

# 當我們感覺到孤獨時對藝術已知一二：評王湘靈作品《質變》

It Seems that We Learn Something About Art When We Experience What the Word *Solitude* is Meant to Designate: Wang Hsiang-ling's *Metamorphosis*

文 |  
陳莘  
Chen Hsin

策展人、藝評人，現就讀台南藝術大學藝術創作理論研究所博士班

## 引起質變的激素

王湘靈將其攝影系列命名為《質變》(Metamorphosis)，這生物學用語所描述的不只是外型上的變化，其生物體內器官往往也劇烈變革，當腮變成肺時連生存的方式也跟著改變了。這用語讓我想到卡夫卡的《變形記》，其英文翻譯也是「The Metamorphosis」，主人翁葛雷戈從一位推銷員變身成一隻巨大的甲蟲，其遭遇相當符合「完全變態」之術語。躲入硬殼中看似退化的過程，但從另外一角度來看卡夫卡的書寫已掙脫某種硬繭，羽化成輕盈的身體逃出社會體制之束縛。而王湘靈所經歷的質變為何？這無法逆轉的過程到底是由什麼所啟動？是蟄伏在體內的力量還是外在環境所釀成？我相信，每個人體內都潛伏誘發變化的因子，可讓人與人之間產生巨大的差異，只是多數人終其一生未被引爆，因為欠缺一個特殊的條件——孤立。

這是一個難以解釋的現象，創作者卻比一般人有機會體悟此歷程，法國哲學家布朗修(Maurice Blanchot)直接這麼陳述：「當我們感覺到孤獨一詞的含義時，似乎對藝術已知一二。」<sup>1</sup>奧地利作家里爾克(R. M. Rilke, 1875-1926)在某個私人信件中也曾這麼描述：「幾週以來，除了兩次短暫的中斷，我不曾開口說過話；我終於把自己禁閉在孤獨中，而我投身於工作就像被果肉裹住的核一樣。」這些都呼應了王湘靈創作自述所提及的經驗，暫時的離群索居，返回單一個體的生存狀態，我認為質變的力量是在這種環境下甦醒的，唯獨孤獨有機會迎接這一連串的蛻變。群居的生活中，每個人都穿上一層又一層身分的制服，只有離開社群卸下某些職責、期許、規範，才能讓思想不再馴化於制式的法則。

上、下圖——  
《質變》，2014，無酸相紙輸出，  
60×90 cm、28×43 cm



而里爾克提及的「果肉裹住」，其實是一種適意、安穩的感受，他並不是要強調封閉的孤單狀態，這孤獨反而是布朗修所解讀的靜心，它是一種沈澱後的清明狀態。

《質變》影像所散發出的靜謐氣息，不是因為深夜，而是因為作品流露的孤獨特質。枯樹、荒林、蔓草、繁花，直接展示其物質性，它是最外邊的經驗，也是非論述的力量，整個《質變》是個不可譯的文本，它對所有命名者都下了逐客令，作品把那些想通過閱讀來改寫它的人都回絕了。這就是凝視王湘靈作

品所感受到的氛圍。望眼看去畫面一片漆黑，自然光撤走了，只剩下間接的微弱光源，屏息的曝光時間、粗糙的感光顆粒。影像中心沒有一個等待被印證的確定性，明月孤樹處在邊緣與自己爭執著，影像中的那些空曠之地，似乎有事物以潛在的狀態蓄聚著，但說不清是什麼。這種無目的的低語正窮盡語言的可能性，從看似空洞話語中自我反芻、自行增生：

不是話語，只勉強是一種呢喃，勉強是一種顫動；還不是沉默，還不是虛空的深淵；那虛空的滿盈，無法令它閉嘴、佔據整個空間的某物，那沒有中斷、不停止的，一種顫動而且已經是呢喃，不是呢喃而是話語，而且不只是任何話語，而是分明、準確、我所能及的話語。<sup>2</sup>

有許多張照片，甚至稱不上是「攝」的動作，「攝」是瞄準一個對象所發動的行為，其吸取的力道往往會把對象給震懾住。但王湘靈所做的似乎只是打開光的閘門，讓它們一一通過，走這狹窄甬道的有一節無名的樹枝、堆疊的乾草纖維、倏忽一亮的光源。她讓光進來，卻沒有提出一個結論式的意象，語焉不詳、敘事模糊。一切都回到攝影最初的本質——用光書寫，一個物理與化學的感光作用（或許是光啟動了某些機械元件，或許是敏感的銀元素起了細微反應），她讓意象在最遠的外邊遊蕩。小說家大江健三郎在解析自我的寫作過程時，也提到了一種陌生化的藝術手法：

為了恢復生活的感覺，為了感受物的存在，為了使石頭像石頭，藝術才存在。藝術的目的並非認知，也就是說藝術並不是認識、了解，而是使人來感受事物使之清楚可見。藝術的手法是把物從自動的狀態下抽取的陌生化手法，是把知覺的難度加大，過程拉長的一種晦澀難懂的手法。知覺的過程是藝術的目的，因此有必要把過程拉長。藝術是體驗創造物的過程的表達方式，一經創造出來的物，便沒有重要的意義可言。<sup>3</sup>

## 探尋「純語言世界」

藝術家或作家的工作為何需要把對象變得陌生化？在這照相機如此普及的世代，藝術攝影與日常生活照的差異何在？若用文學的經驗來理解，大江健三郎把人類的語言分成兩類，一種是詩化語言或文學語言（它也等同所謂的純語言），另一種則是日常實用的語言。探究藝術攝影的價值等同追問「純語言」是否有存在的價值。日常中我們使用語言的習性已是自動反射的行為，文字符號即是各種物的代數，在這一套代數的思維過程，我們往往只看到表面無法看見這些物最初的存在特徵。當所有人習慣用「樹」來指稱一棵真實的樹時，樹也變得扁平了，這樣的語言具有黑格爾所述的消滅（annihilation）作用：

上帝創造天地之後，人類始祖亞當所做第一件事，讓他成為一切動物的

主人，但這件事卻是將所有動物消滅，因為當他開始為每種動物命名時，他其實是把每隻動物獨異的實存消抹，令牠由實物變成概念的對象，由特殊變成普遍。<sup>4</sup>

當我們用「樹」一個字把話說完時，這棵樹也死了。命名是為了溝通便利，但是當世界被替換成一片概念的詞海時，我們對世界的認識就不再深入了，滿足於快速瀏覽（surfing）的動作，不深究這些對象的個別差異，我們貪婪的把旅遊景象收錄到手機，卻不誠摯地與這些對象發生關係。王湘靈也是相機的使用者，但她用相紙把一棵扁平的樹又重新撐開了，在她所撐開的空間裡可以重新認識一棵樹的千姿百態，繁葉落盡的樹、百花綻放的樹、兀立於明月下的孤樹、枯枝如細爪的殘樹、煙嵐瀰漫的樹群，縱條淺紋的樹皮表面，網狀深紋的樹皮表面……。因為「樹」這個詞已不能代表任何她想說的那棵樹，單純同一的命名已不能轉述她所見的複雜面貌，她只好把概念還原成形象。理解是迅速的，一想通就轉身離開，再也沒有下文了。感受卻是緩慢的，它需要反覆的調整焦距，在這揣摩過程中，物的質感、量感與細節將不斷增生，把這晦澀難懂的过程拉長了，每個對象赤裸、獨異的實存才會慢慢浮現。

創作者應該是一個往純語言、詩化語言世界去闖的人，尋找純語言就是回溯到一個還未冠上各種詞的地方，還給語言最充分的自主性。這種語言它不可化約，不傳遞某訊息或表象，它沒有任何外在的目的，只用內在於語言的力量來擺脫規範支配，如布朗修所說，它是「追求事物在文學自己出現之前的狀態。」攝影是否也存在一種純攝影，它貼近人的視覺，它近似眼睛單純的看，是定影成分還未被發現之前的看，照片不再是承載某意涵的符號，它不是一則待解的符碼，而

左、中、右圖——  
《質變》，2014，無酸相紙輸出  
100×152 cm、60×90 cm、  
28×43 cm



單純只是眼前一片視域的截選。12張《質變》的影像當中，有幾張照片是一般人不會掏出來沖映的影像，那幾張照片不揭示什麼，看似無意間觸碰的快門，整個畫面沒有言之鑿鑿的東西，只有一片空洞、空無。這些矜持、低限的照片，以少到不能再少的措辭拼湊成破碎的語法，作者雖想讓這沈默的存在可以講話，但她能做的只是勉強指出它的所在位置，沒有能力闡釋說明那是什麼。

而挑選照片又與拍照當下是截然不同的情境，選照片是從現有的字庫中想像怎麼組合這語言裝置，每張照片的毗鄰關係都是一場遊戲。當煙火、午夜、枝芽、亂草、赤足、雕像並置在白牆時，有些字被當作虛詞使用，它是鋪陳情緒用的嘆詞不具實際意義。有些單字則開始與鄰近的單字對話，對話中漸漸出現異常的連結，如〈關鍵字〉這種現代詩：

我的影子很危險  
這受顧於太陽的藝人  
帶來最後的知識  
是空的

那是蛀蟲的工作  
黑暗屬性  
暴力的最小的孩子  
空中的足音

關鍵詞，我的影子  
錘打著夢中之鐵



踏著那節奏  
一隻孤狼走進

無人失敗的黃昏  
鷺鷥在水上書寫  
一生一天一個句子  
結束<sup>5</sup>

影子、蛀蟲、孤狼、鷺鷥……這些單字在語言遊戲中，固定的使用邏輯被打散了，無意間瞥見文字工作者的創作狀態，從懷疑影子與太陽之間密謀關係，可看出詩人北島對知識的嘲諷與質疑。而「錘鐵」暗示的可能是那無法平息的創作欲望，它老是趁夜晚反覆斟酌一字一句。危險的孤狼摸黑溜了進來，帶來邪惡的意外因子。從遠處看這在文字田上耕耘的人，踟躕的樣子如鷺鷥的步履，姿態無比的纖細與猶豫。而掛在白牆上的《質變》影像也把基礎文法攪亂了，主詞在哪？良久佇立於柏樹旁的那尊雕塑最可疑，它穿著不合時宜的服裝躲藏在樹影下。也可能是那朵清高孤拔的白花？更可能是赤裸於大樹前的那個她？總之，這些名詞是單數或複數無法釐清，意義在過去、現在、未來中暈染成一片。不管是北島的詩或王湘靈的攝影，這些作品已完全與觀念論述分道揚鑣。

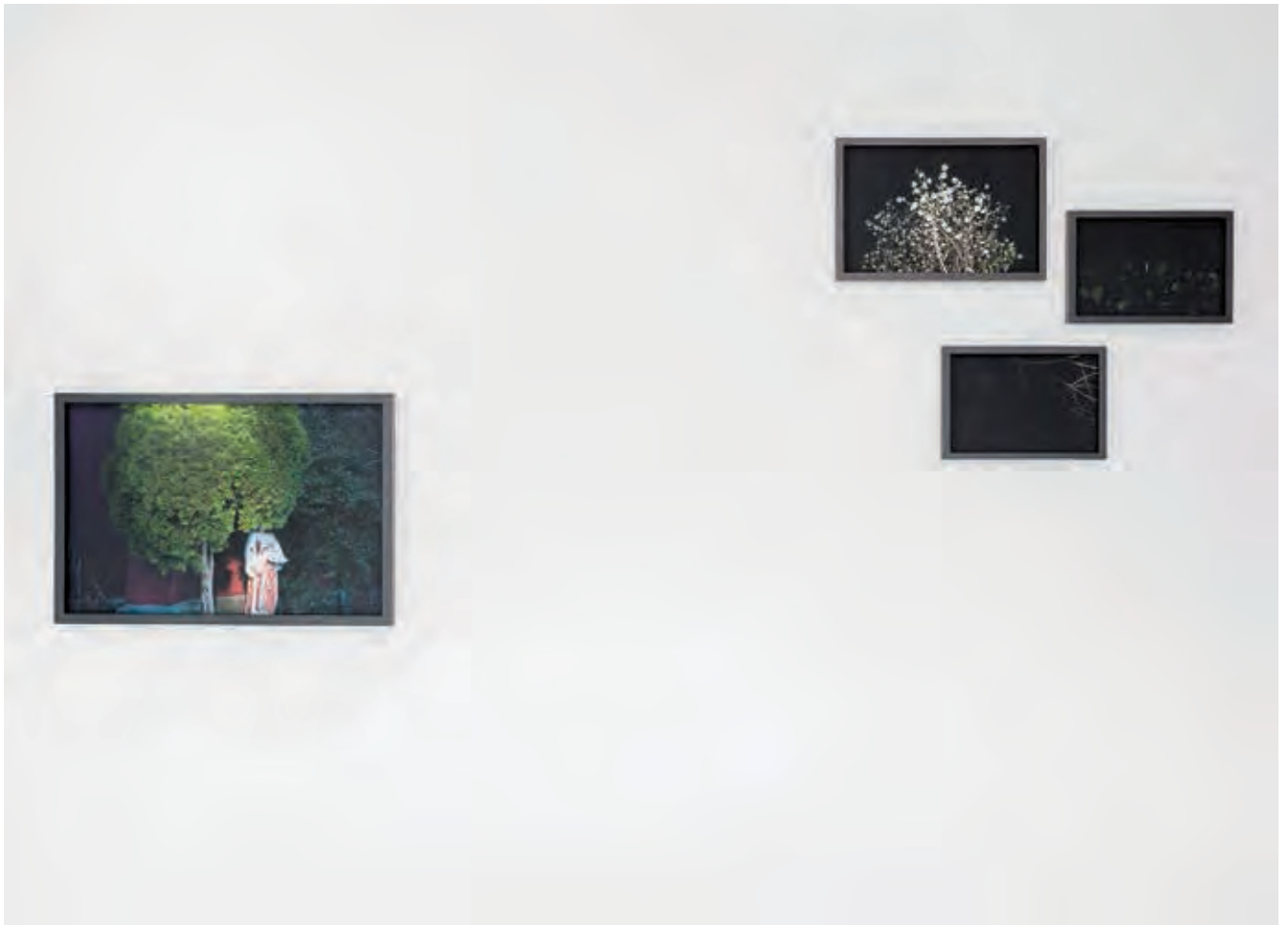
## 以身體和萬物交換

在這尋找純語言的路上，只能單獨上路，為瞥見那些不可見的對象，創作者必須往源頭的方向闖蕩，等智性慢慢退去，社會規約逐漸模糊時，錯亂將不定時產生，主動或被動常變得非常模糊，這是許多創作者曾遭逢的經驗，常覺得事物在注視他們，如畫家馬爾相（André Marchand）說：

在一片森林裡，有好幾次我覺得注視森林的不是我。有好幾天，我覺得樹群在注視著我，在對我說話……，而我，我在那兒傾聽著……我認為，畫家應該被宇宙所穿透，而不要指望穿透宇宙……我靜靜等著由內部被浸透、埋藏。也許畫畫就是為了突然湧現。<sup>6</sup>

人自然化了，自然也人化了，這就是主體性消失的時刻，靈感的到來從此像受孕一般。這片未被命名的原始林讓人失語，感知不再是主動的「穿透」，而是被動的「浸透」；不再發生於眼前，而是環繞於身體周遭；不再獨屬視覺，感知將混著觸覺與嗅覺。任何先入為主的預設構想都沒有，身體只是一個傳導的媒介，沒有一本字典可查閱眼前的現象，感官彷彿擁有新生的視域，無數的細節發出尖叫，這就是事物被陌生化的結果。

馬爾相說他等待著內部被浸透，梵樂希（Valéry）則說：「畫家提供出他的身體。」<sup>7</sup>純語言在外邊遊蕩，面對一具具被日常語言佔據的身體它找不到任何縫



上圖——  
《質變》，2014，無酸相紙輸出  
12 件，尺寸依場地而定，2015  
臺北美術獎裝置現場



下圖——  
《質變》，2014，無酸相紙輸出，  
60×90 cm

隙，它只能對在邊緣徘徊的藝術家施展吸引力。深夜遊蕩在公園的王湘靈，緩步徐行地推敲著「我是誰」、「我與世界的關係是什麼」，這種思緒都會啟動格式化（format）的按鍵，無意間，體內的質變開始了，她發現這身體可以無限的往外延伸，世界也可以鑲嵌進肉裡，感覺端和被感覺端可以隨時交互替換，所有隱匿在暗處不可見的，慢慢變成可見，它是奇異的交換體系：

既然萬物和我的身體由同樣的質料構成，身體的視覺就必然以某種方式在萬物當中形成，或者，萬物的明顯可見性必然以一種私密的可見性在我的身體中複本化，塞尚說：「自然，就在內部。」展現在眼前的性質、光線、色彩、深度，它們的展現只因為它們在身體中喚起迴響，只因為身體迎接了它們。<sup>8</sup>

梅洛龐蒂指出身體具有直譯萬物的能力，不是透過腦中的思維，而是讓身體直接變成感光的材料，供出身體，萬物就會在身上成像。在《質變》的風景系列中，出現一個真實的人形佇立在黑暗當中，這長著兩隻腳的生物是作者自己。王湘靈為製造一個「回望」的機會，她把自己留影在一張紙上，在這面凝結的鏡像前端視自己存在的樣態。原來這存在這麼單薄，原來這身體與那棵樹，與那朵挺立的花，與那垂柳般枯枝有這麼多相似處。這身體只是世界的局部，當她經由影像自由切換在自我與他人不同的視域時，她漸漸窺視到「整體」的樣貌。

《質變》，2014，無酸相紙輸出，  
100×152 cm





在這張自拍照中看到的質變不如《變形記》的情節劇烈，卡夫卡筆下的人物在外在環境的各種逼迫下，從推銷員蛻變成一隻甲蟲，這種完全變態已超越生物學界設定的範圍。這種質變是以文學的力量對抗社會現實，眼睜睜看著身體一點一滴的變形，用這巨大無法逆轉的結局發出無聲控訴。從王湘靈的軀殼嗅不到質變發生在哪裡，但胸前那空白的畫框太過醒目，熟悉的語言似乎都從此處抽離了，這是事物還未被命名的前一刻嗎？若是，這照片即將是記錄她尋找到純語言的重要時刻。

- 1 莫里斯·布朗修 (Maurice Blanchot) 著、顧嘉琛譯，《文學空間》(北京：商務印書館，2005)，頁 1。
- 2 米歇爾·傅柯 (Michel Foucault) 著、洪維信譯，《外邊思維》(台北：行人出版，2003)，頁 102。
- 3 大江健三郎，《小說的方法》(台北：麥田出版，2008)，頁 10。
- 4 同註 2，頁 36。
- 5 北島，《零度以上的風景》(台北：九歌，1996)，頁 125。
- 6 梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty) 著、龔卓軍譯，《眼與心》(台北：典藏藝術家，2007)，頁 81。
- 7 保羅·梵樂希 (Paul Valéry, 1871-1945)，法國象徵派詩人、散文家、評論家。
- 8 同註 6，頁 83。