

野

根

莖

Wild Rhizome

Capturing Taiwan Contemporary Art
in Its Wildness

台灣 當代藝術 的 野生捕獲

企畫 —— 龔卓軍 · 王品驊

《藝術觀點ACT》曾在2015年7月與10月推出了連續兩期的「『臺灣新電影與當代藝術』地下根莖再生計畫」專題，分別從場景、分鏡、剪接、論述四個範疇，反覆呈現臺灣新電影的過去、現在與未來的潛力。這個紙上策展行動，最後在台北當代藝術中心熱烈的討論中結束，並沒有實體展覽上的實踐。但實際上，由於踏查、課程與交互討論非常綿密，已具體而微地揭示了「地下根莖」與「當代藝術實踐」的緊密理論勾聯。

經歷過三年的反覆醞釀，「近未來的交陪」的「民俗誌攝影專題」與民間社會「交陪境」探索，這次「野根莖：台灣當代藝術的野生捕獲」，透過與國立美術館「2018台灣雙年展」的合作，不僅呈現一個更具體的「地下根莖再生計畫」，也分別從野策展、野山海、野影音、野身體四個範疇，企圖呈現一個較為完整的論述行動。

其中，「野策展」在這一期是由龔卓軍與王品驊，透過對於「策展」概念的重新反思，將弱機構、群組織、戰爭機器與國家機器區分開來，突顯台灣當代藝術策展概念上過去與現在的空缺，並由過去與當下的特異事件，指向未來的可能活性。「野

山海」把焦點放在自然史與原住民創傷場域的勾勒，透過吉丁蟲計畫、二十世紀初期大豹社事件踏查、二十一世紀初期都蘭意識部落、東海岸沿岸踏查與海洋意識的創作歷程，呈現出另一種以自然環境史為基礎的野生捕獲台灣當代藝術。「野影音」接續著「野山海」的環境意識，對於聲景採集行動、60年代《上山》影像生產、80年代《唐朝綺麗男》影像根莖再生、90年代野生街景的動畫場景創製，提供了群組織再造想像的不同行動方案。最後，「野身體」從1987年剛剛解嚴之後發生的「拾月」劇展出發，進行地下根莖再生計畫，配合90年代之後在傳統民藝、小劇場、另類音樂、當代藝術之間不

分畛域發展的藝術家經驗，以及在劇場、偶戲、影像、社區計畫與陶土之間的藝術實踐，突顯出「野身體」的不受拘束、自由創作的追求。

如何對台灣當代藝術進行一種「野生捕獲」？編輯們追隨著藝術家的腳步，嘗試用各種方式「重訪」、「重新抵達」那些可能被遺忘的野生現場。於是，300公尺以上的台灣、東海岸地帶的台灣，成了我們抗拒自我遺忘、重新挖掘內在真實的出發點。人跡未至之處，記憶未及之處，其實就在我們的內部、就在我們與無際海洋的接壤之處。那便是我們的千高原。

野根莖
Wild Rhizome
1-17

專題企畫 | issue

吉丁蟲。攝影—王惟正

野根莖： 弱機構・群組織・戰爭機器

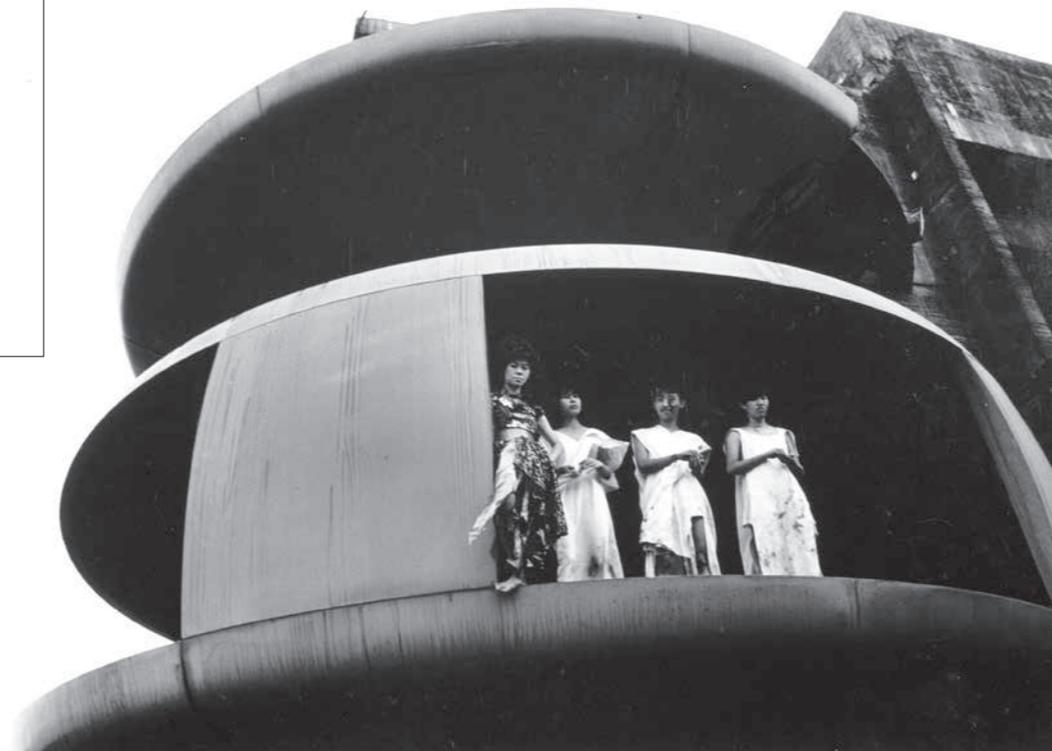
Wild Rhizome: Weak Institutions,
Communal Organizations, War Machines

文——龔卓軍



前言 | 何謂展覽？何謂野根莖？

一個展覽不具有客體，也不具有主體，而是由多種多樣的方式形成的材料、各式各樣的對話、由迥異的日期和各自不同的速度所構成的。當我們把一個展覽歸於一個策展人或一個策展團隊時，就忽略了這些材料的形成與運作，也忽略了它們之間關聯的外在性。同樣的，一個藝術家野生組織或一個藝術事件的形成，就像歐亞板塊與菲律賓板塊的碰撞所造成的地質學運動，這個過程並不需要一個上帝來保證，在這些材料與對話之間，包含著異質性相互的聯結、反系譜反符號的斷裂、非中心化的開放系統、重新製圖與轉印式的呼應關係。在這四層根莖式運動的過程中，相應的是逃逸線的生成、解疆域去領域的斷離、去層級化與重新配置，生成疆域領域與圖表化的多元體。就這樣，一個展覽、一個野性的藝術組織與一個藝術事件，匯聚於一個能夠進行過濾與選擇的「容貫平面」，在其配置中，與其他配置相連接，與其他的無器官身體相連接，以遲速不等的開展過程，散佈其強度，化身滲入其他的多元體之中，不斷切離與重新匯聚，構成了戰爭機器與抽象機器，猶如卡夫卡文學機



1987年在三芝飛碟屋進行的「拾月」演出現場。攝影—劉振祥

器中映射出那無與倫比的官僚機器。這篇文章將從弱機構、群組織、戰爭機器的角度，切入當代藝術的野根莖組織，以面對「台灣當代藝術起源於何時？」這樣的命題。或許，「起源於何時？」這樣的命題並不能找到任何的證明，反而「並非由上而下、並非由下而上、而是由中間的隙縫生成」的「居間隙縫」，才是本文解析的核心。

一 | 弱機構與群組織：國家與戰爭機器

就國際關係研究而言，「弱機構」(weak institution; institution faible)本是一個偏向貶義的壞詞彙，「弱機構」通常指的是第三世界、發展中國家，因為貪污等人為與文化因素，無法正常運作的公部門機構。「弱機構」需要改正它的組織目標、方法與表現效能，讓它的公共領域效能和國際串聯機能得以發生。但是，從人類社會自我組織與凝聚的原理來看，以「國家」這個超級機構做為基礎來思考社會凝聚的可能形式，並非唯一的選擇。特別在藝術的領域中，「國家」並非一個預設的社會聚合體選項，尤其是近年的「社會

參與藝術」、「社區藝術」、「關係美學」、「新類型公共藝術」、「觀眾政治學」等等的重大論辯、反思與策展討論，「國家」與「強機構」(如美術館、博物館、大型藝術中心、具規模的國際雙年展等)反而經常成為被這些論辯中必須要被檢討的、可被質疑的社會凝聚組織型態，不僅是因為藝術創作從個體的特異性出發，更因為藝術與社會的原初關係之一，其實是反主流文化、反社會化的一個特定社會場域或系統(布赫迪厄的社會場域論或是魯曼的系統論)，藝術家更常以流動性的、少眾性的群夥組織為其認同政治的訴求方式，因此，從當代藝術場域發展出來的認同政治更多是傾向於「不認同」與差異化的政治，這時候，談論機構、弱機構、群組織到個體之間的關係，就是當代「交陪境」美學無法迴避的問題了。

哲學家德勒茲與瓜達希在《千高原》一書中，討論了兩種「人類社會組織」的解決方案：國家與游牧體。國家是一種巨型的強機構，譬如日本對於台灣的殖民統治，它的空間形式是紋理化的空間，將所有空間加以編碼、格柵化；它對於內部個別節段，採取權

力集中的形式，讓所有的次級單位與節段隨中心而共振；然後，國家都會有其「皇家科學」知識體系，把它對於空間的紋理化與僵化切割出來的種種不同節段，加以同質化；最後，就是過度編碼的符號學，不像藝術符號的自由運用，國家常常要動用它過度編碼的符號，與其紋理化的空間、節段化的僵化單位協同運轉。這就是「國家」這種強機構，為什麼必須伴隨強大的管理機制、佔用空間、法條規章、官僚軍警人員、難以更改的符號系統，有時候以粗暴的專制君主的面貌出現(古代)，有時候以冷靜控管的立法執法者臉孔出現(近現代)。古代的國家社會中，人民依附於國家的代表君主，有受其使喚的義務；以西方經驗為模型的近現代國家社會，人民都是在社會契約下的國家成員，以贊同為前提，受到國家法律的約束。

但是，以台灣的歷史經驗來說，以上兩種國家的型態並不完全適用。首先，在清領時期及清領之前，清帝國對於台灣的統治，就不完全屬於強機構的全面統治。從〈東番記〉以下的理蕃政策來看，清帝國與原住民的各部落，一直處於疆界移動的關係之中。同時，西班牙、荷蘭、法國、日本等列強，為了爭奪東南亞貿易海權，也讓清帝國在十九世紀末期，完全放棄了它對台灣的統治權，使台灣成為日本帝國主義的殖民地。同時，帝國主義的殖民政策，並不是基於「同意」的公民社會基礎的現代國家，對於民間的「交陪境」也好，對於原住民的傳統領地也好，日本帝國主義顯現出來的「強機構」邏輯，就是訴諸它的戰爭機器了。這段討論的重點是：「強機構」對於台灣的歷史經驗而言，一直是一個外來於社會的強加結構，而非演化而來的社會凝聚形式，反而是在「強機構」與庶民社會之間，許許多多的「弱機構」，譬如：廟宇交陪境、海上走私貿易通路、殖民系統下的議會請願組織或農民組織、部落社會，才是社會自發性凝聚的形式。如果「弱機構」與「強機構」的協調無法達

龔卓軍

國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所副教授、
《藝術觀點ACT》主編

成，「國家」會動用其戰爭機器，民間社會自然也能以游牧式的聚合裝置，形成自身的對抗性戰爭機器。

然而，日本帝國主義在台灣出現，甚至國民黨政府來台的統治，都涵蘊了一個更複雜的、第三種國家強機構型態，那就是資本主義國家型態。這時候，國家不一定再扮演超越性的、集中制的、超級編碼共振中心，社會組織的焦點不一定由一位專制君控制、或是由一批立法執法者所決定，而是被市場所環繞與穿透，國家開始屈從於資本和市場。這時候，「強機構」的意義也有所轉變，現代軍隊與官僚組織的原型「強機構」組織，轉型為以營利為目的的「公司」和「企業」，它們在資本的支撐下，其「強機構」的運轉，甚至可以超越現代民族國家、法西斯國家的戰爭機器，隨時變形，在「暴君」、「立法者」與「資本」之間，穿透整個社會組織直到個體的認同、工作、品味、生活與空間形式中。

就此而言，台灣在1980年代末期解嚴後的政治力解放，轉向社會的解放時，「國家」型的強機構思考與「游牧機器」的去機構或弱機構式的藝術群組織，就產生了複雜的辯證關係。簡單的說，解嚴是由威權式的「暴君—侍從」／資本主義式的「冷戰—侍從」雙重關係中，脫除第一重的「國家」枷鎖，卻很快讓台灣滑入資本主義式國家的運轉模式中。在「強機構」與「群組織」之間，並沒有為數眾多的「弱機構」來聯結與調節「國家—資本—文化創作族群」之間的關係，文建會有之，藝術學校有之，地方政府文化局有之，畫會有之，畫廊有之，藝術群有之，替代空間有之，但是，像國家文化藝術基金會這樣介於「強機構」與「群組織」之間的機構，必須搜尋藝術社群的需求與未來方向的制訂，必須在空間、節段、科學與編碼四個方面，不斷推陳出新的提出新的「文化創作」誘導方案的任務，必須在國家機構與民間群體之間扮演創造性調節組織的角色，類似這樣的半官方、半民間或全屬民間的「弱機構」、變形力強的機構，卻並不多見。

這便是在1990年中期，官方文化藝術補助辦法、官辦藝術節漸漸成形收效之後，「收編論」亦同時產生的背景。換句話說，「強機構」與「群組織」之間，具有與時俱進的、善於變形調節其機構具體目標的「弱機構」，或所謂的「中介組織」，用以凝結解嚴後社

會力的解放能量的、超越個別小團體利益的「弱機構」或「民間組織」，並不能被教育系統、商業系統所提供的研究與營利組織所扮演，因而形成了嚴重的社會空缺。我們欠缺藝術的、文化創作的社會企業。於是，台灣在邁入資本主義國家的過程中，如何思考與呈現在「國家」思維之外的社會凝聚形式，由於欠缺足夠的「弱機構」、「中介組織」、「民間組織」提供平滑空間、活性節段、游牧科學與如即興爵士音樂般的自由編碼的支援條件，「交陪境」的美學於是也多半停留在初步的群組織的邏輯中運作，無法抗拒「資本—國家—國族」三角結構的主導，而藝術學院系統在這個三角結構中，既依附於「國家」，也依附於「市場」，但始終對於抗拒性的「文化創作式的社會凝聚形式」欠缺落實的社會基礎，這是因為，藝術學院也不過是「強機構」的變形體之一罷，它並不能完整提供一種游牧科學與文化創作性的巡演迴路。因此，對於國家補助機制、美術館、博物館、市場、畫廊、博覽會體系的強烈依賴與同意，就成了藝術教育體系在當代資本主義國家社會中的隱然之痛。

於此，《千高原》在對反著「國家」的社會型態，提出了「游牧」學的社會凝聚型態。特別是針對「戰爭機器」這個概念，從游牧學的觀點出發，德勒茲與瓜達希為當代的文化創作者，提供了六種截然不同的「戰爭機器」變樣，這正是值得今日台灣社會的「弱機構」或「群組織」參考的構造原則，它們在目標、對象、空間和社會形式四個方面的訴求都不一樣，無法一概而論。

第一種「戰爭機器」其實與戰爭無關，它的本質是一個運轉於未紋理化的平滑空間的野根莖，是一種游牧的社會型態，它的目標可以是自由決定造一座橋、建一座實驗建築、提供空間團體條件創作音樂，或者創立一種台灣的現代釀酒科學、隘勇線遺址調查，某種區塊鏈為基礎的閱讀社群媒體，某種協作式的VR或動畫攝影棚。1987年解嚴前夕在三芝飛碟屋進行的「拾月」演出計畫，2002年在台東蘭金樽部落海岸發展出來的「意識部落」實踐，都屬於這種突發性的聚集、野根莖式的文化創作。

第二種「戰爭機器」則與革命運動的戰爭機器有關，譬如太陽花運動，抗拒的是全球資本主義公理化的運作，連帶地對於立法者與執法者的「同意」也全



左、右 | 1987年「拾月」演出現場。攝影—劉振祥

面加以擱置，香港的雨傘運動亦然，都是超越了「國家—資本—國族」三角結構的實質社會運動。這種革命式的戰爭機器不必然訴諸暴力，而是讓「所有人可以流變為非主流化的任何事物」，從原本的社會角色與社會想像跳脫出來，構造另一種社會生活型態。2010年陳界仁在北美館發起的反花博運動，姚瑞中連續多年構造的「海市蜃樓：蚊子館行動」，都有這種帶領文化藝術界重返平滑空間的抗拒性。

第三種「戰爭機器」就是正面與國家的紋理化對立，像霧社事件、噍吧哖事件，或520農民運動，都是為了保衛平滑空間與游牧科學的對等性，而用局部性的「戰術之舉」對抗總體性的「國家戰略」。第四種「戰爭機器」是由國家本身動員，用以達成國家政治目的的安全、紋理化、疆域化、保衛或擴張領土運動。第五種「戰爭機器」是歷史的法西斯主義動員的總體戰，它向全世界宣戰，卻也為全球資本主義的戰爭機器鋪陳了未來的道路。德國納粹、日本軍閥所發動的帝國主義式戰爭、美國二戰所發動的全面反擊，已將經濟擴張與軍事行動掛鉤、將重工業的發展與擴張國土資源的軍事行動掛鉤在一起，這是一種完美解決古典資本主義生產過剩難題的戰爭機器方案：資本擴張與累積變成了戰爭的真正目標，殖民主義讓位於新殖民主義，冷戰結構便是在這種戰爭機器的構造下完成的。

第六種「戰爭機器」便是我們今日所面對的真實處境，戰爭機器已脫離了國家的掌控，而且還將國家吞併於其中，今天的國家，不過是「資本—國家—國族」這個三角結構中的一個資本主義市場公理變項而已。它透過全球化，滲透進整個社會組織，直抵個人欲望、身體治理與符號編碼的細微之處，以新自由主義的安全化面貌，把都市空間更新紋理化、官僚與公司機構節段全面吸納運作、以皇家化的專家科學取代游牧式平等勞動不分知識階級的科學、透過網路社交媒體的大數據全面細緻編碼所有的個人資訊與欲望指標，將這四個方面全部集中於「資本累積」的單一目標上。正因如此，傳統的「交陪境」已不足以抗拒這種主流化的「資本累積」邏輯，「弱機構」與「群組織」的連帶，及其各種變形力量，讓所有人可以流變為非主流的所有事物，才是未來游牧機器、抗拒全球資本主義市場邏輯的新型戰爭機器的希望所繫。

二 | 野根莖：當代藝術的另類組織與戰爭機器

若站在檢討「近未來的交陪」展覽的立場來看，以「交陪境」為原型，去構想與呈現了民間社會的自我組織與表現力，分別在做的方法、組織的方法、生活的方法三個部分，透過展覽去打造「交陪」的複雜意涵。由於「交陪境」涉及的是閩粵台灣的民間信仰脈絡，如王爺與媽祖信仰，在概念的構造上，較無法

涵蓋到漢人民間信仰之外如原住民與非人境域的生態環境問題，因此，這篇文章要接續先前的檢討路徑，重新提出另一個層面的組織想像，我將它暫時命名為「野根莖」。這個命名，延續了上一段文章思路，在國家裝置與收編之外，以「戰爭機器」做為一種中介組織的想法，企圖迴返台灣當代藝術的一個基本命題：台灣當代藝術的根生於何處？台灣當代藝術的莖伸向何方？除了1996年台北雙年展「台灣藝術主體性」的努力，身體轉向、年輕世代的喃喃自語、反

幾位年輕藝術家（如黃永松、牟敦芾、黃貴蓉）爬五指山的遊戲歷程，導演與三人聊著生活、藝術、電影夢，紀錄影像的潛台詞則是黃永松、老和尚與五指山的關係，包含了張照堂那張著名的五指山上的裸體少年的背部肖像，於是，五指山這個場域就變成了一個遊戲場。這樣的潛台詞，一種有方向性、表現性，但不設限的自由聯結，我們同樣可以在畫家席德進1970年代的民間藝術調查影像、畫家劉奇偉1960至90年代的非洲、大洋洲、婆羅洲與台灣的人類學調查、黃永

| 008



上、下 | 陳耀圻，《上山》劇照，1966。圖片提供—國家電影中心

抗美術館體制到後殖民論述的轉向，或許都可以視為某種重新迴野根莖的能量釋放。我們不得不反覆自問：除了歐美藝術史與當代藝術的參照外，我們有沒有一種自我生發的藝術脈絡？這個脈絡一定是一種線性的、或是有主幹的系譜嗎？「既非由上而下，亦非由下而上，野草生自中間隙縫。」這篇文章尋找的正是這個位於中間隙縫、自我生發的藝術地帶。

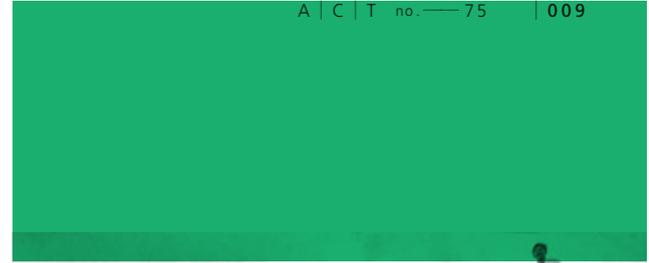
何謂「野根莖」？野根莖是在自然、文化與社群的生發與經驗過程中間，迸發於空隙間的遊戲與表達張力。1966年陳耀圻所拍攝的《上山》，充分表達了



松1970至1990年代的英語與中文《漢聲》雜誌中的民俗調查與搶救古蹟運動、1987年王墨林在三芝廢船廠與飛碟屋製作的「拾月」劇場計畫、1980至90年代撒古流的達瓦蘭部落教室與古陶壺文化書寫、1990年代拉黑子返迴石梯坪大港口部落的創作行動、2002年台東金樽海邊意識部落的藝術家集結創作、2010年以後吳瑪俐的樹梅坑溪計畫、姚瑞中的「海市蜃樓」蚊子館調查行動、高俊宏這兩年展開的大豹社踏查研究計畫，發現一種「野根莖」式的組織形式，它的特徵可以總結為以下四個方面：自由異質的聯結、反系譜反符號的斷裂、非中心化的開放系統、重新製圖與轉印式的呼應關係。

（一）、1966年的《上山》：《上山》以一個自由異質的聯結行動開始，陳耀圻用接近日記電影的手法，紀錄三個藝專的青年，由台北搭火車出發，經過台北車站、西門町、西本願寺，轉搭公車往竹東五指山腳積穗橋，步行上山，中途遇雨，山徑上遇見牽牛農夫，在茶莊休息，然後是老和尚的迎接。住在觀音寺兩天後，第三天穿雲破雨，爬上五指山最高峰，一派清風霽日，三人無言席坐，有一種山頂上的《草地上的野餐》的異樣前衛感，完全不知他們依據什麼樣的系譜，全無當時黨國控制的符號指稱。三位年輕藝術家並沒有《家變》式的個人苦悶獨白，但在情感思想不得自由表達的時代氣氛，三位青年受訪的片斷，一方面不經意地指出了周遭人文藝術環境的壓抑，另一方面卻像離開了俗世陰霾、置身雲端的山頂一般，談論著電影夢，反指出這個錄像行動與上山行動也像是一個夢的本體，讓影像的串接成了一個敞開的、非中心化的系統。最後，老和尚又送了他們下山，青年們揮別自然。反覆吟唱四個版本的*California Dreamin'*，成了一關轉印的精神印樣，其實在辭義上既對宗教與祈禱保持距離，同時又對感情上的欲去還留有所著墨，但對於夢和陰冷天氣的反覆對比，著實呼應了影片中沿路風景氣象的變化，也對於「路過教堂、假裝跪下祈禱」這個時代主題，巧妙製成了一張屬於五指山上三個年輕藝術家特有的精神地圖。

（二）、1987年的「拾月」：《上山》的拍攝前後只花了三天，「拾月」劇展在三芝飛碟屋的表演只發生了兩天，而且是在颱風過後。1987年10月25日，距離7月15日蔣經國宣佈解嚴和這位強人隔年1月13日過世



1987年「拾月」現場。上 | 圖片提供—王墨林，下 | 攝影—劉振祥

各不到100天，琳恩颱風帶來的巴士海峽和東北季風共伴效應，造成基隆氣象站觀測到1930年以來的第八大日降雨量，301.2毫米。這時候，王墨林所策劃「拾月」劇展，集合了「河左岸」、「環墟」及「筆記」三個劇場團體，先前只給了「拾月」這個題目，之後就由三個劇團各自發展，直到演出當天，在三芝錫板村附近的克成造船廠的海邊廢墟，在廢船廠、海邊、飛碟休閒廢棄屋，進行自由表演的異質聯結。王墨林特別選在海邊一座廢棄的造船廠和飛碟屋呈現，卻有著反系譜與反符號的意涵，不僅對反著當時台灣劇場界

與室內劇場空間之外產生聯結與對話的風潮，也和台灣當時的經濟發展和政治海禁有所關聯。台灣在戒嚴時期，接近海禁狀態，整個海邊都由海防部隊看管。1987年7月才剛解嚴，海防部隊還是駐守在海邊，因此，從圍觀群眾中，可以看到好幾個軍人、警察，反映了當時戒嚴與解嚴之間的社會情況。同時，先後兩次全球石油危機的打擊，也造成了這些廢墟的出現。

黎煥雄導演的《在廢墟十月看海的獨白》，根據的是馬奎茲《伊莎貝在馬康多看雨的獨白》及《獨裁者的秋天》、拉美報導文學作品《愛與戰爭》、中國文革傷痕文學作品《反修樓》、演員陳哲鵬詩作《星的样子》發展排演。此劇演出的片段紀錄，目前有27分鐘36秒。從影像內容來看，演出地點在三芝海邊廢棄的飛碟屋樓房內，可以看到演出時風雨交加、滲入空屋內遍地泥濘，除了在泥濘中匍匐、女性演員的狂嘯、眼戴黑布條彷彿罪犯的影像，在紀錄之外的非中心化開放演出，以風雨、海浪為背景，僅能以偶遇、眼見和口述的方式傳遞。策展製作者與三個劇團，等於是在這個風雨交加的特定廢棄場址，繪製轉印了解嚴前後、之間的某種創傷式身體／精神地圖。

(三)、2002年的「意識部落」：與《上山》和「拾月」一樣，自由異質的聯結，總是與集團的身體行動和特定的荒野場域扣聯在一起，「意識部落」便是在2002年，由十數位東部藝術工作者透過「歸零」的素樸生活方式，取漂流木為主要素材，自由集結在台東金樽海灘，集體生活、創作、搭建，長達三個月。這是一個「歸零」而不區分生活與創作、不區分藝術與日常的集團行動，自我命名為「意識部落」。「意識部落」的自由異質聯結精神，在後來的東海岸都蘭糖廠、反美麗灣運動，甚至原民部落傳統領域運動，反系譜與反符號化的精神，仍舊持續發展生長，卻因為地理、意識與精神環境上的阻隔，經常被台灣西部與北部的藝術社群所忽略。

如果說，《上山》與「拾月」是屬於台北藝術界知青企圖突破精神地理的障壁而進行的影像與身體行動，那麼，「意識部落」可以說屬於更外部、更邊緣的野根莖生長行動。當然，如同上述談及弱機構所辯證的國家裝置補助系統的建制，到了2002年已然成形，因此，從國家裝置的觀點來看，《上山》和「拾月」反國家裝置的意涵十分明顯，相對來說，「意識部落」在



金樽海邊，意識部落入口前的小河。圖片提供—饒愛琴



意識部落的早餐時刻。圖片提供—饒愛琴

國家補助系統與藝術季文化治理術的時代氛圍下，魯碧·司瓦那(豆豆)與峨冷·魯魯安(安聖惠)這些「意識部落」的重要催生者的創作指向，特別具有一種有別於西方前衛與西方美術史意識，重新製圖、轉



上|「反反反行動聯盟」於杉原海灘。下|太巴塽部落聲援反美麗灣行動，以芒草為劍驅邪除穢。圖片提供—反反反行動聯盟

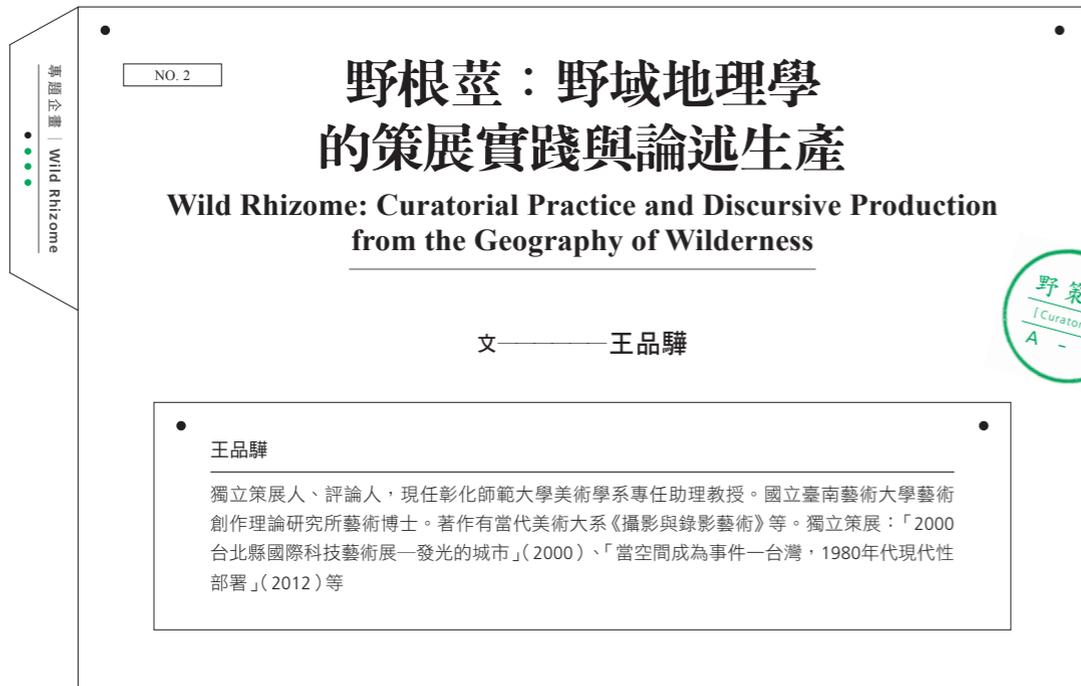


高俊宏，《地誌：大豹》影片截圖。
圖片提供—高俊宏

印東部環境的特質。對豆豆與安聖惠而言，漂流木具有「漂流四海、回歸土地」的意涵，在海邊撿拾的玻璃碎片與樹木殘骸，尖銳處已被磨蝕的圓滑細膩，成為環境循環式的創作材料，亦為其原民歷史自然環境轉印的基本載體，代表了從西部漂流回來的人，尋求自由聯結語法與生活的重要表徵。

以三個例子來說明「野根莖」的另類組織與戰爭機器，當然是遠遠不足以說明「另類組織」的多樣性，因其為難以歸納為一的多元體。特別是三個例子，似乎皆接近「事件」而非一般分類中的「組織」。然而，相較於今日藝術「組織」或「機構」與國家補助的明顯側翼關係，互為表裡、欲蓋彌彰的姿態，我們可以說高俊宏的「大豹社」計畫是一種另類組織嗎？如果就「登記立案」的角度來說，當然毫無疑義一個藝術家怎麼可能成其為組織？但是，環繞著《上山》這部片子、「拾月」這個劇展、「意識部落」這三個月的事件型臨時組織，它們後來產生的組織與再聯結，它們所接續與所斷開、所集結與所分岔出來的力量線、逃逸線，對於當代藝術的場景，又當如何計算呢？

我們驚訝於高俊宏的「大豹社隘勇線調查計畫」過程中所提交的一部影片《地誌：大豹》。它以卡夫卡的地底鑽洞製圖中的鼯鼠為第一人稱聲位，把駐守著隘勇線而身分不明的聲音，做了一個現代性焦慮身影的轉印。這部影片讓我難以辨認，這聲音究竟是孤守山頭的日軍、漢人、原住民，還是藝術家自身的處境訴說，它幾乎無法用任何系譜與封閉符號系統去解讀。然而，跟隨著高俊宏上山踏查的過程中，我們逐漸在他不斷重新自由串連至當代藝術界熟悉領地以外的山地人事物與歷史的過程、尋求湮滅的殖民屠殺歷史的行動中看到，要避開國家裝置系統的收編與治理，今日的另類藝術組織，正是以這種嶄新的精神地理學行動的製圖者步履一步一步在廢墟中踩踏出來的。在踽踽獨行的異質腳步聲中，招引異質聯結，打造真實感性分享的彈性聚集，讓當代藝術像野根莖般從每個參與者的身體與精神暗面中，自由綻出，這或許是厭倦了種種樣板化藝術組織與機構的創作集團，在每一個時代，皆如野根莖一般的漫生組織，它乃是在雜草荒蕪中走出來的非組織路徑。



西方1960末開始的當代藝術策展（Contemporary Curating），台灣在1980年代的解嚴前後，基於現實需求開始了早於1998年「策展」命名的在地歷史。^[註1]而「策展作為一種論述生產」的當代策展特徵，不僅是起始於1969年史澤曼（Harald Szeemann）為觀念藝術家策劃的指標性展覽。同時也是台灣早期策展的歷史因素，1991年時即有因「藝評人」身分受邀的黃海鳴策劃了「作品中的時間性」展，藝評身分對於藝術作品的論述生產，正是該展起始的緣由之一，也是一個重要的時代指標，意味著台灣藝術領域對於藝術作品的論述開始關切，或有所需求。

1980年代台灣所展開的策展歷程，是藉由倪再沁、黃海鳴、石瑞仁等評論人轉任策展人而發生，現今我們可以觀察此歷史軌跡指涉出兩個重要的策展實踐向度，一是從評論實踐延伸而成為策展實踐的論述生產。二是，策展實踐提供了「在歷史中表現自我」的在地認識論，不僅是藝術家藉由一種地方野史般的創作實踐進行「自我命名」的實踐，更是作為台灣在地歷史的「非歷史性場所」特徵的一種歷史再建構方法。

本文試圖從台灣後殖民處境和在地文化重構的視點來看，台灣在地的策展發展，早於策展被命名的歷史的這個歷史現象，正是二十世紀以來在多次的西風東漸中受到西方現代化浪潮影響的台灣歷史發展使然。

戰後台灣的現代藝術史，即反映著多階段的西方現代藝術的折射過程。從藝術史的追溯性研究來說，這個歷史軌跡，也正是「野根莖」策展論述一開始的提問：台灣當代藝術是否有其根源？在面臨此種後殖民歷史的必然處境下，試圖重新探究台灣當代藝術根源的「野根莖」也唯有採取一種新的歷史研究方法：從當代回訪歷史的視點，打開新的當代創作視域，嘗試創造性的歷史再閱讀。

換言之，「野根莖」作為策展方法，切入了哪幾個複雜的歷史層次呢？首先，是對於戰後西方現代主義折射下的在地藝術史的重新閱讀，其次是現代思潮衝擊下對於傳統的解構性詮釋與蘊集，進而是對於戰後民主浪潮中作為反思性存在的左翼伏流之提取，最後是近十年藉由殖民與政治檔案重啟所開展的歷史再閱讀。而這些像是台灣在地歷史暗流一般的複雜淵源，即是構成台灣「非歷史性場所」特徵的基盤。

承續上述論題脈絡的交織，2018年國立台灣美術雙年展「野根莖」，藉由策展的歷史性視野，透過田野調查、訪談、邀展、論壇、出版等工作方法，進行台灣在地創作的論述生產。「野根莖」策展實踐呈現出多重面向：藉由從1966年陳耀圻實驗電影《上山》、1970年代黃永松的《漢聲》雜誌和席德進的民間田野調查幻燈片、1987年王墨林策劃的「拾月」劇場藝術



張立人與工作室場景。



李俊陽於工作室。



拉黑子與工作室一景。

計畫、藝術家張立人實驗影片中1990年代的街景、2002年在台東金樽海灘匯集的意識部落展覽、2016年以來高俊宏的20世紀初原住民隘勇線調查，以及撒古流、拉黑子、李俊陽、吳其錚、林純用等的創作。這些創作背後的時空脈絡，不僅在時間上涉及台灣近現代課題，日治殖民、戰後西方現代化浪潮的多階段洗禮，在內涵上涉及的更是東亞地域所遭遇的東西文化翻譯課題。

從「野根莖」的策展論述中，我們可以看到，此展覽意圖：探討台灣當代藝術的組織方式，探討藝術是否存在一種「既非由上而下，亦非由下而上，野草生自中間隙縫」的蔓生方式。展覽試圖尋找的，便是位於中間縫隙、自我或異質地生成的藝術創作脈絡。因而，展覽邀請具有在自然地域、地方性調查與社群參與性質的創作者。以藝術家的藝術計畫為根莖，藉由他們的創作延伸出野土地、野身體、野影像、野部落等子題，試圖呈現殊異的當代藝術地誌想像。更進一步的，即是藉由策展挖掘出「非歷史性場所」的地下莖脈，進行展覽創作的論述生產。

世界史結構下的台灣策展空間與論述生產

對於具有現代指標性的台灣「空間生產」的發現與思考，也是筆者在2012年策劃「當空間成為事件一

台灣，1980年代現代性部署」歷史研究展時所提出，並成為重新探究台灣1980年代現代性歷程的關鍵概念。在此方法的運用下，策展實踐的「空間與論述生產」，成為當代策展與社會建立關係的具體面向。

作為解讀1980年代社會運動烽起的社會轉變指標，該年代的「空間生產」正是多重社會邊緣與底層族群出現「被壓抑者回歸」的集體現象，在社會運動現場出現的「身體暴動」景象，透過解嚴後解禁的各類媒體，成為社會轉型的鮮明象徵，多重「異質」的「空間生產」正是社會革命的重要景觀。

台灣在1980年代成立以「國際化」、「現代化」為指標的美術館，作為策展實踐的重要實踐場域。從策展實踐的策略來說，台灣獨特現代性經驗的可見性，必須在全球化的國際潮流下，以多種「在歷史中表現自我」的樣態，體現台灣對於西方現代性進行轉換後，重新詮釋的在地視框。這也是本文探究「野根莖」的脈絡生成與主體樣態的實踐，從1980年代即開始的，在地對於國際的發聲。

本文簡短回顧以官方資源為主導的推動，發現「策展」的歷史建構，有兩股重要的脈絡交織。首先，是自北美館1980年代開館以來，以「現代」、「台灣主體」為名，形成了以西方藝術主流為對話對象之「命名」的階段性遞變史。其次，是1990年代中期，隨著

亞洲雙年展、三年展趨勢的形成，北美館也開啟了台灣與國際相互輸出與輸入的台灣威尼斯雙年展與亞洲區域的台北雙年展，因而此種藉由雙年展機制無疑是向外投射的「全球化—台灣」命名策略。「策展」機制，作為「台灣」在藝術場域進行國際藝術網絡的連結和投射中介，也同時體現出在「台灣」和「全球化」關係間向外連結的、向外投射的集體欲望。

台灣1998年借台北雙年展進入亞洲雙年展的網絡，有如亞洲城市試圖從突顯「國家」的展覽晉身到「國際」的展覽，本文摘寫學者高千惠觀點：台北以亞洲國際都會為居，但它也同時背負了台灣近半世紀以來的國家認同議題。在長期認同的分裂下，文化主體如何建構，並逐漸出現了一條從文化主體認同、後殖民論述、國際主義、跨國主義的脈絡。從脈絡上看，自1998年開始，台北雙年展可視為一個國際雙年展脈絡的小縮影，一個國際藝術家的亞洲舞台、或一個在地藝術家邁向國際藝壇的渡口，但同時也反映出台北這個城市幻化不定的文化走向。它沒有文化政策方向，但卻有敏銳的藝壇風向感和現實性格。^{【註2】}

從本文立場來看，前述學者的觀點，正是藉由策展的自我命名機制，卻向外投射「全球化—台灣」策略的一種必然結果。1990年代台灣進入亞洲雙年展的網絡，也即進入了「全球—在地」的辯證思考。而2013年北美館衍生多次「台灣館」策展爭議事件，似乎體現出北部雙年展體制運作，存在某種爭議性的權力運作，多次台北雙年展有著讓議題朝向政治藝術或藝術的政治性等方向發展的趨勢。但筆者認為，在政治的權力運作之外，事實上台灣在1980年代以來，以資本主義經濟模式為基調，迎向新自由主義的策略，才是政治性爭議之下、真正具有關鍵影響力的結構力量。而「野根莖」策展關注的創作脈絡，恰好是外於北部雙年展與藝術市場結構之外部，成為創造另類當代藝術微型空間生產的可能性。

以亞洲在地為視域的異質性策展實踐

更進一步地說，當台灣美術館空間，如同查卡拉巴提(Dipesh Chakrabarty)所言，顯現出從「訓導式民主」向「述行式民主」轉型的空間生產特徵。^{【註3】}藉由「野根莖」展，「既非由上而下，亦非由下而上，野草生自中間隙縫」的蔓生方式，策展實踐如同訴求著一

種「述行性民主」空間，從過往的「訓導式民主」空間中誕生，彰顯出台灣在地不同於西方的當代處境，直接蘊集著台灣另類當代藝術的空間生產與論述實踐。

前述提及，1991年時即有因「藝評人」身分受邀的黃海鳴策劃了「作品中的時間性」展。若以本次「野根莖」雙年展策展研究試圖回溯戰後的台灣美術發展歷史來說，作為「東方畫會」發起人之一的蕭勤——受學於李仲生的現代理念實踐者，1961年即已在義大利米蘭發起「龐圖」(Punto)國際藝術運動，策劃了東方畫會創作團體的展覽。而曾參與《劇場》雜誌的黃華成，也策劃舉辦了「大台北畫派1966秋展」。這些發起於創作團體的策展事件，有如台灣1990年代策展史的前史，時間皆早於當代「策展」概念進入台灣的時間。

論及亞洲的1980年代時，卡普爾(Geeta Kapur)採取站在歐美場域之外，由策展實踐所發展出，相對於西方藝術歷史所認可的位置。他認為，「策展」是個關鍵的領域，藉由藝術展覽的發生，巧妙的、串聯起第三世界的另類主張——可銜接60年代革命過程、以及更多多元文化主義(multiculturalism)的調和形式。當代藝術的論述準則，成為後殖民(post-colonial)、後現代(post-modernism)之不穩定開端，也成為1980年代相近的良好準則。通常，今天的策展計劃，幾乎是繼承了當時建構的「差異」基礎。^{【註4】}

以筆者角度來說，卡普爾提到的新轉折，正是「在地性」(locality)理念受到重視的時刻。因此，對於亞洲國家而言，「本地」作為討論的語詞，事實上都是進入全球化時代，「在地性」逐步被意識與發展的過程，而經由「在地性」創造出的展覽之異質世界，成為非西方文化自我發聲的重要實踐。

探究著日本現代文學起源的日本左翼評論者柄谷行人，也在他的研究中強調，對於現代文學這種系譜學的「起源」追溯，不能走得太遠。而日本現代文學的起源，正是強調著「內在主體的創生」。^{【註5】}

柄谷行人認為對於起源的追溯，若是走的太遠，將會發生歐洲在溯及血緣國家時銜接上納粹優生種族意識的世界級災難。接著他強調的是，民族(ethnic)是親族和族群的延伸，建立在血緣和地緣上的共同體。nation，則是脫離了此種血緣地緣共同體的諸個人(市民)所構成。亦即，在思考現代國家形成的十九



加路蘭海邊，伊命訪談現場。



加路蘭海邊，伊命鋸木。

世紀以來世界歷史時，系譜學的溯源，只要追溯到，nation就並非根植於血緣和土地，而是根植於相互扶助的情感，進而根植於需要這種相互扶助之社會現實。因此，他體察到在這樣的現代國家歷程中誕生的現代文學徵象「風景」，其出現是跟「內在之人」的創生有關。

柄谷行人對於日本歷史的反思，似乎呼應了策展實踐所打開的一個問題意識平台，「野根莖」展覽，邀請了意識部落的創作。2002年在歷史機緣的偶發機遇下，在金樽海灘匯聚的台灣原住民創作者們，他們「無意識地自稱『意識部落』」，憑藉勞動，創造出一種新的、跨族裔的聚落生活，並且「自我命名」為意識部落。相當程度的回應了今日原住民文化在漢化歷史中所遭受的衝擊：迄今他們無法使用部落祖先和文化脈絡所給予的名字，他們必須使用漢人的姓氏名字生活，使得同樣的一家人，因為音譯而各自有著不同的漢人姓氏。是否身處於台灣的每個人，都必須意識到自己傳承的祖先血緣，在台灣四百年來的在地開發歷史中，同樣都是遷徙來台的移民，我們的移民的身分，在今日引導我們必須開始思維跨血緣、跨族群、跨文化的一nation意識共同體的認同，才是重新締結歷史暗黑團塊造成的族群分裂的新契機？

卡普爾曾強調，亞洲1980年代以來的策展進取性，已經成為第三世界之區域組成的關鍵趨力。以這些場址和系列藝術作品，在特定的區域中使彼此面對面，

進行高度國際性的差異和種族範疇、藝術歷史、儀式和劇場、物件和觀念的再定義。藉助這些超越民族一區域的(national-regional)框架，這些事件將成為在西方論述中考量自主性美學假設的一種回應。^{【註6】}這樣的觀點，正如同「野根莖」提供了一種新的集結策略，將具有重新「自我命名」的創作之域，藉由新的精神地理學脈絡加以標示和串連，無論是從創造土地的斷裂性或是複雜政治的可能脈絡來說，皆構成了多重聯結的另類當代藝術領土新藍圖。

【註釋】

- 1.1998年臺北市立美術館邀請南條史生擔任「策展人」，策劃「1998台北雙年展：欲望場域」、台中省立美術館(國立台灣美術館的前身)舉辦亞洲策展人會議之後，台灣當代藝術將此種推動當代藝術展覽的特殊形態，統一的命名為「策展」(curating, to curate)，「策展人」(curator)、「獨立策展人」(independent curator)等稱謂是在此過程中確立下來。
- 2.高千惠，〈誰在講話？從後殖民到跨國際間的距離〉，《典藏今藝術》第192期，2008年9月，頁172-177。
- 3.迪佩什·查卡拉巴提(Dipesh Chakrabarty)，張頌仁、陳光興、高士明主編，《後殖民與歷史的詭計：迪佩什·查卡拉巴提讀本》，上海：上海人民，2012，頁4。
- 4.Geeta Kapur. "Curating: In the Public Sphere," in Steven Rand and Heather Kouris. (ed.), *Cautionary Tales: Critical Curating*. New York: apexart, 2007, p. 58.
- 5.柄谷行人著，王成譯，《歷史與反復》，北京：中央編譯，2011，頁10。
- 6.Kapur., "Curating: In the Public Sphere," pp. 58-60.

專題企畫 | Wild Rhizome

NO. 3

根莖圖：地景採集與繪製

Map of Rhizome: Collecting and Mapping the Landscape

文——陳宣誠

野山海
[Wilderness]
8 - 1

陳宣誠

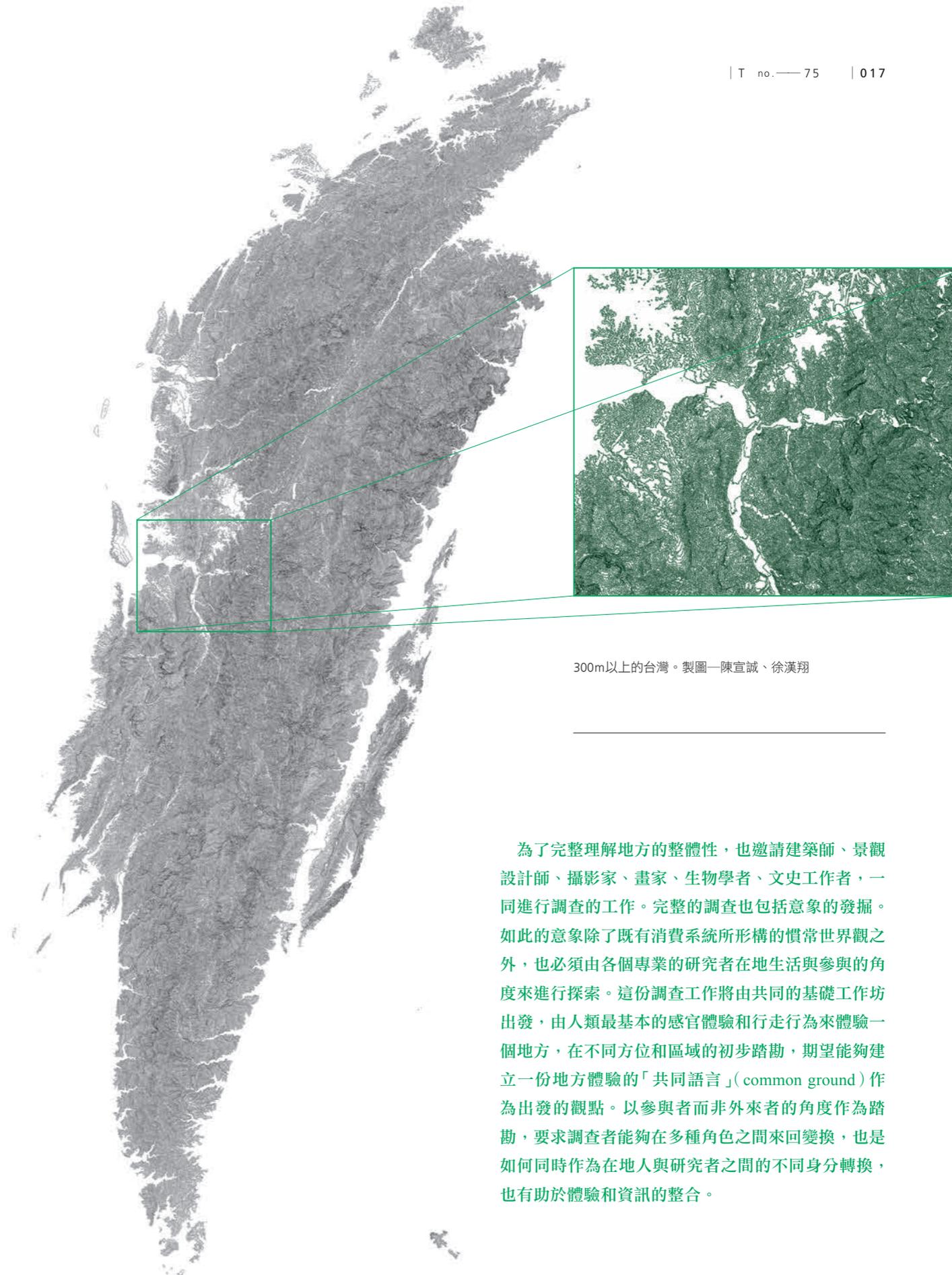
1978年出生於台南。國立臺南藝術大學藝術博士，現為中原大學建築系專任助理教授、馬來西亞UCSI建築系客座教授、共感地景創作 | ArchiBlur Lab主持建築師。長期探索在身體與地景間發展另一種重新定義建築的尺度，企圖用最真實的身體感，反覆的去體會事物最根本的價值，讓建築成為一種關於人的環境

在當代建築與城市規劃計畫性與分析性的繪圖生產下，論述一種逃逸式的「根莖圖」繪製如何可能？又為何必要呢？「根莖圖」不是在描述一個固定的場址，而是一種異質關係的重新組裝，在形成一種凝視、修補與「檔案」的再製。因此，「根莖圖」所涉及的另一種地圖繪製的方法，不是框架內的基地分析，配置與平面圖的繪製，而是一種關係的並置、力量的拓撲紀錄、地理關係的部署，在捕捉一種方向性，而非單一對象的描述；非靜態的，更像是大氣科學中的氣壓圖、土壤粒徑關係圖，重要的不是工作一種單一的描述，而是多向度的「顯影」，一種不斷連結生長的關係性生產，並在這之中思考新的問題，這問題可能指向醫學、社會學、地質學、水文學、人類學……等。在這樣的基礎下，「野棲地」的生成樣態建立在地景資源的重新鏈結，並回應身體重新連結的位置，必要性的對於城鄉中資源的部署、空間屬性的差異與邊界、物種流動的行為關係、歷史堆疊的痕跡進行整理繪製，在這樣的可見中，「根莖圖」建立在更積極的連結上，也給出形成新問題與關係的動態基礎，此時的身體性的構築是一種前線狀態，需要機動、形成移動的方向性，給出一種凝視、反省與策略，並為了朝向一種社會性、公共性的群體關係生成。

「根莖圖」的繪製，是身體在場因為陌生的不斷抓取，也必然無法有一種線性的方法，而是一種游擊、組裝、相互參照的方法。創作／研究者以這幾年的研究與創作實踐，試圖歸納出六個「根莖圖」繪製準備的基本方法。

1 | 調查與踏勘 (Reconnaissance)

調查是所有人類行為的基礎，然而以研究為目的的調查包含已知與未知的版圖，將能擴大地方的想像與理解。調查是一個整體的瞭解。區域規劃的繼承者瑪哈 (Ian McHarg) 後來極力主張以整體的地景架構作為地方規劃的藍圖，再根據各種適宜性的分析加以重疊篩選，選出最適合的開發地點。然而平面圖所代表的系統性理解，只是外加的系統，而非地方的內在本質。除了平面的探討之外，分析與意象的探討有賴於民族誌的方式，進行更深入的田野探查與踏勘。以「區域規劃」(regional planning) 概念的創始者吉德斯 (Patrick Geddes) 為例，他所發想的「河谷剖面」(river valley section) 描繪一條河川的上游至下游，以及地景中人類活動的農業、工業、漁業、礦業等各種生活必需，也成為一個自然與文化進行交換與交易的圖像。



300m以上的台灣。製圖—陳宣誠、徐漢翔

為了完整理解地方的整體性，也邀請建築師、景觀設計師、攝影家、畫家、生物學者、文史工作者，一同進行調查的工作。完整的調查也包括意象的發掘。如此的意象除了既有消費系統所形構的慣常世界觀之外，也必須由各個專業的研究者在地生活與參與的角度來進行探索。這份調查工作將由共同的基礎工作坊出發，由人類最基本的感官體驗和行走行為來體驗一個地方，在不同方位和區域的初步踏勘，期望能夠建立一份地方體驗的「共同語言」(common ground) 作為出發的觀點。以參與者而非外來者的角度作為踏勘，要求調查者能夠在多種角色之間來回變換，也是如何同時作為在地人與研究者之間的不同身分轉換，也有助於體驗和資訊的整合。

2 | 檔案研究 (Archive Research)

調查與踏勘所形成的現地繪製資料、歷史文獻的蒐集與整理、訪談進行口述資料的呈現、現地物件的攝影、物種資料的研究、產業變化軌跡的整理，都形成描述這個地方的檔案，除了進行不同檔案間的並置與比較，也形成一個知識生產與交換的平台，讓不同領域的研究者進行對話，致力於從可見的物質生產不可見的關係。

3 | 故事採集 (Story Capturing)

地景是事件發生的場所，也是容納活動的空間，同時包容了自然營力本身以及其結果。早期風景意識或山水美感的形成，有賴於各種典故內容的各種「故事」的場景。地景是活動發生的場所，除了古典神話之外，也成為戲劇的表演場。在經過抽象化的過程之後，基地本身的特質成為表現的重點，而基地上的各種力量也經由「事件」和「空間計畫」的交織，也經由物質體現成為我們所認知的場所。

4 | 地圖製作 (Mapping)

經由調查、選址的過程，不只是資料的搜集和點為的選擇，而關係到組成分子彼此之間的關係。歷史上人類活動中的各種資源與基地，最清楚的呈現地圖上，每一份地圖都不只是中立客觀的標示，而是持有特定目的，經由篩選過濾之後所得到的各種空間關係，也是觀看的方式。科納 (James Corner) 曾經將製作地圖的操作結構分為「田野」(fields)、「萃取」(extracts)、和「標圖」(plottings) 三種手法。分別解釋如下：

(1) 田野是指連續的表面，平台、紙張、或圖桌等，概念上可以類比為真實的土地，儘管它比真實土地更為平坦又帶有尺度。田野也是「萃取」之後進行組織的圖形系統。這系統包含了圖框、方位、座標、尺度、度量單位以及圖形投射 (斜投影、天頂投影，等角、變形、折疊等投影)。

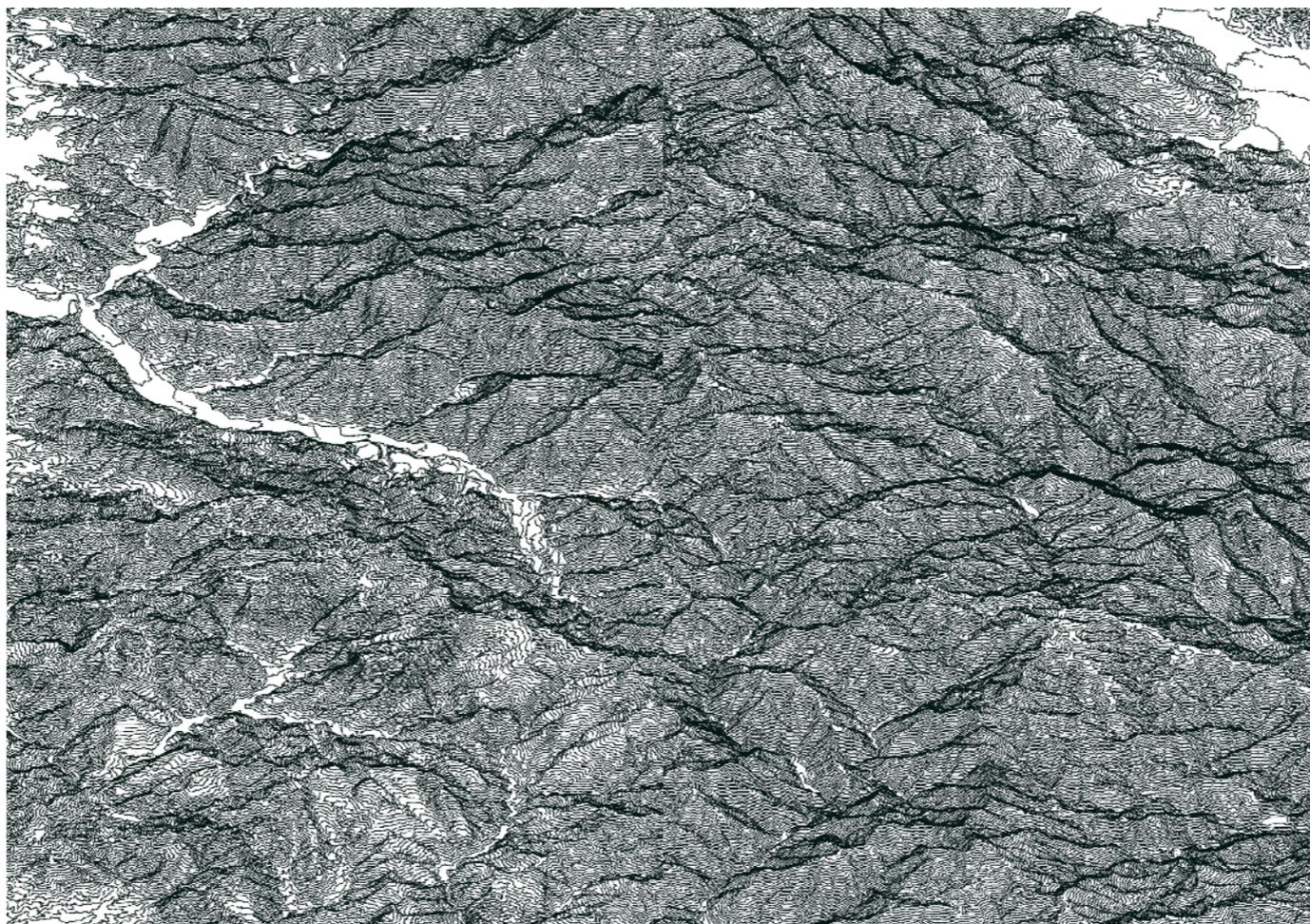
(2) 萃取 (extracts) 是當事物以某一特定「風土」(milieu) 中的觀察，繪製到圖形田野中。我們稱之為萃取 (物)，因為它們是經過揀選，孤立，從原來與萬物融合的狀況中抽離出來，基本上是「去領域」的。

(3) 「標圖」是將田野中看見的各種萃取物，繪出各種新的潛在關係。

本計畫預計製作的不只是實質地圖，也包括「心理地圖」的建構：除了視覺之外，也包含其他感官，觸覺、嗅覺、味覺等所帶來的不同地區的情緒與氛圍，如何成為空間資訊的一部份，有賴於想像性的地圖製作。相對於已有的觀光地圖、交通地圖，這些心理地圖有助於觀察者跳脫日常的習慣 (通常是受到各種消費習慣的影響)，而看到更不同的世界。因此，地圖不只是靜態的表現關係，地圖也是一種啟動新關係的工具。

5 | 基地選址 (Site Selection)

由聚落地理學的角度來看，人類在棲居於大地的過程中，不論是居住、開採或是政治活動，都不是一



台灣山脈圖。製圖—陳宣誠、徐漢翔

片「清空的基地」(cleared site)，而是在各種既有條件上加以利用，以達到生產、防禦、收稅、集會、象徵等各種功效，也就是具有內容的，「構築的基地」(constructed site)。然而社會過程和自然過程之間，並不必然是連續和諧的，而且存在著許多的跳躍、斷層與突兀的變遷和消逝，這個現象在工業革命和資本企業的推波助瀾之下，更為劇烈。因而在基地的選擇和指認上，如何能夠指認出既有文化所形塑的「構築基地」，這些舊有基地的故事，將能關聯到既有的生活世界，又能發生新的生命。

此一探索的角度即是把基地當作一片未知的田野，而田野的選擇本身就是一個創作行為，因為它關乎一個事先存在的組織系統，不可避免地，我們的既有觀念 (或說成見) 也會制約觀察的結果與呈現。選擇基地的過程中，無論是放大圖框、縮小尺度、或是結

合兩個系統，都足以對於我們見到什麼造成遠大的影響。正如地景理論家科納 (James Corner) 所言，具有多重框架和入口的田野，比起單獨的封閉系統更能具有包容性。另外，和一般習慣例行的田野相較之下，打破傳統的田野較可能產出新的發現。對比已知世界的侷限，一處田野如果能更加的包容，也更能把更廣範圍的狀況納入行動之中。

6 | 跨界 (Transgressing)

調查、選址和製圖的前導工作，必須由不同的媒介，表現在不同的形式上。最終透過地景作為方法、媒介、文件與劇場的概念，透過文字、影像、設計等專業之間彼此跨越界線之後的「異花授粉」(cross-pollination)，將能夠促成新的觀看方式。對於地景的整體理解不僅來自於視覺，也包括其他感官、生活體驗，以及知識的綜合。而這份整體性是攝影、文字、圖錄、剖面圖、鳥瞰圖等媒介，呈現出日常風景與自然事件的互動，不只呈現場地的過去，也投射它的未來。因而工作團隊中包含博物館學者、文史工作者、地景建築師、攝影家、地景劇作家、藝術家、建築創作者、景觀師和研究者，以在地進駐的方式針對地形、水圳、產業、聚落空間與事件的地景脈絡、特殊的紋理、農作產物、歷史檔案、文獻和影像等，進行深度考掘、分析和討論，並在這過程中與在地居民產生對話。

因此，「根莖圖」的繪製是在給出一種新的生產鏈，不僅是集中於物件性的作品，而是一個不斷進行調查研究、地圖繪製、勞力操作、微氣候測量的共融生態系統，以此為發展的核心，進行多層次的延展。

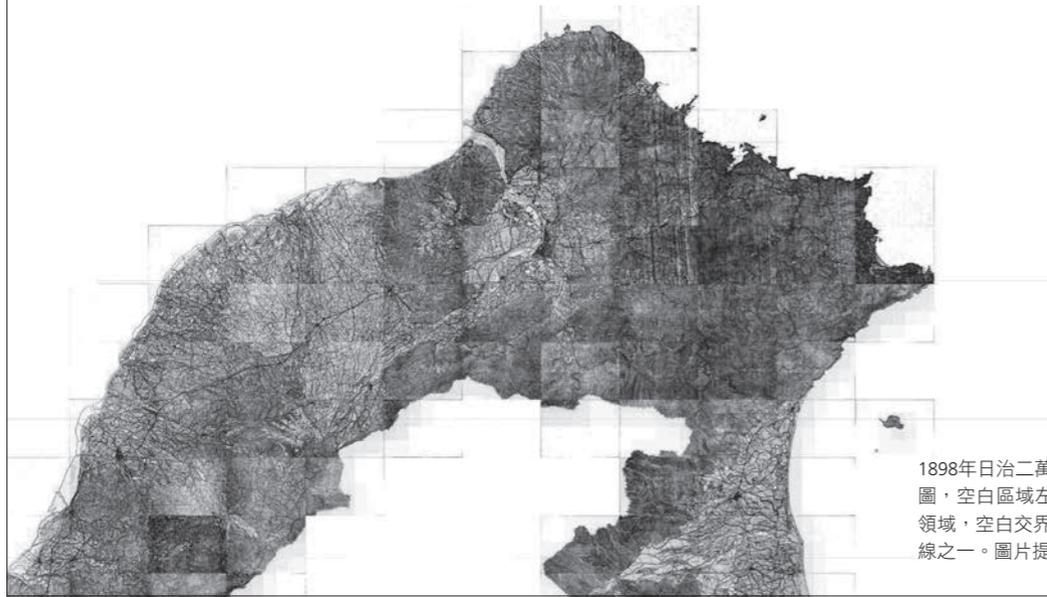
開往Topa (大豹) 的慢船

隘勇線、滅社、遺民，一個與多重現實斡旋的藝術計劃

Slow Boat to Topa:

Defense Line of Frontier Ground, Ethnocide of the Topa Indigenous Village and the Remainder. Regarding an Art Project Negotiating with Multiple Realities

文——高俊宏



1898年日治二萬分之一台灣堡圖，空白區域左上角為Topa社領域，空白交界處為昔日隘勇線之一。圖片提供—高俊宏



去年秋天，前往花蓮Tomong（銅門）部落參加Taroko（太魯閣）藝術家東冬·侯溫在木瓜溪畔的演出。趁著難得機會，我央求東冬帶我到Tomong被日本強制遷村以前，一個叫名為Gewuwai（葛巫外）的舊部落，據說舊部落地下仍埋藏著許多Taroko的祖先。除了藝術家的身分以外，東冬還身兼Tomong的巫師。記得2016年受NATSA [註1]之邀前往史丹佛大

學，參與「原民性作為方法」(Indigeneity as Method) 論壇的演講，共同受邀的也有東冬。在論壇開始之前，東冬在史丹佛校園內進行了一次傳統的喚靈儀式，希望為當地的印地安原住民靈魂祈福。猶記當時現場約莫百人圍觀，晴朗的陽光篩落在這偌大「帝國」大學廣場上，包含一票美國做「亞洲研究」的學者在內，我們個個目瞪口呆，眼睜睜看著儀式結束時，東冬手上用來與靈魂聯繫的大竹管就這樣「黏」在垂直攤平的手掌上，不肯掉下來。東冬說一旦竹管黏上了，就表示祖靈已經追隨來了。

靈隨

一年後，靈魂追隨的事情也發生在我身上。花蓮那趟舊部落之行，在前往Gewuwai的路上，沿路兩台

高俊宏

藝術創作、論述者



Topa (大豹) 計畫圖。繪圖—高俊宏

耐操的野狼125居然分別拋錨。由於事出詭異，機警的東冬一方面趕忙在機車尾座繫上芒草，以為結界，同時開始跟山上的祖靈對話。那一趟Gewuwai之行當然泡湯了，事後根據東冬轉述，原來是我身後跟了七位Tayal的Topa（泰雅族的大豹社，[註2]Topa音近於「斗罷」）祖靈。對於Taroko的祖靈來說，Tayal算是異族，自然不願意讓我輕率前往Gewuwai這個祖墳之地。

這是我與Topa之間聯繫的例子之一，事實上還有更多無法「科學地」描述的事情。整個事情的起源，是一段長期追蹤Topa事件（為貼合主流的說法，以下簡稱「大豹社事件」）隘勇線遺址的過程。這些軍事化的隘勇線（如今已幾乎無法辨認了）圍繞著新北市三峽、新店、烏來周禮的山稜，是1903年日本總督府實施隘勇線「警專化」[註3]之後的產物。日本這第一波透過警專化入侵台北近郊山地的運動（一般稱為「隘勇線前進」），累時長達五年，最後導致曾執Tayal北大科炭群勢力之牛耳的Topa人遭到「滅社」[註4]，分

崩離析地散居在今日的桃園市復興區山區（以志繼、佳志、角板山、基國派以及溪口等部落為主）。

至於為什麼身後會被指說有那麼多Topa的祖靈？大概是因為調查初期，在資料極為匱乏的情況下，偶然



1907，日本宮內廳書陵部寫真帖第94號，Topa事件隘勇線推進照片。圖片提供—高俊宏



左 | 大豹社事件忠魂碑，三峽外插角山區。右 | 大豹萬善堂。攝影—高俊宏

間來到三峽大豹溪畔的一間萬善堂，在間接得知廟後的龜甲墓埋藏了許多Topa人遺骨之後，當時便對著萬善堂牌位發念，是不是請幫忙一下，能讓研究有所進展？沒想到不久以後，我的Topa研究在很快的時間內撥雲見日，情況與初期一個人在山裡瞎子摸象有著天壤之別，資源也從無到有，進而各方紛紛湧入，且獲得了更多歷史文獻、學者的奧援。我不禁猜想這是不是因為萬善堂祖靈的關係，而祂們也就此跟著我了？

| 分歧點

撇開上述鄉野奇譚般的過程，如果要追問為什麼調查隘勇線？除了想要理解Topa為何滅社、記錄Topa人的現況之外，觸動我的還是當代空間權力遞換的議題，亦即大豹社傳統領域的國家化—資本化—後現代化演進過程。為了殖民地「財政獨立」，1903-07年日本總督府對Topa進行的隘勇線推進，除了代表國家體制的介入之外，更打開了財閥（三井和名會社）入山的大門。戰後，該片土地由國民黨設立的台灣農林公司接收，並在西元2000年因大量釋出官股而「轉型」為私人公司，私下將土地販售給的政商人士，濫墾為宮廟、觀光茶場與露營區。這塊原屬Topa人的傳統領域從此進入了陳玉峰教授所說「台灣山林後現代化」的群魔亂舞階段。

面對空間擁有者的易變性，以及所有權的跳躍式的繼承問題，回到整個事件的原點，釐清漫長的隘勇線遺址是必要的。隨著進度的拓展，我開始與政大退休教授傅琪貽（藤井志津枝）老師有了密切的合作，並且合著完成了一本關於Topa的論文。^[註5]她是台灣極

少數研究大豹社事件的先驅，^[註6]也是早在1980年代即以「番（蕃）」^[註7]作為博士論文题目的日籍在台學者，其相關研究還包含日本軍國主義的原型、七三一部隊、日本對華諜報、高砂義勇隊等。然而，雖然我們的主要目的是一致的，希望能夠重新凝聚沙散於各地的Topa餘族，但是我們之間在方法上仍然相當不同。傅琪貽的研究有其歷史學者的本位性，在她身上我也看到老一輩日本學者的嚴謹，可以看出她對於大豹社事件的觀點，是整體包含在對日本帝國主義批判的觀點上的，秉持的是歷史事件彼此之間的因果觀。

但是從創作者的角度而言，我對於Topa的切入點無疑首先是空間的。這個切入點要求我回到作者論的觀點，並且朝向一種能夠與一般歷史研究分歧



《深潭》，公共電視紀錄觀點紀錄片，（預計2019上映）。
圖片提供—高俊宏

（bifurcate）的路徑。從這個角度來說，隘勇線已成為某種作者論下的空間生產場域。關於歷史研究的分歧，哈利·哈若圖寧（Harry Harootu-nian）有過充分的討論，其認為如果不能召喚或者「重建」，那麼一般性的歷史研究有其限制，因此主張引入歷史唯物觀來思考。^[註8]但是對我而言，相對靜態的歷史唯物觀念甚至仍不能滿足我，我需要的是運動與創造，是朝向以藝術為前提的「運動性」生產（一種藝術運動，其產物為文件、論文、聲音、影像等等）。而面對分佈於海拔300公尺到1800公尺的山野之間，長達100公里支離破碎的大豹社事件隘勇線，^[註9]要讓它脫離僅僅成為國家圖書館裡的文獻的命運，從而具有鮮明的空間與身體性，唯一的方法似乎只能從「全部重走一次」的過程，重新生產了吧。



《鬼芒草之地》，原委會紀錄片，（預計2019上映）。
圖片提供—高俊宏

| 斡旋物

為了全部重走一次，差不多耗掉我兩年的生命，我的生存模式也約莫如同野狗，總是在人們早晨朝聖般湧入台北都會區上班時逆向上山，穿梭於森林，比對著總督府蕃務署地圖及手上的GPS，逐點勘查、除草、測量、素描。面對山林裡難免的苦悶，我深刻體會到台灣黑熊研究者黃美秀教授所曾提及，她是如何將整個青春耗費在中央山脈裡，獻給了原本並不想研究的黑熊。兩年下來，從宜蘭的中嶺越嶺古道、烏來哈盆越嶺古道，一直到獅子頭山、竹坑山、北插天山……不僅一百多公里的路徑全部走踏完畢，有些遺跡密集的地段（如曾經發生大型衝突的三峽的白石按山、竹坑山）甚至重走多次，期間繪製了許多素描、草稿、測繪檔案，也慢慢串起了一條台灣近代山林開發的敘事鏈。後續，可能因為我身後跟著的那些「Topa前輩們」不斷發威，隘勇線調查結束後，手上忽然又湧入了地方文化局、原委會、林務局以及公共電視等單位的邀請委託，一時間好像台灣就我一個人做Topa研究似的。其後也開始了隘勇線調查的出版籌備、耆老的口述集、紀錄影像的拍攝、Topa傳統領域的命名與重新繪製、返鄉運動，以及視覺藝術場域的相關作品產出。

與此同時，由於創作的多重產出，我開始思考上述過程中的生產，除了被稱為是「藝術」之外，又是什麼？事實上，這些「藝術的」產品首先不是為了成就所謂的藝術資本，也不是藝術品。如果要說的話，我會傾向布魯諾·拉圖（Bruno Latour）所謂的現代「混合物」（hybrid）的說法。事實上，拉圖對於混合物的意見是相當批判的，特別是關於「現代憲章」（一種現代的共識、契約）的討論裡，人們透過轉譯、中介以及網絡化所創造出來的混合物（諸如學術論文、媒體報導，或許藝術品也是），是一個冷酷的「純化」

(purification) 過程，造成自然與人的社會之間的分別。隨著混合物的增生，拉圖將問題相當準確地回擲到他稱之為大分裂的現代性進程裡：

若我們從未現代過(起碼如批判姿態的說法)，那麼我們與其他的「自然—文化」綜合體曾維持的糾結關係，也會隨之改變。相對主義、宰制、帝國主義、虛假意識、綜攝(syncretism，按：調和主義)等等，一切人類學家在「大分裂」(Great Divide) 這樣鬆散的表達下總結的問題，都將產生不同解釋，這些問題也將修正比較人類學。^{【註10】}

然而，我的立場和拉圖還是不一樣，我認為藝術產出的混合物，仍有其正面而可資運用的價值，前提是必須要緊守著後設批判的立場。我們無法將所有藝術產出都視為是冷酷的純化，或者說，藝術雖然有純化的部分，但至少在大多數具批判意識的藝術裡經常仍存在著一道後設意識檢視著純化，表面上透過純化，實際上轉身過來對其進行尖銳的批判。同時，因為有著鮮明的現實意圖，我很清楚自己關於Topa的創作生產是帶有政治性的(我的創作必須要放在Topa族群運動的脈絡下)，是一種必須跟有形、無形體制作戰的東西。因此，我更認為這樣的藝術生產不但是一種混合物，更精確的說法是「斡旋物」。事實上，面對經歷過日本理蕃以及國民黨白色恐怖雙重打擊而埋藏自己身世的Topa人，實在很難不在藝術行動裡帶入現實斡旋的想像。例如，在Topa隘勇線調查初步完成，^{【註11】}以及包含著書寫Topa人的著作出版之後，^{【註12】}我一方面將手上的這些物質材料獻給我所認識的Topa耆老(對！那是為他們做的研究)，同時與林務局、原委會以及文化部談判，目的是將大豹社事件隘勇線遺址透過暗黑襲產(dark heritage)的概念加以保存。而進行中的餘族口述以及Topa傳統領域的重繪，更成為我能夠出入現今Topa人聚落的通行証，參與式的拍攝則是與一段噤口的滅族歷史斡旋的過程。

原民性

就這樣，承載著滅社悲情的Topa就像一艘船，漂浮在沒有人認識他們的台灣島上。一如王德威筆下另



布農族霍松安家族射耳祭，台東線鹿野鄉，2018。攝影—高俊宏



大豹社後裔返回傳統領域，侯林馬信(左)、尤敏樂信(右)。攝影—高俊宏

外那艘開往南洋的慢船，^{【註13】}在往返南中國與馬來西亞、印尼群島的路徑上，寓居了一批毫無政治斡旋權力的「文化移民」。誠如史書美所言，台灣後殖民運動的解放性僅限於漢人，在漢人佔據定居殖民主義(settler colonialism)的優位意識下，到今天原住民仍然沒有真正談論後殖民性的位置。^{【註14】}據此，希望豐厚台島經驗藉以「脫離散」的我(我們漢人)而言，必須不時地將另外一隻眼睛投向台島史上最漫長而至今未解的社會運動：原住民族運動。

因此我更加堅持要去思考原民性(Indigeneity)，除了斡旋於何謂台灣主體性之外，我的核心更在於透過原民性之於當代藝術(作為一種世界美學)，有沒有可能是不同的參照點？在出入Topa人散居的各個部

落期間，除了尋找到更多後裔之外，也直接參與了許多他們的日常活動，從而更加了解「共享」在他們生活裡的重要性，而共享一直都是Atayal的gaga^{【註15】}所強調的，許多生活與美學經驗基本上都與共享有關。同時，如果不是因為長時間在部落蹲點，我們其實很難感受到原住民所面臨的族群文化滅絕(ethnocide)危機，因此原民性的另一個核心，便是在拒絕滅絕的當代抗爭中，重新產生對傳統、記憶、土地的理解。例如Bunun歌手兼運動者巴奈與那布，在意識到自己居然是的新一代「開始不會講族語」的族人，目睹文化的流失、財團蠶食傳統領域以及原委會的消極作為，毅然決定在凱道進行抗議，至今四百餘天。

2018年4月，有幸獲得那布的邀請，前往台東縣鹿野鄉的laipunuk(內本鹿)部落，參加Husungan(霍松安)家族的射耳祭。期間，內本鹿返鄉運動的各個支隊向我們介紹了他們如何背負著重裝備，徒步多日返回深山雲海中的laipunuk傳統領域(距離最遠的一組要花30天來回於中央山脈)，除了重建石板家屋以外，更傳承狩獵文化與山野技能、學習動植物的辨認

【註釋】

1. 北美臺灣研究學會(North American Taiwan Studies Association)之簡寫。
2. 幾經查問Topa後裔及Tayal學者後，Topa一字，至今仍無明確定義。有認為是「毒魚藤」之意(鄰近大豹社傳統領域的三民村基國派部落，現在的名稱即為Tuba，取的就是Tayal語毒魚藤的意思)。前桃園市原民局局長林誠榮先生則認為，相對於另一個經常被使用為地名的Rahau(瞭望台的意思，如烏來的那哮村即取自Rahau)，Topa是形容高而適合居住的地方。此外，居住在角板山的Topa耆老林昭明先生說，Topa是花豹的意思，可能此山過去有大型貓科類動物生存。而學者傅琪貽則指出，大豹社的Atayal語應該是Ncaq(音近「恩恰克」)，是「鬼芒草很多的地方」，或「必須要迴避的地方」之意。可以確認的是，Ncaq是Topa的主要部落，是昔日Topa總領袖瓦旦·雙促的家屋所在，位置即在今日的大板根溫泉森林度假村。
3. 亦即隘勇線的警察化、專勤化。隘勇線雖自清帝國時期即有，但多屬民防組織。日本總督府擴大隘勇線，透過密集的軍事監察部署、高壓電網、地雷網等，分割、包圍台灣原住民。
4. 關於Topa「滅社」兩字的來源，出現在伊能嘉矩所編，《理蕃誌稿》，台灣總督府警務局，1918，頁458。滅社指的是Topa社主體已經瓦解，且已經從各種文獻上消失，但不是指Topa人全部滅亡。事實上，根據初估，目前仍有大約二百餘位Topa遺族的存在，然而現存的Topa遺族，除了少數耆老以外，自我認同已經轉嫁到泛Tayal(泛泰雅)裡，對於已經Topa很少有認同感了。
5. 傅琪貽、高俊宏，〈原住民族重大歷史事件：大豹社事件〉，原委會研究計畫，2017。



高俊宏，《橫斷記：台灣山林戰爭、帝國與影像》，2017。

與傳說、理解祖先的智慧。持續16年的內本鹿返鄉運動一直是一個pasnanavan(學習)的過程。Husungan家族堅毅的行動令人感到非常震撼，居然有一群人如那布那樣，如此堅持地往返於兩個系統(資本生命與山野生命)之間，為了延遲注定漢化、資本化，長期來說幾乎無法保存下來原住民文化，一搏鬥就是16年。

6. 相關論述之彙編，詳見專書：傅琪貽，《日本統治時期台灣原住民抗日史研究：北台灣泰雅族抗日運動》，北京：團結出版社，2015。
7. 一般清帝國時期文獻對原住民之指稱為「番」，而日殖時期則為「蕃」，此處簡要說明。
8. 哈利·哈若圖寧(Harry Harootunian)著，陳春燕、王梅春等譯，《歷史的記憶與日常：資本主義與東亞批判研究—哈若圖寧選集》，新竹：國立交通大學，2017，頁52-90。
9. 大豹社事件隘勇線如下：1900年三角湧隘勇線、1903年獅子頭山—平廣坑隘勇線、1905年白石按山隘勇線、1905年深坑—宜蘭縱貫隘勇線(理蕃母線)、1906年加九嶺熊空大豹隘勇線、1907年臺北—桃園橫貫隘勇線、1907年水流東—牌子山隘勇線。
10. 布魯諾·拉圖(Bruno Latour)著，余曉嵐等譯，《我們從未現代過》，台北：群學，2012，頁66。
11. 高俊宏，〈1900年-1907年泰雅族大豹社事件隘勇線調查計畫〉，林務局委託調查案，2017。
12. 高俊宏，《橫斷記：臺灣山林戰爭、帝國與影像》，台北：遠足文化，2017。
13. 〈開往南洋的慢船〉為王德威為高嘉謙著作所寫的序言。高嘉謙《遺民、疆界與現代性：漢詩的南方離散與抒情(1895-1945)》，台北：聯經，2016，頁3-12。
14. 史書美等著，《知識臺灣：臺灣理論的可能性》，台北：麥田，2016，頁75。
15. Gaga是Tayal最重要的精神內涵，在不同的狀況下有不同的解釋，例如獵團有獵團的gaga，家族有家族的gaga，部落也是，而共享是gaga的核心，此外，gaga也有規則、規範、祖訓等意思。

NO. 5

從海洋沒人管到海洋美術館 ——拉黑子·達立夫

From Marine Debris to the Marine Museum — Rahic. Talif

日期 Date / 2018 / 5 / 19

地點 Location / 拉黑子石梯坪工作室

受訪者 Respondent / 拉黑子·達立夫

訪談者 Interviewer / 龔卓軍 整理 Editor / 陳熾晴、曾涵生

● 拉黑子·達立夫 ●

1962年出生於花蓮阿美族Makota'ay港口部落，作品多以海洋文化與部落傳統精神，傳達對全球化課題的環境思維辯證。並以多年的田野調查及藝術行動，反省並探索部落及自身當下處境，探討族群結構瓦解及大社會變遷的現狀



拉黑子正在進行踏查繪圖。圖片提供—拉黑子

龔卓軍（以下簡稱「龔」）——這些是準備放在國美館置物間的物件？

拉黑子（以下簡稱「拉」）——對，我撿了很多物件，每一次到海邊的時候，幸運的話，會找到很好的物件。物件就放在裡面，當人用鑰匙一打開，會發現一個很重要的訊息，那也是一件禮物，我認為我在海邊撿的海廢都是禮物。另外，也會有文字在其中，文字內容會是當時我在東海岸發現這些物件的心情，以及我為何要撿拾這些東西的動機；就會有一封信、一個物件在裡面。今天發生的事是因為昨天的夢就決定好了，讓你得到這份禮物，這就是置物櫃中會做的事情。置物櫃一打開，就會引起人想去看信，思考為什麼會有這個禮物？作品剛好就在旁邊，如果置物櫃在那邊，我不去理它，觀眾每天進進出出，我覺得

沒有互動沒意思，但置物櫃裡面與作品之間產生關係後，反而更好。像我每天在太平洋沿岸走動，我發現這些有趣的物件，有趣的海廢，這些海廢都有一些人的記憶在裡面，它並不是垃圾。我要把這樣的觀念傳送給觀眾。

母體文化的傳承與開展

龔——這裡（按：石梯坪工作室）創作的氣氛蠻好的。

拉——我花了二十多年，帶他們在這裡創作。有人在自己的社區部落，但也要有人花時間去帶。後來我回頭去看，1990年開始，28年了。回來第三年，我也開始帶不同部落的人。譬如：希巨·蘇飛（Siki Sufin）、知本卑南族的伊命（Imin），然後開始帶我們這邊部落的年輕人。

龔——那時候帶他們做什麼？

拉——那時候說真的，叫他們去學創作，那是很困難的事情。因為我本身要去撿這些材料，我就每次帶他們溯溪，走海邊。我叫他們幫忙搬木頭回來，他們覺得：這些木頭能幹嘛？他們就慢慢參與，開始跟我一起做。我辦展覽的話，會帶他們出去，去看展覽，跟人家接觸。我把部落傳統的概念，重新注入在他們的生活，用現代的思維，讓他們比較能夠感受到。你必須要了解自己的母體文化，才有辦法透過母體文化創作。2000年有個非常重要的轉捩點，我接了東部海岸風景管理處跟太魯閣國家公園的委託案，我就開始用有薪水的方式請他們。

龔——專案還是專任？

拉——固定請他們。我又接了臺灣史前文化博物館的公共藝術委託

案，預算比較多，就用那個預算帶他們。就是一年、兩年都要跟著我，薪水不多，可是絕對夠讓人過生活，慢慢地他們可以自主，有機會自己辦展覽、出國。我以前想，到底我們部落未來要怎麼走，不管是保存文化，還是延續文化，或是認識自己——認識自己是非常困難的。認識自己的根，找回自己的母體文化，那是很困難的事情。要做創作或文創其實沒有那麼容易，兩者之間我最起碼選一，也就是傳承。沒想到，20年後我再回頭去看，是有成果的。

龔——這很不容易。現在很多文創的思考，沒有放這麼多能量在人的培養上面，太關注物件的生產。

拉——最近我們部落每天大概有十幾個來這邊，有時候我會拿一件送到部落去，放在那裡，部落的人就

會幫忙製作。那個互動真的差很多。原來在海邊廢棄的漁線沒人要撿，沒想到這個漁線拿過來，竟然可以重新把它捆綁變成一件作品。所以我的創作還是會跟部落、在地有一些關係。我要部落的人去接觸，讓他們知道，這些東西本來是海廢，不堪的、被丟棄的東西。如果我們從另一個角度面對它，其實它還有可用的地方。我把廢漁線丟到部落，他們說這可以用嗎？就會去聊，有時候會聊到編法，聊到材料，聊到為什麼會有這麼多漁網。我就會跟他們講，你覺得漁網對我們的環境好不好？很不好，那我們要怎樣面對它？這裡面就會產生一些影響。

龔——對，會帶動一些討論、記憶、對話。把這個變成一個關係性的連結。

拉——從最老的六十幾歲到二十幾歲的人都參與到裡面。這是我做創作另外一個比較特別的地方，當然我有自己想要走的路，可是畢竟是從部落出身的孩子，還是必須讓部落的族人參與，因為我有很多想法都來自部落。

龔——作品的創作過程，有一個層面是帶動整個社區參與。

拉——作品拿去展覽的時候，會有影片，我就會告訴他們，你曾經參與過這樣的事情。看起來我們社區是一個非常遙遠的地方，可是透過某些事物，跟外界會有連結。你怎麼跟外界接觸，你必須把內在的東西呈現出來，自然會被人家發現。別人會看到美的東西，或是說他身上沒有的，他就想要從你身上知道，此時會有互動產生，這就是藝術創作與部落的互動。

我們最近講我們不要封海。我的身體是因為海洋孕育了我，我可以面向它。我就說我們不要封海，但我們要讓海洋喘息。怎麼喘息？海洋美術館第一條禁忌——海洋有所謂的禁忌，什麼時候不可以去捕魚？我們可以透過海祭的儀式，^[註1]把這一條加上去。一年的幾月，禁止捕魚。幾月的颱風之後，我們要主動去清灘。把這個變成我們的祭典，變成一個禁忌。如果我們今天硬要封海，就牽扯到政府、法令。別人仍然想要去捕魚，我們就以身作則。我們如果在復育的月份都不捕魚，我們就可以有話說：「我們在地人都不捕魚，在復育當中，為什麼你們一直捕魚？」政府

也會在這種狀況下主動協助。我們要做一個有想法的部落。就像創作一樣，創作要有想法。做這樣的事情，格局大一點。我們很難命令人家改變，為什麼？就像我們叫人家不要丟垃圾是很難的，可是感動人家去撿，會增加撿的人，很難減少丟的人。

像我們部落最近要成立海洋學校，我說不要成立海洋學校，要成立一個海洋的部落。我們這裡很多岩洞，成立在那邊。這個岩洞從一個人開始，你在裡面思考然後做記錄。當有第二個人覺得你這個概念很好，然後就慢慢地在這個空間成形，就是你們這幾個開始發起的。我們用這樣的方式開始成立這樣的

想法，開始推行。首先，不可以要求別人做事情，用你的身體去感動所有人，讓他跟你一起參與。

台北的時光

龔——你在97年回來之前，在台北的那一段，還蠻觸動我的。

拉——當時我26、27歲，在台北，一心想成為設計師，但我並非正規學校出身，很多不足的地方，都是靠著別人沒有的東西來把它呈現出來。我在台北火車站附近找了一份工作，那是我人生中最大的轉捩點。當時台灣政治有很大的變動，黨外人士在大都會中宣示自己主權、立場的狀態，我那時已當設計師，所以我每天要打扮自己，穿得

時尚像個設計師。有一次我看到一個在談論自覺意識的報導，我就開始思考：我是誰？

我還沒當兵前就開始學設計，我對設計很感興趣，後來我去當兵，我擔任班長，我要記錄每天發生什麼事情，但我不會寫，我就找了一位中文系的大學生，他用《中國時報》教我識字；另外一位讀建築的，他教我在報紙上畫直線，把它畫到全黑看不到字，我的徒手畫線條是從這邊練來的。後來我去應徵設計公司，他問說：「你住哪裡？」我說：「花蓮市」，他說：「你是山地人？」我說：「不是，我媽媽是客家人，我爸爸是香港人」。只要說我是山地人，他一定不收我

的，後來我真的有錄取，只是我跟對方說，我可以不要薪水，純粹學習，請他無論如何要收我。但我沒有地方住，我就偷偷住在公司樓上狹窄的電梯間，有電梯啟動就有巨大的聲響。幾個月過去了，最後我鼓起勇氣跟老闆說：「公司的工讀生都很晚才來，可否給我一把鑰匙開門？」從此我就一直住在公司裡面，睡在那張義大利名椅上，而把那把鑰匙就打開了我的一生。

當時台灣尚未解嚴，沒有很多進口書，我們設計公司有很多國外回來的留學生的書，我就在那邊看到國外的書，慢慢地發現外在、外面的世界，以及我對藝術的認識，這就是我的圖書館。我看不懂其中

旅行

《旅行》是一組多重意涵的作品，為拉黑子每日行走於台11線與太平洋的浪濤間，即「五十步的空間」的所見景象。其中的元素包含了撿拾行動、繪畫、拖鞋拓印與阿美族族語的書寫，同時記錄了日期與公里數。繪製的畫面是他個人對於台11線的紀錄與觀看，不僅記錄了當下、回憶，以及一年之中的觀看者記錄變化與視線變化，同時也轉述了身為阿美族人的傳說、生命經驗以及觀看海洋的方式。

另一方面，畫面上的阿美族語，則揭露著拉黑子身為少數族群與主流文化之間的認知鴻溝，創作者必須在現場先用嘴巴將他想傳達的訊息用阿美族語說過一次，然後盡可能拼上羅馬拼音，回到工作室之後，則需看著那事實上很難流暢的羅馬拼音，試圖拼回原本的語意，並轉換成中文，最後由部落中熟悉羅馬拼音的族人Rara・Dangi進行再一次的翻譯與校對。為了盡可能降低每次轉譯間的落差，拉黑子與族人必須在每一次的翻譯中針對某些字詞進行反覆討論。每一次的重複進入與討論，都經驗著五十步的空間在「進」與「出」之間的交換關係。

以下每篇旅行文件，由拉黑子在旅行畫布寫下的阿美族語，也依序轉譯為中文、英文。英文部分由DJ Hatfield以阿美族語直譯。攝影—吳欣穎



編號：0010 | 日期：2013年10月9日 | 地點：台11線149.5K

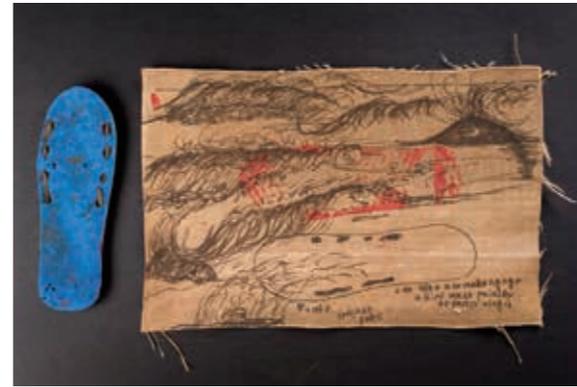
kaeso' tengilen ko soni no riyar

海浪的聲音非常好吃。

the sound of the ocean is delicious to hear

我們有時候會用好吃來形容，非常好聽，好聽到很可口那樣。

We sometimes use the word "delicious" to describe the waves, because they sound so good we could almost eat them



編號：0021 | 日期：2013年10月31日 | 地點：台11線146K

siw...siw... san to ko lifes caay pahanhan tataak to ko tapelik mahengheng ito mato padamayay to ko riyar

東北季風一直吹啊吹啊，咻！咻！吹個不停的北風。海浪也變大了，好像已經蠢蠢欲動了，海洋好像要讓他長髮菜了。

woosh! woosh! the northern gale blows without rest. boom! boom! the swelling waves follow. the beach all covered in sea grasses



編號：0032 | 日期：2013年11月21日 | 地點：台11線67K

faheka ko faloco' ako. kakilim san kako. anini matama to koya faloco'ay ako a kangalayan itira i kasofocan ako

我的心裡非常驚訝。我一直在尋找。現在已經找到我心裡面的東西。就在我出生的地方。

i am surprised. i have searched and searched and now have found what my heart had wanted. there in the place i was born

台語、木工，並且給我便當就好了，這也改變了我的一生。我在那邊待了兩年，把大約兩百、三百本的雜誌，每本看了至少十次。有一次被設計師發現有人在上面畫線，他說：「誰偷看我的書？」我就說是我，後來他們多少會教我，我就從這裡知道透視圖、平面圖等等，都是從這裡模仿出來的。一直到我看到了黨外人士在抗爭、民進黨在遊行，我那時就思考：「我到底是誰？我該怎麼辦？」到我27、28歲時，台灣開始有些政治動亂，我就開始有一些新的思維：我的族人未來該怎麼走？如何面對世界的潮流？因此最後在1990年時，我決定回到部落，這是對當時階段的我影

響最大的。

如果沒有那樣的大環境，我也不可能有機會，沒有那樣的圖書館，我不可能透過書籍認識歐洲、西方的世界。我從16、17歲就去遠洋抓魚，而後去當兵，學會了認識字。我去應徵的時候，當時我的部落不太可能認識留學生，而我在設計公司卻認識很多。那個年代大部分出國都是念建築的，從他們身上、一舉一動，果然就是不一樣，因此就改變了我很多的事情。後來我要離開公司時，我們老闆說：「你第一天來我就知道你是山地人了。」隱瞞真的非常累。

以踏查為起點的176公里計畫

龔——可以談談176公里的計畫嗎？是從什麼狀態下開始的？

拉——176公里的資料，所有的植物、地名、人名、藻類、貝類等等的古名，可以讓觀者在之中閱讀，我有的用比較田野式的紀錄，有的是以徒手或相機拍攝的東西。裡面會用二至三種的語言，可能會是母語與中文——母語是很重要的，因為它牽涉到地形、地物與文化的發展。另外，教堂的紀錄會當做輔助，裡面的人名和地名，涉及信仰的改變，最後還有橋的建立，因為公里數的誕生和橋有很大的關係：沒有橋就不能通過，部落各自相對獨立無事，也就沒有公里數。我也有大概了解這個區域中，每座橋和

| 030

溪都曾經有的歷史故事。【註2】

龔——你之前曾提到帶部落年輕人去溯溪，所以那時就對海岸、溯溪的過程都做了調查？

拉——對。舉例來說，八仙洞往北過去是樟原橋，有一條南溪，南溪是1877年時我們與清朝的第二次戰役（按：大港口事件），在那個地方發生的故事。那裡有三座橋，日據時代到民國一直到現在的橋，都有不同故事在裡面。而溪的源頭又和嘉義的北回歸線在同樣緯度，此地的居民應該只有阿美族，但怎麼會有布農族？布農族怎麼來的？他一定是越過了縱谷。另外一方面就是去拍攝教堂，它是一種心靈的、特殊的建築，也是歷史上西方進來

後的一個據點。

龔——所以在你的調查中，有原先地理的調查，也包含這些語言與名稱、命名的調查，以及教堂的調查、生態的調查，都是沿岸的，它是好幾層的。

拉——所謂路上作為銜接的橋，橋與馬路會連結，橋這件事情也改變了部落的生活型態，原本有距離，變成了沒有距離，原本的交通是以天計算，後來變成以時來計算，我們本來會用白天來計算，現在變成用腳步來計算。

另外，教堂也是故事，我花了很多時間在處理，在教會來了以後，它改變所有當地的文化習性，改變了整個生活的習慣。

【註釋】

- 1.海祭 (Misa cepo')：每年5月初，稻出穗時，由頭目率領各年齡階級的男性族人舉行。前一日夜間到海裡捉魚，當天大家一起面向海洋，為族人祈求海上工作平安且漁獲豐盛，午餐要把捉來的魚通通吃掉，以求下次獲得更多的魚。
- 2.在2013年所啟動的《五十步的空間》系列創作裡，拉黑子透過每日行走於台11線與太平洋的浪濤間，即「五十步的空間」所見景象，延續颱風計畫撿拾拖鞋的經驗，繼續進行一個規律的行走與人為廢棄物撿拾。「五十步的空間」泛指潮間帶向陸地觸及的海岸地帶。創作命名出自於拉黑子父親生前語重心長的一句話「我們只剩下五十步」，話語中道出人們對於自然環境、傳統文化的輕忽呈顯在這樣的地帶上。



編號：0056 | 日期：2013年12月6日 | 地點：台11線151.5K

pinaon to tireng maalaaw no riyar

小心你的身體，不然會被海洋帶走

watch out, or you will be taken away by the ocean

儘管從古到今，部落裡也常會有身體被海洋帶走，但我們仍始終面向海洋。Although the tribe has lost countless people to the sea since ancient times, we continue to face the ocean.



編號：0078 | 日期：2014年5月3日 | 地點：台11線123.5K

wata~ fangcal ko lemed ako saka natosa to maaraw kona fitaol. i tatihi' nira, adihay ko mafotelakay a hana maaraw ko sacicoong sananay ho a yasi kalipahkan kona romiad Tolik a niyaro'

哇~我的運氣非常好，第二次碰到這個蛋，他的附近花也開了，也看到了剛發芽的椰子，今天是非常快樂的一天，都歷的部落

wow! my dreams are beautiful. this is the second time i saw these eggs nearby them, many flowers bloomed. i saw sprouting coconuts, also. such happiness today in Tolik Village



編號：0083 | 日期：2014年5月5日 | 地點：台11線66.5K

misa cepo' 海祭

o misa cepo'an a nini a romiad kiyo' sanay ko orar. sararawraw san ko finaolan mato caayay to kalipahak ko riyar mafokil to ko finaolan miaray to riyar. nonghaln ko hekal no riyar tamo lakaw san caay to pisikol ko finaolan

今天是海祭的日子，怎麼會下這麼大的雨？部落的人喧嘩個不停，吵吵鬧鬧，好像海洋並沒有那麼快樂，部落的人已經不知道如何感激海洋了，海洋的周遭環境，都是垃圾，沒有人去在意他。

it is the day of the ritual to reverence the ocean today. why did it rain? the villagers fuss and quarrel as if the ocean is unhappy, as if the villagers have forgotten how to give thanks to the ocean. see how there is garbage all around the shore? and the villagers have hardly noticed it



編號：00086 | 日期：2014年5月22日 | 地點：台11線65K

mipodpod to adingo ako mipodpod to mahidaay a ako mipodpod to malasawaday no to'as

我在撿我的影子，我在撿我遺失的，我在撿已經遺失的過去。

i gather my soul (reflections)
i gather what i have lost
i gather the neglected ancestors (past)

一起一起又自己自己—— 都蘭意識部落藝術家群

Artists of the Dulan Open Circle Tribe — Being Together and Alone



日期 Date / 2018 / 5 / 19

地點 Location / 台東都蘭「好的窩」

受訪者 Respondent /

逗小花、饒愛琴、林瑞玉、安君實

楊宇沛、王郁雯

日期 Date / 2018 / 6 / 24

地點 Location / 加路蘭海岸邊

受訪者 Respondent / 伊命·瑪法梳

地點 Location / 安聖惠工作室

受訪者 Respondent / 安聖惠

地點 Location / 饒愛琴工作室

受訪者 Respondent / 見維·巴里

訪談者 Interviewer / 龔卓軍 整理 Editor / 阮湘芸、柯妙婷、羅倩



金樽海邊，意識部落入口。圖片提供—饒愛琴

龔卓軍 (以下簡稱「龔」)——談談妳和「意識部落」如何結緣？來都蘭的過程？

逗小花 (以下簡稱「逗」)——我是最早一批到都蘭的移民，在2000年的時候。意識部落發生時正和朋友一起弄都蘭糖廠的咖啡廳。我其實參與比較多的是「反反反行動聯盟」。2011年我們在沙灘上的行動，是一個自發性的集體行為，我們在沙灘上紮營、生活，一起用藝術創作的方式來抗議美麗灣違建，美麗灣違建在東海岸是蠻有指標性的事件。我們的藝術行為有音樂、裝置、視覺、文字與行動，這些活動讓事件上了媒體引起全國的關注；同時也一直持續相關法律行動，得到全國人的支援，所以美麗灣開發案後來被擋下來了。這是我們針對環境議題做的藝術行為。

後來我們還有在高雄貨櫃藝術節做藝術創作以及第二年的音樂活動，連續幾年都以藝術的方式來進行相關抗議的社會行動。我覺得這算是一種社會實踐，也有達到成果。後來相關的行動還有「還原一土地之歌：凱道部落藝術接力駐地

行動」，去年2017年在凱道部落，針對傳統領域不分公私這件事情（按：《原住民族傳統領域劃設辦法》立法事件）進行抗議。當時有三個主要的意見領袖在凱道紮營，形成了凱道部落延續至今。

龔——談談妳的創作。

逗——我的個人創作比較針對繪畫、文字、寫作方面，也有一些影像作品。在東海岸的環境生活是一種節奏緩慢、和自然很緊密的關係，所以創作的走向也會被影響。創作的節奏，我覺得創作已經接近生活本身。可能因為我之前有在「女妖綜藝團」做行為藝術與戲劇演出的經驗，我的創作有很多是連結不同材質和形式而成。六到八月會展出「星空」系列。這些創作是我在這邊的生活與感知，以及對於這個世界存在的狀態的好奇，想去探索理解。

龔——談一下妳對接下來這個計畫可能的想法。

逗——在東海岸這邊創作的現象，我覺得應該和部落性格有關係，很多創作者本身是原住民身分，這種部落性格會讓他們很自然而然的有集體生活、勞動、集體發聲的現



逗小花，《無止之境》，2018年個展「星空部落」作品。圖片提供—逗小花

象。這個現象最早呈現在意識部落之後到「反反反」，2011年我們在沙灘上的行動其實也是類似的。包括後來去知本森林紮營，幾個禮拜住在那邊創作。因此我們會有這樣的集體行為，如果今天我們有一個社會議題想發聲，我們就一起來。我個人的創作主題會對大自然、物理現象、世間存在本質很有興趣，但到了「反反反」、到了凱道甚至這次台中的計畫，會跟議題或是集體對環境的關懷有關，在這裡集體的 concept 和想法進而形成我們的創作作品，也就是「一起一起又自己自己」的概念。



《不要告別東海岸——「違·離」集體藝術行動高雄篇》，「反反反行動聯盟」於2011年高雄貨櫃藝術節參展作品。圖片提供—逗小花



「搭麓岸」為原住民語，有聚會所、在野地上搭蓋的房子等意義，屋子中央置放升火用的石堆，具有在地生活與儀式意象的文化象徵。「反反反行動聯盟」成員於2011年高雄貨櫃藝術節參展作品現場。圖片提供—逗小花

龔——妳和意識部落如何結緣？

饒愛琴（以下簡稱「饒」）——1998年我開始在台東生活居住。2002年偶然朋友提議，我便下去金樽，沒有了便利，反而感覺到人和土地的連結。我們在海邊、沙灘、岩壁或是在沙灘和岩壁中間的樹林，把金樽整個天然的海岸當作展場。在那裡，我們各自蓋了家屋，處於一種很自然的狀態。這個純粹和創作中那個深沉的部分是相連的。因為在創作時我們需要滲透，去理解什麼是真正的純粹。

龔——接下來往「反反反」還有一段發展……

饒——為什麼後來我們會去美麗灣，起因是我自己喜歡露營搭帳篷。2011年，有一天我們去喝酒，發現杉原灣上的鐵皮圍起來很久了，只知道要蓋飯店。後來提議搭帳篷地點改到杉原灣，在那裡，我們從帳篷改為蓋個工寮，開始有了群體生活。

我們第一次在杉原灣的集體創作是逗小花想的「百人肉身圍籬」，我們想說先看看能不能聚集一百人到沙灘，我們那個時候做的集體創



意識部落，饒愛琴的家。圖片提供—饒愛琴

作就叫做「遼·離」。最後第四個禮拜我們就計畫來個千人的聚集，那時候是叫「千人牽手吼海洋」。後來想說除了演唱會，我們可以辦文件展，可以演行動劇，可以有種種可能，就是一邊生活一邊討論我們可以做什麼。我覺得我們最厲害的是，我們的討論都不是用投票而是合議，不像一般的規劃書是事先想好，我們都是顛倒的，就是先發聲再想、再看。我覺得這個和創作很像，因為創作是一個很未知的空間，也因此，行動的熱情是存在在我們身上，因為那就是無限的可能。

2011年年底我們去高雄貨櫃藝術節，也是做集體創作，那一次我們用了「不要告別東海岸」做了好幾次的集體創作。2012年我們又下去

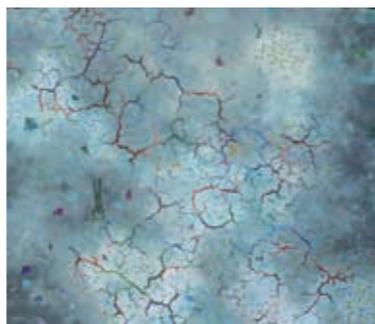
沙灘做第二次文件展，因為那些游泳池全部都蓋好了。我們持續向縣政府抗議，其實我們每次都贏，但是都沒辦法把這個建築物拆掉，真的很詭異。所以到了2013年的時候我們從台東走到台北，感受到身體的能量和土地連結，我沿路哭得漸



網印意識部落手繪地圖。圖片提供—饒愛琴



饒愛琴，《曾經》，油畫，2014。圖片提供—饒愛琴



| 034

瀝嘩啦，因為走到最後都會覺得那個海浪好像要跟妳說什麼，我無法用言語去說。

龔——可以講一下妳個人的作品嗎？

饒——到了意識部落，我覺得好像有很多可能性，就開始做一些立體作品。早期我做很多漂流木的大型作品，這幾年花蠻多時間做馬賽克的大型作品，同時我自己還是持續在畫畫，因為我覺得畫畫是最自由的、最自己的。

龔——最後談一下在台中的「東海岸佑」，就是「我們一起自己自己」這個計畫，妳是怎麼想這件事情。

饒——我自己比較會把它看作是「再呈現」，因為畢竟我們這群人有一種革命情感，計畫的組成是自然而然相處在一起。用這種方式做作品會比較好，因為真的放鬆以後才會覺得一些東西慢慢長出來。十個人的能量連結畢竟是不一樣的，所以我很期待。

林瑞玉（以下簡稱「林」）——我和意識部落沒有關連，因為我2007年才來都蘭，意識部落在之前已經發生並結束了。我有參與的是「反反反」。2011年開始我們下沙灘反美麗灣，和大家生活後，沒多久我就辭職了。我本來不是做創作的人，因為存款慢慢沒有了，所以開始擺攤，賣自己的手作。2014年的時候，一群朋友去知本林道駐地創作，雖然駐地生活條件不是那麼好，但我喜歡大家在一起的感覺，後來策展人韻儀就問我要不要一起展覽，那一次是我第一次參加「大家拿作品出



林瑞玉、王郁雯，《行進的種子》，種子、石蠟、蜜蠟、黏土、魚線，約8×5×3.5m，2015 東海岸大地藝術節聯展。圖片提供—林瑞玉

來展覽」的展覽，之前在沙灘都是一起做集體裝置，知本的這個機會讓我思索可以做些什麼。那時因為下雨，創作受到了一些限制，只能做一些女生的勞動。我用勾針的方式勾了一些東西。我的創作一直以來都比較偏向我自己的感受，是對生活、日記片斷的想法，所以我做了我在山上的感受。2014年參加了兩次之後，我和郁雯一起申請第一次的東海岸大地藝術節，那一次我們一起用蠟封種子呈現雨滴的樣子，這個作品名稱叫《行進的種子》。之後我就繼續擺攤，有議題、活動的時候就進入參與，後來去到凱道。2015年花東原創生活節，我用舊衣料和陶土做出手腳不

完整的人偶，想要表達的是我們會用單一標準看待人事物，我想講的是「不要那樣」。後來到凱道，也是大家說走！我們去露營！然後就一起去。對於凱道行動，我目前沒有辦法那麼認同，但我認為不一定要完全認同才能夠去那裡。雖然我帶著並非完全認同的態度去，但我覺得對這件事情也會有好的助力。

龔——談一下這次台中計畫的想法。
林——反美麗灣這件事情之後，我們已經停很久了，它現在不能動，大家就變得很久沒有在一起。我可以感受到大家躍躍欲試、我們又快可以一起做什麼事情的興奮心情。到時一定會有爭執，但蠻期待



2012年反美麗灣行動。圖片提供—林瑞玉



2012年搭麓岸文件展。圖片提供—林瑞玉

再一次跟大家在一起。其實說實在會有一點點緊張，因為覺得地點在美術館的外面，草地很多限制，而我對台中也不熟，天氣可能也會很炎熱，可是好像先不用想那麼多。

龔——請簡單介紹自己，並說說和意識部落的淵源。

安君實（以下簡稱「安」）——我是來自屏東霧台鄉好茶村的魯凱族，我的母語（族語）名字叫拔舒浪·魯魯安（Pasulange Druluan），會來台東是一種緣分。我姑姑安聖惠是藝術家，和姑姑一起來台東，時間大約是在2009年八八風災過後，我和她一起過來台東學習。在這裡生活了幾年，逐漸感受到這裡的能量，我開始追溯自己，因為接觸大自然，又感受到都蘭將這邊的文化保存很完整。這裡的人很團結，我受到他們的影響，才開始追溯、探問「我是誰」。我真正開始做創作是在結婚以後，開始慢慢把自己的想法詮釋出來。在台東生活步調很慢，比較能把自己的東西做出來，可以慢慢的自我淨化，把過去的時間好好想



安君實，2017年《溫度的流動》，記錄著台東生活感觸，使用南洋杉、椰子殼、漂流木等自然素材呈現。圖片提供—楊仁甫

想與吸收，把想說的話用作品詮釋出來，這是我的感受。

龔——請你稍微介紹你的作品的形式與內容。

安——我創作的作品，主要元素就是「生活」，很多創作靈感都來自於生活，我看到土地、自己的族群、大自然，我的孩子，會把這些放進我的創作裡面。其實我創作不會去拘束要用什麼素材。畫畫的部分我現在還在摸索與學習，我看到什麼素材覺得很美就把它當作材料，把我想說的話，全部灌入作品裡面。我覺得做作品的過程是對自己新的認識，好像是在幫自己洗禮一樣，它（作品）就是你。

龔——這個中間有參加什麼計畫嗎？

安——我參與的團體都是抗議行動。意識部落我沒有跟到，因為我剛到台東的時候意識部落已經結束。我姑姑是意識部落的一員，會跟我們講當時的故事，訴說當時他們如何營造那個空間，我們聽了會心癢癢，很驚訝有這種事情。剛好同時，我組了個樂團「瘦皮猴」，

我們唱的歌都是和環境、土地議題相關，到處去表演。但參加關於議題的活動，印象最深的還是「反反反美麗灣行動聯盟」和反核，因為這些建設對我來講本來就是不需要的。我覺得如果你真的要一個東西，配套措施要好好解決，如果沒有那個能力就不要做。我們還是可以過得很好，我們不一定要富裕，有好的科技沒有錯，但是我們應該要有更好的思維，這會比較重要的。

龔——最後想請問你對台中的計畫的想法或是期待。

安——我想把我在這邊生活的美好放過去（台中）讓大家感覺到，因為大家都覺得在台東生活很苦，或是覺得後山好美麗。其實我們生活不管再怎麼樣，都可以過得去，只是這個環境你喜不喜歡而已。在這裡有它的溫暖、溫度，這裡有什麼樣的生活我們就怎麼過。我們和這個自然界互相平衡，你做的每一件事情，它都會回來的。你對它好，它也會對你好，你對它不好，它就會反應回來。



安君實，《謝謝你把我種下》，2017年「米杞流濕地藝術季」駐地創作作品，是人與自然共生，循環不息的象徵。圖片提供—Maca囍吒

龔——請你簡單談談你自己，與意識部落的淵源以及自己的作品。

楊宇沛（以下簡稱「楊」）——我是楊宇沛，綽號洋芋片。意識部落時期我只是去探班，那個時候我還很年輕，當時是認識愛琴她們，真正到2006、2007年大學時代才和她們比較熟。「反反反」就有全程參與到。我個人創作最多的是油畫，我的油畫大多是針對自己、針對時間，很多人說到創作喜歡說自我生命，但比起生命，我更喜歡說時間。時間是用人的出生與死亡來計算，用快樂與悲傷來記憶。我用畫筆寫日記。當然還有一些複合媒材的創作，這部分的主題倒是常常與死亡有關。而這次去台中，想要延續我去年在東河橋從河流水紋發想的作品，到台中應該會延續這個概念繼續做，畢竟只要是人居之地就離不開水。這是我個人的部份。集體作品的部分就是和大家一起蓋「搭麓岸」。

龔——在意識部落和「反反反」的時候，你為什麼會過來這邊參與，是和朋友一起來玩嗎？可以講一下過程嗎？

楊——意識部落當年是我家先跑來探班，他覺得很好玩，帶我來過一、二次，後來大學時候因為喝酒和他們混熟，常常來這邊找他們各自喝酒。

龔——你平常的工作、收入和你的創作這中間的關係是什麼？

楊——我盡量做讓我覺得有趣的工作，也幸好我很幸運的有時間摸索、學習，會的項目逐漸變多，所以像是裝潢、裝置藝術我都可以做。這裡的一些藝術計畫有時候也



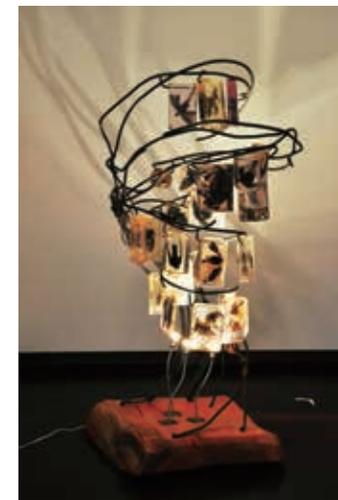
楊宇沛，《那天的黃昏像早晨》，80F油彩畫布。圖片提供—楊宇沛



楊宇沛，《溯洄而上》，東河橋裝置，2017東海岸大地藝術節。圖片提供—楊宇沛

會投件，像是去年有申請上東海岸大地藝術節，所以才有東河橋那件作品。我覺得那個概念我還蠻喜歡的，所以今年在國美館會繼續延續它。東河橋的創作概念，因為是遊憩區，所以發想的時候還是希望它能與遊客互動，所以我最後做一系列的椅子，可以真正坐著，在上面休息。椅子材料是用白水泥，呼應東河橋下的石灰岩，呈現馬武窟溪蜿蜒流域，我在椅子上面用馬賽克、玉石、貝殼、水晶與壓印漁網、石頭等等，把這些象徵河流與文化的元素放在裡面。

龔——那你自己對於「反反反」用



楊宇沛，《那些生活過遭的小事》，複合媒材創作，鐵、木材、壓克力，各處撿拾的因人類活動如撞車、農藥……而死亡的鳥屍。圖片提供—楊宇沛

這種形式來對應變化你有什麼樣的想法？

楊——「反反反」的形式其實對我們來說是最直接，是我們最擅長的方式。「反反反」可以把大家擅長的東西和想做的事情，不論是靜態的視覺或動態的表演，甚至是聲音、音樂，結合在一起，以向公眾推廣的方式對抗開發單位。不然在「反反反」出現之前，雖然面對美麗灣的狀況大家一肚子火，卻不知道該怎麼辦。走路的過程，因我實在對團體生活毫無辦法所以沒參與，而是直接到台北和他們集合並幫忙。

龔——請妳自由陳述，簡單介紹自己，妳和意識部落、美麗灣、「反反反」之間的關係，以及介紹妳自己的創作以及在未來在台中的計畫。

王郁雯（以下簡稱「王」）——我是2005年在台東鐵道藝術村駐村，後來才開始在這邊定居，所以基本上意識部落的時候我是沒有參與的。我是在2011年時候到杉原灣，那時飯店建築體已經蓋好佇立在海岸邊，後來大家決定自行到杉原灣駐村一個月。我印象最深刻的是下沙灘第一夜的狂風暴雨，為了表示決心，大家一起躲在帆布下半睡半醒一直撐到第二天早上。「反反反」對我來說是很特別的經驗。因為之前沒有和一群人一起生活、創作的經驗，在這樣的自然環境下集體生活，特別能感受到大自然的力量。大家有一個共同的目標（反美麗灣），也因為大家都是藝術家，所以就我們最擅長的方式——藝術行動。對我來說就好像是失散的家人一樣，這種感覺是很親密的。我的創作也是從這個時候開始與自然比較緊



王郁雯、林瑞玉，《行進的種子》，2015東海岸大地藝術節。圖片提供—王郁雯

密，之前會比較專注在自己的感受，現在比較多是和自然相關，反映一些自然的狀況以及自然環境，比如我們有去知本林道，在那裡的自然裡生活。

龔——現在是做怎麼樣的創作？作品的形式如何？

王——我在知本林道時，因為那時每天都在下雨，完全沒有想像中的浪漫，但是等雨停後，我看到的是，所有東西開始從地底冒芽、開始生長，會覺得對於植物來講，種子是它的開始。雨也是，它就好像是森林的媽媽一樣。那時我就把種子封在蠟裡頭，把蠟做成雨滴，懸掛在樹林間。2015年東海岸大地藝術節時也是延伸這樣的構思，樹林間的種子雨滴落下成漣漪，不斷擴散出去。

龔——對於台中的計畫，有沒有什麼樣的想法或是期待？

王——台中的計畫其實我有想法，那時候我們從台中看完場地回到台東的那兩天，蘭嶼那邊的天空有很多雲，很多閃電，但是台東這邊的天空一朵雲也沒有，反而是滿天的星星，但同時蘭嶼那邊一直閃電、一直發光。我就想要做一個像這樣感覺的作品，會有一些閃亮的光線，有一些自然的形態，會用魚網、蠟和鐵板凳的椅面做出閃閃發光的感覺。

龔——所以在這邊，從2005年到現在有十幾年了，中間是否有參加某些藝術家的創作計畫，或是妳自己參與到的一些創作計畫？除了自己的創作，妳有和其他藝術家之間的合作嗎？

王——我想到貨櫃藝術節，那時我們一起到高雄參加貨櫃藝術節，呈



上 | 和愛琴在第一天沙灘搭帆布。
下 | 2011年在杉原灣的搭麓岸。
圖片提供—王郁雯

現的是我們在「不要告別東海岸」的集體創作。集體創作的部分，就是在沙灘、在貨櫃藝術節、大地藝術節、花東原創生活藝術節，看起來雖然是單個單個的活動，但很多是和反美麗灣、意識部落的人一起，就算不是一起做，我們到現場也會互相幫忙做裝置。

龔——請簡單的自我介紹，講一下你的創作和正在發展的創作的想法。

伊命（以下簡稱「伊」）——我是伊命·瑪法琉（Iming Mavaliv），卑南族，玩漂流木25年，每天在海邊撿漂流木的生活對我而言是最美麗的，將

漂流木帶回來，讓它成為美麗的作品，是我最大的滿足。

龔——你是住在都蘭還是台東呢？上次訪問拉黑子時，提到你90年代在石梯坪工作室。可以談談你與意識部落的關係嗎？

伊——我住在知本。在工作室和拉黑子老師學了四、五年。那時候很多藝術家都來到都蘭，我太太（按：藝術家饒愛琴）在意識部落，他們在沙灘的時候就在一起，上來的時候辦活動，我們剛好在那樣的空間裡做作品，就認識越來越多朋友。馬哥和小竹把糖廠咖啡屋佈置的就像回到家一樣，不管開會、唱歌都在這裡，在拉黑子工作室四、五年後，覺得可以出來和大家交流，咖啡店變成大家的聚集地。

龔——從早期石梯坪工作室到現在，你有什麼轉變嗎？撿漂流木或海廢的過程中又什麼狀況讓你印象深刻的嗎？

伊——其實沒有改變。二、三十年前就這樣撿木頭到現在，還是用一樣的方式去撿拾漂流木，唯一改變的是身體不像年輕時那麼有力了，以前是靠蠻力和速度，現在是緩慢的。從大自然轉換到作品的時候，也會花比較多時間思考。印象深刻的就是在颱風過後撿漂流木，會被林務局說不能撿，政府單位有時候



金樽海邊，伊命剖木。圖片提供—饒愛琴

寧願找人用燒的也不給我們用，除非是辦活動，才會給出一點空間讓我們去撿拾，對這邊的創作者來講非常不公平。台東藝術家曾發起從卑南出水口到富岡這段海域讓藝術家自由撿拾，但政府寧願讓木頭爛掉也不願答應。

龔——意識部落發生的前後和你的影響？之前在金樽、都蘭並沒有這樣的形式，或是說原本也有，只是以其他形式發聲？

伊——那個時候用「部落」來談，是因為我們這群人到另外一個空間產生新的「部落」，才想出「意識部落」這個名字。這一群人很自然地從土地找到創作的能量，後來，包括面對美麗灣開發案這樣的事情，聚在一起為了土地、環保，抵制財團開發，我們有很好的共識，為這塊土地，任勞任怨的付出，這是在意識部落裡面看到最美麗的部分。

龔——你覺得有最能代表你自己的作品形式，以及你追求的是什麼樣的生活？

伊——以前會以山的造型、海的線條或是風……以大自然元素轉換到我的作品裡面，2007年去新喀里多尼亞（Nouvelle-Calédonie）的時候，我發現國外的原住民同樣的面對很多殖民的問題，後來做的《地球的0.1秒》是用圓球來探討整個地球原住民的狀態。

龔——請簡單地自我介紹。請談談是什麼樣的因緣來到台東和意識部落產生關係，期間的發展、妳的作品以及未來在「野根莖」展覽的想法？



伊命·瑪法琉，《地球的0.1秒—海洋》，2014。圖片提供—饒愛琴



伊命·瑪法琉，《地球的0.1秒—一定置網》，2017。圖片提供—饒愛琴

安聖惠（以下簡稱「惠」）——我是安聖惠，峨冷·魯魯安（Elang Luluan）。2000年時我比較常來台東，和常常一群藝術家朋友聚在一起交流、聊天。聚會中聽到見維、愛琴聊說要去金樽，想說來台東待二、三個月，不知不覺待了十幾年。剛來台東時，我住在廂型車裡住了一年，好茶的族人朋友來看我，發現我住在廂型車裡，都哭著說我瘋了，但我卻覺得很好，很自由，很符合我當時的心境。我是後來才到金樽的。來台東讓我覺得震撼的是和漂流木之間的對話。我看到漂流

木會有看到大量殘骸的感覺，小時候夢境中出現我和樹林、森林的關係。金樽那裡離海很近，當時我選擇在山壁生活，樹和石頭是我熟悉的，那種磁場就像是我在山上有石板屋、有樹林的狀態，金樽這個場域，到了晚上，所有的聲量好像從地底下打到石壁，那段時間，因為海浪聲音的關係，有點神經衰弱，在金樽海邊的經驗後，我的生命有很大的改變。跟意識部落一群來自不同地方的藝術家聚集在一起、真心交流、吵架、關注環境議題、培養革命情感，很美好難忘的一段生命歷程，到現在都持續影響我。

龔——好茶是一個在山地的部落，都蘭這邊是靠海的部落，廂型車經歷是否也和這中間的轉換有關？

惠——那段期間一直在回屏東或定居台東猶豫，也沒有租房子，覺得睡在車上也蠻好，在海邊也學開車。洗澡就到糖廠那邊。在屏東與台東的移動過程只要一出沿山公路到枋寮那裡，就會聞到海的味道，讓我覺得很自由，我在移動的過程

中找到一種平穩、平靜的狀態。

龔——意識部落那三個月之後？妳的創作有產生什麼樣的改變嗎？

惠——在金樽那個場域裡頭因為身體的感受不斷撞擊心靈，我反而是回頭探究我和土地之間的關係。那個時候的心理狀態和漂流木比較有對話，瘋狂的採集漂流木。早期的作品很多是用樹根呈現，它們（漂流木）好像在召喚我，要我撿拾它們。從糖廠第一件大型作品到後來在史前博物館關於南島藝術的活動，每一個漂流木的重量與外形都是獨一無二的，它（靈感）會進入到妳的夢境，漂流木就像屍骸那種感覺，可是到我夢境中，它是活的，在採集的過程，我的身體感很快速的把它們重組、分類，在腦裡自動組成自己的樣子。

在2009年之前的創作階段，談的是自己跟家和土地；一直到2009年經歷八八水災之後，生命又經歷很大的轉變。差不多有一個月的時間，我經歷家園已經沒有了的現實——新好茶全部被掩埋，霧台的路



安聖惠，《穿越》，漂流木，2002年意識部落後，於都蘭糖廠的作品。圖片提供—安聖惠

也斷了，很多地方被沖垮。那個衝擊，我至今沒辦法平復。當時台東電話一直要我趕快回去，說海邊在風災後有很多一級、二級的漂流木。但好茶的家都沒有了，已經沒有心思去想漂流木了。那個時候的自己，是在最黑暗的時候，整個部落不再像過去一樣。過去的舊部落的空間是非常包容性的，也可能與我貴族的身分和教育養成有關，我們的任務要照顧弱勢或軟弱的人，在思考的東西就比較不一樣，經歷八八水災後，我不斷自我追尋生命的出口與自我療癒，我的生命依舊不斷在移動，比如在台東住十多年，也搬家好幾次。

龔——談談搬到都蘭現在這個工作室的情況。



安聖惠，《大地兒女》，漂流木、複合媒材，國立臺灣史前文化博物館「南島文化藝術節」，2004。圖片提供—安聖惠

惠——我對部落的議題非常敏感，部落自身有非常複雜的結構，且部落不容外人的介入。我是魯凱族，都蘭這裡是阿美社會，所以我對這個部落就會保持一種距離。在魯凱族的教育養成裡，有很多根深蒂固的禮數，相較之下，創作是可以想要幹嘛就幹嘛。在經歷幾次搬家之後，還是覺得沒有足夠的空間，一年多前偶然機會才搬到現在這個地方，一開始只有鐵皮頂，沒有牆壁、窗戶、門。空間充斥我的作品和東西，我只要有可以躺下的地方，我就直接睡，花了半年的時間把房子完善。我覺得生命走到哪裡也就只能繼續走，生命怎麼來，就怎麼走。

龔——意識部落之後，像是「反美麗灣、反反反」的過程，妳怎麼看待這些活動與運動之間的關係？

惠——在這邊，部落跟部落之間有很微妙的關係，例如刺桐部落美麗灣這件事情，他們已經很長時間在抗爭了，但如果他們沒有主動要求外界支援的話，部落之間不能隨

意的去關心。早期都蘭鼻阿才的事件其實就在針對地產開發商的問題了。但十年之後，仍有部落的人質問我說：「你們這些外來的人是怎麼樣，只會講到最後拍拍屁股走人。」從意識部落、反美麗灣、反反反之後，對我個人而言，我是以陪伴和尊重部落的態度去支持，需要出力的時候出力。凱道那邊也是，我把它想像成是一個部落，我去的時候不想藉藝術之名去做些什麼，而是像回到部落，盡自己的能力幫忙。

龔——陪伴、支持、照顧。妳剛剛也提到在動盪中找尋平衡，妳在作品上也會留一個空間給他人，這是很微妙的思考方式，可以從這部分談談妳的創作？關於沉重的家庭背景，是因為身為魯凱族的公主身分？我不是很了解這個部分。

惠——從早期做作品我就對空間感、和人之間有一種很親密的……我也說不上來，就是空氣中瀰漫著一種氛圍，很自然進入到作品裡面，可能我常常把自己這種流浪的

狀態對應到其他人，比如說遊民，「為什麼一個家妳不好好待……」就好像在跟自己講話一樣。可能想要逃離家庭背景吧，但是越逃越遠離家越近，我只有在大自然裡頭內心才感受到家與平靜。它莫名的進入我的作品，是後來才發現的。

魯凱女性在部落裡沒有說話的權力，只能乖乖當個女人、做好妳的本分。但我從小就叛逆。因為「峨冷」身分的關係，所有部落的人都在關注妳，讓我覺得有壓力，喘不過氣來。做為頭目的家族就是要照顧部落的人，這是從小耳濡目染，自然而然的觀念，反而是沒有了自己。可能我比較自私，選擇創作這條路，我就說我是自我放逐的公主。如果你去過魯凱的部落，會發現部落是非常嚴謹的，家屋內外都是一塵不染，從小就被教育要整潔、端莊以及許多的限制……我覺得夠了。



安聖惠，《旅行中的阿拜》，漂流木，2010。圖片提供—安聖惠

龔——請簡單的自我介紹。

見維·巴里（以下簡稱「維」）——我叫見維·巴里，卑南族的名字叫Baliwakes，外婆給我取的名字，也是我大舅公陸森寶的名字，他是卑南族的民謠之父。爸爸是客家人，爸爸除了刻苦勤勞外也對各種材質感興趣，並常常撿拾不同的物件，運用材料製成生活上的東西，我想我遺傳到父親的這種特質。

龔——談談你和都蘭的關係與意識部落的關係，這個過程中你的創作是否有什麼改變或是影響？

維——本來住台東，後來搬到都蘭，離開又搬回去。在意識部落之前就認識很多都蘭的朋友。因為2001年準備在台東辦「野地之芳」個展的關係，曾在飛魚的工作室住過一段時間。住在他們家就很多時間可以聊天，意識部落最初的概念是我和飛魚、他太太徐玲聊到，我把構想和他們討論：如果有機會我們可以形成用一個貼近我們自己的生活、創作方式的一種聚會。後來決定在2002年農曆年之後，大家約在金樽海邊做創作。有別於其他各地的駐村計畫，像豆豆就從淡水搬下來，像達鳳從太巴塢下來，聖惠最後確定住在台東。雖然大家常常三、五年又搬家，在這裡整個部落文化、山和海很適合做創作，所以都蘭的藝術能量，在意識部落之前是蠻不一樣的，也是因為這群朋友讓都蘭糖廠第二度打開大門一直

到現在。之前我是做兒童美術，畫台灣保育類的動植物。意識部落之後，更進一步接觸土地與文化的各種議題，做了更多不同類型的創作，有行為藝術，創作上素材的表達也更多元，其中的感動是更加深。

會有這樣的想法和我之前參與的社區總體營造有關。1996年我回到台東參與台東文化中心的社區總體營造部落種子培訓營隊與部落刊物的課程，走訪台東非常多的部落，做部落的普查，包含人口、遷移歷史、地理位置、河川、山、部落人才、基本資料和通訊、商店數量，部落的現狀、問題與優勢……還到鄒族去上課。所以這些整理了一圈之後，我也反觀我自己，我一直蠻清楚一定有可能找到自己開心的、



見維·巴里在金樽海邊的作品。
圖片提供—饒愛琴

安身立命的生活方式，當時還在摸索、還在感覺著，和飛魚提的時候他們非常開心，一群好朋友可以住在山邊海邊做創作，不同的表演、展出，大家最後談出一點眉目。

龔——我很好奇你從社區總體營造到意識部落中間的發展和轉變。對於組織、社區、社群，包含你自己對部落的認同，身分的問題？

維——的確這中間轉變很大，意識部落裡面沒有分性別、族群、國籍。我母親是卑南族，父親是鹿野的客家人，我的祖父和曾祖父是各別從桃園的觀音，新竹的內灣，那個年代從西部到東部拓荒。

我11歲時全家搬到台北，在新店是唸大豐國小。當學校糾察隊在北新路上，只要看到來自台東的車牌，馬上就想流淚，想回家又無法



回家，就是一種對家鄉的想念。身分認同和自己是誰這件事，我覺得對11、12歲的小孩來說，是非常龐大與沉重的問題。我在台北一直適應不良，假日的時候，我都是自己一個人去溯溪、爬山，一個人坐公車去基隆的海邊，一解鄉愁。

在意識部落之後，很多原本關於創作的問題都不成問題了，就是放手去做真的很想要做的事情，還有這群創作的朋友相互支持。在都蘭展一次之後，自己有別的展覽，在意識部落之後的第二個月，我就到台北國際藝術村。之前我其實有去過台北國際藝術村，也邀了當時的村長盧健英，和那時在國際藝術村駐村的國內外藝術家朋友，他們來到意識部落非常驚喜，覺得太厲害，那時的文化局局長林永發也有陪同。我們用我的自己的方式做創作、生活著，雖然物質條件非常不容易，沒有水沒有電，也不知道下一步在哪裡，絕地是另外一個天堂的開始，那是我之前完全沒有想像到的。中間還有一位美國的朋友，他在金樽醞釀了新的音樂創作，後來也定居於都蘭，有自己的錄音



見維·巴里，《無遠"幅"居》，台東鐵道藝術村，2014。
圖片提供—見維·巴里



2017年參與原住民土地正義，在總統府前凱達格蘭大道的作品。圖片提供—見維·巴里

室，風潮也發了一張專輯，封面是愛琴設計的。一路看著，這群朋友好像不小心過了自己喜歡的生活，長出了一點不一樣的、屬於東海岸的自己的藝術語言和形式，還持續的創造著。

龔——意識部落相對於社區總體營造裡所稱的部落，最大的差別在哪裡？

維——意識部落有意思的是想法上的「在一起」。因為是意識、潛意識、有意識、無意識之間形成的思



見維訪談於饒愛琴工作室。

想，個別的人、不同的形式可以聚集，跟大家一般想像的聚落、部落是真的不一樣。每個人有自己要面臨的生命課題，但該要聚在一起討論議題與創作的時候，又可以凝聚，這是最可貴的地方。意識部落從2002年到今天，它的時間算短的，有些部落歷史有百年、千年都有。意識部落這群朋友的故事是發生在台東，是我們共同的創作，一起創造了非常不一樣的部落。

前創作、 藍調搭接與臨時社群 ——意識部落及其之後

Pre-created, Blues Lapping and Temporary Community
— The Difference Experience
inside and after the Open Circle Tribe

文——黃瀨瑩

黃瀨瑩

國立臺灣師範大學美術系藝術評論組博士生。2005年開始參與高美館人物特寫專欄原住民藝術家採訪計畫至今。曾策劃「再現原始：臺灣原民／原始藝術再現系統的探討」(2013)、協同策展「都蘭印象」(2016)、策展「微分影像」(2017)



意識部落中央廚房一角。圖片提供—饒愛琴



哦冷的家看出去。
圖片提供—饒愛琴



意識部落，饒愛琴的家。圖片提供—饒愛琴

為撰寫高美館《藝術認證》雙月刊「人物特寫」專欄的採訪稿件，我自2005年開始便不定時至東海岸短暫停留。因美術館建立在「南島當代藝術三年計畫」下對於原住民藝術範疇的定位，採訪對象限定於具有原住民身分的藝術家，可以理解的是，此為台灣原住民藝術發展長期處於弱勢邊緣處境，而必須透過身分區隔以爭取個體現身空間的策略。在走訪東海岸部落的過程中，幾次無預期發生的聚會裡，對於都蘭此地所具有的一種近乎自治區的氛圍留下強烈印象，也因此結識了2000年後自台灣西部陸續移居都蘭的幾位「新移民」。近年來，由於當代原住民藝術家的實踐反思，伴隨著美術館、原委會所推動的駐村、補助與相關競賽機制的成熟，原住民藝術已由最初的爭取現身進入到如何現身的層次，建立在集體身分上的認同政治也開始進入到「後認同」階段，^[註1]並對群體式的再現模式進行反思甚至批判。

然而，就在台灣當代原住民藝術逐漸

朝向「超越集體身分」發展的同時，在都蘭周遭生活的原住民族與非原住民族藝術家，始終保持緊密的內在聯繫，並依舊不斷以群體的方式現身與行動。如何討論這個超越族裔的集群欲望？如何定位這些非原住民身分卻深度參與部落生活的生命經驗？如何看待那些在嚴格意義下難以界定為作品的集體生活與社會抗爭現場的運動裝置？懷抱著上述的疑問，本文嘗試回溯意識部落的集群經驗以及2011年至今都蘭藝術社群持續參與的數起文化行動，並對其中的集群特質進行初步詮釋。

意識部落：當代原住民藝術史中的關鍵事件

2002年初「意識部落」於金樽海灘進行一場為期三個月、且拒絕任何外部經費挹注的集體生活與創作行動。在後來的相關紀錄與我個人曾進行的訪談中，參與者皆認為金樽時期的集體運作模式沒有任何明確規則，對於參與者是誰也

毫不設限，只要來者能夠在金樽海灘所構成的自然條件下生活，共勞、共食、共享，就是意識部落的一員。^[註2]為了能夠維持近一百天的生活所需，成員以各自能耐在這片面向太平洋的狹長海灘上就地取材，建構出足以存活的生存條件。除了在山壁、樹林間搭建深具個人風格的居所，亦建構部分的公共設施（如水源引流管路、中央廚房、廁所等設施），構成一個具有基本生活機能的聚落。並約定在集體生活三個月之後，於金樽海灘上現地製作個人作品發表。

雖然處在一個集體的氛圍中，但成員對於行動當下的自我定位卻不盡相同。部分成員（如阿水、飛魚）由於參加過聯展或現場創作型態的展演，因此傾向將意識部落認知為駐村型態的在地藝術祭，但與外地藝術祭不同處在於遊戲規則是自己訂的，因此能夠避免許多妨礙創作的規約。而多數成員（如達鳳、魯碧、史考特）則將金樽經驗視為一種對於「生命可回歸至何種情狀的體驗／實驗」，也就是如魯碧（豆豆）所說的「歸零」。而另有部分成員（如哈娜、愛琴、見維）在進入金樽海灘之前並未將自己當作嚴格意義下的藝術工作者，參與金樽的動機是對於生命中一個可能契機的嘗試。就2002年的當下而言，金樽海灘的集群經驗乃是發生在藝術行動與生活體驗之間的模糊地

帶；但幾乎所有成員皆一致同意金樽經驗對於其後的創作以及藝術家認同產生了深遠的影響。

在「上岸」之後，意識部落獲得公部門與媒體的關注。由於金樽時期累積的信任與默契，成員們一度曾以「交互幫工、共同出資」的方式嘗試標案與群展。恰逢台東縣政府自1999年開始推動「南島文化節」，隨即邀約意識部落成員創作大型戶外裝置作品，特屬於東海岸的漂流木美學成為亮點。2007年後高美館啟動「南島當代藝術三年計畫」，部分成員也參與了由高美館舉辦的展覽、個人專訪或駐地創作計畫。在國家機構對於公共空間美學化的政策、地方縣市對於節慶活動的需求以及美術館的計畫推動下，2002年至2008年間意識部落獲得普遍的肯定，並在諸多評論者的詮釋下成為台灣當代原住民藝術發展史上的關鍵事件。^[註3]

回顧2002年至今的相關評論，可以歸納出意識部落具有如下的歷史定位：（一）殖民處境下對於「再現原民」的反思，藝術主體逃離文化消費邏輯所劃定的界線，透過創作者在媒材自身的游牧經驗，開展出一種具能动性與生產性的泛原住民美學。（二）認同的解裂與重組，在認同驅力中析辨出認同內容的可變動性與彈性狀態，建構出個人認同與集體認同的轉圓空間。（三）原住民藝術家主體型態的複雜化，揭露出文化多元主義下失落的傳統與變質的部落等現況。平心而論，在2002年前後，意識部落確實以爆炸性姿態在藝術表現、認同政治或藝術家之主體性等層面，大幅開展了當代原住民藝術的可能空間。

作為差異經驗的意識部落

然而，意識部落形成的問題性，除了指向原住民藝術場域的自主性以及原住民藝術家主體的解離／游牧狀態之外，在意識部落中一道朦朧的身影，或可成為此集群經驗的註腳。雖然全程參與了金樽時期的意識部落，但由於並非原民身分、也因個人生活風格而並未在沙灘上構築家屋（僅在海灘各處以簡易帳篷度過夜晚），甚至並未在最終以藝術家身分發表作品，在過往的相關評論中時常缺席，王卿的身影只存在於片段的回憶與稀少的描述中。^[註4]然而，王卿的生命姿態或可說是一道潛伏的暗流，註記了金樽海灘作為一種難以言說、私密卻開放的特異經驗。

作為一個集群式的藝術事件，意識部落的金樽海灘經驗若放置在2008年後在台灣逐漸成為關鍵字的對話性創作、參與式藝術、新類型公共藝術、關係美學等強調「社群」的實踐脈絡中，或能產生一種有趣的對照。1960年代以降的踐履式藝術計畫，涉及創造性整合行動、合作性相遇經驗、互為主體的操作過程，並構成一個龐大的問題場域：（1）從單子化的藝術家主體轉變為一種連結展開的場域式主體。（2）藝術作品的定義從獨立的物件或特定空間氛圍轉變為長時的行動或計畫。（3）從傳統觀者與作品單向度的接受式美學經驗轉變為製造對話與交流的創造性空間、共同生產的美學分享域。

群、集群、社群的命題不僅是對藝術主體及美學經驗的反思，亦是對藝術之生產條件與生產性的重新探究。當然意識部落的經驗，嚴格來講較難歸納到參與式藝術的固有脈絡中，原因在於意識部落的集群經驗本身，並不完全吻合參與式藝術的典型元素——自我確立的藝術行動者（計畫發起人、活動邀請者）、具有特殊問題性的場域或社群、反思性或針對性的實踐計畫。更多程度，金樽經驗的原始意圖較接近1960年代北美新類型公共藝術興起前、以偶發事件和另類方法來擴充藝術對話的內容——從藝術為何到生活為何的實驗性格。^[註5]然而在意識部落的經驗中，其有關「藝術主體」、「集群特質」及「分享域」的實踐歷程，仍舊值得我們進一步思考。

本文的觀點是，在意識部落的歷史定位已因後續評論而穩固之際，或可站在一個跳脫原住民藝術與作品分析的位置，區分出作為「共同體」的意識部落以及作為「差異經驗」的意識部落。特別是意識部落對於集體認同的開放建構，或許不應以自主性的認同政治或後殖民情境下的雜揉敘事等概念框架來進行過度輕易的化約。若回到經驗的現場，這個超越族裔的集群基礎乃是在於一個「差異經驗的共構」過程中誕生的主體。此種特殊的主體模式潛伏於都蘭藝術社群的共同經驗之中，使其持續保有成為「集群」的潛在條件。

一個明顯的例證是，在金樽經驗過後的16年間，東海岸數次的社會運動或抗爭事件中，我們可觀察到一個「後意識部落社群」的形成。^[註6]此社群建立在模糊開放的臨場關係中，並沒有進行成員或場所的圍地與疆域化，因此難以預先定義其輪廓與邊界。但在東

海岸近年來的事件現場中，我們卻一再發現這個臨時社群的反覆現身，某種程度延續了意識部落的集群經驗與主體模式，並發展出一種從族群到社群的關係演變，以及對於「原民性」的嶄新認同區間。

火堆、前創作與未根基化的主體

魯碧曾言：「剛下金樽時不能睡覺，海浪的聲音持續一整夜，直到後來好像被馴服了一樣，才能夠放掉身體的抗拒。」峨冷亦曾表達：「浪潮聲不斷撞擊岩壁，潮聲的回音不斷地灌進我的靈魂深處，讓我感到壓迫的是潮聲的律動節奏與心跳脈動不協調。」三個月在臨海靠山狹長海灘上的集體生活看似波西米亞與浪漫，但就現場的實際體驗來說，或可謂某種極限狀態。不少人慕名而來嚮往參與，卻因無法適應而作罷，原因在於「歸零」的物質條件對慣於日常生活的身體來說是一道門檻。其首先經驗到的是身體的失衡



意識部落外圍，豆豆的漂流木裝置。圖片提供—饒愛琴

狀態（或如愛琴所說的渺小感的確認），必須在限定條件中就地組裝起現場的行動能力。

作為少數留存下來的文件，紀錄片《部落漂流到金樽》記錄了2002年的沙灘現場。相較於片中多數時間著墨於原住民藝術家對於創作、共居型態與未來的反思，紀錄片開頭以手持攝影機的貼近追蹤，記錄了暗夜海灘上徒手圍捕螃蟹的身影。橫行如鬼魅的螃蟹以一種無法預測的方向逃竄於沙灘上，伴隨著尖叫與沙灘上印出的黝黑腳印，畫面上是兩、三位女性就著吉普車的昏暗燈光徒手圍捕螃蟹的身體投影。這段影像



豆豆分享作品。圖片提供—饒愛琴



意識部落的日常。圖片提供—饒愛琴

象徵性地具體化了金樽海灘現場中身體在特定條件下的轉化。面對無法預期的動靜快慢與方向線，主體所可能經驗的感官感覺之重組，而感官感覺的就地重組卻是與在場他者交互纏繞的關係中共構形成。

雖然多數成員皆表達，那段時間並沒有很清晰的創作意識，但此種「差異經驗的集體共構」確實導向一種「前創作狀態」，^[註7]並勾連起主體自身的潛在情結。如同峨冷自述：「金樽海灘遍地的漂流木，很像小時候夢境裡那片森林的屍骸，在金樽海灘駐地創作的那段期間，終日與漂流木對話，在它質地裡所散

放的訊息，帶給我衝擊與震撼，幾乎讓我為它瘋狂，(…)。」為何這根漂流木可以連接到那一根木頭，像個網路般瞬間接上每一根漂流木，當時並沒有覺察到這意涵著什麼，只是夢境裡，每一個畫面都活生生地出現盤踞舊好茶的水源地。」^[註8]將漂流木認為遍地屍骸來自於峨冷對其原生之好茶部落的自然環境與遷移史的投射，並由此開啟其後續著魔於漂流木之生死轉換的創作；在其作品如《大地兒女》中亦可見金樽海灘上搭棚造屋的經驗，被轉化為漂流木的隨機組構—脫離家屋結構而轉向媒材自身的探索歷程。

若以金樽海灘的經驗現場來思考魯碧指稱的「歸零」，除了具有泯除固有身分的意味，同時亦指向某種「創作經驗」的生產條件。此種生產條件以「土地／大地」本身作為召喚的介面。與現今部落透過傳統領域的協商或宣示以建構當下之文化主體的認同相較，意識部落的土地經驗更接近某種使主體自身陌異化的區間，與土地的接觸並未導向主體的擴張（如佔領、圈地），反倒是對主體原有結構的動搖。透過長時間與土地／大地的纏捲（involution），而展開一種



上 | 金樽海邊，饒愛琴畫牆壁。下 | 意識部落，豆豆的家。
圖片提供—饒愛琴

「未根基化的（ungrounding）」主體情狀。此種未根基化的主體指認出主體自身的不確定性，同時亦具有如下的雙重特徵：「絕對差異、開放連結」。^[註9]

與土地的長時纏捲所形成的流變經驗，結合了部落生活中的慣習：「火堆旁的共飲共食」，在參與者之間產生一種同步性的連結，並由此產生出具有強度的共同體內部的凝聚性與創作主體的自我意識，打開了主體的生產性空間。在意識部落上岸之後，此種新產生的能动性（具有連結性與生產性的主體）在進入特定場域時產生了明確的主體位置——作為藝術家的社會定位與自我認同。藝術家的定位指認了主體的創造性，但同時亦指向其可能受制的體制。如評論者王應棠所描述，在金樽經驗之後，伴隨著漸趨成熟的接案、聯展，意識部落成員以一種邊緣轉進的姿態，進入藝術場域並進行象徵資本的流動交換。

藍調搭接與臨時社群

意識部落與東海岸藝術社群的發展歷程，創造出了都蘭地方特有的「分享域」，在1990年代原民返鄉的文化意識與社區活化的思潮底下，成為一個因藝術實踐帶動地方發展的新興典範。然而如同哈特與奈格里（Michael Hardt & Antonio Negri）所說的「共同性的幽靈（specters of common）」：經濟弱勢的藝術家遷移至發展圈中較邊緣的地帶，並使地方產生獨特的氛圍與景觀；此種地方氛圍乃是自然形成的分享域，卻被投資者透過土地開發而將其內在於生命政治生產過程中的分享域私有化，迫使原初的分享域生產者必須再度遷移。^[註10]因意識部落及糖廠咖啡屋而逐漸活絡的都蘭周邊，無可避免地被政府部門及投資者視為觀光熱點並開始進行渡假村等開發案規劃。即便陳明才於2003年留下遺書〈天佑都蘭鼻〉，此種持續的傾斜過程仍舊無法遏止。伴隨著土地價格的飆漲與都蘭墾丁化的傾向，地方的異議聲浪終在2011年因「美麗灣飯店開發案」爭議而爆發。

2011年6月10日至7月10日間，為支援荊桐部落族人林淑玲的抗爭，饒愛琴、王郁雯、巴奈、庫穗、依斯坦達霍松安、那布、逗小花、林瑞玉、哈拿、峨冷、魯碧、見維、伊命、達卡關、楊宇沛等人自發進駐杉原海灘。延燒兩年多的密集抗爭行動始於饒愛琴、王郁雯、巴奈、那布等人決定到海灘以「搭帳篷」的方



《遠，離：集體藝術行動》。
圖片提供—反反反行動聯盟



2011年搭建搭麓岸，「寓生·搭麓岸——不要告別Fudafudak文件展」。
圖片提供—反反反行動聯盟



杉原海灘上煮晚餐。
圖片提供—反反反行動聯盟



「反反反行動聯盟」於杉原海灘。圖片提供—反反反行動聯盟



「反反反行動聯盟」於杉原海灘現場施放狼煙。
圖片提供—反反反行動聯盟



「千人牽手吼海洋」。圖片提供—反反反行動聯盟

式長期駐守。後由逗小花發起《遠·離：集體藝術行動》，並以「反反反美麗灣行動聯盟」為名開始組織與行動。在長達一個月的駐守過程中於沙灘現場就地研發出種種接續行動，如伊命初始為遮蔽烈日而搭建之「搭麓岸」被延伸為「寓生·搭麓岸—不要告別 Fudafudak 文件展」，以及與巴奈、那布、達卡闊等音樂工作者合作「百人肉身圍籬行為藝術」、「千人牽手吼海洋」、「不要告別·夏日音樂會」。活動過程中包含逗小花將其個人創作《海歸一號、二號》延伸為《綠蠟龜的故鄉》、見維由其作品《迴流系列》延伸的行為、峨冷的《砲轟大違建》與魯碧的《蔓延》等現場

行為與裝置的發表。密集發聲的抗爭模式在2011年夏季獲得輿論的注目。

2011年12月至2012年初，饒愛琴、王郁雯、逗小花、林瑞玉、哈拿、見維、楊宇沛等人以「不要告別東海岸」為名於高雄貨櫃藝術節集體創作，將貨櫃拆解並以竹編重組為都市裡的搭麓岸並重現文件與抗議布條，2012年夏季於杉原海灘二次舉辦「不要告別東海岸：夏日音樂會」，並再度於沙灘設置「搭麓岸文件展」以及《天問》裝置。2013年4月間為持續抗爭行動，且受到紐西蘭毛利族婦女（Whina Cooper）徒步1000公里至首都陳情的啟發，巴奈、那布、饒愛



峨冷的《砲轟大違建》與魯碧的《蔓延》等現場行為與裝置。圖片提供—反反反行動聯盟。



琴、王郁雯、達卡闊等人發起自刺桐部落走路到台北凱道的「不要告別東海岸—徒步行動」。長達17天的時間，徒步隊伍的成員雖有固定班底但參與者時有增減，是故以那布所謂的「參與者決策」模式，於過程中進行機動性的組織規劃。徒步行動始自杉原海灘，沿台11線北上經太巴壠部落轉台9線至宜蘭，沿途經過東河、靜埔、大港口、太巴壠等部落及頭城、貢寮社區，並在進入台北市區前造訪都市原住民聚落的溪洲及三鶯部落。除接受部落交託的信物與祝福，並在夜晚暫歇的部落、社區舉辦檢討會或分享會，反思行動訴求並接收地方的異議或共識。行動隊伍於4月20日抵達總統府前，最終集結了數十個團體及超過3000名民眾，除舉辦「凱道音樂會」外，並於現場設置「天問」竹枝裝置、以竹筏裝載各部落交託的信物與地方的抗爭訊息。

在強調及時性與動員能力的抗爭現場，藝術家往往成為事件的目擊者、創傷的敘述者或是運動中之認同



以「不要告別東海岸」為名，於高雄貨櫃藝術節集體創作。
圖片提供—反反反行動聯盟



2013年「不要告別東海岸—徒步行動」。
圖片提供—反反反行動聯盟

符號的設計者。然而，在2011年至2013年間的運動現場，我們發現一種「身體先行」的狀態，讓「反反反行動聯盟」能夠脫離上述角色，形塑出特殊的文化行動形式，^[註11]並在沙灘及道路上就地組裝為臨時社群的生產



2013年「不要告別東海岸—徒步行動」，徒步隊煮飯共食，晚上與部落分享會。圖片提供—反反反行動聯盟

場域。值得注意的是，此臨時社群的生產模式呼應著作為「差異經驗」的意識部落：透過與土地／大地的長時纏捲、形構出未根基化主體間的潛在平面。「前創作狀態」與「火堆旁的共食」再度成為過程中關鍵的啟動點與連結帶。

啟動2011年夏季杉原海灘的抗爭行動——搭帳篷，始自意識部落成員饒愛琴與2005年移居台東的王郁雯，自2010年開始便不定時以搭帳篷的方式在石梯坪等地長駐創作。乍看之下，饒愛琴與王郁雯於海邊的創作猶如風景畫家，然觀察其各自的創作脈絡會發現，「搭帳棚」更像是一種對於創作能量的自我調節，其行動整體接近「前創作狀態」的身體醞釀。而逗小花於杉原海灘現場策畫的《遠·離：集體藝術行動》與《綠蠟龜的故鄉》，則延伸自其早期的劇場經驗以及2008年於都蘭鼻金樽海灘偶發的集體行為。這場無觀者的行動建立在參與者與土地／大地的「即興接觸」以及彼此的互動搭配上：「感覺系統一旦啟動，環境中提供了隨機的素材，走在前頭的人留下線索與骨概，後來相遇的人則試著接觸與介入交流，豐富或是改變原有的形貌，互動的模式逐漸產生。」^[註12] 整場行動並未建構出具體的作品或明確的互動關係，僅僅依靠著隨機的環境因子誘發主體之間的互動歷程。



2013年凱道音樂會與天問裝置。圖片提供—反反反行動聯盟

艾斯特拉·康威爾·馬約佐 (Estella Conwill Majozo) 認為藝術家在「關係」中應如「藍調音樂」，以「召喚、回應、釋放」展開綿延的行動模式——創作主體受到召喚，以其行動回應此召喚，而社群則在此連動狀態中釋放潛能或歷史情結。^[註13] 在2011年的杉原沙灘現場與2013年的徒步行動中，我們可見此種藝術家主動部署的藍調形式。延續著意識部落以及後意識部落社群的經驗，透過身體先行所誘引的「前創作狀態」——「搭帳篷」以及「與土地的即興接觸」在活動初期扮演了召喚（緊鄰鐵皮圍籬而搭起的脆弱帳篷在沙灘上成為鮮明對比）與回應（透過遠離行動對鐵皮圍籬進行反包圍）的角色。亦因部落生活中慣習的「火堆旁的共飲共食」，讓沙灘成為一種開放的連結場域，誘引著社群中的潛在份子現身，並在交互搭接的行動串連中創造出具有持續性發聲能量的臨時社群。徒步行動延續著杉原海灘的搭接模式，更突顯了臨時社群在組織層面的即時性、流動性與開放性以及行動主體的欲望。徒步本身所引發的感染力串聯起路途中的地方經驗，讓原本分散於特定議題（BOT開發案、傳統領域、反核四、私人圈地、都市原住民部落）中的少數處境，^[註14] 連帶構成為一個超越地方與特定社群的分享域。

小結

相較於近年來對話性創作與新類型公共藝術在社群意識上的發展，當代原住民藝術家因其身分命題，使其更常具有社會參與、文化復興的意識，換句話說其初始便（不得不）背負著「群」的問題意識。群的凝聚、解離及其辯證關係，始終是原住民藝術的核心命題。作為全稱式的指認框架，在時代處境下以群體模式現身，乃是認同政治的必經過程；或因資源之低限而必須以群聚方式爭取有利條件，指向部落共享共勞的原始意義。不容否認，意識部落確實呼應「群體再現」與「群聚幫工」的構成原因，但在其後至今的16年間，亦逐漸開展出另一種群的模態：（1）在上述群體現身或群聚力量的「集體」需求之外，傾向德勒茲意義下的「集群」——異質物種交互感染的流變。此

集群並非因其作為少數身分者的集結而自我奠立，更多是在彼此間交互滲透產生變異的經驗。（2）原初建立在少數族群上的認同政治，則由身分認同逐步轉移為對於少數處境的認同。換言之，意識部落與後意識部落的經驗提供給我們一種有關群的另類思考：將身體拋擲於特定條件中，讓主體開展為具有場域催生性的「未根基化的主體」，以大地作為召喚界面將集體帶往集群，由此形構出具行動力的「臨時社群」。此間存在的不再是本質性、固化的認同內容，而是啟動認同的重組，讓原本的認同狀態解疆域化（從原生部落到意識部落；從東海岸處境到人的在世棲居），並轉而生產一種能夠穿透普遍生命形式的「原民性」。^[註15]

【註釋】

1. 盧梅芬，〈誰需要「南島」？美術館、原住民當代藝術與認同〉，《再現原始：臺灣「原民／原始」藝術再現系統的探討》論文集，台北：國立臺灣師範大學，2013，頁205-238。
2. 成員包含Eki（林益千）、撒伐楚古、斯羔烙、希巨、蘇飛、達拉魯奇（范志明）、峨冷、魯魯安（安聖惠）、魯碧、司瓦那（豆豆）、達鳳、沓赫地、饒愛琴、王卿（Ema）、哈拿、葛琉、見維、巴里、夏曼、飛魚、伊命、瑪法琉、Scott Ezell、阿水（ZaNum / 陳正瑞）。率先走下海灘的是豆豆、哈娜、愛琴與峨冷，但見維醞釀多時的部落生活與創作概念、飛魚期待嘗試的藝術季活動型態與撒伐楚古有感於集體尋根的「意識地圖」，皆為金樽集體創作的遠近成因。
3. 自2002年起，意識部落的相關評論便持續產出。其中多數評論皆將意識部落置於台灣當代原住民藝術發展脈絡中進行討論，筆者參閱的主要評論者有：李韻儀、林育世、盧梅芬、王應棠、哈娜、葛琉等。
4. 快要結束之前，很捨不得啊，像王卿就說想要永遠住下去。王卿一直都跟我們在一起，煮菜啊什麼的都一起弄啊，她留學日本學攝影，在那期間也有做東西，但是沒有在最後進行發表。而且我一直搞不清楚王卿到底睡在哪裡。」黃瀟瑩，〈饒愛琴採訪錄音〉，2018.05。
5. 蘇珊·雷西 (Suzanne Lacy) 編著，吳瑪俐等譯，《量繪形貌：新類型公共藝術》，台北：遠流，2004，頁34。

6. 2008年後，因大型漂流木裝置熱潮退燒，意識部落成員開始至各地按案，並嘗試不同的媒材與創作型態；而持續在都蘭周邊活動的藝術家群，除了意識部落成員（如愛琴、哈娜、峨冷、見維、伊命、豆豆、達鳳、希巨、飛魚等），亦包含現居於都蘭周邊的移居型藝術工作者。如2001年第一波文化移民逗小花、郭英慧、馬惠中，以及2007年後移居都蘭近郊的王郁雯、林瑞玉、楊宇沛等，這些圍繞在都蘭周邊的藝術家們一直保持緊密的交流互動。
7. 亦如史考特描述其於金樽海灘創作《海洋·漂流》專輯時的狀態：「我的心充斥著海岸與彎曲起伏的海岸地形，除了它們的色澤、質觸，其他甚麼都不能與我共鳴。音樂是一種內在的匯聚—我的血肉實體、手指碰觸到弦線時的骨頭與皮膚、木頭和金屬結合的樂器，如液體與組織的風景，再加上社群團體生活的身軀。很快的，一連串樂曲開始成形並融聚合一。」摘自史考特·伊佐 (Scott Ezell)，〈遙遠的角落：美國音樂學家的台灣東海岸漂流日記〉，台北：時報，2017，頁107。
8. 峨冷·魯魯安 (Elang Luluan / 安聖惠)，〈生命記憶的碎形圖：靜靜等待〉，屏東：行政院原住民委員會文化園區管理局，2012。
9. 「這計畫有時伴隨著危機，像是大家想多吃些野菜之外的東西，或是暴風雨帶來大浪侵襲的威脅。但或許這就是創作的本質，或者說是生命的本質—我們發光發亮的時刻與脆弱時刻，就像是隨手可以攫抓的珍珠被串連在一起，成為一個整體、一種先天存在也持續下去的主體性。」摘自《遙遠的角落—美國音樂學家的台灣東海岸漂流日記》，頁124。

10. 或譯為分享域的幽靈。邁克爾·哈特、安東尼奧·內格里 (Michael Hardt & Antonio Negri) 著，王行坤譯，《大同世界》，北京：中國人民大學，2016，頁114。
11. 參見鍾喬採訪片段，出自【原住民新聞雜誌670】《看見不一樣的社會運動》，<https://www.youtube.com/watch?v=B0iMgoI-CaA>，2018年6月18日瀏覽。
12. 逗小花，〈當下的溫度：記台東都蘭鼻金樽海灘集體行動創作〉，《藝術認證》第32期，2010年6月，頁98-101。
13. 蘇珊·雷西 (Suzanne Lacy) 編著，吳瑪俐等譯，《量繪形貌：新類型公共藝術》，台北：遠流，2004，頁109-111。
14. 饒愛琴曾描述徒步隊進入貢寮社區時，因貢寮地區抗議核四廠的地方史，聚落居民群起為隊伍鼓掌加油。王郁雯提及隊伍行至宜蘭頭城一帶，默默抗議外澳海灘被劃為私人飯店景觀的魏家姊妹主動接待徒步隊伍用餐。林瑞玉亦描述徒步隊行至太巴壠近郊，太巴壠部落族人特來迎接並進行迎接外地人進入傳統領域的傳統儀式。
15. 高俊宏，〈機土轉生〉原民性之我思（一）：「也許是最關鍵的，在於找尋一種更為普遍的原民性，或者，不如這樣問：在我們（漢人、都市人、平原人……）身上，有沒有原民性？而這也將涉及到原民性如何轉移的問題。」<http://talk.ltn.com.tw/article/breakingnews/2344591>，2018年6月18日瀏覽。

NO. 8

我們沒有任何登記， 就是一個藝術聯盟——林純用

"We Didn't Get Registered;
We're Just an Artistic Co-op"— Chun-yung LIN

日期 Date / 2018 / 2 / 13

地點 Location / 美濃，耕美園，林純用工作室

受訪者 Respondent / 林純用

訪談者 Interviewer / 周郁齡、龔卓軍、王品驊

整理 Editor / 李彥緯、游心好



版畫經驗與美濃反水庫運動

王品驊（以下簡稱「王」）——想從版畫跟民間藝術的社會運動之間常有連結關係的這個角度請問，這些創作當初在選擇這樣的材質和形式時，就有考慮到這樣的意涵嗎？

林純用（以下簡稱「林」）——魯迅他當時在發動新版畫運動的時候，引進了日本或其他國際上的版畫家作品到中國，當時是作為一種新的表現方式。更重要的是，魯迅把它當作是一種推動左派思想的載具，一個用來倡議社會理想的工具。其實，中國在魯迅那個年代，新版畫運動影響了很大一票創作者，以至於後來影響到整個版畫的發展。所以我們現在談版畫比較少會去談楊柳青那

一種傳統年畫，談的都比較是近現代的，新版畫運動之後的意涵。1994年我在大陸（中國美術學院油畫系）進修，也學了木刻版畫，所以使用它。在這之前，1992年，美濃反水庫運動剛開始時，鍾永豐請我做一張宣傳海報，那時候我還沒學過版畫，剛接觸油畫，就用油畫畫了一張海報，在反水庫運動中使用。所以使用什麼形式去創作，還是與我的學習歷程有所關聯。

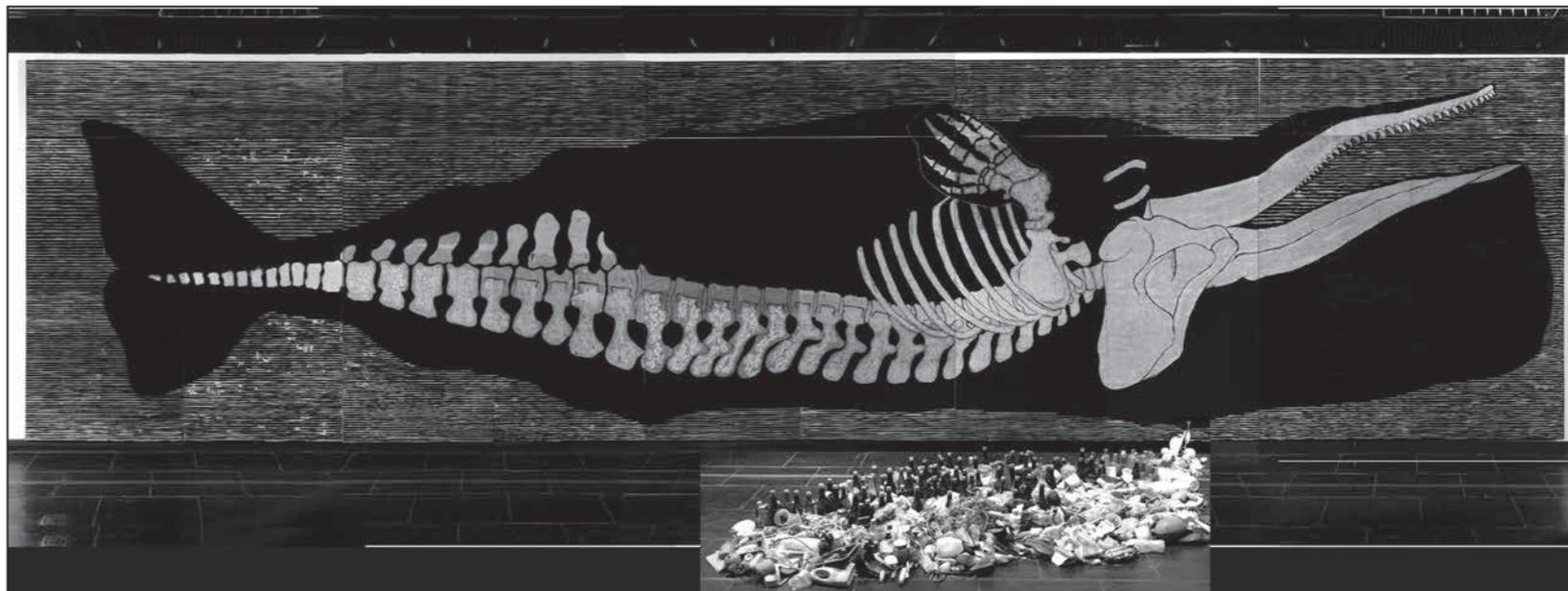
人類與海洋

王——這件作品跟八掌溪的抹香鯨一大寶擱淺有關？當初做這件作品時這個巨大的尺幅有沒有跟當時的什麼計劃有關？

林——這件作品作品大小為1220×305cm，再加上海漂物的裝置。2015年年底，臺南文化中心要展我們魚刺客的計畫，而展前兩個月發生抹香鯨擱淺事件，加上我被分配到較大的展示空間，就因此開始製作《鯤鯨的擱淺與死亡》這件作品。我會做大的作品其實跟過去畫電影看板的經驗有關，因為放樣對我來說是小事情，學畫看板的那兩年，我天天都在放樣，好像有一種習慣就是喜歡做大一點。

林純用

以思考台灣生態環境的角度，在2014年以「小純用功現代考古隊」為名，進行虛擬的南島文化考察行動以反諷台灣的海岸開發方式，發表了《新香蘭海岸建築遺址出土現狀復原（新香蘭海岸建築遺址考古發掘計畫）》，並獲得南島國際美術獎首獎。2015年受抹香鯨擱淺事件刺激，創作木刻版裝置《鯤鯨的擱淺與死亡》、《七股肉粽角》等海廢裝置作品，希望透過創作為台灣的自然環境發聲，同時也點出了島民所應關懷的海洋現況



林純用，《鯤鯨的擱淺與死亡》，夾板木刻、油墨、海漂物，W1220×L305cm，2015。攝影—串門攝影史乾佑

龔卓軍（以下簡稱「龔」）——請談談剛回到台灣創作時的動機。

林——我2002年從中國回到台灣，先到嘉義服務，第一件就是參與北回歸線環境藝術行動。我覺得那是一種社會運動，所以我的作品免不了都會有這種對社會議題的一些反應，但是到底夠不夠深刻不敢講，因為有時候做都來不及了，沒辦法想那麼多。有時候，會想到什麼形式符合眼前的議題，可以把它展現出來，到後來，我用比較多的是現成物，因為我覺得物件出現在你的眼前，撿拾過來可以把它形塑成作品，慢慢地從中演變出我的一種創作方式。

譬如說在旗津，我就在旗津海岸把垃圾撿一撿，就變成「肉粽角」（消波塊）那件作品。因為之前旗津在進行著陳菊認為她任內最大



抹香鯨大寶現由成大鯨豚研究中心的王建平教授進行骨架清理工作。圖片提供—林純用



《鯤鯨的擱淺與死亡》於美濃耕美園的製作過程。圖片提供—林純用

的一個政績——「潛堤計畫」。過去，旗津的海砂一直被掏空，掏空就是因為我們蓋了太多港口與防波堤，導致曾文溪跟高屏溪的沙子補不進來，例如「南星計畫」，所謂的建設讓整個海岸、溪流完全水泥化了，導致沙子補不進來，可是海依舊捲走沙子，幾十年來這樣的過程，沙子不斷掏空，旗津海水浴場面臨不保，馬上就要消失，但海水浴場是高雄人小時候的回憶，也是很多台灣人的共同記憶，就要不見了。所以陳菊在任內就做了潛堤計畫，只是這個堤防是低於海平面，不讓人看到，蓋潛堤就必須有很多消波塊丟入海裡頭，很難想像數量丟了多少，扔進去的在海裡頭堆積如山，整個旗津海水浴場都是消波塊。那時候不知道旗津有這項潛堤計畫，聽到的時候非常激動，就在想未來一定要做一件有關於消波塊的作品。

後來我在參加台東南島國際美術獎比賽的時候，發現台東也面臨到一樣的問題。因為二、三十年前台東根本就沒有什麼消波塊，除了

港口以外。我讀書的時候，常去東海岸健行、騎腳踏車環島都會經過東海岸，從台東大武到花蓮這段路我很熟，那時候海岸邊幾乎看不見什麼消波塊，但是我們為了要顧及南迴公路不要被海水沖走，或是港口因為要建設等等的因素，一直丟肉粽（消波塊）下去，但是肉粽在沙岸上壽命根本不到十年，甚至更短，因為比重大會慢慢下沉至沙子裡頭，所以二、三十年前丟入的消波塊現在根本完全沉進海中。

消波塊對於海岸沒有實際幫助，而且每一塊消波塊都是水泥做的，它本身是鹼性物質，丟到海裡的時候產生化學變化，表面無法附著任何微生物，必須要被海水沖刷至少兩到三年，上面才開始會附著藻類之類的東西，開始有生物生成，然後它其實很容易產生漩渦，所以海釣的人站在消波塊上面釣魚都要非常小心，掉下去很容易被海浪捲走。消波塊顧名思義是要消解波浪，其實還是有一些效果，要不然不會被科學家或是這些設計的人長期使用，但是它的後遺症很大，而

我們做建設的人都沒有思考這件事，或是覺得有通過環保署的環評就可以去做，他們是這樣思考的。我們怎麼對待大自然，最後都會回到人類身上。

「從「新台灣壁畫隊」到「魚刺客」

龔——關於藝術團體「魚刺客」起初成立的動機？

林——起初是新台灣壁畫隊（發起人：李俊賢、李俊陽），但後來爐主（李俊賢）覺得還有事情沒說完，從壁畫隊作為主體，找了十幾個人另外成立魚刺客，我們沒有任何登記，就是一個藝術聯盟，目前成員有16人，一開始是14個人，我們第一次展覽是在駁二發表旗津故事。我們在思考，什麼是台灣的美術？因為新台灣壁畫隊主要要說的是什麼是台灣的圖像？我們想像中的壁畫可能是歐洲的壁畫、美國的嘻哈文化、次文化的壁畫、塗鴉。那什麼是台灣的壁畫、台灣的塗鴉？通過幾百個人的共同創作實踐，或許有得到一些可能，但什麼



林純用，《臺灣地形圖＋壁飾／模擬複製》，肉粽角紙模型、水泥、魚鱗、布、塑料網，500×550cm、900×650cm、模型15.5×13cm（約950顆），2014。攝影一串門攝影史乾佑



林純用，《旗津肉粽角》，海漂物（旗津），220×200cm，2015。攝影一串門攝影史乾佑



林純用，《新香蘭海岸建築遺址出土現況復原（新香蘭海岸建築遺址考古發掘計畫）》，鏡面玻璃、益膠泥、黑皮網籃、角料、紗布、報紙、熱熔膠等，2000×2000×140cm，2014。攝影一串門攝影史乾佑

是台灣的本體、台灣的美術？就是接下來魚刺客想要做的事情。

可是這樣的事情不可能是找一大群人，才會想用議題性的一種創作方式。所以魚刺客比較明確的是以海洋或者是海島海民，這樣的一種角度，來探討台灣美術的主體性，當然我們還沒有辦法談到台灣的海洋美學，目前還是有一段距離要努力的，但是我們嘗試從這個議題和角度去切入創作的時候，也許累積到一定的程度，這個事情要論述就比較方便，所以我們現在在做這件事情。旗津故事那時候我就在旗津現地創作，做了旗津消波塊、還有台灣地形圖，完成魚刺客在那一次的展覽。後來又到台南做了「海島·海民——打狗魚刺客海島系列——臺南故事」。

「連結環境與社會的藝術

龔——你覺得到目前為止的代表性作品是？

林——《鯤鯨的擱淺與死亡》和

《新香蘭海岸建築遺址考古發掘計畫》，《新香蘭海岸建築遺址考古發掘計畫》是2014南島國際美術獎的作品，我把它當作小型的個展規模，用博物館的展覽方式，有垃圾、消波塊、小模型，戶外有一個地景裝置，大概有70×70m，以消波塊的局部來做了造型，然後在表面貼了鏡子，就是鏡面消波塊，我設定是幾百年後的未來人來考古現代，從未來的角度來反思現代人類到底怎麼了。

龔——你對藝術家的想法是什麼？
林——藝術家不是個職業，他甚至連身分都不應該是，應該說創作的人最重要的還是作品，藝術家沒什麼，其實被叫藝術家不太好，因為通常很多人以為藝術家可以過得很優渥，很厲害，但其實都不對。

龔——雖然形式多樣，可是你對作品好像還是有一個傾向，比如選擇版畫這個媒材，喜歡把它放很大，原因可能是有畫電影看板的背景，但是把這些原因都去掉，我覺得這



林純用，《明日餐桌》，台南七股海漂物、辦桌餐桌、輸出含框，直徑180cm，2015。攝影一串門攝影史乾佑

裡面有一種很特別的力量，特別的能源，某一種爆炸的能量，但不知道你怎麼看？什麼是藝術，或是對你來講的作品，為什麼選擇這種表現的方式？

林——講什麼是藝術？這題目太大了很難回答，不過對於我來講，講創作比較好，因為藝術的定義一直在改變，我覺得應該要跟整個時代走在一起，甚至要超前一下，如果我們能夠為這個環境或這個社會發點聲音，也許是因為這樣的目的，才得以產生與得到創作上的動能，不過這裡也會遇到一個問題，就是我們的形式跟我們的內容要怎麼搭配才可以比較適合。其實藝術還蠻講究技術的，技術會表現在你的形式與內容上面，這三者之間要怎麼讓自己更趨於一種成熟，或是更好，其實都好像有一個更高的東西等著創作者去超越，永遠達不到，總是覺得可再往上，就一直再衝，可是永遠衝不到，覺得要一直做，看哪天有機會可以到達那目標。

吉丁蟲之夏——王惟正

Summer with the Jewel Beetles — Uitsiann ONG

日期 Date / 2018 / 5 / 18

地點 Location / 高雄桃源山區

帶路者 Guide / 王惟正 隨行者 Partner / 龔卓軍

側記 Note / 徐翌婷、黃皓妍



凌晨還在進行上一期的校稿工作，下一期的企畫已邁開腳步，因連日校稿憋悶的心情，便答應了龔老師臨時邀約明日清晨參與吉丁蟲的採集訪問，只有趁機出遊的動機，卻還未細問與思索究竟一隻蟲與今年雙年展「野根莖」之間的關係？



跟著台灣研究吉丁蟲的鳥正上山採集昆蟲。攝影—徐翌婷

春末夏初的五月，清早便出發沿著蜿蜒的漫漫山路，驅車前往這趟旅程，約莫在五、六月時節已算是吉丁蟲易出現的「蟲季」，吉丁蟲大多分佈在低、中海拔的熱帶地區，常寄生於樺木、朴樹、桃樹、櫻木、櫟樹身上，而目前台灣的吉丁蟲種類可達兩百多種，以往被當成害蟲的吉丁蟲，有些種類卻已瀕臨絕種的困境中，我們跟著台灣研究吉丁蟲的王惟正（鳥正）來到私

密的採集點，探尋牠們蹤影。雖然地點偏僻難行，不過很難想像，偶有發財車行經的水泥路旁隱藏著許多珍貴稀有的台灣昆蟲，帶著雀躍的心情，伴隨著山棕花香氣，我們漫步在林野之中，鳥正帶著可伸縮至十公尺的長桿捕撈網，鎖定吉丁蟲特定的寄主，來回不停地在各種樹冠層拍撈，再放置地面上進行「開獎」，檢視採集到何種昆蟲，所有採集到的昆蟲，鳥正都替我們

一一的解說，頭一回如此用心與仔細的觀察這些不起眼的微小昆蟲，包括了金花蟲，分佈著特殊圖樣的高砂白天牛、背上彷彿塗立可白的白金龜以及捲葉象鼻蟲……等等，以另一種角度觀察時，便會欣賞到昆蟲上自然的花紋與質地，若採集到了珍貴、需要研究的物種，鳥正便拿出一瓶玻璃罐，裡面放著的是具有毒性的化學物質，可以使昆蟲麻痺、死亡，再帶回工作室製成標

本。一路上，儘管鎖定了吉丁蟲經常寄生的寄主，卻難保勢必能夠捕捉到牠們的身影，採集的工作除了憑藉著專業的生物知識之外，還須得仰賴運氣，鳥正感嘆吉丁蟲研究的困難便在於此。

然而，在一個多小時的採集過程，快要接近尾聲，我們依然懷抱著一線希望，繼續前行並正打算折返時，忽然上方的樹林間墜落一不明物體，鳥正連忙蹲下徒手捉住，轉眼之間還來不及意識到眼前所見，只聽到周圍的驚呼聲，鳥正便說：「你們今天真幸運！這是台灣最大隻的吉丁蟲。」一張開手掌，我們都大開眼界、震驚不已，是呈著耀眼光彩的母彩豔吉丁蟲，母體的腹板最末節呈現最圓弧狀，公蟲尾端則有一三角狀凹陷，即便鳥正已不是第一次見到彩豔吉丁蟲，但仍然止不住顫抖著的雙手，難掩激動情緒，受到驚嚇的吉丁蟲呈現四肢收攏的假死狀態，得以近距離觀察到蟲體光滑的金屬質感，整體以鮮綠色為主，而從不同的角度觀看可以看見受光線折射而變幻的色彩，從鮮綠漸層至靛紫、赤紅、橘黃色，不僅未有對比色間相異的衝突感，反而是富含原始生命力的色彩表現，見到如此渾然天成外衣披身在一隻昆蟲身上，會詭異於這種原生力量賦予的張力，難能在人為的藝術作品中所見。

在整個台灣昆蟲研究的歷史上，事實上針對吉丁蟲的研究最早可以追溯到比利時的昆蟲學家Charles Kerremans，從在台的德國標本商Hans Sauter的採集品裏頭，在1912年到1914年間發表了三篇與吉丁蟲有關的報告（“H. Sauter’s Formosa-



鳥正拿著長達十公尺的捕蟲網奮力地在樹冠層捕捉昆蟲。左 | 攝影—黃皓妍。右 | 攝影—徐翌婷

Ausbeute. Buprestiden.”)。爾後研究大部分由日本的學者所發表。另一來自捷克的學者Jan Obenberger，他曾在1944年發表了一隻台灣特有種*Endelus japonicus*（目前暫稱日本艾古利吉），日本曾殖民台灣的事實刻劃在一隻蟲的學名，1936年所發表的毛腹星斑天牛（*Coptops japonica*）也有相似情況。鳥正語重心長的表示還未見到一位生長在台灣、自己人的研究，然而台灣因為特殊位置關係，加上板塊擠壓運動，在一座島嶼上卻具備著豐富的自然環境生態系統，從熱帶至亞熱帶、高山至平原，不僅孕育著多樣的植物也連帶影響到昆蟲的分佈範圍。由此我們可以找到「野」的脈動，潛伏在土地之中，從吉丁蟲的研究脈絡上來看，全世界已知吉丁蟲有15000種，台灣已知215種，而鳥正表示實際上台灣的吉丁蟲種類應可到300種，尚有許多未被發現與命名的種類等待被發掘。「野」的生機雖然盤根錯節，網絡之遼闊複雜，毫無頭緒的生長根莖，需要

被主動地追蹤。從原始地理環境，依存於自然生態的角度下溯源，微小的一隻蟲開起非正規歷史的追蹤。正當鳥正捕捉到野生的昆蟲時所帶出顫抖之感是整趟旅程中最具觸動的一刻，當問到鳥正「為什麼手會抖？」時，他回答：「可能因為剛才拍撈用力過度，也可能是血糖過低吧。」這便是人與自然交涉與互動之下最直接與深刻的幽默。

從吉丁蟲身上，這隻身長不過五公分的昆蟲，透過專業的攝影技術，可以看見更細部的構造系統，甚至可以發現生物組織上所形成的規律圖樣，這種原生色彩表現是否也能在今日提取出新的、或是自己生長出另一套色彩美學系統？

自古以來人們從自然汲取藝術靈感，台灣、中國、印度、泰國、日本等地，會將吉丁蟲的鞘翅做為高級裝飾品。在中國古代帝王之家，蒐集吉丁蟲的鞘翅拼貼成柱，因此又稱「玉柱蟲」；在台灣排灣族裡，吉丁蟲因色澤七彩而被稱為「彩虹的眼睛」，唯有長老才能將珍貴翅

王惟正（鳥正）

自幼在堂哥的帶領下對昆蟲有著濃濃的興趣。大學時期常獨自一人半夜深入山區採集甲蟲，足跡遍及南台灣。出社會後從事動畫、影片特效與APP製作，閒暇時持續採集興趣，並與學者共同研究與發表台灣的甲蟲

徐翌婷

國立臺南藝術大學
藝術史評與古物研
究所碩士生

黃皓妍

國立臺南藝術大學
動畫藝術與影像美
學所碩士生



幸運地見到寶石般的彩豔吉丁蟲。
攝影—徐翌婷



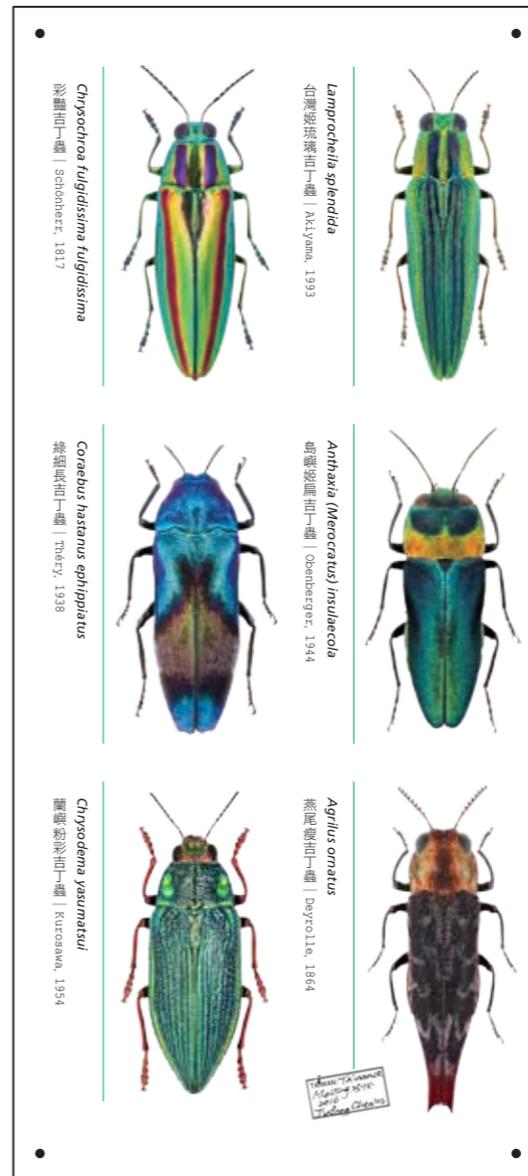
呈現假死狀態的彩豔吉丁蟲。
攝影—徐翌婷

膀縫在衣服上裝飾；日本國寶之一的「玉蟲櫛子」以彩虹吉丁蟲的鞘翅來裝飾邊框，在兩公尺長的邊上鑲嵌近一萬枚翅膀，堆積成山的蟲殼所製成的佛龕，暗藏的豔麗令人眩目；比利時藝術家楊·法布爾(Jan Fabre, 1958-) 2002年受到邀請，作品《喜悅天堂》(Heaven of Delight) 在布魯塞爾宮殿的鏡廳裡以160萬個彩虹吉丁蟲鞘翅拼組成壁畫與覆蓋在垂吊燈飾上，翠綠的薄翅緊密堆疊成鱗片層狀，靜謐的亮光有如優雅的刺。同年，戴米恩·赫斯特(Damien Hirst, 1965-) 創作蝴蝶繪畫系列，運用蝴蝶身上的花紋拼湊成萬花筒、教堂玻璃花窗圖樣，兩人在作品中並置自然昆蟲的耀眼光澤與人類衍生的裝飾文

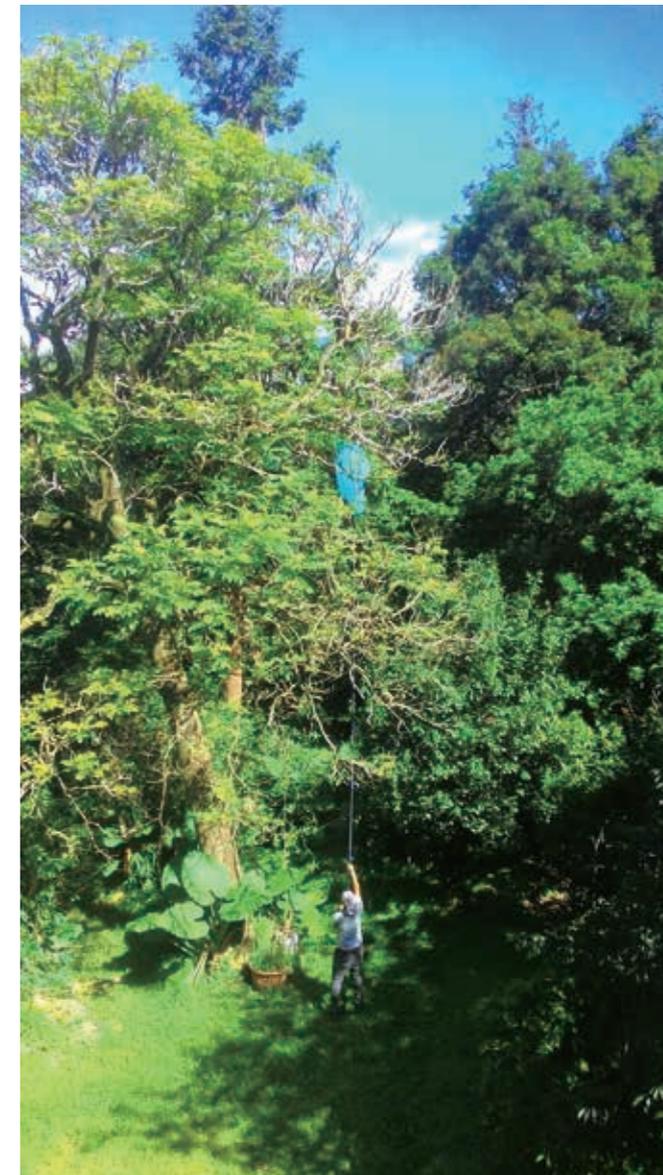
化，隱含著華麗與腐敗、存在和消逝、生死交錯的雙重矛盾。過去藝術創作多以單一軸線的連結與明確的主次關係，人作為主體，自然作為取材對象，擷取動植物的部分當成裝飾、花紋色彩用於衣飾圖樣。「野根莖」試圖打破這樣的組成形式，思考台灣的當代藝術如何與在地性相互扣合，一種如野草般源於裂隙中的蔓生方式。根莖起源於此地此刻，意味著當代藝術在人類與非人類的混雜交界處，中間形成了一個過渡地帶、一條未明界線、一個未定形的有機狀態，藉著「物化」及「擬人化」，試圖將人視為物件、賦予物體人的形象，在生命與無生命間擺盪，所有事物置放於同一平面上，沒有主客體之

分，沒有因誰而存在，去除結構的中心，解構的當下正在增生，將統一、同質的根源，分散至莖的末端持續延伸、無限擴張。

從1990年代以來，藝術便處於社會間，思考人與人的關係，無論是個人及社會、共生或敵對自然，延伸到21世紀初深究人與物、環境的關係。「野根莖」嘗試將自身拋入一座山、一片海，回到一個更原始的狀態，感受時空流動的氣息，從中探尋台灣原生自然所連結的文化脈絡、複雜社群間深層交錯的網絡關係。「野」不僅是回溯一個已知的脈絡，更期待根莖生長蔓延所迸發的可能性，摻雜過去未曾揭示、隱蔽的存在，如同這趟吉丁蟲之旅，我們永遠不知道每次鳥正手中的捕撈網中會有什麼昆蟲，抱著期待未知的心態，沒有預設結果的收穫，也不具完整脈絡及邏輯性的系統，單純憑藉著感官與直覺、經驗與判斷，捕蟲捉影的遊戲過程，給予我們的體驗是稚拙的，必須積極地持續潛蹤表層之下，勇於探求匱伏各處異質地的「根莖」，打破各領域間的界限，開啟一個跨領域及實驗的場域。



吉丁蟲。攝影—王惟正



採集昆蟲中。圖片提供—施禮正



「開獎」時刻，鳥正為我們解說各種昆蟲學名、習性、特色。攝影—徐翌婷



背上像是塗上立可白的白金龜。
攝影—黃皓妍



那天與白色很有緣，又遇到一隻白色系的高砂白天牛。攝影—徐翌婷



鳥正一邊向我們解說，一邊已準備好捕蟲網，隨時待命！攝影—黃皓妍

【參考資料】

- 1.朱耀沂，〈寶石甲蟲—吉丁蟲〉，《昆蟲雜貨店》，台北：玉山社，2004，頁283-287。文中描述：日本國寶之一的「玉蟲櫛子」。玉蟲為吉丁蟲的日語，櫛子為奉置佛像等的櫃子。關於創作年代仍有爭議，但一般認為是公元747年聖武天皇治世之

2. Marlise Simons, "Bits of Bugs Glow, to Delight a Queen," *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2003/02/04/arts/>

- bits-of-bugs-glow-to-delight-a-queen.html，2018年6月18日瀏覽。
- 3.朱耀沂，《台灣昆蟲學史話》，台北：玉山社，2005年。
- 4.吉丁蟲科，《嘎嘎昆蟲網》，<http://gaga.biodiv.tw/new23/index9008.htm>，2018年6月18日瀏覽。

勾肩搭背，跑著上山——黃永松

Running up the Mountain, Shoulder to Shoulder
— Yong-song HUANG

日期 Date / 2018 / 5 / 14

地點 Location / 漢聲巷

受訪者 Respondent / 黃永松

訪談者 Interviewer / 龔卓軍、王品驊 整理 Editor / 阮湘芸、陳威儒



黃永松

1943年生，桃園龍潭客家人。畢業於國立藝專，主修雕塑、自修現代藝術，喜愛攝影與電影。1970年加入創辦《漢聲》雜誌的行列，負責美術編輯與「民間文化」總策畫至今。50年來，跟著民俗田野調查工作小組，從台灣頭走到台灣尾；再跨海登上中國大陸，向傳統手藝人、兒童教育專家請益，留下珍貴民間藝術紀錄，也出版《漢聲中國童話》、《漢聲小百科》等膾炙人口的童書。黃永松說：「我們是幸運的，能夠認識到自己民族傳統的無比精采。」

可目擊的歷史：回望《漢聲》

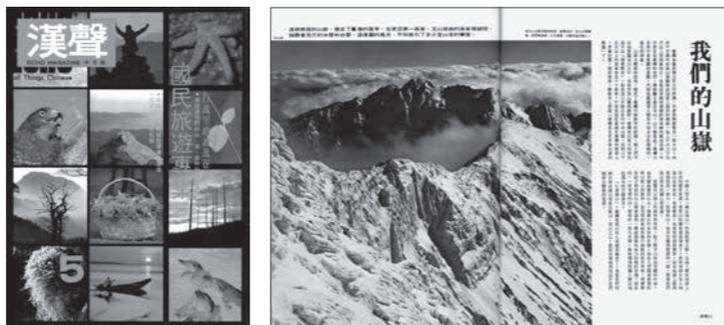
龔卓軍（以下簡稱「龔」）——我們的展覽叫做「野根莖」，想要強調民間自己長出來的文化、生命力。很早就想找黃老師與《漢聲》，看展覽的時候用什麼方式來呈現。有一塊比較清楚是《上山》（1966），因為「野根莖」可以做很大的範圍，我們現在先把它跟自然的部分做一些連結，那就是台灣的山嶽、海洋。民間的力量這邊也有一塊，如果用「山」當作指引的話，剛好是《上山》這部片子，2017年重新數位拷貝、重新被討論，我們便想將「上山」與「野」的部分建起連結。

黃永松（以下簡稱「黃」）——要談《上山》得先提到當時的《漢聲》。《漢聲》之於我們的興趣也很廣，中文版開始的時候，我們定了較寬大的方向，將英文版《ECHO》（1971-1977）所積累的經驗納入。當時

「天、地、人」系列，一個做兩期，總共六期，那時候第一年是雙月刊，而「山」是屬於地上的，這談法我們還是覺得要跟社會發展放在一起，比較正面。當時國家公園法剛要訂定，還有當時開放出國旅遊，全民有點錢，一窩蜂想出去玩。我們就提出「你要出去以前，要先看看自己的地方！」我們處理了山、林、河、海，以山而言，我們要去五岳、訪問爬百岳的人、原

住民，例如：王天定，他是最棒的措夫，還是救難員。這些關注回應了龔老師現在說的「野根莖」。

做了幾期以後，發現美麗的蓬萊仙島，也是覺得有許多隱憂，因此後來我們發展了兒童教育叢書，很多孩子都看過。當時還請台灣的民俗協會幫忙，因為他們有過去從大陸帶過來關於民俗資料的調研，加上我們自己去探訪的資料，以及家裡長輩所說的故事，將歷史文化、



《漢聲》雜誌中文版第5期書封與內頁。圖片提供—漢聲雜誌社

生活經驗與古代智慧融入在《中國童話》系列當中，這是人文的方面，後來也出版了《漢聲小百科》系列。

民間文化的生命力

龔——我剛剛在讀1973年11月號英文版《ECHO》那篇文章，由黃老師您口述，吳美雲女士寫了一篇黃永松記憶中的五指山，標題是〈一個人跟那座山〉（A MAN AND THE MOUNTAIN），66年拍的《上山》，文中提到67年老和尚過世。黃——當時我還在藝專讀書，老和尚他就走了，是小我一屆且不同班的姚孟嘉在休息的時候，突然間拿了報紙來找我才知道的。

龔——看那個報導，裡面很多很有趣的細節，您在高中畢業有在山上住了一段時間？

黃——我在高中時候暑假就常常去，老和尚跟我父親家裡是好朋友，因為和尚通常要下山化緣，跟地方人士要有聯繫。我們家長輩在

六十到七十歲生日這二十年之間我們都會去寺裡舉辦法會，是屬於家族的一種「祈福」方式。

龔——那趟旅程的描述很有趣。是您走在前面跟您的表兄弟一段一段上去，走了三、四個小時，走上去好像有個灶君堂、走下來有個文君廟？

黃——這要查一下。灶君堂是我們當時常去的一個小廟，現在聽說變得很大，我們都不敢回去，原來很好看的。

龔——好像是1981年時，聽說是台北保安宮的有錢人去重新蓋的。

黃——就佔地為王。那時候很有意思，山上有很多隱居的單身漢，尤其是老頭，退伍的老兵特別多，因為從大陸來的老兵，福建、浙江一帶，他們都有到廟裡出家學佛的習慣。當時的觀音禪寺是一個據點，很多物資送到那再轉送，我都當轉送人。他們又對我很好，因此學會打坐、練拳，他們都身懷一兩招。

龔——所以您要常常從山下這樣走



陳耀圻，《上山》劇照，1966。圖片提供—國家電影中心



〈一個人跟那座山〉，1973年11月號《ECHO》內頁。圖片提供—漢聲雜誌社

上去？不是都要三到四個小時？
黃——年輕時候那都沒有問題，用跑就都跑上去了！山路中間有我們落腳的地方，然後再上去，大概分好幾個點。

一路走向知識的生成

王品驊（以下簡稱「王」）——《上山》很有趣，裡面充滿暗示。三個人在談的時候，同時把鏡頭帶到山上去。導演問到關心什麼事，有談到對戰爭的態度，過程中尤其是到了山上開始放四個版本的*California Dreaming*，流行音樂就會馬上連結到美國，當時正好是嬉皮文化流行之後的時代，而陳耀圻導演一定知道嬉皮對於反戰跟政治的態度，猜想他在追問年輕人的生存之道，導演充滿暗示地連結到這麼多細節，在影片裡面其實都談得很含蓄。
黃——我們哪！其實什麼都不知道。很單純，或許只有牟敦芾比較聰敏世故。
王——《上山》有個片段提到教官看到男女生走在一起三次，就會被叫去「特別談話」，那個時空事實

上還在戒嚴，在影片當中呈現那樣的好朋友關係，會不會很敏感？
黃——那時代跟現在完全不一樣，我們男生都勾肩搭背的，那你今天勾肩搭背，人家就說你有問題！那時候是男生跟女生走在一起，就會被盯上。後來我跟牟敦芾策劃「現代藝術展」，他弄他的電影，我們就是這樣一路過來。學校畢業不久，他就籌到錢去拍《不敢跟你講》（1969）。
龔——好厲害。那個片子我還沒看，可以談談從《上山》到《不敢跟你講》兩部片子嗎？
黃——這個中間，是因為《劇場》的關係，陳導演要拍《杜水龍》（1966），所以就一直把我們幾個都抓在一起。陳導演家在耕莘文學院不遠，所以陳導演的家我們常去，只有他爺爺在，陳導演有時候會在晚上給我們講一點電影上面的事情，也有很多喜歡電影的朋友會去找他。雖然我在學校是學美術，那時候可以這樣談電影真好。陳導演很親切，非常照顧你，後來我太太、兒子們也都常常去陳導家。這



陳耀圻，《上山》劇照，1966。圖片提供—國家電影中心

期間他去拍了《劉必稼》（1967），問我要不要幫忙，他知道年輕人都是這麼過日子，就用他的視角來看我們。這段期間，牟敦芾、黃貴蓉都好像曾經在他家住過。

王——《上山》裡面，有個片段是三人躺在禪寺臥鋪上的時候，黃貴蓉去摸一個人的頭，我們在影片裡面看不清楚是誰。

黃——摸牟敦芾的頭，黃貴蓉是牟當時最親密的女朋友，兩人當時已經住在一起了。

王——是，感覺有暗示出來那個感情。

生成的潛在伏流

王——包括《上山》裏頭在談話的時候，就有感覺牟敦芾和黃貴蓉之間的關係比較不一樣。作品中又特別講到教官的禁止……，這是身體規訓。接著轉到禪寺裡面，又看到他們摸來摸去，後來帶有嬉皮感的流行音樂播放出來，出現的影像是你們三位在山坡上奔跑，影片像是在表達那才是本來很自由奔放的年輕人應該有的青春歲月，相較於前面的身體壓抑，有著強烈的氛圍差異。

黃——因為陳導也都知道兩人的感情關係。牟敦芾我不能說太了解，在我知道的範圍內，我們才不用這些呢，就痛快的過我們的日子，管他什麼教官，當時浮州的藝專（國立臺灣藝術大學）就截然是另外一個桃花源吧，所以張照堂後來也逃到那裡來。

龔——把1973年的文章和《上山》做比較的話，依據您跟吳女士口述關於山的故事，跟老和尚的故事，兩者氣氛差很多，若您是導演的



張照堂，《新竹，五指山》，1962。圖片提供—張照堂

話，這片子會是另一種樣子。

黃——陳導是導演，他有他的估量角度、觀察我們。那個時代，陳導有時會介紹我們東西。但是我覺得陳導介紹我們接觸新事物的時候，非常負責任，不會賣弄也不譁眾取寵，對我們來講都是很具有開導性又很踏實的。

龔——過去看到五指山，都是在張照堂老師的照片裡，可現在《上山》將五指山與您的關係形象更具體。文章裡面您提到說，有一陣子一直在畫這個山，因為它有各種的變化。這讓我們想到塞尚畫山，不是包含某一種宗教的文化，而是強調純粹美術的自我眼睛去看山，轉為色彩來表現，不過我覺得五指山對您，好像有好幾層的意涵。

黃——簡單而言，是跟我的成長有關係。因為我初中就到台北讀書，家在桃園龍潭半鄉下。當時，在城市讀書總會想家，想原來的家鄉是比較美好的。要回去也不能隨時

回去，都是寒暑假一兩個月或者是有些事情，沒錢了才回去。回家的時候，因為對家裡的事情也是很熟悉，都會詢問釋生定法師：「生定師來了沒有啦？」這些。可能是他常來還是怎樣變成老是提到他。家裡頭的事也拜託他念經、安排祈福等的事情。

關於五指山，我是從初中就被帶上去了，後來就是家裡有大事的時候去，加上我又跟廟周邊寄居的人比較熟悉，變就成我的避難所一樣。理工科的我當時自己自以為可以畫畫，但考不上、考不好就跑到那邊。

龔——雖然畫畫好像一直沒有持續下去，反而這個山它延展出來，譬如攝影、拍紀錄片《上山》，把朋友帶上去。

黃——重點是把朋友帶上去。好多朋友，同班同學誰要去，要跟就來吧！有這麼好的師父、那麼好的地方隨時接待你，幫忙打打工或不打

工也可以，到處亂玩，很自在。

龔——我看了文章自己都很想要去，很好玩的地方。可是後來廟好像改建了？

黃——我就不敢再回去了，我不曉得變成什麼樣子……。

後話

龔——山的輪廓已經開始在我腦海中活靈活現。

黃——五指山那邊有個大石頭，其實照堂拍我背對背那個大石頭就是在那邊拍。你知道嗎？五指山意指佛陀的手！我可以在那邊光著背被照堂拍也很難得！

王——那樣的一個形象完全就是那個時代的年輕人一種，很現代性的一種自我意識表現。

黃——看你們怎麼說吧！陳導就用《上山》說他的，你們說你們的。

龔——我們現在只有一個簡單的想法，就是我們至少要爬一趟那個山，重新走一次，對這個影片、山、照片的背景、文章內容，我們先熟悉一次再往前。

黃——說不定要讓你們帶我重走一趟，因為我都不敢回去，我們應該到新竹把陳導拉著一起重走一趟。
龔——我覺得會很有意思，大家慢慢走，即使一小段都很好。

黃——因為它歸新竹管，它竹東嘛！瑞穗橋下來走一下再上去上去……。

性、死亡與國族——蘇匯宇

Sex, Death, and Nationality — Hui-yu SU

日期 Date / 2018 / 5 / 5

地點 Location / 新店

受訪者 Respondent / 蘇匯宇

訪談者 Interviewer / 周郁齡、龔卓軍

整理 Editor / 陳熾晴、謝博勻



蘇匯宇

蘇匯宇近期作品聚焦於古籍、老電影與稗官野史的收集彙整，試著透過重讀、重敘與重新組裝這些舊時代的文本，獲取對於身體、存在與歷史等課題的重新認識。2018年新作將以重新詮釋邱剛健先生1985年的電影《唐朝綺麗男》為主題，預計以電影短片與錄像裝置的形式發表

關於新作

蘇匯宇（以下簡稱「蘇」）——後來想想，我的近作其實邏輯都很像，也就是都在歷史事件裡找到與色情相關的東西。這次新作會分成兩個版本，一個是四頻道裝置，另一個是短片。

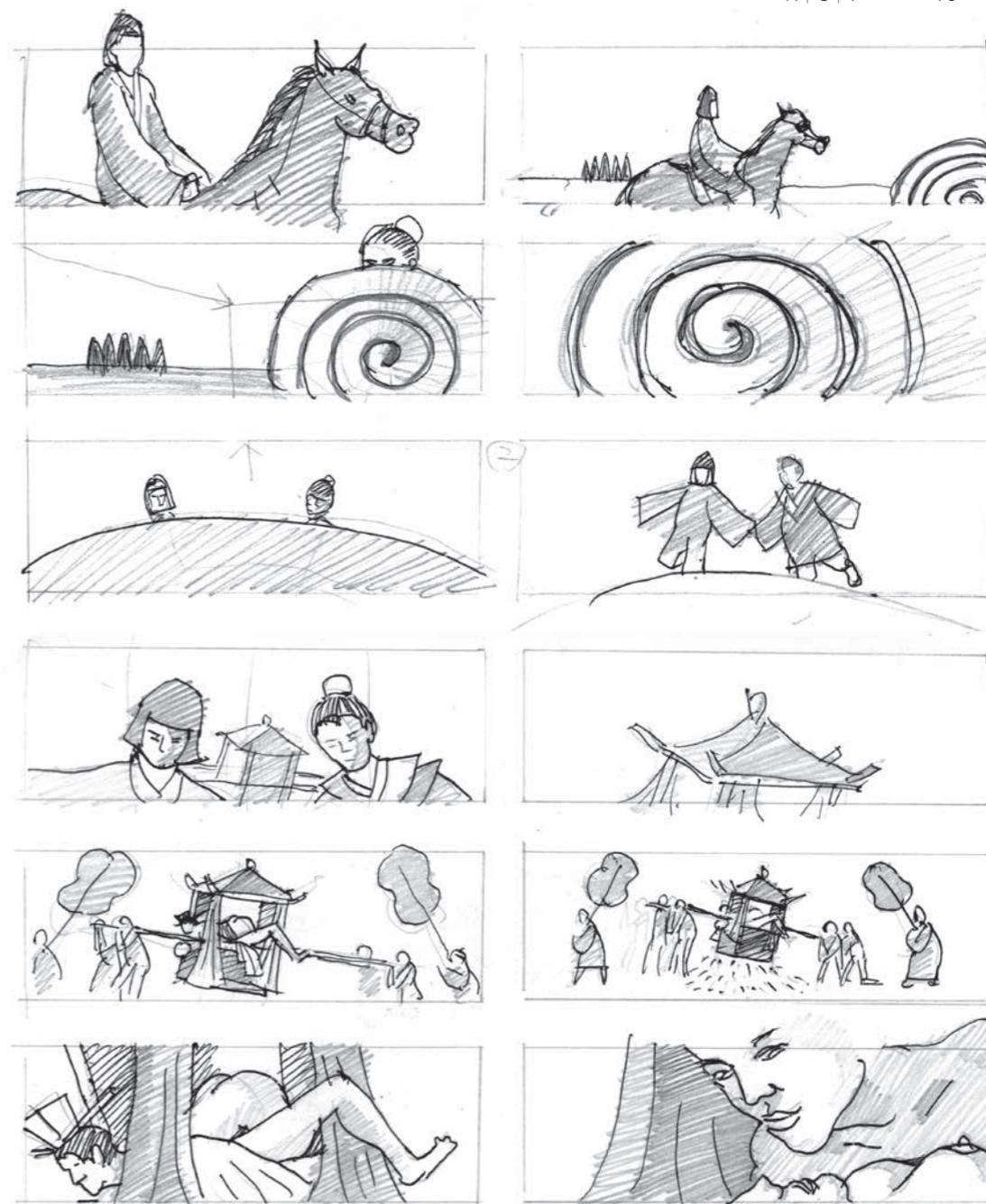
周郁齡（以下簡稱「周」）——現在大概進行到什麼階段？

蘇——七月才拍，而且會包括一鏡到底的拍法。因為《唐朝綺麗男》（1985）的原著是在擎天崗拍的，後來我問了張照堂，他說回去擎天崗拍很有意思，但那個地方已經被拍爛，所以最後我選擇了一個在深山裡的秘境。作品中會試著把《唐朝綺麗男》劇本有但電影沒有拍的地方呈現出來。譬如原著劇本常出現他去刺殺官夫人，寫得很詳細，說刀子怎麼戳進去，但電影裡似乎避免了這類太激情、激烈的東

西。而我拍攝它也不僅是簡單地致敬，更像是它變成我的一個藉口，藉以把它裡面所有的元素再翻攪一遍。我覺得除了「性」跟「死亡」，還有「國族」的問題。為何如此說？是因為《唐朝綺麗男》中有一段在論證中日必將一戰，它選擇日本來朝拜唐朝，唐朝一般來說被視為中國最偉大的盛世之一。但現在歷史研究顯示唐朝恐怕不是中國，唐朝是在五胡亂華以後，鮮卑人或是高加索人進來中原所產生的一個文化，所以不是中國。我覺得這裡面充滿了奇怪，一個奇情異色片為什麼突然講了一段中日戰爭，難道是一種國族情懷或政治輸誠？所以我就想，反正訊息那麼亂，就讓它更亂一點。

其實在情色與殺戮這塊，1984年《唐朝豪放女》（秦天南與邱剛健合

著，方令正導演）做的比較激烈，《唐朝綺麗男》反而較為心理層面。此外我覺得《唐朝綺麗男》本來訴求應該是要有點酷兒意向，可是它卻僅在第一幕做了處理。另一個重點，原著裡的這些衣服根本不是唐朝的，也就是說沒有幾樣東西真的是唐朝的。所有的配色恐怕是美術指導——張照堂與香港雕塑家麥顯揚的天馬行空。所以我這次也乾脆搞穿越，我們的衣服都是ZARA、H&M、Forever 21、淘寶，然後台灣的網購，所有現今垂手可得的時裝工業拼裝起來就變成所謂的唐風。再者，雖然是大量拼裝現代元素，它的妝髮卻會是有考據的唐妝，服飾的色彩與花紋則是有其內在邏輯以呼應角色的位階。你看劇本就可以知道他們原來很多核心的想法是很有爆炸力的，但在電影裡



蘇匯宇《唐朝·綺麗男》（邱剛健，1985）分鏡手稿。

那些視覺都被避掉了，例如有段裸女與裸男坐在轎子的戲，電影裡只有一秒就「唸」過去，原著劇本裡是寫出他們翻雲覆雨，還有雪花在

飄，整個轎隊描繪非常清楚。但那段在電影裡完全沒有出現，所以我才要回到原著的某一些內容，卻也不是原著劇本直接演，反倒是將其

精神拿出來。以及我覺得剝削電影（Exploitation film）^[註1]過去通常被視為比較沒有藝術性，或是比較糟糕的態度。所以我這次想說去談出

剝削電影積極的一面，很多創造力是會從縫隙長出來的，我們應該把它還原出來。

再寫「殘局」

龔卓軍（以下簡稱「龔」）——黃海鳴最近提出一個詞：台灣過去有很多的「殘局」，也就是它有個很厲害的發想，但因為條件不夠、時空因素，最後就變成一個華麗的殘局，殘局過後就沒有人再去延續了。

蘇——這也是給創作者一個藉口，我所講的藉口是可以在這上面再發揮新的東西，而不是做歷史還原。

周——這也是我所好奇的，你之前所做台灣渥克劇團《屁眼·淫書·速克達》(2017)。很多人認為那個年代的歷史是無法用影像去回復的，所以會有力有未逮的狀況，因此想了解你對歷史的看法？

蘇——其實我沒要回復，對我來說那可能是個藉口。我對他們過去曾經有的想法非常驚艷，所以我覺得要重新開發他們的想法到另外一個狀態。可以說是DJ remix或重唱，在其精神上再推進，於是變成另一件事。相反的，找一些人做了完全一樣的事而要觀眾可以全然地去體驗過去，對我來說這反而是不可能的。

周——我在看邱剛健60年代《劇場》時，他要高辛甬脫光衣服，這個舉動的潛意識，是要跟權威者做一個妥協，他要的是那種B級品味，也因為如此，他們這群人所做的會被戲稱為是實驗電影、小電影，所謂的小電影就是情色片。因此在那個年代，不管是現代主義，或是用電影、情色作為一種軟抗爭的狀態。我覺得這是不是可能成為吸引你去

回顧邱剛健作品的原因？或是在其他的契機之下？

蘇——2016年北美館的典藏展「舞弄珍藏：召喚／重想／再述的實驗室」《對照記》要求我們去挑選一件典藏品，我選張照堂，原因是那幅無頭攝影實在迷人，我認為拍攝一個無頭的人，並取名為《存在與虛無》，顯示出那個年代的壓迫與焦慮，除了那個讓當權者看不懂的意象之外不可能談其他更激進的事。所以我就幫那個經典意象創造



蘇匯宇的《唐朝·綺麗男（邱剛健，1985）》視覺意象手稿。

剩下的環境，我做完後，張照堂找我，去見他的時候他就跟我說，你應該去搞《唐朝綺麗男》。當時我就想：「哇！我小時候看過這個海報，在牛肉場旁邊」。那時候我在吃自助餐就看到牛肉場跟《唐朝綺麗男》，就是整個是「性」，我對這部片充滿了印象。張照堂提醒我這件事，還給了我絕版錄影帶，我才回頭去做去研究。那段時間我也

蒐集了一些書，像是張競生1920年代寫的《性史》。我認為性是很好的藉口，當局都很怕，而年輕人一講到性，會覺得他有出口了，這是雙向的。我認為性是所有的出口，所以政府一定要壓制或管制，但就是像巴塔耶（Georges Bataille）說的，壓抑或禁忌是很重要的，因為禁忌你才逾越，逾越你就會很爽。

限定與超越

周——巴塔耶有在談極限，忍受的

極限，或者是禁忌，以及如何去超越。

蘇——這很矛盾，沒有一點壓抑好像也滿無聊的。三島由紀夫有部片叫《憂國》(1966)，他先寫小說，而後拍成電影。其內容描寫出漂亮的太太和戰敗而歸的年輕軍官丈夫做愛，最後丈夫切腹、太太隨後戳喉而死。電影整體即是如此演出國族、情慾、死亡的連鎖效應，我就

會想它為何要這樣？但這套儀式和關係就持續牽連在一起。這件事情我不知如何去找原因，但我覺得我這件作品會想把這些事情再一次扣起來，同時也呼應很多層面，像三島由紀夫這樣的想法，像某些剝削電影，或是尤杜洛斯基（Alejandro Jodorowsky）的《聖山》(1973)也是這樣的做法，所謂的「靠片」（Cult Film）全都是這套。但其背後究竟有什麼更嚴肅的理由？為何國族要和性、死亡牽連在一起？有無具體的理由？

龔——我覺得這樣的等待與儀式性，它可能和你方才所講的壓抑時間有關。因為以正常社會來說，這東西若是時時地暴露出來，基本上它就無法維持秩序、無法維持生產，而性的行為本身純粹就是耗費。耗費與生產的邏輯是相互衝突的。巴塔耶談的是兩種經濟學：一個是有限的經濟學，資本主義讓你綁在色情片，或剛剛所提的剝削電影，它們都提供了你一個非常狹窄的通路，讓你在其中消費，可是這個消費不是整個展開，以至於去破壞其經濟制度，它要讓你再回到原先生產的軌道上；另一種便是純耗費的總體經濟學了。

蘇——這完全合理，分級就是建立在這一套之上，讓整個機器很安全地在他們的運作下完成。^{【註2】}

龔——三島由紀夫如果真的要，應不會限定在一個儀式裡面去做自殺，而會訴諸革命。

蘇——但你們認為他的極右派是什麼？是日本大東亞的概念嗎？

龔——他們的情色問題又更複雜，我認為比較是屬於日本的武士道與日本戰後被美國接管的經驗有關，



蘇匯宇藏書，左下《性史》為1920原版，林語堂作序，作者張競生為中華民國時期透過臨時稽勳局選派的第一批留法公費生。攝影—陳沛好

也就是二戰之後美國人來，你列隊鼓掌拍手，但二戰前舉國上下卻說美國人是禽獸，這對武士道來講是不可接受的。所以我覺得這比較不是一般傳統右派，它和某種道德上、美學上認為他們武士的生命力不能如此兩面相關。

蘇——回到邱剛健為何要講述中日之戰？論證這種中國味？我認為或許正如你所講，他是有限度地、要做安全的事情，所以他的解放不夠，是基於這樣的牽絆侷限了他，而劇本裡如何殺、如何做愛、如何戳入，他全都不拍，這就開始有問題，再者，我也不知道他是否是中國情懷很強烈的人。在談論1960年代時都不能避諱，到底誰是真的新

中國？誰是真的反派？我覺得這件事情蠻有趣的。所以前衛與中國情懷、大中國主義、省籍情結事實上是在一起的，台灣冷戰時的前衛非常複雜，前衛主義在此不只是前衛主義。另外，我這次也試著集結了很多次文化團體的人參與演出，像是Drag Queen、同志社團、胖女復仇等等。現在如果去西門町，很容易在路上看到漂亮的Drag Queen，張照堂講的「其實唐朝綺麗男就是台北的西門町少年」是可以在西門町找到印證的。因此，我會覺得歷史其實是以另一種方式在重演或呼應過往，張照堂隨便丟出一句話，我在徵角時卻發現證據就在這裡，而且還在延續。

【註釋】

- 1.剝削電影是一種電影類型。以「剝削」為促銷（行銷）題材，低成本製作來獲取較高電影利潤，且遊走於電檢尺度邊緣，內容以性愛、色情、暴力、毒品、野蠻食人、殭屍、怪物、特效等聳動煽情為主，剝削電影專門炮製禁忌與非主流題材，1960、70年代盛行於歐美。
- 2.關於分級與審查制度，當日訪談及《超級禁忌》作品審查。2017年，獲邀鹿特丹

影展（IFFR）參展，舉辦藝術家個人專題放映，作品《超級禁忌》並入圍金虎獎短片類競賽，隨後並受邀參展阿根廷布宜諾艾利斯國際影展、莫斯科國際實驗影展、維也納短片影展、漢堡國際短片影展、里斯本獨立影展、蒙特婁新電影節與墨西哥Jumex美術館（Musco Jumex）等。2018年6越，亞洲電影資料庫（AFA）邀請於新加坡國立美術館放映，但作品《超級禁忌》遭審查卡關未果。

立體電影與末世學： 被遺忘的90年代野生街景 ——張立人

3D Cinema, Eschatology, and the Forgotten
Mundane Scenes of the 1990s — Li-ren CHANG

日期 Date / 2018 / 2 / 13

地點 Location / 張立人工作室

受訪者 Respondent / 張立人

訪談者 Interviewer / 龔卓軍、周郁齡、羅文岑、王品驊

整理 Editor / 游心好、李彥緯

張立人

1983年生，2006年臺灣藝術大學美術系畢業，2011年臺南藝術大學造形藝術研究所畢業



龔卓軍（以下簡稱「龔」）——你剛開始的時候有想說設定拍攝場景模型的大小嗎？

張立人（以下簡稱「張」）——剛開始的時候心裡會想要蓋很大，可是那個時候還只是一個期望。那個時候在台北租小套房，大概六坪這麼大，先做一些簡單的小道具、做人、還有坦克車、畫海報。但心裡面還是會想，有一個更大的空間更好。那時候一開始是一個人做太慢，做到一半房租就到期了。後來只好搬到麻豆來，才一直變大，後來也有找朋友來幫忙，做些東西。那種狀況很像自己的主體在成長，在變大，就好像是說工作室的大小會決定你畫圖的大小。

周郁齡（以下簡稱「周」）——《戰鬥之城》系列本來就有打算做續集嗎？那

《戰鬥之城》已經算完結篇了嗎？

張——本來沒有想過會做這麼久，就只是有一些事情想要完成這樣子而已。在伊通公園的「敘事三則——張立人個展」(2017)時，除了《戰鬥之城》之外，還有兩組立體影像裝置《明日之里》、《喧譁殿》，這兩組作品比較像是製作《戰鬥之城》這件作品背後的東西。其實一直沒有什麼機會好好講自己的作品，每次要講其實都很尷尬，因為又還沒做完。《戰鬥之城》還沒完結，還有兩部。伊通公園的「敘事三則」是第一部而已，所以我一直都是個很尷尬的身分。

周——你的時間感好像不太一樣，就像你的空的工作室，太陽出來然後又下山，日復一日的那種感覺。

張——一般來講做一件作品的時間

可能是一個月，或是多久的時間。但對我來講，不會只是做一件作品，而是說我想做一件事情，那就比較不太會思考什麼時候該結束這件事情。

龔——你在台藝大或是南藝大造形所待過，有受到這方面的老師或同學的影響嗎？

張——我自己的感覺，譬如說在學院的話，就是會強調作品的形式很重要，然而對我來說，就是去質疑這個東西。所以我會去其他地方，自己找答案吧。覺得自己會想證明一些其他可能性，不是只符合某種樣子的作品形式完整，就認為那作品就很好這樣。總覺得還有其他種可能性，可能這個作品形式不完整，或它本身有缺陷，也會是一件好作品。這樣講好像也很奇怪，反

正就是我也會想要去做自己想做的東西。

譬如說大學的時候有做一個計畫，用布去縫武器、坦克車，然後我跟當時的老師討論說之後想要把它賣掉，然後用這些錢去認養一個

有個公式在那邊，這樣念藝術好像就變得很奇怪。

周——作品中有包含模型師或是電影導演或是動畫導演的夢想嗎？

張——我覺得應該都不是，我一直把它看成是一個海市蜃樓。我有點



張立人，《戰鬥之城》作品截圖。

小朋友，可能是世界上另外一個地方真的受到戰爭影響的小朋友。老師的反應就是「你這個作品這樣本身就很好，後面那個部分是一種人道關懷也不錯，可是它跟作品就沒什麼關係」。我那時候覺得好像不是這樣，我想要的其實是後面那個東西，後來我就真的認養一個小朋友，跟他寫信到現在，他都已經要唸大學了。

台灣之光的災難性

龔——那你覺得作品有沒有形式的問題？

張——我覺得形式的問題，不是固定的。譬如現在我們比較大的問題就是，看作品要有完整度，有一種好像大家都串通好的感覺，有一個固定的解讀方式。但我不想要做好像大家都串通好的這種方式。很像說學院的訓練使人比較刻板一點，比如說你做模型或數位，再用布希亞 (Jean Baudrillard) 去解讀，好像

想要把台灣的某些東西變成一種好像神話的東西。比如說第一部的故事就是講台灣之光，我把這個台灣之光做第一部的主題，想說台灣之光最後會不會變成一種災難，一個成為台灣之光的一種災難。

龔——好像有一種反聖像、反英雄的一種意味。台灣之光這樣一種論述有些部分比較政治性，就是說被塑造出來一種道德的，或是一種倫理的、政治的偶像，在你這邊有比較強的力量要去推倒它、去繞過它或是摧毀它嗎？你懷疑這些東西？
張——對，應該就是覺得不對勁，這種聖像化的說法，感覺應該會有另外一種結果，譬如說台灣之光，我想盡方法去扭曲它的意義，有時候會有一些故意的結合時事，但沒有刻意要去批評。

龔——《戰鬥之城》裡面很多第一人稱的敘事的觀點，裡面會有一些部分跟你的個人經驗有關嗎？

張——就《戰鬥之城》這個故事的

主體，我覺得還是比較集體一點，不是只有我的故事，大部分是比較集體的記憶的投射。比如說像台灣之光，它比較像集體的東西，但不是我個人的東西。例如我也不可能成為台灣之光、也不會想要去成為台灣之光，所以它比較像是集體的現象，一種歇斯底里的感覺。

周——你的作品會結合時事嗎？

張——有時候會有一些，故意的。
周——你有時會想要去批判或是反應某些事件？

張——也沒有，沒有去批判。

解壓縮的身體記憶

羅文岑（以下簡稱「羅」）——想問模型比例有算過嗎？

張——大概是1:12。

羅——所以房子基本上都有實體，然後你把它縮小？

張——都沒有實體。

龔——自己設計的？自己想的？這些上色跟窗戶、鐵條、看板、電線



《戰鬥之城》場景。

桿、鋁門窗，你怎麼去思考這些材質的問題？難道都是去逛夜市看到的嗎？你用什麼方法去研究這些在地的材質？

張——沒有，很直覺地房子就用保麗龍去做。有些現成小東西是常常我們都會看到，只是沒有注意到的。像我去金玉堂逛的時候看到的一台小巧的削鉛筆機模型，就會買現成的。平常大概會去看有沒有適合可以用的，沒有的話會自己做。

可是房子是根據小時候的視覺記憶，所以它的比例有點奇怪，還有學校也是依自己記憶去做，因為那時候年紀比較小，會覺得學校比較

大，所以學校建築比其他房子大一點，所以它的比例有一些誤差，那就是跟自己的身體有關係。

龔——視覺的記憶？如果聯結到3D列印或視覺的方法，這樣的設定意味什麼？

張——我用立體影像的原因是為了呈現一種現場的記憶，但這兩件作品雖都是用立體影像的技術，但使用的目的卻不一樣。一個是戲院《明日之里》，一個是廟《喧譁殿》。廟的話比較像是一個影像浮雕，為了呈現像廟裡面的那種敘事浮雕的那種感覺；而戲院的部分，主要是呈現那個空間和立體視覺的

感覺，因為它的鏡位都是定住的，比較能夠呈現出被困住、困在這個空間的感覺，像是地縛靈一樣。會用立體影像裝置這樣的方法，主要是因為它可以順應這些不同的場所因素。

王品驊（以下簡稱「王」）——我們實際在現場看，有個震撼的感覺，你的物件有一種時間感。那個時間感來自於你的身體記憶，對於這個城市的那種斑駁、老舊跟一種很奇怪的建築物質感，甚至於是帶點嗅覺性的記憶。這個特質我覺得很有趣。如果像小人國的娃娃屋，那就比較是回想，甚至是純幻想。所以它沒有

時間感，頂多像是被幻想出來的，然後也許會感覺它是塑膠製的。但是你的物件的歷史時間，卻非常逼近我們每個人在這邊生活的經驗。

張——這個我也不知道，因為我想說，我講的那個記憶部分，它應該也是台灣人的某種集體記憶。這些街道場景，大概是90年代的街景，剛剛講的海市蜃樓，就有點像是那個時候的經濟，一種很多泡沫的感覺，好像是夢幻泡影，我不知道如何去描述……這場景像是那個時代在泡沫中然後消失的感覺。

王——所以你成長在那樣的一個環境，提供給你的是一個後來會幻滅的東西？

張——也不是，是那個記憶，至少那個時候的社會有一種泡沫感，然

後最終成為消失的海市蜃樓，就是有一點感傷、有一點什麼的感覺。

| 未來·末世·敘事

龔——所以你會希望別人稱呼你是藝術家嗎？

張——都沒關係。

龔——那你的創作有什麼目標嗎？

張——就只是想要做一些東西，說什麼目標也不太對，好像就只是有一些事情想要完成，這樣子而已。只是不知道為什麼會做這麼久，就是這種感覺。

龔——就像影片裡面你說的，好像也不能完全外於這種體制，指的是藝術的體制。但是，好像也不能說你在這個體制的內部，因為整個狀態好像不是按照要得獎、或是好像

要成功的邏輯在創作，但你這東西好像做得很用力，然而對「成功」而言，又好像沒有很用力，所以就很難判斷是什麼脈絡裡面長出來的。說你跟藝術圈沒連結，可是其實感覺你還是有些很好的朋友，大家相互支持、幫忙或是支援。我覺得有一種差別是說，感覺不是在某種計畫下的一種未來。就像你在影片談到「未來」這個事情，似乎指的是另外一種未來。像你對時間運用的方式，有一種沒有盡頭的時間感，給我的基本感覺是這樣子。我覺得這個感覺是個奇葩。可能在你們這一輩，或是說更年輕的藝術家們，我們看到的創作脈絡裡面，比較少呈現這種狀態的。就是說你在表面好像維持著一種奇怪的平靜，但是在內部有很多小的線條在強力振動、騷動、發展，卻能夠在表面上維持著一個十分奇特的平靜。

張——應該是。

龔——如果用考現學角度來看，也不能說這一定是現代，但是就你自己的或是就你同時代這一代人的成長氛圍，好像在這些空間裡面有可能你出現在那個騎樓裡面，也有可能你坐車經過那個高架橋，有可能在小學的籃球場或是跑道上，也有可能在一棟樓的陽台上。我會覺得這是一個世代的集現代經驗的層次。另外一個層次就是，作為一個動畫或是電影的場景這件事



《喧譁殿》立體影像截圖。

情，這個繁複的場景，開始被具體的賦予活化，有一個故事的敘事脈絡進去書寫發話，這個中間還有一個空間與可調度的場景生命的出現。因為從這個角度看的話，我覺得品驊剛剛講到的，比較是這個片廠作為一個裝置跟物件，它會產生一個強大的感覺，可是那個感覺跟

張——嗯。
龔——不管這是主觀的感覺或是幻想情節，我覺得在你的動畫裡面傳達了很強烈的這樣的末世感。這裡面當然有美國帝國主義這樣的一個結構，全球化、全球化這樣的一個當代問題。這個影像裝置，也不像是一個廢墟……我們若用電影城來

一個敘事，是基於這樣的場景中，有著「鬼島」般的潛在感受？

張——也不一定是鬼島，而可能是被我們遺忘的地方。譬如說，像我那時候在找這個工作室的廠房的時候，我本來以為像台東、花蓮那種地方會很便宜，結果不是，也超貴的。房租真正便宜的，其實是像這



《明日之里》立體影像截圖。

這個場景放到動畫、電影的脈絡裡面可能又不一樣。動畫電影裡面，透露了一種很特別的當下感受，特別是教育、政治、台灣之光與創作者的反思場景，因為台灣的動畫，特別是這種紙黏土、裝置式的動畫，好像沒有人處理過像這樣的劇本與題材。

張——我不知道，應該比較沒有。
龔——也許，只有最近那個《幸福路上》(2017)，但那是手繪動畫，不是紙黏土動畫，有一點這種對生命政治的自省味道，但我覺得你的作品比《幸福路上》好像要走得更快更遠。你切入的好像是一個有幻想、有科幻、有未來的世界，我覺得有一種末世學的感覺。是否，90年代就是我們的末世？

張——對。

龔——我們在90年就已經通通結束了？

講，台灣過去曾有中影文化城，可是也不是這樣的裝置90年代的紐約或是曼哈頓的街景什麼的，它們其實可以做出來或是畫出來。但是，台灣除了宮廷劇、鄉土劇的場景佈置，從來沒有像這樣子的攝影棚，至少90年代作為台灣現代街景的細節考察，你已經做到讓人很驚訝的程度。然而，其實這是一個想像的場景，這才更令人覺得驚訝。因為它太接近我們的現實、太接近我們90年代的當下，可是卻不是參照真實。我覺得好像有兩塊東西：激烈的傷逝、帝國主義陰影疊合著自省。在這樣子的裝置跟影像中間運動，我覺得這個部分可能就是跟其他的電影裝置不一樣的地方。這個雙重影像，其實是蠻強大的。
王——單憑你的身體記憶就可以做出這樣的場景，這裡面有沒有藏著

種地方，就是在市區、在省道邊緣這種被遺忘的地方。剛來的時候，會發現這個地方有很多東西都被保留下來，跟以前一樣。像豆花，味道跟小時候一樣，價錢也一樣，你會發現這種被遺忘的感覺。

王——這形容讓我們想到台北市的大同區，當整個城市的發展重心，從西門町轉移到東區去的時候，大同區整個保留著當年的小吃攤，當年的街景、當年的臭味、因為台北市的污水處理廠設在那邊。

龔——也像高雄的鹽埕區。鹽埕區第一公有市場、老巷道或老公寓，會突然出現一種小說的感覺，因為它變成一種遍佈在台灣的城市裡面，某種感覺上停滯下來、被遺忘的，但是其實你又活在裡面。那些公寓、街區，對我來講，就變成某種小說與電影場景，你給了它們新的敘事生命。

NO. 13

野地中的聆聽者， 生態系的對話者——澎葉生、蔡宛璇

Listeners in the Fields, Interlocutors of the Ecosystem
— Yannick Dauby, Wan-shuen TSAI

日期 Date / 2018 / 5 / 5

地點 Location / 找到咖啡

受訪者 Respondent / 澎葉生、蔡宛璇

訪談者 Interviewer / 龔卓軍、周郁齡、王品驊

翻譯與整理 Translator and Editor / 阮湘芸、呂佳機

澎葉生 (Yannick Dauby)

定居台灣的法籍聲音藝術與錄音工作者。他遊走於自然、都會、鄉間和工業環境間多年的聆聽經驗，並延展出各類形式的聲音創作實踐

蔡宛璇

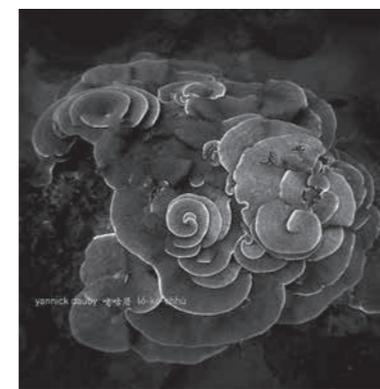
造形藝術工作者與詩書寫。出生澎湖，旅法數年，現定居台北盆地邊緣



周郁齡 (以下簡稱「周」)——你們的作品其實蠻特殊的，因為它跟社區、聲音、田野有關，這些各自在人類學裡面的角色是什麼？

澎葉生 (以下簡稱「澎」)——我應該講一下我的背景。對我很重要的事是來自公共圖書館的訓練。在法國，大部分的公共圖書館都有視聽區，當我還是個少年時，我就會借唱片、媒體卡帶 (media tape)，並且開始探索其他的事情。而「人類學」、「電台」以及「公共圖書館」是有連結的，法國在非洲殖民時期，在當地設有電台部門，他們會派些人類學家或拍片者搜集資料，然後帶回法國；獨立之後，這種習慣仍然持續著，有些聲音成品會在電台播放或出版。我覺得我耳朵的訓練正是來自這些紀錄。

當我開始做聲音時，我更傾心於實驗音樂——訓練自己不要考量故事性，而是考量聲音的質感如何、如何玩聲音。於是，我開始在錄音



系列澎湖聲音黑膠唱片：Coral House: Penghu Experimental Sound Studio Vol 2。
圖片提供—澎葉生

室外搜集聲音，外面的聲音更不可預測、更豐富，你可以得到更多元素。走出了錄音室，去到一些真正的地貌，突然間才重新連結了環境學，更簡單地說：重新連結了地方的意義。

對我而言，有兩個主要的興趣，一個是生態學，對於事物求知的慾望；另一個是試著去了解人類如何與「非人」相處。作為人類，我們其實也都是動物，但我們以很有趣的方式跟這些更互古的動物互動。這逐漸變成我感興趣的主題，我透過不同的計畫、研究，閱讀材料、CD或是出版物，叩問聲音的普世文化：我們怎麼與聲音一起生活？透過聲音，我們跟自然的關係是什麼？

田野工作我從沒學過如何做，



澎湖珊瑚礁海域錄音及設備。圖片提供—澎葉生

因為田野的意思就是你放棄所有對對象的控制，進入非控制狀態。你開始先觀察，無論用眼睛看、耳朵聽，還是試著連結身邊環境的感知能力。第二件事是去描述，對我來說，我去描述的方式就是錄下聲音，然後，這份描述你還要在下個過程把它分享出去。第三是試圖去消化，為了提供一個觀點而去詮釋它。我處理聲音的方式也是把所有聲音材料拿回錄音室，挑選哪些材料有分享的重要性，和它們是怎麼說故事的。

當然，這種行動的慣習已經行之有年了。我舉兩個法國人的例子，有個人叫做尚·荷謝（Jean C. Roché），我總是在公共圖書館借他的CD，因為他是法國第一個錄下一個地區鳥類聲音並做聲音出版的野地錄音師。從50年代開始，他一生都在持續這個，現在也還在持續出版。還有一個重要人

物：尚·胡許（Jean Rouch）——他改變了電影的歷史。如果你想創造一種與「人的生活」相關的新電影型態，那就是得與他們（被記錄者）互動、與他們共生、與他們並肩工作。當時這些拍攝都還沒有聲音，直到回到工作室，他才開始剪輯聲音，並在一年後邀請同一群人回來，錄下他們觀看影片的回應、對談，就像是一種對他們如何生活的再詮釋一樣。所以他的影片既不是紀錄片也非劇情片，而更像是與這些人們產生關係的過程，然而當時他的做法頗具爭議。

總之，當我們談及聲音領域的作品以及人類學，我覺得去討論尚·胡許是很重要的。因為人類學通常有三個層次，第一個層次是描述；第二個層次是人種學，也就是關於一個文化或民族起源的知識；第三個層次就是人類學，

這也是對所有文化而言更概念性的紀錄，關乎我們如何對不同的文化進行比較。

在當代，設備取得的門檻降低，可以買到田野錄音的機器、做類似這樣的事。然而，我認為將田野聲音記錄看待為一種技術過程，這樣是錯的，因為這其實是一種投入地緣關係的方法。田野錄音對我來說並不是為了得到檔案而蒐集聲音的材料，更不是為了給未來世代保存將消失的聲音記憶。對我而言，我們習於將錄音作為社群計畫的方法是很自然的，我們跟客家族群、泰雅族群、以及澎湖的孩子們做過不同的計畫。麥克風就在那兒，像是尚·胡許的攝影機一樣，刺激並交換，一起決定我們會怎麼處理這些材料，參與製作過程。

龔——你可以舉些例子嗎？

澎——好。去年，我開始企圖蒐集

珊瑚礁聲音的計畫，我與澎湖當地的生物學家合作，以得到海洋環境的知識。我其實可以僅透過我自己的創作來做這件事，但這並不是最重要的事。我們可以去辨認這些聲音，並分享這些知識。我們可以用來做具教育目的的活動，還可保留珊瑚礁環境聲音演化的軌徑。這是個工具，也算是種分享歷程，我也和地方的人們一起探索技術問題與研究的形式。真的是意想不到，我開始錄音只是為了樂趣與好奇心，但現在卻發展著這個具生態研究傾向的計畫。

另外一個我能舉的例子是在宜蘭，我錄下了森林的聲音，在高海拔的太平山以及低海拔的福山地區。我曾分享過部分成果，聲音聽起來很棒，會有一種充滿生機的感覺，動物們離的非常近。但後來，我其實不敢發表它們，因為我意識到這些聲音帶給我們的聽覺訊息可能掩蔽了背後的意義。我怎能出版這些很棒的森林，在你知道一千年前這裡住著泰雅族人，而後土地上的植被因日本殖民，原始林被大量砍伐並重新栽



上 | 《聽見桃山》桃山國小木琴隊於竹屋錄音。

下 | 桃山國小木琴隊。
圖片提供—蔡宛璇與澎葉生



《聽見桃山》專輯封面。圖片提供—蔡宛璇

植其他樹種，甚至二戰後隨著國民黨來台的人們也繼續砍伐，甚至沒有重種？我怎麼能僅僅去表現我所錄下的美麗森林聲音而已？

於是我雖蒐集了環境的聲音，但同一時間我也在試著做些資訊蒐集，訪談擁有這森林歷史知識與個人故事的人們。而現在當我用這些故事來分享我的聲音創作時，你可以聽見在這片林中仍在的野生生活，也可以聽到即將到來的野生生活，你知道這個富饒的過程。透過這些訪談，我開始有了另一種探索不同層次的作品型態。

周——我們可以聊聊社區的部分，主要是《來自Skaru'的吟唱》（2016），還有《樂返姜屋大院》（2016）兩段影片，因為這是源自兩個社區型的計畫。以及《聽見桃山》（2011）專輯。妳講到說社區型的計畫需要很多人相處。這跟做田野獨來獨往是有點不一樣的模樣，這個狀態是怎麼產生的？怎麼發展？可以扣回聲音與這兩個社群計畫嗎？

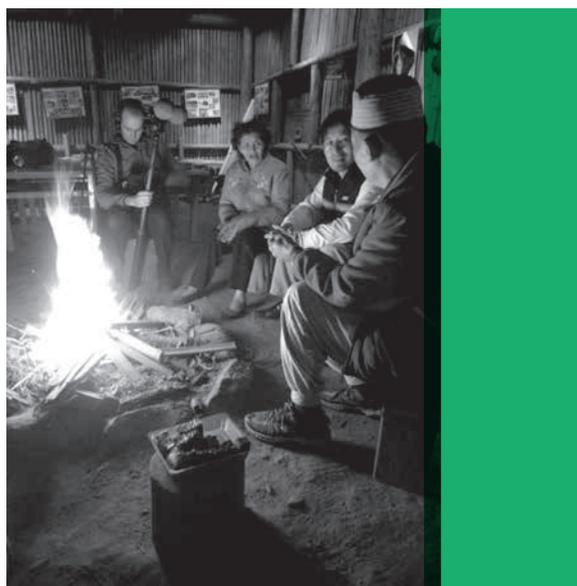
蔡——應該是出於我們的好奇，我好幾年前就對社區營造——到底藝術家可以在這種型態裡面做什麼很有興趣，所以就試試看。所謂的桃山村其實分成很多部落，距離遙遠，且聚落間可能屬於不同的語言群。回到「社區營造」，這樣是要怎樣營造？我們沒辦法去創造、刻意，身為外地人、外國人，我們確實一開始遇到很大的挑戰。後來我們認為透過學校，透過孩子跟社群的連結關係，這樣黏點的連出去，並發展一個聲音出版計畫，至少留下個能傳達觀點並提供探討基



《來自Skaru'的吟唱》。圖片提供—蔡宛璇與澎葉生

礎的東西。在那過程中，我們認識到當代原民社會、文化面向跟它的日常生活，試著連結到專輯中的內容，並在我們心裡留下了很多關於原住民跟山林關係的這類問題。

當時的社區計畫跟後來的影片，其實中間的連結就是那個部落耆老Laysa'的吟唱，因為那個老人的吟唱是在當時後期錄的，他是了解整片Skaru'（霞喀羅群）山林最深的一個老人。因為錄的只收入在專輯CD裡，當我們有機會回去做這個影片的時候，很希望透過已離世的他，再去連結與我們同世代的其中一、兩位我們關注的人，呈現他們今天如何用他們的方式連結自己跟山林的關係。



《聽見桃山》竹屋與Laysa'。圖片提供—蔡宛璇

Pawang是泰雅文史工作者跟教育者，是當時合作專輯的對象。另外一個Laling是想要回到山林裡面，希望用過去的精神在現代生活的泰雅獵人，而他想恢復的泰雅文化，其中最根本的東西是從獵人文化發展出的山與人的關係。他努力重新去組織這件事，也成為一個中介者去組織對內對外的活動。他們就像一個文化的轉譯者。

周——你最新的作品《山林》(2018)也是請這位Laling。

蔡——剛剛講到聲音跟過去，我想到一件事，我們有受邀在Skaru'做一個錄音工作坊，Laling也有參加。他去錄音回來跟我們分享，他覺得田野錄音跟他獵人的身分有許多相通處，因為對他來說就是要安靜、觀察、採取行動，但重點不是獵什麼，而是等待，跟這整個動態的環境一直去互動與閱讀。另外我們發現，Laling對於地景的閱讀不太是圖像式的，而更多是身體式的。他們會說長輩帶他們去山裡面，他們會記得可能到了某個段落所遇到的景物：某顆石頭、某棵樹，樹跟山勢的關係、樹跟太陽與季節的關係。他們是透過身體、空間的和時間的參數，物跟物的對應關係……等等，並不是平面圖像式的這個點到那個點。

澎——用聲音的話，我們沒有辦法組織太多，在聲音裡你沒有辦法提供不同的感官、這個角度又那個角度。一般來說，你也很難避掉某些不想要的聲音。像你用相機拍片子，你會被這個鏡頭吸入；而在錄音時，你必須將耳機戴在頭上，那是沉浸式的，不是試著將世界區分出孰裡孰外。事實上錄音當下比起日常聽覺，某種程度讓錄音者更親近了世界。

台灣原住民狩獵傳統的這種關係，我是高度尊敬的。不過僅限台灣，我對西方尤其是法國的傳統脈絡完全無感，因為狩獵一般都是作為娛樂而已，我非常反對。台灣原住民依著傳統的狩獵區域，知道如何經營這塊土地。所以我們比較偏好獵人技藝與背後的思想，像Laling他的舉措，這樣的人是我們想關照的對象。

蔡——意思是說，台灣今天也有很多即便具原民認同意識的人，已漸漸脫離了那樣人與山的關係……。客家的影片沒有講到……，他們的社群狀態很不一樣。沒關係，今天就先這樣吧。

NO. 14

**在荒廢感中拼裝碎片與
空洞的飛碟屋而顯現海**

2018台灣美術雙年展「拾月」計畫會議

Collage, Desolation, the Experimental Theatre:
Discussions on the *October* Project of Taiwan Biennial 2018

日期 Date / 2018 / 3 / 30

主題 Topic / 2018台灣美術雙年展「野根莖」的計畫會議三

地點 Location / 半路咖啡

參與者 Attendee / 王墨林、黎煥雄、龔卓軍、周郁齡、郭亮廷、周伶芝、陳宣誠

整理 Editor / 陳宜艷



王墨林X黎煥雄 談小劇場與「拾月」

王墨林（以下簡稱「王」）——台灣80年代的小劇場運動，到最後就剩下他一個（黎煥雄）「還好好地活著」，所以他的戲無論如何我都會去看，因為我知道他從小劇場運動裡面出來的脈絡，黎煥雄是在小劇場運動那個脈絡下建立個人風格的。所以他的音樂劇，基本上還是有他不媚俗的一種「方正感」。

黎煥雄（以下簡稱「黎」）——「人力飛行劇團」今年「被扶植」了，但是拿的是最基本的等級。我們的製作人就一直說，突然才意識到我們度過了將近八年的野放。我們看起來好像是一個中規中矩、營運計畫做得很好的團，看起來在機制上運作著。但事實上你很難想像，我們這十年來，從製作《雙姝怨》開始，就是野放狀態。我們沒有國家的常態扶持，又因為做了音樂劇就常被定位成商業劇團，其實一點商業利



1987年《在廢墟十月看海的獨白》。攝影—劉振祥

益也沒有。

就講一個自主組裝性格吧！我覺得有一點是這樣子，這些組裝性格，其實從「拾月」劇展就已經完全透顯出來了。第一，王墨林號召，然後我們就開始組裝。組裝起來之後，河左岸的那一部分，完全就是collage的美學。你要講後現代也可以，就是大量的拼貼。文本拼

貼。它也沒有真的形成一個外在美學的形式脈絡。但是在內在精神裡，我們就真的會拼貼，或是說互文。而我其實一直很好奇那個東西究竟代表什麼意義。因為那時是一種半自發的狀態，大墨也沒有給予美學指導，他召集了大家，然後一群人就開始七嘴八舌，各做各的。我們單單「河左岸」本身就是

一個大拼貼，那東西本身就一直在骨子裡，你不可能割捨掉。那個東西影響了你那個階段之後，還有下個階段、所有的事情。我會隱隱約約地覺得「拼貼」是不會被單一系統立即消化或吸納。因為我們對於「收編」這件事情，一直有某種敏感度。

周郁齡（以下簡稱「周」）——《在廢墟十月看海的獨白》一劇拼貼的文本是從哪裡來的？

黎——例如說我們那一齣戲，我現在已經完全找不到我的劇本了（大墨：「蛤？找不到你的劇本？」）。在當時那個年紀，文字化的劇本對我們而言意義極其微薄，因為我們太擅長文字了。我們一開口，我就寫一段話（我只記得我們開頭的台詞）：「秋天的時候我們開始排練……」這樣的發言就是一個很後設的發言。然後再開始第一段原創文本。原創文本我們寫一個北一女的學生坐在總統府的國慶慶典上舉牌，然後排著排著，初經來了。就是這樣子的一個敘事。然後混雜了Heiner Müller《哈姆雷特機器》的Ophelia 獨白，然後再來，又引用冬冬寫文革的傷痕文學小說《反修樓》，一個紅衛兵的敘事。還有我就直接站在台上，但我的角色就是導演，當然，還有整合性的就是馬奎斯小說《獨裁者的秋天》裡頭的一些意象：瘋狂的獨裁者的母親，也就是陳玉慧演的角色，那個大媽媽。類似這樣子的拼貼。還有他另外一個小說裡的天使。大都是有政治意涵的。然後，觸角就這樣散出去了。我們根本就沒有費什麼力。我們淡江的那一群人，一坐下來、一討論文本、一討論角色，就是這麼多。基本上也沒有人管你的結構精不精確、表達有效無效。基本上表達是無效的。沒有人會記得，除了老嘉華記得，還念念不忘我開始的那幾句台詞，連我自己都不太記得了。所以你說要重現劇場，我想可能只能從影像紀錄慢慢地去復刻，去回復記憶。

郭亮廷（以下簡稱「郭」）——《在廢墟十月看海的獨白》影片聲音其實聽不太清楚耶。

黎——我自己聽可能還可以。會喚起那個記憶，但是不精確。但也不需要精確，因為原則上就演出現場的處境，你的語言是失效的。而我們都是素人演員，根本就沒有口語的訓練。文本，文字本身的意涵，成了一個密集、濃稠的狀態。但是那濃稠的狀態讓我們跟另外兩個劇場的團，質感立刻就不一樣。另外兩個團，像台大的反應就比較聰明，他們很快就知道你說

那麼多話是沒有人要聽的，所以他們就會走比較肢體的。然後老嘉華更奸巧（笑）！後來在影視圈做製作，她那個時候是一個很資深的製作人了，她整段戲裡就只有肢體。「環墟」還保留了一點點語言。就只有我們這些「河左岸」的笨蛋，一直在說，說什麼呢，沒有人記得也沒有人聽懂。氛圍就是這樣（郭：「可是我看現場錄影，即使如此現場觀眾還蠻專注的。」）。專注啊！（郭：「沒有什麼人離開、分心。」）因為去不了其它地方（眾人笑）。（郭：「但是整個看戲的環境又很艱困。因為下雨，大家都撐著雨傘。」）它有一種很強制的認同性。比方說你到現場就已經花了一個半鐘頭的路程，你要去哪裡？你決定要在那種天氣從台北出發，你就已經抱定了，那個參與度就已經確定了。它是一個瘋狂的事件，所以專注是沒有問題的。那是一種互相的。真的很感動。在現場你站在這邊，觀眾圍著你，有些人從你側後方來，我們就用一個手提音響放我們想放的文青式配樂。手提音響也是連動的，跟著主要演員走，但是沒有一個觀眾會翻白眼或走到旁邊說不看了，每個人都盯著、跟著。我覺得氣氛上或是關係的經驗上，是沒辦法再現，或過去沒有過的。就那一次。

龔卓軍（以下簡稱「龔」）——觀眾的來源大概是怎麼樣？

黎——要問他（大墨）囉！大概文藝圈吧！（眾人笑）文藝圈瘋子。

周——對呀，是怎麼宣傳的？



1987年《在廢墟十月看海的獨白》。攝影—劉振祥



1987年「拾月」演出現場。
攝影—劉振祥

黎——文宣品蠻有效的啊。文宣品到現在大家一看到還是會：「哎喲！」（表示意外的肯定）這樣子。

王——身體氣象館第一個活動是做「海島的對話」，就是身體表演藝術季，其實就是行為藝術，但那時候連「行為藝術」這句話都沒有，都是空白的。就叫身體表演藝術季的時候，陳界仁設計了海報、DM。你知道嗎？他那個DM一出來，一擺了就被拿光！那時候不曉得會這樣子。王俊傑設計的「拾月」。一個照片是毛澤東，一個照片（眾人：「魯迅的？」），不是啊（郭：「我是說頭像啊！」），跟誰啊，跟毛澤東跟孫中山嘛，還有一張是誰啊？！導演溫德斯啦，因為就是淡金公路嘛，公路旁邊。

黎——我跟你說，他最完整的元素都收整在那個四摺的節目頁。他把他所有的元素，放到海報、DM，最完整的就是在四摺。

「拾月」空洞化的預言

王——我們既決定了再現「拾月」，大家就想想意義是什麼，龔老師有提到「實景」，我們討論了一下，我覺得「拾月」所謂「實景」，一個是飛碟屋，一個是造船廠。先講造船廠：台灣當時外匯存底世界第一，就是靠外銷產業。可是中國鄧小平南巡以後經濟開放，接著東南亞也開放，台灣那時造船產業就慢慢出走了，因此造船廠變成了廢墟。這說明了90年代台灣經濟面臨轉型的處境。造船廠這裡面生產的一個東西是「遊艇」，是由第三世界塑造的現代、摩登生活，

一種充滿資本主義美夢的玩具，然後再外銷到西方。這種關聯反映到了飛碟屋，因為飛碟屋的建築造形是一個對現代性的想像，也就是別墅的概念。海邊、別墅、落地窗，有沒有？這個建築概念非常地現代性。而那時蓋到一半卻沒錢了，台灣經濟開始沒落了。我的意思是把造船廠跟飛碟屋放在一起看，是不是有一種預言？或是一種詛咒？

我覺得從這兩個建築的空間現象學，可以談台灣在80年代的後戒嚴，與90年代的前解嚴間，很多價值觀如火如荼地在改變，背後有一種就是我們講的充滿希望這種能量，一直在社會的每個角落流竄。這個流竄的原因當然還是跟戒嚴有關，導致我們的意識型態不像日本那樣開放，對西方或外來的思想都感到陌生，不管馬克斯或對傅柯都是陌生的。所以那時候能量亂竄很容易就竄到本土上來，本土變成一個各種激進思想匯集的地方。因為思想找不到出口，於是走到最捷徑的本土，所以才會產生「新潮流」那樣的本土左翼。

我要講的是，飛碟屋的建築造形基本上有一種預言在其中，後來荒廢、空洞化以後，這種預言似乎漸漸變得應驗了。我們從「拾月」的照片看出來，未完成的弧形落地窗變成「拾月」表演的舞台。造船廠也是，我們對現代性的想像，後來都變成了一片空洞，這就是陳映真提的，我們在全球化產業之下，台灣被分配到下游工業這個產業分工的狀況。那時候我們基本上缺乏對政治經濟學的認識，只能很詩意地在看這種荒廢、空洞的空間。80年代小劇場的年輕人進入這

個還留存著資本主義記憶的空間時，他們有一種詩感的反抗行動在裡面，像黎煥雄就走出了一個「詩意左派」的風格出來。那時候「左翼」是一種朦朧的美感，對主流體制、對資本主義的反抗。

當然，也不能說黎煥雄就是左翼，可是那時候左翼在他的戲裡就是一種感覺。「拾月」的參與不只是「河左岸」，還有「筆記」、「環墟」，他們在當時也是最活躍的小劇場。他們佔領了這個廢墟，這個行動是有意義的，因為有一個新的帶一點反抗的力量出來，也就是說：我不要過去這種沒有根的未來，我們現在要追求自己的理想國。其實80、90年代這種台派年輕人滿多的，前解嚴的台灣社會運動，年輕人大量地用「左」的概念在抵抗，像無殼蝸牛等等之類。當時剛剛解了嚴，做「拾月」的戲，仍充滿相當的敏感度。十月一號是中華人民共和國的國慶，十月十號是中華民國的國慶，也說明了當時在意識型態上的隱約曖昧。所以黎煥雄用了豐富的文學性的意象，透過拼貼找出一條表現政治的路，其實我覺得這是將現實政治懸置起來而變成的投影效果，有一種超現實的美感。

廢墟空間中的歷史

王——在當時「拾月」隱約出現的這種政治氛圍，不像現在年輕人的政治立場都很清楚，那時從廢墟化的造船廠跟飛碟屋，已隱隱約約可以感覺到台灣外匯存底從全球第一慢慢往下降了，我們的現代性也在慢慢被扭曲之中。所以我們做「拾月」展，一定要把這段台灣解嚴前後的這個氛圍呈現出來；這就是為什麼要找黎煥雄在「實景」的現場再做一個戲，能把當時演員找回來是最好的。當時那個佔領行動不只是在突顯意義上的佔領，而更是用我的身體的能量去佔領那個巨大的空洞。不管是用身體動作或是用聲音語言，根本強不過那個空洞，因為它的荒廢感很強，所以身體或聲音在裡面只能成為碎片化的表現。

當時「拾月」最重要的表演，就是這原質的、沒有被增添任何意義的空間，唯一的意義就是它的空洞，意味了台灣經濟的空洞化，逼使我們去面對這裡以前是做遊艇的、那邊蓋的是海邊別墅，逼使我們去面對這種空洞。我們當初沒有方法去認識這些東西。可是大家還是有一種感覺，這個巨大的空間竟也會變成巨大的空洞，這是歷史變化的動能，與身體的動能，在



1987年「拾月」演出現場。攝影—劉振祥

跟這個空間做拉扯；因為這個空間裡面有島嶼的歷史。

黎——那時候我們都太年輕，不會去意識到、辯證它所謂的全球化，或資本主義末端的分工結構。我們沒有心思也還沒有那種訓練去支撐這個事情。因為我們在淡水，那時候我騎著機車一路找，我們看到的就是廢墟。廢墟這個意義絕對在。兩個都是廢墟。當時是沒有在人講廢墟的，我的意思是沒有人提「廢墟」這個心理或物理空間，我們也沒有。但是我們作為文青，我們感受到的第一個字眼，是廢墟。所以我的那一段標題裡頭，就出現了廢墟兩個字。「廢墟十月」，我把十月這個時間名詞，當作空間轉用，就是廢墟十月。在廢墟十月看海的獨白。看海的獨白是模仿馬奎斯短篇小說〈伊莎貝在馬康多看雨的獨白〉。我要講廢墟這個事情，就是我們感受到的是一種有趣的互文，我們看到的是一個更有趣的文青連結。我跟我的一個團員一進去那個造船廠，就看到一些奇怪的道具，它是一個工業空間，可是它裡頭有一些奇怪的、不是工業道具的物件。於是我們就打聽了一下，結果那些物件是什麼呢？那些是王菊金在那裡拍《六朝怪談》留下來的！所以他有一些怪物的泡綿，就是那種演鬼、巨大的怪物、妖怪的泡綿，就丟在那邊。我的獨裁者的角色，出場的時候，就是包覆在那個泡綿裡頭。像這種互文大概從來就不會有人有心思去聊這個細節，但是我們都記得。

專題企畫 | Wild Rhizome

NO. 15

自己摸索、自己感受、 自己創建、自己毀壞

王墨林與黎煥雄的小劇場對談

Exploring It, Feeling It, Creating It, Destroying It: Mo-lin Wang and Huan-hsung Li in Conversation on the Experimental Theatre

日期 Date / 2018 / 3 / 30

活動 Topic / 2018人文季 人文對話活動(一)大師講座系列

主辦 Hold / 國立臺灣師範大學 文學院

地點 Locatoin / 誠102教室

講者 Speaker / 王墨林、黎煥雄 主持 Moderator / 汪俊彥

整理 Editor / 羅倩、童詠瑋



王墨林 小劇場導演、藝術論述工作者	黎煥雄 人力飛行劇團藝術總監，東海大學表演藝術與創作碩士學位學程專任副教授。曾為河左岸劇團、創作社劇團創始成員	汪俊彥 國立臺灣大學中國文學系學士、戲劇所碩士、康乃爾大學劇場與批判研究博士。目前為國立臺灣師範大學臺灣語文學系助理教授，同時為劇評人
-----------------------------	-------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------

汪俊彥(以下簡稱「汪」)——1987年的「拾月」，這是一個在台北北海岸三芝的海邊做的一場表演，也是兩位導演在80年代台灣劇場史上第一次相遇。今天我們回顧時，充滿好奇、興趣與疑問的一場表演。回到1987年，回到過往每個時刻中重新檢視，歷史常常不是我們今天接受到的敘事這麼簡單，而是充滿各式各樣的漩渦與歧路。從80年代到現在，我們看到非常多沒有辦法放進目前已完成的劇場歷史書寫，當中包含了各種未被論述的可能，我們也沒有辦法寫出一個「完整」的歷史，但有沒有可能透過一次一次當下的討論激辯活化？

80年代和90年代曾經有過有什麼樣的劇場作品？是如何驚豔當時觀眾與當時的時代？今天兩位導演帶著他們私藏的劇場精品，帶我們回到歷史時空去尋找一些蛛絲馬跡，很多的照片與影像紀錄，都是沒有公開過，也不容易看到的。

而這場論壇的期待，是我們能夠重新理解「小劇場」這三個字在台灣的意義是什麼？尤其對在場的青年同學來說：「小劇場是因為比較小，所以叫小劇場嗎？」或者是「比較窮，叫小劇場嗎？」如何在台灣的劇場現實上理解小劇場？作為某種指稱的「小劇場」，又如何呈現在劇場工作超過30年，

到今天都持續創作的兩位導演身上？

不會醒的夢

黎煥雄(以下簡稱「黎」)——大墨真的是從小看我長大的，我也常常在他面前被罵得滿頭包，罵到臭頭的小老弟。也謝謝俊彥，竟然會提出這個世紀對談的邀請，我跟大墨從來沒有在公開的場合對談過，在情感上和個人生命史上，是一個好重要的際遇。我先稍微介紹一下我的前世今生，我存在的網絡還有情況是怎麼樣，我把我的作品跟年表範圍列出來。

在現代劇場編導方面一直列到

2017年。倒著回看，2009年進入「人力飛行劇團」時代。這裡有一個很奇怪的地標，「河左岸30」是「河左岸劇團」成員幫河左岸劇團做一個告別式《彎曲海洋長著一顆綠橡樹…（河左岸的契訶夫）》（2014），就是說之後不再用這個名義有任何活動。90年代後期我是「創作社劇團」的創團成員，創作社現在仍然很活躍但是組成分子和本質不太一樣了，我當時做了三部紀蔚然的作品。再來就是我整個劇場的青少年時期，河左岸劇團階段，1985年創團，1986年第一部編導《闖入者》，一直到1994年的《賴和》。

但是我做了很多跨領域的事情，尤其是音樂劇、多媒體音樂劇場編導，所謂最具有市場價值的部分。這個市場價值隱藏了很多尷尬或著是一種縫隙。最多的大概就是「幾米音樂劇」，我一直到今年做了《時光電影院》，三個版本的《地下鐵》。之前有劇團以外的合作，比如說NSO《很久沒有敬我了你》（2010）之類的。

歌劇的部分，臺中歌劇院開幕時做了社區歌劇《朵夫：迷宮魔獸》（2016），前一年我到德國去，導了他們的旗艦計畫《普契尼：杜蘭朵》（2015），這是2000年之後的另一個脈絡。所以我常常會當一個箭靶的原因就是，我有什麼資格或立場談論所謂刻苦的劇場精神，我看起來好像都是在一個主流或核心的位置。

今天回到我自己最珍貴，最深沉的河左岸劇團階段。對我來講，這是一個不會醒的夢。這樣講很文青喔。當淡江的學生都在打麻將的時候，我們就已經開始作文藝的夢，這個文藝的夢不是輕浮的那一種，它是一個想像與記憶的交端。作為80年代的五年級生，一個銜接的世代。我們所有劇場的作為，都是發自於一種對自己存在的感受性直覺。直覺之後，進入到一種自發。自己摸索、自己感受、自己創建、自己毀壞，這些是很重要的本質。1987年我們之所以會有「拾月」，10月25號的演出，針對兩件事情：一個是針對七月的解嚴，一個是針

對國家戲劇院的開幕。雖然我半輩子之後，百分之七十的生涯都在兩廳院，很有趣，小劇場運動與河左岸劇團。90年代慢慢成年，一方面是企圖深化自己的某種歷史觀點，有一點累積但是並沒有延續。再來，可能有更多的世故化，我開始去上班同時繼續做劇場，從中型製作到大型製作，再到別人眼中看起來很商業的製作，可能因為組合或卡司裡頭有一些比較有票房的演藝人員或什麼。其實除了《向左走向右走》外，我們從來沒有商業利潤過，沒有賺過錢。

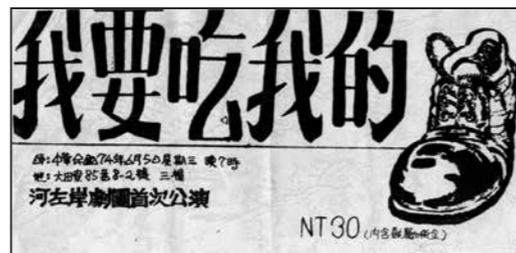
很文青的開端是1985年，河左岸劇團創團作品《我要吃我的皮鞋》，【圖1】【圖2】我在裡頭擔任的是共同編導跟演員。在一個比這裡還要小的學生公寓，房東為什麼不把這麼寬的空間拿來隔間然後出租？淡江大學那時候有個潛規則，你要租房子給學生的話，你要留空間給學生打麻將，那就是打麻將的客廳空間。在文青河左岸劇團底下就變成一個異質的開端。它是一個非敘事性的劇場，每個人把皮鞋當作一

個創作的事情。典故來自於德國電影導演荷索，荷索和他朋友打賭：「你一定拍不出電影，你拍出電影我就吃皮鞋給你。」吃皮鞋這個動作典故來自於卓別林《淘金記》（1925），他餓昏了吃了皮鞋以為

獨幕劇跟美國小說家卡波特的《美莉安》組合而成一個算是後設的作品。中間串連兩個作品時，導演就以導演的身分出來報告自己所謂闖入的一個心情，面對闖入，我說：「台灣就是一部被闖入的歷史。」類



【圖4】廢墟裡的狂歡，1987年「拾月」現場。攝影—高重黎



左 | 【圖1】起點，河左岸創團作品《我要吃我的皮鞋》（1986）。
右 | 【圖2】非常文青也很非常刻苦。第一張手工票券。
圖片提供—黎煥雄



【圖3】第一次「闖入」台北都會圈，《闖入者》DM。
圖片提供—黎煥雄

是吃烤雞。結果荷索打賭輸了，有一部紀錄片，就是荷索在烘烤、烹煮後吃掉他的皮鞋。我們用這個典故，文青們做了第一個很奇怪的詩的題材，李元貞老師是我們大學時期重要的指導者，在我們第一個誕生的日子陪著我們做演後座談。到了1986年我終於進入到小劇場裡頭做了第一個《闖入者》，【圖3】也可能是大墨這輩子第一次看到我的作品。它是從梅特林克的一個

似這樣，忽然就有人開始寫筆記寫起來了。有兩種筆記，一個是說，嗯……，有同感；另外一個是說，嗯……，我要去打小報告，什麼台灣是被闖入的歷史！

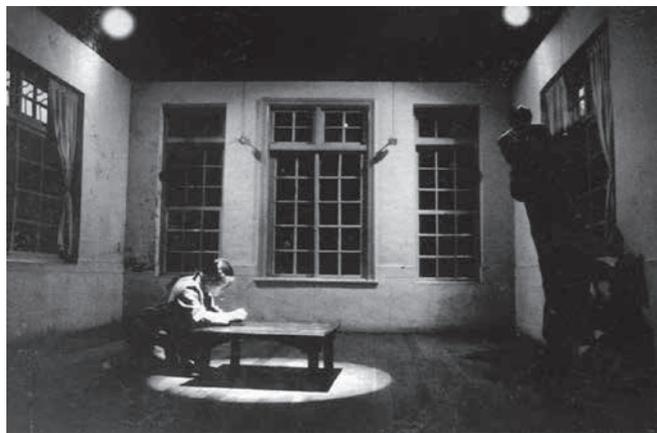
再來就是，1987年廢墟裡的狂歡「拾月」，【圖4】這張是從雜誌上翻拍下來的，攝影者是高重黎，你們看到的泥濘，混亂，就是在颱風天的現場。陳玉慧那時候很倒霉，只不過偶爾回來，一個我們心目中的

文藝明星，那時候已經耳聞她在陽光劇團待過，居然被我們騙來演這個，演到後來她都快瘋掉了一個戲。「拾月」是禁忌，解嚴，環境與政治劇場。王俊傑的平面裡頭用了希特勒、馬克思、孫中山還有維納斯，什麼都是拼貼，這些東西是一個有趣的狀態。【圖5】

這棟建築是已經消失的幽靈建築，【圖6】就在這個的正門出去的正對街的旁邊，蕙風堂的大樓的前

身，它是一個兩層樓的透天，二樓被一個畫家包下來做一個展場跟一個沙龍，叫做「台北尊嚴」。1990年我退伍之後，我們貧窮的大學生招了第二代做了《星之暗湧》（1991），《星之暗湧》講的是台灣的20年代的無政府主義者，一個虛構的文本，也成為我第一個在演出前就定本的劇本。王墨林今天看到我的第一句話就是：「你們小時候演出都沒有劇本。」《星之暗湧》也成為我一個重要的文本。

92年我們進入國家戲劇院，在很多圈內人的爭議下，將一個228事件的題材帶進入國家戲劇院策劃跟主導的實驗劇展，它叫《海洋告別》，【圖7】做的是鳳林張七郎的客族家族史，20年代整個客族的移動，當時已經做了一年將近兩年的田野。事實上，《星之暗湧》也是從這些題目裡頭衍伸出來的。那時候的小劇場就是這麼回事，很多手工跟刻意不精緻化的東西，彎曲的身體。王墨林給了河左岸一個非常動人的標題：「殖民身體，憂鬱革命。」20年之後，在牯嶺街二樓，



【圖6】《星之暗湧》（1991）演出在當時「台北尊嚴」的二樓。圖片提供—黎煥雄



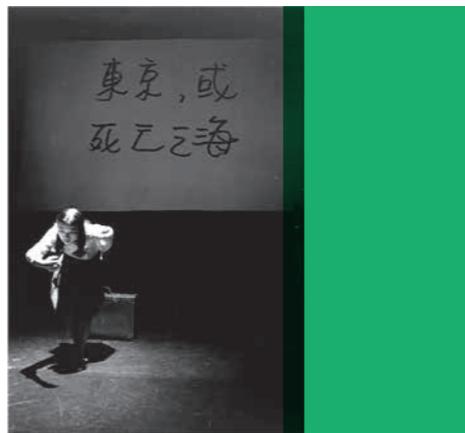
【圖5】1987，不遠的遠方。海邊廢墟的文青們，《拾月一在廢墟十月看海的獨白》，這是兩張同一個場景的劇照，我也在裡頭，那時候又愛當導演又愛演。後來知道自己是不適合。圖片提供—黎煥雄

我帶著試驗式的方法，想知道我跟現在的年輕世代距離有多遠。我和北藝大戲劇系背景的演員們一起做了2011年的《星之暗湧》版本。【圖8】

80年代在體制外， 每個人選擇自己的位置

王墨林（以下簡稱「王」）——「小劇場運動」作為台灣80年代的關鍵字，作為一個語境，在政治上是很重要的。比如說解嚴，冷戰結束，民進黨成立……；在文化上面，比如說年輕的一代，尤其像台大或一些大

學電影社團，透過第三世界電影系列的啟蒙，朦朧的左翼思想也開始萌芽。而通過小劇場運動發展出來的行動劇場，也在街頭陸續出現，建構了劇場與社會的關係。到了現在，在藝術學院紛紛成立以後，各種大大小小的劇團紛紛崛起以後，回頭再看80年代，這些都成為了眾說紛紜的傳說，乃至於是一個陌生的80年代，到最後現在年輕人重新回顧80年代的時候，只剩下娃娃的那首歌了：「就在今夜……」。在這個消費世代、個人



【圖7】1992年於國家戲劇院實驗劇場演出《海洋告別》。圖片提供—黎煥雄

主義的世代，年輕人怎麼想也不會去想像到小劇場運動這回事。

剛剛聽黎煥雄講他的作品，腦海中馬上有很多場景的記憶畫面，譬如：《燃燒的地圖》（2004）的女演員在刮她的腿毛；還有《在棉花田的孤寂》（2010），呈現的是英國古老建築陽台上的煙囪……。他將自己在文青時代的讀書愛好，以及他做詩人時候，將他喜歡對世界作出想像的傾向，變成強烈表現在舞台上的詩句，黎煥雄到今天都保存



【圖8】突然，一年橫跨二十年……，起點……。《星之暗湧》（2011）。圖片提供—黎煥雄

著這種很特殊的個人風格。大概沒有人像我一直跟著河左岸這樣走下來，即使他走入了商業劇場，走入了國家劇場、走入了幾米音樂劇的時候，我仍然在注意他的作品，仍然肯定他保存著這種個人風格。

這裡面又分出來商業劇場跟小劇場，其實不應這樣分的。這個問題我們在80年代就一直在爭執什麼叫做小劇場。空間小叫小劇場？不是的。

現在通過我個人收集的一些老照

片，來看看那是一個怎樣的年代，產生這些雖然還很粗糙，但是在沒有補助，沒有劇團的建制化之下，這些人仍然能表現出自己的表現動能，把那個時代氛圍下的存在感表現出來。

像身體訓練這個題目，到現在還是蠻熱門的，很多人在談，我聽到的卻都是Jerzy Grotowski、尤金諾·芭芭（Eugenio Barba）、歐丁、舞蹈等等之類的，可是那時候沒有什麼方法，你可以說有



【圖9】零場。圖片提供—王墨林

Grotowski，在蘭陵劇坊地下室的時候，劉靜敏回來有做過一陣子Grotowski，很快的又傳來新的身體訓練方法，一直在改變，卻沒想到找一套自己的身體表現方法。80年代小劇場的身體充滿了動能，不想坐在舞台上嘰哩呱啦講一、兩個鐘頭的話，那你要用什麼東西來表現呢？就是要從身體出發，甚至在沒有劇本的情況下，只靠動作可以將一齣戲表現出來嗎？我們沒有看過Pina Bausch，不知道從哪裡的

印象有這個東西，大家就開始在劇場裡面跑。你可以看到有一種在狹小空間裡面，怎麼去控制自己的身體，用什麼感覺去把這個能動性弄得有節奏，有層次。

王——這個劇場我真的是忘了，你們知道的話可以提供一下。【圖9】

觀眾——陳梅毛。零場。

王——零場，是吧。如果是零場就更清楚了。你看，他有跪下來的，盤坐的。乃至於周逸昌後來發展出了江之翠劇場，大概都有這個脈絡



由上至下 | 【圖10】優劇場的夜行。【圖11】優劇場。
【圖12】優劇場時期，伊斯蘭蘇菲舞，中間為王榮裕。
圖片提供—王墨林

可循的，可見大家都想要找自己的身體語言。

尋找身體的年代，我們可以看到優劇場開始的時候，很有名的行腳訓練，現在來看是蠻可笑的，一堆打扮得像古人一樣，像在拍電影那樣，其實他們在這個變身的過程，是想要跟一個想像的、模造的，乃至於是意象中的「古代」連結。人於當下的存在，都有一個古代的時間性，在我們的記憶裡面佔了很重要的位置。我們可以看到他們的夜行軍有一些Grotowski訓練的影子，【圖10】雖然Grotowski不可能穿這樣子的衣服，也不可能拿著火把，但這些更增加了一層儀式性的，很在地的文化體，或者可以說是一種精神世界的表現。當然這樣說並不表示他們已經找到了自己的身體，可是你可以看到，那時候追求的身心靈，其實是要找到如何跟「古代」連結的精神性。你可以看到火把和海，這些都意味著人跟自然之間，人跟互古不變的時間脈絡之間，人跟形而上的精神世界之間，呈現了某種程度的宗教的儀式感。所以優劇場走到後來變成儀式劇場，也不是沒有淵源的。你可以看到優劇場在廢墟，在這樣一個狹小的空間狀態裡面，【圖11】也是中文講的「小宇宙」，身體外在動作的時間性被限制，那麼這個「小宇宙」對身體的作用到底是什麼？其實就是將出神狀態能表現出來。環境對他們來講是很重要的，劉靜敏在台灣打著第一個Grotowski工作坊完成以後的呈現，就是在外雙溪山上尚未完工的鄭成功廟進行，然後又做了也是在山上的「溯計畫」；你可以看到優劇場通過自然，慢慢



左 | 【圖13】台大學生劇團時期的環墟，首位為團長、編導李永萍。
右 | 【圖14】環墟，背書包者為王文華。
圖片提供 | 王墨林

走進宗教與修行的系統。

那是王榮裕，【圖12】這裡面也用了一些伊斯蘭蘇菲舞的概念，可見優劇場不是一個純粹的Grotowski，沒有人要做Grotowski的傳承，我覺得80年代小劇場最有意思的是一種拼貼式組裝的文化。台灣經歷過殖民、冷戰、戒嚴的過程，身體很多民眾文化的遺跡被遮蔽，當你揭開並釋放出來，要重新跟外界環境對話的時候，你的動作語言在哪裡？要怎樣才能做出內外對話的系統？這就是大家在80年代小劇場裡要尋找的。

下一張是台大以前學生劇團，後

來去從政的環墟劇團導演李永萍，【圖13】形式看起來雖簡單，但對80年代小劇場來說，這已經是在企圖要創造一個意象的表現。我記憶裡面環墟比較多的政治性是對學校、教育體制與教官的批判，【圖14】乃至於發展到它對家庭的觀察，這說明了環墟當時作為一個學生劇團，所面對的就是這些問題。這一張這也是環墟的，我們可以說沒有章法，但這不是對他們的批判，反而是肯定他們從無到有、從亂到序的過程，在這條尋找自己身體的路徑，當時憑藉的就是這種創意志意的身體動能！



左 | 【圖15】優劇場《地下室手記浮士德》，演員為譚昌國。右 | 【圖16】河左岸在淡江大學演出的劇照。圖片提供—王墨林



王——這誰？譚昌國？【圖15】
黎——譚昌國，「浮士德」（指優劇場《地下室手記浮士德》〔1988〕）。
王——你的「浮士德」？
黎——沒有，我當副導，我跟他一起演。
王——對，你看他們竟然會想到躺在浴缸裡面演戲；譚昌國當時是台大哲學系，現在是臺東大學教授。他也參加了「拾月」了吧？
黎——對。
王——這是河左岸在清華大學體育館裡面……【圖16】
黎——啊！（黎煥雄看這照片很吃驚的捂嘴）不是清華大學，是淡江



【圖17】臨界點《亡芭彈予魏京生》，中間演員為鄭志忠，後方演員祁家威。
圖片提供—王墨林

置，因為沒有政府的收編，你看到每個人都在體制外找到自己的戰鬥位置。

這是臨界點在台灣搞的帳篷劇《割攻送德臺灣三百年史》，那時我請韓嘉玲老師給臨界點上了一段時間台灣史的課，田啟元才作了這個戲。我在日本看了櫻井大造主持的「風之旅團」的帳篷劇，還有唐十郎的紅色帳篷，及走亞洲民眾路線的黑色帳篷，其中受了櫻井大造的影響，深深被帳篷劇所充滿的力量震撼。我跟田啟元聊了看日本帳篷劇的心得，並鼓勵也幫助他作了「割攻送德」。他們用了台灣婚喪用的帆布帳篷在社子河邊搭了一座，成為台灣第一個帳篷劇；他們在DM上的文案寫的一些話是滿有意思的：

我們要讓她重見天日。人民的歷史，誰也無法強姦——人民的劇團，人民的演出，把歷史交出來！

前面講到優劇場的《重審魏京生》，在演出時曾引起非常大的騷動，演到最後要重審還在監獄裡面的施明德。為什麼要把施明德和魏京生放在一塊討論？有人反對，有人贊成，現場立即反應出很大的爭議。在劇場發生這種政治爭論，就是布萊希特劇場的疏離效果，包括現在講的被壓迫者劇場，都是要引起在劇場裡的騷動議論，在小劇場裡，每個人若說的都是賴聲川式的話，那也蠻恐怖的啊！《重審魏京生》在永琦百貨公司演出後的爭論現場，可以看到觀眾還蠻多的。

優劇場到山上以後，開始做

大學！

王——我在演講都說是清華大學呀！這張相片強調了當時小劇場對使用空間的概念，劇場的空間本來是跟舞台有關、跟劇場性的表現有關，但在這裡，河左岸把它放到了一個乒乓球台，更自由也更有想像；是乒乓球台吧？

黎——對。

王——你可以看到觀眾圍在乒乓球台邊，我覺得這種開放的觀看還蠻屌的，當時對劇場空間有這樣的反思，可以看出他們對劇場有一種不同的思考，相對現在小劇場都回到公共劇院體制化下的劇場空間，他們對空間使用有更多的反思是重要的，怎樣的劇場空間也會影響生產怎樣的美學出來，現在又有人開始談要不要設置戲劇顧問的話題。

所以用乒乓球台現在看起來覺得沒什麼，但是把它當歷史材料來看，他們那時居然會想到可以這樣

玩的，到了「拾月」，你可以看到觀眾移動的劇場是有脈絡的，是台灣小劇場運動從80年代就形成的。

這是臨界點的《亡芭彈予魏京生》(1989)，[圖17]那時候漢雅軒有一筆錢給優劇場做《重審魏京生》(1989)。田啟元同時也做了一個《亡芭彈予魏京生》，田啟元的興趣在於政治，你可以看到他這戲充滿各種政治符號，你會覺得在呈現上仍很粗糙，但我覺得他厲害就在用這種政治符號鋪塑這戲的氛圍，像戲外推廣同性戀運動的新聞人物祁家威，他飾演的角色在頭上掛的都是毛澤東相片、孫中山相片。現在是柳春春的阿忠，他作為身障者出現於這戲的空間裡，更是把顛覆政治的強度拉到一個弱勢身體反叛的高度。我們現在可以看到，整個混亂的場景，人物怪異的造形，流動著反叛體制的非正常狀態，那時候大家都在體制外選擇自己的位



【圖18】優劇場《鍾馗嫁妹》。圖片提供—王墨林

「溯計畫」，我覺得《鍾馗嫁妹》(1989)是劉靜敏蠻完整的作品。[圖18]《鍾馗嫁妹》這裡面可以看到很多民俗的東西，面具也好，踩高蹺也好，乃至於看到的花轎也好，我們亞洲人在面對西方現代劇場美學形式的某種壓力之下，搞自己的民俗常常是走出一條自己的路，當然也要看是怎麼做的。

土方巽剛開始做的舞蹈，基本上是承自法國惹內的作品，那個形式還不能算是舞蹈，他真正的舞蹈是回到東北農村的秋田以後，從秋田民眾身上看到那些猥瑣的身體樣態。民俗的身體文化通過對古代連結的想像從而產生一種出神狀態的儀式，在亞洲來講是非常重要的。

1987年我們做了《驅逐蘭嶼的惡靈》第一個行動劇場之後，陸續在



【圖19】環墟在台北街頭做了一個保護森林的行動劇場。
圖片提供—王墨林

小劇場裡也開始出現行動劇場的效應。小劇場年輕人在國父紀念館廣場，為了支持在戲院門口賣口香糖的身體障礙者，呼籲社會重視他們的社福所做的行動劇。環墟也在台北街頭做了一個保護森林的行動劇場，因為當時《人間》雜誌有報導台灣森林被砍伐得很嚴重的問題，

同時宣告了小劇場走進政治劇場的時代來臨。從這張相片可以看到警察在現場，[圖19]這是現在做街頭表演不可想像的。在那種緊張狀態之下，他們的行動是有力量的，這種對立讓他們表演的真實感，不是來自保護森林，而是表現在面對警察的對立關係上。最早在《驅逐蘭

嶼的惡靈》裡出現的惡靈，發展到後來就成為野百合學生運動的傀儡，光是這個傀儡就可以讓你看到行動劇場的發展脈絡。反五輕的大學生在卡車上演出的布袋戲，看起來很粗糙，但是很多藝術實驗行動一開始出來，都是非常粗糙的，就像日本舞蹈、行為藝術剛出來一樣

及禁止聚眾的街頭，陳界仁的行動都意味著在一個挑釁的狀態。

王——這就是「拾月」，這是河左岸的嗎？

黎——我們的在後面，那棟是環墟在做表演的。

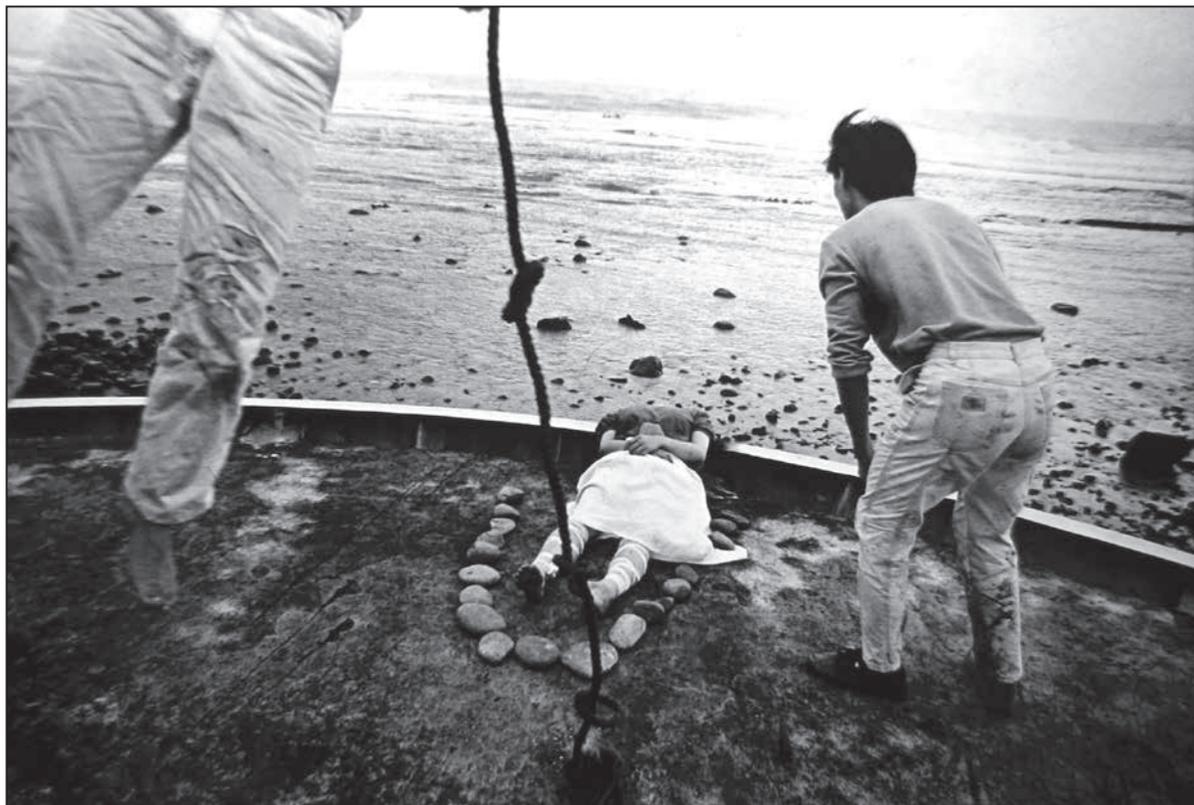
王——不知他們怎麼調度出這樣完整的視覺畫面？具有多重層次的縱

搏的力量，也意味了小劇場的身體能量，在體制內外之間的流竄。

王——這就是那個造船場。【圖21】

黎——這是譚昌國爬到大樑上面走動。

王——20年前我在早稻田大學講台灣小劇場運動時，日本人看了這些圖片就說：很像日本60年代的小



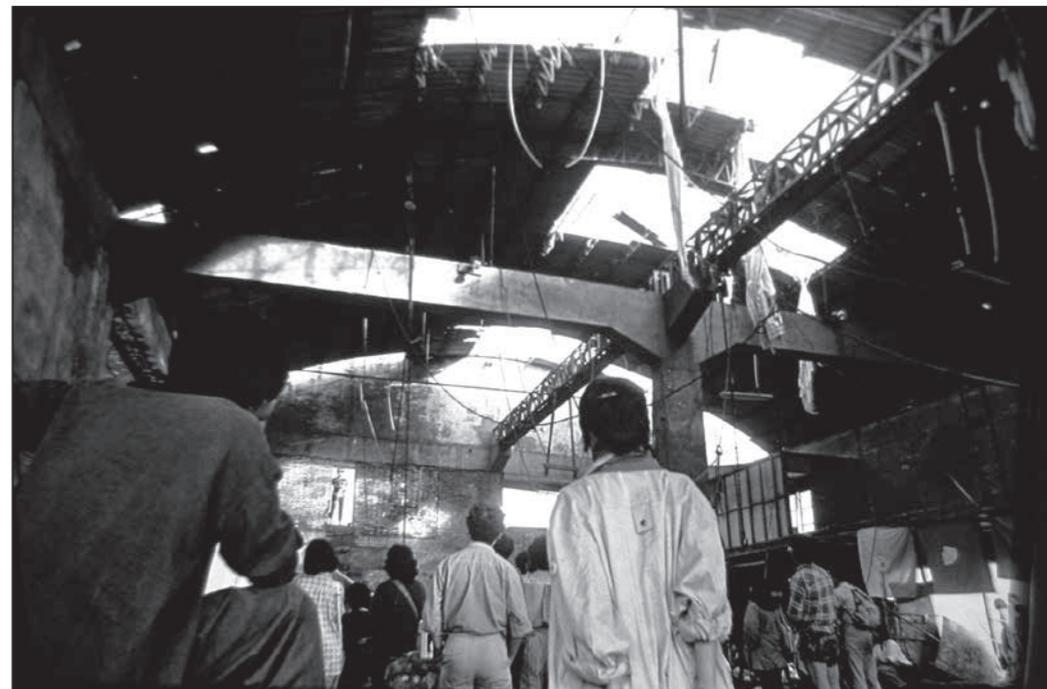
【圖20】「拾月」現場。圖片提供—王墨林

也是非常簡單的，只是提示了某個觀念而已。我們現在看到完全美學化的山海塾，跟當初土方巽的舞蹈觀念確實不同了。行動劇場剛剛出現，去把它實踐出來的動力才是重要的。還有就是陳界仁的《試爆子宮》(1985-6)，從海邊爬到街上、爬到新象小劇場，是連接性的，無論後戒嚴時期尚在管制下的海邊，

面景深的身體裝置，是戲劇場景的身體佈署，又是從廢墟空間延異出來的意象，這就是拾月在廢墟創造出來的一個超現實世界。

王——這張可以看到畫面充滿一種暴力的施虐，及受虐的身體，具有一種儀式感很強的獻祭意味。【圖20】這個場景指涉的是權力與死亡鬥爭的一場肉搏戰，他們在表演一種肉

劇場運動。像的原因是演員身體充滿的能量，與觀眾觀看的能量連在一塊，形成能量的「場」。觀眾與演員在劇場空間裡是可以被切割的嗎？在消費社會的商業劇場，觀眾愈來愈被豢養成為消費者罷了。我不是說小劇場的論述有它特別的位置，而是三十年來，我們一直沒有一個方法，去看解嚴前後興起的小



【圖21】「拾月」現場，譚昌國跑到大樑上頭走動。圖片提供—王墨林

劇場所構成的運動性，到底顛覆了什麼？又重建了什麼？

王——最奇妙的是，你知道嗎？演出前一天是颱風，環墟演員前一天晚上還住在造船廠呀！

黎——他們本來還討論要不要撤退，後來還是堅持下來。河左岸演

員都住在淡水，我們演了兩天，一天乾的，一天濕的，其實有一場颱風尾的風雨還沒走。

王——對，你看這照片的觀眾撐著傘在看，還下著淅瀝淅瀝的小雨。

【圖22】小劇場運動同時期有剛剛開始的金馬獎國際影展，兩個活動培

養了一個脈絡出來的解嚴世代的新文化。到了後來的新電影運動，小劇場有人才也進入了新電影，那個脈絡不是在於人才的問題，而在於一種時代氛圍醞釀出文化上新的語境，產生了表現上有新的美學方法出來，在「拾月」我們可以從場面



【圖22】「拾月」現場。圖片提供—黎煥雄

調度依稀看到跟影像視覺的關係。

王——這是那個王俊傑的…。[圖23]
黎——王俊傑的，對，他掛了很多這種不只露點，還有下體的寫真照，構成它的主體。他的裝置叫作《有蕃茄傾向的裝置》，然後除了這些猥褻照之外，它就是那種懸掛的大的國旗在上面，各國的國旗啦，不是國旗啦，就是版圖的一個挑起，然後類似這樣子。

王——這些東西雖不是意味著色情，卻也不是意味著什麼，偏偏它意味的是一種政治啊，永遠都是政治。沒有政治，這些東西都不存在；沒有政治，賴聲川也不會存在；沒有政治，蘭陵更不會存在。
王——好，再來。哇，這個經典畫面足以「拾月」永恆。[圖24]觀眾坐在對面觀看戲在另一棟飛碟屋的演出，沒想到劇場這樣也可以建構起來的，然後演員在對面樓層演，觀眾觀看到不只視覺的層面、角度，還有解構了看與被看的關係；把觀眾放在跟舞台一樣的層面作為一種表現形式，顛覆了穩定的看與被看的關係。

王——再來就是台灣第一個被禁演的裸體表演，身體氣象館策劃舊金山來的《骨迷宮》(1994)全裸表演，雖遭到教育部禁演，我卻視之為一個衝破禁忌的藝術運動，不計二十萬的損失，跑到舞團排練場去演出，如今在劇場看到裸體好像很正常，卻一直沒有人給我平反。
黎——《骨迷宮》很好看，很震撼。
王——這是我們在美濃菸樓做的工作坊，一方面我去募了一些錢作了整修，一方面想要發展這個老空間的可能性。我們聽了很多菸樓的故事，譬如，當地婦女勞動時，一邊



【圖23】王俊傑《有蕃茄傾向的裝置》。圖片提供—王墨林



【圖24】「拾月」現場。攝影—高重黎，圖片提供—王墨林

曬菸也會一邊講些黃色笑話娛樂，可見菸樓算是女性的解放區；但要怎麼進一步呈現在地文化，其實有點困難。我們只好走向一種儀式狀態，可見劇場跟儀式的關係是如此的貼近，不小心就跨到那邊去了。
王——最後就是1994年在布魯塞爾藝術節。我在布魯塞爾藝術節作駐節藝術家時，做了一個台灣小劇場的展覽，基本上是藝術節單位支持

的。那個時候一毛錢都沒有來自政府的補助，但我們卻做出來了，當年只想證明小劇場也可以走國際路線的。

從80年代重新質疑 被定義的「現代」

汪——透過這些歷史紀錄，不是要告訴大家，看看台灣的現代怎麼來的，而是要回到這個仍無法不被歷

史書寫囊括、仍未被定義的80年代是怎麼樣，進而突破了當時我們對「現代」的認知。這些動作、身體沒有辦法輕易的被「現代劇場」這四個字給囊括。這些各式各樣我們沒有辦法詮釋的訊息，卻正好在80年代末期的時候，在台灣人文藝術界的學術討論上，以「後現代」嫁接了當時時刻的各種表徵。而今天回顧這些作品，也正是我們能夠重新對話與質疑「(後)現代」之於當時的台灣(小)劇場是什麼樣的狀態的時候了。雖然大墨可能會說「拾月」很粗糙，但其實就算粗糙也不代表它不美。更重要的，我覺得是一個非常重要的歷史化訊息。

啊！對不起，論壇一開始我忘了講，這個活動其實我們三個月前就設定主題了，並且邀請了講者…。

今天有一個重要的議題是「脈絡」，我有非常多的朋友與同學告訴我，每次看完黎導的幾米作品，就出來說：「又被騙了。」「搞什麼？這哪是我的幾米！」怎麼幾米裡面的那個浪漫，還有那個《向左走，向右走》都不對了。我相信各位同學如果再進入劇場、再看黎導的作品的時候，可能就可以開始抓到脈絡。脈絡其實不是一個已經既定的歷史書寫，不是告訴我們什麼是事實；脈絡的概念是不斷地重新回到那個歷史的狀態，重新複雜這個現代性。才有助於回看我們到底處在哪一個位置當中，也有助於我們重新去看黎導的作品。

左派的眼睛與左眼弱視

黎——華山論壇我不在現場，我挺關心的。有一位很重要的年輕觀察者吳思鋒，他在持續的臉書發文之

後，我有點感慨。突然間聲稱自己為左派的鍾喬竟然回覆了，他提到了「左眼」兩個字，左派的眼睛。我們想想驗光，我們的左眼跟右眼看到的是一樣的，可是視力一定會有差別，弱視、多一點或什麼樣一點。我覺得我們的焦慮，或失去的就是我們的左眼被遮住了。我們的戒嚴意識被假象化的肢解了。也就是說解嚴後我們一直在追問，陳界仁也在追問，你們真的覺得你們跟戒嚴沒有關係嗎？1990年之後出生的、2000年以後出生的，你們覺得不關你們的事了嗎？可是給你們養分，帶領你們進入各種美學領域的教育者，通通還是戒嚴世代的成長者。解嚴跟殖民一樣都不會過去的，我一直在強調是這個事情，或要過去至少是50年、100年的事情，會讓它質變。當你左眼被遮掉的時候，可能很快樂或沒有什麼不好，然後看裡頭也還覺得還有它的反叛性或自主性，可是我覺得真的會喪失掉一種平衡度。

我先回應身體的脈絡、身體的存在感。我印象很深的是《闖入者》在仁愛圓環的新象小劇場演出的那個檔期。第一天晚上，劉靜敏、鍾明德老師他們都在，其中最激動的是優人神鼓的劉靜敏，演後談她就迫不及待的跳上台上，拿了麥克風就開始說她有多興奮，說她看到了一個從來沒有看過的意念或想法，但是她講到結論時，回頭用一種帶有點遺憾的表情看著我說：「你們有腦袋，但是沒有身體。」我們就像被下了一個魔咒一樣，瘋狂的開始跟她做Grotowski。可是我們忽略了，我們的身體就是我們的身體。就是童年曲捲在榻榻米上長大

的小孩，就是當頹廢青年也好或怎樣的，這樣的一個身體就是屬於我們這個時代的身體。

當我們在追問自己的身體是不是你自己的身體的時候？就會發現所有操縱的機制後面跟眼睛真的是很像。看起來我現在的作品裡頭，比以前少了批判或對現實的連結，可是突然間意識到的朦朦朧朧已經弱視化很久的我的左眼可能還在活動著。我沒有失去全部，我的確有很多的問題，定位上的問題，或者世代連結的問題。劇場除了是跟所謂控制你的意識的機器，包括國家、包括資本主義的一個對抗之外，其實最終極是跟自己的對決，也就是你自己有沒有忘記你自己是誰。

回來《星之暗湧》，2011年跟2014年的兩次的重演，那些年輕的演員們約莫都是25到28歲，只有Fa(蔡政良)是中生代的，都是學院裡頭訓練出來的身體，我一直在測試這些文字的質感如何驅動演員的身體有一個什麼樣效益。大家可以看到年輕的新世代，他們可以處理一個高能量的聲音，清晰度和音樂的一個平衡。但是，身體的重量、下沉的重量這些東西都太輕巧，你可以看的出來身體之於世代的一個差異，文本的差異的狀態。而這裡頭有一些東西是可以延續到所謂的比較主流性的或大規格的作品裡頭，常常可能就會被邊緣化，也就

當左眼的弱視再加上不良的光線的時候，然後就會看不到東西。

汪——劇評人吳思鋒也寫了一篇相當精彩的在討論黎煥雄老師近年來的作品，非常細緻去找到那一個我們以為是很分裂的東西：一個是小劇場時期前衛、叛逆的劇場導演，跟今天看似大家都以為是一個非常商業性的、非常擁抱主流的導演，這兩種分類跟分裂難道沒有另外一隻眼重新去看嗎？

| 從小劇場到商業劇場的不適應性

王——是啊，剛剛俊彥講的這個問題非常有意思，也就是我一再強調文化史的脈絡。首先回頭看黎煥雄在小劇場的創作脈絡，他初期呈現的是在台灣日據時代或者戒嚴時代，被那個時代壓抑下來的一種黑暗性的左翼，因而他的詩性表達的是一種充滿壓抑、黑暗氛圍的憂鬱。從台灣人住的日本房子裡的榻榻米，發展出我們身體微小動作的一種感性，從而再發展出了一種詩性，跟國民黨來了以後比較西化的、大陸型的文化是有衝突的。所以我們可以看到他有很多戲裡的身體是沉重、緩慢的，形成我覺得是台灣人的身體顯示了政治的一個走向，一種從小劇場發展出來的身體政治的美學，他有自己的一套美學態度，基本上是他在作西方式的音樂劇時，他所必須對抗的是西方式身體。

這幾天在放那個《上山》(1966)的實驗電影，裡面的年輕人都在談一些很虛無的話，可是這些人最後去做了《漢聲》雜誌，回到傳統去做，也就是從「古代」出發。雖

然他們表現出來的東西不完全是傳統，而是辯證地讓我們思考「我們的現代是什麼？」的提問。還是說我們乾脆整個全都走向西化，就和那個電影《賽德克·巴萊》(2011)一樣，講一個原住民歷史故事，裡面所呈現的卻都是好萊塢式的場面。我們通過贗造的現代性做了一種逃遁術，然後就把美學的問題擱置在那邊。

從脈絡化來看黎煥雄，他在音樂劇的不適應症都被看到，我相信這種不適應狀態也呈現出了台灣人、亞洲人，對於這種西方式的音樂劇的確充滿現代性障礙的不適應症，但正因為這種不適應症，能不能讓我們就從自己的創作風格去找另一條路徑呢？就跟我們在面對小劇場那種混亂、粗糙的質地是一樣的，反而成為相對於一套已經爛熟的表現形式，那就是我們要面對的發展中美學。我的意思是說，他的小劇場脈絡那麼清楚，為什麼我們不去好好研究他的美學呢？也許因為台灣不太談美學，只談意識型態吧！

| 提問1

觀眾——兩位老師對身體「有沒有能量」這件事情非常的在乎。還有對於左翼，剛剛一直聽到「左眼弱視」，我也想到陳映真那個「左」，前幾天也聽了龍應台辦的一個演講，一直在講60、80年代日本那個「左」。我想問的是那個「左」到底是什麼「左」？

黎——我們這一代的文藝美學的一個情況，施叔老師，就李昂的大姐，是我們的文藝理論的一個導師，李元貞是婦女運動的，這兩位具有所謂高度的一種意識的前進性

的老師，引導了河左岸。所以講到左派，我的意思是說，我們大學的時候文藝課、小說課，討論的都是盧卡奇(György Lukács)的小說理論，都是一些所謂的「新馬」或者西方馬克思。我知道至少我個人是沒有資格成為這樣的一個左派分子的。好吧，很文青的那一面的話，就是說塞納河也有左岸啊，就想說「河左岸」，類似這樣的「左」。「左」其實暗示著某種不願意被定格，我們在大學的時候一直被洗腦，我的期望就在於說，怎麼樣都可以，但不要成為所謂的「單向度的人」。我們沒有日本的大學生的那種左派的運動，已經激進到武裝鬥爭，非常強烈的高舉毛派的這種情況。對我來說，「左」，就是選擇比較少人去的那一邊，就這樣子。大墨是最早的左派，最後的反派。

王——當我們講到「左」的時候，當然可以跟馬克思、跟社會主義有關係，可是這些不是我們左的原因，而是作為一個藝術家，對自我的觀照跟就學院派知識分子一樣，左是一種分析的方法論，正是所謂的「左眼」，有人認為左就會變成共產黨，這個意識型態也太嚴了。

還有很重要的一點就是，黎煥雄的小劇場從日據時代、戒嚴時代的左翼的故事裡反映出了一個黑暗性、憂鬱的革命，甚至是一種生命的壓抑，通過了一個詩性來表達。希臘導演安哲羅普洛斯(Theo Angelopoulos)也是，最後是用詩性去總結了一個生命政治的問題，而不是一個生命的問題。所以我們剛剛講的「左」，你不要想太多，

「左」就是用不一樣的方法看世界，只有這樣你才會有不一樣的一種創作，包括寫評論也是一樣。否則的話，我們就是用大家共同的語言在講一件事情，稍微跟人家講的不一樣，就會被嫌你想太多了，或者批評你太沉重了、太嚴肅了。

| 提問2

學生——第一個問題，剛剛提到有一個演出要重演，但是當時演出有一天有颱風，這樣的作品在現在如何重新被演出？第二個問題，因為我是戲劇系的學生，黎導演剛剛談到「從發現文字的質感」到「引發你身體如何運作」這件事情，很多時候，即使有意識到，也沒有辦法讓你的身體完整的運作出來。演員有時候就會覺得這中間的過程是一種特質與天分。我想問導演這怎麼訓練的？

黎——今年國美館計畫正在啟動，還沒有完全定案，我一開始也說它不可能復刻，你怎麼復刻那麼巨大的一個廢墟，那些風雨，更何況它是在一個內場的展演。它其實是一種概念的再創造，去呼應那個時候的抗議精神，不妥協精神，初步規劃是這樣；第二個是說，語言的異質性，我們從小都唸很難的杜斯妥也夫斯基(Fyodor Dostoevsky)、托爾斯泰(Leo Tolstoy)那種很硬的翻譯文字，所以我們的語言的本質，不是客語，不是英文，不是普通話，而是一種翻譯過的一種拮据的文字，那種東西會造成一種身體的一個感受性。我們一直都擺脫不了翻譯這個事情。翻譯代表了什麼？你可能是被殖民的，我們被日本殖民過。我們在文化上，被無

數的所謂的先進國家或西方美學殖民，這件事情大家都不意識的話，就會覺得理所當然。

我的演員訓練很簡單，我給演員一篇哲學性的文章，他們可以很清楚的處理對比與強弱，但是卻沒有意念。所以我會逼著他們去成為一個會思考會感受的演員，而不是理論化的演員，那個身體會絕對的不同，因為語言會阻礙形成的節奏。大墨也常常有這種感慨說：「為什麼每個人到了你的戲都長差不多？」回頭想可能跟語言還是有關係，文字跟語言的一種吸納跟一種傳動。因為我小時候賴在榻榻米上，聽著東洋的歌曲，聽完外婆的客家山歌之後，就是舅舅的日本演歌，這樣子的交錯的。聲音影響你的身體，你的感受性，影響了你後半輩子的創作。

| 提問3

學生——台灣的小劇場脈絡，談空間的使用，身體的訓練與嘗試都跟我在研究的巴西的劇場很疊合。巴西的劇場是40年，在這之中也看到他們談美學脈絡跟政治的建構。我很好奇的是，為什麼現在斷掉了？90年代後到現在發生了什麼事情？只是因為補助制度嗎？因為我們的劇場開始更向歐美取經？還是有什麼其他的原因？

王——今天在談身體的時候，其實我應該提到坐在我後面的柳春春阿忠(鄭志忠)，最近我在清華大學聽他在談他自己發展出的那一套身體訓練「玉泉特訓」，感覺上他真是日積月累了好多年，雖然在身體現象學的思考還不夠完整，可是我看到他對動作技法的掌握是有本有

末的，他還是一個不良於行的小兒麻痺症患者。台灣小劇場運動史除了黎煥雄，還有鄭志忠把小劇場當成十年磨成一劍的事業，這就是日本人非常推崇傳承的「匠」文化。**黎**——我不覺得它完全隱沒，現在為什麼你感覺好像沒有？有時候是在於新的主流是什麼？新的小劇場或者說另類劇場可能一開始出生就處在一個編制內的狀態，透過寫案子拿補助。我要提醒的是，不同世代，不同的姿態，不同的一個戰鬥領域。會有累積的，或好像我們一直在呼籲「來啊，來做河左岸美學」，結果大家就跑光光這樣子，就嚇都嚇走了。阿忠應該也是。因為有更炫或更方便進入的一個管道。像王墨林的一些觀點跟理論，已經有整理很多了，都要持續，用一個對的觀點跟方向來面對，而不是被他的一種直接的挑釁式直面。身體永遠都會在，我們並沒有棄守。

汪——當我們重新歷史化什麼是「小劇場」時？「小劇場」大概就不會輕易的變成比如說人少或者自己覺得很孤單就叫小劇場。80年代以來的小劇場在今天台灣的劇場史裡頭，它其實變成了一個方法，提醒我們怎麼樣子在今天重新看戲，閱讀歷史。今天我們嘗試重新接連兩位老師，再繼續往更深的歷史走，然後看向更深的未來。

我彷彿是一株 奇異的花朵——李俊陽

As If I Were a Bizarre Flower
— Jiun-yang LI

日期 Date / 2018 / 6 / 21

地點 Location / 台中李俊陽家

受訪者 Respondent / 李俊陽 訪談者 Interviewer / 龔卓軍、周郁齡、王品驊

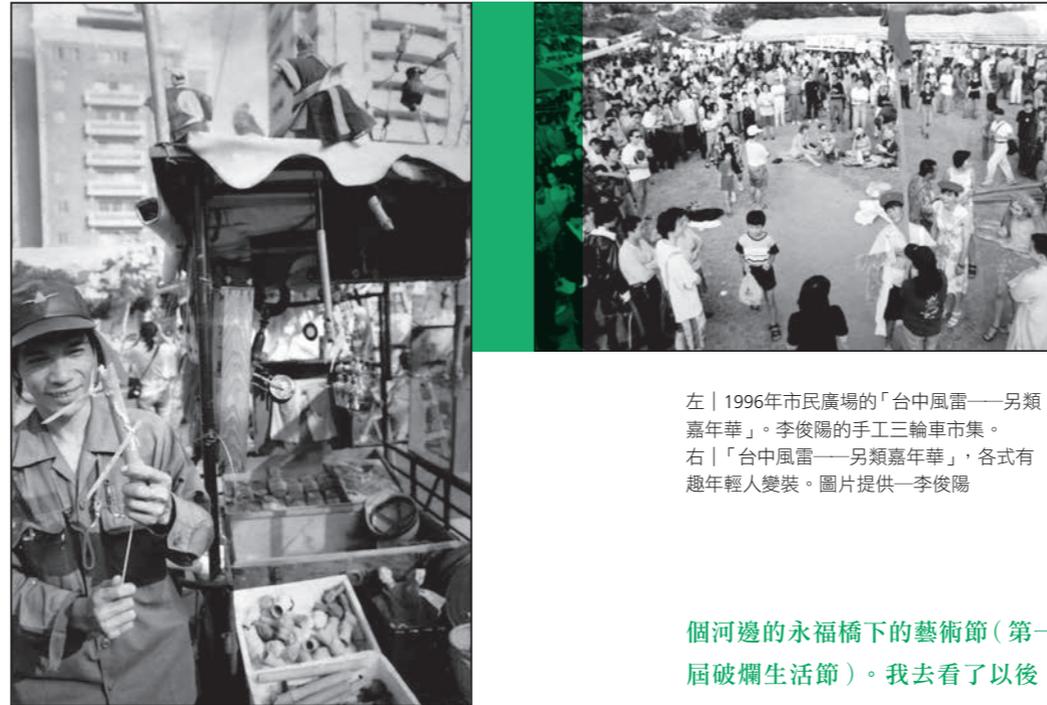
整理 Editor / 龔卓軍、游心妤、李彥緯、蔡璧合



龔卓軍（以下簡稱「龔」）——您曾經在宜蘭做過畫廟、刻偶、畫電影看板的工作，到住在台中有一段在做當代藝術的日子，例如《七彩迷魂車》。還有90年代跟台中這一圈有很多發展，看起來分成兩個部分，中間也以這兩個塊面跟很多不同的團體發生創作的事件結合再分開，其中您自己又適度地保持一個距離，形成了自己的一個網絡。很好奇，您對這種組織的想法是什麼？因為「野根莖」談的是比較自發性野生的組織，這種野生的組織都會有核心的藝術家用他們的方法去連結，它跟政府補助政策下引導出來的組織很不一樣，所以想回頭再思考一種新的當代性，這種野生的組

織，它跟藝術創作的關係，它跟個人的關係，它跟環境的關係，想聽聽您的歷程？

李俊陽（以下簡稱「李」）——大概1992到1993年的時候剛退伍沒多久，從花蓮到台中租房子，拜師學畫廣告看板，白天可能在畫別人的東西，都是照「主人意」（台語），室內設計、舞廳、看板，各方面的繪畫方式我們都要去服務，後來自己會想創作的時候，就會去撿拾一些老東西，那時候正好台中的糖廠、很多眷村在拆，所以來到我家，會看到我好像非常喜歡用舊的木板去畫畫或是做裝置，包括到最後拼裝的三輪車，其實跟這些經驗是有關係的，那個時候沒有人在談舊空間再



左 | 1996年市民廣場的「台中風雷——另類嘉年華」。李俊陽的手工三輪車市集。
右 | 「台中風雷——另類嘉年華」，各式有
趣年輕人變裝。圖片提供—李俊陽

利用，只有廢棄物再利用。

為什麼後來會上台北，是我在當兵的時候在金門日報社工作，認識了張鶴金（張忘），才首度接觸到什麼叫學院的人，我退伍後剛好住在甜蜜蜜對面，於是認識了吳中煒、林其蔚、馬惠中、吳音寧。在台北之前，接觸的都是看板師傅啊、江湖術士一堆。誼！學院的人講話就不一樣，脈絡清楚。甜蜜蜜剛好在羅斯福路201巷，那個空間對我造成了影響，使我有相當程度思維上的變化。特別是它舉辦的那

應該是這一個風景裡面的存在，然而，就像一個團體，大家都坐在一起，每個人都有絕活，你要不就自立門派或是要去跟人家學，就兩種選擇嘛！以我的創作狀態，會一直想要找到自己裡面最原始的東西，那個東西是才剛開始發芽的能量點、奇異點，如果要談什麼是「野根莖」的話，它就是那一「粒」，那一「粒」，其實就是不管你什麼年紀都會一直生，不是你一直創作才會生。我在談的比較像是這種東西，就是那一「粒」怎麼長大。

自己會想開始做創作，很大的關係也來自那個時候的看板業的蕭條，工作沒了，都電腦輸出。以前我做的東西非常大，非常黑暗，我那時住在碧潭，在人形工作室出入，我都走堤外便道，那時候堤外都是垃圾，都是腐朽的味道或是燒戴奧辛的味道。那個時代都是在做捷運工程，羅斯福路亂糟糟的，那時候走羅斯福路真的會帶給大家負面的情緒，尤其對我這個剛去台北的人，台北真的是真歹住。我有空的時候都是往山裡走，要不然就是在碧潭夜釣，夜釣到天亮，那時候我兒子也剛生，所以就開始去做很多有關於心靈的、負面的、想像的東西。那個時候非常的卡陰，但是我很喜歡那時候的作品，那時候才知道什麼叫做靈感。

我記得我每次在創作完之後，我都會寫詩，會寫很多筆記，它可能對於創作不一定會有幫助，但我反而在意那個文本的變化，在這麼多年的累積裡面，我發現這樣的東西才是我該觀察的，在這個觀察裡面我就會順便去做記錄，所以這個紀錄先姑且不談它是要做成什麼創作

或是再變成什麼作品，但這個東西確實是我比較在意的那一個部分。

1993年從台北回來台中，住在藝術街、國際街，在柯比意廣場的狀況展示空間舉辦了第一次個展「漫遊在記憶裡的生命」，其實就是拿一些糖廠撿到的舊抽屜或舊童玩，做一點複合性創作。這兩年在台中認識很多人，包含墾丁春吶創辦人——Jimi、Wade，最早春吶開始其實是在台中，也認識很多音樂圈的朋友，參加很多Party，記得有一場做得很大，就是1996年馮小非他們做的「台中風雷——另類嘉年華」，在市民廣場，來了很多學生，還有東海書苑、廖英良。台中人畢竟是一個比較不會那麼尖銳的族群，表演起來比較嬉皮，當時真的很好玩，台北的人都下來玩。

| 1997：台中風雷人體彩繪

97年，我發表《七彩迷魂車》，也在那一年離婚，那時候陳明才出現了，我們就在台中一直搞社會事件，社會事件包括阿才（陳明才）的離婚展、結婚展，這些都是很社會化的痛處，就是小開玩笑這樣子，在一個快閃的狀態下，去做一個行為，最後也就把它記錄然後變成展覽。98年徵選完台中20號倉庫藝術家駐村，因為921地震的關係，我到2000年才進去。那時候去阿才在大肚山做的一個大空間

個河邊的永福橋下的藝術節（第一屆破爛生活節）。我去看了以後，對創作的想法就改變了，本來我是那種工匠型的或插畫型的想法，在那以後，我便會想要重新回歸到自己的創作，開始去聊到自己內心所反映的東西。

| 1993：那一粒怎麼長大

當時，大概知道他們正在革命什麼，你會聞到那個味道，覺得你也

李俊陽

1967年出生於台東，現居住及工作於台中又稱「妙工俊陽」。大明工商美工科夜間部畢業。畫過電影看板、劇團看板、布袋戲舞臺以及外銷畫。當兵時對台灣民間藝術感興趣開始雕木偶頭像及神像。1993年於台中理想國狀況藝術空間首次個展「逝去情境與新生命的來臨」。1995年創作進入拾撿廢棄物拼裝組構。1998年起為金枝演社的作品設計舞臺。2000至2002年進駐台中20號倉庫藝術特區成為廟公妙工。2010年參與高雄橋頭白屋的新台灣壁畫隊。2014年於「未明的雲朵—城七街」聯展中作品探討城市空間與生活場域存有的信仰精神想像、結構與儀式性

叫「異工廠」展覽，展出布袋戲的作品。97、98年這段時間我大概都在玩，去張永村的大道藝術館駐村，也去洪易的「黃金教堂」幫人家畫人體彩繪，然後他們就很高興，所以那種螢光塗料，其實是90年代一個非常流行的東西，在那個時候的舞廳裡面都很漂亮。「黃金教堂」我都大概一個禮拜要去三天，五六日畫人體，模特兒都是經紀公司的，很專業，你跟她講這個走位怎麼樣怎麼樣，她們就跳啊，我們也跳。之後因為被抄，洪易就從千萬資本下到零。由於先前我當學徒就畫過舞廳，所以我非常善用螢光的東西，螢光塗料是50年代美軍引進一些娛樂場所開始使用的。

921之後，阿才去台東，那時我在20號倉庫駐村，屬於20號倉庫畢業的第一屆，這個說法很有趣，因為與我共同駐村的藝術家「同學」後來並沒有變成畫會，20號倉庫是一個經驗上的學院，比較不沾鍋，我本來就沒有學院背景，學院有同學和教授的關係，他們聊什麼我也聽不懂，我們算是一種空降學院，算是這個土地長出一個奇怪的花朵，我自己還蠻喜歡沒有學院比較自在。另外，我其實非常怕藝術村這個東西，因為你知道在那裡每天喝酒，就根本沒辦法創作，所以我至始至終都還一直住在這裡，可以出去台北、亂跑找朋友，為了這種自在，我就比較放棄那個所謂藝術上的權利的那個部分，反而比較在意我的每次發生的事，我大概都會整理，有點像寫日記這樣子。後來到了新台灣壁畫隊的時候，倒是集結了很多年輕朋友，就自己可能年紀也大一點了，所以有找回一些年

輕人在壁畫隊畫畫的念頭。我跟李俊賢是發起人，我能講，不怕鏡頭，但是我不喜歡每次都要找我講，所以後來又因為某些因素，我有點放棄壁畫隊。我比較認清了一些事情，因為我知道我有一些底層的東西，可以交代我現在在幹嘛，即使沒幹嘛我也覺得也沒關係。



2000：20號倉庫異工廠

其實台北破爛生活節有不同的分支，包括像《破報》、台灣魔朵派。台灣魔朵派包括像繡如或是巫祈麟，她們都是當人體Model，她們把小劇場那塊接了過來，所以，那個時候，華山很好玩，是因為它集合了當時的裝置藝術、小劇場、林懷民、王墨林、二哥（王榮裕）金枝演社在那邊做《祭特洛伊》，很多很多大大小小的表演。另一塊比較重要的是黃海鳴策展2000年的

「驅動城市」，他等於是把全國所有正在發生的藝術場域串聯起來，包括松園別館，2000年那一年真的蠻重要的，華山的價值也不止於所謂的「解放」，黃海鳴介入的學院型策展，這個脈絡可以去追溯。所以，我所知道的「野」不是野人的野，「野」是一種心靈解放，但不

代表你就什麼都可以，所以那個野性狀態是我比較想談的。

那個時候，華山其實已經被收編到一個程度，但是還妾身未明，革命已經拿下了空間，有一些活動一直做，因為空間大，又有廢墟感，還沒整理過。當時裝置藝術相當盛行，包括台南總爺糖廠都有裝置藝術，也包括林平在大雪山林場策劃的場域裝置藝術。一個日據時代的舊林場，場域夠大，彭賢祥在大水池弄了一些很幽微飄渺的裝置，你會覺得很文，不是野的噢！但是你

知道它是在九九峰計畫的野外，具有強烈的場域特性。那個時候，20號倉庫也有很多藝術家，包括像張秉正，龔義昭，創了一個「永和工廠」，創作了很多裝置或是塗鴉的東西，力道很強的。

2005年，寶藏巖開始了，然後我就跟當時的駐村藝術家混在一起，

這些都是壁畫隊之後的畫，就是把我過去的某些語言，把它更精簡一點。所以，畫「交陪」展的大畫時，其實我已經很純熟了，什麼時候該怎麼樣其實已經可以按表操課了，手法變得比較沒有太多的衝突、改來改去的東西。這是一個轉變，過去年輕畫素描，比較黑暗、



2000年黃海鳴於華山特區策展「驅動城市」，李俊陽作品《兒時粉紅帳》，裝置、行為。
左 | 攝影—姚瑞中
右 | 圖片提供—李俊陽

之間我去拍了連續劇，叫作《幸福派出所》，戲裡面當里長伯，差不多三個月，同時開始學胡琴，還拍廣告，那段時間我很常住在金枝演社，在北投，台中就很少回來。

2008：台中家養貓

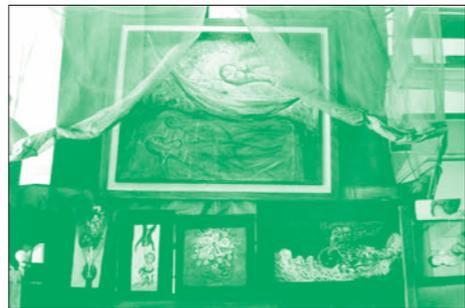
我比較常在台中家是我開始養貓的那個時候，大約是2008、2009年左右，我開始做一些畫廊可以賣的東西，第一批就是畫那個MBM素描紙，畫了五十幾張，賣了一些錢，後來就開始精緻化我的東

內省啊！所以就會寫詩啊！但是不是那種很強烈控訴的，就是會有一點小酸，對生命對哲學，每隔一陣子就會寫一個很長的東西。離婚之後，我沒有辦法再畫這種東西，就一直產生異變。在這個異變過程中，剛好有一個點，就是小劇場與嬉皮。因為我知道我不是一個像破爛節有很多衝擊社會的東西，用作品去衝擊社會，我沒有興趣，我原本比較喜歡家的關係，所以我後來我用一台車，像一個游動的家的空間。記得97年在洪易的「X世代—

台灣私立美術館」那邊做了「七彩迷魂轎」展覽，告別夫妻生活、家庭生活，我弄了一個裝置，叫作《錯誤家園》，就把那時候的作品全部放在一個空間，中央放一個蚊帳，那時期的作品其實對我來講是重要，它是我第一個感覺開始在創作，我開始知道創作是什麼，包括也知道如何去面對傳統，從傳統生產出異變，長年以來，我就是一直在這個家庭與傳統的異變關係裡面創作。

阿才在都蘭的時候，我那時候

「七彩迷魂轎」展覽中的作品《錯誤家園》。圖片提供—李俊陽



還在20號倉庫，每年過年我都還是會去看他，後來，變成每年夏天都會去。我坐在糖廠咖啡館，小馬的咖啡館，他會煮三餐給我吃。我坐在那邊，希巨·蘇飛都會在那邊用鍊鋸鋸漂流木，然後，有幾個中輟生會在那邊幫忙，我們每次去晃一下，就會撿個木頭，坐下來刻。我有很多小雕刻啊，就是因為我的手沒有停下來，即使是旅遊當中，還是刻蠻多東西的，很多布袋戲也是在旅遊的時候刻的。所以玩歸玩，但是在很多時間的空隙裡面還是一直刻，或是寫寫東西，所以，我為什麼會覺得正式做作品它不是一個很重要的事情，因為如果還有一些根本的東西沒解決，當你正式做作品時，只是「糊」成一堆而已。我有長達十年，將近四十到五十歲之間，比較常在做作品，但是三十到四十之間從20號倉庫完之後，我變得非常的不正式，質疑做作品到底是要幹嘛？我不反對藝術家賣作品，但是我覺得一定有一段時間，絕對不是為了賣作品而瘋狂地做重複的動作，這樣子會失去很多本來會出現的東西，把它封閉掉了，因為我的經驗是這樣，我太早就在做畫匠，我知道那個負面效果是什麼，之前專門抄圖的人，知道創作的可貴。

爆花朵的生命

後來是用生命在思考，而不是用藝術的形式在思考什麼叫做藝術，那些形式大概就是那幾種。有時候，我會看到大家在打迷糊仗，雖然你現在去接case，很多藝術的案子，但是我沒有看到你有像「爆花朵」的那個東西。像我雖然會刻傳統布袋戲，但我覺得我沒有傳統藝師的魂，傳統藝師的魂就是每一樣都要一板一眼，甚至還要拜拜，拜那個魯班，我不是這樣的人，但是



1998年桃園大溪大道藝術館展覽「童年的祭禮」作品《我彷彿是一株奇異的花朵》。圖片提供—李俊陽

我可能需要藉由這個過程去探討我那段時間對人、對生命的質疑。這不代表我可以變成傳統藝師。

事實上，我為什麼會一直用交互蹲跳去嘗試各種形式，其實就是在讓自己活化，這個活化對我來講是很重要的，如果我已經一直好幾天都在寫字的時候，到一個點就會停下來，可能半年後又會瘋狂寫，我是這樣一直交錯的在玩不同的表現形式，它或許不會變成藝術的產品，但是它讓你挖掘自己、活力增強，所以，我有時候會拒絕某些事，來讓整個活力能夠爆出來，比如說我有時候會拒絕資訊，過一陣子，我又大量開始對電影或某些興趣執著，生命總是這樣子在反覆，2000年的時候，我畫了一系列黑白素描，第一張畫的是一個廟公，第二張就是畫一個人，他身上出長很多不一樣的花朵，畫名就叫做《我彷彿是一株奇異的花朵》。有時候，你就會自省，有時候會刻布袋戲，有時候會三八亂跳、練肖話，有時候靜下來又好幾天不講話。其實生命有好多種不同的「爆點」。如果說生命是一場遊戲，這場遊戲會有好多法寶，沒有用到的法寶，並不代表它不會長大。

專題企畫 | Wild Rhizome

NO. 17

奇思異想的野史敘事

—— 吳其錚

Wonderland of Fantasies
— Chi-zeng Wu's Wild Historical Narratives



日期 Date / 2018 / 4 / 22

地點 Location / 台南左鎮工作室
 受訪者 Respondent / 吳其錚 訪談者 Interviewer / 龔卓軍、王品驊
 側記 Note / 王品驊

吳其錚

2008年畢業於臺南藝術大學應用藝術研究所陶瓷組。先後與童顏劇團、無獨有偶劇團合作，並於2013至2016年間參與台南安平《風獅爺復育計畫》。關注陶偶的關節與結構，擅長將靜態的陶雕塑，轉換成動態形象

車開近台南左鎮時，天氣晴朗，吳其錚的工作室，一進門就看到了許多陶作。第一眼即察覺跟先前網路上的影片給人的感受不同。看來明亮、陽光許多，跟工作室所在的自然環境關係和諧。藝術家給人一種親切、溫暖的感受。

工作室陳列的陶作，大大小小被層疊的放著，仔細看，有許多人與動物形象隱身其中，但造型特

異，每個形象都充滿故事聯想，擬人、或是動物，簇擁著、群集著、喧鬧著，彷彿一個個可以慢慢觀察的物象劇場。藝術家大學時期是在東海美術，研究所則是在南藝念的。但是，聊起來才得知，這些陶作，更多是跟大學時期去了兒童劇場（童顏劇團）的經驗有關，特別是在網路上看到的土偶戲影片，的確是來自於當時他在兒童劇場擔任

美術道具製作時，他想要用陶偶演出的初始靈感。但是，這麼沈重的陶器，真的能做陶偶演出嗎？據說劇場夥伴都懷疑，沒有人有過類似經驗，甚至難以想像要如何操作。

網路上有個藝術家的土偶網站，上面寫著：

這裡是吳其錚的創作線上展，構成這個奇想世界的物質有，



左 | 童顏劇團螞蟻偶。
右 | 土偶劇場。



左 | 可操作關節的土偶。
右 | 偶談戀愛。

土、火、金屬、礦物質、日常觀察、一些奇怪的物件、也許加進一些卡夫卡、達利、卡爾維諾或是宮崎駿…接到前往白日夢馬戲團的邀請函後，請豎起耳聆聽土偶們的清脆叨絮，請睜大眼觀賞土與手上演的魔幻劇。

事實上，這種口吻，真的像是為了邀請兒童而演出的馬戲團。但是我在網路上的影片感受到的可不太像一般很歡樂的兒童節目。這就是還沒見到他，藝術家本人時，腦海中的感受，一個創造了特異世界的「怪咖」藝術家。奇形怪狀的造型，影片內容不僅看到陶偶擁有粗獷的身體結構和靈活關節，還可以在手的操作下做出各種奇妙的身體運動。各種手的操作演練，讓觀者認識了這些陶偶們。印象很深的是，有一對男女性別意象的陶偶杯，彼此相愛的方式，就是為對方倒水，或是一飲而盡。好豪邁與近身的，陶偶與人的關係。

網路有部名為吳其錚作品的陶作影片，一開始是一對樸拙、行走的陶腳，帶著觀者到了一個洞穴般的劇場空間，洞穴中有許多帶有敘事性造型的陶偶、或是姿態各異的陶偶們，陶偶會在影片的時間中，進行著許多動作敘事，像是陶偶內部

多了圓球的滾動、閃現一朵花、笨重身體震動或搖晃起來、產生奇妙機關的開闔、突然掉了一地像是眼珠般的陶珠等等，由靜而動的種種「話語」此起彼落，像是這些有著粗壯身材的偶們，叨絮出變異造型和聲響，以展演原本就潛在於他們的角色中的敘事本事。原本就具有



陶偶影像作品的場景。

千奇百怪的造型，又展演更多變形後的形象敘事，在這種被賦予生命感和造型特徵的場所中，劇場性因此誕生。觀者不難體會，這些造型語彙，應該就是創作者陶塑造型的靈感來源，錄像影片的非線性敘事讓陶偶真正活起來，是源自創作者內心劇場的創造性初衷。

訪談中，藝術家談到，他長期思考著「陶」是什麼？陶能否不要燒？火燒的過程，產生了古代農業生活可以器用的陶，陶為何不能再當作實用之物？陶的功能性和生活性，漫長工藝需求所發展出來的歷史，就是陶的本質嗎？陶的屬性、特性究竟是什麼？陶為何不能成為

劇場中的面具、偶？土偶戲拍出的實驗影片，顯然跟藝術家長期的思考有關。

藝術家談到在畢業後期間，參加了一個歐洲偶戲大師舉行的工作坊。看到偶戲大師以巧妙的動作，藉著幾條線，讓一塊方巾被吊起，方巾瞬間像是一瑪爾濟斯般活了起



風獅爺大合照。

來。這親眼所見的體驗，讓吳其錚產生了莫大衝擊，偶能夠活過來的想像，「賦予物件生命」，是他離開劇團時帶走的最棒禮物。

他繼續思考著「陶」是什麼？就讀南藝期間，他意外發現外公是安平人。有次他帶外國朋友去台南安平老街，指著風獅爺，兩人開始爭辯。外國朋友說，那明明是狗。吳其錚經過了無數翻查，漸漸發現，亞熱帶的台灣，或是中國，並沒有獅子的生態環境。或許古代皇宮曾經有過西域來的獅子禮物，但是除了皇帝之外，或許連大臣都沒看過。他漸漸發現，鎮守廟宇的大石

獅是石敢當，有著較為嚴謹的造型特徵。而安平地區的風獅爺，源自於閩南移民的漁民信仰，風獅爺在海風吹襲的季節到來時，家家戶戶都需要有鎮屋瓦來讓屋瓦不被風吹走，風獅爺因此成為鎮宅平安的象徵。而風獅爺造型上，開大口、屁股有小洞的設計，是安裝上屋頂時，朝向北方，當東北季風吹襲，風獅爺會發出咻咻咻的風嘯聲，有提醒村民警戒的意思。

在調查中吳其錚猜想，或許石敢當用的大塊石頭，是整地建屋時，原地即有的石材，居民不遷徙而巧

手雕造。而風獅爺傳統有的翻模，跟屋瓦一起燒製而成，但相對於石敢當更為活潑、充滿變化的各種造型，吳其錚揣測最初始或許來自屋頂蓋瓦的師父，隨手捏塑土塊用以震住屋瓦不被風吹走的象徵。獅子有吉祥獸的意象，是傳說中的傳奇動物，風獅爺造型也就混搭而千變萬化、沒有嚴謹規範。

然而1970-80年代台灣民藝有了市場之後，民宅上的風獅爺或被偷、或是居民自行拆除保存，以安平地區為例，民宅屋頂上已經沒有傳統的風獅爺了。在訪談中藝術家提到，既然風獅爺是各種民間傳說

和想像的產物，想像，就是藝術家的工作，那我就來做想像的風獅爺吧。2014年和鄰居朋友舉辦一個由地方發起的音樂活動，經費不足需要募款，策劃了工作坊，邀請台南市民一起來做風獅爺。警察、漁夫、公車司機、畫插畫的朋友，以為期半年的課程，從草圖、創作自述、土塑到燒窯，第一年完成了一批造型各異活潑有趣的風獅爺。展出後，提供安平地區的老屋主，若有意願安裝，不僅免費贈送、還負責安裝。第一年，只安裝了一隻，而且因為屋齡和危險，是手腳輕巧的藝術家親自上屋安裝。



安裝於安平老屋屋頂的風獅爺。



吳其錚，《安平海域神話》。

從發現自己外公是台南安平人，藝術家向地方耆老，調查外公生平蹤跡開始，也隨之展開了安平故事的調查研究，跟朋友成立了「南吼在安平：安平編年大事紀」的網站收集地方野史。清代、日治時期、戰後各種時代的妖怪、鬼故事紛紛出籠。吳其錚製作了一件陶人「烏魚事件之我外公是海頭人」，在網站上敘述了他的故事源起。

事件發生約在日治時期的80年前，當時安平船隻都在海頭出入。有天囝仔宮人捕獲烏魚，漁船停靠在海頭。正好有個海頭小孩番仔義拿著一條烏魚，被囝仔宮的船主認為是小孩偷魚，小孩說是撿到的，漁夫以偷魚名義教訓小孩。海頭人聽說囝仔宮的人打海頭小孩，後演變成雙方械鬥。安平人稱之為「烏魚事件」。吳其錚聽說了烏魚事件，跟外公的時代背景很接近，後來雖然證實海頭小孩不是外公，但藝術家還是把外公想像成那個偷烏魚的小孩，陶人就根據調查到外公小時候的胖壯身形來塑造。

吳其錚在訪談中談到對於「陶」的多層次思考，從古代農業生活中的器用性，祭祀時使用的造型，或像風獅爺是民間信仰中保護漁民的神職天將，或是可以作為建築運用的磚瓦建材，從做為人類文明中生活實用的器物，到他身為當代藝術的創作者，以「賦予物件生命」的靈感塑造陶偶、發展土偶劇場，充滿造型敘事的陶作，當然更是視覺藝術之複合媒材裝置展的一種獨特型態。

筆者的觀點，無論是針對安平風獅爺的訪查，或是他進行台南地區民間傳說、神鬼、妖怪故事收集



吳其錚，《烏魚事件之我外公是海頭人》。

的地方野史建構作法，他深受地方信仰、民間美術和當代劇場薰陶的文化養分，都使他的創作相對於更多當代藝術趨勢之外的，一種強烈的「在野」位置和「野」敘事特徵，足以構成一種逃逸於某種規範性的藝術體制之外的創作路線，成為一種野逸的話語主體而存在。這種野逸、逃逸的遊走、流動和穿越式的創作取徑，是藉由回到土地、風土、地方性的複雜文化淵源而創造出來的，開啟了新的不受特定概念或規範限定的野域，卻重新使得陶，再度回到人們生活的場所，無論是作為一種帶有奇想式的實用性，或是作為一種構造奇幻世界的物性載體，他的確構造出了奇思異想的夢幻之地。