

## 第一章 緒論

繪畫創作是個人表現生活中經驗及感受的媒介。我以象徵主義的思考以及魔幻現實主義的創作理念及手法，描繪個人對生活的認知，經由忘我神迷的沉思，轉化視、聽、嗅、味、觸的感官經驗，用幻象來滿足內心的需求，以想像力來彌補生活環境的缺憾部分，而從實際生活出發的幻象及想像力，遂逐漸轉化成自我所體驗的現實情境。

其中，現實不僅是能被慣性辨識的物體，它還包括了人對這些既存物像所賦予的主觀意義，繪畫中對現實的呈顯，並不只是意味著對物體外在形象的再現，還應反映個人看待事物的角度，因為，人在這個世界上，所認定的現實，並不是眼睛所能見到的，而是人所去相信的。因此，畫中所呈現的是創作者的思想、感情及對生活環境的認識，呈現著人與人、人與物、或者人與環境所交織成的關係。

本文將進行的方向為：

一、闡述象徵主義和如我一般象徵主義者的思考。由於個人的生活和看待事物的方式，和十九世紀末歐洲出現的象徵主義的藝術家有許多相似處：也用了個人的收藏品，作為以感官激發內在美感經驗的資源，藉以遠離乏味的日常生活，在想像中滿足內心的需要。本章將描述在藝術史上的象徵主義及其藝術主張，並對象徵主義者的生活態度作詳細的描述，以對照個人的象徵主義生活和繪畫創作。這可說是一種自白性的藝術，所以用傳記性的手法，探索創作者生活中的創作根源。

二、闡述魔幻現實主義的理念、特徵及其藝術家，以說明個人繪畫創作手法的特質。魔幻現實主義本是一種文藝思潮，影響著文學和藝術的表現，二者在性質上皆有共通之處，我將從文學的角度來切入魔幻現實主義的藝術作品。魔幻現實主義的創作，與藝術家的個人生活態度和認知密切相關，魔幻與神奇是以感官接觸環境，所感受到的經驗為基礎，再加上個人的生活狀態，展開一連串的想像世界。其中，魔幻現實主義的現實主義的特性，是對自我與環境深切認知與感受的表現；非現實主義的特徵則表達了對文化認同的態度，及傳統神話與傳說的記憶；反現實主義的特徵則使個人的幻想有所發揮，這種創作方式，正是個人創作中的特質。

三、闡述個人的繪畫創作。個人的創作是從對所處的時代及環境的認識與感受為基礎，因此為了清楚地描述個人繪畫中的意義，本章將分析對「現實」的認

知。現實可分客觀與主觀兩部分：就客觀現實而言，我認為可分為文化、真實、虛擬真實三部分，此即是社會現實；而主觀現實則隨各個人主觀認知而有所不同，此即是唯我主義現實。而我們所生活的這個世界，意義的創造與認定，實際上是虛構與謊言，而人卻本能地要求這世界對內心的需要有所回應，這是個多麼無力的工程！對現實加以分析的原因，是為了揭示個人作品的內涵，用這樣的認知基礎，我試圖闡明作品所呈現的現實。

四、根據前面對客觀現實的分析，在第五章，我將對個人繪畫中的雙重現實——唯我主義現實和社會現實，作分析與揭示，首先，我採用了榮格（C.G.Jung）的分析心理學理論來分析，以揭示在作品中我呈現的唯我主義現實的實際內容，我描述了對女性的先驗性理想形象，即是貞女原型，如何在當今的社會文化中，被扭曲為皮革馬倫情結，文中亦將說明作品如何將此主題，藉由內容暗示出來，及其中社會現實的文化、真實、虛擬真實各範疇在作品中的具體表現。

五、我將作品依內容分為七種類型來描述其內涵，（一）：神話在生活中的再現。（二）：以虛擬真實代替真實。（三）：完全在虛擬真實的層次構組神話關係。（四）：在平面的二度空間組織畫面。（五）：幻想與真實的物體同時在畫面上呈現。（六）：個人幻想的表現。（七）：日常生活中的自己。我將列舉數件代表性作品作較詳細介紹。

## 第二章 象徵主義的現實觀

我的生活及看待事物的方式，有許多與象徵主義者不謀而合的特徵，為了說明個人在繪畫創作上，所呈現出的象徵主義者的生活態度，本章將描述象徵主義的歷史、社會及文化背景，然後敘述象徵主義的現實觀，從中了解象徵主義者對生活環境的厭惡，及希望脫離它，以致於達到一個內心想像的烏托邦。接著，我會將獲得這種想像經驗的象徵主義者，面對實際生活的態度及趨向，做概括的論述，然後，我會對個人的生活態度也加以描述，以說明我的生活經驗對我的作品的影響。

### 第一節 象徵主義

象徵主義是十九世紀末盛行於歐洲的文學與藝術思潮，然而，這個文藝運動卻沒有公認的領導人，也缺乏明確的定義及規範，但是，我們仍可在被概略地歸類於象徵主義的作品中，看出一些共同的傾向，在此，我將介紹象徵主義在歷史上的情形，以了解個人與象徵主義者看待事物的方式的共通特徵。

象徵主義作為一個藝術運動，發生於寫實主義和印象派之後，它對這兩者將藝術簡化為視覺表象的模仿，或是稍縱即逝的光線的捕捉，感到不以為然，而相信藝術應當描繪的對象是更為觀念的東西，尤其是從心靈深處體會到的現實的本質。

十九世紀末的社會，正是工業社會興起的時期，工廠建立，生活規律化、物質、觀念快速變遷，象徵主義者通常是一些中產階級的有錢、有閒、有豐富的傳統文化素養的知識份子，工業化對他們的危害，雖然不及工人那般明顯而劇烈，但是社會上對傳統文化的破壞、固有美學品味的遭受質疑、以及生活上的各種異化，都使象徵主義者對社會現實感到厭惡，而寧可逃到內心的世界，但是並不能說他們的逃避完全成功，事實上，他們作品中普遍的焦慮、恐懼、與頹廢的感官即時享樂傾向，都顯示了社會帶給他們的心理感受，至於嚮往異國風情、神話世界、對歷史的懷舊，則是他們藉以寄託的內心的烏托邦。

象徵主義最初是從法國巴黎開始形成，它與法國的詩壇有密切關係，亞瑟藍波（Arthur Rimbaud 1854—1891）、史第芬 馬拉梅（Stephane Mallarme 1842—1898）等象徵主義詩人的作品，都帶給象徵主義者啟發。雷米 德 庫爾蒙（Remy de Gourmont）在《面具書》的前言中，對象徵主義在文學與藝術的意義作了如下

的解釋：「何謂象徵主義？若從該字的狹義或原義來解釋，幾乎是無意義的；但若撇開原義，卻可解釋成：文學中的個人主義、藝術裏的自由、捨棄教條式的方法，轉而向新的、奇怪的、甚至詭異的事物。這也就是主觀、理想主義以及反自然主義」<sup>1</sup>另外，評論家奧里葉（Albert Aurier）在一八九一年三月號的《法國信史》發表的專文，也被認為是最能說明象徵主義藝術的文獻，他認為藝術是：

「觀念的，因為藝術家的目的即在表達觀念。

象徵的，因為觀念的表達要透過象徵的形式。

綜合的，因為象徵的形式常藉助綜合的、普遍的認知模式。

主觀的，因為認知必須以主觀的形式來描繪事物。

裝飾的，因為只有裝飾畫才會同時具有主觀、綜合、象徵及觀念性。」<sup>2</sup>

在赫索契普（Herschel B. Chipp, 1913-1992）所著的《現代藝術理論》的象徵主義與其他主觀論者趨向 篇章中，簡介了象徵主義在歷史上的情形：

參與一八八五到一九零零年主觀派運動的藝術家之所以被歸為一類，主要是因為他們全都排斥橫掃上一輩的寫實藝術觀念。基於這個立場，他們才能合而論之；其實在風格上，他們有很大的差異。在激進詩人的引導下，他們從外在的世界走進內心對主題的感覺。雖然他們在繪畫裏經常採用傳統的宗教或文學題材，他們聲稱由顏色和形式引發的感情因素要比來自主題的為多。<sup>3</sup>

總之，象徵主義可以說是十九世紀末，知識份子對工業化的社會弊病不滿，而轉向探求內心世界的藝術；對社會現實感到厭惡，而逃避到心理上虛構出來的烏托邦。由於是刻意地用想像來彌補生活的缺憾，而事實上只是在虛構中滿足，卻不是真正的滿足，所以對生活的焦慮、抑鬱、恐懼等心理便仍然在想像中和作品裡呈現出來。至於表現的手法，則引用了各種適於自己目的的典故，並且以主觀的、不拘泥於自然的形與色的運用，以達到將自己無拘束的想像具象化，以及傳達內心情感的目的。

## 第二節 象徵主義的現實觀

我的生活其實是象徵主義者的生活方式，象徵主義者的生活離群索居，以一些收藏品為其以感官激發內在美感經驗的資源，藉以遠離乏味的日常生活，在想像中滿足內心的需要。由於想像的內容往往將一事物，代表它自身以外，個人所賦予的意義，所以稱其為象徵主義。在本章，我將把這種生活詳細地描述，在



繪畫中，我一直保留著現實中的真實這部分，而不單純描繪我的想像世界，就是意圖如實地刻畫出，象徵主義者同時生活在社會現實和唯我主義現實的狀況。

在此，要先闡明的是在我的創作行為與生活態度之間的差異：在日常生活中，當我想像時並不會一直提醒自己想像的世界是假的，因為想像時其實是參與一種審美活動，要看清想像是虛幻的，只有在想像終止之後才會發生，因此，我在創作中既畫出想像世界(唯我主義現實)，也不斷地同時呈現生活環境的實況，這就意味著我在創作時與我的想像的關係是回顧式的，也就是說，創作時的我以一種旁觀者的角度看過去在想像中的我，所以屬於現實的客觀性，即對真實認知和感受的關注，存在於當我作畫時回顧過去的態度，孟克(Edward Munch 1863-1944)說：「我的畫就是我的日記。」又說：「我畫的不是我現在看到的，而是我過去看到的。<sup>4</sup>」這在我的繪畫創作經驗中也是一樣的，這即是我否認我的創作是純然主觀的幻想的原因。在我回顧時，是可以清楚地感受到內心需要和生活環境的衝突產生的幻滅感，這點也深刻地影響了我的繪畫裏的氣氛，在多數畫中，我的畫面總有憂鬱與苦澀的情調，反映著這種失望感。所以，我的畫並未肯定我的想像，反而提醒著這是虛幻的，與超現實主義的純然夢境是不同的，因我仍然清醒地面對著現實。

米勒(John Milner)在《象徵主義及新藝術》一文中對象徵主義的生活態度有正確的描述：

對象徵主義者來說，「富創作力之夢」(Le reve)代表的是對無聊之現實世界的一種逃避，但是象徵主義的「夢」跟佛洛伊德學派(Freudian)的睡眠之夢一點也不相干：象徵主義者的夢是一種醒著的幻想，是由任何的感官經驗所引發的，這種經驗藉著藝術的手法可以將人的心智帶離塵世的專注，進而暗示、喚醒某種出乎意料而又有待人類想像力安排的經驗，一種充滿情感暗示力的經驗。象徵主義者不但未曾睡著，而且痛苦地警醒著。<sup>5</sup>

對我個人創作來說，這個「醒著的幻想」正是主觀的現實，它由感官經驗引發內在需要而被意識所覺知。這些「充滿情感暗示力的經驗」，正提供了藝術的主題——它是人和現實世界互動後，經由想像力產生的心理狀態，但是，卻不單是情緒，而是象徵主義者整體精神生活的呈現。因此，它不是表象的直接情緒反應，而是經過時間累積下的心理狀態，包含了對現實的認知。當他提到象徵主義者逃避現實，其實是象徵主義者發現現實的物質和社會環境，與內在精神生活是

相衝突的，而人的主觀精神和生活環境是敵對的。象徵主義者以幻想來滿足生活環境的缺憾，所以，要描繪出象徵主義者的現實，生活環境和幻想必須同時兼顧，因為象徵主義者故意漠視唯我主義現實和社會現實之間的界線，並不是不知道這個真相，而是不願去區分。

米勒（John Milner）在論及象徵主義的內容和風格時說：

主題內容是極為重要的，即使其中儘有一些狂野難馴的夢想；象徵主義者在寫作上及繪畫上都回到了古典神話中的某些特殊事件——像是獅身人面像（Sphinx）及吐火獸（Chimaera）——或是聖經中的人物——亞當和夏娃，莎樂美及施洗者約翰（John the Baptist）——都大膽地引用這些典故來達成自己的創作的目的

有時候藝術家也能將主題的設定跳脫出特定的時空及人物。象徵主義者藉著這種手法，即使未曾切入、涉及到古典的典故，也能創造出有效的表達意象。此類作品靠的是對情意聯想的喚醒；換言之，為了讓人能夠心領神會，這類作品經常要從觀賞者身上得到一種微妙的情感回應，以構成一種聯想的指涉關係。一個意象要想有這樣的功用，便得去蕪存菁，而且要對所能利用的圖像工具有最大的敏感度。亦即要充分掌握對線條、彩色及畫面之律動的表達方法，以及其與主題內容的關係。<sup>6</sup>

當我們對客觀的物體作主觀的詮釋，對神話及歷史典故的文化認知很容易就會介入其中，引導我們的想像力，因為它也是現實的一部分。至於為了主題內容的需要，適當地更易客觀物體的表象則是必要的。

如古斯塔夫·摩洛（Gustave Moreau 1826—1898）在《在西律王面前跳舞的莎樂美》【圖一】中，便如是說明著象徵主義著的想像世界是如何運作的，莎樂美的故事取自新約馬太福音第十四章和馬可福音第六章，猶太的西律王很愛她兄弟的妻子西羅底，施洗者約翰批評反對這件亂倫的事，於是西律王將他逮捕入獄。西律王生日那天，西羅底的女兒莎樂美獻舞慶賀，西律王為此大喜，允諾給她任何想要的東西，西羅底慫恿莎樂美，要求斬下施洗者約翰的頭，於是施洗者約翰因此而死。所以這題材實際上蘊含了女性惑人的嫵媚，以及血腥與死亡。

摩洛在這張畫中，並不對當時的情景作歷史性的考據，而混雜各種宗教傳說和不同來源的符號與種種隱喻（如來源於阿拉伯、古埃及、以弗所等地區，及波斯的所羅亞斯德教的符號與隱喻），來刺激人的心靈，激發觀者的感情。在朱伯雄主編的《世界藝術史》中<sup>7</sup>，對這幅畫的圖像意義有一番詳細的描述：

莎樂美手擎一朵白色的蓮花，珠圍翠繞的衣飾上的阿拉伯圖案是神秘的符篆，既像是一個女巫師，又像是一個夢遊者。她手臂的手鐲下裝飾著一隻大眼，這是古埃及的魔物，是魔水的泉源；她的對面是隻黑豹，身後是西律王，手持孔雀羽翎扇子。俯瞰著西律王的是以弗所的月神和兩個名叫阿里曼的所羅亞斯德教的惡神。背景的建築吸取了魔爾人的建築風格。

可見，象徵主義者取用典故，但是並不嚴格遵守圖像學的既定意義來作畫，與其說是要表達這些典故，不如說畫家是為了自身的目的才取用這些典故的，因此，畫家給予自己自由更改這些典故的權利，一幅畫，為了表達自己內心的情感，可以將不同來源的典故置於同一畫面，以激發觀者的想像力與微妙情感的回應。

想像力的來源（社會現實）和想像力的結果（唯我主義現實）是同時呈顯的，如此幻想和現實物體才能結合起來，這就是我的創作方式：對週遭的現實物體加以主觀的想像，以激發內在的美感經驗，將這個過程畫入畫中，如此推向魔幻的現實，其實是對象徵主義者的內心世界和所處的環境作客觀的描繪。

我運用這個創作方式時，所畫的畫必然和我的生活連結在一起。這方面，我是和孟克的創作理念一致的。他曾經說：「我的繪畫是一種對良心的檢驗，是對理解生存與我之間關係的一種嘗試。因此，我的繪畫是一種利己主義的表現。但是，我總希望藉著它，來幫助他人將自己看得更清楚些」<sup>8</sup>的確，我呈顯的是我個人認知到的現實。然而，因為這是我的生活體驗的呈現，所以，它會呈現我生活的這個時代的心理感受。對於過著和我類似的生活的人而言，我的畫或許能夠表達他們的感受，在其中認識到自己的處境，至少，一個人的命運可被看作是別人的借鏡——至少是可能的借鏡，畢竟所有的人都有著身為人類在面對世事的共通性。

### 第三節 象徵主義者所面對的生活

象徵主義者其實已經將生活藝術化了，所重視的不是別人的意見，或自己的實際作為，而是想像中的美感經驗，米勒在《象徵主義及新藝術》一文中提到賀伊斯曼斯( Joris-Karl Huysmans, 1848—1907 )所著的《反自然者》( Arebours 1884 )一書中，揭開了象徵主義的原則，賀伊斯曼斯在書中描寫艾森蒂斯( Duc Jean Floressas Des Esseintes )「由於厭倦了巴黎的俗世生活，於是索興隱居於自己的公寓內，過著一種幾乎與世隔絕的生活；他將自己的體能活動簡化到相當有限的程

度，只從事於古玩、名畫、書籍、名酒的收集 為的是抒解那令人窒息的沉悶  
結果激發出一種內在的美感經驗。」<sup>9</sup>這本小說提供了象徵主義者的生活的一  
個典型，所描述的艾森蒂斯其實是賀伊斯曼斯觀察他的同時代人而來，因此這  
個角色反映了當時在繪畫與文學的傾向，艾森蒂斯對馬拉梅(Stephane Mallarme)  
的詩的興趣，及牆上掛著古斯塔夫 摩洛和奧迪隆 雷東(Odilon Redon 1840  
1916)<sup>10</sup>的畫，提供了象徵主義者的品味及標準，象徵主義者希望依靠富有暗  
示力的象徵，所提供的感官經驗，使想像能隨著情感的激發，而遠離自己生活的  
環境。

基本上，象徵主義者對其生活環境是厭倦甚至憎恨的，他們收集一些能刺激  
感官激發想像的東西，例如古玩、名畫、書籍、名酒 ，除此之外，便以遠離  
人世，進入自我的想像為樂，就像諾普夫(Fernand Khnopff 1858 1921)的畫  
作《我將自己關起來(I Lock My Door Upon Myself)》【圖二】一個人獨自在房  
間裏，沉迷於幻想之中，她雙眼張開，上方卻有睡神許普諾斯的胸像，表示這是  
醒著的幻想。這幅畫的典故，由它的畫題可以考證出來，這畫題取自克里斯蒂娜  
羅賽蒂(Christina Rossetti)的詩<sup>11</sup>，這首詩對十九世紀末的象徵主義者有很大的  
影響力，因為這首詩暗示了一種斷絕與其他人來往，而專注於個人內在的感情  
上、精神上與審美上的世界，不是過著這樣生活的人，可能很難體會這其實是能  
讓人滿意的經驗，與幻想比起來，真實生活根本就不重要。

約翰 拉塞爾(John Russell)在《現代藝術的意義》中，對象徵主義者的生  
活方式有所評述，他認為在當藝術家運用象徵形象與語言表達時，正是應證詹姆  
斯 喬埃思(James Joyce 1882 1941)所言「沉默、流放和狡詐」是一個藝術  
家能夠工作的獨有條件的時刻。<sup>12</sup>他說：「沉默可能是有條件的，流放可能是一  
件內心調整的事情，狡詐可能是迴避權貴的一種策略。其實質就是要保持藝術工  
作不受損害。象徵是炸毀陳舊思想的地雷。同時，毫無定向的想像作品又很好地  
避開了同伴。」<sup>13</sup>象徵主義者在生活上的這種與人應對的方式，是為了過不受打  
擾的、自己個人的內心世界，這些建議確實中肯。沉默是拒絕與他人溝通的方式，  
沉默的條件是它是用來對付那些以惡意中傷與毀謗，想要否定自己內心世界  
的人。象徵主義者僅能與理解自己的人溝通，無法接受那些以主觀的判斷隨意曲解  
和妄圖更改自己的想像的人。流放指的應該是在心理上自覺無法認同任何一個群  
體，象徵主義者的與世隔絕和專注於內心，是對日常生活的一切感到厭煩的結



果，所以會有自我流放的心境。至於狡詐是對權貴的迴避，這也是很必要的，有的人憑藉在上位的權勢，來壓迫別人，如何迴避這種人以維持藝術工作的自主性，的確需要策略性的考量。

約翰·拉塞爾在《現代藝術的意義》中指出了這個事實：「值得提出的是，像古斯塔夫·摩洛和奧迪隆·雷東這樣的象徵主義畫家的生活方式是不合群和怪癖的。」<sup>14</sup>這就是人們從外表觀察象徵主義者的生活，所常得到的印象。其實，要呈顯象徵主義者的世界，不將內心的想像和外在的現況同時呈顯是不完全的，因此，我用魔幻現實主義的藝術手法來呈現象徵主義者（我）的生活方式，以達到將內心的想像和外在的現況同時呈顯的目的。

#### 第四節：個人的生活狀態及在作品中的反映

對以自己的生活為藝術創作資源的藝術家而言，生活中所發生的事，直接干係創作的傾向，我的創作方式是將自己、週遭的社會環境與個人的想像，視為客觀描繪的對象，故若我的生活有所變化，創作的類型就會隨著生活而變化。

我的生活方式是象徵主義者的生活方式的一種，我盡可能地不關心日常生活的瑣事，以遠離庸俗乏味的事件干預自己的想像之旅，每天在結束對外的必要連繫後，回到房間，進入完全屬於自己的世界，如艾森蒂斯般，棲身於椅子上，對自己的收藏品凝神靜視，我的收藏品主要是一些畫冊、明星照、洋娃娃或一些工藝品，在沉寂中進入恍惚的奇想與象徵的世界，當在這種狀態時，文化（尤其是神話）引導想像力提供了異於常態的心理經驗，可以得知內在的需要及和環境的衝突究竟是什麼。

在我以自己的生活為創作的基礎，用魔幻現實主義的方式表達時，我在畫中表達了象徵主義者的現實觀，象徵主義者往往不願用一般人所承認的意義來看待事物，而依照自己的喜好，將同一事物作不同的詮釋，總喜歡援引過去的典故，運用寓意與象徵，使眼前的事物成為具有另一意義的事物。在我的畫裏，我亦有這樣的傾向，舉例來說，我在《維那斯祭典》【圖三】一畫中，畫中的日本女明星酒井法子就被視為羅馬的愛與美的女神維納斯（Venus），旁邊的兩個娃娃則是邱比特和賽姬。而象徵主義者在生活上的缺憾，即是其想像在生活上的無法真實存在，也在畫中以維納斯是用照片而非真人的形象出現，以及邱比特和賽姬是兩個假人，來顯示這想像的世界在生活上的所依據的真相，至於我自己，我在這幅畫

中將自己畫成獻給維納斯的祭品，因為在維納斯祭典中，希望愛情順遂的人會拿牛作為祭品獻給維納斯，所以我將自己畫成一條牛。

我常常在畫中畫出自己的形象，在一封閉室內的我環繞明星照、假人，但是從對自己的想像呈現來看，我在畫中還有一個神話的身分，例如在《維那斯祭典》中我的形象代表的是一隻用來祭祀的牛。我在想像中願意扮演這個神話角色，當然表示了我認同所扮演的的神話角色，可是這種認同並不能使我真正成為牠。這種在詮釋上的既是此又是彼的現象，是因為，象徵主義者（我）的生活其實分裂為兩部分，一是作為一個在具體社會中生活的人，認知和感受是以真實的社會處境為基礎，此即是社會現實，另一種生活則在個人內心之中，對意義的判斷主要根源自潛意識的情結，此即是唯我主義現實。這就是象徵主義者的難處，仍然痛苦的醒著，不能真正沉睡於夢中，使幻想真正的替換掉真實的處境，所以過著兩種互相排斥又必須同時共存的生活。

### 第三章 魔幻現實主義 ( Magic Realism )

在繪畫創作中，我以魔幻現實的方式來呈現自己的生活，魔幻現實主義將主觀的想像與信仰，以及社會與時代的客觀現實，呈現在作品中，所以能將象徵主義者的生活實況和其內心世界都描繪出來。換言之，我是以魔幻現實主義的觀點看象徵主義者的世界。

魔幻現實主義是一種文藝思潮與創作方法，其根源可追溯到二十世紀的二十年代，產生於法國的超現實主義，以及一些雖然並未被稱為魔幻現實主義者，卻在其作品中顯現魔幻現實主義的性質的作家，例如卡夫卡 ( Franz Kafka 1883 1924 )<sup>15</sup>和喬埃思 ( James Joyce 1882 1941 ) 等人，至於魔幻現實主義的理論被明確提出，以及有更多的文學家及藝術家，在其創作活動中採用其原則及方法並取得重要成就，則在五十到六十年代，而地點主要在拉丁美洲<sup>16</sup>，但是本文並沒有將它視作一個地域性的派別，事實上魔幻現實主義的精神可在其他地方的藝術作品中見到，例如西歐的馬格利特 ( Rene Magritte 1898 1967 )，雖然所處時代及其面對的課題 ( 例如資訊、科技、社會問題 ) 有所不同，故內容所反映的則是各自的時代與環境。

#### 第一節 魔幻現實主義的文學

魔幻現實主義的影響包括文學及藝術兩個領域，分享了創作手法及美學觀點，因個人的繪畫創作亦受到文學作品的啟示，在此，我將對魔幻現實主義的文學作一概述：

阿根廷作家及文學批評家恩里克 安徒生 因貝特在《魔幻現實主義及其他論文》<sup>17</sup>中指出：

在魔幻現實主義小說中，作者的根本目的是試圖借助魔幻來表現現實，而不是把魔幻當成現實來表現。小說中的人物、事物和事件本來是可以認識的，但是作者為了使讀者產生一種怪誕的感覺，便故意把它們寫得不可認識，不合情理，不給以合理的解釋，像魔術師那樣變幻或改變了它們的本來面目。於是，現實就在作者的虛幻的想像中消失了 在現實消失 ( 即魔幻 ) 和表現現實 ( 即現實主義 ) 之間，魔幻現實主義所產生的效果就像觀賞一齣新式的劇目一般令人讚嘆，也像在一個新的早晨的陽光下用新的眼光觀察世界：這個世界的景象即使不是神奇的，至少也是光怪陸離的。在這種小說中，事件即使是真實的，也會

使人產生虛幻的感覺。作者的意思是要製造一種既超自然而又不離開自然的氣氛：其手法則是把現實改變成像精神病患者產生的那種幻境。

這段論述對魔幻現實主義的觀點有個簡要的闡明，以下根據丁文林在《魔幻現實主義與超現實主義》一文中所作的分析，將魔幻現實主義的特徵分為：(一) 現實主義的特性、(二) 非現實主義的特徵、(三) 反現實主義的特徵。三部分來分析：

(一) 現實主義的特性 以實際的現實為根據；這是指魔幻現實主義和現實主義一樣，主張以具體的現實為依據，包括了自然的、社會的、歷史的、民俗的現實，遠浩一在《現實主義的新發展——讀拉美魔幻現實主義小說有感》<sup>18</sup>一文中主張拉美魔幻現實主義文學有三個主要基礎：西班牙傳統文學、西方現代文學和印地安神話，而魔幻現實主義的現實主義特性，就是繼承西班牙現實主義小說而來的，但是，儘管兩者都反映現實生活，遠浩一認為，兩者仍有不同，他指出《唐吉軻德》的作者塞萬提斯（Miguel de Cervantes Saavedra 1547—1616）曾表示過他的現實主義原則：「描寫的時候摹仿真實，摹仿得越親切，作品就越好。」<sup>19</sup>另一方面，他寫道：「魔幻現實主義作家們對現實主義卻持另外的看法。他們認為『小說是用符碼寫就的現實，是對世界的猜測。小說中的現實不同於日常生活裏的現實，儘管前者源於後者。這和作夢一樣。』」<sup>20</sup>我們應可以瞭解，當今的現實的複雜已非舊時代的現實主義所處的時期所能想像，自認為以全知者的角色，對現實進行整體的概括，是過度誇大了自己的能力，於是，魔幻現實主義者不再企圖完全地再現現實，因為今日的作家已經知道小說中的現實是符碼，而改以猜測現實，以自己的經驗、自己所處的環境、社會、民俗為根據，這些有根據的對現實的深入研究，是魔幻現實主義的本質。

(二) 非現實主義的特徵 雖然不是真實會發生的事實，卻是在同一文化中，人們共同信仰的神話傳說或社會集體的想像：丁文林所述的非現實主義的特徵，是指魔幻現實主義這兩方面：「其一是吸收了古代印第安傳統文化中的神話傳說」其二是將真實與虛幻融為一體。<sup>21</sup>丁文林所指的現實是指傳統上現實主義小說所描述的，即是和我們所在的日常生活所見的一樣，符合科學、邏輯、描述的像是在生活中可能發生的，因此在這裡他所述的非現實，所否定的正是符合科學定律與邏輯法則的描述，所以神話傳說和想像中的虛幻事件就是非現實的了，這些神話傳說與虛幻事件，是同一文化中，人們共同信仰的神話傳說和集體

想像，是許多人共同相信與認知的。不過，魔幻現實主義的作品有非現實主義的特徵，這「特徵」和前面所寫的現實主義的「特性」是不同的，特徵表示的指是表面現象，而特性指的卻是魔幻現實主義和其它主義有別的特殊性質。

我們看待這世界，是隱含了潛意識的認知模式，和文化給予我們的世界觀的<sup>22</sup>，所以，魔幻現實主義在作品中引用神話正是表明他對生活的看法及感受。不過，為了引發想像之奇幻，就像十九世紀末的象徵主義一般，魔幻現實主義會有意識的採用誇張和荒誕描寫的手法。<sup>23</sup>而在作品中同時有真實與虛幻。

（三）反現實主義的特徵 受超現實主義的影響，表現個人的想像：丁文林指出，<sup>24</sup>反現實主義的特徵主要來自現代主義的影響，而現代主義（例如超現實主義）的特徵之一就是非理性，藉由對非理性世界的探索，現代主義創造了許多反現實主義的創作手法，魔幻現實主義也吸收了這個創作手法，以豐富藝術性效果。但是兩者還是有所不同，丁文林寫道：「我們說魔幻現實主義帶有反現實主義的特點並不意味著它不反映現實，而是說它採用了反現實主義的手法。」<sup>25</sup>可以說，魔幻現實主義對各種創作手法採取開放的態度，並不自限於一標準的模式之中，但是其根本的目的仍是更適當地表達自己對其文化傳統、社會、自然環境的感受。這個反現實主義的特徵所「反」的正是理性，與非現實主義的特徵一樣是違背科學與邏輯理性的描述，不過前述的非現實主義的特徵還是在融合約定成俗的神話傳說或社會集體的想像，而此反現實主義的特徵則是指個人的幻想。魔幻現實主義藝術的反現實主義的特徵，使得在表達個人的想像世界，以及屬於個人的感受時，能充分的表現。但是由於是個人主觀的想像，並不是人們所共知的，因此其象徵性的涵意也較為晦澀。

古巴的亞里喬 卡本提爾（Alejo Carpentier）在《這個世界的王國序》中說：「魔幻現實是現實突變的必然產物（即奇蹟），是對現實的特殊表現，是對豐富的現實進行非凡的，別具匠心的啟明，是對現實狀態和規模的誇大。這種神奇現實的發現給人一種到達極點的、強烈的精神興奮。然而，這種現實的發現首先需要一種信仰。」<sup>26</sup>這說明了魔幻現實主義的創作方式，魔幻現實主義的現實主義的特性，避免了沒有現實作為其根基的想像，更能貼近生活，表現切身的感受。非現實主義的特徵使得屬於這個時代的信仰得以表達。而反現實的特徵則運用能激發人感情震動的藝術語言，表達了個人的幻想。

亞里喬 卡本提爾關於發現魔幻現實首先需要一種信仰的說法，在此我再進

一步說明。這個信仰的內容指的其實就是指由對文化的認知所產生的對事物的看法，因為亞里喬卡本提爾在同文中<sup>27</sup>也就不會一心一意地進入《阿瑪迪斯 德 高拉》<sup>28</sup>和《暴君布朗科》<sup>29</sup>的世界。盧蒂略在《貝雪萊斯和西吉斯蒙達歷險記》中關於人變成狼的那番話之所以令人置信，是因為賽萬提斯時代曾相信有人患了變狼狂症」<sup>30</sup>有許多文化的內涵，諸如歷史、神話、傳說、宗教、文學，其實對我們看待事物的觀點都有深刻的影響，而藝術家對此加以呈現，即使所呈現的不符合科學邏輯，產生的魔幻效果有信仰為基礎，也會使人理解並且更能感動人，這不是譁眾取寵的魔術技倆而造成的驚人效果所能獲致的。<sup>31</sup>

## 第二節 魔幻現實主義的藝術

魔幻現實主義的藝術與文學的性質一樣，作品中同樣具有（一）現實主義的特性、（二）非現實主義的特徵、（三）反現實主義的特徵。

許多魔幻現實主義的藝術家，例如古巴的林飛龍（1902—1982）和迪艾哥里維拉（Diego Rivera 1886—1957）早年都受過歐洲現代派的影響，在技巧上吸收了現代派（例如超現實主義）的藝術語言，然而，當他們更深入地瞭解自己生活的環境、民俗、文化傳統時，他們才發現其中有取之不盡的題材，超現實主義奮力獲取的魔幻與神奇不是在空想中才能得到，在現實生活中就可發現，而且以現實生活的感受為基礎，更能表達創作者的意願，也使其他觀者易於瞭解。所以，魔幻現實主義者在自己切身感受的環境中找到題材，無論是社會的、歷史的、自然的還是心理的各方面，都以認真面對、關心的態度來對現實加以呈現，所以說，魔幻現實主義的藝術其性質是現實主義的。

林飛龍所畫的《叢林》【圖四】，的確有現實中熱帶叢林的擁擠與神秘，這就是作品中流露的現實主義特性。至於其作品中的非現實主義特徵，則可見於樹叢的擬人化表現，長了眼睛、嘴巴、鼻子的樹叢，是加勒比海神話傳說的表現。反現實主義的特徵，則在他吸收立體派的造型法，再運用個人特殊的組織造型能力以構成畫面上表現出來。

魔幻現實主義在與生活息息相關的前提下，允許運用各式各樣的技巧與形式，曾長生在《拉丁美洲現代藝術》一書中提到在一九八八年於印第安拿波里美術館所舉辦的「拉丁美洲的魔幻藝術」大展中，該展的總策劃霍里戴（Holliday

Day) 在展覽說帖中說：「魔幻藝術的特點就是交錯並置，扭曲或是合併形象與素材，如此可藉與我們正常預期相矛盾的造形及圖像，來延伸其經驗，魔幻的因子可以包含在任何一種風格形式中，甚至於幾何造形的藝術也同樣可以包括在內。」<sup>32</sup>可見魔幻現實主義的藝術，並非一個具有類似形式風格的藝術家所組織的畫派，它其實是一種在作品中流露出的傾向，畫家對其生活環境經驗及體會，經由對文化（例如神話、傳說）的認知及主觀的想像，以魔幻的藝術手法予以表現。

魔幻現實主義的題材因各別藝術家的關懷點不同，而有所不同，可能只與個人經驗有關，也可能關懷到宗教、社會、政治等問題，就如曾長生所述文學史家吉恩·法蘭哥（Jean Franco）在《拉丁美洲現代文化》表示的：「拉丁美洲文化是根據對魔幻與荒謬之瞭解而存在，這種瞭解其本身即具有寬廣的內涵，與他們的日常生活息息相關，也與他們的宗教、社會及政治問題關係密切。西方人將每天的生活予以常規化，依賴理性的假定與機械化甚深，而脫離了大自然及人類行為的天性本能，使得他們的確需要荒謬一下，現代人的荒謬，並不是經由具有全世界觀點一致的傳統社區生活體驗而來，而是每一位個體運用古老的信念，以自我解放的途徑體驗得來的。魔幻寫實及拉丁美洲的神奇，如今正容許古老的信仰與現代的信念一起共存」<sup>33</sup>這裏除了映證了魔幻現實主義的題材廣泛外，也指出了運用想像力創作幻境所造成的所謂「荒謬」，其實是為了運用古老的信念以求自我解放，不論這種解放是對命運的確認及自我反思，還是想藉由藝術關懷一些事。

由於個人的藝術創作與自己的生活息息相關，可以說是一種獨白式的創作方式，在魔幻現實主義的藝術家中，芙麗達·卡蘿（Frida Kahlo 1907-1954）的繪畫，也表現了類似的性質：

芙麗達·卡蘿在感情上，她的雙性戀傾向，以及她和迪艾哥·里維拉之間的感情糾葛，使她的生活充滿了傳奇性與悲劇性，這些生活狀況，在她長達將近二十年持續創作的自畫像中，藉由各種具有說明性的象徵圖像表露無遺。例如她有幾幅自畫像刻意強調面容上的毛髮，是她性欲主動的象徵，在《有猴子的自畫像》【圖五】中，幾隻猴子陪伴，則是因為猴子是古代象徵欲望的動物，另一幅畫中，她畫了一些鸚鵡伴著她，因為鸚鵡是印度神話中，愛神卡瑪（Kama）的寵物，這些都象徵了她的感情世界。芙麗達·卡蘿畫作中的魔幻與神秘，並非沒有現實

為基礎的奇思異想，而是有真實的生活經驗及感受為背景，也因此更令人感動。

在她的創作中，我們也可以看到魔幻現實主義的三個特徵，她以自己的經驗為題材，就具有現實主義的特性，非現實主義的特徵則表現在她援引神話典故，反現實主義的特徵則在她運用了各種主觀的手法來呈現畫面景象，例如他經常為了強調畫面的象徵意義，而主觀地將物體做多重視點的表現，或者運用了來自超現實主義的將物體變形或重組的手法。

### 第三節 魔幻現實主義的當代詮釋

魔幻現實主義對當代藝術的影響，並沒有得到公正的評估，原因可能是由於自認是，或者被歸類為魔幻現實主義的藝術家，大多是拉丁美洲的藝術家，以至於魔幻現實主義被認為是一個地域風格，但具有魔幻現實主義的性質的藝術家，不論地域與時代，實際上都將魔幻現實主義的精神放入作品中，例如馬格利特，在詹明信（Fredric Jameson 1934）的著作《後現代主義文化邏輯》中，就將他歸為魔幻現實主義的一員，他比較了梵谷（Vicent Van Gogh 1853—1890）的《農鞋》【圖六】安迪·沃荷（Andy Warhol 1930—1987）的《鑽石灰塵鞋》【圖七】以及馬格利特的《有勁力的腳趾》【圖八】，他表示要詮釋梵谷的《農鞋》有兩個解釋學（hermeneutical）的途徑，其一是梵谷描繪了農村貧窮、悲苦、煩悶單調的客觀世界，並以亮麗的色彩作為這悲慘世界的補償，而這突出視覺感官的作法，也複製了資本主義生活的專門化和區分。其二是海德格（Martin Heidegger 1889—1976）在《藝術作品的起源》裏提出的，這藝術品藉由描繪農鞋，將農村的景觀也象徵性地顯露出來。這兩種解釋就如詹明信所言，意味著：「沒有生命的物體性作品被當成更龐大事實的線索或徵狀，而這更龐大的事實取代了作品，作為它最終的真理。」<sup>34</sup>而安迪·沃荷的《鑽石灰塵鞋》則不再對我們訴說一個隱於作品表象之後的意義，就是一堆隨意聚在一起的死物，那攝影底片的影像，顯示死亡般去除情感的冷漠，這與梵谷的充滿熱情是截然不同的。在這兩個極端例子間，魔幻現實主義的馬格利特顯示了另一個方向，雖然他也是超現實主義的一員，但是顯然他的作品比一般的超現實主義作品更具當代意義，詹明信寫道：「在超現實主義者當中，馬格利特是非常獨特的一位，他成功地度過現代主義時期到其繼承者之間的整個廣大的轉變，變成某種後現代的表徵：令人不安的、拉康式的取消意符（foreclusion），沒有表達。」<sup>35</sup>他繼續分析



馬格利特的《有勁力的腳趾》：「倘使被推到眼前的只有一個永恆的現在，而眼睛以同等的入迷注視著一只舊鞋，或是人類腳趾固執逐增的有機奧秘，那麼理想的精神分裂是很容易取悅人的。」<sup>36</sup> 魔幻現實主義並不像梵谷那樣企圖呈現一直接表露情感的現實，也不像安迪 渥荷那樣冷漠地停留在表象的層次，而是將客觀現實加上想像，成為真實與幻象交融的精神分裂式的世界，這可以提供一個對於煩悶無聊的真實世界的逃逸路線，就像游牧民族一般，在真實與虛幻之間漂流。

亞歷山德安 (Sarane Alexandrian) 描述：「馬格利特常常被一種短暫地閃現的啟示所感動。有一天他看到他太太在吃一塊鳥形的巧克力糖，便馬上產生了一個年輕婦人在吃一隻活生生的小鳥的意象。」<sup>37</sup> 這是一個例子，說明一個平常的景象如何藉由想像力而成為神奇的，即使這被轉變的神奇景象與原本的在意義上有所差異，仍是以那些激發其思想的事物為基礎的，亞歷山德安引述了馬格利特在一九三四年於比利時一家期刊 Documents 上寫的一篇文章：「我們應當永遠地不要離開實在，實在已經將它的秘密之因素供給了我們，不論代價為何都不應離開它。這是一個論點所在。」<sup>38</sup> 這就是魔幻現實主義的重要特徵，在現實中發掘神奇。

馬格利特另一件作品《形象的反叛》【圖九】，就像一個宣言，宣告了事物的意義不見得是約定俗成的定義所能限制的。這件作品有個來由，在一九二三年，勒 科比西埃 (Le Corbusier 1887 - 1966) 在《可用於建築》中複製了一個煙斗，作為普通的實用設計的象徵，才引起了馬格利特在五年之後畫出《形象的反叛》對勒 科比西埃的單層次的唯理論進行反駁，這幅畫在一個煙斗下寫著「這不是一個煙斗」，簡單的一句話打開了這形象幾種意義的可能性，我們不禁要問：如果它不是煙斗，那是什麼？或許馬格利特在暗示著它可能有別的意義，也可能它是因為是一幅畫，所以不是一個煙斗，形象、文字、意義三者在此畫中彼此的關係有了模糊性，再也不是必然性的了，就如羅伯特 休斯 (Robert Hughes) 對這幅作品的分析所言：「被馬格利特重作後的科比西埃的煙斗是錯覺鏡子上的一個洞，是通向一個十分不同的世界的一個通道，在那裡事物失去了自己的名稱，或者是保有自己的名稱而改變名稱的意義。」<sup>39</sup> 這個形象的意義不再只是一個，而是一組，確切的定義看似在那裏，但是一經分析似乎又逃逸而去，內容的意義不只一個詮釋的可能性，在許多時候，我們發現對一事物單一層次的唯理論詮釋是可疑的，同一事物的詮釋可能有一組而非只有一種，尤其是詮釋者的詮釋的背景

不同的時候，多層次的詮釋反而更為適當。

在馬格利特的《人的狀況》【圖十】中，那是在一個窗前，一張置於畫架上的畫，畫內的景色與窗戶外的重疊，我們彷彿知道這幅畫移開後就在窗戶外出現和畫中同樣的風景，但是這畫既然立在窗前，我們的假設便永遠無法獲得證明，於是，真實和它的仿製品之間的關係便令人疑慮了，在這裏，我們至少可想出三個詮釋的可能：首先是這畫很準確地仿製了窗戶外的景色，其二是這畫並不完全等同於窗外的景色，它歪曲了並且遮蓋了窗外真正風景的樣子，再者，我們可以說，這畫就是一張單純的風景畫，與窗外的風景沒有關係。這三種詮釋都是可能的，真實和它的仿製品之間的不準確性在此被提出了，究竟我們應該將後者視為前者的反映，還是乾脆將仿製品視為不必依賴真實的獨立的存在物，在這個仿製品到處充斥，真實與虛擬真實之間真偽難辯的時代，這幅畫提出了兩者的曖昧關係，以這幅風景畫遮蓋在真正的風景的情況而言，我想馬格利特也指出了仿製品取代真實的可能性。

舉一個個人創作的作品《甦醒時刻》【圖十一】這幅畫是我在半夜醒來，看見我的人偶產生了幻象，而產生創作動機的。人偶由於製作的像人，很自然的讓人想像擁有人的意識，有一種幻想，在某個神秘的時刻，或許會活動起來，皮格馬倫故事中的卡拉蒂亞，《木偶奇遇記》中的皮諾丘都是著名的例子，那天夜裡，我在昏暗的光線下，覺得那個人偶的手好像微微的顫動，我想，人偶不會隨時光老去的永恆性，若又有人的意識，該是多麼好的事，所以在畫中，我畫了一個具有動態的人偶，以及一個從照片中走出的明星，在她們上方是巨大的時鐘，時鐘的扭曲則象徵在這時間中事物不尋常的神蹟，其中有象徵時間的太陽及太陽神，我將自己畫成太陽神，表示我看著這個奇蹟式的事件發生，時鐘下的兩匹馬則象徵著晝與夜。

我就魔幻現實主義的三個特徵來分析這件作品：

- (一) 現實主義的特性：這幅畫表達了我希望人偶和照片影像可以成真的事實，而人偶也確實是我的收藏，那個明星是深田恭子，我也的確擁有她的照片。
- (二) 非現實主義的特徵：關於人偶在一神秘時刻有可能會甦醒的神話與傳說，是許多人所共知的，這些即是了解我在畫中讓人偶和明星照活動起來的文化基礎。

(三) 反現實主義的特徵：我以巨大的時鐘和太陽結合在一起象徵時間，以及用兩匹馬象徵晝與夜，時鐘、太陽、馬這三者表示時間，在畫中的安排是一種創造，是具個人性質的幻想，所以是反現實主義的特徵。

#### 第四章 對現實的分析

本章對現實的分析是在表明個人繪畫創作中的具體內容的範疇，魔幻現實主義在性質上是現實主義的，對現實的分析是創作的先決條件，另外，它有反現實的特徵，對個人的想像十分注重，但是對社會所共有的文化也同樣重視，並不低於前者。亞里喬·卡本提爾關於發現魔幻現實首先需要一種信仰的說法，正是對社會共有的文化的強調。由此可知，並不像超現實主義那樣，主要是個人的幻想，魔幻現實主義認為個人的幻想只是表現的一部份而已，理性地分析現實，以及將它在作品中呈現，也是創作理念中所強調且表現的。

本章一方面是對應下一章敘述的個人創作中呈現的現實，先作一些名詞及理念的界定與澄清，另一方面則敘述了個人對當今現實的認知，界定現實的具體組成部分的各個範疇。如其他魔幻現實主義者一般，我對現實的分析及在作品中的反映，並不表示我可以完全的再現現實，而是一種猜測，一種對當今複雜的現實的盡可能的把握，尤其是根據自我經驗到的感受及認知而來的猜測。

對於現實的描述有兩種可能的方式，其一是唯我主義的現實，根據史坦（J.P.Stern）在《寫實主義論》的說法：「唯我主義的論調：一個人的現實是另一個人的夢幻，或者，我是我的現實的創造者和唯一的佔有者；或者，人生是自我的一場夢，任何人分享不得。」<sup>40</sup>另一種現實是社會現實，即社會建構的現實（the reality of social constitution），知識社會學認為：「社會的存在先於任何個人的存在，個人一出生就由他的社會加以社會化，而且不懷疑的接受其文化所提供的「現實」的定義。」<sup>41</sup>唯我主義現實和社會現實，在對同樣一事物賦予意義的時候，並不見得會得到相同的意義，因為唯我主義的現實是很主觀的，它依賴的是個人的心理，只要這個人的內在心理需要，強烈到可以否定所有別人告訴他的意義，而依照自己內心所希望的，創造事物一層新的意義的時候，唯我主義的現實才能運作，因此，當社會現實不能滿足唯我主義現實的期望時，兩者就是互斥的，因為社會現實為大多數人所認可，相對於唯我主義現實是有一定客觀性的，所以，承認社會現實所賦予的意義，對一般是較為容易（因為其意義是別人給予的）且較為安全的（因為不必違反社會輿論所給予的意義），然而其內心需要卻被迫壓抑，因此，不論一味的認可唯我主義的現實，或是承認社會現實，人都會感到困難，因為無論那一方都有利有弊，我們於是可以選擇在一個虛構的想像世界裏，在唯我主義現實和社會現實所賦予的意義之間模稜兩可，不去明確界定事物

的意義，如此，反而可以依照自己的喜好，去詮釋事物的意義。

### 第一節 呈顯現實的方法——虛構和謊言

對週遭的現實物體加以主觀的想像，以激發內在的美感經驗，將這個過程畫入畫中。這就是我呈顯現實的主要方式，觀者應該要瞭解，在承認社會現實之時，我也承認了唯我主義的現實的存在，並且相信觀者若要理解主題之所指，必須去理解唯我主義的現實，因此，個人的主觀幻想與日常現實物體並呈，從而彰顯了其被賦予之意義的虛構本質，一如尼采（Friedrich Nietzsche 1844—1900）在《強力意志》第 696 節所作的論斷：「只有一個世界，這個世界虛偽、殘酷、矛盾、有誘惑力、無意義——這樣一個世界是真實的世界。為了戰勝這樣的現實和這樣的『真理』，也就是說，為了生存，我們需要謊言——為了生存而需要謊言，這本身是人生的一個可怕亦復可疑的特徵。」<sup>42</sup>個人完全同意這個論斷，所以，我在畫中畫出我所呈現的現實時，也藉由內容的意義之不確定性，來表示意義其實是一種虛構，或者說是一種謊言。這本身亦因此更忠實地呈現了當代現實，因為心靈要求意義而生活環境卻否定它。我們知道，人對事物的意義之賦予，強烈地受心理需要所影響，我們總是希望事物照著我們所希望的方式存在，而這不是經常可以如意的，除非用唯我主義的想像力去滿足它。

塞萬提斯（Miguel de Cervantes Saavedra 1547—1616）的小說《唐吉軻德傳》的寫作方式提供了解釋我的作畫方式的一個適當的類比，史坦（J.P.Stern）在《寫實主義論》中論及塞萬提斯的寫作方式：

塞萬提斯的難題肇始於決定使用寫實主義，以及決定以唯我主義的（虛幻的）評估涵蓋每個寫實的描述，然後再以寫實的評估來涵蓋上列二者，並就此停住。每個災難都是必要的實證（除此而外，寫實主義一概不需要也不接受），證明唐吉軻德從陳舊的騎士小說建立起的心靈中的「現實」是無法運作的。或者該說，唐吉軻德的現實可以運作，只要不與其他心靈的結構（constructs）長久接觸，這些心靈的「結構」是整個時代、許多心靈所共有的，極盡天時人和之利。<sup>43</sup>

塞萬提斯的寫作方式有雙重效果，即同時呈顯了兩種現實：一種是個人性的唯我主義現實，經由對其幻想的描述表達出來，這種現實的欣賞者只限於和他有類似心理狀態的，以唐吉軻德的例子來說，有騎士精神的人會較易於認同他的

現實觀。另一種現實則是大多數人接受的現實，這種現實為許多人認可，其意義被這些人所共同承認，在此稱之為社會現實。例如堅稱風車就是風車，而反對唐吉軻德所謂魔術師將巨人變成風車的說法的人的現實。我的畫亦有類似效果，由於內容的意義並不確定，觀者可以在認可某種意義，和不承認某種可能的意義之間作一個決擇，不過，就如塞萬提斯呈顯了唐吉軻德的唯我主義現實和生活環境相衝突，我亦呈顯了以貞女原型為基本認知基礎和生活環境也是不相容的。所以，我的現實主義所呈顯的不單是一般人皆認可的社會現實（關於貞女原型的論述，將於下一章細論個人繪畫中的雙重現實時再論述），還包括了主觀認定的唯我主義現實。

## 第二節 對社會現實的分析

我將自己的社會現實觀分析為三部分：即文化、真實和虛擬真實，以下分別述之。

### （一）文化

「文化」一詞的含意，根據基辛（R. Keesing）在《文化人類學》的說法，文化若廣義解釋，可包括在一社群可見到的東西和事件，以及組織性的知識體系和信仰體系，若取較狹窄的解釋，則僅指後者。即是將文化『當作一個理念體系（ideational system）』<sup>44</sup>「文化」一詞將用來指涉一個民族的生活方式所依據的共同觀念體系，即該民族的概念性設計，或共同的意義體系。這種定義下的「文化」一詞，指涉的是人類所學習之事，而不是人類所做或製造的事物。」<sup>44</sup>在此，我所採用的定義是較狹義的定義，不過，個人認為由於傳播媒體的發達，我們所接受的文化資訊也日益繁複，所以處在今日，我們所接獲到的文化已經不再限於自己民族的文化了。

文化之所以是現實的一部分，理由在於它是所有對文化有所認知的人在認識生活環境並為之下定義的共同資源，它是作為一種既定存在的資料而被使用，尤其是在日常的生活環境中更見其有效性。日常生活的社會現實是因為人對文化有共同認知，所以才有共同的意義體系的。這也是唐吉軻德的例子中，風車就是風車被多數人所認定的原因，那是因為這是文化所認定的。所以意義的衝突往往也是文化的衝突，唐吉軻德的不合時宜，導因於他接受的是中古時代的文化，而他已身在現代的文化環境中了。

另外，文化亦可因被保存的相對持久性，而分為較長久的傳統文化和較短暫的流行文化，前者包括歷史典故、神話傳說、共同觀念體系 等等，後者包括流行風潮、通俗小說、雜誌、漫畫 等等，這兩種文化同時提供我們不同的價值系統，以至於在我們賦予事物意義時，有時會因所依據的文化之價值系統不同而互相矛盾。

## （二）真實

「真實」就是事物原本的樣子，但是人一旦賦予它象徵的意義，它就消失。李德爾（Darian Leader）在《拉岡》一書中，描述拉岡（Charles Marie Alfred Lacan 1901—1981）對真實（The Real）的看法，即是「所謂的真實界就是未被象徵到的部分，亦即象徵以外的。」<sup>45</sup>這裡所說的象徵，指的是賦予的意義，這個意義經常是我們認知的文化給我們的，例如給一位女士鮮紅的玫瑰花象徵對她的愛情，並不是玫瑰花本身與愛情有什麼相同處，這種意義的認知，是我們接受文化薰陶的結果。因此，真實可以說是一件事物失去意義的狀態。由於我們經常的想要了解事物究竟意味了什麼，以至於大部分的事物都有意義，而真實界的無意義，好似不尋常的東西。李爾德說：「我們之所以說日常事物被象徵化了，意思是說：事物意味著什麼，事物涵泳著某種意義。有時候，一件事物失去意義。我看著這樣一件日常事物，好似充滿了神秘和不可思議。」<sup>46</sup>然而，真實卻是日常生活中常可遇到的，因為它就是事物本身，給我們知覺到的樣子。「真實」的神秘在於，如果我們給它意義，它就不再是真實，而轉化為象徵了。

綜上所述，「真實」，在本文我指的是經由我們的感官而直接感受到的人、事、物。這是我們對週遭的生活環境的認識，但是是限於刺激 感受，這一組認知模式，而文化的認知尚未進入認知之中，例如風車的外形被我們的眼睛所感覺到，作為風車的外形的視覺表象，以及經由感受到這視覺表象而產生的當下心理情緒反應，即是我所謂的真實，它並非全然沒有主觀的成分，只是這情緒反應並不賦予對象意義，因此，對象物儘管使人有不同的情緒反應，但是每個人所經由感官感覺到的對象物之表象卻是近似的，所以，唐 吉軻德在感受到風車的視覺表象時與其他人沒有什麼不同，只有在他對之賦予意義時，才與其他人有異，（因為他將風車的表象視為魔法師把巨人變化而成的幻象）。在我的定義裏，真實和文化及虛擬真實皆是社會現實的一部分，真實和現實並不同。

## （三）虛擬真實

虛擬真實是真實的模仿品，在人類的歷史上，虛擬真實和真實的關係有四個演變階段，這是由法國社會學家布希亞（Jean Baudrillard 1929）提出的<sup>47</sup>：壹：在文藝復興以前，社會有階層等級體制，虛擬真實是真實的反映，因為真實的社會階層等級及其責任、義務，對應虛擬真實的表達社會階層等級之符號，其關係是不容改變的，任何符號的錯誤使用，都會遭到懲罰。貳：文藝復興（15~16世紀）到工業革命（18世紀末期），中產階級興起，虛擬真實的符號不再指涉真實的社會階層之責任與義務，符號只指涉地位、財富、威勢等被產生出來的所指，符號想要像過去一樣反映真實，卻失去了社會對其合法性的認可，於是只有偽裝它，真實物的仿製品到處充斥，由於其偽裝是可查明的，因此此期虛擬真實是偽飾或曲解真實。參：工業時期（十九世紀），藉由工廠的大規模生產，而將真實大量的生產為虛擬真實，此時，真實變得不重要，虛擬真實未必和真實完全一樣，虛擬真實在此期意味著在工業生產中每個虛擬真實的無差異性。因此，在大量複製虛擬真實的工業時代，虛擬真實掩飾著真實的不在。肆：現在的二十世紀階段，由擬象（simulation）來支配，布希亞說：「擬象（simulation）不再是對一個領域的模擬、對一個指涉性存有（referential being）的模擬，或是一種對本質的模擬。它不需要原物或實體，而是以模型來產生真實：一種超真實（hyperreal）。」<sup>48</sup>因此，以模型產生的超真實將虛擬真實和真實的差異性都消除了。

我發現從（一）到（四）的轉變中，布希亞忽略了一個事實，那就是人並不滿足於利用模型來複製和產生真實，人企圖改造真實，也就是說，人們希望人工的虛擬真實比真實更為符合人的意願，維希里歐（Paul Virilio）在接受尚（Jerome Sans）訪談時表示：「我的立場非常不同於布希亞，因為我看到的不是擬象（simulation），而是替換（substitution）。讓我們以光作例子。火的發現、電燈的發明被視為對太陽的模擬，但是在今天，會有任何人看到電燈時還想到太陽嗎？」<sup>49</sup>的確，人並不滿足於虛擬真實和真實之間的差異性被消除，而是要製造比真實更加符合人的意願的虛擬真實來替換它，因此，電燈的照明功能比太陽更為優良而替換了太陽。

在這裡，舉一件個人的繪畫創作為例，以說明我對現實的認知，在作品中的反映：

《許普諾斯》【圖十二】這幅畫是我的生活的描述，一個虛擬的世界裡，有



酒井法子、有神話情境、還有我自己。

想像世界的獨特性使它有別於真實和夢境，真實中有各種困境與不如意阻撓我們，在夢裡我們受潛意識的支配，唯有想像的世界，受意識的支配，我可以控制它創造一個理想的地方。

就文化層面來看，畫中出現了希臘的睡神許普諾斯，這個典故在諾普夫（Fernand Khnopff）的畫作《我將自己關起來》【圖二】中也有出現，畫中的人未睡，卻有睡神相伴，表示是醒著的幻想。另外，畫中酒井法子的美人魚裝扮，一方面美人魚本來就是神話人物，象徵著神奇的世界，另一方面酒井法子曾經主演《我愛美人魚》，劇中她扮演癡情的美人魚，再現了人魚公主的故事。我在畫中等於又再現了一次這故事。

從真實面來看，我並不掩飾神話安排是一種虛構，現代的衣著、室內家具，都顯示我生活在今日的事實，這就是畫中對真實的描述。

虛擬真實方面，我以酒井法子的照片取代了神話中女主角的地位，顯示了虛擬真實取代真實的情形。

## 第五章 個人繪畫中的雙重現實

根據第四章對現實的分析，本章將說明個人繪畫創作中所呈現的雙重現實，在此的雙重現實指的是唯我主義現實和社會現實，我在第一節會區分繪畫中的主題與內容，與這種區分相應的是，主題是表現唯我主義現實，內容則呈現了社會現實，這兩者的關係雖然有所分別，但是主題卻是由內容暗示出來的，而內容也因為主題的存在而被賦予意義。所以，我會在第二節對主題，即表現出唯我主義現實的部分，作心理分析的說明，以說明個人主觀的心理產生的現實觀，第三節則闡述內容的意義，這裡我將從文化、真實、虛擬真實各個範疇中，敘述在個人的繪畫中的呈現。

### 第一節 繪畫中的主題及內容

主題及內容，對我而言，是有所不同的。繪畫中的主題是一種思想，它包含了創作者對待事物基本的看法。這個主題，通常的情形是繪畫暗示了它，而不是明白地說明了它。這方面，我想借用語言學家索緒爾（Ferdinand de Saussure 1857-1913）對語言的分析，他認為「語言的想像式或象徵式用法——換言之為有意義之虛構（Fiction）的可能性。」<sup>50</sup>可用兩種方法來達到，即產生出隱喻和轉喻，「語群代換便包含有對近似性的察覺，這可以產生隱喻（metaphor）「力量之塔」（a tower of strength〔在危險時可依靠的人〕，「閃閃發光的錯誤」（a glaring error）〔明顯的錯誤〕）——亦即字面意義並不真實的那些描述。」「句段組合則包含有對鄰接性的察覺，這可以產生轉喻（metonymy 指示事物的屬性或附隨物而非指示事物本身——crown〔王冠〕代表 royalty〔國王、王位、王權〕，turf〔草皮〕代表 horse-racing〔賽馬、賽馬場〕），或者舉隅法（Synecdoche，指示部分以代表整體——Keels〔船的龍骨〕代表 ships〔船〕）」<sup>51</sup>語言和繪畫中的形象在符號學中都屬於意符（the signifier），既然語言可以藉文法的更易產生隱喻和轉喻，繪畫也可以藉由形象的安排產生隱喻和轉喻，這是靠繪畫中物體形象彼此的關係達成的。而我在繪畫創作實踐中，會視創作目的的需要採用這兩種手法，來暗示主題的存在。至於我所謂的「內容」，指的不是主題的涵義，而是繪畫中物體形象彼此的關係所明示出來的意義。總之，個人繪畫創作的主題是暗示出來的，而內容是明示的。觀者要能看出我的繪畫的主題，必須透過對內容的理解，再對之所以會如此呈顯作心理上的分析，否則是無法真正體

會我的畫所傳達的想法的。

這有些像佛洛伊德（Sigmund Freud 1856—1939）在《夢的解析》中所發現到的，夢有顯義和隱義兩個意義的層次，夢的表面意義看起來是時空錯亂、拼湊雜會、意義混亂的，然而經由精神分析，你可以看到夢的每一部分都是有意義的，且互相關聯的。它們的表面意義並不是夢所要給我們的真正訊息。它的真正訊息是經由分析才能瞭解的隱義。<sup>52</sup>將我的畫比喻為一個夢是很恰當的類比。我所說的內容即是我的畫的顯義，它會同時提供幾個對現實的詮釋，而這幾個詮釋共同暗示的就是我的畫的主題，即是我的畫的隱義。但是，這畢竟只是比喻而已。我的畫並不是夢的顯示，而是在呈顯現實。我不但沒有睡著，反而是特別地清醒。我的畫表示了：現實包含詮釋者。不要以為在現實之中有任何「客觀的」意義存在。意義總是在不斷地重新詮釋中不斷變動。因為，只要詮釋者換一個立場，意義就改變了。我們對意義的理解應該要允許多元的詮釋法。這些詮釋會指涉出共同的主題，以作為這些詮釋的根本基礎。換言之，對現實的意義的詮釋是不準確的。但是，在多觀點的詮釋後會發現詮釋者對現實有一種特定的認知傾向，這造成了詮釋的統一場（unified field）。這就是我的繪畫中的主題。至於詮釋的統一場是基於什麼理論，而被我承認其必然存在呢？卡爾·容格（Carl G. Jung 1875—1961）對集體潛意識的原型的看法，提供了在不確定現實的意義的情況下，如何形成詮釋的統一場，以下將介紹他的學說，經由這個理論，我們將會瞭解，人對現實的主觀詮釋不是沒有限制的。詮釋總是在詮釋者的既有認知模式中進行。而這認知模式卻不是基於邏輯推理，而是基於人性。

## 第二節 個人創作中的主題 唯我主義的現實

### （一）從「原型」及「情結」

卡爾·容格將自己的心理學理論稱為「分析心理學」。以與佛洛伊德的精神分析區分開來。他的學說最重要的是他擴展了潛意識的概念。如哈普克（Robert H. Hopcke）在《導讀榮格》中所述的，他認為潛意識有兩個層面，「第一個層面，即他所謂的個人潛意識，與佛洛伊德的潛意識的概念基本契合。潛意識的這個層面儲存了有關個人曾經歷、思考、感受或知曉過的各種事物的記憶。因為受到壓抑或者遺忘，它們的存在已經不再被意識到了。」<sup>53</sup>潛意識的第二個層面，即其所謂的集體潛意識。潛意識的這個層面包含著為人類所共有的心理知見的基

本架構，即原型。由於集體潛意識屬於原型經驗的範圍。榮格認為，與個人潛意識相比，集體潛意識的層次更深，因而意義也更重大。能知覺到集體潛意識的形象及運作，可以使人接觸到人類根本的經驗與知識。於是在榮格眼中，集體潛意識是心理運作、人格完美和內在轉變的終極源泉。」<sup>54</sup>個人認為，藝術創作應更為重視集體潛意識的原型的層面。原型是人類詮釋這個世界的共同心理架構。它不像個體潛意識那樣不能被意識所覺知。相反地，原型會在人生的各階段由潛意識進入到意識界，被人所意識到。但是，它卻不是明確的神話意象或意念，而是一種本能的傾向。榮格在他編輯的《人類及其象徵》(Man and his symbol)中，由他本人撰寫的「潛意識的研究」裡，有如下的申明：『「原型」這個名詞，往往被誤解為意指某些明確的神話意象或意念，但這些只不過是有意識的表象。假設這種易變的表象可以遺傳，實在很荒謬。』在下一段，榮格又繼續寫到：『原型是形成這種意念表象的性向。表象可以在不失去其基本模式下改變許多細節。原型是始於我們意識的表象（或被意識獲得），我們一定會了解，而且當它們呈現在我們的意識時，我們不會驚慌失措。說實在，它們是本能的「傾向」，就像鳥築巢，螞蟻形成有組織的群體一樣明顯。』<sup>55</sup>以上的論述，我們可以知道在我們每個人的心中，都有一系列詮釋事物的本能傾向，那即是人的集體潛意識的原型。原型在人生的每一階段進入意識界，它給予人對其人生的指導。但是，由於原型是先於經驗的心理知見的基本架構，而我的藝術理念卻還主張呈顯感官經驗激發的對現實的理解。所以，個人藝術創作所呈顯的主題，雖然可以推斷出一個先驗的心理傾向——即「原型」。然而，真正的主題卻是情結（complex），原型只是形成情結的心理基礎而已。

哈普克（Robert H. Hopcke）在《導讀榮格》一書中說：「以榮格的觀點來看，這些帶有感情色調的情結——後來索性就稱作情結——由兩部分構成，即心理表象群及其伴隨的特殊感情。」又說：『情結可以是無意識的——由於事關痛處或難以接受其表象而受到壓抑——但也可以變得有意識，並得到部分消解。任何情結都涉及個人與集體潛意識。例如，非正常的母子（女）關係可能導致母親情結，也就是一組有意無意的「母親」表象以及對此懷有的特別情感。然而人類深層的集體潛意識中業已存在的「母親」原型可以增強、扭曲或改變個人心靈中母親情結的感情基調與表象特徵。』<sup>56</sup>個人藝術創作的主題即是源自情結。它源自創作者自身的原型和生活環境互動後的心理反應。我並不企圖表現情結中屬於

潛意識的部分。因為我相信，潛意識可以增強、扭曲或改變人的意識，但是，除非它被意識所覺知，否則不會對人詮釋世界現狀的方式產生任何影響。因此，個人在創作中呈顯的心理情結，它源自集體潛意識原型。但卻是原型自我彰顯於意識中，經過人與環境互動。於是人自身能意識到原型的內容改變成情結，它顯然同時受原型和生活環境的影響。它成為個人詮釋現實的心理基礎。個人的繪畫創作即在表明情結。它提供了我看待現實的方式。因此，個人的繪畫創作目的即在呈顯主觀的現實。這個現實包含了主觀的聯想以及個人的想像力。但是，我並不假設對任何人而言，我的畫都含有無可辯駁的真實性，原因是除非看我的畫的人本身處於與我相同的人生階段，類似的心理和生理狀態。否則最多是理解，要想感同身受地藉由我的畫瞭解他自己，或許是不可能的。我的畫只呈現了一種呈顯現實的方式。我並不斷言這是當代現實的唯一詮釋方式，但卻肯定是許多詮釋方式最貼近於當下的一種。

首先，我必須強調在個人選擇繪畫創作的主題時，並沒有企圖去呈現人生在各階段中出現於意識中的潛意識原型及情結，而是企圖呈現出我當下所意識到的現實，這個現實同時呈顯出我的心理狀況及我生活環境的現象，在最近六年的創作生涯中，我所經歷的是我人生中的二十到二十六歲的階段，生活環境和心理狀況並沒有多大的改變，這是我儘管在創作過程中有各種不同的嘗試，但是最終回顧我所滿意的作品時，主題始終一致的原因，不過，我並不劃地自限，而將目前的主題視為我日後創作的唯一方向，如果我的人生跨進另一階段，對現實有不同於我現在所持的觀點，那麼改變是可以預期的。

坎伯（Joseph Campbell 1904—1987）的神話學深受容格的影響，他對神話的解釋與個人創作中的主題所達至的效果是一致的，我的畫可以說是屬於當代的神話，它呈現了如詩人般敏感而真誠的心靈，在這物質化和功能主義的生活環境，所遭遇到的感傷情境，坎伯說：「大家認為生命的意義就是人類所追求的一切。但我不認為這是人們真正在追求的。我認為人們真正在追求的是一種存在的經驗，因此我們一生的生活經驗才能和自己內心底層的存在感及現實感起共鳴，因此我們才能真正體會到存在的喜悅。那就是生命，神話是幫助我們發現內在自我的線索。」<sup>57</sup>我的繪畫創作有和神話相同的功能，它指出了人的內在精神需求

即原型，使人能藉由我的畫看到他自己的精神需求，可是，由於我面對了我置身於其中的生活環境，因此我的繪畫主題是原型遭到生活環境的挫折產生的情

結，關於生活環境對精神生活的敵意，在坎伯（Joseph Campbell）論及唐吉軻德時有精彩的論述，他說：「奧特加·加塞特（Ortega y Gasstt）在《論唐吉軻德》（Meditations on Don Quixote）中，談到環境與英雄，唐吉軻德是中古世紀最後一位英雄。他騎馬出去找巨人，但是他的時代環境沒有產生巨人，而是風車。奧特加指出，這個故事發生在開始以機械觀點解釋世界的時代，所以環境已不再從精神上對英雄作出回應，英雄現在碰上的是一個冷酷的世界，不再對他的精神需求作出反應。」<sup>58</sup>，之後他又說：「不過，唐吉軻德還是讓自己參與這個冒險，因為他虛擬了一個情境，認為是魔術師把他剛剛碰到的巨人變成風車了，你也可以這麼做，假如你有詩一般的想像力。但是早期並不是一個機械社會，英雄為一個活生生的世界所感動，這個世界可以對他的精神的準備作出回應。」<sup>59</sup>接著，他對現在的世界狀況作了分析：「現在的世界變得完全機械化，物理科學、馬克斯社會學和行為主義心理學，使我們成為只是對刺激反應的一組可預測的線形模式。這個十九世紀的解釋，已把人類意志的自由壓縮出當代生活之外。」<sup>60</sup>，如同西萬提斯（Miguel de Cervantes Saavedra 1547-1616）看到英雄理想在現實生活中得不到回應，而寫了《唐吉軻德傳》<sup>61</sup>這本小說，我從生活中瞭解到貞女（Kore / The Maiden）原型被我們的文明所嫌棄，而以一种經過扭曲的情結（Complex）為主題，在繪畫創作中表現出來。以下分兩部分，分別論述隱藏於我的繪畫創作之後的原初動機：貞女原型，以及貞女原型經過扭曲產生的皮格馬倫情結（Pygmalion Complex）。

#### （A）貞女（Kore / The Maiden）原型

貞女（Kore / The Maiden）原型在容格的著作中，代表著女性的原型力量的幾個面向，根據哈普克（Robert H. Hopcke）在《導讀容格》一書的說法：「Kore的原意是處女，同時也是希臘女神波蘇芬尼（Persephone 譯註：是宙斯與大地女神迪米特 Demeter 之女、春之女神：在原野摘花時，為冥府之神黑地斯 Hades 所虜，成為冥界女王，但經狄米特說服宙斯後使讓她每年回到人間六個月，另一說法是八個月）<sup>62</sup>的名字，狄米特之女，被黑地斯迫就的新娘，為艾瑪蘇斯神秘儀式的核心形象（Eleusinian Mysteries，譯註：艾瑪蘇斯的神秘儀式：古希臘時，為祭祀狄米特與波蘇芬尼（Persephone）兩大女神，而於每年所舉行的神秘宗教儀式，據說原為法淨與與豐收的慶宴<sup>63</sup>）」<sup>64</sup>由於 Kore 在希臘神話中具有多重的角色——處女、女兒、新娘與冥府女王——容格在論述貞女（Kore / The Maiden）

原型時，也將此原型同時代表幾種涵義，哈普克認為容格以為：「她是聖童<sup>65</sup>的伴侶，也是聖童形象在女性中的對應形象，即後來的著者所謂的女童（*puella aeterna*），因此也與聖童一樣頑皮不馴，潛力無比，是一個英雄胚子；她還是波蘇芬尼，具有春一般的嫵媚。容格也將她視作阿尼瑪的原型形象，這不僅是他深入進行理論探索的需要，而是由於有神話作品作為基礎。作為冥界的女王，黑地斯之妻，她成為了意識與潛意識、光明與黑暗之間的媒介。作為大地之母的女兒，她又與本我（*Self*）之間關係密切，並且是促進心靈完善的動力；作為波蘇芬尼，她還是四季輪迴的操作者。顯然，她從很多方面代表著女性的原型力量，尤其是其轉化、調和的作用。」<sup>66</sup>貞女原型是阿尼瑪（*Anima*）原型的重要原型形象，容格將男人潛意識中的女性一面稱為阿尼瑪，貞女原型可以說是男性心中的理想女性的典型，當男性在青春期以後，開始在心中形成衡量女性的判斷標準時，貞女原型就進入意識中，成為他衡量現實中女人的標準，在我們這個時代，一些論述將這些標準視為過時的道德規範而加以拒斥，例如克里斯蒂瓦（*Julia Kristeva*）說：「如此這般的女人並不存在。她是處於變化生成之過程中。」<sup>67</sup>這種超越了固定性別範疇的對於女性的看法，我是無法贊同的，女性並非只是文化建構的產物，女性作為女性的角色，在先驗的潛意識中就已經被限定，至少，貞女原型在男性心中仍然有重要地位，因此，哈普克（*Robert H. Hopcke*）說：「就容格的理解而言，貞女是一個對於現代人的心靈具有極大意義的原型形象，尤其是在我們這個嫌棄處女的文明之中，於是在論述貞女之時，他採用從積極想像治療法中取得的材料中說明了，女性神話仍然以多種方式存在於當代人的心靈之中，並藉處子（*Kore*）這一多面形象以象徵方式表現出來。」<sup>68</sup>在我的繪畫創作中，經常畫出女性形象，大多是作為理想女性的角色，這是由於貞女原型決定了我對女性的詮釋傾向的原故，即使如此，由於我對真實的女人的不信任，所以這類對女性的正面看法會改以虛擬真實的女人——假人或相片——來替代，這種情況，一方面暗示了貞女原型的存在，一方面也隱喻了貞女原型在真實中已經被拒斥，於是貞女原型因為在生活環境中遭到挫折而轉變為皮格馬倫情結，成為個人繪畫創作的主题。

#### （B）皮格馬倫情結（*Pygmalion Complex*）

皮格馬倫的故事是由奧古斯都時代的拉丁詩人奧維德斯（*Publius Ovidius*）所述<sup>69</sup>，內容可分為四部分<sup>70</sup>壹：煩惱的心：塞浦路斯（*Cyprus*）的天才雕塑家

皮格馬倫，厭惡他周遭的女人，卻不能將心中對理想女人的形象之想像逐出腦海，於是決心雕刻出一個完美的女人，讓男人看看他們容忍的對象有多少缺點。貳：愛上自己雕刻出的女人：皮格馬倫愛上自己雕刻出的女人，他親吻她，擁抱她，讓她穿美麗的衣服且送禮物給她，但是這雕刻出的女人沒有任何回應，他愛上一個沒有生命的物體，只有在幻想中才能和她談戀愛。參：賦予生命的女神：維納斯知道了這個戀情，賦予這雕像以生命。肆：喜悅的靈魂：皮格馬倫為這雕像成為真的女人而喜悅。

我所謂的皮格馬倫情結（Pygmalion Complex）是指故事的前兩段所表現出的心理狀態，即是一個男人因為厭惡他周遭的女性，而將他的愛情獻給藝術創作出的虛擬女人，因為這虛擬女人更具備他理想女人的條件，並且，他假裝這虛擬女人是真的，並像情人一般對待她。至於後兩段的故事內容，其心理狀態則不在我所謂的皮格馬倫情結的指涉之內。個人的藝術創作，雖然表象的內容有許多不同的呈現，但是實質的主題是以皮格馬倫情結為中心。

「皮格馬倫情結」是我為了方便稱呼這個心理狀態而創造出來的，皮格馬倫是神話故事的主角的名字，這個人的遭遇及其心理，對我而言有重大的意義，而我相信，在我們這個時代，尤其是考慮到虛擬真實和真實之間由於科技的進步而變得空前地難以分辨時，這個情結便更具意義，它不僅是我的心理狀態，有許多人也會有類似的心理，個人以為，既然它成為一些人看待事物的方式，那麼即使它不是每一個人都會認可的，也是一種對現實的詮釋方法。

### 第三節 繪畫中的「內容」 社會現實

在第二節裏，我所論述的重心在個人繪畫中的主題，主題和內容雖然有異，但是主題其實是藉由內容才能暗示出的，在當代，我認為皮格馬倫情結有幾種表達方式，其一是像神話中的皮格馬倫一樣自己製作出一個理想的女人，其二是藉由神話故事幻想出夢中情人（例如「白雪公主」或「睡美人」），其三，其實這是當代最常見的，而且也顯示了皮格馬倫情結在人性中的普遍性及重要性，那就是對明星的偶像崇拜，而我在此所指的並非將明星視為模仿對象的偶像崇拜，而是指將明星視為情人的偶像崇拜。不過，視為情人的偶像崇拜並不是說熱迷們認為自己與偶像明星處於同一地位，不是如此，偶像帶有一種類似神的崇高性，就像一個高貴若神的理想情人。



一九九九年五月十五日晚上十點多，我在電視上看「上岡異言堂」這個電視節目，這個節目這次邀請了五十位追星族（也就是明星的熱迷們），以按鈕問答的方式回答主持人的問題，其中兩個問題特別值得注意，其一是：「認為明星就是神的人，請按鈕。」結果五十人中有二十五人按鈕，可以說有一半認為明星就是神了，在熱迷們心中明星地位的崇高是可見的，另一個問題是：「冒昧的問一下，願意為自己喜歡的明星而死的，請按鈕。」結果是，五十人中，按鈕表示願為明星而死的人有九位，幾乎佔了五分之一，可見這種熱情的狂熱了。

個人繪畫創作，於下一章會說明可分為幾個類型，這些類型可以說是以各種不同的方式顯示了皮格馬倫情結的可能表現方式，我在作品中將假人、照片（虛擬真實的兩個實例）、真人以及其他象徵物布置成神話場景，畫中的圖像往往有數種可能的詮釋法，例如畫中的女性在許多作品中同時可被詮釋為神話人物或明星，這時候意義是既可能是此，也可能是彼的，並沒有單一而確定的意義，全看觀者以什麼角度去詮釋，在不同的詮釋角度，意義會隨之變化，以下舉一個實際例子，來說明內容的意義。

我就先舉出一件個人的繪畫作品《乃史斯》【圖十三】為例子，來說明內容所指涉的意義和主題的關係。

乃史斯是半人馬獸肯道羅斯族的一員，有一天，海克力斯（Heracles）帶著妻子蒂雅妮拉來到幼埃諾斯河岸，卻因暴風雨過後河水急漲而無法渡過，乃史斯自願幫忙，卻在載蒂雅妮拉渡河時心生歹意，企圖將她截奪而去，海克力斯在情急之下舉箭將乃史斯射倒<sup>71</sup>。

我這幅取名為《乃史斯》的畫作，所引用的典故即是以上這個故事，知道這個故事的人便會將畫中出現的半人馬獸視為乃史斯，畫面中的女人則被詮釋為蒂雅妮拉，而那一片池水則被轉喻為幼埃諾斯河。但是，很明顯的是我並不企圖單純表達神話而落入純粹的幻想之中，我要呈顯現實，而神話作為一種流傳至今的文化，已經成為現實的一部分，它具有內容，且是敘事性的，因此它能建立畫中各種物體彼此間的關係，由此而產生意義。不過，我曾表示過因為當代現實是複雜的，因此，內容的意義不只一種，因為詮釋者的立場一改變，內容的意義也就變了，對於通俗文化較為熟悉的人，可以看出畫中的書是一本寫真集，而且是日本著名的偶像明星酒井法子的<sup>72</sup>，那麼，畫裏的人馬獸可能被解釋為是她的歌迷或影迷，如此一來，就有了不同於上述的詮釋。還有可能有別的詮釋法，例如認

為乃史斯也被酒井法子的美貌所吸引，而想像截奪蒂雅妮拉一般截奪她，這些詮釋都是可以的，甚至有我這個創作者本人都未曾想到的解釋方式，所以說內容的意義是不確定的。我想把握的僅是，這些分歧的詮釋觀點都共同暗示了男性對女性的愛慕之情，以及這女人是以虛擬的女人——一張女人的相片——來替代，藉此暗示主題的存在。

所以說，在我的畫中，內容的意義雖然是明示的，但是由於唯我主義的現實和社會現實會互相衝突，以致於內容的意義無法確定，它要視觀者如何選擇自己的詮釋角度而決定，因而不同的觀者很可能有不同的詮釋，而主題雖然只有一個，卻是暗示的，因為它隱藏於不確定的內容之下。

我的畫在呈現社會現實方面，是藉由畫中圖像為公眾所認知的意義來呈現，以下分別述之：

#### （一）文化的引用

在我的畫中，內容的意義之所以不確定，很大程度上是因為我同時呈現了屬於傳統文化的神話典故以及屬於流行文化的偶像明星，以至於觀者可能會迷惑於該以何種價值系統來解釋，其實，對我而言這些可能的詮釋都是可以的。而我暗示出的皮格馬倫情結則導因於貞女原型和生活環境的衝突，而這其實也是傳統和現代文化對理想女性的標準不同所導致的。

這裡所說的傳統文化並不是中國的傳統，明白地說，我是指西方中古時代的騎士精神對女性的看法，男人對一個身分尊貴、容貌姣好、德性高尚的女仕懷著一種精神性的愛情，這種愛情根本就不求回報，或者說即使是有所回報也是一種意外的恩賜，卻不是必然會有的，男人在外冒險犯難，得到的榮耀全歸於心目中的女人。這種對女性的態度和今日一般對女性的態度是截然不同的，尤其是這絕不是女性主義的，女性主義要求女人和男人權利與義務平等，而中古時期的騎士精神則明白女性和男性天生的不同，女人憑藉其美貌、德性與智慧提供愛情與撫慰，而男人則是戰士，外出戰鬥與冒險，至於地位，女性則高於她的仰慕者，我們看到，騎士在戰勝歸來時，單膝跪在貴婦前，親吻她的手，將榮耀歸於她。

十四、十五世紀的西歐，即所謂的哥德時代（The Gothic），這是十七世紀的人替中古時代取的稱呼，在這段時期，發展出了騎士文化，女性品行獲得承認與推崇，女性的力量足以馴服一切，連野獸都臣服於女性之下，男人當然也是拜倒在石榴裙下，這種對女性的推崇，導致了理想的愛情信念，在當時的「宮廷愛

情」表現出這種文化的典型行為。在肯尼斯 克拉克 ( Kenneth Clark ) 所著的《開天闢地：西洋文明的變遷》中，描述了這種宮廷愛情的特別性。「 ( 宮廷愛情 ) 這種全然一廂情願的奉獻，任由幾乎不可得的女人擺佈，赴湯蹈火在所不辭，終生向傲慢女士獻殷勤，為她受苦受難。這種愛情，對羅馬人或北歐海盜來說，不僅不可思議，而且簡直荒唐。」<sup>73</sup> 中古時代的這種崇拜擁有最貞節最純潔的德性的女人的文化，在今日成為一些紳士風度的來源，其精神性的愛情，事實上和皮格馬倫情結一樣，是和婚姻關係無關的，被推崇的女性往往是城堡的女主人，克拉克說：「城堡主人一但有事外出一、二年，女主人就留下來當家，她接管男主人的職責，並受到封建社會容許的異性崇拜，漫遊的騎士會前來拜望她，顯示出法國抒情詩所顯示的那種迷惘。」<sup>74</sup>

另外，我對希臘羅馬神話的引用，也是對其文化的認知與認同而來的，希臘羅馬神話中的神，往往表現了現實中的人的各種情感，而祂們的各種遭遇，則呈現了人的命運，正是這些對人的心理及其在環境中奮鬥的描述，使得這些神話到今日仍能吸引人，而我在想像中及日常生活的境遇中，也看到了類似的故事與場景。

## (二) 真實的呈現

我的畫裏儘管有許多幻想的部分，但是在一些地方卻會保留真實的狀態，例如在我的畫中酒井法子雖然被安排的像真正的女人一般被愛戀著，但是始終保持著一張照片的形式，觀者可以看出這個真實狀況，我並不隱瞞這個現實。而畫中的男性以及室內的擺設，或者是室外的風景，都是以具象寫實的風格畫出，這些都是對真實的再現。

## (三) 虛擬真實替換真實

在個人的繪畫創作中，呈顯虛擬真實的部分是以假人和人物相片為代表，而且，它的角色都已替換了真實女人的角色，而成為畫中男人戀愛的對象。這即是皮格馬倫的遭遇，因為真實的女人有許多令人難以忍受的缺點，以至於所有對理想女性的想像都投射到虛擬的女人身上，雖然知道這虛擬的女人不是真實，卻仍然愛上了她。

關於將明星視為戀愛對象的情形，由於在我的畫中佔了大多數，而且是我在畫中呈現現實中虛擬真實這一部分的主要表現方式，因為女明星的照片即是虛擬的女人，對一些人而言，其誘惑力甚至可使他們付出真情，皮格馬倫情結其實並

不罕見。

在《父母親月刊》中蔡玉婷曾發表了一篇文章「夜夜抱著偶像入眠！」對這種偶像崇拜的心理有所論述，他於文章中寫到訪問過在中華商場開設「真善美明星偶像店」，專售明星海報、相片的林慧娟小姐，她表示：「許多男學生對日本青春派的女藝人似乎情有獨鍾，酒井法子、本田美奈子的海報相片都算熱賣！」<sup>75</sup>蔡玉婷在文中並引述了林慧娟的推測：「或許她們兼具清純與冶豔的風情，正是男學生夢寐以求的情人典型吧！」<sup>76</sup>這個看法其實並沒錯，而且，就像皮格馬倫對卡拉蒂亞的愛情並不因為她是假人而不真誠，偶像崇拜亦不因為未曾與偶像明星本人見面而減少對他的感情，就如蔡玉婷所描述的：『正陶醉於偶像魅力如痴如狂的年輕朋友，幾乎個個都要灑血為誓的表示「此情永不渝」的擁戴熱忱，並堅決宣稱不可能再出現更「好」的人，來取代偶像在心中的地位。』<sup>77</sup>，所以說，對許多人而言，偶像即是戀人，在感情上是千真萬確的，這個事實明星本人也知道，在一定程度還會刻意保持理想情人的形象，酒井法子就曾表示過：『我不認為偶像不能談戀愛，不過，這樣一來便會破壞熱迷們的夢想。熱迷們總是把偶像視為自己的戀人一般，而且也覺得「偶像」就「只是那樣」而已。所以，我強烈地感覺到熱迷們的夢想是不能被破壞的。』<sup>78</sup>偶像在今日就像昔日的卡拉蒂亞，是符合理想戀人形象的藝術品，和他的熱迷們——那些現代的皮格馬倫，在夢想中談戀愛，這是在畫中一再表現的主題，個人認為，沒有任何人的感情是不重要的，皮格馬倫情結既然是一種真實存在於生活之中的感情，就可以用藝術形式將之表現出來。

## 第六章 個人繪畫作品之詮釋

本章我將描述個人繪畫作品，依呈現的方式區分，可以分為七個類型。

### （一）生活中再現的神話。

是較為類似皮格馬倫這一個神話故事的情況，在這一系列創作中，我畫面裏的虛擬真實的女人是以假人為代表，畫面裏呈現的是真人和假人共處一室的狀況，我藉由假人和真人的位置關係，暗示這男人是把這假人視為戀人或者是妻子般看待的。這些畫的名稱，我直接引用皮格馬倫這一神話典故，例如《皮格馬倫》【圖十四】、《卡拉蒂亞》、《賦予生命的女神》【圖十五】等，在畫面裏，我並不去考據這個神話發生的希臘時代背景下，人物衣著樣式、當時的雕塑型態及建築風格，而完全以當代的人物衣著、假人、建築風格來替代，因為我要呈顯的是屬於當代的現實，而古代神話是現實的一部分，故神話的引用，更為易於讓人進入我所要表現的心理狀態。《皮格馬倫》和《卡拉蒂亞》是以皮格馬倫神話故事的兩個主角的名字來命名。卡拉蒂亞即是皮格馬倫雕塑出來的妻子，這兩幅畫仍是在描繪真人愛上假人的情形。《賦予生命的女神》則是在表示維納斯女神賦予卡拉蒂亞生命的一幕，但是在此我已經將原本的神話改變了，我並未像神話所描述的呈現卡拉蒂亞獲得生命的狀況，反而把維納斯物化了，其聖鳥鴿子也死了，以表達另一種願望，即是希望物化以與物處於同一領域，在我看來，既然物的世界已經比活生生的世界更魅惑人，那麼與其求物被賦予生命，不如倒轉過來希求物化。這種傾向到我創作後期會更明顯，有些畫可說是假人和相片組成的死物的世界了。

### （二）以虛擬真實代替真實。

是以女性相片，像是卡片或寫真集來替代女人，在畫中，其呈現的方式是將之作為畫中男性的情人的，有《中古時代》【圖十六】、《蘇珊納》、《白馬》、《獨角獸》【圖十七】等，這類型的作品不再用假人而以相片或印刷品替代，而且，我也不再直接用皮格馬倫的神話故事作為畫面引用的典故，而以別的神話大多是戀愛故事為引用的典故，因此，皮格馬倫情結成為暗示性的，不再像前一類型那般明顯。況且由於我又用了偶像明星的相片，所以內容的意義已經有數種可能，這類型的作品主題和內容的所指已經有異了。

《中古時代》表現了中古時代的騎士精神，中古騎士為自己心儀的城堡女主人冒險犯難，一廂情願的奉獻，成就精神性的、沒有回報的，卻時時可能為此而

犧牲生命的愛情。

在畫的中央，我畫了酒井法子的畫像，代表接受騎士奉獻的貴婦人，這表示她是我心中理想的女性，以及彰顯了明星偶像崇拜和騎士精神性的愛情，兩者在對一個遙不可及的愛情的執著上，具有相似性。騎士身穿盔甲，站在她前面守護著，旁邊是中古時代的刑具——斷頭台和斧頭，象徵這騎士精神的奉獻其實是要以生命做冒險的，隨時有犧牲的可能，也就是如此，對女性的推崇才達到了極端的程度，這是中古時代文化的富有特色的地方。在這幅畫中，我表達了對中古時代這種推崇女性的文化的懷念，畫面騎士、刑具、女性相片，博物館般的陳列式擺置，顯示了這是在當代對昔日已逝文化的追憶及惋惜。

《獨角獸》這幅畫是生活上實際發生的事實的反應，民國八十七年十二月二十九日，我在自由時報的娛樂版上看到酒井法子結婚的消息，這幅作品反映了當時的心情。

獨角獸是中古世紀相傳的神獸，牠只肯接近處女，所以我將牠畫在印象中清純無暇的酒井法子旁，但是事實上她結婚了，且有三個月的身孕，所以我在她的照片旁連接了三條臍帶，連了小孩的頭，而那獨角獸的心難過得碎成好幾片，散落在地上各處，臉上也一副難過的樣子。那隻獨角獸其實就是我自己，所以我畫上了我的臉。

我和馬羅魏茲（David Zane Mairowitz）對卡夫卡的描述一樣：「成熟的女人尤其令他（卡夫卡）感到害怕，年輕女孩才是他終其一生著迷的對象。他替女孩感到難過，因為她們將經歷轉變而成為女人。」<sup>79</sup>這張畫，就是酒井法子結婚時，我的心情反應了。

（三）完全在虛擬真實的層次構組神話關係。

此類型不論男性和女性都物化了，成為一張相片、一幅畫、或是印刷品，這類型的創作代表了皮格馬倫情結的一種極端的發展，既然虛擬真實是戀愛的對象，且是一個理想世界的投射對象，那麼這種對死物的愛便只有以成為死物為願望，如此才能與物更為接近。例如：《派里斯的審判》、《牧歌》、《酒神祭》【圖十八】、《婚姻》【圖十九】、《維納斯的誕生》等，畫面依然有象徵物及寓意，構成敘事性的關係，只是這時，觀者要將物視為有自身的感情，這就像童話中獨腳木偶騎兵喜歡洋娃娃一般，要如此需要詩人般的想像力，不過，這是要理解我的畫必不可少的。

《酒神祭》這幅畫是我看到一張酒井法子拿著一串葡萄的相片，想到希臘酒神祭典時的女祭司，於是在她旁邊畫了代表酒神狄俄倪索斯( Dionysus )的男性，其下有一瓶酒，象徵著他的身分，旁邊的畫上有在野地的老虎，我把牠畫得像是守護獸一般，這老虎是我個人的想像，與希臘神話無關，不過狄俄倪索斯祭典，確實是在山林野地，祂是一個特別的神，並沒有自己的神廟，而在野地舉行祭典。

《婚姻》，這張畫的構圖就像一張結婚紀念照，實際上意思也差不多，我的畫本來也就有一種心理補償的功能，這幅畫是對實際上酒井法子結婚的另一種回應，那些星星是源於酒井法子演的一部日劇《白色之戀》，那些星星會從天上降下來，帶給人們幸福。這幅畫真實的地方是那女人是一張照片，男人也只是一個假人，所以他們只是在擺設出一個無法實現的願望，幸福的星星永遠不會降下來。

#### (四) 在平面圖像中構組神話。

這是第三種類型的進一步發展，既然已經完全是在靜物的層次上構組神話意義，乾脆就放棄三度空間的視覺幻象，在二度空間構成，這使得畫面像碎裂的拼湊，然而在形象之間，我仍然提供了在表象之後的深度意義，所以神話關係並未消除，只是表現方式更為物化，從另一方面講，皮格馬倫的主要難題：真人與假人之間的界限。在這類型中被消除了，完全在圖像的層次裏，沒有真人或假人的問題。

這個類型的創作有《艾克頓之死》《艾克頓之死 2》【圖二十】《水晶宮》等，我舉一個例子加以說明：

《艾克頓之死》這幅繪畫創作和我的許多作品一樣，有一個神話故事作為在繪畫中，我畫出賦予生活環境各個物體以意義的線索，因為神話作為文化的一部分，經由傳承，已經是現實的一部分，我們藉由它，可以對生活環境賦予意義。但是，觀者不應該將我的畫視為這個神話的插圖，我並非為了畫這個神話而作畫，我的畫只表示了：類似的事件及感情，在今日依然會以相似的方式重現。觀者不妨將神話視作我的繪畫的註腳，它提供了對我的繪畫內容的意義加以詮釋的一個方向。

《艾克頓之死》這幅繪畫的神話內容是敘述艾克頓王子一天到森林的池水邊，正好遇到狩獵女神黛安娜( Diana )狩獵完畢，脫下獵裝，赤裸裸地在池邊擦身沐浴，這個過程被躲在月桂樹叢後的艾克頓王子窺見，直到和黛安娜一同沐浴的幾個女神之一看到月桂樹枝搖動，才發現艾克頓王子，黛安娜知道自己被窺

視生氣極了，用手一指就將阿克頓王子變成一頭鹿，獵犬見到鹿，就撲了上去將牠撕成碎片，變成鹿的阿克頓王子，肉體被獵犬吞食，靈魂則陪伴在黛安娜的身邊，供她使喚。<sup>80</sup>

我在這幅畫中所畫的是阿克頓王子被獵犬撕成碎片的狀態，這就是這幅畫的畫面是由碎片般的圖形組成的原因，它表示肉體被撕裂的情形，畫中的阿克頓王子變成一頭鹿，在畫面上方的是黛安娜及和她在一起的女神們，由於阿克頓王子死亡後靈魂跟隨著黛安娜，這次死亡之後是另一種生命的形態（即以靈魂，和以鹿的形象陪伴在黛安娜身邊）的開始，所以我在畫中畫了小孩，代表生命的再生。

不過，我的畫和神話在意義上主要是類比的相似性，仔細分析畢竟有所不同，在希臘時代，神的世界或許是人所嚮往的，而如今，電視、電影等螢幕內的世界才是令人嚮往的，因此，阿克頓王子由人的世界進入神的世界，在我的畫中，成了進入圖像的世界，因為，只有脫離肉體，成為圖片，才能在二度空間內，和圖片處於同一世界。所以，既然我所見到的現代的黛安娜女神是一張明星照，那麼，成為圖片便是接近這張照片的唯一方式了，這就是我在這類型作品中放棄在畫面中呈現三度空間幻境，而在二度空間平面中構成畫面的原因。

（五）幻想和真實的物體的同時呈現。

畫面中的象徵與寓意不只是靠物體彼此間的關係來表達，在這類型中，將想像的事物也畫了出來，例如前面描述過的《乃史斯》，畫中的半人馬獸是從神話中來，但是必須靠想像力才能使之存在，在我的畫面裏，我就將之和寫真集一起呈現。

例如《獅子》【圖二十一】、《潘多拉的盒子》【圖二十二】、《那西塞斯的凝視》、《老虎》、《維那斯祭典》等。

舉例來說：《獅子》，這幅畫中的獅子的典故出自尼采的《蘇圖支語錄（Also Sprach Zarathustra）》的第一卷第一篇「精神之三變」，這是所有創造者必經的三個階段，精神首先要是駱駝，牠承擔所有前人的遺產，其次，精神轉變為獅子，獅子還無法創造新價值，但是卻提出要求說：「我要。」，如此以蔑視所有強加於自己的命令：「你應。」獅子的精神是對舊價值的神聖的否定，如此以獲得創造的自由，最後，精神化為嬰孩，一個神聖的肯定，創造新的價值。<sup>81</sup>

當我畫《獅子》這幅畫時，我認為我的繪畫創作要有屬於自己的特質，必須要先有獅子的創造的自由。所以這幅畫，便在對自己創作的反省中誕生，至於兩



手舉著酒井法子的圖像，古希臘時代科林斯城有一女子布塔狄斯（Butades），在與愛人分離前，畫下他的影子。可見愛人的畫像是繪畫的起源，所以我在檢討自己的繪畫創作源起時舉著她的畫像象徵繪畫的起源。另一個理由是，個人繪畫的主題 皮 革 馬 倫 情 節 ， 就 是 以 偶 像 明 星

男性心中的女性形象，榮格所稱的阿尼瑪(anima)原型<sup>82</sup>其實有正面和反面，對女性的神秘感與誘惑力的認識，使我畫了《潘多拉的盒子》，潘多拉（Pandora）是宙斯（Zeus）命赫淮斯托斯（Hephaestus）所創造的第一個女人，她具有維納斯賜與的美麗<sup>83</sup>，赫耳墨斯（Hermes）賜給奸詐、機智、說謊和辯才，雅典娜（Athena）給她漂亮的衣裳，宙斯給她一個盒子，裝了禍害、災難和疫病，潘多拉禁不住好奇心的驅使，打開了盒子，放出各種災禍，使得人間有了各種苦難。<sup>84</sup>

畫中代表潘多拉的明星照是梁詠琪，這張照片會激發我對潘多拉的故事的想像，完全是因為這照片的神秘感與她美貌的誘惑力，這是一種轉喻手法，轉喻（metonymy）是指示事物的屬性或附隨物而非指示事物本身，因此，由於潘多拉也具有這照片的神秘感與她美貌的誘惑力的屬性，所以就用這照片來代換她。旁邊的各種奇怪的動物代表各種災難，潘多拉的盒底有一「希望」，所以我畫了一個持劍的天使來代表。

#### (六) 個人幻想的表現

這個類型並沒有一個神話來引導想像，所以要詮釋與讓人理解，只能從畫中形象彼此間的關係來表示。

《蝴蝶》【圖二十三】這幅的內容源於我的一個夢，我夢見自己在潮濕、污穢的泥土中，我奮力地一點點鑽出地面，就像身旁的蘑菇，其實，在夢中，我根本就是一個蘑菇，卑微、污穢、渺小，當我好不容易探出頭來，我看到酒井法子長了一對華麗的蝴蝶翅膀，就像神一樣，在天空飛翔，終至消失於高空，當然，身為一個蘑菇，我只能無能為力地仰望，連去追求的機會都沒有。所以這幅畫其實是我這個夢的描繪，我想這幅畫中形象的配置很容易讓人了解其意義，女性的神性地位，以及男性的卑微與污穢是明顯對比的，而畫中佈滿酒井法子全身的玫瑰花，代表著愛情。<sup>85</sup>當然，她飛去的漸行漸遠，也隱喻了我現在的感覺。

《在水一方 1》【圖二十四】《在水一方 2》這兩幅畫表達的其實是同樣的想法，那時酒井法子的後援會要去拜訪她，我計劃和他們一起去，在期待見到自己的偶像的心情下，畫了這兩幅畫，我化作一個漂浮的水草，從室內漂流出去，順

水而下，來到她的腳邊。

### (七) 日常生活中的自己

在這類型中，我將自己在日常生活的實際狀況畫出來，當我畫自畫像的時候，察覺到若是不透過一面鏡子的反射，是不能完整的看到自己的，尤其遺憾的是，不能和別人看我時一樣，親眼看看自己的臉，我們通常是以別人的臉來認識這個人的，而認識自己的形象，也是用眼睛去看，卻是看一個自己形象的複製品——一個鏡像。我察覺到我畫自畫像時不得不認同鏡子反射的形象，我要畫我自己，實際上畫的是鏡子中的自己。

《桌前的自畫像》【圖二十五】這幅作品畫的是我在創作的情形，我像平常畫自己的形象時一樣，把鏡子架在抽屜上，桌上是明星照和假娃娃，當我的模特兒。

我在鏡子中看到作畫的我，而作為一個畫家的身分，也在這鏡像中表露出來，桌上的是我的收藏，那張明星照是梁詠琪的，說明了我是它的歌迷，由於它正在被我畫，顯示了我經常在畫中畫出明星的事實，那個假娃娃，也是我經常畫的，它在梁詠琪照片旁，就像邱比特在維納斯旁一般，這樣的比喻，確實曾出現在我的作品裏，《維納斯祭典》【圖三】裏，同樣的娃娃就象徵了邱比特，所以，我在這裡也暗示了自己平時作畫的方法。畫裡的窗口雖然隔了玻璃，但是依然看得出是夜晚了，在夜晚，我仍然獨自一個人在畫畫，身旁沒有朋友，冷冷清清地，從我鏡子裡的眼睛裏，可以看到卡夫卡（Franz Kafka, 1883—1924）在《飢餓藝術家》這個小說中，所描寫的表演飢餓的藝術家臨終前的眼神，這個小說描寫藝術家的渴望與無奈十分深刻，卡夫卡描述表演飢餓的藝術家在臨終前請求原諒，因為他一直以來都想要自己的禁食得到讚賞，而他坦承不應該讚賞，因為自己是別無選擇，禁食只是因為找不到喜歡的食物。最後，從他的眼睛裡，流露著「雖然不再是驕傲、卻仍然是堅定的信念：他要繼續餓下去」<sup>86</sup> 我和他的差別只在於，我要繼續畫下去。

《畫中的自畫像》【圖二十六】這幅作品畫的是我將自己的鏡像畫在畫布上的情形，畫中一手拿著鏡子，一手拿畫筆，鏡子中反映著我的形象，畫中也有一個我的畫像，畫像畫在星星之中，其下畫的是梁詠琪，好像化作一顆星守護著她一般。

這幅作品畫出了我畫頭像的方式，我一手拿著畫中那樣的小鏡子，另一手作

畫，那幅畫裡的梁詠琪也顯示了我經常把偶像明星畫在畫裡，星星的神話般的安排，則是顯示了我用神話典故的創作方向。我認同鏡子裡自己的形象，也認同著畫裡的角色——畫裡那個守護著人的星星。鏡像反映的是畫出的是置身於想像世界的我，此刻的我就像旁觀者，看著自己的兩個面向。

這七個類型，各有不同的內容，不過，可以看出都是以皮革馬倫情節作為主題的。它們以不同的方式，呈現出我用精神性的愛情，來愛著假人或明星照的情境，我或者是想要成為一個物體，以求更接近所愛的對象，或者在這虛擬的情人旁徘徊，想像自己經歷著與神話中戀愛故事類似的經驗。

藝術對我而言，已經不十分注意具體改變現實生活的目的了，它更多的是我對一種心理缺憾的補償。在繪畫創作中，我追求著心理的平衡，把心靈深處對生命的憂患與對愛情滿足的期望呈現出來，把對人生的無奈與對自然、社會的不滿轉化為對幻想與虛擬世界的嚮往，儘管知道這是在構築海市蜃樓，但仍然願意將自己沉浸在這種想像裡，使精神獲得支柱、理想有所寄託、生命的憂患得以排遣。

## 第七章 結語

在朱伯雄主編的《世界美術史》中，對象徵主義者作過這樣的描述：「對象徵主義者來說，題材據有首要的地位。他們在文學和繪畫中都力求返回古典神話的特定故事情節中，例如斯芬克斯與吐火女怪等，或者返回到聖經人物中，例如亞當與夏娃，莎樂美和施洗者約翰等。象徵主義者顯然經常把這種主題用於他們自己的目的。但也常常運用這樣的主題著力於表現特定的人類困境，例如罪惡的困境，例如罪惡的困境，或在愛情中動物本能與情感體驗的平衡。」<sup>87</sup>個人的繪畫創作，受到魔幻現實主義的理念及方式的影響，但是所呈現的是象徵主義者的生活，因此，在我的畫中，以上的描述亦同樣適用。

運用神話主題有兩個理由，其一是它是現實的一部分，其二是其內容可以表達人性，對我而言，人在生活中所體驗到的現實，所導致的心理狀態是我在創作中一直欲表現的，在近期這一系列的繪畫創作，一如前面已經陳述過的，我以皮格馬倫情結為創作的主题，皮格馬倫情結的產生，實導因於貞女原型和生活環境的衝突，這是人類困境中的一種。生活環境不見得值得肯定，因為它往往不能回應內心的需求。但是，象徵主義者一如米勒（John Milner）在《象徵主義及新藝術》中所言：「象徵主義者不但未曾睡著，而且是痛苦地警醒著。」<sup>88</sup>象徵主義者其實並沒有和其環境完全隔絕，而是在不滿意於其環境下，藉由想像力彌補環境的缺憾，因此，唯我主義現實和社會現實的衝突，真實與幻想的並呈，成為創作中一再出現的特質。

為什麼要運用魔幻現實主義觀看事物的角度來觀察象徵主義者的生活，而不直接畫出象徵主義者的想像世界就好了呢？畢竟對象徵主義者來說，生活環境的實際狀況並不令他喜悅，象徵主義者所喜愛且珍惜的，是這些幻想，在幻想之中，仍然可以經驗到英雄與美人的愛情故事、勇士的冒險患難、稀奇古怪的怪獸、引人入勝的異國風情。而實際生活卻是一片荒蕪，枯燥乏味到令人窒息，一日復一日做著瑣碎又引不起任何熱情的事情，這之間的對比是如此明顯，以至於像我這樣，在作品中不斷提醒實際生活環境的存在，是一種殘酷的行為。

在酒井法子的寫真集《橘色夢幻》的封面的反面，用了小小篇幅述說了一個故事，這個故事是日本作家吉本 所寫的小說：「故事發生在南國峇里島。一位背負著許多人間不幸的少女瑪莉嘉，藉由多重人格來彌補內心的創痛，但卻徘徊掙扎於幻想與現實之中；幻想中的夢幻國度裏有呵護她的老婆婆三葉，純真

的小男孩貝因，不受世俗約束的叛逆少女 HAPPY，還有深深愛著她的少年 ORANGE。她每天徜徉於因多重人格而幻想出的國度裏，直到純子醫生進入她的世界。當現實一步步逼近時，夢幻天堂也就隨之緩緩崩潰。瑪莉嘉心中摯愛的夢幻少年 ORANGE 竟然離她遠去，不能接受這個打擊的她，在悲傷中度過有生以來最漫長的一夜。」<sup>89</sup>顯然，瑪莉嘉的悲哀在於她所愛的幻想被證實為不可能，她的意識覺醒了。在此，我們見到了意識的力量，它能知道潛意識的要求，也能看清生活的實際狀況，除非是精神分裂，否則是不會改變的。

林和生在《地獄裏的溫柔——卡夫卡》中，「與諸如精神疾病之類的不幸相比，生活本身是更大的不幸。而精神分析治愈患者的不幸，其實是讓他回到生活裡更大的不幸之中。」<sup>90</sup>這就是象徵主義者最難以解決的困境：象徵主義者自身無法相信其想像是真的。對於精神分裂者能忽視生活本身，在內心建立自己的夢幻樂園，我是感到羨慕的，因為他們更成功地擺脫了這個世界的不幸，然而，這畢竟是無法改變的。所以，我若要真實表現我在這個世界感受到的現實，便無法完全進入想像中，必須面對這個困境。而魔幻現實主義兼顧幻想與真實的藝術理念，正適合於將象徵主義者的想像與生活的衝突，所造成的困境，呈現出來。

即使困境無法完全解決，個人的繪畫仍然描繪出了面對這困境的心理補償的方法，那即是進入虛構的情境，將生活轉喻為神話或傳奇情境。這就像是一種偽裝的精神分裂，只關心當下的欲望的流動，沒有明確的目的，不再考慮時間的延續性，就在這個空間裏運作，在福柯（Michel Foucault 1926—1984）與亨利·萊維（Bernard Henri Levy 1948—）的訪談中，福柯對知識份子有一個新形象的描繪，他不再扮演先知的角色，而更像是各種可能性的嘗試者，他說：「我夢想有這樣的知識份子：他們反對普遍性的原則；他們在今日的遲惰和約束中尋找和標出薄弱環節、力量作用的路線和出口；他們不斷地在運動，可又不知道正在朝什麼方向走，也不知道自己明天的觀點會變成怎樣，因為他們太關注此時此刻了。」<sup>91</sup>，我想，這就是我在繪畫創作中所實踐的，我看到了事物的意義的不確定性，對於和我的意願相衝突的定義，可以賦與自己的定義將它轉化，以符合自己的意願，生活中的缺憾，也可以用想像力來彌補，雖然這其實改變不了生活的任何處境，但是發揮了心理補償的作用，標示出了一種轉化乏味的生活為神話的方式，開啟了通往內心的虛擬世界的大門，而得到幻覺式的安慰。

## 註 釋

- 1 : 張瓊文譯,《象徵主義》,台北:縱橫文化事業股份有限公司,1997年。頁5。
- 2 : 同註一,頁5、6。
- 3 : 赫索 契普(Herschel B.Chipp)著,余珊珊譯,《現代藝術理論》,台北市:遠流出版社,民國84年。頁71。
- 4 : Fiore, Angelo De、Fiore, Gaspare De、Materzanini, M.Luisa、Pobbiani, Marina、Valici, Sabine 著,黃文捷譯,《巨匠美術週刊 - 孟克 46期》,台北:錦繡出版,1996年再版。頁28。
- 5 : Milner, John 著, 象徵主義及新藝術 《大英視覺藝術百科全書》,台北:台灣大英百科股份有限公司出版,民國77年,第五冊,頁50。
- 6 : 同註五,頁52—53。
- 7 : 朱伯雄主編,《世界美術史第九卷(下)十九世紀歐美各國的藝術》,初版,山東:山東美術出版社,1991年,頁108。
- 8 : 同註四。頁八。
- 9 : 同註五,頁50。
- 10 : 馬拉梅(Stephane Mallarme)是九世紀末的象徵主義(Gustave Moreau)和奧迪隆(Odilon Redon)都是當時的象徵主義畫家。
- 11 : 朱伯雄主編,《世界美術史第九卷(下)十九世紀歐美各國的藝術》,初版,山東:山東美術出版社,1991年,頁119。
- 12 : 約翰 拉hn Russell)著,陳世懷、常寧生譯,《現代藝術的意義》,南京市:江蘇美術出版社,1998年。頁73—74。
- 13 : 同註十二。
- 14 : 同註十二。
- 15 : 關於卡夫卡作為魔幻寫實主義文學的先驅地位,可見於著名的魔幻現實主義文學家加西亞馬爾克斯與他的朋友門多薩的對談錄《番石榴飄香》四章,他坦承在卡夫卡的《變形記》中得到啟示,他說:「我猛然明白了,在文學作品中,除了直到那時我在中學課本中所學習的正常、學究式的描述外,還另有有用武之地。」此資料見參閱柳鳴九主編,《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》,馬爾克斯著,李德明譯,番石榴飄香 四章,台北市:淑馨出版社,民國79年出版。頁377。
- 16 : 參閱柳鳴九主編,《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》,丁文林著, 魔幻現實主義與超現實主義,台北市:淑馨出版社,民國79年出版。頁377。
- 17 : 參閱柳鳴九主編,《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》,朱景冬著, 魔幻現實主義、“神奇的現實”與超現實主義,台北市:淑馨出版社,民國79年出版。頁417。
- 18 : 參閱柳鳴九主編,《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》,遠浩一著, 現實主義的新發展 讀拉美魔幻現實主義小說有感。頁437、438。
- 19 : 參閱柳鳴九主編,《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》,遠浩一著, 現實主義的新發展 讀拉美魔幻現實主義小說有感。頁438。
- 20 : 參閱柳鳴九主編,《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》,遠浩一著, 現實主義的新發展 讀拉美魔幻現實主義小說有感,此引文是遠浩一引用《外國文學動態》1982年第12期。
- 21 : 參閱柳鳴九主編,《未來主義 超現實主義 魔幻現實主義》,丁文林著, 魔幻現實主義與超現實主義,台北市:淑馨出版社,民國79年出版。頁368。
- 22 : 我將會在 對現實的分析 一章中詳細論述,對我而言,現實是一複雜而難以完全分析的概念,但是它隱含了人與環境互動產生的世界觀,這與一般所認為的客觀現實是很不一樣的。
- 23 : 朱景冬在《魔幻現實主義、“神奇的現實”與超現實主義》就魔幻現實主義的這兩個性質有所介紹。
- 24 : 同註二十一,頁369。
- 25 : 同註二十一,頁369。
- 26 : 古巴的亞里喬 卡本提爾(Alejo Carpentier)著,陳眾議譯,《這個世界的王國序》,台北:淑馨出版社,1990年。頁468。
- 27 : 西萬提斯(Miguel de Cervantes Saavedra)著,施品山譯,《唐 吉軻德傳》,臺南:大孚

- 
- 書局，民國七十一年四版。
- 28：騎士小說，佚名，產生於十五世紀的西班牙或葡萄牙。
- 29：騎士小說，佚名，產生於十五世紀的西班牙或葡萄牙。
- 30：古巴的亞里喬 卡本提爾（Alejo Carpentier）著，陳眾議譯，《這個世界的王國序》，台北：淑馨出版社，1990年。頁468。
- 31：事實上，亞里喬 卡本提爾（Alejo Carpentier）在《這個世界的王國序》一文中對歐洲的文學及藝術對魔幻的追求，因為缺乏信仰和對環境的深切感受，以至於想像力貧乏，只在玩弄魔術技倆，進行了諸多的批判，以之作為魔幻現實主義的反面對照。
- 32：曾長生著，《拉丁美洲現代藝術》，台北：藝術家出版社，1997年，頁127。
- 33：同註三十二，頁124。
- 34：詹明信（Jameson, Fredric）著，吳美真譯，《後現代主義或晚期資本主義的文化邏輯》，台北：時報文化，民國87年，頁25-32。
- 35：同註三十四。
- 36：同註三十四。
- 37：亞歷山德安（Alexandrian Sarane）著，李長俊譯，《超現實主義的藝術》，台北：大陸書局，民國七十九年，頁122。
- 38：同註三十七，頁123。
- 39：羅伯特 休斯（Hughes, Robert）著，劉萍君、汪晴、張禾譯，《新藝術的震撼》，上海：人民美術出版社，1996年，頁212。
- 40：根據 J.P.Stern 著，單德興譯，《寫實主義論》，臺北：成文出版社有限公司，民國六十八年，頁214中的解釋：「唯我主義的論調：一個人的現實是另一個人的幻夢，或者，我是我的現實的創造者和唯一的佔有者；或者，人生是自我的一場夢，任何人分享不得。」
- 41：朱岑樓主編，彭懷真等譯，《社會學辭典》，臺北：五南圖書，民國八十年。頁705~706。
- 42：周國平著，《尼采在二十世紀的轉折點上》，臺北：林鬱文化事業有限公司，民國八十一年。頁117。
- 43：Stern, J.P. 著，單德興譯，《寫實主義論》，臺北：成文出版社有限公司，民國六十八年。頁215。
- 44：基辛（R.Keesing）著，張恭啟、于嘉雲譯，《文化人類學》，臺北：巨流圖書公司，民國七十八年。頁38。
- 45：李德爾（Darian Leader）著，龔卓軍譯，《拉岡》，臺北：立緒文化事業有限公司，民國八十七年，頁61。
- 46：同註四十五。
- 47：參閱 Chris Horrocks 著，王尚文譯，《布希亞》，臺北：立緒文化事業有限公司，民國八十七年，頁106~110。
- 48：Best, Steven、Kellner, Douglas 著，朱元鴻、馬彥彬、方孝鼎、張崇熙、李世明譯，《後現代理論：批判的質疑》，臺北：巨流圖書公司，民國八十三年，頁150。
- 49：Baudrillard, Jean 等著，路況譯，《藝術與哲學》，臺北：遠流圖書公司，民國八十五年，頁96。
- 50：Appignanesi, Richard 著，黃訓慶譯，《後現代主義》，台北：立緒文化事業有限公司，民國86年，頁63。
- 51：同註五十，頁63。
- 52：佛洛伊德（Sigmund Freud）著，賴其萬、符傳孝譯，《夢的解析》，台北：志文出版社，民國61年初版，民國77年再版。
- 53：Hopcke, Robert H 著，蔣韜譯，《導讀榮格》，台北：立緒文化事業有限公司，民國86年，頁3。
- 54：同註五十三。
- 55：Jung, Carl G 著，黎惟東譯，潛意識的研究《人類及其象徵 Man and his symbol》，台北：桂冠圖書股份有限公司，民國81年，頁80。
- 56：同註五十五。頁8。
- 57：Campbell, Joseph / Moyers, Bill 著，Flowers, Betty Sue 編，朱侃如譯，《神話》（The power of myth），臺北：立緒文化事業有限公司，民國86年二版，頁7。

- 
- 58：同註五十七，頁 221。
- 59：同註五十七，頁 221~222。
- 60：同註五十七，頁 222。
- 61：西萬提斯（Miguel de Cervantes Saavedra）著，施品山譯，《唐吉軻德傳》，臺南：大孚書局，民國七十一年四版。
- 62：同註五十三。頁 114，此譯註由蔣韜於此書增補。
- 63：同註五十三。
- 64：同註五十三。頁 114。
- 65：同註五十三。頁 110 至 112 有關於聖童的介紹。
- 66：同註五十三。頁 115。
- 67：同註五十，頁 103。
- 68：同註五十三。頁 115。
- 69：愛笛絲 赫米爾頓（Edith Hamilton）著，宋碧雲譯，《希臘羅馬神話故事》，臺北：志文出版社，民國七十五年三月，頁 129~133。
- 70：參閱何懷碩主編，《西洋裸體藝術大觀：歷史悲劇中的女主角》，臺北：百科文化事業公司，民國八十年九月再版，頁 85。
- 71：參閱何懷碩主編，《西洋裸體藝術大觀：神話中的女神與妖精》，臺北：百科文化事業公司，民國八十年九月再版，頁 74。
- 72：參閱石田東攝影，《酒井法子寫真集 ORANGE HOTEL》，臺北：臺灣東販股份有限公司，民國八十三年十一月三十日。
- 73：參閱肯尼斯 克拉克（Clark, Kenneth）著，顏元叔譯，《開天闢地 西洋文明的變遷》，台北：中國電視週刊社。民國六十六年。頁 44。
- 74：同註七十二，頁 48。
- 75：參閱林青青主編，《父母親月刊》，夜夜抱著偶像入眠！，蔡玉婷撰文，臺北、高雄：心橋文化事業有限公司，民國七十四年元月創刊，每月一日出版，民國八十年三月號。頁 50。
- 76：同註七十四。
- 77：同註七十四，頁 52 - 53。
- 78：尖端文編組編輯，《酒井法子豪華寫真集〈中文珍藏本〉》20 歲的告白 酒井法子，酒井法子撰文，台北：尖端出版有限公司，1991 年出版。
- 79：馬羅魏茲（David Zane Mairowitz）著，高志仁譯，《卡夫卡》台北：立緒文化事業有限公司，民國 85 年。頁 129。
- 80：何恭上著，《希臘羅馬神話藝術欣賞》，台北市：藝術圖書公司，中華民國六十七年再版，頁 81 - 84。
- 81：參閱尼采（Nietzsche, Eriedrich）著，陳秀梅譯，《尼采、柏拉圖、蒙田》之《蘇圖支語錄（Also Sprach Zarathustra）》，台北市：柳風出版社，民國五十四年出版，頁 74 - 75。
- 82：見 Hopcke, Robert H 著，蔣韜譯，《導讀榮格》，台北：立緒文化事業有限公司，民國 86 年。頁 90 - 93。
- 83：坦白的說，女性的美麗是最重要的，對我來說，女性對男性想像力的激發與引導，先決條件就是她的美貌。
- 84：見由 M H 鮑特紋尼克、M A 科甘、M B 拉比諾為奇、B H 謝列茨基編註，黃鴻森、溫乃錚譯，《神話辭典》，北京：商務印書館，1997。頁 236。
- 85：關於花的象徵意義，由於現在藝術界盛行以花來象徵女性生殖器，而且似乎是所有的花都被這樣詮釋著，以至於我在畫花時多了份顧慮，我在此申明，我畫的花沒有這種意思，玫瑰花是愛情的象徵，這是自古就這樣詮釋的，而且在通俗文化中迄今仍被普遍接受。其實我對花的意義被窄化為女性生殖器象徵很不以為然，因為花其實傳統中已經有很多豐富的花語，即使是不把花用來代表抽象的感情或意念，花在過去代表女人，理由是它的美與女人有相似處，例如細緻的觸感和柔美的曲線。我想，由於對畫中形象的安排表現，應該能使人正確的理解我的畫是沒有任何性意味的。
- 86：參閱卡夫卡（Franz Kafka）著，葉廷芳譯，《卡夫卡短篇傑作選》，初版，台北：志文出版社，1996 年。頁 140。
- 87：朱伯雄主編，《世界美術史第九卷（下）十九世紀歐美各國的藝術》，初版，山東：山東美



---

術出版社，1991年，頁125。

88：同註五。頁50。

89：石田東攝影，《酒井法子寫真集 橘色夢幻》，初版，台北市：臺灣東販股份有限公司，民國八十五年，封面的反面。

90：林和生著，《「地獄」裏的溫柔：卡夫卡》，初版，成都：四川人民出版社，1997年。頁140。

91：包亞明主編，嚴鋒譯，《權力的眼睛 福柯訪談錄》，上海：人民出版社，1997年，頁48。