

聲音與符號系統的記寫：黃思農訪談

Recording Sound and Symbolic Systems: An Interview with Snow Huang

受訪者 |
黃思農
Snow Huang
導演

採訪·整理 |
王柏偉
Wang Po-wei

臺北市立美術館助理研究員

王柏偉（以下簡稱「王」）：可以先講一下你的背景嗎？就是你自己的團跟背景。

黃思農（以下簡稱「黃」）：我是從小學音樂的。其實再拒成團大概是我二十歲的時候，那個時候輔大哲學休學，重考臺藝大，就是在休學的狀況下出來做再拒的事，再回去學校，所以其實一開始真的成團的時候，我的角色比較是編導，也是劇團團長，因此我反而比較不算聲音藝術相關領域出身的。

做編導很多年，到做配樂是《漢字寓言》，林人中策的一個展，就是每個有二十分鐘的 piece，那一年就是我跟榆鈞負責不同禮拜的 ending。兩個舞蹈、兩個音樂、六個劇場，加起來十個人、十個字，那一次我的角色比較是錄像及音樂跟編導。



《年度考核協奏》演出現場照片

© 臺北市立美術館



《年度考核協奏》演出現場照片
© 臺北市立美術館

我有點忘記時間差，另外一個是《黑暗潮》，我跟王瑋廉做了一個舞，我是一個樂手，但也是演員，同時還是導演。後來，我從做黃蝶南天舞蹈團的配樂開始，接了很多劇團的配樂，大概是從這邊開始切入劇場裡的音樂這件事情。

因為我在開始的時候做音樂都是做現場，它的介入性比較高，需要跟編導有一些比較密集的扣合。跟黃蝶南天團長的工作模式就比較像這樣，她的身體跟我的音樂需要很密切的對話。

所以如果今天真的講到完完全全去打破這些身分上的限制，音樂真的不再只是做音樂，舞蹈也不是只是在跳舞，它也來做音樂，這些性質的演出，我覺得比較明顯的是《黑暗潮》跟《諸神》。《黑暗潮》只是我跟瑋廉兩個人。但《諸神》，鴻鴻當時找我們，我們就決定要做一個沒有導演的戲碼。沒有導演這件事很困難，但它也就某種程度半強迫地決定了我們好像就得這麼做的形式，因為我們又有樂手、又有演員、又有做視覺的人、又有做偶的人，這些人怎麼統合在一

起？當時我們標榜這是「聲音劇場」，也可以叫它「新樂劇場」，是當時比較新的類型，所以它還沒有一個明確的定義，這樣類型的東西我們後來做了很多齣，兩齣風車詩社的，一個是台南藝術節的，另外第二部曲是在蔡瑞月那演出的。在這些過程裡面，對聲音劇場的內容與形式，我們就想了更多一些。

王：可以稍微跟我們分享一下，哪一些劇碼在比較不一樣的空間裡面發生、空間本身對於這些劇的影響又是如何？

黃：我們做環境劇場算很久了，從 2007 年開始，是十年前了！從 2007 年第一屆「公寓」開始，我們想要回應小劇場運動所謂的「小劇場」。如果它有時代上用一個空間來定義相對於主流劇場或主流文化的這個對抗性，那麼進入了二十一世紀，我們要怎麼樣去回應這件事情？當時我策第一屆「公寓聯展」，那時候還使用「替代空間」、「閒置空間再利用」這樣的概念。這一些空間產權是不明的，我們也問過當時的松菸、問過當時的建國酒廠，在當時他們沒有這麼友善也沒想要開放給藝文團隊，華山剛被接管，價錢變得很貴，而且在詢問的過程中發現都是需要後門才能夠問到的。總之，在想要離開正規劇場空間的這個過程、在尋找這些空間的過程有遇到困難，所以最後我們就說來我家，或是我們開會和喝酒的地方直接演出。

回到剛剛去回應「小劇場」這件事情，我們當時提出「微型劇場」(micro theater) 這件事。微型劇場就是把演出空間拉到亞洲這種很狹小的公寓空間裡面，一次觀眾只有十幾個，他們會在廁所看戲、在廚房看戲，一個晚上有一個表演。創作者在這裡排練，也在這裡生活，所以它是一個辦公設施的方式，彼此要看排，因為當時的劇場在比較中大型一點空間的，都是缺乏橫向連結，就是創作者彼此間不會討論，其實它就是一個藝術節邀演，大家也都各做各的。

所以 07 年這一個微型劇場後來慢慢地在這個空間裡發展出一些表演模式，比如說在這樣的劇裡，觀眾跟我就是日常生活的距離。我不可能用大劇場的投射去講話，最開始其實都沒有寫實的劇本，這樣子的表演距離就會造成這樣子距離的表演。而且這個「微」也包括了感官上的見微知著吧！所以我那時候寫「微型巨場」，「劇」有時候寫巨大的「巨」，就是它的感官被放大了，僅僅只是關個門，這個關門的動作其實可以在這個空間裡面有很大的感官性。

那些東西其實是得自己去摸索的，它不是一個學院訓練可能有的教育，它也不全然是影像表演，但它有接近影像表演的地方，所以在這個微型劇場裡面，我們找到自己環境劇場的語彙。我在 2002 年做了再拒的第一齣戲《尋找布萊希特》，那個時候我從很理論的 60 年代環境劇場去想這些事情，《受壓迫者劇場——尋找布萊希特》，光是劇名就是長這個樣子，所以真的

很在意「劇場官能性」這件事情，是從策「公寓」的時候開始的吧！

甚至到了 2007 年，劇場都還沒有走入那麼多新的觀眾，所以看戲、做戲的都是同一批人，這些同一批人會用 60 年代的環境劇場來檢視我們。他們認為既然已經打破鏡框式舞台，就應該要互動、應該要怎麼樣。但對我來說並不是這樣。每一個創作者都可以去設立他的遊戲規則。我覺得觀眾是參與沒錯，可是這種參與可以僅僅只是見證或目擊一個現場。比如說其中一齣戲是 09 年，那一屆主題是「家」，這一方面是因為劇團的成員彼此間的關係在當時確實像是家人的狀況，另一方面是因為那時候我們休團又要再開始。

總之，那一屆就是有一個小孩在客廳寫功課，觀眾就坐一排看著，爸爸媽媽回來在吵架，從頭到尾就一直在廚房，為了不讓小孩聽到，再躲到房間繼續吵，後來開始砸東西什麼，大家就只是看到這個小孩在寫那些字。所以在那一個時刻，觀眾跟這個小孩被放到同樣的位置，但他們也目擊或窺視了這個現場。對我來說，這就是一種參與。所以我所謂尋找環境劇場的表現或者語彙的意思，是指在這些過程裡面，確實有很多理論會告訴我們所謂的環境劇場應該如何，但是對於創作者和演員的發展來說，它就是另外一回事。

黃：「公寓」之後應該是《接下來，是一些些消亡（包括我自己的）》。我在 Mad L 藝廊策了一個展，劇場模式是指每個人有不同的公寓空間，觀眾會這樣子繞來看戲。那一次是沒有演員的一齣戲，大家用聲音和物件去描繪這個不在場的人，所以我們自己內部叫「沒有人」，就是去做一個「沒有人」。

從這一個展到後來做《其境／他方》，做萬華那兩部曲，或在澳門做的這些劇都是想去描繪一個幽靈般的存在。這個存在因為是用聲音建構的，所以像半鬼魂的狀態，或者用何采柔的話講，就是半透明的狀態。觀眾必須透過這些聲音去建構這個形象，並沒有一個活生生的演員演這個人給你看。所以在城市裡做《其境／他方》或者是做《消失的動作》這些演出，當時我的切入點最開始是城市裡面幽魂般的存在狀態。我後來把它叫「漫遊者劇場」。

這個切入點不是所謂的參與式劇場，也不是所謂的沉浸式劇場，它還是維持了參與者跟作品之間的某個距離，而這個距離其實對我來說是這個城市本來就有的距離，這個審美的距離對我來說是很重要的，它也許不是審美的距離，也許是一個疏離感，你會保有自己思考的狀態，卻同時在看一場演出。

《年度考核協奏》演出現場照片

© 臺北市立美術館



王：既然已經談到聲音，那讓我們談談《年度考核協奏》這個作品吧！相較於之前的公寓與城市，美術館空間是什麼樣的一個空間？它的空間特質是怎樣的呢？

黃：讓我反向地從作品回頭討論空間好了。首先是我確實沒有要求一個封閉式的空間。對我來說，我希望觀眾遇到一個辦公室，而不是他走進一個我 set 好的環境裡面。

再來就是北美館的天花板很高，所謂的辦公這件事情，它有一種比較不寫實的感覺，那是我要的。一開始的時候，我希望可以在 103 展間，但 103 展間有其他用途，只好作罷，喬到最後就是現在的這個位置。這個天花板很高，出於視覺上的理由，作品的形式最後長成這樣。

如果要說很 general 的，對於美術館這個空間，我好像有跟杰廷討論過這件事。對他來說，因為美術館沒有辦法再囊括、再涵蓋《其境／他方》這樣子的創作了，所以這些創作者開始在外面去尋求不同型態的空間。但我最開始本來要在這裡面做的事情，其實是聲音導覽，策展人是因為「公寓」跟剛剛講的萬華這兩齣劇，所以問我有沒有興趣參與，她想要有一個隱形的舞台。

所以我當時想的其實是，觀眾是在聽一個二〇五幾年的臺北市立美術館導覽，有兩個人在這邊，他們要看一個展，其中一個是從來沒有來過美術館的人，它在講他跟這個朋友的關係。總之，我想要在「社交場」這個展上面複寫，就是再重寫另外一個文本。不過，我知道大多數的藝術家都到最後幾天作品才會完成，可是我的這個構想又必須依賴現場作品的樣態才能發展，所以我就放棄這個想法了。

《年度考核協奏》演出現場照片

© 臺北市立美術館



當然一定要提的是，美術館的空間屬性除了空間自身之外，也跟美術館如何運作，也就是藝術機構化的這些權力運作有關係，無法單純就空間來論空間這件事情。

對我來說，現在這個作品演出狀態的聲音其實還蠻轟炸的，美術館突然變成一個很工廠的狀態，聽不到一些比較細微的東西。這個聲音造成的焦慮感是我要的，它是一個無止盡的時間循環，所以這一個聲音的攻擊性在這裡面即使是糊的，可是每個聲音變成展覽狀態、變成彼此干擾狀態的時候，我可以把它關小聲。就展覽整體的聲響空間狀態來說，大家都關小聲，聽不太到作品聲音中細緻的部分，吵的部分可能也沒什麼效果，展覽狀態可能就會是這樣子。

如果只有我一個作品進到這個場域裡面，我會覺得也許有其他的方式，但它現在就是長這樣子了，我確實並沒有很滿意它的狀態，可是我們能不能夠把它放大到整個美術館？這裡面牽涉到一個聲音的特性，就是聲音是沒有辦法被擋住的，就像我們收音一樣，你放一個麥克風在這裡，旁邊在打字的声音就是一定會進去，你後製可以稍微處理，但頂多是用濾掉的方式，聲音的特性本來就是這樣子。

在美學上面占地為王，或者說視覺占領的這一些事情，也不是我想要做的，所以可能某種程度尋求一些疏離的方式，可能會是解決的辦法吧！就是不要把聲音開很大變成轟炸的狀況，但最終還是要看旁邊作品的狀態。

王：你對於作品裝置原本的設定是如何的呢？

黃：本來設定就是它會一直循環播放一首曲子。這首曲子跟譜加聲音裝置留在那裡，它可能是這一張譜被演出之後的一個示範，也可以是正在播放的聲音是這個演出的現場，還可以是因為要演奏出這些聲音，所以寫下了這張譜。就是它有一個如何記錄表演藝術在之前還是之後的這件事情。

觀眾要不要去碰、發出什麼聲音，對我來說是沒有差別的。觀眾可以在這個既有的曲子上去演奏它，他可以跟這個文本對話，即使他不想對話，當這個東西在播的時候，他就已經在對話了。

王：所以對於這個作品來講，其實它並不聚焦在這個作品本身作為群眾或者是觀眾聚散的動因來源？

黃：對我來說，它會是一個很自然而然的聚集，就是它有聲音在那兒，它有一個桌子，然後有一些椅子，其實大家走累了，大概就是會拉把椅子坐下來

休息吧！這時候他可以聽到東西、看到眼前的這個譜。我並沒有去設定一個參與的規則。

王：可不可以談一下你跟何采柔的合作方式？

黃：最開始的時候，「譜」的這個概念是我跟杰廷的討論。杰廷想要策這樣子的一個展。他在柏林的時候，我跟人中和他三個人有聊過這件事情，當初我就提出我想做一個桌子，這個桌子是同時結合樂器和譜的。

這次杰廷回來台灣，我也有跟他聊「社交場」我有點想把上次的想法拿過來，他覺得好像有機會，但當時我講的是一個餐會，所以可能會加入很多餐桌禮儀的東西。所謂的「社交場」這個字其實會有一些很浮誇、很矯飾的東西，因為我會想到碧娜·鮑許（Pina Bausch）與《交際場》。

其實中間反反覆覆有很多想法，最後采柔提議把餐桌這個東西換為辦公室。雖然餐桌是一個晚宴的概念，可能更合「社交場」。但是以時間、人力、預算來說，餐桌不是那麼容易做出來的東西，光是一張桌布可能就阻礙了譜的呈現，當然譜還是可以是 menu。總之餐桌在視覺上需要浮誇、需要表現性，所以預算上很快暴增到我們無法負荷。後來有人提出辦公室這件事情，因為辦公文化也有交際，也有權力關係，也有社交，所以整個作品概念也慢慢地在改變。

這張桌子上面的火車是記認的拍點，這些事情都算是好幾年前，我跟杰廷討論那個時候，很早就有的一個想法。這個作品對我來說是有延續性的，因為它這次可以是辦公桌，下次可以是一首詩，就是這張桌子可以是任何我想要去處理的一個命題。

而關於譜，譜有它要去解碼的東西，它是符號，雖然它是一個記寫的語言，它是為了被讀而書寫的語言，但我把一些神秘主義的閱讀方式放進來。不過這裡所謂的神秘主義並不是我真的使用了神秘主義的符號，而是在神秘主義的閱讀裡面，它要把真理或神的知識，也就是靈知主義（Gnosticism）東西藏在語言書寫後面。所以這個語言的書寫可以彼此相悖，但是當你找到一個解碼的鑰匙，你就可以往下觸及更真實的知識。

這一個東西其實是我所有的作品都有的。這一些秘傳的文本是要被讀的，儘管它想要讓你讀不出來，所以其實我刻意地使用了一些不常用的編碼系統。我創造的編碼系統就是火車記認的拍點，一個循環符號是一圈，「無限一」就是循環一圈，「無限二」就是循環第二圈，因為有十年的刻度，所以第幾圈的幾年幾月你要做什麼事情，每一個表演者都是要記認這個東西。

我雖然沒有全部地寫滿整首曲子在桌子上，但它是個大原則。

在我創造的符號系統之外，借用了別的符號系統，有些是從辦公室文化的主題而來的，所以有企業的圖表，然後台灣會有一堆少冰、去冰、加糖、不加糖、半糖，也是一些很複雜的符號，我們自己就是去做一些圖形去符合這些符號。借用最複雜的就是蘇州碼，它就是以書寫方式呈現的口說的數字。中國的古代算籌到蘇州碼，都是同一行業的人，使用了不想讓其他人知道的數字表述系統。

這些思考都是跟知識的傳遞有關的。我認為面對歷史，同時也是一個解碼的過程，因為使用的表述系統不一樣，每個字所承載的文化符號意義也一直在轉換，所以到最後看起來是一個難解的、複雜的譜。對我來說，在辦公室這個主題下，「譜」這件事情其實是可以有難解與複雜這種負面文本的層面在，就是預估的數值跟實際的數值這個差異要達到多少 KPI 值，這

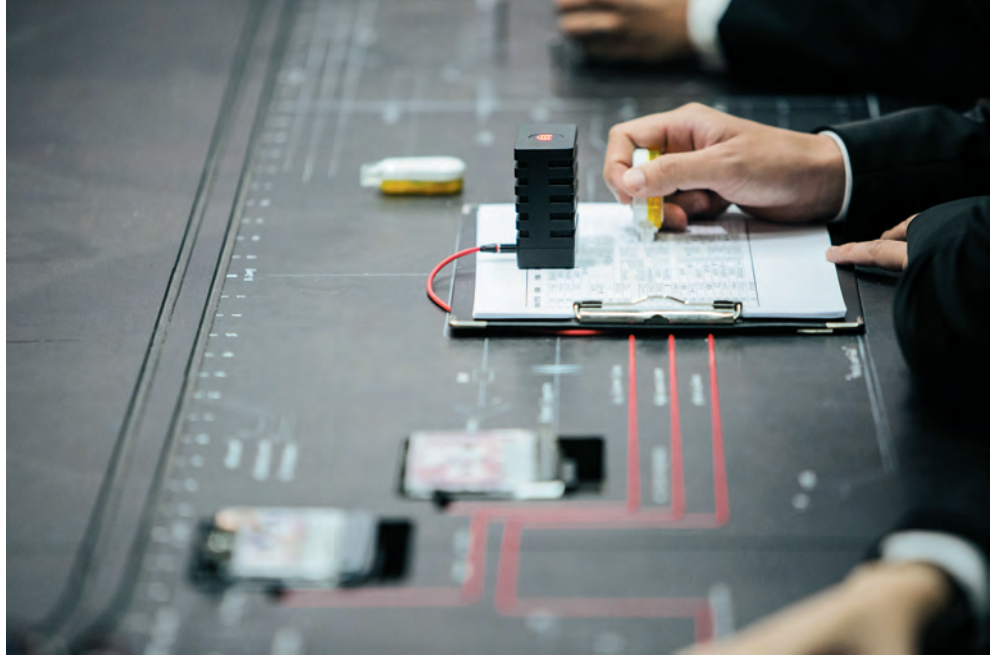
《年度考核協奏》演出現場照片

© 臺北市立美術館



《年度考核協奏》演出現場照片

© 臺北市立美術館



些所有想要預測或希望達到的指標，對我來說蠻荒謬的，它並不是一個神秘主義要去尋求的知識或真理，而是有一點點反諷，所以對我來說有點好笑。

另外，關於內容的部分，采柔有談到一個不斷循環的時間，她想要再多一個錄像時間在循環的呈現。大概就是從這個想法開始，我們想到了 2007 年金融海嘯。因為作品本身，我一開始就希望警報器是在那裡，所以作品本身有對於經濟危機的焦慮感，但它落實到每一個生活動作裡面。這個從編寫的時候就有的東西，因為有了時間循環明確記認刻度的內容。

王：對你來說，當你將譜刻印在桌面上時，譜的展演性就出現了，它不再在後設的層次上控制表演狀態的。對你來說，前台與後台、表層與後設的關係是什麼？在作品中如何處理這樣的問題？

黃：我覺得在這個作品裡面，所謂的分層反而是更清楚的。它再重新提問了這個分層，可是它並沒有改變這個分層。有沒有前、後台？有，有前、後台。有沒有明確的表演開始與結束的時間？有，它不是 live art，它不是偶發（happening）。但是對我來說，反而它直接在面對這個問題，而 happening 或者是 live art 並沒有要面對這個問題。就這次《年度考核協奏》，我們可以說，在資本主義的生產模式上，它面對這個問題是關於我們對於經濟趨勢的預測，與我們實際上在面對的資本主義從一開始發展的時候就有的矛盾，就是你要一直引入更有產值的新的技術跟勞動力，在這個過程當中，失業率會增加，這兩件事本來就是矛盾的，所以它不斷造成新的

危機，就是這個主題上在談這個矛盾性。在表演藝術，剛剛講的記譜如何記寫這件事，它也在談表演藝術記寫而言的矛盾性。

在北美館演出這件事情，演員的狀態到底是在演還是不是在演。他們收到一個很中性的狀態，就是你不能說他沒有演，你也不能說他有演，這個東西也有上述的層次上的問題。應該說，有在問這些問題，有在揭露他們彼此矛盾、有在想會不會這兩個層次是同一件事。我一方面雖然不覺得它有翻轉，但它賦予了一個正在討論的內容，就是這個作品本身有一個封閉式要討論的內容，也有一個開放式要討論的內容。

王：你們怎麼記錄作品呢？

黃：對我來說，這個表演本身就已經在處理紀錄了，每一個聲音事件的發生，它的每一次演出都是一種重演，所以除非有別的視角，不然記錄的意義其實不大。我後來想到的這個視角就是它呈現在路上的視角。本來我就覺得這個演出只要這一首曲子被錄下來，然後以某種形式播放。其實錄音也是譜，它就已經記錄了，而且作為聲音的紀錄，它也比較貼合於這個演出本身要談的主旨，所以這是為什麼當時並沒有想要記錄表演的每一個動作細節和表情，或者是這些東西。