

評論論文

# 巫者的敘事術：從「散文」到「咒文—影像」的思辨

梁廷毓

國立臺北藝術大學美術學系博士生  
tyshells@yahoo.com.tw

## 摘要

近年來，臺灣乃至於亞洲當代藝術的影像實踐與幽靈論述當中，時常以復返歷史事件、檔案與現場的行動，作為支撐重新敘述受壓迫者、無名者的殖民創傷與邊緣歷史的敘事動力。這類強調幽靈、鬼魅的行動意念與影像實踐之間關聯的論述，試圖將現代性與殖民歷史帶來的創傷敘事，藉由幽靈學式的影像生產，尋求一種得以抵抗現代性的力量。然而，這類論述卻較少關注到幽靈、鬼魅之所以能夠現身的技術條件，以及影像實踐與鬼魅之所以能夠產生關聯的技術論述。筆者認為，除了要對現有關於「幽靈」與影像實踐的論述進行反思之外，也必須要深化對於「巫」的分析和理解，從技術的角度，針對薩滿、巫士與幽靈的關係，重新形塑一種連結「巫」與影像的論述，以補足前人觀點中尚未關注到的影像的問題。

因此，本文首先考據「巫」與「工」在漢字的同源、同義性，以及「巫」、「史」、「醫」職能不分的思想，探究巫術、藝術、療癒、敘事技藝之間的內在連結，指出「巫」在多元技術層面上的交互關係。接著，聚焦在「巫」的敘事方法，以「散文」與「咒文」的概念來思考「巫」作為跨越多重技術的敘事文體，如何使兩種文體朝向一處可能進行交互工作的敘事技藝與想像。最後從「咒文」本身具有視覺性的敘事概念，藉由回溯與比較晚近出現的「散文電影」，進一步提出關於影像實踐與「巫」的另翼思考。

**關鍵詞：**巫、散文、咒文、影像論述

## 一、前言

臺灣各時期遭遇到的殖民者，荷蘭、西班牙、明鄭、清帝國等多重殖民政權在歷史上對文化、語言的壓制，或是日本殖民時期以來，殖民政府面對臺灣民間社會中的靈媒、乩童、部落的薩滿、巫師祭儀與信仰形式，針對臺灣民俗技藝、習俗與風土的調查，人類學與博物學對原住民文化、巫祭的記錄，大多被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。接著，戰後處於冷戰結構下的臺灣，再進一步建置更完整的西式教育學制及學科體系，讓民間社會蘊含的泛靈宇宙觀，逐漸在一波波現代化的過程中被選擇性地吸納或排除，進入理性學科得以支配的範疇。

面對這些殖民歷史時，晚近後殖民論述中的「幽靈」（spectre）時常以一種未竟之姿回返或現身。近年來臺灣乃至於亞洲當代藝術的影像實踐中，時常以復返歷史事件、檔案與現場的行動，作為支撐重新敘述受壓迫者、無名者的殖民創傷與邊緣歷史的敘事動力。學者龔卓軍曾指出，臺灣及亞洲的創作者，往往將鬼魂的幽靈式主體，視作處理歷史檔案、以及政治現實的敘事方法。<sup>1</sup> 藝術家何子彥也曾自述其影像創作是一種「影像的鬧鬼」或「幽靈學式的影像」（hauntological of the image）。<sup>2</sup> 相關藝評在描述高重黎的創作意識時，以雅克·德希達（Jacques Derrida）所云「一個幽靈，一個共產主義的幽靈，在歐洲遊蕩」之語句，代換為「一個幽靈——影像機器的幽靈——在島上游蕩」（A spectre is haunting the island—

<sup>1</sup> 參見龔卓軍於 2014 年鳳甲美術館舉辦的「台灣國際錄像藝術展——鬼魂的迴返」之展覽論述，2014 年 11 月 01 日，<https://www.hong-gah.org.tw/352>，下載日期：2021 年 12 月 02 日。

<sup>2</sup> 關於何子彥的談話，參見 2020 年於廣州時代美術館舉辦之廣州三年展「傳統的頻率線上研討會——京都學派及其錯綜的哲學融合：許煜、何子彥、金炫辰」影音紀錄，2021 年 04 月 19 日，<https://www.bilibili.com/video/BV1Vp4y1b7LJ?from=search&seid>，下載日期：2021 年 12 月 02 日。

the spectre of the imaging machinery) ,<sup>3</sup> 呈顯出創作型態與思考某種程度回應或繼承這套幽靈思想的線索。

在近年當代藝術的影像論述方面，龔卓軍曾在〈鬼魂徘徊學與亞洲當代影像〉文中指出：鬼魂迴返的第一層意義：哀悼；第二層意義：不可聞的聲音的出現；第三層意義：與關於未來的某種影像話語權有關。<sup>4</sup> 換言之，鬼魂透過影像的方式現身，是為了要從歷史回返當下進行發言，並奪回言說的權力。這種對於失敗但仍尚未消失之人、事的倫理關懷，顯然與德希達在1993年發表的《馬克思的幽靈》（*Spectres de Marx*）一書所提供的思考有關。在此著作中，幽靈徘徊與「尚未來到的正義、或正義不再存在的地方」有關，<sup>5</sup> 為的是那些「尚未出生或已然死去的鬼魂，乃是戰爭、政治的各種暴力、民族主義、種族主義、殖民主義、性別歧視，或其他各式各樣的災難的犧牲者」。<sup>6</sup>

上述的書寫案例和論述工作，皆在強調「幽靈」的行動意念與影像實踐之間的關聯性，試圖將現代性與殖民歷史帶來的創傷敘事，藉由鬼魅徘徊學式的影像生產，尋求一種得以抵抗現代性的力量。然而，卻較少關注到「幽靈」之所以能夠現身的技術條件，以及影像實踐與鬼魅之所以能夠產生關聯的技術想像。筆者曾指出，以往在召喚歷史幽靈的影像藝術實踐當中，在強調鬼魂與民俗的回返時，也無意間再次鞏固與強化了現代／非現代、殖民／被殖民、壓迫／被壓迫、強勢／弱勢之間的對抗界線，界線的另一端彰顯的是具有人文關懷的鬼魂觀，讓鬼魂

<sup>3</sup> 參見《攝影之聲》，第22期「高重黎專號」之刊頭簡介，<https://vopmagazine.com/vop022/>，下載日期：2021年12月02日。

<sup>4</sup> 參見龔卓軍，〈鬼魂徘徊學與亞洲當代影像〉收於《鬼魂的迴返：台灣當代藝術中的幽靈徘徊學》，龔卓軍、高森信男、陳莘編，頁22-40。

<sup>5</sup> 雅克·德里達（Jacques Derrida）著，何一譯，《馬克思的幽靈——債務國家、哀悼活動和新國際》，頁2。

<sup>6</sup> 《馬克思的幽靈——債務國家、哀悼活動和新國際》，頁3。

被迫從原本蘊含複雜生態關係的泛靈世界中剝離出來，排除了眾靈構成行動網絡的可能性。<sup>7</sup> 進一步說，筆者認為除了要對現有關於幽靈與影像實踐的論述進行反思之外，也必須要深化對於「巫」的分析和理解，從技術的角度，針對薩滿、巫士與幽靈的關係，重新形塑一種「巫」與影像的論述，以補足前人觀點中尚未關注到的影像的問題。

事實上，已有藝評初步指出，「巫」(Shaman)<sup>8</sup> 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，在一個不可見的維度上結為同盟，並非偶然。「巫」所強調的世界觀究其根本，是一種「靈性生態學」(spiritual ecology)，建立在人對其他所有存在的尊重，以及與巫在靈性上雙向而深刻的溝通、乃至合為一體之基礎上。<sup>9</sup> 「巫」儼然成了一個受社會壓抑之聲的化身。巫是我們文化中的潛藏力量，是外來歷史與文明理性所無法自覺表達與認真追尋的潛存狀態。<sup>10</sup> 甚至從修護個人與集體創傷的功能來看，無可驗證真實效能的藝術神祕領域，也的確使「藝術家」具有了靈媒或仲介的色彩。<sup>11</sup>

無論在過去或今日，多數原住民族的巫覡和尪姨，仍努力保留、復振著地方知識與述說歷史的母語。諸多漢人民間廟宇和部落族人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、地理知識來轉化災難、戰爭、屠殺等人群記憶和多重殖民政權交會的歷史。使「被殖民者」有機會找尋

<sup>7</sup> 梁廷毓，〈從幽靈潮到妖怪熱〉，《PAR 表演藝術》，第 335 期，頁 58。

<sup>8</sup> Shaman 一詞目前學界普遍認為源自通古斯族語的 saman，經由俄語譯成英語之 shaman，意指有能力進入出神狀態，並能與神靈溝通之人。本文譯成「巫」是考量本文旨在透過字源考據「巫」、「工」、「史」同源同義、職能不分的思想。

<sup>9</sup> 嚴瀟瀟，〈薩滿旅程與「內視」的藝術〉，典藏藝術 ARTouch，<https://artouch.com/view/content-11530.html>，下載日期：2021 年 12 月 02 日。

<sup>10</sup> 龔卓軍，〈巫士召靈的展覽：異見與空間生產〉，《藝術觀點 ACT》，第 57 期，頁 79。

<sup>11</sup> 高千惠，〈複眼文明—有關奇蹟、祕密和權威的藝與術〉，《藝術觀點 ACT》，第 81 期，頁 9。

重新敘述自身的契機，進而在殖民政權的知識淨化與治理技術之間產生斡旋的可能，以至於這個一直被壓抑、潛伏於民間的泛靈觀念並未絕跡。筆者也觀察到，近幾年臺灣的當代藝術創作中，亦漸漸透過歷史的再書寫、檔案的重新翻檢，來形塑自身棲居之處的土地感知與生命樣態。一方面，民間社會中常見的巫者、通靈者、靈媒、薩滿、法師、乩童、尪姨等身分，連帶著祭儀與信仰、靈異傳說、神鬼觀念，在影像實踐當中逐漸成為諸多創作者藉以重述歷史與記憶、揭露社會議題與批判現代性問題的思想資源；另一方面，例如許家維、高俊宏、陳冠彰、梁廷毓等藝術創作者，都曾在創作過程中和巫者、靈媒接觸，試圖與鬼魅、靈體、神明進行溝通和交涉的工作，有時也需要主動進入到整體祭儀與人神溝通的關係之中，甚至在過程中將鬼神視為實際的存在物來對待。<sup>12</sup>

這樣的工作型態和倫理關係，時常關鍵性地影響著創作邏輯與藝術的生產方式。例如，和原住民的巫祭、漢文化的乩童、民間信仰中的陰廟交涉，尋求和薩滿合作、通靈、附身等異質方法，反過來進行創作倫理、影像生產關係的重構。一方面，這是一項需要逾越既有的學科範疇和理性邏輯，甚至必須跨越創作者的身分、混雜著多種知識、具有不確定性、超自然性與另類倫理的實踐。另一方面，雖然這些行為在科學理性的應對邏輯下，被認為是和創作無關的多餘舉措，難以被接受（甚至可能被視為迷信、不入流或是某種刻意的表演），但卻是不少藝術工作者，在面對與處理一些民間知識與鬼魅題材時，自然而然展現出的倫理關係。甚至被諸多創作者們，認為是藝術創作過程中的必要程序，在過程中交融著非理

<sup>12</sup> 在本文當中，並不會再次細究其相關的創作，而是專注於論述「巫」在敘事技藝的層次，如何匯通「散文」與「咒文」，並提出一種從「巫」的角度所展開的影像論述之探究。前述相關研究參見：梁廷毓，〈論臺灣當代藝術影像實踐中的「招魂術」與「感知民俗志」〉，收於《臺灣美術經典講座暨新秀論壇論文集》，頁 99-118；梁廷毓，〈巫藝〉，收於《臺灣理論關鍵詞會議論文集》，頁 143-154。

性經驗、歷史記憶、敘事技藝、造型藝術與感知形式等多重知識，進行各項技術條件的銜接與跨越。但是，上述的現象在目前評論與書寫當中，卻鮮少進行理論性的深化，亦沒有針對相關研究展開論述的推進與反思。

因此，本文首先考據「巫」與「工」在漢字的同源、同義性，以及「巫」、「史」、「醫」職能不分的思想，探究巫術、藝術、療癒、敘事技藝之間的內在連結，指出「巫」在多元技術層面上的交互關係，以及對巫術（sorcery）、招魂術（necromancy）與技術（techniques）、技藝（techne）、工藝（craft）、藝術（art）等多元方法，在技術層面上的匯通與跨越。接著，聚焦在「巫」的敘事方法，以「散文」與「咒文」的概念來思考「巫」作為跨越多重技術的敘事文體，如何使兩種文體朝向一處可能進行交互工作的敘事技藝與想像。最後從「咒文」本身具有視覺性的敘事概念，藉由回溯與比較晚近出現的「散文電影」，進一步提出關於影像實踐與「巫」的另翼思考。<sup>13</sup>

## 二、回顧：「巫」的多元技藝

宗教學者米爾洽·伊利亞德（Mircea Eliade）的研究中，認為部落社會中的「巫」（shaman）與超自然力量接觸時，是在行使一種「迷魂的技能」（techniques of ecstasy），<sup>14</sup> 使自己呈現神志恍惚、彷彿靈魂出體的意識狀態，從而獲得另一種描述與看待世界的目光。學者阿希斯·南迪（Ashis Nandy）也提到，「巫」是

<sup>13</sup> 因此，本文並無選擇特定文本進行分析，而是針對特定的現象、概念進行思辨與再論述的工作，筆者認為聚焦於相關論述的推進與反思，並提出一種影像觀念與影像實踐的想像與路徑，也能夠對一種尚未出現的影像創作和創造性的藝術實踐，做出觀念與思維上的貢獻。但須強調，筆者仍認為作品案例的討論及文本分析的重要性，希望在提出這項影像觀念的討論之後，以另文論述特定作品的形構條件與可能性。

<sup>14</sup> 米爾洽·伊利亞德（Mircea Eliade），段滿福譯，《薩滿教：古老的入迷術》，頁2。

另一種看待現實、介入現實方式的見證。巫師不社會化，連結解放、創造、多重現實、開放式未來的價值觀，巫師代表一個孩子、瘋子、陰陽人，以及藝術家身上烏托邦式的超驗部分。<sup>15</sup> 但是，為了更清楚地描述「巫」的多元技術能力，有必要先進行「巫」的字義考源與思辨，以及在特定歷史脈絡下進行理解，來論述「巫」的可能意涵。

根據林富士的研究，臺灣過去的方志有不少文獻都將「乩童」和「巫」連繫在一起，道士、法師和乩童三者於閩臺一帶，在儀式和信仰方面常有融混的現象，甚至兼具彼此的技能。而幾乎所有的方志都曾提到臺灣有「尚巫」的風俗。<sup>16</sup> 回到字義本身，漢字裡的「巫」有著多重的意涵。《偽孔傳》曰：「事鬼神為巫」，<sup>17</sup> 《公羊傳》亦云：「巫者，事鬼神」。<sup>18</sup> 「巫」被認為是專門與異界接觸的中介，具有和神靈、鬼魅溝通的能力。而臺灣原住民社會中的「巫」也具有招魂、祖靈溝通、問卜、解夢等多重的知識和技能，雖然各族巫師執行儀式的範疇皆不盡相同，但是都包括與神界溝通，以達到治病的功能。<sup>19</sup> 因此「巫」在各項庶務中，也具有藥草與病疫的知識，古代社會巫術與醫術的關係相當密切，長期以來巫術與醫術並用，發展出融會貫通又相互為倚的宇宙觀與生命觀。<sup>20</sup>

接著，文獻紀錄中也有「巫」、「醫」不分的現象，《廣雅·釋詁四》：「醫，巫也」；王念孫也指出：「巫與醫皆所以除疾，故醫字從『巫』作『醫』」，<sup>21</sup>

<sup>15</sup> 阿希斯·南迪（Ashis Nandy），盧秀婷譯，〈巫師、蠻夷之地與荒野：論異見之可聞與文明之未來〉收於《民族主義，真誠與欺騙——阿希斯·南迪讀本》，張頌仁、陳光興、高士明主編，頁 93。

<sup>16</sup> 林富士，〈清代臺灣的巫覡與巫俗〉，收於《巫者的世界》，頁 163-164。

<sup>17</sup> 孔穎達，《尚書》，頁 435。

<sup>18</sup> 公羊高著，劉尚慈譯注，《春秋公羊傳譯注》，頁 597。

<sup>19</sup> 胡台麗、劉璧榛主編，《臺灣原住民巫師與儀式展演》，頁 12。

<sup>20</sup> 鄭志明，〈巫醫同源的生命觀〉收於《第六次儒佛會通論文集》，華梵大學編，頁 76。

<sup>21</sup> 王念孫，《廣雅疏證》，頁 184。

顯見兩者的關聯性。在早期的社會，「巫」被視為具有驅鬼與治癒能力之人，人們心神不寧與身體不適時多求救助於「巫」來祈求鬼神治病，以此達至心理的療癒與安適感。因此「醫」可以說是對某種失衡關係的調節與修復身心狀態的技術，甚至包含對於文化的延續、修復與再造。例如，太魯閣族的巫醫被稱為 Psapuh，學者王梅霞即指出，Psapuh 除了擅於治療各種疾病之外，也經常為意外死亡者招魂，從治病的過程，可以看出太魯閣族的巫醫除了強調個人能力，還有族群互動中的文化再創造等面向。<sup>22</sup>

另一方面，以往的祭儀器物與工藝技術的關係相當緊密。人類學家馬塞爾·莫斯（Marcel Mauss）即指出，技術和巫術之間存在著根源性的關聯，巫術不僅被認為是保全生存技術的力量，所以在古代工匠的實踐中，工具和技術發明大都與巫術混雜在一起，或在巫術活動中得到發展。<sup>23</sup> 例如，排灣族的 Pulima（指手工精巧者），其製作的器物便聯繫著生態智慧和泛靈信仰的宇宙觀。因此，工匠、技師與「巫」在以往時常為同一人。亦有文獻指出，古代工匠的知識與施作方法，在選材與風水方位、技術上能形成詛咒或避邪的效果。<sup>24</sup> 例如，漢字的「巫」與「工」在詞義也具有同源、同義性，《說文》釋巫：「與工同意；釋工：巧飾也。象人有規矩也，與巫同意」。<sup>25</sup> 而「工」同時指向祭祀、祈禱、降神儀式時的方法與程序，因而是一種關乎如何執行、實作、操作的技術。

進一步地，「巫」與「史」在文獻中也存在職能不分的認知，在部落社會與漢文化早期，稱職管天象、歷數、史冊的人為「史」，稱從事求鬼、占神、卜卦

<sup>22</sup> 王梅霞，〈從治病儀式看泰雅族與太魯閣族的情緒展演〉，收於《臺灣原住民巫師與儀式展演》，頁 393。

<sup>23</sup> 馬塞爾·莫斯（Marcel Mauss），楊渝東、梁永佳、趙丙祥譯，《巫術的一般理論》，頁 4。

<sup>24</sup> 胡新生，《中國古代巫術（修訂版）》，頁 26。

<sup>25</sup> 許慎撰，段玉裁注，《新添古音說文解字注》，頁 98。

活動的人為「巫」，這些職務往往由一人兼任，稱為「巫史」。<sup>26</sup> 舉凡祝禱、祈福、祭祀、卜筮、曆算等事務都是其工作範圍。<sup>27</sup> 由於祭祀必須記起儀式程序與咒語，也需要背誦族群神話與歷史，因而讓「巫史」的工作奠基在書寫技術和記憶術之上，甚至必須藉由圖像、聲音或語言等形式來記錄，使知識得以存續。而巫信仰面對外來殖民者或國家力量時的轉變與調適，也反映在巫對於族群傳統的重造與轉化。學者劉璧榛即指出，當代阿美族人讓我們看到巫師祭儀並非是既定本質不變的社會範疇，族人透過儀式再生成其象徵，讓文化與社會結構更新而展現其內部能動性。<sup>28</sup> 又如噶瑪蘭族人讓巫師祭儀現代劇場化，而逐漸演變成為噶瑪蘭人在國家民主化過程中，去殖民化與去汙名化的協商手段。因此我們可將這種展演視為一種文化的表達與政治回應，展現其建構中的主體能動性。<sup>29</sup> 皆可視為一套文化敘事再造與記憶重塑的技術。

綜上所述，「巫」與「史」職能不分，與「醫」同源，又與「工」同義，也藉著「藝」來形構、讓人感知到人、鬼、神之間的關係。換言之，「巫」（靈性能力與生態智慧）與「史」（敘事、書寫技術）、「工」（實作技術）、「醫」（文化療癒與修復術）的匯通，讓巫術、書寫技術、技藝與藝術所形成的跨越分類的方法。<sup>30</sup> 那麼我們是否可以說「巫」是一種內涵著複多知識與匯通、協調各種技能的實踐思維。讓鬼神溝通的技能、歷史敘事、療癒功能、實作能力、感知等多種技術之間產生某種極為緊密的聯繫？接下來，筆者將聚焦在「巫」的敘事方法，

<sup>26</sup> 班固撰，陳國慶編，《漢書藝文志注釋匯編》，頁 213。

<sup>27</sup> 李澤厚，《說巫史傳統》，頁 14。

<sup>28</sup> 劉璧榛，〈從祭儀到劇場、文創與文化資產：國家轉變中的噶瑪蘭族與北部阿美之性別與巫信仰〉，《考古人類學刊》，第 80 期，頁 167。

<sup>29</sup> 劉璧榛，〈從祭儀到劇場、文創與文化資產：國家轉變中的噶瑪蘭族與北部阿美之性別與巫信仰〉，頁 160。

<sup>30</sup> 梁廷毓，〈巫藝〉，頁 128。

引入「散文」與「咒文」的概念來思考「巫」作為跨越多重技術的敘事文體。並藉由回溯早期「散文」和「咒文」彼此不分的敘事觀念，使這兩種文體朝向一處可能進行交互工作的敘事方式。

### 三、「巫」的兩種敘事體：「散文」與「咒文」

首先，在與死者交涉的諸多文類當中，「咒文」不同於「奠文」（指在奠禮告別式中憑弔亡者的追思文）與「祭文」（指喪禮後舉行祭典時誦讀的追思文），也差異於「弔文」（專為亡者追悼與憑弔的文詞）與「唁文」（用來安慰喪家親屬的文詞）。「咒文」作為「巫」的語言，在宗教上指稱具有特殊力量的語詞或語句，能夠跨越生死之界（通靈）、跨越了文字和影像的界線，介於言說和聲音之間（咒語）。因此，「咒文」有具體要進行對話的宇宙觀和靈魂觀（靈界），往往隨著將文字影像化操作，形成一個視覺化的文體，存在各種方位、圖形、符號和字詞之彼此混雜的現象。「散文」與「巫」相似，作為一種跨類別的實踐，則否認一切先決的設定，由此也拒絕一切對它的概念所下的定義，<sup>31</sup> 差異於一切有著既定慣例的文體，本身即是一種無法分類的混雜之物。

進一步說，「散文」指稱相對於韻文（verse）而言較為鬆散的文體。在漢文的語境裡，基本上凡是有韻腳的詩詞歌賦文（poetry）或是駢文（pianwen）之外的所有文體都算是散文。<sup>32</sup> 舉凡日記、書簡、雜文、隨筆、小品文、異志等等都能包含進來，<sup>33</sup> 在漢文字的書寫脈絡裡，散文的形式最早可溯至殷商時期。例如，

<sup>31</sup> T.W. Adorno, Bob Hullot-Kentor, and Frederic Will, "The Essay as Form," *New German Critique*, no. 32 (Spring- Summer, 1984): 156-161.

<sup>32</sup> 張堂錡，《現代散文概論》，頁2。

<sup>33</sup> 賈植芳、俞元桂主編，《中國現代文學總書目：散文卷》，頁1。

昔時刻在龜甲和獸骨上的甲骨文卜辭，大多作為巫語或咒文使用，並被視為處於早期階段的「散文」。史仲文等學者指出，儘管甲骨文記事的文字句子很短，多為片斷的文辭，但卜辭卻記事清楚、準確，在一定程度上反映出「散文」萌芽時期的面貌。<sup>34</sup> 另一方面，甲骨文是一套以圖像符號來書寫的文字系統，也是「巫」用於通神、占卜與記事的象形文字（hieroglyph），以描摹實物形狀的方式轉為文字，讓文字本身即帶有圖像感和視覺效果。換言之，早期為「巫」所使用的文字和文體，從一開始便是散文、咒文彼此不分的型態。

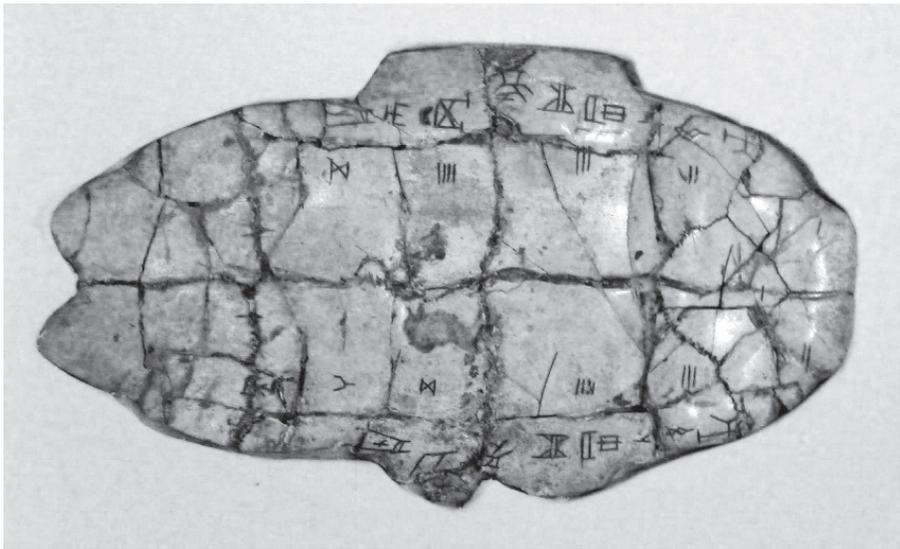


圖1 「王為占卜」龜甲刻辭。

圖片出處：中國國家博物館（檢索日期：2021年12月3日）。

接著，諸如先秦時期的《山海經》、《尚書》、《周易》、《老子》、《墨子》、《莊子》、《韓非子》、《荀子》；魏晉時期的《水經注》和《洛陽伽藍

<sup>34</sup> 史仲文、胡曉文主編，《中國全史百卷本：遠古暨三代文學史》第9卷，頁1-3。

記》等經典皆可歸之於散文。<sup>35</sup> 無論是《尚書》呈現的評議、政論性，或是《墨子》等諸子散文呈顯的論說性質，除了具有強烈的論辯、論證、評論與論述等性質，書寫型態也極為多元。可以說在韻文及駢文之外，涵蓋各類的經文、論說文、卦爻辭文等多種書寫形式；另一方面，歐洲近代在文學領域對於散文的界定，舉凡傳記、講演、書信、論文、寓言、格言、藝術批評等散論性質的文章、著作，亦皆歸入散文的行列。<sup>36</sup>

在此意義下，筆者發覺咒文、變文和鸞文等體裁，在過往的研究裡並沒有被劃出散文的範圍之外，也沒有比較過散文與這些文體在性質上的異同，因此吾人認為這一類不講究韻腳與排比，沒有任何限制的文字梳理方式，也能夠放在上述關於「散文」這項相對鬆散的定義範圍中，將這類文體包含進來。高俊宏的創作曾觸及到「鸞文」這一文體，藉由影像裝置和照片等檔案，重述日本殖民時期的「鸞堂」在戒煙運動中的歷史。鸞堂以「扶鸞」為主要儀式，進行神和人溝通。透過桃木製成的「鸞筆」在沙盤上寫下所神靈所欲傳達的「鸞文」，並將神靈所述文句向大眾宣講。在《煙》（2019）這組影像裝置當中，聯繫著1980年代的「新竹李長榮化工廠事件」關於空汙與水汙染的環保運動，透過傳統「鸞文」的神靈書寫與新自由主義的幽靈話語之間的對照，形成一組正反敘事互為表裡的寓言。

<sup>35</sup> 陳飛，《中國古代散文研究》，頁1-3。

<sup>36</sup> 弗蘭克·麥吉爾（Magill, F.N.）主編，王志遠主編譯，《世界名著鑑賞大辭典：散文卷》，頁1334。



圖 2 陳界仁，《多重辯證圖》。

圖片出處：財團法人國家文化藝術基金會。<sup>37</sup>

與「鸞文」類似具有和市井大眾溝通的文體，是陳界仁曾借用的「變文」概念。一方面將「變文」理解為佛語的世俗化路徑，用以重新解構和轉譯從冷戰結構、戒嚴反共體制、新自由主義到監控資本主義全球化等，這些特定歷史脈絡下的政治事件、人物生命與相關的話語概念；另一方面，則將他早期的《魂魄暴亂》、《凌遲考》至《殘響世界》等十餘件音像創作的構想草圖、照片檔案、象徵物件、片段影像、臨時電影院等，重新組裝成混合音像／文字／繪畫／裝置／劇場，<sup>38</sup>

<sup>37</sup> 此圖為改自北宋宋明理學創始人周敦頤（1017-1073）融合道家、佛學、儒學所寫的《太極圖說》之圖示。陳界仁將原圖中各自代表陰、陽分立的兩個圓挪移為陰陽部分重疊後，產生另一種非陰、非陽空間，也同時意指素樸辯證、唯心辯證與唯物辯證，三者間既相互連帶又彼此對質的多重辯證關係。

<sup>38</sup> 立方計劃空間，〈變文書——陳界仁影像、生產、行動與文件〉展覽新聞稿。

將近年來的一系列藝術實踐重新組裝成一組《變文書》(2017)。<sup>39</sup> 整體上從佛教的「變文」概念展開系列創作的實踐，又同時形成極具散文特質的展呈方式，讓兩種文體之間產生交互工作的效用。

同樣值得注意、且直接扣連到本文問題意識的文體乃是「咒文」。與上述「變文」和「鸞文」的世俗化路徑不同，「咒文」指向的是一種會使人產生出神或入迷的文體。若溯源至「咒文」一詞的拉丁語 *incantare*，意思是「以咒語來奉獻 (to consecrate with spells)、魅惑 (to charm)、蠱惑 (to bewitch)、迷醉 (to ensorcel)」之意，並構成了「附魔」(enchant) 的基礎。諸如「符咒」(charms)、「結界」(enchantment) 與「咒語」(mantra, spells) 等，都是唸說咒文時產生的效果。特別是在民間觀念中，「咒文」作為一種與鬼魅、神靈交涉的文體，直接與鬼魅產生關係，包含莫名的撞鬼、附魔、中邪、招惹穢物、抓交替的情節。換言之，「咒文」將鬼魅現身的原因指向鬼魅自身與世界的關係，而非隱喻化的文學修辭，亦非只是一種由世俗的社會秩序、宗教心理因素與想像所構造出來影響人們自身行為之物。

換言之，「咒文」所欲召喚的鬼魅，以及咒文本身的作者、聽者、讀者與書寫媒介之間構成一種極為異質的關係，與一些針對後殖民處境、底層弱勢人群與邊緣性議題的書寫與文本分析中，大多將鬼魅和幽靈視為文學修辭，有所差異。<sup>40</sup>

<sup>39</sup> 陳界仁同時在展覽的書冊中，透過 12 組關鍵詞串聯起該書的各個章節：〈變文與俗講僧〉、〈微笑的無名凌遲受難者〉、〈落地掃〉、〈美臺團〉、〈李師科〉、〈鄭寶玉〉、〈接管工人——新竹玻璃廠工人〉、〈聯福製衣廠 (勞工) 自救會〉、〈陳介一〉、〈愛德華·約瑟夫·史諾登〉、〈水尾〉及〈合生〉。

<sup>40</sup> 這類書寫案例頗多，可參見劉亮雅、廖勇超、王梅春、周盈秀，〈鬼魅書寫：臺灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉，《中外文學》，第 33 卷，第 1 期，頁 165-183；石曉楓，〈莫言中短篇小說裡的鬼魅敘事〉，《清華中文學報》，第 22 期，頁 297-329；郭詩詠，〈能動的現實：李維怡小說的鬼魅書寫〉，《中國現代文學》，第 38 期，頁 45-72；何玥臻，〈從驅魔到入魔——黃碧雲小說中的鬼魅書寫 (1986-2011)〉；張琬貽，〈臺灣當代女性小說

這類鬼魅敘事的分析框架往往被界定在「心理—隱喻—鬼魅」的關係中，探究社會不公、現代日常的陰鬱、封閉、精神變異或邊緣人。<sup>41</sup> 導致這個背後所預設的世界秩序與時空觀念，仍是一種理性主義所建構的宇宙觀，鬼魅僅能以想像的方式存在。

然而在民間觀念中，「巫」作為一種多重技術的匯通點，內含著一種敘事的技術，而這項技術又同時含納「咒文」與「散文」的部分特質，指向一種相當不同於上述過於強調隱喻性的鬼魅書寫之敘事構造。一方面，因為「咒文」敘事的構造，並不是基於對故事（story）的編排、調度和設計，而是建立在咒語（spells）和鬼魅的溝通、與靈界的銜接關係之上；另一方面，「散文」的作者身分是位於旁白敘述者與發聲者之間的夾層，<sup>42</sup> 因而具有銜接兩種敘事角度的中介身分，而「散文」這項文體本身的跨文類性質又包含「咒文」在內，形成能夠跨越不同層次的作者位置與敘事方式。兩種文體的特質在「巫」的調和之下彼此協調出一種既無法被分類、又同時跨越時空關係的異質文體。

要言之，傳統上「巫」作為一種敘事的技藝，同時具有「散文」（essay）與「咒文」（incantation）的部分特性，既是一種跨類別的異議性文類之實踐，也具備能夠穿越人／鬼與生／死之界的渾沌之書寫能力。必須注意的是，雖然「散文」作為一種混雜形式（hybrid form）而能夠包含「咒文」在內，但是「咒文」並不同於「散文」。「咒文」本身所具備的視覺性與文詞的圖像化操作，並非「散文」的書寫傳統原本就有之特性。在下一節，筆者將指出「咒文」本身具有視覺性的

---

中的鬼魅書寫（1980-2004）》。

<sup>41</sup> 這類書寫時常以幽靈的隱喻投射人們的心理創傷，以鬼魅作為「在世」之人的無意識恐懼與想像；或是社會問題所產生的種種裂痕、縫隙與孔洞所滋生出的異質性；或是以鬼魅指涉邊緣住民、底層弱者、女人等受壓迫者的書寫意識。

<sup>42</sup> 勞拉·拉斯卡羅利（Laura Rascaroli），洪家春、吳丹、馬然譯，《私人攝像機：主觀電影和散文影片》，頁 75。

敘事概念，並藉由回溯與比較晚近出現的「散文電影」，進一步提出關於影像實踐與「巫」的另翼思考。

#### 四、從「散文」到「咒文—影像」的思辨

「散文電影」(essay film)一詞，為 1950 年代電影研究領域中崛起的概念。一方面，是對於紀錄片的客觀性 (documentary objectivity)、敘事認識論 (narrative epistemology) 與創作者的表現力 (authorial expressivity) 等各種假設進行重新協商的實踐。<sup>43</sup> 另一方面，借用了晚近文學領域裡對於「散文」概念的思考，試圖勾勒出電影實踐中某種難以歸類的領域範疇。<sup>44</sup> 特別強調類型的混雜與作者的位置之間的辯證關係，強調的是作者如何在不同類型的影像之間穿梭而交織出特定的觀點，<sup>45</sup> 提出一種具有高度自覺的評論—敘事，以開發議題為目標，<sup>46</sup> 影像的言說乃是為了摧毀虛構情事，並以介入社會、反思政治及批判歷史為目的。<sup>47</sup> 體現作者對於人、事、物感知及評論之思考的過程展現，而這個思考過程的展現通常亦伴隨著一定程度的反身性與開放性。<sup>48</sup> 具有一定分析性 (analytic)、解釋性 (interpretative) 與批判性 (critical) 的影像特質。

「散文電影」從「散文」概念本身的含混性，強調其主觀性 (subjectivity)、

<sup>43</sup> Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, 6.

<sup>44</sup> 張世倫，〈從紀實到散文：臺灣攝影論述的文學想像及其可能的發明〉，《藝術觀點 ACT》，第 78 期，頁 50。

<sup>45</sup> 江凌青，〈從雕塑電影邁向論文電影：論動態影像藝術的敘事傾向〉，《藝術學研究》，第 16 期，頁 193。

<sup>46</sup> 江凌青，〈從雕塑電影邁向論文電影：論動態影像藝術的敘事傾向〉，頁 194。

<sup>47</sup> 孫松榮，〈讓子彈飛：論高重黎幻燈簡報電影《人肉的滋味》之影像藝術實踐〉，《藝術學研究》，第 15 期，頁 9。

<sup>48</sup> 李明宇，〈非人聲中心散文電影研究：隱喻性聲音與隱藏的作者〉，頁 6。

沉思性 (meditative) 與反身性 (reflexivity)。透過敘事組構起各種影像素材與議題之間的關係，進行某種對象 (人、事、物) 的議論，從而讓影像本身提供一個論據與論證觀點的歷程。<sup>49</sup> 另一方面，同時也是在探索過去未有的新的電影形式的可能，從聲音與影像上去建構出一種作者思考的過程與個人視野，挑戰新的電影研究。然而，目前西方對於「散文電影」的研究，藉由散文具備的自我反思性，普遍將重心偏向「論述」層面，側重於作者對於「論述」的問題思考及過程，這樣的定義限縮了散文本身具備的豐富多元性。<sup>50</sup>

筆者也認為「散文電影」的跨文類性質，並沒有擴展到更多層次的跨越與混雜性，<sup>51</sup> 多數仍將影像文本視為一種由膠捲、錄影機、影片檔案、投影機、放映院組成，隱含具有物質性或媒材限定性的邊界，或是強調聲音和影像等物理性元素、關係的布署，並沒有逾越影像與人之間的心智形塑關係 (鬼魅、超自然與靈性感應、腦中意識與記憶殘影)，亦沒有關注到一種不分作者界線的交互協作的技術，更沒有在挪用文類 (散文) 本身的歷史性根源、敘事構造與觀念哲思方面，深化一種原本便蘊藏其內、且有發展潛力的影像論述路徑。「散文電影」所面向的研究傳統，仍然回到既定電影研究或藝術研究的範疇，往往隱含將「散文」的

<sup>49</sup> 必須注意，筆者深知從文學類型 (literary genre) 的討論取徑，實際上並不足以支撐咒文—影像的思辨基礎。畢竟「散文電影」(essay film) 作為一種廣泛且跨領域的電影類型 (cinematic genre)，並非散文 (essay) 加成電影 (film) 的形式組合，西文裡 essay film 的中文翻譯，目前也有其他名稱，例如「論述電影」。不同的翻譯方式也各自著重對於 essay film 在影像實踐上，提出重點不一的討論。但本文試圖論述並強調的是：咒文本身帶有的影像性質和視覺條件，及其聯繫鬼魅與超自然力量的敘事潛能。限於篇幅，本文僅從文體討論切入的初步探討，此處謝謝匿名審查人的重要提點，這部分的局限仍有待未來持續研究。

<sup>50</sup> 李明宇，《散文電影研究：思想、形式與個人的疆界》，頁 2。

<sup>51</sup> 例如，學者勞拉·拉斯卡羅利在《私人攝像機：主觀電影和散文影片》一書中，所指的 essay film，主要分析例子為哈倫·法洛奇 (Harun Farocki) 與克利斯·馬克 (Chris Marker) 等人的影像作品，仍然沒有討論到筆者所指出的其他種具有跨越性的特質。參見勞拉·拉斯卡羅利，《私人攝像機：主觀電影和散文影片》，頁 82-208。

解放性再度收束到一個既定的電影史脈絡當中成為一種類型的危險。

換言之，多數「散文電影」的討論，借用的僅是晚近文學研究當中對於「散文」的狹隘界定，並沒有關注到「散文」這一文體形成的文化脈絡和歷史縱深，大多僅從影音媒介及敘事型態的角度切入。此處便會帶出前述「巫」的探討中，「散文」和「咒文」在早期階段彼此不分的觀念與敘事型態，以及「咒文」具有視覺性的敘事特質。筆者認為，透過重新回溯這兩種文體彼此不分的敘事觀念，指出「散文」、「咒文」同時起源於「巫」的雙生關係，將有助於反思現下對於「散文」的認知局限，並重新看到一處過往討論中時常被排斥與忽略的文體——「咒文」及其敘事構造——相較於「散文」已經徹底的文字化，「咒文」在文詞本身的形象上，直接存在影像的潛能。

進而言之，如果「散文電影」提示了一種影像的跨文類想像，那麼「咒文」在跨越不同的視覺層次與時空想像方面，則進一步補足筆者所論述的「巫」與影像實踐之關係。因為「咒文」本身自帶的視覺性與圖像化的文詞，首先意味著這個文體和影像體裁本身無法拆分、甚至呈現出相互共構和交互書寫的狀態。一方面，「咒文」所組構成的字詞團塊與書寫方向、在紙張上的編排皆呈顯出高強度的幾何形狀和視覺圖像；另一方面，「咒文」本身即是作為跨越人鬼界線與生死邊界的書寫，並強調聲音的魔性與魅惑力。換言之，「咒文」本身即是一個內建著影像特性與跨界域條件、具有高強度音像布置操作之「超自然書寫」（supernatural writing）。



圖3（左）「雨寶陀羅尼咒文」。



圖4（右）「碗咒文」(Incantation bowl)。

圖片出處：《雨寶陀羅尼經》（檢索日期：2021年12月3日）。

圖片出處：皇家安大略博物館（Royal Ontario Museum）（檢索日期：2021年12月3日）。

「咒文」之中內建著影像——「咒文—影像」（incantation-image）不同於散文電影，甚至在敘事構造本身嵌入了一種跨越生死界限的宇宙觀，既觸及到一種不可見、超視覺（super vision）的影像，也涉及到一種影像的後延效用與跨維度溝通作用：原本圖像化的文詞，在巫者口中轉為聲音之後，即會進入恍神與出迷的狀態，進入精神影像與另一處世界／視界的畫面，藉由穿越生死之界，來回穿返混沌的靈界與人界之間。另一方面，筆者之所以提出「咒文—影像」的構想，是為了凸顯過往仍然以可視性、可讀性、可議性為基礎的散文電影，長期以來所設下的論述界線；而「咒文—影像」正是試圖對於超自然（supernatural）與不可見這端的跨越和描述。因此，在「巫」的敘事文體中，「咒文」本身即蘊含影像的特性，「散文」則是指向能夠跨越不同敘事文體的特質，用以構成「巫」主要的一種敘事型態。換言之，「咒文—影像」可以被包含在「散文」之中，但與「散文電影」這項將散文與電影二詞鍵結在一起形成的概念，在本質上有所差異。

要言之，「咒文」本身即內建著影像，「散文」則沒有這個性質。此種內嵌視覺條件的文體，藉由「巫」所內含的多重技術（靈性能力與生態智慧；史：敘事、書寫技術；工：實作技術；醫：文化療癒與修復術；藝：形構感知的技術），跨越不同敘事的技藝（散文與咒文），讓鬼魅的發生學條件，內嵌在「咒文—影像」之中。實際上，漢字中的「鬼」，本身即是象形字，是經由對現實物的觀看、描摹的圖像化而來。換言之，「鬼」這個字的視覺本身即與影像的生產有關（而非像拼音文字，只能從字根與字義來閱讀），並內建於該字的形象之中。使一些與鬼相關的字詞（魅、魁、魃、魃、魃、魃等字）如同「鬼—形象」的外延影像，<sup>52</sup>讓「咒文」作為和鬼魅溝通的書寫，以及指向溝通和交涉對象的「鬼」，兩者在文體（文本體裁）和語體（字詞材料）本身共享著一種以視覺為根基的溝通平面，形成一種異構式的獨特文法。

進而言之，此種文法以視覺性為前提，以一種非直行編排的文字、非線性的視覺瀏覽，以一種極為異質的敘事構造，在既有的文法語句、詞彙、文字的使用之外，甚至在既有的分類模式之外，將鬼魅現象的存有描繪出來，而沒有落入對鬼魅的類型化思維（基於特定歷史因素而產生的幽靈類型），因為這種「鬼」的存在，是使用這些字詞和唸聲的時候，「祂」就以最低限的方式嵌進字詞本身的視覺形象之中。換言之，「鬼」首先是影像或形象的方式，先於一切歷史脈絡、社會事件而存在之物。

筆者認為，無論是「鬼」或「咒文」，這些本身帶有內嵌影像的特性，讓影像實踐和鬼魅的關係，並不是通過重返廢墟現場進行現地拍攝，或是回返原場址的事件重演（或重演而成的事件），進行某種隱喻性的歷史的招魂。認為影像

<sup>52</sup> 梁廷毓，〈亡魂顯影的思辨：論靈異影像與觀落陰的視線邊界〉，《文化研究》，第29期，頁280。

彷彿提供了歷史幽靈復返的路徑，讓被壓抑、骯髒、受迫之人，以鬼魅之姿重回當下，並有能力展開時間的調度，在過去與當下、現實與虛構之間穿梭與擾動。鬼魅作為一種隱喻的修辭使用——召喚、降靈、召靈、召魂——往往對接於歷史的幽靈、逝者、失敗的反抗者、受壓迫者、被排除者、被治理者、被消音者、被隱蔽的問題。這類藉由影像復返歷史現場的行動意念，和晚近人文研究學圈興起的幽靈轉向（spectral turn）、隱喻性的鬧鬼（haunting）、甚至是幽靈學（hauntology）的倫理意涵，所導向的敘事策略與政治行動想像有關，已經形成一種被過度人文化、過於倫理學化的鬼魅形象。

相反地，在諸多「咒文」的文化脈絡當中，不僅是文詞的內容與歷史和記憶相關，「咒文」所蘊含的影像，也被認為有它自身的生命和靈魂。因此對筆者而言，「鬼—形象」與「咒文—影像」是將內建著影像特質的敘事，導向一種和「靈」產生具體關係、跨越多重界線與禁忌的文體，使這個文體置身在鬼、人與影像共棲（co-habiting）的宇宙裡面。讓此處的影像不再是一個古典的客體，而是在各種視覺維度所構成網絡之中，能夠彼此牽動的行動者。既處在一個由「鬼」與「咒文」所構成的影像生態系之中，也召喚出不同維度的影像與影像、人與影像、人與鬼魅、鬼魅與影像之間產生各種敘事相互交纏的潛能。

更精確地說，「咒文—影像」是對於上述那種複雜關係型態的召喚（而不是對某種特定歷史幽靈的召返），並在一個各種相互糾纏與跨越的關係之中，形成不同的影像時態與狀態之間的聯繫。從而在「影像」（image）、「隱像」（latent image）與「顯像」（imaging）之間產生不同層次的鬼魅，以及各種影像狀態與鬼魅關係。因此，「咒文—影像」包含那些被視為實際存在的鬼魅、尚未成像的鬼魅、還未顯影之鬼魅，或是仍在變化中的動態性鬼魅。指向那些不斷在顯影過程，卻拒絕定影、維持敘事調度能力與書寫活力的影像—敘事技藝（narrative

techné)。

換言之，「咒文—影像」在一種深層的萬物有靈世界／視界當中，潛在地關乎後續發生在意識與心智作用中的每一件事（everything），並且回應、拼接、重新脈絡化所擷取的「顯像」、「隱像」與「影像」背後所承載的聲音效果、影像素材、文詞與口白等每一個東西（every thing）。這讓影像從膠片、類比、數位格式等物理光學機制為基礎的「物」（object），某種程度轉變成一種複數的事物（things），同時也向更多的潛在脈絡開放——包含在靈魂觀與宇宙觀之下的社會與歷史，以及發生於其中的各式動態或靜態的事件、活動與現象。

具體而言，通過「巫」來將「散文」與「咒文」交互匯通而成的敘事技藝，保留讓人們得以將「靈」視為實體存在的契機，也在不同的影像狀態之間構成人、鬼魅與影像的生態圈網絡，讓影像實踐的認識論、生產邏輯和與「靈」互動的影像倫理——「鬼—形象」和「咒文—影像」——此種與「巫」相互聯繫的影像，建立在一種技術多樣性（technological diversification）與複調敘事（polyphonic narrative-taking）的基礎上，朝向一個差異於以往過度倫理學化的另類影像觀。或許，這種以「散文為體，咒文為作用」的敘事技藝想像，能夠從影像對於不同時空維度的跨越，開展「巫」與影像實踐關係的另翼論述。

## 五、暫結語

本文從相關文獻考據「巫」與「工」在漢字的同源、同義性，以及「巫」、「史」、「醫」職能不分的思想，探究巫術、藝術、療癒、敘事技藝之間的內在連結，指出「巫」在多元技術層面上的交互關係。接著，聚焦在「巫」的敘事方法，以「散文」與「咒文」的概念來思考「巫」作為跨越多重技術的敘事文體，如何使兩種文體朝向一處可能進行交互工作的敘事技藝，在「巫」的調和之下彼

此協調出一種既無法被分類、又同時跨越時空關係的異質文體。最後，從「咒文」本身具有視覺性的敘事概念，藉由回溯與比較晚近出現的「散文電影」之論述界限，進一步指出「咒文」之中內建著影像——「咒文—影像」不同於散文電影，在敘事構造本身嵌入了跨越生死界限的宇宙觀，觸及到一種不可見、超視覺的影像。

另一方面，除了對現有關於幽靈與影像實踐的論述進行反思之外，也深化對於「巫」的分析和理解，從技術的角度，針對薩滿、巫士與幽靈的關係，重新形塑「巫」與影像的論述方式，以補足前人觀點中尚未關注到的影像的問題。另一方面，則通過「巫」來將「散文」與「咒文」交互匯通而成的敘事技藝，保留讓人們得以將「靈」視為實體存在的契機，讓影像的認識論、生產邏輯和與「靈」互動的影像倫理——「鬼—形象」和「咒文—影像」——朝向一種差異於以往過度倫理學化的另類影像觀。

## 引用書目

### 一、中文書目

#### 專書

- 《尚書》。[年代不詳]1999。孔穎達（574-468）。北京市：中華書局。
- 《新添古音說文解字注》。[年代不詳]1998。許慎（58-148）撰，段玉裁（1735-1815）注。臺北市：洪葉文化事業公司。
- 公羊高著，劉尚慈譯注。2011。《春秋公羊傳譯注》。北京市：中華書局。
- 王念孫。2017。《廣雅疏證》。上海市：上海古籍出版社。
- 史仲文、胡曉文主編。2011。《中國全史百卷本：遠古暨三代文學史》第9卷。北京市：中國書籍出版社。
- 何玥臻。2013。《從驅魔到入魔——黃碧雲小說中的鬼魅書寫（1986-2011）》。新北市：淡江大學中國文學系碩士論文。
- 李明宇。2008。《散文電影研究：思想、形式與個人的疆界》。臺北市：科技部補助專題研究計畫成果報告。
- 李明宇。2010。《非人聲中心散文電影研究：隱喻性聲音與隱藏的作者》（臺北市：科技部補助專題研究計畫成果報告。
- 李澤厚。2012。《說巫史傳統》。上海市：上海譯文出版社。
- 林富士。2016。《巫者的世界》。廣州市：廣東人民出版社。
- 胡新生。1998。《中國古代巫術（修訂版）》。濟南市：山東人民出版社。
- 胡台麗、劉璧榛主編。2010。《臺灣原住民巫師與儀式展演》。臺北市：中央研究院民族學研究所。
- 班固撰，陳國慶編。1983。《漢書藝文志注釋匯編》。北京市：中華書局。

- 張堂錡。2020。《現代散文概論》。臺北市：五南出版社。
- 張琬貽。2006。《臺灣當代女性小說中的鬼魅書寫（1980-2004）》。新竹市：國立清華大學中國文學系碩士論文。
- 陳飛。2005。《中國古代散文研究》。福州市：福建人民出版社。
- 賈植芳、俞元桂主編。1993。《中國現代文學總書目：散文卷》。福州市：福建教育出版社。
- 龔卓軍、高森信男、陳莘編。2014。《鬼魂的迴返：台灣當代藝術中的幽靈徘徊學》。臺北市：鳳甲美術館。

## 譯書

- 米爾恰·伊利亞德（Mircea Eliade）著，段滿福譯。2018。《薩滿教：古老的入迷術》。北京市：社會科學文獻出版社。
- 弗蘭克·麥吉爾（F.N. Magill）主編，王志遠主編譯。1990。《世界名著鑑賞大辭典：散文卷》。北京市：中國書籍出版社。
- 阿希斯·南迪（Ashis Nandy）著，盧秀婷譯。2010。《民族主義，真誠與欺騙——阿希斯·南迪讀本》。張頌仁、陳光興、高士明主編。北京市：人民出版社。
- 馬塞爾·莫斯（Marcel Mauss）著，楊渝東、梁永佳、趙丙祥譯。2010。《巫術的一般理論》。桂林市：廣西師範大學出版社。
- 勞拉·拉斯卡羅利（Laura Rascaroli）著，洪家春、吳丹、馬然譯。2014。《私人攝像機：主觀電影和散文影片》。北京市：金城出版社。
- 雅克·德里達（Jacques Derrida）著，何一譯。2016。《馬克思的幽靈——債務國家、哀悼活動和新國際》。北京市：中國人民大學出版社。

## 期刊、專書論文

- 王梅霞。2010。〈從治病儀式看泰雅族與太魯閣族的情緒展演〉。《臺灣原住民巫師與儀式展演》。胡台麗、劉璧榛主編。臺北：中央研究院民族學研究所。383-429。
- 石曉楓。2019。〈莫言中短篇小說裡的鬼魅敘事〉。《清華中文學報》22：297-329。
- 江凌青。2015。〈從雕塑電影邁向論文電影：論動態影像藝術的敘事傾向〉。《藝術學研究》16：169-210。
- 孫松榮。2014。〈讓子彈飛：論高重黎幻燈簡報電影《人肉的滋味》之影像藝術實踐〉。《藝術學研究》15：77-114。
- 高千惠。2020。〈複眼文明——有關奇蹟、祕密和權威的藝與術〉。《藝術觀點 ACT》81：6-12。
- 張世倫。2019。〈從紀實到散文：臺灣攝影論述的文學想像及其可能的發明〉。《藝術觀點 ACT》78：45-53。
- 梁廷毓。2019。〈亡魂顯影的思辨：論靈異影像與觀落陰的視線邊界〉。《文化研究》29：271-300。
- 梁廷毓。2020。〈巫藝〉。《2020年臺灣理論關鍵詞會議論文集》。臺北市：國立臺灣大學臺灣研究中心。143-154。
- 梁廷毓。2020。〈論臺灣當代藝術影像實踐中的「招魂術」與「感知民俗志」〉。《臺灣美術經典講座暨新秀論壇論文集》。臺中市：國立臺灣美術館。99-118。
- 梁廷毓。2021。〈從幽靈潮到妖怪熱〉。《PAR 表演藝術》335：54-59。

郭詩詠。2020。〈能動的現實：李維怡小說的鬼魅書寫〉。《中國現代文學》38：45-72。

劉亮雅、廖勇超、王梅春、周盈秀。2004。〈鬼魅書寫：臺灣女同性戀小說中的創傷與怪胎展演〉。《中外文學》33（1）：165-183。

劉璧榛。2014。〈從祭儀到劇場、文創與文化資產：國家轉變中的噶瑪蘭族與北部阿美之性別與巫信仰〉。《考古人類學刊》80：141-178。

鄭志明。2002。〈巫醫同源的生命觀〉。《第六次儒佛會通論文集》。華梵大學編。臺北市：唐山出版社。

龔卓軍。2014。〈巫士召靈的展覽：異見與空間生產〉。《藝術觀點 ACT》57：76-81。

## 二、外文書目

Adorno, T.W., Hullo-Kentor, Bob, and Will, Frederic. "The Essay as Form." *New German Critique*, no. 32 (Spring-Summer, 1984): 156-161.

Corrigan, Timothy. *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford UP, 2011.

## 三、網路資料

立方計劃空間。〈變文書——陳界仁影像、生產、行動與文件〉。立方計劃空間。  
<https://thecubespace.com/project/%e8%ae%8a%e6%96%87%e6%9b%b8/>。下載日期：2023年1月2日。

影言社。〈「高重黎專號」刊頭簡介〉。《攝影之聲》22。https://vopmagazine.com/vop022/。下載日期：2021年12月02日。

廣州時代美術館。〈「傳統的頻率線上研討會——京都學派及其錯綜的哲學融合：許煜、何子彥、金炫辰」影音紀錄〉。廣州時代美術館。https://www.bilibili.com/video/BV1Vp4y1b7LJ?from=search&seid。下載日期：2021年12月02日。

嚴瀟瀟。〈薩滿旅程與「內視」的藝術〉。典藏藝術 ARTouch。https://artouch.com/view/content-11530.html。下載日期：2021年12月02日。

龔卓軍。〈「台灣國際錄像藝術展——鬼魂的迴返」展覽論述〉。鳳甲美術館。https://www.hong-gah.org.tw/352。下載日期：2021年12月02日。

## The Narrative Techne of the Shaman: The Speculation of “Essay” and “Incantation-Image”

Liang, Ting-Yu

Ph.D. Student, Doctoral Program in Artistic Practice and Critical Research, Department of Fine Arts, Taipei National University of the Arts.

### Abstract

The terms “specter” has been commonly adopted to denote the narrative function of photography, images and videos in the field of contemporary writing on art and aesthetics, not only in Taiwan but across Asia. The images, as if providing a portal for the return of the spirits of the past, allow the repressed and suppressed unknown??? to traverse to and from past and present, and also between reality and fiction, in the form of apparitions. However, this kind of discourse pays little attention to the technical conditions that make the apparitions and ghosts appear, and the technical discourse that makes the association between image practice and ghosts possible. The author believes that in addition to reflecting on the existing discourse of specter and image practice, it is also necessary to deepen the analysis and understanding of the concept of “shaman” and to reshape a discourse that links “shaman” and “image” from a technical perspective, focusing on the relationship between shaman, shamans and ghosts, in order to complement the problem of image that has not yet been addressed in the previous viewpoints.

Therefore, this paper first examines the homonyms and synonyms represented by the Chinese characters “shaman” and “craft” witch and the idea that “shaman”, “narrative” and “cure” are indistinguishable in function. Then, focusing on the narrative method of “shaman”, the concept of “essay” and “incantation” is used to consider how “shaman”, as a narrative genre that spans multiple technologies, allows the two genres to move toward a place where narrative techniques and imagination can work together. Finally, from the visual narrative concept of “incantation” itself, by retrospectively and comparing the concept of “essay film” that appeared recently, it further proposes a method of image practice for “shaman”.

Keywords: Shaman, Specter, Essay, Incantation, Visual Discourse