

Unconcealed memory of imperialism: the hauntology around traumatic events and the ethics of aesthetic in family photographs

(在死亡中看見你溫柔的臉龐：家庭老照片中的事件幽靈)

Kuan Hsiu-Hui

doctoral student, social research and cultural studies department,

National Chiao Tung University, Taiwan

1001 no. Da-Shuie rd. Hsin-Chu, 300, Taiwan, R.O.C.

guan39@gmail.com

Presentation language: Chinese

Abstract

This paper deals with the ethical problem on the condition of the posttraumatic society in Taiwan. In order to discuss specifically, the paper is mainly based on some family-photographic texts, such as the portrait photography in the 228 museum, Chen Shyun-jhu's photo- installation or the related movement of collecting historic photographs, which has been the impetuosity due to the government cultural policy and the growing local consciousness. These familial photographs, on the one hand, as the production of the society, bearing most characteristics of the postmodern or postcolonial society, doubtlessly could be speculated as the trace of the social unconsciousness. The paper appropriates the concept of "hauntology," created by Jacques Derrida, to emphasize how these photographs or the movement of collecting historical photographs, while at the same time reflecting the social internalized-imperialism and trauma event, like 228 event, are transformed into significant frameworks and reveal the social commons' soul. Like the past is never absent, the moment is congealed of the past and the future, which means it doesn't cease to leave trails and crack the oppression under the dialectical forces of the death drive. The paper, therefore, lays out some important speculations: Shadowed by the White Terror, how can we rethink the familial or even the ethnic ethics since the discussion is derived from the familial photographs? When the suffered feelings is once replaced by the familial emotion, instead of bloody and direct violently representation, the ambiguous transition may develop a new structure of the ethics. The photographs, as the index of ever-being, are the metaphor of the death. The impulse of facing the familial groups or trace back the historical memory could be the representation of gazing past and further, the obsession of the dead's face. Through the coherent texts, we might find a way to unveil the phantasmic memory and the ethic of historical events.

必須再一次變換角度：鬼魂或亡靈，非感覺的感覺，不可見的可見，首先是那幽靈在看著我們。甚至在我們看見它之前，或者說甚至在我們看見時代之前，它就在注視著我們，從眼睛的另一側，即面甲效果。我們感到自己被注意，有時甚至在任何顯形之前，就處在它的監視之下。尤其是——並且這就是那事件，因為那幽靈就是那事件的幽靈——它在探訪期間就來看望我們。它訪問（或回訪）我們（Jacques Derrida）

.....雅克·德里達，《馬克斯的幽靈 債務國家、哀悼活動和新國際》¹

我被抓之後，和外界完全斷了音訊，李友邦為什麼被抓？何時被抓？何時被槍斃？完全不知道，家人也瞞著我，怕我受不了打擊。

直到他死了一年多以後，有一天我的弟媳婦帶著我曾抱著入獄的小兒子來探監，

那時他已經四歲，我問他：「爸爸呢？」

「死了。」

嚴秀峰，《白色檔案》

前言

本文一開始先借用德里達談論馬克斯幽靈們（*specters of Marx*）的返形與回繞邏輯為思考的起點。對賈克·德里達（Jacques Derrida）來說，過去的傳統與知識如同幽靈鬼魅般纏繞著現今的人們，「幽靈」是複數，不是單數，表示過去的精神被現今的人們試圖具體化在場時，面貌是多樣的，這種在場永遠不會是實際

¹ 雅克·德里達（Jacques Derrida）於1993年4月美國加州大學的演講內容。80年代末期與90年代初期，隨著冷戰時代結束後的西方資本主義的樂觀心態、自由市場經濟之下全球化時代的來臨，國際間逐漸形成的一個社會主義與資本主義對立消解，新的秩序即將到來的論調使得學者間開始思考全球化時代下《馬克斯主義往何處去》（德里達參與演講的研討會標題）。德里達以「馬克斯的幽靈們」此一標題說明這種「新國際」之名對所謂的新世界秩序的話語只是一種新彌賽亞主義式的末世學論調，是資產階級藉以壓抑其它各種一直或對抗聲音的一種意識型態伎倆（德里達1999:4）。

的在場，如同幽靈般只有蹤跡可循。過去的精神透過現在出場，現在也如同未來的幽靈，對德里達來說，一旦作為馬克斯主義的繼承者或系譜學中的一員，我們都是馬克斯的幽靈，背負著過去的精神在此時出場，在彼時等待著復返。這種精神對現在說話主體的纏繞，就像國家歷史發展過程中，過去的事件，特別是現代化近程發展中的創傷事件，在某一時刻必有時會意外或偶然地蒞臨 – 即是，這種事件不斷回來影響主體心靈的狀態，成為筆者開始思考：某些影像藝術或文化的視覺文本如何可成為對事件的紀念。

解嚴之後的台灣 90 年代紛紛接踵一系列二二八事件的平反與紀念活動；賠償受害者、興建紀念碑、以及重新尋找二二八歷史與文化使得二二八事件的研究與口述歷史的蒐羅呈現一系列熱潮。1996 年至 1999 年陳水扁擔任市長期間，市政府委託了台北市立美術館籌辦四次的二二八美展，此四次美展免不了政治意識作用力籌畫，強調歷史復原、平反、控訴暴政與撫慰受難者與政治立場平行的作品為數不少，²然而，也出現其他屬於非受難家屬、不同階級、族群的藝術作品，在國家新主體建構的希望之下，表現了對國家社會問題的關心。

二二八美展除了政治立場因素的介入，也有藝術家在作品中個別回應二二八事件，然而這四次展覽與隨後 2000 年二二八美展移轉到台北二二八紀念館展出雷同，仍然被評論為著重受難情感的抒發，落入以越來越粗率的方式來處理、生產和再生產二二八歷史創傷書寫，以及相應的藝術論述場域（陳香君：143）。³筆者認為二二八美展的藝術侷限，在於仍無法與時俱進地梳理二二八歷史事件對於不同文化主體的歷史創傷，如何重新思考的問題，尤其是此二二八事件對於受難者與國家回頭建構此次歷史詮釋的歧異關係，更須被仔細檢視。於是，看待關於指涉二二八的藝術作品之前，我們必須先停下來思考的是二二八事件如何在族

2 從 1996 – 1999 年台北市立美術館籌辦的二二八美展，包括《回顧與省思》（1996）《悲情昇華》（1997）《凝視與形塑》（1998）《歷史與現場與圖像—見證、反思、再生》（1999），四次展覽的主張或訴求有強調「進入歷史情境」、「重塑歷史現場與圖像」（1999）等等不乏描述歷史場景的繪畫作品。

3 2000 年二二八紀念館籌辦的二二八美展，被指出區隔化的危機，形成只是二二八受難親屬間的聯誼畫會（陳香君：143-144）。

群、社會與國家內與外之間的隱遁與再回來。

尼古拉斯·米爾佐夫 (Nicholas Mirzoeff) 認為視覺文化的視覺媒介幽靈學除了是歷史的不可能是別的東西，在他對視覺幽靈的思考中，援引了德里達討論西方「新國際」到來的幽靈纏繞學：「他批判性地置換了民族 - 國家的本體拓樸學 (ontopology) (一種將當下存在的本體論價值與他的處境、與地方性固定的和可呈現的規定性，與一般的疆界、本土、城市、身體的拓樸學等不可分離地結合在一起的公理體系) 正如他常常做的，德里達顛覆了常規的公式，斷言：『所有的民族之根 . 首先乃根基于被置換或可置換的人群的記憶和恐懼。』」(尼古拉斯·米爾佐夫：244) 米爾佐夫藉此說明民族的歷史依賴於排除將要或可能或已經被置換的人群，如他先前談到猶太大屠殺之後的視覺再現於展示大屠殺的創傷之餘，根本不可能解決屠殺事件本身的問題，特別是「西方」無休止地調用大屠殺的幽靈把自身表現無受害者與救贖者。(尼古拉斯·米爾佐夫：238-239)

米爾佐夫的論點指出了影像與歷史的關係，以及影像指涉事件、證言事件之時，可能落入各種價值紛亂置換，而尋求解構固定論述的思考邏輯，同理，當我們在看作為被隱密又重新被揭開歷史的二二八事件，不得不體認到此事件本身所構連的整個民族整體的歷史中心與權力詮釋進入與如何開放多音、異議的問題。在筆者走訪台北二二八紀念館的經驗裡，紀念館陳述歷史的同時，更多運用的是紀錄受害者的生前活動的照片作為激發參訪者認同受難者的情感，而召喚出對此歷史事件的認同意識：二二八是強權者欺壓台灣菁英的恐怖鎮壓行動。⁴少了事件發生時血腥照片如臨場般的激烈性刺激，⁵這些紀錄式的老照片或是受害者家

⁴ 可惜的是二二八紀念館的呈列主體多為受害的台籍知識階級菁英份子，沒沒無名犧牲的大眾或是女性受難的甚少提及，或是以模糊泛黃的街頭群眾代之。

⁵ 筆者現階段蒐集關於二二八鎮壓事件的老照片過程裡，迄今還無看到有明顯的見證事件發生的照片，曾經在農復會工作的外籍人士葛超然所拍的攝影照片中，也無血腥照片，僅以版畫家黃榮燦所做的木刻版畫【恐怖的檢查——臺灣二二八事件】再現軍隊槍殺民眾的場景，猜測乃因白色恐怖的高壓政治，此類照片容易佚失；另曾參與二二八紀念館展示設計的曹欽榮也提到：「二二八事件當時留存的影像和文物極度缺乏，主要為流傳於民間收藏的官方文書和報紙影印，對歷史事件的展示，如何呈現真相和闡釋，產生相當的障礙。」(曹欽榮：83)。或許此現象更反映出二二八作為歷史創傷事件，為何會不斷地受到再現現場的衝動刺激，並持續不斷地用「悲情」二次描述受難者情感書寫時的挫敗，例如在四次的二二八美展，我們可以看到幾位藝術家描繪想像的屠殺現場。

屬提供的老照片，弔詭地在圖說的詮釋之下反而成為控訴執政者是為冷酷劊子手的最佳利器，【圖 1-5】為何曾經是記錄家庭成長的溫馨照片，在此卻成為令人感到死亡的存在？在西方的猶太紀念館中，我們也看到了許多同樣以家族老照片作為召喚並縫合受難者情感的照片，或受難者的遺物、衣服。【圖 6-7】

家族老照片為何比見證屠殺的影像更令人魅惑？照片透露且不斷低吟的死亡感是否是曾經被壓抑之後，另一種替代轉換的述說方式？如果答案是肯定的，那麼此類的紀錄性合照和家族老照片，背後所隱藏的是更複雜，除了單一的再現式喚醒真實歷史的，同時，涉及的是家族主體如何保存、哀悼家庭成員死亡的過程。爰此，先從受難者作為見證與哀悼工具的家庭老相片談起，或許可藉為隱喻事件如何影響主體心靈狀態的明例。家庭老照片雖是不可言說的證物，由於它的見證性紀錄意圖與看似無可偏頗的視覺框架，既是見證又是富有排除他者形象、建構主體的曖昧性正足以說明攝影照片作為歷史影像時，後創傷時代中國家主體與個人記憶主體互相傾軋的曖昧性。

一、 想像並且朝向事件

談論照片的死亡性之前，可先提問白色恐怖、二二八事件的描述如何不斷成為目光、談論的焦點，才能釐清照片所象徵的死亡性內容。威權統治時代，二二八事件成為被國家律法壓抑的對象，即使是受害者，也被迫在噤聲情況下假裝遺忘（或如實遺忘）。然而，當 1987 年解嚴之後，過去的史實被談及甚或重現時，這個重現的過程，形成一圈圈無限擴大的漣漪，圍落在不停蒐集、詮釋復返二二八事件的過程裡。復返的過程是連續也多面地包含對過去真實的紀錄，持續且不斷的被述及，形成了復返事件的熱潮（也是在野黨政府的施力成果）。這種想要重返事件，回說事件來自於什麼樣的動力？

艾倫 巴迪烏（Alain Badiou）提及事件開啟端賴於主體對事件的忠實性（fidelity），事件因為主體的介入、堅持與執著，而得以脫胎成形，過程中也另

外集合與創造出複數性的真理 (the truth as such , that is, the multiple) 的出現 (Badiou 2001: 67-68)。此真理與事件發生的情境知識已無關係，換言之，真理的產生是受到建立事件的主體所主控，同在一個情境中的不同個體，有可能產生各自的真理，巴迪烏因此強調事件中的真理只有對受召喚的主體來說才是真理 (truth) 事件之後的語言必有內在的斷裂，這個斷裂即是主體或是說各種主觀性語言產生不同事件命名的斷裂 (Badiou 2001: 83)⁶

事件如同拉岡 (Jacques Lacan) 所說的真實層 (the Real) 受到壓抑、閹割的主體始終存有復返原初壓抑的衝動；因為真理基本上是無力、軟弱，對事件真理的熱愛其實是一種對軟弱、戴層面紗的真理的熱愛，此真理之下的熱愛是一種閹割 (castration) 或說未完成的真理 (half-said、 little-said) (Badiou 2004: 119-120)。

巴迪烏援引拉岡將事件的真理比喻為永遠被閹割的狀態，也把事件的哲學性類比於佛洛伊德說的原初場景 (primal scene)：

我稱事件來源的不可見，對事件情境補充的描述是一種閃光式的持續，任何情境的描述都無法包含它，以及真實地堅持它可被重複出現；明顯地事件 (例如來說) 哲學上類比於佛洛伊德的原初場景 (Badiou 2004: 122)。

事件與原初場景的類比，使得對事件真理的描述總是落入循環的想像。二二八美展那些想像事件發生的場景的作品，令人直接體會到濃厚的期望揭發真相、控訴加害者的動機，無疑地，這是屠殺事件之後，企圖平反揭露真相的衝動之下創作的畫面，隨著主體認知的不同，而產生各種描繪事件的效果。當事件形成一種心靈上的傷痕時，我們似乎看到，再現的方式似乎也流露出被壓抑的痛苦，或者，更多悲苦的感情放置其中，而事件，已不單純僅是歷史節點上的一次屠殺事件記載，家國感情的不同位置放置成為詮釋事件的多面。

⁶ 巴迪烏也提出事件無法以真理命名，任何對事件的命名只是純粹現實情境的象徵 (或一說是擬像)，不是真理。如果執意對事件命名或是堅持事件的唯一名稱、語言，便形成了恐怖的「惡」。(Badiou: 86)

依巴迪烏的說法，事件召喚主體以情境介入，事件 - 主體，主體 - 事件之間似乎有一個內在相互作用的牽絆，兩者互相詮釋也互相建構，這種宛如莫比斯環（moebius strip）的狀態，如何相互影響的問題，必須再度透過對於家庭照片以及二二八事件之後的影像作品思考，家庭照片的攝影美學恰可說明此兩者的相互施力，甚至流露出主體如何左右真理的出現過程，特別是曾經被禁閉過的事件如何再度藉由過去，或累積象徵事件中主體死亡的影像得以打開。

在二二八紀念館裡一系列記載受害者的生前情狀的家庭照片，試圖激發觀看者對於一個完整家庭破碎之後或是國家一個慘痛史實的同情與哀悼，於是乎，原先屬於個體情感的家庭照片，成為了激發國族認同甚或負面效果的觸媒，從照片到國族情感的刺激，或是對家園的珍惜，這距離之間微妙作用形成，或許更確切的說，照片中經由個體死亡的提醒反而更能使群體激情澎湃地朝向死亡，群起湧入悲情的情緒。

二 出口：無法完成哀悼的抑鬱

家庭照片的留存成為生者保存亡者存在的訊息，表面上，生者藉由翻閱、留存家庭相片/簿，照片中亡者生前的形象成為生者可以在心裡否認亡者死亡的替代物，這裡如同精神分析的拜物（fetish）機制，相片中生者影像的現形恰可作為生者否認照片中人實際已消失或遠離的事實，幫助觀看的主體進行著哀悼（mourning）的工程。哀悼看來是對於失去所愛的人的反應，或者是失去某種抽象的東西，例如祖國、自由、理想等等，當愛的對象不再存在，就需要把所有的性慾本能從他依附的對象收回（佛洛伊德：64-65），收回的動作看似是對失去的妥協，欲力仍尋求對象的替代，然而當欲力無法測回，意即無法有一對象的投注，主體無法完成哀悼工程時，便進入深深的抑鬱（melancholia）（佛洛伊德：66）。與二二八事件相關的家族照片，被大量展示在紀念館內，這是國家介入哀悼的工程，或者企圖贖回受難者形象來為這段隱密的歷史背書，重新命名，一旦國家主

體進行哀悼工程，隨行而生的便是要求正義、抱怨與譴責。

德里達在《馬克斯的幽靈們》以《哈姆雷特》(*Hamlet*) 一劇中，國王幽靈的出現與哈姆雷特的確認身份的詢問，提出「哀悼的意圖常常在於試圖使遺骸本體論化，使它出場，並且首先是通過遺體和確定死者的目的來進行——人們必須對它有所瞭解。而此時必須知道的就是那是誰和在什麼地方，及那實際上是誰的軀體和它處在什麼地方——因為它應當待在它的位置上。」(德里達 1999 : 15-16)。哀悼的過程因此是必須固定與具體化對象的過程，呼應了家庭照片證明死者曾經存在過的形體如何地可回應哀悼者極大需求。⁷

幽靈或可解釋為「精神」，在哀悼逝去之餘，也被繼承下來用來憑藉轉換危機的形式，然而這種憑藉因為奠基於過去的不穩定性，且是尋回過去的蹤跡，繼承的主體始終仍縈繞在焦慮的不穩定之中：

重複且是第一次重複：這也許就是作為那鬼魂的問題的事件的問題。重複且是第一次重複，而且也是最後一次重複 (the repetition of first-time-and-last-time)，因為任何第一次的獨特性同時也就構成了最後一次的獨特性。每一次它都是那事件本身，第一次也就是最後一次。完全是另外一個東西。歷史的終結即將登台。我們不妨稱之為纏繞學 (hauntology)。在歷史終結之後，那靈魂是通過歸來 (亡魂的歸來) 到來的，它既能賦予一個歸來的死人以外形，又能賦予一個被期待著在一次又一次的返回中重複自身的的鬼魂以外形 (德里達 1999 : 17)。

就像是二二八事件往往成為每次選舉時被染以哀悼與譴責的雙重色彩，藉由倖存者之口，再次還魂甚至被反對的政黨不停地敘述，於言說中重複打擊任何試圖再建強權的政體，配合家庭照片中受害者缺席的提醒，歷史的創傷事件始終不曾離去恰如縈繞於主體心頭的幽靈忽隱忽現，一種非感覺式的感覺 (non-sensuous

⁷德里達此書中的哀悼觀念出於佛洛伊德，但是沒有說明到心理分析的哀悼如何轉嫁到幽靈的哀悼，即便如此，德里達還是賦予了哀悼的能動性位置。

sensuous)。

照片藉由展示機制被用來哀悼事件並無法消解後事件主體創傷的抑鬱。照片捕捉到了生者確實存在的一刻，也同時捕捉到死亡，如羅蘭 巴特(Roland Barthe)言及死亡是攝影的特徵；「攝影是去自然化開放的劇院，死亡無法被思考、反射和內化；或者，是死亡的死亡劇院，無法贖回的悲劇，排除了所有的宣洩與淨化」(Barthes 1981 : 90)。照片在親近、熟悉的目光之中即使保存了人物的形象，卻也提醒著觀看者拍攝那一刻死亡的感覺，引起觀看者哀悼之外，深深的失落引起的恐怖感。

德里達曾提及幽靈回來時會帶給在場者「非家」(unheimlich)⁸感覺，沿用了西格蒙·佛洛伊德(Sigmund Freud)的詮釋，在陌生之中卻又熟悉的「非家」感覺：『非家』是一連串恐怖導引向我們早已或曾經熟知，」(Freud 2003: 123)⁹換言之，「非家」令人感到驚悚是因為主體在不熟悉或奇異的經驗裡感覺非-家(not-at-home)，起因之一是種被壓抑的回返(the return of the repressed)，在這種恐怖的經驗中，內部是在家和已經去過的地方，這個感覺的事實是最恐怖的其實是在我們內部，它屬於我們。被壓抑的復返，可幫助我們瞭解主體創傷之後的遮蔽與再解蔽，而精神分析提出「非家」感覺源自於壓抑的復返，並且會持續的重複這個被壓抑的經驗。家庭照片中的親人屬於我們自身，他曾是我們最親近，最可愛的家人，當在國家暴力之下成為排除異己的犧牲者，他成為不能言說、遠離我們、避免回憶或觸碰的傷口，曾經的存在轉換成蒐藏在家庭照片裡，在平反的

⁸ 此德語英文譯作 uncanny。

⁹ 佛洛伊德根據霍夫曼(E.T. A. Hoffman)的小說《沙人》(*The Sand-Man*)中主角最後發現經常用望遠鏡著迷地看著的假人奧林匹亞(olimpia)的眼睛竟是他小時候被沙人奪去眼睛之後的眼睛，最後終至發瘋而從高塔跳下而亡的故事，說明「非家」表現一種回來(return)的狀態，通常童年(過去)被壓抑的創傷回憶，於現時中回來。佛洛伊德的「非家」概念並不是針對第一次世界大戰的評論，然而一些學者也指出，這種因為死亡的引起的恐怖感也可解釋後第一次世界大戰時期歐洲籠罩在戰爭陰影之下，人們夢魘、宗教危機與害怕恐怖再次回來的焦慮。(Hugh Haughton 2003: liii-liv)。霍夫曼的故事變成佛洛伊德討論「非家」的文本，招致被批評忽略歌德小說中知的不確定性(intellectual uncertainty)傳統，以及沒有清楚說明故事主角與寫作者誰的童年壓抑的批評，但是故事情節中看與無法看、讀與不能讀、一系列過去與現在間的雙重轉譯、現實與人工、精神與超自然等等的比喻(tropes)正可被用來解釋「非家」概念(Freud, *The Uncanny*, xlvi)。

過程中，透過倖存者的口述、文字史實的重新書寫，照片中受害者的形象重新回來，並且提醒觀看者他是個體與國家創傷的隱喻，他是父親的角色也是國家威權暴力的犧牲者，他同時佔據觀看者目光中這兩個客體的身份，引起更大同情，與國家或族群的情感連結。照片顯現了過去的曾在與也提醒了永恆追尋的失落，對於過去事件真理的追，如同失去親人客體，仍然是未說完。

馬丁 海德格 (Martin Heidegger) 進一步提到「非家 (unheimlich) 是存在世界的基本形式」亦即非家是個體 (one) 基本存有 (Dasein) 的狀態，這一時刻，脫離了日常生活，朝向死亡、朝向真實，體認自己的潛力 (potentiality)，個體此刻個別化了自身，與原初設想的自身分離，宛如感覺「非家」(Heidegger 1996: 262)。當個體盡其可能內部 (inside) 碰觸到朝向死亡 (being-toward-death) 的最鄰近之時，也是離開現實最遠之時，這種內部為個體所不知也是屬於個體的存有，(Heidegger 1996: 262)，海德格以存有的概念，揭露了「非家」的本質，最難以忘懷他者經驗的陌生感起源於家。這種鄰近式 (proximity) 的靠近 (nearness) 仍保留為不知因為太靠近，反而沒有距離看清它，因為引起陌生感。

「非家」起於主體碰觸到內心陌生又熟悉的部分，海德格將「非家」詮釋為主體碰觸到他者的狀況，並進一步的說明他者的存在來自於主體本身內心異化之後的感知，他者就在我們之中，陌生又熟悉的恐怖感，是主體與他者之間界線消融的處境，正是因為在此境界裡，主體才可以正視內心異己的一面。二二八事件曾經是國家排除在外的歷史，甚至是曾經在歷史中刻意空白的一頁，而如今在平反正義、還原真相的驅力下，此事件的還原現今大部分還是端賴於受難者的證詞、口述與提供的相關文獻報導（還原事件的倫理也在於受難者擁有第一發言權），明顯的形成以受難者為事件主體的描述，強調彼時執政府的壓迫，而使國家的創傷始終停留在控訴--伸張正義的二元對立邏輯，甚者，將二二八事件擴張至簡化為本省與外省族群之間的對立，而使得每逢選舉或紀念日，重新將加害與被害的邏輯重複地粉墨登場。筆者認為，對於事件的思考如果仍停留在此對立的邏輯，而無法體察國家政權更迭時內部文化與民族心裡差異的存在，那麼事件造

成的創傷仍會重複地演出，乃至造成另一排他性的對立，抱持抑鬱的態度，反而能達到無法固定框架事件意義，而使事件的意義永遠處於真空的狀態，曳離任何詮釋權力的干戈。問題是，我們如何體驗到事件之後創傷的基進意義？藉於事件之後的家庭影像的抑鬱基調以及影像檔案的建構，或許更能讓我們從記憶的整理與建構之中，理解到與之相應另一層反面可解離記憶建構的出路。

三 從死亡驅力到檔案建構

照片作為紀錄當下真實一刻的媒介，無可避免地成為建構事件檔案之一，然而檔案為了證實歷史的發生與成為保存記憶的一種方式，它擇取便具有目的與條件。當照片從家庭私領域移轉到公共空間展示，家庭照片承載的情感便被轉嫁到建構事件真相的檔案群。個人的記憶被納入國家集體記憶，歸納動作的分門別類反而毀壞了記憶的完整性，建構檔案同時也排除了非檔案的性質，此舉象徵個人記憶的內容完整性被毀壞置入集體命名的歷史敘述？

德里達曾定義檔案 (archive) 一詞來自希臘語 *arkhē*，字詞的定義裡顯現兩個原則：出現 (commence) 與命令 (commandant)，前者表示檔案依據自然或歷史的需要形成；後者則有受制於法律 (Law)，受制於人或神的命令，乃至社會權威—命名法則 (nomological principle) (Deridda 1998: 1)，德希達藉由考察檔案一詞的由來，告知我們檔案的出現或多或少會受到以上兩種因素的左右，不管是自然而來還是人為權威的運作，考察 *arkhē* 一詞，也如同進入了檔案式的解釋，「檔案被它的概念所涵蓋 (shelter)；也從這些討論裡返回涵蓋檔案的概念。」 (Deridda 1998: 2) *arkhē* 一詞的定義來自於希臘語 *arkheion*，指一幢房屋 居住地、地址或是 *archon*，地方法官的住所，地方法官是檔案的保護人同時也享有擁有權與詮釋權，他整合、定義與分類這些檔案如同具有委託 (consignation) 的權力，委託確切指的是整合單一符號，將個別的子集劃入一個理想的結合狀態，舉出統一的意義。這是檔案的蒐集原則：整合 (gathering together)，也是它的權威 (authority) (Deridda 1998: 3)。

德里達從後佛洛伊德式的討論之中，陸續舉出檔案的特點，著重批評檔案的書寫性，並且強調蒐集檔案的本質中看似排他性的遺忘（anamnesis）與失落（loss），如同佛洛伊德所言殘忍的死亡驅力（diabolical death drive），即便是在科技化的檔案建構上。¹⁰德里達所言檔案中的死亡驅力首先便是反檔案（anarchivic）或毀檔案（archiviolyhic），它不像快樂（pleasure）或現實原則（reality principle），甚至威脅著這兩個原則，它具有重複摧毀、毀壞的衝動，在開始建立檔案之時，就已經優先（à priori）在反抗檔案化（Derrida 1998: 10-12）。接著，德里達提及毀檔案驅力（archiviolyhic force）從不在個人身上出現或是留下任何紀念物與文件，若說有留下，只有引人誘惑的擬像（erotic simulacrum）：

毀檔案之力留下缺無，根據佛洛伊德的文字，當死亡驅力具有侵略、破壞的結構時，它不只煽動遺忘、殲滅記憶（memory、mnēmē、anamnēsis）也要求基進地抹消至完全不能存在記憶之中：檔案、委託（consignation）、文件、或是紀念機制（如 hypomnēna、備忘錄）的補充與輔助 相反的，檔案在原初之時就已是損壞所謂的記憶（Derrida 1998: 11）。

德里達認為檔案就是一種 hypomnesic，不像 mnēmē、anamnēsis（記憶）是個純粹的自然物，它永遠受到詮釋的影響。德里達提出檔案建構中的毀壞性力量，不難引起猜想它顛覆了檔案與記憶之間平行連接的關係，使人記取檔案的專斷與權力介入的可能；拉岡曾言死亡驅力（death drive）絕不僅是單一的朝向死亡、朝向毀滅的驅力，它也是一種從零開始創造的意志、重新開始的意志，每一個主體都是從空無開始的生成物（Creation nihilo）（Lacan 1992: 121），死亡驅力也就是從死亡 - 空無 - 出發的驅力。驅力是慾望累積之後行動的可能，而朝向的對

¹⁰德里達所談的檔案概念，來自於對精神分析傳統的批評，特別針對從佛洛伊德以降，那些引經據典或寫作與佛洛伊德相關的文章，都像是一種印象（impression）的遺留，並且也說明精神分析傳統中重視病人的語言、文字，在現今科技發達情況下，例如電子郵件的書寫方式是否也可用佛洛伊德的精神分析學分析？（Derrida 1998: 13-19）

象物，意即達到滿足的對象物，此對象物永遠對主體來說呈現失落，只能在符號層找到一替代物，在否認機制下主體主動的找到了替代物，然而這替代物仍與主體存在分裂，有時須以昇華作用彌補。

檔案的形成一種記憶的延伸物（prosthesis），是記憶的銘刻與殘餘。建立檔案的衝動，一種死亡驅力的展現，尤其是家庭老照片的蒐集，配合著攝影本身對真實的宣稱以及如同亡者再現的隱喻，使得影像檔案的建立更顯說服力。但是在檔案的形成同時刻也不能忘卻它毀壞記憶、建立命名權威的創造性。

近幾年來，台灣文化界力推蒐羅老照片不遺餘力，老照片對於當作過去歷史記憶的證物或表現時代變遷風物的存證，被當局者認為頗具意義，經過時間遞衍與不同文化價值的形諸之後，對於家庭照片的歷史詮釋與判斷，成為再現過去歷史、記憶的文化手段，也反映了國家介入美學價值與文化意識。

即便蘇珊·宋塔克（Susan Sontag）曾說明老照片的魅力：「正如照片的運用是一種死亡的提醒這種蠱惑，它也是一種感傷的邀約，照片經由盯住過去時光的普遍化的悽惻感人力量，使過去變成溫柔關注的對象，湊攏了道德的區別，解除了歷史判斷的武裝。」（宋塔克：82）¹¹當老照片的蒐集被擴大成一項迫切進行的文化活動，發掘者的詮釋權力影響了照片的功能，無形之中鑲嵌的國家對於在地文化、歷史的認同，在重新的蒐集、編排之後，這些照片被重新的賦予了新的關係，例如某個家庭的迎神、嫁娶照片，在此可能就被竊用為描述五十年代台灣傳統風俗、介紹服裝儀容、儀式……等等的照片。老照片原屬於家人的私密性，被擴大於為整個國家、社會的文化習俗提供有效的見證。文建會發起的詮釋老照片運動，老照片被引文加以評注，目的更在於加深對這些照片的歷史關懷與間接培養的在地認同，譬如強調農夫對農具的使用、或是日據時期的小學生合照。投注心力詮釋老照片，使得搜羅老照片的文化活動如同進行著看照片說故事的行

¹¹另可見謝春德的攝影集《時代的容顏》，或是近幾年出版的作家、名人相簿，依然告訴著我們相片本身的魅力，引起關注的即在於它無私開放給觀看者觀看的吸引力，隨著注視照片的當下過程，思緒似乎更飄入了另一個柔軟、如夢般的過去；或是在短暫的停格靜照中，我們努力尋找被拍者的熟悉神情或者是那是否符合我們想像的氣質。

為，反映了這些曾經是私人或紀錄歷史發展的照片脫離不了文字的搭配解讀。

攝影作為檔案紀錄的真實性勝過於繪畫史中盡力描繪、突顯個人特性的肖像畫，家庭攝影跟其他創作攝影的不同，私領域裡的家庭相片承載了更多個人情感，經過國家目的性的詮釋，隱藏族群歷史乃至國家統治思維。因此，扣連這些作品所反映的另一層隱而不顯社會文化的心理狀態，意即對於老照片的美學運用實則是另一層較高文化心理因素影響的結果。民間或官方文建會推行的老照片蒐羅行動，對於家族老照片的重新審視，不能只是單以個人懷舊心態（如離鄉背景之後的離散（diaspora）感情）或以台面上作為建構人民對本土歷史家鄉的認同意識單一觀之，在懷舊與建構家族意識的背後，勾連到的可能是國家面對歷史中曾經不可言說之後的另一個驅力湧出的閘口、建立檔案的衝動，不可言說的往往是國族歷史重大的創傷事件。

對比於國家意識型態下的檔案建構，民間或個人對於二二八事件資料的收藏，透過家庭相片的保存，強調了更個人性的受難情感以及與相片中缺席成員的哀悼關係。何經泰的攝影集《白色檔案》利用一系列拍攝二二八事件之後的白色恐怖受難者的肖像攝影，企圖提供一種事件之後的受難者面容來見證原初那一段被消音的歷史，書內與影像檔案並置的是另一頁攝影者記載被拍者的訪談錄，影像與文字一同清楚的同時說明這是與二二八事件相關的檔案資料。《白色檔案》為攝影家的創作作品，看似逸離了官方的詮釋，因此曾被評論為是相較於官方檔案的「反檔案」。¹²

《白色檔案》不單純紀錄白色恐怖倖存者，同時也反映攝影家對歷史事件的觀點。從攝影集的整體形式來看，每個影像都標示著檔案編號、受難者姓名、出生日期與刑期來看，仍然不脫藝術家試圖建立受難者檔案的本質（essence），如同前述德里達所談的檔案。若說它具有反檔案性，只能說是所反的只是一般紀錄

¹²鄭斐文提到：「此種檔案形式的呈現，擬仿（mime）了警察檔案的形式呈現。警察系統將個人分類命名的暴力，以及在犯人身體上的烙印與蹤跡（trace），在白色檔案的再呈現中被強調與挪用。雖然檔案文字冷酷的命名影像，但此種複製卻是以顛覆性的影像，呈現了對先前原始檔案的控訴。藉由對原初暴力檔案命名再現系統的複製（copy）引用（citation），個人肖像的映象呈現因此成為控訴的重心。」（鄭斐文 2002）

受刑者犯罪檔案的抹黑與污名，雖然悖反官方的刑事檔案，但是也建立了一個藝術性的檔案，例如倖存者的影像中被作為背景或前景的黑色布幕，時而覆蓋人物，時而無端地出現於畫面某一角，就似象徵著那個年代無所不住的恐懼與壓迫感、包覆許多政治受者至今仍揮之不去的白色恐怖陰影（郭力昕，《白色檔案》）黑布在每幅影像中的若隱若現像隱喻事件的幽靈般地盤聚在每一幅影像。

《白色檔案》書中前言部分邀請了幾位研究白色恐怖的有名人士，內容不出替攝影集主要的歷史焦點二二八事件中的執政黨作一控訴，撻伐國民黨慣常藉由屠殺的手段來排除異己的歷史過程，一一安置《白色檔案》中受難者在歷史中的迫害位置，將這些受難者作為抨擊國民黨假借反共之名鞏固在台勢力安穩的工具，甚至是國民政府進行「肅清」大業，向美國繳出一張幾近滿分的「反共」成績單（藍博洲，《白色檔案》）。這些言詞割切的背景介紹，流露肯定攝影集中替五十年代白色恐怖殘餘者留下影像，被拍者背後黑色的背景呈現了此事件對於現今的歷史重負（呂正惠，《白色檔案》），受難者在相機前面等於為那個荒謬的時代作了見證。

配合前言文字的敘述與受難者的證言，這些影像也連同一起集成一段受難者的歷史，集體被寫入關於二二八的集體記憶之中，其實與政權改由當時在野黨執政之後，努力建構二二八史實的資料熱潮，有一相互呼應性。其中，《檔案 7 蔣碧玉》【圖 8】與《檔案 33 嚴秀峰》【圖 9】肖像攝影中，為了讓她們已罹難的兩位先生也能一起被紀錄，兩位女士的肖像特別與已故先生的家庭照片合照。蔣碧玉女士手懷先生鍾浩東生前的生活照片，身軀幾近隱沒在一片黑漆之中，徒留自身肅穆的表情與先生的影像佔據畫面中心位置。嚴秀峰身後看似寫真館中所拍攝的放大遺像照片，色彩黯淡、一片黑幕從右方傾瀉而下更顯鬼魅。兩位女士的受難親屬藉由家庭照片雙雙出席了關於二二八事件的影像紀錄，彷彿也強調了此歷史事件的消失與復返之間，一種現時與過去交錯的檔案建構。家庭照片引起了過去的記憶問題，而它出現的時刻似必須由現在來給予。

四 後二二八的家庭快照美學：一個攝影美學的解構

攝影成為過去時刻的光影書寫的蹤跡 (the trace of the writing of the light) , 世界的再現與過往時光的倒回總是擾亂現在觀看者的情緒, 特別是相片中指涉的事件在當下的缺席與出席, 似幽靈般纏繞著觀看者主體。相片如果成為歷史事件的檔案文件, 便被收編成普遍詮釋歷史的邏輯裡, 然而, 如同攝影隱喻事件的缺席與死亡的存在, 相片中每個再現符號給出來的所指 (signified) 都受其現在與過去相互作用, 隱藏的事件幽靈問題化了相片所象徵的臨現 (the living of present) 一刻的單一、完整自我呈現的整體性 (self-present entity); 再現過程中總是有些代表了不是它的, 有些再現符號即使召喚 (conjure) 了對現實的認知 (從不會是真實或完整的), 仍然標示了某些缺席 (absent) (Nick Peim, 2005: 75)。這也是攝影被評論當它成為歷史文件時, 被解讀的形式跟隨著符號邏輯, 就像是幽靈般也指涉了某些缺席的: 「一個存在標示了某種缺席的出席 (absent presence), 幽靈纏繞的無時間性勝過於本體論式的, 它普遍的內容是在於在鴻溝與缺席之中製造歧異的創造性效果 出席的符號指涉著缺席的出席, 也就是過去存在時刻 (the living moment) 已不在那裡。」 (Nick Peim, 2005: 77) 攝影留下的某個時刻的蹤跡就是這缺席的出席, 也是攝影被當作歷史文件、檔案時, 只是某一刻真實的遺跡, 非為全部, 永遠可能遭受著各方的補充, 這種意義的永遠不完整性與溢出, 使得攝影每次被呈現、被解讀時就像是前述中的幽靈纏繞邏輯, 即時是歷史文件的一環, 也是文本的文本 (text of text)。

當歷史文件的內容變成家庭老照片, 家庭照片被納入了歷史證言的脈絡, 同時家庭情感也被連結進國家的受難情感。然而能夠被連結也是因為國家需要受難家庭的口述與證言來揭開曾經被隱蔽的歷史, 由於歷史資料的稀少, 藉由當代社會反思歷史事件, 重塑常民文化歷史的意涵, 找出人在常民歷史的位置, 脫離以政治人物、官方紀念性的人、事敘述 (曹欽榮: 88) 的展覽策略, 突顯家庭照片的常民文化特徵被借用來強調以受難家屬為主, 敘述歷史、揭發真相的重要性, 造成普遍性地流佈以常民情感為主的受難性, 強調平反創傷事件真相, 擴大對國

家的認同感。於是，在審視家庭照片被挪用為歷史文件時，不得不審視家庭照片所引發的美學問題與屬於家庭的觀看經驗，甚至是家庭照片與國家歷史、現代性的發展之間相互影響的關係。

攝影容易讓人記起死亡曾經存在過，且持續。相片成為代表了死亡的紀念物，瞬間時刻的消散，雖然親人的形象被確切地保存著，不會隨記憶的久遠而模糊老去，然而相片上的影像粒子受到濕氣與光線影響，逐漸泛黃，它所代表的死亡並非不朽。照片拍攝的瞬間攝影為過去某一刻的定格，它真實的呈現某一刻，無可抗拒、無可轉化地呈現眼前。重新翻閱家庭照片，照片中的一景一物，引起現在理解到它們即將死亡、已不存在、逐漸老去。當巴特看到冬園照片中小時候的母親，感覺陌生卻又熟悉，曾經照顧年老臥病在床的母親的巴特，此刻將母親的形象勾連到母親就像他照顧的小女兒，此時的他，似恍似惚地成為照顧母親的父親。母親與兒子的角色對調，來自於觀看家庭照片，引發的注視流轉，母親是小女孩「此曾在」的形象，透露了我們一般翻閱家庭相簿往往經驗的：過去與現在時間的凝聚、死亡的出現、家庭的情感。

巴特將照片中的被拍攝者認為是標的物、指稱物、小假象、散發自物體的外表形象，名之為攝影的幽靈：「想像中，攝影（指我具有意向的攝影）代表一極微妙的時刻，真確言之，在此時刻我既非主體也非客體，我經歷了一次死亡（放入括弧）的微縮經驗：我真的變成了幽靈。」（巴特：18-19）攝影中的被觀看者，只活在短暫的、被拍攝的剎那，影像只真實存在那一刻，它象徵被拍攝物的「此曾在」又象徵了下一秒的死亡。它指涉了曾經存在的真實，「它曾在那兒，旋即又分離；它曾經在場，絕對不容置疑，卻又延遲異化」（巴特：94）攝影凸顯了一個過去的時空狀態，彷彿讓我們看到了歷史臉龐，攝影成為歷史真實的絕佳證明，它的曾經在場，未必現今已不存在。然而相片所代表的真實，後來所知並不是單純的複製現實生活的生產，照片是真實的一個框架，框架的僅是一部份小小世界，或者，確切的說，照片的現實是以攝影的方式來看世界而得到的真實。

因為攝影的直接翻拍現實的特質，攝影中的家庭照片取代過去的肖像、歷史繪畫，成為現代社會普遍紀錄家庭人員、活動的重要技術，特別是結婚照。蘇珊·宋塔克：「經由照片，每個家庭建構起它本身的人像編年——一種見證著它底聯繫性的可攜帶的影像組合——只要照片被拍下並珍藏起來，它所記錄的是如何的活動幾乎完全無關緊要。」（宋塔克：7）從 1888 年以來，柯達公司讓攝影普及化，宣稱非專業人士只需輕輕按一個按鈕，即可留下片刻的永恆，攝影成為記錄家庭活動的重要技術，加上影像的真實性，轉化為家庭情感的寄託物。當親愛的人死亡或不在身邊，家庭照片往往是個人珍貴的拜物物品。

家庭照片屬於社會中私領域的照片，引起興趣的仍在於與個人相關的家庭情感，它成為一種「影像文本」(imagetext)的特殊範疇，如瑪莉安·賀許(Marianne Hirsch)在 *Family Frames* 一書所言，家庭照片負載許多的指涉物(reference)，文字與影像在敘述照片的網絡中相互交纏合作地訴說一場結合失落與渴望的故事，《明室》中我們看不到巴特所說的冬園裡母親的照片，只能藉由巴特敘述自己與母親的關係而稍稍瞭解照片的內容，這樣的照片被稱之為「散文式照片」(prose picture)(Marianne Hirsch 1997: 4)。家族照片中人物的相像性，直接傳達了屬於家族的人種學特徵，家族緊密的連結建立在無庸置疑的人類特徵上，然而彼此之間的關係為何？何以解釋喧嘩場景中那一對家庭的慶祝？相片一方面作為證明此曾在的絕對證明物，另一方面卻被剝奪了自身說話的權力。

台灣家庭照片與個人寫真拍攝的興起大至可追溯至日治時期，日本統治者為了加強統治而進行以人類學目的拍攝，對於人物的拍攝傾向以能顯露族群特色的全身群像為主，此時攝影技術的引進成為建構台灣風貌與人物肖像的現代性利器，間接影響台灣早期寫真攝影的發展，例如，1943 年台灣總督府制定了「寫真家登錄」的制度，在近 300 人的報名之下，被接受登錄者有 86 名，其中台籍人士約有 20 名(林志明：99)。台灣寫真攝影由此開始進入民間生活，成為紀念生活中每個重要時刻的儀式性行為，其中不乏許多家庭照片、地點照片、與個人肖像照等等檔案照片，此外，各地快速成立的寫真館並以商業攝影的風格與民間

的肖像傳統連結起來，因此我們多可在這些照片中看到人物經常是正面有距離地展露全身。¹³從台灣早期寫真攝影的發展史來看，一種關乎家庭照片的美學風格似乎於焉產生，類似傳統肖像畫，人物經常是穿待整齊地站在鏡頭前等待，姿勢或許有千篇一律的呆板，而小孩經常是緊挨著母親，這樣的家庭照片多少也反映了當時對於家庭倫理的訴求。攝影作為現代化機具之一，層疊了統治階級意識與大眾普遍價值信念之餘，影響家庭寫真攝影的美學風格發展，甚而這成為傳播部分意識型態的美學工具，也不時地回身塑造時代的家庭倫理觀念。

藝術家陳順築作品裡挪用的家族相片有幾張類似於台灣寫真攝影館所拍攝的照片，如正面肖像畫，強調家庭成員的長相與彼此的關係。另外有些照片為重要時刻的紀念照，例如父母的結婚照，關於照片的解讀仍舊需要藝術家的說明。陳順築將他個人家族中的照片轉化為藝術創作中重要的視覺媒介，意義更勝過於傳統家族相片，他的創作力基於對此類照片所展開的對話，借用這些家族照片的形式，開始思索的不只是個人與家庭的關係，還有如何記憶過去的問題。

《家族黑盒子—自傳》【圖 10】中，分別代表個人兒時與大學的照片兩相對照，凸顯照片凝聚過往時光、現在、未來的三種交叉情感。同為過去時光的肖像兩相對望，滲入的目光卻是現在如何看待過往兩個記憶點的問題。照片的時間與空間被重置，非以線性與一定的空間與時間理解相片的影像。然而，拼貼組合這些家庭老照片，目的不再是我們慣常經由照片來對家庭成員進行拜物式的懷念與追悼，或是翻閱家庭相簿時一種彷彿回到從前的興奮。《家族黑盒子-福地》、《家族黑盒子-臍帶搖籃》【圖 11】、《水相》、《風象》裡父親、母親、小孩在相片裡的面容被放大成箱子的一部份，組合排列，在這裡相片的人物肖像被當作指涉家族成員身份的存在，相片等於了個人的另一個轉喻，作為替代指稱的身份。

陳順築的照片裝置作品突顯照片做為紀錄的事實，而家庭照片成為他第一次接觸的照片，其引發的思索是更立即。《金都遺址》【圖 12】明顯地運用父親的名字，並將父親於五十年代拍攝的照片轉印在小磁磚，黏貼於八角形木柱的表

¹³ 參考鹿港二我寫真館的照片（林志明：99）。

面，形成如同豎起一座紀念父親的紀念碑；也引發某些人認為像製造一座民間祠堂般，感受到一陣的肅穆莊嚴。這樣的作品毋可避免地需要從藝術家的家庭背景理解藝術家與父親的關係，而照片成為了可直接指涉父親的手段，然而，照片中當時被拍攝的父親並不是為了藝術家，陳順築是否也面臨到了如同巴特看到照片中兒時母親模樣的不確定感？「這是他嗎？」、「父親以前的模樣原來是這般英姿煥發？」、「照片在哪裡拍？隔壁的人是誰？」、「他正對著誰微笑？」《金都遺址》作品曾被評論為藝術家對父親影像的自我化身，喻示現實生活中對父親角色扮演的經驗與心裡投射。（孫立銓：32）換言之，主動將父親的情感與自己近身貼和，藝術家不僅挪用了家庭照片，也更擴大照片之外，不在場的情感與記憶連結，大量複製貼合成紀念柱，根深柢固了家庭成員之間曖昧永存的關係。家族相片裡父母親影像對個人造成心裡小小震動，或許還不至於歸聯到佛若依德所言核心家庭中父母對小孩認同的影響力，然而，家族相片中的父親與母親的影像，始終是觀看者本身牽夢繫的影像，在《家庭黑盒子__爸爸的情人與媽媽的親人》【圖 13】來自於母親對父親生前的敘述，印象重蹈了母親對父親的記憶，於是家庭照片成了拼貼、複現這個記憶的具體顯影。這裡，照片的實證性被實際表明，母親的影像與父親的影像成為證實這場家庭記憶的最佳證明，弔詭的是，照片出現的實證性隨即被立即性打破，相片中的角色被單一地截取，脫離了它的脈絡、它的起源，它單一地成為表現這個物件、人物、本身，相片的故事已經不再與它相關，它的影像本身成為意義的自足供應地，而這個影像代表什麼呢？只有對切割、黏貼影像的人來說才具有那刺點（punctum）似的震撼。

《集會 家庭遊行》系列【圖 14-16】，挪用台北新家庭成員的生活照片，並且將之至入於家鄉澎湖的土地上，進行與原鄉土地串連的遊行。家族成員每一份子的照片被嵌入澎湖的田地、屋舍，藝術家彷彿將相片視為本人以外的替代物，以此鑲嵌進家鄉土地房屋的方式，表現家族回歸故鄉的衝動，田地上整齊排列著每位家庭成員的照片，如同進行一場遊行般聲勢浩大，或許這樣的排列反而更凸顯成鄉流動之間，家族與故鄉日趨遠離，故鄉的家園漸成廢墟的感慨？

家庭照片成為記錄成員重要時刻的儀式性行為，而陳順築挪用這些照片，有的評論稱之「實為將其進行第二次的儀式化過程，那流露了他與自己的記憶之間的對待關係。」（鄭慧華：38）陳順築重新複製、拼貼家庭照片，或可說是後攝影式的創作，已經脫離了以家庭情感為唯一導向，作品中可看出他對於照片另一層本質的思考，並且運用照片的特性重新創造了他自己的家庭相簿，然而轉印於磁磚上的照片是另一種保存？還是更佳說明照片每個記錄時刻的瞬間片段性？《四季遊蹤》系列作品，轉印磁磚上的照片重新拼貼在老照片上的風景、場景，並加重相片邊框的線條，強調相片紀錄某刻時光的不完整性，並且是個擷取的片斷，呼應了經由相片所召喚出的記憶也是個片斷，被侷限不完滿的狀態，永遠會有殘缺的遺忘，反映家庭照片同質性被框架的意義，另外 1993 年的《家庭風景 I-III》【圖 17-19】將家庭成員的影像，層層疊印在同一張以摩天輪為背景的家庭旅遊風景照中，人物的影像模糊中依稀可辯，反而顯現照片是為光影留下痕跡的指涉物（index），光在時間的印記下留下書寫的過程。照片作為紀錄當下的實證物，也為時間的經過留下了證明。

結語

家，作為國之下的小單位，當國以大他者的型態介入家的定義，家族成員的死亡時，使得家族作為一個血脈相連的共同體，面臨了倫理情感的衝擊。父系家庭中的主要家庭成員，是高於成員的主體結構，當這個父親死亡之時，女性這個在國家主權之外的角色，成為向大他者控訴的另一個說話主體，許多關於描寫二二八的小說情節，往往就以命運多舛或瘋女的女性角色呈現向國家大他者控訴的主體，或運用女性角色的善意與溫柔，作為族群間溝通的媒介，例如二二八小說中，以女性的容忍、善解的特質為族群融合媒介的看法，便在口述歷史中得到應證。然而，在這些女性的口述或是圖像中女性形象的再現，所意指的仍是在家國歷史敘事中遭受執政者迫害的男性主體，女性作為這敘述創傷事件的他者，是否仍舊淪為被述說機制主宰的承載物？二二八文化再現活動經常被批評容易掉

入佔據主體、貶低他者的發聲位置，始終無法走出昇華的陰霾，受難者家屬或後二二八時代鮮少超越加害者與被害者的邏輯或平反的政治角力邏輯，重新去思考究竟什麼是更深層、更結構性的機制和處境，造成二二八之類的歷史創傷不斷重演。在光復初期的混亂和戒嚴時代的專制統治措施下，「悲情」二字的指涉成為本省籍台灣人心情的基調。即便解嚴後，此基調仍然持續隱藏在群體之中，這種基調除了顯明社會在後創傷時期仍然擺脫不掉主體思考（即使是受難者的角度）的陷阱以外，也造成二二八事件變成不停被操弄的口號。

尚呂克·儂曦（Jean-Luc Nancy）曾提到在共同體中，個體的暴露是按照外側性原則而被擺設，經由共同原則性的暴露方式，才使其唯一共同體，儂曦的說法將共同體的特性不簡單化約成本質性的思考，而使其共同體中的個體有無限的共通性，「我的臉面是透過他者曝光出來」（儂曦：xxxii），也因為共同體的一起所在是沒有預先假設的實體（substance），因此卻也容易被企圖建立國家主權或國家意識而收編，在有限的認知中瞭解到自己思考的有限性，才是溝通的可能，儂曦說共同體真正的存在在於內在性的喪失，「共同體的結晶力在於其成員的死亡上，也就是說，在於其成員各自的各自的內在性喪失（不可能性）中。這種啟示的主題與『大家生天共領聖體』的邏輯不同，它可以帶我們到間主體性（intersubjectivite）與社會性」（儂曦：32），「唯有非主體者才可以立即打開並同時展現共同體。」（儂曦：33）換言之，儂曦藉由批判法西斯主義與國族主義強調血緣、此種族的結構，說明共同體內在性本為空（void）的結構，容易被強大權威佔據而形成恐怖的集權主義，因而必須體認到共同體內在性永恆死亡的性質，才得以造成非主體或是間主體性的共同體的產生，因此共同體就是湧發、此在、有限性，因為體認到主權的空無（儂曦：45）。

儂曦回答了共同體即是存在正身的出境所在，「出境」（ekstase）概念，被形容為在出境中的出境者根本沒有什麼主體所言，藉由此出境的思考，或是什麼樣的出境狀況，可以探索到共同體中非主體性的溝通。儂曦非主體性或間體性的溝通提供了關於二二八事件的文化再現過程之中，如何超越加害者與受害者之間對

立邏輯與結構的一條可能道路，致使歷史屠殺的事件不會落入不斷的重演。本文從家庭老照片的角度出發，一方面藉由受難者的家庭相片，隱喻事件對後事件主體的心靈纏繞，另一方面也就對事件本質與易流於建構的特性來理解事件背後的說話主體非為單一性的結構。攝影中在場與缺席、普遍視為真實遺跡的特殊性，提供了明證，由於它過去時刻的保存與提醒當下死亡存在的美學性，與事件發生之後的屬性有互為重疊之處，使得我們更可以思索現在、此刻的任何文化再現歷史事件的活動如何不落入救贖性的美學，而使歷史的創傷經驗在記住、保持之餘，得以轉換。觀看老照片，也是觀看事件的過程。

參考文獻：

- Badiou, Alain. 2001. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, trans. By Peter Hallward, London, NY: Verso.
- _____. 2004. *Theoretical Writings*, Ed. & Trans. By Brassier and Alberto Toscano, London & NY: Continuum.
- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, NY: Hill & Wang.
- Derrida, Jacques. 1998. *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Freud, Sigmund. 2003. trans. By David McLintock *The Uncanny*, NY: Penguin.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, narrative, and postmemory*, Massachusetts: Harvard University Press.
- Heidegger, Martin. 1996. *Being and Time*, Trans. By Joan Stambaugh, NY: State U of New York.
- Kristeva, Julia. 1991. *Strangers to Ourselves* trans. trans. By Leon S. Roudiez, NY:

Columbia University Press.

- Lacan, Jacques. 1992. *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, ed. By Jacques-Alain Miller, trans. By Dennis Porter, NY: Norton.
- Peim, Nick. 2005. "Spectral Bodies: Derrida and the Philosophy of the Photograph as Historical Document," in *Journal of Philosophy of Education*, Vol. 39, No.1, pp.67-84.
- 林志明, 2006 <高密度的影像世紀：從材料、問題與線索看台灣攝影史>，《新活水》，第五期，3月。
- 孫立銓, 2004 集會·家庭遊行：試析陳順築作品的「父親」影像，《現代美術》，no.114，頁 28-35。
- 黃海鳴, 2004 重建聖域及召聚遊魂的介面、箱子及場域，《現代美術》，no.114 頁 20-27。
- 陳香君, 2004 從二二八歷史創傷書寫看重建台灣文化主體 上篇，《典藏今藝術》，3月，頁 142-145。
- 陳香君, 2004 從二二八歷史創傷書寫看重建台灣文化主體 上篇，《典藏今藝術》，4月，頁 144-147。
- 曹欽榮, 1999 歷史 政治 展示 - 我看 228 紀念館，《空間》，第 114/115 期，頁 81-96。
- 鄭慧華, 2004 追憶那不復記憶，《現代美術》，no.114，頁 36-41。
- 鄭斐文, 創傷、記憶與紀念性：《白色檔案》攝影的「反」檔案性，《重訪東亞：全球·區域·國家·公民》文化研究學會 2002 年會。
- 何經泰, 1991 《白色檔案》，台北：時報，1991。
- 尚呂克·儂曦，蘇哲安譯，2003 《解構共同體》，台北：桂冠。
- 邱彥彬, 1995 閱讀魅影：德希達的繼承慾望與介入性閱讀，《中外文學》，24：2。

張愛玲，1994《對照記》，台北：皇冠。

雅克·德里達，何一譯，1999《馬克斯的幽靈 債務國家、哀悼活動和新國際》，
北京：中國人民大學出版社。

羅蘭·巴特，許綺玲譯《明室》，台北：唐山。

蘇珊·宋塔克，黃翰荻譯，《論攝影》，台北：唐山。

附錄：圖版



【圖 1】



【圖 2】



【圖 3】



【圖 4】



【圖 5】



【圖 6】



【圖 7】



【圖 8】



【圖 9】



【圖 10】



【圖 11】



【圖 12】



【圖 13】



【圖 14】



【圖 15】



【圖 16】



【圖 17】



【圖 18】



【圖 19】