

南 華 大 學
美學與藝術管理研究所
碩士論文

從照片痛楚、恍惚與狂喜的藝術思維
論陳界仁的「招魂術」

Provoked Artistic Thought from Hypnotic Trance to Jubilant Ecstasy in Body's
Soreness of Photos—Study on the Case of “spiritualism” from Chen Chieh-Jen

研 究 生：徐慧美
指 導 教 授：游本寬

中 華 民 國 九 十 五 年 十 二 月 二 十 二 日

致謝辭

曾經有學長說：「這樣的題目都敢碰，寫的出來嗎？太難了吧？」有幾次也以爲將會就此難產、打住，在歷經兩年多的奮鬥後，這本論文終於誕生了。回想口考當天，聽到委員道出「通過」兩字時，心中的感受並非立即性的狂喜，而是一種虛空的恍惚感，這樣的狀態持續到那個晚上才爆裂了開來，痛苦—恍惚—狂喜的歷程猶如自我的心路寫照，在此過程中，彷彿看見了自己的傷和痛，或許正如李燕蕙老師所說，與其說這是一本論文，毋寧說是創作。

寫作過程中，曾經面臨一次最大的考驗與挫折，無所是從之際，感謝游本寬老師義無反顧地伸出援手收留我。在老師指導之下，原來模模糊糊的想法才漸漸地清晰明白，而每次讀我的文章也都是他生命中的一大磨難，想必老師在這本論文完成後也有一種解放的狂喜感吧！

遇到李燕蕙老師與吳介祥老師是我的另一個幸福，聽燕蕙老師解讀海德格讓我感受到哲學就是生命的領悟，以這樣的心情讀其他學者的論述，漸有心領意會的樂趣。曾經在困頓之際，李老師還得排時間與我會談，她的真誠、用心讓我感受到煦煦暖意，而介祥老師課餘的指導與文獻資料提供，讓我獲益匪淺，她的鼓舞也成爲爾後繼續寫下去的動力。另外，感謝吳金桃老師給予的英文能力訓練、白適銘老師在研究態度與方法上的啓發、陳泓易老師的專業指導、Dolby 的資訊與照片提供、昭坤老師給予的意見和班級管理的協助；笛子、繡芬、絹惠、皓東、淑瓊、洽成、麗香老師、Sophia 等等眾親好友的勉勵與經驗分享，最感謝的是父母的體諒與關愛，因爲你們無私的付出，讓我享有今天的收穫！

徐慧美謹誌

2006 年 12 月

中文摘要

照片雖然可以做假，但是，它意味著高度社會性的特質，在觀看的過程中讓痛楚的極限，轉化為自我解放的狂喜。照片如何藉由身體痛楚呈現恍惚與狂喜的非理性狀態？在凝視照片的過程中，是否產生較繪畫、雕刻更激動的情緒？兩個看似十分主觀性的問題，是否可能透過邏輯、理性的研究，獲得一些肯定的答案？本研究先由多面向的文獻著手，彙整宗教儀式、大腦神經系統、哲學、心理學與文學藝術等與此議題相關之論述，然後以超現實攝影與編導式攝影為理論基礎，探討照片如何表現苦難、攝影者面對災難現場的狂喜經驗與觀者凝視照片過程的瘋狂，最後以陳界仁《魂魄暴動》作品為引證，闡述照片施展如招魂與攝魂般的法術，令攝者、被攝體與觀者在操控與凝視身體痛楚極致而產生的恍惚、狂喜現象。

關鍵字：痛楚、解放、狂喜、凝視、超現實攝影、編導式攝影、陳界仁、魂魄暴動、招魂、攝魂、恍惚

English Abstract

The photo image could be factitious; however, it implies significant social traits. While viewing the horrific photo graphics, the extreme of agony is transformed into the ecstasy of self-liberation. How does photo image reveal the irrational state of trance and ecstasy via physical agony? Does gazing at the photo image arouse an emotion that is more intense than that aroused from gazing a painting or a sculpture? Can we obtain objective answers from a logical and rational analysis of this seemingly subjective comparison? This research work proceeds with discussions on multi-faceted articles and also considers arguments related to religious rituals, neurophysiologic system, Philosophy, Psychology, literature and arts. Thereafter, on the basis of theories of Photo Surrealism and Fabricated Photography, an investigation is made into the photographic expression of sufferings, the experience of ecstasy of the photographer on the scene of disasters, and the madness of the viewer while gazing at horrific images. In concluding remarks, the artwork of “Revolt in the Soul & Body” by Chen Chieh-Jen is excerpted as evidence and this research elaborates how photo image could deploy spiritualism-like magic so that the photographer, the subject, and the viewer are in the state of trance and ecstasy while manipulating or gazing at extreme bodily agony.

Key words : agony, ecstasy, gazing, Surrealism, Fabricated Photography, Revolt in the Soul & Body , Chen Chieh-Jen , spiritualism-like, trance

目錄

中文摘要

英文摘要

圖目錄..... V

表目錄..... VIII

第一章 緒論..... 1

第一節 研究動機與目的..... 1

一、前言：..... 1

二、研究動機..... 2

三、研究目的..... 4

第二節 研究範圍與研究方法..... 6

一、研究範圍..... 7

二、研究方法與架構..... 9

第三節 名詞釋義..... 11

一、招魂術 (spiritualism)..... 11

二、痛楚 (pain)..... 11

三、恍惚 (trance)..... 12

四、狂喜 (ecstasy)..... 12

第四節 研究限制..... 13

第二章 文獻探討..... 14

第一節 身體痛楚與恍惚、狂喜現象的宗教與生物精神醫學解釋..... 14

一、宗教觀點..... 14

1、身體的苦痛與巫術的產生..... 15

2、招魂儀式與恍惚現象..... 17

3、殉道精神的凌遲快感..... 22

二、生物精神醫學觀點..... 25

1、大腦神經醫學的觀點..... 26

2、自然醫學與超個人心理療法的觀點..... 30

第二節 哲學、心理學與文學、藝術的相關論述與作品探討..... 35

一、尼采：酒神的極度痛苦與狂喜..... 35

1、痛苦造就積極與樂觀的人生態度..... 36

2、藝術是建立於狂喜現象之上的創造活動..... 39

二、羅洛·梅：暴力的美學狂喜..... 41

1、焦慮與恐懼..... 42

2、暴力與狂喜..... 43

3、作為藝術家的孤獨與反叛.....	45
三、文學、藝術創作：身體痛楚與恍惚、狂喜情境的昇華.....	46
1、詩人的病痛酷刑與擁抱死亡歡愉：濟慈與溫思康.....	47
2、地獄：恐怖與墮落的樂園.....	52
3、藝術家的身體痛楚：透過視覺語言的私密性與公開性.....	57
第三節 當代攝影的反叛精神.....	60
一、超現實主義（Surrealism）背景與精神.....	61
二、編導式攝影（Fabricated Photography）的意義.....	66
第三章 照片與身體痛楚、恍惚、狂喜相關議題思考.....	70
第一節 照片與身體轉向.....	71
一、對男性身體的注視.....	71
二、身體扮演的編與導.....	75
第二節 照片紀錄苦難.....	77
一、苦難照片與攝影者的心理創傷.....	78
二、照片的恐怖美學.....	81
三、照片的招魂與死亡.....	85
第三節 照片的魔幻性格.....	88
一、攝影的瘋狂.....	89
二、觀看的狂喜.....	91
第四章 陳界仁作品分析.....	95
第一節 陳界仁的創作歷程與自述.....	96
一、歷程簡述.....	96
二、藝術家的創作自敘.....	100
1、攝影術 / 招魂術.....	101
2、境像、鏡像與鏡像.....	102
3、刑罰、殘酷與懼怖.....	104
4、恍惚、狂喜與身體.....	106
5、孽鏡 / 凝視.....	108
第二節 陳界仁作品的相關藝術評論分析.....	110
一、精神分析為理論基礎.....	111
二、以政治歷史的社會學角度，探討其作品所隱射的殖民與全球化問題.....	112
三、以身體系譜方法的論述.....	114
四、以恐怖美學的角度詮釋.....	115
五、作為藝術家本質的思考.....	116
第三節 作品研究.....	117
一、〈凌遲考：一張歷史照片的迴音〉：2003.....	118
1、廢墟：被時間肢解的身體.....	119

2、狂喜：斷裂與凌遲快感.....	121
3、寂靜：痛苦的極致.....	123
二、《魂魄暴動》系列作品：1996~1999.....	125
1、酷刑：人鬼神同歡樂的嘉年華.....	125
2、獻祭：男性身體意象.....	130
3、學生同體：踰越自然的自然存在.....	133
4、三位一體：施虐、受難與共犯的形象.....	136
5、悲劇：以酷刑形式展演.....	140
第五章 結 論.....	151
參考書目：.....	163

圖目錄

- 【圖 2-1】：布列松 (Henri Cartier-Bresson) ，〈 Possession Dance,Bali,Indonesia 〉，
1949 。
- 【圖 2-2】：曼帖那 (Mantegna Andres) ，〈 賽巴先 〉(St, Sebastian) ，油彩，畫板，68x30cm ，
1457-59 。
- 【圖 2-3】：普桑 (Nicolas Poussin) ，〈 伊拉斯莫殉道 〉 (Martyre de Saint Erasme) ，
油彩，畫布，320x186cm ，1628-29 。
- 【圖 2-4】：杜爾·比昂波(Sebastiano del Piombo) ，〈 雅佳莎殉道 〉，油彩，畫板，
131x175cm ，1520 。
- 【圖 2-5】：普桑 (Nicolas Poussin) ，(Midas und Bacchus) 〈 酒神 〉油彩，畫板，98.5
x 153 cm ，1624 。
- 【圖 2-6】：波希 (Hieronymus Bosch) ，〈 Creation of the World 〉，1504-1510 。
- 【圖 2-7】：波希 (Hieronymus Bosch) ，〈 伊甸園 〉，油彩，畫板，1510 。
- 【圖 2-8】：波希 (Hieronymus Bosch) ，〈 地獄 〉，油彩，畫板，1510 。
- 【圖 2-9】：艾森斯坦 (Sergei Eisenstein) ，〈 Woman with her eye stabbed by a cossack 〉，
1925 。
- 【圖 2-10】：培根 (Francis Bacon) ，自畫像，油彩，畫布，1977 。
- 【圖 2-11】：培根 (Francis Bacon) ，〈 Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent
X 〉，油彩，畫布 1953 。
- 【圖 2-12】：卡蘿 (Frida Kahlo) ，〈 Henry Ford Hospital 〉，油彩，畫布，1932 。
- 【圖 2-13】：卡蘿 (Frida Kahlo) ，〈 The Broken Column 〉，油彩，畫布，1944
- 【圖 2-14】：《安達魯之犬》劇照海報。
- 【圖 2-15】：傑坤—安德列·博華德 (Jacques-Andre Boiffard) ，〈 Beneath the Mask,
Pierre Prévert 〉，1930 。
- 【圖 2-16】：喬—彼得·威金 (Joel Peter Witkin) ，〈 Woman once a bird 〉，Silbergelatine

Print, 94 x 77,5 cm , 1990 。

- 【圖 2-17】：門迪耶塔 (Ana Mendieta) , 〈untitled〉 (Silueta Series) , 1980 。
- 【圖 2-18】：偉爾克 (Hannah Wilke) , 〈S.O.S. Stratification Object Series〉 , 1974 。
- 【圖 3-1】：葛羅登 (Baron Wilhelm von Gloeden) , 《西西里青年裸像》系列 , 1885 。
- 【圖 3-2】：葛羅登 (Baron Wilhelm von Gloeden) , 〈自拍像〉 (self-portrait) 。
- 【圖 3-3】：米諾·懷特 (Minor White) , 〈Nude, Portland, Oregon〉 , 11.9 x 9.1 cm
1940 。
- 【圖 3-4】：梅波索普 (Rabort Mapplethorpe) , 〈Ajitto〉 , 1981 。
- 【圖 3-5】：奧古斯丁·羅丹 (August Dodin) , 〈沉思者〉。
- 【圖 3-6】：Wernher Krutein , 〈The Thinker〉。
- 【圖 3-7】：高汀 (Nan Goldin) , 〈Lewis and Matt in the tub, Cambridge, MA〉 , 1988 。
- 【圖 3-8】：辛蒂·雪曼 (Cindy Sherman) , 〈Untitled(Disasters)〉 , 1988 。
- 【圖 3-9】：萊納 (Arnulf Rainer) , 〈Face Farces〉 , 18 x 13 cm , 1971 。
- 【圖 3-10】：凱文·卡特 (Kevin Carter) , 〈飢餓的蘇丹〉 (Sudan) 。
- 【圖 3-11】：Peter Turnley , 《The Unseen Gulf War》照片之一。
- 【圖 3-12】：Peter Turnley , 《The Unseen Gulf War》照片之二。
- 【圖 3-13】：Peter Turnley , 《The Unseen Gulf War》照片之三。
- 【圖 3-14】：哥雅 (Goya) , 《戰爭的災難》之一 , 17.5 x 21.5 cm , 1810~1820 。
- 【圖 3-15】：黛安·阿布斯 (Diane Arbus) , 〈Hermaphrodite with Dog〉 , 1968 。
- 【圖 3-16】：喬一彼得·威金 (Joel Peter Witkin) , 〈Hombre of vidrio〉。
- 【圖 3-17】：Eugène Thiébaud , 〈Henri Robin and a Specter〉 , 1863 。
- 【圖 3-18】：Theodor Prinz , 〈Ghost, ca. 1900〉 , 22.8 x 17 cm 。
- 【圖 3-19】：早期照片 , 攝影者不詳。
- 【圖 3-20】：塞拉諾 (Andres Serrano) , 〈Piss Christ〉 , 1989 。
- 【圖 3-21】：塞拉諾 (Andres Serrano) , 〈The Morgue (FatalMeningitis II)〉 , 1992
- 【圖 3-22】：大腦情感系統的變化。

- 【圖 4-1】：陳界仁早期作品與表演海報。
- 【圖 4-2】：陳界仁，〈機能喪失第三號〉，街頭表演藝術，1983。
- 【圖 4-3】：陳界仁，〈凌遲考〉場景之一，1996。
- 【圖 4-4】：陳界仁，〈凌遲考〉場景之二，1996。
- 【圖 4-5】：‘the silent scream’ of Helene Weigel。
- 【圖 4-6】：陳界仁，〈本生圖〉，1996。
- 【圖 4-7】：陳界仁，〈連體魂〉，1998。
- 【圖 4-8】：陳界仁，〈法治圖〉，1997。
- 【圖 4-9】：陳界仁，〈自殘圖〉，1996。
- 【圖 4-10】：辛蒂雪曼(Cindy Sherman)，〈無題〉(Untitled)，1985。
- 【圖 4-11】：研究者拍攝，童乩做法，2005。
- 【圖 4-12】：陳界仁，〈恍惚相〉，1998。
- 【圖 4-13】：陳界仁，〈哪吒圖〉，1998。
- 【圖 4-14】：陳界仁，〈瘋癲城〉，1999。
- 【圖 4-15】：陳界仁，〈失聲圖〉，1997。

表目錄

【圖表 1-1】：研究架構圖

【圖表 2-1】：神經系統與巫術儀式與身體痛楚的關係

【圖表 3-1】：照片：攝影者、觀者與被攝體的痛楚、恍惚與狂喜

【圖表 4-1】：陳界仁創作分析

【圖表 5-1】：攝影、當代攝影藝術與當代藝術

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、前言：

關於「身體」的論述是文化研究中十分重要的一環，而當今對於身體的解讀也已打破作為靈魂載具之侷限，身體有了它自己的語言。「痛感」是身體傳遞它的訊息最直接的管道，痛感的致極則成為大腦運作的恍惚、狂喜感覺作用，關於這方面的文獻不僅散見於宗教、醫學、哲學、文學等領域，更被視為一種自我的解放。在當代藝術範疇中，身體亦已成為創作的重要符碼，不斷地被藝術家重構與再造。

攝影可說是所有創造活動中和身體關聯最為密切的，過去，攝影對待身體的方式，被心理學家們視為一種「偷窺淫」的曖昧，隨著藝術潮流的改變，當代攝影藝術對於身體的干預方式也產生極大的變化，其中「美術攝影」形態上的複雜、多變，更使攝影對身體的態度由「裸體」，轉變為社會、政治、族群、性別和個人內在經驗的「喻體」。¹在手法的運用上，「編導式」攝影家們將身體視為一個戲劇性的展演舞台，藉由杜撰、虛構、挪用等方式對身體進行一場獻祭的儀式，以揭

¹ 出自高氏兄弟為 798 新生藝術空間“北京新銳藝術計劃”「喻體與鏡像」展覽所作的一篇短文，「喻體」一詞是引用自上海作家張遠山的文章〈中國的喻體——以自我神化的“網絡意見領袖”王怡為例〉，“喻體”原本是一個修辭學概念，是比喻的基本要素之一。在此指身體成為藝術家用以呈現社會、政治、個人內在思考等等的工具，因此身體就是喻體。

示創作者的意識形態和建構生命的完整性，這樣的改變除了顯示出攝影家力求突破的決心，另一方面也令研究者不禁思考，透過編導的照片呈現身體的痛楚與恍惚、狂喜是否更具解放的驚奇與張力？

二、研究動機

身體的苦難是與生俱來的，構築快樂並非內化苦難，而是坦承它的存在，唯有如此，才能獲得生命真正的回歸。德勒茲（Gilles Deleuze）論及尼采（Friedrich Nietzsche）對於身體的定義時便說道：「身體的能動力把身體變成自我，並且將自我界定為優越的和驚世駭俗的：“這最強大的存在，這神秘未知的聖哲——他名叫自我。他寄寓於你的身體之中，他便是你的身體”。²」身體即自我，身體的苦難就是一種自我被毀滅的痛苦與禁錮，常人尋求脫離苦難的方法，藝術家天賦的反叛精神則是再現苦難的面貌，並且視之為還原身體能動力的力量。

照片、裝置、錄像、電影短片等等顯示當代攝影的多變性，也成為藝術創作者最愛的媒材，在其操縱之下，攝影術不僅還原苦難的真相，而且企圖超越造物者的權能，凝結人類最無法掌握的物換星移與生死命題，這無非驗證了鏡像的理性意識活動，終究敵不過人性潛藏的瘋狂本質與回歸自我的決心，於是，研究者做此假設：當代藝術家大量使用身體的照片，作為身體痛感與回歸自我的力量，是不是意味著，照片在理性操控的背後，蘊含著一股較其他藝術媒材更強大的非理性力量，足以令創作者和觀者藉由苦難照片而達到狂喜的頂峰？這也就是攝影的瘋狂？

² 吉爾·德勒茲（Gilles Deleuze）著，周穎、劉玉宇譯，《尼采與哲學》（Nietzsche et la Philosophie），北京：社會科學文獻，2002，頁 62~63。

筆者關注這樣的議題，是任職於台北市立療養院³的兩年多時間，第一次真正的接觸到所謂的精神病患，對精神疾患有了較深刻的瞭解，開始這一段人生經驗中最為特殊的記憶，也開始思索藝術與瘋狂之間的關聯性。

人們藉典模訓誥，限己身於軌範囿圈之中，視脫序為瘋狂，將經常處於恍惚和狂喜狀態的人貼上精神疾患的標籤。其實，恍惚狀態是脫離道德倫理束縛的非意識狀態，也是人與生俱來真性的外顯，現實生活中，每個人或多或少都有過類似幻影或幻聽的恍惚經驗。例如，虔誠的基督徒可能在禱告的過程中獲得神諭；修行者也可能經由靜坐冥想，洞悉七寶五彩的極樂世界；陷入沉思或者未完全進入睡眠狀態時，都可能產生短暫的恍惚現象。傅科（Facoult）在其《瘋癲與文明》一書中曾說：「古典時期認為譫妄是清醒者的夢幻。⁴」夢境雖然是不真實的、非理性的，但是也塑造了栩栩如生的不可思議的事物和奇蹟，如果長期的幻覺現象，是為精神疾病的症狀，那麼缺少幻覺的體驗又何嘗不是一種存有的匱乏？然而常人受到理性教化的長久制壓下，只有透過藝術創作才得以踰越規範，悠游於解放的自由之中。

藝術創作可以無限制的扭曲身體，創造出一種雄渾的痛苦美感，讓人讚嘆驚喜，但是，照片中的身體無論如何地被改變，畢竟是「真實」的存在著或者存在過，基於社會性的道德觀壓抑，很難對身體的苦難表現出狂喜的體驗，然而，自台灣藝術家陳界仁的作品中，引發研究者這樣的感受，並產生以其作品為例，闡述照片呈現的身體苦難與恍惚、狂喜的意圖。

第一次看到陳界仁的作品，是在台北市立美術館雙年展，幾幅巨大的照片盡

³ 筆者當時服務的單位是「青少年復健病房」（別名「又一村」），在此所指的病患是日常生活可自理者。

⁴ 米歇爾·傅科(Michel Foucault)著，劉北成、楊遠嬰譯，《瘋癲與文明》(Madness and Civilization)，台北：桂冠，2002年，頁91。

是遊魂似的人物與死屍。奇怪的是，這些照片讓人感受到的並非死亡與恐懼，反而更像嘉年華會狂歡過後的殘留餘溫，那些尚未從盛會中甦醒的人們，神情中充滿著幾分醉意的恍惚與狂喜。研究者被這樣的景象深深吸引，除了目光為之停留許久外，更在內心產生一股強大的震撼力，猶如羅蘭·巴特（Roland Barthes）所說，照片產生了一種新形式的幻覺，一種如感受到迷幻藥效的奇異。⁵「恐怖」、「暴力」的景象為何變成心理的激情？這些圖像讓人聯想到精神病患口中的幻象奇景，和創作者的生命經驗有相關性嗎？

陳界仁以身體刑罰的凌遲場面為媒介，傳達一種面對死亡的狂喜，一種存在的完整。雖然說按下快門的剎那，時間即為過去；但是，對於凝視著照片的觀者而言，這樣的意象卻在心中形成延宕的記憶，它就像一條細細汨流的小河，漸漸地轉入觀者內心深處成為抽象領域。酷刑的照片經過編、導、轉化，成為一種美學化的詮釋，和藝術創作的差別又在哪裡？如果陳界仁將作品命題為「招魂術」，就是他以照片為媒材，做為攝獵過往者與自身魂魄，重新建構一件新的作品與賦予新的意義的思考來源，那麼招魂與攝魂存在著的矛盾對立關係，該如何解讀？基於這樣的好奇與疑問，本研究主要動機，可歸納如下：

- (a) 照片：攝魂或者招魂？
- (b) 身體酷刑的痛楚形構成的死亡、暴力的恐怖照片，如何引發觀者的內在激情？
- (c) 身體痛楚、恍惚與狂喜在當代攝影藝術的意涵為何？

三、研究目的

關於身體痛楚、恍惚與狂喜的研究為數不少，所涉及的範圍亦十分廣泛，但

⁵ 羅蘭·巴特(Roland Barthes)著，許綺玲譯，《明室—攝影札記》(La Chambre Claire)，台北：台灣攝影工作室，1997年，頁132~133。

是多半附屬於其他主體的討論之中，其中以照片為論述者，多是聚焦於屍體或者重病傷患的靜態照片，羅蘭·巴特（Roland Barthes）在其〈照片——震驚〉一文即做過如此思考：為何攝影師主動構築照片的驚恐視覺經驗，觀者卻感覺不到那樣的情境？巴特認為：「這些照片都太技巧性，竟沒有一張可以觸動我們。這是因為面對它們，我們每次都被剝奪了判斷力：別人為我們顫慄、為我們思考、為我們判斷；攝影師什麼也沒留給我們——除了智性默認的普通權力：我們只有經由技術上的興趣與這些影像結合；這些照片背負著藝術家自己過多的指示。⁶」巴特以觀者的角度論及，攝影者企圖以真實重現，證明鏡頭會說話的事實，以鏡像的結果做為其掌控鏡頭的結果，然而，攝影者眼中真正看到的是什麼？他的思考是什麼？在觀看他人身體遭受極大痛苦的當下，攝影者的感知又是什麼？

巴特是以紀實攝影的角度看待攝影的驚恐，而現今攝影受到觀念藝術的影響，在創作型態上產生極大的變化，數位技術（digital technology）的蓬勃發展讓觀者對照片作為真實再現（representation of reality）的功能已失去信賴感；而當代藝術以攝影作為媒材亦是十分普遍的現象，表演藝術家使用身體的酷刑，作為對生命最虔誠的恭維，照片不僅成為存留表演行動的證據，更發展為另一種攝影藝術形式。當代藝術創作與攝影之間難分難解的關係，也讓攝影者看待被攝體的方式轉向更為個人化的、非理性主導的思維模式。

攝影與藝術創作合作下的編導關係，改變攝與被攝的關係，是否也改變觀者凝視照片的震驚與顫慄程度？照片元素的改變是否更吸引觀者駐足留連？研究者期望改變對照片「真實再現」角色的思考，而以照片的非理性角度解讀身體痛楚與恍惚、狂喜的現象及其意義。

⁶ 羅蘭·巴特（Roland Barthes）著，許薔薔、許綺玲譯，〈照片——震驚〉，《神話學》，台北：桂冠，2002，頁107。

本研究期望達到的研究成果是：

(一) 完整的理論彙集，以作為類似研究的起點。

(二) 主要的探討議題為：

1 照片中有關身體的痛楚、恍惚與狂喜的呈現。

2 以陳界仁「招魂術」為引證，探討本研究主題在當代攝影藝術創作上的意義。

第二節 研究範圍與研究方法

本研究分為六個章節，第一章為緒論，第二章文獻探討主要兩大主軸：一是現實世界與學術文獻上的身體痛楚、恍惚與狂喜的意義與研究。現實世界的部份包含神秘主義、宗教與神經醫學的觀點，學術部份則以哲學、心理學、文學藝術角度切入。另一方面則是攝影藝術的研究，以超現實主義和編導式攝影為脈絡，探討美術攝影發展之後，攝影由真入假的表現意象，主要目的在於思考攝影本質的改變與非理性世界的關聯性。

第三章照片與身體痛楚、恍惚與狂喜，主要以男性身體在攝影藝術的意義的轉變、攝影紀錄苦難與瘋狂為探討，第四章有關於陳界仁作品的藝評文獻、創作自述與作品分析，目的是希望從不同角度歸納、解讀陳界仁的作品。筆者認為需探討藝術家「創作自述」的原因是：第一，創作者就個人的創作做文字補充，已是當代藝術家很大的特色，也是研究當代藝術必須探討的一環；第二，創作者本身的恍惚經驗和後來發展為創作的形式有極大的關聯性，因此，筆者嘗試將藝術家的文字視為其作品的一部份作為論述的重點之一。

在作品分析的部分，除了作品本身的結構性分析之外，亦針對作品命題作考據，原因是其作品標題都有其根源與意涵，形成作品表現上的一大特色。

第五章為融會整理與結論。最後，期望在研究的過程中能夠發現新的論點，提供給後續研究者另一條思考與發展的途徑。

一、研究範圍

本研究主要之範疇為：

- (一) 由宗教、醫學、心理學、文學藝術導入，作為照片由紀錄苦難轉化為解放自我的手段之思考。
- (二) 身體的苦難照片在攝影型態改變下，呈現的恍惚、狂喜體驗。
- (三) 研究者將陳界仁的創作形式，定位為「編導式攝影」，做為攝影者、被攝者與觀者對身體痛楚解讀改變的佐證與思考。
- (四) 因本研究主要的論述在於探討照片中所呈現的意象問題，所以攝影和數位影像的相關技術問題，皆不在本文的討論範圍之內。
- (五) 本研究將「觀者」定義為真正觀看者；而非瀏覽而過的人群。

本研究主要依據文本與相關理論：

- (一) 宗教起源與宗教心理：佛洛伊德《圖騰與禁忌》、劉其偉《藝術人類學－原始思維與創作》、Rudolf Otto《論神聖》、René《替罪羊》、《使圖與殉道者》、Edward Cell《宗教與當代西方文化》、龔鵬程《道教新論》、馬斯洛《高峰經驗與存在心理學》、Branche Cortright《超個人心理治療》。
- (二) 身體痛楚的訊息刺激激素的強烈分泌，由痛感轉變為極樂的歷程在大腦神經學的研究：《圖解神經醫學及神經外科學》(Neurology and Neurosurgery)

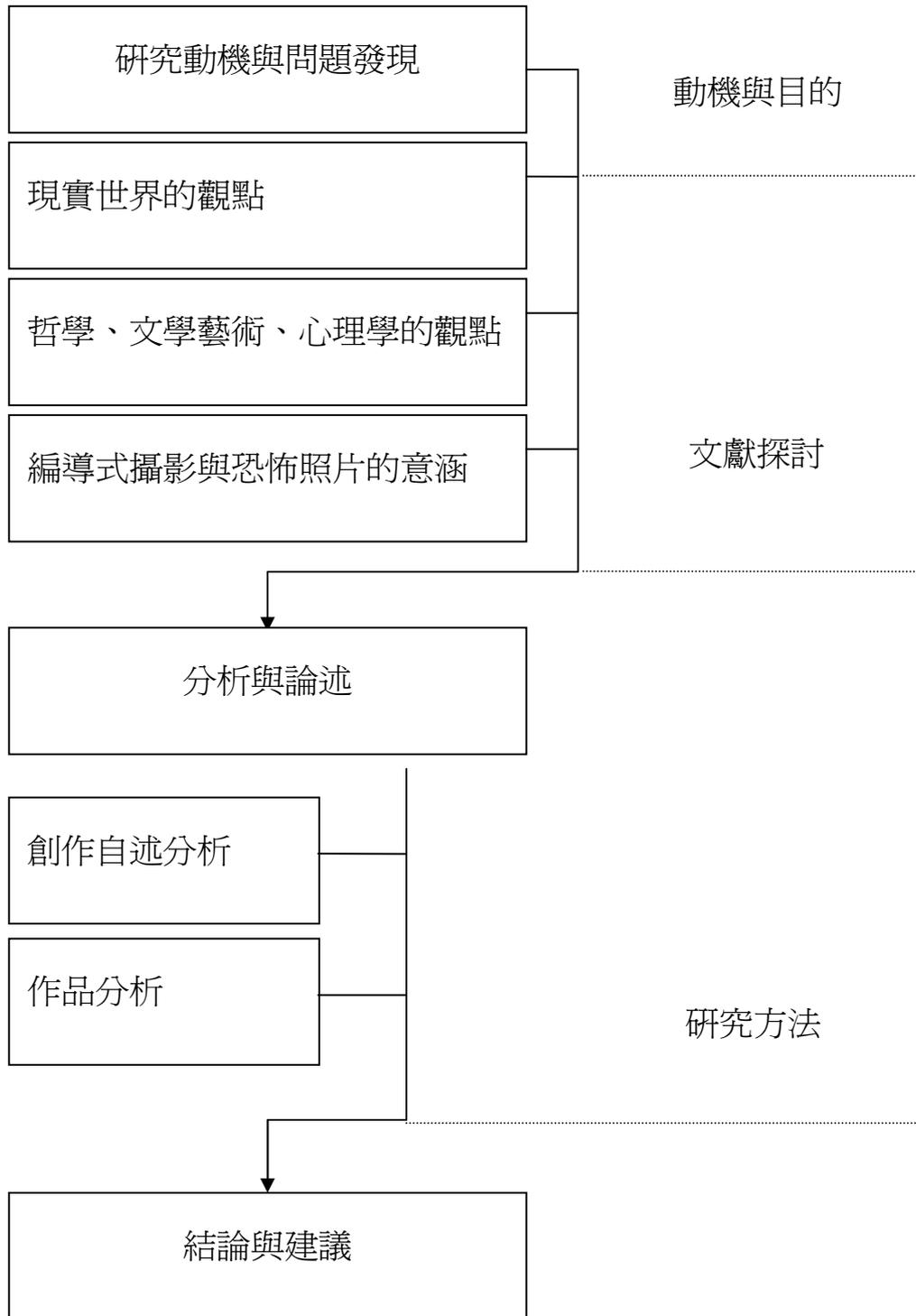
- Illustrated 3/e)、Paul Brand & Philip Yancey 《疼痛—不受歡迎的禮物》。
- (三) 狂喜為藝術本質的哲學研究：尼采《悲劇的誕生》。
- (四) 焦慮、恐懼、暴力與反叛構築藝術家存在意義的存在心理學研究：羅洛·梅《焦慮的意義》、《權利與無知》。
- (五) 文學與藝術：John Keats “The Major Works”、Elizabeth McKim 〈Making Poetry of Pain〉、Walter. S.Gibson 《Hieronymus Bosch》、傅科《古典時期瘋狂史》、David Sylvester 《培根訪談錄》、Henk Oosterling 〈When the Spirit Drowns in The Flesh on Bacon and Bataille〉、David Lomas 〈Body languages : Kahlo and medical imagery〉。
- (六) 編導式攝影研究：游本寬《論超現實攝影—歷史形構與影像運用》、《美術攝影論思》。

二、研究方法與架構

筆者擬由現實世界對於身體痛楚、恍惚與狂喜的理解入手，彙整哲學、文學與藝術等相關評論與作品，再以攝影的超現實主義與編導手法作為照片陳界仁的作品作為藝術思考轉化的個案，探討照片中身體痛楚、恍惚與狂喜狀態的術呈現與思維。本研究為多方向的詮釋論述，由宗教、醫學、哲學、心理學與文學藝術多方採証，確立此議題之普遍現象，逐步連結形成一個足以作為研究思維體系的架構。



研究架構圖



圖表 1-1

第三節 名詞釋義

一、招魂術 (spiritualism)

爲往生者招回魂魄的一種儀式。尤其是客死他鄉的鬼魂，必須受著無窮無盡的淒苦的折磨，需要家人爲之招魂。招魂的過程主要是喪家在自家門前掛起招魂幡或掛上魂帛，呼喊死者的名字，期望他的魂魄跟著聲音，找到回家的路。根據清代胡文英《屈騷指掌》的記載，中國在吳楚時代亦爲生者招魂，謂之「叫魂」，尤其是精神恍惚者。⁷

招魂續魄在中國的節俗則可追溯至先秦兩漢時代，三月上巳臨水祓禊濯除不潔時，所衍生的一種具巫術色彩的活動。其主要的觀念背景一是靈魂不滅，二是生命的死而復活。⁸中國文學三國演義第九十一回：「當夜於顛水岸上，設香案，鋪祭物，列燈四十九盞，揚幡招魂。」⁹招魂術即是一種招魂的祭祀儀式。

二、痛楚 (pain)

即痛苦、苦楚。Pain 源自於希臘詞 *poine* (處罰)，是與快樂相反的概念。¹⁰英文的 *patient* 指 *patience* (病人) 與 *be patient* (耐心)，都是來自拉丁文的 *patio*，即

⁷ 張君著，〈三月三—中國古代的復活節〉，《神秘的節俗—傳統節日禮俗、禁忌研究》，南寧：廣西人民，2004，頁 98。

⁸ 同上，頁 97~98。

⁹ 教育部國語辭典，參見：

<http://140.111.34.46/cgi-bin/dict/GetContent.cgi?Database=dict&DocNum=151033&GraphicWord=yes&QueryString=招魂>。05/04/2006。

¹⁰ 彼得·A. 安傑利斯 (Peter A. Angeles) 著，段德智、尹大貽、金常政譯，《哲學辭典》(Philosophy Harper Collins Dictionary)，台北：貓頭鷹，1999，頁 314。

爲受苦之意。¹¹本文主要指身體遭受外來刺激而產生的立即性痛楚，包括刑罰、施虐等行爲，重點不僅在於因病所引起的痛苦。

三、恍惚 (trance)

根據牛津當代大辭典的解釋，恍惚爲不省人事、失神、昏睡狀態 (Sleep-like state without response to stimuli)；催眠狀態 (hypnotic or cataleptic condition)、神靈附體的暫時狀態；或指神志昏迷 (absorption)；入迷、狂喜 (ecstasy)；¹²在中文的字義上，恍惚本作怳忽、慌忽，又稱忽怳、忽恍，是知覺迷亂的意思。《文選》〈宋玉神女賦序〉：「精神怳忽，若有所喜。」說文：「『怳，狂貌。』『忽，忘也。』狂則知覺迷亂，忘乃記憶全失，故凡見不真切，記憶不清，皆曰怳忽，今多作恍惚。」

四、狂喜 (ecstasy)

狂喜此語出自希臘字 $\epsilon\kappa\sigma\tau\alpha\iota\xi$ (ekstasis)，由 ek (出去) 和 estanai (放置、處於) 組成，語源上的意思是「處於一個人自己之外」(stand outside)，在「個人旁邊」或在「自我以外」，是自我的超越、是跨越傳統，也是一種自覺。其內容包含廣泛的強烈感受，有壓制個人理性的程度，把一切機能吸收在一種無差別的統一之中，沒有肉體、精神、心靈、理智、意志、慾望、需要等事物的差別。¹³精神分析理論使用法文 jouissance，中譯文爲「極爽」；其詞源爲 jouir，是具擁有權的意思，也有享樂的意思，後面的意義相當於英文的「極樂」(bliss) 或「狂喜」。

¹¹ 林佳谷著，《醫院無病房：跨世紀醫學史與自然醫學論文集》，台北：合記，2001，頁6。

¹² 《牛津當代大辭典》(The New Oxford Illustrated English-Chinese Dictionary)，台北：旺文，1993。

¹³ 參見彼得·A·安傑利斯(Peter A. Angeles)著，段德智、尹大貽、金常政譯，《哲學辭典》(Philosophy Harper Collins Dictionary)，台北：貓頭鷹，1999，頁111~112。

第四節 研究限制

在收集資料研讀文獻過程中，研究者發現身體的痛楚與恍惚、狂喜的探討在所有人文學科都有所涉略，相對地，由於其牽涉的內容極廣，所以論述者多侷限於小篇幅或者作結果論述，礙於筆者的能力，並未收集到專文的研究報告，尤其是有關照片與觀看的關聯，亦偏重於與紀實攝影的關係，因此，在資料上必有缺失不足之處，為顧及本研究所欲論之「照片」的特質，因此在文本的選擇上必須有所取捨，比如，身體痛處與恍惚、狂喜與其他藝術形式（如舞蹈、詩歌）的關係更為密切，但是與本研究相去較遠，因此僅能就視覺藝術與照片的關係作比較論述。

存在於影像本身所散發的一種恍惚與狂喜力量，是本研究所欲論述的重點，也是陳界仁作品之所以撼動人心的藝術思維模式。「是否能夠就照片本身看到恍惚與狂喜？」是一個很主觀性的看法，也容易流於自說自話的陷阱之中，為盡量避免這樣的限制，因此，在研究思考上偏重於美學的意涵的陳述。

第二章 文獻探討

本研究文主要由三個方向進行文獻之探討：

- (一) 宗教與生物精神醫學對於身體痛楚與恍惚、狂喜現象的解釋
- (二) 哲學、心理學與文學、藝術的相關論述與創作探討
- (三) 編導式攝影的意義與照片的相關論述

第一節 身體痛楚與恍惚、狂喜現象的宗教與生物精神醫學解釋

宗教是人類心靈活動最重要的外顯行為之一，在許多宗教祭祀儀式進行過程中，都有借由迷幻藥的食用和身體的鞭笞而達到一種恍惚狂喜的境界；而近幾十年來精神與自然醫學的發達，對於心靈活動與大腦運作的密切相關性，亦有極發展性報告，大腦運作操控人類的非理性行為，身體的匱乏在大腦產生幻象、恍惚、狂喜等現象，證明了這些現象的存在必對人類活動有重要的意義，因此，下面就宗教觀與神經醫學作為引證，探討身體痛楚與恍惚、狂喜現象在現實世界中的意象與意義。

一、宗教觀點

關於宗教的起源西方學者多數仍接受人類學的研究，即初民社會的巫術或精靈崇拜是宗教發展的最初階段。涂爾幹（Durkheim, Émile）在《宗教生活的基本

形式》(Basic Form of Religious Observation)一書中即表示，宗教現象可分為兩個基本範疇，一是信仰，有思想觀點的表達，另一個範疇是儀式，是一組確定的行為模式。巫術也是由這兩個部分所組成，只不過巫師和他的顧客之間就像醫生和病人的關係。¹⁴亦即，巫術的產生是基於人們對病痛災難的害怕恐懼，然後將之歸結於大自然間存在著肉眼無法見到的鬼神精靈，祂們操控生靈的生死存亡，巫師的職權便是藉由儀式與之溝通，減少災害的發生。後世各個宗教派別雖有不同，但是神秘(mysticism)經驗都是宗教體驗中不可或缺的一環。

韋伯(Max Weber)則認為神秘主義¹⁵是極普遍的一種宗教救贖之道，它構成世界各大宗教「逃離現世」(Weltflucht)之特徵。¹⁶趙星光教授在其〈文化與宗教〉文中亦提出，新紀元運動(指全球化)結合西方理性與東方神秘主義的新宗教模式，成為許多新興宗教的形成與發展。

基於以上社會學與宗教學的觀點，本研究先論採用的主要理論基礎：一、宗教心理的恐懼死亡理論，其次是宗教之神秘經驗。論述過程則先談身體病痛而發展出來的巫術儀式與祭司的恍惚現象，再談宗教家的殉道精神與凌遲快感。

1、身體的苦痛與巫術的產生

米勒爾(Miller)在《對痛苦和死亡的抗爭》書中論及醫術與藥學起源時曾說，「醫藥」乃源於「美之仙」(Medizin, Medicine)一詞，語源出自古代對女性的觀

¹⁴ 顧忠華著，〈巫術、宗教與科學的「世界圖像」——一個宗教社會學的考察〉，中央研究院社會研究所籌備處《論命、靈、科學與社會研討會》論文集，出版：中央研究院，1997。

¹⁵ 神秘主義的定義：「神秘主義(Mysticism)，也稱密契。廣義指內心與神明結合的任何形式。狹義指的是超乎尋常的與神明結合。」關於這種神秘的結合每個文化與各個宗教都有。參見〈神秘主義與神秘神學簡史〉。

¹⁶ 同上。

念，語根則是根據巫婆「美的亞」(Medea)而來，原意是「聰明女人的智慧」¹⁷。他認為要探討病痛的「為什麼？」、「有何目的？」憑藉邏輯思考的理性態度，不可能獲得令人滿意的解答。因為「恐懼心情是觀視於幻象之中，又因為宗教信仰是思索於神秘之中，故此，唯獨恐懼心情與宗教信仰二者，才敢於探求疾病的『為什麼？』與『有何目的？』」¹⁸由此可知，醫病關係產生的起源，並非科學而是巫術與宗教，當代宗教心理學更進一步將身體苦難、靈魂歸屬的生死命題視為研究重點，懼怕死亡理論亦已成為東西方學者普遍支持的理論。¹⁹

人之所以異於動物在於，動物只知道「痛」卻不解「苦」，而人的「痛」通常是和「苦」連結在一起的。人類最初始的痛莫過於身體的病痛，對於身體的病痛感到無能為力時，「苦」便自心理產生，為什麼人會覺得苦呢？

身體對病痛的無能為力，其象徵意義就是死亡，焦慮的初始便是對死亡的恐懼，人的苦便是來自於對死亡的無能與無知而產生的焦慮。吳慧敏在〈死亡焦慮初探〉一文中說道：「人學會對死亡恐懼，而死亡恐懼的一個主要來源是『未知』。死果真未知？也許是因為我們過去對死亡的壓抑、逃避，我們一直不敢正視死亡，就連屍體也一定要覆蓋以免正視，所以死亡更不可知。無法克服未知的恐懼，便無法進入焦慮的克服。」²⁰張文初在其《死之默想》亦認為「哲學家說，人生的一切努力，人類所有文明的創造，目的只有一個：對抗死亡。」、「死亡的存在創造了宗教的信仰」²¹為了替死亡之苦找到歸因，人們將身體的苦難與死亡的焦慮，歸咎於存在於大自然中的精靈、鬼神，祂們左右一切災難與病痛的發生，是超乎人類能力之外的，宗教概念於是產生。為了消解對死亡的恐懼，巫覡成為人與靈界溝通的橋樑與代言者，靈魂之說為人們找到避難所。

¹⁷ 米勒爾著，李汝昭譯，《對痛苦和死亡的抗爭》，台北：仙人掌出版，1971，頁9。

¹⁸ 同上，頁7。

¹⁹ 《中國大百科全書智慧藏》，<http://140.128.103.1/web/Content.asp?ID=5320>，09/04/2006。

²⁰ 吳慧敏著，〈死亡焦慮初探〉，南華大學生死學研究通訊第四期，1999。

²¹ 張文初著，《死之默想》，台北：新視野，1996，頁8，10。

宗教蘊含的神秘感（*mysterium tremendum*）來自神祇的憤怒（*ira deorum*），這種憤怒具有神秘的自然力量，它讓人畏懼、顫慄與迷惑！如 Otto 所說「魔—神對象，既可作為某種驚恐和畏懼的對象向心靈呈現，同時又能產生強而有力的魅力對象。」²²「對當事人來說，“神秘”不僅僅是某種東西：除了那種令人困惑與驚惶失措的東西外，他還感到某種使他如醉如痴（經常達到極度迷狂的程度）的東西，這就是神聖的戴奧尼索斯因素。」²³ Otto 指涉的是宗教語言裡的愛、慈悲、恩典等等理性用詞，並無法完整地表達神秘驚恐與狂喜並存的最終極經驗，只有戴奧尼索斯的狂醉本質才是其最佳的詮釋者。

人類將災難與身體病痛的產生，歸咎於對大自然變化的不可理解性，為求得生命的安息必須避免觸怒不可知的自然世界，心理上的極度恐懼感變成小心翼翼對待大自然的態度，巫術的力量成為與神靈溝通的利器，神祕色彩成為宗教經驗最重要的元素，除卻神祕罩衫，宗教便失去它特殊的光環。先民時代的巫覡作法就像戴奧尼索斯式的迷醉，是非理性的、是一種經過痛苦試鍊之後，尋求解放死亡恐懼的狂喜儀式。

2、招魂儀式與恍惚現象

Dr. Tylor 稱信仰的觀念為有靈觀（*animism*）²⁴；Duck Worth 則稱「生命的連續觀」²⁵，是指自然界的有機與無機物具有互相轉換能力，此精神不滅的觀念演化為後來的「禁忌」（*Tabo*）制度與「祖先崇拜」，先民透過祭祀儀式招魂續魄以及化解禁忌的危機，祭司的地位油然而生。

²² Rudolf Otto，成窮、周幫憲譯，《論神聖—對神聖觀念中的非理性因素極其與理性關係的研究》，成都：四川人民，1995，頁 22。

²³ 同上，頁 36~37。

²⁴ 劉其偉著，《藝術與人類學》，台中：省美館（現國美館），1992，頁 237。

²⁵ 同上。

劉其偉在《藝術與人類學》書中，關於薩滿巫有如下的研究：「巫術中的靈媒（spirit medium），原出現在西伯利亞的古亞洲族群，以及我國東北的通古斯（Tungus）系民族。通古斯族稱靈媒為 shaman（薩滿），以後人類學及民族誌採用這個名稱，通稱薩滿巫。薩滿巫閩南語稱『童乩』，又稱白巫。巫師做法時將自己陷於精神恍惚狀態中，在迷幻中能與精靈通話。」²⁶由此可知，古代世界各地的原始部落雖無訊息交流的管道，然巫覡觀念卻是一致的，在不同民族雖有不同的稱謂，但是他們透過作法與神靈溝通的意念卻是相同的。這也意味著人類非理性的神祕經驗是一種人類共通的靈療活動，亦即宇宙間必存在一股強大的非理性力量，並左右著人類的思維模式。隨著文明的發展人們企圖以科學的解釋迴避此力量之存在，以理性實證的表象為屏障，迴避無法理解的非理性行為，並藉此隱藏對死亡的焦慮恐懼。

巫覡的主要職務除了醫病、占卜或預言並且禳祓邪惡、駕馭精靈。²⁷為了對抗死亡驅魔趕邪，還必須與降禍的鬼神打交道，然而鬼神是無形體的存在，又是無所不在的靈界異體，所以只有神遊出竅才能進入鬼神的世界，巫覡透過作法讓自己陷入所謂的「神秘的恍惚」狀態便是神遊之道。²⁸

至於如何產生「神秘的恍惚」呢？傅謹《宗教藝術比較研究論綱》即說：「原始人瘋狂的歌舞作為一項富於神秘意味的群體活動，它把整個部落都引向了一個非自然的精神境界，迷狂狀態使他們忘記了惡劣的自然環境，忘記了飢饉和寒冷的威脅，…，在狂迷狀態中他們擺脫了肉體的一切痛苦和慾望，掙脫了自然界加在他們身上的所有束縛，在自己創造的獨特的精神天地中，成為一個完整的文化人。」²⁹雖然在狂迷過後，終又回到現實的懷抱之中，但是在那一瞬間對自然的超

²⁶ 同上，頁 31。

²⁷ 同上。

²⁸ 同上。

²⁹ 傅謹著，《宗教藝術比較研究論綱》，台北：文津，1994，頁 61。

越，已在人類心智發展過程中起了巨大的作用。貢布里奇（E. H. Gombrich）在《藝術的故事》中便指出，許多藝術品的目的，都是要在這些奇怪的儀式上扮演某個角色，藝術是否發揮它的法力，遠重於它的審美價值。

法國紀實攝影家布列松(Henri Cartier-Bresson)1949年在印度尼西亞旅行拍攝的一件作品〈Possession Dance, Bali ,Indonesia〉³⁰【圖 2-1】便是以他貫有手法捕捉巫覡全然忘我的神態和恍惚的瞬間。拍攝地點是位於巴里島的原始聚落，當地正在進行一場祭典儀式，照片中所有的參與者不僅僅手足舞蹈，而且神智不清的沉浸於儀式的最高潮，處於狂癲狀態的薩滿巫師們正拿著刃器刺向自己，他們的身體傾斜仰望天空露出出竅般的狂喜神態，整張照片瀰漫著彷彿人神相通的神秘光景。



【圖 2-1】：布列松，〈Possession Dance,Bali,Indonesia〉，1949
資料來源：作者翻拍《Photography Sure of (1930~1950),History of Photography》

在招魂儀式上，面具是十分重要工具，也是祭司用以壓服同族們的一種有力的器具。「死之舞分為男女兩隊，男性的亡魂（Marki）由男性擔任招魂，女性的亡魂（Ipika-markai）由女性招魂，但是舞者仍由男性裝扮成女裝。未跳舞的未

³⁰ Edited by Jean-Clude Lemagny & André Rouillé “*Photography Sure of Itself (1930~1950)*”, *History of Photography*”，U.K.：Cambridge University press, p.172。

成年男女，都須戴上樹葉面具 (Markaikuik)，他們的真面目是禁忌給成年人看到的。」³¹男性成爲招魂儀式的主體³²，面具與裝扮避免鬼神認出真實身分而攝走生者魂魄，面具亦是未成年孩童的保護傘，以免成人與神靈接軌之時成爲獻祭品。祭司藉招魂儀式與恍惚狂喜的非理性現象，輕易地掌握人們的生死權力和族群控制權，人類社會的權力中心概念漸漸產生。

除了巫術的招魂儀式，在後來的宗教儀式上，亦有類似的行爲。例如：「招魂法節」是佛教徒每日早晚必做的一門功課。佛門課誦本引魂法節：「南無一心奉請。手擎幡蓋。身掛花幔。導眾生歸極樂之邦。引亡魂赴道場之會。今當奉請。幽冥路上。引魂王菩薩摩訶薩。」³³，在中國古代的節令中亦有類似的記載，先秦時代季春三月迎祭儀式，就包含著驅走死亡之神迎接生命之神的意義，因而衍生出招魂續魄等風俗習慣。³⁴中國的道教則將人的魂魄出遊視爲一種旅行，人爲什麼要旅行？

在中文的解釋，旅行不單是生活的紓解，更重要的是它的宗教意義。龔鵬程在《遊與仙》一文中，以日本學者白川靜著作《中國古代文化》解釋之：「遊，乃謂神之應有狀態之語。畢竟能夠暢遊者，本來又唯有神而已。神雖不顯其姿，然能隨處地、自由的遊。」³⁵也就是說，真正可以遊者只有神，而人的遊其實是模仿神的一種行動，因此，我們常稱那些魂不守舍的人，不知「神遊」到何處去了。

如何才能獲得如神般自由自在的旅遊經驗呢？其途徑有幾種：一是獲得神的

³¹ 同上，頁 241。

³² 女性經血被視爲污穢之物，在祭祀儀式中失去她的地位，因此在祭祀活動中都是以男性爲主體。

³³ 《佛門必備課誦本》，員林蓮社印，1988，頁 152~153。

³⁴ 招魂續魄的儀式發源於先秦兩漢時代，是三月時節巫師臨水祓禳所發展出來的一種具有巫術色彩的活動。在先秦兩漢的神秘觀中，魂是人的陽神，魄是人的陰神，魂魄可飛上天也可沉下地，因此需借助於招喚儀式。張君著，〈三月三——中國古代的復活節〉，《神秘的節俗》，南寧：廣西人民，2004，頁 95~98。

³⁵ 同上，頁 416。

眷顧，成爲神的容器，也就是巫術所謂的「神靈附體」³⁶，這在道教的乩童身上最爲常見，道教的迎神活動便是一趟神的旅遊，被神靈附身的乩童在神遊的旅程中，一直處於恍惚的狀態，爲了證明自己已然進入神的狀態，即使身上血流、兩頰被利器刺穿皆無所感、無所懼。

另一種模仿則是「扮神」，這種假扮在宗教儀式中最常見。³⁷巫師或法師借由扮神儀式進入神仙的空間，直到儀式結束，法師才又從神聖雲端回到世俗人的世界之中。作夢也是一種神遊的方法，通過作夢讓神形分離，在宗教上，最愉快的經驗大概就是夢遊仙宮幻境了。³⁸

如果要使自己如神般的自在旅遊，那麼只有把自己變成真正的神。如莊子〈逍遙遊〉所說，人若能沖氣於淡、合氣於漠，即能如邈姑射山之神人那樣，逍遙於廣漠之野，入水不濡、入火不燃。³⁹另外，採用服食藥物、至仙山拜神仙受秘道、到神聖之地冥思等等，則是以改造人的本質的方式，讓人可以像鳥一樣翱翔自在。

西方心理學理論則視「神遊」爲一種集體潛意識的旅行，依據榮格（Carl G. Jung）「集體潛意識」（Collective unconscious）概念，旅遊是集體潛意識的原始意象（Primordial images），旅遊讓處於壓抑、閉塞環境中的人，得到超越現實的適當解放感⁴⁰。旅行中的不確定性與如探險般的驚奇刺激，平衡了人反複、單調與安定的日常生活，所以人需要出外旅行，亦即，旅行不單是「遊玩」的行爲，其內在更蘊含一種渴望身體自由與暫時脫離「現實世界」的滿足。

榮格的旅行是身體的、現實世界的解放，中國神仙的遊則是一種「出神」的

³⁶ 同上，頁 417。

³⁷ 龔鵬程，〈游與仙〉，《道教新論》二集，嘉義大林：南華管理學院，1998，頁 417。

³⁸ 同上。

³⁹ 同上，頁 418。

⁴⁰ 龔鵬程，〈游與仙〉，《道教新論》二集，嘉義大林：南華管理學院，1998，頁 411~412。

狀態，是在恍惚出神的狀態獲得狂喜的經驗。人為何如此迫切地希望獲得這樣的狂喜經驗呢？道教著作《天道奧義》說道，人自降生，受到花花世界酒、色、財、氣、名利所迷不能自拔，喪失天所賜之靈，而忘記回到天上的故鄉。⁴¹人是落入凡間的仙子，是一個失鄉的浪子，也如基督教所言迷途的羔羊，因此，不論身體或靈魂都有著脫離理性規範與自由的需求，只有靠著朝聖般的回歸之旅，才能找到自我存在的意義。

3、殉道精神的凌遲快感

殉教者的受難形象是集體暴力的神話，魔鬼附身者是集體驅逐的模仿。勒內·吉拉爾（René Girard）在《替罪羊》（Le Bouc émissaire）一書指出，就人的意義上，群鬼形成一個社會，鬼是此社會的影像（l'imagō），附身者是此影像之複製，因此，附身者被驅逐於人的社會，成為魔鬼的複製。⁴²吉拉爾認為：「在獻祭儀式的歷時演變中，在季線犧牲之前發生並起決定作用的混亂總是日漸緩和，而節日和賓客的氣氛更被重視。……酒足飯飽的賓客希望發生某種非同尋常的事，這只能是一場色情或暴力的場面。⁴³」受難者在驅魔祭典中成為犧牲品，也是整個儀式的最高潮，人們在舞蹈中狂歡、迷醉，藉由驅逐魔鬼之名，行暴力與色情之實。

⁴¹ 同上，頁 436~437。

⁴² 勒內·吉拉爾（René Girard），馮壽農譯，《替罪羊》（Le Bouc émissaire），台北：城邦，2004年，頁 271。

⁴³ 同上，頁 215。



【圖 2-2】：曼帖那，〈St. Sebastian〉，1457-59
資料來源：Musée du Louvre, Paris



【圖 2-3】：普桑，〈伊拉斯莫殉道〉1628-29
資料來源：Musée du Louvre, Paris

暴力的慾望可見於後世藝術家所繪製的殉道故事之中，這些作品的共同特色就是，對於殉道者受盡凌遲的身體作十分清晰具體的描繪，猶如一場羔羊獻祭的儀式。藝術家以繪畫紀錄殉道者被副殺的過程是宗教作品的共同特色，賽巴先（Sebastian）殉道的故事是許多藝術家喜愛的宗教題材之一，其中以現今收藏於羅浮宮的曼帖那(Mantegna, Andrea)作品〈賽巴先〉【圖 2-2】最為人熟悉。賽巴先被網綁在象徵羅馬凱旋門的柱子前，亂箭從前方和左右兩側射在他的身上，但是曼帖那並沒有讓賽巴先一箭穿心，而是讓賽巴先嚐盡痛苦的滋味，然後慢慢的死去。另一個教徒伊拉斯莫（Erasmus）的例子，殉教場面亦是十分的慘烈。西元 303 年他被處以死刑時，指間釘上鐵釘，腳底用燒紅的鐵板燙著，劊子手剖開他的肚子，用起錨的絞盤拉出他的腸子捲在絞盤上，巴洛克時期藝術家普桑(Nicolas Poussin)的作品〈伊拉斯莫殉道〉【圖 2-3】⁴⁴，以浪漫藝術特質表現宗教的殉道精神。

在普桑作品中被其他觀者圍繞的劊子手其神情專注，宛如正在進行一堂人體

⁴⁴ 何恭上編著，《使徒與殉道者》，台北：藝術圖書，2001，頁 158。

解剖課，伊拉斯莫身旁手指天上的老者面容祥和並無悲傷之意，像是在告訴伊拉斯莫天神使者就在前方，嬉戲的小天使們帶著棕櫚葉和桂冠為封聖徒從天而降，唯一透露出一點點痛苦的，大概只有伊拉斯莫因為身體被開腸剖肚而略顯微蹙的眉間。普桑運用了老人和小孩（天使）象徵靈性的愉悅，和壯碩的伊拉斯莫的肉體酷刑形成強烈的對比。

在女性的殉道者中雅佳莎（Agatha）、芭芭拉（Barbara）和嘉斯汀娜（Justina）都遭受過割乳的酷刑，⁴⁵其中芭芭拉更因信奉異教而遭到自己父親斬首的命運。威尼斯畫派藝術家杜爾·比昂波（Sebastiano del Piombo）的作品〈雅佳莎殉道〉（附圖五）描繪兩個羅馬士兵拿著長鉗夾著雅佳莎的乳頭，前方放著一把預備割雙乳的利刀，羅馬總督斜靠在桌面上，態度慵懶閒散，不像在執行刑罰而像在觀賞一個女性胴體，雅佳莎側仰著頭雙眼望像遠方。



【圖 2-4】：杜爾·比昂波(Sebastiano del Piombo)，
〈雅佳莎殉道〉(Martyrdom of St Agatha)，1520。

資料來源：作者翻拍《使徒與殉道者》

為何女殉道者必須處以割除乳房的極刑？女性的乳房是性敏感區（erogenous zone），也具有哺育下一代延續生命的象徵意義，割掉女性乳房也就斷了情慾和生

⁴⁵ 同上，頁 86，106，199。

命，但是，畫面卻是停留在行刑之初；形具置放乳房或乳頭之上，更讓觀看的過程成為無極與延遲的刺痛感，形成一種曖昧而充滿情慾的凌虐快感。

綜觀以上理論歸結如下：宗教的產生由死亡的恐懼而來，透過神秘的獻祭儀式，人的靈魂出竅並與神靈溝通，期望藉此免除身體的痛苦與大自然的災難。中國道家思想將「靈魂出竅」視為一種「神體分離的旅遊」，西方近代心理學說則將視為「集體潛意識的活動」，吉拉爾將巫師的祭祀活動視為一種權力控制中心的社會型態，殉難者是社會的弱勢族群，他們被貼上「魔鬼化身」的標籤，以殉道之名行暴力與色情之實。

藝術家在創作形式上以動作姿態隱喻身體的極度痛楚與極樂同存並行，展示殉道的高度宗教情操之時，也使用各種酷刑延長身體痛苦的時間，將宗教家愛的力量，建築於苦難的身體之上，觀者追隨殉道者的精神獲得神蹟的快感與喜樂，以必須親身經歷於痛苦折磨之中，受虐身體的恍惚、狂喜是教徒的身領心受，也是施虐者集體暴力的綺想。

二、生物精神醫學觀點

本小節文獻研究，主要在於科學的神經醫學和自然療法中與大腦神經系統相關的醫學觀點的探討。醫學雖起源於巫術的發展，但是，現代醫學的研究已臣服於科學的基礎之上。醫學科技的發達讓許多病痛的成因無所遁形，控制人體運作的大腦系統究竟是如何連結、整合，卻仍是醫學界的新發現⁴⁶。

⁴⁶ 在 1960 年代末期，科學界仍只知道多巴胺、正腎上腺素與血清素是腦中樞神經系統的傳導物質，但不明白如何運作。直到葛林卡（Paul Greengard，紐約洛克斐勒大學分子與細胞學實驗室教授），才發現細胞傳導不是靠細胞串起來，而是靠一連串化學變化發生，他說明了這些化學物質如何在腦中穿梭運作，因而獲得 2000 年諾貝爾醫學獎。另外，卡爾森（Arvid Carlsson，瑞典

大腦神經系統主導一切身體疼痛與非理性行為的訊號傳輸，然而，醫學研究對於大腦系統仍有許多無法理解之謎，尤其是，人類心智（mind）如何形成？過往經驗的記憶又如何整合成爲個體的經驗想法與判斷？爲何「我思」就是我？爲何腦細胞死亡即不能再生，如何控制大腦病變的發生等等，除此之外，藥物作爲控制疼痛的醫療體制也漸漸受到質疑，因此，除了正統的醫療體制，自然療法成爲一股新興的治療熱潮，其主要理論是身體空乏達到極至會刺激大腦激素的快速運作，獲得一種身體的解脫與無比歡愉的自由感受，藉由甦醒身體內在的免疫系統，改變身心狀態免除病痛。再者，迷幻藥物的使用一直是醫學療癒的方法之一，它干擾大腦神經訊息，抑制身體疼痛並產生狂喜感。近十幾年來受到重視的超個人心理療法（Psychotherapy and Spirit）發展初期，亦是藉由迷幻藥進入自我超越的狀態。

關於大腦研究文獻主要爲：一、身體疼痛的刺激透過大腦神經的運作產生狂喜現象。二、自然醫學與超個人心理學的觀點。

1、大腦神經醫學的觀點

解剖學家說，人並沒有所謂快樂的細胞，痛就是肉體的重心所在。⁴⁷保羅·班德（Paul Brand）在《疼痛－不受歡迎的禮物》（Pain－The Gift Nobody Wants）亦說，所有神經傳導系統都服膺於感受疼痛的細胞，快樂則是所有細胞通力合作之下的產物，疼痛與快樂兩者合一稱之爲「心醉神迷的群體」。他並例舉達文西的事蹟說道，達文西曾描繪一個腹部分裂爲二的男性形體並在筆記上寫著：「快樂與痛

哥登堡大學藥理學教授）、肯德爾（Eric Kandel，紐約哥倫比亞大學神經生物學與行爲學中心教授），也是專研大腦神經有所發現而同時獲獎。原文參見：健康雜誌網站
<http://www.commonhealth.tw/New-Med/trend/nobel.htm>。

⁴⁷ 保羅·班德（Paul Brand）、楊腓力（Philip Yancey）著，江智惠、陳怡如譯，《疼痛－不受歡迎的禮物》（Pain－The Gift Nobody Wants），台北：智庫，1995，379~380頁。

苦的諷喻：快樂和痛苦是連體嬰，它們緊密結合在一起，誰也少不了誰…。它們在同一個軀幹上成長，因為它們擁有同一個基礎，快樂的基礎是帶著痛苦的勞動，痛苦的基礎是虛榮與淫蕩的快樂。」⁴⁸傑瑞明·班森（Jeremy Bentham）則說：「自然將人類置於兩個權柄無遠弗屆的大師管轄之下，它們分別是痛苦和快樂。這兩個大師指出我們該做什麼，也是由他們決定我們做什麼。」⁴⁹由此可知，神經學家共同的認知是，身體的痛苦是與生俱來的，它肩負傳導身體訊息的重責，在群體神經系統的運作結合下，才有快感的產生，即人的心醉神迷的歡愉，它決定人的行為模式、維持創造活動與延續生命的活力。

根據神經醫學研究，人之所以有情緒、慾望、疼痛感及其他感覺，主要的控制中心就是大腦中神經系統的血清促進素（serotonine）⁵⁰，血清促進素是一種神經傳導素（neurotransmitter），存放在軸突末梢（axon terminals）的血清促進素會被釋放在神經髓（synapse）中。⁵¹根據研究指出，人的情緒主要受到大量的血清促進素受器束（serotonin receptors binding）影響，快樂或者生命中發生許多正向事件時，例如談戀愛，都會促使血清促進素受器束活化並大量增加，漸漸進入狂喜的狀態，因此狂喜的感覺也可說是“血清促進素的感覺”（serotonin feeling）。

⁴⁸ 同上，頁 380。

⁴⁹ 同上，頁 379。

⁵⁰ 血清促進素的主要化學成分為五羥色胺，因此亦稱五羥色胺。

⁵¹ 細胞小體（cell body）、樹狀突（dendrites）、軸突（axon）和軸突末梢群構成一個典型的腦細胞或神經模式，一個腦細胞由一個細胞小體組成，DNA 便是存放在細胞小體中，樹狀突分佈在細胞小體的周圍，分叉如樹枝狀，它的主要功能是接收來自其他細胞的化學信號然後傳送到細胞小體，軸突從細胞小體延伸出來，就像一條很長的輸送帶，將細胞小體的電子信號傳導到軸突末梢群，軸突末梢群裡的許多胞泡囊（vesicles）負責存放這些化學元素，即是「神經傳導素」；當鄰近細胞之間相互交流時，神經傳導素便會被釋放出來。當兩個細胞產生交流時，一個軸突末梢會在另一個細胞的兩枝樹狀突中間，形成一個「神經髓」，血清促進素便會被釋放在神經髓中。大部分的血清促進素細胞產生於腦幹一個特有的區域，稱為“raphe nuclei”，「血清促進素神經」（serotonin neurons）就是含有保存血清促進素的軸突的腦細胞，而且它只負責生產和釋放血清促進素，稱之為血清促進素軸突。大腦中的另一種神經傳導素-多巴胺（dopamine），則是負責抑制作用，避免失控。

大腦中主要輸送和處理神經傳導素的區域是丘腦（thalamus）和額葉（frontal label），丘腦的功能就像一個閘閥，負責控制和輸送神經傳導素到額葉，額葉收到資訊之後便會處理和發送決定。資料來源：<http://www.dancesafe.org/slideshow/slide2.html>， 3/15 /2005。

當血清促進素在細胞髓的量漸漸減少，血清促進素受器束的量也跟著下降，這些化學分子活動力趨於緩和之後，狂喜的情緒便趨於平靜，甚至會產生短暫的虛脫感；移情、快樂、增加隨和感、高度的敏銳觸覺感，都是狂喜狀態的生理現象。爲了沉浸與滿足於這樣的狂喜的高峰經驗，現今社會上有許多人便選擇服用 MDMA⁵²，暫時脫離無法自由掌控的現實，讓自己進入非理性的虛幻世界之中。

另外，在大腦的中樞神經有一種內在系統，能形成某種程度的止痛效果。這些內在鴉片類陣痛受體位於後角、視丘以及其他一些區域。其傳導物質叫做內啡呔（encephalin，endorphin）⁵³，當身體受到創傷疼痛時，這樣的機制會適時的發生作用，例如在賽跑的過程當中，選手即使受到嚴重的創傷，也會因爲旁邊鼓譟的歡呼聲，促進腦內嗎啡的分泌而失去疼痛感，甚至出現如同吸食鴉片一般的恍惚感而充滿愉悅之情，直到比賽結束沸騰的喧鬧聲漸告平息，疼痛的訊息才會在度湧現。

大腦神經系統的病變，會讓患者產生許多類似於「神蹟」、「靈魂出竅」的現象，藥物服用、腦部電擊治療都會讓並患產生感覺興奮、狂熱甚至安祥、幸福的感覺，神經學教授 Oliver Sacks，對於病痛和極樂之間的矛盾情境，都不禁難解的說：「生病可能是件好事，正常卻讓人不舒服；興奮的感覺有可能是束縛，也可能是解放；而事實可存在於不清醒的狀況下，而非在於清醒之時。這就是愛神和酒神的世界。⁵⁴」這樣的說詞，來自於以科學爲基礎的大腦神經科專家，無疑地，說

⁵² MDMA 是搖頭丸的學名，另一個英文俗名爲 Ecstasy，中文稱狂喜丸。MDMA 的主要作用在於幫助腦細胞釋放大而厚實的血清促進素，而且可促使未與受器結合的血清促進素再度釋出，使得血清促進素的量在短時間內急速下降，但是一般而言，重新製造血清促進素的時間約需兩週左右，因此長期食用 MDMA 藥物者，在情緒平息之後反而容易陷入極度的憂鬱之中，爲了避免憂鬱情緒且能不斷處於狂喜狀態，藥物的使用量就會不斷的增加，但是 MDMA 亦會釋放大量的多巴胺進入血清促進素的輸送帶，變成有害毒素，對血清促進素細胞產生破壞。

資料來源：<http://www.dancesafe.org/slideshow>，3/15/2005。

⁵³ Kenneth W. Lindsay PhD FRCS；Ian Bone MRCP (UK) FRCP (G)，張寓智編譯，《圖解神經醫學及神經外科學》(Neurology and Neurosurgery Illustrated 3/e) 台北：合記，2004，頁 201。

⁵⁴ Oliver Sacks 著，孫秀惠譯，《錯把太太當帽子的人》(The Man Who Mistook His Wife for a Hat)，台北：天下文化，1999，頁 170。

明了，人類心靈運作之奧妙與精密，與對大腦統合修補系統之難解，即使強調科學實証的醫學都要產生「真實是什麼？」的疑惑。

Oliver Sacks 在其一本有關大腦神經病變的治療案例著作《錯把太太當帽子的人》(The Man Who Mistook His Wife for a Hat) 中腦部顳葉與邊緣系統病變案例，論及部分的顳葉癲癇病患會有周期性反覆的「記憶重現」(reminiscence) 或「經驗幻覺」稱之為「神遊」(trances)⁵⁵，這樣的現象通常被歸屬於心靈現象，多數人不會因此尋求醫生的協助，除非嚴重干擾其生活或者在幻象之後出現的癲癇症狀。俄國作家杜斯妥也夫斯基 (Dostoevski) 亦是此病症的患者之一，他曾說道：「你們所有健康的人，無法想像我們癲癇患者在發作潛一秒鐘那種快樂的感覺……我不知道這一次美妙的經驗將持續幾秒鐘或幾個小時、幾個月，但是相信我，我絕不願意拿我的病來交換生命裡的其他快樂。」⁵⁶和杜斯妥也夫斯基一樣，許多經驗「記憶重現」的病患都為此病痛的特殊症狀，而經驗尋回「被過去放逐」的生命喜悅，除了癲癇，偏頭痛、使用迷幻藥、接受 L-Dopa⁵⁷治療等病患都有可能產生類這樣的幻覺，Oliver Sacks 例舉另一個有名的個案－希爾德加德 (Hildegard of Bingen) 的異象。

希爾德加德是一名修女，他自小就經驗過無數次的「異象」，並留下大量的文字敘述和圖畫，全都收錄在她的兩大卷手稿裡，稱之為「神聖工作之書」⁵⁸。希爾德加德充滿宗教色彩的狂喜，寓言式的詮釋她看見光點的經驗：「我所看見的光並不固定，但比白光更明亮；…我稱它為『活光之雲』。…有時候，我在此光中還看到一光，我稱之為『活光之光』…當我仰望它的時候，所有的憂愁、痛苦都消

⁵⁵ 同上，頁 212~214。

⁵⁶ 同上，頁 235。

⁵⁷ L-Dopa 是刺激神經傳導化合物多巴胺的藥物，讓昏睡症的病患清醒過來。參見同上，頁 155。

⁵⁸ 同上，頁 277。

失，不復記憶，我又再度成為一個單純的女孩，而不是一名老婦人。⁵⁹」Oliver Sacks 說，從希爾德加德的文字作判斷，她應是經驗一陣光幻視（phosphenes）掠過其視覺區域，隨後在同路徑上出現負性暗點（negative scotoma）。Oliver Sacks 並仔細審視了她的文字和圖畫，他認為這些創作的內容都是由偏頭痛造成的，並且呈現許多頭痛視覺前驅症狀。⁶⁰「希爾德加德的的異象猶如一盞明燈，指引她朝向神聖而神秘的生命。他們提供了一個獨特的例子，讓我們看到某樣對多數人而言是平凡、討厭或無意義的生理狀況，也能成為令人極度興奮的心靈啟示。⁶¹」Oliver Sacks 為希爾德加德的病痛所下的結語，也說明了為何許多病患寧願與病痛終身相處，像偏頭痛這樣的病狀，疼痛的程度足以令患者神志恍惚，表示其痛感已超乎常人的想像。患者在痛苦中找到生命中曾經的失落與無上快樂，痛苦似乎變成了贏得極度歡愉的一種「特權」，這樣的研究引發我們一個思考，沒有病痛的伊甸園，生命的存在就失去了它的意義。

2、自然醫學與超個人心理療法的觀點

自然醫學療法（Naturopathy）是藉助於大自然的陽光、水、空氣和乾淨的土壤，及其孕育的萬物來滋養身體。⁶²其中所使用的斷食法與獨居體驗，是運用大腦的感覺剝奪，產生超覺體驗。例如日本有一群清修者，會選擇在最寒冷的氣候進行一段獨居與斷食的修行活動，他們懷著宛若朝聖般的心情前往溼手山靜坐、絕食，約三、四天之後，清修者便陸陸續續產生不同的幻覺現象，他們相信經過這樣的幻覺現象與超覺體驗，可以鬆放生理的約束，獲得精神心靈的和諧。根據廣島大學研究人員的抽血檢驗報告，這些清修者腦內的血清促進素受體，的確增加為平時的兩倍。經由這樣的感覺剝奪，造成血清促進素的氾濫，急劇的奔向大腦

⁵⁹ 同上，頁 279。

⁶⁰ 同上，頁 277。

⁶¹ 同上，頁 280

⁶² 林佳谷著，《醫院無病房：跨世紀醫學史與自然醫學論文集》，台北：合記，2001，頁 13。

額葉，導致丘腦的傳導功能無法發揮作用，扭曲感官而造成幻象，這樣的現象和吃迷幻藥有雷同之處，對於超個人（transpersonal）心理學家而言迷幻藥具有的療效是十分肯定的。

迷幻藥（psychedelic）的字源是希臘文 psyche，是心（mind）與展現（delos）的結合，通常解釋為「展現心靈」（mind-manifesting）。超個人心理學是六〇年代迷幻藥革命的產物，由於許多創立者都曾經受迷幻藥的影響，許多追隨者仍認為迷幻藥的使用，是自我探索的方法。⁶³André Lefebvre 在其《超個人心理學—心理學的新典範》中亦提出這樣的看法：「一九六〇年代左右，美國年輕一代面臨嚴重的危機，他們以暴力反對越戰，形成反愛國的風潮，對科技越來越不滿，寧可選擇一種與上一代完全背道而馳的生活型態。那是一個反文化、充滿代溝與嬉皮式的時代，成千上萬的年輕人轉向迷幻藥以求逃避，藉此藥物而進入一種『轉變的意識狀態』中，享受有些類似高峰經驗及超個人經驗的幻覺。⁶⁴」迷幻藥的流行，固是一件不幸的事件，卻也引起心理學家們對於各種意識狀態的研究興趣。⁶⁵以傑克·凱魯亞克（Jack Kerouac）的小說名著《旅途上》（On the Road）為例，他描繪美國「垮掉的一代」，以書中男主角索爾和他的朋友們嗑藥、無所事事的閒晃和性開放等等描繪當時美國青年的頹廢形象，也象徵一種自由的本能需求，透過身體極度匱乏的恍惚，而發現生命存在的狂喜。

傑克·凱魯亞克在一段經典的文字中，作十分深刻、傳神地描寫：「才一瞬間我就進入了一種我嚮往已久的出神狀態：我感覺自己沿著時間軸往回走，回到時間還沒有起始以前；那是一個無邊無際的虛空，無數天使在這裡游進游出，強大而不可思議的光線從『心』放射出來，處處散落著一片片的蓮花地。我意識到，

⁶³ 布蘭特·寇特萊特（Brant Cortright）著，易之新譯，《超個人心理學》（Psychotherapy and Spirit—Theory and Practice in Transpersonal Psychotherapy），台北：心靈工坊，2005，頁 234。

⁶⁴ André Lefebvre 著，若水譯，《超個人心理學：心理學的新典範》，台北：桂冠，1993，頁 191~192。

⁶⁵ 同上，頁 192。

我已經死過無數次，又投胎活過了無數次。但我卻不記得每一輩子的情形，因為由生到死和由死到生過程都快的無以復加，就像是在變魔術一樣，竟像是睡了醒、醒了睡，睡睡醒醒一百萬次一樣。我知道會讓這種生死相續不已的，只是「心」的作用，它會像風一樣，在一片清澈如鏡的水面上，掀起一陣陣漣漪。我感到無比的喜悅，就像剛剛打了一針特大號的海洛因，也像是在下午咕嚕嚕地喝下一大瓶的葡萄酒。」⁶⁶這段文字勾勒的正是一種「瀕臨死亡」(Near Death Experience)的狂喜經驗。根據 Ring 的研究瀕臨死亡的核心經驗包括五個不同的時期：「1、非語言可描述的極度平靜及滿足的感覺。2、與肉體分開的感覺。3、黑暗的隧道。4、明亮的金黃色和平靜的顏色。5、進入此明亮的光中。」⁶⁷超個人心理學

(Parapsychology) 則將這種經驗視為「超感官知覺」(Extra Sensory Perception)，項退結教授亦曾經對受過電擊治療的精神病患作過「超感官知覺」的研究⁶⁸，他認為類似於被電擊的病患，瀕死者的大腦並未真正的死去，因此這樣的人會聽到醫生宣告死亡的訊息，當然也更有能力產生夢幻之境，也就可能發生類似第六感的現象。此外，超個人心理學家的「終級的人性能力和潛能(Ultimate human capacities and potentialities)」特別提出統一意識、高峰經驗、出神、神秘經驗、敬畏、存有、自我實現、本質、極樂...等等相關的經驗，這些經驗都是構築人性本質的一部分，也是真我、自我的內在核心。墨西哥的巫師(shamans)在祭典儀式前會率先食用神奇蘑菇、培奧特等對心裡有顯著影響的物質，大約經過一個小時，巫師的大腦開始出現許多幻像(hallucinations)如色彩絢爛的圖形、看見神靈等等；⁶⁹在祕魯的山區參與者也會服用一種由巫師所特別調製的飲品，而產生幻覺與恍惚的現象，人們相信在這段失神的狀態中，透過巫師的接引必能獲得神蹟使疾病或災難得以紓解。

⁶⁶ 傑克·凱魯亞克著，梁永安譯，《旅途上》，台北：台灣商務，1999，頁 215。

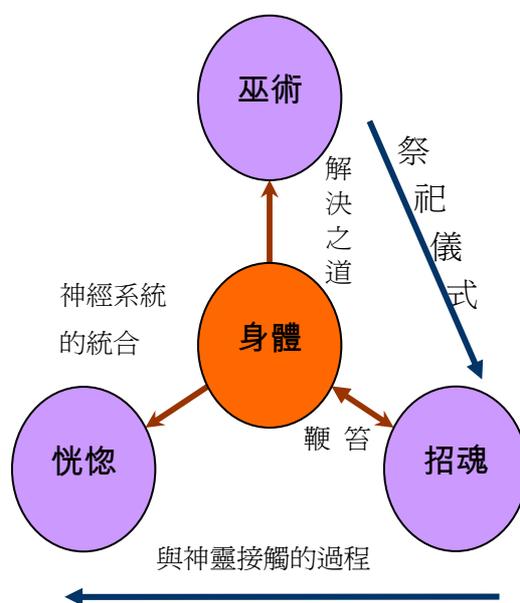
⁶⁷ 劉秋固著，〈從超個人心理學看佛教中的瀕死經驗及其靈性〉，原文請參閱：www.orientbuddha.org/zhrs/show.asp?id=2437，2006/03/07

⁶⁸ 同上。

⁶⁹ 根據科學家的研究，此種蘑菇含有一種名為二甲四羥色胺的化學物質，其分子結構類似於五羥色胺。資料來源：Discovery channel〈The Brain Our Universe Within：Matter Over Mind〉DVD，Japan：NHK/NHK Creative, Inc.，1994。

有些藝術家在創作時也會食用藥物尋求創作靈感。年輕視覺藝術家者葛艾立（Alex Gray）在 Discovery 頻道「大腦與感官」（The Brain Our Universe Within：Matter Over Mine）節目中的創作自述便說到，他在服用 LSD 之後，彷彿經歷了一段瘋狂時期，大腦就像望遠鏡或放大鏡一樣，開啓了意識所不知的隱晦空間，他感覺到了無意識、荒誕離奇、醜惡與狂野的世界，這短暫的幾個小時的瘋狂也是他所有創作靈感的泉源。⁷⁰

綜合大腦神經、自然醫學及超心理治療等研究，其共同論點在於大腦的血清促進素受到刺激分泌大量的血清促進素進行感覺作用，藉由對身體的剝奪如斷食、靜坐、產生痛的刺激或食用迷幻物質，亦會增加血清促進素的快速運作，人體受到這樣的刺激經由訊息的傳遞，便會產生無上的歡愉感，所謂的高峰經驗即是如此，而巫術的招魂儀式亦是一種神經系統作用的原理，透過身體的鞭笞產生的極度痛苦，而產生恍惚的現象獲狂喜的狀態【圖表 2-1】。



【圖表 2-1】

⁷⁰ 資料來源：同上。

身體的痛楚感在大腦作用下，轉化爲一種恍惚現象進入狂喜的境界，這種短暫且稍縱即逝的極樂現象，是人類所有情感的來源，也是創造的能量，然而長期處在這樣的狀態下便成一種瘋狂。

第二節 哲學、心理學與文學、藝術的相關論述與作品 探討

本小節主要的文獻研究：

- (一) 哲學：尼采認為藝術創作是建立在狂喜與肌肉痛感之上。
- (二) 心理學：以存在心理學家羅洛·梅的暴力美學理論為主軸，並提出照片在相關美學上的實踐。
- (三) 透過不同的文學與藝術形式的蒐集，引證身體痛楚與恍惚、狂喜在創作上具有的意義。

以下就三個不同方向的學說探討之。

一、尼采：酒神的極度痛苦與狂喜

當靈魂以醉姿行走於千年的大地之上——陳懷恩〈當靈魂停止說話、開始唱歌，並以醉姿行走〉⁷¹

時間禁箇此在的開始與結束，證明萬物「曾存在」的事實。尼采說，時間堅如磐石是搬不動的，只能任由它成為「已存在」的一切。⁷²只要時間無法倒轉的事實沒有改變，苦痛便無停止的一日，因此，人的意志成為時間的囚犯，而瘋狂本

⁷¹ 引用自陳懷恩在《悲劇的誕生》一書之推薦文章〈當靈魂停止說話、開始唱歌，並以醉姿行走——二十世紀的尼采哲學詮釋與發展〉，參見尼采著，周國平譯，《悲劇的誕生》，台北：貓頭鷹，2000，頁VI。

⁷² 尼采在〈贖救〉(Redemption) 段落中論及：「意志所惱怒的是時間不能倒退。『已是』的一切——乃是它無法推移的石頭。」參見：金鴻榮譯，《查拉圖斯特拉如是說》，台北：志文，1983，頁186。

質得以在此發揮功能。尼采曾道：「凡有痛苦的地方，也應有懲罰。⁷³」自然施以禁箇、痛苦與懲罰無止境的輪迴，人類藉由酷刑的力量造就瘋狂的權能，身體痛感成爲生命存在的必要元素，藉由酷刑刑罰身體痛感達到極點，施虐與受虐互爲逆轉關係，觀看成爲一種藉由他人的痛苦滿足自我需求的過程。

病痛成爲人類文明發展的源流，也對哲學的思考產生了開啓的作用，我們在尼采的身上得到最好的印証。尼采一生雖爲精神疾病所苦，但是他以智慧轉化痛苦爲達到更大快樂的手段和過程。他認爲遭受極大苦難的人，反而會用最冷靜的態度看待周遭的事物，同樣地，長年生活在夢想的美好假象中的人，痛苦也是他清醒的手段。

本研究以《悲劇的誕生》爲哲學相關文獻之主要依據，重點爲：一、先論尼采對痛苦的定義與其意義；二、再述藝術創作與戴奧尼索斯的精神。

1、痛苦造就積極與樂觀的人生態度

「心智竭力對抗痛苦，處於極度緊張之中，使他現在所看到的一切都沐浴在一片新的光輝裡，而所有這新的光照賦予的魅力往往十分強大，足以抵禦一切自殺的誘惑，使受苦者覺得活下去乃是最值得嚮往的事情。⁷⁴」由這段文字可知，尼采對生命苦難的定義是肯定與積極的。他認爲，因爲身體遭受的痛苦，人們才會反思健康時看待生命的態度，猶如在霧裡般夢幻而高貴，長久下來心靈充滿漫無目的的虛空感，因而蒙受無窮的痛苦，當心靈與身體的痛苦兩相平衡時，人便在此平衡中受苦！尼采將痛苦的警訊比喻爲「活火山」⁷⁵喜悅與智慧皆源自於此，這

⁷³ 同上。

⁷⁴ 尼采著，周國平譯，《悲劇的誕生》，台北：貓頭鷹，2000，頁 283。

⁷⁵ 同上，〈卷一，九、我們的衝創〉，頁 69。

個痛苦的警訊潛藏在每個人的內心，猶如一處秘密花園，當它爆發時就是衝創的意志（the will to power）得以伸張之日。

由此看來，尼采所認定的生命意義是 痛苦 / 平衡 / 更大的痛苦 三者不斷輪迴的結果，那麼，快樂又如何存在？難道不該讚美健康幸福的愉悅美好？尼采認為歡愉必須建構在經歷極痛之後，這個極致的歡愉才能獲得的一種新的超越的生命光輝，他說「我不是一個普通人，我是炸藥。」⁷⁶這是在苦難才能夠獲得的真正的樂觀與積極的人生態度、也是觀照內心需求，回歸到自我的存在。

在對自己整個生存的可怕洞察中，要向自己喊道：「做一回你自己的檢舉人和劊子手吧，把你的受苦當作是你施於你自己的懲罰！欣賞你當法官的威風，更進一步欣賞你的意願，你暴君式的為所欲為！超越你的生命如同超越你的痛苦一樣，俯視一切根據以及它們的不能成立！」⁷⁷透過痛苦的淬鍊之後，看待生命的方式就會大大的不同，活在這樣狀態的人是「不可能不含著淚聽音樂⁷⁸」這是凌駕於所有意識規範之上的超越，也是對生命的真正感動。

如何轉化生命的可怕和苦難呢？尼采致力於古代希臘文獻的研究，歸結出：希臘文學、音樂、舞蹈、戲劇之所以十分發達的原因是，人們透過藝術轉化生命苦難將生命美感化，這個觀念成就了希臘悲劇的誕生。

尼采認為，太陽神「阿波羅」（Apollo）與酒神的「戴奧尼索斯」（Dionysius）是希臘悲劇的兩個重要因素，阿波羅與戴奧尼索斯是夢與醉的象徵，大自然是構築在「夢」與「醉」的對立與相互作用之下。尼采在其《悲劇的誕生》開宗明義的說，藝術家是大自然的模仿者，如果能夠將瞭解藝術的持續發展與日神、酒神

⁷⁶ 陳鼓應著，《尼采新論》，〈尼采的挑戰〉，台北：唐山，1989，頁2。

⁷⁷ 同上。

⁷⁸ 同上，頁284。

的二元論相連結，就能夠使審美的科學大有斬獲。⁷⁹也就是說，藝術的發展是建立在日神與酒神相互作用的基礎上。

夢境是現實生活的反射，我們用夢來解釋生活的真意，不論愉快或是憂愁悲愴，它都是對於內在心靈的召喚，弗洛伊德（Sigmund Freud）亦說，人的夢境是顯相與隱義的組合，因此，所有的人都帶著深刻的期待親身經歷夢境。⁸⁰夢和日神阿波羅的光輝具有同樣的意義，都是照見內心幻想的美麗外觀，人之所以喜歡停留在夢境之中，就是因為世界只有永恆的痛苦和黑暗，即使是悲傷的夢境也能透過意識將之改變。因此，夢就是日神阿波羅美麗光輝世界的造型藝術形象，也是大自然的「形象的形象」。



【圖 2-5】：普桑 (Nicolas Poussin)，〈酒神〉(Midas und Bacchus)，1624。

資料來源：<http://www.pinakothek.de>

相較於日神阿波羅的光明華美，酒神戴奧尼索斯的迷狂最貼切的譬喻就是醉。酒神的迷狂包含著一種恍惚的成份，像是和日常生活的現實之間被一條忘川所隔開一般，尼采說：「在酒神狀態中是『整個情緒系統機動亢奮』……，是『情

⁷⁹ 同上，頁 34。

⁸⁰ 所謂「顯相」是指夢的表面現象，及隱義的化妝；隱義是夢的本質，是隱藏在表象之下的欲望，如果顯像是謎面，隱義就是謎底，因此，夢的形成並非偶然，而是被壓抑的欲望（或潛意識的欲望）偽裝的滿足。引自弗洛伊德著，邵迎生等譯，《圖騰與禁忌》(Totem und Tabu)，台北：知書房，2000，頁 19~20。

緒的總激發和總釋放』」⁸¹酒神的情緒是一種具有形而上的高度悲劇情緒，其象徵源於希臘的酒神祭，在此祭典儀式中，人們打破禁忌狂歡作樂、放縱情慾，這是復歸於自然的體驗，也是個體的解體。然而對於個體而言，這樣的肢解無疑也是最高度的痛苦，也唯有透過這種痛苦才能解除一切的苦難，最後得以和大自然融為一體，獲得最高的歡樂，因此，酒神的狀態就是一種痛苦與狂喜交織的癡狂狀態，酒神的癡狂無疑地，就是尼采所謂的生命力的表現，也是一切審美活動的基礎。因此尼采做了一個結論，為了一切審美行為或審美直觀得以存在，醉是不可或缺的前題；他說：「醉須先提高整個機體的敏感性，在此之前不會有藝術。」⁸²。回歸到尼采的生命就是權力意志，權力意志的伸張是痛苦之後的快樂，由此可知，意志的醉是積極的、高漲的，是力的提高和充溢之感。

2、藝術是建立於狂喜現象之上的創造活動

苦難造就生命最大的快樂，然後昇華為藝術的創作，藝術創造活動的首要目標，就是引起心理現象的「動人哀感」(pathos)。透過動人哀感的表現，引發最大的張力，激起肌肉感的強度和抵抗的感覺，動人哀感和肌肉感兩者的結合產生「最大的權力」，也就是藝術家創作時的「狂喜」現象。⁸³基於「藝術即生命的救贖」這樣的理解，藝術創作活動就是指向生命的創造活動，尼采在藝術家創作時的狂喜現象上發現了所有的狂喜，尤其是最古老最原始的狂喜——性刺激的狂喜，亦即所謂的「本能區域」的狂喜，「動人哀感」所引起的「肌肉感」就是刺激起這樣的本能。

性刺激的狂喜是最古老也是最原始的，而創造時的狂喜現象就是受到性所激

⁸¹ 尼采著，周國平譯，〈偶像的黃昏〉，《悲劇的誕生》，台北：貓頭鷹，2000，頁496。

⁸² 同上，頁495。

⁸³ 趙衛民，〈尼采的權力意志哲學〉，《哲學雜誌》第十期，台北：業強，1995，頁65。

發而出的本能。尼采認為，要成就戴奧尼索斯式的狂醉與阿波羅的理性的結合，就要尋回人所失落的本能。⁸⁴在此，尼采所言性的本能與刺激並非純粹感官的需求與滿足，是透過感官刺激引發內在最深刻的情感展露，此情感之傾瀉是極度痛苦的滿足。人類社會爲了維持秩序而壓抑本能，缺乏了本能的巨大動力也就顯得「了無生氣」，尼采說，要成就藝術，狂喜是不可缺乏的生理狀況。因此，我們可以理解藝術家的創造是原始性衝動轉化的結果，這種衝動不僅止於性的意圖，而是創作中苦難的動人哀感，所呈現的充分生命感與狂喜刺激。

酒神狂迷的藝術之所以充滿動人哀感的氛圍，源自於他的存在就是一齣悲劇。酒神是天神宙斯和凡人的私生子，當他還在母親腹中時，天后希拉的忌妒心作祟，利用宙斯酒醉不醒之際，引誘戴奧尼索斯的母親偷看宙斯的臉孔，而被宙斯所化身的雷神劈死。戴奧尼索斯的胚胎因而飛離了母體，後來雖被宙斯藏在大腿孕育，卻仍敵不過希拉的耳目，將他拋入大海，又意外地，被他母親的族人救起並撫養長大，然而苦難從未遠離，成人之後又遭遇被放逐的命運，坎坷的命運讓他終日以酒消愁，沉浸在酒鄉的迷醉狂亂。酒神動盪不安的人生，使得成爲酒神的藝術家們，無法具備純粹靜觀的形象特質。戴奧尼索斯是在神秘的自棄與太一狀態中生長出一個形象和譬喻的世界，他藉由一個象徵性形象說出最原始的痛苦。

尼采以戴奧尼索斯式的悲劇，作爲藝術家對生命認知的最佳寫照，他說，那是在極度的痛苦中遇見麻醉似的快樂⁸⁵。尼采說，我們並非藝術的真正創造者，而是圖畫與藝術的投影，當我們成爲藝術品的價值時，生命才有最高價值，天才在

⁸⁴ 趙衛民著，〈尼采的權利意志哲學〉，《哲學雜誌：尼采在哲學的邊緣》，季刊第十期，台北：業強，1995，頁73，75。

⁸⁵ 「...譬如說，削弱痛苦的程度、忘掉痛苦的念頭、思想一些美好的過去和未來，甚至個種不區的自尊新漢耿耿的校中心也都可以產生麻醉的效果——當一個人陷於極大痛苦而意識模糊或不醒人事的時候」參見尼采著，余鴻榮譯，《歡悅的智慧》(The Joyful Wisdom)，〈卷四，三二六、心靈與痛苦的治療者〉，台北：志文，1982，頁229。

藝術創作過程中需與這位世界原始藝術家（酒神）相融合，才能略知藝術的本質。⁸⁶更具體的說，酒神從胎體被拋及身體再次被摧毀所造成的極度痛楚，形成其動人哀感的悲劇性格，也造就了他日後沉醉迷情的人生，因此狂喜經驗就是酒神藝術家的力量與精神所在，也就是人性中豐沛情感的滿足。

由以上尼采的論點，歸結如下：尼采認為痛苦是能動力，是激發人的潛能必要條件，性的刺激是最原始的動能，亦是在極度痛苦的中發現狂喜的泉源。戴奧尼索斯悲劇性的一生，造就他反叛與充滿創造力的豐沛性格，也成為酒神藝術家必要的特質。

尼采根據希臘藝術的特點，將雕刻與建築等視覺藝術，歸納為意志世界日神阿波羅觀照下的素樸藝術；視音樂、抒情詩與戲劇為情感滿足，超越現象境界的象徵化藝術。但是，我們必須了解的是，尼采理論是以希臘藝術為基礎，然而以二十世紀以來的藝術為例，從立體主義（Cubism）重新解構繪畫元素開始，視覺藝術家企圖拋開傳統對物體的詮釋，加以分解、重組、拼貼賦予物體新的主觀意象。接下來的抽象表現主義、超現實主義，乃至當今的裝置、影像合成，恐怕非尼采的二分法所能解釋的。當代視覺藝術創作的風格較之其他藝術型態的轉變更為劇烈，而其中又以攝影藝術的變化最為複雜，當代藝術家不再是轉述、模仿或美感化自然的世界，而是還原於創作者眼中所見、心中所想的世界，以多形態的樣貌更具個人化的特質呈現自我，因此也更具濃厚的酒神色彩與狂迷特質。

二、羅洛·梅：暴力的美學狂喜

存在心理學家羅洛·梅在其著名的心理學論述《焦慮的意義》和《權利與無

⁸⁶ 同上，頁 36，45~46。

知》兩本書，清楚的指出焦慮、恐懼、暴力和狂喜的關係，本研究主要根據之文獻重點是：一、焦慮先於恐懼，恐懼根源於對死亡的無力感；其二、人類的暴力來自於無能，人藉由在暴力中獲得生命的高峰體驗。

1、焦慮與恐懼

羅洛·梅顛覆一般認定恐懼產生焦慮的順序關係，他認為恐懼來自於焦慮的結果。焦慮是一種處於擴散狀態的不安，是模糊而沒有特定對象的不確定感和無助感，因此他定義焦慮為「因為某種價值受到威脅時所引發的不安，而這個價值則被個人視為是他存在的根本」⁸⁷。「焦慮之所以沒有特定的對象，是因為它敲擊的是我們知覺經驗的心理結構基礎，而這正是我們的自我得以與客觀世界區隔的基礎。」⁸⁸意即，恐懼是對可能威脅自己的對象產生的防衛，而焦慮則無特定的對象，它攻擊的是人格的本質與核心，因此，焦慮較恐懼更具深刻的意涵層次，例如，死亡既是無可避免的事實，又何以令人恐懼？又何以令人焦慮？人們的恐懼來自於對死亡的無法掌控的無力感，而它似乎永遠隨伺在後，又似乎很遙遠的飄忽不確定感令此在感到焦慮，焦慮又分化為情緒性反應即為恐懼，即羅洛·梅所說：「初始的反射性反應之後，接著會對威脅浮現一種處於擴散狀態和尚未分化的情緒反應—也就是焦慮；最後在成熟期則會出現，針對具體明確危險做出已經分化過的情緒性反應—也就是恐懼。」⁸⁹

為了避免焦慮，此在選擇逃避，正如海德格所說，此在陷落（verfallen）於世，把他人的死亡帶入日常生活閒談（gerede）之中，其目的就是逃避。⁹⁰人們為了規

⁸⁷ 羅洛·梅著，朱侃如譯，《焦慮的意義》，台北：立緒，2004，頁 257。

⁸⁸ 同上，頁 208。

⁸⁹ 同上，頁 223。

⁹⁰ Martin Heidegger, trans. John Macquarrie & Edward Robinson, “*Being and Time*” (Sein und Zeit), UK: Blackwell, 1962。

避死亡的焦慮，於是，死亡有了它約定俗成的社會禁忌，例如：「死亡總是他人之事」的想法，讓此在暫時得到了在家（heim）的舒適感。只是，當此在身處於孤獨狀態下時，茫茫居無所在（unheimlich）的畏懼感（angst）又會油然而生。

就哲學家的角度而言，畏懼、憂心讓此在得以回歸本真屬己與明心見性，憂心讓此在的懸欠（ausstand）建構了它的完整性（ganze）⁹¹，其態度是一種哲思與自然內化的結果。但是心理學家則企圖積極轉化這樣的力量，以激勵生命活力、價值信念為焦慮與恐懼所帶來的侷限，發展為創造的能量。羅洛·梅引述巴斯卡（Pascal）的名言：「人只是一枝蘆葦，大自然中最脆弱的蘆葦，但是他是一枝會思考的蘆葦。」⁹²什麼是會思考的能力？那就是人知其極限，而宇宙對此卻一無所知。焦慮讓人類學會思考，思考的能力激發人類藝術創作的潛能，亦即，藝術創作就是焦慮使得人發揮無限創意，並賦予生命想像力的渴望。

「面對這些侷限可以啟發我們的藝術創作，就好像它啟發原始人從微弱的火花中撿起一段木炭。」⁹³人對死亡的焦慮與恐懼，讓生命對創造的需求變的異常敏銳，越是具有創造力的人，越會讓自己暴露於震驚的處境之中。⁹⁴

2、暴力與狂喜

暴力與狂喜的經驗是密不可分的，羅洛·梅視暴力為狂喜之先驅，因為狂喜

⁹¹ 死亡是此在最本己的可能性也是最個別化、最孤獨的，因為它具有不可踰越與不可取代性，海德格以月亮的圓缺作為譬喻，月亮只有在月圓的時候才具有完整性，此在只有在經歷死亡之後其存有在具有完整性，但是，死亡也意味著「此不在」，因此，此在永遠存在著懸欠，此在只有在憂心之中才能真實地面對死亡，建構此在的完整性。Martin Heidegger, trans. John Macquarrie & Edward Robinson "Dasein's Possibility of Being-A-Whole, and Being-Towards-Death", *Being and Time* (Sein und Zeit), UK: Blackwell, 1962。

⁹² 同上，頁 434。

⁹³ 同上。

⁹⁴ 羅洛·梅歸納齊克果（Kierkegaard）、葛斯汀（Goldstein）和陶倫斯（Torrance）等人的論述所做的總結。同上，頁 385。

的意義就是情緒的完全敞開，而暴力提供了這種自我超越的價值感。參加戰役的士兵在沙場上恣意的殺戮、跟著領導者大聲叫囂喧鬧的抗議隊伍，情緒軒昂激情不已猶如野地開放的花朵，超越常軌無須拘泥於規範之中，獲得人生最大的滿足，這就是人生經驗的高峰狀態。

理性層次上，暴力、噁心、恐怖之物雖都令人嫌惡與排斥，但為何車禍、兇殺案等意外現場，總是令人駐足圍觀不忍離去？又為何戲劇、電影如少了一些暴力的鏡頭，似乎就少了張力，甚至少了票房？人類在對抗暴力的同時，是否也意味著它就像死亡一樣，都是人類存在的本質？對此，羅洛·梅提出，偉大文學作品中有暴力產生的狂喜美學的看法。「當這個純粹的暴力行為出現在舞台或電影銀幕時，觀眾同時發出了解脫的嘆息聲。我們覺得暴力在此出現很合理。它是一種美學經驗的召喚，如果不是這麼做就不能滿足。暴力讓原本不完整的美學「完形」(Gestalt) 變的完整。在那當口，觀眾是以美學的形式體驗到暴力的狂喜。⁹⁵」
「當代充斥著暴力，暴力變成戲劇所不可或缺的藝術美感。⁹⁶」暴力成爲一種美學經驗，就如同悲劇淨化人心一樣，足以撫平對生存孤獨的恐懼與焦慮，在明心見性中而狂喜。

藝術家敏銳、細緻的感受力，不但是觸動反叛因子的先鋒，也讓人性暴力的原魔徹底地舞動起來。羅洛·梅說，沒有酒神戴奧尼索斯的荒誕狂亂，又何見太陽神阿波羅的健康和諧？⁹⁷酒神的藝術與太陽神的藝術是同時並存、相互左右。藝術家借由死亡和暴力的視覺圖像所呈現的不是對生命妥協與畏歎，而是帶著反動精神在試探生命的極致。

⁹⁵ 羅洛·梅 (Rollo·May)，朱侃如譯，〈狂喜與暴力〉，《權力與無知》，台北，立緒出版，2003，頁 207。

⁹⁶ 羅洛·梅 (Rollo·May)，朱侃如譯，〈權力與無知〉，《狂喜與暴力》引言，台北，立緒出版，2003。

⁹⁷ 同上，頁 286~287。

3、作為藝術家的孤獨與反叛

孤獨是一種最基本的存在形式，它迫使人必須與世界的分離，但也創造了每個存在者的獨特性。然而，群居成性的習慣讓普羅眾生寧可忽略個人的獨特性，而選擇活在渺茫的人群之中。羅洛·梅認為，藝術家之所以與眾不同，即在於其天生具備的反叛性格，他們寧願追隨存在的孤獨感，也不願終日逐流於日常閒談的群眾生活，因此，當世人迷戀於美好時光，前衛藝術家們卻已經開始革命了。

藝術可以成為暴力的代替品。羅洛·梅說：「就像驅使某些人走向暴力的衝動一樣，意義的飢渴、狂喜的需求，以及冒險的衝動，驅使著藝術家進行創作。他們天生就是人類最偉大的叛徒。⁹⁸」反叛的本質是以新的方式看待自然和生命，藝術所涵蓋的是觀看事物新方式的發現和表現。意即藝術家具備推翻陳舊疲乏的保守現況的天資，和勇於反抗與創造新契機的性格。

以二十世紀有名的行為藝術家波洛克（Pollock）為例，當時的藝術界雖然已是一個百花齊放的時代，他的創見不但讓個人贏得前衛份子的無數掌聲，同時在整個大環境中，也充斥著質疑與諷譏的聲浪。對波洛克而言，藝術創作就是隨著自己心靈的感動而揮灑和清晰的表達意念，無須給予不認同者多餘的解釋。波洛克傳奇性的短暫生命，雖隨著一場車禍意外煙消雲散，但獨特的創作風格已蔚為當代藝術不可或缺的一環。達利曾說道，不計其數的人複製他的創見養家活口，自己卻是流浪在巴黎的街頭，不斷地尋找可以出賣勞力的地方。達利稱自己為天才創造真正奇蹟的天才，揚棄被模仿的創見，繼續其無窮無盡的追尋。⁹⁹偉大藝術

⁹⁸ 同上，頁 290。

⁹⁹ 達利曾經設計蝴蝶結、彩帶、連身裝、鞋子等等，最初都被評鑑為沒有利潤的瘋狂想法，後來卻被許多人複製模仿，但是所有的發明的實現，都不是由達利去實現的，當達利見到這些仿製之後，反而打消了原本想要重新設計這些新奇構想的計畫，對他而言，創見已被一群平庸的人

家之所以偉大，不僅僅在於他們為世界留下的經典名作，更重要的是個人畢其一生的反叛精神。

歸結羅洛·梅的論點：焦慮與恐懼存在於人格之中，是人成長的重要過程，是自我實現不可或缺的領域，藝術家的反叛特質，讓他需要面對更多焦慮與恐懼的處境，也更激發其創造力，將生命的痛苦昇華為藝術作品。引述 Joel Black 所說為註解：「如果任何人類行為喚起崇高的美學經驗，它必定是謀殺的行為（the act of murder）。如果謀殺可以是美學地經驗，謀殺者也可被視為一種藝術家——特別是非創造性而是毀滅狀態的表演藝術家（performance artist）或者反叛藝術家（anti-artist）。¹⁰⁰」Joel Black 和羅洛·梅將暴力作為美學經驗具相同的論調，隱藏在「暴力」、「恐怖」與「死亡」的背後，都是一股強大的狂喜張力。這股張力在藝術家的身上就成為創造的力量。

三、文學、藝術創作：身體痛楚與恍惚、狂喜情境的昇華

文學與藝術創作以身體苦難為題材者不在少數，本研究在文學文獻部分，以詩人濟慈（John Keats）和女詩人溫思康（Jane Cave Winscom）為研究對象；在視覺藝術創作部分則以十五世紀法蘭德斯畫家波希（Hieronymus Bosch）、二十世紀畫家法蘭西斯·培根（Francis Bacon）和墨西哥女畫家芙烈達·卡蘿（Frida Kahlo）為例舉，作為身體痛楚與恍惚、狂喜在藝術創作美學上的驗證。

研究者之所以以上五位文學與藝術家作為文獻依據，主要原因是：（一）濟慈

所運用，原先的創意已然失去。參見薩爾瓦多·達利（Salvador Dali）著，常寧生編譯，〈我的秘密生活〉，收錄於《現代藝術大師論藝術》，北京：中國人民大學，2005 第二版，頁 215，217。
¹⁰⁰ Black, Joel, “*The Aesthetics of Murder*”, Baltimore: Johns Hopkins University Press.。

與溫思康長年都為病痛所苦，並將此苦難化為詩句文字，不同的是，濟慈將病痛轉化為浪漫情愫的表達，是超越極度痛苦之後的狂喜，溫思康的詩句則猶如病床日記，忠實記載病痛的極度痛苦與對死亡的渴望；（二）波希、培根與卡羅雖然活在不同的時空，但是他們賦予作品都是一種痛苦、恐怖、非理性、超現實且具有獨特風格的特質，波希呈現煉獄裡的道德解放，是痛苦、死亡與極度歡愉的人性矛盾；卡羅的作品則是一本個人相片簿，紀錄生活如煉獄之痛，但是，也在此猶如釘刑的殘缺身軀中看見生命的曙光；培根則顯示一種被虐形態的痛苦，他敏銳的呈現一種恐怖致極氛圍，那就是無聲的吶喊。

1、詩人的病痛酷刑與擁抱死亡歡愉：濟慈與溫思康

肺結核如同死亡的使者，隨伺在英國浪漫詩人濟慈¹⁰¹的身後，在他創作〈夜鶯〉（Ode to a Nightingale）一詩時，他的兄弟傳出罹患肺結核，之後也證實詩人自己也難逃罹病的命運。以無上苦痛和死亡經驗描繪感官的極度歡愉，是濟慈生命的寫照，也是他創作上最大的特色。〈夜鶯〉這首詩的第一段他以困頓、麻木的心痛和如同喝了毒酒、吞食鴉片被毒害的極度身體痛苦，對應了聆聽夜鶯婉轉曼妙歌聲時無以言喻的快樂：

My heart aches, and a drowsy numbness pains

My sense, as though of hemlock I had drunk

Or emptied some dull opiate to the drains

One minute past, and Lethe-wards had sunk :

'Tis not through envy of thy happy lot

¹⁰¹ 濟慈（1795年~1821年）十八世紀末出生於倫敦，英國浪漫派詩人，青少年時期父母即相繼過世，十五歲考入倫敦一所醫學院，但不久即放棄學業，專心寫作，1818年夏季，再英格蘭本部和蘇格蘭旅行時，得知他的弟弟罹患嚴重肺結核，濟慈即刻回家照顧，1820年他也感染肺結核於次年再前往義大利就醫的途中逝世。主要作品有《Endymion》《Ode to a Nightingale》《Ode on a Grecian Urn》《Ode to Psyche》《To Autumn》《Ode on Melancholy》等等。

But being too happy in thine happiness — ¹⁰²

面對大自然的花香、綠草，歌舞的灼熱歡暢，濟慈卻只想一飲醇酒，隨著夜鶯遁入幽暗的森林。病痛的折磨讓詩人看不到明天的美景，在詩的第四段中他透露了死亡無遠弗屆的跟隨：

Fade far away, dissolve, and quite forget
What thou among the leaves hast never known.
The weariness, the fever, and the fret
Here, where men sit and hear each other groan
Where palsy shakes a few, sad, last gray hair
Where youth grows pale, and spectre-thin, and dies;
Where but to think is to be full of sorrow
And leaden-eyed despairs
Where Beauty cannot keep her lustrous eyes
Or new Love pine at them beyond to-morrow

在詩的第六段，濟慈描寫在黑暗中聆聽夜鶯的歌聲的靈魂狂喜，對應與死亡的戀愛，此刻痛苦卻是平和的：

Darkling I listen; and, for many a time
I have been half in love with easeful Death,
Call'd him soft names in many a mused rhyme,
To take into the air my quiet breath;
Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,

¹⁰² John Keats : “*Ode to a Nightingale* , *The Major Works*” 第一段,N.Y. : Oxford university press , 1990 , P.285~288 。

While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy !
Still wouldst thou sing, and I have ears in vain —
To thy high requiem become a sod.¹⁰³

病痛、死亡的宿命就像家族的徽章，濟慈終究擺脫不了繼承的命運。在他短暫的二十五年人生裡，因為病痛造成的身心壓力，也成為他創作的泉源。他以痛苦、憂鬱與死亡對應甜美、歡樂、明亮。相較於濟慈的抒情浪漫，女詩人 Jane Winscom¹⁰⁴則以她的敘事詩（narrative poem）控訴各種治療皆無法解除的頭痛之酷刑（torture）。

Jane Winscom 創作五十行敘事詩〈頭痛，或歌誦健康〉（The Head-Ach, Or An Ode to Health）時大約近四十歲，從這首詩中可以清楚的了解到，偏頭痛已佔據她人生大部分的時光。在孤獨單調的夜晚，Jane Winscom 猶如被頭痛寶杖所縛綁的困獸，病痛的酷刑不僅僅在於頭，手和腳也全無力氣的毫無作用，屈服在頭痛之下的她，只有無聲的嘆息和呻吟，最後，終因無法成眠，從疲憊不堪的眼睛流下大顆的淚水。：

Not one short month for Ten revolving years,
But pain within my frame its scepter rears!
In each successive month full twelve long days
And tedious nights my sun withdraws his rays!
Leaves me in silent anguish on my bed;
Afflicting all the members in the head;

¹⁰³ 同上，第六段。

¹⁰⁴ Jane Cave Winscom (1754-1813) 英國詩人，詩集收錄於 “*Various Subjects, Entertaining, Elegiac, and Religious*” (1794)。參見 A. Elizabeth McKim, “Making Poetry of Pain: The Headache Poems of Jane Cave Winscom, *Various Subjects, Entertaining, Elegiac, and Religious*”。

Through ev'ry particle the torture flies,
But centres in the temples, brain, and eyes;
The efforts of the hands and feet are vain;
While bows the head with agonizing pain;
While heaves the breast with th' unutterable sigh,
And the big tear drops from the languid eye.¹⁰⁵

對於大多數的人而言，病痛是不定期的訪客，對於 Jane Winscom 而言，健康才是最彌足珍貴的的客人：

O Health! Thou dear invaluable guest!
Thy rosy subjects, how supremely blest!
Hear the blith milk-main and the plough-boy sing,
Nor envy they the station of a King;
While Kings thy sweets to gain would gladly bow,
Resign their crowns and guide the rustic's plough:
Thou pearl surpassing riches, power or birth!
Of blessings thou the greatest known on earth!¹⁰⁶

除了身體精神的折磨，Jane Winscom 更感慨她無法履行作為一個母親和妻子的義務而自責（self-castigation）：

For ah! My children want mother's care,
A husband too, should due assistance share;
My self for action form'd would fain thro' life
Be found th' assiduous-valuable wife;

¹⁰⁵ 同上，P.2

¹⁰⁶ 同上，p.11

But now, behold, I live unfit for aught.¹⁰⁷

Jane Winscom 視自己為一個完全沒有用處的人，因為她已喪失作為母親和妻子的身分，因而深感與其作為病痛的受刑者，不如死亡更為適宜。A.Elizabeth McKim 作此詮釋：「在〈頭痛，或歌誦健康〉詩裡，健康是親愛和最有價值的朋友，在〈對死亡的召喚〉(An Invocation to Death) 一詩，Jane Winscom 則將死亡比擬為痛苦與憂傷最親愛的朋友。很明顯的 Jane Winscom 是以衛理教教徒的身分作根基，將傳統聖詩格律和將死亡連結為塵世關懷的解放，作為她思考的模式¹⁰⁸」。

.....

O death! Thy aid I crave,
Advance to my relief;
Consign me to the grave,
And banish all my grief.¹⁰⁹

“傾訴” (telling) 對於 Jane Winscom 或其他的疼痛受難者都是一件不容易的事，這樣的疼痛不需外科手術，也不像癌症或其他病變會有立即性的危險，他人無法從病患口中獲得明確的形容詞，除了隱喻式的概念說辭。根據知名的 McGill Pain Questionnaire 統計，最相當於疼痛程度的語描述，莫過於“猶如刀割” (stabbing)、 “懲罰” (punishing)、 “惡毒的” (vicious)、 “酷刑” (torturing) 等字眼。¹¹⁰維吉尼亞·吳爾夫 (Virginia Woolf) 在其 1926 年的筆記上，便曾寫道：「要讓一個受難者向醫師描述他的頭是如何的痛，他的語言立即乾涸。沒有一個現成物 (ready made) 可以供他使用。他被迫創造出一個自己的新詞，並且是將

¹⁰⁷ 同上，P.11

¹⁰⁸ 同上，p.12

¹⁰⁹ 同上，p12

¹¹⁰ 同上，p.8

他的痛放在一隻手，另一隻手則放一個純潔的聲音，…再將他們打碎混在一起，最後一個標籤著全新的字就掉了出來。¹¹¹」吳爾夫語帶幽默卻是對疼痛充滿著無力感，Jane Winscom 則將難以傾訴的苦痛化爲詩句，在各種治療皆無效果之後，仍然無助地期待救援。

2、地獄：恐怖與墮落的樂園

中世紀末的歐洲處於肉體與心靈對峙的狀態，也是一個瀰漫熱情與暴力的時代，當時最普遍的影像便是對死亡的意念，死亡的真實感遠超過跟隨天堂救贖的可能性。¹¹²人們每日的存在都是爲了來世做準備，然而真實卻是更貼近於不可避免的現世性，教堂的神父們宣導所有的塵世美女和歡樂都是罪惡的，然而在這個不確定的時代中所得到的共同的反應卻是「當你還能夠的時候，盡可能的享受你自己所能更擁有的」¹¹³，十五世紀法蘭德斯藝術家波希（Hieronymus Bosch）¹¹⁴企圖以其作品，反應這種強調犧牲靈魂滿足肉體要求的時代。

波希以異於常人的眼光，顯示這個真實的世界，尤其是以繪畫連結人類的脆弱面，他的成名即在於他以恐怖的手法再現邪惡的力量。煉金術（alchemy）、巫術（witchcraft）、占星術（astrology）和神秘主義（mysticism）是構成他的影像的主要資源，企圖以這些符號開啓人類精神的黑暗地帶；他並且以畏縮、恐懼和酷刑的視覺痛苦，喚醒等待在另一個世界的罪人。在其名作〈樂園〉（The Garden of

¹¹¹ 同上，p10

¹¹² 同上，P.132。

¹¹³ 同上。

¹¹⁴ 藝術史對於波希的生平可說是一無所知少數的資料顯示，波希死於 1516 年，在 1486 年開始已是一個相當活躍的藝術家，他住在法蘭德斯一個叫做's-Hertogenbosch 的小鎮，約在現今比利時和荷蘭的邊界，他的筆名即是由此而來。參見 Editors by Clive Greory LLB & Sue Lyon BA(Honours), "Great Artist of The Western World –Pre-renaissance in Northern Europe" ,N.Y : Marshall Cavendish press,1990,P.108~109。

Earthly Delights)¹¹⁵背面，有一件水晶球【圖 2-6】的作品。根據傅科在其《古典時代瘋狂史》指出，水晶球是知識的一另種象徵，而它原先栽種了於塵世樂園的禁忌樹、長生不老和原罪之樹，現在都已被連根拔起，拿去當瘋人船的桅竿。傅科在此所欲連結的是波希另一件〈瘋人船〉「瘋人的知識宣布了什麼呢？無可置疑，既然它是受禁的知識，那麼，它同時預言撒旦王朝和世界末日；它預言最終的幸福和最高的懲罰；預言蓋世萬能將會降臨，也預言了地獄般的墮落。」



【圖 2-6】：波希（Hieronymus Bosch），〈Creation of the World〉，
1504-1510。

資料來源：WebMuseum

〈樂園〉為三折畫（three-panelled altarpiece）的形式，在其正面的左半邊描繪的是伊甸園（the Garden of Eden）【圖 2-7】的景色，畫面中央的生命之泉，由螃蟹構築成哥德式聖殿，隱含著邪惡藏匿在天堂，隨時可伺機而動的詭譎氛圍，噴泉中央下方坐著一隻貓頭鷹，象徵鍊金術與異教徒。¹¹⁷中央畫幅的下方是樂園之愛（in the garden of love），畫中的人物正沉溺於性愛與性變態之中，波希以水果

¹¹⁵ 同上，p.112~113。

¹¹⁶ 傅柯著，林志明譯，《古典時期瘋狂史》（*Histoire de la Folie à L' âge Classique*），〈第一章瘋人船（*Stultifera navis*）〉，北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005，頁 32。

¹¹⁷ “*Great Artist of The Western World – Pre-renaissance in Northern Europe*”, N.Y: Marshall Cavendish press, 1990, P.118。

隱喻生殖器官，草莓則暗喻性愛的歡愉；右手邊的畫幅是地獄【圖 2-8】的景象¹¹⁸。畫面中央的人物身體像是破掉的蛋殼，一個人從後面的梯子進入宛如酒吧的身體中，箭矢穿入爬梯子的人的下體，這些圖像都有非常清楚的雞姦（sodomy）意涵，男子頭上的圓盤，以繞行在紅色類似風笛（象徵男性器官）周圍的奇形怪狀的人物，充滿著肉慾噴張的景象。



【圖 2-7】：波希（Hieronymus Bosch），
〈伊甸園〉，1510。

資料來源：WebMuseum



【圖 2-8】：波希（Hieronymus Bosch），〈地獄〉，
1510。

資料來源：WebMuseum

「樂器」是地獄圖像中很重要的元素，音樂伴隨著天堂，也伴隨著地獄，魔鬼的音樂猶如腐敗死亡的召喚，卻也是最為激情且煽動人心的，猶如酒神迷醉狂亂的歌唱隊一般。音樂的節奏性突顯了生命脈動的本質，在擴張與收縮之間形成一種間歇性的意義，這就如樂器置放在地獄，而非生之天堂一樣，在人類貫性思考的模式之中，或許變動的因子如痛苦的不可知、死亡的焦慮，更是創造的爆發性能量。

相較於波希巨細靡遺的描繪技巧，二十世紀藝術家法蘭西斯·培根（Francis

¹¹⁸ 同上。

Bacon)¹¹⁹則善於製造簡略、變形、扭曲和塗擦的效果。培根認為在攝影術發明之後，繪畫藝術應該朝向色彩與再創造的方向努力，而他個人則十分著迷於照片的凝視，照片是他創作靈感的來源之一，他曾說：

「當一個人觀看某件東西時，他並非直接觀看這件東西，而是透過這件東西的照片或影像的影響來觀看。而有百分之九十九的時間裡，我發現照片比抽象畫、具象畫來的有趣。我常被照片吸引。¹²⁰」



【圖 2-9】：艾森斯坦（Sergei Eisenstein），〈波坦金戰艦〉
（The Battleship Potemkin）劇照，1925。

資料來源：www.nga.gov.au/Reports/2000NGA.pdf

真正吸引培根的照片並非一般的風景照或者家庭照，而是 X 光攝影術中的照的照片（Positioning in Radiography）和艾森斯坦（Sergei Eisenstein）的名作〈波坦金戰艦〉（The Battleship Potemkin），尤其是，〈波坦金戰艦〉中吶喊的護士影像

【圖 2-9】，更是他一系列吶喊作品的基礎，他以張大的口示意吶喊。Henk

Oosterling 1988 年發表於《La Chair》的文章〈When the Spirit Drowns in The Flesh on

¹¹⁹ 法蘭西斯·培根（1909~1992）出生於愛爾蘭的都柏林，在旅居巴黎時期因見到畢卡索的畫作大為感動，開始嘗試素描和水彩也是他繪畫生涯的開端，培根曾未進過藝術學院接受專業教育，他完全自學憑著直覺創作，並受到一些名作感染影響至深，尤其是契馬布耶的〈基督〉、委拉茲貴茲的〈教宗英諾森十世〉、普桑的〈無辜殺戮〉及攝影照片如：邁布里奇〈人在運動中〉、克拉克〈X 光照相姿勢〉的插圖、艾森斯坦斯〈波坦金戰艦〉等等。

¹²⁰ David Sylvester 著，陳秀品譯，《培根訪談錄》（Interviews with Francis Bacon），台北：遠流，1995，頁 31。

Bacon and Bataille) 針對培根對於嘴的特別意念提出：「更精確地說，張開的咽喉。動力之間和飽和的影像，以一個新的空間無預期的面對我們：一個任何基於同一經驗意義的探索的被溶解的內在空間。張大的嘴巴表達，直接地訴諸於我們的深層本能。」¹²¹ Henk Oosterling 傳達的概念是：張大的咽喉所描繪的不單是嘴的輪廓，而是深不可測的另一個深層的空間，在這個空間，人類和其他動物並無不同之處，它顯示並滿足人性最原始的慾望。繪畫藝術一直以來都是著重於眼睛的注視，藝術家利用畫中人物的「眼神」表現他個人的思考，嘴部一向是被遺忘或者較被忽略的部位，培根的思考剛好相反，正如 Henk Oosterling 所說，缺乏眼睛的聯繫，嘴巴傳達了它某些輕蔑的、魔鬼似的笑和痛苦的呻吟，我們像是被拖進這個笑和痛苦並存的無人土地。¹²² 【圖 2-10】【圖 2-11】口腔內在的空間彷彿在我們與畫布之間打開，畫中人物令人不安的尖叫，是驚恐與痛苦而不在於其所呈現的事物樣貌。



【圖 2-10】：培根 (Francis Bacon)，自畫像，1977。
資料來源：Francis Bacon Image Gallery



【圖 2-11】培根 (Francis Bacon)，〈Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X〉
資料來源：Francis Bacon Image Gallery

¹²¹ Henk Oosterling, 'When the Spirit Drowns in The Flesh on Bacon and Bataille' "La Chair" Dutch, 1988。

¹²² 同上，p.1~2。

在培根的人物畫中，眼睛和鼻子通常在扭曲的臉下幾乎掩藏不見，但是嘴形甚至牙齒卻是十分清楚的顯現出來。「我常被嘴的動作、形狀以及牙齒所感動。有人說這些東西帶有種性暗示，而我總是十分著迷於嘴和牙齒的外表。」¹²³突顯著吶喊的大嘴形，就像他的受難圖一樣，顯示人類的苦難與暴力，培根認為他所畫的受難圖，並無宗教釘刑的意義，雖然他喜愛以宗教的題材作為圖像創作的依據，但是他個人卻是不具宗教色彩的人，他承認，只有釘刑這樣的主題，可以囊括人類情感和行為的某些特殊領域。受難與吶喊都是一種頻臨死亡處境的形象，他對人終將一死的概念顯露在作品之中。他認為，生命是沒有意義的，只有人的存在才賦予生命意義，如果生命令人興奮，那麼死亡、陰影也必定令人興奮。¹²⁴因此，在吶喊、受難的圖像中除了死亡，還顯示一種暴力的興奮感。

培根並不否認自己的作品中的確存在著暴力的威脅，這或許和他早期的生活環境有著密切的關聯性。培根 1909 年出生於愛爾蘭，1914 年戰爭爆發，十六、七歲移居柏林，培根感受到的柏林，是在情感方面的暴力。之後，他住到巴黎，1939 年戰爭開始，他就在動盪中度過。¹²⁵然而他欲重現的不是這一連串的戰爭暴力，而是真實本身的暴力，真實本身並不像戰爭那麼單純而表面，它是存在於人的本質之中，培根認為他只是企圖用顏料掀開隱藏在影像簾幕之後的暴力。¹²⁶換句話說，如果觀者欲在培根的畫中發現任何故事性，那是多餘的，因為他只想在影像中重現人性的暴力本質，和如同對待生命般的令人興奮的絕望——死亡。

3、藝術家的身體痛楚：透過視覺語言的私密性與公開性

David Lomas 在其〈The body of the artist〉一文中指出：「以通俗的感恩作為

¹²³ 同上，p.51。

¹²⁴ 同上，頁 81。

¹²⁵ 同上，頁 86。

¹²⁶ 同上，頁 87。

譬喻，其所指通常已超越它原始的意涵：死亡替代生命，女性的生殖角色被否定，受難的疼痛連結母親地位的歡愉。」¹²⁷意即，通俗的題材，經由文學的譬喻，其原來的、被普羅大眾認同的意義已完全改變。以芙烈達·卡蘿（Frida Kahlo）¹²⁸作品為例，“流產”（miscarriage）【圖 2-12】的經驗讓她失去成爲一個母親角色的權利，她運用視覺語言的元素呈現一種私密的經驗，然而她的繪畫風格，卻又精細清晰，猶如公開於醫學圖書作爲教育用途的插畫作品，「流產」這樣的議題，時至今日仍多屬於醫學文獻的範疇，但是卡蘿卻將己身的痛苦經驗，尋求視覺語言的形式，再現於觀者的眼前。

針對卡蘿繪畫的再現問題，André Breton 則認爲：「這些作品的意義已遠超過作爲個人心靈私密的保存性，她混雜著坦白和狂傲，有自尊地展現它們，以令人惱怒的公開性與私密性的範疇，控訴在文化霸權（hegemonic culture）下，可說與不可說的限制。」¹²⁹André Breton 所指的雖然是拉丁美洲殖民淪爲歐洲文化一部分的歷史控訴，從另一個角度思考，藝術家一直是霸權的掌握者，他將描摩對象身體的私密無限制地公開在大眾的眼前成爲顯示自我的利器，卡蘿則是將藝術家自己身體的殘缺毫無保留的公諸於世，如同一種自我的招魂，透過創作的儀式獲得生命痛苦的解放！

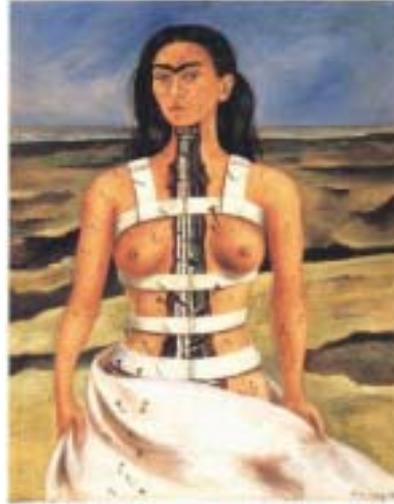
¹²⁷ David Lomas, “Body language : Kahlo and medical imagery”, *The Body of Image*, N.Y. : the Press Syndicate of the University of Cambridge press, 1994, p.1。

¹²⁸ 芙烈達的本名是 Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón (1907~1954)，出生於墨西哥小鎮科瑤坎（Coyoacan）。父親是德裔猶太畫家與攝影師，家族來自羅馬尼亞的歐拉地 Oradea（二次戰前是匈牙利屬地）。六歲時罹患小兒麻痺症，十八歲因車禍而截肢，曾受教於墨西哥壁畫家 Diego Rivera，並與之結婚，也因爲 Diego Rivera 的影響，卡蘿成爲墨西哥社會運動的支持者。參見：<http://zh.wikipedia.org/wiki/>，27/05/2006。

¹²⁹ 同上，p.5。



【圖 2-12】卡蘿，〈Henry Ford Hospital〉，1932
資料來源：www.nga.gov.au/Reports/2000NGA.pdf



【圖 2-13】卡蘿，〈The Broken Column〉，1944
資料來源：www.nga.gov.au/Reports/2000NGA.pdf

除了隱喻式的視覺語言，卡蘿並將個人的疼痛真實的描寫下來，在所有作品之中，〈The Broken Column〉【圖 2-13】應是對她自己的病痛最深刻的描寫。畫面上，用以支撐殘破身體的支架顯示對病痛的無奈，噙在臉上的淚水訴說著他人所無法體會的痛，裸露的上半身暗喻再如何的堅強的意志仍無法對抗疼痛的事實，唯一可以顯現她剛毅的性格的，大概就是和淚水十分不協調的臉上神情。

上述三位藝術家在表現型態上雖然不相同，但是在風格上都以超現實的手法呈現一種類似瘋狂的、對痛苦的表述。身體苦痛原本是私密性的，但是轉化為藝術創作就成了公開的眾人之事。不論在波希的地獄、培根的無聲吶喊或者卡蘿對自身身體的控訴，都成為觀者美感化的視覺經驗，美感的崇高理想無可避免令觀者以「藝術品」待之，如論及痛苦與恍惚、驚恐的張力，那麼艾森斯坦的劇照似乎有過之而無不及了。

第三節 當代攝影的反叛精神

從紀錄到作為藝術形式的展出，攝影與當代藝術潮流形成一種難分難解的關連性，這樣的發展具有其時代背景的意義。

一次大戰之後人們發現戰爭讓他們生命與文化淪喪，在此失望中對傳統的限制產生憎惡、反抗的心理。¹³⁰再者，二十世紀資本主義過度強調理性的生產秩序，將每個人帶入社會，成為全體中的一個「零件」組織；宗教精神的瓦解也讓西方世界頓失支柱，在此多重因素之下，人的內在世界早已荒蕪，心靈成為沙漠。荒謬（absurd）、虛無、否定理智與邏輯的達達主義（Dadaism）便是在此社會背景中萌芽、茁壯，達達藝術家結合拼貼、攝影蒙太奇的手法，讓攝影在此反叛的風潮之下，亦開始展現自我，不再束縛於客觀世界，達達之後的超現實主義(Surrealism)在手法上仍延續著剪、貼、暗房技術、推砌、改組、變形等等手法，製造一種奇特、荒誕與神祕的氣息。

到了六〇年代開始，攝影和主要的藝術運動產生更為重要的連結，九〇年代之後攝影躍昇為最重要的創作媒材，Karen Serago 在其文章中便提及，因為八〇年代的藝術家在他們的作品中大量運用攝影媒材，而大幅提升攝影的地位¹³¹。

Charlotte Cotton 在《The Photograph as Contemporary Art》書中則將當代攝影分為：舞台形式攝影(staged photography)、物件攝影(tableaux vivants, single-image narratives)、概念藝術攝影(photographs of “non-human things”)、無表情攝影(Deadpan)、親密生活(Intimate)、歷史餘波攝影(moment in History)、影像再製

¹³⁰ 游本寬著，《超現實主義－歷史形構與影像運用》，台北：遠流，1995，頁5。

¹³¹ 關於六〇年代以後的攝影藝術發展，可參考：Karen Serago 著，游本寬譯，〈六〇年代到八〇年代的攝影與藝術運動發展(一)〉，《現代美術》，台北：北美館，第54期、第55期。

(Revived and Remade)等七種形式。¹³²這些形式的共同特點是：攝影者強烈的主觀意識與企圖挑動觀者的情緒極限。

由上述的時代意義與藝術潮流的趨勢可以了解，當代攝影藝術與藝術的結合，除了產生許多創新的形式，而攝影者強烈的主觀性更象徵著一種反叛的美學精神。然而，此多種形式的攝影思潮與手法並非本研究之主要目的，因此研究者僅就游本寬教授著作《論超現實攝影－歷史刑構與影像應用》與《美術攝影論思》作為主要文獻，探討：（一）超現實攝影精神之內容特質；（二）編導式攝影的意義。研究者之所以做這樣的抉擇原因是：超現實的要旨在於心靈的自發表現、掙脫理智與美學、道德的束縛，與本研究目的相符，再者，陳界仁作品在思考上亦具備超現實的精神，而其手法上則屬於一種編導式攝影的舞台戲劇效果。

雖然陳界仁的《魂魄暴動》系列作品是在電腦上做拼貼、描繪等後製行為，但研究者認為，其精神與手法與數位影像的精密性、科技性並不相同，此外，陳界仁並非攝影家，而是以照片作為創作素材，基於以上理由，研究者在攝影文獻的探討，亦僅偏重於精神與創作手法的研究。

一、超現實主義（Surrealism）背景與精神

超現實主義繼達達之後，擷取並延續這種反體制、反美學的新風格，藝術史學家漢斯·利希特（Hans Richter）以「次達達，超現實」描述兩者的關係；史學家沙奴業（Michel Sanouillet）稱超現實主義為「法國式的達達」；法國學者亞歷山德安追溯超現實主義思想的源頭，他認為，超現實藝術實為幻想藝術（visionary

¹³² Charlotte Cotton *"The Photograph as Contemporary Art"* London: Thames & Hudson, 2004。

art)、原始藝術 (primitive) 和精神病理學藝術 (psycho-pathological)；藝評家曉斯 (Robert Hughes) 則認為兒童藝術、瘋人藝術和素人藝術的表現形式亦是超現實藝術家的重要表現元素¹³³。

游本寬引用超現實主義創始者布魯東 (André Breton) 所說：「超現實主義的大目標是在於：改造世界、改造生活及重建人類的理解力。…其中又以文學和藝術的手段來表現他們的主張。」布魯東並為超現實主義下此定義：「超現實，名詞，(一種)純粹的心靈『無異是自動作用』。在思想解放過程的表現上，(它可以)是藉由書寫、口語和其他任何方式。(然而)思想的受命，(卻)沒有任何理性的控制，(完全)獨立於美學或道德的盤據。¹³⁴」綜合以上各評論家所說，超現實主義是對理性傳統的反叛，是直覺、熱情、心緒也是暴力和瘋狂。

佛洛伊德的精神分析理論是超現實主義的精神所在，貢布里希 (E. H. Gombrich) 即說：「佛洛伊德曾經表示，我們的理智思想失去作用時，我們內在的兒童及野蠻人心態便取而代之。這個觀念使得超現實主義者宣稱：：藝術是不能在神志完全清醒的情況下製作出來的。¹³⁵」亦即藝術是在神智不清的情況下創作出來的，如服食迷幻藥、酒精、飢餓感、巫術、自動寫作、夢境等等，貢布理希雖不贊成部分超現實藝術家不為作品做計畫，任它自由完成的論調，但是卻支持藝術家繪寫虛幻夢境的實驗，他認為，某些作品將現實界的意外和不連貫的片段摻混在一起，卻以精細準確手法完成，給人一種在瘋狂之中必有某種叫人魂牽夢縈的意義存在。¹³⁶

布魯東在 1924 年〈超現實主義宣言〉(Manifesto of Surrealism) 中大力提倡「偶

¹³³ 同 130，頁 6，10~11。

¹³⁴ 同上，頁 9，13。

¹³⁵ 貢布里希 (E. H. Gombrich) 著，雨云譯，《藝術的故事》(The Story of Art)，台北：聯經，1997，頁 592。

¹³⁶ 同上，頁 593。

發」特點，在方法上是佛洛伊德的精神自動運作論，如說溜嘴、自由聯想、文字遊戲等等，Pam Meecham 和 Jilie Sheldon 在合著《現代藝術批判》說道，布魯東將這些技法構成「理性操控的缺席」，¹³⁷另外，他以精神病學為根基，借助催眠與靈媒近似於麻醉式的轉化自動性為繪畫。¹³⁸超現實藝術家雖然極力推動這樣的精神，強調自由隨興的創作風格，但是繪畫技術是長期學習的結果，究竟能夠自動到怎麼樣的程度？如何偶發？都是很難定論的、尤其在攝影與電影等媒體的運用上更具困難度，因此，真正影響往後攝影的發展在於其主觀的抽象形態和記號性的運用，¹³⁹意即，以潛意識為精神，引導創作者與觀者對作品的自由聯想。

除了自動性書寫（automatic painting），「夢」的追求亦是超現實主義主要精神之一。夢境反應人的情感、幻象與願望之達成，佛洛伊德認為，夢並非空穴來風，而是「清醒狀態精神活動之延續」。¹⁴⁰因此，夢境並非對現實的完全摒棄，而是在現實情境中充滿時空交錯幻覺。

以著名的超現實電影《安達魯之犬》（Un chien Andalou，1928）為例，這部由達利〈Salvador Dali〉與超現實導演布紐爾（Luis Bunuel）合作的電影，主要是兩人夢境之結合，雖有故事情節卻呈現跳躍式片段，一幕幕影像的呈現猶如夢境，短短十六分鐘的影片，視覺效果上卻給予觀眾感官很大的刺激和震撼，其中著名的片段如：男人拿剃刀劃過一溫馴女人的眼睛、主角拖著兩架大鋼琴，放置在鋼琴上的是死驢屍體、男人手掌中有一個洞，並冒出螞蟻等。這些鏡頭不具電影流動性特質亦無因果關係，而是夢境的交疊。如果觀眾以看電影的角度欣賞，勢必無法理解其中的意涵，但是，如以一張張連續撥放的照片為思考，那麼便可針對這一幕幕的夢境做聯想，或許無法理解作者的潛意識心態，然而，觀者可以做自由

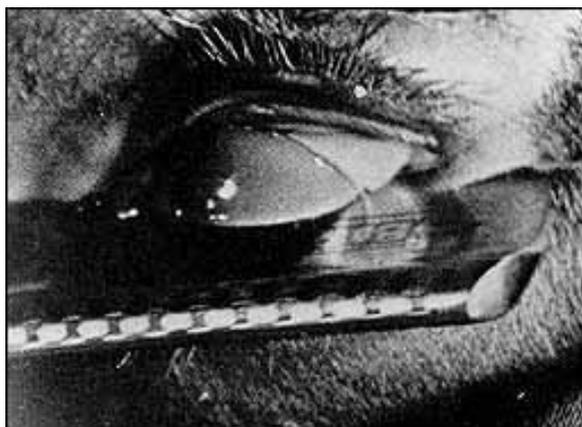
¹³⁷ Pam Meecham & Jilie Sheldon 著，王秀滿譯，《現代藝術批判》（Modern Art：A Critical Introduction），台北：韋伯，2003，頁 129。

¹³⁸ 游本寬著，《超現實主義－歷史形構與影像運用》，台北：遠流，1995，頁 13。

¹³⁹ 同上，頁 16。

¹⁴⁰ 佛洛伊德著，賴其萬、符傳孝譯，《夢的解析》，台北：志文，1983，頁 55。

聯想成爲自己的夢境。



【圖 2-14】：《安達魯之犬》劇照與海報，1928

資料來源：<http://www.6bears.com/cinemaepouvante.html>

另外，法國超現實攝影家傑坤－安德列·博華德（Jacques-Andre Boiffard）除了和多數人一樣引用對稱「雙重影像」，並運用「面具」象徵許多人共同的惡夢經驗，而他所使用的「無定影」（infomé）影像，更打破完形（Gesetz）的結構概念，以不正確的相機使用法製造構圖不平穩、不完全，甚至暈眩感。¹⁴¹



【圖 2-15】：傑坤－安德列·博華德（Jacques-Andre Boiffard），〈Beneath the Mask, Pierre Prévert〉

資料來源：South Bank Centre

¹⁴¹ 「『無定形』的名詞是喬治·巴岱耶所創，原意是要化解現有現實中的類別區分，促使人們在思考時可以大膽地去除已有的組織。」參見：游本寬著，《超現實主義－歷史形構與影像運用》，台北：遠流，1995，頁 37。

超現實主義在美國的發展和二次大戰有極大的關聯性，大戰期間，藝術家紛紛避走美國，隨著大戰的結束，又陸續回到自己的國家，但是，攝影發展的情況則大不相同，甚至到了八十年代都尚有軌跡可循，而其最大的特色就是都沒有相同的風格、理念及方向，是歐洲超現實主義原始精神的延續與發揮。¹⁴²在這些超現實主義攝影家中如：喬－彼得·威金（Joel Peter Witkin）以拍攝畸形人、殘疾者、屍體著稱，恐怖、痛苦的照片甚至教人爲之心靈糾結。

「威金以死亡、暴力和近似色情為基礎的非現實心靈神秘，大不同於一般的超現實影像：它們對觀者在視覺或心理上所產生猝然的撞擊，讓人有急速翻閱的排斥感，但又有吸引人回頭再看一遍的矛盾。¹⁴³」威金在其一篇展覽的自序中亦言，他創作的主題是由人的存在、歷史和人性之美所構成，透過攝影的隱喻努力創造前人未見、未感覺的經驗¹⁴⁴。他寧願投入黑暗勝於光明，因此選擇了那些人們不願碰觸的殘缺、變形人體做為素材，以反思生命的本質究竟為何。



【圖 2-16】Joel Peter Witkin，〈Woman once a bird〉，1990。
資料來源：zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin

攝影在超現實主義的推瀾之下，呈現更多的可能性和更強大的力量，正如威金所說，照片何以如此的強而有力？相對於錄像或影片等其他形式，照片是靜止

¹⁴² 同上，頁 64。

¹⁴³ 同上，頁 95。

¹⁴⁴ 參閱：<http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault.html>

的(stillness)，當一個人成爲照片，就是把他全部的生命壓縮在這張相紙之中。¹⁴⁵因此，觀看照片的過程中，影像被轉化爲一幕幕若實亦虛的生命輪盤，超現實攝影的夢幻、詭譎讓照片的靜止與寂靜有更多的想像的空間，不僅是照片中人物的故事亦是觀者個人生命形態的融入。八十年代之後的超現實攝影以編導的手法，重新在鏡頭前「造像」¹⁴⁶，結合各種裝置與表演的形式，產生更具多變與個人特質的新影像藝術。

二、編導式攝影（Fabricated Photography）的意義

六十年代「觀念藝術」的產生，讓照片與藝術創作的關係更形緊密，尤其是「行動藝術」、「地景藝術」的藝術家們，更需仰賴照片的保存作用，讓他們的作品在將展演之後得以繼續發展與流傳，隨著時間的演進，照片漸漸地取代了原先的展演本身。表面上，攝影似乎僅止於再度發揮其「紀錄」的原始功能而已，然而與傳統紀實攝影不同的是，它不單單紀錄了藝術展演的過程，而且奠立了攝影在虛構事物上的重要地位。

如果說「超現實攝影」是時代思潮變遷的產物，「編導式攝影」則是時代思潮轉變下，照片定義的改變與創新，也是攝影家和藝術家的大結合，游本寬教授：「『編導式攝影』本質上是『矯飾攝影』的特殊形式，一種照片論述方式，一種方法論，在『後現代藝術』中扮演解構早先『現代攝影』“純粹”信念，將『鏡像』紀錄理想和『矯飾攝影』技藝操作實務融合；讓透過相機、鏡頭對實物的觀察，與自由圖像創造力匯集，產生虛構、自創式劇場影像。¹⁴⁷」fabricate 原意爲杜撰、虛構和偽造，然而「編導式攝影」不僅止於此，藝術史學家羅伯特·艾得金(Robert Atkin)

¹⁴⁵ 同上。

¹⁴⁶ 游本寬著，《超現實主義—歷史形構與影像運用》，台北：遠流，1995，頁 121。

¹⁴⁷ 游本寬著，《美術攝影論思》，台北：北美館，2003，頁 131。

即說，「編導式攝影」是攝影家為特定目的的組構和拍照結果。¹⁴⁸亦即虛構造假並非攝影家的目的，而是透過戲劇性的安排和編撰反映作者的意圖。

「編導式攝影」的特質是先虛構再拍照，違反了一般人對攝影固有的認知，創作者刻意虛構或編造場景，用以突顯個人的意念與想法，攝影者的角色就像是導演一樣，而照片則是他的戲劇舞台。「編導式攝影」兼備了不同手法的運用，例如使用假人偶替代真人演出、創作者自己入鏡、拼貼、挪用、蒙太奇等等，也就是說，「編導式攝影」已脫離純粹攝影之列，是一種照片式的表演展出，具有高度的戲劇性質，藝評家安迪·渥巫克來（Andreas Vowinckel）將這種戲劇性效果作如下的細節分析：

1. 攝影者自身在鏡頭前改變原有的社會角色、性別，以達到「自拍照式裝扮」（Staged selfportraits）。
2. 攝影者指導真人或塑膠人型模特兒，裝扮成神話故事或真實社會中的角色：「故事性場景」（Narrative tableaux）。
3. 延續故事性場景手法，採用小人偶在小布景中演出的「迷你戲院」（Miniature theaters）。
4. 安排對象於特定場景之後，再以大型照片來呈現結果：「裝置和“攝影雕塑”」（Installations and “photo-sculptures”）。¹⁴⁹

John Pultz 則視「編導式攝影」為一種「化裝舞會」的形式，透過各種喬裝打扮改變傳統的觀看意義、社會議題訴求、生命與死亡的暗示等等。例如，古巴攝影家門迪耶塔（Ana Mendieta）【圖 2-17】使用血液、泥土與花草複製自己的身體，再任其外在界線漸漸的流失、模糊，以暗示短暫生命的死亡與靈魂的消失；美國攝影家偉爾克（Hannah Wilke）1974—1982 年間的作品「緊急求救岩層化物件系列」

¹⁴⁸ 同上，頁 136。

¹⁴⁹ 同上，頁 137。

(S.O.S. Stratification Object Series)【圖 2-18】將咀嚼過的口香糖摺疊後，貼在自己的身上再進行拍攝，並在其系列作品下方，以口香糖製作一排的女性器官造形，企圖破解傳統男性的觀看形式，尤其在他的生命終點的最後兩年，有計畫性的拍攝因為淋巴腺癌而漸趨變形、殘缺、腐敗的身軀，以訴求一種女性對身體的自戀與兩性觀看的反思。



【圖 2-17】：門迪耶塔，untitled (Silueta Series)，1980。
資料來源：<http://www.offoffoff.com/art>



【圖 2-18】：偉爾克，〈S.O.S. Stratification Object Series〉，1974。
資料來源：<http://www.artnet.com/artwork>

「編導式攝影」在表現形式上雖然有很大的差異性，但是可以歸納出一個共同點，那就是藝術家同時具備導演與編劇的角色，所有的影像都是「由假入真」的結果。引用法國當代藝術評論家 Jacques Leenhardt 的說法：「我們的文明締造了『真實的說謊』(mentir vrai) 的概念。…並非如某些人所宣稱的，真理的意念已被放棄—而是真理的真相受到質疑。…宣稱說真話，不正是隱含著一種狡詐形式的謊言嗎？…這是一個藝術的轉戾點，由所呈現的事物，轉移到質問事物的呈現，也就是呈現的文化、道德、政治的條件。簡言之，這是由『啟示的真理』轉移到真理的開啟。」¹⁵⁰Jacques Leenhardt 在此所欲陳述的是，在這個真理受到質疑的年代，真假是非並無不變的法則，鏡頭底下的真實不過是另一種形式的謊言，

¹⁵⁰ Jacques Leenhardt 著，〈作為自我生產的自畫（自拍）像〉(La Production du soi dans L'image)，收入曾曬淑主編，《身體變化—西方藝術中身體的概念和意象》，台北：南天，2004，頁 142。

現代攝影必須具備向真理質問的能力，它是一個痛苦的工程，而且永遠也不會完成。「編導式攝影」藉由「喬扮、扮演」質疑攝影的真相性，在虛構的舞台上，重新思考存在的意義。

數位科技的快速發展讓攝影產生革命性的變化，除編導之由假入真外，數位影像亦得以不斷改變照片形式的事實，對於講求新奇多變的當代藝術而言，猶如注入一股強心針，再者，攝影者讓自己入鏡，改變拍者與被拍者的關係，都是更加強化攝影者追求內在探索的決心。

歸結以上超現實攝影與編導式攝影：二十世紀以來，攝影除了紀實照片之外，和當代藝術的結合展現多元論述的新攝影時代，以佛洛伊德的潛意識理論為基礎的超現實主義，攝影以無機身影像帶入自動性書寫，在題材上也突破禁忌，恐怖、兇殘、色情、夢境等充滿神秘與個人化的意涵，試圖達到一種情感與精神的解放。與編導式攝影結合的新超現實攝影，不再僅止於夢幻的呈現，加入虛構、挪用等等戲劇性展演效果，攝影改變它記錄真實的謊言，而是透過戲劇性手法，展現生命的本質，尤其攝影者以自己身體扮演、喬裝，更將攝影由冷酷的理性鏡像結果轉向對生命的虔誠恭維與淨化。

第三章 照片與身體痛楚、恍惚、狂喜相關議題思考

影像藝術家 Jacques Leenhardt 說，身體和我們的關係是直接而相聯繫的。他反駁古代哲學所說身體是靈魂居所這樣的看法，他認為身體和意識構成我們的整體：「並不是身體在意識中存在，而是意識佔據了我們具厚度的身體。」¹⁵¹意識藉由身體的力量展現它蘊藏的能量，透過肢體動作傳達內在情感的激動。

身體在攝影術發展過程中扮演著舉足輕重的角色，身體在當代攝影的意義時什麼？又如何呈現攝影的瘋狂？本章節主要研究的目標：

(一)、相較於女性身體多被賦予「裸體凝視」的意涵，男性身體在攝影的領域中呈現的則是多元性的論述，尤其是，男性社會權力中心的概念，讓男性身體必須承受更多的災難與痛楚以符合其「英雄主義」的象徵，然而，攝影者是以身體災難重現男性的崇高形象？或者，是藉由男性身體解放內在的需求與滿足？

(二)、不論紀實攝影或者美術攝影，苦難照片都是不可缺乏的題材，是否照片具有更令人遐思的震撼力與撩動人心的暴力狂喜性格？

¹⁵¹ Jacques Leenhardt 著，〈作為自我生產的自畫（自拍）像〉（La Production du soi dans L'image），收入曾曬淑主編，《身體變化－西方藝術中身體的概念和意象》，台北：南天，2004，頁 143。

第一節 照片與身體轉向

後現代理論的運用，讓攝影對身體的思考已超越外在形象審美的意義¹⁵²，照片從早期的肖像照、種族殖民、女性觀看，轉向今日的社會、政治、個人認同等多元議題的論述，男性身體也由神聖化的禁忌，轉向多面向的考量，研究者定義為照片中身體的轉向，本小節研究者以「男性身體的注視」和「身體扮演」為重心，主要是：一、照片呈現的男性身體意義，對照陳界仁以男性為作品主體的意涵；二、攝影者將自己的身體納入作品之中，改變攝與被攝的關係，其中所隱涉的意義為何？

一、對男性身體的注視

照片中有關「女性注視」，一直是評論家們最能揮袖善舞的的議題，女性身體與性的連結，讓攝影成為「窺淫癖」與男性本位的代名詞。攝影策略的改變打破男性身體不可言諭的禁忌神話，事實上，照片呈現男性身體並賦予性的隱喻，在早期作品中已略有所聞，例如：1885年德國的葛羅登男爵（Baron Wilhelm von Gloeden）便曾以青年男體作為拍攝對象。葛羅登的《西西里青年裸像》（Nude Sicilian Youths）¹⁵³【圖 3-1】系列作品中，男孩裸體界於男性剛健與女性柔美之間，在視覺上讓觀者不得不注視其性徵的表態，相較於年輕男體的自信，在他個人的

¹⁵² 謝東山在《台灣當代藝術》中即開宗明義地說：「『現代』與『後現代』之間，經歷的不是風格的改變，而是認知結構的突變……屬於現代時期的『歷史』觀念已失去其認知價值，代之而起的是某種我們迄今仍然說不清楚的知識空間——」。謝東山主編，《1980—2000 台灣當代藝術》，台北：藝術家，2002，頁 6。

¹⁵³ John Pultz 著，李文吉譯，《攝影與人體》（Photography and the Body），台北：遠流出版，1997。頁 61。

自拍像【圖 3-2】中，葛羅登將身體完全包裹，以手遮住胸前，兩眼恍惚地望向遙遠的前方，充滿成年男性失勢與無能憂慮的隱喻。



【圖 3-1】：葛羅登（Baron Wilhelm von Gloeden），《西西里青年裸像》（Nude Sicilian Youths）之一，1885 期間。

資料來源：vongloedengavhistory



【圖 3-2】：葛羅登（Baron Wilhelm von Gloeden），〈自拍像〉

資料來源：ongloedengayhistory



【圖 3-3】：米諾·懷特，〈Nude, Portland, Oregon〉，1940。

資料來源：Ford Motor Company Collection

然而，葛羅登仍免不了「故做正經」（prudish）地將照片美感化，與當代攝影家毫不避諱地從「性」的角度解讀男性身體的特色大異其趣。1950 年代美國攝影家米諾·懷特（Minor White）曾拍攝男性身體的照片，探索他個人的性慾「面對

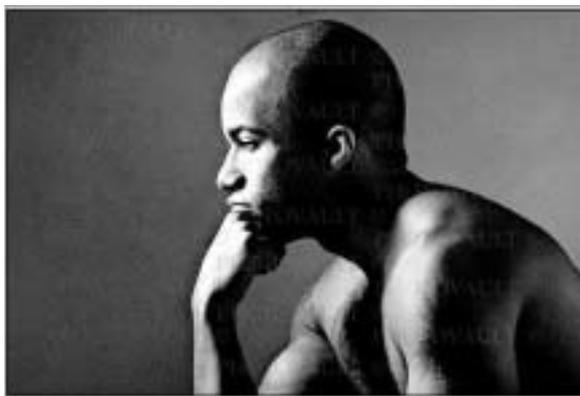
社會窺視的、控制的注視時，卻故意將它的同性戀傾向曖昧化。¹⁵⁴」懷特以「攝影＋人觀看←心理影像」詮釋他期望透過系列照片的精確度表達個人意圖的心情。懷特所拍攝的對象，都是成熟但年齡比他輕的男性，在《Nude, Portland, Oregon, 1940》【圖 3-3】系列作品，被攝者的頭通常不是在觀者的注視之中，身體成爲主要的觀賞對象，與女性裸體的色情化有一致性的效果，成爲男體性慾具體化的象徵。



【圖 3-4】梅波索普，〈Ajitto〉，1981
資料來源：The Robert Mapplethorpe Foundation Inc



【圖 3-5】奧古斯丁·羅丹，〈沉思者〉
資料來源：exploringabroad



【圖 3-6】Wernher Krutein，〈The Thinker〉
資料來源：Photovault

¹⁵⁴ 同上，頁 110。

由軀體感觀性聯想的層面上而言，男性性徵的裸體照片已為當代攝影的一大特色，從當代攝影大師梅波索普（Robert Mapplethorpe）的《Ajitto》【3-4】、Werner Krutwin 的〈The Thinker〉【3-6】和十九世紀雕塑家羅丹（August Rodin）的〈沉思者〉（The Thinking, 【3-5】）三件作品的比較可以發現，雕塑所用的材質和經過雕琢的人體，在觀者的視覺經驗上和「沉思」會產生直接的連結，也感受到創作者所欲呈現的男性雄渾的體魄，是一種視覺上的崇高美感，但是，梅波索普和 Werner Krutwin 的男體卻直接將觀者帶入「男性」角色的聯想，觀者可能在直觀的感覺之後，才會再做進一步思考，也正因如此，照片得以擺脫藝術的崇高理想，允許觀者將自己的性幻想、慾望與焦慮投射在被攝者的身上，尤其在同性愛與愛滋病的議題上，男性裸體照片的社會性特質，提供觀者轉化投射的空間，也讓攝者與被攝者之間的曖昧情調獲得紓解，例如攝影家高汀〈Nan Goldin〉經常以同性愛做為題材【圖 3-7】，他所表現種同性關係的愛戀與親密感，就像異性的伴侶一樣。



【圖 3-7】高汀〈Nan Goldin〉，〈Lewis and Matt in the tub, Cambridge, MA〉，1988。

資料來源： Art & Public-Cabinet

除了強化性徵，社會賦予男性宗教與強壯的特質，亦見於受難的照片中。聖者與勇者通常以男性之姿出現，如佛陀、耶穌，電影中解救世人的英雄如藍波、蝙蝠俠、超人、蜘蛛人等等，他們通常具有高度犧牲奉獻的情操，而且必須忍受肉體的折磨，和女性的身體痛楚最大不同之處在於，女性的身體蘊含虐待與弱者形象，而男性則是在忍受痛楚的過程中，達到生命的高峰，旁觀者則希望在男性

受難者的身體，獲得自我期許的回報。

二、身體扮演的編與導

「身體扮演」成爲後現代攝影中意義重大的策略運用，強烈的自我意識讓許多後現代藝術家將身體照片視爲一種平面式的舞台戲劇演出。¹⁵⁵正如布爾迪厄（Pierre Bourdieu）所說：「通過攝影可全面性的了解社會結構與心理結構的辯證關係，爲此關係打開了廣闊的前景。」¹⁵⁶布爾迪厄認爲日常生活行爲並非心理狀態而是軀體狀態，是一種存有的狀態，因此，軀體是合併化的歷史，是歷史的產物也再造歷史，此可視爲一種「生存心態」（habitus），而「生存心態」與意索（ethos）則是攝影的中介，攝影者所要表達的不僅是個人的強烈意圖，更是作爲整體一份子所共同的知覺、思維和判斷圖像的工具。¹⁵⁷亦即攝影者須以社會思潮與習癖爲介面，他必須具備宏觀能力，能夠洞悉人類思維模式的轉變，但是又必須透過被攝者的客觀立場，呈現一個社會的真實樣貌，因此，布爾狄厄將攝影視爲主觀與客觀之間的一種遊戲。

布爾狄厄以社會學的角度思考，將攝影納爲一種社會研究的方法論，研究者認爲衍伸布爾狄厄的論說爲攝影藝術的發展論，可以發現攝影由報導性質的「由真入假」的社會寫實到「由假入真」的社會編導，是攝影發展與整個藝術思潮整合之後，攝影走向社會、政治、文化與個人議題探討必然的趨勢，然而，其中「被攝者」角色的轉換，卻是作爲社會學者始料未及的。

攝影者將自己的身體納入被攝的範疇之中，和攝影與表演藝術的結合有相當

¹⁵⁵ 同上，頁 150~151。

¹⁵⁶ 邱天助著，〈方法論〉，《布爾迪厄文化再製理論》，台北：桂冠，2004 再版，頁 101。

¹⁵⁷ 同上，頁 110~111。

程度的關聯性。受到觀念藝術的影響，攝影從社會紀錄走向藝術展演的紀錄，從表面上看來，不過是紀錄內容的改變，事實上，也是攝影角色的置換挪移，這和過去攝影者的自拍像有極大的不同，攝影者不僅將自己納入鏡像之中，更加入編導手法，攝影成爲創作者藝術展演的場域。

除了鏡頭前的編導，數位科技的快速發展，爲編導攝影加入更多可能的因素，攝影者也不再是「攝影專家」，在不需講究光圈、快門的數位時代，藝術工作者紛紛以影像製作作爲媒材，這個轉變讓攝與被攝的角色定位更爲模糊，也讓身體在成像之後成爲任意宰置的對象。

辛蒂·雪曼 (Sherman, Cindy) 【圖 3-8】可說是當代最具代表性的身體編導藝術家之一，其中她以自己的身體演出婦女在社會中的角色扮演是最爲人所熟知的，從早期的電影靜照外觀、詭異零碎的女體、女性身體的簡化到使用義肢武裝自己，辛蒂·雪曼將身體變成自我表達與啓發的場域。另一位藝術家萊納 (Arnulf Rainer) 在照相機前表演，再與自動性書寫【圖 3-9】結合，試圖以病態的心理象徵作爲創作的動力，洞察與暫時現地實現自我。



【圖 3-8】：Cindy Sherman，〈Untitled (Disasters)〉

資料來源：Cultura Arts Visuals



【圖 3-9】：Arnulf Rainer，〈Face Farces〉

資料來源：Lerie Johannes Faber

就觀者而言，編導照片所呈現已不是私密照片觀看的深情懷念，亦非社會紀錄激發的情緒飛張，而是存在於意識之外的、不易碰觸的內在世界。觀者知其假（影像的編導），但又感其真（真人演出的感動），猶如欣賞一齣戲劇的演出，觀者透過觀看的過程獲得內在情緒的滿足，這樣的記憶或許不會存在於真實世界，但是，它卻是攝影者、觀者生命經驗累積的結果，因此，「阿莉安之線」（Le fil d'Ariane）¹⁵⁸並沒有隨著攝影形式的改變而消失，而是更深入的帶領觀者進入自己的內心迷宮。我們可以這樣說，當代攝影已不是一本家庭相片簿，而是一本「此在」相片簿，我們所觀看的不是親人的「此曾在」，而是此在的「此曾在」。

第二節 照片紀錄苦難

人像照片自始以來都和苦難脫離不了關係，約翰·伯格曾例舉「人類一家」攝影展說：「這些照片之所以看起來這麼富有悲劇性，這麼非比尋常，是因為當我們看著它時，我們相信這些照片不是為了迎合將領們的想法，不是為了鼓勵人民的士氣，也不是要用來塑造英雄形象或震撼世界報壇，他們是為了那些正在受苦的人拍的。¹⁵⁹」苦難、恐怖令人震驚的照片在觀者的視覺經驗中會留下深刻而尖銳的印象，不但在許多經典名品可以獲得驗證，甚至在攝影者與觀者的內在又是如何的狀態？本小節先論苦難照片的攝影者心理創傷，再談照片的招魂與死亡，最後由觀者角度論敘觀看他人痛苦的心理解放—暴力的狂喜。

¹⁵⁸ 羅蘭·巴特認為「冬園照片」就是他的阿莉安，它是引導著巴特走向攝影的線索。原文詳見許綺玲譯，《明室-攝影札記》第三十節，台北：攝影工作室，1997，頁90。

¹⁵⁹ 約翰·伯格著，〈攝影的使用—給蘇珊·宋塔格〉，收錄於吳瓊、杜予等編，《上帝的眼睛—攝影的哲學》，北京：中國人民，2005，頁99。

一、苦難照片與攝影者的心理創傷

苦難對人類的威脅從未曾停止，大自然的災害、人爲的戰爭像是無止盡的惡夢穿透人們的心房，人類藉由繪畫、文字記載這些災難，但是都不及照片所傳遞的訊息那般真實，雖然照片是「攝影者的抉擇」，而讓它失去某種程度的可信任性，但是「曾存在」的震撼力仍是不容懷疑的。災難現場的恐怖照片成爲對觀者控訴的證據，而出入於戰地與災區的攝影記者，則必須面臨「工作」與「良知」的抉擇，其中最有名的案例應屬攝影家凱文·卡特（Kevin Carter）的故事。

1993 年卡特以自由攝影家（freelancer）身分，深入蘇丹北部邊界拍攝遍地餓殍的叛亂活動。在一次拍照的行程中，他聽到一聲微弱的哭泣，一個小女孩正艱難地向食品發放中心爬行。正當他蹲下來拍照時，一隻禿鷹落在鏡頭裏面，他在那兒等了 20 分鐘，希望那隻鷹能展開翅膀。拍完照片後，卡特趕走了禿鷹，注視著小女孩繼續蹣跚而行。然後他坐在一棵樹下，點起一支煙唸著上帝的名字，放聲慟哭。這件作品〈蘇丹〉(Sudan)【圖 3-10】在 1994 年獲得普立茲 (Pulitzer Prize) 攝影獎，透過紐約時報的刊載，成爲家喻戶曉的名作，然而同時輿論的批評四起，許多人責難卡特沒有對小女孩伸出援手並視之爲獵物，卡特一直無法得知照片中的小女孩是否依然健在，因此以結束自己的生命，作爲終結惡夢最後的手段和報償。卡特的父親在愛子過世之後，以一句話作爲卡特攝影工作的註腳：「凱文總是因他的工作被驚恐所圍繞。」(Kevin always carried around the horror of the work he did¹⁶⁰)。

¹⁶⁰ 關於凱文·卡特的報導與文章，參閱：
http://www.flatrock.org.nz/topics/odds_and_oddsities/ultimate_in_unfair.htm 11/05/2005。



【圖 3-10】凱文·卡特，〈飢餓的蘇丹〉
(Sudan)，1993。

資料來源：<http://www.flatrock.org.nz>



【圖 3-11】Peter Turnley，〈The Unseen Gulf War〉之一。

資料來源：digitaljournalist

卡特死亡的訊息令人震驚，也隱含著耐人尋味的問題：「攝影記者如何看待苦難的身體？」。苦難與暴力是戰地記者成就其事業巔峰的場域，然而，卡特無法用冷靜和觀看的立場經營他的事業，所以他演出了另一齣悲劇，《時代》(Time) 雜誌約翰尼斯堡負責人 Scott MacLeod 在其 (The Life and Death of Kevin Carter) 文中說道：「少有攝影記者見到暴力和創傷會如他那般多。¹⁶¹」(Few journalists saw as much violence and trauma as he did)，MacLeod 暗諭卡特的自殺是個性使然，是攝影記者的少數特例。Scott MacLeod 想說的是，攝影記者在觀看他人之痛時，必須理性並拋卻情感因素的作祟。然而，事實果真如此？研究者認為，如羅洛·梅所說：「儘管戰爭帶來恐怖、極端疲憊、污穢和憎恨，但是許多士兵仍然認為那是他們生命中最詩情畫意的時刻。¹⁶²」攝影記者暴露戰爭的可怕並無法阻止戰爭的發生，戰爭創造參與者的高峰經驗而非驗證暴力的可怕，因為「恐怖引人遐思」¹⁶³。事實上，從小孩子對打仗遊戲的著迷、許多人癡狂地收藏模型戰具和槍械、虛擬實境的美伊戰爭線上遊戲等等，都是人類喜愛暴力的注意力轉移。然而，在道德倫理的規約之下，人們勇於說出對這種極端暴力的恨意，卻很難說出對它的愛。

¹⁶¹ 全文參照：同上。

¹⁶² 同上，頁 213。

¹⁶³ 羅洛·梅 (Rollo·May)，朱侃如譯，〈狂喜與暴力〉，《權力與無知》，台北，立緒出版，2003，頁 211。

曾經赴波斯灣拍照的攝影記者 Peter Turnley 在其〈The Unseen Gulf War〉文章中不斷地強調，他登載所有波斯灣戰爭的照片，是要還原戰爭的真實（the realities of war）【圖 3-12】【圖 3-13】，因此，他說，他經歷的是另一場心靈的戰爭，對於戰爭他不做任何政治性的批判，而是要公開許多親身經歷、鮮為人知的戰爭場面¹⁶⁴。

Peter Turnley 在其文章中並未透露他的心靈戰爭是什麼？他強調的真實又是什麼？研究者認為，Peter Turnley 並不僅於提出事實的控訴，當他目睹運載伊拉克戰俘前往科威特的卡車，被突如其來的飛彈攻擊，戰俘成爲一具具黑炭般的砲灰時，他的心是驚恐、悸動也是熱血奔騰的，他的心靈戰爭來自死亡的恐懼與拍照的快感。從照片取景、構圖的準確度可以感受到，透過 Peter Turnley 的抉擇，死者手部和頭部的特寫鏡頭猶如一首悲壯的詩歌，死亡的美感層次被擴大了，彷彿 Peter Turnley 在按下快門的每一剎那，都是藝術家充滿激動與靈光的彩筆，在畫布上任意揮灑的結果，他已在此過程中，獲得一種恐怖遐思的滿足。

¹⁶⁴ 原文：「As we approach the distinct possibility of another war, a thought comes to mind. The photographs that I made do not, in themselves, represent any personal political judgment or point of view with respect to the politics and the right or wrong of the first Gulf War」全文參照：http://digitaljournalist.org/issue0212/pt_intro.html，11/11/2006。



【圖 3-12】Peter Turnley, 《The Unseen Gulf War》之二。
資料來源：digitaljournalist



【圖 3-13】Peter Turnley, 《The Unseen Gulf War》之三。
資料來源：digitaljournalist

在戰場上人們將他的「良知」交給團體，在災難的現場，攝影者將良知交給「事實」(reality)；觀者將「慈悲」交於照片，而受難者呢？只有交付於鏡頭任之擺佈，攝影取代上帝的眼睛，成為上帝的執行者，而上帝的悲憐是慈愛也是來自受難者的犧牲和痛楚。戰爭美學家恩斯特·容格爾 (Ernst Jünger) 曾說，再也沒有欠缺攝影的戰爭了，蘇珊·宋塔格加以註解的說到，這句話已將：攝影 / 槍枝、攝獵 (shooting) / 射殺 (shooting) 之間的巧妙關聯性往前更推一步。¹⁶⁵無論人們如何地控訴，戰爭都不可能從人類的社會中消失，照片更成為人們共同的災難與痛苦記憶。

二、 照片的恐怖美學

藝術創作與暴力美學的關聯，如布魯斯·諾曼 (Bruce Nauman) 所說：「藝術

¹⁶⁵ 蘇珊·宋塔格著，陳耀成譯，《旁觀他人之痛苦》，台北：麥田，2004，頁 79。

是攸關生死的事，這樣講好像太誇張聳動了，但也是真的。」(Art is a matter of life and death. This may be melodramatic, but it is also true.)¹⁶⁶，從早期的〈肉身刑罰〉圖像就存在。基督教聖徒的殉道與受難、傑宏·波希(Jérôme Bosch)的〈地獄〉、西班牙藝術家哥雅(Goya)《戰爭的災難》【圖 3-14】系列版畫等，都以恐怖畫面詮釋死亡與暴力，二十世紀以來的藝術家將自己的恐懼、挫折、憤怒和苦痛，轉化為如同祭典的創作形式，以驅魔(Exorcism)為藝術思維的恐怖美學(Aesthetic Terrorism)成為當代美學範疇的一環。



【圖 3-14】：哥雅，《The Disasters of War》系列，1810~1820。

資料來源：The Fine Arts Museums of San Francisco

伊格頓(Terry Eagleton)在討論葉慈的詩句也提及「恐怖的美已經誕生」，繪畫的先例即使如此，攝影術的發明更將觀眾帶至死亡的現場，直接面對殘酷與暴力。蘇珊·宋塔格認為攝影和死亡攜手並行，和暴力也是息息相關。她引用了史學家里昂·利華克(Leon Litwack)的看法，人們觀看這些難以置信的恐怖圖像，並非為了哀弔，而是去了解。¹⁶⁷但是，受暴虐的屍體照片也可能成為撩起人性暴力的本質，如洛伊·波特(Roy Porter)所言：「歷代畫家之所以對『肉身拷虐』(torments of flesh)主題如此深切的投入，定是因為其中有某些聳動感官的成分。」¹⁶⁸在《旁觀他人之痛苦》一書中蘇珊·宋塔格更明白的指出：「我深信，面對真正的災禍和他人的痛苦時，我們會有某種程度的欣喜，而且不只一點點……我們最熱切的追

¹⁶⁶ Randy Kennedy, 〈Self-Mutilation, The Sincerest Form of Flattery〉, The New York Times

¹⁶⁷ 蘇珊·宋塔格著，陳耀成編，黃燦然、陳軍、陳耀成、楊小濱譯，〈戰爭與攝影〉，《蘇珊·宋塔格文選》(Selected Writings by Susan Sontag)，台北：麥田，2005，頁 200~201。

¹⁶⁸ 同上，頁 201。

尋，正是旁觀異乎尋常的、淒慘的禍害。」¹⁶⁹她曾以戴安·阿布（Diane Arbus）的作品為例【圖 3-15】指出：「被虐狂對於痛苦的品味並非來自一種對於痛苦的愛，而是希望藉由痛苦取的某種強烈的感官，那些因情感或感覺上的『痛感缺失』

（analgesia）而受到障礙的人，寧願選擇痛苦而非一無所有。¹⁷⁰」痛苦使人焦慮失去動能，但是痛感的匱乏更叫人難安，失去痛苦也就失去快樂的權力與生命的意義，因此人們寧可選擇痛苦，戴安·阿布的許多攝影作品取材於畸形人、社會邊緣人，他們先天性的不完整，將生命置入於一種不安的情緒之中。

藉由殘酷、暴力和色情的表徵，將黑暗的痛苦孤寂帶入觀者的思維，刺激觀者轉向內在的省思，獲得非理性的滿足與解放，從威金殘缺不全的人體作品【圖 3-15】可以看到，直接建築在身體痛苦之上的恐懼與心靈的孤寂，轉嫁痛苦在觀者的凝視上，悲劇再次以照片的形式展演在觀者的內心，透過他人的痛苦獲得禁錮解放的自由狂喜。



【圖 3-14】：黛安·阿布，〈Hermaphrodite with Dog,〉
資料來源：UCR/CMP University Print Collection



【圖 3-15】：喬－彼得·威金，〈Hombre de vidro〉
資料來源：www.zona10.com.mx

¹⁶⁹ 這段文字是蘇珊·宋塔格引述自愛德蒙·柏克（Edmund Burke）的《關於我們的美與雄渾意念之來源的哲學探討》（*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime & Beautiful*, 1757），參見蘇珊·宋塔格著，陳耀成譯，《旁觀他人之痛苦》，台北：麥田，2004，頁 111。

¹⁷⁰ 蘇珊·宋塔格著，黃翰荻譯，《論攝影》（*On Photography*），台北：唐山，頁 46。

除了身體潛越的觀看，性慾狂喜亦存在於其中。傅科 1962 年曾針對喬治·巴岱耶（Georges Bataille）情慾踰越（erotic transgression）的觀點，做如下的探討：「對於巴岱耶的體驗，它喚起了一個“極度痛苦”（divine agony）的時刻」，「我馬上再進入一個迷路孩子的夜晚，投入那種極度痛苦，只為了延長一種筋疲力盡沒盡頭、昏厥而沒有出口的狂喜，也就是酷刑的喜悅。」¹⁷¹傅科與巴岱耶都認同薩德（Marquis de Sade）施虐與受虐性活動，是一種深奧的自我分析手段，一種心理探索的方法，在其終極處折磨成了狂喜。巴岱耶視殘酷的衝動為自然的本性，認為人在這種放蕩不羈色情追逐的最極處，才能在對血腥的審美渴望中擁抱死亡。

照片讓觀看的行為也加入這場施虐與被虐情慾活動。蘇珊·宋塔格在《論攝影》一書中即舉巴拉德（J.G.Ballard）小說《撞擊》為例說道，這部小說描述一種特別的、為性的執念（sexual obsession）而服務的照片蒐集：小說內文中為準備演出一場撞車而死亡的人物沃崗（Vaughan），收集各種汽車意外事件的照片。「撞車死亡的性愛幻想演出是書中人物所期待的，而幻想本身又進一步地被對於這些照片的重複細讀“性愛化”。在這光譜的一端，照片式客觀性的資料，而在另一端，則是和心理學有關的科學小說品目（items）。就像即使最可怕（或似乎最中立）的現實裡，我們都可以找到一種“性的命令”（sexual imperative），即使在最平凡的照片文件（photograph-document）也可以化為慾望的象徵。¹⁷²」撞車的性愛綺想將偏執的心理因素，投射在客觀的照片觀看之上，正是一種戀物癖的滿足，然而，何以照片作為暴力與性慾渴望的象徵，其意涵較藝術創作更為鮮明？研究者認為原因在於照片並非全然的藝術形式，它也是一種媒介。如蘇珊·宋塔格所說，媒體是民主的，它減弱了專業製造者或作者的角色。¹⁷³例如：近年來台灣對於家庭暴力、虐童問題的關切，促成媒體不斷挖掘這類的案件。沒有人會特別關心照片從何而來？拍攝者是誰？（除非得獎），媒體照片的出發點從關愛轉為挑起

¹⁷¹ James Miller：”*The Passion of Michel Foucault*”，U.S.A：Harvard，2000，p.87。

¹⁷² 蘇珊·宋塔格著，黃翰荻譯，《論攝影》（*On Photography*），台北：唐山，頁 211~212。

¹⁷³ 同上，頁 187。

指責、咒罵的聲浪，讓讀者的情緒也隨之高昂。然而，在事件的新鮮感落幕，極度感官的狂喜漸漸平息之後呢？人們真的關心了什麼？或者做了什麼？事實上絕大部分什麼都沒做，只是期待下一個更聳動的事件。媒體照片承載了人們藉由愛的力量，以滿足自身的窺淫癖與感官的極限！薩德認為，愛是一種情緒，它的基礎是慾望，而其結果便是瘋狂。¹⁷⁴由上述可知，照片形式不僅是死亡、暴力與恐怖的名詞，也藉由愛的慾望展現了自身瘋狂的本質。

如果苦難的身體解放死亡與道德禁忌，照片則將之還原於世人面前，照片的恐怖美學化為悲劇的力量，藉此獲得感官的極度刺激，身體的極度苦難成爲一種恍惚與狂喜的境地。

三、照片的招魂與死亡

攝影術雖然是科學精神的延伸，但是自發明以來卻又與招魂之說有著不解的關聯性。《萊比錫日報》曾視之爲一種冒瀆神靈行爲，法國作家巴爾札克（Balzac）對於拍照有著極大的恐懼感，他相信萬物的身體是多層的圖像構成，每一次拍照其中一層圖像就會離開肉體進入照片中¹⁷⁵，這些看似無稽之談的恐懼，卻成爲攝影者與科學家企圖藉由照片一窺靈界究竟的靈感，也爲照片的虛實真假平添許多神秘色彩。

美國大都會博物館（Metropolitan Museum of Art）搜羅 1860 年代至第二次世界大戰期間，歐洲與北美地區 120 件超越現象界的攝影作品，在 2005 年十月以《完美的媒介：攝影與神秘》（The Perfect Medium：Photography and the Occult）之名展出，其目的主要探索攝影與招魂術（spiritualism）的關聯性，並分爲三種不同類

¹⁷⁴ 薩德著，陳蒼多譯，《臥房裡的哲學》，台北：新路，2001，頁 130。

¹⁷⁵ Dave Yorath 著，匡釗、廉萍譯，《攝影》（photography），香港：三聯，2001，頁 31。

型陳列展出：(一) 1860 年代早期以波士頓的 William H. Mumler、英國的 Frederick Hudson 和巴黎的 Édouard Isidore Buguet 等人為主要的領導者的「心靈照片」(Photographs of Spirit)，源起於美國內戰和法國在 1870 戰爭之後造成的死亡，人們失去其所愛，於是期望透過照片與受難者做最後的連結；(二)「能量照片」(Photographs of Vital Forces) 則不使用照相機而是嘗試將思維 (thoughts)、感覺 (feelings) 和夢境 (dreams) 直接捕捉在照片的金屬板上，此類攝影家們堅信身體是散發內在能量的媒介，例如法國人 Hyppolyte Baraduc, Louis Darget, 和 Jules-Bernard Luys 將手指或前額放置在感光的板材上呈現思維和內在能量。此概念在 1896 年之後因放射性的研究和 X-射線攝影的發明，轉向俱可信度的科學性攝影實踐並持續到二十世紀，1940 年代俄國 Semyon Kirlian 和 1960 年代美國 Ted Serios 的「思維攝影」(thought photography) 都是能量照片的延續；(三) 紀錄照片與靈媒活動 (photographs documenting séances and the activities of mediums) 此類照片透過一種黏稠物質 (mucous-like substance) 紀錄可能是真實所見的靈異世界，將之定影在相紙上，如漂浮的異體、靈界接觸的實驗等等【圖 3-16】【圖 3-17】，另外二十世紀初由義大利科學家 Eusapia Paladino 主導，拍攝靈媒活動照片作為神秘主義之研究，引起科學界和知識份子的興趣和廣泛的探討並延伸為心理學與病理學的議題，著名者如 Charco 的歇斯底里症狀 (hysteria)、佛洛伊德的潛意識 (unconscious)、病理學 (pathology) 與衝動心理學 (dynamic psychology) 研究等

176。

照片為招魂做見證其力量遠超乎繪畫藝術，主要的原因之一是繪畫的虛構性使大眾將它視為一種創作活動，而照片以人們所見的真实世界作為對象，即使時有作假之嫌，仍然更貼近於人的生活，大都會博物館籌辦之《完美的媒介：攝影與神秘》展覽便透露這樣的訊息：照片不僅僅止於作為事實的見證，亦不止於表

¹⁷⁶ 資料來源：Metropolitan Museum of Art <MetMuseum_Newsletter@metmuseum.chn.com>，〈Met News: October 2005〉，10/5/2005。

現完美的構圖、色調和崇高的美學境界，而是它投射出人類在情感上的需求，不論是對失去摯愛的恐懼或悲傷，攝影者擔任巫師的角色，連結觀者的寄望，平撫生者對亡者思念與面對死亡的無助。

靈界異體的世界也是一個死亡的世界。對於死亡沒有任何一種藝術創作可以像照片這般真切且令觀者驚恐，即使像電影所呈現的死亡場景，雖然逼真且富動態的連續性，但是電影的聲光效果讓它貼上娛樂性的標籤，由於影片在不斷換場中進行，觀眾的思緒也因而隨之改變，克里斯蒂安·麥滋（Christian Metz）稱之為「遺忘」¹⁷⁷。照片靜止、無聲的狀態和單一的畫面，成為觀者無法立即轉離的因素，觀看的时间越久觀者轉化照片中的死亡情境就越深遠，觀者的凝視已不僅於照片內容，而是個人記憶的轉換。



【圖 3-16】：Eugène Thiébault，〈Henri Robin and a Specter〉，1900。

資料來源：www.metmuseum.org



【圖 3-17】：Theodor Prinz，〈Ghost, ca.〉，1900

資料來源：www.metmuseum.org

許多學者都曾論述攝影與死亡之間根深蒂固的關係，例如杜博斯認為攝影是一種「死亡造影」（thanatography）¹⁷⁸、羅蘭·巴特稱攝影者為死亡的代理人，攝影將死亡簡化為在快門起落之間，沒有儀式也脫離了宗教，是試圖保存生命的時

¹⁷⁷ 克里斯蒂安·麥滋著，吳瓊、杜予編，〈攝影與物戀〉，《上帝的眼睛－攝影的哲學》，北京：中國人民，2005，頁 83。

¹⁷⁸ 同上，頁 82。

候製造了死亡。¹⁷⁹蘇珊·宋塔格則說，所有的照片都是 *memento mori*（死的象徵）。¹⁸⁰克里斯蒂安·麥滋將攝影的死亡延續到鏡頭之外，她說：「在攝影中，處於鏡框之外的角色不可能進入鏡頭，也不可能被聽到——又一次死亡，另一種形式的死亡。¹⁸¹」攝影者謀殺了觀景窗之外的景物，觀者無從想像卻又充滿好奇與幻想，它是相紙上的缺席者，是觀者的匱乏，卻也是照片主觀性最強的部分，它的存在依賴觀者的想像而存在，因此也具有最強烈的情感因素。

第三節 照片的魔幻性格

照片真正令人眩惑的地方，並不在於它精確的複製性，而是它讓觀者陷身於逼真卻又不實在的魔幻作用。瑪莉·沃納·瑪莉亞（Mary Warner Marien）在其《攝影與攝影批評家》一書中引用伊麗莎白·巴雷特·伯朗寧（Elizabeth Barrett Brown）所寫的信：

...一位男士坐在陽光下，只用一分半鐘，就將他完整的輪廓複製並固定在感光板上。鬼怪奇妙的分身術與此相比也稍遜一籌……珍貴的東西不僅僅是它的逼真性…而是一種聯想，是那裡的親切感…是這樣的事實：那人的身影、躺在那裡，就被永久固定了！我想這是照片中非常神聖化的東西——¹⁸²

魔術的魅力來自神奇的「消失」與「再現」，在魔幻的世界裡，人們可以暫時對非理性世界施以操控的權力，是人性瘋狂想像的滿足。研究者認為，攝

¹⁷⁹ 羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室—攝影札記》，台北：台灣攝影工作室，1997，頁 109~110。

¹⁸⁰ 蘇珊·宋塔格著，黃翰荻譯，《論攝影》，台北：唐山，1997，頁 23。

¹⁸¹ 同註 53，頁 86。

¹⁸² 瑪莉·沃納·瑪莉亞著，郝紅尉、倪洋著，〈攝影話語的起源〉，《攝影與攝影批評家—1839 年至 1900 年間的文化史》，濟南：山東畫報，2005，頁 15。

影術不僅可以改變對象物的色彩、光線，亦可增加、去除對象物的內容，在攝者與觀者兩相作用之下，照片成爲令人炫目的魔幻顯影，以下就攝影者的瘋狂與觀看的狂喜作爲陳述。

一、攝影的瘋狂

十九世紀的攝影觀定位於機械操縱的結果，有多數評論家認爲攝影是自然與機械溝通的橋樑但缺乏獨創性，因此攝影的藝術性曾經遭到嚴格的否定。但是，透過伯朗寧書信的引述，照片在她的心理上的確產生如夢似幻的愛戀，照片被神聖化成爲另一種美感形式的呈現。

凝視照片而陷入恍惚的現象，是攝影理性特質的消退，非理性本質的擴張。羅蘭·巴特曾說觀看照片的過程中，因爲注入愛戀與驚愕的的感覺，照片的理性成爲一種瘋狂，即爲攝影的狂喜。¹⁸³

當代攝影評論將攝影視爲魔法或巫術，認爲他們的工作都超越了日常生活與道德的規範，例如米諾·懷特（Minor White）對於早期照片風格的評論，即提出攝影師工作時是處於無意識的狀態，其間，攝影發揮它散亂的時間感、亂無章法的表達等特性。這並不是說攝影師的技術太差，而是「攝影師和世界之間心靈的輝映，與直接表現瞬間頓悟可能性。」¹⁸⁴懷特所指的是攝影和藝術創作的不同點，創作之前藝術家以許多的速寫、草稿，呈現想法並且不斷的修整直到滿意爲止，然而，攝影沒有前置作業，它在取鏡之後按下快門即告完成，早期攝影器具未臻完整，照片經常出現一種朦朧的光暈和重疊的影像，形成有如魔幻般的時空交疊，

¹⁸³ 羅蘭·巴特著，許綺玲譯，《明室—攝影札記》，台北：台灣攝影工作室，1995，頁 135。

¹⁸⁴ 同 178，頁 17。

例如【圖 3-18】一張早期不知名攝影家所拍的照片，在真實之中充滿夢幻的虛無美感。



【圖 3-18】：早期照片，攝影者不詳。
資料來源：City of Waukesha

攝影的時代亦是十九世紀末象徵主義的前驅頹廢主義〈Le decadisme〉興起的年代，這是一種強調以精緻、複雜、博學的言語，將人性的幽微深處充滿情緒、瘋狂、恐怖、神秘、愛慾等情感表現出來的文學風格，最主要的代表者是波特萊爾。頹廢主義者視藝術為個人化的、內在心象的表態，他們認為偏離準則者，尤其是瘋子和天才是心理功能紊亂的產物，藝術家極易產生頹廢表徵的神經錯亂，而被診斷為異常，攝影評論家愛默生暗示，攝影者是輕度瘋狂和處於瘋狂邊緣的象徵，妄想成為藝術家的業餘攝影師們是具有「頹廢的邊緣性精神病患」¹⁸⁵。然而他也勸戒那些想要成為攝影家的初學者「攝影是你思維的真實寫照，就彷彿你在紙上寫下的懺悔諾言」¹⁸⁶從愛默生的言詞之中，不難發現他的矛盾性，他總是在瘋狂理性之間掙扎徘徊，而此性格正是頹廢的特質。頹廢主義將攝影者視為瘋狂邊緣的患者，雖然扭曲了藝術家獨創的性格，但是也讓攝影家們思考內在狀況的需求，而非僅止於文化病態。

¹⁸⁵ 瑪莉·沃納·瑪莉亞著，郝紅尉、倪洋著，〈攝影話語的起源〉，《攝影與攝影批評家—1839年至1900年間的文化史》，濟南：山東畫報，2005，頁182。

¹⁸⁶ 同上，頁183。

到了八十年代的「新超現實主義」結合「編導式攝影」的手法之後，在鏡頭前重新「造像」¹⁸⁷，造景、編排、戲劇與表演、大尺寸等等將攝影帶入一種超越時空的幻想。以攝影家塞拉諾〈Andres Serrano〉【圖 3-19】的作品為例，大型的基督釘刑照片，浸泡在藝術家的黃色尿液中，藝術家將他自己的肉體和基督的形體之間的一種連結，以暗示一種宗教形體的凡人化。¹⁸⁸塞拉諾將體液、宗教和人體的結合成為愛滋宣言的聖像，除此之外，他亦拍攝屍體顯示一種宛若活著的奇異意象，顯示攝影著的瘋狂想像。



【圖 3-19】：塞拉諾，〈Piss Christ〉，1989
資料來源：The Art & New Media



【圖 3-20】：塞拉諾，〈The Morgue
(Fatal Meningitis II)〉
資料來源：eyestorm

二、觀看的狂喜

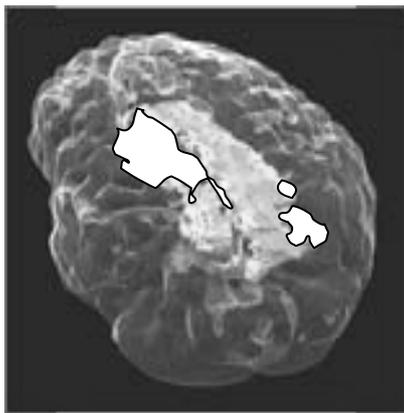
追溯攝影與大腦系統有關精神疾病的治療研究，兩者發展的時間相差不到十年的時間，1848 年左右鐵路工人 Phineas Gage 腦部受傷導致無法言語案例，是非常重要的腦部解剖學里程碑，學者發現主管人格特質的部分在於大腦的前葉（frontal lobe），這個發現直接影響到腦葉切斷術（lobotomy）的發展，也成為治療

¹⁸⁷ 游本寬著，《超現實主義－歷史形構與影像運用》，台北：遠流，1995，頁 121。

¹⁸⁸ John Pultz 著，李文吉譯，《攝影與人體》（Photography and the Body），台北：遠流出版，1997。頁 160。

精神疾病（mental derangement）和憂鬱症（depression）的理論基礎¹⁸⁹。

大腦與人類心智的關聯性的研究，因為攝影技術的神速發展而相得益彰，藉由大腦影像的取得，漸漸解開心智發展之謎。例如 1970 年代發展出來的 PET（Positron Emission Tomography）掃描系統，透過大腦掃描可以清楚的看出腦細胞狀況變化與活動力旺盛與否¹⁹⁰。科學家更進一步的發現，透過照片觀看的行為，可以瞭解大腦運作與情感連結的關聯性，實驗者將受試者認識但不熟悉的朋友與深深喜愛的人的兩組照片給予受試者，發現當受試者觀看喜愛的人的照片時，腦內激素會產生大量的變化，而對於另一張照片則無太大反應，由此可知觀看激情照片的確會引起高度情緒反應，大腦因為急速的激素分泌，而產生狂喜的現象【圖 3-21】。



【圖 3-21】：彩色部分為 PET 掃描大腦情感系統(emotional system) 的變化狀況，描線區域為活動旺盛的區域。

資料來源： Monte S. Buchsbaum, M.D.

從另一個角度思考，藉由此實驗可證明，照片的魔力之所以大於其他創作形式，觀看照片會在人的情感上，產生如同看到真實情境般的心理連結是一個重要的因素。研究者進而做此推論：當人們看到刑罰現場、恐怖景象的照片時，其心理反應亦可能產生如同親臨現場般情緒感受，進而刺激激素的快速分泌，產生興

¹⁸⁹ 詳細資料參閱：The Scceert Life of Brain，<http://www.pbs.org/wnet/brain/scanning/pet.html>，11/04/2006。

¹⁹⁰ 同上。

奮的反應。

鏡頭並未重現真實世界，它是藉由觀者的視界與知識融合所形成的狀態，所以其中必摻雜許多未知的變數，這正是攝影術的瘋狂，亦是掌鏡者與觀者協調之下的結果。多數人受到道德禮教的規訓，在凝視親愛者的照片時，會產生深陷其中的瘋狂，但是觀看他人苦難照片時，便會自動地壓制這種興奮的情緒，不使之外顯。對於攝影者而言呢？當他需要積極地參與在一場殘酷的搏鬥中，奮力地攫取足以令觀者感同身受的鏡頭時，亦是陷入另一種攝影的瘋狂。

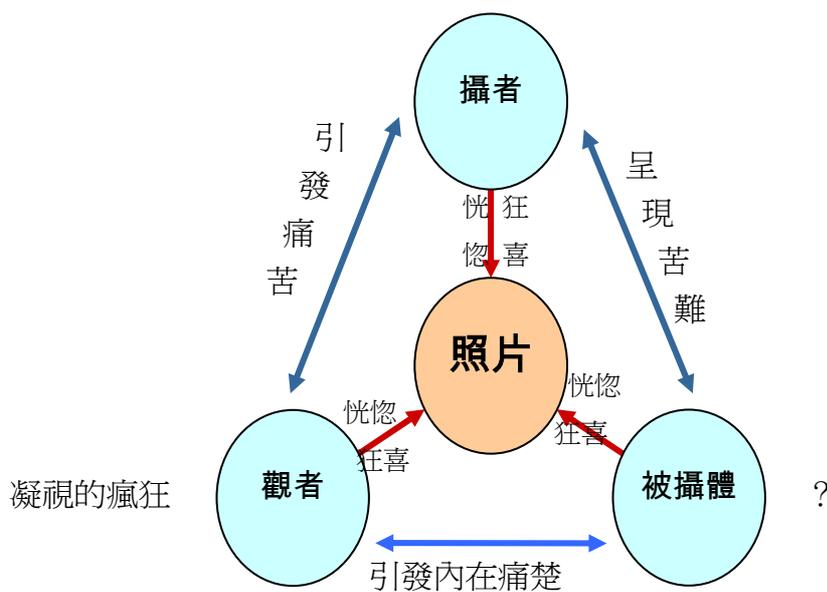
以佛洛伊德的「快感原則」或稱必比多觀念論之，快感是一組本能的驅力，無視於社會和道德限制或是自我維生的需要，是個人心靈發展的超我的要求，快感原則在緊張的鬆弛裡得到滿足，尋求痛苦的死亡驅力，試圖將這種緊張減少到零。意即快感和不快兩者之間產生摩擦交會，在差異的快感焦慮中，美獲得了表達。

人類大腦對於痛苦的喜愛，成為維繫情感系統的作用力，透過照片的觀看達到親臨現場的感覺作用，因此，照片呈現的悸動與震撼較之其他藝術創作有過之而無不及，這正是攝影術的魅影與魔幻力量。就像迷幻藥的效力招引身體與靈魂的神遊，攝影者來自透過鏡頭的招引而瘋狂，觀者則因照片的攝魂力量而狂喜。

綜合上述研究者歸結如下圖所示【圖表 3-1】：苦難之於人類猶如一種天職，而照片則是呈現苦難的招魂術，它所招的是攝者的、觀者的魂，也是屈服於社會環境下而游離不知所措的魂魄，藉由苦難的照片人們獲得了心靈的解放與一種潛藏於人性本質的狂喜經驗，攝影者掌控操弄的權力，將個人的內在還原或再造苦難現場，觀者藉由凝視苦難照片引發隱藏在深層意識下的痛苦，透過攝與觀看之間獲得紓解的自由，在大腦產生一種恍惚與狂喜，然而，就被攝體而言呢？被攝

體的痛是什麼？在被攝的過程中他是否獲得同樣的解放自由呢？這是一個無法透過照片而獲知的區域，攝影者如何感知被攝體呢？研究者在此先打上問號，在下一章再藉由陳界仁的作品作為問題的回應。

操控的瘋狂
透過自我虐待與切割的滿足



【圖表 3-1】照片：攝影者、觀者與被攝體的痛楚、恍惚與狂喜

第四章 陳界仁作品分析

陳界仁從早期的繪畫、行動藝術轉向照片改造、拼貼，到現今的錄像裝置，《魂魄暴動》照片系列作品可視為其藝術生涯的轉戾點，筆者以此系列作品作為本研究案例之考量，主要是：（一）、作品中身體酷刑、肢解與戲謔、狂喜足以作為本研究主題之佐證。（二）在攝影藝術的思考和手法的運用上，以新超現實主義與編導式攝影的結合雖非創新之舉，但是在內涵上，結合中國信仰與神話故事的意象，呈現一種東西方思想交會的詭異與曖昧的特殊張力。

本章節主要就三個面向做分析：

- （一）、陳界仁簡介：創作歷程、創作自述分析。
- （二）、陳界仁作品相關藝評探討。
- （三）、作品分析。

第一節 陳界仁的創作歷程與自述

《魂魄暴動》系列作品是陳界仁離開藝壇多年之後，重新開始的起始點，究竟是什麼原因讓他隱遁起來，又是在什麼狀態下醞釀此作品之產生？沉默的蟄居生活對其創作產生如何的影響力？

陳界仁以「招魂術」作為《魂魄暴動》的附加標題，為「暴動」增添一種神秘氣質，似乎有意透露他的創作是靈魂游移與附體在照片上的儀式行為。研究者認為「招魂」在陳界仁的詮釋中，應具有招喚過往與攝魂意義的雙關譬喻關係，亦即陳界仁是以照片作為發聲媒介，意味著「真話傳遞」¹⁹¹的意圖，因此，本研究擬從陳界仁創作歷程與創作自述的彙整，探討其創作與自我實現的關係。

一、 歷程簡述

陳界仁本名陳介人，1960年生於台灣桃園，1978年復興高職美工科畢業，曾經有過三年的電腦繪圖工作的經驗。陳界仁生長的眷村環境，是位於景美溪和新店溪交會處的軍事法庭旁邊。少年時代他曾在那裡看過受軍法審判的犯人，和自殺者的血與屍體，這些特殊意象讓他在十九歲那年進行一項行為藝術的實驗：每天到河邊搬一塊石頭回家，最後蓋一座如監獄般的房子。

在陳界仁住的貧窮眷村裡，都是位階很低的士兵，他們有些和台灣或原住民的智能障礙者或精神疾病患者結婚，因此村裡有許多瘋子、白痴。陳界仁曾經有

¹⁹¹ 傅科在其法蘭西學院演講系列中關於「主體解釋」的論述，「招魂」(Psychagogie)是改變作為說話對象主體的生活方式的「真話傳遞」。參見傅科著，余碧平譯，《主體解釋學》(L'herméneutique du Sujet)，上海：上海人民，2005，頁424。

過一個癱瘓的弟弟，他就是個連生活都無法自理的智能障礙者；弟弟從小時候到過世，大小便的事務都是陳界仁幫忙清潔照顧，所以，死亡和病痛可以說是陳界仁成長過程中的一部份。

少年時期的陳界仁是不討喜的。他形容自己是那種身處於放牛班卻不敢打架的笨孩子，幻想與繪畫成爲生活中唯一的寄託。進入復興商工之後，他原來冀望的專長並沒有獲得發揮，反而是幻想世界的中斷，也因為繪畫作品沒有辦法獲得學校師長的肯定，促使他走進圖書館讀書，並且和幾個志同道合者談論藝術，開始做些小型的裝置作品。



【圖 4-1】：陳界仁早期作品與表演海報
資料來源：杜宗尙

台灣解嚴前後，陳界仁以行動藝術踏入藝術創作者的行列，其原動力來自於服役時期高壓管理和體能的訓練。¹⁹²他在 1983 推出〈機能喪失第三號〉【圖 4-2】；1984 年與張健富、李銘盛、郭少宗等人發起〈九二八前衛藝術發表會〉。而 1986~1987

¹⁹² 李維菁著，《程式不當藝世代 18》，台北：藝術家，2002，頁 10~13。

年他所參與的街頭劇場性質的作品〈試爆子宮〉，也可說是台灣最早的一次街頭集體行動表演。1986年除了與林鉅、高重黎、王俊傑及弟弟的朋友一起辦在台北東區的一間水泥空屋，辦了兩次地下化的「息壤」【圖 4-1】展之外，並開始計畫第二次大型表演〈『奶·精』儀式〉，之後，陳界仁的行為藝術就中斷了。

1988年解嚴後至1997年可說是台灣藝術界的一段黃金時段，除了「裝置藝術」(Installation Art)大為流行，行動藝術也添許多光彩，它反映社會脈動也展現了藝術的積極性格。¹⁹³陳界仁不但是積極的參與者，也可說是台灣行動藝術的先驅之一。



【圖 4-2】：陳界仁，〈機能喪失第三號〉。

資料來源：典藏今藝術

陳界仁離開藝術圈，主要是家庭生計的壓力和個人幻想的嚴重衝突所產生的多重問題，讓他瀕於崩潰，接下來七年的時間（直到1995年）都蟄居於新店弟弟的住所，過著半獨居的生活。多數時候陳界仁都是處於不工作、不創作甚至什麼都不想做的狀態，最常講的一句話就是：「老闆，給我一包長白。」根據陳界仁的說法：「我常常一個恍惚，一天就過去了。這樣的情形有一年之久，幾乎什麼都沒做。有一天才忽然發現，啊，過了一年。¹⁹⁴」。最後，他又如何回到現實世界？

¹⁹³ 姚瑞中著，〈台灣行為藝術發展的幾段歷史進程〉，《典藏今藝術》，
<http://www.artouch.com/specialissuearticle.asp?issueid=200531461755476&id=2005031371116896>，
05/05/07

¹⁹⁴ 鄭美雅，〈你甜美的屍體，猶如盛開的花朵－陳界仁的魂魄暴亂〉，1998年12月北美館採訪報導。

陳界仁說，是一個夢境讓自己從恍惚的狀態中醒來，夢中他看到過世的弟弟站在一個長長的隧道中對他說：「生命的意義是沉默。」然後引領他穿過隧道走到曠野。在那裏有一行喪禮的隊伍，其中一群乾癟、流膿腐爛的人抬著棺材。¹⁹⁵

之後，陳界仁開始走向人群，莫然地發現他所熟悉世界早已全然改觀。在王墨林邀請下，陳界仁再次回到行為藝術的舞台，第一次表演的地點是在東京。曾經在寒冷的東京街頭，他俯拾起一隻冰凍的鴿屍，他回顧著說：「生命好像藉著這些向我預告著什麼。我開始感到快樂，好像回到小時候，走在上學的路上滿腦子都是幻想。不同於之前我被那脹大的幻想吃食減頂的狀況，我又可以開始凌駕它，又開始有幻想的能力了。¹⁹⁶」在朋友的協助與指導下，1996年開始，陳界仁以電腦合成，應用虛擬與繪畫結合的方式，創作一系列巨幅的影像作品。由於作品中不斷出現刑罰、凌虐、瘋癲與自殘的奇觀畫面，不僅在台灣引起熱烈的討論，也受到國際藝壇的注目，例如：1999年台北雙年展、巴西聖保羅雙年展、威尼斯雙年展、墨西哥攝影雙年展及里昂雙年展等等。然而這些成就遠不及對少年時代那群小流氓朋友的想念。他說，那時候的創作才是救贖，是藝術最神聖的模樣，他喜歡恐怖份子甚於知識份子，因為他們是匿名的，也因為匿名才有了想像空間。¹⁹⁷透過陳界仁創作歷程與思維的解讀，對於他創作的理解就必須加入許多想像世界的因子。

儘管陳界仁不認為自己是藝術的主流，但是，其作品觸及許多當代主流意識形態的探討範疇；尤其對於身體痛楚/恍惚/狂喜的描述，就像是哲學家筆下迎接死亡愉悅感的照片版本。

¹⁹⁵ 李維菁著，《程式不當藝世代 18》，台北：藝術家，2002，頁 17。

¹⁹⁶ 同上，頁 20。

¹⁹⁷ 同上，頁 21。

二、藝術家的創作自敘

基於成長環境與時代背景的關係，傳統藝術家尤其是在台灣生長的前輩畫家通常是沉默的，他們期待觀者對作品的認識是藝術的感通而非語言，因此多數藝術家只在出版畫冊或攝影集時附上一篇感言或創作歷程簡述，或藉由藝術評論的妙筆轉述自己的創作理念。研究者認為傳統的藝術家就像是社會中「失語」

(Aphasia)的族群，漫遊在社會之中，以自己的語言訴說屬於他自己的藝術世界。但是，現代藝術家在創作形式上已產生極大的改變，不再僅以作品說故事，也不再和社會隔離，將自己封閉於藝術界的藩籬中，相反地，藝術家天生敏銳的感官系統，將藝術的視野拓展為政治、社會現象和個人內在探索的縮影、反諷或轉化。

這樣的轉變主要是受到 1960 年代中期之後，法國學運產生的思想變革影響，不論在藝術史或社會史的領域都受到極大的衝擊，傳統的藝術創作者轉身一變，同時具有評論家、美學工作者等多重身分，台灣藝術家亦難免於西方思想潮流的轉變，例如台灣當代影像創作藝術家游本寬、姚瑞中、梅丁衍、袁廣鳴、顧世勇、王俊傑、陳世明、林書民、侯俊民、吳瑪俐等便同時具有藝術家、文字創作者、教授、藝評等多重身分，有些還具策展人身分如林書民，另外像吳天章雖為專業創作者，但是在《永結同心》《同舟共濟》的展覽，作品旁邊又另附一篇作者的文字敘述，其目的並非說明，而是等同於作品的重要文本。

爲了更清楚的交代自己的意圖，有些藝術家會將以文字的「創作自述」融入作品之中，或透過不同的舞台加以闡述，「創作自述」和作品具有同等的意義，使當代的藝術家不再是失語的，甚至可說是「多語」的，陳界仁便是屬於這樣的創作者，他不僅參與多場展覽的研討，而且將自己的創作理念彙整成爲文字敘述，目的都在於更清楚的傳達自己的觀點。

或許我們仍會產生樣的疑慮：首先是，透過文字敘述以強化作品的主觀意識這樣的方式，是否會讓觀者陷入作品/文字、文字/作品的泥沼之中？或者，陳界仁的企圖並不在於觀者看到什麼，而是期待觀者在詮釋意識上與創作者的認同感呢？在此，僅提出這樣的思考，但並不多做探討；相反地，期望拋開直接進入作品分析研究的窠臼，先整理出陳界仁與本論文相關的創作自述，並視為作品的一部分。研究者認為這樣的論述不但可以更完整的呈現藝術家創作的面貌，而且還能夠更有力的論證本研究的觀點。以下的分析整理是根據陳界仁《魂魄暴動》系列作品的創作自述、採訪稿與相關專文集結而成。

1、攝影術 / 招魂術

「攝影更像是一種攝魂術式的科技媒體，一種通過光將現實切割，並凝結在相紙上的『死亡』方式。」

「我將這書寫『境像』的過程，一種對自身體內系譜的書寫，一種替自己命名的行動，稱為『招魂術』。」¹⁹⁸

攝影術傳入中國許久之後，仍有許多人認為魂魄會被攝走而不敢拍照，例如慈禧太后就是一個例子，她甚至絕不允許有半身照；¹⁹⁹時至今日在許多原始民族的部落中依然流傳著類似的禁忌。

在中國神話傳說中，道長、仙姑都具巫覡之術能夠捉魂納魄，將鬼魂顯影在法器上，再收納於高塔、瓦甕之中，例如中國神怪故事《桃花劍》、《白蛇傳》或《封神榜》等都有道行高超的道僧收妖的描寫。如果攝影師就像巫覡一樣掌握了

¹⁹⁸ 資料來源：陳界仁網站 <http://www.fanwhat.com.tw/3arts/main.htm>，10/02/2003。

¹⁹⁹ 章光和著，《複製與真實：後現代攝影創作構思系統之論術與實踐》，台北：田園城市，2002，頁 48、29。

靈界的訊息，是否也意味攝影已具備操控的權力？亦即一種權力中心的轉移與消長？

攝影發明之時，正是西方霸權往殖民地大力伸張的時代，照片見證時代的變遷，成為掌握歷史證據的權力中心，然而，照片的見證功能是片段式的，攝影者主觀性的擷取歷史影像，形成肢解的歷史，我們永遠無法從照片中獲得完整的拼湊；換句話說，照片所書寫的是歷史之外的歷史，也就是每一個攝影者透過主觀判斷之後所寫下的歷史，這就是陳界仁所謂自身體內的系譜，創作對他而言，如同為舊照片舉行的招魂儀式，陳界仁成為巫師角色，為那些定影在相紙上的亡者招魂，在攝魂 / 取走，招魂 / 招回輪迴中進行。

如果說過往就是一種死亡，攝魂便是取走生者的魂魄，也就是死亡的象徵。當影像被定影在底片的剎那，死亡也被切割、凝結於相紙之上。然而，當我們凝視著照片中自己的身影時，卻又是一種招魂的儀式，是觀者對於過往的回顧與檢視的招喚，也象徵著對生的慾望。

曾有人說，攝影發明繪畫藝術便已死亡，攝影成為影像與觀者之間的媒介，掌握視覺操控、社會和政治的權力中心，照片成為陳界仁呈現生命流轉的藝術形式，也是生與死交替轉化的極喜與極悲。

2、境像、鏡像與鏡像

「『境像（相）』，一種如同在『度亡經』裡，所描述亦是在死生間流轉時，對肉身過往種種行為的業影底凝視；對我而言，同時是一種被壓抑

的隱藏性記憶的再度浮現。」²⁰⁰

「當我將這歷史影像重繪後，並將自我肉身性記憶的肉身影像融入這迷霧中繪製，這像是一種在恍惚中，共時性存在般的影像，這影像對我而言是一種『境像』。」²⁰¹

「度亡經」所指應為《西藏度亡經》也就是藏密《中有聞教解脫》²⁰²，曾在台灣熱騰一時的暢銷書《西藏生死書》就是由索甲仁波切根據此經典改寫而成。《西藏度亡經》的中心思想就是「中有聞解脫導引」的「中陰度亡法」，它是引導生者替亡者唸誦用的一個法系，其中可能摻雜有西藏原始宗教——苯教(Bon)信仰的觀念。²⁰³苯教對死亡的概念和許多的原始民族一樣，因此在它的祭典儀式中亦是透過招魂的方式，期待亡靈能夠死而復生。

除了度亡靈之外，《西藏度亡經》對於在世者的修行亦有所關注，根據佛法修行的講法，透過修行之後能現量證悟法身光明，行者在證悟法身光明之前，必須經類似死亡的身心變化過程，才能進入微細意識完全停止的無意識狀態。釋石如在〈西藏度亡經略究鑑往知來〉一文中提到：「達賴喇嘛曾經在《藏傳佛教世界》中表示：一個有證量的行者能夠認知死亡的過程，並運用它來證道，在死亡的時刻，能夠保持覺照不被業力所淹沒。這種能力就是靠平常修行的成果。」²⁰⁴陳界仁有意讓自己像修行者般，經歷一段死亡的身心變化，然而，他畢竟不是道行高超的行者，而是一個藝術創作者，所以他將自己的身體融入於作品之中，如同與作品中的人物經歷一段生死之旅，達到無意識狀態的藝術修行。

²⁰⁰ 資料來源：<http://www.fanwhat.com.tw/3arts/main.htm>，10/02/2003。

²⁰¹ 同上。

²⁰² 相傳《西藏度亡經》是八世紀時由印度入藏的蓮花生大士所寫，土蕃王朝滅佛時被藏，十四世紀由伏藏大師葛瑪林巴從山中取出，書中主要描寫死亡那一刻脫離肉體時所產生的身心狀態。原文參見：耿振華著，〈西藏喪葬習俗成過研究〉，台北市立師範學院學報，2004，第35卷第一期，頁166。

²⁰³ 藏語的「中陰」是指人亡故之後尚未轉世投胎的時段，此時在世者為亡靈誦經可解除中陰險難的恐怖，甚至達到不生不滅的法身境界，或得報身佛果以了生死輪迴之苦。

²⁰⁴ 釋石如著，〈西藏度亡經略究鑑往知來〉，法光學壇第五期（2001），頁54。

透過作品將自己的影像投射出來，在操弄的過程中宛如遇見自己的過往，不論記憶與遺忘都在當下一一浮現，陳界仁稱之為「境像」。境像猶如一面鏡子反射出主體所在的空間。

「境像」與「鏡像」是虛置空間與破碎實像的譬喻與聯想。「鏡像」(Le stade du miroir)的概念最早來自於法國心理學家人雅克·拉康(Jaques Lacan)所提出鏡像學說，他認為6-18個月之前的幼兒，並無法通過自我感知，認識自己身體的完整。直到它能夠對自己在鏡子中的影像作出不同的認識，因此「鏡像」是擺脫肢離破碎的身體(le corps morcelé)，獲得自身的同一性(identification fondamentale)與整體性的過程，是外在自身的鏡像，為主體提供了一個虛幻的結構性整體。拉康認為成年人在夢裡會出現肢解的身體，即是孩童時期對於「不完整身體」的恐懼，因此「鏡像」所指不是一般的鏡像，而是一種外在於主體同時又給主體定位的具有象徵性的“喻體”。²⁰⁵

攝影是光線透過光學鏡片轉化投射在感光材料上顯影而成，照片本身就是「鏡像」的結果。鏡頭前的影像是機械而理想性的，照相機毫不作假，就如同一面鏡子完整且確實的反映事物的本身，然而，事實並非如此。

光圈、快門、濾鏡等等可以改變景物的溫度，底片的選擇可以決定色彩的不同，攝影者所欲捕捉或者掩飾的影像，可以改變歷史。觀看一張照片究竟是看到真實的自然，或者透過鏡像拼湊出來的完整呢？攝影並非真實的再現，而是一種生死輪迴的境像，也是殘缺肢體拼湊的結果。

3、刑罰、殘酷與懼怖

「在刑罰中，是如何發展出一種細緻的操控技術，使痛苦被持續，觀看

²⁰⁵ 杜聲鋒著，《拉康結構主義精神分析》，台北：遠流，1988，頁128~130。

被延長，甚而在漫長的過程中使痛苦被漠然地隱去，並被這管理技術所魅惑。」

「殘酷 常讓我們被擋在影像之外，然而傷口闇黑的深淵，不是讓我們穿過的裂縫嗎？一個可能穿過『棄絕』的裂縫。」

「在禪宗的歷史裡，慧可自斷手臂，…使禪宗在中國以一種無經無書，超越語言不拘形式的方式，開始了禪的傳承。這斷臂的極端性行為，成為了無明與頓悟，斷裂與再生，穿越了懼怖的無形之橋。」²⁰⁶

陳界仁認為在他創作之時便已死亡，此時他像是中陰一樣，徘徊在身體死亡但靈魂未滅的狀態，環顧生命的過往，任何被自己遺忘的種種人生經驗都得以復甦，我們並沒有必要去推究陳界仁所謂被壓抑的記憶是什麼，因為他所欲呈現的是生、死的經驗，是一種境像過程而非記憶的開放。

殘缺的肢體是陳界仁作品表現上的特徵之一，破碎的肢體是自我架構的雛型，也就是一種斷裂，是與過往的斷裂。他曾引用禪宗二祖慧可斷臂求法的故事說明。慧可禪師至少林寺向達摩祖師求法，然達摩總是端坐面壁，禪師自思惟：「昔人求道，敲骨取髓，刺血濟饑，布髮掩泥，投崖餉虎，古尚若此，我又何人？」因此立於雪中數日，達摩認為求法之事並非這樣的小德小智所能得到，慧可爲了證明他的決心，於是自斷左臂，供奉於達摩之前。在這段故事中所呈現的不僅是慧可斷臂與過往斷裂的決心，亦是在斷裂那一剎那的痛苦，是慧可忍受著身體極度的痛楚，將左臂送到達摩跟前的刑罰的延宕，身體的凌遲是自我再次的破碎也是再次的重組，何以要在受盡極刑之後，才能看到天使的靈光？從這些宗教故事中我們驗證了存在於人性中對於身體凌遲的慾望，人的存在即隱含著殘酷的本質。

²⁰⁶ 資料來源：<http://www.fanwhat.com.tw/3arts/main.htm>，10/02/2003。

「『殘酷』絕不是一種惡德，它是大自然灌注在我們所有人心中的第一種情緒。」²⁰⁷薩德視殘酷為一種自然現象，是一個人所具有的能量，然而，殘酷需要的是思想與極端敏銳的感官，否則便淪為猛獸一般。人類高度敏銳的思考將殘酷能量轉化、昇華，藝術創造便是最具表現性的手段之一。真正令人懼怖的不是刑罰或殘酷，而是潛藏其中面對死亡的挑戰，慧可禪師能夠得到達摩祖師的首肯，就在於其不懼怖於死亡的靈魂。

4、恍惚、狂喜與身體

「在凝視的恍惚中，我常『看見』了我自己，我看見了作為『受難者』的我，我看見了做為『施虐者』的我，我看見了做為『共犯』的我。」

「對我而言創作是一種在無明與頓悟之間的游走，一種途中的狀態，並在這狀態中去『認識』那套在我臉上，交溶著虐與被虐的狂喜，並難以拔除的臉孔。」²⁰⁸

他人的身體在某些層次上的意義上，也是一種對主體本身的定位與認同，但是，觀看男性的身體卻是一種約定俗成的禁忌。陳界仁在處理自己的身體時，面對自己臉孔與身體是否也同樣在重新處理自己的定位與認同？當恍惚之中被壓抑的記憶再度浮現，是否也意味著一種伊底帕斯式情結的恐懼？

如果說攝影的「鏡像」成為陳界仁反顧自己身體的手段，它和用真實的鏡子觀看自己的身體有極大不同；它更接近於催眠的狀態。

被催眠的身體無法自由動彈，身體的緊張感鬆弛下來了，此時神經活動反而

²⁰⁷ 薩德著，陳蒼多譯，《臥房裡的哲學》，台北：新路，2001，頁90。

²⁰⁸ 同上。

是活躍的。沙特在其《想像心理學》(The Psychology of L'magination) 便曾做如下精闢的分析：在睡意狀態下「人體在感覺中只是朦朧不清的，…其定位又是混亂的，對時間的知覺也是不確定的。…肌肉的緊張感在大體上是鬆弛了下來，而態度的興奮也幾乎完全被抑制了，然而，某些肌肉的興奮卻又有所加強，譬如，眼瞼由於收縮肌的鬆弛而垂落合攏起來，但不僅如此，括約肌卻又必然擊縮，從而使視軸離散。」²⁰⁹「一張臉表現在知覺中的方式與同一張臉出現在睡意視覺中的方式必然是極為不同。」²¹⁰「在睡意的意識中，對象既不被假定是處於出現這一過程之中的，也不被假定是已然出現的；人們是突然感到看見一張臉的。在大體上，正是這種特徵使睡意的視覺具有了『幻想性的』特點。」²¹¹在催眠狀態時人的思維是模糊的，但是感覺卻是清醒的，所以視覺肌肉雖然一直在運作，雙瞼卻完全睜不開，因此失去了對生活的注意力，然而卻讓意象與再現具有異常的清晰性，這種短暫性的瞻妄現象即是一種恍惚的生理狀態，在此狀態下我們所要把握的不是客觀的對象，而是由心理內涵所產生的「近似代表物」。

陳界仁讓自己長期處於自我封閉的狀態下而產生了恍惚感，就是一種自我催眠作用，這樣的感覺漸漸內化為一種意象的表現，他改造老照片為存在物服務的目的，轉化為他內在心象的投射。

雖然陳界仁認為早期從事的行動藝術創作，純粹是在一種懵懵懂懂的状态下，但是這樣的藝術行動是以身體為中心式的演出，對於藝術家而言，也是一種內在經驗的覺察，佛洛伊德即認為身體藝術是一種「回到受壓抑地帶」的密碼，自我毀傷和自我毀滅支配整個作品的主體，也是一種解放的修辭。²¹²尼采亦認為，存在於思想與感覺背後的是一個強而有力的統治者，它的名字叫做自體 (self)，

²⁰⁹ 保羅·沙特著，褚朔維譯，《想像心理學》，北京：光明日報，1988，頁 76

²¹⁰ 同上，頁 74。

²¹¹ 同上，頁 75。

²¹² Pam Meecham · Julie Sheldon 著，王秀滿譯，《現代藝術批判》，〈攝影與表演藝術中的自我與身分認同政治〉，台北：韋伯，2003，頁 270~271。

這個自體潛藏在身體裡，也就是「身體」。²¹³這也意味著身體是如同自我的存在，萬事萬物皆是透過身體而展開的。

5、孽鏡 / 凝視

「在地獄裡有一面『孽鏡』，每一個亡者皆無可迴避，必須面對著這紀錄她生前種種行為業影的『孽鏡』。這鏡中甚至紀錄著亡者生前曾經存有的意念、慾望與遺忘的記憶。」²¹⁴

「因為凝視，影像才被看見。因為凝視，事物才會被『穿透』。因為凝視，我們才會開始想像與思考。」²¹⁵

不論東方或西方的宗教信仰都有地獄的概念，雖然對於地獄的解釋有所差異，但是基本上都是黑暗與刑罰的代名詞。在台灣民間信仰的觀念裡，人死後會入地獄並接受閻王的審判，一般認為亡者在往生後的第七天，會到十殿閻王的第一殿，其目的是檢討一生的功過，善者被觀世音菩薩接往西方極樂世界，功過相抵者直接轉世輪迴，其餘則每七天過一殿，接受贖罪定罰等各種極刑，等到第十殿才能投胎轉世，即所謂的「十殿閻王」，它是中國人將古印度掌冥界的閻王信仰融入佛教後傳入中國與道教思想結合所產生的冥界十王世界。

陳界仁所謂的「孽鏡」即為佛教言「業鏡」。根據佛光大辭典的解釋「指照業之鏡。又作淨頗梨鏡、淨玻璃鏡、業鏡輪。在幽冥界，以此業鏡鑑照眾生所造之善惡業。四分律行事鈔資持記卷下三之四（大四〇・四〇六下）：「年三者，正、五、九月，冥界業鏡，輪照南洲，若有善惡，鏡中悉現。」根據敦煌所藏《十王

²¹³ 龔卓軍，〈身體與想像的辯證：從尼采到梅洛龐蒂〉，頁 4。

²¹⁴ 陳界仁，〈凝視—是爲了穿透〉，資料來源：<http://mail.tku.edu.tw/tseng/JEN/jen.html>，08/20/2003。

²¹⁵ 同上。

經變》贊曰：「五七閻羅息諍聲，罪人心恨未甘情。策發仰頭看業鏡，始知先世事分明。」亡者會在第五七日時透過業鏡照見自己生前的所作所為，在此，佛教所指之業鏡並無善惡之分，而是毫無保留的反射出亡者生前的種種，然而，陳界仁將之稱為「孽鏡」，孽字在文字學的解讀上有違反的負面意義，這其中隱喻了一種「逆轉」的意涵，意即孽鏡不單單是一種顯現，而且是回歸到自身的記憶當中，人的記憶相對的意義就是人的遺忘，唯有當遺忘被喚起時，人才能真正的看到自己，也才能趨於完整。

遺忘之事通常是不愉快的、悲傷甚至恐怖害怕的，藉由孽鏡將存在於此在內心的創傷一一掀起，那不僅是過往的顯影，更是一種內在痛楚的再現，透過痛苦再現再次審視過往的回憶，然而人的存在在記憶與遺忘獲得整合之後，只是趨於完整仍無法獲得其完整性，原因是死亡歷程的匱乏。

將自身影像轉化為照片中的人物，就像經歷一種死亡，照片中的自我被定影在過去、現在與將來，過去與現在都是記憶與遺忘的整體，將來被定影在相紙上，是對未知的將來沒有期待，也沒有恐懼，只有死亡。因此陳界仁說，透過電腦螢幕操弄著自己的影像，不僅是宛如透過鏡子照見過往的記憶與遺忘，而且是凝結在相紙上的死亡。這其中包含的是愉悅還有痛苦、悲傷、慾望，而這些正是令人懼怕與憂心的。

令創作者更感到懼怕的是，創作過程中的操弄和凝視。以第三者的眼睛凝視自己的身體被切割、肢解，世人總說往事不堪回首，但是陳界仁不僅將自己置於照片之中，而且不斷地凝視著自己的赤身裸體，拿起光筆切割自己的身體，不僅為自己舉行了死亡的儀式，更是一場自虐的祭典。

身體是生與死的邊界，痛感讓我們感受到自己的存在，將自己置入照片之中，

接受酷刑的懲罰，就是爲了證明自己的存在意義；而觀賞者凝視恐怖照片的過程當中，藉由照片感受到虐與被虐處境的身體存在，不就是一種本我最初的攻擊性衝動的昇華。

攝影是保留身體記憶的手段，是反觀自身的鏡鑑，也是對死亡理解的擺渡者。

第二節 陳界仁作品的相關藝術評論分析

當代藝術創作的多樣貌，已不僅僅在於素材、技法等等分門別類的差異性問題，更重要的是創作者思維模式與引涉，因此評論者的詮釋角度也就呈現多重性的解讀模式，藝術品已不單純顯示藝術觀點的問題，社會、政治、性別、族群、死亡議題都可能涵蓋在其中，益顯其複雜性。本研究將陳界仁的作品歸爲「超現實」的思考與「編導式攝影」手法的運用，在方法亦屬後現代論述，其作品中隱涵的許多生命觀照語彙，已被許多評論者提出討論，這些評論文章雖有其偏重的主題意識，但是，關於其作品呈現的身體痛處、恍惚與狂喜的部分，是每一篇評論必定提及的，但是並未見專文敘述，這也是研究者以陳界仁作品作爲分析例案的因素之一。

探討陳界仁作品的藝評文章不在少數，論述部分亦多重疊之處，本文將其分爲以下幾個脈絡：

- (一) 透過精神分析爲理論基礎。
- (二) 以政治歷史的社會學角度，探討其作品中所隱射的殖民與全球化問題。

- (三) 以身體系譜方法的論述。
- (四) 以恐怖美學的角度詮釋。
- (五) 作為藝術家本質的思考。

根據前述五項分類，除了作評論文章的主題表述，並就其對於陳界仁作品中恍惚和狂喜意象的詮釋作分析與彙整。以下筆者就個人彙集整理之後，將評論文獻分為五個面向的主題作分析：

一、精神分析為理論基礎

台灣的某種主觀狀態是什麼？劉紀蕙在〈『現代性』的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉²¹⁶一文中以「症狀式閱讀」的方法論，透過陳界仁的作品作為探討此問題的主軸。

「台灣意識」與「歷史情感」是現今政黨極欲訴求的主流與主觀狀態，由此所演發的一連串展覽的文化事件中，二二八事件的「史實」不斷的被強調、敘述，在藝術展覽中亦不斷地以此為標題，策展者與參展者都依據當時的歷史場景作為出發點，但是，陳界仁卻出人意表的以不同方式展現。

在 1998 年二二八紀念展中的作品〈內暴圖 1947-1998〉是十分的曖昧而複雜的，他所呈現的殺戮事件瘋狂、荒謬與不安，和其他的參展作品形成極為強烈的對比。劉紀蕙認為，陳界仁這樣的表現形式是脫離了「寫實」場域進入「真實」的面向。什麼是真實的面向呢？那便是自虐與自殘。因此，要挖掘這個真實就要了解陳界仁的成長背景，也就是過程中的死亡與病症。陳界仁意欲重反個人歷史

²¹⁶ 參閱劉紀蕙著，〈陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉，《心的變異-現代性的精神形式》，台北：麥田，2004，頁 53~88。

傷口所不斷展現的「受難衝動」，在精神分析的領域中解釋為「精神現實」(psychic reality)，或是克利斯蒂娃所說的承載精神銘刻 (psychic inscription)，也就是指無意識的慾望與其相關的幻想。

總結以上觀點，被壓抑的創傷並不會消失不見，而是以其他的症狀出現，歷史的創痛也是一樣。

二、以政治歷史的社會學角度，探討其作品所隱射的殖民與全球化問題

鄭慧華在〈被攝影者的歷史 與陳界仁對談〉、〈充滿想像、並且頑強的存在—與陳界仁對談〉兩篇訪談文章中都揭露這樣的訊息：在歷史的發展軌跡當中，我們是屬於弱勢的一環，就像酷刑照片中身體被挖了兩個大洞的受刑犯，即使如此的殘破、肢解卻只能隨人注視、觀看，而毫無反擊的能力²¹⁷。

陳界仁的另一件錄像作品〈加工廠〉是以廢棄的成衣廠為背景，描述隨著成衣加工業的沒落，人生歷程也逐漸走向盡頭的女工們的現狀，正如刑場上的囚犯一樣，在全球化的時代中擔負著任人宰割的命運。然而回視台灣當今的環境卻對所處的狀況充滿樂觀的憧憬，或許因為我們已在一個延遲的記憶中恍惚了意識，這也是一個集體式的恍惚，是我們對歷史或當下痛楚的麻木，滿足於成為一個被支配者和參與者的恍惚。

²¹⁷ 參閱鄭慧華著，〈充滿想像、並且頑強的存在〉，台北：現代美術，2004，2月，第112期，頁24~33。

藝術家欲呈現的政治、社會、歷史和文化母體等等相關議題，經常融入自身的價值定位與個體的存在問題。王品驊認為²¹⁸，陳界仁所呈現的是超越死亡的絕對恐怖，是回到人存在的當下此刻。

死亡是社群生活中最極欲掩蓋的事實，那些曾經存在的「史實」即使被刻意忽略，但只要現實間略有隙縫，便會從一個小點炸開成爲一個世界。陳界仁所凝視的不是政體權力、倫理道德的是非善惡，而是存在於歷史事件中人與人的相對性。

如果將一個荒蕪、頹圯、被遺棄的狀態比擬爲廢墟，那麼陳界仁所處理的便是肢解過的肉體廢墟影像。李維菁在〈流離爲永恆－陳界仁與他的廢墟〉一文中以廢墟形容照片被廢置的狀態，也以處理廢墟的方式解讀陳界仁的作品。

李維菁認為，人的廢墟化就是人的物化。當今的世界，乍看之下人有自由選擇與主動消費的權力，事實上全被通路主宰所約制了。陳界仁的作品一再影射全球化政策下，台灣所處的中下游角色，就像被凌遲的受刑者卻渾然不知身體的痛楚，反而因爲被餵食鴉片而出現恍惚狂喜的神情。李維菁說，藝術家應該抵抗廢墟化。即使終究成爲廢墟，但是只要能夠扭轉一點點廢墟化的方向，那麼抵抗就有其存在意義。²¹⁹人的廢墟是物化的結果嗎？關於這點研究者認爲廢墟在其不同層面上有正面積極的意義存在，並將於第四章作品的部份再予陳述個人的認知與解釋。

²¹⁸ 王品驊著，《台灣當代美術大系－攝影與錄影藝術》，台北：藝術家，2003，頁 63~65。

²¹⁹ 同上，頁 330。

三、以身體系譜方法的論述

記憶佔據了陳界仁創作的核心位置。不論是班雅明或海德格都認為伴隨著記憶而來的是情感恢復的特性，而且都被視為帶有正面的情感意義。然而，陳界仁以「孽鏡」的傳說比喻攝影的行為不僅觸發了記憶，還包含羞愧、懊惱、悲痛甚至恐怖的意義。林志明在〈陳界仁－記憶歷史系譜〉一文中指出，陳界仁將自己的身體介入影像中，是讓自己同時是施刑者、受刑者也是觀看者；狂喜中撕傷自己二元學生的「循環形象」，則是暴力與神聖的世界再現²²⁰。亦即暴力與神聖是同體學生的關係，存在於陳界仁的內在世界，形成互相拉鋸抗衡的巨大力量雖潛沉卻亦隨時準備爆發。

陳界仁表現了攝影記憶的複雜意識，重新完成自我的系譜，為自身創造了極富張力與說服力的視覺影像。

姚瑞中亦引用了鏡子的譬喻，他承繼林志明所說，鏡像反射所隱含的是同體學生的面目，而攝影對陳界仁而言是一種見證死亡的儀式。姚瑞中在《台灣當代攝影新潮流》²²¹一書中，將陳界仁的作品歸類為「失樂園」，他認為樂園不僅存在於虛擬世界，更因為現實中的失落而顯得重要，而我們試圖喚起的便是這個永遠達不到的烏托邦世界，陳界仁的作品就是在「渾沌的虛幻」中尋找生命實存的意義。

身體的意象也象徵天堂與地獄的場面。郭亮廷在〈靈魂刑－論陳界仁的『魂

²²⁰ 林志明原著，〈記憶、歷史、系譜－陳界仁的藝術導論〉，《藝術新聞》，2000，四月，頁 47~71。

²²¹ 參閱姚瑞中著，《台灣當代攝影新潮流》，台北：遠流，2003，頁 153~158。

魄暴動』²²²中說道，天神總是被光環所包圍，也區隔了祂與其他軀體永遠的距離，在天堂，身體被浸泡在朝聖的光明秩序之中，因此它的自主權是被捐棄的；在地獄的身體則因為被折磨而形成反射性的內縮，因自衛而變形的軀體反而讓身體自主的意志放到極大，在喬托宗教畫〈最後的審判〉作品中明白的指涉這樣的意象，但是，陳界仁則將天堂、地獄的身體圖像綜合，形成蒙受恩寵的喜樂嫁接酷刑的痛苦，在狂喜恍惚中自殘的身體意義成為文明靈魂處境的絕佳寫照。

四、以恐怖美學的角度詮釋

關於酷刑的恐怖美學在本研究中另有論述，在此謹就 Claire Margat 〈面對恐怖的藝術〉(Les Arts Face à L'horreur) 一文作要點略述。

西方世界在中國酷刑的照片中，揭開長久以來作為遮蔽的神秘面紗。巴岱耶因為籠罩在凌遲酷刑的暴力照片，發現交雜著懼怖與狂喜、在死亡與分離的時刻足以銷融的社群的要求與自我框限的鴻溝。Claire Margat²²³認為陳界仁將這樣恐怖的照片循環轉換建造一座殘酷劇場，並讓他自己也加入這場酷刑的行列之中，變成一種滑稽模仿的手法，強調衝動放縱、離經叛道如同示威啓示一般，他並非在探討中國酷刑所背負的記憶，而是揭露暴力與其激發的驚愕歡愉。

²²² 郭亮廷著，〈靈魂刑—論陳界仁的「魂魄暴動」〉，台北：今藝術，2003，二月號，頁 112~115。

²²³ 參閱 Claire Margat，〈面對恐怖的藝術〉(Les Arts Face à L'horreur)，台北：今藝術，2003，六月號，頁 171~181。

五、作為藝術家本質的思考

沉沒無聲的死寂看著受刑者割骨刮肉的凌遲，陳界仁透過酷刑影像反應自身環境的關照。黃宇娟不僅以「憂傷天理不明，哀憐百姓疾苦」²²⁴為題，也將之做為陳界仁〈凌遲考〉錄像作品的註腳。她引用容格的說法，作為一個藝術家其作品乃孕育於集體無意識命令的結果，是形成獨立於意識之外的「自主情結」，因此創作過程能夠成為一種有生命的東西。

藝術天生就注定要為人生提出疑問解答與服務，因此藝術創家的創作必須必須回歸到集體潛意識的深處，是超越醜惡和自我的一種「神秘的參與」或「神秘的共享」。陳界仁以凌遲和酷刑為主題，訴說人類共同命運的不可抗拒。

綜合以上論述研究者發現，評論者對於陳界仁作品多著墨於文化、心理學與政治層面的評述，鮮少論及照片中所呈現的非理性的荒繆感，部分文章雖然提及陳界仁作品的恍惚與狂喜，但是都未見深入的研究與探討，另一方面陳界仁在照片處理上技術略顯拙劣，是否純粹借助於攝影語言成就個人藝術風格？在以下作品研究的探討筆者將著重於：以陳界仁作品為例，探討編導攝影在身體的踰越與解放的呈現與意涵。

²²⁴ 參閱黃宇娟，〈憂傷天理不明，哀憐百姓疾苦，陳界仁「凌遲考：一張歷史照片的迴音」〉節錄，台北：大趨勢，頁 23~25。

第三節 作品研究

當人們看到暴力、恐怖的藝術創作時，除了恐懼、害怕還可以讚嘆藝術的雄渾、壯觀，這種美感化的意義運用在苦難、恐怖的照片上，恐怕多數人無法以狂喜形容之，即使哲學家、心理學家、社會學家或文學家們的文獻一再宣稱，狂喜是人性對暴力的狂想與性虐待極度痛苦的轉化，基於長久以來的道德規訓，當人們觀看這些苦難照片時，即使產生狂喜的反應，也會因羞愧之心而壓抑這樣的情緒。

經過編導之後的照片，遊走於照片與藝術創作之間，在創作者蓄意製造的圖像中，觀看不再僅止於他人之痛，是觀者凝視之後的心象轉換，再者，編導攝影具備的高度戲劇性效果，呈現現代反叛美學的藝術精神，以虛假偽裝揭露道德訓誥的面具，正如游本寬教授所說：「『編導式攝影家』極盡所能地創造“光學是影像神話”在很多方面的確能彌補當代人人日日面對規格、條例，理性和科學的心靈冷漠。²²⁵」

1996年〈魂魄暴動〉系列作品讓陳界仁在台灣藝壇掀起討論不斷的風暴，在其創作自敘中，更稱其作品為「招魂術」，根據前述之文獻與研究結果得以引證在陳界仁的作品與「招魂術」命題上，那種在深刻痛苦警訊中獲得體驗與昇華的意涵，是可以獲得理解的。

本文在作品的分析上，並不以創作時間之前後作為研究方法，而將〈魂魄暴

²²⁵ 游本寬著，《美術攝影論思》，台北：北美館，2003，頁147。

動〉之後的錄像影片〈凌遲考：一張歷史照片的迴音〉作為序幕，原因為：

1. 此作品是陳界仁藉由歷史照片的「挪用再挪用」，並且將平靜地照片轉變為錄像的裝置形式，其中所隱含的「招魂」儀式更為完整。
2. 此件作品雖以錄像手法呈現，但是在形式上更接近於百張照片的連續撥放衝擊性更大。
3. 以此作品再作延伸回溯，一方面是顧及文字敘述的完整性，其次是考量本文在主題研究上的結構流暢性。

因此，以下作品分析係由〈凌遲考：一張歷史照片的迴音〉，再論〈魂魄暴動〉系列。未完成之《十二因緣》系列、2003年作品〈加工廠〉、新作〈八德〉在風格上與本研究之重點相去較遠，僅就相關部分提出比較，不做專題討論。

一、〈凌遲考：一張歷史照片的迴音〉：2003

〈凌遲考：一張照片的迴響〉是陳界仁參與2003年台北雙年展《世界劇場》的作品，在幾個重要意象的表現上，可以肯定他是個非常認真的創作者，刻意地製造一個亞陶式的儀式性空間，企圖以殘暴淨化觀者的憐憫與恐懼。

本次展覽之策展人王嘉驥以《世界劇場》作為中心命題，其原始構想來自於當代前衛劇場理論家安東尼·亞陶（Antonin Artaud）的「殘酷劇場」（The Theatre of Cruelty）理論，亞陶在其《The Theatre and Its Double》一書中寫道：「肌肉之中可發出一道迅如閃電的訊息，這種肌肉的顫動，也會在最為駭動激烈的心智活動中出現。」²²⁶此新舞台語言稱為「場面調度」（mise en scene）²²⁷，其主要的觀念是，在劇場中對白已經不重要，視覺、聽覺與空間才是構成劇場重要的元素。

²²⁶ 朱靜美著，《意象劇場：非常亞陶（The Artaudian Theatre of Images）》，台北：揚智，1999，緒論-11。

²²⁷ 同上，摘要-1。

在手法上，陳界仁採用黑白錄像的裝置形式，影片長度約二十三分鐘，在三個螢幕同時播放，有時甚至會在不同鏡頭出現同樣的畫面。除此之外，他刻意以極為緩慢的速度進行，影像因此而產生非電影般流動性；類似一張張投影的放大照片，強制性地充塞於觀者的記憶之中。如果說攝影是一種暴力，那麼陳界仁的錄像裝置就像數百張連續性照片，在觀者面前形成強度的暴力。

1、廢墟：被時間肢解的身體



【圖 4-3】：陳界仁，〈凌遲考〉場景之一，。
資料來源：杜宗尙

觀者走入〈凌遲考〉【圖 4-3】的展覽空間，首先映入眼簾的是荒蕪如廢墟的現場，它構築在觀者心中的，不是乍看之下的荒涼與黯淡，而是駐足停留之後，對於曾經擁有過的繁華、璀璨的感嘆與淡淡哀愁。廢墟引涉了生命的無常與人最終的命運，也隱射被霸權所決定的榮耀，終究要在時代汰換中消失的現實，更是一種無法掌控生存權力的悲情，這也是陳界仁對整個台灣社會廢墟化的思考。人的力量足以抵抗整個社會的廢墟化嗎？在弱肉強食的生態環境下，多少人仍然安逸地享受帝國殖民留下的殘灰餘燼，卻不曾警覺到此惡夢正如火苗般悄悄地燃燒開來。它暗示了台灣一直扮演著依附角色，即使不斷地被邊緣化，多數人仍然被催眠似地，終日恍惚在此蕞爾小島，做著世界中心的美夢。

然而廢墟的存在亦不僅止於哀歎與悼念，它同時也是一種積極的、人與自然共榮並存的明証。以陳界仁個人而言，他的人生曾如廢墟一般，等待著時間的吞蝕消融，直到有一天他突然從生命的廢墟中驚醒，開始思索自身存在的意義，才又再度燃起創作的熱情，並將之化為審視己身與反叛現實環境的力量。這似乎意味著，廢墟是在時間的暴力下，被肢解的空間軀體，它作為獻祭的祭品，日日夜夜進行著無聲無息的招魂儀式。那麼，陳界仁要招的是什麼魂？

被英法聯軍焚毀的圓明園、作為日軍細菌培植所的哈爾濱 731 遺址²²⁸、曾經是監獄的綠島綠洲山莊、代表台灣加工業蓬勃時代的桃園 RCA 電子加工廠和成衣加工廠女工宿舍等，除了刻意安排的廢墟現場，影片拍攝的地點亦是選在廢棄的遺跡之中。這些場所在歷史過程中所扮演的角色各有不同，但其共同的特徵是都曾為霸權耀武揚威的舞台，如今已成為被時間所肢解的殘骸遺圮，像鬼魅般的矗立在中國或台灣的土地上。在此錄像作品中它們又化身為行刑的現場，猶如生命的輪迴，生死流轉永無歇止。行刑就是一種獻祭的儀式行為，受刑者是儀式中的獻祭品，比較起平躺的屍體更接近死亡。克里斯多佛·伍德爾德（Christopher Woodward）在其《人在廢墟》一書中便曾做如此的驚嘆：「為什麼沉緬廢墟會給人這麼崇高，甚至喜極的昏沉感？」²²⁹廢墟是消亡的過程，是等待生命繁華落盡的孤寂，它美的太有邪氣。

當人定神在廢墟中，大腦扮演著戲劇導演者，猶如置身遊樂場裡的魔幻之屋（ghost house），恍若見到悠然已逝的過往者，幽靈式的回到它們的故居。寂靜的廢墟湧起吵雜的人聲，往日的繁榮景象隨著想像回到它的起點。身在廢墟的人們精神恍惚地扮演巫師的角色，招喚個人內在想像的魂魄，此時並無恐懼害怕，而

²²⁸ “哈爾濱 731 遺址”是日軍滿州 731 部隊在哈爾濱組建的秘密細菌部隊，對外則稱為“731 化學工廠”實際是從事生化武器研製、試驗基地和細菌培養、生產的場所，日軍將抓到的中國人和少數蘇聯、北韓及蒙古人施行人體實驗。

²²⁹ 克里斯多佛·伍德爾德（Christopher Woodward）著，張讓譯，《人在廢墟》（In Ruins），台北：邊城，2006，頁 19~21。

是開啓內心更深遠的想像與期待。

2、狂喜：斷裂與凌遲快感



【4-4】：陳界仁，〈凌遲考〉場景之二。

資料來源：杜宗尙

將眼光從廢墟轉向大型螢幕，放大和長時間特寫的受刑犯臉部【圖 4-4】，速度十分緩慢地在眼前流轉，蘊含著十分強烈的藝術家個人意識形態。陳界仁迫使觀者必須不斷地接收這張有微張著的雙唇、迷濛雙眼和凹陷清瘦的臉龐，這樣的神態因為時間的延滯，更顯示出一種詭譎的效果。觀者隨著受刑人進入一種極度疲憊而恍惚的狀態，漸漸融入受刑者所受的折磨酷刑，這種因觀看而衍伸的心理狀態改變，一旦進入超時空的意象之中，便讓非線性流動的時間以一種斷裂式的形式綻出。

斷裂讓觀看的過程產生懸念，視覺情境呈現停頓狀態，也因脫離日常生活的軌道而深感焦慮，進而引發觀者內在的驚恐，但卻同時獲得解放式的快感。

暴力、斷裂與快感的糾結情緒究竟從何而來？先從作品定名為「凌遲考」談

起。根據教育部國語辭典釋義，「凌遲」亦做「凌持」、「陵遲」，是指「古代的酷刑，歷代行刑之法不一，但求使被殺之人極為痛苦的慢慢死去。有的先將犯人肢體斬斷後割咽喉處死；有的以刀剮頭臉斷手足剖胸腹再砍頭。宋史·卷一九九·刑法志一：『凌遲者，先斷其肢體，乃抉其吭，當時之極法也。』元·關卿·竇娥冤第四折：『合擬凌遲，押付市曹中，釘上木驢，剮一百二十刀處死。』。」，「凌遲」也作「欺凌虐待」解。「考」通「拷」，指「拷問。南史·卷七十七·恩倖傳·戴法興傳：『時建康縣考囚，或用方材壓額及踝脛。』」傅科亦指出，凌遲 (massola) 是一些儀式性的過度使用權力。²³⁰究竟有什麼樣的重大惡行，必需讓一個人在極度凌遲的痛苦中「慢慢」死去？真是萬不可赦的罪惡？或者是透過刑罰的過程，滿足人性潛在的暴力與瘋狂呢？千刀萬剮的緩慢凌遲，就像是虐者與被虐者之間，極痛與極樂的兩極化情緒，在曖昧不明與模糊交錯中進行著的交歡行為。如同色情的文字描述被轉化成為視覺情境，失去它的抽象性與想像空間，原始而赤裸的展示在觀者眼前。

傅科講述關於道德的畸形 (monstre moral) 時，提及十七和十八世紀對罪犯處懲的特性，「對罪犯的懲罰中，人們看到權力的完整性得到了儀式性的重建。…懲罰行為的核心自身中就有一種不平衡。懲罰這邊應當有某種超出。這個超出就是恐怖，這是懲罰的恐怖特性，通過它應當領會到其中建構的某些要素。²³¹」「罪行的恐怖應當出現在斷頭台上。另一方面在這個恐怖中，應當有作為根本要素的君主之復仇爆發，它應當表現為不可踰越和不可戰勝的。²³²」懲罰的恐怖乃是對未來罪行的嚇阻，而其導致的後果必然是「殘酷中的交流²³³」。因此，「對罪行和懲罰加以調整的不是相同的尺度，而是殘酷。²³⁴」亦即，施刑者掌控的權力與統治慾，讓他肆無忌憚的在受刑者身上觀察、研究再行刑。他是名正言順的施暴者，同時也自詡為神的執行者，再大的罪行都有超越的權力回應之。

²³⁰ 米歇爾·傅科著，錢翰譯，《不正常的人—法蘭西學院演講系列 1974—1975》(Les Anormaux)，上海：人民，2003，頁 91。

²³¹ 同上，頁 90。

²³² 同上。

²³³ 同上。

²³⁴ 同上。

中國酷刑和十七、八世紀歐洲懲罰的定義都是必須凌駕於罪行之上，恐怖懲罰的總合即為酷刑，而其儀式性的過度使用權力，成為普遍的風格即為凌遲。行刑過程與宗教殉道畫有極為相似的儀式性意義，然也有極大的相異之處，例如：殉道者臉上的狂喜來自神的眷顧，而受刑人臉上曖昧的狂喜卻是對神的背叛。

陳界仁是一個善於說故事的人，和許多人一樣喜歡藉由歷史、宗教的典故尋找靈感的來源，不同的是，他去除故事中的迂迴情節，讓觀看停留在交織不明的狀態中，進一步地反觀生命的腐朽。因此，照片中的主體幾乎佔據了觀者所有的視線，沒有預留多餘的喘息空間。

3、寂靜：痛苦的極致

再精采的故事情節如果缺少陪襯必將失色。圍繞在受刑者身旁的觀看者，讓行刑的場面如同人潮鼎沸的傳統市場。消音的形式更顯露出一種寂靜的喧鬧演化為脫序與鬼魅的氛圍，寂靜中揭露了人類的潛在意識和無可明狀的存在。亞陶即說：「寂靜比語言更具有涵括性，適足表達我們心靈最深處的情感，諸如：恐懼、渴求和慾念。²³⁵」陳界仁刻意製造這樣的情境，藉由「演出」的形式，再現原始照片中沉靜冷漠的行刑者與觀圍群眾。

除了寂靜的旁觀者，受刑者張著嘴無聲仰望的痛楚、恍惚遠勝於尖叫與吶喊的恐怖。寂靜是照片最震懾、駭人的聲響，著名舞台劇女演員 Helen Weigely 曾有一幕令觀眾哽咽不已的演出，George Steiner 為她的精湛演技作此描述：「她轉過頭去張大嘴巴，就像畢卡索『格爾尼卡』中嘶喊的馬匹，從她的喉嚨中發出一種難以形容的殘酷和恐怖的聲音，事實上，當時是寂靜的，一種絕對寂靜的聲音。²³⁶」

²³⁵ 朱靜美著，《意象劇場：非常亞陶（The Artaudian Theatre of Images）》，〈意象的製造者：聲音和寂靜〉，台北：揚智，1999，頁 87。

²³⁶ Eugeni Barba & Nicola Savarese, trans. Richard Fowler, "The Secret Art of The Performer"

劇照〈寂靜的吶喊〉〈silent scream【圖 4-5】〉保留了 Helen Weigely 演出時的瞬間情緒，透過照片無聲的痛苦與哀傷，在戲劇結束之後無限制的延伸。



【圖 4-5】：‘the silent scream’ of Helene Weigel

資料來源：作者翻拍《The Secret Art of The Performer》

喉嚨的黑洞猶如無盡頭的深淵，影像的停滯將人帶往無盡深淵之中，陳界仁亦運用了仰望、張嘴、寂靜與鏡頭極慢速度的轉換等手法，留給觀眾極度痛苦與近乎崩解的情緒，在此恍惚的狀態中，痛苦獲得最自由的釋放。

面對照片中無聲的吶喊，猶如體內的五臟六腑全部被掏空，一種在此潔淨自體的空虛感，也是一種是放負擔的自在，克莉蒂娃以厭棄（abjection）理論解釋這樣的反應，她說，屍體、排泄物、殘肢等等潰爛的物質是人與生俱來的，人們之所以極力的想要拋棄，正因為它們是永遠也拋不開的；不論再如何的努力，終究仍逃不過成爲一具骯髒死屍的命運。這種無法逃避、肢解、腐敗的疼痛與不安情緒，一旦轉化在殘酷與恐怖的極境時，便成暫時的紓解，一種如釋重負的狂喜。

身體遭受傷害的極度痛楚與精神恍惚、狂喜同時並存的景象，就像活在栽滿罌粟與大麻花園裡的毒癮者。常人對毒癮者嗤之以鼻，卻又迷惑於偶然的放縱；常人小心翼翼的保護身體，卻又期待刺痛快感；常人總是企圖隱藏這種與生俱

來的矛盾情感，接受理性規訓下的生活，正因為理性生活可以忘記無法掌握生命的孤獨焦慮。〈凌遲考——一張照片的迴音〉讓觀者看到的不僅是身體表象的極度痛處，更是自身對厭棄物的焦慮，畢竟只有正視死亡的恐懼與憂心，生命才能獲得如百花般的綻放。

二、《魂魄暴動》系列作品：1996~1999

酷刑與歷史照片對陳界仁在創作上的啟發，成為他重回藝壇的重要因素。²³⁷從1996—1999年的系列作品《魂魄暴動》可以看出，具有歷史意義的舊照片在重新編排之後，他所欲賦予的新的意義。

《魂魄暴動》系列由〈本生圖〉（1996）、〈去勢圖〉（1996）、〈自殘圖〉（1996）、〈法治圖〉（1997）、〈失聲圖〉（1997）、〈恍惚相〉（1998）、〈連體魂〉（1998）、〈哪吒圖〉（1998）、〈瘋癲城〉（1999）等九件作品組合而成。其中〈本生圖〉是酷刑照片的挪用、〈去勢圖〉來自等待受刑的照片、〈自殘圖〉的依據是東北清黨照片、〈失聲圖〉則是1946年內戰時期的崇禮事件照片、〈法治圖〉源於霧社事件原住民的屠殺照片。

1、酷刑：人鬼神同歡樂的嘉年華

根據《魂魄暴動》四個字的命題，很顯然地，陳界仁意欲表達的是一種宛若起死回生的靈魂之舞。如果人的身體中真有七魂六魄，可以想像它在沉睡或者如同死亡多年之後，重新甦醒的力量有多麼駭人。有什麼可足以驗證這種爆發般的靈魂躍動呢？現今足以作為此力量之科學明證，莫過於大腦神經系統的運作，而

²³⁷ 詳見本文第三章第一節〈陳界仁的創作歷程〉。

其運作最能體現此非理性的靈魂之舞，又當以身體在遭受重創刺激的過程中，腦內嗎啡的急速發酵最令人因而陶醉悸動，展現潛在的無限本能²³⁸。當它撩動起人性的瘋狂與暴力本質之時，即使天使的曼妙歌聲，又如何比得上群魔亂舞的狂歡與癡癡？

早期初民的巫覡恍惚神遊、基督的贖世慈愛、尼采「戴奧尼索斯式」的迷醉、濟慈的唯美浪漫、培根的恐怖震撼等，無一不是建立在身體苦難、死亡與復活的循環之上。而照片的鏡像紀實功能，讓身體酷刑更赤裸地展現在觀者面前，其中最為經典的論述，當屬巴岱耶在《情慾的淚水》(The Tears of Eros)一書中的形容與描述。

1925年巴岱耶從法國心理分析學家 Dr. Borel 手中，獲得一張 1900 年代初期法國軍隊在中國拍攝的酷刑舊照複製，他形容自己是難以自拔地著迷於這張極度痛苦與狂喜並存的影像(I have never stopped being obsessed by this image of pain, at once ecstatic and intolerable.)²³⁹。酷刑照片以痛苦監禁了巴岱耶視覺，同時引渡他見證了神聖的狂喜和極度的恐怖，他稱之為「宗教上的情慾主義」(religious eroticism)²⁴⁰。

回顧照片在東方的歷史，照片曾是十九世紀西方帝國主義強權殖民之下，讓東方異國情調的風土民情，成為歐洲人家中擺飾或社交炫耀的手段。照相機紀實與迅速的效能，透過鏡頭多樣的攝取，東方世界的照片（包括各式刑罰的場面）被印製成明信片大量放送。是中國式酷刑的激烈殘暴場面，令巴岱耶的感官獲得極度刺激嗎？相反地，他的刺激卻來自於個人缺乏激情的冷漠和對無秩序感的恐

²³⁸ 參閱本文第二章〈大腦神經醫學觀點〉。

²³⁹ Georges Bataille, trans. Peter Connor "The Tears of Eros" San Francisco: City Lights Books, 2002, p.206。

²⁴⁰ 同上，頁 207。

懼。

法國學者鞏濤（Jérôme Bourgon）在 2001 年美國芝加哥大學和加拿大多倫多大學所主辦的「酷刑」研討會中，曾經提出一篇關於中國與歐洲酷刑異同比較之論述。他認為歐洲的酷刑「supplice」就其詞源學而言，可連結至宗教名詞如 supplicatio，它的意義不同於 poena（處罰），是具有懲處和痛苦的意涵。

西方酷刑在執行時，會配合各種技術和機關裝置，宛如進行舞臺式的奇觀演出，酷刑的意義試圖淨化犯人與救贖，是高度宗教儀式行爲的轉化。²⁴¹中國處決刑罰的場面則缺乏歐洲人所謂的淨化與奇觀式的效果。鞏濤進一步指出中國酷刑與歐洲酷刑主要有四點差異性：

- 一：缺乏任何支架或舞台。受刑人和圍觀者之間完全沒有距離界限。
- 二：沒有情節，沒有角色。劊子手始終冷靜、嚴肅，受刑者沒有露出我們所期待的痛苦跡象。
- 三：沒有宗教背景，也沒有任何形式的演出。
- 四：沒有公眾，沒有社團。眾多的圍觀者和表演並沒有直接的關係。²⁴²

鞏濤的歸納分析也道出西方酷刑的兩個重點：奇觀式的舞臺效果和宗教般的淨化儀式，而兩者之間的共通元素則是「程序」。固定的程序讓受刑者、劊子手與觀眾都了解自己所扮演的角色，在三方的配合下，活動才能如預期般的作完美演出。

程序的重要性到底有多大？翻開西洋的酷刑史便能窺之無遺，從聖徒的酷刑

²⁴¹ 同上，頁 182、193。

²⁴² 鞏濤文，陳書諒譯，〈中國處決刑罰視覺化與歐洲「酷刑」之異同〉，《典藏今藝術》，June 2003，頁 185。

到重刑犯的死刑場面，都有著一定的程序和規劃，而其終極目的都在於受刑者臨終前的懺悔與得道，其中又以十字刑最是象徵救贖的意義。雖然救贖意義主要來自於耶穌基督和許多聖徒們都在十字架上結束他們的生命，但事實上，早在西元前 1000 年左右，腓尼基人便發明了將人釘刑在十字架上的酷刑，並將之傳給希臘人、亞述人及埃及人。行刑前犯人先被鞭笞，然後背負十字架走到刑場，接著剝掉衣物，只留下纏腰布，手掌和腳被釘在十字架上。其間爲了加速死亡，有時犯人的四肢還會被打斷；生命力越強者所要承受的折磨就越久。

酷刑從古至今尚有火、水刑、烙印、火煮、絞刑、電椅、瓦斯、槍決等等，各式刑罰的發明似乎也隨著文明的發展而改變，人們對刑求的意願有增無減，也沒有因爲酷刑的增加而減少犯罪的動機，這兩點從監獄不斷的擴建可得驗證。

「觀眾」和「刑求者」是刑行場上不可或缺而且具有重大意義的角色。執行酷刑時經常會引來大量的觀眾，人們成群結隊就像是準備欣賞一場表演節目般。有人將刑囚場視爲教育子女的範本，有人則當眾喝酒狂歡，甚至對刑犯拋棄垃圾、髒物，甚至有商人們帶著自己的妻子一邊喝茶一邊觀看，冷靜的態度令人不寒而慄。

傅柯形容犯人從監獄走向刑場的遊街過程，就像一種化裝舞會和提線木偶遊戲，「在途經的每個城鎮，鐵鍊囚犯隊都造成了節日氣氛。這是懲罰的勝利狂歡節，是變成特權的刑罰。……，它在犯人身上不是喚起被迫悔恨的表示，而是喚起否定懲罰的狂喜。」²⁴³鐵鍊囚犯不僅遊街而且還會沿路歌唱，這樣的刑罰規模延續了酒神戴奧尼索斯的歌唱隊的典範，看似極爲墮落、狂歡的隊伍，卻也是被放逐的悲情；鐵鍊囚犯的歌隊，誠然西方悲劇精神的再現。

²⁴³ 傅柯著，劉北成、楊遠嬰譯，〈規訓與懲罰－監獄的誕生〉，《第二章 非法活動與過失犯罪》，台北：桂冠，1998，頁 261。

十八世紀工業文明的技術發展，將西方酷刑帶向宛如被對白所制約的劇場一般，酷刑已失去它原有的性格，傅科稱之為權力機制的新經濟學：「它（權力）不再通過儀式來運轉，而是通過監視和控制的持續不斷的機制。²⁴⁴」懲罰與罪行之間已形成一種平衡的對等關係，權力猶如一種生產過程，以減少成本的方式增加權力的效果，卻又降低權力的經濟和政治成本。²⁴⁵反觀中國酷刑照片，在肢解犯人的過程中，觀眾凝視的眼神極其冷漠，猶如在市場上等待肉販切割肉品般，詳端著肢解的點滴預防宰制者偷斤減兩深，怕遺漏了什麼或。受刑人夾雜在人群中，露出一種難以言語的神情，似有若無的仰望天空。這種冷酷寂靜的表徵，甦醒了悲劇的精神，是真正的詩的悲劇形式，是透過靈魂出竅的感化，所產生的恐懼與憐憫的淨化的一種美學根植²⁴⁶，亦正是亞陶所欲闡述的完全依靠身體語言在進行的戲劇精神，是讓巴岱耶真正捉住了屬於他自己的「刺點」（punctum）——狂喜（the point of ecstasy）²⁴⁷。

根據巴岱耶的記載，在開膛剖肚之前受刑者先被餵食鴉片，鴉片的作用讓死前的罪犯由恍惚變為近乎狂喜²⁴⁸。更明確地說，鴉片的作用加速神經系統中激素的作用，與被開膛破肚的身體痛處交纏糾結在同一個人的臉上，形成極樂與極痛齊肩並行。它不僅顯示在受刑者的臉上，也在觀者的眼中，交織成極度恐怖卻又渴望的心醉神迷。

陳界仁以此中國酷刑的舊照為起始，重新拼貼和放大，並賦予十分宗教化的命名〈本生圖〉，陳界仁曾不諱言地說道，自己看到《情欲的淚水》一書有所感下

²⁴⁴ 同註 226，頁 94。

²⁴⁵ 同註 226，頁 95。

²⁴⁶ 引用里爾克對在悲劇中解脫的解釋，參見保羅·克里爾著，公車譯，《惡的象徵》（*La Symbolique du Mal*），上海：世紀，2005，頁 203~204。

²⁴⁷ 同註 239，頁 206。

²⁴⁸ 同註 239，頁 205。

興起將此舊照改變的念頭。他受巴岱耶思想的影響雖不言而喻，但是，將西方人觀看的角度轉變為東方人的方式，強化異於一神論的宗教信仰成為他延續〈本生圖〉完成一系列以酷刑、殺戮為背景的作品，並以《魂魄暴動》為名的精神所在。

2、獻祭：男性身體意象

陳界仁以「男性身體」構成作品的主要元素，它作為詮釋的主要意象有三：一、肢解與不完全的畸型男性體態；二、男性的伊底帕斯焦慮；三、以廢墟作為空間的身體。

關於廢墟作為空間身體的研究，除了錄像作品的實境佈置，在其《魂魄暴動》系列照片，廢墟成為其一貫的背景特色，廢墟是權勢的見證與消亡，在女性權力伸張的今日，亦是男性失勢的象徵。

酷刑肢解的不完全軀體，首見於〈本生圖〉【圖 4-6】一作。「本生」二字源自佛教經典，即前生的意思，也是十二分教之一。《大乘本生心地觀經序品》中說：「釋迦菩薩於往昔時作光明王，最初發於阿耨多羅三藐三菩提心，乃至菩提樹下得成佛道，娑羅林中入於涅槃，於其中間三僧企耶、百萬劫中所有一切慈悲喜捨八萬四千波羅密....」²⁴⁹。根據此文義的解釋「本生」二字係指釋迦牟尼佛三世本生的因果，也就是祂如何從凡夫到修成正果、引渡眾生的故事。陳界仁借用佛陀故事陳述一個酷刑的場面，其意涵何在？

²⁴⁹ 資料來源：<http://book.bfn.org/books/0969.htm#a01>，09/04/2005。



【圖 4-6】：陳界仁，〈本生圖〉
資料來源：杜宗尙

不論佛陀或者基督的救贖過程，都是以男性的身體形象現身，隱喻了女性在宗教義意上的劣勢，甚至象徵擁有神格化的男性同時擁有他們自己的身體與靈魂。Barbara Kruger 曾以「虔誠」和「運動」描述男性的宗教儀式和運動訓練，兩種都需要痛苦的磨練，才能被認可為團體正式的一員，「酷刑因而成為毅力和忠誠的考驗。忍受痛苦……常被膨脹為偉大和光榮的英雄典範。」²⁵⁰意即，身體痛苦折磨與心靈歡愉之間的糾結，宗教典故則更強調了男性藉由痛苦磨練的過程，成為英雄神格化的預期心態。

對於男性身體的遵從可追溯到初民時代。布魯斯·林肯（Bruce Lincoln）曾引述早期醫學生態書《論氣、水和地》一書所說：「一個地區的氣候形成了當地居民的體質和性格，其方式就像他形成當地的地貌一樣。²⁵¹」，布魯斯引述此段文字的主要目的，是在闡述原始民族部落，尤其是亞洲民族的所處的地帶，較為潮濕溫潤，形成居民的性格多偏向遲鈍、溫和而不好戰，並藉由燒炙身體柔軟的部位（例如胸部、生殖器），企圖減少濕度增加陽性剛烈氣質的範疇，這其中尤其是手臂為

²⁵⁰ 曾曬淑主編，曾少千著，〈傷痛的場景〉，《身體變化－西方藝術中身體的概念和意象》，台北：南天，2004年，頁218。

²⁵¹ 布魯斯·林肯（Bruce Lincoln）著，龔方震譯，〈切乳、斷臂、砍頭：斯斯泰人和阿瑪松人的一些獻祭活動〉，《死亡、戰爭與獻祭》，上海：上海人民，2002，頁298。

執弓砍殺需要最大的力量，因此，如何將乳房的力量轉移到手臂最有利的方便是灼燒乳房使之平坦：「去除身體柔軟部分乃是為了堅硬的部分，柔軟的、有營養地維繫生命的乃是為了強壯的、軍事的和——由軍事的語境看——致他人於死命。²⁵²」，由於女性身體較男性柔軟、遲鈍與脆弱，因而除了哺育與繁殖之外便無太大的軍事效益。女性身體地位低落，也就突顯了男性的神格化與英雄化，正如布魯斯所說，男性、得勝的武士或國王，將自己喜歡的範疇，定義為比其他人或範疇成更加高級，通過獻祭的強化活動，使自己的力量和特權得以生生不息。²⁵³

布魯斯還認為在獻祭的過程中，有其一套完整的宇宙理論基礎在運行。「宇宙——就其作為天地和社會的顯現而言——據說是通過一種始源性的獻祭行為而創造出來的，在這一行為中，犧牲的身體被肢解，化作各種有形的實體。例如就天、地而言，犧牲的肉體變為土，頭髮變為植物，眼睛變為太陽——根據一些有所變化的版本，血則變為酒，飲之有助於活血，補血。²⁵⁴」由此可說，「本生」與「酷刑」毋寧都是一種獻祭的儀式行為，「本生」的救贖意涵是人類獻祭給諸神，「酷刑」則將受刑者獻祭給國家，「獻祭本質上就是一種轉換性否定（transformative negation）的邏輯、語言以及實踐，其中某個實體——某種植物或動物的某個部位，某個人的生命、活力、財富的一部分甚至生命本身——為了被視為“更加高級”，或在某一方面更有價值的其他物種、集體、神靈或者原則的利益而被捨棄。²⁵⁵」布魯斯言下之意，似是帶有悲天憫人的情懷與對強權的控訴。然而，將壯碩堅實的身體肢解還原於宇宙大地，卻也顯示身體的極度痛苦，滿足了男性獲得救贖式勝利的歡愉。

在〈本生圖〉中受刑者的胸部幾乎挖刮一空，而刑求者正亦步亦趨的切掉受

²⁵² 同上，頁 297。

²⁵³ 同上，頁 305。

²⁵⁴ 同上，頁 302。

²⁵⁵ 同上，頁 305。

刑者大腿上的肌肉，陳界仁顯然刻意強化獻祭的儀式行爲，在肢解過程中受刑者成了犧牲奉獻的牲禮，而其罪行已非重點。在此，照片作爲警世與歷史的意義早已殆盡，行刑者化身爲祭司，執行讓靈魂得以乘坐天界之舟前往彼岸的櫓槳之職²⁵⁶。陳界仁的操控行爲猶如引領靈魂渡河的擺渡者，在眾多的神話中，不論渡河是航向天國之境或者進入冥界地府，擺渡者白髮鬚的老者形象²⁵⁷即是死亡的象徵，獻祭的儀式亦即死亡的儀式，也是透過死亡以求獲得永恆權勢的儀式。

陳界仁將受刑者或者自己化爲獻祭的祭品，是強權暴力造成的被動的犧牲品，他似乎有意瓦解男性透過身體酷刑成就神話的英雄傳說，他所呈現的對生命的無力感更接近於女性陰柔的特質，這也說明他試圖摧毀男性自我犧牲的典範形象，對自己與環境的矛盾衝突提出控訴！

3、孿生同體：踰越自然的自然存在

除了對男性身體的關注之外，臉部神情的描繪在陳界仁的作品中一直具有相當指標性意義，從〈凌遲考——一張照片的迴音〉、〈恍惚相〉、〈哪吒圖〉到〈本生



【圖 4-7】：陳界仁，〈連體魂〉

資料來源：杜宗尙

²⁵⁶ 布魯斯引用《祭儀百式梵書》所說：「誠乎，晨詠 (Bahispavamāna) 的讚美詩就是天界之舟，祭司就是櫓槳和櫓槳，把人載往天堂。」參閱：同上，〈擺渡死者的艙公〉，頁 103。

²⁵⁷ 關於擺渡者的外在形象，布魯斯在其〈擺渡死者的艙公〉一章有詳盡的考據研究，參閱：同上，頁 93~109。

圖〉都可以看到陳界仁藉由臉部的神態所欲傳達的一種恍惚、近於狂喜的迷濛世界。在〈本生圖〉、〈連體魂〉【圖 4-7】中受刑者更成了猶如怪獸的雙顛者。

根據舊約聖經的記載，人類從雌雄同體的原型分裂而來，在印歐神話傳統中則規範了人、孿生子與蛇三種基本的角色模式。祭司是人的形態，他肩負延續的責任，國王則是孿生子必須照顧人們的生活使其無虞。²⁵⁸雙顛者亦如傅科所說的「畸形人」(monstre humain)²⁵⁹是最不自然的自然產物，它以混合的形態出現，可能是兩個生物界的混合，也可能是兩個頭和一個軀體的混合，甚至是兩種性的混合。「這是生與死的混合：胎兒來到人世，但由於它所具有的形態不可能生存」²⁶⁰畸形人違反了自然的分類表格，因此，也無法在法律上獲得定義。其中雙頭顛共有軀體者，是擁有兩個靈魂的畸形人「這不但是王國的形象，這還是分為兩個宗教共同體的基督教的形象」²⁶¹。畸形人是屬於暴力的，人們把消滅它的意願歸於醫學治療或者是憐憫²⁶²；雙顛者更是無法被切割的，肢解對於雙顛者而言成了最美麗的夢幻，是永遠無法達到的彼岸。

在〈連體魂〉中陳界仁將自己化身為雙顛者，一手拿著類似乾枯的柳條枝，一手拿著類似爆裂用的鋼瓶，雙眼低垂地看似仁慈地眷顧著他腳下的土地，一塊由人頭圍繞如同台灣島的地形。然而，台灣島所連結的並非海洋而是陸地，陳界仁所欲隱喻的正是台灣與大陸的連體關係，但卻是建立在兩個不同的主宰之上。由於，兩個主宰者都欲扮演國王與觀世音菩薩的角色，最終仍以暴力與殺戮決定

²⁵⁸ 同上，〈印歐宗教導論〉，頁 17。

²⁵⁹ 傅科所說，三種形象建構不正常的領域：畸形人、需要改造的個人和手淫的兒童。他們亦相對應於三種不同的領域。參見米歇爾·傅科著，錢翰譯，《不正常的人—法蘭西學院演講系列 1974—1975》(Les Anormaux)，上海：人民，2003，頁 58。

²⁶⁰ 同上，頁 67。

²⁶¹ 同上，頁 70。

²⁶² 畸形人天生的不正常因此他一出生即被歸於法律規範之外，因此他是自動將自己放到法律之外的違法。參見同上，頁 59。

島民的生死，果真如此，陳界仁自身所扮演的雙頭顱角色又是什麼？國王掌握權勢卻又不受社會共同契約的規範便是處在法律之外的畸形人，觀世音菩薩是男與女的混合體，祂具有救世與懲罰的雙重能力，陳界仁是否在藉由照片作為自我懲罰與救贖的主宰者？

再詳端地面上的頭顱，都並非死亡之物，而是正半夢半醒的恍惚著，個個張大的雙唇引人走入無底的深淵，頭顱失去身體的支撐之後便猶如失去自由的囚犯，除了活在大腦的夢境之中，又能為自己做些什麼？

〈本生圖〉的受刑者成為雙頭人是神話故事中具有特殊法力的神物怪獸，象徵在它的世界中沒有時間、地點、歷史的限制，可以承載任何天馬行空的想像。然而，神話亦非荒妙無稽之談，如鄭志明所說：「神話是集體生命的共感，是社群意識極強的價值系統。²⁶³」。亦即，神話的價值在於其所激發的集體文化意識，不論孿生同體的人類原型之說，或者雙頭顱的原始崇拜儀式，都說明了以人為中心的天地神的精神領域，是人類極為偉大的創見。

陳界仁以雙顱者所呈現兩界混合，是生和死，是政治與法律權力的對立、是生於自然卻又最不自然的存在。

雙顱的受刑者向上仰望，目光投向不知名的遠方，眼神顯得有些失焦的渙散；他從自己的時代走到了陳界仁的時代，陳界仁也從他自己的時代走向過去，宛如經歷了許多的「當代」與觀者共時並存。觀者凝視著這怪異和恐怖的雙顱受刑者，彷彿也激發起自身殘忍的快感，如尼采所說的，性衝動、醉和殘酷是讓我們置於

²⁶³ 《第一屆哪吒學術研討會論文集》，鄭志明著，〈哪吒神化的生命關〉，高雄：國立中山大學文學院清代學術研究中心，2003，頁 89。

光彩和豐盈事物之上的三種主要因素，也是人類最古老的節慶之快樂。²⁶⁴那一張張因刑罰而恐懼扭曲臉，像是觸動觀者靈魂深處的暗夜，也是生命中最不可與人道的驚慌與無助。

雙頭顱亦是「鏡像」的暗喻。根據民間信仰的傳說，人死後必須經過地府的審判，而地府的審判是由亡者通過孽鏡。「鏡子」在中國人的心目中，並非僅是反射物體的工具，而且具有鑑誡的意義，因此孽鏡所反射出的是亡者在人世間的一切所作所為，作為刑罰的依據。因此〈本生圖〉所喻涵的是藉由身體的刑罰，描述通過孽鏡時的恍然如夢感，那麼對於觀者而言呢？是不是也在凝視著照片時所喚起的心靈回憶與創痛，形成的一種似真如幻的「恍惚」狀態呢？觀者所反觀的「孽鏡」正是在走過這段暗夜痛楚之後，生命重新獲得救贖所感受到的前所未有、無可言喻的狂喜。

4、三位一體：施虐、受難與共犯的形象

酷刑照片同時也象徵著「受難」、「施虐」與「共犯」三位一體的隱喻。「施虐者」是掌鏡者擁有操控的權力，時而對被攝者施以暴行，時而像耶穌基督化作「代罪羔羊」，以悲憐的眼光眷顧鏡頭中的影像。「受難者」也是被攝者的角色，被擺佈、被施予刑罰，同時也是被觀賞。從影像呈現的時候開始，受刑者就以赤裸被殘的身體展現在眾人面前，漸漸地，它成了「歷史」的影像，然後操弄著現代觀者的眼光，尤其是被放大成與人等身大的作品之後，更讓觀者在真、假視覺錯亂中，感受到自己如同參與一場刑罰的「共犯」，但有時又化身為受刑者，觀看身體不斷的肢解與潰爛。詭異的是，這三種時常交替錯置的角色，在觀與被觀間形成曖昧的心理關係。我們無法斷定這種心靈的觸動是否如精神分析理論所

²⁶⁴ 尼采著，周國平譯，〈做為藝術的權力意志〉，《悲劇的誕生》，台北：貓頭鷹，2000，頁430。

書，它是源自孩童時代記憶的再現，或者是個人生命記憶的意義，在當下化為眾人的共同記憶。但是，當這樣的意義延伸而為藝術的創作時，便成了眾人的回憶。

在〈法治圖〉【圖 4-8】的作品中，獻祭儀式成為注視者關注的戲劇性演出。堆疊在鏡頭前的頭顱，彷彿注視著往死亡的路上前進的觀者，也意味著一旦堆疊的記憶越來越多就離死亡越近，只有在死亡的那一刻，生命的記憶才得以完整。



【圖 4-8】：陳界仁，〈法治圖〉

資料來源：杜宗尙



【圖 4-9】：陳界仁，〈自殘圖〉

資料來源：杜宗尙

當記憶以一種「堆疊」形態出現，那麼每個階段的人生，都會成為下一個階段的「回憶」。只是，回憶可以是錯置的，也可以是被抽絲剝繭後所留下的最深沉的記憶。陳界仁將影像解釋為「凝結在相紙上的『死亡』方式」，在這邁向死亡的路途裡，觀賞者與被觀者的回憶不斷的交織、重組，那麼影像就達到它的目的，讓所有的人的思考在此觀與被觀的同時，自由自在的流瀉，只要潛意識被再度召喚，生命便能獲得新的契機。

創作者透過藝術品的在場而存在。針對創作者欲喚起的觀與被觀、死亡創痛與集體潛意識的意念，陳界仁運用了電腦動畫的現代科技手法，在虛實之間製造令人混淆的現實與虛擬世界的迷幻。在現實裡，當我們握著搖桿操控電玩世界，走入這種令人迷惘的虛擬實境之中，究竟是操作者掌握了虛擬世界的成敗興亡？

或是，虛擬世界操持著人類的喜怒哀樂？這一切就像掌鏡者以為自己可以為所欲為的掌控鏡中的影像，自由自在的打破時空藩籬，於是歷史影像被「肢解」再「重組」，然而卻也陷入鏡頭的傷痛情境之中。

電腦繪圖的影像重組，有異於藝術家的「拼貼」技法，它更貼近於「真實」；一種超越照片原本的面貌，是創作者內在的真實呈現。因此，我們在此看到的並非歷史真貌的再現，而是陳界仁透過歷史影像重組所傳達的內在意念。

〈法治圖〉援用了霧社事件原住民砍殺異族的照片，陳界仁將自己化身為日本軍官，在這場殺戮中他是觀看的第三者，權力的掌控者，卻非行刑者。一個即將被砍頭的俘虜跪坐在斜前面，滿地的頭顱像是道路兩旁延伸開來的花朵，隱射了原始部落頭顱崇拜與攝魂勾魄的想法。「原始民族認為眼、耳、口、鼻具有靈敏的感覺，這些器官又集中於頭部，於是深信人的靈魂藏在頭顱之中，…如割顱、獵頭習俗，以及各種防止靈魂自口腔逃逸的行為舉止，和守護人頭的禁忌。²⁶⁵」權力的掌控者等於法治的仲裁者，除了貫用的手法，臉部的描寫形式更令人為之動容。它讓觀者進入一種神志恍惚的狀態，所有的頭顱呈現的並非死亡，反而是更接近於一種迷醉的狀態。相較於蹲坐於後勝利者的冷漠無情緒，酷刑與死亡被轉化成為英雄的表徵。這讓我們聯想到耶穌的受難，酷刑再次變成了另一種滿地花香的勝利。在〈自殘圖〉中亦有類似的情境，這張源於東北清黨的照片，陳界仁反成了被迫害的對象，裸露的身體正在經驗一場殺戮之痛。

在「影像喬扮」的過程中，陳界仁從不將自己固定在某一種特定角色；有時是看似無關緊要的路人，有時是罪犯，有時則是當權者。他唯一堅持的是不將自

²⁶⁵ 黃敬欽著，〈哪吒戲劇形象探索〉，《第一屆哪吒學術研討會論文集》，高雄：國立中山大學文學院清代學術研究中心，2003，頁 353。

己定位在劊子手，這也意味著劊子手的角色是唯一無法提供他將自己隱入作品中
所期望獲得的某種體驗？那麼這個體驗又是什麼呢？

理論家將攝影視為一種偷窺淫的行爲，然而陳界仁爲何將自己由偷窺淫轉化
爲被窺視的角色呢？他模糊了拍攝者、被觀看者與觀看者的固有角色，其目的爲
何？又產生了怎麼樣的視覺效果呢？



【圖 4-10】：Cindy Sherman，〈Untitled〉，
資料來源：Museum of Fine Art, Boston

拍攝者將自己置入於照片中在當代攝影藝術創作是極爲普遍的手法，可謂典
範者莫過於辛蒂·雪曼。雪曼自 1970 年代末期開始，將自己化身爲歐美 B 級電影
中的年輕小演員、家庭主婦等，1980 年代則扮演名畫中的人物，接下來又將女性
身體零碎化，甚至簡化爲內臟、嘔吐物、經血等。陳界仁在製作照片的手法上和
辛蒂·雪曼有許多雷同之處，不僅自己入鏡，而且都使用了「喬扮」、「借用」的
技法，在情境的構成上也都故意呈現一種詭譎、恐怖的氛圍【圖 4-10】。

陳界仁在手法與攝影思想上延續超現實主義與編導攝影的特質，但是，借用
台灣民間信仰的圖像成爲他個人獨特的風格，成爲當代攝影風格與宗教神秘主義
的融合，將屠殺照片構築成神人世界的神秘花園。

在中國傳統觀念上，神明與窺視之間存在極爲微妙的關聯性。中國人習慣以

「人在做，天在看」的思維模式，提醒自己或週遭的人，神明窺視著人的一舉一動，老天有一架無所不在的照相機，人的一世作為都會被定格成爲一張張的照片，人永遠無法逃避老天的法眼。然而，神明的窺視是否也可能存在著解讀上的差異問題呢？例如：「童乩」成爲神人之間最佳的橋樑，轉譯神明與人的話語，藉以闡明彼此的意見與需求。透過作法，童乩先進入恍惚失神的狀態，過程中還不斷使用利器鞭笞身體，讓這種集痛苦身體與狂喜靈魂於一身的狀態，猶如窺視與施虐。

〈恍惚相〉與〈哪吒圖〉兩件作品便是結合台灣民間信仰神明圖像與祭祀儀式，作爲闡述身體、恍惚與狂喜在照片的藝術呈現論述之。

5、悲劇：以酷刑形式展演

台灣民間信仰最大特徵在於融合了十分龐大的神格群，大致上可分爲自然、人鬼、故事傳說、動物、植物、枯骨、族群和清代官廟等。²⁶⁶爲神明建廟者或許會因族群的不同而產生比較、區隔甚至爭鬥的場面，但是神明之間卻總有著極其

²⁶⁶ 自然神格如天公(玉皇大帝)、土地公(福德正神),北極玄天上帝(上帝公)、四海龍王、雷公、電母、七娘媽(七星娘娘)、風神、雨師、五方天帝、三山國王等天神、地祇、百物之神。人鬼神格:祖先公媽、媽祖、開漳聖王、孔明先師、清水祖師、保生大帝等先王、先公、先祖、先師、功臣、及其他歷史人物。傳說神格:神農大帝、太子爺(中壇元帥)、齊天大聖、孚佑帝君(呂洞賓)、狩狩爺(豬八戒)等。動物神格:虎爺、猴將軍等。植物神格:大樹公(有榕樹、茄苳、龍眼、樟樹、鳳凰木、芒果樹等)。枯骨神格:有應公(萬姓公媽)、大眾爺、大墓公、萬姓爺、水流公、普度公、金斗公、萬善同歸、義勇爺、義民爺,十八王公,是屬孤魂野鬼的低級神類,也是賭六合彩求明牌之對象。族群神格:泉州人:清水祖師、廣澤尊王、靈安尊王、觀音菩薩、保儀大夫、保儀尊王、各姓王爺。漳州人:開漳聖王、輔信將軍(馬公爺)、敵天大帝(又稱德天大帝,俗名林放,孔子七十二弟子之一,所有林姓家族,都尊他爲祖先)。客家人:三山國王、五谷先帝(神農)、義民爺。平埔族:(西拉雅族)阿立祖。清代官廟:社稷壇、山川壇、文廟(孔子廟)、武廟(關帝廟)、城隍廟、文昌祠、龍王祠、天后宮、忠義孝悌祠、火神廟、先農壇、烈女節婦祠。資料來源:

<http://content.edu.tw/local/changhwa/dachu/taiwan/s/s3/s32.html> , 2005/09/03。

友善的關係。因此，信奉者組織「進香團」跟隨神明出巡造訪其他廟宇，就成為廟會活動中最重要、最熱鬧的祭典儀式之一，各式各樣的迎神祭典活動就像是人鬼神同歡樂的嘉年華會般地熱鬧非凡。

在進入其他廟宇的主殿的祭祀儀式中，法師或「棹頭」透過「觀童乩」請示作為地主的神明是否歡迎其他神明的到來【4-11】。在此過程中，法師使用法術與唸咒語童乩進入恍惚狀態，童乩使用法器鞭笞身體以獲得神諭的儀式，是整個迎神祭典活動的重頭戲。每個童乩都有不同的法器，通常是刀、劍、有銳器的圓捶等。當神明進入童乩的體內，他便能夠不斷的用法器笞打自己的肉軀而完全無感於身體的創傷痛楚，神志也因為進入神的世界而恍惚狂喜，「童乩」於是神明的代言人，也是整個祭典的靈魂人物。這種靈魂出竅的狀態和早期的中國人沒有死亡的觀念頗有相似之處。早期中國人認為死亡不過是一種靈魂的出遊，在世者期望將亡者靈魂招回肉體，就會請法師使用招魂旗為其做法，我們在陳界仁的作品〈恍惚相〉【圖 4-12】中看到了類似的景象。



【圖 4-11】：童乩正在進行與神溝通的儀式
資料來源：作者自拍



【圖 4-12】：陳界仁，〈恍惚相〉
資料來源：杜宗尙

作品的主题是兩個斷腳的信徒扶著沒有頭的神明，搖搖晃晃地走在乾渴的大

地上；兩側躺著的並非死屍，而是如狂歡後宿醉的人群。

陳界仁何以只留下兩個扶持者的頭顱，而截斷神明與倒地者的呢？人們隨著祭典儀式的進行與不斷的膜拜祈禱，在高潮迭起的活動中喪失自己的意志，跟著童乩的恍惚、狂亂而起舞。〈恍惚相〉中攙扶神明的兩個信徒也是唯一有頭顱者，如果說人的臉部神態掌控了他的存在價值，大腦的運作與否則判定人的死亡與存活的依據。扶持神明的信徒身體雖然殘缺，但是頭部是存在的，也是畫面上唯一需要被解讀的存活者。他們象徵著童乩的意義，連結了神與人的關係，決定人與神的命運，神明的圖像與信眾一樣在此都是模糊不清、不具個人存在意義。迎神活動中看似處於神智不清的狀態童乩，卻握有神通大權的控制者，神明與現實的世界操縱在恍惚者的身上，所有朝拜者的身體苦難毫無忌憚地釋放在童乩身上，看似諷諭卻具有藉此脫離苦難的重要意義。



【圖 4-13】：陳界仁，〈哪吒圖〉

資料來源：杜宗尙

另一件作品〈哪吒圖〉【圖 4-13】創作的主要訴求是源自於一起青少年的性侵害事件，陳界仁以哪吒和父親李靖之間的愛恨情仇作為引子，表述男性的去勢恐懼和曖昧的性關係。

哪吒是台灣民間信仰極具傳奇性，祂是諸神的先鋒官也是童身成神。²⁶⁷根據《封神榜演義》撰寫，哪吒是明朝名將李靖之妻殷氏懷胎三年多始出世的第三子，祂出世時包裹在一團肉球之中，其父李靖曾以怪胎為由欲將之殺害。哪吒生性頑皮，曾經撩動東海之水引起龍宮的一陣騷動，在民俗信仰的圖像造型哪吒通常身披渾天綾、手持乾坤圈、腳踩風火輪。

〈哪吒圖〉中哪吒以三位一體的神祇形象出現²⁶⁸，暗喻孿生同體的原型，畫面所構築的是與哪吒神格迥異的青少年形象，其身體像是被挖掘過的腐爛大傷口，祂微張著雙唇神情恍惚兩眼微閉仰望上空，雙腳被兩個跪拜在地上由紙幣蒙閉雙眼的信徒所扶持，陳界仁再次以獻祭的形式呈現男性身體的暗喻與曖昧，哪吒同時具備了祭禮與神祇的雙重意義。

哪吒的故事猶如一齣東方伊底帕斯命運的悲劇，仙人假借凡人身體所生而且永遠保持童子之身，是對母親的依戀與情感的保證，黃敬欽在〈哪吒戲劇形象探索〉一文中便說到：「哪吒托夢母親建造『行宮』，行宮正是女性性器之象徵，而百姓萬眾上山燒香膜拜哪吒的『上山』動作，是象徵性交。建造行宮，香火祭祀十分平常，李敬卻大發肝火，他所無法忍受的是這種爭母行為的暗示，所以他以象徵成年威風的『六陳鞭』打碎哪吒金身，向其示警。²⁶⁹」。哪吒與父爭奪母愛是戀母情結的象徵，而李靖以「玲瓏寶塔」²⁷⁰收服哪吒是成年男性害怕權勢消失的

²⁶⁷ 哪吒二字是由梵文而來，原為佛教的神祇毘沙門天王的第三子，常隨侍於毘沙門天王身旁，手中托塔，塔中供奉釋迦牟尼舍利。唐代密典關於哪吒的事蹟到了宋代產生極大的變化，逐漸變為道教神祇，之後，元代《西遊記》、明代《封神演義》的哪吒形象即為現今大家所熟悉的造型，又有太子爺、玉皇太子爺、哪吒太子、太子元帥、中營元帥等稱號。關於哪吒的源流典故，請參考國立中山大學與新營太子宮管理委員會主編《第一屆哪吒學術研討會論文集》，蕭登福著，〈哪吒溯源〉一文，高雄：國立中山大學文學院清代學術研究中心，2003。

²⁶⁸ 「古印度宗教最受重視的三大主神是創造神大梵天、破壞神濕婆與保護神毗濕奴。西元八、九世紀的哲人商羯羅認為一切新的波羅門宗教改革運動都必須尊奉一個人格神為世界主宰，於是將失婆與毗濕奴兩個民間神祇和梵天結合，形成印度教古典的三位一體觀。」參見：《第一屆哪吒學術研討會論文集》，黃敬欽著，〈哪吒戲劇形象探索〉一文，高雄：國立中山大學文學院清代學術研究中心，2003，頁333。

²⁶⁹ 同上，頁340。

²⁷⁰ 「玲瓏寶塔」是巨型陽具的象徵，同註267，頁340。

焦慮也是伊底帕斯式的戀母情結和去勢焦慮（Castration anxiety），哪吒所作所為隱喻年輕男性討好父親的意圖²⁷¹是害怕被閹割的焦慮。

陳界仁則將自己化身為哪吒旁邊的中年人形象，臉部充滿著戲謔委蛇的笑容，滑稽、猥褻、功利與虛偽，手部還刻意地突顯男性器官的位置，陳界仁取代李靖父權的位置，也象徵侵犯青少年的猥褻犯，他再次讓自己成為雙重意涵的畸形人，可以想見，他的焦慮不僅於幻想與現實的衝突，還有一種對時光消逝，與對生命無法掌握的苦痛。

中國傳統社會體制是建立在父權的威嚴之下，父親為了把握家族的掌控權，甚至不惜殺掉或者驅逐具有反叛性格的男孩；哪吒的出生本即為反叛之意，陳界仁將哪吒還原於人鬼神一體的本質，而非單一神格化的圖像，照片中的身體雖正遭受削肉骨之苦，然而臉部神情卻依然是鬥志高昂。取代風火輪的是綁在腳踝上的布條，它就像是李靖用以征服哪吒的玲瓏塔，也是信徒膜拜祈願得以予取予求的象徵。

陳界仁所裝扮成中年人具有多重性的意義，首先他打破男性長久以來的父權觀念，將自己變成了活在他人羽翼底下求生存的角色，不就是李靖失勢的焦慮嗎？而中年男子總是屈躬著的身軀，和臉上流露著詭譎睥睨的笑容，活像戀童癖好的變態狂。他怪異地裸露自己的下體，隱喻了對青少年身體的侵略性格，是一種害怕性功能喪失的焦慮，也是對年輕身體的懷念與刻意製造出來的諷刺與曖昧效果，與哪吒用力往上拉長的身體和帶著似痛苦又恍惚的神情，形成強烈的對比。

²⁷¹ 哪吒將龍王三子抽筋製成束甲，就是要送給父親李靖；為了讓父親寬心特意到仙山找其師父太乙真人尋求解決之道。陳仲琳著，《封神榜演義》第十二回〈陳塘關哪吒出世〉、第十三回〈太乙真人收石磯〉及第十四回〈哪吒現身蓮花化身〉。
<http://www.51xs.com/gd/c/chenzhonglin/fsyy/012.htm>，
<http://www.51xs.com/gd/c/chenzhonglin/fsyy/013.htm>，
<http://www.51xs.com/gd/c/chenzhonglin/fsyy/014.htm>，09/08/2005。

攝影家喜愛捕捉孩童的純真形象，特別是男童的裸體，透過鏡頭的保護傘，得以暫時獲得性壓抑的解放。作品裡，陳界仁將哪吒的形象從七歲的孩童提升到青少年，讓照片更具曖昧的想像空間，從祂伸展的姿態、被凌遲的身軀和失神的形態，彷彿都蘊藏著青春期少年對性的期待與壓抑，正如奚淞在其現代版的《封神榜裡的哪吒》小說中，將哪吒提升為十四歲的青少年一樣，突顯哪吒姣好外貌底下所蘊藏的殘缺心理：「我多麼愛那些天空飛著的雁，林中無罣礙的獸和我曾經有過的一些同伴，可是鳥獸成了屍體，同伴不是被我的力驚走了便是受到傷殘，我簡直不能測度出我有多大、多強、背叛我的、我自己的膂力。我的心在身體的經歷和磨練中漸漸地定型，那形狀如果不是意味著殘缺又是什麼呢？」²⁷²」陳界仁似乎也有意以哪吒的形象探索青少年輕狂不羈，卻又多愁善感的氣質，他們願意為所愛「剖腹剜腸，剔骨削肉」在所不惜，卻也不避諱「只要活著的東西走進我的內裡便成了死亡，在那最深處幽冥的小房間裡，已經掛滿了我鍾愛的屍體。」²⁷³」的暴力，這種集愛欲與殘暴的人性本質，已在為求生存不斷隱藏而變質的猥瑣成人世界中漸被遺忘，透過照片，青春孩童的真實形象讓觀者反顧己身。

除了照片原本的結構遭到拆解，陳界仁利用電腦合成效果，將自己隱身於觀看的人群中，形成一種現代與過去的人，出現在同一場景的時空交錯感，暗喻著生命並不俱延續性，而是在同一個場域中不斷循環與輪迴，猶如一個永無止盡的夢境。

²⁷² 丁肇琴，〈從三個現代文本看哪吒的形象〉，《第一屆哪吒學術研討會論文集》，高雄：國立中山大學文學院清代學術研究中心，2003，頁 318。

²⁷³ 同上，頁 319。



【圖 4-14】：陳界仁，〈瘋癲城〉

資料來源：杜宗尙



【圖 4-15】：陳界仁，〈失聲圖〉

資料來源：杜宗尙

《魂魄暴動》系列的作品之一〈瘋癲城〉【圖 4-14】是陳界仁夢境的轉化，是他早夭的重殘弟弟在一次夢境中為他的招魂²⁷⁴，讓他離魂散魄多年之後，重新找回生命的定位，也成為他生命的轉戾點。

何以是「瘋癲」而非「瘋狂」呢？瘋與癲皆構築在具有病態性的基本語詞結構上，亦即，此作品所欲借用的不是短暫的失神現象，而是真正的精神病理學上的病態狀況，在形式上，肢體的切割分解所呈現的便是一種邊緣性人格的瘋癲。

〈瘋癲城〉、〈自殘圖〉、〈失聲圖〉【圖 4-15】、〈連體魂〉和〈哪吒圖〉等多幅作品中，陳界仁皆以自殘作為自我形象的表述。Bensler JM & Paawu DS. 在其〈Apotemnophilia masquerading as medical morbidity〉研究報告指出，截肢術（apotemnophilia）或稱切除術之愛（love of amputation）為「自我渴望的切除術，驅使於儘管會成為殘障者，病人仍迷戀切除肢體和超乎現實的情慾狂想」²⁷⁵亦

²⁷⁴ 參見本文第三章〈陳界仁的創作歷程〉一節。

²⁷⁵ Bensler JM, Paawu DS. 皆任職於 Division of General Internal Medicine, Department of Medicine, University of Washington Medical Center, Seattle. “Apotemnophilia masquerading as medical morbidity” 是一篇關於一個二十五歲左右男病患的研究報告， Apotemnophilia 的定義，原文為：「Apotemnophilia is defined as self-desired amputation driven by the patient’s erotic fantasy of

即，自殘以身體的失去和疼痛而達到自我實現的目的，並以此獲得一種性的歡愉狂喜。

另一種截肢的幻想，則來自於被截肢病患的「魅影」（phantom）現象²⁷⁶。意指「身體某部分，通常是肢體，在失去數月或數年之後，仍然揮之不去的印象或記憶。」²⁷⁷ Oliver Sacks 引用 Sherrington 的「神秘的感覺或第六感」理論：「持續而不自覺的感應，不斷地由我們身體的活動部位（肌肉、肌腱、關節）流出；藉此，身體的定位、節奏和動作，持續受到監控與調整，但我們看不見這一切，他們是自發而無意識的。²⁷⁸」這種隱約的感覺需經探索而得，Sherrington 稱之為「本體感受」（proprioception）。顯然，身體的存在一直是確定而無疑的，也因為這種很自然的肯定性，而失去對它的懷疑。當人對自體開始產生懷疑時，身體究竟存不存在，便成了揮之不去夢魘，而身體是以何種形式存在？是何種力量使之驅動？只有在被肢解之後，身體變成魅影，印証它真正存在過的事實。

陳界仁處於多年的恍惚失神狀態，早已失去對身體的感覺和探索的能力，它只是一部空洞的承載工具。這種如夢似幻、如真似假的生命，游走在瘋狂與癡癩的人格邊緣，〈瘋癲城〉便是一群變形人的遊行隊伍，是酒神心醉神迷的痴狂。

電腦光筆在繪圖板上任意的宰割、肢解，就如截肢癖的病患一樣，在自殘、自虐的痛苦快感中，重新肯定自我的存在與獲得完整性的滿足，這是本體感受再次的活絡，也是靈魂的流動。

possessing an amputated limb and overachieving despite being handicapped.」，資料來源：
<http://www.pubmed.gov>. 2006/08/25。

²⁷⁶ 腦神經學用語，同註 68，頁 109。

²⁷⁷ 同上。

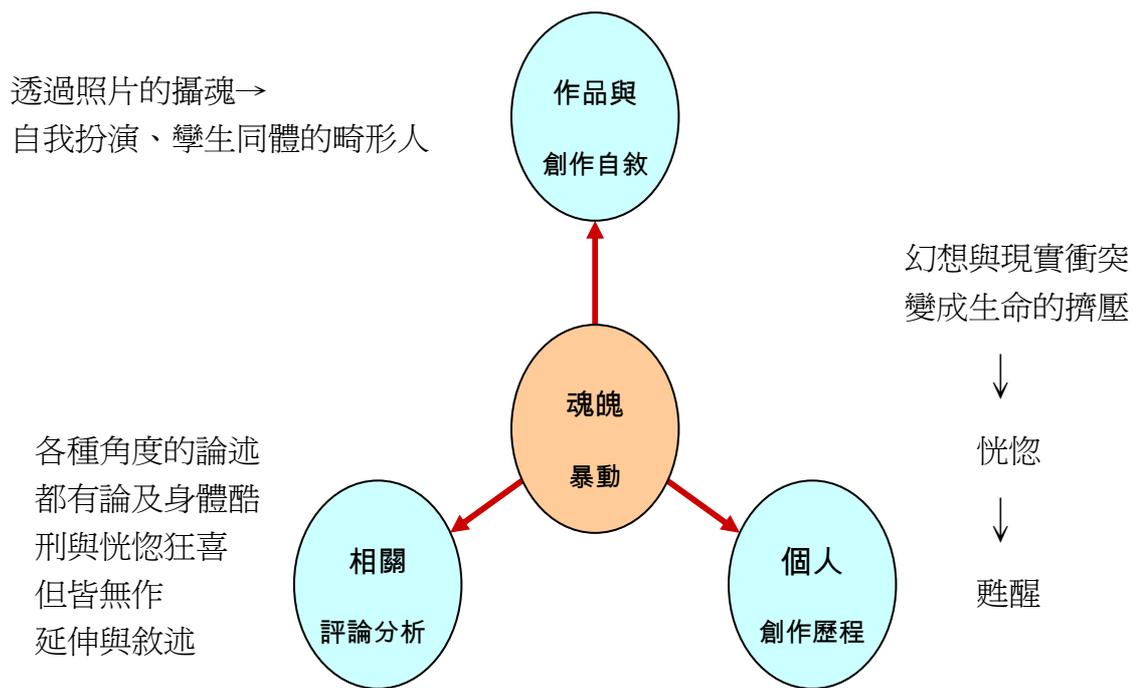
²⁷⁸ 同上，頁 71。

對殺戮的迷戀是人性的本質，也是最原始的高峰經驗，槍枝與武器是男性權力與侵略性的象徵，戰場上的滿足感也成為他一輩子暢談的話題，居札諾斯基（Gerald Chrsanowski）說：「當侵略性累積到某一個程度暴力的開關便被轉開了。」美國神經解剖學者高斯基（Kurt Goldstein）也提醒我們：「人是抽象思考的動物，有超越具體處境的能力。施暴者的抽象能力崩解了，這也說明了他的瘋狂行為。²⁷⁹」在浩浩蕩蕩的肢解者的隊伍，如廢墟般的照片靜默地透露出一股鑼鼓噪音的喧嘩不安，棺木中所埋葬的是屍體？或是記憶？是生或者是死？

對於觀者，當事件被定影在一個被封固的照片中時，使可能隨著時間的流轉而被漸漸地遺忘。但是，當影像再重新被使用之後，不但再次啟動了觀者的記憶，而且帶來更大的驚恐情緒，這種情緒源自照片的似真亦假，觸發觀者遺忘已久潛藏在內心的過往。行走的屍體、殘肢或變異的人形，如同廢墟般的街道場景，詭異的佈局與呈現令人感到精神恍惚，加上如同死亡般的情境意像便變成一種自由與超越。陳界仁將自己置於觀賞者/被拍攝者/拍攝者角色，這三者時而對話，時而分裂，藉由「死亡」的圖像將權力慾望帶到最高點。他雖然挪用歷史照片，卻非在述說歷史，而是歷史以外的「歷史」；它無關時間的聯繫性，是影像本身展現像魔法般的神奇力量。

綜合以上的分析、研究，研究者將陳界仁《魂魄暴動》與〈凌遲考：一張歷史照片的迴響〉作品的形式風格傳遞身體痛處、恍惚、狂喜生存狀態的概念歸結並以圖表【圖表 4-1】所示如下：

²⁷⁹ 羅洛·梅著，朱侃如譯，〈解剖暴力〉，《權利與無知》，台北：五緒，2003，頁 226~227。



【圖表 4-1】陳界仁創作分析

當代攝影藝術對身體圖像的理解，已摒除身體作為人體解剖學研究和與裸體的意義，讓身體有了更自主性的意涵。女性角色在陳界仁的作品中一直隱晦在一個比較不重要的位置，除了《十二因緣》之〈無明〉與後來的錄像作品〈加工廠〉，雖然以女性角色為出發點，但是皆不具窺淫凝望的性別權力，在他的作品中女性是新生命的孕育與台灣勞動力時代的象徵，所以她們沒有令男性垂涎欲滴的容貌和嬌豔動人的體態，而是一種更接近於聖潔如馬利亞般的形象，相對地，猥瑣、醜陋、殘酷與暴力的男性裸露圖像呈現多元的意涵與想像空間。

人像照片所具有的獨特個人氣質與時代性，陳界仁以編、導與數位影像的魔法讓這屬於個人的光環消失，取而代之的是群體性的身體、斷裂的時間。影像的模糊失焦與複製性與被忽視的五官，隱匿了身體的個別意義與真實性，代之以恍惚失神的臉孔和驚恐變形的軀體，當代攝影藝術的特殊效果，成功地轉換非個人

的靈光效應，而是集體潛意識的身體痛處與狂喜，照片的真實性格力量的削弱，意味著奇幻魅影與神話色彩的強化。

陳界仁曾說他關注於身體的問題是在當兵的時候。軍隊裡，身體是屬於團體的，無法隨心所欲與被控制的，因而豁然發現它存在的意義，也對陳界仁使用自己的身體作為創作素材產生關鍵性意義。由此可以想像，男性身體在他的作品中何以有如此多元的想像意義！軍隊裡的生命是集體、服從、紀律與嚴格的磨練，自由的意志無法借由身體獲得解放，個人在此時是暫時的死亡，變成了遊魂離魄。

不論姣好或變形的身體在時間的消融中終成廢墟而肢解，迫使華城繁景的虛無成為斷垣殘壁的真实，然而，變形的身體、廢墟同時也是畸形者無法肢解的美夢。

截肢斷臂、孿生同體的自我摧殘手段，陳界仁將自己化身為畸形人，將自己的影像拼貼在照片上，這種拼貼的方式並非等同於「自拍像」，而是一種強行置入的暴力行為。他喬裝成不同角色，試圖將照片中的人物和自我形象混合攪拌，攝影者的操控與施暴和被攝體的受虐與任人宰制兩者成為同謀共犯的互生關係，在照片的國度中完成他的情慾狂想、歷史重演與自我投射並成為自我實現的手段。

第五章 結 論

身體痛楚不僅是許多人一世酷刑的故事，也是許多人創作的泉源，他們在生命的極限痛苦裡驗證生命的至高歡愉，例如尼采、梵谷、孟克轉化精神疾病之苦為哲學與藝術的領悟；墨西哥女畫家卡羅因殘障的身軀失去年輕炫麗的少女色彩，但也成為她創作的題材；貝多芬面臨罹患耳疾窘境，創作膾炙人口的〈命運交響曲〉；濟慈的家族肺病史，讓他緊抓生命的鳳毛麟角，吟唱事物的美好；Jane Cave Winscom 因偏頭痛而歌詠健康的敘事詩；當代著名學者蘇珊·宋塔格因病寫下《疾病的隱喻》；馬塞爾·普魯斯特（Marcel Proust）三十五歲起因嚴重的哮喘病終年禁錮在門窗封閉的房間中直到過世，在此十五年中，他書寫生命的回憶完成《追憶似水年華》（A La Recherche Du Temps Perdu）；心理學家羅洛·梅在一場幾乎喪命的大病痛之後，虔心於存在心理學的研究；當代前衛劇場理論家亞陶（Antonin Artaud）一生承受肉體病痛與生活困頓的煎熬，不但監禁在充滿暴力的社會²⁸⁰，身體更宛如個煉獄般。他以「危險」、「可怕」、「恐怖」等字眼「殘酷」總結一生，也成為個人劇場中心信念²⁸¹。

追求快樂是文明發展的原動力，同時也意味著痛苦是與生俱來的原罪。巫術為身體消災解痛，教人灌注在精神層面的解脫；醫學的觀點認為只有疼痛的神經系統，快樂是其整合的結果；哲學家視痛苦為完成生命完整性的必然因素；藝術則以悲劇的形式滿足由苦痛而來的匱乏，而照片與苦難的故事，從未在人類的歷史中間斷，透過鏡頭的獵取與照片的觀看，攝者與觀者找到他們對暴力渴望的激

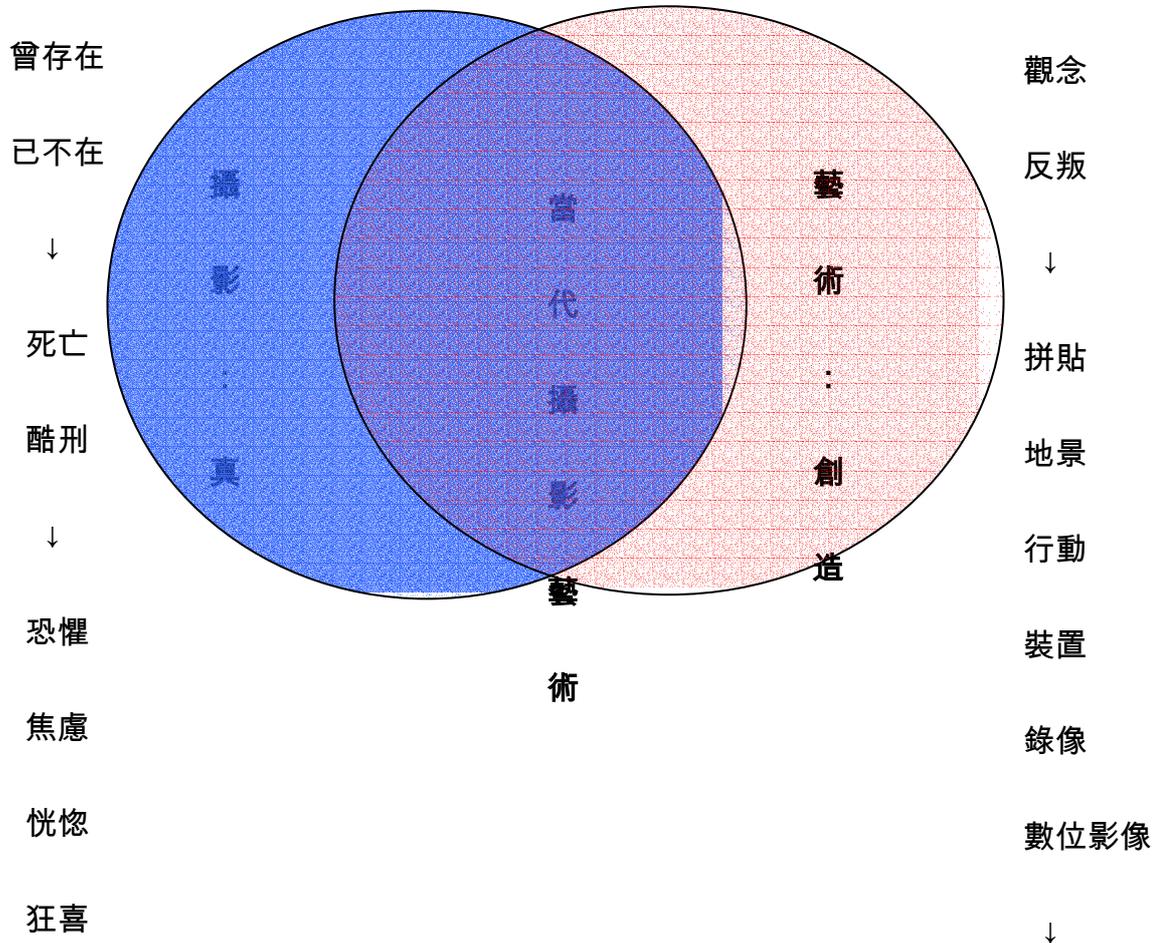
²⁸⁰ 亞陶五歲因腦膜炎差點喪命，從此以後經常臉部抽搐、劇烈頭痛，需依靠藥物和鴉片止痛，初中畢業即因精神疾病，開始接受長期治療。

²⁸¹ 劉俐著，〈亞陶和他的殘酷劇場〉，<http://www.fanhall.com/show.aspx?id=2846&cid=31>，07/12/2004。

情。

攝影家曾經視「紀錄真實」為天職，然而「真實究竟是什麼？」已成現今藝評多元論述的議題之一。隨著當代藝術潮流發展的結果，攝影家必須拋開固有之己見，為攝影之路找到新契機。

攝影家企圖結合達達、超現實、觀念、行動等現代藝術之際，藝術家們也在攝影影像找到創新的手法，誰是攝影家？誰又是藝術創作者？這個界限已被模糊淡化，這也是二十世紀以來藝術家對現實環境的一種反動的結果，照片由紀錄、保存、拼貼、挪用、改造、喬裝、舞台裝置到現今的數位科技影像，看似「作假」的表象下，意味著荒謬、苦痛與反叛的藝術創作精神，如【圖表 5-1】所示，當代藝術運用攝影技術，當代攝影藝術亦融入藝術的創造與反叛精神，。



【圖表 5-1】

照片的挪用

當代藝術的目的不在於呈現了什麼樣的作品，觀念（idea）才是創作者真正的價值所在。波特萊爾（Charles Baudelaire）對於攝影雖然始終抱持著質疑審慎的態度，但是在 1859 年〈現代的觀眾與攝影〉（Le public moderne et la photo photographie）一文中對攝影提出先知卓見的思考：「...更重要的是一攝影保持記憶的功用，它可以使那些廢墟永遠保存在我們回憶的檔案裡。但是，攝影不只應該紀錄外在世界，也應涉及到不能觸摸的東西，以及想像的範疇。²⁸²」他認為：「能

²⁸² Charles Baudelaire “Le public moderne et la photo photographie”，*Curiosit'es esthetiques' salon 1895*” Gamier Freres，1962，p.317。

夠用相機去表現想像和夢想的天地，可以說是一種幸福也是榮耀。」²⁸³攝影在二十世紀的發展的確製造許多的夢想而令人「震驚」²⁸⁴，對它的震驚並非來自如何將屍體與痛苦的人，再現於相紙上的技術考量，而是創作者杜撰、虛構和偽造的照片內涵，引發觀者內在恐懼、焦慮的激情與思考。

綜觀前述文獻與研究分析，研究者認為：

(一)就觀者而言：照片經由編導，呈現穢物、內臟、肢解的人體與紀錄「屍體」都是象徵「死亡」。「屍體」是「曾存在」、「已不在」的既定事實，然而，在酷刑過程中被肢解的人體、挖出體外的內臟，卻是一幕流轉於生與死之間的殘酷劇場，陳界仁作品中的人體殘缺不全，甚至開膛剖肚，但是神情卻是靈活的，在手法上呈現類似於藝術創作的意象，但是，觀者卻又清楚的意識到，照片中的人物確實存在過的事實，這種界於真實與虛構之間的情境，讓觀看陷入一種似真若假的恍惚之中，令觀者震驚、甚至狂喜的不是死亡的殘酷，是內在情感在此過程中浮現、糾纏與解脫的結果。

觀者個人對照片所呈現的恐怖意象的情緒化理解，是觀者與作品之間透過視覺感官的刺激，開展隱藏許久的潛在情感因而產生緊密聯繫的關係，就是真正的「感通」(communion)²⁸⁵作用，正如波特萊爾在其〈通感〉²⁸⁶詩句所寫，經由物

²⁸³ 阮義忠著，《攝影美學七問—與陳傳興/漢寶德/黃春明的對話錄》，台北：攝影家，2000年，二版，頁28。

²⁸⁴ 參見本研究頁7。

²⁸⁵ 賈克·馬奎認為美感經驗是一種「感通」而非「溝通」，觀者無法以語言或知識與創作者或藝術品溝通，而是經由沉思和融合個人經驗累積之後，對生命現象的認知轉化為藝術象徵符號所產生的共鳴，也就是感通。

²⁸⁶原詩如下：

「大自然是一座神殿，那兒有活的支柱
不時發出含含糊糊的話語；
行人從那兒穿越象徵之森林，
森林凝視以熟稔之眼神。
如悠長之回聲於遠處匯合，
溶入黝黑深邃的和諧中；
廣漠如黑夜，浩瀚似光明，
芳香、色彩、聲響相互應和著。

與心靈的相通而歡唱的精神與官能之狂喜。

(二) 就拍攝者而言：參與戰爭或災難現場時，在腦內神經系統的作用下，人的情緒是激昂高亢的。攝影者參與其中，卻稱自己是位於「旁觀」的中立立場，這樣的說辭是可行的嗎？根據前章節 Scott MacLeod 和 Peter Turnley 的說法，攝影者成為幾近無情的冷酷機器，只為完成傳遞「真實」的任務。攝影記者凱文·卡特自殺案例中，Scott MacLeod 視凱文·卡特的自殺行為是一種特例，Peter Turnley 則一再宣稱自己在波斯灣所拍的照片純粹傳遞「真實」的本意，然而，事實並非如此，以大腦神經系統自然的分泌作用為思考，它必須獲得適當的釋放之後才會漸趨舒緩，如同觀賞一部情節高潮迭起的電影，雖然精彩刺激但卻缺乏感人溫馨場面的映襯，觀眾的激情始終處於高張的狀態，終必因疲憊不堪而失去娛樂的效果，因此，攝影者透過鏡頭觀看災難現場，並無法置己身於現實之外，卡特的反應透露一個訊息：攝影者在極致體驗的過程與道德規訓的矛盾與衝突之中，選擇逃避或尋求死亡的解脫，對於攝影者而言兩種抉擇都是殘忍的。

編、導、裝置、數位改寫等等形式，改變攝影者的態度。攝影者不再是「攝獵」他者的影像，而是將鏡像視為一種「投射」，經過場景的安排將「自己」置入於作品之中，攝影者在此編導的過程不再掛慮於「道德良知」，猶如悲劇淨化人心，照片亦成為解救苦難的喜悅。

陳界仁以「招魂術」招喚自己的靈魂，是對生命的哀思弔念，並成為招喚與社會過度衝突而無法自處的自我。在術士與宗教的意義上，「招魂術」是用來招喚

有芳香嫩如孩童肌膚，
柔和像雙簧管、翠綠好似草原；
——另外一些，腐朽、濃郁、輝煌燦爛。
具無限之擴張，
宛如龍涎香、麝香、安息香、乳香，
歡呼精神與官能之狂喜。」此中譯版引用自吳錫德譯，《聯合文學》，第 185 期，頁 70。

過往者的魂魄，然而更重要的意涵是生者透過招喚魂魄的儀式免於死亡的恐懼，陳界仁曾經離魂散魄獨居很長的一段時間，他的生命終日恍惚，猶如尚未離開人間的亡者遊魂，透過電腦上的自殘儀式，招喚自己的魂魄。在他的意念之中生命有太多的苦難是無法掌控的，於是他學習慧可斷臂求道的精神，在影像處理的過程中切割並觀看自己的身體，疼痛成爲追求重生之樂的必要途徑，影像成爲最有利的途徑與手段，在創作中，完成了一段恍若重生的旅程。

（三）就被攝者而言：照片是拍攝者權力控制的中心、觀者的知面與刺點和被攝者精神魂魄的攝取與招回。透過拍攝者、觀者的凝視，被攝者的身體成爲三位一體的畸形人，引用羅蘭·巴特的說法，被拍攝者或者標的物可稱之爲「攝影的幽靈」(Spectrum)²⁸⁷亦即有死者復返的意味，這樣的理解和「招魂術」有著同工異曲的意義，招魂儀式雖是生者藉由巫覡法術與靈界溝通，傳遞對亡者的思念與不捨之情，更重要的意涵是生者對過往的弔念、回憶與對死亡無知的恐懼。亡者的魂魄並非實體的存在，而是巫覡與生者的儀式，共同建構的結果，就如同就被攝者的魂魄、意志、思想與感情是拍攝者與觀者共同組織的斷簡殘篇，被攝者生命的本質，被觀者與拍攝者在局部攝取的真實中解讀，如羅蘭·巴特所說，局部真實，亦即全部錯誤！

以哲學觀點思考，拍攝者是主體，被攝者是客體，主體是言說、客觀、理性的掌握者，客體是主觀、個人的心智思維。²⁸⁸然而，弔詭的是，當代攝影的主體、客體與主觀、客觀的概念已成爲矛盾共處的混合體。被攝物由客體轉成主體，它以沉默和寂靜傳遞主體的無聲吶喊，是撕裂式的痛楚也是最真誠的表露。被攝體在被凝視的過程中是赤裸、透明的，它永遠處於被動的狀態，絲毫無反擊的能力。

²⁸⁷ 羅蘭·巴特 (Roland Barthes) 著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》(La chambre claire: Note sur la photographie)，台北：台灣攝影，1997，頁 18~19。

²⁸⁸ Pam Meecham · Julie Sheldon 著，王秀滿譯，〈攝影與表演藝術中的自我身分認同政治〉，《現代藝術批判》，台北：韋伯，2003，頁 272。

照片中的被攝體是任由宰割的受刑者，觀者以凝視執行他的刑法，觀看的過程是殘忍的酷刑，他宰制的是拍攝者與被攝體的混型。

酒神戴奧尼索斯的精神在當代攝影藝術發展上發揮其媚惑力，在攝、被攝與觀看模糊不清的地帶，照片成爲非理性的心醉神迷與短暫瘋狂的載具。

被攝者支解、斷裂的存在，亦如同幼兒透過鏡像觀察所組織的一個殘破的自我，身體成爲一種變形的存在而非存有的實體，自我成爲虛構、說故事的假象，如果自我的形塑是殘像拼貼結果，藉由照片的重組、挪用重塑一個新的自我便是自由的解放，森村泰昌（Yasumasa Morimura）迷戀於生長激素與整容手術，藉由電腦科技成爲著名的異性變裝者（technotransvestite），「如果能將我們自己從被賦予的身體與性格中解放，並按照我們自己的喜好自由組合身體與性格，那麼『真實面孔』這類的字詞中終將變成多餘。²⁸⁹」被攝的身體在當代攝影的獵取下成爲多元化論述，是以假造呈現一個比外在真實更爲真實的內在世界。

陳界仁將歷史舊照重新編組、改造，將照片陳述的歷史變成他自己的歷史，舊照中那些曾存在的被攝者，成爲陳界仁招喚的幽靈，他們在經過改裝扮演之後重新復活，以一個新的面孔和性格！

（三） **當代攝影藝術改變男性身體的「凝視」**。攝影與裸體的關係總是緊密相連，「身體」凝視的權力，從傳統的女性裸體轉向男性身體的展露與觀看，因此當代攝影的身體觀已不等同於裸體。

男性身體意涵英雄式的歌詠，曾少千在〈傷痛的場景〉一文中，便做如此解讀：忍受痛苦是對男性的一種刻板印象，是英雄主義作崇的結果，那是「一種後

²⁸⁹ 同上，頁 283。

現代文化中，對於痛苦或恐怖的再現，卻感受到快樂或滿足的經驗」，她並以 Jean-François Lyotard 的概念加以說明「雄渾 (sublime) 的概念，…此痛苦和快樂的結合乃後現代視覺文化的生產重心，這種動力不斷激發創作者以各種技巧和想像力去『呈現不可呈現之物』(present the unpresentable)」²⁹⁰。英國藝術家拍檔季伯和喬治 (Gilbert & George)，1995 年在「南倫敦藝廊」展出作品〈裸屎圖〉(The naked shit pictures) 亦說：「別以為我們的作品意欲解放別人的桎梏，我們自己就已是自由了。提出這樣的影像，我們害怕的程度遠超過觀者。這些作品其實是在處理我們自己的恐懼。」²⁹¹。

研究者認為，陳界仁以男性身體為主軸的《魂魄暴動》系列作品，所欲處理的是他自身的恐懼，這個恐懼並非直接來自孩童時代的經驗再現，而是成年男性的焦慮，此焦慮是一種對社會、對環境、對自身無能的一種反擊。行動藝術時代的陳界仁以一種自信、輕狂與英雄的姿態面對自己的身體，尋求自我定位與認同，但是在〈本生圖〉他委身於群眾之中觀看刑罰的現場；〈哪吒圖〉則化身為猥瑣形象蟄伏在青少年哪吒的身邊；〈失聲圖〉是在屍堆中狂笑；〈連體圖〉、〈自殘圖〉則成為雙顛的畸形人和遭殺殘的被虐者，他從未讓自己成為屠殺者，亦即他雄渾的英雄氣概已在身心俱乏的困境中喪失殆盡，男性去勢的恐懼亦如葛羅登對年輕西西里少年的幻想一般，不同的是，葛羅登對年輕的覬覦是直接的呈現在年輕男性的身上，陳界仁則藉由酷刑。在看似被虐的背後隱喻著自殘的意涵，一切的殺害、刮鬍都是陳界仁利用電腦繪圖自我殘害的結果，他透過影像的轉化，在自殘的過程中，面對自己的恐懼。

正如 Pam Meecham & Julie Sheldon 所說，自我毀傷與自我消滅是「回到受壓

²⁹⁰ 此文為曾少千解讀 Barbara Kruger 的作品〈你的虔誠看似瘋狂的運動〉(Your Devotion Has the Look of a Lunatic Sport) 的論述，參見：曾少千著，〈傷痛的場景〉，收入於曾曬淑主編，《身體變化－西方藝術中身體的概念和意象》，台北：南天，2004 年，頁 219。

²⁹¹ 郭力昕著，〈「屎」的圖騰，「裸」的禁忌－季伯與喬治的身體祭禮〉，《書寫攝影－相片的文本與文化》，台北：元尊，1998，頁 267~273。

抑地帶」的密碼，是佛洛伊德的理論，也是一種解放的修辭。²⁹²男性由政治、社會的霸權掌控者形象轉向虐待、暴力、猥褻、貪婪的失勢者，是英雄主義的瓦解、人類原始獸性的嶄露。

(五)照片對待身體的方式是暴力的：照片一開始就對身體施以暴力的行為，從早期肖像照的修片到鏡頭前的切割、數位科技的改造及結合身體藝術的各種拼貼、挪用，宛如一段身體影像的酷刑史。

照片所呈現的人體都是肢解、斷裂的，攝者、觀者與被攝者之間存在著虐與被虐的感官快感，這種快感究竟是一種病態心理，或者一種存在於人類本質的暴力美感需求？在觀看照片的過程中，就像截肢者的肢體魅影的想像一般，透過照片攝者、觀者與被攝體重構了身體的完整性，也是自我建構的完整性。

(六)當代攝影藝術以身體破壞的極度疼痛，成爲開放心智與狂喜的手段：創作者與世隔絕而產生的恍惚意象轉化爲創作的來源，恍惚時的生理狀態是一片空白，但是大腦活動卻是異常活躍，Charlotte Chandler 撰寫的費里尼傳記《夢是唯一的現實》(Ich. Fellini) 亦談及，費里尼曾經食用 LSD 試圖感受印地安民族以天然藥材製成類似迷幻藥，在儀式中騰雲駕霧的感覺，並且作爲一種突破導演手法可能性的研究，然而費里尼說，除了大腦活動無可救藥的轉個不停之外，他什麼也不能做。²⁹³陳界仁曾經恍恍惚惚地度過很長的一段歲月，猶如吃了迷幻一般，恍惚的身體無法爲思考留下紀錄，包括他夢見弟弟的過程都是不確定的，但是，大腦的運作並未停歇，甚至因爲身體的虛脫、匱乏而更強烈，促使他在清醒之後以照片的編導作爲長期沉澱的一種脫殼而出的激情狂喜，而非生活記錄。

²⁹² Pam Meecham · Julie Sheldon 著，王秀滿譯，〈攝影與表演藝術中的自我身分認同政治〉，《現代藝術批判》，台北：韋伯，2003，頁 271。

²⁹³ Charlotte Chandler 著，黃翠華譯，《夢是唯一的現實》(Ich. Fellini)，台北：遠流，1996，頁 192。

行動藝術家將承受痛苦折磨視為自我表達的解放策略，²⁹⁴強調「在那時刻裡發生的那個事件」(It was supposed to be that event, in that moment, and that was it)²⁹⁵，傳達一種「稍縱即逝 (transience) 無法重來」的意念。藝術家讓自己處於主體和客體並存狀態，以自虐的方式突顯個人的意識形態，例如南斯拉夫藝術家阿波拉莫維奇 (Marina Abramovic) 爲了探索身體受到其他身體威脅時候，就能逾越最危險的界限，她在作品〈O 韻律〉中，將酷刑道具擺在現場並接受觀眾的辱罵與傷害。其他藝術家如阿孔奇 (Vito Acconci)、法瑞爾與帕金 (Farrell and Parkin)、布魯斯 (Günter Brus)、史內曼 (Carolee Schneemann)、沃霍爾 (Andy Warhol)²⁹⁶等也都曾以肉身的疼痛作爲一種自我實現與心智解放的手段。

行動藝術對身體酷刑的思考，開放給當代攝影藝術一條更寬廣的道路。照片爲行動藝術作存證並結合切割、施虐變形和創作者的身體扮演等手段，將身體的具體意象變成一種超現實的思考，照片施虐的過程並非情緒發洩式的快樂，而是一種將自己完全「掏空」後再重建的歷程²⁹⁷：痛苦—分裂—虛空—解放—極樂。

陳界仁將自己的身體併入舊照片中，再加以切割、變形、挖心剖肺，將歷史變成虛構的個人舞台，並選擇廢墟作爲照片與錄像的背景，隱喻一個如同廢棄與分裂的身體，也是一個需要重新再建構的自我。

生/死、身體/精神、疼痛/快樂、禁箇/自由，讓生命永遠存在於兩個極端矛盾與協調之中。回顧啓蒙時代以來，理性批判的影響力深深左右人類的思維模式，康德曾說啓蒙解放人自身造成的不成熟狀態。然而，預設思考的科學理想越發蓬

²⁹⁴ 同註 9，頁 275。

²⁹⁵ Randy Kennedy, 〈Self-Mutilation, The Sincerest Form of Flattery〉, N.Y.: The New York Times

²⁹⁶ 阿孔奇 1971 年作品：〈溫床〉，法瑞爾與帕金 1992-3 年作品：〈無題影像#1〉，布魯斯 1970 年作品：〈破壞試驗—第一行動〉，史內曼 1975 年作品：〈內部捲軸〉，沃霍爾 1969 年作品：〈表演團體—六九年的酒神〉。

²⁹⁷ 研究者在個人的教學過程中，曾經觀察到學習者對「剪照片」這件事，需要經過一段思考、抉擇與開放自我的歷程，才能著手於裁剪、切割的行動。

勃，越是提醒人們再次探索體內對非理性狀態需求的重要性，這種需求即哲學家所說的一種超越生存極限的自由，亦如傅科所說是一種懷疑的精神。自尼采、巴岱耶到傅科都一致認為，過於強調理智、權威的啓蒙扼殺了人的懷疑精神，只有從性慾的解放和創造活動中，使生命展現自設的活動空間，紓解人的精神痛苦、滿足無限追求超越的本性，才能衝破生存界限的限制，把人從苦難中解脫出來。

僭越與禁忌之間的拉鋸戰，讓存在於人類深層內在的野獸本性蒙上一層神秘的神聖光暈，越是痛苦、恐懼越是讓人在緊張中興奮不已，超越自我的狂喜和愉悅無法透過知識的傳遞交流，而是在非知識性的交流中獲得無限的快感。

攝影追求真實的理性知識要求，在當代藝術思潮與技術的轉變之下其瘋狂的本質並沒有改變，甚至在反注於喬裝、扮演與戲劇化的儀式過程中有了更多的狂喜。²⁹⁸「人其實都站在永恆的邊緣，有時還能蒙上蒼眷顧，透過幻象得以一窺永恆的世界。許多人都不承認這一點：有些人則為之憂懼驚疑。我相信有某種神秘力量存在。有時就像一陣風帶來的竊竊私語，可以讓人在內心深處確切感受到某種東西的存在，一種不屬於人間實體的存在。²⁹⁹」當代攝影大師安瑟·亞當斯（Ansel Adams）³⁰⁰終其一生追求於黑白色階層次分明的絕對美感，然而在其晚年時仍寫下，在他的內心深處其實一直相信一種神秘力量的存在，這股力量讓他在幾次瀕臨死亡的境地活了過來，也讓他在神秘、非理性的現象中發現自身存在的意義，意味著，理性的鏡像精神從未與非理性的、人的內在活動壁壘分明，在拍攝者透過冷酷的鏡頭獵取對象物之時，其快速的抉擇過程，已經潛藏著一種不安定的瘋

²⁹⁸ 引自羅蘭·巴特：「攝影是瘋狂的，當其真實性為絕對的，或可說本源的，將時間本身重新注入看照片時的愛戀感受和驚愕感覺中，由這真正的返注行動倒轉了事物的歷程，而這一行動，我名之為攝影的狂喜。」參見 Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》（*La chambre claire：Note sur la photographie*），台北：台灣攝影，1997，頁 136。

²⁹⁹ 安瑟·亞當斯著，宋偉航譯，《光與影的一生》（*An Autobiography by Ansel Adams*），台北：允晨，1999，頁 459。

³⁰⁰ 安瑟·亞當斯身為 Group f.64 攝影團體的一員，他們所標榜的是攝影不應該「仿畫」而是要真實的呈現現實世界，因此稱為「純攝影」。參見何藩著，《現代攝影欣賞》（*Modern Photography*），台北：藝術家，1972，頁 32~33。

狂因子，當代攝影藝術將此瘋狂涉入更多悲劇的舞台形式，以身體酷刑的極度痛苦引發觀者內在的情緒，即如陳界仁在〈瘋癲城〉中所呈現的：一行身軀不完全者如同酒神的歌詠隊伍、受刑者的鐵鍊遊街隊、地獄裡等待受審的亡魂，亦是每個觀者、創作者與存在照片中虛構與否的被攝者的靈魂禁錮的解放！

參考書目：

中文書目

Ansel Adams 著，宋偉航譯，《光與影的一生》(An Autobiography by Ansel Adams)，

台北：允晨，1999。

André Lefebvre 著，若水譯，《超個人心理學：心理學的新典範》，台北：桂冠，1993。

Brant Cortright 著，易之新譯，《超個人心理學》(Psychotherapy and Spirit—Theory and Practice in Transpersonal Psychotherapy)，台北：心靈工坊，2005。

Brand & Philip Yancey，江智惠、陳怡如譯，《疼痛—不受歡迎的禮物》(Pain

—The Gift Nobody Wants)，台北：智庫，1995。Bruce Lincoln 著，龔方

震譯，《死亡、戰爭與獻祭》，上海：上海人民，2002。

Christian Metz 等著，吳瓊編，《凝視的快感—電影文本的精神分析》，北京：中國
民，2005。

Christopher Woodward 著，張讓譯，《人在廢墟》(In Ruins)，台北：邊城，2006。

Charlotte Chandler 著，黃翠華譯，《夢是唯一的現實》(Ich. Fellini)，台北：遠流，
1996。

Dave Yorath 著，匡、廉萍譯，《攝影》(Photography)，香港：三聯，2001。

David Sylvester 著，陳秀品譯，《培根訪談錄》(Interviews with Francis Bacon)，台
北：遠流，1995。

E. H. Gombrich 著，雨芸譯，《藝術的故事》，台北：遠流，1997。

Friedrich Wilhelm Nietzsche 著，周國平譯，《悲劇的誕生》(Die Geburt der
Tragödie)，台北：貓頭鷹，2000。

_____，金鴻榮譯，《查拉圖斯特拉如是說》，台北：志文，1983。

_____，余鴻榮譯，《歡悅的智慧》(The Joyful Wisdom)，台北：志文，1982。

- Georges Bataille, 劉暉譯,《色情史》〈L'histoire de L'érotisme〉, 北京: 商務, 2004。
- Gisele Freund, 盛繼潤 / 黃少華譯,《攝影與社會》, 台北: 攝影家, 1990。
- Gilles Deleuze, 周穎、劉玉宇譯,《尼采與哲學》(Nietzsche et la Philosophie), 北京: 社會科學文獻, 2002。
- Hal Foster 主編, 呂健忠譯,《反美學—後現代文化理論基礎》, 台北: 立緒, 1998。
- Jack Kerouac,《旅途上》〈On the Road〉, 台北: 台灣商務, 1999。
- Jean Paul Sartre,《存在與虛無》, 北京: 三聯, 1987。
- _____ , 褚朔維譯,《想像心理學》, 北京: 光明日報, 1988。
- _____ , 歐陽友權、馮黎明譯,《沙特論藝術》(Remarks on by Art), 北京: 中國人民, 2004。
- John Pultz, 李文吉譯,《攝影與人體》(Photography and the Body), 台北: 遠流, 1997。
- John Berger, 劉惠媛譯,《影像的閱讀》(About Looking), 台北: 遠流, 1998。
- Julia Kristeva, 彭仁郁譯,《恐怖的力量》(Pouvoirs de l'horreur), 台北: 桂冠, 2003。
- Kenneth W. Lindsay PhD FRCS; Ian Bone MRCP (UK) FRCP (G), 張寓智編譯,《圖解神經醫學及神經外科學》(Neurology and Neurosurgery Illustrated 3/e) 台北: 合記, 2004。
- Michel Foucault, 劉北成、楊遠嬰譯,《瘋癲與文明》(Madness and Civilization), 台北: 桂冠, 2002。
- _____ , 錢翰譯,《不正常的人—法蘭西學院演講系列 1974—1975》(Les Anormaux), 上海: 人民, 2003。
- _____ , 林志明譯,《古典時期瘋狂史》(Histoire de la Folie à L'âge Classique), 北京: 生活·讀書·新知三聯書店, 2005。
- _____ , 余碧平譯,《主體解釋學》(L'herméneutique du Sujet), 上海: 上海人民, 2005。

- Martin Heidegger, 王慶節、陳嘉映譯,《存在與時間》(Sein und Zeit), 台北: 桂冠, 2002。
- _____, 孫周興譯,《路標》(Wegmarken), 台北: 時報, 1997。
- Mary Warner Marien, 郝紅尉、倪洋著,《攝影與攝影批評家—1839年至1900年間的 cultural 史》, 濟南: 山東畫報, 2005。
- Monique Sicard, 陳姿穎譯,《視覺工廠-圖像誕生的關鍵故事》(La Fabrique Regard), 台北: 邊城, 2005。
- Nicholas Mirzoeff, 陳芸芸譯,《視覺文化導論》(An Introduction to Visual Culture), 台北: 韋伯文化, 2004。
- Oliver Sacks, 孫秀惠譯,《錯把太太當帽子的人》(The Man Who Mistook His Wife for a Hat), 台北: 天下文化, 1999。
- Paul Ricoeur, 公車譯,《惡的象徵》(La Symbolique du Mal), 上海: 世紀, 2005。
- Paul Virilio, 楊凱麟譯,《消失的美學》(Esthétique de la disparition), 台北: 揚志, 2001。
- Pam Meecham & Julie Sheldon, 王秀滿譯,《現代藝術批判》(Modern Art: A Critical Introduction), 台北: 韋伯, 2003。
- Peter A. Angeles, 段德智、尹大貽、金常政譯,《哲學辭典》(Philosophy Harper Collins Dictionary), 台北: 貓頭鷹, 1999。
- Peter Brooker, 王志弘、李根芳譯,《文化理論詞彙》(A Glossary of Cultural Theory) 第二版, 台北: 巨流, 2003。
- René-Fülöp-Miller, 李汝昭譯,《對痛苦和死亡的抗爭》(Kulturgeschichte der Heilkunde), 台北: 仙人掌, 1971。
- Richard Wolin, 閻紀宇譯,《非理性的魅惑-向法西斯靠攏·從尼采到後現代主義》, 台北: 立緒, 2006。
- Roland Barthes, 許綺玲譯,《明室·攝影札記》, 台北: 台灣攝影工作室, 1997。
- _____, 許薔薔、許綺玲譯,《神話學》, 台北: 桂冠, 2002。

- _____，屠友祥譯，《S/Z》，台北：桂冠，2004。
- _____，李幼蒸譯，《寫作的零度》(Le Degree Zero de l'Écriture)，台北：桂冠，2004。
- Rollo May，朱侃如譯，《權利與無知》(Power and Innocence)，台北：立緒，2003。
- _____，朱侃如譯，《哭喊神話》(The Cry for Myth)，台北：立緒，2003。
- _____，朱侃如譯，《焦慮的意義》(The Meaning of Anxiety)，台北：立緒，2004。
- Robert Layton，陳信鴻譯，《藝術人類學》(The Anthropology of Art)，台北：亞太，1995。
- Rudolf Otto，成窮、周幫憲譯，《論神聖—對神聖觀念中的非理性因素極其與理性關係的研究》，成都：四川人民，1995。
- Susan Sontag，黃翰荻譯，《論攝影》(On Photography)，台北：唐山，1997。
- _____，劉大基等譯，《情感與形式》(Feeling and Form)，台北：商鼎，1991。
- _____，陳耀成譯，《旁觀他人之痛苦》(Regarding the Pain of Others)，台北：麥田，2004。
- _____，陳耀成編，黃燦然、陳軍、陳耀成、楊小濱譯，《蘇珊·桑塔格文選》(Selected Writings by Susan Sontag)，台北：麥田，2005。
- Sigmund Freud，邵迎生等譯，《圖騰與禁忌》(Totem und Tabu)，台北：知書房，2000。
- The Marquis de Sade，陳蒼多譯，《法式性浪蕩—臥房裡的哲學》，台北：新路，2001。
- Walter Benjamin，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室，1998。
- _____，Susan Sontag 等著，吳瓊、杜予編，《上帝的眼睛—攝影的哲學》，北京：中國人民，2005。
- _____，_____，《牛津當代大辭典》(The New Oxford Illustrated English-Chinese Dictionary)，台北：旺文，1993。

- 王雅倫著，《光與電－影像在視覺藝術中的角色與地位 1880~2001》，台北：美學書房，2000。
- 王品驊著，《台灣當代美術大系－攝影與錄影藝術媒材篇》，台北：文建會，2003。
- 朱靜美著，《意象劇場：非常亞陶》(The Artaudian Theatre of Images)，台北：揚智，1999。
- 何恭上編著，《使徒與殉道者》，台北：藝術圖書，2001。
- 何藩著，《現代攝影欣賞》(Modern Photography)，台北：藝術家，1972。
- 阮義忠著，《攝影美學七問－與陳傳興/漢寶德/黃春明的對話錄》，台北：攝影家，2000。
- 李維菁著，《程式不當藝世代 18》，台北：藝術家，2002。
- 邱天助著，《布爾迪厄文化再製理論》，台北：桂冠，2004。
- 汪安民編，《色情、耗費與普遍經濟-喬治·巴塔耶文選》，吉林：吉林人民，2003。
- 林佳谷著，《醫院無病房：跨世紀醫學史與自然醫學論文集》，台北：合記，2001。
- 杜聲鋒著，《拉康結構主義精神分析》，台北：遠流，1988。
- 林小雲、王品驊主編，《流變與幻形－當代台灣藝術穿越九〇年代》，台北：木馬，2001。
- 紀國章著，《影像探索-歐洲新瑞攝影家作品分析》，台北：典藏，2005。
- 姚瑞中著，《台灣當代攝影新潮流》，台北：遠流，2003。
- _____，《台灣裝置藝術》，台北，木馬，2002。
- 章光和著，《真實與複製－後現代攝影創作構思之系統之論述與實踐》，台北：田園城市，2002。
- 陳傳興著，《憂鬱文件》，台北：雄獅美術，1993。
- 陳鼓應著，《尼采新論》，台北：唐山，1989。
- 常寧生編譯，《現代藝術大師論藝術》，北京：中國人民大學，2005。
- 黃翰荻著，《台灣攝影隅照》，台北：元尊，1998。
- 游本寬著，《美術攝影論思》，台北：台北市立美術館，2003。

- 游本寬著，《論超現實攝影－歷史形構與影像應用》，台北：遠流，1995。
- 張文初著，《死之默想》，台北：新視野，1996。
- 張君著，《神秘的節俗－傳統節日禮俗、禁忌研究》，南寧：廣西人民，2004。
- 葉朗主編，《現代美學體系》，台北：書林，1993。
- 郭力昕著，《書寫攝影－相片的文本與文化》，台北：元尊，1998。
- 傅謹著，《宗教藝術比較研究論綱》，台北：文津，1994。
- 栗山茂久著，陳信宏譯，《身體的語言－從中西文化看身體之謎》(The Expressiveness of the Body and the Divergence of Greek and Chinese Medicine)，台北：究竟，2001。
- 曾曬淑主編，《身體變化－西方藝術中身體的概念和意象》，台北：南天，2004。
- 劉其偉著，《藝術與人類學》，台中：省美館（現國美館），1992。
- 劉紀蕙著，《心的變異-現代性的精神形式》，台北：麥田，2004。
- 鄭金川，《梅洛-龐蒂的美學》，台北：遠流，1993。
- 謝東山主編，《1980－2000 台灣當代藝術》，台北：藝術家，2002。
- 龔鵬程著，《道教新論》二集，嘉義大林：南華，1998。

論文期刊

- Claire Margat，〈面對恐怖的藝術〉(Les Arts Face á L´horreur)，台北：今藝術，2003，六月號。
- Jacques Leenhardt，林志明譯，〈身體與身份得曖昧關係〉，《現代美術》，台北：北美館，2002，第 103 期。
- Henk Oosterling ‘When the Spirit Drowns in The Flesh on Bacon and Bataille’ “La Chair” Dutch, 1988。
- Karen Serago 著，游本寬譯，〈六〇年代到八〇年代的攝影與藝術運動發展(一)〉，

- 《現代美術》，台北：北美館，第 54 期。
- _____，游本寬譯，〈六〇年代到八〇年代的攝影與藝術運動發展(二)〉，
《現代美術》，台北：北美館，第 55 期。
- 丁肇琴，〈從三個現代文本看哪吒的形象〉，《第一屆哪吒學術研討會論文集》，高雄：國立中山大學文學院清代學術研究中心，2003。
- 王墨林等，〈台灣當代型為藝術概況〉，《現代美術》No117，台北：北美館，2004。
- 王嘉驥等，〈台北雙年展「世界劇場」座談會紀錄〉，《現代美術》No108，台北：北美館，2003。
- 余思穎編輯，《2002 台北雙年展-世界劇場》，台北：北美館，2002。
- 吳慧敏，〈死亡焦慮初探〉，南華大學生死學研究通訊第四期，1999。
- 李維菁，〈流離為永恆－陳界仁與他的廢墟〉，台北：藝術家雜誌，2005，十一月。
- 李克寰，〈尼采思想之『力量』視角〉，《師大學報：人文與社會類》第 48 卷第二期，台北，師大，2003。
- 林志明，〈記憶、歷史、系譜—陳界仁的藝術導論〉，《藝術新聞》，2000，四月。
- _____，〈作品之缺席與逾越哲學〉，文化研究學會 2002 年會。
- 洪敏秀，〈觀看族裔殘像：從照片書寫論族群歷史之攝影〉，中外文學，第 32 卷，第 11 期，2004 年 4 月。。
- 胡海國，《當代精神醫療》，台北：正中，1995。
- 胡永芬，〈理性地恍惚，詩意地殘酷〉，《現代美術》No104，台北：北美館，2002。
- 耿振華，〈西藏喪葬習俗成過研究〉，台北市立師範學院學報，2004，第 35 卷，第一期。
- 郭亮廷，〈靈魂刑—論陳界仁的「魂魄暴動」〉，台北：今藝術，2003，二月號。
- 曾肅良，〈在迷離與恍惚之間—從巫術與超心理學的觀點看藝術創作〉，《美育》，141 期，台北：台灣藝術教育館，2004。
- 游本寬，〈拍照紀錄的藝術〉，《現代美術》，台北：北美館，2002，第 103 期。
- 陳吉斯，〈從陌生人的觀看到看陌生人〉，世新大學人文社會學報，第四期，台北：

世新大學，2003 年 5 月。

陳懷恩，《尼采的藝術形上學》，東海大學哲學研究所博士論文，1994 年 4 月。

陳懷恩，〈新藝術史的影像論述研究前景〉，《環境與藝術學刊》第一期，南華大學。

陳瑞仁，〈尼采的前衛藝術觀與叛逆的酒神精神—十九世紀末的一個美學事件〉，《現代美術學報》第三期，No3，2000。

，《台灣攝影的轉向—跨世紀台灣攝影的轉變，1998 攝影學術專題研討會論文集》，台北：中華攝影教育學會，1998。

，《影像的社會實踐—2000 國際專題學術研討會論文集》，台北：中華攝影教育學會，2000。

黃敬欽，〈哪吒戲劇形象探索〉，《第一屆哪吒學術研討會論文集》，高雄：國立中山大學文學院清代學術研究中心，2003。

黃宇娟，〈憂傷天理不明，哀憐百姓疾苦，陳界仁「凌遲考：一張歷史照片的迴音」〉節錄，台北：大趨勢。

楊惠南，〈光明的追尋者〉，《信仰、儀式與社會》第三屆國際漢學會議論文集，台北：中央研究院民族學研究所，2003。

鄭慧華，〈充滿想像、並且頑強的存在〉，台北：現代美術，第 112 期，2004。

鄭志明，〈哪吒神化的生命關〉，《第一屆哪吒學術研討會論文集》，高雄：國立中山大學文學院清代學術研究中心，2003。

鞏濤文，陳書諒譯，〈中國處決刑罰視覺化與歐洲「酷刑」之異同〉，《典藏今藝術》，June 2003。

趙衛民，〈尼采的權力意志哲學〉，《哲學雜誌》第十期，台北：業強，1995。

顧忠華，〈巫術、宗教與科學的「世界圖像」——一個宗教社會學的考察〉，《論命、靈、科學與社會研討會》論文集，出版：中央研究院，1997。

劉瑞琪，〈裝扮、變體與假面：辛蒂·雪曼的詭態諧擬〉，《中外月刊》第 32 卷第七期，台北：國立台灣大學外國語文學系，2003。

龔卓軍，〈身體與想像的辯證：從尼采到梅洛龐蒂〉，《中外文學》，1988。

蕭登福，〈哪吒溯源〉，國立中山大學與新營太子宮管理委員會主編《第一屆哪吒學術研討會論文集》，高雄：國立中山大學文學院清代學術研究中心，2003。

釋石如，〈西藏度亡經略究鑑往知來〉，法光學壇第五期，2001。

，《佛門必備課誦本》，員林蓮社印，1988。

英文書目

- Antonin Artaud trans. Victor Corti “*The Theatre and Its Double*” London : Calder
1995
- Charlotte Cotton “*The Photograph as Contemporary Art*” London : Thames & Hudson,
2004
- Discovery channel “*The Brain Our Universe Within : Matter Over Mind*” DVD
Japan : NHK/NHK Creative, Inc. , 1994
- David Lomas ‘*Body language : Kahlo and medical imagery*’ “*The Body of Image*”
N.Y. : the Press Syndicate of the University of Cambridge press 1994
- Edited by Jean-Clude Lemagny & André Rouillé “*History of Photography*” U.K. :
Cambridge University press
- Edited by Clive Greory LLB & Sue Lyon BA(Honours) “*Great Artist of The Western
World –Pre-renaissance in Northern Europe*” N.Y : Marshall Cavendish
- Edited by Angela Hobart & Bruce Kapferer “*Aesthetics in Performance –Formations
of Symbolic Construction and Experience*” N.Y : Bergbabn Books 2005
- Editors by Clive Greory LLB & Sue Lyon BA(Honours) “*Great Artist of The
Western World –Pre-renaissance in Northern Europe*” N.Y : Marshall
Cavendish press 1990

Elaine Scarry “*The Body in Pain-The Making Unmaking of The World*” N.Y.Oxford
University press 1985

Eugenio Barba & Nicola Savarese trans.Richad Fowler “*A Dictionary of Theatre
Anthropology—The Secret Art of The Performer*” London : Routledge press
1991

Georges Bataille trans. Peter Connor “*The Tears of Eros*” San Francisco : City Lights
Books 2002

Georges Bataille trans. Joachim Neugroschal “*Story of the Eye*” UK : Penguin
Books 1982

Laura Kipnis “*Ecstasy Unlimited—On Sex, Capital, Gender, and Aesthetics*”
London : University of Minnesota Press 1993

John Keats “*The Major Works*” N.Y. : Oxford university press 1990

James Miller “*The Passion of Michel Foucault*” U.S.A : Harvard 2000

Joel Black “*The Aesthetics of Murder*” Baltimore : Johns Hopkins University press

Martin Heidegger trans. John Macquarrie & Edward Robinson “*Being and Time*”
Blackwell publishers Ltd

Randy Kennedy “*Self-Mutilation, The Sincerest Form of Flattery*” , The New York
Times

網路資料

A. Elizabeth McKim, “*Making Poetry of Pain: The Headache Poems of Jane*”

[http : //muse.jhu.edu/about/publishers/hopkins/](http://muse.jhu.edu/about/publishers/hopkins/) 03/15 /2005

Aestheticization of Violence [http : //mchip00.nyu.edu](http://mchip00.nyu.edu)

Andres Serrano –biography

[http : //www.eyestorm.com/artist/Andres_Serrano_biography.aspx](http://www.eyestorm.com/artist/Andres_Serrano_biography.aspx)

Art & Public-Cabinet , [http : //www.artpublic.ch/artists/goldin/goldin3.php](http://www.artpublic.ch/artists/goldin/goldin3.php) ◦

Bensler JM, Paauw DS. , “*Apotemnophilia masquerading as medical morbidity*” ,

[http : //www.pubmed.gov](http://www.pubmed.gov). 08/25/2006 ◦

Bible [http : //www.o-bible.com/cgi-bin/ob.cgi?version=hb5&book=lev&chapter=1](http://www.o-bible.com/cgi-bin/ob.cgi?version=hb5&book=lev&chapter=1) ,

05/04/2006 ◦

Georges Bataille trans. Supervert 32C INC. “*The Cruel Practice of Art*” (L’Art,

Exercice de la Cruauté) , 2003 , [http : // Supervert.com](http://Supervert.com) , 06/04/2005 ◦

Getting High with Trance [http : //www.trance.edu](http://www.trance.edu) 10/05/2005

Joel-Peter Witkin [http : //zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault.html](http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault.html)

Metropolitan Museum of Art <MetMuseum_Newsletter@metmuseum.cntah.com> ,

〈 Met News: October 2005 〉 10/05/2005

Museum of Contemporary Photography

[http : //www.mocp.org/collections/permanent/witkin_joel-peter.php](http://www.mocp.org/collections/permanent/witkin_joel-peter.php)

Suffering in Public and the Motive for Culture

[http : //www.columbia.edu/cu/cjas/livefeed.html](http://www.columbia.edu/cu/cjas/livefeed.html)

Von Gloeden <http://vongloedengayhistory.free.fr/>

Your Brain on Ecstasy [http : //www.dancesafe.org/slideshow](http://www.dancesafe.org/slideshow) 03/15 /2005

《中信》月刊 [http : //www.ccmhk.org.hk/y2k08-6.htm](http://www.ccmhk.org.hk/y2k08-6.htm) 05/04/2006

中國大百科全書智慧藏 <http://140.128.103.1/web/Content.asp?ID=5320> 09/04/2006

陳界仁 , 〈凝視—是爲了穿透〉 [http : //mail.tku.edu.tw/tseng/JEN/jen.html](http://mail.tku.edu.tw/tseng/JEN/jen.html) ,

08/20/2003 ◦

般惹文海 [http : //book.bfn.org/books/0969.htm#a01](http://book.bfn.org/books/0969.htm#a01) , 09/04/2005 ◦

姚瑞中著，〈台灣行為藝術發展的幾段歷史進程〉，《典藏今藝術》，

<http://www.artouch.com>，05/07/2005。

劉俐著，〈亞陶和他的殘酷劇場〉

<http://www.fanhall.com/show.aspx?id=2846&cid=31>，07/12/2004。

健康雜誌 <http://www.commonhealth.tw/New-Med/trend/nobel.htm>。

鄭雅文，〈你甜美的屍體猶如盛開的花朵－陳界仁的魂魄暴動〉

<http://news.etat.com/etatnews/text/981204-1.htm>，06/15/2003。

維基百科全書，<http://zh.wikipedia.org/wiki>，27/05/2006。

富育光、孟慧英著《滿族薩滿教研究》北大出版，

<http://www.mzb.com.cn/xinwen/007/309/30907.htm>。