

朝向一種脆弱的紀念：綠島上的人權藝術

綠島是白色恐怖時期監獄遺址所在地。在往常的討論中，經常更加著重探究、還原島上監禁政治犯的歷史，卻忽略其強烈的天候與環境條件，如何可能改變人們看待歷史的方式。當 1990 年代，人們開始追溯白色恐怖歷史時，綠島成為了歷史暴力的象徵之地，卻也似乎呼應歐文·史特勞斯（Erwin STRAUSS）在《從感官的角度來說》（*Du sens des sens*，2000）中所提及之：憂鬱者與地景失去連結，而不再能感知周遭環境。然而，綠島的自然環境從來無法使人忽視，無論是在地方誌、或者從小成長於綠島的居民口中，強烈的海風、日照、暑熱，一直以來都是生存在島上的重大考驗。如此一來，我想要提問的是：人們如何在這樣一座島上進行紀念？

紀念的脆弱性

這年（2023）登上綠島時，已經是人權藝術季的尾聲。因為秋初襲來的幾個強颱，我幾次改動了登島時間，出發前一天又看見因颱風破壞電路、展場暫時關閉的消息。我懷著緊張的心情搭上前往臺東的火車、坐上開往綠島的客船，踏上綠島，迎面而來的是炎熱的天候。連著幾天徒步前往人權園區，沒有任何遮蔽的路上海風吹來、日照蒸曬，滯悶的展覽空間一如以往考驗著我的觀看和思考意志。

每一次登島都是如此；一踏上綠島，島上的自然環境就會鋪天蓋地襲來，壓倒性地征服著人的理性。事實上，在前往綠島的途中，我還夾纏在關於紀念碑的難題，想著綠島舊監獄在黨國時期留下的紅色標語，無處不在的塑像與遺跡，如何訴說著島上的歷史，且使其長久承載著橫跨海峽乃至整座太平洋的政治欲望。不只關於統獨，更關乎左右，綠島像是一道太平洋上小小的裂口，在種種話語之中被反覆爭來搶去。也許對於曾為這座監獄登上綠島的所有人來說，它所負載的過去，實則牽動著本島族群衝突、政治矛盾的一道傷口。而對於心繫著過往傷痛的受難者與家屬而言，沉重的話題「如何談論下去」，又是另外一道更為難解的問題。

這樣的難題在登島的那刻，就被綠島強烈的氣候環境瞬間截斷。我想起安清（Anna Lowenhaupt TSING）在《擴散》（*Proliférations*，2022）裡令人警醒的句子：比起前幾年人們沉迷的人類世之說，「全新世一直都存在著。」（*Holocène est toujours là.*）在特定環境條件之下，非人類的世界，有時可以輕易地摧毀以人類為中心的敘事，讓所有留存歷史的嘗試變得徒勞。

就像是綠島極端的天候條件，毫不客氣地壓倒了我腦海中關於歷史與政治的糾結。在綠島，不義遺址的拆或不拆，問題可能並不只在於意識形態或政治認同，任何紀念活動、保存的意圖，都隨時可能被強悍的環境阻斷。當我看見新生訓導處展區利羅伊·紐（Leeroy NEW）幾近全毀的竹編船艦、羅懿君和張紋

瑄在颱風之前就已部份提前卸除的裝置，遺憾的同時，終於不得不承認：在強風豪雨、海風鹽分的侵蝕之下，紀念的行動並不如我們所想像的穩定恆久——它也可能脆弱非常。



利羅伊·紐《描籠涯船／描籠涯（船／村莊）》（2023）為颱風席捲後的局部。
圖／許楚君攝影

另一種紀念

與此同時，綠島又承載著白色恐怖歷史，以及由此投映的共同體想像。在許多研究者眼中，這是一處創傷事件的「後遺風景」(le paysage après-coup)；在創傷事件發生之後，它將成為一道永遠無法被平撫的傷疤，留存在島上，隨著時間的推進、人們不斷更新的詮釋改變面貌，而刻寫在其上的痕跡，則見證著曾經存在的歷史。見證著歷史的風景，在各種論述之中逐步轉化為國族與認同的匯聚點，終於又成了一種固定的符號，人們藉此標誌自身對於歷史的想像。靠近公館海岸的白色恐怖綠島紀念園區，羅列受難者名單的紀念碑形式，就標記著上述對於創傷地景典型的理解方式：在創傷事件的原址，建立起記憶的錨點。關於這座紀念碑的敘事，在由國家所主導的紀念活動中慢慢形成，譬如從2000年左右開始，每年都聚集起四百多位受難者與家屬，紀念從二二八事件以至於白色恐怖時期，臺灣「爭取自由人權的歷史」。在長達十數年的紀念活動之中，這幾乎成為關於二二八與白色恐怖的固定論述，也牽動著臺灣主體認同的形塑過程。

這樣的主體認同形塑也可能存在危險。陳香君早已在《紀念之外：二二八事件

· [創傷與性別差異的美學](#)》(2014) 裡，對於二二八紀念活動與歷史化提問，指出它如何形構了新臺灣國家論述，並且如皮耶·諾哈 (Pierre NORA) 所提出的「記憶所繫之處」(lieu de mémoire) 的物質或非物質形式，形塑出文化認同與傳統。陳香君銳利地指出，人權園區在臺灣的脈絡中，更是從種種創傷、防衛、精神官能症爆發、壓抑的復返之中，重複著創傷結構。倘使朝向共同體的紀念 (commemoration)，指向的是這樣的封閉循環，那麼，我們必須思考的或許就不只是「如何讓不義歷史的話題持續下去」，而是「是否可能存在另外一種脆弱的紀念形式」？一種脆弱的紀念，既是共同體的集體行動 (co-)，作為奠基於經驗之上的記憶工作 (-memoration)，又同時在內部充滿阻斷、衝突與差異。它可能存在嗎？它將以何種方式存在？



刻寫在島上的痕跡，見證著曾經存在的歷史。圖／許楚君攝影

從 1990 年代到今天，紀念的型態似乎又有了近一步轉變；從 2019 年的「[拜訪流麻溝 15 號](#)」開始，至去年首度轉為雙年展模式的「[傾聽裂隙的迴聲](#)」，當代藝術創作近年隨「綠島人權藝術季」被系統性地帶到了島上。對於綠島當地居民，乃至於政治受難者及家屬而言，多數的藝術家是從本島來的「外來者」，也是白色恐怖紀念的「遲到者」——他們惴惴不安地在其懷疑聲中嘗試靠近綠島、靠近歷史。即便藝術季的幾位策展人透過諸種「共創」、「共學」與踏查活動，屢屢嘗試連結起藝術家、居民、受難者前輩，仍然無法迴避此一事實。

在〈[反思「綠島人權藝術季」：綠島觀點](#)〉(童詠瑋, 2021) 的訪談裡，任職人權館、作為館方與藝術季之間第一線橋樑的蔡美娟，提及「居民的戒心一年比

一年重」，正說明了數十年來前仆後繼的研究調查，如何激發綠島在地居民，或者白色恐怖政治受難者的免疫反應。本島與離島、兩造之間存在的張力，在種種連結在地、映照當代的論述之下，實則潛伏著這座小小島嶼上長久存在、被掩蓋在各種官方論述之下的緊張。藝術家與研究者從本島而來，在各種訪談與閱讀當中採集島上的素材；當地居民與政治受難者，夾處在反覆的審視與提問之中或進或退。

園區往昔的紀念活動，所導向的既定論述與意識形態，顯然無法讓這種緊張關係得到揭露。相對的，本島帶來的研究調查「污染」與相應的免疫狀態，則反映著紀念碑所形塑的歷史敘事，也許從來都只是一種穩固的幻象，而所謂持續性的紀念可能無法真正存在於綠島。從島上強悍的天候與自然條件，到紀念行動之中各種分裂的認同與欲望，多重因素彼此交織，實則從內部裂解了綠島上關於白色恐怖歷史的紀念。前述所謂「脆弱的紀念」，即是在綠島本身的自然條件，以及多重人際與政治張力之下，所發展出一種紀念模式。



另外一種脆弱的紀念形式，它可能存在嗎？它將以何種方式存在？圖／許楚君攝影

不可能的紀念

在颱風過後最酷熱的下午，我走進劉紀彤 [《後來的人寄出的風景》](#)（2023）位於綠島山莊八卦樓牢房內的展間。因為悶熱的空氣，漸失去思考能力之時，我看見藝術家在牆角貼上的一張留言：在這個空間裡想必很悶熱難受吧，就請忍耐一下，坐下來讀幾段故事，選張明信片，寫下你對於風景的想法。

是的，「忍耐」。不同於恆溫恆濕的白盒子，在綠島上確實需要更強烈的意志，才能夠說服自己繼續待下來。在這裡，藝術家並非要向觀眾說教，也不再復述曾經的政治受難者在這座牢獄內何其艱辛。她說的，是此時此刻站在展場裡，作為歷史的後至者、島嶼的外來者，作為觀者的艱辛。在看到她的留言之前，我沒有想過，在綠島上、在白色恐怖的歷史面前，我們的身體與心理可能經受著怎樣的考驗，又需要花費多少力氣才能夠克服，或者，才能夠只是坐下來，匆匆看一眼藝術家所留下的片段訊息。



《後來的人寄出的風景》綠洲山莊八卦樓展場一隅，「2023 綠島人權藝術季——傾聽裂隙的迴聲」。圖／劉紀彤提供

為了自身的研究工作，我留在展場裡仔細讀完劉紀彤放在小竹椅上的作品，以及懸掛在窗邊的一張張明信片。在這數十分鐘裡，也有零零星星地幾個訪客從門口探探頭後旋即離去。究竟是什麼驅使綠島外的其他旅人，來到這座離島，來到這座悶熱、陰沉的舊監獄，坐下來閱讀這段陌生複雜的敘事，甚至寫下自己的感覺？劉紀彤的寫作，為我的疑惑提供了一點可能的線索：在這座島上，凝聚起共同意識的紀念實則不可能發生；真正存在的是在嚴酷的環境之中，不斷流動分神的分裂狀態。

這件作品本身對於風景的感知經驗，也已然反映了這種分裂性：「後來的人」尋訪政治受難者陳孟和在綠島服刑期間所留下的大量影像紀錄，重新來到原址拍下新的照片，並對照兩者、留下五篇寫作。比如其中的〈背上有字的石頭〉，敘事者循著檔案照片來到一顆刻著「毋忘在莒」的石頭前。當年，陳孟和拒絕拍下政宣標語，因而選擇從石頭背面取景。從刻寫著國民政府標語的石頭正面、政治受難者轉向的石頭背面，再至「戒嚴以後出生」、「讀著非國立編譯館的教

科書長大」、「看著這四個字，起初自然地唸出『母忘在呂』」的敘事者劉紀彤，三重視線於兩張照片的對照之中共存，在對於歷史互不相容的詮釋之中，留下了各行其是的記憶。



陳孟和+後來的人們+劉紀彤，2023，〈背上有字的石頭〉，《後來的人寄出的風景》，明信片、文本、網路平台、裝置。圖／劉紀彤提供

毫無共識、不連貫的記憶，這是否可能就是綠島上，因著強悍的自然條件、因著迥異的族群認同與意識形態，所發展出一種紀念形式？又或者，它甚至更接近多數人所經驗到的真實。在這樣充滿著差異的紀念之中，人與風景並無法真正地成為見證者，也無法形成共同的記憶，因為他們各自的證詞，都足以否定彼此的說法。甚至，無時無刻不被強烈天候所侵蝕與變造的風景，反而印證了證詞的可疑。這些衝突的觀點卻同時存在於名為「紀念」的活動之中，卻也無法讓紀念發展成長久而穩固的集體記憶，乃至於凝聚成單一的集體認同。那麼，矛盾的複數記憶又如何紀念？在離開綠島之後，經歷了一個小時狂風暴雨的搖撼，我終於在富岡漁港碼頭找到劉紀彤本次參展的第一件，也可以是最後一件作品〈[那座到不了的島](#)〉。她將陳孟和從本島拍下的綠島倒放重製，放在碼頭的上下船處。藝術家眼裡的綠島，是從船上搖搖晃晃、讓人無法集中注意力的眩暈之中，遙遙在風雨和海浪之間浮現的一座島。



《後來的人寄出的風景》富岡漁港登船步道展場一隅，「2023 綠島人權藝術季——傾聽裂隙的迴聲」。圖／黃雅農攝影，均勻製作提供

這件作品提示了視差的觀看方法：回望、投映、對位。劉紀彤自 2021 年隨藝術季登島駐村後，持續將創作延展迄今¹。在反覆的視線往返之中，她因駐地所開啟的本島踏查研究，包含著從綠島映射而來的眼光；當她登上綠島時，則必然帶著本島的欲望投射。兩地的相互投映，實則建立在無法看清的迷離想像、既定敘事中的再現符號之上。然而，回望不只是視線的來回移動，同時是身體的對位。劉紀彤走入楊逵位於東海花園的故居，走入承載著歷史的綠島地景之中，又於隔年重回島上，向居民學習海中立泳，學習用自己的身體感知，嘗試對位史料、研究與口述中，原本應該存在、卻早已物是人非的現場。這樣的動作並非在驗證歷史的真偽，而是間接投映出她與她所凝視的過去，在時空中彼此錯位的視差。

作為歷史的後至者，無論是藝術家或者觀者，都會在望向綠島之時，看見本島的投影，並從中投映綠島所背負的歷史包袱。與此同時，我們終究僅能以自己的身體，試圖與白色恐怖的受難者前輩，以及綠島本地居民的生活經驗對位，藉此反反覆覆地證明我們自身與白色恐怖、與綠島的距離。在這其中，複數的視線所疊合出的並不是共同的記憶，而是矛盾的經驗與歷史認知在綠島上共存的現實：它是一座，在各種回望、投映、對位之中恍惚浮現的島嶼。



《後來的人寄出的風景》綠洲山莊八卦樓展場一隅，「2023 綠島人權藝術季——傾聽裂隙的迴聲」。圖／劉紀彤提供

國家文化藝術基金會、文心藝術基金會贊助現象書寫-視覺藝評專案

現象書寫 - 視覺藝評專案

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

遮蔽的見證：台灣當代藝術的歷史創傷敘事

Shaded Witnesses : Alternative Narrations of Historical Trauma in Taiwan's Contemporary Arts

摘要

陳香君曾於《紀念之外：二二八事件·創傷與性別差異的美學》分析 1997 年「悲情昇華——二二八美展」展出的作品，揭示蔡海如、吳瑪悌等女性藝術家，如何提供觸發情動、「共同重寫」的創傷轉渡空間，讓觀眾在此處與政治創傷遇合。

當代藝術中的創傷敘事為政治創傷帶來新的詮釋，多數創作中受難者家屬身在「獄外」的見證位置，更是難以忽視的切入點。關鍵在於，這些創作如何「重寫」乃至重返政治創傷？

藝術家蔡海如自九零年代著手關於白色恐怖的歷史，並以她所創立的海桐藝術中心為基點，集結起具有受難者二代身份的女性創作者。這些創作者共同展現出藝術的「遮蔽」性質：藝術不僅使創傷顯影，更容納創傷敘事主體隱晦、迴避、分裂等異質的表達形式。創作者藉著剖白或沈默之外的表現，拓出重返政治創傷的另一道途徑。

本文將梳理近年台灣以不義歷史為題材、以受難者家屬為主體的當代藝術作品，尤以蔡海如的藝術實踐為核心，承續陳香君的論述框架，進一步探問：創傷情動機制，如何因藝術創作的敘事特性而成立？同時，亦將循此脈絡，探究藝術如何藉由此一機制，為當代人提供與創傷共存的空間。

關鍵詞：創傷敘事、難解知識、見證、記憶、母體空間

摘要	1
目錄	2
圖目錄	3
緒論	4
壹、 開敞與封閉之間：創傷敘事的難題	
一、 談論創傷的艱難：難解知識與記憶場域.....	6
二、 敘事的空隙：隱晦書寫與非語言.....	9
貳、 再現破碎的不義歷史：破碎的反融貫敘事	
一、 破碎的敘事型態.....	11
二、 弱主體 / 破主體：重新想像創傷主體.....	14
參、 複數證言：重返政治創傷的多重路徑	
一、 創傷化的多重敘事.....	17
二、 獄外的異聲共響：共同重寫的創傷轉渡空間.....	19
三、 複數女人的集結與在場.....	20
肆、 結語.....	22
參考文獻.....	23

圖目錄

圖 1, 吳瑪悒, 〈墓誌銘〉, 噴砂玻璃、錄影帶, 尺寸依現場空間而定, 1997, 台北市立美術館「悲情昇華——二二八紀念美展」。(圖版來源: 台北市立美術館)

圖 2, 蔡海如, 〈無題〉, 圓凸鏡、木桌、釣魚線、玻璃瓶、黃金葛、文字, 180×180×300cm, 1997, 台北市立美術館「悲情昇華——二二八紀念美展」。(圖版來源: 《女口武林》)

圖 3, 蔡海如, 〈偏航·探瘞〉, 錄像 12 分鐘、鏡子、現場裝置, 尺寸依現場空間而定, 2013。(圖版來源: 《女口武林》)

圖 4, 蔡海如, 〈生命之花〉, 黃金葛盆栽、紙上文字、玻璃瓶、椅子、現場空間裝置, 尺寸依現場空間而定, 2019, 台北當代藝術館「呼吸鞦韆——劉霞、蔡海如雙個展」。(圖版來源: 台北當代藝術館)

圖 5, 蔡海如, 〈生命之花 2.0〉, 黃金葛植物、紙上文字、鏡子、現場空間裝置, 尺寸依現場空間而定, 2020, 台中柳美術館「欲行 ê 路 Beh kiànn ê lōo 聯展」。(圖版來源: 柳美術館)

圖 6, 林小雲, 〈時間的斷面〉, 2014, 「喬·伊拉克希的鏡花園」聯展, 台北福利社。(圖版來源: 國藝會補助成果檔案庫)

壹、緒論

陳香君《紀念之外：二二八事件·創傷與性別差異的美學》以 1987 至 2004 年之間二二八事件文化記憶的形成過程，探究此一事件如何不斷回返，並困擾著亟欲擺脫它的大眾。在最末兩章，她則以 1997 年舉辦於台北市立美術館（以下簡稱「北美館」）的展覽「悲情昇華——二二八美展」（以下簡稱「悲情昇華」）為分析對象，以女性藝術家的作品，探討女性敘事與創傷如何在以男性受難者為主的國族敘事中，展現讓二二八事件之創傷得以被轉化的潛能。



圖 1, 吳瑪悒, 〈墓誌銘〉, 1997

經由引用布拉查·艾婷爵 (Bracha Ettinger) 創傷理論中「藝術成為創傷轉渡站」的說法，陳香君提出，藝術創作不僅提供了見證 (witness) 的空間，也創造了跨主體「美學感同與見證」 (aesthetic wit(h)nessing) 的潛能。陳香君認為，吳瑪悒〈墓誌銘〉(圖 1) 所創造出的視覺經驗，即已營造出觀眾與受難者女性家屬彼此邊界相連的母體空間，透過不斷拍擊岩石的浪聲，在半掩閉的裝置空間中傾聽他者的聲音，由此回想、反思歷史的暴力。「創傷轉渡空間」因此得以讓觀者與創作者「共同出現」、「共同見證」，乃至「共同書寫」、「共同製作」。(Chen, 1995 / 周靈芝、項幼榕譯, 2014: 226-247)

在《紀念之外》出版以後，仍有台灣當代藝術家持續以二二八與白色恐怖為創作軸心。其中，持續關注自己作為受難者二代身分的蔡海如、她創設於 2015 年的「海桐藝術中心」陸續策劃的集體展出，皆以視覺藝術反覆探查，經由創作重返創傷經驗的可能。我們仍可持續追問，具體而言，女性敘事如何在藝術再現中，讓二二八與白色恐怖自國族與歷史框架中掙脫？此一「創傷轉渡

空間」是以何種表現形式成立？在陳香君提出這個分析框架之後，是否猶能透過藝術家後續的創作，更進一步提出不同的觀看視角，由此梳理出台灣當代藝術家面對歷史傷痕的幾種方式；同時，也藉此指出，這些方法如何為觀者拓展出空間，來處理不斷回返的創傷經驗？

《藝術觀點》曾以專題「『轉型正義』或重建想像共同體的倫理工地」，對近年台灣人權藝術的創作與展演狀況提出觀察。其中彭仁郁在與蔡海如的對談裡，提及她在後者的作品中看見一種「遮蔽的見證」，恰如其分地為後續的創作打開了一條分析路徑。

在訪談中，蔡海如提到身為政治受難者二代，與歷史事件的關係過度密切，而難以找到進入相關議題的縫隙。然而藝術創作卻提供了迂迴的空間，讓創作者得以「躲在創作後面，就不用直接用話去講」。（蔡海如，2020a）

正因為創傷經驗，尤其二二八與白色恐怖等歷史創傷，長期受到政治環境的多重壓抑，在主流敘史中作為難以觸及的燙手議題，在長久以「平反」為主要目標的論述中，創傷、哀悼等心理需求，也經常被擺在次要的位置。創傷本身的性質，更使之難以透過語言表述，使得我們更難確實掌握所謂「真相」；創傷的形貌又可能在記憶進入公共領域的過程中，在種種干擾下被抹消細節、整編進同質敘事裡。而其中女性的創傷經驗，又更容易在性別結構的影響之下，被整編進以男性為中心的歷史論述，而被放置在邊緣位置。基於這些複雜的因素，面對白色恐怖與二二八等不義歷史，人們往往難以找到適切的談論方法，而親歷創傷者更難以找到適切的方式現身，多數時候，創傷敘事被藏匿在隱匿書寫與非語言的表達之中。

有別於以理解與思維為基礎的語言，視覺藝術提供了一道情境介面與感知場所，並讓觀者得以在當下體驗中經由移情體驗而得到昇華（Chen, 1995 / 周靈芝、項幼榕譯，2014: 247）。然而，從陳香君藉「悲情昇華」展覽提出此一分析框架之後，在後續以蔡海如為代表的女性藝術家的創作表現，可看見「創傷轉渡空間」不僅是因跨主體的共感經驗而成立，更是由於藝術的「遮蔽」特性，容納了「不可能」被見證、也無法直接表述的創傷經驗，並且讓言說者能夠繞開以語言自我剖白的艱難，又或者「二代」作為歷史不在場者的尷尬。

此外，前述由蔡海如所成立的「海桐藝術中心」，集結起一群具備政治受難者第二代身份的女性，在「喬·伊拉克希的鏡花園」、「卸密」兩展以工作坊形式集體創作，藉著共同創作梳理生命史，更進一步擴充「共同見證」的意涵。創作者在共作之中分享經驗，並透過各自殊異的表現形式，在藝術的保護之中共享經驗，則讓她們不需以語言剖白痛苦，也不須被壓抑到沈默之中，卻又能表現各自所承擔的創傷經驗，在其中尋求轉渡的可能。

貳、在開敞與封閉之間：創傷敘事的難題

一、談論創傷的艱難：難解知識與記憶場域

蔡海如的父親曾在白色恐怖時期入獄，並從此改變了家人的命運。作為創作者，她長久無法面對這個議題，直至以藝術家身份受邀參展「悲情昇華」，才終於逼迫自己面對這段經歷，並試著找到進入這段創傷經驗的路徑。她在訪談中提及：

像我們這樣的受難者二代家屬，身在裡面太密切了，面對白恐相關議題，反而什麼話都不能講，因為要顧忌很多現實與人的問題，然後又無法事不關己地逃避。……但我一路從逃避到偷偷摸索，因為周遭的長輩或關係人太多，不論是同情、憐憫或心疼，讓我顧慮很多，總是擔心有些人會傷心。我只能一直找縫隙，可以貼近我最真實的認知感受，而大家又都OK的方式，從哪個縫隙鑽進去可以起到作用，這是我一直感到困難的地方。所以就算我知道得再多，我都沒辦法把我的材料直接拿來使用。不過，這十年來仍舊有一步一腳印地進展與解脫。（蔡海如，2020a:103-102）

作為政治受難者第二代，又兼具藝術創作者的身分，使得蔡海如與白色恐怖議題之間的聯繫太過密切。然而正因如此，她的相關作品更能適切說明，表述創傷經驗是如何艱難的工程。



圖 2, 蔡海如, 〈無題〉, 1997

蔡海如在「悲情昇華」中展出裝置作品〈無題〉（圖 2），就為處於展覽的出入通道上。在一張黑色大桌上擺放著插有綠色植物的小瓷瓶，上方則以細繩懸吊著巨大的雙面凸透鏡，鏡面上寫著「12」、「6」、「9」、「3」等數字，暗示這是一面鐘，鐘面上卻又不存在任何可供判讀時間的指針。

在〈無題〉的創作自述中，蔡海如提及，桌面上方頗具壓迫感的雙面凸透鏡，與桌面上渺小植物的對照，也即是她面對沈重歷史課題「無知與無奈」的寫照：「如同小小綠色植物在當初的狀態下卻只能繼續且默默地長大的處境。」（蔡海如，2020: 132）在這裡創作者唯一能夠表達的，是對於過去、當下乃至未來宏大時間的壓迫感，卻仍需持續生長的無奈。而藝術家反覆提及的「逃避」，更可看出作為近身見證的受難者二代家屬，要去理解、陳述乃至表達創傷經驗，是更加艱難的工作。這項工作之艱難，其一在於表述之不易，而即使順利地表達出來，也未必能得到理解。

政治創傷在藝術之中之所以難以表述，正在於它本身具有「噤言」、「受禁錮」、「難以表述」及「難解」等「難解知識」（difficult knowledge）¹的

¹ 此處參照鄭邦彥關於 Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places 書評中的譯法。由於此書封面上放了南非行動藝術家 Billy Mandindi 的 “Hear No Evil, Speak No Evil, See No

性質 (Britzman, 2000: 42)。難解知識經常以「抗拒」的姿態展現於他人面前，並在揭露隱匿傷痛同時，挑戰過往史識、啟動主體經驗的重整。在面對創傷帶來的難解知識之時，人也是在特定歷史與脈絡之中建立「情境中知識 (situational knowledge)」，由此重構認識世界的新路徑 (Lehrer, Milton, 2011: 7)。

展示或表現難解知識，最難以解決的或許正在於這類敘事在「封閉」與「開敞」之間的兩難：是否可能透過創作與展示來言說痛苦？這些被展示的痛苦經驗，是否可能被真正理解，又或者僅會被整編進主流的同質敘事之中？

皮耶·諾哈在其所編纂的史學叢書《記憶所繫之處》中提及的「記憶場域」 (lieux de mémoire)，如今已成為歷史與記憶研究的重要概念，或可恰如其分地說明紀念機制如何抹消記憶的異質性。諾哈指出，記憶場域既是物質、象徵與功能性的，並且由歷史、時間與變化介入其中，也因此它是一處混雜而變動的處所。然而，與此同時，它也作為主體與認同的定錨，為了彌補原初記憶的消失，再現過去的文件檔案與文化，並且滿足對歷史連續性的渴望，在記憶所繫之處被建立同時，也一面摧毀、壓抑、控制記憶的多樣性。在這個概念中，物質性的外化策略，往使之具備「紀念碑」 (monumental) 的性質，除了其由政治力共構的本質，時常也經由排除其他異質的記憶，讓特定而同一的認知得以成立。

尤其創傷記憶體制化的過程中，創傷經驗經常為了服務當前的社會與政治需要，被簡化、曲解為片面而單一的樣貌。譬如社會學者葉虹靈的研究即指出，如國家人權博物館等公立機構，順著體制內部的慣性邏輯詮釋白色恐怖歷史，仍維持著白色恐怖多屬「假錯冤案」的敘事主軸，並持續同質化其他類型記憶的想像，而排除了受難者曾加入為共產黨地下黨員的敘述 (葉虹靈, 2015)。

當記憶透過創作與展演再現為「記憶所繫之處」，將創傷記憶轉化為可感的作品、被賦予紀念的聯繫並帶往公共領域 (public sphere)，也將使之成為各種政治與社會權力交相介入的場域，而成為夾纏著物質、象徵與功能的複雜事

Evil”，原將 Difficult Knowledge 譯為「噤言知識」，但為更能表現其諸多面向的難解，而譯為「難解知識」。(鄭邦彥, 2014)

物。記憶場域經常被設置在敞亮的美術館或者紀念館空間，被賦予特定的詮釋方式與展示目的，在讓光線照進暗處的同時，也容易使得陰翳處的細節被收攏、抹平，受難者真實的生命於此難以再被看見。

在觸及創傷經驗與難解知識之時，也因此總要面臨無可迴避的困境：難解知識被外化、向外開敞，確實能使之公共化，進一步開啟共同思索的可能。然而這也可能同時引來風險，讓受難者的個人記憶被轉移到公共領域的同時，也可能從此必須背負起記憶之處的負荷，甚至當記憶成為檔案，或諾哈所說的「紀念日」、「革命日曆」，更將終究無法免於混於日常、為人所遺忘。由此或更能理解，何以蔡海如〈無題〉所表現的並非政治苦難的訊息，更多的卻是痛苦無從表述的緘默。

二、敘事的空隙：隱晦書寫與非語言

這當然並不意味著，應該任憑政治創傷的討論被重新放回沈默的暗處。

在此我們仍可以先返回到創傷記憶最著名的論題，也即阿多諾（Theodore W. Adorno）在〈文化批判與社會〉中提出、被反覆引用的斷語：「在奧許維茲之後，寫詩是野蠻的」。無論是「奧許維茲之後沒有詩」或者「在奧許維茲之後，寫詩是野蠻的」，都述及創傷事件如何為藝術帶來挑戰，讓詩（藝術）失去了足以產生精神與文化的高度，而成為扁平的廢墟。阿多諾關於詩的辯證，並不在於否定文化，而在於提出，經歷過奧許維茲的悲劇之後，以藝術再現人類經驗幾乎是一道「不可能」的難題，因此須以另一種「否定」的姿態來看待。（Adorno, 1981）

阿岡本在《奧許維茲的殘餘：證人與檔案》裡以「殘餘」的狀態回應阿多諾留下的難題，指出歷史證言中隱匿的不在場之物，正是不可正視的存在剩餘。阿岡本在本書開篇談到普利莫·李維（Primo Levi）的〈隱晦書寫〉，後者在這篇短文中提到，保羅·策蘭（Paul Celan）²〈死亡賦格〉等詩作所呈現的隱晦性（obscurity）至關重要，因為那不只是出於對讀者的輕忽、表現力薄弱，也並非僅是不負責任地將詩歌交付無從解讀的無意識之流，而是藉著斷裂不清的「非語言」（non-language），來反思詩人自身命運、他所屬世代本身難

² 策蘭原名安切爾（Antschel），並以安切（Ansel）為筆名，後將音節順序前後顛倒，改名為策蘭，而此詞在拉丁文中所指，即是「隱藏或保密了什麼」。

以辨清的隱晦性質 (Levi, 1989: 169-175)。在阿岡本的詮釋中，李維在策蘭筆下不易解讀、有如「背景雜音」(background noises)的隱晦詩歌之中，辨認出「秘密詞語」，也即「無法被化約為構成它的真實元素」、無法被展現為完整真相，那「未寫出之物」。(Agamben, 1999:38)

由阿岡本的分析再度回到前一節所論，「難解知識」如何呈現的問題，顯見避免在體制或非體制的記憶工程中將經驗全面簡化，除了是為避免使異質的記憶被單一敘事抹消，也在於所謂「真相」本就不易清晰地表露出來。政治受難倖存者的口述證言，可作為歷史研究的材料，卻難以觸及歷史事實之外的面向，也未必能夠回應當代人不知應該如何面對難解知識的矛盾。

難解知識需透過隱晦書寫乃至非語言形式來表現，也因此通常不易解讀，猶如輕易就能被忽略的背景雜音。此外，阿岡本也提及，「許多倖存者不僅無法完整承擔見證，甚至無法言說自身的裂痕」。顯然，無論是政治創傷中的受難者、加害人或者場外的旁觀者，都難以真正觸及創傷的核心，而這正是創傷敘事之中，最不可能以邏各斯語言表達的部分。未曾被言說的痛苦，因「事實與真相不一致、確證與理解不一致」所形成的「空隙」(lacuna)，而聆聽無法在任何證物、證詞之中直觀的「不在場事物」，並且體察到各種不可否認的「缺席」，則或許才是應著眼的解方。(Agamben, 1999:15-39) 視覺藝術多半非以邏輯性敘事來表現，也因此視覺藝術作品裡的經常存在著比詩歌更為強烈的訊息斷裂，而這或許即是可供觀者探尋的「空隙」所在。

前述蔡海如〈無題〉中，無論是巨大凸面鏡、黑色大桌與桌面上的植栽，都不存在緊密的聯繫。在這幾件物件之間僅存在著非屬語言、如同背景雜音的隱晦關聯。同時，蔡海如在這裡並不藉著作品指出政治受難者與家屬的處境，而是藉著沒有指針的凸面鏡鐘帶來壓迫感，對比出前方植栽的渺小無力，又同時讓凸面鏡照出觀者所站立的北美館廊道，而將歷史迴身指向觀看的當下。這件作品傳達出唯一的訊息，即是藝術家對白色恐怖記憶的無能為力，而這顯然不是口述歷史與證言能夠清晰傳遞的訊息。在創傷記憶被視覺化而成為裝置作品之後，它反而成為「無法化約」、「未寫出之物」。

與此同時，若將蔡海如的女性身份放入考量，我們仍可以回到史書美在〈性別、種族與跨國視角〉中對於吳瑪悌〈墓誌銘〉提出的主張：作品中視聽場景的非文字性、非敘事性與非比喻性，不僅點名了「文字與語言的侷限」，

也如後殖民理論學者史畢娃克（Gayatri Chakravorty Spivak）所言，以一種「後文本」、「後語言」的措施，「超越現有的論述架構」，創作者於焉得以用來描繪與重新書寫「女性的創傷經驗」，既有「殖民化文章與語言」無法描繪的經驗。（史書美，2003：31-32）

貳、再現破碎的不義歷史：反融貫敘事

一、破碎的敘事型態

循著前一章節的思考路徑，繞回陳香君提出的疑問：「政治創傷何以一再回返？」可知政治創傷不僅如創傷研究學者卡露斯（Cathy Caruth）所言，具備「延遲」、「回返」的癥候，以及「不可理解性」（Caruth, 1996），也不僅是出於國民黨高壓統治帶來的壓抑與遺忘（Chen, 1995 / 周靈芝、項幼榕，2014：215）。正因創傷經驗無以化約，讓談論政治創傷成為一種無法抵達結論、沒有終結的過程。然而，若敘事停在「傳遞不可理解性」，亦即表現困難知識的難以理解，又似乎將使得討論停留在消極層面，而使之困居在無法談論的位置；因此更理想的作法，是如創傷研究學者費歐曼與勞勃（Felman & Laub）所言，藉著作品讓「證詞的不可能性」（impossibility of testimony）得以發生，去觸及語言與經驗的邊界，並且瓦解完整主體的想像，在其中發生斷裂與空洞。（蔣興儀，2018：122）

若進一步探究台灣當代藝術家，尤其女性藝術家的創作表現，則能透過其中破碎的敘事，反映出創傷經驗之中僅能以隱匿書寫與非語言形式表現的部

分。具體而言，這種無法以語言表述的經驗、破碎的敘事，如何體現於藝術作品之中？



圖 3, 蔡海如, 〈偏航·探瘴〉, 2013

接續前章所述史書美的說法，陳香君對〈墓誌銘〉中「無法以言語表達之物」的影音海景推進解釋，指出重複拍打岩岸的海浪形成「強迫性重複」，恰可對應被壓抑的「創傷性殖民經驗記憶」。(Chen, 1995 / 周靈芝、項幼榕譯, 2014: 182) 陳香君引用邱貴芬分析非典型二二八女性口述史時的說法，指出這些被掩蔽的經驗記憶「在場卻又空白」，真正的創傷經驗被藏在歷史背後，只留下表面的存在痕跡，也因此類似〈墓誌銘〉的隱晦表現，無法純然當作非文本作品來欣賞，而應該正視，它如何讓觀者介入其中，成為「知悉內情的見證者」，作品正是由此創造了得以讓觀者與受難者 / 受難者家屬之間，跨越主體的空間，在不斷否定當代台灣國族認同的論調之中，創造共同見證的關係。

在蔡海如的後續作品中，我們可以更進一步看見，藝術家如何在更特殊的言說位置上，運用更精密的敘事手法，創造這種隱微的見證關係，並且讓其中見證者與言說者的主體關係變得更清晰卻又更複雜。1997 年的〈無題〉之後，蔡海如直至 2013 年才重新觸碰白色恐怖的議題，發表〈偏航·探瘴〉³ (圖 3)。這部長約 12 分鐘的錄像作品，與展場周邊牆面上的長方形鏡片彼此相映，拼組、反射出破碎的影像，牆角則放著一具與人等高的無頭中空模型裝

³ 〈偏航·探瘴〉首次於關渡美術館「台灣百慕達·藝術特有種」展出(2013年5月17日開幕)，2019年綠島人權藝術季「重訪流麻溝十五號」展示於綠島人權園區獨居房，2020年「欲行ê路 Beh kiänn ê lōo 聯展」則展示於台中柳美術館。

置。錄像中牢房裡的人形蠟像，即是由雕塑家林健成受委託製作、大量翻製的模型，用以模擬綠島牢房當年壅擠的情境。蔡海如認為這些翻模半成品，更像是被堆疊放置的「肉塊」，承載著白色恐怖受難者的生命。

蔡海如以三個月的時間凝視線島第三大隊宿舍中的人像，卻僅能想像與「他」對話；她又走訪父親每週固定與難友聚餐下棋的咖啡廳，而仍然「不敢、也無法訪談當年的事」，最終只簡單拍了幾個鏡頭，以棋盤、牢籠與對弈戰局交錯的畫面，對應受難者前輩過往的經驗。隨後，蔡海如又向林健成借用中空無頭的人像模具，與一雙她自行翻模而成的雙手，帶著這些蠟像搭船返回台灣，並逐步紀錄過程中的訪談、遇到的人事與困難，以蠟像「肉塊」對應1951年被銬上手銬、由基隆港出發，如同貨物般被關在船艙底層的政治受難者，有時又對應著加害者的身分。

在〈偏航·探瘞〉雖是蔡海如首度明確以白色恐怖受難者第二代身分發表的創作，卻無從看見藝術家所採集的完整口述史，僅能看見破碎的過去與當下彼此交織。除此之外，她帶著行走的人像模具也並不具備固定的主體位置。她在自述中提及，這是以呼應「真相與記憶之間無法全然複製的狀態——這也是不同角色與其既有認知之下，對這段白色恐怖歷史的『記憶』以及『再現』的困頓感。」（蔡海如，2020b: 298-300）

錄像中帶有距離，甚至混雜著不同個體、不同時代，乃至不同身分的複數觀看位置，反倒使得蔡海如得以穿過「無法說」到「如何說」的界線。而空心的人形模具、無生命的蠟塊，更讓她「可以在感情現實上保持與他人和空間的距離感」，「可以潔淨他／我、撫拭他／我」。她能夠在攜帶蠟像的移動之中重回「那個我至今一走進去仍會鼻酸」的景美看守所會面室，或「回到從小我便幻想過無數次卻始終無法目睹的裏面牢房與勞動場所，想像父親當時的身影與勞動的樣態」，甚至「反過來假裝是監視者獄卒的眼光和位置，想像他們到底在想甚麼，換成今日會怎樣想？諸如此類的問題」。在影片最後，蔡海如抱著人形模具沿著岩岸艱難地行走，心中湧上一股將模具扔進海中的衝動，但卻僅是繼續抱著人形，在水光波動之中說出內心「說不清的心思與感受」，「將這段旅程所截取出的身影畫面，暫時縫合完畢」。（蔡海如，2020b: 301）

〈偏航·探瘞〉十分適切地說明了一種創傷敘事型態：當創傷經驗被外在化，甚至透過創作的中介，轉而成為沒有固定主體的非生命體，敘事者由此得

以找到一種言說方式，不必固執於「恢復」成原有的完整主體，而能在作品中將自己假託至各式各樣的位置，拼湊、「縫合」出破碎不全、補丁斑斑的主體，持續在不同複數位置上交互對話，繼而讓創傷敘事得以不斷持續，而非封閉在單一結論之中。

二、弱主體 / 破主體：重新想像創傷主體

重新想像主體的創傷敘事，在歐陸理論家瑪拉布（Catherine Malabou）與紀傑克（Slavoj Žižek）的說法中，可以得到更深入的理解。

瑪拉布取消了佛洛伊德所建立起創傷與性慾的連結，而以創傷的事件性（eventality）取代性驅力與幼年經驗的解讀方向，由此恢復事件的偶然本質。她認為創傷將摧毀同一性，帶來「史無前例的」變形，與過去產生了斷裂，並成為一個「新傷者」。（Malabou, 2012: 15）瑪拉布的說法並不指向悲傷的絕境，而意在想像一種剝除象徵之後，人性的真實狀態：經歷創傷的「新傷者」所具備的「非人」型態，很可能是人性的常態，完好而饒富意義的主體，或許才是幻覺。

紀傑克同樣對佛洛伊德（Sigmund Freud）理論加以修正，而借用拉岡（Jacques Lacan）「被罷掉的主體」（barred subject）加以延伸。在紀傑克的說法中，創傷構成了主體，由此主體得以承擔自身「存有的匱乏」（lack of being）。創傷敘事因此不再僅是為了追求融貫典範（coherence paradigm）、將創傷整合為完好的主體，而是應反過來將敘事「創傷化」（traumatize），顯現

原已存在於存在之中的裂隙，並揭示主體本身的破碎性質。敘事者則是在創傷化的破碎證詞裡，與創傷相逢。（Žižek, 2010: 294）

此種創傷主體，不再如佛洛伊德時代強調無意識與利比多對創傷的影響，而是強調意外事件帶來的震驚性力量。由於意外的當下已然摧毀了主體的象徵同一性，他也因此與完整融貫的過去彼此脫鉤，而降生出一個不同於過往、不具同一性的主體形態（Malabou, 2012），乃至於「將死亡作為一種生命的形式」。（Žižek, 2014:86）紀傑克所指出的是與外界保持著情感距離、抗拒詮釋，而能夠「超出愛與恨」的受創主體（Žižek, 2010: 295），並且以阿岡本曾提及的「活死人」（muselmann）做為象徵形象。

阿岡本以「活死人」象徵集中營裡接近死亡的囚犯，認為他們即是集中營的重要見證者。（Agamben, 1999: 41-86）紀傑克則將「活死人」的意涵擴充至「難民、恐怖攻擊受害者、自然災害、家庭暴力生還者」等身分，並認為我們不應認為他們帶著無意識的罪咎感，也不應從他們的倖存中獲得任何啟發性的意義，突顯創傷的非病理本質，而將之與過往病理性壓抑的說法脫鉤。而這樣的說法，更能使主體接受本就存在於自身核心之中的原初裂隙。（蔣興儀，2018: 115-121）

無論是紀傑克或瑪拉布，都透過重新想像主體揭示了一點：面對創傷並非要去治癒、使之「復原」至想象中完整的主體樣態，是承認主體已然帶著原初的創傷，而面對創傷本身即是治癒的過程。

由此或可理解前述蔡海如在〈偏航·探瘡〉之中分裂主體的敘事手法，如何接納破碎敘事，甚至容許傷痕本身持續存在的事實。這類「創傷化敘事」承認了主體原本就具備的創傷，因此不必被整合進同一、連貫的敘事之中，也不必再嘗試構成相同、固定的自我，同時又能讓創傷主體突破無法說出創傷經驗的壓抑與瘖啞。藝術家因此能在錄像中假想自己身處在各種可能的敘事位置，並且在停止追求完好主體與融貫敘事之時，重新獲得見證與敘事的能力，同時得以承受自身在創傷事件之後，由創傷所構成、斷裂的部分主體。

本節所提及〈偏航·探瘡〉所呈現的主體形態，可與陳香君所引用艾婷爵「藝術中的跨主體性」（trans-subjectivity in art）相互參照：艾婷爵所言，是藝術藉由主體邊界的消融而創造共感；紀傑克與瑪拉布重新想像不完整、帶著創傷的主體形態，則是取消了受創主體的完整性，接納它破碎的受創狀態。這兩種主體形態，可能在藝術作品中並存，正由於主體與主體間邊界的雙重裂解作用，使受創主體得以跨出創傷「不可理解」的封閉狀態，繼而突破壓抑與沈默，在充滿空隙的創傷化敘事中，引領觀者共同感受「見證的不可能性」，繼而重新打開理解歷史的另重途徑。

參、母體空間與複數證言：重返政治創傷的路徑

一、創傷化的多重敘事

在後續的作品中，也可看見蔡海如更進一步透過多重的破碎視角抵抗融貫敘事。



圖 4, 蔡海如, 〈生命之花〉, 2019

2019 年蔡海如與劉霞於台北當代藝術館合作聯展「呼吸鞦韆」，即以大量黃金葛植栽、玻璃瓶中《獄外之囚：白色恐怖受難者女性家屬訪問紀錄》的口述記錄，共同組成〈生命之花〉（圖 4），與牆上劉霞玩偶、衣料的黑白攝影彼此呼應。

蔡海如節選七十多份獨立段落的口訪故事，散落在活生生的黃金葛植栽之間，讓觀眾就著展場中的低矮小凳——從玻璃瓶抽出閱讀。在這裡藝術家作為

白色恐怖受難者「二代女」⁴個人的生命經驗被轉化至「獄外之囚」的群體，而外化、分裂為「白色恐怖受難者女性家屬」的集體生命。此外，藝術家將紙捲放進玻璃瓶、由觀眾一一抽出閱讀的作法，讓口訪紀錄工作所展開、檔案化的口述史復再度被隱匿起來，而口訪故事原有的敘事特質，則在捲入玻璃瓶的形式之中轉而成為一段缺乏前後文的瓶中書，並讓原本的故事變得斷裂而難解。觀眾必須主動蹲坐在植栽之間將紙條抽取出來，才可能讓這些截取出來的生命片段得以被閱讀，即便一一抽出閱讀，也難以拼湊出口述者完整的生命故事。



圖 5, 蔡海如, 〈生命之花 2.0〉, 2020

隔年蔡海如又以自天花板垂落的黃金葛藤展出〈生命之花 2.0〉（圖 5），不同的是，這回展出的是她寫給父親的信，同時與展間內的〈偏航·探瘞〉相呼應。蔡海如於此仍然藉由黃金葛的視覺意象，創造一道非語言介面，並且以

⁴ 即白色恐怖受難者第二代，此處特別強調女性的身分，區辨出女性家屬的特殊處境。

擱置在展場的書信，提示寫信者與收信者的不在場，私密的書信形式，則讓觀者在閱讀之時，猶如站在私人領域與公共領域的邊界。

在兩個版本的〈生命之花〉中，創作者的創傷經驗都被隱匿在黃金葛的意象後面，藝術家並不以完整的敘事交代個別的生命經歷，而是使之分散、隱匿到「受難者家屬」的集體身分裡，並且藉由隱匿的形式，讓公共化的討論不致被整編到主流、乃至官方的轉型正義敘事中。同時，這種分裂與破碎的狀態，也與〈偏航·探瘡〉牆面上破碎的鏡像，照映出並不完整的分裂主體。

二、獄外的異聲共響：共同重寫的創傷轉渡空間

前述分裂的主體狀態，使得創作者得以逃脫陳說創傷經驗的艱難困境，又讓群體的集結與實質意義上的「共同重寫」成為可能。



圖 6，林小雲，時間的斷面，2014，「喬·伊拉克希的鏡花園」聯展

2014年，蔡海如集結一群具備受難者第二代的成員，連綴起以女性為主的創作群體，並以電影《喜福會》（The Joy Luck's Club）的音譯作為發表的展名

「喬·伊拉克希的鏡花園」（以下簡稱「鏡花園」）⁵。陳泰松在對於此展的評論中提出，「鏡花園」實為「語言的戰場」、「藝術話語的倫理場域」，「它涉及黨國機器的國家暴力，在殖民與黨國政治之宰治下，台灣人民抵抗政權的自我動員、自我組織的主體化的重要歷史」。（陳泰松，2015）

「鏡花園」的自我動員、自我組織，卻並非是對政權的直接抵抗，而是由參與者以不公開的私人聚會形式分享、交談，各自開闢出空間，並且將此種「實驗性」、「戲耍探索」的空間延伸到公共領域（陳泰松，2015），藉由公開的座談、年表、口述資料的展示，向外展示各自殊異的創傷經驗，在被國族論述佔據的白色恐怖歷史敘事中，找尋另一種重返不義歷史的方法。

在這裡，破碎而分裂的主體被擴充為積極意義的集結，以未必和諧的異質聲響、視覺語言在展場中共構不統一、不連貫的敘事，繼而突顯出創傷敘事的複數特性，乃至於具備基進意義的共享特性。由此，創作者與觀者在藝術之中「共同見證」、「共同書寫」的關係，從抽象意義上的共享經驗，轉化為實質的共同創作。許多首度投入視覺藝術創作的參與者因此得以在這個共享空間中獲得表達的權利，而藝術家原本為受難者「二代女」「代言」的位置，也從而透過創作與分享的行動，轉化為策展者「邀請」、「協助」的身分，讓展覽因此得以呈現出殊異的個體樣貌。（蔡海如，2020a: 98-95）

三、複數女人的集結與在場

值得注意的是，從〈生命之花〉、〈生命之花 2.0〉到「喬·伊拉克希的鏡花園」，蔡海如以及工作坊的參與者們所共同創造出的空間，亦可說是對於作為「創傷轉度」的「母體空間」，在實踐意義上更激進的嘗試。

在前章已論及，如〈墓誌銘〉這樣的作品如何透過隱晦的音像，為觀者與受難者／受難者女性家屬創造跨越主體的見證空間，而蔡海如較前期的作品如〈偏航·探瘡〉又如何藉由一種不完整的弱主體／破主體型態，讓共同見證變得可能。

陳香君論及吳瑪俐〈墓誌銘〉之時，曾引用創傷研究學者艾婷爵的理論，確切提出這件作品如何創造出一種「母體空間」，讓跨主體共感在作品之中發

⁵ 蔡海如後續於 2019 年受促進轉型正義委員會彭仁郁委託，由促轉會舉辦「政治暴力創傷受難者家屬創作與對話工作坊」，並由海桐藝術中心舉辦工作坊，引導參與者創作並作最終的發表。

生。值得注意的是，在〈墓誌銘〉第二部分引用阮美姝的口述：「她，是複數形式的女人。／她的憂傷也一直是我們的憂傷」，由此召喚「我們」的共感，而這種「象徵系統裡陰性範疇」的「母體與陰性變形」空間，讓「見證」創傷的不可能性，與「感同」痛苦的可能性得以同步發生。陳香君敏銳地指出，〈墓誌銘〉可說是吳瑪俐創作的一次轉向，過往以藝術與社會機構介入為主軸的創作脈絡，在這裡以「女性母體模式與美學記憶的聚合」，轉化被忘卻的女性創傷經驗，並由此創造出作為「創傷轉渡空間」的藝術形式。（Chen, 1995 / 周靈芝、項幼榕譯，2014: 226-260）

當我們將焦點重新轉向蔡海如的後期的創作與計畫，則可發現，她實則是透過共作的方式，將此一隱密、如同子宮的內在空間，巧妙地再次帶向社會集結，並且擴充了「母體空間」的意涵。

蔡海如〈生命之花〉與「獄外之囚」們共鳴，玻璃瓶內的紙張讓沈默的檔案口述文獻有機會藉著觀眾的閱讀而獲得發聲的機會。「喬·伊拉克希的鏡花園」則呼朋引伴，更進一步讓參與者以各自的創作說出迥異的故事。

這些嘗試之中，母體空間有了實質的互動與連結，藉由實質在場的肉身互動，從隱晦的「非語言」走向積極的集結，在共同工作之中「另造語言」。

與此同時，如「喬·伊拉克希的鏡花園」的多重敘事主體，所具備的複數性使之成為眾聲喧嘩的行動，成為一種更具包容性的群集空間，不僅是艾婷爵口中創造共感的「母體空間」，也不僅是克莉絲蒂娃（Julia Kristeva）等精神分析學者所指稱在符號意義上的「陰性空間」（chora）。精神分析層面上的陰性身體想像，被擴充為集體的、社會性的實踐，又同時又因聚會的實驗性與私密性，使這項行動無法被整編到國族敘事之中、也並不為共同體想像而服務。

這個以藝術創作集結共作的空間，容納了主流論述中長期缺席、乃至被結構性排除（邱貴芬，1998）的女性視角。從1990年代漸次打開了對話與聆聽的空間，從〈墓誌銘〉所揭示的沈默與缺席，到〈探瘞·偏航〉對自身困惑的描

摹，乃至於〈生命之花〉讓「獄外之囚」發出歧異的聲響，「喬·伊拉克希的鏡花園」則是讓複數的「二代女」共同集結、創作，那迴盪在白盒子空間裡曖昧遼遠的音像，漸漸地長出了肉身，同時以這種具備肉身性（也於焉具備了倫理性）的聲音，證明了自己無可忽略的「在場」。

肆、結語

在學者陳香君由「悲情昇華——二二八美展」建立起「藝術作為創傷轉渡空間」的論述框架之後，隨著社會環境的變化、藝術家個人的轉變，從後續的創作表現裡看見創傷敘事的變化。

本文聚焦於藝術家蔡海如等藝術家，自「悲情昇華」以來的藝術實踐，可看見從 1990 年代猶被包裹在沈悶氛圍中的細微呼喊，到後來裂解敘事主體、逐漸直面傷痕，2010 年之後更漸次發展出共同創作的集結行動。

從蔡海如在三十幾年間發表的創作中更可見，隱晦書寫與非語言的「遮蔽」策略，讓創作者未必需要直接現身、剖白真實經驗，卻又能在隱密的形式之中表現受創的狀態，讓創傷不至於被封閉在沈默之中。於此同時，〈偏航·探痾〉對主體的重新想像，延展到後續〈生命之花〉將創作主體分配至《獄外之囚》口述史中「受難者家屬」的集體身分，並以這個集體身分見證、陳說創傷經驗。至於近期，這樣的嘗試被延展之後，蔡海如更將抽象意義上的分配轉為實質的集結，邀請背景各異的創作者共同創作，容納各種不同的生命經歷與視覺表現，讓複數女性創作者的聲音擁有了無可忽視的在場肉身。

藝術的「遮蔽」在持續變化的實踐之中，顯然「不用直接用話去講」，不僅是迴避直接談論的表層意義，也包含著，在「不可能的見證」之中，如何持續讓見證與感同，這兩種難以並存的矛盾狀態得以發生，並且不使創傷經驗被輕易化約、整編，同時在創作與觀看的行動之中，帶來更多共感經驗。

參考文獻

史書美 (2003)，〈性別、種族與跨國視角〉。簡瑛瑛編，《女性心 / 靈之旅——女族傷痕與邊界書寫》。台北：女書店，頁 31-32。

許雪姬編 (2015)。《獄外之囚：白色恐怖受難者女性家屬訪問紀錄》。臺北：國家人權博物館籌備處。

陳香君著，周靈芝、項幼榕譯（2014）。《紀念之外：二二八事件、創傷與性別差異的美學》。台北：典藏藝術。

陳泰松（2015.2.4），〈素語者與藝術權利——關於「喬·伊拉克希的鏡花園」〉。台新藝術基金會 Artalks。（2021.9.5 參考）
<https://talks.taishinart.org.tw/juries/cts/2015020401>

邱貴芬（1998）。〈塗抹當代女性二二八撰述圖像〉。《中外文學》，第 27 卷（1），頁 9-25。

葉虹靈（2015）。〈台灣白色恐怖創傷記憶的體制化過程：歷史制度論觀點〉。台北《台灣社會學》，29 期（6），頁 1-42。

蔡海如受訪，《藝術觀點》編輯部整理（2020a）。〈轉型正義與創作者身分的纏結互容〉，收錄於《藝術觀點》，82 期（8），頁 103-95。

蔡海如（2020b）。《女口武林：蔡海如作品集 1988-2020》。台北：詹氏書局。

蔣興儀（2018）。〈不可能的見證：從「創傷敘事」到「敘事的創傷化」〉，台北《政治與社會哲學評論》，64 期（3），頁 113-179。

鄭邦彥（2014）。〈揭露隱匿傷痛，有多困難？：評《難解知識的策展：公共空間裡的暴力過去》〉。台北《博物館與文化》，7 期（6），頁 127-137。

Nora, P. 編，戴麗娟譯（1989/2012）。《記憶所繫之處》(Les Lieux de Memoire)。臺北：行人出版。

Adorno, W. Theodor (ed.), Samuel and Shierry Weber (trans.) (1981). Cultural Criticism and Society in Prisms, p.17-35. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Agamben, Giorgio (1999). Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive. New York: Zone Books.

Britzman, D.(2000). If the story cannot end: Deferred action, ambivalence, and difficult knowledge. In: Simon, R. I. et al. (eds.)(2000). Between Hope and Despair: Pedagogy and the Remembrance of Historical Trauma, p. 27-58, Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, INC.

Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. p.169-175. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

Caruth, Cathy (ed.)(1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Levi, Primo, Rosenthal.Raymond(trans.)(1989). *On Obscure Writing*. In *Other People's Trades*, p.169-175. London: Summit Books.

Malabou, Catherine(2012a). *Post-Trauma: Towards a New Definition?*. In Tom Cohen (Ed.), *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*, Vol. 1, p. 226-238. Ann Arbor: University of Michigan Library.

———.Steven Miller (trans.) (2012b). *The New Wounded: From Neurosis to Brain Damage*. New York: Fordham University Press.

Lehrer, E., Milton, C. & Patterson, M. (eds)(2011) .*Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places*. New York: Palgrave Macmillan.

Nora, Pierre. Rudebush Marc(trans.)(1989). *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire* . In *Representations*, No. 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*(Spring, 1989).p.7-24.

Žižek, Slavoj (2010). *Living in the End Times*. London; New York: Verso.

---.(2014). *Event*. London: Penguin Books.

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

FEATURE



REBUILDING
OUR COMMUNAL WORLD

集體創傷與
療癒中的藝術伏流

The Flow of Art in Collective Trauma and Healing

重建我們的
共同世界



圍繞著「藝術何用」之話題的討論從未消失，尤其是近兩年來，我們共同生活在這樣一個被全球疫情、氣候變遷、戰爭與紛亂所持續影響的世界上，過往的創傷尚未好好面對和再現，新的創傷接踵而至。本次專題希望同時從對當代藝術創作的觀察切入，擴及更廣泛意義上的創造性、參與性的實踐，來探看針對集體創傷所從未停止過的療癒進程中，我們此時所身處的位置，面對千瘡百孔的世界，其中是否蘊藏著我們可以努力的共同未來？

許楚君的文章以台灣的相關實踐為考察案例，先以回溯1997年臺北市立美術館「二二八美展」為始，進而主要以近年來台灣當代藝術家蔡海如和黃立慧的創作為例，探看不同創作者是如何具備不同的出發點、發展出截然不同的創作策略，透過如「遮蔽的見證」般的藝術創作，讓歷史有機會獲得新的觀看與再訪之機。值得一提的是，黃立慧從未以遭受創傷者自居，這也從另一面凸顯出在面對不義歷史的再觀看之下，歷史內部、乃至個體內部，始終有更多的複雜性，呼喚著更為細緻的觀看與尊重。

另外兩位國際經驗豐富的作者朱筱琪與廖芸婕，則以各自在國際上包括難民營、戰亂或獨裁地區的參與和觀察經驗來提供寶貴的分享。朱筱琪以若干介入當地難民營的藝術與實踐團體的不同計畫，來探討這些計畫藉由參與或實體、或虛擬的空間之再造，進而撫平創傷的可能。獨立記者廖芸婕已有十餘年在世界各地採訪和書寫衝突、邊緣、創傷等議題的經驗，也曾在去年作為台北國際藝術村的駐村藝術家，於「文化平權駐村計畫」中創作和展出，她以飽含溫度的珍貴文字、第一人稱視角直接分享在面對他人創傷時，說故事的人自身所經驗的創傷，以及透過不斷的反思、書寫與創作，可能的療癒出口。

遮蔽的見證：不義歷史 與台灣當代藝術的敘事策略

CONCEALED TESTIMONY: UNJUST HISTORY
AND TAIWANESE CONTEMPORARY ART'S
NARRATIVE STRATEGY

文 | 許楚君



吳瑪俐 | 墓誌銘 噴砂玻璃、錄影帶 尺寸依現場空間而定 1997年臺北市立美術館「悲情昇華——二二八紀念美展」 臺北市立美術館提供

《藝術觀點》曾以專題「『轉型正義』或重建想像共同體的倫理工地」，對近年台灣人權藝術的創作與展演狀況提出觀察。學者彭仁郁在與蔡海如的對談裡，提及她在後者的作品中看見一種「遮蔽的見證」，恰如其分地為其後續創作打開了一條分析路徑。蔡海如提到身為政治受難者二代，與歷史事件的關係過度密切，而難以找到進入相關議題的縫隙，藝術創作卻提供了迂迴的空間，讓創作者「躲在創作後面，不必直接用話去講」。(註1)

有別於以理解與思維為基礎的語言文字，視覺藝術提供了一道情境介面與感知場所，在台灣的特殊歷史情境中，成為藝術家觸及不義歷史的重要敘事策略。陳香君的重要著作《紀念之外：二二八事件·創傷與性別差異的美學》(2014)，以1997年

臺北市立美術館「二二八美展」為研究核心，即指出在「二二八美展」之中，如吳瑪俐《墓誌銘》等女性藝術家的作品，已然形塑出「創傷轉渡空間」，並由此召喚起跨主體的共感經驗。經由引用布拉查·艾婷爵(Bracha Ettinger)「藝術成為創傷轉渡站」的說法，陳香君提出，藝術創作不僅提供了見證(witness)的空間，也創造了跨主體「美學感同與見證」(aesthetic wit(h)nessing)的潛能。譬如吳瑪俐《墓誌銘》營造出觀眾與受難者女性家屬彼此邊界相連的母體空間，透過不斷拍擊岩石的浪聲，在半掩閉的裝置空間中傾聽歷史之中他者的回聲。「創傷轉渡空間」因此得以讓觀者與創作者「共同出現」、「共同見證」，乃至「共同書寫」、「共同製作」。

延續著陳香君的分析框架，經由台灣當代藝術家後

續的創作表現，可看見藝術「遮蔽」而非揭露的特性，實則也容納了「不可能」被見證、也無法直接表述的創傷經驗。藝術創作讓言說者能夠從既存的歷史敘事繞開，不必直面在大歷史的敘事系統中自我剖白的艱難。「二二八美展」之後，台灣當代藝術仍持續在伏流之中，發展出面對不義歷史的另重路徑——不為填補歷史空缺而服務、不再讓受難者與家屬擔負著見證的角色，而是讓他們在創作的遮蔽中得以呼吸。在本文的後半段，即以同樣處理白色恐怖歷史經驗的藝術家黃立慧作為對照，看見另一種試圖跳脫再現重負，不再以正面迎擊，卻從「B面」重訪歷史的敘事策略。

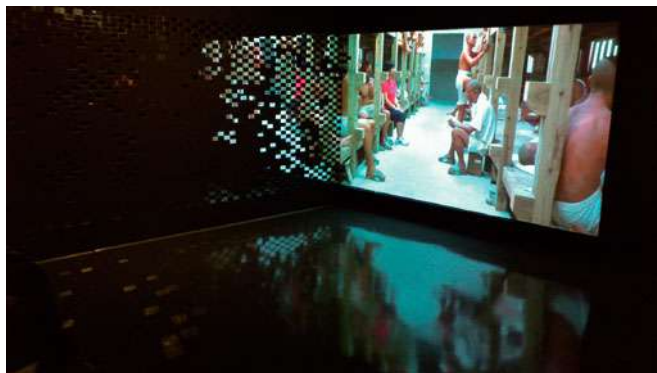
在縫隙中敘事

「蔡海如的父親曾在白色恐怖時期入獄。作為創作者，她直至以藝術家身份受邀參展「悲情昇華」，才終於面對這段經歷，嘗試找到進入這段創傷經驗的路徑。直到2020年，她才在訪談中回顧：

像我們這樣的受難者二代家屬，身在裡面太密切了，面對白恐相關議題，反而什麼



蔡海如 | 無題 圓凸鏡、木桌、釣魚線、玻璃瓶、黃金葛、文字 180×180×300cm 1997年臺北市立美術館「悲情昇華——二二八紀念美展」 臺北市立美術館提供



蔡海如 | 偏航·探痠 錄像12分鐘、鏡子、現場裝置 尺寸依現場空間而定 2013 蔡海如提供

話都不能講，因為要顧忌很多現實與人的問題，然後又無法事不關己地逃避。……但我一路從逃避到偷偷摸索，因為周遭的長輩或關係人太多，不論是同情、憐憫或心疼，讓我顧慮很多，總是擔心有些人會傷心。我只能一直找縫隙，可以貼近我最真實的認知感受，而大家又都OK的方式，從哪個縫隙鑽進去可以起到作用，這是我一直感到困難的地方。所以就我知道得再多，我都沒辦法把我的材料直接拿來使用。不過，這十年來仍舊有一步一腳印地進展與解脫。」（註2）

作為政治受難者第二代，又兼具藝術創作者的身分，使得蔡海如與白色恐怖議題之間的聯繫太過密切。正因如此，她的相關作品更能適切說明，表述創傷經驗如何不易。

蔡海如在「悲情昇華」中展出裝置作品《無題》。在創作自述中，藝術家提及，桌面上方頗具壓迫感的雙面凸透鏡，與桌面上渺小植物的對照，也即是她面對沈重歷史課題「無知與無奈」的寫照：「如同小小綠色植物在當初的狀態下卻只能繼續且默默地長大的處境。」藝術家反覆談到「逃避」，則可看出作為近身見證的受難者二代家屬，要去理解、陳述乃至表達創傷經驗，是更加不易的工作。這項工作之艱難，其一在於表述之不易，即使順利地表達出來，也未必能得到理解。

1997年的《無題》之後，蔡海如直至2013年才重新觸及白色恐怖議題，發表《偏航·探痠》。（註3）這部長約12分鐘的錄像作品，與展場周邊牆面上的長方形鏡片反射出的破碎影像彼此相映，牆角則放著一具與人等高的無頭中空模型裝置。錄像中牢房裡的人形蠟像，即是由雕塑家林健成受託製作、大量翻製的模型，用以模擬綠島牢房當年情境。蔡海如認為這些翻模半成品，更像是被堆疊放置的「肉塊」，承載著白色恐怖受難者的生命。藝術家以蠟像的「肉塊」對應1951年被銬上手銬、由基隆港出發，如同貨物般被關在船艙底層的政治受難者，有時又對應著加害者的身分。

《偏航·探痠》是蔡海如首度明確以白色恐怖受難者家屬身

分發表的創作，卻無法由其中看見完整口述，僅能看見破碎的過去與當下彼此交織。除此之外，她帶著行走的人像模具也並不具備固定的主體位置。她在自述中提及，這是以呼應「真相與記憶之間無法全然複製的狀態——這也是不同角色與其既有認知之下，對這段白色恐怖歷史的『記憶』以及『再現』的困頓感。」

錄像中帶有距離，甚至混雜著不同個體、不同時代，乃至不同身分的複數觀看位置，反倒使得蔡海如得以穿過「無法說」到「如何說」的界線。她能夠在攜帶蠟像的移動之中重回「那個我至今一走進去仍會鼻酸」的景美看守所會面室，或「回到從小我便幻想過無數次卻始終無法目睹的裡面牢房與勞動場所，想像父親當時的身影與勞動的樣態」，甚至「反過來假裝是監視者獄卒的眼光和位置，想像他們到底在想甚麼，換成今日會怎樣想？諸如此類的問題」。

《偏航·探瘻》十分適切地說明了一種敘事型態：當創傷經驗被外在化，甚至透過創作的中介，轉而成為沒有固定主體的非生命體，敘事者由此不必固執於「恢復」成原有的完整主體，而能在作品中將自己假托至各式各樣的位置，拼湊、「縫合」出破碎不全、補丁斑斑的樣貌，持續在複數位置上交互對話，讓創傷敘事得以衍異，而非封閉在單一結論之中。

前述提及《偏航·探瘻》所呈現的主體形態，可與陳香君所引艾婷爵「藝術中的跨主體性」(trans-subjectivity in art)相互參照：艾婷爵所言，是藝術藉由主體邊界的消融而創造共感，同時，在此處創作得以重新想像不完整、帶著創傷的主體形態，則是取消了受創主體的完整性，接納它破碎的受創狀態。這兩種主體形態，可能在藝術作品中並存，正由於主體間邊界的雙重裂解作用，使受創主體得以跨出創傷「不可理解」的封閉狀態，突破壓抑與沈默，在充滿空隙的創傷化敘事中，引領觀者共同感受「見證的不可能性」，繼而重新打開理解歷史的另重途徑。

從B面重訪歷史

藝術家黃立慧同為白恐受難者「第二代女性」家屬（在相關討論中稱「二代女」）。她直至從海外返台，才在蔡海如舉辦的「二代女」聚會中，直面原生家庭的白恐經驗。同一時間，又因著張立本的口述調查，（註4）「經由外人之手」，才觸碰到父親黃英武曾涉及的「大眾幸福黨」案。「二代女」的支持系統使得黃立慧進入「家屬」的群體，不再只是白恐敘事中「獄外」的附屬，也使得她在後續創作中得以遠離平反的既定敘事，並且為受難者家屬的身分，找到另一種觀看的位置。（註5）

2017年在海桐藝術中心舉辦的個展中，黃立慧的作品《時間的女兒》，在展場架設起從舊家頂樓徒手拆下、再重新組裝的翹翹板裝置。裝置周圍的牆面則以三件錄像作品，呈現她面對翹翹板彼端，關於父親「真相」的拉鋸與掙扎：立慧與父親分踞翹翹板兩側，反覆嘗試往支點移動；立慧與寫滿大眾幸福黨訪談的捲筒衛生紙，在支點兩端絞纏；立慧在翹翹板上反覆挪動，在父親曾佔據的位置下方擺放78顆洋蔥，用自身的重量將它們壓得稀爛；立慧拿起寫著「大方向不要搞錯」的衛生紙，（註6）拭去剝洋蔥流下的眼淚。

不等長的翹翹板、衛生紙、洋蔥，以及〈「大眾幸福黨」相關口述歷史紀錄〉，無一不銘刻著父親英武的政治犯經歷。黃立慧顯然並不打算在作品裡清晰還原父親長期被壓抑、錯認的故事，她反倒藉著自己身體的介入，讓這段歷史變得不可能純粹簡



黃立慧作品《時間的女兒》(2017)。(黃立慧提供)



黃立慧作品《月桃B面》(2021)。(黃立慧提供)



黃立慧作品《月桃B面》(2021)。(均勻製作提供)

單，而是作為「英武的女兒」，在槓桿之中與「時間」（父親？）不斷相互拉扯，直至「真相」（「時間的女兒」？，註7）成為搗爛的洋蔥、纏結的衛生紙，或者留在她臉上的墨跡。

黃立慧展示於2021年綠島人權藝術季的《月桃B面》，則是帶著與母親同名、常見於綠島的月桃，來到以當年父親與舅舅曾被拘禁的綠島監獄會客室重建的空間。在政治犯進入的「A面」窗戶，貼著舅舅、父親，以及藝術家造訪綠島的三段故事。在探監親友進入的「B面」，則擺滿自台灣運到綠島的月桃，在話筒裡則藏著母親月桃與立慧的問答。懸掛在B面窗戶上的影片《月桃不在綠島》，藝術家請母親穿上綠幕衣服、變成透明的人形，穿梭在綠島的野生月桃叢，擾動原是靜景的畫面。黃立慧讓歷史的敘事者，以隱形匿跡的姿態，遊走在長留於家族記憶中的綠島，又以台灣來的「月桃」作為代詞，站在遮蔽的位置，緩緩拼湊出過往的故事。藝術家雖然曾在四歲時與家人來到綠島，這段記憶卻在口訪錄音之中顯得模糊不清。綠島作為盤繞著家族史的

現場，島上風景對於未曾長久停駐此地的母親與她，乃至被拘禁在監獄中的父親與舅舅，都顯得陌生。

此作複雜的結構，一再於現場呈現歷史敘事者「不在場」的狀態，非但不為經由不義歷史的受難者背負著的證詞做出見證，卻反倒突顯了長久以來未曾被正視的事實：白恐歷史對於受難者及其家屬，可能也是陌生的他者，見證的重擔，當然也不應由他們獨自擔負。

台灣長久將訴說與見證不義的責任，放置在受難者及家屬身上，經由形塑完整的敘事主體，來投射社會對歷史的匱乏。此時隱形匿跡，或者「躲在創作後面」，卻讓想像中大寫「受難者」的形象得以有機會被消解。主體邊界的弱化，在仍須搶救口述史以還原真相的當前，大概顯得有些危險，然而比起一再將受難者推至台前，這樣遮蔽的見證姿態，或許更可能讓歷史回到它複雜的、殊異的，乃至於充滿空隙與裂痕的面貌。

* 本文為國家文化基金會、文心基金會贊助書寫一視覺藝評專案。

- 註1 蔡海如受訪，編輯部整理，〈轉型正義與創作者身分的纏結互容〉，《藝術觀點》，82期，2020年7月，頁103-95。
- 註2 蔡海如，《女口武林：蔡海如作品集1988-2020》，台北：詹氏書局，2020。
- 註3 《偏航·探微》首次於關渡美術館「台灣百慕達·藝術特種」展出（2013年5月17日開幕），2019年綠島人權藝術季「重訪流麻溝十五號」展示於綠島人權園區獨居房，2020年「欲行路 Beh kiänn ê lōo 聯展」則展示於台中柳美術館。
- 註4 張立本主訪、整理，〈「大眾幸福黨」相關口述歷史紀錄〉。在「時間的女兒」展覽上，口述歷史文字檔案印刷成冊，置於展間外供觀眾閱讀。
- 註5 陳韋臻，〈以無為有，以輕為重 黃立慧「時間的女兒」〉，Artouch，2017年12月6日，網址：<https://artouch.com/art-views/content-2543.html>
- 註6 黃立慧提及，在她決定做一件與父親的白恐經歷、與父女關係有關的作品時，父親反覆強調「大方向不要搞錯」。經張立本提醒，才明白那是在說，不要再讓英武被錯認或被誤解。見黃立慧創作自述：<https://luang1112.wixsite.com/lihuihuangmandarin/thedaughteroftime>。
- 註7 〈時間的女兒〉題名來自英國的諺語：「真相是時間的女兒。」(Truth is the daughter of time.)

藝術、紀念與面對創傷

ART, COMMEMORATION AND FACING TRAUMA

文 | 蔡明君

今年法國畢業會考，一般高中哲學考題中有一個題目，與近幾年我在策展實踐與教育現場反覆的提問幾乎一模一樣：「藝術實踐是否能改變世界？」(Les pratiques artistiques trans-forment-elles le monde?) 我的答案是絕對的，當然可以。然而，藝術實踐可以、可能、如何改變世界，我想從最近剛出版的《不只哀悼—如果記憶有形狀》(以下簡稱《不只哀悼》)來談談。

《不只哀悼》由目前旅居柏林的研究者鄭安齊所寫，以德國境內、有目的性產出、以視覺與造型藝術為主要形式的人造紀念碑／物為對象，從紀念碑設置的歷史、形式與方法以及今日尚面臨的困難進行整理與分析。書本並未企圖宣揚這些案例做得如何值得他人效仿，而是如實地將德國轉型正義在文化實踐過程中



鄭安齊，《不只哀悼：如果記憶有形狀》封面。
(沃時文化提供)



每塊「絆腳石」過去視鋪設條件與旅運費，價格在75至95歐元不等，現在則統一訂定為120歐元。而過去有許多「絆腳石」的設立是由受難者的親友所資助。(沃時文化提供)

所經歷的進程，以及正、反面案例清楚整理分析、論述，希望得以提供台灣作為借鏡。

與鄭安齊的討論中我們談到，當人們在談轉型正義、理解不義政權時，經常容易直接想到獨裁者、相關情治人員與機構，這些較為明確的場址與標的。在台灣，我們進行去蔣化，在景美與綠島設立了白色恐怖紀念園區，檢討中正紀念堂的轉型。而在可見的場址、建築與物件之外，國家人權博物館編輯並出版散文選與小說選，國家檔案資訊網開放，讓受難者與家屬甚至是加害者的故事能夠被更多人看見。這些轉型正義的行動都十分重要，然而，不義政權的全貌，卻仍不只如此。

不義政權滲透日常

今日年過 40 的讀者應該都還記得為了聯考要背得死去活來的三民主義？（註 1）我們是否想過到今天都還有的軍歌比賽、軍訓與家政課是為何而來？自強、復興、莒光這樣的火車名字透露了什麼樣的情境？小時候經常聽長輩說「話不要亂講」或「不要碰政治」有什麼樣的背景？**不義政權，是滲透在日常生活之中的。**在很長一段時光裡，台灣的孩子們接受著完整的黨國教育，其中有不少人無保留地相信、接受了那樣的意識形態。（註 2）當時，除了受難者與其親友之外，看著這些事件發生的鄰居，無論是霸凌、旁觀或是私下偷送菜，也同時形成著一種集體的經驗；而同樣在那段時光裡，還有另外一些與事件沒有直接或間接關聯的人們，過著自己的生活。就像是我近期看的兩部紀錄片，一是《給阿媽的一封信》，導演陳慧齡由個人經驗出發，邀請大量參與者，進行家族記憶的追溯，勾勒出白色恐怖時期的樣貌；而隔週上映的另一部電影《再會啦白宮》，則是導演李建成去找尋 1968 年父親曾參與過，在雲林縣水林鄉一個發展了七年的台美合作醫學研究計畫。兩部電影，背景於同一段時間、在同一座島上，卻像是平行時空，一邊被不義政權深深影響著好幾代，另一邊卻完全看不見白色恐怖的影子。而這樣兩個世界的狀態，卻也是反映著現今台灣仍然斷裂成好幾個部分的現況。今日，不僅有支持推動或抗拒轉型正義的兩種意見，還有排斥談論或不覺得這件事情（或廣泛而言的政治）重要的人們。鄭安齊對我說，無論在時序或是狀態，與其與納粹相比，台灣其實與東德的經驗比較接近。時間上，與台灣動員戡亂時期接近；（註 3）狀態上，東德與台灣皆存在著意識形態間的



丹姆尼科與重製版的《希姆萊命令》。（攝影／Raimond Spekking，CC BY-SA 4.0，沃時文化提供）

對抗。而《不只哀悼》中討論到統一後的德國，在面對昔日東德獨裁不義政權時所面臨的困難時，援引歷史學者法奧倫巴赫的想法，並談到：「大多數人所經歷的日常生活經驗，以及少數人經歷的受壓迫經驗，兩者之間的差別與張力，才是更主要的關鍵，甚至到了今日，這樣的經驗差別仍存在，也導致了後續對於歷史上政權的不同詮釋……」（註 4）書中這一段話，放在今日的台灣，竟亦是如此地適用。

在意識到昨日不義政權的全貌、經驗與範圍，以及至今日的影響後，我們是否可能可以試著想像，在那樣一段深入日常生活，從教育、思想、價值觀、說話、行為和日常生活的環境的經歷之後，如此全面的滲透，是如何形塑了一代人，並接著影響下一代人。今日依舊巨大的分裂，便是來自於這樣一段歷史的不義政權所造成的集體創傷。若能夠如此理解，那麼，今日這樣困難的情境，或許有一件必要先做的事，就是讓每一個人都了解，**那一段不義政權，是如何地與每一個人都相關。**也因而，將紀念的物件、形式與行動推向日常，就有絕對的重要性了。《不只哀悼》在第二部、第二章中分別以「紀念進入日常」以及「社區裡的紀念」為標題，介紹了兩個紀念碑計畫。我想透過這兩個紀念碑計畫來談談藝術在紀念的文

化工程裡，在進入到日常生活後，可以、可能、如何改變社會，面對創傷。

絆腳石計畫

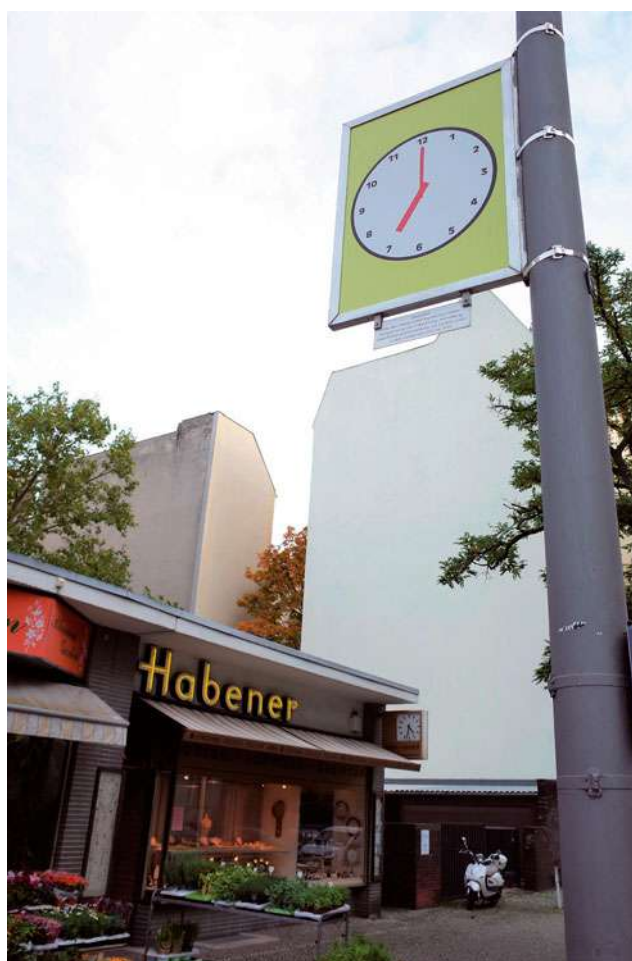
「絆腳石計畫」(Stolpersteine)為一塊塊 10 公分見方、刻著受難者姓名與受難年份的黃銅片，鋪設在石塊路面上。透過資料與檔案的研究、確認資訊，設置於受難者最後居住、出現或被強制逮捕的地點。計畫於 1994 年由藝術家鈞特·丹姆尼科(Gunter Demnig)發起，一開始他私下鋪設，後來受到支持才合法建立起制度，至 2019 年底已經在德國以及歐洲各地鋪設了七萬五千塊。

絆腳石設置地點的特定性是這個計畫最大的特點，然而，我更想談的是計畫發展過程中對藝術家產生影響的一個深刻經驗。丹姆尼科在幾件反戰的作品後，於 1980 年代開始發展在公共空間中的「移動雕塑」，當時以辛堤與羅姆人被送往集中營的路線標誌逐步發展出黃銅材質的使用，並接著在另一個計畫《希姆萊命令》開始使用黃銅片。此時雖可看到「絆腳石」的形式雛形，然而，讓「絆腳石計畫」成形的一個重要事件，是丹姆尼科某次於科隆執行計畫時，一位身為歷史見證者的當地婦人與丹姆尼科交談，並懷疑地說她並不記得周遭住了辛堤與羅姆人。丹姆尼科翻資料找出一些名字，詢問婦人是否對這些名字有印象，才喚起了婦人的記憶。這讓丹姆尼科對於大屠殺在日常脈絡中的認知有了新的體認，也就是，在日常生活情境中，鄰居的身份並不是人們會去特別留意的，因而像這樣在日常生活環境中的紀念碑，便有了全然不同的意義。(註 5)在大街小巷都可見到的「絆腳石」提醒了在這些地方生活的人們，這些事件與我們有多麼近，而這些受難者可能是我們認識的人。

「記憶之地」：圖文不符的歷史重探

「巴伐利亞區的記憶之地：一九三三到四五年對柏林猶太人的排除、剝權、驅逐、遣送和謀殺」(以下簡稱「記憶之地」)紀念碑計劃，是一組共 80 塊、各 50×70 公分，與道路標示或街邊廣告牌一樣材質的標示牌。這些標示牌掛在路燈或標示柱上，與一般標示牌非常

相似。標示牌有兩面，一面風格樸素，多是單一的物件或符號；另外一面則是一句會讓人倒抽一口氣的簡短文字。例如一面有著跳房子圖樣的標示牌，另一面的文字寫著：「亞利安與非亞利安的小孩禁止一起遊戲。1938 年」；(註 6)或標示牌的一面是一隻貓，另一面寫著：「猶太人不再允許擁有寵物，1942 年 2 月 15 日」。這些標示牌的位置對應著場域，例如與猶太兒童就學權限縮相關的標示牌就掛在當地小學前。「記憶之地」雖可說是一種標示，但卻是用一種非常尖銳的態度，暗黑版本的圖文不符，讓看到這些標示牌的民眾重新認識歷史。這像是走在鋼索上的作品，設立之初便造成居民的驚慌甚至報警，甚至曾一度被誤認為反猶物件而被扣押，後來經過溝通才加上紀念碑說明字樣。(註 7)



帶有時鐘記號的「記憶之地」標牌與巴伐利亞廣場旁的鐘錶商店，標牌文字內容寫道：「猶太人禁止在晚間 8 點後離開他們的公寓(夏季為 9 點)，1939 年 9 月 1 日」。(攝影/鄭安齊)



繪有紅色公園長椅的「記憶之地」標牌與公園裡的座椅，標牌背面文字寫道：「根據見證人所述，1939年起，猶太人僅允許坐在漆有黃色標記的椅子上。」（攝影／鄭安齊）



寫有「猶太人不再被允許購買肉、肉製品以及其他配給的食物，1942年9月18日」的標牌（攝影／鄭安齊）

「記憶之地」註明了年月日的文字，提醒著不義不僅止於某個總是被提出紀念的主要日期或年份，而是發生在日常生活中的每一個日子裡，並且告訴著我們那些不義的層面是如何荒唐地全面且日常。這組紀念碑成為了社區中重要的教育素材，透過運用這些標示牌的教育活動，在離事件越來越遠的今日與未來，這些設置在日常生活情境中的物件與活動，得以讓沒有經驗的人與青年世代，可以被放回那個情境，創造出近似狀態的體驗，進而去想像當時的受難者、加害者及其他人之間的權力關係與生活狀態，並進一步思考不義政權的結構對於日常的影響。

紀念的公共化

近幾年，在教育現場出現了不少透過訪談或是劇場形式的計畫，《不只哀悼》中提到「聯邦總統歷史競賽」，讓青年學子研究自己家門口所發生的歷史，於在地空間尋找歷史的蹤跡。（註8）陳慧齡所發起的「島嶼的集體記憶」教學計畫也有著一樣的精神。（註9）而台東均一實驗高中劉政暉老師規劃過讀書

討論、影片欣賞，甚至到綠島移地教學，其中他以劇場形式設計的「擬真體驗課」讓學生感同身受並有了對白色恐怖進一步了解的動力。（註10）這些，都是透過藝術形式與實踐進行的文化工程，並且進入了日常，與生活接軌。藝術在面對不義政權與集體創傷時的角色，不是再現，而是得以對所有人發出邀請，成為轉換位置、轉換觀點、轉換經驗的媒介與平台。因為不義帶來的創傷除了直接關係人外，更是集體的、在日常生活中的，而藝術有各種形式可以與不同的人接觸、展開對話，無論是文學、電影、視覺、表演。更重要的是，藝術實踐可以帶來的不是靜態或一次性的行動，它是動態的，可以被詮釋、累積、增補、擴延。

最後，我想引用《不只哀悼》最後一章的文字來作結：「……紀念的公共化亦是必要的。立碑這項工作根基於歷史考證，但紀念碑／物並非歷史本身的再現（何況歷史書寫自身亦即是建構），而是一個全新的符號。即使乘載著一定的訊息量，但內部的意義還有待各種不同的實踐來填補、累積，甚至是被更新。……記憶政治的工作和辯論，將隨之延伸至教育、日常等不同場域之中，不再容有可自外於繁複的記憶政治之處。倘若各處的人們，都與紀念碑／物存在著這樣的連結，[……]真誠地面對有依據、可採信的資料或證言，並發揮藝術與文化的轉化能力，將紀念置放於日常生活實踐的一環。」（註11）期待，我們可以相信藝術的力量，接受邀請、也發出邀請，一起面對不義政權帶來的創傷。

註1 「三民主義」於2000年正式於大學聯考科目中廢除。

註2 阿潑，〈戒嚴生活記憶－我上了同學的「黑名單」〉，「報導者」，2017年6月17日，網址：<https://www.twreporter.org/a/memory-of-the-martial-law-period-anthropjournal>

註3 台灣動員戡亂時期1947年到1991年（戒嚴1949年到1987年），東德1949年到1990年。

註4 鄭安齊，《不只哀悼：如果記憶有形狀》，台北：沃時文化有限公司，頁227。

註5 同註4，頁268-276。

註6 同註4，頁280。經與作者確認，書中文字1983年為誤植。

註7 同註4，頁277-285。

註8 同註4，頁113。

註9 「島嶼的集體記憶」網站：<https://island.kh.edu.tw/>

註10 台東均一高中以電影《返校》作為擬真體驗課的教材，詳見：<https://www.facebook.com/PTS1997/posts/10163208351795655/>

註11 同註4，頁373。

參與介入的可能： 翻轉被迫流離失所者 的生活空間

PARTICIPATORY INTERVENTION :
REVERSE THE LIVING SPACE OF FORCIBLY
DISPLACED PEOPLE

文 | 朱筱琪



黎巴嫩貝卡谷地難民營景象。(攝影／胡鈞媛)

自 20 世紀下半葉以來，由於戰爭、種族衝突、勞動力需求、環境或人權迫害等因素，國際移民逐漸增加，特別是非正規移動之被迫流離失所者 (Forcibly displaced people) 成為 21 世紀亟待解決的議題。根據聯合國難民署 (United Nations High Commissioner for Refugees, UNHCR) 資料，截至 2021 年，共有 8,930 萬的被迫流離失所者。現今由於人道主義的響應，有許多跨領域的計畫介入強迫

遷移的議題上，試圖透過創造各類參與的途徑，讓被迫流離失所者發聲。

流離失所、家園與臨時區所

回顧被迫流離失所者的生命歷程，他們往往在緊急狀況下，沒有準備任何計畫與資金而被迫採取行動，離開家園，需在極短的時間內找到可能紮根的



70年過去，卡蘭迪亞難民營內居民自力造屋，形成特殊建築景象，許多建築安全議題。孩童並未有足夠的且安全的公共空間玩耍。

社會環境，開始新的生活並尋找新認同。世界由於人道主義的關照，為提供這群被迫流離失所者臨時居所，難民營也於這樣的情境中產生，而營區多為帳篷與混擬土房舍的聚合。依據 2019 年的數據，世界上只有 42% 的已登記難民定居在聯合國難民署規劃的定居點／營地，其他則選擇在城市環境中定居。但這些非難民營外的區域卻往往不願意接納外來移入者，特別是被迫流離失所者，他們難以被社會接受而導致各面向上的摩擦。因此，大多數人只能選擇最邊緣與未開發的地區居住，這些地區可能缺乏足夠的基礎設施。

回憶 2018 年春天接壤夏天之際，於旅行巴勒斯坦數月的期間，到訪幾處位於西岸的難民營，其一為於拉馬拉市 (Ramallah) 距離卡蘭迪亞檢查哨 (Qalandiya Checkpoint) 與以色列屯墾區 Kochav Ya'aqov 不遠的卡蘭迪亞難民營 (Kalandia Camp)。這座難民營於 1949 年由紅十字會在約旦租用的土地上成立，分為八個街區，聯合國近東巴勒斯坦難民救濟和工程處 (United Nations Relief and Works Agency for Palestine Refugees in the Near East, UNRWA) 成立學校與職涯培訓工作、提供救濟與社會服務，但此區域的基礎建設，如下水道系統、衛生條件、建築狀況、公共場所等，因難民人口逐漸增加，形成房舍比鄰，與因自立造屋形成如樂高般的建築體，居住環境條件依舊惡劣，而這裡仍是他們的家。那天離開時，坐在公車上經過附近的另一座難民營 Am'ari camp，入口處設置了一個很大的牌坊，像似說著：「這裡是我們的地方。」

對於大多數人來說營地是一個臨時性居所，原不打算修復，然而隨著時間的推移以及曠日持久的衝突局勢，卻成了這群被迫流離失所者的永居場所。難民營臨時區的特性，從緊急解決方案轉為常態，漸漸成為永久解決方案的一環。時間拉長，對於被迫流離失所者又如何營區，這類無法真正紮根的環境中，維護己身基本生存權利、尋找修復創傷的機會或是對於身分的認同？



被壓縮的空間與積累的創傷

儘管聯合國難民署經年呼籲需解決被迫流離失所者的議題，但現實是許多人在難民營或營外臨時安置所中等待直到他們返回自己的國家，戰爭也因為原國籍政局不穩，依舊沒有結束的跡象。根據各報告，難民營的平均壽命從 7 年到 17 年，更多的是許多人在難民營生活持續了幾代。當人們在難民營中生活這麼長的時間，各種議題逐漸顯現。例如隨著難民營接收人數上升，基礎設施不足且逐漸老舊，難民彼此生活空間相互壓縮，即使聯合國或非政府組織等捐助者建立了具永久性基礎設施的營地，但大多數仍缺乏同等規模城鎮所具備的便利設施，如學校、宗教場所、商店、公共空間等友好的生活空間，基本生存的權利被壓迫，甚至與接收國的鄰里社群之間隔閡逐漸加劇，時間一長，難民營極有可能會成為疾病、暴力犯罪的溫床。

此外，被迫流離失所者經歷的創傷記憶也可能於居住於臨時居所期間加劇心理健康的負面影響。布爾迪厄 (Pierre Bourdieu, 1930-2002) 曾於《世界的重量：當代社會的社會疾苦》(The Weight of the World: Social Suffering in

Contemporary Society)一書中以社會苦難(Social Suffering)來了解天災人禍中的處境，描繪人們身處社會結構遭受破壞，歷經了「這個世界的不幸災禍」的狀態。如被迫流離失所者在離開家園前，可能遭遇例如性暴力、種族滅絕、酷刑、政治迫害和失去親人的處遇，且面臨在沒有食物或水的情況下長途跋涉抵達難民營。且一抵達又可能會面臨許多不利情況和持續的壓力，例如無法順利登記在案成為難民，亦或物理環境條件不佳，加劇心理健康的負面影響。另有許多實地研究和調查指出，當地社會排斥也使被迫流離失所者完全地被孤立，這些皆相當真實且不容忽視。

人道主義響應與創造參與的可能

根據 2013 年歐盟頒布的《接待條件指令》(Reception Conditions Directive, 註 1)尋求庇護者有權在申請國際保護後立即獲得支持，且其中第 17 條提到成員國應確保物質接收條件，為申請人提供適當的生活水平，從而保證他們的生計並保護他們的身心健康。雖大多數規劃中的難民營按照標準原則設計，似乎還是有許多議題待社會共同討論與解決。一項實地研究的相關報告《The Sphere Project Handbook: Humanitarian Charter and Minimum Standards in Humanitarian Response》(註 2)1997 年由非政府組織、紅十字會與紅新月會發起的計畫「The Sphere Project」提出對於營地和緊急需求的訊息與建議，該手冊的目的是提高在災難和衝突情況下人道主義響應的品質，並加強人道主義行動對受危機影響的人的問責制，其中包括四大響應人道主義基礎準則：分別為提供水、環境和個人衛生(Water, Sanitation and Hygiene, WASH)；糧食安全(Food Security)和營養(Nutrition)；住所(Shelter)和定居點(Settlement)；與健康(Health)。因此，現今有許多組織基於準則發起不同的計畫，試圖創造空間或是各類參與式計畫，試圖改善生理與心理面向的需求，帶著被迫流離失所者尋找希望，例如 Zaatari Radio、7Hills、SkateQilya 等的參與式計畫。

位於約旦的「Zaatari Radio 電台計畫」，自 2018 年以來播放由一座非正式的難民營 Zaatari Village 社群所製作的廣播。Zaatari Radio 頻道 97.3FM，從位於 Zaatari Village 的 Acting for Change International (AFCI) 學校播出。自 2011 年敘利亞內戰開始以來，

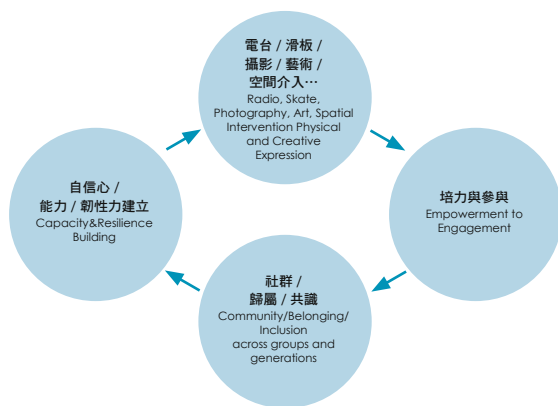
距離聯合國難民署管理的 Zaatari 難民營大約兩公里的 Zaatari Village，隨著數千名逃離附近衝突的敘利亞難民湧入，該村人口增加了一倍多。據估計，現在有超過 15,000 名敘利亞難民居住於此。許多大型組織開展業務的營地不同，該村是一個非正式的難民營，不受大型非政府組織的長期支持。Zaatari Radio 是一項變革行動，透過電台廣播工作坊支持居住在村內的敘利亞難民的教育，藉由聲音發聲還提供更廣泛的生活技能和創造性的產出。計畫更與約旦、巴勒斯坦、牙買加和英國開展不同的計畫，計畫不僅培力更試圖挑戰社會的不公正。

AFCI 創始人 Kotaiba Alabdullah 強調學校如何為經歷過戰爭並在約旦社會中被邊緣化的兒童提供教育和心理支持。此外，Zaatari Radio 透過參與式工作坊計畫作為培力途徑，將創造力和遊戲作為心理支持途徑，讓孩童以英語和阿拉伯語主持新聞、音樂、體育和講故事的廣播節目。除了電台廣播之外，更發展如音樂、健康、運動、攝影和藝術等計畫，並舉辦展覽、體育賽事評論，串連跨領域的計畫。Zaatari Radio 不僅是提供相對邊緣的社群一個自我表達的空間，讓創造力有機會展現與發聲，與更多人聯繫，而且更多的是給予社群一種歸屬感。現今雖許多媒體談論難民，但 Zaatari Radio 與主流媒體不同，試圖讓鮮少有機會表達自己的難民，能在此實踐發聲。

Zaatari Radio 也與 7Hills 合作，2021 年參與了 7Hills 主導的東安曼 Qweimeh 區 Al-Nour 滑板公園的建設。回顧約旦收容難民的歷史，約旦是現今世界上最大的難民收容國之一，有許多不同的難民社群，而難民的接收或多或少間接影響各群體間的權益，以及激起大眾對於社會共融議題的討論。目前首都安曼(Amman)約有 70% 以上的人口年齡



Zaatari Radio的廣播工作坊一隅。(Zaatari Radio提供)



參與的可能關係圖。(朱筱琪繪)

在 30 歲以下，但安曼市內可使用的公共空間和免費娛樂場所卻嚴重缺乏，大多數娛樂空間往往是私人的。這也導致難民和社會經濟地位較低的社群，幾乎完全無法進入相對友好的公共空間。為應對公共空間的稀缺、人口卻相當稠密並居住著許多藍領階級社群的東安曼的 Qweismeh 區，因此，於 2014 年 7Hills、UNICEF Jordan、Ministry of Youth 與 the Greater Amman Municipality 發起社區設計計畫，在不到三週的時間裡，志工、專業建設人員與當地青年合作，將一處充滿垃圾和泥土的廢棄區域，共同建造成一座 650 平方公尺大的混凝土滑板公園。此計畫為人們提供了一個安全的空間，7Hills 滑板計畫試圖跨越性別、種族、宗教或文化之間的不平等，並為東安曼的 Qweiseh 區域最為脆弱與邊緣的社群提供個人發展、賦權和社交互動的平台。

爾後，7Hills 發起「Al Raseef 153 空間計畫」，透過開放和持續的討論將「公共空間」與「私人空間」聯繫起來，促進「製作」和「創造」的實驗計畫，例如從與 Zaatari Radio 合作的廣播電台工作坊、家具製作、壁畫、設計服裝、拍攝等工作坊。

此外，另一項以滑板發起的計畫位於巴勒斯坦西岸 Qalqilya，「SkateQilya 計畫」在此為巴勒斯坦西岸的居民建造了一座滑板場。Qalqilya 是一座擁有 40,000 人口的城市，四周被以色列與巴勒斯坦西岸間的隔離牆包圍。在巴勒斯坦第二次起義 (Palestine Second Intifada) 期間，這座城市實施了巴勒斯坦西岸最長的宵禁，發生許多雙邊衝突情況，衝突摧毀當地建築物和街道。雖然多年來衝突情況有所改善，但由於資源有限，行動限制持續，日常生活依舊受到壓制，巴勒斯坦社群努力尋找自我表達和身體釋放的出路。於是，「SkateQilya 計

畫」與蘇格蘭的非營利組織 SkatePal 合作，在臨近 Qalqilya 的 Jayyous 建造一座 600 平方公尺的混凝土滑板公園，孩子們可以在安全的空間裡玩耍，學習滑板，延伸推動如傳統工藝、戲劇、園藝等跨文化參與計畫，透過 Skate+Art 帶動社區動員、建立個人自信與希望。

如上所述，面對被迫流離失所者，我們皆試圖設身處地理解在動盪中產生的創傷經驗，以及對於生命產生的影響，故更需正視被迫流離失所者的安置議題與需維護的基本人權。如本文所分享的參與計畫，現今有許多個人、非政府組織、政府、超國家組織都透過政策、行動為被迫流離失所者提供基本所需與生活空間，發展以永續的設計方法、以在地化的脈絡提供解決方案。而不同組織也透過各類計畫創造發聲與對話的空間，構成了另一種參與媒介。借用列斐伏爾 (Henri Lefebvre, 1901-1991) 對於空間生產的論點，空間是所有社會關係的載體與形成的主體，空間被社會生產，社會也因空間再生產，個體的意識型態會影響社會實體的形塑與關係。這些計畫所創造的參與空間，使受到創傷經驗與苦難的人們能夠暫時遠離創傷，透過創造與行動重新建立自己，開始新的生活，創傷也在這過程中逐漸被修復。同時，在社群賦權／培力 (Empowerment) 的過程，提升參與深度與提升社群意識，使得參與者擁有參與自己生活的權利與能力，試圖發生變革；而收容被迫流離失所者的社會大眾也能在對話的過程中，理解彼此的生命經驗，達到社會共融，充分體現持續的多向線性關係。

如敘利亞詩人阿多尼斯 (Adonis) 於《歡慶童年》(Celebrating Childhood) 一詩中描述著：「好幾次，我看見空氣以一雙青草的腳飛翔，道路用空氣製成的雙腳跳舞。」(註 3) 被迫流離失所者的處境，依舊提醒著，我們仍存於動亂與不平等的大敘事之中。參與空間的創造，試圖彌平一絲絲的不平，與可能撫平創傷的機會。

註1 EU, The Reception Conditions Directive, Retrieved from <https://reurl.cc/YvN8Yn> (18 June 2022)

註2 Sphere Association[2018]. The Sphere Handbook: Humanitarian Charter and Minimum Standards in Humanitarian Response. Retrieved from <https://reurl.cc/OA8Q43> (18 June 2022)

註3 原文：「Many times / I saw the air y with two grass feet / and the road dance with feet made of air」。Retrieved from <https://reurl.cc/41eQL2>(18 June 2022)

如何敘事，如何創傷

HANDLING NARRATIVES, COPING WITH TRAUMA

文 | 廖芸婕



衣索匹亞一處警局。(攝影／廖芸婕)

我記憶中第一次因為聆聽訪談錄音檔而流淚，是在八年多前、一輛駛離非洲圖爾卡納湖的巴士裡，道別了一個月來與我們分享濱水生活的居民。當時，衣索匹亞建起一座衝擊下游部落資源的水庫，威脅 50 萬人命運，但人們或不知情、或遭鎮壓及酷刑。人權觀察組織 (Human Rights Watch) 痛斥其為「盧安達事件 20 年後緩慢的種族屠殺」。

那一年，自己常洗冷水澡，回憶那段嘴唇乾裂流血的日子。我記得在烈日下看著每天背數十公升塑膠取水容器、從 30 公里外徒步走來的女人。她們踉蹌下切河谷，容器不慎掉入河流，愈漂愈遠，撈得狼狽，卻不敢下水。我們跳入河中，幫忙追趕。我始終記得發燙肌膚碰觸河水、迅速降溫的瞬間。

有一種長期的愧疚，我當時不知來由。是因確信眼前的活水、和平面貌及居民，將隨媒體的來去而消亡嗎？是因自己竟逃過一劫、從已知的通緝中倖存嗎？是因堅持讓報導觀點多元、不帶結論嗎？是因

我能同理一個國家不惜犧牲少數、寄情獨裁政府，也要擺脫貧弱形象、躍升強國的渴望嗎？是因我無法忽略那些對著攝影機丟石子的孩童嗎？

但報導、紀錄本不該為特定對象而戰，我自忖。堅守保持距離的古典鐵律，冷靜紀錄不同觀點，將真相轉化為四平八穩的敘事，即使沉浸在事件現場也當如此。我安慰過在採訪中泣不成聲的長者、遇過來電哭訴自殺意圖的受訪者、接過財團的恫嚇、消化過未成年遭利誘的裸露影像……以專業之名，我心上彷彿有個開關，按下，就能將自己變成牆上的蒼蠅 (a fly on the wall)，不帶情感地旁觀。

於是，就像紀實漫畫《巴勒斯坦》中的作者喬·薩科 (Joe Sacco) 遊刃有餘地穿梭一名名渴望傾訴悲劇的人，從第一頁「開羅」便戲謔般勾勒異地的嘈雜喧鬧；又像電影《現代啟示錄》裡撥開百葉窗向外望、啐一聲「西貢，Shit」的士兵，我迫不及待前往每一個蹲點的現場。

直到我日漸無法不看見：自己的來去自如、總能從危急抽身的自由、對真相的執迷、挑選觀看角度的餘裕、擁有舞台的幸運、握有筆與詮釋的權力……這一切，與事件當事人的雲泥之別。

直到踏上衝突 70 多年的巴勒斯坦與以色列，我的開關終於失靈。蹲點的第一個季節，我失去了書寫的能力。

重返現場

紀錄片《攝影者》(Cameraperson)導演克絲汀·約翰遜(Kirsten Johnson)在片頭即暗示，影像的碎片不再只是重現真實的載體，更是一段段私密的回憶。透過一次又一次喚回對真相引頸企盼的時刻，觀看及理解之間的鴻溝現形。經由剪接與重組，新的脈絡呼之欲出。片中大多數時刻，持攝影機的人靜靜地觀看波士尼亞戰爭中遭強暴的婦女、性命垂危的嬰兒、被訪談回憶迫入夢魘的 fixer (協助訪談者)。

當年事已高的凱思·弗斯特(Keith Forsyth)努力開鎖，重現 1971 年某一天，闖入美國聯邦調查局(FBI)、發現內部文件及檔案充滿政府秘密監控國民的證據。在攝影機前，一陣強烈情緒襲上。他抽著鼻子：「我不知道怎麼解釋。當你回憶起對你來說曾經那麼深刻，尤其毫無防備、沒有預期的事物，它突然給你一陣想哭的感受。並不是難過，而是你記起自己曾經那麼焦慮、憤怒、挫折……所有當時經歷的感受。」

創傷能夠回返嗎？能夠複製嗎？諸如處理印尼反共屠殺事件的《殺人一瞬》(The Act of Killing)、處理以色列監獄虐待巴勒斯坦囚犯現象的《捉鬼》(Ghost Hunting, 又譯《噩夜監獄劇場》)等參與式紀錄片，都以角色扮演重現了互虐，也捕捉了集體創傷下，陰影相互傳遞的可能。影片挑起是否療癒、或加劇創傷的爭議，但紀錄工作者之間，傳遞創傷的例子始終不勝枚舉。

紀錄片《漂流：羅興亞故事》(Wandering, a Rohingya Story)導演之一奧利維爾·希金斯(Olivier Higgins)曾在訪談中告訴我，片中口述者首菲(Mohammed Shofi)已逃離了自己居住 18 年的孟加拉庫圖帕朗難民營、抵達魁北克，但為了給予還在難民營裡的故事主角卡蘭(Kalam)配音，不時會在錄音室哭泣。希金斯自己，也被夥伴提醒出現創傷症狀。

美國國防部曾針對在伊拉克及阿富汗的士兵進行一項研究，發現駕駛無人機者所承受的憂鬱、焦慮及創傷後壓力症候群(Post-traumatic stress disorder)，和駕駛傳統戰機的飛行員程度相同。這項研究衍生出的另一討論是，戰爭的前線已擴及遠方的螢幕、新聞室等數位的前線，許多坐在編輯台、大量暴露於戰爭影像中的角色，也面臨「替代性創傷」(Vicarious Trauma)。

我曾經以為見證愈多災難，心臟就愈強壯。面對這世界的憾事，也能瀟灑釋然。它們畢竟是別人的悲劇。

實際上，剛好相反。我為自己的倖存而內疚。我愈來愈容易為新聞中無辜犧牲的市井小民掉淚；我會在風吹過樹林時，想起白色催淚瓦斯瀰漫山谷、遮住藍天的日子；我會在過馬路時，想起那位在我面前被軍人抓起後腦勺、砸向柏油路後休克的老人；我會在暴雨的台北，想起不同武器與子彈的聲響；我會在經過教堂時，想起那一排刻意阻撓救護車的槍枝、當場流血過多的孩童；我會在有紅色屋瓦的別墅區，想起那名驅車撞飛我身後攝影師的極右派居民。



依傍歐莫河而居的人們，在傍晚戲水。(攝影／廖芸婕)



圖爾卡納湖畔，牧牛的孩童正在休息。(攝影／廖芸婕)

讓我最痛苦的不是這些事件，而是與這些事件朝夕相處的人們無痛無苦。當然，除了幾位酒後崩潰的朋友。我多希望像 Podcast《The Line of Fire》中唯一一位不用主持人拉米塔·娜薇（Ramita Navai）經典提問「你從報導衝突中學到了什麼？」的資深記者山姆·基利（Sam Kiley），回應：「什麼都沒有」、「就是爛」，沒有其他資深記者自剖時的溫柔、深思熟慮與高談道德的習慣，而是看清這世界、這些英雄敘事都是一團屎般直球對決的實際。

但那尚不是我。當我還如同知識分子、掙扎著拿捏貼近與遠離現場的距離，當我還沒準備好和共同生活的當地人一起天天 party hard、揮霍時光一如沒有明天，當我還小心翼翼地處理自己的悲傷、避免憤世嫉俗，當朋友們自陳「對道別無感」、笑我計畫下周甚至下個月的行程，我清楚，無論站得多近，我都與這群人、這裡、這個手中的故事存在某種斷裂。既然如此，那我在做什麼？我所述說的，還是真相嗎？

說故事的人

「我曾經覺得，不知為何，面對從大量苦難中倖存的人，我能夠表達團結一致的唯一方式，就是讓我自己受苦。」紀錄片攝影師熱尼·莫瑞洛（Jenni Morello）在一篇為國際紀錄片協會（International Documentary Association）書寫的文章中，分享了自己從擅長割離情緒、到意外在拍攝期崩潰的過程。

她自剖：「我們淡化聽到的故事，因為那是處理創傷的一種手段。我好幾次翹掉家庭或朋友聚會，因為他們遇到的困難比起於我那陣子拍攝的主題似乎微不足道。當我想到一個貧窮又營養不良的家庭可能在我回家時就都喪命了，或一個七歲就被家人賣給皮條客的女孩，那，某個朋友離婚或丟了工作感覺起來多麼微小……這些都是一個人正在經歷繼發性創傷（Secondary Traumatic Stress）的徵兆。」

誠然，任何角色都可能面臨創傷，但說故事的人（storyteller），尤其以真實世界為基底進行觀察、採集及研究，長期浸淫創傷事件現場的角色，舉凡新聞工作者、紀錄片工作者、田野調查員、藝術工作者、行動倡議者等，其創傷的觸發往往具有一些特殊性，及共通性。

因為，說故事的人所承擔的義務，是大量吸收及消

化。其面對的難題，是如何進入現場、面對現場，直到離開現場。其最終遭遇的挑戰，是如何選擇敘事工具及方法，因一切詮釋都將左右真實事件被理解的脈絡——真相是什麼？意涵是什麼？這一項莫大的特權，令說故事的人永遠誠惶誠恐。繼發性創傷、替代性創傷及倖存者內疚（Survivor's Guilt），都與創傷後壓力症候群有直接或間接關聯。它們常伴隨說故事的人。蹲點工作短則數月、長則數年，因此不少最精彩、最貼地的故事都來自獨立工作者。然而，長期暴露於現場的他們，常也是受衝擊最深、最脆弱又缺乏支持的一群。

當人類學式的蹲點、田野及研究方法日益受藝術領域及創作者重視，如何處理創傷事件、聆聽自己的創傷及療癒，也值得獲得正視及討論。我從才華洋溢的同儕們身上發現，創傷仍帶有污名，也慣常被視為個體的專業度缺失，而非集體共業。資源較豐沛的編輯台、企業、製作方，亦只提供有限或零度的支持。一旦心理治療被認為昂貴又不著邊際，一群憤怒的同業聚在一起分享憤怒，便成了普遍紓壓之道。但創傷會傳染、會入侵私人領域，個體的消



巴勒斯坦約旦河西岸抗爭現場。（攝影／廖芸婕）



2021年台北國際藝術村《從此，以後》文化平權駐村計畫藝術家聯展現場，圖為廖芸婕作品《流動角落》一隅。（攝影／廖芸婕）



2022年台北國際藝術村「眾所之地」文化平權駐村計畫藝術家聯展現場，圖為廖芸婕作品《流動2號》。(台北國際藝術村提供)

耗也會成為集體的內耗。當一個人因為自覺說不出好故事，而離開了整個產業，這不再只是一個人的問題。

創傷的覺察與療癒

創傷故事的轉化常是第一線工作者與編輯台、企業、製作單位產生爭執與拉鋸的戰場。因此，建立創傷敘事機制、鼓勵更多討論及共識，是極為重要的。舉例今年五月美國猶瓦爾迪小學槍擊案 (Uvalde School Shooting) 後，社會各界如報導、心理、社工、學術圈等專家進行跨領域交流，一同探討如何介入並呈現涉及無差別攻擊、校園、幼童、創傷的事件。研究經驗豐富的達德新聞與創傷中心 (The Dart Centre for Journalism and Trauma) 也發表一系列編採建議。這不僅幫助說故事的人更專業地處理他人的創傷，也有助其跨越自身角色難處、避免落入創傷。

假設落入創傷，我們可以做的第一步，是覺察。認可創傷的存在，傾聽它。不要否定它。

釐清創傷來源，也可能有些幫助：我們在聆聽他人的過程中，感染了對方創傷的經驗嗎？我們在工作場合過於壓抑，導致影像潛入夢境裡嗎？眼前的事件，提醒了我們一件不堪的往事嗎？我們覺得自己擾動了現場、麻煩了對象，卻無法給予應有的回報嗎？持續性的角色扮演，令我們疲乏了嗎？我們對自身處境的優越感到愧疚嗎？我們後悔自己刻板印象化了一個群體嗎？我們焦慮自己沒有良好的敘事工具及方法，以回應他人的創傷嗎？

哈里特·EH·厄爾勒 (Harriet E. H. Earle) 在其著作《漫畫、創傷及新型態戰爭》(Comics, Trauma, and

the New Art of War) 中，點出 20 世紀的衝突敘事在電影工業大放異彩，然而相較於重現真實的社會歷史 (social history)，它們和主流漫畫都較為英雄主義，「缺乏血塊及事實」。書中認為，創傷及衝突都帶有強烈的視覺現象：「透過任何藝術形式再現創傷，與見證、及擁有，密切相關。」第一次世界大戰中用來指涉「戰場」的詞彙「theatre of war」源自 16 世紀，其希臘字源 θεάομαι 即揭示了觀看的必須。

真相存在嗎？它能夠療癒我們嗎？

新冠疫情期間，我回訪台北街頭的流動者，也認識了一些新朋友。其中一位睡在台北車站的女士，向我描述年幼時與疼愛她的母親搭火車，就在我們對話地點下方，而那時的車廂沒有天花板。我難以判斷真偽，猶如她每回分享的故事。但她罕見笑得合不攏嘴的模樣，帶給我一股暖流，那是班雅明的靈光 (aura)，是我當下、及日後記憶裡最鮮明卻難以重現的時刻。

2021 年春季有幸入駐台北國際藝術村，以流動者為主題，規畫了洋洋灑灑一系列貼身故事採集方法，卻被爆增的新一波確診量打亂了計畫。在當年「從此，以後」及隔年「眾所之地」文化平權駐村計畫藝術家聯展中，我擱置報導式的敘事脈絡，創作過程充滿不安全感與不確定性，卻也刺激自己反轉視角，呈現模糊你他我界線的流動經驗。展覽中有一個角落，碎片化地展示 2008 年以來流動者們與我撿拾、分享與交換過的行囊，在一段約莫重疊了我報導歲月的時光裡，所有原始物件與轉化後的素材，拼貼成一處居所的形狀，回返彼此「在路上」一段段選擇的痕跡。我再次遇見靈光的時刻，是在一場非視覺導覽工作坊中，親手觸摸展覽物件的朋友們向我述說對於每一項物品的理解，我則回饋以該物件背後的真實故事；其中一位視障朋友嗅了嗅手中蘋果，告訴夥伴那是真的。在台北一塊土地上、一間展廳裡、一片地磚上，我心裡彷彿有個角落被悄悄療癒。

我仍然沒有解答，對於進入現場與離開、編織他者與自身之相似性的嘗試，究竟是可企及的或枉然的。然而裡外不是人的狀態下，反觀自己在追尋棲身之地、保持距離、逃避間同時存在的妄想，僅僅如此，就值得我這般困惑的說故事的人，繼續探索下去。

作為反紀念碑與後遺地景的藝術

2019年，我為綠島人權藝術季第一次踏上這座離島。順著人權紀念公園的坡道往下走，太平洋濃烈的藍和島上植物濃烈的綠，被刻著白色恐怖受難者姓名的灰白牆面取代，傾注到視線裡的是種種「永誌不忘」的呼求。我似乎必須站在這裡，慢慢看完石碑、標牌上的每一行字，才可能真正趨近眼前的地景，而無愧於曾發生在此地的歷史事件。

就如同歷史學家安妮特·維耶若卡（Annette Wiewiorka）所言，在道德重負之下，面對歷史暴力的紀念，「永不再犯」（Never again）的聲稱，使重訪歷史的意圖，成為道德工作，一再與真實經驗脫節，而逐漸成為人們必須不斷回顧的、「過度飽和的記憶」（une mémoire saturée）。¹人們反覆重述歷史，以此確保不將之拋諸腦後；但與此同時，卻也並不是真正地記得，而是為了完成記憶與紀念的工作，一再地回訪那早已被同樣的方式陳述過上百遍的內容。

紀念碑標誌著歷史的存在，並且為地景²命名，被固著為更有助於認識與記憶、形塑集體記憶與國族認同的敘事，以便傳承、散播並廣為人知，但與此同時，一如藝術理論學者詹姆斯·楊（James Young）與歷史學者皮耶·諾哈

（Pierre Nora）³早已提出的，紀念館、紀念碑與紀念物件，作為「記憶所繫之

¹ 安妮特·維耶若卡在討論納粹屠殺六十週年紀念的專書中，提到了奧斯維辛紀念被道德化與抽象化，使之逐漸與現實脫節的問題：「奧斯維辛與產生它的歷史越來越脫節。[...]最重要的是，奧斯維辛幾乎被塑造成一個概念，一個絕對邪惡的概念，[以至於]奧斯維辛-比克瑙的『本我』，雖然浸透了道德，卻被極少的歷史知識所壓垮。」Annette Wiewiorka, *Auschwitz, 60 ans après* (Paris, Robert Laffont, 2005) p. 9. 關於「過度飽和的記憶」，另可參照 Régine Robin, « une mémoire menacée : la Shoah », in Régine Robin, *La mémoire saturée* (Paris : Stock, 2003), p. 217-375.

² 黃冠閔在〈風景：身體、空間、想象的交織〉一文，曾討論「風景」一詞在語言上的區別。他指出，一般而言「風景」、「景觀」、「地景」是類似而可互用的詞語，但指向不同的學科屬性，在藝術、美學方面，多以「風景」稱呼，譬如風景畫、風景攝影；在建築、園藝、都市設計等學科則多稱「景觀」，譬如景觀學系、景觀師；在地理學、生態學方面，則以地景指稱大地形貌。黃冠閔特別提到，應留意漢語當中用語的多樣性以及風景作為概念，內含交錯不同領域學科的複雜性。漢語語境並未嚴格區分「風景」與「地景」而經常混用。本文著重於討論當代藝術中的風景，也涉及裝置、表演等不限於視覺的創作形式，考慮到「地景藝術」等習慣用法，因此全文採用範圍較廣的「地景」。後文的其他部分，則將尊重中文原文或譯本的法，調整為「風景」。參見黃冠閔〈風景：身體、空間、想象的交織〉，《中央研究院週報》第1522期（2015.06.25）：頁2-4。

³ James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. (New York Haven & London: Yale University Press, 2000), ; Pierre Nora, *Les lieux de mémoire, tome I* (Paris : Gallimard, 1997), 90-91.

處」(lieux de mémoire)，在成為集體記憶的載體之時，也帶來集體性的失憶。⁴

在 2018 年政治檔案公共化、國家人權博物館正式立案之後，近幾年「不義遺址」的標牌逐步設立在綠島與景美各處，清楚陳述場所與白色恐怖的關聯。地景成為另一種新形式的紀念碑，人們透過標示說明了解此處曾經發生的歷史，卻仍然僅只停留在認識歷史的階段。記憶成為公眾的集體工作，但與此同時，被歷史的道德重擔過度浸透的記憶，卻又可能使人再度陷入麻木無感與集體遺忘。

那麼，還有什麼能驅動人們，對於白色恐怖這樣的歷史創傷進行記憶與哀悼？尤其是，如何可能在歷史創傷的事件現場，讓人們重新與眼前的地景產生聯結，不僅只能將目光定著於紀念碑與標示牌，而是能驅動感官、乃至於情動(affect)⁵，從而重新拾回對於歷史更真實的感覺，並且將對於歷史的見證推向更真實的倫理關係？我認為，身處於地景之中的經驗，應是一條頗具潛力的討論路徑。觀察到臺灣當代藝術近五年以來，關於白色恐怖主題更加蓬勃的創作發展，以及藝術家們從地景著手的創作進路，我認為重新思考地景與歷史、記憶的關係，應有助於推進對此一問題的討論。

當前關於臺灣當代藝術與歷史創傷的研究之中，藝術史學者陳香君，已然以二二八事件與 1997 年臺北市立美術館的二二八美展為研究對象，並以「創傷

⁴ 藝術史學者陳香君梳理二二八事件文化記憶之時，引用法國社會學家莫里斯·哈布瓦赫(Maurice Halbwachs)的「集體記憶」(la mémoire collective)概念，說明二二八事件如何經由社會建構，逐步形成臺灣的文化記憶，並且與臺灣的國族認同連結，繼而成為形塑臺灣主體性的推力。《紀念之外——二二八事件·創傷與性別差異的美學》(臺北：典藏出版，2014年)。

⁵ 派翠西亞·克洛(Patricia Clough)在2007年出版的《情動轉向：理論化社會》(The Affective Turn: Theorizing the social)指出，晚近人文學科經歷過一波「情動轉向」(affective turn)之後，已有許多關於情動力的討論。此一概念來自斯賓諾莎《倫理學》，並由柏格森與德勒茲等思想家進一步延伸。情動(或譯為「情感素」)是在情感之前，來自於身體感官與具體經驗，它仍然未被付諸語言，而是一團混亂的想法。而「情動力」被布萊恩·馬蘇米(Brian Massumi)描述為「影響與被影響的能力」，它開啟了「遭遇」的可能。馬蘇米特別提出情動在政治與倫理上的重要性，所具備的集體性與創造力。參見 Patricia Ticineto Clough, Jean Halley, Eds. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. (Durham, NC: Duke University Press, 2007), p.1-33; Brian Massumi, *Politics of Affect*. (Cambridge: Polity Press, 2015), p. vii-xvi.

感同空間」為臺灣藝術的創傷美學奠立基礎。⁶郭亮廷改寫自博士論文的著作《歷史從未終結：王墨林與陳界仁的解放地誌學》，也從空間觀點探討藝術實踐，在空間之中如何帶來解放潛能。⁷如前所述，2018 年左右關於白色恐怖的藝術創作與策展開始蓬勃發展，其中羅秀芝等策展人以地誌作為方法發展出策展論述，許多藝術家也聚焦於地景，展開對於白色恐怖的探索。

基於前述背景，我試著思考以下問題：具體而言，在當代藝術作品當中，地景的再現如何反映出當代社會對於歷史記憶的詮釋？尤其是，藝術創作如何因於其物質特性與感官經驗，讓地景的既定表徵受到挑戰，甚至是反映出衝突的歷史詮釋與社會關係，以此發展出不同的策略，抵抗傳統紀念碑對於地景詮釋的限制與僵化？

我尤其將從理論面向，探討藝術創作，是以何種形式再現地景之中曾發生過的歷史事件，以及藝術家可以透過哪些作法，回應紀念碑等紀念形式走向僵固的問題。首先，將以梭珂·（Soko Phay）與派翠克·納爾丹（Patrick Nartin）「後遺地景」（paysage après-coup）的概念，討論地景在歷史暴力事件過後，如何在作品的再現之中被重新詮釋，而具備見證性。另外，我將透過藝術史家皮耶·瓦特（Pierre Wat）的「反紀念碑」（Le contre-monument）概念，討論地景如何經過詮釋與再現，而具備回應紀念碑困境的潛能，藝術家又如何將之運用於作品之中。除了探討紀念碑轉向地景的形式變化，我另也援引藝術理論學者凱特琳·古特（Catherine Grout）的「情感世界」（Le sentiment du monde），思考藝術創作在地景之中，如何重新建立人與地景、與歷史之間的關係。最後，我將分析綠島與臺北兩地地景，並以郭亮廷提出的「博物館化想像」，以及黃舒楣與李炫炅「記憶分級」（Grades of remembering）的概念討論對於不義遺址的不同記憶形式，如何使得對兩地地景的詮釋走向空間均質化的困

⁶ 陳香君，《紀念之外——二二八事件·創傷與性別差異的美學》，2014 年。

⁷ 郭亮廷，《歷史從未終結：王墨林與陳界仁的解放地誌學》（臺北：斑馬線文庫，2025 年），改寫自〈歷史終結的地誌學——論王墨林與陳界仁〉（博士論文，國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所），2023 年。

境。

二、作為反紀念碑的後遺地景

藝術史學者陳香君討論 1997 年舉行於臺北市立美術館的「二二八美展」，引用藝術理論學者吉兒·班奈特（Jill Bennett）的「移情視覺」（empathic vision）與布拉查·艾婷爵（Bracha Lichtenberg Ettinger）「藝術作為創傷的轉渡站」（art as transport-station of trauma），藉此說明蔡海如、吳瑪俐關於創傷記憶的作品，如何創造出跨越主體共同見證的感同空間，而其所具備感知潛力，又如何使二二八事件的歷史創傷得以「昇華」。⁸

陳香君的研究說明了藝術創作如何在歷史研究與政治進程之外，為人們提供面對歷史創傷的空間。一如前言所論，從 1990 年代末至今，當代藝術對於二二八事件與白色恐怖的探討已有了更多進展。我們無法忽略，當藝術家有更多機會走出白盒子展示空間，走進地景之中，將為關於二二八事件或白色恐怖的創作，帶來怎樣的變化。

首先，我們必須先討論作為災難與創傷事件現場的地景，具備什麼樣的特性，使得當代藝術家的重訪地景，不單純只是對於固定歷史敘事的重複。

依據藝術理論學者梭珂·菲（Soko Phay）與派翠克·納爾丹（Patrick Nardin）的說法，在呈現災難與創傷經驗的作品之中，地景實則具備了「後遺」（après-coup, Nachträglichkeit）的特性。如同佛洛伊德所言，在創傷事件之後，敘事者經過重述，將事件重新組織、重新銘刻，而在反覆的重述與再現之中，他們將為創傷事件不斷混織入新的經驗與新的敘事。因此乍看之下，敘事者是在敘事中重返創傷事件，但實則他們真正要處理的，是他們在事件之後所身處的時空。梭珂·菲與派翠克·納爾丹據此主張，地景因此不再只是印證事件曾經發生的證據（la preuve），而是混雜著觀者主觀經驗的見證（le témoignage）。⁹

⁸ 陳香君，〈閱讀二二八的美學昇華〉，頁 226-265。

⁹ Soko Phay, Patrick Nardin, « Des Paysages », in *Le paysage après coup*, ed. I.D (Paris : Naima,

那麼，具體而言，藝術創作如何重返創傷事件的原址，並且經由對於事件的見證，再現後遺地景？我認為，藝術家選擇不再豎立紀念碑，而是經由影像、裝置等手法，在作品中呈現自身的見證經驗，以具備後遺性質的地景再現，創造出另一種「反紀念碑」(contre-monument)。

「反紀念碑」的概念，來自法國藝術史家皮耶·瓦特 (Pierre Wat)。其著作《遠遊：介於自然與歷史之間的地景 (Pérégrinations: Paysages entre nature et histoire)》，針對西方藝術史之中地景的發展脈絡，提出在奧斯維辛集中營之後，藝術之中，地景以一種「反紀念碑」的形式出現，¹⁰它揮別了浪漫主義時期風景畫追求的永恆與崇高，而是成為埋葬與重現歷史的場所，並且承載著人們面對歷史的焦慮。在現、當代西方藝術之中，地景並不如同傳統繪畫，經由視覺轉化，被定著為永恆不變的、紀念碑式的樣貌。相反地，它在災難與創傷事件發生之後，被藝術家呈現為廢墟、戰爭等創傷與災難事件後的場景。而近現代藝術家對於地景的表現，往往在顯露與隱匿之中搖擺，他們並不清晰呈現曾經發生的事件當下，而經常將地景展現為平庸的、漠然的、無意義的樣貌。

作為一個顯著的例子，瓦特在〈謙卑的紀念碑〉(Modestes monuments) 一章提及克勞德·朗茲曼 (Claude Lanzman) 的電影〈浩劫〉(La Shoah)。他分析了電影開場無聲的地景，並且提出這樣的問題：寂靜無聲、缺乏敘事的地景，是否可能不再只是歷史敘事的載體，而能夠抵抗必須不斷重述的敘事壓力，被轉化為一種能讓人在其中共同紀念或哀悼的場所？¹¹

在瓦特的分析之中，承載著災難與創傷的地景，透過藝術家的再現，不再為詮釋或補白空缺的歷史，而是展現出災難消逝或者被抹除的事實。與此同時，以地景為對象的創作，往往展現出不刻意加諸過多詮釋的「謙卑」特性。

2022), p. 12-13.

¹⁰ Pierre Wat, *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*. (Paris, Hazan, 2017), p. 191.

¹¹ Pierre Wat, « Modestes monuments », in *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire* (Paris, Hazan, 2017) p. 161.

藝術家僅僅將土地、野花、樹木、石塊展示在人們眼前，反倒能讓人們得以「看見」痕跡被抹除的樣貌，而意識到歷史的缺席，並在其中哀悼。¹²

藝術家經由對於地景的重新敘述、重新銘刻，見證了暴力事件已然過去、甚至被抹消的情景，在作品之中展現了地景的後遺性，而不僅只是透過作品標定或還原歷史現場。那麼，具體而言藝術家是以何種方式再現歷史事件發生過後的地景？

瓦特以透納（Joseph Mallord William Turner, 1775-1851）〈沈船後的黎明〉（*Dawn after the Wreck*, 1841）為例，說明藝術家在畫布的空白之處，表現出了歷史不在場的狀態，而這正是他身處事件場址的親身經驗。在透納筆下，事件曾經在此處發生，而錯過了事件當下的畫家，唯一能看見的是眼前黎明之下的海景。藝術家並未如西方傳統歷史畫，想像並表現沈船當下的驚濤駭浪，而選擇表現事件過後的空景。瓦特認為，這種表現手法並不意味著藝術家選擇以自然取代歷史；相反地，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，將藝術家眼前的一整片空曠與未知呈現出來。¹³換言之，透納並不透過藝術再現歷史本身，而是表現自己嘗試回到歷史現場，但僅能面對眼前一整片沈默地景的經驗。

依據上述分析，我認為地景在藝術之中作為一種「反紀念碑」，即是一種在地景之中，讓歷史重新為人們所感知的方法。其意義在於，藝術家的反覆描繪與陳述，逐步形塑了地景本身，經過不斷凝視與詮釋的後遺性質。藝術家不斷回返的動態，展現出精神分析理論的後遺概念：對於創傷事件的重述，不只是為了讓人能夠了解事件的單一真相或固定敘事，而是經由複述，重新經驗嘗試回到事件現場的動態，並且在這種不斷變化的動態之中，開啟新的敘事與觀點。而正是經由這樣的嘗試，地景不只被視為錨定歷史事件的紀念碑，而是創

¹² Pierre Wat, « Modestes monuments », p. 167.

¹³ Pierre Wat, « La tragédie du paysage », p. 51.

造出空間，讓人在其中體驗歷史的消逝、並且反覆銘刻自身對於歷史的體驗。

換言之，再現地景的同時，藝術創作與展演創造出的，是動態的經驗，讓人們真正地身處於地景之中，重新建立與歷史及地景之間的關聯。基於此一特點，關於地景的詮釋不可能被單一的敘事所概括。相反地，當人們注視並且試圖再現地景，原本潛藏在和解或平反的單一結論之下，對於創傷歷史不同的立場衝突反而因此被彰顯；同時，尤其視覺藝術創作因於媒材的物質特性，以及藝術家與觀者身處其中的身體感知經驗，更可能打破人們加諸地景之上的單一表徵，反映出地景本身可能不斷被鬆動的脆弱性，而使之得以從紀念的象徵壓力中被解放出來。

三、從記憶之場到情感世界：重建人與歷史的連結

承續上節的討論，當代藝術對於地景與歷史暴力的再現，顯然已然無法僅只以諾哈的「記憶所繫之處」加以解釋。在許多當代藝術創作之中，地景不僅是集體記憶的載體，也不僅如地理學者讓·馬克·貝斯（Jean-Marc Besse）所言，是人們置身其中的社會或自然環境（*milieu*）、或者一種包含著歷史、經濟、地理含義的總和（*assemblage*），¹⁴而是經由藝術家的創作，讓觀者對之產生嶄新認知、重新與歷史建立關係的場所。地景在藝術創作之中，經由作品所創造出的體驗，使之更接近藝術史家吉爾斯·蒂博吉恩（Gilles A. Tiberghien）的觀點：地景不只是物件，而更應被視為一種動態環境之中的關係。¹⁵

具體而言，這種關係如何經由藝術創作被建立？以下首先將討論紀念碑從紀念標到以地景為主等不同的形式變化，其次則探討，在從紀念碑轉向地景的基礎上，藝術創作如何重新建立人與歷史、與地景的連結，重新建立人身處於「情感世界」的經驗，以及其中的倫理與政治潛力。

¹⁴ Jean-Marc Besse, *La nécessité du paysage* (Paris : Éditions Parenthèses, 2018), p. 47.

¹⁵ Gilles A. Tiberghien, *Le paysage est une traversée* (Paris : La Nécessité du paysage, 2020), p. 3-11.

(一) 從倒置紀念碑到地景

首先，在進入地景的討論之前，我將先討論紀念碑形式的發展變化：從為歷史事件服務的紀念標的，到以人為中心的對話空間。

為說明此一轉變，瓦特以第二次大戰戰後的歐洲，尤其是德國面對紀念的兩難，來說明反紀念碑何以成為當代紀念碑形式的主流。

經歷二戰的教訓，戰後歐洲在紀念重要歷史事件之時，已然開始避免樹立傳統紀念碑，無論是事件的受難者或是參與戰爭的軍人，一旦樹立起高聳醒目的紀念碑，就可能造成英雄崇拜。瓦特提出，藝術家因此發展出一種批判傳統紀念碑形式的「倒置紀念碑」(le monument à l'inverse) 或「反紀念碑」(contre-monument)，譬如彼特·艾斯曼 (Peter Eisenman) 位於柏林著名的歐洲猶太人大屠殺受難者紀念碑 (Denkmal für die ermordeten Juden Europas) (1999-2004) 隱去了受難者姓名，並且將紀念碑建造在場址的地平面以下。另外，由申與艾斯特·基爾斯 (Jochen & Esther Gerz) 位於漢堡的〈反法西斯紀念碑〉(Das Harburger Mahnmal gegen Faschismus, 1986) 以及〈2146 塊石頭，反種族主義紀念碑〉(2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus, 1993)，也都將焦點從歷史事件，轉向與當下面對歷史事件的人群互動。¹⁶在瓦特分析的幾件作品中，紀念碑不再刻滿事件始末或相關人士姓名，藉以傳遞歷史事件的真相，使人們不致遺忘，而是作為一種公共空間，讓觀者進入其中，思考自己可以如何面對歷史事件，包含面對自己對它有限的認知。¹⁷

然而，前述的例子仍然著重於在特定場址、以特定形式劃定有形的空間。一如諾哈所言「深駐於內在的記憶愈是稀薄，就愈需要外在的、有形的標的來支撐」。¹⁸瓦特因此主張，地景，作為一種低調而謙卑的紀念碑，又在紀念猶太裔受難者的幾件作品之中，成為另一種新的主要形式。藝術家刻意保留地景的原貌，讓地景本身成為紀念碑的一部份。譬如約翰·拉瑟姆 (John Latham)

¹⁶ Pierre Wat, « Modestes Monuments », p. 186-189.

¹⁷ Pierre Wat, « Modestes Monuments », p. 184-186.

¹⁸ Pierre Nora, « Entre la mémoire et histoire », p. XXVI.

1976年所創作的〈廢棄的地景藝術：五姐妹〉(Derelict Land Art: Five Sisters)，即是刻意保留工業廢棄物，將之轉化為一種當代景觀。

瓦特的說法並非是反對紀念與重述歷史事件。相反的，若回到阿多諾關於納粹屠殺那著名且經常受到誤讀的斷言：「奧斯維辛之後，寫詩是野蠻的。」¹⁹這句話真正的意思，並不是在創傷事件之後就要停止創作，畢竟噤聲不語，顯然不意味著較不野蠻。相反地，瓦特認為，「無論如何」(malgré tout)，都仍然要在事件的痕跡終將被摧毀、被遺忘的驅力之下，持續 (persister)、以靈活的方式 (lucidement)、無休無止 (sans fin) 地訴說。²⁰

那麼，具體而言，又應如何透過藝術，發揮見證的倫理作用，同時讓關於創傷的歷史，能夠不斷地被講述下去？喬治·迪迪—于伯曼 (Georges Didi-Huberman) 《影像，無論如何》(Images malgré tout) 提出，即便影像無法完整呈現歷史的全貌，其存在卻是必要的。其原因並不在於「影像即是一切」的拜物教式肯認，或者「影像即救贖」的偏謬，而在於圖像所能激起的想像力，足以在倫理議題中扮演重要角色。²¹

顯然，真正重要的並不是「是否寫詩」而是「如何寫詩」，尤其是如何在創作之中，重新發明一種觀看歷史的技術，激發當代對於歷史的想像力。

(二) 地景作為情感世界

關於讓想像力存在的方式，如同瓦特的主張，災難與創傷事件過後，一片空無或重歸平庸的地景，反而提醒我們，重現事件的意圖是如何虛幻，而見證又是如何不可能。²²創傷事件不可能的見證之中，要談到「無論如何」的持續講述，如何不至於又落入具備道德強迫性的「過度飽和的記憶」，又或是再次陷入紀念碑記憶與遺忘的陷阱？我認為，要討論這個問題，仍要重新回到人在地

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Prismes*. (Paris : Payot, 1986), p. 26.

²⁰ Pierre Wat, « Modestes Monuments », p. 203.

²¹ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*. (Paris : Les Éditions de Minuit, 2004)

²² Pierre Wat, « Modestes Monuments », p. 202.

景之中的真實經驗，無論是外在的（身體感官、社會文化）或者內在的（情緒感受），以及這些經驗如何可能觸動情動力，而讓後續的感同見證，甚至倫理或政治行動接續發生。

凱特琳·古特（Catherine Grout）針對地景與感官及情感經驗，提出「情感世界」（*le sentiment du monde*）之說。有別於西美爾（George Simmel）所提出的「情感地景」（*le sentiment du paysage*），古特主張風景不僅是「人與土地分離」，相反的，地景是人身處在土地之中的情感依託之所。另外，單一作品對於地景的再現，實則也是諸如城市、鄉村等具體規劃的結果；同時，個人與集體歷史，都有可能影響對於風景的詮釋，而地景本身的呈現，以及身體的感知經驗，也可能與風景彼此互動，因此風景也是人情感的依存所在。²³

在古特《重返風景—當代藝術的地景再現》，其中一段與南非藝術家莫佛肯（Santu Mofokeng）的訪談，討論到地景如何與身在其中的經驗密不可分的交織。莫佛肯長久拍攝地景，並據此思考南非種族隔離與種族屠殺的歷史，與地景之間的關係。他提到：

我並不嘗試將地景分類，也沒有企圖要將風景一詞重新定義。我使用的字詞代表的是現代意涵的風景，與古典繪畫（和攝影）或是地理學上的定義有所區分，它包含精神層面的觀點。我希望這麼假定：風景的欣賞是透過個人經驗而來，是環繞其他事務之間的虛構和記憶。也就是說，它是透過意識形態、教化、設計與規劃、以及偏見而來。.....我試著將這個觀光旅行用字的地景（*landscape*）分開再合併，成為「土地（*land*）」（一個動詞）和「視野（*scape*）」，以便表現這個世界如何根

²³ Catherine Grout, *Le sentiment du monde : expérience et projet de paysage*. (Liège : La Lettre Volée, 2018), p. 88-89.

據人的財富或是歷史有了諸多的禁令。²⁴

值得注意的是，莫佛肯將「土地」視為動詞，一種「把腳踩在地上的行動」，這不僅是眼前視線所及的景觀，或者在地景之中行走的身體感官經驗，也包含個人如何根據自身的意識形態、教育與偏見，回應身處地景時，可能涉及的語言、藝術與歷史問題。一如古特的分析，藝術家的攝影或錄像，雖可能扮演見證角色，然而「這些關聯已經超過了表達和描述的框架之外，地景的發展已非固定在符號密碼的表現手法裡，在與世界及記憶的寬廣關係中，它有著眾多且不同的調性。」²⁵換言之，藝術作品雖然可能具備對於創傷事件的見證功能，但並非透過建構固定的符碼，以此陳述特定的歷史敘事或反映真實，許多時候，作品可能透過感官、物質，經由更為自由與寬廣的形式，重新連接起人與歷史、與地景之間的關係。

在這個認識基礎上，古特進一步提出，地景的建構是具備社會性與政治性的，而不僅僅是一種純粹的沈思。古特分析川俣正（Tadashi Kawamata）受託為勒戒專門醫院創作的公共藝術作品〈工作進程〉（Working Process），以此說明重建地景實則是為重建社會連結。這座由病人、醫院工作人員與藝術家共同完成的步道，其目的並非以人造建物取代現有的社會結構，也不是要另外創造一些人工的社會連結，而是想要啟動從對該地方感官經驗開始的交流過程。²⁶

可以說，某些藝術創作透過喚回情感世界，讓地景成為能重新連結個體經驗與社會關係的動態場域。因此，當我們談及地景與情感的連結，實則意味著地景的再現，不僅是經過藝術轉化的象徵符號，同時也包含歷史、文化、社會的總和。更重要的是，與地景之間的連結，也包含個人置身其中的經驗，以及其中所包含的社會關係，這兩者都可能因為地景的象徵走向僵固而隨之斷裂。而諸如莫佛肯與川俣正的作品，都是以藝術的手法，讓斷裂的個體經驗、社會

²⁴ Catherine Grout 著，黃金菊譯，《重返風景：當代藝術的地景再現》（臺北：遠流出版，2009年），頁 120-121。

²⁵ Catherine Grout 著，《重返風景：當代藝術的地景再現》，頁 125。

²⁶ Catherine Grout 著，《重返風景：當代藝術的地景再現》，頁 128-132。

關係被重新連結起來。

人與地景之間，基於感官與身體的連結，可能會受到治理結構與詮釋機制的挑戰。對於地景的詮釋，可能因為被特定而單一的論述所概括，或者記憶的道德壓力，使人與地景之間失去連結。即使建立了用以錨定記憶的紀念碑，或者不斷以紀念儀式重述歷史，都仍然僅是走向封閉的敘事，而無法打開有機的連結著經驗與關係的情感世界。這種斷裂正是傳統紀念碑困境的延伸，也是藝術所要抵抗或者批判的對象。

經過以上的理論思考，以下我將回到臺灣白色恐怖地景的脈絡，討論地景在不同的記憶形式中，紀念碑化與博物館化的問題。理解這些挑戰，或將有助於理解藝術家們經由重返地景以再現歷史的策略。

四、地景的紀念碑化與博物館化：綠島與臺北

前文已然探討了藝術之中「反紀念碑」的幾種策略，以及凱特琳·古特所提出的「情感世界」，強調地景在藝術之中，如何超越再現，成為一個讓人們透過感官經驗、身體感知，乃至於意識形態與偏見，重新與歷史及周遭世界建立起動態連結的場所。這種對地景的感知，不僅具備個體性，更蘊含著倫理潛力，能夠重新連接起因僵化象徵而斷裂的個人經驗與社會關係。

當我們回望臺灣的白色恐怖地景，尤其是綠島與臺北，便會發現空間的象徵化及其背後的治理機制，往往造成個人經驗與社會關係的斷裂。那麼，這種斷裂在臺灣的脈絡中具體如何發生？又有哪些力量阻礙了「情感世界」的建立，使人們難以重拾對於歷史的真實感覺？這部分將以綠島與臺北兩處地景為例，深入分析對於不義遺址博物館化想像以及記憶策略的不同，如何使地景的詮釋走向僵化與單一，形成一種難以被撼動的「紀念碑化」困境。理解這些困境，將有助於我們進一步闡明藝術之中地景的「反紀念碑」特性，如何重新連結起斷裂的感官經驗與社會關係。

(一)「人權」的博物館化想像與均質化的空間生產

列斐伏爾 (Henri Lefebvre) 對於國家與空間治理的批判。他提出均質化、規格化的空間生產、單一的民主國家敘事，將使得不符合此一目的雜質被排除。²⁷ 藝術理論學者郭亮廷根據列斐伏爾的說法，對於綠島與景美人權園區的空間治理，尤其是人權園區內的藝術展演活動，譬如綠島人權藝術季、景美人權藝術節提出批評。他認為這些展演，實則是建立在「人權」，此一來自美國文化冷戰的產物，假借人權關懷之名，對他國輸出民主國家的政治理念。而參與其中的策展人與藝術家，雖無意服務特定政治立場，而是如彭仁郁所言，由下而上打造「想像共同體的倫理工地」，藉著藝術的詩性語言抵抗國族歷史，然而郭亮廷認為這樣的作法僅能作為一種矯正式的敘事。²⁸

郭亮廷更進一步銳利的指出，班尼狄克·安德森 (Benedict Anderson) 所提及的博物館化想像 (museumizing imagination) 對於國族歷史的修編與調度，使之成為一種不斷收編各種想像的裝置。透過博物館、紀念館、人權園區等機構，由國家主導的展示，也成為讓想像與時間凍結的技術。因此，即使人權園區裡的藝術彷彿什麼都可以談、什麼都可以批判，然而，無論協商了多少群體衝突、拆除了幾次國族敘事、又翻轉了幾回轉型正義，都仍然不能擺脫「重視人權的民主國家」此一國族認同，而終究不離「重建想像共同體」的目的，甚至可能進一步走向對於想像力的治理。²⁹ 郭亮廷認為，如同列斐伏爾的主張，「必須透過差異性的空間生產，才能逃脫均質化作用下，無時空邊際感的恐怖」。³⁰

郭亮廷所提出博物館化想像的問題，實則也是地景紀念碑化的另一種形式。尤其由國家推動的建設，往往抹除空間的異質性，而「凍結想像與時間」

²⁷ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*. (Paris : Éditions anthropos, 1981), p. 7-81.

²⁸ 郭亮廷，〈歷史終結的地誌學—論王墨林與陳界仁〉，〈博士論文，國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所，2023年〉，頁67。

²⁹ 郭亮廷，〈歷史終結的地誌學—論王墨林與陳界仁〉，頁69-70。

³⁰ 郭亮廷，〈歷史終結的地誌學—論王墨林與陳界仁〉，頁23。

的展示，也可能使人與空間之間的關係被單一敘事所壟斷，而這也呼應了前文所述的紀念碑困境，譬如僵化的歷史敘事、觀眾的冷感、對於想像力的忽視。更進一步來說，博物館化想像，實則即是傳統紀念碑在當代機構治理之下的延伸與變體。比起傳統紀念碑，博物館的機構性質，更進一步地牽涉到其對於知識生產的管制與規訓。這樣的管制與規訓，可能是以更加緻密並難以察覺的手段，譬如規章、篩選、審查，對於創作發揮影響力，並以此壓抑多元的歷史想像。

郭亮廷犀利而深具洞見地提出了歷史創傷制度化所隱含的問題。即使如此，我同時認為，對白色恐怖所延伸的藝術創作提出批判之時，仍需考慮綠島與臺北的空間屬性與社會關係，並且更細緻地區分體制、機構與藝術創作之中記憶的不同形式，尤其應該關注藝術家藉以讓觀者與地景產生聯繫的手法，不應因為它們作為人權博物館展演的一部份，而將藝術創作與國家機制粗略地混為一談，並且忽視作品內部的異質性與抵抗潛力。另外，郭亮廷的分析，預設了一種「國家／邊緣」、「資本主義／反資本主義」、「宰制／抵抗」之間，毫無協商餘地的二元分判，而忽視了記憶工程在社會與文化中逐步建立的複雜向度，也低估了藝術在調度感官經驗、社會關係時，可能具備的反抗潛力。除了郭亮廷所肯定的，諸如陳界仁〈軍法局〉所展現的邊緣性與異質性，參與綠島人權藝術季、景美人權藝術節的藝術家，實則並非皆如他所言，僅僅服膺於轉型正義與人權推廣的國家政策。他們也開拓出不同的途徑，以此拮抗國家對於空間的治理。

要跳脫前述的二元化判斷，我認為糾結於臺灣獨立建國、左翼邊緣關懷之間長久爭持不下的扞格，或者停留在對於資本主義的批判思考空間生產，並無助於推進討論。畢竟，即便底層與邊緣敘事確實能反之對國家暴力與資本主義霸權提出有力批判，並且對於空間分配的不正義加以抵抗，但若討論止步於此，仍然無法直接回應關於二二八事件與白色恐怖的集體記憶與紀念形式所衍生的問題，也無法幫助我們理解集體、尤其國家對於記憶的狂熱，以及群眾對

於歷史暴力的冷感所形成的斷層，而僅是再一次陷入自證道德價值的陷阱，而讓不義歷史又成為在國家紀念之外，被另一種道德所浸透的「過度飽和的記憶」。相反的，回到地景以及紀念形式的分析，或許更能夠幫助我們真正的依據空間本身與作品本身的屬性，重新審視所謂地景的「異質性」，可以如何透過藝術，運用不同的手法重新建構人與地景之間的關係，而不僅止以的二元劃分，窄化「異質性」的想像。

（二）綠島與臺北的空間屬性與記憶分級

郭亮廷指出的空間的博物館化與均質化想像，表現在臺灣白色恐怖的地景中，因為其不同的空間屬性與社會關係，展現出不同的記憶策略，也反映出不同的衝突與挑戰。譬如，綠島作為政治犯監禁地，長久以來面臨對異質敘事的排斥；相較之下，臺北的不義遺址則在快速的都市化進程中，面臨歷史痕跡被湮沒的困境。因此我們必須更細緻地檢視這些地景的實際情況。第二部分將透過黃舒楣與李炫炅「記憶分級」(Grades of Remembering)的概念，進一步討論綠島與臺北地景，如何在對於白色恐怖的紀念中，因於不同的記憶策略陷入紀念碑化的困境。這個關於空間的分析框架，不僅能減少權力二元化分的簡化問題，更能具體闡釋不同空間屬性如何導致記憶的選擇與排除，以便讓我們更明確地理解紀念碑化的問題。

綠島的白色恐怖地景主要集中在綠島監獄附近。因其作為離島的屬性，多數政治犯直接從臺灣本島送往監獄，除了監獄周邊，以及他們曾從事勞務的地點，並沒有在其他地方留下太多政治創傷的記憶。從日本殖民時期以來，這座監獄就曾作為浮浪者收容所。從 1951 年開始，蔣介石政權展開一般稱為「白色恐怖」的戒嚴統治，在此處設立「新生訓導處」，監禁因閱讀左翼書籍或有參與共產地下黨疑慮的政治犯；1972 年又正式在此處設立感訓監獄，關押參與臺灣獨立運動的政治犯。這段漫長的戒嚴持續到 1990 年代，經過政治受難者與人權倡議者長期的抗爭，終於在 1998 年關閉，並於 1999 年底完成修復工程、設立

紀念碑並對外開放，至 2018 年正式設立為「國家人權博物館白色恐怖綠島紀念園區」。³¹早於人權博物館、在 1999 年完工揭碑的白色恐怖人權紀念碑，則矗立在人權館附近的公館海岸，遵循多數不義遺址紀念碑的形式，在中心設置了一座象徵性的雕塑，並在環繞著紀念空間的牆上刻了事件的始末、政治受難者的姓名與關押或死亡的年份，兼具個人與集體的雙重修辭，同時奠定苦難與受害的情感基調。³²這座紀念碑標示了臺灣社會對於綠島的定位，與此同時，綠島的地景也反覆出現在政治受難者口述，以及他們在關押期間及之後創作的攝影與繪畫之中，作為對於歷史暴力的見證。雖然自解嚴以來，除了自 2008 年開始固定舉辦的綠島人權藝術季，以及陳文成博士基金會、鄭南榕基金會等諸多民間人權團體，或者以《島嶼綠》等刊物，皆以不同的形式介入並建構對於綠島更為多元的觀點。然而，從國家制度層面來看，無論是紀念碑，或是視覺作品與口述歷史的再現，長久以來是以綠島地景作為白色恐怖的歷史的見證與象徵。

相較於作為離島的綠島，臺北的不義遺址則更為複雜。除了幾乎仍保留建築原貌、由國防部軍法局和臺灣警備司令部軍法處改建的景美人權文化園區，因為在白色恐怖時期，情報特務機關的逮捕偵訊空間多半隱身在都市空間之中沿用既有的建築物，多數的地點，因為機關更迭而廢除，或者因防空疏散政策、都市的擴張與更新被改建或成為廢墟。³³即便有學界與如暗坑文化工作室等民間文史團體不斷進行考察與檔案重建，並且透過展示、踏查等方式豐富對於不義遺址的理解與想像。然而，從都市空間治理的角度來看，多數地點仍然因城市空間的規劃或自然變遷，而逐漸被覆蓋或遺忘。

³¹ Daisy Hsieh, "Tragedy and Tolerance—The Green Island Human Rights Movement," Sinorama, accessed July 8, 2025. https://www.taiwan-panorama.com/en/Articles/Details?Guid=02d08f56-9cac-4780-9ae3-a2d881445f75&CatId=11&postname=Tragedy%20and%20Tolerance--%20The%20Green%20Island%20Human%20Rights%20Monument&srsltid=AfmBOorZH1rQtYpIxOKw24C7BOKVv0zLZ8wt0S_FUWV4OyATpnSoZ5kd

³² Kirk A Denton, *The Landscape of Historical Memory: The Politics of Museums and Memorial Culture in Post-Martial Law Taiwan*. (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2021), p. 110.

³³ 「臺灣監獄島：白色恐怖時期不義遺址特展」展覽手冊，臺北：國家人權博物館，頁 16。

從上述對綠島與臺北白色恐怖地景的分析可見，兩地因其不同的空間屬性與社會關係，而表現出不同的記憶型態，也反映出各自面對的衝突與挑戰。而我們仍需進一步分析，面對兩地的不義遺址，記憶的策略如何反應了空間的均質化與紀念碑化問題。

黃舒楣與李炫炅分析日本帝國在臺灣、韓國、中國等東亞地區留下的刑務所建築的保留問題，依據歷史發展、空間特性與記憶型態，以「記憶分級」(Grades of Remembering) 劃分為三種類型：首先是「不記憶」(no remembering)，亦即不承認或者忽視其歷史價值、彷彿這段歷史並不存在，譬如因都市擴張而拆除監獄建築；其次是「選擇性記憶」(selective remembering)，亦即保留監獄建築，但將之轉型為不同用途，並且盡可能減少提及建築中關於歷史記憶的部分；最後是「矯正性記憶」(corrective remembering)，即修正過去的記憶，藉以服務當前，譬如重寫記憶以配合政治進程，或者在政治或經濟上更「正確」地對監獄周邊區域加以改造。³⁴藉著對於這些殖民時期監獄建築的分析，黃舒楣與李炫炅指出，在不同層次的記憶與遺忘之中，這些建築的保存或拆除往往引來衝突與矛盾，也因此排除了特定的歷史觀點，以此打造國家認同並凝聚共識，同時也可能在都市化過程中因拆遷等改造抹除特定的記憶。

黃舒楣與李炫炅對於東亞各地刑務所的分析，雖然聚焦在殖民時期的監獄建築，並未直接含括不同型態的不義遺址，然而在討論綠島與臺北的空間屬性時，仍可作為有效的參照框架，幫助我們理解不義遺址如何因為不同的記憶策略，走向詮釋的僵化與單一化。

我認為，不同層次的「記憶分級」反映了國家或機構在治理空間時，傾向於將地景「紀念碑化」。首先，地景所承載的記憶，可能會以不同形式，在選擇、排除與詮釋當中被遺忘甚至抹除；其次，紀念碑、紀念館、紀念園區、不

³⁴ Shu-Mei Huang, Hyun-Kyung Lee, *Heritage, Memory, and Punishment: Remembering Colonial Prisons in East Asia*. (Abingdon: Routledge, 2020), p. 25-28.

義遺址說明牌的設置，可能會基於特定目的，尤其便於建立國家認同、凝聚共識的論述，使得對於不義遺址的詮釋趨於簡化，甚至為特定的政治進程服務。

如前文所論，上述兩重問題，都將導致地景被固著為更有助於認知、形塑集體記憶與國家認同的敘事，而陷入紀念碑在記憶之中，又造成集體的結構性遺忘。在綠島與臺北白色恐怖不義遺址的案例之中，我們已可看見前者在「矯正性記憶」的影響下，排除了異質敘事，藉此鞏固綠島與白色恐怖記憶的連結；後者則在「不記憶」與「選擇性記憶」的作用之下，抹除特定的歷史痕跡，或者選擇將不義遺址的空間轉化為不同功能。上述的問題，正是藝術之中對於地景的再現所要批判和挑戰的困境；而黃舒楣與李炫炅所提出的框架，對應著郭亮廷對於人權園區空間的批判，不僅揭示了不義遺址作為襲產的紀念問題，也間接指出了「反紀念碑」的必要性。

綜合以上的分析，我們可以明確地看見，傳統紀念碑或紀念空間，在將記憶體制化與公共化的過程中，往往為了傳遞特定的歷史敘事、凝聚集體認同而陷入固著的詮釋；甚至進一步的在「紀念碑化」或「博物館化」的過程中，因其公共性或機構性而讓紀念受到特定政治進程的影響。作為歷史暴力現場的地景，在進入這種紀念碑化的想像之後，可能使人喪失與之更為自由寬廣的連結，並且壟斷了人們分配感知的權力。藝術創作則往往能透過動態、非永久物質性的作法，透過對於地景反覆的重述、再現，在其中表現藝術家眼中的事件後遺，不僅是再現曾發生在特定空間的歷史事件，或者以作品形塑可供銘記的紀念碑。透過再現「後遺地景」，藝術創作一反傳統紀念碑的邏輯，而是在作品中重新建立感知，詰問傳統紀念碑對感知分配的壟斷，讓人們重拾對於歷史的身體感覺，得以重返與周遭環境、以更具開放性的方式連結起「情感世界」。我認為更重要的工作，是在與當前理論對話的同時，仍持續回頭整理與評論台灣藝術家的創作，並且從這些更為細緻的分析與整理當中，找到符合本

地脈絡的解釋方法，並且從藝術家的創作方法與切入途徑，發展出屬於台灣的理論。

參考書目

Grout, catherine 著，黃金菊譯，《重返風景：當代藝術的地景再現》，臺北：遠流出版，2009 年。

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>。

白斐嵐等，《再拒十八：銜尾而生》，新北：再拒劇團，2022。

國家人權博物館，《臺灣監獄島：白色恐怖時期不義遺址特展展覽手冊》，臺北：國家人權博物館，2017。

郭亮廷，《歷史從未終結：王墨林與陳界仁的解放地誌學》，臺北：斑馬線文庫，2025 年。改寫自〈歷史終結的地誌學—論王墨林與陳界仁〉，博士論文，國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所，2023。

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>。

陳香君，《紀念之外——二二八事件·創傷與性別差異的美學》，臺北：典藏出版，2014。

彭仁郁編，「『轉型正義』或重建想像共同體的倫理工地」專題。《藝術觀點 ACT》82 期，夏季號（2020.7）。

黃冠閔，〈風景的建制及其問題〉，《中正漢學研究》2014 年第二期，總二十四期（2014.12）：頁 241-270。

黃冠閔〈風景：身體、空間、想像的交織〉，《中央研究院週報》第 1522 期（2015.06.25），頁 2-4。

Adorno, Theodor W., *Prismes*. Paris : Payot, 1986.

Beckett, Samuel, *L'Innommable*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1953.

Bennett, Jill, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. California: Stanford University Press, 2005.

Besse, Marc-Jean, *La nécessité du paysage*. Paris : Éditions Parenthèses, 2018.

Clough, Patricia Ticineto, Halley, Jean, eds. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham, NC: Duke University Press, 2007.

Denton, Kirk A. *The Landscape of Historical Memory: The Politics of Museums and Memorial Culture in Post-Martial Law Taiwan*. Hong Kong : Hong Kong University Press, 2021.

Didi-Huberman, Georges, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 61^e année, n° 5 (septembre-octobre 2006) : p. 1011-1049.

Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2004.

Didi-Huberman, Georges, *La Fabrique des émotions disjointes*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2024.

Grout Catherine, *Le sentiment du monde : expérience et projet de paysage*. Liège: La Lettre Volée, 2018.

Herscher, Andrew, *Violence Taking Place: The Architecture of the Kosovo Conflict*. California: Stanford University Press, 2010.

Hsieh Daisy, “Tragedy and Tolerance—The Green Island Human Rights Movement.” *Sinorama*, accessed July 8, 2025. https://www.taiwan-panorama.com/en/Articles/Details?Guid=02d08f56-9cae-4780-9ae3-a2d881445f75&CatId=11&postname=Tragedy%20and%20Tolerance--%20The%20Green%20Island%20Human%20Rights%20Monument&srsltid=AfmBOorZH1rQtYpIxOKw24C7BOKVv0zLZ8wt0S_FUWV4OyATpnSoZ5kd

Huang, Shu-Mei, Lee, Hyun-Kyung Heritage, *Memory, and Punishment: Remembering Colonial Prisons in East Asia*. Abingdon: Routledge, 2020.

Jurgenson, Iuba (dir.), « La mémoire se fond-elle dans le paysage », *Revue Mémoire et jeu*, N°7 2018 Été-Automne (2018).

Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*. Paris : Éditions anthropos, 1981.

Massumi, Brian, *Politics of Affect*. Cambridge : Polity Press, 2015.

Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire, tome I*. Paris : Gallimard, 1997).

Phay, Soko, NARDIN, Patrick, Ed., *Le paysage après coup*. Paris : Naima, 2022.

Robin, Régine, « une mémoire menacée : la Shoah », in *La mémoire saturée*. Paris :

Stock, 2003, p. 217-375

Tiberghien Gilles A., *Le paysage est une traversée*. Paris : La Nécéssité du paysage, 2020.

Wat, Pierre, *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*. Paris, Hazan, 2017.

Wieviorka, Annette, *Auschwitz, 60 ans après*. Paris, Robert Laffont, 2005.

Young, James E., *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New York Haven & London: Yale University Press, 2000.

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation