臺北市立大學學報 46 卷 2 期（2015 年 12 月） Journal of University of Taipei Vol.46 No.2
DOI：10.6336/JUT.4602.003 pp. 53-79(December, 2015)

湯皇珍行動藝術的創作形式：以《我去旅行》系列為例

呂筱渝*

國立巴黎第八大學婦女暨性別研究所博士

*作者姓名：呂筱渝
通訊地址：112 臺北市北投區行義路 170 巷 13 號 1 樓
E-mail：elsalu@gmail.com
投稿日期：2015 年 6 月
接受日期：2015 年 10 月

摘　要

本文將研究臺灣行動藝術家湯皇珍的創作形式，探討其 1999-2014 年的 10 件《我去旅行》計畫作品，以及集結《我去旅行》10 件作品而成的另一項大型裝置暨行動表演〈尤里西斯機器—回視湯皇珍「我去旅行」十五年〉，闡述其作品的「重複」與「當下」的意義，進而分析《旅行》系列之「溝通的不可能」和「寓言」等多重涵義，並以「身體與空間」、「聲音與語言」和「時間與記憶」三項說明〈尤里西斯機器〉行動表演的劇場元素。行動藝術做為藝術的類型之一，其主要目的在於使藝術與生活產生有效的連結，從而由意識的改造來進行生活層面的改變。行動藝術往往以直接進入生活場域發生和親身介入生活的事件形式，以高度異質化的事件、行動與舉止，將之反轉為創作的問題意識，並做為藝術家承載思辨的必要介質，以達到意識狀態的思辨改造，進而撼動因循的生活形態。湯皇珍主要以行動藝術做為創作方式，藉之叩問和思考人類存在處境的永恆命題，並以「溝通」和「旅行」為主題，來批判當代高科技社會下人類生活的疏離現象，演繹出人生做為一場旅行的各種樣態與意義。

關鍵詞：行動藝術、重複、劇場性

臺北市立大學學報 46 卷 2 期（2015 年 12 月） Journal of University of Taipei Vol.46 No.2
DOI：10.6336/JUT.4602.003 pp. 53-79(December, 2015)

On the Creation Form in Tang Huang-Chen's Action Art: For Example of "I Go Traveling" Series

Hsiao-Yu Lu*

Ph.D. in Women's & Gender Studies at University of Paris 8

*Corresponding author: Hsiao-Yu Lu
Address: 1F., No.13, Ln. 170, Xingyi Rd., Beitou Dist., Taipei City 11284 , Taiwan
E-mail: elsalu@gmail.com
Received: June, 2015
Accepted: October, 2015

Abstract

This paper explores the creation form of Taiwanese action artist Tang Huang-Chen's works, covering 10 works in *Go Travelling* from 1999 to 2014 and the her performance art *Ulysses Machine - Tang Huang-Chen's "I Go Travelling"--15 years later* created based on her works. First, it illustrates the connotation of "repetition" and "present" in her works, analyzes the multiple meanings of "impossibility in communication" and "allegory" in "*I Go Travelling*" series, and then explains the elements in the theatre of the performance *Ulysses Machine* from the three aspects of "body and space", "sound and language", and "time and memory". As one of artistic types, actions art aims to bound art and life effectively and thus change the life through the remolding of consciousness. To realize ideological remolding actions art and thus influence our life style, action art may take the forms of occurring in real life directly and stepping in our life personally, which inverts the highly idiosyncratic events, actions and manners into the awareness for creation to serve as the necessary media of artists' thoughts. With action art as creation approach, Tang Huang-Chen questions and reflects the eternal topic of human beings' environment of existence, who also takes "communication" and "travelling" as her themes to criticize people's alienation in life in the hi-tech society, to deduce the various types and meanings of life as a journey.

Key words: *action art, repetition, theatricality*

壹、緒論

「蔑視能克服任何命運。」
（卡繆，張漢良譯，1998，頁141）

關於人類的存在及其意義，自有人類文明以來即是個古老而深沈的命題，也是湯皇珍二十幾年藝術創作生涯始終念茲在茲的基調。即便「存在」是個龐大的主題，對湯皇珍而言，它並不是一種空靈飄渺的哲學思潮，而是人對自身最懇切、最基本的提問，而行動藝術（Action Art／德語：Aktion）[1]即是湯皇珍選擇用來質問並思索「存在」的主要創方式。

誠如湯皇珍所言：「行動藝術具有非常嚴謹的概念，它的意義即是傳達。行動藝術是一個思辨的過程，而非美感經驗的交換。」[2]（湯皇珍，訪談紀錄，2014年7月26日）行動藝術做為藝術的一種類型，除了不斷尋找新的創作題材、內容形式和美學觀點與打破傳統狹隘的分類以外，更重要的是它透過身體的行動來傳達藝術家的理念，將藝術與生活做一個有效的連結，也就是企圖藉由改造意識的慣性活動，來推進生活狀態的改變。質言之，行動藝術的創作形式往往是藝術家親身介入事件（event）發生的生活場域，將事件、行動，以及時間、地點、行為、舉動的高度異質狀態，反轉而成創作的概念與探討的核心，意即：以一個「刻意」而「不合（宜）」於時、地、物、事的人之行動、舉止、身體狀態，做為藝術家承載思辨的必要介質，同時它也是觀眾省思的觸媒，透過行動藝術表演／參與的衝擊，達到意識改造的可能，從而得以對自身的生活進行改變，幫助我們重新去面對自己生命的命題。行動藝術做為一種兼具行動面向和思考面向的藝術，與創作者對生命與藝術的態度有著密不可分的關係，如同湯皇珍強調的，一個藝術家自身必須建立兩種基本觀念，一個是生命觀，另一個是藝術觀。

湯皇珍，1958年生於臺北，畢業於師大美術系、巴黎第八大學造形藝術系。進入師大美術系前對劇場與電影已多有涉獵，赴法後於巴黎第八大學造形藝術系研習當代藝術理論，廣泛接觸藝術現況，自此亦矢志成為行動藝術家。1991年學成歸國，每年發

---

[1] 本文採用「行動藝術」（德語：Aktion）一詞而捨「行為藝術」（Performance Art），主要是遵照湯皇珍本人的用法。而目前台灣的藝術界較常使用「行為藝術」，基本上也是以身體、動作、姿勢、舞蹈以及事件為元素來傳達藝術理念，演出時多半使用聲音、音效、錄像、燈光等多種媒材輔助，結合時間和空間元素的一種藝術類型。嚴格來講，行動藝術為德語國家使用，強調行動和過程，而行為藝術則出現在 1960 年代以後的美國，強調現場演出與觀眾的互動。根據上述區分，故將湯皇珍的創作類型定義為行動藝術而非行為藝術。

[2] 引言節錄自 2014 年 7 月 26 日筆者於湯皇珍寓所訪談的內容。

表新作2至3件，創作22年以來迄今完成50餘件以「事件」計畫進行的行動藝術，其中包含行為、表演、文本等互動元素，其概念亦涵蓋社會學、語言符號學、哲學、劇場等領域。湯皇珍也將其藝術理念落實於臺灣藝術文化環境的締造，她於1997發動爭取保留「華山藝文特區」活動，2008發起「種植藝術」運動，2009籌組「藝術創作者職業工會」，並於2011催生「臺北市藝術創作者職業工會」等，在在展現她對臺灣藝術生態健全化的熱烈關注。

深受法國文學家阿爾貝・卡繆（Albert Camus, 1913-1960，簡稱卡繆）作品的存在主義思想影響，湯皇珍對卡繆所詮釋的薛西弗斯（Sisyphus）有著深刻的理解和認同。薛西弗斯（Sisyphus）是希臘神話的人物，為古希臘城邦科林斯（Corinth）的創立者。在荷馬的筆下，他是最機靈狡詐的人類，曾發明航海術和貿易。他雖富有但個性慳吝、善於欺騙，也曾殺過許多旅人，最後因詭計多端愚弄神祇而觸怒眾神，被判以無始無終的推石刑罰，藉以鈍化他奸滑的心智，也做為他僭越諸神的懲罰：他必須將巨石由山腳推向山崗的頂端，一旦快抵達時，巨石便會從他手中脫離滾落山腳，他只好走下山從頭開始往上推石，如此周而復始。然而在卡繆的詮釋下，薛西弗斯卻是人世間最後的荒謬英雄，他所具有自我的意識，猶如所有因清明的心智而受苦的人們。卡繆以其「無神論的人道主義」（l'humanisme athée）精神，重新評價這位悲劇神話人物，翻轉舊有的看法：即使命運是如此荒誕不經，但至少是屬於他自己的命運。他在《薛西弗斯的神話》一書中指出：「薛西弗斯是諸神腳下的普羅階級，他權小力微，卻桀驁不馴，他明白自己整個悲慘狀態：在他蹣跚下山的途中，他思量著自己的境況。這點構成他酷刑的清明狀態，同時也給他加上了勝利的冠冕。」（張漢良，1998）湯皇珍汲取卡繆的觀點做為其創作的主要精神，也主張人生固然荒謬，但在認識其命運的荒謬本質之外，也必須力圖轉化與超越。換言之，人可以從命定的悲劇選擇積極面對當下的態度，在了悟生命悲傷與荒謬本質的同時，荒謬的生命便能呈現其溫柔的一面。「他沒有過去，沒有未來，所以他在這個瞬間的當下，他是最積極的。」（湯皇珍，訪談紀錄，2014）在這個意義下，每一次推動巨石上山的勞動，便不再是一場肉體的折騰、荒謬的苦役，反能提供翻轉枯燥重複命運的機會，賦予它一種全新的意義。同樣的，每一次的創作之於湯皇珍，就像薛西弗斯的推石行為一樣，都是一場極端的冒險與心智的投入過程。湯皇珍欲藉由創作的途徑，來提煉生命的意義、一個可能性。對她而言，藝術是回答荒蕪生命的一種形式，擔負著撞擊人類處

境，進而使人類產生自覺的使命——有了自覺才能產生意識狀態——而具有意識狀態，是人之所以為人最基本的要件。事實上，湯皇珍的人生態度深刻影響她對藝術的信念，她認為藝術的功能不在於療傷，而是用來質問與回答有關生命的問題。

結合人生觀與藝術觀兩者，湯皇珍的行動藝術於是出現一種薛西弗斯式（sisyphean）的荒謬、重複與循環的「形式」，而這其實是她刻意選擇下的「重複」形式，藉以凸顯「當下」的獨特意義，並力圖轉化與超越人類存在的荒謬狀態。然而，她這種重複的表現形式與日常一般的反覆行為又有何不同？

此外，一如進入工業機械複製年代後的攝影，藝術作品獨特的光暈（aura）[3]消失了，所有的影像都可以藉由複製產生出與原作一模一樣的複本，影像製造的簡易便利或許對藝術的推展有其正面的意義，但宛若一把兩面刃般，影像的原真性（authenticity）[4]自此蕩然無存，進入電腦高科技後的當代社會則面臨更多類似的難題，本文將探討的「旅行」和「溝通」即為一例。湯皇珍認為，人與人之間的關係則因為網路發達和各種溝通軟體的取得容易反而變得更為疏離，旅行亦然，各式交通工具的快速便捷並不意謂旅行變得更有深度、溝通更為可。在這種語言蔓生橫溢，真正的意義卻無法產生的社會裡，行動藝術如何反映該種困頓並進而創造新的旅行意義？

根據以上提問，本文將以下列四個子題，分別為「存在的荒謬與重複的當下」、「『我去旅行』的現代寓言」、「傳講的說書人與溝通的不可能」以及「尤里西斯機器—回視湯皇珍《我去旅行》十五年」，闡述行動藝術如何做為探索人類存在、表達內在精神與轉化主體意識的方式。本文也將分析湯皇珍延續對人類存在的荒謬情境之探討，並且保留創作中形式的重複特質，以「我去旅行」為起點，歷時十五年於十件作品中不斷批判並演繹「溝通」和「旅

[3] 這裡是根據班雅明的說法。他觀察到進入工業時代後，藝術作品可以透過機械大量複製，因而失去了它原本在宗教儀式上的崇拜價值(cult value)而改由展示價值(exhibition value)取代，即「靈光」的喪失。什麼是「靈光」？班雅明的定義如下：「時空的奇異糾纏：遙遠之物的獨一顯現，雖遠，猶如近在眼前。靜歇在夏日正午，延著地平線那方山的弧度，或順著投影在觀者身上的一節樹枝，直到『此時此刻』成為顯象的一部分——這就是呼吸那遠山、那樹枝的靈光。」（許綺玲，1998 ，頁 34）。

[4] 藝術作品的「原真性」則指原作的獨特性與持久性：「原作的『此時此地』形成所謂的作品的真實性〔即原真性〕。『此時此地』(*hic et nunc*)，獨一無二地現身於它所存在之地。」（許綺玲，1998，頁 62）

行」的多重意義，而近作〈尤里西斯機器〉更將探討的議題延伸至「旅行」、「返鄉」與「死亡」之間關係，充分展現一則關於人類存在的完整寓言。

貳、存在的荒謬與重複的當下

在創作形式方面，本文首先以1993年的〈原點種植〉來說明湯皇珍作品中常見的「重複」。何謂「重複」？以法國哲學家吉勒・德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995，簡稱德勒茲）的哲學角度來看，重複不是一般性，也不是相似性，一個重複在本質上與它所重複的東西不同：「重複就是以某種方式行動，但卻是就獨特的或獨一無二的、沒有相同或等價事物的東西而言。」（陳永國、尹晶，2010，頁3）

湯皇珍在當年的國立藝術學院（現為國立臺北藝術大學）進行一場關渡平原上的〈原點種植〉（圖 1）計畫，這個種植計畫本身不只是一場行動藝術的展演，同時也是一場抽象符號的具體演練。湯皇珍在偌大的圖書館大廳的地板上，依照地磚的格線等距鋪下一個個由麵粉構成的空心圓點，透過身體動能的消耗、同一種肢體動作的反覆，像個辛勤的農人一次次彎腰種植，一個接一個，重複又重複，逐漸將這個原本空曠的「思想大廳」（圖書館的隱喻）改造成一塊藝術的麥田，每個圓點（思想種籽）皆以原點（即「原典」諧音）之姿等待萌芽。〈原點種植〉像是一場如耕種般平凡的日常生活儀式，以時間為經，空間為緯，藝術家以其身體動作將創作變成一種「過程」而非結果。她不斷進行白色圈狀的麵粉種植：彎身、播種、直腰、移至下一處，再彎身……，如此周而復始，直到地板／麥田被填滿為止。湯皇珍以其特有的方式再次詮釋薛西弗斯神話，結合行動藝術更深入地呈現在現世生活裡——在一個象徵人類智慧與知識的圖書館大廳中，將一圈圈的空心圓構成一片井然有序的、棋盤式的方格圖案，以重複而機械性的肢體動作——以上皆可說是抽象冰冷的理性元素，而處理的卻是相當感性的主題，對於思想的崇敬、與人類存在面臨的重複、荒謬的循環情境。而這刻意的重複循環，乃是凸顯荒謬的手段之一。她說：

> 我的作品的確是為循環而循環，以一個簡單機制賦予循環本身最高的價值，那是一種緊緊相扣、艱鉅的生命時間、動力的搏鬥，一種綿綿密密的接力。也許屢次無效，卻不懈的強力循環。不管在何種時間管道中奮進、墜落、爬升，循環進入生命時間的搏鬥。（1996，頁433）

圖1 湯皇珍，〈原點種植〉計畫，現場行動藝術展演，國立藝術學院，1993。
圖片來源：湯皇珍提供。

這種循環機制一方面顯示出時間進程不可避免的機械性（年復一年、日復一日），另一方面也巧妙地以機械性再現循環的「形式」來表現。在此之所以強調湯皇珍創作中的重複或循環僅是一種「形式」，是因為她表現的重複性並不是一種單純的、無意義的循環動作，其背後所隱含的意義，毋寧是藝術家亟欲表達的當下。對湯皇珍而言，當下乃是一種無法取代的此時此刻，它是不被消費亦無從再現的。而那種看似枯燥而荒謬的重複行為則是每一個當下的外在形式的具體顯現，湯皇珍則以身體行動如此解釋當下：

> 我用身體是每一個瞬間的當下性，過去以後就不會再重複了。身體活在那個當下，在下一個時刻你的身體腐壞了一點點、改變了一點點，所以你是一直在變動的。身體在這個變動，放在時空上面，時空的不可回溯性。（訪談紀錄，2014年7月26日）

每一個重複的當下都是獨特而無可回溯，特異且僅存於此時此刻。誠然，當下必定與時間、空間有關，沒有時空條件的存在，當下便無從發生。然而在湯皇珍的行動藝術裡，藝術家並非一味被動受制於時空元素，她不僅是「時間的生產者」，也是「空間的塑造者」（吳瑪悧，1993，頁259）。簡略而言，湯皇珍行動藝術的空間類型基本上有二種：開放式空間與封閉

式空間。開放式空間例如：〈藝術休耕〉（1994）、〈臭河戀人〉（1995）、〈旅行四／旅者・峇里〉（2001）、〈旅行五／一張風景名信片〉（2003）、〈旅行五／一張風景明信片（法國篇）〉（2006）（圖2）、〈旅行七／廣場旅人〉（2006），這些作品皆在戶外如馬路、廣場、海邊、野外等地進行表演。而相對於此類型的空間，封閉式空間則指既有的、固定的室內空間，例如：〈72〉（1991）、〈我愛你〉（1992）、〈原點種植〉（1993）、〈黑盒子〉（1994）、〈咦？〉（1996）、〈臺南城隍道〉（1998）、〈旅行三／千禧伊通逍遙遊〉（2000）、〈旅行八／智者在此垂釣〉（2009）、〈旅行十／墓誌銘—前置與終場〉（2012）、〈尤里西斯機器〉（2014-2015）等等，則是在封閉式空間如圖書館、文藝咖啡館、藝廊或美術館等室內場所演出。

圖2 湯皇珍，〈旅行五／一張風景明信片（法國篇）〉，行動藝術表演拍攝現場，法國CAMAC，2006。

圖片來源：湯皇珍提供。

開放式空間基本上指的是戶外空間，是表演計畫的預定地點，但未必是一個定點，它也可以於數個地點前後接續進行來完成（如〈旅行六／我去旅行了〉）。封閉式空間如〈旅行八／智者在此垂釣〉和〈尤里西斯機器〉，則淋漓盡致地展現行動藝術的劇場風格，以及各個表演者、物件與觀眾之間的交互作用。由於一件行動藝術的組成元素，除了藝術家的身體、時空及物件等等之外，觀眾的參與也是不可或缺的，畢竟在空間、時間裡所做的表演是一種連續進展的事件，所接收到的各種感官知覺是多樣而整

體的，不同於視覺性的造形藝術繪畫和雕塑。此外，在表演的過程中，觀眾不是外在而生，而是內在於藝術本身，觀眾必須決定自己身體移動的方向與選取觀看的角度，因此無形之中也參與了行動藝術。

下文將討論湯皇珍如何以旅行該一主題，從人的話語與話語之間的旅行（意即溝通）、身體離開寓居之處前往他方的旅行，以及由後者演化出各種不同形態的旅行，最後連結荷馬（Homer）史詩《奧德賽》（Odyssey）的主人翁尤里西斯（Ulysse）返鄉的旅行，繼而隱喻人生是一場回返死亡的漫長之旅，綜上種種旅行遂構成一則以「我」的在場／不在場的現代寓言。

參、「我去旅行」的現代寓言：「我」的在場／不在場

若說「行動藝術者視打破界線為跨向『藝術自由』的一步」（吳瑪悧，1993，頁2），那麼湯皇珍的創作足跡除了環島的臺灣北中南東部以外，也遍及亞洲的中國、韓國，與西歐的法國、西班牙，這代表的不只是地理上的打破界線，也是心靈上的越界遠颺。《我去旅行》系列企圖以一則又一則的現代寓言故事，搬演、復現與重構「旅行」的複數形式，著重在具體的傳導、溝通與互動方面，以及無形的智性活動乃至於可見的地理距離。該系列的第一件作品係為1999年的〈北京之行〉，其後湯皇珍創作不輟，陸陸續續至2014共完成十項作品計畫，以及結合前述十件作品的錄像裝置並延伸出另一齣劇場式展演的作品〈尤里西斯機器〉（2014-2015），為該計畫劃下完整的句點。

為了更清楚理解湯皇珍的「旅行」之意，在此必須先釐清旅行與觀光的差異。就嚴格意義而言，旅行不盡然是觀光，觀光也不等於旅行，旅行在此應該被解釋為一種更深刻的內涵。放眼當今的觀光多淪為一種資本主義導向、走馬看花到此一遊式的旅遊，一種獵奇、消費、炫耀的休閒娛樂產業；而旅行不然，旅行不是為了逃離枯燥的生活，也不是為了消除壓力的度假旅遊，它應該被視為一種有意識的「出走」，不論是身體的或意識的出走——「我必須再度進行一次遠行，徹底脫離自己以便尋找自己。」（湯皇珍，2010）——從意識與身體生根的地方將自我暫時抽離，於異地重新探尋其他的可能，或者在他方令自我得以沉澱、滌除與重生。旅行回到它看似素樸卻又嚴肅的意義，意即藉由身體／意識的移動，以脫離既有的思考慣性與日常積習，企圖擺脫框架與桎梏的一種行為。那麼，旅行如何得以成為現代寓言？

何謂寓言？簡單來說，寓言[5]是一種言說方式或體裁，以虛構的故事，以擬人或譬喻等修辭法來闡明作者寄託的意旨或哲理，以達到勸誡教化的目的。所以當湯皇珍說：「旅行在我們的時代中有很重要的意義，它跟現代生活形成了一種寓言關係」（游崴，2006，頁136）也就表明十件《我去旅行》其實是以行動藝術「書寫」的有關「旅行」的十則現代寓言[6]，湯皇珍自陳：

> 作者提取「旅行」行為作為其行動寓言事件的擬態，直指此廿一世紀最頻繁、複性、吊詭的人類作為。演繹「旅行」之於當代展現於傳導、溝通、互動——無論是抽象心智或實質版圖領域的交換、異位、反噬、無盡變動昏昧的無法追捕。（湯皇珍，2014）

對湯皇珍而言，現代是一個各種交通運輸最方便，最易於旅行的世代，也是一個各種溝通工具最多樣、資訊最發達的時代，但人與人之間的溝通相形之下反而最為困頓、不良。她藉由探討「溝通」的各種障礙，將這種意義傳導的困難比喻為一場語言的「旅行」，不論是同種語言的溝通或是異國語言的溝通都有其傳而不達的現象，除了將溝通類比為旅行之外，也從「旅行」一詞反過來質問「家」的意義。在〈旅行七／廣場旅人〉（圖3），湯皇珍於西班牙瓦倫西亞廣場對著路過的人請求幫忙尋找回家的路。口操英文的湯皇珍已經因語言隔閡使得意義的雙向傳導失效，即使參與的路人明白湯皇珍的話語，也只能為她指出大略的／想像的地理位置，而實際上這是個只有湯皇珍本人才能回答的問題（但或許湯皇珍也藉此自問「家」的真正定義），以此凸顯出她的「家」之向外不可尋得的荒謬意義，徒留「旅人嗡嗡叫的『回家』、『回家』的請求」，使得這場關於回家的行動藝術變成一則假托旅行之名，實則蘊含值得玩味與令人思索的寓意。

事實上就語意分析而言，「我去旅行」這句話具有多重涵義。它可以是一種「宣布」，意即我宣布我去旅行（了），但是否真為你認知的那種旅行，或者我是否真已離開去旅行了的這件事並不重要，重要的是我做了一項宣布，而這項宣布基本上已經預設主體（發話者）與客體（收話者）的存在，即使受話的客體對象是不確定

---

[5] 中國的「寓言」一詞最先出現於《莊子・寓言》：「寓言十九，重言十七。卮言日出，和以天倪。寓言十九，藉外論之。」言論的類型最推崇的是寓言，其效應可達九成，次為重言（指年長而有歷練者之言），其效應可達七成，至於無主見而附和的「卮言」應日益去除。寓言的效應之所以可達九成，是因為假借他事以言說其事。

[6] 本文囿於篇幅所限，故不擬逐一分析湯皇珍《我去旅行》系列的每一件作品，而以該系列的中心概念（即「旅行」）討論她整體的創作形式。

的與不可知的，或者即使受話者接受到這項訊息也未必真能了解發話者「我去旅行（了）」的確切所指，它依然傳遞出主客雙方可能的潛在關係，進而指認兩者的位置——你和我是不可分的二元組（bipolarity）——正如湯皇珍強調的：「你和我，如同命題中的多組雙數條件，它們既是單一也是多數，既遠且近，偶然又堅持。」（湯皇珍，1998）以此可見「我去旅行」這句話本身便是「我」在場的存在證明。反之從另一個角度來看，「我去旅行」也意謂著受話者接收到這該訊息時，發話的「我」可能已經動身前往旅途，與受話的「你」不在同一個空間。然而，主體「我」之於客體「你」雖是不在場的，但並不表示「我」不存在，而是我「在」某處，如此反而間接強調了「我」的恆常存在，即使是個不在場的「我」。不過此處指的「我」可以是「意識的我」，意識在此時此刻的缺席即是旅行；「我」也可以是「形體的我」，或兩者皆有，端視作品的脈絡來決定。

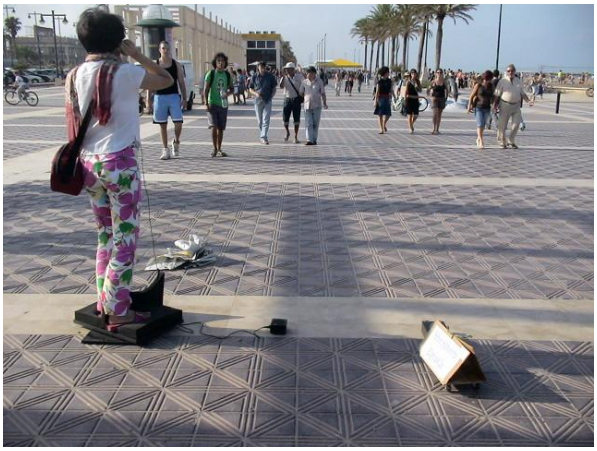

圖3 湯皇珍，〈旅行七：廣場旅人〉，行動藝術表演現場，西班牙瓦倫西亞廣場，2006。

圖片來源：湯皇珍提供。

若進一步地由作品本身來看，《我去旅行》也表述了某種在場／不在場的意含。〈旅行一／北京之行〉（圖4）其實只有作品至北京參展，藝術家本人並未前往該地。這件作品由兩台面對面的電視機構成，兩者之間的距離狹窄而貼身到通過的觀眾根本無法正視螢幕，而兩台電視機播放的是內容相同但速度僅有幾秒差距的影片。北京是父親鄉愁之地，而作者卻無法親自前往，只能在臺灣遙望，以作品來回應父親的鄉愁；而兩部播映相同影片的電視象徵臺灣與中國的對望，也暗指兩岸在歷史文化上溝通的困境。簡言之，該件作品代替了創作者「我」（湯皇珍）去中國展出，旅行遂成了

以作品(物件)的在場取代藝術家(人)的不在場，但中國是鄉愁的根源，象徵「家」的臺灣卻在海峽此岸，以此隱喻鄉愁總在無法抵達的彼岸。這種「此」／「彼」的對立，此一在場即代表另一的不在場，也是湯皇珍部分作品的特色。同樣在其創作〈旅行二／我去旅行了〉(1999)(圖5)，湯皇珍代替臺北的觀眾「真的」去環島，但在藝術家和觀眾以電話真實互動時，播放的卻是預先錄製好、不即時的「假的」視訊回報給臺北的觀眾，構成一則真實旅行中的「我」與視訊影像中的「我」之在場與不在場的強烈對比。

圖4　湯皇珍，〈旅行一／北京之行〉，《複數元的視野聯展》，裝置藝術現場，北京中國美術館，1999。

圖片來源：湯皇珍提供。

圖5　湯皇珍，〈旅行二／我去旅行了〉，行動藝術裝置現場，臺北環亞百貨AVEDA專櫃，1999。

圖片來源：湯皇珍提供。

肆、傳講的說書人與溝通的不可能

事實上，執行《我去旅行》計畫的「我」（湯皇珍），不僅是個雲遊探訪的人，也是華特．班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）口中的說書人，在這個「說故事的藝術已經接近淪亡的地步」（林志明，1998：19）的時代，透過行動藝術將說故事這種互相交換經驗的能力孜孜不倦地以「傳講」（傳遞講述）的方式進行。不過令人好奇的是，旅行之餘，為何想說故事？湯皇珍解釋：

> 為什麼要搜集故事？這關連到我很喜歡說故事、看電影的緣故。我對敘述、傳講越來越有興趣。我稱「口語」為敘述，敘述會跟影像之間，產生非常有趣的狀態。經過敘述，會產生不同的影像閱讀，當你接收了不同的敘述，再傳遞給不同的人時，又會造成許多差異。（游葳，2006，頁136）

想要以語言「如實」再現影像的根本前提，在於人類共同經驗的建立，以及雙方對語言符號系統（符徵、符旨）[7]的絕對掌握和認知，然而要達到這兩個條件實非易事，但也因為每個人主觀的認知差異與客觀外在條件不同，以及其他思維想像能力的介入等等因素，該種語言敘述與真實影像之間斷裂與偏移的現象，在藝術領域反而能夠互相增益、豐富和補充，而這也是湯皇珍感興趣的地方。因此，做為某種意義下的說書人，她的「旅行」開展了兩個題旨：「傳講」與「溝通」。

「傳講」一詞多半出現在基督宗教人員的「傳佈講道」（教義福音等）方面，屬於宣傳目的的用語。然而湯皇珍的「傳講」並不是「傳佈講道」，而是「傳遞講述」，一如閱歷豐富的說書人，生動地將所見所聞描述出來。只不過湯皇珍這位說書人不同於班雅明〈說故事的人〉一文中的說書人，「必須先敘說自己的故事才能給人勸告」（林志明，1998，頁23），因為她既非宗教佈道者，也非傳播醒世名言的道德家，而是一個背負使命的藝術家。在《我去旅行》計畫中的「傳講」，不僅僅是她創作的形式之一，其目的同時也是「以藝術來提醒或者撞擊我們對自己處境的自覺，形成我們做為一個人最基礎的特質」。簡言之，湯皇珍不是傳統那種遊歷世界、遠行歸來的說書人，而是一位透過藝術創作在有形（真實）與無形（精神）的旅途上

---

[7] 瑞士語言學家索緒爾（F. de Saussure, 1857-1913）將符號分成符徵和符旨兩部分：符徵（Signifier）是符號的語音形象或書寫符號，符旨（Signified）是符號的概念或內容。符徵和符旨之間的關聯是任意的，沒有內在、自然的聯繫，它們所構成的意義僅僅是由約定俗成而來。

不斷尋訪探路的自我追尋者與傳講者。

如同前面一再強調的，湯皇珍認為不論是旅行還是溝通，不但沒有因為交通便利和科技發達而使人類蒙受其利，反而深受其害。由於資訊和影像的氾濫，使得閱讀後欲出發前往的旅人更為迷惑。旅客只消依照觀光旅遊書上的指示和推薦，便可以萬無一失且值回票價地飽覽這一趟旅程的名勝景點、當地風俗民情或特色料理。但在這個講求舒適便利的需求下，以往旅行所應具有的問路、尋路與冒險的特性，也逐漸為人漠視乃至於完全遺忘。今日的「旅行」變得千篇一律、制式化而乏善可陳，它被簡化為「觀光」，用來滿足人類的貪婪之眼與饕餮之胃；又或者由於電腦、平板、手機等高科技產品的普及，使得人與人的溝通雖然變得迅速容易卻也相對地更為斷裂和單向。所以訊息的發出與接收皆是一場旅行，但是這種旅行淪於破碎混亂，達不到「溝通」的目的。這是「旅行」主題下「溝通」的第一層字面意義。

「溝通」的第二層引申義，則延伸至人類的溝通慾望方面。這個溝通的慾望，其實是呼應了「溝通的不可能」此一哲學命題。按照德國哲學家萊布尼茲（Gottfried Wilhelm Leibniz, 1646-1716）形上學體系「單子論」的說法，單子是一種簡單分立、不可化約的單元，「是由主動的力和反映整個宇宙卻不與其他單元相互作用的關係所組成的宇宙的基本實體。」（段德智、尹大貽、金常政，1999，頁277）每一個單子的本身就是一個內在的差異，一種獨立自主的內在性；每一種本質的內在世界皆異於他者，並且每個單子之間並無直接相互作用與溝通的可能，即所謂的「單子無窗戶」之說。德勒茲據此進一步主張，儘管每個人並不存在同一世界之內，所謂的交流也不可能，但是做為最高符號的藝術卻能穿透這些本質不同的世界（即每個內在差異的單子），互相聯繫並往返其中——藝術是人類彼此溝通的可能管道。

對湯皇珍而言，人與人的真正溝通也是不可能的，她說：「人們是永遠不可能真正瞭解彼此的，我不認為有什麼成功的溝通，我們只不過是『試圖』去溝通，這樣而已。」（吳牧青，2003）這試圖溝通的慾望，正如旅行的不可逃避，是「一種宿命的質性或者是一種無法拒絕的引力，旅人一次又一次，快樂又悲苦執著著這樣的過程——我去旅行了。犯錯、誤判、狐疑、徬徨甚至甘冒迷途與死亡的陷阱總是找著路，希望來到溝通的終點。」（柯應平，2009）湯皇珍從最初的遊歷探訪、說書傳講，經歷了一場又一場的藝術心靈之旅，不斷在時空中找尋屬於自己／人類的存在意義。

伍、「尤里西斯機器—回視湯皇珍《我去旅行》十五年」：行動藝術的劇場性

在後現代主義風潮興起之時，由於行動藝術主要的目的在於以各種不同的行動表演，試圖打破生活與藝術之間的界限，在傳達藝術家的思想概念的同時，也刺激和提升觀眾的感知與批判能力，並講求新經驗的體驗。劇場藝術和行為藝術一樣追求真實的體驗，展現一種直接而刻意的真實經驗，嘗試各種身體與空間的形式、聲音與語言的創新、時間與經驗的不可重複性等等共通的概念。這些共通之處使劇場藝術和行動藝術兩者產生某種程度上的交集。而不論是行動藝術或劇場表演，必須有觀眾的參與才算完整，其目的也在於「使觀眾創造性地參與一個藝術過程，拓展他的敏感度，因為在這科技的世界，人們以目的理性為思想和行為的依歸，已經變得遲鈍。」（吳瑪悧，1996:87）。換句話說，也就是讓觀眾進入某個空間，使他產生不同於日常生活經驗的心理反應，藉此激發或拓展其他層次的知覺感受與想像能力。

湯皇珍的〈尤里西斯機器〉正是一件劇場式的行動藝術作品。它取材自古希臘荷馬詩人的著名史詩《奧德賽》，其內容描述主人翁尤里西斯在參與十年的特洛伊戰爭後，又經歷了十年的顛沛流離才得以如願返鄉的故事。湯皇珍從中提取的意義有二：其一，「廿一世紀高速串流於無極資訊、媒體、科技、移動中的我們如何返航？」（湯皇珍，2014）這也一直是《我去旅行》系列關注的命題所在。其二，尤里西斯在「永生不死」和「人必須死」兩者之間選擇了後者，該選擇之所以關鍵，乃是因為唯有在「人有一死」的命題成立的條件下，才能夠呈顯人為何存在的終極意義。換句話說，從溝通、旅行（啟航）到返航等這一連串過程，構成了這件作品意義行進的航道。

一如品副標題所示，〈尤里西斯機器〉結合《我去旅行》的十件影音裝置，不但回顧藝術家十五年來完成的創作，同時它也因為加入行動表演，而再生成為一件新的作品。這件以「錄像裝置」、「文件展示」和「行動表演」三種形式組成的行動藝術：「文件展示」包括將作者話語的片斷，鏤刻在數個立體方塊的壓克力上（圖6），以及包括在十個紙箱裡放置每個《我去旅行》的計畫草圖和手稿，當觀眾靠近紙箱時，紙箱上的小燈泡會隨即感應發光（圖7）。「錄影裝置」部分是在同一樓層將十件作品個別擺設在以木隔板搭成的大小不一的空間中投影播放，這同時又形成另一個迷宮般的空間，做為劇場式的「行動表演」場所（圖8）。

圖6　湯皇珍，〈尤里西斯機器〉，行動藝術現場裝置文件，臺北當代藝術館，2015。

圖片來源：湯皇珍提供。

圖7　湯皇珍，〈尤里西斯機器〉，行動藝術現場裝置文件，北師美術館，2015。

圖片來源：湯皇珍提供。

圖8　湯皇珍，〈尤里西斯機器〉，行動藝術展演空間，北師美術館，2015。
圖片來源：湯皇珍提供。

簡言之，〈尤里西斯機器〉的行動劇場形式乃是透過全面重組身體表演（舞蹈、劇場符碼）、語言敘述（文學、劇場符碼）、聲音觀視（視覺藝術、科技數位符碼）與時空領域介質等，企圖進入一種「既是又不是」的行動劇場形式，它逾越了「正在觀看」與「正在表演」的靜態界限，也模糊了「觀看者」與「表演者」的既定角色，因為表演者除了演出之外，他也是現場的觀看者；同樣的，觀眾在觀看表演的同時，也變成參與演出的動態元素。自此，〈尤里西斯機器〉在時間空間與知覺感官同步行進，表演的過程表述與傳譯了〈我去旅行〉的瞬間流逝，凝縮並再現為十則甚至更多的「我去旅行」複合寓言場域。筆者茲於下文闡釋〈尤里西斯機器〉現場表演的幾種劇場元素和特性：

一、身體與空間：

不論是行動藝術或是戲劇劇場，身體都是不可或缺的要件，也是自成一類（sui generis）的元素。〈尤里西斯機器〉，藉由身體看似行進、姿勢的變化、動作的重複、語言的朗說和觀眾的在場，製造出另一個瞬刻存在的空間。

一般來說，身體的存在必然與時空有關。在劇場中，身體即是時空的隱喻，它承載各種意義。在湯皇珍的行動藝術中，它更是一個空間中的空間——身體所及之處，空間隨之限縮或開展——數位表演者（包括藝術家本人）分飾不同的角色，在十間木板隔製而成的裝置空間中挪移、游走、穿梭。此時的觀眾不是旁觀者，而是隨著他們的腳步或站立的位置游移、停駐與觀看。演員的身體移動路線是固定的、事先安排好的，但每一個在

場的觀眾的身體卻是隨機與任意的。由此而來的擦肩交錯、尾隨步行等，這些身體與身體之間產生的張力與距離，都製造出更多小單位的感知空間。以德國劇場學家雷曼（Hans-Thies Lehmann, 1944-）的說法即是：「如果把表演者和觀眾之間的距離減少到身體和生理學的近距離（呼吸、汗水、喘息、肌肉運動、痙攣、目光），並以此覆蓋精神含義，那麼一種繃緊的向心動能空間就產生了。在這種動力中，劇場藝術變成了一種表演者和觀看者共同經歷的能量瞬間，而不是一種被傳達的符號。」（李亦男，2010，頁193）。表演者的身體不再只是扮演某一角色的身體，它也無須只做為符徵（signifier）而存在，而是做為一種無意義經驗的觸發點（agent provocateur），同時也是「生機勃勃的一組純粹符號整體」（王坤，1998，頁7）。每一組代表純粹符號的身體，在表演現場內與其他身體相遇迸發的電光石火，是無法透過任何方式再現或重複，它們只存在於表演現場的身體之間，意即以一種不可再製、絕對的當下性，不斷地更新每個人的身體經驗與感官知覺。

其次，姿勢是身體的衍生物，身體必然也涉及姿勢與動作。在劇場表演中，姿勢和動作是構成身體、舞台與空間裡舞台行為的基本模式。〈尤里西斯機器〉的表演者在行走中有的持杖念誦後雙腳屈膝向前蹬、有的走了幾步後倒立、有的單手舉臂仰首後屈身向下、有的向前彎腰後失魂落魄緩緩前進……，表演者重複僵直的肢體動作，似乎對著空無發聲吶喊。（圖9）他們專注地重複著每個身體儀式性且屬於自身特有的姿勢動作，在表演空間的走道中不斷移動，像是一個個活動的雕像，也像是一個個接收與傳送訊息的媒介。換言之，這裡的身體的姿勢和動作並不是以審美造形為目的，而是作為媒介性的展示，進而使自身變得可見的一種方式，如義大利哲學家阿甘本（Giorgio Agamben, 1942-）所言：「姿勢是一種潛能，在動作中留存，在動作中跳舞」（李亦男，2010，頁212）。也由於不具目的性，姿勢和動作就不會反過來影響身體的真實與能量，因此我們看到〈尤里西斯機器〉中的每位表演者的身體，在出場時倒著行走的動作、在血脈賁張伸展肢體的動作、在每個因衝撞而失去平衡的動作、在每個若有所思緩步前行的動作……，在在蘊含各種潛在的姿勢並將它逐一生成具現。

二、聲音與語言（文本）

長久以來，話語被當作劇場表演中音響的一部分，也是劇場表演的重要元素之一。傳統劇場的對話式的單聲部結構為主，而〈尤里西斯機器〉則以不間斷的朗說、念誦、吟詠，製造出一種此起彼落的多聲部聽覺環境。該種形式或許不是嚴格意義上的

「賦格」（fuge）曲式，但應可稱為語言的「複音音樂」（polyphony），即由數個不同但各自均等的旋律／聲部，以和聲或對位法組成，每個旋律／聲部彼此之間沒有主從關係，各自獨立卻又互相交結糾纏、對應唱和或強調補充，構成一種具有節奏韻律、混音合唱的複性聲調。

圖9　湯皇珍，〈尤里西斯機器〉，現場行動藝術展演，Art8藝術空間，2014。
圖片來源：湯皇珍提供。

表演者吟誦的文本，是湯皇珍為尤里西斯返鄉之旅所作的文字與《我去旅行》作品中出現過的斷簡殘篇混合交織，而成為表演者的劇本。這些書寫有的是日記文體（或者真為湯皇珍的日記），穿插在描述尤里西斯的句子中，而產生一種上句不接下句的跳躍與斷裂：「沒有返鄉／沒有尤里西斯沒有消逝的世界／令人無法／承受／墓誌銘第二場景有一顆拔下的大臼齒被收置在存放舊式底片的黑盒內……」；有的話語以不同人稱記敘尤里西斯，或者假借尤里西斯之口，話語中充滿詩意和哲理：「沒有死／沒有返家的迫切／沒有意圖的必然／沒有尋求意義的必要……」

顯而易見地，這是湯皇珍藉由尤里西斯之旅思索死亡、記憶與返鄉意義的另類書寫，即使文句在脈絡上並不一致，有些話語也未必具有意義，甚至有的是無意義或不可理解的喃喃自語，但現場觀眾在演出過程所接收到的，令其印象深刻的，必定是能夠呼應的字句。在這裡，話語／文本似乎變成思想拋擲出來的碎片，供觀眾依照自己的意願揀選，拼貼出屬於自己的心靈圖像。由此看來，話語聲音或文本的功用並不在於它是否提供一篇完整而合乎邏輯的敘事——「詞語如果被減少到只是一種意義的傳載，就被剝奪了只憑劇場方式創造音響的可能性」（李亦男，2010，頁212）——

而是除了做為一種沒有邊界的語音空間，也做為一種思想的符號，激盪並誘發參與者的記憶。

三、時間與記憶

時間（與空間）是康德（Emmanuel Kant, 1972-1804）形上學裡先驗的「感性純粹直觀形式」，所有的經驗感知都需預設時空的存在。反過來說，時空是不具經驗內容的形式，時間也可說是行動藝術的第四度空間。藉由這個感性的直觀形式展現出作品的連續性進程，藝術家因而成為「理念和現實之間的媒介」（吳瑪悧，1993，頁244）。切確地說，劇場式的行動藝術表演，由於演出者與觀眾共同參與一段特定的時間，在這段期間內，包括表演者說話的強弱、姿勢行動的速度，及其所持續時間長短等等，都會使得時間在意識裡更為凝縮也更具強度，並且也更能彰顯時間自身的特殊向度。因此，劇場表演／行動藝術的時間不同於生活中無意識流逝的日常時間，它變成一種身體、感官真實，一種精神真實，來自所有參與者共同創造的時空場景。此外，這種時間又具有一種當下性、共時性與不可重複性，因為劇場表演／行動藝術就是一場現在的、當下進行的身體行為，而這個當下卻是一種不斷消逝的現在與不斷到臨的未來，這個此刻當下的時間向度即是過去與未來兩者之間共存的界面，成為記憶來回擺盪的場域。

〈尤里西斯機器〉正是一部記憶的大型複合機器。從1999年的〈旅行一／北京之行〉到2013年的〈旅行十／墓誌銘—前置與終場〉，每一件裝置作品都是湯皇珍的記憶，出現在影像內容、文字聲響、音效配樂與現場演出當中。這些記憶之中還有記憶，還包含更早以前的童年與家族的記憶（譬如關於童年時以木板隔間的信義路老家），故而〈尤里西斯機器〉本身即是湯皇珍的一場生命經驗回溯，也因此充滿濃厚的鄉愁。而記憶做為一種機器，它就具有機器的特質：無意識的、重複的和強迫性的。它不由自主不停運作，一如佛洛伊德精神分析中以隨機樣貌不斷來回交叉運行的死亡驅力，一種有機體想要回返到無機體的強迫性活動。不過，德勒茲在《柏格森主義》中的說法則是將記憶視為過去在現在中的保存和聚集：「在現在裡保存**並**累積過去」（conservation *et* accumulation du passé dans le présent）（筆者自譯，Deleuze, 1966，頁45），過去和現在不代表兩個連續的時刻，而是兩種共存的元素，因為當一個出現時，另一個還沒有消失；現在是「曾存在」（était），過去才是「存在」（est）——過去在全部時間中永恆「存在」。德勒茲指出，我們之所以對思考「過去」在自身中的繼續存在產生困難，是因為我們認為「過去」已經不再存在、停止存在，而混淆「存在」（Être）跟「現存」（être-présent）兩

者。就嚴格意義而言，「現在」反而是不存在的，因為「現在」是不斷活躍於自我之外的純粹生成；相反地，「過去」雖然停止活動且不再產生作用，但它已經和自我的存在融合，它才是真正存在的。因此，身處在〈尤里西斯機器〉的演出現場當中，我們就是在與湯皇珍一同回憶，而此刻，我們一同處於另一種凝縮的時間維度，一同置身過去。這種共時性不只是被動的參與行為，也是主動的感知創造。

陸、結論

秉持卡繆存在主義反抗思想的湯皇珍，在二十幾年的創作生涯不斷對內審視並對外探索人類存在的形式及意義。她以希臘神話的人物薛西弗斯推石的無盡苦役，透過行動藝術為日常物質生活例行的重複行為（routine）賦予一種獨特而不可回溯的「當下」意義。她自1991年在法國舉行的首次個展〈418筆畫〉以來便以一種看似持續單調、重複的行為——以白色顏料一筆一劃不斷塗滿展覽期間法國發行的報紙世界報（Le Monde），「將報紙這樣大量印製行銷、日常公眾的物質體，轉化成畫者能量的精神體」（湯皇珍，1991，頁78）——這種將物質轉化為精神的思維，其實才是湯皇珍創作一貫秉持的中心旨趣。在歷時十餘年的計畫《我去旅行》與近作〈尤里西斯機器〉中，更能凸顯湯皇珍對內在精神性的追求。為了對《我去旅行》系列能有更完整的創作脈絡可循，筆者茲將十件計畫依序簡述如下：

在〈旅行一／北京之行〉一作中，湯皇珍本人並未親自蒞臨展場，而是委託策展人攜帶她的計劃書前往。這是一場假託作品前往的虛妄之旅，一趟「沒有真『行』的『北京之行』，以『故意缺席』來張望『鄉愁』與『親見』之間不能忍受的驚慌。」（湯皇珍，1999）身為外省第二代，她除了以該作品隱喻「臺北」與「北京」之間的漸行漸遠，也選擇以缺席的方式來面對因鄉愁而生的失落和惆悵。作品〈旅行二／我去旅行了〉分成兩個部分：一、先是在臺北環亞百貨AVEDA專櫃安裝好一組視訊電話系統提供觀眾撥打。電話一旦接通，電視螢幕播送出事先錄製好的畫面，出現湯皇珍對著鏡頭依環島順序無聲地唸出數個臺灣地名。二、藝術家本人則先後到達臺中、高雄及臺東等地的展覽現場接應電話。對「溝通，其實就是一種旅行」的湯皇珍來說，探索未知事物也是旅行的一種，這是為何她刻意在螢幕前「無聲地」唸出地圖上的地名，欲藉此激發觀眾對未知或已知地域的想像或回憶，如同正在經歷一次旅行；而視訊畫面與電話對話無法同步的落差，也象徵一場人與人溝通的迂迴之旅。

西元2000年，〈旅行三／千禧伊通逍遙遊〉邀請觀眾進入「伊通公園」的展場。觀眾在參加抽獎遊戲活動並

依照遊戲規則撕開籤紙後，牆壁會浮現臺灣地圖或是湯皇珍在〈旅行二〉日記的斷簡殘篇，以及中獎的指示等一連串事件來進行此趟看似有目標實則無終點的漫遊。事實上，這場千禧年的摸彩遊戲，其實是藝術家設定好的一趟「旅行」，讓參與者透過物件間接與藝術家進行一場相遇之旅。而〈旅行四／旅者・峇里〉可說是湯皇珍最早具有劇場形式的一場行動藝術。六名臺東劇團演員在臺東琵琶湖海邊搬動石頭、如日常生活動作般行進、以接力、重複、倒述的方式唸出台詞與發出聲音。然而，台詞的意義在反覆、跳躍、複聲的陳述過程中逐漸破碎、解構，因而失去原本的文意脈絡。這件作品的旅行意義在於：「我們並不試圖改變人的裸露，只是邀請你來思索──有敘事、有台詞、有人物的劇場與有意無意的語言聲音、有演無演的動作行為短兵相接的交會，一如旅行；當我們踏上一片陌生的土地──所有你的過往經驗、脾性，你的大腦皮層，你的身體開始遊盪與行走。一如旅行。」（湯皇珍，2001）。

〈旅行五／一張風景明信片〉是湯皇珍邀請觀眾（6名成人2名小孩1隻動物）一同再製／再現一張她記憶中的老照片的旅行。這件作品除了在臺灣大里之外，也在韓國、法國和義大利等國家拍攝。湯皇珍僅以口頭描述該張老照片的內容，引導參與者重現相片的場景，以一種「擬似」的手法，逐漸挪移、模糊並覆蓋老照片具有的文本性與原真性。易言之，再製／再現反而變成挪用，複本取代正本，複本即是正本。作品〈旅行六／幸福之島〉則虛構了一座幸福的體驗之旅。展演空間分為三層，每一層的觀眾與作品互動的形式如下：在第一層的觀眾，可遊走於高低不齊木製的虛像之「島」，彷彿置身在一座小島，隨意欣賞不同方位的風光。在第二層的觀眾，一方面可以進入現場設置的電腦，瀏覽模擬的路徑，尋找此「島的所在」，或者觀看其他人留下的「幸福紀錄」；另一方面觀眾也可以坐在木製的牆上，與影片中的情侶一樣相依偎。在第三層的觀眾，可以在電腦中鍵入字句「書寫」幸福遊記，或是模擬情侶看板拍攝紀念照。這件作品主要經由觀眾的「書寫」與「拍照」，使「旅行」的虛實產生質變，反轉了紀錄的真相，同時也揭露了人們所謂的幸福感，其實是建立在人為虛構的基礎上。

〈旅行七／廣場旅人〉的湯皇珍在西班牙的瓦倫西亞展開了一場「尋家」之旅。她在這場行動表演中腳邊擺著一面「請幫我找回家的路」的牌子，手握麥克風央求過路人幫她找路。一旦路人根據她所提供的一張風景明信片為她「尋找回家之路」時，湯皇珍便反主為客，成為手持錄影機的紀錄者。整場行動藝術如同一場露天的表演，偶發、隨機邀請觀眾一起

參與演出，這過程本身即是一趟假借尋家的旅行，也令人得以重新思索「家」的意義。然而，〈旅行八〉的湯皇珍像個返家過久亟欲獨處的遊子，選擇將自己關在一間木製狹小隔間裡喃喃自語。在〈旅行八／智者在此垂釣〉的表演現場，觀眾只能藉由房間外的視訊裝置看到她在密室裡的活動，被動地收聽一齣自言自語、看似無意義的廣播劇。這件作品試圖解構傳統的敘事類型，亦即以反敘事的敘事形式，打破話語敘述的文本結構，讓藝術家與觀眾一如垂釣的智者與上鉤的願者般，在長達一小時又二十分鐘的敘述中進行「意義」的「垂釣」之旅。

〈旅行九／遠行的人〉以類似尋人啟事的登載與張貼方式，在藝術空間進行問卷調查，問卷內容主要關於何謂藝術或何謂藝術家等諸如此類的問題。觀眾填寫問卷之後，湯皇珍便主動聯繫以進行其後的拍攝工作。藉由這件問卷式的作品，湯皇珍邀請觀眾對藝術本身進行辯證，來凸顯臺灣社會怠忽專業藝術家的輕慢心態，也是湯皇珍以藝術家的身分的自我定位之旅。最後，《我去旅行》系列的第十件作品〈旅行十／墓誌銘前置〉，裝置在四層樓高的臺中Z空間，每層樓各自代表湯皇珍人生不同階段的文本場景。她梭巡在每一個空間中，隨機撿取並誦讀散落紙片上的文字，審視每一個物件猶如臨終前對人生的回首。這些物件文本即其所謂的墓誌銘——她為自己的死亡做一場提前的告別式。而在〈旅行十／墓誌銘終場〉，她更為自己製作了一座由四個木製房間圍成十字形狀的「墓地」，並在裡面吟唱為自己寫下的墓誌銘。她也不斷在象徵各個生命時期的四個木板隔間之中遊走，在時而開啟、時而關閉的房間與狹小的通道裡，將自己的一生做了一場完整的溫習與回顧。總之，作品〈旅行十／墓誌銘〉所塑造的時空，成為了她生命每個時段的旅行寓言，也是此生的回望之旅。

綜上所述，傳統的旅行意義經過湯皇珍作品的轉譯，不再只是單一的含義，甚至由探討高科技產品和運輸工具普及化的現代社會中「溝通」的各種困難面向，從而引申至「旅行」之意，而「旅行」一詞又演繹出多重意含，不論是語言溝通有去而無回（未能達到真正的回應）的「旅行」，或是真實地離開住所前往西班牙並在瓦倫西亞廣場請求路人幫忙尋找回家的路的「旅行」（旅行七），還是只有作品出國展覽而人未隨行的「旅行」（旅行一），或是邀請人們進行一趟冬日海濱之旅，並於海灘上重現作者記憶一張奇特印象的老照片（旅行五），抑或藝術家依序由北至南逆時針環島一周，在每個定點處停留接聽觀眾自臺北撥打的電話，而螢幕播送事先錄製好的、藝術家對著鏡頭嘴裡念著臺灣各個地名的一趟「旅行」（旅行二），以

及假託尤里西斯的返鄉為自己邁向人生最終的歸途做最後的歌詠吟哦……。《我去旅行》顛覆、混淆、變更「旅行」的字面意義，它跨越約定俗成的語意，讓「旅行」不只是一種不在家的活動，拓延到更多樣的語言符號與更繁複的心智運作，並以高度寓言化的行動藝術重構、定義和再現「旅行」的各種轉義，揭櫫「旅行」的在場與不在場之概念以及作者對世紀旅行的荒誕意指等，展現藝術在領域中旅行的各種繁複樣貌。

此外，〈尤里西斯機器〉表面上是一則述說尤里西斯返鄉的故事，實際上是湯皇珍藉由溝通、旅行的軸線，衍生出的另一條航道，是生命的寓言也是生命的回望之旅。她本人也為這件作品做出最精闢的解說：「由遙望（旅一）、環島（旅二）、遠航（旅五）、尋路（旅七）、返鄉（旅六）、終至潛往記憶底層（旅八）、錨向自我身分意識（旅九）與生命終點的回眸（旅十）。十件對「旅行機」的擬態行動展開、實踐並完成，它們就是『我去旅行』系列的十件作品。延續十五年，終至也成為我自己的生命之旅，在靈魂深處喚醒身而為人的我。」（湯皇珍，2015）這其實是一則經歷十五年，貫穿記憶與時間的存在的寓言，它以記憶為燃油，鄉愁為船舶，不斷地轉換「旅行」一詞的符旨的漫長旅程。如此經過了數個符旨的轉換，旅行的目最終駛向永恆的死亡／重生。然而，藝術家其實並不孤單，這場「模擬」臨終前的儀式並不屬於湯皇珍一人，它同時也屬於每一位現場的參與者（包括演員與觀眾），以及不在場但有相近體驗的人，如同雷曼指出：「只要劇場中的信息發送者和接受者都在一齊變老，劇場藝術就可以看成是一種『必死性的私密化』」（李亦男，2010，頁192）。不過，當表演者展示自己正在走向死亡的過程，同樣也就反身地斷言了自我的存在：每一個人與湯皇珍一同走向衰老與死亡，也一同指認自己生而為人的存在的意義。

因此，她的創作脈絡一方面承繼存在主義的哲學理路，並由自身生命經驗為起點，以行動藝術創作對人類存在的荒謬進行縱向深入的探究（例如：如何在客觀有限的自由下開展主觀絕對的意志）；另一方面，她也近身觀察社會現況，橫向廣泛地對人類處境的荒謬提出質疑和反省（例如：高科技社會的旅行與溝通之困境），同時展現了高度的人文主義式（humanistic）的關懷，這也是她創作的特色之一。做為臺灣少有的女性行動藝術家之一，湯皇珍始終堅持以物質性的身體，進行日常而重複的「無意義」行為，並藉此表述／傳講其作品蘊含的精神性概念。她曾說過：「我選定身體在極強意志下反覆的行為模式，架入這層永遠在時、空中移動推進的生命真相。不能避免死亡的身體存在格局，叫藝術與身體的關係更加

清晰。由身體執行的行為，接觸到可以提示時空、場所和人類根本處境的對話方能敏感有效。身體一面在頑固意志下保持高度清醒，一方面在反覆體能下疲勞不堪；一面深自意識自己所思所想，一面全無抵抗的感受每寸肌肉和神經末梢的反應。」（湯皇珍，1997，頁68）這種結合物質性的身體與精神性的意志，以便全面體驗身體與意識、身體與精神之間關係的創作形式，也是湯皇珍在臺灣的行動藝術領域得以獨樹一格的緣故。

總而言之，湯皇珍融合物質的身體行動和精神的概念思考，以存在主義式積極的反抗態度，反轉虛無與荒謬，並透過行動藝術詰問人存在的樣態與意義，「人生的可以期待，旅人的無盡行旅，正是印證生命是一種進化挑戰以及動能創性，藝術是所有生活成為意義的釀作過程。」（湯皇珍，2009，頁116）。若以波依斯（Joseph Beuys 1921-1986）「思考是雕塑，雕塑是創造的原則」的造形理論（Plastischen Theorie）來看，湯皇珍的行動藝術中富含的思考與概念，無疑是一種以身體行動表達思考的雕塑。這或許符合雷曼的想法：「行為藝術雖名為『踐履』，而實則恰恰是『非踐履』（德語：afformativ）的，也就是說：不是簡單的一種踐履行為。」（李亦男，2010，頁234）。筆者認為，〈尤里西斯機器〉在行動藝術的劇場式表演層次所展現的，是一種「既是又不是」的表演，刻意打破「表演」與「非表演」、「表演」與「觀看」的分際，以進入抽象甚至全面思辨的寓言場域。足見湯皇珍的行動藝術所創造的，不是徒有思辨而流於空想的經驗，而是對一事件主題（例如旅行）的省思，藉由親身參與的行動表演、舞蹈姿勢變化的進程、語言敘述等等，引領觀眾進入另一種知覺空間，創造一種潛在的經驗，繼而擴大我們的感知能力，銳化（sharpen）我們的意識和批判力，同時也透過觀眾的參與以及交流，共同創造該行動展演空間的聽覺、視覺、觸覺的各種官能的豐富性。

參考文獻

王坤（譯）（1998）。**符號學與戲劇理論**（原作者：Keir Elam）。臺北：駱駝出版社。（原著出版年：1980）

吳牧青（2007）。**沒有家的藝術家—湯皇珍**。取自 http://www. pots. com. tw/node/676。

吳瑪悧（譯）（1993）。**行動藝術**（原作者：Jürgen Schilling）。臺北：遠流。（原著出版年：1978）

吳瑪悧（譯）（1996）。**造型藝術在後資本主義裡的功能**（原作者：Martin Damus）。臺北：遠流。（原著出版年：1973）

李亦男（譯）（2010）。**後戲劇劇場**（原作者：Hans-Thies Lehmann）。北京：北京大學。（原著出版年：1999）doi : 10.1007/s11712-010-9183-0

林志明（譯）（1998）。**說故事的人**（原作者：Walter Benjamin）。臺北：臺灣攝影工作室。（原著出版年：1991）

柯應平（2009）。**湯皇珍，問答＆七件旅行作品**。取自：http://blog. xuite. net/ dogpig. art/xox333/22979689。

段德智、尹大貽、金常政（譯）（1999）。**哲學辭典**（原作者：Peter A. Angeles）。臺北：貓頭鷹。（原著出版年：1992）

張漢良（譯）（1998 年）。**薛西弗斯的神話**（原作者：Albert Camus）。臺北：志文。（原著出版年：1955）

許綺玲（編譯）（1998）。**迎向靈光消逝的年代**（原作者：Walter Benjamin）。臺北：臺灣攝影工作室。（原著出版年：1935）

陳永國、尹晶（編）（2010）。**哲學的客體**。北京：北京大學。doi : 10. 6335/CRN.2010.62(8)

湯皇珍（1991）。湯皇珍巴黎首次個展——415 筆畫．7 分鐘。**雄獅美術雜誌，244**，78。doi : 10.1074/jbc.M109.023887

湯皇珍（1996）。咦？——湯皇珍個展自述。**藝術家雜誌，256**，433。

湯皇珍（1997）。現代的宿命——身體的撩撥。**山藝術，93**，68。

湯皇珍（1998），**你聽我說創作自述**。取自：http://hctang.net/works/entry.php?style=4C&period=1999-2012&no=44。

湯皇珍（1999）。**我去旅行一／北京之行**。取自：http://hctang.net/ works/entry.php?style=4C&period=1999-2012&no=45。

湯皇珍（1999）。**我去旅行二／我去旅行了**。取自：http://hctang.net/works/entry.php?style=4C&period=1999-2012&no=46。

湯皇珍（2001）。**我去旅行四／旅者・峇里**。取自：http://hctang. net/ works/entry.php?style=4C&period =1997-2011&no=24。

湯皇珍（2009）。**尋找藝術**。臺北：臺灣書房。

湯皇珍（2010）。**我去旅行九／遠行的人**。取自：http://hctang. net/ src/ 1999-2012/61/desc/紀錄展 01 尋人啟事計畫.pdf

湯皇珍（2015）。**2014-2015 尤里西斯機器——回視湯皇珍『我去旅行』十五年（展覽手冊）**。臺北：北師美術館。

湯皇珍（2015）。**尤里西斯機器—回視湯皇珍《我去旅行》十五年**。取自：https:// www. facebook.com/ TangUlyssesMachine/photos/a.1530206773882028.1073741830.1449853155250724/1599050450330993/?type=1&theater/

游崴（2006）。旅行的人在路上：第四屆台新藝術獎視覺藝術類得主湯皇珍訪談。**典藏今藝術，164**，136-138。doi : 10.6120/JoEMLS. 2012.501/0435.RS.CM

Deleuze, G. (1966). *Le bergsonisme*. Paris: PUF. doi : 10.2307/2018012