

# 如何變成一具水體

## 論「作浪」展中的後人類女性主義現象學

撰文／龔卓軍，圖版提供／本事藝術

在走進本事藝術觀賞吳虹霏策畫的「作浪」這檔展覽前，我已經參與2022 Mattauw大地藝術季「曾文溪的一千個名字」的準備工作超過兩年了。這兩年當中，我一直對曾文溪的「母親之河」這個稱呼感到不可思議，因為這明明是個分裂性的舉措：人類在近一百年來，一方面竭盡所能、無所不用其極地開發水庫、發電廠、圳道等設施來利用曾文溪，造成她目前出海口海岸退縮與上游的攔砂壩附近石礫過多或直接被溪水切穿，但是，另一方面人類——或是說漢人為主的人類——又很分裂性地稱她為母親河，讚頌她為人類做出的「犧牲」與貢獻。有時候我會莫名其妙地自問：很奇怪，水庫、堤壩、圳道，除了殖民國家、現代國家政府所追求的農業與工業經濟生產系統的維持之外，這些系統工程不正在謀殺曾文溪這條溪流的健康永續與環境生命嗎？謀殺母親的行為，難道是用口頭的讚頌恩惠就可以取代的、抹除的暴行嗎？

人類這種面對溪流的分裂態度，無非是一種幾百年來根深蒂固的人類中心主義、人本主義、陽具中心主義的表現，然而，我們還有其他可能的機會或思考路徑，讓我們跳出這些溪流利用與開發的人類中心主義、人本主義、陽具中心主義嗎？我認為，「作浪」這個展覽就是這種嘗試的一種藝術表現，而這個展覽表現的不只是藝術，還取用了文學與哲學，特別是澳洲女性主義思想家與教育家阿斯特里達·奈伊瑪尼斯（Astrida Neimanis）的《水體：後人類女性主義現象學》（Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology）這本書，一方面做為整個展覽翻譯與引用的水體思想資源，另一方面又反過來用這本書的讀書翻譯聚會，試著實踐水體女性

主義的自我組織自由表達形式。在策展方法上，這種做法在水體思想及身體實踐層面具有後設的誘惑與誘導力量，或者，用另一種角度來說，不論是這個展覽或後人類水體女性主義思想，在面對當下的世界時，對於攻擊抑或收編的態度選項時，較大幅度讓人感受到的是某種滲透、交纏、誘惑與收納，而非單純地批判、否定、對立與攻擊。

### 水是世界最根本的收納袋

看完展覽之後，我挖掘著這個觀點的起點，便閱讀了奈伊瑪尼斯的《水體：後人類女性主義現象學》這本書的中文試譯文字，然後，我又在網路上尋找聆聽了奈伊瑪尼斯的課程「如何變成一具水體」（How to Become a Body of Water）這堂課。在這堂「水體女性主義」（hydrofeminism）的演講中，奈伊瑪尼斯提到了許多重點，但對我來說，深深吸引我的是小說家烏蘇拉·勒瑰恩（Ursula Le Guin）的「收納袋」（carrier bag）小說理論。奈伊瑪尼斯運用了勒瑰恩的「小說即是文化的收納袋」，而不是文化的攻擊武器這種說法，主張文明演化發明工具的關鍵起源與轉折，是用於日常採集與保存的收納袋的發明所造成的日常影響，將日常事物之相互關聯維持住（holding），而不是一般文化人類學所主張的石斧與尖矛等武器的製作發明所造成的間歇殺戮影響。就此而言，奈伊瑪尼斯從水體女性主義的觀點主張水體就是一個最根本的收納袋，水可以扮演聯結、區分、設施、溝通等維持住事物關係功能，讓所有的無器官身體形成親密的接觸與交纏（intertwining），但又可以保存其間的差異區分。就此而言，後人類女性主義的身

體觀就是做為自然與文化收納袋的水群體，水群體的關係性存在方式，既有無器官身體（body without organ）和差異與重覆的存在，又有形成疆域化的具身性（embodiment）存在。

實際上，水體具有非常複雜的跨越歷史的過程，

譬如：南極洲的冰的歷史。「作浪」這個展覽跟著印度作家希瑪利·辛格·索恩（Himali Singh Soin）從南極洲出發，從一個虛擬的非人視野出發，書寫並用聲音演唸了極地神話學〈我們相應如是〉，這一連串的詩作之聲，假設是從南極洲的冰的觀點所發出的聲音，因此，這個冰的聲音就包含了深沉的時間，並且用冰的聲音來召喚地景中隱藏的鬼魂，在聆聽中面對種種鬼魂的聲音迴音，從遠古到幾百年以來維多利亞時期抱著巨大的好奇與恐懼前來殖民的歷史，漸次走向未來，讓這些「冰」的歷史過程中常未現身的潛在者現身。它們包括〈第一章：次幸福大陸〉、〈第三章：南極洲是個酷兒派對，直到殖民白種屁前來取締〉兩個章節。其實，我們若進一步到網路上尋找索恩相關的Podcast聲音作品，還有一節是〈未來可從過去挖掘出來〉，對她的作品做了整個輪廓的介紹，並且指向她所思考的酷兒南亞未來主義。

「作浪」整個展覽的第一個空間，是索恩的錄像作品〈微粒與浪潮〉，將維吉妮亞·吳爾芙（Virginia Woolf）作品《海浪》中的分號，經過演算法的選擇與編排，轉化為聲音的文本視覺化、聲響化作品。我覺得這個非人的聲音，挑戰的是主導西方與人本主義所理解的具身性，如果文本也是一種身體（corpus）的話，這些身體也被描繪組構成邊界明確的、連貫的個體主體，並以自我治理為基礎。那麼，這些句構與句構之間的分號，之間（in-between），就成了平行相對的主詞（subject）相互連接的橋梁。西方世界所鞏固的社會、政治、經濟與法律框架，大多都體



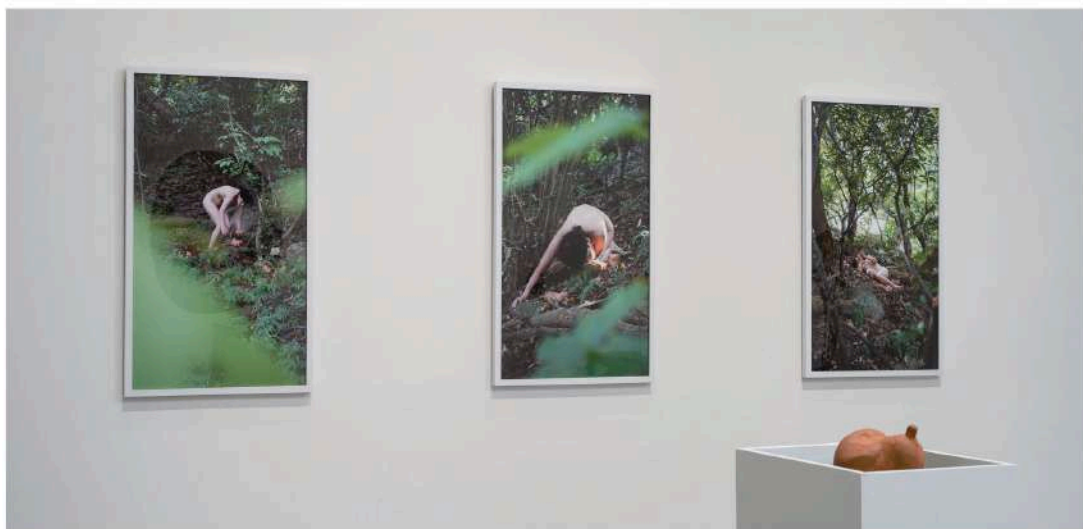
希瑪利·辛格·索恩 倒轉地圖III 2019 藝術微噴輸出、水晶裱、鋁版裱褙 48×86cm

現了以陸地和大陸為主流典範的主體性典範，而不是德勒茲（Gilles Deleuze）在《電影I：運動—影像》裡所提及的液態影像所涉及的河、海、江、湖之上的流動社會。索恩以棕色皮膚站在一片白色的南極地上，正有這樣的後殖民轉喻，西方所謂的人權、公民權和財產制度在很大程度上都取決於歐陸個人的、穩定的和有主權的主體性。但是，從後人類的水體女性主義現象學觀點來看，做為水群體的「我們」，身體不斷滲漏、沸騰、汗尿連篇、口水眼淚齊流的「我們」，「我們」的身體邊界總是容易破裂和重新在水的介面中相互交涉。就此而言，明確的個人主義是一個很乾燥，或者說簡便的神話。我想，這正是「作浪」這個展覽從南亞到台灣這個虛擬連結線有趣的地方。

### 酷兒串聯起水的共同體

近年來，以神話「女人社」為創作脈絡的林安琪（Ciwias Tahos），在她的「她可能來自\_\_\_\_社？」系列創作中，這一次用自己的身體將重點指向與水體的對話。對於酷兒的身體政治與性別流動狀態而言，水的流動和新陳代謝維持著酷兒自己與其他的身體，讓酷兒身體與自身以外的其他世界聯繫起來。當泰雅大漢溪水域的野蜜蜂身體從暗黑山壁的的孔穴中被獵人掰開，酷兒的手、口、舌接觸到環境季節轉化出來的蜜汁，這樣的水群體疆域就鬆綁了。人的身體僅僅是人的觀念構成，獵人從清晨山體側邊斜射的光線判斷蜂窩的位置，獵人的身體也間接地與蜜蜂群的身體聯結著，因為那液態的蜜汁。獵人虹吸著蜂巢





林安琪「Pswagi Temahahoi」系列作品於展場一景

之盤，並且將其中的蜜汁倒入其他的身體，一位酷兒藝術家的身體。

「Pswagi Temahahoi」系列正在德國卡塞爾文件展中展出，包含了影像、樂譜與陶土樂器製作。在影像中，再度回到「女人社」的神話源頭，溯游到石門水庫上游，不僅隨著獵人尋找蜜蜂之蜂巢，她還仰躺在山林之間，行走試水、以水淋身於水庫之內，試圖重回傳說中靠著風的吹拂即能單性生殖又能與蜜蜂溝通的「女人社」族裔源頭。同時，藝術家造出形如肉體、如乳房的陶笛，並且畫出如同血管支脈分布的紅色樂譜。陶笛的空心猶如「女人」的腔體，等待著風吹拂而過，發出鳴聲，乃至受孕，受孕的環境當然與水和蜜的浸潤密切相關。這樣的水體交流作用，這些虹吸與倒入的水體，也很可能是大海、蓄水池、溪流、水庫或地下水體。因此，我們的生命以水為基礎所建立的關係，無法迴避與某種超越於、滲透於人以外（more-than-human）的存在形成一種水共同體（hydrocommons）的聯結關係。這便是水體女性主義對於以人類做為特權、為中心的思考所代表的人類中心主義提出的挑戰。

在許楚君的藝評文章〈那都是關於聽著海浪的拍打聲—本事藝術「作浪」〉中，首先出場的吳爾芙，提醒我們「身體裡有潮汐」，吳爾芙認為這是大陸型社會思維不敢面對騷動的、挑釁界限的、互滲互潤的、滲漏而無法封閉的水體世界，

那既是具體的海洋浪潮世界，又是屬於酷兒的世界。因此，「作浪」裡的「藝術家從海潮、河流、雲霧到冰山，從極地、山林到火山，在白盒子空間之中與風作浪，擾動視覺、聲音，乃至語言文字的堅固界線，讓相異的聲色氣味彼此漫漶、交融、濡濕、侵奪」。從女性主義的身體現象學來看，這種在展場當中布置的「相異的聲色氣味彼此漫漶、交融、濡濕、侵奪」，也正是現象學家梅洛—龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）所謂的世界肉身基礎存有層面的彼此「相互侵越」（empiètement; overlapping）現象，或者是德勒茲所謂的「生成流變」（devenir; becoming）。這種動態的身體／世界／慾望界線狀態，用詩人珍內特·阿姆斯特朗（Jeannette Armstrong）的話來說，「水是 siwkw」，而 siwkw 則是「奔流／成為身體」，在時間序上面，這個奔流過程如同溪流的源頭，從上游而下，在奔流中「等待」水體成形，「等待」水體與環境地形氣候形成溪床和溪流的水體雕塑，最後，「經過千古萬世／聯繫起片刻當下」。

水體在當下的顯現滿超越了時間——從與水相聯的人的身體，到與水相聯的非人的（蜜蜂的）身體，到與水相聯的萬物的身體。從水體女性主義的意義上說，水促進並指向其他身體的生成流變。就西方社會強調的自主性與現代藝術強調的自律性而言，我們自己的具身性卻從未真正自主

過。它是生態蘊生的 (ecotone)，而不是土生土長 (autochthonous)，也不是自生自持的，換句話說，我們需要其他水域的他者身體，才能滋養與支撐我們的存在，而酷兒身體即是關聯於他者而生成的身體，林安琪在「畫面外她與女性耆老對談，追溯位於水庫附近的部落遭遇迫遷、汙染、疾病，乃至白色恐怖的歷史，並且以族語與植物交換名字」(許楚君語)，在她追尋自身的身分認同過程中，與其說訴諸於傳統血緣，不如說她更重視神話的創生與水體正反面經驗的他者交流互滲。

### 水體與他者之間的禮物、偷竊、債務循環關係

楊季涓的「山雨霧」系列由山體水霧造景出發，混合了精油與香氛的無形存在，指向一種由水潤構成的環境身體，超越了固定的有形界限的氣味，挑戰個人主義的環境身體觀，因此也是對陽物邏各斯中心主義那種尖銳界限分明、自給自足自主的陽剛邏輯的質疑。如同最近在TKG+ Projects展出的「背陽—情慾伏流及其隱現」，女性主義哲學家長期以來議論的陽物邏各斯中心主義，經常遺忘孕育我們、促成他們生成的那些身體。楊季涓透過這種水潤的孕育方式提出一種反諷的、潛在的毒物學觀點，這種觀點也肯定是後人類的、水潤的山體，讓植物種子生長的潮濕土壤也是一種身體。當人類在環境中創造毒物，讓土壤與植物放棄自己的身體原樣而成為其他身體及生命的生長環境時，我們在當下環境中的身體與其他的水生命，也一同進入了禮物的、偷竊的、債務的複雜關係。這種複雜關係，是lololol的〈未來道：乾坤大挪移〉所欲指向的難以預測的未來地獄。後人類女性主義現象學在倫理上，提醒著未來環境毒化與交互毒體性的潛在可能。

今天，人類做為水體的一份子，確實經常連累其他動物、植物與行星的

身體，而那些物質的路徑也通過了我們、補充了我們，並利用我們自己的身體做為他們的泉源。若我們把林安琪的水庫背景、楊季涓的香氛毒性山體與lololol的地獄圖景結合起來，就形成了這樣的一個循環的水體宇宙論，這或許正是水體女性主義想要勾勒出來的潛存新世界：「人體攝取水庫的水體，水庫因雨水的多寡而增減，雨水則吸收海洋的水體，海洋的水體養育了魚的身體，魚的身體則會被鯨魚的身體吃掉——然後它們會沉入海底腐爛並再次被海洋深不見底的腹肚給吞沒。」(節錄自《水體：後人類女性主義現象學》)這是另一種生命循環的開放系統，也是另一種「水文循環」的通路，「作浪」這個展覽像是在編織這個複雜水文循環的收納袋，從後人類女性主義現象學來看，最終，「我們」將溶解為水分子，或被水所溶解；然而，「我們」也會從宇宙最根本的收納袋水分子的聯結過程中，不斷流變生成出新的主體與他者界域，這正是酷兒的身體哲學想要告訴我們的正在發生的物質循環流變的水風景。■



楊季涓「山雨霧」系列作品於展場一景



lololol 未來道：乾坤大挪移 2021 UV紫外線印刷於木板 45×90cm