

與談人

Guest in the conversation

王歡

現居中國北京，一名寫作者、藝評人和策展人，他致力於維繫藝術性的思想寫作，在實踐中以去文體化的方式展開書寫。藝術評論散見於眾多刊物及媒體，包括：ARTFORUM 中文網、藝術界 LEAP、STUDIO VOICE、Ocula 等等。他於 2018 年獲第五屆國際藝術評論獎 (IAAC) 一等獎，2019 年獲選上海當代藝術博物館 PSA「青策計劃」大獎，2019 年入圍 OCAT 研究中心「研究型展覽計劃」終選名單，他分別於 2016 年和 2019 年擔任「集美·阿爾勒國際攝影季」策展人之一。

WANG Huan

Wang Huan is a Beijing-based writer, art critic, and independent curator. In his endeavors to cultivate the artistic thinking in writing, Wang aims to break through the boundaries of writing genres in his practice. His art reviews are widely published in periodicals and social media including ARTFORUM, LEAP Magazine, STUDIO VOICE, Ocula (oculasocial), etc. Also, Wang has won several awards including the first prize of the 5th International Award for Art Criticism (IAAC 5) in 2018, the “Emerging Curators Project” of Power Station of Art (PSA, Shanghai) in 2019, the nominated finalist for the “Research-based Curatorial Project” launched by OCAT Institute in 2019. He has been selected as one of the co-curators of the Jimei x Arles International Photo Festival in 2016 and 2019.

S 雙 ia S 生 0
n 雙 g n 生 n
Doppelgänger

王歡 是什麼契機讓妳開始以「家族史」作為長期創作關注的對象？

林羿綺 在創作上我比較依靠經驗累積，每個時期的作品都在應證當下對於現實環境的觀察、或者對於所學的思考。例如 2009 年製作的《一秒鐘雕塑》，當時我就讀臺藝雕塑系，學院內的美學訓練都和立體雕塑有關，拒絕接納影像的生產，這反而讓我想用影像這個媒材去挑戰些什麼，於是我手持奶油派砸向不知情的同學、路人，並用影像紀錄這進行「雕塑」的一瞬間，算是我對於學院教育的反動。

後來我繼續就讀北藝美術研究所，影像創作不再是禁忌，脫離媒材限制後，開始思考影像不應該只是單純紀錄而已，於是嘗試加入鏡頭運動、剪接與場景設定，並在高雄左營眷村駐地的 2011 到 2016 年間，拍攝了《復興夢》和《餘燼三部曲 II：盛宴》，這兩件作品算是個契機，藉由觀察他人眷村的拆遷來反看自身，這段時期幫助我理解童年居住的眷村環境，以及這群人為何身處臺灣，與其背後的歷史關係，經由這五年的歷練，到了 2017 年，結束左營計畫回到臺北家中，覺得是時候可以審視自己的移民背景與家族經歷過的東亞冷戰史，於是 2017 年創作《父域安魂曲》，我開始將創作主軸放在家族中，後續 2018 年的《信使 I – 返向漂流與南洋彼岸》、2020 的《信使 II – 永恆漫遊與熱帶追尋》到《雙生》就是我更往上探尋祖輩們，前往東南亞移民的追尋路徑。

藝術家會關注或遠方或近處的問題，或許遠到跟自己的國家無關；抑或近到只與自己相關，遠與近都有



著各自展開的理由和契機。作為一位藝術家，妳會更傾向處理自身的問題嗎？

我比較關注個人的經驗和記憶面向，這也牽涉到如何觀看世界的方法，我覺得身處在政治複雜的臺灣，就算是很細微的家族記憶，都有可往上考究的歷史脈絡出現，像最近我特別留意不同地區口音以及字詞的使用，像我老家金門，它的閩南語就不同於長期經歷日本殖民的臺灣臺語，不會有外來日語轉化的詞彙出現；而東南亞閩南裔移民的語言，詞句跟語法就不像上述兩地來的那麼新穎，反而保留了古老移民者的語彙存在。我的創作都圍繞在我感興趣的事物上，一些懸在心上的問題就會引發我的創作動力，像家族就是其中之一。我很好奇你是怎麼看《雙生》的呢？

我覺得這件作品有多個進入方式，比如我們當然可以從移民或身份問題等大的關鍵詞去理解，但我覺得最特別的地方在於作品敘事從表面上並不複雜，但其中關係卻很複雜，例如相同血緣的雙胞胎卻是不同國籍和背景的人這樣的設定，它在歷史如何去指認個體這樣的認知問題上有顛覆性的衝擊，讓我很感興趣。

具體來說，雖然整部作品是通過一個個體家庭的流離和變遷展開，並有以此影射更大的國家和民族敘事之意。不過我在看完後會生發出一個反向思維的想法——就是自人文學科建制以來，其實人們如何去談論「人」、「個體」的存在時，已經再也無法用笛卡兒式的「我思故我在」去思考身份問題，而是在於



「我」「何時」「在何地」是誰？這意味著，身份問題幾乎捆綁著太多太多複雜的因素。而「雙生分離兩國」敘述的複雜性恰是在於它跨越了以往我們過於強調的社會規範、國籍、民族，膚色、血統、出生地……這個敘述把那些人類制度、國家建制的歷史擊落得粉碎。從而，這是否是一個契機，讓我們單純地回到對「個體」概念的本源，回到對生而為人該有的正視。

作品中的異國雙生子，這樣的設定是來自於家中長輩的習慣，即使子孫們已經分隔兩地，但相聚時還是特別會讓年齡相仿的小孩並肩合影，像我舅公與祖母這對親兄妹、再到他們各自的兒子，也就是我父親與印尼伯父、再到我與伯父的女兒，我們經常倆倆一起拍照，製造出類似雙胞胎的影像，這點很吸引我。在早年國界還沒如此壁壘分明的時候，我們的確是擁有相近血緣的家人，但經歷過殖民後的獨立運動風潮，我的家族被劃分開來，照片裡的三對雙胞胎影像，彼此屬於不同國家、講述的語言也逐漸不同，卻擁有類似的膚色與面孔，這點啟發我後來發想《雙生》這件作品。

有關《雙生》的創作策略，對於其中講述的已然發生過的事情有許多重訪的敘述方式，無論是透過文獻素材的考證和拼湊，還是用不同影像語言的再現及重構，當代藝術領域在不同時期會有不同影像語言的流行趨勢，例如某段時期流行用論文電影（Essay Film）。而《雙生》給我的感覺並不是現在流行的語言，甚至看起來有點復古，與此同時，裡面又有裝置化的搭景，又像是舞台劇一樣，想請妳談談妳選擇



視覺語言的想法。

這和我創作影像的經驗有關，我第一個研究所就讀藝術創作，那時候學習到的是當代藝術部分，著重在對議題和觀點的掌握，創作的實務技術層面就比較少著墨，當時的作品《復興夢》和《餘燼三部曲 II：盛宴》，就經常在學院內引起這是錄像藝術或是電影短片的討論，或許那時期的人們認為，當代作品不該有複雜分鏡和多重敘事吧。電影在當時對我來說也是陌生的學科，即使都是以動態影像為基礎，於是我畢業後決定再就讀電影研究所，想要釐清這兩種影像媒介之間的相似與差異。

開始電影的求學之路後，獲得了技術方面的實務訓練，在影像創作的熟練度越來越上手，但我還是習慣以藝術創作的面向來思考作品，拍攝《父域安魂曲》時我寫了一個簡單的劇本，組了小型劇組，並且自己下去表演，算是比較游擊且即興的狀態，也揉和藝術和電影的創作模式。後續的信使系列雖然是以現場紀錄為前、剪輯為後的狀態創作，但也脫離不了這兩者，最後也在展呈上打破銀幕，讓影像流溢在空間之中。

累積許多創作經驗後，我想起了早期的雕塑訓練，想在錄像和電影間更突破些什麼，於是開始在《雙生》中挑戰「古典」的拍攝方法，選擇在工廠內現地搭設佈景、找專業劇場演員以及完整的劇組團隊來拍攝，甚至也使用默片的字卡與傳統 4 比 3 畫幅，來符合作品中的時代設定。基本上我創作時都會想挑戰些新的影像問題與事物觀點，相較之下會跟當時主流作品的樣貌不同，對於拍攝作品，我比較傾向於從前期規劃、拍攝時



場面調度、後期剪輯以及聲響安排的全程參與模式。

這一點反而特別打動我，在熟悉的語言中出現不一樣的東西會讓人特別欣喜。這讓我想到一部 1922 年關於宗教的電影《女巫們》（Häxan），它是丹麥－瑞典合製的無聲紀錄片，這部影片沒有太多複雜的剪輯技術，像是幾幕劇一樣，每一幕會有文本穿插報幕，裡面鏡頭的過渡、敘事的推進，都有著一個時代典型的特徵，而《雙生》使用的鏡頭語言就有些類似幾十年前的這種影像特質，與此同時，用這種方式來描述同樣是幾十年前的故事，很特別。

你說的這部電影也讓我聯想到早期默片時代，俄國導演艾森斯坦所提出的蒙太奇理論，利用影像的播放順序讓觀者產生不同的意義解讀，即使畫面純然的視覺性，卻可以帶出更多情緒渲染力跟藝術表現。

這次《雙生》想實驗的就是能在古典規範裡多做些什麼，特別搭建佈景、以劇場的方式拍攝，會使用默片形式的原因，是因為早期人物的口音以及語法不可考，我很注重語調這塊，所以特地將人物的對話抽離，對白都以字卡的方式呈現，但我刻意不統一語言文字，依照角色的國籍設定，字卡會出現閩南語、中文、印尼語三種形式，視覺化的文字在這裡也提供了辨識語言的途徑，相較於口說聽覺，用看的反而更容易察覺差異。

用鏡頭「捕獲並呈現」歷史感本來就很難，舞台搭景所帶來的陌生感反而讓人忘了要去對應這些屬於哪



奶油派和汽油彈：林羿綺的影像世界

曾少千

曾少千，美國愛荷華大學藝術史博士，現任國立中央大學藝術學研究所教授，專長領域為現代與當代藝術，特別關注身體政治、地景變遷、運動文化、自然史的課題。曾擔任科技部人文司藝術學門副召集人、中央研究院歐美所訪問學者、中央大學藝文中心主任。她發表多篇論文於國內外期刊、學術專書、展覽圖錄，並且創辦《漫遊藝術史》網站。

創造性破壞

觀看林羿綺十多年來的作品，從《一秒鐘雕塑》到《雙生》，影片類型越來越豐富複雜，涵蓋散文紀錄片、多頻道影像裝置、搭景劇情片，整體展現變化多端的題材和風格。她以旺盛的想像力和同理心，穿梭在夢境和現實之間，挖掘童年記憶和家族離散的歷史，關切眷村的拆遷和地方的興衰。在這光影流轉的影像世界裡，藝術家的身體動作或聲音旁白，皆出現在每一部影片中，她的氣息深刻銘印在作品上。而特別攫取觀者目光的片刻，是林羿綺丟擲奶油派和汽油彈的身影。

大學主修雕塑的林羿綺，在《一秒鐘雕塑》表演紀錄片中，手持的既非雕刻工具也非攝影機，而是黏稠的白色奶油派。她埋伏在不同地點，伺機砸蛋糕在五名對象（不知情的朋友們）的臉孔上，並用拍立得快速捕捉對方狼狽又滑稽的樣貌。這看似惡作劇的舉動，造成戲劇性的娛樂效果，也含有叛逆和荒謬的衝突感。當我們在觀看一樁樁攻擊行動得逞時，不自主地成為窺視街頭喜劇的共犯，從訝異之餘得到些許釋放壓力的樂趣。

《一秒鐘雕塑》隱約傳達「雕塑」的新穎定義，預謀的藝術家和不情願的模特兒處在不對等的對峙局面中，而被異物覆蓋的人臉，頓時變容為動態的短暫雕塑。它也代表林羿綺創作歷程中的轉捩點，從雕塑轉向影像的美學實踐。「僭越」可說是貫穿她早期作品的基調，媒材的固著概念開始鬆動，熙來攘往的公共場所成為關鍵場景，作者也隨之變成引發事件的觸媒。她的行動觸發他人一連串的反應，踰越社會關係的常態。

僭越除了涉及美學和道德，也在政治和法律上產生意義。在《父域安魂曲》这支描述藝術家父親生平の影片首章中，暗夜山路上冒出戴著頭骨面具的林羿綺，她擬仿亡父生前的行跡，丟擲汽油彈燒毀中華民國和美國的國旗。特寫鏡頭定焦在熊熊火光中的國旗，恣意妄為的女子正準備下一步破壞行動。於焉，我們所見的不僅是日常生活中的踰矩舉動，更是意圖反權威、反體制的非法作為。藉由燒毀黨徽的畫面，林羿綺引領觀者進入光怪陸離的家庭回憶中，重返父親過往種種的生活波折。持槍晃蕩、砸物滋事、沈迷打電玩和性愛、吸毒戒斷症狀、接受電療、精神病發作等。

她身兼女兒和導演的身份，重演父親以前充滿迷幻、暴力、愛慾的燦爛日子。汽油彈不僅指涉個體的危險行為，也烘托出政治抗議的氛圍。象徵國家的旗幟遭受人民的憤恨宣洩，美臺雙方的關係顯得脆弱不堪。

藝術家丟擲汽油彈の姿態，是情節進展の催化劑，並擴展為道德踰越、體制衝撞和政治抗爭の隱喻。如此的身體動作，導致衝突和破壞的事端，違逆規律守法的生活慣例。而這一切皆出自導演深思熟慮の策略，也表露入戲の渴望，抹除自我和影像之間的屏幕。觀者從破壞中感到視覺の衝擊和情緒の起伏，同時因僭越迸發の影像美學和新意，不免產生倫理の困惑和疏離の觀影經驗。

疏離和明澈

當我們身處在藝廊の暗室，觀看投射螢幕上明滅不定的動態影像，實際上難以像在電影院中那般墜入劇情，身歷其境地沈浸在林羿綺の作品中。她的影像並未淹沒我們的意識，令人渾然忘我。反而，她的作品凸顯巧妙的操作手法，展現質樸的表演、環境の聲音、

各樣剪輯技巧、主觀の旁白，使得觀者和影片保持一段距離，清楚認知這是非主流、非商業の藝術電影。

藝術電影關注影像の特質、研發影像の潛能與探索影像の表意過程，它通常會打破主流電影の敘事章法、改變劇情的節奏、挑戰觀看的習慣。林羿綺の作品亦具有這些特徵，並非滿足一般大眾在感官愉悅與理解故事上的需求。譬如，《一秒鐘雕塑》沒有交代砸奶油派是否和慶生有關，那些臉上掛彩の人們後來怎麼了？《父域安魂曲》沒有鋪陳炸彈客的犯罪動機，也沒透露她後來是否被警方逮捕？觀眾無法得到確切的答案，因為影片不按照線性時序和理性邏輯安排，而是另闢一個精心調控下的符號森林，引導我們去留意影像の新玩法和新語境。

既然我們未落入影片の陷阱中，未沈溺在魔幻時空裡，便得以隔著一層距離，看到藝術家如何運用鏡頭語言來表達情感和觀點。其中一類作品是強調攝影の記錄功能，傳達特定時空の真確臨場感。《一秒鐘雕塑》像簡潔明快的側錄，在日常生活中捕捉奶油派意外淋

頭的瞬間，見證雕塑和快照誕生的時刻。《信使Ⅰ－返向漂流與南洋彼岸》仿民族誌紀錄片和探親旅記，搭配家書朗讀和家人相片，勾勒金門親人移居到印尼的心路歷程。鏡頭帶我們進入燕屋和咖啡工廠，流連在公園歡欣跳舞的人群，並凝望著沈落洋流的老照片。《信使Ⅱ－永恆漫遊與熱帶追尋》採集 92 幅新加坡的晝夜地景，冷靜端詳親人曾經居住又離去的地方。當我們坐在展場佈置的花園涼椅上，環視萬籟俱寂的住宅區、遊樂場、海濱時，異鄉落寞之感油然而生。

另外一類作品則是在記錄用途之外，更強調製作影像的斧鑿痕跡。《復興夢》由兩位藝術家林羿綺和呂易倫在左營眷村架設攝影機揭開序幕，點出他們移居在此田調及創作的身份。此片運用當地收集的舊照片，彷彿玩紙娃娃和立體書一般，賦予棄物和荒地後續生命，進而拆穿反攻大陸的政治口號和意識形態。《餘燼三部曲Ⅱ：盛宴》在眷村廢墟中，由同樣兩人擔綱，演繹亡靈藉由動物身體輪迴復生的劇情短片。《父域安魂曲》再度使用舊照片喚回消逝的時光，引領我們走進感官解放和心靈療癒的劇場，見到主角彷彿如靈媒

的附身狀態，亡靈藉由她的身體復活，重溫狂放不羈的人生片段。終了主角卸下亡者頭骨、脫下外衣，返回赤身的自我。

前類作品在充滿未知的環境下，講求就地取材，克服種種困難和限制，掌握偶然乍現的拍攝機會。此類影像傳遞視覺和聽覺的訊息，提供溝通的管道。後者敘事結構較為複雜，以蕭條的邊緣地帶為拍攝場景，交疊今昔的影像紋理，拉出多層次的時間縱深。在此，影像較濃濁不透明，承載著歷史召喚的負荷，抒發家國興亡的喟嘆。然而，無論是哪一類，林羿綺不落俗套的影像創作，引發疏離和明澈的觀看回應，因為她不斷嘗試各樣途徑，探尋影像的生成過程，琢磨作品如何表達主體性和文化症候。

視覺文化脈絡

這十餘年光陰所釀成的影像果實，散發濃密沈重的情感，瀰漫著亞熱帶的風土氣味。宏觀來看，林羿綺的作品和臺灣當代視覺文化之間，產生有趣的對照和對話。我們可以從三個面向，檢視其影片嵌入的臺灣藝

術與電影脈絡，以及其展現的殊異特色。

一是藝術介入眷村拆除的脈絡。自 1990 年後期以來，政府推動國軍老舊眷村改建的新政策，有形和無形歷史資產保存的爭議問題屢見不鮮。正值居住權、經濟發展、都市更新、文化治理之間互相角力之際，許多縣市為了活化凋零社區，便徵選藝術家進駐拆遷中的眷村。例如，2003 年至 2006 年葉偉立和吳語心在臺北寶藏巖駐村，這裏曾是遷臺老兵興建的歷史聚落。他們一方面以攝影呈現人去樓空後的蒼涼情景，一方面清理搬離者所遺留的大量垃圾和舊物，將空間改造為文物館和花園。相對而言，林羿綺的《復興夢》則指出眷村文化保存的高度困難，以及影像終歸塵土的宿命。2010 年她生長的中和眷村已被改建，她帶著移情的心理在左營眷村生活和創作數年。《復興夢》帶有異鄉人的觀點，編導一齣反共復國夢碎的戲碼。她邀請替代故人的舊照重返家園，這些人像立牌體現眷村生活各階段的重要時刻，例如大學畢業、海外學成歸國、抗議臺美斷交，但其照映的過往磷光仍舊黯淡，最終不敵水、火、推土機的毀壞力道而被廢棄。

二是臺灣電影中的泛靈主題。靈魂、幽冥、神祇、鬼魅、陰間以及其他不明的超自然力量，常見於臺灣影像文化中，反映出盛行的民俗信仰和尋求認同的渴望。例如，鍾孟宏的《第四張畫》描寫陰魂不散的男童年形象，縈繞在其所想念的家屋，隱喻逝者從未真正離開。另一部電影《失魂》刻畫一名廚師在切生魚片後突然昏倒，從此陌生人的靈魂住進他的體內，不由自主地行為變得怪異駭人。林羿綺的作品同樣地關注靈魂的轉渡和死後的世界。她傾向在城市和鄉村之間的過渡地帶，生和死之間的臨界點上，擷取歷史劫毀後的餘留碎片，尋找生靈塗炭後的新生命。死去的魚可能投胎到狗的身體；辭世的父親依舊留下基因和記憶給後代。過去不會真正消失，而是以不同的符號和形體幻化。其殘跡和遺緒延續至今，與當代共存，只是需要被發掘和解讀。

三是有關重組家庭回憶的藝術脈絡。近期臺灣藝術中不乏自傳主題內容的作品，回望個人的養成啟蒙，回溯親友的聚散哀歡，從家族史看到時代的縮影。創作者提取過去的經驗，依憑現今的知識和情感，去描述

和詮釋回憶。然而，記憶宛如運用手邊材料做菜，每次料理出來的味道都不一樣。因此，家庭回憶總是選擇性的，不完整周全的，不是昔日原初的生活本身，而是生命的其中一個版本，反映現時對過去的改寫和再造。例如，陳順築的《家庭風景》和《四季遊蹤》系列，帶著旁觀者的距離感，重新編排和轉化自己的家庭照片，創造儀式性的物件裝置，給失根的影像一個藝術之家。陳界仁的《星辰圖》和《中空之地》，敘述中年失業而企圖自殺的兄長生平，再現他神秘的獨居小屋和心理深處，進而審視 1997 年臺灣金融風暴所造成的社會衝擊與精神震盪。在如此脈絡中，林羿綺亦重新閱讀家庭照片、書信、各樣檔案文件。她不自溺不懷舊，勇於嘗試不同的創作方式，處理家人的生離死別和愛恨苦楚。她的作品以小見大，從家庭題材和親情連結，照見臺灣的眷村生活和移民歷史。

使者和偶戲師

綜觀林羿綺的藝術電影，生動回應有關眷村歷史、泛靈思維、家庭記憶的臺灣視覺文化脈絡。她以砸奶油派和擲汽油彈的鮮明姿態，擾亂形式、媒材、敘事的

既定框架，吸引觀者注意影像的構成元素，如聲音、畫面、場景、表演、運鏡、時間維度等。她營造疏離又明澈的觀看體驗，維繫影像珍貴的記錄用途，又彰顯影像虛構過程當中的多重取徑。她的創作大多圍繞著回家、離家、搬家、想家的主題，並以豐富的跨域風格，發展出有血有肉的影像世界。

格外具有新意的是，林羿綺在拍攝家族故事主軸時，試圖以使者和偶戲師的觀點，來復甦沈睡已久的歷史意識。兩部《信使》作品依照長輩通信的信封舊址字跡，實際赴印尼和新加坡尋親，勾勒半個多世紀以來，金門親屬開枝散葉的遷徙軌跡。使者原本應是中立透明的通渠，能迅速轉換不同語言，其目標是為隔閡的人們確實傳達彼此的訊息，建立彼此的信任與交流。或許是在如此的考量下，《信使》的音畫呈現相當簡潔和節制，以樸實的紀實影像、環境音和旁白，描繪家族離散後的文化差異和時空距離。

除了使者身份外，林羿綺更宛如偶戲師，處理分離創傷的主題。《父域安魂曲》當中的偶戲師並未隱身幕

後，她戴著面具上台，成為自導自演的活體人偶，全然融入漂泊浪蕩的角色中。《雙生》採用舞台劇般的極簡場景和道具、默片的表演方法、以及金門傳統懸絲魁儡戲，演活三代親屬的悲歡離合。從日治時期的南洋戰役、二次戰後的印尼獨立建國、一直到 1998 年印尼排華事件，時代的巨變深深影響這個家族分離和遷移的命運。每個角色彷彿是受制於政經環境的人偶，隨著封閉式場景和不絕於耳的音樂，人物難以施展個性和能動力。唯有在「安那其歡樂城」玩撞球的「阿明」（指涉導演的父親）栩栩如真，似乎能夠鑽出人偶的侷限，帶有反抗的意志和活力，成為無政府主義者的化身。

使者和偶戲師皆提供絕佳隱喻，啟動靈活的創意表現。雖然兩條路徑之間不免產生矛盾和張力，這正是林羿綺的影像作品所特別著墨之處。她不僅以奶油派和汽油彈，塑造創造性破壞的醒目象徵，更在陰陽兩界、不同世代、多重國籍文化之間，努力建立溝通的橋樑，打造情感飽滿的鏈結。

