

# 民之所「慾」，常在我心

## 活色生香的台灣常民文化——「七彩電光琉璃花」展

文/李友煌（文字工作者）

常民文化的翻譯，具有知識分子在主體性追求與台灣認同大潮下尋根、再出發的深層意義，而藝術家在以常民文化滋養菁英文化的同時，也逐漸擺脫狹窄旁觀的視角與奇觀夸飾的手法，而漸能較全面深入的體驗、再現常民文化……

### 一、菁英代言、常民無言

當T島某位禿頭市長打扮成大鬍子，前往機場迎接另一位宇宙無敵大大鬍子歌王，而備受冷落時；當總統、立委、市長、名嘴、歌星、名媛，一窩名牌、一派高雅，沈浸在似懂非懂的歌劇，故作享受時；當表演殿堂內，西裝正襟危坐，高跟鞋強忍咳嗽，而竟鼓錯掌時；屏東楓港五路財神廟前的野台戲正熱鬧開鑼，電子花車女郎一下被落山風脫得精光，夾腳拖嚼檳榔的老伯大叔和青春痘男孩擠啊擠，海濤澎湃，白瑩瑩的月亮不斷膨脹膨脹……

一般人印象裡，到文化中心聽音樂會、看表演，到美術館、博物館看展覽，都是有「CIASS」、有水準的；寺廟酬神的野台戲，不論歌仔戲、布袋

戲、電子花車或露天電影，那卡西、卡拉OK、宋江陣或電音三太子，雖不至「沒水準」，但至少不是有「CIASS」的。幸不論花大錢買票（或主辦單位送的公關票）進場的紳士淑女到底幾個人聽得懂幾成聲樂或歌劇，人性在附庸風雅、惺惺作態的「高級」文化藝術殿堂，或慾望橫溢、一無遮攔的通俗文化場合，並無兩樣。

但所謂菁英文化（精緻文化）與常民文化（或稱高層文化與低層文化），過去常這樣被以兩極、二元對立的方式呈現，高層文化就必定精緻、菁華、高雅，常民文化就必定低俗、庸俗、通俗，所以高層文化必須拯救拉拔低層文化，常民文化必須提升、必須精緻化，才能登大雅之堂。

常民文化從來不是主體，菁英文化才是。因此，常民文化僅具有工具價值、外在價值，它的「豐富」、它的「活力」、它的最大功用，是作為「禮失求諸野」時，挹注、活化精緻文化的備胎與備用電池。在現代化光環下，菁英文化吸飽了光源，菁英文化就是現代化、就是文明；而常民文化彷彿次文化般，只能躲在陰暗的道場、菜堂，俗麗的野台戲與廟會裡，等待眷顧與提拔的目光。但被眷顧與提拔的那一部份，往往是誇大極化了的、扭曲變形了的、加油添醋了的，如同卸了妝的演員被迫化上油彩厚重的小丑妝重新粉墨登場，在別人搭建的舞台上賣笑。



● 陳義郎〈文字獸(萬)〉，2005，23×45×92cm，作者提供。

什麼是菁英文化、什麼是常民文化？誰來決定？為什麼常民文化不是精緻文化，難道常民文化一定粗糙、庸俗？這些問題，從來沒有被好好討論過，而是被視為理所當然的接受了。因為，文化之所以常民或菁英，之所以低層或高層，其實並不取決於文化本身，而是活出它的人民。階級判定了高、低，規定了雅、俗，決定了品味。<sup>1</sup> 所以喝紅酒是高雅的，飲維士比是低俗的；寺廟神壇是俗艷的、教會教堂是典雅的；歌劇聲樂是藝術、布袋戲流行歌是娛樂；吃口香糖可以接受、嚼檳榔受鄙夷；本土是鎖國，綠卡代表國際觀。

文人、藝術家談常民文化時，究竟站在什麼位置發言？是菁英文化、常民文化，還是客觀的第三者（我懷疑有純粹客觀的第三者位置的可能），從觀看的角度、發言的口吻、創作的表現來看，常民文化確實常常被「奇觀化」，被過度的誇大、誇示、夸飾，這反應出觀看者、發言者、創作者「代言」的角色，常民文化向來很少能為自己發言，因為「論壇」是菁英文化的地盤，常民文化有再高的能見度，也只能默默地在生活中閃耀「俗麗」的光芒，對「美」無置喙餘地，甚至連自身也得透過菁英文化代言。而代言意味著身分的竄奪，常民文化得由菁英文化來定義，常民文化的「翻譯」、「轉譯」，不可避免的遂挾帶了菁英階級的品味，產生揀擇與框限，而有失真、失焦的危機。

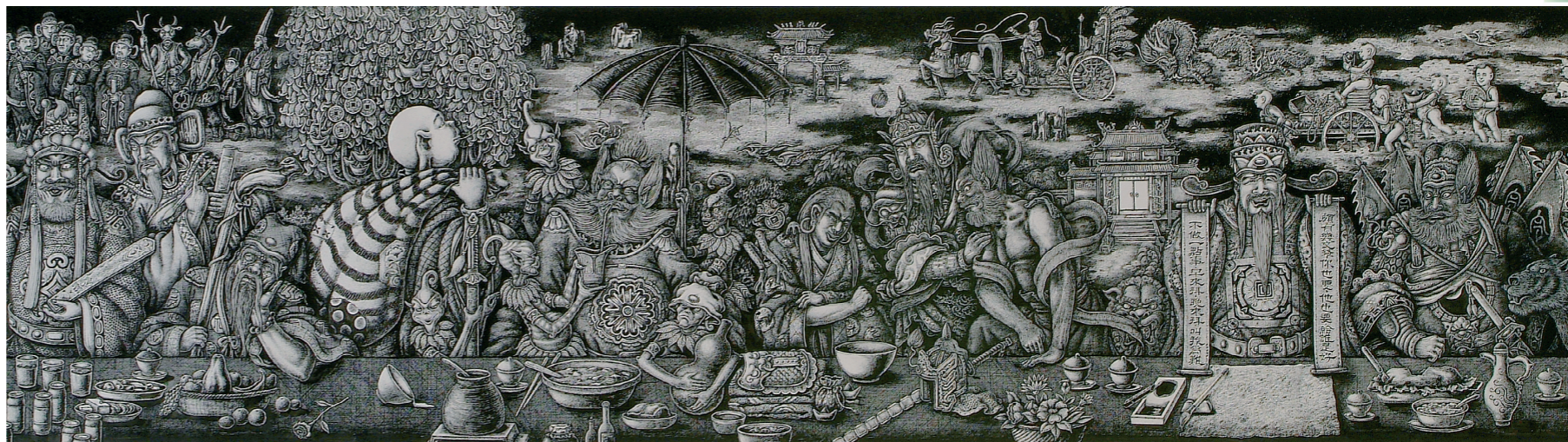
### 二、奇觀、夸飾、馴服、轉化

高雄市立美術館這檔「七彩電光琉璃花：台灣常民文化圖像轉譯」展（以下簡稱「七彩」展），雖只再現了台灣常民文化的一部分，但已夠令人眼睛一亮。基本上，參展的藝術家們，有的在民間工藝技術

的基礎上再精進創新，有的運用現代藝術技法詮釋常民文化，有的以常民文化為其後現代諧擬、戲仿、折衷、拼貼手法的滋養。這些作品，總的來說，呈現繽紛繁茂、目炫神迷又發人深省的俗文化翻譯風貌。

之所以是翻譯，當然牽涉到不對等的雙方，即常民文化被從民間「搬運」到美術殿堂的過程。常民文化成為藝術家創作的客體，這中間增加了什麼、失落了什麼、改造了什麼？翻譯不可能完全透明，體現了庶民喜怒哀樂、現實與欲望的常民文化，經由一群置身於似乎文化位階較高、同樣具有欲求的個體（藝術家）之畫筆，不得不產生揀擇與質變，這種揀擇與質變得以讓我們觀察藝術家對台灣社會的具體欲求、挪用策略及其再詮釋脈絡，了解他們如何借用本土元素宣洩壓抑的慾望與衝突，以及他們如何重新詮釋本土經驗與台灣意識。

這檔展覽，參展藝術家相當多元化，有木雕陳一郎、剪黏陳三火、布袋戲偶李宜穆等民間藝師，以及黑手出身的林正盛、畫廣告看板的魏滔，讀社會學系的張立暉，和李俊賢、施工忠昊、侯俊明、鄭正煌、劉時棟、彭賢祥等學院訓練出身的畫家。觀察藝術家們的表現，可以發現一個有趣的現象，即傳統藝師出身的藝術家在作品中保留了較多的傳統工藝痕跡，並力求工法及技術層面的改良、精進與提升；學院出身的藝術家更在意的，毋寧是對常民文化形式及內涵的挪用、拼裝、改造與理解、反省、批判；而林正盛、魏滔、張立暉等人則遊走於兩者間。結果是，常民文化既為現代與後現代藝術所用，而豐富了現代與後現代藝術；常民文化也在由工藝往藝術之路邁進時，自我提升了技藝、擴大了創作範疇，在保持中賦予傳統工藝新的面貌與精神內涵。



● 魏滔〈宴神圖〉局部，2007，75×1000cm。

魏滔宴神圖





● 林正盛〈十方佛〉，2004，152×186×40cm。

做為菁英階級的學院派藝術家在處理常民文化時，往往以一種奇觀式的手法再現常民文化，使其作品中的常民元素，不論技法、符徵或內容都呈現夸飾的現象。藝術家把常民文化帶進畫廊、美術館，讓藝術殿堂特有的燈光與氛圍取代了乾坤朗朗的太陽，常民文化頭一次享受這樣不流汗的美好待遇，付出的是小小的代價，例如金蔥亮片不舒適的衣服、太濃太厚的舞台妝。

常民文化吸引藝術家的部分，那些堆砌、搶眼、草莽、俗麗、khong金包銀的部分，文化光譜中的局部色階，於是不断被挪用複製，透過藝術家的翻譯與再翻譯，隱隱然成為常民文化的代表，從而取代了所有可能的常民文化，變成一般民眾對常民文化的認知與印象。常民文化被高抬的同時，也被框限住了。擬象 (simulation) 取代了真實，成為比真實更真實的真實，布希亞 (Jean Baudrillard) 所謂的「超真實」 (hyperreal) 現象，不僅反映在常民文化藝術化的領域，也出現在媒體及流行文化推波助瀾的「台客文化」之俗濫腔調上。

然而，我們在「七彩」展中，看見豐沛多元的常民文化元素材料之揉合再現、馴服與轉化，從艷彩到黑白、自冷冽至高溫、從繽紛到素樸、自俚俗到深沉、從靜美到惡醜，構築出連續的常民文化光譜，色域堪稱寬廣。常民文化的翻譯，具有知識分子在主體性追求與台灣認同大潮下尋根、再出發的深層意義，

而藝術家在以常民文化滋養菁英文化的同時，也逐漸擺脫狹窄旁觀的視角與奇觀夸飾的操作手法，而漸能較全面深入的體驗、再現常民文化，在理解批判常民文化的同時，反思自身位置。

### 三、常民文化的魔幻寫實

李宜穆「水蠶宮狂想曲」呈現的偶戲世界給人無限震撼與驚喜。他的創作體現了常民文化的親切性、娛樂性、功能性、實用性、創造力與非凡的想像力。他的作品包含立體木雕、平面繪畫、裝置藝術與文學創作，而這一切都是為了有朝一日能登台演出，能呈現在觀眾 (常民) 面前。他的創作目的不是為了把「沒有劇本的戲偶便只是沒有生命的木頭」<sup>2</sup>放進美術館的嵌燈下，而是「希望能夠找到戲班合作，讓這些戲偶能有機會登場演出屬於自己的角色」。<sup>3</sup>從常民文化出發，回到常民文化，李宜穆奇幻狂想的海洋演義，將台灣布袋戲魔幻寫實的常民性格發揮得淋漓盡致。

陳義郎做骨嶙峋、腹筍空洞的木雕群，以一種倒裝手法將抽象具象化了。較諸現代藝術的為抽象而抽象，不知所云、伊於胡底，陳義郎的常民性格在看似脫胎換骨的抽象造型中，仍揮之不去的表現在其為抽象文字與抽象物造型的企圖，也表現在其修飾得光滑緻密、雕鏤繁縟的工法與材質考究上。嘴喙、鼠尾、火形，具體的形象仍處處可見，具象化、魔幻化了的蟲與獸，顛危危地以人形站立；不同於一般木雕的厚實重穩，其細瘦高危的張力，彷彿隨時有變形的魔力，給觀者帶來更大的臨場壓迫感，也激發觀眾更迫切的認知渴望與親近引力。

陳三火以子之矛攻子之盾、反諷後現代的成果，也許原不在這位樸實誠摯藝師的意圖內；但後



● 鄭政煒〈二殿閻王〉，1995，366×155cm。



● 侯俊明〈侯氏八傳〉之「六腳侯氏」，2007，210×150cm。

現代拼貼的「經典」技法到了他手裡，竟成為後現代大敵——統整與共識的黏著劑，由支離破碎撐起的總體化——夠諷刺的了。當然，陳三火只是將被消費社會異化的傳統剪黏工法還原活化而已，但因他的作品不強求渾然天成的結合、不避諱現代元素的突兀摻雜 (例如文字、商標)，使得他這項傳統工藝的表現具有異質拼貼的後現代質地，從而傳達出紛歧的時代意義，也才對映出菁英文化後現代形式執迷的窘境。

### 四、濁世床墊上的神佛、現代性的罪與罰

林正盛、侯俊明、張立擘、魏滔和鄭正煌都表現了對俗世神佛的高度興趣，但各有不同的挪用與解讀。我不入地獄，誰入地獄，林正盛的神佛是開在混沌現世裡的陰暗花朵，他以廢棄床墊為畫布，是象徵人慾橫流的汙穢俗世，神佛依然不願離棄、依然願歸宿；還是神佛已無能為力，終究只能躺在床墊上任人玷汙或同流合汙。鄭政煒模仿挪用了台灣喪事道場常見的「十殿閻王」掛畫之粗糙形式與簡陋筆觸，以及「惡有惡報、六道輪迴」果報不爽的警世功能，創作出一幅幅寓含現代性罪與罰的無間道、阿鼻地獄，但因畫作中又摻雜大量現代虛構消費元素，例如蠟筆小新、火隱忍者等，從而鬆動了原本的嚴肅訴求，

但這種具有反思精神的自我解構不但諷刺了現代人「但知生、不知死」的神佛無用論或神佛功利性的現世觀，也達成了果報但憑人治的創作訴求。

六腳侯氏的「神話」，與其說是個人的造神運動，不如說是手抄淫褻奇書、靈異神怪話本的現代復刻版，作者不惜自曝揭露的私我情慾耽溺與殘暴獸性之惡是萬形幻化的主角，但這主角不只侯氏一人，凡觀看閱讀享受厭惡其中者都多多少少於其中窺看到自己卑鄙猥瑣不堪的陰暗面與劣根性。相由心生，現代的魑魅魍魎披著仿古的新衣出現，仿佛簇新的牛仔褲刻意打磨水洗成殘舊模樣，傳統工藝 (如木刻版畫) 或常民元素 (如道教樣式) 的擬仿涵化在這裡寓意著「神秘」、「根性」與「普同」，沒有這道復古刷痕的手續、這層殘舊外衣，侯俊明的〈侯氏八傳〉、〈八仙過海〉將只是頑童隨性潦草的塗鴉；而藉由這道常民符咒的護持，神聖這才找到世俗、陽光掠過隱密角落、美尋獲惡，揭露才成為可能，才具有正當性，被壓抑的人性大慾才找到可以依恃的渲洩管道。

子不語怪力亂神，故鬼斃、神已死，人依照自己的面目畫神。魏滔筆下塑造的神佛眾生相，貪婪、功利、世俗、享樂，眾神歡宴，西瓜渣沾臉，一副世俗人性的翻版。常民信仰、虔誠膜拜的對象，一旦揭去光環，神性底下盡是人性、甚至獸性，仙界最終是快活自在的極樂現世。張立擘「四大金剛」、「護



● 張立擘〈四大金剛系列一〉，2008，112×162cm。



法金剛」系列，以重複的筆調塑造出一個個能量滿載、火神巨人般的大明英雄；金鋼力士的酷炫姿態、烈焰暴焚的身軀對比人性的軟弱，光明強壯映照陰暗弱小，這樣卡漫式誇張的造形，飽滿的色彩，更能淋漓盡致、肆無忌憚的表達出常民對金剛護佑的奢求。近乎藻飾的筆法，卻配上空白的背景，憂行的軀體與軀體內連體嬰式的人頭構成，在在讓人想到洪通常民性格濃厚的畫作。

對文字的迷戀，同樣反應在侯俊明與李俊賢的作品中，但侯氏文字的嚙嚙、喃喃自語式的獨白，在李俊賢這裡卻是陽剛簡練的「台罵」，畫作裡充滿南台灣的陽光與風光，草莽味十足。靠著這些字、鏗鏘激烈的台語音調，雅與俗的界限才能消弭，或者說雅才能真正進入俗，否則也只是一幅幅風光旖旎的南國風情畫而已。文字扮演了風景畫中太陽、烈日的角色，活生生、有血有肉、不扭捏作態的基層常民性格才浮現出來。

常民文化憂衍竄生的力道（最經典的便是「番薯不驚落土爛」的浪漫本能），即使在平面的剪紙工藝也為藝術家捕捉到、並呈現出來。劉時棟看似隨機紊亂的現代印刷拼貼，卻有牽一髮動全身的網絡，零零碎碎、片片頁頁都化入有機有序的常民文化花海。常民雖安土重遷，依戀土地，但也有化異鄉為故鄉的強悍生命力，藝術家也以各異的理路詮釋土地，彭賢



● 李俊賢〈北灰西施〉，2000，130×194cm。



● 劉時棟〈春風〉，2007，112×145cm。

祥的客家原鄉、客家精神終究落腳於台灣這片土地，施工忠吳喧囂熱鬧的「選舉花招」也得請出土地公坐鎮。

### 五、沒有常民生活，哪來常民文化

常民元素的挪用改造，只是時髦流行嗎？只因為別人都這樣操作，不得不也找出一些稀奇古怪的，然後雜揉變造出具有自己風格的創作語彙來跟隨？固然，玩常民、非常民，但把這股操作常民元素的創作風潮置回時代的脈絡來看，卻也集體形塑出台灣主體性追求認同的文化藝術力道。

把民間文化、常民文化當做僵固不變的客體是危險不智的，因應環境，常民文化總在變易流動中（所以才富於強韌的生命力），它總也與藝術家及藝術品互動互通。藝術家並不真正獨立於常民文化之外，菁英文化其實涵括於常民文化之中。

所以，藝術家對常民元素的操作，縱使失真失焦、矯情做作，也絕非瞎人摸象的結果，而是返觀、回眸的失誤所致。藝術家的社會流動，一度自我阻斷了其生命所來自的沃土供輸。追尋青鳥的過程，沒

有人一開始就是從自家園子著手的，所有美好的事物總在遙不可及的遠方，總要「眾裡尋它千百度」，才會「驀然回首」。但當田園荒蕪，我們回過頭來，回到「黃昏的故鄉」，重新開始時，我們其實已是故鄉的異鄉人，我們對土地陌生、不知時令節氣，四體不動、五穀不分。我們不識草木，甚至叫不出左鄰右舍、親戚五十的稱謂與名字，換言之，我們不知道他們的生活（套句術語「常民文化」）。因此，我們選擇了那些我們認為最能凸顯這種生活特色的，例如節慶廟會、例如電子花車、例如檳榔西施、例如六合彩大家樂。就好像男人看女人，眼裡只有臀波乳浪，但這不是女人的全部，就像檳榔西施也非常民文化的代表。固然，藝術家可以歌頌（而非厭惡）電子花車、擁抱（而非鄙夷）檳榔西施，但不管擁抱或批判，常民文化的再現之路之所以越走越窄，豈非藝術家們一再複製、強調這些有限材料的結果。

如果真有常民文化、硬要區分出常民文化，那麼常民文化絕非只是這些奇觀式的文化表象，絕非只是媒體渲染扭曲下「俗擱有力」的「台客」文化、

或政客所謂的脫序亂竄的生命力而已。舞完電子花車、哭完孝女白琴、跳完倒退嚙，回到後台的肉感女郎，來不及卸妆就掏出乳房，哺乳餓得哇哇哭號的嬰孩，眼裡流露母性光輝。看完脫衣舞的阿伯，心滿意足的發動摩托車，朝亂石磊磊的溪床駛去，燈束在跳動的路面



● 彭賢祥〈祥周公〉，1996，183.5×214cm。

晃搖，遠方早已一片燦然，田裡一顆顆比乳房碩大的西瓜，趁露重夜涼，紛紛起身，待價而沽。

的確，花俏、膚淺、鄙陋、粗俗，這些都是常民文化，但常民文化並不都是如此，常民文化並不只是這些表象。藝術家應該更用心、更細心地去認識、了解、體驗常民文化的內裡，而不是只看到常民文化的皮毛。輕視鄙夷或過度高抬，對常民文化都是一種傷害。喝了點洋墨水，自翊國際觀，自以為一眼看穿常民文化，因而輕視鄙夷，認為其上不了檯面、登不了大雅之堂者，固不足取。但我們也要質疑那些大膽挪用改造、諧擬拼貼，對常民文化歌之頌之，卻僅得其皮毛，一窩蜂拿常民文化的金箔來貼自己藝術品的人——這樣做到底是提升了常民文化，還是往自己臉上貼金？

「民之所『慾』，常在我心」可以是藝術家的自豪，活色生香的台灣常民文化也確實令人目眩神迷，但常民生活有更厚實深潛的領域。終究，沒有常民生活的常民文化藝術觀是片面的、浮泛的，藝術家唯有親身回返（身體、不只是心靈）常民生活，才能開創情感更真摯、視野更遼闊的常民文化風景。如此，擺脫了囫圇吞棗、生吞活剝命運的常民文化，也才有揭開皮毛、展示內裡曲折皺裂的可能。■

註釋：

- 1 如果還要追問台灣特殊的階級現象，那問題勢必在財富、知識與權力等漩渦亂流中不斷的「延異」（deff rance）下去。
- 2 引自高子矜，〈承古風，創新意：李宜穆的偶雕世界〉，高雄市立美術館《藝術認證》雙月刊第19期，頁59。
- 3 同上