

## 藝術中的記憶空間：劉紀彤《她是從本島來的駐村藝術家》個展與出版計劃

延續著 2021 年在綠島駐村的創作計畫，藝術家將她從本島望向綠島的視線，再一次投射回台灣本島。這些考察與研究成果，在 2022 年被放回海馬迴的展覽空間，並且以出版物形式發表，這些發表不僅只是移地重製，或者延伸創作，而是因為空間性質與作品形式的轉變，為這系列計畫延展出更複雜的意涵。

劉紀彤的這系列創作，顯然並不只是在考掘與紀錄自 1950 年代遺留至今的監獄遺跡，藉此見證被壓抑的歷史。更重要的是，藝術家藉著踏查與書寫，將政治受難者、綠島人，以及作為歷史後至者的藝術家本身，這三重對於歷史的視線疊合在綠島之上。這樣的疊合，並未帶來對於白色恐怖歷史與綠島本地的共識，相反地，它反映出一種情境：關於綠島的歷史與地景，人們的觀點從來並非一致與和諧，而充滿矛盾與衝突。

在討論前述兩件在台灣本島展出與出版的作品之前，仍須回到劉紀彤最初在綠島人權園區創作的「最低的地方」創作計畫。藝術家在這件作品中，著眼於因白色恐怖來到此地的政治犯，以及當地人之間的交集，尤其是沿著鱸鰻溝（流麻溝）河谷建立起的日常生活。她在駐村之前拜訪了作家楊逵的家屬，著眼於他在出獄後於東海的勞動，創作了陶版畫《園丁日記》與工作坊《拜訪老園丁》。另外，登島駐村期間，她跟著在當地成長、生活的居民蔡居福、田春玉，隨著他們的生命歷程，重新看見綠島自白色恐怖以來的改變，而創作出三篇故事《扛家》、《度假的幻覺》、《猶未炸石頭的時陣》。

在這個創作計畫之中，可以看見藝術家關注的是政治犯與綠島居民曾經生活在其中的空間，尤其是他們曾經在綠島鱸鰻溝短暫交錯的、政治犯回到本島之後各自的生活經驗。這些具體的日常經驗，同時來自於藝術家對於口述歷史、檔案與資料的探索，以及與政治犯家屬與當地居民交談與相處的觀察，但更值得注意的是，她不僅在作品中傳遞歷史，而是讓自己身處其中的感知經驗，再一次疊合在前述兩重交錯的經驗之上。而她在本島與綠島之間往復移動的身體，以及她從本島出發、又望向綠島，再回望本島的視線，又讓前文所言三重視線的疊合，增添了時間與空間上的錯置維度。

如同藝術家所言，「只有從本島來的人，像是楊逵、像是我，才會有回望的身體，是山或是雲，對於綠島人來說，都不要緊。而這樣的身體感，是透過『楊逵的家書』（駐村前的前置作業）、『我從本島來到綠島』（駐村）、『春玉阿

癡的生活視角』(駐村)共構出來的。」<sup>1</sup>藝術家在這件作品裡，經由她自身的駐村與創作，為駐村前在本島的訪查、駐村當下在綠島的體驗、從田春玉眼中看見的綠島，建構出三重時空層次，我們因此能夠看見政治犯、綠島居民、以及駐村藝術家眼中的綠島與白色恐怖。藝術家的自述說明了，她並非在作品中如實表現前兩者，而是強烈的意識到，若非透過前兩者的折射，自身的視線則無法成立。藝術家是在意識到政治犯與綠島居民視線之後，才能以回望的視線看見綠島的風景，以及白色恐怖的歷史。這使得這個創作計畫，不僅是對於綠島以及白色恐怖歷史的再現，其中更重要的是藝術家往返兩端的體驗，以及對於自身視線的意識。

藝術家的體驗與對歷史的意識，這兩者實則足以回應長久以來環繞著白色恐怖的藝術創作，持續被懸置的問題：藝術創作對於不義歷史，扮演著什麼樣的角色？另外，駐村藝術家們來到綠島本地、或來到白色恐怖的歷史場址，他們的創作又扮演什麼角色？

藝術史學家皮耶·瓦特(Pierre Wat)在《遠遊：介於自然與歷史之間的地景(Pérégrinations : Paysages entre nature et histoire)》中，提及透納(William Turner)《沈船後的黎明》(Dawn after the Wreck)，以此說明藝術家描繪地景，以此表現歷史事件時，所身處的位置。他認為，透納跳脫了西方傳統歷史畫，並未直接描繪沈船當下的情境，而是選擇表現事件發生過後，眼前一片荒涼的海景。瓦特認為，透納是在事件發生之後，見證著歷史已然隨時間消逝的當下，並且透過畫布上的海景與迷霧，呈現出藝術家眼前，事件之後所見的情景。<sup>2</sup>換言之，藝術家在創作之中，當然並非為了再現歷史事件本身，而藝術的價值，正是讓觀者看見，站在風景之前的藝術家，如何看著眼前的景觀，試著猜想或詮釋已然成為過去的事件。

在2021年的綠島駐村計畫中，已然能夠看見劉紀彤對於自身位置的清晰意識。當她將這件作品帶回本島，並且在海馬迴的展出以及出版計劃之中，為她的視線與體驗，賦予更完整的形式，就更清楚的顯示出，當藝術家回歸到他們

---

<sup>1</sup> 黃迦，〈綠島人權藝術季 參展藝術家訪談 3 | 劉紀彤〉，一影像，2021年11月30日。最後查閱，2023年2月15日：

<https://www.1imageart.com/post/20211126gr3?fbclid=IwAR34QxdhjtNfGHZ1gk7JbSFxryjxzE3PZnl3P8x207VGDe3NxzQDVK10Jgw>

<sup>2</sup> Pierre, Wat, « La tragédie du paysage », in Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire (Paris, Hazan, 2017) p. 51.

作為創作者的位置，他們所做的不只是另一種民族誌紀錄，而是讓觀者在創作之中，透過形式的轉化，看見他們眼中所見的風景。

### 為記憶空間賦形：海馬迴個展「Following Around——她是從本島來的駐村藝術家」

在台南海馬迴藝術空間發表的個展「Following Around——她是從本島來的駐村藝術家」，劉紀彤藉由錄像、聲音與裝置，重返她探訪這座島嶼的歷程。呼應著展題「Following Around」，可以從三件不同的作品，看見她跟著從小在綠島長大的蔡居福、田春玉，一步步地了解他們生活過的空間，曾經經歷過什麼樣的變遷。

蔡居福與田春玉從小住在流麻溝旁的蔡家莊，因為監獄興建而搬遷數次。藝術家原本循著口述歷史中的「居福潛水」招牌，想找蔡居福訪談，以此了解白色恐怖的歷史。到了後來，與居福阿公坐在家門口聊天、與春玉阿嬤每日到港口游泳、散步，成為劉紀彤每天的行程。這一日一日的行走、游泳、散步、談話，構成了藝術家對於綠島的感覺。她不再只是為白色恐怖的歷史而來，而是開始看見綠島當地居民生活在其中的經驗與感受。

《石頭炸掉了》以錄像裝置的形式，在鷹架搭起的布幕上投放劉紀彤與田春玉學習立泳的錄像，疊加著藝術家依據政治受難者歐陽文的攝影，所描繪的地景輪廓。這張照片呈現出在港口設立以前，綠島當地人在岩岸抓魚苗的景象，但藝術家與田春玉一同在其中立泳的海岸，卻與照片裡的景觀無法疊合。田春玉在錄像裡一邊回憶從前立泳抓海鮮的勞動經驗，一邊講述著鱸鰻溝一帶地景的變化。繞過這座鷹架，藝術家在後方擺放一座形如紀念碑的長形座台，並且將兩塊啾啾石放在裝置底部的透明空間裡。

鷹架裝置清晰的呼應著綠島上，為了因應大量湧入的旅遊需求，從不間斷的建築工程，以及春玉阿嬤口中港口的現代化歷程。而這塊座台下的石頭，卻像一道沈默的謎題，它倒轉了紀念碑將重要的紀念符號放在頂部的邏輯，被放在裝置底部。這樣的設計，彷彿是一種倒置紀念碑（(le monument à l'inverse)）。在皮耶·瓦特的分析中，諸如柏林著名的大屠殺紀念碑（1999-2004）、由申與艾斯特·基爾斯（Jochen & Esther Gerz）漢堡的〈反法西斯紀念碑〉（1986），都是將紀念碑放置在地平面以下，由此反思人們面對歷史的有限

認知。<sup>3</sup>而在此處我們難以清晰的看見，它倒放了什麼，它將由此批判些什麼？

到了第二件書寫與聲音作品《猶未炸石頭的時陣》，透過田春玉與蔡居福的口述，以及文字中的描述，更清晰的看見，在歐陽文攝影中無法與當前疊合的港口風景，正是因為港口的建設，而讓地景產生了變化。我們由此得知「石頭炸掉了」，所指的是當時綠島為建立港口，炸掉了原本的岩岸，而壓在座架下的啞咕石，即是在白色恐怖敘事之下，鮮少被談論的綠島當地生活記憶。

對照田春玉與蔡居福在錄像與聲音裡的回憶，相較於倒置紀念碑的批判意味，這座座台更像是一種記憶的存放點，而非對於記憶的競爭。在建設與現代化的變遷之後，藝術家將綠島人生活的痕跡小心的保存在這座透明的盒子裡，並且展示在讀者眼前。

對於綠島地景與生活的記憶與印象，凝結在第三層樓的作品《他們的流麻溝》。藝術家在黑暗的房間裡放置一座明亮的水族箱，幾尾小魚在水中游動。細看之下，水族箱裡的佈置，包含涼亭、石堆砌成的坡道，呼應著檔案照片中政治受難者受監獄要求而建造的涼亭。這座涼亭隨著水庫的建設而消逝，如今僅能透過殘留的檔案照片看見當時的原貌。透明盒中的啞咕石與水族箱，則是藝術家在作品中保存的歷史碎片。她並不在作品裡還原記憶原址的面貌，而是以裝置的形式複製了記憶的殘跡。

由藝術家的眼光所看見的，是事件過去之後的記憶，一如透納所描繪的船難之後的海岸風景。在劉紀彤的「Following Around」，可以看見的是藝術家作為記憶的後至者，如何為記憶，以及記憶被時間沖蝕的痕跡賦予形象，並且展示在觀者面前。因此展覽之中的鷹架、座台、水族箱，都不僅意在傳遞歷史，而是呈現藝術家「回望的視線」。

### 書寫記憶空間——《她是從本島來的駐村藝術家》

《她是從本島來的駐村藝術家》出版計劃也同樣展陳在海馬迴的展覽中，與蔡居福及田春玉的口述音檔並置。這三篇非虛構書寫分別以在地居民、政治受難者後代、駐村藝術家的視角，想像著白色恐怖之後，曾經在鱸鰻溝彼此交集的人們，如何透過不同的角度，看待這段歷史。值得注意的是，藝術家選擇

---

<sup>3</sup> Pierre Wat, « Modestes Monuments », p. 184-189.

了一種想像的口吻，因此她的書寫並非是訪談與文字紀錄，而是透過她眼光，假想著這三種角色在綠島或短或長的生活經驗。

《度假的幻覺》依據口述與訪談，假想楊達之子楊建，在父親監禁在綠島之後，前往綠島拜訪、在島上生活的十四天，以及回到台灣之後的生活。在這則故事裡，有兩個時刻，呈現出從綠島回望台灣，以及再一次從台灣望向綠島的視線。在少年抵達綠島的第一天，他跟隨著父親到山上砍茅草，父親帶著他上山下海走訪綠島，指著海的另一邊說：「你看！是台灣的山！」。多年以後，少年再次登島，看見的是「很像綠島的綠島」，綠島公園、那座父親與獄友親手建造命名的「桃花亭」也已然沈積到水庫底部，「眼前所見之物一個個覆蓋了他的記憶，他突然懷疑，還是自己搞錯了，是否那段回憶發生過，會不會是幻想，或一場老糊塗的夢。」記憶無法疊合的錯置感、在綠島與台灣之間眺望的視線，無法在歷史檔案或口述歷史中留下來，如同以重建涼亭模型模擬政治受難者與後代的記憶，藝術家在此處以非虛構的書寫形式，創造出一個空間，讓我們在其中看見記憶的形貌。

《扛家》則是假想著蔡居福的視線，看見被稱為「新生」的政治受難者們來到綠島的情景。同時，沿著居福的生命歷程，映照出綠島當地的變遷：鱸鰻溝的蔡家聚落逐漸四散遷離，居福也與妻子到台北安坑的塑膠工廠工作，又再次搬回公館湖附近，出航、做潛水生意。故事穿插著居福的夢，幼時他夢中魚群在鱸鰻溝凹地上方的天空飛翔，這片景象與他潛入海中所看見的情景在恍惚之中彼此疊合，現實裡卻已然無法回到夢中魚群翱翔天際的自由。夢境的描寫，包含著藝術家對於居福的想像。而正是這段想像，牽引著讀者遙想過去看似自由，卻作為監禁之地的綠島，這也是從訪談口述無法呈現的目光。

《猶未炸石頭的時陣》則是回到駐村家自身的位置，寫下初到綠島時，試著靠近鱸鰻溝的不安與恐懼。她逐漸與田春玉建立起友善的關係，隨著散步過程中好奇的提問勾勒出綠島的變化。藝術家在學習立泳之時，恍然領悟居福口中所說「石頭炸掉囉！」所指為何：眼前的景色，就是她在檔案中看見歐陽文拍下的照片，之所以有所不同，正是因為建設港口時，炸掉了照片裡的咾咕石岸。故事收結在藝術家回望台灣的視線，但無論是她或者春玉，都無法確定遠方起伏的是山或是雲。努力望向綠島與試著從綠島回望台灣的視線，都只能存在於書寫之中。

藝術家在這三本小書裡，除了加上部分的檔案照片，也加上了她在綠島拍下的照片。這些照片更像是藝術家尋線索驥留下的紀錄，更明晰的呈現這些敘

事之中她的目光與詮釋。

比起 2021 年在綠島駐村的初步創作，我們似乎可以從劉紀彤在海馬迴個展與出版計劃，更清晰地看見藝術在記憶之中扮演的角色。它不是對於記憶的描述、錨定與傳遞，也不是用更精巧的修辭為歷史事件設立紀念碑。相反的，藝術的無可取代之處，正在於它打開了想像的空間，我們得以透過藝術家的目光看見無法被以其他形式保存下來的記憶，並且，隨著藝術家的視線，再一次地發現自己是站在什麼位置，遙遙的望見、盡可能的趨近已然消逝的過去。

## 現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助  國藝會  文心藝術基金會  
WAF | Wining Arts Foundation

## 拆除綠島地景的紀念碑性：黃奕捷與廖烜榛〈向赭石講講你的事〉

黃奕捷與廖烜榛 2021 年發表於綠島人權藝術季的〈向赭石講講你的事〉，設置在距離綠島人權紀念園區不遠的燕子洞。這是自藝術季 2019 年開始逐年舉行（於 2023 年開始改為雙年展）以來，首次在綠洲山莊與新生訓導處以外展出的作品。藝術家在綠島當地各處踏查，而選擇以燕子洞與克難房這兩處空間作為主要的對話空間，在燕子洞較為寬廣的平臺上，建造起一座擬仿「克難房」的臨時建築。燕子洞位於綠島人權紀念園區不遠的海邊，一直以來因為其較為孤立與隱密的位置、陰冷潮濕的環境，加上曾經在日治時期作為刑場，而被稱為「鬼洞」。在白色恐怖政治受難者的口述記錄之中，燕子洞的這片平臺是他們過往排練傳統戲曲、舞蹈的地點，也是他們在受監禁的歲月中，少數能夠暫時脫離管理者的控制，獲得身體自由的空間。而克難房，則是新生訓導處的政治受難者，在勞役中以海邊打石取得的咾咕石與茅草建造的屋舍，在當時用以儲藏糧食、農具、飼養牲畜，或作為中山室、簡報室，由於建造過程艱辛而稱為克難房。<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 〈白色恐怖綠島紀念園區建物與設施：克難房遺址〉，國家人權博物館，2025.06.21 更新，[https://www.nhrm.gov.tw/w/nhrm/GI\\_Buildings\\_24112708374872143?v=v](https://www.nhrm.gov.tw/w/nhrm/GI_Buildings_24112708374872143?v=v)。



圖 1 黃奕捷、廖烜榛，〈向赭石講講你的事〉，咗咕石、竹、木、藤、茅草、攝影四幅，尺寸依展場而定，2021。（藝術家提供）



圖 2 黃奕捷、廖烜榛，〈向赭石講講你的事〉，咗咕石、竹、木、藤、茅草、攝影四幅，尺寸依展場而定，2021。（藝術家提供）



圖 3 燕子洞現場一景（攝影：許楚君）

藝術家邀請「回到部落」運動中建造原住民傳統家屋的發起者陳豪毅，以及鄭志強、羅安聖、謝松志等背景相異的成員組成工班，利用綠島當地拾得的自然材料，融合綠島傳統咾咕石家屋、魯凱族石板屋、卑南與阿美族竹編工法，建造起一座混合不同風格的建築，並且在藝術季結束之時，隨即將之拆卸，並且將建築材料放回原處。



圖 4 在 2021 年綠島人權藝術季展出最後一天，藝術家與工班已經開始拆卸作品。(攝影：許楚君)

這件作品最值得注意之處，即是藝術家在遺址上重新建造遺址，而建造與拆卸的動態過程，顯然比建築本身更加是作品的核心。藝術家顯然無意於藉由重造建築來重現歷史，相反的，他們透過建造與拆卸的行動，讓這座暫時性的建築不具備紀念碑的恆久性，而將重點轉移到動態的過程與複數觀點。

藝術／電影評論者陳平浩在〈反建築、反再現、反檔案的激進空間：黃奕捷、廖烜榛的「複本」〉，從藝術家 2019 年重返青島東路告別三一八運動旗艦製作的立法院戰略模型的行動、2020 年於「OCAC 打開—當代藝術工作站」的個展「紙建築」，一直到〈向赭石講講你的事〉以及〈複本〉，指出黃奕捷、廖烜榛的藝術行動與創作，實則是以空間與政治作為經緯，去思考二者之間的關係，並且透過建築關注政治或者社會結構。陳平浩敏銳地指出，藝術家幾次重

返三一八學運、白色恐怖的歷史現場，並不是對歷史空間單純的重現，而是一種佛洛伊德式來回的「fort/ da」動力結構，同時在每一次的來回的復返結構之中，都存在著差異。陳平浩認為，這種復返結構近似於佛洛伊德在《超越快樂原則》（*Beyond the Pleasure Principle*）裡描述孩童處理創傷的狀態。孩童把線軸扔出視野再拉回眼前，一邊喊著「fort」（不見了）、「da」（在那裡），以此處理與母親分離的焦慮與痛苦，陳平浩認為，兩位藝術家返回現場的軌跡，刻畫的是創傷的痕跡，而這種來來回回的動態，則是他們對於政治與政體辯證思考的複數動力結構。<sup>2</sup>

陳平浩的分析，為這件作品提供了一種十分有力的理解框架，同時指出了藝術家對於空間的重建，並不是對於歷史單純的重複，也並不是檔案化的陳列。相反的，他們是藉著不斷地重組、拆開的動態過程，以建築與反建築的型態，展現他們對於政治與歷史的質疑。首先，藝術家並未完全依照歷史檔案中克難房的建造方式重建，而是混入了原住民傳統建築樣式的作法，並且採用綠島當地的自然材料，間接地鬆動以漢人為中心、長久籠罩著綠島當地的白色恐怖史觀；其次，他們以自身與工班的勞動，在燕子洞這個他們暫得自由的地點重建克難房，兩處空間的疊合，讓自由與壓迫的意涵，不僅只停留在白色恐怖政治受難者受監禁的單向陳述，而是銳利地反映出自由與監禁的弔詭：政治犯唯一獲得喘息空間的時刻，是他們在牢房以外排練與勞動的時刻；最後，這座建築在建造不久後隨即拆卸，也是刻意的將焦點從靜態的紀念空間轉移到動態的、開放性的過程，並且更徹底的質疑了傳統紀念碑向公眾傳遞特定歷史敘事的功能。總而言之，這座建築並非透過鉅細靡遺的考察與再現，全景式地向觀眾展示歷史，而是透過重複之中更重要的差異，質疑紀念碑、紀念館、檔案展示對於政治與空間相對封閉的詮釋。

---

<sup>2</sup> 陳平浩，〈反建築、反再現、反檔案的激進空間：黃奕捷、廖烜榛的「複本」〉，典藏ARTOUCH，2025.06.21 點閱，<https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-58611.html>。

因此，不同於藝評人王振愷對於此作「造景術」的評判，我認為這件作品的關鍵並不在於「在邊緣之外再尋找邊緣」、「在滿是紀念碑的綠島上創造出一個烏托邦式的（反）紀念空間」，更不在於搭建歷史舞臺，以當代視角，以「直率的眼睛」混入多族群、多物種觀點，重新詮釋歷史。<sup>3</sup>亦即，這座建築的存在，並不作為能夠展示另種歷史敘事的平面，相反地，我認為它建築與拆卸的手法，更接近陳平浩對兩位藝術家近年作品的判斷，是藉著抗拒建築體的完成、以及歷史物件的檔案化，讓這座建築成為一座反再現的裝置。

我認為，〈向赭石講講你的事〉反再現、反檔案、反建築的作法，顯然比起瓦特提及的「倒置紀念碑」具備更加基進的批判意味，因為它並非僅是透過與紀念碑相反的邏輯，譬如隱匿受難者形象與姓名，或者讓紀念碑向地平線以下發展，來批判傳統紀念碑。相反地，它的建造過程、建築材料、建築參與者，乃至建築本身的拆除行動，都採取與紀念碑建造完全相反的立場，從根本上的質問了紀念碑本身的存在意義，並且將觀者的注意力從對於歷史的認識，轉移到對紀念碑本身的批判性思考。另外，組成工班與勞動的行動，使之不再是作為成品的紀念建物，而是動態地以自發的形式建立起社會關係與社會結構。最後，刻意取用綠島當地各種自然材料，也是以其物質特性，間接地反思白色恐怖紀念長久以來以固著的歷史陳述，如何遮蔽了綠島的當地觀點。這件作品所體現的上述特質，都是對於紀念碑最根本的質疑，與此同時，也以更具開放性的方式，讓觀者介入到綠島地景，以及白色恐怖的記憶之中。

---

<sup>3</sup> 王振愷，〈假如藝術家是一隻海燕：黃奕捷、廖烜榛的「燕子洞」的造景術〉，典藏ARTOUCH，2025.06.21 點閱，<https://artouch.com/art-views/content-75370.html>。

# 現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



NCAF

國 | 藝 | 會



文心藝術基金會  
Winsing Arts Foundation

## 歷史的傳唱與觀眾的解放：再拒劇團《明白歌》的檔案重述與巡演政治

在台灣轉型正義的藝術實踐中，如何處理龐雜、冰冷且充滿斷裂的檔案，始終是創作者面臨的巨大挑戰。過去十年間，我們見證了大量以白色恐怖為題材的報告劇（reportage theatre），它們多數以文獻檔案為中心傳遞歷史，致力於「再現」受難場景，或以文獻朗讀的方式試圖還原真相。然而，再拒劇團的《明白歌：走唱白色記憶未竟的故人事與未來歌》（以下簡稱《明白歌》）卻選擇了一條截然不同的路徑。

編導黃思農與創作團隊拒絕了視覺上的寫實再現，轉而訴諸「聽覺」的肉身性。他們拾起民間歌謠、唸歌、說書等傳統技藝，將那些被封印在國家檔案局裡的判決書、自白書與遺書，轉化為具備溫度的聲波。這不僅是一場關於歷史的展演，更是一次激進的媒介實驗。本文將試圖分析《明白歌》如何透過聲音重構歷史敘事，並深入分析其全台巡演的空間政治，最後，將透過導演黃思農所引用的班雅明（Walter Benjamin）敘事理論，審視該劇在美學與倫理上的核心矛盾——講述歷史之時，如何可能避免走向教條？

### 一、聲音作為一種「解禁」：突破視覺檔案中心的歷史傳遞

白色恐怖的歷史長久以來被「文字」所統治。無論是當年國民黨政府的判決書，或是後來平反運動中的史料考證，大眾對於那段歷史的認知往往建立在「閱讀」之上。然而，「閱讀」是一種需要知識門檻且相對理性的行為，它容易在觀者與受難者之間築起一道無形的牆。

回顧台灣白恐劇場史，許多報告劇致力於將藍博洲等人的報導文學或口述歷史劇場化。這類作品往往承擔著「補課」的教育功能，依賴大量文本朗讀與寫實再現來對抗遺忘。譬如差事劇團的《幌馬車練習曲》（2016）、《范天寒和他的弟兄們》（2018），或者同黨劇團《白色說書人》（2017）、台灣應用劇場發展中心《紅色青春》（2021）等。

《明白歌》的核心策略，在於將歷史從「視覺文獻」解放為「聽覺經驗」。劇中運用了月琴唸歌、那卡西（Nakashī）手風琴與吉他彈唱。這種形式的選擇並非單純的懷舊，而是一種精準的「階級還原」，回歸到台灣民間熟悉的聲音傳唱手法。

許多白色恐怖的受難者並非全是知識份子，更多的是農民、工廠工人或基層教師。當劇中的表演者曾伯豪以略帶沙啞的嗓音，配合月琴的單調撥弦，唱出被槍決者的名字與生平時，他所召喚的不再是檔案紙上的黑字，而是那個時代台灣底層社會的聲響氛圍。

導演黃思農在訪談中曾深刻地指出聲音的政治性：「聲音比起文字更具備穿透力，它能繞過意識的防衛機制，直接作用於身體。」<sup>1</sup>在《明白歌》中，聲音不僅是載體，更是「招魂」的儀式。透過說唱藝術，劇團打破了官方歷史敘事的線性邏輯，讓歷史碎片在歌謠的循環往復中被重新拼貼。這種做法回應了口述歷史的本質——歷史不該只是被典藏的檔案，而應該是被傳唱的記憶。

## 二、內容光譜的重構：還原受難者的主體性

在處理受難者故事時，當代敘事很容易陷入二元對立的陷阱：將受難者描繪成完全無辜、不涉政治的「純粹受害者」，以突顯國家暴力的荒謬。然而，這種敘事策略雖然安全，卻可能抹殺了受難者當年的政治理想與主體性。

《明白歌》在內容編排上展現了極高的勇氣與細膩度。它並未迴避政治受難者參與共產地下黨的經歷，反而試圖還原那一代年輕人為何會被左翼思想吸引。

劇本花費了相當的篇幅描寫戰後台灣的通膨與民生凋敝。透過〈走進白色的日子〉等篇章，劇中角色唱出了「田租交不出」、「米價一日三漲」的絕望。這正是黃思農在訪談中所強調的「複雜敘事」：「我希望觀眾能不斷調整位置……去理解他們為什麼選擇反抗。」<sup>2</sup>這讓觀眾明白，許多加入地下黨的人，並非天生反骨，而是基於對社會公平的嚮往與生存的掙扎。

而劇中最震撼的段落之一，是對遺書的處理。劇團將受難者給家人的家書，與官方檔案中的自白書並置。在官方文件中，他們是「叛亂犯」；但在家書中，他們是掛念著孩子是否吃飽的父親、是對無法盡孝感到愧疚的兒子。劇本透過這種強烈的對比，解構了國家機器強加於個人的標籤，讓「人」的樣貌從檔案的灰燼中浮現。

## 三、重返空間：從「不義遺址」到「生活現場」的巡演地圖

如果說《明白歌》的聲音形式打破了時間的隔閡，那麼其「發聲計畫」的巡演路徑，則試圖打破空間的權力結構，完成一場「歷史的還鄉」。傳統的劇場演出多集中於台北的國家級場館或黑盒子劇場，這種展演模式無形中將歷史的詮釋權集中於都市菁英。然而，再拒劇團選擇了一條艱難的「下鄉」之路，

---

<sup>1</sup> 臺北市立美術館 (2018)。〈聲音與符號系統的記寫：黃思農訪談〉，《現代美術+》，186 期。

<sup>2</sup> 同註 1。

將戲劇帶回歷史發生的現場，或是受難者的故鄉，而展現了空間政治的複雜性。

首先，回到受難者的故鄉，也是將歷史檔案中扁平的歷史身份，還原為真實的個人。在國家檔案局的文件中，受難者往往被縮減為一個名字、一個案號，或是一個「叛亂犯」的標籤。然而，當《明白歌》回到受難者的原鄉演出時，這種扁平化的歷史身份被徹底翻轉。在當地鄉親的記憶裡，這些人不是檔案上的罪犯，而是隔壁的鄰居、學校的老師，或是某人的父親。透過在原鄉的展演，劇作將受難者從抽象的政治符號，重新安放回原本的社會關係網絡。這種「還鄉」的過程，是對受難者作為一個真實存在的「人」的最高致敬。

其次，巡演現場創造了一種獨特的觀演關係，由下而上的重塑集體記憶。觀眾群體中混合了當地居民與專程前來的外地觀眾，這種異質性激發了不同的反應。對於在地觀眾而言，這是對自己社區歷史的重新認識與肯認；對於外地觀眾而言，則是看見了歷史發生的真實土壤。正如黃佳玉在其評論所提出的，這種巡演打破了官方單向定義歷史的權威，轉而透過在地的共鳴與討論，達成了一種「由下而上」的歷史認知建構<sup>3</sup>。集體記憶因此成為在廟埕、在草堂的聚會中，被共同修補與重塑的過程。

最後，不同於黑盒子劇場中被控制的完美聲學環境，在非典型空間，如三合院、廟宇、草堂的演出，讓聲音與環境產生了直接的物理結合。當月琴的聲音在受難者曾經生活的空間中迴盪，那不再是單向的報告，而是一種召喚與共振。聲音的傳唱與當地的空氣、濕度、建築材質相互作用，形成了一種極具穿透力的身體感。觀眾不是在聽一個遙遠的故事，而是與歷史處於同一個物理聲場中，這種直接的身體感受，往往比理性的文字更具震撼力。

以巡演中極具代表性的苗栗銅鑼「雙峰草堂」場次來說，該地鄰近「銅鑼案」受難者劉雲麟等人的生活場域。雙峰草堂位於山腰，氣候多變。在實際演出中，銅鑼本地特有的多霧氣候成為了戲劇最強大的天然佈景。當劇中提及「迷霧」、「看不清的前方」時，現場的觀眾正身處於真實的霧氣之中。這不僅是視覺上的巧合，更是一種深刻的隱喻——白色恐怖的歷史如同這場大霧，籠罩了整座山城，讓人看不清真相，也找不到歸路。來到現場的觀眾，透過皮膚感受到霧氣的濕冷，那種寒意與劇中角色的處境疊合，使得歷史變得具體可感。

---

<sup>3</sup> 黃佳玉. (2022). 〈沒有說完的故事——與《明白歌》走訪縣市觀察〉. *CLABO 實驗波*: <https://mag.clab.org.tw/clabo-article/never-ending-story-by-against-again-troupe/>。

#### 四、說故事的人，與獲解放的觀眾

《明白歌》在情感與知識傳遞上的巨大能量，引發了學術界與評論界關於「美學政治」的激烈辯論。劇評人張宗坤在〈暴力的歷史，無縫的劇場〉一文中，引用班雅明（Walter Benjamin）「說故事的人」（The Storyteller）概念，對本作提出質疑。他認為劇作在知識和情感上「過度滿溢」，不僅違背了班雅明主張說故事應「避免過度詮釋」的奧妙，更因為情感的強烈引導，創造出一個沒有批判縫隙的「無縫劇場」，剝奪了觀眾自主思辨的空間<sup>4</sup>。

然而，這種批評或許有待商榷。如果我們引入雅克·洪席耶（Jacques Rancière）的觀點，並重新解讀班雅明「說故事的人」的概念，將會發現《明白歌》實則在嘗試尋找另一種劇場形式，以此達成觀眾的解放。而張宗坤的批評預設了一個前提：劇場必須提供冷靜的、疏離的空白，觀眾才能進行批判。然而，這種觀點似乎忽略了觀眾自身的主體能動性。

洪席耶在《被解放的觀眾》（*Le spectateur émancipé*）中指出，劇場本質上就是一種社群形式，而觀眾之間的差距與斷裂，恰恰是解放的契機。洪席耶認為，觀眾並非被動的接收者，他們的權力來自於「每個人都有以其自身方法對於所感知事物進行翻譯的權力」。每位觀眾都會將眼前所見的演出，連結到自己獨特的智識歷險與生命經驗。正是這種權力，讓每個經歷全然不同歷程的人，能在劇場中親近在一起，卻又保有各自的詮釋<sup>5</sup>。

承接前述對於空間的分析，我們可以更清楚地反駁「無縫」的指控。《明白歌》的演出主體絕不僅僅是舞台上的聲音與講唱，更包含台下觀眾對於演出空間的感知。

當演出在銅鑼的雙峰草堂或路竹的家屋進行時，每位觀眾都帶著各自的生活經驗「在場」。當地居民可能聯想到家族的傳言，外地青年可能聯想到當代的政治焦慮，而現場的霧氣、溫度、甚至是樹葉的沙沙聲，都成為了敘事的一部分。觀眾將這些當下的見聞，連結到自己獨特的智識與體驗，從而對故事內容產生了千差萬別的感受和詮釋。換言之，演出並不是鐵板一塊的「無縫」灌輸，相反地，正是這些觀眾的異質性經驗，在劇作的情感洪流中鑿出了無數的縫隙。這些縫隙，就是洪席耶所說的「翻譯」與「聯想」發生的場所。

---

<sup>4</sup> 張宗坤. (2020). 〈暴力的歷史，無縫的劇場：評《明白歌：走唱白色記憶未竟的故人事與未來歌》〉, *ARTouch* 典藏: <https://artouch.com/art-views/art-exhibition/content-60078.html>

<sup>5</sup> Rancière Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Édition, 2008.

因此，我認為必須重新審視班雅明關於「說故事的人」的核心意涵。張宗坤側重於班雅明對於「避免解釋」的要求，但忽略了班雅明論述的另一個重心：故事的繼續傳唱。

班雅明感嘆說故事技藝的消逝，是因為現代人失去了交換經驗的能力。而《明白歌》所做的，正是試圖重建這種經驗交換的場域。所謂的「縫隙」，不應僅指文本意義上的留白，更指涉**觀眾在走出劇場後的行動**。觀眾基於各自的經驗，受到劇場內容（哪怕是滿溢的情感）所觸發，而產生想要將這些故事「繼續傳遞下去」的衝動——這正是演出與觀眾之間最珍貴的連結。當觀眾離開雙峰草堂，回到各自的生活中，向他人講述他們在霧中聽到的歌、感到的冷，這個轉述的過程，就是故事生命的延續。

因此，《明白歌》真正的重心，並非打造一個封閉完美的藝術品，而是透過那看似「無縫」的情感召喚，凝聚一群帶著不同詮釋離開現場的觀眾，形成一個「流動的社群」。這不是批判距離的喪失，而是歷史記憶重返社會肌理的開始。

## 五、結語：在明白之後，如何繼續傳唱？

《明白歌》是一部充滿野心且極具重量的作品。它成功地證明了「聲音」可以作為一種抵抗遺忘的武器，也示範了藝術如何走出殿堂，與土地和社區重新連結。它讓我們看見了受難者作為「人」的立體面貌，也聽見了那個時代的無奈與吶喊。

雖然評論界對於情感動員與理性批判的辯證仍將持續，但我們必須肯認劇團試圖突破僵化歷史敘事的努力。透過洪席耶與班雅明的視角，我們看見了《明白歌》更深層的价值：它相信觀眾的翻譯能力，也相信故事在傳唱中不斷演化的生命力。

當歌聲落下，霧氣漸散，留給觀眾的，不應只是眼角的淚水，更應該是那份尚未被完全解釋的歷史重量，等待著觀眾去翻譯，並繼續傳唱下去。

# 現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會

NCAF



文心藝術基金會  
Winsing Arts Foundation

## 尋訪臺北的後遺地景：再拒劇團〈換景〉與〈逝言書〉

關於記憶的見證與哀悼，往往展現在創作者藉由重訪之中。身體感覺與敘事空間之間的疏離與貼合，使當代觀者得以在歷經變化的地景之前，不僅只是重述歷史事件，而是以見證的姿態，為地景賦予復返與複寫的創傷後遺層次。以下我將聚焦於導演黃思農與再拒劇團以空間與地景作為主體的兩件作品〈換景〉與〈逝言書〉，來討論這種創作策略。

長久以來關注創傷敘事的黃思農與藝術家何采柔合作，在 2020 年在臺灣當代文化實驗場（舊空軍總司令部／原臺灣總督府工業研究所，以下簡稱「空總」）發表了〈換景〉。這件作品以多根可移動的白色柱體作為主體，由表演者在不斷的移動之間改寫空間意涵。

柱體的形式來自於空總司令部建築四處可見的支柱，表演者一邊緩慢的行走，一面移動柱體，以不同的排列方式創造出「Grid 格」、「Square 廣場」、「Prison 監禁」這三種場景，來回反覆切換。這件作品保留了紀念碑的基本型態，並且以不同佈局，明確地喚起觀者對於公共紀念空間的聯想，其中可能包含紀念廣場、監獄建築等不同屬性的空間。值得注意的是，隨著表演者的挪移，這些空間會在換景音響起之時改變樣貌，而並非如傳統紀念碑恆常的定著於一地。由於其可移動性，以及全白柱體的抽象形式，在這件作品之中的紀念碑，目的顯然並不在於傳遞定型化的歷史敘事，而是後設的思考紀念碑作為一種公共空間，如何可能藉由人加以改造的行動、在空間之中的移動，以及身處其中的身體感官經驗，不斷地重新創造記憶的樣貌，而將紀念空間轉化為以人為中心的形式，讓人在其中哀悼，而不僅僅是面對著封閉而固著的紀念標的，承擔記憶工作的壓力。

再拒劇團的幾件「漫遊者劇場」，則是在實體空間遊走，譬如街道、公園、美術館等，這些空間原先已然具備特定的空間意涵、甚至存在著特定物件與場景，因此其中身體感官經驗與地景之間的關係變得更加複雜。其中，2020、

2021 與 2025 分別在臺北市公館水源地演出的〈逝言書〉(圖 5)，是以 1950 年代白色恐怖時期參與地下抵抗運動而遭迫害的政治受難者為軸心，讓觀者一邊聆聽預先錄製的聲檔，一邊行走在公園、地下蓄水池、交通橋等地景之間。我曾作為觀眾參加的，是 2021 年 12 月 6 日作為「人權藝術生活節」表演節目的版本。



〈逝言書〉走讀過程，於臺北公館小觀音山地下蓄水池，攝於 2021 年 12 月 5 日。(攝影：許楚君)

在這件作品中，觀者帶著耳機，聆聽從引路人黃思農手上的發射器傳來的聲檔，同時一邊在公館水源地附近行走。(圖 6) 聲檔的內容，是由劇場演員，與發起「遺書追討運動」的白色恐怖政治受難者黃溫恭的孫女張旖容，共同錄製政治受難者留存的書信、口述、歌曲創作、審訊筆錄、遺書等歷史檔案文件。<sup>1</sup> 觀者聆聽著聲檔的內容之時，映現在眼前的是新店溪河濱公園附近雜沓

---

<sup>1</sup> 再拒劇團，〈逝言書 2019/2020/2021〉，收錄於《再拒十八：銜尾而生》，再拒劇團（新北市：再拒劇團，2022），頁 154-157。

的人群、來來往往的車輛。公館水源地雖曾在白色恐怖時期作為刑場，而聲檔中陳述的事件，並非全然對應於眼前的場址。

因此，觀者行走在這條路線，顯然不是為了指認歷史遺址，以便理解事件原貌。相反的，耳機裡的敘事與觀者的身體經驗之間的疏離，創造出類似於前文所述，透納對於船難後清晨的見證：人們嘗試在眼前的地景之中找尋證據，以此印證它曾經發生，但在眼前的只有與歷史檔案失去連結，漠然與平庸的景象，僅只在偶然的時刻，某些偶發的場景無意間對上聲檔的內容。這種不統一的身體經驗，讓觀者雖走在日常地景之中，又專注的聆聽著歷史陳述，卻感覺自己置身在另一個異質的敘事空間，那裡既不屬於日常，也不屬於歷史，而是事件發生過後，因觀者的見證，在虛構空間之中重新喚回事件痕跡的後遺地景。

導演黃思農刻意地分離歷史檔案與觀者的身體經驗，創造出這種異質空間，而這個手法來自於班雅明著名的「漫遊者」(flâneur) 概念。班雅明分析 19 世紀作為現代都會的巴黎，塑造出一種行走在拱廊街之間往來行走的人群之中漫遊者形象。如同拱廊街這般的資本主義場景，提供了行走其間的人集體做夢的場域，而漫遊者走在其中，一方面對於都會空間感到疏離，一方面也進入了自身的某種夢境。黃思農以這樣的形象，構想了「漫遊者劇場」的形式，讓觀者走在街道上，路程中四週可能雜陳與沈積了不同年代事物，或許巧合的對應聽到的故事，而使他們產生奇異的感受。與此同時，個人對於城市的記憶也會對應到聲檔裡的故事。黃思農刻意的用不可見的聲音，創造出虛構的距離，使得不在場的亡者與他們的記憶，藉著前述充滿差異的方式，在觀者的經驗當中疊合。他將這種技術，稱之為一種「鬼魂的濾鏡」，觀眾透過這層濾鏡觀看眼前的地景，疊合出複數空間。這種經驗同時具備私密性與藏匿性，因為它雖然將觀眾眼前的地景塑造成另種型態，但只存在於觀眾耳邊，無法為其他人所見。

聞。<sup>2</sup>

評論者陳佾均將再拒劇團所開拓出的環境劇場手法，定位成「讓缺席者存在」，甚至進一步「製造痕跡」的技術。這種技術不僅是讓觀眾置身本來已然存在的場景之中，而是藉由對於敘事及媒介技術，將在場的物質勾連起來，而藉著觀者對於微小、支離破碎之物的注視，重新喚回不在場的歷史，甚至進一步經由感官的疏離擾動眼前的日常，重新製造已然不存在的痕跡。<sup>3</sup>

我認為〈逝言書〉打散感知的策略，作為「反紀念碑」形式的意義在於，它逆反了國家與資本的感知分配邏輯，並且抗拒一種在經驗與認知上統一的論述，而嘗試在環境之中以散亂的各種感官經驗，嘗試奪回分配感知的自由。也因此觀者在注視著地景之時，他們對於歷史的經驗並未被收攏到單一的敘事之中，而能夠在其中依據各自的身體經驗與心理狀態，乃至於偶發的事件、偶遇的街景，以一種寬鬆的方式，將這些支離破碎的經驗，連綴起他們對於歷史的感覺。

迪迪—于伯曼在《製造情感脫節》（*La Fabrique des émotions disjointes*）分析納粹宣傳與資本主義，認為兩者刻意「製造情感」，而使得「情感事實」（*les faits d'affect*）受到了調控。「情感事實」原本來自具體經驗，它可能混亂而不具有統一的邏輯，然而納粹美學藉著政治宣傳統一的視覺形象進行「情感的製造」（*fabrique des émotions*），後者則藉著「提升」（*promotion*）的經濟概念，讓主體與外在客體之間發生了物化，因此使得情感受到一種分裂性的控制，而被剝離了具體經驗，從而壟斷而剝奪人們分配／共享（*partager*）感性的自由，呈現情感脫節（*disjoint*）的徵狀。<sup>4</sup>這個分析十分有助於我們理解人在紀念之中與歷史、與周遭環境脫節，以至於遠離了「情感世界」的原因。畢竟，藉由固定的紀念標的來壟斷感知分配，實則就是傳統紀念碑的運作邏輯，它往往藉著固

---

<sup>2</sup> 黃思農，〈在地聊：未竟的故人事與未來歌〉，在地實驗 ET@T 講座，2005 年 9 月 1 日。

<sup>3</sup> 陳佾均，〈地圖上找不到的地方—在劇創作實踐中的「環境」〉，《再拒十八：銜尾而生》，頁 86-94。

<sup>4</sup> George Didi-Huberman, *La Fabrique des émotions disjointes*. (Paris : Les Éditions de Minuit, 2024), p. 3-8.

著而單一的敘事，以建築這種綜合感官的形式，統一了人們的感知，使人無法自由的與地景連結。

再拒劇團〈逝言書〉，面對白色恐怖地景，在批判以及哀悼的不同層次上，藉由物質與身體感官經驗，向紀念碑對於感知的壟斷加以抵抗，我認為這是台灣當代藝術家以白色恐怖為主題的創作之中，不可忽視與低估的兩種策略。

# 現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會

NCAF



文心藝術基金會  
Winsing Arts Foundation