

前言

整篇創作的論述所描述的作品是從 2002 到 2006 共四年的時間所製作的，其間我經歷了大學到研究所的過程，其間由繪畫轉向了影像創作，也從一個對藝術懷抱美好夢想的大學生到滿口都是社會批判的研究生(甚至還被奇妙的冠上自己一直質疑的「藝術家」角色)。短短的四年，卻實在的改變了我對創作、社會，甚至是世界的看法，但從一個人創作的時間來看，四年卻又是極其短暫到無法作為一階段。在這個前提下，假如我試圖把這些作品在論述中放大的去看，再誇張的將自我創作作一個分期的話，是會有種強說愁的味道，因此我並不想將自己的創作和生活直接框架在這篇論述之中，但一種以文字講述作品和剖析自我的態勢卻是必要的，於是在開始進行「自我觀察」、「分析」、「詮釋」、「放大」及「框架」之前，先以一些我的思考方式來作為論述進行下去的參照。

「影像是什麼？」，在我眼中，生活的世界就是一種會移動的影像，不斷在我眼前如電影一般流竄著。而我利用攝影機捕捉後，它就成為一種生活影像本身的「倒影」。「語言就是以某種方式將一些聲音組織起來的東西。我們當然可以用語言來溝通，傳播訊息，但語言常因使用不當而無法達到充份溝通的境界。他們使用眼睛去『閱讀』而不是去看。當科學家在詮釋所『看見』的東西時，總喜歡試圖去『說』出所看到的東西，而不是以影片或影像的方式詮釋。假如我們以『看』代替『說』，那麼一定可以真正去看到一些東西，此時就可以保留和不可以保留的東西」¹。影像對我而言還是處在一種虛幻的狀態，不管多如實的影像，依然無法完全代替現實。它對我而言只是一種溝通的媒介，一種中介我和生活之物。

¹、取自，Jean-Luc Godard 著，郭昭澄譯，《電影的七段航程》，頁 207。

「真實？」，假如以柏拉圖（Plato 427-347 B.C）在《理想國》中的洞穴說來看，世界分為虛幻的現實和真實的理念世界，而人是活在洞穴中並且手腳還被束縛著，兩眼只能直視著真實世界被投射在洞穴牆壁上的影子，也就是說只能以一種再現之物去想像真實世界的樣貌²。柏拉圖的真實世界是一種神聖的象徵，如同上帝居住之地，遙不可及也不可觸犯。但在我的思考中，生活本身就是代表了一種真實的狀態，我活生生的在社會中佔據了一個空間，同時也深刻感受到周圍的一切事物，當下的存在感讓那個神聖的領域不只遙不可及，同時也不切實際。我所認知的真實是處在一種自覺的狀態，不被外界的混亂所迷惑，看見自己的位置也建立出自身的世界觀，由內而外的去試著接近真實的樣貌。但在高度發展的社會中，人對自我的認知卻是在資訊、廣告、消費、金錢，之中去找到的，看似面對現實，卻是逃避式以幻象來麻痺自身，而回到洞穴中去自縛手腳，看著洞外為了追求最大利益為依歸的資本操作者，所製造出的影像而感到快樂。我要以影像去作為一種回應，從生活中捕捉這些影子，並放大它的內部結構，使觀者能透過影像再次思考，試著走出洞穴並推開那些操作者，看到在生活表象之下的真實感受。

「生活是什麼？」，在整個創作的思惟當中，最重要的就是一種生活真實樣貌的追尋，但一如高達（Jean-Luc Godard）在《電影的七段航程》中所說：「生活就是由一些空白，空檔、斷斷續續和時快時慢的東西組合而成的」³。現代生活的混亂，是我在轉向影像創作後最關切的部份，人和環境的關係則是我的主軸，創作對我而言不在只是一種閉門造車的自我剖析，而是深切感受生活後的感知述說，並將之轉化為影像，呈現在觀者面前。作者感受到的生活也許不同於觀者，但同時也希求的就是生活不同面向的撞擊，也就形成一種「溝通」的過程。「 .. 盡量的主動去尋求，去學習自己對事物的感覺，而不是被動地去接受外界加諸於

²、參考自，李醒塵著，《西方美學史教程》，頁 23。

³、同註 1，頁 96。

我的印象或感覺。」⁴。對生活的直觀態度，被作者內化為一種情緒或是符號的影像時，再現後的事物狀態將會和生活產生一些錯位，使得作品顯得十分曖昧不清，甚至是抽象的地步，但那是一種非常寫實的態度，描繪出我所感受到的生活，它寫的是感受當下後的實。在這樣狀態下回到論文，過去和現在之間感受也隨著時間而使得關注的方式有所改變，使得作者以不同於創作當下的情境去回顧作品，而容易掉入一種自我的迷失中。於是我將作品成形中的筆記或是創作自述裡的一些相關文字整理出來，作為一種文本上的今昔對照，也近乎於一種自我的對話過程，如同一種雙聲道的同時發生，使觀者能透過不同時間和書寫的文字去看到創作者心境或是想法上的改變，利用那些找回來的片段，與現在產生一種蒙太奇的關係，並置創作自述與論述來產生對話，進而去接近創作者所欲表達的生活感受。

「創作者是什麼？」，創作者就是用一種或數種媒材來表現感受或想法的人。而創作的階段性，正如一個小孩從只會牙牙學語的重複聽到的聲音，到可以使用語言去表達的過程。媒材就是一種語言，當一個創作者以影像作為他對世界說話的語言時，他思考的方式同時也會以影像的邏輯呈現。在一本名為《觀看的方式》的書中提到，梵谷畫一幅的麥田圖下被加上一行（這是梵谷在死前的最後一幅畫）⁵的字後，圖像的意義就產生了改變，成為了一種文字的說明插圖。一篇由影像創作者以文字書寫，去討論影像作品為主的創作論述，聽起來就有一點矛盾，影像和文字，是兩種完全不同邏輯的語言，一個以影像思考的人要如何再用文字去更深入它的作品呢？這點對我而言是很難達到的，我只能去試著回看作品並透過它去擴大一種關注的方向，文字和影像作品處在一種水中震動般的關係，作品先以影像帶領文字進入一個凝視的方向，而後文字再以自己的方式去和影像產生撞擊的水紋。在創作論述中，則是作者以文字為主的去加深對作品的認

⁴、同註 1，頁 65。

⁵、取自，john Berger 著，吳莉君譯，《觀看的方式》，頁 36。

識，並以靜態圖片及作品分鏡為輔，成為另一個觀看者，但文字並非去補影像和觀者的溝通不良處，而是使觀者們在作品中看到更多的詮釋方式。

在整個論述中，「影像」、「創作」、「生活」，三者互相的關係是最主要的方向，再輔以理論性的外部文本來作為雙聲道（自述和論述）之間的參考點。這樣的過程中，所欲呈現的不是完整的去說明出作品的內容，創作中有著太多的模糊地帶，更何況是要傳達一種抽象的生活感受。所以在論文中，觀者看到的除了稍微解釋作品之外，比較多的是作者對自身關注方向的再思考，找尋作品和關注事物之間的連結，並試著看到其中的不足處，這也是我寫這篇論文前對自己的一種期待。

第一章、影像作為一種不定性倒影

巴贊（Andre Bazin）在《攝影的本體論》中以埃及的木乃伊為例，描述人類為降服時間，藉以肉體永存的木乃伊來達到保存生命的渴望，他又以繪畫的兩種追求為例：「一種是純美學的範疇 - 表現精神的實在，在那裡，形式的象徵的含意超越了被描繪物的原型；而另一種追求是僅僅用逼真的摹擬物替代外部世界的心理渴望」⁶。兩種不同層次的追求對應到我影像創作的初期發展中，繪畫和影像。前者挖掘了內在的思考投射到他物上，表現自身的存在；後者以影像紀錄外在環境的變化，為現實的影像再現，達到直觀訊息的傳達。影像紀錄的目的在於保留外在環境的形象，留下現實的倒影。以攝影角度來看這樣對外部世界的直觀，最重要的就是何種現實被烙印在鏡頭上，創作主體（我）逐漸消逝在媒材後方，向外的客觀凝視取代了第一階段主體對自我的微觀。創作媒材（繪畫、影像）

⁶、取自，Andre Bazin 著，崔君衍譯，《電影是什麼？》，頁 15。

和思惟（內在關懷、外部陳述）改變的交錯，使得這階段的影像並非完全依附在創作意識的領導，就如映射在水中的「倒影」，當水面起了漣漪，再現的世界也必然地產生了面貌上的質變。創作方法上，一方面我改變了以繪畫思惟出發的處理方式，另一方面主體開始對自我所存在的這個世界有了新的角度切入。倒影的可變性衝擊了創作主體（我），對影像進行再思考、再創造，並打開了另一個存在於繪畫之外的影像空間。

第一節、對「我」的紀錄

黑暗中的自覺 是 2004 年大學畢業論述的標題，描述在外部環境下自我的內在衝突，其對外在世界產生一種如面對全然黑暗的恐懼感，害怕現實破壞自身對世界的美好寄託，與其無可逃脫的力不從心。這樣的情感投射到作品之中，形成了宣洩和傾訴，作品背景絕大部份以純然的暗色調構成，物體被包裹、凝結在畫面中，內容上也多投射以負面的情緒在製造繪畫氛圍上（圖 1）。進行繪畫創作的同時並行著影像媒材的使用，開始了另一種自我的影像紀錄方式。

「現在有點抓不到焦距，心情浮浮的。現在的我好像不太能真正的快樂起來，總有事情盤繞在我心裡，對生活有點失焦，出國前 x 有打電話給我，和我要以前的繪圖檔案，找工作用。又能和 x 講話本來很開心但 x 現實的口氣把我弄得也冷漠了起來。冷漠，我面對世界的方式之一，也是為了保護自己，當我發現自己活在事情中而不能因為人而真正快樂時，我已死了一半。創作影像、拍片剪接變的都不有趣了。我只想安靜畫圖拍照，現實現實一直來，好累好累，只想一個人處在一片空中，時間慢下來！事情慢下來！讓我可以看清楚再走下去，到底快樂是什麼？到底我要相信什麼？有什麼是我能信仰不移的？我還在找還在找。」⁷

---2002/4/25

⁷、取自，莊凱宇手記，「我還在找還在找」，段 1。

痛苦、抽離、重覆、不安、空虛，這些負面情緒的詞句，成為大部份作品紀錄的題目及方向。以一個生活在自己世界的人為主軸，其面對外在的挫折與過大情緒壓力時的行為記錄，當自身「情境」空間裡的壓力無限擴大時，自身與知覺（不堪之痛苦情緒）產生斷裂，從而保護真實的自我。在《傷我》，就是紀錄主體如何在痛苦情境下的自我分裂狀態。作品中的主體分裂成兩個「我」，一個是擁有創作意圖的行為意識的作者 - 預前擺置攝影機、物件（能引起情緒反應的物件）；一個是充滿不安及痛苦情緒的被拍攝者 - 被物件牽引（我的身體）（圖 2）（圖 3）。作者，把「我」當作素材佈置在情境之中，而被拍攝者則在情境的驅使下，脫離理性進入情緒宣洩的無意識行為狀態，兩者處在相異的意識狀態之中卻已然認知一個旁觀的「他者」的存在。攝影機，成為這樣自我觀察的工具。而後製過程中極度感性（痛苦情緒）和理性（剪接行為）持續衝突，「影像中的那個身體，難道就是別人眼中的我嗎？」、「那樣的痛苦是存在於自身的嗎？」自我成為一個影像的事實形成橫互在自身外在（樣貌）及內在（痛苦情緒）的認知差距，一來一往之間，產生一份疏離的陌生感。「鏡像階段像是一齣戲劇，其內在推力發動的軌跡乃是從『不足到期待』，為著迷空間認同的主體，製造出一連串的幻象，以把原先片裂的身體形象，延伸成為我稱作整形處理過的全形形象……」⁸。在《傷我》，處於分裂狀態的我，透過作品對自我進行旁觀及框架，讓碎片（痛苦、理性）以完形（身體）呈現在我之前，當主體坦然面對鏡頭前的我，陌生感的疏離效應帶來思考與沉澱，痛苦？著破碎狀態顯像、內化、消失。

「在我的創作中利用自身之外的事物來象徵自我，將『我』隱藏在『他物』的表象下，而在自我反思中發現社會中『我』的角色狀態，赫曼·赫塞(Hermann Hesse)在『荒野之狼』中陳述主角荒野之狼具有兩種個性，也提到人的內在並沒有這麼簡單，只能分成兩種性格而已，而是由數種不同的『我』組成，書中主角『荒野之狼』因為自身的二種性格而痛苦不已，但相對的，在社會中，每個擁有數種『自

⁸、參照《中外文學》第 27 卷.第二期，精神分析經驗所揭示形塑『我』之功能的鏡像階段，頁 38。

我』的人，是多麼的痛苦、疲累啊！就像生活在不斷衝突和矛盾的黑暗中。一切都取決於我們決定面對無數的自我，或是沉迷在外在世界中採取逃避式的心態去面對自身於社會中的角色，一切都在自我之中。」⁹

-----2003/06/09

《書我》(圖4)，以記錄外部動作作為影片的基調，以他人來書寫「我」這個文字符號，利用攝影機的記錄行為將外在書寫動作轉化為內在的情感描寫，再次表現出自我的分裂及疏離感受。取代「我的身體」在鏡頭前表達「我」的意象的是「我」這個文字符號，一個又一個的「我」藉由簽名般的重複動作留下每個人不一的字跡、痕跡，彷彿是另一種身體的再現。影片前半段不斷重複著寫「我」的動作似乎是在完成一句以我為開頭的句子(圖5)，不斷訴說著「我想」、「我要」、「我是」，機械式的重複動作呈現了當下的思考過程，一個不斷確認自身存在狀態的過程。後半段模糊的文字則是外部世界以及「我」的崩解狀態，文字在水的侵入產生擴散和收縮(圖6)直到結尾流下的墨滴(圖7)，外部逐漸消融，脫離了「我」，成為一個單獨的個體。除了主體的虛無存在，也對比主體之於外在世界的渺小。聲部不間斷的車聲意表社會的節奏，無止境也無規則可尋，主體只能順應並在其中尋求自身的存在方式。主體意識表現在拍攝時的「情境」場景之中，利用攝影機不同的運動 - 固定記錄書寫動作至結尾的跟拍 - 由全景的客觀式觀看到特寫的主觀凝視，拍攝運動顯示意識。此部影像創作方式延續《傷我》的預設情境，將自身投入其中進行紀錄，但《書我》更多記錄了處於情境(場景)中的作者意識，進而顯出存在於內部、外部世界之中的思考模式。

「將那種狀態成為生活以相似的步調進行，冠上不同的日期與目標，在社會機制運轉之下，每日的生活慣性的被調整制式的規格，像是一種正常生活應具有的形式。規格的形式調整了我們的生活，形成規矩的速度，取代我們原本依著自我呼吸的速度。但自我呼吸的快慢仍不時脫離生活形式的速度，自我和外來的矛盾不時發生，在不斷被干擾、斷裂時零碎地彈跳而現。自我在矛盾的斷層之中循環地

⁹、取自，莊凱宇著，《黑暗中的自覺-莊凱宇膠彩創作自述》，頁6。

被掩去，對生活形式不滿的騷動和空虛蹦出，在起身前。」¹⁰

-----2004/01/12

面對外在環境的無力感以及現實之中不前不後的生活狀態，驅使了我開始把描述外部生活作為一種記錄與情緒舒緩的方式。我使用日常生活的自拍影像，以電腦合成、剪接技術拼貼而成《微嘆》。眼睛的特寫、一個不斷起伏跳動的人、被水淹沒的軀體、水火並置和不斷重覆的機械噪音。呈現外部環境和內在感受之間並存的衝突，一開始緊閉的眼睛代表掙扎與逃避現實的狀態（圖 8），銜接靜坐在沙發上不斷試圖起身的人影，加之以水的淹沒。兩種節奏（現實和內在情緒）的並置與反應，人在水的滴落之中加快起身的速率直到水呈墨黑 - 人影消失其中 - 模糊的身影離開 - 火在水中燃燒 - 水沸騰（圖 9），相異元素的再次衝突，突顯存在自身內外的焦慮情緒。影末，眼睛睜開（圖 10） - 凝視鏡頭（圖 11） - 閉上。以敘事結構而言，從緊閉到睜開的過程可解讀為內在獲得面對外在環境變化、干擾的能力，並透露其漠視、消極接受的態度。聲部也由開頭的吵雜紛亂化簡為單一節奏，是為《微嘆》的狀態 - 不論衝突及矛盾力量多大，生活持續之中所留下的始終只是在生活細微處所感受的微微震動，矛盾感不會消失，只是化為另一種節奏。

「自己在面對這些虛幻的想法時和目標時，疲憊不堪的迷失了自我，對自身位置的不確定使其容易迷失在社會中，一開始對想望的未來充滿希望，但在追求的過程中遇到不斷的挫折和瓶頸，有人逃避、有人放棄但也有人嘆息一聲然後再繼續走下去，這種情形也許會令人對所處的時代有種荒謬不適的感覺。創作的人在面對這些時，會以幽默的態度去面對，用幽默取代苦悶。藝術是很虛幻的，有時會漠然的笑自己，追求的東西都那樣的虛幻，反而會很快樂的生活著。也許創作就像一扇窗子讓我們看到真相或是關起來默認它，但不管怎麼樣還是要繼續下去，這就是現實也就是現在的我。」¹¹

-----2004/04/12

¹⁰、取自，莊凱宇創作自述，「微嘆」，段 1。

¹¹、取自，莊凱宇手記，「人的欲望和奢求」，段 1。

影像承載著自我及生活狀態的放大，利用技術將不同元素並置在影片中，產生蒙太奇式的對照及連貫樣貌，其中，理性與感性同時並存 - 封閉式的影片結構就可視為一種理性意識的呈現，以影片構成框架自我的方式 - 唯影片始末畫面獨立於影像主軸之外，以不同的影像風格形成前後呼應的外框架。在《傷我》，海灘玩樂的影像前後對應；《微嘆》，緊閉及睜開的眼睛特寫，以電影頭尾相連手法表現敘事的完結並再框架主軸的個人內在情緒。當以理性介入創作過程之後，自我的情緒感受完全影像化，對「我」的紀錄方式從身體、符號轉向成為元件，如人體在《微嘆》之中被剪化為細瑣的動作體，大量的特寫鏡頭拼貼表現內在情感，交錯理性和感性的狀態。三部影片-《書我》、《傷我》、《微嘆》 - 影像創作過程中仍並行著繪畫創作，兩種媒材的創作中心都是以自身為主，再行擴大，如一滴滴的水濺入水中，創作過程有如由中向外擴張的波紋。繪畫以自我投射至他物（狗象）為紀錄手法，影像則以直觀的態度，試圖直向面對自我。兩個媒材的並行，建立觀看自身不同面向的能力，心理狀態漸漸建立並驅向了「完形」的發展，影像創作的完備也在脫離內在情感需求下，朝向外在環境的發展。

第二節、主體凝視和客觀現象的戲劇

「主體」在創作中一直代表的就是「作者的存在」，上一節中作者（我）以不同面貌顯現於鏡頭前，是一個被觀看的角色、影片焦點，但在《待標題系列》與《紅土上的綠》，主體的位置朝攝影機後方移動，作者形像已不是影片焦點而是開始直指環境（ambience）與人的關係，作者以「在場」代替了「顯像」。前述的轉變來自於運用媒材的轉換及對「物」關注的改變。

面對一個新的創作形式，我試圖切割出不同的創作方式及思考層次，或者

說，是在過度挖掘內在（繪畫 黑暗中的自覺、《傷我》、《書我》、《微嘆》）後的反彈。同時，也映對當時的生活狀態 - 重覆的生活節奏、貫性創作方式、創作目標的不明確，中間狀態的自我拉扯，驅使了「我」由內部轉向外部去探索。形式上開始只以影像作為載體，思想上因一個電影討論團體（春天影像工作隊）的參與經驗產生了對影像敘事結構、節奏的思惟，此思惟在觀看、呈現外在環境的創作過程裡開始被運用。《待標題系列》的大量環境紀錄以及《紅土上的綠》主角成為環境的一部份，都脫離以自我為中心的創作模式，攝影機鏡頭代替了雙眼，將外界、媒材、我放置在固定順序中，凝視著外部現象及自我的變化表現出如戲劇般的結構張力。

「我目不轉睛的看著殘破降臨，專心看著整個過程。它的名字叫變化，我所紀錄的就是變和化之間的一瞬間，一切正在改變中，它化成了什麼並又塞進了生活中，令人無法拒絕卻也不奢求去阻擋。我無力阻擋一切變化，相反的，卻耽於它的美感 我相信美好不會消失，但殘破也許不是降臨而是本來就在那裡。」¹²

----2004/11/22

「待標題」(untitled) 字義就是無法去命名的等待狀態，試圖傳達及紀錄當下停滯的中間狀態，甚至是無力感。浪漫情懷地試圖以紀錄動作將場域在人介入前的原有樣貌留下，安慰徒感無能為力的自己 - 內在，達到借景去舒自己情的目的；外在，擴大觀察的現象進而生產自然至上的批判。「未完成」是所有工地(work sites) 的共同點，與既存環境之間最大的衝突點也就在此 - 此環境指的是生活的空間，包括自然及人為環境，影片內可見自然環境為一片如原生、未經破壞的草地，而人為環境則是城市本體。大型機具、建築、凹凸不平的路面、不斷閃爍的警示燈（圖 12）及綠色的鐵圍籬 它們成為生活中的移動影像，就處在規律的生活節奏中，而工地以跳躍式的姿態出現，又倏忽地消失，留下無首無尾的痕跡，困擾對其無能為力的人們 - 一個跳脫日常節奏的變音。在羅蘭·巴特（Roland

¹²、取自，莊凱宇創作自述，「失述樂園」。

Barthes) 對攝影分析的觀點，這些工地成為一種建立於城市影像之中的刺點 (Punctum)，「它們從景象中，彷彿箭一般飛來，射中了我」¹³。在這樣的情境 (emotional ambiance) 下我開始拍攝它們，並將它們串成符號鍊呈現。所有創作意圖都是由刺點帶領著，紀錄影像成為觀者的知面 (Studium)，化為訊息的傳達。觀者感知的是影像物件以遠、中、近景、長鏡頭、移鏡、溶接技法呈現，但這樣的再現影像給予觀者的觀看經歷在感知之外的興趣，因為其中的影像都來自於觀者現實生活裡的可認知之物，已不為奇。羅蘭·巴特談知面，「指對一項事物用心，對某人有好感，是種一般的投注，無疑的具有熱忱，但並不特別深刻劇烈。正是因為知面，使我對許多相片產生興趣，或者將其視為政治見證，或是當作美好的史實畫來欣賞」。當紀錄到的影像只存在知面時，嘗試放大這些強行介入環境之物的影像，只會失焦並無法達到觀者震動的感受，所以我在「待標題」系列的四部影片前後各置放一個人影倒下的影像 (圖 13)，作為我意識的投射點，也作為去框架 (穿透) 影片的刺點，作者意識的存在使得現實生活影像的紀錄不再只是停留在知面的層次，而有了意義的存在。

環境 / 大型機具、環境 / 我的身體倒下，對比之中嗅出作者意識裡的譬喻。敲、打、鑽、壓、鏟、推、隔、圍 各式環境暴力的態樣直接表現在環境中，和自然或是人產生對抗。《待標題系列》其中一部以完全挪用既有紀錄片裡戰爭畫面重新剪輯的手法而成：《心靈與智慧》(Hearts and Minds)¹⁴，小女孩遭汽油彈炸傷，裸身奔跑 (圖 14)；《華氏 911》(Fahrenheit 9/11)¹⁵，美國對伊拉克轟炸。這個部份，我提出人迫害人的暴力 - 影片最末才看見小女孩逃跑的樣貌 (圖 15)。「戰爭」對人的傷害，我以環境 (大遠景高空俯視) 作為一面投射，一代表其巨大的破壞力，二映對其它三部影片中敘述的環境改變。環境 / 人、環境 / 戰爭成了另一種比對，暴力的擴張同時存在於身邊及他方。電視新聞裡，戰爭的影像 (或

¹³、參照，羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室 攝影札記》，頁 36。

¹⁴、1974，導演：彼得·戴維斯 (Peter Davis)，越戰紀錄片。

¹⁵、2004，導演：邁克爾·摩爾 (Michael Moore)，911 事件到伊拉克戰爭的紀錄片。

以影像為方法)有節奏地呈現在我們面前,再映對到工地於現實生活中與我們的互相擠壓,兩者都表現出一種人和環境恆常的緊張關係。

「一棵植物、一籃消失的衣服、一個無法決定未來的男子 狀態,浮游於前進與停滯之間,雲開了光,生命開始前行,綠在紅土上扎根成長、呼吸。」¹⁶

----2004/8/15

《紅土上的綠》,一方面意指的是在影片?事之中被種入紅土中的植物,一方面則是投射出該影片的創作背景 - 大度山上不斷出現,新蓋建物外工程綠圍幕的現實狀況。將之與於其前創作《待標題系列》所紀錄、再現的施工狀態比對,兩部影片內容的交集處即在於同一現實環境的呈現,只是運用不同手法 - 直接紀錄、劇情?事 - 進行直觀凝視與被動的介入。《待標題系列》中的「現實環境」本質上等同?事電影的「場景」(scene),與「角色」- 被記錄下的城市居民 - 進行呼應、對話,在影像結構上則依影像屬性拆解、排列、並置,期望在不同段落的拼接過程構成「有效」的呈現,此接近於文章格式起承轉合的段落方式成為《待標題系列》的敘事。

《紅土上的綠》則以劇情作為敘事基調,創作方式係由預先選定的「場景」- 現實環境,安排劇情動線。由片首開始,主角小房間至廢棄遊樂園,場景與場景之間互表象徵。先有場景拍攝的想法,再將人物擺設進去,形成段落,依著故事線走向串連段落與段落之間,在拍攝完成時始形成劇本。人、物結合場景成為知面與生活作連結,人的表演及其在場景之中的反應動作成為刺點,觀者在觀看過程中觀察並領會「場景」主體的意涵。例如主角將綠葉插入將他絆倒在路上的坑洞裡(圖 16),以及在路邊掘土時,頂上熄滅的燈(圖 17),都呈現了生活裡不可預期、迎面襲來的空白狀態。影片裡,人物和場景互相映對,述說這樣的生活狀態:沒有實質未來標地和意義,所有情緒都建立在當下的感知之中;生活對主

¹⁶、取自,莊凱宇,《紅土上的綠》影片介紹。

角和環境而言只是過程，是一段離開或是轉變前的過渡期。於是乎，生活與自身之間產生了疏離 - 不斷的空白、停滯以及不知所措（圖 18），以此交錯拼貼成為生活的樣貌，如同被遺棄並日漸毀損的遊樂場一景，歡樂似乎只存在於向著過去的遙望之中（圖 19）。影片結構的破碎、劇情的不完整、主角的幻覺都是寫實的書寫，一如費里尼電影作品裡的奇幻寫實手法。當「自我」被投射到環境之中，外部世界不再只是我個人視角的呈現，我與環境拼合成了一個整體，一個非單屬自我、重新被構建在影像之內的世界。

第二章、影像與空間

在完全投入影像創作之後，原先觀照自身尋找繪畫主題的創作方式轉向為向外在觀察環境的反應記錄，現實生活環境映成一幕幕的流動影像，我探求其中的脈絡及結構，作為影像再現時的判準方式。2003 年，我作了一系列剔除街道招牌文字的作品，名為《去字》（keyword）（圖 20）（圖 21），當時是用一種直向詰問的方式對生活環境提出逆向思考，「為何要被招牌占去我們頭上的空間？」「為何它們能去強勢的介入我們的眼睛？」這樣對生活質問的「問題意識」是我在直觀環境後的反思，以這樣的姿態去思考著，「假如生活就是一種空間的不斷錯置，那影像是如何存在於生活空間中的？是如一個薄膜浮貼在空間中？還是如路旁的廣告般以景框的方式將空間切割？」「生活就只是一種影像？影像除了再現外部空間，是否還可再生出新的空間來」。這章我將以兩節段落討論影像和場域、空間的互生關係，第一節以兩個與場地結合的作品 - 《空音 發酵》、《過於喧囂的孤獨》，討論影像如何依場域的功能與歷史性格找到介入的方式，並由此介入的行為產生觀者新的場域感受。第二節以《文字風景》、《待夜》、《250 後的在地經驗》觀察作者如何將場域感知影像化，利用影像展現作者的現實「批判性結

構」，再創造出另一個影像內的空間。

「我去掉文字是想給人在擁擠的街道中找回一點空間，但我實際上我卻看不到那個空間，人的生活不知不覺中被自己創造的事物給佔據。這樣的生活狀態是我們選擇及創造的，文字並不會消失，唯一能夠改變及創造的只有我們自己。」¹⁷

---- 2003/10/01

第一節、因地置疑的影像

「地景藝術 (Land Art) 是在環境稍加施作與潤飾，在不失去自然原有的構造和面目下，引起觀察與大眾對他們所處環境予以重新評估與反省」¹⁸。當一個場所 (place) 被設定為一個展覽的基地或位置 (site)，不論它是美術館、博物館、替代空間、閒置空間、公共空間、商業空間，都會擁有各自空間或是時間的特性，作品的介入，將與這些特性對話，並且碰撞。無論如何都能構成觀者閱讀當下的氛圍，如同自然科學中的力場有其範圍和擴張的物理性格，此時「場域」(field) 形成，帶領觀者進入其中、感知氛圍、思索。當今強調藝術走出既定展覽空間的潮流中，同時間擴張可行場域的數量及範圍，一旦作品開始與現存社會的物件產生並置就涉入作品被都會活力吞噬的危機，但，如同「藝術介入空間」一書中所說「藝術作品不須哄抬它的外在形式來存在，關鍵在於它被理解的狀況和、被納入與環境共存的複雜性」¹⁹。

「當作品進入一個閒置再利用的空間時，所求的就是和場地的特性產生一種關係，但這樣的關係是如何形成的。當場地本身結構不是如美術館式的白或黑盒子時，特殊場地本身的氛圍就成為一種「舊盒子」去包圍作品及觀眾，如班雅明所說的「靈光 (auro)」是場地發出的還是作品，那作者要如何去自處，場地氛圍和作者是誰凌駕在誰之上，主客體是流動的嗎？還是只存在一種「因地制宜」的單純想法上？兩者是「結合」或是一種「附和」？還是只是單純的「各自表述」

¹⁷、取自，莊凱宇創作自述，「去字」，段3。

¹⁸、參照自，潘東波著，《20世紀美術全覽》，頁294。

¹⁹、參照自，Catherine Grout 著，姚孟吟譯，黃海鳴審訂，《藝術介入空間》，頁19。

高達在 2004 年《我們的音樂》中，拍攝一個在左右搖晃的掛燈（圖 22），搭配聲部「意象是確認的，現實是不確定的。電影的原則就是 - 朝燈光走，然後在我們的夜晚點亮」的口白。電影放映時，戲院空間隨著燈的搖晃而忽明忽暗，影像成為這個空間的唯一光源 - 電影裡的掛燈成為這個空間的唯一光源！電影院的空間被這個無生命的物件重新提出，觀者的視覺感受離開電影？事、電影的視聽語彙跳脫情節再演。平面的幻象（電影屏幕）回歸本質，「光」，照亮了觀影、映影的當下與空間，觀者開始思考現實的存在。

2006 年，我參加《因地置疑》（Question in site）的展覽活動 - 一個由舊酒廠改製的展覽空間 - 展覽主題談論作品介入空間的方式和態度。展場本身的陳舊及其廠房內既有的巨型酒槽已然具有長存於此的安靜、自在，作品如何進入其中？如何展現作品？又為何要在此展示自身的存在？我退一步思考，嘗試將作品視為介於觀者與場地之間的引信 - 以投影方式將影像浮貼其中並以影像之光點亮展場，影像成為帶領者，帶領觀者看見潛藏展場底下的情感或記憶或歷史或氣味樣貌，由作者、作品、場地三者共同交織出的當下。

「發酵」-物質受化學作用產生黴菌而起沫變酸、「空音」-錄音時因空氣共鳴所發出的嗡嗡聲。《空音 發酵》（Room Toning, Fermenting）- 在影像與聲音的蒙太奇思考下，作品以燈泡的忽明忽暗配合由酒槽傳出的打呼聲，呈現錯置的節奏感，引出過往酒精發酵時能源的交互作用及現處閒置狀態機具與場地的寐音。我們一廂情願的認為這個重新命名並再利用場地的介入行為將使之甦醒，並引發空間再利用的化學反應，卻不知我們初踏入廠房時聆聽見的嗡嗡聲就是輕撫過記憶表面的摩擦聲，我們不過只喚醒了早存在場地空間之中、場地性格之內，記憶

²⁰、取自，莊凱宇創作自述，「空音 發酵」，段 2。

的空氣共鳴。作品和我們在其中來來往往，藝術的身份只是突顯我們身為過客的本質。展覽餘下的除了資料紀錄和一份往日情懷之外，我們的身在其中，也剩空音般的共鳴成為場地新的歷史回憶。

一種空間記憶的回聲，就是《空音 發酵》所要表達的。投影方式選擇了兩種暗室去置放作品（圖 23）（圖 24） - 全場後方的鐵門、舊鐵櫃中的儲物格 - 對應記憶大小不一的儲存空間。四方的大空間（場地）包袱了機具（物）和舊時人們在其中活動的回憶，小空間（鐵櫃）收藏人們所遺落的物件，驗證空間裡人們存在的痕跡。兩個依功能產生的空間在其功能性消滅後，化為在場的見證、化為記憶。作品與場地、影像與聲音、大空間與小空間，都和場地與作者的關係相依附。場域形成，作者和場地皆藉由這個交會產生質變，譜出屬於場地的影像節奏，「但卻非一種厚重的歷史訊息，而是一種驚艷的風情展示²¹。」

「35 年了，我置身在廢紙堆中，這是我的 Lovestory²²。『過於喧囂的孤獨』是一個悲劇，現實和個人內在的想望產生衝突，人和書一樣被無可避免的拋棄，現實超越一切的內在價值，只剩茫然的矛盾。在綿密的碰撞之下，看到了一個明亮卻又蒼白的世界。」²³

-----2005/07/01

2005 年，《地平線-開啟閱讀的新風景（skylight- open the new page）》展場在誠品書店台中龍心店，在書店空間討論閱讀生活的一種新方式。這其實正是誠品企業企望達到、不斷宣傳、販售的中心概念 - 建立一個閱讀的美好空間。誠品書店，存在現實之中的另一個世界。在那裡，我們呼吸美好的閱讀氛圍，視線游移於誠品選書、特價新品、年度閱讀季、10 大熱門書籍、百大不可不看 之中，身體安置在不同分類的書櫃前，以閱讀的姿態試圖傲踞在世界之上。我首要

²¹、取自，林宏璋，「駐腳於場域的因地置疑」一文，第四段。

²²、參照自，赫拉巴爾（Bohumil Hrabal）著，楊樂雲譯，《過於喧囂的孤獨》，頁 15。

²³、取自，莊凱宇創作自述，「過於喧囂的孤獨-影像讀後感」，段 1。

的目的並非是反閱讀，而是利用在這個閱讀世界內部的展示機會「以子之矛攻子之盾」，放大人們身處其中的著魔（obsession）狀態，呈現不同空間錯置而成的矛盾感。

以捷克作家赫拉巴爾（Bohumil Hrabal）寫的「過於喧囂的孤獨」（*Prili? hlucna samota*）為拍攝的構思文本，書本裡講述一個一生在廢紙場工作的人，他銷毀廢紙，他撿拾珍貴的書籍，他圖書館般的家塞滿了書。當他因年老體衰必須離開他深愛的書籍崗位轉而去處理白報紙時，一直以撿拾知識作為生命重心的他無法接受，於是他選擇廢紙場成堆被丟棄的書一般，將生命結束在巨大的廢紙壓力機下。書中所關注的就是人和書之間的共存關係，書對人同時是珍貴的，以及，可被丟棄的。這樣的關係在性格單純的主角身上、在社會和人的關係上，大環境的現實中，主角是社會裡的邊緣人，他並不擁有一個俯拾即是書本世界。他珍惜那些被丟棄的書，卻同時被現實拋棄，彷彿他的生命就如一場和現實無關的夢一般，悠遊於書裡行間、在自己創造的閱讀世界裡，不可自拔。

從書中的廢紙場、圖書館、到作品以及誠品書店（圖 25），再迴至影片中明亮的書店和廢紙堆，以二為單位的空間不斷平方地對話，最後的答數展示在觀者和場所、文字及影像之中。原本觀者所企的是進入一個愉悅、文化的閱讀空間，卻走入影像裡蒼白不堪的異質空間（heterotopias）²⁴、走入不期而遇的衝突空間，空間在這裡以劇場展演方式被結合著，隨著場景一幕幕的轉移，看似有關聯性卻又無法實質對應的空間感，場所在此時因影像、作者意識的介入產生了質變 - 空間中的不適切裝飾 - 觀者移動著進入為販賣書（知識）所建構出的人為場域時，一個蒼白的影像以刺點的方式刺向觀者。

²⁴、參照，包亞明主編，《後現代性與地理學的政治》-傳科：不同空間的正文與上下文，對異質空間的第三原則：「差異地點可在一個單獨地點中並列數個彼此矛盾的空間與基地」，頁 25。

影片中，書在手扶梯上被運入了書店中（圖 26），一隻手配合著手扶梯的節奏翻著空白的書（圖 27），女子在一面沒有書名的書櫃前尋找著（圖 28）；男子在廢紙堆中翻找著（圖 29），火堆中慢慢出現了書（圖 30），不同於（空音 發酵）中的影像和場所的合諧狀態，（過於喧囂的孤獨影像讀後心得）呈現的是一種質疑的反問態勢，我們到底處在一個怎樣的現實空間中，它如何佈置出了一個環境，讓我們去安心的進入並消費，到底我們要的是什麼，我們在其中思考了什麼，還是一昧的接受而已？但我並非反對得到知識這件事，要指涉的是那樣的人為空間的內在邏輯，人處在其中也同時呈現具階級式的閱讀姿態，那是一種非理性的著迷，一種書及美好閱讀環境下的混亂感受，進入書店-閱讀-得到，購買-再次得到，書和我們都只是商業體制下的符徵，一切都似乎被消費所包圍，只看到一個荒涼的美好空間在那呼喚著我們，惟有靠我們的自覺才有可能回到真正的現實之中。一如（過於喧囂的孤獨）中主角死亡前的最後感受：「一個書角頂著我的一根肋骨，我不由得呻吟起來，我彷彿注定要在自己製造的刑具上認識真理」²⁵。

第二節 從場域中尋找影像空間

「場所的精神」(the spirit of place)，場地本身特性和人類生活並置的狀態。在了解它的過程裡須提出兩種概念 - 「意義」和「結構」；「任何客體的意義在於與其他客體的關係 物之所以為物係因其本身的集結使然。結構則暗示著一種系統關係所具有的造型特質 意義和結構兩者都由現象中抽離出來的，並不是合乎常理的分類，而是一種對『恆常性』的直接認知」²⁶。當這樣的分析方式進入到創作過程時，劃分為三個思考階段：分析感受、找尋影像及作者位置、作品和空間聯結後出的場域感。而其中最主要的就是如何與場所建立起一份關

²⁵、同註 14，頁 129。

²⁶、參照自，Christian Norberg-Schulz 著，施植明譯，《場所精神-邁向建築現象學》，頁 168。

係，藉以傳達作者在表象之中的感受，並透過影片結構達到一種「普遍性」的認知，使場地的精神能透過再現的過程達到一個完整的狀態紀錄。

「在那段期間我看到了人是如何去面對環境的改變，個體之間（學校、美術系、老師、學生）是如何因為對一個空間的看法不同而拉扯的過程。紀錄片的針對的是內外部的矛盾狀態，而非當下事件的再現。」²⁷

-----2005/08/25

2003~2004 間，東海大學美術系研究室處在隨時需要搬遷的狀態，沒有人知道未來將搬至何處？什麼時候？以及為什麼？空間和其中的人們都處在不知所措的時間中。2003 年，蔡明亮在電影作品《不散》(Good Bye Dragon Inn) 中，講述了即刻面臨消失的老舊戲院最末營業日，常年穿梭其中的人們如鬼魅般互相交談、接觸、觀望，甚至互相試探彼此是否真的存在於現實中，而不只是存在於戲院的記憶裡將隨著時間而被淡忘。2004 年 10 月間，我和研究所的同學決定為這個未來不明的空間留下紀錄。而作一部場所的紀錄片，方法為何？照片、訪談還是事件再現？怎樣的紀錄才最接近於我們當下的真實感受？俄國導演塔可夫斯基 (Andrei Tarkovsky) 《安得烈.盧布列夫》(Andrey Rublyov) 以為一個謎樣畫家作傳的態度去拍攝，導演虛構出大部份畫家的生平來映演這個畫家一向不為後世了解的「傳記電影」，電影由黑白畫面進行 (圖 31)，直到最後才以移鏡特寫彩色畫作 (圖 32) 作結，他要再現的不是現實，而是畫家透過作品留下來的精神和意志 - 導演所追求的目標。

一女子在等待女友的夜晚觀看《不散》、畫圖的同學構思 - 敲筆 - 洗筆 (圖 33)、預知般等待水潑下的籃傘男子 (圖 34)、女子總是被打擾著而一再投買錯飲料、女友終究赴約卻告之分手、女子成為畫圖的人帶著畫具離開研究室 (圖 35)。

²⁷、取自，莊凱宇，《待夜》影片介紹，段 2。

《不散》以拍攝電影畫面開始（圖 36），再進入觀眾背後，使觀者在影片中彷彿看到自己的位置（圖 37），後段又拍攝了散場後的座位正面全景（圖 38），製造觀影當下的空間換置 - 一如高達拍攝燈的晃動所製造的一種空間後設語言。在《待夜》，自畫面裡由女子身後投影而出的字幕開始（圖 39）到女子走出研究室，《不散》裡的人物在走道中（圖 40）說出：「你知道這戲院有鬼嗎？」。前者將東場和錦衣衛（不散）／導演和編劇（待夜），兩列字幕並置在一塊，展現事件的大、小權力關係，大的是整個事件的主導者（學校）及影片的作者（導演），小的是只有接受義務的學生和觀眾，表現揭露背地結構的態度。後者的口白「你知道這戲院有鬼嗎？」是《不散》第一句對白，同時也成為《待夜》中最主要的紀錄點，「鬼」就如同人在空間中留下的一種模糊的影子，就如在影片中畫圖者的背影、揮之不去的敲筆聲、筆和畫布的磨擦聲、不小心滴落的水痕、離去時的背影，所凝視的就是記憶停滯在空間中的方式，如影片中忽大忽小的風聲，或是如《空音、發酵》般的嗡嗡共鳴。

《待夜》（night waiting）所描述的等待狀態的進行式，透過觀察事件並轉化為批評式結構，當之呈現在一個發生於研究室的劇情片中，所有元素都象徵了我所感受到的現實情境：等待的女子／美術系和學生、畫圖人／空間的記憶、等雨的藍傘男子／可預見的搬遷、三次被打斷而買錯飲料／需求的不可得、要求分手女子／研究室本體 採用一種寫實的角度，創造新故事去紀錄我們情感和空間的樣貌。現實的結構被影像化、被並置上對整個空間的長鏡頭描寫：現實／影片、學生／影片元素、研究室／影片所捕捉的空間感，在不斷對照之中求取將現實場景轉變為影像內空間，使記憶成為存在其中的氛圍，作為一種以虛構代替紀錄片去切入現實的手法並創造出足以承載記憶的影像空間。

「創造一個『第二文本』，是我作品的目的，利用在現實風景中的影像質變，達

到對一種體制的對抗則是內在的需求。藝術進入社會性空間及跨領域的目的，就在於對多元社會的一種分析，或是去利用其表面現象去進入其內在結構，這樣的結構並非結構主義中的一種集體意識或是象徵而已，是更進一步的去將人類現代社會中所處的狀態利用自身（圖像、建築、媒體）去表現出來。」²⁸

-----2006/01/11

《文字風景》（A Landscape and Moving Text）（圖 41），是拍攝百貨公司廣告用跑馬燈後，利用影像合成將原有商業廣告性字幕（圖 42）改去成批判性文字，利用既有的載體來進行言說，利用紀錄文件般的方式使之成為現實生活的虛幻倒影，真實在此時回到了場景中，作者進行批判的同時也表現出再現影像的不真實性，一切只存在於影像之中。影片裡巨大的消費社會象徵體，百貨公司，如巨碑式立於畫面之中，人群在其下穿梭並由現實場景內揚起輕鬆的音樂，一切看起來都似無事發生的正常生活景象，但不久跑馬燈的文字開始以緩慢、催眠速度出現，一句句警語以緩慢的節奏移動著，開始提醒人們世界性的消費問題。

「新光三越週年慶 熱烈展開一場您絕對不可錯過的盛宴、萬樣商品猛烈拋售、國內名牌服飾全面一折起、獨家人氣人商品天天推出、購物天堂近了、每天上百萬的兒童死於飢餓、世界貧富差距越來越大、資本主義萬歲 萬萬歲、讓我們一起創造新的購物奇蹟、新光三越 祝您購物愉快」²⁹。

文字所傳達出的訊息，在那樣的場合和時間完全都是不適切、矛盾的，觀者產生了新的知面，直指了作者意識的存在，大聲地如 Jenny Holzer（圖 43）一般，用銘言（adage）介入大眾媒體去訴說生活的矛盾，又或如波蘭藝術家 Krzysztof Wodiczko 的作品（圖 44），利用投影在建築物上達到場地和影像的相互衝擊，影像在他的作品中不只是以單純平面存在，而是與場地結合創造一個變調的景象，創造出一個屬於當下及紀錄的影像空間，以達到對社會體制的批判，成為訊息的承載物。

²⁸、取自，莊凱宇創作自述，「文字風景-新光三越」，段 3。

²⁹、取自，莊凱宇創作自述，「文字風景-新光三越」，段 1。

我們麻痺的生活著嗎？我們創造了一個新世界並躲在其中嗎？我們是活在追求最大利益的消費世界中嗎？從作品的發想到後製的過程都不斷的發出這樣的問題，如在誠品展覽作品所碰撞的反向思考，生活中數種空間錯置的矛盾感，我無法在城市空間中得到答案，只能提出疑問並進而表明立場，以作品表達出，成為出活在混亂生活中提出自覺的一個可能。

「『250』只是我任意按計數器偶然得到的數字，而數字本身就成為「在地經驗」的一種證明，數字越大，這樣的「在地經驗」就越成功嗎？那是對誰而言？藝術家、經營團隊、政府還是民眾？現在的我只能試著去提問卻無法作答，而答案也許只有當我們都成為一個『純粹的觀眾』時，才能發現的吧。」³⁰

----2006/04/21

2006年，以駐站藝術家身份及駐站一年的工作經驗於台中20號倉庫參加了「ArtShowCase 藝術·秀·櫥窗」聯展，展覽目的表達的就是駐站者辭站的經驗感受，展場被隔置一間間仿工作室的櫥窗空間。這段駐站期間，讓我感受到作品之外的現實面，人和人之間的權力關係（公部門、營運單位、藝術家）、遊客和我的關係（觀賞與被觀賞），這些看似和創作無關的外部事件在我的駐站經驗裡比在此地所創作的作品還要來得真實且血肉，於是我開始思考如何去把這些「在地經驗」影像化並放置到櫥窗裡。在上對下、大對小、主人和客人，二元對立的空間現實構成了《250後的在地經驗》（take a place experience after 250 times），操按計數器的手代表公部門憑斷藝術家及倉庫空間價值的數據行為（圖45）、不斷轉動的人偶則直指在工作室中表演的駐站藝術家們（圖46），兩者伴隨著計數器具節奏的聲音在櫥窗中的對視著，觀眾依然被檔在門外看著兩方。

³⁰、取自，莊凱宇創作自述，「250後的在地經驗」，段1。

對空間的感受轉化成為具諷刺性的語言，對空間觀感進行分析並在其中尋找到切入點，放大。誇張化計數器的動作，金色人偶表現藝術家的尊貴身份，作者意識使得一切在地經驗都以似玩笑語地被紀錄下來。當觀者進入空間中期望觀看作品，卻被告之得在作品播放《250 後》才有在地經驗，等待過程形成空間感受的懸置狀態。數 250 後，作品離開，所處場地才再次出現，一種從作者 / 空間、觀眾 / 場所當下經驗交互的呈現。《待夜》中，抒情被移轉成影像的現實感受，一個又一個空間定格畫面留下的是人在時間和空間中的影子，而《250 後的在地經驗》則是空間（20 號倉庫）的一個註腳，它誕生於作者的在地感受並寄生於空間中，使主體質變並試圖再創造屬於影像的空間。

第三章、影像作為一種現實的代表

在本文的第二部份中提到「現實生活環境映成一幕幕的流動影像，我探求其中的脈絡及結構，作為影像再現時的判準方式。」，其中，「生活環境」中物件的再現就是利用「影像」為媒介達到呈現「現實感」的目的。我們可透過影像去看見身邊發生的一切，無論報紙、電視、電影甚至網路，既快速又準確，資訊的獲得和發送成為現代社會的權力象徵，這些大量從機械中被擷取（capture）下的影像交織成一個建立於現實中的次世界。

在法國學者迪波（Guy Debord）的「奇觀社會（the society of the spectacle）」一文中提到：「在現代生產條件無所不在的社會中，生活本身展示為許多奇觀（spectacles）的高度聚積。直接存在的一切全都轉化為一個表像」³¹在表像之下，我們的生活究竟是由怎麼樣的「影像」所建立？

³¹ 取自，Guy Debord，「景象的社會」（The Society of the Spectacle），第 1 段。

當作者面對場景，觀察和感受其中現象並進而分析出內在結構，是為在作品裡提出發想和回應的基本動作。這樣的思考模式映對的是作者面對社會時，以其意識揭露社會現象的內部運作方式，並直指出事物背後人為操控的恆常存在。以凝視生活來產生自覺，進而獲得身處現代媒體操弄的自由思考狀態。本章分為兩節，第一節先以《自然太自然》裡文字與影像的並置，討論對影像認知方式的不足及矛盾處，再以同為雙畫面並置形式構成的《物系列》，討論物質欲望如何寄生在現實生活和廣告世界中，進行對媒體的批判式思考。第二節將呈現城市生活裡媒體與人的關係，先以《趨光城市》表現人面對媒體的樣貌，將人的移動配合獨餘光影色塊的電視影像來討論媒體在社會中的依存和壓迫。後以《虛像風景》討論生活中大型的預售屋廣告以虛幻的影像及文字販售未來尚不確定的現實，扭曲，並在生活之中產生另一個城市景象。

第一節、並置的風景

「蒙太奇 (montage)，就是專門拍事物之間關係的手法。它取代了直接拍攝事物的方式。換句話說，人們可以透過蒙太奇手法看見事物彼此之間的關係。當然他們首先看到的就是事物和自己本身的關係。」³²。影像間的「關係」是構成影片意義的要素，關係可以存在於前後影格之中、元件之間或是影部與聲部之間，達成的是 1 加 1 等於三，在連續影像串之中感受導演所要傳達的中心意義。凝視和拼貼、靜態和流動，元素並置如天秤兩側各被放置了不同的影像，因著作者的介入（再現、再次再現），影像產生了傳達訊息量的密度不均，天秤無法平衡地左右搖擺並發出撞擊之聲。透過搖擺失衡的聲響，觀者得以感受影片作者利用影音蒙太奇所呈現出的意義，竟達成影像再現後完整訊息的傳達。

³² 同註 1，頁 164。

「在某日的下午，陽光普照，我走在佈滿綠草和石頭的大水溝中，背光的圍牆樹叢，一個鳥籠被掛在其中，鳥叫聲不絕於耳，一種自然和人為的並置奇景，讓一向在生活中找尋影像的我，架起了腳架，放好了攝影機開始拍攝。不久，遠遠一個男子走來，問：『你在拍什麼啊？』，我邊指邊說：『那個鳥籠啊，覺得還滿好看的』，他抽起一根煙說：『那是我放的，不過是個籠子，有什麼好拍的！』，我懷疑的看著他，攝影機的 REC 仍在閃著」³³

-----2004/10/08

2004 年，一個隨意攝取影像的下午偶然地記錄到一個不對稱的事件。看似全然自然的生活場景：一個人為放置的鳥籠以及想當然爾的鳥叫聲。當佈置鳥籠場景的作者與影片作者開始交談，才得知眼前的自然景象只是一個為捕鳥所佈置的陷阱場景：錄音機播放鳥叫聲引誘公鳥走入母鳥鳥籠外的捕鳥器。兩個作者溝通過程中，攝影機和觀者只是被聲音吸引的公鳥專心注視訊息不明的景像，並試而從中找尋介入的方式，卻不知早已掉入現實和影像的陷阱當中。自然景觀和人的痕跡產生並置，產生了劇場般的效果，影像和作者只是後退、凝視，被動地保留及等待訊息的透露與展現。整體過程透過兩個作者的分工共同形成，第一個作者（欲捕鳥者）製造所有事件和場景，在現實中利用再現的聲音去製造真實感；第二位作者利用再現，突顯了影像和聲音之間看似相稱實不相屬的虛擬關係。兩位作者、攝影機、觀者、場景、影像、聲音都真實同時存在著，卻都介於現實和真實之間的錯位當中。

「在我作為一位圖案設計師的經驗中 我學會如何把圖像和文本做最精簡有效的處理，以能召喚和吸引觀看者。我學會如何思考一種能迅速發揮的效力，一種加速的觀看和閱讀」³⁴，這是芭芭拉·克魯格（Barbara Kruger）在談論她如何使用文字和圖案的思考方式。在她的作品當中，圖像和文字相互關聯的

³³、取自，莊凱宇手記，「那天下午」，段 1。

³⁴、取自，Jeanne siegel 編，王元貞 譯，《藝聞錄：80 年代早期藝術對話》，頁 398。

並置成為一種蒙太奇式的疊合，兩種媒介閱讀及接收是同時進行的，觀者會在圖像和文字間不斷尋找作者所要傳達的意義，思考過程中無法達成平衡的天枰搖擺著聲響，文字將不只是圖像的說明，它使圖像透過思考質變，造成一種意義的不斷回響狀態。在《自然太自然》(Nature, All Too Nature) 中，觀者經歷了兩個階段去認知影像，第一個階段以視覺作為主軸直觀影片的元素，影像右側是一個有鳥籠的樹叢。左側中英對照為描述右側影像畫面內元素的白底黑字，聲部為不斷重覆的鳥叫聲 (圖 47)。觀者視覺在影像和文字的對稱呈現之中，跟隨著節奏一再覆頌元素，在觀影過程中逐漸認知事物的存在感，卻不知也跟隨著第二 (拍攝) 作者重覆了一次掉入人為情境並不？其真實性的經驗裡。第二階段，文字的第二次變化，英文由 (bird sing) 變成 (bird song) (圖 48) (圖 49)，鳥叫聲成為了歌曲，第一作者 (欲捕鳥者) 此時現身在他的場景中重新佈置物件並與第二作者 (拍攝者) 對話，原先不有質？的現實場景轉變為編排過的劇場情境，觀者的情境隨之晃動，轉向對真實感的疑問。理應無誤的鳥叫聲隨著喇叭關閉而嘎然停止 (圖 50)，此時觀者才聽見一直被喇叭隱身的活體鳥叫聲。之後鏡頭開始不穩定的搖晃 (圖 51)，第二作者 (拍攝者) 現身，第二作者鏡頭跟拍離去的第一作者 (欲捕鳥者) 為事件下了一個句號，彰顯了影片中所有元素被有意識製造的痕跡。

《自然太自然》的命名就是要傳達，透過再現的方式 (聲音、影像)，「自然」，被人為介入後的過度自然狀態。這樣的事件透過影像再現後，成為了一個現實的痕跡，如班雅明描述阿傑特 (Atget) 的照片：「他拍的街道好像是在拍一個犯罪劇場。而其中空無一人，在這些地方拍的相片別無他目的，只為了曝露線索 .. 它們具有一種隱秘的政治意義。它們已在要求人們以特定的方式來理解它們，隨便的草率觀看已不適用」³⁵，《自然太自然》就如同一個有著線索的現實場景，觀者透過圖像、文字去找尋意義卻因習以認定自然音的必然真實，而掉入聲音再

³⁵、取自，班雅明 (Walter Benjamin) 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 70。

製後的再現陷阱，這樣才發現自身認知的缺席而產生自覺。影像和文字是我們認知世界的兩種具權威性的方式，《自然太自然》要利用當權威在描述現實事件時的不完整性及真實的缺口，我們惟有透過打開自身對世界的感知自覺，才能真正了解到所有所謂客觀呈現的影像背後，同時存在著主觀的介入，面對訊息的我們才能從影像的沉迷中脫身並透過感知去回應訊息。

「我們對物質的需求已呈現過度的狀態，對消費的行為上了癮，廣告的魅力創造了一種認知自身及外界的方式，成為我們生活的一大部份，而不斷推陳出新的產品伴隨著強烈的廣告不斷向人們發送，它們出現在電視、電影、電腦網路、各種大型螢幕、書報雜誌，尤其是電視，隨著它的深入家庭，其影響力就越來越重要並有效。」³⁶

-----2005/05/30

現代生活，電視已從麥克魯漢（Marshall McLuhan）口中的「涼媒介」（cool medium）轉變「熱媒介」（hot medium）³⁷，大量的訊息從電視之中如泉水般湧出，以影像和聲音不斷地挑釁、挑動人們的視覺和聽覺。在這樣的影像流中，觀者從原先經由報紙、書本甚至是口耳相傳所產生的閱讀環境完全被電視所覆蓋，透過人工輔助（prosthesis），觀者必須自行填補日新月異的新資訊間的空白，也因此非線性的且如馬賽克式（mosaic）的思惟³⁸增強，對生活的感知逐漸開始呈現不完整的片斷化。「廣告」就是製造電視中片斷感的最好例子，它使訊息及觀影欲望以不完整的方式被切割，當觀者從一個完整的大敘事體進入拼貼、碎裂的影像流中，無法連結的訊息脈絡使得觀者無法產生思考進入空白狀態，成為單純被填塞的受體，觀者成為「關閉思考者」深陷在一群由他者所建立的封閉式影像邏輯中，並以此去認識世界。

³⁶、取自，莊凱宇創作自述，「物系列」，段 2。

³⁷、涼媒介與熱媒介（Hot and cool media）的區別在於是否以「高度界定」（high definition）的方式，將一種感官延伸到怎樣的程度。換言之，亦即-感官，到底的到資訊到達何種程度。一張照片比一幅漫畫承載更多的訊息，因此它就是一種比較熱的媒介。電話則是一種涼媒介，因為耳朵接受的資訊相當少。所以使用者在涼媒介中，比在熱媒介中需要更多的參與。

³⁸、參照，辛西亞·弗瑞蘭（Cynthia Freeland）著，劉依綺譯，《別鬧了，這是藝術嗎？》，頁 156。

面對一個極強勢的媒體及龐大的影像漩渦，觀眾、媒體、訊息三者之間的權力關係不斷改變，觀眾依賴透過媒體接受訊息、媒體最大的功能也就是中介（medium）訊息給觀眾、訊息必須憑藉媒體進行傳遞，看似平行的狀態在資本社會追求最大利益的目的下以吸入式的磁場介入我們的生活。在影像時代，再現一個物體並不再具有令人崇拜的神聖性，物品外在形象的「靈光」已被工業革命後的大量複製消去，觀眾不會再因物品被影像的再現行為而引起擁有它的欲望。於是影像和物品之間的關係已然必須超越直觀的凝視，而朝向製造物件的情境陷觀眾於其中，觀眾想像自己在消費動作中同時得到物品和情境，影像在這樣的關係之中，被化約為一種為物而服務的工具。

「分析廣告對我來說是件難事。跟電視一樣，它不加區分地誘惑我和其他每一位觀眾。面對這些全球性的誘惑物——我相當感興趣於能有更深的認知的批判性來『複製』那種欲望念頭的逢迎性」³⁹。在《物系列》中，我使用了雙畫面的形式，以虛構廣告片斷和現實場景（大賣場、路邊的攤位）並置，表現現實生活中的物資欲望被驅使的樣貌。在廣告影像中，我將有物品的畫面去除，只留下周圍充滿笑臉、驚訝、享受、自信表情和「美好」身體的影像——所有製造觀眾產生欲望的誘因。兩個現實場景中：一是將攝影機放置在手推車中在大買場中移動著、二是側拍路邊推銷物品人物及一個交易過程。前者表現一種現實中對物尋找的過程，後者以三個女性來呈現消費關係的一種現實樣貌。在《自然太自然》中，關係建立在觀者可見的影像、文字及可聽的聲音間，三者透過於觀影當下的同時存在來進行辨證的過程。而在《物系列》中，辯證存在於並置的影像和具現場感（賣場、路邊的攤位）的聲音中，透過現實場景的拍攝和現成影像（廣告）的運用，來表現「物欲」某個被形塑的進程。系列一（圖 52）表現出對物質的期待和反應，期待的是右側畫面中所呈現的歡樂世界，人接受後的反應則出現左側畫

³⁹、同註 15，作者訪問芭芭拉·克魯格（Barbara Kruger）時的談話。

面裡手推車的不斷移動中，如同一個充滿能量的搜尋者不斷遊移著，尋找所求之物或是熟悉的形體。此時，廣告受者的思想已被那影像中的凝視表情挑動，欲望開始向物產生佔有的移動，製造「物質」需求的驅力已然啟動。到系列二（圖 53），廣告仍舊在右側以不斷的凝視去傳播欲望，物質驅力持續的展現，但左側的移動已由主體產生轉變為被手扶梯推動，從廣告影像中接受到的內在推力加上外部機械式的推動，使人們進入了販賣物質的空間，由道具（手推車）和身體移動在一排排的物質架之中，物質欲望透過影像和現實構成。至系列三（圖 54），廣告影像從對物的凝視轉變為對女性「美好」形象的追求，身體成為另一個物的表徵，左側畫面的三個女子是代表美好形體的夢想在光鮮亮麗的廣告閃閃發光，對照的是簡陋的販賣過程，驅向於物的狀態產生切割，產生一種現實的荒謬，廣告世界和現實的距離，在觀者辯證的閱讀中透過影像對現實的不同呈現方式看到了自身和物的關係及距離。廣告中的事物永遠遙不可及，只存在人的想像之中，但也因如此它才更顯吸引人。生活中充滿了這些結構性的誘惑，並以波光幻影的視覺享受包圍著我們，這並非是錯誤而是一種社會的進展狀態，同時也是世界影像化的一種進程。身在其中的我們，惟有自覺的去了解這些現象後的人為結構，使我們面對生活時能有更全面和開闊的感受，不再沉迷於其中而渾然不知。

第一節、媒體作用後的現實

2005 年我策劃了一個在公車上螢幕展覽的錄像展（圖 55），《流動的市中心 City: Flying Hearts》，目的呈現出媒體在生活空間中的無所不入，不斷介入我們生活中視覺可達之處，達到最大訊息傳播的效益。「有賴於現代工業的社會所以是奇觀的，這決非偶然或表面，它基本上就是奇觀主義的（spectaclist）。在其主導經濟的形象就是景象的條件下，不存在什麼目標，發展乃是一切。奇觀的目標就

在於自身。」⁴⁰在這樣的現象之中，存在著無法停止、不斷擴張的狀態，人們一面擴大城市的範圍，一面將已有的空間填滿到最大的飽和度，廣大無邊和緊密無縫是發展著這個狀態。在向內緊縮的過程中，空間的不足使得人們必須面對一種無空白的狀態，生活中充滿向上找尋空間的高樓、交錯不息的車輛、緊貼彼此的人群，生活空間成為戰場般的鬥爭之地，不只是人們在找尋空隙，資本社會的媒體也為了傳達訊息加劇了戰局，以不間斷的精彩影像散佈在我們生活之中，以各種景框（cadre）的方式與我們並置成一幅幅現實的荒謬風景。

「走上手扶梯，身體開始慢慢移動，一種不太快也太不慢的節奏，抬頭看到一個巨大的燈箱，裡面一個微笑的女人拿著一罐飲料，隨著移動，她慢慢的消失，取代她的是一個巨大螢幕，剛剛好在視線之前，不用轉身或抬頭，廣告、氣象、藝文活動、電影預告，一個接一個的映入眼簾。一個震動，離開了手扶梯，回頭，看見了人們因為大螢幕的光，臉上產生了紅、綠、藍的顏色。我看不見大螢幕的內容，卻深刻的感受到它的存在。」⁴¹

-----2006/01/20

在《流動的市中心 City: Flying Hearts》展覽的發想中，主要就是思考影像在社會中的存在樣貌，它可以是客廳的中的電視、街道上的跑馬燈（圖 56）、十字路口的電視幕（圖 57）、百貨公司的大螢幕、電影院的電視牆（圖 58）、手機的彩色液晶螢幕、電腦畫面。影像以各種方式展現在生活中，各種電子器材都成為我們和影像之中的載體，我們被它們吸引也同時需要它們，就像動植物的驅光性一般，我們會被閃閃發光的它們吸引並期待裡面的光線映射入視網膜中，在接受訊息的同時得到一種碰撞的喜悅，影像和人的撞擊從以繪畫捕捉形象到安靜的在電影院中面對著影片碰撞的方式隨著社會、科技、消費行為的變遷而因時因地的不斷改變，人從面對一個小畫面到被畫面包圍，視覺更從凝視著繪畫上的筆觸轉化為一個個電子螢幕的小光點，城市的夜景從萬家燈火到現在的五彩十

⁴⁰、同註 16，第 14 段。

⁴¹、取自，莊凱宇創作自述，「趨光城市」，段 1。

色不夜城。原本是為接受訊息而形成的媒體，因為資本社會的運作凌駕了我們，代替我們去形構這個世界，這當然還是在一種人為的操作中。建立在資訊獲得的競爭之中，媒體的形式不斷放大、裡面的影像不斷加速、播放的地域無限擴張，龐大的媒體載著訊息而來，資訊會爆炸嗎？不，是媒體的形式爆炸，它和現實生活緊緊相連，就如我們被手扶梯推向巨大的螢幕一般，無法逃避，最多只能閉上雙眼，使得一切成為閃爍的影子在黑暗中跳動著。

《趨光城市》可分為兩部份，第一部份是拍攝手扶梯上被大螢幕的光籠罩的人群（圖 59），第二部份是錄下轉台時的電視畫面，並以剪接的效果將畫面調亮至只餘色塊的變化（圖 60）。第一部份是要表現現實生活中，媒體和人之間所的奇特景象，以及媒體巧妙利用手扶梯的方向，營造人們無法避免的面對。在那樣的移動過程中接收訊息並非是由人們自願、自發，買一份報紙或是打開電視時，自主權都是存在的，買和開啟是一種欲得到訊息的選擇，報紙中拼貼的文字和圖象可以被選擇看或是不看，甚至只是瀏覽，這樣的情形在電視媒體上，透過遙控器的開關權，不管是否專心閱讀或是轉台，選擇權仍是被掌控在手裡的，但我們面向無法逃離的大螢幕時，只是作了搭上手扶梯的選擇就被預設入接受訊息的境況，正反映了現代社會中媒體和人的關係已到達一種不請自來，在資本社會中的我們看似擁有絕對的自由，卻在媒體這部份產生漏洞，從我們給予它的自由中，反過來去壓縮和分割我們的生活和空間。

在第二部份，我試著去將電視的影像還原到媒體最初的狀態，「光」，之中，現實生活中惟有透過光，我們才能去看見這個世界。生活最常看到發光體就是充滿大量影像的電視，24 小時不間斷的節目、廣告、新聞。閃動的出現在其中，從電視普及於家庭之後，人們的眼中就開始映射著那個小框框中的影子們，隨著資訊和消費時代的來臨，電視更成為最佳的訊息載體，訊息被塞入彷彿沒有飽和度的螢幕和人們的眼中，頻道開始成百的出現，換台的按扭開始不夠用了，於是

出現有計算機數字的遙控器，人們似乎有了更多的選擇權接受更多的訊息並和社會中的其他人產生資訊上的連結。「媒體即訊息（The Medium is the Message）-人類對任何傳通媒介的使用，其本身所帶來的衝擊，比起任何媒介的內容，或者媒介可能傳播達的訊息而言，都來更關緊要」⁴²。但在這樣的豐富選擇下，卻使得人們迷失在跳動的節目交替之中（圖 61），訊息被片段化，電視的飽合感成為一種轉台時的光線閃動。我將這樣的感受放回電視中，使其中的畫面成為一個又一個的光影色塊，能得到訊息的只剩下聲音，卻又只是轉台停留時的片段聲響，訊息被打散到無可辨視的程度，觀者看不到任何的訊息呈現在其中，但這不正是生活中電視和我們並存的樣貌。我們需要的不再只是訊息，而是無所不在的發光體，就如回頭看見臉上顏色不斷改變的人們，我們已不再能掌握媒體並從其中獲取所需，它卻開始改變我們的生活，當在城市中感受到光源時，抬頭看到的不一定是陽光，而是媒體和訊息所揮發的螢光，我們在其中與之並置，形構成一個沉迷在媒體之光的社會奇觀。

「金旺角倍利計畫、薰衣草花園、福如東海、大自然值多少、觀雲、久檉太陽城、綠天母、翠堤春曉、香草花園、藝術之都、極美山莊、敦南法拉麗、劍橋四季、大砌四方、科博心戀、惠宇城市遠見、勇建藝術館、問鼎市政、熊都國美館、陽光加州、玫瑰莊園、順天比佛利、新願景、首璽臻藏、城市公園、大學銀行、錢隆大街、高鐵學園、陶淵明別墅、花田喜墅、御墅品、喜多郎、老爺麗池、巴黎微風、宏都美麗殿、可魯的家、奇摩市、太子紐約、養生別墅、愛人同志、熊貓寶座、普羅旺斯我的愛、文藝復興、萬家燈火、完美臻藏、白色珊瑚礁、托斯卡尼、美麗樓中樓、快樂未來、神仙官邸、蓮花世界、微笑芭里島、水都威尼斯、台北雪梨、香格里拉、榮華小貴族、美學海德堡、賺錢總部、紐約 101、無貸美麗華、京華煙雲、美麗新世界」⁴³
-----2005/12/05

在生活之中充斥的各色傳達訊息的媒體，大多是為了製造消費欲望為目的而產生，並以巨大的尺幅佔去我們的視覺空間，驅使我們去購買它所現之物。這樣的情形在預售物的脈絡中轉變為我們透過它所給的訊息去找尋所賣之物，它利用

⁴²、取自，Christopher Horrocks 著，楊久穎 譯，《麥克魯漢與虛擬世界》，頁 115。

⁴³、取自，莊凱宇創作自述，「虛像風景」，段 2。

影像、模型、計畫書、樣屋去製造一種未知的、屬於未來的現實情境，和其他類廣告相同的是，都是和一個遙遠夢想的聯結，預告購買後能達到的、另外的生活方式，如使用「水都威尼斯、台北雪梨、香格里拉」等名稱，給予人們遙遠之地的聯想並利用再現的轉譯過程，使欲望現影在地址上的模糊認同，再進一步加深其購買的欲望。這樣的過程不同於其它廣告之處，在於一種漸進式的吸引，如同一個大賣場的動線一般，隨著需求開始身體及欲望的移動。

我們在預售屋中所面對的環境，是一種被片段擷取、被片段呈現的非真實樣貌，如同一個虛擬的世界。為什麼人們會去購買它們？難道一定會如我們所夢想的環境一樣？其實我們購買的只是一個存於當下的情境，或是如布希亞所說的「擬像」(simulation)。「今天的抽象之物不再是地圖、副本、鏡子或概念了。現在是用模型生成一種沒有本源的或現實的真實：超真實(Hyperreal)。」⁴⁴超真實指的是「比真實還要真實」的物體，例如高級時裝(比美麗還更美麗)⁴⁵、預售屋(比看到的還舒適、得到的更多)，「擬像」模仿現實並創造真實的感受，它是再現卻又比實物還具可信度。在預售屋的結構中所要傳達的就是希望顧客處在一種如「擬像」的情境之中，透過媒體(廣告、模型、樣屋)一步步的進入販賣的邏輯之中，去認同接受到的訊息並以金錢回應它們，但其實顧客接受到的也只是如樣品屋般的仿真影像，只有外在的表皮而沒有內容，其間的空白依靠著消費者以自身的想像進行填滿，它們只需要一步步的開啟開關，給予觀者走向擬像的能源。

在《虛像風景》(virtual landscape)中，要表現的就是在現實生活中預售屋使用媒體讓我們產生幻覺的方式。整個錄像裝置作品將預售屋使用的媒體樣貌透過攝影機的凝視，將販賣的結構關係拆解後再重新組合，使預售屋成為一種寄生

⁴⁴、取自，包亞明主編，《後現代性與地理學的政治》，布希亞-仿真和擬像，329頁。

⁴⁵、同註17，頁159。

於影像的片段倒影，觀者在發現其內在架構後得到回看生活的動機並進而發現生活中被佈置好的媒體結構關係。整個作品分為三個部份，第一部份是以模型及 5 台電視去模擬出一個城市的樣貌，第二部份是以鷹架和布幕後方的影像投影表現一種壓迫和掙扎（圖 62）、第三部份是以不斷浮現的預售屋名稱，將圖像和文字的荒謬性放大，產生諷刺的效果。在第一部份中，不同預售屋的廣告並置在一起，展現出一種近乎相同的影像語言，畫出來的房屋外觀（圖 63）、外國的街道和城堡（圖 64）（圖 65）、財富的象徵（圖 66）、微笑或裸露身體的女子（圖 67）（圖 68）、甜蜜的情侶（圖 69）

影片中車輛不斷在巨大的影像下呼嘯而過，有立體透視的房屋影像隨著帆布震動而扭曲變形，一方面要人相信那是一個可見的景象卻又因著現實的吹拂而回到幻覺之中。人們和廣告的樣貌在生活中並置成介於現實和虛擬的拼貼狀態，這樣的風景代表的不是廣闊視野的遠眺，也不只是如攝影作品般的城市風情，而是一種隨著人們視覺移動的分割子母畫面，它們忽近忽遠、或大或小的跳躍著，以不同的尺幅承載著相同的影像出現在任何視線可達之處，它被不斷的複製是為了增加了它的可閱讀性，文字和圖像看似可相互應對的關係，卻因和周圍生活環境的格格不入，造成了一種面對幻覺後的失落感。到第二部份時，觀者的位置產生了移動，從面對影像轉向了從其背後觀看，如進入預售屋的接待所從模型走到樣品物屋的動線一般，從向下的巨人視點轉進的變身狀態。影片中看到了支撐起廣告的交錯鷹架（圖 70）發出嘎嘎的聲響，以及由布幕後透過風洞拍攝的街道（圖 71），前者是將物理現象放大去達到一種壓迫和危機的感受，後者則是在大型布幕後找尋一種觀看生活的方式，呈現人生活和廣告之間的關係。壓迫和框架、鷹架和布幕，映對到生活之中隨處可見的介入，佔據了空間也反過來壓迫我們，使我們活在一個廣告和大樓包圍的框框之中。在第三部份中，使用不同預售屋的名稱去作一種內在邏輯的放大，美麗拼貼文字中不斷浮現，此處和它處、近和遠、當下和局部印象，彷彿我們真的能得到那個遙遠地點的美好和繁榮景象。

當面對這些影像再現，最想要達到的是使觀者感受到的是一種近似於生活的現實感，並在其中單一感受荒謬和虛幻感。但當然這樣的影像並非一種完全傳達批判的訊息，因為它只是放大了一種生活中的景象，要的是觀者去回看生活，去試著了解建構所見城市景觀的成因，討論我們和它們的關係。在第一部份的電視中出現了一個站在路邊拿廣告看板的女子（圖 72），身體因為來往的車流而搖晃著，她只是一個如鷹架般支撐廣告的工具，這個影像呈現出人和商業體制下的互動關係，我們永恆是微小的受者（非受害者），看似顧客至上的態度反映在現實面卻是另一強勢的姿態展現，消費最大的利益的原則，我們就如同擎拿廣告看板女子般屈就在其中，雖不能反抗但也必須有選擇和自覺，也許這一種癡人說夢的阿 Q 心態，但我希望的是透過作品傳達思考，並在緊實的混亂生活空間中，找到一點自覺後的呼吸方式。

結語

「如此多的影像要如何編輯？環境和我自身，單純的一種美感製造？不能一天沒有影像，請認知我是拍影像的，請定義我是拍攝者，並且還是好的，是能者，但在這些背後主體卻被影像包圍，成為一種包袱。原本平凡的事物會具神聖性嗎？沒有答案！因為還沒作，東海在變，我也在變，何時我已經對影像厭煩，它太容易取得，太容易讓人滿足，太容易讓別人去發現原來我只是一個影像。」⁴⁶

- -----2005/6/28

完成這篇論文之後，似乎發現自己有一種過於理想的想法，始終認為應該人們不需要互相傷害、生活的空間可以不一定是要以大樓為主（最好是一片綠地）不要再有被破壞的環境、電視廣告和電影不要再以虛幻的影像剝奪人們的思考空間、每個人都可以自在的生活著，這些看似不切實際的說法，卻是我創作時

⁴⁶、取自，莊凱宇手記，「影片年紀」，段 1。

的原動力，也可以說是一種帶有溫度批判意識。創作是和生活緊緊相連的，假如對生活沒有任何期待，對人所處的環境沒有關心，那我還真不太知道要如何創作下去。在這個百家爭鳴的媒體社會，藝術似乎被認定為一種唱高調式的喃喃自語，影響生活和人的力道還不如消費社會中不斷擴大的結構，但藝術帶來的思考卻是完全不同的，它可以呈現和討論人遇到的各種問題，不論是存在、消費、媒體、社會變遷，它帶來的不只是感官撞擊，而是時代的痕跡或是反省，去打開人們對世界的觀看方式和角度。

在俄國導演塔可夫斯基 (Andrei Tarkovsky) 的自傳性電影(鏡子)開頭處，導演放入了一段電視節目，描述一個結巴的人被治療到能完整說話的過程 (圖



(圖 73)

73)。這段影片代表的就是導演要開始以電影說話的暗喻。而在整個論述的書寫過程中，我感受到自身產生一種位置上的移動，從自身情緒為世界的自我紀錄者，轉向去關注所存環境變化的觀察者，再到一種生活現象反映的書寫者。對影像的態度也由實驗、找尋、轉化到創造出具作者意識的觀點。影像成為我觀看及談論世界的一種語言。由內而外、由擷取到較熟練使用媒材，創作者在創作語言上的轉變是會隨著生活而或快或慢的，但使終表現出的是處在作者意識中，不斷尋找「真實樣貌」的態度。

在短短四年的影像創作中，對生活的關照是作品的出發點。而在轉化和擷取現實為影像元素時，呈現了一種二元對立的結構，如影像創作初期的自我內在和外在外在的衝突，到人和環境的關係，再到現實生活中帶有矛盾感的景象。這樣的思考模式建立於一種對事物不斷反思的「問題意識」之上。而我在寫作這篇創作論述時就是一直去試圖找到在我作品中的意識，是如何存在的。我如何去進行反思的過程。題材上依附所感受到的外在環境而游移，作者意識上的主被動是先後交錯的，先是被動的在生活中面臨到不適感，再主動的觀察並分析，最後再捕捉影

像去回應問題，而影像的關注點則在於事物的拉扯狀態。這樣被動的反射式創作，在論文中可見的是一種風格和題材不繼時跳躍。但在這樣的過程中，我的創作觀並沒有被外在世界打亂，作品只是一種和人們溝通的手段，因地制宜著以不同的方式呈現，不變的是「問題意識」和「反向的思考」模式，我希望自己和觀者都能透過作品而看到更多，並建立起自身在過程中得到的世界觀。

在我觀注世界的過程中，漸漸發現整個世界是由事物的不斷聯結和斷裂的過程所形成的，而其痕跡就是影像中所呈現的奇異景象，如電視、廣告般的媒體在傳播大量訊息時所產生的斷裂處。「你不能了解，你是在運用理性的言辭，而不是心靈的言詞；你生活在一種 隔離的世界中。」⁴⁷，這段話取自於卡?（Camus）的（瘟疫）中，裡面的隔離在英文中是 abstraction，同時也有「抽象」的意義。當人類開始創造影像之後，世界就存在於抽象和現實的並置中，特別是在大城市，大量的影像帶著不同的目的存在於生活之中，造成極大的不連貫感，生活感受由線性的思維轉變為一種斷裂的拼貼，欲望透過影像（媒體）驅使我們製造了一個自我隔離（抽象）的環境。

創作論述的其中一個目的就是要看到作者的作品脈絡以及藝術觀。在這篇文章中，我試圖將不同時間的作品依特性和方向去進行整理，呈現出的是一種依附外在環境而游移的創作方式，作品關注方向在時間軸的不連續，對應到創作者本身可見的是某種在風格和關注點上的斷裂和跳躍。這樣的情形似乎對創作者和作品來說彷彿存在一種危機，也就是無法深化所呈現的事物拉扯狀態，但在回看作品的過程中，內在放大轉向到外在環境的關注，仍存在一種創作的一貫性。自我內在的關懷不是不重要，而是有更多事物需要我去看，去談論，過去的我只是一個思考的進程，對一向依附在外部關照的我而言，創作就是一種面對生活的反射動作。

⁴⁷、取自，卡?（Camus）著，孟詳森 譯，《瘟疫》，頁 79。

很奇怪的，我面對到過去的作品時，反而可以如同一個旁觀者般看到很多以前看不到的東西，但面對到時間較近的作品時，反而會一直在原地打轉，而產生模糊不清的盲點。也因為這樣不清狀態，使我不斷的去看去思考其中的問題，進行創作時的思惟已然成為一種姿態，與我的生活習習相關。在這次的畢展中，有一個作品是描述生活中預售屋廣告所製造出來的虛幻現象，強烈質疑其中不實之處。在展覽的過程中，家中面對是否要購買預售屋的問題，在參與的過程中，我作品中所描述的虛假狀態對我父母而言完全不是問題，他們知道那是騙人的，但他們在意的是有一個家的感覺。但我並非去否認作品本身，只是透過這樣的過程我認識到了更多的事情，不是透過書本或教育，而是創作。在我不斷反思式的思惟模式下，實在不敢說自己是在作藝術或是當藝術家，我只想在現在看到更多世界的運作方式，並使自己的想法更細緻的接近我所想望的「真實」一些，我期待。

附件 1：

「倒影中的真實」(SPECTACLES-capture from the Reel “Life”) 展覽介紹

整個展覽所要呈現的就是一種現代的都市感，去表現我們面對媒體時的樣貌

和在消費社會中人的渺小和無力。這就是我眼中的現代城市樣貌，蒼白並泛著電子媒體的螢光，一切都在各種結構（消費、政治、權力、影像、媒體）中共存著。

我們安靜的活在其中，選擇並消費各式各樣的影像，它們大量、複雜、多元、獨特、美好、花巧。我們需要也同時被緩慢的壓迫。需要是一種欲望的表現，是與生俱來的本能，無可置疑，在現代的消費社會中「需要」更是一種迫切必須達到的狀態，於是我們被不斷告之：「你有權需要！你必須需要！你不能不需要！」，彷彿告訴我們「去得到」本身就是一種力量，透過「擁有」能換取並證明自己是自由的，生活一定是在充滿選擇的前提發生的，但一切卻如政治手法般透過一個極大的集團去操作、企劃、經營出來的，利用重複性的手段將自由定型，也同時進入商業化的認同模式之中 - 「廣告」。而壓迫存在於一種空間的佔據和沒有選擇中，它們如同老大哥般無所不知也同時無所不在，城市的空間擁擠感已使得人類不斷的向上發展出巨大的樓房，空間的不足已是一種城市永恆存在並且無解的問題，但它卻穿插在這樣空間之中，找尋任何一處可以寄生的縫細去挑動著我們的感知，並強烈期待著我們的回應 - 「媒體」。

《虛像風景- virtual landscape》《趨光城市-media city》，所對映的就是需求（廣告）和壓迫（媒體）兩個部份，一如前面所談我們需要它們，給予訊息讓生活變的更美好並和更多人溝通，但回看現在的社會並沒有因為兩著的蓬勃發展而變的更好，反而更如一種疾病般讓我們不知道「真實」為何物，就如同我在展覽 DM 及進門處電視中的影像般，冷冷的鐵圍牆卻被漆上美觀用的雲狀紋路（圖 74），兩者並置成現代生活的特色，現實和幻境的共存。而這樣特色更是建立於廣告和媒體的思維之中。在《虛像風景》中廣告如同雲一般飄浮和浮貼在所要販賣的建築之上，表現生活中預售屋廣告，如浮雲般散置在我們的眼前（圖 75），並利用影像和遙不可及的文字來行販賣的意圖。《趨光城市》，則是將媒體還原為一種光的狀態（圖 76），在被創造出的需求中，訊息是其次，影像被放大去看才是重點，

而大投影呈現的就是人群面對著閃爍的媒體之光（圖 77），處在麻木或吸收的狀態。

整個展覽的句號就在於最後的投影，一個拿著招牌的人（圖 78），一個被當成廣告工具的人，巨大商業體制和人的渺小，一目了然。整個展覽，我並沒有創造出影像，而是寫實的去反映出在生活中的混亂情形，由我們和社會所建立，如同一個巨大的「奇觀」影像在進行著，比任何說法或宣言都還強烈。而我的目的在於點出展場之外的世界樣貌，此時的展覽和我都是楔子，等待成為觀者回看生活並產生自覺的一個轉角，進而感受到思考後，可能的自由。

-2006/06/09

【中文參考書目】

- 01、Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北市：台灣攝影工作室，1998。
- 02、John Berger 著，吳莉君譯，《觀看的方式》，台北市：麥田出版，2005。
- 03、Andre Bazin 著，崔君衍譯，《電影是什麼？》，台北市：遠流出版，1995。

- 04、Roland Barthes 著、許綺玲譯，《明室攝影札記》，台北市：台灣攝影工作室，1997。
- 05、潘東波 著，《20 世紀美術全覽》，台北縣：相對論出版，2002。
- 06、Catherine Grout 著，姚孟吟譯，黃海鳴審訂，《藝術介入空間》，台北市：遠流出版，2002。
- 07、Bohumil Hrabal 著，楊樂雲譯，《過於喧囂的孤獨》，台北市：大塊文化，2002。
- 08、包亞明 主編，《後現代性與地理學的政治》，上海：上海教育出版社，2001。
- 09、Christian Norberg-Schulz 著，施植明譯，《場所精神-邁向建築現象學》，台北市：田園城市文化，1995。
- 10、Jean-Luc Godard 著，郭昭澄譯，《電影的七段航程》，台北市：遠流出版，1993。
- 11、Jeanne siegel 編，王元貞譯，《藝聞錄：80 年代早期藝術對話》，台北市：遠流出版，1996。
- 12、Cynthia Freeland 著，劉依綺譯，《別鬧了，這是藝術嗎？》，台北縣：左岸文化，2002。
- 13、Andrey Tarkovsky 著 陳麗貴譯，《雕刻時光》。萬象圖書股份有限公司，台北，1993。
- 14、汪安民 陳永國 馬海良主編，《後現代性的哲學話語-從福科到賽義德》，浙江：天一圖文制作，2001。
- 15、Gilles Deleuze 著，黃建宏譯，《電影 I 運動-影像》，台北市：遠流出版，2003。
- 16、李醒塵 著，《西方美學史教程》，台北市：淑馨出版，2000。
- 17、Albert Camus 著，孟詳森譯，《瘟疫》，台北縣：桂冠出版，1995。

【畫冊】

- 01、Jonathan Fineberg , *ART SINCE 1940 STRATEGIE OF BEING*. Laurence King , 1995。

【期刊、報紙】

- 01、中外文學.第 27 卷.第二期，「精神分析經驗所揭示形塑『我』之功能的鏡像階段」，頁 34。
- 02、林宏璋，「駐腳於場域的因地置疑」，2006 年 5 月 3 日，民生報：A10。

【網路資料】

- 01、The Society of the Spectacle：http://www.fromeyes.cn/Article_Print.asp?ArticleID=440