

# FIELD NOTES <sup>03</sup>

フィールドノート | 搜記 | Mga Tala ng Paglalakbay | 현장 기록 | क्षेत्र पत्रि | سرئون ڈلیف



拼湊亞洲

# 拼湊亞洲

## 03

### 3 編者的話

### 13 亞洲藝術文獻庫地圖集

*MAP Office*

### 21 陳光興與Rasheed Araeen對談

### 33 巴伊昂梭的藝術二三事

*Yin Ker*

### 45 煙波洪流〔節錄〕

阿米塔夫·戈殊 (*Amitav Ghosh*)

**53 相殘歲月**

*Teboho Edkins*

**71 《疫年日志》短評**

黃小燕

**79 東南亞關鍵詞典「w」條：虎巫**

*Robert Wessing、何子彥*

**87 平行敘事**

*Francisco Camacho*

**97 古根漢美術館的當代亞洲藝術**

*Rachel Chamberlain、陳俊華、王格睿、Tina Le、  
Steven Apotheker、David McClure*

**111 歷史的腳註**

*Agha Shahid Ali*

# 編者的話



「改變，或即將發生的改變，無論是危機重重抑或讓人期待，一般都會有所啟發，創造神話。在威脅建制安全的同時，亦為體制外點燃希望……」

— 米高 昂段<sup>1</sup>

第三期《搜記》的題目是「拼湊亞洲」，光是這個命題的不可即，就足以叫人暈頭轉向。抑或，叫人鬆一口氣，亞洲藝術文獻庫終於要揭示它所包括的亞洲版圖。亞洲藝術文獻庫如何定義亞洲，是我們經常碰到的問題。我們機構名稱的英文縮寫是AAA，其中亞洲這個A是最常討論、思考和反覆琢磨的。

我們深知亞洲、藝術和文獻這個組合本身就是一個說法，預設了一個版圖拼湊和整合的過程。地圖作為一種工具，有其價值，和局限。亞洲藝術文獻庫致力建立的館藏，以研究人員、顧問、合作夥伴和朋友組成的廣大網絡為經，以主題導向進行深入研究為主緯，從而追溯亞洲當代藝術的現象、論述和發展。如是，我們正在拼湊的亞洲版圖，不再是文物般的地圖，而是活的，並繼續衍生的東西。我們相信，亞洲藝術文獻庫的館藏可以讓跨地域歷史和意識形態網絡相互參照，而我們強調，結合其他文獻資源來閱讀我們文獻庫的材料，十分重要。

「拼湊亞洲」就如一份田野筆記，我們把藝術作品、電郵對談、文學摘錄、電影故事、展覽評論、剪報、漫畫以及文獻照

片等交織穿插。而將這些材料整理分類，會有下列內容：廣州作為現場、地理探尋、香港、海運歷史、領土與神話、土地糾紛、語言、遷徙、知識生產的場域與分佈。「拼湊亞洲」無意全面覆蓋或調查這些範疇，只是要指出它們之間的糾葛，像亞洲藝術文獻庫其他項目那樣，提供另一個空間，建構跨越時間、場域和地理的連結和參考點。我們跟讀者分享一些當下我們塑造亞洲概念的思辨、線索、以及「借用地理學的用語」熱點。MAP Office的《亞洲藝術文獻庫地圖集》，把亞洲想像為群島，由一系列島嶼組成，它們既獨立卻又因之間的關係和所處的海洋，錯綜複雜地連在一起。因應這個想像，我們希望大家展開今期《搜記》閱讀之旅的時候，不必理會分頁，自由遊走，繪畫你自己的結連。

\*

亞洲作為方法的基本意涵在於：透過「亞洲」這個想像的停泊點，亞洲內部不同的社會能夠成為彼此間的參考點，如此才可能改變原有對於自我的理解，在此基礎上向前進一步，亞洲的歷史經驗及實踐也才可能成為一種另類的視野，一種境界，一種方法，對世界史提出不同的理解與問題。

— 陳光興<sup>2</sup>

「亞洲」這個詞相信最早是由耶穌會傳教士利瑪竇引進，於16世紀在亞洲被採用。但是，正如《泛亞洲主義：一本紀錄歷史》<sup>3</sup>一書前言所闡述，直到18世紀，「亞洲」一詞才開始超出製圖術語的界線，表意其他東西。為了對抗西方殖民主

義的威脅，「亞洲」成為一個獨特的地緣政治空間，擁有共同歷史、外交關係、貿易聯繫、宗教、而今天，一個共同命運。

20世紀上半葉，亞洲國家團結一致。如何界定團結，以及箇中原因，不一而足。但很多時候，這個說法卻極富爭議：日本在合法化二次大戰的過程中所扮演的角色，是一個重要參數。此外，「泛亞洲主義」的論述雜亂紛紜，為國家與國族主義、地區與地區主義這些概念的孕育和生存，創造空間，至今仍富生命力。與此同時，這波反殖運動也做就了難得一見的跨國聯盟，從土耳其到印度及至日本。

在這期《搜記》，我們追溯可被理解為這個地區早期知識份子與革命份子論爭的當代傳承。受陳光興教授《去帝國：亞洲作為方法》<sup>4</sup>一書激發，《第三文本》<sup>5</sup>創辦人和藝術家 Rasheed Araeen 跟陳教授近期有一番電郵對談。當中，他們不再宥於亞洲作為「反」場域這個概念，取而代之，是把亞洲和藝術視為「主動的」，可以有眾多可能性的，是讓去殖民和去帝國這些過程得以發生的空間。與此同時，我們把焦點接連到巴伊·昂索（1924-1990）身上。1951年，昂索在印度桑蒂尼蓋登一所藝術大學修習一年後返回緬甸，創出一種新的藝術語言，挑戰主流那種以歐洲視角模塑的現代性。昂索的作品顯然深受那融會傳統印度美學理論、普世價值理想以及泛亞洲主義者理論的大學課程影響，強調語言理性和藝術的溝通功能，參照多元觀點，成功跨越傳統與現代、東與西等簡單化的二元觀。如是，也被藝術界和當初支持他到桑蒂尼蓋登進修的人，標籤為瘋癲或精神錯亂的作品。

\*

「我的記憶又干預了你的歷史……  
你的記憶不斷干預我的歷史……」

— Agha Shahid Ali<sup>6</sup>

「從這裏你可以看到中國美麗的景貌。」這是1970年代後期在旅途上拍的照片，手寫英日文字把我們的目光引向一幅尚待發展的土地。20年後，香港回歸中國大陸。這塊土地也就是人口快速增長和蔓延，今天已超過一千萬的深圳。回首當年，照片跟今天中國作為一個強大的地緣經濟體的形象對比鮮明。它既讓我們從這個鄧小平開放改革的發源地，觀看這快速轉型；也提醒我們，因為距離才得以看到箇中變化。回歸16年後的今天，從邊界這邊望過去，兩塊領土界限分明，之間的標示依然存在——大陸的中國人要持特別簽證才能進出香港，港人的大陸配偶沒有的香港居留權；港人排斥大陸人的情緒與日俱增，更稱他們為「蝗蟲」。

去年，成千上萬香港人聚集在政府總部外抗議把國民教育列為必修科。課程目的是培育國家感情和身份認同。由於當中宣傳一黨專政，部分香港市民指責為洗腦教育。事件導致大規模示威遊行，最後政府逼得撤回方案。這些抗議場面，讓我們想起已被遺忘的六七暴動，1967那年因一宗小勞資糾紛引發的左派團體反殖民地政府暴亂。誰來編寫香港歷史？究竟那段歷史會如何被記載？這些問題將繼續在不同場合被討論，特別適值香港社會正商議基本法所賦予的普選權





利。與此同時，我們也許會問，在再思考民族國家的另類建構上，香港作為一個場域，從她的殖民歷史、中國大陸移民人口、一國兩制體制，可以提供甚麼參考？而當中重要的歷史性斷裂和轉移，又會給歷史和記憶帶來怎樣的扭曲？

\*

*「所有地方也是誤地，而所有誤地也是誤讀。」*

*「在地圖上訂立界限的先決條件，是掌控虛構的權力。」*

— 董啟章<sup>7</sup>

長久以來，地圖和製圖方法是幫助我們理解文明如何遊走、合理化、征服及勾劃領土的必要工具。通過模仿客觀現實，地圖呈現國家和空間的界線，並製造有限這幻覺。在磨掉變動的層次，如移徙的歷程，以及簡化歷史那盤根錯節的本質之餘，地圖還「發明」人工邊界，由是建構身份、傳統以至存在的模式。製圖基本上充滿瑕疵，無可避免地被製圖人的目的所扭曲，排除疆界以外的一切。當新的島嶼突然在世界浮現，哪些客觀知識會被衝擊破壞？

回頭再看那張深圳照片，在僅僅三十年間，這個漁村搖身一變成為中國最大的港口和大都會，是中國經濟奇蹟的代名詞。從21世紀回望，19世紀的廣州，情況出落得異乎相似。那時，廣州是精通多國語言的商人和旅客的家，而長途旅行是尋常事。儼如全球其他地理要塞的典型，廣州因其位置，

以及〔例如〕跟海洋的關係，已成為匯聚和相交、遷移、混雜語言、共用歷史和神話的場域。我們正正要激活那些層層疊疊的往昔，那些文化肌理豐富的歷史，特別當想到要超越目前全球地緣政治經濟關係的二元理解。我們以廣州這個場域的三個不同歷史時期，試圖點出這些豐富的層次：明朝鄭和下西洋、19世紀鴉片貿易、以及今天中非貿易軸線。

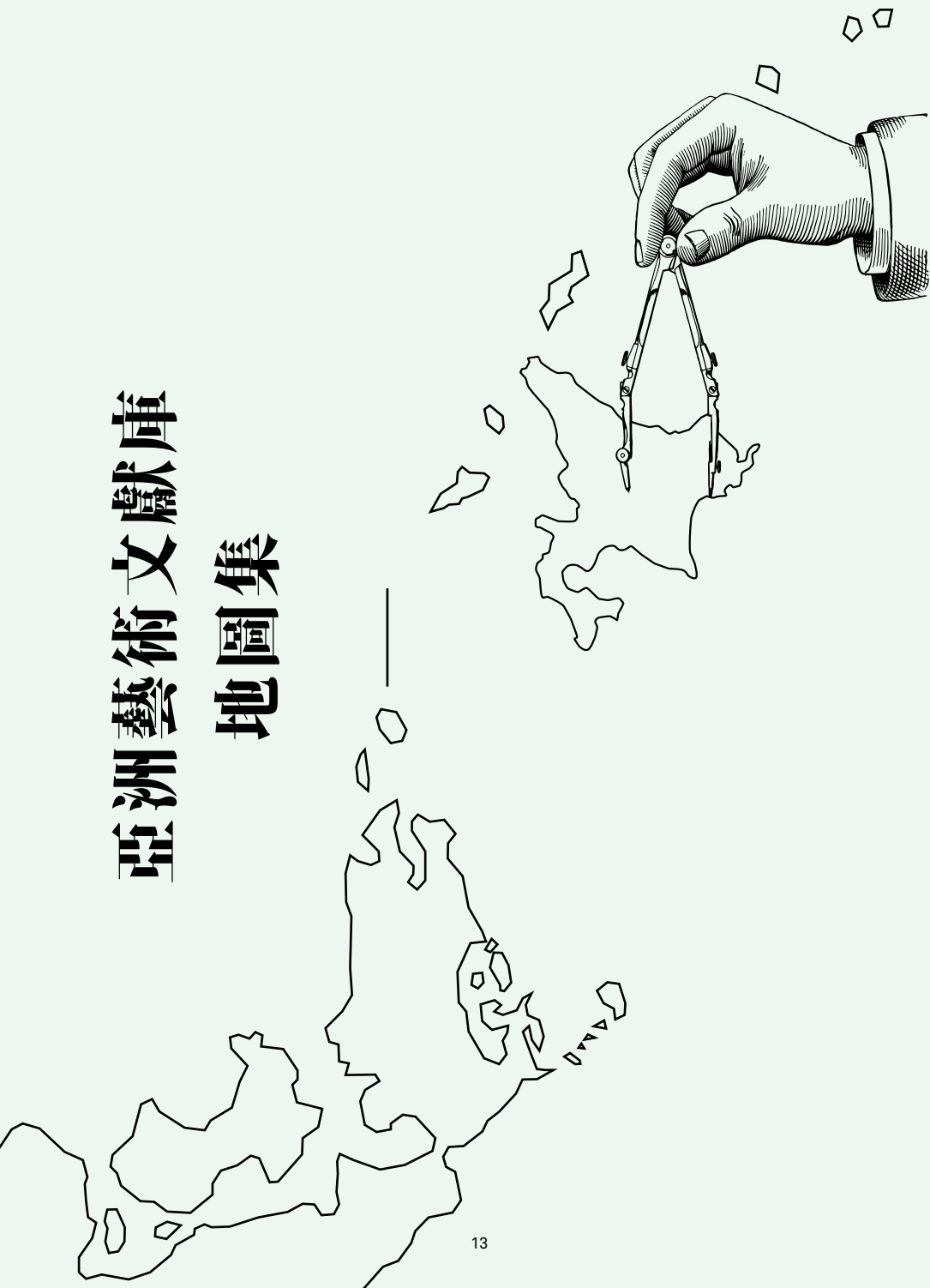
在構建領土(territory)和歷史觀念的過程中，我們對探索神話和闕限空間(liminal space)為之神往。因此，很高興介紹〈東南亞關鍵詞典〉所收集的第一個詞條：「W條：虎巫」。這是新加坡藝術家何子彥在亞洲藝術文獻庫駐場的項目，考察東南亞這個概念的形成。詞典探索在領土形成的思考中，下面幾者之間必然出現的博弈：一、前代的地圖；二、邊界和體系（民族國家、歷史、政治和經濟）；三、不好掌握、不穩定但又不能或缺的文化領域（神話，歷史，記憶，小說）。亞洲藝術文獻庫會繼續開放版圖拼湊這個過程，容納介入，叩問和辯論，希望繼續拓展和延伸亞洲這個概念。如果不激活潛伏的知識場域，並提供新的參考點，又怎能動搖那些我們承襲下來的、虛怯的領土概念？

〔陳惠芳譯〕

- 1 | Aung-Thwin, Michael A., *Myth and History in the Historiography of Early Burma: Paradigms* [早期緬甸史學中的神話與紀錄：範式，原始資料和偏見]，*Primary Sources and Prejudices*, Leiden: BRILL, 2001.
- 2 | 陳光興，《去帝國：亞洲作為方法》，台北：行人出版社，2006，頁26。
- 3 | Saaler, Sven and Christopher W.A. Szpilma, *Pan-Asianism: A Documentary History, 1850–1920* [泛亞洲主義：一本紀錄歷史，1850–1920]，Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2011.
- 4 | 陳光興的《去帝國：亞洲泛亞洲：文獻歷史作為方法》英文版 *Asia as Method: Toward De-imperialization* 由 London & Durham: Duke University Press 於2010年出版。
- 5 | 《第三文本》(Third Text) 為倫敦 Kala Press 所出版，直到2011年；之後由 Taylor & Francis 繼續出版。
- 6 | Shahid Ali, Agha, *Farewell, The Country Without a Post Office: Poems 1991–1995* [〈告別〉，《沒有郵局的國度：詩選1991–1995》]，W.W. Norton & Company, Inc. 7 | 董啟章，《地圖集》。台北：聯合文學出版社有限公司，1997。



# 亞洲藝術文獻庫 地圖集



亞洲…[MAP Office]是終點，也是出發點。[D10]從某個口岸開始，一幢幢樓房在「列隊」歡迎那些想申請護照來此**定居**的訪客。[H06]耳邊不斷傳來「**是**，先生！**不**，先生！」的聲音。[J03]那些**普通的地方**，除了必要區域因時間凝結而將一切磨平之外，並沒有其他明確特點；它們是不起眼的接待室，在期待某些大事，即將在某處發生。[I04]從表面上看，**亞洲大都市**有很多共同點，首先是不管三七二十一，大家都拼命使用多媒體裝置、LED 屏幕及各式燈光，將城市的天際線打造成閃爍燦爛的發光體。[G01]要了解一個城市/地域有多麼複雜，殊不容易，人們可以在尋覓中**迷失自己**，至於進行探索的主體，最終亦可消失不見。[C12]

赤裸的身體是我們的第一片領土。[E06]一本屬於自己的世界地圖集，盛載了個人的詮釋和經驗。[A04]**個人世界**的新結構、新視野，轉而成為地圖上的微型呈現。[E09]當最後一個像素也塵埃落定，圖像

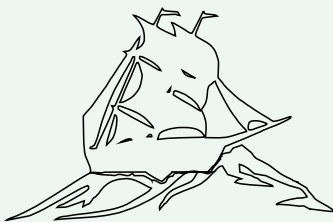
中的一處領土就給美化了，近乎**完美**。[A08]將注意力集中在不起眼的微枝末節上，簡單的**紀實**給渲染為複雜的**虛構**。[D02]個人的帝國，就從豐富的**想像力**展開，並落實於象徵的維度。[H09]工具遂轉化成玩具，常規也變成了儀式。[I05]**位置轉移**，需要從一個層面轉換到另一層面，而這是製圖者/雕塑家所賦予諸多詮釋和幻想的主題。[G09]如何**收集**？收集甚麼？[B06]瞎眼的也在旅行。[C07]攝影、俯拾物、相遇和各種形式的蒐集，都是旅程的**體現**。[C03]逐一添加元素之際，記錄整理及詮釋闡都

通過構建一幅社會地圖而得以完成，這是一幅視覺的、展演性的社會**地圖**，具有錯綜複雜的社會學、政治學及心理學意義。[K06]



摩洛哥**海盜**在詭譎的怒**海**上橫行霸道，威脅了貿易發展和殖民事業。[C13]強制而不公的貿易，過去幾個世紀以來一直在進行，各處**殖民地**由是得以建立。[J05]主要資源的**買賣**，如棉花、木材、絲綢、茶葉、瓷器、鴉片及奴隸，為各大洲繪製出新的航海路線。[J04]數百年來，南半

球由於缺乏地圖而**航運**洋的狹長地帶，則到處遠洋，前景不明，總夾雜海上導航的主要工具，也**動態**的地理，是指我們



不斷作出適應。[F09] 從1960年代起，亞太地區的年輕人開始受美國影響，形成大眾社會：大量生產、大量消費、大眾傳媒——傳統社會要重建新格局，只好將當下的**記憶**轉化為**懷舊**的畫面。[D09] 連年戰役，留下斷垣殘壁，好比史前化石，堆塞在無人之境。[L02] 戰爭紀念館往往無法令人痛改前非。[K05] 越戰期間，美國秘密投射2,756,941噸炸藥的轟炸行動，到現在還留下無數**彈坑**，靜悄悄地散落在各個橡膠園內；雖為外國人所忽視，但在當地居民卻仍記憶猶新。[K08] 提起早被人遺忘的戰爭，村民和士兵每每針鋒相對，互不相讓。[D11] **標記**出一方領土，總意味着佔有了這一片土地。[H07] **分裂**國土，是標記和強調差異的最簡單方法。[L08] 路線圖上所使用的國家符號，都兼顧了象徵不同政治取向的顏色代碼。

**困難**，鮮人問津。[F06] 北太平洋是穿梭兩岸的船隻。[J01] 出海勇氣與絕望。[D03] 地圖既是海外**貿易**的得力助手。[J02] 時刻不停地**衡量**周遭的世界，並

[J07] 像山區、海洋、叢林和河流這些地帶，的確住着很多**奇異生物**，比人類的數目為多。[C11] 失去海洋的**漁夫**，會在新土地上遇到這些奇異生物，彼此如影隨形地移動。[K03] 勾勒地域的輪廓，有賴形形色色的神話傳奇、小說故事以至歷史書寫等多樣的**敘述**方式。[C08] 以**因地制宜**的地理學和認識論，去瞭解地域的移動，是最佳

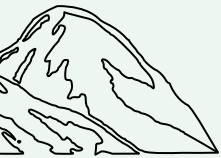


訓練。[B03] **日常生活**的路線，如上班路線，會視乎居住地方不同而呈現各種特色。[L04] 沿着**石油管道**至其盡頭，就可從一個新角度重構出整個世界。[A06] 各種**山區地貌**，孕育出形形色色的語言和身份特性。[C10] **山岳**所在之地，蘊涵人類生命的奧義；山岳往往很神聖，充滿各種宗教迷信。[D07] 引進來的洪水會淹沒整個山谷，船隻隨水位逐漸上升至山頂，且在洪水退卻後還攔在那裏。[H05] 在亞洲，**海嘯、地震和颱風**頻仍，而災害造成的



悲劇，給受災地區的人口、生態及經濟帶來重大影響。[I03] 河提兩岸，被迫流徙的人民成了藝術家筆下的悲劇主角。[D05] 盛載**水**的方式不一而足。[F02] 只要太陽敢露面，雨後也許可見到**彩虹**。[E01]

**水**底下30米的深處，有一組建築物構成秩序井然的幾何形狀與平行線，科學界懷疑這是否**亞太區的超級文明**廢墟，比埃及更久遠。[D06] **傳說**有條身長165米的巨型美人魚，曾登上海灘，人們依此神話，興建了一座媽祖廟。[C09] 居民殘留的**記憶**只有其痕跡，成為藝術建構的一部分。[B10] 凝望着河水流淌，教人興起**思古幽情**。[E08] 這地方的村民隨**四時**節奏而活。[A07] 他們以友愛為本。[H03] 村莊的理想落實為守望互助的**社區**組織。[A03] 衣服、書籍、廚房用具及玩具的整理，如同像**運輸**過程一樣有條不紊。[B01] **唐人街**是個凝結的領域。[B09] 幾年來日復日，月復月的書寫，藝術家的**博客**，呈現了某個特定時期社會的重要面貌。[F01] 被剝奪了生命的房子帶來憂傷，但也帶來重建**回憶**的契機。[I06] 房子是一個**身體**，由我們生理上、心理上、情感上和精神上的自我所佔用。[G08] 「家是個手提箱」表明將家的概念抽象出來的另一層次。[B07] 流動容許花園位於任何地方，成為**無處不在**。[B05] 一個沒有**土地**的社區。[E11] 活在球體或**氣泡**中是不尋常的，因為，這樣可能會造出一個有限制的世界，就像建造島嶼那樣。[B02] **漂浮**的城市或簡單的小木屋，讓過客體驗到時間斷裂的瞬間。[C05] 流離失所的**戰爭難民**，會失去自己的身份，這身份通常與土地連在一起。[K07] 身體和地域像疊瓦般重疊，當**肉體**刻上領土爭奪的烙印時，兩者的重疊至為複雜。[L05] 另一方面，戰爭以強有力的**抵抗**，讓人們捍衛其土地權利，守護繼承土地的記憶。[K01] 一堆**廢棄**的房子，像徒具軀殼的某處，這種尋常景象，往往使人們如活在**幽靈**之境。[B08] **佔領**的第一個徵狀，就是到處安置熟悉的、可資識別的物體。[B04] 不論此地或他處，明白彼此不同、互相學習，這是建立認同的基礎。[E07] 放棄佔領之地，民族主義的**旗幟**暫時由可能和解的信念取而代之。[H01] 循規蹈矩、舉止有禮，這是**禮貌**的根基；至於甚麼是合法，甚麼是非法，大多取決於所處文化的時間和地點。[E05]



巨型的基建把標誌性建築連接起來，重現了一個由大規模資本統治的**超中國**。[H02] 另一個興建中的**巴比倫式**巨塔，離自身的毀滅不遠。[G04] 由於總涉及當前時刻宛如夢境的集體觀感，未來的城市泰半也將重蹈覆撤。跟神話相反，**歷史**會在有形痕跡和公認事實的矛盾之間搖擺不定。[C04] 正在籌劃的**人工自然**，是一個完美的環境，可從中開發多種用途：如度假村、高爾夫球場、養老中心、監獄或軍事基地。[K02] 棕櫚樹、地平線、摩天大樓、街頭風光，一派熱帶島嶼的尋常景致，在山雨欲來之際，盡收眼底。[K04] 山岳會給**夷為平地**，建築物和橋樑將倒塌，城市遭毀滅。[G10] 可能**被遺忘的城市**，從其基底結構開始消失滅沒，一切都在銷蝕瓦解，無可挽回。[G05] 黑暗與潮濕的**地下室**，是偵探故事或隱蔽防空洞的理想地點。[G07] 一度充滿活力的城市，曾積極夢想在國家分裂後建立一個「想像的社區」，此刻已蕩然無存。[I01]

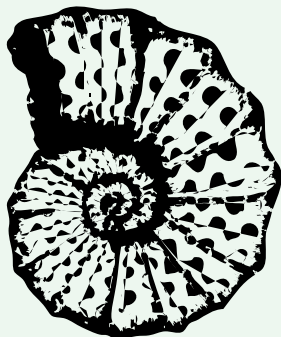
島嶼是建立新社會及保存舊社會的**實驗室**。[D04] 從一個視點看出**複雜島嶼**的吸引力。[G03] 與大陸分隔開的島嶼，另有一種日常生活的時間性，是一個可以不斷質疑當代性的地方。[D08] 煤氣灶旁有一個小沙堆，上有一株棕櫚樹，開啟了一種新的**家庭地緣政治**。[C02] 每幅圖像指向**失去的土地**，拍攝地點就在新建的牆壁或沙漠中的障礙物旁。[L01] 現實所反映的圖像，可視為應許之地的**無窮複製**。[F08] 那些**神話形象**，如一層又一層的考古遺址，塑造了我們對世界的記憶。[D01]（島嶼）由於範圍小，較易受政治變化影響。[J06] 土地上的空貝殼在陽光下閃耀，潮解的景色，其**濕度**悶熱之至，這一平方米的新領土是完美的平台。[F04] 其中，主題公園「**情愛樂園**」專門陳列性展品、大陰莖的雕像、石陰唇，還有一個為促進夫婦婚後健康而設的「自慰週期」展覽。[E04] 這或許是個新的家園，讓未受污染的人文地理扎根於此。[C01]

就像**拼圖塊**一樣，沒有地域可以不靠周圍的事物而存在。它們形成一個由波特蘭海圖連接起來的網絡，**波特蘭海圖**是利用三角測量的複雜航海系統。[AAA版] **水**是地球上最大片的地域。[A05] 我們可以保證它的安全嗎？[E03] 如果海洋被改造成一個**大島嶼**會怎樣？陸地和海

洋顛倒，邊界改變位置，名稱和圖例任意更改，地形替換，**重心**轉移。[E02] 它即將消失。[L03] 從**甘蔗田**的聲音中提取一個新社會結構的聲音。[J08] 天空映照在靜止的水上，突出了其**無窮**的維度。[F07] 這是**存在與永恆**的標誌，可在任何環境放置。[E10] 一種新的生態呼喚着重生，並最終從髒水中冒現出來。[A01] 珊瑚虫和魚在夜間發亮，磷光閃閃，呼應着天空閃亮的星星。[F05] 我們都擁有一片天空，[H04] 在**邊界**及其他地域上的約束出現之前。[H08] 所謂**星座**，就是一群星星，由瞄準綫連接起來，永遠環繞地球的中軸旋轉。[F03] 把球體像削蘋果般把皮削掉，弄扁，便失去三維立體感。[I02] 投射出來的**線性人造標石**，是把限制作橫向擴展而成，令兩側產生鏡像倒映。[L07] 橋樑是跨距兩側的畛域。[L06] 在全球化下的世界，當代和未來大多數的人間衝突，都是 / 將會集中於這個相對較小的地域。[A02] 亞洲...既是無處不在，也是到處不見。[G02]

亞洲由許多句子拼合而成，(1) 這些句子均從「亞洲藝術文獻庫地圖集」的111個地域上直接切割下來。(2) 句子共同勾勒出一個像幽靈般的朦朧輪廓，表達出亞洲的精髓。這冊地圖集建基於當代藝術生產的多樣性，對立足亞洲的藝術家之作品及實踐加以分類串連，從而開啟了另一種敘事形式。地圖集把相關地域串連起來，形成連結而擴散的地理環境。然後，依照愛德華·格理尚(Edouard Glissant)的進路，(3) 正好從亞洲藝術文獻庫所蒐集的藝術家及涵蓋的地域出發，為亞洲群島描畫出一幅隱喻地圖。這種新的閱讀，依亞洲的各種描繪作出新的歸類，令亞洲再現另一種面貌。

{ 徐昌明譯 }





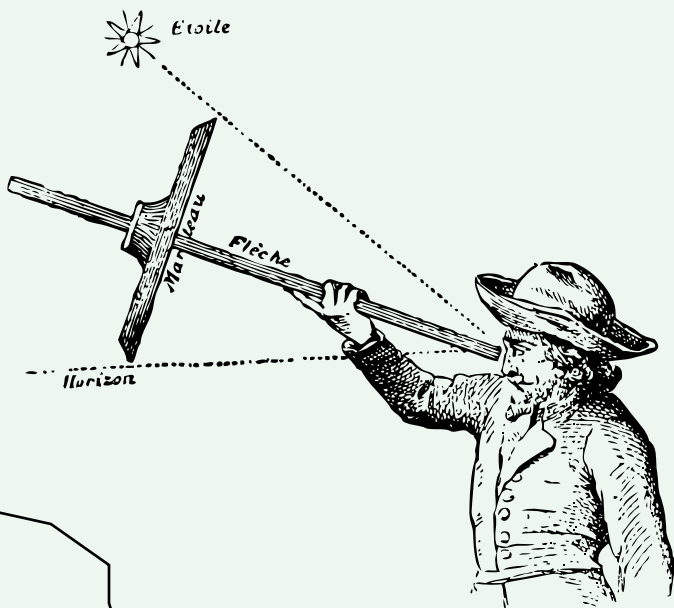
1 句末的符碼【XXX】表示超鏈結，可進入111個地域及其分類的相應頁面。

2 〈亞洲藝術文獻庫地圖集〉是MAP Office從2012年2月至8月於亞洲文獻庫駐場半年的創作成果，地圖集可於[www.aaa.org.hk/atlas](http://www.aaa.org.hk/atlas)下載。

3 愛德華·格理尚，《關係詩學》，安阿伯：密歇根大學出版社，1997。

### MAP Office

MAP Office (古儒郎+林海華) 是一個多  
際的創作組合, 作品主要探索實體與想像的  
地域版圖, 呈現手法不一而足。這對藝術家 / 建  
築師搭檔任教於香港理工大學設計學院。



# 陳光興與 Rasheed Araeen 對談

---

由：Rasheed Araeen / 致：陳光興 / 2013年8月11日晚上11:00 / 主題：問安

陳光興，您好：

我剛讀完您的著作《亞洲作為方法》，<sup>1</sup>感到十分有趣，特致函表達對作品的欣賞。

回應您的論點前，我必須告訴您，我不是甚麼學者，也不是為學術界撰寫學術文章的人。我這裡申述的抗爭，某程度上與您稱作「殖民歷史的局限」背道而馳。我生於巴基斯坦，在當地接受教育，土木工程系學士畢業，後於1964年遷居倫敦追求藝術。在這裡，我接觸到最前衛的現代雕塑，但同時開始幻想破滅和沮喪，因為我被視為外人——即一個「他者」。1971年，我讀到法蘭茲·法農（Frantz Fanon）的作品，並於1975至76年開始撰寫文化帝國主義的文章，反映亞裔人和非洲人在英國的集體掙扎。1978年，我創辦雜誌《黑鳳凰》（*Black Phoenix*），其後以《第三文本》（*Third Text*）之名續刊。我在創刊號刊登〈黑色宣言〉（*Black Manifesto*），成為日後抗衡歐洲主義的使命宣言，反對受到知識生產、傳播及正統化的宰制。<sup>2</sup>

這個時期，英國政府制訂了一套計劃和議程來消弭抗衡。先在1973年，一個具爭議性的會議邀請亞裔人和非洲人組織參加，討論他們的處境，但事件受到如黑豹黨等激進組織杯葛。1974年，Naseem Khan（後獲委任為英國藝術評議會多元文化部主管）獲得包括文化研究先驅史都華·霍爾教授（Stuart Hall）在內的委員會支持，受古爾本金安基金會（Calouste Gulbenkian Foundation, CGF）、英國藝術評議會（Arts Council England）和種族平等委員會（The Commission of Racial Equality）任命研究「非洲人及亞裔人文化」；後兩者均為英國國家機構。不久，Naseem Khan於1976年（即我完成《黑色宣言》的同一年）出版名為*The Arts Britain Ignores*〔《英國忽視的藝術》〕一書，大受英國社會的非洲人和亞裔人歡迎。他們在書中找到發展事業的空間，但礙於可能引起衝突和去殖民化，這個空間未能把他們帶入主流，但卻容讓另一種論述發生，以界定和代表必須維持「移民」身分的人。

1987年，即《第三文本》出版之後四年，藝術評議會開展一項名為INIVA的新計劃，「在英國建立首個藝廊，專門展出亞洲、非洲、拉丁美洲和太平洋地區的藝術家之當代視覺藝術作品；擁有上述文化根源但居於歐洲或西方國家的藝術家亦可展出作品。」當時，Gilane

Tawadros (《第三文本》諮詢委員會成員) 成為第一任總監，而霍爾則出任信託委員會主席。此外，藝術評議會又在1990年代初創立所謂「多元文化」部門，這是一個肥缺，而第一個跳上掌舵位置的人正是霍爾。

當了INIVA信託委員會主席15年，花費了約一千五百萬英鎊公帑，為甚麼霍爾——赫赫有名的文化研究教授，也不能令殖民主義在英國本身的藝術建制中消失？計劃失敗乃因他只顧一己私利所致？還是他倡導的文化研究思想和理論存在基本的誤差？我的意思是，雖然後殖民理論、文化和底層社會研究(subaltern studies) 揭示出很多問題，有關論述的重要性不容置疑，但未能解決您稱為當務之急的問題——即是在當前世界體制中去除殖民主義。西方社會仍然主導知識，將之正統化並推廣至全世界。抵抗的聲音雖然存在，但在後殖民文化研究的學術領域，沒有充足的研究在理論和藝術歷史層面處理有關問題。

這把我帶回您的書中。我難以認同您定下的觀點：「知性和主觀的去殖民主義研究……受冷戰影響停滯不前。」冷戰誠然有所影響，我們也屢受挫折，但去殖民主義抗爭從未停滯或終止，即使在東亞也不然。事實上，現代性和現代主義成為了對抗殖民主義的工具，被殖民地藝術家用來推動國家獨立的抗爭。舉例說，戰爭結束時，東亞處於一片混亂，既要重整飽受摧毀的局面，又要維護其自身的獨立。儘管戰後的工業現代化某程度上促進了經濟復甦，但知識工業(intellectual work) 卻在美國抽象主義宰制下裹足不前，培養出來的藝術家大部分只是紐約的翻版。不過，這個情況亦觸發了一場高度原創的前衛藝術運動，就是1956年在日本冒現的具體派(Gutai)。雖然具體派的歷史意義在於抗衡美國文化霸權，但對亞洲或其他地區延續的帝國主義沒有任何影響。這不是藝術家創作的錯，而是日本和東亞缺乏相關的學術研究，亦沒有充足的材料和知識資源把有關思想在歷史上和意識形態上鞏固建立。只有當亞洲發展出本身對歷史的詮釋和理解，從而把現代性和現代主義向前推進時，才能了解具體派的真正意義。時至今日，藝術的最大抗爭其實是回應這個歷史問題。

雖然您的著作旨在抗衡「知識生產是帝國主義運作和發揮權力的主要平台」之現象，但當中欠缺了一個重要的抗爭元素。2008年，我開始出版《第三文本亞洲版》(*Third Text Asia*)，「為學術發展提供批判的空間……從而〔讓我們〕追求對藝術的個中意義，並理解其複雜性。」我認為亞洲是一個平台，不是您說的「方法」。亞洲可以也應該是反帝國主義的抗爭平台，但您提出「亞洲作為方法」的說法過於含糊和籠統，不能把我們帶進具體的論述，從而針對新帝國主義的知識特質，生產反知識。相反，我提議以「藝術作為方法」。因為透過藝術，現代性才在排他的歐洲主體下被定義為前進的力量。只有藝術才能對抗新帝國主義，提供去殖民的模型。再者，藝術關乎製作東西，容易進入日常生活之中，構成集體生產的一部分。只有群策群力，我們才能戰勝。



謹致問候。

Rasheed Araeen上

由：陳光興 / 致：Rasheed Araeen / 2013年8月16日下午6:04 / 主題：回覆：問  
安

親愛的Rasheed：

謝謝您提出深入的討論。拜讀您的來函時，我馬上意會到您是我們的前輩（較年長而受敬重的知識分子），從您身上獲益良多。我亦覺得我們在寫作上有共通之處：我這一代（1950代出生）的讀者群仍然是跨出學院的廣大知識分子社群，也瞧不起那些裝模作樣的假學究。我要為《亞洲作為方法》尋找一個討論的切入點，而「文化研究」正是我熟悉的跨科範圍，也是我一直從事的研究領域。

我很感激您闡述「英國文化研究」（尤其以史都華·霍爾為代表人物）如何扶助英國推展國家議程，透過藝術建制進行多文化主義斡旋，但最終仍未達成去帝國主義的目標。我從未在英國進修，或逗留超過一個星期，對倫敦的知識圈了解不多——特別是霍爾在藝術界的角色；您的分析大大補充了我對這方面的理解。我很感激您坦白的意見。您就文化研究固有的去帝國主義和去殖民主義提出的強烈論點，我們可以再深入討論。就總體趨向而言，在倫敦、巴黎和紐約等帝國大都市，去帝國主義沒有形成廣大的文化政治運動。這點不能以文化研究或後殖民研究「同謀」的說法解釋，雖然廣大的知識工作（無論在學院內外）或許有責任，但去帝國主義發展不足的原因仍有待發掘。第三世界去殖民主義運動（爭取國家獨立）在1950年代開始，卻沒有在大都市於各個層面推展成一場自我批判和反思的知識運動，甚至沒有引起任何帝國主義歷史的辯論，當時的歷史形勢是怎樣的？欲了解去帝國主義的發展狀況，我覺得可以檢視倫敦的學校所採用的教科書，看看他們現在怎樣編寫英國的帝國主義歷史。

當帝國主義歷史沒有被徹底挑戰，而那段歷史的公眾/政治理解又非架設於「國際主義」的想像時，多元文化主義就發揮作用，讓「後殖民人民」（前英聯邦殖民地的移民）以「少數族裔」的身分留在英國；種族歧視變成「本土」問題，需要納入國家的管理項目。

除了用歷史的大形勢解釋各大都市的「同謀」論，在某程度上——且僅是某程度上，我有個簡單的解釋：就是「歐洲知識模式」的局限（文化研究和後殖民研究包括在內）。要清楚表達甚麼是「自己的」知識模式，必須應用包括語言在內的外在思想系統。要開展去殖民主義的工作，可能根本先要突破英語的單一語言主義。我認為需要進行更多實質的研究，找出削弱《黑鳳凰》和《第三文本》抗爭果效的明確原因。

您說的沒錯，《亞洲作為方法》沒有提及與藝術界的聯繫。我對藝術的認識近乎零。事實上，我到最近因為參與「西天中土」計劃，並為2012年上海雙年展策劃「亞洲思想界上海論壇」，<sup>3</sup>才開始接觸藝術世界。我基本的理解是——您想必也清楚明白，亞洲各地已經建立林林種種的藝術建制，而且正繼續發展；但不代表這些建制在進行去殖民主義的工作，更糟糕的是，有些建制非常擁戴歐洲中心主義。其中一個原因是因為「藝術」這個概念，就像「宗教」、「哲學」和「科學」等主要範疇一樣，沒有被視作問題；人們仍然沿用統理萬物的歐洲學說來理解藝術（歷史）。您應該比我更清楚，這些建制一旦立足發展，就很難改變，因為會對整個環繞「藝術」的運作機制構成影響。在這個層面上，我很希望汲取您對「藝術作為方法」的意見。一旦「藝術」這個概念本身被確立為問題，它對於去殖民主義能夠發揮多大果效？而在現實處境下，藝術建制又可以產生多大影響，在大都市掀起大規模的去帝國主義運動，在前殖民地地區發起去殖民主義抗爭？對我來說，亞洲遠遠超乎一個平台。在亞洲，習俗歷史紛陳，知識模式多元，也有批判思辨的傳統。問題是，我們能否以非歐洲主導的視野，重新表達這些實踐和知識？近日成立的「亞洲現代思想計劃」<sup>4</sup>正以此為目標。

祝好。

光興上

[由：Rasheed Araeen / 致：陳光興 / 2013年9月17日晚上11:28 / 主題：回覆：](#)

[回覆：問安](#)

親愛的光興：

我同意您以亞洲作為「介入平台」的想法，但對我來說，以「文化研究」作為平台太過籠統。要取得果效，我們必須針對及集中於具體論述——尤其是一般人能夠參與的那

些，這樣才能轉變成集體抗爭。在這方面，我希望以藝術為焦點。藝術的理論思想和現代歷史仍然取決並受制於殖民論述，所以我們需要從理論和歷史層面建立另一種論述。

按照您的指引，至少有三項工作需要進行：

1)在西方中心主義論述和(新)帝國主義的歷史中，不少知識被壓制和歪曲，我們需要恢復這些知識；2)生產新的知識，把人文精神引向真正的解放和自由；3)這些知識必須衝出學院的象牙塔，融入普羅大眾的生活裡。當群眾擁有知識，察覺到本身的創作力量而為自己發聲時，革命才會發生。

有見及此，我提議以藝術作為方法，原因如下：

1)您指冷戰是持守去殖民主義抗爭的絆腳石，這點是對的。除了美國流行文化在戰後主宰亞洲外，抽象表現主義亦分散了第三世界後殖民國家的注意力，削弱其創作潛能，尤其是擁有民主「社會主義」議程的地方。1958年，抽象表現主義繼搖滾樂、可口可樂和牛仔褲後在巴基斯坦出現，受到阿尤布汗(Ayub Khan)的軍政府支持和推廣。軍政府由美國中央情報局撐腰，因此，抽象表現主義成為美國故意用來打擊社會主義的冷戰政策和手段；而藝術就是與新帝國主義抗衡的武器。

2)我在上文提及的藝術類型雖然帶有精英主義色彩，依靠並針對中產階級生存，但也有一種藝術層次可供普羅大眾參與。藝術就是利用創意創製事物，這點是普羅大眾創意的基礎。人民創意若被認同為民主自由抗爭的核心元素，人們把中產階級生產的知識重新使用，可以提高創意和生產力的相互影響。我的意思是，我們生產的反論述知識必須轉化至普羅大眾可以理解的層次，讓他們了解現代社會前進的要素。

3)在批評西方之餘，我們必須承認在帝國主義陰影下生產的知識具有歷史價值，我們能夠以之加強抗爭的力量。現代主義在藝術世界的主流歷史是其中一個例子。西方的藝術傳統(20世紀隨殖民主義散佈全球的現代主義之前身)以再現(representation)為本，特別是雙眼看到的事物。然而，現代主義其中一個重點是推翻再現，解放想像力，超越視覺限制，丈量更深更遠的思維。它不足以反映但可改變世界(馬克思)。1960年代末期，有些藝術家決定摒棄繪畫和雕塑等藝術創作模式，轉為介入和改變在荒野之地發現的事物。這是藝術觀念歷史性的範式轉移：從再現和反映轉為介入，改變和轉化所見、所經歷的事情。

藝術世界仍然充斥著一個觀念：藝術是珍貴物品或經中產階級藝術建制正統化後在

市場出售的商品。「藝術作為方法」提出一個新方向，透過創造性的進程把藝術轉移給普羅大眾，解放轉化的概念。大眾可以將藝術化作生產力的一部分，建立平等的生產系統和社會關係，建構融入哲學、科學、歷史、經濟、生態學等其他科系知識的論述。在我的著作《Art Beyond Art》〔藝術超越藝術〕中，我提出並詳細闡述了這方面的看法（您有興趣的話可以寄一本給您）。

謹致問候。

Rasheed上

由：陳光興 / 致：Rasheed Araeen / 2013年9月23日下午4:26 / 主題：回覆：回覆：問安

親愛的Rasheed：

我完全明白您說的事情，也大體上認同您想做的事。不過，我不肯定藝術界對這番見解有多接納，因為您嘗試挑戰和重新定義現行體制（涵蓋這個字的所有意思）下的藝術觀念。我在其他地方曾經用「活化石」（‘living fossils’）形容一些參與某些亞洲項目的朋友，因為那一代知識分子擁有共同的關注點和信念，他們覺得需要做而自己有條件去做的事情，均想全力推行。同時間，我們均察覺大形勢和處境已經轉變，令其他人——尤其是年青一輩，再無法充分理解推動我們作出這些嘗試的歷史條件。

2010年初，我開始參與上海雙年展時，很快察覺到藝術建制作為「抗爭平台」的策略價值，因為該展覽預期會吸引五十萬人參觀。不過，有人很快提醒我，「精英和大眾」（即營辦及創作者與參觀者）之間長期存在鴻溝，因而出現不切實際的期望。美術館活動負責人、策展人和藝術家往往只與圈內人自說自話，活動成敗跟參觀者/市民的實際參與沒有關係。像您這類致力改變現象的人來說，應該早已熟知這個簡單的道理。我們面對的矛盾是：這個可能極為重要的策略平台存在已久，且已蓄勢待發，要放棄，殊為不智；但要扭轉精英主義對藝術的既定詮釋，可說白費氣力，更莫說改變掌控建制者之想法。再者，我們也得接受一個物質現實，就是藝術

的利益涉及所有層面，包括藉此維持生計的藝術家。面對這個矛盾——也可稱為有建設性的張力，我希望反思和應您就「藝術作為方法」提出的具體論點。

假如我正確理解您提出冷戰早期抽象表現主義的論點，那麼，東亞的親美文人圈子也有相同情況。有關思想不單表現在繪畫等視覺藝術，而且透過在台北、香港和南韓的美國新聞處，推廣和高舉現代主義文學。在冷戰/獨裁統治時期，「抽象表現」成為逃避政治麻煩的藝術和文學手段，因此產生了一批逃避政府審查的藝術作品，但卻帶來意想不到的後果：精英的抽象表達不能進入普羅大眾的世界。過去數年，我們有個小組開始重新建構台灣在戰後的左翼思想歷史，專門研究著名小說家陳映真和畫家吳耀忠的作品。今天，要了解他們的作品，一定不能只按上文下理去看，而是要慢慢解讀當中微妙的表達。一般人認為藝術是抽象又無法理解的東西，這觀念或許與那個歷史時代有關，也是藝術家脫離觀者的開始。

有見及此，正如您所說，「藝術就是利用創意創製事物，這點是普羅大眾創意的基礎」。這不但意味著把藝術「還給」大眾，更把藝術重新定義為日常生活中共同奮鬥的創意產物。若把藝術詮釋為日常生活的創意活動，可以開啟不同的思考方向，引發更多影響。人們可以在平淡的生活中發掘創作的力量和形式，例如一個母親以愛和關懷準備美味的飯餐。藝術作品可以在任何社交空間創作和產生——例如街頭遊行中搶眼的標語，這或會扭轉藝術建制的觀念，亦會挑戰藝術史包涵的層面，納入所有創作模式。現時，所有藝術雙年展均以視覺藝術為構思和策展重心；在新的觀念下，創意藝術不應再局限於這單一的類型。簡而言之，假如我們依循您的藝術觀念，必須徹底扭轉現行局面。

有一點很有趣。您提到現代主義從「再現和反映轉為介入」，而藝術建制不管好與壞、有心或無意，在當中記錄了轉化的過程。這點值得注意：藝術建制充當大眾記憶的記錄平台，為社會變革作準備，甚至啟迪其他領域進行轉化。這樣思考的話，人們不會再產生假象，期望「中產建制」能達成超越其能力的事，反而把介入模式和力量策略性地引向相關的社會和政治領域。這樣思考的話，在日常生活掙扎中，人們期望真正的藝術實踐得以持續；而當個人或群體運用創意製作事物以促進不同層面的社會變革，他們會憑著真正的藝術創作而得到應有的重視。只有透過對藝術作另一種理解，並按此重寫藝術史，才能改變視藝術為奇貨可居的觀念，並賦予藝術新的角色，以之為改變世界的創意過程。

我還未有機會拜讀《Art Beyond Art》，但非常有興趣細閱。我直覺認為，您建議「藝術作為方法」的主要論點，應該與《Art Beyond Art》的思想和創辦《第三文

本》的精神彼此呼應。我敢肯定，許多人與您見解相通；他們不是藝術界的「活化石」，而是相信社會需要不停變革，才能邁向更美好明天的人。

祝好。

光興上

由：Rasheed Araeen / 致：陳光興 / 2013年9月23日下午 6:57 / 主題：  
回覆：回覆：回覆：回覆：問安

親愛的光興：

謝謝您精彩的回應。我提出「藝術作為方法」，其實指「人民創意作為方法」。這種創意一旦被認同為人民生產力的一部分，然後結合成集體努力，就可以成為抗爭的基本工具。我稍後有時間會詳細闡述及正式給您回信。與此同時，我希望寄上《Art Beyond Art》一書，請把地址給我。

祝好。

Rasheed上

〔潘偉珊譯〕



社會與文化

een

藝術家、  
(rd Text)與  
(d Text Asia)

庫的Hammad  
n, 送上陳光興的  
(英文版)。

的精神彼此呼應。我敢肯定，許多人與您見解相通；他們不是藝術界的「活化石」，而是相信社會需要不停變革，才能邁向更美好明天的人。

祝好

光興

自由

親

諳

程

等

祈

R



2011年於香港發生的國民教育不威集會。  
照片提供：Terence Pang



1 | 陳光興的《去帝國：亞洲作為方法》英文版 Asia as Method: Toward De-imperialization 由London & Durham: Duke University Press 於2010年出版。

2 | Black Phoenix(《黑鳳凰》)出版三期後停刊，於1987年以Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Art and Culture之名續刊。

3 | 「變動中的世界，變動中的想像——2012亞洲思想界上海論壇」從南韓、日本本州、沖繩、馬來西亞和印度請來六位亞洲思想家，在10月12至19日期間發表演說，與亞洲區四十多名知識分子進行深入交流。

4 | 這是一個關乎知識生產的大型亞洲（重新）融合計劃的一部分，其他項目包括「亞際文化研究」、「東亞批判刊物會議」和「西天中土」計劃。

### 陳光興

-

陳光興為台灣交通大學社會與文化研究所教授。

### Rasheed Araeen

-

Rasheed Araeen是藝術家、作家及《第三文本》(Third Text)與《第三文本亞洲版》(Third Text Asia)之創刊人。

2013年5月，亞洲藝術文獻庫的Hammad Nasar拜訪Rasheed Araeen，送上陳光興的著作《亞洲作為方法》〔英文版〕。

# 巴伊昂梭 的藝術二三事



1951-1952  
粉彩、水粉彩、  
墨水紙板  
110 x 150 mm  
圖像提供：  
U Sonny  
Nyein

1951年巴伊昂梭 (Bagyi Aung Soe) (1923/24-1990) 獲印度政府獎學金，得以在位於桑蒂尼蓋登 (Śāntiniketan) 泰戈爾 (Rabindranath Tagore) 創辦的維斯瓦·巴拉蒂 (Viśva-Bharati) 大學修讀藝術。昂梭被認為是緬甸現代藝術的開拓者。這幅身穿紅纒邊白色桑哈沙麗的婦女速寫，沒有標明創作日期，相信是藝術家在印度短暫勾留時的作品。大學所在地附近就有一個頗大的桑哈 (santhal) 社區。昂梭1948至1950年間早期作品中流露的那種歐陸學究式繪畫方法，在這幅畫中給線條勾畫的形狀取而代之。儘管線條還有些猶豫不決，但那對三度空間和深度的眷戀仍然揮之不去。顯然，昂梭已經進入一個新的思維範式，他正以全新的視角去閱讀和表達視覺世界。

全身投入桑蒂尼蓋登以前，昂梭崇尚西方藝術，奉為創作的唯一模式，對緬甸傳統藝術不屑一顧。毫無疑問，在這幅作品中我們清楚看到藝術家在西方藝術中轉身，這跟桑蒂尼蓋登的藝術培育和啟蒙完全相關。整個藝術課程由蘭塔拉博瑟 (Nandalal Bose) (1882-1966) 一手設計，他是泰戈爾的左右手，亦是昂梭的精神導師；課程結合了古印度美學理論，泰戈爾跨國界的人本主義及普世理想，以及修行路上許多傑出人物——例如岡詹天心 (1862-1913)、尼芙迪塔修女 (Sister Nivedita) (1867-1911)、和安娜達高馬拉詩娃密 (Ananda Coomaraswamy) (1877-1947) 等——關於國族主義和泛亞意識形態的討論而成。



c. 1985  
鉛筆、水粉彩、蠟尖筆紙本  
228 x 298 mm  
Gajah畫廊藏



泰戈爾的大學持守「世界棲息在同一個鳥巢中」(梵文:Yatra Viśvam Bhavatyekanidai)[1]這個信念,對昂梭影響深遠。離開大學三十多年後,昂梭仍然從這裡獲得靈感和創作方向。這幅1980年代的作品,跟三十年前的一幅完全相同,一個桑哈婦女正微彎著腰在田間工作。畫面上甚至有「桑蒂尼蓋登」這題詞,是藝術家向母校的致敬。昂梭依從精神導師博瑟關於「生命韻律」的指導,不再囿於創作對象的身體細節,包括她們生理結構的差異,[2]而是融入她們的動作與內在特性中。



1| Nicolas Nercam'《孟加拉地區的繪畫:促進現代性的多元閱讀》(法語)·巴黎:L'Harmattan·2005·頁70-72。

2| 博瑟(Nandalal Bose)·《理念與創造》·加爾各答:Viśva-Bharati·1999·頁28。



昂梭在桑蒂尼蓋登學習到藝術的語言邏輯與溝通功能，並以此去觀看去思考，風格而不是創作的目的。1952年昂梭返回仰光，在這之後三十年間，他以插畫代替實質上並不存在的畫廊和博物館，作為他前衛藝術的實驗場，從浮世繪到立體主義，[3] 探索眾多圖像用語的語言邏輯。在埋頭創造新的圖像用語之際，1953年1月和2月他在Shumawa雜誌刊登的一幅非具象插畫，挑起一場風波，傳統派把他的藝術貼上「seik-ta-za-pangyi」這個標籤，意思是精神病或瘋癲的畫，這個稱號後來成為昂梭作品或緬甸現代藝術的代名詞。

這種激烈反應，得放在昂梭帶著獎學金留學桑蒂尼蓋登這段歷史去審閱。當時他得到緬甸文學巨擘如沙伊（Zawgyi）（1907-1990），以及啟動傳統緬甸藝術的現代化進程的敏伏譚（Min Thu Wun）（1909-2004）等支持，昂梭就是背負著沉重的使命出發去印度。然而，他的同代人對泰戈爾和博瑟的藝術理念的複雜程度卻一無所知；他們不能理解，更遑論欣賞昂梭的轉變。敏伏譚甚至都對這個神童的作品表示失望，認為它們偏離了緬甸藝術，這些批評未能洞察昂梭同時擁抱傳統緬甸油畫和現代歐洲藝術的試驗。[4] 昂梭根據泰戈爾真正的現代主義定義去創造現代緬甸繪畫。真正的現代主義追求的是「思想的自由，而不做品味的附庸」；是要「思想和行動獨立，而不為歐洲學究所左右」；在豐盛的世界圖像傳統中獨行踽踽，既不需要盟友，也不需要援助。

Shumawa雜誌·  
1953年2月號  
水粉彩紙本

3| 昂梭厭惡藝術作為商品這種宿命，也不喜歡以現代藝術家作為專業。他熱切地要把藝術帶離畫廊，深入緬甸社會各個階層。直到他在1990年去世為止，插圖是他達到這個目的的方法，並可以提供一份微薄的收入。

4| 敏伏譚（Min Thu Wun），「昂梭藝術的萌芽時期」（緬甸語手稿），c. 2001。

從桑蒂尼蓋登回到仰光後，昂梭貪婪地鑽研傳統緬甸藝術，如飢似渴。他跟工匠們同住同勞動，並探訪蒲甘等古代遺址，研究民間和古典藝術。自1950年代開始，他自由翱翔於民間藝術、西方各種主義以及其他圖像風格中，不斷試驗。但直到1970年代，他才發表那些古典緬甸繪畫的創新演繹，其中以這幅拼貼最為圓滿。在這期Moway雜誌的封面，昂梭反復檢視印度史詩羅摩衍那(Rāmāyana)的戲劇性再現，在七彩繽紛的表現主義(expressionistic)背景上，貼上拉瑪(Rama)(緬甸語:Yama)、西塔(Sita)(緬甸語:Thira)、拉文納(Ravenna)(緬甸語:Datthagiri)、和化身為金鹿以古典形式被處決的妹妹蘇班納卡(Sūrpanakhā)(緬甸語:Trigatha)等演員的紙畫像，還加上一個猩紅色的愛的標誌。

交融的藝術技巧和參照，源自那種傳統與前衛、東與西二而為一的美學邏輯。對博瑟乃至於昂梭來說，「藝術家不能拋棄他的文化遺產」，因為「國族身份越強烈，其在世界的地位越重要」；[5]藝術家要承擔責任，承先啟後：「尋找古老的精神智慧，孕育新一代的發展」並「在舊軌跡上開拓新的路徑」。[6]傳統藝術不妨礙發明創新。剛好相反，根據博瑟新舊動態共生的主張，傳統「是種子的外殼，種子是新生命的胚胎。」[7]昂梭是基於「新傳統」，即「世界傳統的傳統」去創作現代緬甸藝術。

5| 參閱Bagyi Aung Soe,《由傳統到現代》(緬甸語),仰光:Khin May Si Sapay,1978,頁217-222。

6| 同上。

7| 「傳統是種子的的外殼，種子是新生命的胚胎。這個外殼保護胚胎，不被風雨或暴力破壞。要是完整的話，它就會長出來，破開即便堅硬的外殼。同樣，在藝術中，這種內在的胚胎應該有足夠的力量衝破傳統，到時，新的藝術就會出現。」Subramanyan,1982,頁20。



Moway 雜誌·  
1979年8月號  
水粉彩、鋼筆、  
拼貼紙本





c. 1985  
 鬚尖筆紙本  
 280 x  
 183 mm

Gajah  
 畫廊藏品

昂梭在桑蒂尼蓋登沿著博瑟「生命韻律」這個概念，在古典印度視覺圖像語言（梵文：sādṛiśyabodha）[8]中得到靈感。圖像主題的能量和精神遠比形式重要。到1978年，昂梭畫無形的思想來表達物事：「畫真如，而不是畫形相。」這就是佛陀的教導。[9]昂梭要畫的不是佛陀前生任何一個時刻，而是他的教導，例如三法印：無常（巴利文：anicca），苦（巴利文：dukkha），無我（巴利文：anattā）。問題是昂梭如何以藝術去呈現，而非單形容、或述說、或比喻這種無形無相。要到1980年代中，昂梭才有所躍進，其中一個例子是他以氈尖筆（felt-tip pen）繪畫了一個有點混亂，擺出「觸地見證手印」（梵文：bhūmisparśamudra）的佛陀。

這種新圖像語言包含深奧的宇宙心理機制[10]：禱言（mantra）、揚特拉河以（yantra）及「偉大語言」的數字和字母，例如充滿力量的緬甸語的輔音sa-da-ba-wa和ka-ga-na-la。揚特拉河包含緬甸深奧的圖式（緬甸語：sama）和卡巴拉符文（in），而禱言除緬甸流傳甚廣的吉祥咒語之外，包括如大乘佛教的心經，以及在緬甸差不多從沒聽聞的藏文觀世音菩薩咒。藏文的「Om」等於緬甸語的「aung」，在這幅畫中以孟加拉語出現。這些機制全都不被緬甸上座部佛教認可。昂梭從禪、密宗、以及緬甸的宗教傳統中汲取靈性的策略和工具，他不囿於任何一種學說，甚至用上科學和數學公式，去闡述佛教教義中的終極現實。毫無疑問，manawmaheikdi dat畫不能被簡單分類為現代、傳統、緬甸、印度或東南亞藝術。

昂梭在緬甸古典繪畫的圖案和節奏中凝練，模擬所有精神和物質現象最基本的元素，例如一顆原子的波和粒子的振動。他跨越表面現象，表達根本現實。這幅作品中密麻麻的短小平行線，就是藝術家這個中介人的呼吸和心臟起伏，無需外在的電子心率機來做中間人。冥想就在藝術創作中進行。昂梭把這種藝術冠以manawmaheikdi dat畫之名，意即通過高度集中的冥想（巴利文：samatha）出現的精神力量繪畫所有現象的終極元素的畫，過程並非隨意所之。他肯定說：「我畫太陽能。」這正正表示他是帶著並用類似太陽光輝的精神力量去繪畫。他非常明確地說：「如果你想知道我畫的是什麼，試一下冥想，你就會看見。」他深切了解自己那種佛教藝術的玄奧本質，說：「有所悟的人就會懂得欣賞，並從中得益；不明白的人，則會視而不見，摸不著頭腦。」

8| 參閱Abanindranath Tagore,《印度藝術內在結構的觀察》,1914,加爾各答:東方藝術印度協會; Nandalal Bose,《理念與創造》,加爾各答:Viśva-Bharati,1999。

9| 同註5。

10| Philip Rawson,《密宗:印度的忘我崇拜》(Tantra: The Indian Cult of Ecstasy),倫敦:Thames and Hudson,1978,頁64。

女性人像貫穿了昂梭的整個藝術生命。開始時，昂梭研究女性身體和心理，往後則探索女性特質：śakti 或偉大女神，以及 yoni 生命之源。今天緬甸最重要的女神無疑是 Thuyathadi，她是佛經的守護神，以及相等於印度教的知識女神 Saraswatī，她在緬甸的神秘傳統地位至關重要。在 1970 年代，昂梭起初繪畫女神時，他服膺於聖像傳統，女神總是有一本書，伴隨著她神聖的鵝（緬甸語：hintha）。然而到 1980 年代，同一個女神卻出現鮮明的差異，就如這個肥碩女子，她身穿普通的紗籠，豐滿的臀部跟聖鵝融為一體；背景是昂梭典型的「彩虹」或「迷幻」馬賽克，每一格寫上數字和緬甸字母。

我們見到的不再是傳統瑰麗輝煌的女神。昂梭回歸日常生活：完全回歸空性（巴利文：suññatā），回歸超越所有二元的真如（tathatā），諸如平凡和無量、世俗和神聖、傳統和現代、以至有形和無形。昂梭的素養猶如博瑟：「過去，我只在聖人身上看到神聖。現在，我在人、樹木和山中看到神聖。」[11] 歸根結底，藝術家嘗試彰顯的是知識女神的「動靜」，而非本就虛構出來的外表。很多時，那甚至不是一個女像，只有寫在身軀上關於 Thuyathadi 女神的禱言，讓人們聯想這也許是關於她的畫。昂梭如此解釋：「Thuyathadi 女神沒有肉身，她只以靈性存活，我們只能在超自然的精神世界跟她相遇。」她的特性「猶如無形的（禪）畫，只能感覺而不能觸摸到」，「我們只能從畫家的想像畫成的作品中，意會她的身軀和形象。」換句話說，女神的呈現是由思想產生，就像所有佛陀的形象。每一幅 manaw maheikdi dat 畫都能夠幫助我們冥想，是精神和靈性轉化的所在地。那性感的女性形象也同樣如是：通過冥想欲望去轉化欲望，從而擺脫對它的癡——執著。

〔陳惠芳譯〕

11| 南達拉爾口博斯，Vision and Creation，  
〔Kdkata: Visva-Bharati, 1999版〕，頁18。

Yin Ker

專注鑽研佛教圖像和器物，書寫藝術故事，  
超越歐美的主流論述。



c. 1985

尖筆紙本

圖像提供：昂梭家人

# 《煙波洪流》

〔摘譯〕

---

巴赫拉姆和札第格轉到山的這邊，初次親眼見到了「大將軍」拿破崙·波那柏。他站立在樹叢中，背剪着雙手，身體微向前傾，眺望着腳下的山谷。他身材粗壯，較巴赫拉姆略矮，比巴赫拉姆想像中要厚碩，挺着肥大的肚子，與他馬不停蹄、日理萬機的生活，簡直格格不入。他穿着一件綴了天鵝絨領子和銀釦子、樣式簡單的綠色大衣，每顆銀釦子上的圖案都不盡相同，左衽上是一枚大大的、鑄上御鷹紋樣的星章。他下身穿着一件南京棉馬褲，腳上卻穿了一雙絲質襪子，和一雙綴着大金扣子的鞋，頭上斜斜地戴着一頂黑帽。

看到他的訪客走近，波那柏脫掉帽子，迅速地躬了躬身。換了別人，這或許會被嫌簡慢；他的話，卻不過是表示時間寶貴，沒有必要把它浪費在繁文褥節上。但最教巴赫拉姆難以忘懷的，卻是他鋒利的目光，彷彿外科醫生的刀刃，把人切肉剝皮，將骨子裏的「你」曝露於世。

雖然人在軍旅，但「大將軍」一開腔便顯示出他對兩名訪客的底細，也曾費過一番工夫去了解。他顯然知道札第格是翻譯，介紹過後，便只衝着他說話。

「你叫札第格，嗯？」他微笑着說：「名字是從伏爾泰先生的同名大作來的嗎？你也是巴比倫哲人嗎？」

「不，陛下。先祖來自阿米尼亞，敝姓在那邊倒是個舊家。」

兩人在那兒說話，巴赫拉姆趁機仔細打量「大將軍」。他的體型讓他想起母親口中的古吉拉特俗諺：「脖短沒好人。」但他也注意到「大將軍」犀利的眼神、尖銳

的詞鋒、簡約但有力的手勢、以及似笑非笑的嘴角。札第格跟他說過，要的話，拿破崙可以如魔術師一般地魅惑對手。這一刻，巴赫拉姆意識到即使有語言隔閡，他迷人的魅力還是絲毫不減。

很快，巴赫拉姆察覺到自己成為了他們的話題。從「大將軍」向自己這邊射來的眼神，他知道接下來的對談肯定短不了。成為別人談話的焦點，卻不知道談話內容，是奇怪的。所以，當札第格終於把談話給他翻譯成印度斯坦語時，巴赫拉姆才稍為釋懷。

他用印度斯坦語回答，但札第格顯然不甘於只是當個傳譯員。因為他對拿破崙感興趣的事物，其實知道得比巴赫拉姆多，於是談話很快便變成了一場札第格不斷作補充和註腳的三方討論。說是三方，其實巴赫拉姆倒是旁觀的時間比較多。後來——很久以後——他才弄懂了這場談話的內容。不過回想起來，還是一字一句記得清清楚楚，彷彿當時他和札第格就是共用着同一雙耳朵在聽、同一張嘴在說。

一開始，拿破崙問的都是個人問題，讓札第格有點尷尬，這位「普魯士的災星」說極為欣賞巴赫拉姆的長相，他的臉和鬍鬚讓他想起古代波斯人，但衣着卻是徹頭徹尾的天竺風味。因此，他好奇的是：今天的帕西人到底保留了古波斯文化的哪些東西？

對此巴赫拉姆倒是有備而來；反正早就被他的英吉利友人囉嗦過不知多少回了。「陛下說得沒錯，」他回答道。「的確，衣着是印度斯坦的，只除了兩件重要的物件。」在他的宗教裏，無論男女，都必須貼肉穿着一件名為「卡斯蒂」、以七十二針密度織成的裹肚，以及一件名為「薩德勒」的法衣，兩者他都穿了在外衣底下。至於外衣，則一如「大將軍」所料，是任何與他一樣地位的男性同胞，在這樣的場合都會穿着的合適穿戴。這種做法，在他的小族群裏，絕對不止於衣着，還延伸到生活中的方方面面：於外融和於國家社會，於內則保存了民族的文化特色。在信仰方面，帕西人都義無反顧地緊抓着傳統，極力遵從先知查拉圖斯特拉的教誨；但在其他方面，他們卻毫不猶豫地借鏡身邊印度人的風土習俗。

「那麼先知查拉圖斯特拉的主要教義又是甚麼呢？」

「陛下，敝教祆教是史上最古老的一神論宗教之一。根據本教聖經《阿維斯陀》所載，真主是阿胡拉·馬茲達。祂全知、全能、無所不在。據說天地初開，造物者阿胡拉·馬茲達釋出了無限光輝。其中一部份臣服於祂，並與之融合；另一部份



則背棄了光明，為真主所逐。這黑暗力量被稱為『阿希里曼』，也就是魔鬼或撒旦。自此，光明與美善便服務於阿胡拉·馬茲達，而黑暗力量便一直與祂為忤，每一名祆教徒都必須以抑惡揚善為己任。」

拿破崙轉向巴赫拉姆問道：「你會說查拉圖斯特拉的語言嗎？」

「抱歉，陛下，不會。」像大多數的同胞一樣，他是說古吉拉特語和印度斯坦語長大的，甚至很遲才學習英語。至於《阿維斯陀》的古語，現在只有祭司和熟讀經文的人才通曉了。

「那麼，支那語呢？」拿破崙問。「你們倆住在那國度，有試着學習他們的語言嗎？」

二人異口同聲地回答：「不，陛下。我們不會華語。在那兒，做買賣的作興說一種土話，有人稱它為「洋涇濱」，也許因為是從上海洋涇濱一帶先興起之故吧。雖然不少華人能操流利英吉利語，但大都不願意用它來做生意，因為他們認為面對歐羅巴人，說英語會吃虧，反而更信賴「洋涇濱」，因為語法跟他們的廣東方言沒有兩樣，只有詞彙來自英語、葡萄牙語、和印度斯坦語。正因為如此，以洋涇濱交談，誰都佔不了便宜，也就皆大歡喜了。而且它極為簡單，不難學習。要是不懂，還有大批的『傳話』可以幫忙通譯。」

「那麼你們在廣州，也可以和華人自由往來嗎？」

「是的，陛下，這方面倒是沒有限制。我們最重要的交易對象是一個華商組織，叫做『公行』，成員的主要職責正是與外國人貿易。萬一出了甚麼問題，他們必須為外國同行的行為負責，因此雙方的關係相當密切，竟有點唇齒相依了。但同時還有另一夥經紀人，叫做『買辦』，負責替外國商賈張羅日用糧食雜貨以至傭工，並且打理十三行——也就是我們住的那一帶——的樓房。」

「十三行」札第格是用英語 *Thirteen Factories* 說的，讓「大將軍」不禁問道：「噢！Factories！那兒想是有不少工廠吧？」

關於這點札第格也曾打聽過，便不慌不忙的回答道：「不是的，陛下。*Factory* 一字譯自 *feitoria*，意思不過是經紀、牙人們住宿、做買賣的地方，是威尼斯人和果亞的葡萄牙人的用語。」

「那麼跟製造業無關了？」

「是，陛下，完全沒有。嚴格說來，十三行歸公行所有，但光看外觀是看不出來的，因為樓房似乎都被各國據為己用，劃清界線了，有的甚至公然掛起本國國旗，法蘭西的那一幢便是如此。」

「大將軍」腳不停步，斜瞥了札第格一眼問道：「那麼十三行便儼然是各國使館了？」

「外國人常拿它們這麼看待，但清政府是不承認的。英廷倒是三不五時就往廣東派代表，但清政府都不把他們當一回事，而他們也只能跟地方官員打交道。其實，這也不容易，因為往來書簡都必須以天朝方塊字寫成手本、奏摺等，否則官員們一概不納。英吉利人不願意這麼做，書信也就常被原件退回了。」

拿破崙笑了笑。陽光在他的牙齒上閃了閃。「所以他們的外交敗在『禮節』二字之上？」

「正是這樣，陛下。雙方都各持己見，這世上能與英吉利人在高傲與固執上分庭抗禮的，恐怕也只有華人了。」

「不過，是英吉利人派使節過去的，那不就說是他們有求於支那，甚於對方有求於他們了？」

「正是，陛下。自上世紀中葉以來，英吉利和美利堅對支那茶葉的需求大增，如今茶已經是東印度公司的主要財源了。茶稅佔了英吉利財稅收入的十分之一。再加上其他如絲綢、瓷器、漆器等，可想而知歐羅巴對支那貨物的胃口是何等的大。相反，支那對歐羅巴貨品沒甚麼興趣：他們相信自己的東西無與倫比，比如食物和風俗。以前。這對英吉利人造成很大的困擾：貿易都只有單向，以致大量銀子外流。這也是為甚麼他們開始向支那輸出印度鴉片。」

「大將軍」別過頭來，揚起了一道眉毛說：「開一始一？你是說以前沒有？」

「是的，陛下。一直以來，交易量簡直是微不足道。直到六十年前，東印度公司才立意把它當作扭轉銀子不斷流出的手段。這方法十分成功，鴉片現在幾乎是供不應求，銀子的流向也完全逆轉，從支那源源流向英吉利、美利堅、和歐羅巴了。」

說着說着，「大將軍」在一棵長滿異樣、毛茸茸葉子的樹下停了下來。他摘下兩片葉子，遞給巴赫拉姆和札第格每人一片。「你們肯定很好奇這是甚麼樹。本地人叫它she-cabbage，別的地方沒有的。拿去作個對這小島的紀念吧。」

札第格一鞠躬，巴赫拉姆趕忙跟着。「我們謝謝您了，陛下。」

他們離大宅已有好一段距離，「大將軍」決定折回。他的注意力似乎已不再在他們談論的事物上，倒讓巴赫拉姆舒了一口氣，但很顯然他並不是那麼容易分心的人。

「那麼，二位，請告訴我：難道支那人就看不出來大煙的害處嗎？」

「噢，陛下，他們當然是知道的。上世紀清廷已實行煙禁，並且三令五申。原則上這是見不得光的買賣，但實際上很難禁絕：太多大大小小的官僚從中得到不少的好處啊。至於那些商販，只要有錢可賺，要找對策，那還不容易？」

拿破崙低下頭，望着佈滿塵土的小徑。「對，」他自言自語般，輕聲地說：「我們在歐羅巴所行的『大陸系統』也曾經面對同樣的問題，商販和走私客對逃避法律都非常在行。」

「正是如此，陛下。」

這當兒，「大將軍」的眼中閃過一絲光芒：「那你們認為清廷會容忍這買賣到甚麼時候？」

「陛下，這很難說。目下的狀況是：買賣要是停了，對東印度公司來說是大災難。說來一些兒不誇張：失去它，英吉利恐怕連東方各處殖民地也保不住，他們禁不起不賺這個錢。」

「太諷刺了！」拿破崙突然說道，並朝他的訪客粲然一笑：「支那要是因為鴉片驀然覺醒，那該有多諷刺呀！要是真的這樣，你認為是好事嗎？」

「噢，不，陛下！」札第格忙回答道。「常言說的好：腐土種不出好莊稼。」

拿破崙笑着說：「但那不就是說全世界都是壞蛋了嗎！不然，你們怎麼也賣鴉片呢？」

「不，陛下。」札第格趕忙分辯道：「我只是一個鐘錶匠，跟買賣鴉片沾不上邊。」

「但你那朋友呢？他不買賣大煙嗎？他認為它不好嗎？」

這問題來得突然，倒教巴赫拉姆一時啞口無言。當下他定了定神說道：「鴉片就好比風或潮水，我沒有能力左右它的去向。比如一個人，也不可以因為他會看風使帆，就斷言他是好人還是壞人，得看他如何看待他身邊的人——他的友人、家人、和僕人。這是我相信的做人道理。」

拿破崙用他銳利的目光覷定了巴赫拉姆。「可是一個人要是隨波逐浪，也說不定會賠上性命。」

但這想法他沒有說出口，因為他們已經來到了「朗伍德」大宅，一名副官正沿着小徑在跑，在尋找「大將軍」。

拿破崙轉身面向札第格和巴赫拉姆，「霍」地脫下帽子說道：「二位，路上小心！再見了！」

〔彭錦耀譯〕

**Amitav GHOSH**

阿米塔夫·戈殊 (Amitav Ghosh) 已出版八本小說。繼《罌粟之海》(Sea of Poppies) 後,《煙波洪流》(River of Smoke) 是戈殊所創作的歷史小說「朱鷺號三部曲」(The Ibis Trilogy) 的第二部著作。

本文譯自《煙波洪流》原書〔New York: Farrar, Straus & Giroux, 2011 版〕第 168-75 頁。

# 相殘歲月



## 三處地方、三種經濟體

### 旅店、酒吧、牛場

電影《相殘歲月》呈現中非貿易一片景氣下，人們的生存狀態。

電影有三個現場：廣州某間小旅店，非洲南部國中國賴索托Ha Sekake小鎮的酒吧，  
與及賴索托高地上的牛場。

電影講述這三處地方的三種經濟形態：

廣州其貌不揚的旅店內，全球資本主義的出入口經濟正在發生；  
名為「相殘歲月」的鄉村酒吧是小型經濟的體現；高地牛場發生的偷牛暴力。

牛隻在賴索托的Basotho族人心裡，價值高於金錢；傳統而言，牛隻是個人自我的延伸，  
那麼，偷牛便成了人自相殘殺的隱喻。這個隱喻亦直指另外兩處地方的經濟體系。

































### **Teboho Edkins**

Teboho Edkins, 獨立電影製作人。這組照片是Edkins電影計劃《相殘歲月》(Days of Cannibalism) 的研究材料。《相殘歲月》故事取材自廣州和賴索托〔非洲〕。

影像提供: Teboho Edkins





# 《疫年日志》短評

---



由Para Site藝術空間執行總監Cosmin Costinas夥拍獨立策展人兼藝評人Inti Guerrero共同策展的《疫年日志：恐懼、鬼魂、叛軍、沙士、哥哥和香港的故事》，是一檔研究主導、層次豐饒的視覺藝術展覽，香港近年少見。展覽取名援用丹尼爾·迪福〔1660-1731〕於1722年發表的小說《大疫年日志》。這本書描述1665年大瘟疫襲擊下的倫敦城，迪福為求效果逼真，「鉅細靡遺地描述具體的社區、街道，甚至是哪幾間房屋發生瘟疫。此外，它提供了傷亡數字表，並討論各種不同記載、軼事的可信度。」<sup>1</sup>《大疫年日志》夠竟純屬杜撰抑或是有根有據的歷史書寫，在書成的18世紀一直有所爭議；要到19世紀初有「歷史小說」體出現，文學評論者便將它看成是一部充滿想像力的「歷史小說」。<sup>2</sup>從這角度看，展覽挪用「歷史小說」體的格局，推演歷史是挖掘還是建構的辯證；而文獻與當代藝術作品並置，引領觀者在虛實間遊走，在感官和思辨中探索。

至於展覽的意識流副題，串燒出港人深刻的集體烙印、共同記憶：煲醋、口罩、被隔離、淘大花園、「死好多人」、疫阜、哥哥張國榮自殺、反二十三條、七一、五十萬……。經歷了2003年，香港已經不一樣？！展覽掌握了扣連着沙士創傷與哥哥自殺

的不解之迷所揪結出的haunting意象，正如洛楓所說，哥哥的身死，成了傳奇，「SARS的時代創傷與他已是血肉相連」，<sup>3</sup>展覽的故事便這樣展開。黎清妍一幅幅面容模糊、人影落寞孤寂的畫作；哥哥的演藝身影〔雜誌剪報唱片高跟鞋〕；美國電影《Vanilla Sky》那幕日光日白男主角迷失於空無一人的紐約街頭，片段在重覆播放中更形詭異；1894年瘟疫的歷史檔案老照片；攝影師Bernd Behr捕捉〔2003-07〕淘大花園SARS現場，電影般的空鏡，凝聚揮之不去的陰霾；一對中日戰爭遺留下來、沾有血跡的草鞋，是日軍731部隊細菌戰的證據〔洪子健研究後收藏〕；19世紀中，林官〔亦寫咻呱，原名關喬昌〕以藝術肖像方式處理的病理記錄；《霸王別姬》電影片段；王浩然的吻雞行為，與「禽流感帶菌體」作親密接觸〔〈吻雞〉2007〕；白雙全的七一遊行〔報紙作品〕；……。展覽文獻、作品的鋪展，各自表述卻又互有關聯，有詩的跳躍。

詩人、文化評論人兼「戲迷學者」<sup>4</sup>洛楓對張國榮的深度研究，有戲迷義無反顧的耽溺（洛楓追隨張二十多年），更有學者論證分析的鞭辟入裏。洛楓眼裏的哥哥是一只「禁色的蝴蝶」，指出「張的精緻、脆弱、斑斕、玲瓏、驕傲和喧鬧，但卻是禁絕、禁忌和禁棄的色彩，這色彩不流於世俗，所以為世不容」。<sup>5</sup>接洛楓分析，在身體/性別政治的

層面，張是異色的。一切由名字開始，張洋名Leslie，是個可男可女的中性名字，標誌其性別意識的取向；再者，就是他自身的色相條件：「男身女相」、帶有「屬於上層階級的貴族氣質」、「眉梢眼角盡是風情」、「陰柔的嬌美」；而更重要的是，張具有「演員作者」〔actor-auteur〕的主體意識，在他1990年代初復出後的演藝生涯，操演、挪移、轉化性別的邊界，顛覆世俗僵化的性別約束：演唱會上雌雄同體的扮裝，透過易裝「游離於性別的邊界之間」，而張也竭力爭取電影《霸王別姬》裏乾旦「程蝶衣」這個角色，而戲裏張的演繹卻顛覆了這部電影潛藏的恐同意識。張的藝術創造性及破格之處便在於此！<sup>6</sup>

閱讀洛楓對張的藝術位置的論述，我自動跳接到另一詩人梁偉詩評進念二十面體2009年在港〔再度〕搬演元朝鍾嗣成所著雜劇《錄鬼簿》時的體晤：「『鬼』作為人間『邊緣』化的精神意識，鍾嗣成《錄鬼簿》所指向的其實是較諸『中心』（主流知識／價值體系）更具滲透力的藝術媒介。」<sup>7</sup>貴為亞洲演藝界天王、萬人迷，處於邊緣化的哥哥仍找不到真正的歸屬。

而強烈的主體意識必然催生他者恐懼與邊界焦慮？香港藝術家楊秀卓的〈人與籠〉（1987），塗上野獸油彩，赤裸上身，自困

在籠子裏48小時的行為，直喻九七過渡時期港人對前途——融入中國——的擔憂和恐懼。中、港千絲萬縷的連繫與矛盾，無法割斷又不易化解，近年反映在邊界奶粉水貨活動與堵截雙非孕婦來港產子等事件之上。港人於2013年初刊登整版報紙廣告反大陸雙飛孕婦來港產子，更以蝗蟲來比喻雙非兒童！1894年香港爆發鼠疫，由是產生的「鼠疫和亞洲的曖昧聯想，並加劇當時歐美的『黃禍』反華恐慌」的那段歷史，<sup>8</sup>香港是白過了？。楊嘉輝的聲音拼貼作品〈暴力邊界〉（2012-13），他身體力行，想在中、港邊境禁區消失前，去收錄實體邊境隔離鐵絲網振動產生的聲音及深圳河的聲音，從而反思更具阻礙力的意識形態、文化價值的無形圍牆、隔閡。而美籍華裔藝術家洪子健的錄像〈台北101：病徵紀實〉（2004），敘述一位亞裔美國人在台灣的尋根之旅中，「意外的發現台灣的文化意識被美國文化明顯而強勢的侵略，並沾污成為全球化、美國化、資本主義化、以及跨越國際的白人強權。」<sup>9</sup>〈病徵紀實〉拍於SARS期間，影片的畫外音咳嗽聲，聲聲入耳，成了「被攻陷」的隱喻。

2013年，沙士十年、哥哥逝世十年、「七一」十年，當年的堆疊記憶會如何沉澱？表象物換星移的背後，有些東西仍在循環往復？叫人恐懼的不全然是瘟疫的蔓延，而



*Yang Kang (1830-1850)*

林官,〈肖像第48號〉

影像提供:

耶魯大學 *Harvey Cushing / John Hay Whitney* 醫學圖書館,

*Para/Site* 藝術空間

是被遺忘所侵蝕！本地小說家董啟章1997年創作的《地圖集》，有〈太平山的詛咒〉一章，<sup>10</sup>讀後良久未能釋然！

「太平山的悲痛歷史遂埋藏於卜公花園的鳥語花香之下，巨大的榕樹鎖住了死者的陰魂，祥和的根鬚驅除了腐敗的氣息，一切也正如此地的名字一樣得到應驗。自此太平就像瘟疫一樣的蔓延，侵蝕着維多利亞城居民的記憶，並且把遺忘的症狀遺傳給後代，以致後來有人開始不相信太平山曾經是他們前人的家園，就像他們不知道全城最早的慈善機構東華醫院的好些總理是鴉片煙商一樣。其中只有少數人執迷於太平山的故事，但他們已經沒法在地圖上找到線索。」

1 | <https://zh.wikipedia.org/zh-hant/大疫年日记>。查閱日期: 2013年6月20日。

2 | 歷史小說「遵照歷史事件和人物進行鋪展描述的書寫體,可適當虛構,故事主線順應歷史發展方向,一定程度反映了歷史時期的社會面貌。」參見:<https://zh.wikipedia.org/zh-hant/历史小说>。查閱日期: 2013年6月20日。

3 | 這是Para Site訪問洛楓的錄像裏娓娓伸述的觀點。此句引則自洛楓研究哥哥的專論《禁色的蝴蝶: 張國榮的藝術形象》〔香港: 三聯書店, 2008〕, 頁22。

4 | 「戲迷學者」(fan-scholar) 是劇評人、學者盧偉力對洛楓的戲稱, 她欣然接受。

5 | 《禁色的蝴蝶》, 頁25。

6 | 參見: 《禁色的蝴蝶》。

7 | <http://leungjass.blogspot.hk/2009/05/blog-post.html>。查閱日期: 2013年6月20日。

8 | 展覽冊子。

9 | [http://urbannomadfilmfest.blogspot.de/2009/12/blog-post\\_08.html](http://urbannomadfilmfest.blogspot.de/2009/12/blog-post_08.html)。查閱日期: 2013年8月15日。

10 | 策展人把〈太平山的詛咒〉印刷成小本子, 在展場派發。

黃小燕

-

黃小燕, 自由撰稿人, 搞香港設計、  
藝術和視覺文化研究。





楊秀卓  
〈人與籠〉, (1987)

# 東南亞關鍵詞典 「W」條：虎巫

---



# W

南洋民間傳說，每多能為化虎之術者。

此說源自虎與人之微妙關係：二者各據同樣生態區位，雖無互助互補，也非直接爭競。虎之棲息地，以二生態區位間臨界區域為佳，如水岸、林邊等。而東南亞各族向居水岸，復因伐林闢地以事耕種之故，森林外緣亦為人所佔。再者，作物雖招來獐鹿猴豕等諸般走獸，卻亦間接引得虎隻前來獵食，終而棲於村落與森林間之臨界地也。

人向有與其比鄰而居動物，予之賦以類人特徵之習。是故譬虎亦毋乃群居動物，奉其猛者為首，具社群組織秩序，宛若人類村落歟。虎偶或幻化人形，輒於穿越某臨界區域如隧道、河川時為之。人謂虎靈具危險性，對其心存敬畏，惟未必以邪祟視之。

虎存焉，侵食莊稼之群獸辟易，人故謂其利於人也。再者，保護莊稼乃族群祖靈之職守，虎與祖靈合二為一：行祖訓，司懲惡之職，保後人財產，誠不足為怪矣。

對南洋各族而言，虎乃大自然力量之徵，亦敵亦友。森林雖化外之地，不為人所掌控，卻亦係各樣具神奇療效藥草茁長之處。此所以虎者，森林之守護，亦復為其使，往來於自然文明之間之謂也。巫亦擅此事，蓋其能為虎也。人、虎間之關係，於村落巫醫所主，治病儀式中具見一斑。斯時，巫雙手彷彿虎爪，動靜皆虎形虎相。

惟虎、祖靈、巫師，悉有別於為逞一己私利而為虎術者。此輩化虎故不一，有為嗜啖生肉者，復有為害

命者。幻化或需於人跡罕至處行之，幻虎者捨文明服飾，口唸咒語，偶或藉虎皮、黃黑斑紋布帛等物之力，溺在地，於其上翻滾跌撲，作螺旋圖案，以象通陰間水道之謂。

虎居文明化外接壤之地，與人之關係至為曖昧。其為護祐人之祖靈化身，誠吉神也。反之，人若化虎，甘作化外畜牲，不亦可棄，以其自絕於人倫，有悖天地化育之道也。

〔彭錦耀譯〕

---



---

## 東南亞關鍵詞典

所謂東南亞，北臨堅不可摧的東喜馬拉雅山脈，隨地勢逐漸斷裂，島嶼冒現，向南一直伸展，止於蘇門答臘和爪哇的廣闊環形島群。由眾多島嶼組成的區域，令人眼花繚亂，可這裏從未由單一的語言、政體、傳統或宗教的力量所主宰。

〈東南亞關鍵詞典〉始於一個簡單問題：是什麼構成這地區的統一？計劃會邀請東南亞或研究東南亞的知識份子和藝術家參與，探討一系列的主題；計劃不單跨越國家的邊界，也游走於不同學科的界線。集體共振譜奏出的東南亞之歌，體現的不是理性，而是共鳴。

文: Robert Wessing;

圖像: 何子彥

(東南亞關鍵詞典) 是新加坡藝術家何子彥在亞洲藝術文獻庫駐場開展的項目。[W條: 虎巫] 是所收集的第一個詞條。

### **Robert Wessing**

-

Robert Wessing, 人類學家, 在伊利諾伊大學Urbana分校獲博士學位。他研究的主要範圍是東南亞地區, 價值體系和象徵性現實, 以及宗教。

### **何子彥**

-

何子彥從事電影、錄像及舞台表演。創作涉獵歷史、哲學, 以及探索聲音與影像的關係。



**FOREST**



**DEFORESTATION**



**BRITISH COLONIALISM**



**Buffalo-Tiger fights**

Deforestation leads to Man - tiger encounters  
Man killed by tigers become weretigers

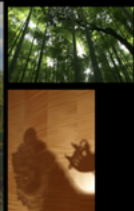
British road survey disrupt



**TIGER HUNTS**  
tiger vs capitalism



a leaf can be a tree



In the liminal zone between the river and the forest live tigers & men - a tale in shadows



**Shadows to Photos**  
to TABLEAU VIVANTS  
The Natives/Humans



The SHAMAN is a weretiger: he summons tiger spirit and bless performance



Ethnographic tableau



puppets (on sticks), moved by hands without bodies



**HOUSE**  
Southeast Asian houses between forest and water. They are on legs/sticks: protection from water and tigers



puppeteers



**KINGDOM of WATER:** sacred Hindu substance flux and change

SIVA S

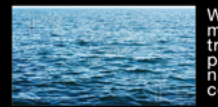


Water brings life and also DISEASES, epidemics result in unburied corpses and give tigers taste for human flesh



**EMPIRE of RAIN**

**IRRIGATION HYDRAULICS** - key to state power  
sedentary men - tax and military power



**Water + Ocean of Stories**



Region of Archipelago a labyrinth of infinite hallucinations



a story of flags



in the forest, shadows and rising sun



Japanese Army: swift in forest savage, amphibious and cunning (like tigers returned)



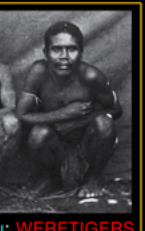
JAPANESE OCCUPATION - Tableau vivant - hunting British - dead soldiers talk - ghosts in the forests



General Yamashita The Tiger of Malaya



Malayan Anti-Japanese Army. Guerilla battles against Japanese in forest MALAYAN COMMUNISM



WERETIGERS



BRITISH RETURN and hunt the Communists in Forest (sometimes hunted by tigers)



Miniature forest: bonsai flows to external space

BRITISH order COMMUNIST HUNT with cash rewards



Voices of the past



History of Communism and the left suppressed in Malaya



WITS on TIGER

Water brings mixture: trade piracy colonialism

INDEPENDENT SINGAPORE rides the Communist Tiger, then betrays them



KINGDOM of HUMIDITY



Actual junk + Mud



Evaporation: heating coil

+ Evaporation

Objects rot (mixtures) histories evaporate

MALAYA = EMPIRE of DECAY, KINGDOM of ROT







# 平行敘事









## 〔一〕

我們今天的世界，儘管經濟發展多元，科技先進，文化依然是各自為政，甚至彼此孤立，文化之間的觀念隔閡，令國與國互相誤解。分隔各個文化的鴻溝，  
仍然存在。

我們心中的世界圖像、我們的社會身份及知識，大多建基於一套理想。尼采在《不合時宜的沉思》中斷言大家對歷史進行科學探求，其成果或會摧毀脆弱的心智，甚至妨礙未來世代從事自身文化的改革和復興事業。德勒茲對這理論的回應是：歷史的真實，不等同於人們切身體驗的真實。



順着這思路，我認為中國海員曾遠渡太平洋，追尋或會在彼岸發現的事物。當我們觀察美洲在西班牙統治前的考古文物時，發覺跟世界其他地方社會的器物很相似，而這些不同的文化使用了一些相同的技術，這就令以前所證實的說法不能成立。

這兩個系統的考古藝術文物，要了解其中的關連，考驗在我們須摒棄對科學和藝術的文化功能那些先入之見。要探索中國和南美洲「古代文物」的相似之處，而做到不偏不倚，就得尋找新方法，使我們找到的那些似乎無理可循的實物證據，符合學術研究那種好像十分理性的用語。



## 〔二〕

天頂（最高點）是一個想像點，指向任何特定地點的正「上方」，與表面的地心吸力垂直反向，而地心吸力則將我們吸向地底（最低點）。

天頂是個概念上的意象，當我們用想像的線把點連貫起來時，天頂就是個強而有力的比喻，而且也是個有用的工具，以便我們理解自然領域和政治領域其實都不過是想像出來的界線。天頂說明了軟力量，即吸引力，如何產生作用。

天頂的觀念有助我們畫出路線，朝向一個永不能達到的點，但會沿途指向其他點。我們讓這天頂引領前進。天頂是個概念工具，海員可能藉此想像出地平線的另一面。

天頂的概念也可應用於歷史，是說明社會怎樣演變的政治象徵。天頂作為比喻，象徵着文化體系之間各為一體的理據，但也可藉以展示某個文化在面對其他強勢文化時，如何將對方的元素化為己用。到了彼此融為一體時，這種原先孤立的文化就可說達到了最高點，但其實也可說是從此消失了。天頂這個意象讓我們藉着追尋一個永不能達到的點，去解釋各個文化如何演變。

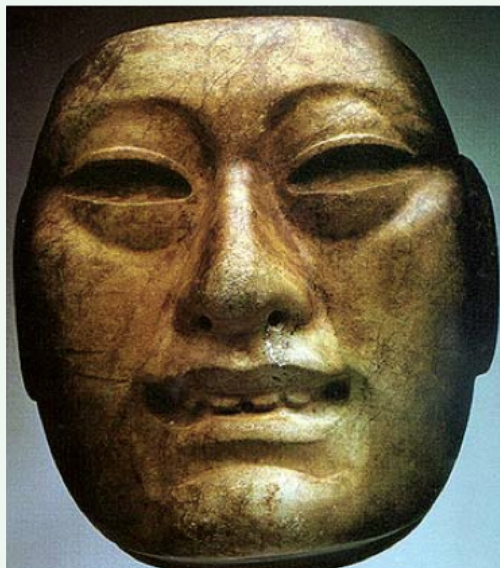
## 〔三〕

中國人害怕汪洋大海，認為那裏藏着妖魔鬼怪。看紫禁城牆上的裝飾，就會見到許多水怪海妖。中國的宇宙觀使人們對探索大海、征服重洋毫不熱衷。因為中國又稱神州大地，人民看重土地，以陽氣為尊，而大海則未免陰氣過重。

但我們發現的證據表明早在明朝初期，中國人已遠涉重洋，遠至斯里蘭卡、阿拉伯半島及東非洲，甚至還把一頭長頸鹿帶回中國。

比較太平洋兩岸，日常物品和祭祀禮器看來相差無幾。中國和墨西哥的玉刻工藝，技術如出一轍，而據說兩地的皇族下葬時，同樣口含玉珠。

有人認為，中國和南美洲的文物風格都很類似，很難辨別各自的源頭。按「正統」學術假說，這些相似之處是由「黑格爾精神」而來，但若把太平洋兩岸的考古文物並置而觀，就會清楚看到這和黑格爾的正反合邏輯根本搭不上邊，顯然是遠在西班牙人抵達美洲前，亞洲和美洲的文化之間就已建立了社會網絡。







## 〔四〕

依照歷史事實看來，中國可自給自足，對印度洋或域外的物品，都一無所求；反而，中國人擔心的是西邊國境日益受異族威脅。航海探險家加文·孟席斯（Gavin Menzies）在其著作《1421：中國發現世界》中，提出鄭和帶領艦隊從中國航行至美洲的假設，而鄭和的艦隊陣容比哥倫布的要大十倍。

若是真的，那麼我們看到這些考古文物，解釋其風格和技藝時，會在太平洋兩岸尋找相似的風格演變，發覺其中確有關係，就不至太牽強吧？那麼，我們是否可依照這假設，或依照「類同」概念，甚至天頂的概念，來建構一種方法論？

最近在日本海岸以外發現了一艘大船，船上運載的商品有瓷製的杯碟茶具，還有大量雕塑及其他藝術品。這些精緻的藝術品保存在汪洋大海已有數百年，現在才重見天日，卻都完好無損，彷彿幾個小時前才給人放在海底一樣。

〔徐昌明譯〕

**Francisco  
CAMACHO Herrera**

藝術家Francisco Camacho 努力把作品在正式/主流的社會渠道流通。他的創作着重藝術對文化帶來的實質影響，思考如何重新定義慣性的想法，使藝術得以改變我們想像社會的方式。

Camacho這個錄像計劃以15世紀初鄭和帶領中國艦隊航行至南美洲的假設為創作起點。

〈平行敘事〉是這個計劃的一部分。

支持機構：

Mondriaan Foundation。

# 古根漢美術館的 當代亞洲藝術

---

**「我們所走的路，將會引向一處國際共通之地，讓東西方藝術互相影響。這是藝術史的自然進程。」**

—吉原治良，摘自〈具體美術協會領袖吉原治良之聲明〉，1958年

以上一句宣言，以粗黑字體展示在古根漢美術館最近的「具體派」大型回顧展牆頭上。這句話不但表達了日本具體小組藝術家的創作意圖，也體現了美術館新近的策展方針。古根漢美術館近來聚焦於亞洲，其規模之大，在歐美同類機構當中可謂史無前例。2013年春季，便有四檔相關展覽，包括《具體美術展：非凡遊樂場》、《扎麗娜：紙如皮膚》及《沒有國家：南亞及東南亞的當代藝術》，還有獲得2012年度雨果博斯藝術獎的越南裔藝術家傅丹（Danh Vo）的小型個展。古根漢力圖將亞裔藝術家融合到正典世界藝術史敘述之中，有時候是此路不通的，但一般來說倒能藉此為那些另類論述，爭得立足之地，而不是單純把舊事重提一番，或只當作藝術史的「搶救項目」就了事。

《非凡遊樂場》的策展人Alexandra Munroe和蔡宇鳴向觀眾提出詰問，應如何重新評價藝術史長久以來的西方本位格局，對風格、論述、革新及實驗之起源流變所作的種種假設。《非凡遊樂場》既沒有趁機渲染非西方、日本藝術家好像次人一等的「他者性」，也沒忽略關於現代主義的各種另類的、且有時跟主流對峙的論述。儘管展覽以西方藝術家為參照，如展示傑克遜·波洛克（Jackson Pollock）的作品，但他們不是用來驗證具體派的價值，或用來暗示具體派不過是西方藝術生產的旁支細流；反而，波洛克之所以安插在對話當中，是因為他是具體派的白髮一雄和金山明等同時代的藝術家，而後兩者在1950年代中期是有意回應波洛克，那是他們當時所認知的國際藝壇。

與《非凡遊樂場》同期舉辦的其他展覽，也試圖將亞洲納入現存的藝術史，而不一定先要贊同其假設。《沒有國家》屬於古根漢瑞銀地圖（UBS

MAP) 環球藝術行動的一個項目, 令古根漢擴充了非西方藝術的館藏。展覽標題分明意味着不想按照國族之別來策展, 但把南亞和東南亞兩個地區隨意組合起來, 最終也造成了新的疆界和分類範疇, 而與展覽的初衷不符。至於較為成功的《扎麗娜: 紙如皮膚》展覽, 是印裔美國藝術家扎麗娜 (Zarina) 的一次回顧展。扎麗娜的創作專注探討邊界、地圖、家的觀念和紙張的特性。她在印度出生, 在世界各地生活及學藝, 七十年代定居紐約市。她本身就是個恰當例子, 說明一個藝術家之所以取得國際地位, 是因為她既遊歷甚廣, 又能學無常師。正當這幾個展覽嘗試以瓦解固定邊界的論述將亞洲整合、並納入既有的世界藝術史正典之中, 其實問題依然存在: 究竟這個瓦解邊界的用心, 是否自相矛盾的勾畫出其他界線, 同樣造成約束。

### 《具體美術展: 非凡遊樂場》

評論家、藝術史家及策展人, 往往把具體派的早期作品, 即被法國「非定形藝術」理論家兼評論家米修·塔佩耶 (Michel Tapié) 於1958年「發現」之前的那些作品概括為「行動繪畫」。這種「行動繪畫」雖強調了具體派藝術家運用手腳軀體的表演及姿勢面向, 但作為一個種類名稱, 卻忽略了材料本身的顯著地位。「行動繪畫」無形中突出了藝術家的主動行為, 通過對手頭上所有材料的主動操控, 而再次令藝術品成為藝術家勞動得來的被動產物。這樣說來說去, 還是在重複現代主義關於天才藝術家的典型論調, 如何在一堆原材料上運用技藝精湛的創造力, 製成一件藝術作品, 但其實卻說不出也看不見具體派藝術家怎樣千方百計, 探索物料實質上所起的主動性——這從物料不肯就範, 還要和藝術家作對, 可見一斑。正如吉原治良在〈具體藝術宣言〉上說:「當物質完好無損, 表露出自身特性時, 就是物質在開始說故事, 甚至吶喊出聲。」

展覽除了具體派藝術家最終的「畫作」外, 也連帶展出許多錄像和紀實照片。策展人藉此讓大家注意材料和藝術家之間多種關鍵的互動情景。村上三郎的〈穿越〉(1956) 是人與材料精疲力竭的搏鬥, 藝術家一口氣闖過21扇紙屏風, 跑到另一端時, 身體已飽受震盪。在以往的展覽, 這件作品

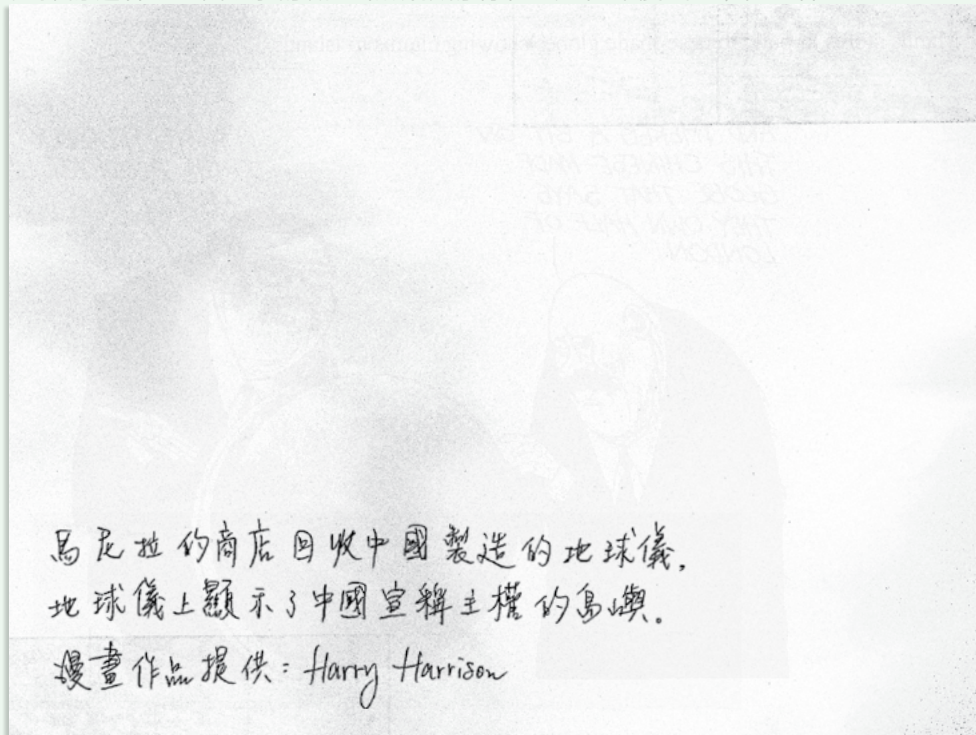
通常只看到撕破了的屏風紙，而這次，策展者着意強調創作所費的心力。這次用一組連續照片，捕捉了村上三郎穿越紙屏風的不同位置，突出了畫框支架（也即紙屏幕支架）的物質性、彈性和抵抗力，這位藝術家正因要衝破這些紙畫布，而令身體受到撞擊變形。不但觀者的目光引向了紙屏風的回彈力，而且當觀者在那些頗大的複製照片面前徘徊時，可以設身處地感受到藝術家當時的搏鬥，留意到他穿越一幅又一幅繃緊的紙屏幕，每次

Manila stores to pull Chinese-made globes showing claims to islands



個如房間般大、用乙烯基塑料造的發光紅色立方體，是重新製造的山崎鶴子作品。牆上的紀錄短片說明該作品原來放在1956年的《戶外具體美術展》，當年這〈紅立方〉不牢穩的懸掛在樹上，讓人感到危如累卵，跟今天在古根漢美術館穩穩當當的立方體，迥然不同。原作本來是邀請觀眾走進立方體內，「好讓站在外頭的人看去，像看皮影戲般」，<sup>1</sup>但在美術館內展覽的〈紅立方〉，卻沒有投射出甚麼影子。蔡宇鳴在展覽圖錄上說：「具體派致力培養民主的胸懷，其互動作品就是這方面最富詩意的表達。」<sup>2</sup>不過，

MAP) 環球藝術行動的一個項目，令古根漢擴充了非西方藝術的館藏。展覽標題分明意味着不想按照國族之別來策展，但把南亞和東南亞兩個地區隨意組合起來，最終也造成了新的疆界和分類範疇，而與展覽的初衷不符。至於較為成功的《扎麗娜：紙如皮膚》展覽，是印裔美國藝術家扎麗娜 (Zarina) 的一次回顧展。扎麗娜的創作專注探討邊界、地圖、家的觀念和紙張的特性。她在印度出生，在世界



探索物料實質上所起的主動性——這從物料不肯就範，還要和藝術家作對，可見一斑。正如吉原治良在〈具體藝術宣言〉上說：「當物質完好無損，表露出自身特性時，就是物質在開始說故事，甚至吶喊出聲。」

展覽除了具體派藝術家最終的「畫作」外，也連帶展出許多錄像和紀實照片。策展人藉此讓大家注意材料和藝術家之間多種關鍵的互動情景。村上三郎的〈穿越〉(1956) 是人與材料精疲力竭的搏鬥，藝術家一口氣闖過 21 扇紙屏風，跑到另一端時，身體已飽受震盪。在以往的展覽，這件作品

通常只看到撕破了的屏風紙，而這次，策展者着意強調創作所費的心力。這次用一組連續照片，捕捉了村上三郎穿越紙屏風的不同位置，突出了畫框支架（也即紙屏幕支架）的物質性、彈性和抵抗力，這位藝術家正因要衝破這些紙畫布，而令身體受到撞擊變形。不但觀者的目光引向了紙屏風的回彈力，而且當觀者在那些頗大的複製照片面前徘徊時，可以設身處地感受到藝術家當時的搏鬥，留意到他穿越一幅又一幅繃緊的紙屏幕，每次都如入死巷、面容扭曲、拼命前衝。白髮一雄作品〈挑戰泥濘〉（1955）的錄像，使我們同樣領略到藝術家與材料之間的對立。看着他在泥濘中滑倒、跌跌撞撞、在又重又滑手的泥堆中推也不是，抓也不是。在這裏，材料也能駕馭藝術家，不下於藝術家駕馭材料。同樣情況也見於白髮一雄的〈以腳作畫〉，此作品的錄像就放在〈挑戰泥濘〉附近，讓觀者看到他不但無法控制顏料，還得抓住吊繩，支撐平衡，才不致給地上的顏料滑倒——顏料看來已在畫家的掌控以外。

這些錄像和照片雖然着重了作品的展演特性，但我們得指出，作品是作為繪畫展示的，而不是當作甚麼行為事件。這些作品是垂直掛在牆上，有畫家簽名，被稱為「畫作」，執意對媒材提出質疑。但展覽不是將之視為藝術勞動的製成品，而是通過材料的特性及其與人體的互動，視之為材料能動性的各種反映。這些畫作並非標誌着藝術家已高高凌駕於材料之上，反而再三強調材料本身可以跟藝術家對立，跟藝術家對抗——這些材料擁有自己的意向性。

在具體派展覽的起點，圓型大展廳側面有個燈光微弱的空間，懸吊着一個如房間般大、用乙烯基塑料造的發光紅色立方體，是重新製造的山崎鶴子作品。牆上的紀錄短片說明該作品原來放在1956年的《戶外具體美術展》，當年這〈紅立方〉不牢穩的懸掛在樹上，讓人感到危如累卵，跟今天在古根漢美術館穩穩當當的立方體，迥然不同。原作本來是邀請觀眾走進立方體內，「好讓站在外頭的人看去，像看皮影戲般」，<sup>1</sup>但在美術館內展覽的〈紅立方〉，卻沒有投射出甚麼影子。蔡宇鳴在展覽圖錄上說：「具體派致力培養民主的胸懷，其互動作品就是這方面最富詩意的表達。」<sup>2</sup>不過，

在《非凡遊樂場》中，藝術作品與觀者互動的程度和方式，沒有《首屆具體美術展》及《戶外具體美術展》來得那麼豐富、好玩。現在各件作品分佈在圓展廳內的分隔空間，貼近白牆而立。這樣無形中把作品框在某種經典之作的格局內，跟原先比如說在戶外的展覽，可謂大相逕庭。雖然人們可從不同角度及距離，站在美術館坡道上看作品，但觀者的投入參與，始終有限。譬如，田中敦子的〈鈴〉有人看守，以免觀眾隨便按響，殊不知這作品本來是給人們自由按鈴的。

吉原治良曾說：「我們最重要的事，是要令當代藝術成為今天活在艱苦現實中的人最自由的場域，從而促成人類的進步。」<sup>3</sup>蔡宇鳴把具體派的藝術分兩時期：從1954至1961年是第一個階段，要擺脫戰時的集權主義；1962至1972年是第二個階段，嘗試不受日本戰後過度的經濟繁榮影響。<sup>4</sup>他們一心尋求解脫，這一點在古根漢展示具體派好些作品時未能充分體現出來，而這缺點也許恰恰來自展覽的形式。正如David Summers在設法確定「世界藝術史」的可能面貌時，發覺展覽是很難把「我們面對藝術作品時的感受，與作品對製作者及欣賞者可能有的價值兩相兼顧，不致厚此失彼。」<sup>5</sup>

《非凡遊樂場》也避開了具體小組內的群體關係。展覽為具體派在國際前衛藝術界爭取一席之地，假設了小組必然團結一致，卻掩蓋了其中的微妙之處：藝術家彼此如何合作，或相互對抗。在很大程度上，這個展覽把具體派視為團體的創作活動，團結於吉原治良的雄心壯志和強勢領導下。策展人以吉原治良在〈具體宣言〉的話為展覽打頭陣，把每個藝術家當成吉原治良所說的目標的執行人，而不是這些目標的倡議者。令這種說法更牢不可破的，是展覽優先挑選了那些「星級」藝術家，如白髮一雄、嶋本昭和金山明，他們的作品最能呼應吉原治良所提倡的自動行為（automatism）和標新立異。吉原治良對具體美術的發展，其核心作用固然無可置疑，但也許更關鍵的，是具體小組的成員彼此如何互動。他們之間的對話，在1957年的具體舞臺演出，可見一斑。這個演出的錄像放在「行為繪畫」這部份，就有點奇怪。我們先是看見白髮一雄精心編排的伐



木表演，接着金山明放掉大型氣球的空氣，然後田中敦子把自己衣服一層層撕下。我們會好奇這些演出次序，對具體派內特定的人際關係道出了多少端倪。雖然舞臺演出的草圖也展出了，但這些卻穿插在那些更晚期的素描作品之間，並放在最後的「環境」部份。與其因為某些成員的作品很能說明團體的宣言及其他文獻所提的理念，而予以優先展出，倒不如突出各成員在藝術上彼此呼應之處，更為有用。

就拿白髮一雄及其妻白髮富士子來說，他倆的關係至今從未在任何具體美術展中充分談及。在《非凡遊樂場》展示的一齣錄像中，我們看見白髮富士子落手落腳，積極為白髮一雄以腳繪畫的作品着色，並協助他作畫。可是她1961年的混合媒體作品，卻放在山崎鶴子的瓷漆畫附近，沒有任何說明，好像唯一聯繫兩者的就是她們在該團體中屬於少數的女性藝術家。由於展覽對藝術家之間的互動不以為然，鞏固了白髮一雄是個不靠人的英雄、自主的創作人的神話。<sup>6</sup>還值得注意的是，儘管展出作品不時伴以文獻記錄，但早期，即1957年之前在蘆屋市美術館舉辦的具體美術展，所記錄的照片卻一幅也沒有複製下來，放在這展覽上。而且，古根漢美術館的建築結構也強化了藝術家的自主形象，因為每個藝術家及其作品都陳列於牢房似的孤立空間。諷刺的是，所有具體美術的回顧展都強調具體派作為團體，縱然藝術家時而合力創作，時而各做各事。這次展覽倒不自覺地傳達了一個訊息：我們需要另外舉辦一個具體美術展，探問身為團體的一份子到底有何意義。

不過，《非凡遊樂場》不同先前在瑞士盧加諾及東京所辦的具體派展覽，不著重時間順序，反而按主題為作品分組，把焦點轉移，好讓大家去理解藝術家對既定媒介分類的創新進路。這樣轉移重心，有助大家明白具體派是與西方同行，而非步其後塵而已。通過強調藝術作品的物質性及形式特點，表明具體派藝術家的能動性不可忽視，我們必須有這樣的論據，才可抗衡動輒拿大敘事來思考文化交流的傾向。

## 《紙如皮膚》——扎麗娜·哈什米

《紙如皮膚》安置於古根漢美術館周邊的隱蔽畫廊內，是扎麗娜·哈什米（Zarina Hashmi）的回顧展，展出纖巧細膩的版畫、素描及雕塑。她的作品常被看成是極簡主義，因為畫面單純、格子狀的形式不斷重複。譬如〈影子屋〉（2006）是扎麗娜比較大型的紙本作品，一行行隱約像房子的剪紙排列成網格佈局。剪紙在牆上投下清晰陰影，令作品有雕塑感。雖然在極簡主義者Carl Andre或Donald Judd的作品中，也看到類似的網格形式或序列組織，但扎麗娜在展覽圖錄上謹重表明，她「從沒想過格子網是現代主義的發明。」<sup>7</sup>

《紙如皮膚》展示了扎麗娜從1970年代至今的作品。展覽避免採用編年手法，第一個房間內放了她在1990年代及2000年代的作品精選。回顧展入口正對面，是一大幅金燦燦的作品，題目正好是〈走進炫目之光〉（2010），在一張日本大河原手工紙上貼上22k金箔。房間內多是她的近期作品，包括一系列形態含糊、有點像地圖的抽象版畫，還有上文提到的〈影子屋〉（2006）和〈影子屋II〉（2006）。房間中心有個大型的環狀展示架，放着許多微型版畫，作品名為〈萬物〉。展廳後方的半圓形房間，有兩組明顯不同的作品，分別是稱為〈家是異地〉（1999）的系列版畫，及展覽中僅有幾件非紙質物料作品〈爬行房子〉（1994）。〈家是異地〉一系列36張版畫，形式抽象（其中有烏爾都語文字），跟隔壁展出扎麗娜的許多版畫相似；〈爬行房子〉由棱角尖利的金屬組成如一大群飛鳥，背景是彎曲的牆。這兩組作品都跟家和旅程有關，合起來看，正好反映了材料之間的張力、扎麗娜對家的觀念及她個人的遊歷經驗。

最扣人心弦的作品，是1970年代藝術家剛遷居紐約時所創作。展廳後方一個光線昏暗的房間，陳列着給撕裂、刮花、捅破、甚至到處打結的紙本作品。名為〈無題〉的針孔畫，於1976-77年創作，由20張裝了框的BFK版畫紙組成，藝術家在每張紙上用長短粗幼不一的繡花針，很有條理地刺出針孔，造成各種富有紋理質感的驚人之作，從次序井然的網格狀至曖昧混亂的圖形均有。這些作品是扎麗娜定居紐約早年所製，刺繡動作所留下

的痕跡是模仿1970年代女性參與手工藝製作時鑽研出來的圖案裝飾。但扎麗娜這些作品確實很抽象，那揮之不去的白色，令人想起致力探索單色可能性的其他畫家，如羅森伯格、瓊斯及Robert Ryman的畫作。從扎麗娜所選擇的作畫取態、採用材料及風格淵源，看出她是故意凸顯藝術生產中偏重身份認同與偏重形式結構之間的衝突，藉此挑起爭議，積極響應當今「全球轉向」以來對藝術詮釋的論爭。

總的來說，《紙如皮膚》側重展出扎麗娜近廿年來的作品，凸顯她對家園、邊界及地圖的興趣，而較忽略她在1970年代一些更有趣的紙本作品。也許這是因為後期作品涉及她流落異鄉的藝術家身份：那些抽象地圖及幾何化的房屋平面圖，可聯繫到她因遷徙而引起的空間錯位、空間壓縮的感受；以地理流動與遷移作為生活支撐或創作媒介的藝術家，相信都會有這樣的反應。回顧展一開始便強調扎麗娜的後期作品，似乎主要想把她連結到「全球遷徙」(global displacement)的現象，以便符合國際藝術的某種共識，那就是，藝術家越是四海為家，越會被視為國際藝術家。〈無題〉(針孔畫)(1976-77)或〈圍欄〉(1976)(沿紙張四周刮出一條邊界)這些作品探索了承托紙張的物質特性，多於探索所呈現的形象，還突出了紙張的耐磨及纖維的柔順。如果能多關注這些作品，便可讓扎麗娜個展跟那大型的具體派美術展好好展開對話，從而促使大家更深入討論主流藝術史以外的抽象創作。

### 《沒有國家：南亞及東南亞的當代藝術》

《沒有國家：南亞及東南亞的當代藝術》是「古根漢瑞銀地圖環球藝術計劃」〔下稱MAP計劃〕的第一個展覽。這一系列項目由瑞士銀行集團資助，讓古根漢美術館可以擴充三個廣義地區的館藏：南亞及東南亞、拉丁美洲、中東及北非。古根漢藉着這個MAP系列，不但可收藏更多來自這些地區的藝術品，同時也計劃了相關的教育項目，包括一系列講座，並給各地區的學者和策展人頒發策展獎學金。《沒有國家》由新加坡的葉德

晶策劃，古根漢為此計劃招攬了三位區域策展人，她就是其中之一。展覽展示了22位藝術家的作品，他們分別來自印度、孟加拉、印尼、馬來西亞、緬甸、菲律賓、柬埔寨、新加坡、泰國和越南。展覽「旨在讓大家超越地理和政治的邊界，來了解南亞及東南亞」，<sup>8</sup>考察各地區及地區之間的文化實踐、互相影響的網絡、以及構成民族及文化主體性的歷史發展。

古根漢美術館和瑞士銀行集團兩者在描述這個環球藝術行動時，措辭明顯有別。葉德晶和古根漢把《沒有國家》及MAP計劃明確置於現有的學術批評架構內，強調計劃挑戰「以西方為中心的藝術史觀」的意義，又能夠為更包容、真正具有全球眼光的當代藝術實踐提供發展的空間。相反，瑞銀集團的代表在讚揚MAP計劃把藝術推向全球時，往往強調這些地區的經濟充滿活力，客戶的投資機會多不勝數。瑞銀集團財富管理行政總裁 Jurg Zeltner 甚至說得更直白，「藝術越來越變成一項資產類別，而瑞銀在這些特殊領域正設法提高曝光率。」<sup>9</sup>儘管眾多觀察者覺得這些建制說法大相逕庭，並不足為奇，但是，在過去的十年，亞洲當代藝術「特別是中國當代藝術」的市場和基礎設施都加速發展的情況下，對於探索美術館、藝術市場和大企業利益的共生關係，顯得尤為迫切。而當《沒有國家》的展示方式與藝術博覽會不無幾分相像，展覽更成了思考市場和機構決策之間關係的據點。

諷刺的是，雖然《沒有國家》希望人們別把焦點放在國與國的分別，總體效果卻適得其反，部份原因是展覽整體空間不足。大型作品往往覆蓋了一整幅一整幅牆壁，令空間細小的畫廊更形擁擠，而與展覽同步推出的公眾節目，明顯包含了豐富的論述話題，在展覽本身卻完全不見蹤影。

葉德晶策展《沒有國家》的目的之一，是為南亞及東南亞創造另類的視野，打破處於支配地位的表述——把這兩個地區都當成是疆界分明的。她在策展導言上說，「跟展覽題目看似相反」，展覽的真正焦點放在藝術家極為個人的生平經驗上，而對文化和社會作簡化呈現，無視複雜的對話交流、以至相互間的對抗及同化。螺旋槳小組 (The Propeller Group) 創作的錄像〈共產主義電視廣告〉長一分鐘，作品想像要是餘下來的五個共

產國家，合夥聘請廣告公司替共產主義重塑形象，會有甚麼事情發生？螺旋槳小組入選這個展覽，顯示了任意根據劃定的國界來為藝術作品進行分類的徒勞：螺旋槳小組在美國加州成立，以洛杉磯及胡志明市為基地，根本無法簡單將之歸類為越南藝術家。Tran Luong的錄像〈Lap Lòe〉〔〈閃動〉〕，投影到展覽入口上方，映出在共產黨統治下越南學童制服常見的一條紅領巾，正鞭打着男子袒露的胸膛。Tran的作品是要說明越南人民飽受共產政權的壓迫；可這個影像，正具體表現了《沒有國家》展覽的思路：歷史與文化都銘刻在人們的身體上。然而，展出的作品均注重讓觀眾一望而知，多於讓觀眾更深入思考作品。也許，當這些新館藏融合到美術館的藏品之後，日後的學術處理可以不按地區來展出，而是按照作品對特定問題的共同關注，從而開拓當代藝術的觀念，使之更包容。MAP計劃滿足了重要的第一步，就是購入了歐美以外的當代藝術作品，不過我們還得追問，究竟擴張了地域，是否必然意味偏重某類內容、偏向某種期望、進而偏愛某些觀眾。為甚麼要辦某種展覽？又是為誰而辦？

古根漢美術館不但購藏南亞及東南亞的藝術作品，一擲千金，還悉心策劃連串教育項目，以配合未來在紐約及世界各地的新展覽。種種措舉均表明美術館真心誠意的希望「在地區上及全球範圍內促進對話及創意交流，為藝術機構、藝術家、學者、美術館觀眾及網上大眾建立長遠的關係。」<sup>10</sup>《沒有國家》這個展覽如何設定，跟人們實際看這展覽的感受不同，當中的落差無意中透露了當代亞洲藝術領域正面臨一個重大困境。究竟環繞著藝術品的種種說法，是在為藝術品服務？還是藝術品得向這些說法所迎合的政治目的看齊？藝術品是否要表徵廣泛的社會或文化議題，才有其存在價值，還是只須看其市場價值便可？我們又如何掂量觀看作品的實際經驗？

### 非僅為擴展而擴展

整體而言，這三檔展覽反映了古根漢美術館對於當代藝術的論述，正努力跳出歐洲本位的框框，另闢蹊徑。這些展覽試圖為藝術交流的方向重構新

觀念，排除以國族或文化作為根本參考依據，而取得的成績異殊。通過瓦解文化疆界之分野，強調藝術家如何與媒材磨合來凸顯藝術的能動性，這些展覽嘗試介入並質疑「世界藝術」這觀念本身；而以美術館展覽為手段，為當代亞洲藝術作歷史表述所面對的各種挑戰，亦一一顯現。還有很多問題有待大家深入反思，譬如：怎樣重演那些稍瞬即逝的行為作品；需要密切關注所見到的作品提出的問題；如何在堅持策展原則的情況下，維護「打破疆界」的想法。無論如何，一個從前主要致力歐美藝術的機構，如此廣泛地展示當代亞洲藝術，確實為實現全球藝術史的想法，走出了令人鼓舞的一步。

〔徐昌明譯〕

- 1 | 蔡宇鳴撰寫的〈請自由繪畫〉，摘自《具體美術展：非凡遊樂場》，蔡宇鳴、孟若合編，古根漢美術館出版，紐約，2013，第55頁。
- 2 | 同上，第55頁。
- 3 | 吉原治良：〈出版緣起〉，《具體》第一期，1955年1月，第33頁。
- 4 | 關於這兩個階段的情況，請參閱上述蔡宇鳴的文章，第45頁。
- 5 | David Summers:《真實空間：世界藝術史及西方現代主義的興起》，Phaidon出版社，倫敦，2003，第33頁。
- 6 | 有關富士子對白髮一雄以腳繪畫所起的作用，可參閱富井玲子撰寫的〈白髮之畫：邁向「具體」的討論〉，輯於富井玲子和Fergus McCaffrey合編的《白髮一雄一甲子》，紐約McCaffrey Fine Art出版，2009，第26頁。
- 7 | Sandhini Poddar:〈黑玫瑰花園：扎麗娜與Sandhini Poddar 對談〉，載於《扎麗娜：紙如皮膚》，由Allegra Pesenti編輯，Hammer博物館出版，洛杉磯，2012，第168頁。
- 8 | 古根漢基金會所發之〈古根漢瑞銀地圖環球藝術行動新聞稿〉，2013年2月21日：[http://www.guggenheim.org/images/content/New\\_York/press\\_room/photo\\_service/guggubsmmap/mappresskit/guggubsmmap\\_mediakit\\_02.21.13\\_optimized.pdf](http://www.guggenheim.org/images/content/New_York/press_room/photo_service/guggubsmmap/mappresskit/guggubsmmap_mediakit_02.21.13_optimized.pdf)。
- 9 | 引自〈古根漢計劃挑戰西方本位觀〉，刊於《紐約時報》，2012年4月11日。
- 10 | 見古根漢瑞銀地圖環球藝術行動的介紹梗概：<http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation/collaborations/map/overview>。

**Rachel Chamberlain、陳俊華、王格睿、  
Tina Le Steven Apotheker David  
McClure**

密歇根大學藝術史系助理教授奇廷茲指導這  
組研究生撰寫此文。

# A Footnote to History

## 歷史的腳註

*Gypsies: . . . coming originally from India to Europe a thousand years ago . . .*

(吉普賽：源自印度，一千多年前，遷徙、流落到歐洲...)

On the banks of the Indus,  
just before

在印度河的岸邊  
在河水

it reaches  
the ocean,

抵達  
海洋之前，

and just before  
the monsoons,

在季候風  
到來之前，

they left  
me clutching

他們留下我  
緊守著  
這歡送的群島

islands of farewells.

十個世紀了

For ten centuries  
they sent no word

他們沒寄回過一個字

though I often heard  
through seashells

儘管我總是  
從貝殼裡聽到

ships whispering for help.

那些船隻求助的耳語

I stuffed my pockets  
with the sounds of wrecks.

我忍受著口袋裡  
沉船殘骸的動靜

I still can't decipher  
scripts of storms

我依然不能讀懂  
風暴的手稿



作者: Agha Shahid Ali

翻譯: 曹疏影

as I leaf through  
the river's waves.

如同我匆匆讀過  
河中的波浪

Half-torn by the wind,  
their words reach

他們的字句  
幾乎被風撕得粉碎

the shore, demanding  
I memorize their

然後抵岸, 充滿渴求  
我記下他們那些

ancient and recent  
journeys in

古老的、新近的  
旅程

caravans ambushed by  
forests on fire.

在大篷車裡  
被燃燒的森林伏擊

*(for Bari Károly)*

(給Bari Karoly)

Agha Shahid Ali, 〈歷史的腳註〉, 《沒有郵局的國度: 詩選1991-1995》,  
W.W. Norton & Company, Inc., 頁43-44。





照片顯示的是在香港最後射殺到的老虎，老虎皮展示於港島赤柱天后廟。老虎皮已呈黑色。老虎於1942年在當地派出所外被巡警Ruh Singh獵獲。老虎重240磅，身長73吋，高3呎。

當時是香港的日據時期。  
這只老虎並非香港原生動物。

圖片英文說明：

<http://beijingvisitor.blogspot.hk/2009/02/last-tiger-shot-in-hong-kong.html>

<http://www.biosch.hku.hk/ecology/porcupine/pr25/25-vert-tiger.htm>

影像提供：胡津如



# FIELD NOTES

フィールドノート | 搜記 | Mga Tala ng Paglalakbay | 현장 기록 | क्षेत्र पत्रिका | سہون ڈالیف

主編 | 徐文玠, 黃子欣

編輯團隊 | 胡津如、Sabih Ahmed、Hammad Nasar、黃浚婷

編輯統籌 | 胡津如

翻譯 | 徐昌明、陳惠芳、Doris Lau Parry、彭錦耀、潘偉珊、曹疏影

校對 | Daisley Kramer、黃小燕、陳靜昕

支持 | (平行敘事) 是獲MONDRIAAN FOUNDATION支持的計劃

鳴謝 | Agha Shahid Ali、Steven Apotheker、Rasheed Araeen、Francisco Camacho、Oscar Campomanes、Rachel Chamberlain、陳光興、陳俊華、Teboho Edkins、阿米塔夫·戈殊 (Amitav Ghosh)、何子彥、奇廷茲、Yin Ker、Tina Le、David McClure、MAP Office、王格睿、Robert Wessing、黃小燕

設計 | Milkshake

封面提供 | Arlind Schimdt