

韻律
博物館：
異常的
匯集

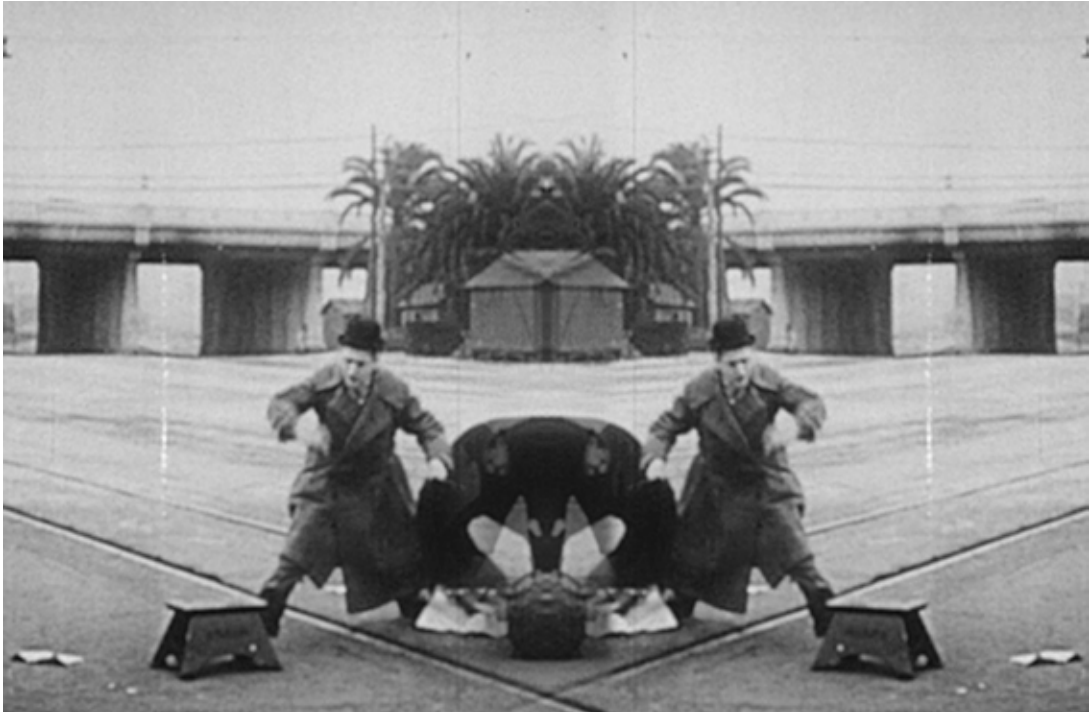
娜塔莎·金瓦拉
Natasha Ginwala

在希臘文裡，水鐘的說法是clepsydra，字面義意為「偷水」或「水賊」。在全世界的不同區域，作為最古老計時設備的水鐘採用了截然不同的形式，但均以持續滴漏的器皿來計量時間之流。不論是陶碗、或從艾爾-賈札里 (al-Jazari) 在十二世紀繪製的手稿中所見、以複雜方式傳動的大象鐘，人們皆將時間富有節奏的週期性估量成計畫性地從頭開始和再填滿所構成的連續——即必須加以釋放、藉以循環存在的液態時間。¹ 那些無法捕捉的時間之河是否為歷史的篇章，抑或其未載入的縫隙？

一般而言，向來都將界定空間的權威和對它的控制歸於人類。然而，時間則被認為屬於神的界域——直到時鐘其放諸四海皆準的計量捕捉了時間。² 歷史的時間和時間的歷史現在仍深深地相互糾結。我們依循某種特定的音高、速度和頻率來編撰正式的記述——後者被認可為清楚定位的過去。當歷史被鋪陳為線性的進展，它聽起來像是粗糙的低沉鳴響。正如敲擊調音叉之際所釋出的大量碰撞，在人耳聽起來是穩固持續的嗡嗡聲，現代性的建構也包含系統性地消滅那些被宣告為普世事物連帶的印記。甚至，現代怪獸性的向量也被打造成無堅不摧——如同多副面具的混雜，再也無法只顯露一副面孔。這種實證主義式的時間性其效應以虛假音符之形態迴響，我們也變成其中的影舞者。

1 al-Jazari, *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, 1206, interpreted in the following article: *The Machines of Al-Jazari and Taqi Al-Din*, Prof. Salim T.S. Al-Hassani, www.muslimheritage.com/topics/default.cfm?ArticleID=466.

2 Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (New York: Continuum, 2004), 51.



肯·亞克伯斯 (Ken Jacobs)，〈勞萊與哈台擔綱演出徹底滑稽：再見，莫莉〉 (Ontic Antics Starring Laurel and Hardy: Bye, Molly)，2005，錄像，黑白，彩色，有聲，片長90分鐘

在全球規模上的政治、文化和文明的崩解的包圍下，吾人如今面對這番絕對的事實性：沒有足以讓歷史定位其上的穩固立基。僅存在一種對歷史所記憶的速度有著揮之不去的認同。在某種震波般的當代性中，報時的想像式潛能可以不再是對僵化的編年紀的次要解析，而是在於重新思考歷史其整個感覺面的複合體——即歷史的韻律。

某種不具表面的歷史及其對偽普世事物的平行鋪排之間，根本上的不相稱已導致自我和（多個）世界之間毫不妥協的扞格。這不會以辯證式的衝突開展，而是以某種如幻覺變化的狀態——其中，人和事物在時間裡占據一個地方，這和他／它們在一個世界的（多個）空間中占據的那個地方互不相稱。³ 一如普魯斯特 (Proust) 指出的，這些事物以超越理性的方式存在於吾人之間，但它們的時間是性質混雜的過去或未來。此外，或許甚至更岌岌可危的是在吾人的現在裡，以**時間感** (timeness) 的形態迴盪、卻仍無法傳達某種可領會形式的事物—腳本。

3 參見 Gilles Deleuze, *Cinema II: The Time-Image* (New York: The Athlone Press, 1989; reprinted 2000), 39.

在無形體的時間裡察覺韻律的形式，這賦予時間性以具體的形體。因為，韻律其象徵式的要求促使我們存在於歷史中，而非僅化為被歷史記載的主題。這是巴赫汀式 (Bakhtinian) 的吞噬「世界」，以此迫使多番歷史吐露肺腑之言——猶如某種**自我-世界**其不安的複調 (polyphony)。⁴ 就是從這樣一種異種合併的形態學，多番非線性的未來才有可能被讀出。

而他們一再錯過火車。

在〈勞萊與哈台擔綱演出徹底滑稽：再見，莫莉〉 (Otic Antics Starring Laurel and Hardy: Bye, Molly) 裡，我們面對經典的雙人演出：勞萊與哈台，他們在試圖前往波茲維爾 (Pottsville) 未果的過程中做出慣有的瘋狂笨拙舉動。這些擾人且亦被攪擾的軀體諷刺地代表工業之都在經濟不景氣時代前夕的崩解。膠卷影片的空間裡於是振盪著某種社會-經濟的時間性波動。

肯·亞克伯斯 (Ken Jacobs) 以特定的方式將喜劇原作〈火車舖上的標記〉 (Berth Marks) (1929年) 切割成片段，使胡鬧劇轉變成對本有的不可能性和受困的歇斯底里的表述。正在裝配蒸汽火車頭輪子的勞萊站穩身子欲踏上火車 (但幾乎從未成功)，而哈台則到處碰撞。他們手足無措，幾乎引發一場混亂，且無法應付。正當這些美好的失敗者凍結在愚行之中，他們周圍的世界彷彿在瀕臨衰弱的邊緣持續搖晃。⁵

肯·亞克伯斯的影片構成多重韻律的觀看世界——這是藉由對時間的有意識錯置所造成的動作失常。藉由挑戰視覺的精準度和電影式機器的結構，亞克伯斯部署投影，以重組影片時間的具體語法結構。由此，他想像困在大敘事裂縫中遺失影像的註記。從某種視覺的連貫中脫節，框架遂被仔細地翻轉、向側邊翻倒，被壓縮／解壓縮，並進一步被引爆，致使觀眾必須將之接收成一批測試耐性的、持續的抽象悸動。⁶ 在亞克伯斯的影片中，找不到最終的影像，僅有一具粉碎的軀體。影像顯現為一個如幻覺般變化的片段，顯露「現代性」其暴

4 參見 Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (Bloomington, IN: Indiana Univ. Press, 2009).

5 藝術家在對該影片的說明中所提及，由Electronic Arts Intermix (EAI) 提供。

6 指涉肯·亞克伯斯在作為影片式經驗的煙火效果方面的發展和成績。

戾的斷言，至於過去——它則顯現為殘骸的無盡堆棧。⁷

靈光、盲點，和無法企及

華特·班雅明 (Walter Benjamin) 將靈光 (aura) 解讀為「某種距離的顯現，不論它可能多麼接近」，靈光被構成一個恆常開放的現象，是無法企及性的標示。⁸ 作為空間和時間的奇特交織，靈光是顯現和消失著的模糊環境。班雅明在〈機械複製時代的藝術作品〉 (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction) 文中指出了靈光的衰微，但可能將這番衰微解讀成多番歧出、傾向和相似構成的一個模式，具有靈光的事物藉由它而持續以新的方式使現在產生分歧。

被構成為盲點的暗點 (scotoma) 從不是匱缺。它是不自主記憶的隱密震盪所標記的下游。⁹ 於是，它並非單純的視盲，卻是作為某種外在現實對比物的投射形式的集合。多番分立的聲音在對位面上一同作響——這超出視覺的意識。作為源頭-空間的盲點進行了對源頭的毀滅——藉由改變和「**現時**」，以及「**當時**」的建構地點之間的關係。若將它解讀成班雅明式的形式，它即為「變化之河中的渦流，[它]將浮顯的物質捲入其特有的韻律中」。¹⁰ 而一如靈光，它是「吾人眼睛將永遠看不夠的東西」。

多默·沙維切-吉肯 (Tomo Savić-Gecan) 的實踐演示了這種「過甚地帶」 (excess zone)。藝術家縫綴一種並行性，其違抗單一軀體-空間的公認符碼化，藉此架構介於多個時空之間的多具軀體。本著儘管相距諸多光年、仍保持共時生命的聯結星系之精神，這件藝術作品反映出被時間和地方區隔下的社會視野之間的審慎調和。透過引發雙年展參觀者之間的變化聯繫、在空氣中交流的某種特定頻率，以

7 參見 Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as A Metaphor of Modernity* (New York: Thames & Hudson, 1994), 7.

8 Walter Benjamin, "Little History of Photography," trans. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, in Benjamin, *Selected Writings, Vol. 2* (Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 2005), 518. 英譯文經過調整。

9 Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire" (1939), in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt (New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1968), 157-159.

10 Georges Didi-Huberman, "The Supposition of The Aura: The Now, The Then, And Modernity," trans. J. M. Todd, in *Walter Benjamin and History*, ed. Andrew Benjamin (New York: Continuum, 2005), 4.

及空氣濕度，沙維切-吉肯最終賦予「韻律博物館」多孔穿透性的質量，將它拖曳到某種薄膜形式裡，持續受某個他方影響。

人們永遠無法確知這件藝術作品何時運作，畢竟它是安靜呼吸的行為。人們處理價值的重量和肌理、無影像 (non-image)、美學的揭露，以及，最終，亦包括作為現象式在場的虛無。當歷史述說被構思成一個層層澱積的地點、而非一道敘事總弧時，藝術家的角色在構成想像的地方上扯裂了時間的自我封閉膚層，允許以違反正統知識論的方式來處理作為殘餘物的東西——即不可思議 (inconceivability) 的界域。

With each airplane from Los Angeles that lands in Taiwan's Taoyuan International Airport, the level of humidity in the exhibition gallery will change slightly.

多默·沙維切-吉肯 (Tomo Savić-Gecan)，〈無題〉 (Untitled)，2012。

論平均律和傳染律

在十六世紀，兩位卓越的人物：中國明朝貴族之人朱載堉——音樂學家和數學家，以及溫琴佐·伽利萊 (Vincenzo Galilei) 這位義大利魯特琴家和音樂理論家皆建立了十二平均律系統。¹¹ 朱載堉汲取自早期調音笛的聲音運算和樂律這個古代儀式性音調系統中的曆法紀錄，最終藉由八十一位算盤而發明這項公式。¹² 在文藝復興時代晚期，伽利萊研究弦的張力並提出用於為魯特琴調音的一個音程等距的系統。他藉由這個平均律音階挑戰當時仍在音樂理論中蔚為主流的畢達哥拉斯式 (Pythagorean) 傳統。

幾乎同時代的這兩位人物都改變了調音的歷史，但兩者應該互不相識。情況可能是：就像以同樣諧波比 (harmonic ratio) 而振動的兩根弦，思考的事物和歷史事件的性質當時也達到某種共振的時間交集。現代理性正是在這樣的銜接點上崩解，繼而被它曾抑制的違抗姿態所駕馭。

11 溫琴佐·伽利萊是伽利略·伽利萊 (Galileo Galilei) 這位卓越的天文學家、數學家、物理學家和哲學家的父親。

12 參見 Gene J. Cho, *The Discovery of Musical Equal Temperament in China and Europe in the Sixteenth Century* (Lewiston, NY: E. Mellen Press, 2003).

由台灣作曲家陳泗治創作的〈蕉葉微風〉歌曲樂譜展示在地理學家賀曼·摩爾 (Herman Moll) 的〈標有季風的新世界地圖〉 (A New Map of The Whole World With Trade Winds) (1736年) 旁，這番配置勾勒出某種「第三個」虛構的地圖繪製。第一個是音波式的行動，細緻刻劃蕉葉屈服於風的非理性召喚，描繪出在整個樂譜頁面跳躍的一連串音符。第二個是透過基於觀察而標示變換的季風，重新詳細描繪世界，並以大批箭頭勾勒季風變化的模式。這幅地圖的繪製者和先前為丹尼爾·狄弗 (Daniel Defoe) 的《魯賓遜漂流記》 (*Robinson Crusoe*) 和強納森·斯威夫特 (Jonathan Swift) 的《格列佛遊記》 (*Gulliver's Travels*) 繪製充滿綺想地圖的繪圖者是同一人。

陳泗治以受微風啟發而譜出的樂譜提供了對蕉園的地誌速寫，摩爾的地圖也是一首小塊領土的殖民帝國樂譜，以穿透他的世界地圖內部的風壓箭頭的音高譜成。若依循傳染律 (Law of Contagion)，如同它涉及的魔幻思維，一旦這些素材變成共有生物圈中的共同參與者，則甚至在它們彼此的實體接觸業已切斷之後，仍持續影響彼此的特定性質。¹³ 在此，並排的舉動被視為某種中斷，而非直接連結的表現。它主張存在於多個不相稱世界的時間、地點和事物之間的踰越地志 (transgressive geography)。¹⁴



西蒙娜·佛提 (Simone Forti)，〈客座編輯語〉，《接觸季刊》 (*Contact Quarterly*)，1990年，冬季號。圖片由藝術家提供

13 參見 James George Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2012). First published in 1890.

14 參見 Elizabeth A. Povinelli, "Radical Worlds: The Anthropology of Incommensurability and Inconceivability," *Annual Review of Anthropology* Vol. 30 (October 2001): 319–334.

在世界調整軀體／世界作為調整的軀體

約在由馬拖曳貨車的時期，法蘭克·B·吉爾柏瑞 (Frank B. Gilbreth) 和莉蓮安·M·吉爾柏瑞 (Lillian M. Gilbreth) 開始藉由將勞動的身體變成可計量的實體而精進時間-動作的實驗。他們旨在找出工作的「那種最佳方式」。¹⁵ 他們為1917年的「西方效率協會全國會議」 (National Conference of the Western Efficiency Society) 編撰了標題為《計量工業中的人之因素》 (*Measurement of the Human Factor in Industry*) 的小冊子。冊子裡宣告，「計量過時機器的效益不大。計量人類的效益永存。」¹⁶ 半世紀之前，維多利亞女王時代的博學者法蘭西斯·高爾頓 (Francis Galton) 則提出關於推廣人類測量 (anthropometry) 的類似聲言。

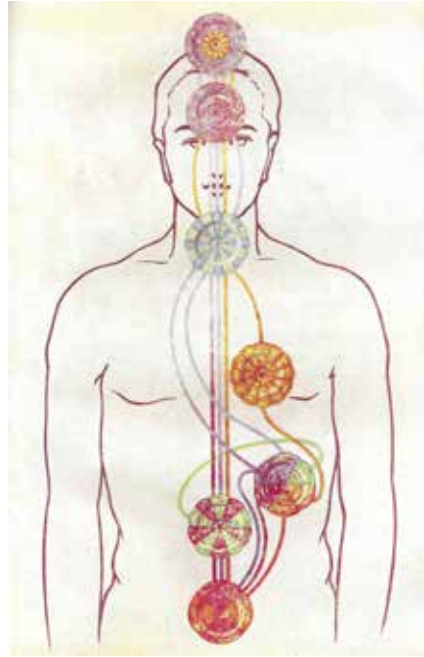
1910至1924年間，吉爾柏瑞氏夫婦以顧問公司的形態推動其事業。他們研究力氣和勞累的關係，並為多項各異的專業制定最有效率的勞動動作：從鋪磚塊到打字、圍柵欄和外科手術。¹⁷ 在「韻律博物館」中，選自吉爾柏瑞氏的動物動態比較研究快照呈現了平常固定在人的手或手指上的小燈所形成的動態軌跡。長時間曝露於一連串光環圈下的人體化為漆黑面版上的白熱光線條或混亂括痕。高爾夫球員的擺動和手搖鑽操作者的發光是如此類似鄰近所展示的神智人體-氣場 (body-aura) 圖示。雖然這些材料根本上並不相稱，兩者卻都研究身體潛能，將之視為律動之流，應加以規訓、成為**更高階的形式**——即透過超越感官知覺的可議原理，或是女打字員一絲不苟的精確工作動作。後者涉及將身體徹底機械化，使之以最高效率的工具形態而運作，前者則對待軀體-肉身如理想化靈體 (astral body) 的某種次等「接收者」。

14 See Elizabeth A. Povinelli, "Radical Worlds: The Anthropology of Incommensurability and Inconceivability," *Annual Review of Anthropology* Vol. 30 (October 2001): 319–334.

15 *Original Films of Frank B. Gilbreth (Part 1)*, 1910–1924, presented by James S. Perkins in collaboration with Dr. Lillian M. Gilbreth & Dr. Ralph M. Barnes, Chicago Chapter of the Society for the Advancement of Management, Perlinger Archives. See archive.org/details/OriginalFilm.

16 Frank B. Gilbreth & Lillian M. Gilbreth, *Measurement of the Human Factor in Industry* (The Library of Congress, 1917). See archive.org/details/measurementofhum00gilb.

17 同上。



C.W.·里德彼特 (C.W. Leadbeater)，《脈輪》(*The Chakras*)，1927年，由The Theosophical Publishing House出版。圖片摘自「脈輪，人體氣場」，e-journal專文

在自我的社會化中，固有的和習得的身體韻律之間的衝突是根本的。姿勢和擬態 (mimetic) 傾向的階層為在世存有 (being-in-a-world) 的主導模式設立框架。其是透過調至指定韻律的身體的組織化系統，讓教化的時間制域足以進展、文明的大業蓬勃發展。昂利·列斐伏爾 (Henri Lefebvre) 在其關於分析韻律的論著中指出：「人類透過像動物般地訓練而制服自身。」¹⁸ 透過將我們自身和他人呈現給這個世界的一套被奉為神聖的儀式，訓練縮減前所未見的行為，藉以迫使吾人變成註定被設定韻律的存在體。一如動物的軀體，吾人的身體唯有在一旦被馴服調節或經過訓練、在社會上有效運作之際，方才被認為具有某種使用價值。¹⁹ 相對地，未經訓練、或經過訓練但仍然違抗的軀體則被視為運作失當而遭到屏棄——被迫淪入現代性的「失常」場景中。

間歇地舞動

在尚·班勒維 (Jean Painlevé) 的〈無角螺或巫舞〉(Acéra or the Witches Dance) 中，無角螺 (一種軟體動物) 起初顯得像是漂浮的球體，接著從保護的軀殼中慢慢浮顯，並化為變形蟲般的不確定形

18 Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, 39.

19 同上，頁40°.

式。這些生物具有開放的循環系統和結合消化及感覺能力、發出刺耳聲的舌狀物，就傳統的意義而言，這些造物可以被視為是不尋常的變異（phenomenal aberrations）。

隨著這部超現實的科學紀錄片穿梭軟體動物的生命史，我們看到這些無脊椎動物打開透明的蓋口，演出一場本身亦是複雜交配儀式的狂喜芭蕾舞。牠們以鏈狀模式交配；一開始有三隻，接著有五隻，牠們扮演雌雄同體的雙重角色。游移在連續和不連續的狀態間——這是模糊了生、死和結合之間的分界的一支編舞。它令人思及巴岱耶（Bataille）對死亡和情欲的形構：「我們是間歇的存在者、獨自消亡在一場無法理解的歷險中的個體，但我們渴望我們所失去的連續性。」²⁰

身為違抗的軀體而演出、以此而和一己世界維繫不對稱的關係，這也是拒絕屈服於生物社會性節奏韻律的環境。在被指定為**正常性**的狀態以現代性的暴戾膚層的形態持續駕馭的同時，姿勢的忤逆和內在的變異則中斷這具有硬殼的膚層。很容易將這樣的偏離歸類為根本上對立於現代主義的某種原始主體性的踰越之舉。但這種解讀是侷限的，因為踰越是深刻質疑被縮減為卑屈形式的生命方式。因為，其不堪而反叛的多番化身裡帶有從社會性的可預期模式的徹底脫離，以及異議的姿態。在歷史化的競技場中，踰越的行動探測平行的碰撞，後者作為多個「可能的世界」的连接。這種行動的粉碎性效應打破謬誤的理性主義之極限，類似於用振動的調音叉打破水的表面。

20 Georges Bataille, *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo* (New York: Walker and Company, 1962), 15.



尚·班勒維 (Jean Painlevé) 的〈無角螺或巫舞〉(Acéra or the Witches Dance)，1972，35釐米錄像，彩色。圖片由台北市立美術館提供



尚·班勒維 (Jean Painlevé) 的〈無角螺或巫舞〉(Acéra or the Witches Dance)，1972，影像擷取畫面。© les documents cinématographiques, Paris

投入狀態之中

法蘭西斯柯·卡馬丘 (Francisco Camacho) 為「韻律博物館」構思一種新的泳式。〈360度式〉 (360° Stroke) 是一種混合的泳式，它包含某種身體旋轉，其樣態類似美國海軍陸戰隊訓練中部署的水中狙擊動作。隨著泳者身體的線性輪廓轉變成某種環狀形式，水中的肢體經驗引發某種「環形的」觀看-思考。其結果是透過連動的旋轉而觀看世界，以及反過來被世界觀看的奇特狀態。以螺旋和遠古自然鐘的方式在水中轉身，這提出對吾人特有體型特徵及其水中社會性領域的某種新態度。

人體的構成並非為了存在水中，但歷史上，人和水資源的文明性關聯使人必須發展出游泳文化。鑒於史前現象，游泳池的最原始前身一部分見於印度河流域文明遺址（例如摩亨佐-達羅 (Mohenjo-Daro)），並分散在廣大區域的羅馬浴場。卡馬丘以另一種邏輯載入游泳史的既有韻律性結構，其中一項便是提供出於本能而非理性的練習，讓人捨棄先前習得、被樹立的共通標準。

透過提出這種游泳式、伴隨將游泳描繪成藝術實踐的一番宣言，藝術家演出一種新的社會式想像，並從根深蒂固的轉動的所在達到某種肢體共性。可以將之思考成切分 (syncopation) 之舉——即「打亂」規律的泳態和一般動態之流的新調性或態度。人體遂變成特異的顯現和某種對立面。

馬叟·摩斯 (Marcel Mauss) 這位社會學家在影響深遠的專論〈身體技巧〉 (Techniques of the Body) 中論及社會如何教人運用身體。²¹ 在他於巴黎大學人種學學院 (Institut d' Ethnologie, University of Paris) 進行關於描述性的人種學演說裡，他力勸人種學家在探索文化行為的技巧面事實之際，應將考慮的重點從具體轉向抽象。他在對作為歷史和人類學問題的游泳活動的研究中評論道：「在我的時代，泳者認為自己是一台蒸汽船。這個想法很傻，但實際上我仍這麼認為：我無法根除我的技巧。」

什麼是博物館過去意欲教導的？被設計成早期的文明化儀式場所、並

21 Marcel Mauss, "Techniques of the Body," *Economy and Society* 2:1 (1973): 70-88.

和斷頭台在歷史上的發明與運用同時的博物館，它和現代性、倫理和啟蒙理想的行為符碼之間具有緊密的關係性。作為純理論的博物館，在這個情況中，一切教育功能都涉及對博物館史的顛覆、而非確定。透過〈360度式〉中的訓練，「韻律博物館」藉由重新琢磨游泳這項基本生存技巧，造成身體的非同步性。



2011年11月，Google衛星在戈壁沙漠上定位出「白線」。新聞記者、科學家、軍事策略家、幽浮迷等等都多番試圖了解沙漠沙粒中抽象圖案的真正性質。然而，這個現象持續令人困惑。地理座標傳達了一幅數位景觀，但缺乏對這整個荒謬地志的關鍵經驗。為了「韻律博物館」這項計畫，裘斯提斯·亞布撒（Justice Abusa）這位來自迦納（Ghana）阿克拉（Accra）的織品藝術家受委託創作從這些Google衛星畫面汲取靈感的肯特（Kente）織品。這個轉變材料的過程可以被視為分析韻律的一項練習——透過傳統織布技巧而將收集到的畫素轉變成織品。

此外，2007年冬天，在印度的古吉拉特（Gujarat）研究手染織品之際獲取的一個木塊不尋常地類似於這些「白線」。這個圖案—表面是堅固的，然而它試圖記錄在不毛之地上，具有流動感的鋪排。這個木塊作為在布料上繪出設計壓花的工具，遂代表了某種消失的負片的「正」物件。在「韻律博物館」的一個櫥窗展示中，集合了這些作為半虛構的證據和佐證圖像的人造物及影像檔案（呈現一名歇斯底里的CNN氣象播報員和衛星圖片）。

論連續性：從青蛙頭到阿波羅的理想化的頭

J.C.·拉瓦特（J.C. Lavater）在其《論面相》（*Essays on Physiognomy*）（1789–1798年）中，全面概述了生物形態的變遷：從動物界的種種狀態到所謂的理想人類類型的形構。其研究基礎是關於人類的大知識論題：神以自己的形象造人。拉瓦特於是試圖記錄作為倫

理、智性和動物的混合的人類肖像。因而，善惡的絕佳平衡會被視為人類形體外表上的標記——前額、鼻子、下巴和眼睛變成「天生傾向」的對應設定。在一段描述中，關於男人性情和內心的面相式解讀裡，烏鴉的喙融合到男性的側面像中。這種原始動物化也見於從青蛙頭到阿波羅的理想化的頭所包含的二十四個階段的轉變。

「韻律博物館」匯集了拉瓦特於1797年所繪製的從青蛙到阿波羅的頭的彩色素描，以及艾德華·馬布里奇 (Eadweard Muybridge) 的〈玩跳蛙遊戲的男孩〉 (Boys Playing Leapfrog) 動態研究——這是他重大的「動物動態系列」 (Animal Locomotion series) (1872–1885年) 的一部分。由於這個著名的電子-攝影研究符合另一種人類-動物行為排序的前導，令人想起伴隨這些現代科學文件建構的複雜作態演出。在此，這被經驗成從某個生存狀態朝理性化他者的質性「躍進」。

從那時起，人們著迷於出產圍繞青蛙主題的一系列物件——這種生產或許甚至變得充滿異調。青蛙造型的木製葫蘆鋸琴 (主要從東南亞出口的普及的紀念品和打擊樂器) 和喬治·歐威爾 (George Orwell) 的著作《大蟾蜍之我思》 (*Some Thoughts on the Common Toad*) 一併展出，並伴隨面臨生存危機的台北赤蛙的鳴聲。如同歐威爾對大蟾蜍的棲居地和動作提交明晰的記述，青蛙葫蘆鋸琴的共振琴身則發出「呱呱」聲。在此期間，我們卻從未目睹罕見的台北赤蛙，只聽到當地兩棲動物專家錄製的蛙鳴錄音。附帶說明：牠的俗名為雷公蛙。



節拍器的部分歷史，包括：

威特納·托克泰爾 (Wittner Talktel) 的機械節拍器 (動物系列，貓頭鷹造型) · 《節拍器》 (*Metronome*)，專門討論綜合性音樂的月刊，第1期 (29卷)，1913年1月號。

羅薩孟·E.M.·哈定 (Rosamond E.M. Harding)，《節拍器及其前身》 (*The Metronome and its Precursors*) (Greshman Books, 1983)。

塞司·湯馬斯 (Seth Thomas)，〈梅澤爾節拍器〉 (*Metronome Maelzel*)，原版廣告，1951。

訃聞，宣告迪耶區·尼克勞斯·溫柯爾 (Dietrich Nikolaus Winkel) 是節拍器的真正發明者。《和聲》 (*The Harmonicon*) 音樂期刊，威廉·艾爾頓 (William Ayrton)，1826年，第4卷，第一輯，250頁，由Samuel Leigh, London出版。

利蓋蒂·捷爾吉 (Györgi Ligeti) (1923–2006)，〈交響詩篇〉 (*Poème Symphonique*)，1962，表演說明，第一版精摹本 (含校對打字稿)，第1頁。圖片提供：Paul Sacher Foundation, Basel, György Ligeti collection，以及Schott Music, Mainz慷慨授權使用。

一柳慧 (Toshi Ichianagi)，〈電動節拍器音樂〉，1960，說明小冊及樂譜、手稿。Peters Edition Limited, London慷慨授權複製。

曼·雷 (Man Ray) (1890–1976)，〈堅不可毀的物件〉 (*Indestructible Object*) (或〈要被摧毀的物件〉 (*Object to Be Destroyed*))，1964 (1923年原件的複製)，節拍器的節拍擺上裝有剪下的眼睛照片，裝配藝術。22.5 × 11 × 11.6公分。紐約現代美術館收藏，James Thrall Soby Fund. 248.1966.a-e ©圖片提供：Digital Image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence

環形事物的循環

「韻律」的最古老用法，一部分是指動作的暫停或持續的限制。²² 在西元前第七世紀，希臘詩人亞里洛丘斯 (Archilochos) 決意要「了解令人受困在其羈絆中的韻律」。而古代悲劇大師艾斯奇勒斯

(Aeschylus, 西元前525–456年)則在其《被縛的普羅米修斯》(*Prometheus Bound*)²³中悲嘆,「我受困於此,在這個韻律中。」因此,人們並未將韻律理解成本質上的靜止狀態,而是循環時間的社會性結構。作為使人類和非人類的軀體受制於「恆常地週而復始」的元素的時間階段,它們以循環的劇構型態而展開——在封閉和更新之間交替變化。就是在這般的循環式劇構內,韻律標劃形體-基地的(多番)關係。

在〈環形〉(RUND), (195?–1998年)中,我們從月球表面航向自動扶梯隧道、詹姆士·龐德(James Bond)的槍管、呼拉圈、一個滴露著的巨胃、一座網球場,然後直通進入有如礦井般的地方。傑哈德·盧姆(Gerhard Rühm)歷時五十年所創作的攝影拼貼系列帶有圖像式樂譜的感覺,它思索「環狀性質」的諸多狀態——環繞、旋道、球體的連接——以及,最後,作為「環繞」轉動行動的思考/創造的狀態。

圓圈遂用來作為基本的棲息地,但也是通道。必須一提的是:再也不能將這個整體描繪成龐大的圓形整體。²⁴相反地,其中有著透過環狀移動進行的對物的某種觀察——由於人們僅能透過環繞周遭的殘餘物來想像空的中心。隨著諸多表面的彼此穿透,盧姆那令人暈眩的鋪排造成一個彼此歸屬的場域。身為「維也納團體」(Wiener Gruppe)的創始成員之一,他從根本上處理語言的情色——在此,這是多股張力之間的關係。

羅蘭·巴特(Roland Barthes)強調,當書寫由真理所驅動,在特定時刻²⁵——不論這是最深劇的危機(或神靈顯現),韻律語言的改變讓人和那一刻產生關係。韻律式趨勢將影像-身體的關係去中心,藉此將這些關係再造成為「新事件」。²⁶作為一種構成原理的韻律將歷史維持為**活的形式**。此一形式其真理是由某種徹底歧異的東西構成變位的單體,而非一種優勢脈動。而或許可將此理解成虛構所帶有

22 Curt Sachs, *Rhythm and Tempo: A Study in Music History* (Norton, New York, 1953).

23 部分學者曾對該著作的作者歸屬提出質問。就本文的宗旨,應支持艾斯奇勒斯為作者之立論。

24 Peter Sloterdijk, *Spheres Theory: Talking to Myself About The Poetics of Space*, see <http://beyondentropy.aaschool.ac.uk/?p=689>

25 Roland Barthes, *Critical Essays* (Northwestern University Press, 1972).

26 Susanne K. Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art, Developed from Philosophy in a New Key* (Charles Scribner's Sons, New York, 1953),126.

的偶然性。歸根結底，韻律也是一種增生 (accretion) ——一種持久 (endurance) 的現象，以及可視之為持久本身。

參展藝術家：艾瑞克·貝特倫 (Erick Beltrán)、法蘭西斯柯·卡馬丘 (Francisco Camacho)、漢娜·達波文 (Hanne Darboven)、璜·道尼 (Juan Downey)、西蒙娜·佛提 (Simone Forti)、法蘭克·吉爾柏瑞 (Frank B. Gilbreth)、勞倫斯·阿布·漢丹 (Lawrence Abu Hamdan)、錢娜·赫維茲 (Channa Horwitz)、肯·亞克伯斯 (Ken Jacobs)、卡塔琪娜·寇布蘿 (Katarzyna Kobro)、交工樂隊、林壽宇 (Richard Lin)、尚·潘勒維 (Jean Painlevé)、傑哈德·盧姆 (Gerhard Rühm)、多默·沙維切-吉肯 (Tomo Savić-Gecan)、雅沙司·薛帝 (Yashas Shetty)

