巫語之國——杜爾創作表現策略

The Realm of Incantation: Expressive Strategy of Dua's Creation

郭朝淵 | Chao-Yuan Kuo

國立臺灣師範大學美術研究所碩士／藝文工作者

M.F.A. Program of Art History and Theory Stream, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University／Arts and Cultural Workers

來稿日期：2020年7月16日

通過日期：2020年11月24日

摘　要

馬來西亞的華人一直被當地的馬來人視爲異己，而當馬華族群來到臺灣後又被臺灣人視爲僑胞的他者身分，流離的文化認同是馬華藝術家們共同的生活經歷。本文研究的馬華藝術家杜爾亦是同志族群的一份子，多重的弱勢身分激發了他的文化抵抗。在臺灣的藝術圈中，他重新擁抱醜怪、情慾與原始文明，以一種全新的姿態面對當代藝術的挑戰。在臺灣學習陶藝的過程中，拋棄了過去學習的水墨畫與西畫，從陶土的特性開始發展，讓作品結合馬來西亞的雨林文化、中國青銅器文化，藉由作品的塑造開展自身的性別認同與文化身分。杜爾的作品在創作上運用了敢曝的策略，以誇張的姿態呈現陽具的力量，並以原始部落裡生殖崇拜的方式，創造出屬於自己的情慾怪物，探討自身情慾的面向。另一方面，杜爾的作品並不僅止於藝術層面的呈現，他把作品視爲儀典的一部分，虛構的原始藝術的祭典與原生藝術式的創作，反轉現代主義的凝視，表現出邊緣化主體的再度肯定。杜爾所建構的神話式宇宙觀，最終的目的是打造出現實社會中的異質空間，並以此作爲對現實場域的抵抗。

關鍵詞：馬華藝術家、敢曝、異質空間、生殖崇拜、杜爾

Abstract

Malaysian Chinese have long been seen as dissident by compatriot Malays, while visiting Taiwan, they are considered to be foreigners despite sharing a common ethnicity with the majority of Taiwan's population. Displacement of cultural identity is a collective experience shared by Malaysian Chinese artists. Being homosexual as well, the subject of this essay, Malaysian Chinese Artist Dua, thus bears the status of multiple disadvantaged minorities, which in turn has given rise to his cultural resistance. During his time in Taiwan, Dua was able to embrace grotesque, lust and primitiveness, confronting the challenges of contemporary art with a brand new gesture. When studying ceramic in Taiwan, he abandoned Chinese ink and Western paintings, which he had learnt previously. Combining properties of clay with the cultures of Malaysian rainforest and ancient Chinese bronze ware, he unfolds his gender and cultural identity via sculpture. The artist takes on the tactic of camp. By displaying the power of penis with exaggeration and adopting the idea of phallicism from indigenous tribes, he creates his own erotic monsters and probs into personal sexual nature. Apart from artistic expression, Dua also considers his works as ritual components. Through fictional ceremony of primitive art and Art Brut-like practice, the gaze of modern art is reversed, and the recognition of a marginalized subject is regained. The ultimate goal of the mythological cosmic view constructed by Dua is to create an

heterogeneous space within the society, as a resistance against the reality.

Keywords: Malaysian Chinese Artist, Camp, Heterogeneous Space, Phallicism, Dua

一、前　言

來自馬來西亞的華裔藝術家楊偉彬，更希望觀眾稱呼他的馬來語名字，「杜爾」（Dua）。從他自己對於姓名的認同，便已可察覺其個人文化認同的縮影。杜爾過去在馬來西亞學習水墨創作，後來擔任華人中學的美術教師，再到私人的美術館擔任館長，最後於國立臺灣師範大學攻讀西畫組碩士，於 2015 年取得學位。因緣際會下，在學校社團學習陶土創作，短短數年之間便已累積數量驚人的作品。

杜爾在臺灣這段時期開始的陶藝創作，以帶有性別意識、生殖崇拜、原始藝術等特色的巨大的生殖器造型作品逐漸引起關注。目前杜爾已在臺灣舉辦過四次個展與一次聯展，四次個展，包括 2014 年在師大德群畫廊的《異邦巫語》、2015 年中在鶯歌陶瓷博物館的《土神祭聲之巫》、2016 年在中壢藝術館的《戰》以及 2018 年於藝境畫廊的《深山縱語丨瑪美里神話再造杜爾個展》；聯展則是於 2017 年在臺灣藝術大學有章藝術博物館舉辦的《嗜暴者》。特別是陶瓷博物館的個展，將作品結合開幕展覽的原始風格舞蹈，大膽的作風不僅引起了媒體的關注，也爲館方首次保護級展覽寫下新頁。[1] 如此的展覽在過往印象中溫潤優雅的陶瓷博物館中，杜爾的作品還眞有如「野獸派」一般的引起社會注目。[2]

1　陳瑩萱，〈陶博館首檔保護級 不要害羞〉，《中國時報》（2015.7.31），A13 版。

2　杜爾個展於陶瓷博物館時間為 2015 年 7 月 24 日至 9 月 6 日，當時館內其他展覽包含：《碗約新北．新客相傳》、《陶最自然》、《生命的來處──尤尉州陶塑個展》、《人間──原生藝術創作展》、《顫動的生命之火──涂慶賀陶藝個展》、《穿越時空的巧遇──交趾尪仔 vs. 陶瓷娃娃》等，相較之下杜爾作品風格有相當的差異。

然而，若要認識杜爾作品的內涵，便必須從更多面向來作討論。除了上述的生殖崇拜等議題之外，如其來自馬華的身分認同、陶藝創作的啓發、中國文化的反芻甚至是同志藝術等等，均是作品中相當值得探討的部分。杜爾已於 2016 年返回馬來西亞照顧母親，而在臺灣的這三次展覽所遺留下來的豐富作品卻相當值得研究。由於這些陶塑作品的發展時間尚短，未來的可塑性和發展性仍有許多變項，因此本文希望透過對藝術家本身的創作與成長環境作較全面的梳理，從藝術家的身分背景與文化、性別認同等部分，探討作品當中各種面向與未來發展的可能性。

二、馬華的文化基因

過去馬來西亞的華人在社會中遭受排擠，早期馬來西亞曾有多起大規模的排華事件，至今不同種族之間仍有隔閡存在。馬來西亞有許多不同宗教，如佛教、伊斯蘭教、印度教、基督教、天主教、錫克教及許多民間信仰等；種族上也包括了馬來人、印度人、華人、伊班人、卡達山人、峇峇娘惹及少數歐洲殖民後裔等。

儘管馬來西亞擁有相對多元的宗教與文化背景，政治環境與社會風氣卻是相當保守。馬來西亞的華人來到臺灣後，接收到相對自由的環境，對於政治、文化等禁忌議題的開放，也對這些創作者起了一定的影響，開始敢於嘗試過去在馬來西亞無法嘗試的作品風格。中國文化、馬來文化、原住民文化等不同的養分，使馬華創作者在臺灣的藝術圈中得以揉合不同文化的特殊性，另闢蹊徑。

(一) 中華文化的遺緒

杜爾的藝術探索最早是從水墨創作開始，從他的水墨作品來看，可以看到他藝術上的天分，作品包含花鳥畫、風景畫或是一些建築主題（圖 1），這個時期對於動植物的觀察與描繪心得，以及對於宗教文物的喜愛，可能是他日後創作怪物形象的基礎。因爲不喜歡在馬來西亞學習水墨時因循泥古的風氣，來到臺灣的杜爾剛開始選擇以油畫作爲藝術發展的目標。在偶然的社團學習間，發現自己最鍾情的媒材是陶土。陶土不僅有極高的可塑性，可以隨意變化不同的形式，同時在捏塑陶土時雙手會直接與之接觸，可以說是最能保留手作質感的的媒材之一。

對杜爾來說，陶土的材質更具有其他重要的意義。獨自來到臺灣的他，首先面對的便是文化的衝擊和反省。華人的社會地位在馬來西亞是遭受壓抑的，而身爲一位同性戀的創作者，更是不被容許於社會中。對他來說，臺灣同是繼承中華文化的國家之一，因此當他來到臺灣，總有一種回歸故國、找尋文化根源的期盼。然而現實的狀況卻是：儘管他的面貌是華人，也能說流利的華語，卻被臺灣人歸類爲「華僑」，就像是一個不屬於「臺灣人」的局外人。這個尷尬的處境開啓了他在創作中對於身分的回顧，在血緣上的基因，讓他再度審視自己與中華文化的關係。

陶器可說是人類最早的發明之一，與中國傳統藝術息息相關。對杜爾來說，陶土來自於大地土壤的特性，更象徵了落葉歸根、土生土長的鄉土情懷。選擇以陶土作爲媒材本身就具有其文化意義，如莊秀玲所述：

> 陶瓷自古以來就是文明程度的指標，從具實用功能到具有象徵性價值，千百年來它與人類的生活息息相關，現今成為表達個人情感、藝術觀點的媒材，這個過程經歷許多社會變動與價值觀的轉移，陶瓷成為意義承載的最佳主體、明確的象徵符號，因而成為許多藝術家或陶藝家反省或批判社會的重要議題或主角。……是以工具性價值，強調作者所欲表達的批判觀點。西方有許多陶藝家，在「作為藝術品的容器」脈絡下，以容器為造形，提出對文化的批判觀點。[3]

從本段文字中可以理解，由於自古以來陶與生活環境的關聯性，陶瓷本身所能代表的文化意涵是相當深厚的。從莊秀玲的觀點來看杜爾的作品，藝術家選擇以陶土爲媒材，其實還有創作策略上的考量，希望透過陶土這項載體，強化作品敘述的力道，達到其批判的目的。

在當代藝術的世界中，挪用傳統藝術以表現作品的特質早已屢見不鮮，中國的青銅器文化亦是如此，如中國藝術家張宏圖（1943-）便曾轉化青銅器的材質與圖案到速食包裝盒的形體之上，藉以凸顯美國爲主的大眾速食文化與中國傳統的菁英階級食具的碰撞；臺灣的陶藝家丁有彧（1993-）也在作品中利用青銅器的造型，透過陶土的轉化，形塑情感與主體的表現。而深受中國藝術薰陶的杜爾的作品亦在青銅器中得到啓發，並且對於中國藝術中的神祕感到著迷。

3 莊秀玲，〈土的美學與藝術淺談土的雕塑性格與發展〉，《雕塑研究》7 期（2012.3）：頁 14。

在中國藝術的早期發展階段，經常可以在器物中發現動物圖騰，例如青銅器中的象紋、鼠紋、鳥紋等動物紋，或是像饕餮紋那樣直接以神獸的方式來呈現。除了紋路以外，在古代的的青銅器裡面，動物與器物的形象結合亦是相當常見的形象，有些青銅器的造型就直接做成貘、鹿、鱷、蛇等動物的造型。[4] 杜爾最早完成的陶塑系列，以鳥的造型與中國古代青銅器的形式相結合，將陶器動物化。如（圖 2）中，可以明顯看到以三隻腳站立的飲酒器「爵」的樣式。昂揚的鳥首成爲酒器的開口，變形的肢體成爲酒器的支架。與青銅器中帶點抽象化的鳥爵形象不同，杜爾抹除原本青銅器中含有的紋路，轉換成更爲具象的樣貌，如羽毛、鳥喙、眼睛等，並且賦予作品更具有手感的表現。在青銅器與陶器、鳥與器皿的雙重轉換之下，成爲承載文化的形體，原本無機的器具成爲有機的生命，召喚來自古典文化的精神信仰。這樣混種共生的形象，也成爲日後杜爾混雜不同生物、器物形象的基礎。

後來的創作中，依然可以看到杜爾創作對於中國文化的追溯。以鎮墓獸（圖 3）爲概念的系列中，作品一方面來自於文化的根源想像，一方面也試圖扭轉觀眾對於「怪物」中的善惡意念。鎮墓獸原本用以守護墓主，應該是如同守護神一般的存在，表象上卻以猙獰獠牙的形態出現，這類對善惡美醜的價值扭轉其實是杜爾不斷嘗試之處。在唐朝的鎮墓獸中，有些其實原本是具有豐富色彩的，但杜爾的鎮墓獸卻幾乎只上了單色的天然漆，並且增添了作品的觸摸質感，以更純粹的

4 林巳奈夫，〈從商、西周時期動物紋飾中所見的六種野生動物〉，《南方文物》（2013.3）：頁 166-171。

造型和色彩來表達。從鎮墓獸的系列開始，杜爾開始在這些怪獸中加入了更多馬來西亞的傳說與文化，讓這些想像的怪物增加了跨文化的異種元素，形成更深一層的互文呼應。在 2015 年以香爐爲造型的作品中，原屬中國文化的香爐其實是相當精緻的工藝品，杜爾以香爐的概念加上了蠑螈、青蛙等熱帶雨林動物，甚或是陰莖的造型，消解原始與文明的二元對立，改變了原本作品的文化意涵，也呈顯了藝術家個人多種文化融合的縮影。除了形式上的特立獨行外，杜爾對陶瓷上漆的這道步驟和一般陶瓷常用的釉色有所不同，甚至會改變材質外觀的特性，使得有些作品外觀上甚至會誤以爲是木雕或是銅雕。這種對於陶瓷的材質消解，在陶藝作品中也是較爲罕見的。

（二）巫術與原住民信仰

另一方面，也有些作品獨立於中國文化，單純以原住民信仰和馬來西亞的傳說作爲題材。杜爾在過去的生活中與當地原住民朋友情感深厚，也促使他回顧屬於馬來西亞本地的文化。

有別於都市人對於科學精神的認知，杜爾生長在馬來西亞鄉下的漁村，巫蠱之術相當盛行。自小便曾聽過許多鄉野傳奇的他對於這些超自然的神祕力量深信不疑，這些難以解釋的事件，有些甚至曾經發生在生活周遭。舉例來說，在他的兒時回憶中，村子裡時有「油鬼仔」（Orang Minyak）的出沒，[5] 他的父親甚至因此要與村中的大人們輪流守夜的經驗。

5 據藝術家表示，Orang Minyak 為馬來語，又稱油鬼仔，在當地傳說中是全身塗滿油、介於人鬼之間的生物，可以來去自如，即使有機會抓到其手腳，因為全部都佈滿油漬，可以很輕易地從追捕中脫逃。據說會搶奪財物、姦淫婦女等。

這樣的經驗使杜爾對於超越肉體的精神存在更加感興趣，並試圖從自己的作品中召喚出來。杜爾自己對於 2015 年陶博館的個展開幕設計時，如此自述：

> 展演開幕儀式開始是以南洋群島 Gunung Ledang 的傳說為原型，《土神祭聲之巫》不只是表達出對先人亡靈的追思，更是原民詠歎人間情欲、愛恨、爭奪、嫉妒、貪婪的悲歌，這是具有深卻人文土地關懷的省思。《土神祭聲之巫》不只是南洋群島原民深層的集體記憶，即紓解每一個古往今來的有緣眾生的靈魂。[6]

馬來西亞原住民文化給予杜爾的影響相當深遠，對他而言，開幕不僅只是一個表演形式，而他希望透過這樣的儀式，喚醒原住民文化裡的深刻記憶。透過表演的形式，再現神靈鬼怪的情感與思緒。

佛洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）的《圖騰與禁忌》（Totem und Tabu）中，認爲泛靈論是原始民族認識世界的方式，而法術與巫術則是原始民族控制大自然的一種方法，透過「模仿性」和「感染性」兩種模式的施術，原始民族得以導引自然的力量，掌握生存之道。[7] 杜爾的舞蹈設計和作品形式雖爲虛構，卻也是參考當地原住民的祭典儀式與神話傳說而來。經由舞蹈動作中對於自然的模仿，杜爾希望藉由儀式破除外在環境的限制，回歸人的精神層面。

---

6 文字引用自藝術家本人與筆者之電子信件，請參見附錄 2。

7 Sigmund Freud 著，李至宜、謝靜怡譯，《圖騰與禁忌》（臺中：好讀出版，2013），頁 117-128。

以2014年獲得桃源美展首獎的作品《Frog and a Scorpion moyang》（圖4）爲例，原始部族之間，每個部落都會有其守護神，守護神的形象也經常被轉化在部落用品之上。杜爾以擬人化的陰莖造型表現部落的守護神，其靈感來自於大洋洲與南洋民族中經常出現的生殖崇拜。不同的是，原始生殖崇拜中的雕塑通常還會保留人體的造型，而將生殖器官誇張化，而杜爾則是直接將生殖器官擬人化，將其視爲具有主體意志的存在。兩位守護神在部族間發生爭端的時候捉對搏鬥，肌肉糾結的造型呈現純粹的力量感，如摔角的姿勢一般將彼此扛起，使整體造型極度富有動態感。

陽具造型可以說是杜爾作品中一以貫之的形象，反覆地出現在作品中。這樣的形式固然是對於原始文化的召喚，但筆者認爲，杜爾的作品可能還有更深層的創作企圖與策略，將於下個章節中討論。

（三）馬華在台灣

陳芳明的《臺灣新文學史》中，認爲馬華文學最明顯察覺到的觀察視野，包括了「移民和遺民」、「漢人文化和中國文字」、「中國性和臺灣性」等數個主題；[8] 將這些主題轉換到馬華藝術上來看似乎也相當一致。馬來西亞的藝術家的生活經驗，促使他們可以察覺南洋文化與中國文化帶來的刺激，在檢視先民遷徙和遺留過程與政治社會的變遷動盪中，找尋身分主體的認同。

8 陳芳明，《新臺灣文學史》，（臺北：聯經，2011），頁 702-714。

以居住在臺灣的兩位馬來西亞藝術家爲例：版畫藝術家饒祇豪（1984-），從家庭生活中找到靈感，藉由對於母親印象與記憶，利用剪刀、餐具、針線等實體物品的描繪，並將之轉化爲作品上繽紛的顏色；而這樣看似私密的記憶，也透過華人社會中常見的家庭用品再現於觀眾眼前。在筆者與杜爾個人的訪談中，杜爾也提到，自己很喜歡吃魚，也喜歡海的味道，在海邊感受海浪的時候，可以立刻召喚出對於家的記憶。類似的概念也可以從他一些實用性的作品中（圖 5）看到端倪，他說，碗體粗糙的表面是爲了讓祖母在握起來的時候更加穩固，而碗緣的釉面則是模仿嘴唇的觸感，這樣的作品其實是對於馬來西亞家庭記憶的回想。

另外一位大馬的錄像藝術家區秀詒（1978-），在其 2015 年的個展《居所與他方》中，以建立一個虛構的島嶼，結合馬來西亞的神話傳說與歷史、政治影片，藉由轉換傳統歷史敘事的方式，促使觀眾反思馬來西亞的歷史記憶與定位。[9] 儘管杜爾並非影像藝術家，但其作品同樣結合了神話傳說的故事，並試圖轉化傳統文化的形式，找尋當代的存在價值。

杜爾認爲，過去的馬來西亞生活中，封閉保守的社會讓他沒有辦法實現個人的藝術理想，一直到了臺灣，才能夠透過這些看似可怕的作品來表現內心的思緒。綜觀來看，在作品主題的處理上，馬華的藝術家／文學家們仍然相當專注於歷史記憶和文化價值，而相較馬來西亞之下，臺灣多元、開放的風氣則給予這些藝術家相當大程度的自由

9 魏月萍，〈馬華與臺灣 重返歷史現場的複眼思考〉，《今藝術》278（2015.11）：頁 134-137。

空間創作。藝評人李欣潔採訪馬來西亞策展人林愛偉時，對於東南亞藝術發展有這樣的形容：

> 當我們過於仰賴手上那本由西方世界書寫的指引，而不夠有勇氣用自己的感官去感知叢林裡的自然耳語，傾聽生長於當地人的聲音，或許終究只能在一樣的路徑裡頭打轉，而看不見那些更為原始純粹的生命力。[10]

如何掙脫西方的凝視，正視自己的文化與歷史，顯現出「原始純粹的生命力」是許多馬來西亞藝術家必須面對的課題。如前所述，以血緣來說他是華人，但作品卻結合了原住民信仰，而他自己認同的名字又是馬來語的名字。[11] 就某方面來說，這種以馬來語作爲名字的「正名」方式，其實是一種抗拒自己被編入華人文化體系的手段，然而在過程中許多界線上的曖昧不明，例如中文的使用或中國文化的轉化等，卻也浮現了他個人身分的多元性與難以界定。由此來看，杜爾對於文化身分的認同仍然是游移的、多變的。

---

10 李欣潔，〈藝術不須是條孤獨狹窄的路：專訪馬來西亞策展人林愛偉〉，《立場新聞》，2015.12.17 點閱，https://www.thestandnews.com/art/%E8%97%9D%E8%A1%93%E4%B8%8D%E9%A0%88%E6%98%AF%E6%A2%9D%E5%AD%A4%E7%8D%A8%E7%8B%B9%E7%AA%84%E7%9A%84%E8%B7%AF-%E5%B0%88%E8%A8%AA%E9%A6%AC%E4%BE%86%E8%A5%BF%E4%BA%9E%E7%AD%96%E5%B1%95%E4%BA%BA%E6%9E%97%E6%84%9B%E5%81%89/。

11 在杜爾過去的個人展覽中，作者名稱大多是以中文名為主，馬來名為輔，近期展覽則捨棄中文名字，直接以杜爾（Dua）為名。

三、創作策略

（一）陽具敢曝的再現

在杜爾的作品中，最難以讓人印象深刻的部分，便是其中聳立的陽具形象。杜爾認爲，這樣的陽具形象是表現遠古人民在部族生活中形成的生殖崇拜，透過對於生殖器的敬拜，祈求萬物精靈給予豐收的希望。然而，若僅將其作品的認知停留在對於生殖崇拜的轉化是不夠的。原始的圖騰意象其實相當豐富，杜爾刻意選取生殖崇拜作爲創作的意象，筆者認爲這正代表了藝術家本人對於社會壓抑的反抗。而這樣的反抗的動力來自於性別與族群的壓抑。

換言之，在杜爾的創作中，其實是將其同性戀的情慾包裝在生殖崇拜之中。敢曝（Camp）原指法語的「故作姿態」，在同志美學運動中，經常透過裝扮、曝露自己的身體來表現對於現有社會價值的抵抗，是一種相當具有批判性的表現方式：

> 從社會心理功能看敢曝，把敢曝看成是一種易受傷害者為了自我保護而公開採取的「我是誰」的表演，敢曝也就成為一種有目的自我展現。唯有通過這種展現，我們才有可能窺視社會、文化邊緣者的那種「被脅迫處境」（situation of duress）。[12]

12 徐貴，〈扮裝政治、弱者抵抗和敢曝（Camp）美學〉，《文藝理論研究》（2010.5）：頁60。

透過對於自身裸露的表演形式，擺脫社會上的異樣眼光，並藉以顯示自身地位的正當性。若比較杜爾在 2014 年於臺灣師範大學德群畫廊的個展《巫語》（圖 6）與 2015 年於鶯歌陶瓷博物館的個展《土神祭聲之巫》（圖 7）時，便可察覺兩者差異之處。《巫語》展出於地下室中，杜爾在展場設計刻意調低地下室的燈光，整體展覽呈現陰鬱幽暗的氛圍；而《土神祭聲之巫》展出於「陽光特展室」，是一個光線充足、充滿自然採光的空間。杜爾將這兩次展覽的差異，當作是「墓穴」與「祭壇」之別。筆者認爲這兩種表現形式，更重要的是藝術家對於自己作品展示的自信心，從地底到地上，從隱藏到顯露，可以說是慾望「出櫃」的過程。當陽具的造型反覆出現在杜爾的作品中，其實正是運用生殖崇拜的方式，正當化裸露的合理性，表現自己的敢曝美學。

杜爾把作品裡的鳥嘴與生殖器作聯想，而又把生殖器延伸到閩南語中的髒話「幹」（姦）。有趣的是，不論中外語言，其中的髒話總是與生殖器有關，這種髒話的起源當然是一種性羞辱的方式，但當這些作品堂而皇之的將生殖器展示時，它所指謫與對抗的對象就是整體社會。展示陽具正好得以作爲抵抗外在社會的方式，吐露藝術家內心壓抑的自我。

陽具成爲對抗的工具後，杜爾進一步將陽具擬人化，其中最明顯的特徵則是將陰莖的龜頭轉化成頭部的造型。若仔細觀看杜爾的作品，幾乎或多或少可以發現這些陶塑都帶有陽具的形象，例如鳥頭其實是龜頭（圖 2），巨大的陶像則經常化爲陰莖的意象（圖 8）。而讓陰莖有了嘴巴、甚至牙齒後，杜爾給予了生殖器官自我的意識，以及得以說話的權力，甚至尖銳的牙齒也具有某種攻擊性，有如藝術家賦予陽具的「武裝」，這樣的「武裝」更強化了杜爾作品中的抗爭／

戰鬥意象。2016 年在中壢藝術館的個展《戰》（Pahlawan）（圖 9）直接將這些生殖器的形象轉爲戰士，他們在作品中戴上了部落的面具，手上拿著各式武器，杜爾也將它們以「白軍勇士」與「黑軍勇士」稱之。他認爲：

> 這些面罩，象徵著隱藏在面罩下人類獸性的一面，他使用暗黑的獸性統治其他人，雖然人獸有別，做出比野獸更殘暴的行為，造成世界更大傷害，當這情況發生效應好像男人已經被野獸統治的人。面罩的人臉皮有口缺無能「說話」，自身無嘴卻又像有人在「說話」，象徵馬國無「言論自由」的國度。我想通過自身的行動和動作來傳達我的資訊（性平等），在這些敢曝器官中傾注自己的情緒，在尋求更深層次的精神內涵。[13]

從上述文字可以看到，杜爾在創作這系列的作品時，一方面思索暴力的本質是如何形成並且影響社會，更重要的是試圖透過這個系列，對於馬來西亞當下的言論自由與身體禁錮作出無言的抗議。

從 2014 年《巫語》到 2015 年的《土神祭聲之巫》再到 2016 年的《戰》，杜爾這三次個展揭示了個人創作生涯中由內而外的陽具敢曝策略，從最初彷若墓穴的躲藏、隱蔽，接著進而是一種在陽光下的展示、祭禱，最後則是基於自身生存處境所發起的戰鬥。

13 引述自杜爾 2016 年個展《戰》之創作自述

（二）情慾的怪物化身

佛洛伊德將人類對於性慾望視爲創作的來源之一，而杜爾作品裡對於生殖器官的著迷，亦讓人聯想到超現實畫家達利（Salvador Dali, 1904-1989）。達利的畫作中經常以怪誕、扭曲的物件圖像，並呈現具有性暗示，或者直接出現生殖器的象徵。達利曾說：「我在情色上的譫妄驅策著我，使我的雞姦慾望高漲，到了會突然發作的狀態。」[14] 這種來自於性的驅力啓發了達利源源不絕的靈感。然而，達利對於性器官的描繪，和杜爾相較或許還算是保守的，事實上，杜爾作品中的生殖器已經不是那些隱晦的象徵，寫實的勃起陽具，不僅脫離了單純的對象物描繪，更進一步轉化爲怪物的形象。

在班蕭夫（Harry M. Benshoff, 1963-）於 1997 年出版的論著《衣櫃裡的怪物》（Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film）中，指出了恐怖電影中的怪物形象，其實是一種社會大眾對於同性戀觀感的投射：

> 班蕭夫認為怪物與同性戀社會意義上的多重交疊源自人類對於性與死亡的深層焦慮：酷兒不以繁殖為目的之情慾實踐象徵了某種對死亡的戀眷，使得性別他者格外適合在恐怖敘事中入筆。而當代恐怖電影做為一個時常被批評家輕賤的文類，與美國同性戀歷史的休戚與共事實上其來有自……十九世紀醫學論述創建了「同性戀」（homosexuality）一詞，正如文本怪

14 Gilles Néret，譯者不詳，《二十世紀情色藝術》（紐約：塔森，1999），頁 164-165。

> 物往往孕育於文明與科學之中（雪萊的小說《科學怪人》與其後翻玩怪物形象的電影《剪刀手愛德華》便為此例）。[15]

在上述提到的文學作品，於1818年出版的《科學怪人》（Frankenstein）及其衍伸出來影視作品中，其描述男性與男性的情誼與慾望的曖昧關係，便被許多學者認爲具有同性戀的隱喻。而根據《科學怪人》改編的電影《怪物》（Victor Frankenstein）（2015）作品中的科學家以及被科學家所創造出來的怪物，取代了過去被凝視的女性角色，同時成爲慾望投射的客體。[16] 而將杜爾以陶土所創造出來的「怪物」，與《科學怪人》中的怪物相互對照時，便能理解其作品中，膨脹、充滿力量並且生出手腳的陰莖，正也是某種具有自我意識的慾望形體。

臺灣當代藝術家牛俊強（1983-）對於杜爾作品中怪物的情慾象徵有相當精闢的解析，具體而微地點出了其作品〈慾根獸 I〉（圖10）中的循環關係：

> 這件作品為一個倒立的怪物，其頭部為一個陽具，而軀幹上有另一個陽具。頂部的龜頭裂開嘴，吐出舌頭，與軀幹上的小龜頭互相親吻。兩個陽具互相吸吮，情慾的需索成為一個內部的循環，如同虎妖與國王的纏繞，若在此超越陰陽性的傳統

15 徐千惠，〈衣櫃裡的怪物：班蕭夫的恐怖電影酷兒論〉，《流行文化學院》，2020.6.18點閱，https://popcultureacademytw.com/2016/12/30/benshoffmonsters/。

16 陳穎，〈兩種閱讀：《怪物／科學怪人：創生之父》中的腐女凝視與同性戀隱喻〉，《映畫手民》，2015.12.17點閱，http://www.cinezen.hk/?p=5037。

> 神話性別架構，可看作人神交合，類似我們民俗中乩童的附身，或是巫的角色的彰顯；作為人神之間的溝通橋樑，在此以自身情慾循環作為一個表現，是很有趣的。[17]

循環的慾望，衍生而出的是循環的生殖、繁衍，也是生生不息的意象。值得注意的是，儘管這些作品與原始部落中對於陽具崇拜的形象類似，實質內涵卻有所不同。〈慾根獸 I〉的形象，其實是一個長有陰莖的擬人化陰莖，整件作品就是一個以嘴巴舔舐陽具的自慰形象；另一件同名作品〈慾根獸〉（圖 11）以數支手掌摩擦緊握的膨脹陰莖亦是如此。這種對於慾望的刻畫，到了〈歡喜神獸〉（圖 12）轉化爲有如俄羅斯娃娃一般，一層又一層，從陰莖的裂口中不斷向上生長出來的怪物。從這些作品可以看到，杜爾的陽具怪物並非從陰道生產，是一種自我分裂、同性繁衍的生物。

其他部分作品可以觀察到，杜爾的雕塑作品有時同時有兩個或以上的主體存在，有時候是人／神／怪物之間的交纏並生，如〈高級動物〉（圖 13）中，表現的便是巫師與怪物纏鬥後的樣貌。〈高級動物〉裡，左右兩邊各自代表著巫師和怪物的形象，細看卻會發現難以分辨何者爲巫師，何者爲怪物。杜爾以對肢體的敏銳觀察和豐富的想像力，巧妙的接合了人體的不同部位，拿著鎖鏈的巫師，嘴巴卻吐出了像是軟體生物的觸肢。原本對立而劍拔弩張的人與怪物，透過這種差異的模糊，也化解了對於現世不同群體之分。

---

17 牛俊強撰寫予藝術家之評論，僅發表於個人社群媒體（Facebook），未出版，全文請參見附錄 1。

到了《戰》的系列後，杜爾的陽具形象又有所轉化。雖然是以陽具的形象爲主，卻往往是雌雄同體的。舉其中一件〈黑軍勇士〉（圖14）爲例，這名擬人化的陰莖怪物，不僅長有男性生殖器，在胸口的部分還長了好幾對乳房，於此性別的界線再次被消彌。杜爾的創作中的陽具是慾望的象徵，而於此展現的陽具不再只是被慾望的客體。杜爾的身體再現強調了身體性別與生俱來的特質，而在同性慾望的觀看之下，此時的陽具不僅成爲慾望的投射，同時也是自身的情慾再現；這些勃然的陽具怪物，既是主體，也是客體。

（三）原始主義與原生藝術

在杜爾的創作過程中，往往並沒有設想要創作一個什麼樣的形式或目標，而是透過雙手與陶土的接觸，感受媒材給予藝術家的回饋，順應心中的想法蔓生，最後逐漸形塑出作品完成的樣貌。杜爾手中的「怪物」於焉誕生，他們齜牙裂嘴，手舞足蹈，有著不同動植物身體的結合，這些結合的元素同時也來自藝術家的生命經驗，有水族、有山靈、有飛禽、有人慾。[18] 杜爾的怪物並不完全是虛構的結果，相反的，他的作品裡有強烈的寫實風格。觀察作品中人體手腳的肌肉糾結、血脈賁張或是如軟體動物的觸肢蜿蜒，顯然都來自現實生物的觀察，再透過充滿想像力的結合，才能如此精準地刻劃出肢體的樣貌。

18 如（圖15）的〈唱細精龍裝置〉便可看到蕨類生物與動物精子、生殖器等不同生物特徵的結合。

在筆者與杜爾的訪談中，他解釋著在馬來西亞這個熱帶島國裡，有著太多實證主義下難以解釋的巫術蠱幻、妖鬼神靈在鄉野間流竄，對他來說已經不只是傳說，而是實實在在的生活一部分。杜爾的創作，充滿薩滿式的宇宙觀，並且對於萬物感到平等式的尊敬：

> 薩滿的世界萬物有靈。在這種宇宙觀看來，我們周遭存在的並非「環境」，而是「親族」，包含動植物乃至所有無機物質在內的一切生命形態及其力量，都為薩滿所理解、崇敬與依賴。當薩滿帶著尊敬與愛進入意識轉換後的另一實相中，這種「萬物一體」並非隱喻，而是真實的存在，在那裡，「大自然便會願意揭露無法在尋常意識狀態中查明的事物」。[19]

於是，各式各樣的塑像其實是爲了敬奉天地精靈而作，例如面具（圖 16）、鎮墓獸（圖 3）、香爐（圖 17）或是容器（圖 2）等等，也都有其實際的作用。這代表了杜爾並非只是把他們當成純粹的藝術品，而是眞實具有與神靈溝通用途的器具。

過去原始主義被視爲是一種現代藝術的投射，他將原始民族中不屬於現代藝術的手工藝品、用具，在忽略作品原有脈絡的狀況下，納入現代藝術的範疇之中。儘管杜爾的作品具有原始主義的特徵，卻是有意識地透過原始主義的形式對現代文明提出反擊。在杜爾作品不僅僅只是服膺於個人的創作企圖，另一方面，同時也具有人類學式的實

19 嚴瀟瀟，〈【鬼月特輯】薩滿旅程與「內視」的藝術〉，《ARTouch》，2020.10.25 點閱，https://artouch.com/view/content-11530.html。

際用途。以《土神祭聲之巫》的開場表演來看就更加明晰，這些作品不僅是藝術創作，其實也是其想像祭典的一部分。針對杜爾作品中的原始主義觀點，廖新田指出：

> 在我看來，他突破了「現代主義的原始主義」的規制，反向開啟另一種抵抗西方現代藝術的途徑：藉由神話故事的表演、器官人形化，擺脫西方現代藝術語境而發展特殊修辭，構成「原始主義的現代藝術」。[20]

在其展廳內，基本上是不放作品說明，也不特意爲作品命名的，作品的命名僅止於稱呼方便。這種跳脫博物館式的陳列方式，所要凸顯的正是原始藝術的特質。杜爾認爲他所創作的「作品」，目的並不是單純爲了藝術而藝術，而是爲了精神信仰而創作。杜爾的作品反轉了現代藝術對於原始藝術的觀看，形成個人獨特的敘事方式，亦試圖擺脫他者的凝視，讓觀者融入原始巫術的情境之中。杜爾創造了一個薩滿式的切入點，在祭典逐漸爲當代人所忘卻的當下，杜爾的作品其實一直試圖喚回這種內省式的生命靈性，挖掘出更深邃的、萬物同一的世界。

若從另一個角度來觀看杜爾的作品，筆者認爲可以再從原生藝術的表現形式來作推敲。杜布菲（Jean Dubuffet, 1901-1985）將「原生藝術」（Art Brut）定義爲：

---

20 廖新田，〈原始主義的現代藝術 杜爾陶藝展的藝術抵抗與戰慄之美〉，《藝術家》482 期（2015.7）：頁 344-345。

> （包括）各種類型的作品：素描、彩畫、刺繡、手塑品、小雕像等等，顯現出自發與強烈的特徵，儘可能最少地依賴傳統藝術與文化的陳腔濫調，而且作者都是沒沒無聞的、與職業藝術圈沒有關係的人……那些作品很少或根本沒有模仿，與發生在知識分子那裏的現象剛好相反，因此他們的作者全部（主題、創作材料的選擇、轉化的方法、節奏、書寫的方式等等）都是從他們自己的內心、而不是從古典或流行的藝術的陳腔濫調中去掏出來。我們目擊了一個完全純粹、原生的藝術創作，（作品在）被它的作者創造出來的每一個過程，完全只肇始於作者自己內在的驅動力。[21]

杜爾曾受過專業的藝術訓練，自然不能將其直接歸類爲上述杜布菲的原生藝術。但其作品中的原生驅力卻是相當強烈的，尤其這類以生殖器爲主題的形象，揉合了馬來西亞當地的神怪傳說，作品形象在藝術家所受的東西方藝術訓練中都不相同。可以說杜爾固然出身自學院，對於陶土的創作卻幾乎可說是自學而成。從平面轉到立體，再從風景、寫生爲主的主題，轉化爲以人體、器官爲主的題材，他以過去完全不熟悉的媒材從事新的創作，在嘗試的過程中，學院式的藝術教育能給予的影響其實極爲有限。他的作品打破了文明世界的命名法則，消除了各種現實世界的界線，[22] 他並不試圖去模仿現有的藝術形

21 洪米貞，《原生藝術的故事》（臺北：藝術家，2000），頁 13-14。

22 潘襠，〈舞動的男根 杜爾的「土神祭聲之巫」陶藝展〉，《藝術家》482 期（2015.7）：頁 346-347。

式，亦不迎合藝術市場需求，揉合自身經驗與原住民信仰，形成獨具特色的表達語彙。

四、巫語之國的誕生

（一）異質空間的塑造

杜爾的文化抵抗仍然不僅止於此。他認爲神話是現代社會逐漸匱乏卻又極其重要的資產，因此透過創作的方式建構出具有原始意味的神話系統，用以傳達他對土地、慾望、文明的想法。而這些祭祀儀器的形式參考了南洋民族的風俗文化與中國的青銅器文物，結合自然的原始生命與人類文明，在杜爾的想像中重新拆解、組合，建構出新的當代信仰形式。在杜爾 2015 年個展《土神祭聲之巫》的展覽規劃裡，搭配六八劇舍的演出與自己的陶塑創作，藉由馬來西亞的神話傳說作爲源頭，想像出一套祭典儀式。雕塑展覽結合演出或舞蹈固然不能算是完全創新的表現形式，但一般來說，舞蹈和視覺藝術的結合大多還是以美學的角度建立在當代藝術的體系之中，但杜爾的儀典從某方面來說，消除了這些作品的純粹審美價值，更重視其作爲祭典用品的實用性，將創作進入現實的生活層面。

分析他的創作理念中，不免讓人聯想到索雅（Edward W. Soja, 1940-2015）的「第三空間」（Thirdspace）或是傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）的「異質空間」（Heterotopia）。索雅提出，在眞實的「第一空間」與想像的「第二空間」之外，還有介於現實與想像之外的「第三空間」，而傅柯所提出的「異質空間」亦是第三空間的一種形式：

> 異質空間基本上定義相當於純屬想像的「烏托邦」（utopia），是真實存在的空間，也是對抗場域（counter-sites）；但異質空間也是一種在現實世界成形的「烏托邦」，其間所有真實場域都被再現、抗爭及反轉。[23]

杜爾的作品是原始神話傳說的轉換與重組，形成新的神話體系。在其創造這些神話的過程中，可以感受到來自中國、南洋文化或是來自眞實動植物、人體部位的縮影，是其創作來自眞實的部分，另一方面，又虛構了這些不同元素結合起來的怪物。更重要的是，他將這些想像的神話轉爲一種世俗化的宗教信仰。如（圖 18）中，在杜爾的舞蹈中，是明確有一種與神靈溝通的意圖，並且以「巫」作爲人與神靈溝通的橋樑。可以說，杜爾透過這種祭典儀式，型塑寄託於古老神話的第三空間。

杜爾認爲神話是民族的根源，沒有了神話，這個民族變缺乏了想像力與創造性。神話傳說成爲當代人的心靈的寄託，亦從這個傳說在現實中建立烏托邦的理想模型。在杜爾的理想世界超越了人、獸、神、鬼的的區別，更重要的是，泯除了性別、美醜、階級、族群等等界線。杜爾的作品擁抱醜陋和多元身體，抹去了人的界線與枷鎖。相對地，它所創造的神話烏托邦，雖是從自身開始，仍然給予了少數族群一個發展與壯大的想像空間。

---

23 馮品佳，〈創造異質空間《無禮》的抗拒與歸屬政治〉，收錄於《他者之域 文化身分與再現策略》，劉紀蕙（臺北：麥田，2001），頁 430-431。

（二）擬「國」化

「巫語」是杜爾在 2014 年個展的展名，「巫」其實是馬來西亞的別稱，「巫語」一詞不僅指馬來語，也可以延伸指稱巫師的祭禱之詞。這個雙關的語彙點出了杜爾的文化身分，同時也指明了他的創作策略。延續異質空間的概念，他的神話烏托邦與國中之國，與台灣早期同志文化的想像國度不謀而合。梳理馬來西亞的多民族、多宗教文化，杜爾的華人／同志身分在排華又保守的馬來西亞社會中，其實與當時被父權壓迫與殖民統治下的「雙重殖民」的後殖民世界女性處境相當類似。[24] 到來台灣之後更是以異鄉人的姿態生活於現實社會中。邊陲的身分地位映照到自身的處境，杜爾所採取的策略，如同白先勇的小說《孽子》裡所出現的「我們的王國」一般，是一種同志集聚的想像主體投射，是一種從擬國化的異質空間中創造出國中之國。[25] 這個空間雖然不是嚴格意義上的國家，它依賴在一個大的政治體系之下（如馬來西亞或臺灣），卻又在這個國家之中另外成爲一個小的國家，擁有獨立的信仰系統和自由而豐富的祭儀。杜爾的創作完整了這個信仰體系所需要的用具、神像、儀式、祭舞等等。這個國中之國跨越了時間和空間向度，在馬來西亞、臺灣甚至是中國的族群裂隙中，形塑一個可以讓自身安身立命之所。

從青銅器演化的鳥首到昂揚姿態的陰莖，從鎮墓獸到香爐，再從雨林部落到現實世界，杜爾正試圖勾勒出一個去中心化、獨立於當代

24 謝世英，〈混搭現代性與傳統價值：日治時期臺灣美術中的女性形象 1927–1945〉，《藝術學研究》13（2013.12）：頁 88-92。

25 朱偉誠，〈建立同志「國」 朝向一個性異議政體的烏托邦想像〉，《台灣社會研究季刊》40 期（2000.12）：頁 103-108。

社會的神話體系，以陽具崇拜和陽具敢曝的方式，建立一個無法用科學驗證、無法用美學理論闡述的「巫語之國」。透過這個「巫語之國」的建立，藝術家得以再度置放自身的文化位置，對抗來自社會與文化的歧視與壓力。

五、結　論

儘管在臺灣從事陶藝的創作只有短短三、四年的時間，杜爾在臺灣當代藝術圈的出現，卻是相當引人注目的。他的作品不走華麗裝飾的路線，也不是清雅閒淡的小品。其作品呈現不起眼的黝黑乾枯的色調，造型上卻又充滿原始慾望的爆發性能量。他拒絕了現代美學的展出形式，並解構作品成爲新的展示方式。在他的詮釋之下，陽具崇拜有了新的意義，同性慾望的敢曝表現，讓作品本身既是主體也是客體，開啓了自我與他者互相凝視的新的辯證可能。另一方面來說，杜爾的作品其實也在臺灣的美術館／博物館空間開啓了挑戰，杜爾這種性器官的裸露的作品風格，不僅多次被不同族群、信仰者抗議；而在當前臺灣社會中，將展覽分級並將觀眾以年齡作爲區分是否有意義，亦是相當值得探討的課題。[26]

從早期的青銅器造型，轉化爲後來的鎮墓獸，再到具有原住民宗教精神的作品，由目前的作品的發展脈絡來看，杜爾的作品的文

26 廖新田，〈藝術與色情—臺灣社會現象解碼〉（碩士論文，東吳大學社會學研究所，1995），頁 159。

化認同，從中國逐漸轉向爲南島民族的原住民文化，最後再回到個人的生命狀態，並逐漸傾向關注於性向和情慾的表現，整體作品風格也顯得更加突出。相較於初期陶塑中的略顯晦澀和摸索的姿態，將創作符號躲藏在風格化的中國／南洋原住民藝術，2015 年後的創作肯定了藝術家自我在社會上的主體價值，從多重的弱勢狀態中創造自我肯定的意識。

2016 年後回到馬來西亞照顧母親的杜爾，因爲籌備工作室的關係，雖然持續發展陶塑，卻一直沒有完整發表。直到今年以描述疫情爲主題的作品出現，才又再度讓這些作品回到藝術圈的視野。如（圖 19）的作品〈Social Distancing〉，延續了過去將陰莖擬人化的策略，以同時戴著面具又戴著口罩的陰莖造型，反映馬來西亞當下疫情所造成疏離感。該件作品所挑戰馬來西亞當代藝術的意味相當濃厚，作品中的口罩或機械零件，也使得這件作品更貼近現世。相對於在較爲封閉、保守的國家中，展出這類帶著挑釁意味的作品，杜爾所面臨的處境，其實與台灣早期的當代藝術家相似，在受到國外創作環境的衝擊之後，終究必須回到母國，並試圖對當下的藝術環境作出回應與批判。

總結來說，杜爾透過這種擬仿宗教的方式，建立起一套虛擬的儀典制度，在當代藝術的觀看視角中，創造了新的詮釋方式。筆者認爲，杜爾的作品重新喚起藝術與信仰的關聯性，試圖連結當代人所遺失的精神寄託，其實相似於某種當代性的宗教。策展人陳宏星（1968-）曾在藝術家石晉華（1964-）在 2017 年於高雄市立美術館的大型個展《線－石晉華當代宗教藝術展》中，以一個新的藝術類別「當代宗教藝術」來稱呼石晉華的藝術創作。他說：

> 「當代宗教藝術」這一不存在類別之特殊個例，是信仰與藝術的完美結合，既不是以宗教為題材之藝術創作，也非為服務信仰所創作之藝術，而是藝術本身所實踐的就是信仰之體現。法之身乃藝術本身，這便是石晉華當代宗教藝術創作的原創性。[27]

在這短暫數年的創作期間，若要將杜爾的作品直接稱爲當代宗教藝術可能言之過早，然不可否認的是，杜爾的作品的確具有宗教性的指涉。透過這種陽具的擬人形象與原始神靈的改寫塑造，杜爾亦爲自身所處的多元環境中找到了安身之所。

27 陳宏星，〈不存在的類別—「當代宗教藝術」初探石晉華之「行者藝術」〉，《藝術認證》77 期（2017.12）：頁 88-90。

圖　版：

圖 1　杜爾，〈草雞〉，彩墨、紙本，90×90 cm，2004，藝術家自藏。

圖 2　杜爾，〈鼎鳥 B3004〉，薰陶、天然漆，16×14×25 cm，2012，藝術家自藏。

圖 3　杜爾，〈護財神獸〉，陶土、琉璃，35×45×78 cm，2014，藝術家自藏。

圖 4　杜爾，〈Frog and a Scorpion moyang〉，薰陶、天然漆，63×45×60 cm，2012，藝術家自藏。

圖 5　杜爾，〈粗陶碗〉，陶土，天然漆，13×13×5 cm，2015，藝術家自藏。

圖 6　杜爾 2014 個展《巫語》展出一景，攝於國立臺灣師範大學德群畫廊，藝術家提供。

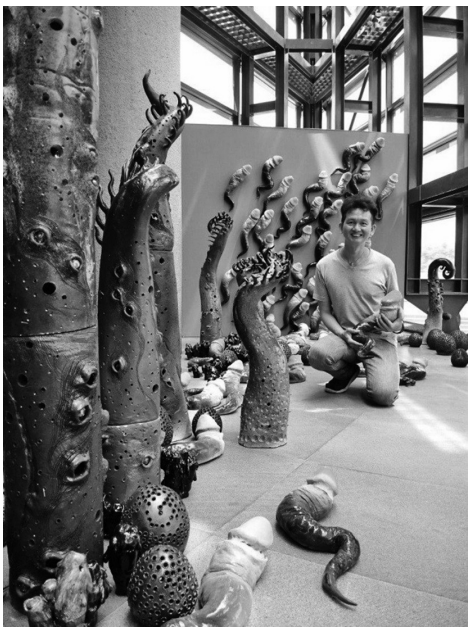

圖 7　杜爾 2015 個展《土神祭聲之巫》展出一景，攝於新北市陶瓷博物館陽光特展室，藝術家提供。

圖 8　杜爾，〈巫語〉，薰陶、天然漆、毛髮，34×32×66 cm，2013，藝術家自藏。

圖 9　杜爾 2016 個展《戰》展出一景，攝於桃園市中壢藝術館，筆者自攝。

圖 10　杜爾，〈慾根獸 I〉，薰陶、天然漆，55×33×82 cm，2013，藝術家自藏。

圖 11　杜爾，〈慾根獸〉，薰陶、天然漆、琉璃，45×70×54 cm，2013，藝術家自藏。

圖 12　杜爾，〈歡喜神獸 I〉，薰陶、天然漆、複合材料，60×65×96 cm，2014，藝術家自藏。

圖 13　杜爾，〈高級動物〉，薰陶、天然漆、毛髮，65×55×79 cm，2014，藝術家自藏。

圖 14　杜爾，〈黑軍勇士〉，陶、天然漆，37×37×47 cm，2016，藝術家自藏。

圖 15　杜爾，〈唱細精龍裝置〉，薰陶、天然漆，尺寸依場地而定，2014，藝術家自藏。

圖 16　杜爾，〈巫面 NM003〉，薰陶、天然漆、植物纖維，20×25×10 cm，2015，藝術家自藏。

圖 17　杜爾，〈爐相 -LU001〉，陶，23×23×26 cm，2015，藝術家自藏。

圖 18　2015 年杜爾個展《土神祭聲之巫》舞作介紹，藝術家提供。

圖 19　杜爾，〈Social Distancing〉，陶，70×83 ×29 cm，2020，藝術家自藏。

附　錄

附錄 1 牛俊強評論

馬來西亞藝術家杜爾，現於鶯歌陶瓷博物館展出一系列馬來西亞原民元素創作《土神祭聲之巫》。展覽分爲兩個部分：《土神祭》爲結合南洋群島的精靈崇拜、生殖崇拜的陶塑，《聲之巫》則以馬來西亞的「金山神話」爲背景，與六八具社合作的劇作。於杜爾的作品以原始意識去重塑神話腳色的形貌，以肉身慾望重新召患在祭祀下，祭祀者迷遊人神之間的曖昧狀態。他以燒陶的方式重塑神像，在這過程中有人神造萬物，重塑起一個新的神話系統。陶土創作與自然的密切性最高，因此這之中杜爾的慾望也是對原始的崇拜。

在馬來西亞的神話中，是萬物皆有靈的概念。杜爾的作品脫離了具體神像，加入了符號與歷史的轉譯。這重塑神話的過程中，在形式上仍過於專注在符號演繹。雖說眼睛、陽具、嘴與變形的肢體已經扭轉了神與精靈的意象，但我會更期待這系列走更遠後的發展。六八劇舍與杜爾合作，於開幕與閉幕時製作兩個現場作品《聲之巫》與《神沒有來》。以馬來西亞的神話爲文本，以肢體劇場的方式呈現。故事原爲位於麻六甲和柔佛州交界的金山，爲十六世紀的傳說。故事爲一個被慾望迷惑的國王，妄想得到金山上的美貌仙子，上山提親而招來了虎邀，以七個謎語的解答爲條件來交換金山仙子本人。而這七個謎語的每一個解答都必須動搖國本，最後一個謎語甚至國王必須親手殺了自己的兒子，以取其鮮血。在這故事中表現了慾望與醒覺的一體兩面，追求與失去的共存。故事中的七個謎語，七這個數字有循環與整體的象徵，我們可從這循環的宇宙觀談到演出中印象深刻的兩幕。

在一開始時，虎妖慢慢接近國王，這像是慾望與未知慢慢接近人，而非人靠近慾望與未知。這是一種我們在面對未知與慾望的心理狀態：慾望而來的歡悅與毀面試靠近我們，而非我們走進他，等他靠近時，原我就不再是原我，而是被異化的我。另一個段落爲虎妖與國王交會時，兩者互相挑釁、試探、纏繞，出現了一上一下，類似交媾的姿勢。在此可談到杜爾於展場中的一件作品：慾根獸。

這件作品爲一個倒立的怪物，其頭部爲一個陽具，而軀幹上有另一個陽具。頂部的龜頭裂開嘴，吐出舌頭，與軀幹上的小龜頭互相親吻。兩個陽具互相吸吮，情慾的需索成爲一個內部的循環，又如同虎妖與國王的纏繞，若在此超越陰陽性的神話性別架構，可看作人神交合，類似我們民俗中乩童的附身，或是巫的角色彰顯；作爲人神之間的溝通橋樑，在此以自身情慾循環作爲一個表現，是很有趣的。說道循環，那杜爾與六八劇舍構建起的神話系統是否爲一個開放的狀態呢？知名人類學及神話學學者李維史托曾談到，神話之於歷史的特性在於前者的固態特質及封閉性，讓時代在其中找尋當代意義。這兩個不同類型的創作團隊，以雕塑、戲劇、空間與聲響，試圖激發出更精彩的對話空間。可惜是在這當中，現場演出的肢體只是強化了神話本身的意向，沒有轉化成更自主性的當代肢體。卡在像是尷尬的儀式狀態，替雕塑補足未說完的部分。杜爾爲馬來西亞人，曾提及在台創作中，「華僑」身分對其原生國家及民族的懷疑與思考。六八劇舍導演許家峰爲一名中途失明的視障者。兩位核心創作者的背景看似與這次創作無關，但或許從個人經驗出發對應當代、再從當代中看見神話在這個世代的預言意義，我們才能重新談論和擁抱神話的可能。

附錄 2 杜爾與筆者往來之電子信件（節錄）

展演開幕儀式開始是以南洋群島Gunung Ledang的傳說爲原型，《土神祭聲之巫》不只是表達出對先人亡靈的追思，更是原民詠歎人間情欲、愛恨、爭奪、嫉妒、貪婪的悲歌，這是具有深卻人文土地關懷的省思。《土神祭聲之巫》不只是南洋群島原民深層的集體記憶，即紓解每一個古往今來的有緣眾生的靈魂。《土神祭聲之巫》閉幕儀式中帶有原民敬畏非自然力量的生成與發生場面，巫覡在儀式裡以作品發生關係，一人舉燈、一人持鈴、一人獻爐，三位有陰有陽。前方高舉陶燈，傾瀉明光與大地，深怕遺落人間的魂魄失其正向，隨者手搖著鈴屬招魂安魄之意，陶鈴撞擊的聲音是一種內在的喜悅是地母之樂。巫覡在儀式搖著鈴，招出大地無主眾生的靈魂，扭獰淒厲，彷佛以肉身去承受所有鬼魂的孽障，承擔眾鬼魂的折磨，使亡者得以暫得安寧。後者獻爐代表薪盡火傳，香化成灰，香火延續的犧牲精神，先人的捨身與變身，才能變通神化。獻爐者帶著亡者將在世的情欲、愛恨、爭奪、嫉妒、貪婪一一回顧，每一幕每一步皆誠心懺悔轉三圈，代表轉暈亡者，避免他們留念人世不願離開，互相于土融合成爲一體回歸地母。

《土神祭聲之巫》是大地靈魂的神話，南洋雨林間，蘊有了活力充沛的生命；神、人、動物與植物，成長了自己，也把這動成長回向給故鄉。《土神祭聲之巫》在馬來西亞 Gunung Ledang 的傳說原型中，舞者在靜動中進入靈的烏托邦。杜爾堅信沒有神話的生命是荒涼的，因爲我們連幻想的可能都沒有。

參考書目

（一）中文論著

Néret Gilles 著，譯者不詳，《二十世紀情色藝術》，紐約市：塔森 Taschen，1999。

Sigmund Freud 著，李至宜、謝靜怡譯，《圖騰與禁忌》，臺中：好讀出版，2013。

朱偉誠，〈建立同志「國」 朝向一個性異議政體的烏托邦想像〉，《臺灣社會研究季刊》40 期（2000.12）：頁 103-152。

李欣潔，〈藝術不須是條孤獨狹窄的路：專訪馬來西亞策展人林愛偉〉，立場新聞，2015.12.17 點閱，https://www.thestandnews.com/art/%E8%97%9D%E8%A1%93%E4%B8%8D%E9%A0%88%E6%98%AF%E6%A2%9D%E5%AD%A4%E7%8D%A8%E7%8B%B9%E7%AA%84%E7%9A%84%E8%B7%AF-%E5%B0%88%E8%A8%AA%E9%A6%AC%E4%BE%86%E8%A5%BF%E4%BA%9E%E7%AD%96%E5%B1%95%E4%BA%BA%E6%9E%97%E6%84%9B%E5%81%89/。

林巳奈夫，〈從商、西周時期動物紋飾中所見的六種野生動物〉，《南方文物》，（2013.3）：頁 166-171。

洪米貞，《原生藝術的故事》，臺北市：藝術家，2000。

徐千惠，〈衣櫃裡的怪物：班蕭夫的恐怖電影酷兒論〉，流行文化學院，2020.6.18 點閱，https://popcultureacademytw.com/2016/12/30/benshoffmonsters/。

徐賁，〈扮裝政治、弱者抵抗和敢曝（Camp）美學〉，《文藝理論研究》第五期（2010.5）：頁 59-67。

莊秀玲，〈土的美學與藝術淺談土的雕塑性格與發展〉，《雕塑研究》7 期（2012.3）：頁 1-22。

陳宏星，〈不存在的類別—「當代宗教藝術」初探石晉華之「行者藝術」〉，《藝術認證》77 期（2017.12）：頁 88-95。

陳芳明，《新臺灣文學史》，臺北：聯經，2011。

陳穎，〈兩種閱讀：《怪物／科學怪人：創生之父》中的腐女凝視與同性戀隱喻〉，映畫手民，2015.12.17 點閱，http://www.cinezen.hk/?p=5037。

陳螢萱，〈陶博館首檔保護級 不要害羞〉，《中國時報》，2015.7.31。

馮品佳，〈創造異質空間 《無禮》的抗拒與歸屬政治〉，收錄於《他者之域 文化身分與再現策略》，劉紀蕙，臺北市：麥田，2001。

廖新田，〈原始主義的現代藝術 杜爾陶藝展的藝術抵抗與戰慄之美〉，《藝術家》482 期（2015.7）：頁 344-345。

廖新田，〈藝術與色情—臺灣社會現象解碼〉，碩士論文，東吳大學社會學研究所，1995。

潘襎，〈舞動的男根 杜爾的「土神祭聲之巫」陶藝展〉，《藝術家》482 期（2015.7）：頁 346-347。

謝世英，〈混搭現代性與傳統價值：日治時期臺灣美術中的女性形象 1927–1945〉：《藝術學研究》13 期（2013.12）：頁 79-139。

魏月萍，〈馬華與臺灣 重返歷史現場的複眼思考〉，《今藝術》278 期（2015.11）：頁 134-137。

嚴瀟瀟，〈【鬼月特輯】薩滿旅程與「內視」的藝術〉，《ARTouch》，2020.10.25 點閱，https://artouch.com/view/content-11530.html。