
無垠之森：當時間成為過渡

Forest of being Time: When Time Becomes Transition

文 | 簡正怡 Cheng-Yi Chien

臺北市立美術館助理研究員

嘿，你知道什麼叫靈薄獄（limbo）嗎？就是橫在生與死的世界之間的中間地帶。一個模糊黯淡的寂寞地方，那也就是，我現在所在的地方。

現在的這片森林。

——村上春樹，《海邊的卡夫卡》¹

日本文學家村上春樹曾在他具濃厚存在主義色彩的作品中，通過一名自稱卡夫卡（烏鴉）的離家少年腳步，帶領我們走進某個偏僻未知、深不見底的森林。在這裡，空間沒有可掌握的位置，時間也全然不具意義，這處是生與死的中介、混沌與清晰的邊界、現實與夢境的夾縫，也是象徵書中角色及外部觀者雙重分裂的自我過渡，一個幽微而混濁的場域。

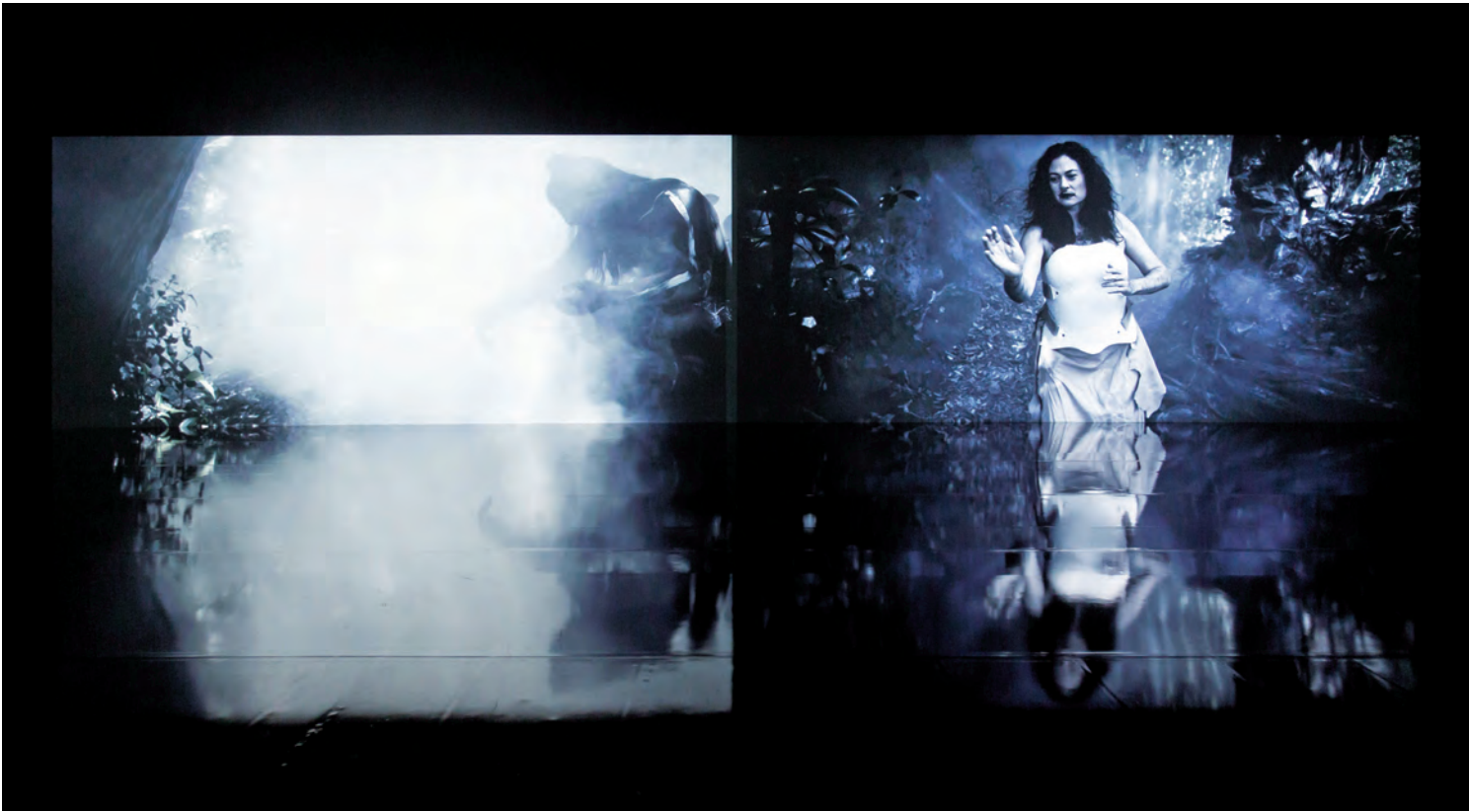
如同書中異世界少女對少年的自我介紹：「我沒有記憶。在時間不重要的地方，記憶也不重要。……時間融入我裡面去，一個東西，和那旁邊的東西



變得無法區別。」² 森林宛若一則隱喻，作家試圖藉由塑造某個溢出當下、「既不在此、也不在彼」的幽冥空間，將我們與角色一同吞入現實框架外的虛實轉折，伴隨烏鴉少年行經這片不知邊界的樹海，從而在穿越後體悟完整的自我。類似想像同樣出現在托馬斯·曼（Thomas Mann）《魔山》中的漢斯·卡斯托爾普（Hans Castorp）以及《魂斷威尼斯》中的奧森巴哈（Gustav von Aschenbach）身上，他們都為擺脫自我認同的空洞踏上一段充滿超現實與象徵色彩的移動，前者經歷了自下而上的「療養之旅」，後者則經歷了自上而下的「渡假之途」，通過一段遠離熟悉事物的奇幻旅程，來完成生命的階段性過渡最終重返世俗世界。

這般過程看似超脫現實卻是人類賴以存續的重要儀式，民俗學家范·吉內普（Arnold van Gennep）以「過渡儀式」這概念來定義這種生命或社會文化中發生的階段性轉折，其過程大致可劃分為分離、過渡、聚合三個階段，³ 而著名的結構人類學者維托·特納（Victor Turner）則以此基礎發展出一套更深入的象徵儀式理論。他特別關注個人或社會於轉折、過渡階段中的「邊緣／中介狀態」（liminality），這一中介的階段往

展場一景；左為王雅慧，《問影 #1》
（2017），右為吳季聰《寫生習作 001 —
龍洞海景》（2021）



往通過各種儀式被象徵性地展現，它是一段具有神聖特質的時空，隔離於個人或社會日常經驗之外。⁴ 因此相對於世俗世界，它是環繞著禁忌的神聖領域，所有階級、秩序及規範都被消融、翻轉，邏輯上對立的死亡與再生也在此被矛盾地結合並置，充滿曖昧與不確定性。

對故事人物而言，離開與返回間的歷程宛如經歷場儀式性洗禮，漢斯的魔山與卡夫卡的森林皆是某種混雜著真實與夢境的象徵，是不同狀態間的邊界、時間與空間的縫隙，就像是介於俗世與神聖之間的真空地帶，充滿顛覆與界限階級的消融，同時也是相對於日常生活的一種「異化」。如同波赫士 (Jorge Luis Borges) 所形容的：「我覺得自己闖進了渾沌世界。」文學與藝術作為真實世界的折射，它挖掘生而為人的存在歷程，也探究了放諸社會、文化集體的心理健康與過渡儀式，讓我們不禁隨之神往並發出探問，在個人、社會群體乃至於文化系統中，這些超越時空、無法歸納的「中介地帶」存在何處？它如何帶領我們穿越時間、跨越生死，渡過各種型式的轉換及跨越？我們又是否曾在生命某個時刻感受到無以名狀的出神與顫動，宛如行經一處渾沌曖昧的森林？

展場一景；麗莎·蕾哈娜 (Lisa Reihana)
《Tai Whetuki - 死亡之屋》(Tai Whetuki-
House of Death, 2016)

呼應主題名稱「無垠之森」所形容的，本次於北美館地下樓呈現之策畫展出以典藏時基藝術（Time-Based Media）作品為基礎，結合平面、裝置等複合媒材展品，深入探索藝術中的「中介／邊緣時刻」，並試圖通過過道、逢魔時刻、薩滿三個主軸意象，尋找那些貫穿時間、空間與文化領域「之間」的過渡時空。

時基媒體是當代藝術領域較為嶄新的概念，曾任紐約古根漢美術館資深時基媒體修復師喬安娜·飛利浦（Joanna Phillips）在2010年提出時基媒體的三個特質：載體（information carrier）、回播器（playback machine），及播放機制（display mechanism）。如果將藝術作品分成平面（2D）和立體（3D），時基媒體則是將時間，也就是播放長度（duration）視作第四個維度。⁵ 時間作為當代性的一道裂縫，在平面與立體之間生生劃出一方疆域，成就以分秒為度量的觀看維度。過程中，通過「時間留存技術」封存展現的觀賞體驗可謂是一場過渡儀式，是發生在美術館場域的巫術祭典，它連結真實與幻象、現世與彼岸、此處和他處，內與外，極盡所能地將觀者包覆其中，區隔可觸摸之現實及外在俗世，被吞入藝術家所創造的那些沒有時間流動、平等、顛覆、似是而非卻又眾聲喧嘩的中介時空，我們只能一面擦拭著意識混濁的視線，一面拼命地想看清自身所在的位置，宛如置身樹海。

王雅慧，《問影 #1》，2017，微噴輸出於藝術紙並裱於鋁板，120×120 cm，臺北市立美術館典藏

王雅慧，《問影 #2》，2017，微噴輸出於藝術紙並裱於鋁板，120×120 cm，臺北市立美術館典藏



過道

王雅慧的《問影》率先為我們揭櫫時空的多重過渡。她將不同灰階的線條與方塊延伸交疊，形成宛如植有疏落樹影、虛實交錯的抽象森林，接著仿效摺紙手法將它們統一於某個交界面彎折，於是建立於原本繪畫平面中的灰階空間之上，另一層立體的邊界空間應運而生。然而，正當觀者感嘆於藝術家的空間戲法終於被層層扒開、窺探到底時，湊近作品仔細端詳才赫然發現，這竟不是件畫作，而是一組攝影！

王雅慧通過時空、光影、水墨空間之虛實辯證，帶領觀者在不同空間維度中穿梭轉換，一次次進出空間的邊界，跨在具象與抽象、立體與平面、真實與錯覺的中介地帶，就像經過重重指向不同目的地的過道，始終在過渡的旅途中。英國人類學家瑪莉·道格拉斯（Mary Douglas）在討論社會邊緣結構中的危險力量時，引用了凡荷涅普（Arnold Van Genne）將社會比喻為一間擁有多房間的房子概念。因為「走道」（corridors）具有「過渡的」性質，

因此就成了具有危險力量的地點。⁶ 危險為何會發生在「轉換」、「過渡」的階段？因為它是無法「被定義」的，它既不在此，也不在彼；既不屬於內，也不屬於外。

曾御欽的《熱黑》便為我們演繹了這般縈繞著危險、恍惚震盪的超現實氛圍。本系列作品是他於紐約駐村時期所創作，展場中，21個投影畫面分別呈現21位小孩玩躲貓貓時的場景，這些孩子們或是縮床底、或是躲在衣櫃、或是藏於室內某個夾縫中，只有雙眼四周小小的上半張臉蛋露出黑暗，像是小心翼翼窺探著什麼。作品中，曾御欽透過場景塑造呈現孩子內在「不想要被找到」的騷動不安，這種騷動不安一方面來自於片中如黑色電影般粗礪扭曲的畫面營造，另一方面也來自於孩子躲藏的場域。

如同道格拉斯認為，社會生活中的邊緣位置會製造出各式不同的心理脫序經驗，在社會狀態中的大斷裂，例如生命與死亡的交會時刻，往往讓人充滿畏懼與恐怖，至於小的縫隙則會產生脫序或認同危機。當人們從一個房間走到另一個房間時，不可避免地必須穿越走道，這時就會產生輕微的害怕與迷



曾御欽，《熱黑》，2008，七頻道錄像裝置，4'33"，臺北市立美術館典藏



琵拉·瑪塔-杜邦 (Pilar Mata Dupont)，
《魔山》(Zauberberg)，2016，單頻道高畫
質錄像、彩色、有聲，22'04"，摩爾當代藝
廊 (Moore Contemporary) 與藝術家收藏

亂。⁷ 藝術家一反常態，透過孩童視角將觀者拽出界線分明的穩固場域，丟入許多日常居室的邊緣，空間與空間之間的夾縫，我們原本穩固明亮的視角在「躲貓貓」的行為中被消失，習以為常的生活風景也在不斷游移的縫隙穿越中變了調，取而代之是另一個暗影浮沉、顫動奇異的世界，隱隱喚起觀者潛意識中壓抑掩藏的迷亂，也觸及居家場域可能隱藏的暴力與危險。

逢魔時刻

若說王雅慧與曾御欽是通過媒材技法嘗試探索時空

的邊境，那麼西澳藝術家琵拉·瑪塔-杜邦 (Pilar Mata Dupont) 則是從文學中汲取靈感，以寓言式手法回應時間的過渡性，在沒有時間流動的魔幻異鄉中召喚歷史與遺忘。她的單頻道錄像作品《魔山》援用湯瑪斯曼同名小說結構，故事中，名為玫瑰 (Rose) 的年輕女子來到遠方山間一所治療肺結核的療養機構，她原本打算停留三週探望住院療養的表哥，然而在被診斷出肺部有處「浸潤的斑點」後，受到山區氛圍與同住病友所吸引，玫瑰逐漸癡迷於令自己身陷魔山的療養生活，無法離開，也遺忘了過去。

藝術家將第一次世界大戰前阿爾卑斯山區療養院內

的情境元素，加里波利戰役（Battle of Gallipoli）與澳洲獨立之歷史隱喻，融入這則令人窒息的成長故事中。杜邦藉由時空距離的延長拉伸，創造出這件相對於日版《挪威的森林》之外，另一個西方版本的「阿美寮」。這座與世隔絕、無名且不真實的魔山跨越生死邊境，它孕育了真空的時間、遺忘的場域，在這裡，女主角歷經曖昧幻滅及死亡後的蛻變成長，而藝術家也通過玫瑰與其母國澳洲的鏡像設定，托喻一個國家血腥痛苦的割離與獨立，以及其被遺忘於記憶長河中的歷史。

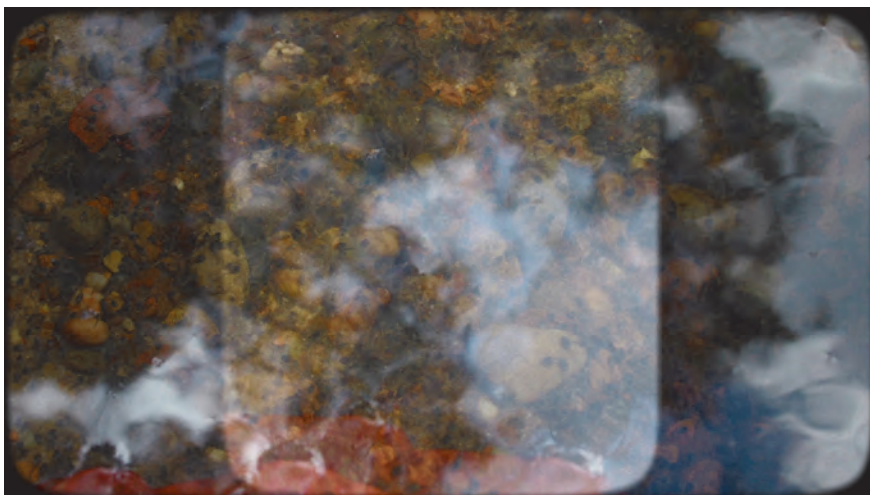
類似恍如時間模糊錯位般的超現實感，同樣可見於泰國藝術家阿比查邦·韋拉斯塔古（Apichatpong Weerasethakul）作品中。阿比查邦是當今影壇最受矚目的電影導演，本次選展的《致布魯斯》是向其多年好友、於近年辭世的實驗電影先驅布魯斯·貝利（Bruce Baillie, 1931-2020）的致敬之作。

本作品記錄下藝術家於感染新冠肺炎痊癒後，徒步行走於秘魯亞馬遜森林的光景。阿比查邦一方面延續其特有的、如夢境般光影浮動的運鏡手法，另一方面則通過模仿一組（兩個）重疊交錯的老式幻燈片投影畫面，回應布魯斯·貝利的前衛實驗精神，同時將觀者帶入一場短暫的、時空交錯的出神之

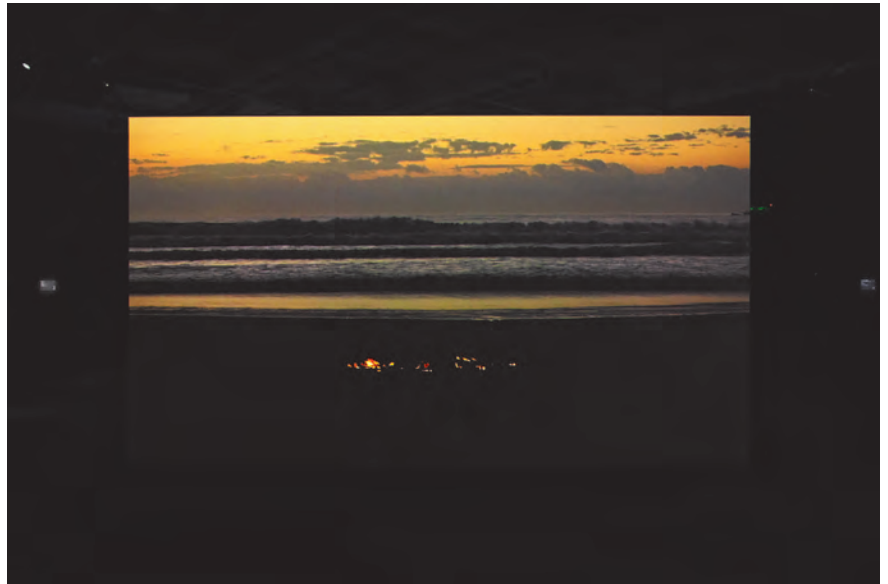
旅。影片中，撒落的陽光在古老膠捲上躍動著，不知是久遠記憶抑或是多重時空外的視覺片段，半透明的影像以一種幽靈之姿橫陳閃現，交疊在另一重如真似幻的鬱鬱林上，擁抱環繞的蟲鳴鳥叫間。我們彷彿正置身當下，又像是身處沒有地標的彼方，跟著藝術家前行的腳步，意外地走進時空交匯的夾縫，與記憶的幽魂相遇，宛若遭遇海市蜃樓、精神世界的逢魔時刻。

逢魔時刻這說法出自於日文，即黃昏時分，此時天色漸暗、晝夜交錯。日本神道教信仰將世界分為現世（即現實世界）和隱世（死後的世界），並相信自然界中兩種不同事物交界或景物驟然變化處能連結現世及隱世，而存在於白天與黑夜之間交界處的黃昏也是其中之一。通過攝、錄像等時基媒材的混合運用，王湘靈《Invisibility》為我們展現日常生活中某種時空交錯的奇異過渡。作品內容是段夜晚過渡到白天的海景，在海浪迴盪的沙沙聲中，只見三角形的火光燃燒在黎明前夕黑暗的灘頭，就像在進行一場神祕的儀式。藝術家解釋，三角形符號經常被用在難以解釋的事情上，例如金字塔、百慕達三角洲等，這場景同時也呼應了她兒時於海灘堆沙的記憶。

阿比查邦·韋拉斯塔古（Apichatpong Weerasethakul），《致布魯斯》（*For Bruce*），2022，雙頻同步影像裝置、4K、立體聲、彩色，18' 46"，藝術家與馬凌畫廊收藏



王湘靈，《Invisibility》，2020，單頻道錄像，22' 55"，藝術家自藏



她如此形容：「六歲時我與父母到海邊出遊，我獨自在沙灘上堆沙，父母親坐在我正後方的長椅上休息，15分鐘後我回過頭去，我的父母、包括海灘上的整排長椅，一切都消失了。」這段離奇而無從考究的記憶串連起藝術家一些私密的、平行的想像，讓她聯想起經典科幻電影《全面啟動》(Inception, 2010)，劇中主角不斷在許多層的夢境中穿梭，所有夢境都是其記憶與潛意識的投射，難以辨認也不願戳破。⁸ 置身王湘靈記憶的沙灘上，海天光景就像層層無法分辨的朦朧夢境，既是真實存在卻又未曾發生，如同既不屬於陸地、也不屬於海洋的沙灘，我們在柏拉圖洞穴中凝視跳動掩映的火光，是否也曾懷疑眼前所見究竟是真實、還是幻象？

薩滿

紐西蘭藝術家麗莎·蕾哈娜 (Lisa Reihana) 通過震撼壯闊的雙頻道裝置，以文化人類學的角度，講述一位毛利勇士從生到死之間的中介旅程。《Tai Whetuki- 死亡之屋》拍攝於奧克蘭的凱里凱里 (Karekare) 海岸，影片中，角色們陸續從籠罩的黑

暗中浮現，首先是負傷的年輕戰士正迎接生命最後的時刻。他稚嫩的靈魂徘徊林間尋找最終歸屬，夜與死亡的女神——海因娜特 (Hine-nui-te-po) 聲聲引領呼喚著他。與此同時，陽間人們正展開屬於生者的哀悼儀式，死者手骨被婦女們剔刮乾淨，一名女性哀悼者從她的手臂抽出鮮血，號哭的臉上寫滿哀痛……。

全片採用破碎、多重循環的敘事結構，並引入玻里尼西亞傳統死亡與哀悼的豐富文化意象，其中最引人矚目的是一位主悼者 (Chief Mourner)，該人物原型取自 1789 年一幅繪製有大溪地祭司兼領航員——圖帕伊亞 (Tupaia) 形象的畫作，藝術家如此形容：「我想知道部落村民為何並如何著迷於主悼者，即便明知這可能把他們帶向死亡。」作陽世與陰間的橋梁、生者與亡者間的溝通者，這位具有巫師功能的角色一方面關照生者進行著哀悼與告別，一方面則伴隨著村民的吟唱，引導亡者跨越生死交界的渾沌森林、走向幽冥的彼方。展廳中，如鏡像般並置的兩個大銀幕呼應巫者 (薩滿) 的雙重身分，也暗示生與死兩個世界的映照與聯繫，通過展廳一片漆黑舞蹈地板反射出的影像，藝術家將觀

者拉進作品幽微眩惑的擬像漩渦之中，我們彷彿也迷失在深不見底的叢林沼澤，體驗一場超現實的儀式洗禮。

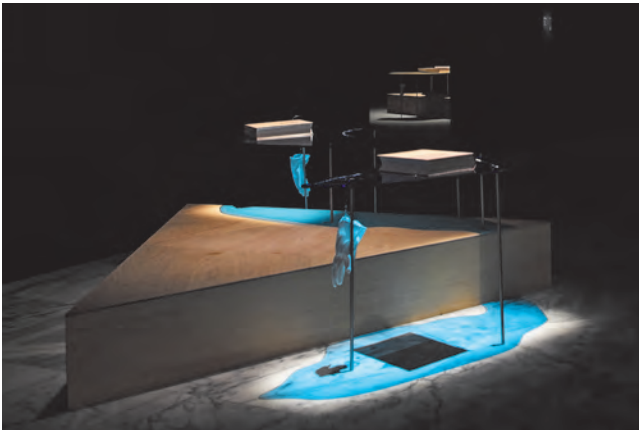
「薩滿」這個源自中國東北亞通古斯（Tungu）語系中的鄂溫克族（Evenks）語詞彙，字面意思即「知者」，即透過意識狀態的轉換、旅行到非尋常世界的人。他作為人與靈性存有之間的中介者，與藝術家作為多重知識、資訊的接受者與轉譯者在本質上有著極為相似之特性。⁹張紋瑄的《南勢庄故事集》便是一則以臺灣本土薩滿——乩童為主角發展之短篇小說創作，並在「無垠之森」展中首次以書寫暨視覺裝置形式展出。

《南勢庄故事集》是藝術家在 2015 年訪談擔任鹿港南勢庄角頭廟乩童之後，所發展的書寫計畫。小說

模仿喬叟（Geoffrey Chaucer）《坎特伯里故事集》敘事手法，從一名乩童——阿頂「辦事」的經驗出發，通過附身至他身上靈體的視角，揭露民俗、人類學與神秘學系統交織下的不可見世界，以及其中另一重由姓名符號來體現之階級樣態。這項帶有奇幻色彩的類紀實書寫為我們體現了多重呼應及指涉，首先是薩滿（乩童、乩身）作為人與靈性存有的中介與過道，他如何在本土信仰中的出神儀式獲取、傳遞不可見世界的聲音；而觀者又如何通過另一名薩滿（藝術家）的詮釋轉譯，接收藝術形式下之多元體驗及知識，渡過一段宛如儀式般的美感體驗。其次，阿頂與張紋瑄既可說是「南勢庄奇談」的說書人，也同時是展覽的詮釋者。在每本手工製作之物件書中，我們都可見十數個嵌入短篇故事內文的索引條目，仔細一讀，方可發現這些條目或是指涉與故事提及之民俗知識，或是回應展間論述框



麗莎·蕾哈娜（Lisa Reihana），《Tai Whetuki – 死亡之屋》（*Tai Whetuki – House of Death*），2016，雙頻道 4K 錄像裝置，17' 00"，藝術家自藏；Co-commissioned by Sharjah Art Foundation and Creative New Zealand. Additional supported by New Zealand Film Commission, Nga Aho Whakaari, Te Taura Whiri Maori Language Commission and Jan Warburton Charitable Trust.



張紋瑄，《南勢庄故事集》，2015-2023，桌子、物件、書，藝術家自藏

架及其他作品之背景脈絡。靈體藉阿頂之口道出另一個世界，而更多的「他者」則藉藝術家之口言說出多種各樣的文化敘事，於是靈體、薩滿、藝術家、策展人、言說者、詮釋者……的聲音在這裡產生交匯，激盪出跨越作品及時空的眾生喧嘩，另一種來自幽冥的複調狂歡。

正因在薩滿／巫身上體現了靈性上的雙向溝通，以及對其他所有存在的關照，因此「巫」儼然成為一個受社會壓抑之聲的代言人。¹⁰ 簡·金·凱森 (Jane Jin Kaisen) 的《離別社群》即是從朝鮮薩滿教巫師的視角，回溯韓國多重分裂的歷史創傷。簡·金·凱森出生於韓國濟州島，目前為丹麥皇家美術學院

媒體藝術學院教授。本作品源自藝術家自 2011 年以來對朝鮮薩滿教的研究，她造訪集結了包含濟州島、南北韓交界、日本、中國與歐洲等地訪談紀錄，並通過鉢里公主所乘載的分裂及修復隱喻，重新回溯韓國歷經戰爭、南北分裂、專制屠殺與叛亂流亡等歷史陰影。作品中，簡·金·凱森收錄了韓國薩滿超渡祭儀與歌訣吟誦場景，並將之交織於作品獨特的非線性史觀中。穿越作品分裂的三投影銀幕，我們的視角也在巫女如泣如訴的吟詠，與眾多生存者（或生存者後代）娓娓道來的呢喃自述中反覆切換，伴隨著祭奠亡靈的聲聲呼喚，彷彿穿越生與死、此岸與彼岸，生者與死者似乎在這裡達成了儀式性的重逢，而國族記憶的傷疤也終於在這些離散社群的撫慰超渡中，得到短暫的寄託與療癒。



簡·金·凱森 (Jane Jin Kaisen)，《離別社群》(Community of Parting)，2019，錄像裝置，72'13"/2'58"/2'08"，藝術家與馬丁艾斯貝克藝廊 (Martin Asback Gallery) 收藏

「被遺棄者鉢里與眾不同，她拒絕遵從人規定的邊界。相反，她化為遊走陰陽之間的靈媒女神，在他者逐漸消失的知識，與記憶碎片之間的邊界游走。被遺棄者鉢里選擇用另一種方式勾劃邊界。她把被分離的聚集在一起，排解調和，消解過去與現在的邊界，自我與他者的邊界，此處和他處的邊界。」這是《離別社群》影片的前言，在訴說故事同時似乎也為觀者道出本展的未盡之語。或許，渾沌未必是生命中最難解的困境，當我們伴隨著藝術家王雅慧、林冠名、曾御欽、比爾·維歐拉（Bill Viola）走進空間夾縫的過渡地帶，撫觸由李雅諾（Lee Yanor）、阿比查邦·韋拉斯塔古（Apichatpong Weerasethakul）、吳季璁、王湘靈與琵拉·馬塔—杜邦（Pilar Mata Dupont）施法的魔幻時刻，最終在張紋瑄、簡·金·凱森、章光和與麗莎·蕾哈娜的巫覡頌歌中重回現世。行過無垠之森，我們終將發現所有的過渡僅是歷程，一如心靈與美學薩滿們創造的療癒儀式，鉢里公主的隱喻並不是要我們彰顯離散，而是為了分裂後的重聚、流亡後的自我整合及重生，讓我們在歷經黑暗過後還能擁有面對自己、重新啟程的勇氣。

風開始湧動，讓我們邁步踏進森林的核心。

1. 村上春樹，〈海邊的卡夫卡〉（下），臺北：時報出版，2021，頁 312。
2. 村上春樹，〈海邊的卡夫卡〉（下），臺北：時報出版，2021，頁 320。
3. 郝譽翔，〈「桃花女」中陰陽鬥與合：一個儀式戲劇的分析〉，《中外文學》26:9，1998，頁 73。
4. Turner, Victor, *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ, 1982, pp.8-18.
5. 林淑雯，〈與時俱進的工作策略：迎接時基媒體的修護的挑戰〉，《現代美術》第 202 期，2021，頁 65。
6. Mary Douglas, *Purity and danger: An analysis of the concept of pollution and taboo*, London: Routledge, 1995, p. 97.
7. 同上註。
8. 吳介祥，〈「快要降落的時候」—王湘靈個展〉，《ARTalks》，2020.5.31，<https://talks.taishinart.org.tw/juries/wch/2020053103>。
9. 嚴瀟瀟，〈薩滿旅程與「內視」的藝術〉，《典藏藝術 ARTouch》，2019.8.13，<https://artouch.com/art-views/content-11530.html>。
10. 梁廷毓，〈巫者的敘事術：從「散文」到「咒文—影像」的思辨〉，《藝術評論》第 44 期，2023，頁 179。