

在述說中，重新凝視當代藝術 如何思考地方與自身

Another Look at How Contemporary Art Considers Place and Self in Narrative

文 |

賴依欣
Nicole Lai

草埕文化藝術工作室負責人

《走向公眾》作者鮑里斯·葛羅伊斯（Boris Groys）在文章〈時代的同志〉中談到「懷疑」，提到十九世紀神學家索倫·齊克果（Soren Kierkegaard）提出的一個著名的問題：「作為基督的同時代人是什麼意思？」齊克果的回答如下：「這意味著對承認基督是救世主感到猶豫。」¹對基督教的接受把基督留在了過往。藉由引用這個問題，葛羅伊斯認為我們所存在的時代是一個懷疑的時刻，我們於其中重新考量——不是拋棄，不是反對——而是分析和重新思考現代的規劃，而「當代藝術可被看作是和對現代規劃的重估相關的藝術」，他認為在西方脈絡的政治與文化背景發展中，此種考量的直接動因是蘇聯和東歐放棄了共產主義計畫。²然而，回過頭來思考我們所身處的亞洲國家台灣，在過去短短的百年來便經歷了清、日、民國的政權統治，我們所身處的亞洲位置與其他國家也擁有相連的歷史和文化脈絡，亦連動於全球化資本主義的運作中。近年來，有部分當代藝術作品的內涵與形式以敘事和述說的方式，企圖重建、重估或探尋屬於自我的脈絡和文化，甚至在地方居民的生活和回憶中，創造一種述說與想像的空間。這種述說與敘事的本質為一種故事化的言談形式，透過主體對其經驗意義的建構，經驗經由述說再現成為「文本」，而主體（藝術家）的「視框」（觀看和詮釋世界的方式或觀點）決定他對經驗賦予的意義（成為作品內涵與形式）。這種述說和敘事能力與社會發展和文化思考之間的關係與重要性，在班雅明 1936 年生長的《說故事的人》書中有深刻的解釋。

在當代藝術中拾回說故事的人：
藝術家重返敘事

班雅明在 1936 年生長的〈說故事的人〉一文緊接在〈機器複製時代的藝術品〉後寫出，它是〈機器複製時代的藝術品〉的平行對照，和藝術品靈光消逝正相平行，討論為何說故事的藝術陷入傾頹，他認為這種在過去看來像似一種不可喪失、最為穩定的能力，卻因可溝通的經驗和相互交換經驗的能力變得越來越稀少，脫離我們的掌握。³

班雅明以手工業世界中所發展的敘事作為比擬，形容說故事「和報導或新聞不同，並不在於傳達赤裸裸的事物本身。它使所說的事物和述說它的人的生命本身同化為一，並在他身上為此內容汲取養分。如此，敘事覆上了敘事者的痕跡，正如陶瓶身上模印著陶工的手跡。」⁴說故事的人從其經歷的所見所聞或轉述他人的經驗，使得故事不僅在自我身上得到了刻畫與轉印，透過口述的再詮釋傳達予他人，成為他人的生命經驗。手工業般的故事述說不僅標示人與人之間的親密距離，也展現一種對世界的想像與企圖了解，他

者的故事透過水手或商人述說，產生一種連結和對照，而自己家鄉的歷史、農作收成與生活細節等，則傳承在當地農民口中的知識與經驗。

說故事的人，在工業化社會發展中逐漸消逝，而在全球化與資本主義社會的今日，失去不僅的是說故事的人，且對於他者的故事與生活經驗，在各種媒體的快速傳播下，大概能得到的也只是片面的解釋或是完全錯誤的再轉述。然而，我們卻開始可以在當代藝術中觀察到某些以述說、敘事等內涵形式為表現的作品，創作者在某種藝術形式中創造了一個管道，或自身化為說故事的人的角色，從故事、社會、文化或政治觀察昇華為某種主題關照，從個人的關注轉化為公眾，以敘事為形式，將自己所處的在地經驗、文化與政治中特殊的殖民關係、近幾十年來在全球化和資本主義發展中與國際關係的特殊連結等，透過某種重建或回返，思考自身與他者如何面對這些政治、文化與社會經驗，在當代藝術中重新點燃與述說自我人民所面對的社會問題和文化面貌，並且在藝術中創造批判的空間。

2011年饒加恩的作品《REM Sleep》觀察台灣政府於1994年所啟動的「南向政策」，挪用紀錄片的形式，拍攝台灣南向政策後，由印尼、菲律賓、泰國以及越南所引進的短期勞工，他們在台灣居留期間睡眠時的夢。這些勞工用自身熟悉的語言，述說自身的異地之夢，其中包含著許多的思鄉與憂慮，在三組螢幕並置的呈現中，「這些異鄉人穿梭於現實（醒）與夢魘（睡）之間；但或許所謂的「之間」並不存在，對於台灣社會底層的這些「他者」而言，現實即夢魘。」⁵影像的拍攝不僅展現了創作者對於在地並指涉全球性議題發聲的關注，也形塑了一種藝術形式的管道，讓這些在異地毫無發聲權力的短期勞工，得以現身說出自身的異地之夢，交織出觸及人心的表述。

許家維，《回莫村》，2012，影片
© 許家維

說故事的人的角色和概念，在此轉化為一個路徑，在當代藝術的創作中成為一種述說的可能，回溯並回應自身歷史和現存位置。許家維的作品融合當代藝術與電影的語言，以



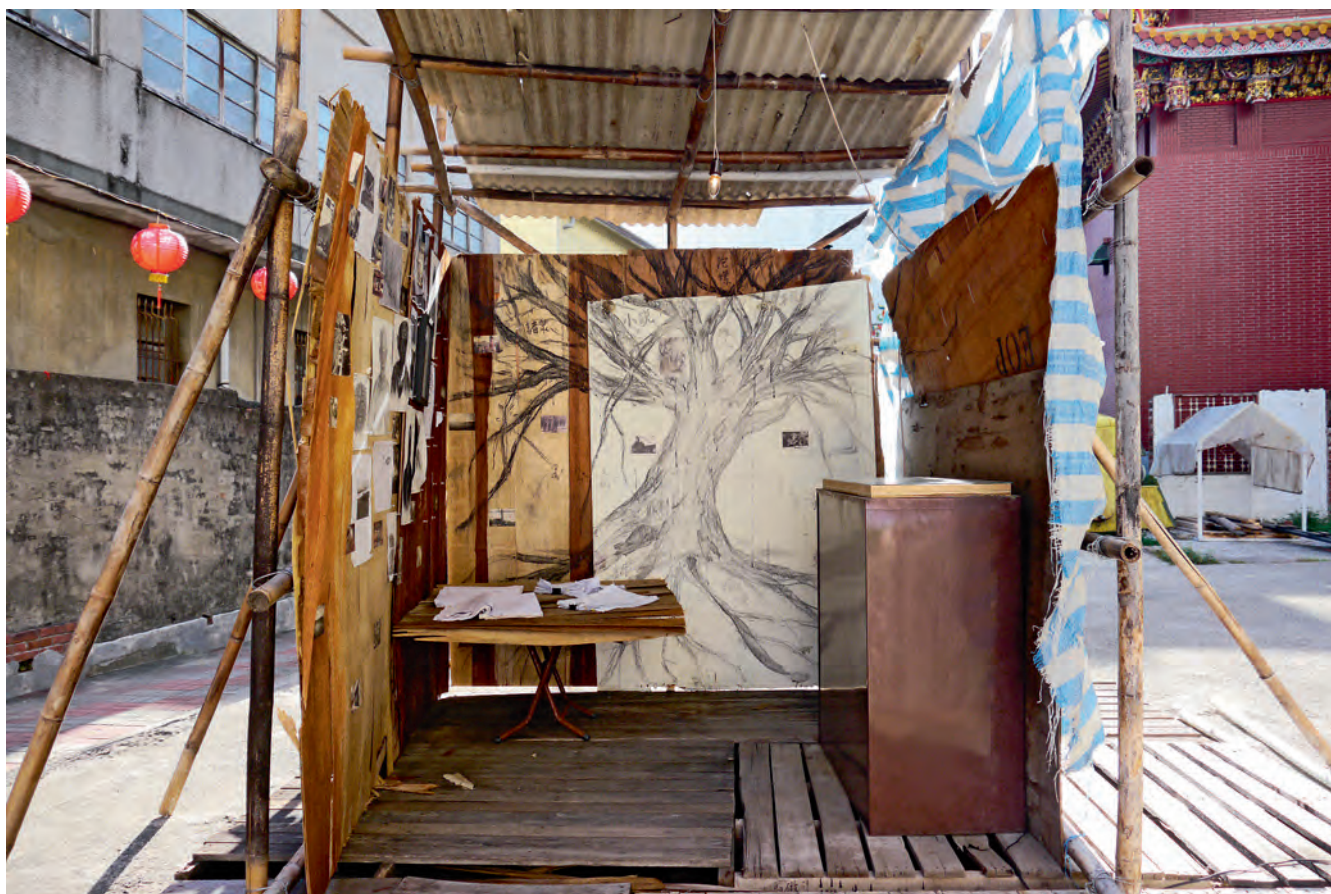


許家維，《花東新村》，2009，
錄像裝置
© 許家維

一種敘事體的型態呈現，在敘事與現實之間創造另一種思維與述說的空間，同時帶有實踐和批判的可能。作品《回莫村》（2012）裡有說故事的人——曾經是情報員的孤兒院院長、聽故事的人——孤兒們，以及由孤兒們組成的拍攝團隊，在此藝術家的位子退後為一種觀察的角度，而在影像前的觀眾除了聽取故事，則進而帶有一種批判和思考人的生活與亞洲文化和歷史。在作品《花東新村》（2009）中，許家維邀請過去花東新村的頭目用阿美族語敘述著曾經發生的事件，重新建構一個不存在的部落，而作品敘事包含三個不同層次的現場：已消逝、拍攝原址和藝術現場，在影像的時間敘事中展現空間的質變與文化和社會層次的改變；此外，在《和平島故事》（2008）中，藝術家邀請祖母以日文描述擁有八十八年歷史的造船廠狀況，無人的造船廠像似一個記憶的晶體，在祖母的緩緩述說中連結地方與記憶與複雜的糾結。

在作品中，許家維企圖建構某種「現場」，這種現場是由人們的「生命活動」和「記憶」所構成的「在場」，為人與其地域環境和歷史文化所相依相存、同構同生的關係。這些重建的過程，大多經由邀請特定的人物角色所進行回憶的述說，在「口語敘述」中連結記憶、地方，透過看似是個人與族群的回憶或顛沛流離（個人／族群故事：回到言說的獨特性），鑲嵌或連結於特定的歷史事件或政治關係（大敘事／集體敘事），以回應歷史和文化的多層面向，從中取得敘事架構，是以帶有個人觀點的實踐與批判方式書寫歷史的可能，在此，創作者提供了另一層反思、對照主流歷史敘事框架與個人間的關係，發展出「自身政治觀點以及社會角色」的敘述。

高俊宏以自身為主體，連結他者的經驗和故事而進行述說，並回應更廣大的國家、殖民與帝國脈絡。高俊宏與台籍日本兵張正光的故事所發展的《小說》（2014），借由思考張正光的生平經驗與死亡，高俊宏摸索與探尋自身的成長經驗，以小說的內涵和形式，連結上個世代被舊帝國主義「判死」，以及自身這個世代被新自由主義「判生」的兩個東亞故事。「述說」的重要性，在2013年台新獎大展的展牆上，高俊宏意有所指地輸出這段寫在他草稿中的話：「我要寫小說的原因很簡單，我自己在台灣接觸當代藝術的過程中，隱約正是一段愚蠢的思想淨化過程，過去是一段『不說故事』的過程、現在是一段『故事不會說』的過程，現在我要當然地、直接對現在的藝術領域，提出異議！」⁶ 這種高俊宏口中「故事不會說」的經驗，就如班雅明提到的好像看來不可能喪失的、最為穩當的能力，現在卻脫離我們的掌握：那便是相互交換經驗的能力。⁷ 然而，在當代藝術領域的創作思考中，說故事不僅於以個人生命陳述或回應社會和環境，亦是透過個人



「家國之外：原鄉裡的異鄉人」
展覽現場，高俊宏作品於駒空間
後方空地展出

© 駒空間

的思想與投射，將總體的社會經驗與感知，淬鍊成更具穿越性的、直指核心且能引發眾人迴響的作品。蘇育賢的《花山牆》(2013)將喪葬儀式中的紙紮文化和人偶化為敘事的內涵，投射台灣殖民歷史的演進與現況，其影像的內部，是一部詞語細膩雕琢的說書文本，透過宛如說書人的魂聲口白，串起一條精緻的軸線，而畫面中的紙人和場景，在口白的形容與渲染中鮮明生動。影片中的紙糊世界，形體的表徵與繁複的裝飾，在最後隨著火焰而褪去，但影像的口說旁白穿梭在觀眾的耳裡腦裡，迴盪在我們身處的環境與社會中。

脫離不了的地方：特定場域中的
創作建構的文本、圖像與意義

「說書」轉化一種創作內涵的結構形式，曾伯豪的「鬼講堂計畫」(2015)便以「變文」為主要的演出方式⁸，將噍吧哞事件以及台灣民間故事改寫成十五個段子，並邀請各領域表演者進行表演，在幽微的日式老屋空間中，以說書、月琴演奏和燈光亮暗，交織出現代生活經驗中，極少擁有的眾人齊聚聽取故事的形式，是一種聆聽、想像與建構的轉化過程，異於一般視覺圖像式的思考與辨識方式，而現場觀眾的身體性參與為絕對必要，但又並非是一種劇場性觀看與參與，而更像是延續傳統中國文化中說書於生活場域、或日本傳統落語的講座演出形式，「說」唯有對象才得以趨向完整。

此外，「鬼講堂計畫」將一系列田野調查的工作過程與搜集的資料，包括故事來自於鹽水七歲姑娘廟、鹽水忠義公廟、鹽水蔡婆廟、玉井女皇上人廟、玉井萬性公廟等，以及牛港嶺小崙山、玉井竹圍江家古厝、西來庵紀念館、台南竹溪寺等作為場景等，在參

上圖——
曾伯豪，「鬼講堂計畫」於日式
老屋進行說書

© 草埕文化藝術工作室

下圖——
曾伯豪，「鬼講堂計畫」移動的
戶外廟宇講堂

© 草埕文化藝術工作室



加由草埕文化藝術工作室所策劃的「城市傳說」展覽時，展示於親手搭的一座小廟似的講堂空間中，且不定時於其中說唱。這座貌似小廟的講堂：屋頂為粗厚的竹子，屋身則是松木版，屋前掛著三盞白燈籠，牆身和地板處則以泥土作為顏料畫下了許多看似符咒的符號繪畫，內側牆上貼上了田的照片、故事與詩文，屋子的中間放了一張木椅，整個屋子的下方裝有四顆輪子以方便推動。整體屋子的移動性成為一種提示，說書人在過去傳統生活中於不同場域的表演特質，包括集市或市場裡，透過口傳的藝術述說歷史記載和傳奇故事。



破空間於駒空間後方荒地演出
《喚魂醮》

© 草埕文化藝術工作室提供

「鬼講堂計畫」創造另一個更為符合說書內涵精神和說唱表演的獨立場域，在非白盒子／黑盒子的展演場域裡，再度回歸到常民的生活中，不同於正式的展示空間中，作品的意義和形式已通過藝術家縝密的思考而被錨定，「鬼講堂計畫」持續採集故事材料與事件，再將它們轉化為下一次的講堂表演，像是傳說故事般的形成過程，通過口述的形式不斷流傳與轉換，這種藝術的過程回應李維史陀在《野性的思維》書中所提到的「原始社會中的神話敘事，是從既有的文化中現成的故事、敘事殘跡，以及其他可資運用的斷簡殘篇，以一種知性的拼貼（bricolage），如同語言中各元素結合方式一般地組合而成」⁹，通過使用事件的存餘物和碎屑（特定歷史事件後民間所流傳的故事或線索）所組成，「企圖在『結構』與『偶然事件』相互對峙的不變構架內，依照情況需要，或者與模型、或者與材料、或者與未來使用者進行交流，藝術家在工作時就是依據其中的某一項而特別留意其信息。」¹⁰

「鬼講堂計畫」透過聲音的生成與表演，讓觀眾參與於一個想像與圖像再造／修補（拼貼）的過程中。參與同一「城市傳說」展覽的表演團體「破空間」的《喚魂醮》，亦依循著類似如此組裝與結構開放性質的創作過程，以於台南進駐期間撿拾的材料與故事為發展，在城市空間的荒地中，暫設了三個交疊、輪流演出的場景進行「運河殉情記」，觀眾在觀看的過程中身體隨之移動，像是見證人般參與一對男女情愛發展與殉情

左圖——
「私人備忘：林柏樑個展」於海馬
迴光畫館展出

© 海馬迴光畫館

右圖——
「想要帶你去的地方——城市記憶
工作坊：水交社的過去與現在」討
論會現場

© 牙牙提供

的故事結構，走過生／死、歷史／現代的交疊中，又似一個大眾參與的集體儀式過程，在荒地中招喚出城市塵封已久的冤魂。

創作與地方場域脫離不了的關係在於以地方空間的歷史、文化與社會內涵為涵養，透過一段時間的探尋、思考、反芻後轉化為創作內容，反對政治權力所欲建構的知識主體，同時透過一種批判的態度，急於跳脫傅科筆下的權力結構和規訓力量，一種把人不斷地構成和塑造為符合一定社會規範的主體，雖然它本質上不是壓迫性的，而是生產性力量，卻只關注生產性力量，讓它們發展並且規範它們，而不願阻礙它們、壓抑它們或者毀滅它們。¹¹ 這種企圖逃脫知識主體，讓創作與場域之間的關聯性回到一種原始的思考，連結現場與自身記憶，透過藝術影像與聲音的能力，再將作品的展演場域帶到美術館外的任何一個地方，作為展覽和藝術創作在政治實踐上的可能。

在策展與創作實踐中， 重新凝視地方作為「中心」

草埕文化藝術工作室每年所策劃的「城市·記憶」駐市計畫，便是企圖在這樣的思考下提出每年不同的主軸，邀請藝術家至台南生活創作。這種方向性的主題提出，讓藝術家依循著地方脈絡與歷史文本，在台南自由探索和創作，為一種較為開放性策展方式，讓議題在藝術家的思考與創作中得以開展，延展出不同的面相與軸線，再以不同形式在城市中進行展演。每年不同藝術家的進駐則組成不同藝術團隊，在進駐的過程中針對主軸的討論和創作，開展成每年一次對於地方的深度關注與重新凝視，在作品中提出觀點、想像與再造。這些每年進行的創作與展演活動，在資本主義加速經濟發展與城市空間極速變化的環境裡，試著如海浪般企圖拍打我們對於地方與城市那些埋藏於生活和文化中的沈澱記憶，亦在藝術家不同的作品中，開啟對於未來的想像與思索的方向。

在 2014 年與 2015 年，海馬迴光畫館所策劃的兩檔紀實攝影展覽：林柏樑的「私人備忘」個展與王有邦的「生命與靈魂：回家的路」個展，分別為兩位攝影師在過去二十多年的攝影生命中，如何透過相機作為心之眼，記錄下有關台灣社會和魯凱族文化的生命經驗。海馬迴作為南部重要的攝影藝廊，在這兩檔展覽中，透過策展實踐整理出重要的（但尚未被完整討論的）攝影師與其作品，不僅提出以紀實攝影觀看和思考台灣社會與文化的特定面向，也讓藝術史的詮釋權從官方返回民間。海馬迴光畫館的策展模式本



身，帶有一種共同思考與詮釋的可能，在經營者李旭彬的組織中，海馬迴有南部眾多重要藝術工作者的參與，「交工」成為一種相互協助的工作模式，這也代表著這種重新凝視與思考地方的路徑是由一整個群體所建構出來的，為一群眾所共同述說與關懷自身藝術與文化的能量，而非一種個人性的觀點提出，推動地方和文化成為群眾所關注的「中心」，存在於權力機制之外。

這種對於地方和文化所構成「中心」的凝視與集體關注，還包括龔卓軍教授應台南市政府文化局邀請策劃的「想要帶你去的地方——城市記憶工作坊：水交社的過去與現在」，在四天的工作坊中有過去居住於水交社的居民、藝術家、台灣與日本策展人與文化關注者進行參與，當地居民借由各種文本，包括照片、黑膠唱片以及居民口述等，召喚對於水交社的記憶並開啟對未來的想像，原本已是都市更新規劃中幾乎被剷平的一片土地，在來自於地方與國際的關注中成為核心的討論，並延展放射至國家、區域，甚至是國際間所共同面對的議題範疇。這樣的集結討論，在駒空間所邀請、由柯念璞策展的「家國之外：原鄉裡的異鄉人」亦有跨越國家界限的討論，從五個東亞的地理區位重新思索與觀看，以意識的自我放逐展開觀看與重新書寫歷史的可能性；以及絕對空間則在今年起將發行《鄰里出版計畫》，針對社區居民進行自我生活與歷史的書寫。這些展覽、工作坊、座談和出版，基本上探討個體／居民的生活、文化與政治、社會和歷史間的交纏關係，在概念的基礎上來自於一種敘事的轉向，在現存的政治、社會與文化現況問題中創造一個異托邦（heterotopia），在這異質空間裡，透過現實世界與此空間所產生的對比，做為與主流現實對話或對照批評的基石，產生一個對抗體的力量。

- 1 鮑里斯·葛羅伊斯（Boris Groys），〈時代的同志〉，《走向公眾》（北京：金城出版社，2012），頁 104-105；索倫·齊克里（Soren Kierkegaard），《基督教訓練》（Training in Christianity），（紐約：Vintage 出版社，2004）。
- 2 同上。
- 3 華特·班雅明（Walter Benjamin），《說故事的人》（台北：台灣攝影，1998）。
- 4 同上。
- 5 資料來源請參考：http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/2_2_top_detail.php?MID=1&ID=&AID=14&AKID=&PeID=146
- 6 資料來源請參考：<http://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2014081111>
- 7 同註 3。
- 8 變文，是中國唐朝受佛教影響而興起的一種文學體裁，是一種佛教通俗化、佛經再翻譯的運動。由於佛經經文過於晦澀，僧侶為了傳講佛經，將佛經中的道理和佛經中的故事用講唱的方式表現，這些故事內容通俗易懂，寫成稿本後即是變文。變文多取材於佛經或中國民間故事，加以鋪述改寫。變文的取材，大體有三種：一是帶有佛教故事的變文；二是史料性質的變文；第三是民間傳說題材的變文。http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/2_2_top_detail.php?MID=1&ID=&AID=14&AKID=&PeID=146
- 9 李維·史陀（Claude Levi-Strauss），《野性的思維》（北京：商務印書館，1997）。
- 10 同上。
- 11 Michel Foucault, Trans. Alan Sheridan, *Discipline and Punish: the Birth of the Prison* (New York: Vintage Books, 1979).