

## 緒論

### 第一節 研究動機與目的

文字是約定俗成的共通符號，而圖像卻像是個人私密的語彙。兩者宛如一條並行的軌道，初看兩者似乎沒有交集，但在遙遠的某處，平行線卻匯聚於某個不可視的焦點。我和大多數的創作者一樣認為將圖像與文字彼此相互轉譯是困難的，且相信文字對我而言，唯一能做的只是以創作者的角度出發，紀錄創作時的種種歷程。但事情果真如此嗎？我又不免懷疑。

文字與圖像猶如大腦中分列的左右兩側，兩者各司其職，又相互互補。大致說來左腦主要是掌控語言、閱讀和書寫，右腦主宰自我動作控制、解決問題、記憶事物、感情抒發；左腦是推論式的思維，而右腦是全面性的、整合的、直覺的思維。<sup>1</sup>兩者的領域並不互斥，但運作模式不同，因此常常以不同體系的手法，將完全相同的事物，各自儲存成為雙重知識。一般來說圖像創作者大多屬於右腦較發達者，因此善於運用直覺、發揮想像力，處理視覺心象，以過去的經驗作為內容，傳達訊息作為表達的方式。但卻較拙於運用文字、推理等作為思考的模式。因此對許多圖像創作者而言，以文字表述創作理念或創作動機，往往會有格格不入的感覺。

我在書寫這本創作自述時，正有這種感覺，我不僅矛盾且充滿恐懼，不知道該如何用文字描述那在我看來是理所當然的作品，文字頓時對我而言成為既熟悉又陌生的工具。文字與圖像更像是斷了聯繫的左右腦，彼此獨立存在，但卻又無法交流。但文字與圖像間真存在如此大的隔閡嗎？兩者不是同為創作者思考的媒介嗎？我試著透過書寫與自己對話，尋找我體內文字與圖像對話的管道。一開始那真是一場混亂，但逐漸的我慢慢的發現，兩者其實是互為彼此的影子，相互模仿。但影子與它主人之間的關係，彼此只能在模仿中建立情愫，這是一場不變的宿命與情結。

---

<sup>1</sup> 翟本瑞著《心靈、思想與表達法》台北市：唐山，1993 頁 217-237

在書寫的過程中，我回顧自己的創作歷程。其實自己創作的目的與動機一直都是處於矇矓矓矓的狀態，面對作品也都似乎是順理成章似的，但這樣的理所當然卻逐漸滿足不了自己。且我相信在這一切看似清楚又模糊的作品中，一定隱藏著我視而不見或不願正視的因緣。於是我開始重新閱讀美學論述，企圖從中發現自己和美學理論的關連，透過逐步的一一回顧作品，我檢視自己這些年來究竟在想些什麼？但問題往往不是那麼容易被釐清與回答的。藉由文字的書寫，慢慢的我撥開自己所設的防衛線，感受外在環境、思想、言論與傳統和自己的關係。在閱讀理論的過程中，我企圖讓自己與傳統的美學---模仿說搭上線，這是因為我相信模仿是一種本能，而這種本能正是一切學習的開端。儘管一開始對我而言模仿說只是一個遙遠的學說。於是我從藝術的發展脈絡尋找模仿說的蹤跡，並從中從推演自己的創作理論。

理論與作品之間是互為主體與影子，在理出自己的創作理論同時，我不斷將理論放回自己的作品中作檢驗，並藉此作為相互修正的契機，如此理論方能與自己的創作相互契合。經由不斷之交織與互動，我逐漸勾勒出延伸與衍生的概念。同時藉由這個概念的發生，慢慢的我在作品中發現自己。同時相信作品不僅是作為創作者的延伸與衍生外，作者亦同時因作品而得以延伸與衍生。

生命是活的，作品也是活的，而活著的目的便是一種延續。創作是一種生命的延續，在此我希望藉由此創作自述的書寫，一方面得以更清楚的釐清自己、理論與創作三者的關係，另一方面亦希望透過文字的敘述，讓自己與作品能延伸、衍生至新的境域。

## 第二節 研究範圍與方法

本創作自述主要是以我進研究所後的作品為主，時間為 1999-2002 年。在此我將以三次個展，分別是「延伸.衍生」、「生花/昇華」及畢業展的「故事」，來說明創作脈絡上的發展與延續性，中間並穿插早期的作品，以作為回溯之用。

在研究的方法上，我分成三個方面來進行，一、理論的釐清，分別就延伸與衍生的觀念做討論，二、個人創作時的觀念，這主要是針對創作過程中對作品的態度與看法做一描述。三、作品分析，以三個不同的展覽為主要對象，討論其中的內容與看法。

第一章，創作理論---延伸與衍生。我以原物和模仿物作為討論的起點，延續到模仿物脫離原物，接著模仿物成為被模仿的對象，形成延作的概念，最後論述延伸與衍生的關係。在發展脈絡上，第一節中分別討論原物與模仿物，我將原物分為四個不同的層面：1.表象層面 2.敘述層面 3.潛意識層面 3.作者層面。在此我一方面討論原物與創作者的關係，一方面釐清自己對於作品所扮演的角色。在模仿物中我從歷史的角度討論模仿論的淵源，及個人的模仿觀與模仿對象。第二節我從工業革命的影響，討論模仿物逐漸從原物脫離與出走的情形，並檢討自己作品的演變。接著在第三節中說明延作的出現。延作是一個歷程而不是一個單一的對應物，這與原物和模仿物的對應關係不同。延作不僅是一個模仿物，而且是模仿物的再模仿過程。在最後一節我將延作的概念和延伸與衍生作一綜合討論，說明如何透過延作的兩個不同發展方向，垂直與水平，引發出延伸與衍生。並強調延伸、衍生運作中很重要的轉換機制便是作者的觀念與態度。

第二章創作媒材與形式。此處我分別論述了我的創作態度及個人對作品的看法，在第一節中我將創作視為一個不斷返回的歷程，並將返回與第一章中延伸與衍生的理論相互結合。接著討論個人對現成物及媒材的看法，及運用媒材的態度，最後一節主要是就個人創作的形式進行討論，我將個人不斷將空間填滿的模式與裝飾藝術相互比擬，並視作品為個人記憶不斷的返回與空間的裝飾。

第三章作品發展的脈絡與分析。在此我分別就 1999-2000 年「延伸.衍生」，

2000-2001 年「生花/昇華」及 2001-2002 年「故事」進行分析與討論。第一節以延伸與衍生的觀念為主軸，討論作品中延伸與衍生的意含，及其對於後續作品的影響。當中穿插藝術史上的作品及個人當時的創作想法。第二節直接就作品進行討論，主要框架在我對於作品形式的研究與看法，這裡點出了我的創作焦點逐漸從作品本身投向作品與外在環境的關係，最明顯的便是我開始走出畫面，而進入牆面的探索。最後一節，我以「故事」描述我這一年來的心情及對作品的看法，當中收集了許多我日常生活片段的記憶並加工，作品的呈現模式如同我先前所說的，是以記憶對於空間進行裝飾來推展的。其中我並不願就作品中的小東西一一進行描述，是因為認為故事的詮釋並不是說書者而是聽眾，說書者只負責交代故事。

結論，我將就先前討論過的延伸、衍生概念再作一個闡述，並就個人未來創作的發展與方向作一期許與規劃。

### 第三節 名詞解釋

一、原物：根據柏拉圖所提及的模仿論述，他賦予模仿以認識論的意義，他注重原本和摹本之間的關係。而此處的原本是指向一種理念，一脫離個別事物而獨立存在的精神實體。但亞里斯多德卻認為，實體就是客觀獨立存在的、物質的、具體的個別事物，他稱為「第一實體」。由此可知，亞里斯多德認為現實的具體事物便是最根本的對象。因此在此所指的原物，在概念是指向柏拉圖的模式，視原物為理念而言。但在視覺形象上卻是傾向蘇格拉底的模式，指向具體的事物。另外此者亦與榮格（Jung）所論述的原型（心靈的普遍式）相互呼映，原型指向一人類所潛在的文化基因，為不可視的內在因素。但在此處我將原型併入作者因素，而不以對象論。總結來說，原物是指思想或視覺形象上的一個最初起點。

二、模仿物：與布希亞（Baudrillard）的擬仿物（simulacrum）相似，一方面是自然的，與原件的關係是和諧、樂觀的，主要是想重建那個以上帝為意象的自然之理想性機構。另一方面它也是生產的，它在能量與動力的前提上存在。是某種能量的無限解放。另外它也是處於資訊、模型、以及數位遊戲之中，它是全然的操作性，超度現實、最終想達成一種全然的控制<sup>2</sup>。模仿物的形貌未必是原物的複製，而是創作者對於原物所感知的結果。模仿物與創作者兩者有絕對的關係。

三、原作：當模仿物從一個結果變成對象時，我為了與原物作一區分，將這樣的模仿物稱為原作，一般說來創作者普遍接觸的對象皆為原作。亦是指從模仿物成為原物的對象。

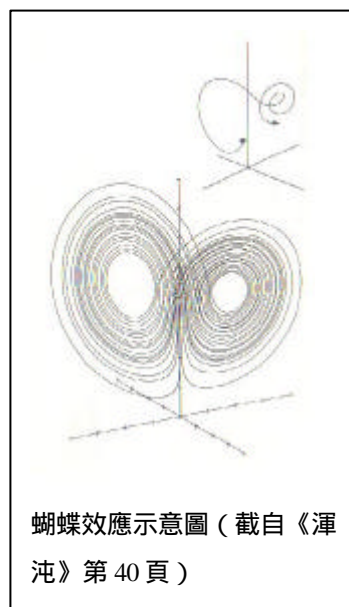
---

<sup>2</sup> Jean Baudrillard 著 洪凌譯《擬仿物與擬像》台北：時報文化 1998 頁 233

四、延作：是模仿原作的模放物，也是一個短暫的歷程呈現。這是指模仿物一出現旋即又將成為原作的現象，因此延作不僅是模仿的結果，也是不斷追求的呈現歷程。

五、轉換機制：轉換機制是來自於李維斯陀對於部落圖騰的思考，他認為透過圖騰系統的功能，能保證現實內不同的層次的觀念可以相互轉換。這種轉換機制與邏輯的推理不同的，是建基於經驗法則的，創作過程中，模仿的歷程便是創作者的轉換機制不斷運作的結果。

六、蝴蝶效應 (butterfly effect)：混沌理論中有個很重要的觀念，就是「差之毫釐，失之千里」。這是指對初始狀況的極度敏感，我們稱之為蝴蝶效應(butterfly effect)。根據麻省理工學院的氣象學家勞倫茲(Edward Lorenz)所形容的蝴蝶效應，他說：南美洲亞馬遜河流域的熱帶雨林中一隻蝴蝶，偶然煽動了翅膀，所引起的微弱氣流可能會造成一周後紐約的龍捲風；也就是說，只要開始時有一點點小小的差異，影響將會隨著時間



蝴蝶效應示意圖（摘自《混沌》第40頁）

而擴大，造成後來南轅北轍的結果。勞倫斯曾依數據的變化刻畫出的一張奇異而醒目的圖樣，又稱為勞倫斯吸子。這是三度空間中的一種雙螺旋，像蝴蝶的翅膀一樣。意味著一純粹無秩序的信號，整個過程中沒有任何一點的分布會重複出現，但從另一個角度看，卻可發現另一新秩序的訊息隱含其中。而在此系統中，若系統不重複自己，軌跡必不會相互碰觸，而會無休止的打圈子。

七、返回：從勞倫斯吸子中來看，返回是一個歷程與運動，返回並不會與原點重疊，只會是方向的驅近，如同圖示中不斷繞圈子的軌跡。

## 第一章 創作理論---延伸與衍生

有一種我無法理解的需要縈繞在我的心頭：我必須一次又一次的想像空間的邊界或其無邊無際，有一個開頭和一個結尾的時間或者沒有頭沒有尾的時間，而且兩者都是同樣不可能的，同樣無希望的...在一種無法抗拒的衝動下，我從一種不可能搖搖晃晃地走向另一種不可能，有時預感到幾乎要發瘋，以致於我十分認真的想過以自殺來迴避它。

猶太哲學家：馬丁·布伯 ( Martin Buber ) 1878-1965<sup>3</sup>

自古以來人們便對探索什麼是無窮有著極度的熱忱，人們一方面對於無窮所帶來的寂靜與孤獨感到恐懼，另一方面又被無窮所引發的神秘所吸引。在面對這無限的時空，我以延伸與衍生的視覺創作來回應我對於無窮的熱情。

### 第一節 原物與模仿物

任何事件的發生皆有一個起因，無論這個起因是多麼的荒謬或不起眼，它都能夠帶入事件的發生。作品的發生也有一個相對應的對象，無論這個對象與作品的對應關係是多麼的遙遠與微弱，它都能讓作品發生（指創作行為與作品的發生關係）。於是我將這對應的兩者稱為「原物」與「模仿物」。我也將從對兩者的探討來分析我、作品與創作過程的關係。

「原」指向最初、原始、本來、根本、寬恕<sup>4</sup>。而「原物」則是指物體原本的意象，這意象的建立主要源自於「創造性」的介入。所謂的「創造性」一詞是多義的。但我們可以對創造性的特徵做出三種不同的詮釋，一、神聖的創造性，屬於神的。二、普遍的創造性，屬於人類的。三、特殊的創造性，是屬藝術專有的<sup>5</sup>。

神聖的創造性是將「原物」從「虛無」中具體化，是屬於「無中生有」，而人類的創造性則是以「有」為基礎，對存有物進行補充，是「有中生有」。而第

---

<sup>3</sup> 伊萊·馬奧爾著 王前 武學民 金敬紅譯 《無窮之旅》上海市：上海教育 2000，頁 182。

<sup>4</sup> 摘自《百科國語辭典》屏東：現代教育 1981

<sup>5</sup> Władysław Tatarkiewicz 著 劉文潭譯 《西洋六大美學理念史》台北：丹青 1987 頁 328

三點認為創作性之所以為藝術所專有，則是以藝術的特殊創造性補充前兩者所不足之處，因作品是表示某種虛構之存在的創作，而這種虛構正是藝術的特質。前兩者大多著眼於事物的具體呈現，但藝術創作卻是「有中生無」，也就是將具體事物從存有中再推回虛無之中，而「無」在此所代表的正是一種充滿可能的狀態。

倘若神聖的創作性最神秘的力量便是賦予「原物」生命的形式，那麼藝術的創造性便是在生命的形式中再給予生命。1997年我曾以一整地的菩提葉作了一件作品，當時我天真的認為，是我賦予了樹葉再次被呈現的機會，如同我再次賦予它生命般。因此我將這件作品命名為《第二生命》。但創作便是這麼一回事嗎？



圖一、《第二生命》王秋燕 裝置 1997

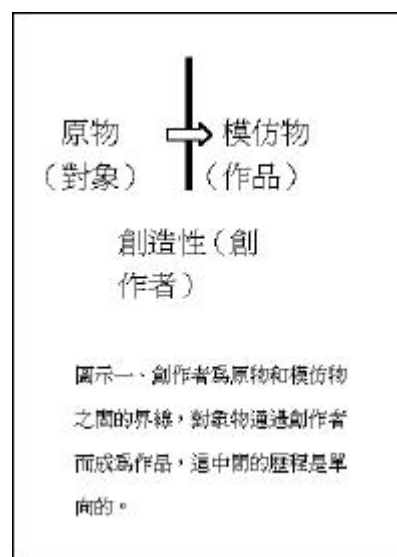
原物往往因通過不同的創造性而得以建立不同的形態與樣貌，我將這些樣貌與形態稱為模仿物，它是具體化的結果。在此我將對原物進行不同面向的切入，並試圖將其劃分成幾個不同的層面：1.表像層面 2.敘述層面 3.潛意識層面 4.作者層面。<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> 這裡的劃分模式的前三者是筆者參考佛洛伊德的心理層次理論：意識、前意識、潛意識而來。是指作者對外在對象觀察及反應的三個不同層次，有明顯的動機與反映對應模式，而第四層面則

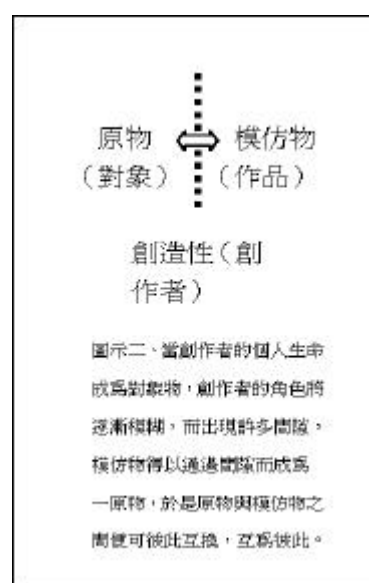


首先當創作者以「表像層面」作為對象時，創作者通過創造性，將物體原有的功能性抽離，視物體為純粹的造型或圖像，此時的模仿物大多以具體形態呈現，這是屬於視覺的直接模仿。再者以「敘述層面」為對象時，創作者試圖將事件或概念視覺化，因此會引用特殊的象徵圖像或劇情敘述，有時為了更清楚的闡述，會有文字作為輔助。此時的模仿物大都會以插圖的形式來展現。而以「潛意識層面」為對象時，此處所強調的潛意識是以社會性、集體性為主，這時創作者只是一個中介者。為突顯此時創作者的不介入狀態，因此常刻意強調偶發性的重要，創作者的創造性主要是提供各種抽離現實秩序的形式，模仿物多會以片段、不連續、拼湊的形式展現。最後以「作者層面」為對象時，創作者會以個人思想和經驗的累積作為創造性發揮的主要依據。在前三個層面，創作者為「原物」與模仿物的中介者，但也是主要的區隔者。然而在第四層面，創作者本身將同時是「原物」又是「模仿物」的生產者。原物與模仿物同時成為創作者的一部份。我們不僅很難分辨三者間的關係，同時原物與模仿物的對應關係也漸趨於模糊，創造性這個中介者開始出現裂縫，模仿物從裂縫中悄悄的滲透成為原物，形成一個吊詭的循環。創作者將不僅創造模仿物、也在模仿物中發現自身。



所有層面中，以第四層面最為模糊與複雜，因創作者如何能同時成為對象物、中介物與模仿物？「原物」與「模仿物」之間；作者與作品之間，如何彼此互為彼此的對象呢？創造性於兩者間又變演何者角色？一連串的問題，使的作品究竟能否成為創作者的一部分呢？

我以創作者的角度，反思自己與作品之間的關係，作品究竟對我而言是什麼？然而最後我發現這一切似乎只證明一個殘忍的事實，那就是「作



是屬作者內在的精神觀察，是情感的感動，因此刻意將其獨立出來，與前三者作為一個釐清。在這當中，我們只能隱約描述作品圖像與創作者的對應關係，而無法勾勒出明顯的輪廓。

品是天生的背叛者」。背叛使的作品從模仿物中變成被模仿物。背叛是一種不安於現狀的力量。它不是一個相對的關係，也不代表一種否定。背叛是創作者從作品中發現自己的一面鏡子。

作品是創作者最信任與最執著的親密夥伴，但最後作品卻往往背叛創作者，從作者的意圖中出走。長久以來我一直相信自己不斷創作是為了一份純真的執著，而作品是自己最無私的付出與滿足。但就在我重新審視作品與回顧創作時的心境時，我意外的發現作品它洩漏了許多我內心中不敢承認的事實與秘密。如作品中不斷重複出現交織的線條、層層疊疊的色彩與自體纏繞的繩索，這些不斷重複的遮蔽與包裹其實只是為了掩飾自己叛逆的性格。如同傳統的價值觀與倫理道德，層層綿密交織著，將反叛的力量潛藏於深處。另外我一直喜歡向外擴張的張牙舞爪圖像與物體，這不只是為了畫面需要，而是個人內心不甘於平凡的象徵。我不斷的完成作品只是一種不求回報的滿足？不！那是個人獲得權力的一種方式。我只是個「慾望個體」，創作只不過是為了滿足自己的權力慾望。壓抑「叛逆性格」與掩飾「權力慾望」是個人的某種生命狀態。我經由作品的模仿，看到我自己，這是存於自我體內最不可視的原物。

接下來我將深入的談論模仿物，模仿看似創造性的對立面，但實際上兩者卻是一體的兩面，甚至互為彼此而存。藝術對創造性極度的崇拜，但卻否定模仿的價值。然而創作的的基本架構卻來自於模仿。模仿與創造性分別是「原物」過渡到「模仿物」門口兩側的把關者，兩者的取決與運用全在於「創作者」的態度。如柏拉圖曾將模仿的舉動貶抑成是影子的模仿者，視藝術家為離真實最遠的人<sup>7</sup>。他認為自然是真理的影子，而藝術家則是模仿此影子的人，因此藝術家是影子的模仿者。在《理想國》卷十中，柏拉圖曾舉例說三種床，一是神造的床，一是工匠造的床，還有畫家畫的床。只有神造的床才是床的理念是真實體，工匠則是依據床的理念造出個別的床，它只是近似實體，而畫家畫的床，只是模仿個別的床的外型它離真實更遠，更不真實。且在他看來，文藝只屬於情慾，絕不屬於理智，文藝不但不能給予人真理，反而會帶來情慾，摧毀理性，傷風敗俗，不利於培養「理想國」的統治者，因此必須將其嚴格審查，監督，表明該將詩人從「理想國」中趕出去。

柏拉圖將「原物」視為神聖的神性，人無法擁有創造性。但在亞里斯多德的

---

<sup>7</sup>李醒塵《西方美學史教程》 台北市：淑馨，2000，頁 25-29。

眼中，模仿卻成了反應人生的最佳寫照模式<sup>8</sup>，藝術與人的世界緊密結合。自亞里斯多德後模仿在西方藝術發展史上便一直是個重要的創作動機與方式。亞里斯多德所提的模仿不只是一種形象的複製，而是包含一種人為創造性的介入，是屬於創造性的模仿。例如在西方藝術創作中對人的模仿一直是重要的表現題材之一，但其表現方式卻千變萬化。即使進入中世紀時期，因基督教義的限制而強調概念式的圖像，但圖像中服飾的取舍、動作、象徵器具的型態、景物的描繪，無一不具有模仿的介入。文藝復興後藝術的觀念更強調模仿人物性格、情緒..等的內在模仿，認為創作者需能完全適切反應一切。這裡所反應的是指人物的性格及人物與命運之間的關係<sup>9</sup>，此時現實生活環境與人物的關係成為作品表達的重要因素，創作者需仔細的刻化人物的特徵與環境的關係，方能正確的傳達作品中人物該有的性格與特質。另外創作者需試圖揣測、模仿對象的心情與性格，將人物呈現出經典的特徵與樣貌。有時為達此效果，創作者往往需發揮創造力以誇張的戲劇性來呈現，藉以引起強烈的本能情緒反應。十八、九世紀後，強調再現人的真實生活，主張廣泛、深入的表現作為現實生活主體的人的命運，刻畫人的性格，此時揭示人的靈魂<sup>10</sup>的「再現說」開始流行，且由俄國的民主主義者將其推向了高峰。再現說與先前刻意強化特徵與情緒不同，這類作品十分強調寫實，且主要是針對現實生活作描述，與前者最大的差異是寫實的作品特別強調外貌與形象和現實的逼近，且能真實、具體的呈現出生活樣貌，而無過度的刻畫或安排。此階段所出現的作品大多是以描寫中下階級或勞動階級的生活為主的作品，而較少如文藝復興時那誇張式的描寫。再現說強化了作品與現實的關係，將作品從被視為概念的模仿物、性格的模仿物推向表象的模仿物。

在此個人認為無論何種模仿皆具有一種轉化因子的存在，這正是與機械複製不同之處。模仿不是被動的接受，而是主動的篩選，如同詩人篩選文字、音樂家篩選聲音般。當創作者進行模仿時，往往會以個人的經驗或判斷直覺進行篩選，並將這些抉擇附加於作品之中。故而作品是創作者對於對象所作判斷的結果，而非只是影像的擷取，此處所說的判斷亦正是作品之所以為作品的主要原因。

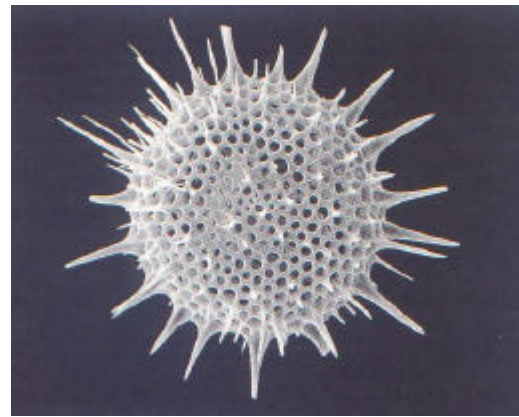
---

<sup>8</sup> 亞里斯多德認為藝術模仿的對象不是自然而是人生，他明確指出藝術藝術模仿的對象是事件，性格和思想。也就是說藝術是社會生活的反應，藝術的主要內容不是描繪自然，而是模仿人、人的行為和遭遇，再現人生。同上 頁 38。

<sup>9</sup> 陸貴山著《藝術真實論》北京：中國人民大學，1984，頁 6-10

<sup>10</sup>同上 頁 16。

在我的作品中所模仿的對象並非是普遍的視覺對象，而是顯微鏡下的世界，我對顯微世界的喜愛是冥冥中注定的，記的小時候哥哥曾買過一架迷你顯微鏡，透過那小小的鏡頭，我第一次發現頭髮居然凹凸不平，那對我而言真是一個天大的發現，於是我瘋狂拿著任何一樣東西到顯微鏡下瞧瞧，小葉片、沙子、皮膚屑屑、羽毛...，那個小小的大世界令我著迷不已。在顯微世界中在不起眼的東西也暗藏玄機。



圖二、為一種現生的放射蟲 *Heliodiscus echiniscus* Haeckel（本圖摘自葉玉貴著《放射蟲》28頁

我高中時一度是自然組的學生。在所有科目中我最喜歡生物。我喜歡徜徉於自然；喜歡碰觸動物與植物；喜歡觀察生命體的變化；也喜歡生命的危險平衡。記得有回實驗課，老師讓我們觀察水滴，當我轉動顯微鏡時，一群活躍的生命體在我面前突然乍現，那一幕真是令人震攝。在顯微鏡下，草履蟲擺動著纖毛從這頭竄到那頭，絲毫沒察覺到我的窺視，鏡頭下的世界依然保持著它的規律。觀看顯微鏡會令我有一種莫名的興奮，那是一種主宰的快感。這種宰制的慾望讓我聯想到是否也有一雙眼睛在我意識不到的地方窺視著我呢？

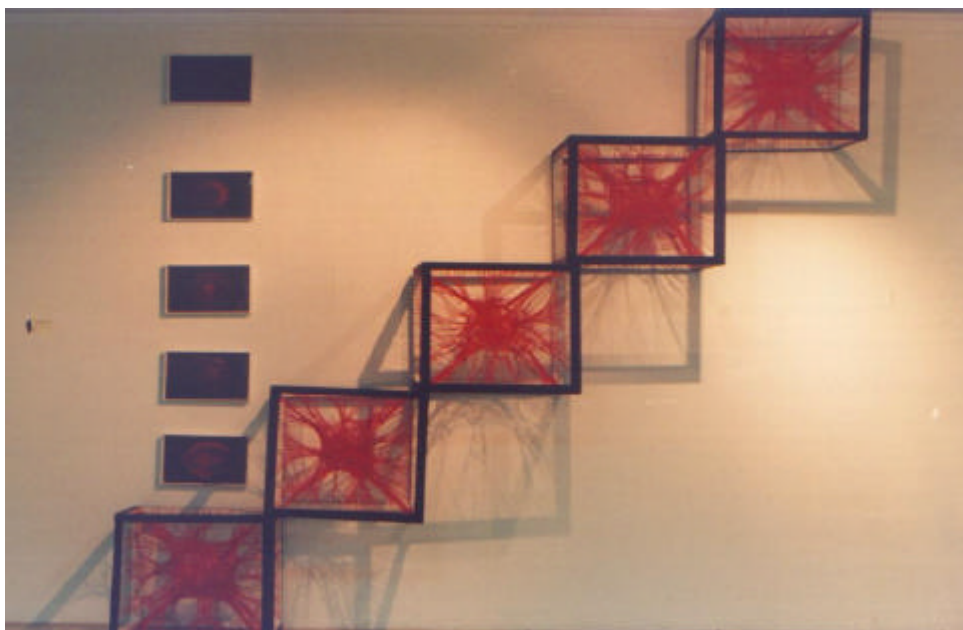
進入大學後，一次偶然的際遇，我到生命科學研究所打工，工作的內容主要是要將植物的型態從標本變成繪本，其中除了要紀錄植物的型態外，還需要對植物進行解剖、觀察。這使的我又有機會接觸顯微鏡，在顯微鏡下，植物每根小小的絨毛都具有不同的姿態。這讓我覺得十分有趣，我喜歡觀察這些小小差異。顯微鏡在現實中區隔出一個全然不同的世界，這種過度放大的真實反倒顯的有些虛幻。

另一與顯微世界有關的經驗是藉由閱讀而來的。1997年某日，我從書攤上買了一本小書「放射蟲」<sup>11</sup>，書中介紹一種極微小的生物---放射蟲（圖二），小到

<sup>11</sup> 葉玉貴著《放射蟲》台中市：國立自然科學博物館，1992

我們無法用肉眼察覺，但在電子顯微鏡下卻有著令人驚訝的面貌！那繁複的變化與優美的韻律，讓人驚嘆，宛如是維納斯誕生時不小心遺漏於大海的珠寶，散發著美麗誘人的光芒。同年我以放射蟲做了件作品《生命.纏繞》(圖三)，我很喜歡這件作品，儘管在製作上顯的有些笨拙，但是那纏繞的經驗，讓我想起那位與雅典娜挑戰卻被變為蜘蛛的阿拉庫妮，儘管她因此失去美麗的身軀，但還是繼續努力的編織自己的夢想。<sup>12</sup>

社會本來就是一個充滿權力慾望的世界，所有的鬥爭與競賽永遠只是為了實現或鞏固自己的權力，創作者不斷的生產作品，不也只是為了證明自己的優越！如同我一直以為自己是因為對於藝術的熱情而創作，但美麗的謊言背後皆有一個不願被公開的動機。作品總是背叛作者，以最美麗的形式公開最醜陋的慾望，如同阿拉庫妮以最高超的技術呈現神祇們的荒誕<sup>13</sup>，那是對特權的控訴；對慾望的控訴；對自己的控訴。



圖三、《纏繞、生命》王秋燕 複媒 1997 棉線、木頭、投影片 ... 約 300×500×100 cm

<sup>12</sup>那絕對是一場不公平的比賽，其實一開始阿拉庫妮就已知道自己注定失敗的命運，但是她卻勇敢的向雅典娜挑戰，但為了證明自己的優越。她用她的才華提出了最美麗的控訴，只是特權永遠是不會承認自己的愚昧，被激怒的特權就像失去理智的獅子，阿拉庫妮成為神維護特權的犧牲品。黃晨淳編著《希臘羅馬神話故事》台中市：好讀，2002，頁 108-110

<sup>13</sup>同上。..阿拉庫尼在與雅典那比賽的過程中，故意在自己的圖案中織出以顯示神指們缺點和錯誤的主題，如麗達輕撫天鵝，那天鵝實際就是宙斯的化身；達妮被他父親關在一做同塔裡，宙斯卻變成一陣黃金雨泄入塔中；及歐蘿芭如何被化身公牛的宙斯誘拐。阿拉庫妮以類似的主題填

## 第二節 模仿物的脫離與出走

歷史總是不斷的經由事件將時間「褶皺」<sup>14</sup>起來並以此建立深度。透過傅柯對域外的思考，德勒茲（Deleuze）認為域外並不是一種固定的線，而是一種蠕動運動，是建構域內的一種褶皺作用之動，是屬於動態的活化物質。褶皺建立一種深度、一種由自我中取出厚度、一種生命，在工作及語言之域內，人棲息期間可能只為了安眠。當「褶皺」在時間的直線前進中取得厚度時，它一方面將時間區分出各種不同時代，另一方面也將思想不斷從原有的概念中帶離。工業革命是所引起的震撼是無遠弗屆的。機械的進步使的物質充斥與氾濫，高度的物質化使的人們觀看事物的方式發生極大的變化。十九世紀藝術的發展是呈現劇烈波動狀態的，許多的事件，使得藝術發展出現大幅度的變化。尤其是工業革命巨大的力量，所引發物質形式強烈的改變，不僅讓人的生活形態改變，更改變人的內在慾望層次。照相機的發明、工業產品的大量生產及電子數位時代的來臨，使得視覺圖像可輕易的被獲取或流傳，創作者對「表像」的模仿受到質疑。複製技術的改善，使得文字廣為流通，圖像對「敘述」的模仿被量化的文字所取代，至於對「潛意識」的模仿則因為媒體的氾濫，潛意識已逐漸被不斷重複的影像所控制。創作者所模仿對象逐漸從前三個層面中退縮至「作者」，在這個層面中，作品是創作者自身的模仿，也是創作者唯一能掌握的對象物。在我的創作過程中，我一直以為作品是我模仿外在的結果，如我模仿顯微世界，模仿植物的生命的型態，模仿任何我所閱讀過的創作方式。但最終我還是必須承認，作品其實是模仿自己權力慾望的模仿物，因此不管我所展現的形式從何處取得，模仿物所對應的「原物」還是指向創作者自身。

從 1997 年到我考研究所的那一年為止，我的作品中曾出現一些轉變，這些轉變並不明顯，但卻隱約的預告了我創作的方向。轉變的過程同時涵蓋了我對模仿的態度與變化，及對作品的視覺判斷到視覺敘述的改變，這當中作品看似與

---

滿她的畫布，傳達了神的荒誕與淫亂，確實精彩極了，連雅典那都不得不佩服，.....

<sup>14</sup> 德勒茲著 楊凱麟譯《德勒茲論傅柯》台北市：麥田 頁 169-208。



自己更緊密結合，但實際上卻是更加區隔。尤其當局部被獨立成作品時，放大的真實卻往往令人覺得陌生。

所謂的視覺判斷是指自己在作品形式上的增減與塗抹，如判斷顏色的深淺、明暗、比例..等，這與自己一開始的學畫經驗有關。我相信大多數從學院出身的創作者皆有過這樣的訓練，那便是對作品形式完整度的要求。1997年大四的畢業製作是一個轉折點。即使我還是無法

忽略作品形式，但我卻開始從形式上找尋可能的意圖，其中一件水墨作品《慾蓋彌彰》(圖四)，主要是以討論社會現象中許多刻意的隱瞞其實反倒成為一種突顯，對於欲望的壓抑有時反倒成了氾濫，「壓抑卻彰顯」是我想傳達的意圖。

儘管表達的形式顯的有點過度白話，但卻讓我開始意識到作品中敘述性的存在。

另一方面作品中不斷增加的覆蓋與自我的遮掩也產生了對話。在作品中對壓抑的思考一直是有意無意出現的。壓抑代表遮掩、懦弱、恐懼、與脆弱，這些負面的情緒正是我自己不願面對的，

但作品中不斷出現交織、重疊、拉扯、重複...，卻正是自我壓抑的展現。就在

此時我看到了我的作品出現了轉變，作品從單一的形象轉成組合，且在創作概念上從模仿物到擬仿物 (simulacrum)；從擬仿物到擬像 (simulation)

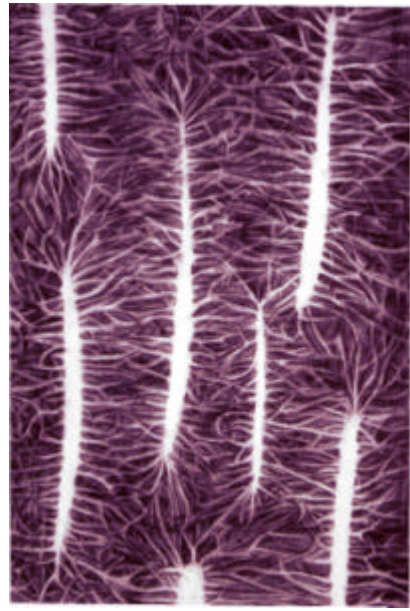
#### (一) 從單一形象轉向局部組合

顯微技術將局部高度的放大的效果，不僅改變人的視覺經驗，更引發出全新的觀看角度。局部的極度擴大所出現的異化效果往往震撼人心，也使得平凡無奇

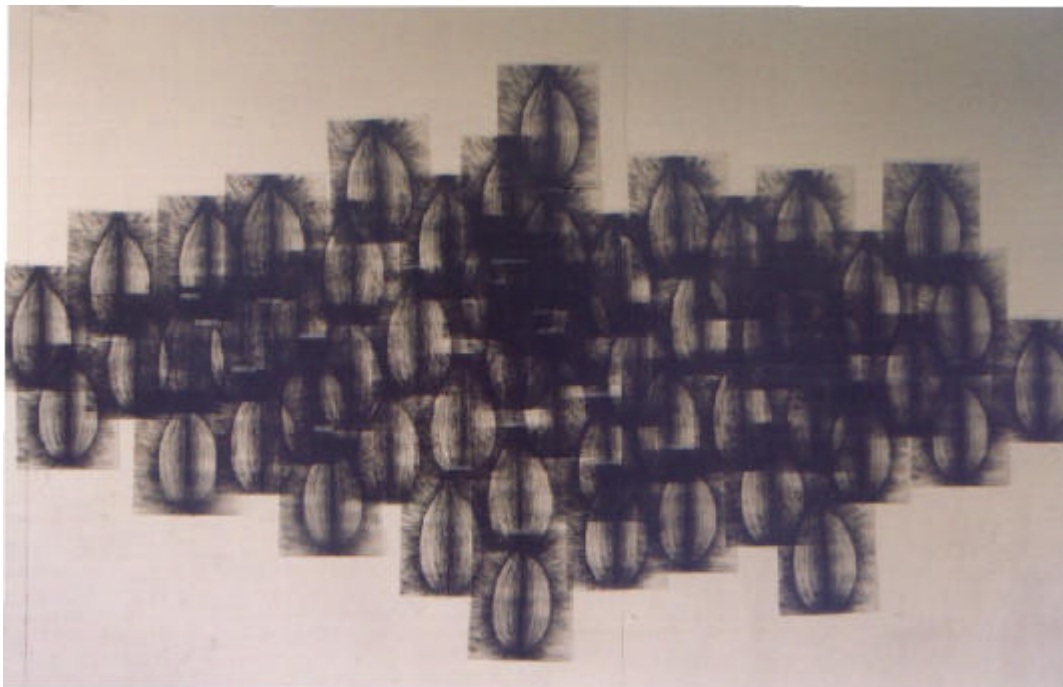


圖四、《慾蓋彌彰一》王秋燕 水墨 1997  
215 × 91 cm

的表象充滿驚奇，且這種局部的擴張最後將使部分形成一個獨立的單一個體，這個觀念促使我開始進行去丫系列（圖五）的創作。在這個訊息流通迅速、專家林立的世代，我們所觀看、擁有的，不也只是局部高度的放大？當局部能成為獨立個體，那整體呢？極度放大的結果將使的整體成為一個無法確知的邊緣。如在《去丫不確定延伸》（圖六）中我曾嘗試透過複製技術，將單一的整體進行複製，這麼作是為了將單一整體部分化，我透過重新進行組合以企圖尋求新整體的建立。如同單細胞組織成複雜生物體般，但這件作品中



圖五、《它們》王秋燕 碳筆 1999 80  
x 55 cm



圖六、《去丫不確定延伸》（一）王秋燕 複媒 1999 約 160 x 250 cm

的組合與拼湊的過程卻因機械複製而顯的過於純粹，因此在呈現上顯的有些單調與重複，然而透過這種拼湊與組合的所引申出來的不確定感，正與我往後我所一直強調的延伸力量是一貫的。



(二) 從模仿物到擬仿物 (simulacrum); 從擬仿物到擬像 (simulation)

根據布希亞所述的擬仿物的三層秩序，第一層：擬仿物是自然的，自然主義的性質，在意象---也就是模仿與偽造的二元性---的基礎上，加以建立。他們和元件的關係是和諧的、樂觀的；而且，它的存在性，是要去重建出那個以上帝為理想的自然之理想性機構。這點與我先前論述的神聖的創造性類似，主要是放在真理與模仿之間的實踐與生成。這也是我一開始學畫的經驗，將現實物化為圖像，作品為現實的模仿物。我早期的創作主要便是放在視覺形象的模仿（圖七），後來才逐漸偏向概念模仿及暗示性圖像（圖八）的。

在第二層：擬仿物是生產的、生產主義屬性的，它在能量與動力的前提上存在。那是一個普羅米修式的目標，想要造成永續不斷的全球性與擴張。某種能量的無限解放。這與先前的普遍的人類創造性相呼應，強調技術



圖七《月亮、貓與女人》王秋燕 油畫 1995 160×120 cm



圖八《山水、人》王秋燕 壓克力顏料 1999 110×90 cm

的製造與擴張能力，是器具的發明與量化的延伸。此量化的擴張與延伸概念是相呼應的。在作品中所展現的量化一開始是以系列創作為主的，如《去丫系列》。後來演變成以個體複製及量化擴張的形式為創作模式，如後來的《人形 28》《太極九九》。

第三層：擬像的擬仿物，在資訊、模型以及電位操控的遊戲之上得以建立。它是全然的操控、超度現實。想要企及的目標是全然的控制<sup>15</sup>。這是高度機械化後的景象，電子媒體的充斥使的想像力被過度模仿，真實與擬仿之間的距離被消弭，這是對想像力的全面投降的時代。但具創造性的模仿並不指向全盤的抄襲，而是對此的反抗，且創作者最終將面對的不是想像力的實踐，而是自身的生命狀態，因此，個人認為創作者對生命狀態的反思將是在面對無法辨識的影像世界中的唯一的出路。在創作的過程中我所展現的是自身對於生活的再度想像，透過對於原有器物的改造，捨棄原有的功能，呈現全新的想像面貌。雖然在作品中並無碰觸如電



圖九《世界》王秋燕 1997 複媒 210  
× 120 cm

子媒體的虛擬世界呈現，但在作品中卻透過複製技術的運用，及視覺的結構呈現自己內心的想像世界。這種實現想像世界的作品表達方式，從早期的作品《世界》（圖九），到後來的《故事》，隱約中似乎有一個如游絲般的微妙聯繫。

當模仿物在模仿的過程中，逐漸從對外在對象的模仿，轉向創作者自身時。甚至整個進程已演變為模仿的模仿，在這個不斷反覆的過程裡，模仿物不再是與原物相互對應的點，而是從點脫離而改以運動狀態呈現的。

<sup>15</sup> 上述三點引述自尚·布希亞著 洪凌譯 《擬仿物與擬像》台北市：時報出版 1998 頁 233-2334

### 第三節 對模仿物的模仿 - 原作與延作

當我將目光從模仿外在的對象轉向模仿自身時，我開始思考自己與作品的關係。因此當作品成為自身的模仿物時，我便將它視為創作者的分身與延續。從另一方面來說，因作品是經由不斷模仿所建立的，所以是不斷延伸的模仿，我將此由模仿而不斷延伸的作品稱為延作。在我的創作中有兩個部分一直是我思考的主軸，一是延伸；另一是衍生，延伸象徵著我對於權力慾望的擴張，而衍生則傳達著我對生命不確定性的模仿與認同。而這兩者也正是「延作」不斷發生的主要推手。

在我創作的過程中，以往所經歷的創作經驗及所完成的作品，在我進行下一個作品的創過程中，往往成為具有指標性的模仿對象，因此在作品中往會出現一些相類似的符號性用法。如《后土》（圖十）的出現便與《太極九九》（圖十一）那綿密的毛狀物有密切關係。生花系列與先前的去丫系列不僅是概念上的延續，技巧的運用上亦具有某種程度的再模仿。如此舊瓶裝新酒的再創造過程，不僅是思想的延續，同時也是創作過程脈絡的累積。

另一方面，當我認為作品是自我思想的模仿物時，則它將不僅替代我而存在，又往往因被置入不同展示環



圖十《后土》王秋燕 2000 複媒 144 × 235 cm



圖十一《太極九九》王秋燕 1999 碳筆、紙 290 × 800 cm

境，而不斷的引發出新的意含。在「生花/昇華」與「故事」兩個個展中，有部分的作品是重複的，但是因為置入的場所及寓意的不同，作品便發生不同的變化。這個置入的動作將使的作品能得以延伸與擴張。但就在這不斷增加的過程中，作者將面臨逐漸被替代、淹沒的命運，逐漸失去了對作品的主導權，而服膺了羅蘭·巴特所言的「作者已死<sup>16</sup>」的宣言。此時作品成為被不同環境與觀眾獨立解讀的對象，創作者不再是作品意義的唯一詮釋者。因此當作品被公開展示時，創作者便悄悄然的從作品中退場，作品替代創作者而獨立存在。因此作品將從模仿物切換為「原物」。為了能更進一步清楚的說明，我將切換為「原物」的模仿物稱為「原作」，而從「原作」不斷再生模仿物的過程稱為「延作」。

所謂的替代、淹沒並非指「原物」的消失，而是不再以本來面目狀態出現，而改以不同的姿態、形式作為代言。而代言往往隱含差異性的存在，因此代言者往往與「原物」並無法完全達成一致，故意義將永遠在差異中指向不明確的他處，也就是「原物」將永遠在代言中被延宕。由此顯示出的矛盾是：「既是代言，便不是原者，既不是原者，又怎能表達「原者」呢？」，就如拉康（Lacan）的鏡像階段中所提及的：「此時主體將面臨了分裂，而這樣的分裂將形成「主體從內在到外在環境的迴路發生斷裂，產生了自我諸部份間無窮無盡的困擾。」<sup>17</sup>，這裡表明了當「原物」開始有「模仿物」的出現時，便會發生分化現象，而這樣的「分化」將促使「原物」從過程中體認到本體與部分的關係，這樣的體認卻也將形成一種認同與差異，因而形成困擾。且「原物」將在模仿的延宕過程中，將退卻至一不可尋的隱匿之地。

在布西亞的擬像世界中，他提及擬仿物形成時的第一階段為「是為某個壯麗真實的投影」，第二階段為「遮蓋了壯麗的事實，並異質它的本體」<sup>18</sup>，前者是

---

<sup>16</sup> 作者已死：這是羅蘭·巴特最著名的口號，他認為創造性的文本並不是創作者的創作，而是須通過讀者的閱讀，使文本不斷產生意義，讀者的閱讀對創造性文本具有決定性的作用。但我們其實應該注意，巴特所言的讀者，其實是他自己。他強調閱讀時應將文本重新割開、組裝與創造。也就是認同再創造的過程，而否定原文本的初始動機。這與我所言的創造性的模仿相似。

李醒塵著《西方美學史教程》台北市：淑馨，1996，頁 622

<sup>17</sup> 李幼蒸著《慾望倫理學》嘉義縣：南華管理學院，1998，頁 88

<sup>18</sup> 尚·布希亞著 洪凌譯《擬仿物與擬像》台北市：時報文化，1998，頁 23



指模仿物的出現，而後者便是表明「延作」的發生。在第二階段我們可以發現擬仿物已從一個模仿物逐漸替代了「原物」而成為「原作」。此時「原物」一方面隱退，另一方面卻因「原作」的出現而得以延伸，「原物」透過自身的否定來達到延伸的目的。

作品從模仿物切換成「原作」並發生「延作」的過程，在陸揚論述德里達(Delida)有於「異延」(différance)的看法中亦有相似的看法。

作為時間上的延，和空間上的異，兩者何以統一？

根據德里達觀之，符號久被認為是替代了事物本身，無論這事物是種實在的客體也好，是種抽象的概念也好。故符號是在事物的缺場之中，再現了他的在場。..符號從這個角度看便是被延宕了的在場，這於語言和文字不無什麼區別。這意味著延宕了在場的符號，只有在被他所延宕的在場的基礎上，來被感知<sup>19</sup>

這段話中表明符號是從事物中衍生而出的，是事物的模仿物。但卻再現事物於在場，在這裡的符號便是延作，而事物則是經由符號所呈現的一個消失的主體。因此延作指向不斷模仿的過程，而原物則在過程中不斷被延宕。

其實這種不斷延宕的「異延」過程在許多再論述的寫作中是很容易發現的，如佛洛伊德(Freud)對於夢境的分析，所採用的策略，也是透過對「原物」/夢進行異延的分析解釋，來完成解析的。還有在精神分析的領域中衝進衝出，企圖將精神分析帶進哲學辯證的拉康，他打著「回歸佛洛伊德」的口號，以佛洛伊德做為文本進行再次解讀，然而佛洛伊德只是拉康藉屍還魂的對象罷了！是他所不斷延宕的「原物」。如同拉康所引述愛倫坡《被竊的信》的過程，那原信的內容與意含在不斷的替換、假借的過程中，根本是被忽略的。佛洛伊德也在拉康的論述中被替換，被置入一個新可能，原有的佛洛伊德究竟為何早就被忽略了，有的

---

由擬像出發，並將再現轉化為擬仿物的四個進程為：1 他是個壯麗真實的投影 2 他遮蓋了壯麗真實，並異質他的本體，3 它讓這個壯麗的真實化為烏有 4 他所謂的真實一點係都沒有，他是自身最為純粹的模仿物。

<sup>19</sup>陸揚《德里達.解構之維》武漢：華中師範大學 1996 頁 45。

只是拉康從佛洛伊德所延伸而出的「回歸的佛洛伊德」。所謂的延作正是在這種不斷替換的過程中所建立的。因此作品中所完成的圖像相對於「原物」來說，便是一種延作的建立。

在我書寫這本創作自述時，一開始對於文字與圖像的關係我是很困惑的。因我認為所謂的文字描述其實是在替影像進行「替補」<sup>20</sup>的工作，但這樣的替補是永遠無法溯源的，反倒「原物」在縫縫補補的過程中，會逐漸的失去舊有的面貌。因替補只能是替補自身。當我們拉起語言—圖像—文字這條鏈子時，我們可以輕易的意識到圖像似乎快被擠出上述的鏈子，畢竟語言和文字的關係是更直接的。然而若將圖像從關係鏈中抽離，回憶將同時被抹去，人的回憶是靠圖像所構成的而不是經由聲音或文字。失去了回憶，就像《百年孤寂》<sup>21</sup>那群患了失憶症的人們，必須依靠文字來回憶，以文字符號來替代圖像，但最後連文字符號的樣子都逐漸被遺忘，生活陷入茫然的遊蕩。文字永遠無法取代圖像，它只能作為圖像的延作，但圖像將有時卻因這個延作的發生而消失，這也就是我為何不喜歡以文字解釋我的作品的原因之一了。因為文字永遠無法成為圖像，文字只能是文字自身，圖像將被文字表述中被永遠的延宕。

以文字作為「替補」的工具在德里達的《文字學》<sup>22</sup>中，有精闢的論述。他透過對盧梭《懺悔錄》進行大篇幅的論述便是最佳的替補範例。在德里達的眼中，替補是可愛又可恨的，他既是毒藥也是解藥，替補將兩個相對物從邊緣拉近，卻又試圖將彼此畫上一條永遠無法越界的深淵，如同模仿與創造性將「原物」與模仿物建立起關係，卻又在模仿物與「原物」間畫上一道界線。而替補到底如何扮演替補者呢？德里達提到：

替補補充自身，他又是剩餘物，是豐富另一種完整性的完整，是撒頭撒尾的在場。他將在場堆積起來，積累起來。正因如此，藝術、技藝、摹寫、

---

<sup>20</sup> 「替補」在德里達的《論文字學》中提及：我們迫切需要文字來補充語言，我們早已認識到這種補充的一種形式。

<sup>21</sup> 馬奎斯著楊耐冬譯《百年孤寂》台北：志文，1998

<sup>22</sup> Jacques derrida 雅克·德里達著 汪家堂譯《論文字學》上海：上海譯文，1999

描述、習慣等.都是自然的替補，並且具有一種積累的功能。<sup>23</sup>

我們在此看到了替補的兩項重要特色，一是剩餘物，一是積累。而這也正是作品的特質。延作是整個替補的過程與結果，是從「原物」的模仿物，是模仿物的模仿物，至於「原物」在這整個過程中究竟處於什麼位置？或許德里達的這段話能告訴我們些什麼吧。

我們站在哪裡，我們就應該從哪裡開始，對痕跡的思考不能不考慮這一線索，它告訴我們，完全證明一種出發點的正确性是不可能的。我們應該從我們現在所處的地方開始—從我們自以為已置身其中的文本開始。<sup>24</sup>

在此我們唯一可以確信的是「原物」在「延作」出現後，將化為整這個運作系統的部分，散佈於各處。它從任意一處開始，也從任意一處消失。在我的創作的過程中，「原物」對於我而言並無法透過作品或回憶尋得，且原點也不是一個明確沒有過去的點，而是一個被任意置入的位置。它沒有絕對性，而是一個移動中的對應點。我所有的創作過程主要是以過去的經驗及圖像作為模仿與在模仿的對象的，作品也在這樣的過程中不斷的拓展開來。因此，我視現在為過去的延伸與衍生，而所有的創作過程及作品都是在替過去進行替補與延異。

---

<sup>23</sup>同上註，頁 209

<sup>24</sup>同註 9，頁 235

## 第四節 延伸與衍生

我對「延作」概念是從兩個方向來發展的，一是延伸，另一是衍生。延伸是屬於水平的擴張，而衍生則是屬於垂直的變化。兩者會成為我創作上的兩大主軸，是起因於我對生命不確定性的恐懼與幻想。人生中注定會面臨最大的恐懼便是死亡，因此便希望藉由各種方式來延長生命的形式與價值，這是一種生存的權力慾望。生命體被局限於有限的時間框架中，這是任誰也無法擺脫的命定。因此如何將生命延續下去便成為活著的重要課題之一，最本能的方式便是透過生命的機制，以生命複製生命，達到時間上的展延，但這樣往往只是數量上的擴張，是屬於水平式的延伸，另一垂直式的延伸是指思想的延續，思想是無形的，因此思想的延續便須透過媒介物，無論是以聲音口耳相傳、肢體動作表達，或是經由圖像、文字紀錄。思想並不會以完整的複製型態存在，而是會是片段的、不連貫的，這種片段、不連續的思想最後會逐漸被所引用媒體所取代，而轉化成具歷史脈絡的思維。

### （一）延伸的概念

延伸的形式必須經由複製與重複來完成的，這是屬於量的蔓延。然而在執行量化之前，首先須建立一最初的原型模式<sup>25</sup>。在此的原型模式指的是造型上或形式上的，而不涉及心理層面或人格特徵。本章主要是以我個人的形式及造型原形作討論。在回顧自己的作品中，我發現自己在繪畫的形式及造型上是特別偏愛筆觸及具觸感的。這與早期學畫的經驗有關，尤其是素描的訓練過程特別強調筆觸的運用。筆觸與人的運動狀態具有密切的關聯，是作者與作品直接接觸的結果，因此可以視筆觸為創作的軌跡。另一方面，我偏愛將空間擠壓、將畫面脹滿，以使作品充滿壓迫感，這又與不自覺的權力慾望投射有關，滿滿的內容其實只是想證明自己在作品中經營的過程；以獲取更多對作品的認同；且希望借由對作品的

---

<sup>25</sup> 原型的概念是從榮格而來，他認為原型式是心靈能量與模式的主要來源。是心靈象徵的來源，可以吸引能量、賦予結構，最後導致文明與文化的創造。而文中的原型是指量化之前物體的個別的造型或元素。

Murray Stein 著 朱侃如譯 《榮格心靈地圖》台北縣：立緒 1999 頁 110

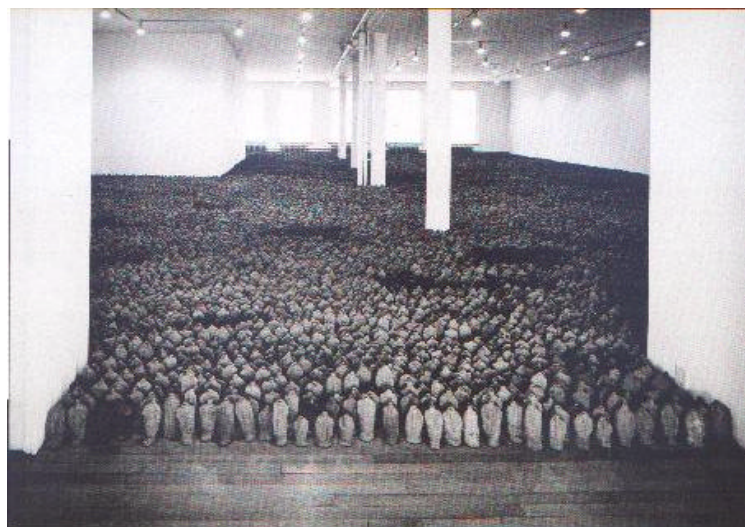


勞動說明自己對於完整度的要求，這也是一種長期被訓練的要求。

有時形式原型的發生往往是不經意的，純粹是因為個人一時的喜好與判斷。記得 1995 年，有一回當我在進行水彩實驗時，我沿著紙面上的任意流動的色彩進行加工，有點像是色彩的自由聯想，竟因此意外完成「抽象畫」，從此我便喜歡上這在不經意的畫面中尋找軌跡的遊戲，層層疊疊的描摹經驗，像是漩渦般吸引著我。我任憑直覺在畫面中流動，如同一場遊戲。空白的「虛空間」被筆觸運行的軌跡逐漸填滿，線條密密麻麻彼此相互交織、遮蔽著。這樣模式一直至今在許多作品中還存有這樣遺跡，這種隨機的起頭似乎已是創作時的一種儀式。

我早期的繪畫模式是以向內挖掘方式進行的，後來卻演變成以堆疊、覆蓋作為主要的呈現手法，堆疊與覆蓋動作包含大量元素與動作的重複，這種元素的重複形式，是與集合藝術的創作模式相似的。集合藝術主要是反映工業產品的高度複製性與物質過剩，它透過量的延伸將個體異化成部分，將人的情感抽離，形成一種疏離情緒。1997 年的《第二生命》，菩提葉顯露出量的重複與延伸及視覺的震撼與情感疏離，這樣的經驗影響著我往後對於元素的量化偏好。然而與集合藝術所不同的是，我的量化過程是透過雙手的勞動加工，而非機械製品的收集與改造。

藝術創作上以量的延伸觀念進行創作的例子很多，如安迪沃霍（Andy Warhol）、草間彌生、Daniel Buren，Antony Gormley。個人則是較傾向 Antony



圖十二、Antony Gormley 1991

Gormley（圖十二）式

這件作品用了超過 35000 手指形泥偶

的延伸觀念，我較注重人的勞作與作品的關係，並注意量化間彼此的些微差異。

這與安迪 沃霍的版畫複製形式或 Daniel Buren 所展現的規律重複形式不同，我喜歡的是一種人為的重複律動。

## （二）衍生的概念

量的延伸作用是經由不斷重複而釋放力量，那是具有強迫性的力量。而衍生則是試圖通過演化與再生，將物體帶離原有的位置，並藉由暗示不斷的再生，向四面八方漫延。衍生的觀念當然與模仿脫離不了關係，因為模仿物便是「原物」的衍生。衍生除了具形式上的變化外，也具有意義上的拓展。如拼貼藝術，影像/物體透過拼貼，物體原有的意義將在集合的過程中彼此穿鑿附會，而有全然不同的詮釋。再者如超現實主義以「精緻屍體」<sup>26</sup>的方式，將許多物件作無意識的拼湊，以求釋放潛意識，逼使的人不得不去正視許多制度外的可能，並探索其中所隱含的可能意義，這將使人脫離原有的審美判斷，衍生出許多新的美感形式。最後衍生的概念與後現代的多元概念也是不謀而合的。多元便是對於可能性的接納與開發，尊重差異的存在。差異是劃分衍生與延伸兩個不同概念的主要因素，延伸強調對於原型的遵從，而衍生則是著眼於差異性的建立。在此差異性的建立須透過一個轉換機制<sup>27</sup>的運用。

轉換機制與先前所提及的替代相似，只不過轉換偏向一種創作者內在的心靈，而替代則偏向作品外在的形式。轉換的運用須具有一套特殊的系統，這套系統是屬於個人經驗的，而不是整體價值的。在轉換機制中，作品往往以跳躍的方式從一個點不斷的過渡到另一個點，這與延伸的線性擴張不同。在許多的複合式組合的作品中，我們可看到這種轉換機制被高度的發揮。在我的作品中，衍生一開始是附著於延伸的形式下，主要是強調些微差異的變化。但從《人形-28》（圖十三）的作品中我卻有不同的體悟，作品中所有的人體造型皆模仿自文藝復興時

---

<sup>26</sup> 「精緻屍體」的基本原理即是經由潛意識而完成的蛻變，正是馬克思·恩斯特所稱的一種釋放行為：「經功能的蛻變所衍生的愉悅，那與美學上的慾望沒什麼關係，而是切身需要去解脫虛假乏味的不變記憶，並進而探索更寬廣的嶄新經驗」。

曾長生著《超現實主義藝術》台北市：藝術家，2000，頁 46。

<sup>27</sup> 轉換機制是來自於李維斯陀對於部落圖騰的思考，他認為透過圖騰系統的功能是保證現實內不同的層次的觀念可以相互轉換。而這種轉換機制是與邏輯的推理不同的，而是建基於經驗法則。李維史特勞斯著 李幼蒸譯《野性的思維》台北市：聯經 1989 頁 95-134。

期許多名畫中的人物姿態，再加入個人那如樹枝狀的語彙，這種從模仿中再創造的過程讓我覺得有趣，畢卡索、馬格利特也都做過類似這種再創造的模仿，也讓我體驗到作品能經由在創造的模仿而不斷被衍生，如同那老是被拿來做文章的「蒙納麗莎」般。

在衍生的過程中創作者個人經驗的介入是相當重要的，而些經驗的累積便是作品得以成立的重要主因，這在往後我將會提及。在衍生的過程中，任何的形式都可能是衍生的結果，但是衍生這樣的隨意性並不是隨意的，而是與創作者的創造判斷息息相關。



圖十三、《人形 28》王秋燕 碳筆、墨、紙 裝置 1999 250 x 300 cm

## 第二章 創作形式與媒材

人云：佛要金裝、人要衣裝。創作者的觀念是屬於創作者內在的自我對話，而作品則是透過造型與形式，適切的將這無形的聲音轉化成視覺影像。形式、媒材、造型..等皆是作品的血肉，而創作者的觀念則是作品的靈魂。失去血肉的靈魂將只是一無所怙的一縷輕煙，終將消逝；沒有靈魂的軀殼亦將只是枯燥的行屍走肉，毫無生命力。在前一章我已經論述過我大部分的創作理論與觀念，在此我則主要是針對個人的創作形式與媒材來進行討論。

### 第一節 蝴蝶效應與返回---形式的構成

在混沌理論有個很重要的觀念，就是「差之毫釐，失之千里」。這是對初始狀況的極度敏感，稱為蝴蝶效應(butterfly effect)。這是由麻省理工學院的氣象學家羅倫茲(Edward Lorenz)所提出的。他舉例說：若南美洲亞馬遜河流域的熱帶雨林中一隻蝴蝶，偶然煽動了翅膀，所引起的微弱氣流也可能會造成一周後紐約的龍捲風；也就是說，只要開始時有一點點小小的差異，影響會隨著時間而擴大，造成後來南轅北轍的結果，這與我創作的歷程頗為相像，作品從一開始到最後的呈現，中間往往因一個突如其來的因子介入，而有全然不同的面貌與結果。有一首童謠是這樣的：

想找釘子，丟掉鞋子；想找鞋子，丟掉馬兒；想找馬兒，丟掉騎士；想找騎士，丟掉戰爭，想找戰爭，丟掉國王。<sup>28</sup>

我們永遠不能想像國王與釘子的關係，當中的變化存乎於當時創作童謠時作者的觀念、習慣與判斷，而當中任何一個微小的變化，都將影響整個最後呈現的結果。而這正是影響延伸與衍生的契機。當延伸與衍生的機制被啟動時，儘管一切都將成為不可溯的過去，但這並不表示我們將在永無止境的直線中前進，相反的，所有的延伸與衍生卻是一種不斷返回的過程。這也是創作者在面對創作的形

---

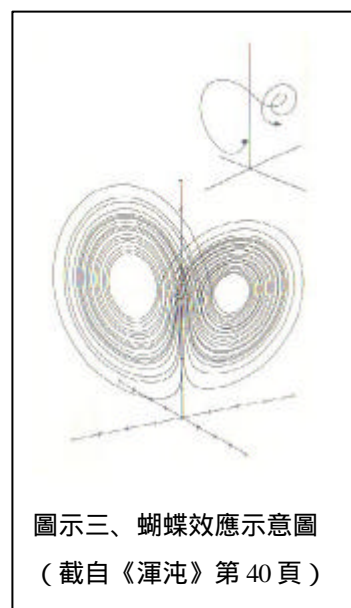
<sup>28</sup> James Gleick 著 林合譯《混沌---不測風雲背後》 台北市：天下遠見 2000，頁 32。

式與結果的過程。

「返回」是一個整體的意念，它包含著時間與空間的暗示及延伸與衍生的概念，創作者在不斷返回的歷程中，充塞於心的是不斷孳生的自我私密與記憶，而這正是我所欲呈現及說明的意圖，創作的形式及媒材的選用皆與此相關。

引發「返回」的歷程，有兩個主要的力量，一是原點對於作者的本能呼喚，二是過程中轉折的不斷延續。生命一出生便注定了死亡，如同萬物從虛無的世界而來最終也將回到虛無中，這是落葉歸根的循環，返回也是一種注定的命運，這是生命原點的呼喚。返回並不一定是代表結束，而是再一次的開始。但我們究竟要返回何處？要從何處返回？在此我從延伸與衍生的概念出發，但我必須重申延伸與衍生並不是永於止境的蔓延，而是一不斷返回的歷程。返回將延伸與衍生推向一個循環，然而這循環卻不是毫無變化的重複，而是如同漫無目的的渾沌中所發現的勞倫斯吸子

(Lorenz Attractor)<sup>29</sup>般，不僅對初始條件有敏感的依賴，也是一不斷延續變化的秩序。勞倫斯吸子(圖示三)顯示了數據表面一團混亂下，深藏著精緻的結構。在給定系統不重複自己的前提下，粒子在三維空間自由移動，永無休止的打圈子移動。在宏觀上會顯現出如蝴蝶翅膀般的穩定形態結構。而且線條間彼此並不重複。這樣的結構看起來像極了立體的太極圖示。



圖示三、蝴蝶效應示意圖  
(截自《渾沌》第 40 頁)

返回是抽象的，但不是反覆的重複。如同補修匠不斷的從工具箱拿出工具，每個經驗的累積是以他舊有習慣作為出發，爾後在過程中不斷的發現新經驗與契機，有時工具或材料的運用只是靈光乍現的結果。工具箱的一開一合，看似一種

<sup>29</sup>那是勞倫斯所刻畫出一張奇異而醒目的圖樣，又稱為勞倫斯吸子。是三度空間中的一種雙螺旋，向蝴蝶的翅膀一樣。此圖示意味著一純粹無秩序的信號，圖中沒有一點或點的分布會再次出現，但從另一個角度看卻可看到另一新秩序的訊息。在此系統中，若系統不重複自己，軌跡必不會相互碰觸，而會無休止的打圈子。

經驗的重複，但工具在往返間卻早已失去原有的面貌。

無論是圖像或文字的創作，暗喻或隱喻的運用往往是轉折出現的最佳形式，是由此岸過渡到彼岸的接泊站，也就是關聯的建立處。但關係的建立並非是毫無意義的四處拉攏，而是如先前所提及的蝴蝶效應，是延續的過程中對初始條件的敏感依賴。我認為創作中對初始條件敏感的依賴方式與經驗的累積相關。經驗是一種選擇性的記憶結果，記憶未必是專屬於文字知識、符號推理、或事實現象，也屬於經驗的、圖像式的、或是幻想的過程，記憶是人類精神活動中是最為神秘的境域，它不僅只是個人的活動，也會擴大成團體的共同記憶，尤其是媒體科技的發達後，影像的傳輸使的人們對影像記憶有了共時性的條件。另一方面記憶也會在時間中不斷延續累積而形成團體的歷時性共同記憶，這便是民族傳統與文化。

當我們面對作品時，往往因為個人的經驗不同，便會出現不同的思考形式與判斷，作品也在這些不斷流竄的思考經驗中，逐漸趨於渾沌。創作者的經驗將只是這不斷環繞於作品的勞倫斯吸子圖示中的一處線段，而不是整個圖示。在此圖示中所有的線段皆未發生重復，且在數據上看起來像是一失序的混亂，卻隱約透露著新的秩序，這新的秩序是屬於共同記憶的。所謂的共同記憶不僅是對於過去意識的延續，也是對於團體認同的渴求。因此無論問題是多麼的複雜、混亂，我們也將在這混亂中發現那圖示所展現的脈絡。

圖示三中所展現的無限延續性，是經由許多往返的過程建立的，遊蕩於空間中的線性軌跡並未有一個明確表示返回的點，且一切都是連續的的進程，返回的動作不斷的進行著。返回是一個抽象的暗示，無關乎退化或是逆向，而是一運動過程。我相信創作所經歷的過程亦如同此一般，是對所有的回憶與經驗的返回與挪用。但並非是對過往的重複，而是經歷的不斷延續。杜象（Duchamp）是現成物的先驅者，但他使用現成物時卻是相當小心與節制的。他的許多作品中舊作品不斷的於新作品中出現，且每一次的出現又與先前的意義不同。這表明了現成物的運用，並不僅只在於材質的不斷更新或是多元運用，而更多是在於對物品與物

品之間組合的詮釋。我的形式運用與發生，亦如同杜象對待現成物一般，一方面是建基在舊有的經驗上，另一方面則是取決於對外事物新的感應上。

創作並非只是不斷的追求對象，而是不斷的於經驗中返回的歷程，作品的形式則在這返回的軌跡中逐漸的勾勒出一個潛在的樣貌。在此我以回憶的方式及先前對於延伸與衍生的探索熱忱，結合後來對於空間所發生的興趣，在不同的作品中進行拼湊、組合。並以此作為繼續前進的動力。因此每件作品皆包含我以往的許多經驗。我如此闡述並不是為了標示出一個創作的原點，而是想呈現經由舊經歷的拼湊與回憶建立新作品的可能。因此返回並不是為了找出一個創作的初衷，而是在回憶中建立新的未來。因此在我的創作過程中，有時我時常從舊有的經驗中抽取可再運用的形式，此形式包括：線條的交織與重覆運用、重疊的效果、量的複製形式、局部與整體的並置 ..等，但每次當我重新選取這些形式作為新作品表達方式的同時，我也嘗試在那當中賦予新的詮釋。



## 第二節 記憶的返回與空間的裝飾

我不斷的擴充作品，從量的延伸到觀念的衍生，這種對於無限的喜好並不僅是為了個人權力慾望的滿足，也是起因為於個人對空白的恐懼，而這種對平面空白的恐懼在進行《憂鬱的熱帶》（圖十四）時達到了巔峰，因此在作品中我不斷



圖十四 《憂鬱的熱帶》王秋燕 複媒 2000 145 × 235 cm

的透過重複動作將其填滿。且在我結束第二次個展「生花/昇華」後，我對平面的空白的恐懼逐漸延燒到對虛無的空白空間的不安。於是我開始以一些小東西來填補前面的空缺。而這種填補的動作是我害怕留下空隙的直接反映。另外作品中物件不斷的連接與重複是我對這種恐懼的另一種表現。在此填補與連接是我將作品逐漸複雜化的程序，也是作品在虛無的空間蔓延的方式，讓圖像逐漸的侵略、淹蓋空白，以撫平我對虛無的恐懼。這種對空白的填補與圖像連續性和裝飾藝術對物件所進行的變裝是不謀而合的。

通常在創作的過程中我們很難分辨哪些東西是事先考慮好的或是哪些東西是在過程中衍生出來的，因為所有的創作都是一步步進行的，創作者往往從局部中思考下一步該往哪裡去。這是一種創作的反饋，也是衍生的主要動力。而這種



反饋的活動不僅出現在衍生中，也出現在延伸的概念下，且與裝飾藝術的概念十分接近，因為延伸的反饋是透過對局部進行一系列的重複而來。就在這種重複的過程中，我發現自己一直處於創作與裝飾之間。

裝飾的美感判斷是天生於骨子裡的，那是與生俱來的文化基因。如同我們所知的許多出土的文物，那繁複的裝飾圖常令人感動不已。姑且不無論這些圖案是否象徵著一個我們不可知的力量，但那繁瑣的線條與交織的圖案，卻深深的打動內心深處。在許多的文物中我們會發現主題與裝飾背景其實是同樣重要的，許多時候裝飾的目的多是為了而使原有物體脫離實用的功能而成為具有神性的象徵。一般說來裝飾相對於實用來說是多餘的產物，而這種多餘正是藝術的起源。我對於裝飾中經由極度繁複所散發出來的壓迫感與神秘感一直是十分著迷的，而這與我喜歡以交織的線條作為創作的元素是相互結合的。

在我翻閱貢布里希（E.H Gombrich）所著的《秩序感-裝飾藝術的心理學研究》<sup>30</sup>中，我赫然發現在我的許多作品與創作經驗和裝飾藝術那繁複的圖樣與製作過程是不謀而合的。只是「裝飾」這樣的字眼似乎具有輕蔑的意涵，這促使我一直去忽略或迴避討論個人這種喜愛裝飾的情感。裝飾具有一種迷惑人的特質，它最大的危險便是使人眼花撩亂，而後不加考慮的便接受了。但這也表明了裝飾的極端感性且吸引人。後來在藝術發展過程中裝飾藝術受到了貶抑，這其實是因理性主義的從中作梗。因相對於理性主義的邏輯與推理，裝飾便顯的較無道理且隨心所欲。但那只是理性對慾望壓抑的幌子，如同許多宗教對於性的壓抑一般。裝飾並不是來自於毫無道理的塗鴉或是任意的拼湊，而是與創作者個人的審美判斷及經驗回憶相結合的。許多的現代藝術創作一直強調作品的內容與觀念的重要性，而忽略了作品在作為一種視覺的呈現時，絕不單純是思考的結果，而是視覺的感動。

從我認為作品是一模仿物，是模仿自然、模仿事物、模仿自己開始，到後來

---

<sup>30</sup> E.H.貢布里希著 范景中 楊思梁 徐一維 譯《秩序感-裝飾藝術的心理學研究》長沙市：湖南科學技術 2000

從中體認到模仿其實是一種對延伸與衍生的運動，這中間我對於視覺形式的追求是一直不曾間斷的，儘管有時過度強調形式會讓作品墜入裝飾藝術的原罪中。但在我的作品中對形式的偏愛確實是一個重要的特質。我喜歡擺弄作品，如同擺弄自己的房間一般，純粹只是因為喜歡。對於形式的追求是感性且自由的，儘管有時無法從中說明為何要這麼做，目的為何？但心裡卻知道，它就是應該在那兒。那純粹是基於對於視覺與形式的感動。

長期以來的藝術訓練模式讓我汲汲營營的想替自己的作品找尋出口，無論是從社會學、美學、符號學..。但就在我即將結束這本創作自述時，一個奇怪的念頭赫然浮現「作品一直是形式的、裝飾的，也是「女人」的<sup>31</sup>」。這些都是我一直抗拒的，但就如先前所說的，作品絕對是個背叛者，它早已看著一切發生。我的創作過程一直是從形式出發的，觀念則是在形式的運作中逐漸被架構出來的。

在我結束研究所的課程後，一邊工作一邊創作使我的時間變的很瑣碎，這對我產生非常大的困擾。我喜歡完全投入的感覺，但那需要時間的醞釀，就在我回到工作崗位後，那似乎成為一個奢侈的夢想。於是我不得不改變我的創作習慣與思考模式，於是我改以收集片段或將作品製作拆解成零件模式進行創作。片段的收集分成兩類，一是現成物，包含偶然拾得的小東西或逛賣場買來的一些「零件」，大部分是因為我對那些東西有一些特別的感覺。另一是勞動作品，這些延續著我先前的創作模式，主要以小單位的模式為主，有立體造型，也有平面繪畫。我將這些平日的東西都當作道具一般，一箱箱打包好，準備隨時拼湊出一個故事。這些零件皆是我對生活的記憶與感動，空間是我展示回憶的場所，我用我的生活片段編造一個故事，用我的回憶一步步的裝飾空間，我也將以此作為我畢業時的作品呈現。

---

<sup>31</sup> 這裡所謂的女人不僅只是因為生理性別，而是只與男性理性思維相對的感性思維。我用這樣的字詞，一方面是我一直排斥著女人或女性的種標籤名詞，而喜歡「人」這樣的中性名詞，其實在此我這麼做，是因為我發現其實我無須如此刻意的躲避「女人」，因為自己真的是女人。

### 第三節 媒材與現成物

在完成「生之出/初」與「母-性」的作品後，我開始注意作品與媒材的關係。在作品的呈現上也越來越趨於與現成物結合。尤其是在製作《網絡》（圖十五）的過程中，我開始運用一些我手邊的小東西，試圖將這些小東西融入平面創作中，如鐵釘、棉線、沙土..等.，在這過程讓我開始關心媒材與作品的



圖十五《網絡》局部

關係。但我所指的媒材與達比埃斯（Tàpies）<sup>32</sup>的不同，我是更偏向現成物的且更尊重現成物的個性的。當繪畫作品一旦跨入媒材領域時，我們便不得不去正視媒材和現成物的關係，而我個人將如何看待媒材、現成物與作品關係？這些現成的媒材只是隨意的東西嗎？隨意的東西可以是藝術品嗎？

媒材大多是相互混合呈現的，大多時候媒材會在混合過程中完全失去自己本來的個性或特色。現成物則不同，創作者會尊重物體本身原有的造型或特色，因此多以物體純粹的樣貌來作為呈現，創作者唯一添加的則是觀念。在我的在作品中我盡量不對物體作過度的變裝或易容，但我也將物體單獨的呈現，而是與各種不同的現成物相結合，甚至與繪畫並置。我將現成物視為媒材，但不強迫其進入繪畫的模式。我將其稱為現成媒材。作品則是這些現成媒材不斷組合的結果。現成媒材大多的時候都能單獨存在，它可能是物體也可能是一幅畫，但完整的作品卻是現成媒材組合的結果。但這樣隨意的拼湊的結果可以是作品嗎？

作品可以是隨意的東西這樣的概念確實已發生，且已存在於歷史的脈絡中，迪弗（Duve）認為杜象的那個現成品便確立了絕對的隨意概念。迪弗給現成品下了一個定義：

---

<sup>32</sup>達比埃斯（Tàpies）：西班牙人，崛起於50年代的材料繪畫藝術，作品中以顏料、亮光漆、沙子、大理石粉..等混合，以製作大幅畫面、具有淺浮雕效果為期主要創作風格。

「現成品」不是一個東西，不是一系列東西，也不是藝術家的姿態或意圖，而是一個貼在絕對任意的東西上的一句話----這是藝術。<sup>33</sup>

這句話表明了一個很重要的訊息，一個判斷，一個隨意下的判斷。判斷不是專家的權力，任何人皆有權力做判斷，如同畫家判斷該用黃色或該用藍色般。創作者的判斷便是現成物與媒材成為作品的條件，至於何為判斷？與想判斷者為何？那便需要仰賴一個調節性觀念的運作。而所謂的調節性觀念並不是指一個由創作者自創的觀念，而是創作者所拼湊出來的觀念，其背後可能包含作者的背景、藝術史觀、教育環境..等。而這個調節性觀念的建立將影響作者的創作判斷，無論是在創作的觀點或是媒材與形式的運用上皆會發生影響。

當我認為現成媒材是我創作的表現手法時，作品中的媒材不再是生活中被獨立開來的特殊材質，而是與生活週遭有關的東西。於是我開始在五金行、大賣場、雜貨店、書局、海邊、路旁..中發現任何可能成為作品的現成媒材，一開始主要還是以自己熟悉的材質為對象，如棉線、鐵釘...，後來逐漸擴及到掛勾、防水膠、棉球、海綿、塑鋼土、保利龍球..等。而這些材質的運用也成為我《故事》中的創作主軸。這些在生活中可以被任意取得，不論熟悉或不熟悉的材質，這些物質原本都具有一定的功能性，然而我的目的便是去掉這些功能性，而將其視為材質、視為部分物，然後再進行重新的組合與改裝。此時作品將是任意東西的組合，創作是一個拼湊的過程，而不再是一個被原先規劃好的實踐。

有時我會認為談論材質似乎是不登大雅之堂的膚淺表象，是一眼便可以被發現的，但任何一個作品最終還是無法逃離材質的侷限，如同靈魂永遠無法擺脫肉體的束縛。儘管觀念一直是許多現代創作者所強調的前提，但許多現成物在失去了觀念的靈光<sup>34</sup>後，依然只是物品。但作品一定必須放在觀念的靈光之下方能顯現嗎？作品自體是否能散發光芒？隨意做的浪潮早在工業革命後所帶來的物質

---

<sup>33</sup> 蒂埃里·德·迪弗 秦海鷹譯《藝術之名》湖南省長沙市：湖南美術，2001，頁 145

<sup>34</sup> 靈光是班雅明所使用的術語，指的是使作品獨一無二存在的時空存在方式，它的權威意味、和永恆的神秘意味，因此和傳統難分難解。在此我將其引伸為觀念對作品的附加，作品因觀念的權威而發展出獨特的存在方式。

過剩中，夾著勢如破竹之勢席捲了西方藝術疆域。工業的大量的製作與生產，使的現成物成為創作過程中多元的素材之一。

任何一個現成物皆存有一個物的功能背景，如何將物體從功能中提升至藝術作品的領域。觀念便成為最為重要的前提。但創作者若因此陷入現實與過去，文字與思想、影像與歷史中去尋尋覓覓、拼拼湊湊的找尋理論，建立觀念，為現成物背書，則將喪失創作中最可貴的直覺。許多現成物的作品不再是藝術家個人的直覺判斷，而是歷史判斷、社會判斷、事件判斷、或是潮流判斷了。創作與勞動最大的差異點便是直覺判斷，若現成物的成立必須經過如此辛苦的資料蒐集，那現成物將只是知識份子炫耀自己的工具。

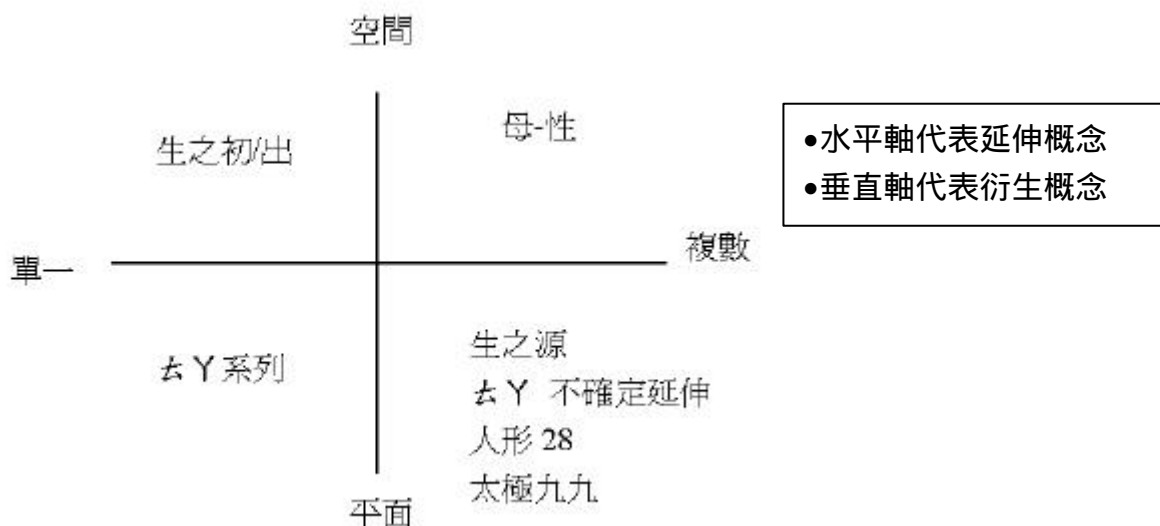
我認為媒材是作品最直接的表達工具，亦是創作者直覺判斷後的取捨，因此媒材絕對可以是作品。而創作者對於媒材該負的責任，並不是給予一個合乎任何觀念的詮釋，而是一個與個人生命價值相關的直覺判斷，這才是使材質脫離功能而衍生成為作品的主因。

### 第三章 作品的發展脈絡與分析

研究所三年的歲月，我圓了「個展」的夢，這段期間我辦了兩次個展，分別為「延伸.衍生」及「生花/昇華」，這讓我覺得這一切都很值得。過程中儘管有許多的創作還不成熟，但能單獨的將作品呈現出來，我依然興奮莫名。展出便是修正的機會，我常常在展覽上看到許多新的可能與修正的方向，我想那是開展覽最大的收穫吧。在此我以回憶兩次的個展作品作為先前理論的印證與觀念的澄清，並以「故.事」作為自己在研究所這段時間創作觀念的轉變紀錄。我也將在這些片段的回憶與書寫中，再一次的檢視自己的創作脈絡與發展。

#### 第一節 「延伸.衍生」作品分析---1999-2000

在這橫跨一個年度的作品中，無論從形式上或概念上皆能畫出兩條交叉的軸線，一條從單一跨向複數，另一條從平面跨向空間。這兩個不同的軸線將作品形式區分出四個不同的區塊。其中單一與複數的軸線是屬於延伸的概念，而從平面到空間的軸線則是與作品的衍生概念相呼應。



《去Y系列》(圖十六、十七、十八、十九)

以繪畫作為主要的表達形式。去Y系列一方面是從顯微經驗的模仿而來，另一方面是透過對於動物皮毛與植物型態的模仿來詮釋不同性格間的相互結合與矛盾。巨大的主體與我的顯微經驗相呼應。作品中不同筆觸的運用表達我對

不同特質的想像，兩種不同特質的結合則代表一種關係的建立。

這系列中以去Y者做為主題，是因去Y指向一種不確定的第三者。去Y並無一固定的對象，只是一冥冥之中不可見的力量。一般說來去Y的範疇可分為兩種，一種是個人的、內在的、個人潛意識的小去Y者。另一是社會的、外在的、與集體潛意識的大去Y者。小去Y者屬於畫面內的游走，而大去Y者則是畫面外的窺視。本系列以繪畫作為表達的手段，是希望透過身體的接觸，更直接將個人對於情緒的想像轉化為視覺的觸感，而這些情緒與筆者對不同性別特質的觀察是相呼應的，此處的性別並不指向男性或女性，而是包含動物性、植物性、陽性、陰性、神性、物性..的生命性別。是生命的特質，不同的特質各有所長且彼此相互交織，經由不斷累積、堆構、變形、而成龐大的生命網絡。誰也無法瀟灑的將自我與各種特質一刀兩斷，痛快的斬除、釐清這層層疊疊的關係，獨立成為完全自由的個體，那是無法實現的烏托邦幻想，因任何人都受生命原型的困擾，永遠無法逃脫，只能正視。去Y者不斷透過彼此的碰觸而建立關係，且在關係的延展中將自我/主體逐漸架空於這層層疊疊的世界中，主體/自我被置入於一虛構的均衡世界。

大去Y者是不被觀察的外在空間，是屬於無法控制的意識形態，個體只能於其中隨波逐流。傳統的學院訓練與創作習慣，深深的影響著我往後的創作形式與創作觀，尤其是對於作品完整度的要求，使作品易呈現過度視覺化、形式化與清晰化，而這樣的透明卻無法有夠多的空間容納去Y者介入，這正是去Y系列最大的矛盾，這樣的封閉特質在往後的創作中依然延續。去Y系列企圖以最大的不確定追求視覺概念的開放，但卻矛盾的給予作品最明確的去Y對象，那是因害怕作品不夠精準、不夠完整、不夠藝術、表達不夠清楚，不夠符號化，故而畫地自限的結果..。這是對大去Y的恐懼，我服膺在大去Y者之下，而作品服膺於小去Y之下。然而過度強勢的去Y者，卻使的去Y系列毫無喘息的機會。



去Y系列：



圖十六、《她&牠》王秋燕 60×90 cm  
1999



圖十七、《她&她們》王秋燕 60×90  
cm 1999



圖十八《他》王秋燕 60×90 cm 1999



圖十九《她》王秋燕 60×90 cm 1999



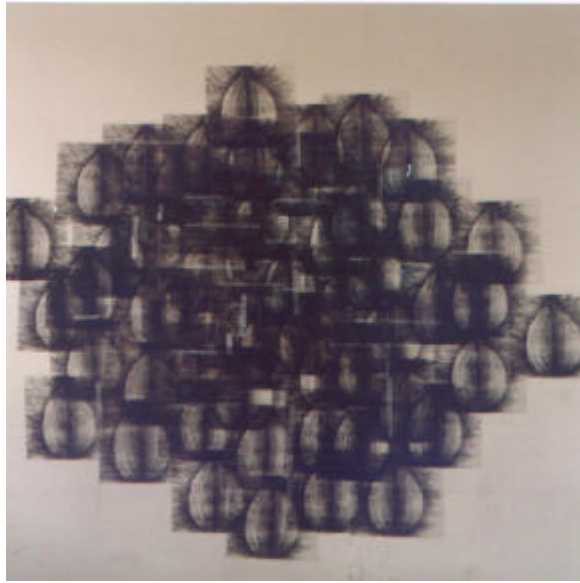
《去丫不確定延伸》(圖二十一)《生之源》(圖二十二)《人形-28》(圖二十三、二十四)《太極九九》(圖二十五)

前兩者是先以手工繪畫先完成一原型，再通過機械進行複製，進行量的擴增，最後以重疊、交織等手法佈置、組合成作品。在創作的意念上，單位與整體的概念是思考的主要方向，將原型想像成零件，作品則是零件組合的結果，組合是作品成立的主要精神，相同的元素經過不同的組合將呈現不同的作品，通過這種不確定的組合，將作品推向一種隨機的形式，亦即是將作品從量的延伸推往衍生的方向。作品不再是一個固定的架構，而是一個機率的組合，這樣的概念是較接近於裝置<sup>35</sup>的。如此作品的可變性極大，且能依環境進行改變。透過量的複製，作品從繪畫結果變成擺置元素與結構，繪畫從原有畫面中隱去，而被佈置的形態所遮蔽，成為視而不見的單位元素。儘管這些擺置的方式依然很繪畫，但是作品已從原有固定的繪畫畫面中崩落，成為散落一地的單位，透過拼湊不斷衍生作品。這種將作品視同為單位結合的方式與史維塔斯·庫特(Schwitters kurt)的梅爾茲(Merz)(圖二十)作品中那無限延伸的總體藝術及將部分物作為單位無限延伸/衍生的創作方式很相似。這種不固定形式及視擺置為內容的方式預告了後來我《網絡》的作品形式，也引發我對關係的建立產生濃厚的興趣。

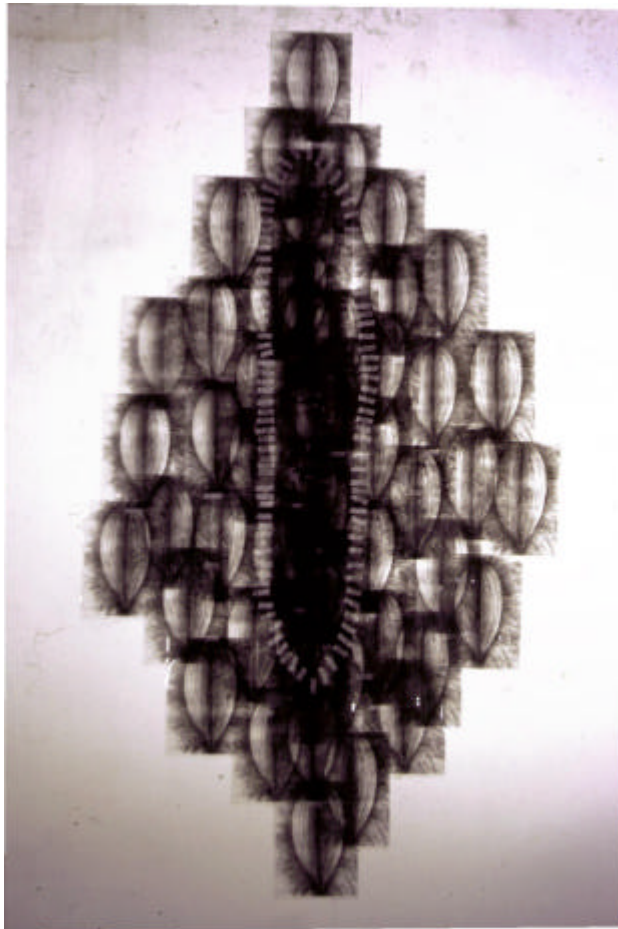


圖二十、Merz 建築 史維塔斯 約 1924-33

<sup>35</sup> 裝置 (installation art) 亦即物體的延伸。而裝置與物體的關係，必須從現代雕塑的演變談起。現代雕塑的三部曲，形→構造→現場。展覽會場成為物體在空間的表演場所。何政廣著《歐美現代美術》台北市：藝術家 1994 頁 203-206



圖二十一、《去Y不確定延伸二》王秋燕 裝置 約160×160 cm 1999



圖二十二、《生之源》王秋燕 裝置 約300×150 cm 1999

《人形-28》《太極九九》兩個作品的擴張形式與前兩者不同，量是透過人工勞動的方式而來的，主要是為了展現這些因勞動所發生的微差異變化，透過對這種些微差異的收集，完成作品數量上的延伸，儘管兩者在展現的形式上不同，但是對差異的看法是相似的。《人形-28》的造型取材是經由模仿古典繪畫中的人物造型並加以改造而來的，一方面保留原者的外在輪廓，另一方面混上個人的繪畫語言。這件作品想反映的議題是一種模仿與加工的衍生，這樣的衍生與創作者的加油添醋能力具有相當大的關聯。數量上是取自於女性 28 天生理的循環週期。這是為了刻化母體對生命延伸/衍生所付出的代價。《太極九九》造型的起源是來自於非刻意的手繪動作所產生的意識差異，筆隨手任意的在紙面畫上一個類似草履蟲狀的封閉造型，每次線條的彎曲與取捨角度皆為自然動作，再將這些扭動的造型與柔軟的毛皮做聯想，便成為蠕動狀的生命體。以八十一件作為呈現生命擴張的無窮級數。是因九為傳統思想中是至極的數字，在八卦的演變中，九則為最頂端的位置，因此在數量上，我以兩者相乘的概念作為無限延伸的象徵。

無論是前兩者或是後兩者，主要是透過對量的思考與其中的變化探討延伸與衍生的可能，這樣的創作形式在後現代的許多的裝置或雕塑作品中，是顯而易



圖二十六 Allan McCOLLUM's Lost Object 1991 裝置

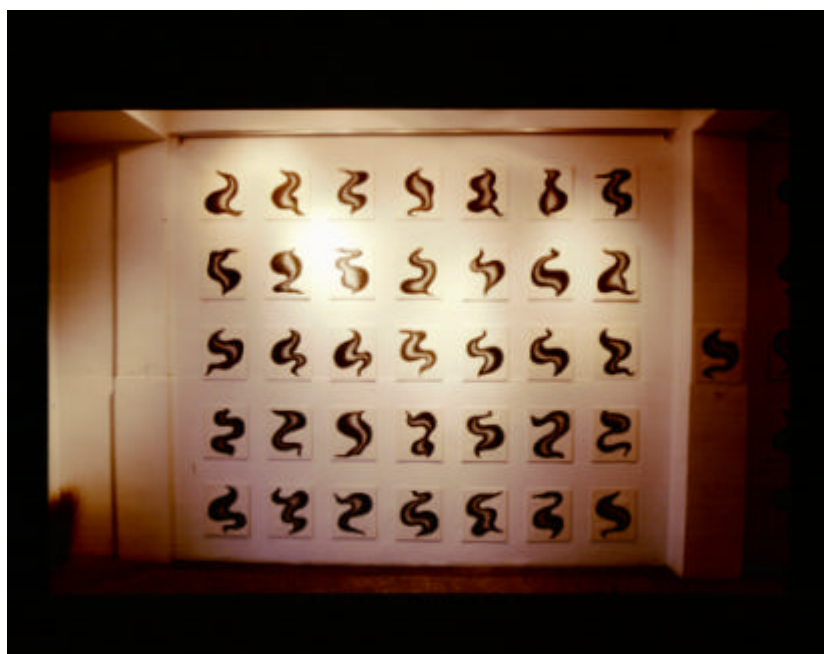




圖二十三 人形-28 (局部)

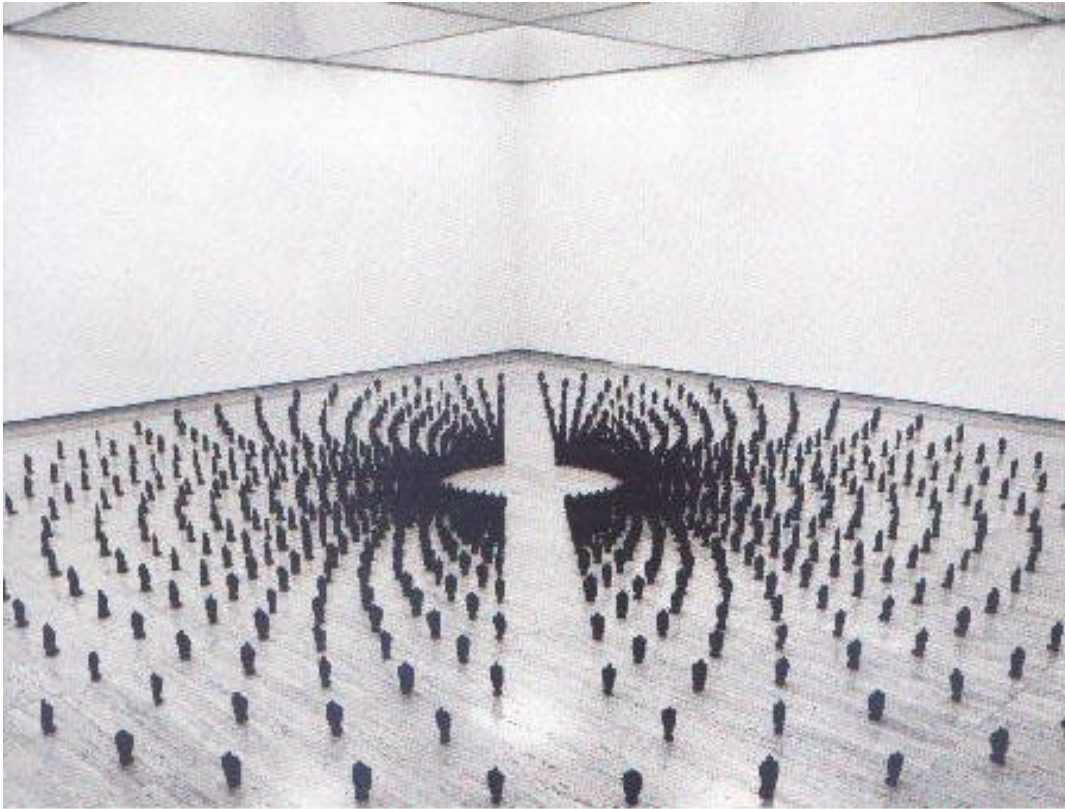


圖二十四 人形-28 (局部)



圖二十五 《太極九九》(局部) 王秋燕 裝置 2000

見的，如 Christo 的環境藝術，便是以數量、單位、位置變化來支持作品的例證，另外如 Allan McCollun（圖二十六） Antony Gormley（圖二十七） Magdalena Abakanowicz（圖二十八）..等。也皆是透過數量及微差異的收集來作為作品現身的面目。



圖二十七 Antony Gormley 1989



圖二十八 Magdalena Abakanowicz Armless Back 1992 Burlap fixed with synthetic resin 51 parts, each 77 cm height

### 《生之出/初》(圖二十九)

位於樓梯口的作品《生之出/初》是一個嘗試，整件作品是以乳膠手套充氣，排滿兩側牆面而成，狹小的通道迫使人在通過時會碰觸到手套，手套則因碰觸而搖晃不已。這是我第一次在創作的過程中使用垂直的空間，會在此處以這樣的作品呈現實在是因為那狹長的通道給予我的聯想。樓梯象徵著關係的建立者，連結兩個不同的空間。樓梯向上或向下更暗喻兩股全然不同的力量交會。在作品量的延伸是無庸置疑的。乳膠手套在作品中從原本用以阻隔的功能中抽離出來，而以強調碰觸的手形為象徵，這中間的轉換是創作者賦予物件新的生命形式。生之出/初中手套從垂直的牆面中伸出，這種垂直與水平的變化與後來我逐漸從牆面出走的變化過程是相呼應的。



圖二十九、《生之出/初》王秋燕 裝置 約 290 × 600  
× 60 cm 2000



### 《母-性》(圖三十)

這是我進美研所後，所著手進行的第一件作品，大度山滿山遍野的芒草是其特色之一。進研究所後，有一段期間我必須往返於大度山上與山下之間，秋季正是茅草開花的季節，枯黃的桿子是曾孕育生命的象徵。但這一切在夕陽下卻顯的有些滄桑。生命的誕生相對的表示生命的殞落，母體孕育生命的過程是一種創造也是一種消耗，我以芒草開完花的後的桿子作為媒材，一根根的重新將其組合起來，作品的形式是一個果核形狀，暗喻著糧食與女性性器。這種果核狀的造型，在我的許多作品中一在重複出現，每每我對它都有不同的解釋，我喜歡這個造型。但它被固著化的性暗示意義卻是我所極力擺脫的，我希望能脫離如此扣帽子的思考方式，然而過度的辯解卻使的這個形象如影隨形的跟著我。從大四開始，我便極力想反駁作品中存有性暗示的說辭，因為我相信自己在做這些作品的動機是單純的。但這樣的否認最後反成了一種辯解、逃避。儘管作品中確實存有某種性的意涵，但我卻不喜歡動不動就被詮釋成一種內心的性壓抑，因我相信「性」是生命的起源，是生命發生變異的力量與過程，而不是一種單純被壓抑的原始慾望。

這件作品的創作手法一方面不僅是延續先前量的延伸形式，更透過對於素材的使用，在現成物與媒材之間相互結合。我相信呈現作品的最好方式是透過組合而來，組合一方面能達到因地制宜的不確定效果，另一方面更能將作品對空間的侵占減到小。我對於《母-性》這件作品的材質所進行加工的部份只有擺置，並沒有在材質上進行改變。且這件作品在展覽完之後，我將紅土回歸給大度山，將茅草歸給大地。有時我很喜歡以自然的素材做為我創作的材料，因為我相信作品是絕對的剩餘物。有時浪費、剩餘的越多越能表示那是一件成功的藝術作品。但我認為作為一名創作者其實沒有任何權力可以名正言順的揮霍材質，因為我不相信物質的浪費是做好作品的唯一條件。作品所謂的剩餘應不是建立在於其浪費的程度，而是建立在於它毫無用處之上，如同莊子說言：「知無用而始可與言用矣。」

天地非不廣且大也，人之所用容足耳。然則廁足而墊之致黃泉，人尚有用乎？」<sup>36</sup>，因此作品之所能顯現衍生的概念正是在於其毫無價值、毫無用處。而不是對於材質肆無忌憚的浪費與實驗。



圖三十、《母-性》王秋燕 裝置 約 250×300×45 cm 2000

<sup>36</sup> 黃錦鉉注譯 《新譯莊子讀本》台北市：三民書局 1996 頁 312。

## 第二節 「生花/昇華」作品分析 2000-2001

在這個年度中，我的創作內容是繁雜而紊亂的，一方面是因自己面臨創作上的瓶頸，另一方面我開始對自己的繪畫形式質疑，因此這整年幾乎是在一個實驗的過程中前進，尤其是對於作品的形式做實驗。形式是作品呈現的最直接面貌，也是繪畫創作中一直被忽略的部分，有時往往僅止於討論畫框與繪畫內容的關係。但我認為兩者關係應不僅如此，框的問題一直是繪畫創作中最瑣碎，卻也最直接的問題，因為它是「完整」作品的邊界。

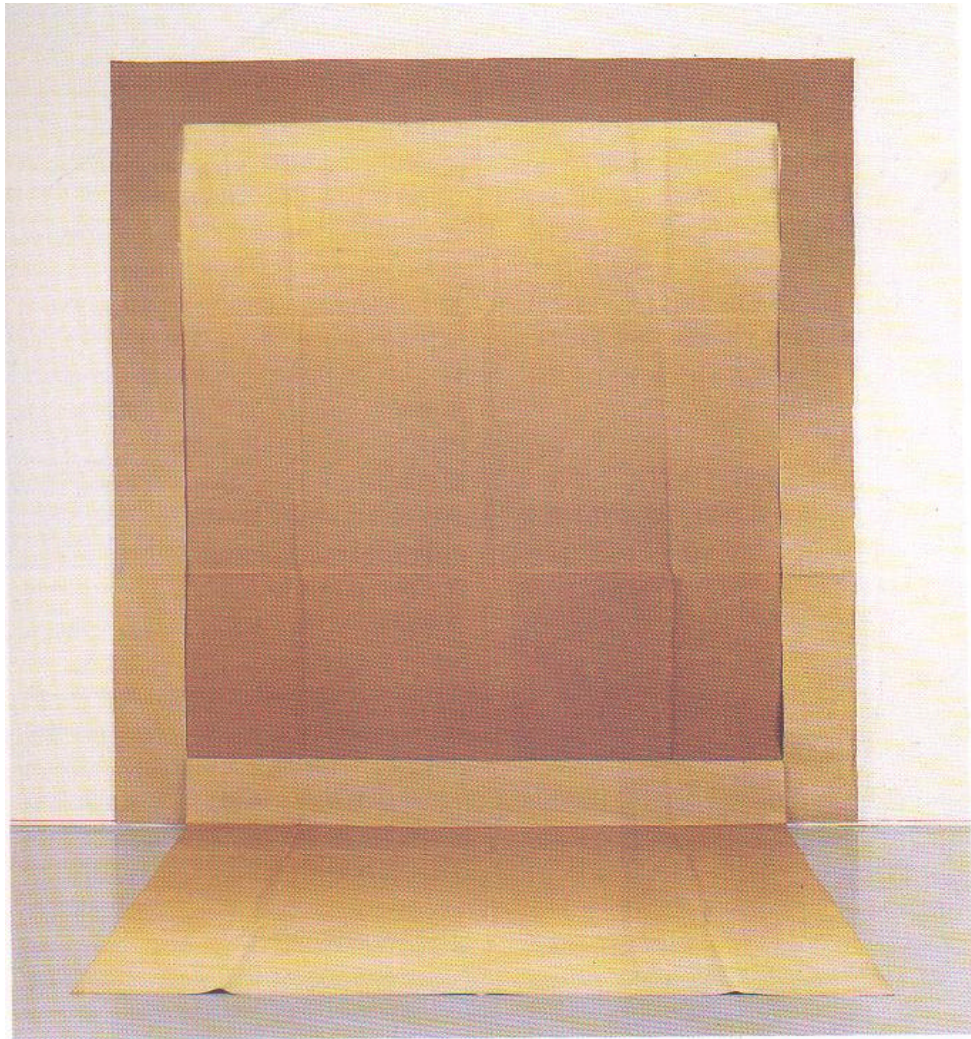
此處我將直接從作品中進行討論，一方面紀錄我的創作過程，一方面討論我的注意力為何逐漸從畫布的表面轉移到畫布本身，最後將目光集中於牆面。當畫布成為物體時，它不再是一個默默無聲的載體。且牆面可以是作品延伸與衍生的可能。

《莖脈》(圖三十一)《刺手摧厂×Y》(圖三十二)

從開始學習創作以來與我關係最為接近的便是繪畫經驗與繪畫的概念，畫布、顏料與畫框的關係，一直建立在穩固的載體與內容的關係上。作品是畫在布上的內容，而內容是經由顏料堆積而成的，至於畫布與框在作品中往往是被忽略的，因為他們一方面是作為支撐用，另一方面是作為裝飾用，因此較少在作品中被討論，儘管他們確實是作品的一部分。當我將目光轉向探索框與布的存在形式時，在繪畫的內容上依然保留先前的模式，以一些有機的構圖或是筆觸為主，但融入更多的隨機揮塗，而這是為了減低作者個人獨斷意識對畫布的侵略。儘管我將布以拉扯作特殊的造型變化，但我依然將作品視為獨立的畫面，一開始我認為我這樣做造成了畫布與畫面的不協調，但事後想想，我覺得這才是我所希望的形式，畢竟我不是在作布的雕塑，而是希望布除了是繪畫的載體外，也能與繪畫同時存在的。

其實針對框與畫布進行討論的作品已有過一些，如卡納(Louis Cane)(圖三十三)和德澤茲(Dezeuze)，但是他們主要是針對畫框與布之間的關係，或是畫框

與作品之間的關係來討論，畫布本身並不再承載繪畫內容，就算有時有一些顏料的出現也只是一些，簡單的塗抹。顏料不再構成一個觀察的對象，只成為畫布的加工物，這樣做是將以前繪畫的角色讓位給畫布與畫框。然而我並不希望為了突顯畫布與畫框的存在而否定繪畫，而是試圖將他們同時呈現的，畫布、畫框、和繪畫皆是作品的一部分，也將各自獨立的，作品能朝多軌並行的模式進行的。

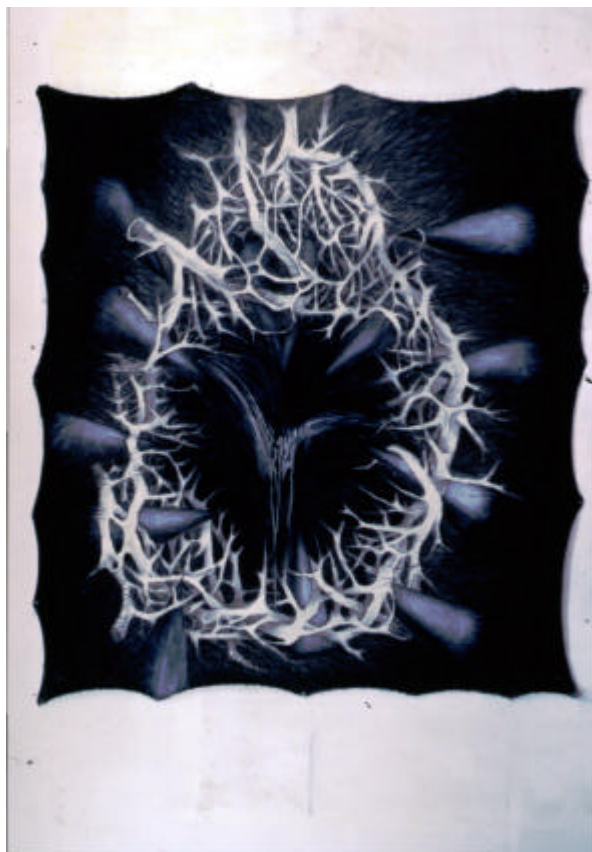


圖三十三 《地面-牆壁畫》路易.卡納 1972

傳統上畫布與畫框的關係一直是布覆蓋於框之上，框隱於布之下，如同思想隱於文字之中。如何能將兩者同時併置呈現？我試圖將布的範圍縮小至框內，將框從布下拉出來，並透過拉扯將布的局部延伸固定於框沿，此時的布處於不均衡的抗衡狀態，不同的力量將布撐出一個造型，如同撐開獸皮般，拉扯之間散發出固定與拉扯的張力，畫布的形狀不再是框的投射，而是力量抗衡的呈現。布面上



的繪畫則延續先前我對於視覺觸感的聯想，而獨立於畫布與框之外。我將三者同時呈現，卻只有一個作品，但這絕不只是一幅畫，而是由三個不同的物體所組合而成的作品，是繪畫的物體藝術。



圖三十一、《莖脈》王秋燕 壓克力、炭筆、布 156



圖三十二、《刺手摧厂XY》王秋燕 壓克力、布、炭筆 156×180 cm 2001

《T-L 記》(圖三十四、三十五、三十六、三十七、三十八、三十九)

從上述的角度出發，我更進一步的將布視為一個獨立的物體，並將框抽離。直接在布上進行一些動作，如抽絲、切割、縫紉，大部分是屬於抽離的動作，另一方面又在畫布上不斷的加入繪畫的動作，讓畫布不僅是繪畫的載體也是一個獨立的造型。其中抽絲剝繭的結果，使的布能被透視，牆面不再是被作品所遮蔽的背景，而是與作品的視覺相融合，由此我開始注意以往被我忽視的空間---牆。這時候我對繪畫的態度也開始發生轉變，其中最明顯的是對原有繪畫造型的捨棄，不再汲汲營營追求一個抽象的具體造型，而是直接考慮筆觸的變化與組合，並在面中開始置入一些現成物，如鐵釘、棉線、樹脂...，追求畫面中筆觸與色彩的變化與層次，將繪畫留給繪畫。

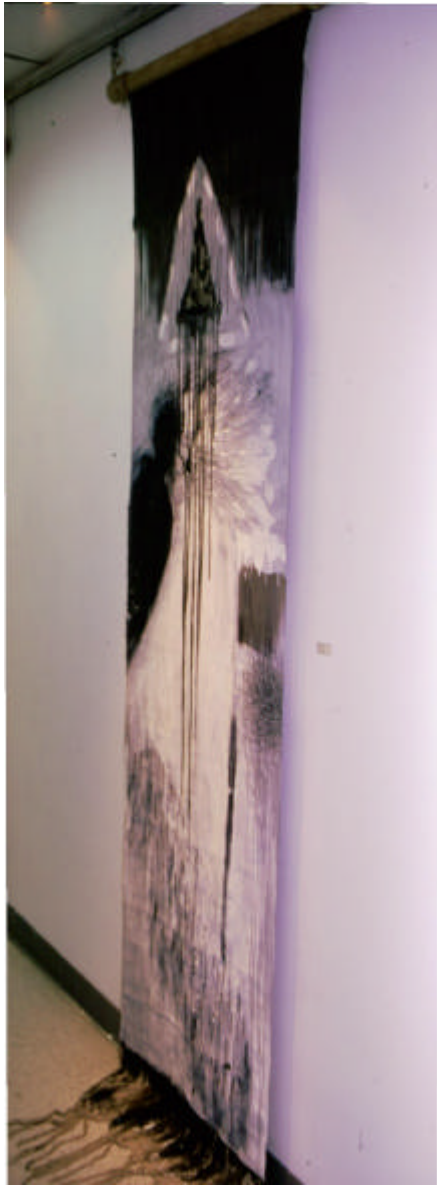


圖三十四、《T-L 記局部》王秋燕 壓克力、布 250×80 cm 2001



圖三十五、《T-L 記局部》王秋燕 壓克力、布 250×80 cm 2001





圖三十六、《T-∠ 記局部》王秋燕  
壓克力、布 250×80 cm 2001



圖三十七、《T-∠ 記局部》王秋燕  
壓克力、布 250×80 cm 2001



圖三十八、《T-∟ 記》王秋燕 壓克力、布 2001



圖三十九、《T-∟ 記局部》王秋燕 壓克力、  
布 250×80 cm 2001

《X尤~絡》(圖四十、四十一、四十二、四十三、四十四)

我對牆的興趣並不是毫無由來的，從大學時期開始，我對於那大面積擴散所引發的感染力便十分著迷，因為人在面對大面積的作品時是一點招架力也沒有的，只能任由自身被吞噬、包圍。牆垂直於水平面，是平面延展的轉折處，並扮演將視線從無限的延伸引回到自身，如同鏡子一般。早期的擴張概念是水平式的延伸，往往將垂直的牆面視為一種界線，或直立的水平面，而忽略了屬於牆獨特的內斂張力，那是一種壓迫，這種壓迫促使人從最為虛無的蔓延中回歸，牆將成為折回點，最終我們將發現無止境的延伸並不是最大的擴張與衍生，而是在侷限中所引發的幻想才能真正的將延伸與衍生推向極至。

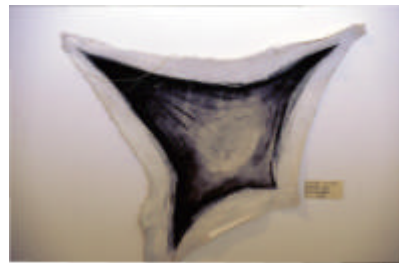
另外我開始在牆面上以小單位方式佈滿，這些小單位大部分是我平日對布的塑形與紀錄，另外還有一些是我生活中偶拾的片段，當我第一次將這些片段置於牆面時，我並不預期會呈現什麼，但當小樹枝從牆面向外延伸

時，我知道牆將從冰冷的圍限中釋放，而我也將從水平的延伸、衍生朝向虛無的空間。

作品從原有的大面積縮小成小單位，這些小單位是畫布塑形與繪畫的集合。現成物的運用則是我新加入的思考元素，原先我是將許多現成物加膠直接融入繪畫中的，以此建立彼此的關係，但物件間彼此的關係並不是一個固定狀態，而是一個暫時的結合，因此我以佈置作為建立關係的新手段。其中現成物的選擇與佈置成為創作過程中作品中除了繪畫與布的形式外最重要構成作品的



圖四十、《X尤~絡》(局部) 王秋燕 壓克力、布 2001



圖四十一、《X尤~絡》(局部) 王秋燕 壓克力、布 2001

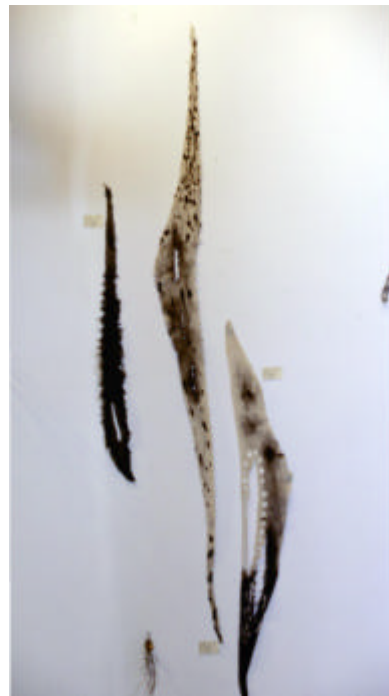
元素，現成物於作品中所扮演的角色為何？成為我下一個創作主題《故事》的思考脈絡之一。



圖四十二、《×尤~絡》王秋燕 壓克力、布、現成物 約 250 × 1000 × 20 cm 2001



圖四十三、《×尤~絡》(局部) 王秋燕 壓克力、布、現成物 2001



圖四十四、《×尤~絡》(局部)  
王秋燕 壓克力、布、現成物 2001

### 第三節 「故事」作品分析---2001-2002

《故事》(圖四十五、四十六、四十七、四十八)

這年我從學生生活回到老師這個角色，瑣碎的時間使我無法專心的創作。每天當我完成學校的教學工作後，總是載滿著一身的疲憊回家，面對那空盪盪的工作室一點也提不起勁。牆角邊堆著的是我上回在海邊撿拾回來的漂流物，我常在想這些東西以前究竟是什麼，是活的動物嗎？還是植物？我喜歡這些小東西，像是童話故事裡水晶宮中美麗的樹珊瑚，又像是被壓扁的小樹，那是動物也可能是植物，盤節糾錯就如同我的作品一般。因此我常常望著他們發呆卻什麼也不做。

完整的創作時間，那對許多創作者而言無疑是一種奢侈的要求。創作對大多數的創作者而言是一種自我的實踐與滿足，創作是與生活結合的片段，而不是一個被獨立開來的時段，作品則是這些生活片段的累積，當然我也不例外。然而當我的創作時間一下子從完整的模式進入破碎的片段時，我還真不能適應。因此我常常在工作室裡發呆，滿腦子想著我的宏偉作品，但卻無法以斷斷續續的時間拼湊，一切就是不對勁。

直到有一天我看見學生在做手工藝，看他們一下課就拼命的轉動手上的毛線球織呀織的，那條花花的圍巾就宛如一條小花蛇般的逐漸從手中露出尾巴！創作不就是這麼一回事？我若有所悟。

於是我開始在客廳創作、在書房創作，在我課餘的時間創作。我留意生活週遭中任何我覺得有趣的東西，也許是一個用過的包裝袋，也許是一個在五金行中發現的小玩藝，或是散步時看見的漁網，偶然飄來的羽毛..。我有時真覺得我像是拾荒老人，只差沒在垃圾桶中翻找。這樣的過程讓我逐漸從繪畫脫離，而轉而注意現成物的存在。我收集這些生活的片段不是為了一個計畫好的作品，而是純粹因為我覺得有趣。有時我也會刻意將作品進行加工複製，這是因為對「做」作品一直念念不忘。透過做作品的複製與量的增加，我感覺到我與作品是相連的，感覺我的存在。那是一種很諷刺的念頭，也是一種習慣，我習慣做作品而不是發現作品，感覺作品。

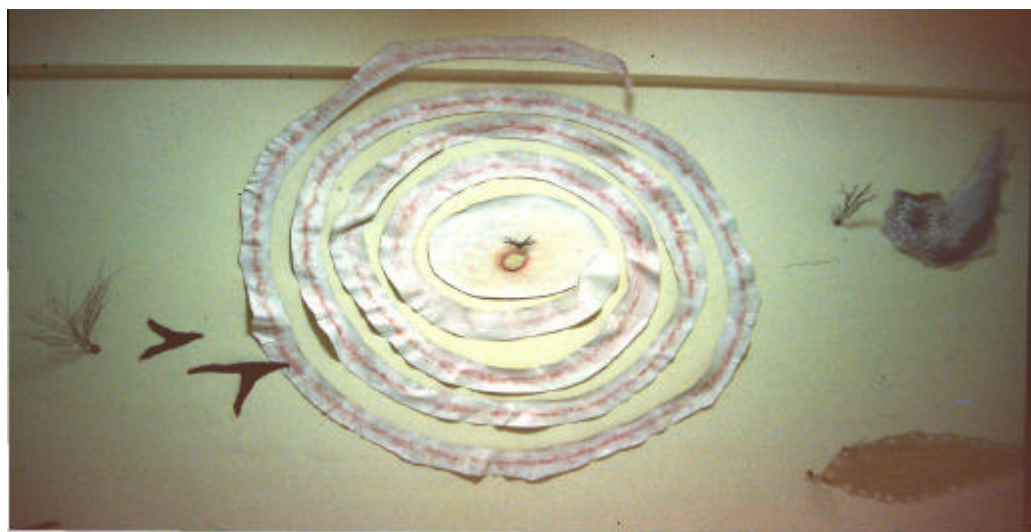


這一年下來我「做」作品的機會變少了，胡思亂想的機會變多了，整個人像是一下子洩了氣的皮球，不想再去思考造型、思考筆觸、思考樣貌，我一度迷失在什麼是藝術？這樣的疑問中。但就在我開始收集小東西後，我忘記了我在做作品，我忘記了我在準備展覽，我忘記了這是藝術嗎？對我而言，這些已不在重要，因為我的作品將不在為藝術而作，而是一個實踐的過程。

說書者並不在書房裡進行，而在書房裡醞釀。說書只在大庭廣眾中呈現。因此我將平時的創作視為材料的收集，至於最後的呈現，留給我和現場的第一類接觸吧！一個好的說書人，平時會飽讀各種故事，遇到特殊狀況時方能因地制宜的運用，而不會只準備一個完美的故事準備通吃各種場合。

在此一一說明我所收集的東西所代表的意思，那樣也許能很清楚的交代每個物件，如同清楚的交代故事中的角色般，但卻會失去故事中期待的樂趣。如同突然出現的白馬王子，誰也說不準他是突然從哪裡進入故事的。而且不同的故事有可能有一人分飾多重角色，因此去說明物件的身分是畫地自限的。

故事可以從任何一個地方開始，不斷的說下去，像是一千零一夜般，持續到任何一個想結束的地方。故事可穿梭於任何時間與空間中，不斷的擴張、蔓延、繼續下去、...，有時會陷入一種回憶，有時又會暗示一種未來，這就是故事，一個不知從何時便已開始的故事，一個還在開始的故事。



圖四十五、《故事局部》王秋燕 裝置 約 400 × 300 × 20 cm 2002

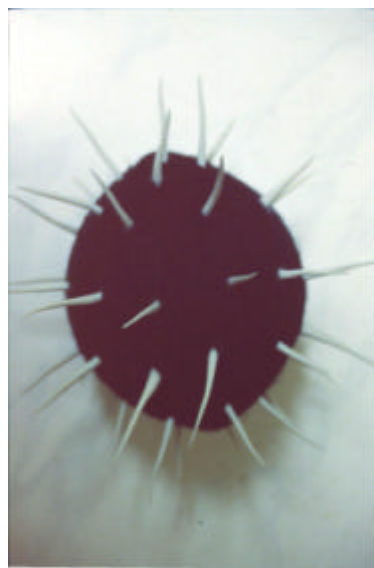




圖四十六、《故事局部》王秋燕 裝置 約 300 × 300 × 50 cm 2002



圖四十七、《故事局部》王秋燕 裝置 2002



圖四十八、《故事局部》王秋燕  
裝置 約 18 × 18 × 20 cm 2002

## 結論

在我即將結束這本創作自述的同時，我赫然意識到我的作品較少碰觸批判性問題，創作的重心主要是放在視覺造型及空間佈置上。原本我以為這一切結果的發生都是理所當然，順理成章的。但除非我已麻木，否則我對於問題怎可能沒有我個人的批判角度，我豈能無視於自我批判的反思空間？就如同王洪川的論文中所提的：創作者所必備的是一敏感的器官。器官不僅作為建立一視覺意象去執行「如何（how）」，更必須有「為何（why）」的反思，雙向延展思考或更多向度的探測，才能補攬瞬息萬變中的那一剎那訊息真理。<sup>37</sup>反思是創作過程中一個反芻的歷程，也唯有透過這樣的反芻才能意識到自己的存在。

因此在我不斷思索延伸與衍生的過程中，我反思自己的創作動機，撇開造型與色彩之外，在作品中還存在什麼？在層層的剝除中我發現自己的作品無不與權力慾望與裝飾性格有關。這兩者對於我而言是創作中的重要因子。權力慾望的展現使我的作品中充滿一種狂野的嗜性，形成強勢、確定、主導意識濃重的作品。然而過度的強調作品中原因與結果的關聯，反倒使作品失去了生命力，也扼殺了作品自動延伸與衍生的能力。故而我一直在摸索，期望作品能呈現出更多元的聲音，而不是自己大聲的嘶吼。

在第一次個展《延伸·衍生中》中，我以量的製造及個人對內在情緒與性格的模仿為討論主軸，並以此探討作品相對於作者而言是如何能達到延伸與衍生的目的。到了第二次個展《生花/昇華》時，我對延伸衍生的思考逐漸脫離畫面的考量，或作品自身的擴張狀態，而是將目光轉移至作品與牆面的關係，這時作品延伸與衍生的舞台擴及展覽的環境與背景。而在《故·事》中，我試著將作品從牆面中脫離進入空間。此時衍生與衍生的觸角，擴展入虛無的空間中。至此我延伸與衍生的角度從對畫面自身的執著跳躍至與外在環境的結合，創作的主軸亦逐漸從視覺畫面蔓延到物體彼此關係的建立。在這三次的個展中，不難發現我的創

---

<sup>37</sup> 王洪川《雙火—敘述意識的邊緣》 論文 1998 頁 57

作的概念從以模仿作為延伸衍生的開端，逐漸擴散成作品與空間的關係，最後在「故事」中真正成為我個人生活片段的延伸與衍生。作品中的延伸與衍生亦從平面的自體滿足過渡為現實空間中物體的具體呈現。

在故事中我進行新的嘗試，我以更多的即興取代預定的計畫，以更多的拼湊取代完整的單一作品，以零件的收集取代作品的製作，以思考取代視覺的造型。在我離開校園文化的第一個年頭，瑣碎的時間逼使的我去思考創作與製作之間的關聯，作品也許可以如章回小說般被分段拼湊。創作如同書寫故事，故事無關乎好壞，只端看詮釋的角度。故事可以很短、也可以很長；可以很普通，也可以轟轟烈烈，可以只是隨意的杜撰，也可以仔細的考據。但無論如何，故事之所以成為故事，是因為有人說故事、有人聽故事，有人解釋故事。但現在我卻同時扮演三個角色，我一方面敘述這屬於我的作品，一方面又不斷反覆觀看作品，最後我又得解釋作品，也許會有疑慮認為這樣的故事真實性究竟有多高？一切都只是我在自言自語？但也許這一切正如莊周夢蝶般，虛實之間只是一剎那的感覺。而故事正在這虛實之間逐漸的延伸、衍生開來。

## 參考書目：

- 翟本瑞 《心靈、思想與表達法》 台北市：唐山 1993
- Wladystaw Tatarkoewicz 劉文潭譯 《西洋六大美學理念史》 台北市：丹青 1987
- 李醒塵 《西方美學史教程》 台北市：淑馨 2000
- 尚.布西亞著 洪凌譯 《擬仿物與擬像》 台北市：時報 1998
- 葉玉貴 《放射蟲》 台中市：國立自然科學博物館 1992
- 黃晨淳 《希臘羅馬神話故事》 台中市：好讀 2002
- 德勒茲著 楊凱麟譯 《德勒茲論傅柯》 台北市：麥田 2000
- 李幼蒸 《慾望倫理學》 嘉義縣：南華管理學院 1998
- 陸揚 《德里達.解構之維》 武漢：華中師範大學 1996
- 德里達著 汪堂家譯 《論文字學》 上海：上海譯文 1999
- 馬奎斯著 楊耐冬譯 《百年孤寂》 台北市：志文 1998
- Murray Stein 著 朱侃如譯 《榮格心靈地圖》 台北縣：立緒 1999
- 曾長生 《超現實主義藝術》 台北市：藝術家 2000
- 李維.史特勞斯著 李幼蒸譯 《野性的思維》 台北市：聯經 1989
- 蒂埃里.德.迪佛著 秦海鷹譯 《藝術之名》 湖南長沙市：湖南美術 2001
- 陸揚主編 《二十世紀西方美學經典文本》 上海市：復旦大學 2000
- E.H 貢布里希著 范景中、楊思梁、徐一維譯 《秩序感-裝飾藝術的心理學研究》  
長沙市：湖南技術 2000
- 何政廣著 《歐美現代美術》 台北市：藝術家 1994
- 黃錦鈺注譯 《新譯莊子讀本》 台北市：三民 1996
- 伊萊.馬奧爾著王前、武學民、金敬紅譯 《無窮之旅》 上海：上海教育 2000
- James Gleick 著 林和譯 《渾沌》 台北市：天下文化 2000