

私立東海大學美術研究所碩士學位

畢業製作論述

指導老師：詹前裕 教授

遮蔽的憶境

蔡寬銘的創作理念與風格



研究生：蔡寬銘

學號：G911412

中華民國 九十三年 六月

摘要

此論文的撰寫對於我來說是紀錄過程也是追溯記憶，從緒論的一首詩為開端，情感書寫與論述的穿插呼應，是我隻身面對創作後的承載，裡頭的人、事、物在我行經的路程上偶然相遇，擦撞出數以萬千的情緒、感覺的錯綜網絡，情緒是短暫的宣洩在繪畫與影像的創作過程裡，但激動過的餘想（我稱作感覺）卻一直延續在文字的溫度中，如同我使用顏料的方式汨汨漫流出一言一語，像自我獨白式的傾訴，我並不企圖讓理論牽著創作的步伐引領，反倒是此時的內在與某個學說的邂逅默契，在經過我意識的吞嚥後所吐出的養分，以「意識流」(stream of consciousness)¹的方式讓美學、哲學和我的創作呵成一氣，用極度自我的語法呈現這兩年的精采。

「遮蔽的憶境」為此論文的題目，一方面希望藉由撰寫來釐清關於人格特質如何舉足輕重參與我的創作，也透過過往學者的分析找到生命裡的共感，但在分析的過程裡竟也將記憶的部分帶入了創作當中，因此我要處理的除了我的當下情緒之外，還包含記憶裡的情境式景象，現在式混雜過去式，過去式牽動現在式與未來式，這樣複雜的紀錄與追溯不讓對象物定格，而是對象物遺留的感動在一種媒材使用時的全盤付出。

也因為要處理的感覺需透過媒材傳遞，終究要顯露於外，好比傷口揭露的背後是一種屬於自己強烈感知的痛覺，身體的擁有者永遠必須承受，創作於是成了我紓解與生存的管道，從頭至尾將沒有一人能感受別人身體的感動，這種不可取代性成了我創作裡無可取代也是唯一的特質，透過繪畫與言說將發生的事件再追憶的時間，於此刻無限的擴張，時間之於我是非直線向前進的，而是時間透過不同的時式不斷交錯所織起的廣大領土，我以我的方式訴說，以遮蔽、迂迴、斷裂的獨白方式。

我需要自我釐清，所以我透過研究分析抽絲剝繭；我需要自我治療，所以我選擇創作為我唯一的方式，當兩者都必須同時成為我的載體的時候，我選擇遮蔽，創作的方式也以層層包裹、層層遮掩的過程隱藏自我的衝動，表面遮掩的背後是真實展演的生命經驗，我僅僅以霧中瀰漫濕氣觸碰，漸漸聽見隱藏背後的騷動，欲言又止的姿態找到生命中的共感，與他者共享之。

¹「意識流」是用來描述現代小說（如 James Joyce 的《尤里西斯》和 Virginia Woolf 的小說），企圖將心靈內部狀態的內容和節奏，以一種未經修改的內心獨白形式轉換為文字。

【目錄】

| | |
|---------------------|----|
| 摘要 | 1 |
| 目錄 | 2 |
| 圖錄 | 4 |
| | |
| 第一章 緒論..... | 5 |
| 第一節 研究動機 | 6 |
| 第二節 表現形式 | 7 |
| 第三節 色彩 | 8 |
| | |
| 第二章 時間、記憶..... | 11 |
| 第一節 時間、記憶..... | 11 |
| 第二節 塔可夫斯基的影像時間..... | 12 |
| | |
| 第三章 碎裂人格 | 13 |
| 第一節 兩種語言 | 13 |
| 第二節 鏡像場域 | 14 |
| 第三節 鏡中，摩擦無以名狀 | 16 |
| | |
| 第四章 混沌天際 | 18 |
| 第一節 混沌 | 18 |
| 第二節 霧中記憶 | 18 |
| 第三節 嵐煙 | 20 |

| | |
|-------------|----|
| 第五章 記憶山水 | 21 |
| 第一節 記憶山水 | 21 |
| 第二節 山水殘骸，詠嘆 | 21 |
| 第三節 澤畔草長 | 22 |
| 第四節 流動，不確定性 | 25 |
| 第六章 結語 | 28 |
| 作品圖版 | 29 |
| 參考書目 | 48 |

【圖錄】

- 【圖一】蔡寬銘，〈黎〉 2002，水干、礦物、墨、絹本，90×100 cm.....29
- 【圖二】蔡寬銘，〈黎〉局部 2002，水干、礦物、墨、絹本.....30
- 【圖三】蔡寬銘，〈繫〉 2003，水干、礦物、墨、碳粉、紙本，130.3×162.0 cm.....31
- 【圖四】蔡寬銘，〈分裂人格〉 2002，水干、礦物、墨、銀箔、碳粉、紙本，120×120
cm.....32
- 【圖五】蔡寬銘，〈際〉 2003，水干、礦物、墨、銀箔、赤貝箔、赤口洋箔、碳粉、Gesso、
紙本，162.0×130.3 cm.....33
- 【圖六】蔡寬銘，〈際〉局部 2003，水干、礦物、墨、銀箔、赤貝箔、赤口洋箔、碳粉、Gesso、
紙本，162.0×130.3 cm33
- 【圖七】蔡寬銘，〈兮〉 2003，水干、礦物、墨、紙本，130.3×162.0 cm.....34
- 【圖八】蔡寬銘，〈幕〉 2002，水干、礦物、墨、絹本，100×90 cm.....35
- 【圖九】蔡寬銘，〈崖、嵐、竄〉 2002，水干、礦物、墨、紙本，90×150 cm.....36
- 【圖十】蔡寬銘，〈山、水〉 2003，水干、礦物、墨、銀箔、赤貝箔、紙本，73×331
cm..... 37
- 【圖十一】蔡寬銘，〈山、水〉局部 2003，水干、礦物、墨、銀箔、赤貝箔、紙本.....37
- 【圖十二】蔡寬銘，〈山、水〉局部 2003，水干、礦物、墨、銀箔、赤貝箔、紙本.....37
- 【圖十三】蔡寬銘，〈崩〉 2003，水干、礦物、墨、銀箔、赤口洋箔、碳粉、紙本，162.0×130.3
cm.....38
- 【圖十四】蔡寬銘，〈崩〉局部 2003，水干、礦物、墨、銀箔、赤口洋箔、碳粉、紙本.....38
- 【圖十五】蔡寬銘，〈燼〉 2003，水干、礦物、墨、銀箔、黑箔、赤貝箔、碳粉、紙本，260.6
×162.0 cm.....39
- 【圖十六】蔡寬銘，〈澤、擇〉 2004，水干、礦物、墨、銀箔、赤貝箔、碳粉、紙本，130.3×
162.0 cm..... 40
- 【圖十七】蔡寬銘，〈棘、戢〉 2004，水干、礦物、墨、銀箔、紙本，130.3×162.0 cm.....41
- 【圖十八】蔡寬銘，〈徊、懷〉 2004，水干、礦物、墨、銀箔、黑箔、赤貝箔、碳粉、紙本，
130.3×162.0 cm.....42
- 【圖十九】蔡寬銘，〈漫、蔓〉 2003，水干、礦物、墨、赤口洋箔、碳粉、紙本，130.3 ×162.0
cm..... 43
- 【圖二十】蔡寬銘，〈漫、蔓〉局部 2003，水干、礦物、墨、赤口洋箔、碳粉、紙本.....44
- 【圖二十一】蔡寬銘，〈漫、蔓〉局部 2003，水干、礦物、墨、赤口洋箔、碳粉、紙本.....44
- 【圖二十二】蔡寬銘，〈鏡、境、靜〉之一 2003，水干、礦物、墨、木本，60×60 cm.....45
- 【圖二十三】蔡寬銘，〈鏡、境、靜〉之二 2003，水干、礦物、墨、紙本，60×60 cm.....46
- 【圖二十四】蔡寬銘，〈鏡、境、靜〉之三 2003，水干、礦物、墨、赤口洋箔、紙本，60×60
cm.....47

第一章 緒論

四方體空間，黃暈覓得一處角落，
平靜的棲息。
午夜，冷寒透過手心告知三月的氣候。
僅是閱讀著……陷進紅色的單人沙發，
聽見，茶包
吸吮著奶水的貪婪，
附著白綿線溢出了飽漲的慾望。
油點木
夜裡，悄然延展白色的觸鬚。
疾駛而過
的引擎聲，劃過寧靜。
白煙輕聲裊轉……。²

² 這段文字是我在描寫書寫、閱讀及創作的一種狀態，紀錄在 3/14 的夜晚，自己的房間。

第一節 研究動機

繪畫究竟要表現什麼？繪畫的意義在於這一行爲本身？還是在於它的表達？每個人都有自己的解答。正是對這根本問題的不同解答才導致藝術上不同的追求。而且，沒有一個解答是普遍或唯一正確的。在藝術上沒有是非與倫理的判斷，於焉才投身這沒有終止的追求中去，不以爲苦。

我無意依附學說或理論來成就我的創作，就一個創作者來說，這不是他的工作，畢竟好的藝術作品不全然由背後理論堆砌而來，而是蘊含裡頭的思維與感動。我試圖找到自己獨特的藝術表現方式，因爲在現實生活中，自由總要受到社會的制約，唯藝術創作裡，才可能贏得自由，這自由又在於能否找到自己需要的表現形式，否則，自由也還是空談。

在二度空間構成的平面上，我用紙張、絹、墨、彩來進行創作，進而察覺使用這些材料創作仍有無窮的趣味，也還能傳達多重的情感，對於我來說材料的單純並非創作上的匱乏，反而如此，將我領回到生活中沉靜的狀態。材料的單純，有時僅是稀釋到似水濃度盛在碗裡的顏料遊走畫面的行爲，不論是平躺抑或是立起的畫面，皆因吸著大量氾濫的水分而飽漲、濕潤。平躺時，水會因地心引力的作用企圖滲到紙的背部裡去，滲透、乾了再滲透，乾了又再次的滲入，水在不停蹄的蒸發與再一次滲入的無數次接觸、交溶裡，架構起迷濛韻緻；立起時，水依舊會因地心引力的作用向下傾洩，有如傾盆大雨降臨，氾濫的水淹沒不設防的心境，大刺刺地傾倒，濕了又乾、乾了又濕、濕中再濕、濕了畫面的每一吋面積，濕到再也負荷不了任何顏料在上面的佔留，於焉作罷。

材料本身傳不傳統似乎不是使用的媒介年代傳承久遠的問題，有時只是作者與媒材之間所建立的默契，默契讓表達的過程能夠暢快淋漓地無所制約，盡可能將所感、所悟、所想、所思貼近，憑著當下的感動與記憶裡的人、事、物偶然的喚醒，其中紀錄的也僅是作者的主觀感知與喃喃心事的呈述。如何組織這散亂的思緒，還是任由思緒馳騁漫流在生活中的時時刻刻，其實我也說不清，也許面對我的創作這才是最誠實的面貌，創作之於我，就如呼吸與存在的關係，我對創作不另眼相待，它是我生活的一部份，對於我，它是紀錄吐嚙過的真實，是一種不得不的心理強烈需要。

我以研究所兩年爲我的時間單位，而論其中的變化、轉折也就顯得細微又含蓋在整體的概念中了。這兩年在生命數十載的光陰裡，可能僅是一段很短的曾經，可是當我正在面對的時候，期盼誠實紀錄其中發生的事件，以及處在大度山

上饒富詩意的環境，還有對人格特質的解剖與人際關係的觸張，在探尋自己與人互動的同時，又會回到幾乎封閉的狀態和肌膚以外的空間作感知，這空間的觸摸讓自己張牙舞爪的不安趨於穩定，空氣中所瀰漫的濕氣，凌晨機車坐墊上覆蓋的一層霧水，晨間、夜晚遠眺城市坐落山巒起伏前的蟄伏、等待，在與時間運行的軌跡當中，雖然我暫時設定兩年為我的單位，但是普魯斯特³的思考方式讓這段行程無限綿延、擴張，版圖從東海的經驗出走，再與二十多年的生活撿拾、拼湊起無邊無界的不期而遇、與咀嚼再三的縫補生命過程中的失落與圓滿。

第二節 表現形式

在表現形式上，想達到空間的深度，並非來自那現實觀察的景深，而是內心視象的縱深，它似乎有種透視感，卻並不符合有焦點的透視法，也並非是多焦點。當我固守某個內心的視象，發現所謂遠近是游移飄忽不定，好比一部攝影機橫在暗處拍攝時，自動調焦的鏡頭總轉動伸縮不已。當閉目潛心內觀這種有時出現的景象時，它浮現眼前，無遠近之分，如何將這種內心的視象捕捉到畫面上，又不訴諸對實體的透視法，是我企圖在繪畫中表現的。

我將內心的視象處理為不同的層面和不同的視角，又似乎統一在同一空間中，把不同層次的空間造成透視感，構成一個不作分解又合為整體的畫面，並不遵守透視法，無焦點或焦點散漫，但又造成景深，描繪的景物在內心不明何處來光下顯現，我有意為之，把這內觀的景象變成為畫面。

創作是我經驗過的生活手札，很直覺，很即時，其中有許多無法預期的驚喜，運用非常個人式的喃喃獨白，企圖宣洩裝載滿腹的牢騷，紓解被牽動漣漪的情緒。將創作這件事作為治療的一種方式，其中每一個過程都成為歷歷在目的紀錄。

情緒記錄著當下，我的觸動也在在反映筆的來回動勢，與紙張的接觸施力多寡，來來回回的過程把紙的纖維填滿，情緒是滲透到裡部，甚至是力透紙背，感覺就好像對身前的花感到一種悸動時，企圖將它紀錄在紙張，但又不願此花僅是停留在紙張的表面，僅是被我描繪上去，於是我將這朵花「種」進紙的網脈裡，不願它的凋零只為膚淺的擁有。

情感被我種進畫裡去，傳達一直以來企圖證明自己存在的方式，我不希望花

³普魯斯特是二十世紀文學史上獨領風騷的人物之一。將近一世紀以來，他的代表作品——《追憶似水年華》，不但深深影響了 20 世紀初期的重要作家，如喬伊斯、吳爾芙、T.S.艾略特與亨利·詹姆斯等，更不斷在心理學、哲學、藝術上被提及與延伸討論。

的美麗只是被停留在表象的顏色構成，我所深深寄望的是花所賦予的那份無以名狀的感動，這種感動不單是外在形式的搶眼，多是存在內部那份純然觸覺的躍動，好比觸摸花瓣茸茸的質地，所以我利用生紙將顏色吸附到裡部，有如撕開真實的花瓣後依然透出的飽和色彩，在罩上一層薄霧後，依稀將底層的景緻迷濛後與觀者建立一道距離，隔霧觀景成了我述說情事的方式。

其實過程裡是無時無刻互依互疊的，有時因為視覺所見產生共鳴，進一步醞釀發酵為感動情場的能量；有時因為觸覺的感動就能讓全身的神經系統大為運轉，將全副精力投身其中，不以為苦；有時甚至是視覺的來電引發觸覺的慾望，希冀在眼睛的滿足之餘獲得靈肉進一步的佔有，進而在佔有的版圖裡任由自己宰割、遐想，讓雙方得到靈魂與肉身的雙向滿足後，昇華；或是經由觸覺進入體內，經過傳輸把酥麻沁涼的汁液由脊椎直衝腦頂，再化成無我境地，義無反顧的直搗核心，俯衝畫面，進而兩敗俱傷，在交融中開滿繁花。

情緒挑動了生活的步履，於是我選擇以水為中介的膠彩為創作的媒材，因水的流動、不易捉摸、滲透與擴散與膠彩中把顏料還原到最接近材質本身的特質，運用起來也就相對的較自由。許多的畫材都是彩料與接著劑的相互混合，但因現代科技的力求簡便，使得調和過的顏料垂手可得，更何況裝在鉛管裡的顏料已是琳琅滿目，即便如此，我依舊在尋覓的過程裡願意多花一些時間找回我和顏料之間的可能，雖然會碰觸到礦物與膠之間的調和過程所產生的困難，也常因膠的比例多寡產生失敗的經驗，不過也因為這些經驗，把我對於此媒材的情感更進一步拉近，它已非我不得不的唯一選擇，而是遇臨千萬選擇下心甘情願的寄託。

作畫的行進間，總是伴隨大量的水盡情遊走，總是企圖尋找自然界中霧氣裊轉的動態，我的毛孔為那沁入心扉的涼意而張著，感受著愉悅、忘我、神遊的無所拘束。

念研究所的期間，總趁著晚上的空閒，挾著午夜的月色，在東海漫步，沒有距離的壓力，伴著涼風、凌空而降的露水、瀰漫潮濕的空氣、與三五友人的話語間，那些白天理性的矜持與緊繃的思路，似乎因水氣的飄動而使得情緒也跟著騷擾起來，騷動在靜謐中，感覺附著濕露，彼此化開了，夜色是我頃刻間所擁有的全部慾望，汨汨漫漫地淹沒了理性所架構起的堡壘，直到次日的重建。

第三節 色彩

內觀心象，色彩瞬息變幻，很難論定，通常灰暗不甚分明，我於是使用墨色，墨對於我來說，它褪去了時代的包袱，只單純回到材質，利用墨本身溫潤的色澤

與細緻的質地，當筆觸動紙張的那份和諧將墨與水滲入紙裡，墨的顆粒分子沉到紙的內層，這樣的過程之於我來說是重要且具有意義，薄塗敷彩的技法呈現情緒反復層疊的累積，紀錄時間的行走，藉由過程穩定撫平自己，就像敷在裂痕上的藥膏，治療本位，殺死敵方，重新組織另一個看似全新的表象，其實裡部盈充的累累傷痕，遍野傾頹、碎瓦殘片，浮影腦海的影象與色彩串聯起黑入黑出的記憶片段，黑中無窮無盡無疑是適合作為記憶裡灰暗不明的載體。

黑，是深不可測的海洋深處不見天日的砂岩生物，是宇宙的黑洞空間，不斷吸引著物質流向它，就像畫面上不斷吸吮的星辰微子(雲母)進入我的思維一般，我無法掌控微粒流動的去向，如同我不能控制流動的慾望，因此黑的一團混沌中，在陰陽兩氣調和的狀態下，水與墨、墨與紙、紙與雲母的不停堆疊與滲透間，展演在屬於我的慾望舞台，將說不出的情感藉由繪畫撫平之。

也因此畫面與我產生了非常細微的情感互動，故我稱那有限的平方為我孕育生命的有機體，這樣的感覺很難用文字清楚傳達，就如未懷孕過的男人無法經驗女性在身體內與另一個生命體共存的維繫，白色的畫面同樣與我有一種獨然的默契，他等待我的發生，我期待發生在它身上的那種戀愛關係。

另一主要色彩—雲母，是無窮盡的黑裡不斷吸附的粒子，扮演浮動的生命樣態。與一般礦物顏料不同，雲母與墨都屬於比礦石輕的材質，透過不停的敷染，如染織的過程，白紙轉黑，雲母卻留存表面，形成薄膜般的隔閡，形如曦際瀟灑的霧靄，穿透曦光朦朧，紅銅色雲母和著淡墨在每一次的擾動間，在光線微量的折射下翻滾，艷光粼粼；帶冷光的雲母和著濃墨，似暮夜冰刺的露水，不知何處依著晚風進入呼吸裡，自在游竄。

黑色、潮濕、自我摸索的過程裡，珍康萍的電影《the piano》運用了這三元素為電影的語言：黑色象徵著與外界隔絕的自我封閉；水象徵著主人翁艾達的強烈意志與情感的萌動。在鋼琴的琴鍵交易轉變為電腦鍵盤的指尖傳輸過程裡，我們一樣在摸索互動的可能，透過琴鍵、電腦為媒介表露心跡，與對方有了慾望碰觸，電腦鍵盤因為人類的感情索求產生網路性交的功能，即便網路的世界是你我隱藏背後的匿名身分，也因為匿名的特性使得人格裡的多重角色可以任意發揮，但那些透露出的面貌非憑空捏造，它們遞出了想望、渴求與無奈。

張小虹寫《自戀女人》有一段文字這樣形容著艾達：

黑色的艾達沉默地接受郵購新娘的命運，白色的艾達在海天一色的沙灘盡情地彈奏飄洋過海的鋼琴，而她的出走便是從那維多利亞禁慾時代層層包裹身體的衣裳裡、黑色褲襪上的小破洞開始的。在鋼琴與身體的交易中，性愛啟

蒙由視覺轉為觸覺，由窺視而爬行，由腳、手、肩、頸而裸裎相見，萌動的慾望，步步逼近、步步撤退，有女人戰戰兢兢的欲拒還迎，有男人躁動不安的敏感脆弱，鋼琴的交易折射了單刀直入的性愛需索，以便在曲折幽微處步步為營。於是音樂如潮汐、波浪，狂風驟雨的聲音成為心緒與慾望的韻律，而深情沉默的鏡頭，拉近推出，左右搖移，則是另一種山搖地動的心靈節奏，尤其是鳥瞰鏡頭的盤空而下，一心探索翻轉生命的各種樣態。黑衣長袍的女子背手凝望，想像飛越莽莽叢林，斷翅的天使在雨中躑躅，天地愀然，這一幕幕細緻的寫情寫景，是一種沉默的美學、自閉的感性，一種移山倒海的倔強。……而在黑水深海的超現實墳場、潛意識的幽閉盡頭，仍有身懸浮水、腳繫鋼琴的女人，執著她千古不變的沉靜與倔強。對她而言，生命掙扎的不是走出自閉，而是以自閉為唯一出走的方式。⁴

創作掙扎的不是走出自閉，而是以自閉為唯一出走的方式。

⁴ 張小虹，《自戀女人》，台北縣：聯合文學出版，1996，頁 111~112。

第二章 時間、記憶

第一節 時間、記憶

在科學家眼中，時間是絕對、線性的向未來延展，然而在愛因斯坦提出相對論後，不但打破了這種時間的絕對性概念，時間於是成了測量宇宙的維度，時間／空間、能量／物質也成為某種動力的狀態思考，時間絕對不是某種抽象性的命題，而需加入空間、具體質量的變化，而成為動態的思考樣式。面對時間，每個人都有屬於自己的測度，這依賴於他在何處，並如何運動。塔可夫斯基說：「時間或空間兩者都不存在於人類範疇與它相關的事物之外。」換言之，時間也就成了每個人的自我宇宙測度，它必定是因著人們不同的運動法則而脈動，而每一段載了某種時間的流逝、消耗或延展，也召喚了觀者以自我的生命經驗與之共鳴。生命軌跡中細微的情感質量變化，也形構了不同的時間宇宙。

我選擇了二度平面的形式作為我情緒的載體，繪畫與文字成為這載體的外顯容貌，其中承載了關於二十幾年的生活樣態，這些歷史的紀錄轉換成屬於我腦海中的記憶島嶼，這些島嶼會隨著時間的行走幻化，無論是島嶼上新生的生物或海底沉積的砂石，我的記憶總以不同的姿態在時間的橫向行走下潛行著，時間以緩慢的潛行對應我肉體的感知，除了制式的在每一刻敲響外，透過把偶然放在不同情境的巧合裡，自然發酵成回憶裡的時間與記憶，我的選擇又在時間與記憶的包圍下在二度平面場域裡發生新的可能。

但也不是所有的記憶都會轉化成一段令人反復吟詠的回憶，一些斷簡殘篇的事件或故事在很多時刻都會以藏匿的暫時消失來滿足遺忘，遺忘或許是人生存下去的痛苦解藥，但此時此刻我選擇紀錄，留下最真實的經驗，試圖在它們遁逃的離開前抓住些什麼，如果真能抓住些什麼的話。

每次與記憶的邂逅揭示了我當時的感情索求，一些情緒上的記載，與過去記憶的邂逅，甚或當下的景象所喚起的回憶中的某些時刻，再因回憶裡的某些時刻串聯起的其他片段回憶，腦中的思想脈絡無止盡的交錯、發生撞擊，現在式混雜過去式，過去式裡又包含過去完成式，途中又插進未來式的期許，因此畫作與畫作之間存在著非線性的關聯，之間的碎裂更真實貼合內在狀態，也因為生命的難以捉摸，所以創作對我來說無法計劃，隨著情緒帶動創作的過程也就成了我作品的特質與我創作的方式。

第二節 塔可夫斯基的影像時間

塔可夫斯基作品中最為人稱頌的影像詩學，正源自於他對時間的描摹。在他的作品中，總是讓觀者清楚地意識到時間的存在，一秒鐘的流逝，在枯葉飄落，在水面漣漪波紋盪漾，在一聲輕杳的喟然歎息聲中。如果說時間是有質量的，那麼塔可夫斯基藉影像所形塑的時間質量，可說是最巨大的存在。

於是，反映於作品中，我們看見了影像中物件本身的實際質量即成了最巨大的存在，用以見證、描繪時間。簷角淅淅滑落的雨滴，窗前微微飄動的布幔，斑駁枯舊的牆紋肌理，泛黑鑲飾的古舊鏡框，水面下水草的婉擺輕搖，所有細膩的細節描述不但在時間流動中被意味深長的凝視觀察，也在豐厚了影像物質環境的同時，在自然的生活映像中成為時間的具象表徵。所有紀錄於畫面中有形物體的細節觀察，讓人彷彿可以觸摸到懸浮於影像中最細小的空氣粒子，以及它們在自然時空中的移轉、顫擺、游動，或許就是電影中物理質量的具體展現，而這種物質本身巨大的存在感，也成為塔可夫斯基影像風格中最重要的一質地。

敘事內的心靈探索固然是感動人的主要架構，然而這種呼應於敘事外的、更本質的血肉形塑，讓形式在不強說的同時，也具有更厚實的意喻。在塔可夫斯基的電影中：

伊凡冰冷殘酷的現實生活和宛如夢境的母親記憶，過去和現在的時空並置，讓《伊凡的少年時代》在心靈與現實的對辯中無言地訴說戰爭的殘酷；脫離地球軌道的太空站上，《飛向太空》中的太空人對抗的不是滯著黏液的外星生物，而是記憶底層的思念與情感；而《潛行者》中的「恐怖區域」根本就成了潛意識與慾望的活動場域，脫離經驗法則之外，直接與靈魂對話。⁵

這樣的時空宛如存在於每個人心底的幽冥之境，過去／現在、記憶／渴望在此交織成一片時空的混沌，它不僅僅是電影中隨著人物、敘事的劇情發展，簡單的影像表層下，藉由時間的具體形塑，塔可夫斯基更想觸及的，在於心靈深層的活動狀態。

每個人都有他面對時間的方式，而且時間會因不同的心境產生不同的測度。時間往往除了鐘錶秒針機械性的運走之外，還蘊藏事物的內在節奏，因為時間不會相同的出現同一刻，每一刻的過程都烙下不可抹煞的跡痕，即使想要除去身上某個時間所燒下的刺青，即使以換膚的方式將身上烙下的刺青完全剔除，那些存在過的圖紋依舊以一種視覺不可見的方式存留，我的創作就是捕捉那可見與不可見的生命體驗，因為畫面存在過的景象不會因為洗去與覆蓋的過程而消失，僅以另一種幻化的姿態完整我的知覺和感覺。

⁵ <http://iwebs.edirect168.com/main/html/filmism/218.shtml>。

第三章 碎裂人格

第一節 兩種語言

<黎>【圖一】【圖二】，低調的色彩，左右側被分離又分割的人體如堅厚、敦實的黑石般坐落在逆光下，僅由中間的懸浮細小的空氣粒子去架起若即若離的疏離與欲語還休的姿態。總以為掌握了語言的本質，透過媒介的傳遞，思想與情感融入語言的內容本身，傳至對方的思想網脈。<繫>【圖三】畫面僅僅是線與線的交構，這些線條獨立而生，自在纏綿，好似我們身體內藏的血脈、經絡，在撥弄雲靄間，覓得一處桃花源，即便沒有飄然落下的瓣瓣詩情，也還落的把酒言歡的對月高亢。

語言脫離我們思想主體的掌控，被客體的邏輯轉化、解讀、重列、建構著，隻言片語不再僅僅是我 / 主體所能駕馭，溝通由此而生、誤解由此而生，分割纏繞我 / 主體想說點什麼，但欲言又止戰勝了言語，細微動作給了情感依託，給寂寞靈魂愉悅的一首情歌。管道，其實背後述說的不也是空虛的填塞，探求的不也是單純的渴望，再絢麗的華裳也掩蓋不住寂寞的窘態，可能一個季節的記憶喚起了人一些共通的經歷，也許秋天，也許是四季中的某些時刻，也許在秋季俯身撿拾落葉的經驗，在秋天的記憶裡，在平行線運行的末端或許有共通的經歷在喚起我們對於秋天的記憶。

德勒茲的見解中，每一個語言裡頭，又都包含兩種語言。第一種是溝通性的、資訊性的、再現性的。換言之，這種語言的最大作用是擔任一種中介的角色，把人類的思想，透過它的系統結構傳遞出來。文字或者說話，是一種手段，最終以思想或意義內容作為目的。第二種語言則強調表達性多於溝通性和資料傳遞性，它的存在很多時並不以再現思想意義為重任，有時甚至視本身的存在為終極的意義，而不再扮演媒介的角色。這種語言打斷了「以文字作為手段，以再現思想內容為目的」的傳統邏輯，呈現了一種模糊、曖昧的狀態。第一種語言稱為「理性的語言」，是一種合乎日常生活規律、屬於社會公眾的語言，是科學的語言。第二種則被看作是「非理性的」，超乎通用邏輯的常規，沉溺在夢幻、私人的隱蔽領域之內，只能說是詩的或文學的語言。這種對立性的劃分，並不見得完全合理，更加不可以視為絕對，因為兩種語言之間其實有很多「妥協」，互相影響及滲透。⁶

⁶羅貴祥，《德勒茲》，台北：東大圖書出版，1997，頁 51。

語言在模糊、曖昧的狀態，存在著一種不確定性的朦朧空間，這種不確定性讓作者呼吸，也給觀者思想馳騁的寬廣性，藉由感官、透過知覺，在游移地帶找尋彼此感知的頻率與呼吸的節奏。既然語言也經常脫離標準的文法而與傳統的語言學作抗衡，在理性的監控與道德倫理的壓抑下，往往這些禁忌的慾望會悄悄潛入意識鬆懈的頃刻，透過公眾的笑話，在規律秩序底下得到自由與解放；透過夢境，證明我們認知的主體何等薄弱、不堪一擊，另行編織一個認知邏輯以外的文本。

第二節 鏡像場域

人格除了平常我們熟悉的面貌外，在夢裡、在意識失去控制時，那些不經意的行為竟冷不防的浮現，彰顯人的脆弱，僅從鏡面及別人眼中拼湊起自己的樣貌，如同〈分裂人格〉【圖四】所呈現的不完整身軀，在真實與幻境中尋求自我。其實我們的視角是看不到我們身體全貌的，必須經由鏡子的反射，一個關於我們身體的印象正被逐步建構著，但終究無法窺視關於自己整體，畢竟背影還是留給另一個鏡子作為關照。

鏡子裡的空間是個無地點的地方，是個虛構的地方。但在此面鏡中，我們卻看到了不存在於其中的自我，處於那打開表層的、不真實的虛像空間中，人就在那裡，那裡卻又非我之所在，鏡像提供了我們能在缺席之處看到自身；這是一種鏡子提供的虛構地點。而從這種鏡像空間的狀態，亦即從鏡面的彼端，我們往往會發現了自我現實所在之處的缺陷與不完美，因為我們在那兒看到了自己。從這個凝視起，就從一個鏡像空間的狀態，我們因之回到自我本身，並在現實所在之處重新建構自己。而作為一差異地點的作用：當我們凝視鏡中的自我時，它使人所在之處成為絕對真實，鏡像空間和週遭所有的空間相連，同時並存卻又絕對不真實。但就鏡子確存於現實而言，鏡中的空間是一種「差異地點」，這些鏡像地點絕對異於其所反映的基地，並因它們與完全虛構的地點之差別而稱之。⁷

鏡中的深度是不真實的，如同畫面投影的自身輪廓一樣不真，但畫面裡的種種卻是即時映照情境當下的存在，所選擇的手段無疑是遁入虛境，也無疑是一種赤身裸體的反彈，經由畫面的反射觀看一場以自己為主角的展演。

〈分裂人格〉【圖四】反映出皮膚是敏感的，它在被利刃劃開的時候，滲出

⁷ 顏忠賢，〈影像地誌學〉，台北：萬象圖書出版，1996，頁96、97。

了鮮紅的汁液，痛覺總是遲了一刻到來，甚至有時我們的恐懼是來自映入眼簾火紅強烈的視覺，昏眩與難過使我們把全身上下所有的知覺神經集中在那小處的傷口，這是一種選擇，一種自溺的痛楚，也是我們意識裡隱隱鼓吹的一種勝利；它同時也可以是無比歡愉的享受，在情人的耳際間私語，言語只不過是強加的裝飾，空氣在耳際與吐納發聲之間流動的氣流澎湃，距離再也不是我們平常認知的度量，飄動、游移在耳邊新竄出的毛髮磨蹭耳後與耳垂之間，電流在手臂與手臂、皮膚與皮膚、毛細孔與毛細孔、汗毛與汗毛間騷動，那接近與觸摸的兩人相處地帶，就好比生理調配的蜜液，塗抹敏感神筋末梢的甜溺，此時此刻連苦藥都甘之如飴。

最後，呈現作品之樣貌，也非創作過程中的預期姿態，肉塊是被我手術掉的人體殘骸，可是支離破碎的團肉仍溫存著，吸附對方的身體暖化冰冷，假設那曾經觸碰過的體溫能永保新鮮的話；假設那掐入心坎的佔有慾能昇華泛紅的痛覺，或掐落擠壓因興奮緊縮的乳頭細胞的話；假設身軀的瓦解與殘殺能揮去曾經沾染的氣味與髮香的話；假設刮去口腔壁所有黏膜細胞能洗除曾經存留口中黏稠的體液的話；假設切下耳垂能夠將吻一輩子封蠟而不消退的話；假設手腕密合的刀痕有忘卻恨意擾攘的血液噴張的話；假設藉由塗抹粉嫩透紅的肌膚能喚回在熱浪席捲下，交合推移的過程裡的話；假設……

欲語還休導致強烈隱藏另一些的自己，一些人格中或多或少認識的性格。在適當的時候它們會相安無事的相處，就像蟠踞自我鎖在堡塔的安全封閉裡，很多時候它們會重疊，就像數張賽路片的影像疊合，接合的不那麼完整但也還認得出，少了一張或兩張也還看的出輪廓的自己。可是鏡中的恐懼經驗會把依存的彼此撕裂得血淋淋，因為拼湊撿拾的生命厚度除了內化成我們身體裡的一部份外，還有很多在視覺的囹圄吞棗收納入意識底層囤積，作夢會是其中的一種紓解管道，可是意識底層的排列總是不如預期的宣洩，意識中的理性也不如估計的多與完整，因此探索自我的過程蒙上了神秘。

——偶爾，我站在海濱望著一碧如洗的無垠天空。在我腳下，一艘金色大船於清晨海風中飄揚著多色旗。我創設所有慶典，所有骨牌，所有夢想。我試著發現新的花種，新的星座，新的果實，新的語言。我確信獲有超自然權力。好哇！

我應該埋葬我的想像與回憶！一位藝術家與激昂演說家的光榮！⁸

⁸ Arthur Rimbaud 著，莫渝譯、導讀，《韓波詩文集》，台北：桂冠圖書公司出版，1994，頁 135~136。

第三節 鏡中，摩擦無以名狀

<摩擦，無以名狀> 【圖五】【圖六】【圖七】

探索自我應對莫名壓力的渲解，
表面張力為的不過是微風輕拂草間窸窣留下的喟嘆，
樹梢、天際在領帶、公事包的文明版圖入侵，拒絕該與不該的慢慢遠離，
進入泛白的影像畫面。
白色的桌面、白色的餐盤，飲食間突如其來的整容，下意識把餐盤擦乾淨的舉止；
白色的浴室、白色的泡沫、身後逆光的十字架剪影，
一場儀式背後的神聖價值，吟詠、淹沒在煙灰滔滔裡。

這部影像作品主要呈現劇中人物生活的某些狀態，投射自我人格於劇中人物的外顯舉止，將影片分成三個主要段落，由普契尼的歌劇<親愛的父親>揭開序幕，一人獨自拎著公事包，身著領帶與西裝褲，踏進夏入秋的草叢中，步伐在叢草間響起乾澀窸窣的摩擦聲，走向遠處的一片林，從聳立遠景中央的樹擦身，背離右方水泥大樓叢林，這一段色彩在淡入淡出之間宛如夢境般，是想望，亦是真實的景致在東海牧場發生。第二段主人翁在餐廳用餐，使用刀叉切割著白色餐盤上的牛排，片段出現磨擦汽球表面的聲音，突如其來切斷用餐中的畫面，影射內在層面的壓抑，與外在拘謹的行為呼應，在壓力的臨界點徘徊。第三段在一間泛白的浴室裡，鏡子反射出人物的動態，鏡頭拉近嘴部特寫，牙刷進出口中的白色泡沫，曲終，人物整裝離開了有十字架剪影的空間，藍色汽球爆開，火山熔岩噴發，火山灰滔滔翻滾。

<鏡中> 【圖八】

片頭的一段文字：「時間是一種狀態，其中的烈焰正是人類靈魂元神存活的所在。」~塔可夫斯基。

有別於<摩擦，無以名狀>，<鏡中>更清楚的意識到時間的存在，影片中使用長時間的凝視停留在一個物件上，或透過長鏡頭定攝一個景，在鏡頭不動的靜、鏡內木棉樹梢在風中顫搖的動，構築了屬於自我內層意識、屬於物件引發的記憶與追尋的情感厚度，在時間的長度中延伸、強化、凝聚。

《鄉愁》裡流落異鄉的哥查可夫，手捧著閃爍明滅的微弱燭火，小心翼翼地橫越頹圯荒蕪的溫泉水池，從銀幕這端到那端，隨著燭火的移動，影像建構

了另一個流動的時空。閃爍燭火的「動」，和緩慢到讓人幾乎感覺不到它的移動的鏡頭搖攝的「靜」，就在這一個長鏡頭內，塔可夫斯基以框架內外的動、靜為座標，構築了屬於哥查可夫、屬於影像本體的時間宇宙。⁹

<鏡中>的一段文字：

薄暮的清風裡
顫搖的橘色九重葛，
婆娑於簷角與樑木的滄桑橫立，
修補過的漆色遮掩不住數載的時間在容顏上的行走，
陽光不再強烈，
隔著空氣的微微涼意
向鋪了紅磚的迴廊地面，倚落慵懶。
九重葛總是晃開了那一抹斜陽，
讓人在暈黃的晃動裡，
陶醉，
白色 POLO 衫映出初春的顏色。

<鏡中>，橘色九重葛的輕曳，簷角與樑木的滄桑橫立，皆用以描摩時間。在塔可夫斯基的電影中，簷角淅淅滑落的雨滴，窗前微微飄動的布幔，水面下水草的婉擺輕搖，所有細膩的描述在時間的流動中被意味深長的凝視觀察，於生活映像中成為時間的具象表徵。

對塔可夫斯基而言，電影的本質就是「時間」，透過事實的具體形塑，電影中的時間彷彿是真實時間的鑄形，在人物的移動，在具體物件的形態中，影像、時間、以及與時間牢不可分的物質世界共同構成了電影的藝術。¹⁰

在「風中」、「廊中」人物行進間的跟拍，與<摩擦，無以名狀>中主人翁行走在秋天枯乾的草叢裡，對比幾乎長時間不動的鏡頭，呈現人物的主觀意識，兩個身穿白色 POLO 衫的青年象徵了兩個分裂的人格，在「鏡中」重疊為一，在「廊中」偶遇擦身，兩個身體行進帶起的氣流輕拂袖襬，最終兩人在同一時間不同空間中用餐，在鏡頭的框架內一分為二，沒有言語，沒有殺戮，形同陌路的兩人，最終一人離席，音樂如梵音在心中迴盪。

⁹ 同註 5。

¹⁰同註 5。

第四章 混沌天際

第一節 混沌

《老子》二十五章說「有物混成，先天生地」，此意即混沌。四十章說「天下萬物生於有，有生於無」，此「無」之意亦為混沌。四十二章說「道生一，一生二，二生三，三生萬物」，此「道」之意亦是混沌，「一」是「道」向下落實一層的未分狀態；「二」是「道」所賦之陰陽兩氣；「三」則是陰陽兩氣互相激盪而成的適均狀態，新的和諧體就如此而來。

《老子》雖有混沌之意卻無相關之詞，但闡述《老子》思想的《莊子》在〈應帝王〉裡有渾沌（渾即混），〈天地〉進一步將混沌人格化為「渾沌氏之術」；又說「泰初有無」，此「無」與《老子》「天下萬物生於有，有生於無」之「無」同意，亦有混沌未開之意；「泰初」即是混沌。

從《易經》亦可得太極混沌之意，「一陰一陽之謂道」即陰陽迭運，氣也，其理則所謂道。「生生之謂易」即陰生陽，陽生陰，其變無窮，理與書皆然也。¹¹「是故大極，是生兩儀，四象生八卦。」大，音泰；一生二，自然之理；易乃陰陽之變；太極者，其理也；兩儀者，始為一畫以分陰陽；四象者，次為二畫以分太少；八卦者，次為三畫而三才之象始備。¹²《老子》之「無」與《莊子》之「無」並非空虛無物之「無」，而是宇宙混沌狀態之「無」。這乃「老莊混沌宇宙觀」。¹³其中《老子》四十二章「道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」本章乃老子宇宙生成觀，「道」乃複雜獨立無偶之現象。

第二節 霧中記憶

人不再是鏡頭前被自我觀看的對象，離開將自己陷入雨天的記憶中，在雨絲漸漸的狹縫間凝視朦朧景緻，雨水被破曉黎明時的朝陽蒸溶，時間被凝止，也許是近乎靜止，沒有人格裡不安的騷動，凝視成為忘乎自我的一種抽離，此時此刻的窗外風景，此時此刻的生命狀態，許許多多的記憶片刻躍然浮動，如底片般從眼前捲掠過。

¹¹黃慶萱，〈繫辭上傳〉，《易經》朱熹原著，雲南：人民出版社，1997，頁372~405。

¹² John Briggs, F. David Peat 著，王彥文譯，《混沌魔鏡》，台北：牛頓出版，1989，頁401。

¹³ 普珍，《道家混沌哲學與彝族創世神話》，雲南：人民出版社，1993，頁1。

思想陷入雨天的回憶當中，與家人中秋觀月的陽台聚會，在忽來的滂沱雨勢下收場，遺留下碳火的餘溫與嘴中不停咀嚼的食物留香，碳火燃燒的焰火熊熊與破曉或落日餘暉的橘光交融，塵封無限期的保存期限，雖不見月圓，但人團圓的輕鬆喜悅卻長存我心。

蘇軾曾對明月寫下一首詞：

<水調歌頭>

明月幾時有
把酒問青天
不知天上宮闕
今夕是何年
我欲乘風歸去
唯恐瓊樓玉宇
高處不勝寒
起舞弄清影
何似在人間
轉朱閣
低戶
照無眠
不應有恨
何事長向
別時圓
人有悲歡離合
月有陰晴圓缺
此事古難全
但願人長久
千里共嬋娟¹⁴

「月有陰晴圓缺，此事古難全」，良辰美景猶在，只是身處其中的人躲不過歲月的催老與凋零。〈際〉【圖九】【圖十】左半邊的塊面拉遠自己與觀者的距離，在基底的質感上也明顯與右半差異，此時，用些微的阻礙保留住自己緬懷的情感，牆面後的景緻僅我獨有。我使用了稍稍不同於以往的方式表達這段經驗，直線垂直水平的運行藉由霧的遮掩呈現不誇張的銳利，我明白直線的需要，執著以直線分析情感的來由或量度，就如曲線存在時一樣，但垂直與水平的組合不代表就是一種穩定的平衡，這件作品我試圖豎立一種危險，別於以往所能捍衛的安

¹⁴ 曾棗莊、曾弢 譯注，《蘇軾詩文詞》，台北：錦繡出版事業股份有限公司，1993，頁 161~164。

全地帶，選擇出走不為反抗過去所感動的穩靜，而是記憶裡的許多次中秋團聚同樂，將原本僅是月餅、柚子的形式制約觸碰到親子之間血脈共通的渴望與聯繫。因為它的美滿讓我小心翼翼存放在自身與觀者之間的距離，原因是無法敞開心胸讓外人介入這段私有的滿足，再來我強迫觀者先觸摸到牆壁的粗糙，意識到之間的距離是存在的，同時亦是我企圖營造的隔閡。

時間不過是孤獨的範疇。

第三節 嵐煙

<兮>【圖十一】、<暮>【圖十二】在細微光線籠罩下，呈現層巒在逆光情境的無窮變奏，逆光是我對黎明破曉時的印象，在微啓的紫藍色暈輝中再啓弱黃光幕，大度山尚未甦醒的時刻，那黑色宛如布幕般的氣霧、翻滾的水氣、嵐煙，透過絹網對墨的逐步沉澱、堆疊，過程將我親水的個性渲染到極點。

<暮>嘗試用整面貼箔的底當色彩，利用箔與箔之間造成的層次感表達平遠與高遠的空間，箔的厚實感將山嶽的穩重適當的穩住畫面的中遠景，上了墨的洋金箔有如被黑夜籠罩的山，我輕輕拭去黑夜的壓境，讓金色的光芒從黑暗中隱現，因為金色在近黃昏的景緻是薄墨掩映後拭去的樸實，不若正午時分的光線刺眼，近暮時分轉而溫潤，皮膚也不再感覺燙灼，時間伴著光線游移在山後與山前的平原曠野，赤貝箔的色彩酒紅中帶藍紫，像夕霞餘暉將平原上的生物染上一層光線，跳躍於銀色路面和兩旁蔓延的地平線。

第五章 記憶山水

第一節 記憶山水

<崖、嵐、竄>【圖十三】、<山、水>【圖十四】【圖十五】【圖十六】靜觀自我，化生種種圖像以靈動呈現內面意識，希冀在都市中感受實存的悸動。在大度山上求學，東海給我的印象彷彿如塵囂中的淨土，在來往台南的車程裡，這感受卻如殘山剩水在記憶裡塵封，於是我表達懷中的煙嵐、霧氣與無窮的遠山。

逐漸，讓我產生了距離的概念，距離把原本井底觀天的狹隘景緻擴延了，往返兩地的經驗填補我希冀在情感上覓得的空間，即便是兩小時的車程也讓原本緊密的黏膩變的清澈些許，這樣不過分囂張的距離感也層層透過創作圓滿情感上所欲表達而我卻視而未見的部分。東海讓我藏匿，也讓我安全，也讓我有足夠的時間與空間省視自己、觸摸自己、感覺我身體所感覺，經歷我感覺所經歷。

那般田地裡的喜喜悲悲因為與外界交會而產生無數條錯雜的線脈，印記唯有生命裡在那段時刻共床但不見得共夢的枕邊人，觸碰如何面對異地時空的歸屬感，承擔僅僅是自由暢快呼吸之間，尚感受得到存在除了生命的必須這緣由以外，不為誰但又為誰的甜蜜負荷。

電聯車緩慢前進，在每一站停歇，車內的山脈斷斷續續、拼拼貼貼，車窗外的山水橫互連綿……。

<山、水>【圖十四】【圖十五】【圖十六】以斷裂的形式將中國傳統的長卷一分為三，塵封中的記憶彷彿如一層層的抽屜被拉啓，有些已是泛黃的陳舊事件，經由現存的記憶喚醒了其中的感情溫度，記憶暖了，人也就進入回憶的時時刻刻中，感受在當下只是一個時間橫向的行走，但因混雜了其他事件，原來的喜悅卻換來現實的惆悵，惆悵往昔的不復再、感傷懷中的山水已隨流金歲月而犧牲殆盡矣！「時間」一直陪伴著我的創作，「時間」也是一種治癒傷口的能力，無論多麼千瘡百孔，難以承載，時間皆以緩行得幾近無聲息的姿態縫合，因為某些記憶的不堪，才造就了我以創作作為我的遮蔽場所，還是以斷裂為我記憶的偏差脫序找尋出口？

第二節 山水殘骸，詠嘆

<崩>【圖十七】【圖十八】從記憶裡的多重感知瓦解，無聲息地攤落一地。個性中不羈、野性的潛藏危機，在山脈的驚心動魄壓境前，找到恣意奔竄的徑道，在不勝負荷下，理性的思維也隨之遁逸。畫面下方的金屬團塊在承載不住的壓力下傾洩下來，塵封的山水不再，撿拾碎片的自溺過程又再一次重組另一場故事的展演，唯有當下的惆悵，山水才能透過時空殘存、封印。

封印那曾經在我生活裡美麗過的容顏，試圖藉著微薄的力氣把大肚山的夜景攬入懷中，記憶裡、存在時、瘋狂過、逃避去觀看清晰的整體樣貌，只願透過夜色的半遮半掩，將大肚山上自我行走過的足跡幻化成畫面裡的一磚一塊，拚貼曾試圖擁有卻抵擋不住身為過客的現實景緻，到底是它離開我的生活，還是我離開它去尋找另一個天空。

有時，往沙鹿的方向單獨一人，右手邊長著稀稀疏疏的相思樹林，錯落殘敗；回程往東海，右手邊是台中市繁華如夢的海市蜃樓，熙熙攘攘，秩序盎然。不同的景象，卻透露相同的落寞與慘白的哀傷。

<燼>【圖十九】燃燒的澎湃試圖逃避曾經呼吸的版圖，藉由一把燃不盡的野火把流逝的生命給帶進另一個神秘國度。

秋季的草叢枯黃乾澀，狂風經常伴著風沙勁吹草與草組織起的密密麻麻幽微的空間，窸窣窸窣漫天嘎響，乾燥脆裂的聲音讓耳際的空氣也咿咿嗚嗚低吟迴繞，哭泣莫名，哀鳴楚楚，告知野火襲擊它們乾枯的靈魂，燒盡那誰也填不滿的孤寂空虛，如同自慰後的無限聊賴，僅僅滿足片刻自溺的高潮，卻消除不了永久需要別人招徠的體溫環繞，鑑於此，願燃燒過後的灰燼能撫平張牙舞爪的情慾世界。

第三節 澤畔草長

挾著徐徐微風、雨絲輕落的詩情，白日 32.3 度熾熱的夜，環著東海校園行經一條相同的路徑，也因為四季的推移或是情緒的轉折賦予一些不同的期待。風吹樹的婆娑姿影，葉片的呢喃沙響，路燈的昏黃穿透樹間的縫隙斜倚小徑，拉長的金色影子與黑色的路面虛實相間，遠處路的延伸在夜晚容易使我浮想聯翩、幻想沉緬。藉由離開斗室的窒悶換取到無垠的戶外空氣，滿懷的新鮮隨著我呼吸充盈肺部。

於是意象誕生了，空氣中瀰漫著沁人的雨霧、溼意，分不出到底是霧還是雨，那份清芬沁人的涼意其中和著不知何處漫來的夜來花香，香氣襲人，漫天鋪去，

怦然心動。喜愛到黑暗中去，不是把人拘禁在家具之間的房間裡的黑暗，而是能夠自由自在的黑暗，唯獨黑暗才使感覺變得敏銳、清澈，感官也經由雨的洗禮而愈發清明。畫面也在寂靜的氛圍籠罩下透出微弱的氣息，白晝或是黑夜在我的畫面已不是重點，灰濛濛中的濕漉漉，雲靄背後是一片黑沉沉的天空，隱約體現遙望處的萬里重山，這樣的景並非是我眼前的青山，而是我記憶的片段所組合的斷簡殘篇，不甚完美，卻也自成我心懷中的波瀾壯闊。

澤畔草長是這個季節予人的輕聲吟唱，重重蔓蔓的草恣意飽滿的波瀾層疊，走在東海的心情也彷彿葉端輕垂的嫵妙翩然，依著風清、伴著流動的霧水、露珠輕敷綠裳，空氣瀰漫著濛濛煙嵐，在月銀白的暈輝籠罩裡，景物隔著大氣與我遙相對望，我恣意地感受著，而你卻進不到我的懷中來；我走不進你的世界，而我的世界卻充滿了黑暗與矛盾，僅能自私的以我的關照去納你的美麗進入我的世界遐想。

<澤、擇>【圖二十】是一封抒情長詩，春草長，情緒也無限的蔓延，幽微擺盪在夜與霧的不可捉摸之中，誰也走不進草與我的封閉世界。

<谷間眠者>

這是個綠色洞穴，潺潺小溪
瘋狂地扯住銀白色的
雜草叢；太陽在傲然的山頭上，
照耀；這是個光芒散放的小谷間。

一位年輕戰士，張嘴，光頭，
頸子浸入沁涼的藍水芹中，
他睡著；雲彩下，攤直草間，
在陽光四射下蒼白的置身綠原上。
雙腳伸入菖蘭叢，他睡了，微笑如同
病童的笑，他入眠了：
大自然，親熱的撫摸他：因他冷了。

馨香無法震悸鼻孔；
他睡在太陽下，手貼放胸上，
靜默的。在右側有兩個赤紅的傷洞。

—— 一八七〇年十月¹⁵

¹⁵ Arthur Rimbaud 著，莫渝譯、導讀，《韓波詩文集》，台北：桂冠圖書公司出版，1994，頁 35~36。

<徊、懷>【圖二十二】牽引一個電話彼端捎來的信息揭示深烙的記憶，我握著聽筒，站在他鄉，以最壞的情況將自己陷入無法克制的情緒，我奢望不要發生，但延著傳輸線竄進我的耳朵告知知覺，淚腺隨著痛到潰堤，事件已然發生，僅往最壞的想像裡鑽，無能為力。再來是最壞的想像往好的現況不斷辯證的過程，但想的也是遠方不忍我擔心的安慰，哽咽地編織二十幾年來的相隨與牽絆。回憶暖了，過往經驗毫無保留的攤開腦海，在生命中經驗過的事實，正熾烈地燒蝕。

時間是感傷的進行式。此時，東海的遊子，與家人相處不如以前，返家也總是匆匆幾天，情緒總在適應來回往返的空間變換中，明知分離是一種心靈上的必須，但回到東海的心情依舊有些落寞，落寞不為兩小時的車程距離，而是雙親在記憶裡的形象迅速變老；無情的不是歲月在身上銘刻的紋路，也非皮膚失去彈性的鬆垮，而是行動間隱約透露衰老的體態，上下樓梯的蹣跚步伐，因為母親低血壓的緣故，我視為理所當然的動作已非她的身體所能負荷。

耽溺在似草非草的情境裡，感懷母親急速飛竄的白髮，從髮窩中心成放射狀的散開，長出黑色水澤畔的萬千掛念。線的運走自在豐饒，在勾勒線條的單純裡找到穩定、滿足。

曦曉時分，灰濛濛暗示天氣將會陰雨綿綿，鳥鳴聲入耳，淅淅降下的雨絲畫破寧靜。在韓波的一首詩裡尋得靈犀，「踩著細草，被麥芒刺割」「我不言不語，也不沉思默想：然而無盡的憂意升自心靈，」「我將走得遠遠，遠遠」，走在東海牧場，踩著細草，但刺割的除了我自己，還企圖刺割敵人，我僅想藏匿自己，走得遠遠。

<感覺>

夏日湛藍的昏暮，我踏上小徑，
踩著細草，被麥芒刺割：
因耽於夢想，深感沁涼貫穿腳底。
我讓晚風吹拂裸露的腦袋。

我不言不語，也不沉思默想：
然而無盡的憂意升自心靈，
我將走得遠遠，遠遠，如同流浪漢
在天地間，——幸福似有女相伴。¹⁶

¹⁶ Arthur Rimbaud 著，莫渝譯、導讀，《韓波詩文集》，台北：桂冠圖書公司出版，1994，頁3。

<棘、戢>【圖二十一】赤裸反映情緒，當下連遮掩的能力都喪失，生活節奏被這些時日的壓迫激盪出不得不的化學變化，問題浮上檯面，累積至無所遁逃，歇斯底里的爆發在對身體的殘虐。在緊繃的弦上激烈的撕扯，如一根繃到極點的弦被迎風吹來的一粒沙礫給撥弄得暴戾，那根弦又強韌到斷不了的地步，韌性出乎自身所能承受的範圍之外，或許，苟延殘喘的祈求生命的下一步會更好的自欺欺人，都掩飾不了面對感情，身體表露於外的渴求。殘敗的身心，承載在作品裡的只為粉飾心目中無以彌補的空虛！

試圖在叢草掩護的內部藏匿，因為外界的人、事、物互動萌生的情緒揪扯，波動外表底下佯裝平靜的猛烈攪亂，在作品裡埋下「種草」的情緒格外強烈，意識自己在勾勒充滿尖刺的草類，將「我」放在較低的蹲姿仰頸向外望的視點，另一「我」也採取攻擊的姿態，割刺闖入禁區而洋洋得意的敵者，他們身上擁有麻痺至給不出一絲善意的狂傲，使我產生既藏匿又攻擊的雙重矛盾。

<澤、擇>【圖二十】、<徊、懷>【圖二十二】、<棘、戢>【圖二十一】呈現三種不同視點的空間，<澤、擇>【圖二十】中蔓生的草從我腳邊綿延，我化身風的姿態於草與草錯綜攀繞的隙縫間穿梭，見到草之間被草所纏繞的草與草的狹促接觸，風所以穿越，草叢的表層架構起的遮蔽內在的表膜，我輕聲滑進草叢裡的世界，俯視滋養萬物得以綿延生長的土地，親吻東海泥土的氣味，觸摸幼草從泥土鑽出的稚嫩，聽覺幼芽冒出地面的動容，感覺根在泥裡竄生的蠕動。

<徊、懷>【圖二十二】中面對池畔的雜草，我採取遠距離的姿態觀望，其中有我不願靠近的燃燒煙幔，遙遠的稍稍進入前景，可是他方的危機是我觸碰不到，只能感受席捲而來的熾熱與火光，映照在池畔生長的秋色長葉，葉裡沒有血液，僅有等待燃點的自殘，我依舊站在這裡—東海，遙望遠處不可知的真相。此件作品草的線條婉約柔密，款款寄情，雖然沒有稚嫩的葉色，但褐色裡隱隱約約表露枯黃前的生命記事，野火吹進叢間的聲響，也宛如落幕前的最後掌聲與喝采。

第四節 流動，不確定性

<記憶>

—

河水清澄；彷彿童年時期的臉淚，
陽光照射下女人白皙的軀體；
某位聖女護守的城牆下
繡著純潔百合的皇家綉旗；

天使嬉戲；一不……金色河水流著，
挪移她黑重而涼的手臂在草地上。
以藍天為帳幕召喚山丘和拱橋的
暗影為簾幔，於此安息。

二

啊！潮濕的石板冒出透明的泡沫！
河水以無底而蒼白的金箔鋪攤床榻。
少女們的褪色綠長袍
掛在柳枝，枝上鳥兒自由跳躍。

比一塊金路易還清純，黃而溫和的眼臉
河水憂心—喔愛妻，你的誓約！—
正午時分，在酷熱的灰天下，藉
灰暗的鏡子，與至愛的薔薇色日輪爭艷。

三

夫人佇立在鄰近的牧場
那是勞動子民辛勤處；手撐
小洋傘；踩著傘形花；儀態倨傲；
孩童們在花香的草地上

朗讀紅色摩洛哥羊皮書！唉，他，
好似被路上千百位白衣天使隔離
遠遠地在青山之外！而她，在男人
離去後，全然的冷漠，陰鬱，退縮。

四

惋惜厚實的臂膀和清新的嫩草！
而四月的月光灑向心中的聖床！正
高興丟棄在河岸工地，卻因
八月夜晚腐敗物萌芽而苦惱著！

此刻，讓她在城牆下哭泣！
唯一的微風只見於白楊樹梢的款擺。
隨後，是沒有倒影沒有源頭的灰色水面，
一位老漁夫在靜止的小船操勞。

五

我無法繫住這沉悶水域的玩具，
喔，靜止的小舟！啊！手臂太短！既
非此花，亦非彼花：那朵令我心煩的黃花，
或灰色水中友誼的藍花。

啊！鳥翼拍落柳樹的花粉！
蘆葦花已經枯萎好久了！
我的小舟依然不動；它的鏈錨
是卡在無岸水域深處，—或某個泥沼中？¹⁷

<漫、蔓>【圖二十七】【圖二十八】【圖二十九】中流動的不確定性，是我丟開了一貫作畫用的筆，在閱讀韓波的詩所產生的水的印象，「河水以無底而蒼白的金箔鋪攤床榻」在我的畫面上方使用了金箔為底的意象來傳達波光激艷的金色誘惑，「正午時分，在酷熱的灰天下，藉灰暗的鏡子，與至愛的薔薇色日輪爭艷」，此薔薇色的日輪在雲母波紋的交替掩映下隱現浮影。整體來說，我用水為顏料來畫我對水的感覺，甚至回到流的行為來表達水的意象。

<鏡、境、靜>【圖三十】【圖三十一】【圖三十二】延續了水的情緒，漫流過三張正方的畫面，呈現東海傍晚薄暮時分的霧中水面，沁涼的霧水滑過臉頰，拂過映照水面上的倒影，輕輕泛起風的漣漪，悄悄帶起霧的行跡，紀錄夜色來臨前的時間流轉。水流經<鏡>【圖三十】面的樹幹倒影，此刻的天色還隱約透出泛藍的光，將樹的聳立畫在深色的湖面上，時間輕微的腳步踏於呈現薔薇色的日輪掩映，告知夜晚前橘光彩霞鋪落湖面的時刻，泛散光芒於<鏡>【圖三十】轉<境>【圖三十一】的情境中，餘暉的光芒耀眼在漣漪波動紋理的起伏間，直到夜完全的到來，銀白月夜裡的霧依舊，空氣瀰漫水的氣息，臨降湖面的黑色深邃，月光籠罩下的金色山嶽低調的浮影眼簾，<靜>【圖三十二】默的說著孤獨的言語。

¹⁷ Arthur Rimbaud 著，莫渝譯、導讀，《韓波詩文集》，台北：桂冠圖書公司出版，1994，頁 77~81。

第六章 結語

一日早晨的醒來，我發覺幸福，於是相信往後一定會更幸福。但後來的日子裡，我才驚絕原來幸福就在發覺幸福的當下，就在發覺往後的日子會更幸福的那一刻，原來幸福存在內心充盈幸福感的當中，可能就在突然飄進嗅覺裡的咖啡香裡；或是早晨透過落地窗簾瀰漫的朝陽氣息；或是木棉樹的果實迸開而漫天飄散的似雪棉絮；或是傍晚霧氣輕滑肌膚的觸感，在感受週遭環境的同時，創作也在當下萌生，拾起筆，信手拈來皆是生活裡的律動，經驗裡累積的情感厚度，我僅僅是找尋一種媒材適切地將要傳說的不可見顯影為可見，透過此管道來疏導、治療自己，為自己與觀者互搭橋樑，在作品裡頭我藏匿、營造一個遮蔽的場所，在透過它產生溝通的可能。

靈魂所處也就是作者的內在思維、靈動。我試著把兩年來的生活紀錄融入我的創作當中，也試圖藉由文字的撰寫將自己理得清晰些。當創作當下，自己很容易陷入一種歇斯底里的精神狀態而不自覺，容易變得偏執、任性，於是在抽離作畫的情境後，文字具體的呈現卻引來另一個拉拒的窘態，因為文字的撰寫往往晚於作品的產生，是開啓記憶之匣的追溯，浮現腦海的片刻，玩味咀嚼那些經驗過的歷史事件，再一次觸摸那曾經在畫面留下的紀錄，透過文字感動存在過的溫度，其中有多麼貼近原初的事實，連我都無法說個明白。

自我本渾然一團，藝術創作與其說是自我表現，不如說是對自我的淨化，以一雙稍許清明的眼睛，對萬千世界和這難以與他人相通的自身加以關注，雖也不明白這人生之謎，卻多少也留下點驚訝！

【參考書目】

Arthur Rimbaud 著，莫渝譯、導讀，《韓波詩文集》，台北：桂冠圖書公司出版，1994。

John Briggs, F.David.Peat 著，王彥文譯，《混沌魔鏡》，台北：牛頓出版，1989。

Steven Best and Douglas Kellner 著，朱元鴻 等譯，《後現代理論－批判的質疑》，台北：巨流圖書有限公司，1994。

Russell Ferguson, William Olander, Marcia Tucker, Karen Fiss 編，吳介禎譯，《藝術論述：後現代藝術與文化的對話》，台北：遠流出版事業股份有限公司出版，1999。

Hal Foster 主編，呂健忠譯，《反美學》，台北：立緒文化事業有限公司出版，2001。

Malcolm Bowie 著，廖月娟譯，《星空中的普魯斯特》，台北：聯經出版事業公司出版，2000。

紀登思（Anthony Giddens）著，周素鳳譯，《親密關係的轉變－現代社會的性、愛、慾》，台北：巨流圖書公司出版，2001。

米歇爾·傅柯（Michel Foucault）著，尚衡譯，《性意識史－第一卷：導論》，台北：桂冠圖書股份有限公司出版，1998。

羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，許薔薔、許綺玲譯，《神話學》，台北：桂冠圖書股份有限公司出版，2002。

麥可·康寧漢（Michael Cunningham）著，蔡憫生譯，《時時刻刻》，台北：希代書版股份有限公司出版，2000。

加斯東·巴舍拉（Gaston Bachelard）著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》，台北：張老師文化事業股份有限公司，2003。

塔可夫斯基 著，陳麗貴、李泳泉 譯，《雕刻時光》，北京：人民文學出版社出版，2003。

黛安·艾克曼 著，莊安祺 譯，《感官之旅》，台北：時報文化出版企業股份有限

公司出版，2002。

普珍，《道家混沌哲學與彝族創世神話》，雲南：人民出版社，1993。

黃慶萱，〈繫辭上傳〉，《易經》朱熹原著，雲南：人民出版社，1997。

曾棗莊、曾弢 譯注，《蘇軾詩文詞》，台北：錦繡出版事業股份有限公司，1993。

顏忠賢，《影像地誌學》，台北：萬象圖書出版，1996。

羅貴祥，《德勒茲》，台北：東大圖書出版，1997。

張小虹，《自戀女人》，台北縣：聯合文學出版，1996。