

二、【專輯一】、【專輯二】／文章刊載合作平台－「典藏 ARTouch.com」

文章標題	刊出時間	文章連結	字數	圖片張數
【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼—去自然的景物轉譯				
【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼—去自然的景物轉譯 (【Landscape Talk】 Feature 1: Camera, Media, Eye in the Sky – Translating Denatured Landscape)	2022.02.21	https://artouch.com/art-views/issues/content-59052.html	1108 字	4
【地景說話專題】 延展視野的幻境：當代虛擬藝術的「烏有風景」(Imagining “Uchronic Landscape” in Extended Reality)	2022.03.01	https://artouch.com/art-views/issue/content-58926.html	4374 字	7
【地景說話專題】 噪點：關於社群媒體的數位風景碎片 (Noise : Fragments of Digital Landscape on Social Media)	2022.03.07	https://artouch.com/art-views/issue/content-59286.html	4494 字	7
【地景說話專題】 朝向一種幽冥地理／誌：視像中的「地理幻見」與「異色魅景」初論(Toward the Nether- Geography/Chorography: The Visual Image View of “Blindsight Geographic” and “Heterochromatic Landscape”)	2022.03.14	https://artouch.com/art-views/issue/content-59560.html	4251 字	6
【地景說話專題】 身體與記憶的重製：台灣與印尼當代影像中的地景 (Remaking of Body and Memory: Landscapes in Contemporary Imagery from Taiwan and Indonesia)	2022.03.21	https://artouch.com/art-views/issue/content-60560.html	4112 字	6
【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體—原酷風景的四重速寫				
【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體—原酷風景的四重速寫 (【Landscape Talk 2】 Queer, Indigenous, Body: Quadruple Sketching of the Queer Landscape)	2022.06.10	https://artouch.com/art-views/issues/content-67928.html	1326 字	4

【地景說話專題 2】褲腰之間是你的墾荒之地(【Landscape Talk 2】Your Frontierland is Between the Waistband)	2022.06.18	https://artouch.com/art-views/issue/content-68707.html	3487 字	5
【地景說話專題 2】酷異巫言：原住民酷兒、巫師與風景政治 【Landscape Talk 2】The Queer Words of A Witch: Indigenous Queers, Wizards, and the Politics of Landscape	2022.06.23	https://artouch.com/art-views/issue/content-69426.html	5887 字	5
【地景說話專題 2】我怎麼就悠悠了起來？瓦旦·督喜與夥伴們《三十五年後的 spi》	2022.06.29	https://artouch.com/art-views/issue/content-70242.html	3799 字	7
【地景說話專題 2】「力求失真的嗓音」：《時差書寫》中的妖言風景與酷兒倒映(【Landscape Talk 2】”Striving for a Distorted Voice”: Landscapes Narrated by A Yao and Queer Reflections in “Writing the Time Lag”)	2022.10.26	https://artouch.com/art-views/issue/landscape-talk-feature-2/content-86017.html	5311 字	6

【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉譯・專題系列・藝術專題・藝術觀點

【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉譯

【Landscape Talk】 Feature 1: Camera, Media, Eye in the Sky – Translating Denatured Landscape

李寅彰

2022.02.21

這個跨域融合的藝術計畫，實現了創新整合的「虛擬社群」，形塑數位時代的文化互動與資源共享。當代許多藝術實踐者，透過批判性的思考、觀察或推測性的實踐方案，省思後數位時代的人文、生態與後疫情的藝術創生。「鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉譯」專輯，四篇文章環繞在非人之眼下的媒介與科技風景。

1984 年洛杉磯當代藝術博物館（Los Angeles Museum of Contemporary Art）委託藝術家基特・加洛維（Kit Galloway, 1948-）和雪瑞・羅賓諾維茲（Sherrie Rabinowitz, 1950-2013）組成「行動影像」（Mobile Image）創作團體，共同合作《國際電子咖啡廳》（Electronic Cafe Intentional）藝術計畫。這個跨域融合的藝術計畫，實現了創新整合的「虛擬社群」，形塑數位時代的文化互動與資源共享。當代許多藝術

實踐者，透過批判性的思考、觀察或推測性的實踐方案，省思後數位時代的人文、生態與後疫情的藝術創生。「鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉譯」專輯，四篇文章環繞在非人之眼下的媒介與科技風景。在天眼、肉眼、媒體與科技義眼之間，「再媒介化」

（Remediation）與「再風景」（Relandscape）成為去自然的景物轉譯策略。

李寅彰的〈延展視野的幻境：當代虛擬藝術的「烏有風景」〉，觀察到當代虛擬藝術作品的虛擬性與藝術性，對應科技從「烏托邦」到「烏有史」的發展背景。「烏有風景」透過特殊的創造力延展人與非人之間視域的幻境，確認了一種主觀的內在性，並由此激發感知逆反力作為反觀自我與他人之間的相互意義。這凸顯出科技媒介化的日常風景是有待被解讀的異象，吳軍的〈噪點：關於社群媒體的數位風景碎片〉一文關注到社群媒體對於藝術作品內部生產的影響力，以及碎片化文本的演繹。隱含日常生活與大眾訊息的噪點（noise）是接收者不得不直視，也不得不接受的一種擾動感。然而，社群媒體的數位風景，即是將這些碎片化為藝術，並展開人類對於未來的探索與想像。

在人類與非人類的視界中，亦具有超越時空的幽冥界域，梁廷毓的

〈朝向一種幽冥地理／誌：視像中的「地理幻見」與「異色魅景」初

論〉，以藝術實踐本位的研究路徑，「風景」是藝術家親臨現場、踏查行動下的意識與思維的反思對象，同時也映射出地域文化中泛靈網絡與臨界生態的幽冥地誌。假如媒介能夠帶領我們從中反思自身的歷史，陳沛妤的〈身體與記憶的重製：臺灣與印尼當代影像中的地景〉，描述了臺灣與印尼交流下的動態影像藝術實踐，從創作母題中的家族記憶、國家與殖民歷史的重構，形成臺印文化互為表述的風景構成。

四篇文章不約而同的討論到當代虛擬科技的未來趨勢，無論是宏觀的歷史敘事或微觀的情感政治，可見當代科技藝術呈現的風景，已延展出類風景、泛風景、跨風景等不斷擴張的概念。如其所是的風景，就是人與萬物好好活著的證明。

※本專輯感謝 2021 年「[現象書寫 —— 視覺藝評](#)」專案補助，也感謝《典藏 ARTouch》一同編輯合作，使「地景說話 —— 風景藝術的文化知識生產」書寫計畫能邀約青年學者與評論新秀，透過文化知識上的「書寫生產」找到適存的共有平台。

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

專題文章



【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉

譯・藝術專題

【地景說話專題】身體與記憶的重製：台灣與印尼當代影像中的地景

陳沛妤 2022.03.21



【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉
譯・藝術專題

【地景說話專題】朝向一種幽冥地理／誌：視像中的「地理幻見」與「異色魅景」初論

梁廷毓 2022.03.14



【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉
譯・藝術專題

【地景說話專題】噪點：關於社群媒體的數位風景碎片

吳軍 2022.03.07



【地景說

話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉譯・藝術專
題

【地景說話專題】延展視野的幻境：當代虛擬藝術的「烏有風景」

李寅彰 2022.03.01



[【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉譯](#)
[譯](#)・[專題系列](#)・[藝術專題](#)・[藝術觀點](#)

[【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉譯](#)

[李寅彰](#) 2022.02.21

TAGS

[再媒介化](#) [再風景](#) [吳軍](#) [地景說話](#) [李寅彰](#) [梁廷毓](#) [陳沛妤](#)



李寅彰(2篇)

李寅彰（Li, Yin-Jhang, 1988-），國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士，現職為樹德科技大學電子競技與電腦娛樂科學系專任助理教授。博士論文主要研究白南準的藝術實踐對當代作品的影響，探討身體、媒介與環境之間的感知間距，研究領域為當代媒體與科技藝術、科技美學。曾任職國立臺南藝術大學文化資產研創中心博士後研究員，並參與國家教育研究院審定之《藝術與科技》教科書編撰。藝術研究論文發表於《南藝學報》第 20 期、第 23 期，以及《雕塑研究》第 25 期；評論文章則散見於香港《藝術地圖》（Art Map）與《臺灣工藝季刊》（現為《生活工藝誌》）。

【地景說話專題】延展視野的幻境：當代虛擬藝術的「烏有風景」

Imagining “Uchronic Landscape” in Extended Reality

「烏有風景」作為當代虛擬科技介入自然的「再風景」，並非只強調虛擬環境創造的感官經驗或聲光效果，而是讓藝術作品中的虛擬性召喚出我們不僅存活於現實，也能身處在擬真的現實之中。作品不再被視線的景框所限制，而是在環景顯示視窗或移動性的裝置螢幕中，以更多元的視角進入作品的理念之中。

李寅彰

2022.03.01



虛擬科技的「烏有風景」

藝術是藉由創作讓觀者感受作品的一門藝術。回望過往藝術發展的進程，人類一直試圖使用各種方式，讓作品成為傳遞訊息的媒介，甚至

也讓觀者成為作品的一部份而共創新世界。後疫情時代中演化的病毒與科技，「人類世」（Anthropocene）的多災多難，在不願面對「負人類世」（Neganthropocene）的真相下，開展自省與行動的實踐技藝。

筆者以白南準（Nam June Paik, 1932-2006）結合藝術與科技的實踐為思考基礎。他曾在「福魯克薩斯」（Fluxus）出版的《宣言》中提出：

「如果巴斯德和羅伯斯庇爾認為內建毒藥來抵抗毒藥是對的，那麼，電腦化的生活所引起的某種挫敗，就需要相對應的衝擊和宣洩。」

（註 1）所謂的「內建毒藥」（built-in poison），在白南準的思想下，「科技」形同「業力」，我們也同樣在這開放的關係中「輪迴」

（metempsychosis）。在白南準的藝術思想下，更為關鍵問題是：能為人類帶來福祉的科技具有什麼樣的特性？除了他以樂觀的態度看待科技的演進之外，所謂「人性化科技」（humanizing technology）之必要，在於科技能讓人類瞭解文化與傳播媒體的關係，朝向自然與科技的共生共存、調解斡旋的適應狀態。

若以這個樂觀的態度看待疫情下當代虛擬科技的發展，某種程度上，技術上得以實現科技「烏托邦」（utopia）的新世界，而就某些虛擬科技的藝術實踐而言，創作者也從中擬造了科技「烏有史」（Uchronia）

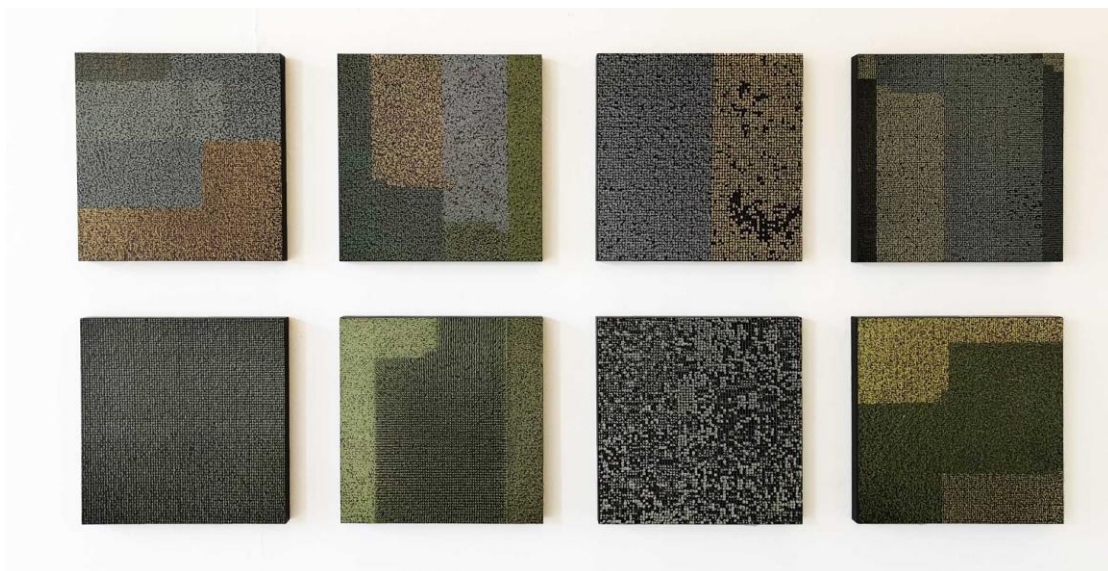
（註 2）的自然風景。這些以「烏有史」為背景呈現的「風景」，並非

空穴來風，而是煞有其事地將科技作為藝術媒材，以「虛擬性」帶動感知，延伸創造力。無獨有偶地，藝術與科技在媒材與觀念的過渡與賦權，以及時基媒體（Time-Based Media）的演進發展中，逐漸形成非常規、非靜態的藝術實踐，推進美學的表述。當代虛擬藝術，一方面由科技提供想像的場域；另一方面，也讓知識生產成為可被視見、體驗的內容。此處思考的是，以虛構導向的「烏有風景」（Uchronic Landscape）如何翻轉出更為真實的科技美學？

媒介化的再風景

「烏有風景」具有逆轉風景的量能，並棲身在媒介化風景之中。也就是說，眼見不一定所視，所視之處也另有溢於言表的虛擬性與抽象性。換言之，媒材對於創作而言如同轉譯內外的肌膚，隨著觀念與表現的再媒介化，轉向視線之外更為內在的經驗、情感，盼觀者穿越眼前的事物進入相由心生的層次。荷蘭攝影藝術家格列柯·德魯伊特（Gerco De Ruijter, 1961-）在《幾乎自然》（Almost Nature）系列作品，呈現各種破壞風景的「航空攝影」（或稱「空中攝影」，Aerial photographs），以超越肉眼的空拍機視角，使自然本身具有構成畫布與構圖的美感。映入觀者眼簾的地表植物成為有機的自然像素，大地與植物呈現出類似地毯的紋理，看起來像是一幅具有視覺造形的繪

畫。這些影像，不僅傳達藝術家對於科技美學的延伸，也透過科技展現虛擬的感官之眼。



去地平線的空中視角中，像素化大地的植物苗圃。（攝影／李寅彰）



以自然風景中存在的視覺元素創造抽象形式的再風景。（攝影／李寅彰）

這些藉由科技呈現的虛擬風景，將創作思維轉化為物質性的隱喻，抑或讓想像力轉化為有待被識讀、詮釋、領會的實踐觀點。以「虛擬實境」（Virtual Reality，簡稱 VR）而言，模擬地方場所或風景的視域，提供觀者在新的空間中瞭解自我，同時也能透過沉浸感與互動體驗感知環境與他人的存在。透過 VR 的頭戴式顯示器，可看到現實摺疊至環景感的風景之中，使身體與媒介之間的共感（Synesthesia）成為開放的間距。2017 年榮獲威尼斯影展 VR 競賽單元最佳 VR 體驗大獎的《沙中房間》（La Camera Inssabiata），黃心健與蘿瑞·安德森（Laurie Anderson, 1947-）再現記憶中曾經出現的物質，而召喚出身心意識，超越時間維度的互動體驗。2020 年陶亞倫於臺北當代藝術館展出《徘徊的幽靈》（Wandering Ghost）系列作品，VR 身為觀者的義眼，帶領觀者如幽靈般移動在廢墟、權力、暴力等無人之境，不寒而慄地像是 1956 年《夜與霧》（Night and Fog）逡巡於集中營的「複訪空間」（Revisiting Space）行動。（註 3）

虛擬性如同虛擬與現實的間距，從中孕育讓觀者身歷其境，跨越地域的共時體驗。筆者曾親身體驗 2021 年高雄電影節參展的《拯救稻草人》（Scarecrow VRC），該作品同時也在「未來浸行式—5G VR 內容展演系列活動」以 5G 連線進行跨地互動。《拯救稻草人》為韓國導演鄭志隄（Jihyun Jung）與李丞茂（Sngmoo Lee）創作團隊製作的 VR

即時線上互動演出作品。在體驗過程中，韓國端以真人穿戴動作捕捉系統，靈活地讓肢體動作與臉部表情傳達情緒與某種敘說感。臺灣端則讓觀者穿戴頭戴式顯示器，化身為故事中的虛擬角色與稻草人進行即時互動聯繫。臺韓 5G 連線的元宇宙，讓異地的虛擬角色，共同在影片中創造故事。儘管我們最終都能化解稻草人的危機，但是每個人與稻草人的溝通都會留下獨一無二的痕跡。為了強化互動式的沉浸體驗，《拯救稻草人》在故事的推進中，適時讓現場瀰漫與敘事有關的「味道」，觀者能透過嗅覺產生體感空間，迅速地融入敘境中的氛圍。體驗結束後，當虛擬角色彼此擁抱的那一刻，其實早已忘卻一開始進入虛擬世界的疏離感，反而開始擁有離別的傷感。雖然這是虛構的故事，但 VR 的體感經驗，能將同理心與感同身受的過程摺疊進視窗，呈現在眼前的視野。這意謂著，VR 基於現實的媒介化，在高度人性化、強化互動性，以及多重感官的特性中，風景則不單是個人觀看的視線，更關乎體驗、參與的感知過程，科技如何以模擬自然的方式，使風景中的物質與情感成為虛擬性的潛能。



《拯救稻草人》邀請體驗者手持畫筆創作內心風景。（創作團隊提供）



體驗者能手持搖桿在故事中步行與手持道具物件。（創作團隊提供）

延展視野的幻境

論及當代虛擬科技的藝術，很難將問題置於純粹藝術的形式／風格、主義／流派、思潮／運動的脈絡，因為複雜性（Complexity）或模糊理論（fuzzy theory）的科學邏輯，也承認不確定性和不可預知性確實存在。這表示藝術與科技，同樣都是探索世界的媒介，並且能相互結合產生某種量能。在虛擬科技藝術的發展中，感官轉換、共感聯覺、沉浸式互動等概念成為科技美學的論題。虛擬科技也從中開發觀者的身體成為感知藝術作品的介面，那脫離實體進入虛擬性的過程，是重新界定的體現策略。

新生代藝術家李懿萍在《低級自由》（Low Life, 2021）（註 4）中，讓觀眾在感測座椅上化為人類廚房的蟑螂複眼，模擬觸角對於外在環境的非人感知。透過 VR 跨物種視角召喚的肉身性，感知本身即是媒介，讓觀者的身體感知與模擬動物的感知之間產生回應環境的動能。葉澈的《記憶擴延》（Augmented Memory）（註 5）以「擴增實境」（Augmented Reality, 簡稱 AR）電影，透過存活在影像世界的 3D 角色 Null 的自我對白，探尋詩意與存在意義的延展。觀者能在展場中使用手機的 AR 濾鏡，觀看 Null 在不同場景與不同虛擬物件敘事的反應，使觀者遊走在影像敘事與內容的虛實共存空間中。當觀眾的視角與虛擬影像呈現相對性與定位性的流動空間，AR 藝術的特質，一方面讓不可見的記憶和可見的場所、地域、公共空間達到融合的可能性；

另一方面，讓特定場址成為創新空間的可能性，產生即時互動，觸發記憶和文化擴延的視野。



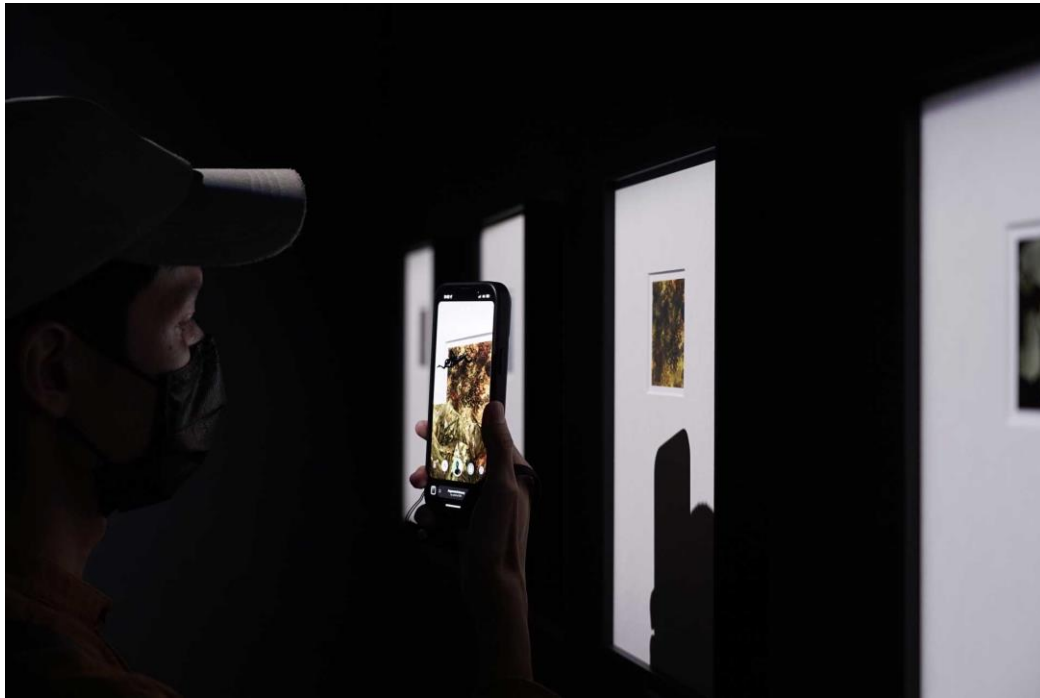
《低級自由》以蟑螂視角，透過觸角、翅膀、尾毛感知人類的世界。

（李懿萍提供）



模

擬蟑螂感知環境的沉浸式體感裝置。（李懿萍提供）



《記憶擴延》使用手機 AR 濾鏡，遊走在虛實空間與敘事的情境擴充。（葉澈提供）

「烏有風景」作為去自然的「再風景」

透過上述，虛擬環境的即時互動體驗，關鍵在於虛擬性於體驗現場中展開的情感張力，即是導入真實的指認。當代虛擬藝術延展的視野，試圖超越肉眼的限制，使風景寄寓於宇宙共在的真實感。無論是對藝術創作者或體驗者而言，某種程度上，虛擬藝術更欲引出倫理與道德的啟示，強化行動者對外在世界的自省能力，甚至以批判性、思辨性的觀點，提醒重塑社會的即刻性。如果說當代虛擬藝術必然在「後人類」與「後自然」之間展開論述，那麼科技美學的策略即是將科技更

為人性化地寄情於媒介化的「再風景」之中，並藉由多元的敘事體或內容指涉的意涵，迫切地讓觀者思考人類與非人類未來生存的處境。

「烏有風景」作為當代虛擬科技介入自然的「再風景」，並非只強調虛擬環境創造的感官經驗或聲光效果，而是讓藝術作品中的虛擬性召喚出我們不僅存活於現實，也能身處在擬真的現實之中。作品不再被視線的景框所限制，而是在環景顯示視窗或移動性的裝置螢幕中，以更多元的視角進入作品的理念之中。更進一步地說，當代虛擬藝術模糊了主觀性與客觀性的體驗，讓作品作為觀者身體與環境的感知媒介，也使反饋作為作品的內容。「烏有風景」體現出創作者與觀者融合的視野，以及進入文本內容的感知途徑。這意謂著，觀者在互動性、沉浸性，以及想像力的體驗過程中，虛擬影像乘載數位內容的各種轉譯，可能形成更為擴張的體驗場域。透過作品中的敘事或內容延展的視野，其幻境還包括創作／實踐者自身在產製過程中對於場域環境、時間與空間的探索，深化其內容與詮釋，以表述實踐者自身對社會文化的感懷，以及文化意涵的轉譯。因此，觀者在虛實整合的虛擬環境與體驗過程中，突破物理上認知的空間概念，意識到空間的實體性不再是視覺上或感知上的阻礙，而是人與機器的共生融合確認了一種主觀的內在性，並由此轉化為人類看待自然和文化的心靈之眼。以藝術實踐為前提的「烏有風景」，使虛擬科技的抗逆力（Resilience）

提供觀者轉譯與適應媒介的虛擬環境。延展視野的幻境，使虛擬性激發了感知的逆反力（Reversibility），從中產生反觀內在與外在，自我與他人之間的相互意義。

註 1 Nam June Paik, “Cyberated Art,” in Dick Higgins ed., *Manifestos*, New York: Something Else Press, 1966, p. 26.

註 2 Michaela Ott, “The Virtual as Precondition for Artistic Creation”, in Joaquim Braga ed., *Conceiving Virtuality: From Art To Technology*, Cham: Springer, 2019, p. 97. 筆者以「烏有」譯之，主要取決於科技和藝術的結合，具有虛實交錯的敘事寓意與跨越時間向度的含義。另可延伸閱讀黃祥昀、陳臻，《烏有史》策展論述，2020，參考網址：<https://thatalright.com/uchornia-column/2021/3/12/-fictive-nation>，點閱日期：2021 年 12 月 31 日。

註 3 本片為亞倫·雷奈（Alain Resnais, 1922-2014）執導的紀錄片，旁白則由法國詩人尚·凱侯（Jean Cayrol, 1911-2005）所撰。本片透過緩慢的攝影機推軌鏡頭，再次回到曾經是奧許維茨集中營的空間，疊合影像檔案、旁白，省思戰爭之後的歷史政治與傷痛。

註 4 該作品為 2021 年概念美術館 Vol. 7 藝術家作品，於臺灣數位藝術中心（DAC.tw）展出。

註 5 該作品曾參展於「2021 高雄漾藝術博覽會」特別策畫「To the Moon—NFT 未來啟程計畫」主題展區。

※本專輯感謝 2021 年「現象書寫——視覺藝評」專案補助，也感謝《典藏 ARTouch》一同編輯合作，使「[地景說話——風景藝術的文化知識生產](#)」書寫計畫能邀約青年學者與評論新秀，透過文化知識上的「書寫生產」找到適存的共有平台。

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

TAGS

[AR VR](#) [人類世](#) [低級自由](#) [再風景](#) [地景說話](#) [徘徊的幽靈](#) [拯救稻草人](#) [擴增實境](#) [李寅彰](#) [李懿瀟](#) [沙中房間](#) [烏托邦](#) [烏有風景](#) [葉澈](#) [藝術評論](#) [蘿瑞·安德森](#) [虛擬實境](#) [記憶擴延](#) [陶亞倫](#) [黃心健](#)



李寅彰(2 篇)

李寅彰（Li, Yin-Jhang, 1988-），國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士，現職為樹德科技大學電子競技與電腦娛樂科學系專任助理教授。博士論文主要研究白南準的藝術實踐對當代作品的影響，探討身體、媒介與環境之間的感知間距，研究領域為當代媒體與科技藝術、科技美學。曾任職國立臺南藝術大學文化資產研創中心博士後研究員，並參與國家教育研究院審定之《藝術與科技》教科書編撰。藝術研究論文發表於《南藝學報》第 20 期、第 23 期，以及《雕塑研究》第 25 期；評論文章則散見於香港《藝術地圖》（Art Map）與《臺灣工藝季刊》（現為《生活工藝誌》）。

【地景說話專題】噪點：關於社群媒體的數位風景碎片

Noise : Fragments of Digital Landscape on Social Media

風景一路從真實擴展到虛擬，而社群媒體的推波助瀾下，風景被廣泛傳播，有著各式不同的支線發展。這些碎片不光是真實景觀的再現，更被作為與現實環境的抵抗工具，並藉由社群媒體巧妙地融入大眾生活，成為當代與未來的數位風景。

吳軍

2022.03.07



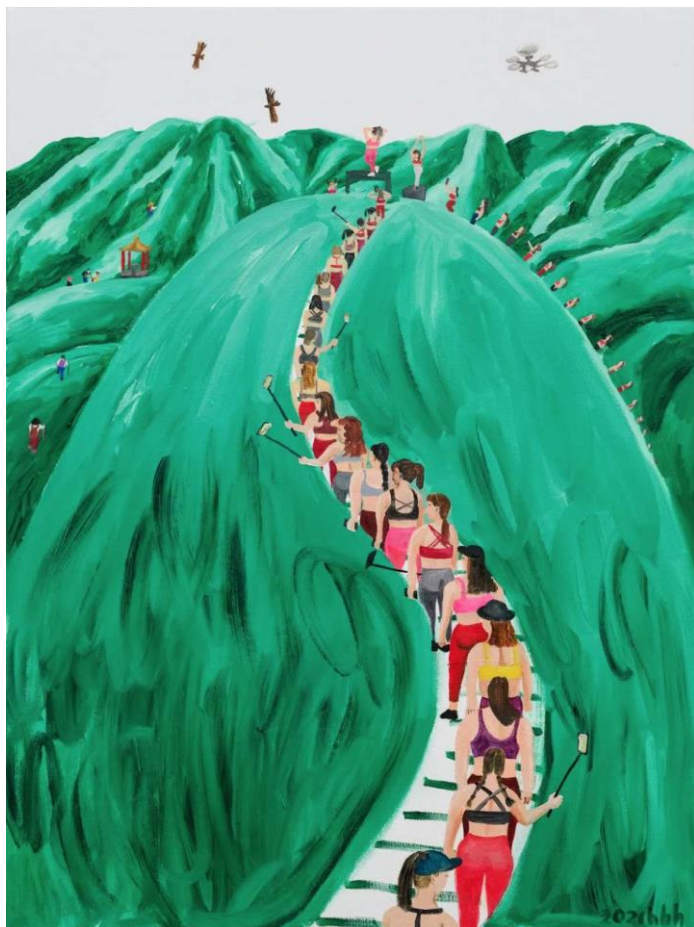
當代風景涉及的議題，已非關於自然的寫實紀錄或單純美學的表現形式。尤其在疫病爆發期間，自己觀察到許多誕生於社群媒體的風景，突破了原有景觀的傳統疆域限制，成為無界無域的地景。風景從地理環境擴展到人類社會，並經由新媒體轉譯後，又分裂成一塊塊殘存少許景物的數位風景碎片。種種看似無關緊要的碎片，多多少少都以社群媒體作為散布介質，深深嵌入當代生活的各個層面。此外，它也牽動到大眾視覺經驗，化為擾動自身感知的無數噪點。希望使用社群媒體上的風景流變當作討論對象，以釐清當代風景的產生的路徑為何？

讓回顧歷史經典風景作品，德國浪漫主義畫家弗里德里希（Caspar David Friedrich）的《霧海上的漫遊者》，傳達出對自然崇高的敬畏，或人類對自然的駕馭與征服，可以說是傳統風景中美學類型的典範。此種美學邏輯放置在現今影像爆炸的社會，越來越難在心裡引起共鳴。好比桑塔格（Susan Sontag）在《旁觀他人之痛苦》中的警示，現代人對影像的情感越發疲乏，需要更高度的刺激，才得以撩起一絲關注。區區自然景觀，早已淹沒在影像中。或許這也是為何在社群媒體上，出現不少帶有刺激性情景的原因之一。情景又由媒體散佈出去，演變成屬於社群媒體數位風景的語彙。

何謂社群媒體數位風景的語彙？例如 Netflix 紀錄片《勇闖世界 14 高峰：挑戰不可能》（14 Peaks: Nothing Is Impossible）內容敘述了寧斯·普爾加（Nirmal Purja）打破原來要花 7 年的世界紀錄，只花 189 天的時間，便攀登完 14 座世界上超過 8,000 公尺的高峰。影片中有著山與雪交融的多重地形景觀，都是常人難以觸及的物理風景。我認為其中最具震撼的影像，並非一望無際的山頂風光，或是伸手不見五指的暴雪。而是連同影片發佈於社群媒體的影像，一張拍攝上百人隊伍等待登上聖母峰的畫面。這種身在極地，卻人滿為患的風景，在社交媒體上激起廣泛迴響。歸咎其根本原因，可能是有種與我們所認知現實有所不同的斷裂感，構成十分荒誕的感受。回應到卡繆（Albert Camus）在《薛西佛斯的神話》中的反思，藝術更應該挖掘世界的荒謬性，而不是以美學掩蓋。存在於社群媒體數位風景的語彙，似乎有著這種荒謬特質。我們能看看藝術家是如何透過作品，點出數位風景所富含的荒謬性？

像是在 2021 年 12 月「滿山春色——黃海欣個展」中，黃海欣正好以疫情底下國內旅經驗為靈感，映射出島內興起的登山、露營打卡熱潮，並再現受到新媒體影響的山林景觀。黃海欣用她所擅長的諷刺手法來構築戲劇般的場景，詼諧地表現當今世界的人生百態。像是《網紅山（抹茶山）》、《登象山》中的畫面動線，都被拿著自拍棒的觀

光客與穿著運動內衣的網紅給填滿。又或是《認識火以後》圍繞著篝火而坐的人們，仍離不開手機螢幕，強烈的人造光源直接打在面部，有如某種怪異的數位科技儀式。人們渴望接觸自然的原因，為的是要證明自己跟得上潮流，山林在此淪為社群媒體影像的裝飾。其實，此時此刻的畫面裡的象山、抹茶山已然與大排長龍的聖母峰無異，幻化成新媒體上新型態的數位風景。這種風景或許有一套標準存在，比起美感本身，更在乎是否具有娛樂價值。社群媒體樂於接收這些風景，更多關注人潮，意味著更多錢潮。



黃海欣正好以疫情底下國

內旅經驗為靈感，反映出島內所興起的登山、露營的打卡熱潮，並再

現受到新媒體影響的山林景觀。黃海欣，《網紅山（抹茶山）》，

2021。（© 双方藝廊）

存在於社群媒體之中，還有另外一種不受待見的風景，雖然不好解讀，卻能視為特定族群的文化現象。就是由無藝術背景的人創造與生產，於照片添加上文字，被大眾戲稱為「長輩圖」的風景。能發現其實「長輩圖」也有荒謬潛在特質，上面的風景已徹底淪為幫襯。景物被去脈絡的文字，硬生生地劃出一道切口。但切面上其實承載著某個階層的美學觀。猶如台灣人對於城市地景的想像，那種書寫著多彩文字的大型招牌，如增生組織般附著在建築外觀，甚至吞噬本體。換個方向來想，雖然文字大多作為平面產物，或許平面文字同時能有更多的解讀空間，讓我們去思考文字和風景是否有調和的可能？

參照艾勃特（Edwin Abbott）科幻小說《平面國》之後，作者以虛構出的二維世界，裡面的風景皆由不同線段、幾何圖形組合而成。若屬於文字的平面風景，在其中出現也絲毫不違和。回看到藝術創作上，游孟書《不許哭》處理平面文字的議題，將其昇華到多維度的風景視角中。依據數位編排後，以顏色鮮豔樂高堆疊而成的標楷體，像是巨幅牌匾被懸掛在展牆上。樂高時常被用於現實世界的微觀化，夠過不同零組件建構出具象的微縮景觀。藝術家利用痛苦的文字內容，搭配感

性甜美的配色。這明顯帶有反差感的組合，不同於荒謬風景的諷刺感受，觀者逐漸引入當代理性文明背後的幽暗之處。作品外包裹著的一層透明樹脂，則像濃稠的糖衣，刻意掩蓋當代文明不舒適的風景。當然，會有人認為這種風景太過仰賴個人主觀感受，而我反倒是覺得這正巧印證了現今風景的各種面貌。



玩具積木時常被用現實世界的微觀化，夠過不同組件建構出具象的景觀。游孟書，《不許哭》，2017。（游孟書提供）

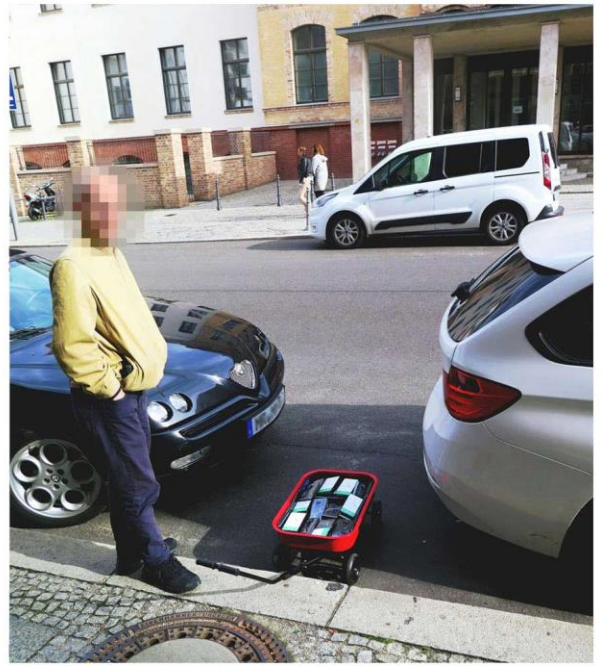
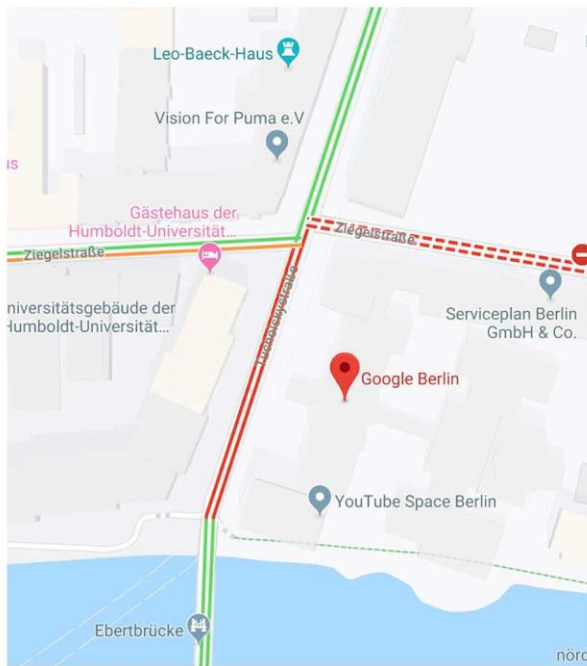
我們重新將視野拉回社群媒體之上，風景能否有更多關於新媒體的角度？仔細觀察社群媒體能得知，他們具有高度統一卻又截然不同的雙重對立身分。風景不再是簡單的單一影像，而是會依循人類行為產生改變的影像體系。社群經營者在各個操作上收集使用者數據，並利用

演算法，迅速得知用戶的行為偏好。原來用在個人化廣告投放的數據資料，現在也被套用在以影像為主軸的社交平台。影像社群的瀏覽，多以瀑布流（**Masonry Layout**）方式無止盡的展示在眼前，隨著每個點擊動作，畫面逐步被馴化成自己理想的樣貌。只需點入打卡地標，就能發現景物高度相似，連拍攝角度也如出一徹。社群頁面像是自動集結而成的類型學風景，使我們深深陷入風景迴圈中。另一方面來說，在影像爆炸後，我們也能發現影像的仍舊具有高度差異性，只要能夠仔細搜尋，都能找到某張符合自身所需的影像。社群媒體已宰制當代人的日常，加速影像宇宙擴張，風景也連帶著納入其中，如同繁星點點相似又多變。

無疑地，風景早就作為影像一類的學門，那在社群媒體上有什麼實踐策略？以下提供相同一條，卻由相異兩端出發的路徑。一邊是由虛擬過渡到真實的「再風景」，像是 2015 年魯德（**Damien Rudd**）《悲傷地形考》（**Sad Topographies**），在意外發現澳洲南部有個奇怪的名稱的地點「絕望山」（**Mount Hopeless**）之後，就開始使用網路地圖在世界進行考古，解讀與此地相關的過往事物來調查歷史記憶。每個淒慘的地名背後都有一個故事，包括紐西蘭的失望島（**Disappointment Island**）、美國的無愛湖（**Loveless Lake**）、英國的瘟疫洞（**Plague Hole**）等等，由風景、神話、歷史、災難和悲劇交織而成。有趣的

是，藝術家所有的探訪與調查，都是藉由網路完成，未曾親自造訪。

原本皆是虛擬挖掘的數位地景，重新與現實地景接軌，讓風景再次回歸到文化脈絡之中。



藝術家通過行為介入，導致虛擬的交通阻塞，數位地圖上的街道由綠轉紅，進而在現實世界中產生影響。韋克特（Simon Weckert），

《Google Maps Hacks》，2020。（[圖片來源](#)）

另一邊則是由真實嫁接到虛擬的「再風景」。像是 2020 年韋克特

（Simon Weckert）《Google Maps Hacks》通過自身行為介入，導致虛擬的交通阻塞，數位地圖上的街道由綠轉紅，進而在現實世界中產生影響。若我們在現實中觀看，只會看到一個人用手推車，拖著 99 台開著地圖軟體的二手智慧手機，在空無一人的大街上四處遊蕩。遭遇

到宛若巨獸的社群媒體企業，藝術家仍起身與之對抗，科技公司也必須隨著人類行為去修改演算法。就像塞車與否，不能單純地用手機定位密度作為偵測標準。其中值得反思的是，人類行為與社會關係遠比單單幾筆數據還要複雜得多。藝術家在現實中的行為，依舊能打回數位風景中，再次改變其樣貌。



藝術家化身真正的「風景」製造者，袖口噴射出的強烈氣流，吹翻所有日常景物。崔廣宇，《當代生活習作：最美的風景》，2020。（[圖片來源](#)）

最終，我們究竟如何逃脫被演算法綁架的數位風景？去除掉當代風景屬於數位的部分，風景還是能照映出當代人類生活。像是 2020 年崔廣宇《當代生活習作：最美的風景》，他化身真正的「風景」製造者，

袖口噴射出的強烈氣流，吹翻所有日常景物：模特兒假人的裙底、路邊的垃圾、夜市的乒乓球遊戲等，全部都被噴飛。藝術家通過行為演繹，使旁人驚訝於透過裝置生成的奇觀，再去魅之後才得以揭露其本質。崔廣宇等於一位場景架構師，營造圍繞自身流動的人造風景。此時此刻的風景，不在限於單純視覺景觀，而是推展到身體感知，並經由荒謬的手法重新回應當代社會的風景。然而說到底，身體感知與社群媒體的數位風景如何產生連結？

這兩年在疫情的影響之下，越來越多工作都轉往線上進行，社群媒體也隨著這波浪潮開始轉型，隨著科技進步，應運而生不同的數位風景。我們能發現社群媒體喜愛的數位風景，依舊是對現實景觀的改造或擬仿。就像人工智能（Artificial Intelligence）介入在視訊中，運算分離出前景與背景，還能隨意更換場景，增添了親身在場的真實性。

《Gather Town》則用像素畫（Pixel Art）的角色扮演遊戲（RPG），自己打造出虛擬空間，讓線上社交更加人性化。然而數位風景的擬真程度，決定了身體的感知深度，像是虛擬實境（VR）技術意圖成為未來新媒體重要的展示策略，雖然概念具革命性，但往往因為建模不夠細緻、場景不夠真實等技術問題，而無法真正讓人投身其中。興許人類需要不只是視覺感官，才幫助我們脫離對真實物質的依賴。面對未來的想像，社群媒體大力揮舞著元宇宙（Metaverse）的大旗，吸納眾

多目光。各個領域也摩拳擦掌，極力與其沾上邊，當然藝術領域也不例外。未來的數位風景勢必會拓展出不同感知方式，往後的風景甚至可以加入其他感官，為虛擬影像所取代真實景觀預先做好鋪墊。



藝術家使用台灣與美國的預言事件為參照文本，混剪多個災難性影像，從飛蝶教、瓊斯鎮（Jonestown）再到核彈爆炸。劉玗＋吳思嶽，《逃逸路線》，2021。（© 國立臺灣美術館）

以上這些都是對數位風景的探索與想像，試圖尋找四散在社群媒體上的碎片。媒體巨擘引領新媒體最前沿的科技發展，大致勾勒出的當代風景的輪廓。更遙遠的未來風景，可能不是如此美好，而是更趨近於「未至之城——2021 亞洲藝術雙年展」中，劉玗、吳思欽的《逃逸路線》的詮釋。使用台灣與美國的預言事件為參照文本，混剪多個災難

性影像，從飛蝶教、瓊斯鎮（Jonestown）再到核彈爆炸。藝術家成功地造出末日風景，反思人性的脆弱與不堪。或是李智勇《過期霓虹：切分／拼合》挪用 1980 年代日本經濟起飛時期的街道風景。以巨型霓虹看板的意象，在美術館內拼貼出好幾處異質空間。與此同時，霓虹看板大量出現在賽博朋克電影裡，成為高科技、低生活的指標或範本。數位風景變成《一級玩家》、《駭客任務》等電影中未來的避難之所。

風景一路從真實擴展到虛擬，而社群媒體的推波助瀾下，風景被廣泛傳播，有著各式不同的支線發展。這些支線彷彿存在於影像裡擾人或增加質感的噪點，由各種碎片化的日常資訊組合而成，形成細微的雜訊，不停干擾、刺激或影響著接收者。這些碎片不光是真實景觀的再現，更被作為與現實環境的抵抗工具，並藉由社群媒體巧妙地融入大眾生活，成為當代與未來的數位風景。

完整專題 | [【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉譯](#)

※本專輯感謝 2021 年「現象書寫——視覺藝評」專案補助，也感謝

《典藏 ARTouch》一同編輯合作，使「[地景說話——風景藝術的文化](#)

「知識生產」書寫計畫能邀約青年學者與評論新秀，透過文化知識上的

「書寫生產」找到適存的共有平台。

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

TAGS

2021 亞洲藝術雙年展 METAVERSE SIMON WECKERT 不許哭 人工智能 元宇宙 劉玗 吳思欽 地景說話 崔廣宇 數位藝術 數位風景 未來新媒體 未至之城 游孟書 當代生活習作：最美的風景 登象山 社群媒體 網紅山（抹茶山） 藝術評論 虛擬實境 認識火以後 逃逸路線 長輩圖 風景作品 黃海欣



吳軍(1篇)

吳軍（Wu Grayn, 1993-），第八屆鴻梅新人獎—藝術評論組得獎者。生於臺中，就讀國立臺北教育大學藝術與造形設計學系研究所，主修藝術理論與評論。喜愛自由的斜槓人生，曾任職於藝廊，從事策展工作。目前以 Instagram influencer、視覺設計師、社交 App 創辦人與冰店店主等多重身份蟄伏於中臺灣。近年以臺灣美學研究、藝術與社群媒體觀察、藝術家與藝術機構關係，三方面為主軸進行研究。

【地景說話專題】朝向一種幽冥地理／誌：視像中的「地理幻見」與「異色魅景」初論

Toward the Nether- Geography/Chorography: The Visual Image View of “Blindsight Geographic” and “Heterochromatic Landscape”

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。

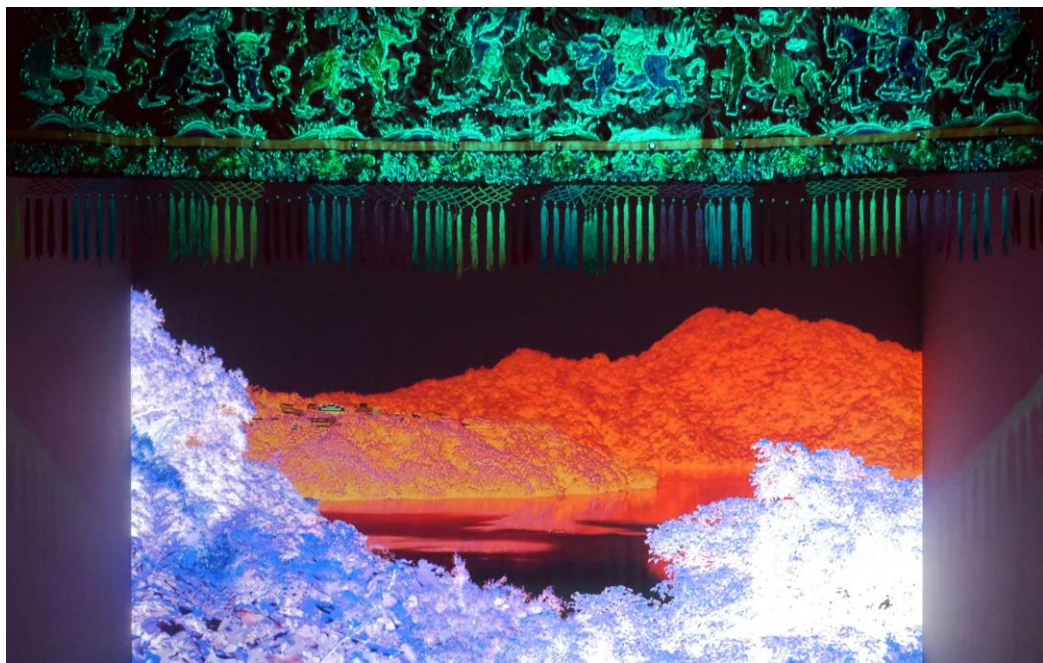
梁廷毓

2022.03.14



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

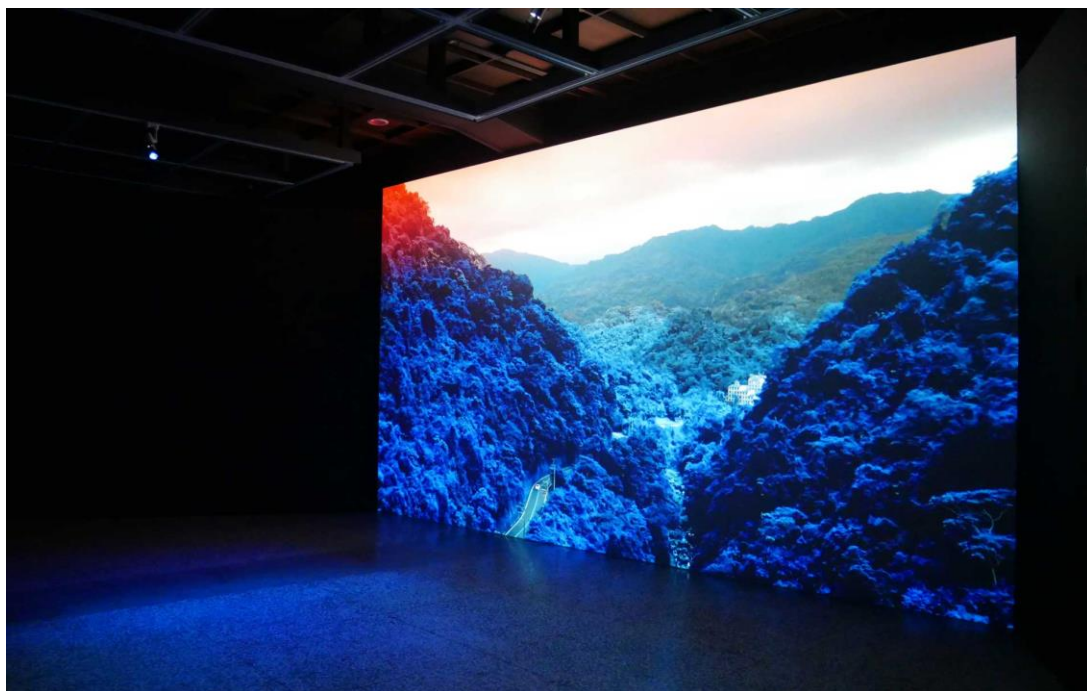
分，也成為審視創作實踐與方法的框架。某種程度上，這要求觀者走入以往習慣遠觀的「自然風景」（scenery of nature）之中，將旁觀者的角度移置到涉入者的身體狀態；也將過往和權力運作、國族認同或國家建構有所聯繫的「景觀／地景」（landscape）裂解成一處不可化約的複雜現場。這類創作所挾持的影像實踐，大多導入某種異質歷史的敘事、視覺辯證、地理及文化形塑的思考，並透過非正式的田野調查與場面調度、文本連結，將影像生產重新置入一項挖掘歷史記憶、影像與歷史地景之間潛在的敘事政治與脈絡橫結。



梁廷毓，《斷頭河計畫—襲奪灣》，於福利社「墳·屍骨·紅壤層」展出。（梁廷毓提供）

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。（註 1）一方面，從觀看介面與影像技術發展的角度，會發覺「鬼影」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。（註 2）另一方面，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。

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）和地方（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，影像本身即保證著對死亡見證的弔詭，指向亡魂存在的陰晦歷史—地理空間的重返，讓兩者產生緊密的關聯。



梁廷毓，《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。（梁廷毓提供）

然而，部分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。進一步論，因為色彩並非物體所固有，實是光線的反射，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(visibility)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)。

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生理特性，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，回返到在拍攝周遭空間居住的人的感知與認知上。(註3)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。(註4)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」。(註5)



梁廷毓，《斷頭河計畫—顛落之地》，於台灣當代文化實驗場「超編碼—地理圖／誌的藝術測量術」展出。（梁廷毓提供）

此種「死亡地理」所涉及的各種歷史位址，在筆者進行的《斷頭河計畫》（2017 年至今）中，首先是對地理視域的重新賦形。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。（註 6）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。（註 7）「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。

筆者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／陌異、詭譎／安適、現實／非現實之間，彷彿地獄的異景。另一方面，色階顏色呼應著「鬼瞳」（註8）所見的各種鬼色，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。

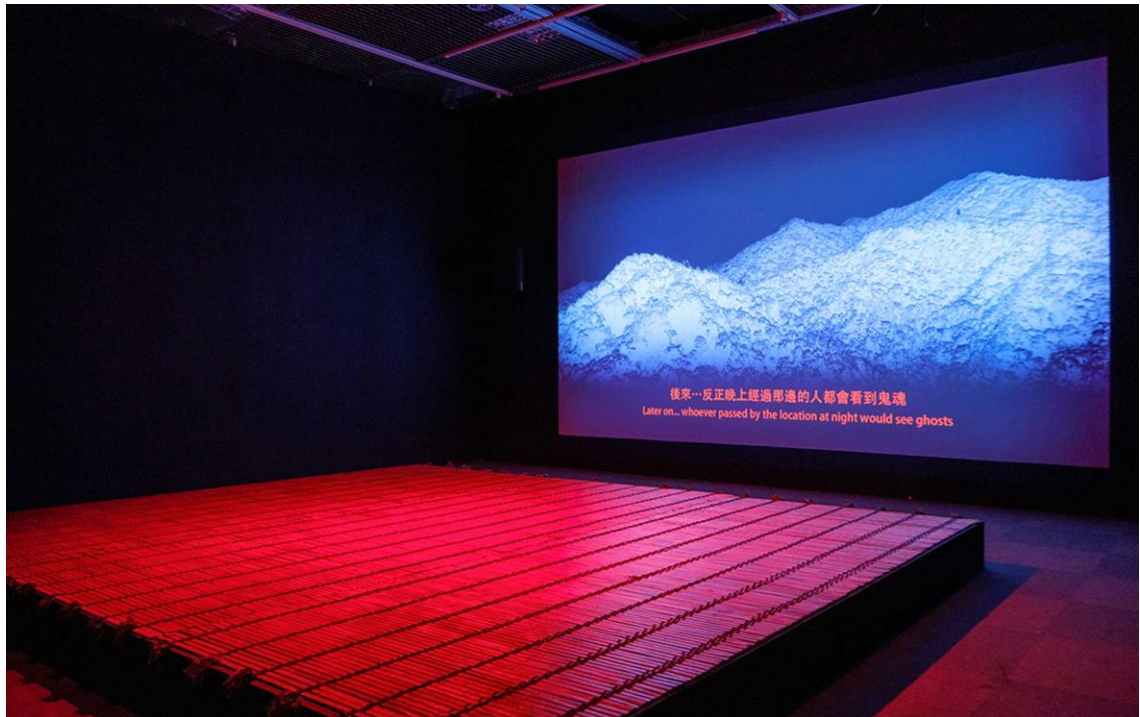


梁廷毓，《斷頭河計畫—問山》，於台北當代藝術館「烏鬼」展出。

（梁廷毓提供）

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。

具體來說，吾人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。



梁廷毓，《斷頭河計畫—襲奪之河》，於台北當代藝術館「穿孔城市」展出。（梁廷毓提供）

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—景象」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。

這也促使筆者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」（invisible）越渡到「盲視」（blindsight）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、色譜視覺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，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。

完整專題 | [【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉譯](#)

註 1 梁廷毓，〈從幽靈潮到妖怪熱〉，《PAR 表演藝術雜誌》第 335 期，頁 58。

註 2 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，頁 5。

註 3 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，頁 276。

註 4 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。

註 5 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，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。

註 6 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，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。

註 7 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，頁 89。

註 8 「鬼瞳」又稱為「陰陽眼」，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、紺色、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）。

※本專輯感謝 2021 年「現象書寫——視覺藝評」專案補助，也感謝《典藏 ARTouch》一同編輯合作，使「地景說話——風景藝術的文化知識生產」書寫計畫能邀約青年學者與評論新秀，透過文化知識上的「書寫生產」找到適存的共有平台。

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

TAGS

[原住民](#) [地景](#) [地景說話](#) [地理誌](#) [幽靈](#) [影像](#) [斷頭河計畫](#) [景觀](#) [靈異](#) [鬼瞳](#)



梁廷毓(1 篇)

梁廷毓（Liang, Ting-Yu, 1994-），第六、七、八屆鴻梅新人獎—藝術評論組得獎者。畢業於國立臺北藝術大學藝術跨領域研究所碩士，現就讀於臺北藝術大學美術系博士班，專職藝術創作。創作主要結合地方調查、研究，以計畫性的藝術行動、複合媒體，關注鬼魂的概念如何涉及地理、歷史、記憶與族群關係等議題，並以動態影像集、死亡考察、鬼魂接觸、製圖、書寫的方式，進行現階段的藝術計畫。創作研究則以研討會、工作坊、文論的形式發表於文化研究、歷史學、人類學等相關領域之學刊與討論場合。

【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉譯・藝術專題

【地景說話專題】身體與記憶的重製： 台灣與印尼當代影像中的地景

Remaking of Body and Memory: Landscapes in Contemporary Imagery from Taiwan and Indonesia

印尼與台灣不僅是近年的南向政策推動兩國藝術合製與交流，早在殖民史、移民史與文化流動的過程中，就已有許多蛛絲馬跡在攝影、電影、錄像與各種當代藝術創作中。

陳沛妤

2022.03.21



自影像誕生以來，不僅改變人們對於記憶的存取，也暫存了時間，更讓身體感出現新的認知，甚至關乎歷史檔案的保存與脈絡梳理。特別

是動靜態攝影術的發展從西方到東方，對台灣而言，則是從殖民者日本到被殖民國的拓展路徑。巧合的是，印尼與台灣的影像史有著不可思議的相似性，不僅是近年的南向政策推動兩國藝術合製與交流，早在殖民史、移民史與文化流動的過程中，就已有許多蛛絲馬跡在攝影、電影、錄像與各種當代藝術創作中。

身體影像、時間扭轉與景物裝置

就當代藝術的範疇，以錄像裝置藝術來說，1960 年代的白南準（Nam June Paik）可作為起頭，台灣與印尼則約莫在 1980-1990 年代發跡。

1983 年，郭挹芬創作出三件台灣最早的錄影裝置作品《角落》、《宴會》及《大寂之音》。（註 1）主要受到白南準的影響，在日本筑波大學發表系列作品，透過錄像、枯枝、自然植物、宴會桌與古琴等元素，探討物質性、媒體性與現代裝置藝術的觀察，開啟台灣錄像藝術輝煌時期。她陸續發表《The Wall》（1984）、《音的埋葬》

（1985）、《做夢中夢·悟身外身》（1986），及與盧明德合作《沉默的人體》（1987）。其中《沉默的人體》結合電視錄像、實物投影機、幻燈機、沙拉油水容器、電子琴演奏控制的聲音、音樂及表演者，將表演、身體與空間性的概念結合，除了是當時突破性的運用影像來傳遞作品概念，最重要的是透過表演提出身體性與影像互動之間的關聯，也是再製身體影像中較經典的系列作品。

同樣關乎身體性，1993 年印尼錄像藝術家 Krisna Murti 在萬隆發表《舞者 Agung Rai 12 小時的真實生活》（12 Jam dalam Kehidupan Penari Agung Rai／12 Hours in the Life of Agung Rai, the Dancer），用自然元素如樹枝、稻穀等材料包圍幾台小電視。影片內容播放峇厘島舞者 Agung Rai 與德國藝術家 Walter Spies 合作的舞蹈音樂表演。由於錄像共 12 小時不曾間斷亦不曾剪接，直接指涉影像時間與真實人類時間的關係，思考著錄像不只是紀錄影片的工具，更揭示當年新影像媒體時代的突破，同年也在第四屆雅加達雙年展發表不同版本，亦有行為藝術、裝置和錄像等他人的作品共同展出。



印尼錄像藝術家 Krisna Murti 在《舞者 Agung Rai 12 小時的真實生

活》以自然元素如樹枝、稻穀等材料包圍幾台小電視。（藝術家提供）

談及呈現影像中更深刻的夢境與身體，2020 年的跨國合作「[驅動城市](#)」（Dance in Asia）計畫因為疫情的緣故，原本預計與印尼藝術家麥拉蒂·蘇若道默（Melati Suryodarmo）等人合作來台的表演，改為所有參與者以短片展現自己的編舞作品，透過線上直播發表。其中，印尼藝術家 Darlane Litaay 的《viBo》、Densiel Lebang 的

《CHAOTIC》、蘇若道默的《LAPSE》等人的作品，結合各地印尼文化。舞蹈內容看似融合當代、舞踏以及傳統儀式等，在日常生活空間中呈現自然又詭異的氣氛。攝影機的畫面呈現身體律動，不只是整體構圖更有細部特寫，不同於純粹紀錄舞台上的影片，更不同於行為藝術的紀錄片，舞蹈主題的錄像強調藝術家，透過選擇性的影像視角帶給觀眾的情緒。此類型的影像所呈現出的身體感，像是一種對於表演、空間或心理狀態的儀式展現，與行為藝術的現場即時性、快速反應的紀錄影像之視覺經驗不同，而是具有獨特的詩意與身體律動感。



Melati Suryodarmo 的《LAPSE》以印尼文化的日常生活空間呈現自然又詭異的氣氛。（藝術家提供）

家的遙望、重製記憶與世界時間史

近年有許多展覽與作品，不約而同透過藝術創作講述戰爭史，讓作品不僅具備美學價值，更帶動深度史料與回溯記憶的現象，觀看自身國家的歷史。2019 年策展人陳湘汶在「情書・手繭・後戰爭」展覽中，以藝術家的個別研究風格，將之分配到台灣與印尼兩地進行創作，讓創作過程不只是研究更透過新事物的刺激喚起家鄉記憶，並將身體置入新環境的衝擊透過藝術作品的再製表現出來。梅西・西妥魯斯

（Meicy Sitorus）的作品《相遇，形象》（2019）以攝影的方式展出，透過慰安婦的研究與台灣的戰爭史相連，她在印尼長年關注相關題材，間接以物件的影像呈現象徵歷史迫害的傷痛隱喻。劉玗的《失明

的造物者》（2019）藉著尋找荷屬東印度公司植物學家格奧爾格·艾伯赫·郎弗安斯（Georg Eberhard Rumphius）在研究筆記中描寫植物的資料，發現其使用大量的比喻法來描述物種，包含嗅覺與觸覺，如同藝術與文學創作一般的駐地考察。藝術家重新旁敲側擊、訪問與探索地理位置，進一步用自己的影像手法來描述此植物學家，透過想像出的影像重新再討論與再繪製，結合文獻、地理探索、訪談、神話傳說等敘事方式，穿插交疊在影像之中，如同描述一位神秘傳奇人物的奇幻史，藉此過程來提醒我們是透過什麼樣的方式來認知與認識這個世界。而吳其育的《人族》（2019），則是以世界上最古老洞穴壁畫之一的「亮亮洞穴」（Leang-Leang Cave）壁畫為藍本，探索亞洲古文明遺跡的線索，並將演化論、洞穴壁畫結合 VR 視角與宗教概念，展現獨特的影像空間。不再只滿足於單一的影像呈現，以幾近立體的投影空間，帶給觀眾嶄新的視覺感受，更運用當代科技藝術，濃縮東方最古老的藝術時間史。

更進一步談及 VR 的應用在當代已為人熟知，2020 年於 VR 體感劇院主題特展《往家路上》中，喬納森·哈加德（Jonathan Hagard）的《雅加達時光紀事》（Replacements）藉由溫暖的手繪動畫，組合許多雅加達的城市元素，透過簡單的市容轉變，暗喻印尼在地文化、歷史、政治、宗教、都市計畫、科技發展與氣候變遷的各種事件。作品中以一

戶人家的路口為中心點，突顯不同時代的印尼文化，經歷峇里島觀光風情、皮影戲傳統、現代化生活，到拆遷後成為資本主義下的便利商店，對面的房屋也從雜貨店、手機行，到最後成為擁有液晶螢幕等高科技設施的巨大清真寺。短短 12 分鐘的影片，濃縮 40 年間的印尼城市演變，這些影像對導演而言，都是真實存在的記憶，透過想像重新組合成導演所描繪的空間結構，觀者被固定在一個位置上，只能前後左右觀看而不能移動，彷彿像幽靈般全知者視野觀察此歷史空間，卻也無力改變社會的發展。



Jonathan Hagar 的《雅加達時光紀事》組合許多雅加達的城市元素、

透過簡單的市容轉變，暗喻印尼在地文化、歷史、政治、宗教、都市計畫、科技發展與氣候變遷的各種事件。（藝術家提供）

同樣以家族記憶談論社會變遷，林羿綺的《信使：返向漂流與南洋彼岸》（2018），以紀錄片及第一人稱口述，將金門家族移民到印尼的家族史，以尋找、探訪、書信描寫與口述記憶等方式，創造個人、家族與國族之間的記憶連結。在美術館展出時，藉由投影在不同螢幕上做出折疊、翻閱的感覺，像一封信奔現出回憶。系列作品《雙生》

（2020）則以實驗劇情片的手法，將復古的、舞台劇、誇張的戲劇效果來扮演對家族史的想像，想像當年家人的離去與金門坑道的雙生子預言，隱喻金門、台灣與印尼之間不可切割的歷史，以及移民史的血脈相連。這兩部影片猶如藝術家的夢境與記憶，藉著特殊的寬窄屏幕裝置帶領觀眾進入她的想像世界。

真實地景的再製及隱喻

社會發展與建設往往無法脫離政治與經濟的掛勾，無論是在地政策或跨國移動人口的組成，都必須視大環境的整體連動，許多影像創作者以記錄真實場景的方式，拍攝成具實驗性的紀錄影像，或是以劇情短片隱喻各種社會上的失衡。約瑟·安基·紐安（Yosep Anggi Noen）的《一桿進洞不思議》（A Lady Caddy Who Never Saw a Hole in One,

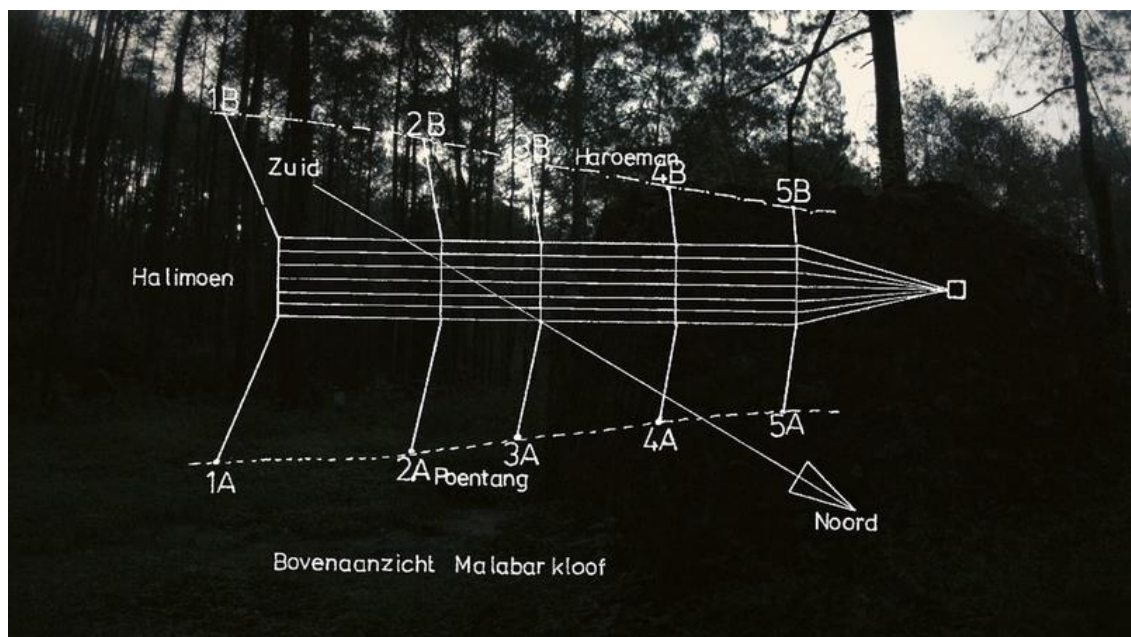
2013) 以高爾夫球隱喻政治、財團、性，特別是女主角代表性與高爾夫球洞，或是大地之母，從過去的農田轉變為高爾夫球場，說明財團與土地開發的問題。球桿代表男性的陽具、武器或權力，可能是政治、金錢、暴力或是土地開發的工具，影片透過令人充滿困惑的兩人對話，假裝打球卻曖昧的談論性暗示，特寫鏡頭擁擠慌亂讓人產生焦慮的壓迫感。



Yosep Anggi Noen 的《一桿進洞不思議》，以高爾夫球隱喻政治、財團、性之間的關係，說明財團與土地開發的問題。（網路圖片）

同樣談論土地，里亞爾·瑞札迪（Riar Rizaldi）的《大地物語：馬拉巴電台》（Tellurian Drama, 2020）以影像紀錄的方式重新探勘電台遺跡，找尋被迫替殖民政府荷蘭工作的印尼原住民，透過紀錄片、照

片、調查、訪問等方式反思現代社會建築或科技發展與殖民的關係，畫面不僅探索地理位置，更以手繪在影像上的方式猶如重新繪製土地，並透過影片與繪畫來測量，不只是地圖學式的測量，也可以是對歷史，特別是殖民史與種族的測量，用理性分析方法來討論過去的事件與空間，分析電台建造設計與生物學的關係，加上宇宙神祕學、電波傳送、物質能量等討論，將這些元素帶入前衛藝術實驗氛圍，猶如閱讀一部科幻文學日記。



《大地物語：馬拉巴電台》以影像紀錄的方式反思現代社會建築或科技發展與殖民的關係。（© indigenerfilm.de）

2015 年亞洲藝術雙年展「造動」（Artist Making Movement）所呈現的駐地作品《撒鹽於海》（Salting the Sea），是在印尼藝術家針對台灣

創作的錄像藝術作品中較具代表性的，由伊旺·阿米特與蒂塔·薩利娜（Irwan Ahmett & Tita Salina）所製作。影片簡單向被囚禁在台北看守所的六名印尼漁工家人蒐集眼淚，卻承載非常沉重的社會議題，包括臺北車站大廳公共空間的使用，逃逸外籍移工的社會事件，外籍勞工權益，經濟利益等問題。藉著創作發表會邀請活動參與者，包括藝術家、策展人、社運人士、外籍移工、政策執行者、學者、學生、媒體記者等，針對此權益進行討論。此作品除了在最終完成的主要影像上展現詩意與實驗的悲情流露，另一支影像則以實際呈現發表會的紀錄來觀察參與者的態度，同時展現理性與感性的兩種影像，濃縮在研究與創作過程中所伴隨的社會議題，以及自身國家的人民因為經濟與政策而被迫困在台灣的同理心，將台灣與印尼最重大的經濟核心連結問題透過影像作品提出討論。

同樣談經濟與勞動，侯怡亭於雅加達駐村時所作的《拼裝城市》

（2019），則是延續自身對於刺繡工業與工廠勞動的關注，特別發覺散佈於城市街頭、特殊拼裝的裁縫腳踏車，藝術家透過訪談與影像拼湊出裁縫師們對印尼現階段政治與經濟的看法，如同她藉著影像與口述歷史縫合這些故事。

從殖民時期的影像觀看史、戰後電影史到當代數位影像科技所帶來更為複雜的故事及影像語言，加上台灣與印尼經濟、文化與藝文圈的頻繁交流，在挖掘彼此歷史及美學脈絡的同時，彼此也成為對方歷史的一部分。當這些歷史透過文獻、展覽、駐地交流與書寫研究等方式漸漸成為顯學。這些內容不僅透過影像的風景展現創作者的記憶，更透過影像語彙重組身體與記憶的各種角度，卻也因此呈現不同的風景與地景。

完整專題 | [【地景說話專題】專輯一：鏡頭・媒體・天眼——去自然的景物轉譯](#)

※本專輯感謝 2021 年「現象書寫——視覺藝評」專案補助，也感謝《典藏 ARTouch》一同編輯合作，使[「地景說話——風景藝術的文化知識生產」書寫計畫](#)能邀約青年學者與評論新秀，透過文化知識上的「書寫生產」找到適存的共有平台。

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

TAGS

ARTIST MAKING MOVEMENT IRWAN AHMETT JONATHAN
HAGARD KRISNA MURTI MEICY SITORUS MELATI SURYODARMO RIAR
RIZALDI TITA SALINA YOSEP ANGGI NOEN 侯怡亭 劉玗 印尼 印尼文化 吳
其育 後殖民 文化交流 林羿綺 當代地景 錄像藝術



陳沛妤(3篇)

陳沛妤（Chen, Pei-Yu, 1987-）2012 年、2013 年臺北數位藝術節數位評論獎得主，2020 年第三屆「現象書寫—視覺藝評」專案補助。畢業於臺南藝術大學動畫與影像美學研究所（影像美學組），擅長藝術評論，目前正學習攝影、數位修圖與錄像創作。曾任《藝術觀點》與「臺灣數位藝術知識與創作交流平台」執行主編。關注主題為影像藝術、電影藝術、跨文化藝術、數位藝術、動植物

藝術、靈魂與自然等主題。曾於澳洲進行為期 2 年的打工度假計畫，期間參訪各大畫廊、美術館與工作室並訪問多位國際藝術家，對於國際文化交流有濃厚興趣，文章主要刊登於《藝術家》雜誌與「臺灣數位藝術知識與創作交流平台」。

【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體—原酷風景的四重速寫・專題系列・藝術專題・藝術觀點

【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體—原酷風景的四重速寫

【Landscape Talk 2】Queer, Indigenous, Body: Quadruple Sketching of the Queer Landscape

黃靜瑩

2022.06.10

本專題透過層疊交織彼此相容或互斥的複視觀點，一方面延續此性別觀點在原住民藝術認識論層面的批判張力，同時也嘗試回應台灣當代藝術界近年來聚焦於「社群性」、「原民性」與「復返經驗」的未竟之處。

本專題延續 2021 年於《藝術觀點 ACT》85 期「原民場域・當代轉換—藝術的原民性與困惑的多元性」專輯中，「未盡的群像：原住民社群中的性別重影」專題的討論內容，（註 1）嘗試打開此刻原住民當代藝術創作與評論中的多元性別視野，並勾勒出某種建基於地方經驗或田野現場的「原酷風景」。

2011 年，太魯閣族創作者東冬・侯溫援引族語中的「Hagay」一詞，作為作品之名與影像敘事的內在線索。2018 年，第一屆「Adju 阿督音樂節」於屏東縣三地門鄉舉行，爾後「Adju」們更以其充沛的行動能

量，在特定社群與流行文化中持續打開聲量。相較於酷兒、同志、跨性別等詞彙，「Hagay」、「Adju」或其他尚隱微的多元性別指稱正陸續浮上檯面，其伴隨的認同建構與文化現象，象徵著原住民社群中的非主流性別經驗，正逐漸進入新一波的廣泛現身。

太魯閣族語中的「Hagay」與排灣族語中的「Adju」，在特定語言脈絡下，所指稱者皆是性別氣質非主流的男性。值得注意的是，兩者的意涵也因其在各自社會情境中的互動關係，而具有一定程度的差異。此間的差異，重複提醒著我們——當以「原住民酷兒」作為一種廣納的視域，回看「Hagay」、「Adju」等多元性別指稱及其相關的藝術實踐時，不得不面對的是其間的誤讀或溢出，亦即在文化翻譯上的間距與落差。

原因在於，「原住民酷兒」所涉及的文化結構，或許不僅止於個人主義下的性別解放，或是擁有原住民身分之 LGBTQIA 族群的差異經驗，尚有一種可能的路徑，是在「系譜」上的跨代銜接與橫向重構。此系譜銜接與重構可能呈現在兩種截然不同的方向中（如同「Hagay」與「Adju」這兩個詞彙所個別揭顯的意涵）：其一是越過西方宗教經驗與性別二元論的世代，跨代銜接了原本便內在於族群傳統中的性別

多元性；其二則是以此為名（族群中的多元性別指稱），對於特定社群關係中的行動者姿態，進行當下的複寫與再譯。

雖然這是一個充滿問題性的詞組，但本專題在此刻依舊選擇以「原住民酷兒」為關鍵字，做為階段性的敲門磚。原因在於，「酷兒」與「原住民」共同作為某種身分認同與倫理姿態，構成了一種交互批判與補充，其所映照的不僅僅是各自被所屬的刻板印象所壟罩的本質主義陰影，同時也是對於後續行動可能的持續探問——在以分離與聯盟為兩極的光譜中，以其複雜交織的地方處境與獨特回應，積累出當代認同政治及其系譜關係的複數實踐路徑。

本專題聚焦於幾位具有創作者身分的原民酷兒（與深度沉浸於原民場域中的酷兒女性），及其個人經驗與藝術實踐，邀請文學創作者 Apyang Imiq 與評論者呂瑋倫、盧宏文（與李橋河共寫）、黃靜瑩，初步描繪台灣原住民（藝術）社群中的「酷兒身體」，速寫出四重聚焦於特定地方經驗或田野現場的「原酷風景」。透過層疊交織彼此相容或互斥的複視觀點，一方面延續此性別觀點在原住民藝術認識論層面的批判張力，同時也嘗試回應台灣當代藝術界近年來聚焦於「社群性」、「原民性」與「復返經驗」的未竟之處。

註 1 該專題由「靜寂的盛典：原住民當代藝術中的性別視鏡」策展人呂瑋倫所策劃與呈現。

※本專題感謝 2021 年「[現象書寫——視覺藝評專案](#)」補助，也感謝《典藏 ARTouch》一同編輯合作，使「地景說話——風景藝術的文化知識生產」書寫計畫能邀約青年學者與評論新秀，透過文化知識上的「書寫生產」找到適存的共有平台。

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

專題文章



【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體—原酷風景的四重速

寫・藝術專題・藝術觀點

【地景說話專題 2】「力求失真的嗓音」：《時差書寫》中的妖言風景與酷兒倒映

黃靜瑩 2022.10.26



【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體—原酷風景的四重速

寫・藝術專題・藝術展演・藝術觀點

【地景說話專題 2】我怎麼就悠悠了起來？瓦旦・督喜與夥伴們《三十五年後的 spi》

盧宏文 李橋河 2022.06.29

【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體—原酷風景的四重速

寫・藝術專題・藝術觀點

【地景說話專題 2】酷異巫言：原住民酷兒、巫師與風景政治

呂瑋倫 2022.06.23

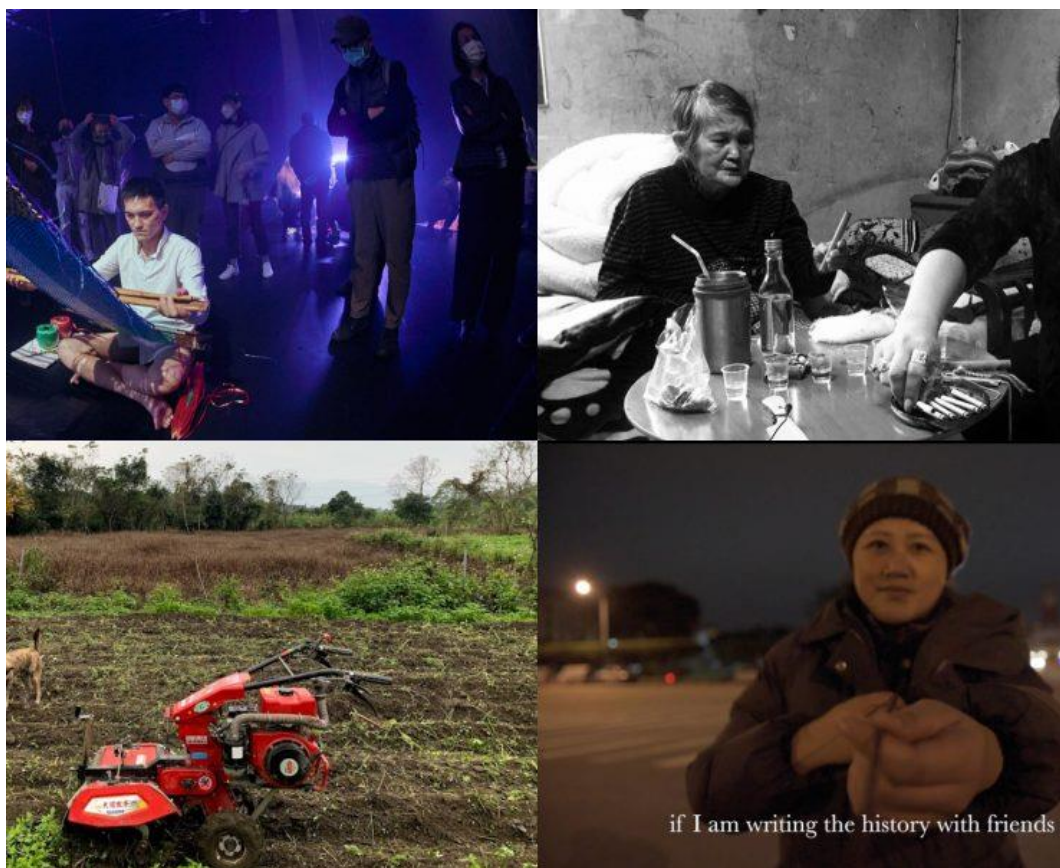


【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體—原酷風景的四重速

寫・藝術專題・藝術觀點

【地景說話專題 2】褲腰之間是你的墾荒之地

Apyang Imiq 程廷 2022.06.18



[【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體—原酷風景的四重速](#)

[寫](#)・[專題系列](#)・[藝術專題](#)・[藝術觀點](#)

[【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體—原酷風景的四重速寫](#)

[黃靜瑩](#) 2022.06.10

TAGS

[ADJU](#) [APYANG IMIQ](#) [HAGAY](#) [LGBTQIA](#) [原住民](#) [原住民當代藝術](#) [原住民藝術](#) [原住民酷兒](#) [原民性](#) [原酷風景](#) [台灣原住民當代藝術](#) [台灣原住民藝術](#) [呂瑋倫](#) [地景說話](#) [地景說話專題](#) [地景說話專題 2](#) [多元性別](#) [復返經驗](#) [文化翻譯](#) [李橋河](#) [現象書寫](#) [現象書寫—視覺藝評專案](#) [盧宏文](#) [社群性](#) [認同政治](#) [身分認同](#) [身體](#) [酷兒](#) [酷兒藝術](#) [酷兒身體](#) [黃靜瑩](#)



黃靜瑩(2 篇)

現為國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士生、《藝術觀點 ACT》企劃主編（2019 年至今）。長期關注台灣原住民當代藝術，與相關於原民場域之實踐行動。文章與主編之專題散見於《藝術認證》、《藝術觀點 ACT》、《Pulima Link》。曾策展「井底計畫（2）：autofree」、「微分影像」、「都蘭印象」（協同策展）、「繪・路」等。

【地景說話專題 2】褲腰之間是你的墾荒之地

【Landscape Talk 2】Your Frontierland is Between the Waistband

一件件精心挑選的內褲，在夜晚降臨的鏡子前，穿上又脫下。各種三角褲和後空提臀褲：彩色樹葉印花，粉紅色絲絨、暗黑色提臀搭配亮橘色三角形、卡通圖案的少女可愛系……，日日夜夜依照心情仔細端詳，確認再確認，藏進身體最裡面，覆蓋於一層層的工裝或農裝底下，天亮後，跟著身體在大太陽底下和一夥人勞動流汗。

APYANG IMIQ 程廷

2022.06.18



Yudaw 在鏡子前起立蹲下，脫下一件換上另外一件，後空，兩條緞帶將臀部的肉往上提，像衛生室的彈力繃帶，用力拉一下，回彈發出大力的啪聲。前面三角水藍色，線條全部被塑造，他的陰莖，他的睪丸，他想他時微微漲起的龜頭，隔出立體形狀的水藍色三角絨布。

天空那種藍，支亞干溪那種藍，他心裡那樣藍。

腰際金黃色，正中央一個黑色牌子寫著：「Get the attention you deserve！」就是這件了。

即使不懂英文，但那個 Yudaw 瘋狂喜歡的男人肯定看得懂英文。他叫正剛，正剛、正剛，真正剛。人如其名，粗飛的眉毛擠出一雙俊秀的眼睛，高挺的鼻子從側面畫出一座懸崖，肩膀像生薑園一樣寬闊。

對了，就是生薑園。他在腦中不間斷塗抹那畫面，他在鏡子前反覆排練姿勢，務必將視角「喬」到最準確的位置。



硬質玉米是支亞干常見的旱田作物。（作者提供）

正剛一個月前來到支亞干，說是想要體驗農村生活，學習原住民文化，Yudaw 從不知道部落有什麼好學，他的回來盡是身不由己和沒有選擇。

Yudaw 從小就知道自己喜歡男生，從托兒所到國中畢業，從跟著 tama（註 1）去山上抓山豬到下田種花生，他注視的始終與同齡的其他男生不一樣，他們傳閱雜貨店買的「A 漫」，模仿劇烈晃動乳房的女主角，手指頭誇張地來回游移平坦的胸脯，用粗啞的聲音嬌嗔地喊：「要去了，要去了……。」Yudaw 臉紅冒汗說你們很噁心，回到家裡

卻反覆咀嚼記憶，像獵狗將單腳被緊緊吊起的山豬，撕咬玩弄到筋疲力竭，大口喘氣；男生們用力翻閱一頁頁漫畫，眼睛駐留在體液激流出雙腿的分格中，身體緊繃卻傳來陣陣顫抖。

他瀏覽於他們的瀏覽，沉浸於他們的沉浸，啃噬於他們的啃噬，在夜晚降臨時反反覆覆獨自進出鏡子。

Tama 從樹的背後走出來，從容地將填裝好火藥的土製獵槍，對準被獵狗咬到耳朵稀爛、嘴角滲血的野豬，眉頭正中心，手指頭輕輕一撥，山林間發出最大的聲響。

Yudaw 在鏡子前，手掌大力搓揉胸部，像是可以擠出柔軟的脂肪，他模仿漫畫裡被男生們流連的那一格，雙腳彎曲呈現漂亮弧度，中指使勁地插入肛門，想像溪水從山谷間流出，他是棵古老的大樹，張開幽閉的樹洞，折射的影像疊合自己和男生們，疊合自己和 tama，狂顫的那一霎那，聲音小到螞蟻都咬不到，獨留狗吠，從月光下的路燈遞送至臥房。

國中畢業，他跟著其他同齡搭上一台火車，像工廠的運輸道，規律地送到桃園市，他們在一家紙業廠工作，日日翻動機器，確保一層一層保護膠緊緊依附在各式紙張。兩個月不到，他就離職，在台北市的林森北路找到屬於自己的樹洞，在第三性公關酒店作小姐。

正剛從台中來，帶一隻掛著紅色項圈的小狗，他們第一次見面在部落早餐店，Yudaw 偶爾來早餐店兼工，買食材、搬貨、站煎台，時薪 150。早餐店是姪子 Lahang 經營，他們習慣動工前先喝一杯純保力達，白色塑膠杯斟滿紅色酒水後，第二杯起允許套水。

才灌完第二杯，正剛走進來。Yudaw 眼睛發亮，從頭到腳仔細查閱正剛和他耳朵掛著的那一排圓形耳環。正剛和 Lahang 倆人從前是軍中同袍，前一晚已經住進 Lahang 家。Yudaw 耳朵吸納烤火聲、風聲和沙拉油被火爐煮透的發泡聲，一字一句攔截倆人對話。

「反正我家有空房，你就住下來，小狗也放著啊，我爸媽也喜歡小狗，一起養沒關係……。」Lahang 說。

正剛：「好啊，在都市久了呼吸都麻痺，鼻子都壞掉，這裡好多了，烤火的煙味都是香的，看有什麼忙我都能幫忙，我都能做，腦袋動久大概壞掉了，動動身體好多了。」

「我每天凌晨 4、5 點就要起來備料，有時候還要跑協會或衛生所的兼差，你可以跟著我一起做，或是……也可以跟著 Yudaw 叔叔……。」

Lahang 正眼看向 Yudaw，「叔叔，你就帶正剛一起工作，你最近不是也去幫忙種生薑，帶正剛一起去啊，賺一點零用錢。」

Yudaw 放下煎鏟，雙手擦拭圍裙後，緊靠後腰的凹槽，像是支撐長久勞動後的腰痠背痛。「正剛是嗎？可以啊，阿姨好好帶你，好好教你！」他滿心雀躍，嘴角笑到裂開。

正剛大笑，一點尷尬都沒有。



腰除草的農人，是支亞干常見的田地風貌。（作者提供）

Yudaw 無論在部落、在都市都動身體，有什麼差異？離開部落前，他熟悉砍柴生火、種玉米和花生；離開部落後，他是第三性公關酒店「久美」的「小愛」，「哈囉哈囉，大家好，我是小愛，也可以叫我

小愛……愛。」他輕輕揮手，慢慢挑動雙腳，身體微微向前傾，低胸亮片禮服爆出 D 罩杯，說出第二個「愛」字滿是曖昧和挑逗。

他一直在動身體，喝酒的手勢，講話的方式，眼神交流的態度，還有他被帶出場特訓過的清槍手，小手臂浮出結實肌肉；他跟姊妹們學來的口技，「永遠不要有停頓！」他們舉起酒杯笑著高呼。

要把客人的肉棒捧上天，要把客人的肉棒捧在手掌，要把客人的肉棒暖在心窩。從開始的那一秒，就絕不能回頭，刺激不能停，戲也不能止：眼神、舌頭、嘴唇還是手指，俯身倚靠的角度，大腿或是腳趾頭，各種器官一同付出，融會貫通形成一種身體邏輯。面對必須繳出精液的陰莖，「我們必須到達！」姊妹們再乾一杯。

Yudaw 一直在動身體，從都市回來也一樣，包裝山蘇的時候，將嫩葉捲曲成一個筆筒樣，頭頂看似低頭禱告的部位同心圓向內旋轉。第一片到第四、五片葉子包覆固定，像是畫圓圈，穩定圓心後，依序加葉向外延伸圓的大小。其他葉片折半，葉柄像疊積木，一枝緊貼一枝，一張覆蓋一張，像銀行櫃員熟練數鈔票，柔軟的鈔票被凹成扇形，葉子有漂亮的距離，形成一個有重量的固體。手指頭揀選大小形狀，小一點塞進縫隙，大一點持續包覆，手掌隨山蘇不斷旋轉，變成柱狀物後，橡皮筋輕輕套進去。工作完成，再來第三杯保力達吧。



褲腰之間是你的墾荒之地。（作者提供）

此後，正剛跟著 Yudaw，加上一隻小狗，一起山上山下，Yudaw 騎摩托車載他，身體不敢明目張膽，腦袋卻早已濕潤。車子行經顛頗的產業道路，大雨浸入柏油路的雨水是潤滑劑，掏空路基後形成的坑洞是春藥，輪子上下跳動，正剛雙手趕緊往前湊，抓住他的肩膀、他的腰，Yudaw 又要在鏡子前享受夜晚了。

Tama 的糖尿病和兄弟姊妹的離家成家，是他從都市回來的理由。他和正剛在夜晚的河壩說那個沒有選擇的選擇，他們帶狗去散步，在夜空下聊心事。

「我其實不想回來，在酒店穩定做，小費一晚最多拿 20 萬，鈔票疊在桌上多現實，根本開銀行。」Yudaw 回憶自己仍是幾年前的小愛。正剛表現出好奇的樣子，不斷追問酒店生態，像一個認真學習的孩子。

「那時候我多漂亮，做幾個月就裝一對假奶，D 罩杯呢。我們姊妹有些人裝，有些人沒裝，有些純粹喜歡穿女裝，有些跟我一樣，打從心底認定自己是女人……。」Yudaw 把心事晾在月光下，赤裸坦開，整個部落沒地方傾訴，笑自己神經病，是 hagay。（註 2）但正剛不會，正剛樂於傾聽。

Yudaw 繼續說：「我就想要裝，要就做純的女人，真的女人。」他拉拉手指頭，「現在沒辦法了，回來沒辦法了。兄弟姊妹各有自己的理由，他們說出錢蓋兩層樓洋房，我出身體照顧 Tama，有沒有一晚 20 萬我根本不在乎，但要回來就必須拆彈，要回來就不能再是小愛了。」Yudaw 說到嘴唇微微發抖。

正剛輕輕摸他的肩膀，「你真的很不簡單呢！再喝一杯吧！」酒杯再度沾染紅色液體。

Yudaw 藏了一個身體的秘密，褪去了晚禮服，換上夜市買的輕便工裝，鬆垮的暗藍色尼龍褲縮緊在腳下的雨鞋，泥土或各種油漬沾染

後，怎麼樣也洗不掉。他無法再次漂亮，卻符合這個部落，對於像他一樣做工的人該有的模樣。

他依舊保留了小愛。

一件件精心挑選的內褲，在夜晚降臨的鏡子前，穿上又脫下。各種三角褲和後空提臀褲：彩色樹葉印花，粉紅色絲絨、暗黑色提臀搭配亮橘色三角形、卡通圖案的少女可愛系.....，日日夜晚依照心情仔細端詳，確認再確認，藏進身體最裡面，覆蓋於一層層的工裝或農裝底下，天亮後，跟著身體在大太陽底下和一夥人勞動流汗。

現在，他終於有揭露的對象。

他在鏡子前把劇本寫好，彎腰把薑苗埋進土裡的角度，臀部翹高，上衣因為伸長的雙手會被微微地提起，在腰間留下一片肉色空隙。那件水藍色的後空褲終於有舞台，正剛會在他的背後，畢竟他老是喚著Yudaw 阿姨、Yudaw 老師，學他使用鋤頭、鐮刀和包裝山蘇。

正剛的身高 176 公分，眼睛往前看的時候，肯定正眼目睹那條腰際間的金色緞帶。Yudaw 會持續起立蹲下，那一排薑苗種下去至少 1 小時，然後還有好幾排。正剛不可能不會注意，正剛會伸手玩弄，拉起再放開，在臀部彈一首情歌嗎？

Yudaw 不確定，但他知道正剛至少不會尷尬的笑，其他人會。

常見的農人裝扮：全罩式遮陽帽、袖套、手套和雨鞋，全身必須包覆，跟體外隔絕。（作者提供）

註 1 太魯閣語：父親。

註 2 太魯閣族人常稱呼有女性特質的男性為「hagay」。

延伸閱讀 | [【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體——原酷風景的四重速寫](#)

※本專題感謝 2021 年 [「現象書寫——視覺藝評專案」](#) 補助，也感謝《典藏 ARTouch》一同編輯合作，使「地景說話——風景藝術的文化知識生產」書寫計畫能邀約青年學者與評論新秀，透過文化知識上的「書寫生產」找到適存的共有平台。

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

TAGS

HAGAY 原住民 原住民身體 原住民酷兒 原民 地景說話專題 2 太魯閣族 支亞干 現象書寫 現象書寫—視覺藝評專案 第三性 身體 酷兒 酷兒身體



Apyang Imiq 程廷(1 篇)

太魯閣族，生長在花蓮縣萬榮鄉支亞干部落。畢業於臺灣大學建築與城鄉研究所，現任社區發展協會理事、部落旅遊體驗公司董事長。曾獲多屆台灣原住民族文學獎散文組獎、二〇二〇台灣文學獎原住民族漢語散文獎、國藝會創作補助等。2021 年出版散文集《我長在打開的樹洞》（九歌），並獲臺灣文學獎蓓蕾獎、OPEN BOOK 好書獎年度中文創作獎。

【地景說話專題 2】酷異巫言：原住民 酷兒、巫師與風景政治

【Landscape Talk 2】The Queer Words of A Witch: Indigenous Queers, Wizards, and the Politics of Landscape

我們或無以在既有文獻中找到如北美印第安或部分南島語族的極度「外顯」的多元性別表象，然而若以 smapuh 的巫覡傳統為例，它依然諭示著某種更宏觀的性別光譜。習巫者在成為 smapuh 時，或暫時、或永久告別了二元性別系統與它被賦予的意義和責任，在 smapuh 的這個生命區段裡，他不作為特定語境裡的「男性」或「女性」；在 smapuh 的時間中，smapuh 就是 smapuh。

呂瑋倫

2022.06.23

巫變

2016 年 3 月，我到銅門部落找東冬・侯溫（Dondon Houmwm），陪他一起前往崇德鄉。行前他也無告訴我太多，只說要去「接靈」。聽說他早婉拒原住民電視台大陣仗側錄，只找了另一位導演朋友和拿著手機的我，拍下這個我以後才知道可能過往數十載都已不曾輕易出現過的儀式。

「接靈」現場就在一個小小的客廳，86 歲的拉拜（Rabay Lowbing）已經不便起身，臥坐在沙發床上等我們。她是這個「smapuh」（巫醫）系統的第八代傳承者，東冬的老師。有一天晚上她做夢，前七代 smapuh 祖先告訴她：「傳給銅門那個孩子」、「傳給銅門那個孩子」。客廳的小桌上擺了七個祭杯，點滿七根香菸，拉拜要東冬倒酒，拿出兩根竹管，給東冬選了一根作法器。那天，竹管黏在了東冬手上，七代 smapuh 祖先都同意這場接靈，然後他還要把小米糰搓成細狀穿過竹管後吃下，如此重複七次……。在拉拜所承繼的這一支系統中，過去的 smapuh 主要是由男性司職。直到日治時期，部落裡的男人被大量徵調至戰場，才開始出現女性的接靈者。此間的性別轉換，原來還徵示著對第一次帝國統治下的社會應變。在目前所能找到的有關 smapuh 的文獻中，大部分的被記錄者，都是像拉拜這樣年屆八十以上的老人家。（註 1）

在這個性別比例又重新恢復平衡的今天，smapuh 的傳承者這次落到男性身上了。儀式中，拉拜要東冬以指尖輕沾酒面，點灑酒滴到自己頭頂。香菸已被燃起，在我的記憶中，卻沒什麼濃悶氣味，心神顧及，都在拉拜沉遠的眼神中，與東冬那一對在七隻祭杯間滑躍點灑的纖長指甲上。2012 年，他也是以這一對纖長指甲、濃冶眼妝，在溪畔大石間展示了一具妖異的、無以辨識特定性別卻又極度性（sexual）化的身

體，驚艷或者驚動了彼時的原住民藝術世界。在這樣的一款「男性」正式成為第九代 smapuh 的那一天，也是很久以後我才知道，它喻示的，若說是一個古典與前衛的交錯時分，不如說是一個既解散又容納了各種浮動的符徵、亙古而未盡的高維世界。

2016 年，東冬·侯溫（Dondon Houmwm）「接靈」現場。左為第八代巫醫 Rabay Lowbing。（東冬·侯溫提供）

巫問

台灣自 1990 年代以來，原住民族透過主體性的創作和書寫，逐步建構出一組後殖民語境下的集體群像，從「山海美學」的典範成型，到情寄傳統的文化烏托邦，近年再隨全球性的思潮更迭，重磅加持了這種「復古的人—自然」論述；不過其實在 2000 年代，就有少數評論者隱微提出彼時典範語言下的某些囿限，十多年後觀之，的確部份致使了台灣的原民研究在某些面向的討論上經常性稀缺。其中包括在「族群」與「性別」的多重交織、尤其是與非典型性別認同主體的闡連關係上，幾乎成了某種無以探尋的迷茫之境。

然而在世界各地，例如北美洲的原住民研究中，此一面向的討論早已成為顯學。自 1990 年代開始，北美人類學界開始用「雙靈人」（Two-spirit）取代過去帶有歧視意味的「berdache」，來指稱在北美印第安部

落中的多元性別角色。這種角色多以男體女裝出現在社群之中，操持女性的社會工作，更重要的是，這個特殊的性別身分，通常又與特定的信仰儀式有秘密的、不可取代的關聯。也就是說，與他們的巫覡文化有密切關係。1990 年代以後，雙靈研究在不同的印第安社群裡走向殊異發展，但大抵而言，都是持續地在與西方文化中的性別分類進行抵抗與協商、並試圖回到社群內部去重新想像某種前殖民時期的族群性別史。

「雙靈人」看似在某種返魅的、訴諸古典的策略中走向正典，但近年亦有研究者如 Qwo-Li Driskill，將之置放在迎向前衛的文化戰略位置，提出「雙靈批評」（Two-Spirit Critique），在既有的酷兒理論框架中，以原住民性少數為主體，指出一種過往的酷兒理論無以觸及的解殖方案。（註 2）

諸此關於多元性別與族群文化的研究，除了北美原住民之外，其實散發在世界各地，包括與台灣原住民有極親緣關係的南島語系島國之中。當然，它們能有此前的研究碩果，是建立在其現象場域的既有條件之上；相較之下，無以在歷史文獻中找到顯著的跨性操演、多元性別表象的台灣原住民，在這張全球原民酷兒的圖譜中，便如喪失話語權似地缺席了。

然而我們真的無法想像一種隸屬於酷兒的圖景，在這樣的政治群像與島嶼風景之中嗎？相較於在 18 世紀就被白人探險家記錄下來的

「berdache」，我們不只很難在過往的記錄裡找到台灣原民的某種「酷兒」的前世足跡，更有甚者，在當前的主流論調中，二元式的性別系譜，依然強勢主導著族群身分的認同法則。但即便如此，我還是認為我們可以在某些「他者」的記憶與經驗裡，重新想像一種性別的認識系統，而非只是依傍於由特定的某一性別所建構出來的「近現代」傳統之中。

19 世紀美國冒險家喬治·卡特林（George Catlin）的畫作《Dance to the Berdache》（c. 1861-1869），為非常早期的「雙靈人」紀錄之一。

（Public Domain）

巫言

在文學創作的場域，台灣的原住民書寫一方面建構了某種主體性極強的典範，但也同時在這個典範成型的過程裡，排除了某些難以化約的他者聲音。以紀大偉的研究為例，一直到 2000 年代，整個原住民文學的發展，幾乎不見任何同志書寫的痕跡，唯有的一點記錄，只埋藏在排灣族作家達德拉凡·伊苞（Dadelavan Ibau）的「隱微」的字裡行間中。（註 3）

在伊苞的《老鷹，再見》（2004）裡，她透過童年記憶，重述了外婆、外婆的「好姐妹」施迺奶奶，與巫師三人之間的對話。在這段對話中，外婆與施迺奶奶回憶著在舊部落的溪邊大石上玩「尿尿遊戲」而哭笑不止，一旁的巫師卻逕自誦念起一段「古語」，引起小伊苞的興趣：

有兩個女孩，是好朋友，她們在大石頭上面玩耍，發現彼此的陰戶，她們很好奇，非常好奇，兩人互相逗弄著彼此的陰戶，後來死了。（註 4）

這一段「古語」，或許即是整個 2000 年代原住民文學最明確的一段有關酷兒記憶的「隱喻」。然而小伊苞聽不懂，並告訴外婆，村裡的基督徒說她們是撒旦。

在這段記述中，巫師的古老語言是新生的小伊苞尚無以理解的人類經驗；外婆與施迺奶奶長年的「情誼」，則成了晚近基督徒口中的惡魔。如果這裡隱伏著一條時間線，從巫師到小伊苞、再從外婆到改信基督的族人，此間兩造的孰早孰後，實然喻示著怎樣的一種民族記憶之異化或改造，答案已經顯而易見。

在原民書寫與性別政治的研究裡，過去曾有研究者以「女獵人」為題，探問原住民山海美學的書寫典範與特定性別之間的僵固關係。

（註 5）如果「酷兒」在這樣的典範風景中，也曾有過豆大之地，那麼它的模糊樣貌，或許也會和異性戀男性創作者所建立起來的美學典律大異其趣。溪邊石上的尿尿遊戲、互玩陰部的快樂死去。巫師之語古老迷離，小孩捂耳不聽。在這個豆大之地、僅有的聲音之中，原民酷兒的風景，是性化的山林記憶、迷離不明的古老言語。它們承載的已然不是任何人的純樸與智慧，小伊苞無以理解的情感乃至於情慾經驗，實則還是一張對著特定的文化敘事與復古思情，幻魅發光的照妖鏡。

巫身

2016 年，Driskill 提出的「雙靈批評」所列舉的其中一個批評角度，即是「情色」（erotic）與原民酷兒之間的重要關係；關於「情色」的主權，其實是面對殖民者帶來的思想改造時，非常重要的解殖手段。

（註 6）當然，「雙靈批評」的理論生產有其對應的特定歷史、文化場域，然而它所延伸出來的問題意識，卻並非全然無以借鏡。在台灣原住民當代藝文發展的三十年中，「性」的位置究竟在哪裡？它所反覆建構的，（只）是一種怎樣的「性」？誰的「性」？2012 年，東冬·侯溫的《Hagay》或許就已曾為這一連串的問題埋下伏筆。

如前所述，這件作品再現的是一種透過逾越與模糊的性別符號、操演一具無特定性別卻又極度性化的身體。在東冬的影像中，不論是族服、紋面的樣式或舞姿，都在兩種性別的邊界之間跳躍不止，而這樣的一種跨性身體，日後亦反覆出現在他的作品中，成了彼時原住民藝術乃至於整個族群文化的二元性別認同系統下的一個「怪胎身體」。

在《Hagay》裡，這個「怪胎身體」的特殊之處，還在於他雖身著盛裝族服，卻不是出現在「屬人」的事件場域中，而是遠離社群、魅然現身在山林溪畔；也就是說，東冬試圖展示的這個身體，除了是一個超逸於二元性別的身體，還是一個「非人」取向的屬靈身體。

《Hagay》的文本來源，就是一則非人神話。在東冬所「臆造」的文本中，（註 7）這是他的大伯告訴他的故事。在古早部落，有一群獵人上山打獵，在山林裡卻遇到了一種「非人」族群，牠們以男體現身，在山林裡彼此歡愉。「Hagay」即是當時獵人們對這群「非人」族群的稱呼，爾後此一詞彙，再衍伸成對於當代同性行為或認同者的指稱。

（註 8）在這一則神話乃至於東冬所再現的 Hagay 身體中，「性」化的山林意象再次出現在原住民的記憶中，男性獵團與 Hagay 的鏡面交映，折射出某種「性」的隱喻，山海文本出現了過去的異性戀男性所迴避的情慾向度，成了人靈邊界的山林密語、酷兒記憶中的情色風景。



東冬·侯溫，《Hagay》，「泛·南·島藝術季系列」展覽現場，高雄市立美術館，2021。（攝影／呂瑋倫）

另一個層面，如果過去的原住民藝術所試圖再現或追求的，是白盒子以外的精神世界、（特定的）神話情懷與情感空間，那麼東冬的這個「怪胎身體」、Hagay 的成立條件，反而是在這些空間的逆向場域，也就是與實際的部落社群、山海原鄉遙遙隔絕的白盒子裡。在這裡，白盒子提供了此造身體可能挑起的「性別麻煩」，成了酷兒展演的保護傘；原住民藝術的精神與白盒子展演場域之間的弔詭關係，於此有了第二層交織意義。它們不再只體現了某種矛盾與衝突性，兩造之

作，還鬆動了二元性別的疆土，並規避了疆土內的認同限制與思想治理。

然而這樣的一種身體，真的只能蟄伏在如是隱蔽的空間中嗎？在「族群」與「性別」之間，它有沒有可能隱伏著某種更宏觀的視野，終於也能將此造主體的經驗，擺在一個雙向的位置之上，意即拓關一種朝向「社群—部落」的可能性；一種身著前衛語言、又面朝古典的精神與姿態？

巫事

北美「雙靈研究」爾後的分歧之一，包括對於當代性別認同政治的困惑與質疑。以美國境內最大的原住民族 Navajo 族為例，部份研究者排斥當代 LGBTQ+ 的認同語境，因為 nádleehí（Navajo 族的雙靈人）的認同，並非只是依傍於個體的性別／性慾傾向，在過去強調集體性的世界觀裡，nádleehí 反映著某種動態的社會關係；個體的性慾傾向並非不重要，而是在他們的世界觀中，性慾的實踐與身分認同之間並不具有特定的法則與箝制。（註 9）

北美洲諸多雙靈研究的例子，在在指出的是，「性別」具有高度的情境性（situational），它是一種被實踐出來的社會關係。在這樣的認識框架中，研究者得以重新想像一種前殖民時期的性別觀點，它並不具

有一種永恆的範式，二元化的系統只是某一特定時刻運作出來的結果，而這種運作關係隨時都在改變。在某些時刻中，它體現出來的可能是一個非二元乃至於「跨性別」、「無性別」的維度，並高度關連著這個族群文化的內部運作。

若以台灣原住民的情境來回應這一種性別認識論，或許我們終於可以找到一些蛛絲馬跡，而且它可能暗示了某種普同現象，也就是在許多部落社會中，「巫覡」角色所隱含的另類性別意含。在太魯閣族近代普遍的文化語境裡，性別通常被強勢地二元分流，「男獵女織」的普世認同，甚至被作為身而為「人」的各種價值判準；男人必須打獵，女人擅長織布，才能在人靈兩界皆得其所。然而在古典社會中，

「smapuh」這種古老的社會角色，是必須歷經特定的習巫過程與接靈儀式，才可以成為正式的儀式操持者。而從習巫時期開始，這些未來將成為 smapuh 的習巫者就不能再上山打獵、加入獵團，為了護守靈力的完整性，甚至在實踐 smapuh 的社會角色時，都必須與成家歷程分離，意即，在同一個生命區段內，「成家」與「成巫」不可以重疊發生。

是以在「男獵女織」的分工邏輯與婚姻文化裡，smapuh 所體現的，即是某種高度情境性的社會性別。我們或無以在既有文獻中找到如北美

印第安或部分南島語族的極度「外顯」的多元性別表象，然而若以 smapuh 的巫覡傳統為例，它依然諭示著某種更宏觀的性別光譜。習巫者在成為 smapuh 時，或暫時、或永久告別了二元性別系統與它被賦予的意義和責任，在 smapuh 的這個生命區段裡，他不作為特定語境裡的「男性」或「女性」；在 smapuh 的時間中，smapuh 就是 smapuh。

於此，某種鬆動著二元疆土的經驗，其實極有可能本就存在於過去的性別觀裡。當強勢的性別分流已經充斥在整個族群文化的認同系統、甚至透過文學與藝術的推展而成了一種文化表徵，酷兒式的風景與巫者的視野，反而成了重探某種性別可能性的鑰匙。

2016 年，我其實對於東冬的成巫有過無以輕解的謎團。存在於數百年前的 smapuh 祖先們如何看待這樣的一種性別主體、如何認同這樣的一種性別身分？然而或許在古典的時光中，「性／別」從來就不是問題，當代的文化觀點箝制了我們的視野，並終於形塑出一種「近現代」的傳統與規訓而毫不自覺。

本文已無以細細梳理這樣的箝制與規訓，是如何透過三十年來的書寫與創作成了一種文化正典，然而在酷兒的密語與巫師的生命中，其實都隱微地重塑著我們過去所熟知的山海語境與原民風景。只是哨音初

起，身影稀微。還待獨行者從僵固的山林圖譜中相遇，步履或能日漸明晰。

東冬·侯溫，《Hagay》（局部），「泛·南·島藝術季系列」展覽現場，高雄市立美術館，2021。（攝影／呂瑋倫）

註 1 本文中關於太魯閣族 smapuh 文化的描寫，主要來源於晁日羿·吉宏（Kaji Cihung）的著述與筆者對東冬·侯溫的訪談。各支派巫醫系統間或有經驗上的差異，本文主要集中於其一系譜及其承繼者的經驗而延伸自己的觀點；關於 smapuh 文化的綜觀研究，可參見晁日羿多年來包括《黏繫，滑離與巫醫當代書寫：太魯閣族傳統醫病儀式及其民族植物世界》（2013）等一系列著作。

註 2 Qwo-Li Driskill, *Asegi Stories: Cherokee Queer and Two-Spirit Memory*, Tucson: University of Arizona Press, 2016.

註 3 參見：紀大偉，《同志文學史：台灣的發明》，台北：聯經，2017，頁 440-441。

註 4 伊苞，《老鷹，再見／一位排灣女子的藏西之旅》，台北：大塊文化，2004，頁 179。

註 5 參見：蔡佩含，〈想像一個女獵人：原住民山海書寫裡的性別／空間〉，《台灣學誌》第 11 期，國立臺灣師範大學臺灣語文學系，2015。

註 6 同註 2，頁 36。

註 7 東冬本人對於「Hagay」神話的口傳依據說法不一。根據筆者 2016 年的探問，他明確表示這是家中長輩告訴他的故事；然，關於「Hagay」詞源自 2012 年以來一直受到其他部落中部份太魯閣族人的質疑與攻擊，2019 年開始，筆者發現東冬通用「臆造」一詞來說明自己的作品與「Hagay」神話之間的關係。

註 8 關於「Hagay」詞源還有另一說法，也對日後此一詞語的使用產生重要影響：相傳以前部落裡曾有一個叫作「Hagay」的人，擅長透過表演、扮裝來表現自己，以此聞名、受到歡迎。爾後他的名字被留了下來，成為對非典型性別特質或性別傾向的人的指稱。

註 9 Carolyn Epple, [“Coming to Terms with Navajo ‘nádlee’hi’: A Critique of ‘berdache,’ ‘Gay,’ ‘Alternate Gender,’ and ‘Two-Spirit’,”](#) *American Ethnologist*, vol. 25, No. 2, American Anthropological Association, May, 1998, pp. 267-290.

延伸閱讀 | [【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體——原酷風景的四重速寫](#)

※本專題感謝 2021 年「[現象書寫——視覺藝評專案](#)」補助，也感謝《典藏 ARTouch》一同編輯合作，使「地景說話——風景藝術的文化知識生產」書寫計畫能邀約青年學者與評論新秀，透過文化知識上的「書寫生產」找到適存的共有平台。

現象書寫 - 視覺藝評專案

贊助



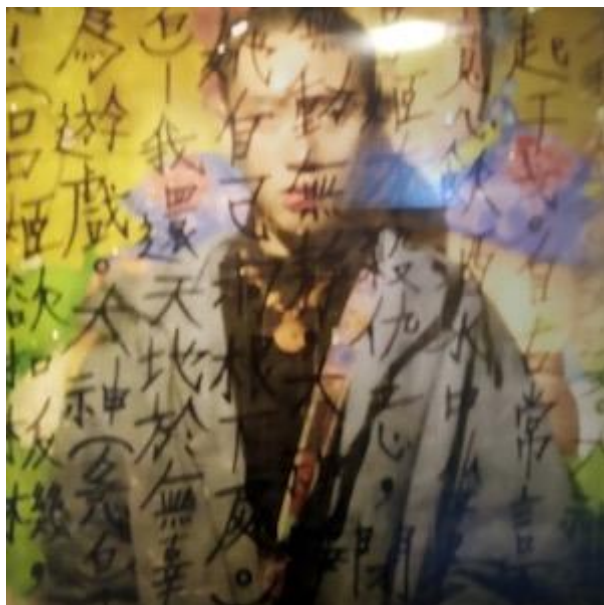
國 | 藝 | 會



文心藝術基金會
Winsing Arts Foundation

TAGS

[DADELAVAN IBAU](#) [DONDON HOUMWM](#) [HAGAY KAJI CIHUNG](#) [QWO-LI DRISKILL](#) [SMAPUH](#) [原住民](#) [原住民主體性](#) [原住民當代藝術](#) [原住民藝術](#) [原住民酷兒](#) [原民書寫](#) [原民藝術](#) [台灣原住民文學](#) [台灣原住民當代藝術](#) [台灣原住民藝術](#) [地景說話專題 2](#) [太魯閣族](#) [巫師](#) [巫覡](#) [巫醫](#) [後殖民](#) [德拉凡・伊苞](#) [性](#) [性別政治](#) [性少數](#) [怪胎身體](#) [情色](#) [情色風景](#) [文化認同](#) [晝日羿・吉宏](#) [東冬・侯溫](#) [現象書寫](#) [現象書寫——視覺藝評專案](#) [老鷹，再見](#) [解殖](#) [酷兒](#) [雙靈人](#) [非人](#) [風景政治](#)



呂瑋倫(3 篇)

畢業於東華大學民族藝術研究所，現為臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士生。主要關注領域為原住民當代藝術、後殖民與性別理論研究。近年策展經歷包括「靜寂的盛典：原住民當代藝術中的性別視鏡」（2020）、「母神的背臉：武玉玲個展」（2022）等。

【地景說話專題 2】我怎麼就悠悠了起來？瓦旦・督喜與夥伴們《三十五年後的 spi》

在這宣稱將預演未來 35 年後的計畫之下，Watan Tusi 自承他看不到這麼遠的時間，若連當下都還沒有好好面對，如何談論未來？但我的疑惑是，如果當下是更緊要的，又與這試圖給出預言的計畫扞格不入，那麼創作者為何依然決定帶領團員們一同現身？逃避或是決裂的戰鬥姿態不也是一種選擇？如果《三十五年後的 spi》的展演策略，最終是以演出者的肉身承接並顯現羞辱，那麼這些策略又指向何方？

盧宏文 李橋河

2022.06.29



文 | 盧宏文

共同撰寫 | 李橋河

（一）視線所及

黑暗中煙霧瀰漫

靈鳥 sisil 高掛空中

一名白衣男子坐在地上織布

手裡來回穿梭著紅、綠兩色尼龍繩

（其他人圍繞著織布男子，各行其事）

一名白衣男子看著透明壓克力盒裡的蝸牛

蝸牛對環境適應不良

寄生蟲在糞便裡蠕動

旁邊的架子上擺著玉米地瓜芋頭芋梗

一名著細肩白禮服的男子蹲在成堆芋頭邊

手法俐落地削皮

一名白衣男子沉默不語

仔細按摩著桌上的四條魚

天棚上兩名白衣人赤腳遊走高處宛若 DJ 台的窗口

有人牽掛著黑布條

若要說還有什麼

一座從零開始的計時器

一台待唱的卡拉 ok 機

和日本人拍攝的蕃地影片（註 1）



TAI 身體劇場，《三十五年後的 spi》演出劇照，國家兩廳院實驗劇場，2022。（攝影／陳又維，國家兩廳院提供）

（二）誰在那邊看

受本次專題主編黃靜瑩邀請，寫一篇關於原住民族與酷兒交集的文章，更準確地說，是以酷兒之眼，閱讀 TAI 身體劇場 的訓練方式及創作。（註 2）殊不知這正是我痛苦的開始，一是酷兒理論對我是全然陌生之領域，二來我幾乎可以想像當我拿「酷兒」二字和 TAI 身體劇場的團長 Watan Tusi（瓦旦·督喜）交流，只會得到一個「阿督

（Adju，註 3），你到底在講什麼？這個跟我有什麼關係」的疑惑表情。

我大致可以想像，如果從 TAI 身體劇場《久酒之香》（2017）這個作品裡，男舞者穿高跟鞋，或閃亮登場，或手搖折扇的隨著老歌起舞的畫面下手；又或從身為太魯閣族人的 Watan，觸碰性別分工的禁忌，學習織布並持續織就至今的行為，可能會找到一些論述進入的縫隙。但我心中的 Watan 對我說：「阿督，為什麼要這樣看我們？」

直到我遇見《三十五年後的 spi》（2022）這個創作，演出者包含主要創作者 Watan，和數名 TAI 身體劇場的團員們。這個創作起因於邁入 35 週年的國家兩廳院，邀請林人中策劃了一個，透過不同創作者與藝術家，想像下一個 35 年的系列計畫「2057：給 35 年後的活存演習」。《三十五年後的 spi》是此系列 11 組參與者，橫跨兩週的展演行程中，最後一個演出的作品。

走入實驗劇場，黑暗與低限白光源營造的壓抑感，演出者們及物件擺放於黑盒子裡的不合時宜感，使人有一種古怪的不適。毫無遮蔽但又便於流動參觀的動線安排——甚至開放了觀眾上天頂的絲瓜棚，由上方俯瞰所有演出者及其他觀眾——一切彷彿創作者殷切的邀請參與者 Tai

Tai Tai，看吧看吧看吧，我們的生活從以前到現在，一直如此被觀看著。



一切彷彿創作者殷切的邀請參與者 Tai Tai Tai，看吧看吧看吧，我們的生活從以前到現在，一直如此被觀看著。（攝影／陳又維，國家兩廳院提供）

Watan 在演出過程及演後座談裡，數次表示他感到羞辱、不自在與難過，因為這個作品的觀／演調度，令他連結到祖先們，尤其在日本殖民台灣後，對原住民逐步強勢地觀看與展示邏輯。擴充一點來看，與當代原住民族人同時並存的九族文化村和 Youtuber 愛莉莎莎的爭議事件，不也與來台日人有著一脈相承的視角，綿延至今。

在這宣稱將預演未來 35 年後的計畫之下，Watan 自承他看不到這麼遠的時間，若連當下都還沒有好好面對，如何談論未來？但我的疑惑是，如果當下是更緊要的，又與這試圖給出預言的計畫扞格不入，那麼創作者為何依然決定帶領團員們一同現身？逃避或是決裂的戰鬥姿態不也是一種選擇？如果《三十五年後的 spi》的展演策略，最終是以演出者的肉身承接並顯現羞辱，那麼這些策略又指向何方？



表演者 Ising Suaiyung（以新·索伊勇），穿著一襲細肩帶，彎腰時會微露出乳溝的白色長禮服，手裡不停操持著各種家務，削芋頭、蒸芋頭和揉芋頭，最後變出一道料理。（攝影／陳又維，國家兩廳院提供）

（三）酷兒之眼，悠悠生活

面對我的困惑，借助酷兒之眼來看待演出者在演出中的行動，或許能得到一些線索。表演者 **Ising Suaiyung**（以新·索伊勇），穿著一襲細肩帶，彎腰時會微露出乳溝的白色長禮服，手裡不停操持著各種家務，削芋頭、蒸芋頭和揉芋頭，最後變出一道料理。但在與觀眾的互動中，被熟識的觀眾喚作「ina」（媽媽、阿姨）的他，嗓音與動作又透露出男性氣息。原先傳統的性別分野——無論此傳統指的是漢人社群或原住民社群的異性戀思惟——藉著 **Ising** 展演生活面貌裡的操演，都令分野的界線因而浮動且模糊。

從全長兩個小時的演出中，坐在劇場中央不停織布的 **Watan** 身上，此特質又更加明顯。在目前多數對於太魯閣族的調查與論述裡，性別分工在其族群裡有嚴格的禁忌規定；而當被認定為生理性別男性的 **Watan**，不斷進行著歸屬於女性的織布工作時，相較於未必有如此明確性別分工的廚房工作，**Watan** 的織布行動，則更堅定地一次又一次將不同意見織入自身族群被調查出的社會性別期許中。

不過套句 **Watan** 的話，「我就是悠悠的……。」酷兒行動未必總是正面衝突、戲劇性十足的。悠悠的，但意志堅定地持續與結構對話亦是一種可能。而若是我們藉著酷兒之眼，看到性別之後的族群建構，在《三十五年後的 **spi**》中，更能看到滿滿操演及述行的運作軌跡。



Watan 的織布行動，則更堅定地一次又一次將不同意見織入自身族群被調查出的社會性別期許中。（攝影／陳又維，國家兩廳院提供）

在所謂原住民族的傳統性別分工論述上，過往人類學家的調查視野提供了多少養分，這一切會不會如這場演出中的操演軌跡般，它暗示著觀演者：看啊，如果你們想看到原住民，你們就會看到同質化的我們。你會看到我們擁有古老的智慧，因為我們知道如何種植與料理食材，我們懂得如何像老人一般說故事；你會看到我們邊飲酒邊演出，而且同時還很會唱卡拉 ok，這是我們現在的生活；你會看到我們對土地如此擁有情感，我們的命運如此多舛，但即使這樣，我們有一些人仍會堅守住傳統，並且我們還懂得適時地加入一些變化，與時俱進。

同時，在《三十五年後的 spi》的氛圍營造中，身為觀演者的責任，或是一點罪咎感使然，如果你沒有選擇離開演出現場（演出開放觀眾自由進出），在將表演者看完一輪後，自然最後會把焦點放在釋出對話意願的表演者身上。此時觀眾扮演的是一名稱職的、充滿好奇心的提問者，許多人自然而然地圍坐在織布的 Watan 身旁，或是協助 Ising 處理芋頭，或是和替魚按摩的表演者，討論四條魚的種類。眾人不斷提出問題，充分展現同理的應諾，彷彿正為自己的不夠瞭解表達歉意，使觀／演雙方都能在這個瀰漫羞辱的氣氛裡好受一點，也以此消解空間中不斷勾起的人類展示黑歷史。



眾人不斷提出問題，充分展現同理的應諾，彷彿正為自己的不夠瞭解表達歉意，使觀／演雙方都能在這個瀰漫羞辱的氣氛裡好受一點，也

以此消解空間中不斷勾起的人類展示黑歷史。(攝影／陳又維，國家兩廳院提供)

但身處於以「國家」為開頭的劇場空間，並且被安置在帶有週年紀念意味的系列計畫裡，這些一襲白衣以隔絕族群符號上身的表演者，與買票進場互動的參與者，兩組人馬的關係似乎並未因與被挖掘、暴露出來的羞辱相遇，而得到更多翻轉羞辱的動能。雙方只是一遍又一遍重演，或許加入總是會有這麼一點半點的改善，但舉目所見，被困在劇场的黑盒子裡，國家的概念與結構如此具體，所有人皆似那被掛在空中鳥籠裡的 *sisil*，無路可出。

動能的匱乏，或許與儘管《三十五年後的 *spi*》精準地操演了如何扮演一名觀眾眼中的原住民形象，也能對此調侃與戲仿，但對如何被成為一名原住民的源頭則缺乏更多指涉與關注，進而仍被僵化於更大的權力結構中有關。這個結構如此幽微且無處不在，或許透過兩則近期的新聞事件可說明，一是關於原住民族的身分認定釋憲，當雙親是原母漢父的結合，是否不從母姓，依然能被認定為原住民；一是考族語認證的高級測驗合格人數創新高。彷彿國家具備某種機制可以從現在起，宣布你為原住民，或不承認你的身分，但國家的律法條文分割，往往是以略過無數異質存在——家庭組成或是不同族群語系來執行。

悠悠的策略面對這座水泥劇場所挾帶的各種象徵，似乎暫時失靈，反而為體制預演了透過國家治理與文化政策，收編所有未來想像的可能。前述提及，以酷兒之眼觀看 Watan 悠悠的生活態度，及以此態度為伏流的《三十五年後的 spi》，能看出其中性別與族群操演的軌跡。或許反過來，悠悠也可與酷兒產生更多的交集與對話，請 Watan 且慢對我翻起白眼，酷兒這個詞起初也是帶有羞辱的字眼，它咀嚼著羞辱，模糊了主體，使主體永遠處於生成中的狀態，以面對僵化的結構教條。假國家為名的治理確實帶來屈辱感，但也因他者出現，而生成族群認同感。反過來，一旦認同感能被看似緩慢的悠悠滲透、欺瞞與戲弄，甚至經由 Watan 念茲在茲，兼具虛實雙重特性的 spi（夢）混淆，治理的縫隙將因此打開。換言之，悠悠不只該順流而下，帶來性別與族群的操演，更需逆流而上，一路回溯至造成悠悠處境的源頭。



悠悠的策略面對這座水泥劇場所挾帶的各種象徵，似乎暫時失靈，反而為體制預演了透過國家治理與文化政策，收編所有未來想像的可能。（攝影／陳又維，國家兩廳院提供）

註 1 本文文章開頭結構發想自：吳孟軒，[〈厭女的現場：蘇匯宇《復仇現場》〉](#)，《ARTalks 台新銀行文化藝術基金會》，2021 年 8 月 31 日。

註 2 本文核心概念有賴於與李橋河的共同發想，他也同時提供了酷兒理論火力支援，及協助文章修訂。

註 3 文中提及之「阿督」（Adu），詞源來自排灣族語，原為女性姐妹互稱，後被廣泛挪用於各宮小主相見歡時使用。

延伸閱讀 | [【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・](#)

[身體—原酷風景的四重速寫](#)

※本專題感謝 2021 年 [「現象書寫——視覺藝評專案」](#) 補助，也感謝《典藏 ARTouch》一同編輯合作，使「地景說話——風景藝術的文化知識生產」書寫計畫能邀約青年學者與評論新秀，透過文化知識上的「書寫生產」找到適存的共有平台。

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

TAGS

[2057：給 35 年後的活存演習](#) [ADJU](#) [ISING SUAIYUNG](#) [TAI](#) [身體劇場](#) [WATAN TUSI](#) [三十五年後的 SPI](#) [以新・索伊勇](#) [原住民劇場](#) [原住民當代藝術](#) [原住民藝術](#) [原住民酷兒](#) [原民藝術](#) [台灣原住民當代藝術](#) [國家兩廳院](#) [國家兩廳院實驗劇場](#) [國家治理](#) [地景說話專題 2](#) [性別分工](#) [性別操演](#) [文化認同](#) [族群建構](#) [族群認同](#) [林人中](#) [現象書寫](#) [現象書寫——視覺藝評專案](#) [瓦旦・督喜](#) [織布](#) [觀演關係](#) [身分認同](#) [酷兒](#) [阿督](#)



盧宏文(1 篇)

現居於花蓮，因在原住民族創作者及其生活態度上深受啟發，開始長期關注其創作環境、概念和作品，並以此作為 2017 年國藝會「表演藝術評論人專案」之書寫主題。相關訪問文章或劇評，多散見於《Pulima Link》網站、《表演藝術評論台》，及《葫蘆樂園：劇場發聲報》。



李橋河(1 篇)

現居於台北，先後畢業於臺大戲劇學系和人類學研究所。作為帶著表演藝術背景投入人類學研究的學徒，尤其關注草根、民間和傳統的創造力如何被調度成為藝術文化的創作靈感和提取資源，這又如何讓我們回過頭來構思藝術表達形式對於我們所處世界的重新創造。

【地景說話專題】專輯二：酷兒·原民·身體—原酷風景的四重速寫·藝術專題·藝術觀點

【地景說話專題 2】「力求失真的嗓音」：《時差書寫》中的妖言風景與酷兒倒映

【Landscape Talk 2】”Striving for a Distorted Voice”: Landscapes Narrated by A Yao and Queer Reflections in “Writing the Time Lag”

在虛實掩映的影像語言與「湖阿妖」的時間敘事中，《時差書寫》以一種「力求失真的嗓音」，讓每一句話的說出、每一段田野影像的投映，都位處於建構與解構之間雙向拉扯的臨界點上。在圈內人與圈外人必然存在的經驗落差裡，在台灣認同與原民主權的矛盾之間，在正向認同與負面情感的間隙裡，為我們提前「備忘」了那未來必將被重複剪輯的曾經現場，肉身化的形現出歷史的雜訊與噪音。讓哀悼與招喚同時發生，即便記憶與遺忘永遠並肩隨行。

黃澍瑩

2022.10.26

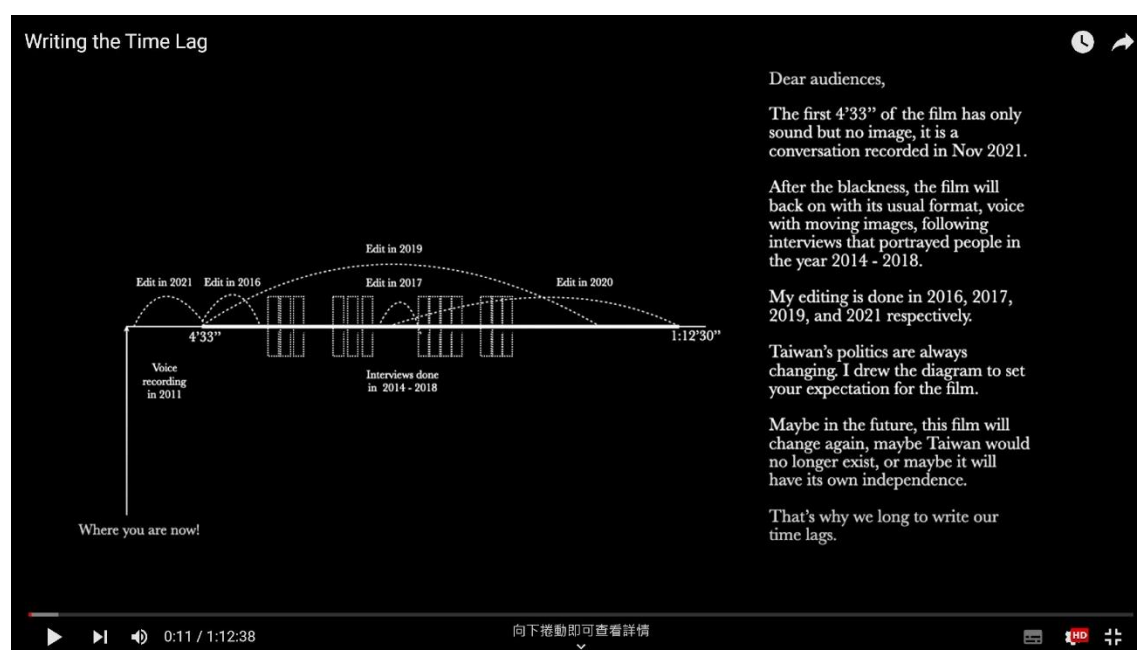


「Where you are now！」

2021 年 12 月 5 號，我在前往太巴塢「緩緩書屋」前的凌晨，初次觀看「《時差書寫》（2019 剪輯版）」，那天早晨從西部至東海岸，比原本估算還更為漫長的車程時間，讓我錯過了座談現場播映的「《時差書寫》（2021 剪輯版）」前十分鐘的內容。2022 年 1 月 22 日，在李紫彤飛返美國波士頓航班的前兩天，我終於在「半路咖啡」看到了全部的影像。這個微不足道的插曲，看似只是讀者對於作品之不同版本的補遺（一種拼圖過程），但奇異的是，這塊後來的拼圖不僅未能指

向更完整的輪廓，它反倒強烈拉扯了這塊「影像百衲被」原先的面貌，以一種看似極簡的剪輯與調度。

兩相比對，我所錯過的只是一段增補於片頭的圖表與錄音於 2011 年的對話，這段長達 4 分 33 秒的圖表，或可形容為一份為未來讀者預留的備忘錄（圖示了影像製作的時間軸，同時也標誌出近十年台灣青年政治運動的幾個重要紀年）。然而，在這份圖表中被凝縮剪輯的時間，伴隨著重複放映而一再出現的「Where you are now！」，讓我不得不「又」置身於另一次度的「後設視野」中，再一次地回到創作者將「已經的發生」重複瓦解又再度編織的記憶書寫現場。



《時差書寫》2021 剪輯版，長達 4 分 33 秒的圖表。（李紫彤提供）

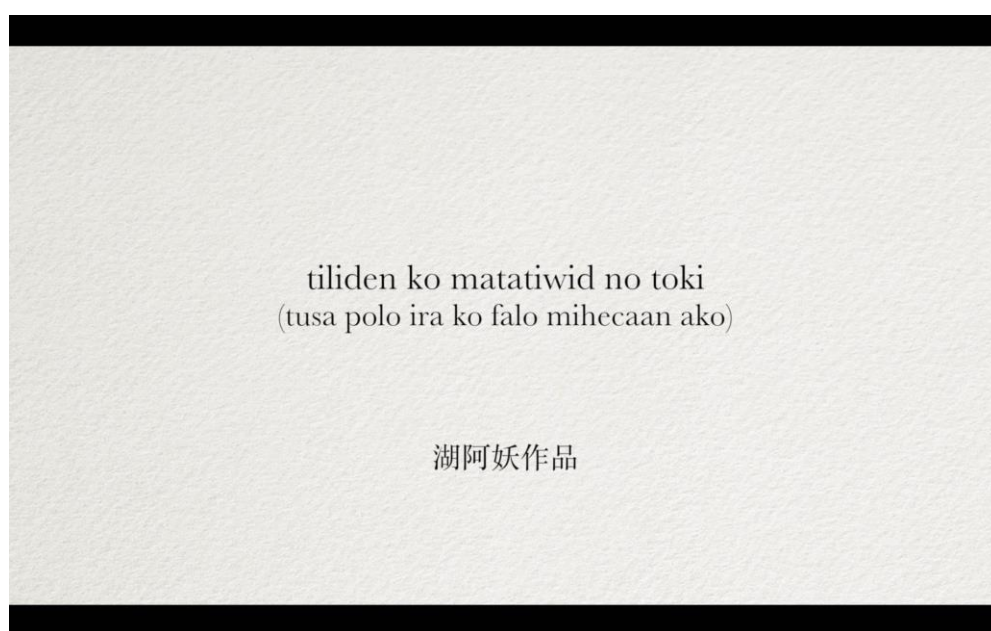
我繼承了一個我自己的身體沒有經歷過的想像

作為一部「參與性的民族誌實驗影像」，《時差書寫》是李紫彤於 2014 年至 2018 年間，因參與原住民社會運動（原運），深度沉浸於部落議事、抗爭運動現場後，所啟動的影像紀錄。以及，在 2016 年、2018 年、2019 年、2021 年所呈現的版本之外，未來仍將持續剪輯、調度其文本關係與敘事軸線，並將伴隨著李紫彤的移動而於各地進行放映的影像計畫。

在國族框架、原運政治與性別處境的軸線上，《時差書寫》的影像足跡，包含了李紫彤自太陽花學運之後對台派的不滿而持續追蹤的政治運動或選舉場合、馬里蘭州的「美國國家文書暨檔案總署」、聯合國的建築空間中唯獨缺少中華民國國旗的世界國旗展示廊道、六四天安門事件的紀錄檔案、2016 年「原住民族日」當天蔡英文步出總統府接見原住民族代表的現場、卑南族卡大地布部落重建集會所的歷史畫面等。以及在這些「重大場合」之外，運動過後人潮已散的街頭、與選戰操盤手談話的餐桌、東岸數個部落中的原住民女性/性少數的生活場域、銅門部落東冬·侯溫的儀式現場，個人獨白，以及十數位受訪者在交互拍攝過程中所留下的影像。

上述的影像足跡，反映出李紫彤的視野位置與社群關係：這位原生於台北、求學於美國的青年，在自身的酷兒認同之外，在 2014 年後便開

始投身於社會實踐現場與意識形態的反思。然而，雖然海納了個人親歷的事件痕跡，《時差書寫》卻又完全跳脫第一人稱的民族誌影像範疇。這不僅止於其在拍攝過程中將攝影權交付予採訪對象的「參與性」設計，也絕非其在拍攝過程中因時刻意識著鏡頭權力因而嘗試反轉的關係，更重要的是，在影像前、影像中、影像後的所有範圍裡，李紫彤持續以一種「酷兒化的時間觀」，所實踐的「影像行為」與「影像的行動主義」。



「時差

書寫」的阿美族語片名。（李紫彤提供）

時差練習

在《時差書寫》開始拍攝之前，李紫彤便持續進行「時差的書寫演練」：在每天的日記中區分出不同的時間斷點，並進行自由書寫。

（註 1）透過不完全準確的回憶，以及對於未來的預測，在日記的寫實紀錄之外，同步迫顯出「非關事實」的視野：一種自我認同的內在結構－有關於現在的自己如何以自身為輪廓去預測未來與詮釋過去的邏輯。而這個邏輯，據李紫彤而言，「極有可能是那些根本不會改變的東西」（註 2）。

然而不會改變的究竟是甚麼呢？在個人私日記的「時差演練」中，李紫彤意識到，在「時代創造青年、青年創造時代」口號震耳欲聾之際，特別是在新自由主義社會高舉個體能動性的政治意識形態中，更有可能的是「我繼承了一個自己的身體沒有經歷過的想像」（註 3）。在這副我之所以為我的「骨架」上，摸不透其輪廓來歷，卻由命運賦予了血肉以自我為名進行著建構。

或許正因如此，貫穿《時差書寫》的第一人稱主述者「湖阿妖」，以一種衰憊蒼老的音色，破題便說這個故事發生在「很久很久以前」。

影片最開頭的第一道「田野影像」，是在拍攝日數天後便去世的

Kating Hongay 阿嬤，正以米酒與阿美族語禱詞進行儀式，畫面停格在

阿嬤直視鏡頭留下的話語：「看看你們的人，照相啊！」。與此同

時，主述者湖阿妖娓娓道出其身世：「多年之後，我才發現自己被阿

嬤取了一個名字，並被放進影片之中。」這道誕生於被攝者回看之際

的「音容」，以旁白的方式縫綴出一片迴繞於「記憶與遺失」的虛構平面，並由此展開其「與哀悼並行」的「倒退」（註 4）時間旅程。



《時差

書寫》影格擷取。（李紫彤提供）

那些倒退的——從酷兒主體到酷兒連帶

現身於影像中的被攝者，陸續訴說其個人在原住民運動、認同覺醒與抗爭事件之外的遲疑、痛苦、自恨，難以啟齒與未曾被安頓過的創傷事件。她們大多是原住民女性與性少數，負面的情感經驗被掩蓋於更被這個社會所需求與傳播的「敘事結構」之下多年，結痂出未曾消散的歷史異音。在那些看似正確的認同之外，懷抱著傷口的倖存者，在時代的骨架裡增生出異質的感知平面，這些崎路生長的「性別酷兒」

與「國族酷兒」，留下了種種無法被正向敘事所含納的「情感檔案」
(註 5)。

聚焦於這些被排除的情感檔案，《時差書寫》不僅止於對「酷兒主體」經驗的詮釋，而是企圖構造出一種有關於「酷兒連帶」的共感平面。換句話說，《時差書寫》的酷兒敘述，不再是限定於酷兒主體的現身政治，而是延續著酷兒運動在誕生初始時，對於多重交織處境的積極深化。作為一種「反身分認同的身分認同 (anti-identity identity)」(註 6)，《時差書寫》的「酷兒性」指向的是那些被認同所排除的生命，以及在被排除的經驗中持續徘徊的經驗，一如那無聲的字句「I remember the great sadness before I was born」(註 7)。

影像行為與影像的行動主義

交織在國族敘事與性別創傷、身分認同與切膚經驗之間，閱讀《時差書寫》的同時，我很難不想到張亦絢的《永別書》。這部走向記憶終點的長篇自白，在情愛、性慾、家庭、國族、世代等經緯所交錯起來的身世圖譜裡，以一種剝肉還骨的倒敘，追溯出其中的創傷與暴力，終而抵達那個「在我不在的時代」，卻映顯出所有難以啟齒的現場與記憶。

相較於《永別書》作為一個顯然虛構（不論它是否更顯真實）的小說，《時差書寫》的敘事介面除了主述者胡阿妖的嗓音，同時也是其 2014 年至 2018 年間深度沉浸於部落現場的田野影像，以及日後的剪輯組裝（若以影像類型來說，相較於電影，《時差書寫》或許更接近「民族誌實驗影像」）。除了持續出現的後台操作所揭露的影像的建構本質，值得注意的是李紫彤如何在影像拍攝期間，透過多種「類行為」的設計，讓「影像自身」成為不斷被意識與聚焦的平面，並由此展開另一重「外於影像」的訴說路徑。

例如，在《時差書寫》前段，有幾組受訪者面向鏡頭拉繩的動作，宛如影像中的人物正試圖越過螢幕拉扯觀者所屬的時空。此種視覺性的隱喻在《時差書寫》的中段，亦可見劉于仙（註 8）在佈滿岩石的河谷中與攝影機互動的一場行為——鏡頭沿著皮膚與四肢緩慢爬行，在夜色中通過口腔，並在晃動間抵達了咽喉與食道，最終置身於人體肉腔之內的影像爬行路徑。透過此種隱喻性與體感化的影像語言，晃動著觀者與影像之間原有的距離。

其次，在《時差書寫》的中後段，在描述完發生於年少時期遭遇的性侵事件之後，面對著敘事者所留下的巨大傷口，在影像的時間流中，李紫彤選擇縫綴在這塊情感檔案之後的，是前段的敘事者主導著攝影

機，不無調皮地詢問鏡頭中的李紫彤與另一位社會運動者 Namoh

Nofu：「你愛我嗎？你愛你旁邊那一位嗎？」那些因問題的坦率直白而措手不及的當下神情，留下了誠實與尖銳的片刻，同時也「能動」了敘事者的形象，並將影像生產者及其現場關係立體化。在「影像的詮釋倫理」的層面上，反身性地回應了民族誌影像有可能對完整的人產生的詮釋分裂。

最終，在影片結束前的一段黑暗影像中（僅存在著烏雲後的月光與海面反光這兩個黃白色的小斑塊），畫面中的主述者回到 2016 年 8 月 19 日的李紫彤自身，在大港口的單面山上，描述其正在想像自己聲音會如何被未來的觀者所讀取：「你可以穿越螢幕嗎？穿越螢幕到此時此刻此地嗎？」在持續的提問過後，留下了宛如指令一般的句子「閉上眼睛」。在黑暗的時間流速裡，影像離開其「可視」的平面，不再是一條被建構出的敘事隧道，而成為一種無法同在卻試圖「臨在」的陪伴場域。置身在影像前半部所集結的情感檔案之後，伴隨著《時差書寫》在不同場合中的放映，這段已逝的時間得以持續在未來的時空裡，重複投射出一種具有療癒性的「行為現場」。

從「行為的影像」到「參與性的影像行為」，直至「影像作為行為發生的中介裝置」，《時差書寫》在「影像發生學」的維度裡持續工

作。在這場「刻意以虛構為名」（註 9）的旅程中，製造出種種直擊觀者的裝置，以影像為支點，形構出其試圖探問共感及其可能性的影像行動主義。



《時差書寫》影格擷取，劉于仙於河谷的行為現場。（李紫彤提供）

妖言風景及其酷兒倒映

某種程度，《時差書寫》以一種深具療癒性的影像書寫，補述了在 Hagay 與 Adju 之外，屬於原住民酷兒女性的代表身影或關鍵指稱都還未能清晰浮現的史前史時代。從酷兒主體的自我書寫出發，以酷兒性的視野望向多種被排除、被消聲或被沉默所掩蓋的處境。而在縫綴編織此情感檔案的同時，也並陳出個別的原民主體因性別、認同與生命

經驗所形成的不可化約的差異狀態，反身性地解裂了自殖民遺緒裡留存至今的原民想像。

在虛實掩映的影像語言與「湖阿妖」的時間敘事中，《時差書寫》以一種「力求失真的嗓音」，讓每一句話的說出、每一段田野影像的投映，都位處於建構與解構之間雙向拉扯的臨界點上。在圈內人與圈外人必然存在的經驗落差裡，在台灣認同與原民主權的矛盾之間，在正向認同與負面情感的間隙裡，為我們提前「備忘」了那未來必將被重複剪輯的曾經現場，肉身化的形現出歷史的雜訊與噪音。讓哀悼與招喚同時發生，即便記憶與遺忘永遠並肩隨行。



《時差書寫》影格擷取，東冬·侯溫的儀式現場。（李紫彤提供）

註釋

註 1 若以 2022 年 10 月 26 日為例，書寫時間點將可能包含 2018 年 10 月 26 日、2026 年 10 月 26 日與 2030 年 10 月 26 日。

註 2 2022 年 1 月 22 日與李紫彤的訪談。

註 3 2022 年 1 月 22 日與李紫彤的訪談。

註 4 海澀·愛 (Heather Love) 在〈論情感政治：感覺倒退、感覺「背」〉中認為，在今日強調「驕傲認同」與「強迫幸福」的運動路線中，我們「仍舊需要持續思考一系列由社會排斥經驗所生產出來的負面情感，這些負面情感就如同地圖上的 X 點，標誌出了社會力運作於我們的地點」。參見《酷兒·情感·政治：海澀愛文選》，頁 176-195。蜃樓股份有限公司出版，2012。

註 5 參見 Cvetkovich, *An archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public cultures*(Durham, NC: Duke University Press, 2003)。

註 6 即便酷兒作為一種身分認同在 90 年代後持續受到許多批判，海瑟·愛在〈倒退與酷兒政治的未來〉中提及其仍舊重視酷兒這個詞的原因，以及酷兒的三個主要面向：「一、作為型態，酷兒的意義在於「抗拒正典」，二、作為（歷史）痕跡，酷兒得以回溯恐同的傷害與

侮辱的歷史，三、作為命名，酷兒讓「社會外人（social outsiders）」得以結盟——不只限於性/別少數，而是更全面的、帶有烏托邦理想的：結合感到羞恥的、被恨的、以及邊緣的。」參見《酷兒·情感·政治：海澀愛文選》，頁 230-244。

註 7 此句出現於《時差書寫》的影像中，在影片中分別以阿美語、英文及中文進行呈現。

註 8 行為藝術創作者，現居於太巴塢。

註 9 在《時差書寫》影片結束前十分鐘，接續著 2016 年李紫彤於大港口單面山上的黑暗影像，胡阿妖說：「電影到了現在，我想我應該要提醒你，其實我剛剛講的故事都不是真的。Da Ge、明智、Lomod、Sumi 等等腳色，是我邀請當事者與我共寫劇本，請演員演出他們的訪談。（...）身為創作者，杜撰是我的能力，影像是我的工具。透過影像我創造出了真實。我真正知道的事，你沒有辦法印證。它也不會寫在你的歷史裡。」而這段口白在後製期間，曾引起影像製作團隊中剪接與劇本顧問的質疑，為甚麼要讓觀眾走入故事之後，又一筆勾銷這個故事？但李紫彤認為「這股情緒是我想要的，因為這裡面有一種『只要你不是圈內人，你就不知道我講的是不是真的』的狀態。」

註 10 「力求失真的嗓音」，引用自張亦絢的《永別書》，賀殷殷的一段陳述：「在音樂屬性上，我一直學古典的東西。但我更喜歡噪音或重金屬：他們力求失真的嗓音，我認為那才是音樂中的音樂。」力求失真的嗓音原本指的是在肉體極限上工作的歌者。

延伸閱讀 | [【地景說話專題】專輯二：酷兒・原民・身體——原酷風景的四重速寫](#)

※本專題感謝 2021 年 [「現象書寫——視覺藝評專案」](#) 補助，也感謝《典藏 ARTouch》一同編輯合作，使「地景說話——風景藝術的文化知識生產」書寫計畫能邀約青年學者與評論新秀，透過文化知識上的「書寫生產」找到適存的共有平台。

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

TAGS

[地景說話](#) [時差書寫](#) [酷兒](#) [風景](#)



黃靜瑩(2 篇)

現為國立臺南藝術大學藝術創作理論研究所博士生、《藝術觀點 ACT》企劃主編（2019 年至今）。長期關注台灣原住民當代藝術，與相關於原民場域之實踐行動。文章與主編之專題散見於《藝術認證》、《藝術觀點 ACT》、《Pulima Link》。曾策展「井底計畫（2）：autofree」、「微分影像」、「都蘭印象」（協同策展）、「繪・路」等。
