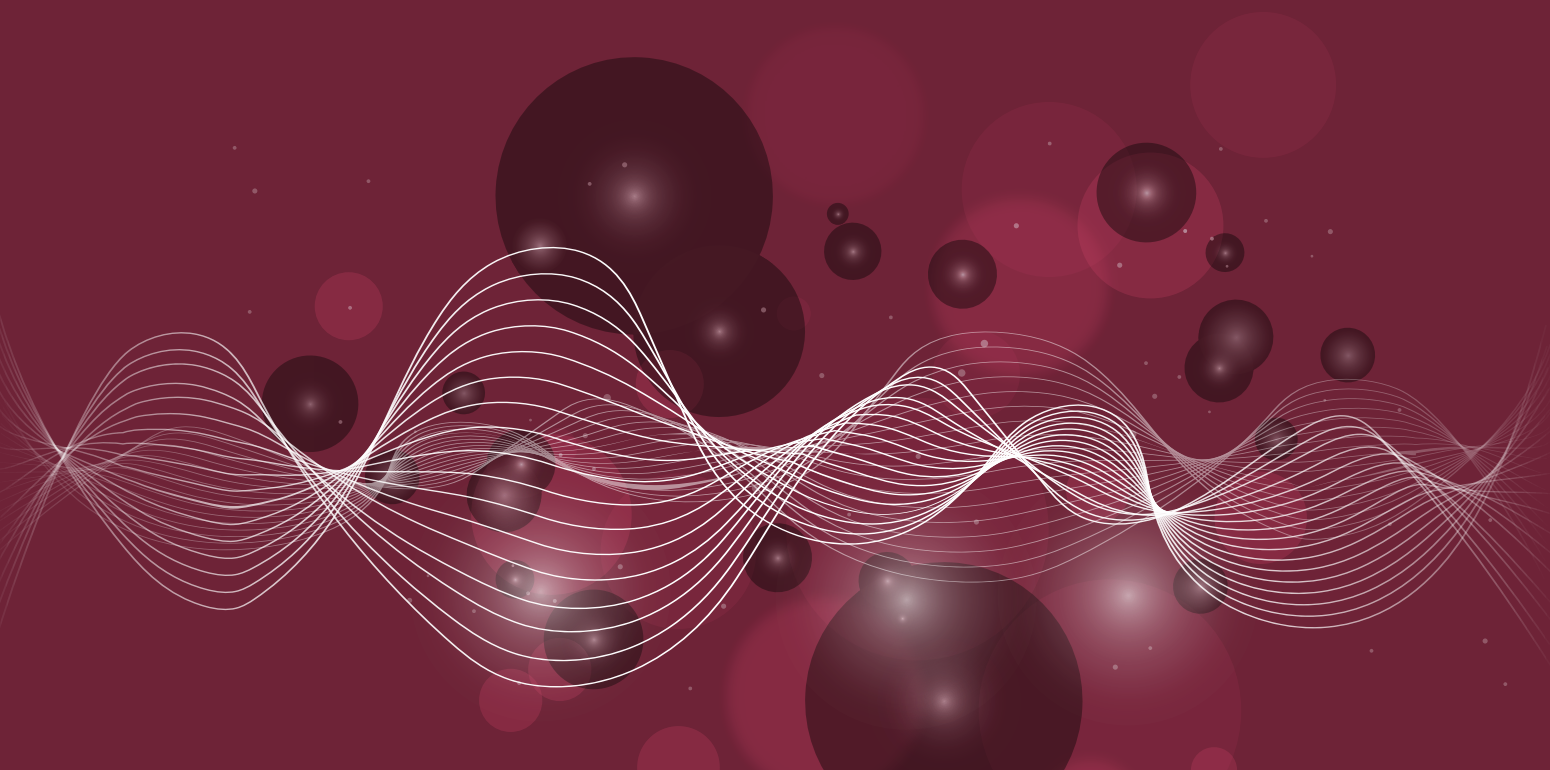


影像書寫 2016影音藝術對話錄

Written Images – A Collection of Dialogues on Audiovisual Arts 2016



影像書寫
2016影音藝術對話錄

Written Images – A Collection of Dialogues on Audiovisual Arts 2016

目錄 | Contents

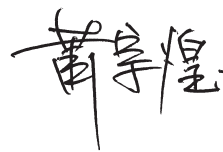
4	壹、序文
6	貳、前言
	一、影音藝術專題探討
	二、巡迴影展專題放映
10	參、映後座談記錄
	一、遺落的記憶－文化保存專題：《縱橫山林間－鹿野忠雄》
	二、墨韻藝境－水墨藝術專題：《國畫大師－張大千》
	三、第38屆金穗獎入圍暨電影短片輔導金成果影展：《神戲》
	四、光影轉瞬－從浪漫到後印象：《天才的激情：霍金・索羅亞的生平與作品》
	五、跨界・創新一台灣當代藝術專題：《李明則》
	六、她者觀點－女性專題影展：《在星空之下》
	七、她者觀點－女性專題影展：《尋找小村醫生》

序

國立臺灣美術館影音藝術廳歷年來持續策辦影音藝術之專題放映，透過藝術美學、社會人文、自然環境等影音作品匯聚多面向之影像詮釋，推動美術館與社會實踐間的連結，並提供大眾不同於美術展覽領域之觀演平台。「2016年影音藝術推展計畫」係以「藝術美學」及「社群人文」兩大主題，為年度推展影音藝術的主軸，將東西方藝術風格、歷史人文之內涵以影像方式引領觀者解讀藝術創作及文化意涵，進而解析影像特質。同時藉由專題播映的探討重新審視在地文化如何透過影像的表現呈現其獨特文化觀點。

2016年推展計畫共規劃7檔次影音藝術專題，專題包括：《遺落的記憶—文化保存專題》反映各文明精神價值及文化圖譜、《墨韻藝境—水墨藝術專題》賦予傳統水墨表現新意義、《光影轉瞬—從浪漫到後印象》回溯西方藝術演變及藝術家創作樣貌、《浮世樂章—音樂紀事專題》以影像傳達音樂信念及人文關懷、《創意思維—當代設計專題》—呈現當代設計經典作品之創意與實驗精神、《跨界·創新一台灣當代藝術專題》—展現臺灣視覺藝術跨界之能動性、《她者觀點—女性專題影展》提升女性觀點與思維之能見度。除了影片放映之外，為延伸專題放映之議題內容的探討及推展深度，並舉辦映後座談，邀集不同領域之影像工作者與學者專家開展跨文化的對話與交流，使觀者對於影像的感知之外，經由專家的對話與面對面的交流而激發更為宏觀之視野與創意。

大眾傳播理論常言「媒體即訊息」，影音傳播的快速發展已改變我們獲得資訊的媒介，進而影響民眾的思想與行為模式。國美館為深耕視覺文化之研究，秉持以往持續累積影音計畫執行成果，將2016年辦理之影音藝術推展計畫各檔次專題放映內容及座談文字記錄，集結出版「影像書寫—2016影音藝術對話錄」，以為影像空間場域逐步建構影音藝術研究資源，並分享觀者與影像美學者間共同交流成果，期許在既有的研究基礎上不斷的積累更多元的觀點，讓在地影音創作邁向更為寬廣的影像境域。



國立臺灣美術館 館長

Preface

The Media Art Center at the National Taiwan Museum of Fine Arts has hosted many audio visual art feature events over the years. It is dedicated to connecting the Museum and the society at large through a variety of audio visual works covering art, aesthetics, culture, and nature environment. The Media Art Center offers an alternative array of performances in addition to the usual display of artworks in the Museum. The 2016 Audio Visual Arts Promotion Program formed the main axis of the Museum's efforts to introduce audio and visual arts to the general public. The two main themes are "art and aesthetics" and "society and culture". The Program aims to introduce and to interpret eastern and western art styles, history, and culture through audio and visual media to viewers. At the same time, the feature events also reviewed how local culture is presented through audio and visual means to present the unique cultural perspectives of the projected works.

The promotional program in 2016 included a total of 7 audio visual events. They are: "Forgotten Memories: A Feature on Cultural Preservation", which reflected the spiritual value and culture map of many civilizations; "Art and Poetry in Chinese Ink: A Feature on Chinese Ink and Wash Painting", which gave traditional Chinese ink and water art new meaning; "Momentary Transitions of Light and Shadow: from Romanticism to Post-Impressionism", a review of changing trends in western art and works produced by western artists; "Musical Chapters in Urban Life: A Chronicle of Events in Music", which communicated the human touch and cultural beliefs in music through audio and visual presentation; "Creative Thinking: A Feature of Contemporary Design", which portrayed the creativity and experimental essence of contemporary design masterpieces; "Crossing Boundaries and Innovation: A Feature on Contemporary Art in Taiwan", which explained the cross-disciplinary dynamic drive of Taiwanese visual art; "From Her Perspective: Women's Film Festival", which explored the visibility of the female point of view and thinking. In addition to the aforementioned screenings, the Museum also organized post-screening discussions that gathered audio and visual artists and academics from different fields to exchange ideas and to engage in cross-cultural exchange of ideas. Participants were encouraged to think more deeply and more creatively through face-to-face interaction and discussion with professionals.

There is a saying in mass communication theory that "the medium is the message". The rapid development of audio-visual communication has changed the way we obtain information in the modern world. It has also created a lasting impact on the way we think and behave. In light of our continued dedication to the study of visual art and our efforts to archive the results of past audio and visual arts programs, the Museum has gathered relevant material and writings to publish "Written Images: A Collection of Dialogues on Audiovisual Arts 2016". This shall serve as a resource for the study of audio and visual arts and a presentation of interaction between audiences and audio and visual artists. The Museum hopes to add a more diverse range of viewpoints and to build on existing research results so that local audio and visual creative works may expand toward an even broader horizon.



Director of National Taiwan Museum of Fine Arts

前言

隨著時代的演進、數位科技的發展，影音已成為藝術創作的重要媒介，而影像的普遍性促使影音藝術成為現今藝術發展之重要面向，為提升閱聽人對於影音藝術的識讀意識，進而推展「2016年影音藝術廳放映主題規劃」，以延續本館影音藝術廳之放映交流功能。

經影音藝術的推展引介國內外影音藝術之作品，藉由多元類型作品的放映，擴大民眾對於視聽美學之體驗並豐富美學感知，使觀者從中學習解讀影像藝術與文化意涵，體認當代藝術所關切命題，提升影音藝術發展。為使影音藝術能成為本館推展藝術的一環，以現有的設備及資源，將影音藝術推展規劃「影音藝術專題探討」及「巡迴影展專題播映」兩大方向。

隨著影展專題相繼放映，為深化影像研究並引發相關討論，2016年共舉辦7場座談，就不同議題邀請各領域之專家學者、影像創作者與觀眾進行對談，透過專業影人導讀，讓觀眾從中理解影片意涵，拓展寬廣視野並對議題進行反思；本對話錄整理數篇座談記錄，以文字將影片議題內容延續，作為日後研究影片相關參考運用。

一、影音藝術專題探討

2016年影音藝術專題探討擬以「藝術美學」及「社群人文」作為兩大主題，「藝術美學」將分為「墨韻藝境－水墨藝術專題」、「光影轉瞬－從浪漫到後印象」、「創意思維－當代設計專題」、「跨界·創新－台灣當代藝術專題」共4檔次單元；「社群人文」將分為「遺落的記憶－文化保存專題」、「浮世樂章－音樂紀事專題」共2檔次單元。

其中「水墨藝術專題」、「台灣當代藝術專題」配合館內年度展覽「倪再沁水墨展」、「台灣美術雙年展」放映，藉由專題探討當代藝術家之創作歷程，以影音方式循序了解東方傳統水墨藝術與台灣當代美術發展脈絡，拓增展覽多元面向之觀看視野。同時亦規劃「光影轉瞬－從浪漫到後印象」，以西洋藝術史為背景探討現代藝術畫派之形成，並以經典畫作分析其結構、技巧推衍至背後創作理念，讓觀者從中學習如何觀賞作品，理解不同畫派演變，達成藝術與文化教育之效能。另規劃「創意思維－當代設計專題」，透過影片呈現當代設計充滿創意與實驗精神的經典作品，好的當代設計體現當下歷史記憶、文化美學，在充滿無限可能的科技發展下，營造社會的歸屬感並兼具實用性，同時引領使用者探索全新的領域。

「影音藝術專題探討」策辦方向分為「藝術美學」及「社群人文」兩專題，共規劃7檔次。放映單元如下：

項次	單元名稱	放映時間	放映片單
1	遺落的記憶－ 文化保存專題	2016/1/19~ 2016/2/29	《變遷》、《一座舊城的故事-鹽埕埔》、《世紀末的回聲：語言碎片》、《世紀末的回聲：未來計畫》、《碉樓殘夢》、《金映歲月》、《大墨飄香 有體唯心：陳嘉德先生口述歷史影像紀念專輯》、《薩爾加多的凝視》、《縱橫山林間－鹿野忠雄》、《帝國足跡：伊能嘉矩》、《客家土樓》、《我城臺北－臺北市藝文館所與社區影像敘事》共12部影片。
2	墨韻藝境－ 水墨藝術專題	2016/3/1~ 2016/4/8	《話·畫－清明上河圖》、《筆墨春秋－中國繪畫的歷史》、《胸中造化－中國繪畫的基本特徵》、《中國藝術大觀：水墨意境》、《現代水墨畫之父－劉國松》、《國畫大師－張大千》、《藝術畫家－徐悲鴻、常書鴻》、《洪根深》、《袁旆》、《董陽孜－獨樂》、《陳其寬》、《吳梅嶺：藝采春風》、《黃鷗波：詩畫交融》、《為黑白水墨重添色彩－蔡友》、《金門當代藝術家－水墨書法藝術》、《國寶采風 千年中國繪畫之旅》共16部影片。
3	光影轉瞬－ 從浪漫到後印象	2016/4/26~ 2016/6/12	《西洋藝術史－浪漫主義時期、印象派及後印象派時期》、《從浪漫主義到後印象：德拉克洛瓦、庫爾貝、威雅爾》、《古斯塔夫·庫爾貝：藝術生活的起源》、《威廉·泰納－光之畫家》、《西洋藝術大師專輯－印象派》、《印象大師》、《秀拉：橙、綠、紫交織的烏托邦》、《梵谷：濃烈黃色調》、《塞尚：主題的暴烈》、《荷蘭大師：梵谷傳》、《草地上的午餐》、《雷諾瓦：夏季美好的星期天》、《奧賽美術館》、《天才的激情：霍金·索羅亞的生平與作品》、《我的大師朋友》共15部影片。
4	浮世樂章－ 音樂紀事專題	2016/6/14~ 2016/7/31	《歌唱革命》、《青春銅管大樂隊》、《當我們變得陌生》、《菲利普葛拉斯12樂章》、《尋找甜秘客》、《想像：回憶約翰藍儂》、《李泰祥》、《耕耘半世紀：廖年賦》、《生命的樂章：賴德和》、《樂壇的長詠者：錢南章》、《劉雪庵》、《蕭泰然》、《凝聚·意境：潘皇龍》、《台灣·音樂精靈》共14部影片。

5	創意思維－ 當代設計專題	2016/8/2~ 2016/9/18	《自造世代》、《當代經典設計：樂高/圓規桌、蔻妮卡咖啡壺/AKARI燈具、派米歐椅、阿科燈/索利克斯腳踏車、極黑形式/法蘭克福廚房、飛雅特500》、《歐洲頂尖後現代設計：義大利設計公司/土耳其的玻璃設計、丹麥喬治傑生的銀飾設計/奧斯頓馬丁汽車設計師、義大利的家電設計/義大利的創作型設計師》、《創意未來：大設計+ 綠色星球 創意中國》、《透視設計》、《創意與設計》共19部影片。
6	跨界・創新－ 台灣當代藝術專題	2016/9/27~ 2016/11/13	《探索新美台灣》、《王文志》、《王德瑜》、《吳瑪悰》、《許拯人》、《梅丁衍》、《袁廣鳴》、《徐瑞憲》、《金門當代藝術家》、《盧明德》、《李明則》、《蘇旺伸》、《錄像/動畫藝術選集》共13部/組影片。
7	她者觀點－ 女性專題影展（本館 規劃+巡迴合作）	2016/11/22~ 2017/1/15	《我是馬拉拉》、《翁山蘇姬：無畏的女人》、《瑪拉的故事》、《漢娜鄂蘭：真理無懼》、《行者》、《看見：許芳宜》、《以亞洲女性藝術之名》、《洪素珍》、《侯淑姿》、《跳舞時代》、《三生三世磊華苓》、《中非少女漂流記》、《等待八月》、《愛琴海：死亡之口》、《漿果之罪》、《在星空之下》、《漂過海的牽絆》、《觀漁》、《迎向邊疆公路》、《那父那子那馬》、《尋找小村醫生》、《我願意...然後呢？》、《親旅行》、《老爸傷腦筋》、《記憶迴廊》、《寄件》共26部影片。

二、巡迴影展專題播映

本專題建立本館與國內外相關影展單位巡迴放映機制，雙方合作除了可豐富本館放映資源，促進影展交流，也提供中部民眾接觸各大影展的易達性。例如「2016台灣國際女性影展」由多位女性影像工作者勾勒出現代女性的獨立視角與想像，突顯多元性別思潮及女性自主意識，以多元化的國內外影像作品拓展更為寬闊的性別印象與女性樣貌。此外，強調特殊族群關懷議題辦理「2016第16屆圓缺之間身心障礙者影展」，以影像刻劃弱勢族群與當下生活所處樣態，達到對於特殊族群文化的了解、尊重及認同。

2016年「巡迴影展專題播」共規劃4檔次，放映單元如下：

項次	單元名稱	放映時間	放映片單
1	第38屆金穗獎入圍暨 電影短片輔導金成果 影展	2016/4/9~ 2016/4/24	《投幣式》、《複眼》、《凡凡》、《毛毛雨》、《罰單》、《微笑》、《大樓有鬼》、《放》、《乍暖》、《夜襲》、《劣童俱樂部》、《七夜情》、《正吉》、《夢幻女郎》、《飲料大作戰》、《菸》、《受刑》、《出遊》、《登山》、《今天我代課》、《拔什麼河》、《再見不見》、《帕敢青年》、《紀念中國城》、《牆》、《辦桌》、《成家》、《港仔尾紀事》、《門》、《剩女，真的？》、《好好小姐不自在》、《神戲》、《忘年人》、《禁止下錨》、《妮雅的門》、《邊城啓示錄》、《南國小兵》、《辛夷塢》、《伊人》、《小黑在工廠中的一輩子2》、《日常節奏》、《強迫顯影》、《孝悌兒童》、《可可魚》、《離岸》、《我和我的T媽媽》、《靈山》、《Cronos》、《劣童俱樂部》共49部影片。
2	2016紀錄片行動列車	2016/9/20~ 2016/9/25	《放學後的秘密》、《穀子穀子》、《弟子規》、《幸福作業簿》、《生命的圓圈》、《思念之城》、《剩女，真的？》、《逐風少年》、《山城台北》、《迷霧森林裡的活寶石》、《黑》、《有一天都要說再見》、《馬上人》、《海》、《老鷹想飛》、《灣生回家》、《我們這樣拍電影》、《就是這個聲音》共18部影片。
3	第16屆圓缺之間— 身心障礙者影展（本 館規劃+巡迴合作）	2016/11/15~ 2016/11/20	《築巢人》、《一閃一閃亮晶晶》、《聽天使在唱歌》、《東東的笑》、《聽媽媽在唱歌》、《家.語》、《酷啊我的腿》、《劫後新生》、《蓋姆的獨奏曲》、《寂寞的我在森林中》、《融冰之家》、《寶貝婚禮》共12部影片。
4	第23屆台灣國際女性 影展	2016/12/3~ 2016/12/18	《中非少女漂流記》、《等待八月》、《愛琴海：死亡之口》、《漿果之罪》、《在星空之下》、《漂過海的牽絆》、《觀漁》、《迎向邊疆公路》、《那父那子那馬》、《尋找小村醫生》、《我願意...然後呢？》、《親旅行》、《老爸傷腦筋》、《記憶迴廊》、《寄件》共15部影片。

映後座談記錄

一、遺落的記憶－文化保存專題

【專題簡介】

物質與非物質的文化有其各自歷史發展軌跡和文化特色，本專題以影像呈現多樣性的文化風格，體現各個文明的精神與美學價值，並強調保存及修復的重要性。

【影片簡介】

《縱橫山林間－鹿野忠雄》 Tadao Kano

李彥旻 | 2011 | 50分

鹿野忠雄是日治後期的在台日籍人士中，相當著名的博物學者，研究領域遍及台灣的山林、生物與原住民，成就卓越。本片追尋他八十多年前的足跡，前往雪山、蘭嶼並遠赴日本取材，藉以讓後人重新認識這位傳奇的學術探險家。

（本片著作人、文字來源：國史館）

【映後座談】

時間：2016/2/20（六）15:50

講者：李彥旻導演

學歷：東海大學社會學研究所

現職：天冷科技有限公司負責人

經歷：

2011《縱橫山林間－鹿野忠雄》獲國家出版獎優等獎

2011《阿里山百年林業經營史》獲國家出版獎入選

2008 苗栗《油人傳奇》獲地方誌影展長片優等獎、
國家出版獎佳作

2006《烏來台車文史調查及解說影片拍攝工作案》
獲2008年優良政府出版品獎



李彥旻導演

Q：請問影片拍攝的起源以及製作時間？

李彥旻導演（以下簡稱李）：日本時代距離我們很遙遠，但卻是影響臺灣現代化發展非常重要的時間，臺灣總共被日本統治了50年，時間很長，在這期間很多的基礎建設、產業、制度都在這個時代被奠定下來。

以拍攝紀錄片立場，會面臨到一個問題是該如何去拍攝一個幾年前的影片？而鹿野忠雄的時代更早，他是在日本統治初期就來到臺灣了，他的年代距今超過100年的時間，相對在史料上的搜集是更難的。所以這部影片的素材是從一張照片都沒有開始的。

從維基百科搜尋到這張鹿野忠雄的照片，這張素描是劉克襄老師請人根據照片所繪，這大概是鹿野忠雄3、40歲時的照片；接著這張照片是我很喜歡鹿野忠雄的一個形象，這是他剛來臺灣所拍的照片，大概是18-19歲。他是一個非常喜歡登山、做山林研究的人，所以他認為應該要深入原住民的生活型態，登山後就直接在山上長期居住，冬天的時候打赤膊，沖冷水澡來鍛鍊自己的體魄，要求自己的體魄跟原住民是一樣的；下一張是當時帝國大學（國立臺灣大學）的學者在蘭嶼做調查時所拍的照片，中間的年輕人就是鹿野忠雄，他當時並不依賴學者的後勤支援，而是自己去做調查，剛好在當地遇到大家就一起拍照；另外這張是他在山上所留下的照片，其實他也常常在山上拍照，身上背萊卡相機，在爬山時就不斷做各式各樣的記錄，但他自己本身很少留下相關照片，這張是我們到日本找到的珍貴照片；下一張是他17歲來台的照片。

以上這些照片帶出一個主題，到底誰是鹿野忠雄？一般人其實不容易知道他，但如果對於登山史有基本了解的人就會知道。鹿野忠雄爬過臺灣非常多的山脈，他也擁有很多粉絲；同時他也是一個生物學家，他在小時候就喜歡抓昆蟲做研究，他的生物學研究並非業餘的娛樂，東海大學還特別幫他舉辦國際研討會，表彰他在生物學研究的成果，東海大學林良恭教授在山上找到一個新品種的鼠類，就以鹿野忠雄的名字命名為「鹿野氏鼠」，因為他覺得他對臺灣實在太有貢獻了，就以他的名字來命名新物種。鹿野忠雄也是一個人類學家，他在蘭嶼做田野調查，與當地的原住民變成非常要好的朋友，藉這些朋友讓他更瞭解當地人的生活文化情況；同時他也是地理學者，對臺灣圈谷地形做了開拓性的研究，甚至在臺大地理學100年時，將鹿野忠雄排名在對臺灣最有貢獻的地理學者前幾名之一。

其實鹿野忠雄是一個多樣性的學者，本身對於登山、生物學、人類學、博物館學、地理學、考古學等都有非常重要的研究成果。臺灣古道研究專家楊南郡前輩做了許多文史研究，也翻譯相關日治時期的文獻資料，他稱鹿野忠雄為臺灣最後一位學術探險家。劉克襄老師說鹿野忠雄根本就是出生在日本的臺灣人，因為他來臺灣後就沒回去了，整天待在臺灣的山林裡。這部影片是在談鹿野忠雄如何在臺灣成長，如何做相關研究，以及鹿野忠雄的整體背景記述。

這部片是在6年前拍攝的。當初會拍攝這部片是十多年前臺灣開始推動數位典藏研究計畫，有許多大專院校及相關機構將現有的資料掃描數位化，所以現在看到許多日本時期的這些材料都可以上網找到。當時是想這些材料除了運用在學術界外，是否能夠廣泛被大眾所知，所以就將影像資料進一步發展製作成一系列相關紀錄片做為延伸，這部片子是其中的一支。

在拍攝過程中也發生一些有趣的事。例如片中日本人的配音，這位日本人是在臺灣一位蠻有名的演員，我們找了一些鹿野忠雄寫的一些原始材料，讓這位日本演員唸。他看了這些台詞後跟我說其中有一些日本8、90年前的用語他不會唸，因為以前的用語跟現在是完全不同的，他也怕自己發音不正確，所以我們就去找楊南郡老師，因為他的母語其實是日本語，他以自己小時候在使用的日本語指導日本演員如何發音才是正確的。

在拍攝時我最想要採訪的是鹿野忠雄的太太鹿野靜子。拍攝當時他還在世，到日本拍攝時沒拍到他，是因為鹿野忠雄的後輩表示鹿野靜子當時已住進養老院，身體狀況不是很好，後來拍攝後一年就聽說他已經過世了，所以在影片最後我無法讓鹿野靜子講出那句話，是以旁白方式來呈現。在田野踏查的過程中，也有找到可能曾經看過鹿野忠雄的人，但是在拍攝中也過世了，從這些事件中讓我感到有時間緊迫的感覺。

拍完後我有把這部影片寄給鹿野忠雄的女兒，他女兒回寄一封信給我，信中談到其實他並不知道自己的父親原來是這樣的人，很多材料也許因為重新考察、重新發現做了研究，才讓他的家人更了解鹿野忠雄。其實這種例子也會出現在我們生活周邊，例如長輩家人在年輕的時候曾經做過我們所不知道的事，經過有計畫的研究調查之後，我們才對於當時的年代多一些了解，這是我對拍攝這部片比較大的感觸。

另外值得一提的是，拍攝紀錄片之前我們並非先寫好腳本，當時只是單純找了楊南郡老師，因為他是鹿野忠雄的研究者，我們跟著他的腳步將關於幾個鹿野忠雄重要的場域逐一做田調。例如攀爬雪山、到蘭嶼拍攝原住民的情況，當時在蘭嶼還遇到新的拼板舟下水的儀式，就呈現整個過程的畫面，我們還到了日本將幾個重要的場域走過。拍攝的時間大概一年左右，是一邊拍一邊慢慢體會拍攝的題材。

我自己的體會是在日本看到當時鹿野忠雄的手稿中的臺灣地圖，其中有各種生物如山豬、梅花鹿的分布圖等等。後來我就想到一個類比，假想給你一張空白的臺灣地圖，要求畫完全臺灣便利商店的位置所需要花費的時間，這就可以想像鹿野忠雄要不斷在臺灣的山林來回走過多少趟的路程，才有辦法將臺灣原住民部落及山地生態分布圖完成，這要花費好幾年的時間。包括他回日本完成博士論文後還回臺灣再繼續做這些研究。所以我們所拍攝的是他對於臺灣這片土地的感情及所投入的心力是如此的深刻，這也是為何這麼多登山的前

輩、生物學者、地理學者對於他如此推崇，所以我們處理的題材是有它的難度的，這也是拍攝的一個很大的感想。

Q：日治時期有其他在臺調查的日本人如伊能嘉矩、森丑之助等人，為何會挑選鹿野忠雄作為拍攝的人物？

李：伊能嘉矩、森丑之助、鹿野忠雄是都是我們所熟知在臺灣做山林調查的人，我覺得鹿野忠雄的時代與他們不同，像森丑之助是一個山地通並非學者，他通曉各種原住民語言，所以山林研究者若上山就必須帶著他當嚮導去做調查，而伊能嘉矩算是官方的學者，他們兩位都是屬於比較早期。日本剛來臺灣的時代，日本政府為了瞭解臺灣當地的現況，就必須先做全臺的普遍性調查，包括土地、住宅、都市分布、山林業的發展等，這也是帝國主義的做法，所以這是早期伊能嘉矩、森丑之助在做的事情，而鹿野忠雄來臺是1920年代，那時的山林調查已做得差不多，所以第一鹿野忠雄對臺灣的研究比較屬於個人的興趣，第二他所做的研究是學術性的，而非純粹的帝國主義式的調查各地資源、文化狀況。我覺得這幾個人都有他各自精采的地方，而當時的拍攝資源剛好符合鹿野忠雄這個題材，我也覺得這是個值得被記錄的獨特題材。

Q：延續上個問題，在日治時期的人類學者背後為帝國所支撐，導演如何去看待其田野工作及與被殖民者之間的關係。

李：這個問題以現在臺灣的觀點來看一直是兩難的悖論，日本人在臺灣到底留下什麼？有一票人當然會認為是在剝削臺灣如山林資源等，另外一票人認為日本人在臺灣奠定一定的產業基礎。例如臺灣的第一個都市計劃在臺中，像本來是沒有臺中中區這樣的地方，這是經過日本人有系統的都市計畫所建立起的一個城市；而臺灣的鐵道原本是小規模的實驗性質，經過日本人有系統的規劃縱貫線而奠定基礎，剛好鐵道南北路交會的地點都在臺中，所以臺中是個重要的地方。其實日本是讓臺灣進入近現代化國家的開拓者，許多層面上，是日本人奠定了源頭，後來的人在這個基礎上再慢慢去進一步開發。我一直是做日治時期的相關的影像紀錄，包括林業、礦業等，以及片中有提到關於臺北高校題材。

舉例來說，林業部分在我看到的資料中，阿里山林場是臺灣第一個林場，而日本人就先做了關於臺灣林場的調查，接下來將林場切割為80塊的林班地，規劃以一年開發一塊地的方式逐年開發，規定一年所能的砍伐的數量，並且以砍一棵種一棵的方式，稱為80年輪伐期，到了80年後第一年所種的樹就已經長大了。

其實在日本也是用這種方式，我們看到日本國土有百分之90幾的土地都是森林，其實這全部都是人工林，因為他們在400年前的江戶時期就已經開始在開發森林，所以依照這種方式

他們的森林不會消失。而日本人來臺的基本態度也是如此，他們並不認為臺灣是一個短期暫時居留的地方，對臺灣的想法是長期性的，非以掠奪式的方式經營，所以就會產生80年輪伐期的策略。

我還接觸到一份文件是關於日本人委請一個財團來開發北部的礦業，在合約上簽署的約期是300年。姑且不論將這麼大的土地簽給一個財團300年是好是壞，但可從中得知日本對臺灣的時間觀是長期的，他們所想的至少是50年後、100年後的事情，我覺得這也是我們觀看當時日治時期的一個基本態度，反觀這是現在的臺灣比較不容易看到的，所以日本的時間觀是值得我們去深思的。

關於文化記錄保存的部分，其實臺灣現在需要有更多的人去關注歷史學的相關研究，除了影像工作者，或是有其他文字工作者等業餘的人去投入文化保存這個領域，我們才有機會能夠看到更多不同的觀點。我覺得我對於日治時期很多的想像都還留於太片面，例如我看到的是鹿野忠雄其中一個面向，其實還需要有更多不一樣的人從不同的角度切入，才能夠以更全面的觀點來看待臺灣當時的狀況。也許透過這些不同的成果，會發現跟我們所認識的臺灣是很不一樣的。

這又讓我想到10年前我曾經拍過關於臺灣天然氣產業題材，是在苗栗的出磺坑，因為要拍攝就必須去看中油的歷史。以前的產業歷史大都描述從大陸時期一直到臺灣的這段歷程，但其實沒有談到日治時期這一段。在很多地方都有類似的狀況。我們對於想像中日治時期歷史的了解其實都不夠深刻，所以這是需要更多人投入及研究，對日治時期既有的想法才有被改變的可能性。這是重要的，容納更多的觀點，讓我們能更認識腳下的這塊土地。

Q：影片製作過程比較特別的是找了臺師大、東海大學合作田調，包括攀登雪山等，以及旁白部分特地找荒野協會的徐仁修老師參與，請談談這些合作經驗。

李：臺師大的張素玢教授開了一門研究所課程，內容是要求每個研究生都要研究一個文史踏查的路線，例如其中有一個小組專門研究鹿野忠雄，就把他曾經走過的路線當成是實地踏查的路線。當時我們知道這個課程時，我也覺得至少我也該親自走過一趟，剛好結合這個課程，我們就跟著他們爬山，一連走了七天拍攝這些畫面。片中有一個人扮演鹿野忠雄，其中他的服裝是真的經過考究，透過臺灣蒐集登山骨董器材的人找到5、60年前的登山裝備，就將這些骨董帶上山拍攝。說實在我們跟學生都不是爬山的人，所以登山前就開始做體能訓練，也擔心無法登上山頂，不過最後大家都還是有登上主峰，這是個有趣的經驗，也讓這些學生實際接觸到實務部分。

另外旁白部分請荒野協會的徐仁修老師擔任，他在這個領域中是個神話級的大老，當時拍攝就想到如果能夠邀請他來當主述的話應該很適合，就很冒昧直接寫一封邀請信給荒野協會，老師也二話不說的答應，我記得第一次在錄音室時，他知道我們到過雪山、蘭嶼、日本等地，但他第一句話就問我們是否有去過印尼的婆羅洲，因為老師對婆羅洲的原住民及當地語言很有研究，但因為當時影片已經拍完成所以就無法實踐。

Q：這部影片完成後是否有做過放映活動，觀眾看完後的反應是如何？

李：這部片第一次放映在師大，並且事先有在登山的相關單位做宣傳，結果放映的禮堂全部爆滿。因為我不是登山的人，也不像荒野協會對於生態有研究，後來這部片還得到當年國家政府出版品的優等獎，後來得獎後又在不同的場合放映。不過回過頭來說紀錄片在臺灣還是有點可惜，除了在公視外不太有機會能在公開的平台放映，能夠接觸到影片的人相對少數，但近幾年有一些紀錄片如《看見台灣》、《灣生回家》陸續上院線，能夠讓大家去接觸紀錄片這個題材，即使票房不一定很好，但透過這個管道可以讓更多人接觸，對未來紀錄片的發展是件好事。

二、墨韻藝境—水墨藝術專題

【專題簡介】

本專題記錄東方水墨文化之展現，讓觀者學習如何欣賞水墨藝術，並循序了解傳統水墨藝術走向當代水墨之發展與變革，賦予水墨表現形式新價值與意義。

【影片簡介】

《國畫大師—張大千》

孫增田、王韜 | 2010 | 50分

張大千（1899-1983年）：19歲的鹽商之子—張爰，因未婚妻病逝，離家出走，投身松江的禪定寺。禪寺住持為他起法名—大千。但年少終究看不破紅塵，臨到剃度受戒，他提出要做不燒戒疤的和尚。法師喝斥道：「信徒如野馬，燒戒如籠頭，上了籠頭的野馬，才能馴成良駒」。在與法師辯論了一夜後，年輕人不辭而別，卻帶走了「大千」的名號。從此，佛門裡少了一個念經的和尚，畫史上多了一段風雲傳奇。

（文字來源：宇昂企業有限公司）

【映後座談】

時間：2016/3/27（日）15:50

講者：吳繼濤教授

學歷：1998 東海大學藝術學研究所畢業、

1993 國立藝術學院美術系畢業

現職：國立臺北藝術大學美術系專任副教授

經歷：2007-2012 東海大學美術系專任助理教授

2004-2007 國立臺南藝術大學藝術史系・

兼任講師、助理教授

個展：2010「在世界之外的邊境・獨奏—吳繼濤水墨畫展」。臺中：月臨畫廊

2009「島嶼邊陲・序曲—吳繼濤水墨畫展」。臺北：東吳大學游藝廣場

著作：2011《末日的輓歌》臺中：東海大學藝術中心

2010《江兆申》臺北：藝術家出版社



吳繼濤教授

吳繼濤教授：謝謝大家今天的蒞臨。關於剛剛影片所介紹的張大千先生，不外乎放在其生平特色、藝術成就，與近代受到藏家青睞而致的大名與飆漲。以下就我準備的資料，除了呼應影片所述，同時也與各位分享張大千的繪畫養成與風格特質。

伯樂的慧眼

首先應景的先來談《桃源圖》（1982）這件作品，這是蘇富比拍賣下個月要拍賣的作品，為大千先生於1982年所畫，在他1984年過世後，此作在1987年曾由蘇富比拍賣以187萬港幣成交，而今年的拍賣預估價為5~6.5千萬港幣，換算漲幅大約為40倍（按：最終落槌成交是2.4億港幣 / 2016.04）。

《阿里山曉色》（1980）也是此次拍賣的作品，預估價待詢。按大千於《阿里山曉色》的落款：「嘉義阿里山曉色為我國一奇，亦世界一奇，以吾家僧繇沒骨法為此，約略得之。」沒骨法傳南朝張僧繇所創，由唐朝楊升延續為「沒骨山水」，但張僧繇其實沒有可靠畫作傳世，而大千所指使用張僧繇的畫法，大體是沒骨青綠山水，因此張大千的畫作經常在青綠風格上註明為「吾家張僧繇」或「揚升法」，因為大千姓張，也表示承繼了先祖輩以來較具有色彩的表現法。《阿里山》（1981）是另一張以阿里山為主題的作品，曾收錄在歷史博物館出版的書畫第五集中，據悉大千傳世的阿里山主題並不多見，可能不超過五件；而接下來要談這件《阿里山曉色》（1976），則要比剛才那兩件早了4、5年的時間，畫作上的落款如下：「蜀郡張爰大千父追憶十五年前舊遊至此，觀者當以氣象求，不得以形跡目之。六十五年四月，環華庵記。」環華庵是1969年後大千移居美國所住的地方。而這張絹本潑彩畫相當罕見，二十多年來都在藏家手上未曾面世。大約是1992年前後，從居住陽明山的藏家後代釋出，尺寸大約為75×260公分左右，當時委託臺北某畫廊出售，開價為100萬臺幣，竟然全臺北的畫廊都說是假的，當時由我的裱畫老師議價買下重新裝裱。而後我在拍賣場遇到一個長輩，表示想買張大千的作品，我就介紹這幅畫作，他找了一位水墨專家來看，專家表示曾經在歷史博物館的展覽中看過這幅作品，所以就購藏下來。1990年代，張大千的潑彩市價大約為600~800萬左右，也許成交價大概在這之間，但如果放到今天，預估漲幅驚人。也就是說，藝術家一生的成就，大家恐怕都是事後才懂，但能否在當年能獨具慧眼，便不是一般人能預料的了。

藝術與內在胸懷

先回到上述這件《桃源圖》的構圖：我覺得桃花源是每個山水畫家真正在內心中想要逃避俗世、找尋內心慰藉的場域，所以在此舉出明代文徵明所作《桃源問津圖》為例，他透過了一幅長卷，敘述漁夫一開始從開滿桃花的洞口進入，並詳細描繪進入桃花源後所見的群山與生活狀態；而清代石濤的《桃源圖》，則是從畫面左方溯溪而上進入桃花源中，但大概只使用了文徵明四分之一的畫幅，僅敘述簡淡的耕牧狀況；而張大千的《桃源圖》，則以立軸形式從畫面

左下方進入，同時觀者可以俯眺望右上方墨彩混沌的人間仙境，同一時代的江兆申《淵明清寄》（1984），僅僅以斜向構圖，簡單的呈現溪澗與前後差異，畫幅極小，但可見同一詩景間，畫家表現手法的與各自胸襟與差異。

就某個程度上而言，張大千一生所尋找的棲居，無非也就是他生命中的桃花源；早年他從四川到北京討生活，直到中共統治赤化後離開中國，在政治上他不認同共產黨，而當時他最好的朋友便是四川省長張群，後來張群也來到臺灣。當時張大千的家人大部分留在大陸，但他卻避走四川、印度，後來印度承認中共後他又離開，當時他也算家大業大，需不斷辦展覽賣畫賺錢，1950年代大千也曾經來過臺灣展覽。在他的生平中，41歲時去敦煌，總共去了兩年多臨摹了276件畫，這段期間曾透過張群得到物質上的資助；之後，他54歲後移居巴西，57歲出版過《大風堂名蹟》，58歲首遊歐洲拜訪過畢卡索的工作室，64歲聖保羅雙年展邀展《六荷花通景屏》，之後因在巴西的八德園被政府收回興建水庫，70歲後他搬到美國加州環華廬定居，直到78歲時有機會可以回臺，便在外雙溪建「摩耶精舍」，83~85歲創作《廬山圖》之後便過世，這大概就是他的生平概況。

張大千在1962年，也就是63歲前後，因為眼力變差後，才開始嘗試潑墨風格，先有潑墨後有潑彩。這件是張大千在巴西畫的《青城山通景坪》（1962），可看到其中許多的墨韻變化，但由於他胸中具有壯闊的山水空間的邏輯，在潑墨定稿後，所拖曳出幾條線條與皴法後，便得以將墨色、塊體間進行有效的串連，交織出前後的雲煙變換，尤其是左上角的畫面推移，更能掩映出山水不斷往後推移的空間狀態，這種全景山水的氣勢，就是鑑別他畫作的一個重要的邏輯。

接下來這件是潑彩《幽谷圖》（1965），這畫作在1994年蘇富比拍賣是以816萬港元成交，是由林百里先生所購得，當年所購得的價格已被稱為天價，但用現今的眼光來看，這是筆聰明的交易。我們看到《幽谷圖》的左側處有一條像瀑布般的細流，我想這絕非張大千刻意所為，但肯定是水墨、絲絹在創作過程中經由天時、地利與人為的結果，而在主山的兩峰中似有光從夾縫中透出，更有種渾然天成的感覺。

接著提出這幾件，是張大千傳世作品中非常好的潑墨彩作品：《瑞士道中之金波翠嶺》（1965）、《四天下》（1967）、《瑞士雪山》（1967）、《山雨欲來》（1967）……等，張大千在世時，曾有人對於大師的作品雖具有當代性，並進行了許多自動性表現等具有現代抽象性的嘗試，詢問為何沒有純抽象的作品？張大千便解釋：他必須靠賣畫賺錢，但當時在華人社會中大家對純抽象作品不完全看得懂，所以就必須加一些用皴法、具象物如樹石補景，從《青城山通景坪》的純水墨到1967年後的潑墨、潑彩，就可以看到其中的變化。《瑞士雪山》只有簡單幾筆皴法，卻是一張很好的作品；《山雨欲來》在雲煙變化的隙縫間透出光線，有著非常渾然天成效果。我個人辨識張大千的作品有個邏輯：就是去比較張大千和其後繼者潑彩和潑墨

作品差異，多數人在潑墨後，就其所流下的墨多少會經過整理與渲淡，而張大千反而任其形成自然的積留、交疊的痕跡，這種積留讓人覺得有種氣魄自然、生意莽莽的痕跡，卻反而是張大千真正的好作品。接下來這件《翠湖山居》（1968年），是個人覺得張大千最好的作品，在絹本上潑石青、石綠，由於絹會稍微吸收墨與顏色，所以礦石色看起來會像翠玉一樣潤澤，但是相同的題材，如果在不吸水的紙張上作畫（如大風堂紙），效果就沒那麼好。最後這張圖片，是1983年當時《廬山圖》在國立歷史博物館展出的盛況。

天分、魄力與努力

如果我們想探討張大千的繪畫是天分還是努力？在我們所聽聞的資料中，據說張大千所繪作品的數量有三萬件左右，所以他幾乎是每天都不斷在創作。我們看到早期張大千學任伯年《玉局參禪圖》（1888年）的風貌，與原作幾乎不太容易分辨得出來。接下來是張大千在模仿倪瓚的《山水一、二》的再創作，他將兩張作品結合成一幅《秋水清空》（1926年），完成後以他自己的名字落款。接下來是張大千仿清代四家扇面，分別為弘仁、八大山人、石濤、金農，仿弘仁冊頁作品是根據黃山景色的攝影照片作為畫稿，一般人依照照片所畫頂多只能像照片，而張大千厲害之處，在於他能藉弘仁（漸江）的筆意去描繪真實所見，猶如現在館內林之助老師回顧展中，影片裡林老師所提出的「意念寫生」觀點，與張大千的繪畫理念是相同的，就是要將自己對藝術學習所得來的某些觀點，重新轉換成自己的藝術語言。我們閱覽張大千擬石濤冊頁的青綠技法，便幾乎是將石濤的作品轉換成自己的繪畫語言。接下來是張大千擬八大山人的《安晚》（1940年），便是直接將畫面景色左右顛倒。

其實這些作品很多源自張大千的所見與收藏，他直接將這些作品臨摹再創作，包括梅清、石谿、南宋梁楷的《睡猿圖》等；大千一生也精於鑑定，1937年抗戰前，張大千在北京琉璃廠收得內府養心殿所流出的作品包括：五代董源的《江堤晚景》為大風堂鎮館之寶；同時收董源《瀟湘圖卷》、五代顧閔中《韓熙載夜宴圖》等，皆鈐印有「東西南北只有相隨無別離」一印。這些畫作耗費當時欲在北京購宅邸之五十根金條（據說是500兩，一說2000兩還價700兩）與20張名畫。後來北京為日本人所據，大千逃離之際確實只有攜帶畫作相隨。大千於51~54歲間，由印度遷巴西，之前因經濟拮据，大千將《瀟湘圖卷》、《韓熙載夜宴圖》賣給香港骨董商，得款5萬美金，後被轉售給中國大陸。而張大千許多仕女的繪畫技巧是參考《韓熙載夜宴圖》，最後《江堤晚景》也捐給臺北故宮。問題是：即使有相同機緣，在座諸位誰敢這麼做？

顛沛流離的藝術發展

大千先生一輩子豪邁、敢買、敢花錢，但過世之際卻家無餘錢。以下我們看到張大千謂「富可敵國，貧無立錐」的一些例子：

1941年他赴敦煌臨摹壁畫，共歷時2年7月，專雇5名喇嘛，門生3人與隨行家眷、廚師計16人，78輛驢車出嘉峪關至敦煌，整個過程據說耗資500條黃金；1955年《大風堂名蹟》共四集在日本出版，此為張大千收藏作品的畫集，總收入有194件作品；據說1960年他作《六荷花通景屏》，所使用的一丸明墨，當時便值臺幣6000元；他曾託人至英國收得2500頭牛耳毫，於東京製得筆50支，工資700餘美金，並將筆起名「藝壇主盟」；他一生用印不下三千方；1980年因日僑李海天求作，大千創作《廬山圖》，高價從日本訂製絹材，到畫室改裝80萬臺幣（當時摩耶精舍約值500萬），與據說此作可能價達當時的1000萬。都說明他對金錢的投擲與大器，而如今《廬山圖》這張作品留在臺北故宮。

回顧1935年，張大千作《黃山九龍瀑》送漢卿先生（即張學良），接下來是張大千仿張僧繇的青綠山水系統的繪畫、1935年仿北宋王詵《巫峽清秋》、1938年仿李將軍《巫峽清秋》，都是非常華麗的彩繪風格，這種華麗風格可以延續至後來張大千繪唐代仕女，或者在敦煌洞窟壁畫中所學習得來的設色與金碧技巧。1942年，春末，張大千再次舉家赴敦煌臨摹壁畫，在敦煌生活艱苦、惡劣的氣候條件下，他住在與世隔絕的石窟洞裡，對於一般人絕對是無法忍受的，但對於一個藝術家卻可能是有益的一——大千在此時畫風為之一變，他善用複筆重色，人物比例也變得豐厚濃重。可以說在敦煌時期，對他的藝術風格形成起了至關重要的作用：他不僅考察莫高窟的壁畫佛像，還對莫高窟進行了編號，為保存文化遺產做了積極的貢獻。他還從青海西寧邀請藏族畫師共同赴敦煌協助臨摹工作，因此在他不少臨摹的敦煌畫作中，都標有「番僧某某同畫」。歷時二年七個月後，他結束了在莫高窟的臨摹工作，總計臨摹壁畫276件。

接下來，我想跟各位談談張大千仕女畫的各種意象。《次回先生詩意圖》（1920年）是大千去敦煌前的作品，畫中的女性形象是具有眼下臥蠶、肩膀削弱的特徵，如同清代初期改琦、費丹旭這一路的仕女畫風，但敦煌之後他所繪的女性形象都非常健壯，完全的被徹底改造。接下來從《榆林十七窟》（1943年）等一系列敦煌壁畫作品，瞭解這時期大千所學，在這期間張大千曾將一部分臨摹作品捐給四川博物館，顯現與對當時政府關係的友好；而離開中國之際帶走了62件作品，後來也捐給了臺北故宮博物院。當前所謂臨摹大致分兩種系統：一種是「現狀臨摹」，依殘破現象據實臨摹；另一種就是「復原臨摹」，依考據還原當時的狀態。張大千曾提到他是藝術家而非修復家，所以他所進行的是「復原臨摹」，是將畫作還原到創作時期的風格體系。以下這張《簪花仕女》（1944年）中的模特兒衣折與線條關係，充分應用了敦煌壁畫與《韓熙載夜宴圖》的繪畫手法。接下來的《孽海花》為晚清小說出版所作的封面，據說是以他的夫人徐雯波當作模特兒。此外《文會圖》（1945年）、《擬唐人控馬圖》（1945年）的設色皆承襲敦煌以來的青綠系統；而《朱荷通景》（1941年）是將荷花畫在純金箔紙上，這紙是將金箔貼在紙張上面，而金的材質算是極細膩的奈米表面很難著色，但張大千在荷花荷葉的部分上了青綠後還可用石青石綠再做渲染，而從金碧的荷花到之後的墨荷系統皆是相近的表現方

式，是非常高超的技巧。我常提到大家以為寫意畫很好畫，但若無工筆精神對花卉的每個環節都鉅細靡遺，哪能夠在寫意的過程中懂得放鬆，卻仍準確於花與枝葉間的關係。

綜觀張大千的繪畫體系，是從清代上溯到元代再到南、北宋。我們透過他1941年在敦煌所作的《莫高窟》，及1946至1948年間的山水創作，可以看出一部份石濤如《山水花卉冊》（1703年）領略而來的筆意，其中的遠山似乎還有一點潑墨的影子。當然日後這細巧與潑墨的技巧轉換，一來是他眼睛逐漸白內障的關係，二來在繪畫體系中，張大千對於自然空間前、後關係細膩的理解，使得他此後即使放手作潑墨，都還能讓畫幅中有種廣闊的自然氣息存在。其間他進行了許多古典意味的作品，包括贈給李秋君的青綠畫《秋水春雲圖》，擬北宋高克明筆意的《秋壑鳴泉》——這是畫在絹本上，現藏臺北故宮；此外如1949年擬宋人的青綠山水金箔扇、1950年臨董源的《江堤晚景》等。1960年《華岳高丘》，傅申老師曾提到這幅畫右下方樹的畫法，或是參考剛所提的張大千1940年代畫遠山的小潑墨，這屬於大塊面積的撞墨手法，是後來變成大潑墨風格早期先行的繪畫表現。

這慢慢轉換的潑墨，應和當時美國抽象表現主義興起，張大千當時在巴西也可能理解到這種時代風潮。1965年大千先生在八德園所作《摩詰山園即景》，整體已經是具有一種水氣淋漓的繪畫效果；這是同年畫絹本《瑞士雪山》的工作狀態，這幅畫與《幽谷圖》的氣息非常接近；1968年張大千送給張群做壽所繪的《長江萬里圖》，此作在歷史博物館展出的照片，據說展出第二天即有6000名觀眾湧入；1969年張大千《黃山前後圖》是為二弟張目寒70歲做壽；1970年《夏山雲瀑》、1973年的《深山古寺》應為石版版畫作品。談談最後這件《廬山圖》，其實他一生沒去過廬山，是參考廬山的圖片和相關的詩意所繪，中間有一段畫面會覺得好像還沒整理完，但因為當時展期已經先訂下，但當時畫作尚未完全完成，就先約略題下款識就拿去展覽，展完之後因為身體狀況不好，當時也已經85歲，也就沒有持續完成。這張照片是當時開筆的狀況，與原來求畫的李海天、摩納哥國王與王妃葛麗絲凱莉，都曾到張大千的畫室參觀這張圖。這張圖片，其中一隅畫了兩位高士，後來張大千心念一轉認為：廬山已被中共赤化當無高士，便憤而將人像塗抹掉成山石，下次故宮若有展出此幅畫作，大家可以觀察這個部分。

結語

1925年，大千在上海寧波舉辦第一次畫展，共展出100幅作品，每幅作品的售價一律定為大洋20元，展出沒幾天，他的作品全部賣完。從此，張大千走上了賣畫維生的職業畫家道路，估計一生作品超過3萬件以上。1978年大千遷臺入住摩耶精舍，據說此後家中、交往、匯款給家小，每月開銷約百萬元。1983年4月大千逝世，但當時摩耶精舍卻無現金可治喪，僅存8張未完成之作，與10多張畫債。治喪費用還是由張群墊70萬，總統府、秦孝儀各捐10萬而來。而最終他身後由家屬捐給臺北故宮的古畫實達74件（時估臺幣上億）。

總結來說，張大千無非也是凡人，同樣歷經生老病死，對於繪畫具有一定天分，但是後天依舊努力不懈，也只有身在動亂的時代，才能夠產生這麼多跨越東方文化的作品，而且是好的作品。敢拿買房子的錢拿去買畫，是源自於他對於某種信念的期許，這個期許讓他壯大自己，多年經過中國、印度、巴西、日本、美國的漂泊，某種程度上也說明了他對世界的眼界與當時的華人不同，在那種顛沛流離的時代，讓他收藏了很多好的作品，並不斷開展覽，在亂世中找出他自己面對這個世代的出路。

我相信張大千有一種對於自我文化的驕傲，讓他願意努力的去實踐。雖然許多華人藝術家的創作難免會受到西方的影響，就如現在國美館所展出的林之助，在面對膠彩在失去日本養分之後該何去何從的60年代間，他進行了一些看起來像西方立體派的作品風格，但後來他又歸返花鳥創作，是否他很快的自我意識到那條路終將隨著西方的腳步走，最後，他願意回歸到自我一種典雅的、文人的、寫生式的美學風格。所以我的看法是，這個時代的藝術家終究體認自己的天分，在自己所能的範圍內開拓視野、持續努力，便有機會開展個體面目，謝謝。

（內文小標題為演講者潤稿後增加）

三、第38屆金穗獎入圍暨電影短片輔導金成果影展

【專題簡介】

金穗獎入圍暨電影短片輔導金成果影展為臺灣新電影作品發表之平台，也為電影創作者首次發表作品之場域，巡迴影展的舉辦鼓勵新一代影像工作者持續創作，逐步累積臺灣影像文化資產。

【影片簡介】

《神戲》 God's Play

賴麗君、彭家如 | 2015 | 60分

十九歲那年，來自越南的新住民安妮到嘉義表演，和從事野台戲的芳遠相遇，五年後，她成為戲班的當家花旦，從一句國台語都不會，到學習演出傳統歌仔戲，她傳承祖傳三代戲班的命脈，即使「觀眾」是看不見的「神」，安妮和戲班人依舊賣力演出，為沒落的野台戲找尋一線生機！

（文字來源：財團法人國家電影中心）

【映後座談】

時間：2016/4/23（六）15:00

講者：賴麗君導演、彭家如導演、阮安妮小姐

講者簡介：

· 賴麗君導演 —

現職：自由影像工作者

經歷：第10屆「KEEP WALKING夢想資助計畫」紀錄片得主、《神戲》入圍第十二屆「KEEP WALKING夢想資助計畫」

作品：2015《神戲》、2012《踏上帕拉林匹克之路》、2002《山腳下的四庄番》

· 彭家如導演 —

現職：紀錄片、電影創作者、攝影師

經歷：《神戲》入圍第十二屆「KEEP WALKING夢想資助計畫」

作品：2015《神戲》、2012《踏上帕拉林匹克之路》、2009《一個人之島嶼的理想生活》攝影、2009《春天的黃櫻桃》製片/製作人、1999《戲夢青春—青少年八家將》、1991《牯嶺街少年殺人事件》美術製作



左起：彭家如導演、阮安妮小姐、賴麗君導演

· 阮安妮小姐 ·

(Annie Nguyen, 1985年－)，有「越南版孫翠鳳」之稱，來自越南清化省，從小喜看越南歌仔戲，期盼長大能登台表演，在父母建議下考取越南國家馬戲團，接受特技訓練。2005年，身為當家花旦的阮安妮隨馬戲團至嘉義表演，阮安妮因此認識「新麗美」歌仔戲團團長兒子張芳遠，嫁到臺灣，也因而圓了學唱歌仔戲的夢。紀錄片《神戲》即是紀錄她的故事。

賴麗君導演（以下簡稱賴）：謝謝大家留下來參加座談，今天很特別劇中安妮小姐從嘉義趕來現場。先說為什麼會拍攝這部紀錄片，因為我是土生土長的嘉義人，小時候在家鄉有很多野台歌仔戲，每逢廟會時一定會跟阿嬤去看歌仔戲，那時歌仔戲是小孩子唯一的娛樂，大家覺得長大後要立志唱歌仔戲，其實歌仔戲在二十幾年前就已經沒落了，但我還是有一個心願是想要拍攝家鄉歌仔戲的故事。剛好在三年前我拍一系列關於新住民的紀錄片，回到家鄉時認識了安妮，其實他早在十年前就嫁到臺灣，只是當時我還未認識他，沒想到她嫁來臺灣時從馬戲團的明星到現在變成歌仔戲班的當家花旦，他加入的戲班是在我10歲時就看過的老戲班，到現在已有60年的歷史，在這麼惡劣的環境下能夠一直撐到現在已經到第三代，竟是由新住民的安妮來傳承更是不容易。

一開始《神戲》是想要描述一個越南女性到臺灣展開一個傳奇的故事，但當我們深入拍攝時，讓我們最感動的是安妮的現實人生。從片中可以看到安妮他們第二個小孩阿噹一出生就發展遲緩並且要長期洗腎，安妮一年四季帶著小孩跟著戲班環臺巡演到處奔波，不但要演戲，還要當工人，做很多粗重雜事，並照顧重症的小孩是非常辛苦的，所以影片所要傳達的是新住民處於臺灣的環境下是用何種態度去面對自我的人生。

彭家如導演（以下簡稱彭）：這部片從2013年年底開始拍攝到現在已經近3年，拍攝的過程也蠻曲折的，中間因為經費不足一度快撐不下去，最後跟賴麗君導演決定還是將它完成，因為覺得這個故事真的讓我感動，最後還是決定要讓大家知道。

安妮女士（以下簡稱安妮）：大家好，感謝大家來美術館觀看《神戲》這部片，在2005年時我隨馬戲團來臺灣表演，表演的地方就在夫家隔壁，當時已經在臺灣表演快1年，那時候還沒認識先生，是先認識我公公，他來看我表演幾次後邀請我去他家坐坐，我去他們家聊天過幾次，之後我公公就幫他兒子做媒，當時我還不太會說中文，參雜一些英文隨便講，認識了先生之後我們兩個人就交往了一段時間，後來到了要回越南時我還不確定要不要嫁來臺灣，因為當時覺得才交往幾個月就結婚太快了，但是不嫁過來又沒辦法再見到對方，所以在2006年還是決定結婚。現在就跟著歌仔戲團做巡迴表演，剛開始我是不會表演的，我是在後台幫忙摺衣服，跑龍套。有一次台上人手不足，我公公說不然你上台試試看，本來我是拒絕的，因為我不會講臺語，後來有個姊姊說不然你用越南語發音將台詞記下，練習時

幾乎每句台詞都要去理解它的意思、該如何發音，經過一直練習後我就上台，起初我很緊張頭腦一片空白，對方如果說出不照本的台詞我就不知道怎麼反應了，從開始學習到熟悉表演大概有4、5年時間。

Q：片頭一開始是從安妮唱傳統越南歌仔戲切入，接著介紹越南的傳統戲曲，再呈現安妮的表演，可否請導演談談這方面的設定。

賴：大家一開始看到的越南歌仔戲其實跟臺灣歌仔戲有點像，都是源自中華文化。越南的傳統劇種嘲劇，很像臺灣的歌仔戲，跟臺灣不同之處在於唱腔跟語言。我覺得這是一個微妙的巧合，最早接觸安妮時我只知道他是馬戲團的明星，我並不知道他會唱越南歌仔戲，我發現安妮學習臺灣歌仔戲的速度很快，才2年時間就學會歌仔戲中生旦淨末丑的身段以及每一種唱腔，其實歌仔戲唱腔就有一百多種，是很深奧的藝術，所以看到安妮學習能力這麼強，問她之後才知道她小時候接受過傳統戲曲的薰陶並學會唱越南歌仔戲。所以我們就透過這個源頭去追尋越南家鄉的歌仔戲或其他劇種。

其實這部片子是60分鐘，原片長為120分鐘，未來會到戲院放映，在這120分鐘的版本中，有一部分會提到越南的水上木偶戲，水上木偶戲以前是在田裡面表演，工作人員是在水裡面操偶，這是很特別的，也有點像是臺灣的布袋戲，在安妮小時候都受到這些傳統藝術的影響。後來我們深入調查後，發現越南雖然在經濟方面是落後的，但他們其實是很重視傳統文化保存的國家，甚至會用國家資金去培養傳統劇種的相關人才，現在越南國家劇院是觀光客必去的觀光亮點，我想這對臺灣是很大的衝擊，在臺灣傳統戲劇並沒有像越南同樣受到重視，我覺得越南是一個借鏡，這些對於傳統戲劇的保存效果在短時間看不出來，長時間來看這是國家的根本之一。

彭：一開始會想要以越南跟臺灣歌仔戲作為反差的串聯對照，用意在於讓觀眾有一個強烈的印象，進而去思考越南及臺灣歌仔戲之間的關聯性；本片的主角安妮是一個來自越南的新住民，新住民族群在臺灣社會還是處於較弱勢的環境，希望透過安妮在戲曲上的表現，讓臺灣人能從文化的角度重新看見新住民在臺灣文化上的努力，也許新住民在臺灣的處境能受到更多的關注。

安妮：越南歌仔戲分成很多種，有點類似中國的京劇，小時候我蠻喜歡唱越南傳統歌仔戲的，但自從10歲進馬戲團後就沒有再繼續唱。

Q：在這部戲中兩位導演主要透過安妮來談臺灣歌仔戲發展的脈絡，並將這部戲取名做《神戲》，這兩者之間是否有其涵義？

賴：一開始這部戲名不叫《神戲》，叫《越南刀馬旦》，有一天我兒子說這部戲的名字不好記而且不具想像力，後來就再跟彭導演想了關於兩個字的劇名，最後的劇名是由他想的，這部分請他分享。

彭：關於劇名是所有創作者最需要思考的部分，因為影片內容所談的確實太多，有時候很難用簡單的名字代表，在取名的過程想了很多個，最後都覺得不是很恰當，有一天我就突然冒出「神戲」這兩個字，取這個名字的原因有兩個，第一，歌仔戲的起源當初是爲了神明誕辰而演出，在地也有「神戲」的說法；第二，拍到最後我們發現安妮的故事非常戲劇化，從越南來到臺灣的過程就如同他父親所說的，像小魚兒游到大海一樣，轉眼幾年就變成臺灣戲班的當家花旦，這也讓我們感到就像是神所導的一齣戲，當臺灣歌仔戲漸漸沒落之際，在冥冥中安排一個從越南來的女性來傳承臺灣的歌仔戲。

Q：在片中可看到安妮歸鄉時有在當地放映這部片，請問當時當地人看過後有怎樣的感覺？另外這部片從拍攝、製作到歷經許多放映、映後座談，在這段過程中導演跟安妮是否有心境上的轉變？

賴：其實我們很想在安妮的家鄉做放映，安妮有個朋友在越南當地擔任中央電台的廣播主持人，他看過影片後表示想要當我們的志工，幫忙協助將影片的中文字幕翻成越文，當完成越南版的《神戲》後也希望到當地做公播。

安妮去年有帶長版的《神戲》給父母親看，他們看影像之後很感動，但可惜是中英文字幕在閱讀上有困難，這部分可請安妮分享。

安妮：去年回越南時有將這部片放給大家看，但因為語言的關係大家都聽不懂，我很希望能將這部片翻成越南文讓大家感受更深刻。一開始拍攝這部片時我感到很尷尬，因為很多事其實是不想公布的，例如阿噹的事。拍攝到一半，導演有問要不要將這部分讓觀眾知道，我跟先生討論很久，想到因為妹妹還要洗腎，未來的日子不知道可以撐多久，之後就同意讓導演拍攝，在未來可以把這部片當作紀念。第一次看這部片是快4個鐘頭的完整版，看完之後全家都在哭，每次看每次哭，現在已經好多了，哭的原因不是因為辛苦，而是心疼阿噹的勇敢，雖然他生病，但在心境上他比我們還要快樂、堅強。也因著他的堅強鼓勵了我，從他身上我學到很多，例如每次幫他換傷口時他會很痛，他就會想快樂的事讓自己暫時忘記傷口的痛，就像一個天使。也很感謝麗君姐跟彭哥，因為你們這三年辛苦拍這部戲，留下一個這麼珍貴的紀念給我們。

彭：剛開始拍攝時跟安妮不是很熟，後來安妮發現我跟麗君導演拍攝的態度就是在交朋友，而不只是爲了拍片，後來他也真的把我們當朋友，也相信我們。所以各位看到片中安妮生活中自然細微的部分，完全不經安排是最真實的影像。我所要談的是，這個拍攝不具目的

性，而是將我們所看到的感動記錄下來，跟所有人分享。觀看多次後的感覺當然跟第一次看感覺不同，但片中的某些地方還是會觸動到內心無法控制，所以這也是我會想要取名為《神戲》的關係——片中存在著某種神奇的東西不會消失。

Q：記得小時候家旁有個地藏庵，到了清明時都會有神戲，小時候很迷，長大後覺得這些傳統文化幾乎都不見了，現在看到九天的表演融入創新，感覺歌仔戲也應該導入屬於臺灣創新的元素，即使現在的臺灣是經濟導向非文化導向，有句話說成功不必在我，也許以後臺灣的文化要靠外籍的朋友來繼續傳承。

賴：其實有一些地方戲班已經很努力想做一些突破，大家看到片中安妮的先生芳遠在製作小生跟花旦的頭冠，一頂頭冠配一套衣服，市面上頂頭冠都不便宜，他們並沒有能力每一套都購買，所以安妮的頭冠都是由先生花了好幾個月製作的，大家應該很好奇為什麼7年級生會做女紅，我覺得在戲班長大的小孩從小在戲班家庭文化的薰陶下無師自通，都是跟媽媽學習而來。因為以前跟爸媽一起去演戲的時候，頭冠就是由媽媽製作，現在就傳承給芳遠，其實頭冠的製作很困難，不只要有創意而且手要巧。

另外在影片中在嘉義監獄公演的那條會噴火的大蟒也是全家一起做出來的，製作的時間歷經一整年，因為市面上買一條道具需要2到3萬的費用；還有一隻綠色的烏龜是用紙黏土慢慢糊出來的，眼睛是用馬桶的球製作的，所以從沒有資源到自己製作，一點一滴將劇台做得更好。大家知道傳統戲曲現在比較少人看，創新要利用一些手法，例如在道具、燈光上花心思補充，片中這場嘉義監獄公演是沒有收費的，但是他們覺得這是一個突破，從廟口野台戲走向室內演出，所以他們很珍惜這樣的機會，從道具製作到劇本重新編輯，這是一個辛苦而漫長的路程。我們在拍攝三年過程中有試著要幫他們爭取國家經費補助，發現補助之後他們反而要花費更多的錢來製作戲劇，因為補助只佔一部分，所以經營上是蠻吃力的。

最近嘉義西區扶輪社成員看到神戲後，其中女性成員也想向戲班學習歌仔戲，我覺得這是蠻好的發展。

安妮：其實這位觀眾說得很對，我們的歌仔戲班經營到現在已經第三代了，我先生的觀念比較新，上一代的觀念就比較傳統保守，怕失敗不敢突破，但現在傳統的歌仔戲觀眾比較少，若不加入新的元素引起大家注意，也許大家就不想看了。所以我們也慢慢加入一些改良，例如歌詞、劇本、服裝道具融入現代化，才會吸引人，但還需要兼顧到老一輩傳統的觀念，所以這需要慢慢來。另外我們的演出成本很高，一般公演的預算就有十幾萬甚至百萬，我們戲班預算只有幾萬塊而已，還要扣除發給工作人員的工資，所以若要改變演出形式（公演）不容易，但我們一步步來，朝向現代化慢慢進步。

彭：關於傳統融入創新是永遠談不完的話題，所謂文化就是不斷的變動，尤其我們看到安妮與她先生這一代已經是比較接近現代的年輕人，也比較知道年輕人喜歡的方向，所以芳遠就會利用製作新型的道具、用投影機製造聲光效果與戲劇結合來吸引觀眾。但就野台戲的生態來說，市場上削價競爭很激烈，所以他們在有限的預算下改變的幅度有限，除非要走公演的路線才會有較多的經費。所以也希望透過這部片將戲班做推廣宣傳，讓更多人來支持，讓戲班得到更多資源來提升水準。就我們小時候觀看歌仔戲的經驗，傳統歌仔戲的美好本質還是要繼續保留下來，包括身段唱腔等這些優美的部分是不能丟失的，要如何保留需要大家一起共同來討論。

Q：在這部片中可以看到傳統文化保存的重要性之外，同時呈現新住民女性在臺灣的弱勢困境以及他們的生活現況，如何在1小時的影片中去呈現兩者間的分配。

彭：其實本來影片的長度為2小時，為了推廣就想說盡量參加影展，金穗獎有時間上的限制，就剪輯了1小時的版本，基本上安妮的生命故事跟戲曲的呈現各佔一半。

賴：還是回到一開始的初衷，歌仔戲是讓我們著迷的部分，再來是一個新住民的女性去詮釋歌仔戲，那已經是個傳奇故事，也是影片的重點。而安妮的現實生活是最感人的，因為她有一個重症的小孩，還要跟著戲班巡迴演出，其實在拍攝安妮與小孩是我們感到最困難的部分，就像安妮說的，一開始我們不敢碰觸這個題材，當這個祕密要被掀開時是很痛的，跟國藝會提計畫時沒有提到這部分，是拍了幾個月之後，安妮與她先生來跟我們說他們願意讓我們記錄這個小孩，即便他們這麼說，我們在拍攝小孩過程心裡是很痛的，但必須要記錄這個過程它才是真實的，很多時候必須將我們的情緒抽離才能夠繼續拍攝，其實很多影像沒有放進來，因為對安妮是個傷害。這部影片從「嘉義國際紀錄片影展」開幕到金穗獎全省巡迴已經放映多次，我自己也哭了很多次，同時也對小孩感到不捨，在與這個戲班共同走過的過程，大家就像朋友之間的感情一樣。

一開始的版本是剪了3個多小時，我們知道這個版本是不可能公播的，剪了7、8次之後全片長是2小時版本，送金穗獎是1小時版本，這個過程是很煎熬，要抽離情緒後才能夠進行剪輯，否則情緒沉溺在片中剪輯出來的影像會是一場災難，我們很感謝安妮跟他的家人願意開放這麼大的空間讓我們拍攝，從一開始的抗拒、懷疑到後來接受我們變成朋友，甚至讓我們跟著戲班一起睡戲棚，這是很不容易的，因為有男性導演在其中。這段漫長過程所獲得的友誼都是我們珍貴的回憶。

觀眾回應：首先感謝兩位導演，透過你們的鏡頭讓我們看到安妮堅強的生命力，以及看到安妮一家團結在一起為沒落的臺灣傳統歌仔戲傳承而努力，也謝謝安妮願意讓這個故事可以公布，這是很不容易的，讓我們非常感動。

Q：最後是否請導演預告接下來的放映計畫。

賴：透過金穗策展人的介紹，之後英國倫敦國王學院的種子藝術節將會播映這部片，很高興可以讓國外的人看到臺灣美好的歌仔戲文化以及新住民的女性故事，也感謝金穗獎的巡迴放映，我們兩人在資源短絀下完成這部紀錄片，接下來我們想要做全臺院線的上映計畫，現在我們會透過募資平台尋求資金，不知道是否能夠成功，但就一步步來，有勇氣踏出這一步夢想才有可能實現，這部片的拍攝花了許多精力與時間，目的是帶給更多人感動及新的思維，這是影片的意義與價值。

◎ 神戲得獎記錄：2016 金穗獎一般組優等獎

2016 台灣國際女性影展台灣競賽類特獎

2016 廈門集美雙棲青年映畫季最佳紀錄片

神戲已經於2016年十一月中旬於臺北、臺中、高雄威秀影城聯映。

四、光影轉瞬－從浪漫到後印象

【專題簡介】

以西洋藝術史為背景探討浪漫主義至印象主義畫派之形成，並分析經典畫作結構、技巧推衍至藝術家創作理念等，讓觀者從中學習如何欣賞作品，理解不同畫派之演變。

【影片簡介】

《天才的激情：霍金·索羅亞的生平與作品》

The Emotions of Nature : the Life and Work of Joaquin Sorolla

José Luis López-Linares | 2011 | 52分

索羅亞是普拉多典藏品系列特展中最後一位大師。此次特展選出一百零二件符合品質要求的重要作品，更展現了索羅亞創作之精髓。索羅亞用眼睛作畫，總是在觀看審視，找出既美好又特別的處理方式。光線是他終其一生追逐的要素，其中肖像畫是非常困難的類型，索羅亞的肖像畫卓越出眾，徹底改變既有的標準，而成就更超越與他同時代的畫家。索羅亞知道如何靈敏運用色彩去創作出一流的畫作。他在畫布上的每一筆觸不多也不少，總是恰到好處，其創作並非為了超越他人，純粹只為詮釋當代實際事物，藉此建立新穎的畫風，他對身邊一切事物的細微關注與描繪將使你完全臣服於他！

（文字來源：奇美發展文化事業有限公司）

【映後座談】

時間：2016/5/28（六）15:55

講者：張守為教授

學歷：西班牙國立賽維亞大學美術院繪畫暨修復保存學系美術學博士

現職：東海大學美術系兼任助理教授

個展：2010 灰色調子的軌跡 SOW-WEI CHANG
EXPOSICIÓN INDIVIDUAL- TRAYECTORIA
DE TONALIDAD GRIS, SEVILLA(SPAIN)

典藏：2005 Movimiento，油彩，SALAMANCA市政府



張守為教授

張守為教授：

臺灣早期的臺北師範學校圖畫科的師資幾乎都是日籍老師，當時這些老師經過日式印象派的洗禮，所以臺灣最早關於西方美術的教育開端其實是從印象派開始，這種類似印象派的形式是一種經過轉化的日式印象派，這個時期的藝術家如石川欽一郎、鹽月桃甫、陳澄波、張義雄等人都是大家相當熟悉的畫家。

今天影片中介紹的西班牙藝術家霍金·索羅亞活躍的年代，比我們所熟知的法國印象派稍晚一些，影片將索羅亞的生命歷程拍得很好，他的創作過程、藝術生涯崛起的地緣關係等都說得很清楚。他與許多知名藝術家不太一樣的地方是他的藝術生命始終很穩定，有點像是公務員一樣一天到晚拼命在創作，我想他獲得一個好的善終是非常值得的，影片後來敘述索羅亞在馬德里莊園房裡的畫室，其中收藏了許多當時藝術家的作品，我想這就是一種認同進而收集。今天的座談從美術史的角度切入，來探討何謂印象派並且如何觀看印象派。

索羅亞的生卒年為1863-1923，成長於19世紀後半期，歐洲在18世紀後期到19世紀，自1874年在法國出現印象派的這將近100年的歐洲文化藝術變動複雜，15世紀之前的古希臘、羅馬藝術風格，到之後歷經1000年的中世紀藝術，是很壓抑的風格，我們也稱之為黑暗時代，這個時期的基督教文化成為文化主流，所以中世紀的教堂藝術及教堂建築發展得非常成熟，直到14世紀後期歐洲出現一種新的思想，這個新柏拉圖主義在藝術發展上我們稱之為文藝復興（Renaissance），Renaissance有再出生的意思，目的在復興基督教之前的古希臘及古羅馬文化，此時期出現大家很熟知文藝復興三傑：達文西（Leonardo da Vinci，1452-1519）、米開朗基羅（Michelangelo Buonarroti，1475-1564）、拉斐爾（Raphael，1483-1520）。

文藝復興時代所代表的是一種相對理性的藝術，到17世紀歐洲開始向海外擴張勢力，哥倫布發現新大陸，進入到航海時代。所以此時的歐洲是富足強盛的，這種文化現象會表現在藝術上，所以巴洛克藝術華麗的風格因此產生；接下來是洛可可這種非常細膩、屬於貴族的風格顯現在皇室的服裝及裝飾中，尤其是17、18世紀的法國皇室自詡為「太陽王」的路易十四所發展出的審美藝術。

在經歷強盛、華麗、頹廢的藝術風格之後出現浪漫主義，它是一種思潮，與巴洛克、洛可可僅限於美術或建築上的範疇不太一樣，18世紀各國開始大革命，如法國大革命、希臘獨立戰爭等，浪漫主義講究的是一種悲劇性的美感，例如革命中的犧牲，人們悲壯地為了崇高的理想付出生命，所以浪漫主義藝術家相對於巴洛克是比較強調個人內在情感。

但是浪漫主義發展到最後令人覺得空虛，所以出現穩定、注重形式的新古典主義，新古典主義法國藝術家大衛（Jacques-Louis David，1748-1821）以及他的學生安格爾（Jean-Auguste-Dominique Ingres，1780-1867）在19世紀成為歐洲的主流，大衛是參與革命的藝術家，藉由作品推

動革命，安格爾的作品風格則非常一絲不苟，筆觸細膩，技術層面相當優異，安格爾後來就進入到學院擔任教授。而新古典主義是政府有計畫性推動的一種藝術風格，藝術若藉由政府力量來推動，變成一種政策或制度，到最後一定會僵化，所以新古典主義為主流，浪漫主義為整體大思潮，兩者有點並列，像是英國浪漫主義風景畫家威廉透納（Joseph Mallord William Turner，1775-1851）專門繪畫大型的海浪、暴風雨的風景畫，他後來有點影響到印象派的莫內；法國浪漫主義畫派的先驅傑利柯（Theodore Gericault，1791-1824）繪畫對象為躁鬱症患者，在以往的藝術史上，宗教、歷史、神話才是主題，躁鬱症患者從來都不是繪畫上的主題，但浪漫主義藝術家以情感出發，所以藝術家若受到觸動就會去描述這個部分；法國著名浪漫主義畫家德拉克洛瓦（Ferdinand Victor Eugene Delacroix，1798 - 1863）最為人熟知的作品為《自由引導人民》（La Liberté guidant le peuple）。

浪漫主義因為特別在乎內在情感容易變得濫情，發展到最後變得空虛，同時的新古典主義則面臨僵化問題，所以在19世紀出現了寫實主義，寫實主義的藝術家著重在描繪眼睛所看到的現實，所以題材幾乎沒有神話或宗教，主要為歷史、風景、肖像等，此時期的畫家如柯洛（Jean Baptiste Camille Corot，1796 - 1875），他是法國風景畫的詩人，主要描寫自然的真實風景與肖像，例如婦女在當時穿著的服裝風格；而社會寫實畫家杜米埃（Honoré Daumier，1808 - 1879）是柯洛的好友，他是一個社會主義分子，主要繪畫題材為記錄社會現象，這也是一種寫實風格，畫作背景是19世紀在巴黎的工業城市，在這裡擁有許多外來移民，火車已變成主要交通工具，車上區分為許多階級的車廂，所以他所描寫的是從鄉下到都市的外來移民，因為經濟能力不好只能坐在三等車廂的生活情況。

接下來是庫爾貝（Gustave Courbet，1819-1877），他結合了社會寫實以及柯洛風景畫的這兩種風格；米勒（Jean-François Millet，1814-1875）為法國巴比松畫派（École de Barbizon），當時的19世紀還停留在學院派的新古典主義，有一批藝術家不喜巴黎的工業都市，就離開都市來到鄉下，離巴黎最近的森林叫做楓丹白露森林（Fontainebleau Forest），這個森林旁邊有個叫做巴比松鎮的地方，這批藝術家全都住在這裡，所以稱這些藝術家為巴比松畫派，可以將它視為寫實主義下的其中一個支派。

巴比松畫派的藝術家米勒出身農村，他最有名的畫作為《拾穗》（Des glaneuses），畫作背景描述農場主人在秋收時聘請大量勞工，在秋收的過程中會掉落一些零碎的麥子，農場主人就會讓貧苦的人來撿拾收割後遺留的穗粒以求溫飽，他在這個作品中表現了農村的女性形象，此圖中三人的構圖及色彩變化都是有作用的，這幅畫是米勒對於鄉村勞動力的感謝，米勒與其他巴比松畫派不同的地方在於雖然都進入到農村、森林，米勒後來的描寫對象比較著重於勞動者的姿態。

從17世紀開始，法國皇室有計畫性的推動藝術風格是新古典畫派，他們會在大廳舉辦展覽，也就是沙龍展，沙龍的意思泛指大廳，以法國秋季官辦沙龍來說，所指的舉辦地點就是羅浮宮（Musée du Louvre），當時的藝術家會以能夠收到沙龍展的邀請或擔任評審視為一種榮耀，代表為官方認證的優秀藝術家。大概到1862或63年左右，這時的寫實或浪漫或新古典主義都並行在歐洲社會上，參展的藝術家非常多，羅浮宮不可能全部展覽，評審會一個個淘汰畫作，所以一個國家會藉由官辦展覽的機制去推動某種藝術風格，這是極有可能發生的。這一年的退件非常多，導致引發藝術家抗議，執政者拿破崙三世（Napoléon III，1808-1873）就為這些落選的畫作舉辦展覽，稱為落選展，在落選展中有幾位志同道合的藝術家就組成一個團體去推動自己熱愛的藝術風格，這也是歷年來都會有的事。印象派（Impressionism）或外光派作為現代主義的濫觴，是因為印象派在色彩的使用上與過去古典繪畫風格產生非常大的斷裂，這在19世紀的當時是非常前衛的（「前衛」兩字在藝術史的使用上是一個相對性的名詞）；到了1874年4月15日，這個團體舉辦了約8次的聯展，在第8次聯展中展出了《印象·日出》（Impression，1873）一作，這部作品被當時一位藝評家路易洛伊（Louis Leroy，1812-1885）評為畫面內容沒有明暗、光影，是一幅連草稿都不算的作品，他看了作品名稱後大吃一驚，發表了這幅畫真的只能稱為「印象」的毒舌文章。這一批印象派的藝術家看了之後覺得「印象」這兩字不錯，就將自己稱作印象派，所以印象派這個名詞的由來是帶有點負面的。印象派畫家包括畢沙羅（Camille Pissarro，1830-1903）、馬內（Édouard Manet，1832-1883）、竇加（Edgar Degas，1834-1917）、莫內（Claude Monet，1840-1926）、雷諾瓦（Pierre-Auguste Renoir，1841-1919）、茉莉索（Berthe Morisot，1841-1895）、希斯萊（Alfred Sisley，1839-1899）、巴吉爾（Frédéric Bazille，1814-1870）等人，畢沙羅的貢獻在於印象派後期，在團體中有點像是提攜後輩的老大哥；馬內及竇加因為身世背景較相同，馬內的父親為巴黎法官，竇加是銀行家後代，原本這兩位都不打算當藝術家，卻走上藝術家的路，竇加講話犀利，馬內曾說道：「若有竇加當朋友，誰還需要敵人」。

馬內影響到莫內與雷諾瓦，這兩位與希斯萊、巴吉爾都是從同一個畫室出身，他們當時同時在葛萊爾（Charles Gleyre，1806-1874）的畫室學畫，這個畫室因為收費便宜所以學生很多，我們其實可以發現，從印象派開始，藝術的推動與養成教育已經不一定是在學院裡面完成。1870年的法國發生巴黎公社事件及普法戰爭，巴吉爾參加戰爭後就犧牲了。

茉莉索是印象派中唯一的女性，她後來嫁給馬內的弟弟尤金（Eugène）；秀拉（Georges-Pierre Seurat，1859-1891）為點描派（Pointillism），點描派的技法是假設藝術家欲呈現綠色調，他會用黃色及藍色等許多其他顏色的點描手法去描繪，人在欣賞畫作時腦袋會在視網膜上自動將這些顏色轉換成綠色，這是一個非常科學且精細的技法；塞尚（Paul Cézanne，1839-1906）常跟莫內及雷諾瓦一起寫生，畢沙羅非常鼓勵塞尚，塞尚因為個性比較內向很晚才成名，畢卡索

（Pablo Ruiz y Picasso，1881-1973）稱他為成為「現代繪畫之父」，因為他首度以幾何圖形的方式去拆解大自然中的碎形，這個方式影響到後來立體派的發展；接下來是梵谷（Vincent Willem van Gogh，1853-1890），他若沒有受到精神病或自身個性的影響，他就不會是梵谷，他與這些因素是依存的，這種藝術家不是經由學習而來，他的畫作也在他死後成名並價格飛漲；高更（Eugène Henri Paul Gauguin，1848-1903）原為證券交易員，後來覺得自己不適合就跑到太溪地繪畫當地的原住民；從秀拉後這一批藝術家我們稱為後印象派（Post-Impressionism），但這是一個非常籠統的稱呼，包含秀拉又可稱作點描派，梵谷或高更又可稱作表現主義（Expressionnisme），表現主義藝術家創作來自於內在的靈魂情感，而忽視對描寫對象形式的摹寫，因此往往表現為對現實扭曲和抽象化。

上述這些藝術家又與畫商杜朗魯埃（Paul Durand-Ruel，1831-1922）有關，杜朗魯埃是一位藝術經紀人，在19世紀後期印象派出現時，當時所有人都不看好，但他知道印象派將會成為主流，所以他最早開始投資與贊助印象派藝術家，搞到都快破產，最後他帶著這批印象派作品去美國，相對於歐洲，年輕的美國相當尊重新型態的藝術風格，即使是他們不了解的事物，所以印象派前期的好作品都在紐約，在巴黎是看不到的。左拉（Émile Zola，1840-1902）是其中的藝評家，他與馬內是好友，因為馬內《草地上的午餐》（Le déjeuner sur l'herbe）一作受到外界強烈批評，兩人也因為此事吵架，馬內的作品《草地上的午餐》與《奧林匹亞》（Olympia）在當時以新古典的學院角度來看，被視為是情色作品，除了裸體的女性不該出現在畫面中之外，畫中色彩的運用也跳脫古典的畫風，若大家有機會去奧賽美術館（Musée d'Orsay）觀賞《草地上的午餐》這幅作品，可以發現其中的筆觸與新古典的細膩風格非常不同，而「奧林匹亞」本身就是妓院之意，其中女主角裸身躺在凌亂的床單則充滿暗示性，這顯然會引起擁護傳統風格人士的抗議，馬內最大的爭議是他引起道德上的挑戰。不過這種新式的創新風格相當影響到莫內，使莫內在創作的困境中堅持對於色彩的探索。

雷諾瓦跟莫內是好友，兩者的繪畫風格不太相同，莫內追求光影變化，雷諾瓦則著重於對人物的描寫，當時的巴黎已經是工業化的大都市，中產階級成為社會中的中堅份子，一般的家庭開始有能力可以聘請藝術家到家裡為家庭成員留下肖像，而肖像畫是在當時較容易銷售的一種形式，雷諾瓦晚年患有關節炎，最後嚴重到不能拿畫筆，只能將畫筆綁在手腕上繼續作畫，但是很難從他有著繽紛爛漫色彩的作品中感受到身體病痛的折磨。

莫內是對後世影響很大的印象派藝術家，我們現在談的印象派，是在資本主義崛起的時代中，是非常都市化，以及充滿科學觀念的一個派別，畫作中藍天白雲的風景只是一種媒介，莫內關心的是其中被光線照射下的色彩表現，莫內晚年在南法吉維尼買了個莊園，在裡面種植大量的睡蓮並建造一座從日本進口的橋，他晚年幾乎都在這裡創作，巴黎的橘園美術館（Musée de l'Orangerie）地下室有一個長達20公尺以上的弧形空間，裡面收藏莫內晚年的作品《睡蓮》

(Nymphs)，晚年的莫內因為白內障，所以作品的筆觸面積非常大，已經趨近於我們所認知的抽象繪畫。

位在西班牙馬德里的普拉多美術館（Museo de Prado）是世界三大博物館之一，館內收藏西班牙19世紀以前的古典時期的畫作，其中最後一位收藏的大師就是索羅亞。普拉多館藏品的奠定在於神聖羅馬帝國的查理五世（Carlos I，1500-1558）與其子菲利浦二世（Philip of Spain，1527-1598）這兩位的貢獻，他們兩位非常熱愛購買藝術品，因為作品數量太多後來都放在普拉多美術館。館方的前方設立西班牙巴洛克大師委拉斯蓋茲（Diego Rodríguez de Silva y Velázquez，1599-1660）的雕像，他從一介平民進入到宮廷當了皇室畫家，最後受封騎士爵位，他的名作《侍女》（Las Meninas）是該館著名館藏，其他館藏還包括文藝復興時期義大利北方威尼斯畫派的藝術家提香（Tiziano Vecelli或Tiziano Vecellio，1488或1490年-1576）的作品，為何義大利的作品會放在西班牙，跟上述所提到的查理五世有關，他收藏了非常多提香的作品；另外文藝復興發展到北方的法國、德國、英國、比利時等地區，稱為法蘭德斯畫派，此畫派的藝術家波希（Hieronymus Bosch，1452-1516）作品《人間樂園》（The Garden of Earthly Delights）也收藏在該館，這是一幅典型三聯作的祭壇畫，畫作分為三片，左右兩片可以向中間蓋合，裡外兩面都有畫作；另外這裡還收藏西班牙浪漫主義畫家哥雅（Francisco Goya，1764-1828）的作品。

瓦倫西亞（Valencia）位於西班牙東南方，索羅亞的作品多為海景的描繪主因是瓦倫西亞有很漂亮的沙灘，他很多作品都是在這個地方完成的。西班牙的美術教育非常注重素描，從索羅亞的作品中一再展現出他優秀的素描能力，例如他對於小孩身體的描繪其實並沒有很精細，也沒有特別描繪出五官，使用明暗就可將身體面向呈現出來。另外戶外寫生這件事並不容易，有許多外在因素的干擾如陽光、溫度等，加上索羅亞的作品很大，他需要先構圖，調整模特兒的姿態，最後將畫面統整，索羅亞可以克服這些困難並完成作品。我想索羅亞跟法國印象派畫家有所不同的是，他的畫作生涯發展很順利，我認為這是他應得的，從他年輕時立志當藝術家開始，在技術的養成上非常紮實，這也造就他後來的偉大成就。

五、跨界・創新一台灣當代藝術專題

【專題簡介】

本影展介紹臺灣當代藝術的發展，並回顧近年來藝術文化議題與運動，記錄臺灣現下藝術創作環境，特寫藝術家內心思維與創作脈絡，並對其作品進行跨界、實驗性質的探索。

【影片簡介】

《李明則》Lee Ming-Tse

黃明川 | 2012 | 10分

李明則的作品中充滿個人情感，在寫景造境中，經常混合了古今超時空、穿梭童年武俠漫畫之幻想，憶寫鄉土民俗的古意，並引出新舊文化的符號、土地記憶之彰顯，所凝視的關懷與角度，正落在台灣土地的寓情中。

（文字來源：高雄市立美術館）

【映後座談】

時間：2016/10/23（日）15:45

講者：藝術家李明則

學歷：1977 昆山中學高職部美工科畢業。

現職：藝術創作者

個展：

2013「One Piece Room李明則個展」關渡美術館，
臺北，臺灣

2010「後桃花源記：蘇旺伸 李明則雙個展」山藝
術·北京林正藝術空間，北京

2009「我愛台灣·更愛南台灣」高雄市立美術館，高雄，臺灣

典藏：

2011《微醺然後回家睡覺》，水墨，20.5x20.5cm。高雄：高雄市立美術館

2009《左營年畫》，壓克力彩，50x40cm。高雄：高雄市立美術館

2008《台17線》，壓克力彩，259x728cm。高雄：高雄市立美術館

2007《台灣國語·國語台灣》，複合媒材，259x582 cm。臺中：國立臺灣美術館

2004《明德新村》，壓克力彩，240x332cm。臺中：國立臺灣美術館

2004《左營蓮池塘》，壓克力彩，291x1092cm。臺中：國立臺灣美術館



藝術家李明則

藝術家李明則（以下簡稱李）：謝謝各位今日蒞臨，影片導演是黃明川，片中有提到我的作畫生涯是從國小5、6年級看漫畫開始，漫畫讓我覺得很新奇也找到自己的繪畫興趣，還好我父母不會管我的課業讓我自己去發展，給我自由度蠻高的，可能也是因為家裡小孩太多管不到。國中時期就開始接觸到美術課本，自己有興趣就一直畫漫畫，到了高中因為功課不好重考一年，考上臺南崑山中學美工科，剛好班上同學有一次帶來日本出版的畫冊，裡面有塞尚、梵谷、羅特列克等知名藝術家的畫作，看了之後我才發現原來畫作也可以這樣表現，從此後我就覺得可以依照自己的方式作畫，不一定只能做石膏素描，讓自己的作品具有想像的空間，其實想像的空間就是融入自己的生活，就會有畫不完的題材，像剛才我去看放在國美館三樓自己的作品《左營蓮池潭》，這個作品方向就是以自己的想法從生活中找題材，畫面中的佛像跟佛教沒關係，其實我是在畫人的內心，佛跟心是一體的，我用一種隱喻去表現內心，代表每個人的想法不同。

高中畢業之後去金門當兵2年，受訓後我就到駐防的海邊在沙灘上用竹竿畫大幅畫作，畫完後海水會將畫作沖掉，這個現象讓我體會到創作好像不需留戀太久，從此後就按照自己的心境去發展。退役後因為不好找工作，剛好有同學開贈品公司就找我去幫忙，閒暇時我就在屏風上畫《中國風》一作，此作品得到「第六屆雄獅美術新人獎」，這件作品是畫在三合板上，其實那時候的畫風概念很像插畫，就是平塗方式完全沒有陰影，利用三原色做表現。當時覺得這件作品風格不是學院派，拿去比賽應該不會得獎，後來朋友鼓勵我送件，很幸運就得到新人獎，當時我常在家裡閒晃，也被家人催促怎麼不去找工作，後來得獎後獎金有3萬塊，在當時是蠻大的數目，長輩因此才了解到原來畫圖也能有收入，才比較理解我作畫這件事。之後我就上臺北，一邊打工一邊創作吸收新的知識，畫冊也看得蠻多的，有一次我看到一個業務員在火車站擺攤賣畫冊，我就站在那邊看好幾個小時，還有去畫廊看展以及看一些2輪的電影，這期間經過了10年，此時期的畫家如蘇旺伸或其他得到雄獅美術獎的藝術家都紛紛已有知名度，別人看我好像覺得蠻辛苦的但我覺得很快樂，因為我吸收到很多知識。在臺北待了10年後我搬到了高雄，當時臺灣經濟很好股票衝到萬點，就有在臺南的畫廊找我簽約，一個月大概有3萬塊的合約金，從此生活開始比較穩定能夠持續創作，簽約時間有3到5年，也開了一些個展，因為陸續有發表創作，之後的展覽的機會也變多了。

今天有帶一些自己近期的作品跟大家介紹。第一張是《通天山水》（2014），這是水墨，用毛筆畫在宣紙上，畫面上用漫畫的形式只以線條描繪，帶有國畫留白的意味，然後再一層層疊上去，整個構圖像是我在小時候爬到屋頂上，由上往下俯視的感覺，畫作內容多為我在外所看到的大自然，包括石頭、樹木、房子、人物，當然還有一些其他的細節在其中；第二張是《葫蘆問》（2014），這張的尺寸長260公分，寬為582公分，號數大概是700多號，這是以毛筆沾壓克力顏料，同樣也是以漫畫形式作畫，這張大概花了我半年的

時間，每天都工作10幾個小時；第三張《太極》（2014）是其中有一些關於太極的微小線條；《訂製的花朵》（2015）是以壓克力顏料繪製靜物，我的畫作最大的特色是使用黑色的線條來描繪，這就好像漫畫一樣，這種構圖在學院無法呈現，因為線條輪廓的視覺是平面的；下一張是《會寫書法的靜物》（2016），媒材也是使用壓克力顏料，畫面後方像書法的筆觸是因為我的小孩跟我說他也想畫，所以背景部份是我小孩畫的，前面的花及動物是我畫的，我覺得這是一種新的可能，所以這張畫就保留下來。

接下來是我近期結合現成物的作品，我請人攝影將作品拍攝下來，例如《麒麟進寶》（2016）是綜合媒材，上方是帶有「麒麟進寶」圖像的一面鏡子，這是現成品，就像是古早時期的臺灣民藝店裡所販賣藝品一樣，下方觀世音像的材質是由「糯米埕仔」（塑膠製的扁型玩具）做成；接下來《新廈落成誌慶》（2016）也是綜合媒材，原本是一面鏡子上面寫有「祝 亞明先生新廈落成誌慶」的字樣，這個物件帶有早期祝賀詞的美學涵義在其中，我保留字樣的元素再結合塑膠玩具；接下來《韋馱》（2016）也是同樣的手法，這一面早期的梳妝鏡，周圍木框鑲有螺鈿，再結合塑膠玩具；《唱歌的小鳥》（2016）是兩幅一組，也是現成物（玻璃）結合塑膠玩具的概念，畫面上的圖像原本是畫在玻璃後，先塗上黑線條的圖像輪廓，再依輪廓將圖像上色；接下來《臺灣菸酒公賣局》（2016）的現成物是早期臺灣菸酒公賣局的招牌再結合塑膠玩具；接下來《善才》（2016）、《良女》（2016）是兩幅一組，塑膠玩具善才良女是觀世音菩薩駕前的左右神童，現成物是畫在鋅鉛上的人像，再結合兩者；接下來《中正紀念堂》就比較特別，原本的現成物上的圖像如中正紀念堂，周遭的樹木，後方的電台是立體凹凸的，我用橡皮擦在建築物周圍擦拭，有種建築物在發光的感覺；接下來《鸞鳳呈祥》（2016）、《賀壽延年》（2016）的現成品是早期的刺繡，它具有很好的繡工技術，我將它正反面顛倒錶在國畫紙上變成卷軸。

以上這些綜合媒材的使用，促使我去跳蚤市集蒐集早期的現成物來尋求創作的各種可能性，其實這些作品是在描述我在早期年代所歷經的一種時代性，例如早期的生活用品或玩具等，這些東西帶給我一種親切感，生活對我來說蠻重要的，我的創作來源都從生活中取材，像從小我就接觸民藝，自然就從民藝中去發掘新的東西。這些現成物的作品就是表現自己現在的想法的一種構成方式，我認為各種表現形式都可以去嘗試。

Q：老師繪畫題材多元，有中國山水、神話主題、臺灣常民文化等，請問您如何融合這些元素轉換成自己的繪畫語言？

李：坦白說其實我也在摸索，若一種風格發展到太成熟火花不會出現，所以我會嘗試放一些新的元素、新的想法到畫作中，例如創作時我都會想這樣做跟以前有何不同？其實我也在畫作中找自己新的方向，隨自己的心境去表現。就像前陣子我接觸到精油，精油的味道無法具體描繪，只能用一些顏色、線條去做嘗試，但目前還未掌握得很好。

Q：從老師的分享中有提到太極部分，不知道您創作太極時的內容和想法是什麼？

李：《太極》的畫作是圓形120×120公分，中間我使用看不到的留白，其他部分都畫得很滿，其實可以看出來像一個太極的形狀（黑白）一樣，當時是畫了《葫蘆問》之後再發展出《太極》。其中的技法概念是用毛筆慢慢去描繪。

Q：聽了老師對於自身求學經歷的描繪，對您而言這些是否只是個過程，主是還是從自己的生活、時事中去擷取創作元素？另外老師是否有帶領學生從事教學的工作？

李：我從以前就沒有在教學，可能是怕誤人子弟。因為我自認學院派的畫作風格我畫得不好，所以我會去找尋自己覺得比較有特色的、不同的風格，例如我會使用許多線條來做重疊，這是屬於我自己的特色。學院派的繪畫是你必須要長時間投入，畫出來的作品未必比學院畫作高明，除非有新的想法，置入新的題材中，這樣是比較好的，找到自己的特色之後就可以隨心所欲。有時候感覺作畫就要像小朋友的繪畫方式一樣放開來畫，就不會受到學院的拘束。

政治時事、社會關懷、環境議題一直是我關注的題材，像我在國中時蘇聯發生車諾堡核災事件，我就畫了一個千手觀音菩薩，創作理念是代表連千手觀音也無法阻擋核能對環境造成的傷害，何況是人類等，這些時事題材我大概都有點到，但不會很深入。

Q：老師之前曾經嘗試從平面繪畫發展到投影裝置作品，請談談這部分的發展。

李：這些裝置作品靈感來自小時候所看的皮影戲，小時候我家對面是一間廟，當節慶時廟裡都會有布袋戲、皮影戲的演出，小時候看到皮影戲覺得很有趣，後來想到可以利用燈光結合成作品，在創作當時我住在高雄十全路，剛好家裡有一個馬達，偶然之下就將它拿來嘗試，馬達轉動後就焊接用鐵絲撐起，再放上上色投影片，一開始投影的材料是用壓克力，但效果不好，後來改用彩色玻璃，經過燈泡投影在布面上，它的透光性就很好，顏色也很漂亮，後來經過一直改良變成球型，裡面放馬達讓它轉動，做出來的效果也跟皮影戲蠻像的。

Q：《左營蓮池潭》因為畫作尺幅很大，請問您是如何構圖，在觀看的時候是否有順序，或者要從什麼角度去觀賞。

李：其實沒有一定的順序，大家想從那個角度看都可以，那張畫我首先畫的就是戴口罩的男子，因為當時剛好在SARS期間，大家好像都很害怕不敢跟人講話，剛好我當時住左營以前的海軍將軍宿舍，與蘇旺伸住隔壁，就去蓮池潭騎腳踏車晃了一圈，想到什麼就畫下來。構圖方式是從一點（戴口罩男子）延伸透視到很多其他的畫面，然後去思考點跟點之間如何連貫，沒有打底稿或草稿；畫作上方利用晴天和烏雲並置讓畫面比較不會呆板。另

外蓮池潭早期是用來灌溉，也具有耕田的功能，以及其他種種傳說在其中，所以我就畫了美人魚；旁邊是孔子廟，創作理念源自以前讀書都會接觸到孔子「有教無類」的學說，在學生中有些也許是壞學生，所以就被罰倒立，有些學生是超人等各種「有教無類」的想像發揮。

六、她者觀點－女性專題影展

【專題簡介】

本專題結合「2016台灣國際女性影展」，透過女性觀點詮釋及女性議題影片，反映女性參與社會、政治、藝術、文學等各個獨立面向，真實記錄女性生命歷程，特寫人物內在世界的心境影像，推疊出屬於各自的生命經驗，傳達女性在時代變遷下所面臨的挑戰及逆境中生存的堅強韌性。

【影片簡介】

《在星空之下》 Under A Starry Sky

Dyana Gaye | 2013 | 法國、比利時、塞內加爾 | 87分

冬季已過，十九歲的提耶賀諾與母親首次踏上非洲的土地，回到故鄉達卡出席父親的喪禮。同在達卡的天空下，二十四歲的蘇菲選擇離開，前往杜林與丈夫阿貝杜勒團聚。於此同時，阿貝杜勒卻正與非法移民的表弟抵達紐約。隨著時光向前不斷推進，三個緊密相連的命運，終於在點點繁星的夜空下相逢。

（文字來源：2016台灣國際女性影展）

【映後座談】

時間：2016/12/4（日）16:30

講者：馬藹萱教授

學歷：美國密西根大學社會學系博士

現職：國立政治大學社會學系副教授

專長：國際移民、質化研究方法、社會心理學

期刊/論文發表：

- Ai-hsuan Sandra Ma*, 2014.08, 'Social networks, cultural capital, and attachment to the host city: comparing overseas Chinese students and foreign students in Taipei, 'Asia Pacific Viewpoint, Vol.55, No.2, pp.226-241.(SSCI) (*為通訊作者)
- 馬藹萱*, 2014.06, '從在台外籍生之學習選擇看留學生遷移決策之社會建構,'人口學刊, Vol.48, pp.43-94.(TSSCI) (*為通訊作者)



馬藹萱教授

馬藹萱教授（以下簡稱馬）：大家好，很高興今天來到這邊分享我對電影的一些想法。在這部電影中橫跨了4個場景，第一個是塞內加爾首都達卡，第二個是美國紐約，第三是義大利杜林，第四是法國（對話中出現，未出現在電影中），大概先簡單介紹這四個地方的背景。首先塞內加爾在西非，達卡是賽內加爾首都，塞內加爾人口大約1200萬，2015年根據世界銀行統計，每人年平均所得為約為911塊美金（全球第160名），從這個部分可知塞內加爾的發展相對來說是較落後的國家，人口90%是信仰穆斯林，女性衣著較為保守，有些飲食上的禁忌如不能喝酒等；其中5%為拜物教，在歐洲殖民影響下5%屬羅馬天主教。電影中有稍微提到在早期15世紀時葡萄牙人入侵塞內加爾，17世紀法國在當地（聖路易港）建立殖民點，後於19世紀將塞內加爾列為殖民地。所以在電影對話中發現這個國家深受法國文化影響，包括使用法文，移民的地點往往是以法國為主要目的地，例如先生阿貝杜勒（Abdoulaye）是先到義大利→法國→美國。若各位有留心國際消息，法國其實有很多來自殖民地如北非、西非的移民。這個移民的歷史會影響到移民流動的方向，主要是因為文化語言相近的關係。

接下來是義大利的杜林，它是義大利西北部PIEDMONT的首府，是個重要的工業、經貿中心，在經濟上是繼羅馬、米蘭後的第三大城。該城市在2007年被列為全球第78座最富有的城市，杜林、熱那亞、米蘭在義大利北部被並稱為「工業鐵三角」，每人年平均所得為約為4萬塊美金。杜林在某些部分反映義大利的經貿特徵，如同義大利許多其他城市，杜林人口逐漸老化，勞動力的缺乏成為移民的吸收地，也是移民尋找工作的地方。二次戰後的重建吸引大量義大利南部移民，透過招募外籍勞工如東歐、西非、北非與中國等外來移民滿足勞動需求。

法國為塞內加爾過去的殖民母國，因此塞內加爾深受其語言文化力量的影響，故為西非與北非移民的遷移目的地。

美國紐約早期為歐陸移民的主要遷移目的地與集散地，後為吸引全球各地移民的主要目的地與集散地。一般來說，大城市容易成為吸引移民的磁場，主要是因為大城市聚集許多工作機會，其基礎建設使得日常生活運作所需較容易被滿足。但昂貴的生活成本使得新移民（特別是非法的勞工移民）往往得選擇在相對便宜而破落的地區工作和生活。接下來介紹電影中的主要人物：

蘇菲（Sophie）：塞內加爾人，阿貝杜勒（Abdoulaye）之妻，從達卡來杜林找他但撲空，後留在杜林工作（自大學裡做清潔工作打黑工），結識室友瓦丁（來自烏克蘭基輔的非法移民，在比薩店工作）且成為男女朋友。

阿貝杜勒（Abdoulaye）：塞內加爾人，從塞內加爾達卡，到義大利杜林，後到法國，再到美國紐約打工。在紐約時因不滿人蛇集團及表弟的剝削，失去工作，短暫在妻子的叔叔家（但叔叔不知其真實身份）工作後因躲避人蛇集團而離開。在義大利杜林有女友羅斯。

羅斯（Rose）：塞內加爾人，阿貝杜勒在義大利杜林的女友，開設美容院。

移工的生活尤其是非法移民是弱勢的，居住空間是擁擠狹窄的，常因經濟能力有限，多居住在較為破落的社區。在工作方面，電影中的阿貝杜勒在美國的處境並不好，他透過人蛇集團假造的非法身分進入美國，被安排到港口旁的魚貨工廠工作，條件是在此工作3月後可得到假的綠卡，工資是200塊美金，這樣的低薪顯然是無法應付在美國高消費的生活。非法移民會被人蛇集團控制的原因是他們在遷移之前通常沒有經濟條件去支付高額的仲介費，所以他們會簽訂契約，先支付訂金，到達目的地後再用工作償還。人蛇集團就會安排工作確保他們有工作收入，另外還有好處是可以掌握這些移民的位置。但阿貝杜勒不僅被人蛇集團控制還被他的表弟剝削。透過這些非法移民的故事，了解到這些人往往不能暴露自己的身分，要透過非正式管道尋找工作，為償還債務獲高利貸，非法移民往往到了移入國後繼續被控制。人蛇集團為其安排工作，以遠低於市場合理薪資的工資剝削這些非法移民。移民往往透過社會網絡找尋工作如蘇菲。研究指出，女性較男性而言更會透過非正式管道找尋資訊及尋求協助。對非法移民來說，女性常會因此而有更大的生存空間（如電影中的蘇菲與阿貝杜勒在找尋工作過程的比較）。

在社交的觀察上，移民之間容易形成移民網絡，電影中在杜林的塞內加爾移民之間所形成的移民網絡，為成員提供資訊與社會支持，進而幫助蘇菲找到工作。語言成為互動的橋樑與界線，語言的幫助更能夠適切的表達自己（電影中出現的語言：英語／法語／義大利語）。

在移民的遷徙路徑上，由於年均所得的高低是塞內加爾＜義大利＜法國＜美國，從中就可以發現影響阿貝杜勒階梯式的經濟勞動遷移型態：塞內加爾→義大利→法國→美國，這顯示出隨著移民經驗累積，跨界距離愈來愈遠，跨越（地理與文化等）障礙愈來愈難，跨界成本越來越高，與原居國的所得差距（兩國的經濟位階差距）愈來愈大。

從這些移民故事可以看到關於移民家庭的觀察：社會關係的斷裂與重組，與社會控制的鬆動、家庭關係的挑戰，例如：1.蘇菲與阿貝杜勒的婚姻：阿貝杜勒在義大利另結新歡，後來與妻子失聯；蘇菲到杜林尋找丈夫，在失去先生音訊並得知先生不忠之後，與室友瓦丁成為男女朋友；2.蘇菲阿姨阿娜米塔的婚姻與家庭：阿娜米塔與先生育有一子提耶賀諾（19歲），先生在美國短暫居住後回到塞內加爾，後來到先生去世都沒有再見面。先生在塞內

加爾再婚，與第二任迪耶娜芭佛（Dieynaba Fall）育有一女一子（12歲與9歲），在先生喪禮時，主持人告訴提耶賀諾其父艾爾阿傑佛生前是個好人，並提醒他要以父親為一生的典範，但提耶賀諾並不瞭解他父親，僅對他有一點點印象，要如何以他為典範呢？以上例子顯示，移民往往會對家庭造成衝擊。

從性別的角度來看，過去，移民主要是男性，女性移民人數很少，且大多是以依親身份從事遷移。現在，有越來越多女性隻身從事跨界合法或非法的遷移。在電影中杜林的塞內加爾女性，都是隻身遷移，沒有先生在身邊（或沒有先生）。相比於義大利，塞內加爾作為一個穆斯林社會，社會風氣相對保守，家庭對女性採高度控制，女性也難以有自立機會。這在電影多處可以看出。例如，1.下葬的儀式只有男性參加。2.蘇菲初到杜林時，見到都會問：「你有丈夫嗎？」或問：「你是誰的男友或丈夫嗎？」3.蘇菲初期高度依賴丈夫，一心只想等先生回來。她不斷告訴艾達「我先生會幫我付租金」、「我先生會幫我（填居留證的申請表格）」等。對女性而言（特別是從開發中國家移往已開發國家，從相對保守社會移往相對開放的社會），遷移往往意味著自由、解放與自立的機會。例如在電影中，芬塔是一位來自西非象牙海岸（又譯科特迪瓦）阿必尚（象牙海岸最大城與港口，也是最重要的經濟行政中心）的女性，當她把煙蒂給蘇菲時說：「在這裡想做什麼都可以，沒人會管你。」另外在杜林幫助蘇菲的社會網絡工作人員艾達說：「在這裡，女人沒有老公也能活下去。要是我們願意，偶爾也可以談個戀愛，沒問題的。」相較於男性，對女性而言，婚姻更可能成為遷移的手段（方式）。例如，在電影中，迪奧與她的朋友們懷有透過結婚外移的夢想。以上這些例子是在性別上非常重要的差別。

另外，蘇菲的阿姨阿娜米塔也從另個角度透漏性別在遷移中的不同影響，阿娜米塔多年後從美國返回塞內加爾，其經驗反映了跨文化價值與規範的落差，例如：1. 阿娜米塔與蘇菲爸爸的談話中，蘇菲爸爸憂慮蘇菲出國，並埋怨蘇菲妹妹迪奧像他姐姐，一心想出國，頑固的要命。但她主張年輕人想探索世界，而出國會使人更堅強，更有自信。2. 阿娜米塔與蘇菲媽媽起了爭執，蘇菲媽媽擔憂蘇菲並未和先生在一起，又不回來，蘇菲阿姨認為不必擔心，蘇菲有需要自然會回家。蘇菲媽媽非常生氣，向他母親（蘇菲外婆）抱怨：「媽，我已經不認識阿娜米塔，美國偷走了她的靈魂。」

在遷移的動能（MoBility）方面，遷移是需要可以遷移與維持遷移可能的能力（the ability to become mobile and stay mobile），並非最窮最慘的人才會離開家，到外地找尋更好的工作和生活。遷移往往需要有遷移的本錢和能力。遷移需要條件和原因：錢（交通，居住所需等等）以及證件（合法的身份與管道）。

最後是個人與社會的連結，例如艾達在影片末了說，單獨看一顆星星，會覺得它孤單，但把它和其他星星放在一起看，會發現天上有無數星星。重要而且有趣的不是單獨看一顆星

星，而是要看這些星星的組合。個人與社會的關係也是這樣，當我們關注個人的經驗和發生在個人身上的事件時，我們常會把這些事件和經驗解讀為個人的，獨特的，但當我們放眼社會，企圖去觀察人們看似獨特的個人經驗所反映出的集體性，以及個人事件與社會現象的關連性，我們就能夠更加瞭解個人與社會間的關係。從電影中，我們也可以用這樣的方式來思考電影中各個角色的生命故事所反映出有關移民與移工的社會現象。

Q：遷移會對於家庭產生破裂的種種問題，請教老師的看法。

馬：遷移本身對家庭造成衝擊，並沒有絕對正確或完美的解決之道，不同的情況衝擊都是存在的，例如蘇菲若不去杜林尋找她的先生是否會比較好，其實不一定。遷移所帶來的社會文化差異而必須要去進行適應的學習，當然還有其他生活壓力的影響等等，遷移的影響不一定是個人，例如當阿貝杜勒遷移時也同時影響到他的妻子蘇菲。另外遷移所帶來的經濟發展甚至對社區也產生影響，先驅的遷移者若是成功了，進而讓其他人仿效遷移，造成跨國的遷移社區。

Q：遷移自古以來都有，導演透過這部電影想要傳達的訊息，是否是讓觀眾更了解移民的辛苦或者反映出遷移的現實。

馬：每個人都想要聽故事，移民就是充滿故事性的生命經歷，我想這兩部份都是導演企圖想做的，很多跟移民有關的電影都是很好的素材，我覺得導演想做的應該不只於此，因為電影結論提到個人與社會的一個連結，這些故事都不是發生在個人的生命故事而已，它所反映的是整體的社會經驗以及社會現象，導演企圖從中讓我們更了解移民群體的社會經驗為何，以及移民與其他社會群體的連結性為何。

Q：導演在電影中較多是以女性的角度來衍生議題，請教老師的看法。

馬：我個人某種角度贊成您的觀察，在電影中談到女性在原母國父權的保守社會下是比較受到束縛的，離開母國到了新的移民環境後得到自由，得到一個新生活的方法，可以依照自己喜歡的方式生活並且得到快樂，遷移對於開發中國家女性來說是一種自由與解放，回到母國的觀點當然認為他們都學壞了，這也反映不同社會的價值觀也不同。

Q：現在中東伊斯蘭地區移民到歐洲所產生的問題很多，美國南部也有來自許多中南美洲國家的移民，請問這部電影的時代背景以及美國移民的現況。

馬：這部電影是2013拍的，我想導演應該是要反映現代的移民，講到這要先談美國移民分布及背景，美國是一個民族的大熔爐，人民來自世界各地，早期移民來自於歐陸白種人，到了18、19世紀開始有其他人種出現包括中國的苦力，中美洲主要為墨西哥，加州是因為美墨戰爭後割讓給美國，所以對於原本居住在美國的墨西哥人來說，他們根本就沒有遷移，西部的拉丁

美洲裔人口由來已久，隨著國力的差距，中南美洲的人就紛紛跑到美國，他們遷移的地點分布不太一樣，其他還有亞裔與韓裔等。在20世紀初的美國移民法中，其實是不希望其他國家的人移民到美國，是根據人口普查結果來分配移民名額，主要是以歐陸移民為基礎，歐陸移民的配額就很多，其他國家就很少，主要是不希望因為移民改變人口現況。

到了1960年代移民法修訂，美國將世界分為東西兩半，其分配額度是一樣的，歐陸之外的其他民族如亞裔、拉丁裔的配額增多了，例如美國首府華盛頓特區，在那邊擁有最多的衣索比亞的移民人口。移民的多元性在美國是存在的，不僅是墨西哥與中東的移民。

Q：在影片之外，移民的真實現況可能反應出更多現實問題，請老師談談對這部分的觀察。

馬：影片中的移民似乎沒有受到什麼苦難，大家應該聽說許多非法移民受人蛇集團剝削的各種故事，例如被關在貨櫃中悶死、在長時間勞動下連上廁所的時間都沒有、被控制行動等等，影片中也沒有提到主角如何找到人蛇集團並透過他們遷移的過程，這其中是相當複雜的。通常從事遷移的非法蛇集團都是跨國經營的，相對於過去來說更加猖獗，其中有幾個原因，第一這是無本生意，若是非法移民的人被抓之後就被遣送，還是有下一批人等著被遷移。第二就是人蛇集團從事跨國人口走私販運的犯罪刑罰風險是比較低的，刑罰代價也比較小。相較於販毒與運毒在某些國家可以被判死刑，國際人口販運就算被定罪也不會被判死刑。在全球化發展、媒體美化已開發國家生活的推波助瀾下，造成越來越多人想要遷移，只要有管道就會去嘗試。

七、她者觀點－女性專題影展

【專題簡介】

本專題結合「2016台灣國際女性影展」，透過女性觀點詮釋及女性議題影片，反映女性參與社會、政治、藝術、文學等各個獨立面向，真實記錄女性生命歷程，特寫人物內在世界的心境影像，推疊出屬於各自的生命經驗，傳達女性在時代變遷下所面臨的挑戰及逆境中生存的堅強韌性。

【影片簡介】

《尋找小村醫生》 Searching for a Small Town Doctor

鍾佳陵 | 2016 | 90分

地處偏遠的台東土坂村有一個叫作徐超斌的醫生，正準備在南迴公路上成立一間中小型醫院；土坂村還有一個中年巫師邱秀妹，一世紀以前，她們是靈魂的治療者。作為村民仰賴的對象，醫者仍有各自的病痛殘缺以及凡人之處，超凡的醫者，你在哪裡？

（文字來源：2016台灣國際女性影展）

【映後座談】

時間：2016/12/10（六）16:30

講者：鍾佳陵導演

學歷：世新大學廣電系畢業

現職：影像創作者

經歷：

《斷了線》入圍2010女性影展、2010年國際學生電影金獅獎台灣組觀摩片。2013年開始投入紀錄片創作，以臺東作為創作基地與題材，創作了《尋找小村醫生》以及還在後製階段的《卡樂斯·葛斯》。臺東是島嶼的邊界，在邊界生活的人還有一種文明與野性的游移狀態，反映在地域上的文化、醫療等等日常面向，甚至是在身體裡面的。所謂文明與野性，這兩股能量究竟是撞擊，還是最後能從混沌變成太極？藝術只能作為一個探詢的方式，作為一面鏡子，映照觀者的內在，是否有一處沒敢想像過的邊界？



鍾佳陵導演

Q：請問導演當時為何會拍攝這部片子，同時也向觀眾介紹土坂這個地方。

鍾佳陵 導演（以下簡稱鍾）：這部片子從2013年開始企劃，想要做紀錄片的創作，當時我在臺東拍另外一個題材，那個時間點剛好就是南迴醫院要成立基金會的時候，需要繳交3000萬保證金給政府，才能成立基金會正式對外募款，所以當時有一個大姊捐了一筆3000萬的錢但臨時又抽走，也就是快要可以成立基金會但又沒有了，所以當時是一個危急的狀態，當時在臺北有一個音樂人叫毛恩足，他非常關心這件事情，因為他本身也有一半的排灣族血統，他就想要以藝術（音樂）的方式去敘述那邊的故事，所以他們製作了一張合輯叫做《4141為南迴而唱》，然後紀錄片部分就是《尋找小村醫生》。所以當初是2013年想要做這件事情，毛恩足來臺東找我，我們討論之後就找徐超斌醫師談論這件事，後來徐醫師也幫我們介紹村子裡面的人，我們就開始拍攝這個地方。

南迴公路是太麻里到屏東的這段路程，旁邊就是海跟懸崖，土坂村是靠近公路中間還要再上山的一個村子。通常沿海會有一些村子，像是金崙、大溪、大武，而我拍攝的村子是在山裡面。

Q：請問導演當初開始跟山上的人接觸的起源是？

鍾：一開始是我第一次到臺東市，因為我的學姐在阿美族都蘭部落參加過祭典活動，我沒有去過臺東所以對那邊存有觀光客的想像，那年我本想請她帶我去都蘭，後來她想要去找朋友就往南走去了土坂、台坂，我就發現原來臺灣有這樣生活方式的一群人。另外這部片的拍攝對象是我跟徐醫師說想要找哪一種類型的人，請他幫忙介紹。

Q：影片探討的議題很多，例如像偏鄉的醫療照護，還有傳統的巫醫儀式進行過程，是否再跟觀眾介紹？

鍾：當初在做這個主題的時候，因為是跟南迴醫院有關，當時已經有人在拍徐醫師跟南迴醫院有關的東西，但是是以比較外在的角度去看待事情：第一個是急救，這一條路上如果有人生命出現危險但沒有醫院，那他可能就死在這一條路上。另外一個角度就是資源分配的問題，因為大家都有繳健保費，可是當地醫療資源相對缺乏，但以政府的立場來看，這是蓋一間不會獲利的醫院，其實徐醫師自己也很清楚，所以一直以來他都用理念去傳達這件事情。對我來說是要去看這件事情重要的是什麼？我花了一些時間從他們的母體文化中找到一些答案，我想知道如果沒有醫院、醫師的話，當地人是用什麼方式來治療疾病，後來就研究巫師的治病哲學，它跟西醫不太一樣而是用心靈、儀式的方式讓病人重新修復跟大自然、祖靈的關係，雖然以現在的角度來看會覺得是很不科學的方法，但我覺得雖然沒有辦法從中數據化或是證實巫醫是否有療效，可是我覺得巫是很重要的，所以西醫與巫師的比

較就如同比較徐醫師想蓋的醫院跟其他醫院不一樣的地方在哪裡，後來就會發現它跟在地的一些東西都是很重要的關連。

Q：徐醫師有提到他除了蓋醫院之外還有當地的一些社福的照護機構，請問它們是如何運作的？

鍾：影片裡面拍到包括居服員，其實他們的照顧是很全面的，現在是連食物都自己種，食材進中央廚房煮成便當給老人家、小朋友吃，我拍比較多老人這一塊，另外還有小朋友的課後輔導，老師陪它們寫功課和吃晚餐，因為當地隔代教養比較多，主要照顧就是這兩個族群，工作人員都是中生代，這樣也提供了就業機會給三、四十歲的家庭婦女，讓他們有生計能力。因為當地缺少工作機會，很多人不知道返鄉要做什麼所以沒有回來，這是很實際的考量，我也觀察到因為協會的關係，每一年好像有越來越多人年輕人返鄉。

Q：邱秀妹除了是巫師的身份外同時也有自己的工作，有時還要照顧媽媽，他如何兼顧這些工作？

鍾：巫師的部分頻率很少，比如小米豐收節那段期間或是有那些地方新居落成會需要巫師，所以她在擔任巫師時本身的工作就要請同事幫忙。另外照顧媽媽的部分，她有三個弟弟，財產繼承權在大弟身上，所以主要照顧者是大弟，邱秀妹也會幫忙，所以都不一定。

Q：在影片當中有一幕是巫師替人治病的過程，有用煙去驅靈，是否再進一步說明這部分。

鍾：煙是人跟神溝通的道路，所以當煙燃起時禱告就會傳達到祖靈的世界，就能跟牠們對話然後邀請牠們回來吃飯，因為他們是講究人的身體是有靈魂的，所以治療的重點是靈魂，其他的靈魂也可能會佔據你的身體，所以那段影像是邱秀妹的狀態有點像起乩，通常這個時候希望旁邊有一個男生可以壓住那個氣，而她會有一些生理反應，像一直哭、頭暈等。另外徐醫師有提過部落裡的老巫師會講閩南話的，我實際上是還沒有看過。

邱秀妹是先去上巫師班，這是鄉公所所辦的一個文化保存的課程，可是傳統巫師的學習還是師徒制，徒弟跟著老師10年、20年，然後徒弟就會知道巫師的內容是什麼，以前的巫師對於古語的內容會比較了解，而現在是用另一種方式試圖將這些文字留下來，這就是柯姊姊（中研院人類學研究助理）在做的事，柯姐姐本身是基督徒不是巫師，可是她會用文字的方式（類似羅馬拼音）將經文記錄下來，不過有點遺憾，因為這樣就不是那麼活的文化了。

我發現社會上大家比較強調男性的能力和能量，但以前傳統社會女生的工作是巫師，男生則是打獵，他們互相要有彼此才行，就像打獵前要先讓巫師祈福，所以其實男女之間是一

個合作的狀態，我會感受到女生的生理構造在神經上可能比較敏感一點，負面說法就是歇斯底里等，但我覺得女生的生理設計也有一定的用處在，所以她擁有一定的療癒能力，但現在比較不會去強調這個特質，所以我覺得現在社會女人的被壓抑可能是他們的價值沒有被看到。

Q：柯姊姊有提到基督教跟巫師的背景是互相衝突的，這部分是否請導演再補充？

鍾：這當然一定是衝突呀，所以我問她為什麼你是虔誠的基督徒但要去研究巫師？可是這部分她並不覺得有衝突，她說基督徒一樣可以去吃拜過的供品，她覺得都是一樣的沒有分別，例如兩者禱告的意思都是在祈禱求平安健康一樣，我以前會以知識份子的角度去看文獻或看這件事情，可是到了現場拍攝跟那些人對話，才會發現不需要去批評，其實對他們來說這件事情不一定是衝突。

Q：請問當地的居民是習慣給巫醫看還是一般的西醫看？巫醫的傳承是否已經式微？

鍾：主要是西醫，巫醫在醫療的部分已經沒有，只在傳統儀式時才會出現。

Q：您剛才說這部片子是2013年開始開拍的，這些人物經過3年後現在的狀況是如何。第二是您說當初建南迴醫院的時候有一位好心人士出了3000萬，可是為什麼在最後關頭卻抽走了，這中間是否有發生狀況？第三是徐醫師的精神非常偉大，他現在主要工作地點是在診所還是衛生所？工作內容是行政方面還是在醫療？

鍾：第一個問題是影片中這些人的狀況，例如陳留美阿嬤，拍攝時邱秀妹女兒當時還講到阿嬤會喝酒，後來拍完之後據說他已經失智到忘記要喝酒的狀態，這樣反而是比較好照顧。再來是南迴基金會最近有一些消息，在上個月在土板村成立老人日照中心，像陳留美也被送去那邊。另外關於三千萬的事情，徐醫師的說法是，對方有一些想要執行的意志，可是沒辦法滿足她的意志，所以這也是為什麼後來想要用小額捐款的概念去做這件事，因為他不想被對方牽制，所以在最後就放棄這筆錢，不過在2015年他們又很快地募集到錢了，所以現在又送件一次，今年蠻有把握的應該是沒什麼問題，最近新聞也有說他們已經買了一塊地，如果都順利的話明年就可以動土。第三個問題，徐醫師本來是衛生所主任，後來頭銜被拔掉，現在是衛生所的醫師，主要還是在看診以及處理南迴基金會的事務。

Q：請問政府為什麼要把徐醫師主任的職位拔掉？因為不是每個人都願意下鄉，東部真的是非常缺乏醫療資源。

鍾：其實這個問題我不太能夠很好的回答，可能要由徐醫師本人回答會比較好，我私下跟他有聊到蓋南迴醫院這件事，這件事可能讓臺東縣政府覺得被挑戰，所以徐醫師面對他們是一

種維持表面上和平的感覺，因為那邊還是有政府所設的衛生所還有大武急救中心，但空有設備和硬體，人力部分其實沒有好好的經營。另外有人問徐醫師說為什麼不跟政府合作？我覺得他也有他的困難在。

Q：請問導演當初為什麼會想要取這個片名？

鍾：單純是因為我把自己放在故事裡面去尋找醫生，開頭起源當然是因為徐醫生，但我到後來又接觸到更多的人，想觀察疾病的起因是什麼，除了身體之外，在心靈上可能是歷史國族上自我認同的分裂，這反而才是最隱晦的疾病，這是沒有解決的方法，這也是為什麼生病的原因，所以也算是一個內在探索、自我尋找的過程。

Q：導演有一個鏡頭是邱秀妹的媽媽坐在床邊，然後邱秀妹在旁邊，而這個鏡頭拍攝了蠻長的一段時間，這其中有什麼特別的涵義嗎？

鍾：那個畫面對我來說是很珍貴的其中一幕，因為我們在拍攝田調後就知道大女兒對於要照顧媽媽這件事情，有時候是感到心力交瘁的，我不想呈現邱秀妹雖然很累但還是很認真地奉獻，那太假了，因為人都有情緒，那段畫面很明確的呈現出邱秀妹有她生活上的壓力及無奈，可是還必須去照顧她的媽媽，同時也從畫面看出阿嬤沒有辦法按照她腦袋執行她的意志、控制她的身體，她偶爾也有想看她的小孩的念頭，這個畫面可以讓觀眾同時感受到這兩個人都在一個身不由己的狀態下，所以那個畫面對我來說是很重要的。

Q：在原住民部落，導演如何去看酗酒問題？

鍾：我覺得酗酒其實是勞工問題，不是原住民的問題，在拍攝上會有一些潛規則，就是不可以拍攝到原住民喝酒的畫面，他們會覺得受到歧視，但同樣的畫面，換成不是原住民好像就沒有事情，所以大家對於原住民都會有既定印象，就像對外籍勞工也是，可是他們共同特質都是勞工，因為勞工的工作時間很長，算是高風險的工作，過一天算一天，可是他們好像也沒有別的選擇，有點像活在當下就盡情享受的感覺，所以他們常有身體和精神上的疾病。

Q：請問這部片之後會發行嗎？

鍾：因為這部是獨立製片，所以目前沒什麼資源，但我有想到用募資的方式發行DVD，也想過包場的方式，但還不確定可以怎麼做，通常這樣的方式要先經過一些影展的推薦，才有可能讓更多人看到，接下來也期待這部片能入圍一些國際影展，才有發行DVD的可能。而接下來的拍攝的計畫會將巫師的議題做更深入的探討，其他部分則是關於女性主題、婚姻、愛情以及我自己。

影像書寫－2016影音藝術對話錄

Written Images – A Collection of Dialogues on Audiovisual Arts 2016

指導單位 / 文化部

主辦單位 / 國立臺灣美術館

發行人 / 蕭宗煌

總策劃 / 陳昭榮

總編輯 / 林明賢

執行編輯 / 林羿君

翻譯 / 羅雅萱

出版單位 / 國立臺灣美術館

地址 / 臺中市五權西路一段二號

電話 / 04-2372-3552

傳真 / 04-2372-1195

網址 / www.ntmofa.gov.tw

承印單位 / 宏國群業股份有限公司

出版日期 / 2017年12月

統一編號 / 1010602244

I S B N / 9789860544237

Supervisor / Ministry of Culture

Organizer / National Taiwan Museum of Fine Arts

Publisher / Hsiao Tsung-Huang

Commissioner / Chen Chao-Jung

Chief Editor / Lin Ming-Hsien

Executive Editor / Lin Yi-Chin

Translator / Lo Ya-Hsuan

Publisher / National Taiwan Museum of Fine Arts

Address / 2, Sec. 1, Wu-Chuan W. Road, 403, Taichung, Taiwan, R.O.C

TEL / +886 - 4 - 2372-3552

FAX / +886 - 4 - 2372-1195

Museum Website / www.ntmofa.gov.tw

Printer / EPOD Digital Content Co., Ltd.

Publishing Date / December, 2017

GPN / 1010602244

ISBN / 9789860544237

版權所有・翻印必究

©2017 National Taiwan Museum of Fine Arts

All Rights Reserved. This catalogue, or part thereof, may not be reproduced in any manner without the prior written permission of the publisher.

非賣品

Not For Sell

