

喬·彼得·威金的創傷 / 症狀 / 昇華

成功大學藝術研究所 許皓情

前言

在十九世紀末，頹廢派與恐怖美學當道，這些意象來源可見於當時的諺語、民間傳說及中世紀晚期的講道集和充滿幻想的詩篇。在二十世紀末，似乎又重演的跡象，隨著蘇聯的瓦解，冷戰結束，隨之而起的是恐怖主義，911 美國雙子星大樓被恐怖份子炸毀，中東與西方陷入空前緊張，又天災頻傳，大地震、海嘯與颶風造成無數人傷亡，連美國也成了災區，SARS 與禽流感威脅全球，這種大難來臨的恐慌，形成新一代的恐怖美學。十九世紀的恐怖美學文本以波特萊爾（Charles Baudelaire 1821-1867）《惡之華》（*Les Fleurs Du Mal et Autres Poemes*）中一首名為〈腐屍〉（*Une charogne*）的詩最具代表性，他以驚悚、誇張的筆法，表達對屍體、腐肉的歌頌，充滿濃厚的死亡與頹廢氣息。詩人裏爾克（Rainer Maria Rilke 1875-1926）批評波特萊爾的詩，不僅勾勒了人類命運的圖像，更足以理解從塞尚以降的現代繪畫，對恐怖的著魔，醜惡的狂熱，到世紀末初，吹起哥德風，無論是哥德金屬的淒厲或惡靈與古堡恐怖片，它表現的是人類的個性與共性的衝突與對立，教會與國家，教士與俗人，今世清貧與來世永福，現世痛苦與天國寧靜的二元論。¹

恐怖美學這股暗流持續不停地傳承，直至當代，慢慢地浮上檯面，近年來更是使用許多創新聳動的題材，有攝影家拍攝屍體或是被割下極為可怖的動物頭顱，雕塑家展示腐肉與糞便，甚至表演藝術家則傾倒整桶整桶的血。這類的恐怖美學，內容以強烈刺激大眾感官的方式呈現，不乏以荒淫、暴力、殘忍來挑逗觀眾。這類尋求以驚悚為目的的作品令人慌亂，它所引爆的極度不安遠遠超過所受到的驚嚇，這也就是它近來常激發眾人反感的原因。一幕幕殘暴駭人的場面，激起極大的震驚與恐懼，然而，卻也引發觀眾好奇的目睹慾望。八零年代中期起，確實興起了一波血腥的、支解的、怪異駭人的攝影作品，頗為符合當代的矛盾與不解，威金也在這股恐怖美學的潮流中，藉由一種「負面」的攝影書寫呈現其藝術美學。

一、異質的書寫

¹ 周芬伶，《聖與魔—台灣戰後小說的心靈圖像(1945-2006)》（臺北：印刻文學，2007，頁 247）。

後現代強調反本質、消解正統中心地位的文化，代之以離散，並崇尚多元、流動與異質性，德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）在他的《差異與重複》（*Difference et Repetition*）一書的導言中指出：

同一性的無上優先性，按其曾被思考的方式而言，曾經確定了表像世界的建立。然而，當代藝術的興起與當代思想的興起一樣，都是出於表像思維的崩毀與同一性的失落。事實上，在同一的表像之下，已難以找到激發行動的力量，剩下的只是僵化與宰製。因此，尋求差異、思考差異便成為後現代文化中哲學、語言、藝術所共同關心的問題。²

這裡所謂在藝術中的差異，並不是傳統藝術家所追尋的那種僅止於藝術表像之間的差異，例如在形式與風格上的差異，而是指藝術作品除了像所有其他一般事物一樣，也是「事物」之外，還具有不斷逸出事物殊相之外，重立於存有、重立於差異之源的藝術特質。³所以我們可以說藝術其實是一種欲求，不斷要求逸出自我之外尋求差異的慾望，此種欲望即當代法國神秘主義哲學家列維納斯（Emmanuel Levinas, 1906-1995）所謂的欲求「他者」的欲望，也正是這種不斷走向他者的欲望，使得藝術得以持續。威金（Joel-Peter Witkin, 1939-）喜愛拍攝「不正常」的身體，就是一種對於他者的欲求，並且使用超現實的表現方式來呈現這些怪誕的身體，將真實與虛擬並置於作品中，營造出可怖的氛圍，使影像充滿了令人感到不安與恐懼的效果，而此種呈現出來的美感差異，除了在表像之間有不同於一般感受外，主要在美感意識中還隱含著一種對真實社會的離異關係。因此，將威金的攝影作品稱作是一種「異質的書寫」，強調威金以正常社會排斥的他者為主體，以大部分人所迴避的恐怖為主題。

（一）嘉年華式的身體

威金作品中的主體是「不正常」的人，除了是身體外貌上有殘缺、畸型的人還包括了心理病態的人，甚至是已經沒有生命的屍塊、屍體，威金自己稱那些人身上是「帶有基督的傷痕」⁴，又或者威金會透過後置作業的刮抓底片去「製造」支解的身體，而這些非一般客觀能夠接受理解的身體，在巴赫汀的狂歡節理論中，則是被稱為「怪誕」身體，不以正常的身體出現，而是強調肉體低下部位或是極端誇張反面的、不應有的身體部位。例如《女人在桌子上》【圖 1】作品中的模特兒小腿殘缺，眼睛被一條上面畫有假眼睛的布條綁住，後面的場景使用風景畫，和作為前景的女人有些許衝突，但也好像這個沒有小腿的女人也如風景一

² Gilles Deleuze, *Difference et Repetition* (Paris: PUF, 1968), p.1.

³ 劉千美，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》（臺北：立緒文化，2001）。

⁴ <http://d-sites.net/English/witkin.htm>，摘錄時間：2007年12月10日，12點。

樣，被放置在臺子上供人觀賞。此外，在狂歡節中，身體變成展演慾望、幻念、虛構的場域，參與的人會將自己打扮成別人或是將自己「他者」的身份強化。在威金的作品中，也可以發現這種特色，他會刻意替模特兒們扮裝，例如把屍體裝扮成基督的樣子、把手臂殘缺的模特兒裝扮成石膏像或是 SM⁵ 的扮裝，如《幼稚症》【圖 2】。威金作品中的身體儼然就是以一種嘉年華會的方式呈現，在其中那些源於社會階層中人與人之間的不平等，都可以被置入括號中了。

另外，在裝扮這些嘉年華會式的身體時，威金還會大量使用繩子、骷髏頭等道具，其中特別的是，他刻意使用了面具遮掩模特兒的臉部或是眼睛，有些作品甚至在後置作業中臉部被刮除，或是被切在鏡頭之外。我們看不到他們完整的表情，無法辨識他們的身份，但是卻可以使我們肆意地瀏覽他們的身體，甚至觀看他們殘缺的部份，檢視他們異常地方。如《性愛》【圖 3】畫面中的女人帶著帶著恐怖的怪物面具，臉部完全被掩蓋，以斜躺的方式突顯出下半部的身體，手則是握著陰莖並高舉，象徵著對性愛的崇拜，在右手臂上還有一幅提香的《烏比諾的維納斯》畫像，似乎也象徵著對妓女卑賤身份的翻轉。巴赫汀認為這種對肉體與低下部位的崇拜，具有「上下倒錯」與「卑賤化」的傾向。「上下倒錯」，意指將主宰精神、意志、靈魂的上部（頭顱、臉孔等）和主宰生殖、排泄的下部（生殖器、肛門等）的錯位。而「卑賤化」指的是對身體的關懷，從頭腦和心臟（精神與情感的主宰）降低到肉體的低下部位。⁶ 兩者在意識形態上都象徵著，將一切崇高、精神性的、理想的和抽象的東西降低到物質和肉體層次。⁷

（二）灰暗詭譎的情境空間

威金是學院出身，主修雕塑，後來取得攝影的藝術創作碩士學位，所以他的創作受到許多古典繪畫的影響，像是 15 世紀的波希（Hieronymus Bosch, 1450-1516），呈現人的罪惡和墮落、魔鬼的陷阱、地獄的折磨等圖像，或是助長怪誕與恐怖美學發展的浪漫主義繪畫，追求一種尋求自我、感性、原創和想像力，其中引起威金興趣的是哥雅（Francisco de Goya, 1746-1828）、布雷克（William Blake, 1757-1827）透過描繪聖經中人類墮落與撒但的黑暗場景，反襯出神慈悲而憐憫的救贖，以及傑利柯（Theodore Géricault, 1791-1824）畫中所表現的人物的精神面貌，如梅杜莎之筏（La Zattera Della Medus）海上失事者的絕望、宗教裁決所囚犯的苦痛、以及精神病患者的瘋癲等。最後，威金也喜愛培根（Francis Bacon, 1561-1626）在繪畫中直接將恐懼與愛慾潑灑在畫布上，尤其是那些極度

⁵ SM(sadomasochism)一詞是由克拉夫特·埃賓（Richard von Krafft-Ebing, 1840-1902），奧地利精神病學家暨性學研究創始人，將薩德（Marquis de Sade, 1740~1814）和馬索克（Leopold von Sacher-Masoch, 1836-1895）引伸成虐待狂（sadism）受虐癖（masochism）的兩個名詞合成而得。摘錄自 http://bondagefun.blogspot.com/2006/03/sm_05.html，摘錄時間 2008 年 01 月 30 日 18 點。

⁶ 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》（臺北：麥田，1995 年），頁 268-269。

⁷ M.M. Bakhtin 著，李兆林、夏忠憲譯，《拉伯雷研究》（石家莊：河北教育，1998），頁 24。

扭曲變形的身體和被撕裂的肉體。因為受到繪畫藝術的影響，在內容上，威金喜愛以浪漫主義的怪誕與恐怖為創作對象，強調人物的情感、信念、希望和恐懼；但在構圖上，並未完全使用浪漫主義常用的對角線或不安定的佈局方式，反而大部分是以古典主義安定的金字塔式構圖，用一種強調靜態和理性的結構形式來呈現。

另外，我們也可以在這些作品中，發現威金一種充滿劇場式的空間場景，類似於一般所稱的實驗劇場（experimental theatre）——即黑盒子形式（black box）的劇場——，這種劇場除了將一個矩形的空間四周塗黑之外，並不提供任何固定式的設備，用意是可以讓創作者自行發揮去變化空間。⁸此外，實驗戲劇以傳統戲劇為對立面⁹，是一種對傳統戲劇觀念乃至社會體制、文化構架、道德規範的反叛和否定，對應到威金的場景，也正好具有這種反傳統離心傾向的前衛性。威金所規劃的戲劇場景通常是陰森的，肆意瀰漫著腐爛與頹廢的氣息，由於是在室內矩形的場地（即黑盒子形式）拍攝，空間大小會受到限制，作品呈現出來的空間性被削弱甚至是平面化，給人帶來一種壓迫感。1656年的作品《宮娥》【圖4】模仿巴羅克時期畫家委拉斯奎茲（Diego Velasquez, 1599-1660），但原畫中那種縱深感，在威金的劇場空間被壓縮與扁平化了。

在後置作業中，威金的部份作品甚至留下了類似於畫框的黑色邊，或者帶有金屬質感，使得他的作品具有令人窒息的封閉性。此外，括弧底片和顯影藥水的隨意滴灑也是威金重要的特色之一。如《阿波羅和施虐淫女人在西方藝術中所製造的痛苦》【圖6】是模仿畢卡索（Pablo Picasso, 1881~1973）的《亞維儂姑娘》（*Les demoiselles d'Avignon*）（1907），威金和畢卡索立體派利用多視角切割的小塊面嘗試去呈現三度空間的概念不同，而是利用括弧底片的技法讓整個畫面中的空間感幾乎消融了。

（三）小結——作為在差異中銘記的暴力

在威金影像書寫的文本裡，這些怪誕身體的影像以及令人窒息的情境空間，如威廉蓋茲的經典文本《地道》所描述：「讓所有的事物猥褻化、邊緣化，讓所有受污染的事物更加汙穢，破碎的東西更形支離，無用的東西更像廢物。」¹⁰除了讓人感到不安與恐懼，巴塔耶也指出這些異質性所關注的是無法被同化、無法被充分觀察的元素，是一種破壞顛覆同質秩序的震撼力量、剩餘與瘋狂。¹¹這些

⁸ <http://www.neuin.com/~youngcc/experience/ntu/theater%20space.html>，摘錄時間：2007年12月10日，12點。

⁹ <http://www.bjpopss.gov.cn/bjpsweb/n19652c11.aspx>，摘錄時間：2007年12月10日，12點。

¹⁰ 周芬伶，《聖與魔—台灣戰後小說的心靈圖像（1945-2006）》（臺北：印刻文學，2007），頁273。

¹¹ George Bataille, "The Psychological Structure of Fascism." In *The Bataille Reader*, eds. F. Botting and S. Wilson (Oxford: Blackwell, 1997), pp.126-128.

在影像中的他者，又可以根據克莉絲蒂娃（Julia Kristeva, 1941-）對於「外邦人」的論述得知，他們在我們內心所引起的「迷人的排斥」，是起於因為神秘而生的陌生感，或說是對「除去個人化」的反應。奠基在佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）提出無意識是兼具性慾及死亡衝動的理論上，這份神秘的陌生感是一種投射，也是死亡衝動的最初建構。因此，再一次地能夠引起我們對於「他者」有著嬰兒般的欲望跟恐懼，而這個「他者」也就是無法控制的欲求，就是女性，就是死亡。¹² 所以，威金透過照相機再現「他者」身體，同時也經過身體再現了痛感、性、慾、死亡等處於邊緣的種種「陌生感」；一方面，是對道德與信仰提出了批判，另一方面也展現了熟悉與陌生、愉悅與恐懼、死亡與生命的連結。這樣令人感到極度尖銳衝突的作品，實具有超現實主義詩人布荷東（André Breton, 1896-1966）所謂的痙攣性的美感（convulsive beauty），使得內在的情感以及意義張力能夠被擴展。

二、痙攣性的美感

威金的作品是容許相互衝突的異質共存，他常將真實與虛構兩者並置，或者將神聖空間中置入腐敗產生矛盾，在黑暗世界中注入純潔產生不和諧，利用異質並置能夠引發批判的特質融入影像中，展現出其對傳統價值與道德秩序的顛覆。此外，在他試圖利用衝突異質的共存來鬆動權威的結構，模糊社會對於他者的界線之時，另一方面通過呈現真實他者的影像也同時創造了一個新疆域，建立了一個他者的烏托邦，就如同德勒茲與瓜塔里（Félix Guattari, 1930-1992）所提出的去畛域化（deterritorialize）再畛域化（reterritorialize）概念，強調擺脫既定轄域束縛的努力，創造新的流變、生成的可能，這種不斷生成變化的過程是開放性的，而不是固定靜止的結構和領域。¹³ 因此，威金的影像是具有解構與重構的雙重可能性，也具有解放慾望及踰越象徵秩序的革命企圖。

（一）諧擬的效果

威金不斷吸收西方繪畫的精華，也不斷地試圖突破傳統的束縛，在創作中他常以模仿西方繪畫中的名作來實驗，將其以自己的藝術形式呈現，並且企圖從中去顛覆，達到諧擬（parody）的效果。「諧擬」，顧名思義是自柏拉圖以來的模擬（mimesis）的再書寫。它仍然是一種模擬，但卻是詼諧的語調，因為語言的嬉戲所以詼諧，因為詼諧，它不是譏諷，不是迎面撞擊的諷刺，它是一種調侃，調侃現實，調侃人生既定的意義，也可能調侃自己因為仍然是一種模擬，雖不是「再現」，但與模擬的客體虛中有實。因為必須對客體有「真實」的參考，才能成就

¹² Julia Kristeva, *Strangers to ourselves* (New York: Columbia University Press, 1991), p.191.

¹³ 汪民安,《文化研究關鍵詞》(江蘇:江蘇人民出版社,2007),頁148。

諧擬的美學效果，諧擬的再書寫必須以客體的逼真度為基礎。¹⁴也或許諧擬在模仿之餘，不管是否隱喻有嘲諷之意，其實多多少少都解構了那被模仿的原型。並且帶出一種詭異感（the uncanny）。

在威金一系列對繪畫模仿的作品中，他吸收西方繪畫的養分然後轉化成為自己的藝術語彙，達到諧擬，如他模仿巴洛克時期委拉斯奎茲的《宮娥》【圖 4】，在這裡威金的公主是只有上半部的怪誕身體，還有一雙比例偏小的假腳，鐵架成了他的裙子和行動的工具，而原本具有皇室傲氣的表情變成一種不安與哀怨。右邊的仕女們變成了畢卡索格爾尼卡（Guernica）中的變形怪物，門外的宮廷侍官變成手拿荊棘冠的耶穌，皇宮的大廳在這裡籠罩了一股詭譎的死亡氣味，與原本皇室的華麗尊貴大相逕庭，神聖性轉變成為一種對生命的焦慮。威金在這個作品裡，轉換了美麗的公主與怪誕的身體，夢幻仙境與惡夢場景，理性和精神錯亂，達到了諧擬的效果。此外，《曼努埃爾》【圖 5】他模仿了哥雅的《唐·曼努埃爾·奧索裏奧》（Don Manuel Osorio de Zuniga），將原本小女孩帶著自己心愛動物的圖像，以及哥雅所捕捉的童年天真爛漫的本質特性，轉變成為是一幅表情兇惡的猴子帶著奇珍異獸的景象，展現了原始的獸性與權力翻轉的象徵。

除了古典的作品，威金也試圖超越現代藝術，以求更大的突破，《阿波羅和施虐淫女人在西方藝術中所製造的痛苦》【圖 6】是他模仿大師畢卡索的《亞維儂姑娘》，畢卡索這幅作品在當時打破了以往傳統繪畫觀念，並且回歸到一種原始的追求，推翻了傳統中美／醜的價值與單一視角的觀看模式。威金似乎也循著畢卡索的顛覆性，顛覆了這幅具有開創性的作品，這幅作品的原文是 *Apollonia and Dominatrix Creating Pain in the Art of West*，其中 Apollonia 其實指的是 Apollonian，是一種阿波羅崇拜，而 Dominatrix 則是諧音與 dominatrix 相同，是指施虐淫的女子，從作品名稱上來看，威金明顯地是向畢卡索甚至是西方繪畫挑釁。他將原本型態醜陋的妓女替換，成為更具有衝擊性的性虐待身體姿態和陰陽人身份，也將原始的面具去除，換上具有性虐待意涵的道具，並且利用刮除底片和顯影藥水的滴灑消融了空間性。畢卡索曾說過：「過去一幅畫是許多東西相加的結果，可是在我的作品裡，繪畫是一連串破壞的總和。」¹⁵ 威金的作品也是如此，只是他所要破壞的，不僅僅是畢卡索所挑戰的視覺觀看模式，更多是要顛覆象徵秩序的觀看模式，利用變態與死亡對傳統道德與神聖宗教的價值提出質疑。

（二）變異的力量

¹⁴ 簡政珍，《臺灣現代詩美學》（臺北：揚智出版社，2004），頁 238。

¹⁵ <http://www.tiec.tp.edu.tw/lifetype/post/949/17428>，摘錄時間 2008 年 01 月 30 日，18 點。

巴塔耶認為那些本來被視為低下、帶著原始獸性的東西，如蚯蚓、蜘蛛，或是那些被壓爛的、殘缺的、模稜兩可的事物都是「不定形」的具現。古典哲學多半重數理邏輯來認知外在的世界，以邏輯思維來區分事物的是非美醜，然而不定形的任務正是去除分類、消解哲學對所有事物所設下的界線，他也認為不定形沒有意義，他本身即代表意義的解構。不定形解構的力量，巴塔耶使用了「變異」這個詞，變異在他的定義中同時存在兩極化的意義，可以用來形容通往異質的完美過程，或是高與低、卑賤與神聖同時具存的矛盾狀態，這種語意的雙重性混亂了一切的邏輯法則。¹⁶ 所以，威金利用不定形的人、事、物，除了展現出了諧擬諷刺的批判性之外，也透過發揮不定形本身具有的變異力量，解構了不定形自身，解構了象徵秩序。

威金作品中的宗教意味濃厚，一方面是因為受到西方繪畫的洗禮，另一方面則是由於母親天主教信仰的影響，但在其創作中卻充滿與他所受到的教導相違逆的元素。如《懺悔》【圖 7】中，威金將宗教中神聖象徵的耶穌釘十字架之意象與殘缺雙手帶著骷髏面具的男子並置，形成一種矛盾的關係，透過變異的力量，十字架的神聖性被男子的骷髏面具與殘缺所削減，而男子瀕臨死亡的猙獰又被十字架象徵耶穌復活的生命所打破。卑賤與神聖之間、死亡與生命之間的界線變得模糊，且能夠相互滲透。另一個威金所喜愛表現的主題為人的慾望，一種對身體感知的回歸。如【圖 8】畫面中的模特兒呈現手上拿著鐵鎚要將釘子敲進鼻子裡的狀態，令人感到詭異且驚嚇，而柔軟的身體在與鋼釘鐵鎚的並置之下產生變異，竟能與之對抗，消解了強與弱、身體經驗與視覺的界線。除此之外，這種由視覺引發的痛感，也讓我們能夠回到感官裡，重新去感受身體的經驗。

威金透過真實的身體與擬造的戲劇場景構成他的作品，利用影像複製了恐怖的現實，同時也模糊真實與虛構的界限，也有如精神分析所謂的「詭異」(the uncanny)，熟悉中的不熟悉，去熟悉化後的再熟悉化、意識中的無意識，能夠模糊了熟悉／陌生、活體的／無生命之間界線。這樣的詭異感也具有一種變異的力量，去消解了符號被銘刻的固著意義。如《奇特的人 Melvin Burkhart》【圖 9】畫面中，呈現一個小孩的屍體被葡萄、石榴、蝦子以及手、腳、腿、臂膀等殘肢斷臂所環繞著。威金在一個宴會的場景中，刻意地在真實食物之外也擺上了無生命的身體和以撕裂的肢體，造成矛盾詭異的效果，生產出變異的力量，宴會中生命成長的象徵被無生命的屍體削減，而被撕裂的身體造成的噁心感又能被漂亮的食物與平衡理性的構圖鎮壓，模糊了我們對於活體的／無生命、生命／死亡的界線。

在威金作品中的殘缺身體，與巴赫汀所言的狂歡節怪誕身體相同，就是「不定形」，本身具有變異的力量，都是一個正在轉變的身體，且它從不終止，是一

¹⁶ Rosalind E.Krauss 著，連德誠譯，〈不在遊戲〉，《前衛的原創性》(臺北：遠流，1995)，頁 73。

個未完成，它持續地被製造並創造其他身體，怪誕的身體吞噬這個世界，也被這個世界吞噬。所以，我們能夠在那些如《幼稚症》中的被虐狂、《曼努埃爾》中的陰陽人、《奇特的人 Melvin Burkhart》中的屍體等的怪誕身體上看到生與死的雙重性，它們總是處在死亡與誕生、成長與生成階段的未完成、蛻變過程，生命與慾望也在此種雙重性中被展現出來。

（三）小結——他者的異質空間

這些詭譎令人不安的視覺畫面，從構圖到拍攝再到後置作業，整個作品都是在威金的工作室裡完成，最後影像被放置在一個黑色框架的封閉空間中呈現出來，而不論是在創作過程中或是在畫面裡，彷彿那些源於社會階層不平等的事物，或是任何人與人之間的不平等，都被置入括號中了。威金利用不定形的人、事、物，展現出了諧擬諷刺的批判性，也透過了變異的力量，解構了不定形自身，解構了象徵秩序，除此之外，藉由此種變異的批判性，消解了二元對立所劃定的界線，去除了規範所設定的框線，在這樣一系列的去畛域化過程，最後，同時形構出了另一個世界，完成再畛域化的工作。

而這個由威金所建構的他者世界，就如傅柯（Michel Foucault, 1926-1984）所謂的異質空間（heterotopias）。根據傅柯在 1967 年的一篇講稿（"Of Other Spaces"）中提出的「異質地誌學」（heterotopology）空間論述，他指出異質空間是一種作為「抗拒場域」（counter-sites）的現實空間，所有存在於個別社會／文化中的真實場域（real sites）的意義，都藉由再現的過程在「抗拒場域」中不斷地進行辯證與翻轉，我們也許可以在現實中指出這些異質空間的真確位址，但事實上它們自外於所有地方（outside of all places），這些異質空間截然不同於它們所再現的那些社會／文化中真實存有的場域。¹⁷ 威金灰暗詭譎的他者空間與異質空間相同，都為一個被主流建制邊緣化，但又具有反映主流建制功能的空間，所以有一種非真非假、虛實兼具的特性，它帶有多重可能性，容許相互衝突的道德與慾望、宗教與褻瀆的異質共存，是一個幻想性、實質性與異質性並置的世界。

三、斷裂節點上流動的主體

威金透過異質的書寫展示域外世界，利用對古典的轉化和道德的顛覆造成痙攣性美感，藉由通過這樣的影像特質達到對於宗教與死亡、道德與慾望的關注，而威金有意地利用怪誕身體來對生命與慾望提出批判之時，也間接地顯示了他強迫性回到創傷場景的症狀；也就是說，當我們在閱讀這些影像時，不但可以看到

¹⁷ Michel Foucault 著，夏鑄九、王志弘編譯，〈不同空間的正文與上下文（脈絡）〉（"Text / Context of Other Spaces"），《空間的文化形式與社會理論讀本》（臺北：明文，1993），頁 399-409。

威金的詮釋，也看到了他的創傷經驗與症狀。而這樣的創傷經驗與影像中的主角——怪誕身體——形成一種互相對話的關係，並且藉由這樣的對話找尋到其各自的自覺意識與主體。

（一）詭異的創傷經驗

根據佛斯特（Hal Foster, 1892-1982）的研究，威金這種具有超現實主義者所再現的詭異情境，往往是來自創傷經驗的「重複強制」。根據佛洛伊德關於創傷經驗的說明：

是一種經驗在很短的時間內，是心靈遭受到非常高度的刺激，以至無論用接納吸收的方式或是調整改變的方式都不能以常態的方法來適應，結果使心靈的有效能力之分配，遭受到永久的擾亂。並且也補充說明，心理歷程中主體無法應付當時驟然發生的巨大深刻體驗，因此以固著的方式停留在當時發生事件的場景，強迫性地反覆演練修正。這也就是症狀的產生。¹⁸

在佛洛伊德的《論詭異》（uncanny）中，他發現人類具有一種重複強制的本能，即主體會不由自主地回歸早期的精神狀態。佛洛伊德用「詭異」這個詞來形容那種熟悉的，然而又讓人感到神秘且恐怖的東西，因為“uncanny”對應的德文為“unheimlich”，英文又譯為“unhomely”，在德文原意中是兼有「熟悉的」與「神秘的」兩種意思。因此，他強調所謂的「詭異」是指主體先前所逢遭過的事物，再重新回返於主體的意識之中，因為該事物經過潛意識的壓抑而減弱了主體對他的熟悉度，而導致主體對該事物產生似曾相似的詭異感。主體在經歷早期的精神創傷之後，於往後某種特殊情境中，會經由某些特定的事物使主體聯想起先前的創傷，而使主體強制性地重複經歷受創時的驚嚇。¹⁹ 佛斯特使用佛洛伊德創傷經驗中的重複強制，解釋了超現實主義藝術所呈現的詭異氣氛，他發現超現實主義所再現的空間往往是歪曲的幻想空間，藝術家的位置正如同處在原初幻想的兒童，他們雖然主動以原初幻想（大多為閹割焦慮與回歸子宮）為創作題材，然而在創作過程中，創造者亦無意間喚起了自身的創傷經驗。藝術家在創作的過程中，亦深陷於其所營造的幻想場景之中，反覆地再現己身的創傷經驗。因此，超現實主義中的詭異，往往包含著藝術家精神創傷的重演，或是潛意識中所壓抑的死亡恐懼的回返。²⁰ 所以，威金在創作的過程中，不僅是不斷地重複強制自身的創傷經驗，另外也回返於原初創傷的死亡恐懼，藉由這樣的不停回返創傷場景，才夠消解其內心的恐懼。

¹⁸ 劉紀蕙，〈『現代性』的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉，《中外文學》30卷8期，（2000），頁45-82。

¹⁹ Sigmund Freud, *The Uncanny* (New York: Penguin Books, 2003) pp.219-23, 248-49.

²⁰ Hal Foster, *Convulsive Identity* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1995) pp.58-60.

根據以上的論述可以知道在威金攝影作品中的詭異情境，來自於威金創傷經驗的「重複強制」，我們可由對威金成長過程的耙梳中，找出創傷經驗的片段來對應作品。威金出生於 1939 年，母親懷他時是三胞胎，但其中有一個死胎，其父親是名猶太人，母親信仰羅馬天主教，之後雙親因無法超越宗教信仰上的分歧而離異。在 1988 年出版的作品集中，威金聲稱在他六歲時，曾目睹一場車禍，過程中一名小女孩的頭顱被切斷並滾到他的面前。而在他服兵役時，曾經拍攝死於事故或在演習中自殺的士兵。²¹ 從威金的成長中，可以知道他多次經歷了死亡的創傷，據此可以理解威金作品中出現生命與死亡的辯證，且影像中頻繁出現的嬰孩、頭顱與殘肢，例如《女人在桌子上》【圖 1】作品中小腿殘缺的模特兒，或者在《愚人節》【圖 9】中，小孩的屍體被葡萄、石榴、蝦子以及手、腳、腿、臂膀等殘肢斷臂所環繞著。另外，父親的離開除了代表一種死亡的創傷經驗，也殘雜著父母親由於宗教而離異的印象，據此，在威金作品中也常出現宗教的意象，例如《懺悔》【圖 7】中，威金即挪用了宗教中具有神聖象徵的耶穌釘十字架之意象，我們甚至可以從與十字架並置的殘缺雙手帶著骷髏面具男子身上，找到死亡與宗教的聯結。

（二）複調的對話語言

威金透過他者的身體來找尋自身的創傷經驗，影像中的主角——怪誕身體，並不是典型的形象或典型性格，而是有著獨立和自由主體意識的個人。根據巴赫汀的「複調」理論，有三個層次：第一，哲學——美學的層次，即作者與主角、自我與他者的互相對話與交流關係（此為複調之核心），強調了作者／主角關係中的意識、自覺意識的問題。第二，語言上的層次，即探討主角關係如何在藝術語言中得以再現？與生活中的語言關係是怎樣？藝術語言與生活語言中的對話話語與獨白話語的對立問題。第三，敘述學的層次，解決關於「敘事觀點」(point of view) 的問題，即誰在觀察？誰在敘述？²² 以下便就這三點來探討威金與影像中主角的相互關係。

首先，威金藉由他們不停地重複回返於創傷經驗中，找尋內心壓抑的恐懼源頭；另一方面，這些他者也藉由了展現自己的身體和扮裝進行著自我反思、自我發現。當威金將他們置入於一個與社會衝突與矛盾的情境中，他們能夠從而發現自身存在的價值以及自己的主體意識，且更清晰地知道自己主體存在的不確定性和未完成性。藉由這樣有自覺意識的主角，才能夠瞭解和認識到他的生命與存在的未完成性，才能摒棄一切故步自封的框框，從而達到自由。而這裡的自由，根據巴赫汀的說法，認為人的自由不僅僅在於對理性自律的理解，而在於對規範與律令的超越。不過在對這些主角描述的時候，巴赫汀已經隱含了關於自由的命題

²¹ <http://d-sites.net/English/witkin.htm>，摘錄時間：2007 年 12 月 10 日，12 點。

²² 劉康，《對話的喧聲—巴赫汀文化理論述評》，頁 184。

中，作者與主角的相互關係。當主角在自我發現、自我質詢、辯論與反思之時，實際上就已經在與他的創造者——作者——作質詢、辯論與對話。作者在創造主角這個藝術主體時，也在創造、發現他的自我與主體，也就是作者自覺意識的實現過程。而這個過程就是在創造他者之時完成的，是在作者的自我與主角的他者對話和交流過程中實現的。因此，作者與主角的自覺意識相輔相成，在主體間對話中達到自由的境界。²³ 也就是說作者與主角的同時共存、相互作用、互為主體的關係。

第二，巴赫汀為複調與對話性賦予了深刻的歷史和社會內涵，深刻的社會危機、存在與命運的門檻、歷史的轉折點，都是複調中的對話關係與主體自覺意識得以產生和實現的根本條件。為了能夠把握這種社會的矛盾衝突點，巴赫汀認為需要的是一種對話式的語言而非獨白話語，這種對話語言，不是黑格爾非此即彼的辯證立場，而是一種亦此亦彼、同時共存的對話立場。²⁴ 威金在作品中與主角的對話充滿著矛盾、對立、衝突、似是而非的辯證關係，是一種開放的、多元、未完成的對話意識。

最後，巴赫汀認為複調的多聲部話語關鍵在於各種語言素材的構成與組織，這種組織必須是對話的，而不是獨白的，複調對話的語言，關心的是每一個主體的話語位置，即其意識形態的立場與觀點，追求語言背後意識形態立場的互相衝撞、質詢、對話與交流。²⁵ 而在威金的作品中，那些詭異、矛盾衝突與含糊不清的情境，以及諧擬、反諷與變異的效果，可以當成是一種雙聲語來分析其中的多重語境與多重指涉，而透過這樣的雙聲語，不僅可以與他者進行爭論，也可以與社會和客觀世界進行爭論。

（三）小結——昇華與僭越

克莉絲蒂娃論及他者與自身的關係中提到，現下感知的「神秘陌生感」在過去其實是「熟悉」，它是因為某種條件、某種情境才產生的。我們首先要採取的步驟，是從外面驅除神秘的陌生感，因為恐懼就駐紮在那裡，之後便能在「內部」找到熟悉。這個「內部」所找到的熟悉，不是「被認為是本體」的熟悉，而是沾染陌生的熟悉，是「被認為不是本體」的過去。最後，外邦人就在我們內心，「他者」其實就是「我」的意識，反成為自己的本體。²⁶ 所以，那些讓人感到陌生的荒淫、暴力、殘忍影像的象徵，實際上提供了一種可流動交換的幻想，而後經過影像主角與創作者的對話及多種主體轉換的過程，可以建構出自身創傷經驗的精神現實和自覺意識，而這樣的自我追尋不是只有在創作者與影像主角，也必然

²³ 同前註，頁 188。

²⁴ 同前註，頁 192。

²⁵ 同前註，頁 196。

²⁶ Julia Kristeva, *Strangers to ourselves*, p.182

會發生在觀者身上。再加上威金作品中臉部的消失，同時打破了「臉」所預設的封閉個人主體意識，可以指涉任何人，因此讓觀者也可以從影像中直接成爲他者，與自身對話。

此外，我們也可以連結到德勒茲「生成」(becoming)的概念，這個生成概念能夠生產變數，而有「生成他者」(becoming-Other)的內在原理，甚至是「生成不可感知的東西」(becoming-imperceptible)。²⁷ 而這是一種過程，是一個走向不停變化的運動，意味著超越同一性與主體性，強調多元化(multiplicity)、多音性(polyvocality)，不干預角色互換、性別差異或突顯種族的純粹性，並鼓勵我們去旅行，經由自我喪失的旅行(the journey through ego-loss)，逃離禮教、規範、爬藤糾葛，做全方位的逃離，讓自己成爲孤兒(沒有父—母—子的關係)，成爲無神論者(沒有信仰)、讓自己成爲遊民(沒有習慣，沒有領土)。²⁸ 就如同威金在此以恐懼爲素材，褻瀆宗教與顛覆道德禮教；以他者爲對象，消解了主體與客體的對立。

結語

威金拍攝那些被賤斥的身體、被道德排斥的性慾、被宗教迴避的黑暗，藉由與這些被邊緣化的元素、被視爲他者的域外情境對話，找尋自身排除暴力死亡的趨力、創傷經驗的精神現實，並在對話與交流的過程中，找到自身的主體位置。正是這種不斷走向他者、在他者中尋求自我的欲望，使得藝術得以在持續綿延發展中從不眷戀已完成的作品與風格，而是在不斷尋求差異中完成自我，使得美感經驗成爲一種「自我理解的方式」。這種「自我理解」不同於自我意識在同一性概念上的自我認同，而是在與「他者」的接觸中學會理解自己，從生成他者的運動中，找到自身主體位置。如同巴赫汀發展的主體建構論，是一種自我與他者的關係，在自我與他者的交流、對話過程當中，通過對他者的認識和與他者的價值交換而建立起來的主體。

威金的每一張作品都代表著一個故事，這些承載了過量的、模糊界線涵義的影像，總是伴隨著我們真實世界中所熟悉的道德、宗教與社會現象出現，也如長久以來西方藝術總是著迷於表面(appearance)和真實(reality)之間的對立，是對於被忽視或歧視的卑賤身體、以及關於痛苦、受難、暴力、死亡等議題重新進行思考。這樣模仿現實的影像提供了一個想像性的場景，讓我們能夠回到現實中去檢視，能使主體避免碰觸到真實存在中所無法忍受的恐懼，因而得以維持連貫

²⁷ 蔡振興，〈德勒茲和瓜達裏論精神分裂分析〉，《中外文學》，22卷1期(1993)，頁108-120。

²⁸ 石計生，〈資訊社會與社會學理論——一個馬克思主義的論述傳統與批判〉，《當代》，171期，(2001)，頁10-33。

的現實感。目的除了在揭開人類拒絕面對的現實當中那些令人厭惡的醜陋與罪惡，它也企圖回返一種神聖，讓生命重新獲得新鮮和活力，就如狂歡式的世界感受——交替與變更、死亡與新生，這些誇張變形且粗鄙的視覺語言，對當代社會與藝術史進行了諧擬與變異，同時也反諷和批判了當代社會的怪誕，企圖尋求一個神聖的烏托邦世界。

引用書目

中文書目

1. 汪民安，《文化研究關鍵詞》，江蘇：江蘇人民出版社，2007。
2. 周芬伶，《聖與魔—台灣戰後小說的心靈圖像(1945-2006)》，臺北：印刻文學，2007。
3. 劉康，《對話的喧聲—巴赫汀文化理論述評》，臺北：麥田，1995。
4. 劉千美，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》，臺北：立緒文化，2001。
5. 簡政珍，《臺灣現代詩美學》，臺北：揚智出版社，2004。

英文書目

1. Deleuze, Gilles, "*Difference et Repetition*", Paris: PUF, 1968.
2. Freud, Sigmund, "*The Uncanny*", New York : Penguin Books, 2003.
3. Foster, Hal, "*Convulsive Identity*", Cambridge, MA: The MIT Press, 1995.
4. Kristeva, Julia, "*Strangers to ourselves*", New York : Columbia University Press, 1991.

中文期刊

1. 石計生，〈資訊社會與社會學理論——一個馬克思主義的論述傳統與批判〉，《當代》，第171期，2001，頁10-33。
2. 蔡振興，〈德勒茲和瓜達裏論精神分裂分析〉，《中外文學》，第22卷，第1期，1993，頁108-120。
3. 劉紀蕙，〈『現代性』的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感〉，《中外文學》，第30卷，第8期，2000，頁45-82。
4. Michel Foucault 著，夏鑄九、王志弘編譯，〈不同空間的正文與上下文(脈絡)〉(“Text / Context of Other Spaces”)，《空間的文化形式與社會理論讀本》，臺北：明文，1993，頁399-409。
5. Rosalind E.Krauss 著，連德誠譯，〈不在遊戲〉，《前衛的原創性》，臺北：遠流，1995，頁73。

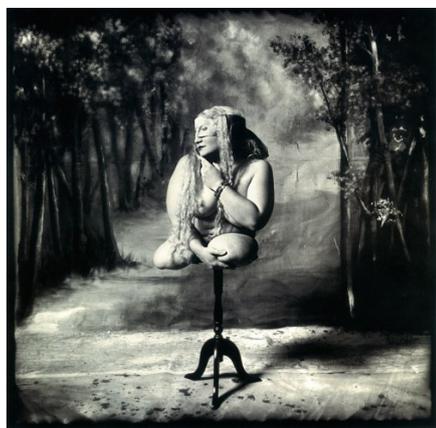
英文期刊

George Bataille, "The Psychological Structure of Fascism" in *The Bataille Reader*, eds. F. Botting and S. Wilson, Oxford: Blackwell, 1997, pp.126-128.

網路資料

1. <<http://www.bjpopss.gov.cn/bjpssweb/n19652c11.aspx>>，摘錄時間：2007年12月10日，12點。
2. <<http://www.neuin.com/~youngcc/experience/ntu/theater%20space.html>>，摘錄時間：2007年12月10日，12點。
3. <<http://d-sites.net/English/witkin.htm>>，摘錄時間：2007年12月10日，12點。

圖版



【圖 1】Joel-Peter Witkin, *Woman on a Table* (女人在桌子上), black-and-white photograph, New Mexico, 1987.



【圖 2】Joel-Peter Witkin, *Infantilism* (幼稚症), black-and-white photograph, San Francisco, 1985.



【圖 3】Joel-Peter Witkin, *Amour* (性愛), black-and-white photograph, New Mexico, 1987.



【圖 4】Joel-Peter Witkin, *Las Meninas* (宮娥), black-and-white photograph, New Mexico, 1987.



【圖 5】Joel-Peter Witkin, *Manuel Osorio* (曼努埃爾), black-and-white photograph, New Mexico, 1982.



【圖 6】Joel-Peter Witkin, *Apollonia and Dominatrix Creating Pain in the Art of West* (阿波羅和施虐淫女人在西方藝術中所製造的痛苦), black-and-white photograph, New York City, 1988.



【圖 7】Joel-Peter Witkin, *Penitente* (懺悔), black-and-white photograph, New Mexico, 1982.



【圖 8】Joel-Peter Witkin, *Melvin Burkhart: Human Oddity* (奇特的人 Melvin Burkhart), black-and-white photograph, Florida, 1985.



【圖 9】威金，《愚人節》，1990

