

私立東海大學美術系碩士班

碩士學位論文

訊息 / 大風景

藝術創作論文



指導教授：黃海雲 教授

研究生姓名：陳彥名

民國九十三年六月

## 《目 錄》

<u>壹、</u>	<u>前言</u> .....	<u>4</u>
<u>貳、</u>	<u>創作自述</u> .....	<u>7</u>
一、	歷史觀察式的對話—具有當代意識的奇幻風格 .....	7
二、	個人特質—真實生活的寫照 .....	10
<u>參、</u>	<u>作品主題的探討</u> .....	<u>14</u>
1.	瓶中的訊息 .....	15
2.	風景 .....	23
3.	「會思考的動物」與「超能者」 .....	26
4.	啓示錄景觀 .....	33
<u>肆、</u>	<u>超現實的浪漫回歸</u> .....	<u>36</u>
<u>伍、</u>	<u>魔幻寫實的寓言</u> .....	<u>40</u>
<u>陸、</u>	<u>自我存在的探索</u> .....	<u>43</u>
<u>柒、</u>	<u>實存境域的批判</u> .....	<u>45</u>
<u>捌、</u>	<u>虛構神話中的心理暗示</u> .....	<u>47</u>
<u>玖、</u>	<u>結語</u> .....	<u>51</u>

<u>壹拾、</u>	<u>附錄 1：柯勒芝的《忽必烈汗》,英文原文 .....</u>	<u>53</u>
<u>壹拾壹、</u>	<u>附錄二：作品解說 .....</u>	<u>55</u>
一、	《白色小馬》 .....	55
二、	《潛行的訊息》 .....	55
三、	《拋射》 .....	56
四、	《偽裝》 .....	56
五、	《連動前的平衡》 .....	56
六、	《往海邊的通道》 .....	57
七、	《推背圖 / 混沌寓言》 .....	57
八、	《蘊育異能者》 .....	57
九、	《來自域外的訊息》 .....	58
十、	《X 記號風景》 .....	58
十一、	《時空的間隙》 .....	58
十二、	《訊息的去向》 .....	59
十三、	《斷箭漩渦》 .....	59
<u>壹拾貳、</u>	<u>參考書目 .....</u>	<u>60</u>
一、	中文書目 .....	60
二、	西文書目 .....	62

(文章後附作品圖片)

## 壹、前言

創作自述論文以「訊息 / 大風景」為題，是希望呼應過去的創作主題，結合現階段新的想法，使個人過去的背景與經驗在現下作品中產生作用，這個企圖是加法的，它也許會生出完全不同於二者的想法，但讓它可以不限於此刻發生。

在「訊息 / 大風景」這樣的主題之前，原本是像「空間經驗裡的世界圖像」這樣拗舌又晦澀的主題，在這裡文字被拆解，放棄藉由言說與論述的能力來下標題；這個架構，並不由於創作意圖與風貌選擇上的流變而有所改變，然而卻必須有更適當的命題，由此命題及可直接關連到創作的精神所在，事實上它應是個雙母題的存在，兩個創作元素同時並置的主題便產生了。「訊息」、「風景」、「容器」...等等的個人創作定義下的辭彙，有著作者對個人在創作歷程中的主觀自我解析，定義上的準確度，並不影響作品自身所自然傳達的視覺訊息。

「風景」其實可以視為我們所熟悉的場域概念，而「訊息」傳達的即是作者本身的意念，意念流動在特定場域中的獨特姿態，構成了其人文上的存在意義。

另一方面，持續循著個人創作上的一貫脈絡，再觀照自我的生活環境狀態，注入自己感興趣的內容，透過一個回顧，以往的作品與知識產生了新的意義，重新喚起歷史性的意識與記憶，讓這樣的表述增加了更多層次感與深度，以使創作中的元素在流變中產生能

量，供給創作思考的原動力。

在這樣的主題選擇上，我並不企圖去解決理論上的問題，而是從創作、思考上過程所得的素材為主，包含形式、內容、影響的來源，具有個人主觀判斷上的特性，當然仍要與一些藝術史上的作品典型有所關聯，說明一些想法的根源，無論是直接或間接影響的部分。

正當在所處的現實世界千變萬化，每天皆有許多足以改變世界現狀的事件發生，我們身在其中，無法置身事外，因此在對畫面以外的事物的關注，絕不少於專注在創作過程中與畫布顏料間的糾纏爭鬥，一個主題，可因外在現實的動靜，而顯得擴張亦或是封閉，一旦我以寓言式的敘事方法，來構築畫面，它的指涉便會是多元參差的。

某些篇章描述中，反映了個人蘊藏累積的知識，也有著轉化個人特殊經驗的歷程，轉化的過程中尋求幾個創作發想的邏輯，邏輯的建構讓作品與作品間的關聯互涉有著明顯的軌跡可循。透過符合自己在創作上整體觀照的意願，一個大的架構底下包覆著許多面相，就如一個生態體系的模式，所有分類直指一個中心又脫離中心自存，每當我在一組畫布間遊走揮舞畫筆顏料時，就如在一場戰事中，各個不同角度的鏡頭指向同一個場景一樣，場景與道具皆備的情況下，只待一個可期可遇的事件發生。

這是具備自我顛覆性格、重返自我的里程，以一種《奧迪賽》式的巡航漫遊，顛覆認知中記憶、知識、教養、品格所承載的意義，

穿梭跳躍及衝突的表現，飄浮流浪的意象，當做不預期的事件在畫面裡發生，幻境般的畫面就滲透到充滿想像力的腦中，這就是我最想送給觀者的驚奇禮物。

## 貳、創作自述

### 一、歷史觀察式的對話—具有當代意識的奇幻風格

以一個不同於以往的方式，目前創作的風格是以具像符號與敘事內容為主，也因為個人的工作背景與喜好因素，致使無論是創作形式與思維上，都不排除受其他媒體藝術表現的影響，例如電影、文學。在繪畫方面的影響，主要從接觸後現代繪畫評述開始，向具象繪畫領域裡的一些典型學習，例如文本與形式上的參照，對達利 (Salvador Dali)<sup>1</sup>與馬里安尼 (Carlo Maria Mariani)<sup>2</sup>繪畫歷程的描述，將自身藝術技巧上的訓練背景，以具體的行動表達個人對從事繪畫創作工作的認識。

好比在畫布上斷斷續續塗抹，顏色一層層的覆蓋，或在同一幅畫或另一幅畫上，反覆修改及不斷重複出現的母題或人物姿態等等，在在都反映出主題緩慢的沉澱過程。

使作品的視覺影像源出超現實主義奇異作夢似的氛圍：所有的

---

<sup>1</sup> 參考畫冊：Salvador Dali: Eccentric and Genius, by Conroy Maddox, Benedikt Taschen, 1990

<sup>2</sup> 參考展覽目錄：Catalogue Essay: Carlo Maria Mariani, Displacement and Continuity, by Gerard McCarthy, Hackett-Freedman On-line Gallery, 2000.

形體看似互不相關，分割出一系列連續的個人世界，在一種畫面永恆狀態中顯得既不可觸及又焦慮不安的氣氛。審慎地以此形態透過理想化人文形式的陳述來更貼近美學中特定的議題。相對於以繪畫直接記錄對可見的現實的感知，轉而選擇去描繪一個完全虛構的世界的方式，進而產生在一個看似自然的空間中，以具體形式呈現的一種繪畫再現的架構。

作品中的圖像空間相當於真實世界的空間，空間中置放的圖像產生出來的幻想則超出一般的經驗所帶來的理解。我們進入到這個領域，認知到由它分解出來一個理想的人文意識。試圖透過超越現實的告知，中斷現時經驗。透過不同的形式比對，為被理想化的、詩般的主題闡明新的可能性，並把作品中時間的概念壓縮成一個擴展的物件，進而構築一個緊張的圖像宇宙。

作畫的基礎是將創作當成是不預期的思索過程，而進而將觀者帶入到一種靈活的、更即刻媒介裡的旅程，可是很明顯的，以油畫創作來說，方法與工具對創作最終的目的是輔助性的。主要還是用制式的形式語言來創造分離的空間圖像和造形。透過主題圖像的並列，藉以統一畫布表面上呈現不和諧的種種視覺上的微妙影響，以構成一個奇幻世界的空間感。

形式上的流變影響了和畫面上的視覺協調性與觸感掌握，雖說仍需更完善技巧的畫筆起落中才能完成理想的作品，但最終的想法是希望把與現實有關的隱喻以及對傳統表現形式的回復，透過優美和敏感性的造型，而與現代美學對話。基於此目的，畫作表現的多



樣訊息包圍著宣告式的分析與深思，與前人歷史觀察式的對話，則企望把一個宏偉的視覺形式用美學的方法帶回到真實人間來。

## 二、個人特質—真實生活的寫照

這裡以一種流浪式的、實存的意識經驗，來闡述個人真實生活中，種種性格上的影響。

不少人現在因為交通的方便或工作關係，幾乎每個星期南北奔走，我更遍及在島嶼西岸三個城市之間，分別有著三種身分，工作、學業、家庭，要冒著為了兼顧學業、照顧家庭，可能會失去工作的風險，在沒有特色與地方屬性的車站與車站之間，互換地圖上的位置，在沉睡與清醒過度，短短兩三個小時旅程後張開眼睛，看到不同城市的景觀，有時竟有不知身在何處的荒謬感，於是有一種在車站裡等候抉擇的情形發生，「將往何處去」的念頭才開始，馬上被旅程中冬眠般的狀態侵襲，此端與彼端的時空被切割，距離因感受的中斷而消失，高速公路急駛的車體速度度量著時間，而車體中靜止狀態的我，還有餘暇可以把意識拋射到千奇百怪的夢境中。

其中最特別的，例如夢到車上只有我一人，而整台車子是透明的，全身動彈不得，被一股強大力量拖著似的，感受全視野的奔馳速度；另外一個最恐怖的夢，後來竟實現了：「多年未見，再見面卻已中風昏迷的父親，躺在高速公路橫衝直撞的救護車裡。因著落葉歸根的觀念，斷氣前準備要送回老家，那是個莫名其妙的餽主意，出自於一周前他自己口中一句戲言；從北到南四個多小時，只有我跟隨行護士在身邊，而我竟然在那個當兒睡著了，夢見就坐在全透明的車子....不知道父親在半路就斷氣往生了，就在那樣的速度下，未消散的靈魂不知有沒有跟上啊？」

回到我成長的地方，那是在一個充滿陽光的港口都市。長久以來關於此城市的童年記憶，總是被漫天水泥塵灰，惡臭如動物屍液的河水，與工業區的藍色通勤車潮所淹沒。突然間在我為學業、工作離鄉背井多年之後，港口旁的圍牆消失透明了，曾幾何時打掉一半的山景充滿綠意，一直以為不存在的「另一半」城市，像海市蜃樓般，像蒸乾了部分港口的海水，斑駁繡化的、空蕩的工業區、貨櫃場與鐵路倉庫全部裸露了出來；陽光斜照著巨大石碑般的高樓大廈，像日晷一樣刻劃著城市的每一個角落；整齊劃一有如棋盤的街道，通通統一了去向...回到故鄉的我，成天像個孩子般只想奔向港口碼頭，看著駁船推動貨輪，看港口塔台的燈號變換；在酷暑中衝向被港口切斷的半島海灘邊，騎乘著單車，盡情的投入淺海中暢泳.....是的，這個金屬味濃厚的城市，變成了一個可以漂浮在半空中鳥瞰的巨大雕塑，大的不像真的，又真實的縮小成一個開放風景中的舞台，城市蛻變幻象似乎散發一股魔幻情境的魅力。

生活週遭裡充斥的是什麼，很可能就是我創作要反抗或順應的對象，但沒有絕對，也可以是潛伏的因素之一，繪畫對我而言是很古老的文化存在的一種型態，經營主題後再拉近焦距，又像是一種無意識下的塗鴉。自身去實踐它，讓我找回一種原初對性靈直接又單純的接觸，現實生活失落感驅使之下的原初追尋，卻又令人有種莫名所以的挫折感。

關於這部分，我回想了與老師的一段對話，問了出社會在資訊業工作數年的我，為何仍選擇繪畫這條創作的路，我的回答是很個

人的因素所使然，面對繪畫，沒有原初那樣激烈的使命感，反倒是一種沉靜下來的心情，當作一種利用身上僅有的藝術技巧與繪畫功力，來述說對自己曾有意義的經歷與故事，或是將長久以來累積的想法抒發出來，我想這樣也許可以得到新的動力，找到每一階段創作所需的養分。

相對於習慣貼近電腦螢幕與滑鼠、鍵盤為伍的日常生活，繪畫行為對我來說，某種程度象徵了一種心靈自主性，擴張這個範疇，在其他表現形式上的經營，只要是能劍及履及，就如面對一個平面做衝擊接觸的動作，就能給我直接單純的感覺回應。我的生活就像一個流轉的空間，我不能也無法要求環境來適應我，我只能透過某些手段來「迫使」自己去適應它..或更進一步地滲透它，但我不會試圖去摧毀一堵擋住我去路的牆，有很多方法可以繼續一段未完的旅程，不一定是終極手段，有時候這種思考模型會變成我一往作品中的內容，有時我把圖像拋上畫面去之後是另一種感覺，但它也融入我，而我還是會保有想要精準控制創作流程的態度。

我想我會是多元開放的，我不擔心接下來該如何進行想法的實踐，在時間縫隙裡躡躑迂行，殫精竭智，或是完全本能反應，一揮即就....就好像天生如此？我想我比較是習於前者的。以一種渴求終極啓示的性靈回應，每一件作品，我認為我都還是應該要在另一張畫上的經營裡找到更確切的答案，每個單一的圖像，都算是我個別思考過的主題裡篩選出來的，我試圖讓它們在畫布上遇合撞擊，跳脫以往只有一對一的相互詮釋，然後讓它們漂浮在一個思考空間

偶遇或層層覆蓋，一個有趣的比喻，就像倒「飼料」到魚缸裡的景象，而不是加石膏粉到水盆裡變稠後凝結成硬塊。魚缸裡有一個生態圈，譬如說魚不光祇是把「飼料」吃掉而已，牠們有時也吃其他的魚。

在這充滿虛擬、虛構，矯情誇飾的時代，真實人生中有沒有幻想、驚奇、浪漫、感動？握住畫筆的同時，有盼望的力量，有感性記憶；縱然人生苦短，大多數人在藝術上發光發亮的時間，更是生命黃金時期中的吉光片羽；但是，我們終其一生依然在想像中構築如天堂般的影像。也都曾在童年時想像著多采多姿，驚喜不斷的人生，只是從不當真，以為那只是桃花源般的天堂夢境，脫離天真而善良多情的心越久，我們就離心靈的天堂就越遠了。有多久沒聽說過「藝術是人類的心靈天堂」了？一份期許，於創作途徑上，回歸孩提性情般的想像力，而我正如此，也將如此：只要開始一幅作品的構思，也就準備了一份充滿幻想、驚奇的心情面對自己的創作過程。

---謹以此段創作上的經歷，獻給我的父兄，在我想像之下的現實未來，我們終將相聚。

## 參、作品主題的探討

以一種搜羅篩選的思考模式著手，由創作者與其文化環境之互動關係角度出發，從其中發現個人感興趣的訊息，串聯原本不相干的主題，推演出一個具體的創作風貌。作品最大的企圖，視為表現內在蘊積的自我所接觸的新知識、新感知，以個人所擁有藝術上的涵養與技巧，透過即刻顯現的形式來表現。

個人認為創作與典範中形式的關聯，不能完全用來詮釋整體的作品，取材的範圍廣狹有別，以不同的線索切入，也是呼應藝術史上大師的精神，進而理解個人創作所源何來，汲取養分並另闢蹊徑，整理出個人創作的文脈。

以具備了一個已趨成熟的社會性格作為基礎，個人創作作品的精神主旨，落在「找回」、「返歸」、「重新發掘」、「拋向」等幾個動詞；關於「場景」的概念則設立了「訊息」、「風景」、「容器」等意義載體；由具備特定姿態的「事件」觸發畫作的動能；對象則為個人所認知的知識文明，與感受生活經驗後之心得；場景→事件→動詞→事件→對象物，由大至小層層包覆，互相穿刺滲透，由此為建構個人創作上所持有的邏輯。

因此除了延續以往的內容脈絡，也就創作上的一個新出發點的動機來看，以繪畫中的空間經驗為基礎，來研究發展自己正進行中的作品。在階段性的整理省視自身生活經驗的過程中，相信自己曾服膺於所接觸到的一切非固定存在的見解，也學習將一種「無邊無

涯」的空間觀，以及創作思考中不斷撞擊游離的細小「意念粒子」，覆蓋成一個或多個抽象聯想空間，過去大部分的作品反映我直觀的感受，在揣摩和思考之間，尋覓一個屬於自己的面貌。也像一般年輕創作者一樣，往往受到西方美學理論的吸引，而致力於表現與內在深沉意識對等的圖像。而另一方面，作品中看似優雅的畫面線條和物件造型，視覺上提供純物質的訊息，影射創作過程原有意圖中不願直述的現實，也是個人對生命意義追尋探討的過程與記錄。對我而言，繪畫是真實與不真實的交融與互置。」<sup>3</sup>

### 1. 瓶中的訊息

這裡出現的「訊息」主題，是過往的作品中討論的「空氣中不可捉摸的訊息」，「可穿透的容器」<sup>4</sup>主題的再延續。將歷史事件透過一種隱喻的手法，置入一個虛擬的時空中，因為情境的不可名狀，無義所指所產生的荒謬感，可視為一個當下對過去與不可知未來的無力投射。

在我過去的作品中以「訊」為題的系列作品裡，喻示當代人從肉眼不可測見的無形空氣中接獲訊息，反映電子媒體時代的現象，

---

<sup>3</sup> 陳彥名個展《收播訊號》畫展評論報導，陸蓉之，文刊於 1994 年 6 月號《藝術家》雜誌。

<sup>4</sup> 作者個人繪畫語彙之解讀：「訊息」可視為人文傳達溝通的語言意義，「容器」則是一般所說的承載物，特別是造型藝術上的抽象概念。

飛梭一樣的鐵架彷彿預告人類不可知的未來。<sup>5</sup>這個飛梭般的鐵架符號(見圖三)，一再出現在我平面的畫作上，作為象徵一個某種訊息網絡上裝載訊號的容器。<sup>6</sup>現在這個裝載著訊息的「容器」，放在一個虛構的場景裡，也許容器中目前仍空無一物，但它就像一個視窗一樣，或是一個超連結(Hyperlink)，正在下載資料或只是呈現一個錯誤訊息。

---

<sup>5</sup> 陳彥名個展《收播訊號》畫展評論報導，陸蓉之，文刊於 1994 年 6 月號藝術家。

<sup>6</sup> 陳彥名個展《收播訊號》創作自述，1994



德國藝術家安桑·基弗 Anselm KIEFER (1945—) 作品《海獅》



(見左圖)中的「浴缸中的海戰」<sup>7</sup>也是如此，內裝物變成只是供我們賞玩的玩具，將基弗的浴缸相對於杜象的小便池，浴缸的提出即是廢止了歷史詮釋的有效性

與合法性，歷史因一再的重複詮釋而終結，因為人類的時間被虛構的歷史所填補，大太陽底下沒有甚麼新鮮事，我們被大量資訊擠壓扁平，失去對時間消逝的知覺。

法國哲學家布希亞 (J. Baudrillard) 在 91 年寫過《海灣戰爭並沒有發生》，他的大意是戰爭如今只能發生在媒體裏了，或者說戰爭是為媒體而發生的<sup>8</sup>。九十年代初的海灣戰爭結束後，布希亞宣稱這場戰爭其實根本就沒發生過，它只不過是出現在電視螢幕上的演示。這種法國式誇張和遊戲的言說方式，在經驗主義傳統根深

---

<sup>7</sup> 黃海雲，《從浪漫到新浪漫》，藝術家出版，P.226.227

安桑·基弗在 1976 年的作品《海獅》，描繪一場荒謬的「浴缸海戰」，藝術家對自己國家民族歷史境遇之回溯，以德國歷史文化作出發點，對父執輩時代所發生的事件，提出批判，《海獅》內容為諷刺當年希特勒為登陸英倫所研擬的「海獅」計畫，基弗將此計畫喻為一場在澡盆浴缸內進行的玩具軍艦操演，形同瘋狂的兒戲。

<sup>8</sup> 參考《布西亞訪談錄》，德國「明鏡」(SPIEGEL)週刊雜誌，2002年1月14日，「世紀中國」網站譯文 [www.cc.org.cn](http://www.cc.org.cn)

地提蒂固的英語世界難免引起軒然大波。其實，布希亞的真正用意在於揭示，在今天這個電子傳媒高度發達的時代，人們與遠近事件的關係已經發生重大改變，無所不在的電子傳媒向人們呈現的已經不是現實本身(reality)而是「超級現實」(hyperreality)。人們生活在一個虛擬複製(simulated)的文化中，被各種多餘的、喪失意義的符號和資訊包圍著，無法逃脫。<sup>9</sup>

在日常的生活中，思考創作的動機來源，接觸最多的的外在刺激，幾乎完全由資訊科技而來，「...就像電視收音機這樣的訊息接收器，當調整不到正確的頻道時會出現的雜訊一樣，這雜訊裡包含著許多不可辨的訊號，我們可以調整收訊的角度以收到明晰的訊息，也可以從雜訊裡理出一條脈絡看到心所想的，這容器是透明可穿透的，祇是你要它裝的是什麼而已...」<sup>10</sup>。

資訊工業發達的年代裡，每個人就如同一部收訊機，頻道調對了，就有源源不絕的訊息湧進，而在一個又一個訊息縫隙間，充滿著無從辨識的雜訊，我們在其間以抽象的思維省視自身，唯有憑藉著此能力，我們才得以確認自身存在的各種可能性。

在討論創作形式時，我常會說：「有時，間接比直接更直接。」

---

<sup>9</sup> 《依舊懷念一九六八：傳播媒體與反對示威》，趙斌，《讀書》雜誌 1999 年第 9 期

<sup>10</sup> 筆者在 1993「訊」系列「收播訊號」個展自序中提到的一種比喻

"就因為透過透過各種條件、因素等來表現某種情境，這些個條件因素，其實本身就具有一定樣貌的姿態，就像一首詩詞，字句間排列斟酌，抑揚頓挫，是會影響到這首詩的韻味的。敵人的想法，形式基本上便是要回到這些基本的形態，它們似乎是簡化成點線面的構成，而成爲難解的密碼，但實際上我企圖追求的是，一種與人內在意識相等的圖像，而它們源初的意義可能很古老、原始。

關於個人創作圖像符碼式的呈現，從整個創作期間風格演變上的差異，我發現在意義上有一個闕漏，看似呈現超現實主義的潛意識景觀，實則亦突顯了該場景歷史意義上的缺乏。抽除了(或從一開始就不存在)現實條件，沒有特定的時空，變成一個寓言般圖示模型，如同裝在瓶中的訊息，放在櫥櫃中展示，訊息表達的就是訊息本身存在的方式，如果它傳達的是一個封閉狀態下的危機，就如同語言上的溝通不良，而當下立足之地下深層土壤裡翻攪出來的歷史資料(Data Mining)<sup>12</sup>，則只能做近親繁殖式的取樣詮釋(或無法詮釋只是呈現)，真相就是你不作挖掘的動作是無法重見天日的。

---

<sup>11</sup> 陳彥名個展《收播訊號》創作自述，1994

「間接比直接更直接。」說明透過某些特定形式的表達，藝術語言更能表現它獨具的姿態。

<sup>12</sup> 「Data mining」是電腦資料庫處理的專業術語，「Data mining」是一種內建專門規則的應用系統，能夠針對特定的，而且通常是極大量的資料進行分類、排序，以及運算，而這個過程所產出的結果，透露出特殊的資料模式，是光作排列或是摘要時所看不出來的。

這個問題到這裡就變成了「片段的意義是否可以成為意義？」，也造成了邏輯上的危險，斷除意義生根蔓延的後路之後，在這個遊戲規則之下，閱讀作品成為自由的發想，讀者閱讀的角度就像一把簡單的尺，測量創作者內心的「那個獨特的世界」。

「容器」的概念出自個人理解繪畫創作的意義上，在大學階段的一段寫作文字上做了如下的闡明：「由於我們必須將這些與我們心靈世界相互交融的訊息，投射到一個"物"上，經由這些"物"(畫布、造型)來傳達作者本身所特具有的經驗、感情，如此一來才能構成情感溝通的雛型，這個溝通，基本上已經是不直接的了。<sup>13</sup>

且將具體的現實，視為可見的部份，事物的內在本質則為不可見的，我們以此來透視作品的形式與內容，便會發現大部份藝術的價值是建立在其不可見的部份，我們可以理解到其形式與內容是合而為一的，亦即可見與不可見的部份是交相參融，而形成一個混沌模糊地帶——能量匯聚的場域，我們收受到這些個藝術形式所散發出來的訊息，因而感受到其具有特殊的魅力，在無邊無涯的空間裡偶露一角，暗示另一個無止盡的空間。

相對於一個「穿透性的空間」想法，另一與此相稱的構想是"跳接的時間"——類似影像的「非線性剪輯」，既然在前述想法之中，無具形體的水、空氣、電子訊號，都可以塑而成形，那麼時間是否

---

<sup>13</sup> 陳彥名個展《收播訊號》創作自述，1994

也能塑造呢??由於在創作的過程裡,特殊經驗來自於回憶或記憶中的事物,在創作發想裡,過去與現在合而為一,時間段落的兩端如同繩索般兩頭交疊,形成一段封閉性的時空:「且將記憶這張羊皮紙裝在一支瓶子中,投向茫茫大海,在遙遠不知名的彼岸...某人拾得這瓶子,他在那不可知的未來裡,對這不可知的過去所產生的意會,便無形中把這個回憶塑造成具有新意涵的事件,此時新意涵已涵括舊意義,而舊意義本身所特有的姿態,則因時空的錯置之下而成為有意味的形式。」<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> 陳彥名個展《收播訊號》創作自述,1994



作品《推背圖 / 混沌寓言》(圖七)，是近期延續了這個主題而發展的作品，所謂「推背圖」<sup>15</sup> (見左圖 《推背圖》第六十象)，傳聞是一千三百多年前，初唐的司天監李淳風和袁天罡合著的，由唐開始一直預言到未來世界。推背圖的預言，主要是對治亂興替之間的重要關鍵事件作出的。其實我們的未來還是未知之數，現在認為重要的事，說不定在未來有其他更重大的事件。預言在我的聯想下成為瓶中的訊息，當年發生了紐約世貿大樓 911 事件攻擊之後，未來世界變動的不可知，促使了我對於古老的預言產生了濃厚的興趣。

1994 年個展自序裡的一段文字：『在過去"訊"作品系列裡，我探討的是一個「可穿透的容器」，企圖捕捉空氣中無形的訊息，這些訊息並沒有被轉化成具體的樣貌，因為它們只是進出這個容器，而留下其符號化的形態，藝術家使用物質轉化的手法，讓訊息成為

---

<sup>15</sup> 《推背圖》，傳唐朝貞觀年間司天監李淳風·袁天罡著，書名“推背圖”共分六十象，每一象合讖詩二首，卦圖一幅，分別預言自唐代以迄的國運興亡。根據第六十圖像（最後一卦）中的頌曰“萬萬千千說不盡，不如推背去歸休。”而名。目前較為可信的為明末才子金聖嘆批注的金批本推背圖。中央圖書館目前所藏者亦為金批本。

最後一幅圖像是描寫李淳風正為唐太宗占卜，到了第六十掛，袁天罡推了推李淳風的背，暗示他不要再說下去了。

滲透空間的各種因素，意象的創造經由內在意念，成為無數微小的粒子，不斷游離，層層覆蓋，交互撞擊而形成新的想法與感覺。

## 2. 風景

對於一個以繪畫形式作自我表述的創作者而言，風景也許是個早已落入模擬再現宿題的燙手山芋，但對我的現階段創作而言，不僅僅是透過超現實的手法與風格再現風景而已，作品《訊息的去向》(圖十三)，對象中的風景除了並非真實風景之外，而是在抽離了構築現實的種種條件之下，被安置的一個世界，所有構成畫中氛圍的景象，只又一個存在的目的，那就是「虛位以待」，不管是下一個影片的影格，還是另一個氣候上的變化，或是靜默的停滯，都蘊含著一個永恆律動的事件，即是此事件構成了整個畫面的動能，它在視覺上觸發之前即緩緩駛入畫面，像一艘港灣風景的漁船，在不知黃昏或晨曦的背景中，出航或返歸。它訂出一個意義，然而解說厥如的畫面又使其意涵複雜。

《來自域外的訊息》(見圖九)風景中水平線條所切割出的地平線與天際線，在諾大的畫面中，呈現出比畫布尺幅更大的空間，它既非是攝影鏡頭的生產下的複製品，而並無虛矯一個請君入甕的態勢，我的意圖是要意識到它以非同以往所見的場景，甚至於像是在螢光幕或國家地理雜誌上的風景圖片，突然間，擺上了一個怪異姿態的景象，從地質考察式的描繪轉向事件的呈現，變成了由視覺導向心理層面的驚異風景。

將「世界」<sup>16</sup>的概念置於一個虛擬的場景裡，訊息轉化為可解讀的「能量」，容器轉化解讀為「場所」、「空間」。這裡值得說明的是，畫面空間所需要的場景觀念，將畫面視為一個空間，而其中描繪的場景則構築為一個世界，關於「世界」的概念常常在各種場合出現，諸如學科敘述、藝術直觀、宗教(或類宗教)體驗中所存在的，因此如何以空間主題的方式注視世界，成為一個可以發展的主題。

人類的宗教與類宗教經驗，反映了人與自己的關係，人把自己的本質看成是某種彼岸的東西，神的本質不是別的，正是人的本質，是淨化了的、擺脫了個人侷限性，及擺脫了現實、肉體的人的本質，是客體化了的，即被視為並被當作彼岸的獨立本質。

人之於自然，先以生存其中，再於活動範圍之中創造事物、文化，進而構築一個特定的儀式空間，人文活動所開展的空間性，是「此在」存在的一種方式，「此在」所具有的空間性，就是由其活動所彰顯的。總括人類的各種存在活動，包括營建各種文化景觀、創造人文物等，每一個存在空間就是一個地方，一個存在空間，可有不同尺度的地方，揭示人類積極賦予空間意義所構成的。

人類存在於世，會以各種人文存有物偵定其活動空間，因此顯現出人文活動所具有的空間性。生活世界本質上是一個歷史性概念，及我們在其中作為歷史存在物生存的整體。居於其中，意味著

---

<sup>16</sup> 這裡提到的「世界」主要是從海德格的論述中得來



以一種與自然相調和的方式去居住，人們可以看見自己的生命是根植於人類的歷史，且指向未來，而不僅止於組織一個空間。

如何在靜止的畫面中表現出不斷發生、對立衝撞而又共屬一體的自然世界整體？並且給人一種「寂靜中的鳴響」<sup>17</sup>的感覺強度？畫一幅畫就是安置一個世界，這個世界一如自然世界那樣豐富而整全，讓畫中的世界在重疊的遮蔽中不斷湧現，在湧現中返身遮蔽，直到畫面呈現靜謐中永恆的流動。

人文景觀的崩毀消融，其實某種程度是「解蔽」<sup>18</sup>的作用，把原本不可見的空間變的可見，將空間中精神性的生命事物聚集持存，而轉化成一種具體的現實展現，展現的越多，隱匿起來的也越多，不斷地去揭示它，就會化約出不同形式的空間經驗。

---

<sup>17</sup> 參考孫周興選編：《海德格爾選集》（上海：三聯書店，1996）。

<sup>18</sup> 海德格認為，只有透過現象學的「解蔽」（aletheia），存在才可被張顯，當存在得到自身顯現、變得可見的時候，存在論才有一個穩固的基礎

### 3. 「會思考的動物」與「超能者」

一是會思考的動物，動物連續動作的圖像(如作品《白色小馬》圖一)象徵一段短暫時間，封閉而不斷迴轉重複，動物圖像不只是被抽離原應意義的符號，同時也象徵一種替代意識的物件。如作品《白色小馬》(作品圖一)馬行走的連續動作，以視覺化的方式把片段的時間呈現出來。手掌虎口處的雙頭蛇刺青，是一種仿街頭或部落文化的圖騰，它是一種作者想像出來的幻獸。又如作品《偽裝》(作品圖四)中的晃動尾巴的獅子闖進空無一人的人類營地中，對著火堆咆嘯的景象等等。

二是超能者與超自然現象，聯想精神醫療領域，但與夢的解析無關，是有關於與人內在意識共時並存的外在世界的投射，人熟睡時外在世界仍不斷發生許多事件，片段真實與虛假交相參融，人的內在意識與超自然現象，超能力(改變現實世界結構與質量)...等等如作品《白色小馬》(圖一)、《推背圖 / 混沌寓言》(圖七)中沉睡的嬰孩；《拋射》(圖三)、《蘊育異能者》(圖八)中的人類形象，連結為產生作品語意表達的張力。

有一個我很感興趣的主題，來自於觀賞科普讀物與 Discovery 探索頻道電視節目的知識經驗，醫療生物科技進步如此先進境界，睡眠的功能卻仍然是個謎。精神醫療領域中有所謂的睡眠中「快速

動眼期」(REM)<sup>19</sup>，睡眠的時間約佔去人一生中的 1/4 到 1/3。早期人們認為睡眠是一種介於生命與死亡之間的狀態，是一種被動性的活動。早期人們將睡眠所產生的現象或疾病，歸屬於玄學或哲學，大家對睡眠的瞭解最耳熟能詳的應該就屬佛洛伊德「夢的解析」了，真正把有關睡眠疾病當成科學而作研究的少之又少。<sup>20</sup>

「物種作為一部求生機器，它一貫的目標只是為了求生存繁衍，所以不論是清醒或睡眠，都離不開這個目的。從生存的目標看，勉強說來，可以說它是「清醒的門戶」，因為在這個狀態可以比較快的轉換到清醒狀態。

某些科學家對於 REM 的實驗有一個企圖，那就是如果我們能以科學的方法剝除快速動眼期，甚至減少睡眠，那人類的生產力(包

---

<sup>19</sup> 「快速動眼期」(rapid-eye movement;REM)參考《淺談睡眠疾病》，長庚醫院第一胸腔內科主治醫師陳濤宏。本文純做創作主題知識性資訊參考，因此不在此處做醫療相關專業研究的陳述與來源追究。

<sup>20</sup> 參考《淺談睡眠疾病》，陳濤宏。長庚醫院第一胸腔內科網站  
<http://www.cgmh.com.tw/intr/intr2/c313a/sleep%20and%20sleep%20apnea.htm>

這個觀念一直到 1953 年，Aserinsky 和 Kleitman 在科學雜誌 (Science) 發表的一篇文章後，才改變過來，他們發現人在睡眠當中的腦波，每隔一段時間 (90 分鐘) 會產生一段醒波，又觀察到在這段期間，眼睛會有快速的移動，所以將此段時間定名為「快速動眼期」(rapid-eye movement;REM)，發現人的夢都在這個時期發生。從此，大家才瞭解睡眠並不是感覺及運動神經的完全休息，而有許多主動性的活動在進行。睡眠研究真正成為一門專門的學科約在 10 年前 (1990 年)。本文純做創作主題知識性資訊參考，因此不在此處做醫療相關專業研究的陳述與來源追究。

含精神文明)必將大為提升。對學習來說，快速動眼期自然是有功能的，但它只是演化的「前清醒」，功效是很差的，所以才要用清醒狀態來取代它。快速動眼期的學習功效，就像我們學習到一個新東西的時候，閉上眼睛默念存想一下，把思緒做個整理，這樣學習的效果會比較好。...」<sup>21</sup>

以下大略說明與創作主題相關，幾個和睡眠功能有關的理論<sup>22</sup>：

一 修復耗損：認為睡眠是在進行修復身體系統的耗損。

二 能量保存：認為睡眠是在保存能量。

三 躲避天敵：這個觀點不是在假設睡眠的功能，而是在描述某些受掠動物的維生行為。現在常常被提起，可以被應用在許多物種身上。

四 發展功能：嬰兒需要睡眠來幫助自身的發展。一些鳥類需要發展出自己特有的歌曲以招來伴侶。而這歷程可能需靠在睡眠中進行特殊的神經網路的連結來達成。

---

<sup>21</sup> 這個說法參考《REM 是腦中的盲腸》，2003，《科學人雜誌》網站  
<http://www.ylib.com/class/topic3/show1.asp?No=48784&Object=sabbs>  
，本文純做創作主題知識性資訊參考，因此不在此處做醫療相關專業研究的陳述與來源追究。

<sup>22</sup> 本文純做創作主題知識性資訊參考，因此不在此處做醫療相關專業研究的陳述與來源追究。

五 行爲固化與高等的學習功能：本能行爲演練，例如一些平常沒有辦法演練的行爲，透過睡眠來達成。例如：破壞貓的橋腦某部份，使貓在 REM sleep 時應有的特徵受到破壞。結果發現貓能夠做出一些像攻擊抵抗的行爲。

由以上睡眠功能理論的闡述，說明一種筆者強調「無能」狀態之下的「超能」狀態，其實正在我們陌生的感知領域中發生。

除了睡眠中的狀態主題，關於「會思考的生物」與「超能者」這兩個主題，主要是基於對科幻電影或小說情節的興趣得來，通常是針對故事中描述的人物經由冗長的旅行、浩瀚的宇宙中，領悟了生命的智慧。

1984 年的一部電影「沙丘魔堡」<sup>23</sup>中，覆蓋整個沙丘星的大沙漠，是由稱之爲「香料」這個物質所組成的。「香料」物質能提昇人的精神，開發超能力，因此各星球爭相來開採、走私香料礦。故事中利用超能力和預言，虛構一個魔幻的故事內容。

故事中自然界的異象與災難，看起來恐怖又殘暴，卻不是滿足任何一種私慾的殺戮，是一種純粹而近乎失去知覺的正義。這種正義是一種直覺的行動，一種彷如神聖的善，卻不是壟斷於物種間的

---

<sup>23</sup> 美國作家 Frank Herbert 在 1965 年出版了一本小說：Dune，Dune 就是「沙丘」，故事演述有如周朝般的宇宙，各個諸侯國之間互相爭鬥，時而和平時而黑暗。

區隔，獨屬人類超然感知的。這種全憑直覺的正義有些盲目，可能看不清事實的真相即給予審判。我想讓畫中的主角有一種被喚醒的精神力，由夢境接收資訊，進而轉化外在世界能量的能力，成爲了悟一種莫名使命感的超能者。

作品《推背圖 / 混沌寓言》(圖七)中蝴蝶的符號象徵，或許是來自非人類領域的啓示，重新喚醒物質黑暗底層的精神，從而得到預知未來的訊息，另外一層意義又可歸納成「蝴蝶效應」<sup>24</sup>之說，瓶子裡的訊息，傳遞了不同時空詮釋下種種的可能性，如同一隻蝴蝶在巴西輕拍牠的翅膀，可能因此引起德州的龍捲風，世界在混沌與秩序中掙扎，理型象徵的人類符號(睡夢中的嬰孩)，所透露出的精神力量，是被喚醒了呢？還是在一片混沌廣漠中被擺佈？睡夢中嬰孩的手勢彷彿既觸碰又抗拒著神啓般的諭示，不是莊周夢蝶般的物我兩忘境界，而是投射了一個更緊張的物我關係。

大自然的原創力是亂中有序，事物藉由微妙的力量，引導整體生態情境的穩定發展，只要任何一項因素的變化，經過整體系統循環後，包括正面與負面的反饋作用，超過某種臨界點，突然間就會引起重大的變化。蝴蝶效應容許看似不可能的事情發生，在我們複

---

<sup>24</sup> 來自著名的「混沌理論」，在 1962 年由美國氣象學家洛倫芝 (Edward Lorenz) 提出，「蝴蝶效應」(The Butterfly Effect)，曾經測試以風速、氣壓與氣溫三種資料，反覆運算來模擬未來天氣的模型，發現了非線性結果。意謂一件表面上看來非常微小、毫無關係的事情，在紛擾不可測的混沌中，可能扮演具影響性的關鍵角色，帶來巨大的改變。

雜的個體意識，就像天氣系統一樣繁複多變，但同樣是個開放系統，由語言、社會與人們每天彼此互動產生，每個人都是世界整體意識的一個面向，但經常會被每個人表現的混沌力量所改變，透過混沌的力量，使得個人或小群體，可以微小的事件，影響整個事件。

「混沌出現，古典的科學便終止了，因為長久以來世界各地的物理學家都在探求自然的秩序，面對於無秩序如人氣、騷動的海洋、野生動物數目的突兀增減及心臟跳動和腦部的變化，卻都顯得相當無知。」<sup>25</sup>

作品《蘊育異能者》(見圖八)，沉睡人類的形象被包覆在一個胎盤母體的臟器中，背景是一幅奇異的夢境，巨大的湯匙被不知名外力扭曲的連續畫面，呈現在超能者在睡夢中的景象，動態的筆觸營造與個人象徵性的塊狀符號，正驅動著畫面上一股能量，影像最終呈現的停格狀態，是超能者在「無能」狀態下的「超能狀態」，母體即將燃燒的危機。

「……世上某項自我組織的真理亦深藏其中：一條開敞的長筒，洞口常開，風被迫吹進裏頭。然後風陷住了，雖然違反了風的意願，但能量做了許多建設性的事情，就像中世紀歷史上的惡魔。基本原理是：大自然往往心不甘，情不願的做一些事，作繭自縛，

---

<sup>25</sup> 《混沌》(CHAOS)，p.6，作者：James Gleik，譯者：林和，天下文化出版。

同時也麗質天生。……」<sup>26</sup>

跳脫大自然中支配與被支配的法則，在傳統達爾文「物競天擇」的理論裡，假設「競爭」是生命進化的基本動力，也是驅動個體與群體，以及群體與群體之間的主要能量。而「混沌理論」卻改變了這種觀點，認為生物從「互助合作」與「共同進化」的過程，更能解釋優勝劣敗的生命歷程。

---

<sup>26</sup> 《混沌》(CHAOS)，p.186，作者：James Gleik，譯者：林和，天下文化出版。



#### 4. 啟示錄景觀

啟示錄異象般風景中，開啓的視窗，萬物恆動而偶露時間停止之靜謐空間一角，我目前的作品畫面中常被提到的文明崩毀，不妨將「末日」與「終結」之事當作對現代文明反思的一種隱喻吧？在文藝作品或電影裡對所謂末日的描寫，除了對真實世界不確定變動，與未知力量的恐懼之外，也提供了一種在極端條件下篩選出的可能性，就如沒有了封閉性的空間，就會使終極警探(Die Hard)<sup>27</sup>、戰慄空間<sup>28</sup>(Panic Room)這類型電影失去了戲劇張力一樣。物質上的完全消亡也許是不可期的，歷史在扁平壓縮之後提供了太多足以照鑒評論的選擇。從危機這個假設性思考模型裡面，不也能找出重構價值觀的動力出來。

在《潛行的訊息》(圖二)<sup>29</sup>這件作品中，裸露橋墩的河橋，如聖殿巨碑般的橋身矗立在乾涸的河床上，佔據畫面大部分空間的橋身、橋柱，以一種崩毀中的「巴特農神殿」的姿態，呈現一幅啟示錄、危機感的場景，似乎快要被背後的漫天火焰吞噬，河橋岌岌可

---

<sup>27</sup> 終極警探(Die Hard)，1988，:John McTiernan 導演，一名警察隻身躲藏在封閉的大樓裡一整個晚上，對抗龐大的恐怖份子集團。

<sup>28</sup> 戰慄空間(Panic Room)，2002，大衛芬奇(David Fincher)導演，一對母女緊急躲進剛搬進的新家中一間機關重重的祕室，與三名搶匪周旋。

<sup>29</sup> 筆者 2002-2003 研究所一年級作品，參照作品圖片 圖二

危即將崩毀，主題河橋處於背光的狀態，卻有著舞台聚光燈照明效果的光線照射，相對於微不足道的，左下方潛行的蛇隻，像是唯一在場的倖存者，而它似乎並沒有感受到此危機場景的威脅一般泰然自若。就色彩與主題的關聯性，火沒有具體形狀，也並非一種物質，然而它卻往往成爲藝術作品中想像力的催化劑。

橋樑擔任人類文明交通的任務在此畫面已然消逝，功能的意義被抽除，成爲一個「巴特農神殿」原始狀態所取代。

另一個對墨日的想像是關於溫德斯(Wim Wenders)<sup>30</sup>的電影《直到世界末日》<sup>31</sup>一篇影評，劇情描述<sup>32</sup>：

「1999年世紀末，一顆印度的核子衛星即將墜地，地球上一片恐慌，視之爲世界末日的到臨。住在巴黎的女子克蕾兒在一次浪遊中，認識疑爲工業間諜的崔佛，並且深深爲之著迷。一次意外後，克蕾兒開始出發去尋找謎一樣的人物崔佛。...足跡遍佈四大洲，最後到達澳洲中部荒蕪的原住民生活區。

崔佛的本名是山姆法柏，山姆的父親是一位科學家，製造了一

---

<sup>30</sup> 溫德斯(Wim Wenders, 1945)是六、七十年代「德國新電影」運動的領導人之一

<sup>31</sup> 電影《直到世界末日》(Until the End of the World)，1991 德國 溫德斯

<sup>32</sup> 參考出自影評：科技文明的省思與背反—溫德斯《直到世界末日》，作者李志薈，曾獲聯合報文學獎。

個可以讓盲人看見的機器。為的是要讓山姆目盲的母親可以看見親人。後半段衛星被擊落，核磁脈沖影響世界運行：電腦當機、電路失靈、一切設備無法運作之際，劇中人回到手動機械，最原始的狀態，處在遠離一切文明的沙漠荒原。外頭世界不知生死，這群人在地下實驗室裡開始了一連串超越人類科技的實驗，關於科學、記憶與夢的糾纏……所有主角都陷入對夢境的癡迷。當夢境轉成視覺，讓人可以讀夢，而對童年之夢的偏執，卻像一層層牢籠，將他們緊緊網住。每個人都陷入偏執的迷失，陷在不可自拔的夢境追尋中。當數位攝影轉換成腦波影像的實驗成功，終於讓山姆的母親看見家人，但不久就因體力不勝負荷去世。臨死前說：「看不見反而更好，這世界竟變得如此醜陋。」溫德斯的微言大義，深刻的呈現在這短短一句話。

科幻題材所提供的有限時空的舞台，為人類的未來灌注了或美好、或醜陋的想像力；也發揮了預言或警示的作用。未來世界的情景，常被呈現是一個科技和影像充斥的世界，但人心卻充滿了荒蕪與危機。科技文明運行出岔，可能導致外在物質世界的崩毀。<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> 參考出自影評：科技文明的省思與背反—溫德斯《直到世界末日》，作者李志薈，曾獲聯合報文學獎。

## 肆、超現實的浪漫回歸

本章強調作品中的超現實景象的經營，與浪漫主義思維，在當代文化氛圍之下，與時代的脈動有何相關之處。個人所強調的創作元素中的「驚奇」、「異文化」、「神話式的想像」等等，其實早在浪漫主義時代開始，即存在於藝術作品之中，只是時代不同，諸如昔日集體化知識與想像的對象，已由「異文化」轉向「異世界」（譬如地球以外的世界，或地球極度的深海），知識與想像的分際，不僅僅是科學的疆界，還有社會整體人文發展之下，對文化主體認知上的演化。

主張「現實與夢幻可以統一」是當年超現實主義(Surrealism)<sup>34</sup>的一面旗幟。在超現實主義者看來，現實生活只能調動人的非常表層的功能，而精神卻可以感應甚至超越宇宙的浩瀚與傳奇。相對於如果說達達是玩世不恭的嘲諷，那麼超現實就是把這個戲謔推出了大腦之外，反而去挖掘意識深層的想像。

二十世紀末後現代氛圍中的許多藝術創作，如馬里安尼(Carlo Maria Mariani)的繪畫，以一種寫實藝術的形式重現昔日風采，它借助的，是一種身臨其境的幻境，一種最真實的夢幻。事實上，在

---

<sup>34</sup> 超現實主義的定義是：如果某人的思想想像跳脫現實的模式，他就可稱之為超現實主義者。超現實畫家們會運用各自的想像力將夢與現實沒有矛盾地結合成一個世界，實現所謂的超現實。

在藝術方面，例如眼鏡蛇藝術群(Cobra)、普普藝術(PopArt)。1960到1970年代間活動的新形象派(laNouvelleFiguration)。1980年代間的自由形象藝術運動，甚至二十世紀下半葉的所有運動，都受到超現實主義難以磨滅的影響。

超現實主義並不只停留在單純表達現實與想像的融合而已，超現實主義者更進一步借由這種融合，試圖「創造現實」。無論現實的定義為何，超現實主義者都已巧為縫補，將現實與非現實編織起來，創造了另一種「現實」情景。

例如佛洛伊德的自由聯想法，主張人在極度放鬆下，任由腦中的思想浮現，不加控制、不加評論。這種自由聯想對作家的寫作具有極大的啟發性，超現實主義就該記錄我們的自由聯想，而不要對浮現在我們腦海中的念頭妄加評論。

其次，他把潛意識看作是文藝作品的泉源，超現實主義認為畫作就是潛意識的流露，由於人們日常生活中的道德社會因素的壓制，潛意識處於被壓抑的狀態，超現實主義應該將其解放出來，使人的精神獲得自由和解放。

第三，重視夢境和幻覺，認為夢境和幻覺是內心的真實流露，因此他們的創作中充滿了大量的夢境和幻覺的東西。

布荷東(Andre Breton)在《超現實主義宣言》<sup>35</sup>中說：「夢境和幻覺這兩種狀態似乎互不相容，但我相信在未來這兩者必會融為一體，形成一種絕對的現實，亦即超現實。」

布荷東說的「未來」已經過了嗎？人類的視覺經驗裡是否也有夢見肉眼觀察過的幻境，或者幻覺中呈現中夢境中的場景？答案應該是肯定的，拿基里柯(Giorgio de Chirico)的畫來看，逼真的街景中有裸女散步，現實裡卻有著畫家夢幻般的想像力，這就是超現實的場景。20世紀初的超現實其實受浪漫主義影響深遠。18世紀浪漫派詩人柯勒芝(Samuel Taylor Coleridge)<sup>36</sup>稱「驚奇」為「人類所有感知的活力與主要原動力」，在讀柯勒芝的《忽必烈汗》(“Kubla Khan”, 1798)<sup>37</sup>時想必會對詩中描寫的夢境印象深刻。詩人讀完介紹忽必烈的書，吃完藥，昏沉上床，作夢後寫出來的作品，是典型的

---

<sup>35</sup> 1924年，以詩人布荷東(Andre Breton, 1896-1966)為首，發表了「超現實主義宣言」：『那是一種精神的無意識行為，藉由這種精神運動，我們可以書寫、口述或採另一種形式，來闡述思想中最真實的一面。這樣的寫作及口述思想已超越理智的掌控，並且摒棄所有美學及道德的干預』。他們稱自己的目的為「純粹的心理自動作用……其目的在表現……真正的思想過程……這種作用不受理性，美學或道德的約束。」

<sup>36</sup> 18世紀英國浪漫主義詩人柯勒芝(Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834)的詩充滿著神秘與夢幻的氣氛，由於 Coleridge 患有嚴重的神經痛，因此藉鴉片來治療，他的詩風就像是在鴉片煙霧迷境裡的夢。

<sup>37</sup> 見附錄 1: 柯勒芝(Samuel Taylor Coleridge)的《忽必烈汗》(“Kubla Khan”, 1798)英文原文

浪漫派詩作，也就是將想像力跟幻想與現實體裁融合，創造出具有夢幻般情境的詩篇。

一百年前與一百年後的創作者同樣經營著一樣的主題時，其根本上的意義已大不相同，夢境和幻覺已有更多科學上的解釋，在今天無法即時加以解釋的，除了有各方面人文學科的方法可以解決，通常還有更好的藉口，那就是等待未來的科技；但所有的這一切並不能泯滅創造力的發展，說故事基本上就是一種創造力，它提供了一種浪漫的寓言模型，閱讀的人經由此模型可以粹取出人性中最源初單純的情感經驗，它不是教導式、教條化了的知識模組，而是重組生活新視野的珍貴素材。

## 伍、 魔幻寫實的寓言

個人創作受到所謂「魔幻寫實」(Magical Realism)<sup>38</sup>的影響，主要最豐富的發展景觀是在於「文學」方面的涉獵，將某種奇幻要素加入現實世界並描述若其為真時的景況，所謂的魔幻寫實是一種以幻想影射真實的寓言文學。藝術家用具象手段、寫實技法達到了抽象層次，他們的奧秘就是使現實與幻想交融，以極真實的畫面造出一種虛幻的境界。

讀馬奎斯 (Gabriel Garcia Marquez)<sup>39</sup>的名作《百年孤寂》<sup>40</sup>，看到裡面的死人起來走動，超俗美女莫名其妙地就地升天，但是「魔幻寫實」並不僅僅是讀來有如怪異的鬼故事而已，它還有股既浪漫又陰森，強烈的視覺化經驗。盛行於拉丁美洲的魔幻寫實手法，有

---

<sup>38</sup> 「魔幻寫實」(Magical Realism)，一種在黑暗的陰影中學會看見，以邊緣作為生命基地，看到自己同時站在邊陲與中心的一種奇異與對抗的美學。按馬奎斯自己所說，這是種「魔幻寫實」(英文為 Magical Realism) 的風格，這種風格特別是在拉丁美洲這樣為長期為軍人獨裁、居民以農為本的環境下特別風行。

<sup>39</sup> 1982 年諾貝爾文學獎的得主賈西亞·馬奎斯 (Gabriel Garcia Marquez)

<sup>40</sup> 馬奎斯 (Gabriel Garcia Marquez) 1982 年以《百年孤寂》(One Hundred Years of Solitude) 獲得諾貝爾文學獎。生於加勒比海沿岸的南美洲哥倫比亞，馬奎斯說，一本書的開頭第一句話最難寫，因為「我的書的人物是會自己決定要怎麼生活的！」一旦選擇了一個怎麼樣的開始，就必然註定故事將要怎麼結束。

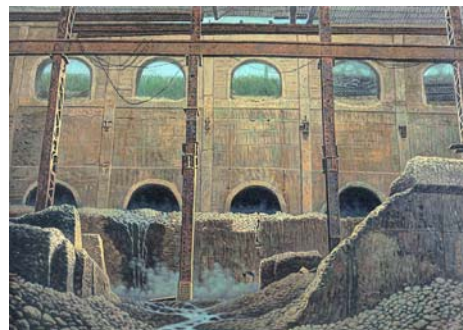


許多概念是源自於所謂的超現實主義(Surrealism)，這兩者不僅是一種文學現象，而是遍布於各藝術層面的普遍風格。

馬奎斯深刻細緻的寫實技術和高度想像的虛擬魔幻巧思，「將異象融入現實」，警示人類軟弱、逃避、易受誘惑、屈服邪惡、混亂沉淪等等心靈危機，深具實驗性格的作品充滿了簡潔與繁複並陳、現實與異境交替湧現了魔幻寫實風格魔幻寫實的幻想、扭曲的回憶與荒誕的傳說，將某種奇幻要素加入現實世界並描述其為真，以幻想影射真實的寓言式文學。

馬奎斯也說他自己的寫作故事基礎是來自於現實生活。至於如何從現實裡轉化、汲取成為故事，那必得依賴的是寫作者自身的想像。這也是成為所謂魔幻寫實小說風格的主要力量：戲劇般的孩童夢境，魔幻寫實的隱喻，天馬行空、妙語如珠式的對白，在杜撰與寫實間自由穿梭，表現出現實與虛幻的超現實影像，或將一件荒繆的事件誇張放大到極致。

以繪畫來講，例如台灣當代本土藝術家連建興的作品中出現的場景，大部分是真實世界的真實地點，如九份的礦坑等場景，但卻呈現異於真實的景況，是先有一個具體真實的條件環境的經營，引觀者入畫遨遊，卻丟出驚奇與夢境般的圖像。(見左圖，連建興 傳說的開始(二) 1991. 油畫)



我的作品的場景中，則出現居住環境中，例如大肚山往台中市

或台中港方向望去的遠眺景觀(作品圖十《X 記號風景》)，南台灣風情的海灘，電影影像中擬造的自然景觀，組構片段的視覺經驗，不透過照片機械式的複製，完全由想像、回憶、對事物描摹的直覺，去找到一個畫面上的最佳狀態。

有許多經驗在畫出影像之後，卻在真實中找到巧妙的吻合。譬如在居處附近店家大片玻璃的燈光映射中，看到作品《訊息的去向》(作品圖十二)幾近完全相同的光點排列，對應到室外郊區道路上空的炫麗雲彩，而該作品早在那家店開張之前就完成了。

《通往海邊的隧道》(見圖六)則宣告了一個詭異的夢境，場景描繪一個類似崩毀了的礦坑，海岸與山崖上的建築指引出一個去向，然而跳過中間的斷層卻直接呈現兩個隧道的入口，遠方猶透露著礦坑崩毀的可疑原因—隕石，暗示著事件正在發生中，畫面上的人物卻彷彿在勘查古老的文明遺跡，像是在考古尋寶，疑似當代產物，散置一地的垃圾，又造成時空錯亂充滿疑點，透露著冷峻的危機感。

現實生活中奇遇之謎和哲學主題不斷的碰撞、交會，穿透夢境和現實的想像空間，也開展出一個至為恢弘的宇宙觀。

## 陸、自我存在的探索。

從人作為實踐主體的範圍來說，積極地看，人作為實踐主體擁有獨特的價值自覺、理性反省、意志自由、感通無外的能力。人的存在本身乃一時間性空間性的存在，其時間性是有限的，人並非永恆存在，而是有生有死；其空間性亦是有限的，人只活於一個特定的小空間。人並非全知全能；相反，其知其能都有限制，限制於人的自然生命的物理條件，和時空的處境性。

因此，人生的有限（尤其死亡或虛無帶來的焦慮）迫使我們正視一個事實：我們每一次的行動在有限人生中都佔一不可否定的席位，都對我們人生整體的意義起著作用。正因為人的存在之有限，所以人在價值實現上不可能擺脫不完滿，人有不同的責任或理想，但往往責任或理想基於人生的有限而有不可解決的虧欠和遺憾。

正由於人的有限性，使人的價值自覺心更感到抉擇行動、實現自我的痛切和艱難。自覺心與有限性，使人生背負上看似不可能擺脫的痛苦與不完滿的枷鎖。人並非獨立於世界。人的「主體」並非先於、獨立於世界而存在。反倒是世界在人未自覺之前已造就了人，並與人共同存在。人無所逃於自然宇宙，自然宇宙乃我們置身其中的住所，提供了我們的物質條件，亦為我們的利用而變化。生活於自然世界之中，感受基於人的感通心能而與事物憂苦與共；人的行動不免影響到別人的生活、或別物的存在，人雖然受時空的限制，然而行動的意義與後果卻可超越我們置身的時空；人的行動並非與人際境域或自然世界無關的，卻是雙向互動的、延綿於因果流

轉之中，而可以有不可預計的深遠影響。

人的存在，有其動物性的自然生命部分，亦有精神性的部分，此精神性部分是感通的、實踐的、其自由與能力（但不是無限制的）可以作為一己生命的主宰，產生自覺的行動。但這個生活著的人其生活乃置於一有限的時空處境之中。這時空性與境域性說明了人生必須透過有限的行動以與世界互動共存。人的身體是物質的，如房舍、如機器、萬物有成住壞空，身體有生老病死。無邊際的空間為宇，無窮盡的時間為宙。在無邊際無窮盡的宇宙之間，一切心靈所感受接觸到的一切境界，也是無量無盡。

人回歸自然後的去向，在哪些境域，經過哪些程序的淨化，憑藉著哪些條件生存，「死」乃是人的靈魂去到另外一個境域，通往另一個彼岸。生命的許多片段都牽連著回憶，有了回憶即伴隨著痛苦，對過去所擁有的失落，對未來所追求的不及，沒有對死亡的必然與知覺，就沒有對愛的迫切與渴望，文學或藝術大半是處理「愛與死」的課題，但那是以「想像」和「誇張」來勾勒出「寓言式的哲理」。

## 柒、實存境域的批判。

實則劇場即世界，世界亦劇場。在虛擬的空間中，勿太當真，也勿以為這只是一場遊戲，在這個既輕又重的後現代殿堂裡，我們可以用輕鬆的態度來面對嚴肅的事物，因為輕鬆所以也就趣味盎然，生命的樂趣就在於我們明明知道這是一場夢，卻還是認真的去做，嚴肅的時候仍輕鬆的遊走在醒夢之間。而活著，卻總是意識到有什麼不對勁之處，在醒與夢之間，生命的疑問與存在的困惑。

人類的疑問終究難尋最終的答案，在虛擬空間的科幻驚悚電影《駭客任務》The Matrix，這個問題以新的形式出現，由 Matrix 作為世界的最初與最終的存在基礎，但是這個程式虛擬的世界卻同時是由所有人類的夢一起構成的，多重的夢就網絡於這個 Matrix 上，所以沒有全知全能的控制者。

電影中大部分在這裡的人，有自以為自主一切的錯覺，事實上卻是虛擬幻境中的傀儡，因為一切都是程式與想像幻化而出的，而有幸從夢中覺醒的人，卻必須面對危險重重又殘存的感官環境，並執取那不可經驗、無法驗證的救世主，作為奮鬥的信念，從虛擬中脫出又必須回到虛擬，在一切依照科學邏輯行事的浩劫後，在虛擬世界卻出現神話與預言者。憑藉著神話中預選者的自由意志與覺醒，以及人性邊緣的人性。

這或許給了我們一個啓示，事實上在實存與虛擬的境遇當中，人都是無處可逃的，當人的自由也是「上帝」<sup>41</sup>所予時，所謂的自由意志與反叛或只是人給自己加封的尊榮，人與上帝的關係並不在「不完美」如何思考「完美」，而是存在的對比過於懸殊所彰顯的荒謬。我們必須從根本處否認宿命監控者無所不在的想像，才能得到真正的自由。人的出口在於靈魂的窗口，在於映射於心靈深層的光影變幻之中，影像並非虛擬不真，影像的出口就在其自身有自由意志的實體。

---

<sup>41</sup> 這裡所說的上帝，在今天的定義更貼近電影《楚門的世界》中，那個專為楚門設置一個虛構世界的媒體導演。

## 捌、虛構神話中的心理暗示

李維史陀(Claude Levi-Strauss)認為，人類的心靈有共同的思維結構，在這個結構之下發展出了文化中的宗教結構、親屬結構、神話結構、語言結構、而在各個結構之下，才是我們看到的現象，換句話說，我們所看到、體驗到的宗教、親屬、神話、語言等等文化現象，它們的背後都有一套運作的「指導原則」，而在這每一套「指導原則」的背後，都指向一套共同的「最高指導原則」，那就是心靈結構。<sup>42</sup>

所謂「原始」社會的文化「潛意義結構」。神話就像是語言。個別的神話是言說的例子，是基本結構或語言的連結，透過了解此結構，才能真正瞭解特定神話的意義「操作價值」。神話在社會中扮演類似的社會-文化功能，也就是神話的目的在解釋這個世界，以神奇方式來解決它的問題和衝突。

通過神話分析所呈現的結構就如同通過精神分析使潛意識浮現於意識之中，揭露出一結構就是在對文化作精神分析·佛洛伊德用作夢的符號體系去重建個人歷史；李維史托則解譯神話的符號體系，以重建文化的歷史；文化是從普遍的潛意識結構中出現的。

---

<sup>42</sup> 《神話學：生食與熟食》(“Mythologiques:Le Cru et le cuit”)，p.5，李維史陀(Claude L'evi-Strauss)著，周昌忠譯，時報文化出版，1992年

從一篇社會學研究文章，有關「奇幻律則的歷史性」<sup>43</sup>篇章中提到，因個人特殊經歷，與歷史記憶的長期醞釀累積，進而衍生出個人的奇幻神話：

「...物質與身體的物質換算邏輯，累積過程中凋亡的靈魂；大小天災人禍、超度儀式召喚的能量...等等，應被視為寓言式的再現模式，它的象徵功能並不在再度顯現災難的場景，而在「顛覆地轉化」了再現傳統的「形式」與「內容」關係之時，也轉化了個人與真實的關係。」

「...個人在遭遇幻象之時，是一種與日常生活經驗相異、表面平行但時而交錯的感官敏感度以體驗類同神話的過程，不論「奇幻」抑或「神妙」均內蘊了一特殊的時間性，而「出神」的魔幻寫實經驗亦然。」

「...所謂過去歷史片段的視覺形象指的是出神情境中的幻獸與神話人物，於此情境中，個人不僅遇見他們，也往往與之交融，變成幻獸；回到日常生活真實的場域中後，又能依據前一段時間中的主體經驗，以詮釋當下並預言未來。.....「改變地表」、「無中生有」等「奇蹟式」創造活動，成爲一種嶄新形式的起源神話，過去歷史片段的視覺形象，無以計數漂浮幽靈呈現，而透過立碑式的寓

---

<sup>43</sup> 《家國語言的公開祕密》 趙彥寧，東海大學社會學系助理教授 文化研究月報第 15 期 2002 年五月



言再現模式，過去的歷史形象合法性地公開詮釋了集體的不幸，且創構美好的未來。」<sup>44</sup>

「在這個超越日常生活的歷史真實境域中，個人肉體即使消亡，真實的生命仍永續存在。過去歷史片段的視覺形象並非個人所曾真實體驗的視覺形象(並沒有任何的安地斯原住民曾經歷幻獸縱橫大地的起源神話階段)，而是一個可被召喚的集體記憶，而這個「記憶」便是個「神妙的記憶」。」

文化「潛意義結構」對其他已經發生過的成為歷史的社會文化現象亦然，所以例如去描述「後現代」的種種，也僅僅是描述與敘述，換言之，就是說故事而已，沒有客觀性是當然的；禪宗的智慧話語十分的精簡，但是卻要再說更多個故事來解釋它們，或許一個接一個故事到最後你會發現故事講不完，一個簡單的想法，把時間線條兩端參差交疊起來，無論故事說到那兒，它總能回到起點重新開始。

就像一本當代德國童話名著的標題一樣：「講不完的故事」(Die unendliche Geschichte)<sup>45</sup>，作者在一開始，採用「書中書」的

---

<sup>44</sup> 《家國語言的公開祕密》 趙彥寧，東海大學社會學系助理教授 文化研究月報第 15 期 2002 年五月

<sup>45</sup> 德國童書《講不完的故事》(Die unendliche Geschichte)，作者：Michael Ende, Thienemann; 1979.對奇幻電影不陌生的讀者一定記得這本書曾改編成電影「大魔域」(德國籍導演 Wolfgang Peterson)，文學原作視覺化的展現。

作法。主人翁巴斯提安躲在閣樓看一本叫做《說不完的故事》的書，正巧是讀者手上正在看的這本。產生一種雙重視角：讀者看另一個讀者，也在看一個故事，並且跟著身為主角的另一個讀者，深入幻想國度。如此一來，讀者與故事的切合度，將更為緊密。

作者安排了一個特殊的佈局，在這個國度裡，凡是沒有說出的故事，就是待發展的未知境界。尚未被說出、經歷的，都是可以開發的命運。命運是可以掌握的。而作者就是要主人翁去爭取自己的命運。

末章提到：「有許多門都可以通到幻想國，我的孩子。你講的魔書有很多，可是有很多人讀這些書的時候卻漫不經心。那要看是誰讀這些書而定。」只有少數人能夠到幻想國度，又能夠有能力從那裏返回，只有自由穿梭幻想與真實世界之間的人們，使這兩個世界都能健康正常的運作。

## 玖、結語

對於一個創作者而言，如何延續自己的創作生命，似乎是件存而不論的事，它是重要的，但已毋須公開去討論它，但要直接牽涉到生存問題時，在學校時期延續下來的藝術創作，有時又變成手中使不上力的武器。十年之內我能夠領悟到的，這是一份來自於東海校園人、事、物所餽贈的大禮，幸而我打開的很早，進而把在藝術上的思考，當作是一種解決現實生活種種問題的實驗，這使我受益匪淺。

在無法改變現實現狀的情況下，藝術家內心的世界可以變成是一個獨立延展的世界，就如劇場舞台上的布景不一定反映著現實，但可以當成一個理想的模型，去把一個故事、事件，當作彷彿這個世界所有焦點目光都集中在一個特殊的場景裡，這個場景跨越不同文化、時空，跳接著不同歷史片段，可以只表達單純的情感，而不失對此縮小場景以外事物的臆測。對於生命至此種種的生活上的經歷，總是充滿著意外，每個人累積了夠多的經歷，就會有好似過了許多不同的人生一樣；身為藝術創作者因為自身所擁有的想像力與創造力，把接觸到的，現實生活中覺得有趣而耐人尋味的小事物、小感情，轉化成一種奇幻境遇下的「幽默感」<sup>46</sup>，這也充實了

---

<sup>46</sup> 筆者在此所指的「幽默感」是指描述事物時所持的態度，而非對創作所抱持的「使命感」。

現下個人所具備的部分知識與內涵。而這個幽默感可以到達何種層次，則是我想去努力的一個重點，讓我的創作不只是一種巧思下的畫面安排而已。

藝術創作同樣也是一種高度勞力付出的工作，做了之後你才會知道會是什麼樣的結果，我們的時代太多速成的產物，也充斥太多繁雜積贅的資訊，能夠把自我藝精業進的方向擺在對的位置，卻也變成一個艱難的任務。在思考這些問題的同時，也不能放下手邊的工作，爲了能延續初始時的執著願望，對於在這道路上的阻礙與種種難題，更需要花一輩子心力去與之搏鬥，未來的路與之前的路是一樣的不平崎嶇，如同薛西佛斯神話寓言般的處境，我們只能抱持著一種更高尙的幽默感，扮演好自己的角色。

從講不完的故事許多句點中，雖總是能回到初始的喜悅，但太過直觀的內在思維，卻也落入自以爲是的愚痴，擁有反抗舊有自我的血液，同樣地流在這個焦慮的體內，大海與宇宙同樣也有探索不完的奧秘，但大自然相對於人的世界卻也不是完全沒有侷限，訊息傳遞終止之處也是意念到達的疆界。

當我們以爲我們對這個世界已經無所不知、無所不曉，事實上前方早已空無一物；因爲宣告了太多舊有人文價值的死亡，我們甚至沒有時間搞清楚我們的土壤裡真正貧瘠的是什麼。於是藝術家的畫面上也就真的呈現「空無一物」的境界了，這成了一種個人焦慮，卻也變成一股動力，讓我堅信我的創作決不是僅止於空想或幻想而已，裡面有太多的訊息需要觀者與身爲創作者的我一同去探索。

## 壹拾、 附錄 1：柯勒芝的《忽必烈汗》，英文原文

柯勒芝(Samuel Taylor Coleridge)的《忽必烈汗》("Kubla Khan", 1798)原文

《Kubla Khan》, Samuel Taylor Coleridge, 1798

In Xanadu did Kubla Khan  
A stately pleasure-dome decree:  
Where Alph, the sacred river, ran  
Through caverns measureless to man  
Down to a sunless sea.  
So twice five miles of fertile ground  
With walls and towers were girdled round:  
And here were gardens bright with sinuous rills  
Where blossomed many an incense-bearing tree;  
And here were forests ancient as the hills,  
Enfolding sunny spots of greenery.  
But oh! that deep romantic chasm which slanted  
Down the green hill athwart a cedarn cover!  
A savage place! as holy and enchanted  
As e'er beneath a waning moon was haunted  
By woman wailing for her demon-lover!  
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,  
As if this earth in fast thick pants were breathing,  
A mighty fountain momently was forced;  
Amid whose swift half-intermitted burst  
Huge fragments vaulted like rebounding hail,  
Or chaffy grain beneath the thresher's flail:  
And 'mid these dancing rocks at once and ever  
It flung up momently the sacred river.  
Five miles meandering with a mazy motion  
Through wood and dale the sacred river ran,

Then reached the caverns measureless to man,  
And sank in tumult to a lifeless ocean:  
And 'mid this tumult Kubla heard from far  
Ancestral voices prophesying war!  
The shadow of the dome of pleasure  
Floated midway on the waves:  
Where was heard the mingled measure  
From the fountain and the caves.  
It was a miracle of rare device,  
A sunny pleasure-dome with caves of ice!  
A damsel with a dulcimer  
In a vision once I saw:  
It was an Abyssinian maid,  
And on her dulcimer she played,  
Singing of Mount Abora.  
Could I revive within me  
Her symphony and song,  
To such a deep delight 't would win me  
That with music loud and long,  
I would build that dome in air,  
That sunny dome! those caves of ice!  
And all who heard should see them there,  
And all should cry, Beware! Beware!  
His flashing eyes, his floating hair!  
Weave a circle round him thrice,  
And close your eyes with holy dread,  
For he on honey-dew hath fed,  
And drunk the milk of Paradise.

## 壹拾壹、 附錄二：作品解說

### 一、《白色小馬》

沉睡嬰孩的夢境被片段事件影像包圍，作品《白色小馬》(作品圖一)馬行走的連續動作，以視覺化的方式把片段的時間呈現出來。手掌虎口處的雙頭蛇刺青，是一種仿自街頭或部落文化的圖騰，在此它是一種作者想像出來的幻獸符號。

### 二、《潛行的訊息》

這件作品中，裸露橋墩的河橋，如聖殿巨碑般的橋身矗立在乾涸的河床上，佔據畫面大部分空間的橋身、橋柱，以一種崩毀中的《巴特農神殿》的姿態，呈現一幅啓示錄、危機感的場景，似乎快要被背後的漫天火焰吞噬，河橋岌岌可危即將崩毀，主題河橋處於背光的狀態，卻有著舞台聚光燈照明效果的光線照射，相對於微不足道的，左下方潛行的蛇隻，像是唯一在場的倖存者，而它似乎並沒有感受到此危機場景的威脅一般泰然自若。火沒有具體形狀，也並非一種物質，然而它卻往往成爲藝術作品中想像力的催化劑。

橋樑擔任人類文明交通的任務在此畫面已然消逝，功能的意義被抽除，成爲一個《巴特農神殿》式的歷史殘骸，而自然中的生物-蛇(歷史中人類的敵人之一)，自有其遠古以來即存在的生存蹊徑，象徵文明溝通的語義架構被原始狀態所取代。

### 三、《拋射》

以「訊」為題的系列作品裡，喻示當代人從肉眼不可測見的無形空氣中接獲訊息，反映電子媒體時代的現象，飛梭一樣的鐵架彷彿預告人類不可知的未來。飛梭般的鐵架符號，一再出現在我平面的畫作上，作為象徵一個某種訊息網絡上裝載訊號的容器。現在這個裝載著訊息的「容器」，放在一個虛構的場景裡，也許容器中目前仍空無一物，但它就像一個視窗一樣，或是一個超連結 (Hyperlink)，正在下載資料或只是呈現一個錯誤訊息。

### 四、《偽裝》

作品《偽裝》(作品圖四)中的晃動尾巴的獅子闖進空無一人的人類營地中，對著火堆咆嘯，遠方籠罩在火光沖天之中，自然殘暴的災難，看似一股盲目的正義，而彷彿威脅不了這隻會思考的動物。

### 五、《連動前的平衡》

漂浮的石塊，森然羅列在雷電交加，陰晴參融的半空中，在預備相互撞擊的前夕，呈現數理般的排列。石塊超自然地排列漂浮，若不是外力所致，就是石塊冥冥中自有意志。從一場發生過的宇宙奇觀秀得來的靈感，1994年一顆彗星碎裂成數塊撞擊木星的奇景，人類親眼目睹太陽系的交通意外，一顆幾十公里直徑的彗星(休梅克---利維 9 號)被木星的引力撕裂成 21 顆小彗星，在半個月內，連續不斷地撞擊在木星的表面。



## 六、《往海邊的通道》

宣告了一個詭異的夢境，場景描繪一個類似崩毀了的礦坑，海岸與山崖上的建築指引出一個去向，然而跳過中間的斷層卻直接呈現兩個隧道的入口，遠方猶透露著礦坑崩毀的可疑原因，暗示著事件正在發生中，畫面上的人物卻彷彿在勘查古老的文明遺跡，像是在考古尋寶，疑似當代產物，散置一地的垃圾，又造成時空錯亂充滿疑點，透露著冷峻的危機感。

## 七、《推背圖 / 混沌寓言》

蝴蝶的符號象徵，來自非人類領域的啓示，重新喚醒物質黑暗底層的精神，從而得到預知未來的訊息，另外一層意義又可歸納成「蝴蝶效應」之說，瓶子裡的訊息，傳遞了不同時空詮釋下種種的可能性，世界在混沌與秩序中掙扎，理型象徵的人類符號(睡夢中的嬰孩)，所透露出的精神力量，是被喚醒了呢？還是在一片混沌廣漠中被擺佈？睡夢中嬰孩的手勢彷彿既觸碰又抗拒著神啓般的諭示(唐代推背圖預言)，不是莊周夢蝶般的物我兩忘境界，而是投射了一個更緊張的物我關係。

## 八、《蘊育異能者》

沉睡人類的形象被包覆在一個胎盤母體的臟器中，背景是一幅奇異的夢境，巨大的湯匙被不知名外力扭曲的連續畫面，呈現在超能者在睡夢中的景象，動態的筆觸營造與個人象徵性的塊狀符號，

正驅動著畫面上一股能量，影像最終呈現的停格狀態，是超能者在「無能」狀態下的「超能狀態」，母體即將燃燒的危機。

## 九、《來自域外的訊息》

《來自域外的訊息》馬奎斯式的「裸身飛天」，再這裡變成了人形隕石衝進了一個異世界，風景中水平線條所切割出的地平線與天際線，在諾大的畫面中，呈現出比畫布尺幅更大的空間，它既非是攝影鏡頭的生產下的複製品，而並無虛矯一個請君入甕的態勢，我的意圖是要意識到它以非同以往所見的場景，甚至於像是在螢光幕或國家地理雜誌上的風景圖片，突然間，擺上了一個怪異姿態的景象，從地質考察式的描繪轉向事件的呈現，變成了由視覺導向心理層面的驚異風景。

## 十、《X 記號風景》

看似隨意擺製的木條，架靠在一個從山坡上滑落的不明石塊上，形成一個標記，人造物的標記，卻反映著遠方的異象，仿如外來的、神啓式的訊息宣告，投射了整個空無一人的場景。

## 十一、《時空的間隙》

象徵著時間流逝的沙漏符號，在此轉換成過去、現在、未來並置的圖像，容器中間「多出來的部分」，與空間中無時間屬性的自然異象相重疊，成為影像的時空空隙。

## 十二、《訊息的去向》

作品《訊息的去向》，對象中的風景除了並非真實風景之外，也是在抽離了構築現實的種種條件之下，被安置的一個世界，所有構成畫中氛圍的景象，只有一個存在的目的，那就是「虛位以待」，不管是下一個影片的影格，還是另一個氣候上的變化，或是靜默的停滯，都蘊含著一個永恆律動的事件，即是此事件構成了整個畫面的動能，它在視覺上觸發之前即緩緩駛入畫面，像一艘港灣風景的漁船，在不知黃昏或晨曦的背景中，出航或返歸。

## 十三、《斷箭漩渦》

江河大浪激流交匯，流向光的匯聚點，那也是無人河舟將往的方向，然而必須繞過重重漩渦，頂著逆流順流航向那到光線。即將傾覆的小船上，靜靜躺著一隻斷箭，箭已失去功能與方向，以乘舟的速度航行，在這個境域，所有物件原始的意義與功能都已失去，卑微地，乘載著破碎訊息的容器，正以毀滅般的速度向驚濤駭浪般的危機臣服。

## 壹拾貳、參考書目

### 一、中文書目

- 《從浪漫到新浪漫》，黃海雲，藝術家出版，台北，1991年
- 《近代西洋繪畫》，何恭上著，藝術圖書公司印行
- 《西洋繪畫史》，馮作民著，藝術圖書公司印行
- 《海德格爾選集》，孫周興選編，三聯書店，上海，1996年
- 《什麼是後現代主義》，羅青，五四書店，台北，1989年
- 《他者之域：文化身分與再現策略》，劉紀蕙編，麥田出版，城邦文化發行，台北，2001年
- 《電影符號學》，齊隆壬，書林出版，台北，1992年
- 《都市劇場與身體》，王墨林，稻相出版，台北，1990年
- 《抽象與移情》，Wilhelm Worringer 著，魏雅婷譯，亞太，台北，1992年
- 《西方美學史教程》，李醒塵，淑馨出版，台北，2000年
- 《存在主義美學》，今道友信著，黃鄂譯，結構群，台北，1989年
- 《莊子哲學》，陳鼓應，台灣商務印書館，台北，1993年
- 《科技活氧革命》（“The Unfinished Revolution”），Michael L. Dertouzos 著，羅耀宗譯，時報出版，台北，2001年
- 《一百年的孤寂》，賈西亞·馬奎斯著，宋碧雲譯，遠景，1982年

- 《神話學：生食與熟食》(“Mythologiques:Le Cru et le cuit”), 李維斯陀(Claude L’evi-Strauss)著，周昌忠譯，時報文化出版，1992 年
- 《懷疑論美學》，Herbert Mainusch 著，古城里譯，商鼎文化出版，台北，1992 年
- 《藝術觀賞之道》(“Waysof seeing”), John Berger 著，戴行鉞譯，台灣商務印書館，台北，2003 年
- 《反美學》，Hal Foster 主編，呂建忠譯，立緒出版，台北，2001 年
- 《後現代的藝術現象》，陸蓉之，藝術家出版，1990 年
- 《藝術家》雜誌 229 號，第三十八卷第六期，1994 年
- 《混沌》(“Chaos: Making a New Science”), James Gleik 著，林和譯，天下文化出版。

## 二、西文書目

- A Study of Coleridge's Three Great Poems: Christabel/Kubla Khan/and the Rime of the Ancient Mariner, by Warren Stevenson, Edwin Mellen Press, 2001.
- Catalogue Essay: Carlo Maria Mariani, Displacement and Continuity, by Gerard McCarthy, Hackett-Freedman On-line Gallery, 2000.
- Salvador Dali: Eccentric and Genius, by Conroy Maddox, Benedikt Taschen, 1990
- Chaos: Making a New Science, by James Gleick, Penguin Books; Reprint edition, 1988.