

范晏暖可見與不可見的圖像再造辯證

Dialectics on the Visible and the Invisible
Image Reconstruction by Yen-Nuan Fan

姜麗華 | Li-Hua Chiang

臺灣藝術大學通識教育中心專任副教授暨美術學系兼任副教授

Assistant Professor, Department of Fine Arts,
National Taiwan University of Arts.

來稿日期：2017年4月11日

通過日期：2017年7月4日

摘 要

本文透過定義圖像的意涵與歧義，說明藝術家范晏暖《記憶與光照：視象凝結與圖像再造的對話》裝置立體作品中，她將現實生活日常場景的照片，借由電腦軟體加入繪圖效果處理，轉換成造型奇異、色彩繽紛、美麗的圖像再造，再將這些圖像印製在壓克力板，置入特製約六公分寬的木框中，讓原本二度平面的圖像，轉換成三度的立體作品，裝置成實體三維空間場域與觀者互動，並在展場中運用特殊的打光法，造成神聖的意象。特別是部分作品中，她將《聖經》的〈主禱文〉書寫在玻璃或壓克力板上，因載體的透光特質，造成圖像與文字產生可見與不可見的雙重特性，使得原本俗世中的光源，彷彿穿透哥德式教堂裡的彩繪玻璃，呈現化不可見為可見的聖光，傳達對上帝至善至美的景仰。

筆者引用奧古斯丁(Aureli Augustini, 354-430)《懺悔錄》(*Confessions*)書中對上帝是否存在進行辯證，透過莫里斯·梅洛—龐蒂(Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961)《可見的與不可見的》(*Le visible et l'invisible*)身體知覺與時間意識的概念，解析作品中帶給觀者的知覺意識，以及梅洛—龐蒂《眼與靈》(*L'œil et l'esprit*)書中說明創作者對繪畫的所思，產生不同的知覺意識，而范晏暖的圖像再造在光線的映照下，轉喻為一種象徵性的聖像，轉化為不可見者的符號，形成與上帝的心靈對話。這些圖像的造形與色彩美不勝收，體現范晏暖內在的心靈風景圖像。

關鍵詞：范晏暖、圖像、圖像再造、不可見

Abstract

This article, by defining implication and ambiguity of the image, explains the artist Yen-Nuan Fan's tridimensional installation work named *Memory and Shine: Dialogue between Visual Condensation and Image Reconstruction*. This work, she put graphics processing into the photos of daily life by using computer software, thus turning them into reconstructed beautiful images with singular forms and diverse colors. Then she printed these images on an acrylic plate and put it into a 6 cm-wide specially made wooden frame, so as to turn the original two dimensional image into a three dimensional work. The work was set as a three dimensional space to interact with the viewers, and special lighting was used in there to build a holy image. Particularly, in some of her works, where she printed the "Lord's Prayer" of the Bible on glass or acrylic plates, both visible and invisible features were created by the images and texts due to the photo permeability of differentiations. As a result, the light source of the earthliness, through the colored glass in the Gothic church, looks as if visible holy light. The admiration for God's goodness and beauty was therefore expressed.

The author cited the dialectics in Augustinus' *Confessions* on whether the God exists, and analyzed the perceptual consciousness that the works bring to viewers based on the concepts of body perception and time consciousness in Maurice Merleau-Ponty's *The Visible*

and the Invisible. Merleau-Ponty discloses his book *Eye and Mind* that creator's thinking towards the painting will generate different perceptual consciousness. Yen-Nuan Fan's image reconstruction, under the soft illumination, is a metaphor for a symbolic icon, which was turned into an invisible symbol to have a mental conversation with the God. These images are of good forms and beautiful colors, reflecting Yen-Nuan Fan's inner mind landscape.

Keywords: Yen-Nuan Fan, Image, Image Reconstruction, Invisible

一、前言

「圖像」一詞，筆者查詢國語辭典有兩種定義：圖繪形象與人物畫像（或肖像，人物形象）也作「圖象」。¹也就是說，可以是具體有形的圖畫，也可以是抽象的形象。查詢漢法辭典有四種法文字義，可以用來解釋中文的「圖像」：Image、Tableau、Portrait 以及 Dessin。筆者再將這四個法文字詞（Image、Tableau、Portrait 以及 Dessin）查詢法國大學出版社（P. U. F.）編纂的美學辭典，²可以查閱到「圖像」一詞延伸的意涵有：再現、肖像、表象、幻象、照片、想像的心靈圖像、形象化的描寫、生動的描繪、轉喻、圖畫、速寫與素描等。以上這十幾種意涵在范晏暖《記憶與光照：視象凝結與圖像再造的對話》（以下簡稱《記憶與光照》）系列作品中，都被一一呈現。她運用住家與學校附近或是台灣大學校園裡的林道等處隨意拍攝的照片，特意再經過電腦軟體（Photoshop）有意識的進行修圖，增修各種繪圖（法文可譯為：Dessin）效果，使得原本的照片變造成為具有繪畫性的圖像（法文可譯為：Tableau），再將這些圖像印製在壓克力板上後，置入特別製做的雙層透明壓克力框。因為圖像的前後都有壓克力板夾住，保護其不會被刮傷之外，褐色木框的厚度使得圖像可以直接放置在地板上，成為立體式的作品，讓觀者不是從單面觀看圖像

1 教育部重編國語辭典修訂本：<<http://dict.revised.moe.edu.tw/cbdic/search.htm>> (2017.2.23 點閱)

2 Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (Paris : Presses Universitaire de France, 1990).

而已，還可以遊走在其間，並留下自己的身體肖像（法文可譯為：Portrait）與作品互動。裝置現場她再以特殊的打光法，讓強烈的燈光（像似自然光）照亮圖像，並且穿越透明壓克力板，篩出放射狀的圖象（此時的影像呈虛擬狀態，法文可譯為：Image），呈現在亮光背後的陰影，同樣具有豐富的造形與色彩。范晏暖表明這樣的手法，是企圖「以宗教本質的『美善』的追求來換化作視覺圖像，透過基督的信仰對『光』的認知……省視人與自然與造物者的和諧關係。」³ 這些經過她再造的圖像（筆者認為這些圖像再造具有多重意義，同時是 Image、Tableau、Portrait 以及 Dessin），給予觀者的感知感覺已經與原本的照片截然不同，而是她透過想像力生動的描繪、速寫文字（主禱文）與圖像融合成聖光的降靈。除了表現凝結的視象之外，透過裝置結合「光照」的手法，讓光線照明她所再造想像的心靈風景圖像，觀者走動在展間的身體也成為作品的一部分，挑戰著我們的感官知覺。這些圖像不單僅是再現隨處可見的一景，還有根據原始景象反映出創作者的幻想、想像的心靈圖像以及她與上帝的對話。范晏暖表示：「我都拍世俗的東西，然後透過光線使它變成美麗神聖的。在我的作品裡面，我蓄意將視覺圖像處理得很唯美，包括色彩。」⁴ 正如英國畫家法蘭西斯·培根（Francis Bacon, 1909-1992）的畫作，也是依據照片作畫，但畫作的內容已經和原來的照

3 范晏暖，《記憶與光照：視象凝結與圖像再造的對話》，范晏暖作品集（2015），節錄創作自述，頁 5。

4 節錄自 2017 年 1 月 25 日筆者採訪范晏暖的回答，本文將一律以標楷體區分。

片大相逕庭，培根也應用很多色彩處理人物形象的肉體，給予觀者更多想像的空間，使得「照片，即使是快照，它擁有與再現、說明與敘述完全不同的另一種意圖。」⁵ 換句話說，早期被稱作「光畫」的攝影，化不可見的光為可見的圖像，但如今它不再僅是如實再現的工具，後製的數位影像被自由的變造，進而改造我們的知覺習慣，同時將我們內心不可見的思維與幻想，變成一幅幅心靈的風景圖像。引用保羅·克利（Paul Klee, 1879-1940）在《現代藝術理論》（*Théorie de l'art moderne*）書中指出：「藝術不是複製可見之物；而是使之可見。」⁶ 究竟藝術家是要使什麼東西變為可見，是將現實世界中原來不可見之物使之可見？還是將可見之物中難以理解的面相，使之得以被看見？筆者就藝術家范晏暖將複製現實世界的照片，透過藝術創作的各種方法，試圖讓我們看到的是怎樣的內在心靈圖像？在可見的具有物質性的圖像與不可見的精神性的心靈之間，我們究竟可以感受到何種知覺意識？

從另一個角度來談「圖像」，常見有英文「Picture」（圖像、圖畫，類似法文 *Tableau*）和「Image」（影像、圖畫），⁷ 另有德文的「Bild」

5 參閱法文“La photo, même instantanée, a une tout autre prétention que celle de représenter, illustrer ou narrer.” 摘自 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation* (Paris : Edition de la Différence, Quatrième édition, 1996), 13. 筆者自譯。

6 參閱法文“L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible.” 摘自 Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* (Translated by Pierre-Henri Gonthier, Paris : Folio Essais, 2005), 34. 筆者自譯。

7 「Image」源自拉丁文「Imago」，有「仿照」和「擬似」的意思，ago 拉丁字尾，有「相似」之意，因此「Imago」所指可能是「發現和某個事物或人相似的東西」，由此可知「Imago」和「Image」都充滿了各種意義。以上資料參考陳懷恩，《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》（臺北：大雁文化，2008），頁 17。

泛指一切圖像、影像、圖畫，而「Picture」和「Bild」經常和繪畫或畫面的概念相聯繫，卻不見得要等同於二度空間的形色表象，⁸ 同時研究圖像的意義，按照歐文·潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）在《造型藝術的意義》書中提出有三個階段：第一、圖像前的描述，為最初或是自然的主題，其中包含事實的和表現性的含意，前者是形式上的分析，後者則是心理上的分析；第二、圖像分析，為傳統主題，也就是意像（Image），而各個意像結合形成故事（Stories）和寓言（Allegories），這三者的確認就是圖像學（Iconography）研究的範圍；第三、圖像的詮釋，為內在的含意或內容，構成象徵的價值世界，⁹ 足見圖像有「可見的意義」和「不可見的象徵意義」，而且創作者藉由圖像傳達思想，但觀看者所感受到的不見得都相同，這也牽涉個人與全體潛意識對圖像意涵的認知，使得圖像的意義具有多義性。筆者觀察到范晏暖所再造的圖像，保留原先拍攝的影像（Image），經由電腦軟體進行彩繪（Dessin）轉換成圖像（Tableau），重新創造該圖像新的價值，使得圖像／圖象可以有形的圖繪形象，也可以是抽象的影像，以及觀者身體介入形成的肖像（Portrait）。這些被她再造的圖像含有多重的意義，因此本文將探究范晏暖圖像再造之可見與不可見的辯證。

8 陳懷恩，《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，頁 17。

9 Erwin Panofsky 著，李元春譯，《造型藝術的意義》（*Meaning in the Visual Arts*）（臺北：遠流，1997），頁 33-43。本文雖不是以圖像學（Iconography）的方法來探討范晏暖的圖像再造，但皆是對「圖像」進行多重意義的分析，本文更針對圖像再造進行多義的辯證。

范晏暖 1963 年出生於臺灣基隆，1988 年畢業於國立藝術學院美術系，1990 年進入德國布朗斯威克造型藝術大學（The Braunschweig University of Art/ Hochschule für Bildende Künste Braunschweig，簡稱 HBK BS）攻讀碩士，並於 1995 年取得該校造型藝術研究院卓越藝術家文憑，目前為大葉大學造形藝術學系專任教授。2001 年受洗成為基督徒，她長年默記在心的〈主禱文〉¹⁰ 是根據〈聖經·馬太福音〉所載，筆者摘錄主要內容如下：「我們在天上的父，願人都尊你的名為聖。願你的國降臨。願你的旨意行在地上，如同行在天上。我們日用的飲食，今日賜給我們。免我們的債，如同我們免了人的債。不叫我們遇見試探。救我們脫離兇惡（或作脫離惡者）。因為國度、權柄、榮耀，全是你的直到永遠，阿們。」¹¹ 這些話語句句確信上帝永恆存在的意義，甚至彰顯神的榮耀與至上的權力。在她《記憶與光照》裝置作品的場景中，「因為垂直的框與地面上的投影，形成一個類似房子的三度空間幻覺。……被特別的光照射而被揀選出來，形成一個不受空間距離限制，也不受外在世界污染的堅固鏈結。它們都親密地連結到世界之外的神。」¹² 她借由藝術創作暫時遠離人世間罪惡

10 〈主禱文〉是基督宗教最為人所知的禱詞，此文記載於《聖經》新約的〈馬太福音〉第 6 章第 9-13 節與〈路加福音〉第 11 章第 2-4 節。其中〈馬太福音〉背景來自山上寶訓的一部分，共七個祈求，〈路加福音〉則僅記載五個祈求，而教會禮儀傳統上採用馬太福音所記載之版本。

11 摘錄自香港聖經公會印發，〈新約全書·馬太福音〉，第 6 章第 9-13 節，出自《聖經·舊新約全書》（香港：香港聖經公會，1992），頁 7。

12 黃海鳴，〈有關光／空間秩序／人神關係的兩種體系：看北美館胡坤榮個展與新樂園范晏暖個展所產生的思考〉，《藝術家》484（2015.9），頁 250。

的枷鎖，彷彿這些圖像再造是三位一體的神所展現的美善，正在進行上帝是可見或不可見的辯證。因此，本文將以下列三個子題：「化不可見為可見的聖光」、「圖像再造的知覺意識」與「化可見為不可見的心靈對話」，闡述范晏暖如何以光作為書寫與繪畫的工具，經由光進行造形與色彩，將可見的物理性實質存在和不可見的精神性世界交融，孕蘊出一幅幅禮讚上帝的心靈圖像。

二、化不可見為可見的聖光

《記憶與光照》系列以圖像和文字，進行對天父的禮讚，筆者認為這系列裝置作品傳達藝術家范晏暖，試圖實踐使徒保羅對神的子民說：「從前你們是暗昧的，但如今在主裡面是光明的，行事為人就當像光明的子女」，¹³不但透過「光」使人可以看清自己的「舊我」，還能造就「新我」，甚至光線透過圖像的穿透，呈現在光照耀下的空間中，從黑暗到光明，有如置身在聖光中被救贖。¹⁴然而，所謂的聖光所指為何？單憑人類的肉眼看到的究竟是何種物質的聖光？或者只要相信神的存在，任何光線，都將具有神靈般的性質？法國思想家吉勒·德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）對於中世紀時期有關宗教

13 香港聖經公會印發，〈新約全書·以弗所書〉，第5章第8-9節，出自《聖經·舊新約全書》，頁273。

14 范晏暖，《記憶與光照：視象凝結與圖像再造的對話》，范晏暖論文（2015），頁27。

的畫作，他是這麼說的：「因為以上帝之名，所有的事情都是被允許的。……而在美學上則是以一種比較重要的方式，因為神聖的形象是透過一種自由創作者的作品、一種允許所有事情發生的幻想，而被活化。」¹⁵ 他還舉例說明，無論是喬托（Giotto, 1266/7-1337）的宗教畫或是法蘭西斯·培根的現代繪畫，都讓繪畫脫離模仿真實、作為如實「再現」的角色。因為沒有人真正看過上帝的形象，藝術家可以無限制且自由的創造祂的形象，或是以上帝之名，創造各種具有神聖之光之圖像。范晏暖不是製造肖像或是形象來呈現上帝的形象，而是透過書寫〈主禱文〉以及光源（自然光、燈光皆可）顯現上帝的神蹟與其聖光。例如 2009 年《真實風景——作為一種看見》（圖 1、2）與 2012 年《無聲的對話》個展中（圖 3），她將〈主禱文〉直接書寫在展場的玻璃上，讓自然界的太陽光，宛如來自天界神聖的光一般，照射進入展間，隨著光線強弱與色溫的改變，照映出美麗又巧妙的線條造形。這些所謂的聖光，「看起來好像是自己在發光，像似在德國的時候，教堂裡那光線的感覺。因為光照射進來，穿過彩繪玻璃，色彩繽紛就像天堂一樣，那是另外一個世界。」¹⁶ 這是范晏暖所要製造出來的意象，他將單憑我們人類肉眼看不見的光，化為可以被看見的彩色聖光。雖在現實的人間世界，但在光與色不斷變形的空間裡，我們猶如處在一個與神有連結的世界。

15 參閱法文 “Car avec Dieu, tout est permis. [...] Mais esthétiquement, de manière beaucoup plus importante, parce que les Figures divines sont animées d’un libre travail créateur, d’une fantaisie qui se permet toute chose.” 摘自 Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, 14. 筆者自譯。

16 節錄自 2017 年 1 月 25 日筆者採訪范晏暖的回答。

我們人類面對現實世界的知覺意識，分有可見的與不可見的，法國思想家莫里斯·梅洛—龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）認為：

不可見的是：1. 現實不是可見的，但可以是存在之物（隱藏的或非現實事物的面貌——事物隱藏、位於它處——此地和它處）；2. 相對於可見的，那種不是如同事物可以被看的存在之物（各種可見的存在、其維度、其非—形象的內在架構）；3. 只存在於觸覺，或運動覺等等；4. 邏各斯，我思。¹⁷

這四種不可見的，無論是隱藏的事物、知覺運動、沒有形象之物、或是邏各斯（英語：Logos），確實存在於我們的世界，尤其不可見的邏各斯，是萬物規律的源頭，上帝的門徒視其為神的旨意或話語。例如在〈舊約聖經·創世記〉記載：「起初神創造天地。地是空虛混沌，淵面黑暗。神的靈運行在水面上。神說，要有光，就有了光。神看光是好的，就把光暗分開了。」¹⁸ 神用話語創造了光和世界，

17 原文參閱：“L’invisible c’est (1) ce qui n’est pas actuellement visible, mais pourrait l’être (aspects caches ou inactuels de la chose--choses caches, situées ‘ailleurs’ --Ici et ‘ailleurs.’ (2) ce qui, relatif au visible, ne saurait néanmoins être vu comme chose (les existentiels du visible, ses dimensions, sa membrure non-figurative.). (3) ce qui n’existe que tactilement ou kinesthésiquement etc. (4) les λόγος, le Cogito.” 引自 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible: suivi de notes de travail* (Paris : Gallimard, 1964), 310-311. 筆者自譯。

18 香港聖經公會印發，〈舊約全書·創世記〉，第1章第1-3節，出自《聖經·舊新約全書》，頁1。

代表神的「邏各斯」意指創造世界的工作。或是〈舊約全書·詩篇〉記載：「諸天藉耶和華的命〔邏各斯〕而造，萬象藉他口中的氣而成。」¹⁹ 以及在《新約聖經》中，邏各斯一詞共出現 331 次，譬如：「回去罷，你的兒子活了！那人信耶穌所說的話〔邏各斯〕，就回去了。」²⁰ 在《聖經》新、舊約涵括了將近 60 篇章中，記載著上帝不可見的話語與旨意，不單記錄上帝創造萬物，也引導著世人的所言所行。范晏暖 2014 年〈藍色密碼 I〉（圖 4）這件作品中，她將《聖經》裡教導信徒對上帝禱告時，應說的話語，也就是〈主禱文〉，快速草寫在藍色的壓克力板上。該〈祈禱文〉主要內容是要信徒遵從旨意、感恩所賜、祈求脫離兇惡、讚嘆榮耀等話語。而范晏暖以書寫作為圖像的作品〈藍色密碼 I〉，刻意設計讓參觀者的身體得以介入作品（圖 5），當光線穿透〈藍色密碼 I〉的圖面時，畫面由晦黯到光明，觀者有如置身在聖光般的情境。此情境可延伸世人在現實世界需要贖罪，經由她作品中代表神的話語與光，世人得以與上帝對話，祈求天父賜予恩典，饒恕世人的過犯。她將不可見的光與話語，透過藝術轉譯成為可見的聖光，說明世人透過禱告獲得神的依靠，才得以遠離苦惡之道。

《記憶與光照》系列作品的展呈方式與一般圖像不同，在於它不是懸掛在牆上，而是被立放在地面上，象徵神在創造天地之初，原

19 香港聖經公會印發，〈舊約全書·詩篇〉，第 33 章第 6 節，出自《聖經·舊新約全書》，頁 680。

20 香港聖經公會印發，〈新約全書·約翰福音〉，第 4 章第 50 節，出自《聖經·舊新約全書》，頁 131。

有的地面是「空虛混沌，淵面黑暗」。當神啓口說，「要有光，就有了光。」世界產生了光明與黑暗，日夜就被劃分開來，而且光具有改造的力量，范晏暖企圖說明這樣的力量。筆者舉〈叢林 III〉（圖 6）這件作品，圖像原先是一堆晃動的雜草，范晏暖將變造後的圖像裝置在六公分寬的褐色木框裡，並讓強光從展場底端照射且穿透象徵叢林的圖像。她說：「我這樣擺置其實滿重要的，因為當光線從作品後方灑過來時，看起來就像教堂裡充滿聖光的景象。」²¹ 除此之外，因為圖像印刷在透明壓克力上的關係，導致被光穿透的影像也會產生倒影（圖 7）。藝術家認為這些倒影很重要，她說：「因為它轉換成另外一種圖像被呈現出來，即圖像透過光線被轉譯了。而原本看起來一般的圖，但卻由於光線的穿透而產生了繽紛的倒影。也就是我想說的，人唯有透過聖光才能被改造。」²² 她將人類使用的燈光化為聖光，在被光照耀的圖像與〈祈禱文〉的伴隨之下，彷彿上帝親臨現場（叢林晃動）並進行著恩賜與改造世人。

33 歲受洗禮的奧古斯丁（Aureli Augustini, 354-430）在《懺悔錄》書中，以禱告自傳手法描述他歸信時，內心的掙扎以及轉變的經歷，他認為人因著犯罪是不能行使神所愛的真善，也不能瞭解他生命的意義。同時，他相信人的罪行使人遠離神，而導致惡。書中描寫神和他的關係：「你憐憫塵埃灰土的我，你願意在你面前，改造我的醜

21 節錄自 2017 年 1 月 25 日筆者採訪范晏暖的回答。

22 節錄自 2017 年 1 月 25 日筆者採訪范晏暖的回答。

惡。你用內心的錐刺來促使我徬徨不安，直到我心靈看到真實的信光。」²³ 奧古斯丁這樣虔誠的心境與范晏暖「借由藝術創作的表白去擺脫罪惡的枷鎖，致力追求心靈的風景和靈魂的情境」，²⁴ 作為創作自我救贖的態度非常雷同，她透過《記憶與光照》系列作品讓我們感受神的美善。勿論真實世界裡，上帝究竟存不存在？抑或無論觀者是否可以感受那不可見的上帝，如何透過光照耀入世之人，憑藉穿射圖像再造出來的聖光，讓我們世人看到她心目中天主的至善與至美。

三、圖像再造的知覺意識

回顧范晏暖從 2014 年起，開始將隨手拍攝的圖像再造，處理後印刷在透明壓克力上，置入特製的木框中。觀者不僅可以看見圖像與圖像的倒影，觀者的身體也能與作品產生連結。我們從作品〈身體與空間之對話〉（圖 8）標題中，就可以看得出她希望觀眾能與作品、甚至與展出空間互動的企圖，使得原有的視覺圖像脫離再現的角色，她所製作的圖像再造，不只是拷貝現實世界的景象而已，還能呈現身體的知覺意識。筆者再度引用梅洛—龐蒂在《可見的與不可見的》（*Le visible et l'invisible*）一書的末節〈工作筆記〉（Notes

23 Aureli Augustini 著，周士良譯，《懺悔錄》（*Confessions*）（臺北：臺灣商務，1998），頁 127。

24 范晏暖，《記憶與光照：視象凝結與圖像再造的對話》論文，頁 25。

de Travail) 中，他針對視覺圖像 (Tableau visuel) 的觀點，他指出：「把對視覺圖像的批判普遍化為對『再現』的批判——因為視覺圖像的批判不僅是對實在論，或對唯心論（綜觀的）批判而已——而主要是對實在論和唯心論彼此給予事物和世界之存在意義的批判。……因為如果我們和世界的關係是再現的話，那麼『被再現的』世界就具有自在存在的意義。」²⁵ 也就是說，圖像不僅僅再現了人類與現實世界的關係，也再現了自我存在的意義。對於梅洛—龐蒂而言，意義的問題並不屬於存在與在場的二元本體論中，而可見的與不可見的維度之可逆性應該被看作問題的正反兩面：「不可見」不應是「可見」的對立，而是它的襯裡接近「肉體性的層次」(profondeur charnelle)，人類身體的經驗成為辯證存在最基礎的要素。對於范晏暖而言，她不斷透過與上帝對話來達到自我救贖，試圖透過作品提問，她說：「存在到底會以一種什麼樣的存在方式？在我的創作論述中，曾提到一種『存在者的存在方式』。」²⁶ 因為宇宙天地、人類萬物皆是上帝所創，在〈身體與空間之對話〉圖像之外的人類（圖 9），正在依她的身體知覺（非視覺）經驗著上帝無所不在的存在（圖像中的線條隱含主禱文），並非僅依賴對圖像的視覺經驗。

25 原文參閱：“Généraliser la critique du tableau visuel en critique de la *Vorstellung*-- car la critique du tableau visuel n'est pas critique du réalisme, ou de l'idéalisme (synopsis) seulement--C'est essentiellement critique du sens d'être donné par l'un et l'autre à la *chose* et au *monde*. [...] car si notre rapport au monde est *Vorstellung*, le monde '*représenté*' a pour sens d'être l'En Soi.” 引自 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible: suivi de notes de travail*, 306. 筆者自譯。

26 范晏暖，《記憶與光照：視象凝結與圖像再造的對話》論文，頁 25。

因此，范晏暖探問圖像和我們眼睛所看到的差距在哪裡？她表示：「當我們去拍照時，所拍下來只是視覺上所看到的物像。一旦要將它轉化為圖像時，這二者是可以同時的，也可以是有距離的、有差異性的，而這個差異性的變化是什麼，就是由人自己去觀看。」²⁷ 她舉作品〈移動的風景 VIII〉（圖 10、12）為例，說明真正的風景不是池裡的蓮花、蓮藕和荷葉等，而是人。因有人移動時，框裡面的圖像才會有所改變，變動的不是圖像裡的風景，而人才是移動的風景。如在圖 11 中的人，他雙手張開與作品互動所形成的景象，和圖 12 中的小孩，他讓自己全身宛如浸在荷池中，原有的風景就跟著人而改變了。因為「觀賞者的視覺移位，於是產生了畫面結構的改變，它是一種多變且在時間進行狀態下的變動圖像。」²⁸ 易言之，用視覺觀看圖像，不能完全決定我們的知覺意識，我們的身體運動亦可以影響我們眼睛所見，也影響著我們的知覺意識。如同「水流石動」中，移動的不是石頭或是水流，而是我們觀看者的視覺知覺意識。同樣的，「移動的風景」所意指移動的不是框裡的圖像，是我們觀者身體的移動，所形成各種變動的圖像。

然而，范晏暖所指的移動風景，除了因身體的移動造成視覺移位，產生畫面結構改變之外，透過圖像再造所呈現的時間感知，則是另一種知覺意識。她說：

27 節錄自 2017 年 1 月 25 日筆者採訪范晏暖的回答。

28 范晏暖，《記憶與光照：視象凝結與圖像再造的對話》論文，頁 34。

通常我們理解的時間是現在、過去、未來，對我來講這只是一種物理現象，是一種數理的概念，像距離或前後，這類的概念。事實上，對我來說，時間本身就是一種並行性，沒有所謂的現在、過去、未來那樣的物理現象，所以當你在時間的某一點上，過去的你，現在也存在，未來也存在，因為未來都是我們從個人的未知角度去看。²⁹

就一般人的意識層面去理解時間，時間是過去、現在與未來連續不斷的線性進程，過去不再存在，因為它已消逝，而未來更不存在，因為它還未到來，至於現在，不是還沒到，就是已經不在當下，或者將現在視為一個短暫的時間點。范晏暖打破時間一般人慣有的線性概念，將時間視為並行在同一個點上。這樣的觀點，筆者從奧古斯丁《懺悔錄》一書中，得到與她類似有關時間的辯證。奧古斯丁認為對上帝來說，祂是獨立於時間以外的絕對存在。無論是過去、現在、將來，對上帝來說，都是「現在」。他如此描述上帝：「你是至高無上、永恆不變的；在你，從不會有過去的今天，而在你之中今天則悄然而逝，因為這一切都在你掌持之中，除非你把持它們，便沒有今古。『你的年歲終無窮盡』，你的年歲永遠是現在……明天和將來的一切，昨天和過去的一切，為你是今天將做，今天已做。」³⁰對上帝而言，時間

29 節錄自 2017 年 1 月 25 日筆者採訪范晏暖的回答。

30 Aureli Augustini 著，周士良譯，《懺悔錄》，頁 7-8。

永遠停滯在今天與現在，也可以說是「當下」。與范晏暖認為時間就是一種並行性，有異曲同工之妙，換言之就是，將過去融入現在；過去不斷延宕至現在，甚至是過去存在於現在與未來，即使未來尚未到來，可以預知如同過去的現在。

同樣關於時間意識的辯證，梅洛—龐蒂在〈工作筆記〉中提到埃德蒙德·胡塞爾（Edmund Husserl, 1859-1938）「時間意識」（德語：Zeitbewusstsein）的四個要點，筆者引用他所整理的第一要點如下：「甚麼是絕對意識的『感受』因素？——胡塞爾有理由說，不是我構成了時間，是時間自我構成，時間是一種自我呈現——『感受性』這個詞不是恰當的，因為正是它令人想起一個區別現在而又接納現在的自我——它應該簡單的經由面對自發行為（思維，等等）來理解自我。」³¹ 對胡塞爾而言，「現在」這個時間概念，不再只是線性時間觀點中一個短暫的點，而是主觀的時間，對時間的意識既非「思」、也非「所思」，時間可以自給自足、自我呈現，反而是人類的意識造成對時間的區別。沒有人類對時間的感受，時間將永遠處於現在。第二要點：「在其特性中，新的現在是不是將先前推向過去，並填滿未來的一部份，在這種情況下，也許就不可能有一般時間，而

31 原文參閱：“Qu’est-ce que l’élément ‘réceptif’ de la conscience absolue ? --H. a raison de dire que ce n’est pas moi qui constitue le temps, qui se constitue, qu’il est une *Selbsterscheinung* e Mais le terme de ‘réceptivité’ est impropre justement parce qu’il évoque un Soi distinct du présent et qui le reçoit e Il faut l’entendre simplement par opposition aux actes spontanés (pensée, etc.)”引自 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible: suivi de notes de travail*, 244. 筆者自譯。

是有一些時間——應該將時間理解為它包含一切的系統——儘管它只對於在場者才是可覺察的，它是面對一個現在而存在。」³²簡言之，胡塞爾對於時間的概念，面對時間的知覺意識，只有「現在」在場者才可以覺知的，就一般人的意識層面是難以想像的。爲了詮釋在場者的現在，我們觀看范晏暖《記憶與光照》展覽現場中作品的擺置，她將圖像作品都立放在空間中的地板上，例如〈移動的風景 IV〉（圖 13）影像的畫面內容有白色的樹幹、樹葉配上背景是綠色的天空與雲，非自然的顏色所形成的風景，是她處理過的圖像，也就是說，只有在她的圖像再造裡才有這樣絢麗奇幻的景象。當這樣的圖像被後方的光斜射，映照在地面上的影像，雖然拉長變形，反而更增添它的美感（圖 14）。而這些原本被拍攝的照片本身一開始只有一個時間性，就羅蘭·巴特（Roland Barthes, 1915-1980）在《明室》書中所提出攝影的本質而言，就是「過去」，³³然而當攝影照片被轉換成圖像（Tableau）再造後，畫面不再具有真實與過去的攝影本質

32 原文參閱：“Est-ce le nouveau présent, dans son individualité, qui pousse au passé le précédent, et qui *remplit* une partie de l’avenir? Dans ce cas il n’y aurait pas le temps, mais des temps--Il faut comprendre *le* temps comme système qui embrasse tout--Quoiqu’il ne soit saisissable que pour qui y *est*, est à un présent.” 引自 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l’invisible : suivi de notes de travail*, 244. 筆者自譯。

33 羅蘭·巴特所言完整句子為：「我絕不能否認相片中有個東西曾在那兒，且已包含兩個相結的立場：真實與過去。」出自 Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》（*La Chambre Claire: Note sur la Photographie*）（臺北：台灣攝影，1997），頁 93。時間做為「刺點」則有：「這已發生」，「這將發生」，和「觀者的現在」，可參閱該書，頁 112-114。

了，變成了抽象性的圖象（Image）。再將這些圖像／象放置在展場裡，雖然投射的燈光有光速，有速度就有時間的流逝，可是在此展間中，光象徵聖光降臨時，流逝時間的意義已不是區分前後的差別，而是構成上帝的時間——永存不朽——現在。

筆者再從梅洛－龐蒂的角度來辯證有關范晏暖裝置作品中的「時間意識」，梅洛－龐蒂雖承襲胡塞爾的想法，但他並不主張「所有意識都是對某物的意識」，卻提出「所有意識都是知覺意識」，一切都以「知覺為先」來重新考量。梅洛－龐蒂認識到身體不只是一件事物、一個科學研究的對象，身體同時也是經驗的永恆前提，由向世界知覺性的開放和傾注形成。他指出對知覺的分析中，必須將意識同身體的內在關係納入考慮。筆者認為范晏暖《記憶與光照》裝置作品考慮了觀者的身體在其展覽空間中的移動（圖 15），觀者的身體知覺觀看到非真實自然的「風景」，既熟悉又陌生之感油然而生，遊走在展場之間，身體的知覺意識也被顛覆其慣有的認知，觀者面對的是一個永存的現在。當刻的身體感知，宛如身置哥德式的教堂之中，觀看光線穿透彩繪玻璃所映照燦爛至美的光彩。此時此刻，「時間與空間不僅僅是場景與視覺上的接疊互動，且在並時進行中，二者的無限移動與延續。」³⁴ 記憶的視象凝結，主觀的時間自給自足，直到觀者離開展間回到現實世界，聖光即刻消逝無蹤，而現實世界裡才意識到人類計量的時間持續在往後推移。

34 范晏暖，《記憶與光照：視象凝結與圖像再造的對話》論文，頁 27。

四、化可見為不可見的心靈對話

前文說明觀者的身體與范晏暖的裝置作品，進行時間意識與知覺意識的辯證，接著筆者要探問經由藝術家親手再造的圖像，究竟是一種可見的還是不可見的聖像？筆者引用梅洛—龐蒂在另一本著作《眼與靈》(*L'œil et l'esprit*) 中，提到畫家「正是藉由他來到世界的身體，畫家用繪畫改變世界。為了理解這種變體 (transsubstantiations)，³⁵ 必須找出操作與當刻中的身體，它不是空間的一隅或者作用的一環，它是視覺與運動間的一個紐帶。」³⁶ 換言之，畫家不但運用手操作，對眼前所見之物進行描繪，他的身體與視覺之間所進行的運動，展開眼睛與心靈一種「介入」式的交感，創作者對繪畫的所思產生不同的知覺意識。例如作品〈記憶方式 II〉(圖 16) 范晏暖將原來俯拍城市高樓頂端的照片，經過修圖後，蓄意使用「留白」發展出多樣性的空間形式，她將畫面處理成以「『負』空間的形式呈現，圖像中讓『實景』與『虛像』同時存在，而畫面中透明無著色的區域，使得視覺與光線穿透的同時，倒映的『影子』呈現出更豐富的色彩與物象的真實

35 此字為宗教用語，原意為聖餐中的麵包與酒變成了耶穌的身體和血。

36 原文參閱：“C’est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peintre. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n’est pas un morceau d’espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement.” 引自 Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, 16. 筆者自譯。此書亦有譯本為 Maurice Merleau-Ponty 著，龔卓軍譯，《眼與心》(臺北：典藏藝術家庭，2007)。

造型。」³⁷ 在《記憶與光照》的裝置空間中，圖像由二度平面轉換成爲三度的立體實質空間（參見圖 7、14、17），她透過眼睛和手改造後的圖像不再只是二度的平面空間，而是身體可以穿梭其間的三度實質空間，甚至具有四度的時間。范晏暖認爲：

記憶是一種時間經過的凝固化，當記憶的形式成爲一種選擇，甚至重新建構的歷程，或認知的解釋時，在主觀意識之下主導想像，使之變形成爲圖像檔，簡單來說，記憶已經轉成爲一種圖像性的東西，記憶的方式是一種與圖像對話的方式。³⁸

創作者將一般可見的二維度畫面，轉化不可見化爲可見的聖光，並且進行著與神的對話。縱使神從來沒有被看見，是不可見者。而作爲象徵的聖像，「它是不可見者的符號，不是不可見的性質——它是一個與不可見者保持距離的形象，」³⁹ 它不是基督的偶像，卻是可以讓信徒把「崇敬」交給基督，代爲傳達至神聖的上帝。同樣的，范晏暖的圖像再造在光線的照耀下，轉喻爲一種象徵性的聖像，轉化爲不可見者的符號，與不可見者保持距離的形象，形成與不可見者的心靈對話。

37 范晏暖，《記憶與光照：視象凝結與圖像再造的對話》論文，頁 28。

38 節錄自 2017 年 1 月 25 日筆者採訪范晏暖的回答。

39 Jean-Luc Marion 著，張建華譯，《可見者的交錯》（*La croisée du visible*）（桂林：漓江出版，2015），頁 116。

在數位藝術的時代，圖像的取得日益便利，藝術家到底應該追求創意的表現，還是創「藝」的精神，換言之，創作真正的藝術作品，是獨創性重要？還是藝術性重要？范晏暖將隨手可得的攝影圖像，經過數位軟體的篡改、添加各種繪畫性的筆觸，不但將原本平庸的攝影圖像創造出新意之外，圖像的藝術性也因為她個人獨特的展示手法，以強光照射圖像，印照出奇幻無比的光彩，形成「去平庸」的圖像再造。在兼顧創意與創藝《記憶與光照》的立體裝置作品中，無論是觀者或創作者在光照的展間中，進行著可見與不可見的辯證，以身體經驗一場視覺與精神的知覺意識活動，同時與不可見者對話。而不可見者可以是上帝，也可以如梅洛－龐蒂所言，不可見的是現實不是可見的存在之物；只存於觸覺或運動覺等；或是萬事萬物的邏各斯，而我們在其間進行思辯。

五、結 語

本文藉由解釋圖像的各種意涵與歧義，說明藝術家范晏暖《記憶與光照》裝置作品的圖像再造，讓傳統二度平面的圖像，轉換成三度的立體作品，並裝置成實體三維空間與觀者互動，造成頗具多重的意涵與知覺意識。無論是以《聖經》上的〈主禱文〉書寫在玻璃或透過電腦修圖的圖像，因其透光性的特質，造成可見與不可見的雙重特性。藉由圖文並陳的圖像再造，訴說著對上帝的景仰，或是造形多異與多彩的圖像，雖取自現實自然，卻超乎自然的形與色。范晏暖說明《記憶與光照》創作理念是受到德國哲學家弗里德里希·尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）《悲劇的誕生》（*Die*

Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik) 一書的影響，她試圖「以光作為阿波羅的精神，來談造形藝術。」⁴⁰ 反傳統基督教文化的尼采，不但不反對藝術活動，該書中提倡審美的人生態度，還將藝術創作精神分成日神阿波羅 (Apollo)，代表造形藝術；與酒神戴奧尼索斯 (Dionysus)，代表非造形藝術。同時，又把藝術區分為具有「夢」的特色的造形藝術，和具有「醉」的特色的非造形藝術兩大類。⁴¹ 他認為生命必然有其悲劇，但一定要有對抗痛苦的歡樂，主張以權力意志反抗生活的痛苦，創造出新的歡樂與將價值轉換。在此書中象徵光明的日神阿波羅，也象徵「聚集了所有那數之不盡的美好的夢幻，任何時刻都使得生命值得，並刺激我們對於下一刻之生命的欲求。」⁴² 造形之神阿波羅把光輝灑向萬物，用神奇虛幻的美麗面紗來維繫生命，尼采認為這是日神對藝術的意旨，因此祂是美麗外觀的象徵。這也說明了范晏暖創作藝術的動機，為何要將原本平淡無奇的現實生活景色，特意強調一定要轉換成美麗奇幻的造形圖像，並且融入大量的光。這些被再造的圖像，雖保留所謂的攝影影像，卻已看不到原有的景象，皆轉換成美麗多彩虛幻的圖像，就此可說，她創造了圖像的新生命，轉換圖像原有的價值，使得圖像／圖象可以有形的圖繪形象，也可以是抽象的影像，甚至同時是 Image、Tableau、Portrait 以及 Dessin，呈現「可見的意義」和「不可見的象徵意義」，藉由具象與抽象的圖像闡明聖經的多重文義。讓參觀者觀看的圖像內

40 節錄自 2017 年 1 月 25 日筆者採訪范晏暖的回答。

41 李醒塵，《西方美學史教程》(臺北：淑馨出版社，1996)，頁 455-456。

42 Friedrich Wilhelm Nietzsche 著，李長俊譯，《悲劇的誕生》(臺北：三民書局，1970 初版，1972 再版)，頁 158-159。

容，不僅變造現實存在之物，該圖像再造轉換成與上帝對話的媒介物，抑是范晏暖心靈風景的圖像。

筆者再度引用奧古斯丁禮讚上帝的話語：「你不是我們肉眼所看見的天際星辰，也不是我們看不見的物體，這一切都是你創造的，而且還不是你最好的工程。你與我所虛構的幻象、決不存在的幻象有多大的差別！……你也不是使物體具有生命的靈魂——物體的生命比物體更好、更實在——你是靈魂的生命，生命的生命。」⁴³ 這是信徒對造物主最高的崇敬，做為信徒的范晏暖，不僅以〈祈禱文〉和上帝對話，透過親手變造的圖像及裝置空間中的光，轉喻為神聖殿堂中的聖光。援引奧古斯丁對聖光的說法：「這光在我之上，因為它創造了我，我在其下，因為我是它創造的。誰認識真理，即認識這光；誰認識這光，也就認識永恆。惟有愛能認識它。」⁴⁴ 惟有對上帝懷有信、望、愛才能得救重生，因為有信就能產生榮耀的盼望，「雖然沒有見過祂，卻是愛祂。如今雖不得看見，卻因信祂就有說不出來，滿有榮光的大喜樂。」⁴⁵ 這也是范晏暖圖像再造所要傳達給觀者的意象。如果觀者相信上帝的存在，這些圖像就能變成可見的聖光，可以意識到永恆的時間，可以被救贖，甚至可以想像她與天父之間不可見的心靈對話。如果觀者不是信徒，純粹從造形與色彩來觀賞《記憶與光照》裝置作品，透過美感經驗對其圖像的形式分析，美不勝收是毋庸置疑的感受。

43 Aureli Augustini 著，周士良譯，《懺悔錄》，頁 43-44。

44 Aureli Augustini 著，周士良譯，《懺悔錄》，頁 130。

45 香港聖經公會印發，〈新約全書·彼得前書〉，第 1 章第 8 節，出自《聖經·舊新約全書》，頁 335。

圖 版：

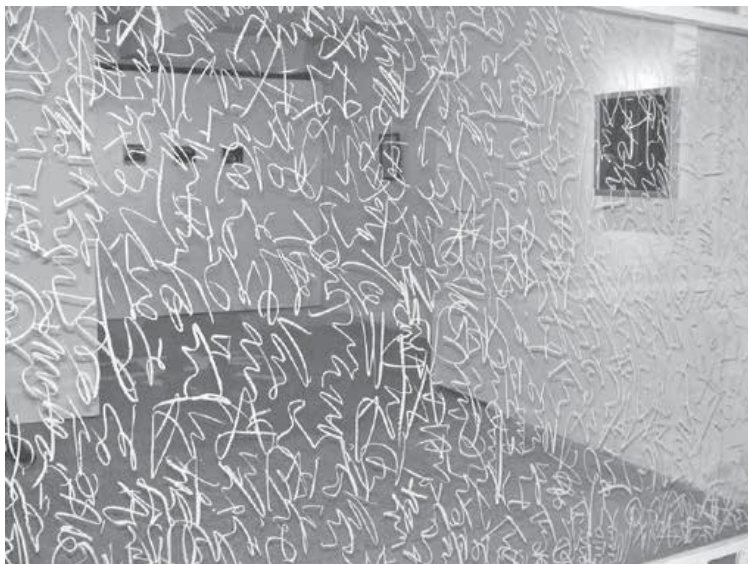


圖 1 范晏暖，〈日與夜〉，主禱文，《真實風景—作為一種看見》個展，2009，臺北新樂園藝術空間，現場之一。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖 2 范晏暖，〈日與夜〉，主禱文，《真實風景—作為一種看見》個展，2009，臺北新樂園藝術空間，現場之二。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖3 范晏暖，《無聲的對話》個展，2012，台中方圓雕塑。

圖片來源：藝術家授權提供，出自2008年關渡美術館《永恆的成人遊戲工廠》。

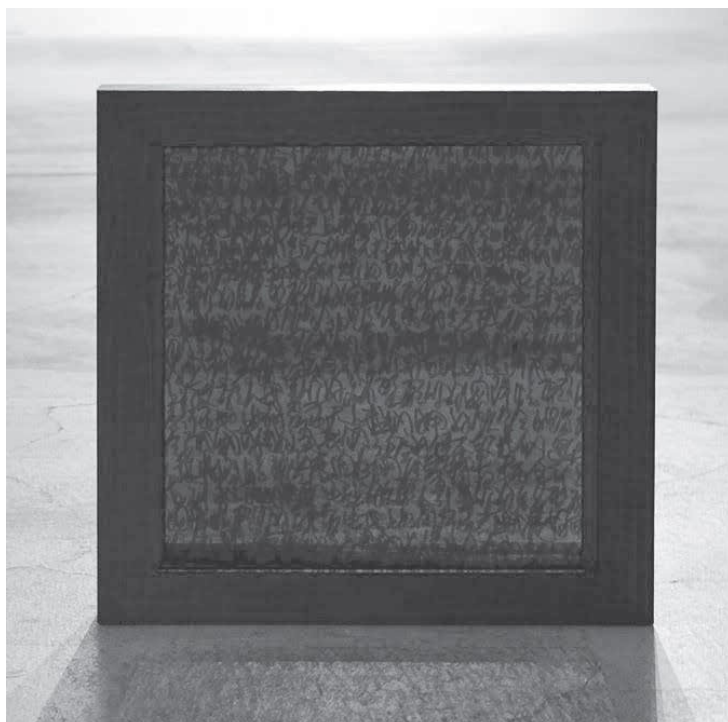


圖4 范晏暖，〈藍色密碼 I〉，數位呈像、透明壓克力， $35\times 35\times 6$ cm，2014，藝術家自藏。

圖片來源：藝術家授權提供。

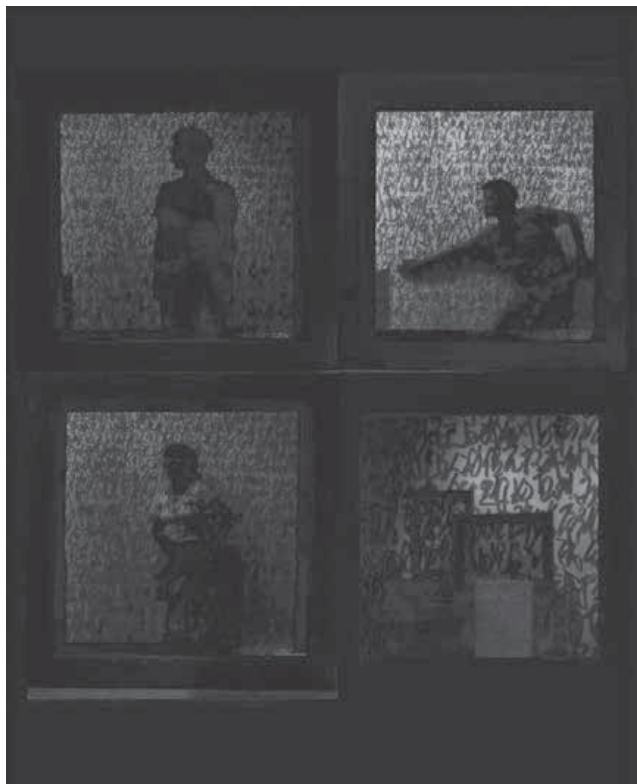


圖5 范晏暖，〈藍色密碼 I〉，
觀眾的身體與作品互動，2014，
臺北藝境畫廊。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖6 范晏暖，〈叢林 III〉，數位呈
像、透明壓克力，40×40×6 cm，
2015，藝術家自藏。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖7 范晏暖，〈叢林 III〉，
展呈現場圖像的影子，2015，
臺北新樂園藝術空間。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖8 范晏暖，〈身體與空間之對話 II〉，數位呈像、透明
壓克力，45×33.74×6 cm，2014，藝術家自藏。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖 9 范晏暖，〈身體與空間之對話 II〉，2014，觀眾的身體與作品互動。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖 10 范晏暖，〈移動的風景 VIII〉，數位呈像、透明壓克力，40×60×6 cm，2014，藝術家自藏。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖 11 范晏暖，〈移動的風景 VIII〉，2014，觀眾的身體與作品互動之一。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖 12 范晏暖，〈移動的風景 VIII〉，2014，觀眾的身體與作品互動之二。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖 13 范晏暖，〈移動的風景 IV〉，數位呈像、透明壓克力， $45\times30\times6$ cm，2014，藝術家自藏。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖 14 范晏暖，〈記憶與光照〉，2015，臺北新樂園藝術空間。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖 15 范晏暖，《記憶與光照》，2015，臺北新樂園藝術空間，裝置現場中有小朋友在其間走動。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖 16 范晏暖，〈記憶方式 II〉，數位呈像、透明壓克力， $40 \times 38.46 \times 6$ cm，2014，藝術家自藏。

圖片來源：藝術家授權提供。



圖 17 范晏暖，《記憶與光照》，2015，臺北新樂園藝術空間，展場空間之一。

圖片來源：藝術家授權提供。

參考書目

(一) 中文論著

李醒塵，《西方美學史教程》，臺北：淑馨出版社，1996。

范晏暖，《記憶與光照：視象凝結與圖像再造的對話》，范晏暖作品集，2015。

范晏暖，《記憶與光照：視象凝結與圖像再造的對話》，范晏暖論文，2015。

香港聖經公會印發，《聖經·新舊約全書》，香港：香港聖經公會，1992。

陳懷恩，《圖像學：視覺藝術的意義與解釋》，臺北：大雁文化，2008。

黃海鳴，〈有關光／空間秩序／人神關係的兩種體系：看北美館胡坤榮個展與新樂園范晏暖個展所產生的思考〉，《藝術家》484，2015.9，頁 250-253。

Augustini, Aureli 著，周士良譯，《懺悔錄》，臺北：臺灣商務，1998。

Barthes, Roland 著，許綺玲譯，《明室：攝影札記》，臺北：台灣攝影，1997。

Nietzsche, Friedrich 著，李長俊譯，《悲劇的誕生》，臺北：三民書局，1970 初版，1972 再版。

Marion, Jean-Luc 著，張建華譯，《可見者的交錯》，桂林：漓江出版，2015。

Panofsky, Erwin 著，李元春譯，《造型藝術的意義》，臺北：遠流出版，1997，頁 33-43。

(二) 西文論著

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Edition de la Différence, Quatrième édition, 1996.

Klee, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Translated by Pierre-Henri Gonthier, Paris : Folio Essais, 2005.

Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible: suivi de notes de travail*. Paris : Gallimand, 1964.

Souriau, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaire de France, 1990.

（三）網路資源

教育部重編國語辭典修訂本：<<http://dict.revised.moe.edu.tw/cbdic/search.htm>>
（2017.2.23 點閱）