


國立臺灣師範大學美術學系美術創作碩士在職專班西畫組

碩士論文

不尋常的日常－林淑琴創作論述

“Unfamiliar everyday-life” – The Study of Shu-Chin

Lin's Painting



指導教授：陳 貺 怡 教授

研究生：林 淑 琴 撰

中 華 民 國 一 〇 八 年 一 月

中文摘要

此研究探討照相寫實主義的美學價值、照相寫實主義與心靈作用之間的相依性、詭異情感與反覆揭露的孩童回憶之間的關係，以及在混和圖像符號與自身經驗與知識之後所理解的文化內涵。

筆者的繪畫創作作品經由熟悉的日常物件，寫實技法以及安置隱匿符號的組合構成，使觀者在第一接觸時感到自然、無違和感、毫無防備的全然接受。但當通過仔細審查，觸及陌生的符號的過程，一種難以言喻的感覺油然而生，是文化的隔閡？是陌生感？是不協調感？還是似曾相識？經過這些生產出來的疑惑，企圖激發觀者的個人經驗與異地知識，因為文化隔閡甚至於好奇心，進而追溯每一個物件背後隱晦的文化語彙，引發更深層的文化探討，並且藉由這些過程，思考個人的存在價值。

關鍵詞: 照相寫實主義，日常場景，詭異，傑夫·沃爾

Abstract

This essay explores the aesthetics of Photorealism, the correlation between Photorealism and mental activities, and the relation between the uncanny and childhood memory. Besides, this essay discusses the culture behind the paintings after spectators receive and integrate special symbols, personal experiences and knowledge.

Each of my artworks consists of a banal object, a truthful representation of subject matters and an obscure symbol. At first glance, my artwork makes spectators feel that it is so familiar and natural that it is easy to understand. After examination, a strange feeling that is hard to explain emerges while they are perusing an exotic symbol in the painting. Is it because of the unfamiliar culture? Is it because of sheer unfamiliarity? Is it because of disharmony? Or is it because of a feeling of déjà vu?

The purpose of this essay is to motivate spectators to use their personal experience and the knowledge of foreign culture to find out the causes of the strange, unexplainable feeling. Out of curiosity, they might want to deliberate the meaning of each object in the painting, ponder the different cultures across the globe, and reflect on the meaning of being a human being.

Keywords: Photorealism, daily life, uncanny, Jeff Wall

目錄

中文摘要.....	i
Abstract.....	ii
目錄.....	iii
圖版目錄.....	iv
緒論.....	1
第一章 日常美學的視覺與心理.....	5
第一節 日常美學探究.....	5
第二節 超級寫實主義（Hyperrealism）的視覺分析.....	6
第三節 傑夫·沃爾（Jeff Wall）作品的視覺分析.....	11
第四節 「詭異」（Uncanny）的心理投射分析.....	19
第二章 創作理念與作品內涵.....	29
第一節 理念之形成.....	29
第二節 作品內涵.....	30
第三章 作品分析.....	51
第一節 構作手法.....	51
第二節 形式分析.....	59
結論.....	67
參考文獻.....	69
附錄.....	74

圖版目錄

- 圖 1 理查德·伊斯特斯 (Richard Estes) , 《內迪克的店》 (Nedick's) , 1970 , 油彩、畫布 ,
121.9x167.6 cm 。 9
- 圖 2 理查德·伊斯特斯 (Richard Estes) , 《巴士內部》 (Bus Interior) , 1981 , 彩色絲綢印
刷 , 35.8x51.0 cm 。 10
- 圖 3 霍夫·高因斯 (Ralph Goings) , 《保羅的防撞角墊》 (Paul's Corner Cushion) , 1970 ,
油彩、畫布 , 121.9x172.7 cm 。 11
- 圖 4 霍夫·高因斯 (Ralph Goings) , 《冰水》 (Ice Water) , 1974 , 水彩、紙 , 20.9x31.1 cm 。
..... 11
- 圖 5 傑夫·沃爾 (Jeff Wall) , 《藝術家安卓利安·沃克於溫哥華英屬哥倫比亞大學解剖學系
實驗室繪製標本》 (Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept.
of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver) , 1992 , 攝影 , 119x164 cm 。 16
- 圖 6 林淑琴 , 《海皮克 158 號》 (No.158 High Peak) , 2018 , 壓克力、畫布 , 97x130 cm 。 .30
- 圖 7 林淑琴 , 《雪菲爾 158 號》 (No.158 Sheffield) , 2018 , 壓克力、畫布 , 97x130 cm 。 .31
- 圖 8 林淑琴 , 《烏雷利 158 號》 (No.158 Ulleri) , 2018 , 壓克力、畫布 , 97x130 cm 。 34
- 圖 9 林淑琴 , 《加德滿都 158 號》 (No.158 Kathmandu) , 2018 , 壓克力、畫布 , 97x130 cm 。
..... 34
- 圖 10 林淑琴 , 《昌迪加爾 158 號》 (No.158 Chandigarh) , 2018 , 壓克力、畫布 , 97x130 cm 。
..... 37
- 圖 11 林淑琴 , 《德黑蘭 158 號》 (No.158 Tehran) , 2018 , 壓克力、畫布 , 97x130 cm 。 41

圖 12 林淑琴，《明洞 158 號》（No.158 Myeong Dong），2018，壓克力、畫布，112x145.5 cm。	46
.....	
圖 13 林淑琴，《白馬村 158 號》（No.158 Hakuba），2018，壓克力、畫布，97x130 cm。	47
圖 14 林淑琴，尼泊爾加德滿都-小吃店，2015，攝影。	51
圖 15 林淑琴，《加德滿都 158 號》（No.158 Kathmandu）描放局部。	52
圖 16 林淑琴，《加德滿都 158 號》（No.158 Kathmandu）局部重點.....	52
圖 17 林淑琴，《烏雷利 158 號》（No.158 Ulleri）局部一.....	53
圖 18 林淑琴，《昌迪加爾 158 號》（No.158 Chandigarh）局部。	54
圖 19 林淑琴，《白馬村 158 號》（No.158 Hakuba）局部。	54
圖 20 林淑琴，《海皮克 158 號》（No.158 High Peak）局部。	54
圖 21 林淑琴，《加德滿都 158 號》（No.158 Kathmandu）局部。	55
圖 22 尼泊爾數字與羅馬數字對照表	55
圖 23 林淑琴，《明洞 158 號》（No.158 Myeong Dong）局部。	55
圖 24 林淑琴，《雪菲爾 158 號》（No.158 Sheffield）局部。	55
圖 25 林淑琴，《德黑蘭 158 號》（No.158 Tehran）局部。	56
圖 26 波斯數字與羅馬數字對照表	56
圖 27 林淑琴，《烏雷利 158 號》（No.158 Ulleri）局部二.....	56
圖 28 林淑琴，《烏雷利 158 號》（No.158 Ulleri）局部三。	57



緒論

一、 研究動機與目的

筆者面對傑夫·沃爾 (Jeff Wall, 1946-) 的作品時，總有一種無法言喻、無從解釋的不對勁與矛盾感。單純描寫生活場景的攝影作品，為何會讓觀者產生如此的感受？這股隱隱地不安定感存在的不合邏輯！究竟這種異樣感是基於怎樣的思維？沃爾以何種手法塑造出來這種氣氛？而觀者被挑起的又是何種心理？自達達主義、普普藝術以來，日常影像成為一種藝術語彙。然而現今，普羅大眾心中仍舊用一把傳統繪畫美學的尺在衡量、看待藝術品。一件忠實呈現既有世界的生活風景作品，對人們是一個疑問，是在挑戰他們對於攝影與繪畫的分界與認知。究竟，現代的日常場景表達何種思維呢？

對於沃爾作品的疑問，也就是日常美學為何以及作品中奇異感的來源，皆成為筆者創作的發想，也是重要的核心價值。筆者希望藉由畫作，將近幾年在旅程上接觸到的社會議題，以隨處可見的生活場景作為表現形式，也就是每個作品描寫的都是生活中的某個片段，但是特意植入了異地文化消費符號，讓觀者在習以為常的圖像中，獲悉到一絲絲不合理的存在，在體會到畫面所要傳達的那份不尋常感之後，能深入了解背後的文化意涵，關懷世界上無數角落裡值得探究的現象，進而採取行動，創造身為人類存在的價值與意義。

因為唯有明白自己的價值，才有可能感受到個人的存在！此創作論文的目地即是，冀望觀者能夠了解並且關懷社會議題，並且進一步的採取行動協助他人，透過如此的過程，建立個人對社會的價值，得以具備存在的意義！另外一個目地是透過此研究，解開筆者面對沃爾作品時所產生的疑惑，其奇異感手法來源、詭異感的心理層面研究以及日常美學語彙。

二、 研究範圍與限制

本研究在探討超級寫實主義¹（Hyperrealism）作品的創作手法、沃爾作品中刻意的不和諧，以及西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）對於「詭異」（Uncanny）的定義。

試圖就超級寫實主義在藝術史上的發展由來，來理解圖像中對象物的內涵，以及日常場景對於超級寫實主義的意義。本論文取其特殊的表現形式、冰冷的現代生活場景以及平面圖像的特質作為主要研究方向。

追溯沃爾作品中那股奇特的氛圍。先以沃爾的美學中心為切入點，帶出攝影在當時存在的難題。討論沃爾慣用的編導式攝影，其背後的思想底蘊。主要著眼於奇異感的來源，以作為與筆者作品的聯結。

釐清佛洛伊德對於「詭異」一詞的定義，綜合佛洛伊德先前的一些研究，逐步追隨佛洛伊德建構起「詭異」的世界，分析深層的心理因素，以及此特殊情感的形成原因，佐以恩斯特·特奧多爾·威廉·霍夫曼（Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, 1776-1822）的著作《睡魔》（The Sandman）作為驗證，在明白「詭異」定義後，與筆者研究作品作為呼應。

但由於受限於創作時程過短，導致創作作品數量與質量上的匱乏，即使作品企圖貼近超級寫實主義的風格，然而在呈現上仍有差距，是此研究極大的缺憾，未來會持續的鑽研以及精進技法，以求構想與實作的一致表現。另外，對於作品畫面的安排建構，未能安置與背後文化議題一致的象徵物，僅僅以畫作名稱做為聯結，然而作品名稱也未能指涉出背後文化意涵，嚴重缺乏解讀上的可能性。此項缺失，希望在未來能改進。

三、 研究方法與論文架構

¹ 超級寫實主義（Hyperrealism），又稱高度寫實主義，其風格類似高解析度的照片，主要發展自 20 世紀以來，超級寫實主義同時可以看作是照像寫實主義（Photorealism）的發展。

研究過程，首先透過與師長討論，建立關鍵字，使用關鍵字尋找相關書目與研究，進行閱讀、篩選與歸納。資料收集範圍，囊括：心理學、統計學、社會學、文化學、美學、藝術史、藝術理論、文學、哲學、宗教…等學科。藉由龐大的資料，反覆與自己作品進行理論基礎上的比對與檢討，再修正研究方向，逐漸建構起此研究系統。

本研究的主要架構設置，主要在討論日常場景何以產生奇異感以及詭異感，並且如何將此兩種感知運用在創作。第一章「日常美學的視覺與心理」，探究學理上對於日常場景的視覺表現與心理層面的相關論述。第一節「日常美學探究」，概述日常消費文化做為描寫對象物的美學理論。第二節「超級寫實主義(Hyperrealism)的視覺分析」，概述超級寫實主義的形成背景與創作手法。第三節「傑夫·沃爾(Jeff Wall)作品的視覺分析」，探究沃爾創作精神與分析沃爾作品中奇異感的來源。第四節「詭異(Uncanny)的心理投射分析」，討論佛洛伊德對於「詭異」的研究與解釋。

第二章「創作理念與作品內涵」，交代學理基礎如何形成創作理念，以及作品所延伸的背後文化意涵。第一節「理念之形成」，說明為何選取日常場景做為藝術表現。第二節「作品內涵」，是對作品意涵的解釋。包括作品主題的意義、以及從作品流露出來的個人價值觀與社會背景議題等。

第三章「作品分析」，說明如何將學理基礎應用在作品中以及作品的形式分析。第一節「構作手法」，說明如何將學理基礎中的研究成果轉化為形式並且表現在作品中。第二節「形式分析」，除了對作品做簡單說明之外，針對構圖、色彩、造形、肌理、部分與整體關係分析解說。

最後結論是對於本論文的論述作統整。藝術創作的取材應該來自日常生活場景，不僅是情感抒發的出口，也是探討各種美學的理想場域，藝術創作更應當反應社會議題，傳達更多資訊給社會大眾。



第一章 日常美學的視覺與心理

第一節 日常美學探究

本章主要討論，日常景觀如何成為藝術的一環，它扮演哪些角色、又傳達何種內涵呢？探討日常生活美學通常可論及三個面向：

首先是，一次世界大戰之後陸續所發展出的達達主義（Dadaism）、超寫實主義（Surrealism）、普普藝術（Pop Art）等藝術。這個期間的藝術表徵，是試圖打破藝術與日常生活之間的界線，鄙棄以博物館或是官方體制為中心的制度，主張消弭藝術的疆界和挑戰權力場域。這些文化運動宣揚著一種新的態度：「任何事物，都能是藝術」，也就是最平凡的消費文化與通俗的大眾文化，都能是藝術。

第二，生活轉化為藝術作品的實踐，建構自身獨特風格，直接將生活轉化為藝術作品的一種個人行為。

第三，符號與意象滲透當代社會結構與日常生活，在面對不停傳遞慾望的夢幻意象下，事物被去真實化的真實掩蓋了原有價值與意涵，當真實與意象的疆界日漸模糊，將會帶領我們走向超真實（Hyperreality）。這裡，筆者採取卡爾·馬克斯(Karl Marx, 1818 – 1883)在《資本論》(Capital: A critique of political economy)中對於物品價值的想法來做進一步的解釋。馬克斯認為一件物品具備著「使用價值」和「交易價值」²兩種價值，以喀什米爾毛衣舉例來說，毛衣的「使用價值」是「保暖」，也就是「保暖」是毛衣的使用價值；在經過牧羊人

² Marx, Karl. Moore, Samuel and Aveling, Edward Trans., *Capital: A Critique of Political Economy*. Moscow: Progress, 1887.

Marx, Karl.著，中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局譯，《資本論》，台北：聯經，2017年。

飼養、服裝設計師特殊設計、貿易商輸入貨物與百貨公司銷售管道，最終消費者以高價購入毛衣，喀什米爾毛衣成為經濟以及地位的表徵，形成了特殊的「交易價值」。「喀什米爾毛衣」最初是源自於「毛衣」這個原型，在經過大量虛幻的意象傳遞之後，消費者接收到的意象已經脫離「使用價值」，甚至「喀什米爾毛衣」超越了「毛衣」這個物品的最初意義。為了突顯個人經濟與社會地位，夏天也可能會穿著「喀什米爾毛衣」，因為「喀什米爾毛衣」表達出來的「交易價值」比「使用價值」更迷人。如同尚·布希亞(Baudrillard Jean, 1929-2007)認為，「擬仿物」(Simulacra)源自於模仿實物，只是複製品，然而，這個原本不存在的事物，卻比實物更加真實，走向超真實的結果是導致想像與真實的界線崩裂³。麥可·費瑟斯通(Mike Featherstone, 1946-)面對現存的城市風景的想法也呼應著布希亞的想法：

如果建築與藝術皆援引日常消費文化，並反過來運用這些文化來生產「任何事物都能有奇異色彩」的後現代城市，在這裡，意義在各種符號之間游移，人造事物甚至比真實還要真實。…日常生活逐漸成為「虛構與奇異價值觀的幻想混雜(mélange)」⁴。

因此，日常消費文化的藝術語彙，可以是反對官方體制，是一種單純的生活實踐，也可以是一種虛構與奇異價值觀的傳達。

第二節 超級寫實主義(Hyperrealism)的視覺分析

一、消費主義的批判浪潮

從十八世紀中期以來，伴隨著工業革命的開展，工業化和城市化成為資本主義的溫床。在自由經濟的倡導之下，經濟結構重整，也徹底改變了社會體制，

³ Baudrillard, Jean. *Simulations*. New York: Semiotext(e), Inc., 1983, p.125.

⁴ Featherstone, Mike. 著，趙偉姘譯，《消費文化與後現代主義》，台北：韋伯文化國際，2009年，頁 150-151。

生活型態與價值觀都面臨著巨大的衝擊。例如：私人產權的確立，擔保了資本財產的個人所有權，個體對個人擁有的資源能夠自由運用，進行各種衍生的經濟活動，這類私人進行的交易，奠基在眾人的普遍喜好上，大眾文化因此崛起，帶動了物質主義的無限上綱。

達達主義（Dadaism）藝術家們對於這樣的社會體制的變異以及物質主義的反感，採用了絕對破壞性、反理性的方式，燃起猛烈的革命烽煙，但是，面臨大眾文化力量巨大的摧毀能力，也只能漸漸的由正面交鋒，轉變了姿態；後來的超現實主義（Surrealism）利用建構一個虛幻的理想世界，來宣洩鬱鬱與不滿；這種無可奈何，到了普普藝術（Pop Art），更變成了「順從」，然而，這種表面式的順從，卻擁有一股強大的批判力量，將那年代所有的迷惑的、光鮮的、短暫的、複製的...無所不漏的全然接收，也反諷到了極點。

這一波波反資產、反消費的浪潮，並沒有在普普藝術期間就獲得令人滿意的解決或是斷然地終止，甚至是以一種更加自虐、更加無可奈何的方式延續下去。超級寫實主義（Hyperrealism）超乎真實的再現物質，並非如同傳統寫實筆下的歌頌自然或是描繪史詩，而是利用超越真實，創建一個虛假的現實。

二、 超級寫實主義的形式

從 19 世紀以來，印象派（Impressionism）、野獸派（Fauvism）、立體主義（Cubism）、超現實主義（Surrealism），行至抽象表現主義（Abstract Expressionism）以來的藝術表現，愈發遠離群眾。超級寫實主義的藝術表現，就像對宇宙萬物真理的思辨，是反覆辯證循環中的一環。超級寫實主義主要發展時期，為 1960~1970 年之間，是手工方式複製照片中完美的非個人化圖像，超級寫實主義者們除了希望透過這種生動與可理解的通俗藝術，開發出一種藝術趣味，除了能夠讓大眾重拾理解與接受繪畫的能力之外，也透過求真的

畫面表現，擺脫因為近百年來繪畫方式的改變（快速或是不具體），而認為對作品敷衍或是技術不純熟的誤解。超級寫實主義者們擅長以細膩、逼真、光滑的手法刻劃對象物，所描繪的對象物通常是通俗的生活片刻或是隨機取樣的景物，然而它與傳統的寫實主義（Realism）卻有著明顯的差異，主要差異有：

1. 並非歌頌自然美或是依附在自然主義之下的理想寫實；
2. 過份「寫實」的企圖；
3. 倚賴機械機具（相機、幻燈機進行拍攝、描放與分色）；
4. 描寫的對象物，多是具備閃亮質感，藉以傳達「僵硬」、「冰冷」、「物質」的意象⁵。

超級寫實主義作品的共同特色是細膩光滑與刻意求真，但是因為手法、採用的繪畫器具的差異性，作品也具備了不同的風格：代表人物理查德·伊斯特斯（Richard Estes, 1932-），對象物多是描寫紐約都會場景，特地避開著名地標，盡是尋常地生活片刻，畫面中充斥著廣告海報、招牌與大量的窗戶與鏡子，鏡面的反射，讓畫面呈現了從背部觀看的視野角度。他刻意的省略生活細節，例如垃圾、雪…，以避免削減主題的力量。並不使用噴槍，而是用工筆描繪細節，尤其擅長描繪玻璃或是金屬多重的反射影像，或是用絲綢印刷，追求細緻平順的畫面。伊斯特斯在《內迪克的店》（Nedick's）中（如圖 1），商店占據了主要畫面，到處充斥著鏡面、金屬、日光燈、廣告招牌以及現代消費產物，如：可口可樂、漢堡等，大量的金屬光澤與日光燈光輝映出一種現代的冷寂感、冰冷感，以及過分的潔淨感，成功地塑造出物質生活的氛圍。

⁵ 潘東波，《20 世紀美術全覽》，台北：相對論，2002 年，頁 278。



圖 1 理查德·伊斯特斯 (Richard Estes)，《內迪克的店》(Nedick's)，1970，油彩、畫布，121.9x167.6 cm。

《巴士內部》(Bus Interior) (圖 2)，是伊斯特斯以印刷代替手工繪製的代表作品，畫面除了承襲一如既往的形式表現之外，因為排除了手工的隨意性，而使畫面更加顯的潔淨、整齊與冷峻。作品中透過擺設大量的窗戶、金屬(車身、車頂、欄杆)以及車廂內隨處抬頭可見的廣告文宣，建構起標準的現代都市景觀。



圖 2 理查德·伊斯特斯 (Richard Estes)，《巴士內部》(Bus Interior)，1981，彩色絲綢印刷，35.8x51.0 cm。

另一名超級寫實主義代表雷夫·高因斯 (Ralph Goings, 1928-2016) 則明顯得表現出社會、文化性的題材，不僅僅描繪對象物，也注重題材是否具有隱喻性與聯想，作品集中於體現美國人生活場景，汽車、超級市場、速食食品…，汽車系列，尤其提供美式消費文化中的標準樣本，直接諷刺美國消費文化與社會人文，如《保羅的防撞角墊》(Paul's corner cushion) (圖 3) 所描繪的商店場景就是標準的美國文化，商店門口有一台停放在停車格內的貨車，背景則是基本的消費社會風景。另外，高因斯由他早期進行的抽象創作斷然轉向超級寫實主義，告別抽象擁抱寫實的轉變，可以從愛德華·路西-史密斯 (Edward Lucie-Smith, 1933-) 所寫的一段文字中了解高因斯面對日常物質的態度：

對高因斯來說，擁抱平庸是很重要的。他想要告訴我們，平常的東西是相當值得關注的 – 只要我們以自己的語彙和本身為準則來看待這些物質⁶。

《冰水》(Ice Water) (圖 4) 就是高因斯對於日常生活想法的完美體現，畫家利用焦距變化將畫面聚焦於他所關注的對象物，模糊的背景迫使觀者集中視線於桌上的水杯、不銹鋼牛奶罐與糖罐，桌面上除了少許灑落的水滴暗示人為跡象之外，只有物質的存在。如同所有的超級寫實主義者，除了著重於物品的物質描繪之外，他也借助攝影與幻燈片的幫助，以不同角度以及不同光線或燈光下拍攝對象物，建構一個客觀的觀看角度，但是他的工作室裡到處都有畫中對象物的實體，番茄醬、鹽罐、胡椒瓶、餐巾…，讓他的作品中既是二維圖像，也同時具有三維的思想。

⁶ Lucie-Smith, Edward. *Ralph Goings: America's Vermeer*. The Butler Institute of American Art, Catalog Essay, 2004.

原文：“Embracing banality is very much the point of what Goings does. He wants to tell us that the most ordinary things are well worth looking at – provided that we have the discipline to look at that property, on their own terms and for their own sake.”



圖 3 霍夫·高因斯 (Ralph Goings) ，《保羅的防撞角墊》(Paul's Corner Cushion) ，1970 ，油彩、畫布 ，
121.9x172.7 cm 。



圖 4 霍夫·高因斯 (Ralph Goings) ，《冰水》(Ice Water) ，1974 ，水彩、紙 ，20.9x31.1 cm 。

第三節 傑夫·沃爾 (Jeff Wall) 作品的視覺分析

一、 傑夫·沃爾作品的理論基礎

大眾消費文化與資訊傳播爆炸的年代，產生許多社會批判的派別，如傳承馬克思主義精神的「法蘭克福學派」（Frankfurt School）、「國際情境主義」（Situationist International）和「後現代主義」（Postmodernism）等。

其中「國際情境主義」（Situationist International）的代表人物居伊·德波（Guy Debord, 1931-1994）在《景觀社會》（The Society of the spectacle）著作中，分析晚期資本主義和日常生活中的關聯。他指出權利階級以意識形態建構大眾消費的需求與慾望，來獲取最大利益。當經濟控制了社會，人類真實的需求被轉換成為擬造的意識型態，漸漸形成了消費社會的循環。德波的「景觀」即是資本主義、大眾媒體、權力階級的混合作用與現象，「景觀」利用影像向人們傳達一種缺乏真實性、真需求的意象⁷。

不同於德波指出社會貧瘠，卻沒有提出可行方法的情況，「法蘭克福學派」的赫伯特·馬爾庫塞（Herbert Marcuse, 1898-1979）提出了方向。馬爾庫塞認為資本社會中，權力階級的一方，利用減少勞動時間、增加休閒機會、提供社會福利等虛構的福利，使人們沉溺在拜物過程中所獲得的虛假滿足與自由的假象。在資本主義交換原則與生產關係下，進而喪失對資本主義的警覺、失去批判與辨別能力。讓馬克思主義追求的無產階級神話遠去，馬爾庫塞認為脫離這種困境的解決之道就是以藝術做為再次革命的手段⁸。

如何以藝術作為再次革命的手段呢？迪奧多·阿多諾（Theodor Wiesengrund Adorno, 1903-1969）提出了更清晰的概念。他認為當人們處在被概念控制的世界之下，會喪失對於真實世界的理解，被箝制的意志，在藝術上會產生「模仿的禁忌⁹」（mimetic taboo）的危機，這樣的危機是為了迎合資產

⁷ Dobord, Guy. 著，王昭風譯，《景觀社會》，南京：南京大學，2006年。

⁸ Marcuse, Herbert. 著，陳昭瑛譯，《美學的面向：藝術與革命》，台北：南方叢書，1987年。

⁹ 阿多諾認為藝術在迎合資產階級喜好下，產生虛假的、過度的表現方式，如色彩上的過度繽紛，然而虛假的繽紛色彩是不存在真實世界中的，也就是他所認為的「模仿的禁忌」。

階級的喜好，而創造出既有世界並不存在的色彩或是形象而產生的。唯有透過模仿才有可能脫離這樣的危險，因為在模仿過程中產生出來的否定，具備著反抗現實的力量，這樣的力量才是創造的根本道路。因此。唯有藉由「模仿」，才能找回人與世界真實的關聯性與存在感¹⁰。

另外，維蘭·傅拉瑟（Vilem Flusser, 1920-1991）在《攝影的哲學思考》（Towards a Philosophy of Photography）中指稱，「照片」是結合攝影家的意圖與照相機程式符碼的生產物，將意念轉成情境的概念。也就是說，照片是藉由機具（apparatus）（可以理解為相機）承載著訊息和攝影師的意圖，以複製的方式將訊息傳遞出去。想要解讀圖像中的訊息，就必須要先解開照片中存在的這兩個意圖，同時必須考慮伴隨而來，觀看與權力兩者的辯證關係¹¹。

「權力已經從物體的所有者，轉移到程式規劃者和操作者手中。把玩符號已經成為權力遊戲，而這是一種階級森嚴的遊戲」，傅拉瑟認為照片圖像是由「物體」轉向「符號」的權力，標示著資訊傳播社會的特性。

此權力的運作涉及兩個方面：首先，圖像一直以來是人與世界關係的中介物，權力一方經由操作機具形塑圖像，箝制觀看者的行為模式，是一種全然的單方權力關係。圖像所宣示的意圖，引導觀者的觀看方式。其次，當機具成為人類肢體的延伸，內部的程式便具有掌控攝影家的權力，它規劃著攝影者的姿態。儘管攝影者是自由選擇對象物，然而實際上仍受制於機具內部的程式。

由於技術性圖像具有「物體性質」（objective）的特性，促使觀看者觀看圖像時，會將它視為是一扇開向世界的窗子，視為是真實世界的反射。這樣全然信任技術性圖像的後果，恐將失去批判的能力；圖像大舉入侵觀者生活，使觀者與世界之間關係的認知變得混沌。要重新找回人類與世界之間的關係。首

¹⁰ 李醒塵，《西方美學史教程》，台北：淑馨，2000年，頁611。

¹¹ Flusser, Vilem. 著，李文吉譯，《攝影的哲學思考》，台北：遠流，1994年，頁49。

先必須突破攝影者與機具的權力結構，亦即，挑戰機具所有的可能性，使機具原先建立的單向權力消弭；接著，解構攝影者與被拍攝者的主客體關係。才能重新思索與肯定人類存在的價值。

上述學者們對於資本主義的反動、攝影所具備的美學價值、功能與障礙說法，以及對攝影作為社會批判工具的期待，都深深的影響沃爾，他的作品不單單實踐了這些學者們的企盼，同時他以藝術史學家的身分也討論了攝影與繪畫之間的關係。沃爾的作品是以傳統繪畫尺寸，結合燈箱作為呈現。旨在模擬繪畫的展出形式，用以打破閱讀影像作品的習慣，以及類似公共空間炫目的廣告看板，滴水不漏的訊息傳播方式。相較於繪畫必定存在一種虛構成分，觀者對於攝影影像來源的想法，是「必然」的存在，對象物必定存在於現實世界。如同一場車禍，車禍事件必定存在於拍攝的當下。這樣的概念建構於人們對於攝影具備客觀的態度深信不疑，也就是，相信機具是客觀地描寫真實。然而，沃爾的作品，卻是對於過去時刻的再現，所有的內容都是經過精心設計與安排，甚至倚賴合成技術，這是一種類似於繪畫劇情式，同時也是紀實式。另外，他的作品影像中盡是日常景觀，是因為他認為日常景觀才是最讓人著迷的。我們可以由沃爾引援自夏爾·皮埃爾·波特萊爾（Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867）對於現代性的一段看法來驗證這個說法：

當波特萊爾說最迷人的元素是司空見慣的事情時，他是對的。每一天的日常，是最基本也是最豐富的藝術範疇。儘管它看起來很熟悉，但同時它也總是令人驚喜與新穎。同時，它具備一種開放性，人們能從圖片中感知內容，因為他們已經在某處看過類似的東西。因此，日常是一個意義累積的空間，它也是將意義帶入愉悅領域的圖像實現¹²。

¹² Fried, Michael. *Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday*. The University of Chicago Press, 2007, p.506.

原文：“Baudelaire was right when he said that the most fascinating element is the commonplace.

沃爾在形式、展現、創作都大量的參酌藝術史上的畫作，將其內涵與形式轉換成另外一種形式表現在他的作品中。採用日常所見風景做為對象物，是因為一個司空見慣的片段，同時兼備熟悉性與開放性，它既是意義與經驗累積的場域，可以是令人驚喜的，也可以是加諸意義達到某種企圖的一種圖像表現。藉由重現日常事件與風景，他不僅僅探討繪畫與攝影之間的分界，也挑戰攝影的真實性以及攝影的本質問題。作品背後的故事，則是訴說無所不在的社會問題。

二、 傑夫沃爾作品中的奇異感

沃爾的作品《藝術家卓利安·沃克於溫哥華英屬哥倫比亞大學解剖學系實驗室繪製標本》(Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver)

(圖 5)，描述著一位男士托著下巴坐在窗邊，他的視線停駐在紙面上，另外吸引我們目光的還有一只擺在桌上風乾的手臂標本。這個攝影作品捕捉的是再平常不過的日常場景，然而，如同沃爾所有的作品，這件作品散發著濃烈的奇異感，甚至是謎團。作品標題似乎解釋了一切，但是同時又引發起一連串的疑問，為何兩位藝術家（拍攝對象卓利安·沃克與拍攝者傑夫·沃爾）會出現在解剖實驗室？沃克為何會陷入思考而停止了描寫的動作？

The everyday, or the commonplace, is the most basic and the richest artistic category. Although it seems familiar, it is always surprising and new. But at the same time, there is an openness that permits people to recognize what is there in the picture, because they have already seen something like it somewhere. So the everyday is a space in which meanings accumulate, but it's the pictorial realization that carries the meanings into the realm of the pleasurable."



圖 5 傑夫·沃爾 (Jeff Wall)，《藝術家卓利安·沃克於溫哥華英屬哥倫比亞大學解剖學系實驗室繪製標本》(Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Dept. of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver)，1992，攝影，119x164 cm。

沃爾在 1994 年與瑞士記者馬丁·思萬德 (Martin Schwander, 1949-) 的一場訪談，回應了藝術家沃克在此作品中的精神狀態，他以麥可·弗萊 (Michael Fried, 1939-) 在《吸納性與劇場性：狄德羅時代中的繪畫與觀者》(Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot) 書中所定義的兩種繪畫性質：「吸納性」與「劇場性」，來說明拍攝對象卓利安·沃克的狀態，以下引用沃爾與思萬德兩人在訪談中的對話：

思萬德：一個年輕人如此專注於工作，彷彿被移到了另一個空間。

沃爾：我並不認為必須弄清楚這是否是一張肖像畫。這裡有幾種可能性來觀看這張圖。其中一個可能性是，圖片中的某個人專注於他的工作，並沒有注意到或是回應被觀看的事實。在麥可·弗萊一本關於十八世紀晚期繪畫中的吸納性與劇場性的書中，他談到畫中人物與觀者之間的關係。他定義出一種「吸收模式」，經由夏爾丹這類的畫

家所體現，人物沉浸在他們自己的世界和活動當中，全然沒有意識到畫面的結構與觀者的存在。顯然的，「戲劇模式」正好相反。在吸收性的圖片中，我們看到的人物在他們的世界中似乎沒有「在表演」，而只是「存在」其中。當然，兩者都是一種表現方式。我認為卓利安·沃克是吸收性的¹³。

此外，在 MOMA 舉辦的「傑夫·沃爾 - 用他自己的話說」(Jeff Wall - In his own words) 展覽中，沃爾對於《藝術家安卓利安·沃克於溫哥華英屬哥倫比亞大學解剖學系實驗室繪製標本》這件作品，強調作品標題甚至可能是製造假象的工具，用以增加解讀的困難性¹⁴。加上弗萊在著作《為什麼攝影作為藝術從未像現在這樣重要》(Why Photography Matters as Art as Never Before) 中的一篇文章〈傑夫·沃爾，維根斯坦和日常生活〉(Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday) 中提到沃爾的作品手法，即使很難發現，但畫面中確實是過去的再現：

¹³ Schwander, Martin. "Restoration: Interview with Martin Schwander," *Jeff Wall*. London: Phaidon, 1994, p.126-39.

原文："Schwander: a young man who is concentrating so intensely on his work that he seems to be removed to another sphere of life.

Wall: But I don't think it is necessarily clear that Adrian Walker is a portrait. I think there is a fusion of a couple of possible ways of looking at the picture generically. One is that it is a picture of someone engaged in his occupation and not paying any attention to, or responding to the fact that he is being observed by, the spectator. In Michael Fried's interesting book about absorption and theatricality in late eighteenth century painting, he talks about the different relationships between figures in pictures and their spectators. He identified an 'absorptive mode', exemplified by painters like Chardin, in which figures are immersed in their own world and activities and display no awareness of the construct of the picture and the necessary presence of the viewer. Obviously, the 'theatrical mode' was just the opposite. In absorptive pictures, we are looking at figures who appear not to be 'acting out' their world, only 'being in' it. Both, of course, are modes of performance. I think Adrian Walker is absorptive"

¹⁴ MoMA exhibition information

<<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/index.html?detectflash=false>>

原文："The fact of it being or not being a 'portrait' of a specific real person, again, may be secondary in the structure. The title, because it names him, makes it appear that he is such a specific, real person. But it's easily possible that Adrian Walker is simply a fictional name that I decided to make up to create a certain illusion, like 'Emma Bovary.' Even though that's not true and there is such a person, and that is him. I don't think there is necessarily any resonance of that in the structure of the work, generically speaking."

在他的創作中存在一個時刻，但畫面中並不是當初的那個時刻，而是一個重新演繹的時刻。然而，它可能與實際的那個時刻是無從區分的¹⁵。

現在我們已經理解到，這件作品具備著沃爾所有作品的特質，這是一件刻意被再現的紀實攝影作品。影像中的沃克完全陷入一種專注的身心狀態，根據弗萊的定義，當畫面中的主角被「吸納」入自身正在進行的事件之中，會忘記觀者的存在，進而阻斷了圖像與觀者之間必定存在的意識關係。

現在，讓我們試著回到沃爾表明他的作品是一場又一場的再現之前的概念下。其實沃爾在影像中就不斷地在暗示觀者，這是安排妥善的編導式作品，只要稍加注意，就可以感知到刻意展示的設置：例如，偏向觀者視野的標本台以及畫板，沃克觀察標本的視角也明顯地與畫紙上描寫物品的角度的不同。再者，標本陰影暗示了另一個來自拍攝方位的光源，也就是照相設備的存在，白磚牆上的冷色調，也有別於自然光線的色溫。沃爾特意使沃克處在專注的情況下，用來否認觀者的在場，唯有在這種內在狀態下，才有可能消除擺拍的因素，以及克制劇場性的任何顯露，用來否決傳統繪畫中「被看」的成規。同時，這也是傅拉瑟所認為的，唯有解構機具與觀者之間的權力關係，方能消弭機具原先建立的單向權力；並且，解構攝影者與被攝者的主客體關係。才有機會重新肯定人類存在的價值。而沃爾透過對現實世界中的參照物的再現，讓觀者以傳統影像的先行概念，去進行解讀，而後，通過許多微小的不合理安排，將觀者擺放在真實與虛假的界線邊緣上，產生一種對於現實與想像的猶疑，也可以說，

¹⁵ Fried, Michael. "Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday," *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press, 2008.

原文：“There was such a moment in the creation of his drawing, but the moment depicted in the picture is in fact not that moment, but a re-enactment of it. Yet it is probably indistinguishable from the actual moment.”

觀者對於沃爾作品中的奇異感，是來自沃爾刻意的不合理擺置，喚起觀者的那種陌生感。

第四節 「詭異」(Uncanny) 的心理投射分析

本節著眼於佛洛伊德在 1919 年的《詭異論》(The Uncanny) 論作中對於「詭異」(Uncanny) 一詞所定義的心理內容，期望透過佛洛伊德所闡述的心理學，說明筆者作品中所企望喚起觀者的是何種心理作用。

1. 恩斯特·詹池的《詭異心理學》

早於佛洛伊德的論作《詭異論》(The Uncanny)，恩斯特·詹池(Ernst Jentsch, 1867-1919)在 1906 發表的《詭異心理學》(On the psychology of the uncanny)，已經對於「詭異」進行了研究與發表。詹池認為人往往對於長期以來熟悉的事物（即使多麼引人注目和莫名其妙）都是不證自明的。就像是一個人不會對於早晨規律升起的太陽感到驚訝，因為這種日常景觀自幼兒時期就已經悄悄進入了人的觀念，成為一種不需要加以評論或疑問的正常習俗。同時可以理解，當「舊的/已知/熟悉」的對立方「新的/陌生的/敵對的」出現時，心理是很容易產生出「不確定」(Uncertainty) 的感覺，也就很容易墮罩在「詭異」的陰影之下¹⁶。

「詭異」的感知尤其容易在孩童中被觀察到，主要是因為孩童對於各方面的經驗太少，即使是簡單的事情對他來說也是缺乏知識與經驗去解釋，這也是為何大部分的孩童會呈現恐懼與缺乏自信的重要原因。事實上，越聰明的孩童

¹⁶ Jentsch, Ernst. *On the Psychology of the Uncanny*. England: Oxford, 1906, p.9.

原文：“It is thus comprehensible if a correlation ‘new/foreign/hostile’ corresponds to the psychical association of ‘old/known/familiar’. In the former case, the emergence of sensations of uncertainty is quite natural, and one’s lack of orientation will then easily be able to take on the shading of the uncanny; In the latter case, disorientation remains concealed for as long as the confusion of ‘known/self-evident’ does not enter the consciousness of the individual.”

通常是更輕易地會感到害怕，因為他們相較於同年齡的孩子們，更了解自己能力的界線，而清楚明白自身能力不足以應付多數的事物；當然，後者一旦在特定領域中學習到足以理解並且應付事物的能力時，也會表現的更加無禮與厚顏無恥。然而，無論對於孩童或是成人，在所有可能成為「詭異」的引發關鍵因素中，有一個能夠產生相當規律、強大且普遍效果的因素，它是來自對一個明顯的生物是否具備生命的懷疑，或者是相反的，懷疑一個沒有生命的物體是否真的就不能動或不會動。更準確地說，這種懷疑會使人意識到一種隱晦，直到疑問被解決，才得以過渡到另一種感覺或者情感¹⁷。比方說，當部落原始人在夜間首次接觸到現代交通工具，如汽車或者輪船，面對機械所發出的神秘的自律性運動與常規的噪音時，他們會聯想到人類的呼吸，就像是巨大的金屬裝置被打成人體，這對於他們會引發非常劇烈的恐懼感。另一個例子是，很多人對於蠟像的印象通常是不愉悅的，或者當機器人被打造的不僅近乎人類形象，也具備人類感知時，那種感覺會更加強烈。一個能反覆睜閉的玩偶，或者是小型的機器人，都不會引發這種顯著的感覺，但是，一個能執行複雜任務真人比例的機器人，如跳舞、唱歌等，反而讓人挑起不安的感受。在文學上也經常利用這種心理，來營造故事氣氛與操縱讀者的思緒。詹池書中提到，霍夫曼就擅長以挑動讀者類似的情感，使其作品散發神秘怪誕的氣質。當人們以某種詩意或是奇妙的方式詮釋某種不具生命的東西作為有機生物時，特別在擬人化中，可以容易地實現神奇荒誕的效果。如同，一個孤獨的湖泊變成了怪物巨大的瞳孔；雲成為最深處的惡魔撒旦。

另一個形塑這種詭異感的關鍵因素，源自人類與生俱來的天真，會將自身具生命特質的這項能力，巧妙地投射到自然萬物，即外部世界中的事物也是有生命的能力。要抵制這種心理衝動幾乎是不可能的，因而，未知事物的範圍無可想像，也沒有抵抗未知或是不可理解事物的能力。

¹⁷ 同上註，p.11.

詹池在《詭異心理學》中，將「詭異」定義為凡是面對「新的/陌生的/敵對的」的事件或是物件，都很容易引發詭異的情感，尤其是在缺乏生活經驗的孩童中以及對於物品是否具備生命的懷疑時容易發現。然而這樣的論述，在佛洛伊德的研究中，卻一一的被推翻。

2. 佛洛伊德的《詭異論》

佛洛伊德在《詭異論》（The Uncanny）的開端，將研究拆分為兩個方向：首先由辭源學探究「詭異」在發展過程中的涵義；其次，蒐集可能引起這種情感的各種因子，如人、事物、知覺、經驗的特徵，經由這些特徵，去推測「詭異」的可能性質。然而，他也斷言，無論哪一個方向，其實都指涉到同一個結論：「讓人恐懼的事情，來自一些曾經非常熟悉或是早已獲悉的事情」。然而，這些熟悉的事情是如何，又在什麼樣的條件下導致「詭異」這種情愫呢？

回到「Uncanny」首次出現在歷史上的形式－德語－來看。「Unheimlich」顯然是 heimlich 以及 heimisch（熟悉的（familiar）、家裡的（homely））的反義詞，因此，可以嘗試說，詭異的氣氛是因為不熟悉的或是不為人知，但是，並非任何不熟悉的事物就會讓人害怕，也可以這麼認為，新奇的東西是容易嚇人的，但是絕非所有的新奇事物都是如此！當佛洛伊德將詹池對於「詭異」的感情成因，套到這樣的關係上時就發現了詹池論說的不足之處，也就是，害怕的源頭。絕非單純來自心理上的「不確定」。於是，只好拋棄「詭異」等同不熟悉、陌生的這樣的理論基礎，重新探究。

佛洛伊德反覆詞源探索於外語與德文之間，發現「Heimlich」這個詞的涵意並不含糊，它分為兩大類意思：「熟悉的、愜意的事情」；或是，「隱蔽的、看不見的東西」。「Unheimlich」被習慣性的當成第一個意義的反義詞，而不是第二個意義的反義詞。佛洛伊德自弗里德里希·威廉·約瑟夫·馮·謝林

(Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775-1854) 得到「Unheimlich」一詞的概念。按照謝林的說法，所有本來應該被隱藏起來却被揭露的，就是「詭異」¹⁸。

研究來到了第二個方向，蒐集實例中「Uncanny」的特徵。以詹池論述中的機器人效應作為出發點，也就是霍夫曼在其異想天開的情節裡，被詹池認為相當成功的運用了「詭異」這種心理機制作品--《睡魔》(The Sandman) 來探究。霍夫曼在 1816 年出版的《睡魔》，故事是以睡魔為主軸。最早關於睡魔的角色，是緣自歐洲的民間傳說，睡魔會在孩子們臨睡前，往他們的眼睛灑上魔法沙子，小孩子揉揉眼睛睡著後就能得到一個好夢。

睡魔在 1841 年也出現在安徒生童話《夢神》(OLE-LUK-OIE, the dream god) 中，漢斯·克里斯汀·安徒生 (Hans Christian Andersen, 1805-1875) 故事中的睡魔 (OLE-LUK-OIE)，穿著襪子輕柔的在房子裏移動，他會悄悄地灑下微量的粉末到孩子的眼中，沙子的分量剛好能阻止他們睜開眼，他輕輕的吹著孩子的脖子，直到他們的頭開始下垂，進入夢鄉。睡魔讓他們睡著，是為了能分享他最自傲的故事。他身旁總帶著兩把雨傘，其中一把裡面有照片，他會將圖片吹向好孩子，讓他們整晚都有繽紛的夢；另一把傘是空的，他會將那些頑皮的孩子抱在懷裡，以便讓他們睡得極度深沉，而沒有夢。這一天，睡魔來到小男孩亞爾馬 (Hjalmar) 的床前，以一個星期，也就是七天的故事作為好孩子的獎勵。小男孩擁有六天繽紛奇幻的夢。第七天，睡魔告訴小男孩關於睡魔哥哥的故事，睡魔的哥哥擁有跟睡魔相同的能力，不同的是，睡魔的哥哥一旦讓人沉睡，那個人就再也不會醒來了¹⁹，並且，睡魔讓他的哥哥在這天傍晚拜訪小男孩，並且溫柔的告訴小男孩，這沒有甚麼好令人害怕的，故事就結束了²⁰。

¹⁸ Freud, Sigmund, David Mulunck Trans., *The Uncanny*, New York: Penguin Classics, 2003, p.132.

¹⁹ 睡魔哥哥是死神。

²⁰ Andersen, Hans Christian, Owens, Lily edit, "Ole-Luk-Oie, the Dream-God," *The Complete Hans Christian Andersen Fairy Tales*. New York: Gramercy Books, 1996.

而霍夫曼的故事《睡魔》，一開始談起年輕大學生納撒尼爾（Nathaniel）對童年的回憶，他至今仍無法消除隨著他最愛的父親那場可怕的死亡相關的回憶。在孩童時期，他的母親總是早早打發孩子們上床睡覺，警示他們：「睡魔要來了！」，保姆告訴小納撒尼爾睡魔是個歹毒的人，他會往不睡覺的孩子的眼睛灑沙子，讓他們的眼睛從腦袋裡掉出來，那些眼珠子而後被裝進麻袋中，被扛到月亮去喂他的孩子們，他的孩子們會用像貓頭鷹一樣的尖喙，將麻袋裡血淋淋的眼珠子一顆接著一顆啄著吃掉。睡魔的故事當然不足以撼動已經懂事的納撒尼爾，這些夜晚，納撒尼爾總會聽到一名訪客帶來的沉重腳步聲，好奇的納撒尼爾有一天晚上躲在書房等著這位神秘的客人，他認出了這位嚴肅的客人就是孩子們害怕與討厭的科佩留斯律師（Coppelius），科佩留斯和父親燃起熊熊的火焰進行著神秘的煉金實驗，忽然的：

‘注意，注意！’（‘眼睛掉出來，眼睛掉出來！’）科佩留斯用低沉、咆嘯的聲音喊著。被狂野的恐怖所震撼，我一聲尖叫，從藏身的地方跑出來。於是，科佩留斯抓住我，咬著牙，說‘小野獸！小野獸’！把我扔到壁爐邊，火焰燒焦了我的頭髮。科佩留斯低聲說著‘現在我們有了眼睛，眼睛，一雙可愛孩子的眼睛’²¹。

納撒尼爾受到保姆影響產生的幻覺，科佩留斯的警語變成真實的眼睛²²，撒到眼睛裡的沙粒則變成了火舌，科佩留斯就是睡魔，不久後，在科佩留斯拜訪的某個夜晚，父親在書房中被意外炸死，而科佩留斯從此消失了。

²¹ Hoffmann, E.T.A., Wortsman, Peter trans., *The Sandman*. London: Penguin Classics, 2016, p.9.

原文：“‘Eye out, eye out!’ Coppelius cried with a muffled, roaring voice. Grippled by wild terror, I felt out a scream and burst out of my hiding place onto the floor. Whereupon Coppelius grabbed hold of me and, baring his teeth, grumbled, ‘Little beast! Little beast!’ Picking me up, he hurled me at the hearth, so that the flames singed my hair. ‘Now we’ve got eyes – eyes – a lovely pair of children’s eyes,’ Coppelius whispered, and with he intended to strew in my eyes.”

²² Eye out! 有兩種涵意：「注意」和「眼睛掉出來」。

後來成為大學生的納撒尼爾遇見一位名叫米賽佩·科佩拉（Coppola）的光學商人，商人請納撒尼爾幫忙在大學裡推銷氣壓計，當納撒尼爾拒絕時，科佩拉推薦他買袖珍望遠鏡時說的一段話，引發他深埋以久對於睡魔的恐懼：

‘忘了氣壓計，呸！我帶來一對可愛的眼睛²³！’ 納撒尼爾嚇壞了，驚呼：‘奇怪的人，你怎麼能賣眼睛？眼睛？眼睛？’²⁴。

之後，納撒尼爾用這付望遠鏡，偷看進而愛慕起住在對面的斯帕蘭扎尼（Spalanzani）教授，那靜得出奇、沉默不語的女兒奧林匹亞（Olympia）。但是奧林匹亞僅僅是斯帕蘭扎尼製作的機器人，她的眼睛是科佩拉賦予的。納撒尼爾的行為，讓斯帕蘭扎尼和科佩拉起了爭執，爭吵中，光學商人扛走沒有眼睛的木頭玩偶，斯帕蘭扎尼則急忙將木頭玩偶掉落在地板的血淋淋的眼珠扔到納撒尼爾胸前，喊著：

追他，追他，你為何在搖擺？科佩拉搶走了我最好的機器人，二十年的工作，生命和肢體的投入，發條，說話，走路，都是我的，眼睛，眼睛，被咀咒的地獄犬！追上他，帶回我的奧林匹亞，這裡是她的眼睛²⁵！

納撒尼爾徹底的將父親死亡的傷痛與新的經歷混雜，導致精神崩潰。之後，他漸漸的恢復，有一天他與未婚妻在城裡散步，來到一個高塔，納撒尼爾從高塔上用袖珍望遠鏡望向人群，頃刻工夫便再度精神崩潰，尖叫著並且高誦著關於旋轉、眼睛的話語，人群中出現了科佩留斯律師的身影，而後，納撒尼爾猛

²³ Peepers 為眼睛的意思，商人指的是望遠鏡。

²⁴ Hoffmann, E.T.A., *The Sandman*. p.33.

原文：“Forget barometer, bah! I bring pair O’ lovely peepers!’ Horrified, Nathaniel cried out: ‘Strange man, how can you have eyes for sale? Eyes? Eyes’”

²⁵ 同上註，p.47。

原文：“After him – after him – why do you waver? Coppelius – coppelius has robbed me of my finest automaton – twenty year’s work – life and limb invested – the clockwork – speech – step – all mine – the eyes – the eyes robbed from you. Cursed hellhound! After him – fetch me back Olympia - there are her eyes!” .

然地撲下高塔，墜死在地面。納撒尼爾因為睡魔出現，引發最深沉的懼怕，徹底失去理智，自殺身亡。如同在安徒生童話中，睡魔其實是死神的象徵。

《睡魔》的確引起讀者害怕的感情，然而故事中的那樣害怕的感情是與睡魔和眼珠有關，與詹池的觀點並不相干，再次證實「理智上的不肯定」無法解釋這種效果。佛洛伊德從心理分析的實踐經驗中得知，擔心眼睛受傷或是失去眼睛是童年最大的擔憂，同時經由研究夢、幻想、神話的工作中知道，同眼睛相關的病態焦慮往往是閹割情結（Castration Complex）的心理代替。伊底帕斯（Oedipus）²⁶就選擇刺瞎雙眼作為懲罰，用來減輕閹割懲罰的形式。佛洛伊德因此將睡魔的效果歸納到「孩童的恐懼」與「閹割情結」的關聯。詹池所認為，當理智上對一個物體是否具有生命時的遲疑，或者是一個無生命體極似活體時，喚起害怕知覺的條件，根本上是因為玩偶碰巧與孩童時期有著密切關係。而佛洛伊德認為孩童在遊戲中，喜歡賦予玩偶生命，因此具備生命的玩偶並不該引起恐懼，孩童甚至渴望這樣的可能性。因此，對某種東西產生害怕情愫的根源不在孩童時期的恐懼，而是兒時的願望或是信念，這就是所謂的「孩童的恐懼」。

《睡魔》中，睡魔、科佩留斯、科佩拉實際上是相等的形象，霍夫曼將同類的人物與情結一再的重複堆砌，運用了將一個人的精神活動傳輸給另一個人，也就是稱為心靈感應（Telepathy）的方法，通過心靈感應，兩個相異的人能夠分享一樣的知識、感情和經驗。不斷地類似境遇，相同的面孔與特徵，同樣的命運與罪行，甚至相同名字。其結果就是，當一個人與另外一個人有著同樣的知識、感情和經驗，他就是將自己與另外那個人等同起來，於是，通過複

²⁶ 底比斯國王遭到咀咒，會被自己兒子殺死。為了躲避命運，伊底帕斯被丟棄等死。但是輾轉被科林斯國王收養。長大後的伊底帕斯在不清楚自己身世，為了同樣理由，而出走科林斯。旅途上因故失手殺了親生父親。時值底比斯被人面獅身獸斯芬克斯所困，為了脫困，宣布解開斯芬克斯謎題的人，可以繼承王位與遺孀。伊底帕斯與親生母親生下兩男兩女。後來，伊底帕斯知道自己身分後，刺瞎自己雙眼作為懲罰。

製、分裂和交換自我之後，本身的自我便混亂了起來。這種心理特質「分身」（Double）也是挑動「詭異」其中一個很大的因素。

「分身」現象，經由相同性質的重複，以各種狀態與程度出現在經驗與故事裡。我們會因為某物的彼此相像而將它們等同。奧托·蘭克（Otto Rank, 1884 - 1939）認為「分身」起源於對「自我」（Ego）面對終將毀滅的一種抗拒，也就是對於死亡力量的積極否定，「不朽靈魂」（Immortal soul）就是身軀的第一種分身。佛洛伊德認為，「分身」根植於孩童時期，在「自我」尚未成形之前，因為對自己的強烈愛戀，而產生出對於「分身」的需求。即便當個體克服「原初自戀」（Primary narcissism）的階段，「分身」並沒有因此消散。「分身」在自我發展過程中轉換成新的意義，它形成獨特的心靈代理機制，這個機制具有觀察與檢視自我的功能，還將那些在幻想中堅持的、還沒有實現的未來憧憬、被外界惡劣環境破滅的自我追求，所有幻想的期待的却受到壓抑的思想或行為都包裹了起來²⁷。

然而，在特殊時刻，心靈代理機制會脫離常規，將一個分離而孤立的自我分身召喚出來因應這些時刻。同時，心靈代理機制讓許多事情獲得歸因，也讓個體對於「不朽靈魂」產生信心，但是「分身」的再度出現，將使個體感到威脅，形成十分詭譎的死亡預感，也就是所謂的「死亡驅力」（Death drive）。

「分身」就在「原初自戀」與「死亡驅力」過程的交迭，不斷進行著自我認同，經過混淆自我與他人，開始懷疑自身身分，甚至以另一個自己替換掉原來的自己。佛洛伊德認為，「分身」是建立於早期心靈階段的產生物，用來慰藉自己的一個友善的面向；隨後「分身」卻以令人害怕的姿態出現，就像當信仰崩潰瞬間，上帝臣服於惡魔下的恐懼；也如同睡魔溫柔的面貌，轉瞬間化身為死神。

²⁷ Freud, Sigmund, Hubback, C. J. M., Trans., *Beyond the Pleasure Principle*. London, Vienna: International Psycho-Analytical, 1922.

同樣的境遇反覆的出現，大概也不會使人感到害怕，它是受到某些條件的支配。也就是當無意識的以本能重複事情－「強制原則」

（*Repetition-compulsion*），也就是支配著「快樂原則」（*Pleasure-principle*），無意識的期待某些事物。凡是讓我們連想到內心的這個「強制原則」「快樂原則」的事物就可被看作是神祕的、令人害怕的事情。

佛洛伊德舉到兩個不同面向的故事，用以解釋另外一個心理層面：首先是約翰·克里斯多福·弗里德里希·馮·席勒（*Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805*）的詩《波利克拉特斯的戒指》（*Der Ring des Polykrates*），詩中的客人惶恐地離開了他的朋友，因為每一個立即被滿足的願望，每一個立刻被解決的擔心，在魚肚中被覓回的寶石，這一切的好運讓他感得害怕²⁸。這一個恐懼根源於與《波利克拉特斯的戒指》同名的神話故事，比喻為無法逃脫的厄運²⁹。另一個是佛洛伊德治療過的一名病患的歷史，病患描述過自己曾經在某個治療場所接受過水療法，他宣稱並不是療程的作用讓病況好轉，而是那間病房環境所造成的。當他再次接受治療，因為他所要求的病房正被一位老先生所占用，在協商交換病房失敗後，他憤然的詛咒老先生心臟病發作，以發洩自己的惱怒，兩周之後，老先生的心臟病真的發作了。上述的例子，佛洛伊德歸納到「思想的全能」或「意向的全能」（*Omnipotence of thoughts*）原則³⁰，也就是在某種情況下可以依照自己的期望來影響一切。他的一位女病人，潛意識希望她先生死去進而演化成一系列的恐懼，有一天，她丈夫要求她把不鋒利的剃刀拿到店鋪修理，她回來之後卻禁止她丈夫使用它。她堅持因為店鋪旁是一家殯儀館，那是一種不祥之兆，這也成為她解釋自己產生禁制行為的理由。很顯然

²⁸ 全詩內容詳見附錄。

²⁹ 神話故事：公元 6 世紀，愛琴海薩摩斯島的波利克拉特斯恃著龐大的艦隊四處擄掠，事事順利。埃及法老認為凡事過於順利，是不祥之兆。勸波利克拉特斯丟掉一件心愛的物品，以求神明保佑。波利克拉特斯將珍貴的寶石戒指扔入大海。數日後，卻在漁夫送來的魚腹中發現戒指。法老認為是眾神已經拋棄波利克拉特斯了。公元 522 年左右，波利克拉特斯被釘死在十字架上。

³⁰ Freud, Sigmund 著，楊庸一譯，《圖騰與禁忌》（*Totem and Taboo*），台北：志文，2004 年，第三章「精靈說、巫術和思想的全能」。

地，真正的原因是，她對自己幻想丈夫用此新剃刀割破喉嚨而升起的喜悅感感到厭惡。

隨著長久歲月產生對自然的解釋，而接續接替的三種思想體系－精靈說的（或神話時代）、宗教的和科學的宇宙觀。讓我們在科學的世界觀可以根據自己的判斷而放棄信仰「思想的全能」，不再相信泛靈論時，我們仍然會為某些經驗賦予神秘、害怕的感情，正如佛洛伊德在《圖騰與禁忌》(Totem and Taboo)提及的：

當外在環境表現出的體系愈像自己潛在意識裏期望且懼怕的情況時，則此種對行動的禁制「例如不能行走或曠野恐怖」將愈來愈厲害³¹。

每種情感，當受到約束時都會變成病態的焦慮，在這類焦慮中，無論最初是何種情感，總有一種表明它是來自受到約束卻又反覆出現的東西，這種焦慮就是「詭異」，也解釋了何以 Heimliche（熟悉的）會發展為「令人害怕的」。正是這種實際上並不新奇或陌生，而是熟悉的，早就已經存在腦子裡的，通過約束作用，被暫時的隱藏了起來。因為「泛靈論」、「思想的全能」、人類對於死亡的態度、不由自己的重複以及閹割情結等等，便是使東西變成神秘、害怕的全部因素。想像與現實之間的界線一旦消失，如想像中的事物出現在現實中，隱藏著的熟悉事物，經歷了約束過程，然後從約束中顯現出來，害怕的情愫「詭異」便產生。

³¹ 同上註，頁 149。

第二章 創作理念與作品內涵

第一節 理念之形成

筆者近幾年陸續前往了尼泊爾（喜馬拉雅山脈）、印度喀什米爾（喜馬拉雅山脈）、馬來西亞（沙巴神山 Mt. Kinabalu）、伊朗（Mt. Damavand）、日本、英國峰區等區域健行。花費在健行活動的比例通常比一般觀光行程來的多，有較多機會深入當地生活與當地人民交流，這些過程中，獲取到的往往超出自己想像，有些事情旅遊書上不會說，記載在書上的也不代表是全然的思想。例如，印度與喀什米爾的人民因為宗教信仰而導致性格上、生活習慣上存在著極大的差異。伊斯蘭教徒並非就是恐怖份子，他們謙卑有禮，伊朗人尤其是這樣，波斯文化讓他們深感驕傲，即使再貧窮，他們也不乞討。在旅程上學習到的不公平、偏頗的既定印象、樂天知命…種種，透過關注才有可能會有正義的產生，世界上的不公義、不公正、不平等…才得以被消弭。藉由關注的過程，個人能得以思考身為人類的責任與價值。

除了希望人們得以關注弱勢議題之外，另一個主要理念的 formation 源自於親友間的普遍現象。多數人對於藝術是這麼分辨的，陳列在「藝術體制」空間博物館、美術館、藝廊裡面的無庸置疑的稱為藝術品。然而對於一件日常所見風景再現的作品態度呢？在藝術體制空間外，一件對於現實物品的再現的作品，或許稱不上是個創作。因此，筆者想要說明，任何一種表現方法，都具有其特殊的美學，只是因地制宜。透過此研究創作，除了讓自己理解日常生活美學的歷史起源，也希望能透過展覽，讓更多人了解到這類形態的創作內涵。

再者，在兄弟姊妹間排名老四，從 17 歲開始就往外求學，家中事務一直仰賴兄姐處理，加上父親向來沉靜寡言，一直以來並不了解家族的歷史。即便如

此，母親常常訝異於筆者與父親之間存在的某種契合。例如，筆者不明原因的非常喜歡九份，卻直到約略 5 年前的一場餐敘，聽起父親講述往事才知道，原來九份是父親的故鄉，所以想將父親對過往的感慨、對故鄉的矛盾心情同時表述在此創作中。

第二節 作品內涵

此章節進行對作品意涵的解釋。包括作品主題意義、以及作品流露出來的個人或者社會背景意義等。藉由作品中深層的異域文化探討，企圖喚起觀者對於諸多社會議題的關注。

一、 全球移民議題



圖 6 林淑琴，《海皮克 158 號》（No.158 High Peak），2018，壓克力、畫布，97x130 cm。



圖 7 林淑琴，《雪菲爾 158 號》（No.158 Sheffield），2018，壓克力、畫布，97x130 cm。

雪菲爾（Sheffield）是英國八大城市之一，其中雪菲爾大學（Sheffield of University）寬鬆的招生策略、位於良好治安的城市以及低生活消費，始終吸引許多海外學生就讀，加上英國提供學生畢業後繼續留在英國居留兩年的特殊學制，許多人前往進修並且趁此機會尋找工作，做長遠居留的計畫。

然而，英國在 2011 年度一項人口普查數據影響了留學政策。這項普查數據顯示，因為移民人口的增加，導致白種英國人由 87% 降到 80%。倫敦人口中，白種英國人口更從 58% 降到 45%。因此自 2012 年起，英國為了因應快速成長的移民人口，實施了各項政策，計畫將年度淨移民人數降低到 10 萬以內。因為政策上的修改，留學生畢業後就必須歸國，在施行淨移民人數政策一年之後，總淨移民人數由 2011 年的 24.2 萬人次減少為 18.3 萬人次，人次減少的主要原因是海外學生選擇到英國求學的意願逐漸的下降。

隨著海外學生人口下降，反應削減移民策略的奏效，然而，國際學生帶來的龐大學費收入與刺激週邊地區經濟的效應，也隨著短少。由 UCAS³²

(Universities and Colleges Admissions Service) 在 2018 的一項報告³³，整理出 2017 年度對於英國學校對學生釋出的無條件入學數量與趨勢，可以看出英國移民策略對於學校招生的影響。UCAS 在報告中指出，過往的無條件入學是針對已達到入學標準的學生、經過面試或者其他方式審核過關的學生以及減輕對某些特定學子的壓力才予以核發，近期卻發現，此項措施卻被用來吸引學生，成為學校提升競爭力的方法。而這樣的現象，導致招募資格未符的學生以及降低整體學習品質。即使政策帶來一些負面的影響，英國並不放棄削減移民人數的移民政策，何以移民策略對一個國家如此重要？

依據國際移民組織 IOM (International Organization for Migration) 在 2018 年的《世界移民報告》(World migration report) 提到：學者在 2003 年預測 2050 年的移民人數將為 2.3 億，然而，2015 年即達到 2.44 億，國際移民人數不僅難以預測，也呈現非預期的成長。所以，即便移民問題仍是個隱晦的議題，卻逐漸被各個國家所重視，並且提出預防性的策略。

從人類歷史來看，遷徙有助於改善移民來源國和目的國民眾的生活，並使全世界人口獲得安全和有意義的生活。遷徙為移民者及其家族帶來有利的影響，不僅僅體現於經濟層面，也帶來教育和醫療的助益。大量研究證實來源國透過移民的遷出行為減少失業問題，連帶減少貧困，帶來實質上經濟的回饋。而人口遷徙所注入的技術與知識，除了對目的地國家的生產力與經濟力有正面的功能，也為其帶入豐沛的勞動人口。

³² UCAS 是英國全國大學的統一學生申請機構。

³³ UCAS Analysis and Insights: Unconditional offers – an update for 2018，取自
<<https://www.ucas.com/file/178626/download?token=RAF1To81>>

然而，目的地國家對於移民的態度卻往往是負面的。2013～2014 年間，澳大利亞、加拿大、荷蘭、挪威、瑞士和英國，對移民負面的報導量是正面報導的兩倍多，澳大利亞與英國的差距尤其明顯。美國和歐洲普遍將移民問題與治安問題劃上等號，或與恐怖主義相關連，又或者以國家認同、文化或是凝聚力等差異，將他們孤立起來。移民被當成經濟或是社會文化、母國與地主國的對立、政治風險的威脅標誌。

同時一些研究指出，移民對於目的地國家並非全然的安全。社會排斥是有機會形成移民者的暴力極端主義的產生。社會排斥經由個人、家庭、群體、社區、國家到全世界的層面，從經濟、社會、文化等領域傳達到移民者身上。連續的排斥情況，權利的不對等，都可能導致他們感受到被不平等對待，進而引發極端行為。

面對全球移民問題，一些國家選擇限制移民、少許國家消極對待，任其自成一體，等同於隔絕於主流社會，一些接收難民的國家則積極採取應對方式，接受大量難民，促進整合同化。2016 年，土耳其連續第三年成為世界最大的難民接收國家，剛果、肯亞、蘇丹、烏干達等全世界最不發達的國家接收的難民人數也高達總難民數的 28%。若是以接收難民人數來看，沒有一個高收入國家能進入前十的行列。

國際移民是無法避免的現實，存在全球經濟體系內，也是威脅國家安全的來源。排他性的國家逐漸面臨挑戰，質疑其國家認同的主張，在移民全球化的浪潮裡，這些國家都面對了對於「國家認同」的再定義。

二、 西藏悲歌



圖 8 林淑琴，《烏雷利 158 號》（No.158 Ulleri），2018，壓克力、畫布，97x130 cm。



圖 9 林淑琴，《加德滿都 158 號》（No.158 Kathmandu），2018，壓克力、畫布，97x130 cm。

喜馬拉雅山脈是世界海拔最高的山帶，橫跨了西藏自治區、巴基斯坦、印度、尼泊爾與不丹等地區，8000 米以上的高峰列有 10 座，其中 8 座落於尼泊爾境內，因此健行活動在這裡相當的盛行。烏雷利（Ulleri）位於喜馬拉雅山脈

(Himalaya) 的安納布爾納峰 (Annapurna) 範圍內，知名的健行路線安納布爾納環線的路徑上。尼泊爾山區居住著雪巴族 (Sherpa)、塔芒族 (Tamang)、古倫族 (Gurung) 和藏族 (Tibetan)。雪巴族源自西藏的遊牧民族，屬蒙古利亞 (Mongoloid) 人種，500 多年前就已經生活在喜馬拉雅山脈東部。塔芒族同屬蒙古利亞，外貌、語言與宗教都與藏族相似，多聚集在山陵地區。古倫族是藏緬後代，也屬蒙古利亞人種。藏族在這裡的人口，則是在這世紀因為政治因素才逐漸增加。

1950 年代中國新政權以管制宗教信仰為由，對於西藏人進行殘暴的高壓統治與迫害，以完全改變藏人的生活習慣為前提，摧毀當地宗教信仰，西藏文化被摧殘殆盡。僧侶下放中國地區勞改，被迫放棄信仰，許多精神領袖被處死，成千上萬的藏人被迫遷往內地，換來數百萬的中國移民到西藏。中國政府用鐵腕強迫這等大規模移民行動，旨在將藏傳佛教從世界徹底拔除。

這迫使將近 10 萬名的藏胞跟隨十四世達賴喇嘛，前後離開居住地，翻越喜馬拉雅山而流亡異域。自 50 年代起，達賴喇嘛居住在印度北部，許多藏民試圖前往印度去朝見。這趟朝聖旅程，許多藏民選擇翻越喜馬拉雅山脈，歷經數月抵達尼泊爾，透過聯合國難民中心的幫助取得印度政府的居留證明，才得以前往印度，其中許多人會因為種種原因，停滯在這個中繼站。2008 年的春天，西藏啟動大規模的抗議活動，導致中國加強了西藏邊界的警戒，並以政治影響尼泊爾聯手阻止西藏難民逃離西藏。根據聯合國統計，在尼泊爾首都加德滿都的難民人數由每年大約 2200 名，2013 年銳降至 171 名。這些難民，流亡後如果沒有被警察逮捕，得以順利抵達難民中心，並不代表獲得自由。尼泊爾政府迫於中國的強大壓力，對流亡藏人進行生活權益的諸多限制，如限制公開活動、定期的維安檢察與監視行動、任意拘留等。讓他們即使身處尼泊爾，仍生活在中國政府的高壓統治陰影之下。

西藏境內，則自 2009 年以來，持續發布了 152 名藏人自焚的消息，生活在極度壓抑與宗教、言論不自由之下，毋寧死是他們的唯一抗議舉措。自西藏宗教領袖的逃亡後將近 60 年，中國政府對待西藏宗教問題的手段絲毫未見緩和，加上近年來，中國利用外交逼迫邦交國對達賴喇嘛的冷淡對應以及持續用國際力量壓迫流亡海外的藏人。現今 83 高齡的達賴喇嘛對外宣稱將停止找尋下一代轉世活佛的傳統，印證十三世達賴喇嘛在遺囑中的預言，藏傳佛教即將從歷史上消逝：

再過不久，共產黨就會來到我們的門前。…我們全都會成為侵略者的奴隸，一無所有，只能像無家可歸的人那樣到處流浪。眾生將在苦海中沉浮，在無邊的痛苦和恐懼中度日如年³⁴。

對藏人而言，喜馬拉雅山山脈聳立在夢想的精神國度與被外來強權統治極度壓抑的居住地之間，是能通往自由的一條屏障。數個月的徒步旅程，身上僅有簡單的行李，追隨先人與達賴喇嘛步伐，跨越終年積雪的巔峰，躲避駐守邊境的查哨，換來的，可能是遭受遣返後更嚴峻的對待，甚至犧牲生命。

三、 印度種姓階級議題

³⁴ 十四世達賴喇嘛丹增嘉措著，丁一夫譯，《我的土地，我的人民》（My People, My Land），台北：臺灣圖博之友會，2010 年，簡介。



圖 10 林淑琴，《昌迪加爾 158 號》（No.158 Chandigarh），2018，壓克力、畫布，97x130 cm。

昌迪加爾（Chandigarh）是印度的 6 個聯邦屬地（Union Territory, UT, 是印度直屬中央政府管轄的一級行政區劃單位）之一，這個城市建立在 1947 年印巴分治後，旁遮普省（Punjab）被一分为二，各屬巴基斯坦與印度，原有的當地管轄單位屬巴基斯坦境內，因此印度開發昌迪加爾成為新興管轄省份。隨著 2016 年世界遺產委員會將勒·科比意（Le Corbusier，1887-1965）位在 7 個國家的 17 件建築作品列入世界遺產後，而以城市規劃與知名建築而聞名。筆直偌大的街道、工整的建築群與高教育，一切井然有序，但是這種潔淨感卻與印度其他城市存在著天壤之別。

印度普查機構（Census Organization of India）最近一次的人口普查（Population Census 2011）資料顯示，此地人口受教育比例高達 86.05%，女性受教育比例遠高於其它地區，個人收入則是全國之冠，但是昌迪加爾男女性別比例卻是最懸殊的，1000 個男性中只有 777 名女性（性別比 1.28）。與世界衛

生組織標準，1.03（103 男嬰：100 女嬰）有極大的差異，這些數值在這個富裕、年輕的城市中更凸顯女性在印度社會的困境。

現今印度社會裡，許多觀念源自於吠陀文化。《吠陀經》對於創世起源是這樣解釋的：無比巨大的神靈普魯沙（Purusha），長著數千個頭、眼睛與腳，他的身軀包裹著地面。當眾神向普魯沙獻上祭品時，他化成了世間萬物，天神梵天（Brahmā）用他的嘴造出婆羅門（Brahmins），雙手成為刹帝利（Kshatriyas 或 Rajanyas），雙腿是吠舍（Valshyas），雙腳是首陀羅（Shadras），而達利特（Dalit）是人類違反吠陀的產物，是不應該存在的。

之後婆羅門教依據《吠陀經》，綜合與當時的生活習慣編成婆羅門教（Brahmanism）法典，《摩奴法典》是一部倫理規範書，長期影響印度社會法治與民間傳統，內容涉及禮儀、習俗、教育、道德，甚至經濟、軍事、外交等等，也建構出嚴格的社會等級制度，也就是現今的種姓制度（Caste）的由來。種姓制度主要是依照潔淨與不潔的程度來分類，有兩個主要原則，「時效性」與「互補性」。所謂的不潔，是指在生活中被視為帶有危險性，需要將受影響者加以隔離的事物或者情況，比如：女性經血、死亡等。「時效性」，分為暫時性與永久性的不潔，如女性經血是暫時性的，經常性處理屍體，則是永久性。「互補性」，為翻譯上的誤植，核心基礎是建立在滿足最上位婆羅門對潔淨的需求，執行這些儀式與規定往往需要他人協助，因此衍伸出各種處理不潔事務的角色。《摩奴法典》中，婆羅門從事祭司與教師工作，刹帝利是士兵、統治者或是訂定規格者，吠舍是普通勞動者、商人、農人、工匠，首陀羅則是農民或奴隸階級，賤民則世世代代只能從事最低等、汙穢的事務，處理屍體、排泄物、宰殺牲畜、處理皮革等...工作。

《摩奴法典》又針對四個等級在地位、權利、職業與義務，有嚴格詳細的規範。統一規範是，各等級職業世襲，各等級實行內部同等級通婚，禁止低種姓男性與高種姓女性通婚。

《摩奴法典》第三卷 婚姻 家長的義務，第 13 條：

首陀羅指應該以首陀羅女子為妻，吠舍可在奴隸種姓或本種姓中娶妻；刹帝利可在上述兩個種姓和本種姓中娶妻，婆羅門可在這三種姓和憎侶中娶妻³⁵。

《摩奴法典》第三卷 婚姻 家長的義務，第 25 條：

吸血鬼和阿修羅形式決不可實行³⁶。

《摩奴法典》第三卷 婚姻 家長的義務，第 27 條：

如果新郎自願接受姑娘的手，按照自己財力贈與父母和姑娘禮品。這種婚姻叫做阿修羅的婚姻³⁷。

上述幾條律令，規定男子不能娶地位高的女子，僅可以迎娶相同種姓或是低種姓女子；且新郎在婚禮中不得贈與新娘物品。因此，一個有女孩的印度家庭，自孩子出生就開始張羅嫁娶的費用，希望能用高額的嫁妝，讓女孩嫁入高種姓人家，藉以提升自己家族的聲望。嫁妝日益成為女方家族通過嫁女兒提高自身地位、賄賂男方家族的一種手段。

然而，「日內瓦民主控制武裝部隊中心」（Geneva Centre for Democratic Control of Armed Forces）（DCAF）在 2005 年發表的《處於不安全世界的女性-

³⁵ 摩奴一世著，A Loiseleur-Deslongchamps 譯，馬香雪轉譯，《摩奴法典》，台北：商務，1998 年，1 第 13 條。

³⁶ 同上註，第 25 條。

³⁷ 同上註，第 27 條。

對於女性的暴力事實、數據和分析》（*Women in an Insecure World – violence against women facts, figures and analysis*）用數據說明了嫁妝制度是如何在印度造成對女性的傷害：

家庭暴力和謀殺可能與所謂的傳統習俗有關。在印度和巴基斯坦，成千上萬的婦女成為‘嫁妝死亡’的受害者，因為給予的嫁妝金額不高而被殺害³⁸。

另外《失蹤的女性：年齡和疾病》（*Missing Women: Age and Disease*）的研究中，指出印度在單一年份（2000年），將近200萬名女性失蹤，其中包含了20萬女嬰。由印度女性失蹤年齡分布表來看，有12%的印度女嬰在出生時就失蹤，適婚年齡呈現了次高峰，7%的女性失蹤，1~25歲期間的女性死亡率更呈現了不合理的峰值，調查中提到因故死亡的女性，多半是受傷致死，顯示出印度當地存有對女性普遍施暴的現象，更讓人在意的是15~29年齡層，女性受傷而導致死亡的異常數量³⁹。

隨著嫁妝金額攀升，所引發的家庭暴力與婦女虐待問題日益加劇，儘管印度政府在1961年實施一項禁止印度嫁妝制度-「嫁妝禁令法」（*The Dowry Prohibition Act*），明文規定，任何進行嫁妝給予或是收取的行為，都必須被處以刑期及罰款。然而，從1975年，因嫁妝死亡的女性人數是679人，到了2012年，卻攀升到8233人次來看，法律未能發生效用。男方家庭常常因為不滿嫁妝金額虐待新娘的事件層出不窮，更多假藉家務糾紛或廚房意外殺害女性，印度報紙統稱「廚房事件」，因為將蹲在灶台進行炊煮的女性推入火中是最常見的手法。這些意外事件通常很快就煙消雲散，男方通過親族包庇、證據不足輕

³⁸ Vlachova, Marie, and Bignon Lea, *Women in an Insecure World: Violence against Women Facts: Figures and Analysis*. Summary Version, Geneva: DCAF, 2005, p.9.

³⁹ Anderson, Siwan, and Ray, Debraj. "Missing Women: Age and Disease," *The Review of Economic Studies*. 77, 1262-1300, 2010. p.23。

意的逃避法律刑責，因為下一個新娘，能為家族帶入新的財富。女方家族也經常性的選擇視若無睹，因為女兒只是一種交換的物質，也或許他們也以同樣的手法殘害了一名女性？！

女性在印度家族的地位顯得相當複雜，對於原生家族，她是家族轉換社會地位的手段，但又是導致家族破產的因素；對於夫家，是家務、生育的奴隸，卻又是財富的象徵。由龐大的數據都指向了，女性在印度社會地位的薄弱與不受歡迎。

四、 伊斯蘭中的女權議題



圖 11 林淑琴，《德黑蘭 158 號》（No.158 Tehran），2018，壓克力、畫布，97x130 cm。

2018 年在伊朗的一小段單車旅遊，讓筆者心裡產生出一個疑問，這是一個伊斯蘭政教合一的國家，人民生活守則與國家律法都服膺於宗教法規（教令：Fatwa）：捷運、公車、沙灘、許多公共場域都設置不同區域，用來分離不同的性別；伊朗女性相較於其他伊斯蘭國家，雖然有科系選擇限制，但相對的擁有

受教權；女性以頭巾（Hijab）包裹頭部，能覆蓋臀部的服飾是最低限度的服飾要求。但是，伊朗女性是被允許騎單車的嗎？電影《腳踏車大作戰》（Wadjda）不正是闡述伊斯蘭國家下一名阿拉伯小女孩渴望騎腳踏車的故事嗎？在伊朗將近三周的時間以來，並沒有看過當地女性騎單車，筆者，是否觸及了禁忌而不自知？究竟伊朗對於女性騎單車的態度如何呢？

2017年9月，伊朗最高領導者頒發教令「禁止女性公開騎腳踏車」，禁止伊斯蘭教信仰的女性公開騎自行車，是基於保護社會與女性貞操⁴⁰。回顧2013年4月的新聞，同樣是伊斯蘭國，對女性高度限制的沙烏地阿拉伯頒布律法，由過去的女性全然禁騎單車，進而允許以娛樂休閒為前提，在指定地區，有男性親屬陪同下，能有條件的騎腳踏車。沙烏地阿拉伯由於長期的宗教統治因素，被普遍視為女性主權極度弱勢的國家，女性群體長期處於壓抑，即使是小幅的進展，都足以讓全球感到雀躍。

反觀同樣是伊斯蘭教的伊朗，宗教法律規定一夫多妻制；允許童婚，女孩9歲即有結婚權；女性不被允許出門，在特殊情況下，必須穿著罩袍與有長輩同行才能外出。這些律法，在20世紀的50~70年代，由於當時親美的君主立憲政體，迎來西方文化與自由：女性18歲才能合法結婚；限制一夫多妻制；女性享有政治實質參與權；鄙棄頭巾與伊斯蘭加諸女性的穿著限制；大學女性畢業生比例高達1/3，當時，伊朗是個洋溢著自由之風的世俗化國家，求學、酒精派對、看電影、搖滾樂、學英文、談戀愛、迷你裙都被視為理所當然的事情，女性在各個領域都能自由的發揮才能。1979年的伊斯蘭革命表達了人民厭惡新文化帶來的墮落與道德淪喪，而讓開放的氣象戛然而止。伊朗女性的頭巾

⁴⁰ 原文：“Women's bikers in public and in the public Non-holy men, often attracting the attention of men and subject to intrigue and corruption, are drawn into society and disrupted by the chastity of women, and it is necessary to leave, and it is not a problem if it is not in the non-Islamic perspective.”

戴了又摘、摘了又戴，就是這個國家每次跌宕的最佳見證，1980 年以後的女性，都要為不符合服裝規定而付上代價：鞭打、監禁甚至石刑⁴¹。

頭巾對於伊斯蘭女性的意義究竟為何？撇除功能性⁴²，做為精神象徵的歷史，根據耶什華大學（Yeshiva University）聖經文學（Biblical Literature）教授梅納赫姆·布雷爾（Menachem M. Brayer, 不明）在他的書中，提到猶太史書（Rabbi）早對於女性配戴頭巾有所表示，並且引用古代猶太學者的一段說法：

「猶太女子絕不會在裸露頭髮的情況下外出，裸露頭髮的女子只會給她的家庭帶來貧窮」⁴³。

歷史上的猶太女子早已經以頭巾包裹頭部或是遮蔽臉部，只露出雙眼。布雷爾在書中也提到，因應古代社會氛圍，猶太女子更多時候，視頭巾為一種身分地位的象徵。如羅馬拜占庭時期與波斯帝國的婦女以面紗來區隔身分地位，唯有貴族上位婦女才有權利配戴，奴隸或未守貞操的女性則沒有使用權利。另外，披頭紗也是天主教的古老傳統，即使頭紗背負著過往的歷史演變及風俗層面，但是現今，對一些傳教修會來說，已經不是聖召的基本要素，而轉變為象徵了。修女或是謹守天主教禮儀的女性戴頭紗的由來，可以從聖經中理解：

凡女人禱告或是講道，若不蒙著頭，就羞辱自己的頭，因為這就如同剃了頭髮一樣⁴⁴。（哥林多前書 11:5）

⁴¹ 石刑，是以一種鈍擊致死的死刑執行方式，通常採用不同大小的石頭。

⁴² 沙漠地區，包裹頭部或身體以抵擋風沙或遮陽避寒的實質功能。

⁴³ Brayer, Menachem M., *The Jewish Woman in Rabbinic Literature: A Psychosocial Perspective*. New York: KTAV, 1986, p.239.

原文：“It is not like the daughters of Israel to walk out with heads uncovered. Cursed be the man who lets the hair of his wife be seen. A woman who exposes her hair for self-adornment brings poverty.”

⁴⁴ 當時只有尼姑剃髮，娼妓或不貞的女人不蒙頭。因此，不蒙頭是妓女的標誌，剃髮意味著沒有男人。

女人若不蒙著頭，就該剪了頭髮，女人若以剪髮、剃髮為羞愧，就該蒙著頭。（哥林多前書 11:6）

天主教修會要求女人在禱告和講道的時候，凡是與神有關係的舉動，都要蒙頭。違背者，就是羞辱他的丈夫，被視為一件羞恥的行為。更深層的含義是，女人蒙頭是服在神底下的表示。女人留長髮，表示接受神對女人的命定，在禱告與講道的時候，也應該要服從神的命定蒙頭。男子代表著上帝的榮耀，而頭巾是男子對於女子絕對權威的象徵。

伊斯蘭教支持女性佩戴頭巾的歷史，是起源於《古蘭經》：

你對信士們說，叫她們降低視線，遮蔽下身，這對於他們是更純潔的。（《古蘭經》 24:30）

安拉確是切知他們的行為的。你對信女們說，叫他們用面紗遮住胸膛，莫露出首飾，除非是自然露出的，叫她們用面紗遮住胸膛，莫露出首飾，除非對她們的丈夫，或她們的父親，或她們的丈夫的父親，或她們的兒子，或她們的丈夫的兒子，或她們的兄弟，或她們的弟兄的兒子，或她們的姊妹的兒子，或她們的女僕，或她們的奴婢，或無性慾的男僕，或不懂婦女之事的兒童，叫她們不要踏足，使人得知她們有隱藏的首飾。信士們啊！你們應全體向安拉悔罪，以便你們成功。（《古蘭經》 24:31）

先知啊！你應當對你的妻子、你的女兒和信士們的婦女說：她們應當用外衣蒙著自己的身體，這樣做最容易使人認識她們，而不受侵犯。（《古蘭經》 33:59）

在伊斯蘭信仰中，頭巾的功能是守護穆斯林婦女，避免異性的侵犯。雖然《古蘭經》提及頭巾的相關詞語，並沒有明確對女性服裝做出規範，內容主要

是因應蒙昧時間所做的防護提醒，然而在時空轉換下，這份原則，促使服裝具備其自有的象徵意義。頭巾明確傳達了某種象徵價值，比如身分、聖潔或尊重等，能讓女性「不因外貌差異」而受到差別待遇，可重拾對自尊和性意識的權力，有些人藉此加強個人的宗教虔誠度與參與度。

這樣的思考原則有別於西方社會對身體的概念，女性主義認為這樣的羞體概念，形塑女性成為被觀看、被保護的他者。羞體的理論，在許多方面不僅僅是一種束縛，在許多文化中，更因為視身體某些部位為禁區，進而干涉人們舉止與行為。不同文化對於女性道德規範有不同的理解，許多歐洲國家⁴⁵就主張穆斯林婦女所遵從的道德守則與現代文化價值格格不入，共同的以「社會安全」考量，建立相關法律反對頭巾或是罩袍。以法國為例；法國基於「女性平權」、與「世俗主義」⁴⁶兩項主要原則，成為全世界第一個採取實際反對行動的國家。這項禁令引起不少境內穆斯林女性的反對，也引起國際間不少熱議。許多人認為此項禁令破壞了宗教自由，違背《歐洲人權公約》（European Convention on Human Rights）精神。但是，歐洲人權法庭在 2014 年的判決中，認為法國政府的概念為正當目的，進而支持法國的面紗禁令。

人類學研究詞彙中的「自民族中心主義」或「民族優越感」(Ethnocentrism)，認為自己的文化優於其他文化的信仰，或解釋為以自我生活方式為中心價值的思想。穆斯林信仰之外的國家，是否會不自覺得以這樣的價值評斷穆斯林女性穿著？對於頭巾等服飾的標準，是否應驗在各個宗教上，而非特定宗教？（對於天主教修女，頭巾可以是做為虔誠與神聖的象徵；對於出於端莊、自我保護

⁴⁵ 德國：部分省份禁止公務員、教育人員戴頭巾。公共建築內禁止布卡（Burqa，是最嚴格的穆斯林女性傳統服飾，從頭到腳都是被包裹的）；義大利、西班牙：部分省份禁止公共建築內禁止布卡；法國比利時、荷蘭、奧地利：公共區域不能穿戴遮掩身分的服飾。土耳其：反向的由全面禁止，開放為只有警界、軍隊和法院才不能戴面紗。BBC News 中文，〈奧地利禁止蒙面，七張圖看懂穆斯林婦女頭巾〉，2017 年 10 月 1 日。取自：
<<https://www.bbc.com/zhongwen/trad/world-41459671>>。

⁴⁶ 世俗主義 (Secularism)，主張社會生活與政治活動應當擺脫宗教組織控制，藉此，維護教育、信仰、言論等權利。政治方面，應根據實證，不受信仰偏見的影響。

的穆斯林女性，頭巾卻被視為遭受壓迫的表徵？），服飾是否代表個人的價值？沙烏地阿拉伯在有限度的開放女性騎單車後，2018 年也解除了女性開車的禁止令，這個曾經是全世界唯一禁止女性開車的國家似乎正走向民主自由；然而，伊朗女性近兩年極力的爭取脫掉頭巾，她們並不是要推翻頭巾、國體或是伊斯蘭宗教，只是一個簡單的權利，戴與不戴的權利。相較於沙烏地阿拉伯，伊朗在女性權利與自由方面，似乎呈現著退落的狀態。

五、 臺灣遊民



圖 12 林淑琴，《明洞 158 號》（No.158 Myeong Dong），2018，壓克力、畫布，112x145.5 cm。



圖 13 林淑琴，《白馬村 158 號》(No.158 Hakuba)，2018，壓克力、畫布，97x130 cm。

韓國首爾車站，夜裡總有許多「無家可歸者」陸續聚集在此準備度過夜晚；盛行的飲酒文化，加上周邊巷弄許多的餐飲小店。周五以及周末的夜晚，首爾車站附近街道總是橫豎躺著許多人，無家可歸者、飲酒狂歡者，熏天的酒氣混雜著尿騷味，讓人很難相信這是一個代表國家形象的首都。

Homeless 在不同語言下有不同的翻譯，在英語中，「無家可歸」(Homeless) 在 1981 年被定義用來形容流蕩在街頭生活的人，由個人對於家的主觀感覺或是空間意義來決定，而不是單純的以物理空間來定義，因此可以理解為缺乏實質住屋同時又失去社會歸屬感。對於無家可歸者的定義，則因為語言、社會整體經濟條件、文化等因地制宜。因而，聯合國經濟和社會事務部(United Nations – Department of Economic and Social Affairs)針對全球無家可歸者人數逐日上升現象，做出了全球性的定義：「無法獲得最低程度適當的居住處」，以便協商並且統一國際間對待的方式與因應對策。

根據聯合國在 2005 年間進行的一項全球統計中顯示，南韓的無家可歸人數在 2010、2011 和 2012 年，分別為 4187、4403 和 4921，另外還有 6000 名居住在暫時場所的人數，並未納入統計，這說明了現象應當是更劇烈的。同樣的數據調查，在日本為 25000，其中 5000 名集中在首都東京，另外還有大約 300 萬的網吧難民(Internet café refugees)，每天晚上在咖啡吧之間徘徊流動⁴⁷。全世界有 1 億人無家可歸，16 億人缺乏適當的居住處。

造成無家可歸的外在因素可分為幾大類。首先是「結構因素」，在全球經濟、地方經濟與地方政策三方建構下，造成人民生活上的動盪。例如：印度孟買，2004 年 12 月到 2005 年 1 月期間，短短一個月之內，共有 80,000 住宅被無預警拆毀，300,000 人無家可歸，驅逐過程中，許多民眾被粗暴的對待，他們的財物、身分證明等物品都被損壞或燒毀。在受到國際投資前景的誘惑之下，印度首席部長認為這是創建世界級城市的必要且唯一的手段。另外，人們越發集中居住在城市，居住空間受到嚴重擠壓、土地價格飛漲，也造成住房極度短缺的情況。大規模的社會建設發展項目，修建水壩、公路、資源開採等，往往也造成住區大規模的銷毀。「法律與政策因素」則造成收入艱困的無家可歸者更進一步被邊緣化，如禁止乞討的法律設置，或是非法占據土地，爾後被當成罪犯看待。或者是「衝突局勢的影響」，阿富汗經歷二十多年的對立衝突，造成了長期的嚴重破壞，整個國家形同廢墟。以色列在 2004 期間，拆毀 181 以及摧毀 1375 所境內巴勒斯坦人的住家，自 1987 年截至 2005 年，累積破壞了 4,100 所住房，估計讓 28,000 名巴勒斯坦人無家可歸。另外造成無家可歸的個人因素，如個人的特質，或是身心疾病所致的無家可歸結果。

臺灣早期的遊民（無家可歸者）人口主要是「乞丐」，民國 57 年地方政府訂定「臺灣省取締遊民辦法」，遊民被視為騷擾社會秩序，危害地方治安，

⁴⁷ 〈全球遊民統計〉(Global Homelessness statistics), Homeless World Cup Foundation，取自 <<https://homelessworldcup.org/homelessness-statistics/>>

警政單位以半監禁方式將遊民關在收容所。民國 78 年，人道意識抬頭，媒體大肆報導遊民艱辛的處境之後，政府爾後在 83 年公布「臺灣省遊民收容所收容輔導辦法」，將遊民問題由社會威脅轉而界定為社會福利問題的匱乏。臺灣政府登記在案的遊民（無家可歸者）人數，在這幾年來穩定維持在 2300 人左右，這些人數是來自“可被看見的遊民”數量，然而社會存在許多“看不見的遊民”，他們生活模式與經濟狀態與官方定義的遊民並沒有差異，只是這些人沒有露宿街頭，他們流連在友人家、網咖、醫院、監獄…等場所。在臺灣，在一項政府委託民間的調查中，根據受訪者的自陳，七成的人認為「失業太久」是讓他們變成遊民的主因，將近一半的人「沒錢負擔房租」，39.7%是「個人因素」，以及 31.5%是「家庭因素」。然而，各縣市政府承辦人員以及外展人員⁴⁸對於遊民成因，一致認定「家庭功能失調」是最主要的因素，其次是「個人不努力」（82.6%），就業與房租的結構性因素則列為次要。但是總的來說，個人會變成遊民並非一蹴即成，是經由一連串的不幸事件、失利條件、社會經濟變動、就業問題、身心障礙、家庭因素等共同建構而成。當他們跌落到階梯的底層，以個人的力量是難以爬上高聳的階梯，重回到社會上，此時政府與周邊人們，就肩負起協助他們的角色。讓遊民脫離貧困重回社會，需要三個層面的支持：住宅、就業、社會救助。

面對早期龐大的無家可歸者數量，日本政府在 2002 年實施《無家可歸者自力支援特別措施法》（ホームレスの自立の支援等に関する特別措置法）⁴⁹，境內無家可歸者的統計人數，在 2017 年已經降為 5534，呈現逐年下降的趨勢。

《無家可歸者自力支援特別措施法》目標為重建無家可歸者自力更生的能力，防止無家可歸人數增加。考慮到人權、社會觀感與理解、盡國家責任之下，配合措施有永久性建築的收容所，甚至租用旅館、民宿做為暫時居住地；職業輔

⁴⁸ 社工到社區或外部環境提供輔導的服務模式。

⁴⁹ 《無家可歸者自力支援特別措施法》，取自<<https://www.mhlw.go.jp/content/000339913.pdf>>

導以及工作機會提供；以及寬鬆審查發放的短期救濟金。讓無家可歸者能自然脫離貧困處境，重新適應社會生活。

然而，臺灣各縣市普遍在遊民問題上，往往僅限於短期幫助或是提供不夠充分的協助。從遊民人數與服務項目來看，臺中市所提供的可收容人數，遠低於遊民人數；全臺人民平均年收入最高的新竹縣市，甚至連一個收容所都沒有。唯有臺北市政府社會局，提供較為全面的協助，如，在 2008 年度起，提供低溫庇護服務，一旦氣象預報溫度低於攝氏 12 度以下，開放避寒中心提供遊民夜間住宿，自夜間 10 點到隔日早上 8 點，沒有任何入住條件審核，登記進住的每人會領取到床墊與睡袋，並且提供晚餐及早餐。在就業輔導上，甚至有就業生活補助。但是單獨一個縣市是無法解決整個社會問題，而是需要由個人對於遊民的關懷與態度，正視每個人的居住權利，消弭所有可能的誤解，才有可能真正幫助遊民。



第三章 作品分析

第一節 構作手法

此章節說明如何應用超級寫實主義者們慣用的技法、沃爾的奇異感創作手法，以及「詭異」要素呈現在創作中。

一、 超級寫實技法

超級寫實主義的四大特徵：非傳統寫實主義對自然的歌頌、過分「寫實」的企圖、倚賴機械機具（相機、幻燈機進行拍攝、描放與分色）和對象物，多是具備閃亮質感，藉以傳達「冰冷」、「物質」的意象。筆者將創作流程也拆分為以機具截取對象物、以投影機描寫底圖、盡可能客觀表現金屬等現代物。以創作《加德滿都 158 號》（No.158 Kathmandu）為例，照相機實地取景，如（圖 14），以金屬、玻璃等現代物質為主要拍攝對象，在以多方角度、光線、色溫攝取相同對象後，倚賴投影機進行描放，（圖 15）顯示以投影機投射並且使用鉛筆描繪後的局部狀態，且盡可能客觀的描寫對象物，尤其著重於金屬材質等閃亮的質感表現，如（圖 16）。

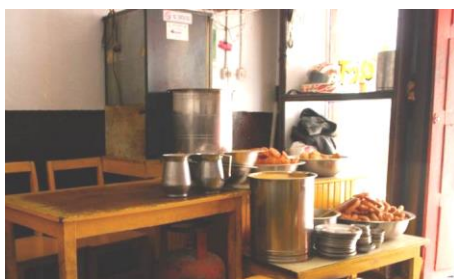


圖 14 林淑琴，尼泊爾加德滿都-小吃店，2015，攝影。



圖 15 林淑琴，《加德滿都 158 號》（No.158 Kathmandu）描放局部。



圖 16 林淑琴，《加德滿都 158 號》（No.158 Kathmandu）局部重點

二、傑夫·沃爾的奇異感來源

沃爾以日常場景，製造熟悉的先驗感，再以精心埋伏的不和諧、不協調引發觀者心理上的不確定性，從而升起矛盾與奇異的感受。筆者以日常所見的風景與設計符號與沃爾的手法相呼應，此研究的創作作品，都是以日常場景來建構，但同時都用鮮明的各國語言或是該地區特有的建築形式作為奇異感的來源，以（圖 8）作品《烏雷利 158 號》（No.158 Ulleri）為例，糖罐、茶壺、玻璃杯、塑膠椅、塑膠桌巾、假花、啤酒空瓶與周遭衣物、環繞的景色，觀者無從分辨與臺灣的絲毫差異，最多能通過桌上的塑膠假花與相關擺設，體會到這是一個位於山區的公共場所，或許是間硬體設施簡單的餐廳。然而，當深入解讀每件物品，如（圖 17），充當花器的啤酒標籤上的語言，會讓觀者頓時陷入一陣迷網，它並沒有以任何隱晦的語言，或是艱澀的寓意或是象徵來轉化語意，筆者刻意以第一層的表徵，將它赤裸裸得擺放於畫面三角構圖中重要的

一環中，花瓶既承載著永不凋落的鮮艷紅花，也與另外的主角，冰涼金屬壺互相輝映。只要稍加注意，並不難發現這個挑戰觀者文化與經驗背景的物件。



圖 17 林淑琴，《烏雷利 158 號》（No.158 Ulleri）局部一

相同於沃爾的作品名稱，筆者的作品名稱也具備著功能性，它讓人們理解到這個地區的名稱，烏雷利（Ulleri）是位於尼泊爾的一個山村，再經由側面啤酒商標上斗大的尼泊爾語的啤酒名稱開頭以及背部商標以英文 HA 結尾這兩個線索，我們可以確定商標隸屬於是尼泊爾地區五大啤酒製造商⁵⁰中以超過 60% 市占率獲得第一的廓爾喀（Gorkha）啤酒。當解讀到達這個階段，觀者才具備基本知識去理解《烏雷利 158 號》作品的背後文化意含。

三、「詭異」（Uncanny）隱身於何處？

經過第一章的研究之後，我們可以簡短的歸納：熟悉事物經歷了約束過程（因為泛靈論、「思想的全能」、對死亡的懼怕以及閹割情結等等，使東西變得神秘與害怕），然後從約束中顯現出來，「詭異」的情愫便產生。

筆者將數字符號「158」，反覆出現在作品名稱，以及以各種形式表現在畫作中作為「詭異」的表現。在《昌迪加爾 158 號》（No.158 Chandigarh）作

⁵⁰ 五大啤酒廠(以市占率排名): Gorkha Brewery、Mt.Everest Brewery、Himalaran Brewery、Sungold Brewery、United Breway，資料來源：中華人民共和國駐尼泊爾聯邦民主共和國大使館，經濟商務參贊處，2004 年。

品中，平白直述的將羅馬數字 158 表現在摩托車的款式標號貼紙上，如(圖 18) 所示。



圖 18 林淑琴，《昌迪加爾 158 號》(No.158 Chandigarh) 局部。

在《白馬村 158 號》(No.158 Hakuba) 中，如(圖 19) 所示，以時鐘的時針與分針組合的 01:58 表示 158。



圖 19 林淑琴，《白馬村 158 號》(No.158 Hakuba) 局部。

《海皮克 158 號》(No.158 High Peak) 以羅馬數字 158 表現在位於牆邊的電暖氣型號上，如(圖 20)。



圖 20 林淑琴，《海皮克 158 號》(No.158 High Peak) 局部。

《加德滿都 158 號》(No.158 Kathmandu) 158 以尼泊爾文字出現在瓦斯爐的電話號碼，請參照(圖 21)與(圖 22)。



圖 21 林淑琴，《加德滿都 158 號》(No.158 Kathmandu) 局部。

०	१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

圖 22 尼泊爾數字與羅馬數字對照表

《明洞 158 號》(No.158 Myeong Dong) 158 出現在門牌號碼，如(圖 23)。

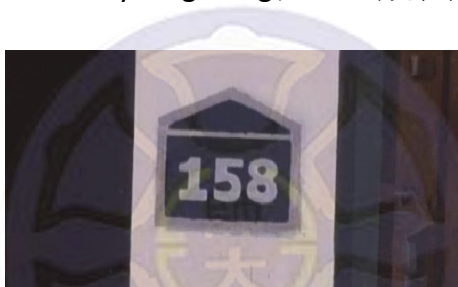


圖 23 林淑琴，《明洞 158 號》(No.158 Myeong Dong) 局部。

《雪菲爾 158 號》(No.158 Sheffield) 牆上海報是青年旅館的文宣，如(圖 24) 158 成為旅館的名稱。



圖 24 林淑琴，《雪菲爾 158 號》(No.158 Sheffield) 局部。

《德黑蘭 158 號》(No.158 Tehran) 作品中，如(圖 25) 所示，以波斯文表示 158 出現在停車計費表。計費表兩側的數字，由右上數到左下，分別是

1~8，提供了解讀數字的方式（如圖 26），雖然缺乏了數字 0 以及 9，但是以系列作品以單一數字反覆出現的設計，並不會造成數字理解上的困難。

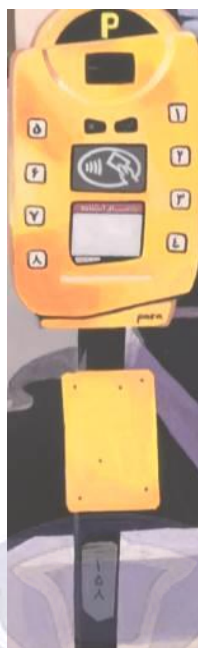


圖 25 林淑琴，《德黑蘭 158 號》（No.158 Tehran）局部。

•	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9

圖 26 波斯數字與羅馬數字對照表

《烏雷利 158 號》（No.158 Ulleri）158 出現在兩把塑膠椅子上，如（圖 27）與（圖 28）。



圖 27 林淑琴，《烏雷利 158 號》（No.158 Ulleri）局部二



圖 28 林淑琴，《烏雷利 158 號》（No.158 Ulleri）局部三。

作品中不斷出現相同數字，是要傳達父親對這個數字的「詭異」情感的表現。遠從清朝後期，筆者祖父由中央指派從福建來臺擔任總辦⁵¹一職，首先於宜蘭一帶擔任要職。當時，臺灣在歷經多次外來殖民統治，於 1895 年淪為日本的殖民地之後，徵收了所有的民營礦業，臺灣總督府頒布「臺灣礦業規則」，允許一般民眾申請開採，唯有基隆山一帶的金礦礦權，僅能由日本勢力的日商藤田組和田中長兵衛掌控。藤田組在後來陸續將瑞芳周遭地區的礦權，一開始以合資方式出租給臺灣顏姓家族，在 1918 年成立了「臺北炭礦株式會社」，後來在 1918 年讓渡 60% 股權給顏家，改名為「台陽礦業株式會社」，從此締造了九份的黃金時期。祖父有鑒於九份的發展潛力，拋棄宜蘭職務，將全數資產拋贈當地親屬後，來到瑞芳九份礦業局擔任總辦並且從此定居此處。

之後，我的爺爺（林田萍，1902-1953）隨著祖父，也將一生奉獻給九份，他在九份從事金礦開採的事業，51 歲因為肺塵病⁵²病情加劇而過世。爺爺過世的那一年父親（林金在，1936-）17 歲。父親現今還記得他是如何沿著舊路⁵³一路跑到瑞芳火車站，將父親的死訊，帶給當時在臺北市武昌街做招牌的伯父（大

⁵¹ 總辦-清代後期，中央及地方都有臨時設置的機構，長官品級特高者稱督辦或總辦。總理事務的人，如清末的保甲局、釐捐局，民初的招商局、硝磺局等皆設有總辦。（資料來源：教育部國語詞典重編本）

⁵² 吸入大量灰塵後導致肺部纖維化，有呼吸困難、乾咳和胸痛等徵狀，容易引發肺癌、支氣管炎、肺結核等病變。

⁵³ 父親口中的舊路也就是現今俗稱的舊道（九份老街），再沿著 102 縣道，抵達瑞芳火車站，長 5.1 公里。

父親 3 歲）。父親在公學校⁵⁴下課後，常常偕同叔叔們（父親與他弟弟們分別差 3 歲與 5 歲）去撿拾一切可能變賣的東西變賣。那時候，念書除了常常需要躲空襲，再加上太平洋戰爭爆發後，教室借日本部隊使用，那時期的孩子們，往往在十三、十四歲的稚齡往往就投入礦坑工作，在幽暗的坑洞內挖石砂、洗金沙。歷史上的九份繁華一時，但是實際上的底層勞工們，並沒有固定的收入，只能夠滿足基本生活需求。父親 22 歲（西元 1958 年，民國 47 年）服完兩年兵役（陸軍傘兵）後，他沒有選擇回去九份。礦山因為政府黃金政策⁵⁵更動，新的公定金價導致採礦行業不敷成本，加上礦脈逐漸枯竭，台陽礦業株式會社在民國 60 年正式結束瑞芳金礦的開採，也結束了九份的繁華黃金時期。

瑞芳鎮基山街 158 號是父親九份老家的居住地址，九份一帶地權至今仍然是屬於台陽礦業株式會社，民眾只能向台陽礦業株式會社承租土地。繼爺爺過世，父親五名兄弟姊妹全數離家工作，奶奶也在 1958 年後，搬離九份到基隆工作定居，廢棄的房子，之後因為火災毀於一旦，後來別的人家承租了該地，重新建構住宅。

2000 年 11 月，象神颱風雖然沒有登陸臺灣，但是帶來豐沛的雨量，11 月 16 日晚間到 17 日清晨，累積雨量突破 100 公厘，山坡地質無法承受如此巨量的雨水。凌晨四時許，崩塌事件導致五戶民宅被土石壓毀，所幸當時住戶早就已經遷移（由於九份因為早就有地滑（走山）現象，政府根據持續的地質監控報告，早已經勸導住戶遷移。這件崩塌事件發生時，其中三戶早已經已經遷移，其他兩戶為廢墟），除了造成 102 縣道交通被迫中斷，以及九份國小臨時停課一天之外，並無人傷亡。基山街 152 號到 160 號的民宿隨著邊坡滑動，被土石所沖毀，地基也跟著流失，152~160 號從此永遠消失了。

⁵⁴ 日治時代，小學稱為「公學校」。

⁵⁵ 日治時期，對於金礦採取實施的優惠，隨著二戰戰事以及陸續的國際貿易停擺，取消優惠。

民國 30~40 年代的臺灣物資缺乏，全體人民致力於求於溫飽，過著日出而作日落而息的艱困歲月，父親處於這樣一個艱辛的時代、動盪的生活，又同時要承受爺爺龐大的醫藥費與家中支出的種種生活壓力。158 號混融了父親的孩童回憶：空襲、礦坑、貧苦、父親的死亡…，以及成人後的感慨：火災、土石流，是一段不堪回首的往事，然而，祖父、祖母、爺爺、爺爺大房奶奶、奶奶都埋葬在九份山頭，也說明著父親始終無法切割與該地區的情感。

筆者用反覆出現的 158，表現父親對 158 這個數字的情感，既熟悉又滲入悲慘童年的辛酸，深藏在內心某個角落。只能用模糊的、詼諧的、逃避的去閃躲某些回憶，用以忘卻悲傷、辛苦的過往，甚至連舊路在他的記憶中都美麗了起來。如同父親在多次的回憶過程中，從不提起的日本兵進駐九份地區、空襲等回憶。一旦他望見 158 號，便有一種複雜的、詭異的情感襲來。

第二節 形式分析

此章節針對本系列作品分別以室內、街景與山景三種類型加以區分，並針對各別作品中的形式表現加以「描述」與「分析」。其中，「描述」是對作品的簡單說明；「分析」則是對作品形式的分析說明，如色彩、造形、肌理、構圖、部分與整體關係、統一要素等做分析解說。

一、 室內：

作品《海皮克 158 號》、《雪菲爾 158 號》、《加德滿都 158 號》與《白馬村 158 號》均為室內格局的作品，表現手法均存在一扇窗戶通向外在世界，並且提供自然光的來源，透過戶外的高明度、低彩度與室內的低明度、高彩度來呼應彼此，再加上寧靜、祥和、無人的室內空間，塑造出一種神秘的劇場效果。

1. 《海皮克 158 號》(No.158 High Peak) (圖 6)

海皮克(High Peak)位在英格蘭中部高地地區雪菲爾市德比郡(Derbyshire)的北部，坐落在峰區國家公園(Peak District National Park)內，因為國家公園限制開發的規定，與被廣大的山區包圍，貧乏的公共運輸，讓這個區域始終保持著一種寧靜感。當地民眾會將孩子離家之後的閒置房間，提供遊客短暫的停駐。這件作品描繪的室內空間，實際上是雪菲爾城市內一間維多利亞式旅館的房間，窗外是繁忙市區風景以及陽光閃耀的天空。然而，筆者的心還遺留在海皮克，便將窗外景觀化身為停留在海皮克那數日的陰暗天空，並且將室內光線一併變暗，企圖營造時空凝結的氣氛，用以表現英國鄉區獨特的寧靜感。

整張畫作的色彩偏向綺麗的紫色，突顯鮮豔華麗的維多利亞風格，左下方配置棕紅色的沙發，是運用對比色彩，破除整張作品在放置大量紫色之後的厚重感，沙發配置處，則確定了畫面的重心，除了讓整個畫面更加沉穩之外，也增加了有人存在的暗示性。層層疊疊厚重的雲層，帶來風雨即將來臨的訊息，與室內空間色彩呼應，塑造出一種神秘的戲劇效果。床上特意擺置的毛巾，是採取沃爾在其作品中的手法，暗示觀者這並不是一個日常居家空間，提醒觀者應當更加察覺畫面中的不合理之處。當毛巾與沙發占據了左部空間之後，畫面比重失衡，因此右部空間利用牆面與窗簾的陰影，使用光線對比增加戲劇性，也與右部空間的明亮的窗檐做呼應。

2. 《雪菲爾 158 號》(No.158 High Peak) (圖 7)

此作品描繪雪菲爾城市內一間青年旅館的樓梯轉角空間，觀看視線一開始被兩扇窗引導到了窗外，眼見是醒目的英式紅磚建築，牆面上似乎有著模糊的廣告意象。窗外的風景除了左上角露出來的些微天際，與右下方通往某個角落的迴廊之外，對觀者無論在心理上或是觀看視線上來說都形成了一堵牆。爾後，

觀者的視線被迫拉回到室內空間，然而這個空間又充斥著無數的訊息，桌上大量的廣告文宣、左邊牆面的公告、被沙發堵住的一扇門等。筆者在此想描述的是對雪菲爾城市的個人觀感，自鄉區踏入城市的一種不適應，觸目所及的大量資訊與建築，找尋不到出路的心靈恐慌狀態。

牆面建構整個畫面的主要色系，粉紅同時又帶著些微的紫色、棕色或是黑色，與微微傾斜的牆面，都造成觀看上的不愉悅與詭異感，以及心理上的不穩定。老舊的綠絨布沙發既是提供休息，也是阻擋開啟一扇門的器具，當一扇門失去開啟的功能，也就進而失去作為一般居家器具的使用功能。被阻擋的那扇門，漆上對比的橘黃色，營造視覺與精神上都與綠絨沙發對抗的性質。比重目前都過度的集中在畫面的下半部，因此掛上一盞精緻的玻璃燈均衡畫面。桌面上的許多文宣，帶上藍色與對街建築的屋瓦呼應，提高畫面的統整和諧性。

3. 《加德滿都 158 號》(No.158 Kathmandu) (圖 9)

加德滿都位於谷地之中，既是尼泊爾首都也是充滿世界遺產建築的區域，是一個界於新建構與舊傳統的城市。這個城區交通擁擠，老舊的車輛排放大量的廢氣，街道到處點燃的焚香特殊香氣，都由於四周的高山阻擋了空氣流動，這整個區域隨時隨地都壟罩在混亂的氣氛下。躲進一間小吃店，是逃離這種混亂的最快速徑，然而你必須做好等上 2 小時的心理準備，才能勇敢的點一份咖哩雞飯，這樣的說法的確不誇張，尼泊爾人習慣從零開始著手一份餐點，因此加德滿都的餐館，是讓筆者開始學習放慢節奏的地方，也是讓人感到無限放鬆與安全的存在，也是這件作品想要表達的意念。

真實的場景內(如圖 14 所示)，有一個高聳的金屬商用冰箱靠在牆邊，牆面上則垂掛著許多電線，為了讓場景顯的通透，故將這些物品捨棄，取得代之的是平塗的牆面，牆面上半部與地面一樣，是微微帶著淺紫色可愛清新的粉

紅，牆面下半部用棕色襯托出黃色桌椅的存在感。窗外保留大量的空白讓視野與思緒有所延伸，玻璃上明顯的黃色文字試圖引發觀者的奇異感。金屬器具處在主要視線焦點，也是刻意表現的對象，盡量可能的表現閃亮、冰冷的質感。陳舊不堪的木頭桌椅，盡量以光滑潔淨的處理方式，偶爾交代歷史的痕跡，提醒這個國家的物質貧瘠。門則保留實際存在的赭紅，反映光線透過它照射到牆面與地板所呈現的粉紅色。

4. 《白馬村 158 號》(No.158 Hakuba) (圖 13)

白馬村是日本長野縣一處滑雪勝地，除了雪季之外的其它時候，益發安靜。提供共用的洗漱臺與大眾澡堂是日本雪場傳統民宿常見的設備。抵達當地時，正值日本運動日，十月十日，這幾天在此舉辦青少年足球賽，整個民宿晚上與起床時間都是活動力過盛的青少年在木造房屋內跑來跑去的嘎嘎碰碰聲，唯有早餐後他們出門比賽，才又讓整個民宿快速地陷入沉靜。就像畫作中表現出來的沉靜感，又彷彿村上村樹 (Murakami Haruki, 1949) 作品中時間的流動感，在緩慢的爬行。

作品中的窗戶帶領觀者的視野可以穿越到遙遠的地方，左右兩塊鏡面則交織出不同的視野趣味，也使得畫面具有一種透明感與異常的潔淨感。金屬洗漱臺，反射出環境色與閃亮感。塑膠盆因為輕薄的質材，在日光的照射下顯的透明且發亮，更與洗漱臺呈現全然不同的對比色彩。更利用兩盞日光燈，營照出奇異的日間時刻。由於，主要著重在室內空間的日常景色表現上，故化簡對於窗外風景的描繪，大略都是簡單的描繪。在室內空間的切割上，則採取不均等的切割，左邊牆面僅保留鏡面的空間，大部分的空間留給洗漱臺的表現上。

二、 街景：

作品《昌迪加爾 158 號》、《德黑蘭 158 號》與《明洞 158 號》表現著不同種類的街道，有頹圯的街角，繁忙的馬路與老舊、髒亂的巷子。三張作品是呈現戶外開放的空間，但處理手法卻試圖限制觀者的視野：猶如擋在眼前斑駁的牆面、鮮明的停車收費器，與狹窄的巷弄。企圖透過構圖的手法來讓觀者感受到壓迫與詭異，進而促使觀者思考。

1. 《昌迪加爾 158 號》（No.158 Chandigarh）（圖 10）

這件作品在空間表現上，與其他作品也有所不同，畫面的左邊是緊閉的鐵門，右邊是進入一個黑暗的空間，觀者的視野被限制在牆面與摩托車上面。這趟旅程由北印進入北北印的喀什米爾，十幾天後才來到昌迪加爾，這個新興城市住著高知識份子，是全印度個人所得最高的地方，到處都是高級住宅。一進入這個城市，路上再也沒有人會與你搭話或推銷，紅綠燈正常運作著，甚至有人遛狗，同時也是嚴格課徵奢侈稅的都市，無論餐飲或是住宿都得付上高額費用。因此，背包客只好白天市區觀光，夜裡回到城市周邊住宿。作品中的場景，就是描繪昌迪加爾周邊地區的街道，處在界線上的生活型態，頹圯的牆面上有褪色的傳統占星（Astrologer）、瑜珈、宗師廣告，也有新穎的現代科技手機的宣傳與嶄新的摩托車。

畫面地面與建築色彩採用對比色，地面以平塗的方式讓焦距能集中在廣告與摩托車上面。其中，代表傳統的占星廣告以長期曝曬在陽光下呈現褪色的情況表現，瑜珈與宗教文宣做破損處理，唯有手機廣告，保留鮮豔與新穎，讓其內容與精神一致，也就是傳統的已漸漸逝去，正被快速發展的科技所侵襲。視野則因為建築上方的陰影與地面被擠壓，只能在橫向上游移，一邊是拒絕進入的鐵門，一邊是黑暗的室內空間，表達面對時代洪流變化的無所適從。

2. 《德黑蘭 158 號》（No.158 Tehran）（圖 11）

伊朗由於長期遭受國際經濟制裁，一直處在艱辛的發展過程。但是首都德黑蘭，有四通八達的捷運，湧入比臺灣總人口更多的居民，有波斯人既有的驕傲，這裡的人民急於理解世界上其它角落的資訊，會對旅人致上高度的歡迎，你能在任何時間走在沙漠、公路、市區，上前的更多是想要幫助你的人，他們生活窮困，但具備高尚的道德。這件作品，想要展現伊朗的生活處境。停車收費器鮮明的杵在畫面的正中央，街道上滿滿的歐洲車，如：標緻，以及到處林立的住宅建築或商辦，但偶爾有著破損的街道鋪設與老舊污穢的垃圾桶，如畫作右下角中破損的排水溝和左方明顯髒汙的垃圾桶，顯現出這個國家仍處在缺乏建設的狀態。

除了強調追求社會秩序的德黑蘭首都的代表－停車收費器，以飽滿高彩度的橘黃色獨立於整個畫面，也著重於垃圾桶與右方標誌汽車的描繪。後方的建築以概念式的簡筆暗示，路面以平塗帶過，旨在希望觀者能將視野集中在前景。另外，保留少許天際，讓畫面能夠流動。垃圾桶與停車收費器上面的波斯文則讓觀者能與作品名稱做連結，理解這是一個外國街景。

3. 《明洞 158 號》（No.158 Myeong Dong）（圖 12）

韓國是世界上飲酒量最高的國家，夜晚的街道上時常有排解事故的警察，醉倒的人們…。這天是週五深夜，青年旅館位於首爾車站對街的巷弄內，一百多公尺的路程上，有上百位傾坐在街頭的遊民、醉漢或是正飲酒作樂的人們，以及兩件酒醉鬧事，轉入青年旅館坐落的巷內，是燈紅酒綠的特種行業區。作品是描繪隔天清晨的情景，隨地的垃圾，老舊的巷弄，尿騷味，新穎的招牌與電動單車，呈現超乎我想像的南韓首都印象。

店家招牌很明顯的是韓文，另外賣的蔘雞湯（**닭곰탕**）、清麴醬湯（**정국장**）、泡菜鍋（**김지찌개**）、大醬湯（**된장찌개**）、家庭式套餐

(가정식백반)也都是常見的韓式飯館會提供的餐點，象徵標準的南韓意象。另外電動單車是因應多山地形的首爾的代表物。作品色調仍是以沉穩的色系為主，灰藍色的地面，墨綠、黑棕色牆面與白色牆面，偶爾因為招牌才有的橘黃色或是單車上摩登的青綠色。畫面上由於視線的導引是進入黑暗的樓梯，因此特別加強清晨陽光灑落在店家玻璃上的效果，希望能將視線導引開來，朝向陽光處發展。街道特意保留崎嶇不平、特別鋪設的情況，以破除過於整齊的街道的意象，顏色上則由陰暗處的灰藍色偶爾對比陽光處的暖色系，讓畫面顯得較於活潑。在構圖方面，整個畫面充滿過多直向切割的物品，兩條明顯的白色牆面、招牌、門、窗框…，於是特別將招牌稍做扭曲，以及白牆擺上門牌稍做變化以破除規則感。

三、 山景：

作品《烏雷利 158 號》並非室內空間，也絕非街道景觀，因為烏雷利是個山上的小村莊，姑且稱作山景好了。雖然是完全開放的戶外空間，但是鮮艷的假花、塑膠布料與塑膠椅，吸引觀者的目光，企圖透過物品質感與構圖來讓觀者感受到奇異感，藉此進而促使觀者思考。

《烏雷利 158 號》(No.158 Ulleri) (圖 8)

與其它作品相較，此作品不是絕對的室內空間，也非絕對的街道景觀，而是屬於半開放式的私人場域，讓人想起在祖母的三合院內踩著三輪車，不經意會偶爾碾過曬著的稻穀，甜蜜的簡單生活，就像桌上那兩杯加了糖的奶茶滋味。塑膠椅、點綴著花朵的塑膠桌巾都是小時候的居家日常用品，一種熟悉不過的配置。鮮豔的假花插在一隻外國啤酒瓶內，除了打破與熟悉場景的連結之外，那不尋常的高度比例也顯得突兀，加上處在與茶器皿之間所形成的直立三角形構圖中的一環，擺放位置的明顯處更加讓人感到奇怪。

畫面以藍色與淺灰藍色為定調，鋪設寧靜感，遠景表現，平塗的天空佐以少細節低處理的方式交代山巒，用意是將重心集中在前景。描繪過程中，特別著重在金屬、玻璃與塑膠的質地表現，另外也希望將奶茶那種甜美、令人垂涎欲滴的滋味暗示出來。畫面中很明顯的有三條平行線，欄杆與兩邊的桌沿，為了破除過於平行、規矩可能造成的呆板，刻意將最靠近觀者的那一條桌沿的角度誇大，變的向外傾斜，靠欄杆的另一條桌沿，也微微向下偏，讓這三條線由原本平行線形成向遠方無限擴大的關係。欄杆的盡頭，掛上衣物或毯子，讓欄杆在觀者的腦袋內有無限的可能延伸，也增添整體色彩上的變化。



結論

面對傑夫·沃爾作品所帶給筆者的諸多疑問，如日常場景的藝術語彙究竟為何，以及他的作品中奇異感的來源處與心理層面為何，是這篇研究的動機，查明這些疑問也就自然地成為此研究目的地。

在研究過程中，筆者理解到日常消費文化做為藝術語彙，可以是單純的抒發對於生活的感受，又或者是對於權力場域的反動，甚至是對於虛幻價值觀的表達。因此，筆者藉由此研究，以日常所見風景做為描繪對象，提醒觀者對於追求物質生活行為的反思。當人們日復一日處於資本建構的虛假世界，接收許多被扭曲的價值觀，對於物質過於習以為常，甚至以追求物質做為人類存在的意義，資本主義達到空前未有的勝利。筆者利用觀者仍舊存在對權力場域的服從（展場、美術館、藝廊），在權力場域展出的是藝術品這樣的概念，呈現了用攝影就可以展現的現代景觀，做為對於物質追求的反思與反動，也企圖刺激觀者思考物質背後的意義。

面對繪畫中隱晦的符號，觀者可以選擇麻木的忽略，如同太多選擇性的電視台，人們通常不會選擇面對艱辛的、晦澀的節目。因此，透過沃爾作品中創造奇異感的手法，散發出微量的不和諧，用外國文字挑戰觀者的個人知識以及好奇心。這些符號都連結到自身母國社會議題、他國特殊文化現象又或者是全體人類共同的難題。當我們處在一個沒有戰亂、物質豐饒的生活中，能否感受到周遭存在的不合理和不平等，以及許多弱勢群體的存在？是否深刻的思考身為人類存在的意義？希望此研究可以引發更多人關懷世界上更多的議題，而非茫然的過著生活，又或者是過度的生活在只為個人。

此研究也讓筆者理解到面對沃爾作品，所產生出奇異感的形成可能要素，以佛洛伊德的說法，詭異的心理來自揭露出經過壓抑過程的昔日熟悉的事物，

沃爾即是利用日常場景，每個人都熟悉不過的場景去揭開觀者深處可能的壓抑事件。就如同筆者在創作中，所植入的符號，藉由一連串相同數字的出現，既表達單一對象（父親的九份老宅門號）的心理狀態，也企圖讓觀者感受到奇異感，甚至挖掘出深層的恐懼。

然而，整體研究顯現出一個極大的缺失，也就是作品中未能表達出背後文化內涵，以單純作品名稱做為連結的手法過於簡陋，此將在未來檢討與改善。未來的作品內容設定除了必須設立明確地目標之外，也應當要適度的表達出內涵，達到最佳的訊息傳遞作用。



參考文獻

中文書目:

李醒塵，《西方美學史教程》，台北：淑馨，2000年。

游本寬，《美術攝影論思》，台北：台北市立美術館，2003年。

潘東波，《20世紀美術全覽》（Art of the 20th Century），台北：相對論，2002年。

中譯書目:

十四世達賴喇嘛丹增嘉措著，丁一夫譯，《我的土地，我的人民》（My People, My Land），台北：臺灣圖博之友會，2010年。

馬堅譯，《中文譯解古蘭經》，法赫德國王古蘭經印製廠，1986年。

國際移民組織（International Organization for Migration, IOM），全球化智庫譯，《世界移民報告》（World Migration Report），國際移民組織 IOM，2018年。

摩奴一世，A Loiseleur-Deslongchamps 譯，馬香雪轉譯，《摩奴法典》，台北：商務，1998年。

Bachelard, Gaston. 著，龔卓軍、王靜慧譯，《空間詩學》（La Poétique de L'espace），台北：張老師文化，2010年。

Barthes, Roland. 著，許綺玲譯，《明室攝影札記》（La Chambre Claire），台北：台灣攝影工作室，1996年。

Benjamin, Walter.著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》（Walter Benjamin Essais），台北：台灣攝影工作室，1998年。

Berger, John.著，吳莉君譯，《觀看的方式》（Ways of seeing），台北：麥田城邦文化，2010年。

Best, Steven, and Kenllner, Douglas.著，朱元鴻等譯（1994），《後現代理論:批判的質疑》（Postmodern Theory：Critical Interrogations），台北：巨流，1994年。

Bughes, Robert.著，張心龍譯，《新世界的震撼》（The shock for the new），台北：遠流，1996年。

Contton, Charlotte.著，張世倫譯，《這就是當代攝影》（The photograph as contemporary），台北：大家，2011年。

Danto, Arthur C. 著，林雅琪、鄭惠雯譯，《在藝術終結之後:當代藝術與歷史藩籬》（After the end of art），台北：麥田人文，2010年。

Dobord, Guy Ernes.著，王昭風譯，《景觀社會》（The Society of the spectacle），南京：南京大學，2006年。

Featherstone, Mike.著，趙偉姣譯，《消費文化與後現代主義》（Consumer Culture and Postmodernism），台北：韋伯文化國際，2009年。

Flusser, Vilem.著，李文吉譯，《攝影的哲學思考》（Towards a philosophy of phtography），台北：遠流，1994年。

Freud, Sigmund.著，楊庸一譯，《圖騰與禁忌》（Totem and Taboo），台北：志文，1975年。

Marcuse, Herbert. 著，陳昭瑛譯，《美學的面向：藝術與革命》，台北：南方，1987年。

Marien, Mary Warner. 著，丹錫安譯，《改變攝影的 100 個觀念》（100 Ideas that Changed Art），台北：臉譜，2013年。

Marx, Karl. 著，中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局譯，《資本論》，台北：聯經，2017年。

Sontag, Susan. 著，黃翰荻譯，《論攝影》（On Photography），台北：唐山，1997年。

Sturken, Marita, and Cartwright, Lisa. 著，陳品秀譯，《觀看的實踐-給所有影像世代的視覺文化導論》（Practices of Looking : An Introduction to Visual Culture），台北：三言社，2009年。

外文書目:

Andersen, Hans Christian, Owens, Lily edit, "Ole-Luk-Oie, the Dream-God," *The Complete Hans Christian Andersen Fairy Tales*. New York : Gramercy Books, 1996.

Anderson , Siwan, Ray , Debraj. "Missing Women: Age and Disease," *The Review of Economic Studies*. 77, 1262-1300, 2010.

Baudrillard, Jean. Foss, P., Patton, P., and Beitchman, Philip Trans., *Simulations*. New York: Semiotext(e), Inc., 1983.

Brayer , Menachem M. *The Jewish Woman in rabbinic Literature: A Psychosocial Perspective*. Hoboken, N.J: Ktav Publishing House, 1986.

Duve, Thierry de. *Jeff Wall*. London: Phaidon, 2002.

- Edward, Steve. "Jeff Wall—Introduction," *Oxford Art Journal*, 30(1), 1-15, 2007.
- Freud, Sigmund. Hubback, C.J.M. Trans., *Beyond the Pleasure Principle*. London, Vienna: International Psycho-Analytical, 1922.
- Freud, Sigmund. Mcluntock , David Trans., *The Uncanny*. New York: Penguin classics, 2003.
- Fried, Michael. *Why Photograph Matters as Art as Never Before*. Yale University Press, 2008.
- Hoffmann, E.T.A. Wortsman, Peter Trans., *The Sandman*. London: Penguin Classics, 2016.
- Human Rights Watch. *Under China's Shadow – Mistreatment of Tibetans in Nepal*. Human Rights Watch, 2014.
- Jentsch , Ernst. *On the Psychology of the Uncanny*. England: Oxford, 1906.
- Vlacbovd, Maria, and Biason, Lea. *Women in an Insecure World: Violence against Women Facts: Figures and Analysis*. Geneva Centre for the Democratic Control of Armed Forces (GCDCA), 2005.
- Marx, Karl. Moore, Samuel and Aveling, Edward Trans., *Capital: A Critique of Political Economy*. Moscow: Progress, 1887.
- Mitcheson, K. "Allowing the accidental: The interplay between intentionality and realism in photographic art," *Contemporary Aesthetics*, 8, 2010.

Newman, Michael. "Towards the Reinvigoration of the 'Western Tableau': Some Notes on Jeff Wall and Duchamp," *Oxford Art Journal*, Vol. 30, No. 1, Jeff Wall Special Issue, 83-100, 2007.

Oliver, Alexandra. "Illuminating obscurity: An interpretation of the relationship between Jeff Wall and Edouard Manet," *Journal of Visual Art Practice*, Vol. 12, issue 1, 109-115, 2013.

網路資料:

Jeff Wall's exhibition in MoMA:

(<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/jeffwall/index.html?detectflash=false>)

Ralph Goings: America's Vermeer (http://ralphgoings.com/?page_id=407)

華人基督徒查經資料網站:

(<https://www.ccbiblestudy.org/Old%20Testament/01Gen/01index-T.htm>)

臺灣地質知識服務網:

(<https://twgeoref.moeacgs.gov.tw/GipOpenWeb/wSite/hp?ctNode=1243&mp=16&linkMp=16&linkXItem=125453&linkCtNode=1243>)

附錄

《波利克拉特斯的戒指》（Der Ring des Polykrates）：

He stood upon his castle's turret, He gazed out with delighted spirit O'er mastered Samos down below. "The whole of this to me is subject," Began he to the King of Egypt, "That I am fortunate, avow."

"Thou has enjoyed the godly favor! Those formerly thine equals ever, Bend now beneath thy sceptor's might. Yet one still lives, their vengeance seeking, Thy bliss my lips cannot be speaking So long the foeman's eye has sight."

And ere the King had barely ended, A herald, from Miletus wended, Before the tyrant made his bow. "Let, Lord, arise the sweet oblation And with the laurel's gay veneration Encircle now thy splendid brow."

By spear thy foe was stricken under, I'm with the happy news sent hither By thy true Gen'ral Polydor—" And taking from a black container, Still bloody, to the both men's terror, A well-known head he brings to th' fore.

The king steps back with trepidation: "Trust not in fortune, thee I caution," Replies with anxious look to him. "Reflect, upon the faithless welling, How simply can the storm be quelling, Thy fleet's uncertain fortunes swim."

And ere he has these words yet spoken, His speech by jubilation's broken, Which from the port rejoicing blasts. Beladen with their foreign riches, Return now to their native beaches The teeming wood of vessels' masts.

*The royal guest was much bewildered: "Today thy fortune is good humored, Yet
fear thou its inconstancy. The Grecian troops expert in weapon
With battle's peril
would thee threaten, Already near this shore they be."*

*And ere did he these words but utter, One sees from out the ships now flutter, A
thousand voices: "Vic'try!" roar "From foe's affliction we're unfettered,
The Cretans by the storm are scattered, 'Tis over, ended is the war!"*

*With terror doth the guest-friend beckon: "Indeed, thee fortunate I reckon, Yet,"
said he, "for thy good I shake. Before gods' envy I am frightful, The joy of life so
pure and rightful Were not for mortals to partake.*

*"For me all things have also prospered, In every kingly thing endeavored The grace
of heaven by me stayed; Though once I had an heir to cherish, God took from me, I
saw him perish, To fortune has my debt been paid.*

*"Thus, wouldst thou from all grief be shielded, To the Unseen thy plea be wielded,
That they thy fortune lend some woe. For saw I none yet ending happ'ly, On whom
with hands e'er laden fully The gods their blessings do bestow.*

*"If this the gods have not conceded, A friend's advice then must be heeded And call
upon thyself this woe, And from what out of all thy treasure Thy heart derives the
highest pleasure, Take that and in this ocean throw."*

*By fear persuaded speaks the other: "Of all, that doth this island harbor, My highest
blessing is this ring. To th' Furies be it dedicated, That my luck be exonerated." And
in the flood the gem did fling.*

*And in the next day's morning gleaming, There strides forth with a visage beaming
A fisherman before the King: "My Lord, this fish I have just captured, As no more in
my net have ventured, It as a gift to thee I bring."*

*And as the cook the fish was slashing, Confounded comes he hither dashing And
with astonished look cries out: "Look, Lord, the ring, which thou hast carried, I
found it in the fish maw buried, O, limits hath thy fortune not!"*

*At this the guest turned 'round with horror: "Thus here can I reside no longer, My
friend canst thou no longer be. The gods thy ruination cherish, Forth haste I, not
with thee to perish." And spoke't and swiftly sailed to sea.*

