

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

文字的書寫像是一堆符號遊戲規則的組裝過程，而且符號與意義之間的比對過程很容易產生落差；在圖像與圖像之間的對話中是不需言語的轉述，此落差的間隙的意義在相形之下就顯得微小了。不過圖像意義的呈現往往會因為個人經驗、情緒等的差異而有不同的解讀，圖像的包容與開放個人性質的投射便缺乏文字的精準與客觀的實在性。因此，創作者透過文字的梳理，可以探知創作者在作品中所呈現的另一個真實，並檢視它以利創作者跳開情緒的延宕，衍生出新的契機。這是本文書寫的目的之一。

另外，我的創作活動與現實生活有著極密切的關聯。比如我慣用黑色，每次黑色從顏料罐上被擠壓出來在畫面上恣意的留下痕跡時，我面對這逐漸擴張的黑色，許多記憶中的經驗便交織成複雜的情緒在腦海中嗡嗡作響--兒時經常心驚膽顫的趕夜路回家的經驗、一直深怕夜歸後酒狂發飆的父親、以及經歷了奶奶、二孃 母親 父親的死亡的過程 還有對於老是默默不語的忠誠陪伴者影子的依戀...等。還有當我在觀賞自己的作品之空間經營時，總有一種莫名的快感--我好像在畫面中的小宇宙遊憩！這畫面中的空間像是我躲藏在隱密的空間恣意的自我解放，也像我與姊姊們安全的躲在臥房中的堡壘防衛可怕的父親...等。在此希望透過本文章節的鋪陳，逐一的梳理開這些盤錯的生活經歷與創作之間的關係，讓此關係做一個整合的結束與新契機的開端。

## 第二節 研究方法

本創作論述所談論的作品從 1988 年藝專求學時期一直到 2000 年進入東海大學研究所至今，這期間的創作並不是一直有緊密的聯繫與一定數量的生產；就像是我的生活步調有時快有時慢，創作發展的內容與方向便跟隨現實生活的轉變而有所不同，在主題的探討與年代上並沒有明顯的分界，它是隨境遇與情緒的凝合自然生成的概括性的系列組合。因此，我將創作的時間與系列的秩序拆散，以我與作品之間的關係、以及作品所呈現之空間、造型、「黑」、材質與肌理、等三個部分來探討。

在理論的陳述部分主要在第二章--創作是自我虛無化的隱退過程與結果呈現；本章將莊子神人思想的人生哲學以及莎特所強調意識的虛無性質，談我與作品之間的關係是如此無限大符號的意義。此無限大意義的產生是建立在人自我虛無化的意識作用，也就是由於此意識作用讓人可自由的遊歷在不同的情境中，並隨順其境遇的變化而改變，衍生出無限延伸與擴張的意義。嚴格來說這個部分是在談創作的狀態以及創作的行為對我所產生的意義，此狀態過程與意義的呈現可以說都是「自欺的相信」的想像真實。作品的形式與內容在第三章與第四章分別以空間、造型、黑以及材質等來探究。這個部分主要以馬格力特·魏特罕（Margaret Wertheim）在《空間地圖》此本著作中所談——人透過「共識妄想」（consensual hallucination）<sup>1</sup>在虛擬的網路世界共築起另一層界的真實的觀點，以及路先·烈維布留爾（Lucien levy-Bruhl）在《原始思維》此著作中所談「互滲律」<sup>2</sup>的原邏輯思維來分析個人的生活經歷與作品之間的互動關係。人的「共識妄想」

---

<sup>1</sup> 指經由許多人在意識的想像界中所共同幻想出來的世界，在此虛擬的世界中彼此相信這虛幻的真實，並且不斷的集體創造、延伸此想像的虛幻真實。也就是「你若願意相信我是真的，我就願意相信你是真的」共享這集體的心靈舞台。

馬格力特·魏特罕（Margaret Wertheim）著，薛綸譯（1999）《空間地圖》，台北：台灣商務印書館，頁 186-188

<sup>2</sup> 意指物與人在精神與本質上的相互影響作用。也就是人從物那裡可以得到物本質上的特性，而物本身也同時彰顯人本質上的特性。看到物等於看到人，而看到人也等於可看到物的特性；兩者是相互交融、相互影響、不分彼此的兩個個體。

路先·烈維—布留爾（Lucien levy-Bruhl）著，丁由譯（2001）《原始思維》，台北：商務出版，頁 75-78

活動以及「互滲律」的原邏輯思考，都是意識活動；在意識的作用之下讓人去相信虛幻影像的存在真實；讓人相信物我互換、相生的靈質體驗。

### 第三節 名詞界說

氣能：氣能在本文是指人心神專一時所產生的氣動，如靜坐時的氣動。人在靜坐時經由肢體與意識以及所有器官的放鬆與靜空，人體內便會自然的有一股能動的氣產生，自主的在體內運行，它會引動肢體或者一些器官，動作大小因人而異，通常會因人體自體當時的需求而有所變化；這些動作都不是經由人的感官知覺而產生的或是由意識控制下的運動，是由於人自體本能的氣動所產生。

自化：道生萬物，道因此藉萬物而體現，所以道乃遍面性內存於物，物依循道之軌跡而「自化」。「自化」乃不是侷限在有限性對立性自己意欲的變化中，而是自覺與道合一的自我體化<sup>3</sup>。

：此符號在數學的數計上是無限大的意義。在本文是只在莊子自我體化的境界下，原本的兩個個體如同兩個圓由一點相交，並在一點相交的循環融合下又從一點相交之處各延伸出兩條往外延伸的兩條線，而形成一個更大的 包含了原本的 ，同時也由此無止境無固定方位與秩序的延伸擴張，使原本兩個相交的整體形成無數個相交與重疊的一個大整體。

互滲律：路先.列維—布留爾在《原始思維》此本著作中所研究的原始人不具一般邏輯觀念的思考方式的現象，路先.列維—布留爾稱之為「原邏輯」的思考。意指物與人在精神與本質上的相互影響作用。這是一種沒有思維上的矛盾性、忽視物我之對立性以及不具有自然界中之物理現象的思考方式；是附有感情的想像，透過接觸、轉移、感應、遠距離作用...等，使物我互滲，也就是人從物那裡可以得到物本質上的特性，而物本身也同時彰顯人本質上的特性。看到物等於看到人，而看到人也等於可看到物的特性；兩者是相互交融、相互影響、不分彼此的兩個個體。<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup>黃錦鉉注譯（1991）《新譯莊子讀本》，台北：三民書局出版，頁 201

<sup>4</sup>路先.列維—布留爾（Lucien levy-Bruhl）著，丁由譯（2001）《原始思維》，台北：商務出版，頁 75-78

## 第二章 創作自我虛無化的隱退過程與結果

多年之前有一段時間喜歡隨意的感受莊子的人生哲學，總覺得莊子的修行是遙不可及的神人表現。後來接觸到莎特的哲學觀--意識的虛無性作用，發現此虛無性的意義與莊子神人境界的純精神之人有一些有趣相似處，加上當我全神灌注進行創作的時候，常常能沉浸在物我兩忘的境界遊歷在創作當下的情境；因此，在解剖自我的創作行為時自然的從這兩方面來探究。

### 第一節 「物我合一」 作者與作品之間相生的無限大關係

天下莫大於秋毫之末，而大山為小；莫壽乎殤子，而彭祖為夭。天地與我並生，而萬物與我為一。<sup>5</sup>

莊子認為萬物之間本來即是沒有什麼差別的，世界所有實在之表象與現象都由無所不在的道而生化；秋毫之末是巨大的，泰山是微小的；人不要站在對立面上去追逐現象的區別而限制了生命。

多年之前曾與朋友們到山上遊憩，車子從喧嚷的道路轉進蜿蜒的林間小徑，小路兩旁的枝葉被車子的速度掀起一陣陣嘩啦嘩啦的聲響；朋友見狀憶到：「辛意雲老師可以與樹木甚至花草溝通，好神！真如他所說：『常人之所不能謂之神』。」聽到這些話讓我對辛老師倍加的敬佩，同時也從內心發出許多疑問。車子停在山頂上路的盡頭，一望無際的芒草浪潮般簇擁而來，我們步行其中一陣風吹來，突然之間我覺得芒草好像搖頭擺尾的笑了起來，好有趣。在遠古時代人類的生活與大自然有緊密的平等相生關係，或許當時的人類真的能與萬物溝通，而這種溝通的能力是人類的天賦；由於人類不斷的精進，文明的結果讓人與大自然的緊密關係拉開了，人也因此失去了這種與萬物為一的本能；我相信人有很多本能待自我的性靈去誘發它。

這個經驗讓我印象深刻，它就像坎伯在《千面英雄》裏英雄的歷險召喚，「把

---

<sup>5</sup>同註3，頁63

我的精神重心從我所在社會的藩籬，轉移到未知的領域。」<sup>6</sup>

我想辛老師之所以能夠與植物溝通，是因為他將人的本位去除，溶入他者並感受他者的性質與立場；乃莊子所指：萬物之間祇是表像現象的差異而已，實質上，萬物皆由「道」生化終歸有無循環變化與相生；因此物物皆相等，無生死、禍福、是非的對立之有限性。也可以說辛老師與植物之間的關係就如同原始人類與萬物共生息的平等立場。

從藝專求學階段開始，創作的時候我是不事先預設立場與主題更別提草稿。我通常以遊玩隨機的態度來作畫，全神灌注投入在當下的情境，很自然地畫筆便隨心能的律動在畫面上自由遊歷，接下來我感覺不是畫筆在與畫面接觸，而是我整個人在上面扭滾，最後我的形神似乎消失了與畫作結為一體，畫面的痕跡像是由畫作本身自生而來。如作品 颶風的日子正是秋收 圖( 2-1 )，非天 ( 圖 2-2 )，白 ( 圖 2-3 )，生命 ( 圖 2-4 )，逆向生活 ( 圖 2-5 )。創作活動的過程對我來說就像是自我本位的位移與神遊的形現。

這樣的創作活動在過程上類似於自動主義 ( Automatism ) 的意含：

自動主義一詞，意指一種夢境的表達、心靈真正的運作、掙脫理智的桎梏及免除道德或美的規範所加諸的困擾。<sup>7</sup>

基本上「自動主義」是受了弗洛伊德學說的影響，強調創作者在非意識的狀態下自發性的行為並藉此去揭發隱藏在潛意識下本能的慾望。弗洛伊德認為潛意識是人的生物本能，在這裡儲藏了所有被壓抑的本能慾望和衝動，它不停的尋求渲洩的機會並根據快樂原則滲透到意識層面來獲得自身的滿足。

創作者依此宣言付諸行動，將不被意識察覺的、意志不能左右的內在心理限制激情的洩漏出來。<sup>8</sup>自動主義者的繪畫行動一開始即是一場自我與本我 ( 或者意識與潛意識 ) 的戰役，結果是潛意識無孔不入的滲透到意識層面斷殘了自我湮

---

<sup>6</sup> Joseph Campbell 著，朱侃如譯《千面英雄》台北：立緒出版，頁 58

<sup>7</sup>王秀雄等人譯 ( 1982 )《西洋美術辭典》台北：雄獅圖書公司出版，頁 57

<sup>8</sup>李幼蒸 ( 1998 )《慾望倫理學》嘉義：南華管理學院，頁 22

滅了自我，找到本我的出口飽足其充滿被壓抑的慾望。

對於我的創作態度與過程而言，如此的繪畫體驗，可說是達到物我兩忘的境界。作品與我是兩個相等的個體，透過繪畫的過程來達到彼此的相生並互為顯現，不是衝動慾望的發洩。以我創作的心理感受以及我對繪畫創作的態度，並不是把繪畫當作情緒的出口，而是一種愉快經驗的靈性之旅。在創作中，我的心境是平和的，畫面所回饋給我的是在廣大的虛白中存在著一股能量，隨著我的「氣能」<sup>9</sup>與時空相交流轉出不斷擴張循環的圓。

余秋雨在《藝術創造工程》此本著作的第一章 深刻的遇合 即是在談此主客兩者組合的狀態。他以錢鍾書在《談藝錄》裏所指的三個層次「人事之法天，人定之勝天，人心之通天。」來探討主客兩者遇合的層次。他說：

凜然的客觀世界不再造成主體心靈的被動和疲弱，自由的主體心靈也不再造成客觀世界的破碎和消遁。兩相保全又氣然融合，既不是萍水相逢，也不是侵凌式的佔據，而是你中有我，我中有你，不分彼此。這才是最高層次的遇合。<sup>10</sup>

他以文與可畫竹時「其身與竹化」的境界為例，說明到達此層次時，創作者的主體已與竹子結為一體，竹就是文與可，文與可就是竹。

我與畫作之間就如同文與可與竹是兩個圓由一點相接所形成的一個無限循環與延伸的兩個個體（就如同數學數計符號中無限大的符號圖形）；兩個圓相

---

<sup>9</sup>人在靜坐時經由肢體與意識以及所有器官的放鬆與靜空，人體內便會自然的有一股能動的氣產生，自主的在體內運行，它會引動肢體或者一些器官，動作大小因人而異，通常會因人體自體當時的需求而有所變化；例如我頭痛氣能會經由某一個穴位的氣動來疏通鬱塞之氣，也就是經由脖子、肩膀、手指...等的不同大小動作的運動來達到自體現狀的需求。這些動作都不是經由人的感官知覺而產生的或是由意識控制下的運動，是由於人自體本能的氣動所產生。人經由氣動的調節與靜化會感覺到身心通暢，神清氣明。這是很難用言語或者科學方法來說明或驗證，必須經由自我經驗的體驗。就如在《身體的語言》這本著作中，作者在探討何謂「脈搏」時他指出了各個研究「脈搏」的學者所下的定義：「脈搏是自然與醫生溝通的方式 也就是生命的語言」或者「脈搏是動脈中由普遍存在的自然及精神力量所造成的擴張與收縮」...然而「脈搏」到底是什麼，誠如它所說「測量脈搏所需要的測量變化是易於想像但不易感知的。」我所說的「氣能」或許可以藉由脈的六種變化來作一點文字上的補充說明：「盈、虛、靜、動、滑、澀」。在這一次的繪畫過程中，我所體驗到的可以說就是這自體的「氣能」帶動了肢體的運動，讓我身心意全灌注在畫中而與畫作無所分別。「氣能」這個名詞是我給此狀態的稱謂。

栗山茂久著，陳信宏譯（2001）《身體的語言》台北：究竟出版社，頁 25，39，54，42

交的交叉點是無成心的相互接納與相生產生對立的鴻溝消失。

誠如莊子的學說中所強調萬物之變化，不是侷限在有限性與對立性自己意欲的變化中，而是自覺存在與道合一的「自化」(自我體化)的超生觀。人要「自化」才能「虛而待物」就是沒有自己本位的存在才能容納萬物；物物皆由道生，皆平等自由，因此，每一種生命都是可互換無分別的大整體。包括日、月、星、辰等宇宙萬物，無主客之別，每一種生命均完整的表達自己，並依循道而相互擁有。對立價值系統的鴻溝消失了，化解生命之有限性。即「至人無己，神人無功，聖人無名」<sup>11</sup>將人之己、功與名一體化解，而達生命之最高境界。

在自我體化的境界中，兩個圓在一點相交的循環融合下，又從一點相交之處各延伸出兩條往外延伸的兩條線而形成一個更大的 包含了原本的 ，同時也由此無止境的延伸擴張，使原本兩個相交的整體形成無數個相交與重疊的一個大整體。在這個大整體之下自我個體與他者形成可替換的彼此融合狀態，自我可透過他者而形現，他者也透過自我體現；原本的小我與更多、更大的他者相交而延伸擴張形成了無限大的意義。此延伸擴張的動勢是隨境遇的變化而順勢生化，是在一種秩序性的循環中無秩序與方位的擴張重疊，如(圖 2-6)。

一位虛懷若谷不為自己的本位做設定且不為外物所惑的人，他的可變性、靈活性、機動性一定遠超過夜郎自大的人。或者一個容器，時常保持空的狀態而不固著裝載的物類，其可容性 自主性比時常溢滿只裝載一種物類的瓶子大得許多。

撤志之勃，解心之謬，去德之累，達道之塞，...此四六者不盪胸中則正，正則靜，靜則明，明則虛，虛則無為而無不為。<sup>12</sup>

由此可見，當對立價值系統啟動彼此的差異性便產生，萬物一切因此都侷限在計較毫釐之差的界線中。「自動主義」強調掙脫意識面的控制，讓潛意識的靈魂有所出口達到本我的滿足，那是自我分裂與縱慾的表現，讓個體充塞著滿滿糾

---

<sup>10</sup>余秋雨(1990)《藝術創造工程》台北：允晨文化出版，頁 17-19

<sup>11</sup>葉海煙(1990)《莊子的生命哲學》，台北：東大圖書出版，頁 189

<sup>12</sup>同註 3，頁 272



葛的慾望，如那固著溢滿的瓶子。

由產生無限大 此符號的意義來看作品與作者之間的關係，還引申了一個有趣的議題。羅蘭·巴特（Roland Barthes）認為「作者以死」<sup>13</sup>，他認為作品的創作性文本是來自讀者的閱讀後所給出的新的意義。因此透過這樣的機制作品便不斷的接納新的意義而擴充膨脹；這樣的機制也產生了無限延伸的意義。在我看來這是直線單面的延伸，因為作品本身非能動是被動的接收者。而在無限大 的意義中有一個彼此相等的返回作用，也就是作品本身是能動性的主動，在接收的同時也以相等的意義回饋給讀者，由此產生許多 的連結如（圖 2-6）。我所描述的返回作用 作品與作者之間、看或被看、閱讀或被閱讀的關係中，可以用莊周夢蝶在的狀態來比喻：

昔者莊周夢為蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與，不知周也，俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為蝴蝶與，蝴蝶之夢為周與？周與蝴蝶，則必有分矣。此謂之物化。<sup>14</sup>

此兩者的分別只是形象的變幻而已並沒有主客之別，本質上是沒有差異的。

在 此符號的意義下，另外我要談的是關於萬物的獨一性的探討。基本上創作者都在追求自身生命表現的獨一性，豎立出與他人不同之風格，而何謂獨一性呢？獨一性有兩種涵義，其一在人我對立的機制下所產生的有限意義的個體之獨一性；其二就是萬物由道而生又歸於道之唯一的獨一性，也就是「自本自根」的獨一性。萬物原本就有差別象，而此差別象的獨一性是必須在對立的機制中才能產生；因此，萬物必須在意識到自我是自足的獨一性的同時消滅此對立性之有限意義之獨一性，而回歸生命自身的真實與純粹性，也就是由對立到相生而與萬物為一的生命永恆依歸。誠如葉海煙所指：「生命之分別與有限之化解，乃虛生命

---

<sup>13</sup> 羅蘭·巴特提出了作者以死的口號，他認為創造性文本是通過讀者的閱讀使文本不斷產生新的意義，讀者的閱讀對創作性文本具有決定性作用。

李醒塵（1996）《西方美學史教程》台北：淑馨出版，頁 622

<sup>14</sup> 同註 3，頁 67

之自足性與獨立性來進階完成。」<sup>15</sup>

由對立性所產生的獨一性的觀念可從結構主義的語言學中作補充說明。如拉岡（Charles Marie Alfred Lacan）認為：

一個語詞之所以稱為語詞，是源於它與其它語詞的差異。<sup>16</sup>

簡單的說「我」這個字所產生的意義是由於與「你」或者「詞」等之間的差異。依此類推，甲者是相對於乙者的存在才產生意義；「甲」這個字詞對於甲者是無意義的，是為他者的存在，是甲者被動的彰顯自己與他者之不同，也就是甲者必須透過與他者的差異才能彰顯出甲者是不同於乙者或丙者之獨一性。因此在沒有對立性的差異下「甲」這個字詞或者甲者本身均回歸了自體本身之真實性與絕對性，此時的甲以及甲者本身的意義是無限大的。這也就是莊子所指萬物在對立中意識到自己與他者是有限差異的個別，經由心齋、坐忘、去成心的淨化回歸「自本自根」的生命之獨一性，此時生命的狀態便是無限大的延伸達到至人神人的境界。

至人神矣！大澤焚而不能熱，河漢涸而不能寒，疾雷破山風振海而不能驚。

若然者，乘雲氣，騎日月，而游乎四海之外。死生無變於已，而況厲害之端乎！<sup>17</sup>

創作者所追求的獨創性是必須回歸到自身生命真實的個體為始終。在此符號中是由兩個個體一點相接，即在表現個體之獨一性，每個個體在消滅了對立性之有限意義時，回歸了自身，並與他者相互聯結而相生產無限大的可能，如圖（2-6）在永無止境的運行中你我不分、生死、是非、禍福、日月星辰...永無分界無限延伸。

---

<sup>15</sup> 同註 11，頁 187

<sup>16</sup> Darian Leader 著，龔卓軍譯（1998）《拉岡 Lacan For Beginners》台北，立緒出版，頁 49

<sup>17</sup> 同註 3，頁 65

## 第二節 「自我體化」 作者與作品之間變化的相生關係

我生長在農村，對於自然節令的變化有深刻的體驗。四季的交替與天地日月瞬息的變化對於賴以土地維生看天吃飯的農人來說是一件很重要的事。農曆年過後必需播種第一期稻作，然後在第二期稻子未採收前也就是中秋節之前趕緊於稻田中撥開稻叢種下菸苗，接下來盡量趕在農曆年前將菸葉採收完成；另外，當稻子收割完成井然有序的鋪曬在院子中，午後的雷雨逼得農人們從田地裏急奔回院子，全家動員將稻米收拾成堆蓋上膠布押上磚塊；有時雨連下了兩三天，悶在裡頭的稻米便開始冒出芽來，落到這樣的景況農人的心血全白費了。

我常覺得農人們總是不停的被這宇宙自然生息的秩序與瞬息變化追趕著，面對這種秩序的恆常與無常人的自主權似乎被剝奪了，生命顯得極其渺小、軟弱與無奈。通常人對於未知的事物有一種莫名的畏懼感，這懼怕感來自於不能經由自己的能力與意識來掌控並從中去預知結果。我對天、地宇宙的循環與生命的變化感到懼怕的原因也來自於此。

有實而無乎處者，宇也。有長而無本剽也，宙也。<sup>18</sup>

有具體的事實，而沒有確實的所在，這就構成空間的宇。有長久的淵源，而沒有開始的根本，這就構成時間的宙。宗宙袁認為宇宙一詞是指：「無界限連續之空間和無終始之時間。換言之，是指整個有秩序、可解釋分析的世界。狹義上說，指物質世界的總體。」<sup>19</sup>宇宙是由萬物所築構而成，並藉由萬物隨著時空秩序的推移所產生的變化來體現宇宙之存在。反過來說宇宙本身是絕對的自在，空間虛實與時間流動的計算以及軌跡的變化對宇宙本身是無意義的，宇宙的意義是藉由萬物的體現才產生了整體之意義。也就是莊子所認為道為宇宙之源，而宇宙即自然，自然是由時間與空間所構成；萬物生於道，道本身即是有無的變化；因此萬物在自然中也不斷在變化，這是宇宙之實像。

---

<sup>18</sup> 同註3，頁271

<sup>19</sup> 宗宙袁（1974）《莊子學說體系闡微》，台北：黎明文化出版，頁26

道無終始，物有死生，不恃其功；一虛一滿，不位乎其形。年不可舉，時不可止；消息盈虛，終者有始。是所以語大義之方，論萬物之理也。物之生也，若驟若馳，無動而不變，無實而不移。合為乎，合不為乎？夫固將自化。」

20

該做什麼，不該做什麼呢？本身將自然的變化。此「自化」即代表了宇宙自然之常道。道生萬物，道因此藉萬物而體現，所以道乃遍面性內存於物，物依循道之軌跡而「自化」。「自化」這就是在上一節已提到的不是侷限在有限性對立性自己意欲的變化中，而是自覺與道合一的自我體化。

先應之以人事，順之以天理，行之以五德，應之以自然，然後調理四時，大和萬物，四時迭起，萬物循生。<sup>21</sup>

莊子從自然變化中體驗出生命的永恆哲學--只要人不要違背自然循環之軌依自然之道運行，則可循循相生而不息，能與道同存而不滅。

我的母親有一套自我的生命觀，她總是說「人在做，天在安排；這世間是有天理的，小心不要越矩了，不然天理不饒啊！人就是太不守本分了，會飛天（飛機）會潛地（潛水艇）擾亂了天理秩序才會引起戰爭，人會因此自食滅亡...」這個觀念乍聽之下好像太宿命了；然而，這是母親觀天象、應其時、順其變從山林到田野一輩子與大自然為生所悟出來的道理，不是空口白話、紙上談兵。其中所隱含的意義誠如莊子所指：

何謂天？何謂人？...牛馬四足是謂天；落馬首，穿牛鼻，是謂人。無以人滅天，無以故滅命，無以得徇名。謹守而物失，是謂反其真。<sup>22</sup>

反其真乃反璞歸真或反歸本真，也就是歸向道之有無循環之常理，順其自體自然之變化，不因為己私己利改變此「自化」的道理。人通常害怕事物的變化而想辦法去改變它；比如當人面臨主權即將喪失的變化而發動戰爭去試圖阻止變化，

---

<sup>20</sup> 同註 3，頁 201

<sup>21</sup> 同上，頁 180，181

<sup>22</sup> 同上，頁 201

然而對於戰爭所帶來的變化卻不能完全掌控，於是再想盡各種改變的方法來改變戰整所帶來的變化；如此不斷的變化 改變 變化 改變...這種改變是為了滿足自我生命的安全感。改變的欲意有兩種：一種是為了維持現狀停止變化而改變，一種是為了使之變化得以產生新意而改變；然而，其原始用意都是一樣的。

超現實主義者馬格利特（Magritte）便是擅用改變 變化 改變 變化...來使物與物之間撞擊出新意。作品 亞哥的戰役（圖 2-7），自然的優雅（圖 2-8），人的權利（圖 2-9）；漂浮的岩石，無法飛行的葉子鳥，像人的欄柱與燃燒的喇叭；這些作品都呈現出一種怪異的特質，這種特質來自於馬格利特拆解了事物與事物之間常態的妥協關係，也就是拆解了必然的因果關係與自然秩序、顛覆了物理的現象，讓物體離開其習慣的領域，與其他物件組合成意料之外的界域；他改變了現實法則讓物件意外的組合，操縱出一個錯誤的真實世界。Suzi Gablik 認為馬格利特繪畫的唯一目的，即是在刻意的打破在常理下所被確定的觀念，解放人的思想，使注意力從經驗中轉移至真正的本性上<sup>23</sup>。如 亞哥的戰役 岩石的重量不見了，與輕盈的雲漂浮在空中；我們看見的不是重、堅硬或下墜的岩石，而是由細微沙礫所凝結出來的東西；反過來看雲與岩石，則是雲與岩石一樣重漂浮在空中，我們感覺到雨水的重量。這兩種差異的物體以同樣的狀態出現在同一個時空時，個別所代表的是什麼或不是什麼已經不重要了，同時也表示可以是什麼也可以不是什麼；對立性與內涵的本質性也消失了，本身的意義因此擴張了。如此一來似乎又回到無限大 這個符號上所指稱的意函上，是對立的相生：岩石（有）（無） 沙礫（有）（無） 雲（有）（無）...

馬格利特希望透過他所操縱出來的錯誤的真實世界，帶給人產生「瞬間的驚慌」<sup>24</sup>；這種瞬間的驚慌就像是人的心靈照相機在瞬間中所凝結出來的永恆，當時的時空被相紙牢牢的框住，所有的物件都被凝結的時空緊密的鑲嵌著。可以說是在 不斷延伸擴張的世界中框住了一小區塊，如（圖 2-10）。

---

<sup>23</sup> Suzi Gablik 著，頂幼榕譯《馬格利特 Magritte》台北：遠流出版，頁 5

<sup>24</sup> 同上，頁 4

莊子面對宇宙無常的變化與自然秩序的強大力量時，以自我隱退、內化、順生的態度融入這個宇宙中，得到永恆相生的人生哲理。而馬格利特面對這股強大的力量時，是採取積極的人為操縱手段來干預這股力量，誠如他所說：「世界對我而言就是一個常識的挑戰。」<sup>25</sup>他透過對真實時界的重新審判以獲取理想主義者的永恆理想。

他們都是在為脆弱的有限生命尋找出口。我也不例外，我從歌頌四季的「秋白寒墨」系列到「假時之飛」（假是真假的假）系列的創作之路，也是在為有限多舛的生命找出口。

小時後常常要在烈日當空下，捲起褲角與母親在泥濘的田地裏拔除即將蔓延開來侵略秧苗的雜草，沒多久我全身上下便被濁泥黑水侵犯得體無完膚；當烈日轉為昏黃映射在腳下的泥地，我與母親便拖泥帶水的往住家園子邊的小水溝清洗，此時褲管上部分的泥水經過半日的曝曬已經乾掉了，僵硬的泥塊必須用力的拍甩才會心甘情不願的被抖弄下來...；這時母親通常都會鄭重其事的告訴我：「下輩子要投胎轉世的時候，一定要挑柔軟的褲管鑽進去，要是鑽進像這樣硬梆梆的褲管，那就是注定要做窮苦人家的歹命子...」還有每當我向母親抱怨除夕夜也要忙著菸作的農事以及大年初二就開工，母親也總是回答：「誰叫你們不挑那種褲管軟軟的鑽！」「人在做，天在看，天在安排，人要懂得守本分，當你碰上了就是要去面對它，別想要用什麼奇巧的方法溜過去，該是你的份總是又會輪到你頭上來的...」在這些生活經驗與母親的人生觀的教誨下，讓我對人們頭頂三尺以上的世界又敬又怕，更加深了對此種莫名力量的主宰者感到懼怕與厭煩。

在「假時之飛」這系列的作品所呈現出來的意義，類似於馬格利特藉由物體與物體之間的撞擊產生能量，也類似馬格利特以矛盾為基礎顛覆人的思想，反映出宇宙無常不確定的天性，也操縱了此變化的不確定性。如作品「假時之飛（一）」（圖 2-11）在創作這系列的作品時，我總是有一個愚蠢的念頭--在我跳起來那一

---

<sup>25</sup> 同上，頁 11

剎那，我就不需要依附在地球上生存，立刻變成一顆星球，從此不必畏懼生死、不在乎無常變化，與天地宇宙並存自我主宰的漂浮在天上。在此件作品中間有一對像是翅膀的物體，就是在這個意念下發展出來的。我以翅膀會飛的屬性來傳達我想擺脫主宰我的力量，但是我卻將如岩石或者樹幹粗糙的表面質感與沉重特性置換掉羽毛的輕巧，讓此會飛的主動性顯得荒謬、無用的漂浮在空中。馬格力特的作品 自然的優雅（圖 2-8）會飛的鳥變成是依賴泥土維生的植物，也是以同樣的手法來表現他對自然常軌的挑戰。另外我直接以漂浮、飛行、重疊等像是宇宙星球所運行的軌跡交織出我對這股強大力量的順從。如作品 嚙天二（圖 2-12）我以宇宙時空運轉的現象來構思，運用流動、漂浮來使物與物之間產生位移，藉由此物體的動態，讓彼此間重疊撞擊出能量，企圖使此能量往外延伸、變化、擴張。每個造型符號本身並沒有特定或固定的指稱意義，他們在宇宙的時空軌道上衍生、變化，彼此是對立的個體，同時也是相生的大整體；我順著畫面物體漂流的方向書寫出 此符號的圖形（圖 2-13），像是自我能量與權利的擴張，將要霸佔整個宇宙。

莊子在 大宗師 此篇說「死生，命也，其有夜旦之常，天也。...皆物知情也。」他認為生死是命，如同黑夜和白天一樣經常在變化，是自然的道理。這是人所不能干預，無法改變的事情，而這些都是萬物固有的情形。這些變化是無窮無盡的，人要修得像聖人一樣游於不得亡失的所在與道共存。還說在這個世界上世俗道德禮儀是不可以違逆的，人以禮、以道德、知識來循順應世事，循應自然之變化而無好惡、異同之別那就是真人的境界了。這是莊子修養的目標，人的智慧是用來隨順時宜的變化而以力使力，不是站在對立的立場做人為的改變。

隨順時宜的變化而改變自我以自我隱退、內化、順生的態度融入這個宇宙中，得到永恆相生哲理；如同本章第一節所談，在自我體化的境界下，此 符號延伸與擴張的動勢是隨境遇的變化而順勢生化，是在一種秩序性的循環中無秩序方位的擴張重疊。

我從生活與創作中體驗對立的相生關係，同時在 的符號中展現我對道之有

無變化之思想。萬物以固定的自然秩序衍生、變化，同時交疊著無常多變、不確定性的特性，不管是變化 改變 變化 改變的不斷循環，或是變化 順生 變化 順生等有與無的相生，所運行出來的軌跡都不是單一的直線，是 此符號的不斷延伸與錯綜複雜所重疊出來的宇宙交織網，呈現出多維多頻的時空，深度與廣度因此不斷擴大延伸，如（圖 2-6）。就如同人本身的意義就是在這些不斷重疊交錯的社會關係中，被指稱與形塑出來的意義；例如在家中我是父母親的女兒同時又是小孩的母親、先生的伴侶，在工作場合我是公司員工，有工作夥伴上司與下屬的關係，...人在整個社會結構的互動中，隨著角色的變化而改變自己的行為與態度來順應這個角色的意義，或者經由變化來改變這個角色的意義。在這些角色的轉換中同樣出現了有與無、實與虛的相生與循環；例如我--實在的主體在小孩面前是母親的角色，主體所裝載的是母親的意義並顯現出母親的情感形像；同時主體將其他主體本身的角色意義如女兒、員工或太太的意義與感情形像隱藏起來將他虛無化；主體多重角色的意義如同對立而相生的他者，主體隨此對立他者的變化而改變，如此不斷的隨指稱的意義的變化而改變，主體的意義與狀態就如此符號的擴充延伸與重疊而成，也如 此符號本身虛與實的換位。



### 第三節 「自覺存在」 作者與作品之間的相生關係是由於自我虛無的過程

《決戰時刻》( THE PATIORT ) 此部電影是以美國獨立戰爭為時代背景，描述 1776 年在南卡羅萊納州一位為了保護自己的親人而反對參戰的父親 ( 馬丁上尉 )，不過後來因為自己的大兒子 ( 佳百列 ) 加入了戰爭的徵召，引來二兒子 ( 湯瑪斯 ) 為了想解救被俘虜的大哥，被英軍當著班傑明·馬丁的面前槍殺了；因為這個事件，讓原本反對戰爭的馬丁上尉積極的帶領著當地奮勇的民兵展開為家為國的戰役。在影片中有一段情節是這樣：州內正在舉行是否參與爭取美國獨立的戰役之會議，馬丁上尉在眾人期待的目光下說出反對戰爭的觀點。此時此刻班傑明·馬丁正處於兩難的焦慮中，當他決定反戰，則他便成為了不愛國的懦者；但是如果贊成參戰，則他將因此可能喪失了親人...後來由於兒子被殺讓班傑明·馬丁發狂的展開對抗活動，使得原本讓他擔心憂慮的事情果真的在自己的家園中爆發開來。

若你是班傑明·馬丁，你會如何處理所面臨的焦慮呢？

在這種焦慮的抉擇中，沙特認為，一般社會道德的價值體系是無法提供人成為判斷準則的。因此，此時只有自覺的自我意識，超越此現實狀態，而作出一種「自欺的相信」滿足自我的需求，並化解目前的窘境。在他的觀點中，人很容易在生活遇到困難的時候，試圖運用自己的心境去改變客觀的世界。例如，我們很想與友人相聚，但又無法見面時，我們的心理就會力圖改變與朋友分隔的狀況，而暫時滿足自己的願望。<sup>26</sup>人善於運用唯獨人擁有之想像力，把自己虛無化、劃在事物之外，而自我隱退、掩蓋。即沙特所稱之「向虛無彼岸自我隱退」。

虛無化就是超越於一切事物存在的現狀，在想像界中，越過物與自我本體之實在性，無視其存在，而達到一種不受外力左右的意識存在，也就是以虛無性存在。是由否定到肯定的存在相信。虛無在否定、自欺的過程中，呈現了沙特對生

---

<sup>26</sup>高宣揚主編 (1999)《存在主義》，台北：遠流出版，頁 227

命之否定與消極作用。

此虛無化的過程是人透過自由意識的反思作用<sup>27</sup>，選擇了自己認為最理想的方式並投入其中。沙特認為人存在之所以有意義的產生，是由於人自由意識的活動對於存在的自身所給出的意義。也就是存在主義者高倡「存在先於本質」的觀點。如果你是律師，並不是你一生下來就具有律師的本質，而是在你存在之後，你有了律師的思想行為。所以是自己決定自己做律師而成為律師並為成為律師負責；然而今天的律師也可能變成明天的他者。人存在意義的本質就是這樣一個不斷在否定與肯定的創造活動；就如沙特所說：「人是意圖讓自己成為什麼的一連串行動而已，他是構成這些行動的組合，組織這一整套的關係。」<sup>28</sup>人必須隨時意識到自己的存在，當人毫無意識自己存在時，那人生便充滿了荒謬。在這個觀念下也反映了一種積極的超越行為。

莊子人生哲學，同樣也是自我自覺虛無化的意識作用。莊子認為生命有限是由於死與生的對立性所產生，人在化解這個對立性的差異後，才能與萬物合一。而生命之分別與有限性之化解，必須透過生命自覺自足之獨立性來完成；也就是說每個個體都保有自足完整之獨立性，才能在平等的關係下彼此相通、相生並與道化合；誠如我在第一節裏所談的無限大 此符號的相生意義。生命個體之有限

---

<sup>27</sup>沙特在《存在與虛無》中如此說：意識的特徵就在於存在的減壓。我們實際上不能把它定義為一種自我的重合。我可以說這張桌子完完全全是這張桌子。但我對我的信仰，我不能侷限於說它是信仰：我的信仰是（對）信仰（的）意識。…反思的注視改變了它所指向的的意識的事實。…任何反思的首要條件就是反思前的我思。誠然，這個我思沒有設置對象，它還是在意識之內。…他同反思的我思是對立的，因此，它從一開始就具有為見證人而存在的純粹特性，儘管意識為之存在的見證人就是意識本身。<sup>27</sup>

如：我看見一隻貓，此時的「我看見」是未經反省的意識，是一個有關於貓的意識。而當我感覺到我看見一隻貓，此時「我感覺『我看到』」自我自覺的人格特質出現了，此時的『我看見』是被外劃為對象，成為意識反思對象與見證人。此時意識的反思作用將外在的事物與自我連接起來。在這之中也道出了沙特所認為的自我不是意識的掌控者，而是意識的對象，意識就像風一樣自由自在，因此虛無就是意識的特質。

尚·保羅·沙特（Jean-Paul.Sartre）著，陳宣良等譯，杜小真校（2000）《存在與虛無》，台北：

貓頭鷹出版，頁 93

<sup>28</sup>陳鼓應編（1999）《存在主義》，台北：台灣商務印書館，頁 314

性與獨立性在人我對立的差異下同時產生；因此，在自覺自我是獨一性的存在個體的同時，將此有限之獨一性否定掉，也就是將此有限之獨立的實在個體虛無化，隱退到一切事物之外，以虛無之精神性存在，重回真實個體，以人自覺之智慧將人的本位從法、禮、道德、以及宇宙無常變化、自然秩序的道體運行下虛無化，隨順其禮法而行並與之具存，來達到真人的修養目標。這也就是沙特所認為，人藉由惟獨人所擁有的自由意識去選擇自己之所是的超越思想。

這是莊子有無有無辯證下的積極意義，是否定曾經受到肯定的事物，再以此否定來成就理想之最大肯定。沙特將自己虛無化，隱退在事物之外，並不是要捨掉這個我，而是經由這樣的意識狀態的虛無性存在來證明生命存在的意義，使之與荒謬不具意義的物區隔開來。他與莊子同樣以否定來獲得理想中絕對的我。

對我來說創作的過程也是自我虛無化作用的結果。在進行創作的時候，我將由社會關係重疊出來的意義下的我，外化於當下的我，像是解下戰袍與利器，赤坦的隱退到當下自認真實的情境來面對作品中的我；此時的我隨順氣能的流動由作品本身形現，作品同時也由我形現，互為相生、互為一體；就如我在第一節所談的「畫面的痕跡是由畫作本身自生而來」，是物我兩忘的體驗。簡單的說：當人專心一致的投入在某一件事物上時，其精、氣、心、神聚合便是達到物我兩忘的境界；此時周邊所發生的事，完全不被感知，人的形神已融入在所投入的情境裏。我想這是人常有的經驗。也可以說，人經由意識的虛無性自在的遊歷在情境中，由於這個作用人成為什麼的可能性變大了，或者根本不是什麼也不重要了，因為隨順著境遇的變化而變化順生。這種以虛無性存在的生命型態，可說是莊子超越萬物實體自然變化的物理現象，朝向精、氣、心、神聚合的神人境界。如同葉海煙分析莊子在《逍遙遊》此篇的各種生命角色：植物、動物、人物（包括神話人物），他認為：

生命的層級越高，生命的角色便越繁複，生命的事態便越離奇...他之所以塑造「神人」，便是企圖將「人」精神化，把「純精神之人」當作是生命的最

高指標。<sup>29</sup>

「純精神之人」即同於道之無形、無象、無始無終，藉由萬物形現。

沙特認為虛無是「自覺存在」的特性，人是透過虛無的反思來呈現意義。因此，人必須在當下不斷的承接反思的意義並拋下意義，然後再承接新的意義...隨時間的流逝推陳出新，同時保持自我處於匱乏與虛無的狀態；藉由這樣超越的過程隨時證明自己存在的意義。存在主義者一致的看法「上帝已死」、「存在先於本質」，即是人首先存在著而後經由意識的運作「自覺存在」為自身「自體存在」給出意義；因此，自覺存在最大的慾望在回歸自體存在達到人存在的圓滿狀態。但是沙特認為，一旦自覺存在與自體存在結合成穩定的物的狀態時，自覺存在便失去了自由狀態的虛無性，無法再提供意義給自身，於是生命便落入了荒謬毫無意義，這一切回歸自我的過程是一種無用的努力。如趙雅博所說：「人的組織正是一個悖理的矛盾，這一個過程是一個企圖，是企向一個無意義的受苦...」<sup>30</sup>

沙特的哲學思想主要在喚醒生命個體自由自覺的憂患意識，他不斷的思考自己要成為什麼，於是才有成為什麼的行為並為此負責。莊子的生命哲學思想同樣的在喚醒人生命自覺的存在感受，不過莊子在達到虛無性質的純精神之人時，不意欲自己成為什麼或不是什麼，於是生命本身的意義便無限擴充。

沙特所追求的目標是一個不斷滑動、流失的不安定狀態，不安與焦慮、荒謬與虛無乃無時不刻在自我存在中出現；人只要存在，便是注定是這樣一個命運。這個觀念的提出，給足了人們在無力面對這個紛擾的世界時一個虛無、無意義生命的正當理由。焦慮、荒謬、虛無成了生命存在性質的代言。如沙特所認為，人在生活遇到困難無力去改變外在客觀的世界時，人所能做的便是在心境上改變自己和外界的關係，向虛無的彼岸自我隱退。尤其是人在不如意、挫折、失敗的時候更容易去找理由來安慰自己讓自己暫時脫離此境遇。

此符號的意義即是虛無化的過程與結果。主體將自己的形神虛無化投射到

---

<sup>29</sup> 同註 11，頁 186

<sup>30</sup> 趙雅博（1984）《認識沙特》，台北：台灣商務印書館出版，頁 22

他者而顯現，他者的形象與意義同時也被置換到主體上，此兩者是對立又是相生，彼此是虛與實的置換與重疊，誠如本章第二節所談，主體多重角色的意義如同對立而相生的他者，主體隨此對立他者的變化而改變，如此不斷的隨指稱的意義的變化而改變，主體的意義與狀態就如 此符號的擴充延伸與重疊而成，也如此符號本身虛與實的換位並由此推演形成無限大的可能。

自我虛無化作用之所以產生意義是由於「自欺的相信」的精神作用；因此，虛無化對我而言，可以說是一種回歸自我與創作的手段與目的。在 假時之飛 此系列的作品，我將自我從社會關係的現實層面隱退至作品中所霸佔的宇宙，以虛無遊歷其中，自欺的相信在當中所發展出來的 此符號的意義下可以延伸、擴充生命的無限意義。自我就在自我虛無化中顯現在作品的真實中，客觀實在的世界與自我被外劃在作品之外；此狀態的真實與虛擬之間的重疊關係與位換，就像是馬格利特的作品 傍晚的跡象（圖 2-15）裏，從擬真的平面空間的畫面真實上再割開的另一個虛擬的真實；或者 傍晚墜落（圖 2-16）中玻璃窗戶外面的真實景象跟隨著玻璃的碎劣而掉落到屋內的地板上，原本透過玻璃窗遠望的外界真實，在此碎劣的玻璃圖像上變成了一幅平面的繪畫圖像，使此狀態形成了真假莫變，虛實重疊的世界。

### 第三章 空間、造型與「黑」之意義

在平面繪畫的創作上，空間與造型通常是創作者會刻意去經營與鋪陳的部分；空間的意義對我來說一直是隱藏自我軀體與心靈的處所，而造型的捏塑與意涵像是被供奉的神像，被期望具有某種能量；在本章乃依此方向來探討我的創作。另外，在創作上一直慣用黑色，以致黑色以不同的角色出現在我的每一件作品中，在此我透過個人的成長經驗嘗試去挖掘其慣性的心理作用。

#### 第一節 空間之意義

我們要切記，所有的文化中都有這種「另一個」世界存在。中古時代的基督教徒有但丁描寫的靈魂世界，...澳洲原住民有夢境之靈的世界。...我只是要強調：多層次真實乃是自人類文明之始就有的東西。<sup>31</sup>

回顧我成長的過程以及作品所呈現的空間，似乎都與這另一個真實之心靈世界息息相關。在此，便從經常尋求空間躲避的成長經驗中來窺探創作的心靈空間。

在我的成長過程裏，從有記憶以來，每當夜晚來臨吃過晚飯之際，母親與姊姊們便開始收拾家中物品，從碗筷到上學用的書包，舉凡有可能被輕易的拿來摔擲的東西，都要小心地藏匿，然後趕緊躲入臥房，聚精會神的防衛酒醉的父親歸來後即將掀起的狂風暴雨。這種現象持續了近二十幾年之久。另外，記得在六歲左右，我生了一場大病，足足在床上躺了兩三個星期，當時床頭的上方向下45度角斜掛著一面大鏡子，我常頭暈目眩的往上觀看，屋內的景致被倒掛在鏡中晃動著，當時覺得很害怕懷疑自己會不會從鏡子的影像中滑落下去；久而久之，我反而喜歡對著鏡中倒置的空間一邊擺弄屋內的物品一邊幻想著如果我住在鏡子裡面的話一定很有趣。因此，尋求空間躲避，隔絕現實成了我的慣性。

在求學的階段裡，我常喜歡陪著母親依不同的節令祭拜天地諸神，並聽著母親敘述一些民間傳說的故事，尤其愛聽相關於「天」故事，比如天上都住著長生不老的神仙，會施法術來去自如，這些都是主宰人類的命運與大自然生息的天

---

<sup>31</sup>同註1，頁198

神...等。我從母親的思考邏輯中來定位天是一種遙不可及，充滿希望與神聖力量不可違逆的地方。於是「天」對於我來說是又敬又怕，成了我幻想與心靈寄託的空間。

從小到大，只要遇到困難或不愉快的事，甚至愉快的事，我都習慣性的尋求空間躲避，走入這個幻想的空間，把事件留在這裡然後再走出來。後來演變成習慣在現實生活空間中找尋一個空白的容身之處，這個空白處，要能足夠能裝載肉體與心靈釋放；或許是一個小角落、一張椅子、一個靠墊，或者是一個空瓶子，也可能是一道陽光。

1991年 在生活中找一些白 系列作品（圖 3-1）（圖 3-2）（圖 3-3），是我開始將現實生活中尋找的空白容身之處，轉移到畫面上；此時對於空間的需求，像是白色的無染與可容性，因此，我直接在畫面上空出了大片的白色。直到大約 1992 年底開始，我對平面繪畫的空間經營有了大的轉變，我開始在畫面中營造三度空間的擬像世界。

在平面繪畫的空間思考中，首先，我回到對「天」的遐想。主要原因來自兒時母親對於「天」的概念，這個概念是我刻意保留下來的，就像我對於空白空間的需求一般，一直留置在心靈的空缺處，它的一半是屬於我母親的。另外，是來自閱讀經驗。

在中古世紀時期東方或西方人對於未知的宇宙天際，通常都寄予萬物存有的依據，是形上學本體的概念，天被形塑出來的是純粹、至善完美的境界。中國古代對於天的看法：天是相對於人賴以生存的地而存在，是自然本體形而上學的依據。於是有天理、天道、天心、天性、天氣，的形而上學的範疇，相對應於形而下的人欲、人道、人心、稟性、形氣。在這形上與形下學相對之下，天自然的被賦予各種各樣不同的涵義，與人之間形成相對、相關或變化的；天成了具有人格的主宰者。這是由於天的無際、無常、神秘而不可探究，使人們對天產生了許多想像，並賦予天與人相似的情感、意志等，也就是有意識，有人格性質的人格神。天經過異化，超越人與自然的力量，成為人與自然的主宰者。這就是說人反過來

要服從、遵守自己塑造的人格神。也就是人化之天，此天的性格逐漸脫離人，而成為人的異在力量，人把自己能力所不能及與所幻想的能量加諸於人格神的身上；因此，天是無所不知、無所不能、神妙莫測的神靈。人於是把自然生息與個人禍福、家族或國家的興衰等，歸結為天是否給予祚祐。

另外，天是自然而然。也就是我在第一章第二節裏提到的莊子對於天的看法：「何謂天？何謂人？...牛馬四足是謂天；落馬首，穿牛鼻，是謂人。無以人滅天，無以故滅命，無以得徇名。謹守而物失，是謂反其真。」天是自然本性如牛馬有四足，人必須去除人為並化解對立的衝突，達到「形全精復，與天為一」的至人、真人境界狀態。<sup>32</sup>

從「人化之天」的概念裡可發現，不僅是古代甚至是現代，這對於天的敬畏與祚祐的神力是歷久不衰。我母親對天的理解當然也來自於此；因之，在我心中保留的也是如此的遐想。所不同的是在研讀莊子的哲學後，天與我的距離拉近了，我可以「形全精復，與天為一」。這便直接的影響我在創作時對於畫面空間的經營。我把日常習慣找尋的躲避空間縮影至繪畫創作中，其原因有二，一是我不用再躲避父親的酒亂咆嘯，有形的遮蔽物被掀開了。二是在適應不良的社會洪流中，感到到處都是透明體無可遮掩與躲藏，很可怕！自然的我從創作中去找尋靈魂的居所。

「天」的無際、神秘以及給人的敬畏是很利於營造出自我思維中的獨特世界。我在 1993 年後在創作中開始發展「嚙天」、「假時之飛」（假是真假的假）這個系列的作品。此時，我把天的位置挪至我視覺的平行點，是可觸可及來去自如，乃期望達到反性歸真或復歸於樸的至人、真人境界。

作品「嚙天一」（圖 3-4）此件作品並沒有刻意營造出空間的深度，空間呈現的方式是來自每個符號間交疊出來的間隙，是近距離的把玩品嚙天的滋味，不具神聖莫測的氛圍。也可以說是如我生活習慣中所找尋的空白處，如小角落、靠墊

---

<sup>32</sup> 張立文主編（1996）《天》，台北：七略出版，頁 6-12



或一道陽光一般的親近。不過畫面的左方有一樣不安往上翻飛的物體，帶出了另一個空間的暗喻。作品「假時之飛一」（圖 2-11）這件作品則在同視點的位置上與我拉開距離，除了符號交疊的間隙並營造出多維的空間，中間主體背景的深度與右側區塊蟄伏的黑洞，加上上方符號重疊出的浮游空間，有一種向內外霸佔勢力的態勢，不僅止於近距離的自然親近，還隱藏了對此空間距離的恐懼與猜疑。這時參雜了童年對於天的敬畏與遐想。

另外如作品「宇風」系列（圖 3-5）（圖 3-6）「逢常」（圖 3-7）「假時的寧靜」（假是真假的假）（圖 3-8）「踽踽獨我」（圖 3-9）「逆向生活」（圖 3-10）等此系列作品，對於畫面中的空間營造與心靈的需求，大致上不離 1993 後所發展出來的「嚐天」、「假時之飛」系列作品意境。

按基督教文化下的中古時代觀念，上帝即是空間結構的基本原理：祂的臨在使宇宙的固有動向朝上，罪惡則是向下的固有拉力。根據這個邏輯，天堂必定再宇宙之「頂」，地獄當居宇宙之「底」。<sup>33</sup>

基督教文化下的中古世紀對於天與地對立的觀點，與中國古代天是自然的形上學本體或天地萬物存有的依據，是哲學意義的形上學思想頗相近。這種形上學的二元性反映在當時的宇宙哲學中，有了天上空間與人世空間的基本區分。天界是永恆不朽的，有如人的靈魂，而存在地球的領域之內是會腐朽的、會變的，有如人的肉體。因此，中古時期的西方文化一直把心靈空間安排在天體界的恆星之上。

根據馬格力特·魏特罕（Margaret Wertheim）的觀點，但丁在《神曲》中所描繪的靈魂空間三國度恰好符合了中古宇宙的大致結構。但丁認為天堂是純靈質的境界，代表了靈魂空間的完美典型，對於此空間是不能用言語來描述的。它用靈魂是發光體的光來比喻神恩，並認為光是天堂獨有的特徵。因此，但丁的天堂是超自然的。當時畫家喬托也抱持相同的看法，認為在描繪天堂時，畫家可以用完

---

<sup>33</sup> 同註 1，頁 47

全不同的風格來表達，因為天堂是不同於物質世界的另一種真實，不需要運用立體逼真的繪畫技巧來畫上帝的國。

在作品「嚐天一」、「假時之飛一」...等系列作品中(圖 3-4)(圖 2-11)，幾乎每張畫面的底部都出現象徵地平線的區塊，明顯區隔出上下的方位。在此朝兩種方向來探究：其一是由成長經驗來理解。從小所習慣尋找的躲藏空間，一直是有形的遮蔽物，是可靠的；勢必不會脫離地心引力的牽引與生存在土地上的依賴，這種習慣持續了30幾年之久。還有在我七、八歲的時候母親告訴我有一位父親的朋友，只有四個兒子，想要領我當他們家的女兒(我母親共生了5個女兒，我最小，父親的朋友本來要領養四姐，但在父母親都不願意的情況下拖了好幾年，姊姊逐漸長大，於是目標轉向我。)這位叔叔常常到我家來看我寫作業，老是不停的誇獎我字寫得真漂亮。一直到我結婚之前我還會向母親提起這件事，如果我被那個叔叔領養的話，現在不知道會怎麼樣...。這個生命的小插曲成為我對另一個不同命運的我的幻想空間。很自然的，在把此躲藏的空間投入繪畫創作時，便潛意識的出現這塊地平線，顯示我仍舊依賴一種有形可靠的空間來存放靈魂。

另外，是從形而上學的靈肉二元性來理解。我希望靈肉並存，在純靈質的天上空間釋放靈魂洗滌心靈，再回歸肉體時又能穩定自如的乘載。也可從莊子的觀點來理解：天是自然而然的，人的最大慾望在於達到「形全精復，與天為一」的狀態。表示天可擴充至無限大，也可藏納在胸壑中。

然而，再仔細想，此時對於空間的詮釋，仍脫離不了二元性質的看法，如中古時期的觀念，天是神聖與不朽，而地是有限會腐朽的。同時也是對於「人化之天」的敬畏與遐想。因此，在這些作品的畫面中之上方都巧合的安排了一股往上衝的力量，以表我對上天不朽的敬畏與希望的寄託，這樣一來，我又回到由母親所架構的天的概念。

馬格力特·魏特罕認為網際網路已成為實驗自我結構與重構的社會實驗室。透過「共識妄想」全世界的人都可以到這裡來集體的創造它們想像的另外的世界

和經驗。這種共識妄想的集體心靈舞台以及個人多層自我的真實的需求，與原始思維中集體潛意識與集體表象的物我互滲律很相近；也就是說「人化之天」此天的象徵性意義如同榮格（Carl G. Jung）所指的「集體表象」是源自於太古時期人們的夢和創造性的幻想，在無意間自發性的表現<sup>34</sup>；天的意義是經由人所擬化出來的，就如在前言中所提到的「多層次真實乃是自人類文明之始就有的東西」。

在我藝專畢業後的第一個工作中，一位在公司擔任清潔工作的阿婆，在無意中向我訴說她個人的人生遭遇，其中最有意思的情節是她描述了在台灣光復那一天清晨所發生的事。她說：「她每天都在天將破曉之前到附近的溪邊提水，當天她一出門，便看見東邊的山頭上有一團黑亮黑亮的雲霧，剎那間，一條金光閃閃的龍從雲霧間迅速的跑了出來，有幾十丈長...天亮後聽說有人在西邊的天際看見一條蛇，村民們便鼓譟著說天庭同時顯龍出蛇，就表示太平日已來臨，結果毫不虛假，當天下午，便傳來台灣光復的好消息。」她又為我敘述她所看見的「開天門」；她說：「...東邊的天際金碧輝煌...供桌上有兩束青色的花插在飾有蓮花邊的白色花瓶，另有兩支正勃勃然著的大蠟燭，桌下圍著繡有精細龍鳳的桌裙...看見開天門是可以求願的...。」後來我把她的經歷寫成了一篇名為「阿市嫂」的短篇小說...

從阿市嫂的親身經歷來看，她對於天庭的認知是來自於人類自古以來對於天的創造性幻想所形塑出來的情境，同時也可以說是她個人的期望與信仰所致；在她看見龍或開天門的那一刻，以及後來在為我敘述她的經歷的時候，這之間所相隔的時空已經不見了，我與她以及太古的人們的心靈與精神同時在這個意義下的天上相交、同織出共同的天國聖城。

從古至今，人類對於天國聖城的崇拜與需求一直存在。天國的意義在於超越肉體的侷限與罪惡，人到了天國就可像天使一樣愉悅不朽。亦即是靈肉合一的進入天國。馬格力特·魏特罕指出，現在的網路信徒一樣渴望超越肉體的侷限，超

---

<sup>34</sup>卡爾·榮格著，龔卓軍譯（1999）《人及其象徵》，台北：立緒文化出版，頁 43

越束縛與死亡。而且透過網路烏托邦的想像，人可以在塵世中建構出自己的天國聖城。

這種在塵世中築構起自己的天國聖城的需求，對於我或阿市嫂而言都是相近而且存在；尤其對我而言，似乎從小就存在，如臥房的堡壘，鏡中倒置的異想空間，對天的遐想與心靈的投射，以及所有成長過程的空白空間等。都意味著些許天國聖城的概念，差別在於這些空間容納的是短暫肉體寄放或靈魂釋放的處所，它不被期待具有永恆不朽的意義。這一層意義包含了上一段所探究的創作空間。

不過，在「嗜天二」（圖 2-12）、「假時之飛一」（圖 2-11）系列，以及「死亡與存在」（圖 3-11）、「零度祭司」（圖 3-12）、「靈之異化」（圖 3-13）我對這些作品的空間需求，隱含了天國聖城的神聖與不朽的期待。如作品「假時之飛二」象徵地平線的區塊不見了，我把自我的位置往天上升，然後在空中霸佔一個領域並將自己的靈肉丟擲進去，在裡頭自由的與其他的零肉或者星球交錯撞擊出無止境的能量，就像網路信徒一樣築起自己新的天國聖城。

為什麼會有這樣的轉變，其原因來自對現世無常多變的現象感到極度的不安，以及面臨父母親接連往生，對生死交替產生了無比的恐懼。因此，常態性永恆存在的心靈空間的需求自然而生。在作死亡與存在這系列作品時，我經常夢見母親的軀骸僵直的漂浮在空中，無所是從，於是我企圖霸佔更多的天上空間供我以及母親的靈肉憩息。因此，在這件作品中我以同樣的符號，不斷延展的往四方擴散。談到這裡，有一點值得懷疑的是，既然是靈肉永恆居所的天國聖城，應該要顯示出可屏障的宮牆較合理，然而，我的思維並非如此，我希望此空間是無所不在，隨心可得，是移動性的多維空間；就如網際網路的空間是存在一個游離交錯的人的神靈虛擬世界；也是我所認為「此符號所象徵的意義」。

從心靈空間的軌跡到「天」、「天」與「地」的心靈空間以及網路的心靈空間，這一脈的分析，我對自我心靈空間的寄託一直把它高掛在捉摸不定敬畏神秘的天上空間。我屏除科學分析下的空間觀點，是與我習慣逃避躲藏的習性有關，這習性當然是來自根深蒂固的成長經驗，一方面是因為恐懼而躲避，一方面是因為逃

避而瑟縮，另一方面是為了要跳脫現境，在心靈中築起一個海市蜃樓自娛的躲藏。就如沙特所說是一種「自欺的相信」、「向虛無的彼岸自我隱退」。

## 第二節 造型的象徵意義

藝術是人類情感符號的創造<sup>35</sup>。

蘇珊·朗格 (Susanne k.Langer) 認為藝術創造是人藉由想像力和情感符號，創造出現存世界所沒有新的「有意味的形式」，來表現人類的普遍情感。人類情感符號指的就是藝術創造的類別如繪畫、雕塑、建築、音樂、舞蹈等。以人類的符號這個系統來談，蘇珊·朗格與卡希爾 (Ernst Canirer) 的看法是一致的：符號活動顯示出人與動物本質上的區別；人透過符號創造了語言、神話、藝術、宗教等，構成了人類全部文化。<sup>36</sup>恩斯特卡希爾在《人論》此本著作中認為應該把人定義為「符號動物」(animal symbolicum)，唯有如此，人才能表明他的獨特之處，通向文化之路。<sup>37</sup>不過恩斯特·卡希爾也指出，人對於外界刺激的應對，被符號思考的複雜過程打斷與延緩了；相對於有機體直接迅速的反應，是一種自然秩序的倒轉。<sup>38</sup>

符號系統的運作，可說是人類文明的表徵；但是由於符號本身所指稱的意義與實際事物之間永遠有一個間隙或落差存在，人在利用文字來思考時，必須要銜接這個間隙；在這過程中，人類大腦的運作是在進行符號與物件的比對，符號與符號以及物件的連接，純屬於一種抽象思維。對於一般動物而言，乃是透過天生具有的技能，以直接具體的行動反映出空間物件給予的刺激。人類在文明之初，也是與一般動物一樣；原始人類通常有類似於一般動物天生的求生能力，比如對

---

<sup>35</sup> 同註 13，頁 590

<sup>36</sup> 同上，頁 585

<sup>37</sup> 恩斯特·卡希爾 (Ernst Canirer) 著，甘陽譯《人論》台北，桂冠圖書，頁 39

<sup>38</sup> 恩斯特·卡希爾以烏克威爾的生物學原理來說明人與有機體的相同點。他認為每一種生命都是完善的符合於他所賴以生存的環境。這些生命體都各有一套察覺之網 (Merketg) 和一套作用之網 (Wirknetg)，一套感受器系統 (receptor system) 和一套效應器系統 (effector system) 生命靠這兩組系統緊密的交互作用，來對外界的刺激產生反應；烏克威爾稱之為「功能圈」。由人類所統轄的動物或有機體能在非經驗、非學習下，依賴此功能圈直接的對於所生活的空間與外界的刺激，做出迅速的反應，而且有很正確的空間距離感與方位感。例如一隻剛破殼而出的小雞，就能知道自己的方位並啄食地上的穀粒。而人類在這兩種系統的運作外，還創造了符號系統，使人的生命在一個符號系統的思想宇宙之中；在這超出有機生命的界限之下，人類本性似乎是退化非改善。但是，人類只能接受生活在符號的想像之中。

同上，頁 36-37，64--65

於周圍環境有敏銳的空間知覺，其中每一個微小物體的變化都能察覺，或者在極惡劣的環境中找到他的道路。恩斯特·卡希爾認為原始人以直接的實際需要來感受這個空間，是充滿著具體的個人與社會情感的行動空間。可以說原始人是與環境物件直接對話，不需透過符號的轉述。路先·列維—布留爾（Lucien levy-Bruhl）認為原始人的思維是被「集體表象」<sup>39</sup>之「神秘的」<sup>40</sup>屬性所包圍。天、雲、風、江與河，樹木石頭，以及由人製造出來的物品或部落的圖騰...等，都由不同的神秘血源來劃定這些表象的意義。例如，自古以來中國人對於偶像的崇拜和靈物崇拜的基礎，就是來自此集體表象的物我互滲思維。寺廟裡具有實體的雕像和家中所掛的畫像...等，這些擬仿出來寫實的物象，與真實或虛構出來的存在物之物質與精神都是同一的，雕像或畫像是原型的靈魂之寓所，同時也是原型本身。相信在現代仍有許多家庭在家中供奉各種神明；在我家中供奉著觀世音菩薩，母親早晚都會上香奉茶並供上水果點心，她總是告誡我們要尊敬觀世音菩薩，不可在廳堂上喧嚷，彷彿真實的觀世音菩薩隨時都臨在家中修行並關照我們。這是傳統的集體表象給這些肖像與原型知覺，兩者都是等同真實的存在彼此的神秘屬性中；母親與我在祭拜的儀式下融入社會集體表象的思維。母親對於相片總是特別的珍藏，其中一個原因是，她認為相片中的影像與真實的人是相等的；因此，不可撕毀或焚燒相片，若如此做的話會給此人帶來厄運，或者此人將可能遭受到如相片一樣的遭遇。路先·列維—布留爾認為這是原始人思維的定律——物我互滲的「互滲律」<sup>41</sup>。原始人認為一個人有兩個甚至五個或多個靈魂，每個靈魂代表人的某

---

<sup>39</sup> 路先·列維—布留爾在《原始思維》的著作中指出，「表象」是人的意識對於客體所認識的現象。每個表象的體認都會些許的涉及個人情感的愛好；原始人對於客體現象的智力活動便是摻合了此情感運動（如恐懼、希望、宗教恐怖與人的共同本質）的因素，客體表象被這些因素塗染和浸潤，有了主客不分的神秘屬性。個體的情感活動通過社會各種儀式的考驗，成為社會集體中自覺的一員。「集體表象」就是這些社會成員們對於存在物的感知所組成的部分。

同註2，頁33-49

<sup>40</sup> 「神秘的」是知覺對於力量、影響或者行動等所不能分辨和覺察的部分，但是這些是實在而且被信仰著。同上，頁35

<sup>41</sup> 「互滲律」意指物與我在精神與本質上的相互影響作用。也就是人從肖像那裡可以得到如同從原型那裡得到一樣的東西；同時也可以通過對肖像的影響反過來影響原型。這是一種附有感情的想像，透過接觸、轉移、感應、遠距離作用...等，使物我互滲，兩者的關係如同自然界中事件和現象的因果關係，但是，很重要的一點，這之間並不具有邏輯的性質，路先·列維—布留爾稱

一層次的部分，也同時等同於真實的個體；如掌管肉體的靈魂、留在頭髮的靈魂、附身在附近一顆樹上或野獸上的靈魂等。這種互滲律的認同，使原始人相信自己能擁有如野獸般的勇猛或如同樹木穩實如父的權威。像台灣的泰雅族相信他們的祖先是蛇，他們都是由蛇生，在他們的日常使用的器具或宗族部落的圖騰都刻化有蛇的造型，在他們看到這些圖案造型時，他們能感受蛇的象徵意義與神秘的力量在保護著族人。原始人的思考是感情與行動直接融合這些物件的集體表象，是平面的圖騰、也是實體的一隻野獸或者一處空間的位置。這些意義的彰顯仍是由物件本身與情感行動凝結出來的，「也就是把現象世界和意蘊世界有機地統一起來。」<sup>42</sup>可以說原始人以互滲律的作用來與未知不可捉摸的自然力量進行溝通，也以此方式進行人與人之間的互動。這種情感的互動，不具有符號的距離與抽象性，像是由許多物件、表象交錯重疊出來的意義。這意義會經由個人或集體社會情感的參與而消長。

從原始人的互滲律作用來談蘇珊·朗格所認為「藝術是人類情感符號的創造」的觀點，或許更貼近藝術的創造本質。原始人以心靈情感與週遭的事物互動，並藉由客體的特質彼此互為顯現其神秘屬性，開創出個人與社會團體的靈魂圖騰。藝術創作者以雷同的方式假事物的本質來顯露它的情感與理念，此時被創作者所選擇利用的物件、事件、空間場景、色彩、技法...。等除了本體的特質外，還包藏了創作者的情感與個人特殊的精神價值；兩者相互滲透互為顯現。此關係我引述卡爾·榮格（Carl G. Jung）主編的著作《人及其象徵》的一段話來作補充說明：

藝術家們像鍊金術士一樣，...他們把他們心靈的一部分投射到物質或無生命的事物之中，藉此，「神秘的生氣」（mysterious animation）就被灌注到這些事物當中...。<sup>43</sup>

---

之為「原邏輯」。因為原始人所服從的是物我互滲的神秘屬性，無視思維上的矛盾性，也忽視物與物之間的對立性，自然界中的物理現對他們來說是不存在的。

同上，頁 75-78

<sup>42</sup>余秋雨認為「本體象徵」是把現象世界和意蘊世界有機地統一起來，這是內外統一的象徵，是一種更深刻、複雜而難以駕奴的象徵。同註 10，頁 246

<sup>43</sup>榮格在本著作中也認同路先·列維—布留爾「互滲律」「神秘參與」（mystical participation）的觀



互滲律的作用可以說也是主客對立的相生關係，主體將自身的性質投射到他者身上，他者的形象與性質返回主體，成為主體的意義；反之，他者在主體的投射下附有主體之意涵。

在本文第一章的第一節中我提出一個發問：「在遠古時代人類的生活與大自然有緊密的平等相生關係，或許當時的人類真的能與萬物溝通，而這種溝通的能力是人類的天賦；由於人類不斷的精進，文明的結果讓人與大自然的緊密關係拉開了，人也因此失去了這種與萬物為一的本能；我相信人有很多本能待自我的性靈去誘發它。」在這裡藉由原始人的思維方式來回答這個發問。

1992 年開始我在作品中刻意創造一些造型，如作品 心.尋（圖 3-14），假時的寧靜（假是真假的假）（圖 3-8）。在進行此系列作品時，我即是從這個發問去尋找答案。

在我高中之前，我與四姐常常必須與母親跨越過屋後那一大片梯田，爬上小山坡，小心翼翼的走過簡易的獨木橋，進入在每天放學回來的路上都要正眼仔細的端詳它的虎頭山；我們到那裡撿土灶要使用的燃料--枯樹枝，通常母親與姊姊都很賣力的在收集材火，然後紮捆成六捆，每一捆的造型都不一樣很有趣。此時我總喜歡四處搜尋一些特別造型的樹葉、枯枝或石頭，或者觀察幾棵造型長得有趣的樹木，此時母親總要告誡我不要亂跑、不要亂撿、不要觸怒了山神。我把撿回來的東西像在造景一樣擺置在大家共用的書桌上，不過隔天便會被母親一掃而空。我也喜歡跟隨母親到小溪洗衣服，因為我們要穿過樹木與雜草叢生的斜坡，才能到達小溪邊，走這一段路像在探險一樣有趣又害怕，到了小溪裏除了摸魚抓蝦，我還會尋找浸泡在水裏一種軟質岩塊，將他敲碎混合一些水，就成了黏土，通常我會捏出個三、四種不同造型的動物或亂七八糟的造型的東西，帶回家將他曬乾後與石頭、樹枝、雜物等擺置在書桌上...。一直到現在我仍舊喜歡觀察這些自然變化中的小東西。

---

點。同註 34，頁 322

家中所賴以維生的植物是菸草，菸草的種植與製造過程很繁複。首先播種種子栽培菸苗、種植菸苗，等菸草長成近一個成人的高度時就可採收，採收起來的葉子必須一片一片整齊的穿架在竹竿上，然後吊掛在菸間燃燒材火烘乾，烘乾後的葉片不能馬上從竹竿上拆解下來，必須讓它在空氣中吸進一些濕氣，才不會讓葉片稍微被碰觸就裂碎掉；但是這些菸葉在拆解、分等級、修剪、綑綁、包裝的過程中，還是有許多的菸葉莖葉分家，葉子通常碎破了，而莖脈雖然會斷裂，但是仍可撿拾一些較長的部分來加以包裝。我與弟弟常要負責撿拾這些莖脈（我們稱之菸骨頭）。有一次我突發奇想，應該用小蟲子來撿這些藏在雜亂草堆中的菸骨頭，於是我找來小蟲子，好不容易夾起枯乾的菸骨頭，我左看右瞧，菸骨頭的上方有個洞，是為了要烘乾它才在這個地方用針線穿串起來，這造型很好看，類似我的作品 踽踽獨我（圖 3-9）畫面左方一支長長的造型。當時天真的覺得，不知山神會不會生氣，我們把他掌管的植物弄成這樣…。

我與母親以真誠的人格貼近所賴以維生的自然世界，用原邏輯思考的情感來感受這些自然現象；很自然的我作品中的造型根源於我這些習慣與喜好，作品與我之間就類似於原始人與物件之間的互滲關係。如同卡爾·榮格（Carl G.Jung）認為：

個體本來就可能對他人或物件興起潛意識的認同。<sup>44</sup>

我從自然世界之山、植物、石頭、貝殼、土塊...等自然的物件來找尋作品中的精靈，如作品 逆向生活之後（圖 3-15），逢常（圖 3-7），嚙天（一）（圖 3-4）...等飛行的種子，或者 假時的寧靜（圖 3-8）倒掛的樹，我在這些造型上賦予自我的認同，如同原始人有多個靈魂附身在不同的物件上，彼此沉浸在互滲的神秘屬性中。在我作品中的造型，每個不同的造型並沒有明確的代表意義，這些造型的意義會隨著我的情感變化而變化，也會跟隨與不同人或環境產生變化，我與他之間或者他人與他之間都是存在互滲律的情感中，也是我在本文第

---

<sup>44</sup> 同上，頁 7

一章所提的 此符號的相生狀態。不過在本文中我要針對兩個造型來多做一些文字上的訴說。

在本文第一章第二節中我提到：「我在創作這系列的作品時，我總是有一個愚蠢的念頭--在我跳起來那一剎那，我就不需要依附在地球上生存，立刻變成一顆星球，從此不必畏懼生死、不在乎無常變化，與天地宇宙並存自我主宰的漂浮在天上。」我常常想著，要是我有一對翅膀那該多好，如作品 假時之飛（一）（圖 2-11）中間有一對像是翅膀的物體就這樣發展出來。想要飛的慾望主要來自想要與冥冥之中主宰我的那股力量並駕齊驅 這種心態就像沙特所說的人擅用自覺的自我意識超越現實的客觀世界，暫時滿足自己的需求。我從翅膀會飛的屬性來傳達我的慾望，不過這些翅膀所呈現的似乎並不具有輕巧羽毛的特質，反而是如岩石或者樹幹的粗糙與沉重，如作品 假時之飛（一）（圖 2-11），假時之飛（二）（圖 3-16）。這沉重欲墜的飛行，顯現出無用的荒謬性，此時飛的意義轉變成矛盾、諷刺的意味，荒謬、沉重的翅膀反過來嘲笑我的一廂情願。

另外要提出來探討的是像種子的核狀造型。首先從種子這個意義來談，前一段我提到了菸草的種植過程是由播種菸草種子開始，經過菸苗培養...等，當菸草長大成熟時，父親會選出幾棵長得較壯碩的菸草，培植它開花結果，以利明年菸苗的播種。這是植物生長與死亡的輪迴。記得在菸草種子播種時，必須要小心的照料，首先在還未冒芽之前必須給足水分，並在土壤表層鋪蓋一層稻草，除了保濕即在避免鳥來啄食以及大雨的沖刷；當它冒出牙時，則輕巧的拿開稻草，改用透氣棉紗布蓋房子讓它住，防止大雨與烈日的侵蝕與灼傷，還有預防蛾蟲的啃咬與動物的踐踏...。種子代表了生長的希望，它的命運是被期待而無法掌握的。當土壤、水、陽光...等都給得恰到好處時，那麼種子發芽生長的機率就高了很多，反之則不然。除了菸草種子的播種，我也會跟隨母親依不同節令播種不同蔬菜，我最喜歡觀察種子剛冒出芽來然後挺起彎曲的嫩莖，表示種子已從泥地理甦醒探向天際，這個現象一直帶給我莫名的喜悅。後來養成喜歡收集不同植物的種子，還有直到現在我仍會在自己的庭院播種植物的種子，雖然常常失敗...

我膜拜種子所蘊藏的生命能量，如同原始初民膜拜天的神秘力量、膜拜老虎、獅子的勇猛。它在我的作品中包藏了我的許多想望。

在作品中種子形狀的物體通常是漂浮在空中的狀態，原因有兩個，其一是想飛、想霸佔天際宇宙的慾望，這個部分我在本文的第一章第二節以及談論作品的空間意義的時候已探討過。其二是油麻菜子命--女人的命運。應該是在我念藝專的時候，我看了一部電影叫做「油麻菜子」，印象中此部電影是在探討女人嫁雞隨雞，嫁狗隨狗的宿命觀。看完這部電影我生平第一次思考自己是個女人的問題。記得當時我從台北回南投草屯，主要就是要問我母親關於身為女人的事；我問母親：要是女人沒有嫁人的話怎麼辦？母親說那就當老姑婆了，死的時候不能與親生父母親歸列在宗祠裏...。常聽人說女人的命就是油麻菜子命，或者像無根的浮萍，直到當時我才恍然大悟是什麼意思。女人的命像油麻菜子隨風飄散，幸運的話著地生根，不然煙消雲散，真是可悲！

作品中的種子造型不是被風帶著走就是沉重的漂浮著，如作品 嚙天二（圖 2-12），嚙天一（圖 3-4），宇風一（圖 3-5），宇風二（圖 3-6），逢常（圖 3-7），踽踽獨我（圖 3-9），逆向生活（圖 3-10），逆向生活之後（圖 3-15），像刺一樣的尖銳（圖 3-17）這些種子包裹著我的希望也顯現出我身為女人的無依無根。無依的孤獨者，另一方面來自我從高中時就離家在外求學；由於家境與父親極力反對我唸書的關係，讓我在缺乏精神與金錢的後援下，孤獨的在外求生求學，常常覺得莫名的沮喪...如作品 踽踽獨我（圖 3-9），此件作品是我從 1995 年初開始著手，一直到 1996 年下旬才完成。此件作品很貼切的表達出我的境遇與心靈感受；整張畫面呈現一種孤寂、冷漠異化的氣氛，圖右方黑色塊狀有點像一隻低頭不語的孤鳥，無用的，搖搖下墜的往前苦行在焦黑的山林上；在背後似乎有許多莫名的事物蠢蠢而動，漂浮不安、忽明忽暗重疊在空中；然而在這無言寂寞的孤鳥前，飄來一個好像含有許多種子的豆莢，這似乎象徵了一種靜默的希望，但是，它是枯燥的的漂浮在空中，不知能否落地生根？

進研究所後，在創作「生之謬」這系列作品時，我將種子造型放大，如 死

亡與存在（圖 3-11），此造型放大在約 200 x60 公分的畫面上，（圖 3-11）。此造型被放大後呈現出不同的感覺。

核狀物造型一直象徵著性的意義。我想是此造型像女性的陰核，許多創作者以此象徵意義來表現屬於女性的部分，也以此象徵來表現性暗示、性慾望。不過以種子的本質來看，她具有子宮生育的象徵；像子宮孕育生命、像母體包裹著子宮，層層的包藏與保護顯現出母性特徵，這些都屬於女性。

母親因為醫師誤診，讓膽結石阻塞了膽汁排放，導致肝與腎臟功能受損，延誤了膽結石的開刀良機。母親由於腎臟衰竭使身體腫脹不堪，讓原本豐腴的體態顯得更加臃腫巨大，望著母親巨大的身軀躺在病床上，對於小孩才剛滿月的我，越發的感受到母性的婉約包容、接納、溫暖可靠、安全、耐性與韌性，還有母親一輩子任勞任怨哺喂她的七個孩子；這些母性特質從母親充滿皺折的皮膚表層噴張出來，皮膚經由此力量的張力飽漲欲劣。在死亡與存在這件作品的造型隱含了母性包容等象徵，也顯露出我渴望被包複的渴望，如子宮內的胎兒、襁褓中的嬰孩。

有些觀者覺得我的作品具有性暗示與慾望，或者陽具崇拜，尤其是 死亡與存在（圖 3-11），零度祭司（圖 3-12）此兩件作品。我不否認也不承認，對於我與作品本身來說那是一種可能。

### 第三節 「黑」之象徵意義

小學五年級時，在二姐的支助下，我開始補習。住家離補習的地點大約五、六公里，對於當時的年紀來說是一趟很遠的行程；況且我都是自己騎著腳踏車單獨前往。這趟行程首先必須經過大約 1 公里的「石頭路」，然後右轉中埔公路...共有五個很費力氣的陡坡。這條石頭路是住家往外連接唯一的道路，這條路有大約二分之一的路是沿著小山坡開鑿出來的，一邊是陡高的山牆，一邊是突然落陷的懸崖。在這路段中最可怕的是由茂密的樹林所支撐出來的山洞，林間斜坡上有幾處歷史久遠的墳塚，其中有一個字跡模糊風化的石碑就立在路邊；聽父親以及鄰居說曾有人在此處見鬼了！讓我每次經過這個路段倍加的毛骨悚然！更慘的是這裡是個爬坡！補習的時間通常在五點半到七點，因此下課後天色已完全進入伸手不見五指的黑暗，每次從公路上爬坡上來，要左轉進入這條崎嶇陰森的小路時，我總要鼓足勇氣，使勁的踩著腳踏車，目不轉睛的往前衝，腳踏車加上動力電磁燈的負荷已倍感吃力，又碰上大小石頭亂滾的路面...。每次我總覺得我被迎面撲過來的黑拍打得乒乓作響，又被團團湧上來的黑追趕著；有時候燈壞了，我更是繃緊神經在這漫漫的黑暗中奮力的亂竄，更慘的是腳踏車突然壞了，我就得拖著它狂奔！

好不容易快到家時，我必須放慢腳步，小心翼翼的將腳踏車隨意的靠在大門邊的小樹叢，然後隔著大門與家門中間一大塊連接著庭院的菜圃，遠望家中微量的燈光，豎起耳朵，聽聽看父親是否正在酒亂咆嘯；倘若有，我就繞到整個園子的西方，找到我們家狗狗常出入的洞洞鑽進去，跨過小水溝再穿過一片荔枝林，從廚房後門躡手躡腳的進入，翻找可果腹的食物，胡亂盥洗後，在媽媽的掩護下溜進房間。假若行跡敗露，那就慘了，一陣暴雨狂風便在這寂靜深沉的暗夜裡喧嚷開來。

對於黑夜的兒時經歷，我在「秋白寒墨」這個系列的作品中，將它與四季的變化結合成單純的回憶；如作品 兒時記憶（圖 3-18），此畫面中間有一列漂浮

的火車正牽拖著陰暗的黑掩蓋白色的天真 以及 1991 年創作的 發現一件事 (圖 3-19), 發現一件事 畫面中一隻正在向前奔跑的黑貓, 從右邊的天際躍進畫面, 像在追趕某個東西, 同時又被本身的黑追趕著, 帶一些晦澀不明的幽默, 空白處一些類似小孩子玩遊戲所留下來的痕跡, 與黑貓節奏性的彼此呼應。黑貓與黑, 暗示了詭譎神秘不可捉摸, 與詼諧的白形成曖昧的對比。

被黑暗追趕的窘狀, 在我藝專畢業三年左右住在山上那段時間也時常上演。當時我沒有自己的交通工具, 若錯過公車, 我就得獨自在夜裡「爬山」回家。黑總是在我生命的成長中不停的追趕我、吞噬我, 它總是帶來不可預測的驚恐。當黑夜來臨, 我覺得自己變得荒誕而渺小, 黑像密實的牆擠壓著我的自由。

黑這個色系反映在人類共通的情感上有許多象徵意義, 比如它屬於無光的夜晚, 代表了身心靈憩息的超脫境界、能量的儲存所, 是靜止的狀態, 因此也代表了死亡、陰間、絕望、悲哀或罪惡, 大多表徵了人類內心的恐懼心理。中國的陰陽五行學說把黑色象徵成酷寒的北方, 意喻人在寒冬中吃苦耐勞的意志力。秦始皇採用黑色來當作軍人的制服, 魏晉南北朝冕服章的規定「山龍純青, 華蟲純黃, 宗彝純黑, 藻純白, 火純赤。」<sup>45</sup>都引用了黑色之嚴肅剛正的象徵。這些都是人類的自然情感與社會情感賦予色彩的情感認同, 在這個共同情感的認同下, 色彩本身便具有非符號性質的情感表徵意義, 在社會上帶有傳播的記號作用。藝術創作者對於色彩媒體, 通常期望它的魅力能代為傳遞人類彼此間不可言喻的內容。

色彩的象徵意義來自人對於色彩的聯想<sup>46</sup>, 如同我們由森林聯想綠色, 由綠色聯想草地; 中國人由紅色聯想婚慶喜事等。色彩的聯想由於個人的心理情感、生活經驗與外在客觀條件民族、文化、性別等關係, 產生多面變化的情感屬性, 這些情感屬性有某部分是屬於人類普遍共同的範圍; 有部分是純屬於個人的。同

---

<sup>45</sup>陳夏生主編 (1986)《中華五千年文物集刊 服飾篇下冊》台北: 中華五千年文物集刊編輯委員會印行, 頁 422

<sup>46</sup> 色彩的聯想是根據接近法則( Law of Contiguity ), 類似法則( Law of Similarity ), 相對法則( Law of Opposition ), 因果法則 ( Law of Causality ) 等而再現的。而這些色彩的聯想久而久之, 似乎固定了他們專屬的表情, 這種深入心理的記號式表情, 逐漸地建立起他們各自的象徵地位, 於是原來的色彩, 慢慢能代表並表示抽象而無形的主觀觀念, 這叫做色彩的象徵

樣一個顏色對於不同的個體所引起的色彩心理反映，會有不同的色情感產生。<sup>47</sup> 色情感的發生主要來自人對於事物直覺的感知，是個體身歷性的印象。經由多次或反覆不斷的體驗，決定了影像的印象，給予色彩心理不易更動的特質。<sup>48</sup>

黑在我的生命中代表了未知與不安的恐懼，分別來自可怕的父親噬酒後可能引起的暴亂與走夜路的經驗。另外是來自我對於影子的體驗。小學時台視於週一至週五晚上六點半播放「寶馬王子」的卡通影片；有一次的劇情是這樣的，有一隻專門吃人的影子的怪獸吃掉了許多人的影子，影子被吃掉的人不久將面臨死亡，這些人面臨即將到來的死亡驚恐的呼喊著；最後寶馬王子殺掉怪獸，影子被怪獸吐了出來，迅速的與本體連接起來。事後我問母親，如果影子不見了人會怎麼樣？母親隨意的答說：那就是人已經死了。我接著問，可是晚上看不到影子？母親說：晚上是睡覺的時間<sup>49</sup>。還有在奶奶過世入殮的時候，母親告訴我們當棺木要蓋上那一刻，所有的人都要後退遠離棺木，避免影子被棺材蓋住了；若不慎被蓋住影子，那此人的健康與運氣將大大的受損。從那時候開始，我與弟弟分別留意彼此的影子，深怕自己的影子會突然不見了。這個記憶與習慣，在藝專的時候我以像機拍攝一系列關於影子的主題，如（圖 3-20），（圖 3-21）同時也將對於影子的情感創作一些作品，如 日記 1（圖 3-22），日記 2（圖 3-23），日記 3（圖 3-24），等。影子對於我來說是生命存在的象徵；它總是尾隨並聯接著我的個體，是忠誠沉默的陪伴者；也像我極力想要甩開卻揮之不去的心理陰影，像鬼魅一樣死命的糾纏著我。「黑」像影子神秘不語、變化多端卻又不著痕跡，是奉行命令的使者。它在我的作品中所扮演的有時是主體的烘托者如 日記 1（圖 3-22），有時是細細碎碎的告密者，如作品 紀念 1（圖 3-25），也像凝結的複雜

---

林書堯（1986）《色彩認識論》台北：三民書局，頁 150

<sup>47</sup> 到達色感情階段，稱之為情緒，如神秘、悲傷、熱情的色彩等，色彩的審美活動就此展開。也就是達到了色彩意志表現的階段，色彩的象徵，即色彩的記號性意義得以發揮，達到色彩深層心理的境界。同上，頁 152

<sup>48</sup> 同上，頁 153

<sup>49</sup> 西非的原始住民也非常害怕自己的影子消失；他們認為晚上的時候最安全，因為所有的影子都在大神的影子裏休息並儲存著新的能量。我想母親的意思大概是這個概念。這是人賦予影子知覺，是我在本文的上一節所指的「互滲律」。同註 3，頁 51



情緒苦無出口，如 逆向生活的矛盾（圖 3-26）也像影子一樣忠誠的陪伴者如 假時之飛 此系列的作品。

黑對於我來說也隱含了我對於死亡的懼怕。小學六年級時，有一天放學回來，在大門外望見家中廳堂上的神明像全被白布遮蓋住了；進門後，發現右邊的地上躺著從頭到腳被草蓆覆蓋著的奶奶。每次從廚房出來要到房間時，我都會看見奶奶斑白的頭髮，有一些散亂的髮絲會在我經過的時候飄動著，我害怕奶奶會突然間起來而不是人。在奶奶的喪事法會上，圍繞著棺木四周掛滿了十八層地獄的圖像，喝望魂湯、過奈何橋、上刀山下油鍋、割舌、挖腸，青面獠牙的牛頭馬面，其貌不揚目光噴火的黑面閻羅王<sup>50</sup>...。畫面空間的安排與事件的鋪陳，很像波希（Bosh）樂園 第三聯幅描繪地獄的景象，充滿荒誕、詭譎；令人身歷其境得毛骨悚然！

國中一年級，二嬸腦中風過世，讓我再一次面對死亡。應該是當年冬天除夕的清晨，父親在天亮的時候在客廳向母親訴說他剛從墳場回來...。大概內容是父親在半夜時被剛去世一週朋友的父親帶到墳場去，這位去世的叔公主要是希望父親能代為傳達他在陰間的太太所住的房子已年久失修不能居住，父親說他看見叔公婆在大雨中蹲在家門口...。我看著父親那雙靴子沾滿了墳場才有的紅土，腦海不斷浮現十八層地獄的圖像。父親的經歷不管是夢遊或真實，都像是在向我印證另一個未知的世界的存在；這個世界是黑暗的世界，像無所不在的神秘空間，對於它我除了感到莫名的恐懼外還是恐懼。

我對黑的色情感是如此交織錯疊在我的作品中，它像 假時之飛（一）（圖 2-10）裏那一塊往深處探究、往外延伸詭譎的「黑」蟄伏在我每一件作品中。

1999 年，2000 年，我的母親與父親相繼過世。至親的死亡，讓我去正視死亡；死亡是人生命的荒謬性，像錯愕的驚嘆號！赤身袒胸的攤在眾人的目光下，卻沒有人能夠給予驗明正身。段德智在《死亡哲學》這本著作導論的第一個議題

---

<sup>50</sup> 我三姐給我父親的錯號叫做閻羅王，看到這個圖像後我終於很貼切的明白是什麼意思。

即是「死是一個我們不能猜的迷」<sup>51</sup>。

段德智認為原始死亡觀對於死亡的看法，不是生命的絕對終結；死亡本身具有可逆轉性或再生性<sup>52</sup>。莊子的人生哲學把死看做是生的源頭，死是在為生作準備，生由死而來，死生相生。他從道的神人思想為生與死的對立找到一個和諧的互動狀態。他認為生與死為兩個互相補充的要素，兩者屬於同一個範疇，生與死都會帶來快樂，生是為了要得道，如他認為得道的人可以保有身體與精神的完整，並成為真正的人。得道之人便無所謂生死之憂，人的生命是氣的聚集現象，氣聚人為活物，氣散則人成為死物；死生相生，何所懼？

我們可以從莊子面對於妻子的死亡的態度看出這樣的觀念。「莊子的妻子過世，他的朋友去看他，見他在擊盆唱歌，覺得很怪異，並斥責他太寡情，而莊子回答說，妻子剛死的時候，我與大家一樣感到哀傷，但後來想到她原本是無生命、無形體、無氣息在混沌內；後來才進化到有形、有氣、有生命，現在氣絕死了，只是復歸原狀，與四時運轉一樣，在宇宙中息...所以不應為此悲傷。」

莊子對於生與死的觀念，與原始死亡觀有所差異。原始死亡觀基本上是對死亡的終極否定<sup>53</sup>；路先·列維·布留爾《原始思維》指出，英國哥倫比亞的土人相信人有四個靈魂，主要的靈魂像侏儒一樣，其他的靈魂是它的影子；人在死後，主要的靈魂到西方去生活，其他的影子變成鬼，回到死者生前常活動的地方，繼續像死者生前那樣活動<sup>54</sup>。莊子認為生死同源，得道的人便能體認死生變化本來就是自然變化的現象，不必畏懼死亡；這是豁達的人生觀。

沙特對於死亡的看法可以說與莊子的觀點完全相反。沙特對死亡的看法，可以說是從辯證海德格而來。他認為海德格將死亡規定為此在的最本己的可能性，亦是生命的另一面同屬於人的現象；此觀點他並不接受。他認為死永遠不是自覺存在固有的可能性，而是一個偶然的事實。因此死亡是不可等待的，無可預測的

---

<sup>51</sup> 段德智（1999）《死亡哲學》，湖北：湖北人民出版社，導論標題

<sup>52</sup> 同上，頁 30-31

<sup>53</sup> 同上，頁 30

<sup>54</sup> 同註 4，頁 84

(不同於犯罪被判刑者); 是由外降臨到人身上, 偶然而荒謬的事實。

因為, 凡是等待必有結果, 而死亡本身便是把賦予意義的自覺存在消滅了。通常, 自覺存在給出意義, 讓人等待自己將要變成什麼, 而有什麼等待的結果。而死亡首先就是對自覺存在的一切等待的否定。因為死亡, 我們將不在自覺存在而成為自體存在, 死亡成了人存在最終價值的荒謬性了。也就是死亡成了作為自己可能的摧毀者, 把生命的全部意義取消了。

沙特看待死亡是一種與自覺存在絕對對立的存在, 是回歸到存在物本身, 與莊子看待生等同死的觀點完全相反。莊子的生死循環觀較接近海德格的觀點, 將死亡納入生命本體的最基本; 是人生命的另一面的表現, 是生命系列的過程, 也就表示在此系列中回收了作為終點的死亡。沙特並不同意這樣的觀點, 因為, 這樣死亡已不是生命的另外一面, 死成了人的現象, 仍然是生命, 死也就逆向成了生命的意義。<sup>55</sup>

段德智認為死亡哲學的演進, 是跟隨社會意識的變遷而呈現了「死亡的詫異」, 「死亡的渴望」, 「死亡的漠視」和「死亡的直面」四個具有質的差異性的階段。<sup>56</sup> 沙特與海德格都以人存在為基礎來探討死亡, 是積極的態度來正視死亡; 屬於死亡哲學的第四階段。莊子將死亡看做是自然演化的現象, 人隨順自然變化而變化, 似乎是歸類於人最原始對於死亡的看法「死亡的詫異」。

奶奶、母親、父親過世的時候, 在頭七的法會上都要舉行一個儀式, 燃燒死者在陰間所要使用的紙錢, 以及死者生前的衣物 (包括一些常使用的日用品, 梳子、飾品... 收音機等, 尤其是死者生前極喜愛的東西); 還有也會燃燒紙做的樓房、車子、傭人等。在舉行這個儀式時, 所有的親人必須手牽手或者拉著繩子圍成一個圓圈, 一邊叫喊著死者的名字請他來領收財物, 一邊用木棒拍打地上, 以

---

<sup>55</sup> 同註 51, 頁 313-324

<sup>56</sup> 段德智認為: 「死亡的詫異」指人類用自然的眼光來審視死亡, 重點在討論死亡的本性, 如死亡終極性的是與非, 靈魂的存在與否, 人生的有限與無限性。「死亡的渴望」人用宗教或神的眼光來看待死亡, 把死亡看做是實現永生與回歸到神中的必要途徑, 因而把對死後天國生活的渴望轉嫁到死亡的渴望上。「死亡的漠視」人用人的眼光看待死亡, 視「熱戀生存, 厭惡死亡」為人的天性, 把死亡看做與人生毫無關係的自然事件, 對死亡採取漠視的態度。「死亡的直面」把死

防範野鬼的搶奪。這是民間流傳已久的儀式，儀式的意義來自人對於死亡的認知，認為死者的另一個無形的生命會在不同的時空存活著。這個觀念即是路先·列維·布留爾所探討的原始人的思維定律「互滲律」的作用，使人相信死亡之後的另一個真實的世界。這個由「互滲律」的作用所虛構出來的世界，如同馬格力特·魏特罕在《空間地圖》所談論的觀念，人透過「共識妄想」所築起來的虛幻世界。不過路先·列維·布留爾認為原始人本來就是沒有真實與虛幻世界的差別，真實個體與靈魂、生與死都共同存在一個實體的實在世界，都是在同一種自然的知覺作用。對於我來說，在參與這個法會的儀式中，我相信有兩個實體的世界，一個是在自然的法則下可觸及的世界，另一個是不可捉摸靈魂的精神世界。這個看法就是段德智在論說原始死亡觀的觀念：「死亡不是生命絕對的終結，是超個體不死的靈魂」。

記得在父親頭七的儀式上，我與親人們燒了紙做的樓房與賓士轎車外加傭人，姊姊在燃燒這些物品的時候大聲的對父親說：「爸！今天燒樓房轎車給你，你要記得請媽回來住喔！」隔天晚上，我夢見母親紅光滿面笑嘻嘻的在迎接前來恭賀新居落成的客人，在她身後擺滿了請客的粉紅色桌椅，桌子上有一碗一碗熱騰騰的紅湯圓！這個夢可能是所謂「日有所思，夜有所夢。」但是我寧願相信那是另一個真實。這又是「自欺的相信」，我藉由這樣的心理作用來安撫自我的喪親之痛。

在母親入殮之前，我跪臥在母親身旁與我母親永別的擁抱，親吻了母親冰冷的臉頰；死亡，是冰冷的黑！

作品 死亡與存在（圖 3-11），此件作品，是以 7 件 200 x60 公分的方式組合而成，每兩件之間以 15-20 公分的間格隔開，此空隙的空間是希望他呈現陷落的狀態；這似乎數不盡的長卵體，漂浮在無重力的空中，不知會繼續飄像何方。我以深淺不同的黑來呈現疏離、詭異、孤寂、冰涼失溫的狀態。不像 假時之

飛 系列的作品，是具有溫度的希望表現。在創作這系列作品時，我常夢見母親的軀體僵直的漂浮在空中，讓我聯想到卡夫卡在《蛻變》中筆下的推銷員 Gregor Samsa，他在一天早晨醒來，發現自己變成了一條大蟲；他無法與外界溝通，他的親人也不理會他，他連最內曾的保護也沒有了，最後他在孤寂無援中死去。在畫面中，這一個個失重的卵形體，包裹著推銷員的異化與疏離，在無所關護與被理解的無援中循環異化與疏離的悲哀。

美國新具像代表畫家之一蘇珊·羅森伯格 (Susan Rothenburg) 的作品 黃金時刻 (圖 3-27) 她用散漫粗糙的筆觸構成整張畫面，畫中的人頭幾乎要消失在灰黑色的背景中，呈現出「虛實間的存在張力」<sup>57</sup>，蠢動不明的黑與人詭異訕笑的表情都讓人感到慌張而不知所措。這裡的黑同樣呈現了疏離、詭異、孤寂、冰涼失溫的意境。

黑這個色系是許多創作者喜愛的顏色，因為他無光、沉默常在作品中扮演烘托者的角色，並與不同造型與色彩的搭配呈現出許多不同的意義。在蘇珊·羅森伯格 黃金時刻 此件作品，黑與人物是等同份量的意義，藉此呈現虛實莫變的存在張力。死亡與存在 中黑雖然被卵形體包裹住，由於它的漂浮、能動性與衍生性，使得黑也隨之擴散開來，在卵形體不斷繁衍與至密的重疊下，卵形體的造型便被多層次的黑掩蓋掉了，呈現出由黑重疊出來虛實莫變的存在空間。

「黑」像影子一樣跟隨著我，我對黑的複雜情感也像影子一樣忠誠的跟隨在我的創作中；黑之於作品，像光從四十五度角處打在主體身上，勾勒出主體立體的線條。影子多變虛無的性質，就像我對於黑焦慮不安的複雜情緒，令人厭煩的出現在每一件作品中。

---

<sup>57</sup>高千惠 (2000)《百年世界美術圖象》，台北：藝術家出版，頁 176

## 第四章 材質與創作發展的脈絡

我喜歡自己釘製一些簡單的家具，這種自己動手作顯示出獨一無二的私人特性，如同我在創作時，喜歡用木板裁製畫板或者找尋不同的物質調製繪畫材料；因此，在創作上材質的使用與不同材質所顯現的質感與肌理無形中成為作品意涵上頗具份量的部分。在本章節即從不同材質的使用與質感肌理的呈現來進一步窺探自己的秘密。

### 第一節 質感與肌理

當人在欣賞一幅畫的時候，通常都是先被色彩與造型所吸引，然後慢慢發現其意涵或者作者所留下的筆觸痕跡。質感肌理是創作者的自我顯現而不易被察覺的部分，我想這是因為此部分是極為私密個人化的複雜情感，連創作者本人都難以釐清自我迷戀、固著（obsession）的部分。

維.康.德克賽絲（Victoria Combalia Dexeus）認為創作者擅於利用物質表面的質感給予「幻覺再現、質感的位換、或者真實客體的再現。」<sup>58</sup>來傳達作者的情感。像十九世紀法國寫實主義藝術家居斯塔夫.庫爾貝（Gustave Courbet）他在畫作中直接呈現物體表皮的質感如粗糙、細緻光華或者透明與光澤。還有也是擅於利用質感表面的肌理紋路來傳達創作意念的創作者，抽象藝術家蘇拉吉（Soulages Pierr）他在 1970 年所發展出來「肌裏與光」這個系列的作品，他堆疊黑色的顏料梳理出秩序性的皺折，像水面上的波紋逐漸往外震動，然後消失彼岸，當彼岸的風吹過來，波紋的震動便又朝對岸延伸過去。這些秩序性的質感肌理，也像是黑色的紙或布經由人為所摺疊出來的皺折，或者海水在退潮時在沙灘上所留下的紋路，隨著光線的變化反映出時空變化多端的氛圍，黑便在肌理紋路與時空的互動中，產生了附有生命消長的氣息。這就是質感的位換所產生的質感本身的生命語彙。以下我試圖從這個部分來探究一些創作的情感與發展。

---

<sup>58</sup> 南符斌譯，Victoria Combalia Dexeus 著（1995）《達比埃斯 Tapies》，台北：錦繡文化出版，頁

我在「秋白寒墨」這個系列就開始在畫面上製造許多不同的肌理。康丁斯基認為，色彩與造型的和諧都必須建立在心靈的需要上。他比喻色彩與造型是鍵、眼睛是鎚心、靈是琴絃。創作者便是那隻依需要敲鍵而引起心靈變化的手<sup>59</sup>。例如黃色正三角形的黃，由於三角形尖銳的角，讓人感覺得黃色顯得更活躍、積極；若同樣的黃色塗在圓形上，那麼黃色具有擴散、延伸的作用。創作者依循自我的情感需求來選擇造型與色彩，使選擇的結果恰如其分的傳達出心靈的訊息。在我的作品中，質感或肌理本身的表現也是相同的作用。

為何在我的作品中質感或肌理的呈現與形色有等同的份量？主要來自自我對所生長的這塊土地又愛又恨的情感，以及參與父親蓋房子的經驗。

小學三年級的時候，父親親自蓋了一棟房子，從設計到施工都是由父親一手包辦。房子的主要建材是土塊與泥漿，每一塊土塊大約的尺寸是長 35 公分、寬 22 公分、高 12 公分，土塊與土塊之間是靠泥漿黏合，父親在土牆面上鋪抹上一層水泥，讓人看起來不像是土塊厝。（圖 4-1~4-3）這棟房子有四房兩廳，房子中間有採光的天井。這棟房子最特別的是天花板、窗戶、前庭以及大門的兩支石柱。父親就像藝術家在創作作品一樣在蓋這棟房子，他以石頭鑲嵌在窗框的左右兩邊，並用水泥雕塑出鱗片似的裝飾造型，（圖 4-4~4-5），在前庭上也有兩支由鱗片圖樣所雕塑而成的石柱（圖 4-6）。前庭的地上有許多不同顏色的碎玻璃片嵌在水泥地上，當陽光從東、西方斜射過來，閃閃發亮的玻璃真是漂亮。在前庭的上方，父親用石灰粉以及不同顏色的色粉隨意的塗鴉，像抽象畫一樣。在建造房子的時候，常有一個泥土圍成的泥水湖，我喜歡將旁邊的泥土推弄進去，看著它逐漸陷落在泥水中，或者取出泥水在地上與石頭一起玩弄。在國中一年級時，父親於屋後加蓋一間儲藏室，材質是磚塊與水泥，我與弟弟必須幫忙搬磚塊或遞磚塊給父親，有時也幫忙攪和水泥；我們常趁著父親不注意的時候拿著工具（抹刀）學他「蓋房子」。

---

<sup>59</sup>康丁斯基著，吳瑪俐譯（1995）《藝術家的精神性》，台北：藝術家出版，頁 45-52

父親塗抹土牆的痕跡（圖 4-7）與所做的這些裝飾，都不是精雕細琢，是隨意而粗糙，像極了泥土經過雨水的沖刷或者人為的作弄所產生的自然痕跡。每次看著像鱗片的層疊造型，都讓我聯想到那延綿不斷的小土堆--在種菸苗之前，必須先在田裡用鋤頭秩序性的挖鑿出一小塊小土坵，於是一排一排列序的小土坵構成了整片田野的景象；我不知道父親在做這些裝飾圖樣的時候，是取材自魚或龍身上的鱗片造型來象徵龍的意義，還是與他日常農作的習慣有關。

秋白寒墨 此系列作品是我在藝專畢業製作時所發展出來的創作主題，此系列作品創作靈感的來源大部分來自我的農村成長經驗。當時我喜歡用紙來作畫，因為他有吸水的特性，很像泥土可以涵養水分。我用碳酸鈣、鈦白粉參和樹脂，還有墨汁當作繪畫的材料；樹脂加碳酸鈣或鈦白粉再加上一點水之後，其黏稠性有點像水泥與沙子、水攪拌後的性質。我用畫刀在紙上自由隨意的刮畫塗抹，像極了小時候學父親在砌磚、塗牆的感覺，畫刀任意的在紙上一層一層的疊出像是風霜後斑剝的牆，如作品 日記 1-3（圖 3-22~24）。當時我將我家的外牆拍攝下來，尤其針對經過風吹日曬雨打有歲月痕跡的部分（圖 4-8~11）；除了我家的牆面，我還喜歡到處拍攝一些類似質感的景物，一方面是進行影子系列的攝影作品，一方面也提供創作的靈感，不過最主要是我喜愛這種經由人為與自然的作用所留下來的歲月痕跡。

維.康.德克賽絲在評述達比埃斯 Tapies 帶紅跡的白色（圖 4-12）此件作品時說：

牆的主題充滿了哥德區古老牆壁和西班牙內戰的記憶。他們提供了思索時光流逝的空間，他們是一種現代勸世的靜物畫；同時，他們那剝落、破舊、幾乎受進恥辱的外表隱喻了人類自己的歷史、人類的希望和夢想、人類所承受的懲罰。<sup>60</sup>

他認為牆壁的作用是引向其他思想的媒介支持物。我同意他的看法，不過這些人

---

<sup>60</sup> 同註 58，頁 17-18



為與自然所累積出來的斑駁痕跡，對於我來說不具有國仇史詩的大我精神，而是極個人隱私的心底秘密。

父親蓋房子是從無到有的建設過程，也是動植物爭奪生存空間的戰役。房子的建地，原本是種滿荔枝、梨子、仙桃、桃子、芒果、龍眼、香蕉等果樹的果園，為了蓋這棟房屋，父母親砍伐掉好多果樹。屋子的牆阻隔了植物的自然擴張，人也因此阻隔了其他動植物的侵犯而得以安全舒適的繁衍下一代。聽父親說，在他十來歲的時候祖父就過世了，奶奶與舅公們搬到此地，當時這裡是無人開墾的荒蕪之地，父親便與家人共同開墾這塊地，除了建造了三合院的住家，還開墾了大約兩三甲農地。農地的開墾一樣是與自然之萬物爭奪生存的空間。人在開墾的田地裏，依節令種植不同作物，不斷的翻攪泥土與建造好利於作物生長的土塊；這些作物在人力無微不至的照料下，仍須靠老天爺的幫忙才能如期豐收，這是人與大自然供生息所立下不成文、沒有必然規章的共同約定。

農人們為了求生在土地上破壞、建設，建設又破壞的人為作用，表徵了人的存在並呈現人與自然共生息與抗爭的精神。而土地本身便同時記錄了人與自然演化的歷史。在「秋白寒墨」此系列的作品，我便是企圖以人操弄這塊土地所留下來的痕跡，來呈現這塊土地的歷史。如作品「日記」系列以及「白露的假設」（圖 3-25），「紀念 6」（圖 4-13），「有白露的七月一，二」（圖 4-14~15）等。作品「有白露的七月一」白露此名稱是中國農民曆上對節氣的 24 節氣的稱謂之一，白露通常是指在七月底左右的節氣，代表即將收成與重新播種的時分，大地漸漸地在夜晚時降下露水。此件作品在材料層層堆疊的層次上刮畫出一些模糊的痕跡，主要希望表現出任何事物在土地上所留下的痕跡；如人走過所留下來的腳印，又被風吹過，雨水沖刷過，然後長出小草，小草旁邊有蚯蚓翻動泥土的痕跡；或者農人鏟動土塊，汗水與力量一起滲入泥土以及小孩塗鴉等的痕跡。

這種形式和質感的表現乍看之下可以說是一種錯覺的假象，如同維·康·德克賽絲所說「幻覺的再現」。作品中以接近泥土的顏色用畫刀畫筆堆疊刮弄出一些濕潤泥土的質感，乍看之下類似在泥地上框住的小區塊。不過我的畫作不是維妙

維肖的寫實主義，從畫面的右上方與左下方，都有一小處灰黑白雜陳出來蠢動的力量，以及畫面正上方一處被刮刷出來的藍，還有左上角的金黃色，都暗喻了此畫面藏有不同時空的意義所重疊出來的。

類似的質感表現也遍在「假時之飛」系列作品中，而呈現不同的意喻。如我在本文第一章第二節裏所談「假時之飛一」（圖 2-11）此件作品的表達方式：「我以翅膀會飛的屬性來傳達我想擺脫主宰我的力量，但是我卻將如岩石或者樹幹粗糙的表面質感與沉重特性置換掉羽毛的輕巧，讓此會飛的主動性顯得荒謬、無用的漂浮在空中。」<sup>61</sup>這是「質感的換位」維·康·德克賽絲認為：

...用具有某種特性的表面來代替另一種不同特性的表面。這種方法使一個物體的詩性通過借喻或隱喻而得以增強。<sup>62</sup>

就像是馬格力特所畫的「解釋」此件作品，玻璃瓶上半部的造型被紅蘿蔔的質感所取代，此時玻璃瓶已不是玻璃瓶，紅蘿蔔也不是紅蘿蔔，正當性的意義被此質感的換位給取消了，產生了更多的意義空間。而安格爾（Auguste）他用像大理石光滑凝凍的質感來描繪人體，使人體的肉體的慾望消失，呈現嚴謹的古典主義之美。這樣的表現也同樣的出現在「死亡與存在」（圖 3-11）此件作品上，例如作品中漂浮著堅硬如石像纏繭的卵形體，以及失重的石碑，這裡呈現的不僅是質感的換位也是內在物理實在物質的變異。由於質感與質的變易讓每個漂浮的卵形體像是被拋擲出去的岩塊，隨時有墜落的可能。如同「假時之飛一」裡的「翅膀」顯示出能動的荒謬、慌張與焦慮性。

農人翻動泥土是對土地直接的介入，是對土地自然生息的人為干擾，也可以說是人為了求生存所表現出來目的性的力與堅持的精神表現。如同陳列在《地上歲月》中的描述：

---

<sup>61</sup> 小時候很喜歡爬樹，荔枝樹、椰子樹、檳榔樹、芭樂樹、龍眼樹。其中龍眼樹的樹幹表皮最粗糙，其粗糙的表皮像是由不太規則的剝劣作用所形成，厚厚一層乾劣得像土地失去水分所出現的龜裂現象。我喜歡在上面用泥土填滿那些裂縫，或者用樹枝刮下一些壞死多餘的樹皮削。在製作肌理質感時，我很自然的將這些習慣與嗜好直接在畫面中呈現。

<sup>62</sup> 同註 58，頁 19

我們看到的卻是冬天的某個日子，到時，我們便在髒黑密悶的枝葉間找熟黃的果子，把他們摘下。我總覺得除了這片寂靜的大地的聲音外，最深的尋美質就是農人那種對生活永不放手的心靈了。<sup>63</sup>

這種農人對生活永不放手的堅持與力的精神表現，如同我在本文第一章第二節所談到變化 改變 變化 改變的性質。人在自然變化的時空中求生存，一方面要順應時空的變化而改變人為的做法，另一方面則為了防止時空的自然變化而改變順應的態度來改變將會產生的變化。

我在製作繪畫材料與製造這些畫面上的肌理時，我就像農人，在田裡翻攪泥土、栽種作物，有目的性的操縱這塊土地所自然留下來的人為痕跡。這種人為的主動性與操縱性，顯示了自我勢力擴張的慾望，也滿足了自我主宰安全性的依附。這種主動性與操縱性的人為痕跡，也如同本文第三章第一節談作品空間所指，我習慣在房間內擺弄物件，尋找可藏匿身心靈的空間；我每到一個新環境，一定要重新擺置原來的空間，讓身心靈能夠安全自在的依附在這之中。這些行為流動的痕跡，就像狗利用尿液的氣味、黑熊用身體摩擦樹幹留下他身上的氣味來佔領勢力範圍；如同我喜歡在樹皮上留下我的行為痕跡一般。這些行為與痕跡都是為了證明自己的存在性與尋求安全的依附作用。如同人依賴土地生存的需要，嬰兒依附母親的需要。

我把與自然土地共存的生活經驗，經由幻覺的再現、質感的換位或者真實客體的呈現移植到創作的世界，從調製材料到進行質感的塗抹堆疊，這過程發展到生之謬。此系列作品時，這些行為過程變成一種自我認同的儀式（ritual）。<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> 陳列（1989）《地上歲月》，台北：漢藝色研出版，頁 23-24

<sup>64</sup> 人類社群通常透過儀式（ritual）的各種象徵從事彼此間角色與地位的認同。因此，儀式是調整人互動的社會關係的依據。也就是說儀式本身是透過種種所象徵的觀念如時間、空間、物件等，來反映人類在家庭與社會不同情感的人際關係。黃有志提到文化人類學家范瑾尼（Arnold Von Genneq）的三部式的生命禮儀：通過儀式與分割儀式，過度儀式與結合儀式。「通過儀式」是指在幫助人類在社會中地位的轉變，讓人在這人際網路關係的更動下調適好一個新的平衡關係。例如在家庭內有某個成員因為出生、結婚、死亡而改變了原來的平衡關係，不過人們一般會相信經過出生、結婚、死亡的儀式後，受到動搖的平衡關係又重新被彼此認同而達到新的平衡與穩定的關係。這是黃有志所指的從未界定到已界定的禮儀。林素英在《古代生命禮儀中的生死觀》此著作中認為儀式是一種符號，它能掌握所象徵的意義；而象徵能啟示真實的某些面貌，照見生命最深

我在作畫之前調製材料，梳理情緒，全神灌注在畫面呈奉上一層又一層的材料，依心靈的需求做出不同的肌理，這個行為過程與質感肌理的顯現，讓我感受到自我真實的存在。就如出生的嬰兒經過割臍帶的分割儀式使嬰兒脫離母體成為一個完整的個體，並在經過成長過程的彌月與滿週歲的儀式融入父母親的社會，確立本位的角色意義；此時的幼兒便名正言順的在這人際關係網中安全的依附。當幼兒成長成成人通過成年禮的儀式，使他在社會中所扮演的角色又產生新意... 接下來結婚、生子、死亡等，由儀式所象徵的社會結構不斷生變與調適。這是儀式的象徵意義，人透過共通情感的溝通來彼此認同，並藉由儀式本身在時空與物件所賦予的象徵意義來渡過生變的平衡關係，並從這個介面調適好新的平衡關係。製作材料與質感的製造對我來說就是儀式，透過這個行為來界定自我是可自主的生命體；因此，每次的儀式行為即是自我的再生。在這個過程中又回到本文所談的「此符號」的概念，自我透過畫面而再現，畫面本身也透過我而顯現，彼此是不斷循環的相生與新生並與他者連結成一個不斷擴張的網。

儀式的作用在「生之謬」（圖 4-16），「想與像的靈質活動」（4-17）此系列作品更加明顯；在「生之謬」此件作品，我以白紗布本身的質感替換掉樹脂、壓克力等質感的製作。我將白紗布裁剪成長方形固定的尺寸，經由一張一張的染畫與晾乾後，再一張一張的重疊上去。這個過程很像人在死亡後，親人用白布將死者的軀體掩蓋住，然後再用帷幕圍住的儀式；還有在襲尸之後再用布將全身套住，入殮的時候仍需在死者身上加蓋一層又一層的壽被...等的儀式。

在畫面上製造不同質感與肌理，主要來自與泥土為伍的生活經歷，我從泥土的痕跡體驗出人為的自主性與農人對生活不放手的精神，我將此情感移植到創作中，不自覺的發展成自我迷戀、固著（obsession）的部分，以致成為一種儀式的認同作用。儀式的作用是人在尋求被認同並經由此認同來認同自己的心理情感，

---

藏的型態。生命最深藏的型態可以說是人類共通的情感因素所產生的反應，人對於儀式過程與結果的認同就是建立在這共通的情感基礎上。

禮儀民俗論述專輯編輯小組（1989）《禮儀民俗論述專輯》台北：內政部民政司，頁 197-198

林素英（1997）《古代生命禮儀中的生死觀》台北：文津出版社，頁 4

也就是人藉由儀式來排解融入這個社群所面臨的尷尬，同時界定自己的定位。儀式是引證者與人類共同情感的依附，它滿足了人類心理需求的慾望；文化人類學家 Melford Spiro 認為儀式行為的持續，是在滿足了人類三種最主要的慾望：認知慾望、實質慾望、宣洩慾望<sup>65</sup>。製造質感與肌理這個行為過程與結果，對我來說是實質慾望的滿足也是宣洩慾望的滿足。

---

<sup>65</sup> 認知慾望：指人類企圖了解宇宙存在與社會事實並給予合理的解釋。實質慾望：指人類企圖透過宗教及其儀式，克服日常生活各方面所遭逢的困難。宣洩慾望：指人類憑藉儀式的行為，驅除心理上的不安或轉移社會壓力，而得以宣洩或表達。同上，頁 205-206

## 第二節 麻紗布

進入研究所之後，我在一下時開始發展「生之謬」此系列的作品，第一件作品「死亡與存在」仍是以畫布以及壓克力為主要繪畫材料，第二件作品我選擇了柔軟有些微透明的麻紗布來進行創作。

會選用麻紗布是一個偶然的巧合，當時由於畫布已用完了，在還來不及補充之前，我到布莊挑選做靠墊的布料，無意間發現這種作襯裏用的麻紗布，他半透明與輕柔的質感很吸引我，於是我買了約三十尺回家做了一些試驗。會改用麻紗布還有一個原因，對於畫布、樹脂、壓克力或色粉這些材質的使用，我已經養成一些慣性。因此，我就在這巧合中開始嘗試一些不同以往的創作方式。

白紗布的質感之所以吸引我有幾個原因，在本文的第三章我曾提過，在培植菸苗時必須用白棉布來遮蓋烈日、狂風與大雨的侵襲。此時父親會將竹子切割成長條狀並將其厚度修扁，每支竹片約有 160 公分長 3 公分寬，將它間隔式的插在菸苗圃的左右兩邊形成一個拱門形狀，白棉布就鋪蓋在上面，整個田地就這樣出現一條一條白色的龍。而曝曬白棉布、收藏白棉布大概都是我與姊姊或者母親的工作。菸葉的栽種一直到 1993 年的夏天，因為母親突然中風才停止種植。還有小學時，母親為了節省買制服的錢，她就利用到喪家幫忙縫製喪衣的時候，多拿一些喪衣的白棉布替我們做夏天穿的白色制服。這是一種粗糙白棉布，此種布料一下水即變得軟啪啪的，經過一兩次的洗滌後，就開始出現破洞，母親於是不停的縫補新舊的破洞，讓整件白色制服出現厚薄與黃白不同的層次。

我面對買回來的白紗布，試著以純白的特色直接來創作，不過一直不能成功的傳達我要的感覺，可能白布的白面對我的成長經驗來說太直接了。於是我聯想到泛黃與白灰層次不明的白色制服，還有我感覺到布的溫度像皮膚涵養血脈，將白紗布染畫成淡淡的土黃色與膚色或者藍紫色相間的色彩調子當作此件作品的主要顏色。另外，我將白紗布裁剪成一定的尺寸 96 x 29 公分，這個尺寸原先並沒有特別的意義，首先覺得這樣的大小便於掌控，而且在我的創作時間經常是短而

斷續的情況下，有利於我完成此小件作品。不過在進行創作當中覺得這個尺寸很像喪事所使用召亡魂的幡。

提到幡當然與死亡有關，我想面對整片白布的白會讓我產生不自在的原因，應該是來自這個原因。在祖母過世的時候，家裏堆放了好多未下過水新的而且硬硬的白棉布，在出殯的前幾天，鄰居們都來家裏幫忙縫製喪衣，我被分派的工作是將布塊依指定剪與撕成塊狀，利於長輩縫製。我覺得這個工作很有快感很有趣，但是我會不時的望著廳堂上也被這種白布遮蓋著的奶奶，讓我對這種白布產生莫名的畏懼與不祥的感覺。因此，我蹲坐在滿地的白紗布上裁剪與撕開它們的時候，恍惚之間時光倒流…。1999年、2000年母親與父親相繼去世，我又再次面對這樣的白，我實在不喜歡這樣的白。於是我將白紗布染畫顏色，來掩蓋這莫名的不悅與不祥。

除了染畫顏色，我也在這些布塊上任意的繪畫出不同的造型，不過這些有造型與顏色的布塊最後都在布塊一層一層的重疊中消失了，它只在有風吹動下隱約乍現，或者在光線的穿透下重疊交錯出意外的造型與質感（圖 4-18~23）。我將布塊層層相疊是希望藉此層疊出來的層次來呈現人為的痕跡與非細緻的質感。我在進行層疊布塊的時候就像在進行一種儀式，如本文上一節所談，這個過程很像人在死亡後，親人用白布將死者的軀體掩蓋住，然後再用帷幕圍住的儀式；以及接下來在進行小斂的儀式時，在死者身上進行層層的包裹儀式，最後入殮時仍需在死者身上加蓋一層又一層的壽被...等的儀式。林素英在《古代生命禮儀中的生死觀》此本著作中指出人面對親人的死亡，心理上會產生三種感受：悲哀、恐懼和厭惡。為了安撫生者對於死者敬愛之情以及厭惡屍體變形的情緒，還有減輕對鬼魂的恐怖心理，於是對屍體做收藏的工作。如貼身的包裝 - 襲與斂<sup>66</sup>，這一些包

---

<sup>66</sup> 襲是指讓死者穿著如生時所穿著的衣物，從貼身衣物到代表尊貴的外層服飾，包括了頭部的裝飾。接下來必須用冒從頭到腳套住，讓生者看不見死者的容顏與不易辨認屍身。這一方面是為了尊敬死者，一方面是為了讓生者能壓抑對死者屍體產生懼怕與厭惡的心理，讓生者在想像中感受死者生前的模樣，如此悲哀緬懷知情才能自然盡情的流露出來。小斂與大斂也是在死者身上做一層層的包裹，用意表露生者的心意使屍體不易腐壞，也藉此儀式讓生者跨越過親人死亡的關卡，去重新適應新的人際關係。同註 64，頁 93-97

裝繁瑣的儀禮過程，讓生者從面對死亡時激動與紊亂的情緒，逐漸的對死亡事實的認定，並體認死亡是人生中最後的一件事。

林素英認為生者藉由層層包裹死者屍體的過程，來對死者做層層的隔離，使生者在這隔離作用下，學習鬆解與死者之間的情感聯繫。<sup>67</sup>層層的包裹是對事實的顯像加以掩蓋，掩蓋的目的在利於情感的昇華，讓人易於跳脫所執著之事實，而有新的意義出現。因此，掩蓋的儀式本身是一種消極中的積極行為。這樣的過程也像是沙特所認為人擅用「自我虛無化」的意識作用，來化解所面臨無法改變的客觀事實，並從中選擇自我認可的方式投入其中。

我在所重疊的布塊最上層都是以沒有繪製任何造型的布塊，主要即是要彰顯掩蓋儀式的意義；另外，我將白色紗布染色也是一種掩蓋的用意。掩蓋掉我對死亡的懼怕、掩蓋掉我不願意承認的事實與無法改變的客觀世界；掩蓋作用與我慣於尋求空間躲避的心理需求是一樣的。這樣的掩蓋心理需求對於我來說是消極面大於積極面，也由於這種消極的心理匱乏作用，使我有不停的慾望想要用更多的掩蓋來掩蓋匱乏，於是負負得正。這是沙特所說「自欺的相信」「向虛無的彼岸自我隱退」自我沉溺的精神作用。基本上在 1991 年開始我在繪畫創作時，就喜歡在畫面上做層層的掩蓋；首先我會在畫面上繪出許多顏色與造型，然後再用單色將它忽隱若現的掩蓋，如此一層又一層自然的堆疊出不同質感與模糊的造型與微露的色彩，如作品有 白露的七月一、二（圖 4-13，14）。

掩蓋的消極意義呈現在被掩蓋掉的事實顯像仍是真實的存在。如同死者的屍體雖然經過層層的包裝與整體全貌的掩蓋，仍是可以從布面上凹凸的造型辨識出軀體。這是我選擇具有透光性的白紗布用意之一。這些透過光線的照射所顯露出來的模糊造型，像是幻象的真實呈現，如（圖 4-23~25）。因此，層疊的掩蓋作用也是一種偽裝。當生者在為死者作屍體的層層包裝時，一方面是在替死者進行偽裝的工作，一方面也是在為自己的情感進行偽裝，在兩方偽裝的作用下去除生者

---

<sup>67</sup> 同註 64，頁 97



的情緒作用--不忍割捨的悲痛情結；此狀態是一種壓抑自我情感真誠流露的意識作用。弗洛伊德認為夢將性的慾望本質偽裝起來，即是夢作（dream-work）的兩面作用，它把夢的真正意義偽裝起來並意圖使願望實現。被偽裝和扭曲的慾望來自被壓抑的意識，被壓抑的意識潛藏在意識之下，即是潛意識；因此，潛意識的夢思是被壓抑的東西，精神分析者透過夢來分析作夢者所壓抑的具有性意涵的痛苦或創傷的記憶。如此的解讀壓抑是一種防衛的形式。<sup>68</sup>自我偽裝可以說就等於自我防衛，人透過偽裝希望不被看透自我的真實。在喪禮中死者的女性親屬，都必須穿戴足以掩蓋頭部、臉部以及上半身的頭套，如此穿戴讓他者不易察覺其臉部的神情與微小的肢體動作，這種掩藏是一種偽裝也是防衛；在喪禮中女性通常是被期望需要以嚎啕大哭來傳達與死者之間的情感，並藉此來表示孝心或誠心；此頭套的遮掩從此點來看，是讓女性的面容神情與聲音之情隔離，也同時與他人隔離；有此隔離的防衛作用，使女性可以掩藏自我真實的情感也可以恣意的解放情緒。

我在布面表層製作一些人為的穿透痕跡使表層出現一些破裂，如釘子釘出來的小洞、刀子割裂或撕裂的傷痕、針線縫補的痕跡等，讓內層部分的裸露出來，類似於在表露這些偽裝與防衛之下的真實。或者運用鐵或銅絲捏塑出立體造型在布幔的遮蓋下顯露出凹凸的形體，有的雖是直接暴露在外，但是仍舊是被布條或絲線纏繞，如圖（4-22~27）。這樣的遮掩與顯露如同喪禮帶頭套的女性哭聲，是充滿曖昧與不明。曖昧本身的秘密性與非正當性，引發了人想觸摸它、揭發它一探究竟的慾望。

王文興在《家變》此本著作中便擅用掩藏答案來召喚讀者的探究之心。故事一開始就告知讀者范曄的父親失蹤了，一直到故事結尾父親的蹤影仍是個謎。這之間他在報上安排了九次的尋人啟示，在尋人啟示的間隔中穿插了范曄從小到大與父親之間的相處關係。讀者在得知父親失蹤的當下就成了范曄本人，在回憶當

---

<sup>68</sup> John Lechte 著，王志弘等人譯（2000）《當代五十大師》台北：巨流圖書，頁 45-46

中透過尋人啟示的召喚來引起探究父親的蹤跡。父親失蹤是隱藏誘發探究的召喚，召喚讀者跌入故事中成為范曄本人在故事中不斷的登報尋父，而父親到底有否歸來或者其行蹤如何不是此故事的重點。

在進行此件作品時我運用了女紅的縫補技巧，在布塊與布塊之間的縫合、對撕裂的破裂處縫合、鐵絲造型與布塊之間的縫合等。我喜歡觀察母親裁製衣裳，她將一塊完整的布料裁剪成大小不一的布塊，然後再將它們縫合後，就變成一件好棒的新衣服。縫合本身是一種破壞的建設性，是介入與干預的角色。我將布塊割開撕裂，又將此破裂處部分的縫合，這樣反覆的破壞與修補動作也是一種儀式的意義。破壞呈現出人為介入的痕跡，而縫合也是一樣，兩者都留下人為的痕跡，此痕跡是一種非語言記號的表徵。我經常看母親修補衣物，如修補我的制服，經過修補的制服像是傷口在瞬間癒合，可以重新穿戴遮蔽身軀；破舊的衣物經由母親修補的人為介入，恢復了衣服的本質並延長了衣服的壽命，而修補的痕跡就像傷口癒合成為一種記號的象徵。此種記號象徵著它是屬於人類的、象徵著人與它之間的情感、象徵著介入者與穿戴者的溫情與價值觀、象徵著時間與成長、象徵經驗記憶、同時也象徵貧窮或者社會流行的意義。記得小學二年級的導師很喜歡要我在上課的時候站起來，向大家展示制服左右袖子上那兩大塊厚厚的補丁處，示範我就是那種窮人家的小孩；當場我覺得我好像沒穿衣服一樣羞赧得渾身不自在。到了三年級，我的制服要是在明顯處有破洞，我堅持不修補更別提修補後穿上它，當然這是失敗與愚蠢的抗爭。出社會之後，我經常在不知覺的時候觀看我的左手食指上的許多疤痕，有時候也會向人展示，那些疤痕是小學四年級削甘蔗時不小心受傷的、五年級削鉛筆時弄傷的、出社會工作時不小心被美工刀切割掉一大塊肉，還有許多數不清的小意外，造成食指上像樹木結癭的疤痕。把弄這些疤痕時所感受的不是傷痕的痛楚，是片段織成的記憶。

修補也是為了掩蓋或遮蔽破裂處，經過修補的衣物就像偽裝成一件完好的衣物供人使用。而人穿戴衣物也是一種掩蓋與偽裝，當人穿戴不同場合所需的衣物時，其言行舉止就會隨此衣著的變化而改變，一方面壓抑自我的情緒，一方面偽

裝與衣著相稱的禮儀。我喜歡布經過修補所留下來的痕跡，它是誘發人去注意與挖掘的線索，就像疤痕所隱藏的記憶牽引出許多故事，也象徵著人為主動性的介入與慣性的偽裝。

此件作品布塊與布塊之間的重疊只有在上方將每一塊布固定住，因此，布塊會隨風起落翻動，這開放性的安排如同前面所談，這樣的遮掩如同喪禮帶頭套的女性哭聲，是充滿曖昧與不明，誘發人想將頭套掀開的慾望。掩蓋本身就隱藏了被揭露的懼怕，越是神秘不明的事物越引發人想去探究它，緻密的隱藏總是會有遺漏的蛛絲馬跡。隨風起落翻動的布幔姿態、刻意製造的痕跡以及隱約的裸露，都是在招換人的窺探之心。

### 第三節 塑膠布

在白紗布材質的創作中，有一部分在傳達曖昧不明的誘惑性；表現的形式上是畫面造型與色彩經由布塊的重疊後，透過光線的照射所顯現出來模糊的造形，與布面局部破裂的裸露。在此件作品完成後，我一直想讓這些造型質感在重疊中更明朗化，也就是在不須光線與製造破裂的方式下，更容易的直接顯露出重疊的質感造型。首先我仍以白紗布來嘗試，後來改用描圖紙以及兩者混用或...，最後選擇了透明性極高的塑膠布，在經過一番試驗下，我依習慣有選用了一樣具有透明性的無酸樹脂來與塑膠布混用。

此件作品在形式上是延續「生之謬」此件作品，把用樹脂繪製過的塑膠布一層一層的重疊在一起，此重疊掩蓋的意義如同「生之謬」此件作品一樣是一種儀式的意義；所不同的是此件作品具有高度的透明性。我用樹脂本身所堆疊出來像薄膜半透明的厚度來呈現質感與造型，另外利用黑、灰、白來加強或減弱此透明質感與造型的顯現。因此，此件作品在冰涼的塑膠布、透明無色的樹脂以及冷峻的灰、黑、白的襯托下捎動著人的敏感神經。

我選擇塑膠布的原因是因為它的透明性與冰涼感。冰冷本身象徵著靜止、休息或結束。許多動物在寒冬季節進入冬眠，人在氣絕身亡的時候身體變得僵硬冰冷。母親過世的時候是五月，當時白天的氣溫大概都在攝氏三十度左右，為了不讓屍體快速腐臭，將母親的遺體置放在冰櫃中，我們透過玻璃可以看清母親如昨的容顏。因此，將時空凝凍住也是冰冷。在日常生活中，人為了保護物品又希望能夠在保護中有可視性，常會利用有透明性的塑膠、壓克力版或玻璃等材質來保護物品。這些材質的透明性具有似真的欺騙特質，因為它將物與人隔開不能觸碰真實，但人卻可透過視覺看到真實。塑膠布似有若無的存在性是我選用的原因之一。沙特認為人的意識是以虛無的性質存在，人經由意識作用來給予人存在的意義，因此，人必須經常保持此匱乏的虛無性存在，不然就落入了荒謬的物毫無意義。意識作用是可以感覺但是無法觸碰的真實，像被透明物質隔離的事物，也像

透明物質本身；透明物質雖是存在但是它會跟隨週邊事物的變化而顯現出不同的景物，如同人的意念轉換使行為改變，或者行為的表現反映意識的活動一般。當我們穿透透明物質辨識底下的事物時，透明物消失了！它通常處於正當需要的附屬地位，必定是被忽略的角色，每一種不同的物質都可穿透它而代換掉它，它也因此含有了無限大的意義。意識的作用也是一樣，當人專心一致的投入在某一件事物上時，其精、氣、心、神聚合使真實的形體虛無化了，此狀態便是達到物我兩忘的境界；在這個時候真實之客觀世界的現象，已經被外化在此境界之外而不被感知，人的形體與精神已融入在所投入的情境裏。也可以說，人經由意識的虛無性自在的遊歷在情境中，由於這個作用讓人成為什麼的可能性變大了，或者根本不是什麼也不重要了，因為隨順著境遇的變化而變化順生。這種以虛無性存在的生命型態，可說是莊子超越萬物實體自然變化的物理現象，朝向精、氣、心、神聚合的神人境界。此境界人已不受固著的意念以及有形的身體限制，是純精神之人，精神的本質如同意識游離與虛無的性質，其游離與虛無性質具有透明性，在游離的轉換中網羅住什麼就是什麼。這種沒有特殊立場的屬性如同鏡子將他者如實的反映。

人在鏡子中所看見的真實，其實是一種影像的真實，人之所以會認知鏡中影像的真實，是由於意識想像的輸出與輸入的功能作用，此作用讓人在真實景象與虛幻影像中進行了比對並確知其影像是真實景象的投射。李幼蒸在分析拉岡的理論中提到想像之此像（Images）的意涵為「實物之如實的反映」如肖像；想像功能是以視覺形像為開始源頭，而形像就是視覺的輪廓。<sup>69</sup>想像功能的輸出與輸入都是擬真的幻象，此幻象就如同透明物質網住了什麼景象就顯現什麼影像，也就是人在想像功能的運作中將某甲想像成某乙，因此在想像界中某甲的意義與形像就成了乙。這就是人意識虛無性質的任意性，此任意性就如同塑膠布透明的性質網羅著什麼本身形像就變成了什麼。

也可以說人的象徵意義是被想像所指稱與形塑出來的，這個觀念在本文的第二章

---

<sup>69</sup> 同註 8，頁 96

第二節也有談到一些，如我是父母親的女兒、是我姊姊的妹妹、是我弟弟的姊姊、是我先生的太太等，我是由不同稱謂與不同位置所形塑與凸顯出來的意義，這些碎裂卻又完整的片段同組合成我，其組合方式如同由許多虛幻不同意義的形象重疊組合而成，這些不同意義的形象以虛幻透明的特性存在，人透過對不同意義的想像進行對他者形象的想像，並隨時被他者在想像界中召喚而與主體同時顯現。

我在此件作品「想與像的靈質活動」中將透明的塑膠布用接近透明的無酸樹脂層疊出造型與肌理，再將它一張一張的重疊在一起，使這些肌理與灰黑白的痕跡在重疊中仍是穿透過透明的塑膠布而被看見。此過程與用意除了延伸儀式的意義外，即是企圖呈現這想像功能的輸出與輸入是以幻象透明質感意義的狀態，以及此意識虛無性質的任意性狀態。在每一件組成的物件背面我刻意垂掛著一張沒有用樹脂繪製過的塑膠布，讓它似有若無的隨著所附著的物件轉動或顯現物件，同時也與附有質感的物件形成曖昧的對立與辯證。如（圖 4-28~37）。

路先·烈維·布留爾在《原始思維》裏提到金斯黎的「叢林靈魂」的觀點：在西非靠近新幾內亞灣的卡拉巴爾人認為人有四個靈魂：在人死後還活著的靈魂、路上的影子、夢魂、叢林靈魂。<sup>70</sup>通常叢林靈魂是附在某一隻動物身上，人與叢林魂之間是相互感應作用的，當叢林魂死了，與它聯繫著的那個人也會死，或者人逐漸死去，那麼叢林魂也會死去。叢林魂與卡拉巴爾人之間的互動是來自人將本身的性質投射到動物身上，並認為此動物的形象就是他自己。這種心理狀態也是意識虛無性質的想像活動，經由此想像活動原始人將自身的性質投射到他者身上，並在想像界中認為被投射的他者也會以同樣的方式返回到自身。

路先·烈維·布留爾認為原始人們相信他們在夢種中見到的東西之客觀實在性，此客觀實在性的認定包括了叢林魂、路上的影子作為圖騰的動物或植物等，這是原始人思考的唯一定律「互滲律」使主客之間與真實虛假的界線消失並使兩者達到神秘的統一；人與靈或虛與實之間是從來也不相互排斥，因此，在原始人的思維裏是沒有靈魂

---

<sup>70</sup> 同註 4，頁 86

的觀念，也沒有虛幻影像的他者與真實主體之差別。不過原始人雖然相信靈魂本身的客觀實在性，並不代表每個靈魂都是具有真實具體化的個體，如在夢中出現的影像或者在人死後會重回人在生時日常活動的地方之靈魂。這些靈魂的實在性是表現在具有感情之精神性質，此真實情感性質是主體的情感投射所產生的互滲作用。在互滲的原則下也可以將原始人的真實主體本身也看成是精神靈質的影像。若以莊子的哲學觀來看，真實與虛幻之間的對立性本來就是不存在，生與死是一種形像的變化，人不要執著在固定具體的形體意義上，人要隨順境遇的變化而改變自己才能自我體化，自我體化是形神兼具凝斂的轉化，如同文與可畫竹時「其身與竹化」主體的形神與竹化為一體，文與可與竹相互顯現。此狀態的體化使主體本身具體實在的軀體虛空化與精神虛無性同質；此神靈質的人就像一層透明的薄膜溶入或者包裹住物件而顯像。路先·烈維·布留爾指出：

克拉雖然具有影子的形式，但它還有人的模樣和神態，人的精神和身體感到自己受克拉的行為的影響，並記下這些行為的後果。<sup>71</sup>

原始人認為克拉會在晚上人入睡時離開人的身體出去做自己想做的事，人在睡醒之後可以回憶起來，甚至可以感覺到自己的克拉行為給身體留下的後果。例如當原始人睡醒時感到精疲力竭，或者由於生病讓他渾身不適，他一定把這些症狀歸因於他的克拉和別的克拉打了仗或者做了什麼事。路先·烈維·布留爾認為「這是原始人與在他體內寄居的克拉互滲，也就是說實體的個人在一定程度上就是克拉，而同時他又不是克拉。」<sup>72</sup>也就是在互滲的原則下也可以將原始人的真實主體本身看成是精神靈質的影像。

我相信每個人都有類似原始人夢的真實的經驗，當你一覺醒來恍惚之間你不知身置何處是在夢中或是真實的世界，尤其當夢境與真實世界很雷同的時候。高二暑假，由於暑期輔導的關係我寄住在石伯伯家，石伯伯夫-婦在市場裏做小吃生意，同時也在學校裡賣便當；他們對我非常好。有一天晚上我關燈就寢，在意識模糊中我感覺到

---

<sup>71</sup> 同註 4，頁 81-82 克拉（Kra）是西非沿岸土著對類似人的靈魂像薄膜、影子或氣息的稱呼。

<sup>72</sup> 同上，頁 83

有人在撫摸我，一股摩擦擦的熱流從小腿一直竄升至我的胸部，我滿身是汗驚醒過來，雖然心理覺得怪怪的但是仍舊倒頭就睡；當我熟睡時這種感覺又來了，我在夢中告訴自己這是在作夢，直到一股不陌生的氣味從右臉頰襲擊而來，我驚跳起來失神的望著活生生的石伯伯…。另外，在我重考那一年，距離考試前兩週我夢到我聯考的總分，後來接到成績單紙上的數字與夢境絲毫不差。這些夢的內容像電影的預告片，用一些影像片段與簡略的文字敘述來預告一個已發生的故事內容。佛洛伊德認為夢是偽裝潛意識的真實；榮格說夢包含了人類的集體潛意識。對於我的來說，許多類似經驗似乎在向我揭示人的一生就如同由導演所操控出來的一部影片，時空背景、故事內容、情節轉折、角色選配都是經過事先安排與演練後錄製成影片；夢的經驗與現實生活的情節之間，就像故事的主角透過腳本來預看即將演出的情節，或者故事的主角將正在播出的影片倒帶觀賞自己的演出；此兩種狀態主體本身是不存在的，夢與真實都是影片中的真實，主體是一個在故事情節的安排下不斷變換角色的演員。此演員（主體）的意義就是這樣影像片段的拼湊，它的實在性是影像的虛幻與透明。主體與影片中的角色之關係類似原始人與克拉之間的互動關係。

有妄想症的精神病患分不清想像虛幻的影像與真實世界的差別，這並不意味著原始人都是精神病患；在現代有宗教信仰的人都相信有兩種真實世界，一個是肉體存在可見、可觸摸依循自然定律的實體世界，另一個是純精神不可見不可觸摸的體系。原始人在互滲的思維下將兩個體系合而為一個真實的世界。尚·布希亞（Jean Baudrillard）認為符碼（code）與複製（reproduction）的聯結使真實與再現的界限抹消了。事物的起源被公式、編碼訊號以及數字所取代，成了再生產的起源。因為所有原生之物都可以被完美的再生產，「過度的真實使真實與想像之間的差異抹除了」，擬像物的時代就此來臨。<sup>73</sup>布希亞所稱的擬像物時代是在表明物之表像的再現可代換掉真實，再生產的影像真實使所有對立的狀態崩解，讓事物的終極性具有可逆性，生與死、真與假、美與醜都可彼此替換。這象徵著本質主義的消逝、主體本位被撤銷，人被充滿誘惑的

---

<sup>73</sup> 同註 68，頁 392-393



物之表像摭掠而著迷其中。此意是指人透過所複製擬真的影像來想像真實的主體性而感覺它的臨在；在擬真量化的複製生產或者虛擬實境的共識妄想之下，人像是活在虛幻的夢中真實。

在 想與像的靈質活動 此件作品乃企圖詮釋主體存在是以透明虛幻的影像存在。就像我透過母親的相片回想到她生前的真實，或者我在意識的想像界中形構她的影像與情感，還有在夢中似真的靈質接觸，這些虛幻影像活動的實在性讓母親的死與不存在變的不重要了，在思維的想像之下主體也消逝隱藏在這些透明的影像中。此虛幻影像被投射了主體的真實與情感，存在他人的想像中也存在自我主體的想像世界；人與人的互動經常是處在此影像的聯想與投射，他者與主體之間就如許多透明的影像所重疊交織出的模糊團塊。如同人憑藉文字符號來傳達訊息，人在共同使用的符號中進行所指稱意義的想像與聯結，此聯結可能是密實的結合也可能是影像迅速的擦身而過。人很容易在專心投入某件事物的時候忽略主體使之存在消失掉了，如同沙特所說自我虛無化的性質，此狀態就如我所談的透明質感的靈質活動。在此件作品中我將塑膠布重疊並隨意形塑造形，在立體造型裏施以灰黑白的調子讓他呈現模糊不清的半透明狀，也可以說是在導引出主客之間的互動是在思維的想像界中虛無影像的聯結與重疊，或者是散亂的影像片段有一些模糊的焦點。

## 第五章 結論

創作對我來說是自我形神本質的投射過程，也可以說是延續自我生命的渴望拋開現實層面一種假想的真實希望。我在所投射的界域中重新建構自我的虛幻願景，如同堆積木，堆好了以後再將它拆解開來，然後再堆出一個不一樣的造型；這是意念的組裝過程，將原本具有的本質在意念的轉換下組造出新意涵與面貌；換言之，所有組裝過程與建構出來的造型都會被意念的轉換而推陳出新，所完成的積木造型能否真實且永久存在並不重要，重要的是那不斷重構的意念與過程，這過程滿足了主體的需求與意念的紓發。我與作品之間以及創作過程就如同堆積木的重構過程，自我之真實與作品中自我虛無性質之投射的假想真實之間不斷的位換與重新建構。

因此，整個創作過程就如同莎特所言：「人擅用意識的否定作用，讓人跟現實相隔離而暫時滿足自己的願望。」意識的否定作用就是虛無的虛無化，虛無化超越了現實之實在性，無視其存在，達到自我意識的真正存在。莎特稱這是「自欺的相信」、「向虛無的彼岸自我隱退」。莊子以「自化」來面對事物變化，也是自我隱退的虛無化作用。莎特與莊子兩者之間事實上有極大的差異；不過在意識是一種虛無性質的存在狀態下，莊子的純精神之人的神人表現，也是自我虛無化的過程與結果。馬格力特·魏特罕在《空間地圖》所談的--人透過共識妄想，在虛擬的網路世界建造天國聖城；路先·烈維·布留爾談原始人「互滲律」原邏輯的思考方式；或者布希亞所提出的擬像社會觀；都具有自我虛無化，將自我的情感投射到另一個想像的真實的性質。自我、創作活動、所創作出來的作品以及與他者之間，對我來說就是真實與虛無不斷交替著與自我本質的重構過程。就像我習慣尋求空間躲避並在此空間進行創作，此空間將外在的紛擾隔開我隱藏在其中，面對作品時我將自我虛無化投射到作品中，作品重構出虛無化過程中自我的實在性，而作品所反映出來的其實是一種虛幻的影像真實，而他者根據此影像的真實進行了自我虛無的投射與重構...

虛幻的影像真實隱藏了許多片段與跳躍的秘密情事，這些私密情事來自個人親身的經歷。張愛玲在《赤地之戀》此本著作的序言上說：

我有時候告訴別人一個故事的輪廓，人家聽不出好處來，我總是辯護似地加上一句：「這是真事。」彷彿就立刻使它身價十倍。...我相信任何人的真實的經驗永遠是意味深長的，而且永遠是新鮮的，永不會成為濫調<sup>74</sup>。

每個人都有屬於自己親身經歷的故事，這些故事內容往往會像是揮不去的陰影老是跟隨著自己；也因為如此，不管是喜是悲，它總是在你不注意的時候，意味深長地出現在你的耳裏嘮叨起來，那支離破碎的歷史影像也逐一的被修補起來。從著手寫這本創作論述到完成時，我便一直在書寫這些耳裏的音韻，拼湊這些片段影像。這些故事像是一般平民百姓茶餘飯後話家常的點滴情事，也像女人們躲在小角落私語竊竊地訴說著彼此心底的秘密。我喜歡這種小空間裏探知心事的呢喃聲，呢喃之音打在區間的牆壁上，嗡嗡的聲響像是 20W 的燈泡所照射出來昏黃的燈光，讓人無酒自醉而沉迷。我的創作習慣就類似此種狀態，通常我必須將自己關在與人隔絕的空間才能無所顧忌的自由創作，創作對我來說是窺探自我心中秘密的過程，就像兩個女人窩在一起無頭緒、脫離理智地耳語著。本文一開始就從作者與作品之間的互動關係去探究我的創作，即是企圖打聽這「兩個女人」--（我與作品）老是撇開人群私下的私語。

從作者與作品之間關係的探討以及作品所呈現的空間、造型、材質的使用、質感肌理的表現、還有黑色意義的探究等，一層一層的掀開，循著蛛絲馬跡的線索探看，然而在微暈 20W 的燈光照射下，所有顯現的跡象都朦朧得美了。這樣微暈朦朧的狀態很像我的性格，老是無法把一件事情說得簡要明白附有邏輯的節奏性。每一章節的完成似乎都會出現驚嘆號或者問號的跡象；本論文的結束像是一個新的開始，就像是創作活動的開始與結束一直是處在模糊不清的團塊中，沒有清楚的界限。

---

<sup>74</sup> 張愛玲（1991）《赤地之戀》台北：皇冠圖書，頁 3

## 參考書目

- 1.黃錦鏞著譯（1991）《新譯莊子讀本》，台北：三民書局出版
- 2.葉海煙（1980）《莊子的生命哲學》，台北：東大圖書出版
- 3.杜善牧著，宋稚青譯（1977）《老莊思想分析》，台北：光啟出版
- 4.宗宙袁（1974）《莊子學說體係闡微電腦》，台北：黎明文化出版
- 5.王煜（1996）《老莊思想論集》，台北：聯經出版
- 6.錢穆（1985）《中國思想史》，台北：台灣學生書局
- 7.趙雅博（1984）《認識沙特》，台北：台灣商務印書館
- 8.陳鼓應編（1999）《存在主義》，台北：台灣商務印書館
- 9.高宣揚主編（1999）《存在主義》，台北：遠流出版社
- 10.尚-保羅.沙特（Jean-Paul.Sartre）著，陳宣良等譯，杜小真校（2000）《存在與虛無》，台北：貓頭鷹出版
- 11.今道有信等注，黃鄂譯（1989）《存在主義美學》，台北：結構群出版社
- 12.傅偉勳著（1986）《西洋哲學史》，台北：三民書局
- 13.保羅.富爾基埃著，高秋雁譯（1985）《存在主義》，台北：結構出版群
- 14.《哲學雜誌 20 期》（1997 年 5 月），台北：聯合報
- 15.戴維思.麥克羅伊著，沈智遠譯（1989）《存在的原憂慮》，台北：結構出版群
- 16.朱榮智《莊子的美學與文學》，台北：國立編譯館
- 17.中村元著，林太、馬小鶴譯（1999）《東方人的思維方法上下冊》，台北：淑馨出版
- 18.栗山茂久著，陳信宏譯（2001）《身體的語言》台北：究竟出版社
19. Joseph Campbell 著，朱侃如譯《千面英雄》台北：立緒出版
- 20.路先.列維 -布留爾著，（2001）《原始思維》，台北：台灣商務印書館
21. Carl G, Jung 編龔卓君譯（1999）《人及其象徵》，台北：立緒出版
- 22.馬格力特.魏特罕（Margaret Wertheim）著，薛絢譯（1999）《空間地圖》，台

北：台灣商務印書館

- 23.何恭上 (1996)《近代西洋繪畫》，台北：藝術家出版
- 24.高千惠 (2000)《百年世界美術圖象》，台北：藝術家出版
- 25.王受之 (2001)《世界現代美術發展》，台北：藝術家出版
- 26.康丁斯基著，吳瑪俐譯 (1995)《藝術家與藝術家論》，台北：藝術家出版
- 27.康丁斯基著，吳瑪俐譯 (1995)《藝術家的精神性》，台北：藝術家出版
- 28.張立文編 (1996)《天》，台北：七略出版
- 29.陳列 (1989)《地上歲月》，台北：漢藝色研 30.
- 31.恩斯特·卡西勒著，甘陽譯 (1997)《人論》，台北：桂冠圖書出版
- 32.王秀雄等人譯 (1982)《西洋美術辭典》台北：雄獅圖書公司出版
- 33.李幼蒸 (1998)《慾望倫理學》嘉義：南華管理學院
- 34.黃海雲 (1991)《從浪漫到新浪漫》台北：藝術家出版
- 35.余秋雨 (1990)《藝術創造工程》台北：允晨文化出版
- 36.李醒塵 (1996)《西方美學史教程》台北：淑馨出版，頁 622
- 37.Darian Leader 著，龔卓軍譯 (1998)《拉岡 Lacan For Beginners》台北：立緒出版
- 38.Suzi Gablik 著，頂幼榕譯《馬格利特 Magritte》台北：遠流出版
- 39.陳夏生主編 (1986)《中華五千年文物集刊 服飾篇下冊》台北：中華五千年文物集刊編輯委員會印行
- 40.林書堯 (1986)《色彩認識論》台北：三民書局
41. 段德智 (1999)《死亡哲學》，湖北：湖北人民出版社
- 42.南符斌譯，Victoria Combalia Dexeus 著 (1995)《達比埃斯 Tapies》，台北：錦繡文化出版
- 43 禮儀民俗論述專輯編輯小組 (1989)《禮儀民俗論述專輯》台北：內政部民政司
- 44.林素英 (1997)《古代生命禮儀中的生死觀》台北：文津出版社.

45. John Lechte 著，王志弘等人譯（2000）《當代五十大師》台北：巨流圖書

## 圖版