

非人、原民性與地理藝術 (geo-art)

【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「非人、原民性與地理藝術 (geo-art) 一系列評論寫作計畫」，共規劃了：(一)「當代原住民藝術及其不滿」；(二)「非人類視野下的藝術實踐」；(三)「一種原生性的「地理藝術」的實踐」共 3 個子題，在此 3 種書寫方向之下，共撰寫了 9 篇文章：

- (1) 未竟的主體：台灣當代原住民藝術主體性論述的缺席及反思
- (2) 非人、流動與結構：《物思人》裡的客家及其感覺構造
- (3) 非人：一項台灣當代藝術與原民性的問題及思索（上）
- (4) 非人：一項台灣當代藝術與原民性的問題及思索（下）
- (5) 感知山的路徑：「野根莖」與「巒嶙的岳光」的展演實踐
- (6) 往返客庄與部落之間的人：記一場與「原鄉」毗鄰的客庄展演
- (7) 臺灣當代「平埔族裔」的藝術實踐之初探
- (8) 對「島嶼」的追問：臺灣當代人文研究與藝術的認識—感知之地緣性條件
- (9) 地方—史的折轉：論「未記持」的歷史轉向及其展演條件

此 9 篇文章，總字數為 58,006 字。共 6 篇文章刊登於「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」，3 篇文章刊登於「個人 Medium 平台」，部分文章亦同步刊登於《臺灣美術學刊》等處。

貳、各文章發表與所屬系列說明

(1) 〈未竟的主體：台灣當代原住民藝術主體性論述的缺席及反思〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2023 年 08 月 15 日

文章連結：<https://reurl.cc/nvM7jX>

所屬系列：當代原住民藝術及其不滿。

(2) 〈非人、流動與結構：《物思人》裡的客家及其感覺構〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」與「非池中藝術網」。

發表日期：2023 年 09 月 26 日

文章連結：<https://reurl.cc/ZVoX56>

所屬系列：非人類視野下的藝術實踐

(3) 〈非人：一項台灣當代藝術與原民性的問題及思索（上）〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2023 年 10 月 18 日

文章連結：<https://reurl.cc/qvqkAR>

所屬系列：非人類視野下的藝術實踐。

(4) 〈非人：一項台灣當代藝術與原民性的問題及思索（下）〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2023 年 11 月 26 日

文章連結：<https://reurl.cc/E6vGla>

所屬系列：非人類視野下的藝術實踐。

(5) 〈感知山的路徑：「野根莖」與「巒嶙的岳光」的展演實踐

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

發表日期：2023 年 12 月 28 日

文章連結：<https://reurl.cc/rvVLV4>

所屬系列：一種原生性的「地理藝術」(geo-art)的實踐

(6)〈往返客庄與部落之間的人：記一場與「原鄉」毗鄰的客庄展演〉

刊登處：「個人 Medium 平台」，亦同步刊於《原住民族文獻》第 56 期。

發表日期：2023 年 8 月 10 日

文章連結：<https://reurl.cc/oy30MV>

所屬系列：當代原住民藝術及其不滿

(7)〈臺灣當代「平埔族裔」的藝術實踐之初探〉

刊登處：「個人 Medium 平台」，亦同步刊於《臺灣美術學刊》第 128 期。

發表日期：2024 年 6 月 1 日

文章連結：<https://reurl.cc/yvak8y>

所屬系列：當代原住民藝術及其不滿。

(8)〈對「島嶼」的追問：臺灣當代人文研究與藝術的認識—感知之地緣性條件〉

刊登處：「個人 Medium 平台」，亦同步刊於《文化：政策·管理·新創》期刊網站。

發表日期：2024 年 10 月 30 日

文章連結：<https://reurl.cc/6d6R15>

所屬系列：一種原生性的「地理藝術」(geo-art)的實踐。

(9)〈地方—史的折轉：論「未記持」的歷史轉向及其展演條件〉

刊登處：「鴻梅文化藝術基金會 ARTSPIRE 藝評平台」。

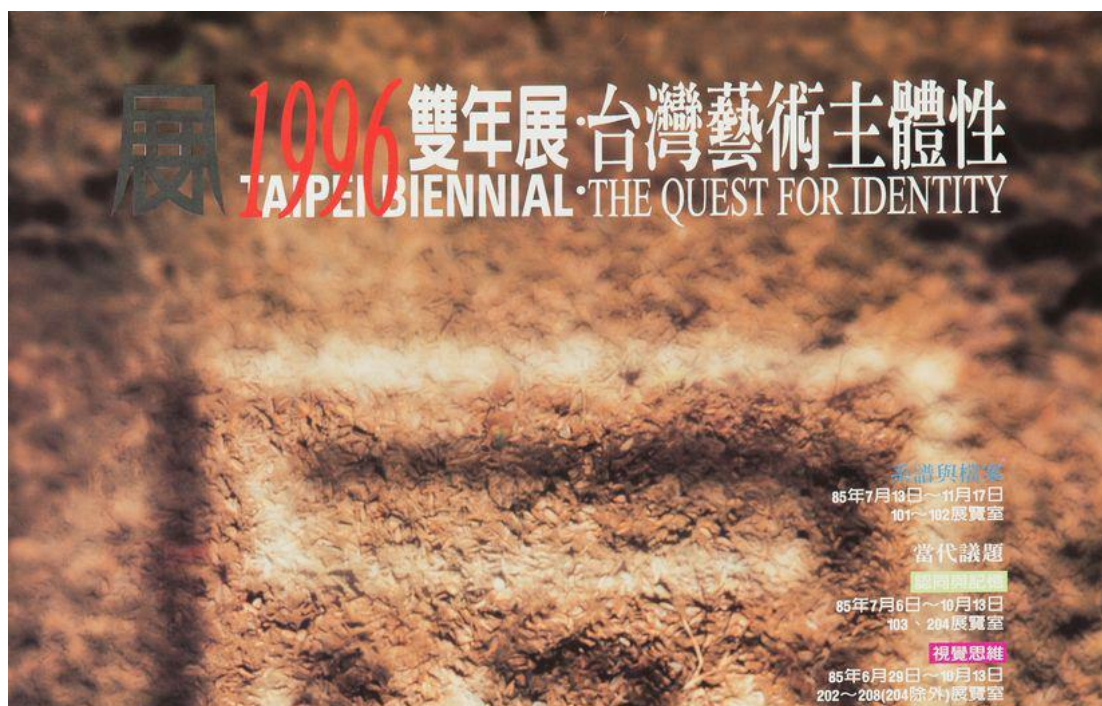
發表日期：2024 年 7 月 1 日

文章連結：<https://reurl.cc/E6vGvK>

所屬系列：一種原生性的「地理藝術」(geo-art)的實踐。

未竟的主體：台灣當代原住民藝術主體性論述的缺席及反思

臺灣當代藝術經歷 1990 年代關於「臺灣藝術主體性」(the subjectivity of Taiwanese art) 的論爭之後，自 2000 年至 2010 年代期間，持續有諸多學術研討會、公部門推動的相關計畫與當代藝術圈的藝術評論及研究書寫，投入臺灣當代藝術與主體性問題的研究和討論，並且在藝術實踐與論述層面，浮現多種另類主體性的方案及構想。



圖：1996 年台北雙年展「臺灣藝術主體性」，作者翻攝。

自 2000 至 2010 年代，臺灣當代藝術中浮現出的各種主體性論述，雖然已經具有將參照點從歐美地區轉移其他地域的論述意識，但仍存在由雙年展知識體系和外部理論所形成的殖民知識結構（此問題仍無法在短短幾年之間立即被消解），並以此持續激活著在地藝術論述的生產，出現諸多論述生產者對主體性論述的反思及建構。然而，臺灣當代藝術至今提出的主體論述，可能尚未認真面對到原住民族的問題。史書美即認為，「臺灣理論」建構過程中首要面對的根本，即是漢人主流社會結構內建的「定居殖民主義」(settler colonialism)。¹儘管臺灣當代藝術

¹ 參見史書美，〈臺灣理論初論〉，收於史書美、梅家玲、陳東升、廖朝陽主編，《知識臺灣：臺灣理論的可能性》（臺北：麥田，2016），頁 55-94。

長期受困於歐美知識權力，但對原住民族而言，漢人的評論、論述及研究，仍是定居型殖民之知識產物，對此種論述形構權力的再批判，必然是實現主體的多樣性（diversity）和多元性（multifariousness），甚至是面對知識解殖的必經之路。



圖：2012 年台灣美術雙年展「臺灣報到」，作者翻攝。

實際上，評論者鄭美惠早在 2001 年，便曾以反問句指出，當台灣已經是西方現代主義的連鎖分店時，漢人還要以為所謂的主流文化，對原住民形成殖民關係嗎？漢人該如何以在地的觀點，看待原住民的藝術，而非以現代主義的觀點，批判那屬於祖靈族群的藝術？²也必須探問，為何原住民藝術家的創作，很少回饋到當代藝術體制和過去百年來臺灣藝術發展的反思之中；³質問如今談論臺灣歷史、臺灣藝術史的重建時，所依據的是什麼樣的論述，是否包含有針對定居殖民形塑的歷史認知結構面上的鬆動。⁴當代原住民族藝術在晚近數十年來，在經歷「正

² 鄭惠美，〈活的藝術 VS. 死的標本：臺灣原住民當代藝術觀照〉，《典藏·今藝術》第 107 期（2001.08），頁 62。

³ 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。

⁴ 嚴瀟瀟，〈如何展？如何看？如何去談論？當前原住民藝術展演的突破之道〉，《典藏·今藝術》第 348 期（2021.09），頁 76。

名」、「人權」與「土地正義」等族群復振運動，所累積的歷史意識，是我們在探討原民性時，必須翻轉過來重新理解主體。⁵甚而要承認我們在「重建臺灣藝術史時，如果永遠把原住民藝術家晾到一旁，我們的藝術史永遠會是殘缺狀態」的現實。⁶

以史書美的論點，此種主體性論述對臺灣的漢人評論者與創作者而言，是後殖民批判（postcolonial criticism）視域底下的自我建構與知識再生產；但對於原住民族而言，則從未經歷後殖民時刻，仍持續面對漢人社會的定居型殖民支配。從定居殖民批判（settler colonial criticism）的角度，目前多數關於藝術主體性的論辯，仍具有強烈的漢人傳說、民俗祭儀、民間社會的泛靈觀與佛道教觀念之特質：先不談藝術評論的語言皆以華語為主，長久以來形成了大量的在地藝術論述，背後是否隱含語言權力和知識壟斷的現象。



圖：2022 年威尼斯雙年展台灣館「不可能的夢」，作者翻攝。

更關鍵的問題是，內在所欲形塑和連結的主體形象，似乎暗含著漢人社會思維的潛意識，明顯限定在漢人創作者的藝術主體性之知識表述。面對這項問題，可能需要在語言及書寫層面，藉由跨越和往返於不同宇宙觀的知識再生產，將這類主體形象進行另一種關係性、混雜化與原民化（indigenization）的概念轉型。換言

⁵ 高俊宏，〈當代原住民創作中的行動主義面貌〉，收於伊誕·巴瓦瓦隆主編，《我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術》（屏東：原住民委員會原住民族發展中心，2020），頁 56。

⁶ 芷仔，〈2022 臺灣美術雙年展，多原民元素、藝術作品〉，《原視新聞網》2022/11/06，網址：<https://news.ipcf.org.tw/57330>（2023 年 8 月 1 日檢索）。

之，在多元存有論的視野底下，臺灣現今呈現多重族群並存的現實情況，藝術環境應該也會形成多種不同知識論為前提的主體性論述；但是，目前能以漢人的在地知識論所延伸的主體型態，仍較為突出。比起過去面對歐美知識體系所投射出的主體空缺焦慮，今日漢人在面對原住民族的藝術主體性時，恐怕是更為切身且現實的懸缺。

2020年6月，在國立臺灣大學臺灣研究中心舉辦的「臺灣理論關鍵詞會議」裡，有論者嘗試提出「巫藝」(shaman techne)這一理論關鍵詞，去初步描述現今臺灣當代藝術原住民創作者希巨·蘇飛(Siki Sufin)、東冬·侯溫(Dondon·Hounwn)與漢人籍的創作者(例如，陳冠彰)，在一些藝術實踐的面向上，共同展現出的其中一種主體化技術之基底，是透過各自的宇宙觀去面對鬼魂的實存狀態，進而發展出的特殊創作倫理和方法論。⁷但是，回到藝術主體性的論述形構工程，如何不停留於現象的分析和指認，進一步去實踐跨越不同人群和宇宙觀知識，又能形成彼此對話和批評關係之雙向性的逆寫(write back)——進行不同角度的反寫、倒述與逆襲——是評論實踐的自身的課題和挑戰。



圖：2017年「南島當代藝術」展覽，作者翻攝。

進一步地，筆者認為需要再加以深化我們對語詞策略的思辨——這項工作不限於評論者，亦包含創作者在內，必須意識到我們的主體性論述形構工作，必然內建

⁷ 梁廷毓，〈巫藝 (shaman techne)〉，收於《2020 臺灣理論關鍵詞會議論文集》(臺北：國立臺灣大學臺灣研究中心，2020)，頁 143-152。

了多種矛盾性的異質知識元素，才能夠促使另類的泛靈行動者得以現身。同等重要的問題是，雖然目前臺灣對於原住民當代藝術及藝術史的書寫，已經有一些反思和推進，但如何裂解這些主體性內在暗含的「漢人定居殖民」之無形潛意識，並從原住民族的藝術實踐，發展出可能形成相互對話的主體形構工作，仍是重要且極具挑戰性的課題。相較於過去已經有諸多討論的 1990 年代「臺灣藝術主體性」；2000 年代的出現的重要藝術詞彙，也已經被歸納進「臺灣當代藝術關鍵字—建置暨研究計畫」當中；⁸但是，2010 年代出現的諸多藝術主體性論述，對於「定居殖民主義」長久積累的知識生產問題，尚未展開逐夠的反思。這也關乎到我們要如何展開藝術主體性的理論建構工程，以及使用何種知識論的架構，來進行藝術史方法的調整與寫作——這應該是在地藝術論述如何發展成一種藝術批判理論的關鍵環節。

[1] 參見史書美，〈臺灣理論初論〉，收於史書美、梅家玲、陳東升、廖朝陽主編，《知識臺灣：臺灣理論的可能性》（臺北：麥田，2016），頁 55-94。

[2] 鄭惠美，〈活的藝術 VS. 死的標本：臺灣原住民當代藝術觀照〉，《典藏·今藝術》第 107 期（2001.08），頁 62。

[3] 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。

[4] 嚴瀟瀟，〈如何展？如何看？如何去談論？當前原住民藝術展演的突破之道〉，《典藏·今藝術》第 348 期（2021.09），頁 76。

[5] 高俊宏，〈當代原住民創作中的行動主義面貌〉，收於伊誕·巴瓦瓦隆主編，《我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術》（屏東：原住民委員會原住民族發展中心，2020），頁 56。

[6] 芷仔，〈2022 臺灣美術雙年展，多原民元素、藝術作品〉，《原視新聞網》2022/11/06，網址：<https://news.ipcf.org.tw/57330>（2023 年 8 月 1 日檢索）。

⁸參見視覺藝術聯盟，「臺灣當代藝術關鍵字—建置暨研究計畫」網站，網址：<https://tcaarchive.org/keywordcatalogue/?lang=ch>（2023 年 8 月 1 日檢索）。

[7] 梁廷毓，〈巫藝 (shaman techne)〉，收於《2020 臺灣理論關鍵詞會議論文集》
(臺北：國立臺灣大學臺灣研究中心，2020)，頁 143-152。

[8]參見視覺藝術聯盟，「臺灣當代藝術關鍵字—建置暨研究計畫」網站，網址：
<https://tcaaarchive.org/keywordcatalogue/?lang=ch> (2023 年 8 月 1 日檢索)。

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

非人、流動與結構：《物思人》裡的客家及其感覺構造

近年在「地方學」越趨興盛的展演意識底下，《物思人：以物件與原鄉記憶閱讀當代台北客家》（以下簡稱《物思人》）一展，以人流與物流共構的跨地域網絡視角，從臺北城市做為連結海內外不同地域及時空環境下的策展意識，一方面以非人類（non-human）的「物」作為敘事主軸，勾勒出跨國界流動的客家人身影；另一方面，也藉此鬆動了地方文化政策及公部門單位預設的「地方主義」意識形態，體現一種歷史上不斷流動、遷徙及離散的客家性（hakkaness）。換言之，展覽在藉著將「睹物思人」的主體（人）懸置之後，實際上揭蔽了客家人群長久以來的「物隱」。⁹除了晚近被大量符號化的少數客家圖像和物件，在政治經濟及物流學的經貿架構下，多數事物皆是以相對隱秘的型態，在資源控管和成本計算的考量下流動。

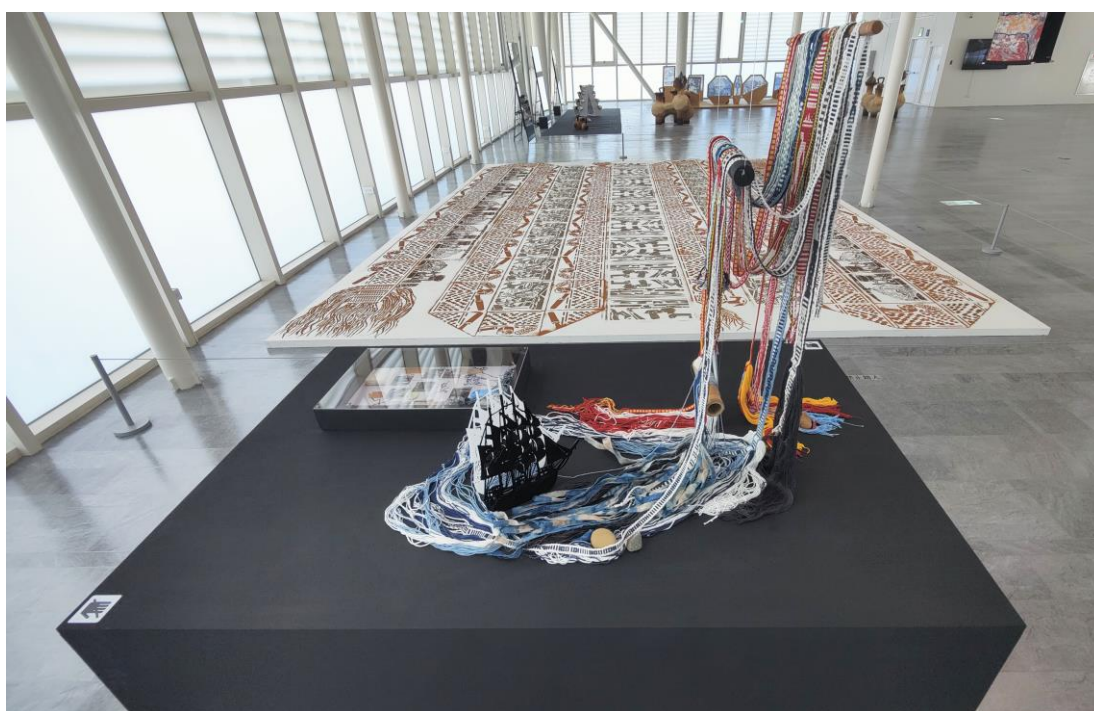


圖：《物思人：以物件與原鄉記憶閱讀當代台北客家》展場一景。

例如，展覽裡的作品《水雷壺鈴》和《子彈啞鈴》（2020-2021），勾勒出菸草、甘蔗材料所屬的農業經濟網；《織流》（2023）裡的棉花生產及其紡織業物流與代工技藝；《山誦》（2023）裡「模里西斯」鈔票背後的跨國貿易及貨幣制度；《此岸：一個家庭故事》（2020）當中各種家庭物件和影像聯繫的檔案技術等。藉由

⁹ 此處的「物隱」之說，引自酈道元，《水經注·聖水》。

康雅筑、吳梓安、致穎與羅懿君等人的創作，使我們再也無法浪漫化及美學化「物」在經濟支配和資本流動裡的能動性，而是必須架置在全球物質流動的交換網絡當中——以藝術觀念及造型化的手法，將這些「物」偷渡至一處感知交換的場域，使加速度的流動得以緩衝和減速，並且獲取能夠重估其價值的時空條件。正是在這層意義下，「物」的價值及作用，透過批判政治經濟學式的質變過程，得以重啟它令人情動與魅惑之處。



圖：《物思人：以物件與原鄉記憶閱讀當代台北客家》展場一景。

另一方面，邱子晏在 2018 年時，透過再製手法重新詮釋李行導演《小城故事》（1979）之同名作品，也值得深究。藝術家經由重新配音與重演的形式，使原有

電影裡無法述說的女性重新講起客語（例如，吟唱客家歌謠與抱怨日常瑣事的言語）。孫松榮已經指出：這看似最平常不過的重演段落，意義不凡……關鍵原因，這除了與當時「說國語，禁方言」的政策有關，還涉及角逐金馬獎的影片，須以國語發音或配音的辦法脫不了關係。¹⁰筆者認為，此件作品實際上隱含一種更為深層的、重返歷史並進行社會結構批判之意圖。儘管有學者指出，定居殖民者來了之後不走，且慢慢變成人口的多數，如台灣的漢人，不論是所謂的台灣人、客家人、外省人，對原住民來說，都是定居殖民者。¹¹就土地的層面而言，確實是如此；但筆者認為，目前我們對於台灣的定居殖民批判之討論，仍忽略了「結構」在內部構造和與組成上，不同族群的行動者在面對「結構」時的變動性與異質性，尤其是晚近臺灣文化、政治運動上及社會歷史脈絡裡，原住民族與客家族群在追求身分、土地及語言權利時的相互牽引與糾葛關係。

施正峰曾指出，長期以來，作為少數族群（ethnic minority）的客家人，不僅是在政治場域的參與客客氣氣、小心翼翼，在公共領域的再現（representation）幾乎也是被當作是隱形人看待。……也反映出客家人對於閩南族群文化所感受到的無形壓力，尤其是在離開家鄉者（桃竹苗與高屏六堆地區），也就是間接表達對於所謂「自然同化」的反對。¹²20 世紀中葉以來台灣客家族群和原住民群體的互動，其實和原住民族正在遭受的「定居型殖民結構」，有緊密地關聯性。和原住民族「正名運動」及「還我土地運動」大約同時興起的客家「還我母語運動」，反對的則是政府長期以來的國語化政策傾向，以及追求主體性過程顯現的閩南沙文主義意識形態。回溯歷史，1987 年創刊的《客家風雲》／1983 年創刊的《高山青》；期間興起的客家文學／原住民作家及其文學；以及國立中央大學與交通大學的客家學院／國立東華大學原住民族學院的成立，乃至於客委會近年推行的「逆寫客家開發史計畫」等系列措舉，皆是對台灣主流社會及文化、政治環境的反思。因此，1996 年原住民族委員會的設立，若可以視為晚近一系列原住民族運動下所獲的果實；那麼 2001 年客家委員會的成立，亦是晚近客家運動之下的產物。

換言之，展覽有意識地置入李行與邱子晏的作品，進行交互的對話：從 1979 時

¹⁰ 孫松榮，〈歷史還魂術：論邱子晏的《小城故事》〉，《ARTalks》，2019/04/29，網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2019042903>。

¹¹ 史書美，〈反離散：華語語系研究論〉（臺北：聯經，2017），頁 56。

¹² 施正鋒，〈期待客家族群文化開花結果：賀行政院客家委員會成立〉，《客家雜誌》第 134 期，頁 42。

《小城故事》裡被壓抑的客語，到 2018 年邱子晏於《小城故事》裡重新復現的聲音，是一段以影像進行跨時間流動的過程——不僅是物件（object）在物理空間之間的跨地域流轉，而是事物（thing）在不同歷史及社會結構變遷及時空環境中的遷徙與穿越。另一方面，此檔展覽之所以在客家文化主題公園內的客家文化中心發生，以及近幾年相關原住民當代藝術展多數舉辦在原住民族文化園區，背後實際上共享著相似的社會環境脈絡與歷史結構之因素——即客家族群在定居殖民結構內部的身分及權利競爭上，面臨語言及文化權利的大量流失（原住民族面臨的文化、經濟、政治及土地權利的流失又更為嚴重），逐漸被隱形化與福佬化——所形成的一種族群之間相互影響、彼此引動的當代文化政治實踐。



圖：《物思人：以物件與原鄉記憶閱讀當代台北客家》展場一景。

究極而言，《物思人》展覽以物導向（Object-Oriented Ontology, OOO）哲學作為展演敘事部署的方法論取徑，僅是用以啟動再脈絡化（re-contextualization）外部思想的危險動因：地緣政治經濟結構在進行「物」的支配時，同時賦予其跨地域流動的潛能，牽動著不同客家人群的生命境遇，並在藝術實踐上重新配置出新的

感知作用力；另一方面，社會及歷史結構的變遷，則觸動了「物」形成跨時空的渡越，更細緻地洞見「結構」對於客家人群的影響，並連繫著某種跨時間尺度的感覺構造。也提醒我們對客家文化及理論建構尚未形成一種哲學思維的焦慮：從客家研究（Hakka Studies）的知識體系及思維而言，「物」究竟意味著甚麼？或許有待未來的深掘，以便從一種非血緣及本質論、流動於邊界上的客家思維，更細緻的築構一種顯現「客家之物」的展演感知學。

[1] 此處的「物隱」之說，引自酈道元，《水經注·聖水》。

[2] 孫松榮，〈歷史還魂術：論邱子晏的《小城故事》〉，《ARTalks》，2019/04/29，網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2019042903>。

[3] 史書美，《反離散：華語語系研究論》（臺北：聯經，2017），頁 56。

[4] 施正鋒，〈期待客家族群文化開花結果：賀行政院客家委員會成立〉，《客家雜誌》第 134 期，頁 42。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



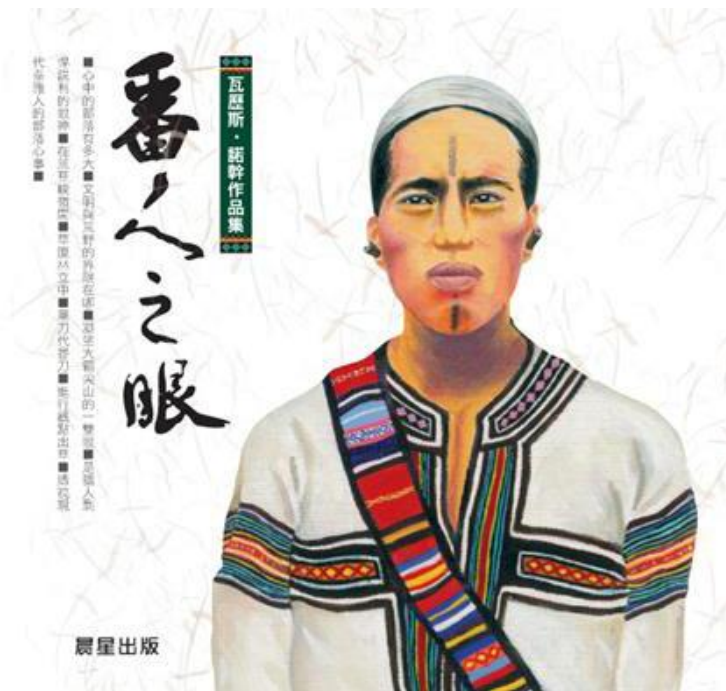
國|藝|會



文心藝術基金會
Wansing Arts Foundation

非人：一項台灣當代藝術與原民性的問題及思索（上）

泰雅作家瓦歷斯·諾幹（Walis Nokan）曾經在《番人之眼》書中的一篇短文，從泰雅族和非人萬物共存的傳統倫理觀，描寫一種疊合著泰雅之眼、祖靈之眼望向部落與山林土地的關懷視野。作家重拾了百年前殖民史裡的「番」之汙名，轉化為今日勇敢自稱的「番人之眼」。彷彿以一雙逆反現代人的雙眼，無懼於歷史加諸的汙名和權力凝視，除了朝向包覆於萬物之中、強調和非人共處的 Tayal（泰雅的自稱）生命觀，¹³也勇於面對祖先在層重殖民歷史中被迫成為「非人」的過往。¹⁴筆下的族人帶著那雙自信的眼神，正用祖先握著番刀的手作畫，毫無任何的卑屈，反倒如作家在開篇時所述：一如祖靈的眼神，閃亮泰雅的視角。¹⁵



圖：瓦歷斯·諾幹（Walis Nokan），《番人之眼》封面，作者翻攝。

與此視角呼應的是，晚近轉向關注「人」與「非人」關係（non-human）趨勢下

¹³ 泰雅語的 Tayal，雖被譯為「人」之意，但實際意義更接近一個能夠遵守 gaga 規範、懂得和萬物相互依存的知識、視自己為非人萬物之中的一份子，在生態共同體之中願意分享收穫的其中一種生命體。參見黑帶·巴彥（Hitay Payan），《泰雅文化大全》（臺北：永望文化，2018），頁 69-154。

¹⁴ 對歷史上的外來殖民者而言，「番」並不是人。參看尤哈尼·依斯卡卡夫特（Yohani Isqaqavut），〈從原住民的觀點來看平埔族〉，收於施正鋒主編，《族群政治與政策》（臺北：前衛，1997），頁 1-15。

¹⁵ 瓦歷斯·諾幹（Walis Nokan），《番人之眼》（臺北：晨星，1999），頁 10。

的藝術史學與視覺研究，紛紛以環境、多物種倫理與生態學的視角，進行藝術品在歷史脈絡中和物質、環境交纏關係的論述。此種「非人轉向」(The Non-human Turn)下的研究，興起於 20 世紀末至 21 世紀初的藝術、人文和社會科學領域，這些學科的研究者試圖遠離 20 世紀早期的社會建構主義 (social constructivism)，轉而尋求去人類中心化的思維，強調非人類世界的能動性 (agency)，¹⁶也認為藝術與影響環境的社會、經濟因素的相關討論已經交織在一起，故有必要針對藝術在當前環境危機中的作用，進行更多的對話。¹⁷試圖根本地質疑「人文學」(humanities) 中的「人」(human) 之概念，¹⁸並反思以「人」為研究對象的知識體系。



圖：人類世—凝視·消逝中的地表」展覽，作者翻攝。

在這類論述中，一方面將「人類世」視為一種感覺現象 (ensorial phenomenon)，試圖探問藝術如果無論如何皆是受制於星球和大地的實踐，那麼藝術在與「人類世」遭逢的過程，兩者之間的內在關係發生何種層次和尺度上；¹⁹另一方面，則是積極挑戰自然／文化的二元概念，關注本體論層面的糾纏 (entanglements) 和

¹⁶ Grusin, Richard. *The Non-human Turn*. (Minnesota: University of Minnesota, 2015), pp1-9.

¹⁷ Julie Reiss. *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*. (Delaware: Vernon, 2019), pp6.

¹⁸ Thakur, Basu. "Review of The Non-human Turn." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 23 (2016): 3.

¹⁹ Davis, Heather. Turpin, Etienne. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. (London: Open Humanities, 2015). pp.3-4.

關係性 (relationality)，試圖從人們身上重新分配代理權。²⁰甚而建議在生態危機和氣候不穩定的時代，可以學習原住民及其以土地為基礎的生態智慧，並認為該文化體現了「非人轉向」中的核心命題，²¹認為藝術研究應該轉向探討原住民族是如何描述出多樣的生態想像 (ecological imagination)。指出原住民的思想和實踐——包括藝術——是反思當前隱含普遍化、均質性、霸權式「人類世」話語的重要部分。²²藉由倡議藝術及其歷史實際上奠基在人和非人相互共生、生態中彼此依存的「原民性」(indigeneity) 思維及價值觀，來反思過去以「人」為中心的藝術判準。

然而，這類轉向「非人」的藝術史研究，大多將目光投注在不同尺度下的無機物、技術物、自然物、微生物、動物等可以經受當代自然科學檢視的「非人」，而鮮少考慮到「非人」所指涉的對象本身，在不同時空情境、歷史語境和認識論（甚至是宇宙觀）之中的變化性、多樣性 (diversity) 或多義性 (multivocal)。筆者認為，對於「非人」對象的思索，也必須和特定殖民歷史和文化中的宇宙論 (cosmology) 關聯起來。西文的 non-human 一詞，普遍被翻譯為「非人」或「非人類」，意指外於「人」的任何生命和物質實體，但在不同文脈語境下，也有不同的含義（例如，民族誌裡的巫術與神秘主義、精神疾患、動物圖騰，或是哲學與文學研究中的幽靈）。而清代圖像史料中的「非人」包含某些如同鬼魅和禽獸之異物；²³在日本美術的圖像文獻裡，「非人」(ひにん) 的字面意思即：它不是人，而是化作人的惡魔。²⁴筆者認為，以此審視不同脈絡文本中的「非人」，在行文、用語和認識方式，以及被視為「非人」的情境，便能理解某些原住民族在歷史中被稱呼名稱之意涵，及其在過去生存環境中和不同物種、人群與殖民者之間的關係。

²⁰ Büscher, Bram. "The non-human turn: Critical reflections on alienation, entanglement and nature under capitalism." *Dialogues in Human Geography* 12 (2022): 54-73.

²¹ Singh, Neera. "The non-human turn or a re-turn to animism? Valuing life along and beyond capital." *Research Article* 12 (2021): 84.

²² Todd, Zoe. "Indigenizing the Anthropocene." In: *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environment and Epistemology*. Heather Davis and Etienne Turpin (editors). (London: Open Humanities, 2015). pp.252.

²³ 林百川、林學源，《樹杞林志》，編入《臺灣文獻叢刊》第 63 輯（臺北：臺灣銀行經濟研究室，1957），頁 104。

²⁴ 朝日新聞出版株式會社編，〈非人ひにん〉，《ブリタニカ国際大百科事典：小項目事典》，網址：〈<https://web.archive.org/web/20190410154325/https://kotobank.jp/word>〉（2021.05.19 瀏覽）；相關圖像可參看寺島良安編纂，〈穢多（えた）〉，收於《和漢三才図會》（大坂：國立國會圖書館藏，1712）。



圖：「泛·南·島藝術祭」展覽，作者翻攝。

進一步聚焦晚近臺灣的藝術學圈，在回應「人類世」與「原民性」議題，或在倡議建構「原住民藝術史」時，當中呈現以人與非人相互依存、共生為基礎的藝術評析與論述趨勢，²⁵若從藝術史書寫的角度來看，我們似乎無可避免地陷入一種歷史性的矛盾，即過去某一段時間在美術畫作和圖像表現當中，將原住民族視為「非人」(non-human)的歷史。因為只要談到人與非人相互糾纏、嵌結的歷史，在一些特定歷史時期，原住民族就不可避免會捲入到曾被「去人化」(dehumanization)為「非人」的處境之中。這意味剷除掉其作為人的特徵 (removing the human-ness)，餘留下的是看似像人的生物，但卻絕不是「人」。因此，若從藝術與非人環境互為關係的角度來重新思考藝術史的書寫，便會立即將歷史上曾經被視為「非人」的原住民族捲入其中——被稱為「生番」的群體在清代時期被視為「山鬼」或「飛禽」；²⁶日治時期則一步被視為法律意涵中的「地

²⁵ 相關論壇可參看高雄市立美術館，〈泛·南·島：原民性與當代藝術：國際論壇暨策展工作坊〉，《高雄市立美術館影音平臺》，網址：〈<https://www.youtube.com/watch?v=OnE9n1WmCJk>〉(2022.02.26 瀏覽)。相關論述可參見龔卓軍，〈我們要的是理解，不是宣傳—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126-133；伊誕·巴瓦瓦隆(Etan Pavavalung)主編，《我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術》(臺北：原住民族委員會原住民族文化發展中心，2021)，頁38-48；黃瀨瑩、呂瑋倫、龔卓軍主編，〈原民場域·當代轉換：藝術的原民性與困惑的多元性專題〉，《藝術觀點 ACT》第85期(臺南：國立臺南藝術大學，2021)，頁30-51。

²⁶ 吳性誠，〈入山歌—六首之二〉；馬清樞，〈臺陽雜興三十首之十四〉，皆收於全臺詩編輯小組編，《全臺詩》(臺北：遠流，2004)，兩首詩分別寫於1816年與1877年。

上物」——和所有土地上的動物、礦物、木材物、建築物等，都被殖民者視為某種環境因素和自然的一部分。²⁷

大體而言，今日我們對歷史中被視為「自然物」的東西（自然材料、環境因素與生命物種），進行各式檔案文獻的深度檢討、重新審視人和非人的關係時，大多以當代自然科學和環境生態學的知識來重拾非人的能動性。但歷史上原住民被視為「自然物」、並被表現為一種「非人」的形象，是很多藝術史研究者在引入「非人轉向」的討論時，鮮少進行再思考的問題。

[1] 泰雅語的 *Tayal*，雖被譯為「人」之意，但實際意義更接近一個能夠遵守 *gaga* 規範、懂得和萬物相互依存的知識、視自己為非人萬物之中的一份子，在生態共同體之中願意分享收穫的其中一種生命體。參見黑帶·巴彥（*Hitay Payan*），《泰雅文化大全》（臺北：永望文化，2018），頁 69-154。

[2] 參看尤哈尼·依斯卡卡夫特（*Yohani Isqaqavut*），〈從原住民的觀點來看平埔族〉，收於施正鋒主編，《族群政治與政策》（臺北：前衛，1997），頁 1-15。

[3] 瓦歷斯·諾幹（*Walis Nokan*），《番人之眼》（臺北：晨星，1999），頁 10。

[4] 參看 Grusin, Richard. *The Non-human Turn*. (Minnesota: University of Minnesota, 2015).

[5] 參看 Julie Reiss. *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*. (Delaware: Vernon, 2019).

[6] 參看 Thakur, Basu. “Review of *The Non-human Turn*.” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 23 (2016).

[7] 參看 Davis, Heather. Turpin, Etienne. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. (London: Open Humanities, 2015).

²⁷ 吳豪人，《「野蠻」的復權：臺灣原住民族的轉型正義與現代法秩序的自我救贖》（臺北：春山出版，2019），頁 39-42。

[8] 參看 Büscher, Bram. “The non-human turn: Critical reflections on alienation, entanglement and nature under capitalism.” *Dialogues in Human Geography* 12 (2022).

[9] 參看 Singh, Neera. “The non-human turn or a re-turn to animism? Valuing life along and beyond capital.” *Research Article* 12 (2021).

[10] 參看 Todd, Zoe. “Indigenizing the Anthropocene.” In: *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environment and Epistemology*. Heather Davis and Etienne Turpin (editors). (London: Open Humanities, 2015).

[11] 吳性誠，〈入山歌一六首之二〉；馬清樞，〈臺陽雜興三十首之十四〉，皆收於全臺詩編輯小組編，《全臺詩》（臺北：遠流，2004），兩首詩分別寫於 1816 年與 1877 年。

[12] 參看吳豪人，《「野蠻」的復權：臺灣原住民族的轉型正義與現代法秩序的自我救贖》（臺北：春山出版，2019）。

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

非人：一項台灣當代藝術與原民性的問題及思索（下）

筆者認為，目前值得注意的是，臺灣清代至日治時期多件描繪「生番／蕃」的作品，今日大多被編列進臺灣美術史的相關著作，有其藝術史的定位。例如，《番社采風圖》被編於藝術史家蕭瓊瑞主筆的《圖說臺灣美術史 II：渡臺讚歌》書中，列於明清時期之作品；²⁸《皇清職貢圖》與《番社采風圖》則在《臺灣美術史綱》書中，被編入明清時期的美術；²⁹這兩件作品，在邱琳婷所著的《臺灣美術史》當中，也被編入十八世紀的美術表現。³⁰作品原件則被收藏於公立的歷史及藝術博物館（museum），如《皇清職貢圖》、《番社采風圖》與《臺灣內山番地風俗圖》部分版本的原件，收藏於國立故宮博物院；《晚清臺灣番俗圖》則收藏於北京故宮博物院，皆為兼容作品典藏及藝術史研究的展示、學術單位；另一方面，在蕭文杰的〈日據時期臺灣美術繪畫中之原住民圖像〉文中，亦探討從清代《番社采風圖》至日治時期畫家富田柳堤的《臺灣蕃俗圖繪》與秋山春水的《出草》等作品。³¹進入日治時期，以「生蕃」為題材，可說是美術創作中難以忽視的支流。³²諸多作品皆入圍或曾參與當時的「臺灣美術展覽會」與「帝國美術展覽會」，³³成為後進研究者書寫日治時期美術表現的重要文本。

另一方面，晚近針對這些藝術圖像進行視覺批判的論述大量地出現，眾多研究皆指出過往呈現出的原住民圖像和畫作，都有將其「去人化」的傾向，認為殖民統治者在視覺上透過藝術圖像的再現，將原住民族視為禽獸。並且大力批判這類視覺權力的運作，實則建立在「人／非人」、「文明／野蠻」的對立框架當中。例如，《番社采風圖》中攀爬樹枝的「生番」不是裸身，就是穿著獸皮，形體如同猿猴，再加上「雞足番，趾如雞距，食息皆在樹間」等敘述，暗示「生番」實

²⁸ 蕭瓊瑞，《圖說臺灣美術史 II：渡臺讚歌》（臺北：藝術家，2013），頁 79-94。

²⁹ 蕭瓊瑞、劉益昌、高業榮、傅朝卿，《臺灣美術史綱》（臺北：藝術家，2009），頁 210-216。

³⁰ 邱琳婷，《臺灣美術史》（臺北：五南，2015），頁 133-146。

³¹ 蕭文杰，〈日據時期臺灣美術繪畫中之原住民圖像〉，《環境與藝術學刊》第 6 期（嘉義：南華大學環境與藝術研究所，2008），頁 107-125。

³² 王淑津，〈高砂圖像—鹽月桃甫的臺灣原住民題材畫作〉，收於《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》（臺北：行政院文建會，1997），頁 116-145。

³³ 例如，秋山春水描繪「生蕃」出草題材的《出草》，榮獲第 9 回臺展東洋畫部的「特選臺展賞」；大岡春濤描繪「生蕃」伏擊出草為題材的《活著的英靈》，入選首回臺展東洋畫部。黃土水以「生蕃」出草題材的《兇蕃獵首》雖未入選帝展，但也留下畫家曾以該件作品報名帝展的訪談紀錄。參見不著撰人，〈以雕刻「蕃童」入選帝展的黃土水君，其奮鬥及苦心談〉，《臺灣日日新報》（1920.10.19），版次 7；財團法人陳澄波文化基金會，《臺府展資料庫》，網址：<https://taifuten.com/>（2022.1.19 瀏覽）。

為非人之屬，並在圖像中亦表露無遺；³⁴《皇清職貢圖》（圖 2）中，滿清政權將生番「非人化」的造型，可以明顯看出其中「非人乃獸」的認知取向；³⁵《番俗圖》中穿披獸皮、剪短頭髮的「生番」圖像，則被連結到粗蠻如野獸的過往；³⁶《臺灣蕃俗圖繪》描繪紋面「生蕃」的獵首景象，同樣以歪曲醜惡的身形，刻意強化兇殘野蠻的樣態，其目的是為「教化野蠻的住民」。³⁷



圖：蕭瓊瑞主筆的《圖說臺灣美術史 II：渡臺讚歌》、《臺灣美術史綱》；邱琳婷的《臺灣美術史》。作者翻攝。

弔詭的是，當代「非人轉向」的討論中，往往強化當代族人作為「原住民族行動者」（indigenous actor）的角色，忽略了歷史書寫中曾經被視為非人的原住民群體。筆者認為，此種隱含不溯及既往（non-retroactivity）的論述邏輯，既和「原民性」思維所強調對歷史地理知識的復返（return）以及和非人共處的生態關係之意識，在觀念和實踐上彼此形成扞格，甚而有態度相悖及矛盾之疑慮；換言之，當前關注在原住民藝術史的相關研究和展演，一面批評過去將族人「去人化」為非人的不正義行為；卻又強調原住民藝術蘊含的原民性思維，顯現出某種人與非人共處的生態倫理實踐——並沒有將「原住民自身被去人化為非人的歷史」與「注重和非人共處的生態性思維」，進行兩者之間的對話和思辨，反而對不同時空處

³⁴ 宋冠美，《圖像、知識與帝國統治：清代臺灣原住民形象的比較分析》（臺北：國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2015），頁 63。

³⁵ 蕭瓊瑞，《島民·風俗·畫：十八世紀臺灣原住民生活圖像》（臺北：東大，2014），頁 341。

³⁶ 蘇峯楠，《清人繪製臺灣「番俗圖」的視覺與物質文化》（臺北：國立政治大學臺灣史研究所博士學位論文，2021），頁 213。

³⁷ 陳國傑、蕭文杰，〈日據時期臺灣視覺藝術中的原住民圖像〉，《康寧學報》第 11 期（臺北：康寧醫護暨管理專科學校，2009），頁 115。

境中的「非人」產生論述上的區別待遇，在前者「重返人文關懷的批判思維」與後者「去人類中心的思維」間形成價值觀不一致的現象。



圖：「南島藝術三年展」展覽，作者翻攝。

過去被臺灣藝術史研究所收錄的諸多圖像，如《皇清職貢圖》、《晚清臺灣番俗圖》與《臺灣蕃俗圖繪》等，被暴力地再現為野獸、貶低為「非人」的處境必需要反省，但不是將「非人」重新挪移至帶有人文主義、反殖民色彩的視覺批判論述當中進行平反。如此只會再度強固以「人」為中心的歷史觀，並重蹈以人類為中心的支配階序和意識形態（再次使歷史書寫的成為「人」的歷史）。過去將原住民「去人化」的權力操作之批判論述，雖然揭示了殖民者的再現政治與視覺暴力問題，但是卻忽視了「人」作為一項概念的發明，其實是伴隨著現代知識型與殖民擴張背景下的產物。另一方面，此視覺論述背後隱含以「人」為中心的思維與批判意識，實則透過將原住民收編進現代知識型意義下的「人」，邏輯上將再次排除過去在歷史中現身的非人野獸或非人之物。

最後，筆者所提出之問題，可能也是全球當代藝術及其歷史書寫，在「非人轉向」與「人類世」處境下書寫原住民藝術史時，迫切需要展開反思的疑難和論述盲域。

且不會僅僅是臺灣的問題——喬治·華盛頓 (George Washington) 便曾在 1783 年美洲印地安戰爭期間的一封信件寫道，印第安 (Indians) 和狼 (wolves) 「兩者都是猛獸，只是牠們的外型不同」。³⁸或是 17 至 19 世紀時，嶺南地區的官僚體系和主流社會群體曾以「貉獠」稱呼閩南 (Hoklo)；³⁹以「犵狓」稱呼客家 (Hakka)，⁴⁰這種「去人化」歷史中閩南、客家畫家的作品，又如何重新被看待？因此在廣義的原住者和流離者曾經發生被「去人化」經驗的地區 (例如，紐西蘭、澳洲、美洲、嶺南等地區)，皆是筆者期望未來研究可以持續對話的部分。希望透過這項論題的提出和推演，讓此問題不會僅是臺灣現下思考藝術史書寫方法時的獨特處境，亦是一項和有相似經驗的地區可以展開對話與連結的問題性場域。



圖：「生存／抵抗：臺灣—加拿大原住民藝術展」展覽，作者翻攝。

[1] 蕭瓊瑞，《圖說臺灣美術史 II：渡臺讚歌》（臺北：藝術家，2013），頁 79-94。

[2] 蕭瓊瑞、劉益昌、高業榮、傅朝卿，《臺灣美術史綱》（臺北：藝術家，2009），頁 210-216。

[3] 邱琳婷，《臺灣美術史》（臺北：五南，2015），頁 133-146。

³⁸ Lobo, Susan & Talbot, Steve. *Native American Voices* (Hoboken: prentice hall press, 1994). pp70.

³⁹ 顧炎武，《天下郡國利病書》（上海：上海古籍出版社，2011），頁 3201。

⁴⁰ 田汝成，《炎徼紀聞》第 4 卷（臺北：漢珍，1981），頁 40。

[4] 蕭文杰，〈日據時期臺灣美術繪畫中之原住民圖像〉，《環境與藝術學刊》第 6 期（嘉義：南華大學環境與藝術研究所，2008），頁 107-125。

[5] 王淑津，〈高砂圖像—鹽月桃甫的臺灣原住民題材畫作〉，收於《何謂臺灣？近代臺灣美術與文化認同論文集》（臺北：行政院文建會，1997），頁 116-145。

[6] 宋冠美，《圖像、知識與帝國統治：清代臺灣原住民形象的比較分析》（臺北：國立臺灣師範大學臺灣史研究所碩士論文，2015），頁 63。

[7] 蕭瓊瑞，《島民·風俗·畫：十八世紀臺灣原住民生活圖像》（臺北：東大，2014），頁 341。

[8] 蘇峯楠，《清人繪製臺灣「番俗圖」的視覺與物質文化》（臺北：國立政治大學臺灣史研究所博士學位論文，2021），頁 213。

[9] 陳國傑、蕭文杰，〈日據時期臺灣視覺藝術中的原住民圖像〉，《康寧學報》第 11 期（臺北：康寧醫護暨管理專科學校，2009），頁 115。

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

感知山的路徑：「野根莖」與「巒嶙的岳光」的展演實踐

原住民學者孫大川在〈山的邏輯〉一文中，曾指出「山」不僅是臺灣地形的主體，也是其文化特徵之所繫，臺灣如果想在文化和土地之間建立一個有機且健康的關係，「山」永遠是其交會之所。⁴¹筆者認為，這一種屬於「山」的地理歷史（geo-history）之觀點，也反映在 2010 年代的臺灣當代藝術的展演實踐當中。一方面，逐漸關注到風土、地理和環境的特性，反映在藝術實踐上的思考。諸如「海島」（island）、「群島思維」（archipelago thinking）與「海洋」（ocean）等面向，甚而從島嶼的山巒地理條件，進行身體、地理美學和藝術政治性的再挖掘；另一方面，則是牽涉到認識論的轉向：由人文的視角，轉至非人及生態式的宇宙論，意識到山川地形和地質的作用力（agency）和人們在感知覺層面的交互關係。



圖說：「贊米亞」（Zomia）的地理範圍。

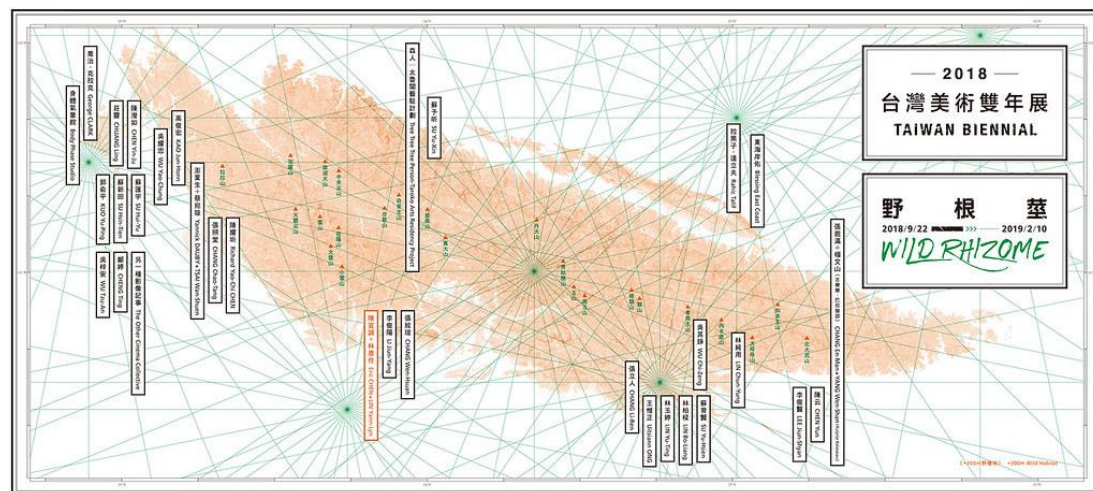
由龔卓軍及周郁齡共同策劃的「野根莖：台灣美術雙年展」（2018）一展，以人類學家斯科特（James C. Scott）提出的「贊米亞」（Zomia）概念為引，東南亞內陸 300 公尺以上的無政府主義高地；指出台灣也有 300 公尺以上的高地，佔了國土面積三分之二。並以此地理條件來指向一種異質連結、安那其式的另類組織。例如，1966 年陳耀圻所拍攝的《上山》；1987 年王墨林在三芝廢船廠與飛碟屋製作的「拾月」劇場計畫；1990 年代拉黑子·達立夫（Rahic Talif）返回石梯坪大港口部落的創作行動；2002 年台東金樽海邊意識部落的藝術家集結創作；2010

⁴¹ 孫大川，〈山的邏輯〉，《久久酒一次》（台北：山海文化，2010），頁 145-149。

年以後吳瑪俐的「樹梅坑溪計畫」；姚瑞中的「海市蜃樓」蚊子館調查行動、高俊宏的「大豹計畫」，皆蘊含一種種「野根莖」式的組織形式，它的特徵可以總結為四個方面：自由異質的聯結、反系譜反符號的斷裂、非中心化的開放系統、重新製圖與轉印式的呼應關係。⁴²



圖說：「當代藝術 X 高山不流水」系列活動的主視覺。



圖說：「野根莖：台灣美術雙年展」展覽的主視覺。

另一方面，在「野山海」的策展子題當中，除了陳宣誠、林彥伶的作品《+300m 野棲地》，所勾勒出的地理圖景之外，展期間策動的「當代藝術 X 高山不流水」系列活動中，亦邀請了 8 位藝術界的高山嚮導：陳伯義、姚瑞中、吳牧青、陳政道、陳寬育、高俊宏、王有邦等人，分享他們的高山經驗，並且規劃路線，從初階的郊山至三天左右的高山路線，在「野根莖：台灣美術雙年展」期間，組隊進

⁴² 龔卓軍，〈野根莖：弱機構·群組織·戰爭機器〉，《藝術觀點 ACT》第 75 期。（2018），頁 8-9。

行體驗、探索與創作計畫。企圖從傳統以人的視點為中心的藝術寫生論、風土論、風景論，轉進至當代藝術帶著歷史意識爬山的現代國家與帝國佈署之反省、體會不同宇宙政治學，認為藝術實踐透過高山要學習的不再是繪畫的表現技巧，或特定藝術類型的表現，而是對於動物、植物、溪流、高山與生態的觀點，重新體會，脫離人文主義的思維模式，轉向非人的皺摺時空。⁴³

相較於「野根莖：台灣美術雙年展」一展強調臺灣多山的地理條件，蘊含形成另類組織、創作政治的潛能，並且積極詮釋以及賦予「山」價值，關注山地與社會、文化及歷史等權力結構之間的交互作用；由黃靖容、柯宜芸在臺南市美術館策劃的「巒嶙的岳光：在敬與畏的稜線間」（2023）一展，同樣將「山」視為臺灣島嶼上面積最大、最鮮明的帶狀。展覽以「幽明的靈動之域」、「循著明晰的光」和「與山林共譜」三個策展子題，述說「山」的崇高到親近、神秘到熟悉，以及山林之光映照下，人心理及身體的敬畏經驗所構成的「山」的感知連結，試圖探討臺灣這片土地上，山與人的多元共存模式，以及人記錄和經驗山的方式。⁴⁴從感官生態學（sensory ecology）與靈性生態學（spiritual ecology）的視野，勾勒出「山」的情狀。

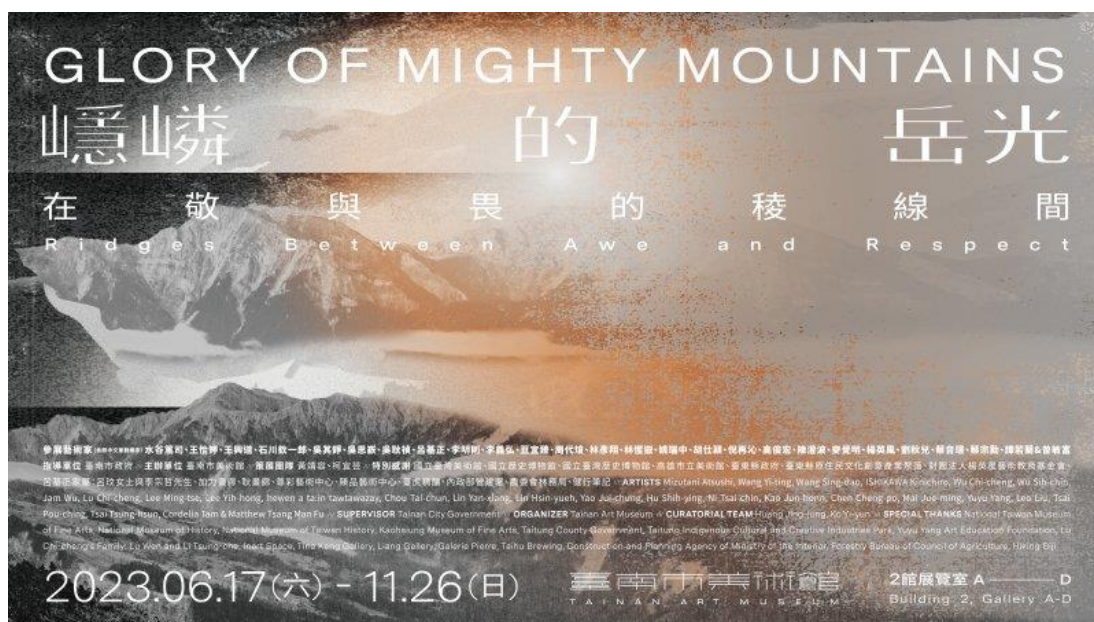
一方面，這是一種屬於「山」的生態思維，使「山」不再是一種風景，而是多重力量相互交觸之地；不純然是經由視覺所再現之物，而是一種形成無政府及組織動員的決定性因素；另一方面，「山」在晚近的台灣當代藝術展演實踐當中，並不是一個「登山史」或「休憩觀光」的課題，亦不是追求「征服感」及「崇高之感」的境地；而是一個關乎地質、地理（geo-）及宇宙論（cosmology）之間如何被關聯起來的問題性場域。在此意義下，身體、感知和「山」之間的聯繫，成為一個必要的條件，因為「山」不是一個先驗性的存有，必須涉身其中，才得以用一種非視覺（non-visual）的方式來進行感知。

然而，在近代的殖民主義、資本主義及國家治理力量，已然介入至山地，進行各種的權力佈署和知識支配時，一種無政府、非國家式的、政治意義上的「贊米亞」，似乎已經成為一種反抗者的幻見。筆者認為，「野根莖：台灣美術雙年展」和「巒嶙的岳光：在敬與畏的稜線間」皆承接了這一個挑戰，並且企圖指出：「贊米亞」作為一項和地理有關的思想概念，如果對台灣的「山」仍有所啟示，那麼「贊米

⁴³ 參見龔卓軍，〈身體上山·皺摺時空：野根莖的聯外山路〉，《國美藝誌》第5期（2018）。

⁴⁴ 參見台南市美術館，「巒嶙的岳光：在敬與畏的稜線間」展覽手冊（2023）。

亞」所指向的反抗空間，必然涉及了宇宙論、美學和感知學的課題。換言之，「贊米亞」已經不存在於憑藉「地形阻隔」優勢，地形因素造就的難以治理性早已失效，連帶的一套人文地理認識論和敘事方式，也就不具政治性；相反地，「贊米亞」的空間，在上述的展演實踐當中，指向的是一處繞經宇宙論而創造的「山」。



圖說：「嶷嶙的岳光：在敬與畏的稜線間」展覽的主視覺。



圖說：「嶷嶙的岳光：在敬與畏的稜線間」展場一景。

進而言之，在「野根莖：台灣美術雙年展」和「嶷嶙的岳光：在敬與畏的稜線間」兩個展覽中，「山」不再僅是一處物理性的空間，也是一種感知性的存有。在賦予宇宙論維度之後的「山」，並沒有被徹底美學化，而是召喚出「贊米亞」所蘊

含的宇宙政治（cosmopolitics）——以其知識及思維的複雜性和多樣性，構成一種知識地形（topography of knowledge）意義下的阻隔作用——從而抗拒了面對當代的自然科學在「山」的理性邏輯，及其背後的知識權力及治理觀點，使一種異於「自然」的感知途徑，在這之中被誕下來。

[1] 孫大川，〈山的邏輯〉，《久久酒一次》（台北：山海文化，2010），頁 145-149。

[2] 龔卓軍，〈野根莖：弱機構·群組織·戰爭機器〉，《藝術觀點 ACT》第 75 期（2018），頁 8-9。

[3] 參見龔卓軍，〈身體上山·皺摺時空：野根莖的聯外山路〉，《國美藝誌》第 5 期（2018）。

[4] 參見台南市美術館，「巒嶙的岳光：在敬與畏的稜線間」展覽手冊（2023）。

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

往返客庄與部落之間的人：

記一場與「原鄉」毗鄰的客庄展演

從北二高速公路駛下新竹關西交流道，便是一座淺山圍繞的山城：關西鎮。穿越市街至臺三線道路的交岔路口後，正式進入竹縣 28 線道的湖肚庄。此地是一處純樸的客家山村，倚著象棋崙、獅山與眺望嶺。這幾座山曾是村落過去的屏障，也是原漢人群的界限。沿著竹縣 28 線道往山區駛入，不久便會抵達四寮聚落，此地是成立於 1880 年代「金廣成」墾號的拓墾範圍。昔日伐樟焗腦的人們雲集在此，客籍腦丁搭設草寮、建立腦灶，聘雇隘丁在山邊防守，將樟腦運至桃園龍潭的三坑仔碼頭，再沿大崙崙溪運至下游的河港市街、甚至出口至國際市場；客家人在此建立的村落，位於四寮溪右岸的河階臺地上，與彩和山群峰相隔一溪；山頭後面就是馬武督泰雅族部落的範圍。隨著製腦業與採礦業的沒落，部分人口逐漸外移，今日此地僅剩幾戶房舍。



圖 1 金廣成文化館內常設展出的「金廣成」開發史簡介

四寮聚落內有一座「金廣成文化館」，也是 2023 年第二屆「浪漫臺三線藝術季—淺山行路人」的展區之一。走入文化館，幾塊大牆面展示「金廣成」墾號及地方家族於山區開發的歷史；寫下客家先民「不畏艱苦、冒險犯難」；「不惜賭上身家

性命」的開拓精神（圖 1）；條列出當時參與開發的墾首、副墾首、股東和佃人的姓名，以茲紀念。不可否認地，這是地方居民凝聚社區認同時的一段傲人歷史，也反映「客家內山開發史」當中一段篳路藍縷、以啟山林的血淚故事。但是，原住民的身影，僅在當時「開山撫番」政策的背景描述中被提及。文化館附近幾座山嶺稜線皆是桃園龍潭和新竹關西行政區的界線；也位於昔時「番界」附近，客家庄和泰雅部落之間僅有一山之隔。

新竹關西一帶原為馬武督社泰雅人的傳統活動領域，今日的關西小鎮作為國家級浪漫臺三線文化廊帶上的鄉鎮，境內的地方文化館、客家文化節、客家桐花季、客庄美食與觀光活動，在近年來越趨興盛。一方面，該地區的客家人從以前必須面對與原住民的土地競奪、衝突，需要隘防組織才能存續的客家山村，在今日被官方政策形塑為「浪漫客家村」的區域形象、人文特質。另一方面，從移墾到定居的過程中，客家聚落、廟宇已然成為沿山地區的「傳統文化景觀」。



圖 2 金廣成文化館常設內的古地圖《舊時官隘民隘與現新隘民居地名界址圖》
（圖片來源：梁廷毓攝，2023/06/27）

北臺灣淺山地帶的客家庄，在漢人開發史和族群記憶方面，很大程度透過傳統聚落的廟誌、方志和口碑，形塑開山闢林、篳路藍縷的敘事，這類長久以苦痛、艱

辛為情感認同的「內山開發史」，將建立家園過程中遭逢的原住民視為「番」，館內展示的《舊時官隘民隘與現新隘民居地名界址圖》(圖 2)，為描繪當地開發情形的古地圖，除了標示地方客家聚落的「湖肚庄」名稱，山嶺後方的馬武督泰雅部落一帶，仍寫著「番界」與「番社」，再現出一種昔日原漢人群關係彼此對立、相互防範的刻板印象。晚近社區聚落設立的地方文化館，也延續了這類開發史的敘事邏輯。

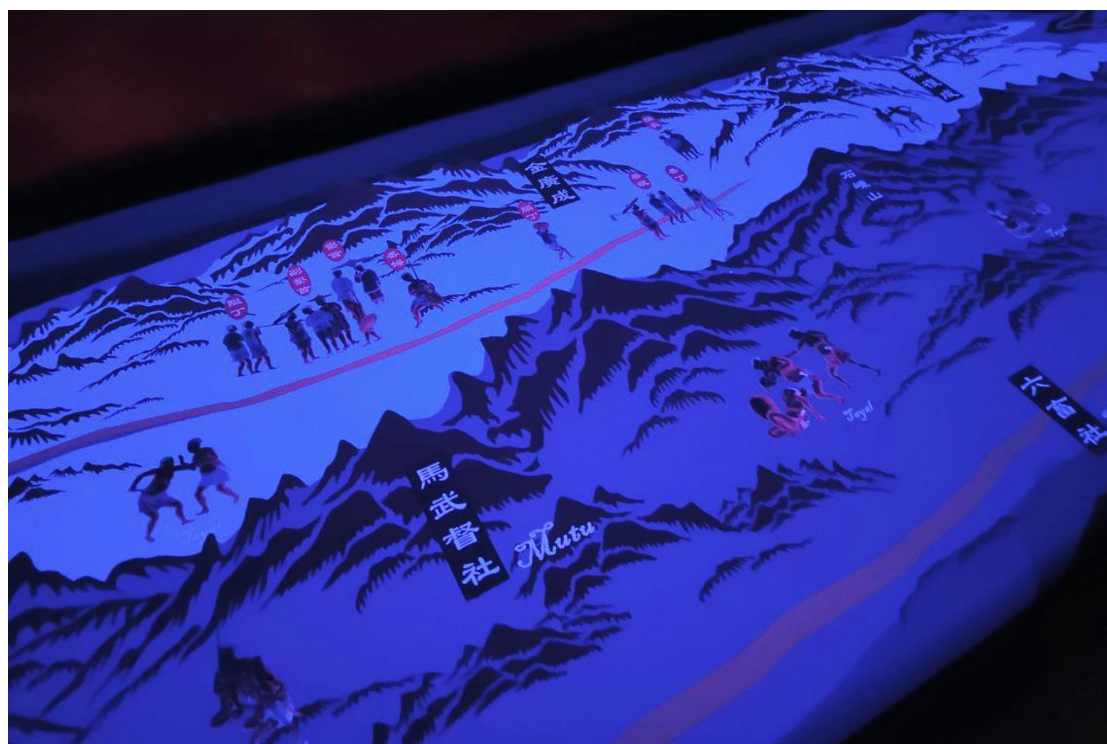


圖 4 《往返客庄與部落之間的人》於金廣成文化館內展出之圖誌

此次於金廣成文化館展出的《往返客庄與部落之間的人》，聚焦於歷史上遊走於原漢人群之間擔任中介者的「番割」，及其餘留在今日客家庄內的地方記憶。相對於館內常設展示的《舊時官隘民隘與現新隘民居地名界址圖》在「番界」背後一片空白的描繪方式；此次展覽中展出的長型圖誌，以金廣成文化館所在地為核心，描繪此地過去原漢人群在衝突及對立關係之外，位於原漢界線內／外雙方的人群流動、交易、通婚、合作關係同時並存的時空，並揭示開發史觀底下被隱蔽的人群互動型態(圖 3、4)。

「番割」是清代時出現於漢人史料中的用語。回顧歷史，過去活動於北臺灣淺山地帶，在史料文獻裡被稱為「番割」的人，由於懂得族語、通過入贅部落或娶原

住民女性為妻，或是紋上屬於泰雅的「紋面」，甚至散髮、易服、入境隨俗。時常以身涉險越過隘防界線，往返部落和墾區庄之間進行鹽、鐵器、山產與檜枝交易，具有被原民化、融入部落社會文化的特質。相對於當時被官府賦予合法身分的「通事」；「番割」往往是非法居間於原漢人群之間，私底下仲介雙方各項事務的角色。



圖 6 以「番割」及泰雅女性為主體之展場影像裝置

文化館展場內的影像裝置即以「番割」和泰雅女子為主軸，藉由地方原漢家族耆老的口述，串聯起不同角度的史料敘事，和文化館內的文字、物件及空間場域本身產生對話（圖 5、6）。例如，「金廣成」墾號開發時的參與者：張秀欽與徐阿連等人，名字皆呈現於文化館常設展出的解說欄，但並沒有說明他們昔日作為「番割」的腳色（懂族語和娶泰雅族女性為妻）；反而藉由展場的影像敘事，使這對被隱蔽的家族史被揭開，與文化館展示原來預設的漢人中心視角，形成不同歷史角度的對話。

另一方面，影像內容除了演繹不同語言留下的歷史文本，也邀請地方上泰雅族及客家籍的耆老，講述原客人群互動的過往記憶（例如，「番割」家族的故事），翻轉地方文化館以客家拓墾為中心的開發史敘事；重新描繪客庄與部落之間跨界流

動的人群，至今仍流轉未歇的記憶。對於界線的「渡越」，亦包括計畫期間，以聚落內的「番割」與「番通事」家族記憶，透過走讀的形式，使觀眾的身體親臨現場、實地走訪，感受主流漢人開發史敘事底下，鮮為人知的原漢人群跨界往事。我感覺「客家的開發史／原民的反侵略史」是一體兩面、甚至並存於交界地帶的歷史幽靈。而在客庄與部落的邊界地帶之間的展覽，意味著這處歷史展演的現場，從來不是、也不應隸屬於某個單一文化、視角及歷史觀的詮釋。透過這次的展覽，稍稍鬆動的既有的漢人中心史觀，也讓人得以瞥見原漢人群互動的幽微歷史，其餘則有待未來更多跨越部落與客庄之間的持續性對話，方能讓這項課題被持續地開展及深化。

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「平埔族裔」的藝術實踐之初探

一、前言

現今原住民族委員會所列名的平埔族群 (plains indigenous peoples)，大致可分為：噶瑪蘭族 (Kavalan)、凱達格蘭族 (Ketagalan)、道卡斯族 (Taokas)、巴宰族 (Pazeh)、拍瀑拉族 (Papora)、巴布薩族 (Babuza)、洪雅族 (Hoanya)、西拉雅族 (Siraya)、馬卡道族 (Makatau) 等數十個族群，⁴⁵ 主要分布在臺灣西半部平地，北起宜蘭平原、東北角、臺北盆地，南迄高雄、屏東一帶，和現行的法定原住民一樣，⁴⁶ 都是原本居住在臺灣島上的「南島語系」(Austronesian languages) 原住民族。⁴⁷ 無論是高山原住民族群或平埔族群，⁴⁸ 都屬於「南島語系」的一員。但是，臺灣多數的平埔族群因為各種殖民及歷史因素，並未具有法定原住民身分，長期被排除在政府法定的「平地原住民」與「山地原住民」身分之外。

自 17 世紀開始，平埔族群由於位處濱海之地緣關係，早期臺灣受到大量外來族群政治、經濟、語言、文化等力量的侵略時，平埔族群亦首當其衝，面臨外族的殖民統治與文化衝擊。平埔族群固有的部落文化受到外來政權的強迫性同化 (forced assimilation)，在不斷與外來人接觸的過程中，慢慢的淡化自身的語言、文化與生活習慣，被清帝國依照「歸化的程度」歸類為「漢化」(sinicization) 程度較淺的「生番」，與漢化程度較深的「熟番」兩大類；前者至日治時期被改

⁴⁵ 原住民族委員會，〈平埔族群及南島語族簡介〉，《原住民族委員會》(2017.12.29)，網址：<https://www.apc.gov.tw/portal/docList.html?CID=A9E092C6104ACAD5> (2023.4.8 瀏覽)。

⁴⁶ 根據現行之〈原住民身分法〉所定義之原住民，包括山地及平地原住民：山地原住民為臺灣光復前原籍在山地行政區域內，且戶口調查簿登記其本人或直系血親尊親屬屬於原住民者。平地原住民：臺灣光復前原籍在平地行政區域內，且戶口調查簿登記其本人或直系血親尊親屬屬於原住民，並申請戶籍所在地鄉(鎮、市、區)公所登記為平地原住民有案者。「平地原住民」包含阿美族、卑南族、邵族、噶瑪蘭族、撒奇萊雅族，以及苗栗南庄鄉和獅潭鄉的賽夏族等。參見法務部全國法規資料庫工作小組，〈原住民身分法〉，《全國法規資料庫》(2024.1.3)，網址：<https://reurl.cc/YVVv2l> (2024.1.5 瀏覽)。

⁴⁷ 南島語系民族在人種上屬馬來人種，分佈地區西起非洲東南的馬達加斯加島，越過印度洋直抵太平洋的復活節島；北起臺灣，南到紐西蘭。臺灣是南島語系民族分佈的最北端。

⁴⁸ 高山原住民族群，是臺灣戰後初期 1945 年至 1949 年中華民國政府依歸化程度對臺灣原住民執行分類管理所使用的稱呼，其範圍大概等同相於清朝時期所謂的「生番」，以及日治時期臺灣總督府所稱的「蕃人」、「高砂族」。與「高山族群」、「山地同胞」(又依照身份上依原籍不同劃分「山地山胞」與「平地山胞」對應的另一稱呼為「平埔族群」。參見葉高華，〈排除？還是放棄？平埔族與山胞身分認定〉，《臺灣史研究》第 20 卷第 3 期 (2013.9)，頁 177-206。

稱為「高砂（蕃）」後者則改稱為「平埔（蕃）」。⁴⁹歷史上，平埔族人遭到漢人社會的強迫同化，過程中產生的歷史及心理傷痕並不會因為「漢化」而得到治癒，其所受到的族群滅失及傷害，甚至較諸高山原住民族有過之而無不及。⁵⁰當今持續面臨族群文化認同、抗爭、消失與保存的危機。⁵¹

隨著 1980 年代本土意識的抬頭，再加上 1990 年代至 2000 年以來臺灣原住民運動如火如荼的展開，包括「還我土地運動」、「反國家公園運動」與「反核廢料運動」，也開啓了平埔族群的正名、復權及文化復振運動。平埔族人過去一直被視為僅存於歷史與學術研究之間的隱藏人群，但隨著臺灣社會開始強調多元文化特質的新潮流，平埔族群才逐漸在社會舞臺展露頭角。⁵²諸多學者也透過研究，為平埔族群的存在發聲，指出其不僅本是臺灣歷史發展與各世代族群關係上的重要角色，在當代的田野資料與身分認同調查當中，也多半反應出「平埔族已經漢化、消失」是一種迷思（myth），因為這些族裔其實仍在臺灣社會不同角落生活著。⁵³

值得注意的是，臺灣在 2010 年代也逐漸出現當代藝術領域的策展人和藝術家，以「平埔族裔」的身分現身，並從事和自身族群歷史、文化有關的藝術實踐。然而，不論是在當代藝術研究的領域，或是在原住民藝術史的探討文獻當中，卻鮮少針對平埔族裔的藝術實踐進行相關的討論。目前有關平埔族裔藝術家、策展人的展覽及創作資料、文獻大多仍四散在各處，並無專門且系統性的探討。因此，本文首先回顧 1990 年代以來，臺灣平埔族群的正名運動之歷程，進而以相關的藝術實踐——展演、創作及論述——探討晚近當代藝術中出現的平埔族裔之藝術實踐特質。必須強調，本文所指的「平埔族裔」創作者，並非完全以血緣做為討論案例的選擇標準，也非是以官方登記的「熟註記」為唯一判準。「族裔」作為一種身分的宣稱，必須反映在其「認同」及「實踐」層面的展現。以本文的討論

⁴⁹ 文中有關「蕃」的用詞，為昔日史料與文獻慣用之文字，本文在此並無歧視之意。另一方面，「高山族群／平埔族群」這種二分法是歷來殖民政權依歸化程度，對臺灣原住民族進行統治管理時，所使用的政治性劃分，本文使用「平埔族群」一詞，則依照既有史料及研究文獻之用法，並無刻意分化族群關係之意。

⁵⁰ 連容任，〈平埔族裔身分認定—以我國法制為中心〉（臺北：國立政治大學法律學系碩士班碩士學位論文，2021），頁 64。

⁵¹ 中華民國行政院，〈《原住民身分法》修正—平埔原住民獲正名〉，《中華民國行政院》（2017.9.12），網址：<https://reurl.cc/RWW1LG>（2023.4.8 瀏覽）。

⁵² 詹素娟，〈詮釋與建構之間—當代「平埔」現象的解讀〉，《思與言》第 34 卷第 3 期（1996.9），頁 45-78。

⁵³ 謝若蘭，〈平埔族群正名運動與官方認定之挑戰〉，《臺灣原住民族研究季刊》第 4 卷第 2 期（2011.6），頁 123。

案例而言，幾乎所有的創作者在幼年成長經驗中，大多不會知曉自身的平埔族身世，而是後續在就學及創作養成的階段，開始回溯並挖掘自身的家族記憶與歷史，透過一定時間的調查和再認識（包含書寫及創作實踐），甚至藉由參與文史復振工作的方式，來重拾自身作為「平埔族裔」之族群認同意識。

因此，本文也會斟酌考量創作者對於自身族裔認同的主觀意願，例如：是否有以「平埔族裔」的身分，參與進相關的藝術展演；或是有無透過自我書寫與創作集之出版，向大眾展示出自身在追溯家族歷史、找尋族群身分認同表現——來進行「平埔族裔」創作案例之選擇。若沒有可供本文考察及判斷的資料（例如，創作者對於身世的追溯、書寫、踏查與特定作品的內容想法），亦無法窺見其創作理念及內容上的相關性，便不是本文所欲探討的對象。另一方面，本文作為初探性的研究，希望初步透過已經出現的平埔族裔之創作及展演案例，初步勾勒出其藝術實踐上所蘊含的若干特質；也試圖在原住民藝術及藝術史書寫的層面，提出平埔族裔的藝術實踐所面對到的困境和疑難，思考要如何審視平埔族裔的創作之定位和視角，並對於未來可能進行的研究方向，提供一些建議。

二、回顧：平埔族群的正名運動之歷程⁵⁴

1993年的「還我土地運動」遊行隊伍中，來自臺南、臺北和花蓮各地的「平埔族」組成抗議隊伍，與其他原住民團體起上街頭，⁵⁵開啟了後續平埔族群往後數十年的復權、正名運動。同年6月，原住民族在舉行「爭取『正名權、土地權、自治權』入憲大遊行」，平埔族人也積極地參與。⁵⁶根據學者潘英海及其研究團隊的整理，平埔運動至少可以溯及：噶瑪蘭族裔舉辦花蓮後山噶瑪蘭返回宜蘭尋根的活動（1991），並舉行噶瑪蘭族的豐年祭（1993）；凱達格蘭族裔則舉辦「凱達格蘭古蹟巡禮」與「重返登陸地」的活動（1994），以及凱達格蘭族文化資產保存的研討會（1994）；西拉雅族裔則擴大舉辦臺南的「頭社太祖夜祭」活動（1995）；馬卡道族裔在屏東高樹透過耆老的憶述，重建傳統的儀式（1995），並展開一系列馬卡道文化復振的活動（1996）。⁵⁷

⁵⁴ 筆者在過去參與平埔族群的復振活動與經驗中，有察覺到民間不同的平埔族團體、主事者和運動人士之間，過去因為存在一些資源分配、立場嫌隙和私人紛爭。因此要梳理並回顧此一過程，要兼顧到各方人士的角度，並非易事。因此，考量到這些團體的成立脈絡、主事者的族群身分，反映出的地域性質與運動策略些有所差異。並非本文在有限篇幅之內，能夠細緻梳理的問題，本文也盡量參照研究單位（如：中央研究院）所彙整的資料為主，進行脈絡性的回顧。

⁵⁵ 夷將·拔路兒，〈臺灣原住民族運動史料彙編〉（臺北：行政院原住民族委員會，2008），頁878。

⁵⁶ 潘朝成、段洪坤，〈變與不變：平埔族群復名復權運動〉，《臺灣原住民族研究學報》第8卷第4期（2018.12），頁67-93。

⁵⁷ 參見中央研究院民族學研究所，〈平埔文化資訊網〉（2008.5.19），網址：

此一時期，在臺灣史及人類學領域「平埔研究」(studies of Taiwanese Plains)的漸次興盛，也和臺灣社會運動情勢的轉變有密切的關連。中央研究院在 1992 年 10 月間，也籌組了「平埔研究工作會」，並分別於 1994、1996 與 1998 年舉辦大型的學術研討會，於會後出版《平埔研究論文集》(1995)、《平埔族群的區域研究論文集》(1998)與《平埔族群與臺灣歷史文化論文集》(2004)等學術專書，⁵⁸奠定平埔研究的基礎。1990 年代之後，政治的解嚴伴隨而來的即是對本土歷史、文化的關注，亦讓過去鮮少為學術界所關注的平埔族議題，成為最具本土代表性的研究議題之一。⁵⁹

接著在 2000 年「臺灣平埔原住民協會」的成立；隔年，巴宰族、凱達格蘭族與噶瑪蘭族人再度發起「政府如何承認平埔族」公聽會；2002 年 12 月平埔族群之一的噶瑪蘭族復名成功，正式被中華民國認定為法定原住民族；⁶⁰2006 年臺南縣政府成立「臺南縣西拉雅原住民事務委員會」；2007 年中華民國行政院指派政務委員林萬億，召集平埔各族長老、社團、意見領袖召開北、中、南三場「平埔族認定及其身分取得」會議，希望取得各族的共識，處理爭取已久的平埔族群認定問題，⁶¹2009 年 5 月，三千多位平埔族人再度走上凱達格蘭大道，要求政府還給平埔族應有的原住民族法定身分。另一方面，2000 年代學術界的「平埔研究」之趨勢，也開始轉向善著重於平埔族人的族群認同、權利和文化主體性等議題：包含從歷史的角度探討平埔族在受到殖民過程的主權喪失，以及從國際法的角度，為平埔族的基本權利建立法學基礎，並且和這時期蓬勃發展的平埔族群正名運動、恢復權利的運動緊密結合。⁶²

2010 年，因為多數的平埔族群仍尚未獲得正名，「臺灣平埔權益促進會」為爭取原住民身分認定，向聯合國人權委員會 (United Nations Commission on

<<https://www.ianthro.tw/proj/pepo>> (2023.4.8 瀏覽)。

⁵⁸ 參見潘英海、詹素娟主編，《平埔研究論文集》(臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處，1995)；潘英海、劉益昌主編，《平埔族群的區域研究論文集》(南投：臺灣省文獻委員會，1998)；詹素娟主編，《平埔族群與臺灣歷史文化論文集》(臺北：中央研究院臺灣史研究所，2004)。

⁵⁹ 謝國斌，〈評臺灣平埔族之族群認同運動〉，《臺灣國際研究季刊》第 2 卷第 2 期 (2006.6)，頁 179-188。

⁶⁰ 但必須注意，「噶瑪蘭族」的正名案例，實則僅是延續日治時期的族群分類標準，因此僅有部分原本被歸入阿美族人口當中的噶瑪蘭族人，才獲得「正名」。宜蘭地區仍有眾多的噶瑪蘭族裔尚未正名成功。

⁶¹ 潘朝成、段洪坤，〈變與不變：平埔族群復名復權運動〉，《臺灣原住民族研究學報》第 8 卷第 4 期 (2018.12)，頁 67-93。

⁶² 毛榮富，〈平埔族群的主權〉，《臺灣原住民族研究學報》第 3 卷第 1 期 (2013.3)，頁 18。

Human Rights) 遞交控訴書，控告中華民國政府及原住民族委員會不承認平埔族裔的原住民身分；⁶³此舉也促使原住民族委員會在隔年正式成立「平埔族群事務推動小組」；2012年8月9日，大約40位的平埔族群西拉雅族、巴宰族、噶哈巫族與凱達格蘭族等族人，再次前往總統府前的凱達格蘭大道，要求中華民國政府歸還他們原住民族的身分。同年，原住民族委員會擬定「平埔原住民部落活力計畫」(後改為「平埔聚落活力計畫」)，協助推動平埔族群的文化振興及傳承。

2014年，噶哈巫文化協會、臺灣平埔權益促進會與凱達格蘭族裔合作發起「抗議馬江集團消滅原住民族：為平埔正名發聲」聯名記者會，期望平埔族群的原住民地位，能夠獲得政府承認，但並未受到政府重視；2015年8月，在臺南國立成功大學召開「全國平埔族群正名高峰會」，共有11個平埔族群，500多人與會，並在會中發表「正名宣言」，呼籲政府當局，尊重原住民個人與生俱來的主觀認同與自我認定，落實憲法精神，從速恢復平埔族群的臺灣原住民身分；⁶⁴2016年，蔡英文總統在「總統府原住民族歷史正義與轉型正義委員會」中，特別向平埔族人數百年來所受之不公平待遇道歉，並提出各部門應研擬各項平埔族文化復振(cultural revitalization)之進程與規畫。⁶⁵此為國家領袖首次表達出，應該要還給平埔族群一個歷史正義之想法。

雖然，自1990年代至2000年以來，在平埔族群的正名、復權及文化復振運動的推波助瀾下，臺灣各地的平埔族裔也逐漸現身。然而，過往統治政權基於殖民利益的考量，在高山原住民族群與平埔族群之間施行分離政策，強化兩者之差異。此種差異縱然是由殖民者所界定、分類和操作，乃至於決定法律權益，但也使得平埔族群與高山原住民族群之間，存有不小的鴻溝。⁶⁶甚至在2017年8月，通過由原民會草擬之《原住民身分法》修正草案，在「高山／平地原住民」之外增訂「平埔原住民」的身分類別，造成少平埔族群的不滿與反對聲浪。但整體而言，平埔族群的正名運動在2010年代之後頗有進展。⁶⁷

⁶³ 林長順、楊淑閔，〈原民法部分違憲 南島語系3條件可申請為原住民族〉，《中央社》(2022.10.28)，網址：<https://www.cna.com.tw/news/asoc/202210280259.aspx> (2023.4.8 瀏覽)。

⁶⁴ 喀什，〈全國平埔族群，臺南召開正名高峰會〉，《原住民族電視臺》(2015.8.15)，網址：https://www.youtube.com/watch?v=rxT4_KSGi4w (2023.4.8 瀏覽)。

⁶⁵ 中華民國總統府，〈原住民族歷史正義與轉型正義委員會第2次委員會議〉，《原住民族歷史正義與轉型正義委員會》(2017.6.30)，網址：<https://indigenous-justice.president.gov.tw/Page/62> (2023.4.8 瀏覽)。

⁶⁶ 謝若蘭，〈談臺灣國族認同與建構—西拉雅族裔之觀點〉《臺灣史學雜誌》第3期(2007)，頁61-92。

⁶⁷ 然而，和諸多當代族群運動與部落再造計畫所臨的問題一樣，積極在族內／族外進行結盟的

包含 2013 年 7 月，臺南市政府受理西拉雅族個人戶籍資料註記「熟」記事，成為「縣定原住民族」；⁶⁸2013 年 11 月，花蓮縣富里鄉正式承認當地馬卡道族群為「鄉定原住民」。2016 年 9 月，屏東縣政府也受理申請「熟」註記，成為「縣定原住民」。⁶⁹同年 12 月，「原住民族歷史正義與轉型正義委員會」成立，持續積極推動平埔正名事務。⁷⁰2017 年 9 月 29 日，原轉會舉行第三次會議時，報告中推估如果全部登記人數約莫是 40 至 60 萬。⁷¹後續在 2022 年 10 月，中華民國的憲法法庭，針對西拉雅等平埔族群能否擁有原住民身分的「憲判字第十七號」表示：現行的《原住民身分法》違憲，同屬於南島語族的所有臺灣原住民族，具有「民族文化特徵」、「族群認同」及「客觀歷史紀錄」三項判準，都可依民族意願申請核定為「原住民族」，⁷²日治時期戶口名簿本人或直系血親註記為「熟」或「平」，均得以向中央原住民族主管機關申請認定其族群別，並要求相關機關於 3 年內完成修法。⁷³

儘管取得階段性的重大成果，但多數平埔族群的正名之路仍未完成，亦尚未完全獲得國家層級的身分承認和復權，各地方的文化復振的工作亦在持續進行當

人們，仍會有運動路線、資源分配與意見不合之時。正如學者毛榮富指出：並非所有主觀層面都是和諧一致的，群體的內外界線是動態的，不斷面對確定與不確定的衝突。這些衝突因素往往來自於外部阻力或有意的分化。譬如，政府利用資源分配的主宰權力，讓內部的認同產生衝擊，因而造成失序；公共資源的挹注（或者「介入」）使得情況更為複雜。由於處於弱勢，在爭取認同過程中，公部門的挹注似乎是不可或缺的，但這也必然牽扯族群內部資源分配、組織權力結構乃至私人恩怨之糾葛。這些也構成了當代平埔族裔邁向正名、復振之路的挑戰。參見毛榮富，〈臺灣文化中的平埔原住民族元素——系統，還是基質？〉，《臺灣國際研究期刊》第 11 卷第 4 期（臺北：臺灣國際研究學會，2015），頁 50-51。

⁶⁸ 陳俊廷，〈屏東縣平埔族「熟」註記開辦 潘孟安：我是馬卡道族的後裔〉，《民報》（2016.9.9），網址：<https://www.peoplemedia.tw/news/2c5bee17-7135-446b-bc4e-bd260d6487bc>（2023.4.8 瀏覽）。

⁶⁹ 臺南市政府民政局，〈臺南市受理西拉雅族個人戶籍資料註記「熟」記事〉，《臺南市政府民政局》，網址：https://bca.tainan.gov.tw/News_Content.aspx?n=1056&s=30718（2023.4.8 瀏覽）。

⁷⁰ 陳威任，〈平埔族向聯國陳情 原民會盼溝通〉，《臺灣立報》（2010.5.6），網址：<http://www.lihpao.com/>（2023.4.8 瀏覽）。

⁷¹ 2001 年原民會委託林修澈進行「平埔族的分布與人口」研究計畫，以日治時期 1946 年平埔族人口「熟」註記）最後的紀錄是 62,119 人，依據這樣數字估算 2001 年平埔族群可靠人口數應在 155,340 人到 20,371 人之間。參見林修澈，〈平埔族的分布與人口〉（臺北：行政院原住民族委員會，2003），頁 3。

⁷² 臺北高等行政法院第三庭，〈111 年憲判字第 17 號：西拉雅族原住民身分案〉，《憲法法庭全球資訊網》（2022.10.28），網址：<https://cons.judicial.gov.tw/docdata.aspx?fid=38&id=310021>（2023.4.8 瀏覽）。

⁷³ 嚴文廷、張子午，〈大法官宣告《原住民身分法》違憲後，西拉雅族人「甘願做蕃」的未竟之路〉，《報導者》（2022.10.28），網址：<https://www.twreporter.org/a/taiwan-aborigines-siraya-constitutional-interpretation>（2023.4.8 瀏覽）。

中。筆者在前面回顧了自 1990 年代至 2010 年代期間，平埔族群透過各種途徑尋求自身族群的正名、復振之路。接下來，本文會聚焦於晚近臺灣當代藝術實踐當中，逐漸浮現出的平埔族裔之藝術創作及展演，進行相關的分析與評論。

三、臺灣當代藝術中的平埔族展演及族裔創作者的現身

晚近臺灣的平埔族裔對於自身族群主體性的爭取，著重點不在於土地權的恢復，而是身分權及文化權的捍衛。所以現今平埔族人的正名和文化復振運動，強調的是「我們仍然存在」，是與漢人（無論客家、閩南或外省）不同文、不同種的族群，並非「已經漢化消失」的人群。⁷⁴正如同詹姆士·克里弗德（James Clifford）所述，在全球的每一個大洲，殖民入侵和強制同化的倖存者都在復興傳統文化，重新連接於失去的土地。他們在一個持續藐視和誤解他們的宰制性政權內爭鬥，而他們的存續本身就是一種抵抗形式。⁷⁵另一方面，平埔族群在文化復振運動的過程中，透過文字與文物的雙重建構和詮釋，往往也重新「再造」了「傳統」和「文化」，⁷⁶並非是要去恢復一種本質性或根源性的傳統。

雖然，自 1990 年代至 2000 年以來的平埔族群文化復振運動，已經取得了不少進展；但是，已有論者指出，晚近臺灣當代藝術與藝術史的書寫當中，原住民論述裡的平埔族群時常被遺漏，即便平埔族是臺灣具最長時間被殖民經驗的族群，其課題仍鮮為藝文界所探討。⁷⁷根據高俊宏的觀察，臺灣許多的創作者應該或多或少都有平埔族的血統，但持有平埔族創作意識的相關創作，還是相當的稀少。較多的例子是以「非族裔者」的角度，也就是從「外部參與者」的位置，切入對平埔族文化的理解。例如：藝術家陳冠彰對於西拉雅族「尪姨」文化的相關創作；或是梁廷毓對於藉由北投保德宮作為據點，關注凱達格蘭族北投社（Ki-pataw）的相關歷史；或者如同「引爆火山工程」藝術團隊所進行的大屯火山群研究，其中一部分也涉及了凱達格蘭遺址的想像與詮釋。整體而言，平埔族裔創作者在當代藝術領域裡，仍屬少數。⁷⁸至少在 1990 年代至 2000 年代期間，

⁷⁴ 謝國斌、何祥如，〈族群認同與社會結構的角力—原住民回復傳統姓名運動的社會學分析〉，《臺灣原住民族研究》第 3 卷第 4 期（2010.12），頁 58-59。

⁷⁵ 詹姆斯·克里弗德（James Clifford）著，林徐達、梁永安譯，《復返：21 世紀成為原住民》（臺北：桂冠，2017），頁 18。

⁷⁶ 張朝琴，〈族群認同與族群關係—「平埔族自我認同」迷思〉，《三民主義學報》第 25 期（2002.12），頁 164。

⁷⁷ 嚴瀟瀟，〈如何展？如何看？如何去談論？當前原住民藝術展演的突破之道〉，《典藏·今藝術 & 投資》第 348 期（2021.10），頁 74-77。

⁷⁸ 高俊宏，〈無可熔化的族群：當代平埔族的創作曙光〉，《2022 臺灣美術雙年展論壇暨藝術家

針對臺灣當代原住民藝術的討論裡，因為平埔族裔的創作者尚未現身，因而幾乎沒有關於平埔族群在藝術實踐方面的探討。



圖 1 馬卡道族裔策展人徐文瑞的「跨越土牛溝：神靈再起駕，馬卡道族正名運動」展場一景（2020.2.23.筆者攝）。

根據文獻所示，臺灣目前由平埔族裔親自參與並執行的當代藝術展演，大約在 2010 年代中期以後出現。例如，2018 年，位於北投的鳳甲美術館舉行的「本草城市：北投，平埔族」系列座談，以及隔年「尋找刺桐的家：平埔族群在哪裡」（2019）的系列展演、講座及工作坊。皆邀請了凱達格蘭族的北投社後裔共同參與。2020 年舉辦「流浪的土地公：北投社保德宮的神明地誌學」也延續著這樣的策展意識，耕耘在地原漢信仰社群的歷史記憶、技藝與文化，更將展演場域從美術館空間拉回到保德宮現場，邀請保德宮的凱達格蘭族裔共同參與，並結合池府王爺（番仔王爺）聖誕的日子進行展演的開幕、參與番仔厝庄一年一度的王爺聖誕晚宴。在各個環節細緻地融入在地紋理，且逐步建立美術館與地方平埔族社

群的綿延關係，也開啟未來各種歷史、文化重建的可能性。⁷⁹

具有馬卡道族裔身分的策展人徐文瑞，⁸⁰也曾在家鄉屏東策劃「跨越土牛溝—斜坡上的藝術節」(2019)一展，在策展論述中明確指出，展出地點所在的「泗林平地森林公園」是馬卡道族的傳統領域所在，也是臺灣南部土牛溝界線隔絕斜坡文化的交界，而參展藝術家在此提出不同的反思角度和切入點。⁸¹此種族群意識也延續至隔年在臺北當代藝術館，進一步以「跨越土牛溝：神靈再起駕，馬卡道族正名運動」(2020)一展，所呈現的馬卡道族群文史復振之過程、文獻、傳統工藝、狩獵工具，以及祭典相關的紀錄影像(圖1)。⁸²後續在徐文瑞策劃的「本草城市新竹：淺山海作為方法」(2021)展覽中，也有意識地邀請具備道卡斯族裔身分的藝術家林建成與梁廷毓，就分別以宮廟墓碑的歷史地誌、以及家族遷移史，創作有關新竹縣道卡斯族竹塹社(Pocaal)以及苗栗道卡斯族通霄社(Tonsuyan)歷史的作品。⁸³

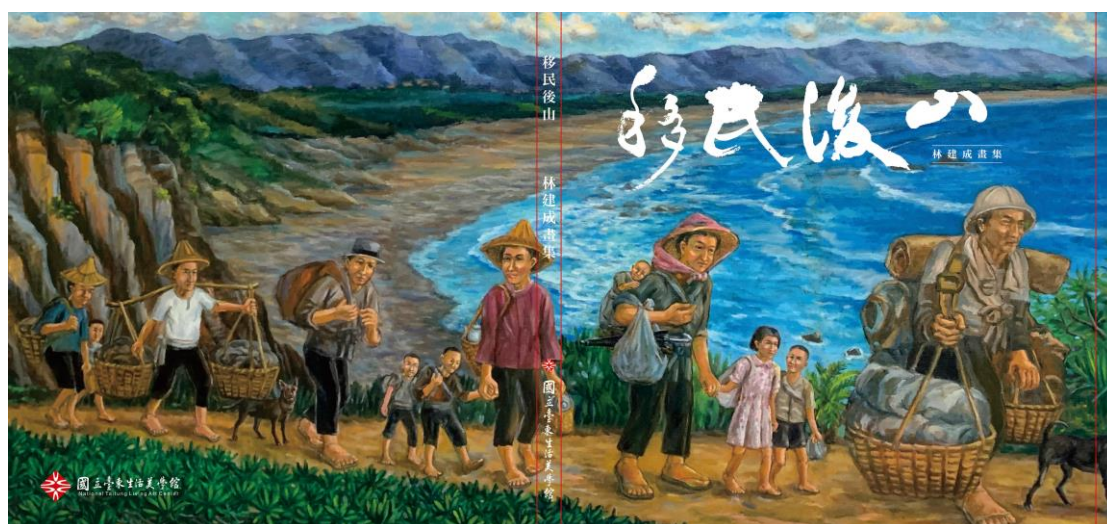


圖2 道卡斯族裔創作者林建成的作品集(2021.12.6.筆者翻攝；圖片出處：林建成，《移民後山：林建成畫集》封面)。

⁷⁹ 梁廷毓，〈從「力的番界」到「靈力越界」：北投、士林地區原漢界線的消弭與存續〉，《臺灣原住民研究論叢》第29期(2021.6)，頁125。

⁸⁰ 根據筆者所閱讀到的資料，徐文瑞在認識到自身家族和馬卡道族有緊密淵源之前，即已在當代藝術領域從事策展工作，其中包括：「非常經濟實驗室」(2004)、利物浦雙年展(2006)、臺北當代藝術館「赤裸人」(2006)、臺北雙年展(2000;2008)、臺灣當代藝術論壇雙年展(2010)、科索沃公路雙年展(Autostrada Biennale, 2017)、「南方：問與聽的藝術」(2017)等。參見國立臺灣美術館，《2022臺灣美術雙年展專輯》(臺中：國立臺灣美術館，2023)。

⁸¹ 徐文瑞，〈真正住在斜坡上的子民〉，《跨越土牛溝—斜坡上的藝術節》(屏東：屏東縣政府，2019)，頁8-9。

⁸² 臺北當代藝術館，《合力組裝米克斯》展覽手冊(臺北：臺北當代藝術館，2020)，無頁碼。

⁸³ 嚴瀟瀟，〈如何展？如何看？如何去談論？當前原住民藝術展演的突破之道〉，頁74-77。

其中，具有道卡斯族裔身分的林建成，⁸⁴以其一系列的繪畫與素描作品，紀錄著自身道卡斯族人與漢人家族遷徙至花東後山的歷史。⁸⁵作品搭多敘述家族內的三代人，從東部海岸、東部縱谷至臺東市區，在荒山和海濱環境中奮鬥求生存的過程，以細膩的筆觸，生動地描繪離散家人求生存於異族異地的故事（圖2）。⁸⁶同樣具有道卡斯族裔身分的梁廷毓，⁸⁷作品《墳塚之地》（2021）追溯了和自身家族有關的竹塹社道卡斯族人，沿著鳳山溪逐步往淺山開墾的歷史為背景，其中，客家、道卡斯族、泰雅族的雜處交往，在土地、水源與族群、家族生命的衝撞，遺留下許多墓地與宮廟，作品以多元的紀錄形式，呈現這些無以名狀的歷史刻痕（圖3）。⁸⁸



圖3 道卡斯族裔創作者梁廷毓的《墳塚之地》（2021.10.2.筆者攝）。

⁸⁴ 林建成為藝術創作者、國立臺灣史前文化博物館專任助理研究員，本身的研究專長即為原住民藝術。參見林建成，《臺灣原住民藝術田野筆記》（臺北：藝術家，2002）。

⁸⁵ 新竹市美術館，《本草城市新竹：以淺山海作為方法》展覽手冊（新竹：新竹市美術館，2021），頁9-10。

⁸⁶ 參見林建成，《移民後山：林建成畫集》（臺東：國立臺東生活美學館，2021）。

⁸⁷ 梁廷毓為藝術創作者，曾參與的展演包括「HKIPF 香港國際攝影節」（香港藝術中心，2021）；「敘事中的風景」、「舉起鏡子迎上它的凝視」（國家攝影文化中心，2021）；「超編碼：地理圖／誌的藝術測量術」（臺灣當代文化實驗場，2021）；「穿孔城市」、「烏鬼」（臺北當代藝術館，2020；2019），參見國立臺灣美術館，《2022 臺灣美術雙年展專輯》（臺中：國立臺灣美術館，2023）。

⁸⁸ 新竹市美術館，《本草城市新竹：以淺山海作為方法》展覽手冊（新竹：新竹市美術館，2021），頁9-10。

西拉雅族裔的創作者劉哲安 (Varig Tinaway)，作品《醒祂：你的鹿／我的路》(2022) 以傳統的竹架結構、結合竹編技法，製作的巨大梅花鹿裝置，以過去和西拉雅族人關係密切、卻因為重重殖民的經濟因素，最後消失在嘉南平原上的梅花鹿群為發想，訴求當代族人在這塊土地上的文化復振、歷史創傷與自我認同之問題；⁸⁹另一方面，劉哲安與陳冠彰合作的《渡船／傳：記烏有 (oo-iu) 史》(2017)，則使用竹材、稻草結合船型的空間裝置之表現，敘述吉貝耍、北頭洋與頭社等西拉雅部落的遠古渡海傳說，以追溯歷史來重新審視當下西拉雅族群的身分及社會處境，⁹⁰重新建構被年輕族裔逐漸遺忘的記憶和歷史空缺。



圖 4 馬卡道族裔創作者楊育傑的「南島底加，打狗：搭加里揚之戰重演藝術計劃」之環境行動劇場 (2023.12.31.筆者翻攝；圖片出處：杜坤穆，〈《搭加里揚之戰重演》環境劇場行動展演〉，《臺灣紅新聞》，網址：<https://www.congressnews.com.tw/news/art/979-231230-1.html>)。

馬卡道族裔的創作者楊育傑，⁹¹也在他《被遺忘的埔姜葉》(2021) 這一系列由文件、照片及地圖拼貼組成的攝影及裝置作品，追溯了自身家族、部落及馬卡道族群的歷史；⁹²「大家一起來分紅－阿公店溪北岸消失的地景《後紅聚落》

⁸⁹ 參見臺南市政府文化局編，《曾文溪的一千個名字：2022 Mattauw 大地藝術季》展覽手冊 (臺南：臺南市政府文化局，2022)。

⁹⁰ 參見臺南市政府文化局編，《近未來的交陪：2017 蕭壠國際當代藝術節》展覽手冊 (臺南：臺南市政府文化局，2017)。

⁹¹ 楊育傑為執業牙醫師，也從事藝術創作和展覽。參見國立臺灣美術館，《2022 臺灣美術雙年展論壇暨藝術家座談會專輯》(臺中：國立臺灣美術館，2023)，頁 164。

⁹² 楊育傑，〈被遺忘的埔姜葉：藝術與原民活力計畫的銜接〉，《2022 臺灣美術雙年展論壇暨藝術家座談會專輯》(臺中：國立臺灣美術館，2023)，頁 54-65。

藝術計劃」(2023)，則是以自身的馬卡道平埔族後裔身份，穿越古老的荷漢戰爭與當代迫遷的場事件景，追尋高雄岡山地區的後紅一帶歷史，並且進一步串起隱藏在市街角落的平埔族人們。該作除了以歷史挖掘、地方互動、重返現場作為創作的主軸以外，也以空間裝置與文件展示為輔助。⁹³「南島底加，打狗：搭加里揚之戰重演藝術計劃」(2023)則包含論壇、工作坊及環境行動劇場等形式，以《熱蘭遮城日誌》為文本，共同想像及演出 17 世紀發生在打狗平原的重要戰役「搭加里揚之戰」，結合歷史、藝術與行動的環境劇場演出(圖 4)。⁹⁴

與此同時，平埔族群的創作者，也逐漸受到相關藝術獎項和藝文機構、組織的關注，例如：2022 年的「技術·身體·多重宇宙—臺灣美術雙年展論壇」，馬卡道族的創作者楊育傑，亦受邀發表「被遺忘的埔姜葉：藝術與原民活力計畫的銜接」之講題；⁹⁵2023 年由原住民族文化事業基金會主辦的「Pulima 藝術獎」，也首次納入平埔族裔的創作者。⁹⁶只要具有家族歷史淵源、擁有平埔族群的身分認同意識，並且從事在自身族群相關歷史及文化課題之當代藝術創作，皆可以報這項原屬於法定原住民才可以參與的當代藝術獎項。

具體而言，平埔族裔創作者在藝術展演及實踐的發展上，雖然晚於 1990 年代開啟的平埔族群正名及復振運動，但卻是這項族群運動至 2010 年代產生的延伸性效應與階段性成果。儘管截至 2023 年為止，政府還未在法律上還予平埔族群在原住民身分上的立法和權利義務，但在原住民當代藝術領域的「Pulima 藝術獎」，卻在制度設計上超越了法定原住民身分的限制性條款，使平埔族裔的創作者亦能參與其中，顯現出藝術圈在制度設計和藝術實踐層面所具有彈性和開放度。接下來，筆者將從目前平埔族裔創作中，呈現出的若干面向和特質，進行相關的討論。

四、平埔族裔的藝術實踐之特質

如果殖民支配及同化的程度，和語言及文化流失的程度，彼此相關，且在不

⁹³ 高俊宏，〈Pulima 藝術獎第三季提名作品名單〉，《財團法人原住民族文化事業基金會》(2023.3.22)，網址：<www.pulima.com.tw/Pulima/nominatedmarkao.aspx> (2023.4.8 瀏覽)。

⁹⁴ 杜坤穆，〈《搭加里揚之戰重演》環境劇場行動展演〉，《臺灣紅新聞》(2023.12.30)，網址：<<https://www.congressnews.com.tw/news/art/979-231230-1.html>> (2023.12.31 瀏覽)。

⁹⁵ 國立臺灣美術館，〈技術·身體·多重宇宙—2022 臺灣美術雙年展論壇〉，《國立臺灣美術館》(2022.11.15)，網址：<<https://reurl.cc/dLmNyq>> (2023.1.3 瀏覽)。

⁹⁶ Pulima 藝術獎籌備委員會，〈2023 Pulima 藝術獎簡章〉，《財團法人原住民族文化事業基金會》(2022.1.19)，網址：<<http://www.pulima.com.tw/Pulima/artaward2023.aspx>> (2023.6.2 瀏覽)。

同殖民時期的族群治理策略中，決定了平埔族人是否為原住民族的判準。那麼，1990年代至2000年以後，在平埔族群的身分追索及文化復振運動之脈絡底下，吾人又要如何界定、審視臺灣在2010年代出現的當代平埔族裔之創作？筆者認為至少有（1）平埔族裔的認同意識；（2）部落的匱缺：「族裔」作為實踐場域；（3）文化復振與藝術實踐的交會，這幾種面向可以進一步探討。以下將依序進行初步的探討。

（一）平埔族裔的認同意識與身分展演

首先，平埔族裔的藝術家或策展人，在進行藝術實踐的所帶有的族群認同意識，和一般的「非族裔者」有所不同。2010年代中葉之後浮現的平埔族裔創作者，大多會在藝術及文化活動當中，陳述自身的族群身分，或將其族群名稱放置於個人簡介之中，標示出自身的認同歸屬。⁹⁷已有論者指出，族群的身分認同（ethnic identity）必須被置放在「族裔」、「外來者」與「國家權力」三者間錯綜複雜之關係裡來理解。⁹⁸以此觀之，平埔族裔創作者面對尚未完成正名及文化復振的族群運動；國家還未在法律上賦予族人相應的權利；也面對臺灣當代藝術以漢人為主要創作群體的藝術環境，此種在藝術及文化活動當中，表明創作者自身的族群名稱之舉措，也顯示了自身的認同意識。

必須注意的是，在身分認同的形成過程中，亦存在兩種不同的社會現實因素：一方面，必須判斷該身分認同的呈現，是否由國家執政者、權威者所定義下的社會現實；另一方面，是要檢視該身分認同，是否由族群復振運動所凝聚、產生出的社會真實，亦即共同擁有這些文化特徵的人，因為共同擁有相同的集體文化認同。⁹⁹筆者認為，從臺灣的原住民法律和社會運動的脈絡來看，將自身標示為平埔族裔的創作者，並非屬於一種國家所賦予的認同；反而較接近一種自下而上、由非官方認可、不具法律身分，受到文化復振運動地影響和啟發，而發展出的族群認同和創作意識。

⁹⁷ 例如，徐文瑞在「跨越土牛溝：神靈再起駕，馬卡道族正名運動」（2020）展覽資訊中，列為馬卡道族裔；楊育傑在「南島底加，打狗：搭加里揚之戰重演藝術計劃」的簡介中列為馬卡道族裔；林建成和梁廷毓在「本草城市新竹：淺山海作為方法」（2023）展覽資訊中，列為道卡斯族裔，上述案例皆明確在特定藝術活動及展覽脈絡下，表達自身為平埔族裔創作者和策展者。

⁹⁸ 李建霖，〈模糊地帶—平埔族自我認同與「平埔」、「泛原住民」族群界線〉，《臺灣原住民族研究》第1卷4期（2008.12），頁93。

⁹⁹ 李建霖，〈模糊地帶—平埔族自我認同與「平埔」、「泛原住民」族群界線〉，《臺灣原住民族研究》第1卷4期（2008.12），頁93。

另一方面，平埔族裔的創作者也可能具有跨族裔（cross-ethnic）的認同（平埔／閩南；平埔／客家），這是一種混雜化及關係性的自我認識；而不是排他性及同一性的我族中心意識。人類學者梅麗莎·布朗（Melissa Brown）即指出：不少平埔研究者傾向於將平埔傳統聚落裡的居民，逕自全部都視為平埔族人，而忽略族裔在文化與語言上的認同，也忽略因與漢人通婚而也有漢人血統的事實。¹⁰⁰所以須注意，認同形成是一個不斷實踐的過程；¹⁰¹雖然有一些族人具有平埔的家族淵源和系譜，但並不一定視自身為平埔族人；亦有一些平埔族裔已經不再保有自身過去的平埔族文化，但是他們仍然保有「象徵認同」（symbolic identity），仍知道自己是平埔族裔，知道自己的祖先是誰，¹⁰²呈現出平埔族裔在「認同」層面往往會有的雙重性或複雜性。

因此，跨族裔的「認同」特質，在當代平埔族裔的創作者身上，也可能具有一定程度的策略性、時間性與游移性。確切而言，平埔族裔的認同身分究竟是如何被構成？會在什麼語境條件之下成立，總是具有一定程度的社會展演性（performativity）。例如，以自身平埔族裔的身分，參與籌劃其他的平埔族群之相關展演活動，較具有一個合理的位置，來進行跨族群的身分議題倡議和關係結盟；或是透過凸顯對族群歷史及身分的追索過程，來大力批判主流漢人社會的結構性問題——強調一種動態且主動的自我選擇過程，並且總是和各種內／外條件相互作用下的構成（constitution），在持續的行動中不斷修正和賦予自身實踐的意義。

因此，即便平埔族群的語言和文化面臨大量消失之事實；但是，並不能以此原因來剝奪平埔族裔主觀之族群認同歸屬之基本權利。¹⁰³換言之，若平埔族裔完全沒有平埔族群的認同，縱使他們保有或執行平埔族的文化，他們可能也會認為

¹⁰⁰ Brown, M. J. "We Savage Didn't Bind Feet." *The Implications of Cultural Contact and Change in Southwestern Taiwan for An Evolutionary Anthropology*. (Seattle: Ph.D. Dissertation, University of Washington, 1995). pp. 135.

¹⁰¹ 陳怡君，〈「人不倣，要做番？」從 2016 年屏東縣熟註記談起：屏東萬金的例子〉，收於黃應貴主編，〈族群、國家治理、與新秩序的建構：新自由主義化下的族群性〉（臺北：群學，2018），頁 250。

¹⁰² 謝國斌，〈高雄縣內門鄉平埔族之探源與現況〉，《臺灣風物》第 55 卷第 2 期（2005），頁 69-84。

¹⁰³ 因為平埔族群仍有要求政府返還其應有的基本權之權利。以平埔族群過度漢化、國家資源有限等理由，拒絕承認平埔族群的原住民身分，以行政解釋或司法判決來排除平埔族群取得法定原住民身分，都有違憲法之虞。參見潘朝成、段洪坤，〈變與不變：平埔族群復名復權運動〉，《臺灣原住民族研究學報》第 8 卷 4 期（2018），頁 67-93。

其所進行的文化活動是漢人的文化實踐，¹⁰⁴因而在藝術創作者自我的身分認知層面，主觀性的「族群認同」仍是構成臺灣當代平埔族裔，以自身的家族境遇與族群歷史進行藝術實踐，在創作動機和意圖上的重要關鍵。

（二）部落的匱缺：「族裔」作為實踐場域

當今的平埔族群與部落關係相當複雜，且存在各種各樣的情況。不少平埔族裔的族群認同意識，之所以在當代得以存續，大多是該族裔所生長的地方，仍具有一定人口比例的族人，以及相對完整的聚落空間環境。例如，噶哈巫族（Kaxabu）的牛眠山、守城份、大湳、蜈蚣崙部落；大武壠族（Taivoan）的小林和六重溪部落；噶瑪蘭族的奇立板部落；西拉雅族的岡林、左鎮、番仔田、吉貝耍、頭社、北頭洋部落；馬卡道族的加蚋埔與萬金部落；道卡斯族的新港部落等。從此一角度而言，部落環境「匱缺」的徐文瑞、林建成和楊育傑等藝術創作者和策展者，僅能憑藉既往平埔族群的相關文獻、史料與口述訪談等資料，來重拾對平埔族群的認識和認同，要維持此種認同的作用及持續力，相較於其他擁有原生部落環境的原住民創作者，必定會更加艱難。¹⁰⁵

因此在客觀條件上，前述的平埔族裔創作者和被國家賦予法定身分的原住民藝術家，有著極為不同創作處境：難以有部落生活及成長的經驗，幾乎是處在持續進行田野調查及追溯歷史的過程。在語言、宇宙觀和文化祭儀大量流失的情況下，能夠構成當代「原民性」（indigeneity）的傳統知識、環境倫理及生態智慧的核心社會基礎條件，大多已經流散殆盡。¹⁰⁶因此，大多呈現以田野調查、史料文獻為主要材料，主要需大量仰賴歷史的敘事和文化元素、憑藉地方記憶（地名與耆老口述）、家族內的私藏族譜、地契文書與官方史料（戶籍資料）來形成自我敘事的重建，進而對殖民史及漢人拓殖史觀的批判，以藝術實踐進行視覺、行為及影像層面的重寫、重述、重演之呈現。

在平埔族裔的創作者這端，大多僅能以自身的家族系譜、長輩的境遇和田野調查的方式，幾乎沒有部落環境所延展的人際網絡，來支撐其藝術實踐。例如，

¹⁰⁴ 謝國斌，〈評臺灣平埔族之族群認同運動〉，《臺灣國際研究季刊》第2卷第2期（2006.6），頁179-188。

¹⁰⁵ 此處謝謝匿名審查人的提點，指出當代平埔族群與部落關係的複雜性，使筆者得以更為細緻的區便與分析，本文所討論之案例。

¹⁰⁶ 這項問題，本文將在第五章進一步地探討；限於文章篇幅，在此不多做論述。

策展人徐文瑞因家鄉屏東的地緣關係，在梳理自家族譜的過程當中，發現自己可能是漢族與平埔族（馬卡道族）的後裔。出於這個動機，促使他去瞭解馬卡道族的歷史與族群的變遷因素。¹⁰⁷梁廷毓從家族傳下的族譜，以及家族長輩的祭祀活動、祖塔裡存放的平埔族女性骨骸，重新追溯自身直系家屬過去與道卡斯族的三姓原住民祖婆之間的通婚血脈。¹⁰⁸楊育傑從母親家族日治時期戶籍註記的身份欄「熟」字，得知母系家族便是清領時期所稱平埔族（馬卡道族）鳳山八社之一「下淡水社」。¹⁰⁹高俊宏亦是經由家族口述中的外祖母是屏東「番仔」（馬卡道族）一事，逐漸開啟了個人家族裡隱藏在深處的「平埔族史」，¹¹⁰王昱心則是從母系家族的系譜，對照日治時代的戶口資料上面「熟」字註記，得知自身家族中的平埔原住民（西拉雅族）之身世。¹¹¹

另一方面，平埔族群所在的平原地區，因為漢人移墾社會及都市化的影響，具有相同族群認同意識之族裔，大多已經四散各處。因此平埔族群的藝術創作者，往往需要積極地連結自身家族及其他族裔之間的跨地域交際網絡，以便將藝術實踐的面向擴及至族群運動層次的文化復振效果。例如，楊育傑在進行的「南島底加，打狗：搭加里揚之戰重演藝術計劃」和論壇中，便邀請了同為馬卡道族裔的徐文瑞擔任顧問，高俊宏擔任指導，也結合從事文史研究工作的族人潘志傑進行講演，甚至邀集西拉雅族的段洪坤、噶瑪蘭族的潘朝成等人一起共同參與。¹¹²至少在藝術實踐的層次上，並非以一種「非族裔者」的身分，以藝術介入(artistic intervention)的方式，進入他人的社區或部落的型態；也不是以「關係」(relational)為目的、連結不同社會背景的民眾之「參與式藝術」(participatory art)，其中所欲組織及聯繫的主要對象，仍是平埔族的族裔。¹¹³

因此，具有法定身分的原住民藝術家與平埔族裔創作者之間，除了在創作處

¹⁰⁷ 高立哲，〈以《我們與未來的距離》為例：談當代原住民藝術家走向國際藝壇〉，《鴻梅文化藝術基金會》(2023.1.18)，網址：<https://reurl.cc/67554M> (2023.6.2 瀏覽)。

¹⁰⁸ 梁廷毓，〈家譜中的三氏婆〉，收於梁廷毓著，《噤聲之界：北臺灣客庄與原民的百年纏結和對話》(臺北：游擊文化，2024)，頁 160-163。另外，根據筆者閱讀到的資料，目前道卡斯族的竹塹社後裔，主要有七個系出同源的姓氏族裔：衛、金、錢、廖、三、潘、黎，稱為七姓公。參見廖志軒，〈竹塹七姓的由來與簡介〉，《原住民族文獻》第 12 期 (2013.12)，頁 4-9。

¹⁰⁹ 楊育傑，〈被遺忘的埔姜葉：藝術與原民活力計畫的銜接〉，頁 55。

¹¹⁰ 高俊宏，〈無可熔化的族群：當代平埔族的創作曙光〉，頁 53。

¹¹¹ 王昱心，〈臺灣平埔族群政策的評論：以西拉雅族後人身分立論〉，《原住民族文獻》第 41 期 (2019.12)，頁 34-39。

¹¹² 楊育傑，〈「南島底加藝術計劃」論壇〉，《南島底加，打狗：搭加里揚之戰重演藝術計劃（論壇與工作坊）》臉書社團 (2023.11.21)，網址：<https://reurl.cc/G44dmp> (2023.12.1 瀏覽)。

¹¹³ 但須強調，這通常會保有漢人參與者一同參與的空間，並非是排他性的組織和串聯型態。只是在核心參與者的部分，會有意識地邀集其他平埔族人一同合作。

境及客觀條件上有不同之處，在創作方式及取徑上也有所差異。上述的平埔族裔創作者因為部落經驗的匱缺，以及在當代已經難以重振部落的情況下，大多以家族和族裔之間的組織連結，作為其創作計畫得以深化發展的核心場域。在此過程中，平埔族裔的創作者也會經歷一段重新認識自我、進行家族調查、擴大族裔之間的對話和交際網絡。以便進行整個族群的歷史及文化爬梳、理解的工作，且以此為基底，作為其藝術實踐可持續性發展的途徑。

（三）文化復振與藝術實踐的交會

筆者認為，平埔族裔的藝術實踐所具有的另一項重要特質，往往將創作或展演的定位上，置放於當代藝術和族群文化復振運動之間的重疊地帶，企圖探索和發展出一處介於藝術工作和文化復振工作之間的實踐領域。例如，馬卡道族裔徐文瑞的「跨越土牛溝：神靈再起駕，馬卡道族正名運動」（2020）一展，即是將當代藝術空間場域視為復振工作的延伸場域。¹¹⁴道卡斯族裔梁廷毓也曾和文史工作者李元璋合作，在新竹市美術館所在地的竹塹社舊部落一帶，舉行「迴返竹塹社」（2021）之活動，¹¹⁵亦有和「新竹縣道卡斯族文化協會」後裔族人保持對話和連結。¹¹⁶馬卡道族裔的楊育傑，也和屏東縣內埔鄉的「老埤馬卡道文化協會」合作，將「被遺忘的埔姜葉藝術特展」（2021）舉辦在馬卡道祖靈（阿姆姆）的祭祀活動期間，此藝術展覽開幕活動也跟隨著馬卡道族耆老們，在「老祖祠」稟告祖靈之後開始，除了相關影像作品的展出，也請到族人潘英奔耆老吟唱《下淡水頌祖歌》，¹¹⁷參與至藝術展演之中。

相對地，在文化復振與藝術的實踐上，也有漢籍藝術家透過長年和平埔族人的交往、互信關係，發展出以平埔族裔為主體視角、深具文化復振潛力的長期性創作實踐。例如，西拉雅族裔尤威仁與藝術家陳冠彰共同合作的《地方腔—尪姨說：「」》（2014），即結合他們對西拉雅族語的研究和調查，¹¹⁸並透過尪姨（即尤威仁先生）和傳統儀式的過程，和西拉雅祖靈（阿立祖）產生一段獨特的對話和

¹¹⁴ 臺北當代藝術館，《合力組裝米克斯》展覽手冊（臺北：臺北當代藝術館，2020），無頁碼。

¹¹⁵ 新竹市美術館，〈迴返竹塹社：梁廷毓 X 李元璋〉，《新竹：城市博物館》，網址：<https://hsinchucitymuseum.hccg.gov.tw/home/zh-tw/activity/558>（2023.6.2 瀏覽）。

¹¹⁶ 參見廖志軒，〈家族歷史的追尋〉，收於梁廷毓著，《噤聲之界：北臺灣客庄與原民的百年纏結和對話》（臺北：游擊文化，2024），頁 18-20。

¹¹⁷ 楊育傑，〈被遺忘的埔姜葉：藝術與原民活力計畫的銜接〉，頁 64。

¹¹⁸ 林怡秀，〈記烏有：身體與文化的居所〉，《典藏·今藝術》第 294 期（2017 3），頁 102-105。

協作經驗，經由「阿立祖」的同意之後，在展場搭設一處臨時公廨，¹¹⁹並參與「牽手平埔：臺灣南部西拉雅族、馬卡道族、大武壠族文化特展」（國立臺灣史前文化博物館—南科考古館，2021）。陳冠彰也以其部落的人際歷練，協助擔任國立臺灣歷史博物館與地方西拉雅族人之間的溝通者，協助館方常設展間「西拉雅公廨」之設置，¹²⁰是當代藝術家與平埔族裔共同合作，並且深度參與平埔族裔事務、族群復振運動與文化傳承的重要案例之一。

值得注意的是，平埔族群沒有像既有的法定原住民族一樣，成立「原住民族部落會議」。¹²¹近年來，平埔族群的組織型態大都以社群組織（例如：苗栗縣巴宰族群協會、南投縣巴宰族群文化協會、南投縣噶哈巫文教協會、苗栗縣道卡斯文化協會以及為數甚多西拉雅族組織如：臺南市西拉雅文化協會、臺南市西拉雅族部落發展促進會等）或是社區組織（例如：噶哈巫族的埔里鎮守城社區發展協會、拍瀑拉族的南投埔里大城社區發展協會、洪雅族南投縣埔里鎮清新社區發展協會等）；廟宇組織（例如：道卡斯族的中港蕃社保安宮等）；教會組織（例如：巴宰族的基督長老教會愛蘭教會等）的型態存續，這些組織擔負起振興族群文化的責任，並積極對社會發聲，爭取恢復族群的身份與定位。¹²²

前述與平埔族裔創作者有所協作及合作關係的「新竹縣道卡斯族文化協會」與「老埤馬卡道文化協會」，皆為進行族群文化復振的社群組織。換言之，從事文化復振運動的社群組織與平埔族裔創作者的藝術實踐，在話語、展示場域和文化復振上呈現出彼此交會的現象，是一項正在發生、且值得持續觀察的面向之一。因此，筆者也傾向認為，平埔族裔的創作實踐，既是作為族群文化復振運動的一環，也是文史調查和自我追尋的生命重建工作，不論是復振工作或調查行動；因為都具有某種社會展演性（performativity），恰巧能夠和當代藝術的實踐範疇相互扣合。

但是，這類平埔族的藝術創作與當前臺灣的「原住民藝術」論述之間的關係究竟為何？原住民藝術史的研究及書寫，面對平埔族裔創作的出現，又會產生何

¹¹⁹ 陳冠彰，〈跟著祖靈出遊，從「說故事」到「交換故事」〉，《臺南美術》第6期（2017.8），頁74-79。

¹²⁰ 錢乃瑜、陳冠彰，〈問神記：常設展西拉雅公廨再現歷程〉，《觀·臺灣》第50期（2021.7），頁1-4。

¹²¹ 參見原住民族委員會，〈部落會議專區〉，《原住民族委員會》（2014.11.13），網址：<https://reurl.cc/eLLOqj>（2023.6.2 瀏覽）。

¹²² 黃智慧，〈臺灣瀕危族群文化困境及其守護方案探討〉，收於胡臺麗、余舜德、周玉慧主編，《跨·文化：人類學與心理學的視野》（臺北：中央研究院民族學研究所，2017），頁69-198。

種概念和界定性問題？筆者會在接下來，討論平埔族裔的藝術創作，在原住民藝術史書寫中隱含的一些難題。

五、殖民的時差：相關概念及脈絡化的挑戰

已有論者指出，相對於平埔族群，到了日本殖民臺灣時，國家的統治權才真正進入高山原住民族群之領地。統治權力晚至日治時期才進入原住民族群的部落，但傳統領地的記憶甚至官方文書都還有跡可尋，¹²³使高山原住民在爭取土地權利上，比較明確。相對地，平埔族群和漢人接觸時間更早，無法恢復土地權利（僅能以正名和身分權利為主），但土地權利喪失的過程同樣充滿不平等、不公平。¹²⁴因為很早便喪失了土地權利，失去能滋養其文化的土壤，在明鄭及清帝國統治時期，便已經進入或快或慢的「漢化」過程。

由於歷代殖民者因為劃分管理及行政統治的需要，將臺灣的原住民族分為「生番／高砂族」及「熟番／平埔蕃」，逐步將原住民各族納入統治範圍。此一作法也造成平埔族群在主體性喪失的經驗、時間及手段上，和高山原住民族有所差異。換言之，平埔族群和高山原住民族群在殖民的歷史過程中，存在一個明顯的「殖民時差」，導致了當代平埔族群所爭取的主體性，和其他原住民族的著重點並不相同。在當代原住民藝術論述（例如，原民性）及臺灣藝術史（例如，原住民藝術史）的建構上，也必然面臨「殖民時差」所衍伸出的斷代及認定問題，以下會分別進行討論。

（一）原住民藝術史的書寫問題

1990 年代以來興起的平埔族群史研究，主要可以分成「歷史取向」與「田野取向」這兩大研究方式：¹²⁵一種是使用歷史研究法，探究歷史文獻，並把平埔族視為歷史的客體來研究；¹²⁶田野取向研究則多以調查今日平埔族殘存的文化為重點。¹²⁷然而，在後續研究取徑的發展上，研究者和相關平埔族人並不滿足於停

¹²³ 毛榮富，〈平埔族群的主權〉，頁 33

¹²⁴ 毛榮富，〈平埔族群的主權〉，《臺灣原住民族研究學報》第 3 卷第 1 期（2013.3），頁 31。

¹²⁵ 潘英海，〈臺灣平埔族研究的困惑與意義〉，《臺灣風物》第 37 卷 2 期（1987.6），頁 157-165。

¹²⁶ 參見康培德，〈十七世紀的西拉雅人生活〉，收於詹素娟、潘英海主編，《平埔族群與臺灣歷史文化論文集》（臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處，2001），頁 1-31。

¹²⁷ 參見潘英海，〈「文化系」、「文化叢」與「文化圈」：有關「壺的信仰叢結」分與西拉雅族群遷徙的思考〉，收於劉益昌、潘英海主編，《平埔族群的區域研究論文集》（南投：臺灣省文獻委

留在證明這一群曾經存在的人群，而是走向發現這群被主流社會標籤著「已經被漢化」的族人，在面臨原來自己的身分是被建構出的「化漢」時，如何透過認識原生的族群身分，來重新建構自己的族群身分。¹²⁸筆者認為，平埔族裔的藝術，在原住民藝術史的建構及書寫層面，也同樣會面臨不同方法論的思考及視角轉變之問題。

藝術史 (art history) 作為一門歷史學科的分支，晚近臺灣的藝術學圈，在倡議建構一部「原住民藝術史」時，大多的討論會注意到，已經逐漸出現以藝術策展 (curating) 作為藝術史書寫之方法。¹²⁹然而，當我們企圖討論一部臺灣原住民的藝術史時，如何審視平埔族裔藝術家的創作？盧梅芬認為 1990 年代之後的原住民藝術 (indigenous art) 逐漸獲得主流藝術界的注意；而透過考古學與人種學，臺灣藝術史亦拉長至史前時期及原住民傳統文化。¹³⁰但是，此時間上的「中斷」區域，主要是日治時期國家機器制度性進入至 1990 年代之前，¹³¹形成原住民藝術史在「史前」(prehistoric) 的「史前藝術」與 1990 年代出現、以高山原住民為主體的「原住民藝術」之間的時間斷裂。另一方面，日治時期在「土俗人種學」與「原始藝術」(primitive art) 的脈絡下，便以高山原住民族群的傳統工藝表現為主要討論對象。1930 年 (昭和 5 年)，宮川次郎 (Miyagawa Ziro) 在其著作中首次使用「原始藝術」一詞，論述高山原住民族部落的工藝及造型表現。佐藤文一與小林保祥分別在 1942 年及 1944 出版論述部落工藝的造型表現。¹³²至戰後 1970 年代再次出現「原始藝術」的再論述，¹³³但不論是在「原住民藝術」或「原始藝術」的討論中，皆鮮少有平埔族群的身影。

員會，1998)，頁 163-202；石萬壽，《臺灣的拜壺民族》(臺北：臺原出版社，1990)。

¹²⁸ 謝若蘭，〈談臺灣國族認同與建構—西拉雅族裔之觀點〉《臺灣史學雜誌》第 3 期 (2007.12)，頁 61-92。

¹²⁹ 從當代藝術策展的角度，近年在「臺灣原住民文化園區」進行的「當斜坡文化遇到垂直城市：大山地門當代藝術展」(2019)，以及於屏東美術館及臺灣原住民文化園區等多處場館策劃的「未來潮：大山地門當代藝術展」(2020)、「我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術展」(2021) 一系列展演，則試圖討論策展作為書寫臺灣原住民藝術史的可能方案，相關文章可參看林育世，〈歷史與藝術邊界的新書寫：獨立策展與臺灣當代原住民藝術發展〉，《藝術認證》第 28 期 (2009.10)，頁 46-49。

¹³⁰ 盧梅芬，〈原住民藝術的歷史化限制：國家博物館知識分類治理中的時間秩序〉，《臺灣美術學刊》第 115 期 (2019.1)，頁 78。

¹³¹ 盧梅芬，〈原住民藝術的歷史化限制：國家博物館知識分類治理中的時間秩序〉，頁 66。

¹³² 參看山本鼎，《臺灣に於ける産業工藝》(臺北：臺灣總督府殖產局，1924)；佐藤文一，《臺灣原住種族的原始藝術研究》(臺北：總督府警務局理番課，1942)；宮川次郎，《臺灣の原始藝術》(臺北：臺灣實業會社，1930)；小林保祥，《高砂族パイワヌノ民藝》(東京：三國書房，1944)。

¹³³ 盧梅芬，《臺灣原住民族藝術發展脈絡研究：以木雕為例 (1895-2010)》(南投：國史館臺灣文獻館，2012)，頁 265。

筆者認為，其中一項客觀的環境因素，是「原始藝術」或「史前藝術」的概念進入到臺灣的學術界之時，島內各地的平埔族群皆已經存在一定程度的漢化現象，¹³⁴所能收集的工藝和文物，較之於高山族原住民又相對較少。事實上，平埔族群的傳統藝術表現（如木雕、石刻和編織工藝），就其定義而言，應當未被劃分於「史前藝術」、「原始藝術」的範疇之外，相關藏品也有收藏於順益臺灣原住民博物館、國立臺灣博物館、國立臺灣大學人類學博物館與國立臺灣歷史博物館。¹³⁵但是，在 1990 年代之後「原住民藝術」的討論中，就筆者目前所見的文獻，並未見到平埔族群的「藝術」之討論。從當代藝術對於原住民藝術史的重構觀點來看，平埔族群也鮮少被關注。¹³⁶

因此，另一項主要因素，係因為平埔族群的「藝術」，其實並沒有在 1990 年代隨著歷史學界對於「平埔研究」的關注，以及在平埔族群的文化復振運動中受到討論和發展。除了伴隨在抗爭現場及族群運動中，由噶瑪蘭族裔的潘朝成拍攝的《鳥踏石仔的噶瑪蘭》（1997）、《凱達格蘭族的奮起之路》（2004）；凱達格蘭族裔陳金萬自 2000 年代起拍攝的紀錄片《凱達格蘭的天空下》，鮮少有平埔族裔的藝術創作者投入。另一項重要因素，是原住民各族之間的殖民時間差（time lag），¹³⁷使得「史前藝術」、「原始藝術」與「原住民藝術」之間儘管充滿著時間及意義的斷層，但高山原住民族群的藝術表現，仍是相關討論的主要重點。筆者認為，形成各個時期採取歷史化、脈絡化（contextualization）方法的差異，亦會影響漢人社會、學術界研究者對於高山原住民族群／平埔族群的研究和認知框架。

回顧歷史，1905 年（明治 38 年）臺灣總督府承接清帝國的人群分類，以平埔族人作為戶籍登記的人群類屬（在戶口調查簿的種族欄有「平」或「熟」的註記），卻沒有恢復官方對於族人和部落的劃界治理措施，而是將平埔族人視為與

¹³⁴ 關於此一觀察，可參見伊能嘉矩著，楊南郡譯，《平埔族調查旅行：伊能嘉矩〈臺灣通信〉選集》（臺北：遠流，2021）；臺灣總督府民政部警察本署編，翁佳音、陳怡宏譯，《平埔蕃調查書》（臺南：國立臺灣歷史博物館，2013）。

¹³⁵ 參見胡家瑜，〈收藏的平埔記憶：博物館文物中的噶瑪蘭身影〉，《原住民族文獻》第 19 期（2015.2），頁 25-30；順益臺灣原住民博物館編，《馬偕博士收藏臺灣原住民文物》（臺北：順益臺灣原住民博物館，2001）。

¹³⁶ 但筆者仍不排除，可能有在找查文獻過程中的遺漏之處。關於此點，希望在未來進一步深掘。

¹³⁷ 例如，從泰雅族的角度，他們從 20 世紀初 1900 年代開始，被納入至殖民支配的治理結構；但從多數平埔族群的角度，他們早在 17 世紀末至 18 世紀初，就開始面臨清帝國及漢人的拓殖力量，以及漢化的社會壓力。

漢人一樣，編入街庄、保甲的行政系統。¹³⁸此舉不僅加速部落組織的崩落，也很難再次有效凝聚族人與部落。¹³⁹戰後中華民國政府以平埔族過於漢化為由，以行政命令取消其原住民族之身分。¹⁴⁰因此，我們必須從平埔族群的角度，將其視為經受更巨大的暴力和剝削，喪失了文化整體和部落社會的一群族人。但複雜之處在於，平埔族人在漢化的過程中，因為逐漸隱身於（或參與至）漢人社會當中，對於身份的遺忘和壓抑，被視為漢人（閩南／客家）的一員。使得平埔族群和大部分的高山原住民族，有著極為不同的行政統治及治理經驗。

再次強調，儘管過往殖民者、主政者將原住民族區分為平埔族與高山族之二分法思維，並沒有堅實的學理依據，而是歷代統治者基於統治便利性刻意所為之產物。¹⁴¹但是，在知識生產的型態、概念和研究發展上，卻直接影響了後續研究者在「原始藝術」的討論中，並未納入平埔族群；1990年代出現的「原住民藝術」之討論，對於平埔族群是否仍存在「藝術」之問題，也有所忽視。因此，若要細究平埔族群的藝術，目前僅有「史前藝術」的範疇能夠含括。另一方面，除了盧梅芬談及的1990年代以後出現之「原住民藝術」；實際上還有臺灣自2000年代浮現的「南島文化圈」想像，¹⁴²及其延伸的「南島藝術」。因此，接下來需要進一步釐清的是，1990年代興起的「原住民藝術」（以高山原住民族群的藝術家為主）、2000年代出現的「南島藝術」，與2010年代出現的平埔族裔創作之間，在當代「原民性」與「南島性」概念層次的關係及區辨。（二）「原住民藝術」與「南島藝術」的不適切性

臺灣當代藝術領域對於「原民性」的關注，體現在晚近二十年來諸多以「原住民藝術」或「南島藝術」（Austronesian art）為展演主軸的策展意識和藝術創作。¹⁴³相對地，晚近平埔族裔藝術實踐的出現，如同多數平埔族族人的現身，必然是

¹³⁸ 詹素娟，〈臺灣平埔族的身分認定與變遷（1895-1960）：以戶口制度與國勢調查的「種族」分類為中心〉，《臺灣史研究》第12卷2期（2005.12），頁121。

¹³⁹ 鄭瑩憶，〈王朝體制與熟番身分：清代臺灣的番人分類與地方社會〉（臺北：國立政治大學臺灣史研究所博士論文，2017），頁198。

¹⁴⁰ 施正鋒，〈臺灣轉型正義所面對的課題〉，《臺灣國際研究季刊》第10卷第2期（2014.6），頁43。

¹⁴¹ 連容仕，〈平埔族裔身分認定—以我國法制為中心〉（臺北：國立政治大學法律學系碩士班碩士學位論文，2021），頁3。

¹⁴² 中華民國政府於2003年起，逐年舉辦國際性的「南島論壇」，期盼透過非政府組織的方式連結其他南太平洋友邦國家。而政府在推動南島外交的過程中，時常藉由語言學者所提出的「南島原鄉論」提升臺灣在南太平洋區域中的重要性，臺灣原住民族也因此「南島外交」中扮演了非常重要的角色。參見陳芷凡，〈以「南島」為名：原住民族文學中的認同政治與島嶼想像〉，《中山人文學報》第51期（2021.7），頁83。

¹⁴³ 例如，高雄市立美術館開始對「南島藝術」的計畫型研究和展演，始於2005年的《藝術認證》雙月刊，持續進行臺灣原住民當代藝術家之長期追蹤及訪問、邀稿；自2007年起，進

受到 1990 年代以來，平埔族群的正名、文化復振運動之影響，以及學術研究和原住民族知識體系建構意識之啟發。另一項重要因素，則是臺灣當代藝術自 2010 年代，逐漸朝向歷史敘事、檔案和田野調查的創作熱潮，¹⁴⁴以及關於「原民性」(indigeneity) 的討論趨勢之下，¹⁴⁵所產生之延伸效應。

自 1990 年代以來平埔族文化復振運動過程中，史料、傳統祭儀、地方記憶等元素，都是形塑族群認同的重要文化資產。但是，因為臺灣社會的原漢人群之間早已經形成的「漢」與「非漢」之身分標籤，導致當代臺灣的平埔族文化復振工作，時常遭遇到「漢化／重建」與「當代／傳統」的二元劃分。¹⁴⁶儘管從「原民性」的角度，可以看到平埔族人積極地「銜接」(articulating) 這些二元性的斷裂關係，並連繫起地方的歷史與集體記憶，仍是一種強而有力的社會、文化之協商過程。甚而在政治、經濟、社會與文化之間，持續進行具有主體能動性的「銜接」、「解銜接」(disarticulation) 與「再銜接」(rearticulation) 之動態組裝過程，從中打破原住民／非原住民之間的二元化框架。然而，既有的「原民性」概念、定義及脈絡，可能不完全適用於平埔族群的當前處境和歷史性質。伊恩·貝爾德 (Ian Baird) 即是將「原民性」視為一種「跨地拼裝」(translocal assemblage)，認為其在很大程度上是仰賴地圖、舊部落、地景等物，乃至於全球定位系統、地理資訊系統等技術。¹⁴⁷

但是，因為平埔族群在傳統知識、生態智慧及環境倫理能夠存續的部落組織、基礎設施和社會文化條件等諸多層面，皆因為各個時期的不同殖民力量之影

行為期三年的「南島語系當代藝術發展計畫」等。館方接續舉辦的相關展演如「超越時光·跨越大洋：南島當代藝術」(2007)、「蒲伏靈境：南島當代藝術」(2009)、「WAWA：南島當代藝術」(Art in the Contemporary Pacific, 2017)、「泛·南·島藝術祭」(Pan-Austro-Nesian Arts Festival, 2021)。

¹⁴⁴ 參見龔卓軍，〈藝術十年關鍵字：田野〉，《藝術家》第 481 期 (2015.06)，頁 198-203；王聖閔，〈田野的誘惑與藝術史的重新評估〉，《典藏·今藝術》第 274 期 (2015.05)，頁 76-79；王聖閔，〈關於「民族誌轉向」的幾點延伸思考〉，《藝術家》第 484 期 (2015.09)，頁 132-135。

¹⁴⁵ 例如，在藝術評論和研究方面，近年也有由《典藏今藝術&投資》雜誌策劃的「邁向復返之路：當代原住民藝術在臺灣」、「原民的普世，普世的原民—跨越地方性的原住民當代藝術」專輯 (2019、2021)；《藝術家》雜誌策劃的「人類世中的當代藝術」專輯 (2020)；《藝術觀點》雜誌策劃的「原民場域·當代轉換：藝術的原民性與困惑的多元性」專輯 (2021)；高雄市立美術館發行之《島嶼聲音：臺灣南島當代藝術側記》(2018)；《藝術認證》期刊的「泛·南·島航行指南」專輯中的系列評論專文 (2021)；原住民族委員會原住民族文化發展中心出版之《我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術》(2020) 論文、專書、訪談集等，皆涉及到臺灣原住民當代藝術發展脈絡和性質的討論。本文限於篇幅，在此不多加論述。

¹⁴⁶ 潘英海，〈文化識盲與文化糾結〉，《本土心理學刊》第 8 期 (1997.12)，頁 37-71。

¹⁴⁷ Baird, I. G. (2015). "Translocal assemblages and the circulation of the concept of indigenous peoples." *Political Geography* 46: 54-64.

響，大量地喪失；例如，以能夠維繫原住民族傳統知識的族語為例，語言使用已達「滅絕」程度的有道卡斯族、西拉雅族、拍瀑拉族、凱達格蘭族、洪雅族、巴布薩族；主要人口數，已經無法流利運用該語言的狀態，則有巴宰族和噶瑪蘭族。¹⁴⁸至少在 2010 年代為止，也還未見到能夠找回（或建構）一套相對完整的文化及知識體系，僅有局部性的語言、有限的歷史和祭典儀式之挖掘和舉辦成果。和多數的法定原住民族人尚存在部落環境及空間、具備可溝通的言詞量和語言環境、仍維持傳統祭儀和觀念的原住民族——有著極為不同的生活、知識底蘊及文化厚度。

另一方面，從概念的適用性來看，現階段臺灣平埔族群的處境，筆者會認為，比起過於快速的套用既有「原民性」的概念，「南島性」(Austronesianness) 應是描述平埔族裔藝術實踐時，較為適切的認識框架。首先，就概念而言，「南島語族」(Austronesian-speaking peoples) 是由語言學領域所展開的研究，其中「南島」(Austronesia) 一詞係由兩個字根 *austro* 與 *nesia* 所組成。*austro* 源自於拉丁文字根 *austrālis*，為南方之意；*nesia* 則源自於希臘文字根中的 *nesos*，意為島嶼。¹⁴⁹從語言學的角度，此區域中的語言彼此間存在著某種相似性，甚至擁有共通的語言。經過長期的研究累積，語言學家將這群語言距離相近的語言歸類為「南島語系」，即是具有「親屬關係」的南島語，所組成的語言家庭 (language family)。¹⁵⁰除了語言學之外，後續也擴及至考古學等相關研究領域。在臺灣方面，亦從歷史的連續性視角，透過出土文物和考古遺址年代的定年，比對 16 世紀以來的史料文獻，重建平埔族群的部落環境及生活型態。

進而言之，「南島」原為語言學的分類用詞，但在臺灣尋求國家重新定位、臺灣原住民尋求世界連結的過程中，逐漸從學術領域的專有名詞，進入臺灣原住民與外交政策的範疇，成為新的自我形塑、展演、主體想像與實踐的過程。¹⁵¹換言之，「南島」在上述的「造詞框用」(wording) 過程中，也能使平埔族群而言反向地參與「南島」的世界構作 (worlding)，持續與族群、文化及國家政策互動。因此，從「原住民知識體系」及其「藝術體系」的長遠發展及建構角度來看，

¹⁴⁸ 黃智慧，〈臺灣瀕危族群文化困境及其守護方案探討〉，收於胡臺麗、余舜德、周玉慧主編，《跨·文化：人類學與心理學的視野》(臺北：中央研究院民族學研究所，2017)，頁 69-198。

¹⁴⁹ 官大偉，《南島交流策略規劃研究成果報告》(臺北：行政院原住民族委員會，2014)，頁 2。

¹⁵⁰ 李壬癸，《臺灣平埔族的歷史與互動》(臺北：常民文化，1997)，頁 1-12。

¹⁵¹ 郭佩宜、鄭瑋寧主編，《邁向治理與世界構作的人類學：比較南島觀點》(臺北：中央研究院民族學研究所，2023)，頁 46。

¹⁵²無論在具體實踐及知識生產上，平埔族群至少在現階段，仍會需要一種過渡性及策略性的「南島主義」(Austronesianism)論述，¹⁵³來支撐其具備的「南島性」——從南島語族的性質、脈絡及視野，來重構其「原住民」的定位；而不再是一種被劃為「例外」(exception)的「平埔原住民」。由此才可能重塑「原民性」的在地特質和適地實踐，並且可能反向地逼顯其在特殊歷史經驗及脈絡下形成的「平埔性」(plainsness)，以便維持其不會輕易被既有的「原民性」論述收編和消弭的複雜度和能動力。¹⁵⁴

已有論者指出，平埔族與高山族原住民均屬於南島語族的一員，此點在學界殆無疑義；¹⁵⁵換言之，從「南島」所關照的深歷史(deep history)時間，以及語言學、歷史學和考古學脈絡，是平埔族群能夠觸及「史前藝術」的歷史書寫條件。另一方面，如果臺灣當代平埔族裔的創作主要側重於口述歷史、史料文獻和敘事方法等面向，並且和某種語言翻譯(族語音譯的地名)、口述(民間口傳)或話語(官方檔案)的轉化技術有關，其中所蘊含的「南島性」，並不是血緣為基礎，而是以語言、文化及地域關係的交互作用之下，所產生的特質。

必須注意的是，從當代「南島藝術」的角度，藉由「南島」的論述，來將平埔族裔的藝術實踐進行脈絡化的論述，亦並非沒有危險。因為在晚近臺灣的脈絡底下，「南島」同樣是漢人主政者、政府單位所主導和形構的政治性產物。「南島」在以漢人官僚為主的文化及政治話語操作中，隱含著一種對臺灣／臺灣人作為「國家」或「國族」的索求，甚至成為祖源性神話的建構工具(例如，「南島原鄉論」之說)。更確切地說，朝向一個「國家」的發展意圖，成為臺灣的政府單位倡議「南島藝術」時，背後潛藏的政治暗語——是要推促臺灣這一「島國」(island nation)與其他不同「島國」之間的關係，甚而再次還原為一種非關「南島」的地緣政治關係。

另一方面，雖然「南島性」與「原民性」在部分的討論及實踐層面有所交集，

¹⁵² 張培倫、蔡中涵與汪明輝提出的「臺灣原住民族知識體系」中，原住民知識的核心是由靈、物、人三者所組成，也是族群傳統上關於神聖界、自然界以及人類世界這三者之間關係的解釋，包括整合傳統與現代知識所形成族群適應當前生存處境的知識。參見張培倫、蔡中涵與汪明輝，《建構臺灣原住民族知識體系之規劃研究》(臺北：行政院原住民族委員會，2009)。

¹⁵³ 「南島主義」(Austronesianism)一詞，在此是一個權宜性的用詞，用以強調平埔族群在形構自身歷史脈絡及當代原住民之身分定位上的論述策略。

¹⁵⁴ 針對此一問題，實際上牽涉到原住民的理論建構和實踐策略。本文限於篇幅，僅在此處稍微說明。這亦是筆者後續研究會進一步處理的複雜課題。

¹⁵⁵ 連容任，《平埔族裔身分認定—以我國法制為中心》，頁3。

但這些詞彙仍指向一個不同的藝術脈絡、形成時間及地理架構，蘊含迥異的地緣政治及文化戰略意涵。因此，無論是強調「原民性」意涵的「原住民藝術」，或是晚近伴隨政府的文化戰略所形塑的「南島藝術」，皆不適合直接用來分析和描述，臺灣當代平埔族裔創作的藝術脈絡和概念框架。這也形成平埔族群在「藝術」的討論上，另一項有待解決的困境和難題。但如前所述，「南島性」所蘊含的潛能，正是立基於它的流動性及非國家性質，是一種無政府、安那其式的地理觀點。若回到平埔族裔的創作，因為國家的「南島外交」政策長期以法定原住民族的文化為主軸；平埔族反而處在「南島外交」手段的範圍之外，恰巧而得以避免文化復振的階段性產物，被官方論述收編的危險，保有其他可能發展的路徑。

七、暫結語：「平埔藝術」的展望

本文企圖指出，臺灣當代藝術在 2010 年代中葉以後出現的平埔族裔創作及展演實踐，是自 1990 年代開啟的平埔族群正名及復振運動，所產生的延伸性效應與階段性產物。另一項重要因素，則是臺灣當代藝術自 2010 年代，逐漸朝向歷史、檔案和田調的創作熱潮，以及關於「原民性」的討論趨勢之下，所推波助瀾之成果。但在客觀條件上，平埔族裔的創作，因為仍不具備法定原住民的身分、部落環境的消失和匱缺、社會上持續進行的族群文史復振和正名運動等因素，產生具有（1）平埔族裔的認同意識；（2）「家族」作為實踐的場域；（3）復振運動與當代藝術實踐的交會，這幾種彼此相互關連的創作特質。

另一方面，在過去的「原住民藝術史」的書寫層面，並未納入平埔族群是否有「藝術」，以及相關年代分期之討論；晚近出現的平埔族裔之創作，也面臨「原住民藝術」與「南島藝術」在概念和藝術脈絡上的不適切性，基於既有的藝術脈絡及詞彙，都無法適切地錨定平埔族裔創作之歷史及文化困境，在本文的最後，暫且將此一創作實踐稱之為「平埔藝術」。然而，本文作為初探性的研究，「平埔藝術」仍有不少課題有待深化。例如，除了指出平埔族裔的基本創作特質之外，未來可以更深入地探討這些特質背後所蘊含的藝術風格、主題和媒介形式，這將有助於更全面地理解，「平埔藝術」的和展望。另一方面，因為平埔族裔仍然不具有法定原住民身分及權利，後續也可以進一步探討此種法律身分的限制性，對於平埔族裔藝術家與其創作的具體影響，並且思考可能的解決方案。在平埔族裔創作者的認同意識方面，亦可深化理解臺灣社會對於「平埔藝術」的認識及接受程度，以及平埔族裔在當代藝術場域中的自我定位，這會涉及到漢人民眾的意識

形態、官方文化政策和展覽體系等方面的研究；亦能夠進一步探討不同世代之間的平埔族裔藝術家之間的連結方式，以及平埔族裔之間形成的交際和連結網絡，對於藝術創作的持續性影響。

最後，「平埔藝術」作為一個權宜性、臨時性的名稱，未來必然需要進一步思考，是否具有更為適切的視角和研究方法，以便更準確地反映其在臺灣社會及當代藝術中的美學性和族群性？初步而言，「平埔族裔」的藝術實踐之特質，是顯現出族群意識、文史復振與創作工作的結合過程：從平埔族裔的認同意識；「家族」作為實踐的場域；復振運動與當代藝術實踐的交會——這三種彼此交織的性質來看，實際上蘊含一種高度的倫理性。當中呈現出極為複雜的關係維度及美學潛能，來重構其藝術性（artistry）的內涵。尤其在本文討論的案例中，藝術形式已經不僅僅是對於既定媒材的指涉，而是涉及對「身分」、「關係」及「展演性」的創造性表達。

截至 2022 年為止，儘管原住民轉型正義與文史復振的呼聲日漲，在正名運動上也已經取得了階段性的進展，但若回到就原住民族行政及治理體系的範圍與架構下，平埔族群仍然是經受現今法定原住民族排斥的群體，其相關的基本身分權利與相關法律權利，仍受制於國家或其他法定原住民族的制約，仍難以達成歷史正義和權利恢復之目標。但是，隨著平埔群的正名、文化復振運動來到 2020 年代，不論在平埔族裔的藝術實踐，還是在族群權利的追討和返還上，未來或許都會有新的進展，值得持續關注。

參考書目

- 小林保祥，《高砂族パイワヌノ民藝》（東京：三國書房，1944）。
- 山本鼎，《臺灣に於ける産業工藝》（臺北：臺灣總督府殖產局，1924）。
- 王昱心，〈臺灣平埔族群政策的評論：以西拉雅族後人身分立論〉，《原住民族文獻》第 41 期（2019.12），頁 34-39。
- 王聖閔，〈田野的誘惑與藝術史的重新評估〉，《典藏·今藝術》第 274 期（2015.05），頁 76-79。
- 王聖閔，〈關於「民族誌轉向」的幾點延伸思考〉，《藝術家》第 484 期（2015.09），頁 132-135。
- 中央研究院民族學研究所，《平埔文化資訊網》（2008.5.19），網址：
<<https://www.ianthro.tw/proj/pepo>>（2023.4.8 瀏覽）。
- 中華民國行政院，〈《原住民身分法》修正—平埔原住民獲正名〉，《中華民國行政

院》(2017.9.12),網址:<<https://reurl.cc/RWW1LG>>(2023.4.8 瀏覽)。

中華民國總統府,〈原住民族歷史正義與轉型正義委員會第2次委員會議〉,《原住民族歷史正義與轉型正義委員會》(2017.6.30),網址:
<<https://indigenous-justice.president.gov.tw/Page/62>>(2023.4.8 瀏覽)。

毛榮富,〈平埔族群的主權〉,《臺灣原住民族研究學報》第3卷第1期(2013.3),頁17-36。

毛榮富,〈臺灣文化中的平埔原住民族元素——系統,還是基質?〉,《臺灣國際研究期刊》第11卷第4期(臺北:臺灣國際研究學會,2015),頁33-55。

石萬壽,《臺灣的拜壺民族》(臺北:臺原出版社,1990)。

法務部全國法規資料庫工作小組,〈原住民身分法〉,《全國法規資料庫》(2024.1.3),網址:<<https://reurl.cc/YVVv2l>>(2024.1.5 瀏覽)。

伊能嘉矩著,楊南郡譯,《平埔族調查旅行:伊能嘉矩〈臺灣通信〉選集》(臺北遠流,2021)。

林長順、楊淑閔,〈原民法部分違憲 南島語系3條件可申請為原住民族〉,《中央社》(2022.10.28),網址:
<<https://www.cna.com.tw/news/asoc/202210280259.aspx>>(2023.4.8 瀏覽)。

林育世,〈歷史與藝術邊界的新書寫:獨立策展與臺灣當代原住民藝術發展〉,《藝術認證》第28期(2009.10),頁46-49。

林建成,《移民後山:林建成畫集》(臺東:國立臺東生活美學館,2021)。

林建成,《臺灣原住民藝術田野筆記》(臺北:藝術家,2002)。

林修澈,《平埔族的分布與人口》(臺北:行政院原住民委員會,2003)。

林怡秀,〈記烏有:身體與文化的居所〉,《典藏·今藝術》第294期(2017.3),頁102-105。

原住民族委員會,〈平埔族群及南島語族簡介〉,《原住民族委員會》(2017.12.29),網址:
<https://www.apc.gov.tw/portal/docList.html?CID=A9E092C6104ACAD5>
(2023.4.8 瀏覽)。

原住民族委員會,〈部落會議專區〉,《原住民族委員會》(2014.11.13),網址:
<<https://reurl.cc/eLLOqj>>(2023.6.2 瀏覽)。

杜坤穆,〈《搭加里揚之戰重演》環境劇場行動展演〉,《臺灣紅新聞》(2023.12.30),網址:
<https://www.congressnews.com.tw/news/art/979-231230-1.html>
(2023.12.31 瀏覽)。

佐藤文一,《臺灣原住種族の原始藝術研究》(臺北:總督府警務局理番課,1942)。

宮川次郎,《臺灣の原始藝術》(臺北:臺灣實業會社,1930)。

施正鋒,〈臺灣轉型正義所面對的課題〉,《臺灣國際研究季刊》第10卷第2期(2014.6),頁31-62。

喀什,〈全國平埔族群,臺南召開正名高峰會〉,《原住民族電視臺》(2015.8.15),網址:
<https://www.youtube.com/watch?v=rxT4_KSGi4w>(2023.4.8 瀏覽)。

新竹市美術館,《本草城市新竹:以淺山海作為方法》展覽手冊(新竹:新竹市

- 美術館，2021)。
- 新竹市美術館，〈迴返竹塹社：梁廷毓 X 李元璋〉，《新竹：城市博物館》，網址：<https://hsinchucitymuseum.hccg.gov.tw/home/zh-tw/activity/558> (2023.6.2 瀏覽)。
- 官大偉，《南島交流策略規劃研究成果報告》(臺北：行政院原住民族委員會，2014)。
- 李建霖，〈模糊地帶－平埔族自我認同與「平埔」、「泛原住民」族群界線〉，《臺灣原住民族研究》第1卷4期(2008.12)，頁67-109。
- 李王癸，《臺灣平埔族的歷史與互動》(臺北：常民文化，1997)。
- 胡家瑜，〈收藏的平埔記憶：博物館文物中的噶瑪蘭身影〉，《原住民族文獻》第19期(2015.2)，頁25-30。
- 高俊宏，〈Pulima 藝術獎第三季提名作品名單〉，《財團法人原住民族文化事業基金會》(2023.3.22)，網址：www.pulima.com.tw/Pulima/nominatedmarkao.aspx (2023.4.8 瀏覽)。
- 高俊宏，〈無可熔化的族群：當代平埔族的創作曙光〉，《2022 臺灣美術雙年展論壇暨藝術家座談會專輯》(臺中：國立臺灣美術館，2023)，頁。
- 高立哲，〈以《我們與未來的距離》為例：談當代原住民藝術家走向國際藝壇〉，《鴻梅文化藝術基金會》(2023.1.18)，網址：<https://reurl.cc/67554M> (2023.6.2 瀏覽)。
- 徐文瑞，〈真正住在斜坡上的子民〉，《跨越土牛溝－斜坡上的藝術節》(屏東：屏東縣政府，2019)。
- 順益臺灣原住民博物館編，《馬偕博士收藏臺灣原住民文物》(臺北：順益臺灣原住民博物館，2001)。
- 梁廷毓，〈從「力的番界」到「靈力越界」：北投、士林地區原漢界線的消弭與存續〉，《臺灣原住民研究論叢》第29期(2021.6)，頁101-137。
- 梁廷毓，《噤聲之界：北臺灣客庄與原民的百年纏結和對話》(臺北：游擊文化，2024)。
- 陳怡君，〈「人不作，要做番？」從2016年屏東縣熟註記談起：屏東萬金的例子〉，收於黃應貴主編，《族群、國家治理、與新秩序的建構：新自由主義化下的族群性》(臺北：群學，2018)，頁193-258。
- 陳芷凡，〈以「南島」為名：原住民族文學中的認同政治與島嶼想像〉，《中山人文學報》第51期(2021.7)，頁81-110。
- 陳俊廷，〈屏東縣平埔族「熟」註記開辦 潘孟安：我是馬卡道族的後裔〉，《民報》(2016.9.9)，網址：<https://www.peoplemedia.tw/news/2c5bee17-7135-446b-bc4e-bd260d6487bc> (2023.4.8 瀏覽)。
- 陳威任，〈平埔族向聯合國陳情 原民會盼溝通〉，《臺灣立報》(2010.5.6)，網址：<http://www.lihpao.com/> (2023.4.8 瀏覽)。

- 陳冠彰，〈跟著祖靈出遊，從「說故事」到「交換故事」〉，《臺南美術》第6期（2017.8），頁74-79。
- 張培倫、蔡中涵與汪明輝，《建構臺灣原住民族知識體系之規劃研究》（臺北：行政院原住民族委員會，2009）。
- 張朝琴，〈族群認同與族群關係－「平埔族自我認同」迷思〉，《三民主義學報》第25期（2002.12），頁151-171。
- 郭佩宜、鄭瑋寧主編，《邁向治理與世界構作的人類學：比較南島觀點》（臺北：中央研究院民族學研究所，2023）。
- 夷將拔路兒，〈臺灣原住民族運動史料彙編〉（臺北：行政院原住民族委員會，2008）。
- 連容仕，《平埔族裔身分認定—以我國法制為中心》（臺北：國立政治大學法律學系碩士班碩士學位論文，2021）。
- 楊育傑，〈被遺忘的埔姜葉：藝術與原民活力計畫的銜接〉，《2022 臺灣美術雙年展論壇暨藝術家座談會專輯》（臺中：國立臺灣美術館，2023），頁54-65。
- 楊育傑，〈「南島底加藝術計劃」論壇〉，《南島底加，打狗：搭加里揚之戰重演藝術計劃（論壇與工作坊）》臉書社團（2023.11.21），網址：
<<https://reurl.cc/G44dmp>>（2023.12.1 瀏覽）。
- 錢乃瑜、陳冠彰，〈問神記：常設展西拉雅公廨再現歷程〉，《觀·臺灣》第50期（2021.7），頁1-4。
- 廖志軒，〈竹塹七姓的由來與簡介〉，《原住民族文獻》第12期（2013.12），頁4-9。
- 潘朝成、段洪坤，〈變與不變：平埔族群復名復權運動〉，《臺灣原住民族研究學報》第8卷第4期（2018.12），頁67-93。
- 潘英海，〈文化識盲與文化糾結〉，《本土心理學刊》第8期（1997.12），頁37-71。
- 潘英海，〈臺灣平埔族研究的困惑與意義〉，《臺灣風物》第37卷2期（1987.6），頁157-165。
- 潘英海，〈「文化系」、「文化叢」與「文化圈」：有關「壺的信仰叢結」分與西拉雅族群遷徙的思考〉，收於劉益昌、潘英海主編，《平埔族群的區域研究論文集》（南投：臺灣省文獻委員會，1998），頁163-202。
- 潘英海、詹素娟主編，《平埔研究論文集》（臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處，1995）。
- 潘英海、劉益昌主編，《平埔族群的區域研究論文集》（南投：臺灣省文獻委員會，1998）。
- 黃智慧，〈臺灣瀕危族群文化困境及其守護方案探討〉，收於胡臺麗、余舜德、周玉慧主編，《跨·文化：人類學與心理學的視野》（臺北：中央研究院民族學研究所，2017），頁69-198。
- 廖志軒，〈家族歷史的追尋〉，收於梁廷毓著，《噤聲之界：北臺灣客庄與原民的百年纏結和對話》（臺北：游擊文化，2024），頁18-20。
- 康培德，〈十七世紀的西拉雅人生活〉，收於詹素娟、潘英海主編，《平埔族群與

- 臺灣歷史文化論文集》(臺北：中央研究院臺灣史研究所籌備處，2001)，頁 1-31。
- 葉高華，〈排除？還是放棄？平埔族與山胞身分認定〉，《臺灣史研究》第 20 卷第 3 期 (2013.9)，頁 177-206。
- 國立臺灣美術館，〈創作自述：斷頭河計畫〉，《2022 臺灣美術雙年展》展覽手冊 (臺中：國立臺灣美術館，2022)，頁 74。
- 國立臺灣美術館，〈技術·身體·多重宇宙—2022 臺灣美術雙年展論壇〉，《國立臺灣美術館》(2022.11.15)，網址：<https://reurl.cc/dLmNyq> (2023.1.3 瀏覽)。
- 盧梅芬，〈原住民藝術的歷史化限制：國家博物館知識分類治理中的時間秩序〉，《臺灣美術學刊》第 115 期 (2019.1)，頁 63-84。
- 盧梅芬，《臺灣原住民族藝術發展脈絡研究：以木雕為例 (1895-2010)》(南投：國史館臺灣文獻館，2012)。
- 詹姆斯·克里弗德 (James Clifford) 著，林徐達、梁永安譯，《復返：21 世紀成爲原住民》(臺北：桂冠，2017)。
- 詹素娟，〈臺灣平埔族的身分認定與變遷 (1895-1960)：以戶口制度與國勢調查的「種族」分類爲中心〉，《臺灣史研究》第 12 卷 2 期 (2005.12)，頁 121-166。
- 詹素娟，〈詮釋與建構之間—當代「平埔」現象的解讀〉，《思與言》第 34 卷第 3 期 (1996.9)，頁 45-78。
- 詹素娟主編，《平埔族群與臺灣歷史文化論文集》(臺北：中央研究院臺灣史研究所，2004)。
- 謝若蘭，〈平埔族群正名運動與官方認定之挑戰〉，《臺灣原住民族研究季刊》第 4 卷第 2 期 (2011.6)，頁 121-142。
- 謝若蘭，〈談臺灣國族認同與建構—西拉雅族裔之觀點〉，《臺灣史學雜誌》第 3 期 (2007.12)，頁 61-92。
- 謝國斌，〈高雄縣內門鄉平埔族之探源與現況〉，《臺灣風物》第 55 卷第 2 期 (2005)，頁 69-84。
- 謝國斌，〈評臺灣平埔族之族群認同運動〉，《臺灣國際研究季刊》第 2 卷第 2 期 (2006.6)，頁 179-188。
- 謝國斌、何祥如，〈族群認同與社會結構的角力—原住民回復傳統姓名運動的社會學分析〉，《臺灣原住民族研究》第 3 卷第 4 期 (2010.12)，頁 58-59。
- 鄭瑩憶，《王朝體制與熟番身分：清代臺灣的番人分類與地方社會》(臺北：國立政治大學臺灣史研究所博士論文，2017)。
- 臺北當代藝術館，《合力組裝米克斯》展覽手冊 (臺北：臺北當代藝術館，2020)。
- 臺灣總督府民政部警察本署編，翁佳音、陳怡宏譯，《平埔蕃調查書》(臺南：國立臺灣歷史博物館，2013)。
- 臺南市政府文化局編，《曾文溪的一千個名字：2022 Mattauw 大地藝術季》展覽手冊 (臺南：臺南市政府文化局，2022)。
- 臺南市政府文化局編，《近未來的交陪：2017 蕭壠國際當代藝術節》展覽手冊 (臺

- 南：臺南市政府文化局，2017)。
- 臺南市政府民政局，〈臺南市受理西拉雅族個人戶籍資料註記「熟」記事〉，《臺南市政府民政局》，網址：
<https://bca.tainan.gov.tw/News_Content.aspx?n=1056&s=30718> (2023.4.8 瀏覽)。
- 臺北高等行政法院第三庭，〈111 年憲判字第 17 號：西拉雅族原住民身分案〉，《憲法法庭全球資訊網》(2022.10.28)，網址：
<<https://cons.judicial.gov.tw/docdata.aspx?fid=38&id=310021>> (2023.4.8 瀏覽)。
- 龔卓軍，〈藝術十年關鍵字：田野〉，《藝術家》第 481 期 (2015.06)，頁 198-203。
- 嚴文廷、張子午，〈大法官宣告《原住民身分法》違憲後，西拉雅族人「甘願做蕃」的未竟之路〉，《報導者》(2022.10.28)，網址：
<<https://www.twreporter.org/a/taiwan-aborigines-siraya-constitutional-interpretation>> (2023.4.8 瀏覽)。
- 嚴瀟瀟，〈如何展？如何看？如何去談論？當前原住民藝術展演的突破之道〉，《典藏·今藝術&投資》第 348 期 (2021.10)，頁 74-77。
- Brown, M. J. “*We Savage Didn’t Bind Feet: The Implications of Cultural Contact and Change in Southwestern Taiwan for An Evolutionary Anthropology*. (Seattle: Ph.D. Dissertation, University of Washington, 1995). pp. 135.
- Baird, I. G. (2015). “Translocal assemblages and the circulation of the concept of indigenous peoples.” *Political Geography* 46: 54-64.
- Pulima 藝術獎籌備委員會，〈2023 Pulima 藝術獎簡章〉，《財團法人原住民族文化事業基金會》(2022.1.19)，網址：
<<http://www.pulima.com.tw/Pulima/artaward2023.aspx>> (2023.6.2 瀏覽)。

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

對「島嶼」的追問：

臺灣當代人文研究與藝術的認識—感知之地緣性條件

一、「島際」與「國際」的區辨

晚近臺灣的人文研究及當代藝術領域當中，涉及到「島嶼研究」(island studies)及「群島思維」(archipelagic thinking)的當代藝術展演及學術研討會，不論在視覺藝術、文學及文化研究領域，皆有不少的討論。¹⁵⁶但是，一場關於「群島」(archipelagic)或「島嶼」(island)為主題的「國際」(international)當代藝術展演及學術研討會，本身就已經彰顯一種在倡議思維和機制實作層次、內容操作和形式呈現上的矛盾狀態：關於此種知識生產的慾望，似乎仍服膺於一種近乎一般性的國際想像；若擺脫國家與國家之間的跨國際視角，在東亞地緣政治的經貿架構底下，島嶼和島嶼之間的島際(inter-island)關係究竟所指為何？要又如何透過論述來思考實踐的可能性？過去並未在方法論和認識論條件的層次，被深化地思考。

例如，在藝文相關的學術討論場合上，如「文學／海洋／島嶼—國際學術研討會」(2022)、「群島之舷—南島族群美學視域生活美學學術國際研討會」(2022)；「中華民國地理學會年會暨研討會—沒有島是座孤島：島嶼研究新展望」(2024)等；觸及到島嶼或群島主題的當代藝文展演，則有「一座島嶼的可能性：臺灣美術雙年展」(2016)；「島嶼：台灣英國動態影像節」(Islands: UK / Taiwan Moving Image Festival, 2021)；「群島共振—臺灣文博會」(Creative Expo Taiwan-Resonance Island, 2022)；「馬祖國際藝術島：島嶼釀」(Matsu Biennial: Island Brew, 2022)；「島鏈亞太國際藝術展」(Pacific Island Chain International Art Exhibition, 2024)等。

¹⁵⁶ 必須注意的是，以「南島」(Austronesian)為主題的國際當代藝術展演，如「泛南島：原民性與當代藝術—國際論壇暨策展工作坊」(2019)、「臺灣國際南島藝術三年展」(2023)；「臺灣—關島：南島國際藝術展」(2023)所憑藉的是「南島語系」(Austronesian languages)這一個主要分布在島嶼上的語系，以及由南島人群所使用的語言及文化——構成的海洋為中心之思維。但「南島」並不限於實際的地理分界，而是透過科學實證(血緣或語言或人類學方法)來檢視，與本文所指的「島嶼」並不屬於同一個討論脈絡，須以另文探討。另一方面，近年的「南方以南：南迴藝術計劃」(2018)、「南方作為相遇之所」(2019)、「秘密南方：典藏作品中的冷戰視角及全球南方」(2018)與「南方：問與聽的藝術」(2017)，則是在全球南方(Global South)的架構下來重新審視臺灣，與本文討論的「島嶼」和「群島」論述，彼此雖然有所關聯，但仍屬於不同概念及意義脈絡下的課題，筆者亦將以另文探討。

儘管主事者邀請不同國家的研究者，針對島嶼歷史及海洋文化研究的成果，進行報告和分享；也有不同國籍的藝術家受邀參與創作的展出。但是，究竟「島嶼」的意義在當中要如何被展演和實踐，避免在實作的層次上，陷入一種表面化的「國家—島嶼」、「島嶼—國際」或「群島—國際」之直接對應和嫁接的關係想像——仍是吾人必須面對的重要課題。

二、兩種島嶼的時間性

我們似乎必須進一步地探問：這些以「島嶼作為方法」(islands as method)的實踐，背後又是以甚麼作為目的(purpose)？當多數活動仍使用「國際」而非「島際」來命名的情況下，也暗示了機構及主辦單位這一策劃端所設想的「跨越不同國家」、「多種國籍」的與會者和參與者，仍是以不同國家的「國民」(national)為身分標記下的國際關係構想；而非是以不同地區的「島民」(islander)之間的交流為基礎的關係想像。直言之，當中對於島嶼論述背後的機制運作，若不是依然以國際的關係連結作為基礎，就是一種朝向國家化的未來願景。使得不論是探討群島關係和島嶼文化的國際研討會，或是連結其他「島嶼型國家」(island country)的國際藝術展演，在實踐層面上都呈現出一種島嶼性(islandness)和國家性(nationality)之間的拉扯與張力。

例如，在「島嶼思維」(island-thinking)或「群島思維」底下，島嶼或群島並非由劃界的認同所構成，有別於國族主義底下「島嶼」的封閉、單一化的認同；群島是由相互關係、彼此交互遠離又能夠展開連結的方式而形成，強調不斷流動的海洋必須突破原本區域劃分的疆界，無法被分割的海水是連結各個島嶼的生命鏈結(梁廷毓 2022)。島嶼和島嶼之間的實質交流，並不構成一種特定「地點」與「地點」之間、具有清晰關係界線的關係性「網絡」(network)，反而更近似於提姆·英哥德(Tim Ingold)所述的「氈團」(meshwork)，具有交互纏繞、糾結不清、不存在內／外界分，只為了生存及運動而持續滲透彼此的深層聯繫(Ingold 2023)。

但在上述的當代藝術展演和研究交流的學術場合當中，對於不同島嶼及群島思維的展示，以及不同島嶼與島嶼之間的地緣關係，仍然受制於現代國家之間的外交關係(diplomatic relations)。筆者認為，這可能混淆了兩種投向未來的時間性(temporality)：一種是以島嶼為核心視野之徹底去國家化的政治解放想像；

另一種是暗藏含著國家建構意識之工具化的島嶼觀念。前者的「群島未來主義」(archipelago futurism) 是要實現一種去國家化的政治構想；但在後者——也就是上述的學術及藝術活動案例當中，較趨向某種「島國未來主義」(island futurism)，所欲朝向的是達成最終國家化的願景——卻因為「島嶼思維」實際上仍受制於「國際關係」，或必須考慮到「國家」的位置，而形成一種實踐上的張力。

必須注意，此種以「島嶼作為方法」的實踐當中，「方法」即手段之意，和「目的」相對照。那麼將國家當做一種最終目的，而不是手段，便意味著把島嶼的貢獻或者犧牲，作為達成國家化目的之代價，難以徹底地實現「像島嶼一樣思考」(thinking like an island) 的烏托邦及去國家化之想像（至多是一種「島嶼型國家的思維」）。直言之，以「島嶼作為方法」來使臺灣自身朝向國際化的慾望，便是以島嶼作為達成國家化目的之手段。上述兩種看似對立的時間性，如果具有協商或調和的可能，會建立在何種對藝術展演的構想和策略之上？在甚麼樣的地緣條件當中，能夠使我們意識到這一張力，並且提出相應且適切的思辨方案？如果有一種非人、反國家與無政府、安那其式的「島嶼」存有模式，那麼可能會構築在甚麼樣的認識論和方法論構想之上，顯現出一種蘊含生機性的「島嶼認識論」(island epistemology)？甚而逼顯了臺灣的「島嶼存有論」(island ontology)，所內建的根本問題？

三、展演島嶼，及其認識論的重構

雖然諸多的當代藝術展演，都以「島嶼」或「群島」的認識 (episteme)、假設 (hypothetical) 或隱喻 (metaphorical)，來思維一種關係性、連結性與整體性的美學與實踐思維，作為對「大陸思維」的逃逸路徑，並與「陸域中心論」的概念疏離該來。但是，卻也逼顯出「島嶼」的存有 (ontological) 問題——島嶼並非只是一種四面環海且孤立的存在；相反地，本身的組成即是各種地理、地緣條件及現實政治力量交錯相生之地。若以《浪漫臺三線藝術季：淺山行路人》(The Romantic Route 3 Art Festival: from nowhere to now here, 2023) 與《海浪的聲音那麼大》(overlapping waves, 2023) 展演為案例，其所蘊含的「淺山」(low-elevation mountains) 及「海景認識論」(seascape epistemology)，展演回返至各種力量相互錯置、叢生的實地現場，即可能展演出一種具備不同尺度的權力作用、關係連帶和生機性「島嶼」的潛能。

首先，《浪漫臺三線藝術季：淺山行路人》一展以臺灣島上的淺山地帶、橫跨多縣市的臺三線公路為範圍。企圖勾勒「淺山」是與平原接壤的低海拔山區丘陵與河谷環境，泛指海拔 800 公尺以下人類相對易抵達的區域，因而由多種自然、半自然與人工棲地鑲嵌而成，其特有的生態環境孕育著不可取代的生物多樣性。指出「淺山」並非僅是一個地理空間，如同《林野：力的交界》（2023）一展所揭示的臺灣「淺山」認識論：指出淺山地區是漢人與原住民角力的場域，是地方社會與國家對抗與協商的所在，也是人地關係格外糾結的所在。隱含林產資源、族群互動、國家力量及世界的影響（國立臺灣博物館 2023）。強調其流動邊界的能動力，重視「多樣性」與「內部異質性」，關注他者與環顧自然，以人與自然為生命共同體的實踐，試圖在族群相互交織的淺山地帶進行多方性的照料（客家公共傳播基金會 2023）。並且暫時從國家內部來弱化單一政治疆界的感知途徑，開啟一種敞向世界的關係性。

相較於島嶼的淺山認識論，《海浪的聲音那麼大》展覽以臺灣東海岸為基地，藉由凱琳·阿米特·英格索爾（Karin Amimoto Ingersoll）的「海景認識論」概念，試圖脫離以「地景」（landscape）為中心的藝術視野，走向以「海景」（seascape）為核心的水體世界（龔卓軍 2023）。使島嶼的海景不是海濱渡假飯店對於海岸的私有化思維，島嶼的海岸線亦不再是國家風景管理區的觀光思維下之凝視客體。進而言之，如果從大陸型國家的思維而言，「島嶼」常和邊界、封閉與孤立性（insularity）一詞連結，意味著某種狹窄、目光如豆、閉關自囚的存在，與象徵開放、多元、包容的「大陸」形成明顯對照；那麼上述《浪漫臺三線藝術季：淺山行路人》與《海浪的聲音那麼大》，則企圖從島嶼的海景及淺山地景，提示出「島嶼」本身內建的地質與地理性，以及更重要的——由地緣性因素所構造的存有模式。

若從晚近「地緣社會」（geosocial）的觀點來看，我們無法將地質與社會的關係分開來看待，兩者的交疊所涉及的相關環境感覺，強調出「人」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（Palsson et al. 2016）。傳統上，「地緣」一詞被用來嫁接發生在無視「非人」存在的地緣政治（geopolitics），山川及河海不被視為能夠採取行動、發揮政治力量的行動者。相反的，此種「地緣社會」的視野，不僅止於對淺山地景與海景的認識，更意圖指出一種以實體意義上的「島嶼」，為基底的島嶼存有模式與

地緣社會性。換言之，上述展演雖無法徹底逃離國家的政治框限，卻不完全以國家為中心的地緣政治作為核心思考，也進一步觸探了人們與其身處其中的島嶼，在存有論層次上的地緣性。

具體而言，當代藝術展演對於「島嶼」的認識、假設或隱喻性的操作，比起講求實證性的研究與學術活動，有著更多的發揮空間，進行不同感知、文化、地理與政治型態的想像與連結。相反地，研究與學術活動則在知識的生產上，能夠展現更細緻的話語思辨能力。但正如上述《浪漫臺三線藝術季：淺山行路人》與《海浪的聲音那麼大》兩個展演的呈現，無論如何思辨「島嶼」或「群島」，在「島嶼存有論」的層次上，人文研究與藝術實踐都共享著同一個極具張力與複雜性的地緣性因素，也暗示其中鑲嵌著同一種實際身處於「島嶼」之中的認識—感知條件。

四、認識—感知條件的地緣性

就現狀而言，在當今的現實政治處境中，現代國家以領土主權為核心的疆界政治（border politics）仍然支配著每一座島嶼，任何的當代藝術展演及學術研討會也無法自外於此一處境。因此，在國家的視域底下，無論是對哪一塊土地的命名，皆暗示了可以被劃分為單數「島」和複數「諸島」的區塊，得以動用行政單位來加以治理和控制。換言之，如果以「島嶼作為方法」還涉及到一項分析及探究的島嶼自身的方法論（methodology）要如何建構的問題，那吾人仍需要進一步面對臺灣作為一個「非國家性的國家」（nation without nationality），要如何理解自身的認識—感知條件？

從既往「地緣政治存有論」（geopolitical ontology）的角度，國家被視為一個最為基本的單位，是具有特定領土、政府和主權的存有。此種存有模式，主要被用來分析不同國家之間的地緣政治關係，包括領土爭端、資源競爭、衝突和合作等方面。並且呈現出地緣政治實體（political entity）之間的相互作用，以及這些關係對於國際政治格局的影響。換言之，以現代國家能夠施行治理效力的政治存有論而言，島嶼的存在本身，及其蘊含的另類政治關係之想像，始終是一種「非正式的存有論」（informal ontologies）——然而，此種並非是制度化和體系化的政治實體，卻仍可能是個人、群體或特定領域對於政治實體和島嶼觀念的理解方式。

殊為可惜的是，雖然在晚近人文研究及當代藝術的範疇裡，「元群島」(meta-archipelage)所指向的「島嶼」和「群島」，本身即是一種激進的非國家式、生態關係性的思維型態(Whittaker et al. 2018)；但是，諸多以當代藝術做為「文化外交」的現實案例中，卻弔詭的繞經了國家式的政治主體構想，指向臺灣這一「非國家的國家」用以突破國際外交困境的手段。換言之，我們對於「島嶼」或「群島」思維的提倡，不是要自我實現一種去國家化(denationalization)的跨地域關係：在此思維底下，越要去思考「島嶼」的存有，反而越遠離非國家意義下的複數性「島嶼」，亦越是一種實現「群島」關係的不可能。更確切地說，朝向一個「國家」的發展意圖，成為這些論述背後的「暗語」，是要推促臺灣這一「島國」(island nation)與其他不同「島嶼型國家」之間的關係，甚而再次還原為一種非關「群島關係」的地緣政治關係。在論述思維和現實政治的實踐上產生極大的落差，使得「島嶼」成為某種混淆或表裡不一的詭辯。

面對此種地緣性(geopolitical)因素所形成的鉗制與弔詭，在上述以島嶼、群島為主題的藝術展演及研討會，往往礙於現實的政治框限、美學關懷與展演策略上的選擇，並沒有涉及到這一問題背後的地緣條件之揭露，以及島嶼的存有模式之思辨。涉及到「島嶼認識論」的展演，主要仍是以淺山與海景作為認識的對象，來重構島嶼當中的「人」與「非人」；「自我」與「他者」；「主體」與「客體」之間在此一地理環境當中蘊含的關係性。另一方面，雖然有涉及到認識—感知層面與地緣條件關係之討論，但仍未後設地審視此種認識—感知狀態，究竟是如何被生產及形塑。筆者認為，若將上述一組組的對照關係，用以審視「大陸」與「島嶼」；「中心」與「邊緣」；「帝國」與「殖民地」；「觀察者」與「被視者」；「統治者」與「被支配者」之間的關係，放置於臺灣的歷史脈絡及現實處境當中，便可以看到更為深層的思想問題：既然「島嶼」必然是形成主體化作用的地質學基礎，也是常久以來任何的帝國殖民者所欲通過各式的學科知識來進一步認識和掌握的客體。那麼我們是否應該要體認到這一種蘊含張力的關係；而不是定根於某一種政治及意識形態先行的位置和思維之上？

五、一種「地緣之島」的存有意識

若將問題再往前進推一點，在臺灣特有的文化政治語境裡，總是和「國家」有雙生關係的命題：臺灣的主體性(subjectivity)，究竟在甚麼程度上和「島嶼」

的地緣條件產生難以割離的關連？如果「島嶼」同時是主體性構成的條件，也是被認識的客體；是一個提供「自我」建構的地方，也是一處孕生「他者」的異地；既是追求「同一性」(identity)的國族及領土疆界，也是欲求「非同一性」(non-identity)及差異性的概念空間——構成了一種島嶼在認識論及方法論操作上的弔詭——此種因為地緣性因素而產生的存有模式，以及不斷生成各種相互衝突、矛盾與疑難的認識—感知條件，究竟需要何種更為異質的「島嶼存有論」型態來應對？又需要採取何種對於「島嶼作為方法」的方法論批判？

必須強調，在上述的學術場合及當代藝術展演當中，內建了一種島嶼與國家；群島與國際並置的弔詭現象，具有它生成的社會及政治脈絡，甚至有其歷史性，短時間內必然無法撼動和變革。但本文於此的重點，在揭示出島嶼的地緣政治，以及複雜的認識—感知條件之後，如果仍然還有論述工作上的出路，便是要直面感知及知識生產層面的殖民性(coloniality)與更多維度的地緣性問題：當我們將某種大寫的「臺灣」(TAIWAN)指向一種國家式的政治主體，但國家化的慾望得以依附的「臺灣島」(Taiwanese Islands)，卻同時是我們賴以生存的「母親之島」(mother island)，又是一處必須對其進行各種研究、展演和認識的客體——迫使我們不斷在「國家—島嶼」或「群島—國際」這一組關係當中，以「國家」構成的「國際」想像作為潛在的中心點，持續生產及輻輳出海洋、島嶼和群島之間的固化階序——不論在藝術與人文研究的場域，皆一再地成為我們去實踐自身「島嶼性」時的實際矛盾和根本困境。

最後，晚近隨著「人類世」(Anthropocene)議題的出現，雖讓人們察覺到自身作為一種地質作用力(geological force)以及人類對生態環境造成星球尺度的影響，卻也可能在大地(earth)是連貫一體的存有思維下，忽略了地表上「島嶼」與「大陸」的不平等關係。事實上，「人類世」所拓展的人與非人類共構的「地緣社會」，終究無法完全取代或撤銷「島嶼」原有的國族慾望及其帶來的現實困局，甚而正是身處在重疊的張力、不同的力量接觸及鑲嵌的關係當中，更顯現出吾人思辨另一種「島嶼存有論」的迫切性。究極而言，「島嶼認識論」的建構固然很重要——但是，我們之所以還需要進一步思索島嶼和群島的問題，不應以國家為終極目的，而是為了重拾某種「地緣—島嶼」(geo-island)的存有者位置與批判能動力(agency)，並且實踐一種地緣美學／哲學(geo-aesthetics／geophilosophy)，釐清「島嶼」自身所內建的認識—感知條件，除了鬆動知識的殖民性，也必須擺脫長久以來加諸於島嶼之上的「存有殖民性」，從而朝向島嶼

自身的解殖之路。

參考文獻

- 客家公共傳播基金會。2023。《浪漫臺三線藝術季：淺山行路人》展覽手冊。臺北市：客家公共傳播基金會，
國立臺灣博物館。2023。《林野：力的交界》展覽摺頁。臺北市：國立臺灣博物館。
- 龔卓軍。2023。〈海浪的聲音那麼大：《認識之浪：海景認識論》在東海岸〉。《藝術觀點》，94：140-143。
- Tim Ingold 著，張曉佳譯。2023。《線的文化史》，北京市：北京聯合出版公司。
- Palsson, Gisli, Swanson, Heather Anne. 2016. “Down to Earth : Geosocialities and Geopolitics.” *Environmental Humanities*, 8 (2): 149-171.
- Whittaker, R.J., Fernández-Palacios, J.M., Matthews, T.J., Rigal, F. & Triantis, K.A. 2018. “Archipelagos and meta-archipelagos.” *Frontiers of Biogeography*, 10 (3): 1-11.

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

地方—史的折轉：論「未記持」的歷史轉向及其展演條件

從展覽本身的發生場址、概念的操作，以及策動的作品性質等三方面來看，策展人林宏璋在基隆美術館的《未記持》(Immemory, 2024)一展，顯然是針對 2010 年代臺灣當代藝術中大量涉及地方踏查、田野及檔案挖掘的計劃型創作實踐之「歷史轉向」(historical turn)趨勢之回應，並以「基隆」(Keelung)作為一處試煉場域，進行某種「歷史病理學」及「精神史」層次的知識診斷。關注在「地方史」或「城市史」出現背後的權力建置及話語條件，以及使之能夠被述說的「知識型」與認識模式如何形成的過程，並且進一步質問如何產生鬆動和揭弊的可能性。



圖：基隆美術館「未記持」展場一景。筆者攝

以此而言，《未記持》首先是對於兩道歷史脈絡的發展軸線，進行一種鉗形攻勢 (pincer movement) 般的雙向對質和包圍：若回溯 1960 年代西方歷史學界的「人類學轉向」(anthropological turn)，以及 1990 年代以來在當代藝術領域興起的「民族誌轉向」(ethnographic turn)；乃至於晚近臺灣當代藝術在 2010 年代，出現關於「田野轉向」、「檔案轉向」、「民俗轉向」與「敘事轉向」等諸多涉及藝術與人類學田調方法上的論辯。以此一發展軸線來審視此次的《未記持》一展，所謂的

「歷史轉向」似乎有意在一系列逐漸趨向民族誌及人類學的討論與問題意識之外，重新批判性地折轉至「歷史」的思想戰場，重啟當代藝術在策展實踐上可能給出的戰略框架。

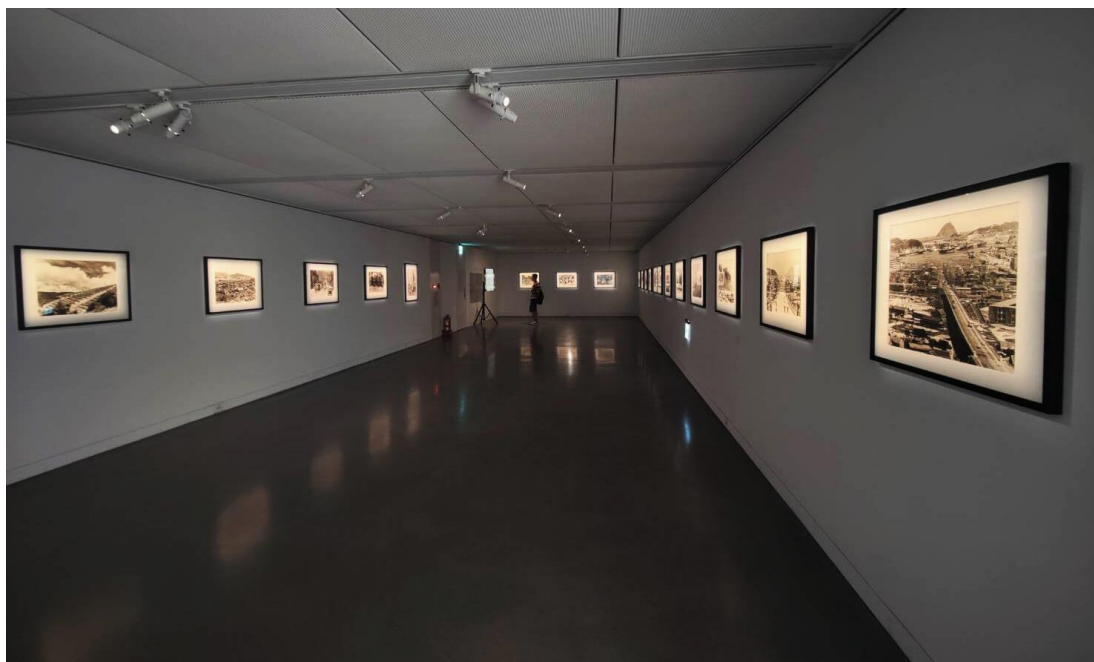
而另一條脈絡軸線，特別是展覽所欲重構的「基隆學」——如同各地方行之有年的「臺北學」、「宜蘭學」、「桃園學」與「竹塹學」，是隨著臺灣各縣市地方美術館的興起，逐漸和臺灣自 1990 年代開始至今，以各地行政區域為範圍，對其地方進行歷史等相關面向之「地方學」文史挖掘的熱潮——使地方美術館展演和「地方學」的發展及期待，彼此相互匯合之結果。然而，展覽卻逃逸出「地方學」的期待（通常是為了政府單位的「地方史」書寫及記憶工程而服務），拆解既有的歷史分期架構，另闢一道戰線，將其導轉至記憶的混重型態，將以歷史建構為核心的「地方學」重新問題化。在「地方一史」的概念、語詞秩序之外，形成一種「歷史—地方」的反向折轉。



圖：陳飛豪，《台字章物語：基隆秘帖》作品一景。筆者攝。

明顯地，以《未記持》的角度而言，「歷史轉向」與「地方學」背後的權力運作機制，並不再於表現對歷史及其記憶的壓抑和排除，而是展現在晚近臺灣社會（包含臺灣當代藝術）對歷史書寫的煽動和大量生產，以及地方踏查對於藝術家的無盡魅惑。因此，展覽選擇藉由對「歷史」的反身性思辨來明察這一項問題；若將

放置於上述的脈絡條件觀之，這也是一場關於「歷史」如何重新定向、轉向及迴向的「思想展覽」(exposition de pensée)，帶有一種時間意義上的方向感(過去的持存—未來的預存)，共有四個「場景圖」(scene graph 包含「檔案病」、「冷冷戰」、「先驗歷史物」、「外置記憶的政治」、「定居殖民主義與殖民主義」)，同時也是一場四個段落的「戲」(scene)，得以透過展覽摺頁的場景順序和觀眾的移動，產生「場景調度」(mise-en-scene)的作用力。



圖：鄭桑溪，《港都舊情》展間一景。筆者攝。

筆者認為，晚近伴隨著當代藝術的田野踏查和敘事的熱潮，這一取向的藝術實踐是來自對於檔案、敘事和等元素的操作和再構，展覽中的作品也確實有這些面向；但更重要的是，「歷史轉向」所帶引出的反身性，進一步去調度並質問既有的歷史結構及記憶機制，進行一種稍具深度的「歷史認識論」批判：將關於歷史的知識話語(檔案、田野與敘事)的時空構成條件，置於當代臺灣對於歷史的認識維度之中，進行「歷史轉向」現象的重估。進而言之，此種轉向歷史及其記憶在運作機制和性質上的討論，在當代藝術場域有其必要性。因為「歷史」在當代藝術當中，時常被元素化或碎裂化為「檔案」、「田野」與「敘事」——此種討論確實也很重要，但卻直接迴避了歷史與當代藝術這兩個知識板塊之間的互動關係。換言之，「歷史轉向」首先指向的是對於上述各種操作型的轉向(檔案、田野與敘事)之收束。事實上，晚近當代藝術與人類學領域之間的關係，已經有不少的交集和論辯，但和歷史學領域的關係，仍尚待釐清，也欠缺較有深度的討論。

在筆者看來，折轉至歷史本身，也意味著從他者性的課題，再次轉回至主體性的問題，進行再一次的叩問，進而質問主體自身總是弔詭、且內／外交織纏繞的他者性。

另一方面，這檔展覽向吾人所揭示的其中一個重要面向在於：策展者並不以生產及配置一則則的故事為目的，不是要回溯地方或城市的歷史內容，也不僅只是要透過批判論述或理論關鍵詞來架構起整個展覽的敘事軸線；因為《未記持》用以貫穿展演的核心，是以一種歷史哲學般的思辨態度，重新構造吾人對各式作品在思維部署層面的看法。另一方面，並不是要以展覽進行對藝術家的田野內容進行蒐羅和梳理，也不是探討各式作品對於敘事形式的操演，亦不是要關照及生產展演和地方的現實扣連，更不是對歷史本真性或客觀性的追求。相反地，是企圖直面形構「歷史物」背後的各種生產關係，並對此種關係進行再操作和再生產：如果「人」一種是和歷史互構的存有，那麼「歷史轉向」所要求的同時是去審視藝術在面對歷史時的倫理、詩學及美學——某種歷史幽靈化的潛存關係，並且探觸它的詭譎存在。



圖：秦政德，《描，寫》作品一景。筆者攝。

《未記持》指向一種繞經非思 (unthought) 而來的歷史觀——作為各種形式的記憶所構造之物，包含「外置化的記憶」(exosomatic memory) 在內，展覽名稱 Immemory 所隱隱呼應的是「深記憶」(immemorial)，此種幽靈化的記憶型態，如同「冥憶」(anamnesis) 一般，作為回憶 (recollection) 的他者，是我們始終回憶不起，卻又無法得知自身是否忘卻的事物。在此意義下，歷史永遠是一種時間的他者，不接受人們的主動回憶，拒絕「記憶術」的施行，它的來臨必須不受控制且出自域外。換言之，並沒有「何謂歷史或記憶？」這一存有論式起頭的命題，因為歷史及其記憶始終蘊含非存有 (non-being) 的一面，也永遠會以一種「非記憶」的方式將自身問題化，以問題的形態永恆地存在。

事實上，臺灣當代藝術自「歷史怪獸：想像的死而復生—臺北雙年展」(2012) 以來，已經有不少質問「歷史及其記憶為何？」的策展。但是，《未記持》的關鍵差異在於，架置在此一展演條件之上：展覽（作為基隆美術館的開館展）明確且必須要和特定的地方及城市（基隆），產生一定形式的連結。除了針對「歷史」進行後設的思辨，也同時在作品選件和委託製作上，明確回應「基隆」的在地脈絡。直言之，一旦將實踐拉到一座明確的城市或地方，回到歷史、地方學和當代藝術交織的展演場域時，始終要面對域外的思想力量與實際場址脈絡及行動者之間的張力，而非單純進行架空的概念性操演，或是以議題導向跨地域性的全球徵件。

相較之下，在晚近歷史博物館強調知性、注重說明性、參與性和互動性的歷史普及化趨勢，既有的展示邏輯（這並沒有憂劣之分，每個館舍皆有其社會任務），似乎已經難以有上述的操作空間；相較於一般由官方推動的「地方學」，極欲建構的是以地方為主體的單一敘事，或是透過煽動各種敘事的生產，營造出多元敘事的假象，再將其收編至「歷史」的編撰秩序當中。《未記持》以否定歷史具有的定向性為前提，重拾記憶本身的能動性。在敘事策略上，也不以線性時間軸、歷史背景和故事章節作為面向「基隆城市史」的態度。換言之，展覽所形構的並非是「港都建城百年」的歷史紀念碑，而是一切「歷史」所不是之物；亦不是聚焦於特定的歷史文本與內容，而是這些事物之所以能夠被生產的條件，以及背後的歷史結構與不可被結構化的部分。



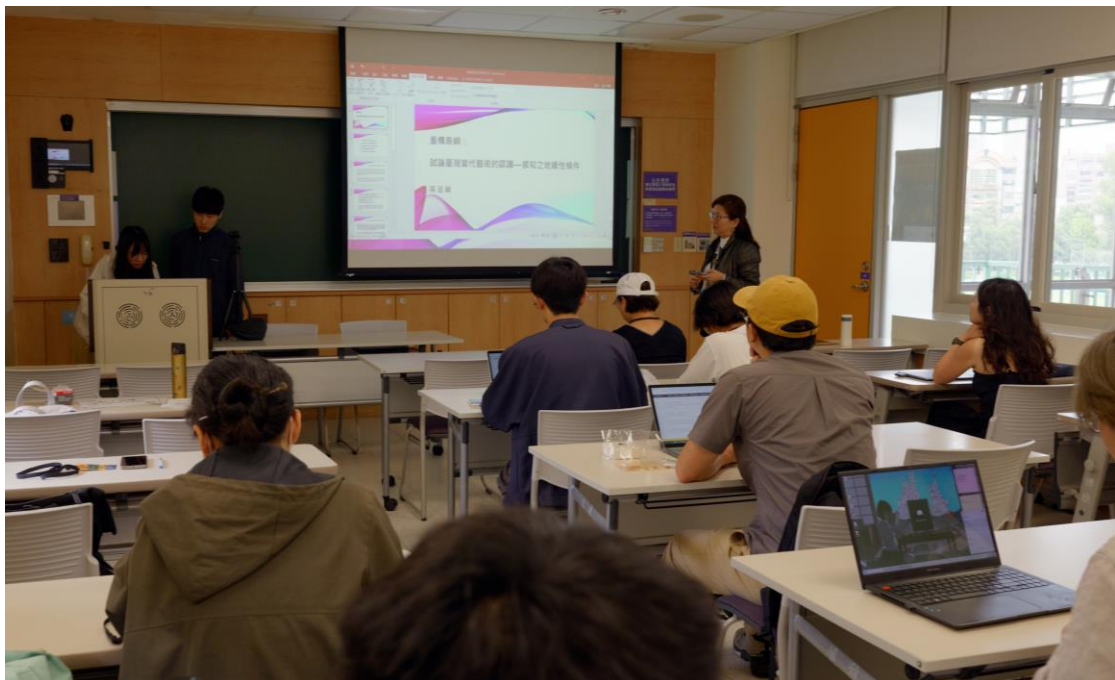
圖：基隆美術館「未記持」展場一景。筆者攝。

相反地，《未記持》展覽中的作品，雖然和城市及地方的脈絡深深地交疊；但在策展的架構上，並不是要對基隆在地的歷史故事、情節內容進行複述和再解釋，反而給予一個更幽深的觀點，凸顯被定型化、經典化的歷史故事（具有時空座標性）與記憶（不可控且難以捉摸）之間的張力。在歷史及其記憶的層次上，此檔展覽企圖同時在概念的維度，以及作品涉及的脈絡及時空尺度之間，對於藝術實踐（策展）與特定地方（基隆）之間的對話，進行雙重的質問和辯證。正如展覽所揭示的，所有的「歷史物」都無法不與記憶相互纏結，所有可被記憶與不可被回憶的「物」，皆以永恆缺席的方式在場。以此種歷史觀而言，「物」不論是以一種詩學式的持存（retention），或是逼顯出某種感知學尺度的預存（pretention），吾人都需要一種歷史哲學批判——因為這是當代藝術實踐在面向歷史時，能夠進一步在不同知識版塊之間，深化學科跨域時的必要性反思，

如果在臺灣 2010 年代關於檔案、敘事和田野的各種「轉向」宣稱，標誌出一種創作方法論的觀念及視角轉換，那麼此次的「歷史轉向」所欲求的便是一次認識論層面的思想轉型。直面當代藝術的策展實踐在當代現實下的存有一認識型態，如何形成一種當代藝術學與歷史領域之間能夠相互交換、互滲的存有模式。具體而言，這既是一場觸及「地方史」的展演，也是朝向非歷史（non-historical）敞開的展演行動。藉由展覽，它暫時性地迫出一處（非）記憶所繫的飛地（exclave）——這處凹折入「歷史」內部的域外之境，最終重啟了吾人對於地方的思辨。更重要的是，從策展實踐的角度，它預先對基隆的「城市史」索求一種近未來的歷史哲學批判。

參、相關寫作主題之講座活動

發表文章及主題：臺灣當代藝術展演中的淺山／海景認識論及其美學思辨





日期 Date : April 27 | 時間 Time : 09:00-10:30 | 地點 Venue : 博雅 Boya 312

此場次為單篇論文發表，無設置主持人及講評人。
This section is for individual presenters. There are no hosts and discussants.

思索在島——人文精神與當代藝術實踐的轉譯

Cogitating on Islands: The translating of humanistic spirit and contemporary art practice

李依佩 | 細畫藝術 / 策展人

迎向一種脆弱的紀念：以綠島人權藝術季為例

許楚君 | University of Lille, LACTH博班實驗室

重構島嶼：臺灣當代藝術展演的淺山/海景認識論及其美學思辨

梁廷毓 (Ting-yu Liang) | Department of Geography, National Taiwan University · Earth

活動資訊

活動日期：2023 年 4 月 27 日

活動地點：國立臺灣大學博雅教學館

發表文章及主題：臺灣當代藝術展演中的淺山／海景認識論及其美學思辨

所屬系列：一種原生性的「地理藝術」(geo-art) 的實踐。