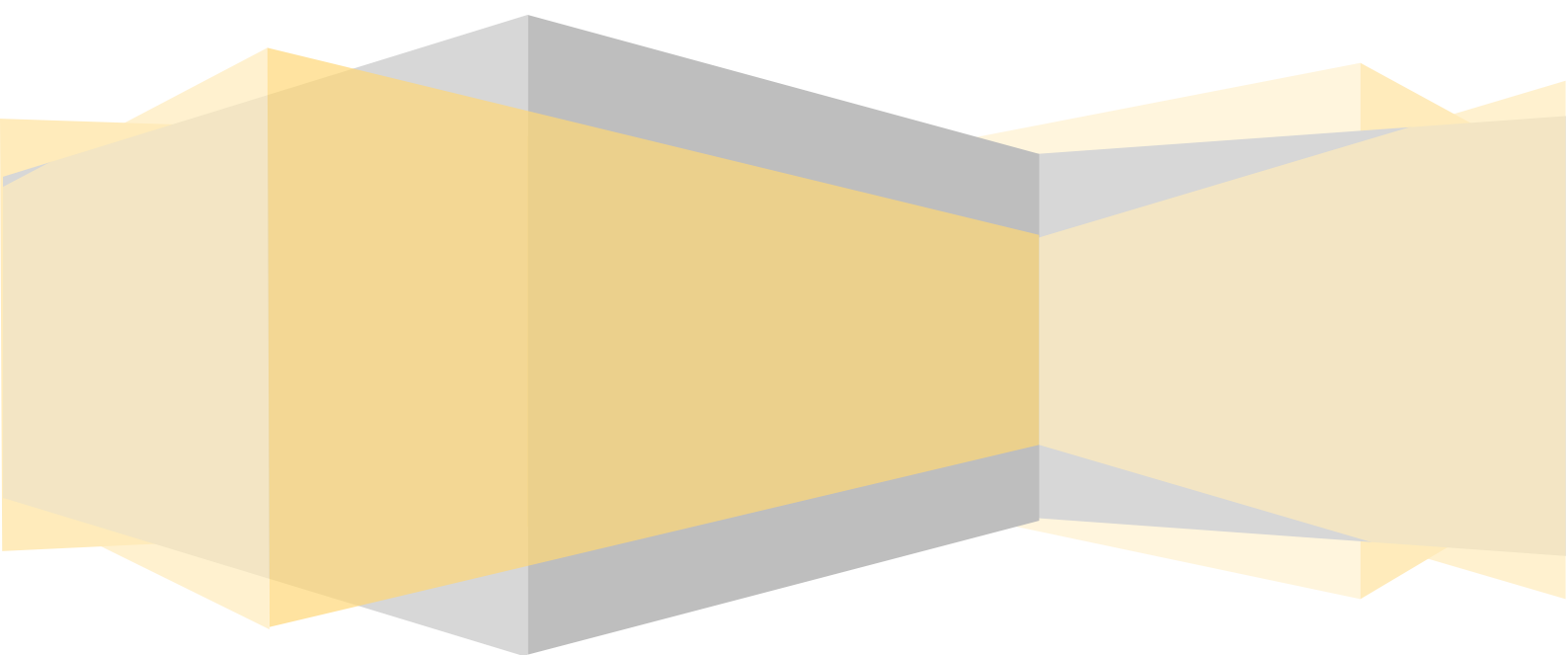


文化研究季刊

156



目 錄

三角公園 /	1
「以策展作為媒介的公共領域」芻議	
三角公園 /	24
彼岸：香港與台灣紀錄片比較研究	
批判論壇 / ACG 最前線--業界、閱聽人與學術研究.....	36
戰後台日社會變遷對遊戲產業發展之影響.....	友善文創協理 黃榮宏
ACG 動漫與 2.5 次元文化.....	淡江大學英文系副教授 涂銘宏
日系同人創作的本質與對台灣本土原創的意義...開拓動漫祭執行長	蘇微希
從 BL 的論說談『腐女』是什麼？.....	政大台史所副教授 李衣雲
文化評論 /	51
記憶・真相・謊言——電影《暗色天堂》的細節解讀	
文化評論 /	57
自然人，人自然：北美原住民拉可塔族冬日曆書的環境倫理實踐	
《文化研究季刊》徵稿啟事 /	61

三角公園 /

「以策展作為媒介的公共領域」芻議

鄭邦彥

國立故宮博物院登錄保存處副研究員

摘要

本文以行動研究 (action research) 為方法，紀錄 2003 年《同畫故事—11 位男女同志的藝術治療創作展》、2005 年《蘆荻嘻哈大陸行—安吉、黃山、杭州之旅特展》與 2008 年《凝視驛鄉—Voyage 15840 移工攝影巡迴展》的策展歷程，並經系統性思考與公開書寫後所漸次形成可以對話的實作論述 (practical discourse)，並參考 Teather (1991) 主張「博物館學研究」(museum studies) 作為「反映中的反身性實踐」(reflecting on reflective practice)，最終形成「以策展作為媒介的公共領域」芻議。該芻議有二，第一，「策展主體」的雙重性格。當上揭自述與創作成為「策展主體」，實化為一個個「被凝視的主角」，既是「翻轉社會結構的策展主體」，也為「內蘊『公』『私』共存的親密感」之雙重性格；第二，「策展實踐社會共振」的行動認識，有四個層次。其一，心存「這是『誰』的策展」之行動意識；其二，促發「翻轉社會結構的策展主體」之策展行動；其三，活化「內蘊『公』『私』親密感」觀眾經驗；其四，建構「進退並存」越界策展之行動思維。依此行動認識，當策展主體與觀眾相遇，此凝視經驗連接了過去、現在與未來，揭露了本文「透過策展，形成文化公共領域」之核心價值。於此理解下，此三個策展不只是展覽，而是內蘊公共領域的社群策展 (community curation)。

關鍵詞：社群策展、公共領域、同志、社大、移工

Abstract

The paper was mainly a narrative review of my actions and reflections focused on three Taiwan case studies, “Visualizing Others: An Artistic Puzzle of Lesbian & Gay Stories” in 2003, “Ludi Hip-Hop around Mainland China – a traveling painting exhibition in An-Chi, Mount Huang, Hang-Chou” in 2005, and “Voyage 15840 – Migrant Workers Photography Exhibition” in 2008. In conclusion, I examined the significance of “action research” based on the aforementioned three exhibition curating experiences. I would like to follow Teather (1991) discourse, “museum studies” as “reflecting on reflective practice,” and when the whole curatorial practices were reviewed, there were the four levels of “exhibition curating as praxis of social resonance.” (1) Always keep in mind the action of “whom the curatorial practice is for.” (2) Enact curatorial practices including “the agent for social structure change.” (3) Activate visitor experiences with “the intimacy between the public and private.” (4) Construct action regarding curatorial practices for “a powerfully charged set of exchanges of push and pull.” This would be the core value of “exhibition curating as praxis of social resonance.” In their realization, “Visualizing others,” “Ludi Hip-Hop,” or “Voyage 15840” were not only exhibitions, but also parts of a social movement, a kind of innovation about a social movement within museum practices.

Key Words: community curation, public sphere, LGBT, international immigration worker, community college

引言

Jürgen Habermas (1929-) 《公共領域的結構轉型》(Strukturwandel der Öffentlichkeit) 一書，針對歐洲十七、八世紀男性資產階級的公共領域 (public sphere) 提出論述，將劇院、博物館和音樂廳視為新興的公共領域之一 (曹衛東等譯，2002)，隨後再將美學、情感式的溝通納入公共領域理論，有了文藝與政治公共領域之分。「2013 文化的軌跡：文化治理的能動與反動國際學術研討會」徵稿公告子題六定義「『文化公共領域』可以視為是公民社會中各界透過理性的公共輿論平台 (藝文咖啡、論壇、大眾媒體、網際網路社群)，進行溝通、對話、交流、辯論、協商，針對藝術文化公共事務和議題，逐漸將私利滙聚轉化為公益的互為主體過程，並由此形成一個相互連結的文化公共場域」(國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所，2013)。值得注意的是，該公告似乎未將以「博物館」(策展) 納入，此現象提供了本文靈感。因為白天我雖任職於臺灣相對主流的博物館，卻對「博物館作為公共領域」抱持保留態度，晚上個人乃因緣遊走於非主流社群，一起合作策展，此時展覽場域不在博物館，而是回歸社群的原生空間，策展主體不是學院專家，而是帶有社群觀點的常民，我則以博物館專業協同，共同創造出一個個小型策展，即在相對資源缺乏下「撐出一個文化公共領域」。再者，在此的每個小型策展皆反映特定的社會情境，有不同的個體、社群與組織工作者的投入，而我的參與程度也不盡相同。

理論與探究：公共領域的多重樣貌

「公共領域」(public sphere) 的理念，由 Hannah Arendt (1906-1975) 最早提出，Jürgen Habermas (1929-) 加以闡揚，遂引起廣泛討論，儼然成為不同領域學界靈感泉源與實踐動力，形構其多重樣貌。

1958 年，Arendt 出版《人的處境》(*The Human Condition*) 一書，在〈公共領域：共同性〉(the Public Realm: the Common) 一節，指出「公共」(public) 指稱兩種互關連又不完全等同的現象。其一，「公共」一詞意指公開顯現的一切事物，每個人都看得見、聽得到，具有最廣泛的公共性 (publicity)。此顯現 (appearance) 構成了真實 (reality)。相較於真實，私人生活——心靈的激情、心智的思考、感官的愉悅——是一種如同影子般不確性的存在，直到它經過轉型、去私人化、去個體化 (transformed, deprivatized and deindividualized)，始具有適合公共顯現的形式，最常見轉型發生在說故事和個人經驗在藝術裡異位 (artistic transposition) 之際 (Arendt: 1958, 50)。其二，「公共」一詞意指世界本

身，對我們所有人都一樣，將我們由私人擁有處所中區隔出來。……「一起共處於世界」本質上就像是一張把人們聚攏在一起的桌子，讓人們既相互聯繫又分開了彼此（Arendt: 1958, 52）。

Arendt 同時關注行動（與關係網絡）、藝術作品（與世界的恆久性）等概念。她由強調私與公接合的關鍵——（透過說故事或藝術的）轉型，構成我們生處的世界（公共）中，進而指出：藝術作品不僅是透過轉型的實體化，更是一種變容（transfiguration）的歷程。藝術作品源於人類的思想能力，但不會自然成為事物，直到合適進入世界時，被實體化始成為事物。此時，具有將表現在行動和言說中的思想轉型的藝術家（詩人、歷史學者、紀念碑建造者或作家）扮演關鍵的角色，否則就無法流傳下去（Arendt: 1958, 173）。論及行動，Arendt 認為行動和言說會在人與人之間發生，也針對人們，具有揭露行為者的能力，由此構成人際關係網絡。再者，透過言說揭露了「誰」（意即：主體 / 行為者（agent））以及透過行動啟動新的開端，總會落入一個既存的关系網絡。不過，Arendt 強調：故事作為行動和言說的結果，揭露了行為者，但既不是作者，亦非生產者。有人啟動了它，因而成為它的主體（subject，該詞具有既是創作者也是其接受者），但沒有人是作者（Arendt: 1958, 183-184）。

1962 年，Habermas 於《公共領域的結構轉型》（Strukturwandel der Öffentlichkeit）一書，針對歐洲十七、八世紀男性資產階級的公共領域提出論述，相對於「私人領域」（private sphere），「公共領域」係指介於國家與社會間的公共空間，並假定公民能於此空間裡理性溝通，參與討論關乎公眾利益的事務，進而形成輿論，且得以對理性化的國家權力、政府運作，產生監督（曹衛東等譯，2002：2-3）。Habermas 在該書〈公共領域的諸種機制〉一節詳述資產階級公共領域如何由私人集合逐步轉化其公共性的歷程，此時，城市取代宮廷，咖啡館、沙龍成為新興公共領域，劇院、博物館和音樂廳同為公共領域之一（曹衛東等譯，2002：39-57）。隨後，Habermas 再以「生活世界」（life world）與「體制」（system）兩概念進一步論述現代社會結構，勾勒出生活世界逐漸為體制制約的樣態，最終，以「生活世界殖民化」（colonization of the life world）說明現代社會體制化後的困境（阮新邦，1999）。三十年後，誠如《公共領域的結構轉型》第二版序言所提，Habermas 承認：於一定程度上忽略了平民文化的重要性，以及輕忽了性別議題，亦即資產階級公共領域帶有父權色彩（曹衛東等譯，2002：vi-xi）。要言之，Habermas 對資產階級公共領域的歷史考查集中在十七、八世紀歐洲，雖將「博物館」視為公共領域之一，僅為倡議性質並未直接深論。

臺灣學者李丁讚（2004a：3-16）在《公共領域在臺灣：困境與契機》一書導言，依 Habermas 論述，歸納出構成公共領域五個要素：公共論壇（forum）、私人（private people）、會合（come together）、公共意見或輿論（public opinion）、

合法性 (legitimation) 與公共權威 (public authority)，接續透過嘉義新港、桃園大溪兩個造街個案 (詳該書第八章)，考察「公共領域中的親密關係」，指出：理性的言說、傾聽、溝通成為私與公接合的基礎 (李丁讚 2004b)。容邵武 (2013) 反思 Habermas 所描述現代溝通的公共領域，認為「對於社區居民在參與公共事務的過程中培養以及實踐自己的權利意識，太過於從『應然』的層面去論述，其中假設居民參與社區事務的討論，就會產生公共意見，形成公共領域。筆者認為研究分析者應該找出不同的語言來描述我們看到的是甚麼、居民參與的是甚麼公共空間」(容邵武, 2013: 56)，進而考察南投縣埔里鎮桃米社區建構「桃米生態村」的歷程。

要言之，Arendt 對公共領域的原創論述，側重於哲學思辨層面，她的公共領域可以被理解為「以實踐為取向的空間方法論」(蔡英文, 2002: 76)，有別於 Habermas 對公共領域以理性溝通為基礎的理念型 (ideal type) 闡敘。有關公共領域的在地探索，以《公共領域在臺灣：困境與契機》為代表，容邵武 (2013) 指出「李丁讚使用親密關係這個概念，似乎超出了 Habermas 的原意」(頁 68)，進而梳理 Michael Herzfeld「文化親密性」(cultural intimacy) 的概念，係指「文化認同的面向中，那些被認為會在外人前難堪的部分，不過它們卻可以提供自己人確認共同的社會性 (common sociality)」(Herzfeld, 1997: 3，轉引自容邵武, 2013: 66)，作為探究桃米社區在地公共性的理論基礎和補充。

有關博物館 (策展) 與公共領域的在地探究，多半採取一如李丁讚的研究取徑，直接以 Habermas 論敘為主軸進行檢視，對「公共領域的多重樣貌」與研究對象之間是否契合，罕有著墨。況且，對公共領域的理解，Arendt 與 Habermas 也有鮮明的差異。呂佩怡 (2013) 曾以藝術行動的三項特徵 (1.日常生活、2.參與者、3.事件/過程) 分析《樹梅坑溪環境藝術行動》案例，在參與者的討論中，她指出：在藝術實踐之中，「參與」是一種相互為主體的開放狀態，具有平等與差異雙重特徵的人們，在他人之間協力行動，既在平等之中得以相互理解，又在差異之中，以獨特的個人特質與他者交換能力、相互合作，相當程度體現了 Arendt 透過藝術將個人經驗 (私) 轉型為公共的認識論。

在地實踐：社群策展的行動倡議

2003 年，我與臺灣同志諮詢熱線、藝術治療師賴念華和心理諮商師王明智，共同主辦《同畫故事－11 位男女同志的藝術治療創作展》(以下簡稱熱線 / 《同畫故事展》)；2005 年，透過「大家作伙·辦展覽」課程提案，與蘆荻社區大學朱瑩琪和盛媛小姐，邀集社大學員，共同完成《蘆荻嘻哈大陸行－安吉、黃山、

杭州之旅特展》(以下簡稱蘆荻 / 《蘆荻嘻哈大陸行展》); 2007 年, 臺灣國際勞工協會(Taiwan International Workers' Association, TIWA)主辦《凝視驛鄉—Voyage 15840 移工攝影展》, 2008 年, 該協會接續於臺北、高雄、花蓮三地主辦巡迴展, 臺北於蘆荻社大主辦, 我毛遂自薦支援該巡迴展並設計觀眾留言版, 在社大李玉女小姐與協會策展人吳靜如小姐安排蘆荻外籍配偶識字班導覽活動中使用(以下簡稱 TIWA / 《凝視驛鄉》巡迴展), 基本資料詳如表 1。

表 1

說明 策展	個人→參與者	組織→協同者	我→催化者
2003 年「同畫故事—11 位男女同志的藝術治療創作展」	同志 →11 位男女同志	臺灣同志諮詢熱線 →王明智、賴念華	基層博物館員 →提案人
2005 年「蘆荻嘻哈大陸行—安吉、黃山、杭州之旅特展」	社大學員 →9 位蘆荻畫室學員	蘆荻社區大學 →朱瑩琪、盛媛	基層博物館員 →課程講師
2008 年「凝視驛鄉—Voyage 15840 移工攝影巡迴展」	詳說明	臺灣國際勞工協會 蘆荻社區大學 →吳靜如、李玉女	基層博物館員 →義工

筆者製表

說明：一如引言提及「每個小型策展皆反映特定的社會情境，有不同的個體、社群與組織工作者的投入，而我的參與程度也不盡相同」，該巡迴展之所有策展內容悉為 2007 年臺灣國際勞工協會主辦《凝視驛鄉—Voyage 15840 移工攝影展》之沿續。我僅投入「留言版」設計並參與觀察，為避免略人之美，特此說明。

回顧參與以上策展之初，個人均未有將其視為研究之意圖，偶然造就了一連串「策展行動」。2011 年起陸續，以行動研究為方法，透過系統性思考與公開書寫，使我有機會反思如何將「非主流社群的觀點」透過策展與觀眾相遇的歷程，其中，與同志社群的策展歷程與反思，書寫於〈穿越污名的同志策展——一位基層博物館員的書寫與反思〉(鄭邦彥, 2012a) 一文；以蘆荻社大為場域的兩個策展行動，發表於〈「誰」是博物館社會體系下的「非觀眾」？初論《凝視驛鄉—Voyage 15840 移工攝影展》於蘆荻社大之行動研究〉(鄭邦彥, 2012b) 一文。有關策展歷程中，(不同社群與我關係的建立、與社群間的) 行動張力、(我的參與程度、策展機制與觀眾參與等的) 行動設計、及其反思和研究倫理，業於以上兩篇專文敘明，雖非本文重點，故不贅述。為求讀者理解，擇要略以：

「熱線」與《同畫故事展》

1998年3月，一則青少年同志自殺的新聞報導，讓幾位同志運動者感到震驚與心痛，決定重拾過去夢想，成立一個長期、固定專為弱勢同志服務的機構。2000年，熱線正式登記立案，成為全臺第一個全國性同志運動組織，由同志助人者協會、Queer and Class、同志公民行動陣線及教師同盟等四個團體攜手發起，提供同志社群尋求認同與情感支持的管道。成立初期，熱線的定位類似於臺灣的同志張老師，提供同儕（同志）電話諮詢服務，希望「彙集在地同志生命經驗為基礎，將同志歷史、社群文化融入諮商助人的專業技能，以此聆聽同志心聲、陪伴同志面對困境，在同儕互動過程中，讓彼此碰撞的火花自然發生，達到『自助助人』的效果」。時至今日，帶領近百位義工投入各項行動倡議與社會服務，秉持「同儕輔導」、「支持網絡」、「社區中心」等理念，以消除社會對同志的歧視與不平等對待，其經費來源主要透過每年度晚會募款，以及向政府或相關NGO組織申請專案補助（臺灣同志諮詢熱線，2011）。

2003年由熱線主辦，賴念華女士、王明智先生與我共同策劃的《同畫故事展》，該展源於兩次同志藝術治療工作坊，工作坊結束後，透過創作自述與訪談，可知這些創作主題不外乎回到生命的本質、對愛情的期待、親密關係的渴望，又或與原生家庭的成長經驗交錯在一起，甚至與更大的以異性戀為主之社會結構，息息相關，進而形構四個策展子題「認同的開始」、「愛情的滋味」、「幸福的想像」、「幻滅與重生」，策展引言以「『童話故事』，人人愛讀，造就了你我對於未來世界的幸福想像。『同畫故事』，誠懇真實，是一幅幅同志生命故事的藝術拼貼，更是在創作中的自我治療」，邀請觀眾反思同志與異性戀「同」與「異」為何？借用「童話故事」與「同畫故事」的一語雙關，引起觀眾的好奇、聯想與同理之可能，工作坊與策展經費由臺北市文化局補助，展出地點是在同志活動空間的晶晶藝廊。

回顧策展歷程，同志社群、我與賴老師之間有諸多張力不斷發生，包括：我與賴老師如何思考「『誰』合適帶領同志藝術工作坊？」與同志社群提問何以「同志需要『治療』」，到「展覽名稱『誰』來命名？」和如何「創造觀眾參與策展」等，這些張力皆為以「非主流社群為主體」的策展行動，無可迴避的議題。展場中同時有留言版的設計，並安排同志朋友的現場導覽（鄭邦彥，2012a：43-48）。

「蘆荻」與《蘆荻嘻哈大陸行展》

1999年8月蘆荻社大成立，作為臺北縣三重和蘆洲地區的成人教育機構，以「成人經驗知識」為教育主軸，在教學中透過理解自己與他人的經驗，達到自我學習，定位自我「草根實驗性的成人學校」，由輔仁大學心理系夏林清教授創校，以「創造『行動研究』介入社會的實驗場域、創造生產變革的可能」作為創

校宗旨，創校初期，蘆荻社大「一直認真地想成為一所實驗性的『非學校』的成人學校。這是一種新型學校的探索實驗，我們希望提供早年為臺灣經濟墊底的成年人，擁有原先失去的學習資源，透過課程與教學網絡（學習組織）的設計，輸送到主動尋求生命轉機的學員手上，啟動他們為自己的生命尋找另類可能的機會」（蘆荻社大，2012）。

2007年《蘆荻嘻哈大陸行展》，緣於蘆荻社大組織工作者朱瑩琪、盛媛與我共同策劃「大家作伙·辦展覽」實驗課程，自該年3月起，每週固定聚會一次，從挑選策展作品到自己做簡易裱畫、動線規劃、展場佈置等，都是由社大學員親自完成。該課程分兩段落，前半段我負責介紹「策展」相關概念，後半段進入實作（驗）階段，共同完成策展，其核心概念是將個人與自我展示串連在一起。開課前，適逢蘆荻社大夏林清校長，帶著一群學習書、畫、篆刻的資深學員，到大陸安吉、黃山、杭州的文化之旅，除參訪吳昌碩紀念館故居，與吳昌碩後人座談、安吉老人大學交流外，並有機會於各景點實地寫生，有別於過往的學習模式，帶來迥異的學習經驗（秋雨，2006）。此文化之旅，不僅成為參與者津津樂道的共同回憶，也促使瑩琪如何將此回憶再度轉化成為學習養份，搭配「大家作伙·辦展覽」實驗課程，最終化為《蘆荻嘻哈大陸行展》。開展前適逢端午節，這群社大學員每個人無不卯足全勁，相邀早點將家裡祭拜弄好，端午節下午一起來佈展，終於在6月下旬開展，為期二個月。

與《同畫故事展》相同，「大家作伙·辦展覽」課程中我與社大學員間也存在諸多張力，張力的產生主因於：身為「博物館館員」，我的生活世界即以「博物館」為中心，相對於社大學員，「博物館」卻是邊緣。受限於自身生活經驗與社會位置，我需要重新認識社大學員的社會處境，此時，瑩琪的協同得以協助我感受並理解彼此間的差異，進而貼近她／他們參與策展背後的社群觀點，特別是當其較不擅長以文字自我表述時，如何將「無聲觀點」轉化為「可見策展」實為挑戰（鄭邦彥，2012b: 199-202）。再者，我將此歷程視為是「先導行動」，有助於我與社群建立關係，為下個策展行動而準備。

“TIWA” 與《凝視驛鄉》巡迴展

1999年TIWA成立，是全國第一個以外籍勞動者為服務對象的本地民間組織，關懷對象為外籍勞工與外籍配偶，以增進因婚姻或工作來臺的移民與本地社群有所交流，改善外籍勞工及配偶的勞動環境與社會處境，增進勞動階層的權益福祉為成立宗旨。協會成員來自勞工團體、組織工作者和工會幹部，除發展本地勞動者與外籍勞工的勞動經驗交流外，也積極倡議外籍勞工權益，發展外籍勞工自治組織，近年來分別協助台灣印尼外勞協會（Taiwan Indonesian Workers’

Association, TIMWA) 與菲律賓勞工協會 (Kapulungan ng Samahang Pilipino, KASAPI) 成立。同時，有鑒於台灣社會充斥的種族隔閡意識形態，積極辦理文化活動，成立外勞樂團，轉化台灣社會對於外籍勞動者的認識，實踐尊重、包容、公平的社會公義 (TIWA, 2010)。

《凝視驛鄉展》即為 TIWA 所倡議文化活動之一，由吳靜如、江敬芳等人共同規劃策展，因緣於 2006 年每次為期半年的兩次移工攝影工作坊。透過工作坊，移工們開始拿起傻瓜相機，用自己的眼光看台灣、想家鄉，2007 年於台北中山北路上撫順公園開展，策展初衷在於「TIWA 長期服務移駐勞工，除了深刻地了解到移工在個人面向及制度面向所遇到的問題外，更看到在台有數十年之久的這群移動者的不被看見 (invisible) 及台灣社會缺乏開放性地理解這群國際勞工的管道。……我們希望，藉由攝影集的出版和攝影展的呈現，讓這群在全球化脈絡下移動的勞工取得發聲的機會，以平實、容易、活潑的方式讓當地社會看見並瞭解，更希望進一步拓展台灣社會對於勞動文化多元面相的視野」(TIWA, 2007)。

2008 年，TIWA 接續出版《凝視驛鄉-Voyage15840 移工攝影集》(吳靜如，2008)，除原有中英對照創作自述，另增加印尼文及越南譯文，同時，於台北、高雄與花蓮舉辦巡迴展，其中，台北巡迴展乃於蘆荻社大。當我得知《凝視驛鄉》巡迴展將至蘆荻社大時，我向蘆荻毛遂自薦，表達自願當義工，支援該巡迴展執行。當時，個人好奇並思索「有無何設計也可讓觀眾的聲音現身」，由此發想「隨手拍 vs. 隨手貼」的概念，透過「3M 隨手貼」留言版設計，邀請觀眾在最有感覺的攝影作品前，利用隨手貼寫下對這幅作品(移工)想說的話或觀看心情，貼於作品空白處，與我們分享(鄭邦彥，2012b：208-213)。

三位一體：策展行動的網絡建立

簡單來說，在社群尚未形成前，個體都是個別的一個人(階段 I)。譬如，外籍朋友初至臺灣，要適應新環境，已經自顧不暇，未必有能力、條件加入社群，多半是因為個人權益受損或想念家鄉，才會與臺灣國際家庭互助協會等單位連繫，尋求協助，或是寫信投稿到四方報。此時，「社群」跟「個體」產生位移，有了交集，共構「互為主體」合作關係(階段 II)。接著，透過策展行動的介入，個人、社群的合作關係再度「質變」(階段 III，圖 1)。

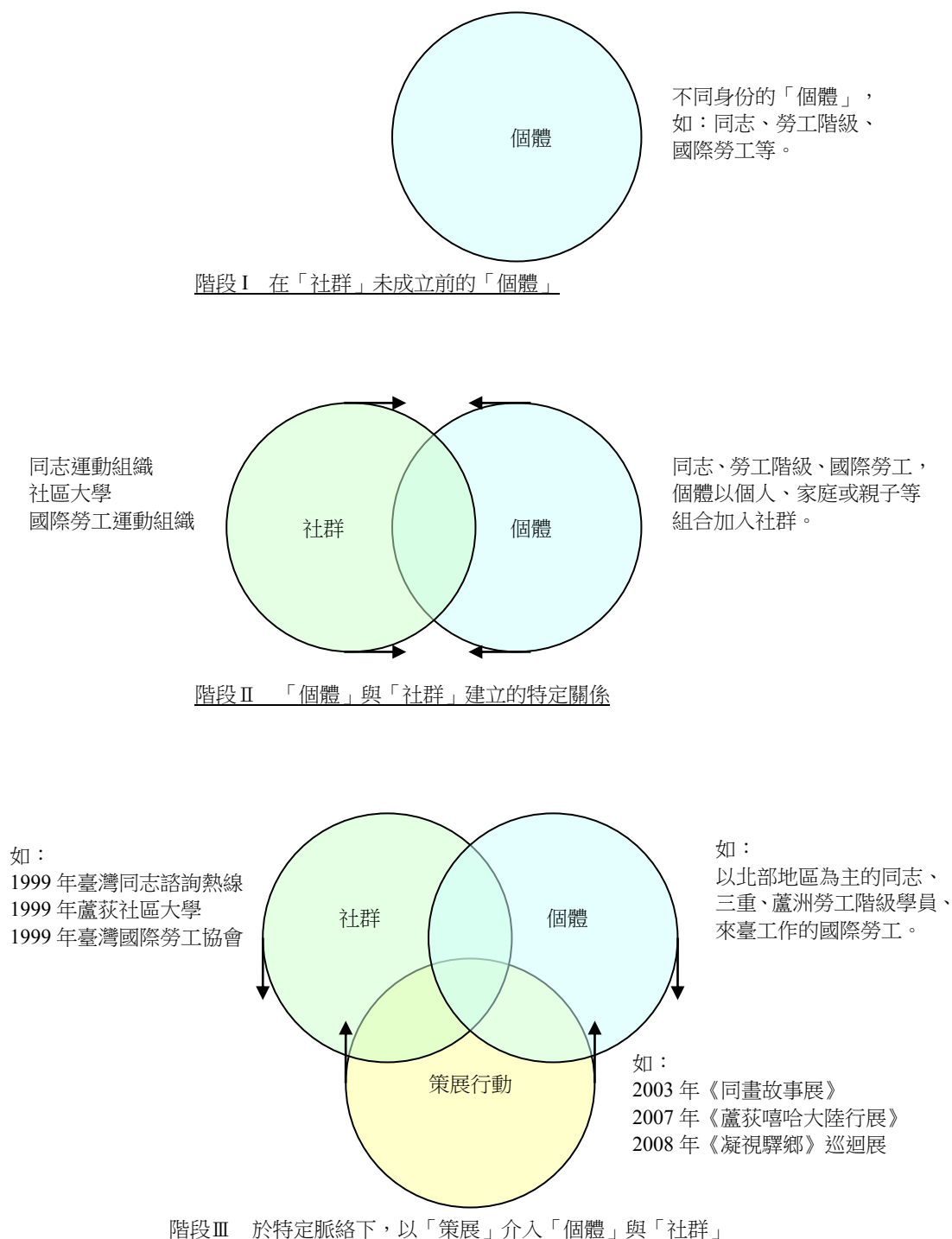


圖 1

此時，「策展」不再是靜態名詞，變成動態動詞，共構了「三位一體的策展行動關係」(鄭邦彥, 2013)，包括：策展背後社群與個體(人)的關係如何建立；透過策展機制我們(個體、社群、協同行動者和我)如何謀合，或以張力和衝突

的形式呈現，再拉近彼此的理解與行動關係。首先，此時的「個體」（個人）成為「策展參與者」（創作者、藝術家）；「社群」透過「組織工作者」介入策展；「我」身為基層博物館館員，利用「策展機制」將社群觀點下的藝術創作呈現在觀眾面前，詳如圖 2、表 2。

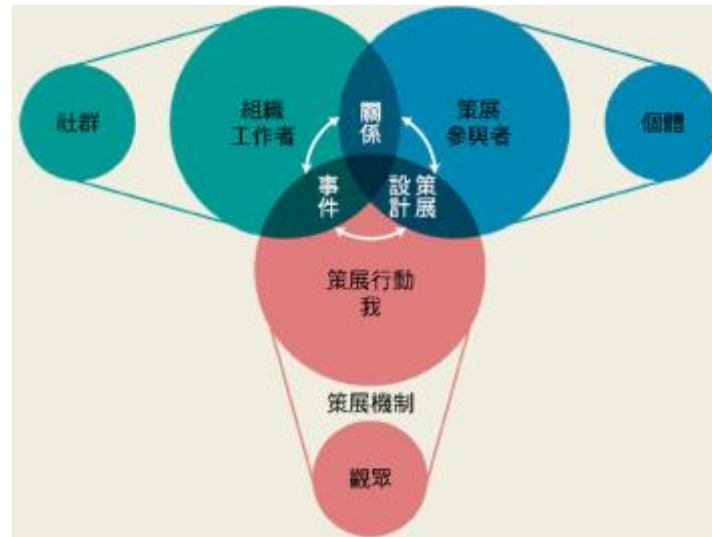


圖 2

表 2

說明 策展	與參者—協同者	協同者—催化者	與參者—催化者
	關係	事件	策展設計
2003 年「同畫故事—11 位男女同志的藝術治療創作展」	同志在熱線當義工	由我提案，熱線向臺北市文化局申請補助	同志藝術治療工作坊、後續策展訪談
2005 年「蘆荻嘻哈大陸行—安吉、黃山、杭州之旅特展」	畫室學員先參加「黃山行」專案、後來上課	社大邀請開課	「大家作伙·辦展覽」課程
2008 年「凝視驛鄉—Voyage 15840 移工攝影巡迴展」	新移民識字課學員參與巡迴展導覽	列席巡迴展前置討論	「便利貼」留言設計

筆者製表

再者，時間的因素也將影響策展行動關係的發展。在策展關係裡，不同的組合關係，產生不同的交集，因應特定的社會情境，以及不同的個體、社群與組織工作者的投入。況且，「社群」、「個體」和「策展行動」都是獨立的主體，非附屬或依附的關係，所以在實際合作策展時，會隨著時間，產生動態的合作關係，也就是三個圓圈的交集會有大有小，反應不同身份的行動者所投入策展狀態的改

變（圖 3，理想中「三位一體」的合作策展網絡）。

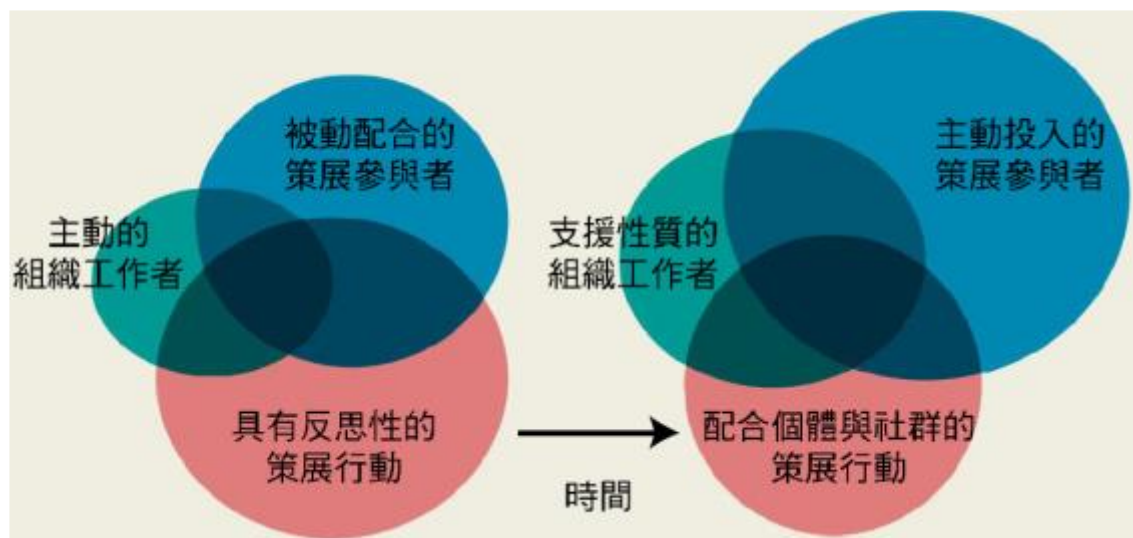


圖 3

是故，有時社群很大，個體很小，或反之。然而，當博物館以自己為中心，邀請社群參加導覽時，若不用考慮你的語育、你的需要，就是來參加導覽，就會產生「張力」的關係。此過程中，我看到自己的缺失或不足，甚至有時候會反過來挑戰我身為博物館館員原本習以為常的概念；對組織工作者也是如此，我們在不斷調整中，成就了「個人」轉化為「主動投入的策展參與者」。

面對觀眾：被凝視的策展主體

有別於傳統博物館辦展覽，透過「三位一體」的策展關係，使得我們的策展，沒有精緻的藝術品，只有參與者以「自己」為題的創作，沒有了不起的創作理念，只有以「個人生命故事」為主軸的創作自述，而這些創作和自述兼具社會結構與公共議題。同志策展，有對同性戀歧視和污名化的社會結構，以及同志參與者的自我生成、認同和讚頌；社大策展，揭露長年居於社會底層疲於奔命的勞動婦女身影，與我們分享社大參與者「以畫表述」的生命樣態；移工策展，為對抗主流社會對外籍勞工的刻板印象，移工用自己雙眼看臺灣，與我們分享對驛鄉臺灣的好奇、想像和觀點。

《同畫故事展》：由「污名」到「肯認」

《同畫故事展》定位於「透過策展達到洗刷同性戀污名的行動倡議」，故有「當『同志生命故事』遇上『藝術治療』」為題的策展人座談，製作限量版的導覽手冊，以及利用「素描本」作為留言版等安排，同時於展期每晚邀請參與同志朋友的現場導覽，皆為邀請觀眾發聲、參與策展，期待觀眾在凝視策展主體（以同志生命故事為題的創作）產生由「污名」（stigma）到「肯認」（recognition）的意識轉化。以下擇要列舉代表作品、策展人座談與觀眾留言。

在「幸福的想像」展覽子題，有位女同志畫創作了〈我和她和牠〉（圖4），內容是兩個女同志（我和她）和她們心愛小貓（牠）的全家福，與子題引言為「從今以後，王子與公主過著幸福快樂的日子！」這是童話世界裡，關乎幸福的想像。以全家福合照的形式，畫出〈我與她與牠〉，並『盼望哪天我的家人們也能和我們一起。』對同志而言，這可是好深切的期待！……這些幸福的想像，真實動人，與你我何不同？」不謀而合。



圖 4

在策展人座談中，有許多精彩細緻的對話，其中，有一對異性戀情侶的回饋，記憶猶新。最初，這對情侶對此展的想像為「可能像是情趣商品店罷！」當進入展場，這位女性觀眾問她男友：

這些畫裡面哪一幅讓你覺得最寧靜？……他跟我說是那一幅時，我完全沒有想到，也許在他的生命裡頭，他想追求的就是兩個人的世界，我們有一個共同的家庭。我才驚覺到原來他有些部分的渴望是那樣的。……可是我一直不斷的在追求我自己想要的生活，跟我想要過的生活模式。……我覺得今天讓我有一個很大的發現，我也想要回歸到那種單純，……在我追求我自己想要的過程中，我可以看到我的週遭、我的愛人、我的家人他們要的是什麼。而不是盲目的在過我自己想要的生活。我覺得生命當中有更多值得該珍惜該感受的部分。這是截至目前為止我的感覺。謝謝！（座-20040103-觀眾）

當她男友答覆是〈我和她和牠〉時，引起當事人諸多回饋。因該作品畫的是兩個女同志（我和她）和她們心愛小貓（牠）的全家福，畫面外顯的安定氣氛「與愛人在一起」的意象，實與這對異性戀情侶男生的深切期待相契合，相較之下，這位女性觀眾較汲於追求個人成就，透過此作品，不僅呈現這對異性戀情侶性格差異，並開啟兩人重新交談的契機。另一位女性觀眾，在展場欣賞作品後於留言

本畫上一片藍色海洋，寫著「從海底往上看，可以看到微弱的光，但離自己浮上水面，還有一段距離，因此或許你們是幸福的勇者，加油嘍」（留-20031226-觀眾，圖5）的回饋。在她書寫當下，我則凝視到此塗鴉與留言背後或許正有一個個隱身於異性戀世界的同志身影，與你我遙遙呼應，而她的留言似乎透露身為同志，活在異性戀世界有所迴避的處境。

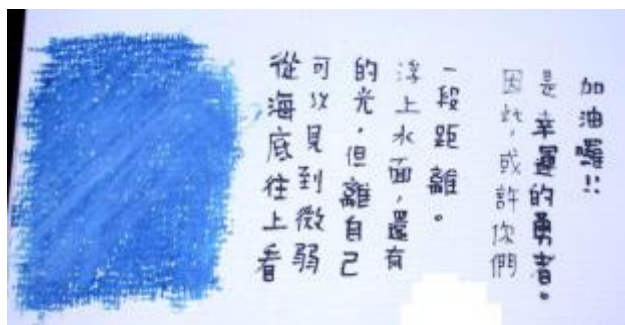


圖 5

《蘆荻嘻哈大陸行展》：由「底層勞動婦女」到「說故事的人」

參與《蘆荻嘻哈大陸行展》主要為「蘆荻畫室」成員，是由一群長期在蘆荻社大學習書法與畫畫的清一色女性學員組成，年齡多在 40 至 60 歲間，她們較不擅言語表達，在生活中沒有屬於自己的空間，一輩子貢獻給家庭並為家人而活，在書畫課程中開啟另個完全屬於自己內在的私密空間，透過畫筆不僅表達她們所感、所知和所想表達的意念，揭露她們想要自己希望成為的樣子，她們是一群透過書畫企圖改變生命的女性（朱瑩琪，2007）。

若將「蘆荻畫室」嵌置於「從藝術的學習到『生命的表達』」脈絡，這群女性學員的樣貌與社大期待透過藝術學習後的可能轉化，誠如李易昆（2005）指出「她們覺得談生命經驗叫人太沈重，她們現在不想說，她們只想來放鬆放鬆（大多在社會基層勞動辛苦求生的人們，不都是這樣的嗎？）她們投入了看似輕鬆的藝術學習活動中。於是，我們積極地與藝術老師們討論，要能讓藝術教學又是輕鬆愉快的學習過程，又能讓學員進入藝術中；也就是要好玩又要深入，兩者缺一不可。好玩是為了讓學員得以入門，深入則是讓學員能掌握藝術作為表達的工具。……這樣的一群學員，在藝術的學習上了路，人的狀態有了藝術感，藝術的技術純熟度的提高，不論是美術或是表演，學員們逐漸可以使用作品「再現（represent）她們自己」，《蘆荻嘻哈大陸行展》是將「蘆荻畫室」成員由「底層勞動婦女」轉化為「說故事的人」的實驗平台。

透過創作，這群策展參與者不再是「底層勞動婦女」，搖身一變成為「說故

事的人」，面對黃山美景，與觀眾分享私密的心情故事。隨後盛媛（2007）編輯《「越嶺」筆記書》，處處悉心安排皆為孵化「以『畫』表述」的主體（以下皆引自《「越嶺」筆記書》（盛媛，2007），特此說明）。譬如，有位社大學員創作〈孤鳥〉（圖6），作為我自意象的再現，遙寄於重山峻嶺間，她用台語寫下創作心境：

孤鳥勿會孤單。有山一嶺過一嶺。陪阮逗陣行。

孤鳥勿會孤單。有雲一蕊一蕊。聽阮仔心聲。

孤鳥勿會會孤單。孤鳥勿會孤單～



圖 6

當時，她剛經歷父親往生等一連串變動，透過創作體會到「總喜歡在深夜裡，讓顏色隨著心境自在流動著。隨著音樂起起伏伏，一幕幕我和自己獨處的關係，和社會、親子、父女與朋友間的關係；衝突的、恐懼的、害怕的記憶；想吶喊的心、表達的情，從心狂嘯而出！我的魂魄在畫裡遊走著，與它共溶」。另一位學習油畫已有相當時間的社大學員，則先參考圖錄構圖，加上光線、色彩與個人情感，完成名為「天外飛來之石」與「玉屏樓之迎客松」的兩幅油畫，成為她「生活裡就要多點美學，畫畫專心的時候，會讓我暫時忘掉生活中煩惱」的一帖良藥，烘托心中的美好。

《凝視驛鄉展》：由「他者」到「我們之一」

綜觀《凝視驛鄉展》裡隨手拍攝影作品，或許是一棟現代化的帷幕大樓、一支插在門上的鑰匙，或是一片習以為常的旗海、一個毫不起眼的客廳角落，也可能是一張少了一副碗筷的餐桌……。這些再也平凡不過的照片及簡單文字說明，訴說移工們心情故事、勞動生活與文化經驗，還有對台灣社會的印象和觀察。這些移工攝影作品有對台灣這個驛鄉的未知與想像，交雜著因文化差異的幽默與好奇，以及對家鄉經濟改善的渴望，有人則是回觀自己的勞動經驗，與雇主間小小的善意互動，以及同鄉移工間的友誼，還有對未來是否再抉擇成為移工等主題，

當然，揭露勞雇雙方的界限與張力，遂成為《凝視驛鄉展》裡最具批判的主題之一，更成為他們與我們（移工與觀眾）間不可迴避的凝視。例如，自菲律賓 Lucile F. Alfaro 拍下作品的同時（圖 7），與我們分享她的在臺心情：

How does time fly so fast?

Every time I look at this clock tower, I always remember the time when I was in Hong Kong for 12 years.

You can find this clock tower in Tsim Sha Tsui.

Now I am here in Taiwan, and time still keeps on beating, and I am waiting for the time I can finally go back home for “good.”

時間過的真快。

每次我看到這個鐘樓，總會想起我待在香港的十二年。

尖沙咀就有一個像這樣的鐘樓。

現在我來到台灣，時間仍是一分一秒的走著，我繼續耗著，並且等待最終可以回到家的那一天來到。

（吳靜如，2008）



圖 7

蘆荻社大《凝視驛鄉》巡迴展，有位來自越南的外籍配偶，用便利貼與我們分享她的心情（非中文之留言，皆委託外籍神父中譯），她說：

我和你有相同感受。

每當我看到這鐘塔時，它總是使我想起家鄉教堂。

當教堂鐘聲在響時，我知道，這是在祈禱！

有另位外籍配偶，想對拍下「如果我有選擇」的 Elizabeth 說「在台灣賺錢不容易，希望你能找到喜歡的好工作」。此外，有位外籍配偶的先生留言「外勞外傭離鄉背井，豈只小孩隔代教養的問題，還有夫妻相聚少離別多，而婚姻破裂時有所聞。台灣朋友們應珍惜現在所擁有的，並善待外籍朋友」；另位觀眾（蘆荻社大修課學員）說「我們太習慣於這片土地，以至於忘了用另一個角度思考這群新移民的處境，回想我們祖先來到這裏時，或許有著同樣的思鄉情懷，而人與人之間的友情才是跨越這個ㄇ一ㄨㄛ一ㄨㄛ的方法，包容是兩者對話的開始」；也有人反身自問「不同文化造成人與人之間的差距。How to change it」，也有小朋友（可能是社大學員或新移民的小孩）寫下「我ㄟ一ㄟㄟㄟ你平平安安」的祝福。當下，這群移工身影已不在是「他者」(other)，而是「我們之一」(one of us)。

以社群策展，撐出一個文化公共領域？

如是觀之，本文以「社群策展」作為實踐，有別於傳統博物館物件導向的靜態展覽。此時，透過策展及其一連串行動，已將傳統博物館作為「殿堂」轉化為「論壇」（鄭邦彥，2012a，圖 8），透過不同社群與其處境鮮活再現，作為不同族群觀眾面對彼此生命差異，進而體認、建立親密關係的基石，可謂透過「以策展作為媒介的公共領域」之先聲。

典藏品 → 研究/策展 → 找主題 → 辦展覽 → 觀眾

殿堂取向的策展活動

社群觀點 → 議題 → 找搭配材料 → 視覺化 → 觀眾

└──────────────────────────────────┘

論壇取向的策展行動

圖 8

再者，討論公共領域無法跳脫「私人—社群—族群」三者間或為依存、抑或衝突的關係，博物館作為公共領域諸型態之一，此觀點下的「策展」已作為「當代社會的縮影」。基於以上討論，將會合「策展主體」與「觀眾經驗」的論壇，以圖 9 表示。

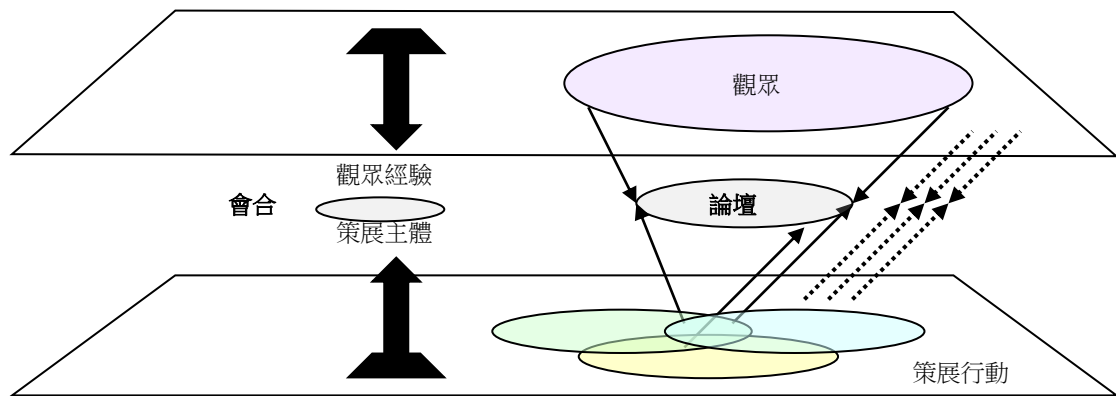


圖 9

值得注意的是，依「2013 文化的軌跡：文化治理的能動與反動國際學術研討會」徵稿公告，認為「『文化公共領域』可以視為是公民社會中各界透過理性的公共輿論平台（藝文咖啡、論壇、大眾媒體、網際網路社群），進行溝通、對話、交流、辯論、協商，針對藝術文化公共事務和議題，逐漸將私利滙聚轉化為公益的互為主體過程，並由此形成一個相互連結的文化公共場域」（國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所，2013），似乎未將「策展」納入，但本文的《同畫故事展》、《蘆荻嘻哈大陸行展》和《凝視驛鄉》巡迴展，試圖以「策展」創造出一個「讓不同族群的人對彼此的生命歷程有更多的理解與體會」之平台，忝已初具「文化公共領域」的雛型（圖 10）。

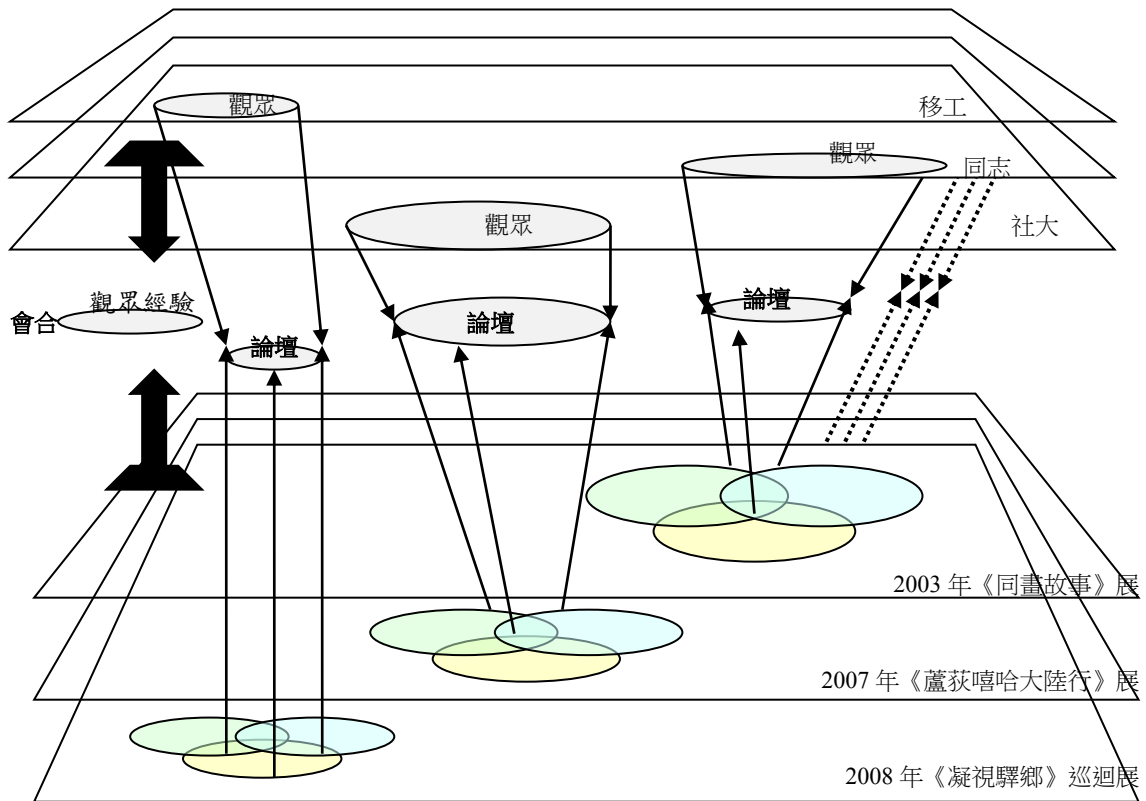


圖 10

基於此雛型，進而形成「策展介入社會」芻議，芻議有二：第一，「策展主體」的雙重性格。當上揭自述與創作成為「策展主體」，實化為一個個「被凝視的主角」，既是「翻轉社會結構的策展主體」，也為「內蘊『公』『私』共存的親密感」之雙重性格；第二，「策展實踐社會共振」的行動認識，有以下四個層次：

其一，心存「這是『誰』的策展」之行動意識。

對身為基層博物館館員的我，保有「這是『誰』的策展」的探問與警覺，當為「鑲嵌於主流博物館體制試圖創造變革並有所想望的行動者」念茲在茲的自我意識。

其二，促發「翻轉社會結構的策展主體」之策展行動；

面對相同的社會體系，不同的非主流社群有其差異的處境，此差異來自族群、階級、性別與文化資本和性別（性傾向）等，並交錯影響，惟有對此差異有所意識並具體回應於策展行動，才能為促發「翻轉社會結構的策展主體」的開顯，設計配套行動。

其三，活化「內蘊『公』『私』親密感」觀眾經驗；

本文主張策展主體有「翻轉社會結構的能動性」與「內蘊『公』『私』共存的親密感」之雙重性格，當受主流社會壓迫的非主流社群有意識透過策展翻轉社會結構時，策展主題必然帶有一定程度的爭議性，此時「安全」與「包容」成為活化

「內蘊『公』『私』」親密感」觀眾經驗之關鍵前提。

其四，建構「進退並存」越界策展之行動思維。

相對於主流博物館展覽，同志、社大與移工策展顯得渺小，沒有偉大藝術家傑作，僅為常民生活創作；沒有精緻展覽環境，只在社群（同志藝廊、社大走廊）或公共空間（社區公園）展出；有別於博物館主流的中產階級觀眾，在社群空間活動的任何人皆能成為觀眾。是故，主流社會對同性戀的污名 vs. 同志認同自我的讚頌；底層勞動婦女的身影 vs. 以畫表述的自我陪伴；來自東南亞的外勞 vs. 按下快門的移工主體，皆靜默等待觀眾的凝視與經驗的投入，為你我帶來不同的視域，開顯有別過往的一個「參與的世界觀」。借用 Clifford（1997）論述，如此的策展行動，不是在博物館內發生，也不是以博物館藏品為選件，是利用策展機制將「『策展主體』轉變成為一個持續進行的歷史、政治與道德之關係，也是一種進退並存的權力交換體」。

策展主體：文化公共領域的地方樣貌（代結論）

依上述行動認識，當策展主體與觀眾相遇，此凝視經驗連接了過去、現在與未來，揭露了本文「透過策展，形成文化公共領域」實作論述的核心價值。我曾將社大與移工策展濃縮發表（鄭邦彥，2012b），並得到郭瑞坤（2012）以「誰來跨博物館行動，研究」為題回應：

總的來說，〈誰〉文呈現出近年來當代博物館學的一種想望、一種處理社會議題必要的焦慮與張力。…倘若博物館在 21 世紀臺灣還能促成公共文化、尚具有公共與社會正義的價值，我們需要在物質空間的安排、制度上社會團體的參與、以及包容性的共同想像上，與博物館之間生成更多介面的實作。據此，亦更能理解博物館與物質、社會性、文化想像間的多重關係為何，進而測繪臺灣的博物館公共文化的演變。（郭瑞坤，2012：232）

回顧對此系列研究，我的視框主要以 Habermas 的公共領域為基礎，並透過李丁讚的引介，主張：

博物館「透過策展將典藏品公開」係為體現其作為公共領域的前提，但關鍵在於，博物館可否借用公共領域的定義及其組成要素進行自我檢視，包括：博物館能否以曾為「私（人領域）」典藏品為基礎，形塑「公（共領域）」的可能？博物館如何透過策展建構論壇，進而「會合」公眾的能動性，扮演起「公共意見」的催生角色？最終，由其體制運作形塑「公共權威」的主體性？若上述諸提問成立，或可反思，在博物館裡生活的館長、管理典藏品的研究員（curator）、登錄

員 (registrar)、維護員 (conservator)，及其策展團隊、導覽教育人員 (educator) 和支援服務的志工 (volunteer) 等，他們的生活世界為何？又，這群人共同為博物館藏品策展的一連串活動裡，是否能夠形塑出一個與觀眾「會合」的生活世界，並由會合中構建「論壇」？且論壇是否存在？建構論壇存在的條件為何？(鄭邦彥，2010：238-239)

依此視框系統性思考並書寫論文，對「公共領域的多重樣貌」尚未加以辨識。遲至本文修稿之際，面對兩位審查者的意見，逼迫我不斷審視書寫資料外，同時，重新審視我對「策展主體」的想像和定義。

借用 Arendt 的話，透過關係、事件和策展機制所產生交集的網絡，讓個人、社群 (組織工作者) 與我轉化為策展參與者、協同者和參與者，並隨著時間的進展，在我們 (組織工作者與我) 有意識地實踐下，行動和言說不僅在人與人之間發生，同時，揭露了「誰」(主體/行為者) 的存在，在每個策展行動中，皆以三位一體的行動網絡為基礎，由三者交集中將個人情感視覺化，再透過展示公開顯成為每個人都看得見、聽得到的視覺主體，此主體揭露了行為者 (既不是創作者，亦非生產者)，於展示同時主體啟動了另一個新的開端，成就了觀眾情感與經驗的顯露。就此論點下，策展主體再也不是屬於創作者 (個人—策展參與者)，也不屬於策展催化者或協同者 (請注意：本文的策展行動「沒有」策展人，意即不是以藝術家或策展人為主體)；若沒有觀眾的參與，策展主體則不會被看見，也就不存在。故，本文試圖透過「策展主體」勾勒出一個「文化公共領域的地方樣貌」。面對策展主體的能動性，以及與 Habermas 論述間的斷裂，Arendt 對公共領域的原創論述 (特別是以實踐為取向的方法論) 填補了空隙，也開顯了本文修訂的曙光。

總之，本文沒有「大的社會」改造，只有「小的社會」變革，微弱如星，如實存在，閃爍共振；對大社會或許微下足道，對小社會卻是社群自我的展現，並與觀眾遭逢。我們的策展行動與書寫，雖微弱閃爍，終將慢慢發酵、產生共振。是故，以策展之名，我們試圖創造「策展主體的翻轉」與「公私共存的親密感」等多重層次的社會關係，促發足以鬆動或超越傳統博物館辦展覽的行動模式，願不只是「撐出一個文化公共領域」，而是冀以推動並催生「臺灣的博物館公共文化的演變」。

參考文獻

- Clifford, J. (1997). Museums as contact zones. In *Routes: Travel and translation in the late twentieth century* (pp.188-219). Cambridge: Harvard University Press.
- Herzfeld, M. (1997). *Cultural intimacy: social poetics in the Nation-State*; New York: Routledge.1997.
- Arendt, H. (1958). *The human condition*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Teather, J. L. (1991). Museum studies: Reflecting on reflective practice. *Museum Management and Curatorship*, 10(4), 403-417.
- 吳靜如（主編）（2008）。**凝視驛鄉-Voyage15840 移工攝影集**。臺北：印刻。
- 呂佩怡（2013）。藝術行動進入展覽機制--以《樹梅坑溪環境藝術行動》展覽為例。**藝術觀點**，57，88-97。
- 李丁讚（主編）（2004a）。**公共領域在台灣：困境與契機**。臺北：桂冠。
- 李丁讚（2004b）。市民社會與公共領域在台灣的發展。載於李丁讚（主編），**公共領域在台灣：困境與契機**（頁 1-62）。臺北：桂冠。
- 阮新邦（1999）。**批判詮釋與知識重建：哈伯瑪斯視野下的社會研究**。北京：社會科學文獻。
- 容邵武（2013）。文化親密性與社區營造：在地公共性的民族誌研究。**台灣社會學刊**，53，55-102。
- 曹衛東、王曉珏、劉北城、宋偉杰（譯）（2002）。Jürgen Habermas 著。**公共領域的結構轉型**（*Strukturwandel der Öffentlichkeit*）。臺北：聯經。
- 盛媛（主編）（2007）。**「越嶺」筆記書**。臺北：蘆荻社區大學。
- 郭瑞坤（2012）。誰來跨博物館行動，研究？。**應用心理研究**，56，229-232。。
- 蔡英文（2002）。**政治實踐與公共空間--漢娜·鄂蘭的政治思想**，台北：聯經。
- 鄭邦彥（2010）。一個亞洲·三個世界：我在博物館蒐藏與策展間的行動與反思。載於王嵩山（主編），**「博物館蒐藏的文化與科學」學術研討會論文集**（頁 233-252），臺北：國立台灣博物館。
- 鄭邦彥（2012a）。穿越污名的同志策展——一位基層博物館員的書寫與反思。**博物館學季刊**，26（3），37-59。
- 鄭邦彥（2012b）。「誰」是博物館社會體系下的「非觀眾」？初論《凝視驛鄉—Voyage 15840 移工攝影展》於蘆荻社大之行動研究。**應用心理研究**，56，191-250。

鄭邦彥 (2013)。TIWA、蘆荻社大與在地移工、新移民社群以策展進行發聲的嘗試：我的參與觀察和省思。載於林頌恩、林洛愷 (主編)，**看見與做到：練習開始的練習—地方文化館專業培訓課程 2013 成果專書** (頁 44-53)。臺東：國立臺灣史前文化博物館。

網站下載文件及參考網頁

TIWA (2007) 凝視驛鄉—Voyage15840 移工攝影集及攝影展。2011 年 6 月 5 日，取自 <http://www.tiwa.org.tw/index.php?itemid=206>。

TIWA (2010)。臺灣國際勞工協會簡介。2011 年 6 月 5 日，取自 <http://www.tiwa.org.tw/index.php?itemid=1&catid=1>。

朱瑩琪 (2007)。蘆荻群芳譜～「自助助人·相陪引路」的學習社群。蘆荻社區大學九十六年度秋季班選課手冊。2011 年 6 月 5 日，取自 http://www.ludi.org.tw/modules/weblog/details.php?blog_id=35。

李丁讚 (2003)。公共領域中的親密關係：試談族群對話的一種可能性。2008 年 9 月 11 日，取自 <http://www.ihakka.net/hakka2003/Big5/word/08.doc>。

李易昆 (2005)。學校變了！學生發了！。走在蘆荻的路上—草根成人學習的組織與方法研討會手冊。2011 年 6 月 5 日，取自 http://www.ludi.org.tw/modules/weblog/details.php?blog_id=4。

秋雨 (2006)。蘆荻嘻哈大陸行—安吉、黃山、杭州之旅特展。2011 年 3 月 19 日，取自 <http://tw.myblog.yahoo.com/intern-2006/article?mid=992&prev=994&next=969&l=f&fid=23>。

國立臺灣藝術大學藝術管理與文化政策研究所 (2013)。「2013 文化的軌跡：文化治理的能動與反動國際學術研討會」徵稿公告。2013 年 10 月 6 日，取自 <http://acpm.ntua.edu.tw/news/news.php?Sn=143>。

臺灣同志諮詢熱線 (2011)。熱線理念。2011 年 10 月 15 日，取自 <http://www.hotline.org.tw/front/bin/ptlist.phtml?Category=325765>。

蘆荻社大 (2012)。創校緣起、精神與理念。2012 年 2 月 10 日，取自 <http://www.ludi.org.tw/modules/tinyd9/index.php?id=6>。

三角公園 /

海：救贖的彼岸－香港與台灣紀錄片比較研究

李如恩

輔仁大學比較文學博士生

摘要

鑒於香港與台灣因地理位置、政治上與中國的關係，被視為可相互借鏡、甚至彼此串連之位置，本文試圖以香港和台灣鮮明的地理特徵：碼頭、港口為主軸，觀察紀錄片如何呈現人與這個地理特徵的變化引起人類生活及文化連動的關係，從中亦呈現出香港與台灣從自然環境到政經結構之不同發展，本文以香港張經緯之紀錄片《歌舞昇平》，與台灣洪淳修紀錄片《河口人》做一比較研究之範例。《歌舞昇平》以香港碼頭鯉魚門、天水圍區域的邊緣社區為地標，接受政府救濟領綜援的家庭，碼頭/港口這一曾經象徵輝煌希望的地理位置，轉變為政府規劃的低收入戶住屋區。本文同時以台灣紀錄片《河口人》做為觀察對象。《河口人》紀錄的是台灣百年漁村－下八仙，在繁華的城市與無際的河海交界口間，台灣因地理位置特性曾經傲人的漁業沒落了。因人為權力介入而改變的河流與大海，日漸成為底層人民無力抵抗回返的彼岸。

從爬梳香港與台灣共有的地理特徵：大海、河流、港口、碼頭，其意義與人的關係之轉變，更進一步觀察「港口」做為安身立命的「家」，其意義在台灣與香港之轉變。另一方面，在理論的層次上，將藉法國哲學家洪席耶（Jacques Rancière）的影像研究，分析前述兩部紀錄片中，如何透過影像嵌入漂流／流浪、居無定所的生命經驗：對於下八仙原生漁民而言，「家」因為環境的改變，出走已是可預見的未來；香港天水圍的居民，則困守在此，卻遙想家的烏托邦。這些被經濟結構拋下的老人、底層工人，嚮往的「家」，成為遙不可及的彼岸，本文將觀察，在這兩部紀錄片中，自然環境如何被公權力賦予或創造成落後、貧窮的污名，而和這些主角成為生命共同體。

關鍵詞：紀錄片、影像研究、洪席耶、香港與台灣比較研究

一、在漂流中定居的底層

香港因其地理位置擁有匯聚國際交通之優勢，而有「東方名珠」的美稱。值得注意的是，香港的港口／碼頭並非如台灣以漁業為功能，其象徵的文化意義與香港人民的生活之連結，在全球化下，地域性的解構與翻轉後，產生了什麼變化？相較於居於類似地理環境的台灣，因四面環海的特性，漁業盛極一時，面對台灣工業起飛後的污染，公權力的漠視，城市邊緣的漁村成為畸零的存在。

以香港導演張經瑋於 2007 年完成的作品《歌舞昇平》為例。張經瑋長期關懷香港社會人文議題，其 2005 年拍攝之劇情片《天水圍》已開始關注維多利亞港周圍公屋及底層狀況獲香港亞洲電影投資會 HAF 獎，並於其後由香港導演許鞍華拍攝成《天水圍的夜與霧》，2009 年的紀錄長片《音樂人生》更獲得金馬獎最佳紀錄片、最佳剪接及最佳音效。入圍香港國際電影節人道獎紀錄片競賽的《歌舞昇平》深入拍攝香港五個領取綜援家庭的生命故事：因失業而被內地妻子拋棄的朱希、照顧生病的丈夫及兩個子女的曼玲、離婚後獨自養大子女的泰國華僑拉旺、七十幾歲的金水因窮困而沒錢領回兒子的屍首、新移民娣姐，從內地來香港工作再寄錢給兒子建房，一天工作十小時薪資只有 200 港元。這些人居住於鯉魚門、天水圍，近年來這兩個區域已成為香港新移民及低收入戶的聚集區域，政府民政事務局常任秘書長林鄭月娥曾稱天水圍是個「悲情城市」，此名稱也顯現了香港居民對生活及教育水平較低的住民之標籤化印象^[1]；而寮屋區更是由原本非法佔地建成的臨時住屋，自 1940 年代以來，中國大量難民湧入聚集於此市區邊緣建造而成的木屋，1953 年香港政府因為安全問題才興建公屋安置居民^[2]。這部紀錄片的主角對象為定居香港的中國內地和東南亞新移民，近年來全球跨國移民及移工的現象引起學界的注意，香港學者亦就香港族群結構問題進行探討，並發現大多數移工皆過著相對貧窮的生活水平，可視為一種「社會排斥」：

「社會排斥是指某些群體因為多種和多變的因素使得他們在現代社會中被排斥於正常的交往、踐行和權利之外。貧困通常是最明顯的因素。」^[3]

文中指出，對於社會排斥現象出現兩種論述：個人主義論和資源分配論。個人主義論特別在自由經濟國家盛行，此論點主張少數族群的就業和生活困難，源於他

[1] 〈天水圍如悲情城市〉，《香港蘋果日報》〈<http://hk.apple.nextmedia.com/news/art/20060709/6110033>〉，2015.07.30 下載。

[2] 〈寮屋〉，《維基百科：寮屋》〈<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%AF%AE%E5%B1%8B>〉，2015.07.30 下載。

[3] 古學斌、陳錦華、Karamjit Kaur SANDHU，〈「種族和諧」的面紗背後：種族主義與香港巴基斯坦移民的就業問題〉，《跨界流離－全球化下的移民與移工(下冊)》(台北：台灣社會研究雜誌出版，2008) 12-13。

們個人自身的競爭力不足，資源分配論則認為這種現象乃因為資源分配不均所造成。前一論述相當程度反映出現代社會將邊緣化的弱勢族群本身視為整體的「威脅」：個人主義論述將弱勢族群的困頓歸於個體自身競爭力不足，似乎隱含著自然淘汰論的暗示。資源分配論則面對資源重分配的公義問題，卻有可能必須解決方法論的問題，亦即目前大多數國家對於弱勢族群的保障／社會福利援助方式，是否能從根本解決，或僅是造成弱勢族群的對象之移轉。然而，單從個人主義論和資源分配論來看貧窮問題，是否將問題平面簡單化了？以移工的角度而言，香港之所以成為移民的移動目標之一，經濟繁榮為主要原因，而港口在歷史上正是象徵經濟活絡的重要地標，維多利亞港位於中國和他國的轉口港優勢使香港成為國際大城市。經貿往來繁盛的維多利亞港的居民結構，反映了全球人口及資本流動的座標裡，「定居」反而成為移工／移民的強烈標誌，為了逃離原鄉的貧窮遠走他鄉的族群，除了就業面的經濟問題外，似乎不該被均質化的視為僅具負面含義的被援助者而忽略其主體多樣性；這階級間的主體多樣性，正是本文所要觀察的情動力：雖然《歌舞昇平》裡的受訪者皆為領取政府援助金的家庭，然而透過鏡頭，受訪者述說自己的生命故事，弱勢族群具象化傳達一種情感張力，以及與他人同樣身為人的共感作用。

同樣以港口/碼頭為特色的台灣，其輝煌的漁業功能曾使台灣漁民衣食無虞，洪淳修的紀錄片《河口人》（2006年出品）呈現的則是曾經輝煌的淡水河漁業沒落，從而使漁夫在熟悉的碼頭環境中，卻產生對於「家」的陌生感。本片導演洪淳修作品多以台灣河、海為紀錄主題，試圖呈現河、海環境之轉變對人類產生之影響。其知名作品《刪海經》（2014年）觀察金門特有的海底古生物－鬻逐漸減少的變化反映了金門漁民的困境，獲台灣金穗獎、日本國際環境映畫祭、法國國際環境影展等多項國內外大獎。《河口人》紀錄的關渡下八仙位於台北市轄內，遠望可看見101大樓，一條淡水河界截然不同於都市的景觀。漁人陳萬生家族回想起父祖輩，憑藉下八仙的漁業，足以撐起五個家庭（陳萬生：娶五個老婆都有餘），如今即使政府規劃定期疏濬，卻只是表面工夫，不僅魚肉，連魚卵做成的烏魚子也幾乎都有油臭味，漁民的抗議換來了暫時性的賠償。影像紀錄了都市的發展與淡水河的汙染形成強烈的對照：單車道沿著河畔逐步施工完成，城市居民騎著單車試圖親近自然、漂浮著油汙的淡水河、生存條件被壓縮的漁夫們只有幫忙打零工鋪設單車道維生，這些影像敘述的不僅是環境議題，更彰顯人與環境間互相影響的共生關係。值得注意的是，在當今所謂進步、發展的邏輯下，首當其衝的常是勞動階層。當競爭力與教育水平、技能型態之轉變（例如純勞力工作容易在現今讚揚科技運用的環境中被淘汰）成為衡量標準，忽略了人和環境之間的連結，便容易造成勞動階層即將失去維生能力的問題。這部紀錄片另一個特別之處，導演洪淳修不僅以影像紀錄下八仙漁民，同時也完成一篇同名碩士論文，詳細調查了淡水河流域的汙水來源，可做為紀錄片的互文參考。

鑒於香港與台灣地理位置特性及被殖民歷史的相似性，港台常被視為彼此可借鏡的對話關係，本文將從這兩部紀錄片觀察香港維多利亞沿岸的外來住民聚落，與台灣關渡下八仙的原生居民被迫經濟轉型，從兩地的異同之間，爬梳兩地人民對於家的想望與轉變。港口／碼頭象徵的是開放和流動的空間場域，在這兩部紀錄片中構築起類似傅柯談到的異質空間^[4]，對《歌舞昇平》裡的新移民而言，「家」成為鏡像式的超現實存在；而對《河口人》裡的漁人，「家」彷彿在看不見盡頭的彼岸。雖然傅柯指出船隻是最典型的異質空間，同時具備封閉與開放的特質，本文以為，現今的港口／碼頭，亦具備這樣的特質。《歌舞昇平》的新移民在香港定居，現實中彷彿已在此落地生根，從另一個層次而言，卻帶著虛幻意味。窗外每日經過的豪華郵輪，與屋內的貧窮和衰老孤獨，如此靠近卻也將彼此隔絕在不同的兩個世界。《河口人》一開始特寫的台北 101 大樓和捷運聲，同樣也將下八仙隔絕於另一個世界。即使有開口可以離開這個異質空間，卻被對於理想烏托邦的鄉愁綑綁：例如《歌舞昇平》裡打零工寄錢回內地給兒子蓋房、領取政府救濟，餓不死也有地方棲身，一種「說是好也可以，說是不好也可以」的生存狀態，甚至感謝香港政府之語（娣姐），「家」變得在此（現實生存）卻也不在此（遠方家人）；《河口人》裡的漁人每日漂流在數代以來賴以維生的河上，眼見河中生物的減少以及改變卻無能為力，下一代在沿岸撿到死去的魚屍，煞有其事的扔回河裡說要「放生」，原鄉的沒落造成人口外移，留下的漁人僅能不斷遙想家鄉曾經具有的自然狀態，向擁有公權力的政府抗議、溝通，寄望未來可能的救贖。被權力介入／改變的環境，如何裂解人和「家」的關係？影像紀錄能否尋求一個改變的可能性？本文主要想解決的問題在於，以洪席耶的政治與影像論，分析紀錄片語彙之構成。最後，以特寫鏡頭引起的對於靜默影像之不可譯的扭轉，進而形成能夠觸動觀者產生共感的情動力，紀錄片做為一個為底層之為一個政治主體而發聲的行動。因此本文接著將回到影像自身的美學與力量，研析這兩部紀錄片各自呈現什麼樣的敘事策略，以及如何運用紀錄片與真實為伴的特性，訴求一種倫理上的未來救贖。

二、「現代化」的分配邏輯

傳統的紀錄片美學論述經常以倫理議題為主要核心，尤其是「攝影機之眼」：除了將鏡頭前的事物機械性地複製出指事性（indexical）的紀錄外，攝影機也揭露了攝影者所關注的事物及其主觀性與價值觀。^[5]

^[4] Michel Foucault, 'Of Other Spaces', *Diacritics*, trans. J. Miskowiec, 1986, 16 (1): 22-7.

^[5] 李道明，〈紀錄片：歷史、美學、製作、倫理〉（台北：三民，2013）209。

同時並進一步將影像之選擇與安排—亦即創作者隱含的意識型態，和觀眾的情緒反應連結起來，稱為一種感情的結構。本文並不完全同意此一主張，值得思考以及釐清的是，觀者是否不具備任何主動性呢？創作者自然有其隱晦的意識型態以及敘事策略，然而，若沒有建立在一種「情節合理性」的基礎共性上，觀眾無法融入影像當中進行感受與重組，創作者意識型態的問題恐怕便不存在了。

以《歌舞昇平》的運鏡方式而言，大多為五個受訪者輪流主述(如Figure1-2)，值得注意的是，有些時候當主角A旁白說著自己的故事，畫面卻切進主角B的日常生活。這種畫面的操作，創造了既異質（不同的生命故事）又具有共性（相似的貧窮與生活規律）的感性影像機制。法國當代哲學家洪席耶在其著作《電影寓言》^[6]中討論的影像特性，影像自身具備的他者力量，展現其張力與強度並進一步與觀眾成為一共同體，這裡使用的運鏡方式，使敘事內容和影像間的矛盾造成觀者對於故事與人物之聯結暫時的中斷／重組後，透過敘事中的共性點（貧窮的底層生活），得以在合理性的基礎上重新將敘事脈絡化，使主述者旁白—另一主角的日常影像—觀者同時達到一種共同體的共存強度，亦是整部紀錄片採用的敘事技巧。



Figure 1



Figure 2

《河口人》的影像敘事則以平鋪直敘的訪談進行，透過紀錄下八仙漁夫的工作模式(Figure 3-4)，以都市為畫面背景，強化了現代人對漁村生活方式的陌生感，亦即漁村彷彿與城市隔離的異質空間，試圖使觀眾在情感上產生共鳴，並且直接訴諸於對公權力不彰的抗議，透過影像，使底層主體化而成為具主動性的政治主體。

^[6] Jacques Ranciere, *The Film Fables*. Oxford: Berg, 2006.



Figure 3



Figure 4

底層／邊緣人民在政治中的狀態，即洪席耶於《歧義：政治與哲學》中提到的無分之人，這些漁夫雖如同所有人民一樣被宣稱擁有「人民特有的」的自由與平等的主體身分，但這種「擁有」並沒有實際改變結構的能力，只有在面對政府公權力時，這當中的矛盾跟衝突才能被看見：看似「全有」（人人平等與自由），實際卻是「全無」。導演洪淳修的紀錄方式，提供這些邊緣化的漁夫一個轉化為具發聲力量的政治主體媒介，讓底層被看見／聽見，從而具備擾亂權力架構使其重組的可能性。從另一層次而言，本片中的靜默影像的力量或許比敘事者強大：河邊偌大的排水管排出的淤黑污水，大量流入河川的景象造成了視覺衝擊效果 (Figure 5-6)，同時將觀眾提升到環境倫理的層次，旁白敘事者（人類主體）在此暫時退位，讓影像自身開始述說。從影像可以看見，即使旁白仍繼續，但視覺上引發的倫理強度使觀者轉移、融入到影像本身。



Figure 5



Figure 6

無分之人同樣可詮釋《歌舞昇平》裡的香港新移民處境。值得注意的是，台灣的在地住民與香港的外來移民竟然面對相似的處境：彷彿失根的無分主體。也就是說，面對環境被人為改變後產生的權力傾斜／位移，即使在地人民亦成為失去身

分之人，一種在地卻失去家／原鄉的「類移民」狀態。從無形中隔離出的異質空間，至「家」／原鄉成為看似難以企求的烏托邦，香港與台灣的自然地理特性被人為的權力重新劃分後，扭曲了人和土地的關係，亦成為潛在的抵抗能量：對於權力壓迫之抵抗—香港公屋區域之汗名，也是對於自然環境與人類主體被切斷之抵抗。前者在近年來已引起香港學者之觀察及討論，《歌舞昇平》的導演張經緯更是長期關懷相關主題；後一個議題在台灣常以社會運動形式試圖引起政府重視，影像紀錄方面亦以喚起社會的倫理意識為主軸。

因此本文試圖以洪席耶的影像美學為基礎，從觀眾—影像—創作者為一共同體之概念分析這兩部紀錄片的影像策略，然而並非將焦點置放於觀者心理分析，而是以影像本身為主體，發掘紀錄片影像如何透過議題的共感，吸納觀者、創作者於一體，當中的能動性相當值得討論。回到美學層次，兩部紀錄片的影像及配樂、環境音，如何結合成觸發觀眾進行敘事配置的共感層次？《歌舞昇平》對於配樂的選擇看得出細膩的配置，《河口人》則忠於其寫實的紀錄方式，以自然的環境音搭配影像。洪席耶在《影像的宿命》以羅蘭巴特的刺點概念來闡述影像的特性：影像並非一般認為的將同一與異質對立，而是以某種方式彼此銜接。而巴特的刺點正可強調影像自身與意義（在某個層次上）脫鉤而能沉默自明的特性。進一步連結到觀眾的感性經驗，《歌舞昇平》紀錄的貧窮生活，由老人到可預見的世襲，其實離一般民眾並沒有很遠的距離，這也創造了紀錄片因為其含有「見證」的性質，而具備一種未來的將臨性（becoming）：影像的「典型—相似是一種原初的相似，這種相似並非出自現實的回應，而是對於它所緣生之他處的立即見證」^[7]。消解影像與真實或擬像的對立關係，紀錄片尤其具備的見證性質，訴諸於感知的共性，或是以感知共性為基礎引起的矛盾效果，例如《歌舞昇平》裡住在石峽尾公屋，放棄領回吸毒兒子屍體的金水婆，面對鏡頭說出貧窮造成的親情疏離，同時也從生者的表情特寫，傳達了貧窮造成相當於割捨親情的人性矛盾外，以及對於公義秩序的依循：導演的畫外音問金水婆愛不愛自己的兒子，金水婆回答當然愛，「但吸毒的，領他的屍幹嘛？」

這段敘事鋪陳，在金水婆述說領屍需花費 2 千元而選擇不領時，導演的提問當然隱含著某種程度的對母性的質疑，而金水婆的回應則表達出對環境的無奈以及對自己的捍衛。另一受訪者朱先生，談及因為失業，內地的老婆便時常羞辱他的往事，甚至誠實的說出自己曾準備好老鼠藥計畫毒死全家，透過特寫朱先生哀傷的影像，觀眾感知到的是他因貧窮而失去身為人的尊嚴的處境，「毒死全家」的想法是一種負面的、與親情人性矛盾的控訴方式。

^[7] 洪席耶(Jacques Ranciere)，《影像的宿命》(Le destin des images)，國立編譯館、黃建宏(譯)(台北：典藏藝術家庭，2011) 31-52。



《河口人》的敘事方式以理念的宣揚為主，沒有學者般的環保用語，漁夫與河川共生的關係角度，面對都市的發展建設造成的工業污染以及無效的疏濬方式，漁夫敘述的口吻，彷彿家人被錯誤的對待般，較直接的傳達知面的思考與意義，較少以刺點的畫面向觀眾訴求：「（河底的）沙子運上來，從上游倒下去又流到下游，文蛤都被悶死了！」然而本文注意到，無論是《歌舞昇平》或《河口人》皆有靜默孤獨的老人側影，無語卻充滿力量。如洪席耶所說的，這是一種銘刻於影像自身的直接觸情（刺點）：

一邊讓沉默說話，而另一邊則讓沉默取消所有的喧嘩。但兩邊都在玩味兩種可供互換的影像力量：即做為直接感性出現的影像，與編寫某個故事論述的影像。^[8] 緘默影像向觀眾訴說直接感性，孤獨的側影，一生的故事凝結在老去的影像上，同時也暗示著眾多喧嘩的來自他處的立即見證：貧窮以及身而為人的尊嚴與權力的邊緣化。因而更進一步，在全球移工、都市發展的選擇與淘汰機制下，人性對於「家」、「安居（樂業）」的基本需求竟轉變成為不可及的烏托邦想望，而成為觸發倫理層次上的能動性。



《歌舞昇平》金水婆



《河口人》陳萬生的父親

[8] 洪席耶，《影像的宿命》31-52。

三、「家」在他方—烏托邦的能動性

《歌舞昇平》揭露的香港新移民貧窮問題，同時也反映出當地對於這些族群的汙名化標籤。古學斌等學者在觀察香港的種族和族群問題時便援用了「新種族主義」（new racism）的概念：

二十世紀以來甚為凸顯的種族矛盾已不是簡單地由生物性種族差異所構成的，而是由福利國家在彌合階級矛盾時所產生的對於社會資源爭奪的矛盾，因為福利保障越是發達就越難普及，享受福利保障的公民身分的封閉性和排他性就越突出^[9]文中更進一步指出，香港因為殖民歷史而內在存有接近西方的進步史觀，認為香港已由小漁村進化成國際大城市，因此東南亞或大陸內地移民被視為相對不進步、生活水平較落後的族群，這點正是香港社會階級被劃分的標準。^[10]《歌舞昇平》裡的五位主角幾乎都從豐衣足食的生活，因經濟環境的變遷而成為被就業市場淘汰的族群，透過述說自身的生命故事，底層得以發聲向大眾訴諸資本主義競爭邏輯下，弱勢邊緣的無力感，同時也顛覆香港社會普遍對於住公屋、領取救濟金的族群之刻板印象。洪席耶討論到影像內在的倫理機制（ethical regime of images）：透過感官認知到的所謂「不證自明」的事實，乃是基於一套共享與排除的邏輯，也就是感性制域（regime of the sensible）如何選擇可見與不可見，可說與不可說的共享與排除的邏輯。^[11]從《歌舞昇平》觸發的感性機制，對於貧窮之於人性的扭曲、弱勢族群的劣勢感，其主體位置的定位透過影像本身的倫理機制而被看見：定居的移民一身為香港人—貧窮，或許可被簡單地意義化成這樣的敘事策略，使新移民不再被隔離於「看不見」的異質空間，轉而為被看見的主體，成為香港社會的社群之一。也就是說，感性制域的配置，模糊了影像與現實的疆界，進而觸發了觀眾對於現實疆界的重組作用。

相較於《歌舞昇平》以「人」為感性佈署的核心，《河口人》則佈署了環境的影像倫理性：敘述者淡出的旁白描述曾有異國的資本家讚嘆淡水河是他見過全世界的內河中，先天條件最好的。運鏡的角度傳達出影像本身的美（可見性的選擇），因此也使其後大量排汙的畫面顯得怵目驚心，當中的視覺修辭不言可喻。

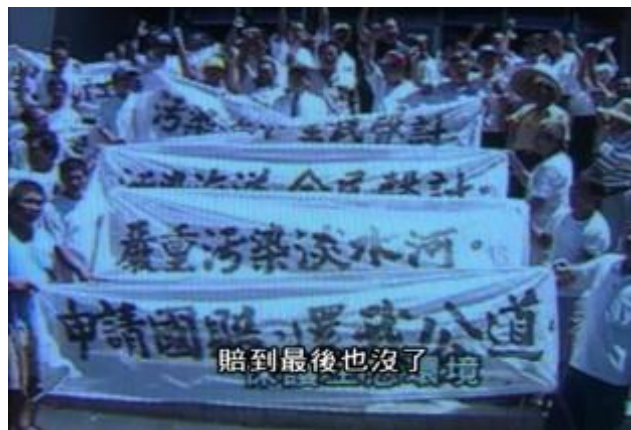
^[9] 古學斌、陳錦華、Karamjit Kaur SANDHU，〈「種族和諧」的面紗背後：種族主義與香港巴基斯坦移民的就業問題〉11。

^[10] 古學斌、陳錦華、Karamjit Kaur SANDHU，〈「種族和諧」的面紗背後：種族主義與香港巴基斯坦移民的就業問題〉32-33。

^[11] 劉紀蕙，〈可見性問題與視覺政體〉，《三角公園》(57, 2006.04) 〈http://in.ncu.edu.tw/~csa/journal/57/journal_park433.htm〉，2015.07.30 下載。

《河口人》呈現土地—家—人—權力配置與構築的多重關係，透過影像的佈署，進而形成受訪者—創作者—觀眾的共享邏輯，一種倫理層次的共感。

煙花



值得注意的是，《河口人》同樣有《歌舞昇平》裡敘述者旁白重疊他人影像的運鏡手法，不同的是，《歌舞昇平》的配置佈署的是一種「相似的、共同的生活（貧窮）經驗」，《河口人》佈署的則是現實的荒謬感：漁夫為維生而離開漂浮河川上的漁船，協助政府建造環河單車道，時任台北市長的馬英九在啟用典禮上，帶領群眾歡欣鼓舞呼喊著口號，畫外音卻仍是敘事者沉痛呼籲保護河川的旁白，權力中心與邊緣族群形成強烈的對比。另一方面，在影像的倫理機制上，這當中的矛盾與空隙(gap)，或可能觸動了渴望權力重新配置的能動性。

《歌舞昇平》和《河口人》這兩部紀錄片，佈署出的可見／可說性，呈現了「家」在他方的某種既荒謬又令人嚮往的烏托邦／彼岸之存在，最終也都以象徵歡樂卻稍縱即逝的跨年煙火，將這種嚮往的感性共構之強度推至最高點：華人相當重視的過年，《歌舞昇平》和《河口人》的主角們呈現的是看不見未來的失能

無力感。這樣的影像佈署將原本社會選擇看不見的主體，轉變為被看見、被聽見的政治主體，也展現於倫理高度上，可能使權力分配重新組合的能動力。



四、結論

本文自香港與台灣的地理位置特性切入，造就一座偉大城市的地理位置，例如香港維多利亞港，沿岸轉變為政府規劃的低收入戶住屋區；或是台灣風光一時的漁業，現今因環境汙染而難以維生。以香港紀錄片《歌舞昇平》和台灣紀錄片《河口人》做為比較與觀察的對象，《河口人》紀錄的台灣百年漁村—下八仙，呈現的是台灣因地理位置特性曾經傲人的漁業沒落後，承襲家業的這一代對於未來之焦慮，影像反映出繁華的城市與無際的河海交界口間的漁村和漁夫們，在象徵偉大台北城的 101 大樓為背景下，因人為權力介入而改變的河流與大海，已日漸成為底層人民無力抵抗回返的彼岸。《歌舞昇平》則走訪了住在香港老舊屋屋的新移民族群，以香港為家卻孤獨凋零的矛盾影像，影響觀者重新敘事重組，長期被隱沒的邊緣底層終於被看見。

本文進一步爬梳了香港與台灣共有的地理特徵：大海、河流、港口、碼頭，其意義與人的關係之轉變，更進一步闡述「港口」做為安身立命的「家」之於具港口特性的台灣與香港之轉變。另一方面，在理論的層次上，藉著法國哲學家洪席耶（Jacques Rancière）的影像研究，分析前述兩部紀錄片中，如何透過影像嵌入漂流／流浪、居無定所的生命經驗，以及老人、底層工人反映出的社會結構，嚮往的「家」，成為遙不可及的彼岸。透紀錄片不僅具有同時紀錄當下及歷史（對觀者而言已是過往）的影像特性，亦因其與「真實」相伴的性質，而具有在倫理層面跨越影像與現實的二元疆界，向未來尋求救贖的將臨性。本文試圖透過影像的能動性，揭露紀錄片的敘事邏輯形成的共享感性政體，反思公權力如何將自然

環境與貧窮落後等汙名網綁在一起，並與棲居其中者成為生命共同體。

五、參考書目

洪席耶(Jacques Ranciere)。《歧義:政治與哲學》(La mesentente)。劉紀蕙、林淑芬、薛熙平、陳克倫(譯)，台北：麥田，2011。

洪席耶(Jacques Ranciere)。《影像的宿命》(Le destin des images)。國立編譯館、黃建宏(譯)，台北：典藏藝術家庭，2011。

阿君·阿帕度萊(Arjun Appadurai)。《消失的現代性:全球化的文化向度》(Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization)。鄭義愷(譯)。台北：群學，2009。

李道明。《紀錄片:歷史、美學、製作、倫理》。台北：三民，2013。

李晨。《光影時代：當代台灣紀錄片史論》。北京：社會科學文獻出版社，2014。

林木材。《景框之外》。台北：遠流，2012。

陳國賁(主編)。《貧窮與變遷：香港新移民家庭的生活故事》。香港：中華書局，2011。

郭力昕。《真實的叩問：紀錄片的政治與去政治》。台北：麥田，2014。

張偉雄、周思中(合編)，《製造香港: 本土獨立紀錄片初探》。香港：香港電影評論學會，2011。

Ackbar Abbas, Hong Kong: Culture and the Politics of Disappearance, Uni. of Minneapolis Press. 2008.

Ian Aitken and Michael Ingham, Hong Kong Documentary Film, Edinburgh Uni. Press. 2014.

劉紀蕙。〈可見性問題與視覺政體〉，《三角公園》57(2006年4月)，〈http://in.ncu.edu.tw/~csa/journal/57/journal_park433.htm〉，2015.07.30 下載。

批判論壇 /

ACG 最前線--業界、閱聽人與學術研究

活動日期：2016/10/28(五)

活動時間：14:00-16:00

活動地點：政治大學井塘樓 020101

講者：

黃宏榮 (『友善文創』協理)

涂銘宏 (淡江大學英文系副教授)

蘇微希 (『開拓動漫祭』執行長)

李衣雲 (政大台史所副教授)

議程：

第一場

14:05-14:30 「戰後台日社會變遷對遊戲產業發展之影響」

友善文創協理 黃宏榮

14:30-14:50 「ACG 動漫與 2.5 次元文化」

淡江大學英文系副教授 涂銘宏

14:50-15:00 對談

第二場

15:05-15:30 「日系同人創作的本質與對台灣本土原創的意義」

開拓動漫祭執行長 蘇微希

15:30-15:50 「從 BL 的論說談『腐女』是什麼？」

政大台史所副教授 李衣雲

15:50-16:00 對談

戰後台日社會變遷對遊戲產業發展之影響

友善文創協理
黃宏榮

台日社會環境變遷

就較廣的概念來看社會環境變化對台灣、日本，兩個國家遊戲產業發展，造成何種影響。談到遊戲通常認為日本、美國等較為盛行，台灣則較沒有屬於自己遊戲。是在什麼樣因素造成台灣日本這兩個鄰近國家間差別。現在從二戰後談起，雖然台灣、日本在亞洲成為繁榮經濟體，但韓戰時，日本離韓國戰區近，做為美國基地提供、製作美國軍需產品，並運送至韓國戰場。十年後自民黨一黨獨大制統治，讓日本在戰後從廢墟狀態中就回到戰前生活水準。有句話說『1956年，已經不是戰後了』，展示日本已脫離戰爭、敗戰陰影，甚至超越戰前經濟水準。

台日遊戲與政治發展

1964年東京奧運，新幹線等促成基礎建設蓬勃發展；而1968-1970年出現彩色電視，其後NHK完成全國彩色電視放送，在此狀況下遊戲產業便開始透過螢幕來展示。接著出現大型街機機台（如打磚塊遊戲），並在日本發售第一台電視使用電視遊樂器，沒有把手，只有兩顆旋鈕，可旋轉，透過電阻訊號及旋鈕來操作遊戲，第一個遊戲名稱為電視網球。

看完日本遊戲發展進程後，來看台灣狀態。二戰前台灣屬於日本國，在戰後分割。1949年國民黨播遷來台，台灣與日本類似呈現廢墟狀態。戰後台灣經濟狀況和日本有個共通點，都是透過戰爭開始發展。在越戰時，原本美國在亞洲盟友為日本，但因越南戰場與之距離因素，美軍便將輕工業、民生工業，遷至台灣生產。由此開始，台灣開始有發展自己的基礎工業。

基本上台灣和日本都經歷過政黨封閉統治時期。隨著日本55體制崩壞、台灣則在1987年解嚴。日本從1970年彩色電視機普及；台灣彩色電視則在1976年開始普及。但台灣和日本分水嶺為：台灣退出聯合國，使台灣在國際上成為孤兒，但也讓台灣可以不受國際版權規範的約束。

台日社會風俗相異

從已知的歷史背景將影響遊戲產業發產。其一原因為日本江戶時代是封建社會，職業與社會地位大多為世襲制。不像中國透過讀書可出人頭地。日本對個人職業執著產生職人精神，意指將自身技術做到最好、精細，此為日本職人概念，如打刀、木匠等職業大多出自個人突破、成就，並非有特定目的。『宅』此字原義應為專研於某特定事務，因而造成對外溝通意願低落，專注在興趣如鐵道、軍事、料理等，將視野侷限於某項特定事務上。

第二點則為台灣繼承儒家思想、科舉體制，故認為唯有讀書高，故產生對娛樂看法認知不同，在台灣社會風氣中，無所事事、娛樂則遭受責備、甚至排斥、抗拒，將之視為罪惡，缺乏專研、研究之心態。這為影響日本製作之產品、遊戲、動畫較台灣盛行原因之一。接著日本受限和平憲法難以發展軍隊，更無法侵略外國，故民間較不關注發展軍事。台灣則因退出聯合國之故，產生增產報國、對國家做出貢獻之觀念，導致台灣做事要求目的性。

台日對待遊戲態度迥異

第三點是遊戲產業在兩個國家發展也有所不同。就日本而言，電視遊戲本是陌生領域，從 1972 年打磚塊遊戲、1975 年電視遊戲打網球遊戲開始後才受到大眾矚目。商人開始利用此機會賺錢並開發相關大型遊戲機台、家用遊戲主機等，因而產生硬體及軟體需求。政府看見遊戲產業開始在社會上出現經濟循環，但也因此產生相關問題，並制定法律規範。柏青哥(パチンコ=遊技機)和大型遊戲機很類似，但卻不盡然相同。在日本制定新法(大型機台定義及遊戲中心管理辦法)，規範 Game Center 與パチンコ分開擺設，而台灣則將兩者混合。

台灣 1980-90 年間經濟成長落後日本十年，台灣電子娛樂尚未有明確界定，電玩『兩字』仍有許多誤解如將對電玩和賭博連結一起。而電視遊戲機進入台灣後，台灣法律管理上仍界線不清，導致 Game Center 淪為賭博場所，更造成大眾對電玩產生負面連結。直到 Xbox、PS2 問世，相關代工需發注給台灣電子製造商，台灣廠商開始製作遊戲主機之後，在報章雜誌上也開始出現遊戲機概念股的名詞，此後，大眾對電玩、遊戲的看法改觀，台灣普遍觀念認為只要有錢可賺則為好事。

結語

我從社會變遷、大眾心理狀態對遊戲產業做個簡單的闡述。簡而言之，在日本相關產業起步早也較有效管理狀況。尤其日本遊戲大廠，如 1993 年任天堂紅白機開始暢銷後，遊戲廠商除了技術發展與建立市場商業規則之外，日本政府也能在行政法規上與時俱進，才造就相關產業的正常成長。而台灣在不肯直視相關

問題的狀況下，只能從善長的硬體代工部分切入，但是遊戲中最精華的獲利區塊則完全無法切入。

ACG 動漫與 2.5 次元文化

淡江大學英文系副教授
涂銘宏

前言

今天我的論壇發表集中在文化層面上，ACG 文化（特別是遊戲文化），如何反映出當今浸透時代裏人與科技、人與物件、軟件的連結，在數位多工環境中行為與意識的複雜度。從 ACG 動漫遊戲框架的實踐裏，我們可以觀照到人與物/軟件之間的新關係，藉而思考人的「非主動性」、以及人與人之間交際的新模式與斷裂。不論從哪一面向都可以看出，ACG 概念與新興的「遊文化」造成了文化實踐與理論上的一些重大典範移轉。

現在沈溺於 3C 的「低頭族」的概念已無法成立，反倒是「抬頭族」才是奇怪的、無所事事的少數。遊文化的應用廣泛，不是只有遊戲才能稱為遊文化，舉凡政府或機構所推行的文創、行銷，運用遊戲的思考觀或介面在遊戲之外的活動與商業服務，進一步延伸了遊文化的操作與內含。然而，科技中介為核心的遊文化，必須在一定條件成熟的數位環境下才有辦法演化完成。像是臉書及 Line 等即時回饋的迴路，在他們出現之前是由具時間差的簡訊、批踢踢實業坊之類的 BBS 站、或是線上聊天室來傳遞訊息，待科技與使用者習慣、網路成長到一定條件後，才有辦法進化成社交行為的流行革命。

廢／遊的時間經濟學

「遊」與「廢」，現今已逐漸跳脫單純無所事事、浪費時間的負面意涵。越來越多人認為，這是一種正面、且結合了新興公民文化的思考與交換模式，後面也蘊含了強大的經濟交換意義與利益。「遊」，已融入在我們生活的各個層面當中，並轉變成數位環境中的一種常態。在過去，「遊」指涉一種不事生產、沒有工作能力的「無用狀態」。但現在的科技環境裏，人生的一大部分時間就是用來浪費。當我們看影片、滑手機、進行多工視窗活動，為的常常不是求得更多知識或投注於有用之事，而是「專心在」閒逛瀏覽，無須思考之「分心」之上，將自己拋到物件、軟件、敘事之中的一種相互作用、內外不分的分神狀態。例如，手機與隨身裝置，讓人們隨時隨地可同時浸透在遊戲、臉書、即時通訊軟體的信息交換，暫時忘掉自我，或重整現實人生。人與物/軟件的結合互動，使得現實環

境與虛擬之間的界線，越來越無法做出區別。

自遠古以來，遊戲本身即具備社會性與集體性。GAME 源自德文 Ga-men (people, together) 而來，在古代一起出外狩獵，對應到現代手遊的連線對打，可以觀察出遊戲跟社會化與集體交際其實有一定程度的關聯性。以時間經濟學來說，人生最珍貴的資源是時間。矛盾的是，在「遊」的世界裡，為了能夠玩得盡興、等級拼更高，人們必須努力去爭取「更多可以被浪費的時間」，來投注在遊戲中創造的 second life，這除了是對被侷限的現實不滿的一套補償機制之外，也是對於自己可能擁有的不同人生的補足與擴充。

2.5 次元文化的啟示

回到 ACG 本身的應用，spec(スペック)，在大塚英志和宇野常寬的論述裏，原先指的是遊戲或是動漫資料庫中的性能或屬性（例如貓耳朵、眼鏡、特定的道具等）。重新置入當今遊文化的新科技語境之後，不再只是單純的屬性，而是跟真實環境複合互動的一種要素。以 POKEMON GO 為例，除了講究遊戲的角色屬性和角色的戰鬥力之外，隨著定位技術的發展，大幅強調了與 3 次元現實環境的互動，已不僅限於 spec 的收集玩味，進化成 spec + 2.5 次元環境+共享經濟的複合玩法。此外，ACG 改編音樂劇、cosplay、聖地巡禮、聲優實演，都屬於 2.5 次元文化，在二次元的與三次元的之間動態移動，不斷發展出更多與現實環境的交互穿透。

ACG 的二次元與三次元間移動交錯的多樣性「2.5 次元主義」，也被實作實現在其他領域範疇中。例如日本動畫，常常使用實際的場景（如教室、街道等），配合 CG 處理製作等將 3 次元的元素，移植到 2 次元的舞台（反之亦然）。透過科技「物」「軟件」、app 的介入，讓 2 次元擴張、侵入 3 次元的現實，更是百花齊放。最近蔚為話題的各種 VR (Virtual Reality) 應用，特別強調實虛境混雜的概念。遊戲媒介的操作中，五感中少被關注的「觸覺」，除了是腦與外界情報循環速度中重要的一部分之外，也直接連結到視覺介面 (GUI)，共同構成了與物、情報 (data) 和他者之間網絡性的 link 構造。2.5 次元環境，讓虛擬與現實合體成「另外一個、無區分的世界」，人不再只是和人「玩」遊戲，而是和遊戲、物軟件共處共造同一世界，呈現類 AR (Augmented Reality) 觀點的擴張現實。

HBO 的當紅影集《西方極樂園：Westworld》當中有句對白，初訪到虛擬樂園裏的人類訪客問道：「妳是真實的嗎？」服務員的回答是：「如果你無法區分，那有差別嗎？」。當 VR 或 AR 越來越強調如何讓人沒入一個世界的技術，讓人浸透在虛擬與現實的無縫連動時空之中，若人們分不出遊戲和實際的差別，區分虛擬與現實似乎變得不是那麼重要。對於文化研究領域來說，更加關鍵的，反而是要聚焦於（被）介入的程度、方式、多樣效應、與政治性了。

日系同人創作的本質與對台灣本土原創的意義

開拓動漫祭執行長
蘇微希

前言

今天我來與大家談談日系同人創作的本質，以及由其衍伸的同人誌販售會活動對台灣原創漫畫發展的意義。

在進入本題之前，我們可能得先話說從頭，跟大家來談談什麼是「同人誌」、什麼是「同人誌販售會」？還有日本與台灣的漫畫產業環境到底有什麼根本上的不同？

日系「同人誌」文化

我們慣稱「同人誌」這名詞發源自日本，大約是在明治到大正時期前後，日本的文學創作者將創作內容集結成文集進行發表（像是日本知名的文學派閥「白樺派」的命名就是從他們出版的文學同人誌《白樺》而來的），用我們比較熟悉的說法，就像學校的校刊或社團的社刊。這些創作內容稱之為「同人創作」，將同人創作集結成書並與同好交流分享的刊物，則稱之為「同人誌」。更進一步的解釋則是「一群有共同興趣的人集結成社團，將因興趣而衍生的內容以文本型態產出，並藉由編製成書的方式與他人分享」。

雖然「同人誌」這名詞起源於文學創作合輯，但我們今天要講的「同人誌」卻不是文學同人誌，而是在近代廣為人知甚至成為日本「宅文化」一部分的「漫畫同人誌」。

「漫畫同人誌」的創作與交流在日本非常成熟，而為了應付大量交流需求而產生的「同人誌販售會」活動（以下簡稱同人活動）也隨之發達，它有多發達呢？在日本，一個月可以有數百場的大小同人誌販售會舉辦，也有許多收錄日本從北到南各種販售會活動資料的專門情報雜誌發行。以最具代表性的同人誌販售會「Comic Market」（コミケ）為例，它在 1975 年首次舉辦時還是只有 32 個社團參與，入場人數為 700 人的小型活動，但 40 年後的今天，它已經成為每年舉辦兩次、每次都有近三萬多個社團、五十多萬參加人次的怪物級活動，是世界最大的同人誌販售會，也是日本御宅文化的代表符號之一。

台灣同人活動的發展歷史

前面簡單介紹了日本同人活動，現在讓我們來看看台灣的同人活動發展。

台灣的漫畫市場自民國 58 年漫畫審查制度造成的斷層以來，就持續受到日本漫畫巨大的影響，而在 1990 年代由於日本的同人活動規模開始興盛，間接影響到台灣漫畫愛好者與創作者也想在台灣複製類似的活動模式，於是在 1990 年前後台灣開始零星出現由同好主辦，規模可能僅在麥當勞或咖啡廳一角程度的迷你型販售會，但都未具規模。有留下可信資料的第一場在正式展覽館舉辦的同人誌販售會是 1993 年在松山外貿展覽館，當時也僅是佔整個展覽的一小部分，並非純粹的同人誌販售會。一直要到 1997 年由日商 SE 公司和捷比漫畫便利屋合作引進台灣的「Comic World」開始，台灣才正式出現形制與規模都類似日本コミケ的中大型同人誌販售會。

台灣中大型的同人誌販售會是由日商引進，因此與日本的同人誌販售會具有一脈相承的血緣，許多活動內容、規制甚至潛規則，都是以日本當時已經發展二三十年以上的販售會模式為基準，我們可以說，台灣同人誌販售會發展的前期，是以拷貝日本同人誌販售會為目標。

但日本的同人誌販售會是以他們自 1960 年代起就發展完備的漫畫產業為基礎，收納了既有商業漫畫市場無法顧及的「非主流創作」以及滿足漫畫迷需求的「二次創作」這兩者為主體形成的特殊同好交流體制。台灣的漫畫發展歷史則由於社會政治因素產生了長達二十年的空窗期，這個空窗期不但造成台灣漫畫作者的斷層，同時也截斷了台灣漫畫讀者對於本土漫畫文化脈絡的認知。首當其衝被影響到的是台灣商業漫畫創作與市場，當然，依附於商業漫畫市場的同人誌販售會也免不了面臨同樣的問題。

剛剛提到，1997 年由日商引進的「Comic World」是將日本販售會模式原樣照搬進台灣，但台灣的漫畫創作者或消費者並不像日本那樣擁有完整的文化發展脈絡，因此對於許多依循日本漫畫文化脈絡產生的販售會形制與規定，台灣參加者在「知其然而不知其所以然」的情況下，逐漸出現水土不服的情況，而「因應台灣市場進行調整」與「堅守同人文化本質」這互相衝突的兩個理念，也讓合辦的台日兩家主辦單位內部產生經營理念分歧，從而分裂成兩個不同組織進行市場競爭，加上創作社團及參與人次無法突破瓶頸的情況下，2000 年前後台灣的同人誌販售會發展進入一個谷底的低迷狀態，我們公司所主辦的「開拓動漫祭」就是在這個時期，為了希望能突破僵局而創辦的。

同人活動封閉性的本質

讓我們先回到今天的主題：「日系同人創作的本質與對台灣本土原創的意

義」。那麼，什麼是「日系同人創作的本質」？基本上，「同人誌創作」、「同人誌販售會」的本質是封閉性的，是一群擁有共同基本知識、共同「タネ」(ネタバレ, Netabare) 的同好在具備共識的情況下營造出來的特殊場域，要進入這個場域需要有預備知識，否則不但無法理解這個場域出現的各種現象，甚至可能觸犯場域的潛規則，激怒構築出這個場域的同好群。

在日本，由於產業發展完整，與一般大眾對話的責任會由商業漫畫出版社(例如集英社、講談社、小學館等)來肩負，因而可容許「同人創作」及其交流平台「同人誌販售會」成為封閉型的場域。在日本的漫畫產業中，想走主流創作路線的創作者可以進入商業出版社出道、發表作品，並以創作取得相應之社會地位與收入回饋。不想走主流創作，只想跟擁有共同語言的同好交流共鳴的創作者，則可選擇同人創作，在同人誌販售會這種封閉的場域內安心放膽與同好交流戲耍，不需肩負一個職業創作者所需承擔的種種社會責任。

以コミケ為例，創始人米澤嘉博本身就是漫畫評論家與漫畫文化研究者，他最初在コミケ場內發表的原創同人誌是評論集或研究論文，這些著作一開始就將目標客群設定為深度文化關懷者，講白一點就是菁英族群，並非面向普羅大眾；至於二次創作的進入門檻則是對原作的熟悉度，同樣也是不做功課就無法進入的類型。從場內出版品特質的角度切入，也可以看出日系同人活動「封閉型場域」的成因。

但是在台灣，我們沒有將同人活動變為封閉場域的條件，如果我們還想要保有原創作品產出能力的話。

同人活動是原創人才的苗圃／戰場

剛剛有提到，台灣因為歷史因素使得漫畫文化與產業發展出現過巨大斷層，因為這個斷層的影響，台灣的「職業漫畫圈」雖然在上個世紀 90 年代曾經有過曇花一現的榮景，但在 1990 年代末期就因為日本漫畫出版萎縮、網路世代來臨、娛樂選擇多樣導致消費者流失，以及因為斷層造成本土漫畫創作水準良莠不齊等不利因素綜合影響下開始泡沫化。導致 2000 年後出現了連職業漫畫家都很難找到地方發表作品的情況，還在摸索與累積創作能量的新人就不用說了。

但是漫畫家的栽培並非一蹴可及，不間斷的創作、發表、修正、再創作、發表……這樣的循環至少要五到十年才有機會造就出能產出市場需求內容的創作者，在商業出版社並無法提供這樣的場域給新生代創作者時，「同人誌販售會」這個原本僅限同好交流的封閉性場域，卻是能提供一個圖像創作者在成為職業作家之前所需要的磨練機會，同人作家將自己編繪的作品印製成冊，拿到會場等待有緣人賞識，他們最直接面對第一線讀者的反應，若作品賣得好，那麼因之獲得的販售收益可以支撐創作者繼續繪製下一本，若賣得不好，甚至連試閱本都無人

願意停留翻閱時，創作者也被迫必須立刻找到修正方向，在消費者與創作者之間並無出版社或責任編輯做為緩衝，對創作者而言可說是血淋淋的殺戮戰場，卻也是在台灣的漫畫產業無法為新人提供足夠的機會時，創作者自我磨練、自力更生的最好場域。

不打破蛋殼無法進行世界革命

在 2000 年前，台灣整個社會對於漫畫並不友善，對當時的社會大眾而言，「漫畫」是不良讀物、是小孩看的東西，甚至被直接與色情畫上等號，在這樣的社會氛圍之下，如果在台灣的同人活動仍然延續日本同人活動原有的封閉型本質，不但無法負擔起與社會對話的責任，扭轉漫畫的社會形象，也無法讓有意在同人販售會場磨練自我技巧、培養原創產出能力的創作者獲得應有的尊重。因此，在 2002 年我們決定投身舉辦同人販售會活動時，就很明確地知道，這個全新誕生的活動並不能如日本原生同人活動那樣堅持以封閉型場域的概念經營，而是必須以維護台灣原創能量、取得社會大眾理解認同為前提進行規劃。

在這樣的理念之下，開拓動漫祭 (Fancy Frontier) 在 2002 年舉辦了第一屆。創立的時我們仍然是以同人活動最高指標コミケ為目標，希望能打造出一個「台灣的コミケ」，創造出屬於台灣漫畫創作者與漫畫迷專屬的場域；另一方面，卻又打破了封閉場域固有的藩籬，不但主動進行宣傳，更積極與不同領域的產業進行跨界媒合；除此之外，還在組織內設立了迄今為止其他台灣同人活動都不曾開設的單位「媒體組」，建置對應媒體的專門人員向外對話，希望藉由積極的對話扭正媒體與社會因為不了解而產生的誤會。

歌詠原創、擁抱二創

開拓動漫祭是一個非典型的同人活動，除了前面談到關於「場域」本質的衝突之外，還有一個與純粹原創相當衝突的特色，就是「二次創作」。

就如同陳腐的舊觀念中漫畫是不良讀物一般，在許多原創基本教義主張者眼裡，「二次創作」就是「盜版」，容許二創就是縱容盜版，是不可原諒的犯罪。但，事實真的是這樣嗎？

「二次創作」的確遊走在版權的灰色地帶，但它確定不是「盜版」。今年年初台灣出版界有個很熱門的議題，就是 TPP (跨太平洋戰略經濟夥伴關係協議) 中的「著作權由告訴乃論罪改為公訴罪」這一條。當初日本決定參與 TPP 時，曾經在產業界掀起一片「二創將死？」的恐慌，也因此引發了日本產業界與相關部門的熱烈討論與定義。最後是日本首相安倍晉三出面聲明：「二創不能死」，並積極進行修法推動，認定「二創」是「重製」而非「複製」，也因此「二創」行

為仍可維持在告訴乃論的範圍內，不列入公訴罪範圍。

從文化的角度來看，「二次創作」是迷文化的一環，被定義為「粉絲行為」。也就是當原作、既有官方周邊無法滿足「迷」對內容更加延伸性的需求時，由熱愛原作的「迷」發動對原作產生的演繹及想像，並進一步將之具象化為文本與有同樣需求的同好分享，就是二創同人誌的原點（由於具有「自給自足」的特性，二次創作者常自嘲為「自耕農」）

「原創」與「二創」在同人誌販售會場內是並存的，但在日本原生的同人活動中這兩者在閱讀理解上都具有很高的進入門檻，與正常商業漫畫出版社面向普羅大眾的商品導向有很大的不同。而承襲日系同人活動血緣的開拓動漫祭，卻試圖將這個封閉性場域打開，在活動形制或是產出物特性上為了配合「振興台灣本土原創」進行許多修正，在舉辦至今已近 15 年的此時回首爬梳，「開拓動漫祭」已經與日本原生的同人活動有了很大的不同，是一個只有在台灣這樣漫畫發展歷程的土地上才會長出來的「非典型同人活動」。

我們所做的是「開門」而不是「關門」

開拓動漫祭的核心成員都是資深動漫迷，我們何嘗不希望辦一個無須費神與非我族類的外人往來、只要享受與知音共鳴的封閉型活動？我們之所以選擇不這麼做，是希望在能力範圍內嘗試為台灣留住原創漫畫的能量與火苗，等待下一個產業重振的時機來臨。在那之前，開拓動漫祭仍會繼續肩負起對社會大眾對話的責任，即使這樣的方針會讓希望維持純粹封閉型場域的參加者感到不滿，我們仍然選擇咬牙堅持，因為台灣目前並沒有相等能量的場域或產業可以肩負起這個功能。

經過了十年的經營，在 2012 年底出版的《CCC 創作集》成為了印證同人活動為台灣培育了新生代創作者的最好例證，這本由中研院數位典藏計畫發動的「非典型漫畫期刊」，創下了許多本土漫畫的紀錄，包括因為索取的人過多而直接轉型成商業刊物出版發行、上市後立刻佔據博客來網路書店國產漫畫前十名一半以上名次、極盛期一集能夠銷售達萬本等等的驚人紀錄。這本奇蹟刊物的漫畫作者超過九成都來自於同人販售會會場，都是靠著自己赤手空拳打下一片天的新生代強者，他們沒有商業出版社可依靠，卻開創了老一輩創作者與傳統出版社難以企及的本土漫畫可能性

我們可以很驕傲地說，沒有同人販售會的機制，就沒有 2012 年《CCC 創作集》的奇蹟誕生。

結語

在未來，開拓動漫祭仍將秉持為台灣本土原創漫畫創作者提供發表舞台的初衷繼續嘗試各種可能性，可喜的是在世界趨勢導引以及許多業界前輩的努力下，政府逐漸關注漫畫文創所能產生的力量，並承諾挹注資源振興台灣原創內容的產出。希望這群從同人活動出身的新生代漫畫家，能夠為尚在同人會場內磨練能力的後進們開創出屬於台灣自己的「商業模式」，讓台灣漫畫產業在 2000 年後失去的部分得以補完，發展出真正屬於台灣的漫畫產業。

從 BL 的論說談『腐女』是什麼？

政治大學台史所

李衣雲

前言

現今所指的 Boys' Love(簡稱 BL)，是對描述兩名(以上)的男性間愛情故事的類型通稱。但這個指稱是一直到 1990 年代末乃至 2000 年後，才確立下來的。當然，這不是指 1990 年後才有這種文類，只是稱呼有所變化。

1960 年代末 1970 年代時，由被稱為「花之 24 年組」的一群女性漫畫家，用美少年間靈魂伴侶的關係，創作出「少年愛」的故事類型，影響了 1950 年代至 60 年代中出生的日本文青。從少年愛發展出了二個系統，一是以小眾雜誌《JUNE》為主，出版描寫男性愛欲的商業原創漫畫、小說，稱為「JUNE」系，另一則是以同人誌與二次創作為主的「Yaoi (やおい)」系。

厭女嗎？Yaoi 論述的開始

1980 年代末 90 年代初，這類作品逐漸進入一般大眾的視野，也開始受到文化評論與學術界的關注。最初對 Yaoi 提出論考是中島梓，她將 Yaoi、少女的拒食症乃至「御宅族」同樣視為反抗現實社會的表徵。90 年代的評論與學者也大都延續她的說法。如東京大學社會學教授上野千鶴子認為，美少年不是異性，而是具備女性外表與情感表現的**自我理想形象**，而以少年為主角的文本，使少女讀者們能夠在安全距離之外，安心地閱讀發生在異性少年們身上的諸如亂倫、虐待等悲劇。而女性也一反過去被凝視的立場，反過來成為了為凝視男性的人，她的結論是少年愛是女性跳脫自己所屬性別，對強制的異性戀進行的反叛。

而她的說法因為用語的關係，也引起了一些爭議。例如她認為文本中的少年們展現出的厭女表現，或是文本中沒有女角出現，使得少年主角=少年愛的作者們得以與現實的女性性別作切割。她的這個「厭女說」應是指被異性戀宰制的社會性別的「女性」，但因為沒有進一步的詳述，因而常被引用為看 BL 的女性就是厭女症等說法。

BL 論與御宅論的分道揚鑣

1990 年代以來，御宅論是將其分析對象界定在以動漫等大眾文化為中心的迷群，御宅族一詞涵括了男性與女性。但事實上卻是以男性為中心。例如同人誌即賣會「comiket」中，參加的同人誌創作社團中有七成以上是女性，但在御宅論中，女性只是被當作說明御宅族的數量有多大的分母，而鮮少被當作論述的對象。因此，當女性的御宅族被當作論述對象時，均會特別標示出「女御宅族」，正如羅蘭·巴特所說的，作家與女作家、黑人作家這三個名詞的差異，正顯示出了作家=白人男性的迷思，「女御宅族」這個名詞的存在，也正揭示了御宅族與御宅論的男性本位。在這樣的背景下發展出來的御宅論，也因此不能全然理解女性御宅族。

1980 至 90 年代的 BL 相關論說，往往是將少年愛與 Yaoi 視作一種異端。論述者都認識到了 BL 場域在社會中的邊緣性，他自為 Yaoi 正名或去污名化的方式，是將 BL 當成邊陲對「中心=現實社會」的反抗，藉此為 BL 取得存在的正當性。御宅論說也有類似的作法。這顯示出了在這時期，後現代主義的關係論尚未影響到 BL 論說中，反抗者的論述是以大敘事=父權、大集團=異性戀社會為對象，而個體性則被突顯出來，作為對抗的另一端點，因此，個體的這個群體中存在的多元面向，或是相對於大集團的個體的集合中，所具有的不一致性也就被忽視，「正常／異常」二元對立的價值體系依然主控著對 BL 的解釋權。如果用米歇爾·傅柯的語彙來說，這是一個關於新事物=BL 的知識體系建構的過程，在這個過程中，異端、病態與 BL 的連結，被認識為是 BL 的本質。這套知識也就成為接下來的 BL 論者，所必須面對的狀況。

2000 年後，腐女子一詞出現，原本「腐女」是 BL 的愛好者間自嘲的用語，。「腐女」的意思是指喜歡描述男性間愛情故事的漫畫或小說的女性，後來開始為一般社會所用。腐女與女御宅族的指涉產生了重疊混用的狀況，甚至超出了御宅論所論說界定的範圍，顯示出腐女論開始與御宅論分割的走向

腐女不是均一化的本質

當我們一旦跳脫出非此即彼的性別二元對立架構，即會發現所謂的女性對自身所屬性別的不滿足，而是源於對權力差距的不滿。同時，性別包含了社會建構出的部分，什麼樣的行為是男性的、什麼樣的語調語法是女性的，不是由生理構造差異而產生的本質性存在，而是在社會化的過程中所習得的，那麼，這些性別特質就可能同時並流動性地出現在每一個人身上。如此一來，關於女性對 BL 的創作與閱讀的分析，就可以跳出「正常／異常」的二分框架，從這個角度來思考，男女閱聽人都可以在不同生理性別的角色上，看到自己認同與投射的部分，並得到愉悅與滿足。事實上，BL 的讀者不像上野千鶴子、大塚英志等人所認為的只有異性戀女性，也包括了同性戀女性、同／異性戀男性等。同時，BL 的文本也

不必然被指為複製異性戀男女關係的「強攻弱受」，還有強受弱攻、「可愛的」受、病嬌攻等。

此外，閱聽人不是一個固定不變的事實存在，而是多元的組成，那麼，從文本去分析乃至界定其閱聽人的集體特質的方法，就容易忽略掉閱聽的多角性與詮釋的自由，而將閱聽人當成一個均質的群體。因此，如果把腐女視為同質、本質性存在的一類人，則否定了 BL 的閱聽人並非只讀 BL，而是同時在消費許多其他類型的文本的可能性。當然，這並非表示翻轉父權支配、獲得性的愉悅等，安全機置、性焦慮、性潔癖等作者／讀者的傾向不存在，只是，在討論這一些傾向的同時，必須先認識到這些傾向不必然同時存在於所有 BL 閱聽人身上，其次，即使這些傾向全都顯示在某一些 BL 閱聽人身上，也不等同於這些閱聽人就只有這一些面向。將某一些傾向或特別放大、或無視之的論述，都只會造就對 BL 閱聽人的單一刻板印象。也就是說，文化作為一個集體展現出來的體系與現象，必然與個體間會有互動，但卻不會是個體的加總，個體也不會是文化的複製，因此，對文本乃至文化現象的分析，也不能直接還原到個體的層次，成為對個體的分析結果。

最後要再一次強調，我們如何認識、理解 BL，是建立在一套由諸力關係建構出來的知識體系上，這套知識體系會隨著時代與力關係的變化而不斷改變。因此，無論是腐女或是 BL 的愛好者，都不是一個均一的、本質的存在。

參考：

李衣雲，〈在病態與反抗的夾縫之外——論 Boys' Love 論〉，收錄於馮品佳編著，《圖像敘事研究文集》（台北市：書林，2016）。

文化評論 /

記憶·真相·謊言——電影《暗色天堂》的細節解讀

李仕芬

(Lee Shi Fan)

香港大學中文學院講師

一、《暗色天堂》對《法吻》的改編

2016年3月香港上映的電影《暗色天堂》由袁劍偉執導，劇本改編自莊梅岩的舞台劇《法吻》¹。《法吻》2005年首演，獲第十五屆（2006年）香港舞台劇「最佳劇本」及「十大最受歡迎劇目」獎。袁劍偉看過舞台演出，為其題材觸動，於是動手改編。原劇內容為男、女主角宴會中重遇，一起重溫五年前因濕吻引發的糾葛。《暗色天堂》延續這一敘事脈絡之餘，卻更易了原來從頭到尾只由主角講述的表現手法。簡單來說，講述及呈現是《暗色天堂》分別表達現在與過去的不同方式。兩部份演繹手法的相異，除使內容架構更為清楚分明外，也發揮了以鏡頭剪接馳騁時空的表演特色。電影一向擅長訴諸具體視覺形象，選擇以這樣的形式重塑往昔，除可避免由始至終如說書人般的抽象解說外，亦更能達成時空交錯的藝術效果。結構安排恰如黑澤明經典電影《羅生門》，角色各有各說之餘，回憶部份仍以具體影像再現。其實，舞台劇與電影本是相異的藝術表演形式。一般來說，戲劇有固定舞台，展示空間受到限制；電影則由於攝影機位置可變，以及剪接技巧的運用，時空可不停轉換。² 袁劍偉改編時便考慮到這些元素。

一次法式之吻，引發全劇糾紛，舞台劇以「法吻」(The French Kiss)為名，自然順理成章；然而，不妨留意「法」這字本身亦可帶出與法律相關的層面。莊梅岩曾表示，男、女主角堅持審視自己的靈魂，是光明的人物。他們卻並不幸福，因一直解不開心結，糾纏於過往之對錯。³ 這樣的是非黑白，並不能簡單客觀地通過法律裁定。在法庭已下判決後五年，兩位主角再次面對彼此，由「法內」走到「法外」，對事件重新審視。這種法外審判，更是不假外求，回歸當事人自身的認知與討論。重點再非如法庭一錘定音，而是著重顯露兩人潛藏心底的不同感受。對於交往相處，雙方的解讀原來存在分歧。

《暗色天堂》雖同以法式之吻牽動高潮，亦包含法內法外的審判，卻棄用「法吻」為名。這樣的改易，可見改編者的用心。不論舞台劇或電影，基督教同為背景內容。電影以教徒嚮往的天堂為戲名，自反映了其中的宗教色彩；然而，更值

得注意的，是以「暗色」形容「天堂」的構思。構思本身，已帶出矛盾張力。天堂向為基督徒靈魂歸宿，是光明所在之處；現在卻無復光照，可見意欲傳達角色囿於感情苦痛，難能從宗教信仰中取得心靈慰藉。其實，主角本身的私慾及自欺，正是戲裏不時演繹的內容。天堂色暗，神光未現，反映的正是這種迷思下的主觀感覺。

二、《暗色天堂》的細節解讀

《暗色天堂》延續原劇內容之餘，亦豐富了其中情節，如在鋪陳宗教內容方面，即營造了不少相關意象。敘事結構前後呼應，先以燈光下一座水池的空鏡作序幕，後以男主角沉浸其中收結。《聖經·加拉太書》記載：「你們受洗歸入基督的，都是披戴基督了。」⁴ 對於教徒來說，浸洗是洗淨罪過，投歸主耶穌的重要儀式。男主角自我浸入光照下的水池，並於其內跪拜，隱然帶出了自我悔罪，重回天父懷抱的意義。為了渲染過程，這一場戲節奏較為舒緩，異於之前書房內兩位主角對峙的緊張。男主角離開室內後，鏡頭一度以遠距離俯視角度拍攝，男主角背形頓形細小，正好象徵其驕傲自大心境的微妙變化。這種全知鏡頭的運用，也彷彿帶出了復由全能上帝領引的寓意。最後鏡頭逐漸推移，特寫主角浸洗後的平和表情，以顯示心靈得到滌淨及救贖。可注意的是，男主角雖在賓客一臉驚訝及交頭接耳中，完成步入步出水池的過程，但畫面聲音主要來自主角念誦經文的畫外音。其後恍如回歸平靜那一刻，畫外音竟又帶來了鳴鐘聲響；咚然一下，渾厚莊嚴。鐘聲向來帶有宗教的寓意色彩。本應喧鬧的宴會環境，卻以鐘聲以及頌禱聲反襯男主角的心路歷程。這種內在的性靈回歸，隱含了自我的省視及改變。

其實戲裏一直刻意經營宗教相關意象，以帶動故事發展。譬如男主角以牧師身份主持講道那場戲，便安排以蘋果及誘惑作為議題。根據《聖經·創世紀》記載，亞當受夏娃引誘，違反上帝律令，吃了禁果，被趕出伊甸園。偷食禁果因此成了人類墮落及罪惡之源。⁵ 男主角在眾教友的蘋果中，卻揀選了女主角呈遞的來吃。種種安排，目的仍是帶出二人日後複雜的感情關係。此外，電影中不僅一次安排女主角坐在男主角車上，並以近鏡對焦擋風玻璃前的十字架。車行時十字架不斷搖晃，除暗喻二人關係不穩定外，亦帶出了潛在的信仰考驗及危機。又如聖經多次在場景中出現，以顯示兩位主角的信仰。其中一次鏡頭卻是對準男主角身上滑落的聖經，以喻示他因非禮罪成，動搖了一向的信念。其後眾多裸體橫陳交纏的視覺畫面，則是導演自認模擬古典意大利畫作，演示人間地獄的嘗試，⁶ 強調的是男主角的縱慾失控、沉淪墮落。此時畫外音卻又響起他向神表達不憤的自白，同為演繹行為心智之迷失。

此外，劇情處處留下伏線，雖不無斧鑿之痕，但亦見經營之努力。如教友阿

怡對女主角說及觀看連續劇時，有以下感受：好像與人相戀一段日子後，才發現那男人根本沒愛過自己，因此感到受騙，非常憤怒。這樣一種比喻，正好預示了女主角與男主角日後的衝突。又如宴會中，男主角與小孩玩遊戲，一見女主角的倒影，便失神，跌落陷阱，走不出迷宮。遊戲迷宮及倒影的安排，可說暗喻了男主角心理上未能走出女主角的陰影，因而感到迷亂困惑。再如男主角好友林先生曾說海裏的魚很傻，易上釣，女主角則和應：願者上釣，也彷彿對照暗示了日後兩位主角的關係。

戲中對教義詮釋的差異同為貫串脈絡所在。結局雖以男主角省悟，回歸昔日信仰作結，但對教條的釋義並非毫無質疑。眾教徒如何各以一己所好，主觀解釋教理，成了不時帶出的信息。配角蘇珊娜（Susanna），便認為自己的婚外情對象是神替她揀選的。在女主角回憶裏，男主角借乘酒意與她親吻後，竟指稱女方為撒旦派來的誘惑者。她認為受辱，羞憤離開車廂，獨自走在黑夜的山頭。此時路燈放明的外在環境現象，卻被她主觀地帶離寫實層面，提昇為上帝要她懲罰男主角的神諭。自從車上一吻事故及告上法庭，女主角雖一直認為有神相伴，後更嫁給一位牧師，但多年來心情始終未能平伏。她期望的末日審判更反映了潛藏心底的疑惑不安。電影尾聲，女主角跪拜地上，不斷誦經。鏡頭也以俯瞰的近距離角度，映照她帶淚的面部表情。可注意的更是，她跪地向上帝祈求時，身軀並非靜止，而是不斷旋轉。如此設計安排，表達的是心緒的不穩、迷亂。非全依口形，男、女主角混雜的頌禱聲，更使聲音恍如四處流灑，無處不在。女聲節奏相對急促，呈現的更是當事人的惶惑失措。

角色刻劃方面，也見編導的用心。《暗色天堂》比原來舞台劇多了不少角色，而這種設定對推進劇情自見作用。如林先生這角色，便可幫助我們更了解男主角的出身及性情。受人敬重的男主角，性格也有不欲暴露人前的一面，而這潛藏的人格面向，正好由他這位好友襯托顯示出來。兩人均出身低微。林先生最後仍然無法超越原來階層，但男主角經過一番努力，卻取得社會上認可的成就地位。頗堪玩味的是，電影或為顯示男主角的出身，刻意安排他說港式口音英語。男主角與女主角共事時，則被後者一口流利英腔英語吸引，或者正是一種自我的補償。為了突出前者對後者的好感，增加情調氣氛，畫面更刻意配上輕柔音樂。此外，飾演男主角下屬的周婉婉，同樣起了牽引劇情的作用。男主角成功人士的魅力及專橫均是藉著她的視角表現出來。其中一場戲曾安排她及女主角隔著玻璃同看男主角受訪。男主角的說話內容以及周婉婉的評價，正好讓女主角更了解男主角。玻璃間隔這一設置，更未嘗不可喻示為兩位主角看似清楚，卻似近還隔，終無法溝通融合的關係。至於周婉婉對男主角工作上的不滿，則正好反襯女主角對男主角認同的一面。

除了上述水池、十字架、玻璃等外，《暗色天堂》亦用了其他裝飾設計來串連劇情或突出人物性格、關係。孔雀的設定安排，便是明顯例子。雄性孔雀開屏，

自覺美麗的故事，從來不乏。孔雀象徵驕傲，成了集體的文化想像。在基督教中，孔雀更有不朽、復活重生的積極意義。⁷ 無論男主角身處的教會及同行會，均有孔雀畫圖或裝飾擺設。這些意象，除表達男主角倨傲自大的一面外，同樣預示他最終意識到自身性格的缺失，因而重投主懷，淨化再生。此外，兩位主角共處時，室內牆上常見掛著圖畫。這些畫作，除可增加背景的構圖美感外，亦有助表達劇情。宴會一房間裏即有兩幀倫布朗·哈爾門松·范·萊因 (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 的作品。一幅題為「猶太新娘」(The Jewish Bride)，另一幅畫的則是羅馬女子柳克麗霞 (Lucretia)。兩位主角對話時，鏡頭不時以之為背景。其中更有二人分別站在「猶太新娘」掛畫兩旁的構圖設計，除形成了二人的針鋒相對與畫圖溫馨和諧主題的反差外，亦隱隱帶出了二人曖昧的愛情關係。至於女主角認為受辱的強烈心理反應，則暗暗呼應了另一畫中柳克麗霞 (Lucretia) 為受玷污而不惜自戕的行為。

總體來說，整部電影可說頗為注重視覺藝術效果。宴會上，男、女主角均以一身白衣示人，女主角更佩戴了白珍珠項鍊及同系列耳環。當賓客大多以黑衣為主調時，二人的服裝色調頓形突出。白色在文化習慣上，往往會引起純潔的聯想。這樣的顏色選擇或意欲表明二人均以為自己無辜；⁸ 然而，最後因女主角潑濺紅酒，兩人白衣上均染了紅漬，或亦暗喻了兩人均非如自我想像之無辜。回憶畫面上，女主角衣著素淡沉實，有別於其他女同事。這種設計，除突出了女主角獨特的個性外，亦表達了她看似較純樸的一面。由這樣的角色引發後來的法吻衝突，戲劇張力也會更大。此外，宴會中二人獨處的房間，面積不大，卻以大紅沙發置於其中，牆上亦有大幅紅色裝置。狹窄的空間，紅色引發的燥動不安，正好帶出二人各執一詞的張力狀態，表達的是幾年來一直未能疏解的心理困局。男主角其後驀然驚醒，獨自離開，剩下未能自我解困的女主角留在逼狹環境裏。其實這種場面調度的著力，戲裏不時可見。譬如為了突出男主角身兼同行會總裁時的風光，特意安排他辦公室座位背後為透明玻璃窗。這一扇窗接連了室外的開揚景致，便正好暗示本應一片光明的前途。又如為了說明女主角及其他教徒對男主角崇敬著迷，特別安排了教會裏的講道場面。除曾以近鏡聚焦男主角站在十字架前的演講風采外，亦以仰角拍攝，以突出他的高大形象。不僅一次出現信徒仰看男主角的鏡頭畫面，發揮的自是同樣效果。

三、真相與謊言

一如論文開首交代，《暗色天堂》與《法吻》在回憶及現在兩部份上，表達形式並不相同。這種表演方式的差異，其實也同時帶動了內容上的微妙變化。袁劍偉指出最初試編時，改成了兩人均相信愛情的快樂結局。最後覺得不合，方向發展仍依原劇。⁹ 吊詭的是，表面上，女主角雖仍如原劇設定，在對質中一直否

認自己愛過男主角，但兩人回憶的影像內容，卻不時透露了不盡相同的一面。這樣的設計安排，除或為照顧觀影者的慣常口味外，亦未嘗不可看作是原來浪漫愛情構思的暗度陳倉。在不同的零碎影像組合中，觀眾多少感受到女主角對男主角的愛慕。其中較可觀的是，女主角獲男主角餽贈聖經後，碰上蘇珊娜（Susanna）急找後者，又從阿怡口中得悉他與其他女教友的關係，情緒受到牽動。電影以昏暗的外在環境為畫面製造低沉色調。主題曲「在我身上」（Over Me）更於此時響起，音色委婉沉鬱。女歌者悲涼愴惻的嗓音縈迴下，緩緩地傳達了歌詞的失意情緒，更說明了女主角內心的眷戀難捨。¹⁰ 在這種落寞的氛圍下，女主角一時誤認男主角座駕，反映的更是前者潛意識下欲見後者的想望。此外，又如戲中女主角邀約男主角時，特別安排了趨前那一下動作，鏡頭下非常明顯，在在暗示了邀請者意欲會面之積極進取。

《暗色天堂》有「零碎的記憶可以拼湊成完整的故事」的宣傳語句。男主角也相信與女主角一起追溯，終可揭示事實全貌；然而，誠如女主角所懷疑，兩人好像各自選擇相信的事。因為遺忘、偏見、私心等種種原因，能否找出所謂真相，看來也非輕易。電影片頭引用了立體主義畫家喬治·布拉格（Georges Braque）之言：「真相一直存在，只是人發明了謊言」¹¹。袁劍偉在訪問中也一再提及。¹² 看來電影或欲表達：真相並非不存在，只是由於人不敢也不想面對真正的自己，才有意無意地以假話掩蓋真相；可是，牽涉到人的感情時，真有所謂真相這回事嗎？表面來看，電影回憶部份以具體影像呈現，看似較能還原當日情境，但這些呈現的片段，是否又能完全客觀？一般來看，主觀鏡頭為電影藝術的重要元素。《暗色天堂》中看似較客觀的回憶畫面，其實同樣未能擺脫男、女主角的視角。換句話說，這是兩位主角各自建構的記憶。如此場景自然仍是主觀的。喬治·布拉格（Georges Braque）也曾有過以下言論：「藝術唯一事至關重要，而此事並不可解。」¹³ 感情之事，往往比藝術更無法解釋闡明，背後有否所謂客觀真相，實在耐人尋味。羅生門作為人生體驗來看，縱有變奏，自亦難以踰越。

注釋

¹ 莊梅岩：《法吻》（舞台劇劇本）（香港：同窗文化工房，2011），頁 1-207。

² 葛德：《電影攝影藝術概論》（北京：中國電影，1995），頁 345。

-
- ³ 莊梅岩：《法吻》（舞台劇劇本）（香港：同窗文化工房，2011），頁 14。
- ⁴ 《聖經》（新約）（上海：中國基督教三自愛國運動委員會、中國基督教協會，2009），頁 211。
- ⁵ 《聖經》（舊約）（上海：中國基督教三自愛國運動委員會、中國基督教協會，2009），頁 2-4。
- ⁶ 2016 年 3 月 16 日，袁劍偉在香港電影資料館一場以《暗色天堂》為題的座談會中曾如此表示。座談會由香港演藝學院主辦，馮家明主持。
<<https://www.youtube.com/watch?v=x5jtFGPkXGs>>，2016 年 7 月 18 日網上檢索。
- ⁷ David Fontana, *The Secret Language of Symbols : A Visual Key to Symbols and Their Meanings* (San Francisco : Chronicle, 2003) 145.
- 錢玉蓮：《現代漢語詞彙講義》（北京：北京大學出版社，2006），頁 174。
- ⁸ 「老子不負責任電影文」，
<<http://moviemoney.pixnet.net/blog/post/386344198-%E3%80%8A%E6%9A%97%E8%89%B2%E5%A4%A9%E5%A0%82%E3%80%8B%EF%BC%8C>>，2016 年 7 月 11 日網上檢索。
- ⁹ 袁劍偉在座談會中曾這樣表示。香港大學比較文學系、香港大學電影學會主辦：「《暗色天堂》座談會」，2016 年 4 月 12 日。
- ¹⁰ 《暗色天堂》主題曲「在我身上」（Over Me）由恭碩良作曲，張天主唱及填詞。
- ¹¹ “Truth exists. Only lies are invented.”
<http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=349#.V4bN5Zbr348>，
2016 年 7 月 14 日網上檢索。
- ¹² 張靛瞳：〈莊梅岩 袁劍偉 看見，看不見的吻〉，《晴報》，2016 年 3 月 18 日，
<<http://skypost.ulifestyle.com.hk/娛樂/電影推介/20160318/002/莊梅岩%20袁劍偉 看見，看不見的吻/210467>>，2016 年 8 月 1 日網上檢索。
- ¹³ “In Art there is only one thing that counts; the thing you can't explain.”
<http://www.art-quotes.com/auth_search.php?authid=349#.V4bN5Zbr348>，
2016 年 7 月 14 日網上檢索。

*拙文幸獲袁劍偉先生及馮家明先生提供資料，特此致謝。

文化評論 /

自然人，人自然： 北美原住民拉可塔族冬日曆書的環境倫理實踐

羅宜柔

文藻外語大學英國語文系副教授

自古有所謂「日出而作，日落而息」，顯示古代依賴太陽決定一天的作息，自從文字發明後，則透過記事本，甚至電腦筆電等各種科技產品記憶每日的生活。在文字尚未如此普及的過往，北美原住民則靠圖像記載當時的生活情景，其中冬日曆書（winter count）當為最饒富趣味者。美洲冬季嚴寒峻冽，諸事停擺，因此往往冬天成了族群聚會、活絡感情時，彼時，族人們習慣聚集聊聊天，講講故事，另一個活動當為歲末回顧，確定年末大事記，冬日曆書即是歲末大事記的載體。

初聞冬日曆書似是中國農民曆，但實則大相逕庭。農民曆謹記每年各種重要節氣，夯不啣噏，總是可以寫個好幾頁；冬日曆書則是以圖像紀錄，而且每年只記載一件大事，早期紙張尚未普遍，這類的大事記都是繪於布、甚至獸皮，也因此此類紀錄保存不易。本文要討論的是為位居美國北部原住民拉可塔族（Lacota）的冬日曆書，很令人驚訝的是，此北美原住民大族的冬日曆書不但可見保存，甚至還是十分多樣化，美國 Smithsonian 架設網頁(<http://wintercounts.si.edu/>)，鉅細靡遺地列出至少十份冬日曆書，本文則主要討論的是格林和松藤（Candace S. Greene and Russell Thornton）的書面成品：《天星殞落時：拉可達冬日曆書》（The Year the Stars Fell: Lakota Winter Counts at the Smithsonias，簡稱《天星殞落時》）。透過該冬日曆書大合集，我們可一探拉可達族的日常生活行事，尤其，每當論及原住民，不免將之與自然有所鏈結，本文因此將從多方面向閱讀冬日曆書，檢視原住民如何將自然融入生活，司法自然，甚至崇敬自然的環境倫理觀與做法。

《天星殞落時》共蒐集十份冬日曆書（如表一），記載年代從 1700 年到 1925 年，長達兩百年之久。此類冬日曆書均以記載者為名，其中最出名的當為孤犬（Lone Dog）的冬日曆書，主因為孤犬所繪於獸皮的冬日曆書保存狀態最佳，傳誦至今。另外，古德（Battiste Good）的冬日曆書也相當有趣。首先古德冬日曆書的繪圖和其他冬日曆書紀錄者十分不同，不論人或動植物，身形均十分高瘦，倘若以字體而言，一般冬日曆書記載猶如楷書紀錄，古德的作品則神似瘦金體。另一值得提起的則是古德冬日曆書紀錄了長達兩百年的族史（1700-1910），當然

這不代表古德居然存活於世長達兩百年，而是因為冬日曆書可代代相傳，甚至對冬日曆書有興趣者，也可購買，自己重新製作，再持續紀錄，也因此部分冬日曆書記載內容雷同度甚高。

進一步詳談拉可塔的冬日曆書前，必先了解冬日曆書的挑選，除前述，該曆書一年僅挑選一件大事，而所謂一年是指當年首次大雪至隔年首次大雪，透過數學種樹問題不難發現一年便有十三個月，因此以下論及冬日曆書紀錄年代與現代的年代紀錄會有跨年的問題，例如，族人 1911 年的冬日曆書，可能等於現代 1911 或 1912 年，當然也可能是 1910 年。以下先簡述冬日曆書的特述內容後，再據此討論拉可塔族人的自然觀。

Table 1: Time Period of Winter Counts (Greene and Thornton 13)

Winter Count	Time Period
1. → American Horse	1775/76-1878/79
2. → Battiste Good	1700/01-1910/11
3. → Cloud Shield	1775/76-1878/79
4. → Lone Dog	1800/01-1870/71
5. → Long Soldier	1798/99-1902/03
6. → Major Bush	1800/01-1869/70
7. → No Ears	1759/60-1918/19
8. → Rosebud	1752-1888
9. → The Flame	1786/87-1876/77
10. → The Swan	1800/01-1870/71

壹、《天星殞落時》的人與自然，死亡與紀錄主體

橫跨兩百年的冬日曆書《天星殞落時》，諸多年歲紀錄了酋長的死亡。由於原住民習慣以自然自我命名，其與自然的關係透過冬日曆書的刻畫，更是明晰。以 1854-55 年酋長勇敢之熊（Brave Bear）的逝世為例，曆書紀錄人雲盾（Cloud Shield）在酋長頭上方以深色繪出兇猛動物貌；1840-41 年布希（Major Bush）則畫了頭上有蜘蛛，腳如獸蹄代表酋長蜘蛛麋鹿（Spider Elk）於當年去世(p.208)。人與自然如影隨形。

除了酋長的死亡外，冬日曆書也紀錄其他意外死亡，其中雲盾紀錄 1822-23 年，布如雷（Brule）族人跑出村外(p.172)，隔日凌晨發現身亡，所繪圖像明顯看出當是為野狗所咬。1822-23 年，布希則記載了族人犬鬼（Dog Ghost）與妻子大吵，任意外出而遭凍死。此類小人物的死亡之紀錄實有警示作用，用來告誡族人，不論發生何種情形，任意外出都可能遭致自然襲擊而喪命。

除了討論族人的死亡或死因，另外，花蕾(Rosebud)紀錄 1805-06 年八位拉可塔族人被殺，但並未繪出死因，只見八名族人向西而視，則有星星做為導引，顯

示拉可達族相信人死後，自然之星將成為族人引導，此點亦頗類似電影賽德克族認為彩虹可為死者之導引十分雷同。

除去酋長死亡，馬匹的記載次數亦相當常見，其中常見記載被偷多少匹馬，或者偷了其他族人多少匹馬，其對馬匹的重視當然是因為馬匹乃是族人日常生活所必備，除可作為交通工具，更是糧食主要來源。也因此，此馬兒也成為大事記的內容，而且紀錄次數相當頻繁。例如，1803-1804 購入馬鬃粗硬的馬匹(135)，1810-1811 購入一匹馬尾結成辮的馬匹(149)，1841-42 年，達可塔族人偷了 19 匹有斑點的馬（210）。此外，牛對於族人的重要性不亞於馬，因此，也同樣有所紀錄，如，1868-69 年購入德州牛（262）等。

關於馬、牛，甚至鹿等相關的記載繁多，本文不一一陳述，但值得注意的當是族人於曆書的呈現方式。前述有關動物的描繪中，可看出記載者很重視買到(或偷到或失去)甚麼樣的馬，是有斑點的馬，馬鬃特殊的馬，或馬尾特殊的馬，族人均繪至於曆書中，但是誰購買，誰偷了，或者誰失去這些馬匹，反而不見記載。亦即，在有關動物的紀錄中，動物確為被呈現之主體，人的形象完全從記載內容中消失。如此的人與自然概念，實需進一步討論。

貳、《天星殞落時》中的環境倫理實踐

綜合前面冬日曆書的呈現方式，可看出拉可塔族人的自然實踐。首先，透過族人之命名與曆書之繪製，人是為大自然之一，是為自然人，此概念似乎已成了眾人對原住民之了解，或顯得稀鬆平常。但曆書中，一旦提及其他主體，如馬或牛等，則僅繪製動物主體，不見人類「串場」，一方面彰顯動物的重要性，另一方面顯見人與動物之平等觀，因此記載時，動物亦自我成為曆書主體的唯一中心。

除了人名與自然的交融外，其死亡銘刻更看出拉可塔族對於自然的特殊看法：一方面與自然交融，另一方面則懼怕於自然，警告族人不可任意外出，但，另一方面則又深信自然，認為死後追隨天星，可能極樂的另一世界。以上，可以「人自然」作為總結。「人自然」的「人」應作為動詞，如同「仁」民而愛物，「仁」為動詞，有「親愛」之意。因此，「人自然」當可解為「成人之道」即是遵法於自然，此種遵從於自然，是種尊敬，更是敬畏，如此也讓人聯想起儒家思想。孔子曾說：「君子有三畏：畏天命，畏大人，畏聖人之言。小人不知天命而不畏也，狎大人，侮聖人之言。」此種「知命畏天」的君子美德與拉可塔族頗為神似。

當今論及生態觀，有諸多倫理理念，例如美國植物學家諾頓（Bryan G. Norton, 1991）的強人類中心主義、弱人類中心主義等，當然多數均在警醒人類對生態的責任。然而，此種將生態樣貌當成人類已責，表面似呼籲人類擔起生態浩劫重大責任，但是否真願意扛起此責端視人類自我倫理心，無感者依舊無感。拉可塔此種類似儒家的畏天觀，減弱人類權力，更削弱人類自我意識之擴張，透

過「敬畏」，或許反而才能實質阻撓人類對環境的迫害。

每當寒冬，拉可達族人老老少少，圍繞一起，一方面聽聞帳篷（tipi）外的寒風颯颯，另一方面聽取族人如何不聽話，遭自然逞罰，就如同孩童不聽話，「自然」這個長輩嚴厲以對，但是，對於自然長輩的嚴逞，這是晚輩後代所必須接受的教誨，拉可塔人雖敬畏自然，仍代代以自然為名，這又是與自然親如血親，甚至認定自然是祖先的最佳說明。

參考書目

Greene, Candace S. and Russell Thornton, ed. *The Year the Stars Fell: Lakota Winter Counts at the Smithsonian*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2007.

Lakota Winter Counts Online Exhibit. Online, August 26, 2016.
<http://wintercounts.si.edu/>

Norton, Bryan G. *Toward a Unity among Environmentalists*. New York: Oxford University Press, 1991.

《文化研究季刊》徵稿啟事 /

徵稿啟事

《文化研究月報》自 2001 年 3 月創刊以來，一直涓滴不絕地為台灣跨學科知識提供最自由的發表園地。自本期（151 期）起更名為《文化研究季刊》，於 3、6、9、12 月份出刊。

新的《季刊》仍然保留普受歡迎的幾個投稿專欄，「三角公園」、「文化評論」、「文化實踐」、「文化時事連線」都將刊載各類型的研究評論及田野筆記，敬請各位朋友大方來稿。此外，文化研究學會主動籌辦或協辦的論壇活動，也將仍舊整理刊登為「文化批判論壇」，以期將論壇現場激烈對話產生的辯詰水花，轉化為更加有力的論述，刊登於《季刊》上與讀者分享。

過去十餘年間，遍布全球的讀者、沒有界限的支持，鼓舞我們以極有限的資源創造傲人的知識互動情境，未來的《文化研究季刊》仍將秉持 ISSN 國際立案期刊的規格，維繫主題活潑、流程嚴謹的方針，敬請各界讀者繼續支持。

《文化研究季刊》的規格、特色：

(1) 正式期刊：「文化研究學會」發行，已通過國際標準期刊審查（ISSN：2076-2755），每季（3月、6月、9月、12月）線上出版一期，是正式學術刊物。

(2) 匿名審查：研究論文均經編委會形式審查，再交匿名審查人可決後刊登，並以速審速刊為原則。

(3) 學術規格、開放主題：接受文化相關的多種論文投稿，依學術規範體例運作，並經常性規畫專題開拓領域、關懷時事。

《文化研究季刊》線上學術期刊已通過 ISSN 審查，主題活潑、
流程嚴謹，研究論文類設有匿名審查機制，歡迎以下稿件投稿：

《文化研究季刊》歡迎四類稿件投稿：

(1) 研究論文（三角公園）：歡迎文化相關的研究成果（包括一般論文及
研究紀要）投稿。亦歡迎規劃專題（2 篇以上主題相關之研究成果，另加 1 篇專
題主編說明之短文）共同投稿。建議以 12,000 字為度（作者若認必要可酌增篇
幅）。本類所有來稿均須經過匿名審查通過後刊登。

(2) 文化實踐：個人在學習、實作、拓邊歷程的各種心得、感受、特殊際
遇等等，建議以 6000 字為度。本類稿件由輪值編委審核後刊登。

(3) 文化評論：書刊、電影、展覽、戲劇、建築、媒介等各類文化事件之
評介討論，建議以 3000 字為度。本類稿件由輪值編委審核後刊登。

(4) 文化時事連線：本專欄歡迎下列兩類文章，一、針對當前文化事件，
彙整網路上的相關評論，以提供連結方式重新組織陳列事件的原委與呈現各方的
觀點並提出評述；二、就與文化相關的國內外學術活動與社運事件提供相關分析
報導。本類稿件由輪值編委審核後刊登。

《文化研究季刊》投稿方式及體例：

(1) 投稿日期：專題規畫之研究論文，截稿日期為出版月號之前一個月 15
日；非專題之研究論文、文化實踐、文化評論，歡迎隨時投稿。

(2) 投稿方式：請以電子信箱投稿：emjccs@gmail.com；標題請註明「文
化研究季刊投稿／稿件類別」。

(3) 投稿格式：投稿研究論文（三角公園）者，個人資料請列於「首頁」
（作者姓名、所屬單位職稱、電子信箱、電話），本文須送匿名審查，勿出現可
辨識作者的資料。

歡迎造訪《文化研究季刊》：<http://csat.org.tw/journal/index.asp>