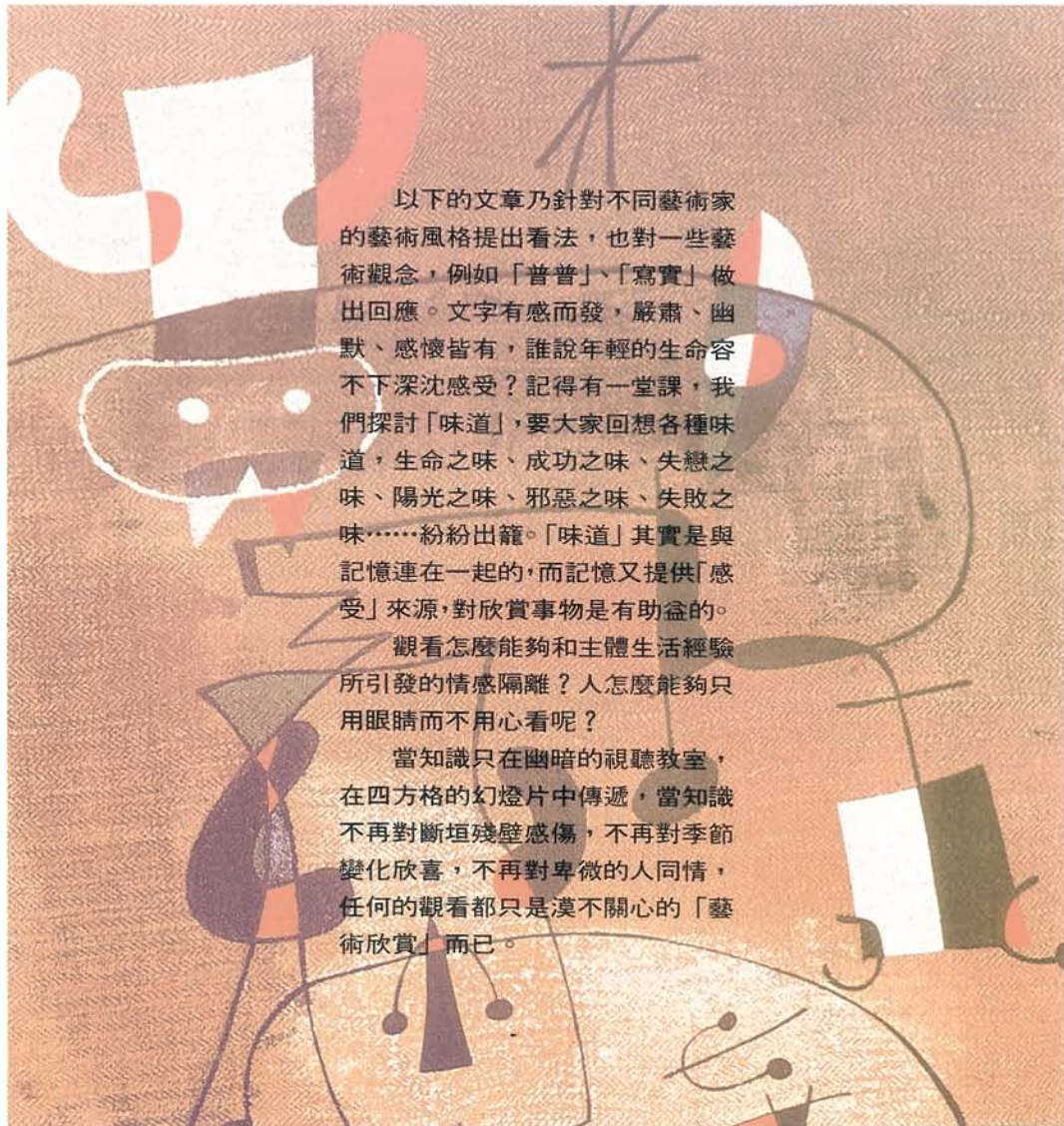


大學生觀看 現代藝術 之道抽樣(三)

侯宜人



以下的文章乃針對不同藝術家的藝術風格提出看法，也對一些藝術觀念，例如「普普」、「寫實」做出回應。文字有感而發，嚴肅、幽默、感懷皆有，誰說年輕的生命容不下深沈感受？記得有一堂課，我們探討「味道」，要大家回想各種味道，生命之味、成功之味、失戀之味、陽光之味、邪惡之味、失敗之味……紛紛出籠。「味道」其實是與記憶連在一起的，而記憶又提供「感受」來源，對欣賞事物是有助益的。

觀看怎麼能夠和主體生活經驗所引發的情感隔離？人怎麼能夠只用眼睛而不用心看呢？

當知識只在幽暗的視聽教室，在四方格的幻燈片中傳遞，當知識不再對斷垣殘壁感傷，不再對季節變化欣喜，不再對卑微的人同情，任何的觀看都只是漠不關心的「藝術欣賞」而已。

試析米羅的繪畫與雕塑

楊富榮

去年9月21日至今年的1月26日，在台北市立美術館展出「米羅的夢幻世界」。內容有雕塑73件，素描30件，油畫5件是法國麥格基金會的藏品。

以下綜合我對Miró之繪畫與雕塑的看法

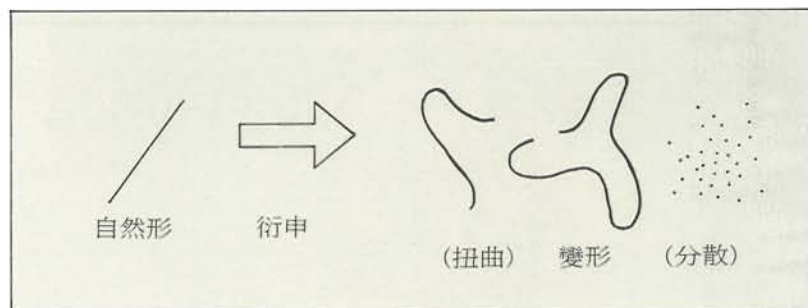
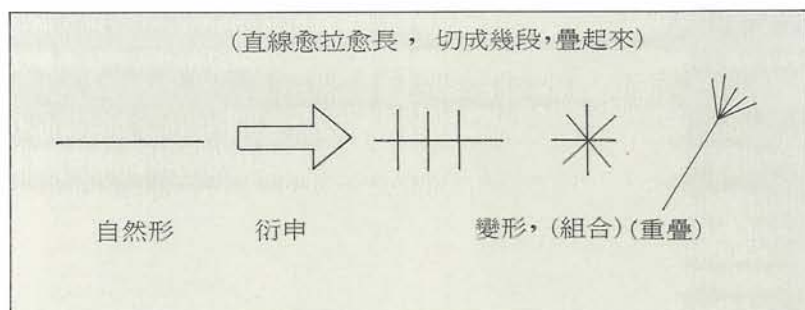
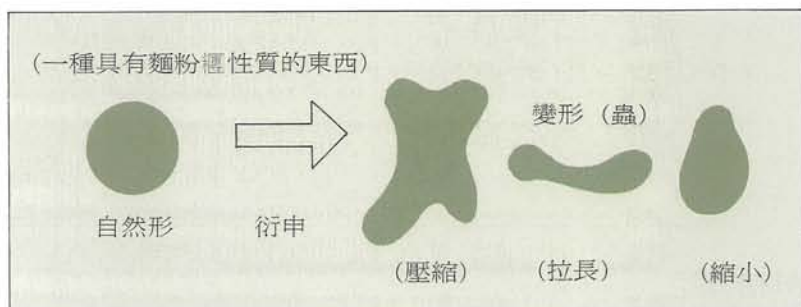
米羅的繪畫和雕塑的共同點是：它們都是單純的，自由的和活潑、幽默的造形，似乎物體具體形象經由米羅的創作過程，便轉換成一連串不定形體的“符號”和象徵特殊含意的“暗示物”，唯有米羅本身才能完全說明他的繪畫、雕塑“語言”的內在代表意義。

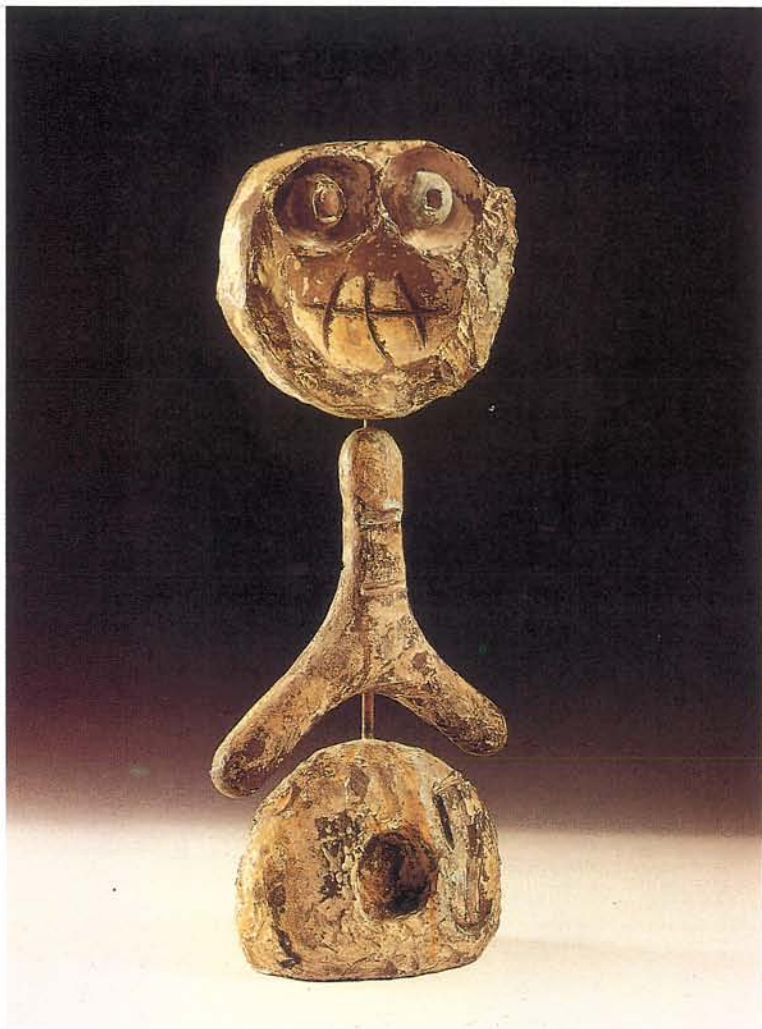
很多自然形狀、被自然地引入作品的創作中，並隨整體的直觀印象，米羅將此自然形演化生出出變形是渾圓的，是逗趣的。一日形體被簡化成最簡符號。那麼，符號間的“配置”和“操作”便使作品看起來趣味盎然，有種觸動欣賞者猜想作品意義的念頭，達成和米羅創作過程一樣的欣喜心喜！

說實在的，尤其在米羅的繪畫裡，很深的感觸是：它打開了我閉塞的思維空間，看那些活躍在畫布上的一隻隻活生生，會變換大小、形體的“變形蟲”，心裡就覺得很舒服（若是真的生物課程的變形蟲，那看了真還會令人噁心哩！正因為畫裡的變形蟲已抽離了現實世界令人不快的因素：氣味、顏色、分泌物、黏性和真真實實的毛絨絨

感，所以在畫家對“變形蟲”重新賦予新的顏色，或僅是變形蟲的滑溜形輪廓的描述時，及對整個畫面的感覺，處理得令人認為feel so good!）就是那種不嚴肅又令人可自由想像的思維空間令我喜愛米羅的創作。

對米羅的繪畫作一番個人感受的說明後，再提出對他雕塑作品的看法：





米羅 女人的上半身 青銅 1967 68×18×30

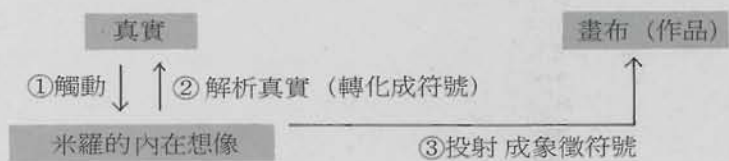


米羅 人物 彩繪青銅 1967 215×55×58

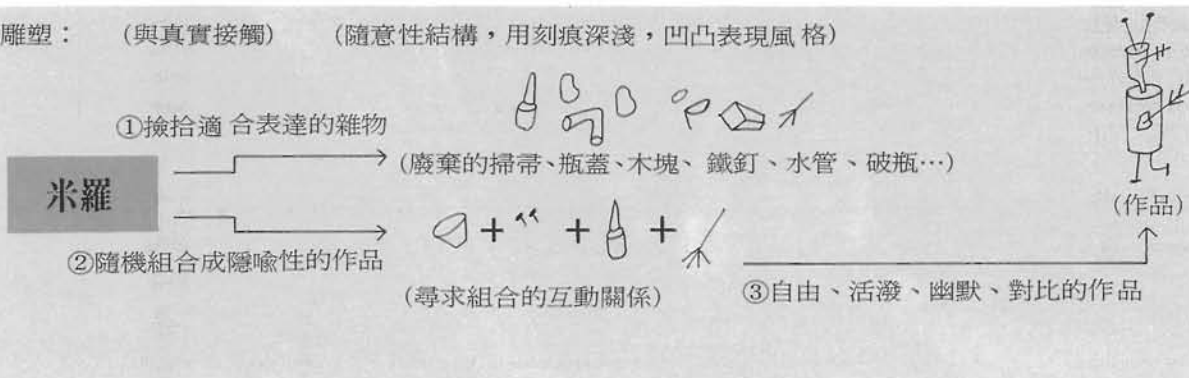
一、米羅的“雕塑創作”和“繪畫世界”所不同的是：

繪畫：

(沒有以手接觸到真實只以內心感受)



雕塑：（與真實接觸）（隨意性結構，用刻痕深淺，凹凸表現風格）



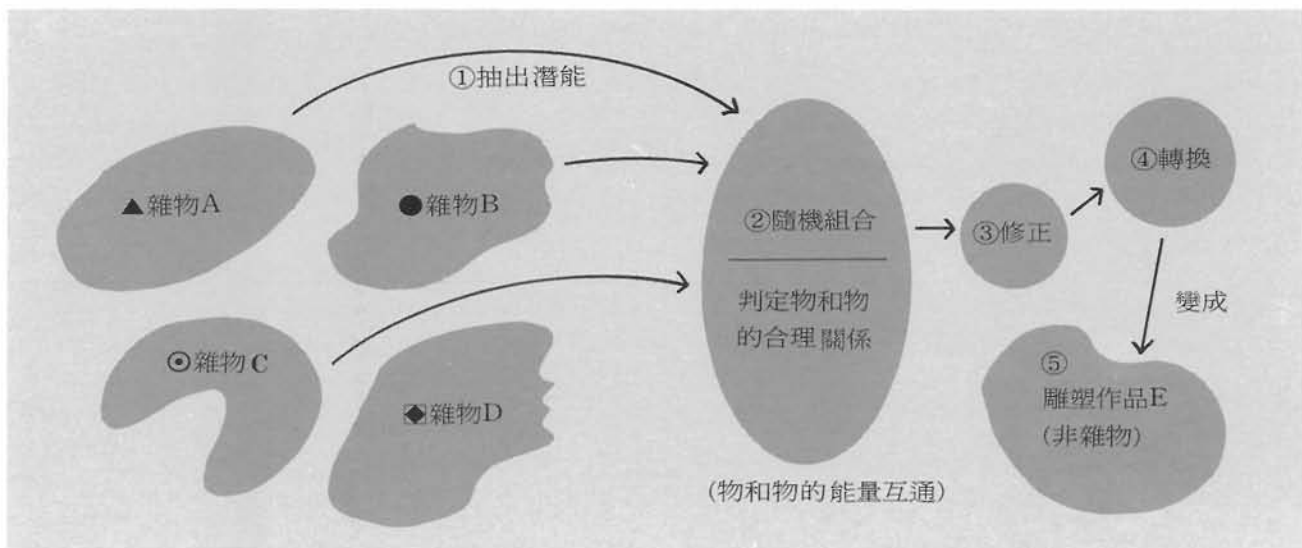
米羅較晚期的作品，歸納出他特別鍾情的和不青睞的雕塑材料：不喜：葫蘆、骨頭、蝸牛、貝類、蛋殼等複雜形式的具象物。（失去原創性了）

喜：彎曲的鐵釘、鏽鐵片、木塊、磚塊、破瓶、水管、瓶蓋、等等，單純形體，平凡的雜物

所以，我覺得米羅注重基本形的運用，他不喜歡那些在日常生活上我們都看厭了，而且有固定涵義

的形式，形體；他善用這些未被死板定義的“單純形體”來擴大他的幻想空間，操作出令人耳目一新的“新組合”，重新賦予他們新的組合性意義，對生活上一層不變的刻板印象給予致命的瓦解。誰說人的手不能用“一支掃把”來表現呢？或許某人的臉也可以長得像餅乾哩！

從米羅的創作歷程裡面，我得到一個新的對事的看法：



米羅在雕塑品堆積成形後，有一個習慣是：

在上面勾勒線條，刻劃圖案，以彰顯作品的獨特性。而且他喜歡用“手印”、“足印”及“織物網路”作為他的風格。

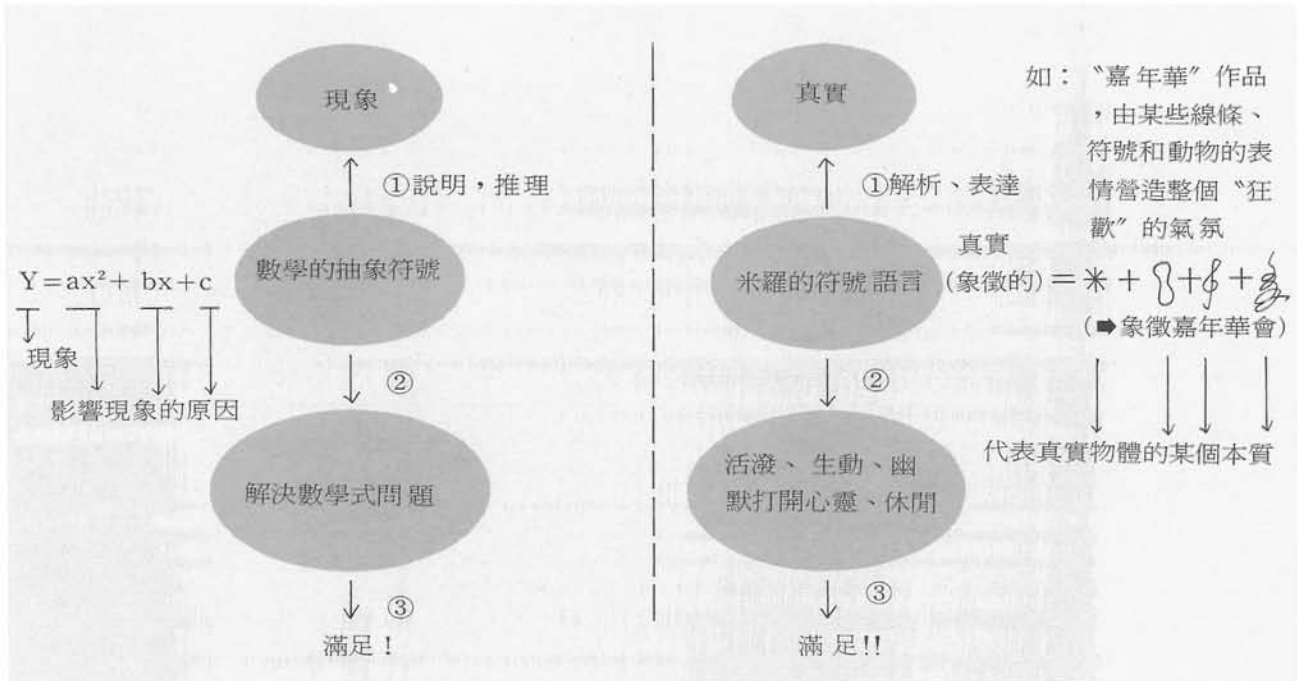
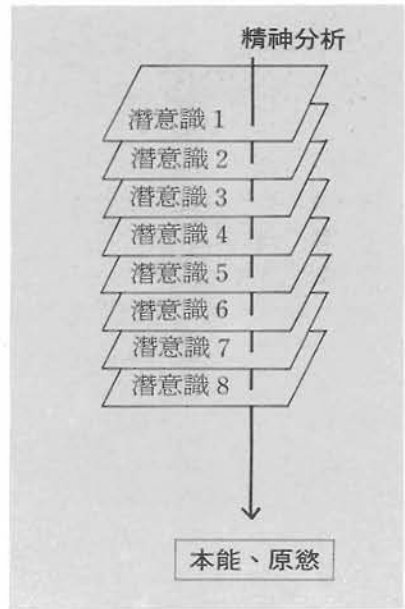


然後，為了進博物館，所以必須把作品鑄銅。（雖然雜物、破銅爛鐵亦可為藝術）。

我非常喜歡米羅的作品，因為我非常喜歡“抽象數學”作抽象思考、推理讓我得到滿足，而數學的運思過程和符號化、抽象化的表達方式，恰與米羅的畫風不謀而合，太令人興奮了，居然…宇宙的道理是相通的！見下圖：（很像吧!?)

米羅風格中採取“原色”，也是他的作品為何令人覺得活潑、輕鬆和幽默的因素。在背景襯以點狀的大片顏色，則使米羅的作品呈現大方，“浩瀚無界”的想像空間（潛意識空間），就如同精神分析學派大師弗洛伊德所提出的“潛意識”一樣，是無邊無界的“意識階層”（…潛意識掀開了一層，還有更深的潛意識會呈現出來，一層一層地深入分析，終可以找到一個人內心的原動力，動機和原慾、本能）。

所以，看米羅的作品，有時會使我覺得自己像“心理學家”，正在作“夢的解析”一般，只是我的解析方式沒有固定的法則，隨興、高興而已，很民主的！



附：

米羅與讀書的關係

如果念書能像看米羅的作品，如此的圖形化、符號化，我想，我們就不必花費大量時間去“咬文嚼字”了；倘若一篇篇的課文，如今變成一幅幅“互相關聯”的“抽象圖形”，我想，不僅可讓某類老師找不到死板板的文字來要學生“背書”，更找不到考試卷上所要求的“唯一的”，“標準的”（註：死去的答案）。最大的好處當然就是，藉由圖形符號化的方式，得到快於“閱讀文字”的理解程度。莊子不是說嗎……「得魚忘筌，得意忘言」，那麼，了解意思之後，又何必必要牽強去背誦文字呢？

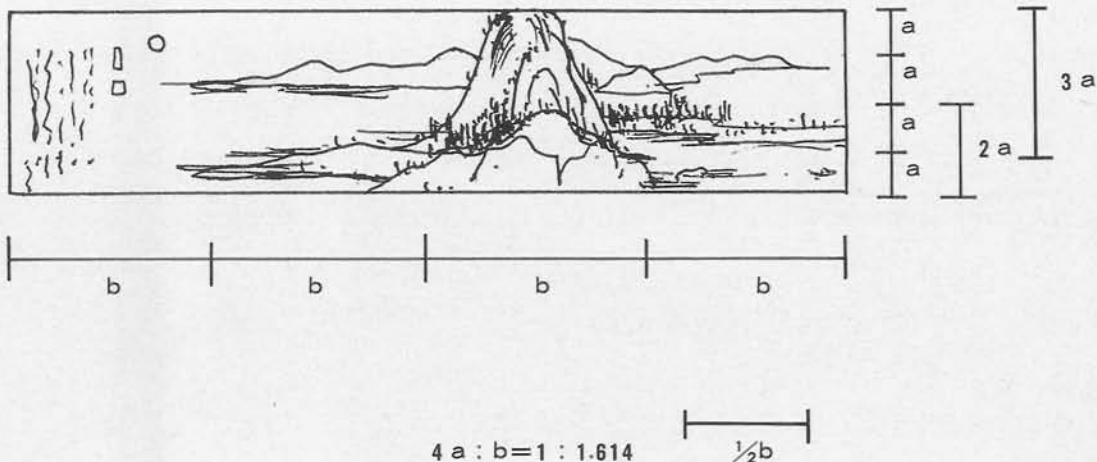
- 黃公望
- 富春山居圖無用師卷(三)
- 在此以此畫，但採用西方建築觀點來分析此畫之空間。

郭令權

■畫面雖為左右水平橫向推移，但畫面中之主體山脈突出於上下天地之外，將畫面視野拉大，宛如觀者由半空中俯看山脈，山脈走勢清晰可見，綿連不斷。

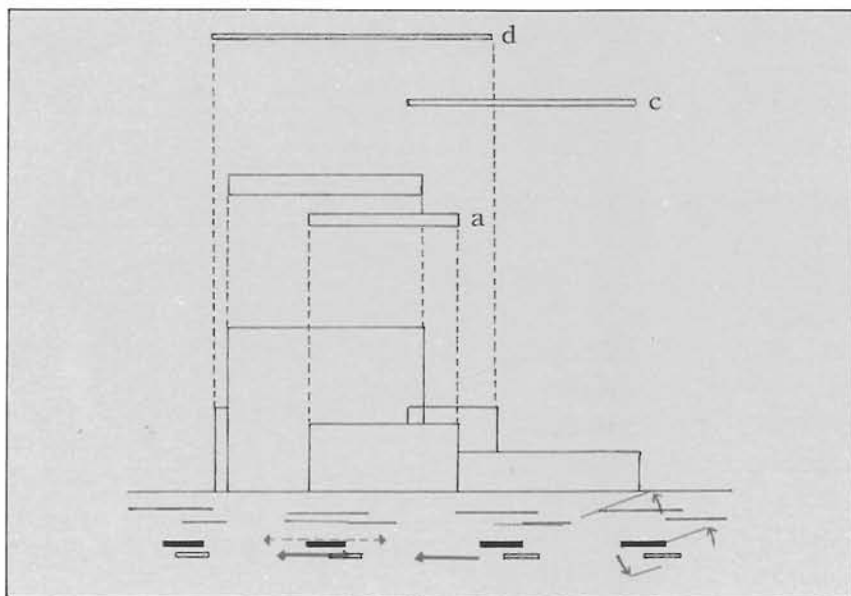
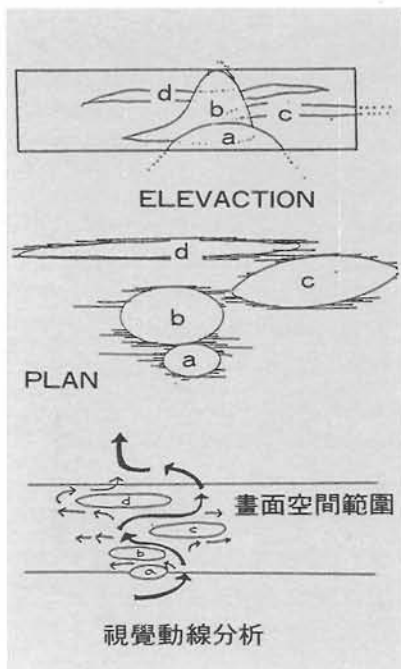
■視覺的穿透性在此畫中運用頗大，a雖為前景且出於畫面，而份量不減，向觀者綿延，宛若立於a之石上。b則無疑是畫面之重心，b雖被a阻擋，又突出上端畫面，但空間領域高大、寬闊，擋住了佔畫面中橫向最長的d，使d之氣勢消減不少，並襯托出b之聳立、與c之平坦、柔順，b、c之對比因為d之襯托而相加明顯，空間的起伏廣度比畫面所表現的更廣更輝宏。觀者之視覺由a

■分析



入b、入c、再由d淡出，回到立於a的觀景點上，循環不已。

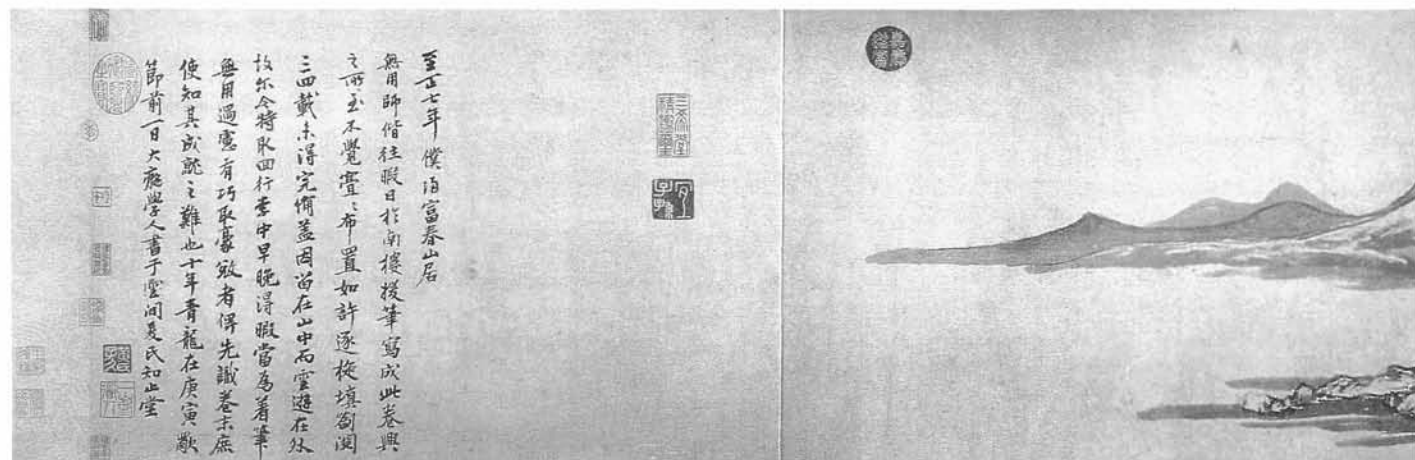
■畫面中之b宛如一個數百層的巨大象牙球，不但精緻，而且具有游離性，相較之下，a、c、d則顯得淺薄而安定多了。



■把畫面中的山抽換用片狀牆來代替排列，由平面可以輕易看出a、b之間產生推力（左右）cd之間產生推力，而ab之推力較cd大，又產生另一組新的推力，使畫面重心往左邊移動，讓右邊的沙洲即是c及c背後之空面往後延伸，視線不受畫面

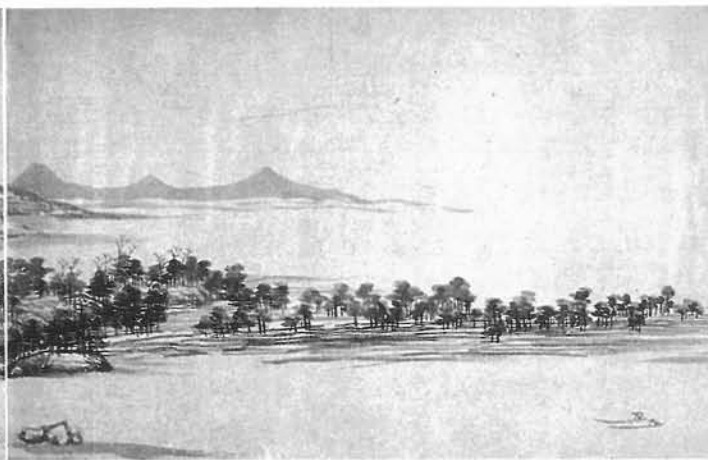
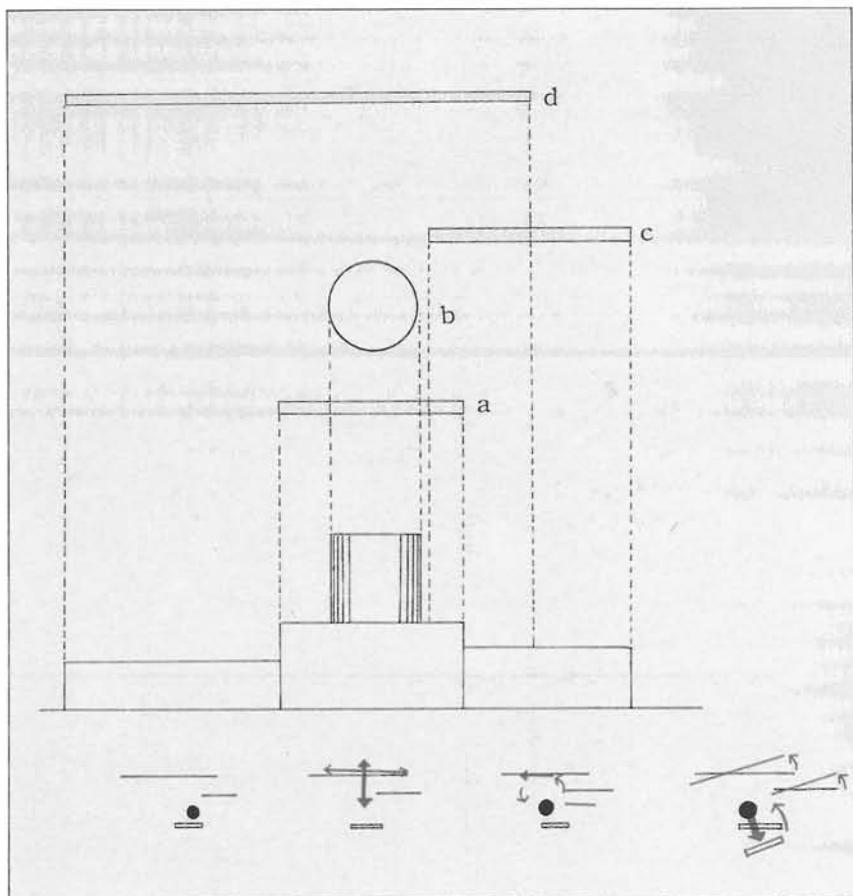
限制，且往右飄移的視線正好與左邊之題字之穩重、左右呼映，互相平衡。且b之厚、重、巨、大，對a之對應下，將a、b兩者之關係產生緊湊，並往觀者眼前壓迫而來，彷彿如置身其中，相較之下，c、d則愈輕愈遠而幽縵了。

黃公望 富春山居圖 卷 紙本 縱三三厘米 橫六三六·九厘米 台北故宮博物院藏

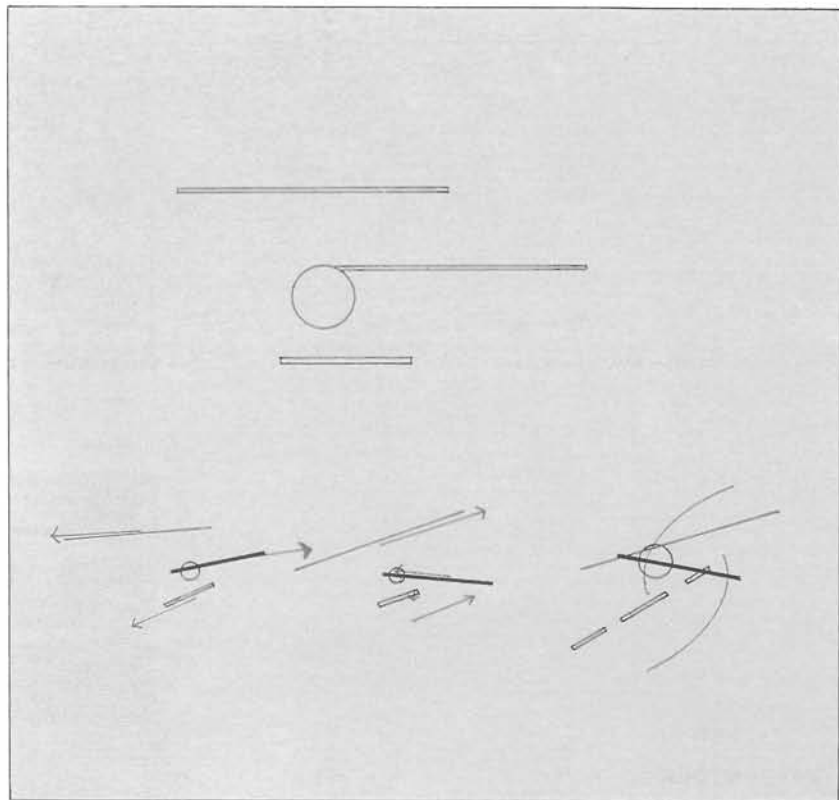




■此處是將畫面重心的b以量體方式來討論，其餘仍採用片牆。同前，a、c、d三者仍自我產生互相吸引、推移之力量，但a為前景，故與c、d產生之水平力量相切，產生出垂直方向的動線，加入量體b之後，則量體b四周產生迴旋之引力，再與原有之引力相交，則視覺動線一經進入畫面，便由a入b，並循環梭巡於b之上，再往c、d之處移動，逸出於畫面。



■前述所做分析之中，a、b、c、d 四者均為獨立且分離的個體，在此則將b、c二者連接。試想若b、c不為分隔之物件，而是相連，則原有穿梭於a、b、c、d四者之間的空間便重新組構，而在a、b之間產生另一新的動線，a、b兩者之距離便相對增加，使畫面原有之視覺產生錯覺，衍生不安定之壓迫感，使所有力量均為水平方向，所以c由b之中延伸出來，故在視覺上之動力較強，往右邊移動，又c在b之後半部，因此在產生了旋轉性，所有畫面的空間均圍繞b四周，並在此交錯、碎裂、往新的方向移動。



我看孟克的「吶喊」

陳彥豪

記得很小的時候就看過了這幅「吶喊」，當時感覺異常地恐懼，甚至還做了惡夢，夢到什麼雖已不復記憶，但強烈的感受一直存在記憶中。

長大後再來看這幅畫，依舊有強烈的感受，所以利用這一次交報告，好好的整理自己對它的感覺。

在看到這幅畫時第一個感覺就是「恐懼」，但不是自己的恐懼，正確地說是畫中人的恐懼感染了我，由於全畫並無多餘的細節和符號，主題人物僅精簡地呈現一個人形，沒有衣飾、髮形，是男是女、五官長相都不知道，僅單純地表現出動作和表情，因此畫中人的恐懼充滿了畫面，直接地投射到我心中。

而我自己的感覺呢？我感到相當「不安」，看到畫中人如此地恐懼，以及其因而扭曲的臉孔、肢體，甚至扭曲的空氣、背景，不知不覺地開始擔心，究竟是什麼原因能使他如此恐懼？那必然是個我也會十分害怕的東西吧？

為了知道畫中人的恐懼肇因於什麼，我開始仔細審視全畫，原來主角是站在一座橋上，在一段距離之後，有兩個人同向走來，更後面則是天空、陸地、水，這些看來都很平常，那麼，究竟是什麼如此可怕？是畫面沒呈現的主角前方有什麼怪物嗎？應該不是，如果前方有驚人的景象，那麼後方二人應該也會看見而有所反應才對吧？但事實上這兩人的行進相當安詳，還似乎十分自得於風景天地之間呢！

既然不是環境所引起的恐懼，那麼很明顯原因是存在於心中的，是發自內心的恐懼達到無法忍受的臨界點爆發出尖叫，傳送到空氣中以至於周遭的景物跟著扭曲變形……。

何等強烈的恐懼啊！甚至使我感到痛苦……。

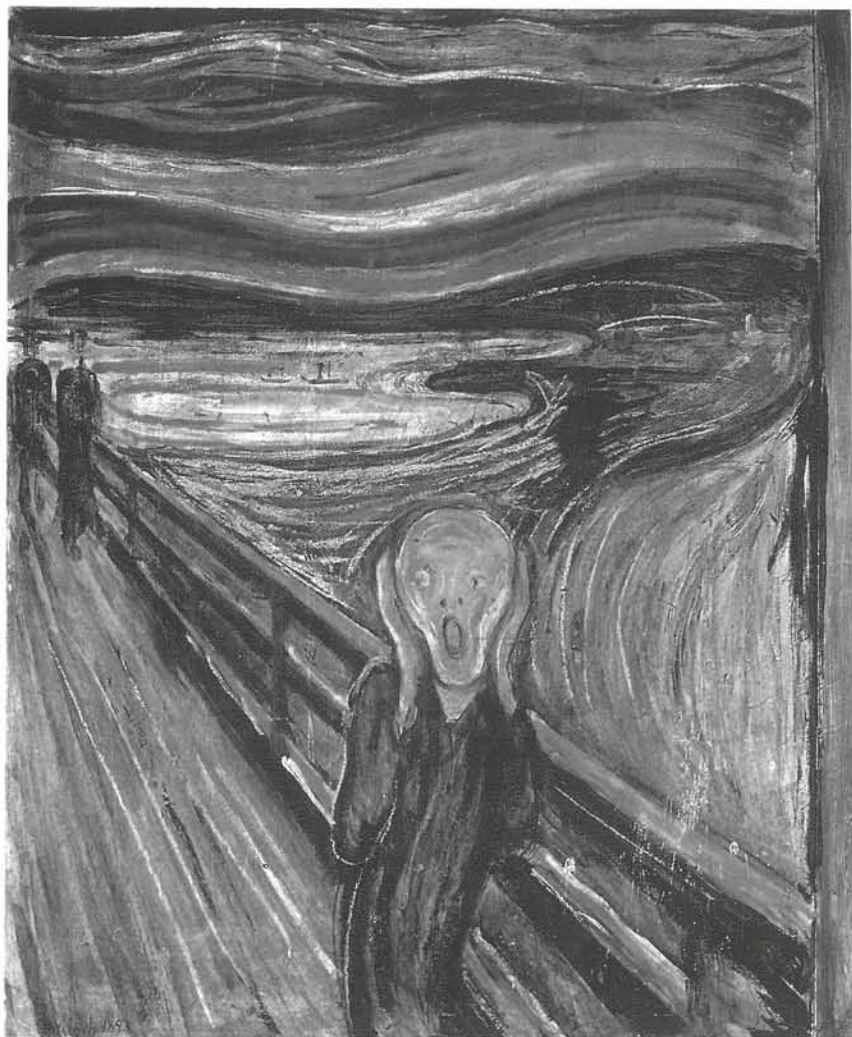
究竟畫家想表達的恐懼原因是什麼？原來「孟克是以人類本質的孤獨為中心思想，表現出生活中潛藏的不安與壓迫……」，看到書上這段文字，立刻讓我豁然開竅，是的，他是想要描寫人類對孤獨的恐懼以及因這無法逃避的孤獨宿命而痛苦的情感（我想），你只要再仔細地看這幅畫，就能找到線索，了解為什麼孤獨與孤獨的恐怖了。

在畫中僅僅幾公尺的距離，後面二人却表現出與主角完全不同的肢體情緒，對主角的恐懼毫無所覺，這種人與人間疏離的感覺，於今日的都市生活是更加強烈地突顯，都市中人的身體距離拉近了，彼此「心」的距離却愈加遙遠不可及。

曾經因為和女友分手，想要改變情緒而跑到西門町去逛街，却沒想到在擁擠的陌生人潮中，心底的痛苦、孤獨更清晰地浮上來，我發覺即使是貼在身旁行走的人，也不會絲毫明瞭旁人的心情哀苦，（並且還得彼此提防扒手、色狼……），而下一刻，身旁的人可能一個轉身，從此千百年不再相逢。

這份悲涼的孤獨感覺在當時就讓我恐懼得無法招架，差點如畫中人般尖叫起來。

再想得遠一點，每個人都是孤獨地來到世界，亦將孤獨的離開，



孟克 吶喊 油畫 1893 91×73.5 奧斯陸 國立美術館藏

無論如何親近之人，相處也不能多過幾十年，雖然不願，不捨，不甘，却也無能對抗命運的限制與安排，悲哀地存在為同一公式的另一次演算，難道果真如希臘哲人所指，人

的出生便是悲劇的誕生？

畫中人物必也是行走於木橋中，因為忍受不住自己剎那間體會地永恒的孤獨，而痛苦恐懼不知所措，突然地停下來吶喊出聲吧！

「寫實？」

吳建泰

寫實？即已表明吾人對寫實的看法，這「問號」並非「什麼」的意義，而是寫實作得到嗎？「實」可以寫嗎？這一問便牽涉到「實」的義蘊。「實」大致可分為二個截然不同的階層，其實不應該用階層來區分，因為階層仍有其範圍、限制，因此以世界代之吧！以下分別述論之，以作一番的了解。

我們先就「眼—觀」的世界來述論，眼睛能所見的世界，存在著多式多樣的作品，人、物均不時的出現在我們的眼前，我們欲捕捉其景象，故使用了許多方法，其中一方法就我們把它們寫下來、畫下來，讓未見到它們的人們亦能分享這多采的世界。在上述中我們已經切入主題了，上文中我們把它們寫下來、畫下來，這之間已經通過了另一世界，實物與畫（我們以畫代表）之間，已有些許的不同了。怎麼講，就最基本的論點，「眼」所能察覺的部份有限，我們只能將此實物在眼中所現最明顯的部份描述下來，其中有許多細微部份是無法兼顧，如達文西「蒙娜麗莎的微笑」為寫實作品中的經典之作，它難道就是真正的寫實，達文西雖將蒙娜麗莎臉上打光的部份很有明暗區分的畫下來，但問題已出現了，因為

作畫需經一段時間，在這段時間內，難到光線不會有所變化，倘若有變化，肉眼亦是很難察覺出來。另外，「寫實」出來的畫像前後已蘊含著意識的因素，故已難稱得上「寫實」。另一論點，所有的藝術家所追求的都是美，而「寫實」畫家則強調自然就是美，對美的解釋有很多，秩序性、諧調性、對稱性及色彩的配合性，所謂「數大就是美」此大並非多數，反而是大的簡單，亦謂對「留白」的分配亦是一大要素，因而「寫實」畫家作畫亦必將其最美的部份（符合「寫實」的成份）畫出，如肌肉之美在於它的均衡美，我們不可能把肌肉細微的畫出，因為那是不重要，正如要你描述一下中原圖書館的寫實，我們亦只就其外形、構造、藏書位置或洗手間的位置，只將格局作一詳細的描述，我們不會將某層某邊的某架上的第幾個位置藏有某本書等這些細微到足以混淆人對中原大學圖書館的了解性的部份給描述出來，因此綜合上述兩論點就「眼—觀」世界是無法作「寫實」的。

接下來就「意識—觀」的世界來述論「寫實」，上段已講到「意識」這名詞，談論到實物至畫之間已通過了「意識」的世界了，既然是經由意識把它畫下來，那是否意味著「意識—觀」的世界就可以寫實？這個問題是很容易解決的，我們只要將「實」這字的意思弄清楚，即

可迎刃而解。「實」，真實(Real)(Truth),Real是就「眼—觀」世界而言,Truth是就「超意識—觀」世界而言,講「實」不是就觸及的實物言,就是指實物的形上實。那為什麼沒有中間世界的存在？我們以心理學的觀點來述論，中間世界可謂之「意識—觀」的世界，而「意識—觀」世界所呈現的「實物」我們稱之謂「心像」，「心像」可分為兩種，一種是單憑記憶而使經驗過事物的像，在意識中重新浮現出來，謂之「記憶心像」；另一種是即使連經驗中並不存在的物，在思考歷程中也有產生新想像的可能，此謂之「創造心像」。

先就「記憶心像」述論，依其意思，它是憑記憶使經驗過的事物在意識中重新浮現出來，因是已經經驗過的事物，故已落於「眼—觀」世界的指引之下，既然「眼—觀」世界都無法寫實，那麼憑記憶（與實物又有些差距）所呈現的像又豈能寫實？其次就「創造心像」述論，依其意思是經驗中並不存在的物而產生的新想像。就好像說一位科學家從前人的理論中探討並加入自己的想法，而提出一前所未見的假設。後來一些科學家用一些方法證明它是成立的、或是沒辦法找到證明的方法之如這個新想像的心像，後來真的發現有些物，那依然落於「眼—觀」世界不能寫實；或者一直沒發現，那麼心像只不過是個人

的意識作用所產心像，基本上就無法稱得上「實」，又何來的寫實。由此證明「意識一觀」的世界亦是無法寫實。

最後就「超意識一觀」的世界來述論寫實。這點更容易解釋，所謂「超意識」已是我們無法想像的世界，依西洋哲學家的理性論、邏輯論或經驗論來思考，或依中國哲學家的體悟來思考，兩者均只能在人所能意識的範圍內，推論出其必然性，說其“應”有這麼一個世界存在著，它是最最「實」的，是最完美、最奇妙的，既然是推論或體悟出的必然真「實」，因其宏偉的完美性，故無法用“寫”實的方式來描述、素描，因“寫”一定是逃不出我們所能想像的世界，以一想像的“寫”來述論非能想像的世界，那豈不是有以偏概全之嫌，由此而證明「超意識」世界仍就無法「寫實」。

綜合上述各論點「寫實」是極不可能的，或許應把「寫實」這詞兒換個身份或改個形式，可能較恰當。

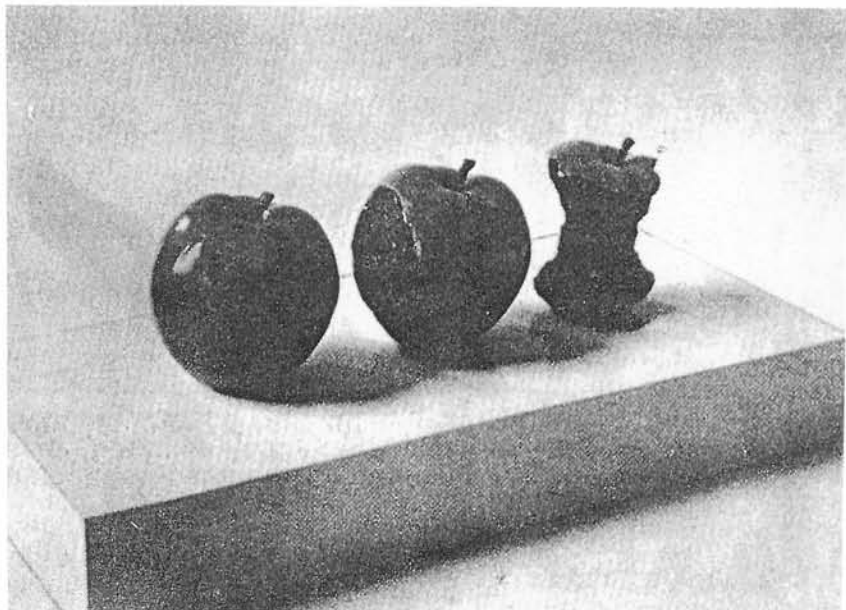
關於「二分，三點三秒」

許仲舜

這個作品是在普普藝術(LUCYR LIPPARD編，張正仁譯，遠流出版)上看到的，給我第一個印象就是會心的一笑，一眼就洞悉了作者的幽默和創意，這裏沒有高深的藝術理論，只有大家都看得懂的藝術事實「沒有抽象的符號，卻是具象的形體」這作品不是少數知識階級的專利，而是屬於群眾的！大家都看的懂，也最容易引起共鳴！而非曲高和寡、高處不勝寒的學院派象牙塔作品！

在此先打岔說明一點：如果有一種藝術只有極少數人能夠欣賞，而廣大的民眾都無緣分享時，那麼我真懷疑其存在的價值！反之有另一種藝術雖然不是頂尖的，卻是大家能看得見、摸得到而且能引起內心的共鳴，那不是很好嗎？

「二分，三點三秒」就是用這樣的一個觀念，它用蘋果這種大家都看得懂的東西（即使在不出產此水果的地方的居民也大概猜得出它大概是一種植物的果實，大概可以吃），前面一個是完整的，中間是被咬一口的，最後是被啃光的，而二分·三點三秒就是完成這一事件（吃蘋果）所需的時間，也就是說啃光一粒蘋果的過程就是一件藝術的事！這件事雖通俗無意義，但在這件作品上就賦與它意義！也給它一個名字：「二分，三點三秒」，它有別於張三的「二分，三點二秒」、有別於李四的「二分，三點四秒」，反正差個一分一秒都不行，甚至零點一秒都不行！也因為如此它是平凡



比利·阿波 二分，三點三秒 1962

中的偉大，大同中的小異，也因為它的獨一無二更增加了它的價值！它具有了兩個相對的特性：既是熟悉的也是陌生的，既是庸俗的也是不凡的，兩個矛盾統一在一個實體，所以這件作品就在這兩個極端不斷的閃動更增加了我們的注意力！

為什麼是熟悉的也是陌生的？你一眼就看出來是蘋果那當然是熟悉的！可是仔細一看它又不像你所吃過的任何一個蘋果——因為它大概是假的，那麼它只是一個具象的符號用來代表在你心中「二分，三點三秒」的觀念，這種歷程卻是陌生的！

為什麼是庸俗的也是不凡的「吃蘋果是一種普通的行為，全人類人類都會，所以說是最庸俗的！所不凡之處就是從這庸俗之中發覺出樂趣來！所以我說「二分，三點三秒」是獨一無二的！它不是亞當、夏娃所嚐的那顆「禁果」，也非牛頓睡午覺時掉下來的那顆，更非張三、李四、王五等任何人的蘋果！各人的蘋果各有意義，在此這個特殊的意義就是「二分，三點三秒」。

然而這件作品也有一項劃時代的創舉，一般的雕塑的表現方法都是「空間分割」（不管是靜態的或敘事性的），而這件作品卻是呈現「時間分割」，在三個排列在一起的蘋

果所代表的不是在空間上有三個蘋果，它所代表的是一顆蘋果在三個不同時間的不同狀況！這一點和一般繪畫（空間分割）不同，反而和連環漫畫（在一張紙上分成若干小格，而每一小格代表了不同時間所發生的事，這算是時間分割）有相同的表現之處！

電影的活動畫面也是跟此作品異曲同工：每一格底片都有微小的差異，把一連串的動作分割成這一格一格的畫面，這也是時間分割。

電影、連環漫畫都是現代人最熟悉的東西，而這個作品也用相同的方法來表現，所以我們一般人用不著改變思考的慣性就直接可以解讀其中意義！這樣的作品就可以讓大家都看得懂了！

美國普普藝術家沃霍爾說：「我認為任何人都可成為一台機器。」，不錯！我們每一個人都是一台機器，一台以蛋白質構成的有機機器，此機器的運轉就是新陳代謝的過程，原料就是從口中送入的食物，產品就是人類數千年的文明，廢料就是我們日日排放的大小便！

藝術家也是一種機器，他們把日常生活中的靈感、感動、思緒透過他這具機器的處理，製造成精巧的作品，而其中的含意就如電腦程式經過編輯紀錄在磁片上的數碼。

電影隨想

楊國隆

1. Hello, 老師, 妳又叫我們寫報告, 是有關中原辦的戲劇旬的內容。我沒有去參加, 所以不知道怎麼寫, 不過我倒有看過「少年吔, 安啦!」這部片; 我很想寫點什麼東西, 可以交作業, 可是呢, 實在太久啦, 記不太起來, 零零散散的。關於「少」片, 我曾經在信上和同學討論過, 她是一部, 我覺得, 記錄片, 感覺倒不像是電影, 而像是報章雜誌之類, 裏面的人物、場景、甚至故事, 都很「報導」性, 很描述, 很沒有導演的意見, 淡淡的, 但看完之後走出電影院我卻不敢看電動玩具店裏的少年仔。這部之後, 我又很開心地期待「青少年哪咗」, 我覺得這部比「少」片差一點, 好像場景、故事、內容……, 都不大如陳國富的「少」片。

2. 記得陳國富曾在李文綸的節目中說他和侯孝賢的電影, 對啦, 昨天我才去看最後一天的「戲夢人生」, 他說侯給他的不是電影上的技術, 而是人格上的, 脾氣上的改變 (有點忘了), 他們的電影有點像, 可是拿「少」和「戲」來比, 我覺得「戲」是上乘之作, 「少」裏

面的話不多, 「戲」就更少, 而且「少」似乎是藉戲劇 (電影) 來報導社會上的色情、槍枝、警察、黑道、吸毒、青少年, ……等社會版新聞, 而「戲」就拿掌中戲, 電影裏的角色, 李天祿的插穿來站在戲劇版, 並且企圖國際版。

3. 記不記得「喜宴」啊? 我老覺得她會得獎一定是①柏林影展雖是四大影展之一, 但它強調同情弱者, 尤其偏愛同性戀題材②是因為六四之後, 西方開始拉拔港、台、大陸電影。「喜宴」好是好啊, 但不感動人, 「流氓大亨」還比較打動人;

4. 昨天我去看「戲」時, 人好少, 偌大的場裏孤零零的觀眾, 我現在突然想到侯在拿獎回台灣時, 在中正機場的慨言: 未來十五年之內, 大陸電影一定……。陳國富說他其實也不想拍電影, 因為混這行無法養活自己, 可是沒人拍他要看的, 他只好拍給自己看。侯、陳是不是在拍給自己看? 侯的「悲情三部曲」下一部是「遙遠遙遠 (OR很久很久) 以前有個桃太郎」; 陳在「少」之後拍「只要為你活一天 (美譯TREASURE ISLAND)」(可惜我沒看到); 一個年紀老的 (侯) 一直拍到日本時代之初, 一個年紀輕的 (陳) 拍到未來的 (OR現下的)

而我們欣賞者是另一種機器, 將他們的作品用我們的經驗、聯想、思考加以處理, 而解讀出藝術家所傳遞的信息, 一如一部自動的收報機, 將傳送來的電碼解碼成我們日用的語言。

如果這種看法可以成立, 那麼普普藝術家就是如傻瓜相機的一種機器, 使用的人不需要有高深的技巧, 只要輕輕一按, 一切OK! 這雖不是最完美的, 但卻是最好的, 一件事物可讓每個人都充分利用, 那麼它的價值應該是最高的!

誰說藝術一定是蒙娜麗莎、米開朗基羅? 我就偏愛這「二分, 三點三秒」和金龜車突兀的造型! 誰說藝術一定是海頓、貝多芬? 我就偏愛那乞食者所吟唱的悲歌! 誰說藝術一定是唐詩、宋詞? 我就偏愛那不入流的小說, 尤其是反映民生疾苦、官逼民反的水滸! 我不愛那維納斯無瑕的女體! 反愛宮澤理惠大膽的寫真集! 我不愛教皇冕上無價的祖母綠寶石! 反愛在此地流通的新台幣! 我不愛那千年古傳的手抄本線裝書! 反愛二十世紀工業所製造的影印機! 我不愛那珍貴的武夷山包種茶, 反愛那工廠生產沒有鄉愁的可口可樂!

我想我也是普普主義的忠實信徒, 傳統審美觀念的反動份子!

「MTV式台灣」。

5. 你有沒有覺得Jan Saudek的攝影很噁心，電影若像他一樣，我一定吐出來了。有的人說大島渚的「感官世界」是Adult film，我覺得那倒是很日本的（雖然法國人投資），尤其是色彩、構圖、和最重要的看法——性之中的生命(Life of Sex)，是我很刻板印象中的Japan。「戲」片和早期侯的「戀戀風塵」系列不大一樣，「戲」片太乾淨了，遠山、風、樹、煙、灰塵、室內、室外都很乾淨，不像我印象中的台灣，「戀」系列還好，有點髒髒的，可是那時的遠鏡頭真是累死人，看不懂兩三棵樹在鏡頭一端搖個兩三分鐘幹嘛，現在「戲」則好多了，我還可以解得出「戲」裏的遠景，幾段掌中戲「許仙遇白素貞」「山妖」「福、祿、壽」以及歌仔戲「2個人在打架（我不知道曲名）」、「西湖劫財(SORRY)」以及改良的「島崎さん」……他們所代表的隱喻。

6. 你聽過侯的「……」吧，名字忘了，用閩南語唱的，很なかし的那首，帥呆了，「戲」片片尾只有配樂，沒有侯的聲音；他的歌很棒，而且就像陳國富請伍佰唱「愛你一萬年」要的那種世界毀滅之瞬間的感覺，侯的歌很像「少」片片頭瑞安漁港旁那個酒店的味道，一種不脫流氓氣，已經很少能在現下發現的男人味。

7. 為什麼我從「少年吔！安啦！」，講到「戲夢人生」、侯孝賢的なかし，甚至抄個外國噁心攝影家的名字給你，因為——我得交作業啊。

（師按：讓我想到陳克華的「47條隨想」和「關於『霸王別姬』的12條隨想」。如此跳動式的文脈思緒頗有年輕人該有的「味兒」）。

看到一幅畫

魏琳芸

「題目自定」，往往是一個很大的命題。

因為「自定」的本身就是一種探索的過程。隨手拈到夏卡爾就夏卡爾、林布蘭就林布蘭，這是一種隨機的探索。總之內心不免一陣徘徊。於是我們開始翻閱資料。

書上有太多精闢的句子，好得恨不得可以把書吃下去變成自己的。於是案上的參考書籍越堆越高。一幅又一幅傑出的念作令人愛不釋手，每一幅都似乎可以帶來文字創作的高峯。真是令人既興奮又緊張。

畫作結構分析圖上的橫線、直線、斜線……藝術是如此精確而專業的美學。（註）莫里斯·雷內可以從艾克羅斯(Icarus)的仿鳥類飛行實驗洋洋灑灑的講到喬托(Giotto)

的畫作上去……真是太令人心折了。形的象徵、色的情緒、景的佈置、呼之欲出的情節……一股創作的衝動像一頭野獸般的衝撞起來。

「描述眼之所見的願望乃是本能」（註），抓起筆來埋頭就寫，寫了幾個字暢所欲言了，馬上遇見瓶頸：逃避題目了？文字不夠誠懇？……停下筆來，再想。這時候有一些比較深的東西跑出來了，深的東西往往是挾帶某種憂鬱的。

回過頭去看看剛剛一時下筆的文字，發現已完全離開題目。也許應該有另一個出發點，你告訴自己。但是有什麼要緊呢？創作就是不斷的實驗。一腳踩進球鞋裡，先去跑兩圈操場再說。

你看到我追逐速度嗎？其實我只是追隨呼吸而已。

（註）莫里斯·雷內《觀念與視覺》〈布拉斯報，巴黎1912 8月29日，吳瑪俐主編，立體派，遠流出版1991、台北。



米雷 奧菲麗 1852 76×112

死亡與炫麗—— 試評〈奧菲麗〉

徐偉績

中國人在葬禮上對應死亡的恐懼，往往是繁盛近乎嘈雜的方式來淹沒它，不留絲毫停滯的空間使恐懼趁隙而入。因此，我們似乎不能體會到安寧炫麗與共的死亡過程。

奧菲麗身著彩服，平靜緩慢的穿流過荊棘夾岸的小溪，似乎原捧在胸前的鮮花，繽紛飄浮在她的身上，原本合抱的雙臂，也鬆解開來，

自然輕逸的飄浮著，無視深褐溪水將盡覆她的容顏與華麗。

奧菲麗並不是如此安詳，之前的不甘還留些許痕跡在臉上但也明瞭，一切早已過去。

值得悲傷嗎？米雷(MILLAIS)所想的，我不知道，但奧菲麗正是以輕逸對待沉重，華麗的死亡將恐懼抹去。沒有人會真正想知道她有什麼不甘，她因何而飄浮於此。

是的，死亡的陰影似乎一直難與炫爛並存，二者的矛盾，是所有

活著的人所不能相信的，所以我們會恐懼，恐懼的僅是死亡的瞬間，不是死亡本身。

奧菲麗以炫爛應對炫麗，是所有活人的夢。 ♣