

第一章 緒論

第一節 創作研究經緯

馬可波羅 (Marco Polo) 初次抵達陌生之境，語言不通，爲了讓忽必略 (Kublai Khan) 能了解異邦的生活見聞，他和皇帝間建立一種不一樣的溝通方式，運用姿勢、臉部表情、模仿動物的叫聲示意，即席創作了君王必須自己詮釋的啞劇。隨著季節遞變與繼續出使，馬可波羅漸漸掌握了語言，他可以精確描述大汗想知道的所有事蹟，可是關於某個地方的每件訊息，都會讓皇帝憶起馬可波羅曾經用來表示那個地方的姿勢或物品。

關於作品與文字的關係，我用《看不見的城市》裡，這段情節來比喻；作品就好像撲朔迷離的啞劇，而文字有如精確無誤的語言，恐怕當我完成這份論述之後，會想念當初似是而非的啞劇。

會有這種懷疑，並非沒有原因，對我而言，創作就像種菜一樣，高興地在菜園裡到處播種，那種子一下土，便像德勒茲 (Gilles Deleuze) 的地下莖一樣可怕，不加思索的往表層底下延伸、繁化。常忘了自己種的是什麼？等我奮力挖掘，撥開盤根錯節的莖脈，才能得知到底它是芋頭還是蕃薯？我的創作方式就是這麼繁雜渾沌的一個狀況。按照渾沌理論 (Chaos theory) 的解釋，就算微小、毫無規律的圖形，在不斷自我摸擬中，亦可構成一有秩序的系統。

若說這是一篇創作論述，不如說它比較接近抽絲剝繭的過程。我用「作夢」來形容創作這件事，因爲它太貼近我的生活，運用文字詮釋的同時，也是將自己從創作 (夢) 中暫時抽離開來，從被窩中離席，重新回溯當時創作的初衷。論述、檢驗這些作品的意義：不僅是在渾沌中，將散落的片段串連起來，編織出一個整體的關係網絡；亦是有助於釐清我未來創作的方向。更重要的，也讓我心懷感激的：在文章中跟作家、導演、藝術家 (包括我的同學及老師) 對話的部分。我將

之視為一股龐大又珍貴的資源，他們對我的影響，無論是在創作上或者生活上，都有莫大的幫助與啟發。

面對雜種的菜園，試圖在這裡，尋找一個生存下去的理由，我想，大概來自土壤以及其他共生的昆蟲、野草、微生物、風雨、空氣；自然形成的生態圈，讓我得以樂在其中，貪婪的吸取養分。

我的畫面像一個遮蓋的表皮，在這個表層上顯現出種種的病癥，「觸·痕」像一個通道，循著表層的傷口、癥候，連接通往地底下神秘、糾結、龐雜、怎麼理也理不清的底層世界。

第二節 研究範圍與方法

這份創作論述的研究範圍主要以我進入研究所之後的作品為主，時間為：2002~2004年。按照與作品相關的論述或發展的文脈，安插入不同的章節。

本文研究方法即以我的創作過程為行文的主軸，並採用創作性閱讀的方式結合我生活上遇見的一些事件與想法。

我將本論文分為「觸」、「痕」、「夢的外皮」三大主軸，分別插入作品的分析及圖片，並在每個章節的最後做一個小結，便於了解創作的脈絡。論文的安排如下：

第一章：緒論。

第二章：觸。由執著於大畫到零碎小幅作品的轉變，衍生出對細微事物的敏感與偏好。從毛球、碎屑、到自己髮膚的這一系列作品發現對於觸覺的關注，並由原始思維中之觸染概念，思考作品與自己的關係。

第三章：痕。從家鄉在九二一地震時，遺留下來的廢墟當中，追尋生命的痕跡，藉由這些跡象，從探討看見、看不見的議題，進入一種用「心眼」觀看的視野，同時分析創作中進入「微型」空間的意念，最後在「指間的閱讀」這一段論述，由樓梯扶手間的小縫，開闢一條通往觸覺的小徑。此章節是由視覺、觸覺、聲音、氣味、溫度……各種感覺不斷交叉、流竄、相互作用而成的整合。

第四章：夢的外皮。分析自己創作及生活習性，很像蜷縮在洞穴裡的動物，對我來說，創作這件事本身就像在作夢。這個階段的作品在材質以及形式上有很大的轉變，循著「拾荒」的概念，從舊棉被、木棉、到窗戶，創作無形中與生活緊緊接合在一起。並從生態學的典範當中，重新尋找人與環境的關係。

第五章：結論。

第二章 觸

第一節 紙娃娃

在論述作品之前，想先談談我的「另一種溝通的方式」，這也是在我往後的作品中，所關心的一部分。

不知道爲什麼？在與人的溝通上，我存著一種很深的挫折感，在一群人中，我是不太說話的，這可能是小時候養成的一種習慣；經常，我是用腦子在說話，沒有透過嘴巴，我誤把腦中自言自語的聲音，當成真正的語言。

母親說，我跟別的小孩不一樣，是先學會走路，才學會說話的。在某些事方面，我很遲鈍，就拿這件事來說，一直到很久以後，我才終於知道，爲什麼別人聽不懂我在說什麼？因爲，我根本沒有把話說出口，天真的以爲別人的想法都跟我一樣。自從發現問題出在嘴巴之後，我開始「翻譯」的工作，一直努力的想把腦中的話正確的詮釋出來，讓別人可以了解，可是覺得再怎麼努力，也無法詮釋得完美，心中有很深的自卑與困惑。直到開始畫畫，它似乎可以很貼切的表達我心中的想法，才明白原來畫畫也是一種溝通方式，我找到一個很方便的溝通管道。

儘管如此，我還是不太喜歡說話，尤其在眾人面前，所以我常想：人類爲什麼進化得那麼慢？有沒有一種心領神會的溝通方式，是不用言傳就能意會的？就像《AI 人工智慧》電影裡的外星人，只需輕輕一觸，就能接收所有的訊息。

總之，這個「另一種溝通方式」，引起我強烈的興趣，尤其熱衷教室佈置，老師總交給我一手包辦。每天上課我就開始環顧這些剪剪貼貼的色紙，以及陽光透過玻璃紙照射下來的影子，就在這個空間裡，證明自己是存在的。每當學期初我就又開始期待下一個學期。

至於跟別人的互動，則是從遊戲中開始的，真正的遊戲，需要以絕對的專注投入無所限制的時間，而樂此不疲。深受此影響，我的創作也似乎依循著這種模式，在遊戲中與自己和外界互動，最初的遊戲從紙娃娃開始。

自從接觸紙娃娃後，我深深被迷戀住了，除了可以幫她（他）們換衣服外，最重要的原因是：我有兩隻手，一手拿一個，她們可以在我腦中對話，一個人也可以玩得很高興。相較於永遠穿著同一件衣服的洋娃娃之貧瘠，她豐富太多了，衣服、配件、男伴、寵物……擁有物質世界裡所有的東西，甚至遠遠超越。我的一切想像與模仿慾望，全凝縮在虛擬的微型世界中，獲得極大的樂趣與滿足。

有時，也會自己用紙版做紙娃娃。畫上喜歡的人物，塗上顏色，接下來的步驟必須很小心，因為我常常剪斷彎曲的手、腳，因此必須重新再畫一個。剪出人型之後，感覺她們全都活過來了，然後一一幫她們取名字。姊妹、朋友開始喜歡跟我玩，因為我可以幫她們設計不同款式的衣服和飾品，我也開始跟她們對話，開始輪流編造不同的故事情節，開始了解別人的想法。

紙娃娃在我最初的生命階段，扮演一個中介的角色，一個連接我與別人的傳輸線，她教我如何跟別人互動。

紙娃娃教我如何說話。

第二節 滲

我喜歡觀察別人，但不知道爲什麼，常有一種別人看不到我的錯覺，可能因爲躲在「我」這個形體的庇護之下，看不見自己，因此「看的人」往往成爲忘記它是一個「具有身體」的看者。大概是上天賜給人們眼睛時，和人類所談的交換條件——永遠看不見自己的全貌，我們只能從鏡子或影像中看見自己。不禁想起希臘神話，變成水仙的納西斯（Narcissus），愛上自己在水中倒影的故事。我在梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）的思想裡，讀到很有趣的東西：一種返回的概念。

觀看者在他的觀看之物中被把握，他所觀看的依然是他自己：所有的視覺有一種基本的自戀。¹

也許我的作品很難避免這種自戀的成分，但我所強調的重點並不是這個部分，而是我與他人之間的關係。同樣是梅洛龐蒂，他引用瓦萊里（Paul Valery）一段關於注視交換的論述，來解釋這種返回、交錯的概念。

注視一但發生連鎖，就不會再有真正的兩個人，每個人很難保持獨立。這種交換…導致了…兩個「命運」，兩種觀點的易位，置換和交錯。你把握我的現象，我的影象，我把握你的，你不是我，因為你看見我，我不能看見我自己，我未抓住的是你所能看到的「我」，你未抓住的是我所能看到的「你」。²

換言之，我所說的我就是包含自我與他人的一切交織、相互滲透。

作品〈注視〉【圖一】，就是想描述此種相互凝視、觀望的彼此所產生的關係。我用手的意象，一方面是「手」有即將觸摸或伸展的暗示，另一方面，我將手視爲一雙眼睛，相互凝視，試圖描述嘗試溝通的狀態。那兩者之間的一段小距離，

¹ James Schmidt 著，尚新建 杜麗燕譯《梅洛龐蒂》，台北市：桂冠出版公司，1996年，頁132~133。

² 同上註，頁124。

透露出微妙的關係，從縫隙產生一種曖昧、遲疑、猜忌和一種觀望的態度。就在注視交換的那一刻，就不再是真正的兩個人了，彼此眼界相互交織，那是兩種觀點的互滲和交錯。

相對於瓦萊里「注視交換」的思維；梅洛龐蒂則用另一種視角來看待我與他人的關係，在探討「觸摸與被觸摸」的關係時，他打破「存在於兩個不容互換的層次上」的觀點，並非把被觸摸的手當成只是世中的一個對象。他運用可逆性來描述自我與他人相互纏繞的關係，用以概括我們與世界的一切聯繫。

握手也是可逆的，我同時既可以感覺自己被觸摸，也可以感覺在觸摸……如果協同作用（synergy）在各有機體內部是可能的，為什麼不能存在於不同有機體之間呢？³

交錯的概念，以不斷的「波動」的方式擴散開來，從「看」到「觸摸」；從眼界到身體，界定了此種作用存在於不同領域內，如此一來，它將不只是擴大而已，並且無限地超越了可見的世界之範圍。

梅洛龐蒂重塑傳統對身體的片面的、平面的、官能的以及機械的認識，打破主體與客體間的對立，主張身心不應是二分的「主-客體關係」，應是一種「身心合一」的關係。類似莊子的「物我合一」之境，在這裡，兩者皆泯除物我對立的狀態，超越物質和形象的框架，使萬物與我呈現交融狀態。

正是這種反思，誘發我對於這種現象的關注，接著我持續創作〈滲〉【圖二】這件作品，我以圓形不明團狀物說明這個可逆性的概念，其中有些元素正在聚集或剝落，另一邊一個半透明的，像靈魂一樣的物體與之接觸，分不清是要進入或是脫離，兩個形體互相接觸、滲透，此時的彼此，分不清真正的彼此。

³ 同上註，頁 129。

在〈注視〉與〈滲〉中，談的是我與他人的問題，我則用一種說明性的旁觀者視野，發現無形中還是存在著明顯的主、客體意識，到了〈掌〉【圖三】，我用另一種往內觀看的視角，讓畫面注視著觀者。

〈掌〉【圖三】這件作品，我很清楚我畫的是自己的左手掌，連掌紋都一模一樣，我的手掌中央，有魚紋，看起來像一隻眼睛，我將手掌放大到八十號畫布那麼大，爲了不過份強調「手」的符號指涉，製造了一點模糊的感覺，刻意將手指的部分隱匿在可能是任何場域的背景之中，一方面不想讓它看起來太像，一方面是爲了表示有東西正在成形，會長成什麼模樣，並不知道。在課堂上討論作品時，就有人說它像岩石，又有人說它像山，也有人說它像手掌。

我畫手掌，也將自己畫進去，其實更像手中捧著一面無形的鏡子，照映著自己；它也像是一隻眼睛，當你注視著它時，它也正回望著你，它讓我覺得有一股聯繫的力量，以及一種關照的意識，當意識關照我時，就是在關照身體，關照別人，關照世界。

這三件作品，呈現的其實都是一個過程，一個過渡又持續的狀態，大畫布成就了我做「大作品」的慾望，畫起來很過癮，但對我而言，總有一種不夠貼切的感覺。一直在尋找更貼近自己的東西，這個階段想法斷斷續續，像游絲般，若有似無。停了一陣子，我無意間讀到遠古時代，原始人的互滲原理，他們的集體表象全然連結在這一套神秘的系統之中，那是由許許多多如碎片般的偶發事件交錯、相互滲透而成的。突然警覺到一直執著於大畫布的心態，何不將畫面分割成許多小碎片，像漫畫一樣，或者像電影裡的分鏡，讓他會動、會呼吸。打破了一百號畫布的迷思，選擇最小單位的畫布，從頭開始，循著滲透、交錯的概念，進入神秘的原始思維，那是創作經絡延伸的另一個面相，有如一杯倒入泥土中的水，它穿過粗糙的地表，滑過根莖、慢慢滲透到潛意識的最底層。

第三節 髮膚

一、毛球

常發現對土地、記憶、乃至於物的依戀程度常超乎自己的想像。依舊記得童年時期，看待事物的眼光，學會爬行開始，每天面對的就是那成堆的碎花布，還有散落一地的車縫線頭。

在《流言》裡張愛玲說：「因為我母親愛作衣服，我父親曾經咕嚕過，一個人又不是衣服架子。我最初的回憶之一是我母親立在鏡子跟前，在綠短襖上別上翡翠胸針，我在旁邊仰臉看著，羨慕萬分，自己簡直等不及要長大。」⁴或許女人天生就對某些物質的有著依戀的情感，自小與母親分離的張愛玲，在記憶中拼貼母親車衣學裁縫的影像，稚嫩的小女孩，用羨慕的眼光看著母親，而迫不及待的想長大。

我的父親經營布料買賣生意，母親是個裁縫師，記憶中童年的樣子，是母親深夜裁縫的身影以及各種布料的質感：棉的、絨的、麻的、毛的、絲綢的，還有那五顏六色、印在布料上的千百種迷人的圖樣。布料一自然成了我童年遊戲的斗蓬，跑的時候，輕飄飄的從肩上飛騰起來，有了它，彷彿可以實現人類想飛的夢想。我的童年，是與成千上百件不同花色、不同質地的斗蓬交織在一起渡過的，而那些斗蓬總在母親裁、縫、補、剪過後在高、矮、胖、瘦不同體格的女客人身上展現。在那個年代，每個人都可以量身訂作只屬於自己的一套衣服，可以挑選花色、決定款式。

從小母親就教我辨別布料的優劣，及各種材質的特性，以至於到現在，我買衣服一定會看內側標示成份的牌子，幾次不信邪的經驗，讓我學到教訓。有一次，買了一件白色上衣，並非天然布料，外婆的喪禮我就穿那件，那是非常炎熱的一

⁴ 張愛玲著《流言》，台北市：皇冠文學出版社，1991年，頁10。

年暑假，因為衣服不透氣，又披掛些白麻布，喪裡進行沒多久，伴隨親戚淒厲的哭喊聲，我發覺背像著火一般沸騰起來，汗水悶住排不出來，法會結束後，我便中暑了。雖然布希亞（Jean Baudrillard）說各種材質都是材質，在此我並非強調自然材質的真誠性，雖然羊毛、棉、絲、麻已在尼龍和它無法計數的變種中取得一個普遍的代替⁵，但就人體工學而言，有些材質是無可取代的，有些材質就是要被挑剔。

但有時候，料子好的衣服，穿久了也會起毛球。細看毛球、它的纖維及若有似無的觸感很吸引我，原本的動機只是想除去舊衣服上的毛球，因為丟了覺得可惜，我用除毛球機，將它們刮除。除去毛球的快感，如同擠掉滿臉青春痘一樣痛快，大概也像男人刮掉鬍渣一樣吧。最後，所有的毛球匯集在除毛球機身的一個透明盒子裡，可以拔下來倒掉，每次我總是忍不住去觸摸除卻下來的毛球。看著這些毛球，又想起外婆，我真想念她毛衣外套上的毛球。媽媽親自為外婆縫製的那件蒼白的壽衣，永遠也不會起毛球了。

這些小毛球【圖四】顯示出一種微弱的癢狀，隱含著某種訊息，藉由這小小的毛球透露出來，它渺小到你幾乎視而不見的程度，但佈滿整件衣服時，你大可不必理會，但它就是在那裡，不管如何用力搓揉，它不會消失，只會集結更多，不管將衣服洗得多乾淨，它明白的告訴你：這是一件「舊的」衣服。

行為科學家有一種說法：「衣著是一個人皮膚的延伸，而宅第則是肢體的延伸」。衣服就像是我們的第二層皮膚，皮膚遇到刺激，會起雞皮疙瘩；衣服經過磨擦會產生毛球，其間的關係以不只是「人」與「物」的差別。

看不見身體內部的結構，常常因為外表顯現出來的癢候，才知道裡面出了問題。就像我的皮膚，小時候因為握筆的姿勢不對，一般人以拇指跟食指執筆，而

⁵ 尚·布希亞（Jean Baudrillard）著，林志明譯《物體系》，台北市：時報文化，1997年，頁41。

我除了用拇指跟食指外還加上中指，硬將筆桿靠在無名指的關節上，並且非常用力的寫字。有一天我發現右手無名指的第一關節偏左的部分，長了一粒東西，我很害怕的跑去找母親，告訴她這件事，她看了之後笑笑的對我說：「誰叫妳改不過來，看吧！長繭了。」到現在，我還是沒改過來，所以手上的繭也一直依附在那裡。那是因為知道「為什麼」了，所以不會在意。某一年的夏天，我發現手肘和小腿皮膚上冒出了一個個白色的小點，非常癢，常被我抓破皮，醫生診斷那是汗斑，長時間曝曬陽光會擴散開來，擦了藥膏之後，症狀改變很多，甚至變平了。之後的每年夏天，它都會從原來的地方冒出來，有時還會改變位置，我有種被寄生的感覺，跟長繭是不一樣的，這些不知道哪裡冒出的小白點，只是一個癥候，隱匿在背後的是潛藏在我體內、到處流竄不知名的東西，剛開始的確有一種莫名的恐懼感，久了之後就學會跟它們和平共處了。

〈毛球〉【圖五】開始探索關於我對毛球及皮膚之間的正向與逆向思考，毛球原本是衣服穿久了，摩擦後所形成討厭的疙瘩，我想：把所有的討厭集合起來會是什麼？一旦獨立、放大之後，又會變成什麼樣子？從毛球出發，我想表現一種視覺上的觸感，與毛球形成的過程。穿著毛衣如同擁有溫暖的羊毛，但它畢竟不是自己身上的毛？照這個邏輯推理下去，觸染不斷重複著觸染，交互的關係就一點一點蔓延開來。

這些毛球也屬於一種癥候，可以從衣服上被刮除下來，但經過一段時間還是會再度集結，冒出一顆一顆的小毛球。就像皮膚上的小白點一樣，雖然癥狀消失了，但隱藏起來的又是什麼？尋著外在顯現的跡象，我開始往內在探索，事情並非只有眼睛看見的如此單純，部分原因是它已經不能滿足我創作上的需求，我開始關心表象之後的另一層世界。

二、髮忌

原始人認為周圍的世界隨時隨處都充滿了神秘的、能夠致人禍福力量，所以對於他們來說，就必須發明各種各樣名目繁多的禁忌，以使自己不至於觸犯這無所不在的神秘力量並導致災禍臨頭。

自古流傳著許多有關頭髮禁忌的神話；事實上頭髮是被看作個人的神祇居住之處，如果剪去頭髮，人身上的神祇便失去了居處。

中國傣族的神話中，無惡不作的魔王法力極大，水火刀劍皆不能損傷他。他說：“世界上只有一個辦法能弄死我，就是拔下我一根頭髮，勒我的脖子。”

盤古—開天闢地之神，出生在一個天地渾沌如雞蛋的世界，一日九變，每天長一丈。在一萬八千年以後以其巨大的身體將天地分開，為渾沌的世界帶來了秩序，當天與地凝固後，他便死去了。而後頭部化為四岳，膏脂化為江海，左眼為日、右眼為月，毛髮為草木，產生天地萬物。⁶為什麼毛髮會化為草木？是否意味著它的麻木？

也不曉得從哪學來的，小時候就有用手指頭繞頭髮的壞習慣，一直到現在還改不掉。常常磨擦的結果，髮尾的部分有時候會分岔，將他們一根一根地抽出來，用小剪刀剪下來反而成為一種樂趣，越多越有成就感。一次，在課堂上進行一項與身體有關的創作時，就以頭髮為主題，來看待這個屬於身體的一部分，但卻沒有感覺的身體。不痛不癢，卻又不停滋長的身體。

〈發芽〉【圖六】、〈冰原〉【圖七】，像進行一個復活的儀式，我將掉落的頭髮冰凍起來，七天之後，再將它解凍，溶化的過程，頭髮會再度從冰塊中生長出來，象徵重生。

⁶ 三國時代徐整著《三五歷記》。

因為我愛乾淨，加上鼻子過敏的原因，只要看見灰塵、碎屑、髒東西，我就會清掃。書上說這些塵埃有大部分來自人體的新陳代謝，但大都不易察覺，其中最顯眼的是陳屍在枕頭上、地板縫、浴室排水孔裡，無所不在的頭髮。我收集掉落的頭髮，洗淨，仔細搓揉成形，將它們用冰塊凍結起來，像進行一場祭典，一場有關於頭髮的告別儀式。慢慢溶化的過程，就像從頭皮上長出來一樣，不以你的意志為意志，頭髮再度從冰塊裡一根一根的長出來，又如盤古開天死去之後，幻化成草木，從荒涼的冰原裡冒出新芽。

這件作品是以一種紀錄的方式存在，完成作品之後才驚見一位喜愛與自然對話的藝術家，古茲渥斯(Andy Goldsworthy)，他大部分的作品就像曇花一現一樣，短暫地停留在世間隨即便消逝在風中或雨裡，雪花是他最喜愛的媒材【附圖一】，他說：

我常竟夜在玩弄雪花或冰塊，以便在溫度降低時讓他們凝聚在一起。但當黎明破曉時—太陽會為作品帶來生命—卻也是他們逐漸溶化的時刻。⁷

無常和短暫是他作品的核心理念，以自然所提供的條件和自然一起運作，他對待作品的態度，就像對待生命一樣，是建立在尊敬而非支配。回過頭來分析自己的作品，跟古茲渥斯所不同的是，我試圖說明在冰封的毛髮裡，存在一個原初世界的雛形，猶如回到遙遠的冰河時期，所有的生命與殘骸埋葬在冰雪之中，蜷曲著身體，等待溶化，等待甦醒的那一刻。

⁷ 蘇西·蓋伯利克(Suzi Gablik)王雅各譯《藝術的魅力重生》，台北市：遠流，1998年，頁100。

三、觸染

世界各地的薩滿文化普遍認為人的衣服、頭髮、指甲、影子、等物與人的靈魂之間，有著神秘而密切的“觸染”關係，意指人們的靈魂必然通過“互滲”而寄居在頭髮、指甲……之中，因此，只要傷害了其中任何一種，就可以相應地殺死該人的靈魂。這個原始的巫術還流傳至今，讓我的祖母深信不疑，每到年節將至，她總會收集全家大大小小的頭髮、指甲、衣服到廟裡祈求平安。

這股神秘的力量甚至潛入我的童年生活，染指我心愛的紙娃娃。

農曆七月，是俗稱的鬼月，聽鄰居的一個姊姊說，這個月鬼門會打開，所有的鬼魂會被放出來，所以要趕快把紙娃娃鎖起來。為了不讓邪靈附身在我的紙娃娃身上，我將她們全都收好，軟禁在櫃子裡。對我而言，那個儀式，象徵著必須通過靈肉煎熬的考驗，才能得到救贖的童年齋戒月。

剛開始看見「觸染」二字，因為給人一種詩意的遐想而喜歡它，等我了解它的涵意時，卻起了一層雞皮疙瘩，震攝於那全面性的擴張力量。

路先·列維－布留爾（Lucien Levy - Bruhl）在《原始思維》（*Primitive Mentality*）裡，引用愛麗西·弗勒捷爾（Alice Fletsher）研究北美印地安人關於瓦康達（Wakonda）的神秘力量，闡述這種互滲的觀念：

弗勒捷爾說：「他們把一切存在物和客體形態、一切現象都看成是滲透了一種不間斷的、與他們在自己身上意識到的那種意志力相像的共同生命。他們把這個存在於一切東西身上的神秘力量叫做瓦康達，這樣一來，一切東西都是與人聯繫著和彼此聯繫著的了。這個生

命的不間斷性觀念也確證了看得見的東西與看不見的東西之間、死的東西與活的東西之間以及某件物品的碎片與整個物品之間的聯繫。」
列維 - 布留爾更進一步說明：

不間斷性意味著我們叫做互滲的那種東西，因為這個不間斷性存在於活的東西與死的東西之間，存在於人和他的指甲屑、唾液或毛髮之間，存在於某個熊或野牛與熊或野牛的神秘的總合之間。⁸

我們的智力習慣將任何東西做一個有系統的區分，至於原始人，複雜表象在他們那裡還是一種不分化的東西。原始人的知覺根本上是神秘的，用以維繫這完整與碎片、可見與不可見、生與死之間的親族關係，全都存在這神秘的觸染關係裡。這股神秘的力量透過巫術的儀式滲入人的一切行爲之中，用以解釋發生的事件。

而這些巫術連結系統有一個共同的特徵：它們能夠無限延伸，並且在其中產生新的意義。

可能當初對觸染的銘印現象，還有那無限延伸概念的加持，似乎有一種潛在的魔力，對我起了作用。人類對必朽與有限生命的體認，自古以來對永生的慾念，透過潛意識的轉移，一直延續至今。在創作的深層，我似乎渴望藉著這種擴張且神秘的力量，得到長生不死之解藥。

〈傳染〉【圖八】、〈衍〉【圖九】那些線就像有著軟骨的神經一樣，圈顯出形體血肉的輪廓，埋藏在畫面裡的細線，因為顏料的附著似乎長了骨肉，覆蓋在一

⁸ 路先·列維 - 布留爾 (Lucien Levy - Bruhl) 著，丁由譯《原始思維》(Primitive Mentality)，台北市：台灣商務，2001年，頁129。

層皮膜之下。有時我會將棉線拔除，那就像骨骸出土一樣，從乾硬的顏料裡蹦出來，留下有如化石一樣的印記。

游走在畫面裡的細線，一直都是童年記憶的再現。記憶中，從母親日復一日的裁縫工作，不斷散落地上的車縫線，藉由召喚的力量，再度出現在我的作品裡。

纏繞的細絲，像痕跡、像遺留下來久久未散的氣息，又像一種情緒或者病菌一樣是會傳染開來的，在看得見與看不見的東西之間、死的與活的東西之間以及某件物品的碎片與整體之間，進行不間斷性、永不停止的互滲。

第四節 結

一、八又二分之一

費里尼（Fellini Federico）的電影《八又二分之一》（8 1/2）。之所以提到這部電影，是因為在我面對困境時，它帶給我的啟發，讓我在創作以及人生的態度上有很大的轉變。

電影的開始是一位導演被困在車陣中，無法動彈，當他要爭脫此困境，卻突然發覺自己像風箏一般開始飛騰升空，但是最後被主教的隨從用繩子拉落海面，這種感覺像是正在作夢雲遊時，被人叫醒，影射導演拍片碰到關卡，難以突破，尋求解脫，卻又被活生生給拉回現實面對一切。

影片中出現一座以人力、野心、金錢，堆築起的巨大高聳鋼鐵建築物，導演領著眾人攀登。但是他最後發現，這麼龐大的架構原來不是他所要的，而患了憂鬱症。醫師開給導演解除焦慮的處方，是喝礦泉水與洗溫泉浴，而此二種建議都無法解決面臨婚姻問題的危機與創作枯竭的窘境。

他幾乎崩潰而面臨舉槍自盡，但問題仍然存在，直到他不再逃避。最後，他對妻子說：

生命中的碎片湊在一起，模糊的記憶，你根本不知愛過與否的人影。這個驚喜是怎麼回事？我突然覺得像重生般，……一生的困惑，其實就是我的寫照，我就是我，而不是我想作的我，這個念頭再也嚇不著我，實情是我找了，但我找不到，能認清這一點，我才覺得有生命，而不羞愧的面對著你。

片中拍攝手法並不依循傳統順年代時間化的準則，沒有潛藏意義的劇情，而是以無意識的拼貼取代一個完整敘述的故事，許多場景與事件在他的幻想中以變

形的方式出現，荒誕的場景幽默的點出想像的瘋狂處。在此呈現一種非連續性的時間觀，時間變異的狀態產生特殊的空間形式，拼湊種種複雜的關係卻又切斷其關聯性。它是多重的複合體，在想像與現實中跳躍，打破傳統影像與空間的組織規範，充滿許多不確定性，也包含了許多可能性，它改變舊有的關係，開拓一種新的視野，那些拼湊在一起的碎片，會結合、醞釀、發酵，變成另一種觀點，產生新的意義。

費里尼在他的自傳中提到：

我所有作品在某一階段以後都有了自己的生命，它們甚至會離我而去。⁹

這部片中的焦慮的導演，其實就是費里尼自己的影射。他勇敢地揭露在面臨創作瓶頸甚至枯竭的危機時的實情，儘管殘酷的實情是「找不到」這個事實，但重點是「我找了」的這個過程。能認清「我就是我，而不是我想作的我」這一點，坦白說有時候蠻難的。尤其當想像與現實產生落差時，焦慮、沮喪是很難避免的，只有誠實面對自己，才能找到出路。我用這部影片來形容我此階段的作品與心境。這段期間，思緒像散落的毛線，糾結成一團，無法釐清一些困惑，看了幾部電影和小說，感覺不再那麼沉重，才將打結的思緒重新整理。

在重新思考與整理的過程當中，問題常常就是卡在一個環節上，越是想解開這個結，越解不開。只有在跳脫開時才能看清楚：打結處有可能也是一個銜接點，一個轉變的信號，一個分岔的另類思潮，一個當繩子不夠長時，最好的方法。

⁹ Charlotte Chandler 著，黃翠華譯《夢是唯一的現實：費里尼自傳》，台北市：遠流出版社，1996年，頁 121。

二、游牧

讀了德勒茲（Gilles Deleuze）的理論，整個人似乎都被他的地下莖纏繞住，產生很多連接的線路，其中零碎的分割，繁複的地層和不同的領域不斷交疊，有趣的是竟有逃亡線路，讓我覺得很安心，感覺就算一知半解，或者鑽牛角尖的時候，也可以很安全的循著逃亡線路理出一條頭緒，重新進入這個裝配當中。

德勒茲在游牧的名字中提到：描述性與非描述的理論¹⁰。描述性的理論相信名字與被命名的事物之間，有一種內在的和必然的關係；名字是有意識的去描述被其命名的事物。相反的，非描述或反描述的理論，則認為名與物之間的聯繫，純然是外在的、偶發和機遇的。名字只是一個「頑固的指示物」，他所頑固地指示的，卻不是一個統一完整的身份或一個穩定的主體，而是一個浮游的多重性，一個變向的過程、或者是一個碰運氣點。

他引述《愛麗絲夢遊仙境》的一段對話，說明名字所指示的無窮性及不定性。武士告訴愛麗絲，他將要唱的歌曲名字：

「歌曲的名字叫『鱈魚的眼』」—「啊，這就是歌曲的名字，對嗎？」愛麗絲說，嘗試做出有趣的樣子。—「不，你不明白了。」武士說道，樣子有點腦火，「那是歌曲名字的『名稱』。真正的名字是『年老的老人』。」—「那我該說『歌曲的名稱』了？」愛麗絲改正了自己。—「不，你沒有這個必要，那是另一回事！歌曲的名稱是『道路與方法』；但這只是『名稱』而已！」—「噢，那麼這歌是什麼呢？」

¹⁰ 描述性的名字指的是：名字與被命名的事物之間，有一種和諧的關係，之所以名為「桌子」，因為其特殊形狀與功能，有四條腿的動物不可以叫「桌子」，因為它沒有「桌子」所獨有的特質。非描述的名字指的是：名字與被命名的事物之間未必維持著一種協調的關係，如一個叫「河口」的都市，因為地理的改變，已不在位於河的出口，但依然仍可叫作「河口」。

愛麗絲說道。這時她已經完全被弄糊塗了。「我正是要說給你知**道**。」

武士說，「這歌真正是『坐在開口上』！」¹¹

他說，一個名字教我們認識到，我們其實並不是自己想像的模樣，我們不過是變向他人的面具或名字。

在閱讀完德勒茲這本書後，進來很多開闊的想法，他似乎碰觸到我一直在作品中尋找的一些關係。

另一個游牧的思維出現在馬格利特（Magritte）的想法中，他在《語彙的運用 I》中，畫了一根煙斗，底下標明：「這不是一根煙斗」把不需要加以命名的事物加以命名，他認為：

說出一件事物是什麼，並不能消除說出一件事物是什麼的無力感。

文字並不能代表物件，反而會給他們留下異質和冷淡。¹²

照這樣說來，任何事物都可以代表其他事物，任何物體皆可以用不同名字稱呼。因為每一件事物都不是倚賴「名字」本身，而是我們使用它們的方式。我將這個觀念延伸，在我的創作上去思考。

〈變向〉【圖十】，是以七十二張零號的小單位畫布，組合而成，也可說是將整個畫面切割成小碎片，它傳達了時間與空間的一種游移不定，和不確定性。過程中，在打底劑裡，參雜一些棉絮和線頭，待半濕半乾時，選擇一部分，用針移動細線，產生拖泥帶水的效果，等真正凝固時，會看出掙扎過的痕跡，或者行進的路線。每個碎片有著連續與不連續的關聯，沒有特定意指或內容；某些點、某些事的相遇，純然是外在的、偶發和機遇的，每一個碎片都有自由浮動的身分，

¹¹ 羅貴祥著《德勒茲》，台北市：東大出版社，1997年，頁70。

¹² Suzi Gablik 著，項幼榕譯《馬格利特》，台北市：遠流出版公司，1999年，頁35。

可以互相滲透，移轉和錯置。在空間的觀念上是任意的，可以是山裡、水裡、大氣中、宇宙裡，時間可以解釋為一種過程，靜止的、移動的、順向的、逆向的、跳躍的。沒有特定意義，卻潛藏無窮的多重性。

意義不是名字或外相與世界的表意關係，它卻潛藏其中，意義不會顯現，不會為說話者展示身分。

常常因為自己的無知與恐懼，總是在獲得一個明確、肯定的答案才會感到安心。「堅信不疑」有一股力量就像強心針；但懷疑、不確定總在藥效消退之後來襲，動搖我脆弱的心智，我得再度尋求一個依據，說服自己相信。輪迴在肯定與質疑之中。事實上我很清楚這是一個反覆說服自己的過程。從創作裡，我似乎有所領悟；標準答案只是答案之中的一個化身，意義是一個充滿浮動多元的本質，就像《八又二分之一》裡困惑的導演，最後認清了，只要能接受它、面對它，就能體悟意義的不同面相。

小結

「觸」這一章節，主要是因為處於一個摸索及轉變的階段，所以隨著思緒而起伏。從一百號畫布到零號畫布之轉變的意義，不光止於形式上，在過程中不斷的反芻思考，並從費里尼的電影中，我漸漸明白創作是為了更貼近自己。於是開始抽絲剝繭的往內探索；循著原始思維觸染觀念，經由毛球纖維的引發、讓我對自己的身體、髮膚有另一層深刻的體驗，連帶起了對於觸覺的關注。最後的七十二張零號作品，引用德勒茲的理論，闡述自由浮動身分的變向關係，那些游走在畫面裡的細線，一直都是童年記憶的再現；記憶中，母親裁縫工作中，不斷散落地上的車縫線，藉由召喚的力量，再度出現在我的作品裡。

發現自己在創作上的一個特質，似乎是從外顯的一點癥狀，往內尋找背後隱含不知名的東西，如果用一個簡單的圖示來說明，大概就像「冰山一角」。如〈發芽〉【圖六】、〈冰原〉【圖七】這兩件作品，我其實是在模擬一個冰封世界，逐漸溶化的過程，藉由從冰原冒出來的頭髮，探尋底下互相糾纏、連結、神秘且龐大的資源。

“衣服上的毛球”、“游走的細線”、“皮膚上的白點”、“冰封住的毛髮”，這些表層透露出的也許是病癥、也許是生命跡象，循著這些線索往內探求，用近乎神經質地反覆搓揉、摩擦，甚至用手撥弄去摳它，不惜摳破皮，想摳出底下藏匿起來，神秘的、龐大的，我也說不清楚的東西。

頭髮、碎屑、棉線、纖維……，這些細微之處潛藏無窮的多重性，在不斷纏繞、互滲的過程當中，交織出某種生命記憶的整體輪廓；也同時延續，進入下一個章節「痕」的骨髓裡。

第三章 痕

第一節 廢墟

還記得我「家」成形前的樣貌，那其實是一小段便道，連接大馬路與市場的通道，當時兩邊的房子都已經蓋起來了，所以大家每天買菜都由這塊空地進出，我還沒唸幼稚園，所以經常在那裡玩泥土。印象特別深刻的是，那泥土地是黃褐色的，不是硬邦邦的那種混濁深色泥土，騎腳踏車經過，會揚起一陣塵土。家就在爸爸的監工下，慢慢蓋起來。住進去之後，有一種很複雜的心情，奇怪大家不再從這裡進出了。雖然高興有一個自己的家，但是空間被佔據分化後反而有一種陌生的恐懼感。原本我熟悉的地方不見了，心中覺得遺憾的是，不能再玩那鬆軟的黃褐色泥土了。

也因為如此，當我看見廢墟時，會想知道它以前還是「家」的樣子；或者也可以說廢墟正返回「家」還沒成形之前的樣貌。廢墟承載著過往的歷史，以及家的夢想。

我的家鄉霧峰歷經九二一地震之後，到現在還常常可以看見房子拆掉之後的痕跡，例如牆上裸露的鋼筋、及黏貼瓷磚掉落後露出的壁孔。地板當通道的部位，經常磨擦掉一層表皮，隱約透出長長一道水泥地底層，而在廢墟中召喚出人活動過的痕跡及氣味。每每經過這些地方，我總忍不住停下腳步多看幾眼，從斷垣殘壁中看房屋的格局，常常樓梯的印痕是最顯眼的。

災後的景象慘不忍睹，讓我訝異的是傷痕癒合的力量。受創最嚴重的傳統市場，居民每天賴以維生的地方，竟然在短短幾十天，開始在原地復甦，像樹芽一樣冒出來，一攤接著一攤，慢慢地組成原來市場的體制，原來傷痕處隱含著無窮的潛力。

從小我就有探險的癖好，尤其是進入荒廢老房子裡看一看，我懷疑這是潛意識裡的一種偷窺的慾望。

鄉下有很多廢棄的老房子，多是三合院或是土角厝，進入那個空間會不由自主的被一股神秘的氣團所籠罩，我們總會壓低嗓音，不敢隨意交談，彷彿怕驚動了什麼。我永遠記得小學上學途中，位於小橋下的那一棟爬滿牽牛花的斜屋頂房子，好像它本來就在那裡，已經有幾千幾百年了，或者它根本就是從地底長出來的，令人顫抖的正是這股埋藏在地底下的力量。現在它雖然消失了，存在我的記憶中的是那股永久不散的神秘氛圍，那滿屋子的牽牛花還是當年的牽牛花。

當生命經歷了人生的繁華虛幻後，最終渴望的往往是最單純的初衷。如同馬奎斯（Gabriel Garcia Marquez）的「百年孤寂」（One Hundred Years of Solitude），小說裡的邦迪亞上校（Colonel Aureliano Buendia），在面臨人生最後的階段時想起的是：童年時期，吉普賽人前來村子裡，父親帶他去看冰塊的那個下午。

亦如：奧森威爾斯（Orson Welles）的電影「大國民」（Citizen Kane），個性火爆、家財萬貫的報業大亨 Kane 在臨終時想起，一個他童年擁有的雪橇，而說出最後的遺言：『Rosebud』（玫瑰花苞）。

因而廢墟對我而言，是來自於童年的記憶，也許是千萬人的記憶，它隱含著一股神秘的力量，每當我進入這個場域，四處張望的同時，總覺得在某個角落，有雙眼睛也在看著我。

第二節 心眼

一、看見

原始部族流傳著很特殊的風俗—黥面，由來說法很多，已經無法確定當初真正的起源。一般而言，黥面被視為一種辨識種族的標記，或吸引異性的成人象徵。它的確吸引人，不過我感興趣的是通過這個儀式的過程；想像用細針刺穿皮膚毛孔，深入微血管中，破壞原有肌肉的組織，將花紋一針一針刺入肌膚裡，鮮血自刻痕中流出，血肉模糊之際，再填進染液，讓它永遠烙印在自己的身體上。

夾雜著皮膚的鹹味與血腥味，咬著牙忍受利刃啃蝕的痛感，那麼刻骨銘心的一種宣示，以致於甘願用自己的血液交換另一種液體，讓它永久進駐自己的體內，彷彿藉由這個儀式，可以獲得另一種支撐的力量，無助的個體便不再感到孤單。

李維斯陀（Claude L'evi-Strauss）從《憂鬱的熱帶》（Tristes Tropiques）帶來巴西印地安人—卡都衛歐（Caduveo）族的藝術。他們用刺青，或在身體上繪圖，以展示貴族的階級或身分地位。

「那些微細的精妙的符號和臉上的線條一樣敏銳，有時突出臉孔線條，有時和臉孔線條成對比，使婦女變成非常可近，非常迷人。這些圖畫，幾乎是一種圖畫手術，把藝術移植到人體上。」¹³

每當我看見身體上有刺青圖案的人，總忍不住多看一眼，身上盤據龍爭虎鬥的青色圖案宣示他們不是「好惹的」角色。有一次，正要進游泳池，門口有兩對人馬正在爭奪停車位，其中看起來比較凶狠強勢的那批人馬佔到停車位，戰敗的

¹³ 李維斯陀（Claude L'evi-Strauss）著，王志明譯，《憂鬱的熱帶》，台北市：聯經出版，1987年，頁243。

一方看起來就像普通老百姓，只是車上的那個不服輸的媽媽桑，還在喋喋不休的罵個不停，等我入池後，看見搶贏的一方，什麼話也沒說，靜靜的站在剛剛跟他們吵架的人前面，身上爬梳著龍虎圖騰的刺青，在游泳池裡格外醒目，媽媽桑再也不敢吭聲。與其說怕他們，不如說是害怕他們身上的刺青，深藍色的紋樣緊緊攀附著皮膚，本身就具有震攝人的原始力量。

〈看見〉【圖十一】。這件作品靈感來自刺青與疤痕。

進入文明社會，黥面在部落社會，早已失去意義，但人類還保留著古老的記憶，累積世世代代的集體潛意識，做為一種受祖先亡靈保護的標記，可以獲得另一種力量，而不畏懼生命的脆弱。從那些看得見紋路，慢慢滲入肌肉、血液、骨骼，最後隱沒，黥入看不見的心裡。

身上的傷口、地震的裂痕、心理的創傷……，都會留下痕跡，也許就是這些留下來的疤痕，對於必朽的身軀做出死亡的提醒與暗示。有時在這傷痕中發揮到極致，療傷、癒合，越發堅強，隱含著新生的力量；有時並非那麼樂觀，那痕跡形成脆弱的傷口，任由細菌無情的侵蝕，任由憂鬱的情緒糾結纏繞，從傷口處開始腐敗，最後死亡。

這件作品是我第一次用利刃去破除平滑的畫面，為了表現外力介入的粗暴力量，和一種刺痛的肉感，我快速的在畫面上移動，追求速度感，刮出深深烙印，做法類似版畫中的凹版印刷的原理，我將這些刮過的痕，塗上油墨，再將多餘的顏料擦掉，因為不加思索，還有使用的工具太尖銳的關係，有點過於直接，原因無非是想表達一種強烈的感受，那種潛藏在心中的一楚隱隱的痛。

二、看不見

馬格利特（Magritte）認為，一件物品可能以隱形的方式出現，藏在它的外表之下。他引用諾吉（Paul Nougé）的一段話。

眼睛，看到的是短暫的，星辰；在螢幕上，影像已消失；眼睛看不到運動太快的東西，子彈、微笑；眼睛看不到動作太慢的東西，草的生長，衰老；眼睛辨認出一個女人及另外一個，一隻貓和一隻鞋，它的愛和空虛—眼睛的自由早該當我們的守衛了。¹⁴

對於視覺的慣用，已經到了一種麻痺的狀態，以致於常常忘了眼睛的存在，甚至會有眼鏡是臉上的一個器官的錯覺。

〈看不見〉【圖十二】。這件作品，是爲了紀念一位視障長者。那是我小學時候的事了。我常碰到一個盲者，大家似乎把他的名字忘了，都叫他「瞎子」，每次看見他時都杵著一根柺杖，帶著一付墨鏡，身著黑色西裝，蹣跚獨行地走在街上，永遠都是這個樣子。在一天放學回家的路上，我又看見他，正走向一個沒有加蓋的大水溝，當時對我這個內向又有點自閉的小孩是一個考驗，考驗我有無「主動」的勇氣，去阻止可能發生的災難，我走到他旁邊，猶豫了很久，看見他的柺杖探索著前方的路線，已經敲在水溝的邊界了，我鼓起勇氣，用力拉住他的衣角，半天才吐出一句話：「有水溝！」然後將他領到安全的地方，又看著他朝路的另一邊走去。

盲者的「盲」字，是由「亡目」組合起來的，它明白的宣告，眼睛的死亡。

創作是那麼倚賴眼睛，我試圖跳脫視覺機制。不能體會盲者世界的空間概念，想必時間概念一定也異於常人。「手」成爲他們與世界聯繫的管道，它們用

¹⁴ 同註 11，頁 8。

手觀看世界，「點字」成爲閱讀訊息的一種暗號。起初，我想做一件不用眼也能讀的作品，所以找了厚紙版，用尖銳的工具，或刺、或挑出點狀的痕跡，我不懂點字，只知道它是一種訊息，我試圖用視障者熟悉的點來傳達我想說的話：

我想散佈一個蔓延、傳染的概念，像一個謠言、像爬藤類植物、像病菌、像螞蟻窩、像空氣……，因爲強調觸覺，色彩並非我考量的重點，只用黑色油墨填進挖出來的凹洞裡。過程中，我盡量閉著眼睛，類似自動性技法一般重複機械性的動作，因爲無法精確達到我想要的位置，最後還是落入視覺的考量而宣告投降。更何況黑色也是一種顏色。

我努力想擺脫視覺慣性的思考，卻始終擺脫不掉。花了那麼多力氣之後，我覺得有點無力。仔細想想自己也覺得好笑，這就像是假裝盲人摸象一樣。我何必如此刻意與執著！就讓眼睛做眼睛做得到的事，讓皮膚做皮膚能做的事，事物應以其原貌展現自己。只是經過認真思考過後，隱約了解我真正想傳達的那個重要的意涵，其實是一種心靈的視野。有些傷痕是肉眼看不見的，只有心眼可以穿透。

一如在《看不見的城市》（Invisible city），馬可波羅說他描述的每一個城市，其實都是關於威尼斯（Venice）的。可以說他出去了，但其實沒有去；也可以說他根本哪兒也沒有去，但實際上是出去了。

他看見的其實是心眼所見的城市。

第三節 微型

一、 窩藏

約翰·凱吉（John Cage）的代表作《4'33"》（四分三十三秒），改變了人們長久以來對音樂的概念。他認為所謂音樂就是用聲音去填補空間及時間的結果，任何在這段時間內所發出的聲音都是作品的一部分，也就是說，每次在展演這首作品時，都是不一樣的內容，他的創作解放了音樂在時間與空間上的意義。

令我感動的是這個想法的來源：他曾經進入過哈佛大學裡的一間無聲室，當他進入這個空間時，仍舊聽到兩個一高一低的聲音，於是他便詢問實驗室的工程師，聲音從何而來？工程師告訴他，那是他體內循環所發出的聲音，高音的部分是人體神經系統的運作，低音的部分是血液循環的聲音。他領悟到：「當我沒有任何意圖時，我的身體卻自己製造一些在我意料之外的聲音。」有趣的地方就在於那細微之處，由體內循環發出微弱的聲音，淹沒在日常生活的高分貝裡，只有透過「無聲室」才能跨越聽覺的門檻，進入聲音的微型世界。

發現自己對於空間有某種程度的怪癖，就算同一性質的場所對我而言，意義並非完全相同，進入一個陌生的環境或公共場合，總習慣挑自己覺得最自在的位置，而通常位於較隱蔽的角落。巴舍拉（Gaston Bachelard）在空間詩學中分析；縮身回到某個角落，無疑是種簡陋的表達方式，但若說它貧乏，也必定是由於它擁有無數的意象，是亙古綿延的意象，也或許是心理學上的初始意象。

角落是這樣的藏身處，它讓我們確認一種存有的初始特質：靜定感。這是一處讓我的靜定感確切無虞、臨近顯現的地方。角落像是半個箱子，一半圍牆、一半門戶。¹⁵

¹⁵ Gaston Bachelard 著，龔卓軍 王靜慧譯《空間詩學》，台北市：張老師，2003年，頁224。

有時，意象越樸拙，夢想反而更加廣袤。

這種存有的初始特質來自於內在原始的本性，就像藏身於巢穴的動物一樣，有一種安全與幸福的感受。

幸福，因此是讓我們回到庇護之地的原初狀態；就生理上而言，
生物遺傳了藏躲的特性，嗜好蜷縮、退縮、匿跡、窩藏、與隱蔽。……
這種後退的動作，是多麼深地嵌入其肌肉裡。¹⁶

我懷疑，之所以創作，有一大半原因，可能來自於創作本身就具有這種性質；可以安然窩藏在一個角落裡，編織自己的白日夢。

¹⁶ 同上註，頁 171。

二、 進入原點

隨著創作意念的遊走，藉由心靈的視野，將我從填滿油墨的痕跡帶進奇妙的微型世界中。爲了能體會這種穿透的意象，我將自己凝縮，進入一個內在的、私密的深層裡。緊裹著柔軟的棉被，一如動物蜷縮在洞穴中那般安詳，彷彿只有在最侷限的私密空間裡，得以卸下防備的外衣。

這裡幾乎一點空間都沒有，讓你感覺到思維裡是那麼安靜，幾乎不可能有任何非常誇大的東西，能夠在這種狹隘當中維持下去。¹⁷

當進入到微型世界裡，處於私密空間，油然而生一種慰藉、安定的力量。那是一個安靜的氛圍，是一個純粹而原始的所在。

〈進入原點〉【圖十三】。這件作品是繼〈看不見〉【圖十二】。之後的作品，整個脈絡延續過來的。不僅是回到最初的原點—創作素材的本質上思考。同時也是回歸原始本性—安於私密的庇護所。創作會面臨一些起伏，需要加以整理，有時候回到原點看一看，再走一遍會發現新的走法。在視覺與觸覺的議題上，我已經沒有當初的固執，並非出自妥協的心態，而是不將作品侷限在一個範疇上去討論。我想，應該是好的，開放更大的空間，就有更大的可能。我回到一張白紙上，除去油料及顏色，用最單純的點佈滿整體。每一個點都代表一個洞，一個巢穴，必須將自己凝縮，才能進入這個洞穴裡，而深入的核心就是一個世界。有些時候，部分足以反應整體，極爲複雜的整體，可以藉由單純的一部分達到還原的目的。

作品的尺寸是全開的白玉版，共有十六張之多，足以佈滿一面牆，做這麼多的用意其實有擴張、繁衍的概念在裡頭，它是持續進行的，佈滿一面牆之後，再延伸到另一面牆，四面牆之後，是天花板，最後擴展到整個家，再持續延伸出

¹⁷ 同上註，頁 333。

去，不停的往外擴展。

像卡爾維諾 (Italo Calvino) 在《給下一輪太平盛世的備忘錄》(Six Memos for The Next) 中提到的一位瘋狂的作家卡洛·艾密里歐·迦達 (Carlo Emilio Gadda)，他的文章就是在繁衍這些枝微末節，以及那些微不足道的事物。

最微不足道的事物總被視為關係網路的中心點，作者不由自主地尋索那些關係，繁衍細節，於是他的描述和離題就變得漫無止盡。無論出發為何，眼前的事不停地往外擴展，席捲更遼闊的視野，如果讓它向四面八方繼續延伸下去，最後終會囊括整個宇宙。¹⁸

一個細微的事物可以是一把開啓新世界的鑰匙，那是微物之神的信號。巨大源於微小，就在自身的環繞裡得以形成一個宇宙。

¹⁸ 伊塔羅·卡爾維諾 (Italo Calvino) 著，吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，台北市：時報出版，1996年，頁142。

第四節 指間的閱讀

一、拭不掉的漬

這個階段的作品，依舊圍繞在視覺與觸覺曖昧的關係當中。

每天早晨，習慣在一杯咖啡裡清醒過來，眼睛習慣停留在書報雜誌上搜尋，最常的動作便是清理餐桌上的麵包屑，以及拭去流理台上的咖啡漬，不曉得從什麼時候開始，只要是我的東西，常會沾上一兩滴咖啡，有時候不小心打翻了，或是放在袋子裡的水壺沒蓋好，就慘了！有好幾本書因此慘遭蹂躪，扭曲變形不再平整服貼，還染上咖啡色的水漬。

〈拭不掉的漬〉【圖十四】這件作品。用的素描本，是最常見的黑色外皮燙上金色的 Sketck 字樣，我將表皮撕下來反面貼回去，所以看到的表皮，其實是永遠藏匿在暗處的反面，因為裡頭黏了膠，用力撕扯的關係，黑色塑膠表皮的反面，黏上一層不規則的灰色薄紙，就像大人清理不掉頑皮小孩黏在冰箱上的貼紙，撕去彩色的卡通圖案後，還遺留下狗啃似的白色薄膜，怎麼摳都摳不乾淨。

翻開內頁，用尖銳的工具刺在空白的紙上，隔頁會產生凹洞，依此便可循著前一頁的軌跡，漸漸繁衍開來。每天喝咖啡殘餘的汁液，逐漸染在刺過的痕跡上，它會滲進纖維裡，我試圖在快速翻閱當中製造一種「動」的意象，像受到驚嚇的魚，弄濁清澈的湖水或者呼嘯而過的車子，揚起一大片的微塵，這些碎屑、殘渣、以及拭不完的痕跡，就像是生活中的草圖，微微勾勒出生命的輪廓。當我返回尋找這些蛛絲馬跡，想在裡頭尋找一個更完整的線條時，卻發現輪廓更加模糊，它只能存在不經意的生活當中，過多的著墨便是宣告它的死亡。

二、指間路徑

樓梯扶手的存在，大概只有弱勢族群才能充分了解它的重要性。通往東海藝術中心的扶手又寬厚又結實，此外還設計了一個凹槽，讓使用者利於張開虎口，拇指得以深入凹槽裡受力，另外四指則沿著木質扶手順勢而下，我就在這狹窄的凹槽裡設計了〈指間路徑〉【圖十五】這件作品，沿著這個凹槽，我大約每隔五十公分的距離就在扶手的背面，設置一個可以觸摸的物件，在外觀上看不出有何異同，只有將手指伸進去，才能感受到（也只能容納一根手指頭），我選擇的物件有粗糙的、光滑的、硬的、軟的，有一些還要仔細分辨，才能判斷得出其中之差異。

視覺一下子告訴我們太多事情。它在這件作品中真正引退，我將訊息埋藏在路徑途中，有點像尋寶遊戲，或者走迷宮，只不過它簡單多了，只需要一根手指頭，還有一小段上下樓梯的路程。

小結

從第二章「觸」開始，我便不斷由外往內鑽，到了第三章「痕」，也重複著這個模式，這很可能是我作品的一個原型。

這一章所發展的內容，主要來自於童年對家的記憶，並循著地震所留下的痕跡、廢墟開始探索。從眼睛可以「看見」的痕跡，一路走進用心眼觀看的「看不見」的世界。過程中，意識到自己對視覺的依賴，試著體驗盲者的觀感，而導入對觸覺的關注。

從〈看見〉→〈看不見〉→〈進入原點〉→〈拭不掉的漬〉→〈指間路徑〉整個發展的焦點，雖說是一個從視覺到觸覺的轉移過程，但其中泛起一些細膩的微波，說視覺太簡單，說視覺也覺得不夠，那是由聲音、氣味、溫度……這些片段不斷交叉、流竄、相互作用而成的整合。

“廢棄的老房子”、“刺青”、“盲者”、“巢穴”、“咖啡漬”、“指間路徑”。這些浮在表皮上的線索，微弱地透露底下有呼氣、吸氣、有血、有肉、有骨頭、有神經、有人呼喚、有……的聲音，引領我進入表皮底下的世界。當我往底下的洞裡看的同時，隱約感覺到，有雙眼睛也正回望著我，不知道它究竟是什麼？是守護神？祖靈？惡魔？亦或是自己的影子？

第四章 夢的外皮

我喜歡作夢，不管是白天的夢或者是晚上的夢。我認為創作這件事本身就是
在作夢；夢是一種釋放想像的方法。

費里尼在他的自傳《夢是唯一的現實》中提到：每個人都活在自己的幻境裡，
可是大多數的人都不了解這一點，大家都只把個人的幻覺稱為「真相」。而他知
道自己活在一個幻想世界，並且喜歡這種狀態，痛恨任何干擾想像的事物。他認
為，藝術創作是一種人類的作夢活動，從事創意工作最重要的一件事，就是去接
觸自己的內在，把存於體內的想法問題帶出來。

他說：「對一個人來說，他的幻想要比實際遭遇更為神聖。你可以做個實驗，
如果你取笑一個人的實際遭遇，他也許還會饒過你，但如果你取笑他的幻想的
話，他是絕不會原諒你的。」

從閱讀別人的自傳裡，我隱約可以在其中看到自己的影子。當費里尼回憶他
的那些夢時，我會認為他也在說我。

我的夢對我來說都那麼像真的，以致於過了這些年，我竟弄不清：

**「那些是我的親身經歷？還是我的夢？」我只知道，只要我一息尚存，
這些記憶就都會說它們是我的。¹⁹**

阿蘭達蒂·洛伊（Arundhati Roy）在她的小說《微物之神》（The God of Small
Things）裡，有一段關於：一位午睡中不想醒來的母親，與她的一對雙胞胎之間，
微妙又精采的互動。

¹⁹ 同註 8，頁 22。

阿慕夢見一個單臂的男人，醒來之後，她的小孩以為她做了噩夢，因為她在沉睡中看起來很憂傷。

「我很快樂。」阿慕說，她明白在夢裡她的確很快樂。

「如果你在夢裡很快樂，那算不算數？」艾斯沙問。

「什麼東西算不算數？」

「快樂—它算不算數？」

她知道他的意思，她那飛機頭走了樣的兒子。

因為事實是，只有算數的東西才算數。

孩童的那種單純、不拐彎抹角的智慧。

如果你在夢中吃了一條魚，那算不算數？那是否意味著你吃了一條魚？²⁰

小孩提出一個很有趣的問題，夢裡的快樂算不算數？

在原始思維的世界中，夢與現實永遠是糾結不清的，他們相信在夢中所感知的東西。夢永遠被視為神聖的東西，是神為了把自己的意志通知人們最常用的方法，夢常常被認為是精靈的命令。

夢的外皮包裹著夢，就像眼瞼包裹著眼睛，就在每一眨眼之際，夢撫慰了無數空虛的心靈。

曾經有過的快樂，怎能不算數呢？

²⁰ 阿蘭達蒂·洛伊（Arundhati Roy）著，吳美真譯《微物之神》台北市：天下文化，1998年，頁267。

第一節 蜷曲被窩裡

一、無中生有

家裡儲藏室永遠堆著幾條睡塌又捨不得丟的舊棉被，我想起一位學音樂的朋友，說她不敢換被單，因為害怕碰觸棉被裡，一條一條像曬乾菜瓜布般的纖維。我仔細看那細密的線，看起來複雜的事物，其實也只不過是由許多單純的原素所累積而成的，就像一塊布一樣，是由一條條細線所織成的。剝開一層又一層的紗線，裡面塞滿了棉花，我將它拉出來看，竟有一種怪異的感覺，像從土裡長出來的蕈菇，又像出疹子一樣。

〈無中生有〉【圖十六】，無中生有，表面上聽起來很荒謬，怎麼可能無中生有？但是仔細想，宇宙的起源、一條河的形成，不都是無中生有的嗎？「無」中不會產生「無」，而「有」總是從「無」之中來。它是一個從「無」中來的一個起點，會召喚更多的「有」。

它看起來有點噁心，因為冒出一顆一顆不知道像什麼的球狀物，但不至於太噁心，因為它是柔軟細密，沒有威脅性的棉花。

棉被柔軟的特性，我將它視為一種軟雕塑，人鑽進棉被裡就浮現一個人形；放在椅子上，就騰出座位的空間，它是柔軟、彈性、善變的象徵，也是一處溫暖的窩巢，一個小小洞穴的意象，不僅是一個可以回歸的地方，也是作夢的地方，一層緊裹著「夢」的外皮。

這件作品受伊娃·海斯（Eva Hesse）【附圖二】的影響很深，她的生命與藝術是緊緊結合在一起的，從未分開。所以當我看見她那堆凌亂、鬆弛的繩子，有氣無力的由上而下散落下來，強烈感受到那是人的一種姿態，有如剛睡醒來的一頭蓬鬆的長髮。她喜愛乳膠、繩、布、等有機的、柔軟的材料，充分展現纖維本

身已具足的質感，讓它們自然垂吊著，隨意倚靠著，或者很舒服地平躺著，就像人的身體一樣，她用藝術展現自己的生命姿態。

她的作品像是從過去記憶中具體化的夢中物，也像是閣樓或地下室裡塵封已久又無法拋棄的東西。²¹

²¹ 侯宜人著，《自然・空間・雕塑》，台北市：亞太圖書，1994年，頁288。

二、木棉衣

木棉花朵凋謝後，掉落像羽毛球大小般的橙紅色花朵。每年的5月到7月，木棉的果實會逐一裂開，種子散放出來，此時往往造成綿綿白絮凌空翱翔的奇景。平地不會下雪的台灣，倒是給人一種關於雪的浪漫想像。

民歌時期的一首「木棉花」，唱進了許多人的記憶裡，也因此，木棉省了幾千萬元的競選經費，就當選為台中縣縣花，那一陣子，台中縣境內的政府機關、學校、公園等地方，都種起了木棉，連行道樹都改種木棉樹。所以到處可見它的蹤跡，去年開始有人在它身上大做文章。去年五月，我經過台中市民廣場，看見清潔人員用竹竿敲打木棉的果實，好奇的詢問之下才知道，原來當白皚皚的飄落一地的棉絮時，有人覺得很美，很浪漫；有人覺得造成空氣污染，危害人體健康，附近商家怕影響生意，尤其是小吃店更是怨聲載道，紛紛抗議要鏟除木棉，所以相關單位才會派人將結苞的果實打下來，不讓棉絮到處飛揚。也不知道最後誰輸誰贏？我向他們要了一袋木棉花苞回來，打開一看，觸感比棉花還要細柔，輕輕一撥，棉絮就飄了起來，苞囊裡還埋藏著數十顆黑色的種子，心想這個原產於印度、緬甸一帶的木棉，就這麼在台灣落地生根了。此後我開始到處收集木棉，用棉絮跟氣泡塑膠墊做了下面這件作品。

〈木棉衣〉【圖十七】，氣泡塑膠墊是跟助教要來的回收二手貨，原本空氣泡是用來保護作品，不致損傷。以前買玻璃罐裝的西藥，或是電器用品裡頭都會附上一片，我總喜歡用手指把裡頭的空氣擠壓出來，發出「破！」的一聲，覺得很有趣，可是等我擠完最後一顆氣泡，我發現那消了氣之後氣泡墊的樣子，就像一張皺巴巴的臉，短暫的快樂之後，伴隨莫名的失落感消失在垃圾桶裡。

我將棉絮塞入氣泡裡，它是一種非常輕盈的材質，保留部分棉花露在表面上，稍稍有些氣流的變動，衣服上的棉絮就會騷動起來，像服貼在人體上的衣服，

隨著呼吸作用而起伏擺動，看久了，會有一種不知是誰在緩緩移動的錯覺。邊做邊想，總會憶起以前擠泡泡的經驗，不同的是這一次，我小心翼翼的不讓泡泡破掉，尤其是在剪一顆一顆從衣服尾翼分離出來的氣泡時，一不小心剪到一丁點就會消氣，那裡頭的空氣變的非常重要。如【圖十七】〈木棉衣〉，局部。之後我必須先刺破氣泡才能將木棉絮和種子植入裡頭，原本消氣的空皮囊，又再度飽滿起來。

製作的過程中，棉絮比我想像中還肆虐的狂飛亂舞，輕輕一個動作就足以驚擾幾乎沒有重量的棉花，把它拋得老遠，這時我才領教到柔弱棉花的威力，綿密的細絲將比它重而結實的種子包在裡面，乘著風媒，安全降落、生根。

我將木棉衣看成身體的延伸，這件看似即將形成的華麗，卻又好像開始殘破的衣裳，是一個皮囊的象徵，氣泡就如皮膚上的毛孔，會透氣、呼吸；會新陳代謝、也會蒼老、死亡。

看著這件作品，會想起我那位生前愛漂亮的外婆，她甚至還有一頂假髮，別在梳著日本式包頭的髮髻上。外婆臨終前，我再到醫院去看她，已經不能說話了，頭髮變得非常稀疏，身上接著許多維生的管子，插入鼻子的管線，用膠帶黏貼在臉頰上，長期下來，我看見她臉上的那層薄薄的表皮，已失去彈性，隨著膠帶將她的皮膜微微剝離開來，產生一個和膠帶一樣大小的傷口，幾乎可以看見底下深紅色的真皮層。我的心臟開始一陣一陣的抽痛，感覺眼淚似乎是倒著流進身體，漸漸滿溢到我的喉嚨、鼻子，當時的感覺就像溺水。

最後一次見外婆，則是在她的喪禮上，她躺在冰冷的鐵盒子裡，透過玻璃可以看見她的臉，化妝師把她的妝補修得很好，看不出臉上有任何傷口，髮型還是以前日本式的包頭，塗抹著淡淡的口紅，幾乎跟生前一樣漂亮。

第二節 樹與時鐘

一、時間脫臼

在談〈樹與時鐘〉【圖十八】這件作品之前，我必須對這裡所說的「時鐘」之意涵，做一個解說。

據說，宇宙的時間並不是平順又連續的。粒子在時間上是可以同時前進又倒退，每個粒子都似乎依照自有的節奏在躍動，時間呈現一種「巔波」的狀態。

正如哈姆雷特（Hamlet）說：

時間已經脫了臼（The time is out of joint）。

脫臼是指骨節脫離，或產生斷裂的意思。表示時間脫離了正常的軌道，不再是順年代根據前後次序前進，過去、現在與未來被重新看作是一些共存的元素，在同一個時刻裡，一個時刻展開另一個時刻。脫軌的時間——純粹成爲一個變異，而不是穩定的連續線。因此，記憶不完全是關於過去的，而是關於未來，尋找未來的可能性，其實也是在追溯往昔²²。

生命之中有太多的插曲，而每天所發生的事就像撲克牌一樣，重複著不斷洗牌的動作。我對於時間的概念是很模糊的，常常想不起上個禮拜的某一天去過什麼地方？十六歲那年我做過什麼事情？牛頓的時間一分一秒地過著，對我而言，那是理所當然的時間，甚至是帶著警世意味的孔子的時間：「逝者如斯夫，不捨晝夜」。而當我在其中，發現一些有別於此，甚至全然不同的經驗時，記憶卻顯得格外清晰，那是一種屬於愛因斯坦的時間、屬於自己的心理時間，順應著自己內在的需求。

²² 引用羅貴祥在《德勒茲》，台北市：東大出版社，1997年。第一章「不合時宜」與西方哲學的危機裡之比喻，頁4-5。

當意識完全啟動並整理的時候，小時是以分的單位在流逝的，偶爾，幾秒鐘的時間則可以延伸為永恆的感覺。²³

就像一棵樹，它只跟隨著自己的節奏生長，擁有屬於自己的年輪軌跡。

²³ Robert Levine 著，馮克芸 黃芳田 陳玲瓏譯《時間地圖》，台北市：台灣商務，1997年，頁64。

二、拾荒

「習慣」對於人來說，有時候並不見得是件好事。之前對於創作已經養成一種慣性，用熟悉的材質，熟悉的表達方式，取巧的後果常落入一種閉門造車的死巷裡。也許是我將創作這件事看得太嚴肅，過分誇大其神聖性，或者有其它我不知道的原因，不知不覺，我總給自己在生活與創作之間畫上一條無形的界線；直到後來，就在我追尋它的過程中，發現自己其實一直都是從生活中找尋創作的依據，才恍然大悟，它對我個人最大的意義在於與生活的接合。（「拾荒」的創作概念，便是這麼來的。）這條無形的界線消失了，創作與生活空間就更寬廣也更自由了。

大概是從小生長環境的關係，在鄉下，童年是老老實實依附在土地上，人類用令人驚訝的速度不斷破壞這個生態，一直思索人與環境的關係，我用最薄弱的個人力量來關心這塊土地，希望將這個觀念延伸到創作的層面上，希望藉由此種溝通方式能傳達一點訊息，因為生物圈是一個整體性概念，我將樹與時鐘、自然與文化的意念並置，藉由「與」這個連接詞，思考彼此之間的相互關係。

記得小學教科書裡讀到一則關於「一束花」的故事，內容大意敘述：有一個生活懶散拉塌，不修邊幅的人，獨自住在一個房子裡，它的屋子很髒，沾滿油垢的碗盤堆在洗手台上，汗臭味的衣服散落在房間的角落，有一天，一個朋友送給他一束花，他端詳著這束花，覺得要找一個好看的花瓶，之後起了一連串的效應，他的家，他整個人都變了，變新、變乾淨了。

我聽說搬家，搬離一個地方會改變人的磁場，心念也會跟著轉變。在二零零三年十月初，我和先生搬進屬於自己的家，以前租房子就知道有一天會搬家，所以儘量不添購物品，直到搬家的那一刻才知道，原來要丟掉的東西還是那麼多，其中有部分是我失敗的作品，突然感到有些沮喪及悲傷，當然不是惋惜那些作品，而是我從垃圾堆裡驚見自己的貪婪與慾望。從此，我在作品的選材上有了新

的想法，除了畫布、畫框之外，我還能用什麼？何不就从垃圾堆裡找尋我要的，在其中有很多的樂趣，你永遠不知道會碰上什麼好玩的事，甚至有些作品是你在發現「一個空櫃子」的當下產生的靈感。

「拾荒」的概念—搬家後的新想法，讓我顧及到自己心理層面，使用這些拾荒而來的廢棄物，讓我心裡沒有負擔，希望從這些東西身上，找尋一點能量。通常都是用極簡單的方式，那能直接表現我想傳達的觀念。

〈樹與時鐘〉【圖十八】。是我對於撿來的這個櫃子的一些自由的想像。

馬格利特有段關於樹的文字敘述：

從地下往太陽生長，樹木是種快樂的影像。要感受這種影像，我們就得像棵樹般的紋風不動。當我們動的時候，樹就變成旁觀者了。它是我們生活中壯觀景象的見證，就算以椅子、桌子和門的型態出現也一樣。樹會變成棺材，消失在地下。當它化為火焰時，就消失在空氣中。²⁴

〈寄居〉【圖十九】。我在門前種了一棵有刺的植物，因為長得快，需要常常修剪，仔細觀察剪下來的殘枝，發現刺的作用不只在保護植物本身，那刺會越長越長，變成枝芽的部分延伸。我收集殘枝上的刺，移植到一把撿來的椅子上，那看起來就像樹寄居在椅子裡，開始有了新生命。

樹木在被製成櫃子、椅子之後，仍隱藏著它的熱力，我想將樹的形象還原出來，它穿透櫃子，樹的影像就像靈魂一樣攀附在已成為櫃子的軀體裡；時鐘原本象徵文化的意涵，在此，我將時間的刻度任意錯置，不再是順年代根據前後次序前進，不為任何人服務，也許跟隨著年輪的速度、也許跟隨著氣息的吐納。

²⁴ 同註 11，頁 35。

時間是屬於那個空間的。我將此件作品擺在樹林間，一個隱密的角落裡，無論樹以何種型態出現，它都不會忘了自己的節奏。

樹，隨著四季、氣候的變化而調節生息；人，也有屬於自己的內在時間，受控於機械時間久了，卻忘了自己的節奏。在一呼一吸之間、細微的情緒波動，一閃即逝的心念，所有身體的變化，都自有道理。這件作品乃是出自於內觀的省思，讓事物回復本來面目，對應自己的內在時間，與自己更接近。

有一件很特別的作品，是關於「樹與時間」的，令我非常感動：喬瑟夫·波依斯（Joseph Beuys）《給卡塞爾的七千顆橡樹》。這七千顆橡樹和石磚，任何人都可以把樹買下來，不是種在自己家後院，而是種在卡塞爾（Kassel）公共的空間裡，與人分享。時間在這個作品中被突顯出來，七千顆橡樹並非同時種下，最後一棵樹，在藝術家死後挨在第一棵樹旁種下，最後回歸到最初。其中用樹來象徵人的靈魂，樹等同於人的化身，藉由這種象徵性的認同過程，體驗生命的尊嚴。

種一棵樹、立一塊石頭是一種原始儀式性的實踐。然而邀請其他人在他之後繼續這種動作，也就是要溝通一種已經過時的象徵性價值，但這也是對未來的保證。²⁵

這個計畫根據藝術家的語言，是一個「對於所有摧殘生活和自然的力量發出警訊的行動」他的作品成爲一種生活態度的實踐，強調人與自然的深層關係，在遠離自然的都市裡，再度將自然植入，作爲一種公開的宣示，一種受環保意識啓發的人文關懷。

²⁵ Catherine Grout 著，姚孟吟譯《藝術介入空間》，台北市：遠流出版，2002年，頁139。

第三節 窗後的眼睛

一、影

在生活中找尋創作的樂趣恐怕要身體力行才能體會，最近在「拾荒」的創作概念下遊走，有一種踏實的感覺。

一次，經過一戶準備重建的房子前，看見一片木頭窗戶躺在敲落的紅磚塊上，我向屋主要了那扇窗，回來後在玻璃窗上，用墨汁畫了一些植物的影子，發現那就是我要的那種，若隱若現的透明感，畫錯了只消用抹布一抹，污點立即消失，難怪布希亞要稱它為「模範材質」，因為它實在有太多優點了。於是我開始穿梭在大街小巷，尋找廢棄的窗戶。爬山時無意間發現，立在一棵樹下的兩扇窗，細長的木框上了兩層油漆，長期風吹日曬下，乳白色油漆脫落，透出水綠色的底層，甚至裸露木頭本來的顏色，非常好看，我認為那是最高級的畫框。我高興極了，興沖沖的將它搬上車，沒想到，回來才發現有很多白蟻，趕緊刷洗乾淨，在屋外曬了幾天大太陽，白蟻才陸續搬家。

玻璃身上有一個特點，它不能摧毀、也不會腐爛、無色無臭，等等，玻璃是一個零程度的物質。因為它的透明性，建立了內外兩者的超越，提供了內外溝通的可能性，但它也同時安置了一個隱形卻又具體的停頓。因為外面的世界、自然、風景，藉由玻璃所造成的抽象化程序之助，前來隱約地出現於私密感和私人領域之中，它不能成爲一個對世界真正的開放。²⁶

然而我一直安全的躲在玻璃窗後的私密空間，發現自己的創作及生活的態度處於一種觀窺者的意識，渴望發現什麼，看見什麼，卻小心翼翼地不讓別人看見自己。

²⁶ 同註 5，頁 44。

窗戶意味著一個框架，區隔室內與室外，可以將自己隱蔽起來，安全地坐在屋內；又可以藉由窗口得知戶外的訊息，動靜全都掌控在窗的意涵中。

加斯東·巴舍拉(Gaston Bachelard)在《空間詩學》一書中引用昂利·博斯科(enri Bosco)的小說，風信子(Hyacinthe)裡一段：

一盞燈在窗口等待，而透過這盞燈，這棟家屋，也在等待。這盞燈就是象徵著綿綿無盡的等待。藉由遙遠家屋當中的燈火，家屋張望著，在夜間不斷守候著，保持警醒，等待著。²⁷

那棟家屋帶著它的燈火，變成一棟透過鑰匙孔、透過窗、正往外注視的家屋，它像人一樣張望著。

窗，就像一雙張望的眼睛，在黑夜裡發出微光。

〈影〉【圖二十】、〈樹影〉【圖二十一】，這兩件畫在窗戶上的樹影，不知道是要消失或者浮現，藉由窗的形式暗示另一個界面，將樹影畫在玻璃上除了取其透明與半透明的特性之外，當陽光透過玻璃照射在牆上時，原本是樹影的本身卻又產生另一個真正的樹影。

原始人認為影子是靈魂的象徵之一，為自己的影子擔心，害怕有人傷害他的影子，甚至害怕影子消失。他們對影子的知覺，如同對身體、人的名字、或肖像的知覺一樣，是神秘不容忽視的。

從小到大，聽過無數次關於影子與鬼的故事，一般人認為，鬼是沒有影子的，孩提時代，一群人常玩踩影子遊戲，誰的影子被踩到，誰就要當鬼抓人。影子是一種活著的訊息，生命的記號。

²⁷ 同註 14，頁 100~101。

二、巨大與微小

玻璃透明的特性使我聯想到，另一種形式的玻璃—顯微鏡及望遠鏡，另一個世界的入口。對於纖維的組織，肉眼看不見的世界，產生極大的好奇。當我在觀看的同時，便藉由這個入口，將自己縮小進入微觀世界，那是一個神秘與充滿詩意的場域。

蒙地牙哥（Audre pieyre de Mandiargues）所做的一首詩〈景觀裡的蛋〉，細緻地描述微縮世界裡的奧妙。

再貼近窗戶些，此際你正強迫自己別讓注意力因戶外種種而分散，直到你看見這些視像裡的核心之一，它們像是玻璃裡的囊腫，有時如小小骨節般透明，但大多數的時候是霧濛一片，或是捉摸不定的半透明，這樣的形狀總讓你想到貓咪眼睛裡的瞳仁。²⁸

這首詩，很接近我想呈現的的意象。

〈壓覺神經〉【圖二十二】是透過顯微鏡觀看下的一人指尖神經末梢，主司壓覺，雖然是處於一個神經最末梢的地方，卻又極為敏感與纖細，我將它畫在窗戶的玻璃上的原因，是聯想到生物課時，用來夾住細胞的那兩片玻璃，深被裡頭微妙又抽象的景緻所吸引。

〈粒腺體〉²⁹【圖二十三】，人類與生俱來就擁有許多能力，能夠自我治療、診斷、淨化……等，比如自律性的生命作用—恆溫現象，而人體動能的來源，主

²⁸ 同上註，頁 248。

²⁹ 國立編譯館主編(88 年版) 國民中學生物教科書 上冊，第二章 生物體的構造，第一節 細胞。
細胞需要分子供應能量，使細胞內的各種活動得以進行。粒線體則是一種將碳水化合物中的能量轉成 ATP 分子以供應能量的胞器。粒腺體的大小相當於某些細菌。它呈圓形、馬鈴薯形、管狀或絲狀，它們形狀並非一定的。當細胞內的化學情況改變時，粒腺體則生長並擴散，甚至與另一個粒腺體癒合並分裂為二。它具有雙膜系統。外膜面對細胞質，而內膜通常有許多深且向內的褶皺。

要來自小小的粒腺體。

一次偶然在電視上看到有關粒腺體的報導。我看見的粒線體好像會發光，呈短棒狀，並且不斷地做蜿蜒的運動，它會隨著環境條件改變而改變其形狀。生化學家推測他本身就具有活動的能力，被認為是所有細胞活動所需能量的主要來源，小小的粒腺體竟是動能主要的來源，就在我們的體內不斷癒合分裂，對我來說充滿著一種神秘的力量。

巨大源於微小，著名的「渾沌理論」³⁰(Chaostheory)中之「蝴蝶效應」(butterfly effect)³¹，就是最好的例子：一隻蝴蝶輕輕鼓翅，就能造成世界的騷動，在科學上對於混沌狀態的定義，是指在毫不相干的事件之間，內在潛藏著無形的關聯性。在混亂糾結的狀態之下，事物會自成一派脈絡；已經確定的系統中潛藏著無窮的彈性與變異。

一直以來，我的創作思緒總是跳來跳去，若將科學理論挪用在創作上來思考，倒也是不錯的參考，從中，我獲得更開闊的想法。

以不同的尺度來看，小至微塵大至宇宙，都可以自成一個渾沌的系統。

³⁰ 「渾沌」是指一種無序、無規、混亂難分的狀態。在有確定性的方程式中，渾沌隨時出現。這代表系統演進確定性中的隨機性，也顯示對初始條件的敏感依賴。「渾沌理論」研究從整體上看，系統具有穩定性，系統整體演化具有規律性；但從微觀上看，系統卻是不穩定的。

³¹ 蝴蝶效應(butterfly effect)是氣象學家勞倫斯(Lorenz)所提出，意謂渺小不起眼的事件或現象，在紛擾不可測的混沌中，可能會扮演具影響性的關鍵角色。例如在中國北京一隻蝴蝶振翅，會輕微改變氣壓，而這些擾動又將改變附近地方的氣壓，於是一傳十、十傳百傳開，一個月之後，會在德州引起龍捲風。

小結

「夢的外皮」包裹著夢，就像眼瞼包裹著眼睛，眼睛雖被包裹起來，它還是要往身體裡面看，也許是舊的病痛、傷口；也許是新的細胞、粒子。我雖以不同的三個小單元：蜷曲被窩裡、樹與時鐘、窗後的眼睛，分別論述，但往內探求的本質其實是一樣的。

“幻覺”、“真相”、“夢裡的快樂”、“棉被冒出的小白點”、“皮囊”、“木棉衣”、“椅子長出的枝芽”、“張著眼睛的窗戶”、“七千顆橡樹”、“拾荒”、“影子”、“貓咪眼睛裡的瞳仁”、“冰冷的鐵盒子”、“玻璃”、“脫臼的時間”、“顯微鏡”、“壓覺神經”、“搬家”、“會發光的粒線體”、“皮膚上的毛孔”、“透氣”、“呼吸”、“新陳代謝”、“蒼老”、“死亡”、“溺水”……。

可以列舉更多的關鍵字，它們有著微妙的聯繫，只是我無法具體說明，就像被我植入的泡泡，可以安全的蜷曲在洞穴裡，也可能隨著風飛騰起來，相互碰撞、發酵、連結、產生更多的泡泡。



第五章 結論

從「觸」的表層透露出來的病癥，循著線索往內探求；一路經過「痕」夾雜著視覺、觸覺、聽覺及多種感覺的整合；到產生許多泡泡的「夢的外皮」。每個階段的創作都是將夢實現的過程，只有經歷這些過程，我才能明瞭抽象的空想，被呈現出來的可能，以及被實踐出來的勇氣。

曾經，我追求英雄式的經典，在現代主義的羽翼之下，「為藝術而藝術」努力奮戰，只為了榨取所謂「純粹」的汁液。當我在畫布反覆塗抹之間，落入機械化的運作公式，創作原初的熱情與動力早已被消磨殆盡，作品回應給我的竟是痛苦和噁心的詛咒，所謂「風格」不過是我的硬闖出來的成就。認清了這一點，我才能更真誠的面對創作這件事。

在蘇西·蓋伯利克《藝術的魅力重生》中，我找到了一種不同於現代主義自我中心的價值觀和疏離態度的生態學典範。生態學的觀點將藝術放在一個較大整體和關係的網路中，使藝術與存在的整合性角色作一個連結。

新的重點植基在社群和環境而非個人的獲得與成就。生態學的看法並沒有取代審美的觀點，而是給予藝術功能一個深層的解說。³²

藝術不是一個封閉的系統，應將它放在整個自然與社會的大背景中，一如波依斯「社會雕塑」的概念，無形中將會產生一股提升、淨化的力量。

由「觸」、「痕」、「夢的外皮」三個創作階段交織而成的論述，每一個階段看似毫不相關，但它們就像生活中的插曲，或是記憶的片段，有如地層一樣，一層一層的堆疊起來，成為潛意識的一部分。地底下龐大而複雜的潛意識，則以一種無微不至的方法，滲透到我的日常生活中。

³² 同註六，頁8。

其中有很大的成分是來自於對精微生命的體驗。自己動作慢的個性，常常因為顧慮事情的枝微末節，而讓模糊了重點。也可能因為這「慢」的習性，讓我聚焦在那些浮游於生命中的微物。有人曾經熱心的告訴我，別把生命浪費在這些碎屑上。關懷這些微小的事物，對我而言，是對最卑微生命的一種尊重，並不是件奢侈品。

一截細線、一道痕跡、一條棉被、一扇窗都顯得微不足道，只有當這些元素放在生命的脈絡中，才能深刻被了解，並且成為生命的一部分。

論述永遠沒有窮盡之時，永遠都有故事可說，就像天方夜譚裡的姍魯佐德（Scheherazade）以永遠講不完的故事，來換取每晚得以自救的方法。使夢可以一直編織下去的力量，來自於蟄伏在論述背後的慾望——對創作的原始慾望。

參考書目：

侯宜人著《自然·空間·雕塑》，台北市：亞太圖書，1994年。

黃海鳴著《從「身體」到「城市」的閱讀》，台北市：台北市立美術館，2000年。

張愛玲著《流言》，台北市：皇冠文學出版社，1991年。

鄭金川著《梅洛龐蒂的身體與美學》，台北市：遠流出版公司，1993年。

羅貴祥著《德勒茲》，台北市：東大出版社，1997年。

《表演藝術》，台北市：國立中正文化中心，第二十九期，1995年3月。

艾倫·萊特曼（Alan Lightman）著，童元方譯《愛因斯坦的夢》，台北市：爾雅出版公司，1996年。

阿蘭達蒂·落伊（Arundhati Roy）著，吳美真譯《微物之神》台北市：天下文化，1998年。

卡羅·S·皮爾森（Carol S. Pearson）著，徐慎恕、朱侃如、龔卓軍譯《內在英雄》，台北市：立緒出版社，2000年。

卡特琳·古特（Catherine Grout）著，姚孟吟譯《藝術介入空間》，台北市：遠流出版，2002年。

Charlotte Chandler 著，黃翠華譯《夢是唯一的現實：費里尼自傳》，台北市：遠流出版社，1996年。

Cindy Nemser 著，徐洵蔚譯《藝術對話》，台北市：遠流出版社，1998年。

李維斯陀（Claude Levi-Strauss）著，楊德睿譯《神話與意義》，台北市：麥田出版社，2001年。

李維斯陀（Claude Levi-Strauss）著，王志明譯，《憂鬱的熱帶》，台北市：聯經出版，1987年。

迪克·赫布迪齊（Dick Hebdige）著，張儒林譯《次文化生活方式的意義》，台北市：駱駝出版社，1997年。

- 馬奎斯（Gabriel Garcia Marquez）著，楊耐冬譯《百年孤寂》：志文出版社。
- 加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍 王靜慧譯《空間詩學》，台北市：張老師，2003年。
- 伊塔羅·卡爾維諾（Italo Calvino）著，吳潛誠校譯，《給下一輪太平盛世的備忘錄》，台北市：時報出版，1996年。
- 伊塔羅·卡爾維諾（Italo Calvino）著，王志弘譯，《看不見的城市》，台北市：時報出版，1993年。
- 詹姆斯·施密特（James Schmidt）著，尙新建 杜麗燕譯《梅洛龐蒂》，台北市：桂冠出版公司，1996年。
- 尙·布希亞（Jean Baudrillard）著，林志明譯《物體系》，台北市：時報文化，1997年。
- 路先·列維 - 布留爾（Lucien Levy - Bruhl）著，丁由譯《原始思維》，台北市：台灣商務，2001年。
- 瑪格利特·魏特罕（Margaret Wertheim）著，薛絢譯《空間地圖》，台北市：台灣商務，1999年。
- 勒范恩（Robert Levine）著，馮克芸 黃芳田 陳玲瓏譯《時間地圖》，台北市：台灣商務，1997年。
- 蘇西·蓋伯利克（Suzi Gablik）著，滕立平譯《現代主義失敗了嗎？》，台北市：遠流出版，1991年。
- 蘇西·蓋伯利克（Suzi Gablik）著，項幼榕譯《馬格利特》，台北市：遠流出版公司，1999年。
- 蘇西·蓋伯利克（Suzi Gablik）著，王雅各譯《藝術的魅力重生》，台北市：遠流出版，1998年。