

社會中的幽靈：重探袁廣鳴的錄像 及裝置藝術¹

A Specter in the Society: Revisiting Yuan Goang-Ming's Video Art and Installation Art

邱廷浩 | Ting-Hao Chiou

國立臺灣師範大學美術研究所美術理論組
碩士

MA, Department of Fine Arts,
National Taiwan Normal University

來稿日期：2016年7月21日

通過日期：2017年11月3日

¹ 本文獲諸位匿名審查委員的悉心指正，在此深表謝忱。

摘 要

袁廣鳴是臺灣錄像藝術的先驅，擅長使用錄像技術及動力裝置等方式創作，其作品主要探討日常生活翻轉的可能性，創造虛實、曖昧的視覺空間。本文欲透過袁廣鳴的作品，從探討其作品中的各種視覺符號出發，進而分析他的運鏡手法——一種「幽靈的視角」，來說明這樣獨特的創作影像，之後更進一步地分析其創作的意義內涵，從自身的生命經驗、到家人、家庭的牽絆、再到社會與環境現狀的現象描繪，而這些議題又是如何地交互作用，構成袁廣鳴獨樹一格的藝術風格。

本文試圖以觀看者的角度，重新對袁廣鳴的錄像與裝置藝術作品進行分析與詮釋，對於其獨特的運鏡手法與樣貌，筆者主觀地將之比擬為一種「幽靈視野」，它彷彿帶領著觀者進入另一個平行時空，而此時空又與人們現實生活的時空重疊、解離。為更深入地理解袁廣鳴的作品，本文以影像複製的問題——「靈光消逝」切入，探討藝術家如何以其作品回應這個議題做為開端，發現作品的獨特之處，接著關注於作品本身的視覺美學，在此以德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）的電影相關論述來幫助分析袁廣鳴錄像作品當中的鏡頭美學。隨後再進入作品視覺意象背後的人文觀照，試圖揭露藝術家如何以作品作為社會批判的手段，探討袁廣鳴對於時事議題的介入手法與社會關懷，最後以筆者觀察歸納其創作脈絡作為總結，從藝術家自身經驗發散到家庭、社會與環境的回歸，而超越了作品文本背後的，更是其欲透過作品向大眾訴說的美學與人文關懷。

關鍵詞：袁廣鳴、錄像藝術、裝置藝術、當代藝術

Abstract

Yuan Goang-Ming is the pioneer of video art in Taiwan, who excels in using the filming technique and motion devices as a method to create. In these works, he mainly focuses on the possibilities of reversing daily life, creating the illusion and ambiguity of visual space. From his various visual symbols in works, this thesis tries to further analyze his cutting method, a kind of ghost approaching, which illustrates these specific images. Within this comprehension, the article also tries to deeply understand his inner meaning of the works from his life experience, emotion with family to the phenomenal description of society and environment. And how do these issues interact, composing Yuan Goang-Ming's unique artistic style?

This article would re-evaluate and interpret his artistic installation and video art via a spectator's point of view. Especially to the cutting and developing method, the author subjectively calls it as a "ghost view," which seems to lead audiences into another space, covering or paralleling to the reality of life. In order to deeply comprehend the works of Yuan Goang-Ming, this paper would also focus on the issue of "image-reproduction"—the theory of disappearing aura to explore how the artist responds to this thought via his works, so as to discover the specificity in his works. Then, focusing on the visual aesthetics of his works itself, the article would also mention the related cinematic theory of Deleuze to analysis the shot of his video art. After that, the article discusses the cultural reflection within his works of visual images,

attempting to reveal how the artist criticized the society through his works, and explores his method and social concerns toward the current issues. Finally, from the artist's experience of the family to the society and the environment, the author summarizes the article by observing and analyzing the context. And what goes beyond the context of works itself is that he wants to express the aesthetics and cultural concerns of his works toward people.

**Keywords: Yuan Goang-Ming, Video Art, Installation Art,
Contemporary Art**

一、前言

影像技術的發明，無疑是人類文明的重要里程碑。約從 1830 年代開始，攝影技術的發明便對歐美甚至世界的視覺文化與觀看經驗造成重大的影響。而隨著科技的革新與發達，影像的產生與取得愈來愈便利，在後現代主義思潮（Postmodernism）的影響下，藝術疆界與限制被打破，使得影像亦成為藝術的媒材之一。班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）在 1936 年發表〈機械複製時代的藝術作品〉，文中即如先知一般地預言了攝影技術、錄影技術對視覺藝術創作的影響，他認為複製技術使得藝術作品的獨一性與時空性被取消，藝術品的價值不再只侷限在是否是原作，而是藝術品被觀看的形象。²

臺灣藝壇自 1960 年代開始便出現了類似裝置藝術（installation art）³ 的創作手法，但當時並未有足夠的社會條件來支持這些藝術形式，直到 1980 年代，美術館時代的開啓，才讓裝置的風潮重新啓動，不過，裝置藝術在臺灣的真正成熟，則要到 1990 年代。⁴ 同樣在 1960 年代，歐美則興起了以數位媒體等新科技做為創作素材的錄像藝術。相較於歐美，臺灣的錄像藝術發展仍屬於新興的創作手法，約從 1980 年代逐漸蓬勃，當時年輕一輩的藝術家如袁廣鳴、王俊傑

2 陸蓉之，《「破」後現代藝術》（臺北：藝術家出版社，2013），頁 219-221。

3 裝置藝術是一種藝術創作的手法，主要針對某一特定的空間或環境進行各種可能的設置、擺設或作為。詳見蕭瓊瑞於其專著《戰後台灣美術史》對裝置藝術的定義。蕭瓊瑞，《戰後台灣美術史》（臺北：藝術家出版社，2013），頁 203。

4 蕭瓊瑞，《戰後台灣美術史》，頁 204。

等人為臺灣的科技媒體藝術注入旺盛的活力，利用數位藝術開創嶄新的自我風格。⁵

袁廣鳴 (1965-) 是臺灣錄像藝術的先驅，⁶ 其錄像作品及動力裝置等，主要探討日常生活翻轉的可能性，創造虛幻、寫實、曖昧的視覺空間，從袁廣鳴學生時代的作品〈關於米勒的晚禱〉(1985) 到近幾年的〈在記憶之前〉系列 (2011)、〈佔領第 561 小時〉(2014)、〈棲居如詩〉(2014) 等，我們都可以清楚地看到他獨樹一格的視域空間營造手法。蔡昭儀在〈巨視·微觀·多重鏡反——解嚴後臺灣當代藝術的思辯與實踐〉⁷ 一文中，清晰地梳理了臺灣當代藝術的多種

5 吳根慧，《台灣當代美術大系，媒材篇：科技與數位藝術》(臺北：文建會，2003)，頁 39；徐蘊康撰稿，公共電視台編，《以藝術之名》(臺北：博雅書屋有限公司，2009)，頁 236。

6 袁廣鳴自 1984 年開始從事錄像藝術創作，同時也是臺灣目前活躍於國際的媒體藝術家之一。他開始從事錄像、裝置的創作，可追溯至 1980 年代，在他還是國立臺北藝術學院 (今臺北藝術大學) 的學生時，隨後袁廣鳴於 1997 年取得德國卡斯魯造型藝術學院媒體藝術碩士學位，是臺灣少數受過正規完整的媒體藝術訓練的藝術家。其作品在臺灣 90 年代錄影裝置藝術範疇中佔有十分重要的地位，目前任教於國立臺北藝術大學新媒體藝術學系副教授。此外，袁廣鳴受邀大型展覽不勝枚舉，橫跨了亞洲、歐美的各大美術館、藝術中心及畫廊，其中包括「第五十屆威尼斯雙年展」臺灣館、美國舊金山現代藝術美術館的「01.01: Art in Technological Times」、「日本 ICC1997 媒體藝術雙年展」、「廣州三年展」、「英國利物浦雙年展」、「紐西蘭奧克蘭三年展」、「新加坡雙年展」、「臺北雙年展」、「漢城國際媒體藝術雙年展」等。作品也受國內外美術館及私人收藏家等單位典藏，也曾擔任臺北市立美術館典藏委員、臺北獎、公共藝術、威尼斯雙年展臺灣館、及美國亞洲協會美術獎評審等，可說是臺灣當代數位藝術中的重要代表藝術家。參閱姚瑞中，《臺灣裝置藝術》(臺北：木馬文化，2004)，頁 334；吳根慧，《台灣當代美術大系，媒材篇：科技與數位藝術》，頁 52；蕭瓊瑞，《戰後臺灣美術史》，頁 217；臺灣當代藝術資料庫：<http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/袁廣鳴> (2016.8.28 點閱)。

7 收錄於蔡昭儀編，《巨視·微觀·多重鏡反——解嚴後臺灣當代藝術的思辯與實踐》(臺中：國立臺灣美術館，2006)，頁 49。

面向，她將袁廣鳴的作品歸類在「生活鏡像與虛擬寓言」部分，突顯袁廣鳴作品對人的存在狀態本身各種知覺的探討，關注現代人的生活及潛藏的心理狀態。但若重新審視其作品，會發現袁廣鳴觀照的議題其實十分廣泛：從自身的記憶、情感的抒發，延伸到家庭、家人的牽絆，甚至擴及當代社會現況、時事的探討，由此可見，其並非僅限於聚焦於人的焦灼與孤獨狀態。

因此，本文試圖以觀看者的角度，重新對袁廣鳴的錄像與裝置藝術作品進行觀看與詮釋，對於藝術家獨特的創作手法與視覺樣貌，筆者主觀地將之比擬為一種「幽靈的視角」，它彷彿帶領著觀者進入另一個平行時空，而此時空與人們現實生活的時空交錯、解離，卻又似重疊。為更深入地理解袁廣鳴的作品，本文以影像的問題——「靈光（aura）消逝」切入，藉由藝術家如何以其作品回應這個議題做為開端，從而找出袁廣鳴作品的獨特之處，接著回到作品本身的視覺美學，在此以德勒茲（Gilles Deleuze, 1925-1995）的電影相關思想來幫助分析袁廣鳴的錄像作品。德勒茲的重要性之一便在於他將電影美學帶到嶄新的境界，使得電影不再只是單純地作為被觀看的對象物，同時更成為一種思考模式。隨後再進入作品視覺意象背後的人文觀照，試圖揭露藝術家如何以作品作為社會批判的手段，以及探討藝術家對於時事議題的介入手法與社會關懷，最後以筆者自身的觀察做為總結，歸納袁廣鳴藝術的特性與人文精神（圖1）。



圖 1 本文研究議題歸納

圖表製作：邱廷浩，2017。

二、影像、運動與靈光

原作的「此時此地」形成所謂的作品真實性。⁸

在討論當代藝術的同時，若重新閱讀班雅明的經典〈機械複製時代的藝術作品〉，便無可避免地要去釐清何謂「靈光」及討論能否在科技及數位媒體蓬勃發展之下重新塑造「新靈光」。無論是繪畫、雕刻等藝術，它們只會有一個是出自藝術家之手的原作（儘管我們生活中四處看得見達文西（Leonardo da Vinci, 1452-1519）的〈蒙娜麗莎的微笑〉（*La Joconde*, 1503）或米開朗基羅（Michelangelo, 1475-1564）的〈大衛像〉（*David*, 1504），但我們都知道，真正的、

8 Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》（臺北：臺灣攝影工作室，1998），頁 62。

唯一的原作是在法國羅浮宮以及義大利佛羅倫斯美術學院)，但攝影或錄像藝術呢？透過科技媒體，便可以無限地複製原作，並且只要科技條件相等，這些複製品將和原作「一模一樣」，無可區分。

在班雅明的視野中，他認為無論複製的目的是什麼——學徒臨摹抑或是為其他營利而複製——只要是人創造的藝術，皆具有可複製性。然而，隨著歷史發展與科技的革新，藝術作品的複製方式也煥然一新：以機械的手段來複製藝術作品，而隨著時間的推移與技術進步，複製技術的更新速度無疑地將越來越快。⁹ 儘管如此，班雅明仍強調藝術作品的權威感來自作品的「原創性」與「真實性」，複製技術讓複製品脫離了傳統領域，取代了事物原本獨一無二的特性，而賦予了複製品一種「今時性」。在他梳理的脈絡中，藝術最原始的功能表現在儀式祭典當中，而隨著藝術及科技的發展，複製技術的革新解放了藝術的儀式功能，讓藝術不再為儀式與宗教需求而被創造。¹⁰ 表面看來，班雅明似乎悼念著藝術已不具備崇高與膜拜價值，但事實上，他認為隨著技術革新，藝術將被帶到全然不同的新境界，進而提出一種預言，重視藝術從儀式功能解放而帶來的政治與革命功能。

回到袁廣鳴的作品，無論是影像或錄像，皆可以看見他在作品上塑造了許多人為的「加工」：

最早期的錄像裝置〈離位〉(1987) 則嘗試影像與雕塑結合，我在當時就開始思考：一個非物質性的影像如何與一個物質性

9 Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 60。

10 Walter Benjamin 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，頁 68。

的物件產生辯證性的觀念？觀察者如何從不同預先設定的成規與限制的系統觀看。¹¹

〈離位〉是件錄像與雕塑結合的作品，富含了足夠的立體雕塑成份，迴避複製可能性的議題，並成功地塑造了真實與虛幻影像世界的輪迴，可說是臺灣早期錄像雕塑裝置的代表作之一。而之後袁廣鳴創作了較純粹的攝影及錄影作品，隨即面臨了另一種「靈光消逝」的挑戰。儘管數位媒體的時代作品可以大量複製，但他仍投注大量時間與精力，試圖在這之間創造另一種「靈光再現」。

科技媒材和傳統繪畫本質上有很大的差異，繪畫雖有靈光，但還是一種模擬，但是科技發展到了攝影術發明之後，有了很大的轉變，其中之一就是羅蘭巴特說的「此存在」（法文原文：ça a été）的能力，它對事物的「再現」能力會影響到我們觀看的方式，因此科技媒體製造出來的影像和繪畫在本質上是不同的。¹²

袁廣鳴所述的「ça a été」（許綺玲譯為「此曾在」），¹³便和班雅明所談的靈光有某種契合。「靈光」觸及的是原作在「此時此地」的獨一無二的「真實性」，羅蘭巴特（Roland Barthes, 1915-1980）進而在他的攝影現象學中，將這種「存在」放入攝影技術的討論中，攝影所關注、捕獲的對象是「真實存在」的，而且它存在於過去的某一

11 王柏偉、孫松榮，〈時空影語的境地開闢：袁廣鳴的錄像藝術之路〉，《藝術觀點》59（2014.7），頁 78-87。

12 鄭慧華，〈複製都市的肖像——袁廣鳴談「失格系列」作品〉，《典藏今藝術》132（2003.9），頁 68-71。

13 Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室》（臺北：臺灣攝影工作室，1995），頁 132。

「時空」當中。「影像既是當刻也是過去，或說在同一時間裡，仍舊在場卻已經逝去。」¹⁴ 因此，將之延伸到攝影、照片中，那些偶然激起人們某種意識的細節，便成為照片中的「刺點」(punctum)。¹⁵

「用相機記錄熱鬧的西門町街景，接著利用電腦技術將不同時間、相同空間的畫面疊合，再如雕刻般一步一步地將畫面中的人群、車輛清除。」袁廣鳴的〈城市失格〉系列作品(2001、2002)，最後呈現的是詭譎的空蕩城市，這個城市是一種空間與時間交錯的存在狀態，透過上百張的照片重疊、壓縮，就像一個巨大的「時間晶體」(法文原文：cristal de temps)，¹⁶ 我們看到的是不屬於任何人的時間，城市的主體性是屬於「時間」的，也就是它的靈魂、精神。在這個「真實的幻象」中，袁廣鳴嘗試挑戰觀者的感知經驗，不再只是對於藝術家個人內心狀態的抒發，更多了時間、空間交錯迷離的「存在狀態」。¹⁷

除了攝影作品，袁廣鳴還擅長使用「投影裝置」來結合現實空間與環境。在他早期的作品〈盤中魚〉(1992)中，使用了投影裝置來將魚的影像投射在白色盤子當中，建構了擺盪於虛實之間的虛擬實景。¹⁸ 這件作品在於挑戰電視影像的剪輯、框架的問題。袁廣鳴認為電視的影像受限於一個方盒子中，就像畫框，將藝術放置於「框」

14 Gilles Deleuze 著，黃建宏譯，《電影 II：時間——影像》(臺北：遠流，2003)，頁 480。

15 Roland Barthes 著，許綺玲譯，《明室》，頁 54-56。

16 Gilles Deleuze 著，黃建宏譯，《電影 II：時間——影像》，頁 484。

17 鄭慧華，〈碎裂的真實與整體的幻像——談袁廣鳴的「城市失格」〉，《現代美術》106 (2003.2)，頁 52-57。

18 姚瑞中，《臺灣裝置藝術》，頁 334。

中，而急需打破的，便是這個「框」。因此，藉由取消視覺框架，建構新的視覺空間，進而挑戰、顛覆、反轉觀者對真實與虛擬的感知。¹⁹

異質空間——影像空間與實體空間——的並置與互動，²⁰ 是袁廣鳴作品中常見的手法，除了〈盤中魚〉之外，具代表性的還有 1998 年的互動投影裝置〈難眠的理由〉。這是一張鐵腳床，床上有一個會呼吸的枕頭。看似雪白、平凡無奇的床，只要觀者觸碰床架上的鐵球時，床便會顯現出各種驚悚的影像，暗示著在這張床上，絕對無法一夜好眠。「科技的誘惑和推陳出新，令人難以抗拒時時地攪擾著他的潛意識，使他永遠處在錯亂、難安、似睡似醒的狀態中」，²¹ 袁廣鳴回到自身的身心狀態，重新抒發對於「人」的議題的關注。

影像的生命在袁廣鳴的作品裡得到了另一種蓬勃的發展。在他的錄像作品中，可以不斷地看見時間、空間的交錯、共構、轉變，形成一種詩意的觀看體驗，並在現實世界中，製造出另一種既真實又虛幻的幻象世界。「在森林中、街道上、廢墟裡到一個溫馨的家，觀看的視野從這些地方滑過：前進、後退，時快、時慢……」，這是袁廣鳴 2007 年在伊通公園發表的三頻道錄像裝置〈逝去中的風景——經過〉。這些是藝術家真實的生活場景，他架上軌道，讓攝影機穿梭在這些場景中，並利用蒙太奇 (Montage) 手法，把時間、空間逐一解構、錯置、重組、剪輯，透過三頻道錄像，在觀者眼中呈現的，又是

19 姚瑞中，《臺灣裝置藝術》，頁 335。

20 黃建宏，〈存在的抽象之眼：試論袁廣鳴的生命——影像〉，收錄於《一種獨立論述》，黃建宏著（臺北：田園城市文化，2010），頁 351。

21 陳慧嶠，〈失眠的鐘點——袁廣鳴〉：< http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/2/126/29 > (2016.7.16 點閱)。

另一個獨特的空間。「三部攝影機在單軸線的動力牽引下，離開某攝影機的景致，會在另一視角的攝影機中獲得延續，然後『消逝』（出鏡）」。²²三幅影像並置眼前，大多呈現一種特殊的延續景觀，因其物理上攝影機與攝影機之間的視野間距，也使得影像頻道間出現些微的投影斷裂，既有斷裂，又有重合，也是連續。

他選擇以軌道拍攝，彷彿「掃瞄」一般地檢視他自己的生現狀，「就是眼睜睜地看著這些人事物」。看似不著痕跡地讓諸多風景流過，實際上一切的紀錄也許都在提供未來憑弔昔日的依據。²³

逝去與流逝，這樣的存在狀態，是袁廣鳴試著去探討的議題。物理的時間或許已經派不上用場，因為我們無法回到過去的時間，我們無法重複過去某一時間那時的狀態。真正的時間，或「純粹的時間」是連續的、流動的，只能從過去流向未來。²⁴藝術家透過錄像作品，檢視、紀錄時間與空間，就像是我們的記憶片段，我們的「記憶」紀錄了生活中發生的事件與細節片段，也像是一種「蒙太奇」，將我們的經歷一幕幕記錄下來，在腦海裡剪輯、播映。

影像紀錄了時間與空間，攝影與電影發明之後，這樣的科技與媒介便成為人們生活中紀錄的重要手法。縱然複製技術的出現讓藝術的靈光不再，卻同時也解放了藝術。在袁廣鳴的作品中，儘管是攝影、

22 黃建宏，〈存在的抽象之眼：試論袁廣鳴的生命——影像〉，頁 351。

23 孫曉彤，〈袁廣鳴：凝視正在逝去的〉，《藝外》（2010.1）：http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/2/629/50（2016.7.17 點閱）。

24 胡正光，〈綿延、記憶、歷史：論集體記憶〉，收錄於《藝術與文化社會學新論》，許嘉猷等編（臺北：唐山出版社，2015），頁 16。

錄像作品，它也置入了大量的「手工藝」：無論是〈城市失格〉系列的人、車刪除；〈成爲葉子的理由〉的葉脈消除；或是到了〈能量的風景〉、〈佔領第 561 小時〉等作品的人物淨化等，都可以見到他對於一種「獨一無二」的追求，也或許「靈光」的有無已經不再重要，重要的是影像「意義」存在的方式、存在的狀態。

袁廣鳴成功地以其獨特的創作手法回應了靈光消逝的問題，爲他的影像藝術製造了新的觀看經驗，然而，更進一步地將更深入地探討其錄像與裝置藝術的空間場域，筆者欲以「幽靈」的意象來幫助闡明作品本身與作品之外所營造的特殊空間。

三、幽靈的視角

幽靈 (specter) 或鬼魅 (ghost)，在大眾的認知當中，是一種無法觸及的、若有似無的、無法名狀卻又似有自我意識的某種存在。一般普遍相信人 (甚至動植物) 死後，他們的「靈魂」會留在某個時空當中，遊蕩、徘徊，這個時空又似乎會與我們所處的時空有某種重疊交錯、相互干擾。因此在生活中，人們也傾向把一些無法解釋的事件或現象訴諸於幽靈，甚至對於它們有某種程度的懼怕與不安。由此可見，幽靈不只是宗教的產物，同時也成爲人們的某種心理意識狀態及存在狀態。於是乎，人們或許對於理解幽靈、認清它們的存在狀態 (無論是接納或拒絕) 都有欲望及渴求，這也體現在我們的各種視覺文化中。最常見的莫過於電影——恐怖片或驚悚片。這類的電影最常將幽靈塑造成輕飄飄、若隱若現、捉摸不定等形象，它們似乎存在在另一個時空當中，卻又經常穿梭於我們生活，有時更與我們「共享著」同

樣的時間與空間，²⁵ 以另一種角度審視、觀察著我們。在筆者看來，袁廣鳴的作品，就好像是透過一種「幽靈視角」來記錄、觀看、再現。

從〈逝去中的風景——經過〉開始，多頻道的錄像作品便成為袁廣鳴擅用的創作手法之一，他的技巧愈趨純熟，討論的議題層面也愈來愈廣。在其特殊的滑輪裝置攝影中，視覺經驗隨著鏡頭的視野前進、後退、增速、減速等等，這些畫面移轉，就像漂浮在空中，觀者彷彿輕如羽毛，悠然地滑行。在這些景框中，片段的移動視野填滿了場景，而這些場景、影像、人物甚至當中的物件無一不與景框息息相關。德勒茲認為「景框」即是一種被設想為由行動構成的能動建構，它們被一個景框限制，卻又在另一景框延展開來；被一個景框紀錄，又同時被另一個景框收納。²⁶ 儘管在袁廣鳴作品中，這是一條物理搭建的直線，但隨著攝影鏡頭的遞嬗，不斷生產、製造出新影像，就像是一個連續的、有意識的生命體；又像是幽靈，靜靜地穿梭、遊蕩。

「在一個四方空間，光影不斷地閃爍（像是許多恐怖片的情節一般：在地下停車場、醫院地下室、某個路邊，燈光閃爍似乎就是一種恐怖的代言），隨即進入一片黑暗，伸手不見五指的黑。接著海濤聲從耳邊傳來，從海平面沉入海中，我們四周就像是被水包圍著，在又一陣黑暗後，我們開著小燈，進入一片叢林，轉瞬又到了天空，雲團快速地漂移轉動，彷彿有人把物理的時間調得飛快，之後又倏地在陽光普照下在廢墟中徘徊，穿越一層層的土地，透過蒙太奇到另一個空

25 維基百科：<<https://zh.wikipedia.org/wiki/鬼#.E6.AD.B7.E5.8F.B2.E8.83.8C.E6.99.AF>>（2016.8.28 點閱）。

26 Gilles Deleuze 著，黃建宏譯，《電影 I：運動——影像》（臺北：遠流，2003），頁 47。

間——水——廢墟，我們不斷遊蕩、向下沉……。不久，又像電影場景般沿著浩大的廢墟崖壁向上攀升，草叢——廢墟——叢林——廢墟，影像不斷地迴圈，時快、時慢……」，這是袁廣鳴 2011 年的作品〈在記憶之前〉呈現的影像輪迴。

我經常做一個相同的夢：「在寒冷的深夜，藉由月光的照亮，緩緩的察覺出——我不斷浮沉的身體，竟漂浮在一望無際的大海中心。」²⁷

這是一個同步四投影裝置，觀者置身在一個方形空間中，透過袁廣鳴的幽靈視角，探索一個個真實又虛幻的存在狀態。袁廣鳴提到：梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）認為人們藉由身體去經驗、理解物體的統一性。就像在這個方形展覽場域中，我們無法同時看見這個方形物體的六個面，唯有以身體起身環繞，才可以建立起這是一個方形場域的知覺。²⁸ 這個方形空間彷彿就是個有生命的有機體，觀者在一個幽靈體裡面，體驗視覺的黑暗、沉潛、漂浮等狀態。人們所假想、設定的幽靈狀態，或許就類似於此吧！這個四面環繞的幽靈視角，著實體現了一種記憶的片段與深沉。

27 袁廣鳴，〈在記憶之前（BEFORE MEMORY）創作論述〉：http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/1612/50（2016.7.17 點閱）。

28 袁廣鳴，〈在記憶之前（BEFORE MEMORY）創作論述〉：http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/1612/50（2016.7.17 點閱）。

德勒茲在討論電影蒙太奇的時候，²⁹ 認為杜甫仁科（Aleksandr Dovjenko, 1894-1956）可以「將整體集合與組成部分放置於某個全體中加以延伸，而這全體則供予著他們超越自身限制的外延與深度」：³⁰

巴戴勒彌·艾蒙括勒曾針對這點提到所謂的「蒙太奇抽象化」，這抽象化過程透過整體集合及斷片而得以賦予作者「在時間與真實空間之外的說話能力」，但在這裡的在——之外（en-dehors）也可以說是大地或時間的真正內在性，也就是變動的全體，而這改變著視野的全體會不斷地供予真實存在一個偌大的位置，藉著該位置真實存在才得以同時觸及到遙遠的過去和深刻的未來。³¹

在杜甫仁科的作品〈天空之城〉（*Aerograd*, 1935）的開場當中，我們透過鏡頭鳥瞰廣大無垠的針葉林區，接著又在海中載浮載沉，鏡頭的轉移與遞嬗，的確與袁廣鳴的手法異曲同工。但袁廣鳴的處理手法不若杜甫仁科是將鏡頭安在某個物體（飛機）上，而是把鏡頭的軌道創造在虛擬的物理直線上，讓蒙太奇更加的「抽象化」。

人的重力與地球的引力，將人限制在一個物理空間上，人們無法不藉由任何東西憑空成爲一個懸浮體。就算是鳥、蟲或是人類製造的各種飛行物體，儘管能稍微抵抗引力及重力而飄浮在空中，不過也都

29 德勒茲將蒙太奇分為四種趨向：美國流派的有機（organique）取向、俄式流派的辯證（dialectique）取向、戰前法式流派的計量（quantitative）取向以及德式流派的張力（intensive）取向。而這裡提到的杜甫仁科與下文中的維托夫，皆是被德勒茲放在俄式流派的辯證取向中討論。詳閱 Gilles Deleuze 著，黃建宏譯，《電影 I：運動——影像》，第三章，頁 73-109。

30 Gilles Deleuze 著，黃建宏譯，《電影 I：運動——影像》，頁 85。

31 Gilles Deleuze 著，黃建宏譯，《電影 I：運動——影像》，頁 86。

具備相同物理特性——速度，這些生物（或非生物）大都必須要在具有速度的情況下順利地浮在空中，而人們所創造的想像物（諸如：幽靈、神祇、妖精、鬼怪等介於生物與非生物之間的「東西」——甚至不能稱得上「物體」）才具備抵抗一切物理要素的能力（畢竟還是建構在人們某種程度的想像上）。因此，攝影技術與媒體科技的蓬勃發展，才能漸漸滿足人們的這些想像與渴望。在袁廣鳴的錄像作品當中，便可以看見鏡頭的懸移，時快時慢，打破了物理的計時器時間，營造了在人類現實時空當中了另一個時空感。

多頻道錄像（如：〈逝去的風景系列〉、〈在記憶之前〉等）與單頻道錄像（如：〈能量的風景〉、〈佔領第 561 小時〉等）作品，透過物理直線架設出軌道，攝影機便依其軌道運行，讓攝影機的視角如幽靈般穿梭在各個場景——廢墟、草叢、家、海洋等。儘管這在電影或紀錄片中是個看似常見的手法，但移植到錄像中，刪去了所謂的主角、主線敘事等故事要素，呈現的是一種純粹的蒙太奇。軌道也從物理直線變成一種抽象直線：

抽象直線也就是袁廣鳴所創造的無人稱之眼，穿透創作者的世界（包含了隱喻缺席與逝去的廢居、生活的交通動線、家人、寵物與居家物件）。電影眼逃避不了在銀幕上投射出主觀的感知或虛構的感知，然而，袁廣鳴的錄像之眼則是追求著這主觀感知與虛構感知在投射到銀幕之前，也就是在德勒茲用電影所討論的無中心感知場域之前，就反身面對影像「自身」，而這抽象直線的迷宮，也就是影像拉張著視覺界限。³²

32 黃建宏，〈存在的抽象之眼：試論袁廣鳴的生命——影像〉，頁 352。

幽靈的視野不僅是縈繞在錄像的運鏡手法的譬喻及討論，如〈城市失格〉系列的攝影作品中呈現的空蕩景觀，杳無人煙，一反西門町給予人車水馬龍的景況，作品的視角非處在地平面上，而呈現一種俯看的、全知的視角，就像是記錄一個平行於我們時空之外另一個既真實又虛幻的時空——幽靈的時空。

袁廣鳴在 90 年代赴德，並在德國學習錄像及動力藝術，嘗試將動力結構與藝術作品結合，主要想藉由動力的結構來延展他對於「時間」的研究及興趣。在其 1998 年作品〈嘶吼的理由〉中，使用了動力裝置造成喇叭的震動及移動，³³ 除此之外，創作者還運用了月光粉，並投射了一個吶喊的人的頭像，藉由喇叭造成的震動，使得月光粉形成的殘像慢慢扭曲，漸漸毀掉，就像是另一個時空的幽靈出現、干擾，又慢慢消失的一種幽靈迴圈。我們再重新回顧動力裝置〈難眠的理由〉，富有動力的是那顆枕頭——會呼吸的枕頭。而在整個床的周遭，也都充滿了詭譎的氣氛，就像是身處在恐怖片裡面的某個房間或醫院場景，枕頭自己會動、床鋪染血、火燒、受外力割割等「非觀者」正在作用著。另一件作品〈預言〉，外表看起來像是一個擺滿杯盤、刀叉等餐具的餐桌，貌似絲毫沒有什麼玄機，但在展覽燈的照耀下，又顯得有點兒儀式、宗教的感覺。然而，在觀者開始對這件作品產生懷疑時……「碰！」一聲震耳欲聾的聲響便從這張桌子傳出，就像在我們的心臟上開了一槍。這件作品所探討的心理的恐懼（fear）或驚嚇（fright），是指人們在面對現實或想像中未知的危險以及突如

33 王柏偉、孫松榮，〈時空影語的境地開關：袁廣鳴的錄像藝術之路〉，頁數 82-83。

其來的刺激時，產生的緊張或緊急狀態，會造成身體腎上腺素增加、心律改變、血壓升高等等生理反應。人們對於恐懼的事物太多了：黑暗、高處、深水、烈火，甚至面對陌生的事物都會有畏懼或是緊張。這些恐懼始自人類在原始社會中，在野外生存及適應自然的一種本能反應。這些動力作品（或所有動力裝置）都像是有某種人們無法看見或直接理解的力量在作用，在複雜的物理原理背後，袁廣鳴更在視覺上增添了一層詭異的氣氛，讓觀者感覺彷彿有種無形的、似幽靈的「東西」就在觀者身旁，它們所處的另外一個時空正干擾著我們存在的時空，影響此時此刻的存在狀態。

黃建宏將袁廣鳴的作品視角喻為「抽象之眼」，是一種技術轉化後的詩性，³⁴闡發袁廣鳴作品寓含的詩意，並對袁廣鳴的作品做了非常完整的美學式的分析。維托夫（Dziga Vertov, 1896-1954）的「電影之眼」³⁵則是立於物質上，是一種絕對固定的眼睛，位於物質內的自身的感知，存在在影片中的「生命」——「物質——眼」（法文：matière — œil）。而這裡，筆者想更進一步將此「電影之眼」及「抽象之眼」做一種生命化的型塑，統合為一種「幽靈之眼」、「幽靈體」。因為它並不只是一種單純的運鏡模式，也不僅只是詩意的影像附加，而更上一層的是將之賦予一種「意識」的注入，自身的「意識」觸及社會、人群的想像與觀照，對於我們所處的這個空間提供了另一個視野，並逐一集結起來，成為另一個時空的視覺性敘事。

34 黃建宏，〈存在的抽象之眼：試論袁廣鳴的生命——影像〉，頁 353。

35 Gilles Deleuze 著，黃建宏譯，《電影 I：運動——影像》，頁 86-88。

四、自我觀照及社會介入

影像、運動及幽靈視角，聚焦在討論觀者的觀看經驗，有種特殊的、不舒適的感知，較偏向於表層的、視覺上的歸納。若繼續延伸這些議題，再更深入地探討袁廣鳴的作品，將會發現更深沉廣大的意義視野。透過前述的分析，可以看出袁廣鳴的創作主題多以自己的日常生活經驗為出發點，藉由影像、軟體等創作手法，反轉看似稀鬆平常的人、事、物，並對觀者的視覺造成衝擊，以此批判、突顯社會的現況，無論是人們的心理狀態、社會政策發展或是政治鬥爭，他都使用各種不同的形式來一一揭露，營造一種既熟悉又陌生的感覺，並試圖去製造新的觀看與感知——從幽靈的視野當中靜靜地觀察、反芻，最後現身向大眾訴說這個殘忍的現實，以此促進社會進行反思。

佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）將創作的過程類比為夢的生產，認為藝術家是一個能控制白日夢的人，並利用藝術手法表現出來。³⁶ 藝術作品作為藝術家的生產物，我們也無法否認二者之間的關聯性。1992年的〈盤中魚〉，儘管主要是在探討影像與實體之間的虛實問題，但也是反映著袁廣鳴自身的生命經驗。到了德國，也是關注於自身到了異地所感受到的孤獨與文化隔閡、差異，如籠中的鳥被囚困在籠中，就像藝術家當時自身的生活狀況。〈經過〉（1996），也可以看見藝術家在影像中，身處他鄉，身邊的人熙來攘往的快速後退，更突顯了藝術家自身對於其赴德的生命想像。³⁷

36 黃聖哲，《美學經驗的社會構成》（臺北：唐山出版社，2013），頁 26。

37 袁廣鳴，〈以藝術之名：藝術家訪談袁廣鳴〉：http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/667/50（2016.7.17 點閱）。

〈逝去中的風景——經過〉，以袁廣鳴婚後的家作為主要的敘事空間，環繞在家中與周遭環境的互動關係，藝術家由這件作品開始，也漸漸從自身的個人生命狀態轉移到了自身及家庭、家人的關係描繪。此作品當中，家人——父親、妻子、寵物狗的入鏡，更讓這個家添了一層親切與舒適感。然而，除了溫馨的家庭描繪之外，在這幅作品當中我們也可以發現其對家這個概念隱藏了相當程度的憂懼：如幽靈一般飄過草叢與叢林的影像、飄過鄰家的廢墟環境、快速地穿梭臺北街頭等，都暗指著對於家的崩壞如廢墟所形成的不安。

「在一個看似風和日麗的午後，場景呈現的家中的客廳，著實充滿著靜謐與溫馨，就如同我們想像的溫馨小家庭。不過定睛一看，會發現好像有小泡泡出現在視野中，書也呈現著不自然的翻動，赫然發現在這安詳的空間，竟是沉在水裡精心布置的小舞台。在觀者欣賞這一件件細緻的小物件的同時，瞬間的爆破擾亂了整個時空，又為觀者投下一顆震撼彈，在毫無預警情況下引爆殆盡，接著又快速的『時光倒流』，回復原本寧靜的小客廳。於是乎，我們再也無法正常冷靜地看著這幅景象了，隨之充滿的是焦躁與不安。」袁廣鳴 2014 年的錄像作品〈棲居如詩〉，也反映了對於家的形象毀壞的危機。棲居如詩是他借用了海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976) 引自賀德林 (Friedrich Hölderlin, 1770-1843) 的一首詩裡的這句話，意味整個生活現實，事實上是很難「棲居如詩」，也同時探討了對於住宅空間的短缺讓人無法有個棲身之所，無家可歸的人們如何得到安頓這個重要的社會課題。³⁸ 而袁廣鳴的這件作品，巧妙地讓觀者藉由觀看體會人們的

38 王嘉驥，〈並不如詩的栖居——袁廣鳴「不舒適的明日」個展〉：http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/1976 (2016.7.16 點閱)。

不安與焦慮，甚至充滿對於毀滅的惴慄。

藝術作品不僅記錄了藝術家個體自身與社會現實之間的互動經驗，更寄寓了其對於社會的觀感與批判。³⁹ 阿多諾（Theodor W. Adorno, 1903-1969）認為藝術作品與社會合而為一，且藝術作品的物質是歷史性的，是由社會構成的，⁴⁰ 例如藝術家所使用的技術、媒材與當時歷史環境的制度情況、當代的歷史觀、美學觀等等密不可分，因此，可以說藝術家的藝術作品就是種「社會生產物」。

袁廣鳴以往的作品，可以看見藝術家的意圖較明顯地圍繞在自身的經驗或反思，並使用許多象徵符號：魚、鳥、船等。從〈城市失格〉系列作品開始，便可以發現他已經開始將觸角從自身延伸到城市與社會，不過仍可以看出，在這空無一人的城市裡，他想要探討的議題——「人」還是與之息息相關。⁴¹ 在這座虛幻的空城當中，袁廣鳴其實揭露了一種現代社會中人與人之間的疏離、冷漠、孤獨的感受，也喚起我們普遍的焦慮，在觀看這件作品的同時，我們在現實中渴望被救贖，「這正是社會所期待的，藝術提供一個現實的解套，藝術品展現的對號入座式的批判，正好做為主流意識形態方便宰制的藉口。」⁴²

「藝術的自主性」是阿多諾美學最高的判準，⁴³ 藝術是出自於對於現實世界的否定，一方面批判社會，表示出對於社會的關切；另一方面藝術也藉此凸顯它的真實性內涵，對於理想世界的真理追求。因

39 陳瑞文，〈啟蒙與救贖——阿多諾現代藝術體制〉，《藝術觀點》14（2002.4），頁 78-79。

40 黃聖哲，《美學經驗的社會構成》，頁 74。

41 鄭慧華，〈複製都市的肖像——袁廣鳴談「失格系列」作品〉，頁 68-71。

42 陳文瑤，〈無人城市的騙局之外——談袁廣鳴個展「人間失格」〉（臺南：臺南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2002），頁 35。

43 黃聖哲，《美學經驗的社會構成》，頁 78。

此，藝術具有阿多諾所謂的雙重性格：由社會而來、又與社會對立。⁴⁴ 藝術來自於社會脈絡當中，但它又否定社會，拒絕對社會規範服從，對社會作出批判，改變人們的意識並發揮影響。

袁廣鳴 2014 的錄像作品〈能量的風景〉與〈佔領第 561 小時〉，皆可以看見其對於社會現狀的紀錄與描寫，進而引發大眾的思考與批判。〈能量的風景〉中的影像皆是出自於臺灣，袁廣鳴利用他擅長的特殊視角紀錄，讓觀者從漆黑的森林，慢慢走進廢墟、滑過蘭嶼的校園、核廢料掩蓋場，再到墾丁南灣，接著聚焦在旁邊的核三廠、進入核電廠內部，又來到廢棄的遊樂園，最後望著廣袤未知的海洋結束這趟旅程。在這些場景中，校園、海邊、遊樂園等等，照理來說應該都是人聲鼎沸的：學生們在校園跑跑跳跳、遊客在海邊曬著日光浴、人們在遊樂場恣意玩樂……，可經過袁廣鳴的後製工作，這些場景全都靜悄悄，了無「人氣」。於是我們便感受到，這些靜謐不若大自然一般那樣徐著涼風、令人神清氣爽，反而帶給人們一種不安的焦慮。這些影像皆是真實地來自於當代社會與環境，經過藝術家主觀的改造，在影像的背後，提醒人們要面對的是人類科技的發展，造成物質文明的快速變遷等一系列涉及人類文明的重大問題。在臺灣，核電廠的爭議一直是熱門的討論點，到底人們該如何安全地使用能源已然成為當下全球文化與科技必須正視的問題之一。在這件作品背後更隱含著環境與生命的議題，碰觸到的不僅僅是能源科技的安全危機，而是對當代社會物質文明所隱含的災難性的告誡。⁴⁵

44 黃聖哲，《美學經驗的社會構成》，頁 79。

45 王冠婷，〈棘刺的詩意——袁廣鳴的《不舒適的明日》〉：http://www.digiarts.org.tw/chinese/Article_Content.aspx?n=79F2E0580B85E800&s=E685B9AFB92F0FB3 (2016.7.19 點閱)。

〈佔領第 561 小時〉，是袁廣鳴看似最具政治意涵的作品之一。事實上，這件也是他「最迫於——或說是將就——現實取景的一件作品；也因此，強烈突顯了事件的當下性與議題性。」⁴⁶他認為，藝術做為藝術，必定是有其他領域無法觸及的表達方式。在這件作品中，觀者透過視角的運行，其實並無法對 318 學運有更深入的了解，也不會有任何知識性的吸收，但在這件作品的面前，體會到的其實是更強烈的內心感受。袁廣鳴也曾提到，藝術是一種晶體，它具有多種面向，雖然不承載任何知識，但卻可以反映出想像，甚至真實。他認為藝術是一種狀態的描寫，是模糊的、強烈的，卻又是無法明言的。

在這次的事件中，可以看見國家機器的暴力與野蠻，一群學生承受著四方壓力，闖進立法院佔領議會，無懼地向政府挑起空間戰爭。藝術作為社會介入的功能，袁廣鳴以這件作品向世人揭示了臺灣島的政治真實面貌，雖然沒有直接的政治語言摻入其中，但仍可以看到作品裡面的強烈指涉，似乎在問著：「明天，我們要走向何方？」

藝術作品即是歷史。⁴⁷藝術作品承載了創作這本身與當時社會的各種歷史條件與訊息，記錄了當下的意識形態。阿多諾將作品本身視為一個自為的，且會不斷的散發訊息的生命體，⁴⁸認為作品具有自身的主體性。而在袁廣鳴的作品中，即隱含了這種反叛性格，他擅長——或關注——日常生活中受到現實所蒙蔽的種種景象及常態，反轉我們認為的平凡、反轉我們對事物理所當然的認知，這些作品紀錄了

46 王嘉驥，〈並不如詩的栖居——袁廣鳴「不舒適的明日」個展〉：http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/1976（2016.7.16 點閱）。

47 陳瑞文，《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》（臺北：左岸文化，2004），頁 239。

48 陳瑞文，《阿多諾美學論：雙重的作品政治》（臺北：五南書局，2010），頁 355。

藝術家自身的生命際遇，甚至也納入臺灣社會現況的描摹，讓觀者藉由不尋常的觀看經驗，化習慣為陌生，對於生活現狀有更進一步的反思與批判，更體現了藝術家對社會的人文關懷。

五、發散、解構到回歸

其實我的作品大部分都會兩個部分，一個是我個人的一些生活經驗，另一方面就是對媒材媒體的新的可能的研究。⁴⁹

袁廣鳴的作品一直帶著相當程度的自傳性質，在其早期的錄像或裝置藝術當中，反映了他自身的生命景況，藝術家讓魚限制於盤中、讓鳥求困在籠中，都反映了其自身的際遇與人生經驗。⁵⁰ 從〈難眠的理由〉的床與夢魘；〈漂浮〉影像裡的搖晃小船等作品，皆可以理解其作品有種「徘徊於『無域之所』(non-places)的存在境遇。無家或失所(displacement)的狀態，持續出現在他的創作之中。」⁵¹ 2005年袁廣鳴結婚後，其關心的議題也從個人轉向了家與家庭，圍繞在自身與家庭、家人之間的牽連與感情。如〈逝去中的風景〉系列作品、〈在記憶之前〉個展，皆可在藝術家作品當中找到他對於家庭及家人的儀式性紀錄：

從一個廢墟開始，隨著父親的過世，小孩的出生，廢墟漸漸變為一個家的過程，其中對於家的意象及其對於家的破敗始終有

49 袁廣鳴，〈以藝術之名：藝術家訪談袁廣鳴〉：http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/667/50 (2016.7.17 點閱)。

50 鄭慧華，〈複製都市的肖像——袁廣鳴談「失格系列」作品〉，頁 68-71。

51 王嘉驥，〈一種惴惴不安的憂懼——論袁廣鳴的錄影藝術〉，《典藏今藝術》230 (2011.11)，頁 136-139。

著不同的想像及回憶。當我每日面對這從廢墟修建起來的家居與隔壁仍是廢墟的住宅，都會以不同的想像來填補這廢墟空間的記憶。⁵²

因此，袁廣鳴在作品裡放了自己分別對女兒及逝去的父親的一封信，這些喃喃自語便棲居於在記憶之前錄像作品的「黑」當中。⁵³

當然，這些作品關注的不僅只存在在藝術家本身與其家庭狀態，袁廣鳴更向他自身所處的社會環境發散、延伸，最後內化並回歸到他的作品裡。簡言之，自身、家庭、社會環境，三者交合組構了袁廣鳴的作品內涵，以下筆者做了一個簡單的圖表（圖 2）：

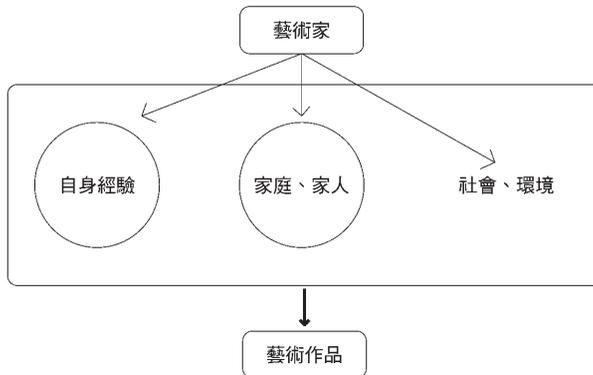


圖 2 袁廣鳴的創作脈絡

圖表製作：邱廷浩，2016。

袁廣鳴身為藝術家，他除了觀察人類生活的現象之外，更超越了這些事物所呈現的外在對象，進而把注意力放在他從這些人事物的經

52 袁廣鳴，〈在記憶之前（BEFORE MEMORY）創作論述〉：http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/1612/50（2016.7.17 點閱）。

53 袁廣鳴，〈在記憶之前（BEFORE MEMORY）創作論述〉：http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/1612/50（2016.7.17 點閱）。

驗中直接呈現出來的東西。也就是說，他不把這些事物現象當作是理所當然的，而是有意識地把這些人事物當作「對象」。他不只有這些事物的知覺，他還能夠「意識」到這些現象表達的意義。在這樣的反覆辯證當中，我們可以慢慢去發現事物及現象的本質。

袁廣鳴的作品取材從自身為起點向外發散，對自己的生命經驗、家與家庭、社會和自然環境等做了觀察與反省，再把這些受關注的對象集合他所體會到的經驗創造出藝術作品。因此，他的作品便能深刻地反映出對於自身、乃至於對社會的質疑。以自身為起點，將自身經驗、家庭關係及社會議題加以解構再重組，這就是為什麼我們在他的作品裡面不只能看見一個「問題」的原因，也是袁廣鳴熟練的創作手法的體現。他在作品當中，利用各種不同的鏡頭、視角、象徵符號甚至包含聲音、音樂都經過一番審慎的思考，不斷地解構再重構，最後匯集成令人震撼的作品，進而對社會及大眾提出反思及批判。

藝術來自社會，也應當回歸社會。阿多諾解析藝術的謎樣形態，藝術的真理涉及了俗世經驗、社會集體特徵與本能解放。⁵⁴ 藝術站在批判社會的立場，建立其自主性，而藝術家在創作的過程當中，不僅對於事實、歷史做紀錄，更加入了自身的意識及觀點，最後呈現出來的藝術作品便是作者內化並轉化的結晶。最後的藝術成品並不是終點，藝術品的價值在於其生產後可以對社會及歷史做出某種總結或批判反思，進而引發大眾思考，推動社會文化的前進。就如同袁廣鳴在2014年的個展〈不舒適的明日〉，其對於人們對宜室宜家想像的徹底

54 陳瑞文，《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》（臺北：左岸文化，2004），頁238。

破壞，人們在生活當中不斷重複經歷著災難，對於自然災害、社會事件、政治議題、環境保護或各種國際危機，在媒體的報導下獲得群眾關注，但在國家機器或人們喜愛煽動性報導的情況下，真正重要的新聞事件往往銷聲匿跡，在這些激情過後，人們守著自身生活的「小確幸」，彷彿什麼事也沒有發生地回到日常常軌中。人們如何安棲如詩是袁廣鳴在〈不舒適的明日〉當中所拋出的大哉問，而這個答案將回到人類自己身上，回到對於自身經歷與記憶、行動的反思。

六、結 論

藝術作品的價值判準在於作品是否經得起不同層次的，甚至是過度的意義解讀，而且藝術作品的詮釋活動往往與觀者本身所具備的生命經驗有密切的關係。⁵⁵ 由袁廣鳴的作品看來，似乎有著無限多種的意義詮釋，社會現實與反社會在作品中是交互作用的，觀者（詮釋者）可以做出詮釋，甚至必須要做出詮釋，如同袁廣鳴的自述：「藝術品像晶體，可以映射出每個人自己的想像，我不想專指單一事件，而是想透過藝術究其本質。」⁵⁶

本文透過袁廣鳴的錄像、裝置藝術，分析其創作媒材與手法，試著一步步地深入其對於生命、社會的思考及關注。首先，他以精緻的

55 黃聖哲，《美學經驗的社會構成》，頁 58。

56 吳垠慧，〈《棲居如詩》道出生命脆弱〉，《中時電子報》（2014.11.9），〈<http://www.chinatimes.com/newspapers/20141109000362-260115>〉（2018.3.2 點閱）。

手法賦予影像新的生命，以大量人爲的手工感注入其作品當中，成功地以影像本身回應了當代影像複製當中「靈光消逝」的問題。在裝置作品之外，錄像作品之內，袁廣鳴以特殊的手法營造一種獨特的空間。他的錄像作品，以物理軌道拍攝並剪輯成抽象的蒙太奇，帶領觀者進入另一個平行時空當中。藉由德勒茲對蒙太奇與電影的相關論述，筆者更進一步將之比擬爲「幽靈的視野」，觀者在幽靈體內，跟隨著這個幽靈體移動，就像是一個在社會中的幽靈，默默地在另一個時空觀察、記錄著人們的生活，進而展現出強烈的干擾及震撼。

透過袁廣鳴的作品，可以發現它記錄了當下的社會：失格的都市、核電廠、核廢料儲存場、立法院……，這些影像雖取自於社會，但經過藝術家的轉化，它們正控訴著我們社會的種種景象——冷漠、過度發展、暴力、政治等議題。作品自身散發出美感，同時也強烈地引發觀者的思考與批判。這即是阿多諾認爲藝術品本身即具有自律性及社會性雙重特性，作品自己應有主體性，有強烈的主體意識，並且必須站在社會的對立面，對社會做出批判與反思。

若再進一步地放入羅蘭巴特「知面」(studium)與「刺點」的概念討論，在袁廣鳴作品中呈現的表面視覺與文化內涵，訴說的是他所記錄到的現象轉化(知面)，而藝術家個人的社會情懷投入，或許能讓每個觀賞的人在其作品中找到某種「共鳴」情感，就像是某種能更刺痛或撕裂觀者的一些元素(刺點)。⁵⁷

自1980年代至今，袁廣鳴三十餘年的創作歷程，可以發現其以自身的經驗出發，漸漸擴及家庭、家人，接著再延伸至整個社會與環

57 楊小濱，《感性的形式：閱讀十二位西方理論大師》(臺北：聯經，2012)，頁63。

境議題。在他成熟的技巧上，巧妙地將議題解構，並以「幽靈視角」再組合、重現，最後回歸於身處的社會，希望藉由這些藝術作品引發大眾的意識與反思。在大量的消費與資訊快速更迭的當代社會當中，袁廣鳴對於影像細緻的描繪可以說古典非常卻又十分當代，那些精緻、美麗的風景中，穿插著當代媒體科技特有的光影閃爍、音響效果，這就是袁廣鳴的作品所具備的特殊語彙及社會寫實，顯現出一種不可取代的性質，而超越了文本背後的，更是其欲透過作品向大眾訴說的美學與人文關懷。

圖 版：



圖 1 袁廣鳴，〈離位〉，錄影裝置、電視螢幕、雕塑、DVD 放影機，尺寸不詳，1987。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。



圖 2 袁廣鳴，〈盤中魚〉，錄影投射裝置、單槍液晶投影機、白色大瓷盤、DVD 放影機，200×40×40 cm，1992。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。

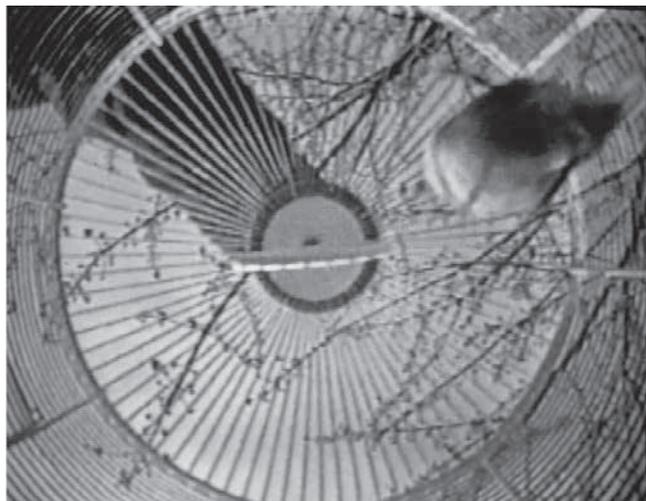


圖3 袁廣鳴，〈籠〉，單頻道錄影，影片長度：5分，1995。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。



圖4 袁廣鳴，
〈嘶吼的理由〉，錄影投射
裝置、月光粉、
DVD 放影機、
自動控制箱、
投影機、低音
喇叭、軌道，
500×500×240
cm，1998。

圖片來源：台灣
當代藝術資料庫
——袁廣鳴。



圖5 袁廣鳴，〈難眠的理由〉，互動錄像投射
裝置、靜電控制系統、DVD 放影機、馬達、
投影機、單人床，200×100×40 cm，1998。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。

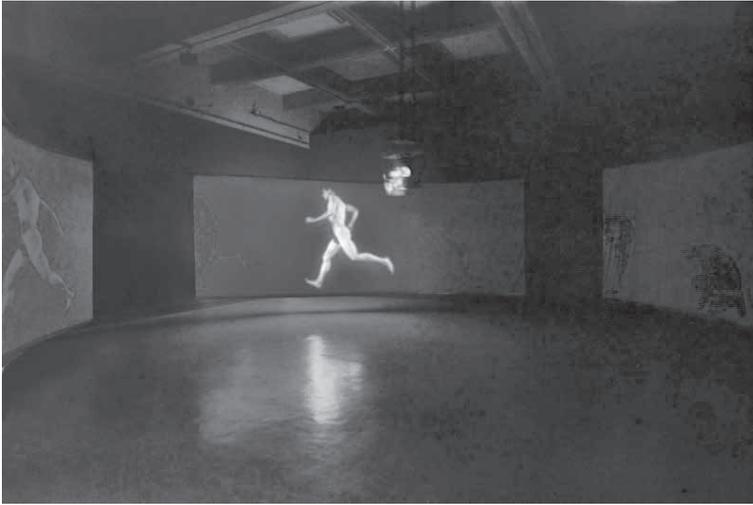


圖 6 袁廣鳴，〈跑的理由〉，錄影投射裝置、錄影投射、月光粉布幕、自動控制、電腦，240×900 cm，1998。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。



圖 7 袁廣鳴，〈漂浮〉，單頻道錄影，影片長度：3:53 分，2000。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。



圖 8 袁廣鳴，〈人間失格〉，複合媒材裝置、透明油墨、夜光粉絹印、白色壓克力板、電子式日光燈管、馬達、晶片組控制箱，尺寸依現場而異，2001。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。



圖 9 袁廣鳴，〈城市失格—西門町白日〉，4×5 攝影，數位處理，Lambda 輸出，320×255 cm，2002。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。



圖 10 袁廣鳴，〈城市失格—西門町夜晚〉，4×5 攝影，數位處理，Lambda 輸出，320x255 cm，2002。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。



圖 11 袁廣鳴，〈逝去中的風景—經過〉，三頻道錄像裝置、電腦×3、LCD 投影機×3、軟體 Max-ms，影片長度：9 分，裝置尺寸依現場而異，2007。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。



圖 12 袁廣鳴，〈成為葉子的理由〉，錄像裝置、Mac mini、液晶螢幕，影片長度：9分，尺寸依現場而異，2007。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。



圖 13 袁廣鳴，〈逝去中的風景—經過II〉，同步三投影裝置，影片長度：9:14分，2011。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。



圖 14 袁廣鳴，〈在記憶之前〉，同步四投影裝置，影片長度：6:43 分，2011。

圖片來源：台灣當代藝術資料庫——袁廣鳴。

參考書目

(一) 中文論著

- 王柏偉，〈如何幻化一座迷霧森林：論當代臺灣三件錄像裝置作品中的沈浸策略〉，《藝術觀點》46，2011.4，頁 20-28。
- 王柏偉、孫松榮，〈時空影語的境地開闢：袁廣鳴的錄像藝術之路〉，《藝術觀點》59，2014.7，頁78-87。
- 王嘉驥，〈一種惴惴不安的憂懼——論袁廣鳴的錄影藝術〉，《典藏今藝術》230，2011.11，頁 136-139。
- 王嘉驥，〈在餘像殘影中凝視觀想——另一種閱讀袁廣鳴影像作品的視角〉，《典藏今藝術》132，2003.9，頁 72-73
- 吳嘉瑄，〈不安定的理由——袁廣鳴「在記憶之前」個展〉，《藝外》26，2011.11，頁 84-85。
- 胡正光，〈綿延、記憶、歷史：論集體記憶〉，收錄於《藝術與文化社會學新論》，許嘉猷等編，臺北：唐山出版社，2015，頁 11-45。
- 高子衿，〈黑暗的清澈——袁廣鳴談 2011 個展「在記憶之前」〉，《典藏今藝術》231，2011.12，頁 180-202。
- 陳文瑤，〈無人城市的騙局之外——談袁廣鳴個展「人間失格」〉，臺南：臺南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文，2002。
- 陳瑞文，〈啓蒙與救贖—阿多諾現代藝術體制〉，《藝術觀點》14，2002.4，頁 78-79。
- 鄭慧華，〈複製都市的肖像——袁廣鳴談「失格系列」作品〉，《典藏今藝術》132，2003.9，頁 68-71。
- 鄭慧華，〈碎裂的真實與整體的幻像——談袁廣鳴的「城市失格」〉，《現代美術》106，2003.2，頁 52-57。

- 鄭慧華，〈數位時代裡的鍊金術——袁廣鳴個展「人間失格」〉，《典藏今藝術》113，2002.2，頁 114-115。
- 吳垠慧，《台灣當代美術大系，媒材篇：科技與數位藝術》，臺北：文建會，2003。
- 姚瑞中，《臺灣裝置藝術》，臺北：木馬文化，2004。
- 徐蘊康撰稿，公共電視台編，《以藝術之名》，臺北：博雅書屋有限公司，2009。
- 陸蓉之，《「破」後現代藝術》，臺北：藝術家出版社，2013。
- 陳瑞文，《阿多諾美學論：評論、模擬與非同一性》，臺北：左岸文化，2004。
- 陳瑞文，《阿多諾美學論：雙重的作品政治》，臺北：五南書局，2010。
- 黃建宏，《一種獨立論述》，臺北：田園城市文化，2010。
- 黃聖哲，《美學經驗的社會構成》，臺北：唐山出版社，2013。
- 楊小濱，《感性的形式：閱讀十二位西方理論大師》，臺北：聯經，2012。
- 蔡昭儀編，《巨視·微觀·多重鏡反——解嚴後臺灣當代藝術的思辯與實踐》，臺中：國立臺灣美術館，2006。
- 蕭瓊瑞，《戰後台灣美術史》，臺北：藝術家出版社，2013。
- Barthes, Roland 著，許綺玲譯，《明室》，臺北：臺灣攝影工作室，1995。
- Benjamin, Walter 著，許綺玲譯，《迎向靈光消逝的年代》，臺北：臺灣攝影工作室，1998。
- Deleuze, Gilles 著，黃建宏譯，《電影 I：運動——影像》，臺北：遠流，2003。
- Deleuze, Gilles 著，黃建宏譯，《電影 II：時間——影像》，臺北：遠流，2003。

(二) 網路資源

王冠婷，〈棘刺的詩意——袁廣鳴的《不舒適的明日》〉：http://www.digiarts.org.tw/chinese/Article_Content.aspx?n=79F2E0580B85E800&s=E685B9AFB92F0FB3 (2016.7.19 點閱)。

王嘉驥，〈並不如詩的栖居——袁廣鳴「不舒適的明日」個展〉：http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/1976 (2016.7.16 點閱)。

吳垠慧，〈《棲居如詩》道出生命脆弱〉，《中時電子報》(2014.11.9)：<http://www.chinatimes.com/newspapers/20141109000362-260115> (2018. 3.2 點閱)。

胡慧如，〈試論袁廣鳴錄像作品中的影像迴路〉：http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/745/1608 (2016.7.19 點閱)。

孫松榮，〈可見之外：非歷史影像的未來〉：<http://talks.taishinart.org.tw/juries/ssy/2015062102> (2016.7.19 點閱)。

孫曉彤，〈袁廣鳴：凝視正在逝去的〉，《藝外》，2010.01：http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/2/629/50 (2016.7.17 點閱)。

袁廣鳴，〈在記憶之前 (BEFORE MEMORY) 創作論述〉：http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/1612/50 (2016.7.17 點閱)。

袁廣鳴，〈以藝術之名：藝術家訪談袁廣鳴〉：http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/2/667/50 (2016.7.17 點閱)。

陳慧嶠，〈失眠的鐘點——袁廣鳴〉：http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/2/126/29 (2016.7.16 點閱)。

臺灣當代藝術資料庫：<http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/> (2016. 8.28 點閱)。

維基百科：<https://zh.wikipedia.org/wiki/Wikipedia> (2016.8.28 點閱)。