

造假的力量 (旅程中的 幾點記事)

艾瑞克·波特萊爾
Eric Baudelaire

4月13日，京都

週日電影俱樂部的夜晚。這是一群朋友之間喝點小酒、互相交流的電影分享會。這一週，在未事先透露片單的情況下，我選映了彼得·華金斯（Peter Watkins）的〈戰爭遊戲〉（The War Game）。模仿BBC新聞播報手法的黑白電影畫面，搭上平板冷直的旁白陳述，該電影以這樣的手法，描繪出1965年，英國肯特郡在遭受核武攻擊之後慘絕人寰的景況。



彼得·沃金斯，〈戰爭遊戲〉，1965，片長46分鐘

放映室裡的氣氛十分緊繃。電影旁白細數著令人難以承受的統計資料，加上諸多殘酷的鏡頭：受苦的孩童、數之不盡的墳塚和焦黑的血肉，這讓原先八成期待的是一部更具娛樂性的週日電影的觀眾們打了個冷顫。放映結束後，朋友們強烈感受到不舒服，幾乎像是具體的生理病痛。

「這太赤裸、太血腥了，毫不含蓄、沒有半點仁慈。」在被BBC禁播四十年之後，華金斯出人意表的大膽作品仍然保持了它的衝擊力，強度之甚，大大地扁平化了朋友們評論電影時的面向——我們發現自己甚少就「電影」的角度進行討論，更多的時候談的則是它在視覺和認知上，對我們的心智帶來了多大的衝擊，就跟朝我們的肚子上直接揍一拳差不多。

就我自己的情況來說，電影放映期間我為某個特定的理由不安了許

久：某位賓客邀請了一位日籍朋友前來，而我無法確知，一個來自真正嚐過被原子彈轟炸經驗的文化背景的人，要如何消化這樣一場針對原子彈攻擊進行的生猛描述。然而隨後的討論徹底推翻了我的預期。法國朋友們才是臉色最慘白的一群，那名日本朋友則顯得鎮定多了。

8月21日，廣島

返回京都的途中，我剛好有個機會順道走訪廣島和平紀念資料館（Peace Memorial Museum）。那是兩棟裝滿了關於歷史上首度原子彈轟炸事件的文件、受難者遺物和人物檔案的建築物。館內的陳列品依時序呈現，其中包含了曼哈頓計畫（the Manhattan Project）的科學論述，以及陳放在其中一個展示廳裡，按原比例製作的原子彈複製品：「小男孩」（這是被投放在廣島那顆原子彈惹人憐愛的名字）。

這座紀念館的意圖錯綜複雜：它既要傳達原子轟炸帶來的恐怖，又要在繞過「1945年8月6日那天，艾諾拉·蓋伊轟炸機所執行的任務，毫無疑問是一個顯著的政治表態」這樣的說法同時，還能避開「原子彈空投無可避免」這樣的（傾美的）歷史陳述所帶來的陷阱。廣島和平紀念資料館將其展示策略立基在一種不見秩序、型態各異的堆疊之上：以原子能研究為題的科學圖示資料、一串串用來標明受摧毀規模的數字、展現核爆威力的模型和樣品，以及倖存者們的檔案。我猜想，這些展示素材的呈現規則要是太過直白有序，可能會在倫理道德和史學分析上激起嚴重的問題，而展館採用堆疊、重複與激發思考的陳列策略，無形間似乎避免了這樣的爭議。於是，觀者本身成為了訊息的編輯者。資料館為參觀者留下了許多自行詮釋的空間，間或產生了某些意料之外的並陳效果。

倘若站遠幾步看，那些倖存者的第一手資料所激起的強烈感傷與冰冷的核子物理科學研究（讓人聯想到一般的科學博物館）之間，似乎能產生一種錯置感。這樣的布局似乎暗示出，科學研究的誘人權力（最微小的原子分裂能產生最巨大的能量，還有什麼能比這個更令人亢奮？）能夠像催眠一般吸引許多本意良善的人，例如奧本海默博士（Dr Oppenheimer），繼續深入他們的研究，儘管他們的工作可能為人類帶來無法想像的後果。¹ 對洛斯阿拉莫斯國家實驗室（Los Alamos）裡的科學家們來說，同理心肯定不是首要的考量，而這些史料的並置與堆疊，讓上述的詮釋成為可能，正是這種開放式的布局方式，使得博物館的功能得以體現。

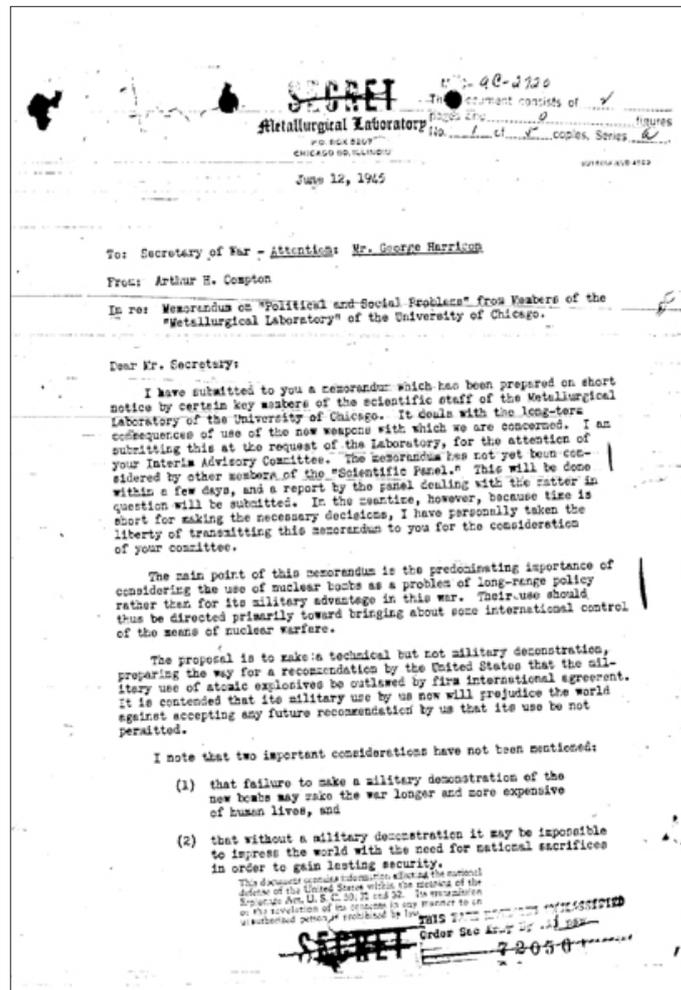
重複的技法也產生了效用。在最先參觀到的其中一個展廳裡，陳列著兩組廣島市中心的模型，一個是受轟炸之前的，一個是受轟炸之後的。在另一個相鄰的展廳中，你會看見另外一組「轟炸後」的市容模型，做得和前一組幾乎沒什麼兩樣，核爆中心點的上方，也飄著顆一樣的紅球。「重複」將對同一個客體再度進行詮釋的任務交給了每一個觀者，是一個在電影上更常見的手法，而今它被運用在博物館裡，彷彿這是一種編輯效果——像一段循環重複播放的電影場景。

接下來是遺物的展示廳。燒黑的破衣褲、受輻射傷害而變形的身體照片、一片木板牆，牆上的污痕是某個受難者因為高熱瞬間蒸發而留下的痕跡。當然，最令人毛骨悚然的，莫過於受難者手島範明遺留下的那一小堆指甲碎片和黑漆漆的皮膚，這是他的母親保存下來的，為的是保留兒子的一部分，也為了等到丈夫從前線回來時，還能看見兒子最後一眼。

一連串的原則資料、科學資訊與經過脈絡分析的種種數據，壓倒我們對視覺呈現的承受量，而每件遺物的模樣，就像是每個參觀者心裡對大災難所想像出的畫面的委婉呈現。這次參觀廣島和平紀念資料館，心裡最受撼動的，在於看到了它如何運作並展現，而隨之產生的感受，就跟看完華金斯的〈戰爭遊戲〉之後的感覺差不多。又或許我應該這麼說才對：華金斯1965年拍的那部偽紀錄片所要表現的，其實是與1955年開幕的廣島和平紀念資料館奠定在同一個基本原則之上的。其一，是對形式的相同選擇：原爆造成的恐怖，其規模之大，正當化了（甚至是主動要求了）對事件訊息的大量和殘酷的披露，以及赤裸原始的視覺呈現。其二，是同樣的主張：大聲且清楚地宣告「廣島事件，不能再發生第二次」。4月那次的電影分享會，加上今天這趟資料館之行，這兩個經驗在我腦海中逐漸交融在一起，兩者都在扮演提供資訊的角色同時，結合了行動主義者的目標。但只有一點不同：在廣島，它是真實事件的重述，而在華金斯的電影裡，它是虛構的故事情節。廣島和平紀念資料館為過去的事情進行紀念，而華金斯的電影，毋寧是以一種防患未然的精神所製作出的「前一紀念」（ante-memorial），期許未來人們不會真的創造出這樣的事實。

1 話雖如此，在1965年的一次訪問中，奧本海默博士對於他第一次在阿拉摩高德沙漠見到的核彈測試是這麼說的：「我們知道，世界將變得不再一樣。有些人笑了，有些人哭了，大多數的人保持沈默。我記得印度教經典〈薄伽梵歌〉裡所寫的，毗濕奴告訴周天，應當擔起他的責任，而為了讓周天印象深刻，毗濕奴向他展示了千手的形象，並說：『如今我成為死神，世界的毀滅者』。而我猜，當時我們或多或少都是這麼想的。」

穿梭在廣島和平紀念資料館的海量史料之間，參觀者在個人的內在裡自行耙梳，並留下一道縈繞不去的鬼影。對於我來說，最難忘的是其中兩份文件。其一是一份由曼哈頓計畫裡的一群科學家所簽署，呈交給美國戰爭部長的建議書，內文建議將原子彈投放在日本人口較少的區域，諸如沙漠之類的地區，以作為對日本的警告。若此舉不能使日本投降，還可以重新再選下一個投放地點。² 該建議書的論點與其說是人道，其實是更功利導向的，它的重點在於申明，策略性地選擇轟炸地點，可以避免大規模屠殺平民百姓在戰後占領時期對美國的世界地位帶來的負面影響，也能避免引發事後必然會產生的世界核武軍備競賽。然而這份「警告」並沒有被採用。



詹姆士·法蘭克、唐諾·休斯、李奧·史茲勒、T·胡格內斯、尤金·拉比諾維契、格倫·西博格、J.J·尼克森共同簽署〈法蘭克報告〉復刻本：1945年6月11日，芝加哥大學「冶金實驗室」曼哈頓計畫政治與社會問題研究委員會提出

2 Report of the *Committee on Political and Social Problems, Manhattan Project "Metallurgical Laboratory,"* University of Chicago, June 11, 1945, also known as the "Franck Report" signed by J. Franck, D. Hughes, L. Szilard, T. Hogness, E. Rabinowitch, G. Seaborg and C. J. Nickson.

另一份難忘的資料是一段影片，記載了小倉市的命運，該地原本是8月9日第二顆原子彈的預定轟炸地點。一架偵查機拍下了名為伯克之車 (Bockscar) 的B-29轟炸機載著原子彈在小倉上空徘徊了三圈，意外地因為雲層太厚而無法準確鎖定轟炸位置。最終，伯克之車將目標轉往另一個攻擊地點：長崎。

這兩份資料都不禁讓我們想像出一些令人不安的故事情節。在頭一份文件裡，我們留意到那傾向「警告」的論點，這為我們開了一扇小門，門後通往一則很有可能成真因而令人痛苦的故事，故事中，文明理性的討論最終挽救了成千上百萬人的性命。第二份資料則為我們打開另一扇故事之窗，我們看見一個城市奇異的命運：幾片厚雲使得它毋須淪為人間地獄。在一份信頭印著官方單位抬頭，直陳事實、遣詞精準的軍方公報裡，與一段展示著一架銀色飛機逡巡在美麗天空的十六釐米短片裡，可怕的現實接鄰並陳著歷史的另一種可能性，我們看見一段被逃過的歷史，對照著一段本來可能這麼發生的歷史。一個用條件完成式的文法書寫而成的虛構世界：「本來會是這樣」的過去 (the would have been)。而華金斯的電影則是對照這組條件句的鏡像：藉著挪用BBC拍攝紀錄片的手法，它驚人地記錄成一句未來完成式：「未來會是這樣」的未來 (the will have been)。



〈飛往長崎的轟炸機；伯克之車影像紀錄〉，拍攝日本小倉市的舊影片，1945年8月9日，十六釐米影片轉錄像，彩色，無聲，片長1分28秒，史丹佛大學胡佛研究所館藏

10月13日那一周，巴黎

關於策劃〈【前】紀念博物館〉展覽的一些概念筆記：二十世紀也許可以稱作圖像的世紀，然而標誌出這歷史最黑暗的一刻的，卻是一道視覺紀錄付之闕如的鴻溝。廣島和平紀念資料館裡展示的照片不多，因為沒有任何一張圖片「夠格」代表廣島。館內雖有標誌性的蕈狀雲圖片，但那更像是一種象徵性的圖示，而非攝影紀錄（有誰能一眼就分辨出廣島、阿拉摩高德沙漠和比基尼島上的蕈狀雲之間的區別？）我們沒有遍地的墳塚或是屍橫遍野的圖像，只有一些廢墟的照片——空寂的建築物成為碎屍的視覺替代品。在展現人類痕跡方面上，廣島博物館造了一座西洋鏡，鏡裡猩紅色的燈光下，兩個臉上、手上焦痕遍佈的兒童人體模型，蹣跚地走在廢墟之間。為什麼要在人體模型身上添加這些戲劇化的血污呢？也許是用來作為填補影像空缺的替代品——失落的影像也許是在美軍占領期間消失的，也或許它們可能根本沒有存在過，因為從來沒有人拍攝過，還有可能是因為原子彈讓受難者屍骨無存，幾乎沒有留下多少可拍攝的遺骸。呈現原爆事件的照片，我們可能沒有，或是真的沒有。而且就算有好了，它們會是「夠格」的嗎？

有關廣島這個「超出人類想像範圍的事件能否被（影像）表述」的問題，讓人不禁聯想到奧斯威辛集中營（Auschwitz）。因為扣除了納粹有系統地製作出來的自我宣傳紀錄之外，我們看不到任何毒氣室內的影像紀錄，除了四張由特別支隊（Sonderkommando）成員所拍攝的知名照片。這批照片該不該被公諸於世的問題引起了極大的爭議，喬治·迪迪-胡柏曼（George Didi-Huberman）並以此為題寫成了一本好書《不顧一切的影像》（*Images in Spite of All*）。毒氣室裡對於攝影的嚴格禁令（禁止的對象包含納粹親衛隊）阻止不了某個無名的囚犯神奇地拍下這四張奧斯威辛集中營的模糊照片，讓集中營裡主要行刑機制的運作情況，在世人面前留下了唯一所知的影像紀錄。關於這場有系統地將歐洲猶太人口消滅的行動，這幾張個別的照片所具備的象徵性價值，正好落在影像是否有能力再現猶太大屠殺「無法表述」的特質這項爭議點上。個別的圖片絕對是不夠的，因為比起大屠殺的超大範圍，它所能呈現的訊息少得可憐。它們必然是不正確的，因為它們不夠精準，充其量只是事件的碎片，只剩下一些因為奧斯威辛集中營「超乎想像」的程度而被矮化成無足輕重的真實性，並無法再現事件的全貌。在這樣的前提下，如果世上不存在任何一張

單一的、完整的、足以「表達一切」的猶太大屠殺照片，那是不是所有的照片也都用不著要有了？這是傑拉·瓦奇曼（Gérard Wajcman）所主張的關於種族滅絕的不可見性，跟他持同樣看法的還有克勞德·朗茲曼（Claude Lanzmann），朗茲曼甚至進一步說道：「假如真的有一部由納粹親衛隊所拍攝，記錄他們如何在奧斯威辛第二火葬場的毒氣室裡屠殺三千名男人、女人和兒童過程的影片，要是讓我找到了，我不只不會讓影片被播出，我還會毀了那部影片。我說不上為什麼，但是理由很明顯。」³

朗茲曼相信，沒有任何影像具備足以述說大屠殺故事的能力，反之，高達（Jean-Luc Godard）則在他的電影〈無以名狀〉（*Histoire(s) du cinéma*）裡利用蒙太奇處理了許多現成的影像，以此宣示，自從1945年起，一切的影像只為自己說話。他甚至寫下了這樣的字句：「就算受到了無可挽回的刮傷，一小方三十五釐米的底片，仍能夠為一切真實保持其信譽」⁴，從而授與了影像一種救贖的力量。這兩派說法已經發展成了一場爭辯，而影像崇拜與反影像崇拜之間的對立，最令我感興趣的一點在於，它為藝術家們打開了一條通路，讓他們可就「影像的貧弱」此一命題來場正面交戰——在朗茲曼那一派裡，他們揚棄影像，以此獻身文字與證言，而高達那一派則與影像連結、對質，不斷地依據歷史重新去創造它們。然而，第三條路線應該被加進這場論戰，那是華金斯的路線：讓我們正視影像不完整的天性，開始創造影像吧！讓我們來創造影像界的生產過剩、影像界的人海戰術和影像界的濫用上癮吧。讓我們使用偽紀錄片的形式，將影像的地位提昇至「類史料」的高度吧。

在人類的重大悲劇這塊敏感的論域裡，杜撰影像顯然是個冒險的行為……好意但沈悶、電影學上的平庸，這類的風險始終存在。史蒂芬史匹柏的〈辛德勒的名單〉（*Schindler's List*）問題出在他在一部普通的劇情片裡使用了黑白片的手法，建立出一個捏造的影像檔案，以此「拉抬」一部娛樂片的高度。羅貝托·貝尼尼在（Roberto Benigni）他的電影〈美麗人生〉（*Life is Beautiful*）裡對於悲劇的描述方式，則遊走於嬉鬧劇的邊緣。雖然這對某些人的品味來說有點太過輕鬆寫

3 Quoted in George Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, University Of Chicago Press, p. 95.

4 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, I, p. 86.

意，他的電影依然遵從了因惹·卡爾特斯（Imre Kertész）的敘事策略（卡爾特斯捍衛這種寫意的表現法），也加入了以色列式的戲劇元素。「捏造影像」倒不見得是問題的重點，重點在於此舉選擇了以全然戲劇的手法，作為喚起猶太大屠殺記憶的唯一方法。

於是乎，關鍵在於我們如何為華金斯優秀的事實攝影派（factographic）的作品定位。他的電影工作（我幾乎想要將它稱作「任務」，因為華金斯的工作原則裡蘊藏著某種強烈的堅定）伴隨著兩項目標：將受到優勢階級修正主義威脅的歷史段落重新視覺化，以便奪回歷史的主權（例如：〈可洛登戰役〉（Culloden）、〈巴黎公社〉（La Commune）），此外，出於政治上的迫切警覺而去創作一部醒世劇本〔例如：〈戰爭遊戲〉、〈懲戒公園〉（Punishment Park）〕。這兩項目標都共同具備一種防患未然的決心。重大的歷史事件都經由相同的途徑被拍攝下來：電影這種既是作者也是題材的媒介裡的全體人員。對過去的重溯（在〈可洛登戰役〉和〈巴黎公社〉的例子中）讓我們有機會發展出一個批判的觀點，去檢視大眾媒體是如何地書寫著歷史，也凸顯出以數世紀以來的事件作為基礎的當代政治議題所具備的特性。但這項任務在他的虛構電影作品中顯得更急迫；幾乎將世界化為末日戰場的古巴飛彈危機之後，才短短三年，華金斯就拍了〈戰爭遊戲〉，而到了如今關塔那摩灣（Guantanamo）週復一週拷打與水刑的時代，當初〈懲戒公園〉裡看起來過分的場景，已不再是如想像的故事情節。

莫里斯·布朗修（Maurice Blanchot）認為，「我們有一個底線，當你在超過這道底線的範圍之外行使藝術，無論是什麼形式，都會成為對人類悲劇的一種侮辱」。華金斯則用一個相反的角度處理這項問題：假如我們不行使藝術並藉此將底線推得更遠，那才是對人類悲劇的侮辱。種族滅絕之可怕是「無法言喻的」，這樣的說法難道不會導致吉奧喬·阿岡本（Giorgio Agamben）所形容的「對神祕性的崇拜」，從而產生一種傾向保持沉默的風險？⁵ 沈默是華金斯所不能允許的，所以他致力將證言和文字資料編撰成影像資料：透過那些經由閱讀文字和史料而升起的心理畫面，他編織出影像。影像是有效的，華金斯對它們的表述能力抱持如此的信念，只要它們不走上史蒂芬史匹柏和貝尼尼電影的那條迷途、淪為瑣碎平凡的陳腔爛調。他採取了兩種

5 See Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, MIT Press, 2002.

作法：堆疊（重複、過剩和闡明）和接鄰並陳（他將場景拉回英國肯特郡，而非遙遠的、異國的日本）。藉由翻新奧森·威爾斯（Orson Welles）廣播劇〈世界大戰〉（The War of the Worlds）驚動社會的策略，華金斯的政治用意在於，活生生地將這道主題拉進我們的客廳裡，就像瑪莎·羅斯勒（Martha Rosler）在其後不久的作品裡所主張的，「讓戰爭在家園裡開打」。

由記錄所帶來的關於建構、曲解和去脈絡化的問題，終將導向兩個非問不可的核心問題：是什麼造就了影像？而影像又造就了什麼？對華金斯而言，影像扮演著一種預警的角色（是一種正面的預警），所以他發展出紀錄片的虛構領域，並從中挖掘出防患未然的資源。用這個角度來看，他的影像類似於廣島和平紀念資料館裡的資料所引發的想像畫面；當時那些資料讓我看見了，在避開原子彈砲轟造成的大規模傷亡的情況下結束戰爭的可能性，或是讓我能夠想像出，放過小倉卻毀了長崎的那首痛苦的機遇之歌的情景。也或許，這解釋了為什麼在我們的週日電影俱樂部上，那位日籍賓客顯得更加平心靜氣。象徵性地，她已經去到過那悲慘可能性的經驗之地，因為更加熟悉該情境，所以她能夠站在一個更好的位置，去理解華金斯的用意，一個預先對迫在眉睫但可以避免的人類慘劇的前紀念。

擁有記錄性質的虛構故事，以及為虛構故事開啟空間的史實記錄。而在一場展覽中替它們創造出一個對話空間，這是我這次策劃〈【前】紀念博物館〉展覽的野心。

喬治·迪迪·胡柏曼在表達不顧一切的影像的重要性時是這麼強調的：「在每一件證物裡、在每一次的追憶裡，語言和影像絕對是綁在一起的，這兩者交互填補彼此的空白，從未停止過。在無法以筆墨形容之處，通常，影像就出現了；而當畫面無法被想像的時候，文字便會現身。」⁶ 同樣的道理，史料和虛構也會在對方無能之處互相補償，而〈【前】紀念博物館〉展覽的用意就在於，對這些將史料與虛構焊接在一起的藝術作品進行檢視。既然〈【前】紀念博物館〉展覽的核心概念是繞著華金斯與廣島和平紀念資料館這兩造間的相互辯證（「本來會這樣」與「未來會這樣」的證言式作品）打轉的，那麼，有一個作品便不

6 Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, University Of Chicago Press, p. 26

能不被放進來：

〈COMMEMOR〉（互換亡靈紀念碑聯合委員會）。1970年，羅伯特·費里歐（Robert Filliou）精心編撰了這一樣份建議書，以一種充滿力量的輕盈姿態使得自己在此一情境內現得責無旁貸；他主張，荷蘭、德國和比利時之間應該直接交換假造的戰士陣亡紀念碑，以替代真正的戰爭。〈COMMEMOR〉可說是對華金斯電影主張的具體回應。



羅伯特·費里歐，〈Commemor〉，1970

10月18日，布魯塞爾

出門散步，最後走到了Jan Mot美術館，那天是杰伊曼塔斯·納可維希斯（Deimantas Narkevicius）展覽的開幕式，裡頭正播放著他所製作的影片〈未爆彈效應〉（The Dud Effect）。實在是太湊巧了。因為我正在為自己策劃的〈【前】紀念博物館〉展覽進行最後的挑選工作，而這部影片一部分的靈感正是來自於華金斯的〈戰爭遊戲〉，又或者可以說是與〈戰爭遊戲〉的一場對話。我在銀幕前方逗留許久，納可維希斯向觀眾展示了1965年肯特郡那個虛構故事的另一種面向：1970年代，蘇聯從位於立陶宛的一個基地，發射了R-14飛彈。

就敘事手法和表現風格的角度來看，〈未爆彈效應〉就像是〈戰爭遊戲〉的相反版本。就敘事面，它描繪了飛彈的發射而非事後的影響；就風格面，它每一處的表现都努力讓這整件事顯得平常、官僚、井井有條。鏡頭不帶感情，只有對固定行政程序的客觀勾勒。納可維希斯並未處理發射飛彈的決策面向，因此並未引發鮮明的道德問題，而飛彈發射造成的衝擊，納克維瑟斯只讓觀眾在遙遠的銀幕之外自憑能力進行想像。影片大多數的內容是一位不知名的軍官，用電話向另一位不知名的接聽者下達種種技術指令（例如：「方位101」、「方位105」）。它的紀錄片特徵（按照軍中真正的行事程序拍攝，並由一位真正的前蘇聯紅軍軍官演出），更勝過劇情片的特徵（沒有紅色的發射按鈕、沒有電子視訊會議，只有電話上的聲音和一個面無表情的男人）。在飛彈發射的那一刻，軍官臉上的表情被畫面之外飛彈反應器所發出的強光所掩蓋。用來表現事後情況的，就只是幾個捕捉周遭環境的鏡頭、強風呼呼的聲音，以及一連串的長鏡頭，展示蘇聯時代的核武裝置如今腐朽廢棄的景象（空的飛彈發射井、殘破的倉庫）。這是幻想末日後的景象？或僅僅只是時間的刻痕、是再度確認蘇聯帝國時代終結的證據？假如第二個假設為真，為什麼我們無法在這些從未如此發生的過去的影像之中感到安慰？



彼得·沃金斯，〈戰爭遊戲〉，1965，片長46分鐘

有了廣島和平紀念資料館的「本來會這樣」、華金斯的「未來會這樣」，和費里胡的簡單條件式 (simple conditional)，現在，我們必須再加進納可維希斯的「並未如此」(was not)。這些作品結合起來，在其他連結到作品的「紀念性」價值的常數之間，最終所呈現的核心議題，是一道關於時間與真實的議題，或者說，是關於時間如何使人們看待真實的概念陷入危機的議題。

上述種種不同的敘事方式，恰可以作為「未來偶然」(future contingents) 命題的例證。這個弔詭的哲學命題，自古以來便不斷地被探索，吉爾·德勒茲 (Gilles Deleuze) 是這樣歸納的：「明天可能會發生海上戰爭，假如這句話是真的，我們要如何避免接下來勢必會產生的其中任一後果：其一，從可能性中產生了不可能性（假如戰爭真的發生，「戰爭可能不會發生」這句話就不可能成立），或者，過去不必然真實的（因為戰爭不會已經發生）。⁷ 萊布尼茲 (Leibniz) 為這道難題提出了一個解決之道，這與我們的議題非常切合：海上戰爭（就像原子彈砲轟）可以發生，也可以不發生，只是這兩種可能性不在同一個世界裡，而是分別發生在不同的、彼此之間沒有「共容的可能性」的兩個世界。藉由發明「不可共容的可能性」(incompossibility) 這個概念，他在為真相危機帶來喘息空間的同時，解決了這則悖論，因為從可能性中產生的，是不可共容的可能性（而非不可能性）。「在過去不必然為真的情況下，過去可能是真的。」德勒茲接著繼續提到了波赫士 (Borges) 對萊布尼茲的回應（就好像我提出了華金斯與納克維瑟斯的作品）：「線性作為時間的一種特性，如同時間的迷宮，也會產生並持續不斷地分歧下去，穿過**非共可能的現在** (impossible presents)，回到不必然為真的過去。」⁸

〈【前】紀念博物館〉展覽裡的作品和文件正是在這樣的共時性裡進行對話。就某種意義來說，這場展覽的概念圍繞著德勒茲的觀點：「造假的力量」，它剝奪並替補了真實所扮演的角色——藝術的、創作的或是敘事的力量擺脫了真實的地位，以搖身一變成為偽造者。而藝術家們成為了造假的人，不單只是以藝術的主觀性為名義 (to teach his reality)，還來自一種唯有在填補了故事與歷史之間的空缺之時，才能夠被滿足的真實需要。

7 Gilles Deleuze, *Cinema 2*, Continuum International Publishing Group, 2005, p. 126

8 Ibid., p. 127