

私立東海大學美術研究所碩士學位

畢業創作論述

指導老師：林宏璋

關於「遊蕩者」-----從邊緣批判到停頓世界

阿俘創作論述

研究生：黃金福 G871425

中華民國九十年七月

摘 要

以「關於遊蕩者---從邊緣批判到停頓世界」為研究論述撰寫主題，其潛在的意義在於欲抽繭般地探討出一個創作者在面臨現代工商業高度發展、社會人文思潮脈動急性銳變、自然與人類生存環境之間的互謀共存關係的當下情境中，他的藝術創作與理念該以何種面貌及思維出現？

在個人藝術創作過程裡，似乎是不斷地欲尋找一個「美麗的心靈城市」和「現代烏托邦世界」的幻夢，而追求此幻夢後的作品究竟是一個讚嘆、詩意或是批判的藝術造句？或者只是一個懷舊、充滿回憶的理想嚙言呢？在這篇論述裡，我會以「從邊緣批判到停頓世界」這般具「過程演變」式的語彙來作為研究論述題目，即是試想藉由個人創作的遞變過程來檢視這些作品中所欲傳達的遞變經驗，試圖尋找詮釋的是關於藝術創作中的社會真實意念與個人幻夢理想間的不斷撕裂拉扯。這個意念對我來說已是在此論述後半段所要論述的「感應」與停頓世界的力量，這個力量對於追求一個非現實異化的理想境遇主義者而言，幻夢仿若會處在遙遠的一方獨自呈現，或許也近在我們的眼前。

本研究以個人在 1994 年至 2001 年的系列創作過程為發展，藉此多向衍生出個人在此時期所面臨的諸項思考課題：「邊緣批判」、「現實批判的媒體角色」、「批判與危機」、「遊蕩者的憂鬱與理想」、「超越現實空間」、「停頓世界」.....。歸結以上幾項創作思維，我開始意識和觀察到現階段社會大環境的力量深深牽引著個人創作觀念的波動，這兩者之間（個人與社會）的微妙顯隱互動，才能促使我寂寂追尋於個人生命意義的當下，也試圖去碰觸了文明社會環境的發展原型與影響。

此論述探討的主軸，其實也是個人創作作品中背後隱性的思維及不斷改變累積的生命認知經驗。在緒論中說明論述的研究動機、分析方法及主要架構。第一章以個人親身涉入扮演藝術社會批判的媒體角色經驗（1994 1995 年擔任「南方藝術」雜誌執行編輯一職），談論邊緣力量與批判性格之間的關係與互動，進而探討邊緣批判對個人此後創作思維的潛在影響。第二章是告別媒體批判角色後（1996 年離開「南方藝術」雜誌，遷居至故鄉台南市欲全心沉潛創作），對於「積極性批判」的質疑與挫敗，及轉而走向內在批判的沉澱思索情境，成了扮演「城市遊蕩旅人」的角色。第三章所面臨的重要問題是，藝術創作如何沉澱在一個超越了現實時間、空間的情境當中，如何尋找這些超越情境的創作力量？這些問題在此論述中未必會有完整的解答，但我試圖去釐清與提出個人的探究經驗，期待可以反覆再延伸的各項可能性在未來漸次浮現。

關於「遊蕩者」----從邊緣批判到停頓世界

阿俘創作論述

目錄

摘要.....	I
目錄.....	II
圖錄.....	III
緒論.....	1
第一節 研究動機與創作緣由.....	1
第二節 研究方法與步驟.....	2
第一章 論藝術的邊緣批判精神.....	3
第一節 邊緣批判性格.....	3
第二節 自命「熱藝術」的媒體---談南方藝術雜誌的邊緣批判.....	7
第三節 1994年~1995年作品分析.....	10
第四節 小結.....	12
第二章 從現實批判中出走---對於「遊蕩者」的定義.....	13
第一節 「遊蕩者」的背景分析.....	13
第二節 「遊蕩者」的欲望分裂—憂鬱與理想之間.....	16
第三節 1996年~1998年作品分析.....	18
第四節 小結.....	22
第三章 「停頓世界」與「戰士無用」.....	23
第一節 「停頓世界」與「遊蕩者」.....	23
第二節 「戰士無用」.....	25
第三節 1999年~2001年作品分析.....	27
第四節 小結.....	31
結論.....	32
參考書目.....	34
圖片.....	35

圖 錄

圖 1	1994 年 12 月號第二期的「南方藝術雜誌」封面	35
圖 2	作品一 黃金福 「文化愛河系列 I - 便當盒」 1994	36
圖 3	作品二 黃金福 「文化愛河系列 II - 濁流與黑手指」 1994	37
圖 4	作品三 黃金福 「文化愛河系列 III - 濁流與黑手指」 1994	38
圖 5	作品四 黃金福 「倒立的人體---南方」 1994	39
圖 6	作品五 黃金福 「南方 司馬『缸』」 1995	40
圖 7	作品六 黃金福 「從綠色 灰色的軌道痕跡」 1996	41
圖 8	作品七 黃金福 「吃山頭系列 II」 1996	42
圖 9	作品八 黃金福 「無法解讀的腦神經線」 1997	43
圖 10	作品九 黃金福 「旅人抵達一個美麗的城市」 1997	44
圖 11	作品十 黃金福 「古城事件-瘤與微光」 1998	45
圖 12	作品十一 黃金福 「防空洞系列 I—尋找世界」 1999	46
圖 13	作品十一 黃金福 「防空洞系列 I—尋找世界」 1999	47
圖 14	作品十二 黃金福 「防空洞系列 II—掠食者」 1999	48
圖 15	作品十三 黃金福 「防空洞系列 III—古老事物的保鮮狀態」 1999	49
圖 16	作品十四 黃金福 「防空洞系列 IV—蝴蝶夢」 1999	50
圖 17	作品十五 黃金福 「戰士無用系列 1」 2001	51
圖 18	作品十六 黃金福 「戰士無用系列 2」 2001	52
圖 19	作品十七 黃金福 「戰士無用系列 3」 2001	53
圖 20	作品十八 黃金福 「戰士無用系列 4」 2001	54
圖 21	作品十九 黃金福 「戰士無用系列 5」 2001	55
圖 22	作品二十 黃金福 「戰士無用系列 6」 2001	56

緒 論

第一節 研究動機與創作緣由

在此篇探討個人創作過程的研究論述裡，我將個人的藝術創作行為放在一個社會批判者的位置上（表面上處於無產階級對抗資產階級之位置），此觀點當然無可避免地會碰觸到具現實性的社會議題批判和超越現實的內在批判兩者之間的交相糾纏。個人創作研究的動力與來由即是這兩者之間所可能呈現的衝突、矛盾、錯亂、與翻轉，憂鬱（面對現實社會所呈現的適應不良狀態）與理想（進入非現實異化狀態下的境遇）之間的反覆辯證過程，和處於快速旋轉的外在世界與在時間靜止點上的停頓世界中的反思行為。「遊蕩者」在此即是扮演這般的角色，他不斷地「遊蕩」在現實與非現實之間，堅持追尋生命中最大極限的自由表現和不斷翻轉、解放現有社會固定的成就形式，試圖尋求「自我」與「他者」之間多元而嶄新的關係；當然，這注定是一場無止境和無目標性的生命旅程與行為。

「什麼時候是藝術」個人創作過程中一種不能被現實經驗約化與取代的意義。當我們認識到藝術不能自外來界定，而必須自內來建立時，這種無中生有的建立正是一種意義追求的任務，也正是藝術創造活動的一個根本特質。在這種無中生有的理解下，藝術創作並非單純到只是個人生活點滴的紀錄與省思嚙語，創作者內在心路歷程與外在社會脈動是有著極其密切的互動關係；在此論文後半段的論述中所提及的「停頓世界」，這個停滯境遇的追求精神並非單向地對於現實生活的迴避，更非是一種烏托邦式的避難行為，而是一種可以讓「意義」重新詮釋、重新書寫的可能性境遇，是一種不斷改變觀察感應行為的心靈位置；由此，個人生命與社會現實意義可以重新被翻轉、擴大。在這般處於靜止狀態下的反省思索與撞擊能量行為，所欲碰觸的是內在心靈與外在現實和諧共存的頓悟體會，也是個人藝術創作研究中所極欲追求的創作動力與來由。

第二節 研究方法與步驟

本論述的研究方法可分成兩部分來談，一是以文獻探討和文獻分析為發展基礎，試圖多面向地檢視並探究出個人作品的知識內涵需求與外在風格的形式語彙。在論述研究撰寫過程中，書籍理論的大量需求不斷充實與反覆辯證了個人創作過程中所延伸而出的思考與行為，甚至沿用重要學說流派之理論分析時，這些理論分析探討除了挖掘出潛藏於作品的內部深層結構外，同時也成為作品創作行為內部結構的一部份；個人始終認為在作品的論述背景底層所透露出的人文精神訊息或現時代思潮，方是解析作品重要的意含所在。作品意含之諸項指涉，某部分是後來在建立作品剖析的論述過程當中漸漸逐一浮現，許多牽涉到的概念與意向發展，是當時創作時所始料未及的。所以在研究此篇創作論述的過程裡，藝術創作的實踐與理論的相互觀照是不斷摺疊交錯進行；往往作品之意含產生出無可滿足論述的缺陷及不足，而這或許往往恰是自己未來推動作品最大的動力與助因，不斷地翻轉及拓展個人作品意義的延伸與轉異。也就是說，在以理論分析作品的當下，我亦試圖使分析文字行為等同於藝術創作行為，它們可以重新賦予藝術作品一股新生或更生的理念和面貌。

另一部份，我試圖以個人創作風格詮釋為研究方法，藉由時間過程的線性演變來釐清每個階段性創作的思路與風格遞增，隨著個人生命的成長及外在生活環境的不斷改變，這般具時間性的生命軌跡亦導引了個人階段性思考的演變歷程。在此論文的撰寫主軸上，我將個人自 1994 年至 2001 年之間的創作過程和生命現實經驗，分成三個不同但卻又關係緊密的階段來分別論述；分別是 1994 年~1995 年階段的「論藝術的邊緣批判精神」，此章節藉由定義「邊緣批判」分析藝術批判與危機的共存狀態，並舉《南方藝術雜誌》為例討論外在現實批判之當下危機。1996 年~1998 年階段的「從現實批判中出走---對於『遊蕩者』的定義」，此章節以「遊蕩者」為主軸，從精神分析的方法試圖釐清「遊蕩者」在憂鬱與理想之間的分裂狀態，此狀態如何成為是一種創作思路與養分。1999 年~2001 年階段的「『停頓世界』與『感應』空間的思考」，此章節藉由「停頓世界」及「感應」進入自我內省的世界，在靜止的內在時間中，不斷反思及翻轉「現實」的意義。這樣階段性的研究步驟，並非只是敘述和分析歸納出個人創作歷程風格的主要遞變，而是希望進一步嘗試找出貫穿與銜接個人不同階段之間的「聯結點」何在？而此「聯結點」當是每個階段性創作中既回顧過往也創造未來的重要橋樑。

第一章 論藝術的邊緣批判精神

第一節 邊緣批判性格

一、關於「邊緣」的定義

「邊緣批判」是人類文明社會高度發展後所必然呈現的另一迥異於主宰地位的角色，它其實就像是一個社會啟蒙、改造運動，它並不滿足於高度資本主義社會所衍生的強弱、貧富等現實層面，試圖努力喚醒人們要重新省思現況、解釋人類社會生存思想與條件的一股力量。當然，「邊緣」在此處的用意，並非僅指於地域上的地理名稱或是長期屢遭忽視的社會弱勢族群，它進而應是呈現一種在工商業過度發達、政治經濟弱肉強食之後所衍生發酵的反叛力量和另類思考角度。

「邊緣」事實上接近一種去「中心」化的態度，它有著翻轉主流階級觀的顛覆意味，試圖處於反面或否定的角度來解放因成為主流（或中心）而日漸僵化的制度與規範。無論以嘲諷、激進衝突、或內向性進行的各式批判革命行為，「邊緣」仍處於一種恆久不變的位置，它永遠是一股解放與超越的欲望湧流。

在此，先圖說出中心\邊緣的對立位置，以闡明本論述中關於邊緣的範圍與角度：

現 象 \ 位 置	中 心	邊 緣
身 份	強勢的教條規範	具有顛覆既定層級體制的病毒擴散性格及無法被教條規範制約的自由角色
歷 史 觀	空洞單一的歷史大敘事	可書寫的多元歷史書寫
社 會	資產階級社會及其下分工的專業勞動制度	無產階級及不被資產階級體制駕馭的勞動力、過剩與多餘消費
性 別	以男性為主的主流觀點	女性主義酷兒理論中的游擊性格
藝 術	資產階級審美式藝術史觀及傳統僵化的美術學院制度	具內省、反觀的美學觀能力及不斷超越、衍異的跨領域藝術

二、「邊緣批判」之「去目的（革命）性」

在楊小濱的《否定的美學 - 法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》一書中，他對法蘭克福學派提出敘述，「那種解放的、克服異化的『革命目標』正是意味著人重新獲得已喪失的自然的的可能性，而這種可能性今天首先存續在擺脫、超越和否定了統治的現實體系及其律法的藝術形式中。藝術的解放力量，就是向著前技術統治時代人與自然的和諧狀態的回歸。」¹法蘭克福學派理論解放資產階級藝術既定的規則遊戲，去創造一種文化與革命的可能性，事實上是邊緣批判所欲傳達的重要思想。在此我們必須清楚地知道，如果沒有工商業社會的高度與錯亂的變化，其實何有現代主義以來否定的美學批判？如果沒有資本主義高度聚集傾向的競爭狀況，何來「邊緣」一詞？藝術的批判性格不是單純為了反對而反對，也並非只狹窄於一般社會性的不滿狀態之批評等等，而是認為在文明發展歷程中的深刻認識基礎上出了問題，使得人的存在意義產生偏離或異化現象，批判是點醒人類自覺的開始，使人不致永遠淪喪於被操縱的地位而無法自明。

邊緣批判是否具有法蘭克福學派解放的「革命目標」性格？在哲學家德希達（Jacques Derrida）的說法裡，「革命」一詞帶有目的性，它仍然由一個源頭開始，向其目標前進，而這難道不又是另一部典型的「追求進步的歷史」嗎？之前所言的邊緣批判、解構、去中心化……等是否具有「革命性」呢？邊緣批判應是一種「去目的性」的行為，此與德希達對於解構的定義在於「移位」而非「顛覆」是有著相似的論點。所以邊緣批判事實上呈現一種搖擺不定、或毫無中心論述的立場，其面臨各式不同挑戰時，會回應出不同的行為綱領與觀點；或可說它是一種無可確定的游擊式行為，看似無稽、荒唐、盲目、可笑……，然卻可能像是病毒般擴散侵蝕原有固定秩序的世界。邊緣批判行為應是一種不斷連續性地進行「重新書寫」形式，是接近德希達的 Trace（痕跡）遊戲和拉康（Jacques Lacan）的「能指鏈理論」²，現實世界所產生諸意義面相無法在此固定，而是不斷地移動與呈現不穩定狀態；意即邊緣批判是無法下一定義（或目的）來改變現實面相，而是讓「意義」（或痕跡）不斷滑動於呈現與不呈現之間，中斷與擺脫「意義」在現實世界中所可完全呈現的固定狀態。

¹ 楊小濱（1995），《否定的美學 - 法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，台北：麥田出版社，頁 57。

² 德希達所謂「Trace」（痕跡）的解釋，是痕跡具有不可確定性，既不是單純的呈現，又不是不呈現。它將意義的根源玩弄於呈現和不呈現之間的一種遊戲，這般遊戲具有一種模糊性的變

三、邊緣批判的贖救可能

從人性被現實抹滅或異化的面向來談，班雅明（Walter Benjamin）在其《說故事的人》論述中曾引一則德國俗諺：「遠行人必有故事可講」。³資產階級商品經濟的過度膨脹帶給我們更多的移情作用與盲目的和不斷重複的技術崇拜，於是代之而來的便是人們對於「經驗」的失落與匱乏、無可交流的生活體驗。現代人的生活經驗已慘遭嚴重挫折（社會嚴重病變），人類的性靈在通向文明進步的神話大道上是否已變得越來越愚鈍？在現代工具理性的無窮魅力之下，遠行之人未必會有動人及深刻的故事可講。從這樣的角度下，班雅明的批判觀念是在生活的具體實例中，試圖尋找一條擺脫機械時間、雷同、空洞經驗之外的途徑，由此，在班雅明的批判世界裡，墮落、衰敗、遺忘和停滯才能在其自身的存在中預設了贖救的可能。所以，班雅明將批判的過程（或衝擊經驗）和意識比擬為一種距離感的建立（與社會現實保持忽近又忽遠的狀態），是動搖資本主義社會的內在的政治力量，而且接近是一種「蒙太奇」或「達達」式的拼貼效果，是一種打破人們所慣常期望的慣性美感認知，是一種足以聯繫不相似的事物，卻可以「震驚」了人們，割裂了現實世界所既存的有機整體，戳破藝術成為幻象性欺騙的觀賞活動之神話。這般由於批判過程所產生的瞬間震驚與停滯，事實上即是帶給人們「崩潰」或驚異感的一個形象，當然這也是資產階級藝術在邊緣批判世界中的解體和可被贖救的可能。

資產階級藝術通過審美的手段使人們在陶醉中忘記自身的異化，從而使異化永恆；而批判的姿態正是要求審美者清醒地去正視、思索並否定這種異化。⁴所以在此所談的「邊緣批判」已不僅只意味著一股抵抗主流意識的非主流聲音的意涵，而是帶著解構觀點去回應不斷異化的資產階級文化，不斷地試圖位移、崩解當下社會既存的意義。在下一節當中，我將以 1994—1997 年間在南台灣興起的

形與重組作用。另在拉康的「能指鏈理論」中，認為意義無法固定，非限於臨時性的經驗（目的性）所指，而是在能指鏈中不斷移動。本文中邊緣批判所指涉的「去中心」、「去目的性」與此兩者呈現著相近的基調。

³ Walter Benjamin 著，Hannah Arendt 編，張旭東、王斑譯（1998），《啟迪—本雅明文選》《Illuminations: Essays and Reflections》，香港：牛津大學出版社，頁 78。

⁴ 楊小濱（1995），《否定的美學—法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，台北：麥田出版社，頁 43。

—自許「邊緣」(此處的邊緣用意事實上是處於一種地域性和目的性較強烈的位置狀態，非全然前面所探討之「邊緣批判」的原意)批判媒體---《南方藝術雜誌》⁵為例，從台灣文化場域現象，北方\中心與南方\邊緣的位置上，探討一個自主性、理想性高的藝術媒體如何試圖去扮演現實批判的社會性角色，及批判與危機的共生共存狀態。

⁵《南方藝術雜誌》於1994年10月在高雄創刊，主要由一批南部現代藝術工作者集資成立，這些創刊藝術家包括：李俊賢、倪再沁、許自貴、蘇志徹、林喜俊、郭小菁、黃世強、宋清田等八位。後於1997年年底因財務告急而迫於宣告暫時停刊。

第二節 自命「熱藝術」的媒體---談《南方藝術雜誌》的邊緣批判

前面提及，「邊緣批判」是當代文化社會中的另一迴異於主宰地位的角色，它所處的位置與強弱勢或佔有權力與否無關，而是「不斷地」提供與觸及觀看文化形勢(或狀況)的異種角度思考。薩伊德(Edward W. Said) 在《世俗批判與批判意識》《*Opponents, Audiences, Constituencies and Community*》一文中論及：「專業知識與職業道德的信念限制了我們的視野，竟至於不同領域之間互不干涉的明確信條已落地生了根。這個信條提醒我們，一般民眾最好是無知到底，影響人類存在的最重大政策問題最好留給專家」；⁶ 位居正統地位詮釋的多數文化主流或藝術專家們所提出的各方論述典範，或許是在不斷地重複與小幅度修整藝術進展的腳步，且製造出無數的共性與一致性，並非完全且開放地鼓勵大膽變化與進取。所以「邊緣批判」佔有的應是破除這類文化共性與一致性的強勢，試圖強調「多元時代」，並進而指涉的是在藝術世界中沒有一成不變的萬年權威、也更沒有規範限制文化藝術的固定界線。

一、《南方藝術雜誌》的發起緣由

「時代在進步，傳統亦必需更新，同樣的事物，在不同的時代，必然具有不同的意義，亦必然被人用不同的方式去對待。早期的藝術媒體，特別強調學術、專業，往往模塑成一種孤僻冷漠的性格，得到了『清名』，卻失去了群眾。因為這樣的緣故，南方藝術在 90 年代創辦，亟望將『藝術』用一種人人可親的『文化百貨公司』的方式展現出來.....」。⁷

這是一段節錄《南方藝術雜誌》於一九九四年十月創刊時所發表的發刊文字，由以上文字可以看出南方藝術雜誌創始的初期理想與抱負。這樣的創刊觀點其實是試圖否定長期以來台灣媒體正統詮釋的文化主流，期待藉由「非主流」「邊緣」的角度來顛覆所謂的媒體權威，並進而以藝術可親的態度來擁抱群眾。然而事實上在台灣八、九十年代所謂「後解嚴」時期，市面上可見的藝術專業雜誌仍

⁶ Hal Foster 主編，呂健忠譯（1998），《反美學—後現代文化論集》《*The Anti-Aesthetic - Essays on Postmodern Culture*》，台北：立緒文化事業有限公司，頁 215。

⁷ 節錄自《南方藝術雜誌》1994 年 10 月份試刊號專欄《文化短評》中之發刊言，南方出版有限公司，1994 年，頁 1。此處的『文化百貨公司』意指將藝術文化活動脫離學術殿堂，成為民眾可親近、或可共同參與的一種社會現象。

屈指可數，包括《雄獅美術》、《藝術家》、《炎黃藝術》、《典藏》、.....等，在此「後解嚴」時期，無論在政治、社會各階層皆試圖迸發出一股多元叢生的自由面貌，文化藝術媒體方面似乎也適時地出現了幾個迥異於商業主流的另類聲音，以一種揭竿而起的在野熱情與抱負試圖呈現這個仍是民主雛兒階段社會的各種新面象，這些自主性格強烈的另類文化藝術媒體包括：《島嶼邊緣》、《2號公寓論壇》、《力報》、及其他各式各樣的短期「異類」雜誌.....等。在這樣的時代背景下，南台灣一群熱情的現代藝術家也開始掀起一段在地文化自覺的媒體運動，南方藝術雜誌在此時應勢而生。從另一個角度來看，在當時(現在或許亦然)社會主流媒體、藝術資源大多聚集於台北都會的現象下，南方的熱情始終呈現的是邊緣的感嘆，難道一個偏離文化中心遠方的位置或角落，就無法呈現嶄新的思潮和狂熱的創作嗎？在上一節論述中曾經提及，「邊緣批判」的主要精神並非是位居非主流或邊緣位置而產生的弱勢族群反對心理，而是期待產生多元層面與角度的論壇。

二、《南方藝術雜誌》的「Hot Art」(熱藝術)理念與現實批判的危機

《南方藝術雜誌》的英文名稱為 Hot Art，此英文名的來由除展現南台灣熱情的陽光與人情世故外，一方面也隱約透露出其欲扮演社會改革性媒體的熱烈且積極心態。我試圖以 1994 年 12 月號第二期的《南方藝術雜誌》(圖 1, 1994 年) 來實例說明所謂的 Hot Art「熱藝術」理念。在本期雜誌主專輯中所探討的正巧是當年年底熱鬧哄哄的政治選舉，此專輯以「選舉萬歲」為主題，由此主專輯名稱及其他子專欄如：「選舉畸觀」、「選舉天 景觀變天」、「戰場外的戰場」.....等，可顯見編輯群試圖以文化藝術的角度來解讀並批評政治選舉為首，文化生活環境品質淪為次要的台灣病態社會，並且以顯而易見的圖文論述來帶領讀者觀察此一短暫的社會文化現象。自主性、邊緣性高的媒體是應有熱切進入、擁抱民眾的絕佳自由發揮機會，只可惜激進強烈的現實批判意識並未必會是顛覆體制的絕佳策略。前面提及，邊緣批判是試圖顛覆及破除現實社會所固定的價值與意義，然當所指涉對象限於「臨時性的經驗狀態」(現實層面的短暫現象)時，其所「能指」現象反而呈現另一種固定的價值與意義，並無法自由位移、游走於最終所欲指涉之狀態(起源、中心、或真理.....)；在呈現與不呈現之間，積極性格強烈的現實批判者如何滑動、遊戲於此，應是擺脫單向性顛覆之危機所在。

《南方藝術雜誌》中「熱藝術\擁抱群眾」的理念與階級藝術審美式的「少數階級的唯美」是相對立的，與「邊緣批判」精神一樣，皆是以熱切的態度試圖

解救被外在現實所日漸異化的人性與社會現象；然而這樣的一個懷抱熱切改革理想的自主媒體，何以會在幾年後突然殞落？除了一般所謂的現實經濟因素及主事者策略和人事問題外，事實上另所牽扯到的無異是《南方藝術雜誌》走向了過於激進性現實批判路線和單向性顛覆的內在危機。

批判與危機本質上即是一體兩面。因為危機（Crisis）的出現，才會產生了批評（家）（Critic），兩者應是處於共生共存的狀態（Critical Moment）。我們其實不容懷疑，有些藝術能夠超越（批判）現存社會（危機），而不只是反映這個社會（危機）；所以當批判藝術能夠越深刻地利用自己的形式語言的矛盾來表現社會情境的危機，並以其起源系統來提出變遷的要求，它就越好。以毫無用處或激進強烈的反面（仍是危機）來關注社會，這無益於批判與危機的共存狀態。這樣的說法事實上是將藝術本身當作了批判的社會理論，便是因為藝術本身即可以否定現狀，而非藝術成為社會性的語言後才能否定批判。所以現實批判的危機在實質上便是社會超越了藝術，形成反而是技術社會或大眾文化領導了藝術；一個藝術家或藝術媒體如何清楚危機與批判的共生共存狀態，而能夠在外在現實與本質超越之間自由遊走與移位，這將考驗著以現實批判系統為主的藝術行為。

第三節 1994 年~1995 年作品分析

在本節中將以個人在 1994 年 1995 年間的創作作品為主要探討內容。此時期作品大致針對「技術性社會」的現實批判（傾向單向性顛覆思考）為主要表達方向，與筆者當時服務於《南方藝術雜誌》的工作環境及藝術生態息息相關；在此階段創作中，個人對於環境的省思或批判（一種去中心化的心理狀態），與內心深處嚮往一座理想城市的憧憬（對於邊緣性、自主性的嚮往）這兩者之間的來回遊蕩，試圖以「技術社會批判作為一種批判理論，作為對現代人類生存狀況的一種反思，是一種很嚴肅的思考，.....技術社會批判並不要拒絕整個現代技術，也不把阻止某一項具體技術看作問題的關鍵。批判之所向直指現代技術的本質，即指向現代技術能夠以其特有方式活動的機制，指向它的內在結構」⁸亦即此時期批判性格強烈的作品並非是想採取某些具體的方式或行動去改變技術性社會，而是藉由作品滲透出技術性社會各層面所呈現的意義、文化、甚至是環境生態上的現象探討。此時期的思維反映在創作上的有「文化愛河系列」和「倒立人體系列」兩組系列性作品，以下將挑出五件較具代表性作品逐一討論。

作品一 「文化愛河系列 I - 便當盒」(圖 2,1994 年)

- 一、形式技法：「文化愛河系列」是個人從事雜誌攝影編輯過程中，以黑白攝影和拼貼影像手法來詮釋對於環境省思的創作手稿。
- 二、內涵理念：以高雄市區內的「愛河」為題，河流是人類文明發源的母親，便當盒是兒時母親溫暖的手之象徵，此作流露出一股思鄉情懷，腦海中呈現的是城市過去和現在的記憶，以「桃花源」式的記憶回流來觸人省思過往浪漫且美麗的愛河傳說今何在。此作將「過往」的舊便當盒與「現時」的河流景觀並存，是試圖以「舊記憶」來重新書寫現在的台灣河流景觀，反諷出早已喪失歷史與記憶痕跡的台灣河流悲歌，也是對技術性社會（污染及毀壞環境生態的一面）的質疑與控訴。

作品二、三 「文化愛河系列 II、III - 濁流與黑手指」(圖 3、4,1994 年)

- 一、形式技法：與 作品一 相同。

⁸ 葉闖 (1996),《科學主義批判與技術社會批判》,台北;淑馨出版社,頁 186。此處的「技術社會批判」不是一般的反技術思潮,或極端地反對一切現代技術,更不主張退回前技術時代

二、內涵理念：在「濁流與黑手指」兩件作品中，直接碰觸關於現今台灣社會造成河流污濁不堪、景觀雜亂背後的那隻大黑手：工業惡性發展、政商勾結、環境糟蹋...等，攝影圖片中的黑手指影像亦隱約指向河流兩岸旁的高樓大廈節比林立的醜態，此欲促使人民需自覺河流是屬於大眾生活的共同環境財產，而非少數財團貴人的私人視覺景觀享受，對資產階級社會呈現弱肉強食生態後破壞人與自然的和諧共處，提出直接地批判與不滿（外在的現實批判）。

作品四 「倒立的人體 - 南方」(圖 5,1994 年)

- 一、形式技法：與 作品一 相同。
- 二、內涵理念：這是一件以傳統畫室為背景的靜態人物攝影，攝影中的男性模特兒以高難度的「三角倒立」造型呈現，此人體倒立狀態意味著單向地「顛覆」傳統美術模擬景物的呆板和故步自封教學傳承，期待以相反的角度和視野來拓展台灣美術教育之開放和高度自由。

作品五 「南方 司馬『缸』」(圖 6,1995 年)

- 一、形式技法：「南方 司馬『缸』」一作主題以中國傳統故事司馬光打破水缸的寓言來延伸，作品用物體裝置手法呈現。以被砸破的高大水缸為主要呈現物（主物體），前方延續而出的是一充滿紅色（略顯暴力，因其打破水缸）的石頭（介入者），在兩者之間蘊育出一股主物體已被破壞後的寂靜沉默，使兩者之間呈現彼此對應的張力；主物體雖然高大堅硬，卻被扮演體積較小的介入者局部摧毀，甚至喪失了其原本可靠的使用性（在現代社會中過度物化後的「功能無用」體系）。
- 二、內涵理念：面對一個極具傳統優美的大陶缸，創作者自擬為司馬光以一塊大石頭將其砸破後，陶缸裡流露出來的是一倒立的人像；此作品欲以直接打破陶藝長期以來優美及極具器物使用功能化的迷思與局限，試圖開放及拓展所謂「功能物」的界線。以保力龍材質製作出石頭質感，使主物體與介入者之間呈現強烈材質對比，即「大水缸\陶製\古老器具製品\硬質」與「小石頭\保力龍\現代塑膠工業\軟質」，在兩者間藉由對比材質差異的敘事性使其出現自發性對話。

第四節 小結

對於個人在 1994 年至 1995 年間的思唯與創作理念，無疑是一種藉「藝術顛覆批判 現實與社會」的遊走過程，其中透露的無非是對於生存在現實生活物化下的百般無奈和企圖改變現實外在壓力的慾望。此階段所謂「片段的回憶」形成了我對社會批判所寄予的唯一象徵與手段，在法蘭克福學派的理論當中，所謂的「回憶」是作為歷史性的對逝去的整體美的追認，實際上意味著對打破了異化現實的人性復歸的想像，「真正的烏托邦是基於回憶之上的」。⁹

我藉由回憶來將藝術看作是對於現實的反題或嘲諷，也將個人藝術的表達形式呈現一種解放式或破壞性的狀態來對應這個固定而封閉的現實世界，且態度是接近於積極性格的；前面所提的「邊緣批判」與「熱藝術」理念皆是此時期創作心態的最佳寫照，然而當然也不免陷入了前面所言的現實批判的危機巢臼（具目的性）當中。對我而言，批判的確是絕對地永久性的，無論處在何種位置和角度，對於藝術想像的肯定，對於現實秩序的否定，皆將永遠存在；因為藝術試圖能夠改變人的意識，解放人物化後的桎梏心靈，涉及批判並不一定需涉及批判後的目的和結果，正如馬爾庫塞(Marcuse)所說：「藝術不能表現革命，它只能通過另一種媒質，即一種美學形式來召喚革命」。¹⁰馬爾庫塞認為在現代工業文明意識型態的侵蝕下，一般民眾早已喪失了革命或反叛的意識和願望；極度地依賴社會，盲從地接受社會體制（中心主流）操控。所以對個人創作而言，藝術似乎無力解決個人心中所謂的社會問題（這也是此階段所謂現實批判的危機所在），藝術創作唯有自身以其不斷不妥協之姿態與社會之間呈現否定辯證關係（不斷去中心化），這才是人類文明社會自發性產生藝術的真實目的與力量。

⁹ 楊小濱（1995），《否定的美學 - 法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，台北：麥田出版社，頁 54。

¹⁰ 同前揭書。頁 34。

第二章 從現實批判中出走---對於「遊蕩者」的定義

第一節 「遊蕩者」的背景分析

一、「遊蕩者」的定義及角色位置

在班雅明使用「遊蕩者」(Flaneur, Die Neue Rundschau)(或「閒逛者」、「漫遊者」)來談論有關波特萊爾(Charles Baudelaire)的幾個主題時(1939年班傑明以《巴黎,十九世紀的首都》為其主題闡述,其中部分敘述出波特萊爾在巴黎街道上漫步神遊的形象寓意)指出:「有些行人只是僅靠著大隊,但也有那些堅持要有自己的活動空間的遨遊者。他不願意放棄優悠的生活,他那悠哉游哉的表現是他對人分成各種專業的勞動的抗議,也是他對他們的刻苦耐勞的抗議。在一八四〇年前後,帶著烏龜在商場之內散步曾經一度流行,遊蕩者喜歡烏龜替他定下步伐的快慢。如果他得償所願,那麼進步也要迫使自己去遷就這種步伐。」¹¹

一般談到「遊蕩者」之含意,總不脫所謂的流浪者、異地浪子、或過境遊客,其實「遊蕩者」的內涵可直指尋找迥異於單向而僵化社會的另種感知及其生活痕跡的敏銳觀察者;這正如並非一個人需旅歷世界各地,遊遍過大江南北後,我們才能稱他為「旅人」,一個真正的「旅人」之定義,在於其無論身處何方皆能四處撿拾其「當下」的生活點滴與生命思索,在每天面臨同樣的生活環境裡去尋求各種不同的環境思考,在「遊蕩者」的生命認知裡,每天與社會碰觸的生活和探索自身有限的生命即是一種「旅行」。在這裡,所謂的「遊蕩者」是漫無目的地在大都市的人群中閑蕩,與人們紛忙而有致的具體效用活動形成一值得思考的對照。這個定義與班雅明用「遊蕩者」一詞來談論波特萊爾的詩是類似的,「『遊蕩者』從某種程度上說也是以邊緣化姿態來反叛一體化城市的典型,從本質上說,他與社會的格格不入,是自我中心論的,他的反叛當然不是理性的,也不是社會革命的,但他從無產階級那裡得到了情感上的反抗力量。」¹²

¹¹ 馬國明(1998),《班雅明》,台北:東大圖書公司,頁160。

¹² 楊小濱(1995),《否定的美學-法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》,台北:麥田出版社,頁106。

在此以圖表來先行說明「遊蕩者」在本論述裡中心\邊緣的角色位置：

「遊蕩者」的角色分析圖表

現象 \ 位置	中心	邊緣
歷史	線性的、進化論的歷史觀 \ 雷同空洞的歷史時間表	豐富、複雜、不可窮盡而 片斷的個人和集體經驗
社會	資產階級社會及其下分工 完整的專業勞動制度	無產階級及不被資產階級 體制駕馭的勞動力
文人	以專家、內行、官吏身分 效忠國家或為社會提供娛 樂與指導	無義務也不願意從事專業 化寫作謀生，力圖卓然獨 步，超脫國家和社會
行為	按照工作機械時間生存過 生活的庸碌步伐	閒蕩、墮落、衰敗、走走 停停，亦行亦止，怪不可 言
物質	具商品及經濟因素的客觀 性功能系統	非功能性的主觀系統或自 創發明的功能失調體系 ¹³

藉由以上對於「遊蕩者」的角色分析產生的寓意，實際上透露了資產階級的價值和道德早已站在人性自由的反面，並透露出一潛在的意義訊息。即當我們生活在一個由物、金錢統治的資本主義所主導的社會需求裡，所謂洞察真理或去體驗真實的角度，其實並非人的角度，而是物的角度，是商品的角度，甚或是「異化的人」的角度，所以班雅明認為只有游手閒逛的「遊蕩者」才能神會此奧義。

二、「遊蕩者」的內在批判性

班雅明從波特萊爾的詩作中看出，自十九世紀中葉（大工業時代及資本主義興起）開始，偉大的抒情詩和大眾之間存有裂痕，這種裂痕事實上是一種「分離狀態」，是現代世界中人類經驗結構本身產生轉變的結果。¹⁴而到底「遊蕩者」

¹³ 尚 布希亞（Jean Baudrillard）著，林志明譯 1997，《物體系》《Le systeme des objects》，台北：時報文化出版企業股份有限公司，頁 79~216。

¹⁴ 班雅明著，林志明譯（1998），《說故事的人》，台北：台灣攝影工作室，頁 74。

的漫遊行為有著什麼樣的背景去承受這樣的分離狀態？我們可以從班雅明區分「經驗」(Erfahrung)和「經歷」(Erlebnis)¹⁵兩種社會存在方式來進一步分析。他認為，「經驗」是一種「記憶的累積、潛意識材料的匯集」，也是前工業社會（手工時代）的特徵，具體來談，在前工業社會生活中，所謂的活動是依循從過去傳承下來的傳統知識和技術來進行的；而「經歷」意味著經驗的喪失，它是現代工業社會的特徵，正如在現代資本主義生產體制中，不是工人使用勞動工具，而是勞動工具使用人。所以，經驗的喪失意味著現代人意識中傳統的斷裂，也意味著個體在面對與他異己的社會現象時產生的困惑意識，經驗為經歷所替代，異化了現代人的可感經驗。由此，我們回過頭來看班傑明的《迎向靈光消逝的年代》和波特萊爾的「憂鬱與理想」（《惡之華》第一組詩的標題）不正是這個異化裂痕和「分離狀態」的極佳寫照嗎？所以，「遊蕩者」是無可避免地命定遊走於人群當中，他需要在茫茫人群中摩肩擦踵、汲取養分，這是一個社會適應不良的反叛特性，以獨自深沉的目光和漫步閒游的撞擊能量來面對這現代社會種種令人焦慮的幻象。

「遊蕩者」在班雅明的解釋下是多有社會批判的傾向，以身為「城市遊蕩旅人」的角度來提出對城市或社會的建言和批判，這些建言和批判皆將成為一種戲謔或者諷刺。「從現實批判出走」就是質疑現實批判易流於所謂「外在批判」或傳統理性批判的形式當中，外在批判過於高揚旗幟來貶低物質的、肉體的生存，或是對於現實物化的形式蔑視，但這些皆無助於揭開現實中的虛幻偽飾和打破物化的壓抑，並進而指向當代文化的本質問題。所以「以遊蕩者的角度來從現實批判出走」實際上是傾向於所謂「內在批判」，內在批判是一種反科學主義的主張觀點，它具有自我反思，及對其他認識形式反思的能力，呈現一種「潛在」、「虛有」或「抽象性」的本質論。它仍然環繞、生存在現實環境當中，但由於當代社會現實具有太多的變異性、破碎性，使得「對於現實的外在批判」來不及也無助於改變當代社會進展、本質異化的飛快腳步；內在批判就恰如一個生活在現代城市裡的遊蕩旅人，他「停頓」、「頓悟」於現代社會（對他而言或許是廢墟和失去的樂園）當中，活在當下但卻具有打斷當代歷史的否定語言，他擁有無窮的新奇經驗和感應，但卻沒有任何社會性生產力可言，但是自始自終他皆在「感應」¹⁶這個現代社會和堅持一種深沉而原始的烏托邦精神。

¹⁵ 陳學明（1998），《當代大師系列——班傑明》，台北：生智出版社，頁187。

¹⁶ 關於「感應」一詞的解釋，按照班雅明的說法是「感應」是一種對過去經驗的、自然時間的記憶，它是原始禮儀的永恆時間在藝術中的保存，表現了一種非異化狀態下人和自然的冥契。

第二節 「遊蕩者」的欲望分裂 憂鬱與理想之間

一切經驗主義者所說的欲望實為需要，此需要基於本能，其滿足伴隨有快樂。……其需要的滿足方式與目的均為經驗主義的，其效果為心情的快與不快。因此，欲望不僅要超出純生物 生理學的機能需要，而且要超出個體心理學的願望；欲望絕不同於肉體慾念，而是「越過了快樂原則所設定的門限」。¹⁷

《欲望倫理學 - 佛洛伊德和拉康》

在此，我想從班雅明使用「遊蕩者」的觀點當作論述背景來切入思考拉康（Jacques Lacan）對於「欲望」、「要求」（Demand）與「需要」（Need）的探討。班雅明曾以「過去的真實圖景就像過往雲煙」一詞來描述「遊蕩者」的心態與其給予人們的啟示，這「過去的真實圖景」事實上恰如當時代一切稱為優美的事物（資產社會系統下功能化傾向體系），而此優美的事物內含有的悖論是：它呈現為表象奇觀；也就是在經驗主義鋪設下對於美、真實物、對象的追求，事實上是一種「欲望」，這「欲望」使人們滿足於美，滿足於追求所謂經驗過後的具體結果，並成為在此奇觀異化的社會表象底下慾望橫流的禍根。拉康對於「欲望」與「需要」的探討其實相當清晰：「需要具有明確的對象或對象類，有獲得對象的可行方法，也有在與對象結合後的滿足效果，而欲望並無經驗性對象，也無被滿足的可能」。¹⁸在此見解下，經常人們所謂的追尋「欲望」，事實上並不直接顯現，而能夠滿足人們的欲望亦不可能，「欲望」本身即為欠缺、「有效的不在」（effective absence 拉康語）。所以對於「遊蕩者」的「“過去的真實圖景”就像“過往雲煙”」與拉康所言的「“滿足欲望”之“無能”」是否顯現出極為雷同的思考與概念呢？

從這樣的觀點下，前面我們所提及波特萊爾（遊蕩者）的「憂鬱與理想」，這兩者之間事實上並不存有矛盾；「理想」在此我試圖轉換解釋為拉康所謂的欲望，拉康的欲望論意在表明人對失去的的幼兒天堂畢生無效追求的命運，而班傑明對於理想之意直言為「非意願性的回憶」，是前世形象的保管者，如果這理想不會因現世的憂鬱（需要和要求之間的拉扯差數）而失敗，它或許將是人類心靈最高的安慰者和萬物感通的啟迪者。¹⁹所以，對於遊蕩者而言，他事實上身處在「震驚」和抵擋於「非意願性回憶所形成的過去經驗」（欲望、理想）與「自身

¹⁷ 李幼蒸（1998），《欲望倫理學-佛洛伊德和拉康》，嘉義：南華管理學院，頁 118。

¹⁸ 同前揭書。頁 118。

¹⁹ 班雅明著，林志明譯（1998），《說故事的人》，台北：台灣攝影工作室，頁 75。

意識到對外在強大刺激的緩衝作用所形成的經歷」(現世的需求與憂鬱)中游移，他在憂鬱當中可以看到一個新的理想變容程序，在「欲望」和「欲望的無效追求」間的微妙異同關係中碰觸出一種自我主體的分離狀態和裂隙，而在此裂隙裡尋覓著其對於欲望理想的永恆探索。

我欲意圖釐清和分析的對象並非將我對拉康之「欲望」結構的初淺指涉對比於班雅明所使用「遊蕩者」的現象觀點，而是「欲望」在「需要」和「要求」之間的拉扯與裂痕是否可以成為一個「遊蕩者」的心理背景？我們試圖從波特萊爾幾句詩或詞句中來窺見一二：

「人也許是不快樂的，但是被慾望所撕裂的藝術家是快樂的！」

節錄自「巴黎的憂鬱」，散文第 36 篇「繪畫欲」²⁰

「.....。我向其中的一個人問了一個問題，問他正上那兒去，他回答我說不知道，他自己既不知道，其他的人也不知道；然而，顯然的，他們是正要去什麼地方，既然他們被一種對行走不可克服的需要所驅使。.....」

節錄自「巴黎的憂鬱」，散文第 6 篇「每人有他自己的妄想」²¹

「在各處看得到的眾美女之間，朋友，我非常了解平衡欲望；但見蘿拉 德瓦倫斯閃亮著用玫瑰色和黑色首飾的意外魅力。」

節錄自「惡之華」，詩作「蘿拉 德瓦倫斯 艾德華 馬奈之畫的題詞」²²

「欲望」在波特萊爾的詩作裡呈現出其在作者心理上能指或存在的焦慮，正由於此焦慮使得「需要滿足的人」陷入如賭徒般的態度，也就是說對於一個沉迷於賭博的人，生命如賭博般無可捉摸的衝擊經驗出現在最基本的一面，也就是一種體驗時間 停滯時間 的方式，受到這般空無時間的蠱惑，其反而成為所謂無法自拔的憂鬱者。²³前面提及，面對憂鬱，班傑明指出了波特萊爾的作品提出理想，此理想是萬物的啟迪，是可使心靈交流的思想啟發。需要被滿足的賭徒或在資產社會下過慣機械生活的人們，所墮落、所憂鬱、所面對的無非是一種「可以滿足的理想」，它其實不斷地在消解（消耗）人類心靈經驗結構。一個真正的「遊蕩者」事實上的確面對著如賭徒般姿態的衝擊經驗，如果他的理想（啟迪）因此衝擊經驗而若隱若現，那麼這將是其具快感、知會、頓悟（Jouissance）的瞬間。而「要求」追尋與「需要」滿足之間的拉扯，不正是詩人或藝術家陷入回憶（保存）與記憶（消耗）之間的來回震盪嗎？

²⁰ 波特萊爾著，胡品清譯（1998），《巴黎的憂鬱》，台北：志文出版社，頁 125。

²¹ 同前揭書。頁 39。

²² 波特萊爾著，莫渝譯（1998），《惡之華》，台北：志文出版社，頁 470。

²³ 班雅明著，林志明譯（1998），《說故事的人》，台北：台灣攝影工作室，頁 75。

第三節 1996年~1998年作品分析

在個人 1996 年至 1998 年的創作發展中，「扮演遊蕩者 從現實批判中出走」一直是此階段創作思維的主要軸線，從「現實批判中出走」並非代表永不批判，而是不再批判短暫的現實；在前面的論述中，我已試圖藉由「邊緣批判」和班雅明的「遊蕩者」來詮釋這樣的觀點。另一方面，這般批判思維的轉向，事實上與個人在此時期決定離開《南方藝術雜誌》，驟然告別媒體批判角色有關(1995年8月離開《南方藝術雜誌》，遷居至故鄉台南市欲全心沉潛創作)，對於《南方藝術雜誌》這般「積極性批判」的媒體角色產生了質疑與挫敗，轉而走向個人生命意義的轉化探究與期待內在的沉積，正是在這樣的外在環境與內在思想轉型時期，我沉潛於內在批判性思索的當下，當然也不免碰觸了前面所論及遊蕩者對於憂鬱與理想之間的欲望分裂狀態。此時期在思維轉型的創作思考下分別有「從綠色 灰色的軌道痕跡」、「吃山頭」系列、「無法解讀的腦神經線」、「旅人抵達一個美麗的城市」系列、「古城事件—瘤與微光」等作品，以下將挑出五件較具代表性作品逐一論述與探討。

作品六 「從綠色 灰色的軌道痕跡」(圖 7,1996年)

- 一、形式技法：此作是以四幅牆面繪畫加上前方數座由大而小節節萎縮的「類島嶼」造型物組合而成的複合裝置性作品，藉由平面繪畫的抽象意念與立體現成物形成對話和意識上的關聯想像。
- 二、內涵理念：試圖製造與撿拾一些經由文明破壞所遺留下的痕跡，以人文省思的角度呈現關懷對於生存環境由綠色轉為灰色的危機意識，意欲控訴綠色殺手，也進一步來指涉「從土地上逐漸消失的自然美」。此作在批判意識上呈現較為內在及隱喻性的敘述，脫離對現實現象（去除真實圖像而進入抽象語彙）的直接批判與質疑，欲呈現出一種隱藏在社會現實表面背後的「潛在」本質異化。

作品七 「吃山頭系列 II」(圖 8,1996年)

- 一、形式技法：此一「吃山頭」系列延續了前面所謂痕跡的概念，將人頭與山頭作一語言意識上的聯想與串聯，作品形式上以一大幅平面材質抽象繪畫與前方兩組漸次的人頭雕塑組合而成，在此平面與立體對話之間，人頭幾乎「吃」及「埋入」了畫面一角當中，隱喻著「人頭」的慾望欲吃盡「山頭」的景況與想像。

二、內涵理念：在之前所論述的「頓悟」於現實社會當中，反映在此作中我欲將人類破壞大自然的動作「停格」(暫停頓悟的瞬間)，訴說的是欲呈現出一種類似模擬的情境，非記錄，也非象徵，而欲積極表露某種意念狀態，這種狀態其實也恰是文明與自然之間的衝突、矛盾……與容忍極限；也就是說，藝術創作既無法明白地表述文明發展與環境自然遭破壞的前因後果，也無法藉此而順利地改變人類自私的行為(具目的性的外在現實批判)，我們所作的不過是如「遊蕩者」般地将「事件」的本質透視化與揭發(潛在的內向性批判)，使人們在面對此「事件」時呈現一種不能不帶著恐懼地思索的本原。

作品八「無法解讀的腦神經線」(圖9,1997年)

一、形式技法：此作創作內容與形式語彙延續前面「吃山頭」中發展的人頭形，以錯亂模糊的人類頭腦為發展主軸，也進一步提問，人類腦袋裡的腦神經線是否是跟隨著錯亂的工商業紋理而建構？在此作中我將人類腦袋側面造型先行分割破壞重組，再以象徵工業文明產物的鐵條和螺絲予以組合貫穿，強烈暗喻著人的思維模式早已因過度的工商業文明發展影響而顯得更加模糊難辨及錯亂矛盾。

「無法解讀」之意恰如是一種「模糊、分離狀態」，是「遊蕩者」處於現世的需求與憂鬱之間的裂隙及難以解讀(因其不斷地重新移位與游走)的不穩定狀態。

二、內涵理念：從題目「無法解讀的腦神經線」中即略可讀出此作之意涵，是試圖將人類自身思考的模糊性格與種種無法辨讀的行為模式表露出來。舉例而言，早期人們在乘坐火車(或其他大眾交通工具)長途旅行時，所可以享受的無非是脫離城市塵埃，與火車內安詳(除了鐵軌的輻渣聲外)的氣氛，但是現代科技的發達(根據調查在台灣幾乎目前每三人就有一隻手機)情況下，現代人乘坐火車不再是一種迥異於都會的享受，而是在車箱狹小的封閉空間中到處充斥著電話響聲與無數隱私性的通話言語。這種情形正如尚·布希亞(Jean Baudrillard)在其「傳播的超脫」(The Ecstasy of Communication)一文中談及：「公共空間的喪失和私人空間的喪失發生在同一個時代，只是不易察覺。一個不再有景觀可言，另一個則不再有秘密可言。……在資訊的向度中，所有的秘

密、空間與場景全廢棄了，那就是淫穢。」²⁴現代人生活在此消費社會疏離符號的陰影底下（過度地物化），如此悲哀地將自身的生活腳步交托在此多餘消費的物質系統裡（人的異化），陷入的是不斷快速旋轉、重複的錯亂狀態（對比迥異於「遊蕩者」對於時間空間的停滯狀態）。

作品九 「旅人抵達一個美麗的城市」(圖 10,1997 年)

- 一、形式技法：延續上件「無法解讀的腦神經線」的風格形式，以錯亂而略顯分裂狀態的現代物質複合式地組織構成。
- 二、內涵理念：此作大致上仍以「遊蕩者對於城市的觀察與冥想」為主要發展方向及內容，在作品表達面貌方面的是深層迷離的城市底層面貌、錯亂模糊的人類、及「殖民式」的抵達狀態……等等。因為，不斷反覆地歌頌與讚美早已無濟於事，也並非藝術創作的本性。重要的是，在這個「美麗的城市」(理想)與「無情的沙漠」(憂鬱)之間，所隱藏存在的錯亂衝突何在？無論是之前的痕跡，當下的狀態，或未來的期待，我將這三個時間形容詞一起「靜止、停滯」在畫面中，讓時間世界及外在因素不斷旋轉於此。在這裡，時間和速度皆漂浮迴盪於作品中而無法超脫，也不再有用途，使現代社會中不斷被擴展的時間在此成為不再有用途的另一個邊際狀態，讓所謂「真實」存在於諸般現象的內在時間中。

作品十 「古城事件—癩與微光」(圖 11,1998 年)

- 一、形式技法：我在此作的表現手法上，是藉由台南市區內頗具歷史性意義的傳統建築物---「台南市地方法院」之日據時期圓頂木造結構模型，以及一張台南市舊城池地圖為出發點，延伸出城市與人類文明發展過程中，開發與破壞之間所產生的種種改變、殘留和痕跡……，也欲直指人類需尊重並依賴自然資源和文明發展歷程，且與他們共生共存的環境情愫。同時，以「舊建築物」和「當下現實環境結合的舊地圖擬象」為創作材料，也是想要積極地提醒並告知人

²⁴ Hal Foster 主編，呂健忠譯（1998），《反美學—後現代文化論集》《The Anti-Aesthetic》，台北：立緒文化事業有限公司，節錄自頁 202~203。

應對目前自身所處的生活環境有所省思與關懷。另外在舊建築物鏤空結構後方，我製作一道通往「微光」之盡頭的時間隧道，通道中擺置一隻彷彿脫序於時間之外的烏龜爬著，自隧道的盡頭傳來不斷持續微弱規律的滴答聲響，沒有開始與終點，完全靜止於現在，時間在此對觀者而言，彷彿存在但卻又是如此虛無。

二、內涵理念：此件作品的創作主題，是源於探討台南市當下現實中，已明顯面臨到新與舊的衝突與景況。在一個古老的城市開始產生現代都市化規劃的設計時，這個古城便開始面臨重要階段性改革和劇變，如果現代與古舊之間的矛盾和衝突問題無法解決，就如同一個城市裡的「瘤」，長年累月地不斷侵蝕著這個城市的民眾及其環境。在這樣一個具現實性的批判點上，我試圖處於將現實時間脫序及停滯靜止的狀態下，以無言的抗議來回應現實層面所欲積極尋求的答案，處於靜止點上的批判來破除及反思現實社會所固定的價值與意義。

第四節 小結

在黑格爾（Hegel）的主觀概念辯證法中看來，理念的辯證運動是按照正（肯定）反（否定）合（否定之否定）的三段式進行的……，正本身就潛含著反，只有看到正反之間的聯繫，把二者統一為「合」，達到否定之否定，這樣才能對事物有全面、具體、真實、深刻的認識。²⁵但對班雅明的「遊蕩者」對於社會批判的論點而言，是不同於黑格爾「正反合」觀點，而是以「正、反、反（不斷地否定）、……」來創造一種價值的可能性。也就是說，黑格爾的辯證觀點是根據既存現實進行一種較具邏輯性、科學性的社會觀察，但此論點看似客觀，實質上卻喪失了主體本身自有的變革性潛能。相對於「遊蕩者」而言，否定的否定的結果並非完全是肯定，他是根本反對既存性和現實性的權威，剝去真實性在現實之上的偽裝，超越了現實、超越肯定，也超越了現實所寄予的希望形式，或許是成為無希望的緣故而被賦予希望，突顯了以逆反的力量來引起社會張力的自體變革。

「遊蕩者的生命旅程」中批判是沒有起點也沒有終點的，一切始終都是「現在」。簡單地說，這樣的批判思考是對於歷史的過去、或回憶皆是在當下的行動瞬間中意識到的，而非歷史唯物主義所提供的唯一經驗；所以打破檯面上（此指已發展完成的制式文化歷史教條）文化歷史的時間性，否定現實的時間，才是批判對於人類文明經驗過程的徹底批判反省與一種新的方法。班雅明的「作為靜止點的辯證法」(Dialectic as a Standstill) 觀點中，「在那旋轉世界的靜止點上」、「時間過去和時間將來\那本來會發生的和已經發生的\指向一個終點，終結永遠是現在」。²⁶正是在這樣的思想下，個人此階段創作的內再批判性傾向將當下現時當作是頓悟的時機，敏感地頓悟當下而靈竅頓開，粉碎過去所賦予現代世界的紛雜亂象，明白而清晰地直指歷史文化史將過去與現在的斷裂分析而無法使其共時與共存，並重拾過去被歷史所遺失、略過的原素。現代人生活在這個旋轉的世界中，苦悶、憂鬱、哀愁……皆因週遭的不停旋轉事物的快速變化，帶給人們心理、生理上的不適應與缺乏安全感。我們所可以意識到的是，唯有處在「靜止點」上去面對外在世界無窮盡的急速旋轉，揚棄時間和各種變化，追求永恆的真理和各自生命的遊戲形式，人們才有可能找到真實的自由與生活的本質意義。

²⁵ 李醒塵（1996），《西方美學史教程》，台北：淑馨出版社，頁360-361。

²⁶ 楊小濱（1995），《否定的美學 - 法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》，台北：麥田出版社，頁119。

第三章 「停頓世界」與「戰士無用」

第一節 「停頓世界」與「遊蕩者」

「停頓世界」(Stopping The World) 是「看見」的第一步。「停頓世界」的確是某些知覺狀態的適當處理，它使日常生活的現實發生改變，在這些狀態中，日常生活的真實已經改變了，因為平時持續不斷的詮釋被另一套陌生的情況所停頓了。²⁷

巫士唐望 (Don Juan)²⁸所言的「停頓世界」與前面所論述班雅明的「靜止的時間」是有著相似的觀察但卻相反矛盾的情境。從班雅明的「遊蕩者」觀點來看，「遊蕩者」是一個徹底的社會反叛角色，是一種對於社會適應不良的特性，作為一個「遊蕩者」是來體驗城市生活的；巫士唐望的「停頓世界」觀點是處於接近逃離社會性的位置，去尋求人與自然神秘的力量，是脫離城市成為域外奧秘獵人的一種過程；兩者似乎是互相矛盾且衝突的系統思想。此兩種不同的思想體系在對於現象觀察的敘述與使用方法，我試圖在此作些比較與對照：

體 系 思 想	停頓世界	遊蕩者
時間點的敘述	停頓時間（中斷現實時間，進入一種冥思狀態去跳脫於現實之外）	靜止的時間（建立在共時性的基礎上，產生出充溢現時的時間去回應線性、同質、空洞的時間）
情境製造	不做、抹去個人歷史、失去自我重要感、尋找人與自然神秘力量的精靈。	以一種激進廢墟的形式產生贖救的能量、世俗的啟示、隱匿自我成為解放力量的契機.....

²⁷ 卡羅斯 卡斯塔尼達 (Carlos Castaneda) 著，魯宓譯 (1997)，《巫士唐望的世界》《Journey to IXTLAN---The Lessons of Don Juan》，台北：張老師文化事業股份有限公司，頁 45。

²⁸ 同前揭書。頁 51。唐望 (Don Juan) 是西班牙「望先生」的音譯。Juan 是非常普通的西班牙名，如同英文中的約翰 (John)。

理念	現實社會已是一個失落的世界，試圖將生命單純化，闡明「萬物皆有靈」的生命意義。	現實社會是一被遺忘的廢墟寓言，試圖建立一種社會批判的距離，去尋求無窮的新奇與現世經驗的解體，進而「萬物皆有感」。
----	--	--

巫士唐望和班雅明對於時間的論述及面對現實社會的方法正是個人在此階段創作的重要思維轉向及生命觀念。我在早期的作品中（第一章節所論述）傾向強烈激進的社會現實批判性格，其實呈現的是一種接近「理性啟蒙」的觀點，相信啟蒙可以使人得到救贖，然而就在啟蒙以理性或科學的角度來進展時，卻使人（個人）感受到更為巨大的不幸與災難。由此，我開始寧願成為一個如波特萊爾般的遊蕩旅人、詩人，不再介入現實社會的巡迴批判當中，我想要的是找回並重新建立自己「看見世界」的方法，使我漸漸領悟到自身如何受制於眼前的世界，而深切地感覺到某種缺乏，同時也因此而解開眼前世界所提供的限制，進入一個更豐富的心靈自由領域。「停頓世界」是意識自由的最初步，也是體驗世界實相的先決條件，當人的內在思維暫停後，日常世界的真實描述……都停止作用，這時便達到「停頓世界」的狀態，人因此獲得知覺上的自由。²⁹「停頓世界」對我而言，是一種做與不做、停滯時間與出神瞬間的行為指引，是可以交織著知會、頓悟（Jouissance）的瞬間，像是一種未完成，也永遠無法完成的心靈旅程；現實世界的瞬間停頓反而是時間綿延的永恆經驗，它是與被切割分裂的物化機械性時間相對立的。處在這般時間的靜止點上（停頓世界），得到的似乎是逃離現實時間點上無可言喻的無窮新奇與現實經驗的解體，現實世界由此已不再存在了。在下一節中所論述「戰士無用」之觀念即是由此延伸，我在「停頓世界」與「遊蕩者」兩者之間來回游走（儘管兩者之間充滿矛盾與相異的思想），試圖悠遊於現實與非現實之間，讓個人創作將時間停滯至物質微觀的放大世界裡（逃離現實具觀的世界），一種無能卑微的心態侵蝕著個人心靈與創作物體，試圖從此無用（或無能）的狀態重新出發，重新建立起個人面對觀看社會萬象的方法與觀點。

²⁹ 卡羅斯 卡斯塔尼達（Carlos Castaneda）著，魯宓譯（1997），《巫士唐望的世界》《Journey to IXTLAN---The Lessons of Don Juan》，台北：張老師文化事業股份有限公司，頁 53。

第二節 「戰士無用」

「戰士無用」是個人在 2001 年畢業個展的標題文字，在此所謂的「戰士」除了引申為個人創作角色扮演（亦是遊蕩者成為人群之中的搏擊者角色），也試圖指涉曾在現實世界中扮演過功能性角色的現實物件。我意圖將他們（遊蕩者與物件）形容為戰士，是因為所有現實物件不斷地重複被使用，甚至人的思想情感亦同，他們曾經都是「歷經百用」的戰士，但當我們將其放置在迥異於現實社會功能性系統之外的世界裡（非功能性、或自創功能性），是否會產生更為不可思議的能量與思想？此處的「無用」是對於所謂功能性、資產角色、階級、教條規則等現實用途的一種反芻，試圖藉由「無用」去瓦解、癱瘓只是在不斷複製與重複虛擬的現實功能下之諸般行為。另一方面，「無用」也延續著前面所言「停頓世界」中的「冥思」狀態，「拿這個小石子的情形來說，....做對它產生的第一個作用，就是把它縮成這麼小。因此戰士若想停頓世界，該做的事就是藉著不做，把這顆小石子放大」。³⁰以一種心靈冥思的狀態（冥思相對於現實是一種無用的行為）可以去回應現實世界的萬般諸象，即是戰士處於「停頓世界」與「遊蕩者」之間糾纏翻轉的戰鬥空間。

以「戰士無用」為個人現階段創作思考的轉折點，是試圖處於游離出走的狀態回應著這巨大又虛幻的「具觀社會」（Society of The Spectacle），顯然在此具觀社會底，最虛幻的東西或許往往會是最真實存在的，無論虛幻或真實，這些套在人心空間上的枷鎖日漸牢固；在這樣的情況下，現代的我們如何能擺脫這一切而自由地去開拓心靈生命的寬度呢？停頓世界與遊蕩者的定義即是在告知人們需脫離對所謂「現實空間」僅屬於物質化的想像侷限，試圖知道如何「發現」現代科技文明的教條枷鎖就在自己身邊，通過「看見」及「感應」到原初的文明精神及所處空間的其他一切心象與現象，這其實也是前一章所談到的「城市中的遊蕩者」的眼睛與身體經驗。從現代社會的心靈層面上看來，我們其實不斷地面對著人類文明發展過程中繁複的系統運作及其衍伸而出的各種制式精神折磨，我們總是疲憊不堪地跟著時代的滾軸轉動，所謂的自然生命認知系統卻是深陷在歷史文明進步觀點當中而被操縱著；所以在過去，文字或科技文明發展是被視為人類心靈的指引者，但現在卻又成為是我們心靈世界的遮蔽者。所以，現代人無法再

³⁰ 卡羅斯 卡斯塔尼達（Carlos Castaneda）著，魯宓譯（1997），《巫士唐望的世界》《Journey to IXTLAN---The Lessons of Don Juan》，台北：張老師文化事業股份有限公司，頁 296。

以物質性的生產或建築機制來認知所屬的空間，否則其將身陷現代侷促的空間中而無法自拔。

「處在現實空間中的身體」與「經驗非現實功能的心靈」兩者之間的聯結，正如同「理解」與「感覺」的關係一般；人類的心靈無法單獨存在與畫地自限，它需要身體的實踐與經驗，也唯有透過心靈、身體的轉換，這實踐才可能達成。而此「心靈感應 - 身體經驗」的概念即是個人此階段創作的思考方法，這裡所談到的身體經驗是試圖去解釋心靈感應所能呈現的種種跡象，且透過不同的身心撞擊去了解逃離後的現實世界，同時這現實世界才能被有意的被打開及揭發各種非現實或自創現實的可能性。戰士在「有用的具觀現實」與「無用的冥思遊戲」中來回遊走，無非是試圖能真實地感應出這個現代世界中知會、頓悟 (Jouissance) 的所在。

第三節 1999 年~2001 年作品分析

「停頓世界」與「感應超越真實空間的想像情境」是個人在此階段中所思考的命題，對於尋找自我心靈空間的擴張與體現及試圖去面對空間場所精神的感應思考，一直是我此階段創作所深感興趣的課題。「防空洞」一詞是個人以身體進駐吳園地下室³¹二個月後於 1999 年九月現場展出個展的題目，也是吳園地下室在 5、60 年代所扮演的功能角色，我在此並不想反覆強調防空洞的功能意義或對於人類的貢獻，而僅是這個具有防空洞功能的地下室空間，導引及勾起了我許許多多不同於現實世界的沉思與遐想（也是我對此空間產生的虛擬遊戲）。2001 年的「戰士無用」系列則是個人藉由進入一個停滯靜止及瞬間出神狀態的創作思索世界去面對種種具現實破碎的物質，將這些破碎東西重新組合成整體，試圖指涉出一股可以與現實撞擊的能量。以下將挑出幾件在此階段創作的作品逐一討論。

作品十一 「防空洞系列 I-尋找世界」(圖 1 2~1 3,1999 年)

- 一、形式技法：在這件「尋找世界」裝置性作品中，我藉由一人體坐臥在舖著榕樹藤的土地上，注視著自身手上的一張心靈地圖，舉起他的右手（行動力）投向不遠前方以類書卷（粗草紙）堆積而成的圓拱牆面，手的線條並延伸至另一方的暗室空間當中（見圖 13）。
- 二、內涵理念：前面提及我在此次「防空洞」系列創作中，所欲追尋的是一個超越性的空間情境和淪喪已久的場所靈魂思考；這樣的構想來自兒時曾在防空洞內玩著尋寶遊戲及探險的記憶，面對著深邃黑暗的地下空洞的世界，遠方彷彿有一輕聲呼喚的未可知事物，吸引著你不斷往前探險摸索；這樣的情境恰如人生歷程，人們永遠不知道前方會是如何，即使你努力穿越（已得到）知識文明的寶庫，但仍然不知道在寶庫真理的後方那般深沉凝止的世界又將會

³¹ 台南市「吳園藝文館」為一日據時代舊式建築空間，舊稱「台南公會堂」，回溯其悠久歷史為清朝道光年間地方仕紳吳尚新家族所建立之「吳園」為名，日據時期建為台南公館，後稱為台南公會堂，為當時台南市民重要的集會空間。台灣光復後改為中山堂，民國四十四年改為省立社教館，於民國八十五年正式更名為「吳園藝文館」。個人在 1998~1999 年間以近乎「身體經驗」與「古物新用」的觀點和角度碰觸了台南市「吳園藝文館」主體建築物後方的地下室防空洞空間，這樣的舊式空間對我而言，不但是個無法再現的記憶回溯和一個遙不可及的過去，也是個人將時間靜止、停頓並思考身體經驗空間的開始。

是如何？在此我將追尋的過程（圖 12）與即將達到目的的剎那（圖 13）中間，以類似鏤空書卷堆積而成的知識寶庫在兩者之間作一區隔，在後方暗室中我們可隱約看見從追尋過程那邊所透露出的點滴光線，彷彿真理永遠靜止在那裡並透視著人們的努力過程；而在前方亦可藉由人手穿越的空洞，窺看暗室裡無法清晰的全貌與情景，也述說著人類對於未來的無可掌握性及不確定感。

作品十二 「防空洞系列 II-掠食者」(圖 14,1999 年)

- 一、形式技法：在此件大型的裝置作品當中，我將破壞自然的人類比喻為「掠食者」。在表現的形式及材料上，我運用了具歷史歲月痕跡的，已被人們廢棄的老榕樹藤來圍繞出一大型的人類破壞自然生態的「遊戲」場景空間；為什麼會是以類似遊戲空間呈現？人類在與自然爭奪使用資源的手段及方法不正是一場活生生的遊戲，人類自己制定了遊戲規則的種種，卻不斷忽視及無法尊重大自然天生具有的遊戲規則，人們所謂「掌控」自然的手段或許只不過是如作品中那些彎曲折繞、來來回回的手延伸的線條般，看似如此脆弱且「自作聰明」。
- 二、內涵理念：在現今工商業發達的現代城市裡，其實到處皆充滿著所謂文明工業發展後所被預期的錯亂和後遺症，而城市中原本美麗而迷人的人類原始質性或開發前的文化歷史痕跡，也無庸置疑地漸漸離我們遠去；而這些發達過程不正是一場活生生的掠奪遊戲？我試圖將此場景停頓重建於此，試圖披露一種可笑、無可和諧的文明成長史觀。

作品十三 「防空洞系列 III-古老事物的保鮮狀態」(圖 15,1999 年)

- 一、形式技法：用「古老事物的保鮮狀態」來當作是作品的題目及主題，事實上是與其所使用的材料質感有關，在此防空洞斑駁老舊的牆壁上，我運用了「保鮮膜」這項塑膠工業產品，試圖藉由保鮮膜來將這塊古舊牆壁重新定義與製作一層透明可被透視牆上歲月痕跡的保護膜，意即以重新的回憶來試圖重新書寫。

二、內涵理念：前面提及我並非純想詩情畫意地歌頌文明或城市夢幻 或假象之美，而是欲藉由回歸文明或城市原點（停頓的原點）來進一步省思我們生活環境日益惡劣的課題，試圖表達出人類文明與自然生態之間的相斥 或相容 性。

作品十四 「防空洞系列 IV-蝴蝶夢」(圖 1 6,1999 年)

- 一、形式技法：此作品中我以一平面繪畫（用天然殘留的植物乾枯莖葉及種子以複合手法繪製）與前方一活生生的牛骨標本來作出對話，試圖暗喻出人類屠殺生命與自然反撲的力量。誠如台灣早期以製作蝴蝶標本來成就後來經濟發展的蝴蝶夢，而現今我們是否必須以更多倍的力量來使蝴蝶們可以獲得他們所原應擁有的夢想園地。
- 二、內涵理念：現實生活與記憶痕跡之間的對話是我在此系列作品中重要的意念，當我們對於科技技術發展的自然用途遭到集中性資產階級的過度扭曲與癱瘓時，有關乎人類文明動脈的技術方法、能源力量、物質思考卻走向了反自然的用途；在「靈光」逐漸被瓦解的同時，我們如何尋找重新的記憶來試圖重新書寫？

作品十五 二十 「戰士無用」系列 (圖 1 7 2 2,2001 年)

- 一、形式技法：在此次個人畢業創作作品「戰士無用」系列中，我試圖回收種種在現實功能上已呈現「無用」的材質，如鋅版（早期印刷用途，現以輕薄的鋁版替代）、廢棄壓克力版（已被製作後之剩餘、瑕疵品）、粗麻紙（個人工作室內的廢置物）；這些已呈現閒置無用狀態的物質，過去曾帶給人們（或我個人）許多功能性的製造用途（這也是「戰士」一詞的延伸），而現今因時代或環境的遞變，使得這些材質處於「被放逐」的狀態，此放逐狀態是一種廢棄、癱瘓、中斷自我（或物自身）以前所可能擁有的力量。我將這些此時此地呈現閒置無用狀態的過去戰士們集聚，試圖以遊戲性及停頓微觀的手法，期待做出一種無用且無目的性的自我放逐過程；然而，這般的放逐過程勢必會是一場長久的矛盾糾纏，考驗著創作作品在呈現有用與無用之間的來回思辯，這也誠如個人深陷「停頓世界」與「遊蕩者」之間般地矛盾衝突。
- 二、內涵理念：「戰士無用」意謂著是一種自我放逐的過程，試圖將自我放置在

邊緣、灰色地帶，藉由不斷翻轉、異化現有的功能意義，尋覓一場模糊與真實之間的自我烏托邦境域。在這裡面，現實世界是以中斷、斷裂的姿態出現（短暫地停頓世界），因此瞬間的斷痕可以讓我悠遊於另一自創發明、發現的冥思世界，重新去書寫我所曾經認識擁有的現實空間與物件。「遊蕩者」不斷地「感應」現代社會的經驗，是個人創作思考上極欲追尋的過程與目標，然而當其呈現一種世俗的啟示或可能贖救的力量時，我仍選擇逃離至一無關乎現實與非現實的境外世界（停頓世界）裡，僅是希望藉由停滯冥思的狀態尋找出個人心靈恆久的慰藉。我試圖在此來回遊走，過程的確充滿矛盾與衝突，然而期待這些矛盾衝突將會激發出更多可能、無止盡的放逐反思旅程。

第四節 小結

在個人 1999 年的作品創作思考中，除了延續在前面所探討的「遊蕩者」及關於「感應」的思考，試圖尋找個人在這個迷亂的城市當中的想像烏托邦世界外，其實在面對外在社會的環境思考下，這樣的實踐行動是內含著兩個現實層面上的意義，其一是藉由以遊蕩者理念的創作者的觀察與觸及讓舊建築物產生出「再利用」的諸多可能性，回眸觀看過往的歷史圖景（舊建築物的痕跡），我們其實還可擁有些什麼？再者則是在台灣普遍大環境下，現代藝術展演空間原本即不足的情況，一些具獨特性空間結構的舊式建物，開始成為新型態藝術家欲脫離傳統室內畫廊展覽，而積極尋找醞含豐富環境、人文、歷史味道的舊式空間進駐展出，擁有積極保留與再度開發的意涵。

在這裡所探究的「遊蕩者經驗」事實上是來自於個人實際在此空間（吳園藝文館地下室）中的行為，其實也即是「遊蕩者」與「建築城市」之間的關係；在此行動位置上來觀察在空間（或在人群之間）中任何對自己有意義的物體及象徵物，由此透過身體的實踐行動與來自心靈的聯想經驗，藉由與空間經驗之間的衝擊，不斷地在空間中穿越奔流，觸發空間中的精神構成。此恰如班雅明所言：「波特萊爾將自己比喻為擊劍家，因為當他在街上閒逛時，已習慣於和人群摩肩擦踵，這是為何他認為自己就像一個抵擋衝擊的人」。³² 在現代空間中與人群間的撞擊（此即阿多諾的「震驚」〔 Shock 〕與班雅明的「衝擊經驗」〔 Choc 〕）正是個人此階段重要的創作泉源。

在 2001 年的「戰士無用」系列中，「停頓世界」與「遊蕩者」理念交互糾纏著我的創作思考，我試圖藉由停頓微觀的角度來放大萬物的感知度，去尋求建立迥異於桎梏現實萬象的觀察體驗。然而在此兩者之間（脫離現實與面對現實撞擊）的矛盾處境，卻是在此次「戰士無用」作品創作過程中所延伸及激盪出的糾纏情境，此點是個人深陷思想概念論述與創作經驗過程之間的困境和問題，也當是個人日後創作所需持續面對思考與解決的難題。

³² 班雅明著，林志明譯（1998），《說故事的人》，台北：台灣攝影工作室，頁 74。

結 論

在此篇關於個人創作歷程的論述中，我以「關於遊蕩者 從邊緣批判到停頓世界」為主軸發展，此即袒露出一位「遊蕩者」（以此觀點及態度涉入創作的藝術工作者）是不斷從批判的世界中反思、衍異，甚至是在不斷與現實撞擊的經驗中去尋找到一絲些微的心靈快感與知會的頓悟瞬間。「遊蕩」的行為絕非將自身棄絕於現實之外，而是藉由此徑悠遊享受一種詭譎的快樂，像是一個非熟練的藝術工人，獨自一人練習著他那無法生產力可言的技術；由此，現實世界對於「遊蕩者」而言，既是失去的廢墟也是快樂的天堂。

當我試圖從「遊蕩者」的心理分析狀態和其社會性反叛角色，來進入一個非異化（被現實異化）狀態下的「廢墟世界」時，使我無可自拔地陷入的卻是這般的思索尋覓行為應是游走於一種灰色地帶（資產與無產之間）；彷彿是一種模糊難辨、捉模不定的「中性空間」，不斷地在滿足與缺乏中反轉、位移，甚至不斷地否定意義，在顛覆自我也顛覆他我的過程中，從此建立現實與非現實之間嶄新的關係。而重要的是，這樣的主客翻轉層次經驗卻是在一個（被）自我放逐的遊蕩詩人身上顯露出來。所以在此所謂「遊蕩者的廢墟世界」並非完全拋棄現實而走向自我的烏托邦幻夢，它應是處於現實與非現實交相拉扯撞擊的境遇，是誠如戰士需在叢林中生存般的能量戰爭，是一個遊蕩詩人不斷位移游走於現實社會中的撞擊過程中，尋獲快感與頓悟的心靈體會；如此，我的創作研究養分仍然來自所處環境中的故事與人民、車水馬龍、空氣污染、緊張現實、紛雜景觀、……等等。我試圖去分析探究的即是個人如何以「遊蕩的面貌」與「感應的經驗」，在這個慾望無際和充滿過去和現代交雜記號的城市或生存大環境中，拾取自己在這個社會中所可以擁有的片段殘存與想像（無論記憶或現況）。

分析個人在本文中所論述的三個不同階段之創作思考歷程，其間的演變差異與變化聯結落差總是隱約一脈相連但又似乎呈現著「後者推翻前者」的論調。從1994年~1995年的邊緣批判和熱血知識青年的自命社會改革角色，這個階段的思維與行動過程，是讓我更徹底而實際地接觸了一般現代人所該有的社會認知與生存環境的熟悉度。而在1996年~1998年的驟然改變生存環境的移居狀態下，開始思考如何成為一個「處於城市裡的遊蕩者」，並嘗試改變及推翻前一階段較傾向短暫的、外在現實批判的創作角度，試圖以接近內在批判的情境來述說著人類生存的環境思考與生命意義；在此階段我也開始意識到，真實的批判就是「批判在批判傳統中達到革新的自由」。1999~2001年之間，命運使人無法避免地必需去面對它，我因緣際會地碰觸到古城現實社會中一個破舊、乏人問津的古蹟空

間，進而迫使「遊蕩者」的詩成為過往物件斑駁牆上的刻痕；我試圖藉由「重新的回憶」來「重新書寫」人們所謂的古舊空間或歷史。2001年的「戰士無用」論點，是從巫士唐望的「停頓世界」與班雅明的「靜止的時間」論述中，觸發及提供我對於「重新書寫」的角度與位置，我強烈地意識到要在這「不斷旋轉世界」當下，成為自我停頓世界的遊蕩詩人，不再於他是否已不問世事或修禪出塵去，而是在於他仔細觀察感應了現實世界裡的一塊路邊小石頭或一個「被風吹起的垃圾袋」。亦即當我們處於「拜物」化的現實世界裡，盲目追求與斷然批判否定此「物化」現象，皆無助於真理事實的釐清。唯有讓「物化」處於脫離或中斷其正常語義規則之狀態（返回物體的能指自主性、或比「拜物」更過度「拜物」的狀態）下，才可能使其起特殊的象徵作用。

「遊蕩者的停頓世界」對我而言，即是一種中斷或癱瘓正常現實規則與功能的「瞬間失神」狀態，是一個短暫超越現實的冥想時刻，也是追尋心靈慾望與知會瞬間（Jouissance）的頓悟源起。

參考書目

- 楊小濱 (1995),《否定的美學 - 法蘭克福學派的文藝理論和文化批評》,台北:麥田出版社。
- 華特 班雅明 (Walter Benjamin) 著, Hannah Arendt 編, 張旭東、王斑譯 (1998),《啟迪 - 本雅明文選》(*Illuminations: Essays and Reflections*), 香港:牛津大學出版社。
- Hal Foster 主編, 呂健忠譯 (1998),《反美學—後現代文化論集》(*The Anti-Aesthetic*), 台北:立緒文化事業有限公司。
- 「南方藝術雜誌」1994 年 10 月份試刊號 (1994), 高雄:南方出版有限公司。
- 葉闖 (1996),《科學主義批判與技術社會批判》,台北:淑馨出版社。
- 馬國明著 (1998),《班雅明》,台北:東大圖書公司。
- 華特 班雅明 (Walter Benjamin) 著, 林志明譯 (1998),《說故事的人》,台北:台灣攝影工作室。
- 尚 布希亞(Jean Baudrillard) 著, 林志明譯 (1997),《物體系》(*Le systeme des objects*), 台北:時報文化出版企業股份有限公司。
- 陳學明著 (1998),《當代大師系列 班傑明》,台北:生智出版社。
- 李幼蒸著 (1998),《欲望倫理學—佛洛伊德和拉康》,嘉義:南華管理學院。
- 波特萊爾著, 胡品清譯 (1998),《巴黎的憂鬱》,台北:志文出版社。
- 波特萊爾著, 莫渝譯 (1998),《惡之華》,台北:志文出版社。
- Carlos Castaneda 著, 魯宓譯 (1997),《巫士唐望的世界》(*Journey to IXTLAN---The Lessons of Don Juan*), 台北:張老師文化事業股份有限公司。
- 華特 班雅明 (Walter Benjamin) 著, 許綺玲譯 (1998),《迎向靈光消逝的年代》,台北:台灣攝影工作室。

圖 1 1994 年 12 月號第二期的「南方藝術雜誌」封面，1994
26 x 19 cm

圖 2 黃金福，作品一，文化愛河系列 I - 便當盒，1994
攝影拼貼，31 x 43 cm

圖 3 黃金福，作品二，文化愛河系列 II - 濁流與黑手指，1994
攝影拼貼，31 x 43 cm

圖 4 黃金福，作品三，文化愛河系列 III - 濁流與黑手指，1994
攝影拼貼，31 × 43 cm

圖 5 黃金福，作品四，倒立的人體 - 南方，1994
攝影拼貼，31 x 43 cm

圖 6 黃金福，作品五，南方 司馬「缸」，1995
綜合媒材裝置 - 陶缸、壓克力顏料、油畫、攝影、保力龍
185 x 85 x 215 cm

圖 7 黃金福，作品六，從綠色 灰色的軌道痕跡，1996
綜合媒材裝置 - 粗胚布、壓克力顏料、FRP 樹脂、畫框、放大鏡
90 x 430 x 125 cm

圖 8 黃金福，作品七，吃山頭系列 II，1996

綜合媒材裝置 - 畫布、壓克力顏料、三夾板、FRP 樹脂、柏油

202 x 162 x 130 cm

圖 9 黃金福，作品八，無法解讀的腦神經線，1997
綜合媒材 - 壓克力顏料、三夾板、柏油、鐵條螺絲、水泥漆
205 x 147 cm

圖 1 0 黃金福，作品九，旅人抵達一個美麗的城市，1997
綜合媒材 - 壓克力顏料、三夾板、攝影、鐵條螺絲
174 x 150 cm

圖 1 1 黃金福，作品十，古城事件 瘤與微光，1998

綜合媒材裝置 - 台南地方法院圓頂木構架模型、計時器、螢光
燈、鐵片、黑土、白色細鹽、樹皮、榕樹藤、蚶殼、烏龜模型
440 x 1544 x 270 cm

圖 1 2 黃金福，作品十一，防空洞系列 I - 尋找世界，1999
綜合媒材裝置 - 紙漿塑形、塑膠人體、壓克力顏料、榕樹藤、
粗麻草紙、塑膠水管、舊木箱、培養土、閃燈計時器、水泥
1100 x 140 x 210 cm

圖 1 3 黃金福，作品十一，防空洞系列 I - 尋找世界，1999
綜合媒材裝置 - 紙漿塑形、塑膠人體、壓克力顏料、榕樹藤、
粗麻草紙、塑膠水管、舊木箱、培養土、閃燈計時器、水泥
1100 x 140 x 210 cm

圖 1 4 黃金福，作品十二，防空洞系列 II - 掠食者，1999

綜合媒材裝置 - 紙漿、塑膠人體、壓克力顏料、榕樹藤、塑膠水管、碎玻璃、植物、河豚標本、水泥、望遠鏡、古舊鐵製品
1200 x 700 x 210 cm

圖 1 5 黃金福，作品十三，防空洞系列 III - 古老事物的保鮮狀態，1999
綜合媒材裝置 - 壓克力顏料、粗麻草紙、水泥、保鮮膜
270 x 170 cm

圖 1 6 黃金福，作品十四，防空洞系列 IV - 蝴蝶夢，1999

綜合媒材裝置 - 壓克力顏料、榕樹藤、粗麻草紙、木製圓架、
牛骨、植物枯葉、種子

90 x 60 x 160 cm

圖 1 7 黃金福，作品十五，戰士無用系列 1，2001
綜合媒材裝置 - 鋅版、鋁版
40 x 50 cm

圖 1 8 黃金福，作品十六，戰士無用系列 2，2001
綜合媒材裝置 - 鋅版、鋁版、透明壓克力版
60 x 30 x 10 cm

圖 1 9 黃金福，作品十七，戰士無用系列 3，2001
綜合媒材裝置 - 鋅版、鋁版、粗麻紙漿
50 x 100 x 40 cm

圖 2 0 黃金福，作品十八，戰士無用系列 4，2001

綜合媒材裝置 - 粗麻紙漿、透明壓克力版、紙傘骨架
75 x 75 x 60 cm

圖 2 1 黃金福，作品十九，戰士無用系列 5，2001

綜合媒材裝置 - 鋅版、鋁版、粗麻紙漿、透明壓克力版
210 x 320 x 20 cm (局部)

圖 2 2 黃金福， 作品二十，戰士無用系列 6 ，2001
綜合媒材裝置 - 鋅版、鋁版、透明壓克力版
550 x 270 x 310 cm