

混種與擬生
——梁平正雕刻創作中的神話特質

Hybrid and Simulative Beings
— The Concept of Myth by Ping-Cheng
Liang' s Sculpture

張慧慧 | Hui-hui Chang

國立臺北教育大學藝術與造形設計學系
碩士班研究生
Graduate Student, Department of Arts
and Design, National Taipei University
of Education

摘要

當代藝術中的「混種」形象由來甚早，神話中常見人與生物、生物與生物之間，互相混雜而不限於固定形體變化，這些古老的傳說與記述，皆可說是初民將混種的「反常」作為「超常」的顯像來理解、崇拜的表現。

當代雕刻家梁平正（1958-）擅長以化輕、擬具象、擬實用與異媒材複合為創作手法，產生作品的「混種」與「擬生」特質。本文以梁平正創作生涯的多元面向為切入點，論及作品形式表現如同介於有機與無機之間，似有神靈附體的超自然生物，而其使用媒材的混搭也超越傳統與現代的邊界，擴充了雕塑的可能性。另外，梁平正順勢而雕的技法展現作品中流動光影的視觸感，將身體性重新召喚回以不鏽鋼為表現媒材的雕刻創作之中。梁平正透過媒介與形式解構了虛擬／真實、超常／日常、神話／歷史等二元論的界限，更進一步地呼應人類最本源的宇宙觀，在萬物與己身的生命聯繫中想像生命與藝術的各種可能。

關鍵詞：梁平正、雕刻、神話、混種、現代性

Abstract

The idea of “hybrid” comes into contemporary fine arts in a very early stage. In ancient mythology, it's often to see hybrids between human and creature, or between beings. These legends or anecdotes are a kind of worship that people at that time had toward the unusual phenomenon, in terms of interpreting as supernatural.

Contemporary artist, Ping-Cheng Liang (1958-), who is famous by using the techniques such as “quality-lightening”, simulative abstraction, simulative practice, and complex materials in his creations, has stands out by the concept of “hybrid” and “simulative beings” wrapped up in his pieces. This article is mainly focused on Liang's dynamic creating outcome. By discussing his techniques in presenting the art craft between organic and inorganic in a way of supernatural deific attaché, and applying complex material in transcending the lines between convention and avant-garde, we can explore the infinite possibilities for sculpture. His finesse of prototypical carving shows the fluid texture in his works, which has regained the concretion of the stain-less steel artistry. Liang's works have deconstructed the dichotomy of simulation vs. reality; supernatural vs. natural; mythology vs. history, and thus summoned the rawest cosmology in human being. By relating oneself to all the beings in the world, we can discover the infinite possibilities in life as well as art.

Keywords: Ping-Cheng Liang, sculpture, myth, hybrid, modernity

一、前言

「混種」作為當代藝術創作中屢見不鮮的形象表現，可溯源至神話或寓言題材之中。在東西神話之中，混種與變形的生命體皆源自於先民跳脫時空限制，對於生命之可能性的追求，與超越形體局限所作出的想像。諸如希臘神話中，天神宙斯（Zeus）為了追求少女歐羅巴（Europa）而化身為公牛，海神帖蒂絲（Thetis）讓諸神難以匹敵的變形天賦，埃及神話中隼頭人身的守護神荷魯斯（Horus）、狼首人身的冥王阿努比斯（Anubis），中國神話《山海經》中神異的動植物等等，神話中不受限於固定形體，能自由變換各種形貌的流動特質，「反常」作為「超常」的顯像而被記述與崇拜。

卡西勒（Ernst Cassirer）指出，在神話故事中，無論是自然力、圖騰物，或是遭遇危險、超脫死亡的變形等等，都是「原始的」（primitive）思維在面對生命時，所產生的體悟。在原始的心靈中，生命並非是片斷，而是時常被感受為整全（total）的存在，在相異的生命體之間流轉，其間不存在無法跨越的障礙，沒有任何事物具有不變的形體，透過變形，一切事物可以轉化為一切事物。初民透過變形與擬生的信仰與想像，跨越肉體的死亡，將其轉換為精神的永生，是原始人類「對於死亡現象堅定而頑強的否定」。¹

另外，神話中原始思維對於生命的理解是整全的，而非總括性的（general）。易言之，野蠻心靈「一舉而窮宇宙萬理」的思維，認為「若不瞭解一切，就不能解釋所有東西」的思辨方式是與科學思維相

抵觸的。「文明的」心靈渴求將事物細膩地分解，將難題解析為許多可一一解決的小部分，系統化的分工與層級制度成為與原始社會最大的分野。

上述的意象在當代雕刻藝術家梁平正的作品中可見其端倪。梁平正的作品具有化輕、擬具象、擬實用與異媒材複合等特質，其〈非書〉、〈面具〉、〈飛行〉系列與多項擬生作品，所呈現出的「混種」與「擬生」特質皆可呈現其創作技法及藝術觀點。下文筆者就梁平正創作生涯的多元特質為切入點，論及使用媒材不僅超越傳統與現代的邊界，亦重生轉化為介於有機與無機之間，似有神靈附體的超自然生物。梁平正「順性而雕」的技法可上溯自羅丹（Auguste Rodin），在造型表現中流動光影的視觸感，卻又更進一步地呼應人類最原初的生命觀，在萬物與己身的生命聯繫中，想像生命與藝術的各種可能。

二、中外文化兼備的混雜特質

梁平正於 1958 年生於臺灣屏東，1982 年參與創立「笨鳥藝術團體」，1983 年獲第八屆雄獅美術新人獎首獎。1985 年畢業於中國文化大學美術系西畫組後，遠赴美國紐約大學（NYU）進修，在前衛的藝術重鎮中，他「所受到的震撼與刺激，帶給梁平正莫大的創作靈感，他自稱這趟體驗『更接近藝術的本質』」。² 返臺後，其創作不限於繪畫，因緣際會到了臺灣木雕重鎮三義後，亦突破了當時傳統木雕工廠

1 Ernst Cassirer 著，結構群譯，《人論》（臺北：結構群，1991），頁 132。

2 李鳳鳴，〈木的可能，雕的想像：關於梁平正的木雕創作〉，《藝術家》431（臺北，2011），頁 291。

量產所產生的侷限，³發展出獨樹一格的創作技法，暗合陳寄閑所建構的臺灣當代漢系木雕創作分類系統中的「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」：

歸納本系統中之創作者與作品風格形態，是以媒材、藝術跨界、精神性追求等等嘗試來模糊化木雕與他類現代藝術表現、以及雕塑國境之間的明顯界線，「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」積極表現出某些創作態度回應於「現代性」本質與理念的認同，而進入了這門「特別開放的學科」。⁴

梁平正以原住民的身分，加以童年於屏東的生長經歷，使其對自然、神話與流竄於自身血液中的文化具有深厚的興趣，同時也對山林懷抱濃烈的情感。另外，成年後旅居紐約的多年經驗，使其木雕形式的轉化不拘於傳統的範式，將中西的雕塑觀念融為一體，從單一材質到多重媒材的複合，木雕結合不鏽鋼的創作材料，與早年繪畫的根基為雕刻手法，開放雕刻創作的可能性。

3 陳寄閑，〈臺灣漢系木雕傳統的變遷與「現代性」探索〉，《雕塑研究》創刊號（臺北，2008），頁157。陳於文中梳理臺灣漢系木雕的變遷與轉化，指出二戰後，外在環境的改變是致使傳統木雕工藝轉變的核心因素：「……此時期正式進入了工廠量產階段，電動工具的發明更快速的縮短雕刻時間；顧客的消費取向，控制了商品風格的表現，也決定了三義地區整體木雕表現的形貌，整體而言，為了量產收入的群性，失卻了原本三義木雕的特色，商品顯得大同小異，失卻創作主體的作品，工藝化、商品化成為了唯一的評價，亦是限制創作表現最主的惡性循環。」

4 陳寄閑，〈臺灣漢系木雕傳統的變遷與「現代性」探索〉，頁169。作者於文中透過田野調查以及當代木雕創作者的作品文本分析，建構出臺灣當代木雕「傳統木雕工藝系統」、「師徒傳授與產業轉型系統」、「觀念性、複合媒材、裝置、抽象系統」等三大型態的表現系統。

梁平正透過觀念、複合媒材與抽象的體系，鬆動並破壞觀者對於既有物件的認知，在裂隙中召喚觀者的經驗與記憶，開放對物件的感知，他自言「一直想要探索的是內心世界的東西。年輕的時候我不斷從外面獲取資訊，到三義開始做木雕後則不再關注外面的東西，而是關注內心世界。」⁵

2001年，梁平正於首次雕刻個展所展出的〈飛行〉系列，鷹非鷹，龍非龍，更近似於古中國《山海經》的變形混種珍禽異獸，梁平正於創作自述中指出，材質是表現內心作品時所呈現的過程，表象不代表真實，真實存在於事物內在的本質。他透過「化輕」的技巧，切除木材的大片面積，顛覆材質本身所具備的厚重感，順勢而雕成的變形物形象，亦如李維史陀（Claude Lévi-Strauss）所指稱的「神話指使人在不知不覺中將它們想出來」，⁶梁平正不打草稿、不預先排演的創作方式，就如同是藝術品在不知不覺中驅使他去將其構想出來一般。

〈飛行〉作為梁平正雕刻創作的重要起始點，是其以藝術家的手法，呈現原始神話思維的「混種」與「擬生」的特點，並於後續創作中加入現代性的不鏽鋼媒材，穿越古今中外與時空的隔閡，在遠古的神話系統中展現當代的主體性思考。

三、有機與無機結合的混種神話

「混種」的核心在於其有別於常態的超常，「變化」作為「混種」得以產生的過程，是神話中最扣人心弦的要素之一，所表現的不僅是

5 李鳳鳴，〈木的可能，雕的想像：關於梁平正的木雕創作〉，頁293。

6 Claude Lévi-Strauss 著，楊德容譯，《神話與意義》（臺北：麥田，2010），頁16。

原始思維對於形體轉換的奇想，更隱藏了遠古的生命與宇宙觀。然而，「變」與「化」仍可在本義上作出更細緻的分別，孔穎達於《禮記·月令》中指出，「易乾道變化，謂先有舊形，漸漸改者謂之變；雖有舊形，忽改者謂之化，及本無舊形，非類而改亦謂之化。」⁷

「變」所指涉的是原有形體的轉變，是系統之內的小幅度更動，如生物的成長；「化」則指稱形體瞬間的改易，超脫形體所加諸的框架與限制，完全失去原貌的跨系統範疇的跳躍。由此觀之，「變」合乎自然之理，「化」則突破了自然的法則，造成了物種的混合。

是故，神話中的混種都具備了超常的力量，無視於生物的界限，且多以其能力特長之處或形體醒目之特徵，諸如羽翼（飛行）、觸角（延展、攻擊）、豕喙（攻擊、進食）、紋路（保護）等，顯示原始心靈對超自然力量的想像。列維布留爾（Lévy-Bruhl）曾指出：「在回喬爾人（Huichols）那裡，『健飛的鳥能看見和聽見一切牠們擁有神祕的力量，這力量固著在它們的翅和尾的羽毛上』，巫師插戴上這些羽毛，就『使他能夠看到和聽到地上地下發生的一切。』」⁸將力量的來源與器官產生聯繫，初民認為即使與本體產生分離，依然可以單一作用，且多種生物的合體，更可視為力量的結合。

梁平正在 2006 年的作品〈相會〉（圖 1）、〈白金飛寶〉（圖 2）等作品，皆以不鏽鋼為媒材，透過大幅度的彎曲，呈現出扭轉不鏽鋼金屬的巨大力量。〈相會〉以流體的方紋與直紋表現飛揚的羽翅與尖喙，輔以穩重厚實的獅身獸足。〈白金飛寶〉以相同的紋路呈現小獸屈膝跳躍的瞬間，末端昂揚蜷曲，似尾巴亦如翅膀，混種的動物特徵

結合，同時呈現獸性與神性。在雕刻技法上，樸實的質感轉化不鏽鋼材質的冷冽，扭轉觀者對於不鏽鋼的刻板想像。在造形表現上，則是透過虛／實、神／獸的交會與融合，呈現對非人的他者的關懷與尊重。

而 2009 年的作品〈天王座騎〉（圖 3）更擴大了表現的張力，以臺灣樟木為媒材，巨型深海生物的觸角形體展現出力量的延伸性，同樣以平整細膩的記號與圖騰銘刻於其上，秩序的排列猶如遠古神祕難解的術法，使得木質的肌理形構成足以使觀者震撼寧靜的神祕力量。不同生物的混種，似魚亦似獸，錯亂了觀者的日常尺度。順勢而雕的技法，有如老莊無為而治的豁達，其中所內蘊的力度使整件作品呈現自然的有機形體。另外，梁平正創作概念中「擬實用」的特點，亦將遠古的超常神話錯置於現代的日常生活，形成另一種奇特的「混種」。

相較於以上明顯為動物之合體所給予觀者迸發、張揚的超自然感受，梁平正在《面具》系列則是將人與動植物的特徵混雜起來，同樣以不同生命體混雜的概念與方式，卻呈現出穩重與厚實之感。《702 黃金面具》（圖 4）系列以臺灣樟木、紅豆杉等木材為媒介，透過細膩與具備光澤的紋理，以中國式的方型碑文柱狀體的無機生命作為雕刻的主幹，卻在細微處再現有機體的外形，諸如肢體、鬚鬚、鱗鱗等，在無機體的框架中透顯出冷靜凜然的溫度。梁平正強調「雙重視域」的正負空間表現方式，交雜編織出一種似是而非、似非而是，兼容日常與超常的混種變體。有趣的是，「面具」作為一種潛意識的迴避與防衛，象徵交流與表達的不真實，金色油彩漆之於木上，象徵權力的笏與權杖等搭配其左右，油彩的半霧狀效果隱隱倒映出觀者的窺視，究竟是觀者凝望假面，亦或是假面倒映真實，關於視覺權力從屬的辨證，皆模糊於視線的交流之中。透過「黃金面具」，梁平正表達了其創作是「尋找內在的本質」之核心價值，引領觀者直接面對生命的核心，提醒觀者過去與未來的方向。

7 邱宜文著，《山海經的神話思維》（臺北：文津，2002），頁 192。

8 Lucien Lévy-Bruhl 著，丁由譯，《原始思維》（北京：商務印書館，1987），頁 28。

四、傳統與現代融合的異質媒材

在臺灣，木雕的發展始終與民間生活緊緊相繫，成為反映常民文化（civic culture）的重要藝術表現之一。梁平正以木雕為根基，發展出不鏽鋼的系列創作，並透過媒材的跨界與精神性的追求，打破傳統木雕的工藝程序，重新思考傳統上對於空間性、實用性與生活性的連結，以其獨特的作者創作風格與形態展現其主體性。

然而，對於傳統與現代的分野，並非將木雕傳統型態的轉變作出非此即彼的直線分割，陳寄閑指出轉變是「橫跨經緯的兩條時間軸線，是現代資本主義工商世界時間和民俗傳統時間的並存」，⁹ 臺灣木雕表現的「雙重時間」特質逃脫了西方現代性與理性的時間順序，建構出錯置、拼貼的臺灣木雕發展的獨特面貌。有意思的是，梁平正所選擇的兩種創作材質，木質溫熱／有機／傳統與不鏽鋼的冰冷／無機／現代的對比，恰又符合其創作中的混種特質，使其創作不只在造形上呈現出奇妙的美感張力，亦於媒材的表現上鬆動並逆反了觀者慣有的認知。

作為最早將不鏽鋼引進臺灣的藝術家，楊英風曾自述對不鏽鋼的喜愛：「不鏽鋼堅硬、率性的本質就具有強烈的現代感，它能充分表現我們今天科技進步的生活特質之一端；平板式的、機械化的性格。」¹⁰ 從楊英風對不鏽鋼的一系列創作可見其對於景觀雕塑概念的提倡，因為不鏽鋼材質的耐蝕性，使材料擁有極高的穩定性，故其作品中堅

硬的現代感與工業的機械感，以形狀複雜的拋光鏡面反映環境所產生的虛實感，都顯示了媒材本身的高度現代化特徵。

相較於臺灣早期使用不鏽鋼的創作者楊英風的冷調性處理其作品，突顯出不鏽鋼本然的特性——理性、機械、現代，梁平正則以全然不同的面向開放了材質本身的可能性，解放了材質本身所內含的「視覺中心主義」，¹¹ 鬆動視覺至上的單向度權力展示，將更多面向的感官經驗召回不鏽鋼媒材的雕刻表現之中。

2008 年的作品〈白金三角沃土〉（圖 5）是延續 2006 年的木雕作品〈一號三角沃土〉（圖 6）的創作概念，以不鏽鋼作為媒材的作品，是談論梁平正對不鏽鋼此種材質內涵挖掘的不錯出發點。梁平正在創作自述曾指出「原野大地上的一片沃土，孕育著人類無盡的優質生命，當繁華落盡、物換星移之後在有形的物質世界中，藝術家透過摸索、探尋及創造——讓作品超越時間，留在每一個人的心裡。」是故，以「孕育」作為創作母題，本件作品延續以往「擬生」的創作表現，以遠古的混種、擬生形象扭轉了不鏽鋼的肌理，透過一種類似於現代性中「破壞性的創造」¹² 的力量來鬆動對材質既有的想像，呈現出一種翻轉、

11 「視覺中心主義」主張：觀看就是在建構意義，此看法已遭受各方的質疑，指出此概念過分推崇視覺，而忽略其他類型的感官經驗，視覺至上的意識形態實際上隱藏了極其複雜的種族、階級、性別差異等問題。多位學者如 John Berger、Laura Mulvey 等人甚至提出「觀看是一種權力的展示」的批評。

12 關於「現代性」自波特萊爾（Charles Baudelaire）以來多有論述，本文則是採取大衛·哈維（David Harvey）對於現代性的批判角度，他引 Marshall Berman 的話「看來，正是開發的過程，甚至在他把荒原變成一個繁榮的物質空間和社會空間時，都在開發者自身的內部重新創造了那片荒原。這就是開發的悲劇起作用的原因。」來指涉現代性所具備的「創造性的破壞」與「破壞性的創造」雙重意涵，指出這個「破壞性的創造」——即構成個性化和形成的時間世界，一種破壞統一的過程，與「創造性的破壞」——即破壞虛幻的個性化的世界，一種涉及對統一的反應過程。

9 陳寄閑，〈臺灣漢系木雕傳統的變遷與「現代性」探索〉，頁 177。

10 許遠達，〈穿越時間的材質——談朱銘美術館「2009 材質物語——不鏽鋼」〉，《雕塑研究》3（臺北，2009），頁 134。

倒置的虛實空間，且延展了過往對於不鏽鋼材質視覺感官上的單一要求，身體性的回歸，使這件不鏽鋼作品充滿可觸可感的溫度。傳統印象中剛硬、明亮、理性的不鏽鋼材質，在梁平正的作品中卻表現為一種自然的有機物形象，以現代性的材質混種出遠古神話的神祕沉味。

另外，同年的作品〈蝴蝶面具〉（圖7）作為〈面具〉系列的延伸，結合松木與不鏽鋼，一貫地表現出「混種」與「擬生」特質，但在表現技法上不同於以往反覆交織的圖騰記號，而幾乎是具象地以木質表現可清楚指稱的人體軀幹，刻意保留的孔穴自然地成為肌肉曲線的起伏。同樣以「真實」作為創作命題，卻不同於〈黃金面具〉冷靜超然地以無表情凹型三角形直面觀者，蝴蝶形的面具以不鏽鋼為媒介，將半孵化的蛋為中心，左右展開成翅，面具偏首的姿態使翅膀像是傾聽又如同即將飄升飛揚，孵化的意象暗喻新生卻又以保護的堅硬姿態呈現，對比於身軀的赤裸與毫無防備，面具成為唯一的武裝，卻又模糊了有機的面孔與無機的面具之間的界限，異媒材的結合使作品造形如混種生物，非人非獸，而更近似於當代科幻電影中的異形。

五、結 論

「混種」與「擬生」作為梁平正作品的重要表現形式，順勢而雕的技法，使作品並非再現特定與具象的人與獸，其混雜的符號與圖騰，與其說是現實，反而更趨近於遠古先民所幻想出的宏大宇宙。梁平正以繪畫融合雕刻的技法，在造形上表現出極其獨特的混雜特質，牽引出關於東方與西方、傳統與現代等多層次的討論空間。作品由較早期的〈非書〉系列（圖8）所帶有的文化特徵與具象的表現形式所透顯出的力度，到近期完全以藝術家的想像力與內在精神，將媒介提升至質

性的轉移，在造形上崩解了虛擬／真實、超常／日常、神話／歷史等二元論的界限，正如李維史陀所指出關於「原始的」思維與「現代的」心靈的觀點：

如果我們被引致這樣的信念：「在我們心靈中所發生的事，與基本的生命現象本身，並無實質性的或根本性的不同」，如果我們再進一步被引致「在其他所有生物（不只是動物，還包括植物）與人類之間，並沒有不能克服的鴻溝」這樣的體會的話，我們也許就會參悟到遠超過我們所能臆想得到的更豐富的智慧。¹³

神話某種程度上的「真實性」在李維史陀等結構主義者的論述中被證實，過去被視為荒誕無稽之物在這樣的脈絡中，被重新賦予價值。生命與思維之間，並非如同十七世紀笛卡兒（René Descartes）以來的二元論所信仰的那般截然二分。

梁平正作品的混種與擬生特質暗合神話內涵豐富的宇宙觀，除了有機物與無機物特徵的混種結合，突破觀者日常的界限，使作品籠罩於神話傳奇般超凡的力量之中；他同時以特殊的材料語言，將作品帶入作品本身所形構的神化空間中，突破並擴充了金屬材質所代表的現代性框架。梁平正將對於木質溫度的熟悉，移轉至金屬的構成與獨特的表現，逆反不鏽鋼光亮、均質、冷硬等特性，將視觸感重新納入臺灣近百年雕塑現代化的歷程之中，身體性的回歸豐富了不鏽鋼雕塑的可能，從而架構其神話的雕刻語言及主體性意識，梁平正不拘泥於材質，又超越材質的限制，開啓了當代雕塑的新觀點。

13 Claude Lévi-Strauss 著，楊德容譯，《神話與意義》，頁48。

圖 錄：



圖 1 梁平正，〈相會〉，不鏽鋼，左：85×85×40cm、右：60×80×40cm，2006，私人收藏。

資料出處：印象畫廊。



圖 2 梁平正，〈白金飛寶〉，不鏽鋼，75×35×75cm，2006，私人收藏。

資料出處：印象畫廊。

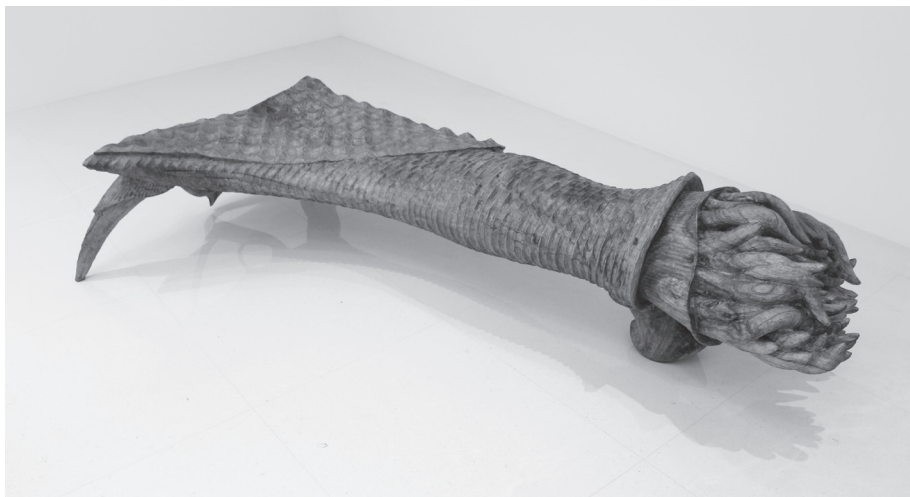


圖3 梁平正，〈天王座騎〉，臺灣樟木，120x240x60cm，2009，私人收藏。
資料出處：印象畫廊。



圖4 梁平正，〈702 黃金面具〉，紅豆杉，
69×47×176cm，2007，私人收藏。
資料出處：印象畫廊。



圖5 梁平正，〈白金三角沃土〉，不鏽鋼，120×60×190cm，2008，私人收藏。
資料出處：印象畫廊。



圖6 梁平正，〈一號三角沃土〉，綜合媒材、木雕，
72×68×134cm，2006，私人收藏。

資料出處：印象畫廊。



圖7 梁平正，〈蝴蝶面具〉，不鏽鋼、松木，30×20×70cm，2008，
私人收藏。

資料出處：印象畫廊。



圖8 梁平正，〈601 非書〉，臺灣肖楠，85x60x58cm，2006，私人收藏。

資料出處：印象畫廊。

參考書目

(一) 中文專書

Lévi-Strauss, Claude 著，楊德容譯，《神話與意義》，臺北：麥田，2010。

Cassirer, Ernst 著，結構群譯，《人論》，臺北：結構群，1991。

Lévy-Bruhl, Lucien 著，丁由譯，《原始思維》，北京：商務印書館，1987。

邱宜文，《山海經的神話思維》，臺北：文津，2002。

(二) 期刊論文

李鳳鳴，〈木的可能，雕的想像：關於梁平正的木雕創作〉，《藝術家》43，臺北，2011，頁291-293。

陳寄閑，〈臺灣漢系木雕傳統的變遷與「現代性」探索〉，《雕塑研究》創刊號，臺北，2008，頁141-186。

許遠達，〈穿越時間的材質——談朱銘美術館「2009 材質物語——不鏽鋼」〉，《雕塑研究》3，臺北，2009，頁127-140。

曾鈺涓等，〈當代藝術的混種與形變〉，《藝術家》432，臺北，2011，頁182-205。