

臺灣當代「原住民藝術」的靈性實踐及其感知解殖思辨

摘 要

晚近臺灣當代文化及藝術領域中，伴隨原住民族歷史轉型正義及原民性（indigeneity）的思潮，不少藝術家、藝評人與策展人開始關注並反思臺灣主流漢人社會對於「原住民藝術」（indigenous art）的認識方式。然而，「原住民藝術」除了在歷史上長期的被殖民境遇，當今亦持續面臨多重的「殖民性」（coloniality）挑戰，使得「原住民藝術」一方面在藝術史書寫中呈現多處斷裂和空缺；在藝術評論上幾近缺席；另一方面，也必須同時面對這套知識背後的隱含西方學術判準，及其構成的權力與知識殖民之問題。在此前提下，本文企圖透過當代臺灣原住民藝術家涉及超自然的「靈」與宇宙論的創作實踐案例，除了對知識及感知的殖民性因素進行反思之外，也進一步指出此一藝術實踐究竟產生了何種差異的「藝術存有論」（ontology of art）構想，用以探討感官、感知、藝術實踐與「解殖」之間的關係。

關鍵詞：臺灣當代藝術、原住民藝術、殖民性、感知解殖

一、前言

「原住民藝術」作為一種社會形塑的產物，由藝術品、藝術評論、藝術史、畫廊與國家藝文機構所組成的臺灣原住民藝術場域，使「原住民藝術」其外部依賴政治、經濟與文化環境的推展，內部則有待各種行動者（原住民藝術家、藝術史家、藝評人、策展人）進行此一藝術場域的建構。¹西方學界至少在 1970 年代以前，重要的藝術評論和藝術史研究著作，幾乎完全忽略了原住民的藝術。關於原住民藝術的記述，大多由極少數的人類學家所出版，到了 1980 年代末以後，才重新反思原住民藝術的問題。²長久以來，原住民藝術似乎都被排除在國家建構的藝術史敘事範疇之外。

儘管自 1980 年代末開始，不少原住民學者都批評了西方博物學與美學視角下的展示邏輯，也針對現代博物館的陳列性質進行批判；許多原住民藝術家也對此採取政治性的行動，意欲改變博物館的研究展示當中，對原住民藝術和文化的呈現方式。³但是，沒有任何一個性質的博物館在展示其他文化時，能夠逃脫其固有的再現性問題。即使是那些僅限於研究自身社會內部文化多樣性的博物館，也無法逃脫上述的困境，⁴尤其在原住民藝術的展示上，挑戰更為巨大。換言之，現代博物館在形成一個社會對「他者」的心理意象中發揮著重要作用，對藝術品的展示（以及對「他者」的觀點）都是一種社會構建的產物。因此，如若現代博物館要展示非西方地區的藝術，便有責任將其策展概念與跨文化適當標準相一致，並且促進跨文化適當的溝通和理解。⁵

在 2000 年代之後，伴隨著原住民族歷史轉型正義的問題及反思，逐漸浮上檯面，當代藝術領域在面對原住民藝術史的問題時，已經出現以藝術策展（curating）作為藝術史書寫方法的相關實踐，⁶試圖去突破上述的困境與難題。

¹ 王應棠，〈原住民當代藝術發展的相對自主性初探：從布赫迪厄的文化場域與理論談起〉，《「再現原始：臺灣『原民/原始』藝術再現系統的探討」論文集》（臺北：國立臺灣師範大學美術學系，2013），頁 246。

² Green, Charles “No Country for Old Men: Australian Art History’s Difficulty with Aboriginal Art,” *Australian Historical Studies* vol. 54, no. 4 (2023.11), pp. 616-624

³ Phillips, Ruth, “What is Huron Art?: Native American Art and the New Art History,” *The Canadian Journal of Native Studies* vol. 9, no. 2 (1989), pp. 162.

⁴ Karp, Ivan and Levine, Steven, (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington & London: Smithsonian Institution Press, 1991), pp. 378.

⁵ Wildburger, Eleanor, “Indigenous Australian art in practice and theory,” *Coolabah* no.10 (2013.1), pp. 210.

⁶ 可參見林育世，〈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；嚴瀟瀟，〈如何展？如何看？如何去談論？當前原住

這種趨近於「感官博物學」(sensory museology)的策展方法，它擺脫了過去博物學和策展對時間順序、形態學和出處的固有偏見，⁷轉向感知和理解「事物的特性」(the properties of things)。⁸以一種「立體視覺」(stereoscopic)或「雙感官」(bisensual)的型態，促進非西方的「世界觀」(worldviews)或「感官宇宙觀」(sensory cosmologies)的相互接觸與作用。⁹重點在於感知而非視覺；互動而非分類「感受而非客觀分析。除了實踐美學的感官多樣性，還包括跨文化的理解——以展覽作為多感官與文化的接觸地帶(contact zone)。¹⁰換言之，此種「接觸地帶」並非一處現代美術館遇到被殖民的原住民族群，也不是一個學者(民族誌者)遇到他的研究對象，「地帶」不再是地理、物理的概念，而是接觸過程的動態所形成的文化場域。¹¹

在此前提下，本文首先梳理「原住民藝術」發展至今所遭遇到的歷史困境與多重的殖民性問題，使得「原住民藝術」除了在藝術史書寫中呈現多處斷裂和空缺；又在藝術評論上幾近缺席，也必須同時面對這套知識背後的隱含西方學術判準，及其構成的權力與「知識殖民性」(coloniality of knowledge)之問題。接著，以晚近臺灣當代原住民藝術中蘊含「解殖」潛能的靈性實踐及創作，進行相關案例的討論。雖然臺灣當代原住民藝術的創作及展演，不乏對於殖民主義歷史的反思；但是，原住民藝術涉及到的不僅是原住民知識的生產，還有感知層面的創造活動。本文即企圖透過臺灣原住民藝術家涉及「靈」與宇宙論的創作實踐案例，¹²除了對知識及感知的殖民性進行反思之外，也進一步探討感官、感知、藝術實

民藝術展演的突破之道》，《典藏·今藝術&投資》第348期(2021.9)，頁74-77。

⁷ Howes, David, "Introduction to Sensory Museology," *The Senses and Society* vol. 9, no. 3 (2014.11), pp. 259-267.

⁸ 參見 Dudley, Sandra, (ed.), *Museum Objects: Experiencing the Properties of Things* (London: Routledge Press, 2012).

⁹ Classen, Constance and Howes, David, "The Museum as Sensescape: Western Sensibilities and Indigenous Artifacts," in: Edwards, Elizabeth; Gosden, Chris; Phillips, Ruth (eds.), *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture* (London: Routledge Press, 2006), pp.219-220

¹⁰ 「接觸地帶」(contact zone)一詞，是克利福德(James Clifford)借自藝術史學者普拉特(Mary Louise Pratt)的文章〈接觸地帶中的藝術〉(Arts of the Contact Zone)，克利福德的「接觸地帶」同時涉及文化再現的認識論與生產：前者為展示文本的「接觸史」(contact history)，後者為博物館與弱勢群體之間的再現權力的「接觸工作」(contact work)。參見盧梅芬，〈從展示文本邁向我群與他者的溝通——原住民文化再現的策展脈絡與反思〉，《博物館學季刊》第29卷第3期(2015.7)，頁5-35；Pratt, Mary L., "Arts of the contact zone," *Profession* vol. 91 (1991), pp. 30-40；Clifford, James, *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth. Cambridge* (MA.: Harvard University Press, 1997), pp. 191-193.

¹¹ 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。

¹² 由於原住民藝術家的異質性非常高，本文僅以所欲探討的問題，進行分析案例的選擇，嘗試指出「原住民藝術」其中一項值得深論的面向：原住民藝術中的靈性實踐。

踐與「解殖」之間的關係。

二、「原住民藝術」及其纏結的殖民性

十九至二十世紀初，包含美洲（北美洲、中美洲和南美洲）、澳洲與太平洋諸島的原住民族，因為被認為是未開化（uncivilised）和野蠻（savages）的人群，西方的藝術研究者傾向認為原住民族並不擁有「藝術」（art），以此來正當化殖民主義的文明教化策略。至少在二十世紀中葉以前，由原住民製作的物件，仍被西方藝術家和藝術評論家視為「原始藝術」（primitive art），認為這些東西應該歸屬於人類學博物館（ethnographic-museums），而不是美術館（art-museums）。甚至到了 1990 年代，西方人類學家和哲學家們還在辯論，「原住民藝術」（indigenous art）是否是一種「藝術」，以及對原住民藝術的「美學鑑賞」（aesthetic appreciation），是否僅是將歐洲的概念和價值觀投射到異文化想像上的結果。¹³儘管自二十世紀下半葉開始，「原住民藝術」越來越多的被用來描述全球範圍內的原住民藝術家之作品，但在美學與展示權力層面的問題仍未解決。

最能彰顯此一現象的代表性展覽，當屬 1980 年代末，由策展人馬丁（Jean-Hubert Martin）在龐畢度藝術中心（Centre Pompidou）策劃的「大地的魔術師」（Magicians of the Earth, 1989）一展，儘管該展企圖修正西方當代藝術中的「歐美中心主義」（Eurocentrism），將西方地區以外的「藝術」發展脈絡，置放於重要的地位。因其開創性的討論方式而受到極大關注。但後續也面臨諸多的批判：例如，質疑策展人的作品選件標準，仍隱含著西方的審美判斷；指控該展覽實際上延續了刻板的文化印象及再現性思維，並將非西方的藝術引入一種異國情調化的凝視之中，甚至批評該展覽未能充分解決西方當代藝術固有的權力動態和文化挪用之問題，¹⁴展示來自不同原住民文化的藝術作品，在表面上看似是一種包容和多樣化的舉措，卻可能掩蓋了那些在殖民史和當前現實中，依舊存在的支配關係與不平等問題，¹⁵儼然是某種殖民主義的變形及延伸形式。

一直持續至 2010 年代初，法國凱布朗利博物館（Quai Branly Museum）也

¹³ Coleman, Elizabeth Burns, “Engaging with Indigenous art aesthetically, Communications & Media Studies,” in: Vito, Valery (ed.) *Introduction to Philosophy: Aesthetic Theory and Practice* (Zurich: Zurich University of the Arts, 2021), pp. 125-146.

¹⁴ Fisher, Jean, “Fictional Histories: Magiciens de la Terre-The Invisible Labyrinth,” *Artforum International* (1989.9), pp. 158-62.

¹⁵ Araeen, Rasheed, “Our Bauhaus, others’ mudhouse,” *Third text* no. 6 (1989.3), pp. 3-14.

曾被批評，雖然該博物館旨在保存原住民的文物，但在時間上它更關注過去（past），而非當前原住民族正在發展中的文化。正如人類學家克利福德（James Clifford）所指出的：博物館在構建真實的「傳統」（traditional），或將其作品視一種為永恆不變的「藝術」鑑賞類別時，原住民藝術家的創造性就被抑制了。¹⁶例如，當代的原住民藝術品鮮少在該博物館的收藏品中，這一選擇就直接將當代原住民藝術排除在外，此種類型的博物館展示邏輯，在時間上凍結了原住民族的藝術發展動態，甚至否認了其他文化的流動性與創造能力，透過將原住民文化凍結在一個歷史時間點當中，彷彿其完全不受到當代全球化的影響。¹⁷因此，「原住民藝術」在發展歷程上的挑戰甚多，不僅需要面對西方知識、概念、審美判斷與文化政治上的連續性殖民，當代也持續面臨多種同時並存且相互糾纏的殖民型態。以維森諾（Gerald Vizenor）的觀點，原住民族向來一直面臨到的殖民型態，是一種鑲嵌著「新殖民主義」和「後殖民主義」、且超越了既往的殖民主義之殖民問題：「潛殖」（paracolonial）。¹⁸

維森諾提出的觀察，實際上標誌的是從殖民主義（或後殖民主義）到「殖民性」（coloniality）的問題意識移轉。¹⁹根據托雷斯（Nelson Maldonado Torres）所述：所謂「殖民性」，係由多種殖民情境（multiple colonial situations）所構成，是一種由殖民主義所引發的長期存在的權力模式，但這些權力模式卻超越了殖民

¹⁶ Clifford, James, *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge: Harvard University Press, 1998), pp. 19.

¹⁷ Martin, Alexandra, "Quai Branly Museum and the Aesthetic of Otherness," *St Andrews Journal of Art History and Museum Studies* vol. 15 (2011.12), pp.53-63.

¹⁸ Powell, Malea, "Rhetorics of Survivance: How American Indians Use Writing," *College Composition and Communication* vol. 53, no. 3 (2002.2), pp. 396-434. 亦可參見 Vizenor, Gerald, *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance* (Nebraska: University of Nebraska Press, 1999). 此處採用黃建宏的譯法，paracolonial 譯為「潛殖」。參見黃建宏，《潛殖絮語》（臺北：宣言製作工作室，2019）。

¹⁹ 後殖民主義（post-colonialism）可追溯至 1970 年代末，隨著學者薩伊德（Edward Said）、斯碧娃克（Gayatri Spivak）、巴巴（Homi Bhabha）等人一系列針對殖民話語進行分析的論述，主要在反思並批判歐洲帝國主義在其前殖民地所造成的社會、政治及文化衝擊，以及構成的種族歧視與經濟剝削現象，為那些在帝國論述中被邊緣化的殖民地人民尋求主體性，並且抵抗霸權的宰制力量。但一些後殖民理論學者也發現，即使在國家獨立之後，新興崛起的本土菁英也時常維持統治和剝削的結構。另一方面，從殖民性與「解殖」的角度，後殖民主義往往被批評其與「後結構主義」（poststructuralism）和「解構主義」（deconstruction）思維之間的緊密關聯，似乎也將後殖民論述轉變為一種歐洲中心主義思想的一個分支。在最尖銳的批判觀點當中，「後殖民」甚至被理解為對其終極目標的背叛（betrayal）。這些極具反思性的討論，導致諸多研究者呼籲對於後殖民理論本身進行「解殖化」（decolonize）的聲浪，希冀朝向「解殖」孕生的認識多樣性（epistemic diversality）。儘管後殖民論述與「解殖」論述之間仍然存在千絲萬縷的關係，但本文限於篇幅，不針對此一理論脈絡進行深論，而選擇聚焦於「解殖」與殖民性來切入原住民藝術與相關問題的探討。參見巴特·摩爾·吉爾伯特（Bart Moore-Gilbert），彭淮棟譯，《後殖民理論》（台北：聯經，2005）；Grosfoguel, Ramon, "The Epistemic Decolonial Turn: Beyond Political-Economy Paradigms," *Cultural Studies* vol. 21 no.2-3 (2007.3), pp. 211-223.

者的行政管理框限，滲透到知識和文化生產當中產生作用。因此，「殖民性」能在知識中存在、在學術判準中存在、在文化生產與一般性的常識中存在，滲透進入生活的各個角落，²⁰包含文化、政治、經濟和認識論的層面，有些權力是物質性的、有些是制度性的，有些則是知識和精神性的事物。這也進一步使得「權力的殖民性」(coloniality of power)與「知識殖民性」密不可分地交織在一起，讓知識生產中的「殖民性」直接涉及對非西方地區的「認識論殖民化」(epistemological colonisation)：其中又包含「想像力的殖民化」(colonization of imagination)、²¹「心靈的殖民化」(colonization of the mind)，²²以及知識的殖民化 (colonisation of knowledge)。

已經有論者指出，此種「殖民權力矩陣」(colonial power matrix)所催生的持久殖民性，在可預見的未來不太可能消失。²³只有當兩個過程——「解殖」和「去帝國化」(de-imperialisation)——得到充分的實施，真正的後殖民世界才有可能實現。²⁴使原住民族的知識和文化，迫切地需要思考，如何通過「解殖」(decolonization)來從全球規模的「殖民權力矩陣」當中解放出來。²⁵換言之，這並不是一個簡單的趕走殖民者、將政治主權交還到原住民手中的問題，還涉及到人群的文化、語言、知識、思想與存有模式等複雜且糾結其中的「殖民性」難題。因此，學者米尼奧洛 (Walter D. Mignolo) 認為需要實踐一種「認識的不服從」(epistemic disobedience)，²⁶並且要將「解殖性」(decoloniality)與「認識重建」(epistemic reconstitution)、「知識重建」(knowledge reconstruction)的工作等同起來，²⁷知識的「解殖」也應該伴隨著認識論的「重建」而生。在此基礎上，本文也企圖將「殖民性」的問題，擴展至「原住民藝術」面向的思考。

²⁰ Maldonado-Torres, Nelson, "On the coloniality of being: Contributions to the development of a concept," *Cultural Studies* vol. 21, no. 2 (2007.3), pp. 240-270.

²¹ Quijano, Aníbal, "Coloniality and modernity/rationality," *Cultural Studies* vol. 21, no. 2 (2007.3), pp. 168-178.

²² Dascal, Marcelo, "Colonizing and decolonizing minds," in: Kucurandi (ed.), *Papers of 2007 World Philosophy Day. Ankara: Philosophical Society of Turkey* (Ankara: Philosophical Society of Turkey, 2009), pp. 308.

²³ Gu, Ming Dong, "Is Decoloniality a New Turn in Postcolonialism?," *Culture as Text* vol. 1, no. 1 (2023.12), pp. 5-18.

²⁴ Ndlovu-Gatseni, Sabelo J., "The entrapment of Africa within the global colonial matrices of power: Eurocentrism, coloniality, and deimperialization in the twenty-first century," *Journal of Developing Societies* vol. 29, no. 4 (2013.), pp. 331-353.

²⁵ Quijano, Aníbal, "Coloniality and modernity/rationality," *Cultural Studies* vol. 21, no. 2 (2007.3), pp. 168-178.

²⁶ Mignolo, Walter, "Epistemic Disobedience and the Decolonial Option: A Manifesto," *Transmodernity* vol. 1, no. 2 (2011), pp.45.

²⁷ Mignolo, Walter and Walsh, Catherine, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis* (London: Duke University Press, 2018), pp. 231.

事實上，我們對「藝術」(art)這個詞彙的使用，即表明了此一源自歐洲的概念與原住民知識之間的區別。在西方歷史當中，「藝術」這一術語是來自南歐的文藝復興時期(Renaissance)，係經由幾個世紀的時間才逐漸發展出的知識體系。但在原住民的語言中，多數沒有「藝術」這一術語，²⁸也沒有明確的概念區辨，可以劃分出視覺藝術(visual art)和表演藝術(performing art)的界限。²⁹晚近西方當代藝術中的「藝術存有論」(ontology of art)，仍是立基在物理性對象(作品)與認知主體(人)的經驗及行為之間的關係，依賴於藝術家及觀眾的感知和想像力。³⁰作品除了要具有實質性的存在(substantial mode of existence)之外，還必須蘊含美學和藝術性的存在模式(modes of aesthetic and artistic existence)，³¹換言之，一件作品作為藝術家的創作產物而存在，而當它是某人的美學經驗或審美對象時，它也在美學層次上存在。但是，以「原住民藝術」的實踐而言，便長期面臨上述「藝術」概念的知識殖民性支配和挑戰。

另一方面，西方古典藝術史的書寫模型，是基於高度歐洲中心視角及個人主義式的藝術生產模式，此種假設對於理解其他族群的文化是不足夠的。³²許多西方藝術史裡經典作品的存在理由——是藝術家希望傳達思想或情感，並通過自己的視覺生產來展示世界，或者以高度個人化的方式來現實作品——通常不適用於原住民藝術的創作思維。³³在原住民藝術當中，視覺外觀通常只是其感官意義的一部分，往往不是最重要的部分。因此，應該要面對特定的感知方式(ways of sensing)，而不是將其作為一種「文本」(texts)來解讀，或僅僅作為視覺符號(signs)來分析。³⁴因此，「原住民藝術」在面對上述的殖民性問題時，我們必須進一步

²⁸ 例如，美洲印地安原住民的語言中，即缺乏表示「藝術家」(artist)的術語。如果一個人想要描述特殊的審美及感知經驗，通常會使用「做得好」(well-done)、「有效」(effective)或「強大」(powerful，魔力的意義上)等語詞。臺灣的原住民族也沒有「藝術」與「藝術家」的詞彙，例如：排灣族的 Pulima，係指「手工精巧者」，其製作的器物便被強調，聯繫著生態智慧和泛靈信仰的宇宙觀。參見 Dockstader, Frederick J., *Indian Art of the Americas* (New York: Museum of the American Indian, 1973)；劉致昕，〈我只是排灣族的 Pulima：專訪國藝獎原住民得主撒古流〉，《報導者》(2017.12.21)，網址：
<<https://www.twreporter.org/a/interview-sakuliu-pavavalung>>。

²⁹ Dhar, Anirban "The Impact of Colonialism on Indigenous Art," *International Journal of Early Childhood Special Education* vol. 14, no.1 (2022.1), pp. 4208.

³⁰ Hartmann, Nicola, *Ästhetik* (Berlin: De Gruyter Press, 1953), pp. 53.

³¹ Gilson, E., *Painting and Reality* (Princeton: Princeton University Press, 1957).

³² Dhar, Anirban, "The Impact of Colonialism on Indigenous Art," *International Journal of Early Childhood Special Education* vol. 14, no.1 (2022), pp. 4208.

³³ McCulloch, Susan, *Contemporary Aboriginal Art: A Guide to the Rebirth of an Ancient Culture* (Crows Nest: Allen and Unwin Press, 2001), pp. 23.

³⁴ Classen, Constance and Howes, David, "The Museum as Sensescape: Western sensibilities and indigenous artifacts," in: Edwards, Elizabeth; Gosden, Chris; Phillips, Ruth (eds.). *Sensible Objects: Colonialism, Museums and Material Culture* (Oxford: Berg. 2006), pp. 199-222.

探問：原住民藝術的「解殖」，需要採取什麼樣的知識及藝術實踐？是否又有其他的思考路徑與實踐方法？

具體而言，「原住民藝術」在發展過程中面臨的問題，不僅是「藝術」概念、藝術評論與藝術史的空缺等知識生產層面的問題。更重要的是，還涉及藝術家本身實際的創作的生產邏輯、作品的呈現與展示機制之間的關係。當代原住民藝術家的創作及藝術展演，雖然不乏對於殖民主義及族群歷史的反思，或是對於族群文化與生活智慧的追索和轉化。但根據筆者的觀察，過去研究者對於「殖民性」問題的探討，大多聚焦在知識與認識論的層面，對於感官、感知與感覺所隱含的殖民性問題，則相對較少討論；另一方面，感知、藝術實踐與「解殖」之間的關係究竟又是甚麼？相關的「藝術存有論」及其美學問題的探討，在臺灣當代藝術領域中仍較受忽視，也較為欠缺。

必須注意，本文關於「原住民藝術」的定義，主要是以藝術家本身有自覺地以原住民族裔之身分進行創作，且藝術家本身乃有意識地進行當代藝術創作之實踐。³⁵至於是否可以被視為一種「原住民藝術」，是以藝術家受到殖民歷史、部落文化及生命經驗浸染而來的「身分」，及其相應的文化內涵與認同意識，³⁶作為筆者選擇討論案例時的參考。因為「原住民藝術」蘊含的美學思維，涉及到的不僅是知識的生產，還有感知層面的創造活動，所以本文在討論「原住民藝術」時，也試圖觸及藝術品背後的展示權力，以及現代博物館的視覺殖民性，甚至是更全面的「殖民感官」(colonial senses)之問題。

接下來，筆者將以臺灣當代原住民藝術家的創作案例，聚焦一系列關於「靈」的創作實踐，進行分析和討論。也企圖進一步思考：若將原住民藝術視為一種具有宇宙論實踐向度的感知技術，如何使其藝術創作具有潛在的抗存性？此種藝術實踐又會產生何種差異的「藝術存有論」構想，甚至能夠對於展示機制所預設的觀看邏輯，產生進一步的鬆動效果。

三、臺灣原住民藝術實踐的案例探討

原住民藝術家經常透過創作來探索權力、威權性、殖民主義和社會懲罰系統

³⁵ 謝東山，《臺灣當代藝術（1980-2000）》（臺北：藝術家，2002），頁 166。

³⁶ 王嵩山，《藝術原境：臺灣原住民族創意人類學》（臺北：遠足文化，2014），頁 142。

的問題。他們的作品往往能揭露出一個殖民國家所創造的權力機制，以及眾多可能的應對方法。例如，晚近澳洲的當代原住民藝術，不僅通過其對土地的主張和精神聯繫，挑戰了澳洲白人殖民者的國家主權之合法性，還挑戰了更廣泛的歷史和藝術史神話——原住民文化不可避免地受到消亡的殖民神話，以及西方藝術的普世性（universality）神話，³⁷藉由藝術實踐重建了原住民族的當代面貌。原住民藝術創作被視為殖民主義中的噪音：是一種能夠破壞殖民的易辨性（legibility），並鬆動其規範秩序的力量之一。³⁸換言之，原住民的藝術創作與政治鬥爭密不可分，藝術實踐不僅僅是「概念鬥爭中的利器」（a weapon in the struggle of ideas），更是「解殖」過程中的武器。原住民藝術家向我們清楚表明，藝術和文化生產始終與政治行動並行發生，創作實踐與追求感知自由的運動已經交織在一起。因此，原住民的藝術實踐不可能是中立的，它始終動態地反映了藝術家與殖民性邏輯的爭鬥與生存的堅韌性。

克利福德（James Clifford）即認為，在能夠體現「原民性」（indigeneity）思維的藝術實踐當中，往往也表現出一種「解殖」（decolonization）的政治意圖，以及不斷復返自身歷史、文化及生態智慧的能動性（agency）。³⁹另一方面，面對晚近的「人類世」（anthropocene）與「非人轉向」（non-human turn）的思潮時，原住民藝術學者陶德（Zoe Todd）也認為，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。⁴⁰弗里克（Suzanne Newman Fricke）亦認為原住民的思想、藝術實踐和表現形式之間的緊密關聯性；某種程度重新配置了過去、現在和未來之間的聯繫，⁴¹展示了藝術實踐如何重新賦予原住民族一種認識論（epistemology）和存有論（ontology）層面的價值，同時企圖建構出新的方法，來解決和重新考慮過去和現在的殖民主義、征服、種族滅絕、種族主義、厭女症和氣候環境災難等問題。⁴²

³⁷ Coleman, Elizabeth Burns, “Historical ironies: the Australian Aboriginal art revolution,” *Journal of Art Historiography* vol. 1 (2009.1), pp. 1-2.

³⁸ Martineau, Jarrett, *Creative Combat: Indigenous Art, Resurgence, and Decolonization* (Victoria: University of Victoria PhD thesis, 2015), pp. 4.

³⁹ 參看詹姆斯·克利福德（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）。

⁴⁰ Todd, Zoe, “Indigenizing the Anthropocene.” in: *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environment and Epistemology*. Davis, Heather and Turpin, Etienne (eds.), (London: Open Humanities Press, 2015), pp.252.

⁴¹ Fricke, Suzanne N., “Introduction: Indigenous Futurisms in the hyperpresent now,” *World Art* vol. 9, no. 2 (2019.5), pp. 107-121.

⁴² Lidchi, Henrietta and Fricke, Suzanne N., “Future history: Indigenous Futurisms in North American Visual Arts,” *World Art* vol. 9, no. 2 (2019.5), pp. 99-102.

原住民藝術家多年來都試圖將藝術作為一種抵抗「殖民性」力量的形式，而且藝術形式從未與原住民的政治形式分離，反而在不斷挑戰多重殖民性的過程中，佔領了一個獨特的實踐空間：既表達出原住民族的抵抗和復振，也逼顯出一種創造性的社會實踐路徑，甚至在其藝術創作中超越「殖民者」與「被殖民者」的二元關係。學者馬丁諾（Jarrett Martineau）等人甚至將原住民藝術描述為一種「創造性表達的產物」（the generative expression of creativity），⁴³也正是通過原住民藝術來對抗殖民統治的暴力，它恢復了祖先記憶和地方及場所的精神，重新鑄造了抵抗行動的另類途徑。在臺灣方面，也曾有藝評人指出：原住民在面對層重的殖民歷史時，相較於主流社會中的漢人藝術家，時常陷入在不同國族的政治意識形態的泥沼當中；原住民藝術家在萌生創作慾望的那一刻，就清楚明白自身所立基的「差異」是什麼，其藝術實踐的行動師出有名——填補百餘年來「被殖民」歷史中的失落與主體形象之空白。⁴⁴

臺灣多數的原住民藝術家，其原生部落皆無法自外於被殖民經驗的影響，甚至還曾積極參與抵抗殖民者侵略的戰爭。日本殖民時期，部落族人在歸順之後，便經歷一系列現代性力量的介入和干預，對原住民族的政治、經濟與文化層面造成巨大衝擊。更嚴重的是，伴隨著土地、生態智慧與原住民知識的流失，也破壞了部落原有的宇宙論和認識論。就台灣原住民族在各歷史時期遭遇到的殖民者而言，西班牙、荷蘭、明鄭、清帝國等多重殖民政權對於文化習俗、語言的壓制，以及漢人的墾殖與定居。或是從日本殖民時期以來，殖民政府面對部落的薩滿、巫師祭儀與信仰形式，以及人類學與博物館對原住民知識、巫祭用具的研究與收藏，往往成為學術機構客體化為研究分析的素材，以理性邏輯、學科化的知識進行上述這些事物的理解與收編。抑或是冷戰下的台灣，再進一步的建置更完整的西式教育學制及學科體系。讓原住民部落蘊含的泛靈宇宙，逐漸在一波波現代化的過程中消失或被排除，進入理性學科得以支配的範疇。

但是，無論在過去與今日，多數原住民族的巫覡，仍努力保留或持續復振著地方知識與述說歷史的母語。部落仍然以自身的宇宙觀和環境倫理，轉化現代化造成的壓力與挑戰，藉由口傳記憶與的地方知識，轉化戰爭、災難、屠殺和多重殖民政權持續交會的歷史，使被「被殖民者」有著重新敘述自身的契機，進而在

⁴³ Martineau, Jarrett and Ritskes, Eric, "Fugitive indigeneity: Reclaiming the terrain of decolonial struggle through Indigenous art," *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* vol. 3, no. 1 (2014.5), pp. 1-12.

⁴⁴ 李韻儀，〈我們在這裡！東海岸原住民當代藝術的生活創作實踐〉，《藝術認證》第16期（2007.10），頁61-62

殖民政權的知識淨化與治理技術之間產生斡旋的可能，更在當代與藝術發生了某種交會與創造。⁴⁵接下來，筆者會以太魯閣族(Truku)的藝術家東冬·侯溫(Dondon Houmwm)；阿美族(Pangcah)的藝術家希巨·蘇飛(Siki Sufin)和魯碧·司瓦那(Ruby Swana)，討論其創作中蘊含的靈性實踐及藝術思維。



圖 1：藝術家東冬·侯溫的《現·覲 smapux》(圖片出處：高雄市立美術館)。

首先，花蓮縣銅門部落(Tomong)出生的太魯閣族藝術家東冬·侯溫本身即是部落中巫者及儀式的傳承者(Smapux，可譯為「儀式傳承者」，或「覲」)。他在「接靈」並承接部落巫者的使命後，藉著自己的身體傳遞古老的力量，並傳達「靈」的力量在現代社會中，仍然真實地存在。作品《現·覲 smapux》(smapux, 2016)透過太魯閣族「成巫儀式」的七個段落，使「靈力」從中顯現(圖 1)：第一段〈連·繫〉赤裸的肉身連接到最初神話的根源之 Utux(靈)，接受祖靈的指引；第二段〈祈〉穿過竹管法器，象徵承接祖靈的「靈力」；第三段〈南無＝相信〉中的香菸、米酒與檳榔是迎請祖靈的必備祭品，藉由獻祭一隻鳥禽(祭品)來感謝巫者的祖先。在此「接靈」的過程中，藝術家也成為一種靈界與人世；當代與歷史；部落與當代藝術之間的中介，也在其創作中穿越並消弭了二元性的劃

⁴⁵ 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。

分界線。

東冬·侯溫及其合作者共同製作的《遊林驚夢：巧遇 Hagay》(Hagay Dreaming: A techno-fantasia guided theater of revival, 2020 年至今)，主要援引一則在當代太魯閣族社會中頗具爭議性與異質性的 Hagay 神話(圖 2)。⁴⁶企圖實踐傳說中靈與族群在超自然狀態中的多重流動，並且重新拾回 Gaya(宇宙的法則)的思想。⁴⁷評論者呂偉倫即認為：此作開展出來一個近乎其該族群特有的「靈觀」(the concept of the spirit)。例如，作品的最後一幕，隨著「人靈合一」的 Hagay 不再固著於特定的身分與角色，轉而成為某種「靈力」的結合。⁴⁸藝術家與眾靈互相牽引、指引著太魯閣族 Gaya 宇宙觀裡的來處與歸地——「靈界」。展現了藝術家在面對殖民史血淚和戰爭撕裂的精神傷痕時，以「靈」進行部落社群的集體療癒過程。

藝術家作為一名巫者及儀式的傳承者，東冬·侯溫的藝術創作不僅是對祖靈與原住民知識的回溯，更是一種對「靈性」(spirituality)與「超自然性」(supernaturality)的力量重塑。在《現·覘 smapux》中，東冬·侯溫通過七個段落的儀式歷程，使得「靈力」在觀眾面前被具體化。每一個儀式段落都指向一種與「靈界」的連結；《遊林驚夢：巧遇 Hagay》則進一步觸探了太魯閣族的 Gaya 思想，尤其是對於性別與流動性的詮釋，不僅逼顯了「靈」的真實性，更是對過去殖民壓迫敘事的反叛。透過重新連結祖靈之力，揭示出「靈」與「人」之間的深層連結。因此，「靈」在滲透藝術實踐的同時，也反身指向一位巫者與儀式的傳承者身分，不只是歷史與文化的象徵性存在，也同時是一項族群文化與宇宙論的復振行動。

⁴⁶ 根據東冬·侯溫的自述，這是他大伯告訴他的故事。很久以前，有一群獵人上山打獵，他們在山林裡遇到一種「屬靈」族群，這群「屬靈」雖不是人，卻以男體現身，在山林裡嬉戲、彼此歡愉。祂們說，祂們叫作「Hagay」。爾後「Hagay」一詞被族人延用，用以指稱性別氣質比較中性、或有同性慾望與類同行為的人。

⁴⁷ 《遊林驚夢：巧遇 Hagay》成型於 2020 年臺灣當代文化實驗場的「Lab Kill Lab」計畫，在 2022 年六月在花蓮銅門部落推出首次戶外試演，緊接著成為與 Ars Electronica 聯合舉辦的 STWST 48x8 節目之一，於九月在奧地利林茲(Linz)多瑙河畔戶外廣場演出，11 月參與臺灣美術雙年展。於 2023 年開始劇場版本的發展，十月底將在臺北試演場進行第一階段試演。2024 至 2025 年，計畫推出《遊林驚夢：巧遇 Hagay》大型劇場完整版本，於臺灣國家級劇院以及國際展演空間巡演。本作品具有「階段性持續發展(work in process)」的特質，可依照不同表演場地調整成室外或室內版本，參見不著撰人，《遊林驚夢：巧遇 Hagay》，網址：<https://hagaydreaming.net/zh/>。

⁴⁸ 呂偉倫，〈一場來自靈界的春夢：《遊林驚夢：巧遇 Hagay》的酷兒神話〉，《財團法人原住民族文化事業基金會》(2022.7.20)，網址：https://www.pulima.com.tw/websites/Pulima/0308_22071909011730122.aspx。



圖 2：東冬·侯溫的《遊林驚夢：巧遇 Hagay》（圖片出處：兒路創作藝術工寮）。

接著，肇因於過去的殖民因素，而與「靈」產生深層關係的作品，是阿美族藝術家希巨·蘇飛自 2006 年開始進行的《高砂義勇隊》(Takasago Giyutai Squad) 系列創作，嘗試為日本統治時期遭受殖民者徵調的阿美族長輩之 Kawas (靈魂)，引領一條回鄉的路。希巨·蘇飛曾遠赴巴布亞新幾內亞的韋瓦克 (Papua New Guinea, Wewak)，憑弔第二次世界大戰期間，戰死在異鄉的部落長輩，製作《高砂的翅膀》紀念碑 (圖 3)。因為阿美族文化中一直流傳著「靈鳥」的傳說，「在外地死亡的族人靈魂，終有一天會乘著靈鳥的翅膀，回返到部落」，內容描繪成為高砂義勇隊的老人靈魂在戰場上的心情，告訴後代族人要帶著翅膀、煙斗和天橋，來帶他們的靈魂回家。⁴⁹

希巨·蘇飛於是在韋瓦克現場就地取材，於當地雕刻一雙翅膀，並舉行祭祖的祭儀，⁵⁰也現場親自承諾那些亡靈，希望祂能藉由這對翅膀飛返至部落，部落

⁴⁹ 羅素玫，〈翅膀帶我回家：都蘭部落木雕家希巨·蘇飛作品，受邀參展臺灣美術雙年展：問世間，情不為何物〉，《原住民族文獻》第 55 期 (2023.6)，頁 44-47。

⁵⁰ 希巨·蘇飛在儀式時向祖先之靈說道：「叔叔伯伯們，我是你們的小孩，我帶了家鄉都蘭的檳榔、荖葉、米酒請你們享用。我們來的目的，是希望傳播你們過去所走的路，你們的淚水、辛苦，讓部落的人都知道，這是我們來的目的。希望你們能協助我們完成這件事，請扶持我們」。參見楊振暉，〈山·靈·敬：回返祖靈智慧的人間淨土特展〉，《宗博季刊》第 108 期 (2018.10)，頁 12。

也會有一處讓靈魂休息的空間（即臺東的都蘭鼻）。⁵¹展覽的開幕儀式，也同時
是阿美族的祭祖儀式，藝術家燃燒著狼煙，以小米酒、檳榔向部落長輩之靈魂致
意。另一方面，《SaLaw 帶走的人》（SaLaw, 2017），藉由阿美族的 SaLaw（鬼）
與 Masalauway（被鬼神捉弄或帶走的人），同樣指向日本殖民時期部落被徵調為
高砂義勇隊的先人。也透過一系列創作引渡的慰靈、悼亡儀式，請求祖靈給予客
死他鄉的族人一對翅膀，讓其靈魂可以迴返部落，並在作品展演時，也沒有忽視
祭祖儀式在創作展出過程的重要性。後續的《高砂義勇軍》（Takasago Giyutai,
2022）系列雕刻，也在底部鋪上了臺灣東海岸的珊瑚與海石，藉由原住民阿美族
的靈魂觀——由母親為青年加冠的成年禮儀式，遙祭那些在當時來不及參與成年
禮儀式，又逐漸被時代遺忘的靈魂，指引祂們自異地返家的道路。⁵²



圖 3：藝術家希巨·蘇飛前往巴布亞新幾內亞的古戰場，製作《高砂的翅膀》紀念碑，祈求戰死異域的亡魂能回到東臺灣的故鄉（圖片出處：高雄市電影館）。

換言之，希巨·蘇飛的長期性創作實踐，不僅僅是在雕刻藝術品，更是在以
具體的「祭靈」與「召靈」儀式，來對面對那些流離於異地的「靈」。從《高砂
義勇隊》到《SaLaw 帶走的人》，再到《大地之母》與《高砂義勇軍》等一系列

⁵¹ 蔣伯欣、蕭鄉唯、吳尚育，〈希巨·蘇飛訪談〉，收於蔣伯欣主編，《另一個故事：臺東美術再探》（臺東：臺東縣政府，2022），頁 162-169。

⁵² 不著撰人，《2022 臺灣美術雙年展：問世間，情不為何物》展覽手冊（臺中：國立臺灣美術館，2022），頁 62-63。

的創作，不僅呈現藝術家對於殖民創傷與歷史記憶的重新詮釋和深刻反思。還透過木雕和祭儀，賦予那些被時代和戰爭遺忘的靈魂，一條回家的路，不僅表達了對祖靈的敬意，也訴說了部落文化中對生命與死亡的獨特理解。藉由每一次的祭儀（伴隨著展覽的發生），不僅是對過去的追憶，更是一種對未來的承諾，讓族人的靈魂能夠在他的藝術行動之下重建靈魂的安息之所。「靈」在藝術家的實踐脈絡中，是超自然的真實存在，而作品正是這種信念的體現。



圖 4：希巨·蘇飛在東海岸製作的《翅膀》（Wings, 2018）（圖片出處：臺東縣政府）。

此種原住民藝術創作在歷史與現實、超自然信仰領域之間交疊的狀態，也可見於阿美族藝術家魯碧·司瓦那（Ruby Swana）的創作過程。藝術家在 2021 年參與位於臺灣原住民族文化園區的《我們與未來的距離：臺灣原住民當代藝術展》展覽，在園區內鄒族的男子集會所（Kuba）的駐地創作，有著與 Hitsu（靈）之間緊密的連結。魯碧·斯瓦那是臺東的阿美族人，她的創作場域則是鄒族的男子集會所，因此藝術家除了作品的創作之外，也是原住民與原住民之間在「靈觀」上的碰撞。因為她在鄒族男子集會所展出，諸多這一展示場域挾帶的禁忌與規範

隨之而來。⁵³藝術家因為進駐到鄒族男子集會所，而陷入族群文化的禁忌難題當中——鄒族的男子集會所是部落的組織中心，亦是鄒族人心中的聖域，是一處有Hamo（天神）降靈的神聖空間，⁵⁴過去只有部落內成年男子准予從正門進入，有女性不能觸摸、踏登的禁忌——使其必須透過跨族群、跨宇宙論的接觸及協商方式，取得創作和禁忌之間的平衡。



圖 5：藝術家魯碧·司瓦那在文化園區鄒族男子集會所的儀式（圖片出處：臺灣原住民族文化園區）。

另一方面，藝術家也必須小心翼翼地創作過程中，不斷地與場域的「靈」進行儀式與溝通，並且不斷調整自己的創作型態（一直持續到展覽開始之後，仍在持續調整）。值得注意的是，魯碧·司瓦那的作品展出地點——「臺灣原住民族文化園區」是一座戶外的博物館，⁵⁵以保存及展示原住民族文化為目的。園區當中的鄒族男子集會所，也是內部的原寸建築模型之一。換言之，該園區正是一

⁵³ 鄒族的男子集會所是部落的組織中心，亦是鄒族人心中的聖域，是一處有天神降靈的神聖空間，只有部落內成年男子准予從正門進入，自古有女人不能觸摸、踏登的禁忌。

⁵⁴ 鄒族人在舉行戰祭（Mayasvi）時，天神與戰神（Iafafeoi）會藉由男子集會所旁的赤榕樹降臨於部落。參見王嵩山，《阿里山鄒族的社會與宗教生活》（臺北：稻鄉出版社，1995）。

⁵⁵ 成立於 1985 年的文化園區，其規劃起始於 1976 年初期訂定設置「山地文化村」，維護及保留原住民固有文化，提供學術研究交流。1980 年改名為「臺灣山地文化園區」，修憲後確立「臺灣原住民族文化園區」的名稱。

個蒐羅相異時間、地理、族群、文化於一處的博物館空間，從石板屋、竹屋與木屋，或是頭目家屋、集會所到穀倉等，透過遷建、仿製或重築的方式匯合於園區內。因而「臺灣原住民族文化園區」的展示邏輯，仍承襲著博覽會的殖民地展示之模式，既具有權力宣示，也具有文明教化之意涵。⁵⁶



圖 6：魯碧·司瓦那在文化園區鄒族男子集會所的駐地創作（圖片出處：臺灣原住民族文化園區）。

但是，藝術家在創作過程中，仍依循著阿美族的 *Misalisin*（祭祀儀式），點火起煙，擺上米酒、檳榔、香菸幾項供品，向阿美族的祖靈祈求祝福，最後也透過無數次「擲杯問靈」的方式，和鄒族的神靈進行繁複的溝通和感應，設法獲得鄒族神靈們的同意（圖 5）。⁵⁷一方面，這不是藝術家逕行介入空間的宣示行為，而是具現（embodiment）為一種「人」與「靈」互為主體的關係；⁵⁸另一方面，也使得園區原有的博物館展示性質被臨時地改變，因為「擲杯問靈」並不是一個

⁵⁶ 呂佩怡，〈以「進住／駐」為方法：張恩滿與司降的合作實驗〉，《典藏 ARTouch》（2021.12.08），網址：〈<https://artouch.com/artouch-column/content-55804.html>〉。

⁵⁷ 必須注意，「擲杯問靈」並不是鄒族原有和「靈」溝通的方式，但關鍵點在於：儘管族群文化和宇宙觀有著差異，但「靈」的超自然性對阿美族藝術家而言是真實的，不會因為族群文化的差異就不存在。

⁵⁸ 周郁齡，〈民族對國家的協商實驗場：臺灣原住民當代藝術觀察〉，《典藏 ARTouch》（2022.01.21），網址：〈<https://artouch.com/art-views/content-57723.html>〉。

博物館園區所預設的功能，反而交織著原住民藝術家與祖靈、異族神靈的相聚經驗，轉化為一處暫時性的通靈場域。換言之，藝術家在鄒族男子集會所的空間中，讓各式複合媒材與物件散落各處的呈現方式，已經無法完全用一種「藝術家意欲完成作品」之目的論，以及造型形式分析的角度來理解；相反地，要從藝術家承認「靈」的存在，並與祂進行持續溝通，以及和鄒族的文化禁忌持續協商的過程，不斷在動態的協調過程中而產生的關係性形式。

雖然有評論者指出：自 1990 年代以來，臺灣原住民的藝術家的確是前仆後繼，一方面急於擁抱各種藝術項目與媒材，意圖躋身於所謂的「現代」與「前衛」；另一方面，許多以原住民文化為基底的創作方向，似乎仍無法完全脫離圖騰與符號等慣習形式。這也使得原住民藝術的歸類與發展路徑，不論是論述觀點或是藝術實踐行為，一直在「工藝」與「藝術」、「傳統」與「現代」之間擺盪。⁵⁹但此一評述角度，仍是從表面的形式與風格分析，來審視原住民藝術創作的型態，並沒有以藝術家的宇宙論來加以理解和論述。換言之，若以原住民藝術家的「靈觀」來看，無論其使用了何種媒材，並不會有「傳統」或「現代」之別，關鍵應該在於：超自然的「靈」(supernatural spirit) 與不同物質、媒材之間的聯繫，以及藝術家面向「靈」的過程中，倫理關係對於創作生產關係的抵抗與再創造。

以維森諾 (Gerald Vizenor) 提出的「抗存性」(survivance) 觀點來說，指向的是一種積極的存在感 (an active sense of presence)，是某種原住民故事的延續 (the continuance of native stories)，⁶⁰而不僅是一種求生的本能 (instincts of survival)、維持生計 (subsistence) 或是對困境的反應 (reaction)。相反地，「抗存性」指向的是生存 (survive) 這一動詞的狀態、性質和情感，既是對於存在的堅持，也是一種實踐 (survivance is a practice)，更是對於支配、歷史悲劇和受害者 (victimry) 敘事的徹底否定，而不是一種意識形態。⁶¹換言之，藝術作為其抗存策略的一部分，他們通過自身的宇宙觀所進行的創作實踐，在博物館的展示場域，參與在過去缺席的歷史進程當中——最終生成了原住民藝術家經由「靈」而展現的抗存性敘事。

⁵⁹ 萬煜瑤，〈原住民藝術發展及場域社群分析：以「原藝幫」駐村藝術家為例〉，《現代美術學報》第 20 期 (2010.10)，頁 60。

⁶⁰ Vizenor, Gerald, *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance* (Nebraska: University of Nebraska Press, 1999), pp. 7.

⁶¹ Vizenor, Gerald, *Survivance: Narratives of Native Presence* (Nebraska: University of Nebraska Press, 2008), pp. 11-19.

事實上，從殖民史的角度，不論是太魯閣族藝術家東冬·侯溫所居住的銅門部落，多數原住民族人的家族祖先，面對日本殖民政權的「理蕃政策」，為了保護家園、使生活空間能夠存續，都在 1914 年參與了史稱「太魯閣事件」的大規模山地抗日戰爭，⁶²又在 1918 至 1919 年間，被日本軍警強制進行集團移住至今日的居住地。或是阿美族（Pangcah）藝術家希巨·蘇飛居住的臺東都蘭部落（Adulan），東海岸當地的阿美族人在 1911 年時，因不堪負荷日本人加諸的勞役工作，而發生反抗日警的行動，史稱「麻荖漏事件」。⁶³1943 年時，又因為日本徵調「高砂義勇隊」，⁶⁴前往東南亞的新幾內亞叢林作戰，其中包括了許多都蘭部落的年輕族人，幾乎都戰死與異鄉，最終鮮少有人活著歸來，對族人親屬造成巨大的歷史創傷。在此過程中，也進一步讓部落的亡魂、祖靈與殖民者形成了無數的交集。

上述原住民藝術家的實踐當中，逼顯出超自然的「靈」所蘊含之抗存性，即體現於上述原住民藝術家直面殖民史的藝術實踐當中。不論是東冬·侯溫的《現·覘 smapux》、《遊林驚夢：巧遇 Hagay》當中結合自身巫者的身分，從祖靈儀式和靈界的對話來形成「藝術」，鬆動了當代創作觀念和巫術儀式之間的界線，⁶⁵並在其實踐當中重新形塑出太魯閣族的「藝術」；希巨·蘇飛的《SaLaw 帶走的人》、《高砂義勇隊》等系列創作，也難以從既有藝術史研究的「木雕」這一媒材分類框架來審視，因為對藝術家而言，木雕只是承載異地先人靈魂的媒介，其所欲完成的是靈魂能夠歸鄉的心願，此處「藝術」的意義在於重建人、魂靈與部落之間的關係性；魯碧·司瓦那在「臺灣原住民族文化園區」的駐地創作，則透過「靈」的溝通，協商出作品的製作方式與展示邏輯，並且沒有預設作品完成與定型的時間點，在展覽開始之後仍不斷透過和「靈」的對話關係來不斷調整呈現形式，有效地鬆動了博物館空間的觀看邏輯和視覺性。

更關鍵的是，這當中蘊含的倫理關係，也敞開更多複雜而異質的感知可能

⁶² 參見鴻義章，《太魯閣事件》（臺北：原住民族委員會，2016）。

⁶³ 參見趙川明、林韻梅，《日出臺東：東海岸文化景觀》（臺東：國立臺東生活美學館，2009）。

⁶⁴ 林慧真、蔡政良，〈都蘭部落的高砂義勇隊員：洛恩的故事〉，《原住民族文獻》第 26 期（2016.6），頁 54-55。

⁶⁵ 事實上，巫術與藝術之間的緊密關係，在諸多地區的文化觀念中都有出現。例如，在古代中國，「藝」的原意是一種「事鬼神」而發展出的技藝，和「巫」文化研究者所用的「技能」（techniques）如出一轍。在臺灣的達悟族部落當中，精細的技藝造型物與族人維持和泛靈世界之間平衡有密切的關係，這個看待超自然力量（supernatural power）的觀念，也透過藝術與工藝的實踐活動而更加具體化。參見余英時，《論天人之際：中國古代思想起源試探》（臺北：聯經，2014），頁 176；王嵩山，《當代臺灣原住民的藝術》（臺北：國立臺灣藝術教育館，2001），頁 17。

性。有論者已經明確地指出：理解原住民藝術時，找到跨文化視野下的對等關係是必要的。⁶⁶西方的「理性認識論」(rationalist epistemology)思維，讓自我通常被視為行使自由意志和獨立思考能力的理性個體(individual)；相較之下，原住民存有論傾向將個體定義為：與親屬群體和自然環境具有倫理義務和關係整體的一部分，強調個體的關係性(individual relationality)而非自主性(autonomy)。⁶⁷換言之，原住民的「認識論」(epistemology)與西方世界的「認識論」也有著根本上的差異，西方科學尋求對外在世界(outer space)客觀的理解，常將錯綜複雜的事物或情境(complexity)，進行「割裂」(fragmented)與「測量」(measured)，為的是要掌握外在世界的秩序。

但是，原住民的知識是奠基於探索與發掘內在的世界(inner space)，尋求生命的實踐動能與創造力，是一種對於事物本質(nature)及真理起源(origin of knowledge as truth)，進行整體性與關係性的洞察(insights)。⁶⁸認為在西方社會裡，知識主要是建立在線性時間與物理性的空間概念上。相對的，原住民社會則是以神靈的知識來理解社會結構及其倫理義務，時間被視為是一種遞迴、循環的存在；空間僅是原住民宇宙論(cosmology)裡的其中一個要素。⁶⁹原住民藝術家運用不同的方式，趨近於神話、歷史、祖靈、宇宙與超自然力量；藝術創作的技巧，反而不是當代原住民藝術家追求的目標。⁷⁰

進一步論，原住民和非原住民的觀點之間也必然存在一種「根基於存有論的差距」(basic ontological gap)：⁷¹西方的存有論和「原住民存有論」(indigenous ontologies)之間的根本差異之一，是對於自我(self)的觀點。因為原住民族的感性表達往往有其自身的宇宙論，而不是西方藝術史學科所使用的「藝術」這一術語。對原住民而言，現代主義「為藝術而藝術」的觀念並不存在，⁷²而且原住民藝蘊含的意義、宇宙觀、存有論和認識論，可能大部分超出了殖民者和帝國的

⁶⁶ 參見 Morphy, Howard, *Becoming Art: Exploring cross-cultural categories* (Sydney: University of New South Wales Press, 2008).

⁶⁷ Cunneen, Chris, "Visual Power and Sovereignty: Indigenous Art and Colonialism," in: Brown, Michelle and Carrabine, Eamonn (eds.) *The Routledge International Handbook of Visual Criminology* (Milton Park: Routledge Press, 2017), pp. 1-17

⁶⁸ Ermine, Willie, "Aboriginal Epistemology," in: Battiste, Marie and Barman, Jean (eds.), *First Nations Education in Canada : The Circle Unfolds* (Vancouver: UBC Press, 1995), pp.101-113.

⁶⁹ Byrnes, Jill, "Aboriginal Learning Style and Adult Education: Is a Synthesis Possible?," *Australian Journal of Adult and Community Education* vol. 33, no. 3 (1993.11), pp.157-171.

⁷⁰ 王嵩山,《藝術原境：臺灣原住民族創意人類學》(臺北：遠足文化，2014)，頁 164。

⁷¹ Sayers, Andrew, *Oxford History of Art: Australian art* (Hong Kong: Oxford University Press, 2001), pp. 2.

⁷² 許功明,《原住民藝術與博物館展示》(臺北：南天，2005)，頁 24。

想像力 (imaginings)。⁷³即使表面上是一個完美的造形，它所指涉的不一定是「藝術」，而是原住民的知識或生活內涵、靈性儀式與超自然經驗。如果研究者以物理形式與視覺風格的角度去論述，則將失去它存在的意義。⁷⁴筆者認為，此種面對世界萬物的理解方式，如若已經具有認識論與存有論層次的差異性，必然也會蘊含不同的「藝術存有論」。

上述原住民藝術家的實踐，不僅是為了在持續的殖民性當中「生存」，並以肉身的形式存在 (existence)，而是為了逼顯出原住民藝術的「存在」(being) 意義，並進一步化解被多重殖民權力強加的二元從屬關係，重建「原民性」和復振原住民宇宙論的方式之一。更重要的是，在抵抗、生存與重建的過程，也是對於「存有一認識論的價值重估」(onto-epistemic revaluations)，重新拾回原住民族關於認知、存在、行動和創造的方法。⁷⁵實踐一種在「靈」與「靈」；「靈」與「人」；「人」與「世界」；「世界」與「靈」之間相互交織及滲透的美學觀。此一美學觀與原住民藝術家對於事物的理解、詮釋和構想世界的路徑密不可分——通過語言、儀式和宇宙論——原住民的美學是一種力量的流動和感知運動，它潛伏且滲透進藝術實踐的每個細節之中。

此一實踐路徑，始終和原住民的生存、抵抗和文化復振行動，如何面對既有「藝術」概念及其展示的殖民性因素緊密相關，而具有一定程度的政治性，也在「靈」的認識論層面上，顯現出「解殖」的力道。接下來，筆者將進一步討論此種美學實踐中的「解殖」意義，及其所蘊含的「感知解殖」之潛能。

四、「感知解殖」的思辨

對大部分的西方世界來說，他們對世界的感知、觀念和理解仍然受困於西方存有論和認識論 (western ontology and epistemology)。即使在知識生產方面，他們對西方普世性和優越性 (superiority) 根深蒂固的信念，仍然主導著所有知識領域。⁷⁶在這當中，原住民的知識往往被一套的西方認識論、想像和看待世界的

⁷³ Thomas Nicholas, *Possessions: Indigenous Art/Colonial Culture* (London: Thames and Hudson Press, 1999), pp. 14.

⁷⁴ 潘小雪，〈從「達魯岸」到美術館：原住民當代藝術的源起與發展〉，《藝術認證》第 17 期 (2007.12)，頁 49。

⁷⁵ Martineau, Jarrett, *Creative Combat: Indigenous Art, Resurgence, and Decolonization* (Victoria: University of Victoria PhD thesis, 2015), pp. 5-6.

⁷⁶ Gu, Ming Dong, "Is Decoloniality a New Turn in Postcolonialism?," *Culture as Text* vol. 1, no. 1 (2023.12), pp. 5-18

方式劫持和扭曲，以至於原住民知識變成一種「原始」或「前現代」的過時概念，形同對原住民的宇宙觀進行「認識滅絕」(epistemicides)。⁷⁷米尼奧洛(Walter Mignolo)也曾以「存在的殖民性」(the coloniality of being)概念，深刻地指出殖民權力關係不僅在權威、性別、知識和經濟領域留下了深刻的痕跡，而且對於「存在」(being)的理解上，包含對生活模式及其語言也有深遠影響。⁷⁸在此意義下，知識和話語權力的殖民性產生了「存在的殖民性」，並且對人們的生活經驗造成更全面性的滲透(即包含認知及感知經驗)，而不僅僅是對思想和認知體系的支配。

事實上，西方的知識已經全球化，幾乎所有接受過中等教育(或是以上)的人們都必然被受到些知識的影響。但是，對於那些未曾接觸過此類教育的數十億人來說，這些並不重要。那些未曾接受過中等教育(或是以上)的人們，也必然會有自身的感官、感受與情感，亦擁有創造使自己和社群感受到情感或進行感知的技藝。⁷⁹因此，人們的感知方式，不僅沒有限於西方高度知識化、菁英式的當代藝術領域，反而是基本的人類屬性之一。但在原住民藝術家身上，仍須面對歐美當代藝術對於非西方地區當中的感官知覺型態之支配和宰制現實；在藝術及文化上，也需要面對歐美當代藝術體制所隱含的「殖民性」，尤其是歐美當代藝術在感官實踐(sensory practices)層面的判準和認識方式，對於台灣原住民藝術的層重影響。

換言之，感官與殖民權力結構其實有著深刻的聯繫，往往滲透於跨越種族、階級及身體的權力運作之中。⁸⁰人們的感覺——尤其是被殖民者的感覺——時常遭受到牽扯，並被用來維持殖民地的權力階序。⁸¹甚至是經由支配被殖民者的身體、語言、視覺與時空間的感官技術，所導致的「感官的佔奪」(the occupation of the senses)之問題。⁸²更重要的是，「殖民性」作為一種複雜的動態力量、文化

⁷⁷ Santos, Boaventura S., "Beyond abyssal thinking: From global lines to ecologies of knowledge," *Revista Crítica de Ciências Sociais* vol. 30, no. 1 (2007.1), pp. 45-89.

⁷⁸ Maldonado-Torres, Nelson, "On the coloniality of being: Contributions to the development of a concept," *Cultural Studies* vol. 21, no. 2 (2007.4), pp. 242.

⁷⁹ Rubén Gaztambide-Fernández, *Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: i An interview with Walter Mignolo* *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* vol. 3, no. 1 (2014), pp. 196-212.

⁸⁰ Rotter, Andrew J., *Empires of the Senses: Bodily Encounters in Imperial India and the Philippines* (Oxford: Oxford University Press, 2019), p. 1.

⁸¹ Duggal, Vebhuti, "Christin Hoene, Introduction: Making Sense of Empire," *SOUTH ASIA: JOURNAL OF SOUTH ASIAN STUDIES* 2021 vol. 44, no. 5 (2021.9), pp. 903-912.

⁸² Shalhoub-Kevorkian, Nadera, *The Occupation of the Senses: The Prosthetic and Aesthetic of State Terror*, *The British Journal of Criminology* vol. 57, no. 6 (2017.11), pp. 1279-1300.

和歷史敘事的交織體，不僅僅是關於身份話語，往往也深入到感官知覺（sensory perception）運作的層次，建立一種「感官政體」（sensory regimes）。換言之，「殖民性」時常是透過感官實踐、語言與知識的相互交織作用，使其感官知覺可以跨越邊界清晰的帝國及殖民主義框架，⁸³超越既有研究對於殖民統治和控制關係的檢驗基準。因此，「殖民性」的支配作用不僅透過佔領實質領土和其他生命治理形式，來進行其權力運作型態的倍增、修正、流通和部署，也運用感知技術的操作手段，利用各種對於感官現象（例如：圖像、聲音、詞彙、敘事、氣味）的操作，鞏固其霸權及支配性。

在此問題上，蘊含抗存「殖民性」力量的「解殖性」（decoloniality），必須被理解為一種「撤銷和重做」（undoing and redoing）的實踐，⁸⁴是一項感知與認識論同時並行的重構計劃：將原住民自身與西方所強加的知識結構「脫鉤」（delink），並且重建（reconstitute）其思維、藝術和生活之間關係。因此，米尼奧洛提出的「解殖美學」（decolonial aesthesis）觀點，即進一步在美學問題的討論上，揭示西方的現代美學理論（特別是指稱康德（Immanuel Kant）以降的審美思維及美學論述），是一種標誌著美學殖民化（the colonisation of aesthesis）的認知權力操作，此一過程導致西方美學的概念，往往對它概念範疇之外的任何感官體驗進行排除和貶低，甚而以其「普世主義」的思維，否定一切非西方世界的感知方式。⁸⁵

換言之，西方現代美學只不過是一種感官殖民的形式（a form of sensory colonisation），將美學視為控制感官的權力操作，使其對非西方世界不同類型的美學觀進行殖民化，與其他政治經和濟的權力控制形式如出一轍。⁸⁶因此，筆者會認為：既往的「原民美學」（indigenous aesthetics）仍無法解決的美學（aesthetic）概念所指向的感知界限。儘管學者萊托爾德（Steven Leuthold）曾經指出：既往對於原住民藝術的美學討論，可能過於受限：在時間維度上限制在當代藝術的問

⁸³ Hacke, Daniela, and Musselwhite, Paul (eds.), *Empire of the Senses: Sensory Practices of Colonialism in Early America* (Boston: Brill Press, 2018), pp. 13.

⁸⁴ Walsh, Catherine E., and Mignolo, Walter, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis* (Durham and London: Duke University Press, 2018), pp. 120.

⁸⁵ 米尼奧洛認為，哲學家康德（Immanuel Kant）所闡述的美學觀點，將原本希臘語的 aesthesis 一詞當中，所包含的感官多樣性，簡化為單一性的視覺感官。米尼奧洛則呼籲使用 aesthesis 取代 aesthetics（此即一般慣用的「美學」術語），並解放 aesthesis 蘊含的多樣性特質，參見 Mignolo, Walter and Vázquez, Rolando, “Decolonial Aesthesis: Colonial Wounds/Decolonial Healings,” *Social Text* (2013.7.15.), 網址：<<https://reurl.cc/xapjVV>>。

⁸⁶ Schütz, Marine “Decolonial aesthetics,” *ECHOES* (2018.1.1), 網址：<<https://keywordsechoes.com/decolonial-aesthetics/>>。

題上（即在殖民時期及其後創作的藝術），在分析上維度囿限在藝術面對政治體制的宏大目標上（反抗殖民政權並建立政治主權），可能會忽略原住民藝術對於「靈」或宗教在美學表達中的理解。⁸⁷但是，萊托爾德在概念上仍延續了西方現代美學（aesthetics）的論述脈絡，「原民美學」一詞暗含著被民族化、種族化的原住民（indigenous），被收編或納入進西方美學的視域當中——依舊暗示其為西方美學所派生出的分支之一。

進而言之，以「解殖美學」的角度，我們必須從耽溺在抽象性的表現美感與形式的 aesthetics，進行概念性的重構與重新定義，並以 aesthesis 取代 aesthetics 一詞：「美學」（aesthesis）作為針對與這一術語相關的「美」（beauty）的殖民壓抑機制之批判，指向一種另類經驗、身體性和感官的解放。⁸⁸一方面，「解殖美學」的目標不是訴求西方美學（aesthetic）的審美價值，而是關乎複數感知的美學（concerns aesthesis）：改變吾人的感知（sensibility）和情感結構（structures of feeling）。認為唯有認真對待這一點，藝術實踐才能釋放被各種殖民性所遮蔽的感知潛力。⁸⁹另一方面，從「解殖」的角度而言，原住民族廣泛的歷史及宇宙論，並不存在單一旦同質的普世美學（universal aesthetic），反而是一種美學的多重性（pluriversity of aesthesis），⁹⁰朝向的是多種不同的宇宙觀、認識論與存有論，甚至是感知世界的差異模式。

換言之，「解殖美學」與西方為中心的美學思想進行對抗，即是企圖使非西方世界的所有感覺（sensation，不論來自文化或自然）及其感知規則（the regulation of sensing）進行解殖化。⁹¹除了企圖使被殖民者（原住民）從「認識服從」（epistemic obedience）的殖民狀態當中「脫鉤」，⁹²還要進一步指出，原住民藝術家所進行的藝術實踐，可能能夠擺脫感知、感官與感覺的殖民性之關鍵，究竟為何。因此，「解殖美學」不僅必須涉及去殖民的政治行動與文化層面的抗爭，還須要含納進原住民藝術的美學來討論。不僅需要「違抗」（disobey）殖民者的凝視，也必須

⁸⁷ Leuthold, Steven, *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media, and Identity* (Austin: University of Texas Press, 1998). pp. 8.

⁸⁸ Lasch, Pedro, "Propositions for a Decolonial Aesthetics and Five Decolonial Days in Kassel (Documenta 13 AND AND AND)," *Social Text* (2013.7.15.), 網址：<<https://reurl.cc/xapjRZ>>。

⁸⁹ Samaniego de la Fuente, Ricardo, "What is Decolonial Aesthesis? Art and Aesthetics at the Margins," *American Philosophical Association* (2024.1.11), 網址：<<https://reurl.cc/1vXanQ>>。

⁹⁰ Muñiz-Reed, Ivan, "Thoughts on Curatorial Practices in the Decolonial Turn," *Broadsheet Journal* vol. 45, no.2 (2016.9), pp. 4-11.

⁹¹ Mignolo, Walter and Vázquez, Rolando, "Decolonial Aesthesis: Colonial Wounds/Decolonial Healings," *Social Text*, (2013.7.15.), 網址：<<https://reurl.cc/xapjVV>>。

⁹² Martineau, Jarrett, *Creative Combat: Indigenous Art, Resurgence, and Decolonization* (Victoria: University of Victoria PhD thesis, 2015), pp. 2.

要打破既有美學的概念框架、安插進想像力（interject imagination），以創造性實踐來實現「解殖」。⁹³達席爾瓦（Filipe Carreira da Silva）即認為：被殖民者（原住民）正是通過其差異的感官運作，觸發其抵抗殖民性壓迫和拆解權力結構的藝術行動，⁹⁴認為原住民族的反殖民抵抗與對抗殖民壓迫的感官可能性——感官作為人們與世界互動和理解世界的管道——在形塑殖民、反殖民和解殖的敘事實踐當中，往往扮演著關鍵作用。

戈斯登（Chris Gosden）等人即指出，現代博物館的展示觀念及其視覺邏輯有其殖民主義的權力運作型態。實際上視覺只能在排除其他感官的關係中，才能夠被理解。因此，他們針對西方思想當中所假定的感官模型，提出了另一種挑戰：如果我們在感官層面考慮到嗅覺、味覺、觸覺和聲音以及視覺的作用，便能夠在殖民史和當代時空環境的背景下，重新配置（reconfigure）對物質文化的理解向度。⁹⁵另一方面，如若「殖民性」所隱含的感官實踐，涉及到殖民者如何進行感知的控制；那麼非西方世界蘊含的感官秩序，又如何在和殖民性的遭遇中發生接觸和衝突，又如何透過藝術的實踐及展示，製造出迥然不同層次的感知？因此，當代的原住民藝術實踐，似乎有必要在「認識解殖化」（epistemic decolonization）與知識殖民性的反思之外，進一步思辨「解殖」與感知的關係。

以太魯閣族藝術家東冬·侯溫的創作實踐為例，太魯閣族的 Gaya 並不是一套單純的知識體系，而是要用身體所持守的感知狀態去維護「靈」的存在，必須要不斷進行當代轉化又不斷保持它的力量，持續地在各種和萬物相處的關係當中進行詮釋與創造，才能維繫祂的靈力。因此，Gaya 思維與實踐，都必須以 Utux（靈）的存在為前提，⁹⁶藝術家和「靈」的互動是以肉身經驗為基礎，藉由深層的 Snheyi（全然沉浸其中的相信「靈」之意）來實踐。另一方面，對於阿美族藝術家而言，Kawas（靈）是一個重要的存在，包含中文的神明、神靈與鬼魂之意。⁹⁷指涉的是所有「超自然存在」（supernatural being）。祂和阿美族人的宇宙觀與社會秩序有緊密的關聯。不但是阿美族宇宙論的核心，更是維繫部落及宇宙秩序不

⁹³ Kidane, Luam, “contentious art: disruption and decolonial aesthetics,” *Decolonization: Indigeneity, Education, & Society* vol. 3, no. 1, (2014.1), pp. 189-192.

⁹⁴ Silva, Filipe Carreira da and Aboim, Sofia, *Colonial Senses. Colonial Sensorial Regimes and the Anti-Colonial Resistance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2025).

⁹⁵ 參見 Edwards, Elizabeth, “Chris Gosden, Ruth Phillips,” *Sensible Objects Colonialism, Museums and Material Culture* (Oxford: Berg Press, 2006).

⁹⁶ 梁廷毓，〈山崩、瘟疫與溺斃：部落及其祖靈之地的生態思索〉，收於東冬·侯溫主編，《當代轉生術：Gaya 知識系統踏查》（花蓮：農業部林業及自然保育署花蓮分署，2023），頁 77-88。

⁹⁷ 吳明義，《阿美族語辭典》（臺北：南天，2013），頁 256。

可或缺的關鍵力量。一方面，各個 **Kawas** 的靈力以及彼此之間的複雜關係，是阿美族人解釋現實世界各種現象的重要依據；另一方面，因為擔心「靈」的作祟、或者不希望受到神的懲罰，所以阿美族人會儘量避免某些行為，這便牽涉到阿美族的 **paysin**（禁忌）。⁹⁸

另一方面，對於原住民藝術家而言，並沒有文化／自然（**culture/nature**）的二元區分，所以「藝術」不從屬於文化的範疇；相反地，無論是藝術或文化實踐，都屬於自然與超自然的一部分。在此種思維底下，藝術家在創作過程中必須不斷地與超自然的「靈」產生細密而實際的互動關係。不僅在藝術實踐的過程，擺脫理性的知識邏輯，重建一套對於「靈」的認識論，還有因為承認「靈」的真實存在，而產生對於祂的感知（在理性思維下，便會視「靈」為不存在之物，也不會有感知與否的問題）。因此，前述臺灣當代原住民藝術透過「靈」的實踐動力，在抵抗、協調與化解一種隱而不顯的「感知殖民性」（**sensory perception coloniality**）。不論是透過「靈」來重新界定原住民的「藝術」，或是以「靈」來打破藝術史既定的媒材分類（例如，木雕），甚至透過「靈」的協商，來鬆動博物館空間預設的視覺中心主義。其中潛藏的「解殖」力道，都已經從既定的藝術概念與知識層面「脫鉤」，進而在展示的層面，將過往以視覺為核心的感知，轉向了非視覺（**non-visual**）或超視覺（**supra-visual**）的感知維度之「靈」。

必須注意，這也表明了原住民藝術家對於「靈」的感知，以及在觸及到「靈」的創作過程中，也同時對自我的感官知覺、感覺經驗（**sensory experience**）與感性（**sensibility**）產生一定程度的反身性。因為面對當代藝術與現代博物館的展示機制，藝術家關於「靈」的創作實踐，必然已經發生在和此種殖民性力量的接觸關係當中，進行極為複雜的糾纏、斡旋與協商。因此，不少藝術家明顯具備至少兩種宇宙論、認識論或存有論的思維方式，進行相互切換或分裂式的藝術實踐：既能夠認識及理解主流當代藝術的學院教育模式，又能持守著部落與原生環境中的存有論模式，進行他們的藝術實踐——正是在此前提下，才能夠挑戰既有的「理性認識論」與「藝術存有論」，重啟和擴展不同層次的感知維度，打開關於「靈」的聽覺、觸覺、嗅覺和味覺等不同的感官經驗，甚而感知到屬於「超自然維度」（**dimension of the supernatural**）的事物。要言之，藝術家面對「靈」的過程，所產生的「自我感知的意識」（**self-perception awareness**，對於自我感知過程的意識）與「元感知」（**meta-perception**，對於感知過程的反思和意識），是用

⁹⁸ 黃宣衛，〈阿美人的 **kawas** 觀念與宗教生活〉，《原住民族文獻》第 26 期（2016.4），頁 4-13。

來化解霸權式、單一性與均質化「殖民感官」的關鍵環節之一。

換言之，原住民藝術中蘊含的多感官性，除了指向一種繞經「靈」而形成之多維度的感官政治；更重要的是，也開啟一種「感知解殖化」(decolonization of sensory perception)的潛能：我們看到原住民藝術家透過去改變殖民意識形態所塑造的審美框架與藝術的認知，重新修復(restore)及創造當代原住民藝術的感知模式，以及創作者的主體性。筆者認為，藝術家在和「靈」接觸、溝通與共同創造藝術作品的過程，也包含對於時間與空間感覺的重塑，亦在某種程度上，以一種極具倫理性與關係性的藝術實踐方式——從原住民藝術家作為個體行動者的尺度——局部性的修復和重建了原住民的思想、感知模式和「藝術存有論」。換言之，「原住民藝術」創造出一系列多維度的感知，也是對於感性、感覺及感知問題的價值重估(revaluation)，以及對西方知識與歐美當代藝術隱含的殖民性，所進行的一種「解殖藝術」(decolonial art)之行動。

確切而言，經由上述原住民的藝術實踐案例，所牽引出的「解殖」之力，並不是一種在政治上徹底取消或解除「殖民性」的政治變革；而是經由對個體生命經驗及感知形式，來進行轉化及化解「殖民性」的感知實踐。相反地，是藉由藝術家涉身經歷、高度具體化的殖民傷痕及歷史境遇（甚至都還未成為文化的符號象徵和隱喻），所帶引出來的「具身意識」(embodied consciousness)出發，邁向藝術家自我「修復」與「療癒」(healing)的過程；⁹⁹而與「殖民性」產生脫鉤的其中一種方式，正是通過「具身化」(embodying)的多重被殖民經驗、非西方經驗與「靈」溝通的超自然經驗，或是藝術家在一位成為「巫」(shaman)的獨特經驗中，汲取出的混沌思想與異質感官來實現。在此須注意，上述原住民藝術中的靈性實踐及其呈顯的感知型態，不完全是一種「返魅」(re-enchantment)的創作風格或傾向，而是源自於族群文化及部落環境而生的創作方法及靈性思維。事實上，過去「藝術」一詞尚未進入到原住民族的視野當中時，不少有關於感官、感性與感知的行為，本身即被視為「巫」的範疇，但西方當代藝術所強調的審美觀念及背後的理性意識，卻明顯排除或壓抑了這一特質。

另一項更重要的問題是，從「解殖美學」的角度，對存有(onto-)或存在(being)的理解，也必然影響到吾人感知的方式。如果西方古典的「藝術」概

⁹⁹ Gaztambide-Fernández, Rubén, "Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: An interview with Walter D'Amico," *Decolonization: Indigeneity*, *Education & Society* vol. 3, no. 1 (2014,1), pp. 196-212.

念，奠基於一種對「美」(beauty)、「崇高」(sublimity)與「無限性」(infinity)的「審美存有論」(aesthetical ontology)之視角；西方當代藝術對於「審美存有論」的擴展，仍聚焦在一些異質的物(objects)或暗黑的主题(如死亡、自殺、病態、屍體、動物性、怪物和令人作嘔的事物)。¹⁰⁰那麼，原住民藝術的則迫使我們探問另一種「存有論的美學」(ontological aesthetics)：「靈」貫穿於原住民藝術家的創作實踐之中，不僅是將非生命(non-life)視為某種生命(life)，更是感知到萬物無論是非生命或生命，皆有其本體論意義下的靈魂(在不同原住民族的認知當中，又更為多樣複雜)。換言之，「靈」並不存在於「可知／不可知」、「可思／不可思」這一組二元論框架當中——反而是某種「非思」(unthought)之物——根本上是與「知」或「思」無關、或這種理性認識途徑所無法觸及之物。藉由原住民藝術家的創作，「藝術」成為一種繞經「超自然存在」而回返創作自身的美學表現或反映。

筆者認為，經由上述對於「解殖美學」的討論，「解殖」所趨近的應該是一種「原生美學觀」(indigenesis aesthesis view)，即從原住民藝術家的部落、原生環境及身體經驗，置放於原住民族遭受殖民性影響的過程中，來理解其藝術創作中體現的經驗視角與宇宙觀。必須強調，此種「原生美學觀」並非是要歸返至某種血緣性、根源論與返祖式的「傳統」；相反地，原住民藝術家在面對「靈」的方式並不全然「傳統」，如果沒有受殖民經驗，藝術家就不會遠渡東南亞的戰地，也不會和現代博物館的展示機制產生接觸，更不會將「靈」的儀式過程，反向滲透到當代藝術場域當中。因此，吾人嘗試提出「原生美學觀」的重要性在於：它立基原住民族的當代處境與地緣政治條件，以及藝術家在面對感知殖民性的過程，所進行的創造性藝術實踐。更關鍵的是，揭示西方當代藝術及其美學論述能夠理解與表達的認識界限，從原住民族的角度來闡述原住民藝術的意義和重要性。使吾人看到「原住民藝術」是根基於靈魂與超自然性之間的深層聯繫，以及靈性、感知與倫理的相互滲透力——不僅在藝術知識及美學概念的「解殖」過程中，重新「成為原住民」(becoming indigenous)，也在感知的解殖化當中「成為有靈的人」(becoming spiritual being)。

換言之，上述原住民藝術實踐所指向的「藝術存有論」——以及更重要的，依循此「藝術存有論」可能催生出的藝術史、藝術評論與博物館的展示邏輯，似

¹⁰⁰ Ramírez, Mario-Teodoro, Aesthetical Ontology, Ontological Aesthetics: Rethinking Art and Beauty through Speculative Realism, *Rivista di estetica* vol. 74 (2020), pp. 201-216.

乎要求我們不再以既有藝術史的分析方法與既存的知識邏輯為前提，轉而以一種趨向於原住民藝術家的「原生美學觀」，來重新審視一部尚未到來的「原住民的藝術史」。甚而從藝術家對於「靈」的倫理、美學與感知途徑，來思辨原住民藝術的主體性與歷史連續性，從而化解各種殖民性所造成的時間分斷及概念支配之問題。筆者甚至認為，如果能夠多加關注此一面向的思考，也有助於在未來和臺灣藝術場域中的畫廊、博物館與國家藝文機構，進行認識論、存有論與美學判準的進一步協商，並且重建「原住民藝術」與既有的藝術史、「藝術」概念和藝術展示機制之間的對等理解和平等關係。

五、結語

對於「原住民藝術」而言，要進行知識及感知殖民性的「解殖」，除了要揭示歐洲中心主義歷史觀的霸權——彷彿唯有通過如此激進的逆轉，現存「藝術史」與原住民藝術之間的權力關係才能變得可見。如果「藝術」的評判標準與階序關係能夠被顛覆，「非原住民藝術」和「原住民藝術」之間的界限將會被消解，也能夠使當代藝術的意義被重新界定，以反映當前的原住民藝術實踐。¹⁰¹一方面，西方美學及其審美判準所潛藏的感知殖民性，往往會比「知識殖民性」更隱而不顯，時常被知識與認識論解殖的討論所忽視。另一方面，感知的殖民性會不斷依照不同情境而出現，原住民藝術家是在不斷和殖民性力量接觸的過程中，設法化解帶有視覺殖民性質的感知系統。換言之，「感知解殖」必然是一個因應不同情境而生的動態過程——原住民藝術家和既有藝術史論述、展示機制和「藝術」概念的多重遭逢，以及在一系列不平等的接觸關係當中，實際上糾結、纏繞著各式的殖民性因素，但藝術家也在過程中設法進行各種層次的抗存和協商。

但須強調，本文仍認為問題的癥結點，並不在於漢人群體或原住民之間的族群身分差異，而是有無對原住民藝術家視為真實的「靈」，進行某種承認、相信和換位的理解（而非僅將其視為一種文化及歷史的隱喻，或是不存在之物），從此一角度來進行探究和思考。要言之，筆者會認為：係因為我們沒有接受原住民本身的「靈觀」，而是帶著漢人中心的視角，以及西方理性主義對於「靈」的否定，導致這一類原住民藝術的實踐及美學意涵，在我們對原住民藝術的論述當中，仍不能被更深層的認識。因此，我們在面對原住民藝術的美學及感知實踐時，研究者也必須先進行自我的「知識解殖」，並且對於自我的感知方式進行某種反

¹⁰¹ Morphy, Howard, *Aboriginal Art* (London: Phaidon Press, 1998), pp. 420.

身性的覺察，從而理解到原住民藝術家所面對的「靈」，在其真實且超自然的意義上，對原住民藝術家的重要性何在——吾人才能進一步看到原住民藝術的「解殖」潛能，否則僅是以既有的「藝術」認知，再次鞏固「解殖」論述所欲批判的知識殖民性之問題。直言之，這實際上可能是研究者自身在知識儲備和認識論的層面上，因為隱性的學科框限和規範，而還沒有完全地「解殖」，所以無法深刻地勾描原住民藝術中的靈性實踐。

另一方面，因為「人」與「靈」、「想像」與「超自然」之間的界線，並不是恆常固定的狀態，而是取決於我們的感知經驗。要達到一種感知層面的「解殖」，有賴於鍛鍊我們對於「靈」感覺和敏感度。更關鍵的是，要能夠進一步從不同的原住民知識與宇宙論當中，發展與其「藝術」概念和相應的美學思維。從本文討論的案例而言，藝術家東冬·侯溫即以 **Utux**（靈）的存在為前提，結合自身巫者的身分，從祖靈儀式和靈界的對話來形成的「藝術」，鬆動了當代創作觀念和巫術儀式之間的界線。希巨·蘇飛則是藉由對 **Kawas**（靈）的不斷召喚和祭祀，來貫穿其長期的藝術實踐，希望能夠將異地戰死的先人亡靈，真正地帶引回部落之中。魯碧·司瓦那在面對鄒族的 **Hitsu**（靈），也透過和祂們的溝通，逐步協商出作品的製作程序與展示方法，甚至在展覽開始之後仍不斷透過和「靈」的對話關係來不斷調整呈現形式。不論是太魯閣族的 **Utux**、阿美族的 **Kawas**，抑或是鄒族的 **Hitsu**，對藝術家而言都不是隱喻或象徵性的事物，而是超自然的真實存在。這些「靈」和原住民族人共同遭逢了多重殖民的歷史，在無數次的接觸、阻滯、破壞與鉅變當中，跨越了各種各樣殖民現代性的力量，更在當代持續面臨更為細微的殖民性，並企圖在無可避免的接觸過程中去化解這些負面因素——以族人的角度，這也是人與靈之間相互依存、維繫及關係重建的過程。

究極而言，原住民藝術是一種趨近於「屬靈的藝術」，因為其蘊含了複雜感官、感知、靈性與身體性之間交織纏繞的美學觀，使吾人不僅在認識論層面上，需要有不同的評論視角，它也在「藝術存有論」的層次上，差異於西方強調觀念性的當代藝術表現（後者的思考方式，如今也成為臺灣當代藝術中主流的藝術判準）。超自然的「靈」與不同物質、媒材之間的聯繫，以及藝術家面向「靈」的過程中，倫理關係對於創作生產關係的再創造——最終生成了原住民藝術家在其創作生命當中展現的美學與抗存性。相反地，如果以西方藝術評論的方法和角度，評論者所見到的僅是眼前具有物質性的作品，「靈」的問題並不存在（not exist），連帶的感知及美學問題也會一併被抹除。原住民藝術家能夠感知到超自

然的「靈」，並且以其涉身經驗為基礎，相信其為真實的存在。也正是因為對於「靈」的感知，使原住民藝術家得以啟動他的藝術實踐。更重要的是，其中蘊含的「原生美學觀」，可能使其藝術實踐朝向某種感知的「解殖」，重塑一部以其感知技術為核心的原住民藝術史。