

細覺・心視域－視覺隱喻與身體醒覺

A Delicate Sense , A Mind Vision :

Visual Metaphor and Body Awakening

林洪錢

LIN Hung-Chien

國立臺灣師範大學博士生

摘要

新世代的水墨創作者在筆墨性上而言，其墨韻的濃淡乾溼變化，大多已逐間消融在創作者的作品意象與內容之中，墨韻酣暢淋漓的五色變化也退居於色彩、造型與觀念建構的後面，大多的作品色彩的強度與形像張力勝過墨韻的美學評判，更多的是造型刻畫的「明晰性」與圖像之間的「表意性」。從以前強烈墨韻的詩意性轉化為影像（圖像）思維的「敘事性」，或者說是「語意性」。同時，也從筆墨的「書寫性」變為技法鋪成的「製作性」，這些現象的轉化可以歸結為新世代創作者對於視覺感知的強化，但也因創作技法的私有性或獨特性而形塑出自身的「繪畫語言」，而這種的處理方式上產生相當程度的世代創作差異。

這無關乎創造的優劣或對錯，而是時代所造就的審美趣味，這種趣味無法用某一種制式或僵化的標準去評判，就像我們看待元代的作品就不能用宋代的審美標準去解讀、去批評。新世代的創作觀現象，除了存在著一種集體性的創新意識與個人化的理念之外，對於材料的多樣性與學習經驗與資訊的快速閱讀有相當

大的關聯在，當然也包括市場性與現代審美思維有關。另外青年創作者對於生活議題性的探討也更為入世與顯著，創作者自身的反思性更為直白，而身體的觸覺更為細緻，同時，切入了自身記憶、心理意識或思維覺醒的創作模態，這些創作者透過創作時的不斷地推敲、細疊，將個人的情緒透過筆尖予以釋放，轉換，將蟄伏於內在的思緒，透過技法、形式一點一點地附加在形象上，這種「細活」的製作方式，以「細看」、「慢觀」或「陌生形式」的閱讀運動，讓觀者以近觀和感知於創作者的心思、言語。

【關鍵字】 記憶、圖像學、鏡像、他者、意象空間

前言

當代藝術作品的面貌呈現，講求的是個人創作語言的展現，從作品的製作方式、創作思維、表現手法、媒材跨界的運用都與過去有著很大的差異。這些差異展現者創作者自身的立場與藝術觀點，這種非脈絡化的轉變以體現自身的存有意義，在轉化傳統的符號後給出現時的視覺美學，這種現象所強調的是個人創作意識的覺醒，一個絕對的個人意志之境的状态。高千惠說到，傳統的藝術是帶著宏揚精神與理念的姿態，而新類公眾藝術則是屬於私密語言的傳遞。新類藝術不是定型的方式存在，它是透過藝術家獨特、隱私之眼，在時間與空間裡流浪，同時傳遞出歷程的經驗。也因此，它的藝術語言流傳是屬於散播式、耳語式的。在沉默的作品背後，影射著創作者對於現實烏托邦幻滅後的另一支實際行動力量。

1

本篇文章論述以 2016「藝術新聲」與臺灣藝術大學美術系所策的「新浪潮」創作展，作為討論當代青年水墨創作者的創作方法的嬗變，從這兩個展覽中分析青年水墨創作者與前世代的風格與視覺差異。這些年輕藝術家從過去集體主義的師承脈絡，逐漸轉向一種個人語彙或生命經驗的繪畫特質，一種自身潛意識的或者一種內在心理直覺性的體現，其反映的是生活現實的直接感受。在這 1980 年代後的藝術家群體，創作中表現出一種對於理念與經驗的敏感與自覺，這些 80 後的創作者並不強調藝術語言和觀念的出處，而是強調一種適切於心的運用與否，顯然是一種更為開放而清醒的認知。如此，這跳脫出一種狹隘的文化立場中，畫種不是創作的唯一性考量因素，而是將創作問題回歸到作者的主體性與藝術本體性的創造觀，且積極地借用藝術世界的思想資源和語言方式的自我整合態度，或者說以自身的立場表現出一種自身意識的水墨景觀。

¹ 高千惠，《在藝術界河上-當代藝術思路之旅》，臺北：藝術家出版社，2001，頁 16。

以下文章的書寫內容主要限縮在創作者的內心意識，並歸納三個類型來討論；分別為「心理意識的自足空間」、「生命記憶的回返」、「生命物語的反思性」，而段落的鋪成從各創作者個人的心境表達到對人性總象的傳達。

心理意識的自足空間

人對於生活的處境常藉由某種行為來體現當下的狀態，對於自身在環境上所遇到的一些問題或困境，透過某種形式來解決所面臨的處境，而藝術的創作者則藉由藝術活動來紓解情緒或心理的某種焦慮狀態，藝術在某種程度上達到自我療癒的一種功效，或者是一種生命的出口。而自啟蒙運動否定藝術可以擔當嚴肅的教化任務，使之成為純粹的娛樂活動，而這種創作娛樂與宗教一樣，幾乎可被同化為精神理療。

潛抑的昇華：

臺灣師範大學的研究生曾詩涵(1991-)的作品〈航向光存在的殿堂〉(圖1)，其作品表達的是在童年階段所發生的複雜經驗，這些充滿負面陰影的爭執與傷害行為，潛藏在內心的深處，也扭曲了她對社會與人性的看法，而她面對當時的恐懼所能處理的只能是一種消極的隱蔽，於是以潛抑的方式封存在潛意識裡。但隨著時間的推移，她開始面對過去種種不愉快的心理知覺，嘗試者將負面的思緒透過作品的形塑，誠實面對恐懼與痛苦後，將其轉化出一種生存的體驗，透過藝術創作的形式將它予以形象化，因而得到情感壓抑的釋放，將內在陰影在繪畫過程中得到紓解，如同是一種心理治癒的行為。因此，她說當勇敢面對這些過去的陰影時，因自身觀點隨時間的積累有著新的態度，生活的歷練也轉化對事物觀看的角度，其獲得的是一種豁然的領悟。在心態上不再以憎恨或武裝的方式面對人群，並且自覺人無好壞絕對性的區別，而只是潛意識裡的經驗所影響當下的觀點，所以她進而以更積極而樂觀的方式面對新的人生。



圖 1：曾詩涵，〈航向光存在的殿堂〉，2013，水干、礦物顏料、麻紙，113.5x160 cm。

作者在（圖1）這張作品創作時，事先並沒有完整的構圖，單純的只有猴子與鳥的意象，她藉由現時的思緒與感知狀態逐步進行，透過當下畫面形象與物質性的帶動，以及若有似無的潛意識裡的機制，一點一滴地慢慢被形塑與構築出來。

〈航向光存在的殿堂〉主要以膠彩的方式來完成，她認為膠彩更能表現出心理的細微感受，不同技法呈現出不同的韻味，且不受既有的框架去表現。曾經是西畫表現能手的她，對於西方繪畫技法的運用做了部分的取捨，改以較平面的圖案式與插畫性的語言去詮釋，這非現實裡的物象，更能體現出在創作時的自由度，這種「遊戲式」的模態成為創作時情緒釋放的空間。此作品以一種灰藍色系的方式來處理一種淡淡憂思的情緒，而形象的處理則以正面的思維去處理負面的情緒，而畫面中的猴子吸著奶嘴與包著尿布，似有若無地象徵著她自己的時空狀態，而在圖像中她則運用寓意的方式來詮釋她所欲想的未來，她的創作訪談自述中說道：

「猴子代表著純真、希望，它是一個跳脫出社會框架的，具有魔法般的角色，而鳥則代表自由」。猴子不再是現實中的猴子，鳥也不再是單純的飛鳥，而是一部飛行機器，航向於光存在的殿堂。所以，作者給予形象更多的象徵寓意，將心中所欲想的期望藉由圖像加以完成，她藉圖像去揭開內在的「真相」，將非具象或非肉眼能見的過去「感受」透過可見的繪畫體現出來，展現出自身的「存有」。

作品圖像雖然是最直接為人眼所接收，不過其實也存在著抽象與創造性思維，換句話說，那所謂創造性的思維，是由於人類的抽象思維而產生，它是經由人類的經驗與認知的累積來獲得，而圖像所產生的意義也因而生異。也就是曾詩涵藉由對於猴子習性的個人認知，將其動物的特性與作品寓意相結合，以間接的手法進行事件的描述與演繹。所以，圖像學家潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）說到，圖像的意義就是一種象徵形式的解讀，而想要對其有所解讀與了解，並非僅僅於圖像前凝視，便可有所得，一些歷史淵源、傳統寓意以及知識，都會帶來決定性的影響。人們需在不斷變遷的歷史文化中，去了解那些由物像跟事件所產生的意義，才能完整地解讀。

虛空的獨白：

就讀高雄師範大學的江佳盈（1993-），在其作品當中透過空間塑造與形象建造的方式來表達內心對於生活現狀所處於的不安定感與不確定性，將生活中所處的壓力、緊張、匆忙等心理狀態透過藝術活動來紓解情緒的焦躁感，並且透過圖像創的思維方式築構出一種逃生機制。在〈哪裡都一樣〉（圖2）作品中，她透過幾何圖形的三角錐的形體來詮釋生活環境周遭所出現的一種壓迫、不安全感，以及表達人性自私與冷漠感。這些尖聳的體積物給人一種侵略性物質的感受，生活中她自覺常感到處於一種煩躁、緊繃、不安的危機狀態，而這種狀態卻是瀰漫在生活周遭中，無所遁逃。



圖 2：江佳盈，〈哪裡都一樣〉，2016，水墨，74x121cm。

在幾乎無色彩的畫面中只以明暗對比的方式來詮釋一種視覺張力的感覺，這是她對於生活中對於人性的冷漠感到不適的一種表達，以接近以無色彩的方式來詮釋內心的感知。在無人煙的街道空間中，更是突出或意識到人的主體存在，因為「應在」而顯現了「不在」之物，一種逆向性的操作語言，猶如南北朝王籍《入若耶溪》的詩句中所描述的境界「蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽」。這種將主體物抽離的動作讓觀者更是意識到失去物，也讓這失去物的狀態更有更多的想像空間。這種人物抽離的方式除了表達出自身的孤寂感外，也暗指了自私的人性消離了人的溫度與熱情，這個城市只是一個冰冷的異星球，所以只能駕著一個飛行物離開地球表面做逃離的行動。

若以潘諾夫斯基的圖像學的研究分類來看，即圖像前的描述 (Pre-iconographical description)、圖像的分析 (Iconographical analysis)、圖像的詮釋 (Iconographical interpretation) 三個階段來看，江佳盈的則以圖像前的描述與圖像分析的這兩個階段來體現，也就是說以事實性含意 (factual meaning) 和表現性含意 (expressional meaning) 來詮釋，換句話說依形象原有特質的形式上來分析，並加上藝術家自身心理上的分析兩部分，它是構成藝術題材的世界。

從心理意識層面來看，這兩位創作者體現的是生活現實或過去事物所產生的一種焦慮感，而這種焦慮透過創造將其壓力釋放出來，並擺脫這個負向的情緒，這是一種所謂的自身「防衛機轉」的意識運作。佛洛伊德（德語：Sigmund Freud，出生名：Sigismund Schlomo Freud,1856-1939）認為防衛機轉是保護個體免於痛苦的負向情緒（如焦慮、罪惡感）的一種潛意識反應，簡單來說，就是一些自己將自己的心理狀態透過某種活動將其抒發出來。幾種常見的防衛機轉；a. 投射（projection）：將自己內心不為外界所接受的想法，加在別人身上，認為那是他人的想法 b. 否認（denial）：否認現實或否認衝動 c. 抽離（isolation）：將事情從記憶中抽離出來，或將情感成分從記憶或衝動的內容中抽離出來 d. 抵銷（undoing）：以另一種舉動神奇地抵銷原先舉動的效果 e. 反向作用（reaction-formation）：有了不為人接受的衝動或想法時，以承認並表現其相反狀態來防衛 f. 合理化作用（rationalization）：對行為重新解釋，使它顯得合理、易為人所接受 g. 潛抑（repression）：將思想、觀念、或願望從意識中除去 h. 昇華（sublimation）：原先用以滿足本能的活動為更崇高的文化目的所取代，離開原來本能的直接表現甚遠。²

生命記憶的回返

生命是霎那間「遭逢」的過程，在我們現實的世界裡，生命的經驗的累積是事物間不斷堆疊的結果，這些經驗將轉化為記憶，形成自我意識的基礎，也形成對於世界理解的方式，同時這些記憶也將以不同形式在現實知覺的遭逢狀態下，再次被召喚出。這種「遭逢」用伯格森（法語：Henri Bergson,1859-1941）的話說，「記憶就是影像的存活」。³所以在伯格森看來，不存在沒有被意識和記憶滲透的知覺，兩者之間存在著碰撞的結果與細胞浸透過程的相互影響。任何知覺都

² 陸洛，〈人格心理學〉，2016/5/25 瀏覽於 file:///C:/Users/Houn/Desktop/3b.pdf

³ [法] 伯格森（Henri Bergson），尚聿 譯，《材料與記憶》，北京：華夏出版社，1999，頁 116。

與意識和記憶相連繫，知覺不論如何短暫它都是一定程度的綿延，都包含著記憶。

記憶的特徵來說；記憶是一種心理現象，它區別於感覺、知覺、思維及想像的，特點就在於，記憶不僅是感知覺的反映，還是思維和想像的基礎為前提，因此，它具有心理現象的不可見性，以及易變性、不穩定性、無窮性、瞬捷性。⁴而這不可見性如同詩意或夢境一般，它不是直觀的辨識、並非觀者所能辨視出的，它是有關的自身不斷演繹與內化的過程，是潛意識裡自行處理、交融、執行「曾在」所形成的重構運動。

記憶的體現的是對於過去整體的「意象空間」記憶是對過去所發生事件的儲存與加工，對於過去事件的記憶是靠著一個個的影像重現而形成的，以及眼前東西不存在的一種感性形象，依靠這種感性形象才能使用我們的記憶功能，記憶與意象的關係是非常密切的。意象是潛意識的心理傾向，意象是在感知覺的基礎上形成的表現在記憶和思維活動中的一種感性形象，是當前物體不存在時的一種心理表徵，它表徵著個體對過去事物的印象和累積。

虛實的對影：

吳栩菲（1983-）自臺灣藝術大學研究所畢業後，開始重新審視自身的個體性，再次思考與認識自身主體，找回原來與失去的自己-「本我」，透過追憶的方式梳理內在的真我與自身的存在意義，所以開始關注身邊周遭事物的變化，也藉由生活上的細節，思辨出自身潛意識的原欲關係。在這生活的追憶上，德勒茲（法語：Gilles Louis René Deleuze, 1925- 1995）提到

追憶重要的議題是記憶與時間，更關鍵的是探索我們未知曉的、未

⁴ 白潔，《記憶哲學》，北京：中央編譯出版社，2014，頁 71。

發覺對象背後所象徵事物的意義，而透過再剖析、再學習，我們會理解其中的意義與真理。」⁵

這種未知曉、未發現的通常是因為未能及時察覺或對對象未能產生某種的交集而被忽略的，我們常常將習以為常的事物做出慣性的理解，卻很少會對事物予以質疑而重新思考，但在當代的學說裡，更多的是「再詮釋」與「再思考」的觀點，進而發現事物有更多的可能與新意義，而「反思」、「辯證」也成為創造者必要的創作途徑，這才有可能建立出自屬的審美意識、生存美學觀。

她透過生活中最親近與熟悉的植物與昆蟲的方式來表達在現實中稍縱即逝的影像，並轉化為記憶的詩性與圖式景觀，藉由實虛、迷濛與倒影的方式，以及形象維度的對比觀看角度，以了解事物的特質，猶如自身觀看鏡中的自己之理解方式。而鏡像以「他者」的方式存在，而記憶在現時中所扮演的正是「他者」角色。「記憶」成為「他者化」時，我們也可以藉此以超越現時的自我，將被社會意識形態所遮蔽的「本我」，以理性的地分析過去記憶所保留的「實在」，其所被隱藏在潛意識裡的自身原貌，做為一種真實的省視與思辨的運動，將這被壓抑物的「回歸」與追憶的「想像」視為現時思辨裡的一種驅動力。「辯證法」是自身的審美的認識論，生命不是機械的、被動的反映，而自然與客觀世界的主觀反映。不是哲學理性感知，而是自身的直觀感受。不是概念的判斷，而是對形象的感悟。吳栩菲透過詩一般的朦朧手法詮釋對生命經驗的認知與「實在」，事物在美麗的外在下卻也隱藏著內在的情感，然而，生命情感體驗與直覺感知的敏銳，取決於自身本能的能力，須在社會形式架構或形象符號創造賦予中做「逸出」的行為，辯證自我生命的意義特質，體現出直覺感知的深刻性和殊異性。

⁵〔法〕吉爾·德勒茲（Deleuze），姜宇輝譯，《普魯斯特與符號》，上海：譯文出版社，2008，頁90-91。



圖 4：吳栩菲，〈蘭影〉，2015，
水墨絹本，55x85cm。



圖 5：吳栩菲，〈在水一方〉，2013，
水墨絹本，60x60cm。

〈蘭影〉(圖 4)、〈在水一方〉(圖 4) 畫面構成沒有繁複的景深佈署，而以簡潔性來強調主視覺的造像，並且以幾何概念的排列與布局去達到對稱性的圓融感與和諧性。畫面裡的這些形象經過取捨、重組後與現時產生落差，但也因重組後更接近內心實在的意象。她不強調形象知識性的解讀與理解，而是強調自身與觀者直觀後的感受，因為陌生後能激發出觀者與生具來的感知能力，所以，她以迷幻的氛圍來表現自己的內在性與莫名感，以陌生的形象來詮釋記憶的變異性與模糊性，用實空間與負空間的並置強調兩者殊異性的意義，以詩一般的寧靜感來激活出人的感知性。

在生命體系中，自身的領域若沒有「他者」的幫助就無法被完整的體現出來，藉由他者的存在，凝聚自身、強化自身、襯托自身。換言之，受到生活的碎片化的衝擊，自身需要他者的幫助來確認自身，而「我」是世界的一部分，「我」需要在這環境的對映下發現自身的存在。而作為他者的對象，自身與他者的辨證法可以說是一種自身表明。⁶透過「他者」的論點達到彼此理解各自的異同，也強調了各自的殊異性，藉由辨證的方式梳理出彼此的獨特性，「瞭解」是人的存在

⁶〔法〕保羅·利科 (Paul Ricoeur)，余碧平 譯，《作為他者的自身》，北京：商務印書館出版，2013，頁 462。

性徵。⁷在此藉由「他者」的理論，將「記憶」作為「他者」為一個對象的介體，來說明自身與記憶的認識關係，藉以實踐「認識自己」為一個永恆的課題。記憶做為主體存在的顯現與再認識。如果說因時間而產生記憶，那麼透過記憶的「回返」作用能夠讓我們更進一步地看見自己、認識自己，影像記憶是「時間的鏡子」。

「他者理論」由拉康 (Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901-1981) 提出，將它分為「小他者」與「大他者」之別 (other 與 Other)，所謂的「小他者」是作為反射性的鏡像介體在場的對象物，即一種鏡像的概念所觀察到主體形象。而「大他者」則是在社會能指言說的系統所建立起來的自我象徵，是一種自身未意識到的現象，以及不斷的重複其過程的作用，這是一種歷時性的演變所成的。1955 年拉康第一次談到這種主體與他者的辨證法，認為每一個主體各自擁有兩個物件的主體，一個是自我，另一個是他者，而自我身上伴隨著一個他者。這是一種介體間的一個作用，遵照佛洛伊德所說「他者就是『他』自身所發現的，稱之為無意識回憶的場所。」按拉康的解釋，這個他者的前身是主體間性 (intersubjectivité)，這種發現的認出即是主體間性的言說的過程。⁸也就是說在一個人時自己不知道自己稱作「人」，「人」是藉由另一個人出現在眼前時，「人」才被發現自己與其他物種的不同。在確認為人之後，自己才會斷言自己是個人，才不會被誤認為其他物種。所以吳栩菲透過虛實的空間維度來反思現實中的自身，透過他者的存在來認識主體。

游移的時間：

臺灣師範大學的研究生涂鈞筑 (1992-)，作品以記憶為探討的對象，過去事件因時間消逝而模糊的意象，呈現現時中「不在」但依稀感到它的「存在」，因

⁷ 陳榮華，《海德格〈存有與時間〉闡釋》，臺北：台大出版中心，2003，頁 140。

⁸ 張一兵，〈魔鬼他者：誰讓你瘋狂？—拉康哲學解讀〉，2016/4/28 瀏覽於 <http://www.psychspace.com/psych/viewnews-318>。

為過去的事件總以潛藏的方式伴隨著，等待時機的再次浮現。在個人經驗所積奠的「曾在」於過往記憶中，藉由記憶回反作用，將我們的過去和現在予以連結起來，只有在記憶裡我們才能掌握過去、詮釋自身。在過去「曾在」的生命經驗裡，積累出個人獨特的理念與生活型態，在其生活的智慧觀、視覺的美學觀上，同時將「曾在」做為體驗自身存在的一種方式。從體驗自身記憶的過程裡，植入自我內在的潛意識世界，試圖看到自我意識的過去與現在的轉化。

過去的曾在的事物能遺留下來的就只有一些碎片，這些碎片成了追溯過去的啟動器，並且碎片也成為一種創作上可能的元素。將碎片進行擴延式的想像，並連結成一種整體關係，成為現實語境中獨特的視覺語言，重建一個已經不存在於現實裡的世界，寓意其個人的思想觀念。從觀看一個碎片的紋理去想像、構築出整個時代的涵度，帶著一種紀念碑式的感傷，進而可能體現出一個未來的景觀。

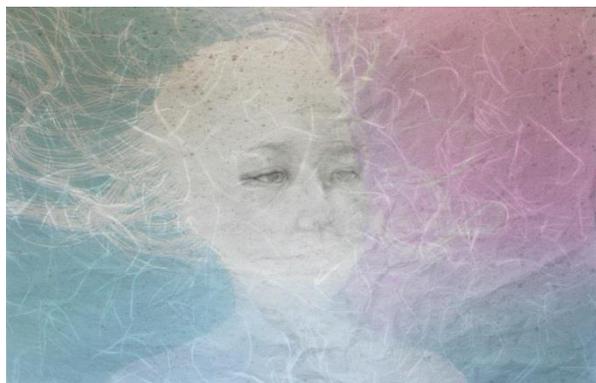


圖 3：涂鈞筑，〈與記憶和解〉，
2014，水墨紙本，63x97cm。



圖 4：涂鈞筑，〈過敏系列二〉，
2015，水墨紙本，50x50cm。

涂鈞筑的作品〈與記憶和解〉(圖 3) 是表達對先前一段情感記憶的經歷，創作訪談自述中談到：「記憶裡面充滿的是我所看見的事物，與我看不見的事物，所以我在形像表情中特別描繪出雙眸的部分，代表著是我過去記憶的眼睛，它呈現出有些看不清楚的模樣。」這種對過去某事件整體意象的呈現，透過現時的感知圖式加以表達，她將畫面的處理具有一種朦朧而無法一眼看清的特質，如同記憶的特徵總以碎片與模糊的景象呈現在當下。那飛亂的髮絲其象徵著當時的情緒，飄盪在陰鬱的藍色裡體現當時的一種不愉快的心境感受，所以她也期望這些不愉快的經驗能隨著飛散的髮絲隨風飛逝。蘇珊 朗格 (Susanne K.Langer, 1895-1982) 對於記憶的觀點則認為：

我們記憶中的歷史經驗是具有形式和特點的，它向我們顯示的是人物（形像）而不是事件和言談的具體細節，是一些碎片化的影像而不是攏長的敘事文字。」⁹

這種思維的建構者是在一種不斷重複的運動中所體現的，而回憶與理念的創造無非是同一種生產過程的兩個方面而已，所有的生產皆始自印象。

而在涂鈞筑的〈過敏系列 (圖 4)〉系列畫出兩個頭像的一種晃動狀態，一種當下處境的時間位移，體現出一種連續性的狀態，將兩種時間聚集於一個畫面的綿延。綿延體現的是一種不斷雜揉的時間序，而迪迪-於貝爾曼 (Georges Didi-Huberman, 1953-) 說道：記憶是一種「時間錯亂」的狀態；也就是說，在回憶時將兩個不同時間的記憶圖式混合在一起，可以將一個月前與一年前的想法混合再一起，就像圖書館中將兩個時代的哲學家的思想，混藏於一個空間之中而置於檔案櫃上，這種的複雜的狀況出現問題時，可稱為「症狀」。而記憶裡的

⁹〔美〕蘇珊·朗格 (Susanne K.Langer)，高艷平 譯，《虛幻的記憶-自《哲學新解》發展出來的一種藝術理論》，江蘇：人民出版社，2013，頁 277。

敘事通常隱藏於某個媒介物上，而記憶與媒介的關係，迪迪-於貝爾曼說圖像媒介是一個心理的事物，一個電影螢幕和大腦之間就存在著聯繫，圖像在運動，在空間與時間中運動，圖像總是在不同的時間和空間中來來去去，在這種意義上，圖像可以等同於記憶，而這也說明圖像也是一個時間的錯亂¹⁰。這時間的錯亂概念也是傅科（Michel Foucault, 1926-1984）所說的「異質空間」組織，而當代人的生活就是不斷地優遊在這種異質的空間中，同時出現兩種以上不同時期的文化物質，而這兩種文物也安然地在空間中各自展示它的美。

總之，「回憶」並非是經驗的簡單迴復，而是種精神回味和心靈感悟，是對存在的體驗和反思，是一種「思之聚合」，大多的情況下是一種「省察」，是一種不自覺地融入自主意識的過程。回憶不是邏輯能洞悉的事物，而是深入到心靈深處對於身命存在的意義，真實的自我、個體棲居與靈魂的歸宿等幽深之處的東西之體驗和反思。另外，回憶是思，思是對過去整體的反思，而思也是一種詩性¹¹的感懷，回憶可說是詩之根源，透過對過去整體的審視進行一種現時的反應。同時，在時間中回憶之思才能揭示人的「此在」之生存意義，人才能獲得自己的本質。¹²也在過去與現時的比照下，看出其中現時的變化與提升，而獲得辨證的空間。

生命物語的反思性

文明的發展是靠技術理性與人文理性、工具理性與價值理性、科技文化與人文文化共同支撐和推動的，在啟蒙運動以來，技術理性和科技文化日益膨脹，

¹⁰ 這種錯亂猶如電影的拍攝方法以蒙太奇的影像堆置成一個畫面敘事的集合體，不同空間角度的畫面即是一種不同時間的組合（非線性時間），而在人的意識中自行組織、歸納成一個時空概念。

¹¹ 「詩」總是在自我對於現狀的「整體觀」與感受上表達自身此時的體驗與覺識，具有人生哲學的感悟之態，不是對單一事件的評判，在自然中表達生命的感悟與啟示，進而讚頌，並轉化成一種道家哲學化的模態。

¹² 白潔，《記憶哲學》，北京：中央編譯出版社，2014，頁 11。

並逐漸凌駕了價值理性和人文文化，從而出現工具理性的霸權，促使人類文明從農業文明轉向工業文明，也導致了人與自然和人與人關係的疏離，帶來了生態危機的異化。工具理性的發展不僅使人奴役了自然，而且也奴役了自身，機械化的操縱來壓抑個性，導致人的個性喪失與心靈荒原，而發達的工業文明抹殺了人的真正需要與壓抑個人潛能的自由發展，人成為物質欲望所奴役的工具化的單向度之人。單向度的人不僅扼殺了藝術創作者的個性和創造力，也扼殺了藝術欣賞者的自主性與想像力，進而主體個性也喪失了，

栗憲庭（1949-）認為作為當代藝術的創作者應該與當代人的「生存感覺」和「文化情境」有關，並且與在這塊土地產生影響和發生作用。那麼重新審視存在於我們生活中的曾在之物，思考物質與自身的內在關係成為創作重要的課題之一。在新一代的創作者中，有不少的創作者從自身的生活空間去感知在現代科技下所面臨的衝擊，這種衝擊不外乎是對於環境與生命言說，其思考的是生命的本質問題，也對現代生活方式發出一種質疑，更是對未來的世界提出看法。

灰色的語意：

英國齊格蒙·鮑曼（Zygmunt Bauman,1925-）在《來自液態現代世界》書中所說的：「我們所處的世界是「液態的」，它無法停下來並保持長久不變，都是變動不居的，包括我們所追隨的時尚與我們關注的對象」。¹³每天總是在不同的空間中來回穿梭，在這異質空間裡不斷的往回，液態的世界中我們所需要的是保持「機動靈活」，我們沉浸在「信息高速公路」的網路世界中，網路電子使人與人之間得接觸瞬間化、淺層化和一次性化，而班雅明（Walter Benjamin,1892-1940）則形容現代世界是一種雜亂性與偶然性的「文化顫音」（culture tremor）現象，現代生

¹³〔英〕齊格蒙·鮑曼（Zygmunt Bauman）著 鮑磊 譯 楊渝東 校，《來自液態現代世界的44封信》，瀛江出版社，2013，頁03。

活無時無刻都處於一種不安的與不確定的狀態之中。

就讀於臺灣藝術大學的博士生劉信義（1981-）作品想要傳達的是人所處的生活狀態，一種飄忽不定與處在一種消逝的現狀中，內在感到虛無與飄渺，猶如蒲公英隨風飛散，也好像生長在水塘邊的浮萍隨波逐流，想要找到棲身之所，但又身不由己，無法改變現狀，這種不確定成為劉信義在探討人生觀的問題時一個重要的意識。信義喜歡閱讀哲學相關的書籍，如尼采（德語：Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844- 1900）、叔本華、波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）等對生命與人的意識問題，也喜歡看一些懸疑與思考性的電影，所以在他的作品常探討人本質的問題，藉由人的形體來表達內在的感知，這個人無「身分」與「人種」的框架，只表達一個內在的意象。換句話說，藉由人形表達出一個人內心問題，對於「是非」「對錯」「善與惡」的二元性走向一個較為「中性」的概念（如在運動術語-不犯規的合法衝撞、影像-虛擬實境、物體-熟悉的陌生物），而不走絕對的二元觀，因為倫理的觀念更多的是潛意識裡的現象，即原我與超我的互為關係。

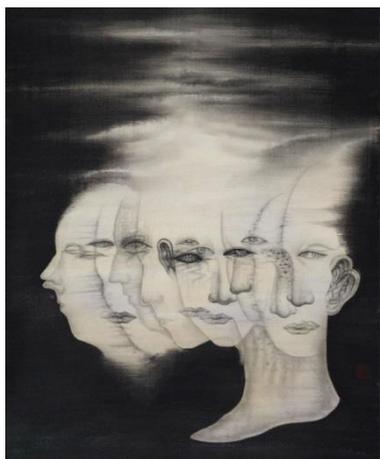


圖 6：劉信義，〈消逝的當下〉，
2015，水墨絹本，65x85cm。



圖 7：劉信義，〈浮動的生命本質〉，
2015，水墨絹本，60x80cm。

在〈思緒的浮動〉(圖 6)中所體現的是一種時間序、變異的形象，這體現人的思維意識是在一種不斷生成、轉換，或者說是一種意識綿延的狀態。在不可確定的五官與不可界定的形體中，詮釋時間在意識流裡的交錯狀態，在不安與迷茫的眼神之中，讓畫面呈現一種抑鬱與凝重的氛圍，而飄散與失焦的眼神，正是表達出作者所處的現狀問題，一種生活中的不確定，與現時的心理意識。在灰色語調的氛圍中，抽離了色彩的單義性的語意與絕對的黑與白概念，以灰色的調性處理「中間」的概念，這也隱藏著一種「多重指涉」的表意手法。灰有更多的可能性，透過暈染，與材質的滲透效果，演繹出不同的感官，也藉此隱逸出人的複雜性與深層性，或者說在這一種不確定性的特質，以及對作品意念有適切性的詮釋出內在心理的表意，在作品的完成時也得到片刻的寧靜與思緒釋放後的滿足感，作品成為逃逸現實中自身的一種療癒過程。

人只有學會來回往返於「生命」與「死亡」、「存在」與「非存在」、「有」與「缺席」、「有限」與「無限」之間才能享受到生活和創作的樂趣和美感。在〈浮動的生命本質〉(圖 7)的作品中我們似乎看見畫面上的形象中，猶如植物形體在水面上漂浮，也像一種無重力的物體漂浮著，但又渴望能落地深根，求得一種穩定的居留方式，在看那似花似葉的植物中，每個個體各有不同的形態，好像寓意著世間的人們各自存在著差異，各自有各自的世界而沒有交集，在這疏離的情感世界中，冷漠的情感距離代表者離散的溫度。這些無法辨識的植物中作者更期望的是以觀者自身去直覺感受畫面所要傳達的訊息，而非單純的以知識性的符號去解讀，讓畫成為一個被直觀的本體，花不受花語的既定概念去套用框限，而是形象的自為意志去聯想，也回到觀者的權利意志去反身思辨。

共生的力場：

內心情感的表現作為一種感覺外化或移情，通常是用著符號來代表，但繪畫藝術如果要表達人的情感和各種感受，還需寄託在非符號的視覺形象上。也就是說，一個畫家可以表現自己的情感和感受看作繪畫的目的，把真實的視覺經驗畫出來，讓真正的視覺形象成為情感與感受的載體，而非只是用既有的符號系統來表意。

彰化師範大學-張佳綺（1990-）的作品藉由植物的堆疊構成一個自屬的世界域，透過植物來隱喻著人的社會結構與生命的輪迴觀，所以植物不是單指植物，而是一種生命一體的概念，所以圖像是非現實的語意。在〈著水木〉（圖8）這張作品中，「著」代表附生之意，在腐木與寄生植物生態裡體現植物的韌性與繁衍意志，藉由生命共生的理念，體現出生命的維繫在於多元的共同體，生命物種的多樣性才能達到生物系裡的平衡運行機制。她在繪畫的圖像裡以各種花卉植物來塑造出一個生命場，不同植物在一個空間中聚集，這些植物不是圖鑑上的圖像，是作者將生態系裡所觀察到的現象加以選取，是聚集了物種各樣的優勢特質，她成為一種嫁接與混種的生命，是優秀基因的力量聚集之物，這是作者期望人在生存的過程中不斷地演化、精進的寓意，同時，也將她個人的期許透過作品傳達出來。



圖8：張佳綺，〈著水木〉，2016，水墨紙本，70x117cm。

這些來自不同屬性的生命完成一個小世界，再細看之下又將山水意象融入其中，那自縫隙中湧出的流瀑，象徵著生命旺盛的運行。任何生命都須借助他者代謝而換得自身的延續，生態即是一種循環體，無法獨自存活。生態的多樣性讓環境與生命的以繼續存活運行，這也如現代的社會與文化總以在變動與延續中體現它的本質，這種本質即是「變異」「綿延」。

她對於日本的松井冬子所表現的細膩感感到欣賞，尤其是在髮絲的細微處理上，讓人進入一種執迷的狀態，所以她藉由水墨工筆層層的烘染、筆觸的堆疊，在細節中傳達意念，在厚實中釋放自己的思緒，在細膩技法上體現自己的性格喜好，水性的特質成為內在追求一種輕盈雅致、自在隨興的生活觀，所以在創作上也不刻意將深厚的傳統和文化的傳承包袱附加於自身，創作成為自身適性的表達。

創作者將創造和思維活動看成自身的生命，當成一種生活藝術，當成「關懷自身」(souci de soi)和進行自身完善的過程，當成追求最高自由境界的一種「自身技術」(technique de soi)或「自身的實踐」(pratique de soi)。傅科認為：哲學的任務不應該是進行抽象意義的探討，也不是為了建構系統的理論體系，而是純粹探索和總結生活的藝術，尋求生存美學的各種實踐技藝。人是一種永遠不甘寂寞、時時刻刻試圖逾越現實而尋求更刺激的審美愉悅感的特殊生命體；真正懂得生存審美意義的人，總是要通過無止盡的審美超越活動，盡可能地使自身整個的生活過程，譜寫成一首富有魅力的詩性之生存讚歌。¹⁴

¹⁴高宣揚，《傅科的生存美學—西方思想的起點與終點》，臺北：五南圖書出版股份有限公司，2004，前言頁 02。

內在的自然：

畢業於臺灣藝術大學與臺北藝術大學研究所的楊子逸（1988-）藉由水墨的表現形式，表達出對於現今環境崩壞的種種現象議題，在〈水池〉（圖9）、〈溫室〉（圖10）作品中，他建構的意象空間只是一種虛置，是一幅超現實時空的停格，時間和空間在一步步辨識當中隱沒，而沒有特指的時空觀，退向非物質的心理場域。這是一種沉醉的、懷舊的、儀式的，使過去曾在的逝者重新浮現，而後把自己從現實的瞬間存在中拯救出來，進入一個「靜態的虛影」，這個虛影是由記憶的聯想而形塑出的「第二自然」，楊子逸喜歡在與自然遇合淬鍊之後所建構的第二自然，因為它更接近內在所想要的「意志場」，藉由這意志場轉譯出對於生命的體驗，也將隱逸出作者的欲求。



圖9：楊子逸，〈水池〉，
2016，水墨紙本，56x80cm。

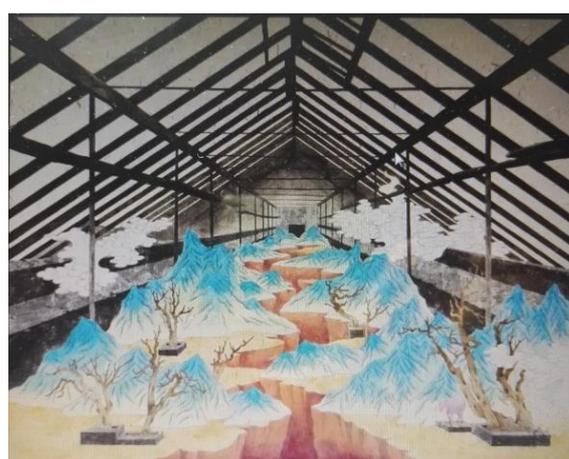


圖10：楊子逸，〈溫室〉，
2016，水墨紙本，65x82cm。

他的作品看似如室外之源，但卻迎襲眼簾的是一種不安的景象，藉由山水式的風景與動植物的部署，建構了一個虛擬的場景，在這現實與虛幻的異質空間裡，創作者以自身的意志體現自身的構畫權力與存有。楊子逸將傳統的山水皴法線條予以弱化，而以色的明暗作為形體的脈絡，在設色上也以更主觀的將畫面做不同強度的安排，顏色不是再現物體色，而是更強調自身意志的賦予性，作者掌握某種色彩的圖像的象徵性和涵義，並釐清種種象徵意涵之間的結構，畫中動物

的處理看似生長在自然裡的動物，但卻是有如水泥般的軀體放置在空間中，一個雕塑造型的遺址，訴說著曾經所出現的生態系，一個如紀念碑式的悼念著過去的樣貌。在這赤化的山水裡沒植被的披覆，好像焦化的土壤讓所有的生物都無法倖存，這也包括人類。這隱喻著人對於自然的破壞之後，自身也成為受害者，這如一個寓言式的景觀，也將創作者對於未來世界的擔憂提出警訊。

而透過「曾在」與「此在」的辨證其差異找出生命的出口，而這差異將形成自身理念的源頭，所以德勒茲提到「做哲學，就是由差異開始」。¹⁵也就說，我們透過重複或追憶的回返運動去建立一種新的理念，「回返」(re-venir) 不是再現，而是「重複」，在這種由差異及其回返所構成的思想中，被思考的差異成為基本的組成物，差異不涉及任何再現。另外，楊子逸的作品中，透露出一種廢墟式的荒景，藉由廢墟的形式傳達出他的寓言式理念。「廢墟」在這個意義上不再只是過往的空間體現，而是把它置於「超越」之旁，「廢墟」歸納出以下幾個層面的意義：作為一種「批判省思」的現實呈現；其次是作為一種「超脫精神」的體現。

「寓言」則是相對於物質層面「廢墟」的一種表徵 (representation) 或表現 (expression) 形式：「寓言之於思想領域猶如廢墟之於事物領域」¹⁶。廢墟的意義首先是建立在省思與警世的層面上，其次是廢墟所體現的是人類獲得救贖的仲介，班雅明這種通過廢墟、死亡獲得救贖的觀念揭示一種超越塵世一切善惡紛擾，讓生命找到通往永恆的入口，傳達了生命永恆的本質性。就此層面來看，「廢墟」所彰顯的不再於外在頹棄般的荒煙景象，而是彰顯一種生命永恆的本質，是通過救贖而來的永恆，傳達一種超脫精神的體現。再者，如同班雅明將人

¹⁵ 楊凱麟，〈起源與重複：德勒茲哲學的差異問題性〉，收錄於《國立政治大學哲學學報》第三十一期 (2014 年 1 月)，臺北：國立政治大學哲學系，頁 111。

¹⁶ 路況，〈班雅明的「廢墟」美學〉，2016/04/19 瀏覽於 <http://www.douban.com/group/topic/7546356/>。

的思想與經驗皆當作廢墟，是一種促使新視野和再生生命湧現的反面力量和思考過程。

小結

綜觀這些出自學院的創作品大都以細膩的形式作為表達的方式，而這種現象似乎是一種集體性的運動而蔓延開來，而對於創作者心境的感覺也都是處在一種「不確定性」現象裡，對創作不確定、對生活不確定、對未來發展不確定……，這種種思維影響了創作者在作品內容上表述。

創作者透過藝術的活動尋求自身的樂園，作品本身也會分泌出一種具有慰藉性的精神藥物作用於藝術家本身，從而達到一種自我療癒的功能。藝術的內在性暗藏著的超現實色彩，構成了處於絕對現實之中的藝術家夢境、逃逸式的存在。夢總是無法離開身體、超越身體，雖然它無時無刻不表現於超越身體的存在，但它自始至終被囚禁於身體的黑暗內部，不過卻也以另一種超越身體的形式在其中自由飛翔。藝術作品通過自身的建立，賦予藝術家一種超越現實的虛擬性力量，而這種力量的真實性遠遠大於一個人處於夢境中所感到的那種切膚般的真實性。¹⁷這種以實境代替虛境的「實像虛設」形式作為自身內在欲望的詮釋，實像之一是一種近乎寫實的方式畫出某種意象。而虛設之意說的是這些意象之間的關係是虛擬的，具有超現實的意味，以一種「焊接」兩種媒介的方式，結合圖像之間的思維關係，或語法關係。

藉由訪談，筆者也發覺這些年輕的創作者，在作品完成後對於作品的真實語意不再是強調單一的解讀，而是回歸到觀者的自身解讀，畫意空間成為一種不

¹⁷ 姥海永，《神話與鏡像-關於精神性的藝術與思想》，北京，金城出版社，2011，頁 88。

確定的狀態，進而有更多的表意與思想空間，成為藝術原有的思想性，藝術不單一一件物質性成為，而具有哲學的思辨空間。另外，創作者在創作時當下幾乎把畫種問題拋諸腦後，而回歸創作本身，認為筆墨強烈的書寫動式及墨韻酣暢淋漓的晃動性有時造成畫面干擾，而容易造成意念表達的失焦，而只思考評判墨韻美感，所以將墨轉化成一種單純的語意，似乎符合當代藝術的審美意識。另外，對於筆墨的概念與在文化的傳承上已經不是當下考慮的議題，而是思考如何將內在的思緒透過創作的繪畫形式予以完整的表達出來，強調自身意識的自由狀態，這是所謂的創作者主體性的權力意志，以及人的身體運動的建構經驗中的巨大作用，這跟筆者長期來的創作觀是不謀而合。

參考書目：

白潔，《記憶哲學》，北京：中央編譯出版社，2014。

伯格森 (Henri Bergson)，肖聿 譯，《材料與記憶》，北京：華夏出版社
1999。

保羅·利科 (Paul Ricoeur)，余碧平 譯，《作為他者的自身》，北京：商務印
書館出版，2013。

姥海永，《神話與鏡像—關於精神性的藝術與思想》，北京，金城出版社，2011。

高千惠，《在藝術界河上—當代藝術思路之旅》，臺北：藝術家出版社，2001。

高宣揚，《傳科的生存美學—西方思想的起點與終點》，臺北：五南圖書出版股
份有限公司，2004。

陳榮華，《海德格〈存有與時間〉闡釋》，臺北：台大出版中心，2003年。

曾志朗，〈記憶羅生門〉，收錄於《記憶 vs. 創憶—尋找迷失的真相》E·Loftus
& K. Ketcham，洪蘭 譯，臺北：遠流出版公司，2003。

齊格蒙·鮑曼 (Zygmunt Bauman) 著 鮑磊 譯 楊渝東 校，《來自液態現代世
界的 44 封信》，瀾江出版社，2013。

蘇珊·朗格 (Susanne K. Langer)，高艷平 譯，《虛幻的記憶—自《哲學新解》
發展出來的一種藝術理論》，江蘇：人民出版社，2013。

楊凱麟，〈起源與重複：德勒茲哲學的差異問題性〉，收錄於國立政治大學哲學
學報》第三十一期 (2014 年 1 月)，臺北：國立政治大學哲學系。

路況，〈班雅明的「廢墟」美學〉，2016/04/19 瀏覽於

<http://www.douban.com/group/topic/7546356/>

張一兵，〈魔鬼他者：誰讓你瘋狂？—拉康哲學解讀〉，2016/4/28 瀏覽於

<http://www.psychspace.com/psych/viewnews-318>。

陸洛，〈人格心理學〉，2016/5/25 瀏覽

file:///C:/Users/Houn/Desktop/3b.pdf