最終章：預許之地

Final Act: The Yod

文 |
林怡秀
Yi-hsiu Lin
文字工作者

你我猶如隔鏡視物，所見無非虛幻迷朦 [1]

今年 9 月底，藝術家陳慧嶠在北美館外廣場種植了一片幾乎包覆整個廣場、為期近 10 週的波斯菊花園，策展人蕭淑文將這件名為《預許之地》的大型裝置作品做為「讓我們穿透魔鏡，迎向新世界！」一展的最終章。此次展覽以科技為

引，由英國影集《黑鏡》所帶出的問題，指向當下這個靈魂與軀殼之爭的極端年代中，人的世界如何被看待與建構，而在兩組先於館內展出、討論當代科技發展與其反思的首部曲「人的世界」（發條鼻子作品《weee》）、二部曲「機器世界」（施懿珊作品《人格的資本演繹》）後，策展人將展覽收束於「自然世界」的概念與人的自省，回看這個幾乎已被機器、科技宰制社交、消費、經濟和娛樂、貨幣等各項系統的世界裡，人性與世界的關係。

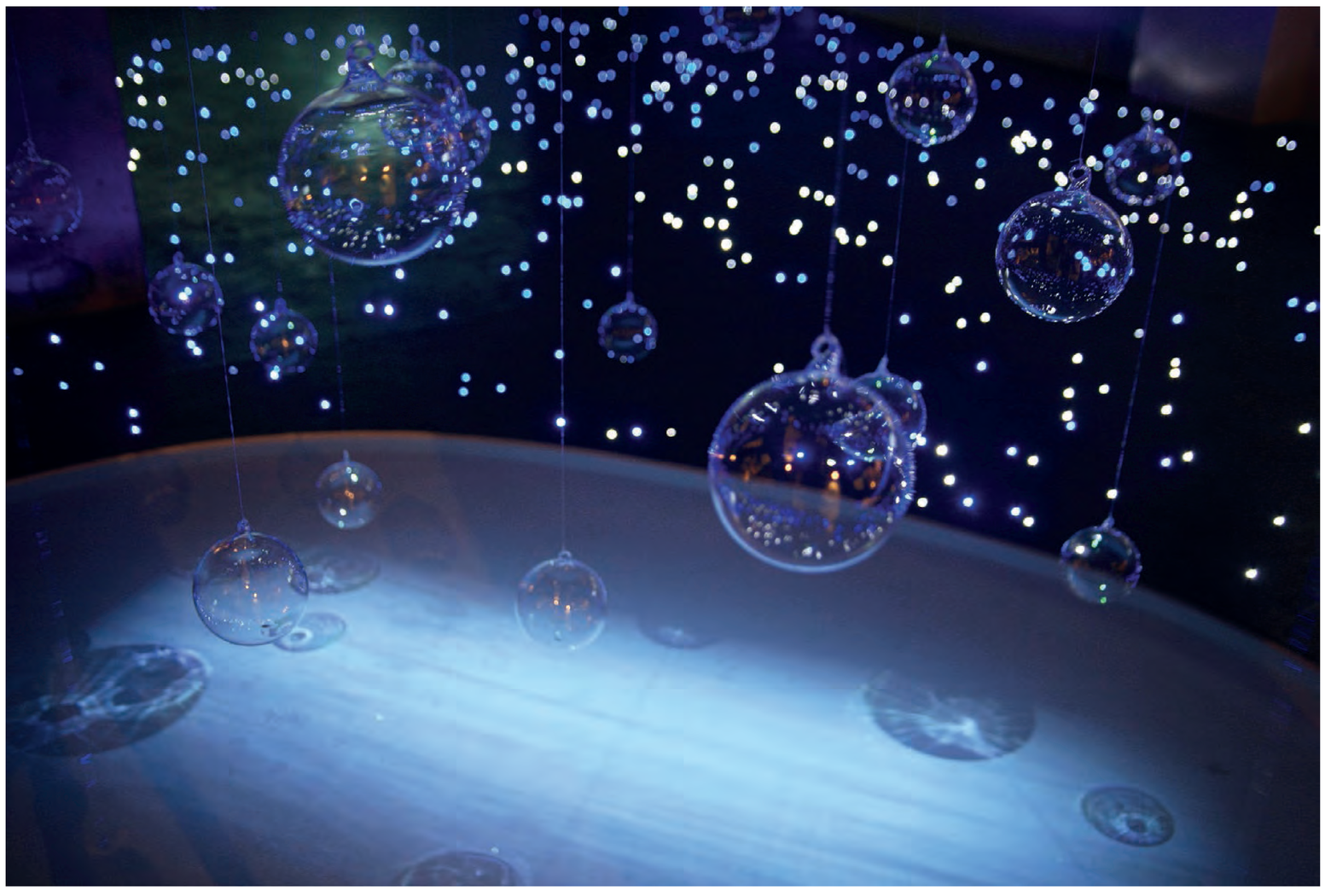
在展覽最終章論述中，蕭淑文先以東晉陶淵明所寫的《桃花源記》為作品概念破題，而相對於當時陶淵明在紙上打造的這處可供人類滯留的理想田園，「讓我們穿透魔鏡，迎向新世界！」一展從首部曲到最終章的內容轉化，某種程度上則是反映了在當代生活中，這類園林對人們而言已是一種近乎幻境或補償的想像。策展人談到，陳慧嶠的作品在此並非再現自然，而是置入一個看似夢境般的實體花園，而這座花園自籌備階段到展覽結束的日程長度，也正是波斯菊從播種發芽、開花到植株凋萎的循環。待展覽後期階段，原本生機盎然的花園也將逐漸開向荒蕪，一如傳說中的桃花源般令人無法複訪。

左圖——
陳慧嶠，《預許之地》，2018，裝置：波斯菊、不鏽鋼鞦韆、雷射光、LED 燈，現地製作於北美館廣場

上左圖——
陳慧嶠，《古老的感覺》，2006，玻璃纖維、毛線、卡點西德、壁畫圖騰，835×674×321 cm，台北當代藝術館「此時此刻」個展現場

上右圖——
陳慧嶠，《妳是玫瑰我是針》局部，1993，大頭針、乾燥玫瑰花，185×105×70 cm

因這次展覽進行現地製作的大型裝置《預許之地》並非陳慧嶠首度在美術館「造園」，而對花朵、植物符號象徵性的引用，也是在她過往創作中一直持續不斷的脈絡之一。2006 年，當時甫自蘇格蘭駐村回國、深受其自然經驗、環境影響的陳慧嶠，便曾在台北當代館「此時此刻」個展中以一片或白或紫的蘇格蘭薊花創作如夢境場景般的《古老的感覺》，並以此花園做為當時「此時此刻」展覽入場動線的首件作品。有別於她在 1990 年代以玫瑰做為象徵符號或具文學性指涉的方式（如 1993 年以針穿透玫瑰的《你是玫瑰我是針》、藉由電繡表現於畫布上的《空中的火焰》等作），花朵的現身在《古老的感覺》中不再只是單向的隱喻或視覺上的衝突表現，而是隨著她個人的創作發展，花與植物的應用開始走入一種帶有媒材物性，與介在正反意義之間的多重性特質。陳慧嶠在展覽裡的幾次造園都不企圖對應任何真實場景，反而像是對於創作者自身夢境與多重知識性想像



左圖——
陳慧嶠，《內在的回憶》，2006，水、單槍投影機裝置、DVD，835×674×321 cm，台北當代藝術館「此時此刻」個展現場

中圖——
陳慧嶠，《罌粟花》，2015，人造花、小麥草、搖籃床、羽毛、罌粟花指南，北美館「食物箴言：思想與食物」展場

右圖——
陳慧嶠，《床外的藍天》，2018，棉花、針、銀蔥線、繡線、電繡、毛巾、鋁盆、鋼杯、牙刷、毛巾、肥皂、牙膏，16 Pieces，90×200×140 cm each，C-Lab「再基地——當實驗成為態度」展場

的描述或編織，這樣的方式使她的花園既開放觀眾的參與，但作品仍維持了必須反覆閱讀才能窺見的多層意義。對此，藝評家王嘉驥在〈藝術的織夢者——陳慧嶠〉[2] 一文中曾指出：「夢境儘管仍是現實的投射，免不了各種衝突，甚至危機四伏，然而，表現在陳慧嶠的創作當中，做夢卻是一種反璞歸真，宛若烏托邦的歸返。無論是《古老的感覺》（2006）或是《內在的回憶》（2006），都指向一種象徵性的精神原野，而且充滿了對於原始自然及宇宙起源的浪漫懷想——同樣也近似超現實的夢中情境。」

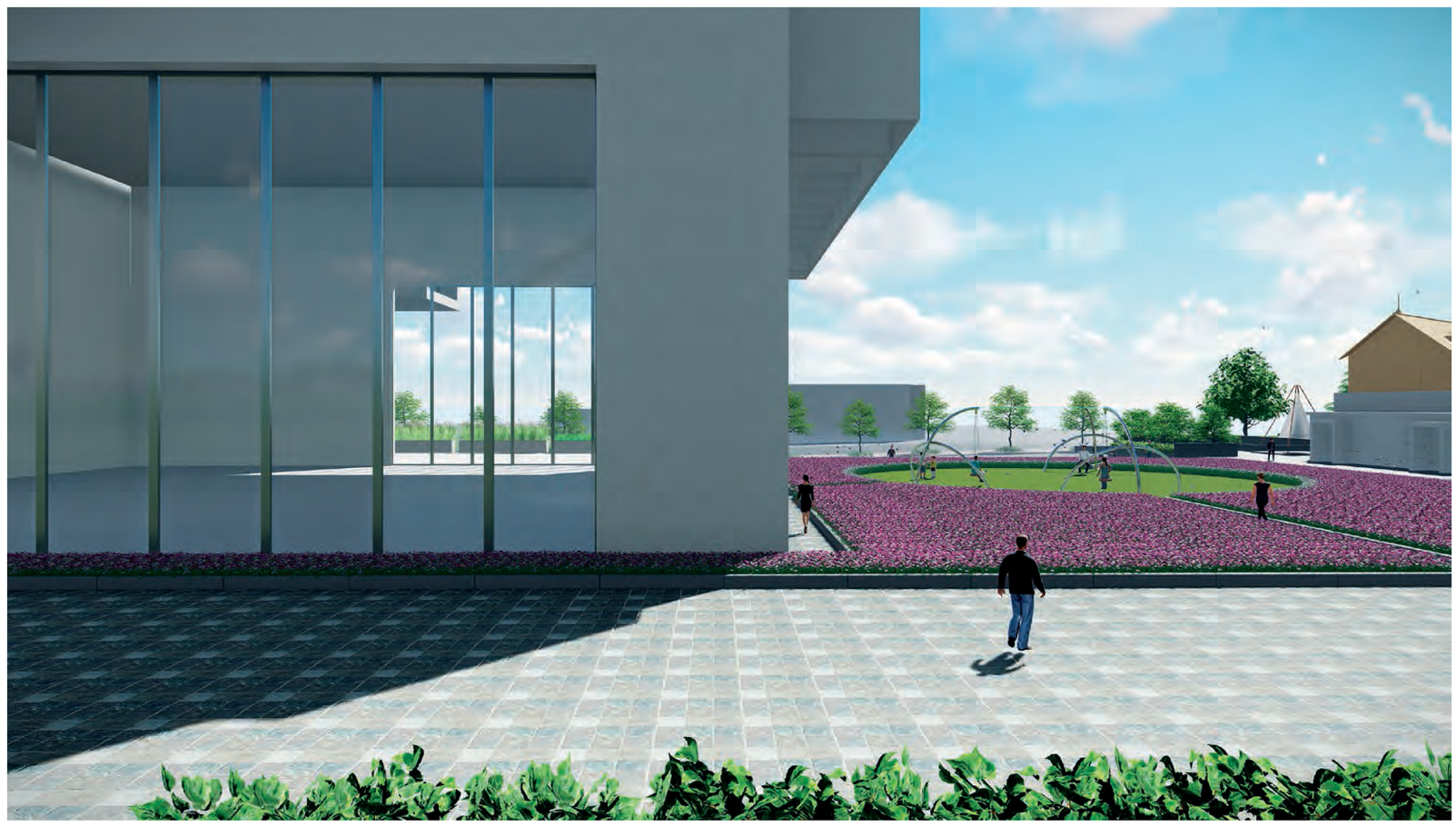
而在「此時此刻」之後，2015 年陳慧嶠在北美館「食物箴言：思想與食物」一展中再次以造園的方式打造出她的「精神原野」、在一樓展間內以麥田為底，在現場綻放成片的罌粟花海（這兩種植物經常在同一處一起生長）。當時，她以一床放有羽毛、看似輕柔潔白的嬰兒車對應生長於麥田中的豔紅罌粟，同時也將彙整自神話、占星學、古老傳說與煉金術等知識與符號轉化而來的創作思考過程，訴諸於展場中與作品同名的《罌粟花》手冊書寫裡，這個部分也貼合於她自 1990 後期以來，開始脫開純粹對材質物性進行探討或強調對比的創作方式，在其作品中現身的媒材與圖像逐漸進入到同時涵括星象、宇宙與文化歷史發展、象徵意義等多重角度的擴增想像。陳慧嶠的作品靈感經常來自星象、神秘學或文學領域的觸發，但在創作過程裡卻一直是在高度理性與縝密的計畫中完成，而在她作品中所呈現的細緻美感裡，往往也同時指向其媒材象徵符號所代表的裡層暗面，一如《罌粟花》中疊入的歷史、植物本身的神話象徵、以及藥與毒、死亡與緬懷等交互流動的多重意義，或在其最新作品《床外的藍天》裡所談到，自科技、軍事武器到戰爭等過程中，人類慾望在其發展中所構成的歷史陰暗面。

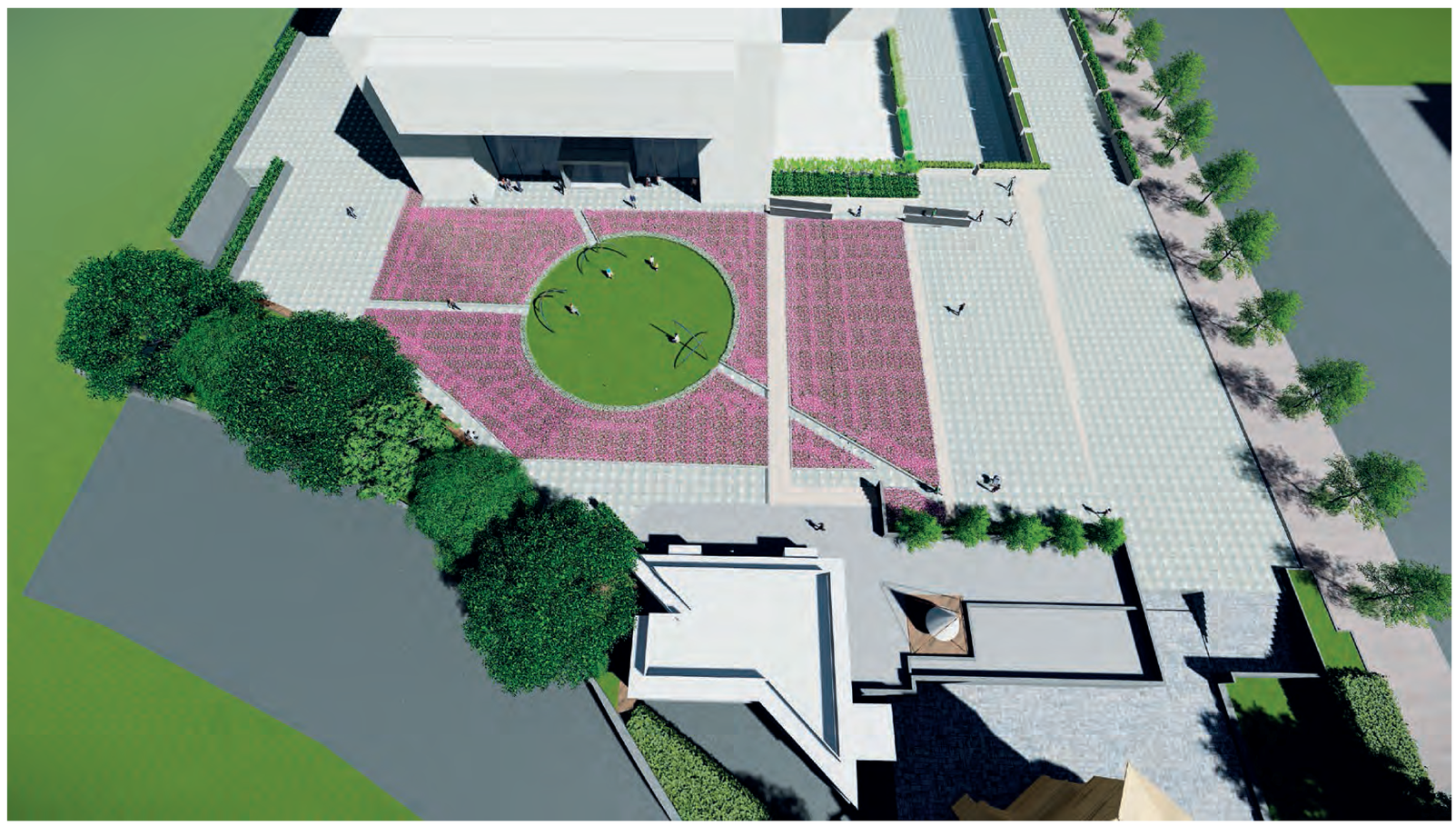
雖然植物的象徵從早期作品開始便不斷現身於陳慧嶠的創作脈絡中，但直到近期約一年半以來，因為與家人的相處，陳慧嶠才真的有機會有更多時間停留在老家、在祖輩留下的一塊 375 租地中整頓、種植、實際摸索各種植物的生長週期與相關知識。她說：「我和植物的關係其實很直接又很親近，因為祖輩是佃農，從小看著長輩耕作、暑假也在這裡度過，但對於所謂的農務卻不直接感興趣，一直到自己開始動手種植，才真正感覺它具有另一種知識、有不同於人的世界的摸索空間。」在這段時間中，迷上種植的陳慧嶠常對友人半開玩笑地表示自己現在的生活就像個農夫，原本那個每天晝伏夜出的夜貓現在卻日出而起，隨著植物生長季節孵種子、育苗、除蟲、施肥、採收、與烈日及颱風對抗。不同於父親栽種的各式果菜，陳慧嶠的植物多是隨四季變換生命週期的一年生草本花類，這種對於時間更迭與事物關係的敏感一如她自身對星象變換的觀察，而在這段專注於種植、與藝術現場暫有距離的生活經驗中，她也重新審視當代藝術領域與創作者應有的精神性如何相互悖離的現下狀態。

> 晉太原中，武陵人，捕魚為業，緣溪行，忘路之遠近。忽逢桃花林，夾岸數百步，中無雜樹，芳草鮮美，落英繽紛，漁人甚異之；復前行，欲窮其林。林盡水源，便得一山。山有小口，彷彿若有光，便舍船，從口入……。[3]

回到策展人在最終章提出的烏托邦路徑，永初二年（421 年），陶淵明以文章《桃花源記》描繪出一處不受政治侵擾、未有壓迫且自給自足的桃林樂土，而後大部分學者認為，陶淵明所創的這座理想世界，應是來自作者對當時現實社會的反抗與批判。在這篇文章裡，那些因躲避戰亂而隱居於桃花源中的人們，生活與外界並無二致，主要差別在於桃源之中沒有外部世界所仰賴、種種得以

陳慧嶠，《預許之地》模擬圖





對人施壓權力的機構組織或制度結構。對應於策展人在論述中所說的桃花源，陳慧嶠在《預許之地》創作自述中直接指出：「社會政治對於藝術形態的影響由來已久，政治動盪、經濟變遷在全球化的時代中改變了藝術世界的面貌，而經濟全球化對消費主義的批判與對商業文化的迷戀構成了當代藝術最大的悖論。」她認為在消費文化與物質世界的侵擾下，「這種普適性的、功利主義式的、甚至過度矯情地觀察世界的方法，幾乎不可逆地把舊有社會每個生活層面的『精神性』或『神聖性』的意義，完全刪除在外，彷彿世界本該如此。使我們不再有被看不見的精神世界或神聖力量環繞的感受，但它卻一度是人類對世界經驗中最主要的成分，強力地與我們的生活或生命緊密地聯繫。」

桃花源的隱喻做為作品的發想，但《預許之地》並不直接談論政治面，而是強調身處政治世界之中，人如何在自身所在之處去感受，並往精神性方向進行自

我探詢。對陳慧嶠而言，桃花源烏托邦的和諧來自離政治領域的距離，其中最重要的是人的自主狀態，她在創作自述中引述賴納．馬利亞．里爾克（Rainer Maria Rilke）的詩句：「樹永遠處於軸心／對所有圍繞著它的事物來說／樹享受著／天空的巨大穹窿／或許，樹／是往內思考的／樹導引著自己／一種形狀，足以排除／風的危險！」[4] 以樹的生長比喻這種自我探詢與自省的可能，同時也暗示了這件作品是引導人往自我精神方向察看的角度。

在《預許之地》中，陳慧嶠以一種混合夢境、神秘學與自然觀點、組合三種元素建構出這座大型裝置，其中，構成場所基礎的花園所用植物「波斯菊」因其「宇宙之花」的意涵而成為鋪陳整體敘事的象徵背景。[5] 雖然不是首次在美術館造園，但這件作品卻是第一次直接從育苗開始種植活體職務，自展覽邀請之始，陳慧嶠從今年五、六月開始到作品搭建為止，前後共進行了七次種植測試，計算氣溫、展期與植物成長週期的關係。而在這座象徵宇宙的花園中心，藝術家

陳慧嶠，《預許之地》施作與完成

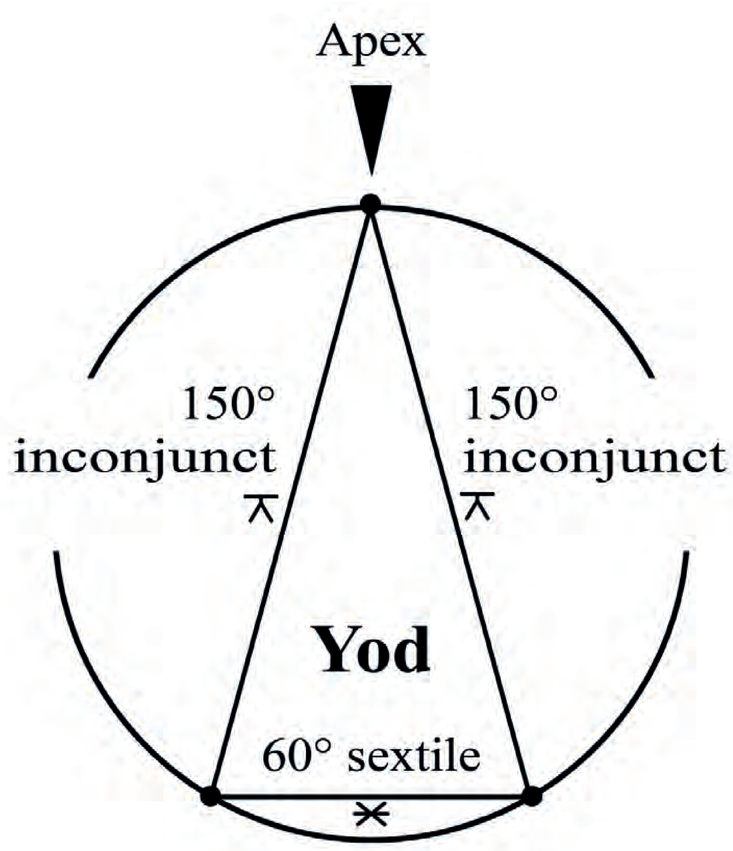
置入了由三座大型鞦韆所拉出的等腰三角型，這個對外開放的部分不僅止於對觀眾提出參與的邀請，同時也是為了在「宇宙」的基礎上疊入另一層符號意義。

在占星學中，這個由兩個 150 度與一個 60 度構成的相位角度被稱作「上帝的手指」（The Finger of God，希伯來語為 Yod）。在理解 Yod 之前必須先了解 150 度（12 分之 5 相位）在占星學中暗示了關於疾病或心理因素造成的問題，一般來說，占星學中的分相衝突通常會讓人面對問題時能有所警覺，但 150 度的偏移角度卻讓人不易正視問題所在、無法察覺自身能力的限度，最後往往會朝向問題的惡性循環。在《預許之地》中，陳慧嶠以三座大型鞦韆為上述相位進行定位，而在這件帶有多重象徵意義的作品裡，鞦韆裝置的目的在此不完全是功能性的，藝術家藉此構成 Yod 的符號、用以支撐作品的主力結構，也暗示著某種更高層的力量來源（命運之手）。陳慧嶠表示在鞦韆下擺盪的人們，其實也像是被命運操弄的傀儡，但人們藉由自己的意志仍有機會改變這樣的狀態，一如她在創作自述最末兩段談到：「如果一個有意識的心靈能夠憶起它的神性並真實的領悟，那麼 Yod 的目的就是賦予這個人一種特殊的祝福〔……〕換言之，是我們創造出自己的現實，創造出自己的生命景象。」

這樣的概念也令人聯想起 1995 年版本的《攻殼機動隊》（Ghost in the Shell）中，那句曾被多次引用、來自日本能劇大師世阿彌在能樂書《花鏡》的偈語：「生死去來 / 棚頭傀儡 / 一線斷時 / 落落磊磊」，原句暗指人生只是神手中的傀儡，若線頭斷了，傀儡也就委頓不起，人若僅受之於來自命運之手的力量所控、未能正視當下眾相與生命意義所在，便難以擺脫線頭傀儡般的束縛。回到座落於作品主軸的上帝之指，它一方面指出某種無法避免的命運或使命，另一方面也指出人們不願意正視的問題，與人的意志相違背的挑戰。但位於端點另一側的 60 度相位，則暗示著能夠給予幫助、適應挑戰的能力，在創作自述中，陳慧嶠將之描述為「類似一種『尋水杖』的感應力學，它吸引了行星和標誌所帶來的積極振動，象徵一種創造性的能量。」而在這個象徵「做或死」的上帝之指相

左圖——
Yod 相位

右圖——
陳慧嶠，《預許之地》展場一隅



陳慧嶠，《預許之地》展場一隅

位以及看似烏托邦的花園中，陳慧嶠作品試圖提醒的是：「是我們創造出自己的現實，創造出自己的生命景象。」人們必須自我意識問題與能力所在，保持對精神性的知覺與追求，方能抵達對應自身的預許之地。

1 1. 引自《攻殼機動隊》（Ghost in the Shell）1995 年劇場版對白。

2. 王嘉驥原文參見 http://www.itpark.com.tw/people/critical_data/37/457，2008 年。之後中文收錄於《陳慧嶠：情慾幾何 + 雙重火焰》（臺北：伊通國際有限公司出版，2011 年），頁 76-79。

3. 節錄陶淵明《桃花源記》。

4. 賴納．馬利亞．里爾克（Rainer Maria Rilke，1875-1926 年），《法國詩歌》（Poèmes français），出自《空間詩學》中譯本，頁 348，張老師文化出版。

5. 波斯菊屬名及英文俗名 Cosmos 是由 18 世紀西班牙牧師、植物學家安東尼奧．何塞．卡瓦尼列（Antonio José Cavanilles）所命名，這個源於希臘語「κόσμος」的單詞，意為秩序、和諧、世界、宇宙之意，而波斯菊從而被稱為「宇宙之花」。