

王雅慧訪談

An Interview with Wang Yahui

採訪 |

吳宇棠

Wu Yu-tang

國立清華大學藝術與設計學系
副教授

雷逸婷

Yi-ting Lei

臺北市立美術館助理研究員

圖 |

王雅慧

Wang Yahui

藝術家

採訪地點 | 時間

王雅慧工作室 | 2017.11.18

五則對話

雷逸婷（以下簡稱雷）：

請問這期「書中美術館」邀請雅慧的紙上作品計畫〈五則對話〉，關於這五篇對話的寫作動機與呈現方式，以及與小書內攝影新作〈對話〉的關係。

王雅慧（以下簡稱王）：

一開始的動機很單純，因為評文或專訪過去都做過了，我個人喜歡做點新的事情，而那個時候的確有寫作的心情，所以我提議希望自己來寫。

吳宇棠（以下簡稱吳）：

雅慧的作品一直比較是圖像跟視覺的思考。二戰之後，整個法國學界有一個脈絡，幾個重要的哲學家都在討論圖形世界、視覺世界跟知識系譜或者是話語世界的對立問題，所以，這次的創作計畫讓我很好奇，是什麼動機讓雅慧從圖像 / 視覺（figure/visual）的表達，到嘗試進行話語（discourse）的文字陳述？

王：我沒有從圖像進入話語，這個對我是兩個不同的方向。後面當然也會更仔細談到我思考藝術的過程，但是這幾年來，我的確是有兩個重心，一個是讀書跟寫作，一個就是實踐創作。這兩個通常是並行，或者是交叉，而且它們是互相補充的，就是我思考到某一個程度的時候，會覺得現在需要創作，我可能就會進行一陣子。在實踐之後，我對原本思考的問題會有一個更深入的想法。基本上，這幾年的創作生活大概是這樣子往返進行的。

平常的寫作比較是自我書寫，因為我書寫的時候，可以更深入地思考，所以自己在筆記本上面的書寫，或是平常的寫作，完全是為了自己，沒有要給任何人看。

吳：妳的創作自述都寫得非常好，我常拿來當教材給學生看：「你看，這麼簡單的話語，但是她講清楚她要做什麼，她不套任何理論。」以前妳談的是創作自述，那當然沒有問題，因為是妳展覽的前導。但這五篇是獨立的寫作，它不是為了一個展覽的前導而來的，所以我才會對妳的動機感到好奇。

王：這幾年來，我發現自我書寫這個方式對我很好。北美館邀我做「藝術家特寫」時，我其實立刻提議：「我自己寫，如何？」時機蠻巧合的，今年整個暑假我都在讀書，沒有花太多時間創作。而且，從去年個展後，我也起了想要寫作的念頭。寫作的方式不是寫給自己，我想要寫給他人，這兩種感覺是不太一樣的。寫給他人還是比較接近創作，意思是，你有一個東西想要表達，必須找到一種合適的表達方式說給他人聽，不同於自己為了思考而寫作的狀態。所以，這次在寫這五篇的時候，對於我，也是一個新的嘗試。

當然我也很喜歡 John Berger 的書，但是他寫作的方式，我沒辦法學。今年我讀到李克曼（Pierre Ryckmans）的文章，他是比利時漢學家，早年因為寫作文革的報導文學而成名，但他最主要的興趣還是在中國文學及西方文學，也曾翻譯《苦瓜和尚畫語錄》。我因為他翻譯畫語錄的關係而注意到他，於是找了他的一本散文來看，讀了之後非常喜歡，因為他是融貫中西的學者，同時也是一個文筆非常好的人。

那本散文集《小魚的幸福》，我反覆看了很多次，一方面是他所表達的東西我很感興趣，一方面是看到那樣的寫作方式，我好像也找到一種感覺，可以表達我在藝術裡的一些想法。《小魚的幸福》是他唯一一本著作中譯本，我看了之後意猶未盡，又去找了他最原始的散文集《The Hall of Uselessness》，有法文版和英文版。這本《無用堂文存》，把他歷年來最精彩的散文集結成冊，有點像是回顧的散文集，寫西方文學，寫中國，也寫各式各樣的雜記，非常值得一讀。

這次我有機會寫作，而且知道會有讀者，因為它就夾在《現代美術》裡，所以寫作的心情不太一樣，其實滿像創作的。我一開始便設想著，像專欄般這麼短的篇幅，要如何下筆？它不會是一種論述型，也不會是一種知識型。我寫每個人物都要花一段時間，捕捉琢磨一個核心的感覺。當我抓到那個感覺時，我曾經讀過，關於這個核心感覺的東西，會開始慢慢拼湊在一起並重新組合。這次的經驗非常愉快，對於寫作也產生了更大的興趣。對我而言，這樣的表達跟圖像型的創作是不一樣的，兩個沒有誰代替誰，如果時間、精力上允許，今後我想要並行。

雷：這五篇寫來環環相扣，回應到妳自己關心的主題，每一篇有不同的關心跟想法，最後也都回應出妳關心的到底是什麼。

王：我的口袋名單不只這五位，由於主題在於影像空間的討論，所以還是比較著重在藝術家。五則寫作及一幀攝影的「對話」對我而言是一種與藝術家想像上的來回與對應，也有意希望讀者用「對話」的想像去閱讀，不只是我單方面的詮釋。起初還沒有很清楚要寫什麼，但是那五個人的名單很快就出來了，我的第一印象是，覺得他們五個人好像可以坐在一起聊天！

吳：我本來以為她有一個刻意的連結思考，看起來好像沒有。其實，話語世界有話語世界自己的一套運作模式，圖形世界有圖形世界的運作模式，通常我們在詮釋圖形的時候，沒有話語，好像不太容易詮釋，但真正屬於圖形的那一塊東西，那一塊感受，話語只能在場，而且它沒有辦法干預。我的意思是，知識系譜對於「觀看」這件事情會有影響，但「觀看」裡面有很多東西還是非常直觀的，她的文章一直在談這件事情。

王：為什麼我要寫作？剛剛說了，我發現了一種寫作方式。我覺得那樣子寫作，其實蠻像做作品的，就是它沒有在解釋什麼。

吳：這是典型的 *essai*（隨筆），因為 *essai* 就是我們不用去考慮學術嚴謹度夠不夠，我作為一個自由的文人就直接這樣抓。我印象中，麥克魯漢（Herbert Marshall McLuhan）說：人有一種奇妙的能力、有一種類比的能力，尤其是藝術家，就是 A 比 B 等於 C 比 D，但是 A、B、C、D 它們彼此之間完全沒有邏輯關係。因為如果 A 比 B 等於 C 比 D，A 跟 B 有邏輯關係，C 跟 D 又有邏輯關係，那就不叫「類比」，那個是「邏輯」。我覺得以臺灣現在這種學術規格要求學院老師寫出來的東西，都不會有這種自由聯想的成分，完全只進入到僵化的話語系統裡面，我們就不斷在裡面爬。「你這句話有所本，這一個本的論述邏輯是怎樣？你怎麼推證這件事情？」我覺得那種東西就只是一個學術訓練，它不應該是真正的學術。

我待會要回應雅慧談的五篇文章裡面非常強調「直觀」的這一部分，其實我認為這裡面有些東西是沒有辦法迴避的，好比說塞尚跟石濤，他們的直觀是兩種不同系譜的直觀。

繪畫性

雷：這五篇對話的內容，其中的「繪畫性」是一個很內在且永恆的主題。談談妳從繪畫裡學到的事物，例如對什麼樣的繪畫風格感興趣，或者是它的材料性與構成，或是對妳而言，繪畫的藝術觀所指為何。因為這些跟妳自己

之前所寫的隨筆與心得有點關係。

吳：繪畫這個問題，應該是最近階段才出現吧？但印象中，妳很早就跟我提到繪畫性這件事，當時妳在日本看到 Michaël Borremans 的展覽，提到這位有趣的比利時畫家，畫看起來很古典，但是裡面有些東西說不上來的當代。也請雅慧談談，關於莫蘭迪（Giorgio Morandi），妳如何「看」畫？以及如實與寫實之別？

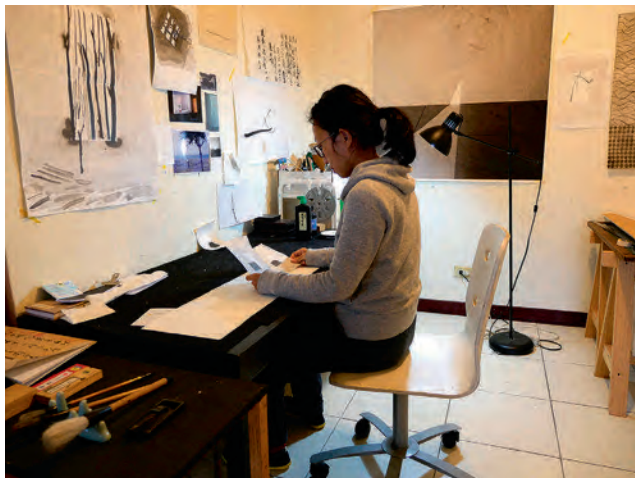
王：其實，繪畫這個問題，在我過去十多年的影像創作經驗裡面一直沒有出現，意思是我並沒有用繪畫的方式去思考這個問題，它應該是這幾年才出現的。為什麼會出現？大約在 2012 年做完耿畫廊的第一次個展之後，其實那個又講到我說的 14 年一個階段。

總之，繪畫性這個問題，在我開始重新思考很多在創作上與藝術上的東西的時候，自然而然地出現。它並不是一個刻意的研究題目，或是突發奇想。因此，有可能在我思考的過程中，我也回看到我的作品裡面，好像有所謂「圖像」的這個事情。我處理影像，一直不是一種敘述性的東西，它的圖像性還是滿強的，但又以影像的方式出現，所以，某方面好像我思考到某一個程度後，開始對繪畫產生興趣。

由於自己是創作者，在看待藝術議題的時候，總是特別關心藝術語言的問題：這個藝術家如何使用這些媒材？他的動機是什麼？他的構思是什麼？特別是使用材料的方式，他怎麼組裝、作品的構成、語言是什麼等？我個人會對視覺、語言這件事情進行多方面的思考跟研究。

去年我的個展「返影入深林」，因形式上、想法上做了比較大的變動，在前一年的準備期間，其實想法都尚未成形，遭遇頗多挫折。由於我自己刻意改變創作模式，想要嘗試一種新的方式，花了很長的時間摸索，一直到非常靠近展覽的時候，作品才慢慢成形。在我前面半段摸索的時候，有一天想起了莫蘭迪的畫。我每次想到他的畫都覺得不錯，於是把畫列印出來貼在書桌前面，心裡想著：我來思考這件事情好了，反正每天都在工作室，有很長的時間是坐在那裡想著。那一幅畫，印象中大概看了三天，邊看邊想，我感覺好像透過莫蘭迪的畫開悟了，忽然知道繪畫是什麼。對我來說是個非常開心的經驗。

我從師大就開始學畫，但學畫的經驗反而讓我遠離繪畫，一方面是我基礎不好，在那個學習階段，又並不很瞭解繪畫是什麼，所以離開學校後就轉向別的媒材。可是畢竟我從小還是喜歡畫畫的，對圖像的經驗也很多，所以即使做影像這麼多年，我那一刻忽然覺得我知道繪畫是什麼。



王雅慧工作室，2017

© 王雅慧

它同時也幫我開啟了很多面向，包括自己過往創作的、包括影像的東西。所以也許是從那個點開始，我這幾年非常喜歡看畫，因為你懂了就想看，想看就會想要研究，研究了西方的，再研究中國的，大概這幾年就是這樣子的一個過程。還有，我覺得繪畫的歷史很長，人們用繪畫去表達內在精神、去表達藝術，它是一個漫長的歷史，所以它也等於是人類在視覺藝術的技術上面，它是如何通過物質材料去作出所謂不可見的東西，我覺得這個部分可以研究的材料很多。

吳：我知道莫蘭迪對妳有一定程度的影響。妳說看懂繪畫是在做什麼，請解釋如何跟讀者說明，到底看懂了什麼？去年個展時妳討論過莫蘭迪，提到羅培茲（Antonio López García），也說到突然懂了什麼叫做「如實」跟「寫實」的差別。我相信這個其實是妳在看畫的過程中的體會，因為妳說「羅培茲把他老師的作品跟自己作品放在一起，就突然看懂了什麼叫做『如實』，什麼叫做『寫實』。」我知道「如實」這個概念對妳的前次個展影響很大，妳覺得「如實」跟「寫實」差別在哪裡？文章中似乎有點到，但不是很明顯。

王：要說明其實是困難的，因為那裡面包含了很多個人實踐的經驗跟體會。「看懂了」，更仔細地說，不是說我看懂了繪畫，而是我看懂了莫蘭迪這樣的繪畫。他的繪畫很簡單，沒有敘述性的內容，但是他有一個很強烈的吸引力，那是我研究的起點：為什麼他的東西這麼好看，這麼耐看？心裡面就是會有那種感覺，而那種東西就是我很喜歡的，一開始不太能夠去分析他，所以我才會看著他看那麼久，因為我想要知道他是怎麼做到的。這樣的藝術家似乎不是透過繪畫進行一種表現。在那麼簡單的題材裡，他可以創造出一種永恆的感覺，但又不是表現。

回到繪畫語言上來分析，你覺得他是畫瓶子，如果他真的用畫畫出一個瓶子，你也感覺到那是瓶子，它就不會是一個藝術品；但是他用繪畫，畫了一個瓶子，你看到了瓶子之外的東西，它便成為一個藝術品。因此我才在

文章裡說他拿捏到一個分寸感，意即他沒有拋棄現實，他用了一種繪畫的方式去描摹它，但是又能表現出那個實物。有點像類比，他其實是透過那些物件來處理很多畫面元素之間的關係。我覺得他貼近現實是因為現實給了他一個自然的結構，他在那裡面去放置他的關係。這個有點像寫文章一樣，怎麼樣放置那些關係的方式，就構成了既是個人的感性，又是透過物來表達的。這可能跟我的個性有關，我不喜歡很主觀、很張揚的東西，所以某方面要表達自己的感性，但是又有一點要逼迫自己回應現實、回應事物本身。也許畫家在那個過程中，也是一種收斂。我覺得這有點難以明說，所以想用那五篇文章，以話語的方式把那個感覺圈圍起來。

「如實」跟「寫實」，我覺得這兩個「實」所代表的東西，其實不太一樣，當然是就我的理解，我沒有什麼標準答案。如實的「實」對我而言是真實，「寫實」就是現實。「現實」跟「真實」，其實就有意義上的差別。

吳：妳的「如實」類似中國傳統繪畫裡面所謂的「真」，「寫實」是「形」。「寫實」是「形」，最多到「神」，但不是「真」。中國傳統繪畫一直談論真不真的問題。

王：像我這次寫了五個不同領域的藝術家，當然是比較沒有文字系統的，但是我在這些不同領域的藝術家裡面，如果從藝術技巧或是藝術語言來看，感覺沒有太大的分別，只不過每個人要選擇自己的材料。所以文學對我而言，某方面也跟繪畫一樣，只不過它們操作的手法不一樣，但它們能夠達到的高度還是差不多的。

影像空間

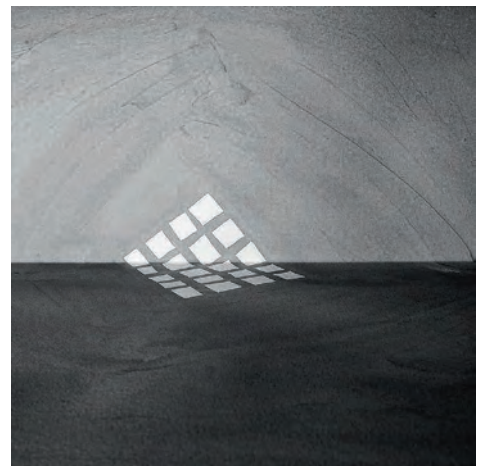
雷：再談談從「繪畫性」回到它與妳創作中處理「影像空間」，其中的關連性與影響。例如妳對塞尚與石濤的對照式理解，對於創作上的吸收內化是哪個

左圖——
《返影入深林 #3》，2015，
微噴輸出藝術紙，100×100 cm

© 王雅慧

右圖——
《返影入深林 #11》，2016，
微噴輸出藝術紙，100×100 cm

© 王雅慧



部分？這五篇的描述，涵蓋了內在邏輯與秩序的結構性，也聯想起妳不同作品裡的影像空間，裡面有簡潔細膩的構成，具有詩意的生活狀態與人文特質等等。這其中的抽象性與構成概念，能在「返影入深林」個展近作找到印證嗎，怎麼看妳自己對於內在風景的表達與外在自然界的思索？

吳：在塞尚篇裡，妳為什麼會談到人對於自身影像有重新估量的急迫性？「於是，這個人的影像自此從透視的幻象空間中走出，而成為了空間本身，成為了事物本身。」我認為這問題是貫穿繪畫性跟影像空間的。

王：這句話其實是「人怎麼樣認識自己？」我覺得塞尚出於藝術家的直覺或天分，他沒有從思想或是話語裡解決他的問題，他回到自然裡面，用眼睛跟身體去觀察：每天吹著風、曬著太陽，站在那邊三十年有他的修行在，再透過繪畫表現他的體會。我覺得他雖然看著山，其實是想瞭解自己。因為他一直提到表達自身的感受，藉由這片風景重新理解自己。他也許是在本質上，對於自身影像有一個急迫性，因為西方在二十世紀初期或十九世紀末期，對於物質世界或者是人的生存狀態都有一種急迫性，他們很想做出一些變革或找到新的方向。

吳：妳的理解與體會，對於去年作品例如《返影入深林》在處理影像空間，應造成一定程度的影響？

王：其實是我原本的一些想法、體會、感受，在看塞尚或石濤作品上得到印證。剛剛提到讀書、思考、寫作，或者是創作，對我來說，我的圖像或創作，通常會先於思考與話語，兩者在時間上可能相隔甚久。舉例，我在某種狀



態下完成去年的個展，但老實說，我感覺沒有真正理解它。特別是那件大型影像裝置《林中路》，因為只有在展覽現場才能看到全貌，之前它是一些模擬、假設，更早只是在腦袋中成形。但當它已經完成在眼前呈現之時，我忽然覺得：「這是什麼？」作品的呈現比我想像中更好，甚至我被它所感動，同時也思考著，我做到了什麼，而它又回應給我一些新的問題、新的思考方向。

雷：應照個展後的創作狀態，你今年的新作《問影》，可以說是一種反省，一個印證。

吳：之所以會成為藝術家，就是他有某一種先於話語的直觀性。這種直觀性有很多層面，當代的西方藝術家比我們更重視理念先行，從這個理念區再分出很多不同的創作脈絡出來。

王：如果創作歷程夠長，在某個階段就會形成一個自己的思想。之後再沿著它，慢慢往前進。比如說我剛剛講到我不能夠真正理解，但是之後我想要去理解它，因為我覺得藝術家對自己作品的理解也非常重要，我必須知道我做到什麼，我下一次可以更好地掌握它。

吳：再請雅慧談談梅洛龐帝 (M. Merleau-Ponty) 〈塞尚的疑惑〉，妳說博班時那篇文章對妳有一點影響。因為這五篇文章有個共同的強調點：「像是以第一個說話人的方式言說，以前無古人的方式來作畫。因此，他所表達的不可能是某一套已有明白定義的思想的翻譯」這個共同點跟剛剛談的類比有點關係，我引的是龔卓軍的翻譯。包括妳剛剛所討論到「真」這件事情，其實是不太容易用文字與人分享，我們只能在看到某些圖形、圖像、視覺性東西的時候，會感受到某一種在表象後面有一個根，所謂的真實共振的東西，妳是如何擷取跟理解這個部分？

王：其實〈塞尚的疑惑〉，我就是那次跟提一下，並沒有對這篇特別感興趣，可能是我在讀塞尚，發現現象學的哲學家梅洛龐帝也寫過他，覺得有意思。

吳：我發現五篇文章都在談這些藝術家觀看世界的方式與眾不同。妳很在意藝術家看事情的方法，我想是不是因為〈塞尚的疑惑〉這篇文章的關係？要理解這些人的作品，必須站在一個非常特別的視覺角度，要進入他的世界觀。同時我覺得雅慧所提的藝術家都是涉及某一種獨特的視覺性，是藝術家切進去的角度。雅慧欣賞這類的人事物，所以她會在裡面找到可以共振跟類比的關係。

王：我對〈塞尚的疑惑〉不是這麼瞭解，但如果就我對這一句話的理解，以及

左圖——
《林中路》展出現場
© 耿畫廊 TKG+ 攝影

右圖——
《問影 #2》，2017，微噴輸出藝術紙，100×100 cm

© 王雅慧

梅洛龐帝怎麼樣詮釋他的畫，我的回應是：這五個人對我來說，他們既是那麼不同，有不同的視角、不同的世界觀，但是同樣的，他們對我來說也非常相像。

吳：所以是《林中路》，回到海德格的說法，只有那些伐木工人會知道，妳就是伐木工人。

王：以我的觀點來說，因為他們有共通性，所以我想要寫他們，但是我寫他們的原因也是因為他們描繪「真」，或是他們去描繪我所謂那個共通性的東西，是用那麼不一樣的方法。這是一個我認為的藝術家狀態。所以就算我覺得塞尚跟石濤很像，但是他們可能使用的媒材、思考的方式或是創作的東西，是完全不同的。

吳：石濤跟塞尚的「我法」似乎是兩個不同層面的問題。李克曼翻譯「一畫論」的概念，是用「l'unique trait de pinceau」，意即獨一無二的筆畫線條。但石濤其實談的是「我法」，意思是這個世界進入到我的視覺裡面時，不同的情境我就會用我的方法。這個格式跟塞尚一直看著一座山，他深入一種觀看去營造出一個自己的視覺，我覺得這兩個是不同層面的問題。石濤是從各個知識系譜中找出一道可以撐大的縫隙，而塞尚則是罕見的只試圖理解自己視覺的直觀人士。中國傳統繪畫討論「真」，基本上都是知識型的文人，型態不同於塞尚，因此這其中有差異性存在。雅慧其實是臺灣當代藝術圈裡面，很少數關心人跟自然關係的藝術家。妳回應了華夏傳統裡的「道」，還有繪畫體系裡面的「真」的命題，而不太理會社會系統。

例如妳又談到荷索的空景，以及對北門方位的個人感性體會（而非視為法統政治符號），還有臺東教書被天空土地包圍的感覺……，這讓我聯想到侯孝賢處理《聶隱娘》裡歷史與人情的手法，我也在《聶隱娘》電影場景裡看到妳談的東西。侯孝賢的空景其實不是空景，他跟荷索一樣。他的空鏡頭一直在扮演一個世界之眼的角色，用地球之眼看著人世間的糾葛。

妳提到，從卒姆托的話語裡明白了北門對準七星山是為了要跟對面的山遙相呼應的意義。卒姆托說：「建築具有它自己的疆土，它與生活有著特殊的物質聯繫。」其實我覺得他這句話是反建築的，因為「architecture」通常是代表統治威權或是宗教威權的象徵，平民住的地方叫做「building」。我讀他的文字，覺得他是把建築重新回到一個跟人置身的關係。

抱歉我用我的知識系譜干擾了雅慧的直觀。我相信雅慧心目中定義藝術家的能耐，把還沒有被客體化的個人感受經驗，透過一種美學語言、繪畫藝術語言的重新分配，把它再現。



左圖——
《葉洞 no.1》，2011，微噴輸出
半光面相紙，37.5×50 cm

© 王雅慧



右圖——
《空山》，2016，動力裝置，
環氧樹脂，壓克力，樹枝，木桌，
65×200×300 cm

© 耿畫廊 TKG+ 攝影

王：有關《聶隱娘》的空景，我覺得的確從那個角度來看的話，那五個藝術家可能都有這個部分，但是另一個原因，我想研究或書寫他們，在於他們各自都有非常堅實的物質基礎，有各自的材料、各自的方法。由於要回應影像空間這個部分，所以這是一個切入點，我得了解他們的世界觀或是整體關懷是什麼，再透過他們的作品和對材料的處理去直接瞭解的。

吳：如果說空間作為一個中介，這五篇文章裡面，我看到的是視覺，比較沒有看到身體。身體的置身其中跟視覺的置身其中，是不一樣的美學態度或分配模式。妳的討論裡面有很多涉及人跟自然共在的整體感，即使是2011年的《荒地計畫》，《葉洞》，一直到去年的《返影入深林》，我比較沒有感受到身體在場。

王：對我而言，是藝術家自己的身體在場；對於作品而言，它轉換成了視覺的語言。

雷：除了繪畫性以外，這五位領域不同的藝術家、建築師、攝影師的作品裡面有一種強大的結構性，跟妳自己作品有無印證跟呼應？或說與妳的畫面或者影像的結構構成。

王：結構也是藝術語言很重要的一部分，我想提那位建築師，也是我常常在思考上，會把影像空間或是繪畫空間用建築來體會，就是一種抽象的建構關係。建築需要實際，房子一定要能夠蓋起來，當房子可以蓋起來的時候，每一個元素都是環環相扣、整體成形的。就卒姆托講的建築，應該是非常重視整體性，而且所有細節也呼應這個整體性，這也適用於藝術作品。所以如果要講結構，我重視是什麼構成了那個整體性。藝術家處理結構的方式，其實等於他的風格或形式，這的確是我會去觀察體會的部分。

中國文化經典的再學習

雷：妳曾提到近幾年常去故宮看展，也談談妳對於中國文化經典方面的學習過程與領悟，特別是對於中國書畫如何產生興趣。因練書法寫毛筆字之故，是否對於毛筆與水墨這個媒材開始感到興趣，進而運用在創作上？何時開始的？

王：提到中國傳統書畫，以前的我還真是外行。大學學西畫，之後又一直走影像。雖然更早開始我就喜歡用毛筆畫一些創作的草稿，但真正把毛筆、水墨當成創作的材料，是去年的個展使用它多少還是有一點點的刻意：想要試試看在我觀念中很傳統的材料，包括墨色、光影，以及我在視覺上捕捉到的一種可能性，能不能夠創作出一點什麼。

再回溯到更早，是 2011 年自己生活上的轉折。那時候，我開始接觸《莊子》，對於道家思想感到興趣。上了半年多的《莊子》，之後上半年的中醫課，之後又上了兩年多的《易經》，現在就學書法、太極拳。這個興趣一直連貫著，越來越喜歡。我對道家或對中國傳統文化的興趣，真正的開始應該是從學習中醫而來。當我開始了解中醫系統，包括重新調整自己的生活方式，真的非常震撼，原來有另外一種的身體觀不同於我原本理解的。當你真正落實它，你知道它是對的，而且合乎邏輯。你會發現身體不只是身體，是與外在事物的連繫。這個新的思維方式引起我很大的好奇心，我又重新看待自己跟外界的關係，也許是從這個切入點，我開始對中國傳統文化很著迷。真正開始去閱讀、去學習的時候，就得到更多回饋，因為學問都是「為己之學」。當然我不能夠說它多麼影響到我的創作，但從內到外都有一種新的體會。

這個新的體會不見得跟我以前是斷裂的，它呼應到內心的某些領悟，與這個知識系統結合上，時間也是我離開博士班之時，離開學院的知識系譜。之後，我進入一套自我學習，包括中國文化經典的部分，等於是為我自己找出另外一條道路。我很快就跟這個方式很契合，從這個邏輯就自然而然地回到拿起毛筆或水墨，它跟我的生活是相關的。

返影入深林的背後

雷：去年的個展「返影入深林」算是一個新的創作階段，也因此妳的新作受邀參與今年王嘉驥老師策劃的「聲東擊西——東亞水墨藝術的當代再造」展覽。能談談這次個展中的攝影和《林中路》影像裝置的創作過程嗎？

吳：「返影入深林」很妙的地方是，佈展方式在視覺效果上影響很大。畫廊的

平面作品因為光照度過暗，我沒有辦法非常明確區辨，這到底是攝影還是繪畫？花了很長的時間才確認，這是攝影。

王：個展的燈光只打在框裡面，視覺對比會讓你覺得旁邊很暗，尤其還有 video。有打光的白牆，其實相紙的粒子會比較容易被看清楚，紙的感覺比較強。

雷：請問《林中路》的書法線條是怎麼做出來的？是像早期使用電腦動畫操作與運用道具的攝影嗎？製作過程的技術面如何？

王：確實與之前作品有類似的形式，但書寫線條是先做出平面的攝影作品，後期才發展成投影。在籌備個展時，行之有年的方法不想再用，覺得舊有的習慣太有目標性，常常讓我忽略很多東西。醞釀階段之前已經嘗試過一些繪畫的東西，基本上我沒有為自己設限，而且有點想要突破使用不同材料的做法。也就是在這個狀態之下，開始嘗試水墨。但不論我嘗試任何材料，都還是回應到影像，因為我還是想從影像的方式結合其他媒材，做出不同的發展或是對應。在嘗試的過程中，我發現水墨跟攝影的某些特質可以結合得很好。像《返影入深林》系列的攝影，其實製作方式很簡單，它



上圖——
《一筆書》，2016，微噴輸出藝術紙，40×60 cm

© 王雅慧

下圖——
「返影入深林」個展展出一景

© 耿畫廊 TKG+ 攝影



左圖——
《縫隙》，2002，錄影裝置，彩色有聲，30秒 loop；於「2002年臺北雙年展」展場

© 王雅慧



右圖——
《日光下的靜物》，2005，錄影裝置，彩色無聲，4分36秒 loop；於「空間行板：2017館藏作品選」展場

© 劉信佑攝影

雖然看起來抽象，對我而言，它完全不是抽象的。在我構思每一幅影像空間的想法當中，它是一個牆面、它是一個地面、它是一個有氣氛的空間、它是一道光、它是某個未知形狀的投影。換句話說，我想要營造一個繪畫空間的感覺，想要思考如何透過影像媒合，或是把影像媒材的某些特質和材料，當成繪畫性的元素使用，大約如此。

雷：妳所說的牆、地面、空間、光線，我的理解就聯想到早期參展 2002 臺北雙年展的《縫隙》與 2007 年《日光下的靜物》。還是有一種延續的脈絡在。

王：對，我構思它的方式跟過往構思現實影像空間的事物，其實有一定的脈絡，因為我不是抽象思維的人，我需要有實際的物件。但是由於回應到繪畫空間的東西，它讓我可以從某個抽象的構成去結合過往屬於現實層面的影像空間思考，所以「返影入深林」可以說是一個狀態跟過程的結合。

大致上的製作過程是，我先在一張紙上用墨色渲染出一個光塊，在那個描繪的過程中是很自由的，因為我其實不太能構想它被拍攝出來的樣子，所以我只需要處理墨色、處理形狀，直覺這個呈現也許不錯！完成後再打光拍攝。接下來有很多反覆的過程，因為包括我給它的光線，我從相機對它進行拍照的角度，在鏡頭裡所看到的影像，都很可能需要再回到畫紙上重新調整。

雷：給它的光線，是自然光、人造光，自己製造出來的打光效果？

王：是打燈。所以，在最後完成的圖面上，很多較濃的墨色，或是漸層的淡色，看起來很巧妙地漸層，都是燈光與墨色的結合造成的。有水墨經驗的人知道那個畫不太出來。其中反覆的過程很像繪畫，只是換成在鏡頭下看墨色：這邊想要再淡一些、或是那邊層次得再多一點、又或是我畫的這塊形狀沒有辦法在鏡頭上延伸到這邊來，沒法形成我所需的構圖，必須回頭重

新調整，根據鏡頭下面的畫面可能要再畫一張等等……，反反覆覆的，失敗率可能一比十，想想挺有趣的。

攝影發展到一個階段之後，我也想延伸到動態影像上，思考在動態影像的特性上有沒有可能也回應到所謂繪畫空間的層面？我對繪畫空間的理解，比如說塞尚，他雖然一筆就畫在那裡，但是當你進去看他畫面的時候，彼此之間的關係其實是一直在視覺、在視角之中不斷來回。這對於觀者而言，就像我在《林中路》投影中，一條線與一條線交錯，當它不斷往前進的時候，它們之間也不斷產生各式各樣的關係，饒富趣味。在發展出《林中路》之前我有另外一個錄像計畫，為了那個計畫還大費周章做了一個機械裝置，心裡想著：拍起來應該不錯！結果機器送來一拍攝我就知道不行，它不可能被完成，那一天很沮喪：「怎麼辦？我還需要一件 video。」，但就在當下，一個在心中隱約醞釀許久的意象卻突然浮現眼前，那是從製作日光下的靜物之後就偶而會構思的東西。於是我幾乎在同一天就把林中路構想完成了。

《林中路》那一件做的過程也是滿坎坷的，因為我想之前運用過類似的方法（即《可能的記號》），就翻嘛！但是我做了整整一個月，忘記怎麼做了，沒有想像中的簡單！它是實景拍攝：我在一疊紙的正反面都畫上各種不同的線條，攝影機架在正上方，我先生行一幫忙把一張張的紙規律地慢速翻過。由於每一張都是連續的，無法被剪接，必須一次拍完，這也是難度所在——翻紙的動作需要行氣！因為畫面單純，只有光影及線條，所以拉紙的細微動作很容易被錄入畫面。後來我設計了一個類似軌道的裝置，這些都是在嘗試怎麼樣把我想要的效果拍出來的過程中，自己想出來的土方法。

《林中路》拍攝紀錄

© 王雅慧



拍影片的起始

雷：雅慧與北美館的緣分是從 2002 年開始（成為那年臺北美術獎得主，又參展 2002 臺北雙年展）。我們再往回溯。妳提到近三十歲才在創作上有明確的方向、發表的空間。在創作上是否能稍略分為三個階段：如以 2010-11 年作為分界，前面十年在北藝科藝所（2001-2004）和南藝理論組博班（2005-2010）；到了 2014 年又是一個分界。妳怎麼樣描述自己在過去創作上的分野？

王：我認為以狀態分跟以作品分不一樣，因為你現在自我狀態已經改變了，但可能兩年後的作品才會改變。對我而言，可能 2011 年之後是一個新的階段，包括自己嘗試走的方向與在思維上。在 2011 年之前，比如說從 2002 年進科藝所，開始做錄像創作，在影像媒材與當代藝術的語言表達上，進行不同的探索跟思考，這是一個較大的階段。2002 年之前就是萌芽時期，我大學時代倒沒有那麼強烈想要當藝術家、想要創作。

雷：如果沒有想作藝術家，為什麼會從臺大法律系休學轉考美術系？又是什麼原因降轉班級，體驗了什麼衝擊？

王：為什麼會去讀美術系？其實唸臺大也是因為我很會唸書，反正也沒什麼想法。上了大學後發現身邊怎麼都還是北一女的同學；唸了法律系，同儕的目標都非常明確，補習考司法官或檢察官。當下忽然覺得不妙，因為自己完全沒有目標，同時我也想要離開那群好學生圈子，因此開始思索自己到底要的是什麼。於是我想自己從小還滿喜愛畫畫，應該還能畫吧！想著去考美術系好了。

我臺大法律只讀了一學期（1992），下學期進畫室三、四個月，暑假便考上師大美術系（1993-98）。進了美術系之後，發生了幾個情況。我不太會畫，請教從國小就是美術班的同學，他熟練地畫完，說這個已經畫過數百次了，有點百無聊賴的感覺。當然自己也有點混，又在藝術學業上找不著重心。畢竟自己那麼任性跑來念美術系，感覺失去方向也有一點迷惘，就想先休學好了。父母對我也滿寬容的，我這人個性好強，愛做什麼就做什麼。

吳：妳休學的時候在做什麼？

王：休學一年倒是看了很多書，朋友家的書幾乎快被我唸完，看書也慢慢有一點心得。因為休學的關係後來降轉到低一屆的班級。我之前那一班幾乎都去當國中老師了，接下來這一班，他們是非常前衛的一班，喜歡創作、喜歡跟老師對抗，很有活力的一班，例如蘇匯宇、黃逸民、蔡宗祐。所以一

方面自己休息夠了，又覺得想要好好努力投入藝術的學習。由於能跟同儕切磋，開始對當代藝術感興趣。大四畢業之後，出國之前去找宇棠。我問王哲雄老師：「我要去法國唸書，要問誰？」

吳：1998年有一天接到她的電話，自稱是我師大美術系學妹，我那時候跟她說：「其實法國狀況也會變，所以快去巴黎工作室，看大家在做什麼。」

王：巴黎美院我去口試，但是沒有考上。我唸的是巴黎西北區一個學校。那一年是真的想要考你所唸的國立高等美術學院，所以認真學法語、做作品、看展覽，看了很多歐洲年輕藝術家的作品，感到大開眼界。過了一年卻覺得好累，想要回臺灣。由於是辦了休學才得以去法國考試，若考上便放棄師大學歷，回臺就得去實習才能拿到畢業證書了。

雷：第五篇〈薩馬拉提〉文內提到，1999年回臺後，在臺東實習教書了一年的時間。談談妳怎麼開始拍拍紀錄片、實驗電影短片的？

王：回國後分發到臺東關山國中實習，一邊教書、一邊生活，頗多感想的。2000年時買了一臺DV數位攝影機，開始自己拍，後來完成一部紀錄片《這一年的夏天》（30'，2001）。片中主角是我班上的原住民學生，畫圖畫的很好，想法特別常令我吃驚，因此想要記錄他的生活與內心世界。紀錄片還送去參加金穗獎，當然沒拿到。

學生問題滿多的，雖然跟他們感情很好，但發生狀況我都是最後才知道，很遲鈍。那時年輕，沒什麼方法能夠幫助他們。原打算只去臺東一年，我不知道後來那麼喜歡那裡與我的學生，離開時有點不捨。之後想繼續深造，由於姊姊在紐約，便申請到紐約的 School of Visual Arts 研究所，但那一年，關鍵應是弟弟生病的事讓我猶豫不決，因緣際會看到北藝第一屆科藝所招生，拿《這一年的夏天》這件作品投考，心裡想著「如果考上，再來決定是否還去美國。」結果考上了便留在國內。



《這一年的夏天》，2001，彩色有聲，32分

© 王雅慧

拍學生紀錄片的經驗讓我對影片開始感興趣，非常地著迷，很想一直做下去。我和宇棠還一起去伊通公園附近學數位剪接。之後又跟師大同學吳國禎製作了一個實驗短片《戀愛手帕》(2001)。其實有點好笑，因為我以為北藝新成立的科藝所是要拍電影、紀錄片的，進去上課才發現不是。

吳：所以原來雅慧之所以走上藝術這條路，是因為她一直都沒有搞清楚狀況囉？有些時候這就是一種特質，這種特質在因緣際會下讓她發揮了意想不到的作用。我覺得妳做作品也是如此，有種童趣、幽默感，有點莞爾。

雷：2002 臺北獎作品《墜》的評語：「技術略顯粗糙，內容散發出一種幽默感。」

王：幽默感倒沒想過！沒有特別想過有幽默感。

影像創作的開展

雷：雅慧作品有幾條不同脈絡，想請妳以幾個重要代表作，例如從早期 2002 年的《墜》、《縫隙》，2003 年《一個人的房間》，也在 2005 年以《墜》和《一個人的房間》獲得第三屆國巨科技藝術獎後，赴紐約進修半年。延續概念與手法，2005 年的《日光下的靜物》、2007 年的《訪客》，甚至到了 2010



上圖——
《一個人的房間》，2003，互動
投影裝置

© 陳明聰攝影



下圖——
《藝術家電影院》，「2010 臺北
雙年展」委託創作

© 王雅慧

臺北雙年展委託製作的《藝術家電影院——暗之面》，到最近的《林中路》等等，分析一下其中脈絡的延續性與妳最關切的核心所在。

因為創作有各式各樣的面貌、有不一樣的作品，剛剛提到有一個狀態跟分期是可以成立的話，這些比較重要的代表作，怎麼樣可以串出這個理路過程到現在的「返影入深林」？就是妳當下創作的狀態。

王：其實，去年的個展本身就有回望過去的想法：我這麼多年來都做了些什麼、想要延續哪個部分。所以的確又回應到空間這個課題。某方面自己也知道，我做的創作是一貫的，想要表達的面向從以前到現在是沒有變的，包括在最早的紀錄片裡，只是手法上嘗試了很多不同的方法。但同樣的東西在不同的階段，我也會有不同的體會與新的認識，就像我接觸中國文化的之前跟之後，那個核心還在，但我思考它的路徑或說能夠參考的點，是有所差別的。

在不同的狀態裡，我會學習怎麼用不同的方式去表達，所以在 2010-12 年之間，有些作品處理的手法不太一樣，有些時候我想嘗試，或看到某一類作品的結構如此呈現。也許累積到最後，我越來越清楚自己比較合適的方式，包括體力、腦力。近年來就更傾向在工作室工作，也是因為生活狀態的改變。「返影入深林」這批作品是在工作室完成的，以前可能有些作品真的是在戶外工作。

我有認真想過，其實妳所提到的這些作品的主題，的確好幾件都回應到空間，不管是生活空間、抽象空間，或者是思維空間。

這可能也是我個人的傾向吧！我從小有個習慣，比如說我看到你，或是看著你，很自然地會想像出你家的模樣。通常跟你真正的家長得不一樣，因為那個根據我對你個人的感覺使然。也許空間這個題材對我而言，是一種內在狀態的投射，內在的影像。

吳：雅慧切入問題的方式、提出作品的形式很獨特，最妙的地方是作品裡面某些技術上的漏洞，往往不是真正的漏洞，是要揭露跟技術相關的某些問題。雅慧擅長把細微觀察生活空間與經驗，經由技術或是手工道具把想像中的場景以影像呈現出來，那個畫面往往是「一種曾經有過的深刻感覺」。

雷：評論裡提到妳作品風格的關鍵字例如：詩意、幻想、奇想、詩空間，有視覺懸疑感的空間。也有人說，手法上是最低科技，但是表現出來整體的氛圍是純粹與細緻的。

王：我記得研究所畢業口試，老師的評語：「作品很清新。」

修身養性的課題

雷：如果說 1999 年的臺東教書經驗是創作的起點，2014 年應該是人生另一個重要的轉折點，成為母親。母親的角色，在創作題材或想法上有什麼不同之處？例如 2014「禮物展」時的《微光時刻》，將自己與弟弟的照片以鉛筆描繪至紙箱狀的牆上以及錄像。2016「集什麼」的《和光同塵》，將《他們開始提醒我，關於其他的那些事情》(2010) 重製再現之前的作品計畫。

王：妳提到參與兒藝中心的教育展，真的就是 project。我會為了觀眾，做一個特別的計畫。其實我覺得我有一點點責任，很願意為兒童做點跟教育相關的。「禮物」展出我的作品時已經坐完月子了。作為母親的角色，一直到女兒生出來的那一刻，才意識到我真的生出一個人來。

懷孕時太不舒服了，我那一整年整個人停擺，什麼事都不能做。但是看到小孩的那一刻，就覺得「人」怎麼那麼完美？有一種對於「人」很深刻的體會，是個奇蹟。若說對於創作有什麼實質上的影響，應該是心態上的不同，對於教養、教育問題的關切，對於社會上各種惡的敏感、恐懼。於是我產生了一種急迫性，覺得最好的教育是以身作則，第一個，我是快樂的；第二個，我是完整的。所以，努力調整我的工作狀態，因為不想讓她的媽媽是一個焦慮的藝術家，於是我也在思考「修養這個問題在當代藝術中如何可能」。

吳：這容易掉入一個倫理陷阱的制約，即所謂藝術創作的正確性。我相信妳不會。有人認為藝術要載道，承載某種正當性，但 Rancière 曾經講過，只有真正的美學感性重新配置，才有辦法改變這個社會制式的格式。我期待雅慧作出一個她心目中跟修養相關的藝術，但不是掉入到倫理陷阱裡。我們一直在談妳是臺灣當代藝術家裡會去思考關心人與自然關係的，這其實就是好的修養命題，可以帶來很多不同感性手法的重新配置。

童年與喜愛大自然的記憶

雷：妳曾經提到，喜愛與觀察大自然是精神性的嚮往，源自於兒時的成長經驗與自然的關係。而童年經驗也多少形塑了妳個人基本的質地或個人特質。談談妳童年的自然經驗回應到創作中，例如本館 2007 年的典藏《訪客》。

王：這倒是有三個我印象一直很深刻的。我出生後在爺爺家住了三、四年。記憶中，可能才兩、三歲，我在《訪客》那個新莊老家裡。那個是老房子，印象中的我很小，坐在木頭窗臺邊，窗臺外面有一個盆栽，盆栽上有一隻小蝸牛。我看著那個小蝸牛，感覺非常好。那個時刻、氣氛、蝸牛，以

《訪客》，2007，錄影裝置，
彩色有聲，7分11秒

© 王雅慧

及坐在窗邊的感覺，不知為何一直留存在我的記憶之中。

另一個印象是一個非常美的畫面。後來搬離爺爺家住到新莊，上小學前整天都在外頭玩。四、五歲時為了養蠶寶寶得到處找桑葉，有人說有一棵很大的桑樹，在一個廢棄工廠的中庭，所以小孩子們一開始不敢進去，我那個時候很勇敢，說：「走！我們去。」要進入院子前需穿過黑黝黝的廠房，地面全是廢棄鐵具。穿越後，來到中庭，桑樹就在庭院正中央，陽光照著大樹閃閃發光，就像羅培茲的《椴樹下的陽光》！

更小的時候，可能也是兩、三歲，在我拍《訪客》的那個老家，那天媽媽有訪客，她要我去廚房端紅豆湯。走廊很窄、很長、很黑，客廳在另外一頭。所以我的印象是我端著紅豆湯，走過那個黑黝黝的走廊到客廳的影像，不知道為什麼，我當時告訴自己我想要記住這個影像，於是我到現在都還記得，歷歷在目。

吳、雷：經過一個通道，往光的方向走去。就是妳在伊通的個展（「漂流場所」，2004）。

王：如果用回溯的方式，會想起一些自己記憶中的空間，也許一切都有關聯的吧！所有的相遇都是久別重逢。不過因為我的青少年過得有點辛苦，所以，走向藝術之路，也許真的有一種心情是，我好想回到童年，回到一種自由自在的，沒有那麼多自我糾葛的狀態。

