影像的構成與製作，更可進一步延伸至整部電影的編輯與製作過程。正是從這一角度，本文將電影的音像組配看作是檔案的建置、保存、擷取與重新編輯。這是機器裝置的特色與限制，同時也是本部電影的題材與風格。藉由複雜的音像組配，導演一方面披露一個伴隨機器運作且無所不在的權力網絡，一方面也描述在這一權力網路宰制下的生命與恐懼。電影的音像組配則回應了電影的主題，亦即一件謀殺事件的製作保存，以及如何被揭露與被掩蓋。

無論機械的或人工的，這些組配原則與規範不斷複製、再生產，並再次強化原有的運作機制與權力關係。這並不令人驚訝，但導演的意圖顯然並不僅止於此。導演對於這些規範與原則百般嘲弄、諷刺。不僅劇中人物對於記錄器中的音像檔案品頭論足，不斷加入的旁白也對於畫面多所引用、妄加評論。顯然，導演不僅僅只是重複既定組配的過程，再度演繹言說權力網路的無遠弗屆；相反地，導演質疑了這一組配的體制，並試圖在這些組配的限制中找尋間隙與斷裂點。

當這樣看時，問題的焦點便不再是真相如何被揭露與不揭露，而是揭露如何可能與不可能。換句話說，傅柯的「檔案」問題被轉為阿岡本的「證言」問題，亦即，問題從已說／未說與已見／未見的言說平面，轉換為可說／不可說與可見／不

可見的語言平面。也在這一視角下，我們發現，導演特意安排的角色，包括行車記錄器的鏡頭、劇中人物如肚財、菜脯、釋迦，甚至大佛等，擁有了更深刻的意涵。他們作為沉默無聲的見證者，恰恰佔據了存在與言說中的頓挫與空白，見證了語言的可能與不可能。

同樣地，在電影的影像表現中，我們也發現導演以某種特殊的影像，或類似德勒茲所謂的「情動影像」（*affection-image*），來表現這一言說與行動的擱置或暫停。在德勒茲的影像語彙的分類中，情動影像介於感知影像（*perception-image*）與運動影像（*movement-image*）之間，亦即當運動不再是展延的運動，而成為表達的運動的時刻。<sup>23</sup> 根據德勒茲的定義，情動影像經常是特寫（*close-up*），特別是臉部的特寫：「情動影像從事物狀態相關的時空坐標中抽離出來，將臉從相關的人物中抽離出來」。<sup>24</sup> 換句話說，情動影像所表現的並非實際的事物狀態，也與實際行動的具體時空無關，而是作為實體的情動力（*affect*），亦即非人稱（*impersonal*）的力量與質地。<sup>25</sup> 因此，情動影像也不必然限於特定人稱臉的特寫。除了臉的特寫之外，德勒茲提及一個更為細緻而廣泛的情動影像，亦即藉由「任意空間」（*any-space-whatever*）所表現的情動力。<sup>26</sup>

類似的情動影像出現在《大佛普拉斯》中的某些特別的時刻。例如肚財在被殺的前一天晚上，他像預知自己死亡似地，前來菜脯打工的公司警衛室找他。但肚財並未如同日常一般進入警衛室中與菜脯聊天，兩人一直站在戶外的空曠地上。在長達幾分鐘的影像表現中，鏡頭從肚財的後腦勺開始，緩慢地轉換成中景，然後是遠景的夜色。畫面的移動相當緩慢，幾乎停格。這是臉部的特寫，或更確切地說，

---

23. Deleuze, *Cinema 1*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (Minneapolis: U of Minnesota Press, 1986), p.81.

24. Ibid., p.97.

25. Ibid., p.98.

26. Ibid., p.110.

是夜色的風景抽象化成臉的表情。兩人並無對談，畫面中的人物也沒有言語，取而代之的是導演的旁白說明了這一場景正在發生的事，又或者，實際上並無發生任何事。這時，畫面配上的是奇怪不成曲調的聲音。這一影像表現顯然是訴諸感情，而非行動。影像傳達的則是肚財的眷戀、不安與恐懼，以及菜脯的不捨與對未來的惶恐等模糊籠統的情感。這些情感混沌不明，似乎尚未有具體對象與內容，更像是被抽象化的情動力，在一特殊的空間中任意流竄著。

類似的情動影像也表現在肚財造訪釋迦的情節中。一切彷彿無聲靜默。暗夜中海岸線平靜如昔，堤防上矗立的衛哨雕堡也同樣靜默無聲。影片中陸續出現釋迦在黑暗中沉睡僵住不動的身體、或突然驚醒扭曲的軀體、或在偌大泳池中的孤單身影等。這些景物被抽象化成單一的物件，成為情動的表現材質。這些景物與其認作是特寫的外部景象，毋寧更接近特寫的內部構成。根據旁白的說明，這一切行為都是在夢中進行，屬於釋迦夢中的景象。彷彿在夢境中進行的活動還有其他許多事，包括肚財造訪從前如親人般的朋友、幫忙煮好一餐飯、以及吃下最後一碗雞腿飯等。觀眾並不確知這屬於誰的夢境，但這些抽象化了行動與風景特寫，無疑見證了肚財「不名譽」的一生。但更重要的是，這些影像飽含著未分化的情動力，並以無聲的恐懼塗抹那即將稍縱即逝的臉。

這些影像是電影中最令人驚心動魄的時刻。在那些抽象化的情動影像中，導演捕捉了尚未分化的情動力，呈現生命無聲的恐懼。也是在這一點上，觀眾被吸入這一如災難般的任意空間中，並與之情感交織而產生情動的連結關係。這一關係是立即而直接，不需經由其他媒介。這一細微的情感調節，影響與被影響，也許正如馬蘇米（Brian Massumi）所說的「情動政治」（politics of affect），一個前語言（prelinguistic）的身體構成。<sup>27</sup> 這一情感的調節也使劇中的不名譽者角色被賦予了

---

27. Brian Massumi, *Politics of Affect* (Malden, MA: Polity Press, 2015), p.212.

特殊的功能。這些不名譽者標誌著存有與言說之間的斷裂與空白，情動影像也以相當特殊的方式見證了他們的情感與生命。這些影像帶來感動，此一感動並非來自任何語言或尋常的運動影像，而是來自於語言之前的混沌情動力。

也許大佛的臉預示了這一災難般的情動調節。大佛目睹整個謀殺的細節與過程，然而大佛視而未見，亦無言語。人們在大佛的面前持續地欺瞞與造假，大佛也充耳未聞。大佛取消了時間的次序與空間的展延，最後將事件收納在自己身體的內部，並以自己的悲憫包容了不名譽者的悲慘生命。在電影接近尾聲時，鏡頭呈現的是大佛的特寫鏡頭，而大佛背後發出如幽靈一般的暗影穿透畫面，彷彿見證了事件整體，包含已說與已見的，更包含那不可說與不可見的。死者葉女士的臉、肚財與菜脯的臉，以及大佛的臉等，抽象化為幽靈般的暗影，彼此個別的臉已不可區辨。這一瞬間轉化的幽靈般暗影，如「沉默的火焰」，一股腦兒衝向天際，似乎要將一切吞噬，但也將一切擱置。電影在此嘎然停止，敘述也不再繼續。言說不再指向具體的意涵而轉為靜默，留給觀眾的則是未具確切內容形式的情動力，卻充滿著生命的強度。

## 參考書目

- 黃信堯，《大佛普拉斯》，臺北：勁藝，2018。
- 邱貴芬，《看見臺灣》，臺北：臺大出版中心，2016。
- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. New York: Zone Books, 1999.
- Chiu, Kuei-fen. "The Question of Translation in Taiwanese Colonial Cinematic Space," *The Journal of Asian Studies*, V.70.1(2011.02): 77-97.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1986.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2*. Trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1989.
- Deleuze, Gilles. *Negotiations*. Trans. Martin Joughin. New York: Columbia University Press, 1990.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish*. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon Books, 1977.
- Foucault, Michel. "Lives of Infamous Men." *The Essential Foucault*, ed. Paul Rabinow and Nikolas Rose. New York: The New Press, 2003, pp.279-293.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Vintage Books, 2010.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press, 2001.
- Massumi, Brian. *Politics of Affect*. Malden, MA: Polity Press, 2015.

# **The Image and the Witness: The Digital Sound-Image Assemblage in *The Great Buddha+***

Yu-Lin LEE

Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica

## **Abstract**

Focusing on Huang Hsin-Yao's work *The Great Buddha+* (2017), this paper investigates its digital sound-image assemblage, demonstrating how its mechanism captures and manages human activities and feelings. The movie depicts two socially marginalized characters who witness a murder through the images provided by a car dashcam and become victimized in the aftermath. These images, along with a great amount of voice-over, complicate the story by entering into dialogue with the episodes, thereby blurring the distinction between the seen/unseen and the said/unsaid. This paper argues that the digital sound-image assemblage in the movie regulates the deployment of discursive power and meanwhile indicates a politics pertinent to truth and affect.

**Keywords:** Huang Hsin-Yao, *The Great Buddha+*, digital sound-image, assemblage, witness, affect

