

國立臺北藝術大學
電影與新媒體學院
新媒體藝術學系碩士班
M. F. A. Program, Department of New Media Art
School of Film and New Media
Taipei National University of the Arts

作品連同書面報告

無界展演——游移的身體
Unbound Performance —— In-between Body

研究生：張靖瑩 撰
Graduate Student : ZHANG, Jing-Ying
指導教授：王俊傑 教授
Thesis supervisor : WANG, Jun-Jieh

中華民國 114 年 08 月
August, 2025

國立臺北藝術大學 新媒體藝術學系碩士班
碩士學位考試委員會審定書

113學年度第2學期

張靖瑩 (ZHANG JINGYING) 君所提之(論文/作品連同書面報告/技術報告/專業實務報告)

題目：(中文) 無界展演——游移的身體

(英文) Unbound Performance —— In-between Body

經本委員會審定通過，特此證明。

學位考試委員會

召 集 人 陳澄如

委 員 陳澄如

林俊吉

王俊傑

指 導 教 授 王俊傑

系 主 任

中 華 民 國 1 1 4 年 0 6 月 0 5 日

國立臺北藝術大學 新媒體藝術學系碩士班
畢業大綱審定書

張靖瑩 ZHANG JINGYING 君（媒體藝術 Media Art，學號
210662013）所提之作品連同書面報告

題目：（中文）無界展演——游移的身體

（英文）Unbound Performance —— In-between Body

經本委員會審定通過，特此證明。

召 集 人 陳澄如

委 員 陳澄如

林俊吉

王俊傑

指 導 教 授 王俊傑

系 主 任

2024 年 05 月 21 日
May 21, 2024

國立臺北藝術大學 新媒體藝術學系

111 學年度碩士班學年評鑑

評鑑委員審定書

媒體藝術組

張靖瑩 君 (學號 210662013) 所提之評鑑作品

《在黎明來臨前不知道幾點 Outside the dawn 》

經本委員會審議，決議

☒ 通過

☐ 不通過

評鑑委員

召集人

委員

戴堯明
翁淑芳 梁容輝
魏德樂 戴堯明
王連成 林書瀚
孫紹輝 孫一奇 黃仁珊

中華民國 111 年 9 月 30 日

無界展演——游移的身體

指導教授：王俊傑

學生：張靖瑩

摘要

本論文以「游移的身體」為核心，探討全球化與科技資本主義下，個體如何通過藝術實踐跨越國族、意識形態與虛實的邊界，重新反思「身體性」作為抵抗異化的工具，試圖回歸六祖惠能所言的「本來面目」，尋找召喚未來的可能性。

前兩章建構「無界展演」的時空與身體政治框架。第一章從榮格的「共時性」與阿岡本的「彌賽亞時間」出發，探索理性與非理性裂隙間的抵抗潛能；並透過德波的「景觀社會」批判與索雅的「第三空間」理論，剖析空間作為權力與記憶的動態生成場域，藝術行動如何在其中重構被壓抑的歷史，激起流散狀態中身體的多元主體性。第二章聚焦身體作為「抵抗媒介」的實踐策略：以西非Hauka殖民戲仿為例，說明「野性身體」如何藉由儀式動作解構權力；同時以艾布拉姆斯的「生態身心學」與哈拉維的「賽博格」理論為路徑，挖掘身體在面對科技異化的混沌中「解域」的政治潛能，進而實現技術、自然與身體的創造性共生。

第三章聚焦個展「歸墟 | Nihil · Cycle」，透過AI演算、螢光投影與偽儀式展演，營造虛實交疊的量子場域。將生命經驗的輪迴折疊成多重時空，經過透明布幔上的矛盾意象，白噪音與即興舞蹈，引導觀眾進入集體共時的「無界」狀態，以無序之序解構被區分的幻象。

結論指出，「游移的身體」通過巫儀仿製、生態復甦與賽博格的流變，轉化為「穿透存在的工具」。無界並非消除差異，而是承認所有邊界皆為可穿透的膜，從而超越二元對立，直面現代性裂痕，在失真中擁抱存在的混沌野性，尋求「從抵抗到共生」的可能。所謂邊界，或許只是等待被重新想像的相遇之地。

關鍵字：技術巫術、共時性、野性身體、解域、靈性媒介

Unbound Performance — In-between Body

Advisor: WANG, Jun-Jieh

Student: ZHANG, Jing-Ying

Abstract

This paper investigates how the body, as both medium and site, traverses national, ideological, and virtual boundaries through artistic practices under globalization and techno-capitalism. Centered on the notion of the "in-between body" it rethinks corporeality as a mode of resistance against alienation, drawing inspiration from Chan Buddhist ideas of the "original face" as a return to authentic being.

The first part of the study constructs a framework of "Unbound performance" by engaging with synchronicity (Jung), messianic time (Agamben), the spectacle (Debord), and Thirdspace (Soja). It positions space as a generative field of memory and power, where artistic interventions reactivate suppressed histories and diasporic subjectivities. The second part focuses on the body as a medium of resistance, analyzing the ritual mimicry of the Hauka movement and exploring the theoretical intersections of Abram's eco-somatics and Haraway's cyborg theory. These perspectives illuminate the body's deterritorializing potential amid technological alienation.

The third part analyzes the solo exhibition *Nihil-Cycle*, which combines translucent drapes, AI imagery, projections, and pseudo-rituals to create a field where virtual and real overlap, guiding audiences into an unbounded state of shared perception.

Ultimately, the "in-between body" emerges as a tool for penetrating ontological limits, fostering a shift from resistance to symbiosis. Borders are reimagined not as divisions, but as permeable membranes—sites of encounter and transformation.

Keywords: techno-shamanism, synchronicity, wild body, deterritorialization, spiritual media

目錄

中文摘要·····	05
英文摘要·····	06
目錄·····	07
圖次·····	07
緒論·····	09
第一章 游移的場域：時間裂隙中的空間詩學 ·····	13
第一節 時間性的突圍：共時性與彌賽亞時間·····	14
第二節 空間詩學的抵抗：從景觀社會到第三空間·····	17
第二章 邊界的重構：藝術行動中的身體政治 ·····	23
第一節 零度狂歡：跨越意識界的野性身體·····	24
第二節 無序之敘：生態身心學與科技異化下的身體感知·····	27
第三章 作品脈絡 ·····	31
第四章 個展創作——歸墟 Nihil • Cycle ·····	46
第一節 創作理念·····	47
第二節 執行方法·····	48
結論·····	53
參考文獻 ·····	55

圖次

圖例 1 《世界之牆》(The World Wall), Judy Baca, 1990 ·····	19
圖例 2 《奇拉霍納》(Chillahona), Saodat Ismailova, 2022·····	20
圖例 3 《沉默40天》(40 Days of Silence), Saodat Ismailova, 2014 ·····	21
圖例 4 《廢墟影像晶體計畫——可解決教育與經濟名義》，高俊宏, 2013·····	26
圖例 5 《冰鐘》(Ice Watch), Olafur Eliasson, 2014·····	28
圖例 6 《人民城寨：第二人生化身》，曹斐, 2008·····	29

圖例 7 《閱讀 Necessary Perception》, 單頻道錄像, 4分04秒, 2017	32
圖例 8 《無事發生 Nothing Happens》, 三頻道錄像互動Mapping, 2017	34
圖例 9 《靈 Líng》, 三頻道錄像, 3分05秒, 2018	35
圖例 10 《靈 Líng》, 三頻道錄像裝置、溫感材料、文字手稿、藍曬照片、轉譯數位檔, 2023	36
圖例 11 《靈 Líng》, 藍曬照片、轉譯數位檔, 2023	37
圖例 12 《凹凹 Mush Room》, 互動表演、空間裝置, 2018	38
圖例 13 《Happily ever after》, 互動表演、空間裝置, 2018	40
圖例 14 《-ess》, VR互動錄像, 2018	41
圖例 15 《今晚邊度見 Where shall we meet tonight?》, 空間互動裝置, 2018	42
圖例 16 《無用 Useless-ness》, 3D錄像, 8分32秒, 2020	43
圖例 17 《無用 Useless-ness》, 3D錄像, 8分32秒, 2020	44
圖例 18 《相信世代藝術聚落：界線 Boundaries 》, 互動影像、沉浸式劇場, 2023	45
圖例 19 《歸墟 Nihil • Cycle》海報, 2025	46
圖例 20 《歸墟 Nihil • Cycle》, 展覽現場, 2025	47
圖例 21 《歸墟 Nihil • Cycle》, 生成式影像、螢光油墨絹印、透明聚酯纖維布、投影、互動劇場, 2025	48
圖例 22 《歸墟 Nihil • Cycle》, 影像細節, 2025	49
圖例 23 《歸墟 Nihil • Cycle》, 表演現場紀錄1, 2025	50
圖例 24 《歸墟 Nihil • Cycle》, 表演現場紀錄2, 2025	51
圖例 25 《歸墟 Nihil • Cycle》, 表演現場紀錄3, 2025	51
圖例 26 《歸墟 Nihil • Cycle》, 表演現場紀錄4, 2025	52

緒論

COVID-19大流行觸發的三年全球隔離與停滯，不僅是物理空間的斷裂，更是一場對現代性主體的集體叩問。當「解封」如開關般將社會從靜止推向加速流動，身體卻陷入「睡眠癱瘓」（Sleep Paralysis）¹式的時差——精神滯後於物理時間的狂奔，感知在虛擬與現實的夾縫中失真，猶如雅克·德希達（Jacques Derrida）「魂在論」（Hauntology）中「非死非活」的幽靈性存在：一種「既非在場亦非缺席的形態」²，迫使個體在「復返的召喚」中校準自身與世界的關係。此處的「復返」不僅指向個人身體經驗的重構，更暗含對現代性暴力下集體創傷的療癒渴望，這將成為貫穿本研究的核心命題。

馬歇爾·博曼（Marshall Howard Berman）在《一切堅固的東西都煙消雲散了：現代性經驗》（All that is solid melts into air: The experience of modernity, 1982）³中揭示的現代性悖論——「統一的非統一性」，恰可映射當代社會的雙重困境：跨國資本與數位技術看似在消弭地理與意識形態的邊界，實則加劇了權力結構的隱性分化。在此背景下，另類醫療（CAM）⁴的興起與藝術實踐中的「復魅」轉向，共同構成了對現代性霸權的抵抗。⁵例如在2011年維也納的「萬物有靈」（Animism）展，策展人安森·法蘭克（Anselm Franke）透過人類學檔案、當代藝術與殖民史物件的並置，說明了被現代性霸權後造成人與自然之間的斷裂，並在此提出人本論之外的另一種世界觀，即「在其中，自然與文化彷彿不存在界線，物、自然，或整個宇宙，都被認為是有生命的，因此近乎主體」，他以「萬物之靈」，來試圖探索「去殖民」的可能。展覽中，藝術家崔西·莫法特（Tracey Moffatt）的攝影系列《靈性景觀》（Spirit Landscapes, 2003）將澳洲原住民的「歌之路」（songlines）轉譯為超現實影像，揭露土地記憶如何抵抗殖民分類；而馬克·迪翁（Mark Dion）的裝置《自然史博物館的幽靈》（The Ghosts of the Natural History Museum, 2011）則以標本箱中的空白標籤，反映科學話語對「萬物有靈論」的壓抑，直指現代性對「自然—文化」二元論的建構暴

1 「睡眠癱瘓」或「睡眠麻痺」（Sleep paralysis），意即在睡眠的快速動眼期出現睡中異常（又稱睡眠異常，Parasomnia），患者身體仍處睡眠狀態，但意識卻已經清醒的現象。

2 Gallix, Andrew. Hauntology: A not--so--new critical manifestation, The Guardian, 17, June, 2011. from <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2011/jun/17/hauntology-critical>

3 Berman, M. (1983). All that is solid melts into air: The experience of modernity. Verso.

4 「CAM」（complementary and alternative medicine），即另類社會集體性治療，包括透過手法操作或身體接觸無療效鑑定的健康食物；身心療法，如心靈冥想、芳療法、催眠術、東方式的能量療法與順勢療法。

5 高千惠（2020年4月）。〈複眼文明——有關奇蹟、祕密和權威的藝與術〉。《藝術觀點ACT》81期：<http://act.tnnua.edu.tw/?p=8415>

力。此抵抗路徑在2012年台北雙年展「現代怪獸／想像的死而復生」中得到進一步深化。策展人安森·法蘭克與台灣學者共同以《神異經》中的怪獸「檮杌」為隱喻，試圖穿透以「啟蒙、理性、烏托邦為名的政治暴力和現代性暴力」，提供「頓挫藝術」的方法學。參展藝術家陳界仁的《帝國邊界 II》（2008-2010）以冷戰時期美軍在台軍事基地為背景，透過黑白影像與檔案文件，揭露現代性如何將「進步」敘事奠基於軍事殖民與土地掠奪之上。而印尼藝術家團體ruangrupa的《巫醫診所》（Dukun Healing Clinic, 2012）則在展場搭建臨時治療空間，邀請觀眾接受爪哇巫醫的傳統療法，以身體經驗挑戰現代西方醫療的權威。

在2014年「鬼神的迴返：台灣國際錄像藝術展」中，策展人高森信男透過東南亞與台灣藝術家的作品，辨認在西方科學語言脈絡下被標籤為迷信/偽科學而遭到排除，卻深入民俗歷史的思想脈絡。例如，泰國藝術家阿比查邦·韋拉斯塔古（Apichatpong Weerasethakul）的《靈病》（Fever, 2015）以緩慢影像呈現東北泰國的巫醫儀式，模糊了紀錄與虛構的界線；台灣藝術家蘇育賢的《乩身》（2014）則讓乩童在展場進行起乩表演，並將過程投影於工廠廢鐵上，試圖以「非現代影像敘事」的方法與實踐，質問現代性對「非理性」的排除。此矛盾在2017年「近未來的交陪：蕭壠國際當代藝術節」中被推向行動層面，策展人龔卓軍援引人類學家詹姆士·史考特（James Scott）的「贊米亞」（Zomia）概念——指涉東南亞高地無國家社群的流動抵抗策略——並邀請藝術家進入台南鹽分地帶，與地方廟宇、漁村社群共同創作。例如，藝術團體「豪華朗機工」的《風土設計》（2017）以廢棄蚵棚與鹽田土壤搭建聲響裝置，將環境記憶轉譯為地景交響；藝術家陳伯義的《王船祭儀》（2017）則與西港刈香社群合作，將王船燒化儀式重新詮釋為當代行為藝術，試圖透過「游牧式、流動性的社會構成」，集結那些散落、變動、遷徙於民間的社會力量，使其重新深入民間，連接起被遺忘和失語已久的野生疆界。此外，亦有黃漢沖協同黃香凝於2019年在台北當代藝術館策劃的「烏鬼 | Stories We Tell To Scare Ourselves With」⁶以及由新加坡藝術家何子彥與台灣藝術家許家維共同策展的國美館2019亞洲藝術雙年展「來自山與海的異人」⁷，皆試圖「以『異人/他者』擴大鬼魅的疆界，將他們翻轉為一種可能的『禮物』」。而同年亦有由朱峯誼策劃的「重返神性：作為一位無神論的有神論者」，試圖繞過「現代性」的框架，不討論現代性/抵抗現代性為前提的抵抗策略，反而以個人經驗與集體經驗的雙重參照論述，試圖

⁶ 出自MoCA TAIPEI：<https://www.mocataipei.org.tw/tw/ExhibitionAndEvent/Info/烏鬼>

⁷ 許家維, 何子彥, 林怡秀(2019). 山與海的異人：2019亞洲藝術雙年展. 國立台灣美術館.

去調整人與客觀世界的相對關係，重新思索「現代性」的當代意義，發展人類與自然永續共生的未來路徑。

從維也納「萬物有靈」(Animism, 2011)展覽對自然—文化二元論的挑戰，到台北雙年展「現代怪獸」(2012)以禱杙隱喻歷史暴力，再到「近未來的交陪」(2017)運用「贊米亞」(Zomia)的游牧邏輯連結民間力量，這些實踐皆試圖透過身體的儀式性與地方的靈性維度，修復被現代性割裂的人與環境的共生紐帶。本文試圖由這些實踐脈絡引出後續章節的理論框架：第一章「游移的場域：時間裂隙中的空間詩學」將從榮格的「共時性」與阿岡本的「彌賽亞時間」出發，並透過德波「景觀社會」批判與索雅「第三空間」理論，為「游移的身體」作為能動媒介提供批判框架與行動場域，分析空間作為權力與記憶的動態生成場域，如何在非線性敘事的意義網絡中，釋放身體被現代性消解的抵抗潛能，為實現多重時空疊合的藝術實踐提供理論支撐；第二章「邊界的重構：藝術行動中的身體政治」則在當代展演的另類脈絡中，更深入地剖析處於理性與非理性裂隙間的「閹限身體」，如何將資本主義遺骸轉化為記憶的巫覡場域。這些實踐脈絡回應了博曼所言「現代性將所有人拋入鬥爭漩渦」的困境，面對科技異化導致的「感知單維度化」，提出以艾布拉姆「生態身心學」與哈拉維「賽博格」理論為重構路徑，挖掘「無器官身體」在混沌中「解域」與共生的可能。第三章「作品脈絡」為自身過去一系列藝術實踐的脈絡梳理，將理論命題具象化於創作的演進軌跡之中，可以大致歸納出三個階段的轉向，來紀錄「游移的身體」如何由內到外，從「抵抗」技術到走向「共生」的實踐路徑，同時為第四章的畢業個展《歸墟 | Nihil • Cycle》提供創作邏輯的歷史鋪墊。

當代身體的政治能動性正面臨新自由主義的消解危機。教育學者亨利·吉魯(Henry Giroux)警示的「幻滅機器」(Disimagination Machine)與羅納德·普瑟(Ronald Purser)批判的「正念陰謀」(McMindfulness)，揭露了新自由主義如何將抵抗能量內化為自我規訓。當代身體不僅承受數位監控與演算法殖民，更在「向內管理」的意識形態中被剝奪政治能動性——這種困境也在第四章「歸墟 | Nihil • Cycle」個展的核心關懷中有所體現。展覽中，AI演算與螢光投影並非科技烏托邦的再現，而是藉由「偽儀式」展演，將技術轉譯為當代巫覡的「通靈觸媒」。透明布幔上矛盾意象的疊加、舒曼波調製的白噪音，以及即興舞蹈的隨機節奏，共同構建了一個混沌的「量子場域」，迫使觀眾在無序之序中直面存在的本質：萬物雖無自性，卻因緣和合而顯現。此設計試圖解構虛實邊界的幻象，進而引出「從抵

抗到共生」的思考結論，也許抵抗現代性遺留暴力的當代方法，存在於超越二元對立，擁抱技術與身體的野性共生之中。

在全球化和後疫情時代的失真語境下，本研究以「游移的身體」為方法論，試圖在「無界」的混沌中重構身體政治。這具身體既是被拋擲於熵增時空的創傷載體，亦是穿透邊界的行動媒介——如班雅明（Walter Benjamin）筆下的「歷史天使」⁸，在廢墟中凝視過往碎片的同時，被風暴吹向未知的未來。「無界」，即無分別心，「無界展演」試圖借助「影子的哲學」，嘗試尋找從陰影中重新回到生活本身的路徑，試圖跨越從資本主義「現代性」以來區分「他者」的邊界，回歸六祖惠能所言的「本來面目」⁹。也許，唯有直面現代性裂痕，方能於後人類情境下，在技術巫術與生態復甦的交織之間，重新召喚那未被馴服的「存在質地」與未來的潛能。

⁸ 《歷史哲學論綱》寫於1940年，是班雅明生前最後作品，針對納粹崛起與二戰的歷史暴力提出批判，質疑啟蒙理性與線性進步史觀。「歷史天使」隱喻批判了「進步」意識形態對過往苦難的漠視，強調歷史書寫需直面「廢墟」與「未完成的救贖」。

⁹ 「本來面目」在禪宗語境中，指未被概念、習氣遮蔽的「自性清淨心」，此概念貫穿《壇經》對頓悟思想的論述（見〈般若品〉、〈疑問品〉）。學者楊曾文（2001）於《敦煌新本六祖壇經》中亦考證，該詞彙屬南宗禪獨特的話語策略，用以顛覆文字執著（p. 67）

第一章 游移的場域：時間裂隙中的空間詩學

現代性批判似乎始終圍繞著「異化」的核心命題展開，其權力機制深刻地作用於每個身處其中的個體對時間與空間的體驗之上。時間被簡化為線性、同質的進步敘事，空間則被資本與景觀重構為功能化、碎片化的消費場域，二者共同構成了現代性主體的雙重囚籠。然而，正如喬吉歐·阿岡本（Giorgio Agamben）所言，「過於貼近和契合這個時代的人，反而無法看見時代。」真正的「當代性」也許在於與時代保持一種批判性的距離，即「通過脫節與不合時宜」¹⁰，在裂縫中辨認突破囚籠的可能。本章旨在為核心概念「無界展演」與「游移的身體」建構理論基礎，分別從時間哲學與空間理論兩條脈絡入手，探討突破現代性時空囚籠重構主體能動性的可能路徑。

第一節「時間性的突圍：共時性與彌賽亞時間」以時間哲學為路徑，為「無界展演」中打破線性敘事、實現多重時空疊合的藝術實踐提供理論支撐。卡爾·榮格（Carl Jung）的「共時性」（Synchronicity）理論¹¹揭示了被因果律與線性時間觀所遮蔽的、事件之間充滿意義的「非因果性連結」，為理解個體與集體無意識如何穿透時間提供了心理學框架。喬吉歐·阿岡本的「彌賽亞時間」（messianic time）¹²則將每一刻都視為中斷既定秩序、開啟嶄新可能的「入口」，進一步將這種非線性時間觀推進到一種存在於「未來對當下重構」的革命性潛能之中。這兩種時間理論共同為「無界」展演提供了時間哲學基礎：一種能夠連通潛意識原型、中斷線性秩序，並在「此時此刻」創造集體性共時體驗的時間性方法論。

第二節「空間詩學的抵抗：從景觀社會到第三空間」則轉向空間維度，為「游移的身體」作為能動媒介提供批判框架與行動場域。居伊·德波（Guy Debord）在《景觀社會》（La Société du spectacle, 1967）中揭示，當代資本主義通過影像的過剩生產與「可視性暴

¹⁰ Giorgio Agamben (2007) 《何謂當代？》(What Is the Contemporary?) 出自「當代展演」(Contemporary Performance). (謝杰廷，張芳薇，李立鈞 著). 臺北市立美術館.

¹¹ 卡爾·榮格（Carl Jung）在《共時性：一種非因果的聯繫原則》（Synchronicity: An Acausal Connecting Principle, 1952）中提出的「共時性」概念，透過「有意義的巧合」現象，挑戰了因果律與線性時間的壟斷地位，揭示了心理現實與物理現實之間由集體無意識原型構成的非線性意義網絡。

¹² 喬吉歐·阿岡本（Giorgio Agamben）在《剩餘的時間：對羅馬書的註解》（The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans, 2005）中提出了「彌賽亞時間」（Messianic time）概念，其理論指出彌賽亞事件並非遙遠的終末，而是一種將時間折疊、以未來突入當下的異質性時間經驗；它使既存世界秩序陷入一種「被懸置」的「剩餘狀態」，並要求主體以假設性（as if）的姿態生活於其中（如《哥林多前書》7:29-31所示）。

政」，將真實的社會關係異化為被動凝視的景觀，完成了「分離的終極形態」。對抗此種空間異化，愛德華·索雅（Edward W. Soja）的「第三空間」理論¹³提供了富於辯證性的出路，第三空間超越了真實/想像的二元對立，是一個動態的、充滿可能性的「記憶戰場」，其中精神與物質、歷史與當下持續交織，為重構身份與記憶提供了能動性場域。而策展人蘇菲·格茲（Sophie Goltz）對「政治記憶物質化」的探索，則進一步揭示了新空間經驗之下的藝術行動如何揭露權力結構的歷史裂痕，並在全球化流散中重構多重身份的歷史意義之可能。以烏茲別克當代藝術家薩歐妲·伊斯瑪伊洛娃（Saodat Ismailova）的跨媒介實踐為例，其通過聲音、神話與空間的多重疊合，於「不可言說」的裂隙中招喚出中亞未被殖民化的記憶，也印證了當代藝術實踐正以新的空間實踐為媒介，將被景觀割裂的經驗重新縫合，展現「第三空間」作為一種抵抗詩學的動能。於此，「游移的身體」找到其行動劇場——它不再是景觀中被動的觀看者，而是成為第三空間中積極的共同生產者，透過身體的移動、觸碰與參與，重寫被權力編碼的空間敘事。

時間與空間的理論並非割裂，而是形成了辯證的對位：若德波在空間上指認了「可見性自身即是牢籠」，那麼榮格與阿岡本則在時間上為我們開拓了通向不可見維度的突圍路徑。「游移的身體」正是這一辯證關係的實踐載體——它同時在彌賽亞時間與第三空間的記憶戰場中行動，於時空的裂隙間游移，以重獲被現代性所異化的感知維度與政治能動性。

第一節 時間性的突圍：共時性與彌賽亞時間

現代性的主導時間觀，是一種源於啟蒙理性、並與資本主義發展緊密共構的線性—進步主義時間觀（linear-progressive temporality）。其核心特徵將時間理解為一種同質的、可量化的直線式向量，從過去到未來，不可逆地指向無限進步的歷史時間。在此時間從一種生命體驗的節律，被鐘錶、日曆等技術分割成標準化的、可交換的單位（如工時），成為現代社會資本增殖的必要條件。它被賦予了一個內在的目的性，創造了「投資—生產—回報」的循環框架，並通過消費主義不斷加速時間流，製造需求與過時，從而確保資本的持續積累。

「歷史」被建構為一個線性發展的宏大敘事，方向是從「蒙昧走向文明」、從「落後走向進步」。而這種「進步強制」（Zwang zum Fortschritt）不僅為殖民擴張、技術至上主義和無

¹³ 愛德華·索雅（Edward W. Soja）在《第三空間：航向洛杉磯及其他真實與想像之地》（Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places, 1996）中提出「第三空間」理論，提出相對於第一空間（物質空間）與第二空間（再現空間），「第三空間」強調空間是物質性、社會性與想像性的辯證綜合體。

限經濟增長提供了合法性，也將所有偏離此敘事的文化與生活方式邊緣化為「落後」或「反動」。最終，這種時間觀成為一種隱蔽的權力技術，將個體生命緊緊捆綁在「發展」的鏈條上，結果是造成了生命經驗與時間流的深刻異化——人不再是時間的體驗者，而是淪為被時間驅趕、度量與規訓的客體。

然而，正是對這種同質化、空洞化時間經驗的深刻不滿，二十世紀後現代理論家，如尚-法蘭索瓦·李歐塔（Jean-Francois Lyotard），在《後現代狀況》（La condition post-moderne, 1979）中宣佈了對這種「進步」的「宏大敘事」（meta-narratives）的懷疑。「進步敘事」正是最核心的宏大敘事之一——即認為歷史是朝著某個終極目標（如啓蒙解放、共產主義）不斷前進的單一故事。而此種對線性時間的批判並非孤例，在哲學、心理學與藝術領域亦不乏對此反思深刻的建設性回應。在哲學層面，如吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）的「差異與重複」概念則挑戰了同質單向的時間流，他與皮埃爾-費利克斯·瓜塔里（Pierre-Félix Guattari）一起提出的「根莖」（Rhizome）、「游牧」（Nomad）、「慾望機器」（Desiring-Machines）等概念，旨在構建一種去中心化、非等級化、流動和生成的多向度理論模型；而在心理學領域，卡爾·榮格（Carl Jung）所提出的「共時性」（Synchronicity）理論¹⁴，則引入了一種基於「意義」和「非因果性聯結」的宇宙觀，同樣質疑了現代科學範式中線性的、機械的因果決定論。

榮格將共時性定義為「兩種或多種事件在有意義的巧合下發生的情境，其中涉及的不只是概率問題」。這種「有意義的巧合」呈現出兩種主要形態：一是在「事件層面」，兩件或多件無邏輯關聯的事件在時間上同步發生現象；二是在「意義層面」，內在的心理狀態與外在的事件在隱喻維度上形成「超因果共振」現象。

共時性的本質，在於揭示心理現實與物理現實之間存在一種「非線性連結原則」。榮格透過跨文明神話、占卜系統與臨床案例發現，此現象根植於人類集體無意識的原型網絡。當特定情境激起深層心理中的原型意象（如「智者」或「陰影」），意識與無意識的邊界便暫時模糊，個體得以窺見一種超越線性邏輯的隱性秩序——榮格稱之為「非因果有序性」（Acausal Orderedness）。例如，某人在存在焦慮中偶然翻開的書頁，卻精準呼應了其當下潛意識的困境。此類「有意義的巧合」並非文化特例，而是人類經驗中理性與神秘性共存的

¹⁴ 卡爾·榮格（Carl Jung）在《共時性：一種非因果的聯繫原則》（Synchronicity: An Acausal Connecting Principle, 1952）中提出了「共時性」（Synchronicity）的概念，某種程度上顛覆了傳統因果律的解釋框架。

普遍印證。對於「游移的身體」而言，共時性提供了一種獨特的存在模式：身體不再是線性時間中被動的流逝體，而是成為一個敏感的「接收器」與「導體」，能夠在特定時刻與跨越時空的意義網絡對接，從而體驗到自身與更宏大整體的聯結。這種體驗打破了現代性個體孤獨、封閉的幻覺，為身體注入了某種「靈性」維度的能動性。榮格的理論也並非意在簡單否定現代性時間觀，而是在擴充我們對時間與真實的理解維度，在由鐘錶與日曆所規訓的線性秩序之外，為那些無法被因果邏輯解釋、卻又充滿深刻意義的「巧合」體驗——即意識與宇宙間立體的、網狀的意義連結與非因果性的共振，提供了一個心理學上的闡釋框架。

如果說榮格的共時性理論從心理分析層面為突破線性時間提供了內在路徑，那麼喬吉歐·阿岡本（Giorgio Agamben）則進一步將此「超線性時空觀」政治化。阿岡本作為當代最具原創性的政治哲學家之一，其理論雖與後結構主義思想對話，卻遠不止於解構。在《剩餘的時間：對羅馬書的註解》（2005）中，他借助對保羅書信的重新詮釋，提出了「彌賽亞時間」（Messianic time）的概念，「彌賽亞時間」批判線性歷史敘事，主張真正的革命性存在於「當下對過去的爆破性重構」。這種時間並非一種線性向前、指向遙遠末世的同質時間，而是一種將時間折疊的異質性經驗，它意味著「將來/終末」並非在時間的盡頭等待，而是進入當下，從內部撕裂並改造線性時間流。這並非否定歷史，而是將歷史轉化為「可被中斷的裝置」，從而懸置權力的「決定論」敘事，使每一刻成為「未完成革命的入口」。

阿岡本的核心論點在於，彌賽亞時間將人所處的常規時間懸置起來，將其轉變為一種「剩餘的時間」或「最後的時間」。他引用《哥林多前書》來說明這種時間結構：「因為這世界的樣子將要過去了……從此以後，那有妻子的，要像沒有妻子；哀哭的，要像不哀哭；快樂的，要像不快樂；有置產的，要像無有所得」¹⁵。這裡「要像」（as if）的狀態是理解彌賽亞時間的關鍵——既存的世界秩序（如婚姻、經濟）在表面上並未立刻消失，但其意義和效力已被徹底改變和懸置，人們不再完全屬於舊有的秩序，而是以一種「不屬於」的方式生活於其中。

因此，「彌賽亞時間」並非一個新的、穩定的時間秩序，而是對舊秩序的中斷，而成為一種真正的例外狀態。對於「游移的身體」而言，「彌賽亞時間」提供了一種在時間之內顛覆時間的存在模式。身體的「游移」在此獲得了深刻的哲學內涵：它正是在這種「剩餘時

¹⁵ 《哥林多前書》（1 Corinthians）7:29-31。（和合本/NIV）。

間」中踐行「要像」的姿態性實踐。它既不徹底逃離現存秩序，也不完全服從於它，而是在秩序內部通過其行動（如藝術實踐）演繹其懸置狀態，從而釋放出一種新的政治潛能。游移的身體存在於一個獨特的「時—間」（time-between）之中——在此「間」舊秩序已失效，而新世界卻尚未完全來臨。它通過其行動，將自身塑造為一個活生生的「例外」符號，在「此刻」的決斷中捕捉彌賽亞性的力量，從而將線性時間的牢籠轉化為一個充滿革命性潛能的開放場域。

不管是榮格所說的「共時性」，或是阿岡本的「彌賽亞時間」，其實都映射出了現代性的雙重困境：理性化進程既催生了技術異化，亦孕育了對異化的抵抗。共時性與彌賽亞時間共同描繪了一幅突破現代性時間監獄的路線圖。榮格從分析心理學的層面，提供了身體與超越性意義重新聯結的通道；而阿岡本則從政治哲學的層面，賦予了身體中斷歷史、創造事件的革命能量。他們都指向一種在時間裂隙中運作的主體性潛能。

「游移的身體」表達的是這種主體性潛能的具象化。它可以是在共時性體驗中感應意義網絡的「靈媒」，也可以是在彌賽亞時間裡抓住未來的「此時」、進行決斷的「行動者」。行動中的「身體」通過「游移」這種獨特的時間性實踐，對抗著景觀社會將時間扁平化、空洞化為純粹消費節點的企圖。在理性與神秘的裂隙中，重構著其與時間的關係，試圖恢復被現代性所壓縮和異化的感知維度與身體的實踐能動性。它證明了，突破意識牢籠的關鍵，不在於否定理性或擁抱神秘，而在於看見兩者的辯證裂隙——正如榮格所言：「真正的象徵，永遠指向已知之外的不可言說之物。」

第二節 空間詩學的抵抗：從景觀社會到第三空間

若現代性的時間異化在於線性進步敘事的專制，空間的異化則體現於將豐富、多義的生活世界壓縮為功能化、碎片化並被權力徹底滲透的扁平景觀。居伊·德波（Guy-Ernest Debord）在其經典著作《景觀社會》（1967）中指出，當代資本主義的支配邏輯已從對「生產」的直接控制，轉向對「生活本身」的全面殖民，其核心機制便是「景觀」——「由少數人演出，多數人默默觀賞的某種表演」¹⁶。景觀並非單純的影像集合，而是指「以影像為中介的人與人之間的社會關係」。

¹⁶ Debord, G. (1967). *La Société du spectacle*. Buchet-Chastel.

德波在《景觀社會》開篇中，策略性地援引路德維希·費爾巴哈（Ludwig Feuerbach）對基督教神學的批判框架¹⁷，指出若宗教體制所建構的神學幻象是「人本質的第一次異化」，那麼「景觀社會」則如同「異化的二次方」：它將商品經濟的「物化關係」徹底轉化為「影像的總體性統治」。景觀社會的運作依賴於「可視性暴政」（the tyranny of visibility）：它繼承並強化了西方哲學的「視覺中心主義」傳統，將「看」的範疇絕對化，並以技術理性為支撐，將生活碎片重組為「無器官的影像流」，通過影像的過剩生產將一切活生生的經驗壓縮、抽象為「可觀看的表徵」（Debord, 1967）。

德波揭示，資本主義的支配邏輯經歷了從「生產控制」到「景觀殖民」的典範轉移。早期資本主義通過「飢餓」（物質匱乏）維持階級剝削，而景觀社會則以「影像的過剩生產」重構權力機制。其中「初級物化」將社會紐帶簡化為商品交換，而「次級景觀化」則進一步將物化關係編碼為符號系統，構建「表象即本質」的意識形態閉環。其結果是空間的徹底殖民化：真實的城市空間被景觀的符號體系所覆蓋和重構，「對話」被「單向傳播」取代，「批判性」被「消費慾望」消解，人際互動被異化為人與影像的單向凝視。

最終，德波宣告了「分離的完成」（the completion of separation）：人類的實踐活動被異化為「被動觀看的儀式」，身體被禁錮在景觀所指定的觀看位置上，成為孤獨而沉默的「景觀癡迷症患者」載體。對於「游移的身體」而言，景觀社會描繪了其所需對抗的終極困境：一個所有空間維度均被資本邏輯預先編碼、所有身體經驗均被媒介表徵所預先定義的牢籠。身體成為主體的「游移」可能性在此似乎被徹底剝奪。

而愛德華·索雅的「第三空間」理論¹⁸，正是對這種絕望的牢籠提出的一種富有辯證性的回應。在其著作《第三空間——去往洛杉磯和其他真實和想像地方的旅程》（1996）中，索雅提出了空間的三重辯證：

- （1）第一空間（Firstspace）：物質性的地理實體空間（如城市中的建築、街道）。
- （2）第二空間（Conceived space）：主體經驗投射的表徵性空間（如個人對場所的情感投射與想像、依附）。

¹⁷ 路德維希·費爾巴哈（Ludwig Feuerbach）在《基督教的本質》第二版序言中尖銳指出：神學幻象實為人類感性存在的異化投射，上帝之城的超驗性不過是「真實生活被頭足倒置的偽邏輯」（Feuerbach, 1841/2008, p. 25）。

¹⁸ Edward W. Soja, *Third Space: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Chicago, Blackwell Publishers, 1996) 一陸揚譯，《第三空間——去往洛杉磯和其他真實和想像地方的旅程》（上海：上海教育出版社，2005）

(3) 第三空間 (Lived space)：物質與精神、真實與想像、意識與無意識的辯證綜合空間，其本質是「動態的意義生成場域」（包含人與空間在此交融的實際經驗與真實生活）。

第三空間的提出，顛覆了傳統空間論中「非此即彼」的二元對立（真實/虛構、物質/精神），轉而擁抱一種「亦此亦彼」（both/and also）的邏輯。在這個空間裡，被壓抑的歷史、被遺忘的創傷、被邊緣化的身份，皆可透過藝術行動與身體實踐被重新顯影和協商。例如，柏林猶太博物館的「流亡者花園」即為第三空間的典型實踐：傾斜的地面、不規則的混凝土柱體與壓抑的光線，共同構建了一種「失重感」，迫使觀眾在身體失衡中體驗當年流亡者的心理狀態。這種設計便是透過空間的「非穩定性」，將歷史事件轉化為當下可觸摸的身體經驗，通過觀眾們在同一歷史空間中的「游移」，再現了記憶中的痕跡。

索雅指出，第三空間的本質是一個動態的、開放的、充滿可能性的「記憶戰場」，亦是「多重現實的疊合體」。以洛杉磯的移民社區為例，墨西哥裔壁畫家茱蒂·巴卡（Judy Baca）的壁畫《世界之牆》（The World Wall）將原住民神話、殖民暴力與當代勞工抗爭並置於同一畫面，使牆面成為「時間的橫切面」。觀者行走其間，既目睹傳教士的宗教符號與現代塗鴉的碰撞，亦能聽見街角流浪樂隊的即興演奏——聲音、圖像與身體的移動共同編織出「活著的歷史檔案館」。



圖例 1 / 《世界之牆》（The World Wall），Judy Baca, 1990

在此脈絡下，空間既是文化的載體，亦是記憶的「化石」——疊合了權力爭奪、身份流變與偶然事件的痕跡。個體在此場域中既是歷史的「見證者」，也是被歷史形塑的「漂流物」，於自我認同與政治身份的夾縫中，持續重構著與他者的關係。

策展人蘇菲·格茲(Sophie Goltz) 曾在其策展宣言¹⁹中提出，藝術場域應成為「政治記憶的物質化形式」。伴隨著被揭開及被遺忘的歷史，空間將會一次次的成為超越國族原本規範的、有生命力的社會空間。她強調，空間的意義不在於其物理邊界，而在於其承載的「記憶層積」——被壓抑的歷史、被遺忘的創傷、被抹除的身分，皆可透過藝術行動重新顯現。

在當代全球化引發的人口流動中，此種藝術行動更延伸至身分政治的維度。當主體游移於國族、意識形態與虛實邊界之間，其身分認同亦能呈現出碎片化與多重性的特徵。如烏茲別克藝術家薩歐妲·伊斯瑪伊洛娃(Saodat Ismailova)的創作，則為「第三空間」理論與參與式藝術提供了跨文化的實踐典範。她的作品融合擴延電影(expanded cinema)、環境音樂與儀式性表演，試圖在「不可言說」的裂隙中召喚中亞的歷史記憶。

Ismailova認為，聲音因缺乏實體的物質性，得以逃逸西方分類學的殖民暴力。在其作品《奇拉霍納》(Chillahona, 2022)中，Ismailova透過緩慢的鏡頭運動與環境音景，將蘇聯時期的集體農場遺跡轉譯為超現實的靈性場域。非線性的敘事將社會主義的烏托邦幻滅、薩滿文化的靈性傳統與生態危機並置，形成「時間的皺褶」。歷史的暴力並非以檔案再現，而是透過風聲、呢喃與儀式鼓點，重構為「可聽見的記憶考古學」。正如Ismailova所說，當我們在此刻重現某個音色之時，它便成為了召喚記憶的通道，得以傳達永恆的信號。



圖例 2 / 《奇拉霍納》(Chillahona), Saodat Ismailova, 2022

¹⁹ Goltz, S. (2019). Curatography: On the Political Choreography of Monuments. Retrieved from <https://curatography.org/zh/>

Ismailova的作品常緩慢而深入地審視中亞地區的多層次現實，同時融入了對該地區女性歷史和生態問題的關注，以及對薩滿和萬物有靈論的研究。她的作品中常有一種另類的時空感，在其另一代表作《沉默40天》（40 Days of Silence, 2014）中她便將歷史轉譯為「神話時空」，進一步挑戰線性史觀。這件多頻道影像裝置記錄了女性在蘇聯建築中的身體表演，透過空蕩走廊的迴聲、褪色壁畫的凝視與儀式性動作，構建出「沉默的記憶劇場」。這也正好呼應了索雅的「第三空間」理論。Ismailova的空間實踐揭示了當代藝術的任務已不在於單向度地「再現現實」，而在於創造「多重現實的疊合介面」。



圖例 3 / 《沉默40天》（40 Days of Silence）, Saodat Ismailova, 2014

德波與索雅的理论在建構本論文對何為「無界」的「空間認知」上，構成了一組微妙的辯證對位：德波反思了「有界」的現實（景觀的區隔與封閉），而索雅則指明了「越界」的可能（第三空間的開放與生成）。正是這種辯證張力，有機地定義了「無界」並非一種消除所有差異的均質虛空，而是一種承認所有邊界皆可穿透、並在動態實踐中被不斷重新想像的能動場域。

而「游移的身體」正是這一「無界」認知的核心實踐者與見證者，將自身鍛造為一個穿透性的媒介，它的實踐旨在於景觀的光滑表面製造裂縫，並將這些裂縫擴展為充滿生機的「無界」地帶。它證明，空間並非權力預先決定的靜態容器，而是可以通過身體的詩意實踐不斷被爭奪、被重寫、被想像的動態場所。這種在「有界」中創造「無界」的辯證能力，為我們在後疫情時代的失真語境下，重構身體政治與空間正義提供了一個可能的方法啟示。

從蘇菲·格茲的政治劇場到Ismailova的聲音考古，當代藝術便是以這樣複雜的媒介策略，挑戰著現代性敘事的單一性，共同指向一種「記憶的政治學」：空間可以作為記憶的現場，超越物質與精神的疊合，使得現代性霸權對歷史的篡改與遮蔽在此顯現。而在此聲音/身體可以作為抵抗的媒介主體，以參與式行動重構其主體能動性，透過其游移的形態，召喚我們過去被遮蔽的記憶，並以此重新想像未來，在全球化流散中重構多重身份的歷史意義，從而將靜態的空間「界限」轉化為動態的相遇「介面」。

第二章 邊界的重構：藝術行動中的身體政治

當代藝術與社會行動的交界處，「身體」始終扮演著雙重角色：它既是權力規訓的首要對象，亦是抵抗異化、重構主體性的能動媒介。本章承接第一章所建立的時空批判框架，進一步將理論焦點凝聚於「身體」本身，探討其如何通過具體的藝術實踐，穿透現代性所設定的種種邊界——從殖民暴力下的文化之界，到科技異化下的虛實之界。本章旨在論證，「游移的身體」作為一種方法論，如何能夠靈活地穿梭於野性巫儀與科技生態之間，將被規訓的身體轉化為主動的「邊界重構者」。

第一節「零度狂歡：跨越意識界的野性身體」將以人類學民族誌為起點，剖析身體如何通過儀式性動作解構權力。從埃文斯-普里查德（E. E. Evans-Pritchard）筆下阿贊德族（Azande）巫醫調解個體與社會創傷的「社會治療系統」，到尚·胡許（Jean Rouch）鏡頭中西非Hauka儀式中以殖民戲仿實現的「身體抵抗」，本節將闡明「巫儀身體」如何作為一種「閹限存在」（liminal existence），通過擁抱「野性」，在理性/非理性、文明/野蠻的二元對立中打開裂縫。此種「野性身體」的政治性在臺灣當代藝術家高俊宏的《廢墟影像晶體計畫》中亦得到了跨時代的呼應，其透過身體踏查與參與式共創的方式，將一個沈寂已久的資本主義「廢墟」，得以轉化成一個重構地方記憶的「巫覡現場」。

在科技資本主義的籠罩下，身體逐漸被簡化為數據流中的可計算單元——無論是透過生物識別監控、健康App的自我量化，或是虛擬實境中對化身的操控，皆可見「數位異化」的趨勢。此一現象不僅切斷了身體與自然間的連結，也壓縮了感知的多元維度，使感官經驗愈發扁平化。在此身體被轉化為「數據流中的游牧者」，試圖以虛擬化身（Avatar）之姿，跨越國族、性別乃至物種的界線，重新書寫身分的政治性與感知模式。本章第二節「無序之敘：生態身心學與科技異化下的身體感知」則以生態哲學家大衛·艾布拉姆斯（David Abram）的「生態身體」（Eco-Somatics）²⁰理論，以及唐娜·哈拉維（Donna Haraway）擁抱混種存在的「賽博格宣言」（A Cyborg Manifesto）²¹為理論基礎，結合中國當代藝術家曹斐在《人民城寨》中的賽博格身體實踐，深入探討技術如何成為「身分解域」（Deterritorialization）的觸媒，以重建身體與世界之間豐富的、多感官的對話關係。

²⁰ Abram, David. (2010). *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*. Vintage Books.

²¹ Haraway, D. (1985). A Cyborg Manifesto in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (pp.149-181). Routledge.

本章的論述旨在表明，在當今被全球化與科技資本主義席捲的新時代，「游移的身體」的能動性正在於，它可以穿梭於遠古與未來間，在最傳統的巫儀野性與最先進的生態技術之間，提供重構邊界與召喚新想像共同體的可能。

第一節 零度狂歡：跨越意識界的野性身體

在現代性確立理性至上地位的進程中，那些被歸類為「非理性」、「野性」或「迷信」的身體實踐與知識體系，一度遭受著系統性的壓抑與排除。然而，正是這些處於邊緣地帶的、未被完全規訓的身體性，往往蘊藏著最為尖銳的抵抗潛能。如同參與式藝術（Participatory Art）的核心命題，正在於挑戰「觀眾」的被動性，將其轉化為「共同生產者」。克萊兒·畢莎普（Claire Bishop）在《人造地獄——參與式藝術與觀看者政治學》（Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship, 2012）中強調，參與式藝術的價值不在於營造虛假的和諧，而在於製造「關係性對抗」（Relational Antagonism）。她以古巴藝術家塔尼亞·布魯格拉（Tania Bruguera）的《塔特林的私語（Tatlin's Whisper）#6》為例：觀眾被邀請上台模擬政治演說，卻遭遇便衣警察的暴力壓制。此設計透過「被迫共謀」的荒誕情境，揭露了民主社會中言論自由的結構性虛假。這種「對抗性美學」透過身體的暴力性展演，迫使觀眾直面權力機制的真相。

英國人類學家埃文斯·普里查德（E. E. Evans-Pritchard）在其經典民族誌《阿贊德人的巫術、神諭與魔法》（Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande, 1937）中指出阿贊德巫術並非愚昧的迷信，而是一套複雜的「社會治療系統」。其功能在於為無法解釋的災難（如作物歉收、親人離世）提供一種因果解釋與集體應對的框架，從而將個體的創傷性焦慮轉化為可操作的社會程序。巫醫（nganga）透過舞蹈、草藥與附身儀式，將個體的疾病與社會衝突轉化為可操作的象徵符碼。例如，當族人因農作物歉收而指責邪靈作祟時，巫醫並非僅以占卜歸咎邪靈，而是會引導社群進行集體舞蹈，模仿雷雨與土地震動的節奏，或是季風穿越樹冠的聲響，使參與者在身體律動中自然產生的汗水與喘息同步在「土地的呼吸」中。這種無意於征服自然的「模仿巫術」顛覆了西方對巫術的刻板認知，它以人的身體為媒介，試圖重新校準個體、社群與生態的動態平衡，以此重建人與自然的交感關係。

由此可見，這種「野性」的身體並非無序，而是遵循著一套不同於西方理性邏輯的秩序。如榮格在其「共時性」（Synchronicity）理論中所解釋的那樣，巫術儀式中的非因果性事件（如夢境的預兆與現實災難的巧合）實為集體無意識原型的顯現。當巫醫在附身狀態下顫抖、旋轉或吟唱時，其身體動作成為連接意識與無意識的橋樑，揭露被現代理性壓抑的「影子自我」²²，成為調解危機的關鍵媒介。

法國人類學家尚·胡許（Jean Rouch）在其紀錄片《瘋癲大師》（Les Maîtres Fous, 1955）中，亦記錄了殖民時期西非尼日爾「集體迷狂」的Hauka儀式：該儀式源於一位一戰後的士兵，信仰者可以通過儀式進入恍惚狀態「與神靈溝通」。工人們在附身狀態下，模仿歐洲軍官的步伐、口令與懲戒動作，以戲仿（parody）顛覆殖民權力的威嚴。這種「集體迷狂」的儀式狀態同時也反映了當時西非社會的複雜現實，它並非僅僅是對殖民權力的簡單複製，而是通過誇張、扭曲的模仿，使得殖民者的權力符號（軍裝、口令、法律）從其原本的意義結構中抽離出來，通過被殖民者的身體轉化為一場荒誕劇的素材。這一行動通過身體的「狂歡式」展演，讓被殖民者在精神層面上奪回對自身經驗的詮釋權，將創傷性的壓迫轉化為一種主動的、可駕馭的儀式性能量。

尚·胡許指出，Hauka信仰並非「原始迷信」，而是一種深刻的「生存策略」，被殖民者透過身體的「瘋癲」表演，將創傷轉化為抵抗的能量，嘲弄並解構了殖民者所謂「文明」的虛假權威，從而在被規訓的日常身體之外，開闢出一個暫時性的、卻充滿能動性的抵抗空間。這種「身體的抵抗」不僅是政治抗爭，更是對現代性二元論（理性/非理性、文明/野蠻）的顛覆——巫儀的身體游移於人神之間，成為打破分類暴力的「閼限存在」²³（Turner, 1967）。

這種透過「野性身體」解構權力的邏輯，在臺灣當代藝術家高俊宏的《廢墟影像晶體計畫》（2013-2015）亦有創造性的當代詮釋。藝術家帶領社群進入工業廢墟，透過身體踏查、地圖共創、儀式性吟唱與行為表演，將廢墟轉化為「記憶的巫覡場域」，例如其在桃園觀音工業區的創作中，帶領參與者在瓦礫間爬行，以炭筆拓印鏽蝕的機械殘骸，並以即興吟唱的

²² 「影子自我」是榮格分析心理學中的核心概念，指人格中被意識壓抑、否認或投射出去的部分，既可能呈現負面衝動，也蘊含尚未被開發的潛能（Jung, C. G. Psychology and Alchemy, 1952）。

²³ 英國人類學家Victor Turner在其1969年著作《儀式過程：結構與反結構》（The Ritual Process: Structure and Anti-Structure）中提出「閼限存在」（liminal existence）概念，用於描述儀式過渡階段中個體脫離原有社會結構、處於「非此非彼」的臨界狀態。

方式，重新喚醒被現代性敘事所壓抑與抹除的地方記憶，揭露其在歷史發展中被掩藏的創傷與斷裂。高俊宏強調：「廢墟中的身體是歷史的媒介，透過觸摸鏽蝕與塵土，我們聽見土地被掩埋的哀歌」（高俊宏，2015）。在高俊宏的實踐中，「野性」體現為一種拒絕被資本主義發展邏輯所整合的頑固物質（鏽蝕、塵土、殘骸）與身體性（觸摸、拓印、吟唱）的結合，透過這種「野性」的方法，參與者的身體成為連接受壓抑歷史的媒介，在廢墟的不完整性中，揭露發展主義宏觀敘事背後的暴力斷層，並嘗試重構一種基於地方脈絡的、身體性的記憶檔案。這正是「游移的身體」在當代語境中的一種實踐形態：它主動進入邊緣與廢棄之地，通過身體的游移，重繪被主流秩序所排除的認知圖景。



圖例 4 / 《廢墟影像晶體計畫——可解決教育與經濟名義》，高俊宏, 2013

「野性身體」的能動性，最終指向一種「影子哲學」：在理性與非理性的交界，身體成為容納矛盾與混沌的「過渡容器」，它主動進入一種模糊、混亂的臨界狀態，以擺脫固有社會結構束縛，成為探索新身分和可能性的載體。它游移於理性與非理性、文明與野蠻、中心與邊緣的二元對立之間，通過擁抱混沌，為突破現代性的權力牢籠打開了至關重要的裂縫。正如法國哲學家喬治·巴塔耶（Georges Bataille）所言：「神聖性存在於禁忌的逾越中。」（Bataille, 1957）巫儀中的顫抖、汗水與癲狂，正是對現代性潔癖的一種叛逃——它證明，唯有擁抱身體的野性，方能尋回被技術理性異化的真實。

第二節 無序之敘：生態身心學與科技異化下的身體感知

在科技資本主義的精密架構下，我們的身體正面臨著無法被忽視的「數位異化」困境：其與世界的有機聯結被虛擬界面所中斷，數位技術製造了「感知的單向度化」，使豐富的感官經驗淪為「可計算的數據流」（Stiegler, 2011）。這種「去身體化」的技術邏輯，正是資本主義現代性將生命工具化的縮影。我們透過螢幕觀看世界，卻喪失了親身經驗的深度。法國技術哲學家貝爾納·斯蒂格勒（Bernard Stiegler）深刻揭示了「數位異化」導致的「感知貧困」²⁴。他指出，資本主義的「超工業化」通過無所不在的數位裝置（智慧型手機、可穿戴設備、社交媒體平臺等），系統性地捕獲人類的注意力，標準化並商品化人的感官經驗。身體與世界的關係被重構為「用戶」與「界面」的關係，親身性的、多維度的在場經驗被壓縮為電子螢幕上可滑動、可點讚的數據表徵。它製造了一種新的分離：我們雖極度密切，卻又感到孤絕。這種「感知的貧困」不僅加劇了人與自然的分離，更導向一種新型的主體性危機——身體淪為被監控與計算的客體。

正如氣候學家布魯諾·拉圖（Bruno Latour）在其「蓋亞2.0」理論中呼籲人類以「蓋亞的敏感物種」自居，重新協商我們與「非人行動者」的關係（Latour, 2017），我們亟需一種新的感知教育——放棄人類中心主義的傲慢，承認自己只是生態網絡中的一節振動弦。而令人欣慰的是，以此為前提的當代藝術與科學，似乎也開始有了設計這樣新的「感知界面」的嘗試，讓我們的身體重新成為能夠與風、水、土壤及微生物對話的共同體。如冰島藝術家奧拉佛·埃利亞松（Olafur Eliasson）的《冰鐘》（Ice Watch），就是在現場讓觀眾觸摸極地冰塊的消融，以其掌心溫度的感知去具象化氣候變遷急迫性的作品。

²⁴ Stiegler, B. (2010). *For a New Critique of Political Economy*. Polity Press.



圖例 5 / 《冰鐘》（Ice Watch），Olafur Eliasson, 2014

美國生態哲學家大衛·艾布拉姆斯（David Abram）在《感官的咒語》（The Spell of the Sensuous）中提出「生態身體」（Eco-Somatics）的概念，強調感知並非孤立的大腦活動，而是身體與環境持續交換的動態過程。他以印尼峇里島的稻農為例：農民透過赤腳感知泥土的濕度、手掌觸摸稻穗的成熟度以及鼻腔嗅聞空氣中季風的氣息，形成「一種多感官整合的生態感知系統」（Abram, 1996）。這種感知模式挑戰了現代西方的視覺中心主義，轉而擁抱一種「全息性的身體存在」。

艾布拉姆斯的理論深受現象學家梅洛·龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）的啟發，後者在《知覺現象學》中提出「身體圖式」（Body Schema）的概念，強調身體是「意義生成的媒介」（Merleau-Ponty, 1962）。然而，艾布拉姆斯更進一步強調感知並非發生在頭顱內部的孤立事件，而是身體與環境持續進行的、具身的、呼吸般的對話。他從北美原住民社群的生態實踐中發現，獵人可透過環境訊號追蹤動物，巫師則以歌謠協調自然節律。（Abram, 1996）這些實踐都揭示了一種「去人類中心」的感知倫理：身體不是觀察世界的主體，而是參與生態整體敘事的共鳴體之一。

而唐娜·哈拉維（Donna Haraway）的《賽博格宣言》（A Cyborg Manifesto, 1985）亦提供了一個在技術資本主義內部進行創造性解域與重構身體的生存策略。哈拉維宣稱：「我們都是賽博格」（cyborgs）——即自然與文化、有機體與機器、真實與虛構的混種存在。這一宣言的政治力量在於其拆解了西方現代思想中根深蒂固的二元論（自然/文化、男性/女性、人類/動物、真實/虛擬），擁抱混種與流變的可能性。對哈拉維而言，問題不在於拒絕

技術，而在於如何創造性地重構身分，重新建立身體與技術的關係，將技術從殖民主義、資本主義和父權制的掌控中解放出來，使其從異化的根源，轉變為「身分解域」、跨越邊界並構建新共同體的觸媒。

技術的共生潛能在中國藝術家曹斐的作品《人民城寨》（RMB City, 2008）中亦得到了戲謔而深刻的展現。在虛擬平台「第二人生」中，其化身「中國·翠西」（China Tracy）建造了一個融合社會主義符號、資本主義消費文化與未來主義幻想的數位烏托邦/反烏托邦。通過賽博格化的身體在虛擬城市中的遊歷與表演，曹斐以「超現實的現實主義」（hyper-realist surrealism）風格，消解了虛擬與現實、東方與西方、過去與未來之間的界限，為數位時代中身分、權力與文化提供再構可能。



圖例 6 / 《人民城寨：第二人生化身》，曹斐, 2008

在氣候危機與AI崛起的雙重夾擊下，賽博格已不再是科幻隱喻，而成為當下生存的路徑。哈拉維所述的賽博格未來，是新自由主義的噩夢延續，還是生態社會主義的破曉時刻？在虛實交界的時代，何謂「真實」？何謂「自我」？

或許，「賽博格不夢見牧羊人與其羊群，它拒絕抽象整體，卻偏愛局部、矛盾與拼貼的忠誠。」（Haraway, 1985）哈拉維的賽博格隱喻，被後續學者視為「多重本體論的實踐範

式」。這種「量子態」的身份認知也剛好呼應了法國哲學家吉爾伯特·西蒙東（Gilbert Simondon）的「前個體化」理論²⁵。西蒙東認為技術物是「尚未穩定的潛能集合體」，其個體化過程始終處於動態之中。因此，技術物並非封閉的個體，而是包含無限潛能的「生成場域」（Simondon, 1958）。真正的抵抗不在於逃離技術，而在於以一種更具野性、更富感知的方式與之共生。

²⁵ Simondon, G. (2017). On the mode of existence of technical objects (C. Malaspina, Trans.). Univocal. (Original work published 1958)

第三章 作品脈絡

前兩章節為「無界展演」中的「游移身體」構建了理論框架：第一章確立了其在時間性突破（共時性、彌賽亞時間）與空間性抵抗（景觀批判、第三空間）中的哲學基礎；第二章則剖析了身體作為能動媒介，穿梭於野性巫儀與技術共生之間的方法論。承接於此，本章旨在透過對自身過去一系列藝術實踐的脈絡梳理，將理論命題具象化於創作的演進軌跡之中，亦為第四章的畢業個展《歸墟 | Nihil • Cycle》提供創作邏輯的歷史鋪墊。

我的創作歷程可以視為一場持續數年的「游移」實驗，其演進可以大致歸納出三個階段的轉向：早期較聚焦於對個體感知異化（如《閱讀 | Necessary Perception》、《無事發生 | Nothing Happens》）的微觀體察，第二階段則通過參與式合作（如《凹凹 | Mush Room》、《Happily ever after》）探索與既定歷史關係的反轉與重構，再過渡至如今對技術與記憶、靈性的混合探索（如《靈 | Líng》、《界線 | Boundaries》）。在此紀錄著「游移的身體」如何從內省性的感知載體，逐步發展為介入社會空間的行動者，再從「抵抗」技術的異化走向與技術「共生」的實踐路徑。以下為脈絡中每個作品的具體介紹：

一、《閱讀 | Necessary Perception》

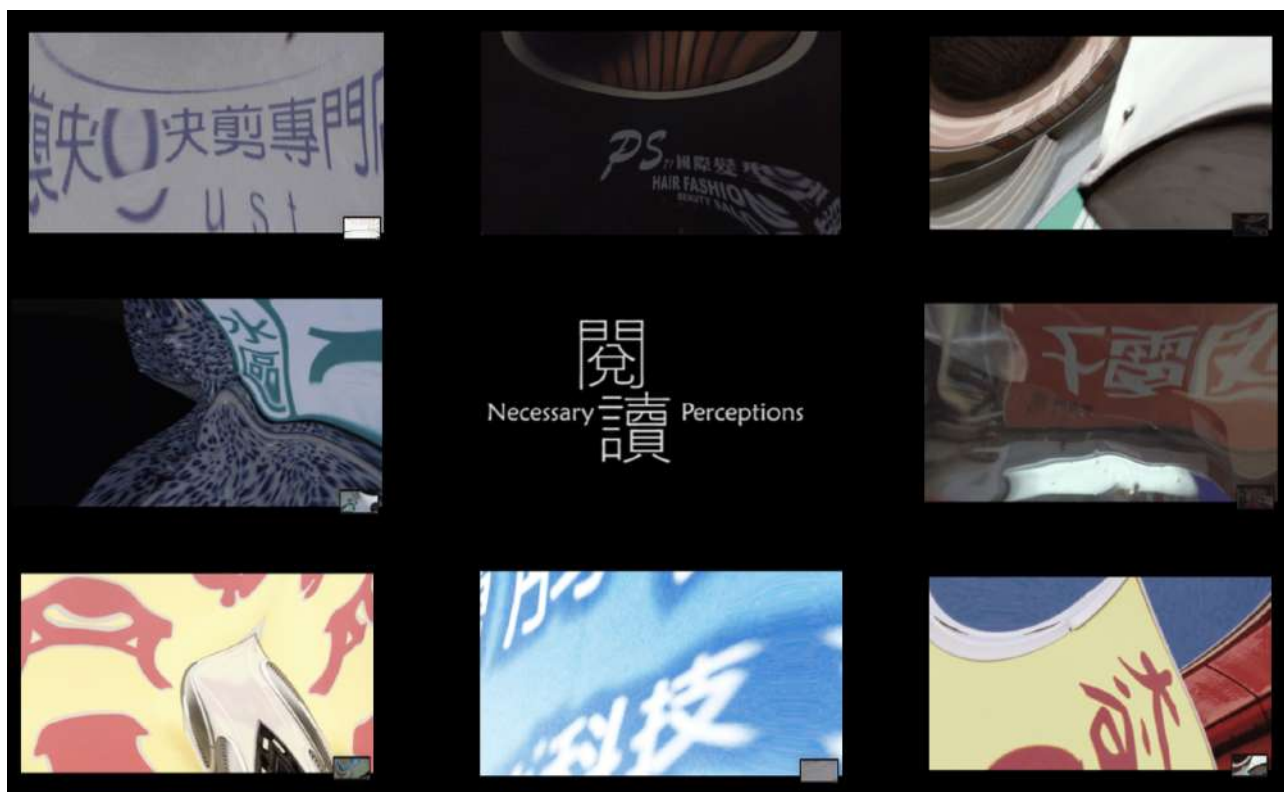
作品名稱：閱讀 | Necessary Perception

作品媒材：單頻道錄像

作品尺寸：4分04秒

作品年代：2017

作品紀錄：<https://youtu.be/mLBFqHZVWCY>



圖例 7 / 《閱讀 | Necessary Perception》, 單頻道錄像, 4分04秒, 2017

《閱讀 | Necessary Perception》是2017年拍攝的第一個錄像作業，也是一個日常行走中眼球的收藏證明。在注意力經濟蓬勃而使大部分街頭文字都包藏了商品性價值的當下，由私密空間游弋至公共空間，我的注意力被切開剝碎、再融合。在此過程中產生了一個極其偶然又必然的路徑，便是《閱讀 | Necessary Perception》。因對「必然的偶然」開始產生疑問和想像，使我開始在物件之間尋找一種看似緊密卻毫無關聯的連結。在錄像實踐課堂亦嘗試做

了《Blowing》這個影像互動裝置，此裝置鼓勵觀眾用配備在旁的吹風機去吹動iPad螢幕中的樹。隨著吹風機不同的速度檔調節，影像中的樹也跟著以不同節奏、速率搖曳起來。我明白隱藏在其表面的關聯之下，是程序的驅動和機器的齒輪運作，卻依然著迷於這些看似無關的關聯性，試圖挖掘包藏其中的各式連結。尋找「無序之序」從此成為我這個時期的主要創作動機之一。

二、《無事發生 | Nothing Happens》

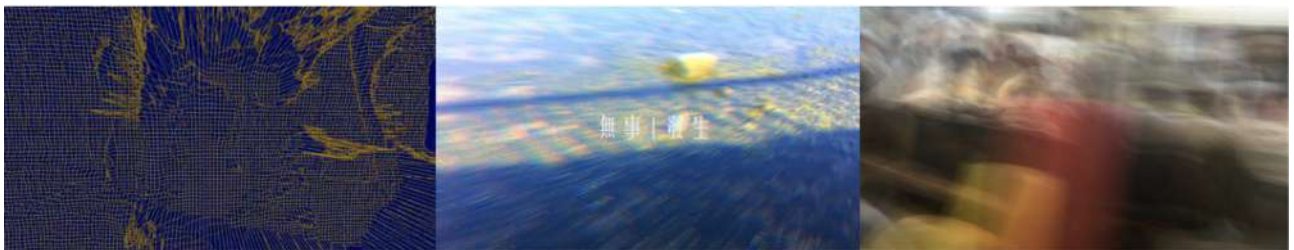
作品名稱：無事發生 | Nothing Happens

作品媒材：三頻道錄像、Touchdesigner Mapping

作品尺寸：1分鐘影像隨機撥放

作品年代：2017

宇宙有兩種死亡方式，一種是無限向外延伸從而使得溫度不斷降低至所有生命體都在此消亡的「開宇宙」結局，一種是宇宙膨脹速度超不過逃逸速度，在膨脹到一定的臨界值後突然收縮回到「宇宙大爆炸」之前的原點而消失，這是「閉宇宙」的結局。「開宇宙」衰竭的只是物質，時間還在，而「閉宇宙」終會回到原點不見，空間的消失同樣也是時間的終結，至此物質的形態將一無所剩，我們能擁有的只是過程。而《無事發生 | Nothing Happens》，也只是希望可以捕捉過程裡千萬種發生之末碎，並將它暫且保留下來。它是兩面相對而立的玻璃，人在裡面無限延展，沒有盡頭，它是虛化的汽車、路燈、五色的城市、交織疊化的人群、車輪擦過馬路、行人的腳步、滾動的社交媒體聊天視窗、無限延展的高山、日出日落的大海、一輛車奔過的闊遠大路.....是電蚊拍的密集鋼絲，肥皂水在手中一直揉搓而不斷繁衍的白色氣泡.....它是一段聲音的無限重複，不同人交錯並置卻無解的語音混響，從安靜到安靜，伴隨偶爾雜亂的城市呻吟。它可以用任意的開始為標記，無限循環到任意的終止。它不需要什麼意義，只是一種提醒，如同清晨的鬧鐘，喚醒我們存在著的感覺。



圖例 8 / 《無事發生 | Nothing Happens》，三頻道錄像互動投影(Mapping), 2017

三、《靈 | Línɡ》

作品名稱：靈 | Línɡ

作品媒材：三頻道錄像裝置、感熱布料、文字手稿、藍曬照片、轉譯數位檔

作品尺寸：依場地而定

作品年代：2018 - 2023

作品紀錄：<https://vimeo.com/287377968?share=copy>

《靈 | Línɡ》生長在後疫情時代，在這裡嘗試兩個維度的練習。在時間的維度上，最原初的攝影術通過陽光顯影，描摹事物的輪廓，而技術的發展使得顯影的過程完全可以被人造模擬，自然在此引退，光被人為竄改。在一個數位化的「景觀」空間裡，最原始的攝影術被運用，試圖去異化「異化」本身。一段過去的「靈光」（aura）²⁶，透過簡單的手機攝影，被快速地數位化存檔，後以古老的自然光翻印技術顯影，再重複掃描成數位檔，如此循環，在自然光下顯影出的人造光線，再度被虛擬化、再自然化，過去的原跡在不斷的復返中自然失真，如同一個被新鮮製造的數位雕塑，纏繞在自然的光造之上。

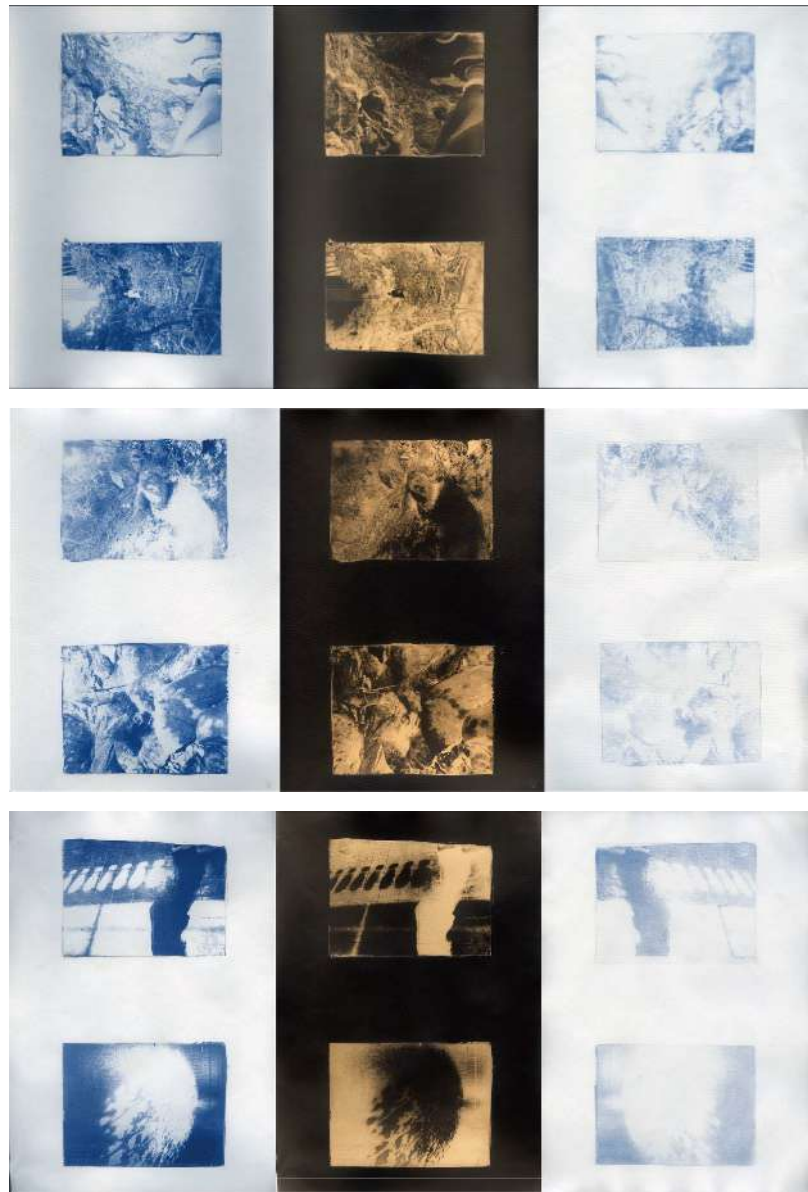


圖例 9 / 《靈 | Línɡ》，三頻道錄像, 3分05秒, 2018

²⁶ 班雅明在《機械複製時代的藝術作品》（Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit）中指出，「靈光」（aura）是藝術作品原像的獨特氣場與不可重複的「此時此地」，但在技術複製下逐漸消逝（Benjamin, 1935/1939）。



圖例 10 / 《靈 | Líng》，三頻道錄像裝置、溫感材料、文字手稿、藍曬照片、轉譯數位檔, 2023



圖例 11 / 《靈 | Líng》，藍曬照片、轉譯數位檔, 2023

四、《凹凹 | Mush Room》

作品名稱：凹凹 | Mush Room

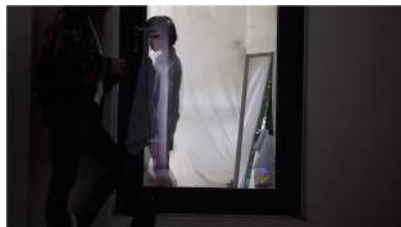
作品媒材：互動表演、空間裝置

作品尺寸：30分鐘每場次

作品年代：2018

作品紀錄：<https://vimeo.com/301444656?share=copy>

《凹凹 | Mush Room》為2018年在上海創作的跨領域合作作品，是蘇黎世跨文化合作的交換計劃創作之一。在思考回歸在地的過程中，我嘗試通過與不同文化背景的聲音藝術表演者及行為藝術表演者合作，呈現一個能與觀眾更近距離即時互動的沉浸式表演空間，於是產生了這個實驗。近年來虛擬世界不斷擴張、合併重疊於人們的日常之上，游弋在虛擬的體感與真實的幻想之間。孤獨在高潮之後，自由在邊界之外，人被網路空間的平等拯救，卻也同時被更有陰謀的資訊灌輸異化，《凹凹 | Mush Room》便是試圖通過空間的微妙設計，計算出觀眾的移動路徑，形成一種具有時差的美麗「誤會」。觀眾進入展場即被門前的針孔攝影機即時拍下，隨之穿過一個窄窄的走廊步至大廳中央，正前方會看到投影幕上有一位「直播主」，如同可以看見他們般地與其互動，並為他們送出親吻，而實際上，觀眾的這些表情，表演者在當下是看不見的，她看到並送出親吻的對象實為剛來到展場門口（被針孔攝影機拍下的）那些觀眾，如同任何一個溝通失敗的美麗誤解，能量在一個走廊的時差裡被一直消耗著。以螢幕隔離的現實，如同網路世界給我們帶來的虛幻實感。人與人在日常之間被誤解，又在日常之外被理解。



圖例 12 / 《凹凹 | Mush Room》，互動表演、空間裝置, 2018, collaboration with Jiaming August Liao (Creative Media, City University of Hong Kong), Diego Kohn (Music, Zurich University of the Arts), Wen-Chi Liu (Transdisciplinary Arts, Taipei National University of the Arts), Claudio Rainolter (Design, Zurich University of the Arts)

五、《Happily ever after》

作品名稱：Happily ever after

作品媒材：互動表演、空間裝置

作品尺寸：30分鐘，依場地而定

作品年代：2018

作品紀錄：<https://www.youtube.com/watch?v=kKHjaEveHAY>

這是一個理想的餐廳模型，觀眾嬉遊其間，成為表演的一部分。餐廳門外有號碼牌，觀眾領取後即可按照號碼牌的順序依次入場，一次表演持續時長約為十五分鐘，剛好是一頓快餐的時間。觀眾所處的觀看位置，不同的時間點眼睛所停留的位置，以及同一場次其他人的反應，都間接地影響著他們的參與體驗。觀眾被無微不至地照護著，在一個如同手術室般冰冷的空間中，個人詭異的感受被最大化地與背景相連。消費的「前台」與「後台」在薄膜之間，靠近又曖昧地浮現。在一個理想的餐廳背後隱藏著什麼？食物的製造同時產生大量未被利用的邊角廢料、流水線生產的工業垃圾、包裝、配套的宣傳品、運輸工人、汽車廢氣、空汙、廢水排放、一次性餐具及用餐完畢的廚餘等等，這些檯面下不可言說之物，組合成眼前理想餐廳的「後台」，支撐著這個如此容易便可被消費的溫柔幻夢。在可說與不可說之間，在相似又不同的文化習慣之間，在慾望滿足的終章與終章前的因果堆疊之間，是一整個與歷史、人文無法分離的個人生命史，在現代資本操控的背後被微妙地權衡。在一個現代化的奇蹟，動手術般被規定好的用餐流程，誰是刀俎誰又是魚肉？表徵的信息之下，更重要的是隱藏著什麼。



圖例 13 / 《Happily ever after》, 互動表演、空間裝置, 2018, collaboration with Jiaming August Liao, Sijia Liu (Creative Media, City University of Hong Kong), Diego Kohn (Music, Zurich University of the Arts), Claudio Rainolter (Design, Zurich University of the Arts)

六、《-ess》

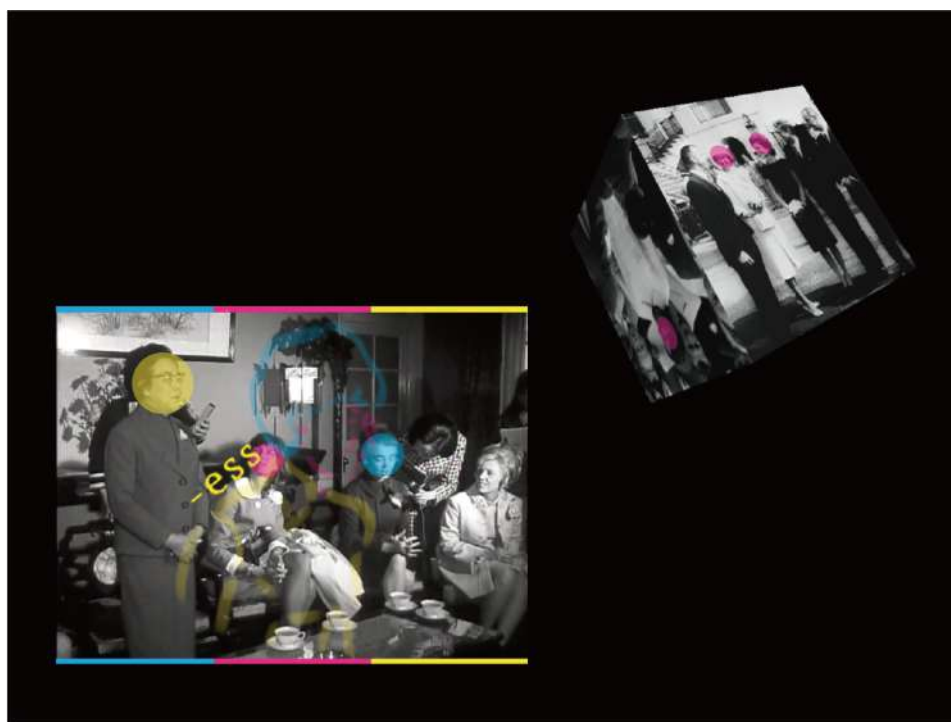
作品名稱：-ess

作品媒材：VR互動錄像

作品尺寸：依場地而定

作品年代：2018

《-ess》借用了通常作為女性代稱的名詞後綴作為標題，在虛擬實境無邊的黑暗中隨機放置多組可被隨機翻動的「歷史檔案」魔術方塊，如同「流動於影像現實與非現實中無限折射」的「晶體影像」（crystal-image）²⁷，探討在「History」中被消聲的「Herstory」是如何在視點的盲區被隱藏的。視點的翻轉得以讓陰性顯影，用彩色波點替代原本新聞中常用以模糊人臉的馬賽克，反而變成了一種在視覺上的強調，觀眾可以在這大大小小不同的歷史檔案晶體中遊蕩，隨機的翻轉讓集體潛意識中被隱藏的女性歷史得以自主現身。



圖例 14 / 《-ess》，VR互動錄像，2018, collaboration with Chin Ying Chang, Jing Ting Lin, Hio Ieng Lo, Ke Jun Yang, Ziken Zhang (New Media Art, Taipei National University of the Arts)

²⁷ 法國哲學家吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）在《電影 2：時間影像》中提出「晶體影像」（crystal-image），指影像在現實與非現實、現在與過去之間無限折射，展現出時間的純粹可見性（Deleuze, 1985/1989）。

七、《今晚邊度見 | Where shall we meet tonight?》

作品名稱：今晚邊度見 | Where shall we meet tonight?

作品媒材：空間互動裝置

作品尺寸：依場地而定

作品年代：2018

作品紀錄：<https://vimeo.com/314981967?share=copy>

《今晚邊度見 | Where shall we meet tonight?》延續了之前的跨領域創作邏輯，營造了一個可以即時互動的舒適空間，在此交換我們對在地踏查的心得感受。我們試圖在地價昂貴、移工眾多、「家」已成為一個「經濟符號」的香港，呈現一個模型般可被大量複製的「家」，卻在這隨時可搭建、拆卸的樣板式「家」中，隱藏了我們無法被複製的、對家的私密體驗。這是一個私密的邀請，邀請在地的觀眾，來此交換彼此的「家」事，試圖在理性中理想的「家」外，更靠近大家心中的「家」。



圖例 15 / 《今晚邊度見 | Where shall we meet tonight?》，空間互動裝置, 2018, collaboration with Claudio Rainolter (Design, Zurich University of the Arts), Jiaming August Liao (Creative Media, City University of Hong Kong), Sijia Star Liu (Creative Media, City University of Hong Kong)

八、《無用 | Useless-ness》

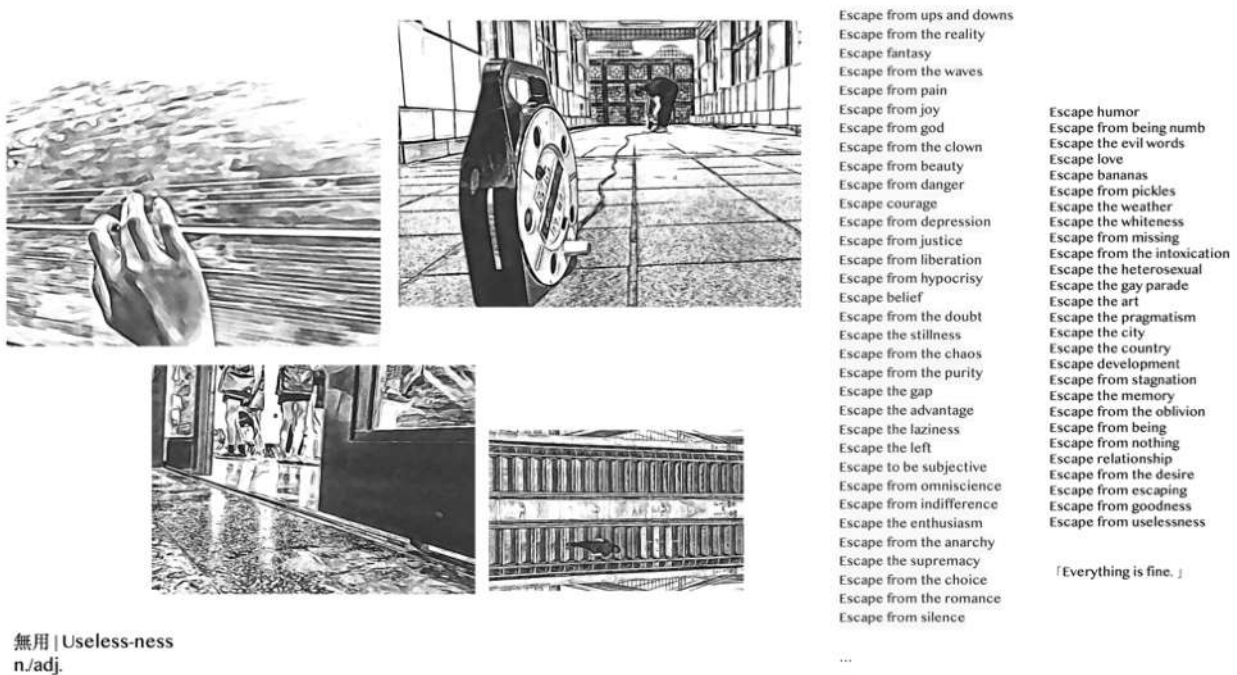
作品名稱：無用 | Useless-ness

作品媒材：3D錄像裝置、行為表演

作品尺寸：8分32秒

作品年代：2020

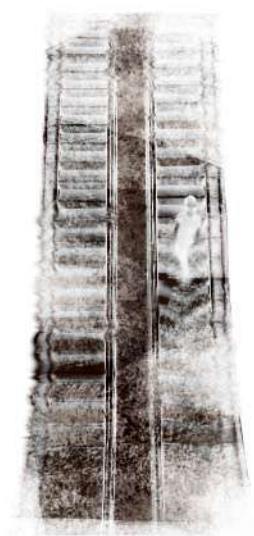
作品紀錄：https://www.youtube.com/watch?v=W7_QKizju8M



圖例 16 / 《無用 | Useless-ness》, 3D錄像, 8分32秒, 2020

單純的3D影像本身是一種在影像技術發展脈絡中的科技實驗。這種充滿個人私密、窺視感強烈、卻又無法真正與人交流的疏離技術，雖然只是一種過渡性的產品，但卻因其帶有明顯的缺陷，反而成了這段社會歷史無可避免的見證。《無用 | Useless-ness》便是嘗試使用這種被視為過渡性的無用技術，拍攝了一組在公共領域無用的社會探索，如同人類存在本身的虛無，以一種非抵抗的方式看似在抵抗著什麼。

無用的名稱解釋
Useless-ness



「祝你一切順利。」

張高鑒 作品
無用，並非存在的不夠恰當，
需要嘗試，建立證明。

圖例 17 / 《無用 | Useless-ness》，3D錄像，8分32秒，2020

九、《界線 | Boundaries》

作品名稱：界線 | Boundaries

作品媒材：互動影像、沈浸式劇場

作品年代：2023

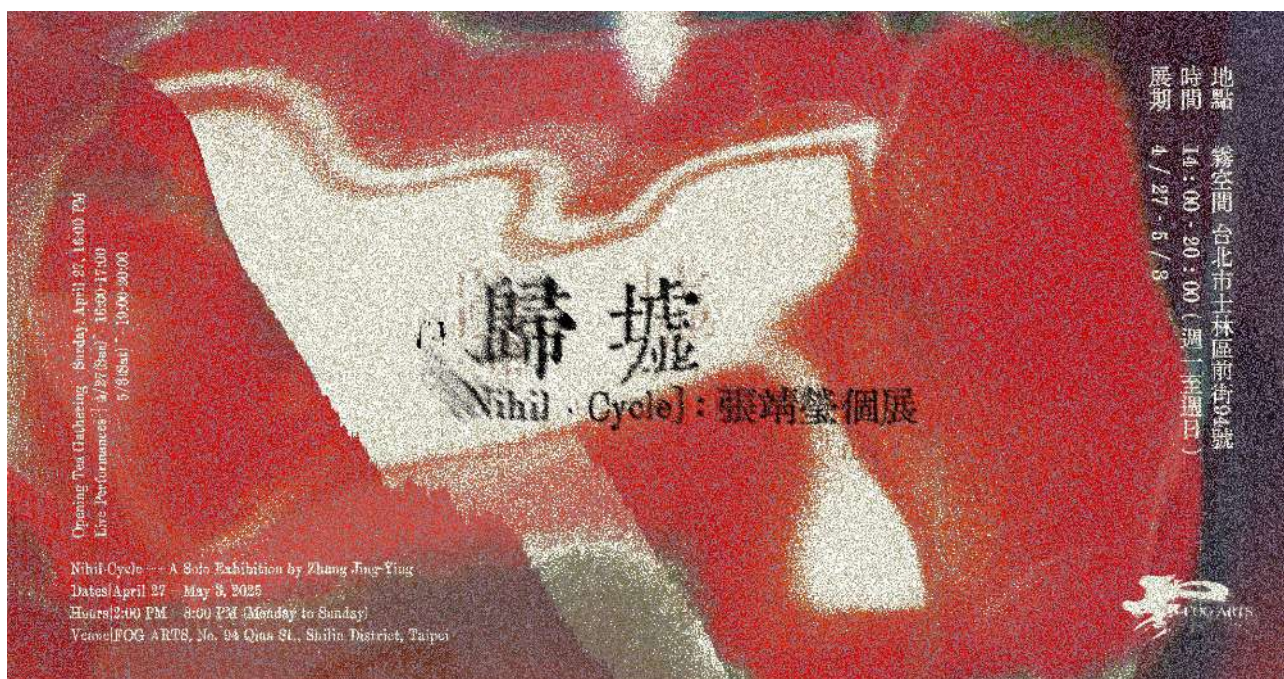
作品紀錄：<https://reurl.cc/2Q3gx9>

以聖經的撒母耳記第28章「掃羅求問巫婆」為藍本，構築一場在相信世代藝術公寓中的即興表演/電影。劇情的走向取決於每一位被邀請進入「後台」的觀眾選擇，通過感測器的即時偵測，影像的觀看與製作過程同時並置，在與空間情境、物件及表演者黃俊齡的互動中，觀眾將經歷一場關於生命轉折的詰問。



圖例 18 / 《相信世代藝術聚落：界線 | Boundaries》，互動影像、沈浸式劇場, 2023

第四章 個展創作 — 歸墟²⁸ | Nihil · Cycle



圖例 19 / 《歸墟 | Nihil · Cycle》海報, 2025

萬古長空，一朝風月，如華嚴宗「因陀羅網」的隱喻，每一現象皆映照全息의宇宙，在不可見的維度中，所有看似分離的事物，實為同一本質的不同顯現。本次展覽以數幅透明布幔為維度界面，透過AI演算去找尋重複日常之外的「下一個宇宙出口」。

螢光印刷的透明介質，猶如看不見摸不著的生命年輪，定格於三千大千世界中の一瞥。當觀者穿梭於縱向排列的布幔，肉身成為一座移動的橋。真人投影的虛象在其中永恆循環著——她掌心向上，接納戰地記者染血的記憶卡、社區診療室用處方箋折成的紙飛機、或黃昏菜市裡用魚卵排列的星系。這些物件並非靜態遺產，而是時空摺疊的「傳輸觸點」，在看似隨機的因緣際遇下，成為文明迭代的記憶甬道。

²⁸ 「歸墟」最早見於《列子·湯問》，「渤海之東，不知幾億萬里，有大壑焉，實惟無底之谷，其下無底，名曰歸墟。八紘九野之水，天漢之流，莫不注之，而無增無減焉。」「墟」，既是「吞噬萬物的終點」，也是「維持宇宙平衡的循環系統」。「歸墟」被視為「道」的具象化——不增不減、無始無終，如《道德經》「大曰逝，逝曰遠，遠曰反」，萬物終將回歸本源。

傳承並非線性，而是網狀的時空摺疊。展覽將生命經驗的「輪迴」解構成層層不期而遇的數據遷徙，投影中女人的身影層疊交錯，透明布幔的縱向穿透，讓所有場景恰好形成一場眾聲蒙太奇。萬物雖無自性，卻因緣和合而顯現，且此顯現無有間斷。無有入無間，真理如虛空，無所不在卻無跡可尋。



圖例 20 / 《歸墟 | Nihil • Cycle》，展覽現場, 2025

—展覽紀錄：<https://www.accupass.com/event/2504150408371567388557>

第一節 創作理念

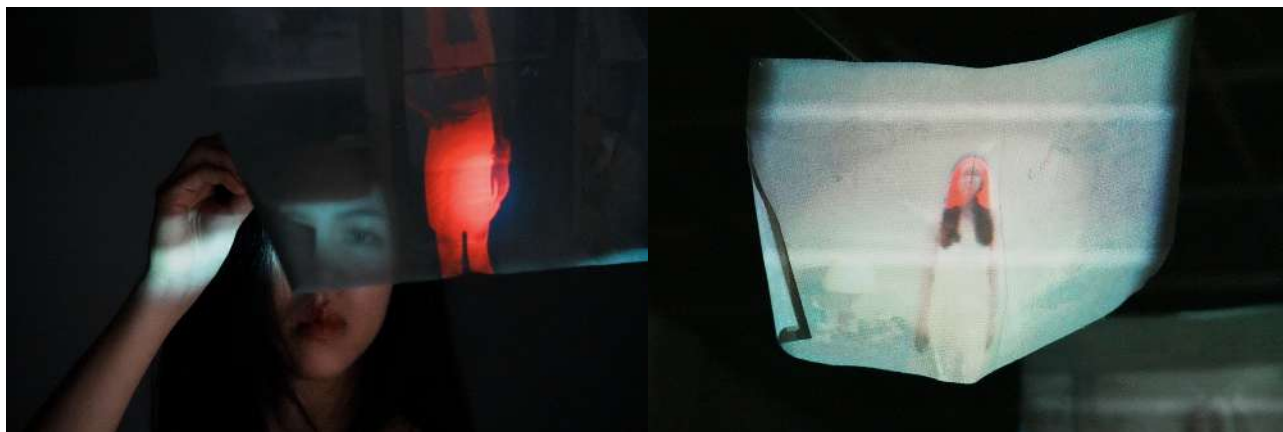
「歸墟」的創作始於一場清醒夢：靈魂懸浮於虛空，目睹無數人生碎片如光年般加速，在眼前鋪展開來。嬰兒的啼哭與戰場的槍聲、診療室的紙飛機與魚攤的星雲，這些看似無關的瞬間在夢中交織成一張全息網，每個畫面既獨立又映照整體。這種「一瞬即永恆」的體驗，如同《華嚴經》中「因陀羅網」的隱喻，「每一粒寶珠皆映照萬象，同時被萬象映照。」（Cook, 1977）²⁹

展覽試圖捕捉的，正是這種「存在的純粹性」：當生命被加速至極限後突然凝滯，所有對生活的焦慮與對生命意義的追問皆褪為背景，唯餘對當下的凝視。為此，我試圖將夢中閃現的萬千世界的其中「一瞥」，透過Stable Diffusion生成，凝固在處於虛實邊界的十個場景之中。這些畫面雖無法對夢境進行直接的複製，卻也成為那些無限靠近卻又永遠無法到達的「記憶負片」。

²⁹ Cook, F. H. (1977). *Hua-yen Buddhism: The jewel net of Indra*. Pennsylvania State University Press.

夢中「一瞬一永恆」的體驗被分解在無限循環的動態投影之上——十張布幔縱向排列，投影中的「虛象女人」永恆重複著「接收—傳遞」的動作，這名女性並非特定個體，而是所有文化中「過渡者」的集合體——她的存在似乎永遠在接受著，傳遞著什麼。觀眾的每一次駐足，皆使不同時空的記憶片段交疊共振。例如，當某位觀眾凝視「黃昏魚攤」場景中，魚卵堆疊成的星雲也彷彿穿透在「雪夜便利店」的菌絲便當盒內，正如華嚴宗以「因陀羅網」描繪的宇宙全息性，在「歸墟」中，透明布幔的縱向穿透性也試圖模擬這種多重的感知連結。

而螢光油墨的顯影機制也試圖模仿夢境的顯現邏輯——「可見」依賴於「不可見」的能量（紫光）激發，正如意識根植於潛意識未被言說的混沌。紫光作為「不可見的觸媒」，成為「可見」與「不可見」的橋樑，以此去「捕捉光的缺席」³⁰，去尋找記憶的影子。



圖例 21 / 《歸墟 | Nihil · Cycle》，生成式影像、螢光油墨絹印、透明聚酯纖維布、投影、互動劇場, 2025

第二節 執行方法

1. AI演算的「對抗式訓練」

將真人拍攝的場景導入Stable Diffusion並由此生成十個虛擬場景，將相互矛盾的意象（如「止血帶與量子佛珠」或「腰間別短刀的女醫」等）並置，大量上傳至Stable Diffusion模型，迫使AI在邏輯斷裂處進行運算，從而生成那些遊走於可識別與不可名狀間的「超現實現實主義」影像。這種「對抗式訓練」的方法模仿了巫儀中的附身狀態——當理性的語言框架崩解之時，無意識的數據潛能方可從算法的縫隙中野性生長。AI在此扮演了榮格理論中

³⁰ Flusser, V. (2000). *Towards a Philosophy of Photography* (A. Mathews, Trans.). London: Reaktion Books. (Original work published 1983)

「集體無意識」的媒介角色，其訓練數據庫中海量的歷史圖像與文化符號，構成了一個個人的、卻又源於人類集體共享的記憶庫。生成的影像因而不再是個人夢境的簡單複製，而是成為一種「記憶的負片」——它並非再現過去，而是透過算法的隨機組合與扭曲，揭露記憶本身的不穩定性與可重構性，並藉此創造一種新的視覺批判維度。

2. 「摺疊時間」的影像裝置

一個真人實拍的傳遞者影像透過縱向投影穿透十張布幔（虛擬場景），疊合在十個同一位置且統一動作的虛擬角色之上。這十個由AI根據真人實拍影像與十個不同的場景意涵生成的虛擬角色，以特殊的螢光油墨絹印於輕薄半透的絲網布幔之上，形成「虛擬記憶的顯影化石」，等待觀眾拿起紫光手電筒照射時才得以浮現。當觀眾穿梭其間，其視角的位移也使得角色的同一動作在不同場景中被賦予了相異的意義——如接納紙飛機的手勢，在診療室裡意味著療癒，在戰場即成毀滅。



圖例 22 / 《歸墟 | Nihil • Cycle》，影像細節，2025

螢光絹印的設計創造了一種呼應存在本質的雙重曖昧性：影像的實體存在，依賴於不可見的紫外光（隱喻的能量/靈力/潛意識），而並非「所見即所得」；布幔本身是物理真實

的，其上印製的卻是虛擬生成的影像；而投影其上的真人表演者影像，又與之形成另一重虛實交互。這構成了德勒茲所描述的「現實與虛擬不可區分」的晶體狀態，也呼應著榮格的「共時性」（Synchronicity）概念：存在並非線性流逝，而是過去（訓練數據）、現在（生成瞬間）與未來（觀眾解讀）不斷相互折射的共時綻放。AI生成影像因而成為展覽中關鍵的「傳輸觸點」——它不是再現一個確定的意義，而是開啟一個多重詮釋的場域，邀請觀眾以其身體的移動與感知，參與完整意義的生成。

3. 互動儀式的「混沌賦權」

開幕與閉幕表演設計了一場「集體顯靈」的「偽儀式」：

- (1) 每個參與觀眾都能獲取一張可被自由書寫的雙面卡牌，A面以螢光筆書寫每人記憶裡有過的「什麼令你感到安心？」，B面則在「儀式」後再秘密留下心中積攢的「你恐懼什麼？」。此過程試圖模仿心理治療的「投射測試」，卻以荒誕的指令解構其原本的意涵。



圖例 23 / 《歸墟 | Nihil • Cycle》，表演現場紀錄1, 2025

- (2) 表演者將卡牌收入「數據祭壇」，用魔術道具進行「能量淨化」，目的實則只為隨機打亂卡牌。而表演者亦真亦假的表演，加上展場縈繞的自製「白噪音」——於生活中隨手錄製的便利店自動門的機械滑音、錄音機的卡頓聲、炒菜的油爆聲與滾筒洗衣機的低頻震動，混入頌鉢、梵唱、非洲鼓及口簧琴的泛音漣漪，融合成一種類似舒曼波（7.83Hz）的「非旋律催眠音頻」，再加上互動即時投影模仿著夢中意識流動的失序與黏稠，在整體氛圍上營造了一種「無意義的神聖感」。



圖例 24 / 《歸墟 | Nihil • Cycle》，表演現場紀錄2, 2025



圖例 25 / 《歸墟 | Nihil • Cycle》，表演現場紀錄3, 2025

(3) 表演者身體隨白噪音即興舞動，引導眾人一同在展場中用螢光筆即興書寫與互動。其後亮起跟隨音樂互動閃爍的紫光投影，使得卡片上的螢光筆跡、觀眾身上被即興寫畫的隱形塗鴉與布幔上的AI螢光影像忽明忽滅著。在此AI生成、螢光絹印與即時互動投影似乎成為了當代巫覡的「法器」，技術在此不再服務於理性控制，而是成為「通靈的觸媒」。此時，展場成為德勒茲（Deleuze & Guattari, 1980）所言的「無器官身體」——在無序之序之中，身體的游移能量碰撞交融為集體共時的零度狂歡，而紫光的「顯影」既成為揭露真相的工具，亦是製造幻覺的媒介。



圖例 26 / 《歸墟 | Nihil · Cycle》，表演現場紀錄4, 2025

如同西非Hauka儀式的「殖民戲仿」，此展演亦試圖「技術戲仿」AI生成技術本身所內嵌的控制邏輯，在展演的「偽儀式」中，表演者隨機打亂卡牌、AI生成不可完全預期的畫面、紫光隨機照亮隱藏的筆跡與影像——這一系列操作都試圖在共同構築一個「混沌賦權」的場域。在此，技術的「失準」與「溢出」不再是需要被排除的錯誤，AI技術也不再是服務於優化技術邏輯或規訓的效率工具，反而如同巫儀中的「神諭」或「附身」狀態，成為釋放身體潛能的「解域」（deterritorialization）引擎，讓它從「完美的伺服器」轉變為「不完美的共創者」，從而與身體、記憶、環境重新締結為一種共生的「技術生態系統」。這或許是「歸墟 | Nihil · Cycle」試圖找到可以回應科技資本主義異化的一個祝福和嘗試：我們不是拒絕技術，而是通過藝術的重構，賦予其一種新的、靈性的生命動態意義。

結論

在正念冥想App的推送與演算法監控的夾縫中，在跨國資本的數據流與國族主義的邊界牆之間，「游移的身體」似乎也並非單純意味著一種逃避，而更像是一種德勒茲式的「解域」（deterritorialization）——透過持續的運動與變形，拒絕被固化為可計算、可操控的符號。本論文以「無界展演」為方法論，從巫儀的身體能動性、生態感知的復甦，到技術的野性化分析中，試圖擁抱身體的混沌本質，尋找抵抗科技資本主義的異化暴力的可能。

真實的扭曲並非發生在某個瞬時片刻，而是滲透於日常中每一次細微的轉換。這些轉換層層疊加，最終凝結為全然陌生的景象。弔詭的是，這微妙的陌生性卻又映照出某種本質的真實——正如全球化浪潮下，訊息在多重轉譯中不斷失真，最終異化為另一種「景觀真實」。而我們所棲居的，或許正是此種失真構築的世界。當個體如草芥般漂浮於虛實交織的資訊洪流，我們該如何重新連結彼此？如何以新的視野與知識審視科技與自然的共生，乃至「啟蒙理性」的侷限？

「無界」並非消除差異，而是承認所有邊界皆為可穿透的膜。在「歸墟 | Nihil · Cycle」的複合式裝置中，紫光既是揭露真相的工具，亦是製造幻覺的媒介——當螢光筆跡與AI生成的虛象在布幔上交疊，觀眾被迫直面一種荒誕：所謂「真實」，不過是權力敘事的暫時凝結。這也呼應了維倫·傅拉瑟（Vilém Flusser）對攝影本質的洞見——「影像的意義不在於再現現實，而在於揭露現實的缺席」³¹。我們在失真中觸摸到的，恰是未被馴服的野性真實。

若將「光」隱喻為現代性追求的絕對理性，「影」便是被壓抑的混沌與未知。「影子」的意義，不在於否定光的存在，而在於承認陰影存在的必然。正如毒藥既可致命，亦能入藥，唯有直面虛象中的裂痕，在更遼闊的維度上擁抱矛盾，我們或許才能在失真中尋回生活原本的質地——一種拒絕被單一敘事收編的、野性的真實。

本論文的核心論點在於「抵抗的能動性存在於身體的游移中」，這種游移可以體現在以下兩種實踐形態：

³¹ Flusser, V. (1983). Towards a philosophy of photography (A. Mathews, Trans.). Göttingen: European Photography. (Original work published 1983)

——傅拉瑟（Flusser, V.）（2010）。攝影的哲學（林芳宜譯）。台北：典藏藝術家庭。（原著出版於1983年）

1. 巫儀的戲仿：如同西非Hauka儀式中的殖民戲仿，個展「歸墟 | Nihil • Cycle」亦希望通過演算法的「技術戲仿」去驅動虛擬身分的解域，在此技術似乎不再是異化人身的工具，而成為「通靈」的觸媒。當動作數據被故意扭曲為非理性的軌跡，技術的完美管控邏輯便顯露出「光的裂痕」，由此得見身體可以如何在被規訓的同時，以逾矩的姿態重奪它的能動性。
2. 生態的復甦：「歸墟」作為吞噬萬物的無底之谷，同時是孕育新生的循環系統。閉幕表演中，觀眾的即興身體在紫光下成為集體流動的共同體——沒有宣言，沒有終點，唯有存在著的純粹顫動。在這其中包含了一種試圖超越二元對立的未來想像：抵抗的終極形式，或許是對「抵抗」本身的超越。當我們不再執著於解構權力，而是擁抱身體與技術的混沌野性，新的共生或將成為可能。

未來的研究或可進一步探索「游移的身體」在後人類情境中的演化：當AI生成技術日益普及，身體的疆界將如何重構？「游移的身體」既是方法論，也是本體論。從西非Hauka儀式中顫抖的殖民戲仿，到曹斐《人民城寨》裡性別流動的虛擬化身，這些不同的身體實踐試圖將身體重新錨定於自然與技術的共生網絡之中。無界的終極意義，不在於消除差異，而在於承認所有邊界皆為可穿透的膜。所謂邊界，或許只是等待被重新想像的相遇之地。希望有一天，我們能在無界的混沌中，尋回存在的本來面目。

參考文獻

- [1] Assmann, A., *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. —潘璐譯，《回憶空間——文化記憶的形式和變遷》（北京：北京大學出版社，2016）
- [2] Aniela Jaffé. *Death Dreams and Ghosts*. —王一梁, 李毓, 王浩威譯，《幽靈、死亡、夢境：榮格取向的鬼文本分析》（台灣：心靈工坊，2021）
- [3] Bernstein, R. J., *Radical Evil : A Philosophical Interrogation*. (human rights review, 2002) —王欽, 朱康譯，《根本惡》（南京：譯林出版社，2015）
- [4] Berman, M. (1982). *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. New York, NY: Simon and Schuster.
- [5] Bataille, G. (1957). *Eroticism: Death and sensuality*. City Lights Books.
- [6] Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- [7] Bergson, H. (1911). *Creative evolution*. Henry Holt and Company.
- [8] Benjamin, W. (1968). *Theses on the philosophy of history*. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (H. Zohn, Trans., pp. 253-264). Harcourt, Brace & World. (Original work written 1940) —班雅明（2008）。〈歷史哲學論綱〉。孫冰（編），《啟迪：本雅明文選》（張旭東、王斑譯，頁249-260）。生活·讀書·新知三聯書店。（原作寫於1940年）
- [9] Cook, F. H. (1977). *Hua-yen Buddhism: The jewel net of Indra*. Pennsylvania State University Press.
- [10] Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Wesleyan University Press.
- [11] Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- [12] Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. (2013). —林宏濤譯，《人造地獄——參與式藝術與觀看者政治學》（台北：典藏藝術家庭出版社，2015）
- [13] Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- [14] Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the new international* (P. Kamuf, Trans.). New York, NY: Routledge.
- [15] Evans-Pritchard, E. E. (1937). *Witchcraft, oracles and magic among the Azande*. Oxford University Press.
- [16] Edward W. Soja, "The Spatiality of Social Life: Towards a Transformative Retheorisation." (Social Relations and Spatial Structures, 1985).
- [17] Edward W. Soja, *Third Space: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Chicago, Blackwell Publishers, 1996) —陸揚譯，《第三空間——去往洛杉磯和其他真實和想象地方的旅程》（上海：上海教育出版社，2005）
- [18] Franke, A. (Ed.). (2011). *Animism*. Berlin, Germany: Sternberg Press.
- [19] Frequenzen. *Naturwissenschaften*, 41(8), 183-184.

- [19] Feuerbach, L. (1881). *The essence of Christianity* (M. Evans, Trans.). Trübner & Co. (Original work published 1841)
- [20] Gallix, Andrew. *Hauntology: A not-so-new critical manifestation*, *The Guardian*, 17, June, 2011. from <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2011/jun/17/hauntology--critical>
- [21] Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*.
— 薛熙平譯, 《例外狀態 —— <神聖之人>二之一》 (西安: 西北大學出版社, 2015)
- [22] Giroux, H. A. (2014). *The violence of organized forgetting: Thinking beyond America's disimagination machine*. San Francisco, CA: City Lights Books.
- [23] Guy Debord. *La Société du Spectacle*. 張新木譯, 《景觀社會》 (南京: 南京大學出版社, 2017)
- [24] Haraway, D. (1985). *A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*. In *Simians, cyborgs and women: The reinvention of nature* (pp. 149-181). Routledge.
- [25] Jacques Derrida (法) 雅克·德里達 《馬克思的幽靈: 債務國家、哀悼活動和新國際》 (北京: 中國人民大學出版社, 2008)
- [26] Jung, C. G. (1952). *Synchronicity: An acausal connecting principle*. Princeton University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phenomenology of perception*. Routledge.
- [27] Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle*.
— 黃建宏譯, 《關係美學》 (北京: 金城出版社, 2013)
- [28] Purser, R. (2019). *McMindfulness: How mindfulness became the new capitalist spirituality*. London, UK: Repeater Books.
- [29] Rouch, J. (Director). (1955). *Les maîtres fous* [Film]. Films de la Pléiade.
- [30] Roland Barthes. *éléments de sémiologie*.
— 李幼蒸譯, 《符號學原理》 (北京: 中國人民大學出版社, 2008)
- [31] Ronald Purser. *The mindfulness conspiracy*, *The Guardian*, 14, June, 2019. from <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/jun/14/the-mindfulness-conspiracy-capitalist-spirituality>
- [32] Saodat Ismailova (2022). 《奇拉霍納》(Chillahona), 37 分
- [33] Saodat Ismailova (2017). 《兩個地平線》(Two Horizons), 24 分
- [34] Schumann, W.O., König, H. *Über die Beobachtung von "atmospherics" bei geringsten Frequenzen*. *Naturwissenschaften* 41, 183 - 184 (1954). from <https://doi.org/10.1007/BF00638174>
- [35] Scott, J. C. (2009). *The art of not being governed: An anarchist history of upland Southeast Asia*. New Haven, CT: Yale University Press.
- [36] Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Aubier.
- [37] Taussig, M. (1993). *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. Routledge.
- [38] Turner, V. W. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine Publishing Company.
— 黃劍波、柳博贊譯, 《儀式過程: 結構與反結構》 (北京: 中國人民大學出版社, 2006)

- [39] 曹斐. (2008). 《人民城寨：第二人生中的中國式未來》. 尤倫斯當代藝術中心.
- [40] 林瑋嬪. (2020). 靈力具現: 鄉村與都市中的民間宗教 (Vol. 9). 國立臺灣大學出版中心.
- [41] 高俊宏. (2015). 《廢墟影像晶體計畫：一種新地理學的嘗試》. 典藏藝術家庭.
- [42] 高千惠. (2019). 〈地誌作為全球現實主義的路徑〉. 《當代藝術生產線—創作實踐與社會介入的案例》 (Vol. 8). 典藏藝術家庭.
- [43] 高千惠. (2020年4月). 〈複眼文明——有關奇蹟、祕密和權威的藝與術〉. 《藝術觀點 ACT》81期：<http://act.tnnua.edu.tw/?p=8415>
- [44] 高森信男（策展人）（2014）。《鬼神的迴返：台灣國際錄像藝術展》。台北：台灣美術館。
- [45] 龔卓軍（策展人）（2017）。《近未來的交陪：蕭壠國際當代藝術節》。台南：蕭壠文化園區。
- [46] 黃漢沖、黃香凝（策展人）（2019）。《烏鬼 | Stories We Tell To Scare Ourselves With》。台北：台北當代藝術館。
- [47] 王靖. (2018). 〈中國聲音場景批判：技術，審美，與倫理〉. 「聲音想怎樣」系列講座. 北師美術館. from <https://springfoundation.org.tw/sf-event/> 「聲音想怎樣」系列講座
- [48] 鄭林佳. (2014). 《當觀眾變成共同創作者: 參與式藝術創作意義探究》 (1990-2009).
- [49] 衛禮賢, 榮格, 瑞士, & 鄧小松. (2016). 《金花的秘密(The sreat [ie secret] of the golden flower): 〈太乙金華宗旨〉、〈慧命經〉原文及其英譯》. 中央編譯出版社.
- [50] 蘇菲·格茲(Sophie Goltz) .(2019). 〈關於紀念的策展：「政治舞碼的編排條件」展演回顧〉. from <https://curatography.org/zh/>關於紀念的策展：「政治舞碼的編排條件」展演回顧
- [51] 謝杰廷，張芳薇，李立鈞. (2022). 當代展演. 臺北市立美術館.
- [52] 楊曾文. (2001). 《敦煌新本六祖壇經》. 宗教文化出版社.
- [53] 朱峯誼（策展人）（2019）。《重返神性：作為一位無神論的有神論者》。台北：台灣當代文化實驗場。