

「災難的餘波：觀眾、藝術與社會」研究計劃

主辦單位：而行計劃工作室

計畫主持人：林裕軒

研究員：廖聰顯

目錄

【訪談一】遲滯、邊緣的身體：身體版畫工作坊	04
【訪談二】「延宕」作為抵抗策略：地震寫生團	15
【工作坊紀錄／關於安全的練習】假新聞製造所	25
【工作坊紀錄／關於安全的練習】避難地圖工作坊	27
【工作坊紀錄／關於安全的練習】小小災害應變師	29
【工作坊紀錄／關於安全的練習】丹娜絲的前一小時：災難應變決策遊戲	31
【專文一】〈未結災難：替代治理的演練〉文／廖聰顯	33
【專文二】〈從台日的藝術實踐談起「觀眾」：空間、地方與議題〉文／林裕軒	49

【關於訪談】

在此訪談計畫中，邀請訪談的藝術計畫分別是「白色恐怖－身體版畫工作坊」與「地震寫生團」的兩組團隊。透過三方角度的採訪：藝術家、計畫執行人員與參與的觀眾，試圖討論計畫背後的協作關係，以及從參與者、協作者的視角看待藝術在議題中的可能性。

【訪談一】

遲滯、邊緣的身體：身體版畫工作坊

受訪 |

游婷雯，小花（前國家人權博物館景美紀念園區導覽員）

李佳泓（身體版畫工作坊計畫發起人／藝術家）

宴慈（花蓮上騰工商在學生／三年級）

翊瑄（花蓮上騰工商畢業生／大學生）

訪綱 | 廖聰穎

逐字稿整理 | 林裕軒

編輯 | 廖聰穎

訪談 | 廖聰穎、林裕軒

照片提供 | 李佳泓

【編者按】

本篇訪談記錄了「身體版畫工作坊」如何為歷史教育開闢一條低門檻的另類路徑。在此模式中，藝術家轉身成為「技術」的派發者，讓參與者透過肢體與刻刀，將時空延滯的歷史轉化為切身的感受。從花蓮職校學生的參與經驗中，我們見證了「歷史鄉鎮化」的實踐。透過挖掘在地、非典型（如廚師）受難者的故事，打破了過往以知識份子或西部為中心的史觀。這些看似破碎的歷史斷片，正以島嶼為中心重新連結，成為年輕世代探索自我與土地的重要養分。



工作坊學生的版畫作品

聰穎：聊聊你們這個計畫是怎麼促成的？

小花：教育部「轉型正義教育資源中心」希望推動類似「策展工作坊」的計畫，邀請政治受難者進入校園分享白色恐怖歷史及生命經歷，再由師生產出展覽成果。我負責協助安排課程，便著手尋找合作學校。在東部想找到關注轉型正義的學校並不容易，起初透過林傳凱老師介紹慈濟，但要在半年內有成果，時間實在太趕而作罷。後來想起以前在景美園區工作時接待過上騰工商的師生，儘管職校通常對歷史課程重視較少，我還是主動聯繫他們。所幸老師們也有興

趣，計畫就這樣開始了。

聰穎：這個「策展工作坊」的計畫還有哪些內容？

小花：這個工作坊對不熟悉議題的學校來說負擔不小。老師也會自我懷疑，畢竟既要帶同學了解白色恐怖，還要做出成果。上騰工商雖然接受邀約，但過程中一直呈現出膽怯與壓力，也曾考慮放棄。我們的課程安排是先邀請政治受難者到校講述經歷。但汽修科、美容科的學生對聽講興趣不大，可能更習慣動手實作，讓我想到佳泓的「版畫工作坊」。這種方式門檻較低，也不用大量閱讀文本。所以我就直接去說服學校老師，邀請子寧跟佳泓來帶「身體版畫工作坊」。每個學校呈現形式都不太一樣，有些也做身體版畫，但那可能只是整個成果裡的某部分，也有做成展覽、規劃走讀課程等等。

聰穎：沉重的歷史還有議題的龐雜性，確實會讓人覺得難以進入。想問小花，以你在人權園區的經驗來看，這次透過版畫或肢體去談白色恐怖，與過往的經驗有什麼差異？

小花：我習慣閱讀資料、聽講座，對藝術創作這類的東西反而感到恐懼和壓力。我當然希望大家都來閱讀或上課，但那或許就不是每個人都容易入門的形式。實際參與後，我覺得工作坊很好玩，過程比較細膩，時間也比較長，才發現原來藝術沒有想像中那麼困難。這幾年看到子寧跟佳泓在全台推廣，我感受到一般民衆的接受度其實很高。所以我才覺得，如果今天碰到一所對白色恐怖歷史不熟悉，也不確定策展要做出什麼成果的學校，或許可以先透過這種「很好玩」的形式開始。

聰穎：我自己是反過來，藝術的形式好像才比較輕鬆。史料或文本對我來說情緒更複雜，可能也是其他人不敢馬上踏進去的原因？

小花：因為我是導覽員，除了工作需要，我本來就習慣、也喜歡上課、閱讀、看資料，所以這對我並不難。但事實上，很多社會大眾會像你剛剛說的一樣，所以透過一個有趣的老師來分享白色恐怖案例或受難者故事，再讓他們從動手做的方式去體驗，這對一般民衆來說，接受度反而比較大。

聰穎：我在你的粉專（東路走九遍）上看到你和很多不同專業的人合作，像是工作坊、走讀等等，還有哪些有趣的形式嗎？

小花：那是我離職之後才創的。我從 2014 年到 2024 年都在景美園區工作，一開始只負責用導覽把白色恐怖介紹給一般民衆。工作五六年後，辦公室能做的活動更多了，我確實想要嘗試上課以外的方式。我自己也參加過不少走讀，因為我也喜歡往外走，而且像白色恐怖常會談到的「不義遺址」，其實一直存在於我們的生活空間中，只是平常不會注意。人權館做過不義遺址展覽，民衆對於發現生活周遭有這段歷史都感到很驚訝。導覽就是我說你聽，但走讀或工作坊能結合更多資訊，讓人接觸更深層的內容。而且我不喜歡把白色恐怖議題做得太簡單，好像五分鐘、十分鐘內你就可以了解白色恐怖一樣。

聰穎：我們都希望能推廣給越多人越好，但會不會遇到一些挫折？倒不是說像在導覽現場被「踢館」，而是感覺自己只能耕耘到一小部分受衆的無力感？

小花：我在景美園區十年，每天兩場定時導覽。我常跟同事說，一團只要能吸引到一兩個有興趣的就夠了，不必勉強所有人。反而離職後我才驚覺過去十年都活在同溫層裡，以為大家聽了就會感動、會關心，那其實才是「不正常」的；社會大眾對沉重歷史「沒興趣」才是常態，但這不代表我們什麼都不能做。

佳泓：我最近才去南投旭光高中帶工作坊，老師跟我分享他們去景美人權園區聽導覽，那時候是呂建興(呂昱) 前輩帶的，學生反應其實非常熱烈。就像你說的，只要有一個「中」就夠了。我到很晚才學會查資料、讀檔案，可是現在老師有辦法從高中端就介紹檔案局的存在，甚至帶一點讀檔案的課程。我覺得還是會有高中生願意主動去接觸這些議題，我是沒那麼悲觀。

小花：佳泓還在那個圈子裡做事，但我已經離開了，感受的強度自然不一樣。不過，只要可以感動一位老師，讓他願意每年都帶這些課程，這就很有用。我現在還是在藝文領域，雖然不完全以白色恐怖為主，但如果有人找我做導覽或講座，我都還是蠻願意的。我覺得自己像是在景美人權園區「坐牢」十年，現在終於出獄，想要享受一下其他人生（笑）。但我沒有想要放下白色恐怖——這段歷史和我認識的人，構成了我生命中很大一部分的轉變。

聰穎：想要問佳泓，你們的合作模式、還有整個計畫是怎麼開始的？

佳泓：我是比較後端被找進來執行工作坊。通常一開始學校會和白恐講師接觸，讓學生先聽過和當地相關的故事與歷史脈絡介紹。我這邊實作的部分比較多，也會先談當地的白恐故事，才開始工作坊。

聰穎：想問翊瑄和宴慈，在學校的課程中，你們是怎麼認識「白色恐怖」這個題目的？

翊瑄：國中歷史課本一定都有提過，但要說真的「深入」，一定是從這個工作坊開始。看到經歷過這件事的人走到我們面前，是一種很難以置信的體驗。這件事離我們已經有一段時間，就像工業革命，雖然影響很大但覺得好遠，好像沒真的存在過。是這個工作坊把我拉了進去，讓我發現白色恐怖這段歷史其實離

我們很近。

宴慈：我也是在國中歷史課聽過一點點而已，經過這個活動之後，才有更了解一點。

聰穎：聽說翊瑄那時候沒辦法全程參與，是因為什麼原因？後來又為什麼會這麼堅持想要把它完成？

翊瑄：我那時候在準備餐飲科的全國競賽。我本來就對歷史感興趣，但我的時程只能趕上前面的講座，版畫是我之後再找時間去的。儘管我藝術天分不高，但透過一個媒介，把從兩位講者那學到的東西轉錄下來，我覺得很有意義。而且另一層面上，它或許又返回你的內心，讓你產生更深一層的省思。

聰穎：回到佳泓，我想問為什麼一開始是用「版畫」跟「肢體」這個組合？



學生將白恐故事轉化為肢體動作，作為後續版畫創作的底稿

佳泓：五〇年代的白色恐怖針對左翼、共黨清算，而台灣當時的左翼木刻（如黃榮燦的《恐怖的檢查》）本身也具有強烈的社會寫實傾向，我直覺認為這個形式有它的歷史意義。至於結合肢體，是因為我不希望只有藝術家在表達，我也把自己定位成「發放工具或技術的人」。那時候受《被壓迫者劇場》這本書啟發，我與劇場工作者林子寧合作，引導大家將身體當成雕像，拍照、構圖再雕刻。畢竟身體就是最低的入門門檻，我希望能透過簡化步驟，讓每個人都能參與。

聰穎：你提到「發放技術」這個角色，透過這樣的參與，你希望帶給他們什麼樣的討論？

佳泓：起初我期待每個人都談論白色恐怖，但後來發現要覺得好玩、覺得可以參與的這個過程比較重要。像有小朋友聽完故事只想刻貓，也有國中生刻出《海賊王》裡多佛朗明哥用線操縱人民的情節。這讓我意識到大家對白恐故事都有屬於自己的理解，我不必去設限。

聰穎：小花提到有些人覺得史料和書比較生硬、難消化，那改從版畫跟肢體進入這個題目，你們有什麼特別感想？

翊瑄：絕對會的吧。看書時會覺得它只是文字，讀完可能就馬上拋到腦後。可是當你自己親身參與，不論動手或說話，印象都比起草草掃過一眼更加深刻。所以我覺得它不只是輕鬆，同時也給我們更深刻的印象，不只是一節課而已。

聰穎：一開始想參加是因為你們對題目感興趣嗎？

宴慈：一開始是學校安排的活動，是經過課程之後才開始感興趣的。

佳泓：我和小花有觀察，翊瑄特別的是她一直很有興趣，只是時間不允許；宴

慈則是在刻版畫過程中很積極地想要把畫面經營好。感覺到她們的投入狀況，才想問她們想不想受訪。

聰穎：作為花蓮的學生，參加完這些活動，覺得這件事跟現在在花蓮的自己有什麼關係？

翊瑄：我覺得主要是「空間觀」吧。住在花蓮，人家都說花蓮島，然後這些事件好像都發生在西部，跟我們沒關係。

佳泓：小花有找陳列前輩回去分享，他就是花蓮的受難者，也是文學家。

翊瑄：對，參加完工作坊，我才知道原來花蓮也經歷過同樣的事，想到其實整個島都有參與其中，一下把距離感拉得很近。我們是一個整體，大家都在那個時期經歷過這麼重大的事情。

宴慈：我比較在意的是自己作品呈現的樣子，也會想怎樣貼近白色恐怖的感覺。

聰穎：參加完工作坊後，對於歷史、藝術這兩件事有沒有不一樣的看法？

翊瑄：其實我本來就知道藝術可以跟歷史結合，像獨立樂團珂拉琪的歌也在講述那段時間的事。

宴慈：我國中歷史沒有比較好，一般的上課跟活動結合其實很少。這讓我體驗到，原來歷史也可以用藝術來認識。

聰穎：那之後你會推薦朋友參加這種活動嗎？

翊瑄：如果朋友跟我一樣對歷史有興趣，當然會。我會跟他說：「這個工作坊不只是從課本學東西，而是真的經歷過這些事的人在你面前現身說法，這件事很酷。」

宴慈：我會跟同學講版畫環節：「可以用自己想要構成的故事，拍下照片再刻下來，有興趣可以來跟我們一起刻。」

聰穎：如果朋友對白色恐怖一點興趣都沒有，你會怎麼說服他？

翊瑄：我這樣說可能有點冒犯，但我覺得台灣人普遍「血腥」，喜歡刺激的事跟社會新聞。如果要推薦，我會從人類的獵奇心理切入，強調那些真實發生的事，這樣比較容易吸引人！



學生進行小組討論

宴慈：我會強調互動感。跟朋友說歷史不好沒關係，只要把聽到的故事轉化成動作刻出來，完成作品時一定會很有成就感。

佳泓：我覺得翊瑄好像已經很有策略性地在幫我們設想了（笑）。

翊瑄：改天我就幫你們寫企劃書。

佳泓：我最早跟著傳凱各地演講，就是深受他「歷史鄉鎮化」的目標影響。過去我不知道白恐案件其實遍布全台，這對我衝擊很大。既然各地都有故事，我就能把工作坊帶到不同地方。就像你驚訝「原來花蓮也有」，當我們走到你們面前，其實就是在實踐歷史鄉鎮化。

聰穎：講到「歷史鄉鎮化」這件事，城鄉差距會不會影響工作坊的模式？

佳泓：城鄉差距是個問題，但它反映的是「資源」而非「資質」的落差。這包含經費、師資，資訊接收程度。我覺得只要能提供越完整的課程與時間，學生的表現自然會越理想。

裕軒：這個計畫有沒有影響你們現在的實習和讀大學的內容？或是改變你們的想法？

翊瑄：可能像聰穎說的，當你站在歷史節點上時其實很難有感覺，是回頭才發現原來這麼重大。當然不會上過幾次工作坊後，就瞬間覺得「歷史離我很近」，還是需要一個契機才能把所有東西串起來。這工作坊現在可能只是我人生的一小部分，但未來回頭看，它還是會成為我的養分。至於這對我的餐飲專業有沒有用？我覺得做菜跟了解白色恐怖是相似的，都在探索背後的「意義」。了解白

恐是了解從威權走向民主的過程，做菜則是探求一道料理誕生的意義並融入生活。這就像你們推工作坊，都是爲了讓大家知道歷史離我們並不遠。

宴慈：活動結束後，我開始考慮未來往藝術發展，雖然形式還在摸索。像這個工作坊用歷史結合藝術，我覺得很厲害。

翊瑄：我在想，我們會不會其實「間接參與」到了白色恐怖當中？雖然不是生活在那個時代，但透過將自己的肢體動作融入版畫，彷彿我們也間接參與了這段歷史。

佳泓：我想補充，其實白色恐怖各行各業都有，也有廚師受難者。五〇年代有一群廚師曾經策畫毒殺政府高官，最後失敗。如果你有興趣可以找「鄧火生」，他是在士林一帶的廚師。

翊瑄：其實蠻酷的欸，好像穿越。現在不僅打破空間、打破時間，現在還打破職業的隔閡。

佳泓：是士農工商都有，只有知識份子受難是過去的一個誤解。

聰穎：最後想問佳泓，辦工作坊到現在，最大的收穫是什麼？

佳泓：聽到參與者回饋當然非常寶貴。記得第一次試辦有點放牛吃草，但那些嘗試的過程讓我知道還有調整空間。這一年內有些變化，帶了很多場後，我和子寧在聊是不是先這樣就好，也許做不一樣的嘗試，現在更想往劇場方向去帶工作坊。有時候看到之前的學生自己去學更多，我覺得這樣很好，它不用是一個我獨有的東西。

【訪談二】

「延宕」作為抵抗策略：地震寫生團

受訪 |

王煜松（地震寫生團發起人／藝術家）

吳優（地震寫生團團員／藝術工作者）

陳柏年（地震寫生團協作者／藝術工作者）

王文宏（提供空間作為展場使用／花蓮高中美術老師）

訪綱 | 廖聰穎

逐字稿整理 | 林裕軒

編輯 | 廖聰穎

訪談 | 廖聰穎、林裕軒

圖片提供 | 地震寫生團

【編者按】

2024 年 0403 地震後，花蓮的地景以一種令人措手不及的速度消逝與變異。

「地震寫生團」的成立，源於一群在地青年試圖用「寫生」以身體在場回應相機無法乘載的集體焦慮。本篇訪談不僅記錄了他們的行動經驗與回饋，更觸及了災後重建中常被忽略的心理機制——「延宕」。

成員與協作者災民/創作者身分的交織性在一次次共遊與寫生中展露無遺：既有面對災難時的逃避與矛盾，亦在修復自身與土地的過程中，拉開了對於創作倫理的探問。這場行動不僅是對土地的紀錄，更是一種柔性的抵抗——透過創作，誠實且坦然地奪回定義自身與災難關係的權力。



國福廢棄場

聰穎：對你們來說，參加地震寫生團的出團經驗是如何？比如說怎麼決定地點？一開始是怎麼把大家號召起來的？

煜松：地震寫生團的成立，源於我們遇到了 0403（2024 年）花蓮大地震。我們這群平常會一起出去玩的好朋友，突然覺得花蓮這塊土地因為地震變化太快了。那種快速是，這週還看到的房子，下週就不見了；原本綠色的山，一場地震或大雨後就變成了灰色。這不是我們以往認知的地景變化速率。當初是想要記錄這樣的場景，但不想用相機，而是希望以更具身體性的方式去感受現場。「寫生」其實最符合這樣的想像，因為它能透過身體把當下的感受紀錄下來，這

就是我們最初的共識。至於地點，我們常以事件或地點的特殊性出發。像第一次是去國福廢棄場，當初大樓倒塌跟拆除的殘骸現在全部都堆在那裡。當時很多人沒看過那種場景，有天晚上原本要吃宵夜，臨時起意帶大家去看。剛好車上都有畫具，我們就坐在河堤上開始夜間寫生。所以整個過程和體驗其實很即興。

吳優：我覺得主要是身體到達現場這件事。出團那麼多次，每次地方都不一樣，有些現場很令人衝擊。比如第一次去國福的時候，動筆前我花了不少時間消化當下的感受。另一次到東華大學，因為整棟樓都被燒黑，面對那樣的場景，我也是觀察好一下子才開始畫。大家在出團的時候其實很自動，也沒有什麼規則，找到自己感興趣的地點就開始畫了。

柏年：寫生團最初非常隨興，沒有特別規劃。我的角色也是在他們已經行動幾次後才出現的。

煜松：2024 年我去找那高·卜沌（Nakaw Putun）談跳浪藝術節後，才覺得既然都去寫生了，乾脆辦個展覽。但我們沒經費，需要寫補助計畫、處理核銷，這時柏年的角色就很重要。

柏年：我的加入讓團體開始被書寫、記錄，甚至可以說是「馴化」與「規格化」，讓它變成有計劃性的內容。雖然我沒有跟到大團出去，但畢竟是自己的家鄉，後來到現場時我還是會跟吳優、煜松有類似的連結，只是我更專注在如何將這些東西延伸到展覽、計畫本身可以怎麼轉化。

裕軒：那為什麼柏年一開始沒有想要加入一起寫生？

柏年：因為覺得自己畫得很爛。但既然大家想做，我就來做做看。我覺得自己會站在一個相對外圍的位置，好像不是真的是團員。

吳優：你是團員啦。

煜松：補充一個小故事，其實寫生團原本差點做不起來。剛開始沒經費，很多補助期限又趕，我一度想放棄，而且辦成展覽又有很多實際問題。最後是柏年說：「如果你想做，我就幫你一把。」這句話才讓寫生團有了現在的樣子。

柏年：我覺得自己比較像 PM（專案經理）。除了不會畫畫，如果要身兼創作者和 PM，這個角色切換對我來說有難度。

聰穎：想問文宏老師，你有參加過寫生團嗎？聽完學生們實踐的過程和狀況後，有什麼想法？

文宏：我並沒有直接參與，但我是用空間參與。不過知道這個消息的時候挺開心的，首先我覺得「寫生」是關於呈現出一個你自己選擇看到的世界，再來因為他們都年輕嘛，會覺得，哇！花蓮終於有一個機會，能有不同的視角來接近寫生。再來我想說，其實一開始，我自己並不願意承認地震。我家轉角的早餐店是第一個倒掉的，距離不到二三十公尺。我拖了快五天才敢面對，到現場才發現我房子後面也很慘。在那個不願承認的狀態下，看世界的方式也就完全不同了。尤其後來被迫變成「類災民」的狀態，視野變得非常不同。所以當寫生團進駐我這個已經受傷的空間，我真的蠻開心的。

聰穎：柏年自認不擅畫畫，但老師會認為寫生一定要很會描繪現實嗎？

文宏：寫生不應該只是畫畫這件事。寫生是因為視角和你看的對象不同而改變，這不牽涉到一定要用筆，攝影、紀錄片也可以是寫生。

聰穎：老師提到沒辦法馬上面對地震，讓我感觸很深。我想這對應到煜松講的「即興」狀態，在一些人無法馬上面對地震時，也許恰好需要有人快速反應；而要讓這些東西被看見，又需要柏年將它規格化、包裝起來。想請問煜松，你如何思考自己在計畫中的定位？

煜松：我覺得每個花蓮人應該都有過這個狀態，包含我也是，你會想要逃避。但這也是為什麼我們會用寫生這樣相對柔性的方式，它並不快速，而是透過一次次寫生行動，慢慢將集體的行為變成一種集體的承認。我們是一群有繪畫經驗的人，那就用自己擅長的方式面對。一起出遊、寫生、玩樂——寫生團在做的事其實是很正向、很開朗的嘛，可是地震跟災難又是很龐大、很悲傷的事情。我覺得這兩者融在一起的時候，這種情緒就是花蓮人的寫照。同時會因為地震感到悲傷，但也要用很樂觀的方式面對。我想這種悲傷跟快樂是可以共存的，而且也必須要這樣，才能讓生活在這裡的人慢慢開始復原。說回定位，我發現自己很容易成為一個導遊。寫生團不算是藝術團體，它比較接近藝術社團，每次展覽的成員不固定，出遊地點也不一樣。起初一定是有比較多 idea，所以常常是我去號召大家，可是我一開始有點不想當這個角色，但我還是不自覺地希望大家跟我一起到處跑。現在會更期待每個人都可以成為發起者、提議寫生的地點，我一直不覺得有什麼門檻，這不分年紀職業，就是大家快快樂樂一起出去玩，然後一起面對這片土地。而且慢慢大家有自己的想法之後，這個團體會更多元。

聰穎：你們剛已經分享了蠻多，但我還是想聽聽在整個計畫的十多次活動裡面，有沒有哪一個瞬間，一個畫面或是一段對話，讓你們印象很深刻？

文宏：我後來知道他們原先想把展覽空間變成納骨塔，心裡揪了一下。首先，我的房子受災了，然後還得不到任何援助。立委和公共安全單位都沒講清楚要怎麼做，修復工作也基本停擺，加上又看到光復現在的狀況，感覺很糟。所以寫生團在我看來有兩個極端的狀態：第一，你有什麼權力在這個當下寫生？在對藝術沒什麼概念的人眼中，很容易會有不好的觀感。另一方面，我們也總是需要一個說法，所以我也很期待，有辦法透過寫生，從你們觀察到的世界，讓心裡還沒平復的人得到某種撫慰。看到以前教過的學生，在花蓮這麼糟糕的狀況下聚集起來，我會想：這是地震帶來的「好」嗎？ 0403 時，我還能開心地跟學生說，我們「何其榮幸」站在第一線，可以感受這麼強大的能量，但光復的事一進來，我真的有點撐不住。是有位醫生朋友點醒我：「他說世間的所有好壞對錯，那是人世間的看法。」我突然間就亮了，花蓮的這個「能量」很強，不論好壞，是破壞、或是繁榮，都不重要。就像前面提到寫生的觀點，我們怎麼樣可以不陷入受害者的位置，那個才重要。



東華大學化學實驗室

柏年：我自己到了災害現場，像老師的家裡——也是我們展出的地點，甚至東華大學，那個氣味跟畫面既強烈也衝擊。我自己覺得這連結到一個從 0206（2018 年）地震以來，我跟身邊在文化、教育或是藝術領域的朋友們不斷在問的問題：「我們到底可以做什麼？」我不是醫生或挖土機司機，沒辦法直接有所行動，但地震寫生團的自由和彈性其實提供了另外一個觀點，這才是我印象最深的地方。地震寫生團的出現，或只要我們持續讓它存在，我們就能有一個不同的角度去回應這片土地曾經的傷害與命運。這個不同的觀點與討論，讓我知道該怎麼處理這樣的情緒、怎麼去看待這一切。

煜松：之前跳浪藝術節的時候有邀請地震學家馬國鳳。他們在七星潭那邊有個觀測站，儀器透過鑽井，可以將地震活動轉換成圖像，跳浪的海報就是用那個數據做的。馬國鳳說他第一次看到影像時覺得「太美了」，但又覺得矛盾，認為好像不能在受災戶面前這樣講。這讓我印象很深刻，就像文宏老師提到的，我們怎麼會有權力去做這麼快樂的事情（寫生）？那個角色跟馬國鳳的感覺有點像。但寫生團有趣的地方，是我們自己本身同時夾雜這兩種身分，我們大部分都是花蓮長大的小孩，家裡本身就是受災戶，所以我們先不要管藝術是什麼，我們要先療癒自己。像光復這次，我跟吳優就討論，我們沒有想做什麼計畫。我有去現場挖土，但我們是花蓮市跟吉安的小孩，真正受災的是光復的人。這次受災的不是我們，那我們的身份是什麼？我去現場，一方面是想幫忙，一方面也是想見證這個時刻。

文宏：我去光復送物資，才發現媒體所見與實際所遇差很多。像是災民原本就低落的心情，其實有時候會轉嫁到「鏟子超人」身上，這些細節在媒體渲染下是看不到的。甚至於到阿陶莫部落的時候，我感覺這個部落其實完全能自給自足，反而是我們某個程度讓他們被迫成為一個受害者或災民，我在想我們進去「幫忙」的姿態是否反而破壞了他們的團結？若要談藝術的「有用性」，很容易讓它變成

一個糟糕的工具，在媒體鋪天蓋地時，我認為藝術最有幫助的，是提供一個拉遠的視野靜靜觀察，而不是拿工具去挖土。我覺得寫生團就有展現出一種這樣的邏輯。我也很贊同煜松說現在先緩緩（創作），像還有人要我幫忙拿兩袋土回去做陶，我很受不了，這很不堪、也不好玩。

柏年：我是花蓮市區的小孩，但我之前是光復商工（這一次他們的避難地點）的代理教師，不過我也不認為這給予我任何的正當性。我想強調的是「延宕」的必要。從 0403 開始，其實每次都有這個延宕的過程。這件事之所以重要，是因為在延宕之後，你才知道自己受了什麼樣的傷，而不是在當下就把傷口拍給大家看，這也不是我們（寫生團）想做的事情。

煜松：延續這個延宕，我過去的作品也常是事件或經驗發生後隔了數年才成形。但寫生團就很矛盾：我們需要時間消化，可是地景真的變化得太快，又必須得抓緊時間記錄。在地震發生後我們其實是隔了兩三個月才開始，但這個時間並不夠，我們還是會感到矛盾。

吳優：一開始出團那個夏天確實很即時，但又不是真的在「當下」。我想有人會誤以為我們是在事發當下就去做，但它一直是在事發過後。直到現在，大家還在那個過程裡，所以我覺得怎麼去接受和順應這個變化的姿態才是重要的。

柏年：姿態的出現是無可避免的，當你想要去討論疤痕時，一定會有風險。所以如何在形式上更妥善地處理，是每一個行動都要去思考的。

裕軒：我想延伸問文宏老師。我覺得寫生團是以「用另一個角度提出關懷」在行動，這跟紀實攝影不同，而「誰有權力講」則跟身分政治很有關係。當然我們很清楚能認知到，藝術家來信要土，或石雕協會要在光復想立碑造像都並不妥當。但這跟「日本藝術家談殖民歷史」或「非同性戀者談同志議題」的詮釋問題一樣嗎？

以及老師所說的另外一種視角又可以怎麼處理疤痕？

文宏：我記得那時候有人拿米要送我，我當面就說：「我不要！把我當災民阿！」因為我一收，自己瞬間就變成災民的位置。我認為「改變」是創作中很重要的事。政府或紀實攝影在給「答案」，給米、給補助金，把我們放在規定好的位置上。作為藝術創作者很迷人的是，作品會讓讀者的行動和信念稍微挪移。我們不是給標準答案，而是刺激改變。我也想回應前面講的延宕，那個延後是爲了什麼、及時投入是爲了誰、創作者在其中背負這個身分的原因又是什麼？所以我們可不可以誠實回答：藝術創作其實是爲了我們自己，到頭來還是爲了把自己看得更清楚。



萬榮野溪溫泉



主視覺設計：廖聰顯

【工作坊紀錄／關於安全的練習】

「關於安全的練習」是一系列關於安全的工作坊，我們在臺灣這一個具有複合式災難的國家，該如何與這些自然災害、外部威脅共同生活在這片土地上呢？這個藝術計畫分別有以孩童為對象的「災害小小應變師」與以一般觀眾為對象的「假新聞製造所」、「避難地圖工作坊」、「丹娜絲的前一小時：災難應變決策遊戲」。

【工作坊紀錄／關於安全的練習】

假新聞製造所

廖聰顯



對象：15 歲以上

人數：單場 20 人為限

時間：2025 年 09 月 21 日（日）13:30-15:00／11 月 01 日（一）15:30-17:00

地點：淡水水碓市民活動中心三樓大禮堂／臺南節點藝術空間

參與觀眾須知：請攜帶手機、平板或筆電（建議帶平板或筆電），下載 chatgpt 或其他 ai app。（假新聞製造所有兩個場次，擇一參與即可。）

你能成功設計一則讓人深信不疑的「新聞」嗎？如果你想在新聞中埋藏一個特定意圖，你會怎麼做？在資訊爆炸的時代，真假訊息交錯，然而除了要能夠辨別真偽，能夠掌握它們背後的目的與立場也至關重要。這場互動式工作坊將帶領參與者們透過遊戲的方式，親身模擬假新聞的製作，拆解這些機制的同時重新思考我們所面對的新聞環境與日常。



【工作坊紀錄／關於安全的練習】

避難地圖工作坊

林裕軒



對象：15 歲以上

人數：20 人為限

時間：2025 年 09 月 21 日（日）15:10-16:30

地點：淡水水碓市民活動中心三樓大禮堂

知道如果當空襲警報響起要躲去哪裡嗎？離你最近的自然災難的避難處是哪裡？這場工作坊將帶領參與者們透過彼此分享的方式，並親身一起去尋找我們附近的避難處，了解自己與親友的避難途徑。以此建構屬於自己的地圖。我們也將透過互動的方式想像當災難發生時，城市空間有哪些地方可以被改造？怎麼改造？當災難發生時我有什麼能力可以提供什麼協助？



許庭甄



地點：淡水水碓市民活動中心三樓大禮堂

災害發生時，我們該怎麼辦？《災害小小應變師》是一場為學齡孩童設計的安全練習活動，透過觀察、動手做與創意思考，讓孩子認識各種生活中的應變方法。我們將從日常出發，練習如何運用手邊的紙張製作拖鞋與睡袋、試吃緊急避難的糧食與認識各種防災物品，在危急時刻保護自己、幫助他人。透過有趣又實用的活動設計，培養孩子面對災害時的冷靜與自信，成為生活中的小小應變高手！



【工作坊紀錄／關於安全的練習】

丹娜絲的前一小時：災難應變決策遊戲

蛙趣自然＋迴聲社造＋郝浸心



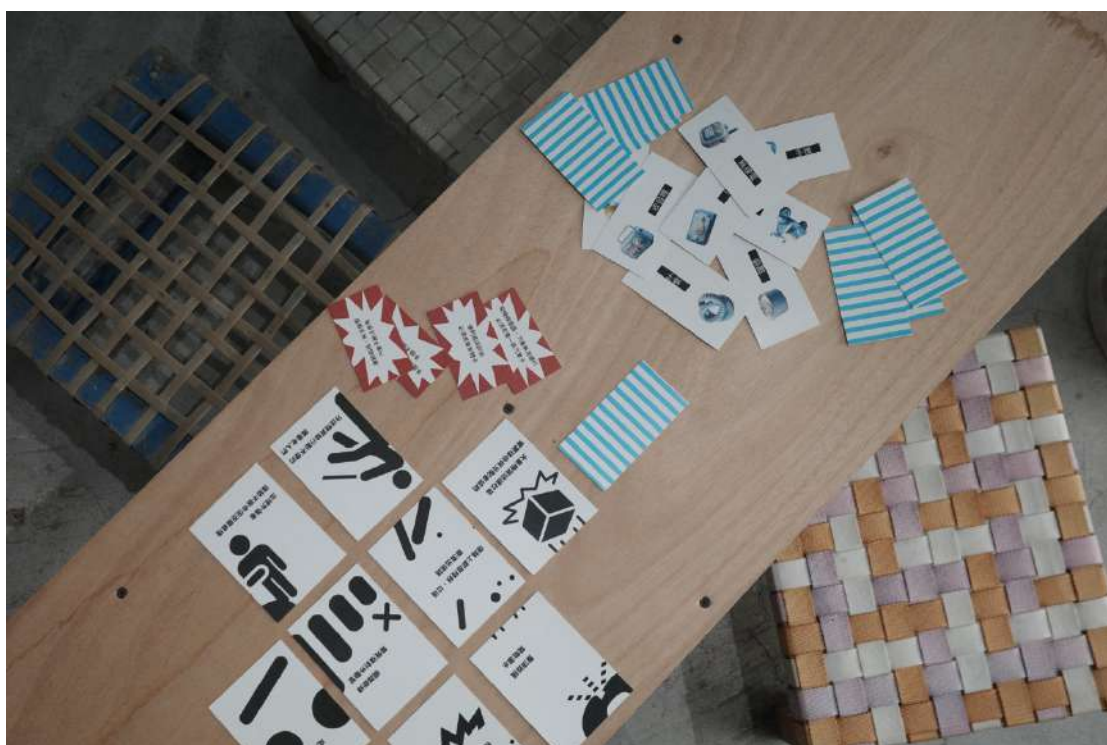
對象：15 歲以上

人數：15 人為限

時間：2025 年 11 月 02 日（日）13:30-16:30

地點：臺南節點藝術空間

此工作坊的劇本出自 2025 年丹娜絲風災在台南北門地區的受創經驗。透過遊戲將觀眾帶回風雨登陸西南沿岸的前一小時，成為社區災難應變小組的一員。在共享但有限的物資卡牌中，不同任務的組別輪番爭取所需資源，搭配具有第一手救災經驗的團隊意見，讓參與者在爭辯、討論中推導出一種可能意想不到、卻貼近現實的應變解方。引導參與者回到重災地區，除了呈現災難現場的複雜性（包含物質、人力、媒體效益與群眾情緒），提供意見的同時也理解到農村地帶的現實，並期待參與者進一步反思自身所處的環境、資源及災難應變機制的健全程度。



【專文一】

未結災難：替代治理的演練

文／廖聰穎



花蓮國福廢棄場，網布蓋著一棟大樓的殘骸。圖片由作者提供。

地圖與棋盤

如果將「災難」以及災後的「國家治理」視為一種雙向共軛的存在，那麼災難首先便蠻橫地揭示了我們最不願面對的事實：我們的身體是血肉做的，精神是可以被傷害的——我們是如此脆弱。面對這樣宰制著你我的巨大之物，任何形式的抵抗似乎都顯得徒勞。關於災難，以台灣為中心的視野來看，無論是威權體制的幽靈、頻發的天災，甚至是那場隔海相望、遲滯未到的海峽終戰，這些層次揉雜的威脅始終裹脅著我們。當然，這些事並不新奇。但當大地暫時停止晃

動，伴隨著殘磚剩瓦而至的國家「修復」系統，其實也可能同樣是我們需要抵抗的對象。

隨著媒體鏡頭的推移，接續著災難當下那瞬間迸發的暴力景象，攤在我們面前的，便是一張張的「地圖」。紅色的危險區、黃色的警戒線、綠色的重建預定地。更準確地來說，這更像一種「戰略地圖」。在這些官方繪製的圖紙上，「復原」被簡化為一條線性的時間軸——拆除、整地、重建、結案。對職掌權能的治理者來說，這是一種必要的秩序；確保他們站在實際與象徵意義兼備的高塔之上，宏觀地將災難轉化為可管理的數據與工程。然而這樣的圖景如同一種誠實的謊言，在它被繪製的當下便宣告了它必然會在視角與尺度上失準。災難的真實破壞，往往不是體現在某棟建築物的倒塌或某個街區的封鎖，而是在那些過於細小，導致我們無法照看進去的縫隙之中，緩緩瀰漫，持久不散。

針對這樣的一種治理想像，米歇爾·德·塞托（Michel de Certeau）給我們提供了一個巧妙的詮釋框架，在《日常生活實踐：1.實踐的藝術》中，他借用軍事概念，提出了戰略（Stratégie）和戰術（Tactique）¹的對應關係。前者依賴一個穩固的場所（Lieu）²，全域性地制定長遠的計畫、劃定規則，像棋盤一樣將變動的世界固定在格線之中。而對後者而言，好比棋子，缺乏自有、恆在的場所意味著必須在「他者」的空間（即敵人的領域）中運作，像遊擊戰一般進行短暫、分散且靈活的行動，並用時間來獲取空間。

¹ 關於德·塞托（de Certeau）對「戰略」（Strategy）與「戰術」（Tactics）的區分架構，見 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), xix. 中文討論參考萬毓澤，〈從日常戰術到「新革命主體」：論 de Certeau、Holloway 與 Negri 筆下的權力與抵抗〉，《政治與社會哲學評論》，第 20 期（2007），頁 61-62。

² 關於戰略依賴「場所」（Lieu）而戰術依賴「時間」與「機會」的詳細定義，見萬毓澤，〈從日常戰術到「新革命主體」〉，頁 61-62。

在「台灣」的語境裡，這樣的災難/治理詮釋之所以如此必要，是因為我們面對的並不只是災難本身（即使針對其定義，我們已經做了一定程度的擴張）。更進一步來說，我們彷彿是在與某種持存的狀態進行一場永遠不會停止的戰爭；實際上，我們面對的是「國家」與「復原」這個同一性想像本身——它挾帶著歷史的遺留、族群的衝突與地緣的焦慮，形成了一種更為壓迫且無形的結構。延續這樣的框架，倘若國家治理所致的扁平與僵化，形成一張巨大且無法傾覆的戰略地圖，那麼，如此脆弱的我們，又該如何能以藝術參與做為替代治理的生存戰術？

弱者的技藝

是的，我們的確是脆弱的（Weak/Vulnerable），不過這並不盡然是件壞事。尤其在政治參與的脈絡下，如同朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）所言，脆弱本身具有其力量，暴露、依存與可被傷害的狀態，本身即蘊含其政治潛能³，也讓彼此得以產生連結。同時，在此之上，照德·塞托所言，如果說戰略就是強者（the strong）的遊戲，那麼戰術就是弱者的技藝（art of the weak）⁴。「戰略」作為國家治理的特徵，是一透過制度、規劃和控制，在限定的時空中建立秩序的權力技術/遊戲；那麼「戰術」所代表的便是替代治理與日常抵抗的體現，也就是弱者（the weak）在地圖的縫隙中求生的技藝。

³ Judith Butler, Zeynep Gambetti, and Leticia Sayeras, eds., *Vulnerability in Resistance* (Durham: Duke University Press, 2016), 14.

⁴ Michel de Certeau。2015。《日常生活實踐：1.實踐的藝術》。方琳琳 譯。南京市：南京大學出版社。

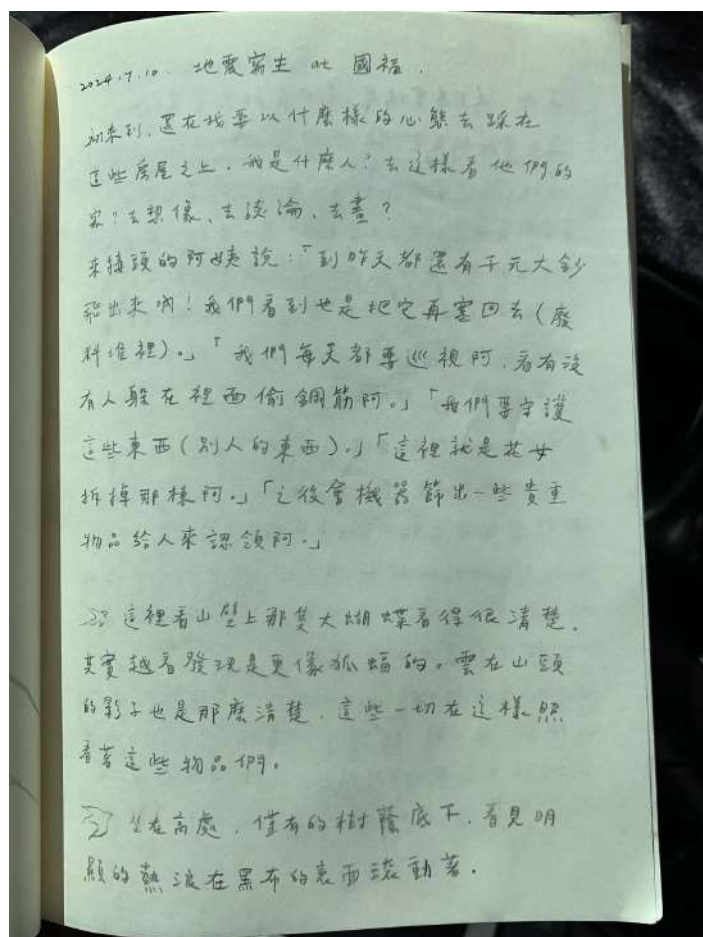


「地震寫生團」團員的寫生作品。圖片由作者提供。

在「地震寫生團」的案例中，於花蓮 0403 地震後，團員看見家鄉的景象正以肉眼可見的速度在變化。況且自 2018 年開始，震災、疫情、堰塞湖，等等一系列災難也沒有停過，彷彿直到今日，都無法跟這場從未結束的「餘震」脫離。同時，團員彼此心裡的矛盾、內在震盪，作為創作者與災民的雙重身分所導致、必須不斷重新調適自身與災難距離的關係，也沒辦法被國家尺度的經緯線完全捕捉。國家治理的戰略由此率先交出一份理想但扁平化的復原腳本，將一棟棟大樓變成停車場，也將災難壓縮進一條線性的重建軸線。

然而，對於身處傷痛之中的創作者而言，這種急促的節奏往往是一種心理上的暴力。於是，在我和團員們的訪談中，提到他們以延宕（Delay）⁵作為一種核心的倫理策略（在此我們應該改稱之為戰術）。

⁵ 〈「延宕」作為抵抗策略——「地震寫生團」訪談〉，2025 年 10 月 28 日。



團員的寫生紀錄。圖片由地震寫生團提供。

無論是面對傾倒的家屋，無法馬上面對的心情；抑或是一次次的「延遲」靠近，又因為災難的轉角而至而一次次投身其中，團員與計畫協作者在共享的經驗面前，這樣與災難時遠時近的距離和心境，在訪談中表露無遺。而這樣一種關於時間性的類比關係讓人聯想到德·塞托提到的假髮（la perruque）⁶概念——當寫生團坐在隨時可能再次變異的地景前，透過畫筆進行身體的反芻與消化時，他們就像是在國家治理下、講求高速復原的生產線上「摸魚」。所以，這種延宕

⁶ 係指工人在上班時間偷做自己的私活的俚語。德·塞托認為，在資本主義的框架下，工人的「摸魚」奪回了自己被支配、被異化的，不屬於你的時間轉換成一段充滿創造力的時間。這個奪回時間主導權的行動本身便是戰術的一種體現。關於「假髮」（la perruque）與「摸魚」的概念，見 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 25. 亦可見萬毓澤，前引文，頁 62。

並非被動的拖延，除了在時空距離上始終保持機動，也是關於時間的主動游擊。他們拒絕了國家治理邏輯中對於「標準災民」（應盡快回歸常軌、接受補助）的單向追求，暫時為自己開闢了一小塊自由的「飛地」，並展延出了一個允許脆弱，尚能進行美學凝視，並能自主定義「何謂復原」的主體。

如果說寫生團是在時間的軸線上進行游擊，那麼李佳泓的「身體版畫工作坊」則是在歷史的空間中進行盜獵（Poaching）。



學生模擬持槍姿勢，重演行刑情境。圖片由李佳泓提供。

在版畫工作坊的例子中，學生們透過肢體與刻刀，將時空延滯的歷史轉化為切身的感受。當學生彼此揣摩、模擬審訊與受難者的姿態時，他們實際上在對歷

史路徑進行一種「戰術性的偏轉」。這如德·塞托筆下的「行人」，不完全服從都市計畫者劃定的路線，而是走出了自己的捷徑⁷。



學生們用拍下的肢體動作繪製草稿。圖片由游婷雯提供。

抽象、宏大的國家/民族受難敘事走下台階，這正是一種歷史身體化（Embodiment of History）的過程，同時也在今日體現出一種身體史、圖像史的結合。加上透過挖掘如「廚師鄧火生」這類非典型受難者的故事，以及當白恐議題隨著工作坊，從都市被帶進東部的職校學生面前，隨即打破了既有的史觀邊界（以台灣西部、男性、知識分子為受難敘事主體）。學生們不再是被動的歷史接收者，他們開始像是在城市中離開大路、繞道而行的人。在藝術家給予技術而不加以限制的前提下，挪用了既存的歷史文本，將其拆解、拼貼

7 德·塞托將都市行走比擬為「言語行為」（speech-act）。他指出，步行者在都市中行走時，透過捷徑、刻意繞道等充滿演出意味（enunciative）的方式，實際上是在與都市整體的「理性組織」相抗衡。見 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 91-110. 亦可見萬毓澤，前引文，頁 62-63。

（bricolage），並刻鑿出屬於自己的痕跡——甚至是貓、動漫角色⁸。這些看似與歷史無關的「歧義」，正是主體性在地圖縫隙中自然生長的證明。



學生們的版畫作品。圖片由李佳泓提供。

所以弱者是一種相對的概念。面對既有體制與框架的治理戰略，很多事情乍看之下顯得匱乏無力（藝術如何砌磚堆瓦？）。這種在縫隙中的苦痛和細部的修復，仍然需要依賴時機和機遇，在躲閃間，間接、短暫地在一個個暫時性的空間中發生。從寫生團的「延宕」到版畫工作坊的「挪用」，這些藝術實踐向我們展示了：抵抗不必然是驚天動地的正面抗衡，更多時候，它是化整為零，存在於

⁸ 〈遲滯、邊緣的身體——「身體版畫工作坊」訪談〉，2025 年 11 月 7 日。關於「拼貼」（Bricolage）的概念，德·塞托在書中多次提及，意指利用隨手可得的素材進行創造性的修補與轉化。亦可見萬毓澤，前引文，頁 63 註 6。

微小的、幾乎是日常般的實踐⁹之中。就像巴特勒關於脆弱的詮釋，讓我們意識到傾聽、陪伴、流露傷口的軟性力量也是一種抵抗方式；那麼寫生團的親臨現場、彼此共遊陪伴，工作坊中的肢體與版畫演繹，也同樣都是這種戰術的展現。

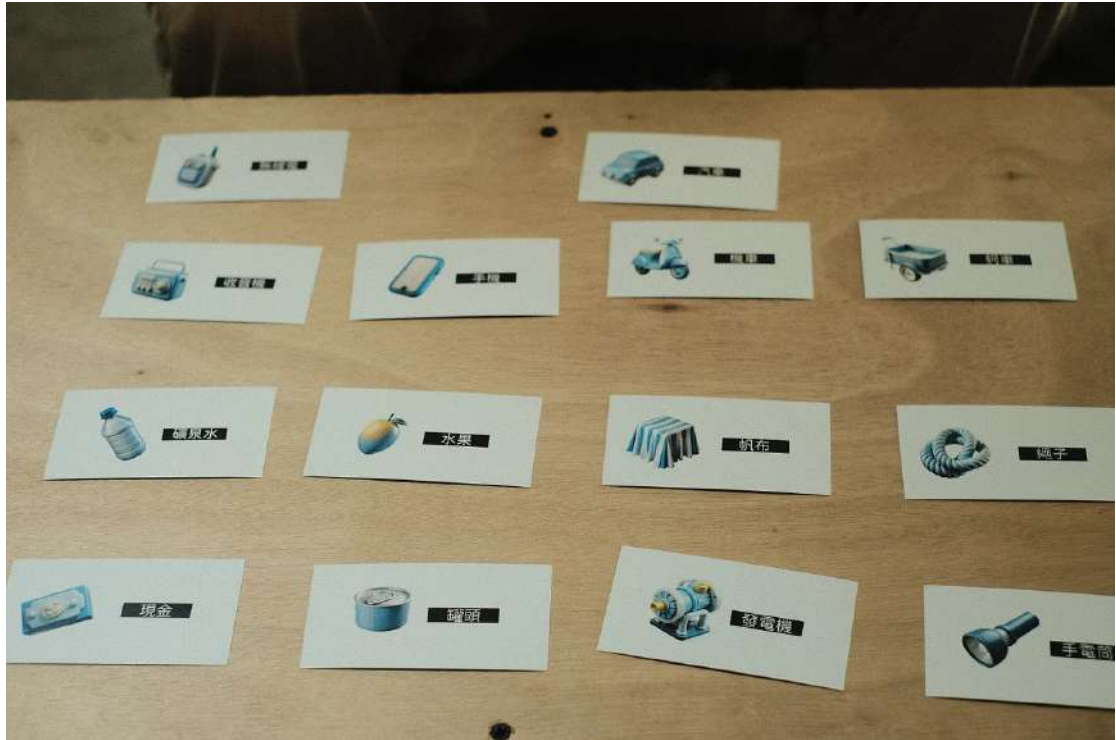
活水

雖然德·塞托的戰術賦予了「弱者」在日常生活中進行挪用與逃逸的技藝，可它往往是不具意圖、非反身性的¹⁰，且不以追求某個最終目標為依歸。然而，地震寫生團藝術家/災民的雙重身份(反身性)、其療傷也同是紀錄的目的性，以及版畫肢體工作坊的對既存歷史敘事的「再參與」，卻都是一種高度自覺的實踐。這便挑戰了戰略/戰術框架的侷限，同時，我們也不得不誠實地面對：單純的、零星的戰術，或許能讓我們在縫隙中喘息，卻無法系統性地撼動那個基於國家尺度、復原同一性體制下的巨大戰略結構。

為了突破這個困局，我們得將視角從微觀的「戰術」拉升到另一個位置，同時也需要一種更具創造性、甚至更具野心的集體力量。而這種力量的雛形，或許意外地將在一場關於風災的桌遊工作坊中顯影。

⁹ 「閱讀、談話、行走、居住、烹飪」都是日常實踐的一種體現。見 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, xvii.

¹⁰ 見萬毓澤，前引文，頁 64。



桌遊道具，每一張圖卡代表一件可以運用的物資。圖片由作者提供。

《丹娜絲的前一小時：災難應變決策遊戲》是以 2025 年 7 月造成嘉南臨海地區創傷的丹娜絲風災為藍本，由郝浸心和蛙趣自然，以及成功大學學生（迴聲社造）¹¹合作的計畫。藉由他們在颱風發生後、協助地方的經驗，做成精緻的桌遊。參與者需要扮演「臨時災難應變小組」的一員，回到風災「現場」，針對有限的物資和特殊情境進行調度與決策。而最具政治張力的設計在於，工作坊邀請了三位在地居民作為遊戲評審，依據他們自身的風災經驗對參與者的決策進行評分與講評。

¹¹ 蛙趣自然旨在推動生態保育與環境永續，透過專業的科學調查與柔性的教育推廣，讓大眾看見「生態」的價值。迴聲社造由成大學生組成，在臺南市北門區的三寮灣和蘆竹溝進行定期的田野調查，並將田調所獲的在地知識與記憶轉化成營隊、刊物、影像紀錄等等的產出。《丹娜絲的前一小時》正是基於他們在當地舉辦營隊活動的經驗，活動中播放的紀錄片也是由迴聲社造的學生剪輯製作。

透過遊戲機制的設計，不僅拉近了外部想像與在地現實的距離，更在一次次評分與分享經驗中，完成了主客體權力的翻轉。傳統意義上的「受災戶」轉身成為了「裁判」，而參與者則在扮演救難小組的過程中，與在地居民產生了一種圓桌協商一般的共謀（Complicity）關係。在這個工作坊中，我們可以看到，正因為深度的田野（長期的地方社區營造經驗），使得風災共演的情境得以發生；同樣的，透過遊戲的邏輯還有身分調轉的機制，則是讓這樣一種去中心化、無政府式的微小共治產生一種水平的權力流動。



工作坊邀請三寮灣與蘆竹溝的大哥大姊，擔任評審為現場觀眾的「決策」評分。圖片由作者提供。

這樣的一種權力倒轉，恰恰具象化了安東尼奧·奈格里（Antonio Negri）筆下的兩種權力對決——憲定權（Potestas）及制憲力（Potentia）¹²。憲定權之於國家的、既定況架下的規範力量（power over），如同參與者在災後復原的情境中，試圖將不斷變動且未經驗過的災損納入秩序之中的困窘（缺乏在場/經驗）。然而，當握有真實生命經驗的在地居民介入評分時，另一種力量出現了。因為這樣的遊戲機制還有觀眾的參與，他們有機會不將敘事權力讓渡給單一的代表（規範的力量），而是基於活生生的、非制度化的知識（自身的風災經驗）行時裁量權。這是內在於生命政治領域的、活生生的、創造性的抵抗力量。那股從無到有、充滿活力、自我生成的創造力，就是奈格里所謂的制憲力——一種如活水一般、具創造性的力量（power to）。

在這個暫時性的遊戲劇場，原本僵化的治理結構中，救助者/待援者的關係被鬆動了。由學生設計與協作的非物質性勞動，搭建了對話的平台；居民貢獻了切身的生命經驗與情感記憶；參與觀眾在重演的廢墟之上產生更大的連結。此刻聚集在此的，並非傳統意義上被國家統整為一體的人民（The People），他們更像是由無數獨特個體所編織而成的諸眾（Multitude）¹³的核心體現。

¹² 奈格里（Antonio Negri）借用斯賓諾莎（Spinoza）理論概念所區分的兩種權力。關於「權力」（Potestas）與「權能」（Potentia）的區分，參考 Antonio Negri, *The Savage Anomaly: The Power of Spinoza's Metaphysics and Politics*, trans. Michael Hardt (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991). 中文討論見萬毓澤，前引文，頁 68–69。

¹³ 關於「諸眾」（Multitude）作為奇異點的網絡與核心體現，見 Michael Hardt and Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (New York: Penguin Press, 2004). 亦可見萬毓澤，前引文，頁 83–84。



小朋友也能在遊戲的框架下一起加入討論。圖片由作者提供。

這樣一種社群的「暫時性」與「異質性」賦予了它力量。它不像國家機器那樣僵化，而是像水一樣，可以根據地形（災難情境）隨時改變形狀。同時，「療傷」的作用也未被忽略，體現在受災戶有機會成為具有敘事權力、典範的經驗主體，而不是待援的、傷痛的客體。在這個桌遊工作坊裡，我們看到的不再只是單兵作戰的戰術，而是一種集體的演練。這群諸眾透過協作與創造，撐開了一個不受支配的自治空間。

餘震

「日常的實踐有耐心地、頑強地重建出一塊嬉戲的空間、一個自由的片刻、一種對強加自己之上事務的抵抗。」¹⁴

¹⁴ 關於「諸眾」（Multitude）作為奇異點的網絡與核心體現，見 Michael Hardt and Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (New York: Penguin Press, 2004). 亦可見萬毓澤，前引文，頁 83-84。



2024.10.08 走訪地震寫生團過去的寫生點。圖片由作者提供。

回應最一開始，德·塞托其實有個很重要的前提，就是他認為一般人絕非被動的文化傻瓜（cultural dope）¹⁵，反而是充滿創造力、總能在各種限制中，找到自己的出路。不論是震災後的共遊、透過自己的身體再行參與一段延滯的過往，還是從桌遊中實踐的權力流動，透過這些參與/展演案例，這些「日常的」操演都讓我們從共享卻又異質的身體中，重新找到抵抗的力矩和路徑。

國家體制的治理想像，往往試圖將災難凍結為可管理的秩序，將它變成一個「已/將完成的事件」（結案報告、重建完畢的建築）；從參與式計畫中脈生的力量，則在維護一個「持續進行的狀態」（關注創傷的修復、關係的建立）。延續奈格里的兩種權力對應，約翰·霍洛威（John Holloway）將其視為實行（Doing）與行止（Done）的關係¹⁶。如果說「實行」就像是充滿香氣與創造力的烹飪過程，

¹⁵ De Certeau, Giard, and Mayol, *The Practice of Everyday Life*, 2:59。關於「文化傻瓜」（Cultural Dope）的反駁，亦可見萬毓澤，前引文，頁 60。

¹⁶ De Certeau, Giard, and Mayol, *The Practice of Everyday Life*, 2:74.

是活力的流動；而「行止」就像是做完後被真空包裝、貼上標籤的冷凍食品。無論是資本主義或國家治理體系，其運作的邏輯往往是將我們充滿活力的「實行」（如災民互助、藝術表達），轉化為冰冷的「行止」（如標準化政策、客體化的受難形象）。



工作坊結束後，所有人留下來看由迴聲社造的學生剪輯的紀錄片。圖片由作者提供。

因此，藝術參與作為一種替代治理，其核心任務就是要打破這種僵固的扁平視野，重新將內部的互動關係解放。從日常戰術的實踐，到創造性的共治力量，我們抵抗的目標不再只是國家與復原同一性想像的框限，而是在這樣的限制中重新釋放那股被壓抑的活水。無論是僵化的國族敘事、標準化的治理想像，其本質都是試圖將這股力量加以收編。

「鄉下人比較樂觀啦！」大哥大姐這樣自嘲地說。

在《丹娜絲的前一小時》活動中，幽默、笑容，某種程度成了他們主體性證明的載體。但隨著和他們聊天的過程，你也總能在海口人宏亮的聲音中，聽見背後慢慢湧現的情緒。賴以為生/之日常被摧毀後的剝奪感與失落，再大的心理韌性也無法全然修補。災後治理並不止步於資源上的支援，更是心理上的支持；是的，創傷就是傷痛本身，並沒有更高貴的華麗詮釋，但共享的創傷也確實把一群人凝聚在一起，消解傷痛，也排演未來。

隨著紀錄片將過去的、關於那場風災的聲音放送，當下的笑聲和未來的餘音也開始在現場迴盪。透過這些「弱者的技藝」，我們雖然沒有推翻災難籠罩的池存現狀，也沒有完全改變既存的戰略地圖，但我們在這些藝術（日常）實踐中，暫時「偷回」了一點屬於自己的時間與空間，讓真實的交織性主體得以現身。源於生命本身的創造性、多元性與自發的連結，使得身處災難內部的你我得以持續保持開放與流動。而在這樣的後·災難演練之中，份由諸眾所編織的暫時性紐帶，或許才是我們面對巨大災難結構時，最堅韌的防線。

「災難的餘波：觀眾、藝術與社會」研究計劃

主辦單位：而行計劃工作室

計畫主持人：林裕軒

研究員：廖聰穎

日本案例顧問：邱于瑄

藝術家訪談：王煜松、李佳泓

計畫協力：阮品威

工作坊策劃與執行團隊：林裕軒、廖聰穎、許庭甄、郝浸心、蛙趣自然、

成功大學迴聲社造、王雨靖、帥佩妤、傅世元

補助單位：國藝會

協辦單位：節點藝術空間