

第壹章 緒論

第一節 研究動機與目的

此次創作研究的主題，為後像，筆者關心的，不單純只是一個解釋視覺反應的概念，而是透過這個概念所產生的思維，回到自身，對自己所提出的一個問題。並試著透過思維這個概念、透過創作過程中與這個概念的對話來解決我的疑難。

從字面上的解釋「後像」，「後」不是一個存在實體的概念，而是抽象的；「像」則是一種感官意識到的存在。這樣的解釋可以提供一個字面上的概念－「後像」為某種抽象的存在。但是這樣的概念卻不足以解釋其屬性。在物理學中對後像的解釋，為視覺暫留、視覺疲勞的現象，原來看見的形象在視線移開後仍殘留在視網膜中為細胞記憶，以殘破、透明、變色的樣子被看見。這描述了後像這個現象在物理學上的屬性，不過仍不能明確表明「後像」本質上的涵義。

從這裡可以再進一步談論的是，原本所見的形象與後像之間的關係，在這兩者之間，有一個關鍵的行為－眼睛的張合。眼睛張開，看見這個世界，也同時看見後像。閉上眼睛，看見了後像，同時看見了黑暗。¹尼采在《悲劇的誕生》中談論到這個「世界」時，認為日常現實世界是一種「幻像」，它掩蓋了另一個完全不同的真實世界，而藝術家藉著這些存在於夢幻世界的形像來解釋生命，藉這些過程來描述生命，但這世界與他的關聯，並非只有那些令人快樂的形象，還包括它黯淡的一面，突然的阻礙，惡劣的偶然事故…等，都在藝術家的眼前閃過。有很多人在惡夢中大聲的叫：「這是一個夢，我要繼續作下去。」而藉此來確定他們的存在。尼采又提到藝術家如果：

²「暫時不注意我們自身的實在，將我們經驗的存在和整個世界的存在看做每一時刻產生之『原始太一』的表象，那麼，我們將覺得我們的夢幻是一種幻象的幻象，因此也是一種追求幻像的原始欲忘的更高滿足。就是因為這個理由，人性的深處便在天真藝術家和天真藝術品中感到無比的快樂，而這種無比的快樂也只是一種幻象的幻象。」

張開眼睛，看見的是幻像、光、和對幻像殘缺不全的記憶；閉上眼，看見的也只是對幻像殘缺不全的記憶、黑暗、及面對黑暗產生的恐懼。電影《時時刻刻》片中，妮可基曼所飾演的維琴尼亞·吳爾芙（Virginia Woolf, 1882-1941）對個體所必須面對的黑暗，有一段深刻的敘述－當吳爾芙想離開所居住的小鎮「利其

¹ 尼采 著，劉崎 譯，《悲劇的誕生》，志文出版社，2003年3月重排版，頁28。

² 同註1，頁28。

蒙德」，在火車站與他的丈夫發生了激烈的口角，他的丈夫說他總是必須擔心她的病情，擔心她會自殺，大喊：他所做的一切都爲了她、爲了愛。而吳爾芙的回答是

- ³「我忍受著這樣的禁錮，忍受著這樣的牢籠！…我的生活，被偷走了！…住在一個我不想住的地方，過著我不想要的生活…。」
- 「如果我能想得很清楚，我可以告訴你，我獨自一人待在黑暗中，深深的黑暗中，只有我自己知道、只有我才能瞭解我自己的狀況，你說你總是要提心吊膽地面對我的病。而，我也是。我也活在這樣的恐懼之中。」
- 「這是我的權利，一個屬於人活著該有的權利。……我的選擇是離開利其蒙德…多希望看在你的份上能在這份寧靜中找到快樂。若要在利其蒙德跟死亡之間做選擇，我選擇死。」

這是個選擇題，而選項不是自己決定的世界。吳爾芙終究選擇死亡。後像在我的世界裡⁴什麼地方都不在也無所不在，在昨天也在明天，那麼，我該選擇睜開眼睛，還是閉上眼比較好呢？這是我對自己的一個提問，也是研究的動機。

第二節 研究範圍與限制

本研究的範圍局限在創作者兩年內的創作思考歷程，以「後像」爲主題來切入探討創作時所關心的事物。其研究限制是

1. 文字可以幫助讀者瞭解創作者的部份思想，以創作者的角度去思考創作出來的作品，但文字本身終究是無法取代圖像。
2. 創作者創作出不同於現實世界的形象，提出自己對這個世界的認識，要釐清所有對創作者曾經或正在影響他創作的因素，並證實他確實是這樣去認識這個事物，是必須考量到創作時的真實狀況及太多無法捕捉的環境及心理因素，實際上要達到一個全面的瞭解是很難以達成的，所以不得不忽略一些較次要的因素才得以再進行研究。

³ The Hours (《時時刻刻》，史蒂芬戴爾卓 導演，2003，US)

⁴ 保羅·維希留 著，楊凱麟 譯，《消失的美學》，揚智文化出版，2001年初版，頁78。

第三節 研究方法

主要以西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud，1856-1939）在其著作《夢的解析》中第七章「夢過程的心理學」所提出的「回歸作用」及「潛意識」觀點的精神分析方法來對創作進行探究。佛洛伊德把清醒生活中源自潛意識的精神過程方向描述為「前進的」（*progressive*），所以說夢具有一種「回歸的」（*regressive*）特性。根據佛洛伊德在其著作《夢的解析》中說明，這種作用不但是作夢過程的心理特徵，而且不只在夢中才會發生，在有意的回想和我們正常思維的其他過程中，也包括著從複雜意念倒退到意念產生的記憶痕跡素材這一精神機構的回歸性運動。筆者依據自己的創作題材來分析創作動機及思考的過程，將創作行為當做是「前進的」精神過程方向，筆者嘗試從作品中找出記憶痕跡素材，循跡抽絲剝繭此系列的作品創作思想脈絡，因此論文的分析則是具有「回歸」特性的精神過程方向。

在細部章節中，參考叔本華（Arthur Schopenhauer，1788-1860）、尼采（Friedrich Nietzsche，1844-1900）形上學的觀點、及加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard，1884-1962）對人類深廣意識的觀點，來研究創作者身為一個體的觀看角度。在論述中，雖無實際引用拉崗的學說，但筆者受到拉崗的精神分析及鏡像理論很深刻的影響，在論述的思考脈絡中，可以看出筆者受到拉崗影響的觀點。

叔本華在其哲學中常使用「魔耶」（*Maya*）這個術語，叔本華認為空間及時間則是個別化的原則，生命分為異時異地個別的有機體，這個世界的本體是意志，經個別化原理分化世界之後，人便看不到這個作為本體的意志，所看到的只是一種幻影，一種空幻之境，即「魔耶」。尼采在探討希臘悲劇時，說它來自希臘兩種自然的藝術傾向，即阿波羅精神和戴奧尼修斯精神。尼采引伸叔本華「魔耶」及「個別化原理」的概念形容阿波羅正是像一個人坐在一條受到巨浪襲擊的小船上而信賴這不堅固的小船，個人藉著個別化原則的支持並信賴它，而靜靜地置身於這個世界的劇烈痛苦之中。所以阿波羅本身可視為個別化原理「幻像」之形像—快樂、智慧、美。而當一個人突然開始懷疑經驗的各種認知方式時，也就是當因果律不再發生作用時，強烈具大的畏懼感便出現了，這是戴奧尼修斯酒神狂喜的本質，即「醉狂」的世界，這醉狂的世界不注意個體的存在，甚至可能破壞個體，或透過一種集體的神秘經驗而使他得到解脫。筆者特別注意到，這兩種藝術傾向的密切結合，如果將我們的世界看作是舞台上的戲碼，仔細辨識經過我們眼前的形象，會發現如同尼采所說：

⁵形象的非常明晰不能使我們滿足，因為它所隱藏的似乎跟它所顯露的是一樣多，而當它似乎要我們貫穿幃幕去探測它背

⁵ 同註 1，頁 196-197。

後的神秘時，它明顯的具體性卻使我們的眼睛恍惚迷離，並使它不能作更深的探索。一個不曾體驗到需要注意而又同時需要超越那注意的人，是不會了解這兩個過程為要瞭解悲劇神話，是如何明顯被結合在一起。……但是，當悲劇神話透過苦痛的英雄人物來描寫現象世界時，他所超越是什麼呢？當然不是現象世界的「實在」，因為神話以相反的方式告訴我們：「看一看！看得再近一點！這就是你的生活。這就是你生活之鐘的時針。」

這種雙重性形象的顯現與隱匿，是嵌合在一起的，就像電影中的演員，當他的角色形象鮮明生動時，個體實際形象則昏暗不透明。

德勒茲所提出的「時間晶體」也有類似的概念，例如在電影中實際影像與潛在影像嵌合成雙面影像，在進行結晶化後，形成了一種多面性的影像晶體，這個晶體並不是混淆的，只是讓兩個面向的區別變得無法界定，其中任何一面向會在某種關係中扮演另一面向的角色。而無法實際化的潛在影像，會存在於意識之外，而置身時間之中。時間在每一瞬間皆分裂為當下與過去，而時間的方向一邊是指向未來，一邊是過去。⁶時間必須在同一時間內分裂成沉置與伸展的兩種時間，在影像晶體看到的時間就是這分裂，影像晶體並非時間，但我們可以在晶體中看到時間，看到不斷建立分別的雙面影像，這些都是晶體的元素，它所形成的不同狀態，都可以稱之「時間晶體」。筆者對於主題—「後像」概念的論述方式，與上述提到這些學說的觀點與邏輯有部份是接近的；也由於筆者這一系列創作受到電影題材的影響，叔本華、尼采及德勒茲對藝術及影像的概念，幫助筆者在研究及創作的思想上的辯證有更多延伸的可能。

加斯東·巴舍拉對空間及文學意象心理的系統分析—內與外、具大與微小、進入與出來、自由存有及受縛存有之間，有精采辯證關係的論述，筆者受到不少啟發，第貳章第三節及第四節中引用了不少加斯東·巴舍拉的觀點來論述筆者的作品。

⁶德勒茲 著，黃建宏 譯，《電影 II 時間-影像》，遠流出版社，2003 年 10 月初版，頁 482。

第四節 名詞釋義

1.後像：依物理學的說法，當光波刺激停止後，視網膜仍能保留刺激而引起視像，此視像即為後像。後像可分為正片與負片兩種，正片後像指光影色澤與原物一樣の後像，乃因視覺暫留所引起；負片則指光影色澤與原物互補の後像，如同照相底片一般，故有負片之稱，乃因視覺疲勞所引起。

2.魔耶 (Maya 宇宙幻力)：使人類眼睛看不到的，使人類看到一個自己無法說它存在或不存在的世界的，是魔耶 (Maya 宇宙幻力)，是騙人的障幕。因為它像夢幻，它像照在沙上的陽光，使遠處的旅人誤以為水，或把草繩誤以為蛇。

3.砂人 (The Sandman)：砂人是傳說中的睡魔，小孩子如果太晚還不想睡，他就會來，雙手抓一大把砂往小孩眼睛撒去，眼睛就會流血跳出來，然後砂人會把眼睛撿起來放進袋子裡，帶回半缺的月亮裡給他的小孩吃。

4.奇異的東西：依照佛洛伊德的說法，德語的「奇異的」(unheimlich) 是私人秘密親近的 (heimlich)、自由不必客氣的 (heimisch)、熟知精通的 (vertraut) 的相對之物，因此，有什麼可怕的事，正是因為它沒有被認識與親近的緣故。不過新的、尚未親近過的東西，並不全是可怕的東西，所以不能將這種關係倒轉過來。

5.回歸作用：佛洛伊德把清醒生活中源自潛意識的精神過程方向描述為「前進的」(progressive)，所以說夢具有一種「回歸的」(regressive) 特性。這種作用不但是作夢過程的心理特徵，而且不只在夢中才會發生，在有意的回想和我們正常思維的其他過程中，也包括著從複雜意念倒退到意念產生的記憶痕跡素材這一精神機構的回歸性運動。

第貳章 關於「後像」的思考

第一節 「後像」的定義

「後像」若說是一種合理與不合理的同時存在，是被容許的。如同古代印度哲人的智慧告訴我們⁷：「使人類眼睛看不到的，使人類看到一個自己無法說它存在或不存在的世界的，是魔耶（Maya 宇宙幻力），是騙人的障幕。因為它像夢幻，它像照在沙上的陽光，使遠處的旅人誤以為水，或把草繩誤以為蛇。」。當我們面對世界，看見這個世界及「後像」—這幻影及變調的影像，總是能視若無睹，彷彿什麼都是透明的，彷彿這樣的容許是理所當然的。我可以看見那個長廊，有人在走著，那個櫟木製的舊欄干，比因為寒冷而進入冬眠的羊蹄樹幹更有顏色。移動的物體，塑膠帶的摺合，喋喋不休的話題…不停地互相穿透，在此刻聽不見自己的呼吸聲。那裡，有人在走著，在門與彎道之外的地方輕易地穿越，無聲地笑著。原來是剔透的幽靈。那是一條什麼樣的路可以輕盈進入？視線穿過後像，看見了一個透明又不透明的世界。那既是合理的不合理存在，也是不合理的合理存在。

後像的發生，就其本身是一個變動。如果仔細地辨認，那麼應該可以說，這個世界與後像均是視覺現象的結果，所以，若單以世界來理解後像，誤以為這個世界與後像的關係是必然的因果原則，則是忽略了這晦暗不明的變動本身涵蓋了什麼樣的性質，對我們發生了什麼樣的影響，而且是徹底忘記了人睜開眼後看到的第一個後像，是來自黑暗而不是這個世界。

這個世界並不擁有唯一的意義，如果它具有唯一的意義，那我們可以說它是透明的，是可以直接被瞭解的；可是實際上我們的世界不是一個透明的媒介用來理解所有的現象。後像身為變動，為個體帶來的是陌生、是恐懼。即使使用一套科學的說法、以別的事物去演繹後像這個現象，卻仍舊無法逃脫它實際上對個體的干擾，而且並沒有觸及到後像的內在本質。我們只能大概從某一結果推到某一原因，但都停留在外圍的知識，盡管做了種種的解釋，對它本身卻仍然是陌生的。叔本華在其著作《意志與表象的世界》提到

⁸在自然界的萬物之中，有一種永遠沒有理由、無法解釋也找不出究竟原因的東西。這是它的活動特性，亦是它的活動本質。這個活動方式的種種具體表現是由於外來印象而產生的，相反的，它

⁷ 叔本華著，劉大悲 譯，《意志與表象的世界》，志文出版社出版，民國 63 年 12 月初版，頁 30，在吠陀經典和富爛那即印度古史傳中，一再提到這些比喻。

⁸ 同註 4，頁 84 – 頁 114。

本身卻不為任何本身以外的東西所決定，因此也是無法解釋的。…我們的出發點是直接而為我們完成認識的東西，也是我們充分而完全相信的東西—與我們最接近的那些，我們的目的是了解自己只能間接認識的東西。…即使我認識使其發生變化的所有原因，然而它們的內在本質，依然是不可知的，仍然是一大秘密。

對我而言，後像便是這樣一種無法完全認識的現象，除了它身為現象本身，從形式上可以瞭解，但它的內在本質卻晦暗不明，是一種使知識失去明確性而不會完全清晰的東西。

第二節 砂人的隱喻

⁹佛洛伊德根據霍夫曼（ETA Hoffman）版本的古代「砂人」（The Sandman）來分析常態（das Heimlich）和異態（das Unheimlich）這兩個詞彙，認為恐懼來自不熟悉，並衝擊到熟悉所理解和接受的範疇。這種對於未知的恐懼與對黑暗的恐懼是很相似的，恐懼「引領人們回到古老而熟悉已久的事物」—是一種原始的焦慮，對任何事物都沒有辦法辨識，如同在黑暗中看不到任何接近自己的危險，只看見自己的恐懼。

¹⁰霍夫曼的 The Sandman—砂人的故事是從納達尼爾幼年時代的回憶開始說起。他現在是一個幸福的少年，但他從不能將他父親神秘的死亡事件從他回憶中忘卻。小時候母親總會在晚上該睡覺的時候對小孩子們說：「砂人來了！」來嚇唬他們，砂人是傳說中的睡魔，小孩子如果太晚還不想睡，他就會來，雙手抓一大把砂往小孩眼睛撒去，眼睛就會流血跳出來，然後砂人會把眼睛撿起來放進袋子裡，帶回半缺的月亮裡給他的小孩吃。那時候納達尼爾每次晚上的確都會聽到跑來找父親的人的腳步聲，他向媽媽問起是不是砂人來過，可是媽媽都又否認這樣的事。

納達尼爾慢慢懂事，漸漸不會將砂人的事想得那樣恐怖，可是對砂人的不安還是在他心裡紮下根了。不過納達尼爾很好奇砂人的長相究竟是什麼樣子，有一天他躲在父親的工作室角落，想偷看那個總是晚上來找父親的砂人。來的人是律師柯波拉斯，他常來家裡吃午餐，小孩子們平常就很不喜歡他、害怕他，將柯波拉斯視同像砂人一樣的可怕。那個晚上父親與柯波拉斯在爐裡點燃火燄開始工作，躲在工作室的納達尼爾聽到柯波拉斯說：「給我眼珠！給我眼珠！」納達尼爾嚇得叫出來，暴露了自己的所在。柯波拉斯捉住納達尼爾，從火爐裡取出燒得

⁹ Paul Wells 著，彭小芬 譯，《顫慄恐怖片》，書林出版有限公司出版，2003 年 12 月初版，頁 25。

¹⁰ 佛洛伊德著，王安崇譯，《藝術論》，志文出版社出版，民國 62 年初版，頁 122-124。

紅紅的火球要撒向少年的眼睛，納達尼爾聽見父親哀求說：「寬恕他的眼睛吧」然後就昏過去了，接著他生了一場長期的大病。一年以後，父親在工作室因為坩鍋爆炸而死亡，律師柯波拉斯也同時不留痕跡地從現場消失了。

當納達尼爾長大時，又再度在賣眼鏡的商人加貝·柯波拉身上看到砂人的形象。商人在街上向納達尼爾推銷晴雨計，被拒絕後便說：「嘿，不要晴雨計嗎？你說不要晴雨計的。那麼，也有上等眼珠啊，上等眼珠子。」納達尼爾心驚不已，還好看商人拿出的不過是普通的眼鏡，才鎮定下來。後來他向加貝·柯波拉買了一個懷中用的小望遠鏡，用它來窺視住在他家對面的斯巴朗薩妮教授。

納達尼爾偷窺美麗的斯巴朗薩妮教授，但情不自禁愛上的，是她那個不可思議，不說話、也不走動的女兒歐林琵亞，也因而忘了自己原本的未婚妻。原來歐林琵亞其實是斯巴朗薩妮教授製造出來的人形傀儡，是一個齒輪裝置，但是她的眼珠子是加貝·柯波拉鑲嵌上去的。一天，納達尼爾偶然遇到這兩位製造者互相爭執的場面，加貝·柯波拉將沒有眼珠的人形傀儡扛走了，斯巴朗薩妮教授把從歐林琵亞臉上挖下來的血淋淋眼珠朝納達尼爾丟去，說：「這是砂人從你那裡偷來的！」納達尼爾精神錯亂了，將父親的死與現在的情況相結合，撲向教授想傷害他。納達尼爾再度重病。

過一陣子他康復了，決定和他原來的未婚妻結婚。有一天他們走在街上，他的未婚妻向他提議登上市政府的高塔看看風景，他們上去了，而未婚妻的哥哥在下面等他們。他們在上面鳥瞰時，發現好像有什麼東西從街道向這邊移動，納達尼爾拿出放在口袋裡，從加貝·柯波拉那裡買來的望遠鏡觀看，突然間，他再度精神錯亂，要把未婚妻從高塔上推下去。未婚妻的哥哥聽到尖叫聲跑上來救她，納達尼爾仍留在上面大叫大鬧。人們想上去將精神崩潰的納達尼爾陣壓住，突然，有人說：「慢著，等一等吧，他自己馬上會下來的。」說話的那個人，竟然是律師柯波拉斯。納達尼爾突然靜止下來，他看著柯波拉斯，高叫一聲：「對！是上等的眼珠啊——！！」便從高塔上跳下來。而柯波拉斯，砂人，混入人群中，消失。

從這個故事中，我們可以看到一種，不論兒童或成人都害怕失去眼睛而置身黑暗的恐懼。另外，故事中，值得注意的是一有兩個「奇異」的東西。佛洛伊德說這種「奇異」的東西大致可視同「喚起不安與恐怖」的東西。¹¹德語中的異態（das Unheimlich）即是奇異的意思，而常態（das Heimlich）是親近、熟悉的、私人秘密的意思，就字面上看來，異態（das Unheimlich）是常態（das Heimlich）的一種，換言之，常態（das Heimlich）包含異態（das Unheimlich），在常態中，有一部分原本屬於親近、熟悉的東西成為奇異的東西。而佛洛伊德又提出一種看

¹¹ 同註 7，頁 118。

法：¹²「薛林克說明異態的概念內容，出乎意料地說出一種全新的觀念，從他的解釋來說，奇異似乎應該是某種原本秘密的、被隱藏的東西，出現到表面來……」。

在故事中第一個奇異的東西，是仿人的人形傀儡，歐林琵亞在外觀上是一名美麗的少女，納達尼爾不知情地愛上她。我們平常看到人形傀儡，看到精緻的蠟像，或廟會裡的人形裝置花燈，也會有忽然會產生困惑的感覺，那樣的東西，裡面有沒有生命呢，看起來明明像是人，卻不是人。在我 12 歲時，深深地從這樣的奇異感覺到疑惑與害怕，那是我奶奶從冰櫃裡被推出來清洗身體時，我跟家人從頭到尾站在一旁看著，那明明是很親近又熟悉的那個家人，卻又不是我親近又熟悉的那個家人，她到底還活著嗎？真的死了嗎？還有感覺嗎？知不知道我們在這裡？眼睛會不會突然張開，手會不會動起來……。她那個時刻，是存在的，也是不存在的。我感到害怕，而且對出現這樣的感覺而愧疚。現在看來，那個時刻，我從那個僅是具體的存在-單純在變化、衰敗的身體中，更能感受到那活著時的她-那種抽象的存在，在消失、逃逸時，剩下的東西。靈魂退隱而永恆地存在於時間中，實際肉體在當下令我感到恐懼。我突然發現沒辦法瞭解生命，當它在死亡中顯現出來。

第二個奇異的東西，是砂人。納達尼爾將律師柯波拉斯與賣眼鏡的商人加貝·柯波拉與民間傳說中的砂人混同為一人，一方面害怕自己的眼珠被挖去，一方面與他父親的死亡做連結，可以說是看到砂人也同時呼喚他對死亡的恐懼。這便是佛洛伊德所說的「引領人們回到古老而熟悉已久的事物」，他看到柯波拉斯與賣眼鏡的商人加貝·柯波拉即召喚出他對砂人傳說的害怕，而砂人的傳說是一種個體對黑暗的恐懼。黑暗的世界是死亡的世界。

在我的畢業展中，第一個系列是關於一系列毀壞物體為主題的繪畫，在創作這系列作品之前，經歷了台灣的 921 大地震，也看見了美國紐約的 911 事件，還有台灣一連串的墜機事件。我不得不去特別注意到那些透過媒體呈現出來的畫面。因為這是兩、三年前的事了，現在看來我會注意到，那時候會選擇想畫那樣毀壞、支離破碎之類主題的念頭，我想除了媒體的影響，跟我那年是 24 歲也有關係。

¹² 同註 7，頁 120。



圖 1



圖 2

圖 1 謝依珊《望向文明》，膠彩紙本、鋁箔、岩繪具，100x100cm，2001。

圖 2 謝依珊《夢想成真》，膠彩紙本、鋁箔、銀箔、碳筆、岩繪具，100x100cm，2001。

我的小小舅舅在他 24 歲時車禍死亡，我那時 15 歲，到現在我還記得他剛進門時的香水味、他在火車上吸強力膠的味道、還有他去逝隔天，在灰色小房間中，那個壓克力罩掀開一瞬間我聞到的淡淡異味。我記得小時候他帶我們這些小朋友一起玩。我記得出事前幾天我還坐在他隔壁，家人們一起慶祝母親節，我吃的螃蟹不小心掉在他的褲子上。然後，我記得我看到一批照片，那是他出事現場，警察把他從變形、毀壞到看不出所以然的車體內拖出來的紀錄照片，他是當場死亡的，在照片中他已經是死的了。當我看到他時，已經畫好奇怪的妝，穿著整齊不過腿有點變形，我一直哭一直哭，很痛，我覺得那叫做痛徹心扉。他流鼻血出來，我在想他是不是聽到我們在哭，其實他在想他只是不小心開車睡著了，不是真的想死。慢慢時間過去了，其實我有段期間都不曾想起，這些我敘述的，也是我僅剩的一些片斷、破碎的記憶，不過在我接近 24 歲那幾年，開始有時候會想起並提醒自己，「我快要到死去的小舅舅一樣的年紀了」。

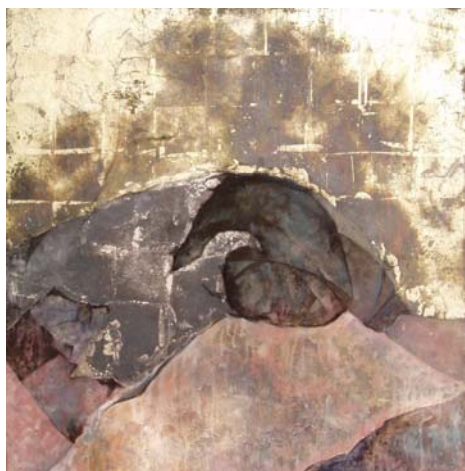


圖 3



圖 4

圖 3 謝依珊《毀》，膠彩紙本、虹彩箔中色淡色、碳筆、岩繪具，100x100cm，2002。

圖 4 謝依珊《結構一》，膠彩紙本、銅箔、碳筆、岩繪具，100x100cm，2002。

以前我不注意的事，開始注意。在平凡無奇的日子裡，我突然對某些東西、某些影像有奇異的感覺。透過媒體呈現出來的毀滅畫面，對那時的我，是召喚，支離破碎的鐵條跟失去內部空間的毀壞物召喚我對舅舅的死亡回憶，雖然我知道沒有理由將他的死亡當作我的死亡，可是不知道為什麼，我就是覺得那是有可能發生的（圖 1、2、3、4）。就像佛洛伊德所說，恐懼引領人們回到古老而熟悉已久的事物，而毀滅畫面引領我回到對黑暗的恐懼。我的確是覺得我可能在 24 歲時會像小舅舅一樣死去，那年我常常在想「今年會不會死」，像那時候我看見的那批照片一樣。當然，這只是我的多慮，我現在還活得好好的。

第三節 對於世界的看法

不過，24 歲那年，我有一部份還是死去了。有一天，就突然覺得都不一樣了。我所誕生的地方在我身上刻下關於生活的各種作用與層次，這已不是粗略的一句「習慣」所可以框架，我的腳步很自然，身心凍結在某一種軌道運動中，四周的每樣東西都在閃閃發光我卻沒看見，當我真正想停下來注視他們時—那是當我正想努力看清楚這個社會、這個世界時，一瞬間我反轉看到我自己。而，人如果能反轉自己的眼睛，看到的也不過是一片黑暗。某一部分，震驚，然後消解。

所有一切理所當然的事，僅是「理所當然」—道理的所在是當然，而不是事物本身是當然。如同尼采，曾說：

¹³我們發現一種根深柢固的錯覺，這種錯覺最先表現於蘇格拉底，這種錯覺認為，由於因果線索的引導，人類的思想可以探測存在的深淵甚至可以改變它。…任何人只要他領略蘇格拉底看法的樂趣，只要他體驗到這種看法如何漸漸把整個現象世界籠括在不斷擴大的領域之中，就會知道沒有比達到征服宇宙以及編織知識羅網的欲望更為強烈地刺激生命。

尼采認為為那個瀕死的蘇格拉底的形象，那個以知識和論證去擺脫死亡恐懼的人，讓人以為他的任務成為¹⁴「使存在事物看起來可以理解並因而得以證明其合理性」，人類的知識擴充了，所以更知道自己的無知。

佛洛姆在他的著作《人類破壞性的剖析》中說到，工業社會中的人用智力去接觸這個世界和他自己，他想知道每種東西是什麼，它們的功能、構成、操縱方法；我們被告知要把工作做好，建立秩序，我們追求理性與科技的進步（圖 5、6）。

¹³ 同註 1，頁 132。

¹⁴ 同註 1，頁 132-133。

我知道，我相信。可是我們看見的是一個什麼樣的世界呢？

¹⁵生命的世界已變成了一個『非生命的世界』，人變了『非人』，這是一個死的世界。死亡已不再由難聞的糞便與屍體來象徵，而是由整潔的、發亮的機械來象徵；人不再被發臭的廁所所吸引，而是被鋁和玻璃的建築所吸引。但是這個塗了防腐劑的正面，背後的事實，確越來越可以看到。人以進步之名，把世界變成一個惡臭、有毒的地方（而這不是象徵）。…爲了核子戰而做的準備也一樣，他們不斷加強互相摧毀的能力，並且一大部份的人類會跟著他們一同毀滅。…我們無法不得作出這個結論：完全科技化的無生命世界，只不過是腐爛與死亡世界的另一個形式。

軍人「知道」他按下一個鈕就會殺死上千上萬人，可是在情感上對這樣的事卻缺乏反應。透過媒體，透過那第三隻眼看這個世界，所有的破壞與毀滅，並不隨著文明與科技的發展而減少，反而是越多、越強，越來越難以理解。新聞二十四小時不停播放。很多事我們知道，可是那不叫做關心。所以，我的信任是建立在什麼上面呢。如同尼采的觀點，我漸漸發現在知識的周圍，有著數不清難以理解的光點。那些點就像是叔本華所說的：¹⁶「它本身卻不爲任何本身以外的東西所決定，因此也是無法解釋的。」如果不再以穿透的方式對之凝視，不再冀望能一眼就深入每件事物的核心，當一個人真正凝視一個點，看進去，會發現四周原本所固有的東西不斷的擴張，變大，逃脫。



圖 5



圖 6

圖 5 謝依珊《紅綠燈一》，膠彩紙本、虹彩箔、岩繪具，100x100cm，2002。

圖 6 謝依珊《紅綠燈二》，膠彩紙本、虹彩箔、岩繪具，100x100cm，2002。

¹⁵ 佛洛姆 著，孟祥森 譯，《人類破壞性的頗析-下冊》，牧童出版社出版，民國 64 年 6 月初版，頁 252。

¹⁶ 同註 4，頁 111。



圖 7

圖 7 謝依珊《泡麵》，膠彩紙本、親和箔(藍)、岩繪具，10F，2003。



圖 8

圖 8 謝依珊《油菜花》，膠彩紙本、青口洋箔、岩繪具，50F，2003。

當初會想畫泡麵(圖7)，是因為那一碗16元的康師傅泡麵上面那脫水蔬菜，泡水後跟新鮮的蔬菜(高麗菜、辣椒、蔥)，很像。過去泡麵中的脫水蔬菜吃起來口感很像吃紙片，現在製作技術進步了，口感接近新鮮蔬菜了，反而出現一種奇異的感覺。泡麵內容物是：乾燥脫水、醃漬物、真空包裝，可以保存很久不會壞掉。現在還是有保存期限，可是未來是不是想把它做到無期限而成為永恆？然後一泡熱水就「非常新鮮」。凝視泡麵，發現帶有人們想做到「永恆」的寄望在裡面，想要留住時間、控制時間。繪畫在某種程度還也有這種欲望在。人對永恆的欲望很強大，林旺標本的永恆、藝術品的永恆、意義的永恆、生命的永恆、外貌的永恆…諸如此類，一種對「變化」的反動。箔身為一種金屬色，帶給人的是一種恆常的感覺，具有壓縮的時間。在金屬的面前，人感覺到自己變化之快(圖8)。看到泡麵的存在同時聞到麵的腐敗。



圖 9

圖 9 謝依珊《結構二》，膠彩紙本、黑箔、墨、岩繪具，50F，2002。

我們生來被教導要熟悉這個世界，以為事物的輪廓都會越來越清楚，一切會趨向穩定與固著，自己會越來越完整，但是時間教導我們的是流失、變化、與不斷迎面而來的陌生一刻。所有的建立終會走向毀滅，而完整的概念就像黑洞，得把「所有不在自身內的」吞噬進來，可是可供吞噬的邊際究竟在哪裡呢？但是這不代表毀滅與不完整是一個「結果」，廢墟與殘破是蓄勢待發的生命型態，在黑暗中等待再度復活、無中生有，是源起而不是結束。我們從遺跡中看到的是一個活生生的古文明，不經意地在每日經過的路邊殘破廢棄建築中看到我們自身（圖9）。

¹⁷ 「看一看！看得再近一點！這就是你的生活。」仔細察看我的身旁，包括我自己，盡是一些沒有原因的結果和沒有結果的一些原因，懸而未決，沒有一個清晰的輪廓。後像，那在黑牆上忽明忽暗的幽影，我看著微暗幽影，發現的是一個破損崩壞的世界，一個陌生的世界。我很想回到過去，可是過去喪失了它自己，未來，它不在這裡，只剩下我一個人。那個固著的幸福曾經在我眼前，現在忽明忽暗。我刻畫著毀滅，書寫著不完整。所能追求的，不再是完整，不再是恆常與固著，而是冀望從相反的方向出發，冀望迷路，面對不是那麼完整的自我，面對毀壞過的部份，面對變化。即使在廢墟及黑暗中沉睡著，也仍是活生生的存有。我不正也是在惡夢中大聲的叫：「這是一個夢，我要繼續作下去。」嗎？

第四節 怪物電影的思考

當我在看史蒂芬史匹柏的電影《侏儸紀公園》時，感到驚奇，來自「遠古及未來」的怪物被安排在現實背景中，與可能的受害者產生荒謬的衝突。一片狼藉。怪物攻擊人類、酷斯拉破壞都市，不是對錯的問題，是沒有意義。那些怪物，那些恐龍，是多麼抽象的概念，多麼難以理解，我們要如何以道德與美學去瞭解一隻暴龍或迅猛龍？那是什麼樣的一個世界？當我們看到史蒂芬史匹柏指導的《侏儸紀公園》中的恐龍、或尾田榮一郎的動漫畫《One Piece》裡敘述偉大的航線中所出現的海王類大怪獸的形象時，究竟是看到什麼呢？我的感覺是，那個世界，如同我們的世界—它沒有說實話，但它也沒有說謊。如果他有說謊的話就好了，我們可以揭穿謊言；如果它有說實話就好了，可是它並沒有。

¹⁷ 同註1，頁196-197。



圖 10



圖 11

圖 10 謝依珊《怪獸來襲》，膠彩紙本、銅箔、岩繪具，10F，2003。

圖 11 謝依珊《八腳怪來襲》，膠彩紙本、墨、黑箔、岩繪具，30F，2003。

類似的片型接二連三地上映，怪物電影的規則越來越明確，我無法說這是一種樂觀還是悲觀的想法，可以說怪物即為某個不確定時代，某些人手中的特定工具和技術所產生的奇異結果，¹⁸而且最令人恐懼的是這些東西的確是有可能被創造出來的，就像在《奧萊里亞》中，傑哈·德·涅瓦爾所說：¹⁹「我相信人類的想像從不曾創造出任何不真實的東西，無論是在這個世界或是異世界。」。或許這只是一個白日夢，一個故事，我們不會去指出一個夢或故事裡的世界是對還是錯，但可以分辨得出怪物電影描述的是故事不是現實，那是一個想像中的小宇宙，我們進入的是不同的世界。那個世界告訴我們的，是變化。那是相當真實的，我們看見怪物，而，怪物的顏色是一片黑暗（圖 10、11）。



圖 12



圖 13

圖 12 謝依珊《神秘 n 足海怪包住雪梨歌劇院》，膠彩紙本、鋁箔、岩繪具，50F，2004。

圖 13 謝依珊《尼斯水怪攻擊吳哥窟》，膠彩紙本、鋁箔、岩繪具，50F，2001。

¹⁸ 同註 7，頁 79。

¹⁹ 加斯東·巴舍拉 著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，張老師文化出版，2003 年 8 月初版，頁 224。

我們所恐懼與驚奇的，不會單純只是一隻變大的蜥蜴而已，我們一定感覺到，某種隱藏的東西現身了。在怪物電影中，蜘蛛或章魚，我們可以辨認出它，它是合理也是存在的，可是尺寸變大的它們，是衝擊我們所熟悉的認知範圍的。我們本來就不可能與一隻大蜘蛛或大章魚產生什麼共識（圖 12、13），當我們像是用放大鏡去看它們的時候，這種無法理解的感覺也跟著放大了，我們對它們產生巨大的陌生感；相對的，尺寸縮小的人們則讓我們覺得我們自己也變成了一種奇異的東西。而暫時不再是自己。我們在這個小世界中感受到巨大的東西，還有擴大、增強的恐懼與驚奇。原本藏匿著的，浮現出來。

第五節 化石的思考

十八世紀的侯比內在其著作《存有型態的自然演化之哲學觀點，或創造人性時自然世界所作的努力》中主張：²⁰「我被說服去相信化石其實還活著…如果不從生命外在型態的觀點來看；因為他們欠缺四肢與五官那些我不敢確定的東西，但是最少從一個內部的、生命潛藏的型態看來，它非常地真實…。」加斯東巴舍拉引申侯比內的看法，認為：²¹「每個外在的形態皆保留自身的生命，因此一個化石不僅僅只是一個曾經活著的存有者而已，而是一個活生生的的存有者，在自己的殼裡沉睡著。」當我們面對一個恐龍化石時，我們挖掘它、思考它，我們從碎片中去面對生命的問題，它正是一個漸漸浮現的過程，從時間的積塵及無限黑暗中，慢慢地現身（圖 14）。



圖 14

圖 14 謝依珊《化石》，膠彩紙本、虹彩箔中色淡色、岩繪具、盛上、碳筆，10F，2004。

人類驚奇地發現，那是一個屬於地底下、屬於黑暗、屬於墓穴的另一個奇異的世界，那個奇異的世界也是我們熟悉的這個世界的一部份。我們想像化石的整

²⁰ 同註 16，頁 196-197。

²¹ 同註 16，頁 197。

體，我們察覺在人類出現之前，早已有無數生物居住在地球上，²²人類現在住的地方其實是一個大墳場，假想，在電影《酷斯拉》、《史前巨鱷》、《史前大章魚》…等電影中出現的遠始怪物再度出現在我們這個世界時，是那些死去的生物復活了？或是其實是暗指我們終將跟它們一樣逝去，成為黑暗中的等待再度復活的怪物？

最沉靜的東西在黑暗中覺醒，然後變成最具攻擊性及破壞性的力量—這是我們所害怕的，來自原始的恐懼。透過虛構的相對安全性，凸顯身為個體真正在生活中必須面對的疑難，文明或許是一種看向未來或對過去的幻想，但身為個體，則必須在當下面對這個忽暗忽明的世界。

²² 同註 7，頁 98。

第參章 結論

在赫胥黎的《美麗新世界》中，有一段關於野蠻人約翰的描繪

²³獨自一人，在村子的外面，在方山禿坦的平原上。岩石在月光下，如同白骨；山谷之下，狼正對著月亮嗥叫，傷口疼痛，仍在流血。使他哭泣的不是那痛苦，而是孤獨。…月亮在背後，他向下看入方山的黑影，看入死亡的黑影。只要一步，只要小小的一躍…他把右手舉到月亮之中。手腕的傷口仍在汨汨流血。幾秒中就有一滴滴在沉寂的月光中，黑暗而幾乎看不到顏色。一滴，一滴，一滴。明天，明天，明天…。

約翰在「野蠻區」的荒原中發現了時間、死亡與神。相反的，「文明世界」的理想是公共、相同、穩定。他們不需要改變，他們認為改變會導致社會的不穩定，所有的一切在文明世界都是可以被控制的，²⁴價值從真與美轉變為舒服與快樂，普遍的快樂使輪子穩定的轉動。文明人問：²⁵「當炭疽炸彈在你四周爆炸的時候，真與美與知識又有什麼用呢？」所以他們為了獲得安定的生活，一切在所不惜，甘願被徹底控制。文明人服用²⁶「索麻」，「索麻」讓文明人的心靈與真實的宇宙之間築起一道圍牆，沒有憂鬱，沒有頭痛。約翰是有機會選擇進入文明世界的，但是他選擇了孤獨、藝術、詩、自由、善、罪惡、真正的危險與不快樂，他認為文明世界需要的是一種為了改變而流淚的東西，所有的一切東物，在那裡，都代價太少。最後約翰他在痛苦與恐懼之下，選擇自殺。

美麗新世界沒有野蠻人的容身之處；野蠻人的世界也不存在索麻。價值在不同的世界中各自成立。不過這不代表在美麗新世界中的文明世界，沒有孤獨與痛苦存在。也正是因為有痛苦，所以才會有索麻的存在，那正是為什麼文明人還是必須服用索麻，不論是文明人或野蠻人，都是真實地在面對生命的問題，只是選擇面對的態度跟方式不同。我也很希望可以服用索麻，做一個美夢，純然的歡樂，麻醉，奇幻，能在一種虛幻的表相中得到快樂，或許可以換個角度說，並非真的會得到什麼，而是希望能壓抑呈現出光明的黑暗面，不要讓它浮現出來。

所有在生活中的一切干擾，如同後像一般如影隨形，從來不曾存在也不會不在，我們其實一直看見的但竟然可以選擇不看見；那些關於黑暗、痛苦、渴望、

²³ 赫胥黎 著，孟祥森 譯，《美麗新世界》，遠景出版有限公司出版，民國 79 年 7 月八版，頁 129。

²⁴ 同註 20，頁 223。

²⁵ 同註 20，頁 223。

²⁶ 同註 20，頁 51，索麻（soma）就是藥物學家和生物學家所發明的那種歡樂的、麻醉的、奇幻的藥物。

厭煩的，跟光明、快樂、滿足、穩定…都是我們這個世界的一部份，所有一切的變化都讓我感到驚訝與好奇。這個世界對我而言，是那麼熟悉又陌生，在這個階段，我努力地去分辨什麼對我來說是有價值的、是值得的，創作對我來說，是認識這個世界的另一種方法，我努力地看這個

美麗的世界…。

參考書目

一、專書

1. 陳祖耀 著，《理則學》，三民書局出版，1991年初版。
2. 尼采 著，劉崎 譯，《悲劇的誕生》，志文出版社，2003年3月重排版。
3. 保羅·維希留 著，楊凱麟 譯，《消失的美學》，揚智文化出版，2001年初版。
4. 叔本華著，劉大悲 譯，《意志與表象的世界》，志文出版社出版，民國63年12月初版。
5. 叔本華著，陳曉南 譯，《愛與生的苦惱》，志文出版社出版，民國70年5月初版。
6. 叔本華著，陳曉南 譯，《叔本華論文集》，志文出版社出版，1989年5月二版。
7. 叔本華著，劉大悲譯，《叔本華選集》，志文出版社出版，民國74年2月三版。
8. 德勒茲 著，黃建宏 譯，《電影II 時間-影像》，遠流出版社出版，2003年10月初版。
9. Paul Wells 著，彭小芬 譯，《顫慄恐怖片》，書林出版有限公司出版，2003年12月初版。
10. Geoff King 、 Tanya Krzywinska 著，魏均 譯，《科幻電影奇航》，書林出版有限公司出版，2003年11月初版。
11. 佛洛伊德著，王安崇譯，《藝術論》，志文出版社出版，民國62年初版。
12. 佛洛伊德著，孫名之譯，《夢的解析》，貓頭鷹出版社出版，民國2002年5月初版。
13. 佛洛姆 著，孟祥森 譯，《人類破壞性的頗析-下冊》，牧童出版社出版，民國64年6月初版。
14. 加斯東·巴舍拉 著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，張老師文化出版，2003年8月初版。
15. 赫胥黎 著，孟祥森 譯，《美麗新世界》，遠景出版有限公司出版，民國79年7月八版。
16. Darian Leader 著，Judy Groves 繪畫，龔卓君 譯，《思潮與大師經典漫畫-拉崗》，立緒出版有限公司出版，民國87年2月初版。
17. Jeff Collins 著，Bill Mayblin 繪畫，安原良 譯，《思潮與大師經典漫畫-德希達》，立緒出版有限公司出版，民國87年3月初版。
18. Jacques Lacan 著，褚孝泉 譯，《拉康選集》，上海三聯書店出版，2001年1月初版。
19. 李幼蒸 著，《欲望倫理學：弗洛伊德和拉康》，南華管理學院出版，1998年6月初版。
20. Walter Benjamin 著，許綺玲 譯，《迎向靈光消逝的年代》，台灣攝影工作

室出版，1999年1月初版。

21. Walter Benjamin 著，李士勋、徐小青 譯，《班雅明作品選—單行道·柏林童年》，允晨文化實業股份有限公司出版，民國 92 年 4 月初版。
22. 尚·布希亞 著，吳昌杰 譯，《美國》，時報文化出版企業股份有限公司出版，1999 年 5 月初版。
23. 尚·布希亞 著，林志明 譯，《物體系》，時報文化出版企業股份有限公司出版，1999 年 9 月初版四刷。
24. 詹明信 著，吳美真 譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，時報文化出版企業股份有限公司出版，2001 年 3 月初版四刷。
25. Theodor W. Adorno(阿多諾)，《美學理論》，美學書房 出版，2000 年 7 月第一版。
26. Roger Silverstone，陳玉箴 譯，《Why Study the Media》，韋伯文化國際出版有限公司出版，2003 年 1 月 出版。
27. Isaac Asimov，王文賢 譯，《暴龍處方：艾西莫夫科普開講（二）》，貓頭鷹出版，2001 年 7 月 初版。
28. 安得烈·塔可夫斯基 著，陳貴麗 等譯，《雕刻時光》，萬象圖書股份有限公司 出版，1993 年 初版。
29. David Burnie，李陽 譯，《Get a grip on EVOLUTION》，香港三聯書店有限公司 出版，2002 年 6 月 初版。
30. Martin Brookes，李彥 譯，《Get a grip on GENETICS》，香港三聯書店有限公司 出版，2001 年 4 月 初版。
31. 李歐塔 著，羅青譯，《後現代狀況：有關知識之研究報告》，台灣學生書局出版，1997 年 8 月二版二刷。
32. Louis Althusser（阿圖塞）著，杜章智 譯，《列寧和哲學》，遠流出版社出版，民國 79 年出版。
33. 史金納 著，段乃華譯，《超越自由與尊嚴》，中央文物供應社印行，民國 63 年出版。
34. Terry Eagleton 著，吳新發譯，《文學理論導讀》，書林出版有限公司印行，2002 年 4 月二版。
35. Brian Walls, Art After Modernism : Rethinking Presentation. New York : New Museum of Contemporary Art, 1984.
36. Chales Harrison and Paul Wood, Art and Theory : 1900-1990. Oxford : Blackwell P, 1992.
37. Donald Preziosi,ed. The Art of Art History : A Critical Anthology. Oxford UP , 1998.
38. Robert Nelson and Richard Shiff. Critical Terms for Art History. Chicago : U of Chicago P , 1992.

二、電影

1. The Hours (《時時刻刻》, 史蒂芬戴爾卓 導演, 2003, US)
2. Godzilla (《酷斯拉》, Roland Emmerich, 1998, US)
3. Gojira/aka Godzilla, King of Monsters (《哥吉拉》, Ishiro Honda, 1954, Jap./US)
4. Jurassic Park (《侏羅紀公園》, Steven Spielberg, 1993, US)
5. Octopus (《史前大章魚》, John Black, 2000, US)
6. Deep Rising (《深海攔截大海怪》, Stephen Sommers, 1998, US)
7. One Piece-デッドエンドの冒険 (《海賊王-死亡盡頭大冒險》, 尾田榮一郎 原作, 宇田鋼之介 監督, 2003, Jap)