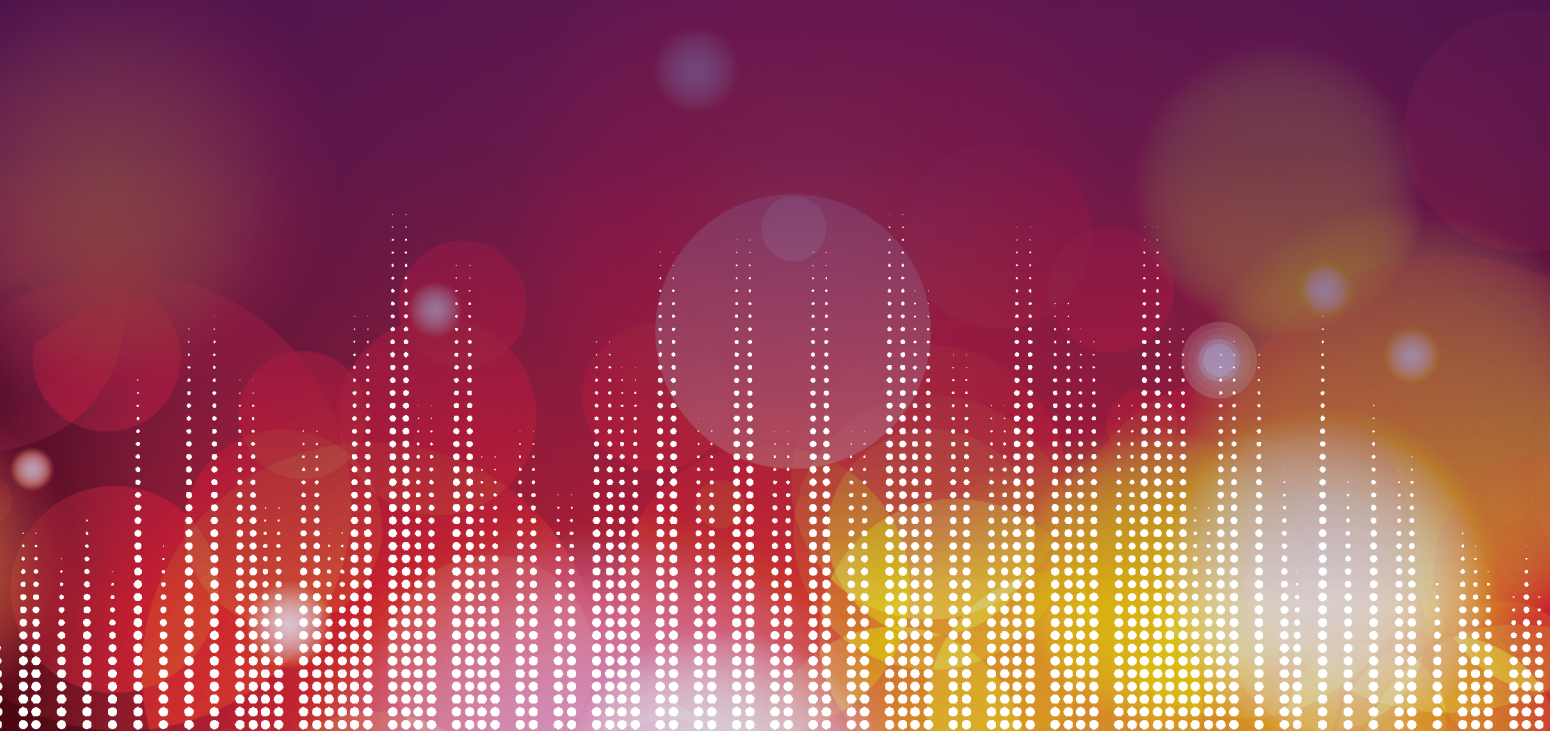


影像書寫 2015影音藝術對話錄

Written Images – A Collection of Dialogues on Audiovisual Arts 2015



影像書寫
2015影音藝術對話錄

Written Images – A Collection of Dialogues on Audiovisual Arts 2015

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
11	參、 映後座談記錄
	一、 影像實驗・對話－台灣當代藝術專題：《許雨仁》
	二、 技藝薪傳－傳統藝術專題：《從二二八到鄉土情 大陸木刻家的台灣印象》
	三、 純真、重構－從原始到立體：《高更：原始的和弦》
	四、 第37屆金穗獎入圍暨電影短片輔導金成果影展：《厚唇》
	五、 彩筆藝象－台灣前輩藝術家專題：《林壽宇》
	六、 2015城市游牧影展：《蚵子寮漁村紀事》
	七、 台灣國際錄像藝術展－鬼魂的迴返：「鬼魂的迴返：田野中的諸眾」
	八、 山林・溯源－原住民專題影展：《不一樣的月光：尋找沙韻》

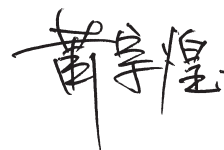
序

影音藝術隨著數位科技的日新月異，開啓了嶄新的媒體應用與傳播模式，影像創作者運用新媒體的技術進行藝術的實驗性探索，試圖針對當下與過去提出新的觀點與鏈結，創造出多樣化的美學體驗。國立臺灣美術館影音藝術廳歷年來作為定期策辦影音藝術專題放映之場域，以藝術美學、歷史人文等具議題性之影音作品，呈現開放的視野並持續推廣影像創作，提供大眾參與影音藝術之視聽平台，在美術館展演領域中開闢一片新的視野。

國美館「2015年影音藝術推展計畫」以多元文化藝術專題為主軸，透過影像觀照東西方不同面向文化歷史，體現社會人文關懷精神。本年度計畫共規劃8檔次影音藝術專題，專題包括《影像實驗·對話—台灣當代藝術專題》、《技藝薪傳—傳統藝術專題》、《純真·重構—從原始到立體》、《彩筆藝象—台灣前輩藝術家專題》、《膠卷人生—當代電影專題》、《原野牧歌—少數民族華夏文化影展》、《地域拓延—歐亞藝術專題》、《山林·溯源—原住民專題影展》，並與國內外影展單位合辦6檔次之巡迴影展。

因應影展專題相繼放映，進而舉辦映後專題座談，邀集不同領域之文化背景與專業素養人士展開對話空間，座談的舉辦將影片內容議題延伸，內容涵蓋藝術家表達自身藝術實踐及創作理念、影像創作者對其作品的多層次意義探討、學者透過影像進行史料的回溯及梳理等，從各方交流中匯聚多元觀點與詮釋，對議題開展更深度的思維與想像。

「影像書寫—2015影音藝術對話錄」集結2015年辦理各檔次之專題放映內容摘要及座談文字記錄，觀者與影像美學專業者之間的對話與回饋，俱成為影像識讀的珍貴資料。國美館期望藉由「影像書寫—2015影音藝術對話錄」的持續出版分享交流成果，以為建構影音藝術研究資源並進一步奠定影音藝術研究基礎，促發更多連結思考，累積影音藝術未來發展能量。



國立臺灣美術館 館長

Preface

Rapid advances in digital technology have brought new developments in the application of media and communication models in audiovisual arts. Audiovisual artists now apply new media technology to carry out experimental artistic explorations. They try to propose fresh perceptions of and connections between the past and the present to create a wide range of aesthetic experiences. The Media Art Center at the National Taiwan Museum of Fine Arts has for many years served regularly as a venue for hosting audiovisual art film screenings. Audiovisual productions shown at the Center include those featuring themes in art, aesthetics, history, and humanities. The goal is to continue to encourage audiovisual works produced with an open mind, to provide a media platform that shows audiovisual works to the general public, and to offer new perspectives by displaying artworks in an art museum setting.

The theme for National Taiwan Museum of Fine Arts' Audiovisual Arts Promotion Program in 2015 (2015年影音藝術推展計畫) is diversity in culture and fine arts. The visual images shown in the Program observe cultural and historical differences between East and West from multiple aspects with a social and humanitarian touch. A total of 8 audiovisual themes were organized for the year 2015, including "Visual Experiments and Dialogues: Taiwan Contemporary Art", "Passing on Art Skills: Traditional Art and Craft", "Innocence and Reconstruction: from Primitivism to Cubism", "Coloring Pens and Art Context: Senior Taiwanese Artists", "A Life in Films: Contemporary Films", "From Mountains to Grasslands: A Film Exhibition of Chinese Art and Ethnic Minorities", "Territorial Expansion: European and Asian Art", "Tracing Origins in the Forest: A Film Exhibition of Indigenous People" as well as 6 touring film festivals in cooperation with other host organizations both in Taiwan and abroad.

The screening of these visual works were followed by post-screening discussions, which invited speakers of different cultural and professional backgrounds to discuss the themes featured in the films. These events are an extension of the works presented. Topics covered in the post-screening discussions include how the artists expressed their creative ideas and practiced their art, how the filmmakers examined multiple layers of meaning in their works, and how academics re-examined and reviewed historical material revealed in the images. The result was a convergence of diverse opinions and interpretations through the exchange of ideas and an understanding of the issues on a deeper level.

Written Images - A Collection of Dialogues on Audiovisual Arts 2015 is a collection of summarized transcripts of the post-screening discussions. The dialogue between the audience and audiovisual artists and feedback from the viewers are all valuable resources and material. By publishing this Collection, the Museum hopes to share the result of these dialogues and interactions first as resource for the study of audiovisual arts, and further to establish the basis for the study of audiovisual arts so as to create more connections and stimulate more thinking to build up the potential for future development in this particular art genre.



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，進而規劃「2015年影音藝術推展計畫」，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，2015年共舉辦8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

2015年延續2014年之放映計畫，並配合館內年度展覽放映藝術相關專題以及其他主題之播映，將國內外影音創作特色與多元面貌加以呈現。

例如以年度展覽「亞洲美術雙年展」規劃「歐亞藝術專題」，藉由專題記錄藝術家創作歷程與多國藝術文化展現，以影音方式循序了解歐亞世界藝術發展脈絡；另配合「第30屆版印年畫特展」規劃「技藝薪傳－傳統藝術專題」，透過記錄年畫、木刻版畫以及各式傳統技藝之美學觀，生活觀，反映出社會演變與民間文化特色。本專題呈現年畫色彩鮮豔、構圖飽滿、造型生動的獨特藝術形式，而傳統工藝表現則兼具實用價值及造型美感內涵，使觀者在欣賞傳統藝術外同時也體會技藝保存與傳承之重要性。同時亦規劃「純真、重構－從原始到立體」，探討西洋繪畫史中原始主義以非正規比例或非寫實元素打破歐洲傳統希臘古典繪畫框架，使得藝術能夠從中獲得更大可能性，影響二十世紀初現代藝術的發展。此外，影音藝術廳將不定期配合放映主題規劃映後座談，邀請相關導演或學者專家與觀眾交流對談，透過觀點分享深入剖析影片內涵，引發觀者對紀實文化進一步思考。

「影音藝術專題探討」策辦方向分為「藝術美學」及「在地人文」兩專題，共規劃8檔次。放映單元如下：

項次	單元名稱	放映時間	放映片單
1	影像實驗・對話－台灣當代藝術專題	2014/12/23~ 2015/1/25	《台灣數位藝術新浪潮》、《仗藝之言》、《袁廣鳴》、《凝視當代 看向未來－陳界仁》、《吳天章》、《時間之旅》、《李銘盛》、《許雨仁》、《施工忠昊》、《黃致陽》、《黃進河》、《彭弘智》、《移動美術館：虛山幻水》、《印象台灣：林磐聳》共14部影片。
2	技藝薪傳－傳統藝術專題	2015/1/27~ 2015/3/8	《中國木版年畫集成・高密卷》、《陳壽彝國寶藝師的技藝傳承：重要傳統藝術傳統建築彩繪》、《從二二八到鄉土情 大陸木刻家的台灣印象》、《中國博物館》、《融入新意薪薪相錫：陳萬能》、《雕釉之美：蘇世雄》、《指間・竹夢：李榮烈》、《經緯歷史有節人生：黃塗山》、《故土容顏陶藝人生：蔡榮祐》、《漆藝大師：王清霜》、《傳家寶之螺鈿工藝》、《蛋雕藝術家-簡長順》、《木雕薪傳大師-施鎮洋》、《硯雕藝術家-董坐》、《玻璃藝術大家-黃安福》、《草編國寶阿嬤-柯莊尪》、《泰雅編織三部曲》共17部影片。
3	純真、重構－從原始到立體	2015/3/10~ 2015/4/17	《西洋藝術大師專輯：高更》、《高更：原始的和弦》、《普羅旺斯星空下：迷戀畢卡索》、《偉大的現代藝術：畢卡索》、《坐在海邊的女子-畢卡索》、《畢卡索：魔幻、性愛、死亡》、《馬諦斯：純色切割》、《馬克薩斯群島肖像》、《傑克梅第的異想世界》、《約魯巴變生像》、《尤皮克面具》、《多貢族織布機》、《白色卡雅波頭冠》、《聖骨盒頭像》、《毛利族護符玉》共15部影片。
4	彩筆藝象－台灣前輩藝術家專題	2015/5/5~ 2015/6/14	《美育前線》、《血染的油彩：陳澄波》、《林玉山－師法自然》、《跨時代的優雅－郭雪湖》、《百慧藏坤－陳慧坤百歲藝術人生》、《永遠的淡水白樓－海海人生 張萬傳先生》、《曾現澄》、《王攀元》、《許武勇》、《王永河》、《人生如夢 唯美永恆－詹浮雲》、《畫之時者在五月－郭東榮》、《彩繪家園景 戀戀故鄉情－何文杞》、《林壽宇》、《陳瑞福》、《張金發》共16部影片。

項次	單元名稱	放映時間	放映片單
5	膠卷人生－ 當代電影專題	2015/7/21~ 2015/8/30	《台灣・電影圖像》、《王童・電影人》、《侯孝賢畫像》、《伍迪艾倫：笑凹江湖》、《庫斯杜力卡：夢遊狂人》、《羅曼波蘭斯基：戲如人生》、《漢內克的導演秘密》、《最後的放映師》、《電影序曲：片頭大師》、《好萊塢選角大師》、《基努李維之數位任務》共11部影片。
6	原野牧歌－ 少數民族華夏文化影展(結合2015中國大陸民族電影展)	2015/9/1~ 2015/10/4	《中國博物館11》、《中國博物館16》、《和祖先一起唱歌》、《紙片裡的寶藏》、《南京雲錦》、《景泰藍》、《絢下五彩的繽紛世界》、《蒙古馬頭琴》、《中國民樂二胡》、《桃坪古羌寨》、《岳陽樓中的樺卯力量》、《都江堰》、《大足石刻》共13部影片。
7	地域拓延－ 歐亞藝術專題	2015/10/6~ 2015/11/15	《反安保：藝術之戰》、《小可愛與拳擊手》、《溫・德爾瓦：這是糞便藝術嗎?》、《村上隆：跟藝術鬧著玩》、《蘇菲・卡勒：概念化的心》、《聖地牙哥・席拉：藝術對抗全球化》、《Tim Noble & Sue Webster：使垃圾重生的光影藝術》、《Anish Kapoor：雕塑藝術家》、《天才陶藝家 約書亞・璋緻活》、《童心未泯：湯米溫格爾》、《破解圖地反轉》、《皇室畫廊》、《歐洲頂尖流行藝術》共13部影片。
8	山林・溯源－ 原住民專題影展(結合「拍『原』來的事－MATA獎」巡迴影展)	2015/12/15~ 2016/1/17	《哈卡巴里斯》、《鳥踏石仔的噶瑪蘭》、《吉貝要與平埔阿嬤》、《路有多長》、《高山船長：高一生》、《原色台灣》、《Kanakanavu的守候》、《野性蘭嶼》、《海洋練習曲》、《狩獵與祭儀》、《自然・文明・祖靈－高雄市都市原住民的故事》共11部影片。

二、巡迴影展專題播映

建立本館和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國內外各大影展的易達性，本年度與本館合作巡迴播映之影展計有：金穗獎入圍暨電影短片輔導金成果影展、城市遊牧影展、台灣國際錄像藝術展、中國大陸民族影展、身心障礙者影展、「MATA獎」原住民影展等。2015年「巡迴影展專題播」共規劃6檔次，放映單元如下：

項次	單元名稱	放映時間	放映片單
1	第37屆金穗獎入圍暨 電影短片輔導金成果 影展	2015/4/18~ 2015/5/3	《搖滾搖籃曲》、《理想魔術》、《蠱》、《黑熊阿墨》、 《扭蛋叩嘍叩嘍》、《自動販賣機》、《公民不服從》、 《不排除判決書》《頭獎》、《卡住了》、《懸崖上的烤 肉》、《時光之絆》、《划船》、《夏日紀事》、《紺珠之 地》《校長的秘密計畫》、《七點半的太空人》、《少男 的祈禱》《蘋果男孩》、《彼岸花開時》、《青親》《漁 生·餘聲》、《鯨與象》《阿嬤妳還記得嗎》、《A-MA》 《沒有終點的旅程》、《Listen,Darling》、《厚唇》《親愛 的》、《他好嗎?》、《大象的手指會跳舞》、《四十三 階》、《縫》、《雷夢娜》、《跳下去，活下來》《陽光空 氣水》、《悄悄》、《非關男孩》、《遊子》《復仇》、 《噬心魔》、《春風》《挖洞子》、《荒城之光》、《保 全員之死》、《溺境》、《人間煉獄》、《慾望的日記書 寫》、《跨界人生》、《影像日誌1&2》、《Away From Heaven》《世界由廢料建構》、《解體概要》、《海上皇 宮》、《不會唱歌的主唱》、《黑夜來臨》共55部影片。
2	2015城市遊牧影展	2015/6/16~ 2015/7/16	《維倫加》、《電腦棋局》、《未夠秤》、《叢林之歌》、 《貼近Elliott Smith》、《世界存亡一指間》、《沉默一 瞬》、《星際寶GAY：喬治武井》、《十一歲的我》、 《蚬子寮漁村紀事》、《雙喜》、《短片選集一：實驗,獨 立,音樂》、《短片選集二：拜託，照著腳本走！》、《短 片選集三：時間凍結在崩壞之前》、《短片選集四：旅行· 未完·待續》、《短片選集五：睜大眼睛+烙ㄟ孩》、《動 畫選集：β (Beta)腦波》共17部影片。
3	台灣國際錄像藝術展— 鬼魂的迴返	2015/7/17~ 2015/7/19	《同步之外》、《靜物》、《黑色特麗霓虹》、《雨 馬》、《拔墓祭》、《蛇皮》、《57.600秒，不可見的夜與 光》、《緩緩漫步的女孩》、《你知道去哪裡找我》、《對 抗》、《蘿蔔》、《無題》、《去腦之軀》、《鹵化銀： 硝酸》、《萬物自有其無窮》、《苦痛之父》、《水之療 程》、《黑暗影像》、《三和弦》、《1967：友善人民之 地》、《接待室：茂雄與麥嶺》、《有人要進去叢林了》共 22部影片。

4	2015中國大陸民族電影展	2015/9/5~ 2015/9/13	《花腰新娘》、《馬背上的法庭》、《滾拉拉的真愛旅程》、《靜靜的嘛呢石》、《香巴拉信使》、《嬉瑪的十七歲》、《諾日吉瑪》、《祈禱》共8部影片。
5	2015圓缺之間－身心障礙者影展	2015/11/17~ 2015/11/22	《阿弘的天空》、《在聽人的世界裡》、《視界大不同》、《另一種親情》、《阿福的三不曲》、《甘納和他的哥兒們》、《妳真美》、《茱麗安的故事》、《馬欣的有聲世界》、《礙的路上我和你》、《紅毯的那一端》共11部影片。
6	「拍『原』來的事－MATA獎」巡迴影展	2015/11/24~ 2015/12/13	《未竟之路》、《競技場》、《你是希望/生命延續的象徵》、《洪水之境》、《我眼中的倒影》、《殖民影像測量行動》、《花東新村》、《泰雅族養蠶飼育所の建築について》、《畫話Fana'to》、《醃桃課》、《KAM我們》、《歸靈》、《勇士》、《唐山過台灣》、《自由人》、《我的小米日記》、《SNEEZE》、《找回加路蘭》、《我們的土地 我們的家》、《桃山》、《血-馬丁阿桑》、《原鄉味》、《主場》、《原來的眷戀》、《布拉伊阿麻沙》、《A-MA》、《中正國宅遷移史》、《對岸》、《潮男正傳》、《嫁到府城》、《最靠近太陽的地方》、《音縛》、《泰雅千年》、《走過千年》、《吳鳳》、《阿里山風雲》、《不一樣的月光：尋找沙韻》共37部影片。

映後座談記錄

一、影像實驗・對話—台灣當代藝術專題

【專題簡介】

本影展介紹臺灣當代美術及數位藝術的發展，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，特寫臺灣當代藝術家內心思維與創作脈絡，對其作品進行實驗性質的探索。

【影片簡介】

《許雨仁》Hsu Yu-jen

黃明川 | 2001 | 臺灣 | 25分

父權鼎盛的時代，由貧困駝背的祖母撫養，成長於西拉雅族世居的海邊，許雨仁朝夕與鹽田為伍。一手水墨、一手油畫，他揮灑著城市的繁華與孤寂。鹽田裡的小橋紅磚、田埂獨屋、西北雨陣，還有那好似阿嬤彎彎背脊的鹽堆，卻寫盡了他五十年漂泊人生的歸宿。

（文字來源：黃明川電影視訊有限公司）

【映後座談】

時 間：2015/1/10（六）15:25

與談人：許雨仁/藝術家

簡 介：1951生於臺南縣，1973年曾隨李仲生習畫，1975年畢業於國立台灣藝術專科學校。自1979年開始多次參加個展及聯展，包括油畫、雕塑及裝置作品展。於1991年參加香港藝術中心之「個人運動」聯展，為臺灣中堅輩畫家中本土風格鮮明的一位。目前定居臺北縣三芝鄉，亦嘗試水墨白描風格，評價亦高。



藝術家許雨仁

Q：這部影片是10多年前所拍攝的，再回頭來看這部影片有什麼樣的感覺？

許雨仁（以下簡稱許）：這部片子大概從我40歲拍到50歲，黃明川導演是讀台大法律系，因為喜歡藝術也喜歡畫畫，在我唸國立藝專時期跟我是很好的朋友，我1979年就去美國旅行，

回國後他跟我說想拍攝我，我說好，這部片子剪接時間歷經很久，前後有10年，我今年63歲，回頭看13年前50歲的自己就像個影子或鏡子，因為我們人常會忽視影子，想要去追求實體的東西，這也是無可厚非，但追求實體東西之前它有影子伴隨，往往當我們抓到實體的東西後也許要付出很大的代價，比如身體搞壞等等……這個影片讓我更了解整个人生過程中的種種，因為當你對你的人生有更深刻體驗，對於未來會比較少迷失，同時也讓我去感受自己好的和壞的地方並提醒自己，我對於藝術的體驗是特別的，因為藝術沒有道德、法律、教條的束縛，這也是藝術的可貴，它讓你回復到像小孩子一樣，因為人類出生後剛開始的行為：手拿筆畫畫，這個動作所有的小孩子都會，小孩子也畫得很高興，被教導後，可能會開始畫的不高興，因為有種種觀念干涉，把小孩子的本能或最好的東西給掩滅掉，所以喜歡藝術是因為在人生中可以自由自在的，跟宗教不同，當然宗教也很重要，我把宗教列入哲學，所以藝術是人類很本能、直覺的一種表達，不一定要會畫畫，欣賞就可以讓心裡的感受不同，所以藝術是蠻好玩的東西。

Q：老師今天有提供一些圖片，是否跟大家介紹近期的創作？

許：這些作品是前兩年我在臺中月臨畫廊的展覽：《在世界的倒影中》，這個名稱是詩人幫我命名的我很喜歡，因為我很喜歡影子，展出內容是新的水墨，這些創作與你們在影片中看到的作品不太一樣，是近期10年內的作品，例如細筆、粗筆水墨，另一個是在臺北的家畫廊：《墨影無涯》個展，也是水墨，畫幅很大都有200多公分。因為我在高中初中時期喜歡玩，留級好多年，讀台南二中時班上有人想要考美術，我感覺蠻好玩的，就問他怎麼考，他就帶我去找素描老師補習，看他們畫之後就自己嘗試畫看看，在高二時有個國文老師曾教我們寫書法隸書，在有點基礎下自己臨摹，就考上國立藝專國畫組，畢業後很單純就回到鄉下當老師。

在我大學時期一年級下學期開始好像忽然開竅，感覺我有藝術方面的潛能，可以開始走藝術這條路，我想周圍的環境可以幫助一個人改變很多，當時我開始閱讀很多自己喜歡的書，大都是藝術方面，因為國立藝專學習風氣很自由，若有基礎基本上考試都會過，班上人也很少，國畫組25個，西畫組25個，所以當時就下決定畢業後要去美國，去了之後發現住不習慣，畢竟是白人的世界，在紐約時我徹底了解整個藝術的思維，我發現不能夠用西方的思維來做為藝術表現，因為你不是西方人；打個比方，在籃球界裡，因為東西方人先天身體構造的差異，東方人注定是要矮別人一截，怎麼比都沒用，籃球當然可以當作運動，但在籃球界裡要有成就是不可能的，所以日本人很聰明就打棒球，將棒球文化傳到臺灣，臺灣之後就出現一些棒球高手，另外如太極拳是很慢的，西方的運動普遍是很快的，兩者思維不同，因為東西方身體本質及文化本質不同，所以我以這個例子來比喻我的水墨創作過程。在20年多前我就開始創作水墨，之前都是畫油畫，我的畫強調「沒有」，水墨

裡稱作留白，西方稱作抽象，這兩者是不太一樣的東西，所以當我畫細筆畫時會先想一個「空」的東西，再想「實」的東西，但這個想法是整體性的思維，它的主軸在於「沒有」的東西，西方人不是這樣的想法，在傳統中國黃河流域古文明中的筆墨書畫是一直在強調這個部分，這也是我畫作研究的結果，所以我就朝著這部分開始創作，我先畫細筆的書畫，再來畫粗筆的，慢慢形成一種獨特唯一的創作方式。這個方式我也讓它自己去成長，就像在影片中所提到的：你會找到一個種子，這個種子它會慢慢的長大，變成現在我所畫的樣子。

Q：在國美館2014台灣美術雙年展所展出的「斷筆斷線書畫系列」從2007年一直發展到現在，未來是否還會持續發展，當初為何會想要創作如此大幅的作品，創作的方式是如何？

許：我的筆墨系列發展是從年輕時開始一直在構想，大概是在2000年的時候，我才真正進入到斷筆斷線系列，這個說法也是我自己命名的，這個系列包括斜線、直線、交錯等多種線條；引、導、進、借、意、氣、留白等等是一體的，藝術創作是要長時間的自然形成，並非刻意速成，當然一開始學習是要發自內心的刻意追求，就像設計是刻意以創意來完成，然而創意與創造不同，先有創意才有創造，但創意不等於創造，創造可以勝過創意，這也是藝術好玩的地方，它沒辦法速成。所以要欣賞藝術品要有足夠的知識，長時間的體會後，將會產生一種直覺或直觀，可以判斷藝術品的好壞、文化內涵以及對未來文化的啓示是什麼，當然這部分已變得比較複雜，一開始可以從喜歡欣賞開始，慢慢養成直覺的觀念，不喜歡的東西也可以看，也許有一天會喜歡，若內心有一種醞釀及涵養，慢慢就會走到藝術的世界中，藝術是很慢的東西，可以簡單也可以複雜，回到動物或直覺的本能性，借用藝術會比較快一點，當然知識性的領域也是需要的，一開始接觸藝術不要太嚴肅化把自己綁住。

我的筆墨創作意涵在講一個最簡單的方式，表達最爲本質的，將傳統創作做一種顛覆、轉換，雖然講的很簡單，但從藝專時代一直快到50歲我才知道什麼叫做創作，所以現在我對自己以後有期許，在50歲時自己開了一扇門，裡面還有許多的門，在我們小時候往往會被很多傳統觀念束縛住，我認爲藝術可以幫你解套。

剛開始創作時我是畫小幅的，後來畫的尺寸開始慢慢畫高，這有一個好處：可以玩的空間很多，因爲我畫得很細，變成極致，有些藝評將我的作品列入極簡風格，但其實我的創作跟極簡是完全不一樣的，只是因爲留白的空間才可以表現我的理念，當然小也可以，但是我這個創作一定要大，因爲這個想法已經醞釀了很久，由小而大，我發現大才可以讓我內心想要表現的整個空間、或藝術的觀念呈現出來。前幾年我在北藝大有一個稱做「一件one piece」的展覽，這個畫作長度達5米長，寬1米半，這是我畫到最大的尺寸，也有人畫到更

大的，藝術當然大小都可以表現，那只是一個形式，我想創作者非常清楚要做出一個完整的創作，會慢慢找到自己的路，我覺得大是適合表現我現在的想法，因為畫小我感覺一直展現不出來，當然大或小也可回到簡單的二分法思考，但是創作者要透過這個形式展現而不要被形式所綁住，因為我對傳統水墨很了解，在畫作中我會畫得很細，是我自己創的一個簡單的畫法，運筆時會需要水墨的底子，原件畫作放大後其中細筆的變化是很大的，因為使用傳統毛筆會有種很微妙的變化，我使用一個小硯台，用一滴水慢慢磨墨，畫了之後再點一滴水慢慢畫，這不像傳統的水墨磨了一堆墨，當然這也是一個方式，但我要發展出自己獨特的技術，以及獨特的出路，進而引發一個新的畫風。

Q：老師在畫作中是不是沒有所謂光線的表現？

許：我不是走光線路線而是一種意境，因為中國黃河流域傳統水墨的發展是不講光線，而是影，影也是光線的一部分，所以在藝專時期我就體會到筆墨的寫意化，所以我不是畫一個體而是意，水墨畫中的影是實也是虛，光線對於西方來說很重要，臺灣也有很多人畫光線，但是我對那個不感興趣，書畫水墨所謂的國畫是談人生的境界，這很抽象，像有修行的人就將人分成各種境界，這不是好壞的意思，像很多宗教把人分為上人下人，這是錯誤的，所以我反對上師或下師的稱呼，這就叫平等心。像我比你早出生，「先生」的稱呼是這樣來的，其實「先生」是一個很好的稱呼，古時候有老師的意思，男女都可以使用，現在因為重男輕女不平等，以先生小姐來區分男女，所以這就回到你對於文化源頭的追溯是否了解，因為統治者為了同化控制人民，把人變成順民，將人分為很多等級，藝術與宗教也在闡述這個道理，就像小孩子剛出生不見得比我們不聰明，也許他的感覺比我們更敏銳，只是我們比他們先生，他們比我們後生而已。所以藝術與人的發展史、哲學都有相關，了解藝術的過程是一個很好玩的東西。

Q：老師的畫作給人有種強烈個感覺，您的線條很像鋼絲一樣強而有力，跟傳統水墨畫又不是很相似，所以我在您的創作中可以看到創新，這樣的創作跟您剛所提的空與無的對話又是如何？東西方觀眾看過您的作品後是否會有不同的感受？

許：先回答最後問題，我的作品東西方人看過後感受一定會不同，以西方行家的角度來看，我的作品在這幾年比較被接受，像我早期的油畫接受度很廣，但我畫筆墨後油畫就畫的很少，也放棄很好賺錢的機會。再來你提到我畫作的線像它是一體的，是黑色的細線所以你覺得它像鋼絲，因為我是使用比較焦的墨，在中國傳統水墨裡用焦墨的不多，使用這個媒材是因為我個性的關係，很多東西是發自內心是自然的，但自然的東西需要很長時間去塑造，現在這個系列發展的狀態要突破很困難，所以有時候我不太想畫，我也不強求，而你所問的問題需要對藝術有整體性的了解，所以我無法單一回答，但你可以看出我跟別人的

作品有所不同就很不錯了，像有一個澳大利亞藝術基金會的館長看了我的作品發現從來沒有人這樣做創作，當然他也有收藏我的油畫，所以對藝術的深入需要時間，開始欣賞時以直覺來看，不要先看細節，好的藝術品隨著年歲的成長，隔一段時間再看會讓人懷念，感受也不同。

Q：之前在台雙展很多人看了您的作品都不太懂，今天聽到老師解說後比較了解，您從傳統中國水墨「空」的觀點出發，將物體的形體都解掉，剩下就是簡單的以斷筆描繪輪廓，去呈現意境，想請問是在何種思維下形成「斷筆」的創作方式？

許：水墨是在藝專時期就開始畫，當時還處在傳統的畫法架構下，細筆粗筆都畫，但還不到位，在10幾年前還在畫油畫的時候就忽然畫出來了，我稱這個系列做「斷筆、斷點、斷線」，以此做為出發，我以最簡單的方式來運用毛筆，因為古人是不這樣畫的，中國從宋朝後，書畫筆墨漸漸運用到極致，是在尋找事物的內容而非外型，所以當時的文明程度是很高的，因為西方當時還未有抽象的觀念，東方講的是留白、意境，當然實體也很重要，西方藝術是將實體抽離，所以我當時就認為可以這樣畫，從小張開始慢慢畫，而我的感覺是要越畫越淡，像前年展覽畫作的顏色幾乎看不太到，我在探討的是留白、意境，我將筆墨推展到極致，有人講極簡，但這個極簡不是設計，若從人類的藝術史來看幾乎沒有人這樣畫，現在這個階段我才敢這樣講，以前因為不夠成熟所以我不太講，我的畫作剛看覺得好像沒有東西，但近看才會發現有花、山水等景物，我用最簡單的方式去表現。這個想法是從小孩子而來，其實我的畫法就像小孩子一樣，只是我的功力比較好是自成一格，能畫這麼穩需要長時間的練習，若你觀察我的細筆的線，每一條線都不一樣，這跟毛筆的使用、磨墨及畫的方式有關，雖然看起來簡單，一個點再拉一條線，有時候一條線再接一個點，其實每畫一筆就像是從生到死的過程，磨墨也是一樣，開始磨的時候是生，墨乾掉時就死，沾筆畫到墨沒了再沾筆，這些畫隔了一段時間後可能會退到更淡的顏色，對我來說這都無所謂，這是在表現我創作時的一個想法和觀念，才產生這種形式，也是這種形式才產生這種觀念和想法，這兩者是互動不是單一的，是慢慢存於內心自然形成的。現在臺灣的藝術都結合西方思維，所以都在走西方的架構，但是我不走這條路，這是在1979年時有的生命自覺，若依佛教來說是叫做開竅，這就像西方人所講的open your mind, free yourself，將自己的思維及門打開，很自由，只要脫離「像」的觀念，在以往我們受到要畫得像的教育，這是錯誤的觀念，因為人有很多類型，有人天生畫得像有人畫得不像，有些人適合畫抽象，所以腦的潛能很複雜，教育把我們帶向模式化、奴役化，所以臺灣現在很多問題都出在這裡。

Q：延續老師剛談到的構圖概念，在您作畫時是會隨著當下的心念去畫還是會事先擬好畫作的架構？第二個問題是早期老師的畫作與現在創作風格差異蠻大，是否有宗教信仰或者其他因素造成這個轉變。

許：其實我的畫作跟你剛說的沒關係，我畫畫的狀態是盡量讓自己回歸到像小孩子一樣，例如花或山的形狀，在畫時有時候會有一個想法或構圖，有時候沒有想法，我畫的時候是四邊畫，剛開始是平畫，再來立畫再平畫，在藝專畫的時候就是這樣，我覺得這樣比較好玩也一直要求自己這樣畫，在心境或某些狀態下是回到小孩子或自然的樣子，維持對一件事物的理想與執著，就是所謂的赤子之心，當然也不可能永遠都維持赤子之心，人處於自然循環是會變的，所以我們也必須了解自然力，當進入宗教信仰時會落入二分法的糾葛中，看的東西也不廣，就容易迷失或迷信，人是活的不受約束的，我喜歡自然力，喜歡多方涉略如時尚、歷史源頭等，例如我想突破現在的狀態，很多事物我可以拿來當作借鏡。所以你談到磨墨的狀態，我是透過點一滴水磨墨後再畫，墨乾了之後我再點一滴水的方式，透過這個經驗找出一種獨特的方法，有了獨特思維、感受及觀察，獨特的形式就會自然形成。

Q：請問以這樣的方式作畫要畫多久時間？

許：我都畫蠻久的不太一定，粗筆畫比較快，細筆都畫很久，因為要很專注手不能抖，有時候需要入畫與出畫，脫離創作狀態去感受，停下來思考，太專注眼睛會壞掉，所以現在畫畫都看感覺，有感覺才畫，所以一張畫都可以畫個3、4年，有時候畫不太好我就停下來，因為水墨不像油畫可以更改，所以我在落筆時的心情要維持一種奇妙的安靜。

Q：從影片中看出老師可以保持生活本質上的純粹，並堅持自己的理想，為什麼會有這麼堅持的意志力？

許：其實我從藝專時期就開始打工，一直打工到現在，畫廊跟我簽約，這樣就可以過日子，但我對於藝術有一種微妙的愛，就算我不是從事藝術方面的工作，我還是不間斷地繼續畫我的草圖，看我的書，寫我的札記，我感覺我有創作的潛能，藝術很好玩同時這也是一個未知，我只是個普通人不是什麼藝術家，但我可以靠藝術生活，會有一種欲望想要表現藝術，越走下去路就越清楚，像這幾年我畫得不多，感覺很像到了一個瓶頸，我還在期待新的可能，當然平常我也做一些嘗試，但人還是有侷限，本來幾年前發生一些事不想再繼續做了，藝術有一種魔力又把我喚醒，它會豐富你的內在。

Q：剛好家裡有在接觸書法，除了流線的線條表現外，看了老師的作品才知道藝術是可以有許多的表現方式，很特別。

許：書法是黃河流域古文明至今中少數留下來的藝術，是最難得也最簡單可貴的，所以臺灣教育把書法廢除是不對的，像日本重要的國家文件，都是用正楷書寫，這是延續唐朝的書法觀念，我很欣賞書法也從很小就開始寫，書法分成很多派系，為何不再寫是因為我覺得我

贏不了古人，沒辦法突破，所以我就回到最簡單的點線系列，尋找自己的路，而弘一大師是我最喜歡的書法家，他是靜心的在寫正楷而不去刻意表現，讓人感動。

Q：在老師作品中常看到細長的植物線條，請問這其中是否有什麼涵義在？

許：我感覺植物是很有生命力的，我畫植物的含意很簡單：在人為破壞的環境裡，展現植物自然的生命力。畫作中包含我對藝術的結構想法，所以植物的形狀有時候會斷掉、乾掉，呈現一種破碎感，我使用濃墨寫意的畫法與傳統不同，下筆也不同，我是先畫細筆到一個程度之後才畫粗筆，它會形成另一種寫意的表達方式。

Q：之後的創作方向還是繼續現在的斷筆斷線系列嗎？

許：之後會發展成怎樣的方向我也還不知道，當然是希望突破目前的狀態，若沒有我還是會繼續現在的創作。

二、技藝薪傳－傳統藝術專題

【專題簡介】

本影展介紹傳統藝術之版印年畫、建築彩繪之美，並呈現工藝之實用價值與造型美感，傳統藝術創作內容源自常民生活文化，展現當地風俗民情，強調臺灣傳統藝術家創作技藝與經驗傳承之重要。

【影片簡介】

《從二二八到鄉土情 大陸木刻家的台灣印象》

洪維健 | 2014 | 臺灣 | 35分

臺灣光復之後，從1945年到1949年，也就是1947年二二八事件前後兩年，先後有20多位大陸木刻家來臺，操刀刻劃臺灣風貌，留下近百張重要作品。1948年國共苦戰，臺灣島內政治氣氛跟著緊張肅殺，大陸木刻家擔心安危，紛紛轉回內地，等到1950年全臺清共，木刻也就跟著噤聲；到了1951年後，報章雜誌已看不到這類紀錄臺灣的木刻。本片呈現黃榮燦、劉崙、朱鳴岡、荒烟、王麥桿、黃永玉、邱陵、汪刃鋒、吳忠翰、章西厓與麥非等11位來自中國大陸木刻版畫家的作品，觀眾可透過多幅版畫瞭解1947年前後兩年的臺灣生活面貌。

(文字來源：洪維健工作室)

【映後座談】

時 間：2015/3/8（日）16:00

與談人：洪維健/導演、陳凱劭/日治文史專家、楊燁/北投文史專家

與談人簡介：

洪維健－國立中興大學植物病理系畢業，曾任職中國時報，聯合晚報，中影公司，喜馬拉雅唱片，TVBS製作人，三立主任，紀錄片導演個體戶。

陳凱劭－昭和43年生，平埔後裔，國立成功大學建築系碩士；歷史文化研究者，在數所大學兼任教職。

楊 燁－1970年出生於臺北市大稻埕，20多年插畫及文史工作，臺灣各縣市委任繪製鳥瞰圖作品，是國內導覽地圖繪製



由左至右：洪維健導演、陳凱劭老師、楊燁老師

專家，並專注在文獻及史料的收集與整理。2012年國內首次手繪地圖展：《鳥瞰的世界・楊燁手繪地圖展》。

洪維健導演（以下簡稱洪）：各位好，我拍攝紀錄片多年，對於木刻也是接觸黃榮燦之後才漸了解，不敢說我很清楚木刻版畫的歷史，只能說木刻曾經在臺灣這塊土地上發光發熱，這段歷史是一段不堪回首的經過，今天帶來幾張展版是近期在國家二二八紀念館展出主題展後於全台巡迴的展版，原寸的木刻版畫都比展版看起來的還小，大概只有一個巴掌大，也無法找到原來的木刻版，只能透過拓印來看這些作品。因為自己不是這方面的專家，所以今日請兩位老師跟大家解釋。首先請陳凱劭老師先談。

陳凱劭老師（以下簡稱陳）：各位好，首先我先介紹版畫的歷史，版畫藝術一直是美術學校教授的科目之一，在美術媒材中，最高地位是油畫，再來水彩或水墨，再來雕塑，接下來就是素描寫生，雖然過去有很長一段時間版畫受重視程度較低，但它卻具有其他藝術媒材所沒有的表現方式，首先木刻版畫顏色是屬於黑白的對比，沒有灰階的存在，在這種黑白對比下會產生強烈的視覺效果；第二，木刻版具有大量印刷的特性，可用於製作宣傳品，印製完成後不僅存放於作者家，在某種程度上是具有將訊息大量散發出去的功能，所以在多年前印刷成本高不發達的年代，版畫的題材成為在歷史上從事革命、游擊隊或者挑戰威權、推翻政府等的一種宣傳反抗手段。

關於臺灣版畫的歷史，有一批版畫藝術家臨時從大陸因緣際會來到臺灣，他們不是在臺灣成長的，在他們來臺灣之前，片中有提到一位日本人——立石鐵臣先生，因為他的爸爸在臺灣做官，他在臺灣出生從小就喜歡美術，但因臺灣當時沒有美術學校，所以他就回到日本讀美術學校，唸完後他又回到臺灣，對他而言臺灣是他的家，從1930到1940年代的大東亞戰爭時期，他創作了很多版畫，內容多半描寫臺灣的民俗與文化，其實跟來台的大陸版畫藝術家有異曲同工之妙，只是國籍不同。他一直創作到戰爭結束為止，所刻的內容看不出來有民不聊生的一面，而是具有強烈臺灣本土的概念。

另外一位是顏水龍先生，他在戰後有一段時間從事版畫創作，因為他要出書講述全臺灣各類型的手工藝，內容中需要補充幾張版畫是關於農夫在製作手工藝的農村生活情景；1950年代印刷尚未成熟，當時日治時期的書籍是用銅版紙做黑白印刷，使用傳統油畫與水彩無法呈現圖面的質感；接下來是楊英風先生，他曾在農復會擔任《豐年》雜誌的美術編輯，也創作出一些鄉土版畫作品，從片中也可看出原來楊英風的版畫技巧是從老師黃榮燦學習得來；到了1960、70年代，臺灣出現由師範大學廖修平教授發起的現代版畫，廖修平教授曾到日本、法國留學，他在70年代帶回一種新形式的版畫，稱作「現代版畫」，而廖修平也被稱

作臺灣現代版畫之父。以上就是版畫在臺灣各個不同年代的發展，簡單跟各位介紹。

洪：謝謝陳凱劭老師，陳凱劭老師對於日治時期的歷史與藝術方面有相當研究，很多事我也要向他請教。另一位也是我常請教的楊燁老師，楊老師是北投文史學的專家，對於日治時期的版畫與歷史也很了解，現在請他來談談。

楊燁老師（以下簡稱楊）：其實我不是專家，只是在這個島嶼上到處收集資料的文史小兵，對於我所認識的木刻版畫為各位做個介紹。為何木刻版畫在1945年前後曾經曇花一現後便消失，原因是臺灣經過50年的日本殖民，當時的臺灣前輩藝術家在日本美術教育的薰陶下，對於日本美術思想已經非常熟悉，他們認為美術教育是學習西方藝術而來，所以油畫、膠彩畫或水彩畫等這些媒材才是美術的主流，版畫被認為只是小朋友在玩的美術，因為版畫只有黑白兩色並具有可大量複製的特性，就像臺灣許多廟宇中的符咒、年畫等，皆是用傳統版畫製成。傳統版畫與常民文化是最貼近的，所以讓人容易忽視，因為它隨處可得。

在日治時期有一位日本作家與立石鐵臣齊名，名叫西川滿，立石鐵臣曾經在西川滿的書籍中幫忙製作版畫作為插畫(圖)，在日治時期西川滿與立石鐵臣、金關丈夫等這些對臺灣民俗學有興趣的學者一起深入臺灣，蒐集許多臺灣廟宇中與版畫有關的資料，例如符咒等，其中最明顯的是在西川滿的作品中，他介紹了用版畫印出的廟宇門神像，早期的門神用版畫來印製是因為要大量發送，他也發現金紙上印有以版畫製作的圖案如福祿壽等，或其他跟宗教有關的圖案，這些學者在臺灣發現這些民間版畫後感到驚奇，因為在日本是沒有的，就將這些版畫放到作品集中當作插畫或者封面；同時與西川滿配合的版畫家除了立石鐵臣外還有一位叫做宮田彌太郎，在他的作品中也留下記錄臺灣各地的版畫作品，例如刻自淡水紅毛城、鹿港不見天街等一些地方民情，這些版畫作品都來自西川滿、立石鐵臣所集結成的《台灣畫冊》一書中，這本書很可惜後來沒有再做復刻，我個人認為是日治時期以木刻版畫形式記錄臺灣風情，藝術價值很高的一本書。

剛提到日治時期的臺灣前輩藝術家都經過日本美術教育的薰陶，他們認為中國左翼木刻家的作品不具有深度的藝術性，對於這類的版畫有貶低其價值的意味在，因為這些木刻家歷經抗戰，而版畫作為抗戰的宣傳品是最為方便的，只要有木板、刻刀及簡單的印刷工具即可製作並大量複製，但由於兩派藝術家生長背景條件不同，某種程度上造成無法溝通的情況。經過二二八事件、白色恐怖之後，很多版畫創作者便銷聲匿跡，最明顯的是在黃榮燦被槍決後，大家認為版畫似乎與左派掛勾，不敢去輕易嘗試，但還是有一批人利用木刻版畫創作於黨政宣傳，這批人依附在政工體系之下(復興崗政治學校)，這些版畫作品內容已不再關心常民文化，而是作為宣導反攻大陸、解救大陸同胞的用途，這是非常諷刺的一段時期，先簡單介紹到此。

Q：現今的學運中有出現版畫創作，現在的版畫藝術與二二八時期的版畫藝術當然差異很大，想請問您認為現在版畫的發展又是如何？

陳：我注意到去年318學運有出現具有版畫風格的東西，聽說是台藝大或北藝大的學生做的，他們可能長久以來將版畫的創作形式與游擊隊、革命、推翻暴政的概念結合起來，這個概念在歷史上已有一、兩百年的歷史，在318學運中一些藝術系的學生知道以這種具有反差的概念藝術創作形式作為表達訴求，嚴格來講，現在已不需要這種克難精神，因為電腦繪圖軟體、彩色印表機很發達，其實一台電腦已經可以做出效果，我覺得學運中的版畫呈現是刻意以一種革命的精神來做為訴求，例如以中南美洲的革命家切·格瓦拉（Che Guevara）的圖像來做為社群網站中的大頭照，這也是經挑選後具革命意味的版畫形式。

楊：現在的版畫與早期日治時期或國民政府時期的創作形式已完全不同，像去年318學運或其他抗議活動，偶而會出現具有抗議訴求意味木刻版畫形式的創作，但也僅止於宣傳用，它所呈現的版面及內容是很單純的，不像戰後初期的版畫創作如黃榮燦的作品《恐怖的檢查中》，我們可以仔細研究作品中許多細節及其創作過程。

現今的版畫藝術型態已經很多元，甚至與科技結合，成為重要的創作媒材之一，已經有較多人去接觸這一塊，就像我這幾年長期接觸繪製地圖的工作，雖然地圖可以用木刻版畫來呈現，但製作時間就會拉長，光是用手繪的方式草稿就要打10張以上，更遑論以木刻來製作，所以在時效性考量下就不考慮木刻版。但關於木刻版畫的部分，現在每年都有重要的版畫展覽，展覽內容融合許多技法，為純粹性的藝術作品，其創作內容已經無法立即明白，這是我對目前版畫簡單的了解。

洪：關於版畫部分我再簡單補充，中國的版畫歷史非常悠久，剛老師有提到最早的木刻版畫是表現在磚上、金紙上、神像的圖案等，版畫在印刷歷史上是最簡單的形式，刻完就可以用，到了這個世紀後，文學界重要學者如蔣渭水、楊逵等人，他們最推崇的學者為魯迅，魯迅的著作如《狂人日記》、《阿Q正傳》多為人所熟知，但在他一生中有相當長的時間在推動木刻版畫，所以他請日本朋友幫他找尋了許多木刻在上海推廣，他於1936年過世，從1937年至1945年期抗戰期間，魯迅的信徒認為木刻是可以當作激勵國民黨的文宣，這期間的版畫稱為抗戰木刻，抗戰在1945年結束後，許多木刻協會被蔣介石打壓成左派組織，所以這些人就換個招牌，從中國大後方的重慶、廣西遷移到上海，黃榮燦就是沿此路線帶著木刻作品到上海舉辦了一個很成功的展覽，稱做「抗戰九人聯展」。這個聯展帶動當時抗戰的氣氛，黃榮燦在其中雖不是最成功的但卻是走的最前面的，因為他最年輕，他歷經1942、43年的三次長沙大火，他都在前線創作，到1945年底，他就帶著木刻以報社記者身份從上海來到香港展覽，之後從香港搭船來到臺灣。1945年日本投降，蔣介石宣布開始辦

理大陸14戰區受降，臺灣是第15個，之後在臺北中山堂辦理盟軍的受降典禮，其實當時的臺灣是交給盟軍託管而非國民黨。隨後黃榮燦在中山堂辦理「抗戰九人聯展」非常成功，之後也認識了楊達，這幅黃榮燦幫楊達刻的木刻作品《台灣農民楊達之家》，作品內容有竹床、蚊帳的符號，這表示第一當時天氣很熱，第二國民黨來台後因生活條件不好，傳染病非常嚴重，5、6個臺灣人當中就有1人得瘧疾，現在這張圖收藏在美國高露潔老闆所創辦的大學圖書館裡。其他黃榮燦來臺後的作品如在蘭嶼描述雅美族頭髮舞的寫生作品《舞踊》、在國美館收藏的《建設》、《搶修火車頭》等，其他許多作品因黃榮燦被捕後就被燒掉沒有保留下來，很可惜。

陳：剛導演提到楊達，其實他的本名叫做楊貴，這張《台灣農民楊達之家》發生的地點在臺中，是他耕田的地方，楊達在1930、40年代在臺中有幾個耕田的地方，如臺中科技大學與一中街中間，現在已是服飾店面，其他在中央市場叫做首陽農園，另外靠近東海大學門口的東大路附近，左邊有個火葬場，楊達的東海花園就在火葬場的隔壁，臺中這個地方在楊達一生中已是後半生的事，楊達雖然是左派，但他也很重視實踐，堅持要親自勞動耕田，平常會參與抗議示威的活動，也會寫批判的文章，工農的身份他一直都保持著。

楊：楊達在戰後有一度與老百姓一樣有歡迎祖國的心態，在戰後初期在臺中市主辦《一陽週報》，前幾期都在談三民主義，孫文思想等，《一陽週報》的發行時間很短，大概只有12期就結束，這是戰後楊達積極在做的事，同時他也勤於筆耕，發表過很多作品，與黃榮燦的關係很深，他們對於魯迅相當崇拜，楊達在戰後將魯迅的《阿Q正傳》翻譯成日文到臺灣出版，以及發表自己的小說作品《送報伏》，這都是戰後初期非常重要的兩部作品。

洪：補充一些楊達的說明，楊達認識黃榮燦之後，因為黃榮燦只會講四川話，楊達只會講日本話與臺灣話，後來我們查證濱田隼雄的回憶錄，其中說道他們之間的溝通是靠筆耕，就是用筆談，1946年他們認識後黃榮燦就幫楊達書籍的封面做插畫，49年楊達發表「和平宣言」，隨後四六事件楊達因為「和平宣言」被抓，被關了12年。

Q：從日治時期至國民政府時期的異議份子如左派，從反日至反國民黨的訴求交界在一起，是否能再進一步說明？

洪：在1947年二二八之後左派來台的畫家反而比二二八之前來得多，在這時期他們並無反專制的意識形態而是表達左派的立場，左派代表的是鄉土與勞動階層，所以在他們的作品中有許多對於勞動階層的描述，在這些描述中並無從中看出有抗暴、抗專制的意味在，它只是在介紹底層生活的困苦及沉悶，所以在《從二二八到鄉土情 大陸木刻家的台灣印象》的展覽中，透過這些左派畫家的農工路線創作，讓大家知道1947~49年時期前後的庶民生活風

貌。1950年後蔣中正復行視事後開始抓左派分子，所以這些畫家在1950年時因為情勢不對紛紛離開，也開始產生左派與右派的區別，所以在這段歷史中並沒有牽涉到鬥爭或對抗政府的使命感程度。

陳：臺灣過去在蔣姓總統們的時代，將左派打壓成牛鬼蛇神，臺灣人對於左派這個名詞基本上是不清楚的，簡單講左派比較重視如工農兵的基層人民，以及大眾分配的平等，與大資本家對立，右派重視自由經濟各自競爭發展，而蔣介石跟許多財團結合，代表的是傳統的右派；因為財富分配不均，導致出現左派思想，在國共內戰時，毛澤東領導的中國共產黨口號是為打擊蔣介石政府的貪污腐敗，而非誤國誤民，其實左派是在1930、40年代知識份子階層中普遍的一種思想，像黃榮燦最後因叛亂罪被處死，我較傾向他是有很深的左派思想，但並非是直接與中國共產黨有聯繫的匪諜。這就好像我在我的部落格批評國民黨，但是民進黨並沒有付我薪水，而是基於我個人的信仰與意識形態去做這件事一樣。黃榮燦時常關注原住民、農夫、工人等這些在大環境中弱勢的小老百姓，這也回應影片中這些畫作所描述的角色，這其中沒有一個是有錢有勢的人，都是屬於常民的生活文化。

左右派之間的對錯也還不斷在爭論，但是這兩派的訴求還在做不斷的修正，臺灣比較難去類比那些政治人物是左派或右派，但在歐洲到現在還存有左右派之爭。

楊：我對於左右派不是非常熟悉，但我所知道的是整個東亞地區包括日本，對於共產黨或赤化的現象是非常反對的，而共匪這個名稱也是從日本開始說起，他們非常積極的在打擊共匪。以臺灣來說，凡是與人民站在一起的組織，一律被戰後國民黨政權歸為左派，就算你不是也會被劃分為左派，當時我就很疑惑，為何與人民站在一起就是左派，但若單從藝術的角度來看，其實很容易分別，就像黃榮燦他與人民站在一起，包括他的學生楊英風在黃榮燦過世後，還是持續做版畫創作，早期有一本與施翠峰合作的《風土與生活》，本書內容有楊英風的版畫創作，記錄臺灣土地早期人民的生活，以民俗、藝術為主，例如拜拜儀式，臺南鄉間小弄的描繪等作品，文字撰寫方式制式，不容易被當局糾正，但後來楊英風也不再創作木刻版畫，轉以雕塑為主。

剛提到有些藝術家依附在政工體系之下，他們的創作內容是以反攻大陸為主的宣傳版畫，漸漸到了蔣經國時代，他創立位於北投復興崗的政戰學校，蔣經國出身於政戰體系，他認為要收復大陸應該從政戰著手，並發現版畫可以做為宣傳的方式並達到很大的效果，但所謂的右派又太官方，與人民並不契合，所以這個時代的木刻創作時間並不長，往後臺灣所創作的木刻藝術漸漸以朝向現代木刻，以人民生活為創作題材的木刻作品則無形中漸漸消失掉了。

Q：請問楊燁老師基於您對北投的觀察，版畫藝術或其他文化在北投是否有辦理相關的推廣活動？

洪：北投一直是臺北市文化推動的重點，它結合了休閒與歷史，楊老師在北投的文物收藏以真跡較多，例如北投車站早期的車票、時刻表以及北投公園附近的溫泉旅館介紹等，將相關的文創以插畫做為表現，楊老師可談談這些年整理北投文史的心得。

楊：文史工作是我的興趣，我最主要是畫圖，二十幾年前我在埔里工作，當時南投縣政府需要史蹟導覽地圖，我對於漫畫創作(插畫)有興趣，又是臺灣第一個民俗學會的會員，就與他們合作並繪製導覽地圖，這是我繪製職業地圖的第一張作品，地圖上包括許多名勝古蹟及景點，畫完之後我覺得還可以再做得更好，就嘗試以鳥瞰圖的繪圖方式製作臺灣各地的地圖，除了高雄與臺東外其他地區都畫過了，繪製超過50張後我就沒再計算，所以繪圖是我最主要的工作。

而我也有收集臺灣早期文物的印刷品，如剛提到西川滿與立石鐵臣的《台灣畫冊》日文版，後來其他出版社也有印製，但它是用影印的方式做編輯，圖片的顏色與原版相比都已失真很多，所以當時就努力想找到初版或再版的版本。當我在收集這些老照片、老影像資料時，許多人勸我要先顧生活，當時我覺得這種文物的收集很難與不了解的人說明，到了今天科技發達，掃描器也十分進步，相關美術館或博物館都用會使用高階掃描器將這些圖片保存並放在網路上，不過現在收集初版相關的東西已經比較少了，一來很難找，二來就算找到了也十分昂貴。另外我堅持要以手繪創作而不用電腦，因為我不擅長電腦作業，手繪特有的瑕疵感不同於電腦繪圖般精緻，但是公部門反而覺得這是他們比較有興趣的。

現在的人對於民間美術並不是很了解，這就要從日治時期說起，當時在民間美術教育是很重要的，臺灣人具有很高的美學觀念，到了戰後因為隨時準備要收復大陸國土，有許多單位都是臨時設置，對於許多事務並沒有花費太多心思，再加上臺灣被殖民的背景下，導致大家有身份隨時會改變的未定觀念，例如經濟起飛後，因為沒有長遠完整的建設計畫，都市中的違建越來越多也沒有建築美感；所以現代人美學觀念的缺乏是我在工作領域中得到的感想。

Q：現今某些二二八的相關議題造成社會紛擾及裂痕，民眾多半不理解其中緣由，請問二二八事變真正的史實是否能夠還原。

洪：關於這個問題網路上資訊很多，我舉個簡單例子來解釋：大家排隊上廁所，廁所外的人催促廁所裡的人，廁所裡的人認為時間還沒到不需外面的人來催促，而二二八的受害者與迫害者就像廁所裡外的人，箇中的體會取決於是否為當事者，所以大家的看法都不同，從這個角度來想比較快。

Q：請問導演拍攝本片的動機單純是想通過木刻版畫的藝術行為來喚醒大家對於1947年前後的歷史更加清晰的認知嗎？

陳：大家也許是對黃榮燦的藝術表現上感到好奇才進而去了解黃榮燦的歷史，我想洪導演會關心這些版畫藝術應該是因為黃榮燦先生與洪導演的父母都是政治迫害下的受難者，所以他能夠很快的把黃榮燦先生投射成自己的叔伯長輩一樣，從這個角度來切入歷史。

洪：談歷史需要從中國與臺灣兩邊來看，很多的版畫藝術家從上海的魯迅紀念館來臺，大陸有幾個地方都建有魯迅的紀念館及博物館，一個在北京，一個在上海，另一個在廈門大學。拍這部片的目的是讓現在的華人有更多機會從正確角度去看待歷史，因為二二八的歷史學校不教，現在的政治立場上也不太談論，歷史要從遠端來看才有美感，才能夠看到真相，今天時間有限，大家還想知道其他資訊都可以上網查詢我的email及聯絡方式來延續今天的討論。

三、純真、重構－從原始到立體

【專題簡介】

本專題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、技巧推衍至藝術家創作理念。座談影片探討原始主義以非正規比例或非寫實元素打破歐洲傳統希臘古典繪畫框架，使得藝術能夠從中獲得更大可能性，間接影響二十世紀初現代藝術發展及立體主義之興起。

【影片簡介】

《高更：原始的和弦》Paul Gauguin: Harmonies Sauvages

Alain Jaubert | 2010 | 臺灣 | 30分

因厭惡文明社會，高更於一八九一年來到波里尼西亞，尋找創作靈感。在那裡，他研究大溪地人的姿態、面貌與當地的動植物，並學習大溪地語。他也常組合一些寫生草圖到其畫作裡。高更創作《歡喜》時，將寫實的敘述元素與神秘的主題加以交疊，是大溪地早期代表作品。此畫作的結構簡單，色彩鮮明豐富，帶有強烈的裝飾效果，展現出大溪地人的美與神話意涵。

（文字來源：奇美發展文化事業有限公司）

【映後座談】

時 間：2015/4/11（六）15:55

與談人：單煒明/教授

簡 歷：澳洲臥龍岡大學藝術博士

The University of Wollongong Dr.of Creative Art、美國莎凡娜藝術設計學院繪畫碩士 Savannah College of Art and Design MFA，舉辦多場個人畫展，著有《影子窺視》、《510號房》、《一幅名為時差的抽象畫》等書，並常於《歷史文物》期刊發表文章。



單煒明教授

單煒明教授（以下簡稱單）：關於原始的議題要把它說清楚不太容易，在我研究所至博士班時期大概花了5年的時間去完成相關的論文，今天的主題就簡單分成三個脈絡來談，第一是原始主義的發生，在西元1850年後至1900年的50年之間到底發生了什麼事，第二是在這之前到底發生了什麼事，第三是1900年後原始藝術對西方的影響是什麼，大概從這三點來探

討，大家若對這個主題有簡單的理解後，對於高更在當時所創作的原始藝術相關作品就不會覺得太突兀，好像覺得原始藝術是西方藝術史上一個特殊的現象，其實這些現象都有它的脈絡在，這些脈絡造就後來的高更，高更作品的出現也加速了二十世紀現代藝術的發生。

這張圖片《持矛者》（Doryphorus，羅馬時代仿製，大理石，高6'6"，義大利，那布勒斯國家博物館），大概在西元前480年至330年之間，給各位看這張圖的最主要原因是回到希臘時期談起，談到原始不得不談到藝術史中的主流思想，就是希臘所創造出的古典美學，這個時期大概是西方古典美學的巔峰，在這個時期的作品有兩個主要特徵：一個是寫實，另一個是美化的寫實，聽起來寫實似乎很重要，大概在一些教科書會看到的例子——希臘為了強調寫實就有個故事：有兩個畫家為了比賽誰的作品畫的比較像，就舉辦了比賽，在過程中兩位畫家都將作品用布包起來，進入到比賽的會場，第一位畫家將作品掀開時，作品是一幅跟靜物有關的畫作，靜物是一串串的葡萄，當他掀開時畫作上的布料時讓底下的民眾非常驚豔，畫作逼真到連天上的鳥都飛下來啄食，如此逼真的作品讓他洋洋得意之時，他說道另一位畫家應該把作品的布掀開讓大家看看到底畫的內容是什麼，第二位畫家說道：我畫的就是這塊布。而第一幅畫騙了一隻鳥，第二幅畫騙了一位畫家，所以得獎的應該是第二位畫家。這個例子說明古希臘以來對寫實美學的一種盼望，故事是否真的存在我們不理解，它顯現了當時西方古典時期作品的寫實風格及美化之後的寫實。各位可以看到在希臘藝術中永遠是表現人事物美的最佳的狀態，年輕的男女成為一件雕塑作品塑造的對象，希臘藝術不太容易去詮釋滿臉皺紋的老人，如果看到類似的雕刻，基本上已經進入到羅馬時期，所以當時希臘達到寫實美學的巔峰，這個巔峰在之後整個西方藝術，除了西元前330到1400年這一千年的時間中，除了中古世紀拒絕希臘與羅馬的藝術美學觀點，因為基督教文化反對裸體之外，從文藝復興後直到現在，基本上都是在希臘美學的範圍中，所以各位可以看到雕塑作品中肌肉的線條，具有解剖學的肌理，甚至希臘人已經把美具體化，所謂具體化的意思是全身有許多的比例是被規定的，舉個簡單例子，從髮際到眉毛到鼻樑到鼻端到下巴的比例是1：1：1：1，這是希臘人當時認為最美的狀況，除此之外，人身上有太多比例被當時希臘美學給規範下來，所以我們從中可以看出，希臘美學不僅僅是一個美學，而是一個非常大的美學系統，一直到文藝復興後就一直延續這個系統。

下一張圖《擲鐵餅者》（Discobolus，羅馬大理石仿製品，A.D. 450，羅馬澡堂博物館）是羅馬時期的仿製品，我們看希臘地圖有兩個脈絡，一個是真正存在於希臘時期，另一個是到羅馬時期後，當時的藝術家根據希臘人所留下的文字再重新創造的作品，所以他們呈現的美學呼應剛提到的美化的寫實——全身肌肉線條分明、身體比例的完善，甚至我在左上角放上一張腳的放大圖，大家可以看到裡面的肌肉筋絡非常清楚，我有一個學中醫的朋友

看到這張圖非常高興，表示這可以當作針灸的教材，同時也反映寫實度非常的高，這樣的潮流到了文藝復興之後的西元前1400年又再度被沿用，文藝復興離開基督教的藝術另外去尋找出一種新的可能，又回到了另一個新的希臘美學，所以這張圖《蘇格拉底之死》（The Death of Socrates，賈克－路易·大衛〈Jacques-Louis David〉A.D. 1787）是當時有個畫家叫大衛，他是拿破崙的御用畫家，羅浮宮裡有非常多大衛的作品，這件作品是他還原希臘當時哲學家蘇格拉底死亡的狀況，雖然蘇格拉底有許多朋友及徒弟，但是當時雅典政府認為他的言行跟當時希臘正統的主流是違背的，判處他死刑，500人的陪審團居然全數通過死刑，沒有一票是反對票。這幅畫可看到有人拿了一杯毒酒給他，畫面的左後方應該是當時的一個監判官，宣讀了他的罪狀，臨死前的蘇格拉底依舊高滔滔不絕的演講，在西方的形象中，有兩種人的手勢是指向天的，一個是基督，是用兩隻手指指向天，另一個手指向天的形象就是蘇格拉底，這個動作表示蘇格拉底在談他的理想、他的人生。他死亡時大概是60幾歲的老人，但是各位可以從畫面中看到他的身材——具有六塊腹肌，人魚線，完全是健身房練出的身材，這就是我所提到的，即便是西方人不認為這是事實，但長久以來由希臘所陶養出的美學觀成為後來西方人大量引用希臘美學的一個方法。

談到這裡各位可以思考希臘藝術距今大概是2500年前，這期間大概有1000年的時間不被採納，換句話說有1500年的時間它遊走在西方美學的歷史中，所以當歐洲人看到西方人以外，或是不被認可的藝術時，甚至是給予藐視的，我記得我在2000年到澳大利亞去了解在了這塊土地上的文化，當時我有個疑問，這塊土地、這些人到底如何而來。當我去尋找這塊土地的歷史資料時，我發現在100年前，當時的英國女皇派很多人到南半球尋找一些土地殖民，就找到了廣大的澳大利亞，當他們找到後回去跟英國女皇回報時提到，這塊土地空無一人，但實際上其實是有原住民的，但原住民在白人的眼裡不能稱作是人，一直到1975年白人到了澳大利亞，在雪梨街頭槍殺掉一個澳洲的原住民，第二天的雪梨日報都不會登出這個消息，這意味著長久以來，西方人在文化、文明美學上的驕傲，這種驕傲看待其他藝術時，其實不太能夠被吸收進來，直到18世紀末期發生法國大革命，廢除君主，宗教也早就不被藝術家所看重。到了1810年進入工業革命時期發展出軟管顏料，這對後來藝術非常重要，在工業革命前，藝術家繪畫非常麻煩，要用一罐罐的色粉和油，所以到室外寫生是不太可能的，因為需要一馬車的裝備以及助理幫畫家調製許多的色彩，但到了工業革命後，因有了軟管顏料讓很多藝術家只需要攜帶一個畫箱就能到室外寫生，各位可能聽過一句詞「師法自然」，就意味從自然裡去寫生，西方人也知道這樣的概念，而「師法自然」的概念是到1810年後才產生的，藝術家開始拿著顏料到戶外，透過眼睛觀察而得來的一種創作方式，在此之前這種創作方法不太出現，通常是在工作室裡老師教導徒弟的方法，舉個例子，有一年我到美國，在一個私人美術館裡看到林布蘭的作品，在作品的旁邊有一幅肖像畫，跟林布蘭的作品非常的像，一看是林布蘭的學生畫的，而他的學生每個都渴望跟

他畫得一模一樣，這些學生眼下的自然，是林布蘭眼下的自然，但到了1810年後，軟管顏料的出現改變了繪畫方式，法國大革命的自由平等博愛口號出現，到了19世紀整個歐洲進入前所未有自由的風氣，1850年後歐洲大量到西非國家殖民，當時有三種人特別活躍於西非，第一種是軍事家，一個是傳教士，另一個是商人，商人看中的是利益，他們看到西非大量的木雕，把它轉手賣到非洲去，這裡有一張歐洲古典人像雕塑與西非木雕的對照圖，可以看出當時歐洲人看到這一類作品時就像巨人在看小孩的心態一樣，是一個不平等的狀態，在法國大革命口號中所謂的「平等」，指的是白人與白人之間的平等，出了歐洲的土地，這個平等是不適用的，但到了19世紀歐洲的自由之風產生了除了歐洲的文化外，還可以去思考尋找一個什麼樣的文化，去填補歐洲藝術長久以來的陳腐，所以這時候他們思考到原住民的雕刻藝術，雖然他們發現很多原住民的雕刻都處於一個非正統的比例，或是非寫實的狀態，但以歐洲人的角度來說，他們反而認為可以從中獲得更大的藝術自由，大概在1880年後西方人開始大量尋求對異國文化的認識。

接下來我們看到這張高更很重要的作品《蒂哈阿瑪拉和她的祖先》（*The Ancestors of Tehamana*，高更Paul Gauguin，1893），從中可以看到女子的上方出現了很多的圖騰，高更作品的很多地方將原住民的元素拿來運用，所以當我們在談這類的議題時，將原住民的文化、美學在當時19世紀直接拿來運用的過程稱作原始主義，或者稱這些原住民的文化為原始藝術，在西文中，「原始」是個貶義詞，談論中是不能平鋪直述地將原住民的藝術稱為原始藝術，所以文章中談到「原始藝術」這個詞要特別的被quotation（標註）起來，即便就像我現在在講話中無法quotation，第一次提到一定要特別說明以示尊重。回到這件作品的上方，這個圖騰基本上在歐洲人的眼裡變成一個神祕的物件，在他們的宗教中其實不太容許其他宗教的發生，甚至把其他宗教視為怪力亂神，高更使用這些視覺形象，加速造成在後來二十世紀現代藝術中紛紛大量直接借用原始藝術的視覺形象的現象，第二是加速了內容的部分，我們看到下一張作品《月亮和塵世》（*The Moon and the Earth*，高更 Paul Gauguin，1893），在剛才播放的影片中，不知道大家是否有注意到影片談到大溪地人對月亮本身的一種嚮往，事實上聽起來有些神話，但其實在歐洲並不缺乏神話，在希臘神話中也有月神這樣的故事，歐洲人對於希臘神話太了解，但是他們缺乏對於其他神話的了解，所以當他們面對大溪地人對於月神的說法後，這個部份深深吸引了當時的高更，高更以大溪地原住民的文化運用於自己的作品中，它呈現了兩個方向：一個是視覺借用的部分，另一個是內容的部分，例如這件作品畫的就是月亮和塵世，在大溪地人眼裡，在月亮上住著與他們同樣的人，有著同樣的生活方式，當大溪地人在看月亮時所想的是月亮上的人也在看著他們，他們所居住的地方跟月亮的距離是多遠呢，形容距離大概都用公尺或公里等這些具體的形容方式，我曾經找過相關的書有提到一個很好的說法，大溪地的人形容他們所住的地方與月亮的距離剛好是一隻鴿子不眠不休飛行了兩個月的時間，這個距離到底有多

長我也不知道，但這個說法吸引了當時經過工業革命洗禮的理性歐洲人，所以高更是將原住民文化更具體帶給後來藝術家的一個媒介，從畫作中可以看到高更在這個時期借用大溪地的美學及神話內容，從高更之後，這股潮流到現今都沒有停止過，在高更之後，第二個以原始藝術為創作媒材並達到巔峰的藝術家就是畢卡索《亞維儂姑娘》（Les Femmes d'Alger, O Version O, 1905），畢卡索Pablo Picasso，1907）。

畢卡索一方面實際的使用了原始的元素，另一方面當很多藝術家去理解原住民或原始的藝術，與歐洲充滿框架與限制的希臘古典藝術做比較時，會發現原始藝術具有更大的自由與熱情，它喚起現代藝術家開始自由的創作，這部分已與古典美學完全不同，作品開始具有想像的畫面，藝術家有許多創作一方面是源自於觀察，一方面回到工作室後藉由觀察再加上自我的想法去創作，這部分非常接近兒童繪畫的層面。兒童繪畫分成兩種，一種是兒童去畫自己本身所看到的，另一種是兒童去畫他所知道的，但他不見得看的到；舉個簡單的例子，一個7歲的小朋友的媽媽懷孕，因為他看到了媽媽的大肚子就把它畫下來，但實際上他看不到肚子裡有小孩，但在他的作品中一樣會出現，從這個例子中會發現歐洲20世紀的現代藝術家對於原始、熱情這類的東西開始有他們自己另外的見解，這個見解造就後來現代藝術蓬勃發展的熱潮。所以藝術家創作一開始從借用原住民藝術的元素，後來將這個概念擴大到其他領域跟範圍，例如像兒童繪畫。畢卡索曾說過他一輩子都在追求兒童藝術裡的那種天真與自然，卻是他一輩子都達不到的境界。所以凡是有畢卡索畫展的地方，通常是小孩的講話聲最大，因為他的畫作連兒童都看得懂，甚至比訓練有素的導覽員講得更清楚自然，這個就是為何20世紀藝術家一直不斷去思考「原始」這個東西，存在於人的身體裡是否有另一層面的東西需要被喚醒，那個東西不見得是經過歐洲藝術教育長期的訓練之下得來，他們反而認為這種訓練是否埋沒了「原始」本能的這一類東西，所以20世紀有一大批的藝術家完全拋棄了過往的學院教育，努力去追求人生中最原始、最根本的東西為何，學院教育、學院派代表的是一種較沒有開拓性的範圍，20世紀的藝術基本上要摒除這種概念，希望在一種原始的狀態去尋找自己創作中的熱情。下一張是《亞維儂姑娘》的人像局部與西非面像雕刻的對照圖，當中可以看出畢卡索的創作手法很多是借用「原始」的元素，但他以自己的方式重新再詮釋了「原始」。

下一張照片是有一年我跑到巴黎的畢卡索美術館，裡面有一間拼貼的作品，在這件作品前面距離6、7公尺處有三個台階的小看台，當時我到那裡就在台階坐下來，現場包含我總共有三個人，左邊有一位爸爸，畫作前面站了一位6、7歲的小孩，我到了時候他已經在幫他爸爸作導覽，在現場不斷的在說這幅畫作中的內容，這個小孩子應該是法國人，他說的話我不懂，但他在講述過程中的那種喜悅，可以發現他完全理解畢卡索畫中的涵義，這就回應剛所談的原始議題，可看到兒童在這幅作品中得到他們自己的一種理解，反而是成人世

界中不太能夠清楚，了解的東西，所以我常說要了解原始主義或20世紀的原始主義，甚至是畢卡索，那就回到兒童時期吧。

再往下走若各位還有興趣，在20世紀中葉大概是1950年代出現了「眼鏡蛇畫派」(Cobra)，它是由北歐的一個藝術團體所組成的畫派，這個畫派維持的時間不長大概4年就解散了，但在現在西方藝術史上談到原始藝術時，第一個是談高更，再來是畢卡索，再來就是「眼鏡蛇畫派」這個團體。

Q：畢卡索很多的創作熱情是來自於不同的伴侶，而高更到大溪地創作的模特兒也是他的女伴，這讓我想到欲望是人類原始本能，如果從精神分析以佛洛伊德的觀點來看，這些人回到最原始的真性情，是否「性」反而更激發他們的創作靈感？

單：您的問題非常的好，西方與東方對於藝術家的詮釋有截然不同的觀點，基本上東方對於藝術家還保有文人的思想存在，文人的意思在於五個字：「溫良恭儉讓」，但西方人對於藝術家沒有文人的概念，甚至西方人對於所謂的神或者是經典神話中仍然認為有它世俗的一面，舉個例子，各位都知道希臘神話中有一位重要的神叫做宙斯，他就等於是道教中的玉皇大帝，從神話故事中可以得知宙斯有太多世俗的故事，所以當西方人在面對藝術家這個角色時並不會認為他們特別的高貴，反而認為他們有許多無法搬上台面上說的事情可能影響他的創作，西方人是不避諱談論這件事。我再舉個例子，剛才提到我到畢卡索美術館參觀，這個美術館在巴黎的小巷子中，由於我不會講法文，突然聽到一對男女在說中文，其中女孩子可能對於畢卡索有一點認識，而聽起來其中這位男子對於藝術是完全不了解，我剛好有機會站在他們的後面聽到一段對話，這位男子在看了許多畢卡索的作品後問了這位女子：「畢卡索是怎麼搞的，他是每天都在畫嗎？」這時候這個女子回答他說：「歐，他除了畫畫還交了很多女友」。簡單來說，西方在談論藝術家的過程中，他們並不避諱去談論原始的欲望，甚至可能主導藝術家在創作中的方向；跟各位介紹一本書：《沙發前的佛洛伊德：盧西安肖像》，盧西安是佛洛伊德的孫子，是一位英國畫家在幾年前過世，在他死後出版了一本別人幫他寫的自傳，簡單說自傳內容裡有太多不堪入目的文字敘述，但這個作者卻認為是這個部分影響這個畫家的一個重要的元素，所以當「原始」不斷地再談下去時，會自然的碰觸到性慾、兩性關係的問題，這個部分在西方的觀點中是被認可且不避諱去談論的。

Q：延續前個問題，畢卡索在畫這些女子時，有些女子年紀差距很大，但被他畫過之後好像都覺得很感動，當他們面對這些原始的情感，即使是年輕人好像也都是可以被接受的。

單：簡單來說20世紀後的藝術家抓住原始的議題，就像是長久以來在西方藝術過程中找到一對翅膀，在這之前整個西方藝術不能說它停滯，但它的演化比較緩慢，從文藝復興到1850年

前的寫實主義這3、400年中，藝術的技法、題材基本上變化不大，我去羅浮宮時大概都是看這些時期的作品。我常開一個玩笑：基本上這時期的繪畫只有三種顏色——咖啡色、深咖啡色、淺咖啡色，意思是它的變化不大，到了印象主義之後整個繪畫才開始解放，從原始雕刻進入到歐洲後，開始在情感及精神上的解放，所以整個現代藝術的藝術家們不太刻意從經典或在規矩的形態中去尋找創作的能量，反而是從生活中出發。回到你剛的問題，畢卡索的伴侶檯面上有7個，私底下有n個，每個女人介入到他的生命幾乎是喚醒了他內心中最原始的喜悅能量，這種喜悅能量被20世紀現代藝術家認為在傳統西方繪畫中是教不到，碰觸不到的，反而是從生活戀愛中所創造的視野及喜悅，這種喜悅一直到畢卡索死亡為止都沒有停過，同時這也是畢卡索在他的藝術思想中不吝嗇與人分享的一段歷程。

Q：在影片中有提到高更的畫作有隱含一些寓意在，是否請老師再補充這部分。

單：事實上高更除了畫作之外還留下大量的文字，在坊間可以看到他在大溪地所寫的信跟文章，這些大部分都是一手資料，但影片中所談到隱喻的部分，老實說我在高更的第一手資料中並沒有看到，我覺得這可能是後來的歷史學者去解釋的東西，但話說回來，藝術家的確有時候不會解釋這麼仔細，回到剛才的問題，隱喻的部分我無法確定有，也許是歷史學家根據某些脈絡所分析的，另一個是從高更留下的文字中去推測的。

Q：經由老師的講解了解到西方與東方的不同，像希臘是屬於海島國家比較開放冒險，好像東方文化比較壓抑，所以所描繪的大都是風景，比較少個人內在心靈的表現，是否因為固守東方的價值，比較難有變化。

單：您所提的問題可以舉辦一場研討會，的確您剛談到海島型文化有比較開放冒險的特色，我小時候有部卡通叫做北海小英雄，就是愛冒險的例子。但東方的中國文化是屬於大河文化，伴水而居，重視安土重遷，在一個地方住習慣之後，是不太搬家的，就像我爸爸那一代，基本上就是一直住到死掉為止，這是中國人早期的思想。「變」這個概念在東方的思想上比較微小一些，但您剛提到中國人在這種藝術之下是否就比較沒有變化或沒有價值，但我還是要回到一個基本問題，在我所談的西方藝術中，不斷變化的特性在西方的脈絡中可以看到，但西洋美術史是西方人所寫的，也是由他們所定義的，西方的強大不得不讓東方民族跟著他們的脈絡走，等到有一天若這個世界調轉過來，若有一個人每天在寫書法，他不追求任何改變，只在意書法的內在深度，也許這項文化有一天會浮出檯面。所以「變」不是在藝術中唯一的追求，如果今天「變」變成是唯一追求的話，藝術會變得很可怕，不斷尋找新的東西或者根本、紮實的東西是什麼，但這個再說下去又會變成一個複雜的議題，這個問題若要回答還要看待藝術本身好的定義在哪裡，現在聚焦在「變」這個議題上是因為西方的強大帶著我們的觀點往這個地方靠攏，這是一個時代脈絡潮流的產生，

但各位不要忘了，在明朝之前，中國在很多部分如藝術或文化都是優於西方的，舉幾個簡單例子，西方派學者馬可波羅來東方取經、西洋棋的前身是中國的象棋等等。

Q：想請教在臺灣也有畫家走向原始藝術，像劉其偉、吳炫三等，他們與西方原始藝術畫家的表現是否有相同的脈絡？或者他們是否有造成相同的衝擊？

單：爲了「原始」這個議題，在劉其偉過世前兩年我去訪問他，大概聊了兩個小時，他提了兩個議題讓我印象深刻：20世紀藝術家對於原始產生興趣，其中最重要的原因是距離產生美感，更清楚的說法是，因爲不了解而產生美感。舉個例子，劉其偉說他在1970年時到越南擔任美軍的工程師，去的原因是薪水比較多，他在越南做兩件事，一個是從事工程師的行業，一個是在週末拿水彩寫生，聽到這段歷史我很訝異他在戰火之下還有心情去寫生，他回答有時也沒有你想得這麼可怕，有一天他週末寫生完後要回到住所，是兩層木造的房屋，房東住樓上他住樓下，當時夕陽西下，劉其偉經過樓梯時看到上方突然出現一抹非常漂亮紅色的光，當時他跟我講這段話時眼睛是發亮的，他說他從小到大沒看過這麼漂亮像鑽石的光線，這也讓他產生一個印象。接下來的發展就是因爲他的好奇毀掉一個藝術家的嚮往，他當下想要了解那個紅色的光的來源是什麼，爬上樓梯後發現他的房東買了一打罐裝的可口可樂，可樂的包裝是紅色的，剛好夕陽西下，光打在可樂上折射到牆壁，才出現了一抹紅，當他看到這個紅光是從可樂產生後，你還會認爲像鑽石光的形容還會存在嗎？已經不會了，所以他認爲美是因爲距離、不了解所產生的，這個美學概念是他跟我談到原始藝術時所舉的例子，後來所談的原始藝術的熱情、自然，或沒有規範的造型等也許都不是原始藝術的本意，而是白人理解後的東西。

第二是劉其偉所使用原始藝術的內容已經有點不同，剛才我談到一個畫家叫盧西安，他是佛洛伊德的孫子，他的淺意識概念在西方藝術中被拿來大量的運用，例如超現實主義，而另一批藝術家是否能運用潛意識在繪畫中自由的遊走成爲另一個重要的方法，所以他們的作品顯示了兩種方式，一種是作品直接借助形象；另外是作品看起來抽象，那個抽象一樣是原始，但這個原始不再借助於形象，而是讓自己進入到一個虛無的狀態所創造出一種藝術形式，這是原始另外一層的展現。

Q：原始主義帶出後續立體主義的發展，最後請老師再補充立體主義在藝術史中所代表的地位。

單：立體主義在視覺上承接兩個脈絡，一個是跟高更同時期，也就是後印象主義的三個畫家：高更、梵谷與塞尚，而塞尚的作品各位若有機會接觸，他提出世界上所有看到的東西全部都可它還原成最基本的幾何造型，這一句話斷章取義的被畢卡索拿來使用，他將幾何造型無限放大，這是一個概念；第二個概念是畢卡索在原始木雕中發現到很多被刀劈的痕

跡，這種型態是並非一開始就進入細微的雕琢，而是先劈出一個大致的形象，那種大量被刀劈的刀痕帶給畢卡索第二個影響，這個東西形成立體主義視覺上最主要的一個狀態。另一位立體主義的藝術家是布拉克，它也是立體主義中的大師，同時這也呼應剛所談的，畢卡索在一生中有很多時期，他不斷地跳躍，即便立體主義只是他其中的一個時期，但在這時期他的繪畫琳瑯滿目，實在太多看不完，而布拉克一輩子只從事立體主義的創作，所以反而是布拉克的立體主義作品創作情節比較東方，而畢卡索就像個頑童，不斷的去改變，尋找新的可能，像我在學院時期談到立體主義反而是布拉克談的較多，畢卡索較少，因為布拉克在全然解構造型中所產生的早、中、晚期的脈絡是清楚的。所以立體主義最大的貢獻在於提供了造型上的解析，再往下走就是如康丁斯基的抽象藝術了。

四、第37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】

《厚唇》Luscious Lips

李開地 | 2014 | 臺灣 | 41分

藉由記錄阿嬤顛沛流離一生的旅程，譜寫不為人知的家族故事，同時發掘金門早期人民的辛苦與無奈，呈現酒廠與貢糖之外的金門在地故事。

（文字來源：財團法人國家電影中心）

【映後座談】

時 間：2015/5/3（日）15:00

與談人：李開地/導演

簡 介：金門古寧頭人，畢業於台東師範學院美勞教育學系，現職國小藝文老師。2013年參加新北市政府新聞局所辦理紀錄片種子教育營，開始學習並拍攝紀錄片。第一部紀錄片《厚唇》。之後拍攝主題多以家鄉金門為主。



李開地導演

Q：這部作品是在新北市紀錄片研習營發展出來的，請談談主題發想的過程以及拍攝上遇到的困難？

李開地導演（以下簡稱李）：謝謝大家今天來看我的家庭電影，這部影片是我拍攝的第一部紀錄片，我本身是國小老師，會拍攝這部片的動機是因為想去了解我的阿嬤，這個血緣關係是從哪邊來的，影片中有提到阿嬤過世後我才知道我有印尼的血統，然後剛好我們學校有舉辦新住民的紀錄片拍攝活動，我在尋找故事題材時，發現有一位五年級的小朋友上台自

我介紹時直接說我是混血兒，因為他媽媽是越南人，他們的家庭教育就是常讓他們接觸越南語，有空時也常回越南讓小孩知道越南的傳統，反觀我的阿嬤過世後我才知道我有印尼血統，這件事比阿嬤過世帶給我的震驚還大，因為我對阿嬤情感很濃厚，他讓我有動力拍攝這個主題，這部片子之前有一個短版本，是我跟學生兩個家庭教育的對比，一個是從小讓小孩知道他從哪裡來，對照自己的家庭含有印尼血統，這方面我是一無所知的，而我對印尼的印象僅停留在阿嬤的身上，所以影片最後提到阿嬤是不是外國人其實不重要，他永遠是我的阿嬤，這也是我去追尋這段故事的過程。

拍攝的過程其實遇到蠻多困難的，因為從阿嬤87年過世後直到103年才開始拍攝，這之間已過了許多年追尋線索變得困難，因為拍攝紀錄片讓我在15年後有了追尋這段歷史的勇氣，這個事情是家裡的一個巨大的秘密，為什麼應該要讓大家知道的卻沒有說出來，這其中有很多因素片中有呈現出來，我們家庭相對於大伯的家庭是很安靜的，其實大嬤也很辛苦，有人應該有看過金門落番的故事，當時生活困苦，很多男人都要到東南亞去工作，可能剛好戰爭中斷他們回不來臺灣，最後就在海外帶了另一半回到原來的家庭，這件事可能讓大嬤其實很不開心，因為她也是辛苦地在維持這個家庭，所以在片中我也沒有刻意想平衡報導，其實我也很想拍攝在那個年代的女人，我覺得女人對我來說蠻重要的，拍攝後我才更了解女人，影片中很多關於心態情感的旁白本來我不知道該怎麼表達，是我太太，同時也是這部片的剪接就幫助我蠻多的，他常提點我去思考對於阿嬤的情感是什麼，其實就是很多的生活片段瑣事，但是沒什麼情感部分，後來慢慢回想就找回許多思念的情感，有很多部分是猜測的，這部片困難的地方在於被攝者已經過世，需要透過很多相關的人去追尋歷史。

這部片是我去參加一個叫做新北市紀錄片種子教育營的拍攝活動，有接受許多導演的指導，導演給我的建議是要我拋開老師的身分，老師的身分對我來說是一個阻力也是助力，阻力是來自老師課堂上的絕對權威，所以我的思考很單一，拍攝紀錄片後讓我看待事情有更多元角度的想法，在拍攝時我就會訪問很多人，也找了很多官方的文獻，這些文獻記載著因為戰爭因素使人民有很多限制，例如戒嚴時期很多規定，如在金門去海邊不能拿球、木板、保麗龍，因為會漂浮，漂到深水區會有機關槍掃射等這些不可思議的事，我最終的目的是想帶爸爸及姑姑們去印尼尋找阿嬤的原生地，有人說這對我意義不大，但對爸爸意義會比較重大，在訪談時我發現爸爸對阿嬤的情感遠不及姑姑，問問題時甚至一開始他是有點迴避的，也碰觸不到他深層的情感，媽媽就是旁觀者，畢竟她嫁到這個家以女人角度來看待事情，所以她可以看到不同女人在不同位置可能有的反應，就如同她也對大嬤很不捨，不管哪個女人遇到這種事心裡一定會很不平衡，也會做一些事，聽到這些過往的記憶後我才知道，所以我是蠻震驚的。

指導導演有問我關於這部片的觀眾設定，是給親戚還是一般大眾觀看，因為這會影響到剪接的方式，後來我希望能把自己的故事給大眾分享，或者是在課堂上給小朋友看，所以呈現的就是大眾觀賞的版本。

Q：這部片有給親戚看過嗎？他們的反應是如何。

李：這部片在金穗獎華山放映時我媽第一次看，其他親戚也有來，看過之後都很感動，我媽是一個好人，所以她還是會擔心大嬭那邊看到會想起以前不愉快的回憶，其實大嬭的小孩跟我小嬭差不多大，現在90幾歲，可能也怕她看到，阿姨看了之後覺得還好，應該不會太刺激大嬭家。

Q：導演有提到在拍攝後對於金門的想像讓你開拓了不同的視野，是否跟我們分享這部分？

李：大家都知道金門的黨國色彩一直很濃，以前從戒嚴時就覺得國民黨最好，看到吉普車都要敬禮說長官好，我高中畢業離開金門後還是這麼認為，但當我拍攝紀錄片之後看到很多不一樣的地方，想法慢慢轉變，看事情的角度也不一樣，例如建設與經濟的發展，尤其是現在生態的變化，金門的水獺常常被車撞死，鰲因為商港的開放建設導致棲息地與數量慢慢減少，這些類似很多的荒謬事在金門發生。大家可能想到現在金門福利很好，但是我阿公爸爸那一輩其實很辛苦，那時也沒有酒廠，但我發現酒廠的福利是一種毒藥，包括從幼稚園到高中學雜費免費，搭公車免費，有三節的配酒，這些福利或政府的好處慢慢轉變當地居民的思維，免稅商店、購物中心或商港這些建設漸漸破壞生態的棲息地，我爸是從事採蚵業，現在蚵受到汙染發展越來越不好，對岸可能在蓋國際機場導致海洋潮流無法過來，但金門政府卻無法到對岸溝通，這件事到現在也是無解，很多第一級產業的工作在金門好像已經無法再做了，但因為政府有持續優渥的福利補助，所以反對聲浪並沒有很大，我覺得離開金門後來看這些事可能跟當地人的角度又不同，例如拍攝時將爸爸的角度納進來，但主要呈現還是我的觀點。因為很多導演有提到紀錄片沒有絕對的客觀，主要是作者要如何呈現紀錄片的議題，這部片所衍生的生態與文化議題也是讓我後續想繼續發展的部分。

Q：請問小嬭與你阿公之間的溝通是如何。

單：小嬭在印尼時就已經會講閩南話。就像在印尼有很多閩南及客家族群，他們都會講閩南話跟客家話，而我阿嬭是原住民，但是不知道怎麼會講閩南話的，整個裝扮也像是傳統清末民初那種老人家一樣，所以我小時候都不會懷疑她是不同國籍的人，其實我是翻到有阿嬭30歲相片的護照比較驚訝，她的嘴唇是真的很厚，其實會取這個片名的原因其實有嘲諷意味，一般人對東南亞人種普遍會有歧視，但是在臺灣有越來越多的新住民，尤其在我們學校遇到很多新住民的下一代，他們的媽媽其實很辛苦，經過拍攝之後讓我對新住民有不同

的視點，很多相關的影像作品也用不同的角度去呈現新住民在臺灣生存的不易。像我二哥的太太也是印尼人，他們後來離婚，因為對方拿到身分證後就消失了，對這件事當時我覺得很生氣，但我後來想對方來臺灣的目的應該早就決定，也許是想脫離印尼貧窮的環境，其實我很想拍關於新住民的主題，但這件事造成對家庭，尤其是對二哥情感上的撕裂，讓我猶豫是否要繼續拍。

Q：這部是導演的第一部紀錄片，從片尾工作人員名單看出製作陣容蠻龐大，我想了解這些陣容是當初在研習營所組成的團隊嗎？另外這個版本的完整度很好，請問金穗獎的版本是在研習營完成的版本嗎，還是有再修正過？

李：在紀錄片研習營結束後就是這個版本，原本在拍攝時製作陣容沒有很龐大，製作只有我跟我太太兩人，是指導群比較龐大，像我入鏡的鏡頭是我太太拍的，剪接和動畫也是她製作的，我是負責旁白和主要的拍攝，我們一起分工，片尾的感謝名單是我去尋找歷史資料時的所屬單位如文化局等，指導導演是給予在創作時不同方向的發想，像女性導演就會著重在如何引發情感的部分。我覺得學習拍攝，攝影技術不是最困難的，最困難的是拍攝者有沒有決心，像我剛開始拍時我也感到恐懼，常常忘了開麥克風就收不到聲音，有時候鏡頭忘了對焦畫面就模糊，因為紀錄片跟作畫、拍照很大不同的地方在於它多了時間跟聲音，這兩個部份這對我來說很陌生，聲音對於紀錄片來說很重要，這也是我在慢慢學習的部分。

Q：導演除了遺傳到阿嬤「厚唇」這種外貌的特徵之外，你覺得阿嬤對你的影響是什麼？

李：可能是安靜沉穩的特質，因為有兩個家庭住在一起，很多事阿嬤其實不太跟我們說，一般都是停留在家庭照顧的層面，尤其男生小時候很皮都往外跑，外面的閒言閒語我也不太會聽到，女孩會跟在長輩旁邊幫忙，我媽生了5個男生1個女生，我姐是最大的從國中畢業後就離開家裡，阿嬤跟媽媽其實很辛苦，男生較不會幫忙家事，但我比較會幫忙，這可能也是我遺傳到阿嬤的個性的地方。

Q：請問導演覺得在金門這個特殊的政治環境及兩代的世代衝擊背景下，對你產生什麼樣的影響？

李：金門人在思考上以金門為主，覺得臺灣是臺灣，大陸是大陸，金門就像一個邊陲地帶，我高中畢業18歲離開金門，剛開始會有這樣的想法，後來可能在臺灣久了，想法慢慢改變，但還是會想到金門在地鄉親的處境，在處境的調和中會有些不同的衝擊，像去年選舉縣長就換人做，雖然還是藍的，但有改變就是好事，前任縣長是商人出身，太重視經濟開發，想把金門建設成跟廈門一樣，今年我與李氏宗親到大陸去祭祖，發現大陸人其實很羨慕金

門的安靜，大家通常都會希望擁有自己沒有的東西，所以慢慢交流時發現，自己有的別人沒有，這是互補的，不要期望跟別人一樣。

Q：導演的阿嬤除了入境隨俗外，對於他原生文化或信仰是否有流傳下來？讓你們了解關於他祖先的事。

李：我爸爸跟我姑姑從印尼來臺灣時分別是5歲及3歲，對於印尼其實沒什麼記憶，很多事也不是很清楚，到後來阿嬤快過世時，當時解嚴，阿嬤才慢慢告訴他們，也才讓他們回想起一些事，現在回去金門看到大姑，因為她與阿嬤長得蠻像的，我常有看到阿嬤影子的感覺。我在拍攝的現場情況盡量都保持自然，只有一些場景是刻意的，刻意的原因是關於阿嬤的事情已經過去了，我要喚起他們對阿嬤的印象，像最後一幕是我去祭拜阿公阿嬤的墳墓，會來到現場也是要營造一種對阿嬤懷念的氣氛；另一幕刮痧的場景，因為當時拍攝是夏天我的頭很痛，我就請媽媽幫我刮痧藉此懷念當時阿嬤曾經幫我刮痧的回憶，以這種拍攝的手法帶出主題，也引導媽媽講出關於刮痧的民俗療法、阿嬤的事；另外影片中落番時期的描述，因為當時戒嚴很多資料都缺乏，所以早期的部份我們就利用版畫方式的動畫做呈現，所以影片中不同片段的設計會有不同的考量，如果影片的主題是關於現在事物的探討，就不會刻意去營造場景，因為這部片子是關於回憶，我就會去思考如何去刺激現在的人回憶對當事者的感受。

Q：最後請導演分享接下來的拍攝計畫。

李：關於阿嬤的部分不知道是否會再繼續，但接下來我想拍攝關於兩岸的故事，因為我處於金門對於兩岸會有不同的想法，大陸現在發展比我們快，但我到大陸時很多大陸人都跟我說這也不一定是好的，他們建設很多房子同時也拆了很多房子，其實金門與大陸的距離很近，在金門用肉眼就看得對岸，現在對岸在建設廈門第二機場，大家應該有聽過對岸的抽砂船違法越界至金門海域抽砂的新聞，抽砂讓海浪一直侵蝕金門的北山斷崖，這裡也是民國38年共軍登入的地方，導致金門國土越來越退縮，所以未來我的拍攝計畫會以當地居民的想法融合我看到金門的一些現象繼續拍下去。

五、彩筆藝象－台灣前輩藝術家專題

【專題簡介】

本專題記錄臺灣前輩藝術家在日治時期的美術教育下汲取西方繪畫概念，以彩筆建立現代化的美學風格，開啓臺灣的新美術運動，包括陳澄波、林玉山、郭雪湖等人，在動亂的時代下對藝術秉持一股創作熱忱並傳承美術教育，以多部影像紀實呈現百年來臺灣藝術家之藝術成就。

【影片簡介】

《林壽宇》 Richard Lin

新綠視覺設計工作室 | 2014 | 臺灣 | 18分

林壽宇(1933-2011)，字木生、號丁山、又號汝傑，臺灣臺中霧峰出生，霧峰林家嫡系之後。以東方老莊的哲學思考為基礎，人稱極簡主義大師，臺灣藝術現代主義中的巨匠。其抽象藝術以「絕對主義」風格享譽國內外。林壽宇作品廣為國際上重要藝術單位所收藏，並讓國立故宮博物院開啓收藏現代藝術作品之先例；《一即一切：林壽宇50年創作展》為林壽宇50年來創作精華之最完整呈現，並包括其近期裝置作品，共計100餘件。在藝術風格多變且紛亂的今天，林壽宇以其對創作的嚴謹態度，終其一生執著追尋藝術真理之最高境界，豐富的人生內涵讓人動容，足以為現代年輕學子之寶貴借鏡。

（文字來源：高雄市立美術館）

【映後座談】

時 間：2015/6/13（六）15:20

與談人：莊普 教授/藝術家

簡 介：1947年出生於中國上海，1978年畢業於西班牙馬德里大學藝術學院。創作受「抽象表現主義」觀念影響，使他作品具有理性的構成，卻又不失感性的抒發。作品跳脫傳統平面繪畫的形式，抽離具象的干擾，強調繪畫的物質性與抽象思維的呈現。曾於臺灣、日本、香港、中國、美國、法國、西班牙、比利時展出。1984獲得中國現代繪畫新展望臺北市長獎、1985年獲得雄獅雙年獎、1992年獲得台北現代美術雙年展獎。現任教於國立臺灣藝術大學及國立臺南藝術大學。



莊普教授

莊普教授（以下簡稱莊）：大家下午好，在80年代有個很巧的機緣，有幸碰到林壽宇這位像是亦師亦友的老師，同時他也是我的鄰居，在80年代前我與另一位在巴黎留學的好友叫做陳世明，當時我們兩個住在一起討論華裔藝術家中所喜歡的藝術家，除了趙無極外，林壽宇對我們來說有很大的吸引力，因為在畫冊上永遠看不清楚他到底在畫什麼，他的作品總是白上之白，很難在印刷品上看到作品的全貌，也因為這個原因我們兩個都對他非常有興趣，經常在討論他是一個怎樣的藝術家，很巧的是80年代我與陳世明從巴黎回台在春之藝廊辦展覽，當時林老師有來看，所以就結識林老師，當時他在台北龍門畫廊辦個展，那時才真正見到他作品的真面目，白上之白的作品讓人非常的驚艷，很可惜的是我記得當時一件2號作品要賣2萬塊，在80年代很窮就沒有買下，作品若放到現在就漲幾倍了。

今天我所談的主題是林老師的這句話：「以表達來表達我們所不能表達的表達」。這是讓我一生中感到非常驚訝的一句話，我認識林老師之後，他所有的語言一出現都可以讓我去思索，常常想破頭還不知道是什麼意思。所以語言的力量在現代主義裡非常重要，記得在春之藝廊展覽時，陳世明是在畫布上畫鉛筆素描，當時他問林壽宇覺得他作品如何，他回答說：「對不起我今天沒戴眼鏡」，就因為這句話讓我們回去想了很久，所以他的語言跟他的作品風格好像蠻接近的，帶有點當頭棒喝、一針見血、力道準確的意味。這可能也是因為林老師當時在英國唸書時受到一位日本禪宗大師——鈴木大佐影響，鈴木大佐在歐洲演講時提出「禪與藝術」的思想，他在60、70年代影響了許多歐美一些重要藝術家，很多藝術家都是他的學生，所以當我們看林壽宇早期作品的創作脈絡，會發現他也曾經畫過三角形、圓圈、正方形等一連串的作品，像壓克力顏料剛在生產時，他也曾使用這些顏料做實驗，並用小畫布去展現；像這幅圖就是鈴木大佐以前曾經做過類似的作品，就是禪宗裡帶有西方絕對主義，轉化為東方的背景並參雜一些西方的結構，當時林壽宇的繪畫語言受到美國抽象表現主義中的「熱抽象」影響，美國抽象表現主義藝術家羅斯科（Mark Rothko）去英國造訪時有與林壽宇有見過面，以前他也常說Mark Rothko來他的工作室時打開了他的眼界，讓他看到藝術更為廣闊的那一面，所以當時林壽宇所使用的材料，以建築與藝術的背景強調畫布尺寸與人之間的關係，作畫時身體與畫布之間的關係，這些關係在抽象表現主義中需要一種運動性，需要肢體語言去表達，在表達時就會選擇與身體比例可以揮灑運動的畫布，在這個空間裡做即刻的表現，這是抽象表現主義的方式。總之林壽宇對於空間、尺寸、當下即刻的心靈反應是受到Mark Rothko影響蠻大的，在創作抽象表現主義作品之後他就開始從事教學。

接下來看到這幅是蕭勤的作品，他小林壽宇一歲，在當代的現代主義藝術家都用中國水墨背景文化概念帶入西方的形式產生這樣的繪畫，在當時國際藝術觀中他們有同樣展現藝術的方式，蕭勤在70年代的作品帶有點硬邊藝術（Hard-Edge）的感覺，比較理性幾何抽象的

概念，其實是林壽宇教學時讓他有一些改變，像是在教工業設計時他們有個工廠做了一些模型，是小型硬邊立體作品，我覺得這對他的影響蠻大的，後來在畫布上產生像是絕對主義的作品，就是將熱抽象所帶有即刻的符號、顏色簡略，簡略到只有一個形式，在這個形上再作變化，這種類似絕對主義、硬邊主義的形式與美國的冷抽象、極限主義非常接近，就是將所有的顏色抽離，我們知道在蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian）抽象繪畫裡的三原色再加上黑、白色就是一個空間的展現。所以他用的顏色非常少，只有紅、綠、黑、白色，用極簡的方式將畫面的符號濃縮成一個很小的片段，所以這是之後他的一個很大的改變，這個改變還是受到國際藝術的形式影響蠻大的，他在國際上的藝術形式也較被歸類為冷抽象、無機抽象或硬邊主義、絕對主義這樣的形式。

同時這段時間也是林壽宇人生中最精彩的階段，包括參加了德國卡賽爾的文件大展（Documenta, Kassel），也在英國最好的馬博羅·新倫敦畫廊（Marlborough New London Gallery）簽約成為畫廊代理畫家，這是他人生中最顛峰的時期，後來遇到與畫廊解約問題，因為在70年代美國盛行照相寫實時代，普普藝術也影響全世界，使得畫廊想改變風格，他的理念與畫廊不同便終止了畫廊的經紀約，之後就回到臺灣。當時我有幸在臺灣認識他，碰到大師時是讓我一句話都講不出來的，只有聽從他的批評、指教跟建議，所以在80年代他宣布繪畫已死，希望我們從牆壁上的2D平面繪畫走向3D生活的空間，我認為在春之藝廊對他而言是個有利的條件，因為當時春之藝廊在全台大概是最不具有商業色彩的畫廊，林壽宇在春之藝廊展覽時他很大膽的嘗試實驗性的展覽，將所有畫布放置一旁，走向3度立體空間，也因為當時的展覽結識了很多老中青三代的藝術圈朋友，大家對他都很有尊敬也很崇拜，覺得他的概念很好，跟隨他產生了第一次有組織、有議題性的聯展——「異度空間」，在這個展覽中包括臺中藝術家張永村，當時他剛以水彩第一名的成績從師大畢業，再加上胡坤榮，當時他所展的內容是他畢業所做的幾何抽象硬邊作品，我跟林壽宇覺得他的理念跟這個展覽蠻接近的，所以就找他來加入我們的行列，基本上我們這幾人再加上陳幸婉、程延平、葉竹盛、斐在美、魏有蓮(法籍)，我們常聚在一起一同討論共同的理念、藝術和作品，常常討論到天亮回家，晚上到了再約出來辯論。這個展覽當初不包括賴純純，當時賴純純也剛從日本多摩大學畢業，所學的是雕塑，他也是常與我們討論在當代的、林壽宇的概念下如何運作聯展，將林壽宇的理念繼續推動下去。「異度空間」展覽之後賴純純回國，參與第二次的「超度空間」展覽，這個展覽包括我、張永村、胡坤榮、賴純純，後來因為林壽宇沒有參與，所以就變成我們四人的聯展。

這兩個展覽對我們影響蠻大的，因為在當時並沒有裝置藝術的創作，這是剛開始新的嘗試，後來我們也才知道這叫做裝置藝術，原先的理念是想一個平面藝術家他若使用3度空間的話，可能做出來的作品會與雕塑藝術家不同，所以不妨可以實驗看看。接下來看到這

是「超度空間」賴純純的作品，我們當時的口號是關於裝置作品的材料，不要再使用美術社的東西，不要用工業產品和材料，所以我們都去太原路採購材料，像賴純純所使用的是在當時稱為新產品的保麗龍所做的作品，這些作品在林壽宇展覽的概念裡是隨著自然可移動，並非像雕塑固定擺在同一位置，所以在80年代這些作品時都不是固定的，每天隨著時間會改變位置擺動，就像七巧板一樣變來變去。接下來是胡坤榮後來的作品，他也是受到林壽宇影響，將畫布之間做變化，有一句林壽宇到後來也常用的話：「存在與變化」，其實這也是鈴木大佐在「禪與藝術」中很重要的一句話。人存在一定要有變化，有變化才會存在，所以這是胡坤榮作品中所使用的關鍵繪畫語言；胡坤榮後來在伊通公園展覽呈現的作品回到林壽宇的藝術脈絡走向，可以歸結出我們的作品與林壽宇、當時的絕對主義、構成主義、甚至是鈴木大佐都有關係，後來臺灣的裝置藝術也是因為80年代這個展覽一直盛行到現在，當時的裝置藝術就是將硬邊、抽象主義做變化。

接下來是我在誠品所做的三張一系列作品，有幾何圖形，簡單的三原色做變化；再來這是賴純純在「異度空間」、「超度空間」展覽後所成立的工作室，在他家有個空間提供我們教學，或實驗展覽；再來這個作品有點接近我現在的創作，是用宣紙裱在畫布上，用刀片將一公分格子狀割了之後掀開，以鋁條分割粗糙面與平面，呈現三角形的對比畫面；接下來這個作品受到林壽宇影響蠻大的，在關渡藝術中心展出，本來是一張矩形的紙，被切割後展開變成具有其指示性或暗示性的小村落空間，人可以進去裡面感受建築牆面帶給人的壓迫感；接下來這是我的作品，表達存在與變化的概念，用1公分格子的印鑑上了不同顏色後交叉點印，呈現色彩的分裂、再幾何，看起來有點像數位藝術、錯碼的感覺；接下來的作品是為了紀念林壽宇與春之藝廊再合作，我重新整理80年代臺灣藝術所發生的事件，在高美館的展覽，因為當初這些展覽的作品都已遺失，原因可能是作品太前衛，林老師後來都把他的作品都丟掉，很可惜沒有人將它整理收藏，這個展覽是我依據以前的圖片或照片再重新建構，並經過我們集體討論後所做出來的作品。例如這件作品是當時在春之藝廊「超度空間」的展現，在80年代對我來說非常震撼，它使用了一些口字型的上色鋼條，在空間中擺放，用單純的物件讓人感覺空間被切割後產生很大的變化；接下來這是我的作品重建版，將正反兩面三合板塗上黑白兩色後再用螺絲釘栓起，共有7塊，一週有7天，每隔一天將一塊板子翻面；接下來是胡坤榮作品，當時80年代他受林壽宇影響蠻大，因為林壽宇覺得他的作品跟音樂很有關係，我覺得他融合康丁斯基（Wassily Kandinsky）、蒙德里安、爵士樂的概念下做創作，他在地上擺上各色色板，希望人經過時會有些跳躍，帶有點爵士的感覺；接下來這是「超度空間」的5人作品，有點像是系統藝術，找到一個形式之後將物體用顏色或長短切割後來做變化；接下來是張永村的作品，也是有點像系統藝術，他將長方形木條切割成許多立方體，上黑白綠三個顏色，將這些立方體組織，看起來有點像城市中的變化，這與他以前的水彩作品《文明的躍昇》比較接近；接下來是裴在美使用空

心磚的作品，因為他認為現代建築都是使用空心磚所做的結構，他以空心磚堆砌出三個三角形，放置不同的方向，做出不同的展現方式；接下來是葉竹盛以鐵絲網做變化的作品；再來是陳幸婉使用鋁管做裝置作品，每次看到這作品就想到60年代義大利貧窮藝術，主張不再使用傳統畫筆、顏料及畫布，走出一條路；接下來是我的作品，希望用鐵絲線織出具有暗示性的金字塔狀，經過移動在空間上會有不同切割的感覺；以上這些展覽影響了「伊通公園」在1988年成立，畫廊的走向還是想要延續林壽宇裝置藝術的脈絡——繪畫的終點代表裝置藝術的開始，雖然當時80年代在春之藝廊的展覽並沒有很成功，但回顧這個脈絡的影響力是很大的。

接下來是林壽宇在80年代創作了一系列具有「存在與變化」概念的作品，他使用口字型的鐵管，經切割後做翻轉，具有建築概念的模型——《山河在》；接下來這件作品是他對於中國山水的演繹——遠山綿綿，有一層層山相疊的感覺，平常他都不做大型作品，在工作室會利用香菸盒、火柴棒做一些小模型；最後是他參加北美館第一屆中華民國現代雕塑特展得首獎的作品《我們的前面是什麼》，光是這個命題就有很多人在上面做很多文章，因為這句話是他碰到人都會問的，有時候我們也會反問他到底我們前面是什麼，他回答他也不知道。

今天所談的是一些生活的片段，用淺顯的方式陳述我及我們這個團體與林壽宇之間的關係。

Q：請問老師這些形式的實驗背後的創作理念為何，或者是否只是要呈現形式上的一種變化？

莊：因為林壽宇是學建築的與我們學藝術的不同，他有時也會強調他本身的文化跟我們不同，這些實驗完全是在形式上，他講究形式、造型等，藝術對他而言最重要是美，看起來要好看，他曾說過外在形式就是他的內容，內容不需說明，從外在形式就看得出來，所以永遠是問不到什麼答案，這也是蠻有趣的事情。

他在藝術創作最旺盛的時代所表現的就是形式主義，這個影響是免不了的，雖然他一直努力想走在前面，但他的作品還是在現代主義的框架內，而他也很滿意現代主義、結構主義的創作方式，討厭後現代、解構主義，我覺得這是一個藝術家的精神所在，找到一個藝術信念並堅持到底，所以這也是他作品感人的地方。

Q：林老師在與你們討論時，是否要表達作品未來具有一種自然走向的這種不確定性。

莊：你說的很正確，他說過他的作品帶有一種象徵性，例如在春之藝廊做裝置藝術時，他說這就是中國山水裡的一片片的山，山有大有小，然後有紅色的部分，紅色是代表他的印章放在作品的下角，雖然沒有內容但還是有中國山水畫遠近的感覺。其實他是奇怪的人，雖

然受西方教育，但他常常在唱京劇，喜歡看歌仔戲，每次去他家常聽到他唱京劇：「我好比籠中鳥」，好像他在臺灣被受困的感覺。

Q：林壽宇的畫作都很簡單，是否因為建築背景造就作品帶有一種設計感，反映到您的作品也很簡單，例如在方格的創作，這種創作是否有受到林壽宇影響表現出不同的方式，還是這是到一定年紀時沉靜下來的一種修行。

莊：當我在做這些作品時我根本不認識他，從他的畫冊中也根本看不出來作品的樣貌，因為他覺得我的背景與繪畫形式跟他有雷同的地方，所以當我在展覽時他就只想跟我講話，聊作品，後來我們就變成很好的朋友，我覺得一定會受他蠻大的影響，像我們學習純藝術的對於建築的語言不是很了解，認識他之後我覺得建築的語言用在繪畫上也是蠻正確的方向，所以每次做作品時會朝向這方向思考，這種創作方式不像抽象表現主義做即刻的反應，而是需要冷靜思考過程，以形式主義的方向去進行。

Q：請問林壽宇畫作的尺寸是多大？

莊：他的畫作一定是符合雙手張開後的尺寸他才能做，其他更大的作品他是以分割的方式創作，例如以四張畫作拼在一起的作品，因為他重視畫布與身體的關係，畫作尺寸一定要符合他的高度、雙手張開的長度。

Q：林壽宇的白色作品中有許多層次，作品的背後是否有蘊含深刻哲思？或是否是屬於極簡主義？

莊：其實英國的繪畫歷史受到抽象主義中的絕對主義、新造型主義影響蠻大的，例如馬列維奇（Kazimir S. Malevich）、蒙德里安、康丁斯基等，在那個時代是每個人都會被影響到，我覺得不能將他歸類為極簡主義，極簡主義是之後才產生的流派。

六、2015城市遊牧影展

【專題簡介】

本影展結合國際與臺灣獨立創作之作品，為臺灣具特色之獨立影展，放映主題涵蓋世界各地人權關懷、藝術文化議題影片，包括環保、社會運動、極限運動、實驗電影、短片等不同面向，拓展觀者更為多元的觀看視野。

【影片簡介】

《蚵子寮漁村紀事》 Small Oyster Rock in Kezailiao

施合峰 | 2015 | 臺灣 | 112分

2012年起，一群蚵子寮鄉親與在地青年聯手舉辦了「蚵寮漁村小搖滾」，這群門外漢，既沒去過春吶，也沒聽過海祭，當然更不認識地下樂團，他們憑藉的只是滿腔的熱血以及對於故鄉的愛，靠著海口人強韌的生命力，他們完成了不可能的任務，完全不靠政府補助，所有工作人員都是地方上自發性參與的義工，一切全靠朋友以及情義相挺的樂團們，打造出了一場奇蹟的音樂會，當你問他們為什麼要辦的時候，他們也許只是輕鬆地回答：沒為什麼，就爽啊。但活動背後其實是一個，關於蚵子寮的鄉愁與記憶的故事。

（文字來源：城市遊牧影展）

【映後座談】

時間：2015/6/28（日）15:00

與談人：施合峰/導演

導演簡介：雲林人，畢業於國立臺南藝術大學音像紀錄所。受到家中從事傳統產業的影響，創作時習慣關注因時代變遷而逐漸消逝的人文風景。影像風格安靜而沉穩，透過真實現場的情境觀察來捕捉生活的氣味。作品有《日常：約束的場所》、《黑手那卡西》、《無聲歲月》、《參陸仔的港都電影夢》、《日光少女》等片。



施合峰導演

Q：請問影片拍攝的起源以及製作時間？

施合峰導演（以下簡稱施）：這部影片在2013年開始拍攝直到2014活動舉辦完，剪接完成已是2014年底，這部影片蠻長的，整個影片除了活動當天我找了一個剪接師外其他都是我自己拍的，所以沒有其他工作人員。會拍攝這部片子是因為我住高雄，想要拍一個關於漁港的題材，在網路上查到蚵寮小搖滾這個活動，知道這是地方居民自己辦的演唱會，我覺得很有趣就跟芷玲聯絡，得知並沒有人拍攝這個活動，他們也覺得若有人可以將這個活動記錄下來應該很不錯，跟她聯絡時我們並不認識但她卻一口答應讓我拍攝，這是這部片的拍攝起源。

在拍攝這部片之前一直在找經費，後來找到國藝會的補助後才開始拍攝，片中有一些關於2012年的畫面是他們之前請影像製作的人來拍攝的，第一屆的蚵寮小搖滾之所以會這麼成功，是因為當時有個宣傳廣告吸引很多人來參與，廣告內容是有音樂節拍加上漁港的生活記事，當時廣泛流傳網路點閱率很高，這個廣告是由兩個年輕人的影像工作室「兩人三角」所製作，一開始這兩個人也是幫忙性質，後來他們也拍攝2012年現場活動的一些花絮，我透過芷玲得到這些畫面放在片中。

Q：音樂節通常都是在大城市舉辦，在這個小地方音樂節活動可以這麼成功，你覺得主要的原

因是什麼？

施：我認為當做一件事情不爲了其他目的，例如錢或利益，它就會很自由，事實上它跟很多一般大型音樂祭，像貢寮海洋音樂祭、春天吶喊或其他要付費的音樂祭有著不同的思維邏輯，第一是售票與否，第二，一般音樂祭所找來的樂手大部分是檯面上會看到的，跟在地

的連結性很少，而他們所要辦的音樂祭是要與在地連結的，所以他們找的樂團有部分是

以高雄的樂團爲主，另外因爲沒有用公家單位的資源，所以自由度很高，然而成功有很大一

部分還是與行銷有關，像是第一屆和第二屆的宣傳影片，在網路上點閱率都很高，這也是

始料未及的事。有趣的是我覺得在南部與在北部看這個活動的反應好像不一樣，若是以都

市的想法會覺得這個活動很神奇，若以南部觀點它比較像是一個社區營造，我覺得在北

部的迴響會比較多一點。

Q：從影片中看到許多當地人有意識地在推動這個音樂節，是什麼樣的動機讓他們一直持續

的做？

施：我覺得這就是影片所要談的，他們積極所做的這些事背後有它的動機，這個動機是源自於

他們對於自己地方的感情，普遍在偏鄉成長的年輕人，他們對於自己的背景會有一種自卑

感，例如在鄉下的年輕人到臺北去念書，可能對於都市生活不是那麼有自信，但是如果在

家鄉要舉辦活動，這個活動辦得很成功的話，大家都會藉此認識到自己的家鄉，就是希望家鄉可以讓別人看見的想法。

Q：想請教影片最後場地的畫面為什麼會被取消掉。

施：其實在第二屆要舉辦時當地區公所就想要將這個場地綠美化，因為音樂節已經要進行了，我們就跟對方協調是否先暫停收回場地，所以當活動結束時對方就開始進行綠美化，美化的方法就是在場地上披草皮，並種了一些植物，但事實上這些植物在海邊是不可能活下來的，這個綠化的公園蓋好後只有留下小小的人行道，旁邊都是植物，原本在這塊空地看夕陽的位置已經沒有，都要移到沙灘上，現在去看那些植物也都死得差不多了。所以到第三屆因為場地綠化已經沒空間可以辦，所以就只好就移到旁邊的空地，但好險移到這個空地，因為第三屆來的人數又比第二屆多了一倍，總共大約有3萬人，所以很多事其實是因緣巧合，主辦單位其實沒有行銷的概念，也沒有去想要如何做才可以吸引人，剛好移到新場地可以容納更多人。

Q：影片中有提到當地漁村發展的起落以及海岸線後退、全球暖化問題，這部分請導演再補充。

施：事實上臺灣西部沿海從民國40幾年開始長期是海岸線倒退的狀況，也就是海岸侵蝕其實是非常嚴重的，由其是臺南以南這段，所以常有些老居民會說以前的海岸線就從這裡出去好幾公里出去都是沙灘，現在已經侵蝕到現在剩下的位置，但因為他們終究不是專家學者，他們並不會說明海岸線後退的理由，但他可以告訴你曾經有一些回憶是在海岸線尚未後退的地方，然而回憶已隨著海岸線後退而消失；我們知道臺南有一個黃金海岸，這個名稱的由來是因為每年丟在那邊的消波塊就需要幾千萬的經費，但消波塊是沒有辦法阻止海岸線的侵蝕，以蚵子寮這個地方來說，曾在民國70幾年時有個很大的颱風，這個颱風毀掉了很大片的沙灘地，這個部分也是沙灘地消失的原因之一；另外是這裡有蓋漁港，有人認為是突堤效應的關係改變海流的方向，但因為我不是專家學者我也不知道是什麼原因，但我認為海岸線後退代表不只是土地的流失，還代表回憶的消失。

Q：這個活動成功發起後有影響更多人去參與嗎？

施：主要核心的人物還是影片中這幾個人，第一屆到三屆增加的成員大部分是志工及當地小朋友，小朋友是上台表演，活動場地、秩序維持都交給志工處理，透過這些參與希望他們對於在地的活動產生認同感，到下一屆他們會把目標會放到國中生身上，所以關於社群參與的部分每一屆都會有不一樣的想法。

Q：這部影片整體氛圍是勵志並帶有一些幽默，在影片中唯一遇到的困難就是一陣大風將棚架吹倒，想請問導演從第一屆到第三屆的活動中是否有遇到任何挫折或問題？

施：我在拍攝時也覺得這個活動一定會遇到困難，在臺北放映時也有人問蔡大哥同樣的問題，他回答沒有，事實上他們認為沒有什麼事是困難的，資金的部分除了募款主要還是蔡大哥他們自己跟朋友、客戶募款，對他們來說錢不是問題，有人可能認為活動沒有資金就無法再繼續辦，但事實上不是，主要是因為負責這個活動的團體不到10個人，每個人都有各自的工作，以這樣的規模每年舉辦實在太累，若沒有想出一個有趣的形式傳達出想要的訊息，其實每年辦也沒什麼意義，既然要辦活動一定要有話想要跟觀眾說，所以第二屆就有文化館讓大眾更認識這裡的文化，同時也找國中生用各種表演形式來參與，希望讓更多人認同，否則舉辦活動只是像烏魚節、海鮮節這樣流於形式的做法。

Q：這個活動有看到學生的展演，是否有加入學校其他支援？

施：一直以來小搖滾都會與學校合作，例如蚵寮國中、國小的舞龍舞獅團、三太子團、合唱團甚至是口琴社，今年這一屆還有表演話劇等。今年這一屆新的影像紀錄會在10月的高雄電影節上映，會以獨立於《蚵子寮漁村紀事》的方式來進行敘事，所以沒有看過《蚵子寮漁村紀事》還是會知道新片的故事內容。

Q：這個活動後續是否有帶動當地產業或經濟的發展？

施：其實也有人問芷玲說是否有年輕人因為這個活動回鄉，她回答她也不知道，因為就算有人回來也不需要跟她報告，到底這個活動能夠產生什麼效果，事實上並沒有預期心理，他們也不會天真到覺得辦個音樂會就可以改變任何事，包括漁村人口外流等，我也覺得其實不太可能，因為我是雲林人但是居住在高雄，這部影片也會跟自己有點關聯，因為雲林現在正處於從農村業轉化為工商業的形式，自己居住地方快速改變的感覺就會反映在蚵寮拍攝的部分；其實蚵寮小搖滾舉辦後有帶動一些音樂活動的產生，像左鎮有舉辦「故鄉是我的愛人」音樂祭，安平有「南吼」音樂祭，「農村武裝青年」也在彰化辦類似的活動。這些活動共同的特點都是不用公家資源，以在地力量為主，利用音樂會的形式去傳達他們想要傳達的議題，例如左鎮這個地方人口很少已經快要被其他鄉鎮合併，這個地名也快消失了，因此林福清導演回左鎮故鄉舉辦「故鄉是我的愛人」音樂祭，是希望大家能夠注意到這件事；安平辦「南吼」音樂祭主要是因為安平這個地方本身有自己的文化與歷史，但這幾年逐漸商業化，黑哥(謝銘佑)注意到安平民宅特有的避邪物——劍獅，其實是以前的風獅爺，因為安平早期有從外島，像從金門過來的移民，所以在安平應該是風獅而非劍獅，現在看到的劍獅是商業化操作後的產品，所以「南吼」音樂祭的舉辦是想找回安平最早的文化與歷史；總之小搖滾的舉辦慢慢對一些人產生影響，甚至我覺得去參加過的人如果知道

背後的意義，也會無形中對他們產生影響，只是這個影響不見得是明顯的，是一個偏向內在的改變。

這部片有和國家電影中心一起參與法國陽光紀錄片大會，這個大會主要是向國外推薦關於臺灣的紀錄片，至於DVD的發行還要等待之後有資金才會進行。後續請大家可以追蹤蚵寮小搖滾的FB粉絲專頁留意相關放映訊息，希望大家多分享，號召更多人來觀看。

七、台灣國際錄像藝術展－鬼魂的迴返

【展覽簡介】

2014年台灣國際錄像藝術展「鬼魂的迴返」，可視為對過去三屆展覽的延續。透過了「居無定所？」、「食托邦」以及「憂鬱的進步」，台灣國際錄像藝術展累積了針對現代生存問題以及現代性發展的討論厚度。本屆「鬼魂的迴返」則是嘗試探尋現代性空間之外的敘事可能，並藉此回望由現代性敘述、全球化以及新自由主義所構成的現代世界。面臨全球化的現代史，在現代化的進程中，吸納了西方科學語言以及理性辯證式的邏輯，將之轉化為形塑世界的工具；在這種知識結構中，諸如泛靈論、超自然經驗、巫覡祭儀以及神鬼之說等思想及實踐，皆會被輕易的斥責為迷信或偽科學而加以排除。鬼魂的徘徊學，即是發展非現代影像敘事的一種努力。

近年來，「泛靈論」在歐美藝壇成為了熱門話題；一方面是為了解被西方現代社會所長期掩蔽的文化結構、二方面是借之來理解現代消費文化中的拜物教傾向。然而「泛靈論」在臺灣或非西方社會中，雖然被學院或知識階級所排除，卻是常民生活中的開放性景觀。也因此，在臺灣重談泛靈及神鬼之說，自有其脈絡上的殊異性必須加以梳理；對於臺灣創作者而言，鬼神世界並非遮蔽、隱晦的歷史謎團，而是具有普遍身體經驗的生活文化空間。面對這個特殊性，臺灣及亞洲的創作者，往往將鬼魂的幽靈式主體，視作處理歷史檔案、以及政治現實的敘事方法。

本次展覽巡迴至國立臺灣美術館放映，包括邀請及徵件藝術家在內，共計22位國內外的藝術家（團隊）參與，「鬼魂的迴返」所欲描述的，不僅是對於西方現代性敘事的背離；同時也是迴返到影像美學的層次，透過時間、場所、機具、語言以及議題等召喚術，嘗試邀請觀眾親臨理解影像的魅影性質，體驗降鸞於其中的現代史鬼魂。

【影片簡介】

《接待室：茂雄與麥嶺》 Detention Center

高俊宏 | 2015 | 臺灣 | 25分

茂雄與麥嶺，是橫亙臺灣戒嚴記憶與今日中國高速社會發展下的兩個人物。

一位是政治犯，一位是「我們家青年自治實驗室」的無政府主義者；

一位處於「黃昏的故鄉」黨外歌曲流傳的時代，一位以朋克音樂嘶吼著「農民起義」。

兩人毫無交集，但兩人都是交集。

（文字來源：鳳甲美術館）

【映後座談】

時 間：2015/7/18（六）15:30

講 題：「鬼魂的迴返：田野中的諸眾」

與談人：龔卓軍/策展人、高森信男/策展人、高俊宏/藝術家

與談人簡歷：

龔卓軍－1966年，龔卓軍出生於臺灣嘉義，並在1998年以《身體想像的辯證：尼采·胡塞爾·梅洛龐蒂》一文，獲得國立臺灣大學哲學博士學位。隨後曾任教於淡江大學通識中心、中山大學哲學研究所。2006年，發表《身體部署：梅洛龐蒂與現象學之後》一書，獲臺灣中央研究院年輕學者研究著作獎。2007年起，任教於國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所。2009年起，擔任《藝術觀點ACT》季刊主編。近年來開始進行當代藝術界的策展工作。

高森信男－高森信男（b.1985），獨立策展人、交通大學應用藝術所博士候選人及北藝大講師，目前生活和工作於臺北；擅長亞洲地區之跨文化與現代及當代藝術觀察，所策之展覽多涉及少數族裔、跨領域、歷史記憶、地方性等議題。

高俊宏－藝術創作、論述者，1995年起舉辦過多次國內外個展、聯展，並於香港、英國、法國等地駐村，作品亦多次獲台新藝術獎。撰有《Bubble Love》、《家計畫》、《公路計畫》、【群島藝術三面鏡】系列（《諸眾：東亞藝術佔領行動》、《小說：台籍日本兵張正光與我》、《陀螺：創作與讓生》）等書。近年與蔡明亮導演合作過《郊遊》、《玄奘》等作，目前就讀國立臺南藝術大學創作理論研究所博士班。



由左至右：策展人龔卓軍、策展人高森信男、藝術家高俊宏

策展人龔卓軍（以下簡稱龔）：歡迎大家來國美館看這次的展覽，這個展覽在去年10月鳳甲美術館開展，這個展原先是兩年一次的錄像雙年展，原本計畫是要做食衣住行的主題，上一次的展覽主題是「憂鬱的進步」，把「行」的概念作了一個抽象的拓展，食跟住已經談過，到了這一屆變得自由，也感謝鳳甲美術館館長的支持，所以我們就策劃了「鬼魂的迴返」這個展覽。這個展覽概念包含兩個脈絡：一個是像剛看到高俊宏的影片在最後提到的：「卑鄙是卑鄙者的通行證，高尚是高尚者的墓誌銘，天空飄滿死者的彎曲倒影」，我

高中讀到北島（1949-）的詩時其實我不瞭解第三句：天空飄滿死者的倒影，現在這些人歷經白色恐怖後存活的狀態或是他們與現代的關係，這些歷史傷痕其實都是我們很難再碰觸到的，也不知道他們經歷了什麼，就像拉丁美洲的作家馬奎斯在《百年孤寂》中所寫的，前一代這些人經歷戰爭，當整個國家社會體制開始轉向，就像麥巔提到「轉向市場開放、轉向自由市場」，所有過去的這些抗爭代表什麼，或者是所有這些經歷都不存在了，就像小說裡經歷戰爭、革命的那些人回到家鄉後他變得透明，他的第二代跟第三代完全看不到上一代人的存在，所以「天空飄滿死者的倒影」好似與歷史的傷痕或回魂跟現在產生了距離有著很大的關係，在這個概念下我們策畫了這個展覽，當然這只是一個概念的出發；另一個是徵件，有400多件作品參與，我們從中選出25位國際錄像藝術家，另外再邀請國際錄像藝術家參與這次的國際錄像雙年展，這次來國美館放映的是22件作品，也邀請高俊宏剪輯新的作品參與，我想就先簡單介紹到這裡。接下來請另一位策展人，目前也是關渡美術館策展人高森信男先生做引言。

策展人高森信男（以下簡稱高森）：這個計畫蠻有趣，前後發展近兩年時間，當時訂這個題目算是有勇氣，一開始大家會認為我們要討論的是鬼神之說，的確這個展覽有包含這部分，當我們要去談鬼神之說時，很自然的會引起部分的討論，談到這個主題對於當代社會的結構、狀態或困境好像沒有實際的幫助，但實際上在我們做的這兩年過程中花了蠻多時間在做田野的工作，比較貼切描述工作狀態應該是我們開啓了一個平台，這個平臺中容許不同的角度去討論一個存在的狀態，例如在這個展覽開始之前就辦理三場的論壇，第一場的論壇找了一位濟公，透過他的降鸞來討論一些狀態；同時也找了人類學背景的學者來討論花蓮阿美族太巴塢Kakita'an祖靈屋重建的過程；這些開放性的討論讓我們從中慢慢發現很多戰後、當代的處境下無法討論、或被壓抑、掩蓋的東西，假如說用成語來說是有種借屍還魂的狀態，透過一些方式逃逸或轉化，鬼神或泛靈的空間，在某種程度上映照出一些處境。這是這兩年準備這個展覽得一些看法，今天也很開心看到高俊宏老師的作品，去年他的展覽作品除了討論白色恐怖的受創經驗外，還將它連結到沖繩島上最後的戰役，以及光州事件的問題。今天高老師把這個作品處理成另一個版本，從中可看到藝術家創作或討論的過程是一個不斷延續增長和改變的狀態，接下來就將時間交給俊宏老師。

龔：我先提出問題給高俊宏，就剛才影片的聲音或場景來談，對於茂雄脈絡中的聲音部分包含歌曲，好像有用老歌在帶領，到了麥巔是在討論他們對於音樂想法的改變，你在處理這些聲音時，是否有些特別的想法，因為有些段落例如進到監所的空間時，低頻的聲音非常大，到了海邊又是自然的收音，像這樣兩條線索場景的相互交錯，白色恐怖好像比較多在室內，或者是某種監所的意象，麥巔的部分就是在海邊，有一段剛好是空襲警報，可否從這部分，談在新作品創作上以及參與這個展覽的想法。

藝術家高俊宏（以下簡稱高）：今天公開放映的效果我不是很滿意，我無法像一般電影工作者在試映前會先到一個模擬的空間，去嘗試迴音較大狀態下的效果。茂雄是1962年的台獨事件從金門被抓回臺灣坐牢的當事人，影片中有一個婦女唸著內容出現三島由紀夫這幾個字的台詞，那是跟他在同一時期因同一事件被關的施明正所寫的兩本小說《喝尿者》跟《渴死者》摘錄而來；在我採訪過程中，單就張茂雄內心的部分一直無法引導出來，他大部分都沒辦法講太多，他提到他被關的監獄像個迷宮一樣，聽不到什麼聲音，所以我重新收進一個低頻的聲音。鏡頭方面也是潛入到監獄裡架一個軌道往後拉，雖然監獄的感覺是實的，但希望這種聲音帶有一種封閉跟危險感。處理茂雄聲音的部分是用歌曲與詩文，有補充的作用，如《每日思念你》是在80年代有一些黨外運動會唱的歌。張茂雄在冷戰時期在臺灣戒嚴下被抓去臺灣監獄，當時他只是說他想要參加革命，什麼也沒做就被兩棲部隊抓去關，這個事件造成他一種失語的狀況，但相對的，中國的麥巔恰好成長於80年代，他似乎代表文革後那一批普遍被訓練得很會講話的中國人（當然他不以「會講話」而自豪），我遇過的中國相關世代，說話速度都很快，很會表達自己。我跟拍麥巔有兩個禮拜左右，因為我覺得他是文革後這個世代的代表。

回到下個問題，這部片子為何做這樣的調整，去年《接待室》參展的版本，我是放了張茂雄跟兩個東亞的事件，包括濟州島的江汀村反海軍基地事件、光州事件以及沖繩在1945年6月在渡嘉敷島（Tokashiki Island）集團自決的事件，但那個版本我已撤掉，撤掉後剛好五月又收到要來這邊放映的訊息，我就想使用最近拍攝一些關於麥巔的素材，以冷戰時期下失語的老人對照今日後冷戰下成長的中國新世代，這兩個一老一少做對比應該會蠻有趣。

龔：關於麥巔的論述在《諸眾：東亞藝術的佔領行動》以及之前的《藝術觀點》有做過相關刊登，《諸眾》這本書在武漢東頭村部分後來有做一些修正，其中有部分讓我感到有點錯亂及矛盾，有關中國OCT華僑城這樣大的地產商觸角很多，除了在深圳、北京外還有廣州、武漢，所以東湖計劃本身是將湖填起來上面建造兩個主題樂園，但同時前陣子地產商也邀請法國知名藝術史學家舉辦研討會並翻譯出書，地產商利用巨大的資本支持當代藝術在論述上的推進，所以麥巔剛在影片提到巨大的矛盾，包括臺灣某部分也接近這樣的狀況，就是當代藝術或展覽不管在思想和概念上的發展，是依附在像地產集團這樣的巨量資本下進行工作，這是我們今日要面對的一個很大的問題，這本書很充分的指出這個部分。

進一步我想提一個問題是關於田調，高俊宏之前到了東亞如沖繩、濟州島、武漢等地與當地藝術團體或藝術家進行對話之後做了《諸眾》一系列的寫作，而高森信男也曾到東南亞甚至墨西哥做過展覽，顯示他對於東亞的了解，關於這個展覽也邀請人類學家如胡台麗及心理學家來參與座談，影片中的茂雄與麥巔只是高俊宏書裡的一小片段，今天我想跟兩位談談田野調查的概念是如何形成的，以及兩位對於這個概念的想法。

在他們回答之前我先介紹去年展覽開幕一週時，在鳳甲美術館支持下出了一本小書叫做《鬼魂的迴返》，許多人都有參與編輯的工作，我除了參與展覽策劃之外也包含編輯的身份，將「鬼魂的迴返」這個概念做調查並邀請藝術家、評論家等不同領域的人對這個概念進行寫作並出版，在我寫的文章部分提及「鬼魂的迴返」它包含三層意義，第一它有哀悼的意思，對於過去、無法有聲音的事件進行哀悼，就如班雅明（Walter Benjamin，1892~1940）講過在第一次世界大戰，機關槍以及現代化的炮發明後，人就失去了真正的經驗，意思是當你上了戰場你可能也看不到人，因為馬上就被子彈削去頭顱或身體某個部分，其實你已無法真正經驗到一場戰爭，不知道對方在哪也看不到對方的臉孔，當你倖存回來後，你也無法講出究竟經歷了什麼，就像茂雄失語的狀況，連自己獄友是誰，被關在哪个地方都不知道，因為連經驗內容都無法講出，所以如何去進行這個哀悼，這是迴返的第一層意義；第二層是我們開始捕捉鬼魂的身影，例如某個地方繪聲繪影的鬧鬼，阿比查邦（Apichatpong Weerasethakul, 1970~）的電影《波米叔叔的前世今生》是真正現形出來，所以對於形體的捕捉是第二層意義；第三層意義是鬼魂回來後要做什麼事，如《胭脂扣》裡梅艷芳從清朝穿越到後來的香港要去尋找他的情人，這是他的工作，但在尋找過程中看到香港早期到當代發展的巨大的改變，所以「鬼魂的迴返」是有這三個層次：從哀悼、慢慢在黑暗中形成新的形體、以及去看這個形體有哪些工作尚未完成的，例如歷史的怨恨未了結等，就今天來看這個狀況是更為複雜，例如白色恐怖、新自由主義的開放市場這樣的問題，造成兩代經驗上的差距。所以我想兩位在這個展覽從當代藝術到人類學所做的田野工作過程中如何去面對這三個層次，如何思考其中的問題。

高森：關於龔老師所談的華僑城的問題，好像看似我們覺得重要展覽上推進的藝術事件背後都要有龐大的資本才能夠做到，這是其中的矛盾。另一個矛盾是田野的目的或在其中所扮演的角色為何，這兩件事可以合在一起談。所有的展覽到美術館展出或成為出版品或影片在公開平台放映，其實都像是經歷製作標本的過程，從原生環境中被刻意挑選出來的一個範本，這個製作標本的過程就像將動物有毒的部分被去除、將會腐化的部分透過另外的東西置換，這是在從事展覽策劃或藝術相關的計畫中無法避免的標本化過程，但這個過程會把觀眾的經驗異化，當觀眾觀看到作品時會有一種幻覺，就像看到一個藝術家想要呈現的事件或狀況，但這其中的過程是透過許多資本的轉化才能夠達成，尤其在各行各業大家會談到專業化，專業化背後其實要透過資本去創造一個相對無毒的空間，才有辦法讓觀眾在比較在無毒的狀態下去感受或經驗。而田野的狀態又是很不一樣的，例如邀請一個東南亞藝術家的作品到美術館播放，跟實際到他所創作的空間裡觀看作品的狀況是不同的，就像我之前到緬甸的一個藝術家家裡去看他的作品，這個作品當時我覺得不錯，藝術家也同意我將這個檔案帶走，其實那一趟旅程我已經違反很多緬甸法律，例如外國人若沒有經過警方的同意是禁止進入到一般民宅裡、也禁止將未報備資料帶出國，但就是在這個奇怪的狀

況，它反而讓你更能理解這個作品會在這個時空下出現，在當下會覺得異化程度不高，因為這個作品是跟當下的環境，包括社會結構及控管的狀態、炎熱的高溫、包括人與人之間所使用的語言等有關，只是現今所面臨的問題是，我們無法把這樣的東西真實呈現在展覽中，也因為如此出現了展覽無用論之說，我鼓勵大家去體驗回到藝術作品發展最前端的狀態。但我基本上沒那麼悲觀，對於轉化過程它本身就創造了許多討論空間，重新省思或從不同角度去看創作者跟社會之間的關係，因為這個結構本身就存在，創作者的創作動力是來自於本身覺得有責任要重新描述他所看到的社會結構，但在這其中又有資本供養的關係存在，這件事決定了很多結果，包括最後作品可被呈現的地方及品質等。

龔：我其實可以了解高森所講的，因為之前我們有一起到北越去參加一個驻村計畫，記得那天我們到時其中有幾位臺灣藝術家都已經快抓狂，我們好像是即將要面對一個衝突過後的狀況，這個衝突的原因是主持這個藝術村的藝術家希望臺灣藝術家不要太去接觸旁邊的村民，從我們的角度來理解是非常荒謬的事情，但在當下的情境他們是有一些奇怪的考量，這些情況也許讓身體得到一些印象，它會附著在你的經驗裡，當看到越南藝術家的作品後，這部分可以當作一個很重要的參照背景，得以理解如高森所講的緬甸藝術家的作品脈絡是在某一種處境下生產出來的。是否請高森再補充北越的狀況。

高森：基本上那個狀況是阻止臺灣藝術家去接觸村民，因為臺灣藝術家很自然地就覺得要田野，感受及了解觀察這個社會的基層狀態，但這個接觸就會有很多問題，因為當地公安會害怕這些外國人會與當地村民講到一些敏感的話題，這件事回過頭又會影響到這個藝術村的存在，因為若有藝術家決定要執行它的意志，供養藝術家或讓這件事存在的藝術村，它的執照或做這件事的合法性可能就會被拔除，其實這是一個奇怪的狀態。

田野所發生的狀況不見得是在我們覺得不能接受的制度上或是落後國家，例如跟畫廊合作時，畫廊的空間是處在一個乾淨有空調的環境，有人端酒水來，開始討論作品該如何訂定價格，我覺得那個場景在某方面也算是一種田野的狀態，觀察這些狀態不見得對展覽有什麼幫助，但可以理解其中必然發展的過程。

龔：我想高森所談的對我來說是一種反身性，因為我去北越時覺得並不特別想了解當地的狀況，他們有他們的社會邏輯及政治結構，就一個外人來說也不可能去改變，我比較注意的是臺灣藝術家非常躁動的狀況，他們會覺得這個世界怎麼會是這樣，為什麼不能去接觸村民，這個部分顯現了他們內部的精神結構，這也是高森所談的田野有一種反身性，我看到體制內部的狀況，或者為何會用某一種方式去面對那個狀況。

在俊宏的書寫中有部分也談到他自己訪問麥巔或到武漢時的一些反身性反應，這是田野的第二個層次，是否請俊宏談談。

高：當時武漢的建商華僑城集團在做「填湖」的工程，我們當時想去看看，進去那個場域時警衛就出現了，那裡似乎有個像解放軍的小部隊，我看到警衛拿棍子訓練、對打，這個畫面讓我印象深刻。當時麥巔等人發起東湖計畫，但是因為在中國不太能公開抗議，所以他們就透過網路串連，用匿名的方式讓武漢居民能夠參與這個活動。訪問中麥巔有提到，中國每天都會發生一些莫名的死亡事件，但一般人對這些事情沒有太大的反應，但華僑城宣布要蓋樓牌這件事居然引起武漢市民階級的輿論沸騰，雖然他們想要仿效廈門PX的散步事件，但很快就被制止。抗議填湖事件的東湖計畫發表後，華僑城附屬的藝術單位OCT竟然邀請東湖計畫來展覽，這個情況是我田調所發現的第一個層面，就像高森所提到的機器如何去吸納反對的聲音，然後將它變成自己的一部分。

關於田野這件事，上禮拜的藝術家雜誌記者陳韋英寫了一篇文章，標題的名稱引用了露西《傷心人類學》書名的「傷心」(Vulnerable Observer，或譯「傷感觀察者」)，我覺得下得很精準。

傳統田野的概念可以用伊能嘉矩（1867~1925）提出的「踏查三原則」或鹿野忠雄（1906~1945？）的觀點來加以探討，他們都盡可能用科學的態度在進行田野，但是這些科學態度以及理念背後卻需要龐大的帝國作為支撐（伊能嘉矩本身是總督府的官員、鹿野忠雄受陸軍支持），有此可知，「田野」背後所支持的力量是一個問題，深入來說，我認為這是田野與「治理性」的本質關係。提《傷心人類學》的原因是反身性，它不只是一個學問如何建構，而是「建構」本身是如何被建構的問題。從這個角度來說，藝術家是二流或三流的人類學者這並不是問題核心，因為這預設了「科班出身」代表著真理的闡述者，但藝術家之於田野有一個無可被取代的部分，創作者一直在毛線團一般的世界中尋求自己跟世界相對應的位置，田野因而產生了不同於學術生產的必要性。他們往往也選擇不同的媒介，如小說、影片拍攝、調查批評等許多方式作為自己與世界之間的通行證，這是一般科學的田野調查者少有的。

Q：被OCT所邀請來的藝術家的某方面的影像作品的意識形態或價值已經被閹割，或者是高森所提的一種展覽標本化的過程，而高俊宏的作品內容是一個白色恐怖受難者以及一個1989後的中國人，看來應該是兩條平行線，既然是平行線應該不可能產生藝術形態上的衝擊，請問高俊宏的影像是否有做某種程度意識形態的閹割處理？

高：我完全沒有想要閹割什麼，意識形態（Ideology）的臧否也不是我的目的。甚至如果為了要參加某個影展或為了要拿獎必須把影片某個部分刪除，更不是我的考量。影片最終指向了如何理解我自己主體位置，我是誰，我的位置在哪裡，作為一個拍攝者如何去建立與他們的關係，這或許造成所謂「閹割」的判讀。我生於某一種不上不下的時代，這個時代狀態

下，我們無法去切斷這種戒嚴歷史的部分，也無法完全切斷跟中國的關係，你可以說我強烈主張台獨但那又如何，我們真的切的斷嗎？在面對這兩個巨大變化的結構之下，自己在拍攝過程中所處的位置是什麼，所以影片才會出現讓麥巔一直在講話，然後我幫茂雄補充等方面的處理，雖然必須再補充的東西還蠻多，先回應到這邊。

高森：回應淨身化、標本化以及伊能嘉矩的帝國之眼的部分，我先提出一個歷史事件：莫那魯道對抗日本帝國，最後莫那魯道的下場是被製作成標本供研究及展示，這是一個奇怪的狀況，莫那魯道本來身軀是非常龐大也是一個實際的敵人，這個社會或文化結構要把這個身軀給消化掉，最簡單的方式竟然是將他製作成標本加以展示，當然這是博物館學出現後負載的一種原罪，一方面他開啓一般民眾在侷促的環境就看到世界的可能性，另一方面背後又乘載了殖民的手法或是將這件事吸收掉的方法，但也因為這樣，很多人會說美術館或博物館也乘載了像這樣的原罪系統，若以電影來說，它背後可以消耗大量資本去拍攝好萊塢式的電影，但同樣的手法本身也可作為一個相對獨立性高的討論平台或討論的可能，雖然展覽具備了標本化的過程，但我覺得展覽它還是有一些可能性。這又回到剛才所提到的反身性其實都牽涉到身體這件事，我覺得處理展覽、影片或小說不同的地方在於展覽本身就具備觀眾的身體經驗，它必須要進入到展覽空間走動，一方面一種身體的可能性就出現，另一方面它也牽涉身體如何被影響的討論，包括藝術家如何利用這樣的媒介作為傳達，而擁有資本的一方，透過資本掌握論述的空間，它也可以透過資本去創造專業的，讓身體經驗非常舒適的空間，在這樣的空間下，很多東西是可以被植入的。

龔：這個展覽在白木耳雜誌有一個英文的批評，它提到這個在美術館的錄像展一點意思都沒有，因為進入這個展覽只是看到影片不斷地輪播，沒有身體的經驗。可能一般人對於錄像展就是這樣的想法，而今天為什麼要談田野，實際上這個展覽在準備及展出的過程中，它都有包含一些事件作為延展，例如有韓國藝術家孫惠敏、約翰·呂東（SON Hyemin & John Reardon）到寶藏巖做一些現場行為藝術，參與的人並不多，但讓我印象深刻，因為整個表演找了北藝戲劇系的演員在寶藏巖的路徑上穿行並唸一首長詩來回應當下的狀態；另外一個是菲律賓80年代的重要導演奇拉·塔西米克（Kidlat Tahimik），在士林文武廟前的廟埕做公開播映，在臺南除了播映外也有做行為藝術的表演；在今年1月展覽結束時陳界仁到樂生療養院的戶外山上空地做了一個有四面播映的裝置螢幕－《殘響世界》，這個作品是在臺灣首次發表，現場參與大概有超過100人，大家從山下的捷運迴龍站集合，慢慢跟著一台小貨車繞過樂生院區上山觀看，總之那天晚上像是一個儀式，開演之前也請樂生的院民出來看這些影片，從這樣的角度往下看臺北盆地是一個奇異經驗，這些院民的肖像其實被遺忘，但他們好似漂浮在臺北新莊的半空中，這種意象十分強烈，放映後陳界仁也到院區裡去幫他們賣一些東西，像這些活動的經驗是一般人比較難體會的，這個展覽能做的有限，

但我們很幸運能遇到陳界仁與Kidlat Tahimik，他們很清楚自己的影像作品要以怎樣的方式做最好的呈現，這個呈現方式的策展預算是我們不敢想像的，但我們的藝術家很可愛也很可敬，他們自己願意去做這樣的事。陳界仁所做的《殘響世界》帶有想回正給樂生院民的一種創作衝動，就像剛高俊宏所提的，這個衝動是當代藝術超出人類學家的部份，即使他所提的好像只是一些影像裝置，故事內容好像也無法說完整，但他卻可以透過這個放映儀式讓大家重新去思考、感受，這些偏離事件是無法預期的，在美術館外比較難說是異化的狀態，但就整個展覽來說是很值得的體驗，如果說這些事件是這個展覽的一個擴張性的田野概念，接下來要如何回應這些經驗我還在思考。

而當代藝術為何與人類學的田野概念相近，也在於它一直存有感性的這一塊，只是在人類學在學院之外不知如何去表達，對當代藝術來說它的表達方式可能更為自由，就像寫《巴黎地鐵上的人類學家》法國人類學家馬克歐傑（Marc Augé, 1935）所講的：我去西非所做的部落宗教信仰研究，包含基督教、天主教、原始的薩滿巫術宗教，在我做完研究之後全部都潰散不存在了，究竟是這些田野讓西非的年輕人看到這些調查之後對巴黎產生傾慕，所以都變成巴黎地鐵系統裡孤獨的個人，他們這些慾望是否是這些田野調查所造成的？所以Marc Augé提到對西非有很大的虧欠，他不知道歐洲人的田野工作究竟對非洲文化造成如何巨大的破壞力，他不說是西方的宗教破壞西非的宗教體系，他覺得自己也是歐洲破壞力量的一部份，他的書好似稍微做了一些彌補的證明，這是當代藝術與田野中間複雜的關係，除了展覽的表現外可以以更多樣的方式呈現，例如出版小說等等。

Q：剛才的討論中已經拉開人文科學以及當代藝術的田野使用方式，例如陳界仁可能是以感性田野作為使用方式，請問三位如何給藝術家在創作中從頭到尾一直有他人存在工作方式的一個新的名詞，較不會每次提到田野時一直花時間在名詞解釋上。另外在藝術創作中的田野是否有方法論，因為藝術家所使用的田野方式是避免像人文科學中帶著帝國之眼去看待他人，但還是會遇到倫理問題，那我們該如何處理這樣的問題？

高：拿我自己這幾個月行程為例，這些日子探訪了不少陰廟及廢墟，找到過去沒有發現的爆炸礦坑……這些事情很難解釋有某種方法，感性的田野只能算第一步，什麼是「感性」？我倒認為是恐懼，因為某種恐懼所激起的激情與因為恐懼所激起對自己的陌生感，而去做田野。伊能嘉矩所提的田野某一方面要做自然人類史的人類學，因此他會界定番人、樹、石頭的種類等等，以至於之後要去推行總督府的番人教育才有相對應的方法可循。但是，若以日治時期的人類學家來說，森丑之助（1877~1926）是個很奇特的人，他在搭船回日本的過程中失蹤，據說是跳海，在臺灣所出版森丑之助的《生蕃行腳：森丑之助的台灣探險》中也推敲他是跳海，但無法證實。有趣的是住在臺東都蘭的作家王家祥曾寫過一本歷史小說叫做《關於拉馬達仙仙與拉荷阿雷》，內容提到霧社事件後有一「大分事件」，是

日本殖民時期的臺灣原住民布農族發動的反抗政府事件，他們一直據守在玉山以致日本政府始終無法攻進，最後大分事件是用召降的方式解決，小說寫道一封關於布農族家族史的信，信中記載某個人類學者娶了番人後來從此隱姓埋名，王家祥將他視為隱姓埋名在布農族裡的森丑之助。從這個角度來說，森丑之助身上有種超越人類學的部分，田野當然可以被方法化，或者像馬林諾夫斯基（Bronislaw Malinowski, 1884~1942）提出的參與式田野，但「小說化」的森丑之助讓人感到一種與藝術極為貼近的部分，激情與殉身，藝術創作在面對田野時必須先回到自己對於這個土地的情感，我覺得這就是造成田野的主要原因，至於你要給田野一個什麼樣的名稱，就我來講是都不是太重要。

高森：我也蠻拒絕命名這件事，我覺得也不用刻意去區分人類學式及藝術家式的田野，我相信現在很多人類學家已經走在不同的路上，因為有太多例子顯示人類學家研究部落，最後自己成為那個部落的一批人，但在這其中有個關鍵是我們常在批評人類學式的田野研究中有一個去主體化的過程，也就是想像研究者不再，以一種客觀的角度看事情，這部分放在文化研究的架構中就會帶有帝國或殖民的角度將所有事物都客觀化處理，可是在這其中只講對一半，既然在田野調查中不要刻意強調主體或去主體化之後，那這個主體又是什麼？這樣都變得沒辦法談，因為我們本來就活在田野裡，每個實存的個人其實都有他的主體性，他有自己的慾望、記憶及想要追尋的東西，從中去實踐自己的狀態本身就是一個確立你在田野的位置，因為我們去見了很多，體驗很多事，最後的目的只是確認你在世界上的位置是什麼，這個確認需要透過感官經驗、情緒體驗，也就是無法用理性描述的感性部分，回頭從這角度來看就可以理解有的藝術家為什麼要做這件事的原因，所以有的時候不是分類的問題，而是他必須要去解決自己的問題。

我最近在想從90年代開始引介各種藝術家試圖要處理歷史的、社會的大結構，包括將行為或運動也納入藝術的範疇中，例如這次的展覽牽涉到宗教性的田野時，我們發現一個問題是講述這些事物的過程中，它的方向都是從自身向外的，但好像都缺乏一個向內的自我觀照的方向，後來我覺得這並不是二分法，而是藝術家為什麼必須要創作，這其中牽涉向外探尋的田野，在田野中了解自己的位置這件事其實是某方面在解決內部問題，講極端點是自我治療，或是一種去處理內在衝突必然的過程。

龔：我記得2012年德國文件展中有一個藝術家卡德·阿提亞（Kader Attia, 1970-），他是一個奈及利亞的法國人，他創作了一個展間，此展間是以人類學博物館的方式佈置，其中包含許多頭像、博物館雜誌、幻燈片、錄像的放映，以及一些子彈做成的裝飾品，其中這些頭像是西非的傳統木雕手藝者的作品，這些頭像都是從一次大戰時醫學報告中受傷歐洲人的相片中所做的。另外他還收集一些關於西非像是木雕的物件，這些抽象的造型可能影響到畢卡索等人，或者是用修補後的廢材所做的頭像，以及用廢子彈所做成的手工藝品如拆信刀

或紙鎮等，整個展間帶有人類學博物館或民族誌博物館的概念，但他是藝術家，作品的名稱叫做《從西方到超西方文化的修復》(The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures, 2012)，此展對比兩個脈絡：一個是西方醫學史在第一次世界大戰後所留下的醫學圖像，例如受傷的軍人被彈片穿過鼻孔或下巴導致臉變形，之後就出現了第一次世界大戰後西方的修補醫學，將傷者其他健康的皮膚去修補受傷部位，讓他們的能夠繼續生活，也就像班雅明所說的，人不知道自己為何變成這樣，因為當彈片打到的那一瞬間，我是不知道發生什麼事的，但歐洲人對非洲的殖民，他們也發現了非洲有很多像李維史陀（Claude Lévi-Strauss，1908－2009）所說的修補術（bricolage），就像我們小時候腳踏車輪胎壞掉之後會有人來補輪胎，它會以膠片將輪胎磨乾淨後泡水檢視漏水處，再用鋼鋸刷一刷，最後用強力膠補上去，像這種用舊的輪胎膠片去修補破輪胎的修補的方式，李維史陀提到它與歐洲修補的邏輯不同，修補的材料來源不一定要完全同質的甚至可以用類比的方式，就像非洲這些木雕所做的，而歐洲的醫學的戰後修補術是無所不用其極，用身體各處的皮膚去修補這些人創傷的臉孔，而且這些戰後廢子彈殼和廢炮彈殼到非洲後也轉製成戰壕手藝品，而這些創作顯示了藝術家試圖提出戰後歐洲的擴張，對於非洲殖民也是處於一個極度擴張的狀態，作為奈及利亞人如何去面對歷史的創傷，是以修補方式抑或是以一種對抗的方式，他好像做了某一種選擇，整個展間的設計好似在談一個德國人完全不熟悉的世界，也就是為什麼這些看起來殘暴的殖民帝國的戰爭武器下的彈殼遺骸，明明是殲滅他們的武器到了非洲就變成了手工藝品，這個思維與藝術概念是德國人沒有的，但他就是要把這些東西拿到德國的展間展示，而且他還對照歐洲人是如何去修補在戰後所造成創傷的醫學，這些東西在今日歐洲人的視覺文化來講已不會去看這種可怕的東西，博物館、文件展的概念源自歐洲，而藝術家就用博物館的形式展出歐洲人無法想像的事情，或是被歷史掩蓋的東西，所以我認為這其中有一種複雜的自我跟他者的問題在你所提到田野的方法中，對我而言我也很難去命名這件事，但一般的講法就像賀爾·福斯特（Hal Foster）在他的The Return of the Real所講的：「藝術家做為民族誌者」，因為民族誌者首先是朝向「他者」（alterity），「他者」的意思就像阿提亞從小應該對於這段歷史不清楚，所以我覺得這些經驗對他來講也是一種「他者」；第二是這些殖民下所產生的藝術概念與歐洲的藝術概念中間究竟有著怎樣的關聯，我覺得阿提亞應該也無法思考，一定是在每一個階段的過程中去朝向更大的脈絡。

所以田野與民族誌這樣的概念，第一是朝向他者，因為他者無法預期，所以自己身在其中一定會發生某種程度的轉化；第二是會發現一些無法脈絡化的事情，或者不會有人將這些脈絡化的東西提出來談，就像臺灣不會有人認為在廟裡繪畫的藝師與當代藝術有何關聯，這是不同的脈絡。就像潘春源(1891-1972)是臺南很有名的廟畫藝師，他與中國文人畫的關係也非常親近，雖然沒去過日本卻得到6次的台展參展入選，不輸陳進等人，他的兒子潘麗

水(1914-1995)在1931年還與父親一起入圍台展，但他們的名字在臺灣現代繪畫史中從沒出現過，臺灣的美術史目前都是從日本的東京川端美術學校這個系統開始談，雖然是臺灣美術但卻是日本殖民下建立的美術概念，那這些廟畫藝師難道他們沒有現代藝術的概念嗎？不能說他們沒有，不然他們如何入圍台展，但入圍6次之後就不參加了，甚至陳玉峰後來拒絕接受薪傳獎，他的說法是他認為他是藝術家不是官方所定義的民間藝師，但在臺灣美術、學院的脈絡中他們是不存在的。所以對阿提亞來說，他要把這些未脈絡化的脈絡重新給一個脈絡，這部分我覺得非常困難，可能人類學訓練下的民族誌學者很難做到，也因為如此當代藝術創作者的領域好似更寬泛可讓文化研究、新歷史主義的書寫者能夠進入，就是去構造一個新的歷史敘事方式，就像高俊宏今天放映的影片，很難去理解到底他想談的是什麼，這個脈絡大家很不熟悉，所以在這個過程中，民族誌者朝向他者並重新脈絡化，甚至要重新創造一個新的表達方式，我覺得這在當代人類學或是當代人類學範圍的民族誌者，他們其實也朝向這個方向，所以他們會找文學、電影等種種文本進入到民族誌的重新書寫與一種新的創造表達方式，我覺得這部分也是為何在80年代末期後民族誌者與當代藝術家漸漸產生一種混種或匯流，剛開始是民族誌者像詹姆士·克里佛(James Clifford, 1945~)想要變成藝術家，他認為藝術家可以自由的表達，他要解放文化人類學的書寫方式，但到了80年代末期之後開始產生藝術家想變成民族誌者的現象，因為藝術的方法在克里佛的美學系統中被批評或解構之後，它本身需要一個轉化，這個轉化在方法上的層次與豐富性可達到大量的恐怕就是一個很空泛的說法：我們去搞民族誌或田野吧，但究竟要做些什麼其實也不知道，但進去之後被「他者」所吸引，這些線索、脈絡或沒有人說過的東西好似可以透過這種脈絡漸漸地浮現出來，所以田野是真的很難命名，或許在臺灣需要重新去命名，不然總是會遭受到許多批評，但我目前能夠達到較清楚的大概是福斯特的說法，而「感性田野」我覺得有時候是藝術家的說法，這可能會遭受到更多的挑戰，那這個問題究竟怎麼辦，目前是無解。只能說藝術家與民族誌者正在進行一種雜交狀態，對臺灣來說這種狀態與70年代席德進開始對老屋老廟的調查並出書，但他的繪畫還是以渲染式的水彩圖示化的表達形式下，問題脈絡已完全不同，不再以繪畫的方式為表現主體，這個表現形式已變得更多樣。

Q：請高森信男老師談談《我們要進去叢林了》這部影片的創作背景。

高森：這剛好也回應創作者做為主體的問題，這部片有點像Apichatpong的風格：電影中包含很多謀殺、以及叢林裡面的鬼怪等，我跟藝術家張明貴在討論這部片的創作原初的目的，他提到他想要修補父子關係，因為他父親是在越南中部高原地區的一個咖啡農，他作為一個文青又是同性戀者身分對父子關係而言有點辛苦，這個劇本也可以套用在很多家庭身上：一個兒子離開中部的務農省份到城市讀書學習拍片，不想被體制化束縛因而輟學，現在又

出來開始做一個獨立影片工作者及策展人，但最後又必須靠反對他的父親提供經濟上的接濟，所以他重新整理自己的狀態，他發現這個狀態中父親是缺席的，所以他就回家陪父親一陣子，並從中思考在他回到家鄉的這個過程中有點被異化，也就是對他來說這個地方已經不是那麼熟悉並帶有點危險，因為這個地方有許多偷渡客運送毒品，那一帶有很多叢林發生很多謀殺的狀況，包括有人進去之後就不見。所以這其中重疊了許多狀況，他將這些狀況揉合在一起重新討論自己的狀態，對他而言這件事是一個對於自我的整理，等於也是透過這件作品去回復這件事。

八、山林・溯源－原住民專題影展

【專題簡介】

本影展結合「拍『原』來的事——MATA獎巡迴影展」，MATA獎是一個鼓勵攝影、影音創作專門類別的學生競賽項目，也是臺灣第一個以關懷部落(原鄉)為出發，將攝影、影音整合的專門展演。創作者活用數位科技，以影像刻劃原住民族群文化與當下生活所處樣態，達到對原住民族傳統語言及文化的了解、尊重、認同。觀摩單元則廣納國內外當代藝術家所創作之原住民議題相關錄像作品，探討當下原住民傳統領域與現實社會間的適應與衝突，並呈現早期臺灣原住民生活之珍貴影像資料。

【影片簡介】

《不一樣的月光：尋找沙韻》 Finding Sayun

陳潔瑤 | 2011 | 臺灣 | 99分

一切都是從沙韻這個女孩開始。

黑皮部落的少女沙韻，死於日據時代一件渡河失足的落難事件，此事吸引了電視臺，劇組企劃小茹就這樣闖進黑皮部落。年輕的泰雅獵人尤幹，始終搞不懂，一個鐘、一個破損石碑，這些外地人為什麼常常跑來部落？小茹透過當地族人的介紹與接觸，得知尤幹的阿公是唯一認識沙韻的長者，手上更持有一張沙韻的群體照片，沙韻，仍是孩提時愛戀的那位女孩，那張照片便是阿公對沙韻僅剩的回憶。阿公長久有一個心願，希望再次回到山上的老部落。孝順的尤幹為了幫助阿公完成心願，在小茹的苦苦哀求下，展開了尋找回鄉之旅。踏上沙韻之路，那神秘的泰雅少女「沙韻」，也從眾說紛紜中，越來越清楚。

（文字來源：教育部）

【映後座談】

時 間：2015/12/5（日）16:40

與談人：陳潔瑤（Laha Mebow）導演

簡 介：原住民泰雅族人，是臺灣第一位原住民女性電影導演，畢業於世新大學廣電系電影組。從事電影、電視工作已有15年以上的時間，曾參與張作驥電影公司、蔡明亮導演電影公司等電影製作及宣傳工作。直到在她所出生的宜蘭南澳部落尋根，首度自行編



陳潔瑤導演

導原住民電影《不一樣的月光》，第二部作品《只要我長大》則以清新幽默的真實風格獲得好評，兩部電影分別獲得96年度與101年度文化部優良電影劇本佳作獎。

Q：請問影片拍攝的起源以及製作時間？

陳潔瑤導演（以下簡稱陳）：各位好，我是導演陳潔瑤，我的泰雅名字叫Laha Mebow，其實今天來臺中很有意義，因為我算是半個臺中人，雖然我是在宜蘭南澳出生，因為爸爸工作關係所以我4歲就來到臺中唸書成長，這個影展之前有放映松竹映畫所攝製的《沙韻之鐘》電影，我也拍了這部跟「沙韻之鐘」有關的電影，我覺得原住民影片不一定要由原住民來拍，但如果是由原住民拍的話很多人就可以看得出它不太一樣，這其中又分有住在部落及沒有住在部落的原住民；為何會拍攝這部影片，是因為我在世新電影系畢業後跟著很多導演進行幕後拍攝的工作，拍攝的內容是臺灣電影為主，包含客家、閩南等很多故事，透過拍攝認識了很多不一樣的文化，我就在想當我有機會時要拍一部什麼樣的電影，而我4歲就離開部落，所以應該是以一種全新的觀點來看部落的發展。

我的部落在南澳，是大家要到花蓮時都會經過的一個地方，我非常喜歡回到我的部落，大概一年會回南澳一次，我30歲之前沒有什麼原住民朋友，之後我就到原住民電視台工作，因為這個環境不僅可以認識許多原住民的朋友，也能夠去探訪不同的部落，例如從10年前我去臺中的達觀部落起，就開始慢慢接觸其他不同的部落，在原民台剛好有一次機會能夠拍攝我自己的節目，開始發現大家都在談「沙韻之鐘」，其實我有聽過「沙韻之鐘」這個故事，後來發現其實沙韻(Sayun Hayun)是我的姑婆，現在在南澳有一個紀念碑上面寫關於沙韻落難的地址；關於這個故事和電影的起源我有去問一些老人家，他們說我的奶奶其實是沙韻的當時涉水過河的同學之一，他是走第一個，當時的背景是太平洋戰爭爆發，流興部落裡的一個日本老師田北正記拿到兵單，日本政府規定拿到兵單後20天內就要回到日本，現在泰雅族的流興部落在國民政府時代就已經被迫遷到山腳下，並改名叫金岳部落，流興的族語叫Ryohen，意思是山蘇很多的地方，當時日本時代有個組織叫做女青年團，我的阿嬤是女青年團的團長，這個團體要負責處理許多部落的公共事務，而老師要下山也是事務之一，女青年團要負責幫老師背行李，當時從山上到山下要走一天的時間，據說當時沙韻住在我阿嬤家的後面，他是沒有被指派的，只是當時有養蠶需要報紙，而報紙需要到山下去拿，所以他跟大家一起去，那天是在9月颱風的時候，他們從山上走到山下都很平安，但到了南澳武塔的南西是沒有橋的，只有一根獨木橋，當時水很急他們不可能走那座獨木橋，所以他們是直接渡過湍急的河流涉水走過去，當時是背籐籃，不小心重心不穩就滑了下去，因為水太急來不及救就沖走，後來大家有到河邊去找但找不到，估計是被沖到太平洋去了。其實這就是一件單純的意外事件，事件發生完的隔兩天，《台灣日日新報》

用一個很小的標題寫道「蕃婦跌落溪中，行蹤不明」，之後大概過了2年多，日本政府總督長谷川清爲了褒揚沙韻義行，頒贈予當地的紀念桃形銅鐘，該鐘即稱沙韻之鐘，並在臺北公會堂（今中山堂）幫沙韻舉辦聯歡晚會，而流興部落在當時算模範部落，部落學校的人受邀在晚會中表演給總督及幕僚看，當時老師很聰明的演了一個關於沙韻的歌舞劇，也爲這齣歌舞劇做了一首歌，那首歌是我阿嬤唱的，當時我阿嬤的日本名叫做松村美代子，其實在電影《沙韻之鐘》裡有一個她的角色，劇情中杜撰她跟沙韻搶老師之類的情節，當時總督聽完阿嬤唱歌之後就覺得這首歌很好聽，他也覺得這個故事很淒美，就把這個故事操作成一個神話議題。

「沙韻之鐘」慢慢開始先有歌，最早是由作曲家古賀政男所創作的《月光小夜曲》，再來是舞台劇，後來還有小說，這麼做的原因是當時皇民化政策，以及日本政府要到部落去徵召高砂義勇兵，要將這批人送到南洋打仗，這部改編後的《沙韻之鐘》帶有政治宣傳意味，意思是說有個少女爲了要送愛國的老師去打仗，因爲如此而犧牲生命，這是徵兵的一個很大的宣傳點，再來是在這些義勇軍出國打仗或徵召前放映這部影片，激起大家爲天皇效忠的精神，是這部影片最大的意義，所以這個故事就從一個簡單的意外開始改編，爲了送一個愛國的老師去當兵，然後再加進一點愛情部分，就變成《沙韻之鐘》電影。這部電影當時在全台甚至中國、東南亞一帶都非常的紅，這個故事當時也被編入在日本小學的教科書裡，老一輩的人應該都唸過，也讓當時流興部落聲名大噪，然而當國民政府來台，開始紅的是霧社事件，因爲代表抗日，所以這是一個轉換的過程。

從以前就聽到許多日本人會來流興部落找「沙韻之鐘」，真正的「沙韻之鐘」已經遺失，因爲這個鐘是黃金做的，曾被人破壞過，它的下落到哪沒有人知道，我覺得「沙韻之鐘」這個事件是日本人看部落的外人觀點，至於現在部落對於的老人意義是什麼，其實我們現在常常舉辦一系列尋根的活動，包括請社區協會來放映《沙韻之鐘》的電影給老人家看，他們對於這部戲會有一些不滿的意見：第一，當時日本人在拍攝電影前有來流興部落勘景，因爲往部落的道路不好走，後來他們選擇拍攝的地點不在南澳而是在霧社櫻社（今春陽部落），就是霧社事件發生的地方，表示反抗部落的人現在開始歸順於日皇的意味；第二，流興部落失去一個少女已經很不幸了，爲什麼還要被這個故事講成跟老師談戀愛，所以這就是他們介意的地方。對於我奶奶而言，沙韻就是他們的同學、玩伴，這件事就是一個簡單的意外，我奶奶在我爸爸20歲時就過世了，奶奶很少跟爸爸提這件事，對於部落而言這件事就是他們年輕時的一個回憶，其實真的沒有那麼神秘。

至於我的電影爲何會將「沙韻之鐘」的故事放進來，因爲我想要拍攝我們部落自己的故事，其實不是去尋求「沙韻之鐘」的虛與實，那些老人家當時都不在場，他們也是聽別人說的，這件事對族人來說不重要。我提這個故事是希望大家都記得我們在山上還有一個老

家，大家在電影中看到阿公爬上山的是流興部落，它是在民國47、48年就被迫遷下山，當然我沒有住過，我爸爸大約住到6歲，片中的阿公是住到20歲後就隨國民政府去打八二三砲戰，當他回來時部落已經遷到山下，所以他也都沒有回到山上，在這近10年間，金岳部落發起回到老部落的活動。這段路其實真的蠻危險的，不是一般人能走，都是用爬的，我是在2008年開始上山尋根，尋根過程一定要有老人家帶著，若沒有人帶一群年輕人上山其實是沒意義的。整個上山路程大約要兩天的時間，過夜時就搭帆布睡睡袋，這些路程雖然危險但我們都沒有發生意外，也許是因為山上的祖靈知道我們要回去都有保佑著，這個地方從南澳到金洋部落的登山口開始起行，稱做「南澳古道」，之後就沒有收訊，而且我們也沒有衛星電話，因為很貴，只要有人掉下山崖活動就必須停止，也必須找直升機上去救，所以我們都很小心地去完成這趟旅程，其實尋根之旅已經走很多次，每次阿公都要用走的上去非常辛苦。在兩年前則透過募款得到一台直升機，讓以前曾經住在那20幾年的老人都能夠回去，很多人會覺得以前的家已經荒蕪了，這樣是否還有看的必要，但像我爸一邊砍草一邊看到自己的家時，他們都哭了，顯見原住民與土地親密的關係，土地對於原住民來說是最原始的根，就像阿公所講的，他都已經那麼老了，這樣一步步走上去到真正的家，謝謝當年父母的養育之恩，像我也沒有住過那邊，但上去的時候就會想到沒有爸媽就沒有現在的我，所以這個部分與土地的連結是很強烈的。

我覺得上山的辛苦都還好，重點是危險，每次看到腳下的懸崖我真的是腿軟無法再走上去，但也無法回頭，從那時起我陸續參與尋根的活動，有點類似像影片中的紀錄片過程，這部電影是2009年拍攝的，拍完之後我想再補拍登山這個鏡頭，在補拍時因為危險我也沒再找其他工作人員，我就自己帶阿公、主角與3到4個獵人上山拍攝，當時阿公的家人都不希望阿公上山，一來是危險，二來阿公的腳有發炎，但後來阿公還是堅持要幫我把這件事完成，因為我的奶奶當時在阿公在唸日本小學時是他的老師，所以他覺得應該要幫老師的孫女把這件事完成，所以老人家這麼幫忙地完成我第一部說部落故事電影，我也感到很感動。

這部片除了是我第一部電影之外，雖然是劇情片，但《沙韻之鐘》的故事不會消失，到現在我們還是可以看，松竹電影所發行的《沙韻之鐘》帶有宣傳的目的在，在其中還是可以看到春陽部落的現況，而我的影片至少在過許多年後來看，是把南澳的金岳部落影像完整記錄下來，我覺得這對於我及部落來說意義很大。後來我拍的東西都跟原住民有關，像第二部片是拍攝關於小學生，我不希望用太沈重的方式去敘述原住民的故事，或是呈現大家想看到的原住民模樣，因為這部片曾被人批評沒有原住民的文化，我想這是大家對於原住民不了解的想像，片中的影像這就是原住民生活的現況，我們的文化正不斷消失中，有人看過這部片後說原來他們對原住民的想像是停留在3、40年前的樣子，所以部落物質生活的

提升是與時俱進的，連司馬庫斯都有中華電信了，我覺得沒變的是大家對原住民的刻板印象，這可能是源自媒體的傳播，我並不會刻意說我們是臺灣的主人，因為臺灣現在已經融合許多民族包括新住民，希望透過這部影片讓大家都用一種了解與尊重的態度去看待我們的文化。

Q：這部電影在籌拍資金部份曾得到林克孝先生的幫助，是否談談你與林先生之間的緣分。

陳：不知道大家是否知道林大哥寫的《找路》這本書，林大哥應該算是南澳的朋友，這部片他有贊助我，但我不想談贊助這部分，因為我覺得他就是一個懂得了解人的人。會與他碰面是因為我們部落有一群獵人朋友跟他認識，第一次見面時他就站起來拿名片給我，就像一個朋友一樣，他也不希望大家將他塑造成一個高高在上的人，他以前很愛登山，最早是因為他爸爸在聽「沙韻之鐘」的歌曲，他與太太在還未結婚前就想要去尋找沙韻之路，他是自己看地圖去找，其實當初他有找到鐘座，但他以為沒有找到部落，但其實是當地都被荒煙蔓草蓋住，根本分不清哪裡是學校或部落，就在往返南澳的路途中他認識了2個獵人，從此後就變成好朋友，本來他也想去探尋沙韻這個神祕少女的故事，最後他也覺得這個故事其實沒那麼重要，因為他來到這片土地開始喜歡上這裡的人，這片山林智慧是他一輩子都學不完的，所以在發生意外之前他原本想要轉換跑道做與原住民有關的事，意外當時他跟著2個獵人攀爬南湖大山，因為一邊攀爬時要一邊抓樹根，結果他抓到的樹根是鬆的就不幸罹難，記得當時我的這部影片拷貝完成後就想找他來看，後來聽到這個消息覺得蠻驚訝也蠻可惜的，因為他除了支持電影外還支持文化這一塊，希望能跟我們多學習。

Q：請問是林克孝先生尋找沙韻這個源頭之後才引發原住民相關的尋根活動嗎，還是在這之前你們就已經開始尋找了。

陳：沙韻之路不諱言是在林大哥的事情後變得更受到大家的關注，若你們想要瞭解可以到金岳社區發展協會，是由我們族人自己帶導覽，另外「沙韻之鐘」是鄉長幾年前蓋的，不是蓋在金岳而是在武塔，武塔是沙韻落難的地方；影片中演阿公的兒子表示金岳有個自己的「沙韻之鐘」，是以前老流興留下的。

Q：影片中的演員都是素人演員，請問導演如何引導他們進入劇情？另外是否有想過在山上當地重建部落，至少有個地方可以讓族人探望。

陳：我覺得原住民多少都有點表演的天份，我也對他們做一些訓練，請他們照著自己的個性去扮演自己，我沒有找表演老師，因為這樣就變成原住民在演原住民，但演自己也是件很難的事情，我覺得在表演時就盡量讓他們感到自在，讓他們對自己有信心。另外關於在山上重建部落會有幾個問題：第一是交通不便，上山的路每個人都要用爬的，更遑論建造屋

子，除非國家願意開直升機上山；第二，當地的林地是屬於林務局的，原本當時我們要在山上建造停機坪才能夠開飛機上山，建造需要砍樹，那些樹是屬於林務局造林的樹，還需要跟他們承租，在這其中有著矛盾和層層的問題。我們現在除了每年上山之外還在思考能夠為這片土地做些什麼，這是值得深思的。

Q：日本當時對於原住民的撫番政策做得很成功，可否談談當時原住民對日本政府的態度為何。

陳：其實我們部落算親日，有人提到南澳部落就會說那是講日語的，至於東澳部落更是如此，霧社事件的發生是因為日本剛開始西進時是用較強硬的方式，後來他們發現這樣會引起反彈，到東進時就開始採用懷柔政策，從日本政府到國民政府，我覺得原住民對於外來變化的態度就是隨遇而安，對我而言那是屬於那個時代的歷史和記憶，《沙韻之鐘》是以日本人觀點出發，而這部片是用屬於我自己的觀點來看部落。

Q：是否請導演分享接下來2016年上映的新片計畫。

陳：《只要我長大》是我的第二部電影，是描述三位泰雅族原住民小朋友成長故事，拍攝地點在臺中和平區的環山部落，主要是談小朋友要對大人訴說的心聲，有些爸媽看到都蠻有感觸的，歡迎大家帶小朋友一起來看。這部影片大約是在明年3月上映，最近會有一些正式預告，詳細上映資訊可以上電影臉書專頁查詢。

影像書寫－2015影音藝術對話錄

Written Images – A Collection of Dialogues on Audiovisual Arts 2015

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 / 2016年12月

統一編號 / 1010502370

I S B N / 9789860505290

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-Chun

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, 2016

GPN / 1010502370

ISBN / 9789860505290

版權所有・翻印必究

©2016 National Taiwan Museum of Fine Arts All Rights Reserved.

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

非賣品

Not For Sell

指導單位
Supervisor



文化部
MINISTRY OF CULTURE

主辦單位
Organizer



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

