

台灣當代藝術實踐中的 群島思維與地理條件

【計畫成果資料及文章全文】

梁廷毓

壹、計畫執行說明

本次書寫計畫「台灣當代藝術實踐中的群島思維與地理條件」，共規劃了（一）「點式田野下的組織串聯思維與藝術創作」；（二）「地理藝術(Geo-art)視野下的當代藝術策展」；（三）「藝術計畫的土壤與地理佈署」；（四）「群島思維與原住民當代藝術」共 4 個子題，在此 4 種書寫方向之下，共撰寫了 13 篇文章：

- (1) 〈一場溪河的思辨：「萬物議會：壩之存在—流域萬物迴響」的生態共感與萬靈政治〉
- (2) 〈《松鼠的尾巴》與《秧仔·栽仔·寮仔》展演的地緣美學及其感知途徑〉；
- (3) 〈水與土的時間（上）：《種稻計劃：黃金母子山》的影像耕耘術〉
- (4) 〈論臺灣當代藝術實踐與展演中的群島思維〉
- (5) 〈一場鄉村暗夜的藝術盛典：渡拔之夜〉
- (6) 〈幽情流轉：《問世間·情不為何物—台灣美術雙年展》的感覺思辨〉
- (7) 〈朝向大地的藝評：身體、智識動員與地理條件的初步思索〉
- (8) 〈台灣當代藝術中的原民性及其反思（上）〉
- (9) 〈台灣當代藝術中的原民性及其反思（下）〉
- (10) 〈復返，或越渡邊界：台灣當代藝術實踐中的原漢地界及其展演佈署〉
- (11) 〈臺地感知術：《越過山稜線》的藝術地誌／理拓樸路徑〉
- (12) 〈水與土的空間（下）：《種稻計劃：黃金母子山》的地理裝置法〉
- (13) 〈幽冥地理／誌：論「鬼瞳」影像的地理幻見與異色魅景〉

13 篇文章，總字數為 63,381 字。相關活動及發表講演共有 4 場。13 篇文章中，共 11 篇文章刊登於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」，部分文章亦同步刊登於《藝術觀點 ACT》雜誌，2 篇文章刊登於「個人 Medium 平台」。

貳、各文章發表與所屬系列說明

(1) 〈一場溪河的思辨：「萬物議會：壩之存在—流域萬物迴響」的生態共感與萬靈政治〉

刊登處：《藝術觀點 ACT》第 91 期與「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。刊於出版物的文章檔，亦同步刊於「個人 Medium 平台」。

發表日期：2022 年 09 月 01 日

文章連結：<https://reurl.cc/E1A0bm>

所屬系列：多點式田野下的組織串聯思維與藝術創作。

(2) 〈《松鼠的尾巴》與《秧仔·栽仔·寮仔》展演的地緣美學及其感知途徑〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2022 年 08 月 02 日

文章連結：<https://reurl.cc/RyNV9g>

所屬系列：地理藝術(Geo-art)視野下的當代藝術策展。

(3) 〈水與土的時間（上）：《種稻計劃：黃金母子山》的影像耕耘術〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2022 年 07 月 21 日

文章連結：<https://reurl.cc/ka6e8x>

所屬系列：藝術計畫的土壤與地理佈署。

(4) 〈論臺灣當代藝術實踐與展演中的群島思維〉

刊登處：「個人 Medium 平台」。亦同步刊於《創造的凝視》專書

發表日期：2022 年 12 月 01 日

文章連結：<https://reurl.cc/MyeQDk>

所屬系列：群島思維與原住民當代藝術。

(5) 〈一場鄉村暗夜的藝術盛典：渡拔之夜〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2022 年 07 月 06 日

文章連結：<https://reurl.cc/5Omxaz>

所屬系列：多點式田野下的組織串聯思維與藝術創作。

(6) 〈幽情流轉：《問世間·情不為何物—台灣美術雙年展》的感覺思辨〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」，亦同步刊於「台灣美術雙年展」官網。

發表日期：2022 年 11 月 8 日

文章連結：<https://reurl.cc/x6RmkL>

所屬系列：多點式田野下的組織串聯思維與藝術創作。

(7) 〈朝向大地的藝評：身體、智識動員與地理條件的初步思索〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2022 年 12 月 26 日

文章連結：<https://reurl.cc/0Z3qyb>

所屬系列：藝術地理學(Art-geography)的評論對象及反思。

(8)〈台灣當代藝術中的原民性及其反思〉(上)

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2023 年 2 月 12 日

文章連結：<https://reurl.cc/WDkR39>

所屬系列：群島思維與原住民當代藝術。

(9)〈台灣當代藝術中的原民性及其反思〉(下)

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2023 年 2 月 24 日

文章連結：<https://reurl.cc/E1A0LK>

所屬系列：群島思維與原住民當代藝術。

(10)〈復返，或越渡邊界：台灣當代藝術實踐中的原漢地界及其展演佈署〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2023 年 6 月 28 日

文章連結：<https://reurl.cc/WvnmMx>

所屬系列：地理藝術(Geo-art)視野下的當代藝術策展。

(11)〈臺地感知術：《越過山稜線》的藝術地誌／理拓樸路徑〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2023 年 7 月 16 日

文章連結：<https://reurl.cc/x6Rm44>

所屬系列：地理藝術(Geo-art)視野下的當代藝術策展。

(12)〈水與土的空間（下）：《種稻計劃：黃金母子山》的地理裝置法〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2023 年 8 月 22 日

文章連結：<https://reurl.cc/Y0xaDl>

所屬系列：藝術計畫的土壤與地理佈署。

(13)〈幽冥地理／誌：論「鬼瞳」影像的地理幻見與異色魅景〉

刊登處：「個人 Medium 平台」，同步刊於《文化研究季刊》第 180 期。

發表日期：2022 年 12 月 1 日

文章連結：<https://reurl.cc/2En9yX>

所屬系列：藝術計畫的土壤與地理佈署。

一場溪河的思辨：「萬物議會：壩之存在—流域萬物迴響」 的生態共感與萬靈政治

刊於《藝術觀點 ACT》第 91 期與「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。
刊於出版物的文章檔，亦同步刊於「個人 Medium 平台」。



圖：山區雷雨下的曾文溪上游河谷。梁廷毓提供。

順著蜿蜒的山道下切溪谷，在昏黃時刻的山區雲霧、轟隆雷雨下，眾人陸續集結於曾文水庫上游的一處溪谷旁。此次「萬物議會」是繼高雄的六龜警備線（人類世實驗學院，2020）¹、宜蘭礁溪跑馬古道（山光脈動計畫，2021）、曾文溪上游達邦部落的傳統家屋（潛行工作營，2021）之後的第四場。代表眾物發言的議員們，一同聚集於曾文溪上游的「福山壩」旁，展開以溪河萬物為名的議會實驗。參與的十五議員分別代表：水獺靈、鰻魚、土石流、銀膠菊、溪水、蝦虎、曾文

¹ 可參看梁廷毓，〈萬物夜議，夜談眾生：記一場山野中的當代藝術集會〉，刊於《ARTSPIRE 鴻梅藝術評論平台》，網址：<https://reurl.cc/D3gQvd>。

溪 5.0、溪神、老鷹、石頭、茄冬、爬岩鰍、防砂壩、土壤、人類等。²

議員們跨及長期關注環境生態的 NGO 組織、生態顧問公司研究員、政府局處單位人員、水利工程師、河相學專家、藝術家等眾多身分、背景的成員。眾人一齊圍於大圓桌前，每位議員人手一本議會的發言稿及資料，在兩位議長說明議事流程及規則之後，魚族（爬岩鰍、蝦虎、鰻魚）；鳥族（老鷹）；植物族（銀膠菊）；土石族（溪水、土壤、石頭、防砂壩）；靈族（水獺靈、溪神）與人族（曾文溪 5.0、人類）等各個生命和非生命的行動者群落集，以分群的方式依序進行非人類立場的表述。

在第一階段議事開始時，議員之間雖彼此不見得相知、相識，卻能透過「物」的代表，共同形塑「物」與「物」之間的關係感覺帶連。會議以第一人稱的擬物化視角，其實是一種非虛構式的述說，牽動著人對於「物」的感覺和想像，在描述過程中逐漸逼顯出萬物的生命和魂魄。因此，這當中如何鋪成及述說所代表之「物」，使眾議員對於該「物」的遭遇感同身受，也和議員們的知識背景、敘事方式、文學素養，以及如何類比和轉喻言談的修辭，有極為緊密的關係，並為第二階段的論辯和推測進行整備。

晚飯後，眾人接續進行第二階段的議事，聚焦於曾文溪的變遷及環境與防砂壩的關係，期間在列席的水利工程專家、鄒族獵人及藝術家的討論下，提出諸多的批判、異議、反思和可能的行動方案。議會時的對話若能記錄、進行後續的再探討，應是相當有價值的實踐參照。值得注意的是，第二階段的議事期間，並沒有落入一種對於關係性的著迷、捕捉和無限連結（已經是一種被泛道德化的共生想像）。而是進一步討論到具體行動的層次，以及面對實際環境的務實工作和待解的困難。例如，代表土石流的議員，表明對萬物的接納態度背後蘊含的機遇和凶險，正是當代極端氣候問題下的複雜議題，亦是山川遭受破壞之後進行能量和關係再平衡的方式之一；代表石頭及河壩的議員闡述曾文水庫建設的必要之惡及其蓄水、淤沙問題；鄒族獵人控訴中上游的河壩對於溪流生態系及改變山川自我復原

² 本次萬物議會由「曾文溪的一千個名字：2022 Mattauw 大地藝術季」總策展人龔卓軍與全促會秘書長楊志彬擔任議長，邀請分區策展人洪榆橙（水計畫）、陳冠彰（土計畫）、黃靜瑩（植計畫）；藝術家（陳伯義、蔡坤霖、陳科廷、梁廷毓）；特富野與達邦的鄒族住民（汪義福、安孝明）；環境法律人協會律師郭鴻儀；水利工程和河川景觀專家（王筱雯、孫建平、楊佳寧）；水利署第六河川局局長謝明昌；台南社區大學校長林朝成；NPO（劉長青、陳易昇）等 15 位跨領域人士，擔任魚族、鳥族、植物、土石族、水族、泛靈族與人族的代言人，並有 10 多位「人類」列席旁聽。

進程的嚴重影響等，對話之間皆極具情動力，也拋出令人深刻的提問和觀察。



圖：被曾文溪水切穿的「福山壩」。梁廷毓提供。

另一方面，此次議會不僅是尋求「共識」(consensus)或協商方案的理性討論，更形成一種生態心理層面的「共感」(co-sense)，以及越趨迫切的「共存」(copresence)意識。這條溪流確實有其哀愁和卑屈，上游的山林萬物已經是「人類世」意義下的「犧牲體系」一部分。但議會當中沒有任何議員打著悲情牌來博取同情，更多的是溝通、對話和理解。從萬物的角度審視防砂壩的存在及影響，重新思考及論辯人類建設的水利工程之地質作用力 (geological force)，並對一系列關於水體的基礎設施 (infrastructure) 進行永續性的思辨。如果對於生態的感覺，在物種群落、知識儲備與地理條件上具有差異性，甚至是與地點綁定或物種限定性的，那麼在不同的知覺群體之間進行趨近於萬物的換位感知、在不同行動者 (actor, actant) 的立場與物種的遭逢經驗之間進行交替思考，去理解與溝通不同知識與思維方式的人們，就不僅是一種單純的跨學科知識交換，而是發生在對話和知識生產過程中的感知交匯及流動。



圖：藝術家周書毅在深夜於「福山壩」前的表演。梁廷毓提供。

或許伊莎貝勒·絲坦傑 (Isabelle Stengers) 所闡述的「萬物政治」(cosmopolitics, 或稱宇宙政治), 類似於上述納入非人類的位置來審視一切的政治關係, 並涉及到對萬物與政治秩序之間權力的調整。但進一步分析, 本次議會除了在思維上反轉人類對萬物的支配權和使用權之不平等關係; 還有漢人主流社會造就的政治、經濟本位的思維 (曾文水庫即是這個需求下的產物) 對於上游原住民部落山林之間的不平等關係。而要修復這些複雜的不平等因素, 意味著需要道歉、理解與重建信任感, 並採取具體行動來表明這種關係, 決意從當下 (now) 開始至往後會有所改變或不同。

進一步論, 除了因場域轉移至溪壩現場而敞開一種跨物種、多維度、複合式感知的議會對話條件之外, 也暫時瓦解了人為中心的科層傳話體制: 鄒族的議員能夠以鰻魚和水獺靈之名, 與在場的水利工程師、河相學者、環境法律專家等議員所代表的魚、鳥、河川、土石等自然物進行平等的對話。這讓筆者認為, 本次議會所蘊含的「萬物政治」, 仍然存在於不同生命和非生命之間、人類與非人類之間在立場和認知上的潛在歧義和張力。從議員們對於人類和氣候變遷的控訴當中, 更揭示出人類的種種作為和萬物之間的衝突、疑難和矛盾, 正是「政治」閃現的

時刻。這種「政治」在萬物議會所設定的對質機制和話語條件中被不斷地逼顯出來，推向一種讓萬物的關係徹底民主化之途徑。

深夜裡，眾議員們一齊前往被曾文溪水切穿的「福山壩」，原本阻滯砂石的壩體被溪水貫穿成一扇門，眾人在溪床旁感受由舞蹈家周書毅帶來的野地表演《無用之壩》，紅衣舞者在碎石滿佈的河灘地上舞動身姿，被放大聚焦的影子被投映到壩體上方，回應「福山壩」被曾文溪水貫穿、切割的形體，流域間的物種伴隨著溪流的環景音效（藝術家王榆鈞設計）；舞者在溪床時而疾奔、時而癱軟的身軀；月夜下陳伯義與玖格的壩體投影與壩體本身在暗晚裡交融相織，猶如朝往繁茂山林的通道。被溪水所耗盡的壩體，藉由這場結合投映和表演的現地行動，被藝術實踐賦予一種無用之用，轉化對於攔砂壩和周遭環境的感知。



圖：「萬物議會：壩之存在一流域萬物迴響」第二階段的議員們發表和論辯。梁廷毓提供。

最後，此次議會當中出現的「靈族」，並沒有一開始就被議會機制所排除，而是容納了溪神和水獺靈的位置，並接受議員的代表。人類學者愛德華多·維未洛斯特·卡斯楚（Eduardo Viveiros de Castro）曾指出某種「一元文化、多元自然」的

視角主義（perspectivism）論點，認為每一種文化都有自己的實在或真實。而這場議會實驗除了鬆動了人類中心式的思維，也進一步使在地和現實環境裡的泛靈行動者能夠被代表——不僅是生態學或生物學知識下的非人類（自然環境、動物），還容納了同樣被視為非人類的「靈」。例如，當鄒族議員代表的水獺靈，進入到議會當中進行的控訴，蘊含深沉的環境智慧和泛靈生態觀。這種承認多元自然思維的議會實政治之實驗，在一切生態觀底下被賦予實際存在之物，都彼此認可及能夠對話的情況下，確立了以彼此關係為基礎的政治協商之想像。



圖：「萬物議會：壩之存在—流域萬物迴響」活動視覺。主辦單位提供。

當代一些進步國家的環境治理策略，或是晚近出現的生態論述皆主張賦予溪流「法律人格」，但在曾文溪流域的原住民和常民生活當中，溪流早已經在百餘年前便具有自然法則意涵的「靈」或「神格」，這代表的是人對溪河的互動倫理觀，

以及曾文溪在歷史上不斷變動的凶險性和鉅變力量——即代表千百年來對於各種生靈萬物的敬重，或是一系列過去的極端型天氣、災變之複合體。也許在其他地方的「物的議會」(parliament of things)，雖然關注到泛靈論和宇宙學，但並沒有讓其投向的生態當中作為「靈」的行動者，真正地政治化——意味著並沒有真正地深入理解在地社群的關係和行動網絡的組成方式。反觀這次的萬物議會，容受著代表「靈族」發言的議員，在這方面確實有所穿突和推進。

若說各個為「靈族」代議的議員，並不僅是將非生命(non-life)視為某種生命(life)，更是認為萬物無論是非生命或生命，皆有其本體論意義下的靈魂(anima; animus，這在族人和在地社群這端的認知又更為多樣複雜)，而非為是否能賦予其生命的想像。並且在生命逝去和誕生之前後，仍實際存在之物。在以「靈」的存在為前提下，對於人本身的行為、意圖和倫理產生改變。那麼，此次議會中的「靈族」之所以能被代表，正是協調、順應著鄒族及在地社群的傳統宇宙學、倫理思維和環境政治觀的一種著陸型的生態—萬靈政治的議會方案之展現。

[1] 可參看梁廷毓，〈萬物夜議，夜談眾生：記一場山野中的當代藝術集會〉，刊於《ARTSPIRE 鴻梅藝術評論平台》，網址：<https://reurl.cc/D3gQvd>。

[2] 本次萬物議會由「曾文溪的一千個名字：2022 Mattauw 大地藝術季」總策展人龔卓軍與全促會秘書長楊志彬擔任議長，邀請分區策展人洪榆橙（水計畫）、陳冠彰（土計畫）、黃靜瑩（植計畫）；藝術家（陳伯義、蔡坤霖、陳科廷、梁廷毓）；特富野與達邦的鄒族住民（汪義福、安孝明）；環境法律人協會律師郭鴻儀；水利工程和河川景觀專家（王筱雯、孫建平、楊佳寧）；水利署第六河川局局長謝明昌；台南社區大學校長林朝成；NPO（劉長青、陳易昇）等 15 位跨領域人士，擔任魚族、鳥族、植物、土石族、水族、泛靈族與人族的代言者，並有 10 多位「人類」列席旁聽。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助  國|藝|會  文心藝術基金會
WAF Wiesing Arts Foundation

《松鼠的尾巴》與《秧仔·栽仔·寮仔》中的地緣美學及感知途徑

刊於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」

在台南市麻豆總爺藝文中心的展覽《松鼠的尾巴：曾文溪的一千個名字之獵人帶路》（以下簡稱為《松鼠的尾巴》）[1]與《秧仔·栽仔·寮仔：曾文溪的一千個名字之農人帶路》（以下簡稱為《秧仔·栽仔·寮仔》）[2]當中，策劃團隊以溪河為路，藉由曾文溪這條河川流域為地理空間上的串聯途徑，跨越原本分屬於台南市及嘉義縣等不同行政區劃的地區，銜接了山林地和平原田野、河川上游和下游、鄒族部落和漢人、西拉雅聚落的各種在地之人、事、物的敘事。



圖：《松鼠的尾巴：曾文溪的一千個名字之獵人帶路》展覽一景。

在兩處展間裡，有獵人、農人和策劃團隊合作的裝置及敘事影像，呈現出和自然材料、動物、植物、狩獵、耕作生活的地方知識及相關物件：《松鼠的尾巴》展

間以鄒族 Yakumagana 家族的四代獵人與家族紀事為主軸，以獵徑旁的地景為線索，呈現出漁獵採集家族慣用的「tomohvi」（做記號）、獵捕松鼠的「tayo」（狩獵掩體）、「teova」（獵寮）與鄒族傳統屋燻肉架等結構與裝置。[3]《秧仔·栽仔·寮仔》則聚焦從事稻米育苗的胡育旗、同時耕種友善及慣行稻米的陳鴻偉、種植友善菱角田的劉建福及菱角農陳露霞，四位農人呈現與自身相關的物件、敘事及影像[3]。一方面從曾文溪上游地帶的鄒族部落，透過長時間的踏查、邀請部落的獵人帶路，匯入山林生態智慧；另一方面，則從曾文溪中游地帶的傳統聚落，進入沖積平原的農田，邀請地方農人帶路，引入和轉化地方農作的知識，形成兩檔在各層面極具對話性和關聯性的展演。



圖：《松鼠的尾巴：曾文溪的一千個名字之獵人帶路》展覽一景。

值得注意的是，兩個展演所訴說的上游鄒族部落和中游傳統漢人聚落，並沒有被快速的擷取刻板的文化特徵，各種造型和物件，亦沒有被簡化、符號化地再現。因為策劃團隊並不是將兩個展覽置入一種具有返祖、本土意味的固著範圍、界線之傳統農業或狩獵社會的認識框架；而是進入一種認識過程的綿密協作關係之中，和獵人與農人們共同細緻的處理各式的視覺訊息和知識，從傳統地名到環境生態知識，聯繫到當代溪河流域背後所遭遇的人地變遷和氣候問題。換言之，這接近一種在「地緣社會」（geosocial）的視野，意識到原本分屬於曾文溪上游和

中游地帶的部落和聚落，因為氣候、海拔和地質條件的差異、河川作用的不同，而形成迥異的人群文化、土地倫理之行動者的存在，並以兩檔系列展演並呈、串接起流域地理和敘事的關係。

因此，與其說兩個展演是一種地理層次的分斷（division），不如說是為地理區帶之間的接觸和嫁接做整備。從歷史來看，清帝國以「番界」劃設，對生番和熟番、漢人，進行不同程度的政治、經濟分斷，此種分配的地理政治學，某種程度造就了曾文溪流域的鄒族部落和西拉雅、閩南人的傳統聚落之歷史中的長期關係（甚至從以往帝國及漢人的視角而言，「非人」在不同的歷史語境中也有差異），甚至到近代各個行政體系、治理單位的分治。面對此一溪河空間被截斷、分割的生命境遇，兩個展覽除了在倫理層面的觀照之外，更重要的是對於上游和中游之間的地域銜接及關係性的呈顯，從流域空間貫連起歷史中形成的分斷。



圖：《秧仔·栽仔·寮仔：曾文溪的一千個名字之農人帶路》展覽一景。

具體而言，若從「地緣社會」的觀點：地質和社會的關係並無法分開來看待，兩者的交疊所涉及的相關環境感覺，強調出人類與非人類社群（human and nonhuman communities）之間關係的複雜性，及其各種型態的交往網絡，將人對萬物的支配關係徹底反轉[4]。換言之，此中的地緣社會性（geosocialities），體現於人類與山川系統和深層歷史的交織。展覽也迫使人們關注到環境與地質條件，如何對特定地區產生不同的影響。不僅意識到人與山林土地的接觸，更將中

游聚落和上游部落之間關係，視為是流域空間上的連續性整體。傳統上，「地緣」一詞被用來嫁接發生在無視非人存在的「全球政治」層面，土地及河川不被視為能夠採取行動、作為一種政治力量的能動者。相反的，此種「地緣社會」的視野，不僅止於對大地的勾描和認識，更意圖尋求一種多尺度、新形態的地緣政治關係，認為地形或河川（如曾文溪）也應該具備社會性，並促使人們以不同的方式考慮政治——甚而假定溪流是「地緣社會」中的行動者（如山洪暴發及土石泥流）。並且以土地為基底，從特定的「人」（獵人和農人）與各種「物」的相遇，引起觀者對規模及尺度問題的意識。

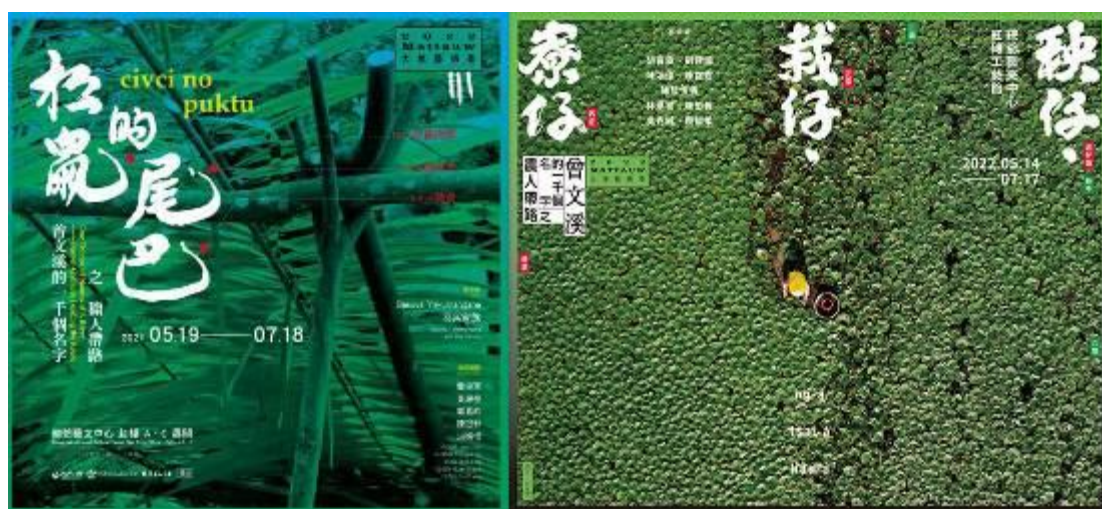


圖：《秧仔·栽仔·寮仔：曾文溪的一千個名字之農人帶路》展覽一景。

倘若存在一種與地緣社會交往的藝術，那麼便需要離開以人為中心的政治經濟學之地緣政治視角，朝向一種納入不同時空語境和尺度中「人」與「非人」關係的地緣政治思維。而此次「2022 Mattauw 大地藝術季」針對曾文溪所進行的流域倡議行動，亦是提出一種以地質及地緣性為基底的流域地理及交往思維：流經途中的不同物種群落（如森林、水潭、菱角田與各類生物棲地）、原住民部落或漢人聚落、現代社區——無論原本是自然科學或人文科學下被分配的生存單位，透過此種趨近地緣社會的角度，消解了流域之中的人與萬物之間原來分屬的生存界

線，也縫接了河川被不同行政區劃分割的現實，使之重新以另一種方式集結。筆者以為，《松鼠的尾巴》與《秧仔·栽仔·寮仔》兩個展演，便是以曾文溪流經之「地」（多樣且複數的），所生成的人群文化、生態社群關係及型態為基底，暗示出需要某種以關係性為基礎的地塊銜接藝術／技術方法——透過「地緣技藝」（geo-techne）來面對這種流域地理的動態造形。

另一方面，正如吉斯利·帕爾松（Gisli Palsson）與安妮·斯旺森（Anne Swanson）所指出，「人類世」是一種思考「大」的吸引和誘惑力，導致太多以相對簡單、抽象而空泛的方式思考大尺度、規模的工作（甚至是政治正確、泛道德化的共生、共好口號）。因此，我們不僅僅是通過行星的尺度進行思考，還需要仔細考慮各種在地緣社會中的尺度問題，並藉著不同生態、環境語境中的非人問題之凸顯，進行複雜的協商工作。藉由這兩個展覽的過程，策劃團隊也有意識的從不同環境尺度的細膩踏查和地方社群的協作關係，鬆動過去人們對溪流的支配觀，開啟具體和流域人群、萬物的地緣社交網絡（geosocial networking），避免了上述的危險性。



圖：《松鼠的尾巴：曾文溪的一千個名字之獵人帶路》與《秧仔·栽仔·寮仔：曾文溪的一千個名字之農人帶路》展覽視覺。

如果《松鼠的尾巴》與《秧仔·栽仔·寮仔》蘊含的展演方法，彰顯出某種關於「流域」或「地域」的地理造型和銜接技藝，那麼似乎已經出現對後續在整個曾文溪流域地理、空間中進行串聯的雛形，也同時向觀眾邀請一種感知型塑及認識的可能途徑：相較於偏向人文中心地理觀的地理美學（geographical aesthetics，或稱地理感知學）；地緣美學（geo-aesthetics，或稱地緣感知學）往往是以接觸、

交往及關係的角度切入(不僅是規模及尺度上的感知考量),並觸探到深時(deep time)與地質環境層面的感覺及複合思緒之美學態度。後者所衍生出的藝術實踐及美學觀,也許較貼近這兩個系列展演所指向的閱讀與感知覺途徑。藉由這類先導式的展呈,不僅是流域倡議與共生對話的預展,似乎也預示「2022 Mattauw 大地藝術季」所欲構造的感知模態,朝向的是一種能夠敞開多尺度時間、空間及生態關係性的流域地理想像。

[1] 策展團隊：龔卓軍、黃靜瑩、郭嘉羚、陳冠彰、洪榆橙。藝術家：巴蘇雅·亞古曼(Basuya Yakumangana)。

[2] 策展團隊：吳克威、蔡郁柔、黃靜瑩、洪榆橙、陳冠彰、龔卓軍。藝術家：胡育旗、劉建福、陳鴻偉、陳露霞、陳伯義、林韋言、陳黎恆青。

[3] 參見《松鼠的尾巴：曾文溪的一千個名字之獵人帶路》與《秧仔·栽仔·寮仔：曾文溪的一千個名字之農人帶路》展覽網站：
<https://tyart.tnc.gov.tw/index.phpinter=program&period=real&id=195> ；
<https://tyart.tnc.gov.tw/index.phpinter=program&period=real&id=214>。

[4] 可參見：Gisli Palsson; Heather Anne Swanson. Down to Earth: Geosocialities and Geopolitics. Environmental Humanities (2016) 8 (2): 149–171.

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國|藝|會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

水與土的時間（上）：

《種稻計劃：黃金子母山》中的影像耕耘術

刊於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

因遭遇八八風災、土壤質變的經驗，使得楊順發和弟弟借來的田地，更像是一塊風災後倖存的「餘地」，帶著兒時的家鄉情感和記憶，從而展開此次的《黃金子母山：種稻計劃》。這項計畫是藝術家楊順發在曾文溪中游南岸的六分寮，從一塊家族餘留下的田地，藉著一股返鄉的衝勁，以播種為起手式，來凝聚家族、民眾協力的藝術計畫。在長達數個月的時間裡，重新將一塊旱地，從整地、灌溉、浸土、翻鬆、打泥、施肥、插秧，耕成一畝綠油油的稻田。在 2022 年的六月中旬，終於迎來稻子那金黃色的「結穗」。



圖：2022 年 6 月盛夏，眾人在田間傳遞割下的稻穀。

以往農村社會在收割稻作後，會請幫忙的農友或鄰舍共食「割稻仔飯」，眾夥在

田野旁、溝圳邊，擺開桌席、圍坐開吃、交流情感。藝術家邀請眾人的到來，無論是集體共做「稻草人」、人龍協力的「掛稻」，或是來體驗「割稻仔尾」，抑或是併桌「呷割稻仔飯」，又或是在田間擺席、聚眾的「割稻仔桌」。並非僅是人群的聚集，更重要的是過程間的相互協力和共作——形成有場所記憶和生產性的參與——都建基在腳下土地的關係深度和複雜度之上。



圖：2022 年 5 月之間，眾夥集體協力製作的稻草人。

一方面，這種「泥壤化的影像」，需要一種「土時間」的滋養。不僅是影像的生成，更是對於時間和關係的編導——有著相互牽絆、順勢而為的意味，過程中和土壤的交際而生的影像倫理，背後不是呈現「農家樂」或崇尚自然主義式的田園想望（這僅是光觀主義下的慾望操作和感覺配置），而是藉由「手足知識」的落地實踐和親力親為——「播種」；「插秧」；「拾穗」（割稻）和「攝影」，以「手」和身體勞作貫穿土地和影像的實踐。

另一方面，藝術家藉由回返土地記憶的內在驅力、場景和影像編導的意念及其審慎的農作倫理，為一塊土地帶來實質而豐饒的收成。這讓計畫中的那塊田地，並不是一處泛泛而論、過度浪漫化的共生之所，而是存在諸多摩擦和折衝的尖韌之

地，我們在其中能看到一種人和土地關係的現實性，在當天強烈的豔陽之下被曝曬：眾人在烈日炎炎、高溫難耐、汗水淋漓的午後，在眾人臉上留下烈陽曝曬而通紅的痕跡。換言之，無論是幾年前的八八風災，或是當天高溫的烈焰，極端型氣候、激烈天氣的體感——暴雨和曝熱，已是和土地、溪河共存的常態。

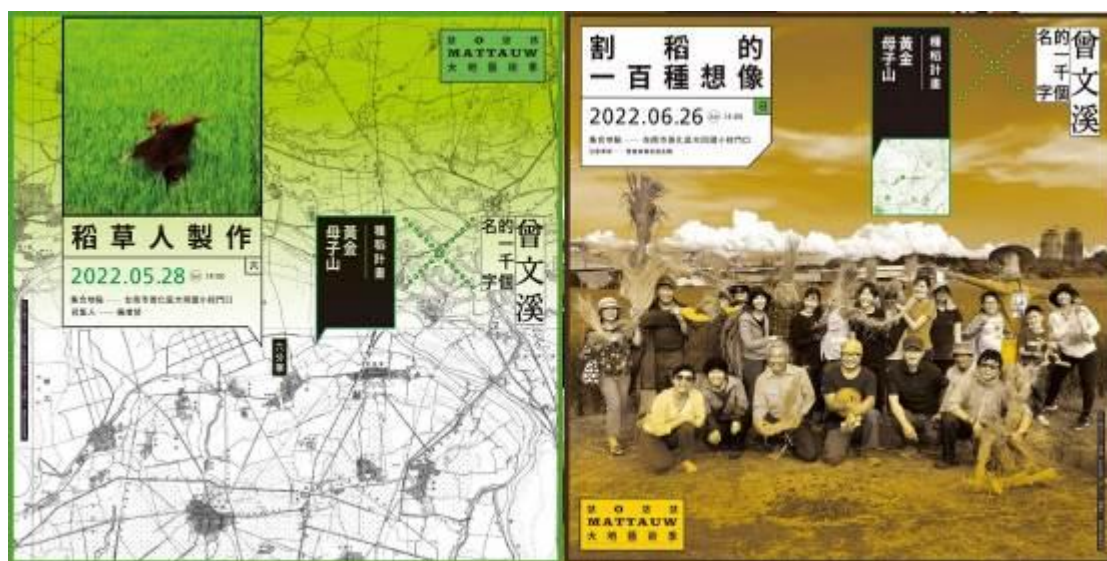


圖：藝術家在稻海當中擺席、聚眾的「割稻仔桌」。

若同樣作為長期計畫的《台灣水沒》與《台灣土狗》系列，在地層下陷、海水倒灌的西南沿海地帶，捕捉到了氣候變遷與水體之間流動交疊的深層關係，在河口、潟湖、積水湖和魚塭池附近，攝入了在環境中恣意蔓生的「水」，蘊藏一種在審視土地沉沒、隨著漲退潮汐、游離不定的「水時間」，那麼此次回返至曾文溪中游的平原田野，則是以流域之水為古老的時間底蘊，以沖積之土為藝術家創作的影像基質。

人類學家蔡晏霖所謂的「土時間」，朝向的是一種「努力關照不同生命節奏、嘗試讓更多不同的人與非人相互調適與共同繁盛的時間觀與倫理觀」（參見《返田野》書中的專章），我們不難發覺，從此次藝術家及策劃團隊的角度，無論是在活動及工作坊的策畫，或是各種前導型的展演，諸如筆者曾近身參與的「萬物開

議」、「渡拔之夜」，或是此次的「割稻的一百種想像」，甚而是策畫團隊於總爺藝文中心的「秧仔·栽仔·寮仔：曾文溪的一千個名字之農人帶路」、「松鼠的尾巴：曾文溪的一千個名字之獵人帶路」等展演，皆是以「年」為基準，循著調查和藝術計畫的不同階段和時間進程，產出的多樣實踐。這樣的節奏，是相對貼近「土」的時間（「土」作為一種萬物滋養的基礎元素，亦是某種尺度上的非人），而非是當代藝術中長期為人詬病的劇烈加速度式的展演生產。



圖：楊順發，《種稻計畫：黃金母子山》的系列藝術活動。

就這項能夠深刻地銜接耕作、勞作與創作的藝術計畫而言，在割稻日當天，藝術家所想像的畫面和影像，某種程度是在這種土地現實的條件中所「種」出來的，這種影像深深地扎根於土地，卻又仍然在生長茁壯的過程、尚未定型。於是，等待畫面的時間被延展的更長更久，或說是以一種土壤的時間在完成它的身影，讓高溫地焰日曝顯出它的形象。面的時間被延展的更長更久，或說是以一種土壤的時間在完成它的身影，讓高溫地焰日曝顯出它的形象。那麼我們可以持續觀察(更好的方式是動身參與)，藝術家對於土地的耕耘之後，影像將會如何地熟成。未完待續。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助 NCAI 國藝會 WAF 文心藝術基金會
Winging Arts Foundation

論臺灣當代藝術實踐與展演中的群島思維

刊登於「個人 Medium 平台」。亦同步刊於《創造的凝視》專書

一、前言

回溯戒嚴時期的藝文發展，在以大中華文化意識為主導的政策下，政府對藝術領域（包括各級學校美術教育、公辦各項美術展覽或獎項、出版刊物等）的控制是高壓的，因此也沒有「臺灣畫派」，或在大學裡設「臺灣美術史」之課程。³此時，臺灣人的意識在威權統治下，無法彰顯。誠如歷史學者戴寶村所述，這個具有明顯陸權性格的統治者，將臺灣陸封在島嶼中，壓抑、防範深具島嶼條件與海洋子民的天性，以致自我邊陲化、失去主體性。⁴直至 1980 年代思想解放、自由化與民主化之後，沉寂的臺灣意識才又再次興起，社會大眾對臺灣意識（Taiwanese consciousness）的看法也逐漸多元，既有非政治的鄉土臺灣意識，又有體制內的政治臺灣意識、體制外的政治臺灣意識，⁵並逐漸建立起以臺灣這塊土地及人民為主體的歷史觀。

在臺灣的藝文界，藝術史學者謝東山指出，1980 年代末期的臺灣藝術中出現的臺灣意識是對「西方意識」與「中原意識」的複合性反彈。⁶1990 年代，因解嚴後政治氛圍的逐漸鬆綁，社會各界開始找尋並建構屬於自身的認同，臺灣的藝術創作者也積極思考著關於認同的問題。1991 年倪再沁發表〈西方美術、台灣製造——台灣現代美術的批判〉，開啟為期數個月的論戰，以及 1993 年林惺嶽發表〈美術本土化的釋疑與伸論〉等重要文章，都反映這時期藝術工作者對此議題的關注，認為臺灣意識是建立於認同而非「排他」：臺灣意識的自主性，仍必須以具有「存在的實感」的地區認同為本，在與土地密不可分的基礎上出發，這樣的臺灣意識才是有機的。⁷學者謝慧青曾探問，若臺灣具有特殊的歷史、政治背景，那麼臺灣藝術發展如何在「殖民」、「現代」、「後現代」、「後殖民」、「全球化」的進程中發展，凝聚臺灣意識？⁸若要細究這個時期的臺灣意識，所謂的「意識」，

³參閱施並錫，《早期台灣美術中的反抗與妥協》（臺北市：吳三連台灣史料基金會，2008），10。

⁴參閱戴寶村，《海洋台灣歷史論集》（臺北市：台灣史料中心，2018），36。

⁵參閱黃國昌，《中國意識與台灣意識》（臺北市：五南圖書出版公司，1995），66。

⁶參閱謝東山，〈建構自主的台灣美術〉，《現代美術》，第 64 期（1996 年 2 月）：11。

⁷參閱葉玉靜，《台灣美術中的台灣意識》（臺北市：雄獅圖書股份有限公司，1994），38。

⁸參閱謝慧青，〈當代藝術中的台灣意識：從文化全球化與在地觀點看台灣近二十年的美術發展〉，《美育》，第 175 期（2010 年 5 月）：65。

係指認同（identity）與聯繫（affiliation），因此臺灣意識是指以臺灣為國家認同的對象，並與土地上的人民產生密切互動、形成想像共同體的關係。而這個概念尚未涉及到將臺灣視為一座可以跨越疆界、向海洋連結的海島思維。

直至 1996 年，臺北市立美術館舉辦的雙年展「台灣藝術主體性」（The Quest For Identity），以國族為中心的臺灣意識才逐漸延伸到對於海島地理環境的覺察。當時由蔡宏明、謝東山、李俊賢等擔任策劃人，藉由「認同與記憶」、「環境與都會」、「視覺思維」等主題，意圖呈現臺灣當代藝術創作的本土面貌，並藉由藝術的討論來喚起大眾對於臺灣文化主體性的思考。值得注意的是，在雙年展籌備委員會共同署名的短文〈1996 雙年展共同宣言〉內，提到臺灣作為「一個具有亞熱帶熱情、海洋文化開放包容特質，融合了中原文化、臺灣民俗文化、原住民文化以及異國文化精神的文化主體」，⁹即揭示臺灣作為島嶼，所帶有的海洋性與開放性及其和文化底蘊之間的關係。另一項重要的進展是，在展覽中的時間年表，原本僅著重於日治時期以來至戰後現代藝術的發展，在展覽前的最後一個月，才由藝術史學者蕭瓊瑞建議將藝術史往前推進到史前先住民，並加入原住民藝術。¹⁰而 1999 年《島民·風俗·畫》一書的出版，也將臺灣藝術史的書寫範疇延伸，進入到原住民文化與殖民的視覺再現的討論。

然而，這一批蘊含群島思維的藝術創作、展演與論述，在 2010 年代並沒有被仔細地梳理與探究。藝術家高俊宏即在一篇短文中指出，晚近的「臺灣熱」以及一股重新回探歷史的創作熱潮，無疑是近 10 年來臺灣當代藝術的主流（也是各種政治操作、文化研究的主流），但是，島嶼、群島、海民、原住民等這些比較沒有「國族決定論」的意涵，卻更有發展性的名詞，就比較少被認真看待。¹¹確實，目前相關的藝術評論和書寫大多從社會、政治、文化的角度切入到相關案例的討論，較少注意到島嶼地理和藝術實踐的關聯性。而相關的文獻紀錄、評論、展覽論述也散置在各處，鮮少有專文的探討。

因此，筆者藉由既有檔案文獻的蒐集與爬梳，回顧這批學者、策展者及創作者們的論述和書寫（包含已經出版與未出版刊行的文本），並進行分析與比較，審視

⁹ 參閱 1996 台北雙年展籌備委員會，〈1996 雙年展共同宣言〉（臺北市：臺北市立美術館，1996）。

¹⁰ 參閱蕭瓊瑞，〈台灣美術史中的原住民藝術〉，《藝術認證》，第 16 期（高雄市：高雄市立美術館，2007 年 10 月）：31。

¹¹ 參閱高俊宏，〈我得了一種無法不愛台灣的病〉，《藝術 BUS 來甩尾：空投台灣—國立台北藝術大學藝術跨

領域研究所期末論壇手冊》（未刊行，2019）。

他們是如何提示出藝術觀念與海島、海洋之間的聯繫，也以相關展覽和創作實踐為案例，探討其背後所蘊含的島嶼環境和文化主體位置之間的關係。一方面，這類藝術創作與展演對於島嶼歷史敘事、地理知識的靈活調度和運用，往往提供人們另一種思索當前臺灣在國際政治處境中的開拓性視野。另一方面，從海洋的視角，也藉此擺脫大陸性思維、中心／邊陲的二元地理架構，從而開啟某種關於群島的文化政治構想，以及海洋式的連結網絡，提供臺灣當代藝術一種可能的文化實踐路徑。

二、相關史論與藝術文獻回顧

臺灣島被海洋所包覆，幾乎所有族群的先祖都曾渡海而來，讓臺灣歷史與人的山海經驗有著糾結而繁雜的關係，相較於臺灣意識強調「臺灣認同」或是「臺灣人認同」¹²的民族國家思維，1990年代之後，開始有一批歷史學者從中思索書寫歷史的適切方式。¹³林琮舜曾提到，海洋史觀是一種有別於大陸型（continental）文化模式的視野，重視與海洋密切相關的人類活動和歷史經驗。學者們幾乎一改傳統帝國主義殖民、漢人拓墾的詮釋立場，轉而強調臺灣與世界的接軌和島內族群的互動。¹⁴換言之，海洋史所審視的是臺灣島上的人群在歷史上與周遭地區及海洋諸島的互動歷程。在這樣的視野下，認為臺灣島位於東亞海域的中心地帶，自史前時期即與周邊海域密切往來、交流，到了大航海時代，再與東北亞的歐陸帝國、日本、琉球，以及東南亞的西屬菲律賓、荷屬印尼、安南、廣南及暹羅等地互動頻繁，拆解以大陸為中心的史觀，並開啟以臺灣地理特殊性為基礎的文化、歷史視野。

這項歷史知識重構的工作，也深刻影響著藝術、文化意識的重整。廖新田曾批判1980年代末期在藝術界出現的「臺灣意識」，他認為雖然沒有人會反對「臺灣觀點」的臺灣美術，但實際進入操作時，將面臨選擇的問題，讓選擇往往摻有或多或少的政治性選擇。¹⁵因此，廖新田反對一種本質化的「臺灣觀點」，意即以省

¹²參閱陳沛郎，〈從地域觀念看「台灣意識」〉，《三民主義學報》，第24期（2002年6月）：68。

¹³歷史學者曹永和在1990年提出「臺灣島史」之後，2000-2020年間，歷史學界的後繼學者也有不少投入以海洋、海島為主體的歷史書寫。相關論著可參閱陳國棟《台灣的山海經驗》（2005）、陳宗仁《雞籠山與淡水洋》（2005）、戴寶村《台灣的海洋歷史文化》（2011）、《海洋台灣歷史論集》（2018）、湯錦台《大航海時代的台灣》（2011）、蔡石山《海洋台灣：歷史上與東西洋的交接》（2011）、周婉窈《海洋與殖民地台灣論集》（2012）等。

¹⁴參閱林琮舜，〈台灣史研究在高中教科書中的落實與落差〉（碩士論文，國立臺灣大學，2014），10。

¹⁵參閱廖新田，〈台灣美術的主體性想像與抉擇〉，《區域與時代風格的激盪——台灣美術主體性學術研討會論文集》，林明賢編（臺中市：國立臺灣美術館，2007），12。

籍區隔、意識型態與政治鬥爭的區分（非臺灣即大中國，非本省即外省）為基調的藝術論述。在他看來，「臺灣觀點」的臺灣美術研究，不是投入到政治運動之中選邊站，或是以壓迫、宰制一語帶過，而是呈現藝術與非藝術領域之間的聯繫機制和運作狀況。¹⁶也許，從「島嶼」這個蘊藏著特殊的地理區位與生態意涵的形象之中，汲取藝術創作、展演與論述的思維與實踐，是一個較為適切的切入點。

回顧既往的史論，可以發現史學家曹永和提出的「臺灣島史」概念，即以臺灣島上「人民的歷史」為觀點去探究，重視海島臺灣的地理特性，而不侷限在某單一觀點上，架構出結構性（structural）、總體性（total）、全球性（global）的史觀，放在世界史的脈絡中加以探考。¹⁷曹永和指出，臺灣的地理位置正好位於東亞縱向群島的中心點，西鄰歐亞大陸，東接廣大的太平洋，又位處季風國際航道上，南端有東南亞橫向群島撐起這個中心點，從史前時代以來即為東亞地域族群移動的重要通道，16 世紀歐洲海權列強的「地理大發現」後，更將臺灣捲入世界性的競爭中，島嶼的主權因此與周邊國家之間幾度分合。海島地理環境使臺灣在荷蘭、明鄭時期具有某種程度的海洋性格。¹⁸周婉窈亦提倡以臺灣島（臺灣本島及其周邊諸島嶼）的山、海、平原等三個以人群活動為主的重要構成要素與空間舞臺所承載經歷過的歷史來建構融合成的臺灣歷史研究。¹⁹

這個視角也呼應著史明在《台灣人四百年史》所含納的海洋史和區域互動史觀點。史明在民族性格的分析中指出，臺灣因風土條件形成長期的容納性、忍受性與激情的短絀性。指向的是這 400 年裡有著移民與開拓、資本主義化及現代化，以及在精神上有反荷蘭、反唐山（中國人）、反日本帝國主義，以及至今仍存在著的反國民黨集團的反殖民地傳統的歷史（但是，也存在親美、親中、親日的群體）。而要將「大陸人」改造為「海島人」的社會發展歷史，無非是另一個民族生成的歷史。²⁰在這個意義下，「海島人」的思維，並不是以大陸國家為中心，而是強調不斷變動和互動之下所形成的群體。近年來，在臺灣當代藝術的實踐場域，也有不少藝術史書寫與藝評論述、展演實踐與上述的史論彼此呼應。例如，策展人吳達坤於「一座島嶼的可能性」的展覽論述中也承接著這種史觀，認為臺灣當代藝術對於主體性的思考，反映在藝術家如何回溯島嶼的歷史，並對照臺灣

¹⁶參閱廖新田，〈台灣美術的主體性想像與抉擇〉，18。

¹⁷參閱曹永和，《台灣早期歷史研究續集》（臺北市：聯經出版社，2016），445。

¹⁸參閱曹永和，《台灣早期歷史研究續集》，445。

¹⁹參閱周婉窈，〈山、海、平原：台灣島史的成立與展望〉，「台灣與海洋亞洲研究計畫」部落格，2011 年 6 月 15 日，<https://tmantu.wordpress.com/2011/06/15/>。

²⁰參閱史明，《台灣人四百年史》（臺北市：前衛出版社，1990），10。

的現實社會狀態。²¹參展的藝術家陳文祺則提到，臺灣創作者因生長地緣與環境，而生成獨特的「島嶼人」式的觀看角度。²²這明顯地回應了曹永和「臺灣島上的人民歷史」與史明「海島人」的觀點。

若進一步細究「海島人」的特質，如同學者保羅·羅達威 (Paul Rodaway) 在《感官地理：身體、感知與地方》(*Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*) 一書中所述，人在地理空間移動、渡越、接觸時，身體空間和毗鄰的地理空間便得以交會和流動，除了使感官可能成為滑動、滲透與開放的介面，更使得現實中僵固的時空界限產生鬆動。²³讓「海島人」的觸覺 (haptic) 不僅指涉身體觸感的動作，也涵蓋了身體在海洋之中移動、橫行的地理感知與歷史記憶。

在擺脫大陸中心思維、強調島嶼環境特質的系列藝術論述中，蕭瓊瑞的《島嶼測量——台灣美術定向》(2004) 除了為臺灣藝術測定歷史的地位，也為臺灣美術測定地理位置與藝術發展之間交互影響的關係，從時間與空間的角度，檢視藝術樣貌在島嶼的文化多樣性與變異性。而雄獅美術出版的《台灣美術中的五十座山岳》(2005) 以臺灣島上的高山與藝術史為書寫主軸，亦凸顯出地形環境條件與藝術創作的關係。進一步的，高雄市立美術館在 2007-2009 年開始推動「南島語系當代藝術發展計畫」，並集結 2005-2018 年的數篇文章出版《島嶼聲音：台灣南島當代藝術側記》，則進一步以原住民創作者為主體，提供向外串連太平洋諸島與南島文化脈絡的可能性。

另一方面，藝術家姚瑞中於 2007 年出版的《廢島：台灣離島廢墟浪遊》(如圖 1) 則聚焦地批判一種「島國心態」(以大陸國家的思維看待離島)，讓環繞在臺灣島周圍的島嶼，邊陲化的宿命不會因為觀光而有所改變，²⁴進一步呈現某種嚮往群島的視野，認為不該有以臺灣本島為中心、離島為邊陲的認知存在，而應該要有一種平等互惠、互動的關係。龔卓軍則更明確地提倡這種論點：臺灣本身就是一個群島，包含了澎湖群島、金門群島、馬祖列島、東沙群島、南沙群島與釣魚臺列嶼……臺灣在語言、文化與藝術上的精神地理，是否應該重新考慮脫離大陸性的、帝國主義式的思考，改以群島式思維來自我定位，²⁵藉以重構海島地理與文

²¹參閱吳達坤，〈一座島嶼的可能性〉展覽專輯 (臺中市：國立臺灣美術館，2016)，16。

²²參閱林怡秀，〈一座島嶼的可能性 2016 台灣美術雙年展〉，2016 年 9 月 19 日，典藏 ARTouch 線上平台，2020 年 8 月 9 日，取自 <http://xn--artouch-3m9k6300b.com/>。

²³參閱 Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place* (London: Taylor & Francis, 1994), 80-112。

²⁴參閱姚瑞中，〈廢島：台灣離島廢墟浪遊〉(臺北市：田園城市，2007)，10。

²⁵參閱龔卓軍，〈群島思維下的台灣現代音景：一項精神地理學的考察〉，《典藏·今藝術》，第 258 期 (2014

化藝術實踐的關係。

在藝術文獻與知識生產的思考方面，黃建宏也提議一種群島式的檔案建構思維，他認為我們必須在更貼近歷史與地緣政治動態的條件下，重新思索檔案類型、規格、分類等概念。因此，這份建議的資料名單並非「典型」(arch-)，而是「遷徙的」、「群島式」(archipelago)的檔案網絡，而且在這樣的發展脈絡上，檔案的類型不只限於媒介載體的差異，更含帶著歷史經驗、政治處境、文化邊界在媒介載體上的銘刻，需要以「移徙檔案」為基礎去創造一個新的跨文化溝通場域。²⁶這項提議也和高俊宏在 2015 年出版的《群島藝術三面鏡》(如圖 2)、評論者鄭文琦在 2017 年主持的「群島資料庫」彼此呼應。高俊宏以日本島、沖繩島、香港、朝鮮半島、濟州島及臺灣等地的藝術創作為基礎，建立跨島際的藝術田野資料，探討島嶼和藝術實踐之間可能共構的群島式抵抗連帶。「群島資料庫」作為臺灣與東南亞交流的另類機制，這個開放性的資料庫以臺灣為基點，與東南亞各地進行多邊式的理解與書寫，強調以「群島系譜」取代「國家」的預設，有意識地迴避國族主義的意識型態。持續深耕於馬來亞和印尼諸島的藝術、文化研究寫作、交流工作。

接著在 2018 年，龔卓軍於《野根莖》展覽論述中進一步深化其對於群島思維的想法，他認為島群思維並不是以血緣認同為優位，而是強調一種野根莖式的認同、一種撿拾而來的認同。這裡的「根莖思想」並非專屬德勒茲(Gilles Deleuze)與瓜達希(Félix Guattari)，馬丁尼克島的、加勒比海的、克里奧化的詩人愛德華·葛立桑(Edouard Glissant)其實也借用了這種思想。在他的關係詩學(poetics of relation)的概念裡，根莖式的認同必然是個體在與他者的不期然遭遇中發生的，而每一種原本穩固的身分認同，都因此相遇得到擴展。這種對於不期然相遇的肯定，正是群島思維與島群宇宙的特色。²⁷

因此，「群島」所蘊含的關係想像，並非奠基在邊界的可滲透性(permeability of borders)之上(這是以有一種穩固的國界為前提而帶出的思考)，也不是學者段義浮(Edward Relph)在戀地情節(topophilia)中描繪的那種人、地關係(指人們對現實政治環境的感知和價值觀，形成人去選擇與歷史和土地之間如何連結的

年 3 月): 86。

²⁶參閱黃建宏，〈檔案作為亞洲藝術實踐〉，2017 年 1 月 1 日，亞洲藝術文獻資料庫，2020 年 8 月 9 日，取自 <https://aaa.org.hk/tc/ideas/ideas/shortlist-archiving-as-an-asian-art-practice>。

²⁷參閱龔卓軍，〈野根莖·群島思維·復返史觀斜坡民、海岸民眼中的當代性〉，《藝術家》，第 522 期(2018 年 11 月): 168。

感情紐帶)。²⁸用學者巴瑞·卡蒙勒 (Barry Commoner) 的話來說, 毋寧是一種在文化、人羣、物種、地理環境、歷史之間, 交互生成的橫貫性 (transversality)。²⁹而對克里奧化 (creolization) 與混雜性 (interbreeding) 特質的關注, 也體現在藝術家陳愷璜將 mix 音譯為「米克斯」的舉措, 視「混血」為貫穿許多世代島民最直接的文化體現: 雜多、混搭、多樣性、多元歧異, 甚至以「米克斯」作為臺灣性與原民性的濃縮詞,³⁰認為海島文化由混雜、流動、共生形構的「原民性」, 是島民可能進行權力自決的基本條件, 也是未來朝向群島之間彼此共生的基礎。

總體而言, 無論是龔卓軍提到的「群島」、高俊宏提及的「海民」, 還是陳愷璜的「島民」等, 在臺灣當代藝術創作者、評論者與策展者的論述中, 均有意識地朝向一種更廣闊、具有生態意味的表述, 也呼應史學界提出的「臺灣島史」、「海島人」觀念。曹永和曾說道, 以一個島嶼來說, 它與海洋的關係、島面積的大小、內部的自然環境與資源等, 對島的歷史發展都有影響。海洋會隔離外界, 也能連接外界, 它的功能端看交通條件、世界潮流等……, 「臺灣島史」的想法, 或許有助於海洋文化基礎工作的建構。³¹吳密察在〈台灣史的成立及其課題〉短文中則進一步推演: 「相較於史學家長期以來習用『以人範史』概念, 曹永和標舉的『臺灣島史觀』, 則開啟了『以地範史』的不同路徑」。³²回到當代藝術的場域, 是否也有一種「以地範藝」的實踐? 接下來本文會以 2000-2020 年之間, 藝術家陳愷璜、林宏璋與策展人徐文瑞、黃建宏等人的創作計畫與系列策展作為探討的案例。

三、以海之名：面向島嶼現實的計畫型創作實踐

臺灣的海島地理環境, 使其歷史發展與海洋一直有著極為密切的關係。早在荷蘭統治時代以前, 臺灣就是東亞海域的族群貿易據點之一, 日本、臺灣與東南亞之間的航運貿易相當發達。之後, 鄭氏政權更是以海商集團為基礎, 藉著臺灣島內的軍屯拓墾, 以及在東南海域的經貿實力, 和清帝國的政權相抗衡。因此, 16-18 世紀的臺灣, 在海洋活動方面仍帶有濃厚的跨地域性。清帝國殖民期間, 和大陸

²⁸ 參閱 Edward Relph, *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values* (New York: Columbia University Press), 92-112。

²⁹ 參閱 Barry Commoner, *The Closing Circle: Nature, Man and Technology* (New York: Dover Publications, 1972), 3-11。

³⁰ 參閱陳愷璜, 〈合力組裝米克斯展覽論述〉, 2020 年 2 月 22 日, 台北當代藝術館網站, 2020 年 8 月 9 日, 取自 <https://www.mocataipei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/>。

³¹ 參閱曹永和, 《台灣早期歷史研究續集》, 445。

³² 參閱吳密察, 〈台灣史的成立及其課題〉, 《當代》, 第 100 期 (1994 年 8 月): 97。

沿海諸島的往來與物產流通也相當活絡。由此顯示「海洋」所襯托出的島嶼特質，仍是建構歷史敘事與文化面貌時的重要面向，進而反映在諸多當代藝術的創作當中。

藝術家陳愷璜的《複製島》（2001）藝術計畫，在 2001 年 12 月 22 日至 2002 年 1 月 31 日，發表於淡水的竹圍工作室。他以 150 噸的水注滿空間，整個展場均泡在水中，觀眾可自由穿行於其間，宛若身處海洋，水會不斷地流動，水底放置與本計畫相關的數位海底、海床地圖，投影的影像則以衛星世界地圖為背景，間歇性冒出或大或小的臺灣島（如圖 1）。值得注意的是，此計畫提出一項解決臺灣政治現實難題，極具創造性的構想：

從最緊迫的國內／全球經濟產業的整體關聯性發展、工程工法與各種海洋生化科技研發、社會總體機制與建制、兩岸議題的科技化與海洋化、全球海洋總體營建議題、海下的軍事觀念、人口的海上／下化……一直到更細膩的住民福利生活、全科技人生、未來學的科技社會實踐、人的海下海洋史觀、海洋現象學……就地球人類長遠的生存需求來看，複製眾多臺灣島，是個絕對合乎效能的「島的模組化單位思考」。³³

在此，從海洋史的角度「複製眾多臺灣島」，儼然投射出一種「世界群島」或「全球群島化」的構想。



圖 1 陳愷璜，《複製島》，複媒裝置，2001。帝門藝術教育基金會藝術資料庫提供。

接著，在伊通公園展出《這島如何可能》（2004）持續數年的系列創作，更明顯

³³參閱陳愷璜，〈複製島創作論述〉，2001 年 12 月 22 日，竹圍工作室，2020 年 8 月 9 日，取自 <http://bambooculture.com/residentartist/2761>。

地呈顯出島嶼相對於大陸的各式潛在動能。一方面，正如藝評人簡子傑指出，「在「這島如何可能」的問題中，畢竟已隱含了「這島已經可能了」之前提……它甚至歷史地成為對立於「大陸」的那個「島」。³⁴另一方面，評論人陳寬育也曾對此計畫進行評論，他表明，如果獨島、釣魚臺和南沙群島總是作為疆界、主權的象徵，而小琉球、蘭嶼、澎湖和中華民國諸外島總被視為更破碎的、隸屬於島嶼的島嶼，同時也是旅行……意義不斷被擴充的島嶼和島嶼之間的關係，³⁵那麼「島」的意識本身，即是一種纏繞於島際之間的地理政治潛像（latent image）、交織出一個情感龐雜、交錯的主體情狀。

之後，陳愷璜更在靜慮畫廊宣稱以「非展覽」的方式發動「維持現狀」，提出〈米克斯主張與基本綱領〉，³⁶作為回應歷史解殖問題的提案與倡議，將空間改造成一座申請證照的辦公室，批判臺灣漢人沙文主義的意識型態，只能容許數百年的殖民歷史進程，而缺乏長遠視野的島嶼存有與時間尺度，甚至「刻意空闕出原住民族的歷史主體位置」。³⁷展場的錄像則透過挖掘史明（獨立革命運動家）與排灣族人藍寶·卡路風（傳統原民農作經濟推動者）的生命歷程，以海島民族的海洋性思維控訴漢人沙文主義所代表的大陸性思維，長久以來對島嶼的政治壓迫。

和辻哲郎在《風土》一書中論及，藝術的創造力是根植於人的本性，它的本質原本應該不會隨著地域不同而有所差異，但是，只要當它作為某個藝術家的創造力出在某「地」時，它必然會把該「地」的特殊性變為自身的特性。³⁸從「複製島」與「這島如何可能」，再到「維持現狀」的創作實踐當中，藝術家對於藝術的政治想像，將島嶼流放於海洋之中，擁有更為流動、交纏、多義、複數、甚至朝去向去中心（decentralizing）和去領域（deterritorializing）的思維，讓島嶼的地理特殊性成為藝術創作的底蘊。一方面，設想一種可複製、移動、增縮的島嶼，逃逸原本位於大陸邊陲的位置，重新構築島嶼的地緣政治關係。另一方面，也從現實的國際政治關係中，重新構造一種島嶼的政治體制藍圖，聯繫到南島原住民的歷史觀，批判大陸性律法的不適宜性，隱隱地浮現出某種群島未來主義（islands

³⁴參閱簡子傑，〈這島如何可能〉，2004年1月1日，伊通公園藝術資料庫，2020年8月9日，取自http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/106/226。

³⁵參閱陳寬育，〈島嶼的鏡像——從〈複製島〉到主體連繫〉，《藝術家》，第422期（2010年7月）：229。

³⁶這裡的〈米克斯主張與基本綱領〉，係陳愷璜在2011年擬就的一份藝術行動綱領，是藝術面對臺灣社會的遠距觀察下的產物，此次發表為2011年的1.0版，目前持續改版中。整體內容回應著臺灣島不斷變動的現況。

³⁷參閱陳愷璜，〈維持現狀展覽論述〉，2018年1月1日，靜慮畫廊，2020年8月9日，取自<https://www.jinglugarallery.com/blank>。

³⁸參閱和辻哲郎，《風土》，陳力衛譯（北京市：商務印書館，2018），211。

futurism) 的構想，藝術在這之中扮演著一種對於未來的推測與想像，迫使我們重新評估島嶼的將來，以及島嶼和海洋之間可能的地理政治連帶。

相較於陳愷璜以數位海底、海床地圖、衛星地圖的投影技術，對現實世界提出一個重組地理政治版圖的藝術想像，林宏璋則是從殖民圖誌、島嶼圖像如何被凝視與回視的操作，發展其創作的理路，他從 2008 年開始發展的計畫，是以一本 18 世紀描述福爾摩沙的「偽書」《台灣歷史與地理描述》³⁹作為開端，將喬治·撒瑪納扎 (George Psalmanazar) 這位自稱為「臺灣人」的法國人的著作視為創作的主軸。他與安森·法蘭克 (Anselm Franke) 於 2012 年台北雙年展中共同策畫的「跨越博物館」，聚焦在撒瑪納扎博物館 (Museum of George Psalmanazar, MOGP) 的具現化。呈現一座幻見的福爾摩沙島，將撒瑪納扎從啟蒙運動初期的倫敦召喚至當代臺灣。以不同於博物館的展示技術及其展示脈絡的抽離，將原本被撒瑪納扎扭曲的臺灣畫面重組，意欲捕捉在福爾摩沙島嶼圖像之中稍縱即逝的魅影，以區辨正常及變態、原始與現代、權力和賦權之間的關聯。⁴⁰而後在伊通公園展出的《MOGP II：當筷子變成棍子》(2014) 則進一步呈現，將臺灣的衛星影像轉製為「福爾摩沙島群島」(圖 2)，展場的錄像則請來布農族人以母語唸讀撒瑪納扎書中最野蠻的片段，在異邦人凝視與虛構下的島嶼，被藝術家反過來成為表述今日島與現實的政治性言說。

值得注意的是，在地圖繪製技術之下，碎形成群島的臺灣，既是大航海時期殖民者的製圖技術所無法捉摸的島嶼 (只能依靠想像與拼接)，卻也恰巧是南島原住民對海洋和群島的空間認知。或許正如地圖學者丹尼斯·沃德 (Denis Wood) 所說，地圖之所以有效力，乃是它將過去帶臨現在時，具有選擇性，⁴¹那麼藝術家將古地圖轉繪成衛星地圖的選擇，將「帝國之眼」反轉成一種南島原住民的地理感知、具現化為仿若真實的群島景象，即是讓原來地圖繪製與殖民權力運作之間的歷史關聯，藉由重新製圖的方式，讓那張「福爾摩沙島群島」的衛星地圖，以「群島之眼」反視歐洲殖民擴張時期的「帝國之眼」。

³⁹書中描述遠東小島上光怪陸離的奇幻，包含臺灣食人社會，有蟒蛇、大象、老虎等奇珍異獸，人們都居住於水上，駕船通行，刻意強化原始社會的野蠻行徑、獵人頭、活人獻祭等。

⁴⁰參閱臺北市立美術館，《2012 台北雙年展展覽手冊》(臺北市：臺北市立美術館，2012)，83。

⁴¹參閱丹尼斯·沃德 (Denis Wood)，《地圖權力學》，王志弘譯 (臺北市：時報文化出版企業股份有限公司，1996)，1。



圖 2 林宏璋，〈撒瑪納扎博物館〉的地圖，2012。K4sMotion Studio 影像工作室提供。

而對於「帝國之眼」的翻轉，在藝術家吳其育的《折射》（2015）中，則是透過

對飛彈這一軍事技術物的重新敘事來完成。他從蘭嶼這座島嶼的洪水傳說開始，透過追尋著蘭嶼島嶼關於光體的傳說，除了隱喻臺灣島與蘭嶼、其他島嶼之間不可見卻一直存在的「折射」——形象與主體化、殊異化與同化的過程之外，更援引政治學者若林正文（Wakabayashi Masahiro）在《戰後台灣政治史》一書中所提，中國在臺灣第一次民選總統期間所發射的兩枚飛彈的危安事件，作為敘事的底質。因為這道從未真正劃過熱帶島嶼天際的火光，只曾經閃耀在基隆與高雄外海、掠過島嶼的光體，藝術家以蘭嶼的傳說敘事去拆解帝國「文攻武嚇」的敘事對島嶼的威迫。

進一步的，吳其育在《高速落海》（2017）當中又再將思考往前推進，設想著「飛彈飛過島嶼上空的時候，如果它有視野，它所看到的島嶼和周邊的海域是怎樣的？」⁴²。透過視覺影像與敘事的調度，藝術家創造了一個觀眾得以凝望島嶼的特殊視角，從飛彈這個「物」在島嶼上方的高空移動，虛構出一種無人稱的視野，從高空望向島嶼和海洋，雖然投射一種地緣政治情勢下，海／陸、國家／非國家邊界之間的不穩定關係，卻又巧妙地以蘭嶼原住民的神話傳說來反轉現代國家的政治與戰爭事件為主導的歷史敘事，讓臺灣島從晚近冷戰情勢延續的地緣政治下的「不沉的航空母艦」（Unsinkable aircraft-carrier）⁴³政治標籤中解脫，並重拾了島嶼的神話想像。

值得注意的是，相較於近年來在藝文圈、設計學界內盛行的「中華民國美學」與「臺灣美學」之爭，⁴⁴強調的仍是「黨國」與「島國」之間對於國家的政治、歷史與美學形式的差異，而群島式的創作思維，則有機會從這兩項綁定政治意識型態的政治圈套中逃離。筆者認為，上述的藝術家陳愷璜、林宏璋、吳其育、許家維等人的創作，沒有重蹈過去關於「臺灣意識」或者狹隘的統獨問題，對於島嶼歷史的回返，並不是用來連結當代國族主義的政治思維，反而是以「島嶼」這一種寬廣且動態的地理視野，讓創作背後蘊含的臺灣文化主體不只停留在操演「臺灣」這個符號意象，讓島嶼成為一個節點，在節點與另一個節點之間勾勒出彼此

⁴²參閱郭娟，〈吳其育談《時間 91 平方米》〉，2017 年 5 月 25 日，藝術論壇（Artforum），2020 年 8 月 24 日，取自 <http://artforum.com.cn/words/10593>。

⁴³「不沉的航空母艦」是大陸國家將海洋群島視為政治戰略工具的比喻，此詞最早出現在第二次世界大戰時期，用於形容太平洋上具有戰略意義的島嶼和環礁。美軍從日軍手中奪回這些島嶼，並從中實現了跳島戰術。美軍在第二次國共內戰開始後也將臺灣稱為「永不沉沒的航母」，意指臺灣島是反共的最前線基地。日本列島在冷戰中也有這樣的稱呼。1990 年代之後，中國在南中國海的南沙群島填海造島、修建飛機跑道，也被視為構建永不沉沒的航母的舉動。可參看彼得·納瓦羅（Peter Navarro），《美、中開戰的起點》，鍾友綸譯（臺北市：光現出版社，2018）。

⁴⁴相關的討論，可參看《新活水》在 2018 年 3 月刊出的「台灣美學：尋找我們的視覺語彙」專題。以及諸多坊間的評論與報導。

的網絡，提示著海洋作為一個地理政治空間，可能呈現比大陸更為複雜的關係，也有更深層的地理歷史聯繫，開展出更為多元的敘事樣態。

另一方面，若加勒比海詩人愛德華·葛立桑（Edouard Glissant）所指的「關係」並不來自特異性，而是來自共享的所知，⁴⁵是每個主體透過與他者接觸後的擴展和流變，從而將自我複雜化的方式。那麼上述的創作者與其藝術實踐，也體現了某種對於群落關係的拓樸。陳愷璜從海床地圖、投影不斷複製出臺灣島嶼的影像，呈現出一種不斷自我繁衍的島群，以此重組世界地理政治的版圖。林宏璋則是從殖民圖誌、島嶼圖像如何被凝視與回視的操作，藉由重新繪製「福爾摩沙」古地圖，變造為當代衛星影像的視覺，以「群島之眼」反視歐洲殖民擴張時期的「帝國之眼」。而吳其育則是從影像與敘事的調度，以島嶼的神話傳說敘事去翻轉飛彈這一軍事技術物背後的帝國脅迫敘事。

總體而言，這些創作既不停留於國族符號、圖像的操演（這只會連結到國家與疆界意識），也不只是對於政治處境的隱喻（只有造型語彙的詩性與轉化）。相反的，創作者試圖直面島嶼所處的地理位置，從海洋文化、環境、經濟物流的角度，進行一種貼近地理條件與歷史脈絡的藝術實踐，藉此擺脫大陸性思維、中心／邊陲的二元地理架構，從而開啟某種關於群島式的文化政治構想，以及海洋式的連結網絡，複雜化島嶼所能承載的意義。下一節中，將以協調於不同地理疆界之間的展演計畫，進一步探討「群島」在策展實踐中的思考。

四、以島之名：思辨多重地理疆界的展演實踐

身處廣闊海洋中的臺灣島，不僅在歷史過程與海洋密切相關，居住在島上各個不同的族群，也都有海洋活動的歷史經驗，史前族群和平埔族人駕駛舢板乘著洋流、黑潮、季風航行出海，又有漢人橫跨海峽移入臺灣，不斷增加臺灣族群構成的複雜性。而從海洋的角度觀照島嶼歷史、文化的當代藝術展演，也可以發現對於文化混血與複雜性的強調。與藝術創作者的操作形式不同，策展者們從展覽的空間部署與觀者的策動、敘事的布局，以展覽的方式來鬆動長久以來大陸思維對於臺灣社會與政治情勢、國族思維等各層面的箝制。⁴⁶

⁴⁵參閱愛德華·葛立桑（Edouard Glissant），〈關係詩學（節選）〉，林書熾譯，《文化研究》，第28期（2019）：385。

⁴⁶近20年來，以「島」為名的展演與研究計畫眾多，還有李俊賢於2015-2018年間，舉辦系列《海島·海民——魚刺客》的系列展演，以及吳達坤《一座島嶼的可能性》（2016）、潘小雪《島嶼隱身》（2017）、《WAWA南島當代藝術》（2017）、《島群之間：東海岸大地藝術節》（2018）、高森信男《島嶼生活與地景：檳榔、香

張晴文與黃建宏等人共同策劃的「分裂台灣 2.0」（2013）展覽，在論述中即指出臺灣的複雜組成，認為瞭解臺灣的過去與未來，便能夠瞭解世界，因為它既作為世界的一部分，又同時遠離著世界，任何事物與所有事物都共時地存在——最先端的科技與保存最完善的傳統文化、中國文化處處可見，同時又有 17 種南島原住民。⁴⁷龔卓軍針對此展覽的觀點進行回應，認為德勒茲曾在〈廢島〉（Desert Islands）這篇文章中提到，地理學家說島嶼有兩種，其實是符合《分裂台灣 2.0》的想像：一種是從大陸衍生、漂移出來的大陸式島嶼；另一種則是從海洋原生的、本質的海洋式島嶼。大陸式島嶼提醒我們，海洋其實是高過陸地之顛、在陸地之頂，而海洋式島嶼告訴我們，陸地仍然存在，它就在海面以下，蓄積著力量，等待突穿海面……真正的島嶼會保持其原創、徹底與絕對。⁴⁸

另一方面，在策展意識上，該展在奧地利林茲電子藝術中心（Ars Electronica Center, AEC）、俄羅斯聖彼得堡的新媒體藝術節（Cyberfest）、德國柏林電子音樂與視覺藝術藝術節（CTM）、多特蒙德媒體藝術中心（HMKV）以及法國馬賽錄像藝術節（Les Instant Video）等地進行巡迴展出的計畫。除了回應臺灣文化具有精神分裂的體質，彷彿每個地方的展場都被視一座從臺灣分裂去的島嶼，精準地將「巡迴」的流動感化作一個個島嶼複製與生成的場域，在動態的多地移動過程中構築出一種時序性的群島。若說大陸只有固著的土地，而海洋中的島嶼則擁有不斷流動的水體，那麼「分裂台灣 2.0」與陳愷璜的「複製島」都不約而同地隱含一種可增生、分裂、複數化的群島地理想象，嘗試著讓位處多重帝國邊緣與歐陸地緣政治下的臺灣，進行地理座標的重構與思考。

更重要的是，這個複數的「島嶼製造」手段是一個具有政治性的選擇。後殖民歷史學者迪佩什·查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty）曾引用德勒茲對於重複與差異的思辨，用以論述殖民地以「替代」和「偽裝」對於殖民帝國抵抗策略，並指出「偽裝」和「替代」形成了重複的一部分。⁴⁹進一步而言，在可分裂與可複製的島嶼想像背後，這項看似自我分裂、複製與重複的動作，其實隱含著「偽裝」和「替代」的政治策略。一方面，受到現代國家、大陸性的知識體系之影響，島群

蕉、甘蔗、椰子樹）（2020）等。本節將聚焦在與北藝大相關的藝術家與策展人之展演實踐。

⁴⁷參閱黃建宏、張晴文等人，〈記述分裂徵候的藝術動能：「分裂·台灣 2.0」國際巡迴展〉，《藝術收藏+設計》，第 73 期（2013）：127。

⁴⁸參閱龔卓軍，〈非人稱·非國家·漂移之島〉，《藝術家》，第 475 期（2014 年 12 月）：102。

⁴⁹參閱迪佩什·查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty），《後殖民與歷史的詭計》，陳桓譯（上海市：世紀出版社，2013），8-9。

之間要建構出自身的主體，進而尋求對原先受支配思想的一系列替換的可能。而「偽裝」之下的自我建構、自我命名，即是讓自我複多化、多重化，尋求自我分裂的積極意義，讓島嶼自身保持歧義與雜駁、無法被輕易化約的複雜性與能動力。

相較於上述標舉「自我分裂」成群島的構想，策展人徐文瑞在近年的系列策展則是從南島原住民與海洋的關係，重新部署一種具有地理政治意圖的展演實踐場域。徐文瑞從「南方：問與聽的藝術」（2017）（圖3）、「當斜坡文化遇到垂直城市：大地門當代藝術展」（2019）、「斜坡上的藝術祭：跨越土牛溝」（2019）、「未來潮：大地門當代藝術展」（2020）等系列策展實踐中不斷地質問，當臺灣漢民族在國族定位的疑惑中，爭執著中國、亞洲、島嶼等議題時，此綿延數年的策展行動提示出南島語族的地理，是否能提出以南島與太平洋為範疇的臺灣原住民藝術史觀。



圖3 徐文瑞，《南方：問與聽的藝術》主視覺，2017。高雄市立美術館提供。

一方面，這一系列策展在南島文化的議題上，可以說是承接著高雄市立美術館在2007-2009年推動的「南島語系當代藝術發展計畫」進行深化與思辨的工作。其所思考的即是如何透過「南方」與「島嶼」研究的角度，擴大「南島」(Austronesian) 議題的討論，以及面對重新描繪南島語族的分佈與遷徙(北起臺灣，南達紐西蘭，西至馬達加斯加，東至智利復活節島，其人口總數約2億2,500萬)，在遭遇現代國家興起的數百年來，反覆生存於殖民、解殖、被邊陲化的斷裂過程。另一方面，這種想像背後蘊含的地理感知，不僅指稱人與環境間之間的一種外在關係，既是一種人居處於大地或空間當中的凝視、回眸和有關於主、客體間回繞等感受性等等的問題，亦是人對其所「見」、所「看」有「置身」於世的想像與其可能存

有之樣態。⁵⁰

值得注意的是，徐文瑞從 2019 年在臺灣原住民文化園區進行「當斜坡文化遇到垂直城市：大山地門當代藝術展」，到 2020 年於屏東美術館策劃的「未來潮：大山地門當代藝術展」，除了呼應以海洋藝術史作為連結島嶼的文化實踐路徑之外，更重要的是其策展的空間地理布局與系列性、計畫性的展覽操作，例如，「當斜坡文化遇到垂直城市：大山地門當代藝術展」以園區內再製的原住民傳統家屋為展示的場域，除了是對於自身文化的對話與回訪，在每一座以家屋為單位的展示空間之間，則巧妙地形成某種群島式的地理部署。

如同龔卓軍所述，「原民未來主義」在論述上不同於 2007 年盧梅芬出版的《天還未亮：台灣當代原住民藝術發展》在原民傳統文化與現代國家體制產生之間的「現代性糾結」，亦不同於李俊賢於 2006-2008 年在高雄市立美術館提出的「南島當代藝術」駐館展覽三年計畫的「南島藝術論述」。萬煜瑤於 2010 年發表的重要論文〈原住民藝術發展及場域社群分析：以「原藝幫」駐村藝術家為例〉，從場域轉換的動態模式立場，觀察 2009 年行政院原住民族委員會籌辦的在地駐村計畫所構造出來藝術家社群與場域關係，則朝向一種論述上的場域轉換，擱置「傳統」與「現代」的進步論糾結議題，重新思考如何「銜接」與「再歷史化」的可能。⁵¹換言之，徐文瑞在隔年將展區橫跨到屏東美術館的行動中，凸顯的是策展作為一種文化的「銜接」與藝術實踐的「再歷史化」的工作。展示場域的調度，使觀眾的身體從一個家屋走到另一個家屋、在跨度到美術館的過程，如同從一座島嶼到另一座島嶼，但空間之間並不是彼此斷裂，而是藉由地景與園區、展館之間彼此產生聯繫。

相較於徐文瑞將群島思維轉換成策展的地理部署策略，由陳愷璜擔任總策劃的「合力組裝米克斯」(2020)(圖 4)，則專注於群島意識的感知建構與藝術教育的過程，除了將展場變造為一座座可以形構「海島人」樣貌的教育系統，還更為激進地強調「漢人原民化」、「臺灣南島化」意識的組裝。與近年來同樣關注這項問題的徐文瑞、藍保·卡路風、高俊宏、吳叡人等學者與藝術工作者，共同以計畫發起者的身分參與計畫。透過藝術計畫試圖重新組裝本土論述、國族主義與原

⁵⁰參閱蔡怡玟，〈地理美學的延伸與推廣：以通識教育課程「地理學通論」之心智圖系列操作應用為初探〉，《地理研究》，第 66 期(2017)：76。

⁵¹參閱龔卓軍，〈場域轉換·未來原潮：從「斜坡上」到「未來潮」的當代藝術〉，《今藝術&投資》，第 333 期(2020 年 6 月)：80。

住民族的正名／自決運動等不同面向的思想，誠如吳叡人在「福爾摩沙意識型態——論臺灣人的精神史」講演中表明的：「臺灣後殖民的主要課題，不在『融合』這三種互有矛盾之歷史意識，而是在臺灣主體的前提下，尋找這三種歷史意識之間論述結盟可能」。如果臺灣的政治意識與文化思想的分立和交疊，可以比擬為島嶼與島嶼之間的關係，那麼以「結盟」的意念帶出每個「島嶼」的交集，即是試圖打破彼此對立的框架，以建構跨界合作的政治連線。



圖 4 陳愷璜，《合力組裝米克斯》主視覺，2020。臺北當代藝術館提供。

例如，展出的《尋找吳感深：台灣人製造機》以原民性（indigeneity）為核心的主體生成器，這個「海島人的製造機」從海島地理的政治現實中尋求共感，毋寧是一個尋找彼此交集與結盟的藝術提案。換言之，這種可以保有差異又彼此結盟的海島式藝術行動者，所投向的民主想像，不是藉由「占領」霸權機構（藉由制度、意識型態、實踐技術及其代理人所構成），或「變革」原有的意識型態與文化，改變教育與大眾傳播媒體的支配與控制來達到理想。這當中的戰術，是考慮到無數島嶼的「海島人」，作為與那些人溝通對話與群島連結的目標（而非再次強化與既有「大陸國家」之間關係的再確認）。在這個基礎上，所有的展覽空間都以「教室」為單位，呼應學者保羅·埃爾格拉（Pablo Helguera）提出的藝術「跨教育學」（transpedagogy）概念所指涉的「非典型學校」與「工作坊」，跨越藝術實踐、教育與研究，讓藝術不再是自我指涉與圈限的領域，而更注重於交流的社會過程。⁵²展覽中以一座座的教室，將美術館空間轉置成講演活動、工作坊的空間，擺脫國家作為教育者的視域底下所建立的教育機構，打開不同文化與地

⁵²參閱保羅·埃爾格拉（Pablo Helguera），《社會參與藝術的十個關鍵概念》，吳岱融，蘇瑤華譯（臺北市：國立臺北藝術大學，2018），79。

理空間之間的疆界，投向一種具有群島思維的教育想像。

總體而言，策展人們各自從展覽的角度提出對於群島思維的實踐方式。「分裂台灣 2.0」所強調的是一種自我複多化、多重化，尋求自我分裂的積極意義，讓島嶼自身保持歧義與雜駁、無法被輕易化約的複雜性與能動力。而「當斜坡文化遇到垂直城市：大地門當代藝術展」則是藉由策展調度的空間次序與布局，逐步從原住民傳統家屋「銜接」美術館展示的場域，巧妙地形成某種群島式的地理部署。「合力組裝米克斯」則專注於群島意識的感知建構與藝術教育的過程，除了將展場變造為一座座可以形構與反思「海島人」樣貌的教室，還更為激進地強調「漢人原民化」、「臺灣南島化」的意識。這些展覽試著從歷史看臺灣與海洋諸島的關係，一直是世界各地族群、移民、海盜與軍事謀畫者的輻輳之地，不再侷限於一個封閉性的國家疆界進行討論，反而讓展覽化作一個開放性的流動空間，可以銜接東南亞諸島、太平洋諸島的藝術與文化思想，充滿各種深度交流與合作的可能性。在下一節，筆者將深化這個面向，論述展覽作為一種空間與話語的部署行動，如何辯證性地思索島嶼在界域的內／外，開展某種具有群島視野的藝術實踐方向。

五、朝向一種群島思維的藝術實踐

達悟族作家夏曼·藍波安（Syaman Rapongan）曾講述他在生命經歷中如何重新獲得作為蘭嶼住民的知識體系，又如何不被排除在現代知識體系之外。他認為島嶼的知識不是從西方、日本或中國的知識而來，而是由生活所創造，以地質、生物、人類的生與死及其儀式、島嶼的神話故事來認識世界。⁵³近年來，群島思維（archipelagic thinking）在臺灣當代藝術的發展，除了受惠於臺灣社會的民主化、在地化的文化運動之外，原住民的南島文化與海洋史觀無疑扮演著重要的角色。歐陸帝國有著長期的排外傳統，相對地，臺灣則有和其他航海民族互動的長久歷史。這對臺灣當代藝術展演與創作的啟發在於，它不只代表新觀點或新知識論述的挖掘，更象徵著過去動輒訴諸意識型態（例如統獨對立）、國家本位的文化視野（以大陸看邊陲、以臺灣為中心看離島）已逐漸改變。

島嶼對於大陸國家來說，具有一種遠遊、觀光、異國情調、短暫逃離中心的意涵，

⁵³參閱廖子萱，〈文化研究第 28 期「由島至島：群島思想與世界」論壇側記〉，2020 年 2 月 9 日，《文化研究》期刊，2020 年 8 月 26 日，取自 http://routerjcs.nctu.edu.tw/router/news-info.asp?new_id=79。

能夠讓人逃離充滿生存壓力的大陸地區。⁵⁴一直以來，常被大陸國家視為邊陲之地，或是附屬於大陸的小島。另一方面，在不同歷史條件以及政治構想的競爭底下，島嶼之間因為國家力量的介入，而繪製出各種不同的領域與疆界想像。這些脈絡中的領域（territory），指涉了國內／國外、私人／公共、允許／禁止。⁵⁵而疆界（border）不僅是空間概念，也含有地理政治的邊界義涵；邊界的劃分界定了島嶼以及世界的相對位置，操作著含納（include）與排斥（exclude）的原則，決定誰是「我群」（self）與「異己」（other），進而鞏固我群疆土。⁵⁶然而，群島思維並非由劃界的認同所構成，有別於國族主義底下「島」的封閉、單一化的認同；群島是由相互關係、彼此交互遠離又彼此連結的方式而形成，強調不斷流動的海洋必須突破原本區域劃分的疆界，因為無法被分割的海水是連結各個島嶼的生命鏈結。

從人類學的角度，艾裴立·浩歐法（Eveli Hau'ofa）認為「洋中之島」（islands in a far sea）與「群島之洋」（a sea of islands）這兩套思維邏輯，所看到的是不同的世界，前者強調距離權力中心遙遠的汪洋中的地表，而如此看待時，重點是在島嶼的渺小與偏遠。後者則是更全貌的觀點，看的是事物關係的整體性。⁵⁷並進一步指出，19世紀的帝國主義樹立了邊界，是導致我們認為多數島嶼國家很渺小、貧窮且孤立的那種看法的歷史基礎。⁵⁸換言之，在「以海為家」的環境中成長、學習並傳承，重新看待整個世界的方式，是以海洋為主體，強調「群島之洋」的宇宙觀，也是一套跨越太平洋的島民祖先來去自如地在島嶼之間流動、交換的法則。正如秋道智彌所述，海洋連結一切，海洋人的活動不僅限於岸邊和距離海岸很近的淺海區域，海洋人遠征到遠海，超越國家與大陸的範圍，「越境性」一直是海洋人的活動特徵。⁵⁹另一方面，今福龍太更明確地指出「大陸—國家」與「群島—世界」之差異，在於大陸執著於「擁有」之獨占，群島藉由「拋擲」的倫理，朝向自己與他者豐富的共生關係（symbiosis）開展，⁶⁰指向某種互惠、共活的島群與生態觀。

若細究「群島」（archipelago）一詞的意涵，是源自於南歐愛琴海地區的希臘語，

⁵⁴參閱 Relph, *Topophilia: An Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, 120。

⁵⁵參閱大衛·狄連尼（David Delaney），《領域》，王志弘等譯（臺北市：群學出版社，2017），45。

⁵⁶參閱陳光興等，〈馬來亞與印尼：群島的多元思想與疆界想像專號〉（臺北市：人間出版社，2017），48。

⁵⁷參閱艾裴立·浩歐法（Eveli Hau'ofa），〈以海為身，以洋為度：浩歐法選輯〉，郭佩宜等人譯（臺北市：行政院原住民族委員會，2018），57。

⁵⁸參閱浩歐法，〈以海為身，以洋為度：浩歐法選輯〉，59。

⁵⁹參閱秋道智彌，〈與海共生：海洋人的民族學〉，周艷紅譯（上海市：上海譯文出版社，2019），頁2。

⁶⁰參閱今福龍太，〈專輯：群島思想與世界〉序言，朱惠足譯，《文化研究》，第28期（2019）：214。

為「領袖」(arkhi)和「海洋」(pelagos)二詞的組合，意指「主要的海」，代表著群島不能只用土地的狹隘角度，必須要連結海洋的廣域性質，有別於大陸性的空間認知。一般來說，「空間」(space)是人文地理學的基本概念，但若細究「空間」的意涵，也可以發現是所有學科所共生的概念。不同學科之間對於空間的概念，主要源於空間所形成的作用，在視角與方法上的差異，即便面對同一個空間結構，不同學科的視角都會賦予空間不同的涵義。正如地理學者羅伯特·戴維·薩克(Robert David Sack)所述，對於所有的思維模式來說，空間都是一個必不可少的東西。從物理學到美學、從神話到日常生活，空間連同時間一起共同地把一個基本的構序系統植入到人類思想的方方面面。⁶¹對上述帶有群島思維的創作與展演實踐而言，則可以指創作者與策展者們關注到藝術實踐與島嶼之間的聯繫，進而以不同的方式部署作品敘事和空間關係的邏輯與方法。

在此，「群島」一詞內涵的「領袖」之意，並不是指獨裁的領導者，或是父權、專斷的計畫執行者，而是對大陸思維、國家權力(power)有敏銳意識者，能體認到不同疆界劃分和地域意識型態，所形成的感知與環境之間的關聯性，並辨別不同的知識生產邏輯所投向的未來地理圖景。在這個意義下，「島嶼」既可以是個體，也可以是群體，會因應現實條件不時地改變自身的行動方針，也可以在島群網絡中保持連結一致的力量。換言之，「群島」並非是一種空泛的烏托邦(utopia)，而是內建著批判大陸性思維的政治地理架構，並指向一種具有實踐性的群島思維(而不是理念性的目標或烏托邦式的空想)，在一定的實作基礎上，涉及和各種地域文化、國家意識的實際協調與接觸。

因此，群島不一定是地圖意涵上一連串島的連續，而是一種關係性與接續性的視野。⁶²其所蘊含的地理美學(geographical aesthetics)，是透過「群島」的關係視野，進行「大地勾描」(字首geo大地的，及字根graphy圖像描繪)而來的特異感知。以藝術實踐開啟地理與人文界限的思辨空間，試圖對既定的歷史知識進行敘事重構與地理感知的重組，如同策展人徐文瑞強調以藝術展覽作為「接觸區」(contact zones)來開放不同文化、族群對話的場域，或是學者龔卓軍將不同藝術作品之間的敘事視為某種群島的關係，都涉及到必須和既定的藝術觀念、歷史、文化版圖進行某種協商與交涉。

⁶¹參閱羅伯特·戴維·薩克(Robert David Sack)，《社會思想中的空間觀：一種地理學的視角》，黃春芳譯(北京市：北京師範大學出版社，2010)，6。

⁶²參閱今福龍太，〈專輯：群島思想與世界〉序言，219。

在這個視野下，藝術作為擴展關係與界限的敏感地帶，呼應著歷史學者林呈蓉與地理學者愛德華·索雅（Edward W. Soja）的論點。一方面，以海洋為主體的區域史研究在重新往區域社會反思的同時，也正朝著全球化的課題昇華，即所謂內包與外延二者兼容並存的展現。⁶³另一方面，「第三空間」（thirdspace）兼納領域化和網絡化過程，又超越之，⁶⁴展現為絕對與相對、物與非物、本質與建構、圈限與連結、固著與流動、特殊與普遍、局部與全局等多重張力的兩兼其外（both and/also）特質。呼應島群之間相互保持自我，同時又開放邊界、相互滲透的關係。

進一步地說，這類創作與展演除了要具備地理學與歷史學、人類學的知識與協調學術論述與藝術觀念、形式的的能力之外，此種蘊含著群島思維的藝術，必然會在海洋／大陸、封閉／開放、圈限／連結、流動／固著，這樣的多重接觸、不斷協商、交涉的狀態下，進行藝術的實踐。因此，無論是在藝術家陳愷璜、林宏璋等人長期性的藝術計畫，還是策展人徐文瑞、黃建宏的策展實踐裡，上述的案例除了將議題投注在島嶼、原民性與海洋的關係，也具有開啟對話、銜接太平洋諸島、東南亞群島在文化表現與歷史經驗的條件。

更重要的是，創作與展覽本身，以不同的方式將島嶼放置於群島之中，所勾勒出的想像路徑，讓複數意義的島嶼有機會形成文化的島群，呈現出彼此能產生關係與連結的島群生態。換言之，這類藝術創作與展覽，是從交纏、分歧和流動的時間／空間規模當中，來理解藝術與歷史、島嶼和國家、臺灣與諸島之間的多重關係，「群島」除了是一種人文地理圖像的重構，更是一種對於未來政治地理版圖的推測（speculate），創造出強調不斷增生與連結、毗鄰的美學意識，從而在一片荒漠的大陸中，浮現另一種感知地理學（sensuous geography）的藝術實踐路徑。

然而，我們也要注意「群島思維」在實踐過程中可能面臨的困境。筆者認為，雖然強調以海洋的視野來含納一種去領域、去國家疆界、流動與開放的文化藝術思維，有助於解構箝制臺灣已久的國族意識與大陸性思維。但是，當藝術實踐選擇順應著官方的文化主體性論述，或被國家力量置入到政策方向的制定與文化外交手段時（例如，新南向政策、跨太平洋友邦外交中，官方安排與制定的文藝交流），藝術就會再次重回到國族性格的建構工程，以及成為潤飾國家與國家之間友好關

⁶³參閱林呈蓉，〈區域史研究初探：以海洋史觀為中心〉，《台灣史學雜誌》，第26期（2019年8月）：38。

⁶⁴參閱愛德華·索雅（Edward W. Soja），《第三空間》，王志弘譯（臺北市：桂冠圖書股份有限公司，2004），67。

係的表層交流。換言之，當前這類藝術實踐的挑戰可能在於，如何在國家文化政策與藝術動力之間找到一個可以協商與斡旋的方法，甚至創造一種無政府、無國界、跨島域的藝術文化社群，這種實質且徹底從民間發起的行動力，或許更有助於我們勾勒出一種具有特異性的群島倫理與美學政治的實踐樣態。這個藝術的未竟之業，既是筆者的期待，也必然是未來的藝術實踐無可迴避的重要課題。

六、結語

筆者藉由既有檔案文獻的蒐集與爬梳，回顧這批學者、策展者、創作者們的論述書寫，展現出何種藝術實踐觀念與海島、海洋之間的聯繫，也以相關展演和創作實踐為案例，探討其背後所蘊含的島嶼環境和文化主體位置之間的關係。一方面，讓展演實踐不再侷限於一個封閉性的國家界域進行討論，而化作一個開放性的流動空間，可以銜接東南亞群島、太平洋諸島的藝術實踐與文化思想，充滿各種深度交流與合作的可能。這類藝術創作與展演對於臺灣歷史與地理知識的靈活調度和運用，往往提供人們另一種思索臺灣當前在國際政治處境中的開拓性視野。另一方面，從海洋的視角，也藉此擺脫大陸性思維、中心／邊陲的二元地理架構，從而開啟某種關於群島的文化政治構想，以及海洋式的連結網絡方案。除了要具備地理學與歷史學、人類學的知識與協調學術論述與藝術觀念、形式的的能力之外，此種蘊含著群島思維的藝術，必然會在海洋／大陸、封閉／開放、圈限／連結、流動／固著，這樣的多重接觸、不斷協商、交涉的狀態下，進行藝術的實踐。重啟對於島嶼邊界的論辯，深化臺灣島嶼之於海洋諸島的關係，也提供臺灣當代藝術一種可能的文化實踐路徑。

- 1996 台北雙年展籌備委員會。〈1996 雙年展共同宣言〉。臺北市：臺北市立美術館，1996。
- 大衛·狄連尼 (David Delaney)。《領域》。王志弘等譯。臺北市：群學出版社，2017。
- 丹尼斯·沃德 (Denis Wood)。《地圖權力學》。王志弘譯。臺北市：時報文化出版企業股份有限公司，1996。
- 今福龍太。〈專輯：群島思想與世界〉序言。朱惠足譯。《文化研究》，第 28 期 (2019)：214-225。
- 史明。《台灣人四百年史》。臺北市：前衛出版社，1990。
- 艾裴立·浩歐法 (Eveli Hau'ofa)。《以海為身，以洋為度：浩歐法選輯》。郭佩宜等譯。臺北市：行政院原住民族委員會，2018。
- 吳密察。〈台灣史的成立及其課題〉。《當代》，第 100 期 (1994 年 8 月)：78-97。
- 吳達坤。《一座島嶼的可能性》展覽專輯。臺中市：國立臺灣美術館，2016。
- 周婉窈。〈山、海、平原：台灣島史的成立與展望〉。「台灣與海洋亞洲研究計畫」部落格。2011 年 6 月 15 日，<https://tmantu.wordpress.com/2011/06/15/>。
- 彼得·納瓦羅 (Peter Navarro)。《美、中開戰的起點》。鍾友綸譯。臺北市：光現出版社，2018。
- 林呈蓉。〈區域史研究初探：以海洋史觀為中心〉。《台灣史學雜誌》，第 26 期 (2019 年 8 月)：27-39。
- 林怡秀。〈一座島嶼的可能性 2016 台灣美術雙年展〉，2016 年 9 月 19 日。典藏 ARTouch 線上平台。2020 年 8 月 9 日，取自 <http://xn--artouch-3m9k6300b.com/>。
- 林琮舜。〈台灣史研究在高中教科書中的落實與落差〉。碩士論文，國立臺灣大學，2014。
- 保羅·埃爾格拉 (Pablo Helguera)。《社會參與藝術的十個關鍵概念》。吳岱融，蘇瑤華譯。臺北市：國立臺北藝術大學，2018。

- 姚瑞中。《廢島：台灣離島廢墟浪遊》。臺北市：田園城市，2007。
- 施並錫。《早期台灣美術中的反抗與妥協》。臺北市：吳三連台灣史料基金會，2008。
- 秋道智彌。《與海共生：海洋人的民族學》。周艷紅譯。上海市：上海譯文出版社，2019。
- 迪佩什·查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty）。《後殖民與歷史的詭計》。陳桓譯。上海市：世紀出版社，2013。
- 高俊宏。〈我得了一種無法不愛台灣的病〉。《藝術 BUS 來甩尾：空投台灣—國立台北藝術大學藝術跨領域研究所期末論壇手冊》。未刊行，2019。
- 龔卓軍。〈野根莖·群島思維·復返史觀斜坡民、海岸民眼中的當代性〉。《藝術家》，第 522 期（2018 年 11 月）：165-169。
- 曹永和。《台灣早期歷史研究續集》。臺北市：聯經出版社，2016。
- 郭娟。〈吳其育談《時間 91 平方米》〉，2017 年 5 月 25 日。藝術論壇（Artforum）。2020 年 8 月 24 日，取自 <http://artforum.com.cn/words/10593>。
- 陳光興等。《馬來亞與印尼：群島的多元思想與疆界想像專號》。臺北市：人間出版社，2017。
- 陳沛郎。〈從地域觀念看「台灣意識」〉。《三民主義學報》，第 24 期（2002 年 6 月）：61-71。
- 陳愷璜。〈合力組裝米克斯展覽論述〉，2020 年 2 月 22 日。台北當代藝術館網站。2020 年 8 月 9 日，取自 <https://www.mocatapei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/>。
- 陳愷璜。〈維持現狀展覽論述〉，2018 年 1 月 1 日。靜慮畫廊。2020 年 8 月 9 日，取自 <https://www.jinglugaallery.com/blank>。
- 陳愷璜。〈複製島創作論述〉，2001 年 12 月 22 日。竹圍工作室。2020 年 8 月 9 日，取自 <http://bambooculture.com/residentartist/2761>。
- 陳寬育。〈島嶼的鏡像——從〈複製島〉到主體連繫〉。《藝術家》，第 422 期（2010 年 7 月）：228-229。

- 黃建宏。〈檔案作為亞洲藝術實踐〉，2017年1月1日。亞洲藝術文獻資料庫。2020年8月9日，取自 <https://aaa.org.hk/tc/ideas/ideas/shortlist-archiving-as-an-asian-art-practice>。
- 黃建宏、張晴文等。〈記述分裂徵候的藝術動能：「分裂·台灣 2.0」國際巡迴展〉。《藝術收藏+設計》，第73期（2013）：126-127。
- 黃國昌。《中國意識與台灣意識》。臺北市：五南圖書出版公司，1995。
- 愛德華·索雅（Edward W. Soja）。《第三空間》。王志弘譯。臺北市：桂冠圖書股份有限公司，2004。
- 愛德華·葛立桑（Edouard Glissant）。〈關係詩學（節選）〉。林書燮譯。《文化研究》，第28期（2019年12月）：380-399。
- 葉玉靜。《台灣美術中的台灣意識》。臺北市：雄獅圖書股份有限公司，1994。
- 廖子萱。〈文化研究第28期「由島至島：群島思想與世界」論壇側記〉，2020年2月9日。《文化研究》期刊。2020年8月26日，取自 http://routerjcs.nctu.edu.tw/router/news-info.asp?new_id=79。
- 廖新田。〈台灣美術的主體性想像與抉擇〉，《區域與時代風格的激盪——台灣美術主體性學術研討會論文集》。林明賢編，1-20。臺中市：國立臺灣美術館，2007。
- 臺北市立美術館。《2012台北雙年展展覽手冊》。臺北市：臺北市立美術館，2012。
- 蔡怡玟。〈地理美學的延伸與推廣：以通識教育課程「地理學通論」之心智圖系列操作應用為初探〉。《地理研究》，第66期（2017）：73-110。
- 蕭瓊瑞。〈台灣美術史中的原住民藝術〉。《藝術認證》，第16期（2007年10月）：30-33。
- 戴寶村。《海洋台灣歷史論集》。臺北市：台灣史料中心，2018。
- 謝東山。〈建構自主的台灣美術〉。《現代美術》，第64期（1996年2月）：8-16。
- 謝慧青。〈當代藝術中的台灣意識：從文化全球化與在地觀點看台灣近二十年的美術發展〉。《美育》，第175期（2010年5月）：62-72。
- 簡子傑。〈這島如何可能〉，2004年1月1日。伊通公園藝術資料庫。2020年8

月 9 日，取自 http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/106/226。

羅伯特·戴維·薩克 (Robert David Sack)。《社會思想中的空間觀：一種地理學的視角》。黃春芳譯。北京市：北京師範大學出版社，2010。

龔卓軍。〈非人稱·非國家·漂移之島〉。《藝術家》，第 475 期 (2014 年 12 月)：98-102。

龔卓軍。〈場域轉換·未來原潮：從「斜坡上」到「未來潮」的當代藝術〉。《今藝術&投資》，第 333 期 (2020 年 6 月)：80-83。

龔卓軍。〈群島思維下的台灣現代音景：一項精神地理學的考察〉。《典藏·今藝術》，第 258 期 (2014 年 3 月)：84-87。

Barry Commoner, *The Closing Circle: Nature, Man and Technology*. New York: Dover Publications, 1972.

Edward Relph, *Topophilia: An Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. New York: Columbia University Press.

Paul Rodaway, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. London: Taylor & Francis, 1994.

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國藝會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

一場鄉村暗夜的藝術盛典：渡拔之夜

刊於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

昏黃之時，人們三兩成群從拔林火車站的方向走來，橫越 171 縣道之後，便進入拔林聚落的蜿蜒巷道。沒多久後，便看到不少聚集在賴氏宗祠和拔林慈安宮前廣場的人群。這座倚靠於曾文溪中游河畔的傳統鄉村，應該很久沒有在平時傍晚聚集如此多人了。如同廟宇慶典一般，慈安宮廟埕前，人群從各地不斷聚集而來，使平時入夜寂靜的鄉村喧鬧不少。過往夜間自行前往鄉野田間的廟宇，自己像是流浪而無處棲身的香客，大多是被暈黃，暗沉的紅燈給吸引，那是一種令人畏寒的紅光，夜裡四下無人的廟祠，卻有一種說不出的魅惑。但當天晚上的氛圍完全迥異於上述那種身體記憶，亦甚為強烈。



圖：拔林慈安宮、賴氏宗祠前的「渡拔之夜」看板。

從忙碌準備各項活動的國立台南藝術大學師生、策劃團隊、前來參與的賴氏宗祠的會長、地方民意代表、庄頭代表、各路藝文工作者、社區居民、派出所維安的警察等，慈安宮宛若成為車流、人流和各種物資交會的能量匯聚地。伴隨著日落之前的彩虹，入夜前的微雨、以及遠處的雷聲轟隆，瞬息萬變的氣象，成為昏黃

(逢魔)之時的開場，為這處即將發生於鄉間野村庄的藝術盛會——「渡拔之夜」揭開序幕。

首先，是一台載有特製木構裝置的發財車，帶引眾人進行村落邊境式的創作、文史導覽。接著是在賴氏宗祠旁，藝術家陳瑋軒的「渡拔燒」點火儀式，在眾人圍觀和見證下完成。隨即進入一系列由南藝大學生準備的餐車、在地食譜轉化而成的美食放送；茶山部落產製的「讚美豬」（烤乳豬）分食與共享宴。若一般舉行於城市中的夜間嘉年華，是一種對「不夜城」的狂歡想像，挾持著瞬息的刺激感及無面孔的「盲眾」橫掃街區的節目景況。那麼「渡拔之夜」則較像是一段與社區之間高強度、相互密集協力而生的展演，並沒有非得要看什麼節目的焦慮和結奏；反到敞開一種鄉村夜間獨有的「慢時間」，並在當代普遍加速度下異化的時間結構裡，召喚來自四面八方特地前來的人群。



圖：藝術家陳瑋軒及眾人群圍在賴氏宗祠旁的窯燒現場。

在廟埕前，露天放映的動、靜態影像、戶外展演、攝影裝置等，錯落有致的散佈在拔林聚落及慈安宮附近，包含掛在賴氏宗祠旁的曾文溪流域踏查地圖；掛有「曾文塾」字樣的 Podcast 計劃；「潛行攝影隊」以民宅圍牆為倚的大型攝影裝置；

「DUDUBAIBAI 不挑件影展」的現地放映計畫；蘇俊穎的布袋戲團；現地影音行為表演；藍染工作坊展出、呈現等，這些伴隨著地方發生的影像行動以傳統聚落為場址，牽引眾人移行的動勢和目光。同一時間，圍爐窯燒、行為表演、露天影展、布袋戲觀眾、小吃的人龍，逐漸形成一叢叢的臨時群落，知識交流、問答對話、嚴肅討論與感性聊談也在活動之間自然地開始。

原本平日七點多便就寢的地方農家、耆老兒孫，在「蘇俊穎掌中木偶劇團」的布袋戲台前，凝目著劇團結合曾文溪流域紋理、敘事的布袋戲劇，待到深夜九點。或許從在地居民的角度而言，「渡拔之夜」是一場暗而不陰、黑而不冥的鬧熱晚會，鬆脫了聚落長期由農作時間、農民曆（陰曆）和神靈祭儀構成的時間機制和生活規律。這種對在地時間感的軟性擾動，也反襯出居民的心神的投入。另一方面，從藝術策劃的角度，包括眾多參與其中的藝術學生在內，夜間的展演發表，或許更能延續平時熬夜創作的時間感（也包含興奮和疲憊感），也許是運用、並且順應這樣的時間感，打破對於「夜」的生態無意識（ecological unconscious），迫顯出某種鄉野「夜校」的殊異想像。



圖：藝術家李旭彬等人在貨車 Podcast 計劃聊談街訪。

換言之，「夜校」不應只是從屬於高中技職體系、在職專班的教育機制，也不應僅是夜間時段於日光燈管照射下的課堂教室。當課堂不是發生在畫廊或美術館的展場，而是在拔林這一處傳統聚落的廟埕，以社區工作站來替代藝術學院的教室，讓藝術發生與教育共構的現場，以及場址和時間之間的關係配置，呈顯一種對於「土地」及「夜」的意識——與其說「渡拔之夜」是為 **Mattauw** 麻豆大地藝術季的暖場活動或前導展，不如說是一連串和土地、人群的對話行動中的一處節點。另一方面，處於都市中的時間感，是否很難形成這種聚集？當藝術現場誕生於一處長期蹲點的地方，我則感受到團隊型的分工、創作與策劃，在這處聚落發生的力道。這讓每位前來的人們，似乎注定難以在這樣複雜、有機、流動的藝術現場，捕捉及窮盡一個整全的景象，僅能在當晚餘留下無盡的殘影和餘味。



圖：眾人在慈安宮廟埕前席地而坐的看戲。

當晚和友人冠彰閒聊時，得知主辦單位和賴氏宗祠的屋主簽下了五年使用權。這樣的空間進駐計畫，究竟能展延出什麼樣的時間感？甚至是貼合地方紋理的跨域方法學？或許「渡拔之夜」僅是「夜」的故事序幕，也不會僅是短暫的一夜。對於策劃團隊而言，拔林聚落明顯不是一次性的戶外教學地點，而是長期性整備的「工作站」、「社區教室」（類似於部落大學），這樣的沈浸式課堂與移地教學，

可能會和居民成為學習地方知識的同儕，耆老成為文化實踐的導師，值得關注。大概是接近尾聲時，在某個燈火與煙焰、聲光和水霧交錯閃爍的剎那，「渡拔之夜」不禁讓筆者湧現一種臆想：或許從藝術教育的角度，「渡拔之夜」將活動及展演時間，極力貼近創作者們那無數個熬夜創作的暗晚，既是解放評鑑制度的教育、藝術發生、展呈的現場，也鬆動原本室內教室中教師（講課者，提問者）和學生（聽課者，發問者）之間的協作界線，更讓勞作與創作、合作與協作彼此交相混滲。總之，這一場發生於鄉村暗夜的藝術盛典，但不是表面浮華、資本積疊而成的嘉年華，而是長時間投入的地方情感、勞作與人脈網絡所匯聚的共作場域，聚集了繞村境導覽、布袋劇場、共享宴、影展與表演，形成極為繁複、交織生成的藝術現場。



圖：潛行攝影隊成員的現地影像裝置。

註：渡拔之夜。曾文塾藝術計畫發表：拔林工作站、陳瑋軒（虎神）、蘇俊穎掌中木偶劇團、潛行攝影隊。地點：拔林慈安宮廣場、賴氏宗祠、拔林聚落。時間：2022年6月22日暗晚。主辦：國立台南藝術大學藝術創作理論研究所、材質創作與設計系、台南藝術公社、台南市政府文化局。

幽情流轉：《問世間·情不為何物—台灣美術雙年展》的 感覺思辨

刊於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」與「台灣美術雙年展」官網。

《問世間·情不為何物—台灣美術雙年展》開展之際，總覺得隱含某種特異的感受途徑，卻無法立即辯明「此情」究竟意味著甚麼。就藝術而言，「情」應該無法自外於創作的實踐，反而是根本的內核。若「情」是創作主體對它物的慾望；「感」則是創作主體經受外部事物而引起的迴響。那麼無論「先情而後感」或「先感而後情」，都涉及一項發生學的問題，以及情感／感情動力如何被觸發的過程。直到參與展覽座談會的兩項子題「宇宙的再編織：當代原民現身」；「情為何物：泛靈論的復返」的討論過後⁶⁵，這種隱晦未明的感覺，才逐漸浮現一個能夠落實到詞語的肉身——幽情。

「幽情」指向一種深幽的情思，包含對特定事物和景象的感情，以及對時間、空間的悠遠之情，有時亦暗含某種暗黑之情。至少對人而言，往往能帶引思緒跨越歷史現場和山川的脈動，因而帶有穿越時空縱深的力度，以及觸動思維並動身前往的行動向度。這也呼應著羅伯特·麥克法倫（Robert MacFarlane）在其著作裡提到的「深邃」（deep），總是聯繫大地之下的黑暗和幽閉，以及對於「物」的深層感覺；⁶⁶也是巴諦斯特·莫席左（Baptiste Morizot）對於深夜的倫理深描，所喚起相互依存的關係當中，萬物皆是靈性存有的意識。⁶⁷

《問世間·情不為何物—台灣美術雙年展》開展之際，總覺得隱含某種特異的感受途徑，卻無法立即辯明「此情」究竟意味著甚麼。就藝術而言，「情」應該無法自外於創作的實踐，反而是根本的內核。若「情」是創作主體對它物的慾望；「感」則是創作主體經受外部事物而引起的迴響。那麼無論「先情而後感」或「先感而後情」，都涉及一項發生學的問題，以及情感／感情動力如何被觸發的過程。

⁶⁵此場座談為《問世間·情不為何物—台灣美術雙年展》藝術家座談會的第五場：「情為何物：泛靈論的復返」。主持人為策展人徐文瑞、張懿文；藝術家為壞鞋子舞蹈劇場、許震唐、王秀茹、引爆火山工程、陳米靖。

⁶⁶參見羅伯特·麥克法倫（Robert MacFarlane），林佑軒譯，《生之奧義》（台北：衛城出版，2021）。

⁶⁷參見巴諦斯特·莫席左（Baptiste Morizot），Nakao Eki Pacidal 譯，《大地之下：時間無限深邃的地方》（台北：大家出版，2021）。

直到參與展覽座談會的兩項子題「宇宙的再編織：當代原民現身」；「情為何物：泛靈論的復返」的討論過後[1]，這種隱晦未明的感覺，才逐漸浮現一個能夠落實到詞語的肉身——幽情。



圖：「情為何物：泛靈論的復返」座談場。左起策展人徐文瑞、張懿文，藝術家許震唐、陳米靖、王秀茹、引爆火山工程。

「幽情」指向一種深幽的情思，包含對特定事物和景象的感情，以及對時間、空間的悠遠之情，有時亦暗含某種暗黑之情。至少對人而言，往往能帶引思緒跨越歷史現場和山川的脈動，因而帶有穿越時空縱深的力度，以及觸動思維並動身前往的行動向度。這也呼應著羅伯特·麥克法倫（Robert MacFarlane）在其著作裡提到的「深邃」（deep），總是聯繫大地之下的黑暗和幽閉，以及對於「物」的深層感覺；[2]也是巴諦斯特·莫席左（Baptiste Morizot）對於深夜的倫理深描，所喚起相互依存的关系當中，萬物皆是靈性存有的意識。[3] 大多時候，我們都將「思古幽情」過於浪漫和修辭化，而忽略其蘊含的情感政治。當我們面向歷史時，那種既有「幽情」也有「幽魂」般的情狀，兩者彼此共享一刻深遠、僻靜和隱微的「幽」，如果不是作為一種形容，而是一處實際共棲（co-habiting）的居所，那麼「幽」其實牽動著「情」、「魂」與「暗」的內在環境聯繫。換言之，在策展架

構底下所欲提煉的萬種風情之中，體現的某種「幽情」，除了是復返歷史行動的動力；也是聚合歷史幽靈的情懷隱喻和萬物有靈的真實世界，並以「情」來暗示一處萬物之間能形成深層「共感」的交集點，而思古今之幽情，即是對跨越時空維度的幽魂萬物投射之情思。

另一方面，這種深遠之幽情，不僅指向深層的過去，也投向悠遠的未來。從而可能在對待星球的深時（deep time）與深歷史（deep history）時，以具有積極性的意義，來面對「人類世」帶來的感受力危機。從蒂莫西·莫頓（Timothy Morton）所提之「幽黑生態學」（dark ecology）而言，面對巨大尺度及數量的環境圈、氣候變化與無處不在的基礎元素，這些深藏且隱蔽，卻又無可控制和捉摸的「物」，⁶⁸「幽情」毋寧是指向人們在面對自然未知的陰暗、深黑之處的感知動能之一。更關鍵的是，當中存在的一種深時的「靈」，不是一種被人文化的鬼魅，也非特定事件、時期的歷史幽靈，而是生命和非生命都共享某種本體論意義下、既纏崇（haunting）也迴繞（weird）的幽魂。

值得注意的是，《禽獸不如》（2020）與《問世間·情不為何物》（2022）皆探觸到「輪迴」的思想。無論是藉由「六道輪迴」之「畜生道」為切入點，反思人本身內藏的動物性情；或是對墮入「輪迴」的有情眾生之關懷。若從世俗的角度，含納人、鬼、畜牲等六道的「輪迴」，不僅是對萬物生命存有權利的重新分配，也是宇宙對於各種情分的重新協調；「情」則是當中維繫與保存各種糾纏關係的非物質元素。因此，對「幽情」而言，無限深遂的輪迴時間，指向的歷史並非單一旦線性的，而是循環式的生態時間觀。我們能看到這種時間觀念在策展意識當中的作用，體現於不少創作者皆使「藝術創作成為藝術家與祖靈或其他神靈的連結過程」。⁶⁹換言之，創作者的「用情」往往跨越了時空間的維度，維繫多重且跨宇宙（pluriverse）的感知。

在輪迴之中，「幽情」有時也隨著「靈」的動態，不斷地運行、流動、轉移和遷徙（如前世記憶、在世記憶、預知夢）。一方面，在時間當中不斷分子化人對萬物的情愫，揭露一種無所不在的「情—分子」，也承認人最終僅能依附於萬物而生的真情實意；另一方面，匯集歷史幽靈性（spectrality）與萬物靈性（spirituality）

⁶⁸ 參見 Morton, Timothy. 2016. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia UP.

⁶⁹ 徐文瑞、張懿文，《問世間·情不為何物—台灣美術雙年展》展覽手冊（台中：國立台灣美術館，2022），頁 16。

於一體的「幽情」，則暗示其不同於短暫的激情或私情，並不隨宇宙、世界生滅，反倒宛若幽魂般（ghostly）的存在。究極而言，「幽情」之「情」和幽魂之間互為關聯、混合相生，引發部分藝術家脫離對理性歷史觀和科學主義邏輯的著迷，朝向一處復返歷史地理與泛靈世界交織而生的行動網絡，便蘊藏一種特異的政治性和情動力。



圖：「宇宙的再編織：當代原民現身」座談場。左起藝術家劉致宏、陳彥斌、希巨·蘇飛、尤瑪·達陸、陳建北、郭敬耘、梁廷毓、孫瑞鴻。

筆者曾經指出臺灣乃至於東亞的一種「地域史時間」與「星球化」的思維，可能從「輪迴」背後蘊含的善惡果報與生態環保之間聯繫的倫理思維為引，尋求一種將人類世「局部化」、「地區化」（provincialize）的實踐動力。⁷⁰而透過此次《問世間·情不為何物》的展覽，以及和策展人、藝術家彼此交流對話的啟發，或許從藝術實踐的角度，在萬愛眾情之中的「幽情」，能夠作為銜接「輪迴」倫理的一項關鍵動因。儘管如此地想像，但若不希望停留於一種虛妄可能性的宣稱，那就需要再細緻的探問「幽情」所觸動的感覺結構，在當代物流、人際網絡中可能

⁷⁰ 梁廷毓，〈東亞的來世：論一種去全球化的「地域史時間」與「星球化實踐」〉，將刊於《國家發展研究》第22卷第2期（台北：國立台灣大學國家發展研究所，2023）。

起到的作用。從這次的展覽對於「情」的多義性、關係多樣性關照的面向來看，確實在這方面值得關注。

最後，本文僅是對內嵌「靈」的「幽情」之異想，卻也直覺地認為，這種「幽情」仍會與地理條件與風土性有關，只不過因其跨時空維度流轉的特質，能避開過去宣稱「愛台灣」、「台灣情」背後之本土主義與地域性本質主義之危險。同時，如若這種感覺具有指向性與及物性，那麼就會關係到「幽情」所能維繫與發展的情勢、事態和情態（state of affairs），究竟能結織成甚麼樣的萬靈之情，或萬情之靈。值得探討。



圖：《禽獸不如—台灣美術雙年展》（左）與《問世間·情不為何物—台灣美術雙年展》（右）

[1]此座談為《問世間·情不為何物—台灣美術雙年展》藝術家座談會的第二場與第五場：「宇宙的再編織：當代原民現身」，座談主持人為許瀨月（國立臺北市立大學視覺藝術學系教授）。藝術家：希巨·蘇飛、陳建北、尤瑪·達陸、梁廷毓、郭敬耘、陳彥斌、劉致宏、孫瑞鴻+陳武康。「情為何物：泛靈論的復返」座談主持人為策展人徐文瑞、張懿文（策展人）；藝術家為壞鞋子舞蹈劇場、許震唐、王秀茹、引爆火山工程、陳米靖。

[2]參見羅伯特·麥克法倫（Robert MacFarlane），林佑軒譯，《大地之下：時間無限深邃的地方》（台北：大家出版，2021）。

[3]參見巴諦斯特·莫席左（Baptiste Morizot），Nakao Eki Pacidal 譯，《生之奧義》（台北：衛城出版，2021）。

[4] 參見 Morton, Timothy. 2016. Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence. New York:Columbia UP.

[5] 徐文瑞、張懿文，《問世間·情不為何物—台灣美術雙年展》展覽手冊（台中：國立台灣美術館，2022），頁 16。

[6] 參見梁廷毓，〈東亞的來世：論一種去全球化的「地域史時間」與「星球化實踐」〉，《國家發展研究》第 22 卷第 2 期（台北：國立台灣大學國家發展研究所，2023），頁 111-140。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國 | 藝 | 會

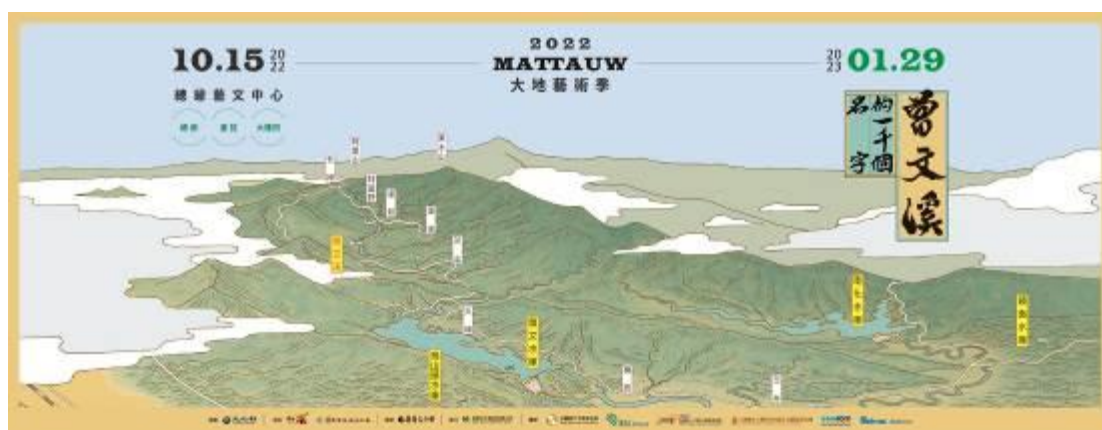


文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

朝向大地藝術季的評論：身體、智識動員與地理條件的初步 思索

刊於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」

筆者認為，2022 年「Mattaaw 大地藝術季」從規模和質量而言，已經對評論者的書寫方式及論述取徑，提出不少挑戰。一方面，此大地藝術季似乎平均以一個月為一次週期，發動一至兩場的藝術事件（包含踏查、表演、工作坊、走讀活動、講座、出版與階段性展演等），有時甚至以極高密度的方式，使各種指向藝術季的藝術事件，滿佈在三年的籌備時間當中。使吾人不能忽視這些發生於展覽期程之前的種種藝術實踐——若僅以麻豆總爺藝文中心、官田渡拔工作站和大隆田生態文化園區等三處展區，作為評論此大地藝術季的基礎，那麼便無法意會到，此種計劃型展演所欲形塑的展示策略、實踐方法及美學觀——勾勒出來的感知結構。



圖：「Mattaaw 大地藝術季」之主視覺。

另一方面，自 2020 年的獵人帶路、流域考古、曾文溪上中下游六校「小事報」新聞編輯營、六龜警備線的「萬物開議」等系列踏查與工作坊；2021 年跨於阿里山區的 U 型縱走、達邦部落的「萬物開議」，並展開「潛行攝影隊」流域大型攝影計劃、農人帶路、「小事報」編輯平台等藝術實踐、策劃「松鼠的尾巴：曾文溪的一千個名字之獵人帶路」展覽；2022 年 3 月時亦啟動「拔林工作站」的社區駐點計劃、並策劃「秧仔·栽仔·寮仔：曾文溪的一千個名字之農人帶路」之前導性展覽。此一系列過程，明顯不以特定展演場域為核心，而是從曾文溪流

域為藝術實踐的地理範圍，進行多點式的人際網絡之連結，並導向藝術作為流域及地域—社會實踐的倫理美學及動能。

因此，僅以份量而言，此次大地藝術季最終展出的作品，只能算是整體展演計劃的一部份；亦無法取代先前的各項藝術事件，彼此之間甚而具有平等的對話關係。更重要的是，從評論者角度來面對這些關聯性時，若暴力地將展出作品和先前具有展示性質的藝術實踐（包含踏查、表演、工作坊、走讀活動、講座、出版與階段性展演等）切分開來，便無法把握住此次「Mattaaw 大地藝術季」的複雜且動態的整體性。甚至從策展團隊的籌備過程中，逐漸發展出的九大計劃（小計畫、水計畫、竹計畫、潛行攝影計畫、植計畫、土計畫、農計畫、聲計畫與原計畫），已經明顯揭示此次展演所內建的「計劃」性質——評論者若沒有將藝術實踐視為「Mattaaw 大地藝術季」預計長期性進行的內核動力，而視為一種相對靜態且追求結果論式的展演呈現，那麼便無法捕捉到此計劃型展演的倫理及美學特質。



圖：「Mattaaw 大地藝術季」之潛行攝影計劃主視覺。

值得注意的是，從「Mattaaw 大地藝術季」執行計劃期間的出版物來看，包含《藝術觀點 ACT》第 92 期、第 89 期、第 88 期和第 84 期規劃的四個專題（流域之魂·萬物之聲；毡團存有·流域織造—大地藝術的境身力與群構造；農業創生，萬物索引：如果耕耘是一種創作；流域治理·萬物身世：曾文溪的一千個名字，2020-2022），以及《獵人帶路：曾文溪溯源影像誌》（2021）；策展團隊和勇氣書房共同規劃的「場那麼遠又那麼近：認識台灣原族群的 N 種方式」（2022）系

列講座及實地踏查；土地想像論壇」、「曾文溪竹文化論壇」與「萬物議會」等，皆具有知識生產和論述形塑的性質。但可能不僅止於研究型策展，還具有社會踐履導向的「倡議」之用。



圖：「Mattaaw 大地藝術季」之「水國大埔·萬物議會」主視覺。

因此，若以特定展演區域為單位，而非以一項計劃的尺度（scale）來審視自 2020 年開始發動的「Mattaaw 大地藝術季」——包含自 2019 年開始的「小事報」編輯平臺；2020 年開始的獵人帶路、農人帶路等——那麼便會將單一展演內容不小心整體化為對藝術季的評議。另一方面，若單純以發生地（location of incident）的時空範圍來檢視，也有將展覽脈絡本土化（localization）的危險。進而言之，從關係性的角度，才能夠看到展覽的群島性或行星性（planetarity）必然是「大於地方性」（more than local pattern）的。事實上，「Mattaaw 大地藝術季」在執行期間便已經不斷地透過各種社會展演形式（包含踏查、表演、工作坊、走讀活動、講座、出版與階段性展演等），開放各地觀眾的「進場」（例如，渡拔之夜）。換言之，蘊含關係性的深度連結，從來不是此計劃的目的；反而側重於各種形式的社會展演，所欲形構及交織出的殊異感知構造。

具體而言，我們應從地域化（provincialize）的視角，並且把握住一種整體觀，但卻不會將其中任一環節整體化的視野——來理解各項藝術實踐之間的關係及其過程。如果將有關藝術的事物，置入一種生命觀之中，那是否總是由無數的階段性結果組成？而具備此種計劃尺度之下的評論觀，便能更加注重過程的價

值——這段過程，可以發生於展演內／外的任何地方，但同時也挑戰評論者本身在不同環境條件與時空條件的身心適應性和觀察力。例如，深夜至凌晨不眠的時間，置身於高溫曝曬的田地，面對各種複雜感知相互競逐的場域。評論者也應避免某種將文化／自然二分的觀念，而是具備一種身體性的知識，將文本上的理論思辨和身體行動獲取的知識，進行展演的雙向式書寫。



圖：「南方以南－南迴藝術計劃」之主視覺。

筆者甚至認為，「Mattaaw 大地藝術季」的工作路徑，亦可以和林怡樺策劃的「南方以南－南迴藝術計劃」（2018）與徐文瑞於屏東及大山地門一帶的策劃的系列展覽「斜坡上的話－大山地門當代藝術節」、「未來潮－大山地門當代藝術展」及「我們與未來的距離－台灣原住民當代藝術展」（2019-2021）相互參照。實際上，此三項計劃型展演皆發生於政經及地理意義下的「南方」，既不位處基礎設施完善的首都核心圈，而是農村偏鄉或原住民鄉鎮；亦處於台灣島嶼北回歸線以南之地。因此，如何從評論者的角度，切入創作者（策展者）與其創作（策展）環境背後隱含的地理條件？以流域或地域為認識的尺度，擺脫以展場為核心的評論；以計劃的感知結構為中樞，離開對於特定作品的評價視域，亦是評論者面向這類展演時的重要課題。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助  國|藝|博  文心藝術基金會
WAF Writing Arts Foundation

臺灣當代藝術中的原民性思維及其挑戰（上）

刊於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」

近年來，無論是在策展、創作和藝術研究領域，當代藝術（contemporary art）與「原民性」（indigeneity）之間的討論越趨織熱。諸如第 20 屆雪梨雙年展（Biennale of Sydney, 2020），以「邊緣」（NIRIN）為題，試圖藉由原住民藝術來反思及顛覆長久以來的歐洲中心史觀；第 59 屆威尼斯雙年展（Venice Biennale, 2022）代表斯堪的納維亞半島的芬蘭、挪威和瑞典的「北歐館」，暫更名為「薩米館」（the Sámi Pavilion），以當地原住民族薩米族（Sami）為主體，探討原住民遭受現代國家暴力和殖民歷史、轉型正義等議題，皆是代表性的案例。另一方面，歷年的亞太當代藝術三年展（Asia Pacific Triennial of Contemporary Art, APT）等相關環太平洋地區的國際型展演，聚焦以原住民族作為第一民族（first nations）的視角，反思殖民史及探討原住民族的藝術、歷史記憶及生態智慧，進行一系列的論述生產及展演實踐，亦開啟眾多關於當代藝術與「原民性」的討論。



圖：徐文瑞、伊誕·巴瓦瓦隆共同策劃，我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術展，2021，台灣原住民族文化園區。

然而，「原民性」往往有其在地脈絡，依照不同國家的歷史脈絡，「原民性」所指向的意義亦有所不同。例如，臺灣社會對於「原住民族」一詞的理解，在

1980 年代之後才有較清晰的圖像。歷經日本殖民以及戰後新政權的政治經濟作用影響下，相較於以漢族為主體的社會組成，身為少數族群的原住民群體在自我認同上持續的受到壓迫。⁷¹自 1980 年代中後期的原住民族「還我土地運動」以來，諸多原住民籍的知識份子透過街頭抗爭、文化論述與議題效應，逐漸引起臺灣整體社會的關注，也實現了自我發聲的社會運動之目標。一方面，他們針對主流意識型態建構出的原／漢族群文化差異，積極地進行反抗、控訴與顛覆，並且直指出這樣的文化差異背後，其實潛藏著一個龐大、複雜的主流文化權力結構。但是，隨著部份原住民知識份子，對於原住民族社會運動的深刻反省，也在強調部落傳統重建與文化復振的草根實踐過程中，回返到部落的傳統文化體系及知識，開始真切地面對、思考在主流文化權力結構下，原／漢族群文化差異當中的「原民性」議題（也就是在主流文化認知下，使原住民成為「原住民」的各式條件）。⁷²

筆者也注意到，晚近臺灣當代藝術實踐對於「原民性」的思考，反映在眾多的藝術論述、創作與展演之中。無論是高俊宏近年對於「原民性」的相關論述（2018）；徐文瑞的系列策展對於「原住民當代藝術」的關切（2019、2020、2021）；或是藝術家陳政道的《森人—太魯閣藝駐計畫》（2016 至今）、陳豪毅的返鄉創作等，諸多藝術學院畢業的藝術創作者之藝術計畫，皆觸及到原民性和藝術之間交繞互織的實踐。且分別以不同的取徑，關注到臺灣作為一個深具思索「原民性」與當代藝術實踐場域，在地理、歷史與族群層面上的殊異性與複雜性。



圖：徐文瑞、伊誕·巴瓦瓦隆共同策劃，《我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術展》，2021。

⁷¹ 謝世忠，《認同的汗名：臺灣原住民的族群變遷》（臺北：玉山社，2017），頁 27-40。

⁷² 徐國明，《原住民性、文化性與文學性的辯證—《山海文化》雙月刊與臺灣原住民文學脈絡》（臺南：國立成功大學臺灣文學系碩士論文，2010），頁 84。

策展人徐文瑞在近年來對原住民歷史文化與藝術創作的深入調研與策展中，逐漸區分出三種在藝術實踐層次的原民性思維：分別為歷史的、生態的以及哲學上的原民性。⁷³試圖以當代臺灣原住民藝術的創作型態，形塑一種「原民未來主義」的思維及實踐——不再預設傳統與當代之間必然有斷裂，也不必假定「現代化就是進步就是不可逆轉」，而是讓原住民藝術再次地歷史化、脈絡化當代藝術的系譜與文化銜接，將傳統宇宙圖騰與周遭生態關係轉化成具未來性的思維。⁷⁴甚而以中文、英文及排灣族語中對「未來」一詞的根源差異，作為策展方法及論述的基礎，討論歐美主流知識、漢人社會視角及原住民族文化脈絡之間的差異。⁷⁵並認為「什麼是當代性、原民性、藝術與社會的關係？」這些問題的答案都不應該在「全球」、「現代」的框架下，直接進行理論的反思，而必須以「很在地」的態度思考歷史化的過程，才能有條理的勾勒出來。⁷⁶從臺灣原住民族的歷史及生態觀當中蘊含的時間性，進行對「未來」的論述和想像。



圖：徐文瑞、伊誕·巴瓦瓦隆共同策劃，我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝

⁷³ 黃瀨瑩，〈聚焦「大地門」：從「當代原住民藝術」到「當代藝術中的原民性」，徐文瑞訪談〉，《藝術觀點 ACT：原民場域·當代轉換：藝術的原民性與困惑的多元性》第 85 期（臺南：國立臺南藝術大學，2021），頁 48-49。

⁷⁴ 徐文瑞、伊誕·巴瓦瓦隆，《未來潮：大地門當代藝術展展覽手冊》（屏東：屏東市立美術館，2019），頁 3。

⁷⁵ 徐文瑞、伊誕·巴瓦瓦隆，《我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術展展覽手冊》（屏東：屏東市立美術館，2021），頁 3。

⁷⁶ 徐文瑞，〈原民性與當代藝術：幾個策展反思〉，收於《當代策展的新挑戰—國際論壇暨青年策展工作坊論壇手冊》（臺北：臺北市立美術館，2019），頁 57。

術展，2021，台灣原住民族文化園區。

晚近臺灣原鄉地區普遍面臨產業沒落、人口流失以及文化凋零等危機，許多部落期望透過生態旅遊的發展，達成部落創生、文化振興之目的。⁷⁷部落青年返鄉參與「地方創生」和「部落再造」的活動也越趨織熱。近年來，這種趨勢也反映在臺灣當代藝術的實踐之中。不論是藝術家張恩滿參與由徐文瑞策劃《我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術》展覽中，返回臺東大鳥部落司降共同合作的作品《園區／生活·家屋／蝸牛》(2021)；東冬·侯溫中(Dondon Houwm)在該展覽裡，展出其返回花蓮銅門部落設立的「兒路創作藝術工寮」(2015至今)。或是陳豪毅在臺東麻荖漏現地進行的《Malacecay 阿美傳統家屋構築計畫》(2021)；豆宜臻在家鄉苗栗南庄、獅潭的《lohizaw 越山：重返賽夏遷移路徑計畫》(2020至今)；郭悅陽返回屏東瑪家部落拍攝的《勇女仕》(2019)等系列影像創作計畫，皆反映出某種集體協作、共作和文化行動的特質。上述的原住民當代藝術創作者，紛紛以建築、影像與行動踏查等多元方法和途徑回返至部落，創作也甚為強調原民知識、身體及集體共作的藝術方法。

值得注意的是，這類強調以藝術作為「復返」、「回返」或「重返」(return)的媒介，以及重新理解部落歷史、生態及傳統智慧的文化實踐，往往投向的是更長遠的族群文化運動。這類創作並非是一種經由符號重製的刻板視覺形式，亦不僅止於藝術創作的美感層次，更是部落文化復振和重建工作的一環。創作的過程即是部落重建的過程。換言之，創作者在回返部落進行創作的同時，往往也同時參與了文化及歷史的復振，此種原民復振(native resurgence)，並非是以藝術介入(art intervention)的思維，重新進到他人的社區和異文化的脈絡，而是在一系列長期而綿密的地方協作關係當中，進行自身與部落、藝術與傳統、記憶與歷史之間的縫接。下篇當中，筆者將繼續深化這個面向的討論，論述當代的藝術創作及展覽作為一種關係性思維與行動的展現，如何辯證性地思索「原民性」在文化生態實踐層面的意涵及其可能的挑戰。

⁷⁷ 章睿桓，《原鄉部落推動地方創生與生態旅遊之研究—以苗栗縣南庄鄉賽夏族巴卡山部落為例》(彰化：國立彰化師範大學地理學系碩士論文，2021)，頁1。

[1] 謝世忠，《認同的汗名：臺灣原住民的族群變遷》（臺北：玉山社，2017），頁 27-40。

[2] 徐國明，《原住民性、文化性與文學性的辯證——《山海文化》雙月刊與臺灣原住民文學脈絡》（臺南：國立成功大學臺灣文學系碩士論文，2010），頁 84。

[3] 黃靜瑩，〈聚焦「大山地門」：從「當代原住民藝術」到「當代藝術中的原民性」，徐文瑞訪談〉，《藝術觀點 ACT：原民場域·當代轉換：藝術的原民性與困惑的多元性》第 85 期（臺南：國立臺南藝術大學，2021），頁 48-49。

[4] 徐文瑞、伊誕·巴瓦瓦隆，《未來潮：大山地門當代藝術展展覽手冊》（屏東：屏東市立美術館，2019）。

[5] 徐文瑞、伊誕·巴瓦瓦隆，《我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術展展覽手冊》（屏東：屏東市立美術館，2021）。

[6] 徐文瑞，〈原民性與當代藝術：幾個策展反思〉，收於《當代策展的新挑戰——國際論壇暨青年策展工作坊論壇手冊》（臺北：臺北市立美術館，2019），頁 57。

[7] 章睿桓，《原鄉部落推動地方創生與生態旅遊之研究——以苗栗縣南庄鄉賽夏族巴卡山部落為例》（彰化：國立彰化師範大學地理學系碩士論文，2021）。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國|藝|會



文心藝術基金會
Wansing Arts Foundation

臺灣當代藝術中的原民性思維及其挑戰（下）

刊於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」

晚近臺灣當代藝術的創作及策展實踐當中，逐漸出現不局限於原住民血緣及身份的藝術論述，而是從展演機制、原漢族群互動的歷史脈絡，以及各種人與場域時空的角度，思考「原民性」如何被實踐、演繹及擴展的課題。諸如徐文瑞於鳳甲美術館、新竹市美術館策劃的《本草城市》（2018、2020）系列展演；陳政道在臺北市北投及花蓮縣太魯閣地區主持的《森人—太魯閣藝駐計畫》（2016 至今）、《森人—北投藝駐計畫》（2018 至今）；等，皆呈現出這類特質。因此，「原民性」議題在面對臺灣的多元族群景況時，如何不窄化為某種血緣或種族論述，並實踐其蘊含的非返祖性、非排他性及多重連結關係的意涵，便是一項重要的問題。



圖：徐文瑞策劃，本草城市：北投，2018，鳳甲美術館。

換言之，這些創作及展演，皆試圖跨越現行法律對血緣性原住民族的認定疆界，以及避免將「原民性」縮限和鎖定在原住民族自身的危險性，反映出原民性思維的在地轉化、意涵擴張及思辨潛能。更重要的是，這類創作也企圖喚起過去被地理與歷史上所分割、彼此衝突和紛爭的群體（殖民者／被殖民者），在當下時空中的交會和銜接。策展人徐文瑞曾指出，這種「接觸地帶」（contact zone）並非一處現代美術館遇到被殖民的原住民族群，也不是一個學者（民族誌者）遇到他的研究對象，而是一個策展人遇到原住民當代藝術家。同時又在這相遇中，

逐漸把自己是平埔族（熟番）後代的身份放入藝術考量，⁷⁸利用不斷的對話（多少檳榔、小米酒，參雜著辯論、搞笑？）推進的過程。「地帶」不再是地理、物理的概念，而是接觸過程的動態所形成的文化場域。⁷⁹換言之，「原民性」在藝術實踐當中也體現為一種動態且跨地方和跨族裔的想像。此處的「跨地」（translocal）也意味著「原民性」並不是指向領域、界線清楚的實踐型態。



圖：徐文瑞策劃，本草城市新竹：以淺山海作為方法，新竹市美術館。

龔卓軍曾在〈原民性與人類世論述的批判〉一文，探問當代的「原民性」，是否也需要思考血緣認同以外的新認同政治——以「在地性」為倫理關係判准的政治學，這種政治學強調的在地化觀點，物種之間變異、混血，因為在地而轉化，成為最重要的險惡環境之因應機制？⁸⁰學者呂佩怡便亦曾提出相關的問題：如若作為一個非原民身份的評論角色，似乎無法從過往任何熟悉的脈絡來談原住民藝術，我們該如何理解「原民性」？難道只有「回到部落」才是唯一解方嗎？⁸¹對

⁷⁸ 徐文瑞近年追溯其家族中的馬卡道族之文化記憶和原漢融合的血脈淵源，並投入至策展實踐當中。參見徐文瑞，〈跨越土牛溝：斜坡上的藝術節〉（屏東：屏東縣政府，2019）。

⁷⁹ 徐文瑞，〈原民性與當代藝術：幾個策展反思〉，收於《當代策展的新挑戰—國際論壇暨青年策展工作坊》論壇手冊（臺北：臺北市立美術館，2019），頁 57。

⁸⁰ 龔卓軍，〈原民性與人類世論述的批判〉，《藝術家》第 544 期（臺北：藝術家雜誌社，2020），頁 133。

⁸¹ 呂佩怡，〈「南方潛能：以駐／住部落作為理解原住民當代藝術之路徑」成果報告〉（臺北：財團法人國家文化藝術基金會，2021），頁 14。

此，藝術家高俊宏亦指出，「原民性」是一個跨國的語彙，是一個全球化乃至對抗全球化的能量，其歷史的形式多半是口傳與歌謠，重視與祖靈之間的關係，其當代社會理念上可以視為社群自決的追求，當代思想上具有很強的身體性以及倫理性。因此，在臺灣思考原民性，第一步是對於「大漢沙文主義」的抗辯。其次，則在於找尋一種更為普遍的「原民性」，或者，不如這樣問：在我們身上（漢人、都市人、平原人），有沒有原民性？⁸²而這也將涉及到「原民性」如何共享及轉移的問題，值得進一步探討及思考。

具體而言，我們也須注意「原民性」思維在其落地實踐的過程中，可能面臨的困境和挑戰。例如，如何在國家文化政策與藝術動力之間找到一個可以協商與斡旋的方法，甚至創造一種部落議會、無政府、無國界、群島式的藝術文化社群，維持其蘊藏的「混雜主體」(the hybrid subject) 之能動力。這種實質且徹底從民間發起的關係網絡與能動力，或許更有助於我們勾勒出一種特異的「原民性」之美學政治的實踐樣態。這種意涵亦能夠和策展人徐文瑞在《本草城市：北投》與《本草城市：新竹》等系列展演當中，對於凱達格蘭族北投社、道卡斯族竹塹社之平埔族群的歷史及文化復振意識相互對話。



圖：徐文瑞策劃，本草城市新竹：以淺山海作為方法，新竹市美術館。

⁸² 高俊宏，〈穢土轉生：原民性之我思〉，2018年2月19日，自由評論網。2022年3月6日，取自

<https://talk.ltn.com.tw/article/breakingnews/2344591> (2022年3月16日檢索)。

進而言之，一個地方的「原民性」之表現，並不是一種「本土主義」(localism)意識形態的表現，亦不是基於一種永恆不變、刻板印象和返祖式、血緣中心式的「傳統」(traditional)。「原民性」不僅是反映出其與非原住民族的差異，往往也和其他區域被視為原住民族的人群有所差異。「原民性」因此有其內在歷史脈絡條件、外在環境因素與因地制宜的特性，在透過藝術進行文化及歷史復振的過程，同時也是一種當代社會文化建構的嶄新工程。更時常蘊含著「跨地」、「交雜」(mix)與「混雜」(hybridity)的殊異特質。

儘管近年來隨著「原民性」越來越受到重視，諸多研究者也紛紛觀注到這項議題。但是，如何以一種不將其再度原始化、非根源論與血脈論的開放、包容意識，將這一項重要的概念接受在地歷史的經驗洗禮，確實的讓其「落地」與「轉譯」，以某種「接地氣」(down-to-earth)的態度，使「原民性」能回應自身歷史經驗與國際處境，並因應相關問題而具體的地方化 (provincializing) 我們自身的文化實踐方法，亦是一項極為重要課題。一方面，強調「原民性」並非「本土主義」意識型態的表現，而是一種嶄新的社會工程，從對非漢人中心主義思維以及去殖民論述的思辨，試圖探討「原民性」的可能實踐樣態，不論是《Malacecay 阿美傳統家屋構築計畫》、《Iohizaw 越山：重返賽夏遷移路徑計畫》這類強調「復返」行動，並直面部落現實的計畫型創作實踐；或是《森人—藝駐計畫》或《本草城市》系列計畫型展演，跨越族群身分、疆界的藝術實踐當中所彰顯的多樣原民性。

另一方面，對於當代藝術領域來說，其積極意義在於將「原民性」視為一種創造復返路徑 (routes) 而非追尋根源 (roots) 的動力。這種開放式的原民性論點，根本地質疑傳統與族源根深柢固且「真實」(authentic) 的本質主義之意識形態。一方面，這類藝術創作與展演對於思考臺灣歷史與文化論述的靈活調度和運用，往往提供人們另一種思索臺灣當前在全球當代藝術語境中的另一種開拓性視野。從原民性的角度，也能藉此擺脫殖民性與本土性的固著思維，朝向不斷在劃界、疆域化、解疆域化之動態實踐關係。並從其蘊含交雜與混雜的特質，開啟某種朝向生態式的行動，及其邁向的混雜性主體之想像，或許能提供臺灣當代藝術一種可能的文化實踐路徑。然而，當代「原民性」概念本身的挑戰，不僅是這項概念始終沒有較為明確的定義。更重要的是，如何在面對這項概念的內部張力和動態性時，以及在強調「不斷在劃界、疆域化、解疆域化之動態實踐關係」的倡議中，避免將其美學化而消散其蘊含的政治力量，亦是一項關乎實踐與論述的

重要工作。

[1] 徐文瑞近年追溯其家族中的馬卡道族之文化記憶和原漢融合的血脈淵源，並投入至策展實踐當中。參見徐文瑞，《跨越土牛溝：斜坡上的藝術節》（屏東：屏東縣政府，2019）。

[2] 徐文瑞，〈原民性與當代藝術：幾個策展反思〉，收於《當代策展的新挑戰——國際論壇暨青年策展工作坊》論壇手冊（臺北：臺北市立美術館，2019），頁 57。

[3] 龔卓軍，〈原民性與人類世論述的批判〉，《藝術家》第 544 期（臺北：藝術家雜誌社，2020）。

[4] 呂佩怡，〈「南方潛能：以駐／住部落作為理解原住民當代藝術之路徑」成果報告〉（臺北：財團法人國家文化藝術基金會，2021），頁 14。

[5] 高俊宏，〈穢土轉生：原民性之我思〉，2018 年 2 月 19 日，自由評論網。2022 年 3 月 6 日，取自 <https://talk.ltn.com.tw/article/breakingnews/2344591>。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國|藝|會



文心藝術基金會
Wafing Arts Foundation

復返，或渡越邊界？台灣當代藝術實踐中的原漢地界及其展演佈署

刊於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」

晚近台灣社會隨著原住民族轉型正義及歷史正義的課題逐漸浮上檯面。台灣當代藝術展演當中也出現以藝術策展作為方法，以大幅度的歷史地理空間為範圍，進行敘事及概念佈署，劃出一條橫跨原漢人群歷史地理界線的展演路徑。除了驅使觀眾必須經由相對長時間的身體遷徙、在觀覽過程沉浸於環境當中；也迥異於特定展演空間中的策展，挑戰觀看的時空尺度與既定的感知形式，開啟不少需要討論的課題。筆者認為其中之一，便是部分跨地域展演及其涉入的原漢地界，所蘊含的策展之地理性思維。



圖說：《浪漫台三線藝術季》的地域範圍。

近年由徐文瑞與伊誕·巴瓦瓦隆 (Etan Pavavalung) 共同策劃的《我們與未來的距離—臺灣原住民當代藝術展》(2021) 以位於屏東縣瑪家鄉的「臺灣原住民族文化園區」為主展場，並沿著屏東 185 線道及台 24 線串連屏東境內。其中 185 縣道的地理位置，正是臺灣歷史上由清朝治理時期所劃定的土牛溝 (又稱土牛界線)，並於期間連動舉行「185 線跨越土牛溝：原民部落與閩客聚落田野踏查」

活動。⁸³同年徐文瑞於新竹市美術館策劃《本草城市新竹：以淺山海作為方法》（2021），乃以道卡斯族原住民的歷史經驗開場，展場入口的年表「本草城市竹塹大事紀」，從竹塹社的角度，整理新竹地區和臺灣史的重要發展環節，提供美術館本身，以及其展出作品之間交互對照的閱讀脈絡，有別於純粹漢人觀點，或殖民者觀點的歷史敘事。⁸⁴皆蘊含一種調度人群交界帶的歷史地理與當代藝術實踐關係之策展意識。



圖說：藝術家沈宏錦的《木魚禪音》

由客家委員會舉行的第一屆《浪漫台三線藝術季》（2019），即以橫跨桃園、新竹、苗栗及台中的台三線道路（俗稱內山公路）沿線之原住民、客家鄉鎮為藝術策展的範圍。展覽簡介寫到：茶園的開墾，樟腦的提煉，也將漢人推向與原住民的衝突線，得失曾經在生死間——原漢為何彼此殺戮，如何彼此合作，即便至今未解，都是過去作為原漢界線，如今卻寧靜的台三線沿途展開的問句。⁸⁵以藝術季提呈出台三線作為過往北台灣淺山原漢人群的接觸地帶之界域想像。由策展人林怡華擔任總策劃的第二屆《浪漫台三線藝術季—淺山行路人》（2023）之策展論述也

⁸³參見「185 線跨越土牛溝：原民部落與閩客聚落田野踏查」活動資訊：

https://imcci-usr.tnua.edu.tw/portfolio-item/185_project/

⁸⁴參見「本草城市新竹：以淺山海作為方法」展覽網站：

<https://hsinchucitymuseum.hccg.gov.tw/home/zh-tw/exhibition/398>

⁸⁵參見第一屆「浪漫台三線藝術季」展覽網站：<https://2019.romantic3.tw/about.html>

指出，臺三線所縱貫的台灣西北部山麓地帶，早期是平埔族道卡斯族、巴宰族，與賽夏族、泰雅族等族群的居住地，自漢人入墾以來伴隨著移民人口日增，因為地域與生活頻生衝突，逐漸產生區隔著不同族群的界線。⁸⁶



圖說：藝術家豆宜臻的《回望，相約之地》

實際上，近年客家委員會發起「逆寫北臺灣客家移墾史」計畫（2020），委託國立交通大學客家文化學院以逆寫（write back）為態度，籌組原客學術社群，反思長期以漢人（以及客家）中心主義之偏誤，希冀建構以原住民—客家互為主體之敘事史觀。⁸⁷與「原鄉」毗鄰的藝術展演，則更加強調人群於邊界活動的越境性及能動力。例如，藝術家沈宏錦的《木魚禪音》即以早期開墾苗栗獅潭一帶的原漢族群衝突當中，一位漢人名將羅成，晚年反省自己的殺戮行為，懺悔出家尋求心靈平靜為主題，進行創作。梁廷毓的《往返客庄與部落之間的人》以過去活動於淺山地帶的「番割」，因懂得族語、通過入贅部落或娶原民女性為妻，常涉險越過隘防線，往返部落和漢庄進行鹽、鐵、山產與槍枝交易。作品聚焦遊走原客人群之間擔任中介者的「番割」，及其餘留今日客家庄內的地方記憶。藉由影

⁸⁶參見第二屆「浪漫台三線藝術季—淺山行路人」展覽網站：

<https://www.romantic3.tw/tw/about/view/0A5dd3FBb565>

⁸⁷參見「逆寫北臺灣客家移墾史」計畫網站：

<https://sites.google.com/g2.nctu.edu.tw/writebackwithinandwithout/%E9%A6%96%E9%A0%81?authuser=0>

像、圖誌與走讀方式，演繹不同語言的歷史文本。同時以地方耆老講述的人群記憶，翻轉地方文化館以漢人拓墾為中心的開發史敘事；描繪一種跨界流動的人群，至今仍流轉未歇的記憶。

魯凱族藝術家安聖惠（Eleng Luluan）的《編織記憶》也以泰雅族他吧賴社部落領袖之女，雅優·猶玠（漢名潘也欲）與客家拓墾者陳履獻的聯姻，讓兩大族群，在苗栗大窩地區得以和平共存，在動盪的年代，創造原漢和鳴、族群共好的意象。以原住民藝術家進入客庄駐地創作，回應昔日人群交往的歷史。賽夏族藝術家豆宜臻的《回望，相約之地》試圖透過搭建傳統建物、繪製遷移地圖，拼湊出創作者家族乃至賽夏族群的歷史故事。當創作者回望，梳理自身的同時也喚出耆老的深層記憶，瞭望台的豎立，就地產生當代新意——我們在此回望自己、回望土地，與祖先共譜出屬於這裡的故事。



圖說：《我們與未來的距離—臺灣原住民當代藝術展》展區地域範圍圖。

概略而言，晚近「原民性」(indigeneity) 所蘊含的「復返」(return) 思維，指向一系列重拾及再造部落生態智慧、歷史文化及社會倫理的身體實踐；而晚近台灣當代藝術「重返」歷史的一系列行動裡，則包含對田野地、歷史場所、底層生命的挖掘及重新述說的工作。雖然兩者涉及到不同政治意義及動機的「返」，但皆觸及到「現場」的問題，強調身體性實踐與行動者必須在場的必要性。然而，藝術及文化實踐當中，不論被指稱為「復返」、「重返」或「回返」的實踐，並非每次都能具有行動的效力及作用力，必須要扣合展演發生場所本身的展示條件和歷史脈絡，甚而需要反向地與之形成對質或拉張，才能掀起一定的作用與回響。

進而言之，上述的藝術展演在原漢人群交界地區能展現的特質之一，應該是渡越 (transit) ——回應歷史上因各式人群勢力和動態交構而成的地域——甚至將原住民部落的視角和記憶，反向帶入過去原本以漢人主流社會為單一主體敘事和架直觀的「內山開發史」，以藝術進行一種歷史地理與文史轉譯的感知行動。必須強調，無論「復返」，或「越渡」，都不強調一種根源論或本質主義的思維，也不是建立在人種和血緣的關係上，而是因為地理關係相互碰撞和接觸下的結果，強調始終在一個動態、開放的關係流變之中，並指向一種地緣美學 (geo-aesthetics，或稱地緣感知學) 的感知潛能。

以此而言，不論《我們與未來的距離——臺灣原住民當代藝術展》或《浪漫台三線藝術季》所觸及的歷史地理條件，以及透過策展與創作的地域佈署，不僅有原民性所強調的「復返」生態及歷史的過程，在地理空間的層次上，因為位處於族群的接觸地帶，也具有一種面對文化交雜和互動的過程，甚而是強調不斷交織、流動、遷徙和越渡邊界的展演之力。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國|藝|會



文心藝術基金會
Wansing Arts Foundation

感知的臺地：《很久很久以前，在桃園》與《越過山稜線》 的地誌／理拓樸術

刊於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」

「桃托邦藝文聯盟」於 2021 至 2022 年間，曾邀請藝術策展人籌劃數檔和桃園地域脈絡有關的展演，聯盟在承接下「桃園公民會館」的場務經營工作後，包括賴佩君策展的《你走這條》（2021）、《很久很久以前，在桃園》（2021）與《越過山稜線》（2022）；周郁齡策劃的《所有堅固終將煙消雲散》（2022）等。皆聚焦於桃園及其周遭的風土、史地、產業、族群等課題進行當代藝術策展；也邀請在地創作者、文史工作者，或是邀請創作者以駐地創作的方式，回應桃園地區的人文景貌。數檔展演對於一個地區的經營及關注，尤其從地域連結、社群串聯、社會議題、史地調研與藝術實踐如何相互結合與呈現的角度，已經呈顯出相當的文化價值和多樣可能性。



圖說：桃園公民會館的《越過山稜線》展場一景，圖中為林怡君和沈秀成的作品。
圖片來源：「桃托邦藝文聯盟」提供。

如果我們都同意，當今驅動策展者／創作者進行展演與藝術計畫內涵的觀念與動力，已不是來自於陳舊的批判理論，而是來自於一種實踐性的知識，甚至是可以與地方的協作者分享的知識；或是一種在行動中所產生的言說，而非術語。那麼，這項問題也同時是當代藝術展演面對不同地域空間時，必定遭逢的尖銳挑戰。具體而言，鎖定地方的藝術展演，是否能與地理條件進行感知路徑的開闢，並協商出特異的組織形式或文化生產方法？以及計畫的方法學，有無可能從在地的環境脈絡或歷史經驗的概念化而來？或是溢出普遍展覽體制的展示策略？甚而是一種行動導向及不斷流變的「地理性裝置」？便是思考展演實踐與地方學如何相互連結的重要課題。



圖說：《很久很久以前，在桃園》展出高登輝的作品〈石卵仔〉。圖片來源：「桃托邦藝文聯盟」提供。

關於「桃園性」與當代藝術的討論，在 2021 年桃園市立美術館委託國立中央大學藝術學研究所，執行「桃園當代藝術與其衛星網絡」研究計畫，即以「桃園」當代藝術家與相關藝術社群、藝文空間等為核心，梳理桃園當代藝術的地方特質與網絡關係。⁸⁸並在研究案期間舉行「桃園性的現在進行式：思索當代人文與族群的交界帶」藝術家座談會，邀集數位曾經針對桃園地區做過深入踏查，或者創

⁸⁸「桃園當代藝術與其衛星網絡」為桃園市立美術館「國際當代藝術多元展演與行銷趨勢下的城市美術館發展研究案」之子計畫一。

作方法對於深化地方知識極具啟發性的當代藝術創作者。同時，亦邀請對於地方藝術節、藝術季（祭）擁有豐富經驗的策展人、藝術社群負責人參與討論。⁸⁹後續也在《漫遊藝術史》網站上規劃系列專題，刊登參與藝術家及策展人的訪談。

值得這注意的是，當時「桃托邦藝文聯盟」成員林岳德在訪談裡談及，所策動的活動與展演：「能夠在桃園生長出一個屬於自己的藝術觀點，也希望長出來的藝術是跟在地的生活緊密相關的」。⁹⁰這項「藝術觀點」究竟是甚麼，以及能夠如何被描述？也引起筆者的持續關注和思考。本文限於篇幅，僅以《很久很久以前，在桃園》（2021）與《越過山稜線》（2022）兩檔展演為主要的案例討論，如何透過藝術展演和相關作品，來與桃園及其周遭地區的文史進行對話，甚而實驗性地譜出一種展演「地方藝術史」的地理視野和路徑。



圖說：《很久很久以前，在桃園》展出周武翰的作品〈煙雲〉。圖片來源：「桃托邦藝文聯盟」提供。

⁸⁹ 此座談會共分為兩子題：「影像、地景與聲音」子題有梁廷毓、陳敬寶、余白、吳燦政。「空間、歷史與地方性」子題有郭俞平、陳宣誠、蔡奕勳、林岳德。時間：2021年12月17日（五）；地點：國立中央大學文學院國際會議廳。

⁹⁰ 參見漫遊藝術史編輯部，〈當代藝術與老城的交織：桃托邦的跨域超連結〉，《漫遊藝術史》，網頁：<https://arthistorystrolls.com/2022/11/22/>。

《很久很久以前，在桃園》一展，由賴佩君擔任策展人，邀請周武翰、雪克、高登輝與文史工作者藍博瀚展出。以城市當中被隱蔽的事物，進行一種暗黑地誌學式的翻掘。雪克的〈怪鳥夜鳴〉(2021)以日本殖民時期發生於桃園市境內的一則怪談為文本，佐以當時針對景福宮(俗稱大廟)信仰祭祀、文昌公園附近的流浪漢與流鶯(妓)等社會現象的新聞報導，邀請三位在地人重新討論及述說這些事情與長輩記憶、自身日常經驗之間的隱微關聯，敘述一段跨越歷史時期、由不同世代所構成的「城市史」；高登輝的〈石卵石〉(2021)回溯桃園神社的部分建築體，是由國家動員當地青年採集附近多產的鵝卵石來搭建之事，創作者在南崁溪畔以「推大石」的行為來回應由「石頭」與「身體」構成的規訓與空間治理權力；周武翰的〈煙雲〉(2021)以日治皇民化時期，政府將桃園境內廟宇及神像「火化歸天」的事情為藍本，以雙面的屏風為形式，想像並描畫出廟宇及其信仰所經歷的事件。藍博瀚的〈桃園神社前的春日風景〉(2021)考掘日治時期出現的「春日山」之名(今日的虎頭山一帶)，如何因政權的出現與覆滅而消失，他透過立碑的方式，找回了一座失去名字之地。



圖說：《很久很久以前，在桃園》展出藍博瀚的作品〈桃園神社前的春日風景〉。
圖片來源：「桃托邦藝文聯盟」提供。

《越過山稜線》展覽邀請沈秀成、梁廷毓與林怡君展出。展覽所描劃出的地理界

限及視野，是從桃園市近郊「虎頭山」開始，再往桃園東南邊的龍潭、大溪一帶淺山丘陵前行，探尋漢人與原住民互動的地方傳說，觸及歷史上的人群邊界，再進入至原住民的部落山景，描述一段樟腦開採的山林產業史。畫家沈秀成的作品〈虎頭山〉（1997）與〈復興盆地〉（1996），雖以風景寫生為主，但實際上刻劃著畫家身體的「在場」與「移動」，暗示一段往返桃園市區與原鄉部落的路跡；梁廷毓的〈斷頭之河〉（2019）追溯桃園龍潭和石門水庫一帶，幾則原住民與客家人之間的衝突事件，以及當地土地神和山神顯靈的傳聞，藉由廟誌向土地神、山神與無頭鬼問話與溝通，重新述說由人與非人共享的歷史；林怡君的〈Dear Z〉（2022）以北台灣山區在 19 世紀末至 20 世紀初「伐樟焗腦」產業裡的漢人腦丁故事為發想，以樟腦的氣味為主軸，從復興的角板山、大嵙崁溪的貿易碼頭，延伸至下游滬尾（淡水）河口的海港，以文字、照片、物件與氣味，拼奏出一條複雜感官的閱讀路徑。



圖說：《越過山稜線》展出梁廷毓的作品〈斷頭之河〉。圖片來源：「桃托邦藝文聯盟」提供。

不論是《很久很久以前，在桃園》所勾勒出的城市「暗黑地誌」；或是《越過山稜線》所望向的人群地理界限，以及城市—淺山的視野。筆者認為，上述以桃園地區為範圍的地域型的策展／創作實踐，不僅止於關注「本土」（local）與「地

方」(place)；更重要的是隨著時空環境而動態流轉的「在地」(terrestrial)，以及地域化 (provincializing) 的意識。換言之，當代藝術對於「地方學」的倡議，例如本文前半部提及的「桃園性」。不能一味地預設文化／自然的二元認知框架，也不應被道德化為提高土地認同的知識及情感聯繫的途徑；而是要複雜化對地理及環境條件的思考，進而思辨、推測 (speculative) 何謂「在地」的思維及實踐基底——因為，「在地」總是蘊藏多層次的處境、情境與情態。



圖說：《越過山稜線》展出畫家沈秀成的作品〈虎頭山〉。圖片來源：「桃托邦藝文聯盟」提供。

桃園台地位於臺灣西北部，緊靠大臺北核心都會區，境內大部分是連綿不斷的台地形勢，如若「桃園性」指稱的是一處範圍內所蘊生的特質，那麼如何審視這些地域特質，與空間與時間尺度的選定很有關係。以近年「桃托邦藝文聯盟」邀請策展人賴佩君策劃的系列展演而言，其實蘊含了不同尺度的在地知識 (situated knowledges)。前述的系列展演，也已經揭示了策展者與創作者進行「實地調研」的重要性。另一方面，如何從既有的藝術展演延伸到更廣泛的社會文化場域，使觀眾在還未進入到展場空間時，就已經開始「閱讀」甚至發生「想像」，並將現場、周邊的各種事物脈絡串聯起來，也是這類型展演的著力之處。

換言之，上述的系列展演不僅止停留於「做藝術」的層次，而是面向展演場地所在的城市，以及這座城市所根著的土壤和周遭的地域社群——進入「造文化」的社會環境踐履。甚而《越過山稜線》在展演的同時，也帶入「地方藝術史」的策展—書寫意識，邀請老一輩重要畫家沈秀成的作品，和當代藝術實踐進行相互對話。相較於多數自公部門推行的藝術節、文化季等大型活動；此種由民間藝文團隊自下而上所發起的展演，凸顯出一種以地誌／理拓樸作為城市文化深根路徑的展演之道，後續如何擴大其藝術文化展演的空間縱深與時間規模，值得關注。

[1] 參見漫遊藝術史編輯部，〈當代藝術與老城的交織：桃托邦的跨域超連結〉，《漫遊藝術史》，網頁：<https://arthistorystrolls.com/2022/11/22/>。

[2] 「桃園當代藝術與其衛星網絡」為桃園市立美術館「國際當代藝術多元展演與行銷趨勢下的城市美術館發展研究案」之子計畫。

[3] 此座談會共分為兩子題：「影像、地景與聲音」子題有梁廷毓、陳敬寶、余白、吳燦政。「空間、歷史與地方性」子題有郭俞平、陳宣誠、蔡奕勳、林岳德。時間：2021年12月17日（五）；地點：國立中央大學文學院國際會議廳。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國|藝|會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

水與土的時間（下）：《黃金子母山：種稻計劃》的地理裝置 法

刊於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」

在台南「Mattaaw 大地藝術季」子計畫策展人陳冠彰策動的「土計畫」裡，有幾件頗為深刻的長期計畫。不論是陳瑋軒的《捏地：渡拔燒》；或是楊順發的《種稻計劃：黃金母子山》，皆更加貼地的感知土壤，並探問甚麼是「土」的存有？以及「土」會如何表達其思維及言說？這項關乎本體論意涵的與「土」對話之行動，和我們如何重新評估與感受人和萬物所處的時空關係及尺度，有密切關聯。既往研究已經表明，晚近人類活動已經在行星尺度範圍內，成為遷徙土壤和岩石的主要動力之一，並且產生對土壤的嚴重消耗與侵蝕。在此視角下，「土」並非是取之不盡的資源；而是必須保有特定倫理意涵的事物。甚而需要將土壤本身視為一種生態系統，而不是迫使土壤適應人類的技術。⁹¹



圖：陳瑋軒的《捏地：渡拔燒》於總爺藝文中心展場。

⁹¹參見戴維·蒙哥馬利（David R. Montgomery），《泥土：文明的侵蝕》（南京：2017，譯林）。

對筆者而言，「土計畫」便是從各個層面切入並觸碰這項課題。例如，楊順發的《種稻計畫：黃金母子山》，以曾文溪水—沖積土質—農耕人及其家族—田間生物—水稻所聯繫起創作—生產關係，顯然並非因為僅具有人文時間和本土領域限定性的「鄉土情懷」所驅動；這項計畫背後的時間觀，更加深層地趨近土壤所蘊含的時間。在總爺藝文中心的展間裡，藝術家將經歷一年多集結家族成員耕種、收成後的稻穗，推成一座山型，如同板塊之於造山運動的基底（《捏地：渡拔燒》的展呈也有異曲同工之妙），在在強烈暗示出這些金黃的穀粒一切皆「由土而生」的動勢。



圖：楊順發的《種稻計畫：黃金母子山》於總爺藝文中心展場。

值得注意的是，此處並沒有一種被道德化的非人類或多物種之共生、共好意味，反而在計畫過程意識到土地帶來的「豐饒」，背後所需要的土壤的付出及其帶給自身家族在曾文溪流域生存的各式作用力——包含八八風災及歷史上的水患——人與風土條件之間各種細緻的相互撼動。記得有一次隨著順發大哥和孟真到他長年在台灣西南沿海地帶的「陸沉地景」，得知藝術家等待一個「場景」成型的時間，皆以三至五年為時間基準，並且在拍攝之後持續長達十多年觀察與陪

伴這類地景的生成或消逝。儘管土地浮沉之事，只是行星生命的一瞬，但以人的生命尺度而言，能有多少個十年？藝術家動用自身生命時間和大地脈動的共在時刻，所逼顯出的歷史意識與時間感張力，正是歷史學家迪佩什·查卡拉巴提（Dipesh Chakrabarty）在〈人類世時間〉（*Anthropocene Time*）文中極力提醒我們，所需敏銳意識之事。⁹²



圖：「Mattaaw 大地藝術季」子計畫策展人陳冠彰策動的「土計畫」展區。

楊順發以影像實踐涉身投入一種行星式的時間洪流之中，此種生命意識也能在《種稻計劃：黃金母子山》裡覺察，其中家族命脈與曾文溪水、土壤的關係，在計畫中被緊密關聯起來，藝術家明顯意識到百年來不同世代的肉身和水土的交融。另一方面，在計畫逐步實踐的過程裡，彷彿也凝縮了「移居者」成為「原住民」的過程。藝術家及其家族，藉由這個過程，和曾文溪與土地達成某種程度的「和解」，深入土地與農作物生命週期和耕作規範、季節運作的道理。其所展現的原生性（primary），在於創造了某種因這項計畫而生滅的生命事物皆可彼此共在與相互餽贈的基質層，並且暗示一種非迴返傳統及根源論式的另一段初始、起

⁹²參見 Chakrabarty, Dipesh (2018).“Anthropocene time.”*History and Theory* 57 (1) : 5-32.

步階段。

以這個角度而言，這項計畫的重點，便不是純粹在室內展演空間裡的佈置，而是透過動態且歷時性的各種物質網絡串連，在藝術家堅持的深層時間流意念中進行長期性「關係」的雕塑，以及家族逐漸於曾文溪畔「就地原生化」的路徑勾描。我們看到藝術家與「土」對話的過程中，始終有溢出鄉土地方感的一面。因此，究極而言《種稻計劃：黃金母子山》的構作歷程，其目的明顯並非呈現於展廳內的空間裝置（space installation），而是計畫對於圍繞在家族土地周遭能牽動的所有人、事、時、地、物，在關係層面的再生產、再連結與無盡的協調工作，進而讓其形構出一種具時間性意涵的「地理性裝置」——對以「土」為基層的空間，置入時間性元素，並連繫生活於曾文溪畔的家族與耕作技術，水稻的生命物質——開展一種「精神地理」（psychogeography）嵌合進「地理歷史」條件的感性動能。

[1]參見戴維·蒙哥馬利（David R. Montgomer），《泥土：文明的侵蝕》（南京：2017，譯林）。

[2]參見 Chakrabarty, Dipesh (2018).“Anthropocene time.”History and Theory 57 (1) : 5-32.

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



國|藝|會



文心藝術基金會
Wansing Arts Foundation

幽冥地理／誌：論「鬼瞳」影像的地理幻見與異色魅景

刊於「個人 Medium 平台」，同步刊於《文化研究季刊》第 180 期。

壹、影像、歷史與復返地景

晚近的台灣當代藝術領域，逐漸興起一種臨場踏查與行動的意識，使特定的地點、位址、現場（site），不僅成為藝術行動與計畫的一部分，也成為審視創作實踐與方法的框架。某種程度上，這要求觀者走入以往習慣遠觀的「自然風景」（scenery of nature）之中，將旁觀者的角度移置到涉入者的身體狀態；也將過往和權力運作、國族認同或國家建構有所聯繫的「景觀／地景」（landscape）裂解成一處不可化約的複雜現場。這類創作所挾持的影像實踐，大多導入某種異質歷史的敘事、視覺辯證、地理及文化形塑的思考，並透過非正式的田野調查與場面調度、文本連結，將影像生產重新置入一項挖掘歷史記憶、影像與歷史地景之間潛在的敘事穢結。

藉由影像媒介和身體復返地景與歷史現場的行動意念，和晚近人文研究學圈興起的「幽靈轉向」（spectral turn）、「纏繞」（haunting）的敘事、甚至是「幽靈學」（hauntology）的倫理意涵，所導向的敘事策略與政治行動想像有關。⁹³一方面，從觀看介面與影像技術發展的角度，會發覺「鬼影」（ghosting）始終關乎著我們如何進行觀看與感知的方式，而「見鬼」的歷史儼然是一部視覺技術與光影元素互動的歷史。⁹⁴「幽靈」（spectre）近年來也時常成為臺灣乃至於東亞當代藝術書寫中，用以描述攝影、影像、投映裝置的美學論述及描繪其感知型態的語詞。影像彷彿提供了歷史幽靈復返的路徑，讓被壓抑、骯髒、受迫之人，以鬼魂之姿重

⁹³ 這種對於失敗但仍尚未消失之人、事的倫理關懷，與德希達（Jacques Derrida）在 1993 年發表

的《馬克思的幽靈》（Spectres de Marx）一書所提供的思考有關。此外，德希達關於影像、科技與鬼魂的觀點，可參考由英國導演麥克穆倫（Ken McMullen）在 1983 年執導的實驗電影《鬼舞》（Ghost Dance），因本文限於篇幅，就不做贅述。

⁹⁴ 梁廷毓，〈AI 演算的恐怖影像：一個觀看與視覺文化的反思〉，《臺灣東亞文明研究學刊》第 17

卷第 2 期（台北：國立臺灣師範大學國際與社會科學學院，2020），頁 05。在此文中，筆者曾回顧西方從 18 世紀以來的魅影秀（phantasmagoria）與幻燈秀（magic lantern）、19 世紀的通俗科學與幻影秀（phantasmagoria shows）的相生關係，以及 1860 年代出現的「靈魂攝相術」（spirit photography）等視覺技術與鬼魅影像的關係。

回當下，並有能力展開時間的調度，在過去與當下、現實與虛構之間穿梭與擾動。

另一方面，重回歷史現場召返幽靈，讓不潔的暗黑地景再次地包覆我們，和人們對於地域（region）、地方（places）歷史敘事的重塑，以及對地形（topography）、地理（geography）與地誌（chorography）的重新感知與理解，有著密切關係。無論是城鎮的廢墟、殖民現代性建築、新自由主義廢棄空間、失能空間；或是直面生態關係與環境尺度變遷的人類世地景，都瀰漫著濃重不散的幽靈臭味和死亡性。既牽涉到檔案與殖民幽靈的揭露、政治歷史事件的敘事部署與降靈行動，也涉及到身體重返廢墟現場與死亡地景當中的召靈行動。在此，影像本身即保證著一種對死亡見證的弔詭，指向一處亡魂存在的陰晦歷史—地理空間的重返，讓兩者緊密地關聯再一起。

值得注意的是，這裡的「鬼影」或「幽靈」，分別存在一種「光學界限」和「隱喻界限」。雖然，多數的復返行動存在一種將目光投向邊緣群體和幽暗歷史的「倫理界限」，有將幽靈意涵過渡倫理學化、無意間劃設了殖民／被殖民、壓迫／被壓迫、中心／邊緣之間的對抗界線（界線的另一端彰顯的是具有人文關懷的鬼魂觀，而沒有涵括泛靈的宇宙）的現象，讓鬼魂被迫從原本蘊含複雜生態關係的泛靈世界中剝離出來，排除了眾靈構成行動網絡的可能，⁹⁵而凸顯出有待異議之處。但也不可否認，這些以影像重返／重演／重構的歷史場景或地景，其敘事操作都根本地與觀看關係與詮釋權力的揭露、翻轉或顛置有關；正是基於和某種視覺結構的決裂和決斷，讓敘事行動和重返地景從原先所不見之物，洞見歷史的發生學條件，因而仍是重要且具啟發性的方針。

事實上，影像（image）一詞本身就含有幽靈（spectre）和幻象（phantasia）之意，並和可視性／不可視性（visibility／invisibility）、視覺／非視覺（visual／non-visual）與盲視（blindsight）有所關聯。英國心理學家安東尼·唐納德·康奈爾（Anthony Donald Cornell）在他一項名為「幻影體驗」（apparitional experiences）的科學實驗中，以人死後的靈魂會作為某種幻象，在人們身旁遊晃為實驗的假設前提，探問人們是如何感知到視覺的幻見。⁹⁶物理學家李嗣涔，也

⁹⁵ 梁廷毓，〈從幽靈潮到妖怪熱〉，《PAR 表演藝術》第 335 期（台北：國家表演藝術中心，2020），頁 58。

⁹⁶ 安東尼·唐納德·康奈爾（A.D. Cornell）的相關論文可參見：Cornell, A. D. (1959). An experiment in apparitional observation and findings *Journal of the Society for Psychical Research*, 40 (701),

曾透過實驗程序的制定，探討異能（super-powers）經由一系列非視覺的物理機制，所看到一種沒有物質存在的影像（鬼影）。⁹⁷無論該實驗是否嚴謹，此種關於鬼魂的幻影，並不是藉由影像附著在物質媒介而形成的幻見，反而是一種沒有物質媒介作為載體的「無實體影像」（disembodied image）。

晚近視覺文化研究領域，除了對影像本身具有的幽靈性（spectrality）進行大量的討論之外，已經有研究者指出，在審視所謂「無實體影像」時，並不是將影像看作是物質生產之外的幽靈，而是從精神生產的角度看待影像。⁹⁸換言之，這種影像來自於觀者的視覺心理、生理運作，形成一種對幽靈的幻見，正如藝術學者高千惠所述，此種精神景觀，如身體的幻肢（phantom limb），有著個人思維和感受方式的延伸，介於科學與神祕學之間，幻肢的存在認知，是一種非視覺性的知覺邏輯。⁹⁹這種讓視線得以在不可見的、難以言說、幽靈迴繞的地景中移動的幻肢，也將視覺、影像的關係，導向一種異質的幻見。

貳、從不可見到盲視：「挖眼地獄」的景象—敘事

回顧台灣當代藝術論述的書寫，曾討論過不少拆解觀看支配和影像權力運作相關的民間視覺技術，筆者也曾回顧「孽鏡」、「望鄉臺」、「照妖鏡」這類反轉觀看關係與權力形構的視覺機器想像。無論是維繫幽靈動能的「照妖鏡」、最後一眼的「望鄉臺」、或是喚起回憶和欲望的「孽鏡」，皆是中介於人間／陰間、生前／死後、過去／此刻、歷史／非歷史兩端的景窗（window），都涉及到影像如何抵制遺忘；調動時間、記憶和想像動能的問題。作為一種底層世界形構出的視覺機器，觀看的用意不在於支配關係的控制與運作，而是從既有的權力邏輯、宰制關係當中解放各種關於觀看欲望和視覺生產的技術思維。¹⁰⁰ 在一些援引「孽鏡」等視覺機器進行創作思辨的宇宙觀當中，歷史檔案如同一個彰顯支配與權力關係的地

120-124. Cornell, A. D. (1960). Further experiments in apparitional observation *Journal of the Society for Psychical Research*, 40 (706), 409-418.

⁹⁷ 李嗣涔，〈靈界的科學〉（台北：三采文化，2018），頁 196-218。

⁹⁸ 陳岸瑛，〈圖像與媒介—論視覺文化研究的物件與方法〉，《藝術設計研究》第 4 期（北京：北京市教育委員會，2015），頁 6。

⁹⁹ 高千惠，〈地景說話：幻—有根與無根之景〉，《典藏 Artouch 藝術評論平台》，2021/11/05，<https://artouch.com/column/content-49670.html>，2021 年 12 月 24 日檢索。

¹⁰⁰ 梁廷毓，〈論臺灣當代藝術影像實踐中的「招魂術」與「感知民俗志」〉，《2020 年台灣美術經典講座暨新秀論壇論文集》（台中：國立台灣美術館，2020），頁 103。在此文中，筆者曾探究晚近台灣當代藝術論述者與創作者，對於「孽鏡」、「望鄉臺」、「觀落陰」、「照妖鏡」等視覺機器的觀點。

獄，充斥著各種凝視與被凝視的關係，僅能從敘事與視覺技術的複雜化、檔案的回視、影像工具的反用，才可能化解。

然而，這些來自地獄所創發的視覺機器，在「(孽)鏡」與「望(鄉臺)」中都存在著光線隨著視線折返的隱喻，預設了觀看條件是以「光」來觸發 (trigger)，僅是以觀看效力為前提的叛變工具。如同多數的影像、檔案行動都奠基於一種可視性的自然化操作——即使是那些可能招返的歷史幽靈們，被重新挖掘、揀選和進行可視化 (展示)，仍然是一種以「觀視者／被視物」這種視覺關係為前提的解構邏輯。但，更多的是墮入「挖眼地獄」當中那些目盲的幽靈：在「孽鏡」或「望鄉臺」這種視覺中心思維下不被看見之魂，是一群本身既看不見，亦不被看見的群體。換言之，「孽鏡」作為翻轉觀看權力及想像的技術物，反倒向吾人揭蔽了歷史總是存在一種「激進遮蔽」，即使是「再書寫」、「再敘事」與「再詮釋」的行動之後，仍然存在著眾多不可說與不可見聞的幽魂。



圖 1：台南麻豆代天府的十八層地獄，作者拍攝。

這群幽魂處在我們望向歷史而產生的視差之間：檔案的視覺性與物質性，總是在誘惑我們的雙眼（特別是越來越講求檔案開放、資料共享趨勢的當下），翻揀資料櫃（庫）就像是一種旁觀「觀落陰」儀式的經驗，永遠無法得知涉入那個「非

光照場景」中的人，究竟「看」了甚麼。¹⁰¹除非離開文本，讓雙眼蒙上黑布，成為徹底否定光線的涉入者，否則行動者的位置會處在崩塌的邊緣，或是被具有限定性的可見之物所掏空。我們不可否認與檔案交涉，並發展一種挾持檔案、拆解檔案、自製檔案的行動方法是重要的，但也無法忽視有更多事物在圖表、文獻與檔案之外，甚至是處於被框定為邊緣的人群之外，徹底被排除或散落為民間的灰燼。這類事物就算被以某種形式記錄，仍然是歷史體制不願吸納之物，亦是無法看見之物。

就此而言，「孽鏡」仍然以可視性（visibility）為根基，作為拆解不可見的權力操作、揭露觀看／被觀看的機制。相反的，凡是被判入「挖眼地獄」者，雖然挖其雙眼，使其昏昏死死、無晝無冥。但這並非一種視覺的失能，反而能喚起眼球內在的瘋狂性——挖眼地獄中「目盲的幽靈」所見的是可視之人遠永無法觸及的觀看動能和超視覺維度。因為在挖眼地獄裡，所欲對抗的已經不僅是觀看／被觀看的問題（這是一群從來不被凝視、不存在於觀看／被觀看這一框架當中，處在比邊緣更外圍的人），而是如何在一片黑暗絕境中重拾色彩，重新想像萬物顏色與既有事物次序的能力。從而以一種不值得被可視化、不被看見的方式存在，促成這些「非檔案」流變為「非歷史」（靈異夜話，異事耳語）的契機。



圖 2：台南麻豆代天府十八層地獄中的挖眼地獄，作者翻攝。

¹⁰¹ 梁廷毓，〈一種從影像所召返的觀落陰技術〉，《ARTSPIRE 鴻梅藝術評論平台》，<https://reurl.cc/EZ8qy0>，2021 年 09 月 16 日檢索。

在此，「盲視」所激起的是一種視覺之夢；眼的睡夢；瞳的夢境，正是從觀看的不可能性之中開啟一種「反視」的潛能，於暗黑之中徹底對原有「視界」的可見之物，進行色相（即光照之下，人眼所感覺不同的顏色）的調反與配換，從色彩中找尋「景象—敘事」的潛能。換言之，當光線無法被找尋、餘光完全被遮蔽時，在黑暗中夢見景物，以徹底否定光線、幾近瞎盲的方式「看見」無光有色之物，即產生一種對現實可見場景的抵抗。這樣的視覺潛力，也能夠在民間的「鬼瞳」觀念中發現。

參、「鬼瞳」的異質視像與魅景

「鬼瞳」又稱為「陰陽眼」，即能夠見到人也能見到鬼的異能，除了可以見到陽間的景物，也能看見羈留在陽間的鬼魂。¹⁰²在現代醫學上認為是一種視覺疾病。但在民間的認知中，「鬼瞳」則是指具有能夠望見鬼靈的眼力，以及描繪眾靈生態關係的眼瞳。所見鬼靈則有青色、赤色、緋色、暗色、素色之分（例如，民間視覺觀念中青面獠牙之青鬼；或是「五方鬼」中的青、赤、玄、白、黃等色）。換言之，「鬼瞳」所見的異色（heterochromia），是在色相、明度與彩度之間產生一種色彩的異化、禱魅與病變所導致。值得注意的是，「鬼瞳」並非是將不可視之物可視化，而是將「不可見者」（鬼魂）維持在一種視覺的高張強度裡，喚起更多「無可視者」（無法見鬼者）的感覺與想像，從而維繫鬼魂與無法見鬼者之間的幽微關係。因此，「鬼瞳」的視覺運作指向的是某種開啟多維度空間、視覺多樣性與幽靈複雜性的影像實踐。

例如，在 1970 年代以來，港台影視創作與視覺表現中的異色地景，包含港台恐怖電影中的色光佈局與異界空間的再現，以及台灣宮廟裡的十八層地獄景觀當中的迴廊、塑像與聲光效果之間的空間裝置，都涉及到鬼魅音像、異色景觀之間的共構，明顯受到民間社會對於「鬼瞳」所見世界的色彩重構之影響。無論在彰化南天宮的十八層地獄（1971）、台南麻豆代天府的十八層地獄（1979）；或是台灣在 1990 年代出版的《全民講鬼》、《猛鬼逛台灣》（1996）、《東北角靈遊指南》（1997）、《陽金公路恐怖路段》（1998）等一系列「靈遊書」的視覺設計；以及香港在 1980 年代以來的《靈氣迫人》（1984）、《陰陽路》（1997）、《見鬼》（2002）

¹⁰² 張開基，《鬼學》（台北：宇河出版社，2010），頁 407。

等多部鬼片當中，都可以發現，一方面，鬼魂與地獄場景被形塑出來的樣貌，並不如歷史影像那般灰白昏暗，也不似歐美鬼片鮮少考慮到對比色彩、異色光罩的佈置（多在自然光或是昏暗的情況下型塑幽靈的形體）。



圖 3：電影《見鬼》與《陰陽路》，星霖電影公司，作者翻攝。



圖 4：《猛鬼逛台灣》與《全民講鬼》，希代出版社，作者翻攝。

以往藉由敘事附體而驅動回返作用的影像美學和幽靈論述，並沒有「色度」(colorfulness)與色相學(chromatics)的討論；也沒有對色環(color wheel)的視覺律法進行拆解；亦無對色光譜(color spectrum)進行深究，而是圍繞在某種影像敘事與觀看機制的論辯。大多數的影像攝錄幾乎都沿用現實的色彩(僅有飽和度與對比度的調整)，卻鮮少思考色彩是一種貫通視覺收受行為的基底材。進一步的，因為色彩並非物體所固有，其本體實則是光線，如若現實事物的顏色，代表一種既定的視覺光譜(visible spectrum)的秩序，是器官藉由可見光與波長折射而造成的限制，衍生成一種具有色彩現實性的「類視覺體制」(para-visual regime)，形成與諸多觀看問題並存、伴隨、依附於視覺性(visuality)層面的潛在支配(指向一個如何變得可見與積累觀看慣性的視覺文化形塑過程)。那麼，「鬼瞳」與上述的作品，則在透過顏色置換來打破視覺的色彩律法，以及從人／鬼、可見之物／不可見之物的銜接，藉著「鬼瞳」才能穿越生理視覺的盲域，恢復被理性所壓抑的「生態無意識」(ecological unconscious)，也就是人與靈之間共棲的宇宙和互惠關係，使吾人得以反思理性邏輯運作與人文中心主義的框限。

在 2000 年代以降，台灣宮廟的地獄色光、「靈遊書」封面、香港多部鬼片中的異色魅景，從民間社會對於鬼魂色彩的視覺描述，反而發展出一種極為殊異的幽魂魅景與視覺倫理。一方面，這些電影或劇集將「鬼瞳」的觀念進一步內置於影像當中，使觀眾可以看見向來稀缺性的景象。另一方面，上述作品如同一種鬼瞳化的影像介面，既彷彿某種超自然轉譯成的視覺也具有一種超視覺性的效果，除了將鬼影內置於人鬼交會的場景之中，色光的操作則以一種鬼氣的型態，化作一處亡靈存在的地景。有色之處暗示著鬼魂存在的棲所；色光煙霧則表現著鬼魂的臨場，從而將見鬼者、異色鬼影與環境特性之間的關係彼此聯繫再一起。

進一步說，「鬼瞳」所見的異色魅景，並不是他者形象的再現，而是一處人鬼共棲(co-habiting)的視／世界。筆者曾指出，漢文中的「鬼」本身即是象形字，字體的視覺本身即與影像的生產有關(而非像拼音文字，只能從字根與字義來閱讀)，並內建於字的形象之中。與鬼相關的魅、魅、魅、魅等字，如同「鬼一形象」的外延影像。¹⁰³ 換言之，「鬼」等同於一種景象，往往與周遭事物交融於一處環境地景之中；「鬼瞳」則讓幽靈內建於「眼」這一器官，以及融入所見的地景、地理與地形之中。進而讓「鬼瞳」所見之魅景，內建了幽靈本身的存在位址，

¹⁰³ 梁廷毓，〈亡魂顯影的思辨：論靈異影像與觀落陰的視線邊界〉，《文化研究》第 29 期(新竹：國立交通大學，2019)，頁 288。

無須復返與回返。

肆、地理的幻象·眼眸的夢囈

鬼靈迴繞的魅景，往往使涉入其中者渾身冷顫，但冷顫是否恰恰是由一種歷史的熱度驅動？如果走入一處令你背脊發涼之處，是否恰巧是一處擁有場所熱度的感受？長時間在暗夜行山的經驗裡告訴我，幽暗的綠林中總會出現一種視感的熱度，當你閉上雙眼，隨即會「看」到紺赭、青靛、枯黃、黔墨的多重色塊在眼皮底下游移。相較於某種冷冽的視感、低飽和度的影像、緩慢的敘事，那些充滿負像、異彩、烈色、曝光、過飽色度的色塊，提醒著暗夜中的山川地形、死亡現場、鬼靈之地，向觀者投射一種視覺的篡變，在復返地景的過程當中經歷著色彩的幻變。也讓我想起一位述說過往獵首記憶的族人耆老，不斷地質問著：黑夜裡難道真的無法望見彩虹嗎？對於將靈魂寄望在祖靈之地的族人來說，彩虹始終是一處跨越現實與光學條件的心理地景——夢夜中是可能存在彩虹的。

換言之，正是對於視像的創造，以及對視覺的色度有一種置換的能力、錯動既有的色相光譜的影像意識，讓色彩在事物之間不斷地流變，始終帶有解放視覺現實性的一面。更重要的，這也讓我們無法忽視支撐視覺運作背後的地理特性；或是讓這一種影像得以運行的地理條件，以及和施行場域共同構成的技術—地理環境。例如，當代的靈異照片蘊含的某種弔詭的見證性與回返性，如果有一個朝向檔案建構的可能性，就必須重新放置在它所現形的地點，以及拍照前後所發生的詭異事件脈絡裡，必須回返到在拍攝周遭空間居住的人的感知與認知上。¹⁰⁴從而讓這些由影像中的鬼魂串連起的死亡地點，成為一個地理環境所支撐的「非人的空間歷史」敘事。¹⁰⁵甚至因為地形、地勢等因素，在同一地點死亡事件持續發生的情況下（抓交替），形成一個沒有時間終點的「死亡地理」，¹⁰⁶並在影像與地理條件之間，生成某種異質的魅景與觀看視域。

¹⁰⁴ 梁廷毓，〈無可理喻的檔案：論靈遊書與靈異影像的檔案法〉，《文化研究》第26期（新竹：國立交通大學，2018），頁276。

¹⁰⁵ 梁廷毓，〈亡魂顯影的思辨：論靈異影像與觀落陰的視線邊界〉，頁288。

¹⁰⁶ 梁廷毓，〈歹物：一種在地之「物」與「死亡地理」的敘事觀〉，《文化研究》第32期（新竹：國立陽明交通大學，2020），頁433。在這個系列性書寫中，筆者所深究的皆是關於視覺、死亡與鬼魅在環境、地理視域之下，如何顯現的問題。



圖 5：《斷頭河計畫—斷頭之谷》，於國家攝影文化中心「敘事中的風景」展出，作者提供。

此種「死亡地理」所涉及各種歷史位址，在我進行的《斷頭河計畫》（2017 年至今）中，首先是對地理視域的重新賦形與上彩。指向漢人將「內山」視如地獄一般的場景，將「生番」與地獄鬼卒身分的類比、混用、相結合的過程，在漢人地獄觀、審判、受刑想像上產生了面對他者時的文化矛盾與弔詭。¹⁰⁷以峽谷為例，兩山夾峙之處，牽涉到「生番」領域的地界，對想要入侵的外族形成一種地形的阻隔，最終讓地形內建了死亡的條件。¹⁰⁸「生番」成為漢人地獄中宰制罪魂的鬼卒，意味著漢人將那些棲居山中那些不可見的原住民，視為靈魂審判體系中可以懲治自我的權力行使者。翻轉了漢人／原住民在強逼／欺弱的歷史論調。這即是漢人因為進入一處不可見之地，衍生出一場夜夜纏綿的地獄之夢。

我便是從這種因為人群地理分佈與環境因素而產生的精神變異現象，導向一項視覺篡變的影像生產工作：一方面，影像以地形的不同色階（color ramp），重新放置到影像所涉入地點當中。地形圖的色階，投映到現實景物與影像敘事結構當中

¹⁰⁷ 梁廷毓，〈地獄鬼卒：清代文獻對「生番」的形象初探〉，《歷史臺灣國立臺灣歷史博物館館刊》第 16 期（台南：國立臺灣歷史博物館，2018），頁 72。筆者曾在此文中探究漢人將「地獄」和「生番境地」相結合的特殊觀念。

¹⁰⁸ 梁廷毓，〈界線與徑路：臺灣早期峽谷攝影中的地形、視覺阻隔與原住民潛像〉，《原住民族文獻》第 48 期（台北：行政院原住民族委員會，2021），頁 89。

時，所見之物都沾染上了一層詭譎的色彩，讓一切都介於熟悉／不熟悉、詭異／安適、現實／非現實之間，彷彿地獄的異景。另一方面，色階顏色對應著「鬼瞳」所見的各种鬼色，套疊或附著於地景、地物和地貌之上。這種對於自然色光及現實色彩的重構與置換，即是一種面對徹底的無檔案、激進的隱蔽、幾乎不可見與混沌記憶——處於一片暗黑無序、無政府、前現代、國家疆界之外的人群和村落當中的地理幻見與視覺之夢。

換言之，這裡涉及的不只是如何編撰歷史的敘事學問題；或是如何後設地拆解歷史結構的手法；還有一項與影像工作與民間視覺系譜、科學光譜、地理拓樸方面，進行觀看維度、尺度與位置之間的協商工程。所見的山川樹石景物，在民間和地方史的認知當中，並不是一個客體，而是地理中的行動者，決定了人群之間的領域勢力、互動方式與移動路徑；甚至成為諸多野史的見證者與參與者。這種不同人群、物群之間形塑出複雜的眾靈行動網絡，是唯有透過某種「鬼瞳」才能描繪出的樣態。



圖 7：《斷頭河計畫—襲奪灣》，於福利社「墳·屍骨·紅壤層」展出，作者提供。

在漢文的語意中，「幽冥」的概念大於「陰間」，又與「陽世」重疊。往往被視為無法將人與非人分離的地帶，是超自然與死亡彼此混雜難分的臨介空間。既調和「人間」與「鬼界」之間的二元區分；也迥異於現代性知識所建構的純淨空間。

¹⁰⁹筆者認為，具有幽冥性質的空間／地景／地理，所要鬆動的是一種將鬼魂劃界、排除、去魅的力量，並將自我投入到某種視覺的深度之中，將不可見者、不可知者融入生態光學（ecological optics）與感知（sense）當中，強調對鬼魂的感知在環境生存中的影響及意義。這正是「鬼瞳化影像」穿視往返的陰陽之界所欲創造的幽冥魅景；也是受到視覺支配的那些「目盲的幽靈」得以夢囁（sleep talking）、重拾一處低吟細語的空間。

伍、魂在之處：朝向對自然光的背離之地

當我們望向無盡黑暗時，某種隱匿的夜景（night scene／night landscape）也正以不可見的姿態凝視觀者。暗夜總是刺探人們的雙眸，藉由對光線的否定與視覺的陌異化，迫使我們凝望自身觀看的不可能；逼使眼瞳迎來出神和狂喜，降臨在一個非知、非思與非視覺的強度時刻。同樣地，遺落於黑歷史（dark history）之中那些帝國殖民者與剝削結構不願提及的殘破生命，必須在不可見之中尋找雌伏潛行的動能，而不是等待晝日；必須以閉上雙眼的方式審視歷史，而不是在世界的暗處尋覓光亮；必須從認知的界限和域外，洞察承載它的媒介作用和生成條件。換言之，無名歷史的創造並不在於對既有敘事的補充，而是從迎向不可見（invisible）越渡到某種盲視（blindsight），從而捏塑一處觀看的問題性場域。

具體來說，我們不僅要反思透過觀看和可視化來獲取知識的途徑，也要理解影像生產背後的觀看條件，更要意識到伴隨著多數影像發生的先天視覺箝制、現實色彩、觀看慣性的問題。在這些問題上，進一步探問在檔案之外，我們為何不願去質問在歷史的域外，為何不多加思索一種非歷史的幽靈？探尋一處比暗夜還更黑漆、更不可見之處？甚至逼問在現實之外，為何不去迫見一道跨維度的非現實魅景？如果鬼靈總是將我們逼臨到非思的界限，又向我們敞開無盡的弔詭、疑難與魅惑，那麼從「挖眼地獄」中的無觀看能力者、篡變色彩現實性的「鬼瞳」到「幽冥」的地理魅景，都不斷提醒我們，某種關乎歷史幽靈與復返地景的另翼觀點仍是重要的；想像一處難以被視覺化的群魔亂舞場景是迫切的；提出一種基於「盲視」（blindsight）而生的視覺論述更可能是必要的。

¹⁰⁹ 梁廷毓，〈論「精怪」與「魔神仔」傳聞中的生態思維與身體界限〉，《台灣文學研究學報》第31期（台南：國立台灣文學館，2020），頁62。筆者曾在此文中深究「幽冥」所蘊含的的臨界生態意涵。



圖 7：《斷頭河計畫—襲奪之河》，於台北當代藝術館「穿孔城市」展出，作者提供。

如若灰白影像以低限的色性逼顯出攝入對象和事物的靈魂，那麼篡變的色彩則反向地催逼出影像本身的魂魄；事物的色彩秩序和排列邏輯在這類影像中被打散、調動和重配置。色彩不僅止是風格和視覺語彙的表現，甚至就色彩本身而言，風格僅是它剩餘的部分。它更為核心的部分，在於揭示對視覺運作的先天性支配：色彩明顯地先於各種權力運作，從根本上決定了我們對於事物景像的錨定和秩序（認為東西都有其原本的顏色，都有既定的形貌）。我們將所見之景，長久以來歸咎於自然光（*natural light*）便可以證明這點——即認為有一種「自然」是透光線來區別、透析和掌握，但卻沒有意識到光譜作為某種行動者的角色，在由「器官—自然光—色彩—景像」所構築的視覺網絡之中，造成我們對於事物秩序和視像的深度慣性。

這也促使我反思以往具有幽靈意涵的影像實踐過於框限在現實政治、歷史、社會人文的脈絡，以及漠視色彩的現實性背後那一種「類視覺體制」的視覺慣性和色彩秩序之問題。另一方面，藉由「鬼瞳」銜接「不可見」到「盲視」的視覺介面，並透過對現實色彩的篡變來產生的視覺之夢，進而意識到影像與色光、色相、色譜和視覺運作的本質性關聯與箝制。也許上述的「鬼瞳化影像」對於觀看者所造成的效果不是觀看的困惑，而是某種異質生態與感知學的魅惑，更能夠在視覺工

作上觸及所欲呈現的人、靈與萬物之間相互關聯的地理異志；不僅止於某種非人類中心的自然書寫，也猶如透過一雙陰陽之眼（鬼瞳），描繪出複雜繁茂的泛靈網絡與臨界生態，構作一處讓靈性思惟和理性邏輯可以交涉的視域，最終化作為裂解的風景、靈動的地景、渾然的天地——從而抵達往返於不同空間尺度與視像維度之間的幽冥地理／誌。

張開基，《鬼學》（台北：宇河出版社，2010）。

李嗣涔，《靈界的科學》（台北：三采文化，2018）。

陳岸瑛，〈圖像與媒介—論視覺文化研究的物件與方法〉，《藝術設計研究》第 4 期（北京：北京市教育委員會，2015），頁 5-10。

梁廷毓，〈從幽靈潮到妖怪熱〉，《PAR 表演藝術》第 335 期（台北：國家表演藝術中心，2020）。

梁廷毓，〈AI 演算的恐怖影像：一個觀看與視覺文化的反思〉，《臺灣東亞文明研究學刊》第 17 卷第 2 期（台北：國立臺灣師範大學國際與社會科學學院，2020）。

梁廷毓，〈論臺灣當代藝術影像實踐中的「招魂術」與「感知民俗志」〉，《2020 年台灣美術經典講座暨新秀論壇論文集》，（台中：國立台灣美術館，2020）。

梁廷毓，〈亡魂顯影的思辨：論靈異影像與觀落陰的視線邊界〉，《文化研究》第 29 期（新竹：國立交通大學，2019）。

梁廷毓，〈無可理喻的檔案：論靈遊書與靈異影像的檔案法〉，《文化研究》第 26 期（新竹：國立交通大學，2018）。

梁廷毓，〈歹物：一種在地之「物」與「死亡地理」的敘事觀〉，《文化研究》第 32 期（新竹：國立陽明交通大學，2020）。

梁廷毓，〈地獄鬼卒：清代文獻對「生番」的形象初探〉，《歷史臺灣國立臺灣歷史博物館館刊》第 16 期（台南：國立臺灣歷史博物館，2018）。

梁廷毓，〈界線與徑路：臺灣早期峽谷攝影中的地形、視覺阻隔與原住民潛像〉，《原住民族文獻》第 48 期（台北：行政院原住民族委員會，2021）。

梁廷毓，〈論「精怪」與「魔神仔」傳聞中的生態思維與身體界限〉，《台灣文學研究學報》第 31 期（台南：國立台灣文學館，2020）。

梁廷毓，〈一種從影像所召返的觀落陰技術〉，《ARTSPIRE 鴻梅藝術評論平台》，<https://reurl.cc/EZ8qy0>，2021 年 09 月 16 日檢索。

高千惠，〈地景說話：幻—有根與無根之景〉，《典藏 Artouch 藝術評論平台》，2021/11/05，<https://artouch.com/column/content-49670.html>，2021 年 12 月 24 日檢索。

參、相關寫作主題之講座活動

發表文章及主題：寫作計畫涉及的相關地景藝術節





活動資訊

活動日期：2022 年 12 月 15 日

活動地點：國立台北大學公共事務學院

發表文章及主題：本次寫作計畫涉及的相關地景藝術節

所屬活動：「地景藝術節與都市再生議題探討」

所屬系列：藝術畫的土壤與地理佈署。

發表文章及主題：幽冥地理／誌





活動資訊

活動日期：2023 年 4 月 12 日

活動地點：國立雲林科技大學數位媒體設計學系

發表文章及主題：幽冥地理／誌

所屬系列：藝術計畫的土壤與地理佈署。

發表文章及主題：台灣當代藝術中的原民性及其反思





活動資訊

活動日期：2022年12月3日

活動地點：國立台灣美術館演講廳

所屬活動：「在地與多元的文化論證」學術研討會

發表文章及主題：台灣當代藝術中的原民性及其反思

所屬系列：群島思維與原住民當代藝術。

發表文章及主題：台灣當代藝術實踐中的原漢地界及其展演佈署





活動資訊

活動日期：2022年11月12日

活動地點：國立國父紀念館

發表文章及主題：台灣當代藝術實踐中的原漢地界及其展演佈署

所屬系列：地理藝術(Geo-art)視野下的當代藝術策展。