

第一章 緒論

房間裡，
懸浮空中的鈴鐺，
阻礙了行徑。
行徑間，
無意的撞擊，
「叮噠」響起；
身體與它的碰觸中，
彷彿提醒了生命中曾經忽略了甚麼？

我一直被這種關係所打動，
甦醒了太多片斷的記憶，
此時，
「畏懼」與「希望」，
「頹喪」與「救贖」，
同時燃燒....（2002年5月手扎）

燃燒出的灰燼，散落空中、隨風飄揚，就這樣散落在這字裏行間，形成了這本創作自述。一本屬於我的神話故事，就此結集誕生了...。

我所談的死亡是指人面對死亡一事的價值判斷，而死亡的方式與類型不在此討論範圍。「計畫死亡」（自殺）、「意外死亡」（非人可預測）亦不是我的探討重點。而「瀕臨死亡」的種種情境，乃是本文論述的起跑點。「瀕臨死亡」的導因可由生理與心理因素導致。在生理方面，「生」、「老」、「病」、「死」為人生必經自然循環的四階段，人生的經歷階段由於後天的因素所致雖非相同，但人從出生到死亡離不開「必經」其二，也就是「生」與「死」的問題，故「瀕臨死亡」，在生理條件下，可謂是自然現象的結果。在心理方面，人的內心情緒世界，無論年齡層的高低，對於外在環境所施與壓力的承受，人們在恐懼和罪孽感的驅使下普遍感到災禍已不可避免，在極度低潮的情緒下，會致使人處於「瀕臨死亡」的情緒反映。人人對於「瀕臨死亡」的感受不同，有些人持樂觀態度，欣然接受；有些人卻消極面對，逃避接受。大部份的活著的人尤其身心健康者都不主動去觸碰死亡議題，或以視而不見的人生態度，似乎以一種「為活而來」--追求現世幸福而活，而非「追死而活」。本文透過此一議題，作品內容以「不知死，焉知生」的人生態度出發，反映我與生活週遭互動的人生價值觀。我所談的死亡是指人面對死亡一事的價值判斷，而死亡的方式與類型不在此討論範圍。

所謂死亡學（thanatology）是指：死亡心理學、死亡倫理學、死亡社會學、死亡醫學等。死亡學的研究屬於實證性的真正科學，而死亡美學的研究性質更具有體驗性的玄學色彩。本文研究方法，以死亡美學相關論述為基礎，輔以死亡藝術作品說明。第一章緒論為此一議題的研究方法、研究動機與目的及名詞釋義。第二章「蒙太奇的魅力」是以視覺與聲音蒙太奇電影形式的構成，看待自己作品的視覺解讀可能性探討。第三章是藝術家與哲學家看待「死亡」的態度。第四章「個人作品創作說明與圖版」是個人作品的形式與風格詮釋。第五章「結論」為本篇畢業創作論述之總結。

名詞釋義：

1 · 意象 (image)

有人譯作「映像」、「形象」。我採用沃爾夫岡·伊澤爾 (Wolfgang Iser) 的觀點來看待「意象」一詞。沃爾夫岡·伊澤爾認為「『意象』本身是一個含義不甚清晰的術語，人們經常把它看作是某種形象性的東西。他認為指的卻不是形象性的東西，而是人們通過形象所感知不到的東西。」他指出「我們應當和想像作為人接近世界的兩種不同的方式區別開來，因為前者需要客體對象實際存在，後者則取決於客體對象的不存在或者缺席。意象的產生是作品激發觀者在「被動的綜合」的過程中積極發揮想像力、不斷建構心理意象的始因。每一個意象都是讀者以過去的意象為背景，在文學本文符號的激發引導下建構起來的，而且它也修改和重新塑造過去的意象，使之不斷凝聚成前後連貫的想象性客體。只有閱讀過程結束，這種不斷延伸的相互作用過程才會結束。」¹

意象『物態化』過程，即是藝術創作活動。它包括兩個方面：一是創作主體審美意象體系的內在孕育過程——藝術構思；一是主體審美意象的外在物化過程——藝術傳達。前者是一種內在的主觀意象活動，後者是一種外在的物質製作活動。藝術構思與藝術傳達的統一構成了整個藝術創作活動的整體。「意象」重在指物象與情意兩者相結合，在審美欣賞者和審美創造者腦中構成的主客觀統一體。藝術品的形象則是腦中「意象」的外化、物態化。²

2 · 絕望與昇華

我的「絕望」(hopelessness)³，「無力感」(powerlessness) 是它的導因。「『無力感』是指被情勢所逼時個人無能為力的心理狀態。逼人的情勢，可能是不可抗拒

¹司有論主篇，《當代西方美學新範疇辭典》，中國人民大學出版社，1996，p.217。

²李澤厚等編，《美學百科全書》，社會科學文獻出版社，1990，p.592。

³卓堯舜等編，《英漢心理學辭典》，五洲出版社印行，1988，p.155。

的政治壓迫，可能是無法改變的社會制度，也可能是不能突破的個人條件（如性別、年齡、能力等）限制。」⁴

「昇華」（Sublimation），根據弗洛伊德的解釋，乃原慾要發洩，卻由於種種理由不能被社會允許而受到壓抑。「這是受到超自我的指示，把原慾變形以成能被社會所接納的高貴內涵，這就是藝術及道德的產生。故此種產物不僅能適合現實環境的要求，同時本來被拒絕而受懲罰的原慾，就能得到舒暢。故藝術創作行為，實為滿足此種原慾的代用行為，而其作品自然地保存著與本來的慾望同性質的東西。」

⁵有關「昇華」的進一步說明，我將在第三章第二節中詳述。

3 · 生死

「所謂生命歷程（Life course）一個人從幼年到老年和死亡的變化過程，是個人事件與社會事件相互作用的結果。」⁶生物學意義上的「死亡是自然界改進生物進化的新實驗，除創傷和意外所致的迅速死亡之外，高等生物的死亡是一個過程，從細胞和組織器官到重要系統逐漸死亡，最終導致整個機體的衰竭。就社會屬性而言，人的死亡可分為五個連續階段：面對可能的死亡，主觀上力求否定的階段；了解終將死亡而對一切事物的怨恨階段；對延長生命的期望階段；預感生命將要結束的抑鬱階段；最終坦然接受死亡的階段。」⁷

4 · 昧境

《辭彙》中說明「昧」乃「天將亮而未亮時」⁸之意。「境」是指「作家在構思過程中選取的生活形象，也經過作家的藝術思維提煉、加工而塑造的藝術形象的境

⁴張春興著，《張氏心理學辭典》，東華書局印行，1991，p.499。

⁵王秀雄著，《美術心理學》，台北市立美術館印行，1999，p.35。

⁶David Jary & Julia Jary 著，《社會學辭典》，城邦文化發行，1999，p.386。

⁷靳鳳林著，《窺視生死線－中國死亡文化研究》，1999，p.3。

⁸編委會著，《辭彙》，文化圖書公司，1982，p.8。

界。」⁹「『境界』概念的外延大於『意境』，除了指藝術化境外，還指美的自然景致以及個人在道德學問的自我完善過程中所入之高層次精神世界。」¹⁰至於我的「昧境」的類型可以是代表以下的觀點，參考自《朦朧的七種類型》：(1) 是戲劇反諷的附加意義 (2) 兩種或兩種以上的選擇意義溶為一種意義 (3) 同時出現兩種表面上完全無聯系的意義 (4) 表明作者的一種複雜的思想狀態 (5) 作者在創作過程中才發現自己要表達的思想，或者在創作過程中不懷有該種思想 (6) 作品內涵是矛盾的，或互不用相干的，讀者必須自己解釋這些東西 (7) 一種思考的完全矛盾，表明了作者思想中的分歧。¹¹

⁹同註 3，p.228。

¹⁰同註 2，p.238。

¹¹William Empson 著，《朦朧的七種類型》，中國美術學院出版社，1996，p.1。

第二章 蒙太奇的魅力

第一節 從電影的蒙太奇手法探討裝置藝術的蒙太奇特質

視覺中的蒙太奇的出發點，是爲了組織這些散漫但極可用的材料。導演則銜接個別的鏡頭後應使之成爲一種有意義的新結合，構成一種有條理有凝聚性的藝術媒介即成爲一種富藝術特質的新總體。字義乃源自法文的 *monter* 一字，英文稱爲 *montage*，含有組合、組織的意思。¹²在語言裏，蒙太奇超越了整體的章法而創造出一種强有力的詩意效果。在電影裏，蒙太奇收取了模糊而鎖碎的資料，我認爲這種模糊而鎖碎的資料，是最令我著迷的地方，這些模糊而鎖碎的資料，可經由蒙太奇的組合，融合爲一個文字無法表達的豐富意義，塑造爲一個情感的綜合，一種重新指示我們思想與行動的情感。¹³

觀看裝置藝術的眼睛，就像一個攝影機的鏡頭一樣，是感官受到每一個鏡頭的吸引後，經由的內心相似、對立的比較，而加入那些牽引力之中，然後製造出一種高度的和諧與意義。所以說，「以鏡頭為牽引力只不過是一種刺激作用而已。唯有鏡頭間的相互作用（透過各種長度、節奏、語氣、暗示、隱喻），才能產生意義。」¹⁴如愛森斯坦（**Sergei Eisenstein**）在《電影形式》（*film form*）一書中曾經拿日本的子母來解釋蒙太奇原理的概念。「犬」的意思是狗，「口」的意思是嘴巴，「犬」加「口」成爲「吠」，則經過組合而成的「吠」字其意思不是狗的嘴巴，而是狗叫，一種新的概念就這樣形成了。¹⁵「…是一個全新意義的創造。在電影裏我們感受到牽引力，但是只有當心靈加入牽引力間的撞擊時，電影的意義才會存在。艾森斯坦形容電影的素材是「細胞」。只有當這些各自獨立的細胞接收到動力時，電影才可

¹²Ralph Stephenson 等人著、劉森堯譯，《電影藝術面面觀》，志文出版社，1976，p.178。

¹³道利·安祖著，陳國富譯，《電影理論》，志文出版社，p.64。

¹⁴同上註，p.57-58。

¹⁵同註 13，p.178。

能存在。…一個完整的電影經驗，必須求助於著名的蒙太奇觀念。」¹⁶因此，我試圖說服大家應用觀看「電影的眼睛」去閱讀裝置藝術，因為裝置藝術的作品解讀方式會隨著觀者的不同觀賞者的行徑而產生不同的解讀效果。我不用「拼貼」(collage)的概念是因為我認為「蒙太奇」應用在我的裝置藝術上，可以使作品的解釋變得更立體、更生動、更豐富（請參見本章節 2·「空間時間化」與「時間空間化」）。畢竟，「拼貼」一詞更適合用在二度空間的平面作品上。

1·蒙太奇的眼睛來看我的作品

裝置作品不像電影的影像片斷完全由導演主觀剪輯而成，觀眾所看到的完全和導演所剪接的一致，而舞台劇正上演時觀眾的視線會隨著演員的表演行為的移動，在形式上沒有演員的舞台或下演後的舞台裝置的空間屬性似乎比較接近我的裝置藝術，只不過彼此的戲碼不同，所述說的目的與觀眾當然就相異了。

在我的畢業論述裏，「表現蒙太奇」(expressive montage)與「敘述蒙太奇」(narrative montage)同等重要。所謂敘述蒙太奇「是把個別鏡依序排列，或只擔當場景的變換而已，以表現一個故事，是最單純的形式且較少有變化色彩，也較少創造性。」¹⁷敘述蒙太奇的敘述觀點可以迥異於現實世界的情況。透過一連串個別鏡頭的組合來呈現一樁事件的過程不僅異於現實世界。而且能夠以不同的敘述觀點或不同的時間次序來呈現事件，這是由主觀態度加以排列組合而成，而現實世界所呈現的卻是一個客觀的世界。¹⁸所以，我的裝置攝影也透過了「敘述蒙太奇」的手法，捕捉創作者的主觀欲呈現的觀點。就以作品「絕望的中的意象昇系列作品—《告解II》」為例〔圖 30-24~32〕，象徵萬象虛空的蚊帳存在的方式，「多角度」拍攝的結果，是呈現了個人觀點對事物的主觀解釋，期以呈現個人的藝術價值觀。

¹⁶同註 13，p.178。

¹⁷同上註，p.180-182。

¹⁸同上註。

至於表現的蒙太奇：指把個別的鏡頭排列在一起，透過兩個影像之間的衝突，目的在產生一種特別的、立即的效果，其意義遠為複雜。愛森斯坦所謂衝突的蒙太奇，富有高度的創造性。這種蒙太奇的手法以視覺的隱喻或明喻，或象徵直接深入事物的核心，常常可以表現出另一層更富哲理的意義。表現的蒙太奇有時以兩個對比的鏡頭連接呈現，以第二個鏡頭來暗示或說明第一個鏡頭的意旨，即所謂「牽引蒙太奇」(montage of attractions)。¹⁹如〔圖 25-1~6〕〈我發現了我〉中，不像〔圖 34-1~9〕〈告解 II〉就是單純呈現蚊帳在視覺上的敘述，那只不過是同一材料的不同角度拍攝，期以呈現蚊帳的真實感與情境感（敘述蒙太奇）。而在〔圖 25-1~6〕〈我發現了我〉則不同了。在〔圖 25-1~6〕〈我發現了我〉作品中，每張圖片都是紀錄著展覽空間的變化，當每張圖片單存存在時，每張圖片上所載乘的內容與其他圖片的內容可以是不同的，在不同內容與影像之間的相互撞擊下，「這種蒙太奇的手法以視覺的隱喻或明喻，或象徵直接深入事物的核心，常常可以表現出另一層更富哲理的意義」，就自然產生了。

在我的作品畢業論述上，作品所橫跨的年代，自 1997~2003 年的前後近 6 年創作脈絡中，在不同議題的關心與表現下，經由「蒙太奇」的作品照像紀錄中，自然表現了上述的觀點，也就是「表現的蒙太奇」或「牽引的蒙太奇」的應用，在每件作品互相的「撞擊」結果。

2. 「空間時間化」與「時間空間化」

在以時空變化作為媒介的蒙太奇手法決定了「空間時間化」(temporalization of space)，由這結果連帶而來的現象是「時間的空間化」(spatialization of time)。

「豪塞爾 (Arnold Hauser) 在《社會藝術史》書中提到，現實世界中 (夢境

¹⁹同註 12，p.178。

除外)、文學或舞台上的時間有其固定的發展路線，不容前後互相倒置，而電影則不然，電影中的時間沒有這方面的限制，在電影中我們游移時間裏頭，換言之，時間帶引我們參考戲劇動作；在現實世界中我們則游移於空間裏頭，空間決定我們的活動範圍。電影敘述事件可以不按時間次序，可以超前敘述，也可以倒敘，也可以同時敘述許多個別不同的事件。」²⁰在此，我把無論是我的現場裝置作品，或是此篇畢業論述的作品照片記錄觀看與閱讀方式的時間觀，視同電影的「時間的空間化」一般，因為無論在「現場」或是在「照片記錄」裏，我無法掌握自己甚至觀眾的觀賞行徑，及其觀賞角度的順序與連貫問題。所以說蒙太奇把現實世界的「空間的時間化」轉換成「時間的空間化」落實在非現實世界中，在電影和裝置藝術的觀看方式上茁壯，為藝術的呈現另一種可能。

蒙太奇是「時間空間化」的結果。「在夢境中，我們可以接觸到不同階段的時間與空間經驗。我們對外在事物的感覺大抵皆經由身體的感覺器官來接觸，但對時間的接觸則不然，是直覺性的，當我們要具體估量時間的真正性質時，我們所能做的是透過空間的具體事物如鐘錶、太陽、星辰、潮汐或生物的成長等來決定」²¹，我作品中的敘述的時間觀，是透過以倒數計時器〔圖 29-4〕〈告解 I〉，〔圖 30-23〕〈告解 II〉所示，透過空間中的現象來表現。其中，時間空間化包含兩個層面：鏡頭與鏡頭之間的時空變化以及單一鏡頭中的時空變化。後者的情形包括攝影機移動（在此我把攝影機移動詮釋為觀眾的身體與視線在作品中的隨意游走其間），攝影機移動有一項附帶的功能，它不僅能表現活動的物體空間的不同層面，即使完全靜止不動的物體也能經由攝影機的移動來呈現其各個不同層面的空間。如果說那個畫面的空間狀態真的始終停滯不動，則必然不是電影，應該是照片或圖畫²²。觀賞裝置作品的移動視點，四處不同視點影像捕捉的結果，也說明了空間在裝置作品中與平面作品如照片、圖畫的差異性。

²⁰同註 12，p.185。

²¹同上註，p.186-187。

²²同上註，p.188。

潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）提出電影是一種「片時的空間組織」現象，即透過一片片含有時間因子的空間組合而成。它存在現實生活中在造形藝術裏（繪畫、雕刻）或在戲劇舞台上，靜態的空間裏，而且也不能任意變更，在這種情形之下，空間本身不動，動的是我們自己，由於我們外在（身體）或內在（心靈）的活動才產生空間的流動感。故當觀賞裝置藝術時，尤其是當觀者進入作品之中而身處作品之間時，觀賞者的視覺空間以一種片時組織的姿態出現，成為具有片時韻律的片時結構，這是因為空間也不斷流動的緣故，瞬息即逝。從某個角度看，這些空間各自獨立，但從另一個角度看卻又連綿不斷。此時蒙太奇就是決定這種時空變化的媒介。普多夫金（V·I·Pudovkin）指出，「**鏡頭中的空間內涵不變，但透過時間次序的穿插，常常使一個場景所要表達的意義產生極激烈的變化，所以，電影畫面的空間組合，最重要的一面可以說是它的時間伸縮，時間怎麼變化，便影響空間內涵所代表的意義。**」²³因此，在這種說法之下，觀看一件作品也會因不同空間不同時間的持續投入，尤其遇到個人作品符號象徵意義的解讀時，蒙太奇手法也增加了作品解讀的多義性了。以作品〔圖 30〕〈告解 II〉為例，我應用了 33 張「裝置攝影」紀錄了經由蒙太奇手法，呈現了作品中的電影與戲劇特質。我也必須承認這 33 張「裝置攝影」，只不過是現場裝置的「斷章取義」，或許說是作者經由挑選出的 33 張作品的攝影，記錄了作者主觀的看法，而有別於觀眾自由游走在現場裝置作品的之中所得到的感受。這是有關「作者中心主義」與「讀者中心主義」的解釋學問題，我在本章第四節會再作解釋。

對我而言，如果說電影的重要成就之一即在於表現這種綜合的效果，在於能夠把現實世界視為理所當然的時間和空間現象，授之以無形的思想，將之連貫成一新的總體—影像的時空。²⁴而裝置藝術經由觀賞者的時間空間化，空間時間化，雖媒

²³同註 12，p.184-185。

²⁴同上註，p.191。

材的使用不同，但同樣可以經由作品的創作理念的灌入，使裝置藝術被授之以無形的思想，將之連貫成一新的總體—影像的時空。

第二節 視覺蒙太奇

1· 巴辛 (Andre Bazin) 的視覺蒙太奇

「巴辛認為影像造型基本單位是『物件』。一個經驗事實的物件，應以何種面貌呈現出來？而當我們轉向蒙太奇的問題時，電影的基本單位就變成『事件』了。一個事件意味著存在於限定時間內的各段落間的關係。」²⁵在我的作品裏的「材料」與「材料」之間，也就是巴辛所謂的「物件」與「物件」之間所，變成的「事件」的結果，產生我的「生死昧境」。

「巴辛的『拼湊』或鏡頭分解，用意在使我們接受一些事物呈現的次序而不自如。心理的蒙太奇是一種抽象作用，但是我們自然的接受它，因為這種抽象和我們日常的心理作用並沒有兩樣。」²⁶是的，我們在日常生活中不是不經意的、選擇性的在觀看世界的面貌嗎？

巴辛的蒙太奇有兩種型態。第一種多半是用在無聲電影是根據一些論點、刻情、形式的抽象原則，將影像連接起來。有關這點，讓我想到我的創作論述中的圖片排列方式，亦是按照這種理念之下，我個人的拍攝需求而呈現的結果。第二種蒙太奇是用在有聲電影上的「心理的蒙太奇」，指的是將事件「片斷化」，目的在模仿生活中自然經驗的注意力的轉移。「心理的蒙太奇」是反映我們注意力及視線的自然節奏²⁷。在我的作品中的「鳥鳴聲」不定時的被啟動與播放，更加深了這種「片斷化」過程。這種加深的「片斷化」目的是打破觀者進行作品內容的探索與解讀，我好像有意無意的不希望觀者十分注視作品內涵，好像是害怕甚麼東西被瓜分似的的不安。

²⁵同註 13，p.167。

²⁶同上註，p.173。

²⁷同上註，p.168。

巴辛寧取景深的攝影而捨蒙太奇的建構，有三個原因，他認為「景深的攝影在本質上較為真實；有些事件必須使用景深的攝影較為寫實；有景深的攝影可以對立於一般我們理解事件的心理過程，為我們呈現出不易發覺的事實。」²⁸

對巴辛來說，知覺真實就是空間的真實。他相信為蒙太奇會破壞空間的真實，而所謂的「深焦鏡頭」卻能解決這個問題，而保留這種真實。長鏡頭和景深，強調了電影的基本特性和空間以知覺真實之間的契合。而另一方面，蒙太奇卻用一種抽象的時間和分離的空間來代替這種契合，它意圖製造心理上的持續性，因此作品所散發的誘人魅力，也經由心理上的持續性，把觀者的注意力毫不留情的溶入作品中，但是在這種審美過程中，卻犧牲了知覺上的持續性。²⁹也許是犧牲了知覺的持續性，才能讓人擺脫受現實知覺的羈絆而進入「視界融合」的藝術情境吧！創作者為了解決這種問題，經常在局部拍攝與全景拍攝的相互矛盾中尋求作品呈現的「整體感」。更何況，裝置藝術拆件後僅能以無論攝影或錄影的方式「記憶」作品，往後美術館的作品收藏，只能單憑這件「記憶」作為文件與作品典藏。³⁰藝術家在要求作品整體感呈現的同時，也允許觀眾不同時間與順序的游走在作品中，在「蒙太奇」的視覺構成無法避免的情況下，只能允許觀眾對作品意義與內容解釋自行置入。巴辛所言「深焦鏡頭」所能保留這種真實，也許在平面繪畫較能符合這項要求，而裝置作品的現場狀況與條件複雜，並不是觀眾立於畫作前靜觀，或觀眾坐在電影院中觀賞影片的關係而已。

巴辛不斷的在敘事寫實和知覺寫實之間，樹立對立的關係。他認為如果我們忠實於知覺的空間和時間，則敘事的意義將隱而不見。如果我們的目標是敘事的時空，則知覺的時空將被有計劃的斷為碎片。在這種寫實主義的衝突中，巴辛的選擇

²⁸同註 13，p.169。

²⁹同上註，p.170。

³⁰Robert Atkins 著，黃麗娟譯，《藝術開講》，藝術家出版社，1996，p.91。

是「尊重知覺的空間和時間」，蒙太奇無論怎樣看都是一種事件的敘述，而景深攝影比傳統的剪輯更為寫實，巴辛認為觀眾「應該」被迫去與電影事件的意義周旋，因為他「必須」和日常生活經驗中的事件之意義周旋。現實和寫實主義都堅持，人類的心靈應該周旋於既堅固又曖昧的事實之間。³¹

巴辛主張，「有些事件只有透過景深和長鏡頭來保留它們的空間性，電影的呈現才有可能。」³²而裝置藝術卻包含了景深或長鏡頭空間性和蒙太奇的視覺構成空間。有些事件需要一種根基於持續鏡頭（不間斷的攝影）的電影形式。...如果這場戲分為許多戲劇性的片斷，「本來真實的會變成是想像的事件。」³³裝置藝術某個程度上也仰賴了此種「戲劇性的片斷」，「本來真實的會變成是想像的事件為了戲劇性的理由來更動原來的記錄，會使我們的注意力由事件本身轉移到事件的含意上面。」...新寫實電影作家「決心排除蒙太奇的使用，並將事實的持續移植到銀幕上」，去避免使用那種會造成「戲劇事件之單一意義」的技巧。³⁴對我的作品而言排除了蒙太奇，作品就顯得暗然失色，無精打采，因為我作品中同時所述說的並不是「單一意義」寫照，也就是作品的多義性，引用了哲學解釋學的同時，觀眾參與作品並試圖解釋作品以「理解的歷史性」、「視界融合」、「效果歷史」等的主要概念³⁵，闡述他的主張的同時，無形中也間接解開了創作者的深層潛意識之謎。巴辛相信世界本身有其意義，如果我們克制想要操縱世界的欲望，如果我們謹慎的觀察，我們，會發現自然世界正對我們發出一種模糊的訊息。這種「利用世界所獲得的意義」和「世界本身的意義」之間的對立觀念，巴辛是由沙特處得來的。³⁶

2·艾森斯坦（Sergei Eisenstein）的視覺蒙太奇

³¹同註 13，p.176。

³²同上註，p.177~179。

³³同上。

³⁴同上註，p.179-180。

³⁵王秀雄著，《觀賞、認知、解釋與評價》，國立歷史博物館，1998年，p57。

³⁶同註 30，p.181。

艾森斯坦的理論互為呼應的應是瑞士兒童心理學家比亞傑（Jean Piaget）的理論。比亞傑發現，幼兒衡量一個事件的結果時，只會考慮兩個末端狀態之間的差異，而不會去注意連接兩個狀態的過程。艾森斯坦的剪輯理論同樣著重於末端的狀態（terminal state）。這也是他強烈反對使用長鏡頭的原因之一，因為那是一種強調事件之展開的電影風格。他寧願用幾個靜態的片斷來拍攝一個事件，然後用動態的剪輯原則將活力注入其中。比亞傑表示，兒童是生活在一個由片斷視像所構成的內在語言世界裏。直到他們不斷地遭遇的操作會取代大部份的內在私人語言。這種學說有幾個方面和艾森斯坦的理論直接發生關係。艾氏用了要電影重生的內在語言—蒙太奇來促進內在語言的流動，用視覺的並覺效果來建構具有情感意義的事件。用比亞傑的話來說，他要使電影成爲一個各種不同形態之推論的整體大融合（global syncretism of individual transductive inferences）。³⁷

「艾森斯坦認為，長鏡頭顯示出藝術才能的缺乏、效率的缺乏，並且會造成含意的模糊，巴辛會同意最後一個意見，認為單一連貫的意義是心智的產物，而非自然的，自然有許多不同的面貌，所以它對我們來說必定是『曖昧的』。對巴辛來說，這種曖昧性是電影應該保存的價值，電影也應該使我們了解它的各種可能性。他攻擊艾森斯坦那種破壞豐富現實的作法使得我們到最後只剩下一個個人的『意義』」。³⁸針對此點，用另一角度思考這種說法，也許可以由許許多多「個人的意義」的組合，或許有一天也有可能構成「不同形態之推論的整體大融合」吧！

3·威爾斯（Orson Welles）的視覺蒙太奇

威爾斯認為，有關觀眾在作品捕捉到「碎散」作品中的整體意義問題，銀幕上（此處我詮釋爲視網模）的影像給我們的不過是一連串稱爲「鏡頭」的片斷，其選擇、次序，和時間的持續，構成了所謂的電影「拼湊」（decoupage）（我認爲也是裝

³⁷同註 13，p.63。

³⁸同上註，p.170。

置作品形成要素)。如果我們儘量的集中注意力，來找出電影（裝置作品）中事件持續發展的斷裂，並設法了解我們為什麼無法自然的察覺這些斷裂，我們會發覺，那是因為這種片斷的連接給我們一種持續而自然的真實感覺。³⁹於是當觀眾身處在作品中時，這種藝術審美過程也正式揭幕了。

景深拍攝會可以造成對作品「自由聯想」的功能，同時也會對攝影的內容解讀產生多重矛盾。奧遜·威爾斯用景深來刺激觀眾，因為「**這種技巧迫使觀眾去使用他自由的注意力，同時也使他察覺到事實多重矛盾。**」威廉斯的景深創作了一種三面的寫實主義：「**本體的寫實主義—賦予物體一種堅實的密度和獨立性，戲劇性的寫實主義—拒絕將演員和背景分離，以及到目前為止最重要的，心理的寫實主義**」目的是避免偏離了事實真相，他試圖將觀眾送回知覺過程的真實情況，亦即，沒有一年是先前可以確定的。⁴⁰

總之，蒙太奇是各種電影可能性中的一種。當作用在真實的空間情況時，它是一種有效的抽象手法。藝術家首先必須是一個敏銳的觀察者，知道如何挑撰那些能夠完美代表整體的部份，來加以呈現。在大多數的想像劇情中，它給電影作者提供了一種呈現場景的選擇。但由於剪接的原則是由電影的事實層面來決定，所以有些情況便需要使用深焦和長鏡頭的寫實形式。

³⁹同上註，p.173。

⁴⁰同上註，p.175。

第三節 聲音蒙太奇

1. 聲音蒙太奇的特性：

我認為聲音和影像的功能一樣，也可以表現劇中人物的主觀印象或主觀心境。在我的裝置作品中，聲音的使用成爲某些作品中不可忽視的重要性，如〔圖 20〕〈病房裏的春天〉、〔圖 31〕〈旋轉本馬奇遇記〉作品的鳥鳴聲（共有兩種不同節奏感的鳥鳴聲，參見光碟）。聲音給電影帶來了更深一層的複雜性。無聲電影（我引申在無聲的裝置作品上）所表現的只是提供影像活動，此外無它，所以顯得單純、齊一，可是聲音的內涵不但遠較影像複雜，而且也更爲含混。儘管影像有不同的活動層面，但影像畢竟還是影像，然而聲音就不然了，聲音所包括的內涵並不單純，聲音包括了三個層面：音樂、對話、雜音。觀眾觀賞電影時，不但要注意影像活動的變化，同時更得注意各種不同聲音的襲擊，他要付出更大的注意力去注意一部電影的各個藝術層面...。⁴¹這點說明了聲音的使用增加了作品解讀複雜性的問題。可是在〔圖 31〕〈旋轉本馬奇遇記〉中，「鳥鳴聲」的使用，這種「複雜性」卻提供了作品無限想像的空間，經談過影像的使用所造成蒙太奇效果，是與紅外線身體感應器的啓動有關，同樣的鳥鳴聲的啓動，也是感應器的啓動，致使聲音的播出。因聲音的來臨所帶來的是使影像變得更自由，而且有力量，換句話說，使影像能夠表達更豐富的意義。有些時候，觀眾根本沒有啓動過鳥鳴器，因爲它是被隱藏起來的。有別於電影的聲音的是電影的聲音是經由剪輯錄製而成，故影像與聲音的同時出現關係是固定的、不變的；但我作品的聲音與影像的應用是隨意的、飄浮的、不固定的、機動性的、際遇的、偶然的...。

「『配樂』的另一好處是它至少可以打破影像活動的沉寂，以提供給觀眾更接近真實的情感經驗。配樂的真正作用不應該只是增加現實感或給予觀眾更多的情感

⁴¹同註 12，p.249。

滿足而已，它的真正作用乃在於『確定以及打破沉寂』，所以，如非絕對必要，音樂可以從考慮中剔除真正重要的還是一影像。儘管這種配樂不真實，甚至離了譜，但至少它帶給觀眾確切的真實情境，…現實生活充滿聲音，那麼，完全無聲的電影提供給我們的只不過是一個假的情境，與我們實際的情感經驗隔閡仍大。」⁴²是的，生活經驗的構成，刺激乃來自各種感官，如果作品中能喚醒身體其他感覺的參與作品的審美時，所得的審美經驗會顯得較為生動與真實。當然這必須站在裝置藝術構成的觀點上談，至於一般平面繪畫類似乎顯得有點逞強了。〔圖 29-2〕〈告解 I〉的現場來賓--狗狗，也許更能吸引牠的是鳥鳴聲的怪異，讓牠久久未能離去，對於牠而言，現場視覺化的吸引，似乎只是「巡視」現場功能而已。

聲音的另一項優點在於使影和聲音能夠互相補足，影像和聲音兩者的結合可以製造和諧的效果，同時地可以產生互相對抗的比照效果，關於這一點我們將在下面聲音蒙太奇一節裡頭詳細論及。

艾森斯坦認為使用聲音，將摧毀蒙太奇的內涵，因為聲音和畫面的同步，將導致蒙太奇片斷的遲鈍，並增加其意義的孤立性—而此舉無疑將對蒙太奇造成損害，因為其自始便著重於聲畫同時的效果，而非作用在蒙太奇的片段。他同時也指出，非同步聲音的實驗如作品中「鳥鳴聲」、壁虎影像投影再加上現成物的應用的非同步呈現，「將會創造出一種視覺意象和聽覺意象之間的管弦對應（orchestral counter-point）。另外他也支持色彩的應用，因為色彩將可為蒙太奇增加一個複雜的元素，或說，一個可以和其他元素互為作用的牽引力。」⁴³

2· 聲音與現實：(sound and reality)

「現實世界的聲音在電影中的重現，其道理和現實世界的影像重現一樣，都是

⁴²同上註，p.239。

⁴³同註 12，p.59。

一種藝術的組織現象，可以從電影中經驗到了我們在現實世界中經驗過的聲音在現實世界裡，我們聽我們有興趣的，但在電影中，我們只能聽電影導演要我們聽的。電影的聲音為了適應觀眾的聽覺反應，則須透過藝術手段，重新組織現實世界的聲音，做適度的取捨，以符合電影中各種場合的需要。現實世界的各種聲音除了須經過嚴取捨之外，而且也必須經過適度的修飾。」⁴⁴裝置藝術家如同導演一般也必須透過藝術手段，重新組織現實世界的聲音，做適度的取捨，以符合裝置中各種場合的需要。

3·聲音蒙太奇（sound montage）：

（1）聲音與聲音之間的蒙太奇：

畫面的影像蒙太奇的原理在鏡頭與鏡頭在銜接之際，呈現出的一連串影像帶給觀眾一種心理上的結合或對比，這種對比就像「高揚的聲音可以切入低沉的聲音，震耳欲聾的響聲可以切入樹林的風聲，以造成強烈的對比。」⁴⁵

聲音的蒙太奇（如同畫面影像的蒙太奇）不只是不同類型聲音的結合或對比之外，還包含聲音和影像之間的結合或對比，產生了「有時前後依序出現，有時同時出現，有時重疊出現」的效果。」⁴⁶

在作品〔圖 31〕《旋轉木馬奇遇記》中兩種不同的鳥鳴聲感應器曾同時被觀眾啟動，造成不同聲音先後的播出，然後完全重疊，這美妙的歌聲或是噪音，那就得看「觀眾的汝能飲水冷暖自知」了。叔本華認為「一顆大的鑽石如果打得細碎的話，這些小破片價值之總合，無法和它原本的價值相比擬；一支龐大的軍隊，若把它分成若干小隊，則威力必大減」。至於是構成與影像相配合的是「聲音」？還是「噪音」？「噪音」的出現按照叔本華的說法是「思想中的東西被中斷的話（指精神思

⁴⁴同上註，p.256-258。

⁴⁵同註 12，p.259。

⁴⁶同上註。

想)」，因為「它闖入思想家的冥想境界，就如同一把利劍刺在身上一般，其破壞性之大，痛苦之甚，實難以言喻。」⁴⁷可是在我的作品裏出現的聲音，是悅耳的？還是噪音？我希望兩者都有，那得看兩部可以發出不同鳥鳴聲的感應器，是否被觀眾同時啟動或者先後被啟動了。

我想，叔本華萬萬沒有想，我們現處五花八門的世界已不同與十九世紀的法國社會不可同日而語，在現今資訊與媒體影像爆炸的時代，大家對噪音的認同程度不一，當古典樂仍不失其風采的同時，電子樂、地下音樂也毫不羞怯的大行其道。活在當今社會，真的不能不讓我們用更寬大的胸懷去詮釋聲音，去區分何者是噪音？是對話？、是雜音？還是音樂，已顯得不是很重要了，最重要是在作品中所選擇的聲音對自己生命中傳達了何種意義的。

在作品〔圖 29-4〕〈告解 I 〉與〔圖 31〕〈旋轉本馬奇遇記〉的鳥鳴聲的使用，傳達出一種對生命存在的一種提醒，提醒時間的存在與流逝對生命活體的威脅，窄聽之下歌聲悅耳，彷彿聲音來自天界，在餘音繞樑的空間氛圍裏，天籟之音彷彿永足人間，人間天堂若隱若現。但經過觀眾身體先後重覆的啟動鳥鳴器時，連續數分鐘的鳥鳴聲，或是兩種不同的鳥鳴聲長時間重覆啟動時，這種聲音的相互的干擾把先前的美好景象懺滅殆盡，此時殘留的印象，將令人充滿恐慌，恐慌屬於自己的美景不知何故不在？聽久了會讓人落慌而逃，似乎鳥的鳴叫不再是歌功頌德，而是天上的「鐵鳥」（我藉由鳥影射戰機的陰影，因為青泉崗空軍基地鄰近東海大學，空軍戰機的飛行路線常飛經東海大學的上空環繞，空軍戰機的引擎聲，常讓有種身處戰場的恐懼，這種恐懼，是害怕大陸攻台？還是世界毀滅的徵候？）在作出不知何因的預報，我們聽不懂，摸不著，只知道有事情要發生了，可是我們卻不知道那是甚麼？這種不安與焦慮就像《山海經》裏的「九頭鳥」的故事。「『九頭鳥』又稱

⁴⁷Schopenhauer, Arthur. 著，《叔本華論文集》，志文出版社，2001，p.63。

鬼車鳥，不詳之鳥，唐代劉恂《嶺表錄異》說牠在春夏之間天氣陰晦時飛鳴而過，會進入人家爍人魂氣，原來有十個頭，被狗咬了一個，因此頸部滴血，被血滴到的人家就有凶咎。宋代周密《齊東野語》說一旦聽見牠啼叫，必定禁止狗叫、熄滅燈火，盼望牠趕緊飛離。明代劉伯溫《郁離子》說牠一旦找到食物，往往九頭爭食，弄得九頭皆傷，明末仍有傳說在大災難前會聽見牠的叫聲。」⁴⁸在此可見聲音蒙太奇與聲音的「重複性」關係的密切，這種結果，可以塑造天境裏的幽光，亦可體現煉獄裏的清涼。

另外，鳥是靈魂的象徵。魂能升天，鳥為魂的變體，滿族以鵲為宗神。人生尤如苦海，但願有朝一日，魂飛魄散之時，靈魂不再受苦，不再受世俗情慾的種種誘惑，靈魂可化為鳥，對空鳴叫，告別塵世。

（2）聲音與影像之間的蒙太奇

聲音蒙太奇與畫面蒙太奇有一點基本不同，即指此而言，我們知道，影像蒙太奇的關鍵在於畫面鏡頭的分配安插，但聲音的蒙太奇除了自身的聲音分配安插之外，還須考慮和影像的配合，因此多了一層豐富性。觀眾觀賞電影（我引申為裝置藝術）之時，除了碰到溶入的雙重疊影之外，大多不願意在同一個一個銀幕上同看到兩個畫面，但聲音的情形卻不然，我們除了觀賞影像的活動之外，同時可以接納許多不同的聲音（音樂、語音、雜聲），這種情形遂構成了聲音蒙太奇的多樣性。⁴⁹

（這種聲音蒙太奇的「多樣性」，在本章第三節（1）「聲音蒙太奇」部份已經論述過，而〔作品圖 29-4〕《告解 I》與〔圖 31《旋轉本馬奇遇記》的鳥鳴聲的使用...〕除了說明作品與聲音蒙太奇的關係外，也已說明了這種「多了一層顧慮，多了一層豐富性」故，在此不再重提。）

⁴⁸ 《誠品好讀》，誠品股份有限公司，第 35 期，2003 年 8 月，p.29。

⁴⁹ 同註 12，p.261。

有些人說，在裝置藝術以綜合媒材作為作品呈現的同時，也要考慮到其材料與材料之間的相互干擾問題。因為欣賞藝術時，因為感官的介入極少，所以我們的想得以自由發揮，藝術對我們的感動力量也越大；反之，如果外在的感官介入太多，我們可以聞到影片（引申為裝置藝術）中的種種味道，甚至可以觸摸到影片（引申為裝置藝術）中的種種表情，自然而然，我們純粹是在接受外在的感官刺激，而人們內在的共鳴情緒勢必將大量削減，甚至無從產生。⁵⁰這也許是所有以綜合媒材作為創作媒介物的裝置藝術家所不可不慎的事。但在我的作品中，尤其是作品〔圖 27〕〈一起喝酒去〉、〔圖 28〕〈逛逛美術館〉、〔圖 29〕〈告解 I〉、〔圖 30〕〈告解 II〉、〔圖 31〕〈旋轉本馬奇遇記〉等之後的作品中紅外線身體感應器的應用，似乎說明了主動邀約觀眾介入作品的才可開啓「自由發揮」想像的可能性。這也是裝置藝術與電影其中不同的地方，因為如果沒有紅外線身體感應器的「被啓動」，就沒有我的作品誕生的動機了。（雖然有時身體感應器沒被啓動過而使幻燈影像無法投出，觀眾只看到局部的作品，如果這種狀況是創作者預先考量到，也將不完全阻礙作品的呈現與視覺的完整。）

⁵⁰同上註，p.275-277。

第四節 作者與讀者中心主義的解釋學

在我的大部份的作品中，「紅外線身體感應器」的使用，增加了作品的戲劇張力。在觀眾參觀作品行徑同時，觀眾的身體的在裝置作品中的移動無形中也啟動了「紅外線身體感應器」所連接的數台幻燈投影機，每台幻燈投影機也個別連接不同位置的「紅外線身體感應器」，每當感應器的啟動而致使到幻燈影像外投的同時，觀眾也參與了作品的完成了；由於「紅外線身體感應器」的設定位置的隱匿，觀眾在完全沒有啟動「紅外線身體感應器」而只「觀賞」部份作品內容是絕對存在的，因為並不是每位觀眾願意「進入」作品中，而採「遠距」觀賞，如此，對「讀者」來說，就僅能捕捉部份的「故事」去進行作品的解讀，再加上先後不同「紅外線身體感應器」的啟動，視覺訊息不同時間的「蒙太奇」組合，它不再追求單一而完全的經驗，卻努力走向一個百科全書般的狀況，允許無數的接點，允許不確定的解釋反應。⁵¹故以讀者中心主義的哲學解釋學在我作品的解讀角色扮演極重要。文藝史家柯諾(S·Connor)便指出，「後現代主義有時充滿「戲劇風格」(theatricality)，例如普普藝術、觀念藝術、表演身體藝術屬之；有時它又走向受人懷疑的具象風格；有時更要反對現代主義的形式主義美學。不過更常見的是純粹性與雜質的重疊或混合，使兩者脣齒相依」⁵²，這點清楚說明了我的裝置藝術的「戲劇風格」在我作品中形成的現象。

「藝術品是一種真理的表述，不能把它還原成它的作者在作品中實際所想的內容」因為「藝術品創作者所想的是他自己時代的公眾，但是，他作品的真正存在卻是它能夠說的意義，這種存在從根本上超越了任何歷史的限制。從這個意義上可以說，藝術品具有一種不受時間限制的當下性。」⁵³如果說藝術品並不想被歷史地理

⁵¹呂清夫著，《後現代的造型思考》，傑出文化出版有限公司，1997，p.19。

⁵²同上註，p.18。

⁵³Hans-Georg Gadamer 著，夏鎮平，宋建平譯，《哲學解釋學》，上海譯文出版社，1998，p.96。

解，而是想使自己處於一種絕對的當下性中，它也不會允許任何形式的理解。⁵⁴

對「解釋學」(Hermeneutics)理論的瞭解，在我的論述中，是極為重要的。因為在蒙太奇理論之下，作品的解讀會透過了觀眾自行應用了「敘述與表現的蒙太奇」的眼睛（指觀眾主觀選擇看其想看的，聽其想聽的）解讀作品的同時，解釋學就變成了一種「澄清的藝術」，它通過我們的解釋努力轉達我們在傳統中遇到的人們所說的東西。凡在人們所說的東西不能直接被我們理解之處，解釋學就開始起作用。自從解釋學最初的定義產生以來，日益增長的歷史意識使我們認識到一切傳統都有被誤解和不被理解的可能性。解釋學的任務就被規定為避免誤解。通過這種定義，解釋學獲得了一種在原則上與意義的表述一樣寬廣的領域。它負責處理語言事件，是把一種語言翻譯成另一種語言，因而也就是處理兩種語言之間的關係。對於事件的預先「理解」是轉譯之前的首要工作，因為「解釋」必須以「理解」為前題，以避免在轉譯過程與結果的不順暢。⁵⁵

藝術品所乘載的藝術語言，不管這種藝術品本質上是語言的還是非語言的，就是藝術品自己說話的語言，藝術品也對歷史學家述說某些東西：藝術品對每個人講話時都好像是特別為他而講，好像是當下的、同時代的東西。因此，我們的任務就是去理解它所說的意義，並使這種意義對我們和他人清楚明白。因此，甚至非語言的藝術品也處在解釋學任務的領域之中。它必須被組合進每個人的自我理解之中。⁵⁶

理解語言並不是去理解一個詞一個詞地說出的詞義。相反，理解出現在所說話的整體意義中——整體意義則永遠超出所說話所表述的內容。在理解時不可能不帶有讓什麼東西向我們訴說的意圖，因為在理解活動的一開始，就有一種對意義的預期

⁵⁴同上註，p.96。

⁵⁵同上註，p.99。

⁵⁶同上註，p.101。

引導著我們的理解努力。⁵⁷

藝術經驗所說出的東西，就像是對某些本來掩蓋著的東西的一種發現和揭示。「驚奇」因素便是以此為根據，去理解藝術品向我們訴說的內容就是一種自我遭遇。它向每個人的自我理解講話，並且永遠作為當下的、借助它自己的同時性進行講話。⁵⁸每個特定的當下都是絕對的當下，而且與此同時運用於所有的未來。歷史研究的真正任務並不是理解歷史所涉及人物的主觀意向、計畫和經歷。它要求歷史學家做出解釋的努力。⁵⁹

電影敘述事件可以不按時間次序，可以超前敘述，也可以倒敘，也可以同時敘述許多個別不同的事件。⁶⁰這個觀念應用在我的裝置藝術上，如果我承認我的裝置作品的或在觀看空間與時間在解讀方式符合以上觀點，由此可知，我的作品中解讀方式會傾向於多元解釋的可能，無法控制觀者的觀賞行徑與閱讀作品的先後秩序的結果，「解釋學」的觀點因此普遍性的包容了一切理解的可能性。我想這也許會與「讀者中心主義的解釋」和「作者中心主義的解釋」有關。

「讀者中心主義的解釋」認為，作品的理解與解釋，既然是個人心理內部的心智活動，再加上個人之『解釋元』⁶¹（知識、教育等）又有所不同時，對作品意涵之理解與解釋，當然就產生個別差異。這種有個性的理解與解釋是很難避免的，叫做合理的偏見。」⁶²以下是王秀雄教授所著《觀賞、認知、解釋與評價》對「讀者中心主義的解釋」和「讀者中心主義的解釋」：

⁵⁷同上註，p.101~102。

⁵⁸同上註，p.103。

⁵⁹同上註。

⁶⁰同註 12，p.185。

⁶¹同註 35，p.53。

皮亞傑認知心理學的「基模」即先前的學習經驗、概念、知識與文化背景，就成為理解與解釋作品之基礎，稱為「解釋元」。

⁶²同上註，p.68。

持「讀者中心主義的解釋」見解者，有「解釋學」、「後結構主義」、「符號學」等的學者。其中伽達默（Gadamer）的「哲學解釋學」可以說影響最大。他以「理解的歷史性」、「視界融合」、「效果歷史」等的主要概念，闡述他的主張。⁶³

「理解的歷史性」：理解不是把握一個客觀事實，因此理解不是客觀的，而是主觀的，不可能有客觀性。不僅如此，理解本身是歷時性的，它取決於一種在前的理解，即所謂「前理解」。⁶⁴因此，任何理解都必然包含某些「合理的偏見」。

「視界融合」：理解的過程便是，作者原初視界和解釋者現有視界的交織融合，達到一種既包含又超出「文本」和理解者原有視野的新視界。⁶⁵在此種情況下，如果以弗洛伊德的藝術是為潛意識的昇華論而言，往往「讀者中心主義的解釋」不同領域的多元思考，可以解決海德格所謂藝術中「存有」的問題。

「效果歷史」：一切理解的對象都是歷史的存在，都處於不斷生成變化的過程，不是外在於人的客體。真正的歷史對象不是一個客體，而是自身和他者的統一，是一種關係。在此關係中同時存在著歷史的真實和歷史理解的真實。

66

後結構主義學者羅蘭·巴特（Roland Barthes）認為作品的意義並不是個人所創作的，相反的是受符號體制所制約，僅以傳統的符號體制來思考和生產作品，所以

⁶³同上註，p57。

⁶⁴同註 35，p.68。

⁶⁵同上註。

⁶⁶同上註。

他在《作者之死》中，批判作者先於作品而存在的謬論。以此觀點，既然「作品先於作者而存在」，我唯有「隨波逐流」，以傳統的符號體制來思考和生產作品，借用傳統圖象學的詮釋方式與個人化的象徵符號，以作品來訴說個人的藝術價值與人生觀。而伽達默認為文本或理解對象在不同時代有不同的效果。解釋本身就是參考歷史，一切的歷史都是現代史，理解過去意味著理解現在和把握未來。⁶⁷

按王秀雄教授所著《觀賞、認知、解釋與評價》一書中，把「讀者中心主義的解釋」分成三層意義與內涵：

第一層次的意義與內涵（what you see is what you get）：

「所見即所得」，如自然形象、事實、行為與姿態等所流露出的直接圖像意義。

第二層次的意義與內涵（what you see is what you understand）：

欲理解美術作品的象徵或深層的意義，就必須具備解讀「圖象誌」的知識，如此才能「從所見進到所知」。

第三層次的意義與內涵（context）：

是形式、內涵與時代背景的統合敘述，亦即認知作品裏所含有的「背景」內涵，背景內涵又有三種：

1. 第一層次的背景意義：美術家的性格、教育、藝術觀、以及製作作品時的意向與目的等，就會流露在作品上。
2. 二層次的背景意義：指作品製作時的環境與時空背景，這包括了宗教與哲學信仰，社會政治與經濟的結構，甚至氣候與地理環境。
3. 三層次的背景意義：是指作品被接納與解釋時，鑑賞者和解釋者所認知的意義。如解釋者的藝術觀、解釋方式、政治與意識形態，以及以不同之學術觀點，來探討的話，作品的意義與內涵就有所不同，並且會超越作者製時的意義內涵。⁶⁸

⁶⁷同上註。

⁶⁸同上註，p.55。

海德格（Martin Heidegger）認為理解不是把握一個客觀事實，因此理解不是客觀的，而是主觀的，不可能有客觀性。理解本是還是歷史性的，它取決於一種在先的理解，即所謂的「前理解」。⁶⁹在這種觀點下，難怪羅蘭·巴特認為作品的意義並不是個人所創作的，相反的是受符號體制所制約，僅以傳統的符號體制來思考和生產作品，所以他在《作者之死》中，批判作者先於作品而存在的繆論。⁷⁰充其量，我只是像謝鴻均老師所提的「產婆原理」一像，只是「協助」作品像新生兒的誕生一般，運用符號象徵，把我的潛意識流露出來而已。

讀者中心主義的解釋的解釋認為，作品的意義就在作者所表達的作品中，所以對作品的理解與解釋，就要從作者在作品中所敘述的內涵中探求。意義的求取方式可由：

1. 求心性取向：要理解作品意義，首先就要探求作者我。即對作者之日記、信札、傳記、生平、性格、教育、製作年代與主題等有關資料，加予研究，以便理解與解釋作品之意義。
2. 心性取向：由作品背後的背景意義加以研究，即從地理、社會、文化、宗教、哲學、政治經濟等方面，來探討作品儻有之背景意義。
3. 圖像學 Iconology：在美術作品上常用迄今被遺忘的主題、故事、神話、甚至具有象徵意義的圖像誌。透過研究當時的生活習俗、傳說、宗教與文化背景等資料，來分析作品上圖像誌的象徵意義，以便理解整件作品的寓意。⁷¹
4. 結構主義的循環理論：由語言結構主義學家的主張得知，欲理解文本（text）之意義，不可只認知文本之真義。運用結構主義的理論與方法來分析神話的結構，而揭示了神話的深層真實意義。當結構主義的

⁶⁹同上註，p.53。

⁷⁰同上註，p.69。

⁷¹同上註，p.68。

作品分析應用在美術作品上時，必須在整體結構中予以比較，才能獲得此部份的真義。易言之，整體對部份，部份對整體的結構關係，古典解釋學的此種循環理論方法，就積極地運用到美術作品的解釋上。如此整體統合了部份的意義。部份亦擔負了整體中之一些意義，它們之間的關係可以說是「相互性的意義充實」。整體統合了部份，部份組織了整體。⁷²

總之，作者中心主義的解釋，其意義與解釋就往「過去」求取，亦即往作者之作品求取；與此較之，「讀者中心主義的解釋」，其意義與解釋求取方向卻往「現在」求取，作者是築基於「教育過的眼睛」，因它擁有先入為主的意象，亦即在讀者與作品的視界融合中求取⁷³。所謂「視界融合」是理解的過程便是，作者原初視界和解釋者現有視界的交織融合，達到一種既包含又超出「文本」和理解者原有視野的新視界⁷⁴。先採用「作者中心主義的解釋」，而後「讀者中心主義的解釋」⁷⁵。如此才能完整的掌握作品的內容與意義，更能進一步瞭解創作者藝術思維。

⁷²同上註，p52。

⁷³同上註，p.69。

⁷⁴同上註。

⁷⁵同上註，p.69-70。

第三章 死亡

在上一章節中，我談到了蒙太奇的各種在視覺藝術中的形式表現與技巧的可能性。然而，在蒙太奇「效果」下，無論是表現蒙太奇或是敘述蒙太奇，長或近距拍攝（zoom in/zoom out）視覺畫面的片斷資料組織，產生了對於整體環境的「暫時性」與「片斷化」敘述模式，是詹明信所謂「碎散」概念。對我而言，人生是這種「碎散」所組成。「蒙太奇」應用在人的生死上，以宗教的角度出發，如果我們相信有來生，或者人的死並不是一切的終結，又或者如果我們相信靈魂的存在，人死後靈魂將有去處，「蒙太奇」的人生就可用得上了（這裏的「人生」是泛指「人生在世」和「生前死後」的世界。就像多神教宗教之一的佛教來說，在生生世世的輪迴投胎宗教觀的思考下，「蒙太奇」就是很好的「輪迴」手法，不斷「解構」後重組，「重組」後「解構」，就這樣一直循環下去。）所以，在閱讀了蒙太奇理論的同時，我無法對於「死亡」這種即將是靈魂的「另一段生命的開始」（在輪迴觀念之下）的想法視而不見，以下是我對於「死亡」的種種看法與感受。

第一節 「死亡議題」

1. 死亡的意境

何謂「死亡」？在死亡學（thanatology）領域裏可細分死亡心理學、死亡倫理學、死亡社會學、死亡醫學等。死亡學的研究屬於實證性的真正科學，而死亡美學的研究性質更具有體驗性的玄學色彩。⁷⁶所謂「死亡」，一般上是指一種生物學現象，可簡單地理解為生物失去生命。就其社會屬性而言，人的死亡又可分為五個連續階段：（1）面對可能的死亡，主觀上力求否定的階級；（2）了解將死亡而對一切事物的怨憤階段；（3）對延長生命的期望階段；（4）預感生命將要結束的抑鬱

⁷⁶顏翔林著，《死亡美學》，學林出版社，1998，p. 8。

階段；(5) 最終坦然接受死亡的階段。這五個階段非有固定的順序，有些人可能先是接受，然後又否認。另一些人則可能是從接受到否認不斷反覆⁷⁷。雅斯貝爾斯 (Karl Jasper) 認為「只有死亡才是使生存得以實現的條件」，「生存通過為實存的鬥爭而在實存中喪失了。這就出現了死亡的問題。所謂死亡，即意味著現象中的消失，意味著離開實存而進入到可能的、純粹的超驗界中去。」⁷⁸

「意境」重在指整個藝術形象體系構成的有情意之情境；是情景融合和形神統一構成的意境，使有限、生動、鮮明的個別形式蘊含無限、豐富、深度的藝術內容。

79

死亡意境（藝術中的死亡表現）是一個美學、藝術學的概念，而非哲學的概念，是一個更具有特殊性的抽象的具體，而非適用於普遍意義的具體的抽象，從而上升到一般形而上的範疇的形態。這意謂著它只局限於藝術界限而不能推行到其他領域。⁸⁰

2. 死亡哲學與死亡美學

死的哲學意義與死的美學意義是接近的，可以構成交叉的邏輯關係，兩者的區別在於藝術的死亡意境富有哲學與美學雙重含意。藝術的死亡意境偏重於個體的經驗和具體的情感，它更多傾向主觀的體驗而非客觀的推理，偏重於一種價值取向和情感認同，而非必然地符合客觀實在的知識、真理；哲學的死亡概念矚目於整體的理性和普遍的法則，傾向理性分析和邏輯實證，更屬一種客觀性強的知識內容和真理形式。最後死亡意境總體的深層意義卻包含肉體形式消解但精神可以脫離軀殼，逾越醫學、生物學的限定去達到永恆的生成這樣的意思。死亡哲學主要是以概念、邏輯、思辨的方法來進行，而死亡美學是以描繪、象徵、隱喻、意象化、抒情

⁷⁷同註 7，p.3~4。

⁷⁸同註 76，p.47。

⁷⁹王世德著，《美學辭典》，木鐸出版社，1987，p.223。

⁸⁰同註 76，p.10。

化的方法來展開，不是以直接的提問和簡單的回答來完成的。⁸¹

克羅齊（Benedetto Croce）死亡意境的美學意義、藝術價值：

- （1） 死亡意境價值不等於認識。死亡意境可以啓人沉思，觸發欣賞者主體的某些心靈頓，精神反思，但這是就欣賞者而言的。死亡意境的文本本身客觀上不提供「正確」或「真實」的「知識內容與」知識形式，它所顯示的東西很可能是不合知識、邏輯的認識形式，而且更多是情感性質的，因此它的價值形態給予人們的不是認識，更不是真理。死亡意境可以被認識，但它本身卻不認識什麼，所以它不等於也不是純粹的認識與認知活動。它的美學價值在於它可以供認識，發現契機，而不在於它本身認識了什麼。（例埃及神話、中國商代宗教藝術品的想像、幻想、體驗所虛設的打通生死界限的死亡意境，就不能以知識形式來接受，它也不單純讓人們從中認識到麼概念、邏輯形式。
- （2） 死亡意境價值是倫理又不完全是倫理。就古代文本而言，藝術家在創造死亡意境中包含道德判斷和倫理標準，倫理性是構成死亡意境藝術價值的構成之一。在現代藝術中，死亡意境的倫理觀念漸趨淡化，作家之於死亡意境的表現較少包含什麼道德觀念、倫理判斷，所以現代藝術的死亡意境價值又完全是倫理。藝術的內在機制就在於它自由創造精神和反規範、反限定的超越風度。藝術不滿於倫理原則或道德觀念對自己形成樊籬，同時藝術不為人的意志實踐活動提供倫理價值的參考值的標準。克羅齊：「善良意志可以形成一個好人，卻不能形成一個藝術家。」他們無視於倫理道德，使作品內容超越這種精神性的規範，故既是倫理的，又可能是倫理的。
- （3） 死亡意境價值不是純粹的美感。古典藝術一般是美的和諧藝術，體現物質性與精神性平衡的審美理想，美學家把美與生命、美感與生命形式聯系在

⁸¹同上註，p.47。

一起。對於死亡相對的意義上可能是不美，不能帶來審美感的規定。作者認為藝術在本體論上是精神結構有價值的自由象徵，審美只能作為它的價值構成之一，同時有「審美」和「審醜」的價值。藝術美不一定帶給人美感，而是醜感、痛感，屬於價值意義生成感，使接受者產生某種意蘊的領悟和精神意識的直覺發現也就完成了其存在意義。從審醜獲得的是醜感、痛感、意義與價值的領悟感，這有點似於亞里士多德的「淨化」(katharsis)概念。死亡意境給人以某種價值觀念的領悟和情感取向的滿足。⁸²

〔圖 19〕〈預見死亡〉的「牙」中，是「無意」間發現的另一件「身體藝術」，那得要感謝牙醫的「無心插柳，柳成蔭」。在「牙」中，讓我驚見了人人所無法預見的自己的死亡——骨髓。人往往只能遇見別人的死亡，殊不知自己的死亡所帶來的心理感受為何物。在面對自己手握自己骨髓的那一刻，似乎感覺到了自己對死的不可避免；而當直視自己軀體其中的一部份「牙」時的那種震撼，突然覺得活著的肉身剎那間變成了飄在空中靈魂，在觀看著自己身體的敗壞，這種「預見死亡」像是回顧自己在世的過去，也對自己肉身的迷戀作出了不捨之情。

西方文化傳統中希臘的悲劇與雕塑均將死亡作為表現的中心角色，對待死亡不採取存而不論或淡漠回避的態度。基督教文化使之更為直截、鮮明地將死亡推到精神現象的舞台。現代德國美學家赫伯特·曼紐什 (Herbert Mainusch) 說：一切藝術基本也是對「死亡」這一現實的否定。事實證明，最偉大的藝術恰恰是那些對「死」之現實說出一個否性的「不」字的藝術。埃及國王幽谷墓穴中的種種家具和陳設，西安秦始皇陵墓中埋藏的兵馬俑；提香 (Titian 或 Tiziano Vecelli) 於威尼斯佛拉里教堂繪製的「聖·瑪麗升天圖」；巴哈 (J·S·Bach) 「聖馬太受難曲」以及約瑟夫·波依斯 (Joseph Beuys) 制作的那組奇特的十字架，都是這類偉大藝術的

⁸²朱光潛著，《悲劇心理學》出青出版社，1987，p.177。

實例。⁸³

「藝術只有透過對死亡「現實」的否定，展示生命本性的必然性的對死亡的想象性征服，也只有這樣才能形成作為審美性和超越現實性的藝術文本。在這層面上，死亡的確轉換為藝術的對立面，成為藝術的外在驅動力量或成為一種召喚性的有益於藝術創造的構成力量。」⁸⁴在這裏，此書作者顏翔林說明了藝術創作的動機，乃「展示生命本性的必然性的對死亡的想象性征服」，當然我們知道藝術創作的動機不只如此。但當我聽到這種說詞時，不禁讓我捏了把冷汗，因為就像朱光潛批評「弗洛伊德派心理學，只會把一切審美經驗從人類生活中排除掉。無論多麼高尚和崇高的藝術，都會成為僅僅滿足低等本能要求的手段」⁸⁵一樣。作者（指顏氏）也同樣使用了同樣的手法，把世界上一切文化藝術的創造現象（埃及國王幽谷墓穴中的種種家具和陳設，西安秦始皇陵墓中埋藏的兵馬俑；提香於威尼斯佛拉里教堂繪製的「聖·瑪麗升天圖」；的巴赫「聖馬太受難曲」以及約瑟夫·波依制作的那組奇特的十字架…）⁸⁶歸納於「展示生命本性的必然性的對死亡的想象性征服」的過度武斷。當然，朱光潛所認為的除了藝術創作中悲劇快感就是情緒緩和的快感之外。他還會發現，由於作品的藝術性而感到滿足，包括作品形像和音樂的美、情節的巧妙進展、細緻的人物刻畫以及整個構思深刻道理的藝術形式美。故在我的作品中我應用了個人對藝術形式美的語彙，如一定要：紅色的小燈泡、如此造型與材質的帳幕、暖色系的影像投射、葷暗的空間（〔圖 29〕〈告解 I〉、〔圖 30〕〈告解 II〉、〔圖 31〕〈旋轉木馬奇遇記〉）來解決作品的藝術形式與作品內涵問題。

哲學現象學與藝術現象學的區別。哲學現象學是呈現在精神意識中的現象為本質的現象，通過先驗的還原、本質的還原等直覺、理性的認識方法把握事物本質。

⁸³同註 76，p.4。

⁸⁴同上註。

⁸⁵同註 82，p.193。

⁸⁶同註 76，p.3~5。

藝術現象學移植這一思想方法，也嘗試將藝術的死亡現象規定為呈現在主體意識中的現象，呈現在心靈中的死亡現象、體驗狀態的死亡意境作為本質的現象，以體驗與想象的 psychological 功能作為主要的認識方法和理解手段，展開對死亡意境的描述與釋義。藝術現象學更感興趣的是心理現象的直覺體驗，是介於意識與潛意識之間、直覺與認識之間的心理能力，它可能更適合對於死亡意境的知解、體察。⁸⁷

宗教否定死亡為生命的終極，「死亡是通於另一世界大門」，它溝通人與未來時間和未來世界的聯系，它是人生的一個新起點。神話是連接宗教與藝術的橋樑，它以想象和情感為中介使宗教與藝術在原初狀態更具相近性質。這種以其集體表象互滲的想像性思維不承認生命終極的概念。卡西爾認為神話可以被解釋為就是對死亡現象的堅定而頑強的否定。⁸⁸藝術的原初萌芽是神話，神話思維或神話意識是竭力地抗拒死亡概念的。如兵馬俑代表人類藝術的前期階段對死亡抗拒的輝煌記錄。藝術的本質之一是人類集體無意識的生命衝動的表現，它追求生命永恆和生命自由的美妙境界，反抗死亡和追求不朽就自然地滲透其境域。美學更為直接地將死亡這一「終極」現象引為自我意義的誕生，它把這種終極、死亡意境當作自我理論的誕生機緣，使終點相易為起點。⁸⁹

至於死亡美學本體論意義：古典藝術對於死亡的描繪局限於現象，死亡屬於藝術形象的生活過程的中斷，藝術家的動機無非是用以說明倫理的或宗教的意義，表現人物的性格和推動情節的發展或預示終結。現代藝術家表現死亡在目的論和動機上更追求對死亡的一種存在性發問與沉思。主體意識是時時想到死亡并著力開發生存的潛能以充實生命，還是避而不論沉醉在世俗的實踐活動裡？我作品中潛藏著此兩種特質，在〔圖 29〕〈告解 I〉中紅色的空間氛圍與〔圖 27〕〈一起喝酒去〉在命名為「私立夜間美術館」的 Pub 裏，作品透露出這種訊息。這是因為「藝術訴諸

⁸⁷同註 76，p.12~13。

⁸⁸同上註，p.16。

⁸⁹同上註。

形象表現、想象創造、直覺抒情、情感符號象徵等等感性化的方法來展開，訴諸於隱義的暗示、含蓄的象徵等方式」⁹⁰表現出來的結果。

3·關於死亡的藝術創作

藝術對死亡的克服主要導源這三種動機：

- (1) 從藝術的審美創造過程感悟到生命不朽。個體生命的自然存在，無時不在死亡的畏懼陰影下，然而正是基於這種向死的生存狀態，才意識到生命價值。激發主體的創造性動機和價值實現動機，也就滋生了意志的實踐活動。
- (2) 以藝術文本的物化形式象徵生命的不朽。藝術是人生命之外的延伸，是精神化的無機身體。尤其是物性較強的藝術類型如空間藝術、造型藝術，它們的質感的物理媒介與構件在古代往往被當作人的生物有機體轉化為堅固的消磨不掉的永恆物質形態。(印度埃羅拉石窟、埃及金字塔、希臘帕特農神殿的石材) 這都是本於一種生命不朽、以藝術克服死亡的觀念和情感，物質性較強的藝術類型正好以其永久的物質媒介契合人類的這種不朽永生的願望。有些古代藝術品用巨大的物質形式(埃及金字塔)永久性可能獲得生命的不朽，和眾多的物質數量(兵馬俑、巨幅壁畫、千佛洞石刻)作為自己的表現方式，似乎通過物質數量象徵生命的永恆，反抗生命時間的間斷，它要通過數量延綿不斷來對抗生命存在的消失。(如我的作品〔圖 10-6〕〈隔絕〉)
- (3) 用想象力虛設生命永恆的藝術空間來滿足不朽的欲望。意識到在現實界無法抵擋死亡的絕對性徵服，人於是轉向自我創造的想象性世界，以藝術世界代替現實世界，在藝術世界假定一個生死齊一，生命意志絕對自由而不寂滅的理想化的虛設境域。在這裡，生命排斥了死亡，相對性地徵服了死亡。⁹¹

⁹⁰同註 76，p.47。

⁹¹同上註，p.20~23。

在西洋美術中對於死亡議題的藝術創作有很多，就以挪威藝術家孟克（Edvard Munch）為例。生於 1863 年的孟克生活與藝術作品都帶有疾病與死亡的痕跡。當他五歲時，就目睹母親死於肺結核，而姐姐蘇菲也同樣死於肺結核時，孟克也只有十四歲。疾病和死亡所造成的印象，使他在一生中，一直對生與死的界限感到模糊不清，並且潛藏著神秘感。⁹²1899 年孟克在他的日記中寫道：「不應該再畫室內景了，不應該再畫甚麼人在讀書、女人在織毛衣的畫面了，而應該畫一些有呼吸、有感覺、有痛苦、有愛情的活生生的人．．．，人們一定會明白，這裡面有一些神聖的東西，見到這些後，他們也將會像在教堂裡那樣，把帽子摘下來。」⁹³在〔圖 1-5〕〈女病人房中的死神〉一畫中，孟克把死亡視為「真正的誕生」，把愛情的萌生則看成有如瀕臨死亡的絕境。因此，「孟克心中一個個死神的形象，也就轉化為畫中一幅幅的家人肖像。」⁹⁴

另一位頗受爭議的是「Hagens 之死亡美學」--德國醫學博士（有些人稱他為藝術家），海德保大學教授對死亡的看法（圖 22）。1945 生於波蘭的德國醫學博士，海德保大學哈更斯教授（Gunther von Hagens）在《軀體世界—真實的魅力》人體實物展中（德語原文為 *Koerperwelten-Die Faszination des Echen*）展出百多件作品均是用人的完整屍體或局部做成。佈展方式是森林式的，和種和樣的人體軀幹、四肢、內臟、器官網狀血管和形形色色的切片以及畸形的死嬰，各個時間的胚胎和鍍金的面孔，都七零八落地置於綠色植物中，有的平放，有的平放，有的直立，有的浸在液體裡，有的在旋轉。「作品」都是許多死者生前就和他們簽下合同，許多作品又是根據死者意願做成的。⁹⁵

作品中不突出其性別、年齡和個性，也完全抹去社會身份。人格狀態和教育水

⁹²錦繡編委會著，《西洋巨匠美術週刊—孟克》，錦繡出版事業股份有限公司，1992，p.4。

⁹³同上註，p.8。

⁹⁴同上註。

⁹⁵編輯部，《現代藝術》，現代藝術雜誌社，2001 年第 2 期，p.5~8。

平這些文化痕跡，故意讓社會因素弱於自然因素，如此來凸顯死對人的平等性。⁹⁶他請卡塞爾的心理學家對几千觀眾作了調查，其報告結果是：大多數人非常感動，認為看完展覽後才意識到人是自然界中值得珍視的高級產物（我認為是因為他們精緻的文明過度的物質主義致使他們有以人類為萬物之靈的優越感!），應該愛惜自己的生命；一半以上的人認為這個展覽能促使人對生與死的問題更深入地思考；百分之十三的人看完展覽後情緒低落，對生命感到失望；百分之三的人卻極為惱怒，認為這是一個非常愚蠢的展覽；百分之一的認為自己受了這個展覽的極大傷害。而某些觀眾卻直接簽署一份死後捐贈自己屍體的合同表示支持。⁹⁷

表達人類已在機械的包圍中，人的身體很脆弱，極容易受傷害，科學的發展使人忘卻了自身的自然存在，作品的目的是想告誡人們，自己的軀體在充滿危險的世界中應該精心保護，因此讓人通過審美的方式很自然地了解一般解剖常識，哈更斯對此稱之為「解剖知識的民主化」，也很肯定這種民主化可以抑制人的暴力傾向。

Gunther von Hagens 教授的「身體藝術」，不禁讓人想到了 1965 年英國藝術家達米·赫斯特（Damien Hirst）把動物剖開放進博物館裡，對於哈更斯的工作是有過而無不及，赫斯特與外祖母簽下合同，等她死後把老世俗的肉身解後用以驚世駭俗。其只能切割親人比一般人更有特殊含義。⁹⁸在他還沒落實「願望」之時，哈更斯已超前的提前的挑戰了，人死後必須入土為安的宗教與法律規範；以真人軀體為雕塑媒介的藝術形態來表現出生與死的迷宮中，透過肢解人體的刺傷性行為，誘使人穿過這座迷宮把不同於任何文化樣品的語序停留在人的深度感知，激發人作為生物界作為生物界一個超常種類所有的反觀能力強迫人感受自己。他強調「人是萬物的尺度」的極其自大狂的人文思想的前題下對其它物種和整體自然任意干擾的現代

⁹⁶同上註。

⁹⁷同上註。

⁹⁸同上註。

科技提出質疑。⁹⁹科學不能解除人們對於死亡的焦慮，死亡的陰影時時籠罩著每個人的心靈，人類只能求助於情感，求助想像反抗死亡。

⁹⁹同上註。

第二節 作品的「死亡意識」與「淨化」、「昇華」

1. 個人的「死亡意識」

1348 年歐洲大陸的人類災變—淋巴腺鼠疫（黑死病）對物質文化和精神文化的傷害¹⁰⁰；2003 全球 SARS 病毒大恐慌；溫室效應致使極地冰山溶解，海平面上升而使到全球陸地面積的減少，人類與大自然生活空間的失衡；愛滋病毒即將的不斷擴散和蔓延（人類再也不能自由自在的享受性愛，人的對性的本能需求已被賦於「道德與宗教」全權入侵，讓人錯覺如果離開了法律與宗教對於單一性伴侶的制約，愛滋病毒已取代法律與宗教審判的權威性，挑戰了存活於法律與宗教臨界點的孤兒）…，這些象徵了 21 世紀的黑死病恐慌，人們在恐懼和罪孽感的驅使下普遍感到災禍已不可…這是大環境所給我的死亡意識來源。

美國生死學家夢絲（E·Ross）對於回應死亡挑戰的思考，她認為「**在你臨死之時，如果你有幸事先獲得了警告，你就得到了成長的最後機會，更真實地成為你自己的機會，更圓滿地作一個人的機會。**」¹⁰¹故對於作品中死亡美學意識的探討與檢視所帶來的「警告」，不失為一種「成長的最後機會，真實地成為你自己的機會，更圓滿地作一個人的機會。」

生物學意義上的死亡是自然界改進生物進化的新實驗，除創傷和意外所致的迅速死亡之外，高等生物的死亡是一個過程，從細胞和組織器官到重要系統逐漸死亡，最終導致整個機體的衰竭。就社會屬性而言，人的死亡可分為五個連續階段：面對可能的死亡，主觀上力求否定的階段；了解終將死亡而對一切事物的怨恨階段；對延長生命的期望階段；預感生命將要結束的抑鬱階段；最終坦然接受死亡的階段。¹⁰²

¹⁰⁰同上註。

¹⁰¹馮沂祥著，《中西生死哲學》，北京大學出版社，2002，p.3。

¹⁰²同註 7，p.3。

車禍對我而言是對死亡的親身經歷的第一次認識。

我第一次接觸到生命的脆弱，是在國小六年級的一場車禍，車輛對我而言是對死亡的親身經歷的第一次認識的媒介物。導致了左小腿骨折，在進出醫院復診的同時，從醫院裏的病人同時觀察到了人在生活脆弱面的無可避免與軟弱性。

第二次死亡的體驗是祖母的過世，對我所造成的傷害與不捨，我無法忘記從隔著棺上的透明玻璃，瞻望躺在棺內的祖母遺容，我仍不忘曾隔著那片象徵與世隔絕的透明玻璃片，叫了幾聲：「阿嬤!阿嬤!」（廣東人稱祖為「阿嬤」，「阿嫲」是我童年時期情感依偎最主要的來源。），無法回應的她，讓我意識到了靈魂此時的不在，而接受了她「不再動」，一種被寵愛與情感依偎從此消失的事實。於是在〔圖 21 作品〕〈招喚與甦醒〉中，也許因為曾經在棺木上，隔著那片象徵與世隔絕的透明玻璃片瞻望她的另一種存在，於是透明性高的物質，一直成為我迷戀的材料，而有種可能與某種與靈界溝通的欲望。作品試圖透過「中介物」（透明塑膠布幕）去找尋阿嫲的踪影，尋求往日的撫慰。到今天，每次清明節的掃墓，我仍不願去相信祖母卧軀在墳墓裏頭，有時會燃起把墓穴打開的衝動，從墓穴中把她「救」起意念，但我沒去做。

國中到高中時期，兩次不成熟的自尋短見行爲。記得最清楚的一次是抱著祖母的遺照痛哭，「行動」最後沒有落實，而留下了〔圖 5〕〈不妙了！〉在腦海裏的殘像。

19 歲隻身來到了台灣，到了 90 年代初經濟蓬勃發展的台灣，高消費與侈華的台灣景象，讓我體驗了我的渺小與貧窮，半工半讀所賺取的一切，全交給了學校與生活上。

大學與研究所時期，學雜、生活費的四處賺取，四處「趕場」，車禍事件仍頻頻上演，身體狀況不斷〔如圖 16〕〈體內訪客 I 〉〔如圖 17 〕〈傷口不痛了！〉，而〔圖 29-4 〕〈告解 I 〉是我車禍「x 光」片之其中一種。這個燈箱是我車禍「x 光」片的放大圖；「x 光」的放大迫使我必須正視生與死的議題。最令我永生難忘的是在台灣向友人借貸投資，所有的借款被老板捲款潛逃的沉痛打擊，把原來打算賺到的錢出國深造再利用的美好理想，但卻因一時的貪婪，讓我失去了夢想，也失去了可以在家鄉（馬來西亞）擁用自己畫室的願望。更讓我感到生命的無望，留下待償的債務也增加了生活的不安。

感情生活曾瀕臨「生存」與「死亡」的挑戰。更不知何故的大腦後梢與脖子間長出了一顆近 2 公分的腫瘤...於是，當面對生命來自於受到各方威脅時，「死亡意識」一一浮現、環繞、包圍。害怕自己的非自然死亡，害怕自己被迫害，害怕自己明天起不了床，有太多太多的疑慮，太多太多的不安。疑慮世間的無常的無法適應，總是有種不相信有「審判日」，而擔心「審判日」存在的不安。

裝置藝術以攝影或影像記錄了作品（指我具有意向的攝影），代表一極微妙的時刻，就像羅蘭·巴特的話「在此時刻我既非主體亦非客體，我經歷了一次死亡的微縮經驗：我真的變成了幽靈。而我，既已變成了物體，便不再掙扎。我已有預感，要從這場噩夢中醒來必定更加艱難，因社會將如何處理解讀我的相片，我無從得知（無論如何，同一張臉可做種種不同的解釋）；但是當我在這道手術後的產物中發現自己時，看到的是我已完全變成了像，亦即變成了死亡本身。」¹⁰³所以我的裝置藝術的殘缺與片斷的紀錄攝像的感受，自然與我的「生死味境」就一拍即合了。

¹⁰³羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室－攝影札記》，台灣攝影工作室，1997，p.22-23。

如果有人問我說，我的裝置藝術作品的死亡訊息，是否具有濃厚的戲劇效果？我必須承認這點，因為我認為做裝置藝術的空間氛圍捕捉，其實和劇場舞台氛圍對於「戲碼」（內容）的恰當性詮釋有極大的關聯。羅蘭·巴特「認為攝影更接近戲劇，乃因兩者間有一獨特的中繼者（也許只有我看到這點）：死亡。戲劇與死者儀式的原始關係眾所皆知：早期的演員為了扮演死者的角色而脫離群眾；化裝，是將自己的身體當作既是活的也是死的。」¹⁰⁴「人們雖急欲設想生動的相片（「力求生動」的狂熱正是因人們面對死亡感到不安，而採取的迷思式否認態度），攝影確像原始劇場，亦如活人扮演的靜態畫（Tableau Vivant），在那啞角粉飾將指的表面之下，我們看到的是死者。」¹⁰⁴

至於影像的使用在我作品中的重要性，詹明信（Fredric Jameson）、宋姐（Susan Sontag）、和納達爾（Nadar）說明了不同程度上的見解。詹明信曾說：「當今攝影已成了比繪畫更重要的藝術形式。儘管我們知道，在三十年前情形恰好相反。當時的攝影藝術確實是無足輕重的，然而，今天我們看到各種攝影術的運用，而且都和後現代主義息息相關。」¹⁰⁵宋姐指出，「影像對現代人來說具有絕對的真實性，影像甚至可以凌駕於現實之上。因為影像有如腳印或『死面』一般，似乎是從現實物體上直接印下來的。至於繪畫，即使畫得再像，卻達不到這種真實性。」¹⁰⁶而在攝影家納達爾（Nadar）的回憶錄（一九〇〇年出版）中也提到，「文學家巴爾扎克在被人拍照時，也有類似的『漠然的恐懼』（Vague dread）。」當然在從前的鄉下，也有人相信，照相會被奪走靈魂。」¹⁰⁷「現實變成了影像的模仿」¹⁰⁸，「『風景如畫』說明了現實模仿藝術至此以昭然若揭，藝術如再模仿自然便令人不知今世何世了。」¹⁰⁹宋姐更說，有一次她去參加人家開刀的時候，她層目不轉睛的看了三個小時才離

¹⁰⁴同上註，p.41。

¹⁰⁵同註 51，p.117。

¹⁰⁶同上註，p.118。

¹⁰⁷同上註，p.119~120。

¹⁰⁸同上註，p.120。

¹⁰⁹同上註，p.120~121。

去。但是等到這種開刀場面被安東尼奧尼拍成電影後，她再去欣賞時，感覺便完全不一樣，因為影像使她不忍卒睹，使她不得不屢次把視線移開。她發現，影像比現實更富於衝擊力，因為影像都要經過攝影家的特殊處理，如特寫、配音等是。¹¹⁰但在作品〔圖 17〕〈傷口不痛了！〉中，我透過攝影手法，把我因高溫燙傷而引起的約 3 乘 5 公分的膿胞傷口，呈現出一種與宋姐所言迥然相異的「身體藝術」。如在這件「身體藝術」中，所呈現的傷口，不但沒有疼痛之意，影像所傳達出來的訊息，也許像來自於印度苦行僧的「自虐」一般，學習一種超越肉體疼痛的而帶來的快感與假像，期以達到一種精神昇華的狀態。同樣說明了宋姐對於影像優於繪畫的真實性表達。呂清夫則補充認為「照片對我們常有特殊的反應，這不僅限於懷念，有時照片甚至被我們看成死人身上的一部分，有如他們遺留下來的頭髮一般。」¹¹¹影像的重要性可見一般。

每當看見這件作品時，除了回憶了「往事」之外，同時也提供了一種閱讀自己肉體敗壞與再生的自然現象，從中體驗個人的「死亡意境」中，意識出生命的無常與短暫。故宋姐說：「資本主義社會需要一種建立在影像上的文化。社會的演變成了影像的演變。」¹¹²

不同時代對於影像應用的詮釋，有著不同的論點。如果「從柏拉圖（Plato）以降兩千多年來的影像觀念做個整理，自從柏拉圖出現以後，哲學家常不依賴影像（image）去理解現實，因為柏拉圖把影像（如寫實繪畫）比作影子，認為那是漂淨的、無力的、非物質性的、訊息極少的存在。」但是十九世紀中葉以後，大家開始把對現實的信賴轉到影像上去，甚至認為現實不過是幻影而已。於是影像往往喧賓奪主，凌駕現實之上。宋姐說「這種影像的現實性簡直可以為人類製造第二個現

¹¹⁰同上註，p.121。

¹¹¹同上註，p.120。

¹¹²同上註，p.121。

實，蓋一張照片可能成為羅曼史的起點，也可能成為性的發洩對象。」¹¹³即然影像在今天的應用有「以假亂真」之姿，我何不順著這種「亂象」，用「影像去瞭解影像」去表現一個虛構的世界？既然「影像可以喧賓奪主，凌駕現實之上」，在那裏我們可以現實與夢境不分或含糊，這種情境的感受，在作品〔圖 12〕〈儲存的快感〉中可以一覽無遺，因為「尿」都是在睡夢中完成儲存動作的，也就是說在半夢半醒之間，在夢境進入的同時，必須在一定清醒可以控制尿尿動作的情況下，而又不絕對清醒的同時，完成了儲存的動作。所以，每瓶尿液的儲存，都代表了「夢境」的收集，從收集的數量看來，恍然發現自己存在的另一種方式，也是對自己的另一種瞭解和解讀。說回影像的應用，班雅明認為正確的說明可以把照片「從流行的茶毒中救起，賦予之以革命的利用價值。」¹¹⁴

在作品的虛擬實境中，骷髏頭（我）與真人頭〔圖 29-4~5〕〈告解 I〉挪用自耶穌頭像（挪用，appropriation 的方法，這是從名畫、廣告、媒體中去尋找現成的意象，然後與作者的意象組合在一起。也有純粹把別人的名作，經過一番描摹，然後視同自己的作品。以上兩者雖然都可稱為挪用……¹¹⁵），說明了現實與幻象，當觀眾置身作品中時，可以客觀的感受生與死、虛與實兩極的存在狀態，作品中影像的現實性就自然可以為人類製造第二個現實，這種錯亂的情境氛圍，我相信足以讓人在當下深信不已。

2·個人作品與「淨化」

據高乃依（Pieire Comeille）的看法，我們是因為害怕遭致類似的災禍，才去掉造成這類災禍的有害情感，他說：「我們看見和自己一樣的人遭到不幸而深感憐憫，並為自己可能遭到同樣的不幸而恐懼，這恐懼使我們想逃避不幸，我們親眼看見激情把我們憐憫的人推進不幸的深淵，於是想清洗、緩和、矯正，甚至根除我們自己

¹¹³同上註，p.121~122。

¹¹⁴同上註，p.123。

¹¹⁵同註 30，p.42。

心中的這類情緒。」¹¹⁶ 但是，以魏勒〈Weil〉和貝爾內（Bernays）為首的大多數現代學者，都拋棄了對「淨化」一詞的道德論解釋。而傾向於從醫學的意義上去理解這個詞，把這個詞解釋為「宣洩」或「緩和」。¹¹⁷

亞理斯多德（Aristoteles）認為「憐憫和恐懼或是狂熱之類情緒雖然只在一部分人心裏是很強烈的，一般人也多少有一些。有些人受宗教狂熱支配時，一聽到宗教的樂調，就捲入迷狂狀態，隨後就安靜下來，彷彿受到了一種治療和淨化。這種情形當然也適用於憐憫、恐懼以及其他類似情緒影響的人。某些人特別容易受某種情緒影響，他們也可以在不同程度上受到音樂的激動，受到淨化，因而心裏感到一種輕鬆舒暢的快感。因此，具有淨化作用的歌曲可以產生一種無害的快感。」¹¹⁸（亞理斯多德：《政治學》，第八卷。）我引用此段，是因為與我生活習習相關，西藏宗教音樂、緬甸佛教音、靈修音樂，中世紀基督教天主教聖樂，回教音樂等宗教音樂，已成了我的「流行音樂」，也許喜歡它們是期待試圖通過宗教音的洗滌，而受到了一種治療和淨化吧？也因此在我的作品也不自覺的放入了聲音的素材，以增加作品中的宗教神秘氛圍。

亞理斯多德談到「憐憫和恐懼」人人俱有。他說「憐憫和恐懼是人性中的成分，但在有些人身上它們多到不適當的程度。」¹¹⁹我想這種「多到不適當的程度」，是由於「過於感同身受」所引起吧！而這種「過於感同身受」也同時說明了過去的經驗中有這種不同等級的共同經驗，才會有過多的情感。這些人尤其有必要體驗悲劇的激情¹²⁰，但在一定意義上說來，「悲劇激情對一切人都是有好處的。它的作用好像一劑良藥，可以產生淨化，使心靈減少和緩和鬱積在心中的情緒；由於人需要緩

¹¹⁶同註 82，p.176。

¹¹⁷同上註，p.176。

¹¹⁸同上註，p.177。

¹¹⁹同上註，p.178，

¹²⁰同上註。

和，所以伴隨着緩和過程總有一種無害的快感。」¹²¹〈拜沃特：《亞里斯多德論詩藝》，第 155 頁。〉

似乎大多數現代心理學家都一致認為，情緒與本能密切相關。起一種情緒時，必定有一種對應的本能同時在起作用。我的恐懼成分乃源自於對死亡的恐懼，不是害怕生命的壽終正寢，部份是來自後天因素的迫害妄想，部份來自冥冥中的註定，雖然我不願去承認。所以，當作品完成之後，也就是淨化和緩和了鬱積在心中情緒之時。所伴隨着緩和過程中無害的快感；用弗洛伊德的說法，潛意識得到了「昇華」而「變形」成爲藝術作品呈現。

在關於悲劇淨化問題의各種理論中，有三個概念是非常突出的：

- 1・悲劇可以導致情緒的緩和，使憐憫和恐懼得到無害而且愉快的宣洩。
- 2・悲劇可以消除憐憫和恐懼中所引起痛感的成分。
- 3・悲劇通過經常激起憐憫和恐懼，可以從量上減少憐憫和恐懼的力量。¹²²

所謂「情緒的緩和」每種本能都可以看成是潛在能量的積蓄，在它被引動時，這些潛在能量就激發某種衝動並變爲各種肌肉活動。情緒得到“緩和”，其實就是指本能的潛在能量得到了適當的渲洩。因此，情緒的緩和不過是情緒的表現。本能衝動被壓抑後，其潛在能量就會鬱積起來，以致對心靈造成一種痛的壓力。在較嚴重的情況下，壓抑有可能引起各種精神病症。其結果由於是緊張狀態的緩和，所以是一種快感。¹²³

藝術的表現可以達到「雙重的緩和」。不僅僅是鬱積能量的宣洩，而且還有別的因素，那就是同感。藝術不僅表現藝術家的主觀感受，而且要傳達這種感受。情

¹²¹同上註，p.178。

¹²²同上註，p.179。

¹²³同上註，p.182。

感一旦傳達出來，就被大眾分享，這種同感的反應對情感本身也會起作用。藝術表現像教徒的祈禱和懺悔一樣，有雙重的作用，它既是減輕心上的負擔，也是籲請同情而產生朱光潛所謂的「快樂有人分享，是更大的快樂；而痛苦有人分擔，就可以減輕痛苦。」情緒不僅得到表現，而且被別人分享時，便是得到了雙重的緩和。¹²⁴

藝術主體對於死亡的克服，心理機制無疑包含一種缺乏性動機。個人生命不能永恆，導致心理狀態的失衡，於是要求重新獲得平衡的心理驅力就起調節作用，促使主體從事藝術創作活動達到想象性、虛妄性的生命不朽心理狀態以滿足這種動機，這種欲望可能以有意識或無意識的形態出現。¹²⁵

亞理斯多德那段有名的相對應的本能潛在能量的宣洩。他認為「悲劇是情緒緩和的一種手段無疑是正確的。悲劇喚起我們最大量的生命能量，並使之得到充分的宣洩。悲劇中情緒的緩和不僅是自己感到情緒，而且是和別人分享自己的情緒，從而導致緊張狀態的鬆弛。悲劇的憐憫和恐懼之得到淨化，是因為它們被虛構的災難激起，並不含有痛感。」¹²⁶也許就是因為不含感官上的真正痛苦，所以每當作品完成之時，精神上總有種莫名的快感，也許這種快感來自於心中對於死亡鬱積的釋放，總覺得「死去」，「活來」像哈利波特裏的火鳳凰，有種浴火重生之快感吧！有些人選擇向神父「告解」，有些人選擇向菩薩喃喃自語，而我卻選擇了透過自行在作品的生產過程中，把如影隨形般的「死亡意識」，希望「牠們」遠離我。透過作品的生產完成，像耶穌被釘上在十字架一樣把「牠們」永遠釘在十字架上。倘若的我是施刑人的話，我願親自把十字架上粗釘子，將他們牢牢釘上，確保「牠們」的無法逃離，除非「牠們」懂得「懺悔」，否則讓「牠們」生生世世停留在其上。在作品〔圖4〕〈捕「俗」器〉中的捕鼠器的外在美化與偽裝，是爲了吸引貪婪的人，當貪婪的人想竊取捕鼠器上的寶石時，其機械式的「反擊」會把貪婪者的手夾緊，

¹²⁴同註 82，p.182。

¹²⁵同註 76，p.20。

¹²⁶同註 82，p.182~185。

用此以象徵「誠」之意。

淨化是「對靈魂起治療作用，就像藥物對肉體起作用一樣」。弗洛伊德用所謂「情感的解放和發洩」取代所謂亞理斯多德「憐憫和恐懼的緩和」。希臘神話和希臘悲劇中一些人物，如「俄狄浦斯」(Oedipus)、「厄勒克特拉」(Electra)、「普羅米修斯」(Prometheus)等等，象徵一定的「情意結」。悲劇表現的情緒是悲劇人物感到的，而悲劇激起的情緒則是觀眾感到的。悲劇中受到淨化作用的情緒是憐憫和恐懼，而不是像愛、嫉妒、野心等被表現的情緒。壓抑不僅僅是某種本能和情緒得不到自由表現，而且還意味着一個「願望」，即一個思想及其「情感」，脫離開意識，隱藏在潛意識裏。弗洛伊德派意義上的淨化，主要是指一種情緒或本能力量即「情感」的宣洩，這種「情感」以及它所附著的某種不可忍受的思想，是一直受到壓抑的。其次是移置作用和假裝的概念。不健康的思想總是受到意識影響的壓抑，它便不可能以原來的面目出現。爲了躲避警惕「稽查者」，它不得不改頭換面，取假裝即象徵的形式。因此，悲劇往往是一種受壓抑意願的假裝形式。被壓抑的觀念的「情感」，通過移置到另一個無害的觀念上而得到解放和宣洩。而弗洛伊德把一種本來只用於解釋某些病症的理論普遍應用於人類全體時，實際上就把我們大家當成了瘋子。弗洛伊德的意思是說：「人類集體地害着一種隱秘的精神病，這是一種原罪，文明愈進步，罪責的負擔也愈沉重。」¹²⁷

至於我們爲何可以從悲劇中感到了滿足和快樂，朱光潛認爲：「當一般觀眾內省自己看悲劇時，就會發現自己感到了滿足和快樂。如果他進一步追究快樂的原因，就會發現他之所以感到快樂，首先是因爲他經歷了最激動的時刻，用心理學語言來表述就是悲劇快感就是情緒緩和的快感。他還會發現，他也由於作品的藝術性而感到滿足，包括作品形像和音樂的美、情節的巧妙進展、細緻的人物刻畫以及整個構思的深刻道理。藝術的形式美方面完全被弗洛伊德派忽略了。弗洛伊德派心理

¹²⁷同註 82，p.186~ 192。

學會把一切審美經驗從人類生活中排除掉。無論多麼高尚和崇高的藝術，都會成為僅僅滿足低等本能要求的手段。」¹²⁸

3·個人作品與「昇華」--弗洛伊德精神分析與我作品內涵的關係

弗洛伊德認為，作品乃是潛意識的「昇華」，是與「遮蔽性記憶」(concealing memories)有關。所謂「遮蔽性記憶」是指童年的破碎記憶之所以存在，應歸功於「移情作用」(displacement)。精神分析法指出。某些著實重要的印象，由於遭受「阻抗作用」(resistance)的干擾，不能現身，故只能以替身的形態出現。我們所以記得這些替身，並不是因為它本身的內容有什麼重要性，而是因為其內容與另一種受壓抑的思想間有著連帶的關係，為了形容這種現象我特地創造了「遮蔽性記憶」(concealing memories)。¹²⁹

所謂童年期的回憶並不全是真實的記憶痕跡，卻往往是後來潤飾過了的产品，這種潤飾承受多種日後發展的心智力量的影響。所以個人「朦朧的童年回憶」不但更進一步擴展了「遮蔽性記憶」的意義，同時它也和民族神話、傳說的累積有令人注目的相似之處。¹³⁰，在我的作品中的「遮蔽性記憶」探討，除了釋放了潛意識的壓抑之外，也成了類似示自我催眠般回溯自己的過去，去自我解開個人成長記憶中生命瓶頸的解碼的可能了。

我的「遮蔽性記憶」與作品的關係。弗洛伊德說：「任何一個「遺忘」都有動機可尋，而這個動機通常是一種不愉快的經歷」。¹³¹弗洛伊德認為童年期的種種瑣碎回憶多半會陪伴一個人，終其一生，不再遺忘。根據研究，所有心理症症狀形成後，其根本原因皆已忘卻。¹³²對於作品的「死亡意識」探討，一方面乃來自於小學

¹²⁸同註 82，p.193。

¹²⁹弗洛伊德著，《日常生活的心理分析》，志文出版社，2000，p.61.

¹³⁰同上註，p.66。

¹³¹同上註，p.133。

¹³²同上註，p.63-65。

六年級時的一宗車禍，一方面來自之於祖母的死亡（祖母第一位親人的死，讓我相信死亡會陸續發生在自己及親人身上，心中時常充滿著離別的死慌。），最後乃源自於對性向的挫折感。

童年之回憶，有些看起來相當合理，相些似乎奇特而不可理喻。但是兩種都很可能是**不正確的**。某些記憶裡的場景純然虛假，殘缺不全或者於時於地均不符合。這些記憶之不可靠，是記憶經變形與移置的動機發現，童年以後的諸種強烈力量往往重塑了我們嬰兒期經的記憶容量，可能也就是這一種力量的作用，才使得我們的童年朦朧似夢。¹³³在作品〔圖 12〕〈儲存的快感〉中，很多人不解我為何使用了大量保特瓶裝載我的尿液，這些尿液，都是在半夢半醒的夜間完成的。所以它們裝載的不是僅僅的排洩物，它也象徵了我的潛意識的收集，因為在尿尿的同時也就是夢境正在進行中，是一種介於睡夢與清醒的之間狀態，不是清醒也不是夢。在這裏童年或成長的「遮蔽性記憶」所「變形」的結果，成了一瓶瓶的尿液中，這種情境（非夢境）是十分奇妙的，對我而言睡夢與清醒都只不過是片面的真實而已，而真正的真實是介者兩者之間的臨界點，一個可以讓靈魂與肉體互相認識，互相瞭解，不分高低絕對真實的空間；在那裏可以說是靈魂與肉體都可以休息的地方。我想如果大家綜合了所有幻燈作品的氛圍，就不難感受到了我所談的「臨界點」，也就是真實與夢境的過渡地帶的絕對真實性了。所以這件作品對我而言是極具意義的，它同時也形成了我潛意識的「證物」。

在弗洛伊德的「人人皆有病（原罪）」的情形下，弗洛伊德區別了精神病患與藝術家的差異。弗洛伊德描述精神病患者由於受到本能的壓抑，被迫過著幻覺般的生活所呈現的結果。而藝術家很多都過著言種「幻念」的生活。幻念世界是人類共有的，任何人都在幻念中去求安慰。除非欠缺藝術修養，才會不知如何從幻念中

¹³³同註 129，p.64-65。

得到滿足。¹³⁴「真正的藝術家知道如何去掩飾他的白日夢。他還有一種『神秘』的才能，能處理等特殊材料，直到他能表現他幻想的觀念。他知道如何藉由創作，來緩衝他精神上的壓抑。這就形成「自我妄想」(self-delusion)、幻覺(hallucination)與瘋狂(crazy)似的病態。」¹³⁵弗洛伊德認為某些病人可以擁有非凡的昇華能力，藉此能力而成為天才(genius)。藝術家具有「神秘能力」，能夠創造「塑造形作」的藝術品，在基因裡則有天生美學才能而帶來歡愉。

「偶發行爲」無需意識性意向的支持。它看來獨自發生，而且被一般人認為不具目的或意義。它們必須不甚顯眼，它們所造成的結果必須不嚴重。更恰當的詞彙是「症狀性行爲」，它表示出，做的人本身於此並無所覺，自然也不是想暴露自己的心意於他人之前，只是為自己做的。在精神分析療法過程中。看來平凡無奇的小事裡，潛意識思想能走得多深，多細微。¹³⁶我不去歸類自己作品是與「偶發行爲」在作品中有多密切的關係，可是卻得作品特質中的某些重覆性行爲，不斷應用在作品如〔圖5〕〈不妙了！〉、〔圖7〕〈無題〉、〔圖8〕〈串串樂〉、〔圖9〕〈亮晶晶〉、〔圖10〕〈隔絕〉、〔圖11〕〈貼貼樂〉中。我目前也無法知道這種因偶發行爲應用在作品中所呈現出來的「重覆性行爲」，潛意識思想到底有多深，多細微，只知道作品透過類似重複「敲木魚」的動作而完成的，它讓我像被催眠般獲得了內心的平靜。

弗洛伊德認為偶發和症狀性的行爲十分常見，可分為三類：（一）習慣性的；（二）在某些情況下常見的；（三）孤立發生的。第一類（如玩弄錶鍊，撫摸鬍鬚等）幾乎可以做為個人的特徵，與「局部肌肉抽搐」(tic)有關。第二類（我認為）包括：玩弄自己的手杖、用鉛筆亂寫、使自己口袋裡的硬幣釘鐺作響、撫摸自己的衣裙、頭髮，以及許多諸如此類的動作。¹³⁷潛意識與別的象徵化了的東西有所聯結，

¹³⁴劉其偉著，《藝術人類學》，雄獅圖書股份有限公司，2002，p.40。

¹³⁵同上註，p.52-53。

¹³⁶同註 129，p.169。

¹³⁷同註 129，p.172。

而由那裡得到額外的意義。醫生習慣上攜帶無用的本質聽診器是與「去勢癥結」(castration complex) 關係密切—那是種孩童期的恐懼，唯恐身上的某一部份會被拿走，就像玩具會不見那樣。這種恐懼常源自於父母的恐嚇，說不乖就要割掉它。這個常見的癥結，常以偽裝的方式延續到成年，經常造成一個人的不安和缺乏自信。¹³⁸也許我的作品中重複性的素材與造型的應用，是有種「以量取勝」的企圖，又有點像撲滅螞蟻窩一樣，我們永遠不知是否已經達到了「趕盡殺絕」的地步，去製造一種「無法被消滅」或「去勢」的情境弗洛伊德。如眾多的水滴〔圖 30〕〈告解 I〉、紅燈炮〔圖 30-10〕〈告解 I〉、珍珠〔圖 8〕〈串串樂〉象徵一種害怕「去勢癥結」，所以用多數的量來抵抗被「拿走」的恐懼，同時也產生了與性有關的「偽裝」。這種與性的「偽裝」心理，就像希臘神話故事中，關於宙斯和丹妮(Danea) 戀愛故事。丹妮因生下時被預言將來其子將殺死祖父而被父親亞克利西奧，從小就將她養在高塔中，不使她見人，更不許她接近男人，以免她受孕生子。一個夏日午後，丹妮覺得很熱，就脫衣服躺在那午睡，宙斯從空飛過看見一個高塔裏的丹妮在那午睡，她的睡姿動人，具有煽動之態，那時正是丹妮表春年華，她經常不見陽光皮膚細滑柔美，身材很好。宙斯就化身為黃金雨撒落在丹妮身上，此時丹妮全身迷惘，令他舒適無比，陶醉在黃金雨的情境之人，從此珠胎暗結，生了普休士。¹³⁹只是，我的「偽裝」結果，不是誕生了新生命，而是「激情之後，身體所帶來的死亡情境」。

¹³⁸同註 129，p.174。

¹³⁹何恭上編著，《神話藝術欣賞》藝術圖書出版社，1972年，p.114。

第三節 「叔本華」與「尼采」的救贖

1. 叔本華與尼采的人生態度

叔本華和尼采都代表著浪漫主義運動哲學的方面，浪漫主義作家出的特點之一是熱衷於憂鬱的情調，浪漫主義者他們也是遠遠躲在一角，以絕望和蔑視的眼光看這個世界。他們不勝驚訝而滿意地發現，在憂鬱情調中有一種令人愉快的意味。這種意味使他們自覺高貴而且優越，並為他們顯出生活的陰暗面中一種神秘的光彩。於是他們化失敗為勝利，把憂鬱當成一種崇拜對象，他們像彌爾頓詩中那位憂鬱者一樣高聲道：

「賢明聖潔的女神啊，歡迎你，
歡迎你，最神聖的憂鬱！」¹⁴⁰

〔圖 3〕〈有誰可以把我拉得長？〉神聖而憂鬱「男神」崇拜，嘗試塑造一種生命的永恆性，使自己能寄託於其中，尋求一種對於世紀末種種恐慌的歸宿感。

「大自然也只是在蒙上一層晚雲的紗幕或者得一片荒涼的時候，才最使他們入迷。浪漫主義詩人披著黑色的斗篷，垂下眼睛，走到一座荒廢的山村，一個鄉村教堂的墓地或是一片孤寂的樹林沉思默想著『墳墓與蛆蟲』」，就像〔圖 14〕〈驚醒〉，是萬物由死而生，又復歸於死。「萬物的生存只有透過沉默的死亡才得以說明，回味那以失去的愛情，或著以哀傷的詩句吟詠那些不幸而遙遠的事情，他懷著懊悔和悲傷回顧過去，又帶著絕望的心情瞻望將來，然而在他那閃著淚花的眼裏，又時常射出一線歡樂而幸福的光芒。」¹⁴¹

¹⁴⁰同註 82，p.157。

¹⁴¹同上註，p.159。

朱光潛認為要認識「憂鬱」就必須要與「享樂主義」相對比較。對憂鬱的喜愛很難從享樂主義觀點去加以解釋。享樂主義者在決定自己的取捨之前，必須先知道什麼東西能給人快樂或痛苦。對於像失戀、離別、幻滅、不滿現實、苦難、邪惡、死亡等等，他會說些什麼呢？他會說這些東西本來就只能引起痛感嗎？那麼，按照享樂主義理論說來這些東西就只會使我們反感，絕不會對我們有吸引力。然而正是這樣一些東西常常使性情憂鬱的人沉醉入迷。然而從希臘的哀歌作者到波德萊爾（Charles Baudelaire），死亡一直是文藝作品最愛表現的一個主題。¹⁴²在「惡之花」的《破壞》中如此說道：

惡魔老是在我身旁不斷地蠢動，
像摸不到的空氣，
在我四周漂蕩；
我把他吞了下去，
覺得肺部灼痛，
充滿了一種永遠的犯罪的欲望。

他有時化作最嬌媚的美女之姿，
因為他知道我對藝術非常愛好，
他以偽善者的似是而非的遁詞使我的嘴唇習慣於下流的媚藥。

他就這樣領我遠離天主的視線，
把疲憊而喘氣的我帶到了一片深沉而荒涼的「無聊」的曠野中央，

而且向我的充滿混亂的眼睛裏，

¹⁴²同註 82，p.164。

投入污穢的衣裳和劃開的創傷，

還有用於「破壞」的血淋淋的凶器！¹⁴³〔圖4〕，（耶穌局部頭像）

〔圖4〕〈捕「俗」器〉的材料構成是由金屬製的捕鼠器經過噴漆與炫麗的假寶石的組合，在巧妙的處理之後，其表象意義已被華麗的寶石所改變；其在寶石的重重「圍繞」之下，實際的造型與功能已在觀者不經意的觀賞下喪失，捕鼠器一旦被觸碰時，瞬間就會快速關閉。我試圖營造一種「驚醒夢中人」的視覺效果，寶石頓時變成了「偽善者的似是而非的遁詞使我的嘴唇習慣於下流的媚藥」，是對於城市生活（或現今社會）中，急功近利的社會價值觀的反諷與寫照。

浪漫主義詩人們往往從刺叢之中摘取玫瑰。對他們說來，憂鬱本身已成為快樂的一個源泉。弗洛伊德甚而至於認定有一種死的本能，和性慾本能同樣的原始而無所不在。文藝復興時代的人們特別喜歡用骷髏和墳墓的形象。基督受難和聖·塞巴斯提安之死這類主題之所以風靡全歐。¹⁴⁴〔圖30-4〕〈告解I〉在這張放大的X光檢查片中，透過了骨骼的透視，我發現了我的頸椎與壁虎乾屍脊椎的關係，使我驚訝的發現，也不得不承認意識到了我這數年來，用「壁虎乾屍」作為創作的符號之一，是個人對於生活與生命態度的移情作用。

「我還活著，可是還能活多久？我將不知在何時何地死去〔圖34-4〕〈告解II〉。我走向我自己也不知道的地方去，但是使我驚奇的是，雖然如此，我還是很快活。我主基督啊，保佑我的家吧！憂鬱對於他們是一種宗教、一種精神安慰。」¹⁴⁵。

「他們因為他很憂鬱而憐憫難道上帝不也很憂鬱嗎？憂鬱正是上帝的快樂。」

¹⁴³波特萊爾著，《惡之花選》，人民文學出版社，1987，p.157。

¹⁴⁴同註82，p.161。

¹⁴⁵同上註，p.159。

¹⁴⁶〔圖 30-5〕〈告解Ⅱ〉，牆上耶穌像，應用此像，是試圖接近我和祂的「人神距離」，以建立一個「憂鬱王國」，讓所有悲觀主義者可以寄託其間，而耶穌成爲此王國的國王去感受所謂「人類痛苦之中的崇高，為了生活和感受，人需要流淚。」¹⁴⁷

1·悲劇解釋

朱光潛說談到意志包括本能、衝動 慾念和感情。在這一類經驗中，認識的主體和被認識的客體合而爲一。我們正是通過直接認識到我們自己的意志，才得以認識客觀現實。笛卡兒的公式：「我思，故我在」，變成了「我要，故我在。」意志在變成認識客體的同時，也變成了表象。所以表象不過是“意志的客觀化”，即努力、慾望及其他生命力量反映在意識的鏡面上的影像。因此意志是終極的現實，表象只是其外表。¹⁴⁸在解讀我的作品時，單單從表象的形式去解讀去極其危險的，因爲作品的表象只不過是意象物化過程中，對內在的意象選出最後的「象徵性」代表符號而已。

「…慾念的目標一旦達到，就絕不可能永遠給人滿足，而只是給人片刻的滿足；就像扔給乞丐的麵包，只維持他今天不死，使他的痛苦可以延續到明天。」因此，只要我們意識裡充滿了我們自己的意志。我們就絕不可能有持久的幸福和安寧。」¹⁴⁹所以作品第一節的「今朝有酒今朝醉」說明了作品完成之後，所得到的心得是（1）人有自戀的必要（2）人與命運的不可抗拒（3）性愉悅與性生殖可以分開討論，並不一定像一個銅板兩個面一樣的並存狀態（4）肉體的沉淪與精神昇華二元對立的結果，人永遠徘徊於「上昇」與「下降」的臨界境況裏。在人類悠長的歷史中，我們突如其來的生存在世上，又倏爾歸於消滅，恐怕連自己也感到驚奇不置。

¹⁴⁶同上註。

¹⁴⁷同上註，p.159。

¹⁴⁸同註 82，p.1。

¹⁴⁹同上註，p.137。

叔本華的悲觀哲學的根子就在這裏。這樣理解起來，世界就成了地獄，快樂不再是一種實在的善，而只是永恆的痛苦當中短暫的間歇，而且相形之下，使痛苦更令人難以忍受。說明主體暫時超越一切意願和煩腦、不受充足理由原則束縛的幸福狀態。主體在審美對象中忘却自己，感知者和被感知者之間的差別消失了，主體和客體合為一體，成為一個自足的世界，與它本身以外的一切都擺脫了聯繫。在這種審美的迷醉狀態中，主體不再是某個人，而是“一個純粹的、無意志、無痛苦、無時間局限的認識主體”客體也不再是某一個個別事物，而是表象〈觀念〉即外在形式。意志的消滅不僅帶來對表象的直覺，而且帶來美的欣賞。

我的「死亡美學」與「空虛」的心境不無關係，而心境上亦與叔本華有幾分雷同。叔本華認為生存之所以空虛：「第一，在生存的全形式中，「時」與「處」本身是無限的，而個人所擁有的極其有限；第二，現實唯一的生存法式，只是所謂「剎那的現在」的現象；第三，一切事物都是相關聯、相依憑的，個體不能單獨存在；第四，世上沒有「常駐」的東西，一切都是不停的流轉、變化；第五，人類的慾望是得隴忘蜀，永遠無法滿足；第六，人類的努力經常遭遇障礙，人生為了克服它，必須與之戰鬥並與以翦除。」¹⁵⁰他還認為「我們的一生中雖然做了很多事情，但所擁『有』的，只不過是一瞬間而已，過後，就非以『曾經有過』這句話來表示不可了。」¹⁵¹「這個世界，不可能有任何種類的安定，或任何的持續狀態，一切都在不停的旋轉和變化，持續的、急迫的飛舞著。」¹⁵²「瞭解人生的幻滅是最正確的。能做如是之想，則一切問題都迎刃而解。」¹⁵³

叔本華的「空虛」也與「時」產生關係。他說「『時』是我們頭腦中的一種裝

¹⁵⁰同註 47，p.87。

¹⁵¹同上註，p.88。

¹⁵²同上註，p.89。

¹⁵³同上註，p.94。

置，由於所謂『持續』的作用，在物體和我們全然虛空的存在中，賦予現實的外觀。『時』的形式，不論它的打算如何，實際上不外是教示我們『一切人間的享樂都是空虛』。¹⁵⁴〔圖 30-15〕〈告解Ⅱ〉的作品倒數計時器上顯示的數字消失後，隨著倒數計時器自 0（閃爍速度越來越快）...、9、8、7、6、5、4、3、2、1、0...（0 閃爍速度越來越慢），模擬心跳的頻率，所展現的是一種生命的週期，從生命的誕生到生命的結束，週而復始循環著，因數字消失而產生的「空境」，也讓我想到了佛家與道家對空與無為的詮釋和人的存在。

「只有『現在』才是真實的，其他的一切不過是思想的遊戲。」¹⁵⁵〔圖 2-3〕「今朝有酒今朝醉」系列中的〈哭泣女人〉，可說是在遊戲中偽裝出「真實」？還是「現在」？不得而知。人生沒有任何真正價值，只是由「需求」和「迷幻」所支使活動。這種運動一旦停止，生存的絕對荒蕪和空虛便表現出來。

我們的生存，除了「現在」漸漸消失外，再也沒有可供立腳的任何基礎。我們的生存，「像走下坡的人一樣，一停止下來就非倒不可，只有繼續前進，以維持不墜。它又象放在指頭上取得均衡的木棒一般，也如同運行不絕的遊星。遊星如停止運行，便立刻墜落在太空之中。」——所以生存的形式是『不安』¹⁵⁶。人的生活一方面是「希望」所愚化，一方面跳進「死亡」的圈套¹⁵⁷〔圖 4〕〈捕「俗」器〉。叔本華的對於「時」的觀念，也許是經由以下現象感受到的。他說：「人經常需要養料，由物質不斷的流入和流出來維持我們的生存，由這現象，更可確證：『人體對物自體只不過是現象。』人類可比之於炊煙、火焰或者瀑布，如果沒有從他處而來的流入，立刻就衰竭、停止。生物愈高等，意志現象愈完全，智力愈發達，煩惱

¹⁵⁴同上註，p.95。。

¹⁵⁵同上註，p.89。

¹⁵⁶同上註。

¹⁵⁷同上註，p.91。

痛苦也就愈顯著。」¹⁵⁸

一般說來藝術可以使我們擺脫求生的意志，並且給予我們在這個世界上用別的辦法無法得到的片刻幸福。悲劇尤其是達到這種目的最佳手段，因為它最能使我們生動地感受到人生最陰暗的一面，邪惡者的得意、無辜者的失敗、機緣和命運的無情以及到處可以見到的罪惡和痛苦。悲劇的動力和生命的動力一樣，都是意志。某一個人的意志與其他人的意志發生衝突，最後是同歸於盡。悲劇人物之所以受到懲罰，並不是由於犯了什麼個人的罪過，而是由於犯了“原罪”，即生存本身這一罪過。¹⁵⁹就像有時，我自覺無法協調好自己的意志對某些事情（性與權力問題）所作出的反應，它就像被詛咒過一般，蠱惑我的向善的意志。「它」不斷在我精神往上昇華的同時，莫名的感到有一種力量不斷加重肉體的負擔，使自己陷入迷茫的狀態。我真的搞不懂，是意志的被操控還是精神與肉體的分離，在這二元不斷對立的情況中，讓我無法協調自己處在世界的穩定狀態，這種「分裂」情景，以往是不自覺處於這種狀態中，但現在透過作品中的潛意識「昇華」或「舒緩」自覺「它們」的存在，感受到了是聖經裏所謂的「原罪」作祟吧！

「對於悲劇說來，只有表現大不幸才是重要的。」他把不幸的來源分為三種。首先，它可能來自『一個特別壞的人』，其次，它可能是盲目的命運造成的，有什麼錯誤或意外的事件，却可能出現一種情形，在其中具有一般道德水平的人物不得不「清清楚楚地睜着眼睛互相殘害，却没有那一個人完全不對。」¹⁶⁰叔本華認為最後這一類悲劇最好而且最可怕，因為壞人和不幸的偶然事件只是偶爾才出現，而「在最後一類悲劇中，我們看出毀滅幸福和生命的那些力量隨時都可能擺佈我們」。至於我的悲觀想法的來源，回憶往事也許是人際關係的不順暢所引起的，殘留的片斷

¹⁵⁸同上註，p.96。

¹⁵⁹同註 82，p.138。

¹⁶⁰同上註，p.139。

記憶如下：

(1) 學齡前階段：

和一群「女人」生活，和阿嬤相依為命。父母在新加坡工作與生活。由於家庭的不富裕，在幾乎沒有玩具與朋友的環境中長大。十分羨慕表弟的「玩具世界」，而只能在表弟不覺的心驚膽戰的情況下「偷玩」他的玩具，被發現的結果，往往召來一陣打罵與懲罰。

(2) 小學階段：

脫離阿嬤「寄養」的生活形態，與父母、妹、弟同住。對於學校群體生活人際關係的不適；偶有說話結巴的習慣。學校與家庭的不被重視與不受重視。對生理變化的好奇與探索受挫。

(3) 中學階段：

中學兩度輕生念頭。對生理變化的探索的實驗期。

(4) 大學階段到現在：

已逐漸揮別大部份過去的陰影，建立對生活上的自信。在台灣被騙走向人借貸的數十萬元，產生了過去對於人的認知產生質疑與改觀，對人的不信任感與悲觀想法捲土重來。建立屬於自己的「性」、「愛」觀，否定性愛對於「傳宗接代的生存意義」。

叔本華認為性愛不僅是在戲劇或小說中表現得多采多姿，在現實世界中亦復如此，除生命以外，它是所有衝動中力量最強大、活動最旺盛的；它佔據人類黃金時代（青年期）一半的思想和經歷；它也是人們努力一生的終極目標；它會妨害最緊要的事件，能使最認真的工作忽然中斷，它會使一向正直的人謊話連篇，使秉性忠

厚的人變得忘恩背義。就全體看來，它似乎象具有惡意的 demon（鬼神）一樣，努力使一切混亂、顛倒。¹⁶¹在談到性的目的性時，他認為意識中的一般性慾表現，若不是針對某一定的異性，那他只是為本身著想而已，離開現象來看，不過是「求生的慾望」（性慾本能）。但若是性慾的意識，向著某特定的個人，則是「傳宗接代的生存意志」。戀愛的主要目的，不是愛的交流，而是佔有一肉體的享樂。所以，縱是確有純潔的愛，但若缺乏肉慾的樂，前者也無法予以彌補或給予慰藉。對某一異性懷有強烈喜愛的人，若得不到愛情的交流，也能以佔有肉體的享樂而自甘。¹⁶²當然這是站在異性戀的主流觀點下所設定的立場，但我對於他認為的「除生命以外，它是所有衝動中力量最強大、活動最旺盛的」、「它會妨害最緊要的事件，能使最認真的工作忽然中斷」、「它似乎象具有惡意的 demon（鬼神）一樣，努力使一切混亂、顛倒。¹⁶³」深感認同，而對「縱是確有純潔的愛，但若缺乏肉慾的樂，前者也無法予以彌補或給予慰藉。」「若得不到愛情的交流，也能以佔有肉體的享樂而自甘。」¹⁶⁴的說法也說出了我的認為否定性愛對於「傳宗接代生存意義」的關係。

悲劇主要表現苦難，為什麼又能給我們快感呢？答案來自叔本華總的哲學理論：所有的悲劇能夠那樣奇特地引人振奮，是因為逐漸認識到人世、生命都不能徹底滿足我們，因而值不得我們苦苦依戀。正是這一點構成悲劇的精神，也因此向淡泊寧靜。於是在悲劇中我們看到，在漫長的衝突和苦難之後，最高尚的人都最終放棄自己一向急切追求的目標，永遠棄絕人生的一切享受，或者自在而欣然地放棄生命本身。¹⁶⁵可能是因為叔本華是佛教徒的關係，這點是與「苦海無涯，回頭是岸」的佛教思教有關。

¹⁶¹同註 47，p.110。

¹⁶²同上註，p.112~113。

¹⁶³同上註，p.110。

¹⁶⁴同註 47，p.112~113。

¹⁶⁵同註 82，p..138~P140。

在觀看悲劇時，我們不斷在應用“你也如此”這樣一個公式。悲劇人物通過實際的個人痛苦擺脫求生意志，我們看見他的悲劇，也通過在憐憫中分擔他的痛苦而擺脫求生意志。¹⁶⁶觀眾也目睹這場衝突和苦難，也就從他們身上受到高尚的教育，同樣能夠暫時擺脫求生的意志。悲劇快感和一般快感一樣，都來自痛苦的暫時休止。¹⁶⁷

尼采認為悲劇其實正是「抒情詩的最高發展」它們是「日神精神的象徵所表現的音樂」據傳說，悲劇最早起源於祭神典禮中的合唱。尼采把這看成是原始時代祭祀酒神的狂歡者們所進行的藝術模仿，這些狂歡者在極度興奮入迷的狀態中，完全是在幻想的世界裏活動，把自己變成林神薩提兒〈satyrs〉，膜拜自己所尊奉的酒神，最初只是假想他在場，後來就用人來扮演酒神，使他的形像能真正展現在所有狂歡者們眼前。他就是後來悲劇主角的雛型，普羅米修斯。俄狄浦斯和其他偉大的悲劇人物，都只是最早酒神戴着不同臉譜。酒神的受難與日神的光輝融合在一起，音樂產生出神話，於是悲劇就誕生了。¹⁶⁸

尼采用審美的解釋來代替對人世的道德的解釋。現實是痛苦的，但它的外表又是迷人的。不用到現實世界尋找正義和幸福，因為你永遠也找不到；但是，如果你像藝術家看待風景那樣看待它，你就會發現它是美麗而崇高的。〔圖 17〕〈傷口不痛了！〉可以說明了這種「現實是痛苦的，但它的外表又是迷人的」的情境。尼采的格言：「從形像中得解救」就是這個意思。¹⁶⁹

酒神藝術和日神藝術都是逃避的手段：酒神藝術沉浸在不斷變動的旋渦之中以逃避存在的痛苦；日神藝術則凝視存在的形像以逃避變動的痛苦。如果那樣，那我

¹⁶⁶同上註。

¹⁶⁷同上註，p.138~140。

¹⁶⁸同註 82，p.149。

¹⁶⁹同上註。

的作品對於死亡議題的關懷，而致使作品的延生顯然是「酒神藝術沉浸在不斷變動的旋渦之中以逃避存在的痛苦」的表現；而「日神藝術則凝視存在的形像以逃避變動的痛苦」的積極。¹⁷⁰所以我所「不相信有審判日，卻審判日存在」的不安吧！我的死亡美學所詮釋的是一種不相信有「神」卻相信有「鬼」生活下的存在狀態。

對於「自殺」，叔本華為一般人所不能接受的「自殺」行為，作為出了不一樣的詮釋。他認為「神並不是萬能的，因為即使神想自殺也辦不到，但人能夠自殺，這是人類在諸多的不快中，神給予我們最大的恩賜。」¹⁷¹「自殺是在脫離此悲慘世界而求得真正的解脫。」¹⁷²「古希臘羅馬人認為自殺不但沒錯，反而受到尊敬。基督教的反對自殺，屬於一種禁慾的理論。」¹⁷³「傳教士禁止自殺的根據，只不過是以他們自身的哲學做基礎而已，然而，這個根基是非常脆弱的。」¹⁷⁴「自殺也是一種實驗，是人類對自然要求答案的一種質問，所質問的問題是：人的認識和生存，在死後將會發生如何的變化？但這種實驗未免太過笨拙，因為所質問的意識和等待解答的意識，都由於『死』而消失了。」¹⁷⁵也許為了避免這種極端對於「死」的探討而一切問題而變得無意義，所以作品中「死亡意境」的追求，也許可以從作品創作過程中去解讀個人對死後世界的期待與個人死亡意識導因的探討，提供了一種較為溫和的方法吧？

尼采借邁達斯王和塞倫納斯的故事來說明這個道理。邁達斯抓住尸聰明的塞倫納斯，要他回答什麼是對人最好的東西。塞倫納斯回答說：「最好的東西就是你永遠得不到的，不要出生，不要存在，化為虛無。而對人說來，不得已而思其次，就是早死。」尼采把這當成是酒神的智慧。「對於他們，最糟的是早死，其次糟的是一

¹⁷⁰同上註。

¹⁷¹同註 47，p.70。

¹⁷²同上註，p.72。

¹⁷³同上註。

¹⁷⁴同上註，p.68。

¹⁷⁵同上註，p.74。

畢竟某一天會死去。」這正是尼采自己關於藝術的信條。尼采用巧妙的比喻說的那樣，這是酒神原始的苦難融入到日神燦爛的光輝之中。¹⁷⁶

所謂（尼采）悲劇快感主要是一種審美快感，或者說是對痛苦現實的美麗外形所感到的日神精神的歡樂。但是尼采對這種觀點似乎並不滿意，因為他又進一步斷言說，悲劇快感是一種「玄思的安慰」。它產生於這樣的想法：「儘管現象界在不斷變動，但生命歸根結蒂是美的，具有不可摧毀的力量。宇宙意志或永恆生命不容許任何事物靜止不動；它要求不斷的毀滅，同時也要求不斷的更生。」¹⁷⁷這種觀點，似乎與叔本華相較之下，顯得較為積極的人生觀了。

叔本華和尼采的全部論可以歸結為這樣兩條：

- (1) 藝術反映人生，即具體形像表現內心不可捉摸的感情和情緒。
- (2) 藝術是對人生的逃避（即對形像的觀照使我們忘記伴隨着我們的感情和情緒的痛苦。把宇宙的原始意志視為實體，把個人客觀化的意志視為現象，認為二者是有區別的。使個人意志具有活力的原始意志永遠處在變動狀態之中，它的存在就在於變化，靜止不動就等於取消它作為原初意志的永恆力量，因為毀滅總是引向再生。正因為悲劇人物之死能揭示這種酒神式的智慧，所以能給我們以“玄思的安慰”。這一思想看來好像是尼采獨有的，實際上却是發展叔本華對個性化原則的攻擊得來的，它最終可以追溯到黑格爾的關於取消片面倫理力量而恢復宇宙和諧的思想。¹⁷⁸

¹⁷⁶同註 82，p.153。

¹⁷⁷同上註，p.150。

¹⁷⁸同上註，p.152。

第四章 個人作品說明與圖版

引用他人圖片（此頁非我作品）：

圖 1-1 〈古代埃及金字塔〉

（圖片來源：尸《埃及文明-人類與社會 313》，圓文出版事業股份有限公司，2000。）

圖 1-2 〈釋迦牟尼佛唐卡〉（圖片來源：法如企業有限公司）

圖 1-3 〈綠色可口可樂瓶〉 Andy Warhol 1982 美國惠特尼美術館藏

（圖片來源：何政廣著，《歐美現代美術》，藝術家出版社，1986。）

圖 1-4 〈兵馬俑〉（圖片來源：《兵馬俑秦文化》，國立歷史博物館，2000。）

圖 1-5 錦繡編委會著，《西洋巨匠美術週刊—孟克》，錦繡出版事業股份有限公司，1992，p.4。

圖 1-6 越南的天母佛塔，可以作為亞洲山狀廟宇樣式最為簡的代表，逐漸縮小的空間象徵著人的精神昇華。

（圖/文：Jack Tresidder 著，石毅等譯，《象徵之旅》，中央編譯出版社，2001，p.124。）

PIC1

「把音響音量放小到時而聽到聲音，時而听不到聲音。到底有甚麼幻象？」

--2002/3/17 手札

第一節 今朝有酒今朝醉

- 〔圖 2-1〕〈照鏡的遊戲〉 複合媒材 145*145cm 1997
- 〔圖 2-2〕〈禁忌的愛〉 複合媒材 145*145cm 1997
- 〔圖 2-3〕〈哭泣女人〉 化妝舞會生活紀錄 攝影紀錄：藝術家胡志强 2000
- 〔圖 2-4〕〈但願永不清醒〉 複合媒材 145*145cm 1997
- 〔圖 2-5〕〈一張舊照的回溯〉 複合媒材 100F 1997

「克羅齊的藝術即直覺說把藝術歸結為直覺或抒情的直覺，把藝術同理性認識、道德、實踐功利活動完全割裂開來，對立起來其目的在於確立藝術的獨立自主性。」¹⁷⁹對我而言唯有如此，此一系列作品才有存在的必要，作品是仰賴「直覺」的感受，才能暢所欲言，因為這個時期的作品是探討有關個人「性別」、「愛慾」、「存在」的省思。

假寶石與亮片的選用，象徵對於現實現世的一種追求與迷戀，主要靈感來自台灣的佛像上的飾品，諸如假寶石、亮片（已取代佛菩薩身上的「瓔珞」）、綢緞等。反映出時代的進步與富裕，同時也增加了佛像的「入世」和平易近人的世俗之美。對我而言，寶石所發出耀眼的光芒，美麗的外表裏頭，反映了內心的悲憐、恐懼、空虛、無助，似乎發求救訊號似的，孤獨的等符死亡。

羽毛取自於鳥類身上，在北美部落被人們廣泛用來象徵對天的祈禱，首領頭插的鷹羽，以此來與其崇拜的偉大的神靈相聯系交融，以獲得空氣、風和雷神的巨大力量。可是，到了現代人的手上，彩色羽毛的應用，卻揭示了另一種用途，它不再如此的高尚，已被現代人轉換成沉溺於享樂與色情的愉悅的表徵。

¹⁷⁹李醒塵著，《西方美學史教程》，淑馨出版社，1996，p.503。

廟裏的籤紙條所築成粉紅色的外牆(圖 2-4, 2-5), 每張籤條所代表的不同命運, 隱喻著命運的不可阻撓與背違。

叔本華說:「人的外在形貌是他的內在的肖像, 臉是整個性格氣質的表達及顯露, 這種揣想本身便具有足夠的或然性, 因此是一安全的設定可以繼續下去; 由人們一直渴切見到名人這項事實可以支撐這個假設……攝影……為我們的好奇提供最徹底的滿足。」¹⁸⁰按照這種說法之下, [圖 2-3] 的〈哭泣女人〉這件攝影, 似乎隱隱約約中透露了些甚麼? 一切盡在不言中。

繪畫中所使用的「黑色」背景, 可以突顯主題與焦點性。除了讓人可以把視覺很快速的集中在畫面的焦點符號的象徵意涵之外, 「黑色」在心理上代表了「邪惡勢力和不快的標誌, 它代表著死亡、無知、失望、悲傷。」黑色也是悼念之色, 象徵著失去與空缺。黑色的正面義意是基督教和伊斯蘭教象徵摒棄一切虛榮與不實。¹⁸¹

張國清說:「後現代道德判斷的標準只能出於自己, 對任何事物都可以從自我所採取的任何觀點出發, 每個人都自由選擇他想成為的那種人, 以及他所喜歡的那種生活方式。這種自我可以是任何東西, 可以扮演任何角色, 採納任何觀點。因為他本身什麼都不是。這種社會現實導致了道德的解體和道德的相對主義, 既使人們在理論上和實踐上喪失了對道德的明辨力, 又使人們無法用客觀的標準來判斷和識別善惡。結果, 人的道德生活也表現為一種可能性, 一種不確定性, 人成為非特定化的生物。」¹⁸²在張國清的後現代道德觀的思考之下, 這系列作品完成之後, 所得到的心得是(1)人有自戀的必要(2)人與命運的不可抗拒(3)性愉悅與性生殖

¹⁸⁰Susan Sontag 著, (黃翰荻 譯), 《論攝影》, 唐山出版社, 1997, p.234。

¹⁸¹同註 181 Tresidder 著, 石毅等譯, 《象徵之旅》, 中央編譯出版社, 2001, p.157。

¹⁸²張國清著, 《後現代情境》, 揚智文化出版社, 2000, p. 143~144。

可以分開討論，並不一定像一個銅板兩個面一樣的並存狀態（4）肉體的沉淪與精神昇華二元對立的結果，人永遠徘徊於「上昇」與「下降」的臨界境況裏。

這組作品，是個人對生命中現世的矛盾與虛無、享樂與孤獨進行探討；對於生命價值的質疑及對生命意義的不確定性，呈現出無奈、苦惱，一種越想逃離，卻越跑不了的矛盾心理狀態。形式上，從「類普普藝術」中出發，拉近了「藝術」與「通俗文化」的關係，也玩弄了後現代情境藝術中所謂藝術與非藝術、學術與非學術、藝術與生活、理論與生活、藝術品與商品界限的模糊，藝術、學術以及與之相關的一切活動正日益受到的生活化、平庸化的處置。

PIC2

〔圖3〕〈有誰可以把我拉得長？〉 複合媒材 100F 1998

榮格（Carl Gustav Jung）認為「心理的與幻覺的」構成藝術作品和創作方式分。心理的藝術作品是藝術家按照自己的自覺意圖或自由意志創造出來的。在整個創作過程中，藝術家是作品的主宰，他讓材料服從明確的目標，對它們作特定的加工處理，沒有絲毫強迫的感覺，行動完全自由，他的意圖和才能與創作過程密不可分。¹⁸³幻覺的藝術是藝術家在完全被一種異己的衝動所支配的狀態下所創造出來的。這時作品成了藝術家的主宰，藝術家的手被捉住了，一些他從未打算創造的意象和思想，鬼使神差地從他的筆端湧出，簡直成了他自己的自我表白，內在天性的自我昭示。藝術是一種天賦的動力，它抓住一個人，使他成為它的工具。」在他那裡，藝術家不是藝術家自我，而是凌駕在藝術家之上的有目的的有意識的集體無意識，藝術家只不過是集體無意識的代言人。¹⁸⁴我無法明辨何者屬於「心理的」，何者屬「幻覺的」，但我知道兩者兼具，只是前者與後者在不同作品中所扮演的角色不同會有「比例輕重」而已，對我而言更重要的是這件作品是否已經完成了。

再想，如果希臘羅馬時代對於裸體的詮釋，代表了純潔、自由、神聖和真理，那麼我藉由人體的肢體語言，表達自我內在與外在世界的矛盾與渴望，試圖在此矛盾過程中，內外能作出一定的協議，互相牽制與妥協。也藉由宗教的圖像意義及現成物的直接運用，去豐富及提昇畫面無論視覺或精神的強度，嘗試塑造一種生命的永恆性，使自己能寄託於其中，尋求一種對於世紀末種種恐慌的歸宿感。

¹⁸³同註 179，p.540~542。

¹⁸⁴同上註。

PIC3

〔圖 4-1〕〈捕「俗」器〉 複合媒材 (台中) 狀況展示空間 1998

〔圖 4-2〕〈捕「俗」器〉(局部)

〔圖 4-3〕〈捕「俗」器〉(局部)

捕「俗」器的材料構成是由金屬製的捕鼠器經過噴漆與炫麗的假寶石的組合，在巧妙的處理之後，其表象意義已被華麗的寶石所改變；其在寶石的重重「圍繞」之下，實際的造型與功能已在觀者不經意的觀賞下喪失，捕鼠器一旦被觸碰時，瞬間就會快速關閉。我試圖營造一種「驚醒夢中人」的視覺效果，是對於城市生活（或現今社會）中，急功近利的社會價值觀的反諷與寫照。

捕「俗」器的「俗」字原是取自捕鼠器的「鼠」字，因為考慮到觀眾在觀看作品時不至於被捕鼠器形象的所套牢，也就是說不會馬上就聯想捕鼠器的功能性，如此就不會被觀眾直接拆穿，而產生了曖昧性，使作品的想像空間更為廣大。

此件作品的產生是因為有感於人心叵測，人因迷戀於權與錢而處處設下陷阱，以誘惑人。曾經身為受害者的我，身經其歷，因為痛恨這深刻的教訓，所以利用藝術創作的過程，指自己當著設謀者，也是被害者的角色，把內心的不滿緒，昇華成作品形式呈現，使潛意識得到合理渲發洩。

至於在捕鼠器中央部分，各個不同類似「花」形圖案結構的裝飾物的運用，也許就像 E.H.Gombrich 在《秩序感》一書中所說的：「**全世界的裝飾家都如此喜歡花卉圖案。這個問題不問自明，花卉本身的魅力，以及人們希望花的美貌永不凋謝的願望解釋了這一點．．．。**」¹⁸⁵所有以裝飾花卉的永恒氣質與寶石是相像的。花的美艷與寶石的奪目也是共通的，而它們誘人產生摘取的慾望也是相同的。因此，這

¹⁸⁵ E.H.Gombrich, 楊思梁等譯,《秩序感》〈裝飾藝術的心理學研究〉,浙江攝影出版社,1987,p.271。

件作品的用意，主要是引誘觀者在無防備之下接近作品，因捕鼠器的功能性尚未消失，被五花八門的裝飾品誘惑下，觀眾將有可能不慎被其捕夾的功能性所傷。游走於捕「俗」器之中，恐懼與威脅感的不安心理厚度將逐漸增加，至到遠離作品為止。

依弗洛伊德精神分析學分析藝術作品的最終目的，是要揭示「創造性作家的心理衝力的最深層」，即揭示隱藏在藝術家個人生活與創造活動中的最深層心理衝動，這個衝動在此作品當中，顯然就是創作者因為迷戀於權與錢的誘惑，身歷其經的感受，痛恨這深刻的教訓，把內心對於當今社會的貧富不均的不滿情緒，昇華成作品形態呈現，也就是「『臨界境況』受挫的面對而領悟了這生存的真相，也同時實現了自己的存在」¹⁸⁶，（又譯作「邊緣狀況」、「極限境況」、「限界狀態」等。意指人生存於世不可改變的基本境況。）『臨界境況』的強烈體驗，最後產生藝術幻覺。榮格認為意識與無意識之間的瞬間溝通可透過幻覺獲得，也就是依賴直覺和想象的輔助¹⁸⁷，使潛意識得到合理渲發洩，或者說被抑制的願望得到緩解和滿足，達到身心平衡的狀態。

弗洛伊德以戲劇為例指出「**戲劇的目的在於打開我們感情生活中快樂和享受的泉源，基本因素是通過發泄強烈的感情來擺脫一個人自己的情感過程；隨之而來的感受，一方面與清澈的發所產生的安慰相和諧，．．．**」¹⁸⁸也就是說，觀眾通過了戲劇的「幻想遊戲」，從戲劇幻想中以英雄自居，但不需要經歷戲劇中的英雄所經歷的痛苦和災難，可放心地享受作「一個偉大的人物」的快樂，毫不猶疑地釋放那些被壓抑的衝動，發洩強烈的感情。¹⁸⁹

因此，潛意識的昇華，不僅構成了藝術創作和藝術欣賞的最深層動因，也構成

¹⁸⁶ 同註 1，p.51。

¹⁸⁷ 王小章著，《潛意識的詮釋》，中國社會科學出版社，1998，p.70~71。

¹⁸⁸ 朱立元主編，《現代西方美學史》，上海文藝出版社，1996年，p.381。

¹⁸⁹ 同上註。

了它們的最後目的。捕「俗」器就自然形式了急功近利社會價值觀的反諷與寫照的最佳寫照了。

PIC4

「我在處理一種『關係』，物體與物體間的的關係。物體經排列、整理會散發某種神秘的秩序，而不只是裝置性而已。」

--2001/11/28 手扎

第二節 有一種微不足道的東西，不斷的在蠶食世界的盡頭

〔圖 5-1〕〈不妙了!〉(局部) 複合媒材 (台北)中國文化大學學生實習畫廊 1995

〔圖 5-2〕〈不妙了!〉(局部)

榮格不贊成弗洛伊德從「藝術家的個人」經歷來推論和解釋藝術作品。他認為「藝術家具有雙重人格，應當嚴格區分作為個人的藝術家和作為藝術家的個人。作為藝術家，他卻是更高意義上的人，即“集體的人”，是一個負荷造就人類無意識精神生活的人。為了承擔這一艱難的使命，他必須犧牲個人的幸福，作為創作激情的神聖天賦付出巨大的代價。」¹⁹⁰也許這件作品可以滿足榮格所謂的「雙重人格」，也就是「個人的藝術家和作為藝術家的個人」。作品中創作靈感也許是來自 Andy Warhol「綠色可口可樂瓶」(圖 1-3)。玻璃瓶的組合，象徵了一個整體的社會，碎下而破碎的玻璃瓶象徵了人與人的無情與冷酷，無論宗教與法律的規範多麼的完全，活在主流的社會裏，難免還是會碰到主流與非主流的社會斗争，社會「邊緣人」在這種環境中必須要「偽裝」以求自保，要不然就會像作品中的部份玻璃瓶，受不了「擠壓」而被驅逐出境，到頭來弄得滿身鮮血、遍體鱗傷，到那時可是真的「不妙了!」

這件作品相較之下也比較傾向於榮格的以「個人的藝術家」的觀點，看透了社會上主流與非主流（邊緣人）、異性戀與同性戀、貧與富等社會地位上不平等現象的結果。一種不以追求秩序性、完備性、整體性、全面性、完滿性為目標，而是堅持、滿足於各種片段性、零亂性、邊緣性、分裂性、孤立性也形成了此件作品的特質。

¹⁹⁰同註 179，p.542。

PIC5

〔圖 6-1〕〈心靈之水〉 複合媒材 (台中) 狀況展示空間 1998

〔圖 6-2〕〈心靈之水〉(局部)

〔圖 6-1〕〈心靈之水〉(局部)

寶石對我而言具有非常獨特的魅力。例如它燦爛奪目、閃耀動人，具有冥想特質，是權威與富貴的象徵，更代表了永恆的價值等等。

寶石在圖像學上，是代表精神啓示、純潔、高雅、高尚、及持久的象徵。并被賦予了醫病療傷和保護眾人的神奇功效。¹⁹¹作品中應用了數種不同的顏色的假寶石，象徵人體的各種器官與心理狀態，鼓勵觀者現場去按照作品上標示的使用方法（圖 6-3），去進行自我生理與心理的治療（包括冥想程序）。對於現今社會的種種怪異現象（宗教斂財、飛碟會等）所衍生的社會問題，進行探討與質疑。

作品的主要靈感是來自印度的靈修 CHAKRAS 理論天人合一的哲學觀，其主要內容大致是說明「人體內的心個能源中心，控制了人體九個分泌部位及六十種以上的賀爾蒙，也同時間掌握了我們與外界宇宙能量溝通的樞紐。開發七個能量中心，等於開發肉體與意識的潛在能量，不但能使人健康而且擁有令人難以置信的人體異能，同時還擁有著永遠的喜悅及安寧。」

在此作品，中我多創了另外兩種心靈之水--「圓滿水」與「？水」。「圓滿水」是集合上種治療水之綜合，可說是七合一（素水、紫水、青水、粉紅水、黃水、橘水、紅水）的多功能便利組合，可以滿足現代人的便利與貪戀觀。而至於「？水」，我相信傳統的治療方法，無論是心理與生理治療，已無法滿足所有人類的需求，故「？水」的運用，可以允許各種可能性的發生，以解決現代人的需求與慾望。

¹⁹¹同註 180，p.120。

例如（玻璃瓶上的標示說明）：

品名 ：「紅水」

治療位置 ：腎上腺、肛門、小腸

作用 ：令我們在物質世界生存得更有活力，更有直覺力

失調後徵象：自我中心、暴力傾向、貪婪、容易動怒、過份沉迷物質享樂。

保存期限 ：到用完為止

使用方法 ：1· 將心靈之水適量抹擦於有關腺體及器官

 2· 找一個寧靜的地方坐下來。冥想前，不要吃得太飽。

 3· 將心情平靜下來，注意力集中在呼吸，聽著自己的呼吸聲。將萬念化為一念，一念化為無念。

 4· 心情平靜，不起漣漪時，忘記自己的存在。

 5· 將自己幻想成一道白光，與宇宙的白光合一。

 6· 如果不用坐式，躺式。

 7· 冥想前用你所信任的任何物品在四周結界，同時觀想藍光自眉心射出，保護自己。

 8· 通過此過程，你所冥想的事物將轉化為能量，進入人體會變成適當的情報，**啓動**人體內的自我調節系統，藉此矯正人體因為生理所對致的失調狀況，以恢復人體的生理與心理健康。

（p/s：此瓶內浸泡寶石的液體，自 1998 年保存至今）

PIC6

〔圖 7-1〕〈無題〉 複合媒材 1999

〔圖 7-1〕〈無題〉

取「無題」是因為一時的無心之作，就像弗洛伊德所言「**看來平凡無奇的小事裡，潛意識思想能走得更多細微**」（請參考第三章第二節 3.個人作品與「昇華」）去看一個個人的視覺構成與個人心理探討的實驗作品。

榮格說明了集體潛意識並非來源於個人經驗，並非從後天中獲得，而是先天地存在的。它在所有人身上都是相同的，因此它組成了一種超個性的心理基礎，並且普遍地存在於我們每一個人身上。總之，在榮格那裡，這種集體無意識既處於心理的深層，又獨立於個人，凌駕在個人之上，它既不為個人所知，又為人類所共有，它像「無聲的命令」決定、支配著人類的行為，使人們都以與自己祖先同樣的方式把握世界和作出反應。¹⁹²

從珠珠（圖 7，8）、水晶球（圖 9）、膠囊（圖 10）的堆疊與擠壓過程中，好像正在享受一頓「觸感」與「壓迫」的快感。羅馬人相信佩戴珍珠可作為護身符，既可抵擋鯊魚的進攻，又能預防精神錯亂。¹⁹³如果真的有此療效，我願把珍珠當成米飯，就像中國的葬禮儀式中，將珍珠放入死者口中的習俗那樣，按伊斯蘭教的說法，這樣做，在來世時，珍珠就可以在得到祝福的人身邊形成一個圓形空間，成為進入新耶路撒冷的門戶。¹⁹⁴如果真有其事，希望它們可以為我的人生指引方向，不再迷茫。至於鏡子的使用，在 2002 年 2 月 25 日的手札中寫著：「**我只有在照鏡子和與人交談，尤其提出與別人相異的見解時，才真正感到自己的存在。**」

¹⁹²同註 179，p.537~538。

¹⁹³同註 180，p.121。

¹⁹⁴同上註，p.121。

PIC7

〔圖 8〕〈串串樂〉 複合媒材 (台中) 東海大學隔樓藝術空間 1999

我無法清楚說明，這件作品的表象代表了甚麼？後現代藝術的情境注重體驗甚於注重理解，注重境界甚於注重形象。以遊戲的態度對待藝術，也以遊戲的態度對待一切。¹⁹⁵也許從珠珠的藕斷絲連、四處零散的潘爬中感受了一種放蕩不羈、無拘無束。也許可以從佛教《木榧經》中對於佛珠的使用，來閱讀個人潛意識中「珠珠」使用的意向。

按佛教《木榧子經》中記載波流離王因國境中盜寇頻仍，疫疾流行，穀價昂貴，民生貧困，波離王雖有心想修學佛法，但每天國事繁忙，沒有多餘時間可以修行，佛陀教授他一個日常隨時可以修持的法要。佛陀告訴他：「**如果要消除煩惱，應當以線貫穿木榧子一百零八顆，經常隨身攜帶著，志心稱念南無佛陀、南無達磨(法)、南無僧伽，持念一次之後，就撥一個木榧子。如此持念，漸次乃至千萬遍，能滿二十萬遍，使身心不散亂，去除一切諂曲，如此捨生之後，即得投生於炎摩天。如果持誦滿百萬遍，就能去除一百零八種結使煩惱，獲得常樂果報。**」¹⁹⁶如果能持念珠至心稱念：南無佛、法、僧，滿一百萬遍，就能斷除一百零八種煩惱，背離生死輪迴之流，趣向涅槃，永遠斷除煩惱根本，獲得無上的佛果。《數珠功德經》記只需手持念珠，即使沒有念誦，都能獲福無量：「**若有人手持數珠，雖不念誦佛名及陀羅尼者，此人亦獲福無量。**」¹⁹⁷

只是，不知灑落滿地的珠珠，是否還具有這種神奇功效了。

¹⁹⁵同註 182，p.45。

¹⁹⁶全佛編輯部編，[0]《佛教的念珠》，全佛文化事業有限公司，2003年，17-22。

¹⁹⁷同註 182，p.17~20。

PIC8

〔圖 9-1〕〈亮晶晶〉 複合媒材 (台中) 東海大學隔樓藝術空間 1999

〔圖 9-2〕〈亮晶晶〉(局部)

〔圖 9-3〕〈亮晶晶〉(局部)

晶瑩剔透的水晶卵自棉絮的胚始緩緩冒出，探頭望去，是一個個自我顛倒投射的映像，在某個微光斜照，彼此相互看見了自己。看見了水晶卵內顛倒映像的我在看我，還是牠們在安靜的凝視著牠們自身以外的世界？

神奇、有趣又怪異，水晶卵的顛倒眾相，考驗了對於視覺真相的判斷。在環繞著水晶卵的同時，投射在水晶卵所反射出來的周遭映像也會隨之起變化。這樣的觀看經驗，沃爾夫岡·伊澤爾把它稱之「游移視點」。他以閱讀文學作品在經閱讀文學本文的過程中不僅必須介入到文學本文的情境之中，而且還必須介入到文學本文的相互作用體驗這些不斷變化的情境。另一方面，讀者文學本文的閱讀階段，文學本文的「客體」才能被讀者想像出來。

因此，閱讀作品「卵」時相互作用體驗不斷變化的情境，是與「游移視點」是相通的，而唯一不同的地方是在看的行為本身，身體與視覺移動本身更加強了其戲劇張力。

「看見了水晶卵內顛倒映像的我在看我，還是牠們在安靜的凝視著牠們自身以外的世界？」此概念似乎說明了藝術符號可以通過意符(Signifier)和意指(Signified)承載意義，作品不在指涉現實，而在指涉其他的事物。

詹明信(Jamesson)認為，「後現代藝術中的現實已被抽空，即使有所現實再

現，也是再現那個意符、乃至意象而已。」¹⁹⁸

有關解讀作品意義與內涵，美術家帕諾夫基（Erwin Panofsky）在其著作《視覺藝術的意義》中提及，一件美術作品具有三個層次的意義與內涵：**第一層次或自然的主題（Primary of natural subject）**：此層次叫做「圖象」（Icon）；必須擴大生活經驗及對自然形象之敏感觀察。在「卵」作品中，你所看見的就是所呈現眼見的物質材料性質。**第二層次或約定俗成的主題（Secondary or conventional subject matter）**此層次叫做「圖象誌」（iconography）；必須從風俗習慣及傳說、寓意來探討。作品中不難洞悉晶瑩剔透的水晶，經組安排呈現一種有機性繁衍狀，猶如昆蟲的卵一般，大量展現出旺盛的生命力；棉絮則給人一種保暖感覺。**第三層次的本質意義或內涵（intrinsic meaning or content）**。我把不同之圖象誌，組合在一起，來構成其獨特的內涵。¹⁹⁹因此，因影像的反射「看見了水晶卵內顛倒映像的我在看我，還是牠們在安靜的凝視著牠們自身以外的世界？」反映出空間與空間的穿梭的不確定性。此種空間的不確定性，將考驗人類的智慧，使我們人類重新思考與界定新的思維模式與我們的未知或人類的渺小。

¹⁹⁸同註 51，p.99。

¹⁹⁹同註 35，p.39-41。

PIC9

〔圖 10-1〕〈隔絕〉 複合媒材 台北公館捷運站出口施工現場 1999

〔圖 10-2〕〈隔絕〉

〔圖 10-3〕〈隔絕〉

〔圖 10-4〕〈隔絕〉

〔圖 10-5〕〈隔絕〉

〔圖 10-6〕〈隔絕〉

〔圖 10-7〕〈隔絕〉(局部)

這是台北公館捷運工程站出口的外牆（此捷運站目前尚未完工開放使用）牆上原本是一個像一般家庭大小的門形洞，可能經工程施工完畢的後被填補，所留下的痕跡。被填滿的門形洞在牆上與周遭未被破壞過的相比，此門形洞看起來像新長出的嫩皮，帶著潮濕的痕跡，與周圍已上好萍果綠色的漆相對比。

延續著化膿傷口的療養行爲，療養這一面牆。試圖的將藥囊當作是不安靈魂的逃逸足跡，滿溢流散。「牆」最後的完成，其意象的想像性已非局限於原來的企圖，它已有足夠的潛能發展其自身的和種意義。這樣的創作經驗，不由得讓我想起伊塔羅·卡爾維（Italo Calvino）諾曾說過：「在構思一篇故事時，首先浮現在我腦海中的便是一個因某種理由，使我覺得充滿著意義的意象，即使我不能以論述性、或概念化的術語來陳述這意義。一旦這意象在我腦海裏變得夠清楚，我便著將之發展成一個故事；在情況較好的時候，這些意象自行發展出它們本身隱藏的潛力，也就是意象之內所負載的故事。其他意象環繞著一個意象逐漸浮現，形成一個類比、對稱與抗衡的場域。」²⁰⁰

高宣揚所著《論後現代藝術的不確定性》中對於後現代藝術創作所追求的自

²⁰⁰伊塔羅·卡爾維諾著、吳潛誠校譯，《備忘錄》，時報文化出版，1996年，p.121。

由，是通過遊戲式的無拘無束的創作，嘗試未曾嘗試過的最新的自由。藝術的自由是一種由其自身確定其方向的不確定性，因而也是一種自然而然地進行著自我確定的「不確定性」。²⁰¹德里達（Derrida）強調，「是無需由它自身之外的任何『他者』，去為它自身的自由創造規定任何遊戲的『規則』無寧是由其自身的『不確定性』本身，產生出各種可能的『區別』，借此達到最高的自由。」²⁰²

心理學家柯勒（Wolfgang Kohler）在其《完形心理學》一書中說明，「聯想」是經驗中最普遍的現象之一，它最顯著的特徵在於，在這些情況下，我們實際經驗部分的感覺，使我們能超越這個經驗而指向某些特定的東西；並且我們能肯定地感到，這個特定的東西就在那裏。²⁰³「聯想」把腦中意象物態化的結果，「密碼」（Chiffre）符號產生。「密碼」是人進行「交往」的途徑。只要人們承認自己的真理只是關於存在的密碼，那麼他們也就會承認別人的真理，因為那是存在者的象徵，也就是密碼。²⁰⁴

根據雅斯貝爾斯把密碼分成三個層次，「第一密碼是存在物的象徵，它作為挫折這一生存體驗的傳達，是一種普遍的『存在表現』（Seinsausdruck）。宗教和藝術屬於第二種密碼，是依賴於思維、形象、姿勢等直觀形式、對成為『存在表現』的第三密碼即哲學，它是對第二密碼的破譯。當直觀思維成為形而上學體系時，便產生了作為思維之象徵的第三密碼。」²⁰⁵在此件作品中，密碼產生於個人在「臨界境況」中遭到挫折而產生的超越意識，是由於存在的超越功能而出現，試圖扮演醫生角色的我，所以說延續著化膿傷口（圖 17）的療養行爲，療養了這一面牆。

²⁰¹高宣揚著，《論後現代藝術的不確定性》，唐山出版社，1996年，p.17。

²⁰²同上註。

²⁰³柯勒著，《完形心理學》，桂冠圖書股份有限公司，1998年，p.178。

²⁰⁴同註 1，p.53。

²⁰⁵同上註，p.53。

PIC10

〔圖 11-1〕〈貼貼樂〉(局部) / 絕望中的意象昇華系列

〔圖 11-2〕〈貼貼樂〉(局部) 複合媒材 桃園大道美術館藝術村進駐 1999

〔圖 11-3〕〈貼貼樂〉

「後現代主義時期的病徵則是「碎散」。觀眾仍善於把蒐集到的片斷資料組織成自己的模式。詹明信則把這種「碎散」歸因於吸毒帶來的體驗，故被視為一種病徵，他所視為典型的作品則是沃霍爾 (A. Warhol) 的『瑪莉蓮·夢露』。」²⁰⁶不知吸毒是否會帶來此種「碎散」視覺，可是在不同於西方的文化系統中的西藏佛教藝術唐卡中，我看到了「碎散」的使用是象徵佛法八萬四千萬象世界的呈現，是一種不分種族、不分國界、不分階級，強大震撼的視覺效果，似乎說明了人人皆可成佛的可能性延伸。

對我而言就以作品來說，這種「碎散」的作品行為如膠囊群〔圖 10、20〕、珍珠群〔圖 7、8〕、透明的充氣封口塑膠袋群〔圖 25-14〕、無數的玻璃瓶〔圖 5〕、石膏小雕塑群〔圖 26-8〕、遍地攀爬小紅燈泡〔圖 30-6〕等，這種「碎散」的重覆性有時讓人毛骨悚然，有時讓人敬而遠之，在視覺上的震驚讓人經由「強迫症」似的行為，呈現出一種宗教虔誠式的心理崇拜，在心理上卻滿足且平復了騷動不安的心靈，也安撫動盪不安的靈魂。

長方形的透明塑膠片，暗示著一種空間，它與透明的背景的相襯托時，牆上的黑，無形中就成了它的最佳保護色。觀者隨著身體的移動，表面光滑的塑膠片會因光線的反射會造成一種「有機」的視覺效果，猶如一個個感應的監視器，不斷在散發出一種欲與人溝通訊息的慾望，使人不斷的為此種隨著身體移動而產生的幻象，產生不同程度的聯想。

²⁰⁶同註 51，p.15~16。

作為黏著劑的白膠，經塑膠片的擠壓，一方面可使塑膠片緊貼於牆，另一方面經擠壓而不規則或變形的白膠，會出現不可預測的圖形，此圖形透過透明塑膠片的觀賞的想像的空間，可以是實驗室的切片檢查，可以是一種生命的蛻變與繁衍現象，可以是一種被無形空間所枷鎖的靈魂．．．

在許多「窗戶式」的透明塑膠片排列之下，此種重覆性符號，彷彿像人吃了迷幻藥以後一般，才會出現的錯覺，加上其「有機」的光線反射視覺效果，白膠所形成的特殊圖形，讓觀賞者有種被強制「包圍」的感覺，心中不禁浮起了敬畏之神秘情境，讓人久久不知何時該離去，面對著它而陷入沈思狀態中。

此作品中透明塑膠片的「重覆」運用，構成作品的最大特色。安迪·沃霍爾(Andy Warhol)喜歡反覆複製同一個影像，莫非意謂著我們的視覺機能已經麻木，或者真的像詹明信所說，那是吃了迷幻藥之後所看到的景象？²⁰⁷

在E·H·Gombrich所著的《秩序感－裝飾藝術的心理研究》中對於「重覆」加以說明，他以安迪·沃霍爾的馬莉蓮·夢露(Marilyn Monroe)的同一張照片排成一排，這種因重覆而產生的人格解體的傾向(depersonalizing tendencies)與語言心理學家的重覆唸著同一個詞，這個詞會失去意義，變作一種使人迷惑的雜音。如把「meanig」因重覆而唸成「ning+mean」時，一種奇怪的聲音會使人不知所措，這是因為聲音模式一經重覆便會分裂所致。²⁰⁸

「重覆性」行為在場作品中的運用過程所感受出的心理狀態，是作品完成後的最大收穫。「過程」，按其通常的意義，乃指一系列活動的展開或一系列措施的實行。

²⁰⁷同註 51，p.101~102。

²⁰⁸同註 185，p.261-262。

它有時指一種「活動」在克服一個個障礙或阻力或經過短暫停頓之後的繼續；有時指一種活力、一種光線或一種活動如果其方向、路線、速度、均受一股強大外力或目的的制約，它所經歷的就是一種非自由的過程；如果活動受活動者內在力驅動，其方向、路線、速度隨心所欲，逍遙自在，它所經歷的就是自由的過程。²⁰⁹在此作品中，「窗戶式」的透明塑膠片排列，是比較吻合前者的要求；而觀者隨著身體的移動，表面光滑的塑膠片會因光線的反射會造成一種「有機」的視覺效果，使人不斷的為此種隨著身體移動而產生的幻象，產生不同程度的聯想，是屬於後者所謂「自由的過程」。

面對著此作品時，會因元素重覆而陷入一種「空」的沈思狀態中。（延伸作品，〔圖 21〕〈招喚與甦醒〉）

²⁰⁹ 滕守堯著，《過程與今日藝術》，生智文化事業有限公司，1997年，p.42。

PIC11

〔圖 12-1〕〈儲存的快感〉(局部) 複合媒材 (作者的尿)

〔圖 12-2〕〈儲存的快感〉(局部) 台中縣立港區藝術中心, 2001

〔圖 12-3〕〈儲存的快感〉(局部)

〔圖 12-4〕〈儲存的快感〉(局部)

〔圖 12-1〕〈儲存的快感〉

這件作品必須從作者的「內在性」(immanence) 去探討實現自我擴充、自我增長、自我繁衍的努力。從內在性凸顯了自然、社會、世界和知識的擬人化、符號化的一面。以下是這件作品的意向性、象徵性、臆測性、虛構性的結果說明：

一種頹廢與崇拜、

一種夢境與神話、

一種消耗與儲藏、

一種治療與滋養、

一種神秘與神聖、

一種脆弱與追溯、

一種自我呈現的快感。

80 年代哈桑在《後現代景觀的多》一文中，說明了「藝術家尋求卑瑣、低級、虛無、死寂的題材，喜歡表現人性中卑微的方面。藝術家越來越脫離同現實世界的關係，他們反身向內，去表現自身中難以表現或不可表現的東西。在藝術創作中，藝術家們反覆給予關注的是人性中醜惡的、動物性的、原始的、野性的、齷齪的、軟弱的、渺小的方面。」²¹⁰這件作品同時也說明了注重主觀的精神創造甚於注重客

²¹⁰同註 182, p. 62~63。

觀的科學發現，注重詩意性的靈感激發甚於注重條理性的邏輯演示。而作品的意向性、象徵性、臆測性、虛構性的結果，誕生了符號學。卡西爾（Ernst Cassirer）、蘇珊·朗格（Susanne K. Langer）和索緒爾（Ferdinand de Saussure）對於符號學有不同的見解。

卡西爾說：「所有某些形式上是以符號在其它方面能為知覺揭示出意義的一切現象都是符號。就是說，符號的背後總隱藏著意義，符號的功能就在於揭示意義。符號不同於信號，信號屬於物理世界，符號屬於人的精神世界，是人的意識的創造，動物可以對信號做出生理的條件反射，但不懂得符號的精神意義。」²¹¹

蘇珊·朗格對符號與信號做了嚴格的區分。她認為符號比信號高級。「一般信號只包含三個基本要素：主體、信號、客體。符號卻包含四個基本要素：主體、符號、概念、客體。這就是說，符號包含了概念活動，符號不像信號那樣只停留在當下的、個別的物的表面、它已具有某種從個別上升為一般的抽象能力。動物的行為只憑信號，只有人才能發明利用理解符號。」²¹² 蘇珊·朗格給藝術下了一個明確的定義：「藝術即人類情感符號的創造。藝術符號具有表現情感的功能，表現性是一切藝術的共同特徵。但是，藝術表現的情感並非個人的情感，而是一種人類普遍情感，它來自個人，而又脫離個人，是個人具體情感的抽象物。所謂藝術是人類情感符號的創造，就是說藝術是對人類情感本質的反映，而這種反應是以人類符號形式出現的。表現主義關於藝術是一種“自我發洩”，只停留在和動物一樣的信號行為的水平上，不是藝術。藝術所表現的，是人類情感的本質，是人類的普遍情感。」

²¹³

蘇珊·朗格研究藝術符號的特徵，主要是根據下面這段話展開的：「藝術中使用的符號是一種暗喻，一種包含著公開的或隱藏的真實意義的形象；而藝術符號卻

²¹¹同註 179，p.586。

²¹²同上註，p.590。

²¹³同上註，p.591。

是一種終極的意象——一種非理性和不可用言語表達的意象，一種訴諸於直接的知覺得意象，一種充滿了情感、生命和富有個性的意象，一種訴諸於感受的活的東西。因此它也是理性認識的發源地。」²¹⁴這段話，至少表明藝術符號具有意象性、不可言說性、情感性、非推理性等等。

按照「符號學」(Semiotics)的說法，在索緒爾來說，「一個記號並不是簡單地對某個物體所作的命名，而是一個複雜的整體，它將聲音表象與概念連在一起了……」²¹⁵。索緒爾用意符(signifiant, signifier)和意指(signifié, signified)兩個術語來指稱記號的兩極。他認為，意符的聲音和意指的內容之間的關係是任意的。」也就是說，意符和意指之間不是直達的，可能永遠搭不起橋樑，每一個義符常常只是意指令一個意符，故言不及物。」²¹⁶如此才會有「九頭鳥」與「飛頭人」的不同感受出現。

我無法清楚說明，但只知道如果未能說明清楚「意符」背後的「意指」時，這絕對與個人潛意識有關的。難怪索緒爾認為意符和意指之間不是直達的，可能永遠搭不起橋樑，每一個意符常常只是意指另一個意符，故言不及物。

²¹⁴羅蘭·巴特著，董學文、王葵譯，《符號學美學》，商鼎文化出版社，1992，p.21。

²¹⁵同註 51，p.254。

²¹⁶同上註。

PIC12

「祭拜自己是對死後世界的眷戀與準備。」

--2003/6/29 手札

第三節 小心死亡就在你身邊

〔圖 13〕〈嗅到棺材香〉 攝影紀錄：贊助者劉崇文 竹山朋友的家 2002

「在這個社會裡，只有極少數人因為相信一張他的照片即是他本身的物性部分”，而分享著對相機的原始恐懼，但仍然有某些巫術的痕跡存留：譬如我們不願斯掉或丟棄我們所愛的人的照片，特別是那些已經死去或遠離的人，因為這樣做是一種殘忍拋棄的表示。」²¹⁷在這段話語中，如果不願拋棄舊照片是代表記憶死掉或遠離的人的話，文中似乎透露出可以舊照片與過去事物相聯繫。對我而言，面對棺木是等於面對自己的死亡，由此去回顧自己過去的人生，那種經驗會比觀看舊照片來得更真實，那種真實的想像，不只是限制在某張照片內的意象而已。至於某些東西以被拍攝的形式出現時，對我們所產生的擾動是否要遠勝我們對它的實際經驗，這就因人而異了。

「在影像世界裡，事情都是已經發生過的，而且永遠會是已經發生過的。」我的裝置藝術的作品紀錄，非要仰賴這種「已經發生過」以證明其曾存在。攝影如果「被委以超越“美”和“醜”、“真”和“假”、“有用”以及“無用”、“好品味”以及“壞品味”的區別的新的意義，記錄了和縮短了人的生死距離，模糊了生死的臨界點，壯大了人的存在是可以自由選擇生死境況的權力」²¹⁸的話，那麼攝影也成爲了抗拒死亡的一種證據了。

從小就對「福壽店」（棺材店）的好奇，沒想到在台灣才能如願以償。第一次如此的親近「牠們」，當面對「眾多死亡」當前，突然覺得自己十分的藐小，有誰在死神面前能不顯的謙卑？

²¹⁷同註 180，p.209。

²¹⁸同上註，p.217。

PIC13

〔圖 14-1〕〈驚醒〉 攝影紀錄：作者 西屯公墓路邊 2003

〔圖 14-2〕〈驚醒〉(局部)

尼采 (Friedrich Nietzsche)、沙特 (Jean-Paul Sartre) 認為「萬物只有有了生命以後才可能呈現自己，表露自己。因此，生命、生存和存在是第一位的、首要的。」而在叔本華 (Arthur Schopenhauer)、卡繆 (Albert Camus) 等則認為「萬物由死而生，又復歸於死。萬物的生存只有透過沉默的死亡才得以說明。」²¹⁹他們說明了死亡是一切的始基，只有永恆的東西才能作為始基。而生命是暫時的，在生存與死亡之間，他們願意選擇死亡，以死亡作為始基。

馬路旁不知誰用過的棺材蓋作為橋樑，引渡了人的始與終、生與死。可以通過「死」之橋的親近，去體悟「生」之意，將發現生命的短暫與片斷，死亡頓時卻變成了永恆。

²¹⁹同註 182，p. 96。

PIC14

〔圖 15-1〕〈美在凋零〉(正面) 攝影紀錄：作者 房裏的花 2003

〔圖 15-2〕〈美在凋零〉(背面)

「花」本質上是大自然精華的集中體現，將誕生、存在、死亡與再生全部濃縮在極短的時間內。日本的插花藝術即基於花的此種象徵含義²²⁰。所謂「一花一世界」、「一石一天堂」，也說明了一種生命本質存在的現象，亦是警告大家，生命短暫易逝，可從「一花」、「一石」去體宇宙的自然循環法則，去定位目前的存在方式。

這件作品，到底是步向死亡的過程的進程，還是抗拒死亡的生命殘餘現象？是掙扎生命最後的綻放，還是追求死亡的永恆現象？無論如何，在臥室中花的凋零顯示了死亡訊息的無所不在。

²²⁰同註 180，p.90。

PIC15

〔圖 16-1〕〈體內訪客 I〉(側面) 作者身體 攝影紀錄：藝術家林愛芳 2003

〔圖 16-2〕〈體內訪客 I〉(背面)

我好像窺見了自己體內的靈魂，不斷想掙脫身體軀殼約束的欲望。如果我的身體是神聖的，為何靈魂想不斷掙脫，會如此的受傷？如果我的身體是齷齪，那神聖的靈魂為何願承受迷茫，願與之為伴？

PIC16

〔圖 17-1〕〈傷口不痛了!〉(平面影像) 作者傷口 複合媒材 1999

攝影紀錄：藝術家胡志强

〔圖 17-2〕〈傷口不痛了!〉(裝置)

「天下皆知美之為美，斯惡己；皆知善之為善，斯不善己。故有無相生，難易相成，長短相較高下相傾，音聲相和，前後相隨。」(老子第二章)(譯文：天下皆知美之為美於是才有了與美相對立的醜。沒有美，就無所謂醜。是經比較而存在的事實，美醜的相對性并無不可超越的鴻溝。老子藉由相對主義辯證法取消美醜的對立，隨遇而安，既不肯定美，也不否定醜，採取一種超出於美醜對立之上的生活態度。」²²¹

老子這段話可以用來說明了看待藝術的態度，在「不肯定美，也不否定醜」的觀念下，一切美感的創造，不無不可。這件作品中，藝術家胡志强所給的評斷可說是一針見血，說重要害。他說：

屍腐的傷口膿汁長出耀亮的鑽石，膿汁是滋養寶石更為灼炫動人的元素。此件作品是延續寶石藥酒的想法—寶石治療。以自身的被燙傷而化膿的傷口與寶石作一次更貼近的接合。寶石被鑲嵌在化膿的傷口上，鑲嵌的過程極為嚴肅；指尖須極其冷靜安穩的撫拈著碎鑽。鑲嵌時傷口帶著微微的痛，可是感受化膿的汁液被碎鑽逐漸吸取，傷口逐漸密合，是一種奇特的心理感受。寶石經過其自身的「質變」，其的價值被提昇了，被擴大成更為有機性的活化的物質，它類似可似吸取毒液的小生物。它可以逐漸長大並且在化膿的卵巢同遭，生殖繁衍更多蠢蠢爬行的蛹和卵。直到攻佔全體的細胞，包括侵襲觀者的視網膜和敏感纖細的神經纖維。此件作品周圍所粘貼的輻射狀的藥囊，之所以會造成視

²²¹李澤厚等著，《中國美學史》，安徽文藝出版社，1999，p.201。

覺上的蠕動，根據墨基（Mckay）認為：「視覺系統的錯亂是由這種圖形的多餘度所引起的。另外，眼睛的細微運動，因而從網膜的『開』感受器和『閉』感器發出大量的信號，這種交效應就可能類似於閃光錯覺²²²。」所以這件作品的特色，在豐富的重複性與重的視覺干擾與錯覺裡，產生了怪異，卻又充滿詩意的視覺感受。

這就是生理力與外部作用力的鬥爭過程的結果，「屍腐的傷口膿汁長出耀亮的鑽石，膿汁是滋養寶石更為灼炫動人的元素」新的知覺式樣產生出傷口的另種詮釋方式，傷口的痛昇華、變形成一種可使人得到一種神秘的力量，猶如佛教與婆羅教的苦行僧（Tapas）通過苦行修練，嘗試掌控生命的功能和需求及出神的神通，達到精神的解脫境界。²²³

寶石被鑲嵌在化膿的傷口上，鑲嵌時傷口帶著微微的痛；是為另一種程度上肉體的折磨，這種面對「臨界境況」的正視與不迴避，是一種存在的印證，也是一種真理的追求。生存的真理就來自於個人直面臨境況而產生的強烈體驗。難怪藝術家林冬吟（冬冬）在觀看我房內花瓶上的假花時說道：「假花在你這裏很自然！」。也許她是從假花中看到花本身為了抗拒自己的凋萎，而寧願變成塑膠花，卻仍能保有真花的表象吧！

²²²R.L.Gregory 著、羅德望譯，《視覺心理學》五洲出版社，1987年，p.20-122。

²²³Jean Boisselier 著，蕭淑君譯，《佛陀》，時報出版，1997年，p.20。

PIC17

〔圖 18-1〕〈體內訪客Ⅱ〉 作者身體 攝影：作者 （台中）狀況展示空間 2003

某日睡醒，驚訝的發現自己的手腕上出現了無數顆皮膚病變的符號。在獨自一人居住的臥室內，是誰在我睡著時潛進了我的身體對我做了些什麼？是我的靈魂向我提出了某些徵候？還是身體步向死亡的徵兆？對於自己身體出現「異狀」的恐慌，百般不願去承認這是我手，一隻陌生又熟悉的友伴。真的希望是做夢一場，好讓夢醒時一切的不悅與驚慌可以煙消雲散。

在百般絕望之餘，去嚐試接受事實的真相，卻發現原來是珠珠戴了一整晚，而烙下的印章。

PIC18

〔圖 19-1〕〈預見死亡〉 攝影：作者 作者的智齒 2003

〔圖 19-2〕〈預見死亡〉

〔圖 19-3〕〈預見死亡〉

「崇文說銅佛手上的（我的）智齒好像佛牙，我當初放在其手中時根本沒發覺，所以也許是潛意識中已有「迎佛牙」的印象，也許是自己願被佛陀救贖吧！」

--2002/6/18 手扎

蘇珊·宋姐（Susan Sontag）在《論攝影》一書提到：「拍照這項行為曾經被拿來以兩種全然不同的方式加以解釋：一者是屬於『知』的、『意識性智力』的清明澄澈的準確行為，一者被歸為「智力產生之前的」（pre-intellectual）的關於『邂逅』（encounter）的直覺模式。」²²⁴在這件攝影影像中，「知」的或「意識性智力」的解釋是因為意識到了萬物「緣起緣滅」的自然法則，人也終究難逃一死的宿命。而「智力產生之前的」（pre-intellectual）的關於「邂逅」（encounter）的直覺模式，是震撼在有生之年，從牙根的骨髓中，第一次看到自己只能在死後化成白骨的情況。

波依斯（Joseph Beuys）說：「沒有東西不具有痛苦，沒有痛苦就沒有意識。」

225

透過拔智齒的疼痛感受，親眼「預見」了一般人只能在死亡之後，才能讓「別人」看見的骨髓（粘在牙根。正常而言，任何人都無法親眼看到自己的骨骸，人死了，看不看得見自己的骨骸已顯得沒意義），這種感動就好像自己的靈魂飄在空中對身軀作出回首眷戀與不捨的心情一般。

感謝牙醫的協助，我看見了自己部份永恆的身軀（白骨），對了自己日後的死

²²⁴同註 180，p.154。

²²⁵Heiner Stachelhaus 著，吳瑪俐譯，《波依斯傳》，藝術家出版社，1991，p.210。

亡狀況，提供了一個很好的想象。

PIC19

〔圖 20-1〕〈病房裏的春天〉 複合媒材 (台中) 狀況展示空間 1999

〔圖 20-1〕〈病房裏的春天〉(局部)

〔圖 20-1〕〈病房裏的春天〉(局部)

藝術家胡志强於 1999 年間，因急性肝膿腫進入了台中榮民總醫院留院治療近一個月，在這段期間，我伴隨左右，不敢待慢。近年因友人的相繼自殺，阿強的入院，使我又再次思考對於生命的脆弱與無助，對於害怕同樣事情的再度發生，對於好友有一天的離去，對於太多太多的不可預知...我直迫問自己：何時是我？

波依斯說：「對我而言，無疑的，時間炸彈滴答想著。一切都僵化了，運動幾乎不可能。只有在骨頭之後的，才有價值可言。」²²⁶

在「病房裏的春天」作品裏，膠囊在此的凝聚產生了阿強的身體的擬象，也許這種幻象「虛」與「實」？給予思考人存在方式的如何可能，提供了一個很好的思考。

²²⁶同上註，p.210。

PIC20

〔圖 21〕〈招喚與甦醒〉 複合媒材 台中縣大雅國小禮堂 2000

幻燈機的「幻象」，復活了自己期待的願望。

希望可以穿透透明的布幕，回顧前生與今世。

透過作品，揭示了一種自我解讀的可能與找尋人生下一個方向。

PIC21

引用他人圖片（此頁非我作品，內容說明請參考第三章第一節）：

〔圖 22-1〕 Gunther von Hagens【軀體世界】德國展現場局部

〔圖 22-2〕 Gunther von Hagens【軀體世界】德國展現場局部

〔圖 22-3〕 Gunther von Hagens【軀體世界】德國展現場局部

〔圖 22-4〕 Gunther von Hagens【軀體世界】德國展現場局部

〔圖 22-5〕 Gunther von Hagens【軀體世界】德國展現場局部

（圖片來源：《現代藝術》2001-2，現代藝術雜誌社/德國 klett-cotta 出版社，2001）

PIC22

「2月28日回到中正機場，不斷在飛機停靠前，呼吸在機艙內僅存的大馬的空氣。」

--2002/2/29 手扎

第四節 我們沒有家處處是我家

〔圖 23-1〕〈光明在那裏!〉 / 絕望中的意象昇華系列

〔圖 23-2〕〈光明在那裏!〉「好地方」-台中國際城市藝術節 複合媒材 2001

〔圖 23-3〕〈光明在那裏!〉

〔圖 23-4〕〈光明在那裏!〉

〔圖 23-5〕〈光明在那裏!〉

〔圖 23-6〕〈光明在那裏!〉

〔圖 23-7〕〈光明在那裏!〉

從月亮的陰晴圓缺代表了宇宙生命的誕生、成長、衰敗、死亡及再生。

我把沈懷一競選立委總部的「辦公區」和其對面的台中市的某個公園裏的燈泡與公園路燈，貼上了壁虎的影像，製造出月圓時的美好與安詳。在這天，壁虎們可以齊聚一堂，泡開城市的疏離，享受應有的舒暢，就像月亮的光芒化成神靈為夜間狩獵的人照亮，避開了漫長黑夜...。

PIC23

〔圖 24-1〕〈角落〉 / 絕望中的意象昇華系列

〔圖 24-2〕 複合媒材 台中縣立港區藝術中心 2001

〔圖 24-3〕

〔圖 24-4〕

〔圖 24-5〕

〔圖 24-6〕

許多傳統信仰都認為靈魂棲於人體內，做夢時有時離開人體，四處閒逛，人死後則以某種形式繼續存在²²⁷。波德萊爾談到藝術家的審美創造，是「**靈魂窺見了墳墓後面的光輝**」，在「**地上獲得被揭示出來的天堂。**」²²⁸

「角落」這件作品，透明塑膠袋裏棉花上的壁虎影像（圖 24-6），艷紅的壁虎就像中世紀基督教徒宣揚永不熄滅的地獄之火，燃燒自己，燒盡今生來世的罪惡。展場冷氣排放孔的「呼吸聲」，就像來自地府的招喚，似有若無的「噓…」、「隆…」聲，就像臨終之人死後一刻鐘之間，亡者心中所聽到的²²⁹，不得不讓我有種來到煉鐵，有種接受審判之感。觀看這件作品，我好像是〔圖 24-3〕的觀眾，靜觀其變？還是自己已成了透明塑膠袋的「囊中物」？去承受自己前世今生「業報」的補償？

²²⁷同註 180，p.28。

²²⁸同註 76，p.20。

²²⁹蓮華生著，《西藏度亡經》，宗教文化出版社，1995，p.15。

PIC24

- 〔圖 25-1〕〈我發現了我〉 / 絕望中的意象昇華系列
- 〔圖 25-2〕〈我發現了我〉 複合媒材 嘉義鐵路倉庫 2000
- 〔圖 25-3〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-4〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-5〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-6〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-7〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-8〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-9〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-10〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-11〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-12〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-13〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-14〕〈我發現了我〉
- 〔圖 25-15〕〈我發現了我〉

我的展覽作品自述這樣寫著：

塑膠袋的透明穿透性視覺，
可以是一種開放性思考，是滿足了一種窺視慾的結果，
群化的石膏群，是對生活體驗的另一種可能性的思考；
亮晶晶的寶石不斷發出與人溝通的呼喚；
越圾桶中的尿液，滋長出美麗的花朵；
人的行徑，使「影像」閃爍。
恍然大悟，
我發現了我。

三隻乾癟的壁虎（圖 25-2、25-3），朝向光的原點；拖著屍皮前進。死後將化作粒粒珍珠墜落滿地，落了一地的珍珠圖案，似乎是牠的死亡現場。珍珠原牡蠣含蘊痛苦的結晶，傷痛化作秩序的哀吊。地上瑩繞徘徊凝望著將要消失的死亡身影。

攀爬在天花板上喘息越來越弱，直到赤裸的靈魂自舌尖呼吸，喚出一團亮光，所有的妖媚與性感頓時收斂。象徵「甘露」珍珠，顧名思義，珍珠所帶來的另一個意義是象徵著希望與生命的另一出口，以撫平對死亡的不安與恐懼。

《西藏渡亡經》中說明「人皆有死，誰也不免。人類不應執著於世間生命而無有了期地流浪生死，倒是應該祈求佛母（the Divine Mother）的救助，安然渡過肉體崩時的可怖境相，以便能夠獲得圓滿的佛果。」²³⁰據說，意識境界的鏈環，並不單因死亡而斷裂，因為這裏面有一種「符瓦」（Phowa）或將意識投入另一形體的能力。²³¹珍珠所帶來的另一個意義是象徵著希望與生命的另一出口，以撫平對死亡的不安與恐懼，垂死或剛死的人接受勸請，因而得見明光，並因此獲得死亡的解脫，正說明了此觀點。

按雅斯貝爾斯對於藝術中密碼的詮釋，藝術中的密碼有兩種表現方式。「一種是作為超越幻象而被直觀的，神話世界中的一些人物就屬此類。它憑借幻想塑造出來的特殊世界，與自然現象並列。這些人物具有人的形象，又具有神（即超越）的性質。另一種是表現著經驗的現實本身的藝術。這種藝術把經驗世界本身轉化為密碼，但它不是單純地模仿現實，而是使經驗現象得到照耀，澄清了存在的真理。這種藝術不是在現實世界之外建立一個超越的世界，而是在現實世界之中實現

²³⁰同上註，p.12。

²³¹同上註，p.16。

內在超越。」²³² 我所一貫使用的珍珠寶石，在此已逐漸產生質變，從裝飾實用價值，轉化為慰藉靈魂、接近類似宗教情感的意義；是慰藉死去的壁虎，更是慰藉自己的心靈。弗羅伊德曾對死亡有類似的說法：「人類不能夠再對死亡不聞不問了，因為人們已經品嚐了死亡所帶來的痛苦；但是人們仍然不情願去認識死亡，因為他們還不能接受自身的死亡。由此人們尋到人一種妥協的方式：在承認自身死亡這一事實的同時，否認死亡所代表的生命終結的意義．．．這種對於死亡回憶的固執，便成了人們假想其它形式的存在，並形成生命不朽觀念的基礎。」²³³

公元前 2 世紀的希臘哲學家芝諾（Zeno）等人相信「空氣」是哲學家們心中的靈魂。我願相信是那樣，唯有那樣，在這間電話號碼曾經是「4 位數」年代的嘉義鐵路倉庫，就會充滿了昔日的幻想。圖 25-3、6、9 透明塑膠袋裏的空氣，就可以複活了昔日的生命空間，可以變成喜宴現場一般，頓時變成的熱鬧景象。只是，在這 60 秤的空間內，等了又等，看了又看，不見往日景象，只是一堆堆的愁悵、迷航。

「後現代藝術家訴諸藝術創作的自由，顯示其對於人的自由的無限嚮往；這固然是對於現實生活的否定和反叛，但同樣也是在積極探索人的自由的取最大可能性。因此，後現代藝術創作追永不確定性的那種自由，並不是簡單是一種對現實生活的迴避，並不是一種烏托邦式的避難行為，而是一種對於現實的挑戰和批判。」

²³⁴作品圖 25〈我發現了我〉持後現代精神特質，正視人類並接受「自身終有一天死亡的事實」，迫使觀眾直接面對「臨界境況」的省思；而在圖 25-7 中的「點燃」的作者尿液，是向一切禁忌挑戰的結果。

²³²同註 1，p.54。

²³³John Bowker 著、商戈今譯，《死亡的意義》，正中書局，1994 年，p.21。

²³⁴同註 201，p.59-60。

PIC25-1

PIC25-2

〔圖 26-1〕〈明天在那裏？〉 複合媒材 作者住所 人物：藝術家林愛芳 2002

〔圖 26-2〕〈明天在那裏？〉(局部) 複合媒材 2002

〔圖 26-3〕〈偷渡客〉 (馬來西亞星洲日報，2003 年 2 月 6 日)

朋友送我一件大綿被，說是要給我那個冬天特別的溫暖，由於對於透明材質一向的著迷，裝載「超柔健康被」的袋子，也無形中成了我作品的材質之一。我喜於利用這種「機會」去創造與思考藝術的表現來自於生活的感受可能性。

在〔圖 26-1〕中，說明了一種人處於不同空間游移的情境。「超柔健康被」中的個體，像是不斷在空間遊戲中尋找一個「專屬個人」的空間定位。就像寄居蟹因成長而不斷找尋新殼一樣，如果我們只用外在現象去認識牠的存在，啓不是只認識了事物的片面與短暫？

隻身在台 12 年，我在不斷「換殼」過程中，「家」對我的定義與界定相當模糊，「家」對我而言也許已成為流浪的代名詞。

〔圖 26-2〕、〔圖 26-3〕我藉藝術家林愛芳的客串演出，詮釋一種可能安詳處於母親子宮中的存在狀態。一種似乎受到週遭環境絕對眷顧的生存環境，在那裏一切生命只需靜待，靜待一切不可知或可能的期待。人存於世就像胎兒在母親胎中，總有一天會離開臍帶，向未來的未知走去...。這種人生態度的肯定，就像弗洛伊德談到母體時曾言：「沒有任何地方像母體內一般，我們可以如此肯定的說，我們曾在那裡。」一樣。

榮格認為「每當創造力佔據優勢，人的生命就受無意識的統治和影響而違背主觀願望，意識到的自我就被一股向心力的潛流所席捲，成為正在發生的心理事件的束手無策的旁觀者。」他認為「藝術家的非理性的創造活動，是藝術家超越醜惡現

實，超越自我，返回集體無意識的一種所謂「神秘參與」或「神秘共享」的狀態，每當社會生活明顯地具有片面性和某種虛偽傾向的時候，集體無意識的原型就會被「本能的」激發，出現在藝術家的幻覺中，把個體提升到整個人類存在的高度，使他視個人的禍福無關緊要，進而創造出象徵原型的藝術作品，為人類指點方向，恢復這一時代的心理平衡。正因為如此，他的作品就比他個人的命運更具有意義。」

235

這件作品在社會生活明顯地具有片面性和某種虛偽傾向的時候，集體無意識的原型就會被『本能的』激發，激發了人的存在空間變化思考--「生我之前誰是我？」「死我之後我是誰？」，是一件注重體驗甚於注重理解，注重境界甚於注重形象以遊戲的態度對待藝術，也以遊戲的態度對待一切。同時也說明了現代人對於游離生存空間的認同問題。一件不願睡在床上，而執著呆在透明「行李箱」，象徵命運操手的作品，就這樣誕生了。作品〔圖 27〕〈一起喝酒去〉、〔圖 30〕〈告解Ⅱ〉則是這件作品後續發展的結果。

²³⁵同註 179，p.543。

PIC26

〔圖 27-1〕〈一起喝酒去〉 / 絕望中的意象昇華系列

〔圖 27-2〕〈一起喝酒去〉 複合媒材 (台中) 夜間台灣私立美術館 2001

〔圖 27-3〕〈一起喝酒去〉

〔圖 27-4〕〈一起喝酒去〉

〔圖 27-5〕〈一起喝酒去〉

〔圖 27-6〕〈一起喝酒去〉

〔圖 28-7〕〈一起喝酒去〉

蚊帳是避免蚊蟲侵擊的其一方門，代表了一種生命保護罩。就像神聖的佛塔一般，是佛祖的象徵，也代表隨神上升至天堂，追求永生與不朽。它也象徵了「曼荼羅壇城」(Mandala) 一樣，是密教修「秘法」時為防止「魔眾」侵入，在修法處劃一圓圈或建以土壇，有時還在上面畫上佛、菩薩等識尊佛像。²³⁶我坐在其中，完全不被打擾的似乎體驗了人生一場。在象徵佛國宇宙中心的「曼荼羅」內，我頓時彷彿感受到了菩薩心中的清涼，清楚看到了網外的「人世間」，大家舉杯暢飲，高聲歡唱，享受人間的欲望天堂。

在以「夜間台灣私立美術館」為名的 pub 裏，除了說明藝術不限於美術館中呈現，它可以在任何可能性形態下出現之外，而達到了「藝術生活化」的目的。此外，我也利用了「在地性」，也就是 pub 屬性的展覽空間，去詮釋「世俗與出世」、「墜落與救贖」對比空間的個人看法，讓人們可以同時嚐試在同一作品內，游走於這兩種不同的時空，去體驗「想喝酒又怕喝醉」狂歡的人生。揭示了後現代主義喜劇式的甚至荒誕的精神氣質。在遊戲中，在癡狂中，在對傳統理性的反叛中，狂歡吞沒了一切，重構了一切，同化了一切。²³⁷這是一件挑戰個人欲望的「昇華」與「沈淪」的一件作品。

²³⁶任繼愈主編，《宗教大辭典》，上海辭書出版社，1998，p.516。

²³⁷同註 182，p. 64。

PIC27

〔圖 28-1〕〈逛逛美術館〉 / 絕望中的意象昇華系列

〔圖 28-2〕〈逛逛美術館〉 複合媒材 (台中) 國立台灣美術館 2001

〔圖 28-3〕〈逛逛美術館〉

〔圖 28-4〕〈逛逛美術館〉

〔圖 28-5〕〈逛逛美術館〉

這件作品，挑戰了美術館作品觀看的方式，人們慣性平視作品的結果，可能窄化了藝術視覺化的可能性。有些朋友去「看了」此件展覽，卻埋怨「看不到」我的作品，雖然他們不知覺的隨著觀賞的動線移動，而啟動了紅外線身體感應器所連接的幻燈投影（壁處），也參與了作品的完成（感應器被啟動了）。「行動」、「參與」是後現代藝術一種行動藝術。它邀請所有的人都參與進來。它突破了藝術與非藝術之間、專家與外行之間的界限。後現代藝術注重過程而不注重結果，注重內在體驗而不注重外在表現。它要讓人達到忘我和無我的境界。但是這一境界不是透過沉思或思辨來達到，而是透過參與和行動來達到。²³⁸「沒有看見作品」或「不一定發現作品」的作品「呈現」方式，成爲了我作品呈現的一種新的嚐試，某程度上是與「惚兮恍兮」情境有關。因爲我們可以從「『惚兮恍兮』的狀態中看到了許多這樣那樣的東西，但卻又不可言傳，無法用概念加以明確的規定，只覺得『其中有物』，『其中有象』，『其中有精』。」²³⁹

在因 921 大地震波及，時而開館時而休館的國立台灣美術館殘破的牆上，金黃色的壁虎影像，就像大家所言的佛祖喬達摩選擇了原爲罪犯所穿的黃色作爲自己摒棄世間一切雜念的象徵；也象徵了落葉的顏色，象徵死亡和再生的標誌。²⁴⁰「木牆上」的平面類作品、「石牆上」我的影像投影與遭 921 大地震破壞的國立台灣美術館，說明了人與命運的不可抗拒，也透露了生命狀態的「無常」。

²³⁸同註 182，p. 65。

²³⁹同註 221，p.210。。

²⁴⁰同註 1801，p.159。

PIC28

「我試圖不斷保存這留在房內的體溫，可是殘留在唇角看不見的唇印，卻逐漸淡去，我會努力保有它們，直到隨著記憶的消失。」

--2003/7/28

第五節 來不及的告解

〔圖 29-1〕〈告解 I〉 / 絕望中的意象昇華系列

〔圖 29-2〕〈告解 I〉

〔圖 29-3〕〈告解 I〉

〔圖 29-4〕〈告解 I〉

〔圖 29-5〕〈告解 I〉

〔圖 29-6〕〈告解 I〉

〔圖 29-7〕〈告解 I〉

〔圖 29-8〕〈告解 I〉

〔圖 29-9〕〈告解 I〉

〔圖 29-10〕〈告解 I〉

〔圖 29-11〕〈告解 I〉

〔圖 29-12〕〈告解 I〉

〔圖 29-13〕〈告解 I〉

〔圖 29-14〕〈告解 I〉

〔圖 29-15〕〈告解 I〉

〔圖 29-16〕〈告解 I〉

〔圖 29-17〕〈告解 I〉

〔圖 29-18〕〈告解 I〉

〔圖 29-19〕〈告解 I〉

〔圖 29-20〕〈告解 I〉

〔圖 29-21〕〈告解 I〉

〔圖 29-22〕〈告解 I〉

〔圖 29-23〕〈告解 I〉

〔圖 29-24〕〈告解 I〉

〔圖 29-25〕〈告解 I 〉

〔圖 29-26〕〈告解 I 〉

〔圖 29-27〕〈告解 I 〉

〔圖 29-28〕〈告解 I 〉

〔圖 29-29〕〈告解 I 〉

在過去台灣的其中一場車禍的 X 光檢查片中，給了我一個對生命不同觀感的啓示（圖 30-4）。在這張放大的 X 光檢查片中，透過了骨骼的透視，我發現了我的頸椎與壁虎乾屍脊椎的關係，使我驚訝的發現，也不得不承認意識到了我這數年來，用「壁虎乾屍」作為創作的符號之一，是個人對於生活與生命態度的移情作用。

乾枯的壁虎四處潛藏說明了個人生活在台灣的一種不安與疲困，一種只能眼睜睜看著身上的血一滴滴的從身上往體外滴乾的無奈，一種猶如看著強盜從自己身上奪取財物一般，只能任其「施虐」，直到他願罷手為止，有誰能作出改變？

回到骷髏頭的部份，也許我可以從印度教繪畫中，盛滿鮮血的骷髏頭是代表應有自由放棄生命的權力。骨骼的不易腐爛，可以成為再生轉世的基礎，古代文化中的芬蘭、西伯利亞的的北歐各民族都會將熊和其他獵物遺骨放在巨石下面仔細保存，這麼動物才能再生。²⁴¹如果說北歐馬里人神話所提到靈魂是保存在骨頭裡，我願相信，最起碼讓我死後靈魂不必接受審判，因為現代的各種誘惑，個人主義的高漲，違反宗教、社會規律，挑戰法律邊緣的機會變多，世界也不見得變得更多美好，人類也不見得變得比以前美麗。這種選擇性的一霜情願的解釋，可能與中

²⁴¹同註 180，p.25。

學時候兩次的「自尋短見」行爲，也就是弗洛伊德的所說的「遮蔽性記憶」(第三章第二節 3.個人作品與「昇華」脫離不了關係。

「頭」的應用，就像凱爾特人在古代戰爭中敵人被割下來的頭，在古人眼中不再是理性與思想的工具，其價值發生了變化？此時的頭是敵人精神、力量和生命力之所在，「把殺掉敵人的頭戴在自己腦袋上作為勝利紀念品，他們認為這樣可以獲得被殺掉的敵人的頭的力量與勇氣。」²⁴²這種習俗，對於來自馬來西亞的我，一點也不感到陌生，因為屬於馬來西亞領土之一的東南亞婆羅洲諸族中，「特別是伊班族喜歡獵取敵人的頭顱，帶回部落，去討好女人的青睞，這是一種顯示勇氣或者復仇心理。如果伙伴戰死，他們不願自己族人的頭顱被敵人砍去，因此他們會把伙伴的頭割下，然後再埋藏起來。」²⁴³在這種文明之下，人類彷彿可以透明殺戮行爲，去獲得能量與社會地位。在幻燈影象投影之下，頭像的面具意義也作了不可忽略的一環。「面具在中國儺文化的典型特徵，使戴著面具的巫者失去了自我，而變成了一個具有某種威或能夠交通神靈的角色。在印度傳統中，面具代表了空幻的境界，只有尚未領女神馬耶或上帝含義的人才會進入此種境界。」²⁴⁴於是「頭」〔圖 30-5、31-11〕的出現在作品中，就不難讓人聯想到是一種能量的「加持」一種抗拒死亡、游走於生死臨界點、又從死亡中追求永生與強大力量的期望。

椅子的應用，與觀念藝術家柯斯士不同。觀念藝術家柯斯士（J. Kosuth）重視的當在於「椅子」的解釋，因為他主張藝術乃是一種「語言」。在作品「一張及三張椅子」，便是使用記號學的分析法，企圖掌握「意義」的本質。作品本身由木質的折疊椅子、椅子的實物大照片、辭典中的「椅子」定義三者組合而成。其中木質椅子是「意指」(signified)，椅子的定義是意符，兩者合起來稱為「記號」(sign)。柯斯士想要強調的是，觀眾「是否可以不看實際的椅子，或椅子的照片，改而去看

²⁴²同上註，p.21。

²⁴³劉其偉著，《婆羅洲雨林探險記》，廣城書局，1983，p165。

²⁴⁴同註 180，p.1。

椅子的定義，因為那樣才是最確實的、必然性的。」²⁴⁵我想，如果我們去看椅子的定義而去想像椅子存在的可能性時，椅子的造型與功能必定大大不同。那麼作品中的「文本」(context)，就顯得比視覺所見的表象重要的多了。「符號 (Sign 記號、符號) 是一種表示成分 (能指) 和一種被表示成分 (所指) 的混何物。表示成分 (能指) 方面組成了表達方面，而表示成分 (所指) 方面組成了內容方面。」²⁴⁶如果「文本」(context)，是比視覺所見的表象重要的話，我試圖透過「椅子」的表象，詮釋一種人存在於空間的不同可能性。一種同樣探討「生我之前誰是我？」「死我之後我是誰？」的過渡景象。

²⁴⁵同註 51，p.103。

²⁴⁶同上註，p.35。

PIC29-1

Pic29-2

〔圖 30-1〕〈告解Ⅱ〉 / 絕望中的意象昇華系列

〔圖 30-2〕〈告解Ⅱ〉 複合媒材 (台北) 華山藝文空間 2002

〔圖 30-3〕〈告解Ⅱ〉 Co2 台灣前衛文件展

〔圖 30-4〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-5〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-6〕〈告解Ⅱ〉

「人未必都臨水，但臨水而生感嘆者，必是文人。諸子臨水，看到了水中的道與理，看到了水中的哲學與邏輯。詩人臨水，看到了水中的哭與笑、悲與樂，看到了水中的光明與生命。漁父臨水，看到了水中的得與失、成與敗、功與過、是與非，看到了水中的政治與陰謀，當然有時也看到了水中真正的魚。神仙臨水，看到了水中的真與假、實與幻，看到了水中的人文與歷史，看到了水中的先人與今人。易家臨水，看到了水中的吉與凶、利與害，看到了水中的上下與高低、陰陽與黑白。堪輿家臨水，看到了水中的通與塞、達與滯，看到了水中的興旺與衰敗、繁榮與沒落。這些偉大的臨水者，大部分都是文人；但文人當中，也還有很多偉大的不臨水者在。在文人之外，在臨水的文人之外，還有武人或其他人，還有臨水的武人或臨水的其他人。兵家也許會臨水，但兵家在水中看到的，也許是鐵打的營盤流水的兵，看到的是兵不厭詐與神出鬼沒。」²⁴⁷

我臨水，驅邪避惡，看透人世的無常，洗盡人生的喜、怒、哀、樂與無明。

²⁴⁷張耀南著，《文人臨水》，華文出版社，1997，p.223。

PIC30-1

〔圖 30-7〕〈告解Ⅱ〉 / 絕望中的意象昇華系列

〔圖 30-8〕〈告解Ⅱ〉 複合媒材 (台北) 華山藝文空間 2002

〔圖 30-9〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-10〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-11〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-12〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-13〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-14〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-15〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-16〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-17〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-18〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-19〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-20〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-21〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-22〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-23〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-24〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-25〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-26〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-27〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-28〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-29〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-30〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-31〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-32〕〈告解Ⅱ〉

〔圖 30-33〕〈告解Ⅱ〉

約翰·札考夫斯基 (John Szarkowski) 說：「攝影是一個視覺剪輯系統 (a system of visual editing)。從最根本的部分看，它是一個人 在適當的時間，站在適當的位置上，怎樣用一個「框」，把他的觀視圓錐體 (cone of vision) 的一部分框起來的問題。就向下棋或書寫一樣，它是『既予的許多可能性中取擇』問題，不過就攝影而言，可能性是無限的而非有限的。」²⁴⁸此件作品，我在不知不覺下「框」了 33 張照片作為這件作品的「代言人」。就像約氏所言，在適當的時間，站在適當的位置上，怎樣用一個「框」，是取決於作者本身的思考，對我而言，「框」的越多也顯示了「話」的越多，是一種喃喃自語的結果？還是真相的多元思考？無論「框」了多少，總是有種「有話永遠說不清的狀況」出現。客體在說話，在含糊地引人遐思。僅止如此，亦可能被認為是危險的。推至終極，比較可靠的是沒有任何意義。蘇珊·朗格認為影像「太多話」，會引人省思，提示了某種意義—非表面所見的言外之意。事實上，攝影確是具有破壞性的，但不因會嚇駭人，惹人嫌或是傷人，而是因它沉思冥想。

象徵萬象虛空的蚊帳，隨著倒數計時器自 0 (閃爍速度越來越快) ...、9、8、7、6、5、4、3、2、1、0... (閃爍速度越來越慢)，週而復始循環著，因數字消失而產生的「空境」，也讓我想到了佛家與道家對空的詮釋。

佛家的「色即是空」是指「一切色法皆藉眾緣而生起，本無自性，非色滅而後始空，即存在時亦不過一種幻相，莫不當體即空。緣起無自性，當體即性空。亦乃緣生而無性。「空即是色」是依性空而幻生一切萬有的色法，則性空便為一切色法之本體。又性空為緣起所依，即是緣起之本體。亦乃無性而緣生。」佛法中的「色」，

²⁴⁸同註 180，p.243。

乃是身及宇宙一切萬有的現象，是物質的一切現象。「緣起假象謂之『色』，緣生無性謂之『空』，雖有假象都無實體故言『不異』。一切都是因緣所生法，誠如《金剛經》偈語：『一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。』禪畫留空白，不只是畫面的希局經營位置罷了，背後在弘揚佛法，用意要眾生破迷開悟。」²⁴⁹

道家「空白」說明文人雅士本有道家思想的背景，留下「空白」寫出道家的「道常無為而無不為」²⁵⁰。（《老子道德經》第37章）李澤厚解釋為「既包含合規律與合目的統一的意思。同時也包含合目的而無目的的意思。即一切順其自然規律，不在自然規律之外另行追永自己的目的，但恰恰是這樣就能達成一切目的。」²⁵¹

「道」以「無為而無不為」的意義為原則而為其特徵，「道」既是無形無象的又是產生有形有象的萬物的始基、源泉。是不可名狀的本體。無形中的「道」之中包含著無窮的有形的萬事萬物。雖然人們還看不清它，但有形可見的萬事萬物中的確存在著那無形可見的「道」。因此「道」是「無狀之狀，無物之象」，具有「惚恍」的特徵（《老子》第十四章）²⁵²。

²⁴⁹吳永猛著，《禪畫欣賞》，慧炬出版社，1990，p.14。

²⁵⁰王弼原注，《老子》，金楓出版社，無出版年代，p.116。

²⁵¹李澤厚著，《中國美史學》，安徽文藝出版社，1999，p.208。

²⁵²王弼原注，《老子》，金楓出版社，無出版年代，p.210。

PIC30-2

PIC30-3

「身體的移動而不經意的撞擊到東西的感覺，好像提醒生命中突然忽略了甚麼？」

--2001/12/28

第六節 不知天堂在那裏？只知地獄在前方！

〔圖 31-1〕〈旋轉木馬奇遇記〉 / 絕望中的意象昇華系列

〔圖 31-2〕〈旋轉木馬奇遇記〉 複合媒材 (台北) 蘇禾兒童美術館 2003

〔圖 31-3〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-4〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-5〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-6〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-7〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-8〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-9〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-10〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-11〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-12〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-13〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-14〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-15〕〈旋轉木馬奇遇記〉

〔圖 31-16〕〈旋轉木馬奇遇記〉

作品自述說明是這寫著：

我騎著旋轉木馬，

希望木馬可以帶領我往上飛翔，

飛到廣濶的天上，拜訪星星和月亮。

我遨遊天空，
俯視地上，
發現水晶球像一顆顆雪亮的眼睛，
裝滿無限的希雍與夢幻想像，
閃閃發光，
不斷對我召喚。

我想是星星的眼淚隨風飄揚，
降落地面上，
箱箱集滿希望。

鳥兒見了我不斷歡唱，
舞動快樂的翅膀，
對我訴說昨夜遇見的奇異景象。

壁虎圍繞在身旁，
匍伏著欣賞鳥兒在歌唱。

今天我身體搖晃、隨風旋轉，
體驗了歡樂一場。

倒時計時器結束後（指其上顯示的數字消失後）〔圖 30-15〕，
發現原本美好事物是如此的短暫。

「馬」在此處的第一次被應用，代表了一種征服與某些生命本能能量。有人說「馬」在遠古的時候被人們相信牠是知曉今生和來世，又明白其中循環往復、生死

輪回的道理。²⁵³。

無論旋轉木馬是多麼的迷人，水晶球是多麼的雪亮，鳥兒歌聲是多麼的嘹亮，壁虎多麼專心的匍伏沉醉在鳥兒的歌唱。在「色即是空」之後，一切只不過是短暫的幻象。誠如《金剛經》偈語：「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。」²⁵⁴

²⁵³同註 180，p.49。

²⁵⁴同註 249，p.14。

PIC31-1



PIC31-2

第五章 結論

對我而言，「蒙太奇」理論是可以滲透到人文思考各個領域的，也最能用來解釋人生際遇的階段性變化，表現人生的無常—喜、怒、哀、樂面對事件反應的情緒上。在電影上的表現，可讓人存活在虛擬實境之中，讓不願生活在現實世界的人們，可選擇在虛構時空中可以獲得「重生」的無限想像，從此讓人存活在夢境與現實「雜交」的狀態，真叫人有時不願去清醒，有時不願去入眠。

這種生命現象存在狀況的「暫時性」與「易變性」或者說由「片斷」與「碎散」所組合的人生，就像詹明信在談電視甚至電影時常用「全流」²⁵⁵的概念，來述說一種坐在電視機旁，空白著腦袋，面對著電影機，搖擺著電視機遙控器，視線不斷漫無目的掃瞄電影機上的影像整個晚上，你將發現你能回憶起其中的少部份片斷而已，而且影像與訊息是那麼的殘缺不全與模糊。所以「蒙太奇」人生就自然成了我人生的最佳代名詞了。

「蒙太奇」理論用在作品的解讀與詮釋上，「蒙太奇」的「片斷」與「碎散」的視覺「剪輯」，和「片斷」與「碎散」材料無處不在的裝置現場，「讀者中心主義的解釋」似乎有比「作者中心主義」在解讀上占據更強勢的地位，因為讀者閱讀與解讀裝置藝術作品的視覺順序與習慣是個人選擇性的，藝術家或創作者只能採「靜觀其變」的角色扮演。

「蒙太奇」理論用在人的生死上，以宗教的角度出發，如果我們相信有來生，或者人的死並不是一切的終結，又或者如果我們相信靈魂的存在，人死後靈魂將

²⁵⁵Fredric Jameson 著，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，時報出版社，1998，p.106。

有去處，「蒙太奇」的人生就可用得上了（這裏的「人生」是泛指「人生在世」和「生前死後」的世界。就像多神教宗教之一的佛教來說，在生生世世的輪迴投胎宗教觀的思考下，「蒙太奇」就是很好的「輪迴」手法，不斷「解構」後重組，「重組」後「解構」，就這樣一直循環下去。）

人生中的「死亡」到底是敵人和朋友？在宗教裏是不會將此兩種性質割裂開來。佛教徒猶太教和伊斯蘭教徒認為人是可以教化的：人類可以通過《法律》和《可蘭經》從上帝那裡獲得行爲的指南和生命的救助，所以他們持有一個樂觀的人類學圖景。相反的基督教所持卻是極其悲觀的人類學觀念：人類從本質上已經被罪惡污染了（原罪），並且，人類不可能通過教化而獲救。²⁵⁶《死亡的意義》一書中也同時記載了 Ian Currie 的《你不會死》（You Cannot die）所記經由科學家們的研究成果中說明了「…由這些成果可以引出下面四個必然的結論：人是可以超越生理的死亡的；他們死後會在意識與創造性的各個層面上繼續生存，這種生存的範圍是正常的人所不能夠以正常方式認知的；這個範圍在個人找到新的身體時會暫時性地消失（如作品〔圖 26〕〈明天在那裏？〉），這時候，對於這個範圍以及前世生活的全部回憶，便會被抹去；連續的重新投胎並不是無故地發生的，它是與神秘而又奇妙的因果規律相互關聯的。這些結論的驚人的，其中的寓意是帶有爆炸性的。而且，它們是牢固地建立在科學的研究的基礎上的。」²⁵⁷

我的「生死昧境」，是以個人的人生經驗、情感、智性和理解中，透過藝術呈現出那些基本和普遍的追求本身，也許是錯誤的，或至少可說是近似而非真實。用弗洛伊德的「潛意識」的說法，作品的真實是不能完全通過直接或間接被解讀的。就像《死亡的意義》一書所記 Simone Weil 談論上帝：「上帝存在。上帝不存在。哪裡出了問題？我確信上帝存在，是因為我確信我的愛是真實的。我同樣確

²⁵⁶同註 233，p.358~359。

²⁵⁷同上註。

信上帝是不存在的，因為我確信當我說上帝這個字的時候，並不存在任何我可以感知的相應現象。」²⁵⁸我迷戀於這種情境之中，而產生了「有種不相信有「審判日」，可是卻擔心「審判日存在的不安」、「不相信遠方有天堂，卻相信地獄在前方」的人生感觸。

我的人生真理，也許可以從作品中，透露了生活的真實。Philip Toynbee 在《舞蹈的上帝》(The Lord of Dance) 一書中，說明了藝術的真理與生活的真實，他批評此書道出「…存在著那種詩意的真理：這種真理深化了文學素材並使之充滿生氣。但是，如果這種真理直接與我們生活中的真實形相矛盾的話，它就不再是真理，而變成為危險和愚蠢的狂想了。」²⁵⁹到底真理在那裏？真理的問題並沒有消失，因為它們還沒有被解決。在這些基本概念或思想在某種終極狀態尚未實現之前，它們也許可能相互支持而存在著。叔本華與尼采的人生觀可是說徘徊於「詩意的真理」之中，享受「危險和愚蠢的狂想」，而我亦樂在其中，無以言語，體驗「叔本華式」憂鬱、尼采的「醜與不和諧」²⁶⁰和亞理斯多德「道德論、病理學式」的「淨化」。

「死亡經驗」，沒有其它語言可以完滿地描述這種真實與確切性。如果從個人的死亡經驗與真正從死神手中重回人間的經驗相比，我的死亡體驗就會顯得那麼微不足道。可是透過作品的產生所透露出的死亡訊息、臨死過程，畢竟也算是經歷了類似人類生死經驗中的部份的想像。凱吉(John Cage)是鈴木大拙的信徒，他認為生活的變化多端是永遠是藝術無法企及的，他希望人的精神能對每日的生活產生強烈的知覺，這時人決不能落入既成概念的窠臼。他覺得藝術的目的不在於娛樂，或個人趣味的表現，藝術不過幫助我們，對生活能有強烈的知覺，這不

²⁵⁸John Bowker 著、商戈今譯，《同註 233》，正中書局，1994，p.360。

²⁵⁹John Bowker 著、商戈今譯，《同註 233》，正中書局，1994，p.388。

²⁶⁰同註 82。

「醜與不和諧」是指受苦英雄命運的苦難與悲慘征服動機衝突下的審美快感。

限於演奏會或美展期間，更重要的是生活中的每一個瞬間，能風聲雨聲嘈雜聲都聲聲入耳才好。²⁶¹通過這種經驗可以感受到，在與身體及其死亡的關係中，自我及其經驗本身是明顯獨立於身體的。也就是說體驗了一場像一首日本詩所言：「**現在我了然我真實的存在，無關乎生死**」，作品中追求了一種「**不是要去思考它，而只要緊密的注視它**」²⁶²的禪境。

當書寫此論述結論部份之時，我所飼養罹患多日「黑死病」的七彩神仙魚²⁶³，奇蹟般的回復了以往的嬌艷與健康。曾看過了牠們蝴蝶般的美麗，也目睹了牠們瀕臨死亡邊緣的慘狀。人生就如魚缸的框框，透過了七彩神仙魚的存活狀況，我再次感受到了生存上最細微而又嚴重的痛苦，只好追隨那已近黃昏的燦爛之陽。在不抱任何希望之際，牠們的神奇般的康復，在四目炯炯有神交接下，牠們似乎告訴了我世界仍存希望。

七彩神仙魚是因其居住環境淨如天界，其姿優雅，其色具神仙般的魔力會隨意易變而命名，似乎暗示了美好事物的短暫與「無常」。其生性敏感纖細、羞澀似人，容易隨水質、環境品質的變化而改變與破壞其美麗而生病，也是一種會隨「心情」而改變其生理病狀的高貴魚類。生活上的「無常」無處不在，在與牠們相處的日子裡，我再次從中體驗到了這種「無常」與「易變」，也呈現了所謂蒙太奇的「片斷的組合」所構成的世界。感受到了人生是經由個人選擇性的許許多多「碎散」的事件、蒙太奇組合式的認知與建構下的人生。就像這本論述中的作品圖片建構的「蒙太奇」一樣，都是我個人當時一霜情願下選擇的結果。

禪宗有句話語：「**在你參禪以前，見山是山，見水是水；而在參禪之後，見山不是山，見水不是水；可是參究之後，見山又是山，見水又是水了。**」²⁶⁴我想，

²⁶¹同註 51 著，《後現代的造型思考》，傑出文化出版有限公司，1997，p.156。

²⁶²Nancy Wilson Ross 著，《印度教·佛教·禪》，星光出版社，1984，p.154。

²⁶³七彩神仙魚「黑死病」乃此魚種中最嚴重的細菌性傳染疾病，死亡率極高。

²⁶⁴Nancy Wilson Ross 著，《印度教·佛教·禪》，星光出版社，1984，p.155。

現在的我不管是「見山不見山」、「見水不見水」，我不會去「思考」它，但可以緊密的「注視」它。因為「思考」會把注意力集中在腦的部位，而形成片面疆化的定論；而「注視」的注意力會立刻涉入身體的各個部位裏，所產生的結果會因不同部位的感受不一而論。難怪波依斯曾說：「幾世紀後，也許我們可以用膝蓋來思想。而我宣稱，其實今天我們已經可以了…」²⁶⁵

在「絕望中的意象昇華—生死昧境」作品創作與論述完成之後的心境感觸，就像泰戈爾的詩一樣，我不敢言及「解脫」，可是「簡樸」、「自然」、「寧靜」的感受不斷湧上心頭…。

「夏天的飛鳥，飛到我窗前唱歌，又飛去了。

秋天的黃葉，它們沒什麼可唱，只嘆息一聲，飛落在那裏。」²⁶⁶

²⁶⁵同註 225，p.115。

²⁶⁶Rabindranath Tagore 著，p.45。

參考書目：

- Ralph Stephenson 等人著、劉森堯譯，《電影藝術面面觀》，志文出版社，1976。
- 道利·安祖著，陳國富譯，《電影理論》，志文出版社，1983。
- Robert Atkins 著，黃麗娟譯，《藝術開講》，藝術家出版社，1996。
- 王秀雄著，《觀賞、認知、解釋與評價》，國立歷史博物館，1998年。
- Schopenhauer Arthur 著，陳曉南譯，《叔本華論文集》，志文出版社，2001。
- 《誠品好讀》第35期，誠品股份有限公司，2003年8月。
- 呂清夫著，《後現代的造型思考》，傑出文化出版有限公司，1997。
- Hans-Georg Gadamer 著，夏鎮平，宋建平譯，《哲學解釋學》，上海譯文出版社，1998。
- 顏翔林著，《死亡美學》，學林出版社，1998。
- 朱光潛著，《悲劇心理學》出青出版，1987。
- 錦繡編委會著，《西洋巨匠美術週刊—孟克》，錦繡出版事業股份有限公司，1992。
- 編輯部著，《現代藝術》，現代藝術雜誌社，2001年第2期。
- 馮汭祥著，《中西生死哲學》，北京大學出版社，2002。
- Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室·攝影札記》，台灣攝影工作室，1997。
- S.Freud 著，《日常生活的心理分析》，志文出版社，2000。
- 劉其偉著，《藝術人類學》，雄獅圖書股份有限公司，2002。
- 何恭上編著，《神話藝術欣賞》藝術圖書出版社，1972。
- Charles Baudelaire 著，《惡之花選》，人民文學出版社，1987。
- 司有論主篇，《當代西方美學新範疇辭典》，中國人民大學出版社，1996。
- 李厚澤等著，《美學百科全書》，社會科學文獻出版社，1990。
- 王世德著，《美學辭典》，木鐸出版社，1987。
- 卓堯舜等編，《英漢心理學辭典》，五洲出版社印行，1988。
- 張春興著，《張氏心理學辭典》，東華書局印行，1991。
- 王秀雄著，《美術心理學》，台北市立美術館印行，1999。
- David Jary & Julia Jary 著，《社會學辭典》，城邦文化發行，1999。
- 編委會著，《辭彙》，文化圖書公司，1982。

- William Empson 著，《朦朧的七種類型》，中國美術學院出版社，1996。
- 李醒塵著，《西方美學史教程》，淑馨出版社，1996。
- Jack Tresidder 著，石毅等譯，《象徵之旅》，中央編譯出版社，2001。
- 張國清著，《後現代情境》，揚智文化出版社，2000。
- E·H·Gombrich 著，楊思梁等譯，《秩序感》〈裝飾藝術的心理學研究〉，浙江攝影出版社，1987。
- 王小章著，《潛意識的詮釋》，中國社會科學出版社，1998。
- 朱立元主編，《現代西方美學史》，上海文藝出版社，1996。
- Italo Calvino 著、吳潛誠校譯，《備忘錄》，時報文化出版，1996。
- 高宣揚著，《論後現代藝術的不確定性》，唐山出版社，1996。
- 柯勒著，《完形心理學》，桂冠圖書股份有限公司，1998。
- 滕守堯著，《過程與今日藝術》，生智文化事業有限公司，1997。
- 羅蘭·巴特著，董學文、王葵譯，《符號學美學》，商鼎文化出版社，1992。
- Susan Sontag 著，黃翰荻譯，《論攝影》，唐山出版社，1997。
- 李澤厚等著，《中國美學史》，安徽文藝出版社，1999。
- R·L·Gregory 著、羅德望譯，《視覺心理學》五洲出版社，1987。
- Jean Boisselier 著，蕭淑君譯，《佛陀》，時報出版，1997。
- 任繼愈主編，《宗教詞典》，博遠出版有限公司，1991。
- Heiner Stachelhaus 著，吳瑪俐譯，《波依斯傳》，藝術家出版社，1991。
- 蓮華生著，《西藏度亡經》，宗教文化出版社，1995。
- John Bowker 著、商戈今譯，《死亡的意義》，正中書局，1994。
- 任繼愈主編，《宗教大辭典》，上海辭書出版社，1998。
- 張耀南著，《文人臨水》，華文出版社，1997。
- 吳永猛著，《禪畫欣賞》，慧炬出版社，1990。
- 王弼原注，《老子》，金楓出版社，無出版年代。
- Nancy Wilson Ross 著，《印度教·佛教·禪》，星光出版社，1984。
- Rabindranath Tagore 著，《泰戈爾詩輯》，綜合出版社，1977。
- Fredric Jameson 著，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，時報出版社，1998。

