變種體塊／混血物件：黃贊倫在〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉中的雕塑造型與視覺語藝

Mutated Mass/ Hybrid Object: Sculptural Plasticity and Visual Rhetoric in Zen-Lun Huang's *David, Anne* and *Lolita*

邱誌勇 | Chih-Yung Chiu

國立清華大學科技藝術研究所教授兼所長、藝術學院學士班主任

Professor, Chair, Graduate Institute of Art and Technoloy, Director, Interdisciplinary Program of Technology and Art, College of Arts, National Tsing Hua University

來稿日期：2022年8月2日

通過日期：2022年10月3日

摘　　要

作爲臺灣新生代的創作者，黃贊倫的創作一直保有其創作的獨特性格。無論是繪畫、攝影、錄像、雕塑，抑或是動力裝置的作品，黃贊倫長期以「變種」與「混血」之身體樣態作爲其創作題旨與造型風格。尤其在動力雕塑作品創製上，不僅巧妙地融合跨媒材，更透過詩意化的美學造型，揭示批判性的後人文反思。本研究聚焦於黃贊倫在2012-2016年創作階段中所完成的三件大型雕塑裝置—〈大衛〉（2013）、〈安妮〉（2013）與〈蘿莉塔〉（2015）—作爲分析對象，探究黃贊倫如何以其動力雕塑裝置呈現作品中的變種與混血意象，以及其如何透過作品彰顯出藝術家對於當下情境的批判，以及對未來文明的想像、擔慮與質疑，更進一步扣問著人類身體的未來形象是什麼。

關鍵詞：黃贊倫、大衛、安妮、蘿莉塔、混種

Abstract

As a new generation artist in Taiwan, Zen-Lun Huang's creation has always maintained its uniqueness. Whether it is painting, photography, video, sculpture, or kinetic installation works of art, Zen-Lun Huang has long employed the concept of body formation of "mutation" and "hybridity" as proposition and plasticity of his creations. Especially, his kinetic sculptures not only subtly integrate diverse media, but also reveal critical post-humanistic reflexivity through poetic aesthetic plasticity. The focus of this research aims on analyzing Zen-Lun Huang's three large-scale kinetic sculptures – *David* (2013), *Anne* (2013) and *Lolita* (2015) – during the 2012-2016 creative period in order to examine how Zen-Lun Huang presents the concept of mutation and hybridity in his works, and how he demonstrates the artist's criticism of contemporary living condition, as well as his imagination, worries and doubts toward future civilization via his works, and further questioning what is the future body of humankind.

Keywords: Zen-Lun Huang, *David*, *Anne*, *Lolita*, Hybridity

一、前 言

一直以來我都在往復的思考一再確認：混種－想像實存的可能，但這個同時所有創作的實踐卻也不停的在叩問：實存之物又是如何再被想像？

－黃贊倫

在人類整個文明史中，「雕塑」與人類生活有著緊密的應對關係，並反映出特定時空背景下的人文思潮、社會情境，文化底蘊，以及審美「當代性」（contemporaneity）。[1] 隨著時代的演進，從泥塑、石刻、金屬材料、複合媒材到複合媒體，不同媒材因應社會生產條件的轉變而產生了多元的應用；與此同時，雕塑的形式表現（風格）與內容取材（造型）亦跟隨著人文思潮的變遷而朝向眾聲喧嘩的多元性發展。從首部商用電腦—「電子數值積分儀暨計算機」（Electronic Numerical Integrator And Computer, ENIAC）於 1943 年問世，到 1990 年代人類文明全然地進入到數位時代以來，電視、錄像、電腦，微電子控制器及機械裝置，更逐步地被藝術家轉化成雕塑創作的媒材。而自 1950 年代興起之動力藝術不僅展現出其對科學技術的時代性價值，亦成爲雕塑革命性的突破。以致，1960 年代以降，電視雕

1 此「當代性」所指涉的是一種處於「當下」或「現在」的特質（the quality of being current or of the present），並非僅是現代主義時期之後對當代的一般看法。

塑、錄像裝置與新媒體動力雕塑如雨後春筍般地於湧現。更甚者，在當代創作實踐的情境下，越來越多的新銳創作者同時將翻模、鍛造等蘊含傳統質感的技法，與當代科技動力裝置相互結合，創製出與當代人文思潮相互對話的作品。

作爲臺灣新生代的創作者，黃贊倫的創作一直保有其創作的獨特性格。無論是繪畫、攝影、錄像、雕塑，抑或是動力裝置的作品，黃贊倫長期以「變種」與「混血」之身體樣態作爲其創作題旨與造型風格，深刻地映射出其特殊的時代意義，並彰顯出藝術家對於當下情境的批判，以及對未來文明的想像、擔慮與質疑，更進一步扣問著人類身體的未來形象是什麼？黃贊倫透過其所創製出的混種造型美學風格與實踐策略，描繪出各種詭異樣貌的變種體塊、展現人獸混血之物件，傳達出其己身如何詮釋當代科技文明生活的理解與認識。此外，黃贊倫在動力雕塑作品創製上，不僅巧妙地融合跨媒材，更透過詩意化的美學造型，揭示批判性的後人文反思。

有鑑於此，本研究將聚焦於黃贊倫在 2012-2016 年創作階段中所完成的三件大型雕塑裝置—〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉—作爲分析對象，探究黃贊倫如何以其動力雕塑裝置呈現作品中的變種與混血意象，以及其如何透過作品彰顯出藝術家對於當下情境的批判，以及對未來文明的想像、擔慮與質疑，更進一步扣問著人類身體的未來形象是什麼。

二、變種與混血

黃贊倫出生於 1979 年，畢業於國立臺灣藝術大學美術系，並於國立臺北藝術大學美術系碩士班取得碩士學位，其創作思維不僅批判性地關切當前的人文思潮與社會變遷，更是結合生物造型與機械體之變種與混血命題，開展出自我反思性的批判視野，且與外在環境產生多重辯證。

（一）黃贊倫的創作脈絡[2]

從 2008 至 2012 年間，黃贊倫以「混種生物」爲命題，創作一系列結合「生物特質」與「機械裝置」的作品，無論是人型機器人（如：〈小朋友〉）、混種生物體（如：〈公雞〉（圖 1）、〈龍蝦〉（圖 2）），抑或是具有如拼裝玩具般支架部件的造型裝置，在其極度細緻的表皮下是透過機械裝置與擬眞的造型，讓人們見識到混種生物的實在感。

2012 到 2016 年期間，儘管黃贊倫的創作命題仍緊繫著「賽伯特質」的命題，其更嘗試以涵蓋動力機械裝置、繪畫、攝影、錄像等媒材作爲廣泛的實踐表意基底，從「機器特質」的立體雕塑作品，轉向對「混血異種生命形態」的議題進行創作，並以「怪物」爲名，探討人的存在價值。在此階段中，最特別的是黃贊倫在《流變爲動物

2 作者感謝黃贊倫提供歷年創作論述、展覽資料與作品圖像，以及長時間對創作思維、文化思潮的漫談。

II－怪物》（2015）[3] 展覽中，以多元媒材爲實踐手段，並置陳列的策略，讓作品在核心命題之中產生互文性。在此兩階段創作歷程中，可以見到黃贊倫對「賽伯混種生物體」[4] 議題的討論日愈深刻、所指涉的概念也更加多元，而其跨媒材的創作，創作混合生物、機械與人體間的「交互轉變過程」，彰顯了「賽伯格」（cyborg）一詞的眞諦，意即：當異種生物體、機器人與人類身軀產生混種的過程，意味著一個新科技世代關切的生命議題油然誕生，也述說著人工與自然間界線的模糊化。[5]

更爲特別的是，除機械混種生物體的創作主題外，黃贊倫更重返傳統媒材進行創作。錄像作品〈副本〉（圖 3）乃是站在批判的觀點上，講述傳統華人「以形補形」的飲食文化命題，將人的肉身主體轉爲變種（或混血）生物的形態，作品以展演性的造型與影像成爲跨種生命體，以自虐、自殘的情景演繹慾望與本能之間的矛盾衝突。而在「同體」（圖 4）、「混身」與「崢」（圖 5）系列中，巧妙地運用「金色」顏料的視覺語藝策略，正如同十九世紀末分離派運動中，藝術家們利用金箔入色，以極度華麗感的質地，表達對世紀末的憂慮與不確定

3 《流變為動物 II－怪物》為黃贊倫於金車藝術空間所舉辦的個展，展期從 2015 年 7 月 15 日至 9 月 5 日。

4 「賽伯混種生物體」為本文作者結合來自哈洛葳的賽伯格，與生態學中關於混種生物的討論，而使用的專有詞彙，意在描繪黃贊倫長期將「生物的混種特質」與「人機共合的賽伯格」視為其創作語彙。

5 Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in *Simians*, *Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991), p. 149-181.

感。[6] 某種程度而言，黃贊倫藉由從相對乾淨的純色轉向華麗用色的創作策略，表現出人類對於混種生物體議題，也存在著一種對未來世界的不確定性、對人性倫理的憂慮，以及對人類主體存有的危機感，而黃贊倫的金色線條也表意著異曲同工之妙。

2016 至 2018 年期間，黃贊倫以〈廢棄物 2.0〉（圖 6）、〈天堂路〉、〈空襲〉、〈搖搖馬〉（圖 7）、〈搶灘〉與〈標本〉等動力雕塑裝置，以及一系列的繪畫，藉由人形面容與機械零件的身軀，暗喻人類的不完美，並嘗試不斷確認那不可逆的永恆議題。透過「人形異體」的造型，黃贊倫的創作表意著當代的消費者如何面對一次次完美無暇、欲拒還迎的消費行爲，人型持續替換更新模擬人們的慾望，而人類自觀的反思卻依然匱乏。[7] 舉例而言，〈廢棄物 2.0〉便是對廢棄物逝去追憶與未來想像，其所創造出的廢棄物造型科技身軀看似永恆，然卻能更替、再製，或重新組裝再利用，藉以批判在當代科技消費文化中，每個身體的部件（器官）可以輕易取代更替的想望，猶如是拋棄式的替換物件，經由一再重新組構一具報廢的機器人身軀，拼湊出一場可能不曾存在的過往曾經。[8]

---

6 十九世紀末分離主義以金箔入色的代表性人物乃是以古斯塔夫．克林姆 (Gustav Klimt) 為首，其運動中大量運用金箔、花卉、精緻的裝飾，以華麗的氛圍作為隱喻，表達時代的心理、情感與不安。

7 邱誌勇，〈身體的未來想像：脈流貳《未來之身》中的身體意象〉，精選議題，臺灣數位藝術網，2022.6.6 點閱，https://www.digiarts.org.tw/DigiArts/DataBasePage/4_88532502521139/Chi。

8 邱誌勇，〈跨種人類的異體移植：短評黃贊倫《流變為動物 II －怪物》展〉，藝論紛紛 (blog)，ARTALKS，2022.6.6 點閱，https://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2015080611。

在這一系列「不曾到來的未來」的創作計畫中，所有作品的存有都是「機器人式」（robotic）的，無論是平面繪畫、動力機械裝置，或是空間裝置，黃贊倫再一次策略性地使作品並置共存（co-exist）在某種特殊的時空之中，藉以展現這些機器人式的物件是活在「未來」的異質時空、差異條件、多種慾望與不同表達之中。有趣的是，儘管黃贊倫創作中關切的核心命題從未改變，但表現的技法與作品的溫度卻悄悄地從極度冰冷的質地，轉化到具有溫度的感質。

在 2018 年後最新近的創作階段中，黃贊倫以《祂方 iGod》爲展名，深入論述當科技的進步已全面性地成爲人們信仰之際，諸種機械器具是否也全面性的主宰著人類生活，並成爲某種新的信仰？黃贊倫的創作仍緊緊鎖定在歷年關切的議題，並透過生物體與機械物件相互混種的創作實踐策略，不斷反思著自身及其生存環境的關聯，更映射出科技、機器與信仰間不斷「複返」[9] 的思辨關係。例如在〈競技場〉的創作中，黃贊倫以向群眾公開募集而來的廢棄電腦零組件（主機板與 IC 零件）等「電子垃圾」，重新組構成一場域式的雕塑裝置，藉以諷刺地點出科技成爲當代人唯一信仰的景況，卻是指向一片死寂的未來景觀。[10] 黃贊倫讓廢棄物件以考古般的姿態重新現形，巧妙地道出對科技過度信仰的我們將如過時的電腦器具一樣，成爲殘存歷史的遺緒。

另外一系列名爲〈肉塊〉的作品則是以坯覆上金箔的廢棄電腦零組件作爲雕塑媒材，使遭淘汰而不具有實質功用的電子廢棄物，儼然

9 「複返」不僅僅是「返回式的復返」，更強調「多次反覆來回」的思辨之意。

10 〈祂方 iGod 黃贊倫個展〉，VT Artsalon，https://vtartsalon.com/ 祂方 -igod/。

成爲如具有神性的物件，供人朝聖與膜拜。此外，在〈不滅〉作品中，看似具有傳統型態卻不再是信仰中被膜拜的神靈，則呈現出下一個即將降臨的信仰時，諷刺地將信仰置於某個存在卻仍尚未被指定且變動的境地之上。

從複訪黃贊倫創作歷程與實踐策略可以發現，其以動力雕塑裝置的創作策略，呈現出作品中的變種與混血意象。在早期作品鮮明地透過「混血物種」的創作批判人類對身體改造的慾望；而後期的作品更將機器人的樣貌做得與人十分相似，深刻地描繪著當科技文化中關於身體論述的思潮，如何被推進到「類人機器」或「機器人」之際，以科技型態呈現後人類科技身體（或雜交身體）的景況。

（二）細究〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉

如前所述，〈大衛〉（2013）、〈安妮〉（2013）與〈蘿莉塔〉（2015）是黃贊倫在創作中期（2012 年到 2016 年間）最主要的大型動力雕塑創作作品，也是截至日前爲止，常在各展覽中較爲吸引觀者目光的作品。本研究選取此三件大型動力雕塑裝置爲研究對象，主要是因爲其動力雕塑作品不僅僅是以雕塑的形式呈現，更結合不同的展覽主題，形塑出作品所處的獨特空間場域。更重要的是，此三件作品也是其以「混種生物」爲命題中，創作巔峰之作。

〈大衛〉（圖 8）是一呈現仿生「羊男」的動力雕塑，黃贊倫以自己的身體翻模，結合仿生材質，以一貫的冷感、看似略帶憂傷眼神的機械互動裝置手法呈現。〈大衛〉常受邀參與展覽，且總是被置放於特製的木箱或圍籬之中，以不經意、神經質反射性的撞牆行爲，拋出隱匿於數位科技背後，潛在人性的慾望駕凌。〈安妮〉（圖 9）以常用於救生練習的人偶名爲題，頭上頂著美麗的鹿角與龐克式的馬鬃

毛，腹部擁有特殊的龜板，其創作靈感來自傳統中藥製劑中的「龜鹿二仙膠」，取其強筋健體、補氣、生精髓之意。在展覽中，〈安妮〉被置放於日式榻榻米之上，猶如稀世珍寶般地供人欣賞，臉上帶著葉克膜生命維生器，看似是有生命之身軀，卻又處於瀕臨死亡之狀態，藉以同時表意著精神的昇華與慾望的騷動。〈蘿莉塔〉（圖 10）則是具有犀牛角的身軀，身著華麗的西方宮廷服飾，靜謐地深睡在沙發之上，置身於空蕩的場域之中，其胸口如沈睡時深沉呼吸狀起伏著，象徵著一個新科技世代所關切之生命議題油然而生，同時也述說著人工與自然間界線的模糊化。此外，以蘿莉塔爲名，更受日本文化影響，取其受西方維多莉亞時代服飾與洛可可風格的影響，有成爲被觀看主體的寓意。

此三件作品首次整體性的展出是在名爲《流變爲動物 II －怪物》的展覽中。於展場中〈大衛〉猶如受圈養的家禽般處於圍籬之中，受監視控制，沈靜地迎接觀眾趨前互動，並與即時投影在布幕上的影像裡。〈安妮〉則跪坐於日式榻榻米的空間中，與其身後的〈副本〉，以及側邊同系列的平面攝影作品相對應，共同完滿場域中的情境氛圍，藉主題以打破媒材間的邊界與隔閡。而〈蘿莉塔〉則是寧靜地沈睡在沙發之上，置身於由油畫系列作品所環繞的華麗場域中。在《流變爲動物 II －怪物》的展覽中，黃贊倫巧妙地使作品間產生巧妙的互文性關係，以跨越媒材邊際的並置展陳，彰顯人性本質與人類生存的議題。[11]

11 邱誌勇，〈跨種人類的異體移植：短評黃贊倫《流變為動物 II －怪物》展〉，藝論紛紛（blog），ARTALKS，2022.6.6 點閱，https://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2015080611。

爾後，於《虛幻生命：混種、轉殖與創生》[12] 一展中，黃贊倫除受邀整體性的展現此三件作品，更新創作了〈小大衛〉（2021，圖11）與〈大衛〉並置展出。〈大衛〉靜默地佇立等待觀眾迎向前去的互動，〈小大衛〉則置於〈大衛〉身旁微微地搖頭晃腦。兩件作品擺置於展場入口迎面而來的第一件作品，以大型木製集裝箱所展陳著，底部墊有木棧板，充分展現出全球消費時代的科技商品意象。此外，〈安妮〉一如往常靜坐於榻榻米邊角上，與其後的錄像作品〈副本〉相互呼應，並允許著觀者上前與其拍照互動。而〈蘿莉塔〉則一如往常地在沙發上斜躺沈睡著，置身於狹長獨立的空間場域之中。

總體而言，黃贊倫透過〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉大型混種生物議題的動力雕塑作品，不斷地叩問著當代科技文明與媒體文化如何改變人類的認知，思考人類己身與人造生物間的共生混雜關係，並藉此去除優劣善惡之別，使混種生物的議題在神話與信仰的倫理辯證間，另闢出一個新的思考模式。

12　《虛幻生命：混種、轉殖與創生》由邱誌勇策展，於 2021 年 3 月 13 日至 5 月 23 日，在臺灣當代文化實驗場舉辦。

三、變種體塊的造型性

儘管雕塑的本質是物體，其使用的材質不但肯定了表面的獨特性，也肯定了其連結的方式；[13] 更甚之，雕塑亦是呈現空間性質與型態的創作類型，雕塑更是一種處於靜止與動態、時間凝滯與流逝之交匯點的特殊媒介。[14] 被譽爲俄羅斯革命前後最具有影響力的雕塑家納姆．加博（Naum Gabo）曾言：「我們並不在雕刻或鑄造一件雕塑品，而像工程師在架橋的時候一般，在空間中架構作品。」[15] 此宣稱意味著從建構主義興起以來，一反傳統認知中將物理「體塊」視爲造形的重要元素，雕塑已被認爲是空間性的創作類型，強化了雕塑在空間中抽象結構的構成。[16] 依此可知，現代雕塑仍歸類於空間藝術範疇中，其基本前提是具有一種外在性的、處於客觀空間中（如媒材所佔有之空間）；更是一種具有特殊凝聚人與空間之對應關係的內在性意義。[17] 以致，空間和時間也不能爲了分析而分開。在任何空間組織中，皆會包含一個關於時間經驗本質的隱含陳述。[18]

從傳統上來說，作爲不同種混血雜交之後代的「獸人」在西方文化中可分爲「Therianthropy」、「Furry」與「Orc」三種說法，「Therianthropy」亦可稱爲「獸化人」，指涉人類經歷獸化而成。

---

13 隋建國，〈中文版前言〉，收錄於《雕塑的語言》，William Tucker 著，徐升譯（北京：中華民族攝影藝術出版社，2016），頁 xi。

14 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge: MIT Press, 1981), p. 5.

15 轉引自呂清夫，《造型原理》（臺北：雄獅，1996），頁 37。

16 劉柏村，〈二十世紀金屬造形之演繹〉，《雕塑研究》4 期 (2010.3)：頁 40-41。

17 陳明輝，〈雕塑終結了嗎？從西方雕塑發展談起〉，《藝術認證》20 期 (2008.6)：頁 36-39。

18 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, p. 4.

「Furry」則是形容覆有毛皮，也可以稱獸形人，爲動物歷經人轉化而成，主要含意爲包含或相似動物皮毛。而「Orc」在西方文化中長期被視爲是海妖或妖魔的名字，爲中土世界之半獸人形象。[19] 倘若我們仍從雕塑作爲一個空間物件形式出發；那麼，作爲雕塑物件的〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉即是從人體的寫實造型超脫而出，逐步地與異種生物混血的型態，更橫跨傳統的獸人分類的觀念上。此外，三件大型動力雕塑的創作媒材更橫跨傳統與當代性，藉由混合媒材，以玻璃纖維、動力機件、仿皮草與金屬爲基底，再附加造型上所需之特定媒材與造型，如：〈大衛〉中羊角、〈安妮〉的鹿角，以及〈蘿莉塔〉的古典沙發。黃贊倫對於作品形式的構成乃是延續著透過人體型態作爲表現的最終參照，藉由在空間中到部署與描繪，展現出強烈的表現性，並在展陳策略中透過作品在空間中的立體性描繪，產生一種想像情境的連結。

再次深入剖析黃贊倫在創作實踐策略中如何以雕塑的造型性，關注變種與混血的意向可以得知，在論及創作過程時，黃贊倫經常地以「人型意志」與「皮質意識」來思考創作。「人型意志」所指涉的是在科技中以身體作爲擬仿的對象，進行一種非生物性的無機體改造；而「皮質意識」則是將可辨識出物種的皮質，在去除固有形體後，所殘存之本能性的原始動作。[20] 黃贊倫透過「人型意志」，在科技演化中創造出一種不具生命的狀態，此一觀點著實地呼應著威

19 方彩欣、周辰翰，〈混種獸人角色之魅力研究—以電影獸人為例〉，《設計研究學報》10期 (2017)：頁 9。

20 黃贊倫，〈人型與皮質：擬仿物的實存狀態身份如何被認同？真實活著的是形式為何？〉，收錄於《黃贊倫設定集》（臺北：超展開，2020），頁 82。

廉·塔克（William Tucker）認爲雕塑是一種自我涵納之物件的信念，且其本體上使之脫離人體結構並作爲物件的存在。[21] 從「人型意志」面向切入可以發現，黃贊倫以玻璃纖維作爲〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉三件大型動力雕塑製作成型的媒材。玻璃纖維除了可塑性極高之外，其可一再被複製的屬性，以及塗覆上亮光冷烤漆後的工業化質感，運用在「人型意志」系列作品中機具的面容與身軀上，凸顯出高度科技持續仿造生命型態的想像。在擬眞的人型臉孔與軀體上，附加了不同獸型的特徵。在如此完整、完美的人形軀殼下，藏匿著某種科技背後的內在控制論，透過密密麻麻的電線，與正在運轉的機件表露無遺。[22]

再者，藉由「皮質意識」使有機生物在去除身體形式後，遺留著曾被視爲生命體之痕跡的思維，更展現出身體變異的虛幻想像；於此之中，黃贊倫自我意識在眞實與虛擬的辯證之中，始終保持著藝術家圖像意識的自我耽溺。[23] 在「皮質意識」面向中，黃贊倫反向選用了與「人型意志」系列作品截然不同的材質語彙，以仿生於自然界中動物皮質與毛髮作爲媒材，栩栩如生地暗示某種生命形式的曾經存在，然而在皮質的既有造型與質感中，觀眾亦不難想像它是屬於何種動物身上的特徵，卻僅能透過作品捕捉該動物的局部特徵造型，此刻這皮質將開啓某種對於曾經是何等物種的無限想像。[24]

---

21 隋建國，〈中文版前言〉，頁 xi。

22 黃贊倫，〈混種：想像實存的可能〉（碩士論文，臺北藝術大學美術系碩士班，2015），頁 24。

23 陳貺怡，〈關於黃贊倫的種種札記與漫談〉，收錄於《黃贊倫設定集》（臺北：超展開，2020），頁 78。

24 黃贊倫，〈混種：想像實存的可能〉，頁 24-25。

舉例而言，黃贊倫曾言：「其實……〈大衛〉一直有個不被人知道的秘密：〈大衛〉就是我，我就是〈大衛〉。」[25] 在〈大衛〉的造型中，黃贊倫的身體得以轉化爲混種物件；依黃贊倫的軀體，〈大衛〉獲得了其雕塑的體塊造型。依此，〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉三件大型動力雕塑作品的身體是混種身體，是一種變體，也是一種混血，更展現出科技世代所強調的「混種」（hybridity）與「共生」（symbiosis）特質，使一種從未曾有過的生命狀態，形成一種轉移，以高度擬眞之仿生命形式，在雕塑造型中擁有比生命體更像活著的形貌。

除上述針對雕塑本身之分析之外，雕塑中的空間、距離與場域情境的建構同樣地在黃贊倫的作品中扮演著重要的關鍵因素。雕塑的空間性始於立體派的線條與塊面的建構，從馬蒂斯（Henri Matisse）的〈蛇形〉（Serpentine, 1909）開始，將雕塑作品所暗示出的空間視爲與雕塑實體所佔有的空間同等重要。[26] 此後，情境條件（風景、室內環境、靜物）使實體物件與感覺以及視線在相互穿插重疊中給雕塑預留了特別的空間。黃贊倫的場域陳佈與動力裝置同樣地增添了作品的場域空間性與時間過程性。黃贊倫擅於爲雕塑作品打造展陳空間的場域性，在〈大衛〉中，其使羊男造型的物件獨自佇立於圍籬內或貨櫃箱內的封閉空間，對著透明壓克力玻璃版持續的以頭敲擊。同時，黃贊倫並架設了四組監視系統與監控螢幕，透過電影攝影鏡位拍攝的劇場感，拍攝下作品與觀眾間的互動，使〈大衛〉不僅是現存雕塑物

25 黃贊倫，《黃贊倫設定集》（臺北：超展開，2020），頁 31。

26 William Tucker 著，尚曉風譯，《雕塑的語言》（北京：中華民族攝影藝術出版社，2016），頁 175。

件的〈大衛〉，更是攝入影像空間中的〈大衛〉，並與觀眾入鏡後的影像共時並存彰顯「觀眾的在場」（presence of audience）特質。[27] 於此，黃贊倫將虛幻的〈大衛〉角色轉化爲現實，又再次推回到影像的層次，使〈大衛〉與觀眾共同進入數位虛擬性的空間。

再者，〈安妮〉則是靜謐地坐在榻榻米上，榻榻米的空間尺度遠遠大於〈安妮〉的尺寸，從雕塑本體擴延到榻榻米的場域中，以葉克膜維生器緩緩地呼吸著，展現出靜寂無聲與憂愁的氛圍。無論在《流變爲動物 II －怪物》或《虛幻生命：混種、轉殖與創生》展覽中，〈安妮〉在空間場域中被另外一件作品〈副本〉所環繞包覆，同樣以傳統華人飲食文化中「以形補形」的命題，展現出其混合媒材的互文性。而〈蘿莉塔〉獨自地斜躺於華麗的椅子上沈睡，其空間場域則更加的極簡空蕩，在《流變爲動物 II －怪物》一展中，被平面繪畫所包覆的場域，猶如是西方宮廷中的「珍奇屋」，絢麗的空間中有著一股寧靜的安逸感。而在《虛幻生命：混種、轉殖與創生》展中，〈蘿莉塔〉則是在狹長的空蕩場域中，獨自安眠，純白背景同樣地創造出一種特殊的舞台戲劇感。黃贊倫自述：「在沒有任何身份的同時，這一個沒有背景的道具、這一具完美的人偶，是否將在一個現實的場域裡，與觀眾之間產生出更多的想像空間。」[28] 與此同時，作爲作品擴延的空間感知，〈安妮〉與〈蘿莉塔〉的展陳空間更允諾著觀者介入的可能性，使觀眾的介入同時成爲其他觀眾觀看的對話，創造出其展演性

27 黃贊倫，〈怪物—在我腦海裡總是存在著一種想法：如果他們都是現實中的活物，我該如何想像？〉，收錄於《黃贊倫設定集》（臺北：超展開，2020），頁 85。

28 黃贊倫，〈背離影像的實存—那或許將是一個沒有起源的世界，但也可能沒有終結的世界〉，收錄於《黃贊倫設定集》（臺北：超展開，2020），頁 12。

的特質；而此三件作品作爲感知對象的雕塑更建立起物體與觀者新的關係。

更重要的是，黃贊倫的雕塑兼具了作爲「物」（object）與「過程」（process）的雙重性，其創作的造型與內涵不僅存於日常生活的現實之中，也存在於內在世界的想像中；其動力裝置的設計更巧妙地調節著觀眾視覺經驗對雕塑造型的感知，與對紀實形式的認知。作爲「物」，〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉三件雕塑作品的本身是身體性的，並在既定的人體物質性與人體確實性中遊走，透過日常意義上的身體概念表意身體的圖像，並削弱距離感；關注「過程」，〈大衛〉磕頭的動作、〈安妮〉呼吸的過程，以及〈蘿莉塔〉胸口的起伏，與在其表面之上的一切，不僅映射出內在心境與外部感知的雙重境域，更創造出觀賞經驗的過程性。

不言而喻，雕塑的「內在物性本質」與「外部感知特質」是其重要的二元特質。黃贊倫有意識地使動力雕塑中的「客體／物件」成爲被肢解的人身體塊和獸身的局部部件（fragments）各自構建爲完成的雕塑作品，使作品懸置於時間與空間裡、懸置於行動與體塊間，其效果挑戰並戲弄了重力作用，使結構看起來像是自然生成的。在〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉這三件的動力雕塑作品中隱含著一組戲劇元素—像似具有一種舞台存在感般，作品嘗試透過機械裝置的動力感，以及場域空間的展陳策略，將作品的觀者轉化爲情境的參與者，正是這種將雕塑的時間體驗與即時的融合的延伸性時間，將造型藝術推向了更爲具備劇場性的內涵。

四、混血物件的視覺語藝

在最後一日，動物與人的關係會具有一種新的形式，人自己也會與其動物本性協調一致。

—吉奧喬・阿岡本（Giorgio Agamben）[29]

阿岡本在《敞開：人與動物》一書中，借用位於米蘭的安布羅西尼圖書館中裡一本十三世紀的希伯來文聖經手抄本中，以獸首來描繪終結之時的人類代表，說明人物的獸行描繪是直接回溯到動物宏觀整體和人類微觀部分間的隱晦關聯。[30] 而在〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉三件動力雕塑中，黃贊倫不僅透過機械動力裝置的設計，突破雕塑作品無能動性，使人們眞正見識到人類身體與機器科技之間的體現，甚至是人與異種生物間的混血，乃至於雜交變種的各種景象，並依此站在人類世的今日，想像未來人類生存樣態。

作爲空間藝術的雕塑，再現性與表現性自然地成爲其核心的審美要件，透過其造型性展現形體的內在意蘊，表現創作者的情感思想，彰顯藝術家的批判視野。在《超越現代雕塑》（Beyond Modern Sculpture）一書中，傑克・伯納姆（Jack Burnham）認爲，從一開始，雕塑最基本的抱負便是對生命的復刻，但這種雄心壯志不得不在近代藝術實踐中，侷限於對人或動物栩栩如生卻靜止的形象表現，

29 Giorgio Agamben 著，藍江譯，《敞開：人與動物》（南京：南京大學出版社，2019），頁 4。

30 Giorgio Agamben 著，《敞開：人與動物》，頁 3。

直到機械動力嘗試突破這種無能動性（immobility）。[31] 黃贊倫不僅關注於因當代科技發展與交合而產生之人類形貌的改變；同時也透過作品述說著人類、異種與科技之間的雜交現象。透過作品，黃贊倫提問著當各種科技與人類型態的結合，道出了人類生存狀態的演變之際，身爲「第一種智慧生物」的人類如何面對這個未來可能的模樣。[32]

在分析詮釋視覺產物的內涵意義時，羅蘭巴特（Roland Barthes）認爲符號系統的意義乃是根據不同讀者對相同語句所做出的多義解讀，更是因影像所注入的不同知識而產生，而這些知識可被分類成爲一類型學。[33] 桑雅．福斯（Sonja Foss）更將「視覺語藝」定義爲一種溝通性文本（communicative artifact），透過象徵行動（symbolic action）、人爲介入（human intervention）與觀眾在場（presence of audience）三大條件，將視覺影像客體視爲視覺語藝的分析物件，從中了解其「本質」（nature），彰顯其「功能」（function），並「評估」（evaluation）其效益。[34] 那麼，除上一段落對於「觀眾在場」的分析外，黃贊倫在〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉三件大型動力雕塑中，亦實踐了混種人體雕塑的「人爲介

31 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, p. 209.

32 邱誌勇，〈跨種人類的異體移植：短評黃贊倫《流變為動物 II －怪物》展〉，藝論紛紛 (blog)，ARTALKS，2022.6.6 點閱，https://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2015080611。

33 Roland Barthes, *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 46.

34 Sonja Foss, "Framing the Studying of Visual Rhetoric Towards a Transformation of Rhetorical Theory," in *Defining Visual Rhetorics*, ed. C. A. Hill & M. Helmers (Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2004), pp. 303-313.

入」，更重要的是，如何透過系列作品傳達其所關切的「象徵行動」議題。黃贊倫曾道：

> 影像裡的科幻角色，與現實環境中對於實存物的想像，一直是讓我不斷探究與反覆思辨「影像若化為現實如何可能。」而這看待事物的方式，或許可以從我自身的成長環境開始做一個探問。
>
> ……然而科技並沒有將想像停留在科幻與神怪，反之不停地預言了科學並將諸如此類的影像真實化。2001 年人類的基因已獲得完整的解答，基因模組定序已完成，代表著人類可以按照自我的意志，將某生物的遺傳基因，成功的鏈上另一生物或多數基因的生物上。[35]

從上述引文可知，黃贊倫巧妙地透過作品彰顯出其對於當前社會情境中，高度科技樂觀主義的批判，並透過作品對未來文明發展的想像，提出他的擔慮與質疑，更進一步扣問著人類身體的未來形象的議題。在當代藝術中，「變種」與「混血」的形象由來甚早，從希臘神話到中國山海經等文本中，常見人與生物、異種生物之間因相互混血而產生不固定形體之變化，展現的多是動物特徵與人類外型多重結合的造型理念。然而，創作者的意圖不盡相同，且每種動物的特徵都存在獨自的意義，但結合之後卻產生整理的造型意義，並賦予角色多重性格。黃贊倫更在此象徵符號的脈絡，加上自身的跨域工作經驗、對

35 黃贊倫，〈混種：想像實存的可能〉，頁 3-4。

生命與人類生存景況的深沉思考，在在都展現在其創作〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉之中，透過與外在世界的關係來界定變種與混血之獸人，與其存有的狀態。

隨著二十世紀末開始快速融合的生物科技、基因工程技術與數位資訊學，無論在形貌上，或是內在心理、精神層面，人類皆無法擺脫科學技術。人與動物、環境與世界之間的關係似乎引發了文明與自然之間的內在衝突。黃贊倫的創作脈絡即是不斷地思考，當數位科技與生物技術相互融合、數位科技與醫學實驗的相互結合亦成爲可能之後，人類的生存情境究竟會成爲什麼樣的型態？無庸置疑的，在數位科技的現在進行式裡，特別顯著的徵候即是人類與動物、人類與機器、自然與非自然、空間之間的界線都將消失不見；[36] 而「人是一種必須要將自己認識爲人，使自己成爲人的動物」，[37] 人才能成爲自己。如今，因著創新科技的前瞻進步，科幻文本中的敘事情節在黃贊倫的創作中越來越被實在化，並凸顯出其對此類議題的深刻關切。黃贊倫試圖以動力雕塑爲實踐策略，借用人型異種的形象來彰顯此後人類景況的意義。

唐娜．哈樂葳（Donna Haraway）在〈賽伯人宣言〉（A Manifesto for Cyborgs）中直言，始於二十世紀末，人類文明逐漸地步入到一個與機器交雜的世代，這種交雜表意著有機生命與機器體間、眞實與虛擬間的疆域戰爭，更模糊化生物性與社會性間的邊界。[38] 史丹利．

36 邱誌勇，〈是後人類慾望，抑或是科學怪人情節：從跨種人類、機器人類到賽伯人〉，收錄於《後人類慾望》（臺北：臺北當代藝術館：2014），頁 30-36。

37 Giorgio Agamben 著，《敞開：人與動物》，頁 32。

38 Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,”, pp. 149-181.

阿諾溫茲（Stanley Aronowitz）更認爲這是場關於界線的戰爭更是關於生產、再生產與想像的領土之爭。[39] 儘管黃贊倫在〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉三件大型動力雕塑的「人爲介入」上，以混種生物的人形獸體呈現；然而，雕塑內在的動態行爲卻結實的是一個數位科技的迴路。作品透過動力裝置中的程式設定，使科技物件與肉身主體之間產生某種程度的體現，瓦解生物性與機械數據系統間的壁壘，使觀者更加感受到身體與科技並置體現、融爲一體的後人類景況，藉以削弱主客體間的分野、人與獸間的分界，以及科技與自然間的二元對立。

正如阿岡本所言，「智人不是一個可以清晰界定的物種，也不是一個實體，而是一個產生人的認識的機器或裝置」。[40] 簡言之，人之所以成爲人，必須在非人當中辨識出自己；如此，便是從一個固定的生物學之客觀標準，轉變成爲一個主觀過程。很顯然的，在當前數位科技與生物技術日益成熟之際，科技的成果不斷地反映在人類自身存有之上，而當前人類存有的形式也在本質上起了變化，人與機器、科技之間的共生關係更是顯著，這些科技與技術更加強化人類的身體，使得人卻愈不具人形、愈不具血肉之軀；但仍是以「人」的精神持續存有。[41] 於此，黃贊倫爲作品打造感知上的溫度與血肉。在符號性的寓意上，〈大衛〉不僅是一個仿眞實膚感的羊男，更打造

39 Stanley Aronowitz, *Reading Digital Culture* (Massachusetts: Blackwell, 2001), p. 134.

40 Giorgio Agamben 著，藍江譯，《敞開：人與動物》，頁 33。

41 邱誌勇，〈跨種人類的異體移植：短評黃贊倫《流變為動物 II －怪物》展〉，藝論紛紛 (blog)，ARTALKS，2022.6.6 點閱，https://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2015080611。

了一個屬於作品的場域空間，並將羊男大衛獨自的置於在此空間中，面對著壓克力玻璃，持續性因觀眾的趨前觀賞而以頭敲擊。同樣地，〈安妮〉也不單是一個擁有鹿角、馬鬃毛髮與龜板側腰的混血女體，更是以葉克膜維生，持續地緩緩呼吸。而〈蘿莉塔〉亦不再是一個具有犀牛角的沉睡公主，更是展現出其作爲被觀看主體的華麗少女。黃贊倫讓動力裝置變得更爲單一的去仿造一種自主性的動作 ，展現出一種無意識的反射行爲；與此同時，使用現成物件塑造空間情境的氛圍，來完成其試圖尋找一種完全依賴情境，以建立有序且具理性結構的美學動機。

依此，黃贊倫的「變種」與「混血」命題恰巧地呼應著法蘭西斯．福山（Francis Fukuyama）在其論述中所述的「後人類」景況。福山認爲當代生物科技與其他科技的共構發展已讓人類面臨到相當的衝擊，更受到許多保守的衛道人士抨擊；然而福山卻認爲這是一個絕佳的反省機會，藉人類正朝向後人類階段邁進之前，重新思考關於人類本質與人性的議題。[42] 有異曲同工之妙的是，黃贊倫混血人型雕塑，正是在這從人類逐步邁向後人類的眞實社會情境中，以人類形體爲造型、以變種意象爲象徵、以混血元素爲符號，此系列雕塑既是人形動物（像人的動物），也是人在科技鏡像中的自我。黃贊倫將此系列雕塑作品視爲一符號溝通性文本，對此後人類命題進行批判性創作實踐，成就其跨種體態的作品造型，提問著生命本質爲何？黃贊倫指出：

42 Francis Fukuyama 著，杜默譯，《後人類未來：基因工程的人性浩劫》（臺北：時報，2002），頁 36。

> 《科學怪人》裡怪人的角色，似乎正是自己面對當下課題的特異起點，這看似被科學與想像混合而成的生命狀態，不斷地試圖翻轉想像與現實間的關係，不斷刺激著讓虛擬的影像與文字化作現實的創作動能，反覆思索若這些怪物跳脫了閱讀的安全屏障，若不再只是文字或影像的某個平面，而是化為實體來到現實世界中，我們又會如何面對這常理無法判斷的新物種？當一個脫離了我有限知識裡的現實生物，活生生出現在眼前時我如何能不畏懼？而我們所畏懼的是這存在現實的混種生物，所帶來的未明威脅，還是畏懼著自己有限，無法理解悅納怪物的知識？[43]

儘管人類不斷地往後人類的科技身體（或雜交身體）的道路積極邁進，未來是否眞能實現此般遠景亦尚有待商榷，但許多學者皆認爲各種科技與人類型態結合的趨勢正道出了人類生存狀態的演變；且科技與人類身體的結合，在當今醫學上已極爲普遍，從各種樣式輪椅、輔具，到植入於體內的人工心臟、耳蝸助聽器等，這些都是宣告哈樂葳所預示之「雜交人類」的特質；時至今日，更因人類身體、數位科技與生物科技之間的雜交融合關係，開啓了後人類論述中關於雜交身體成爲各種符號、各種可能性運作的場域。[44] 黃贊倫以變種體塊的雕塑性與混血物件的造型性強化出後人類的身體是科技性的體現、是投映性的影像、是關於權力的運作、是虛擬與眞實界線的模糊、是生命與倫理相關議題的論辯。

---

43 黃贊倫，〈混種：想像實存的可能〉，頁 10。

44 Judith Halberstam and Ira Livingstone, *Posthuman Bodies* (London: Routledge, 2000), p.540.

簡言之，當前科學精進的成就彌補了人類的缺陷；生物科技的進步亦快速地從延續人類生命，拓展到人造器官的生成與移植。倘若人類完美體態的迷思是憑藉科技來完成，則其所欲傳達的意義早已超越了科技的範圍，更涉及生存與生命倫理的領域。以致，人的慾望是在服從自己的身體？抑或是在違背自己的身體？此一提問便是在探索究竟人是如何看待自己，又身體是如何適應在科技的容器之中。由此可知，後人類的混種／混血身軀不僅驗證了身體未曾消逝的論點，更迫使身體成爲生存於後人類情境的主要依據。在黃贊倫的〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉三件作品中，我們看到的是人類體態與數位科技的並置、是肉身主體與機動器具的共生，甚至是異種生物體之間的混血，並以此作爲人類未來生存樣貌的探問。黃贊倫以動力雕塑爲實踐策略的創作實踐，不僅彰顯出因生物與科技間發展與人類生存環境的吊詭性，進而產生對人體與異種生物共生雜交意象的具體描繪。

五、結　語

本文透過對黃贊倫創作中最具規模的三件動力雕塑作品的分析，從其雕塑作品的獨特造型性，思考在科技中流變的身體如何可能？〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉三件作品從作爲雕塑物件體塊、作品的場域性延伸，到作品中的動力裝置與觀眾感知間的構聯，逐步地透過造型藝術創作形式表達如何將想像外放，以補償肉身不足的鏡射，並追求那精神性的永恆。

從本文文脈中可見，黃贊倫透過從寫實的人體造型，逐步地使〈大衛〉、〈安妮〉與〈蘿莉塔〉三件作品轉向混種生物的造型，藉

以挑戰傳統思維中的獸人分界觀念上。三件雕塑作品的「內在物性本質」與「外部感知特質」更彰顯其創作客體的本質是從身體的物質性跨越，透過動力裝置的反覆行爲削弱作品與觀看間的距離感。最終，黃贊倫透過作品的視覺造型，表現出其對當代數位科技發展與生物科技的發明，逐漸使人類形貌產生改變的情境，進而不斷扣問著人類究竟要如何面對未來文明的可能樣貌。正如黃贊倫表示：

> 當依據完美的道具，背離了本來既有的場景設定，而獨立存在於現有的時空之中，是否將重新構成一個主體的想像？或是一個無法被認同的實際存在？脫離了一個絢麗的場景，走出了一場為它量身打造的故事敘事，對於眼前所形構的人機、或混種生物的樣貌，將不再有影像的或文字的描述所背書，不再有絕佳的場域讓它歸屬，那麼它如何來、如何去，就不再有任何有力的證據。[45]

易言之，黃贊倫透過創作所現實化的新物種形象，在某種層度來說的確爲自己帶來如造物者般的愉悅，這一具具異種混血的形象猶如召喚著靈魂前往的棲居之所，成爲意義的載體、隨時供給交換身體的替身。隨著人類世與後人類主義浪潮席捲全球，人類世與後人類主義並不代表著人類的徹底消亡，或者猶如好萊塢科幻電影般地出現異於

45 黃贊倫，〈背離影像的實存—那或許將是一個沒有起源的世界，但也可能沒有終結的世界〉，頁 12。

人類的種族開始奴役人類；而是走出在本質上遮蔽了人類視野的生命政治邏輯，在傳統非人與怪獸之境，重新豎立起人的精神性旗幟。於此情境之中，黃贊倫透過創作實踐所提供的是一種政治性的批判語彙：挑戰當前人類中心主義中的單一性、駁斥那些將機器（或異種生物）與人類截然二分的思維，並拆解著自然與人爲、主體與客體、身體與心靈的二元結構。儘管黃贊倫在每一件雕塑作品中運用了混合媒材，但仍展現出緊密的結構，以達到結構上的統一性。黃贊倫更使雕塑物件擁有一種完整性、一種自身具備的物體品質、一種對自身結構和內部關係的自主權，這使得它們可以作爲現實中任何一種情境而獨立存在，從而彰顯出人類肉身主體的存有危機，同時也表意著變種／混血生物體的文化價值。

圖　版：

圖 1　黃贊倫，〈公雞〉，玻璃纖維、機件、羽毛，2009。
圖片來源：黃贊倫提供。

圖 2　黃贊倫，〈龍蝦〉，玻璃纖維、機件，2009。
圖片來源：黃贊倫提供。

圖 3　黃贊倫，〈副本〉，錄像，2015。
圖片來源：黃贊倫提供。

圖 4　黃贊倫，〈同體：鹿〉，金箔、銅箔、環氧樹脂、油彩，2013。
圖片來源：黃贊倫提供。

圖 5　黃贊倫，〈崢—獨角〉，油彩、金箔、環氧樹脂，2015。
圖片來源：黃贊倫提供。

圖 6　黃贊倫，〈廢棄物〉，玻璃纖維、機件、金箔、LED，2016。
圖片來源：黃贊倫提供。

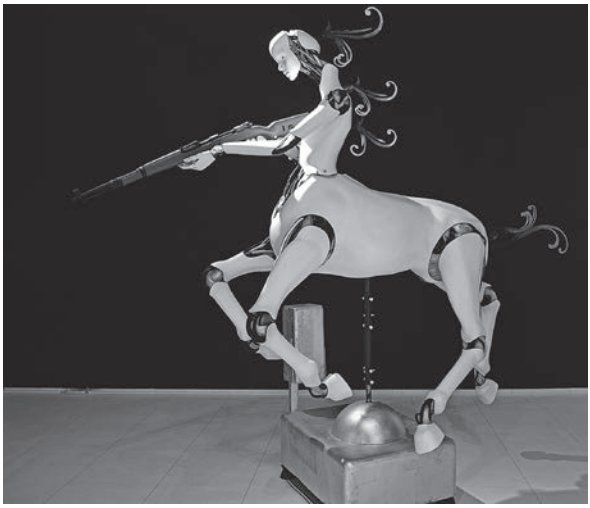

圖 7　黃贊倫，〈搖搖馬〉，玻璃纖維、不鏽鋼雷切、金箔、電動音樂，kar-98K 步槍，2016。
圖片來源：黃贊倫提供。

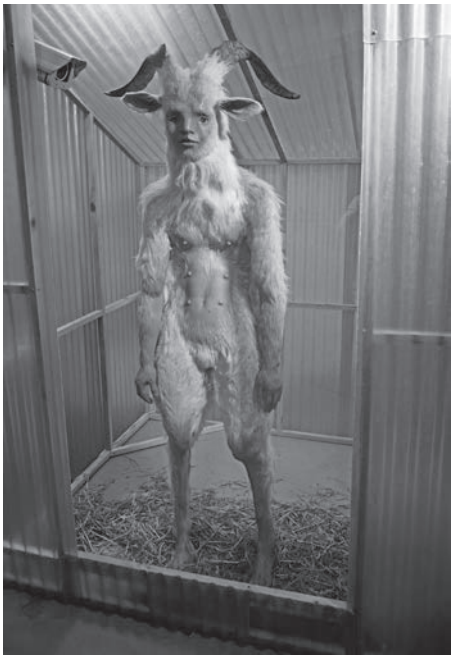

圖 8　黃贊倫，〈大衛〉，玻璃纖維、機件、仿皮草、羊角、金屬，2013。
圖片來源：黃贊倫提供。

圖 9　黃贊倫，〈安妮〉，玻璃纖維、機件、仿皮草、鹿角、金屬，2013。
圖片來源：黃贊倫提供。

圖 10　黃贊倫，〈蘿莉塔〉，玻璃纖維、機件、仿皮草、古典沙發、金屬，2015。
圖片來源：黃贊倫提供。

圖 8　黃贊倫，〈小大衛〉（左），玻璃纖維、機件、仿皮草、羊角、金屬，2021。
圖片來源：臺灣當代文化實驗場提供。

參考書目

（一）中文論著

〈祂方 iGod 黃贊倫個展〉，VT Artsalon，https://vtartsalon.com/ 祂方 -igod/。

Agamben, Giorgio 著，藍江譯，《敞開：人與動物》，南京：南京大學出版社，2019。

Fukuyama, Francis 著，杜默譯，《後人類未來：基因工程的人性浩劫》，臺北：時報出版社，2002。

Tucker, William 著，徐升譯，《雕塑的語言》，北京：中華民族攝影藝術出版社，2016。

方彩欣、周辰翰，〈混種獸人角色之魅力研究—以電影獸人爲例〉，《設計研究學報》10 期 (2017)：頁 6-24。

呂清夫，《造型原理》，臺北：雄獅，1996。

邱誌勇，〈是後人類慾望，抑或是科學怪人情節：從跨種人類、機器人類到賽伯人〉，收錄於《後人類慾望》，頁 30-36，臺北：臺北當代藝術館，2014。

邱誌勇，〈跨種人類的異體移植：短評黃贊倫《流變爲動物 II －怪物》展〉，藝論紛紛 (blog)，ARTALKS，2022.6.6 點閱，2015. 8.6 https://talks.taishinart.org.tw/event/talks/2015080611。

邱誌勇，〈身體的未來想像：脈流貳《未來之身》中的身體意象〉，精選議題，臺灣數位藝術網，2022.6.6 點閱，https://www.digiarts.org.tw/DigiArts/DataBasePage/4_88532502521139/Chi。

陳明輝，〈雕塑終結了嗎？從西方雕塑發展談起〉，《藝術認證》20 期，(2008.6)：頁 36-39。

陳貺怡，〈關於黃贊倫的種種札記與漫談〉，收錄於《黃贊倫設定集》，頁 76-81，臺北：超展開，2020。

黃贊倫，〈混種：想像實存的可能〉，碩士論文，臺北藝術大學美術系碩士班，2015。

黃贊倫，《黃贊倫設定集》，臺北：超展開，2020。

黃贊倫，〈人型與皮質：擬仿物的實存狀態身份如何被認同？眞實活著的是形式爲何？〉，收錄於《黃贊倫設定集》，頁 82-83，臺北：超展開，2020。

黃贊倫，〈怪物—在我腦海裡總是存在著一種想法：如果他們都是現實中的活物，我該如何想像？〉，收錄於《黃贊倫設定集》，頁 84-85，臺北：超展開，2020。

黃贊倫，〈背離影像的實存—那或許將是一個沒有起源的世界，但也可能沒有終結的世界〉，收錄於《黃贊倫設定集》，頁 11-13，臺北：超展開，2020。

隋建國，〈中文版前言〉，收錄於《雕塑的語言》，頁 xi-xiv，北京：中華民族攝影藝術出版社， 2016。

劉柏村，〈二十世紀金屬造形之演繹〉，《雕塑研究》4 期 (2010)：頁 31-60。

（二）西文論著

Aronowitz, Stanley. *Reading Digital Culture*. Massachusetts: Blackwell, 2001.

Barthes, Roland. I*mage, Music, Text*. Translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

Foss, Sonja. "Framing the Studying of Visual Rhetoric Towards a Transformation of Rhetorical Theory." In *Defining Visual Rhetorics*, edited by C. A. Hill & M. Helmers, pp. 303-313. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2004.

Halberstam, Judith and Ira Livingstone. *Posthuman Bodies*. London: Routledge, 2000.

Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." In Simians, *Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, pp. 149-181. New York: Routledge, 1991.

Krauss, E. Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: MIT Press, 1981.