

淺談葉竹盛的創作思維—從視覺與觀念的缺口談起

文 | 巫義堅

時間的重量，在理性與感性的天秤裡，劃開一道等待理解的缺口。

希冀以後溯的角度，對一位潛隱的思維創作者作為一個完整的追蹤與研究，無疑是一件繁複且不可能的任務。因為重構後的時間與歷史，也將是一個不自覺的前見與概念框架下的產物；更何況也將無可避免的包含著，作為書寫者的「我」一個不可遏止的主題主觀介入詮釋。正如加達默爾在其「詮釋學—真理與方法」裡所言；當我們試圖理解某個文本時，我們並不是把自己置入作者內心狀態中，而是-如果有人要講自身置入的話-我們把自己置入那種他人得以形成其意見的視域中（註一）。對這個詮釋方法的概念，他更進一步的斷言說；理解不是心靈之間的神祕交流，而是一種共有意義的分有（Teihabe）（註二）。

這裡清楚地揭露了書寫者與研究對象的關係，而在這個一個認知的前提下，也相對地對書寫方向提供了一個清楚的立足點。

或者，讓我們檢閱作者在時間的累積中所遺留的眾多軌跡之時，也讓我們試圖釐清作者創作觀念裡，何者是隨著時空與環境不斷融合的表象元素？而何者又是作者那時持續不斷的內在探討議題？

軌跡

以當下的區域口吻來形容，作者是標準的三年級生，有著特殊對理想的堅持與韌性，並且具有某種內省式的哲學辯證思維的年代特質；再加上出身於南部高雄的環境孕育背景，因此作者整體形態結合著濃郁的生命力、炙熱如陽光般的生活態度及對陌生事物完全開放等等的南方性格。

從作者的學習路線來追溯，作者 1970 年畢業於國立藝專（現國立台灣藝術大學前身），主修為西畫組。這個階段主要著重在基礎訓練的養成，然而作者對藝術的可能性多有疑惑與探索，曾不斷自問：「難道藝術就只能是這樣嗎？」、「藝術不能是藝術家的語言嗎？」、「如果個人無法跟人產生對話，那有甚麼意義呢？」、「難道說學習藝術就只是包含素描的描寫功夫，和對油畫材料、工具的認識與練習而已？」（註三）在這個階段所顯現的，是作者並不滿足在視覺的表現上遊走，而是傾向在內省式的自我辯證中，揭露藝術創作的本質與尋找思維體系的建構。這份自我疑惑跟解疑的過程，促使作者在藝專畢業後的五年（1975 年），真正的如他所規劃的在學習理想，踏上西班牙的土地進行另一個創作階段。

無疑地，在西班牙從 1975 年至 1982 年返國的這段時期，是作者永難忘懷的成長階段（註四）。作者沒有選擇德國那種永不妥協的理性批判，英國那種自我滿足式的類劇場嘲諷，法國那種精緻符號化的抒情趣味，或則是義大利那種觀念性的擴張幽默，而是選擇了已內化「視覺觸感」為表達

基礎的西班牙，的確是跟作者整體創作屬性比較接近的範圍。西班牙環境的「南方情調」及他特殊的區域美感品味，讓作者在藝術創作的路途上產生很多重要的影響。作者曾提到：「很自然地我在那樣的環境中接受了這樣的訓練，從而促使我重新對自己過去學習得到的技巧做一次大整合，所以也就較為紮實，無形中也慢慢意識到我這樣的技巧形式和自己感受比較能吻合貼切，比較能觸及自己內心深處的美感。」（註五）

基本上在國外居留的藝術家，除了能有一種無干擾的內省式生活環境之外，而現實的生活壓力也是隨即伴隨著的一部份。這部份在作者幾次的遷徙，還有生活搏鬥與藝術創造的選擇下，再再地呈現出一種變動中的平衡關係。然後就外在環境的氛圍而言，西班牙這一段期間有一個不容忽視的環境指標-獨裁政權佛朗哥在作者抵達西班牙的 1975 年 9 月去世。在一個被壓抑後重新獲得解放的社會環境中，那種蠢蠢欲動的完全改革風氣，跟過度理想化所形成的晃動性社會，是作者所處年代的潛在社會氛圍。以作者密切與所處環境相對應的質地，在這種種的主客觀條件混合下，作者在其藝術創作中最貼切的體現，也就是他日後返台所提出的思維方向——「秩序與非秩序」。

作者不斷變動的生活並未在返台後結束，從 1982 年返回台灣至高雄定居之時，作者南北兼課及參與眾多的藝文活動，急切地讓自己重新站立在這塊土地上。接著更在深切的考慮後於 1985 年決定舉家遷徙至台北新店居住至今（註六），將之形容為——「在不斷變動中尋求其自身不變的意義」，或許跟作者的現實並沒有太大的距離。

綜觀這期間作者所提出的幾個系列議題，或許可以讓我們沿著作者的思維路徑，來觀看作者的成長變化。從 1985 年起的展出活動，作者開始清楚的以系列方式來作為呈現的主軸。如作者提到；1985 年的「抽象物象」、「秩序與非秩序」，1991 年出現的「逃避與批判」、「形上與物性」，1992 年起的「環境與生態」，還包括「花禪系列」、「海洋生態系列」等等（註七）。

從這些議題形態裡，我們可以概略地得知，作者習慣運用概念中的二元思維，以此兩極的揭露作為一個投入的參照基準。其中「秩序與非秩序」這個議題所衍發的脈絡，應可視為解讀作者內在思維一個相對較精準的窗口。而從作者所關心與融入的表象範圍-作品反應作者與所處環境中的當下議題，那些具有可以對照的生存反應，的確式可以由作者的生活變遷與客觀的環境遞變，找到一種很直接的連結。這種以時代背景作為整體研究觀點的論點，也已是一套相當成形的研究方法。不過在這邊，我們將不使用這個方法論來作為探究的依據；在接下來的探討範圍，我們將著重在作者表象背後的哲學思維部份。也誠如海德格所言；唯有之後被揭示狀態才使存有者之可開啟狀態成為可能（註八）。

內在思維的探討

對於作者所提及的「秩序非秩序」課題，藝術創作者陳愷璜先生曾有一段精闢的觀論，他指出；可能這正是它存在中的唯物異化與形而上體系之間的鬥爭（與整體環境客觀因素相關聯的權力形成之反映）所移位而成的符號質地景況，以一種接近辯證錯置的「繪畫性統馭與對由物質涵容而成的空間之拒絕承接」間個人模式進行創作上的掙扎與衝突之後所導致痕跡、塗抹、線與筆觸的誕生（註九）。這段論述在這邊，揭露與模擬了作者在創作時所可能存在的內在思維軌跡，直接指涉著一種不確定的兩元對立關係-創作者具衝突的內在面向。我們不禁好奇，在揭露二元概念的端點之後，作者在創作上的位置為何？及背後所欲達到的積極性意義在哪裡？

關於作者對這兩種力量的面對態度，他曾進一步的提及；「從宿命論來看，仿佛它是一種生命現象，具有生的一面，也有毀滅的一面。於藝術創作的道路上，我不斷在探索的就是各種生命跡象，我發覺藝術再怎樣發展也終歸需要歸結到對生命的尊重。這給我極大的醒悟，也就是既然這兩段力量能統攝一切，可見它是所不在，所以不論用什麼樣的題材、主題，都和它有關。（註十）」這份來自作者生存記憶所累積而來的覺醒，提供我們幾個有意義的參照點：一則是觀看作者的創作思維，必定也將包含折對作者現實生活的一種閱讀連結；另外則是作者對二元概念的關注，絕對不只是以她的現象來作為創作投入的動機，背後將存有另一層形上哲學的投射與積極性的指稱。

雖然，從前面的作者軌跡裡我們隱約的得知，作者的創作泉源具有來自現實生活的昇華與轉換，或這一路走的處境相對地呈現出一種不甚安穩的晃動。這些因素都影響著作者在創作表現的選擇上，有一種直接的反應與對照。然而從上述兩個不同的面向（一個是他者，一個是作者）來看，不僅提供我們一個可觀看的尺標與基準，也將問題推到另一個行上學的思考深度-亦即是說，我們可以直接的提問在兩個極點中作者的位置何在？

針對這個問題，作者也清楚地表示，近年來自己比較感興趣去探究「非秩序」的範圍。他說；經過一段日子，這種表現也慢慢會趨向一種成熟、熟悉的形式來，即慢慢地變成系統化、規律化，而成為一種可歸入「秩序」的現象，我認為，創作要有突破，大抵需要透過非秩序的手段來處理，非秩序開拓出新的領域後，藉著就要有深度的探索，這時會歸納初一種比較有系統有深度的感覺，於是構成「秩序」的狀態（註十一）。

我們知道二元的概念是西方思維的迷思，她在整個理論探究的過程，成顯出過度簡化也窄化議題的困境。然而作為一種探究的過程手段，二元的概念卻相反地提供一條清楚的進階之路。作者在確立了兩個極點的狀態後，選擇立基於「非秩序」的位置來獲取一種創作的積極性意涵，尋找自我本質的思維深度與超越的能量。這也如同學術界在八〇年代提出探討的「中心與邊陲」論述，到末了除了認可她們並非是一組永久不變的關係組外，而更值得關注的卻是邊陲地帶無窮的活力與生命力，這裡所

謂的「中心」觀念總含有停滯的惰性，也必須往邊陲去尋找她再生的能量，來獲得另一次的循環與改變。在這邊作者所提及對「非秩序」類屬的關注，卻也跟「邊陲」觀念有種可類比的連結。

關於這種自我辯證與自我超越的思維哲學，海德格在「論根據之本質」一文中，曾提及超越與主題的關係，或許可供我們作為另一種借鏡與理解，他說；超越標誌著主體現有存有的話-如果有客觀現成存有的話—進行超越；相反，主題之存有 (Subjektsein) 意味著：這個存有者在超越中並且作為超越而存在 (註十二) 。

因此，選擇一種「非秩序」的創作位置，來活絡新的創作能量與直接面對創作慣性所帶予的停滯，即是一種對主題性本質的昇華和對自身存有的最佳體現。然而，沈浸在這種不安全感的狀態中尋找另一種安全，跟置身一種陌生處境中建構另一種熟悉，這種觀點除了是一種本質超越的探求或自身內在存有的一種昇華之外，是否在作者的思維深處有另一層意指？這或許超出了我們可以探究的範圍，就讓我們對這方向懸而不論吧！

在建構了這些對作者內在思維可理解的管道之後，或許讓我們回到對此展出作品的解閱，以此來作為一種追蹤與觀察。此展出的命題為：「海洋·生態·變奏曲」。

「海洋·生態·變奏曲」簡評

展出的作品或許可以在表現形態上，概分為兩個面向：一個是由超大幅畫布所承載如史詩般構成的符號群。另一個是以透明膠片材質所構成的多重承載的觀念。前者具現了作者對自我肯定的氣勢，與一道史詩般狀闊的思維格局。而後者則具有值得讓人細細品味內省關照的可能。或許讓我們略過史詩的解閱，而將重心設在「變奏曲」這個耐人尋味的面向，去尋找作者思維的幾種可能脈絡。

展出的作品或許可以在表現形態上，概分為兩個面向：一個是由超大幅畫布所承載的如史詩般構成的符號群。另一個是以透明膠片材質所構成的多重承載的觀念。前者具現了作者對自我肯定的氣勢，與一種史詩般狀闊的思維格局。而後者則具有值得讓人細細品味地內省關照的可能。或許讓我們略過史詩的解閱，而將重心放在「變奏曲」這個耐人尋味的面向，去尋找作者思維的幾種可能脈絡。

基本上，從作者在工作室那仍舊不斷在形變的作品群中 (註十三) ，可以明確的得知此部份的創作呈現，將放在以透明膠片所構成的材料元素身上。其構成過程將區分成幾個可供探究的步驟：

第一，自然切割透明膠片 (刻意地一下切割邊緣非直線的自然痕跡) ，然後在這些不規則的承載元素上，做其已成為個人視覺語彙的完整創作投入。此部份所各自獨立的作品群，不只是一種各自完滿的作品，也將在下一個創作步驟中蛻為一個更完整觀念的元素構成。

第二，將先前製作的獨立作品視為一種再創作元素，以局部重疊、視覺穿透、互為觀照等等的群組手法，使之固定置放在一個經過處理的畫布基底 (畫布的處理基本上是一種時間痕跡的指涉) 。此處充分運用透明膠片具有視覺穿透與時間過程的痕跡變化等特性，做另一個更高層次的再創作組成。

第三，透明作品元素的組構上，除了承載於畫布平面上的微空間表現外，另有置於空間的懸浮結構群。在這邊作者強調透明作品的元素與元素之間，具有真實的三度空間距離，除了原有這組計畫可供觀者在作品元素間遊走，而顯現觀看主題的選擇性觀念之外，多組投射光源所形成的多重影子狀態，也將會造成作品一個更具有晃動性的不確定張力（註十四）。

以上三種創作過程概述，或許觸及到幾種可能：第一，關於透明膠片這材料的選擇上，作者觀注到材料本身具有不確定反射或扭曲環境的特質，以及塑膠在某類材料類比上，具有類似「海」、「水」的主客觀雷同的條件因素，因此讓作者在融入這個主題框架時，具有一種環境同質性的模擬狀態影射。第二，透明膠片清楚地帶有創作的時間過程，她也將具有可以反面閱讀的兩重面向。在這裡被停滯與被顯現的時間觀念是存在的，這現象也被作者所關注與適切的運用，而反面性的非控制型態，也將更強化與符合作者內在的思維選擇——在變動不拘的環境思維中，試圖打破或超越作者的創作慣性，而讓那漸趨經驗控制的成形符號體系，重新有個再省思與質變的可能。作者除了挑戰自我的慣性界限之外，也將在這種不斷變動的思維運動中，找尋另一個創作觀念的形上缺口。第四，在被重疊或者局部穿透的可能型態中，隱藏的非可視結構將具有一種可供想像的空間，這裡也將間接地關注觀看者的處境，使視覺觀感有如冰山的一角般的想像空間，提供作者、觀者與作品的多重關係在形而上精神的衍伸方面，具有一重更開放而不確定的溝通能。

基本而言，「海洋」這題型對作者來說並不陌生，對照著作者所出身的港口都市——高雄來探索，「海」除了具有作者提到的神祕、未知、陌生感或是她跟陸地交接的臨界點狀態外，事實上多少也帶有一種「記憶的軌跡」在裡面。此處所提及的「記憶軌跡」具函有不同的面向：一則是指更古老的人類物種起源的神話傳說，另外則是關於作者生存記憶中的母土經驗。

透明膠片所帶予對環境的非現實抽離與扭曲映射，的確也比較符合作者所欲傳達的思維意涵—不僅是如命題所指涉的思維狀態，著眼在創作的投入及達成理念的完整，也進一步的關注在呈現場域中，觀者的在現場的存有與其可被追溯的心理機制，提供一個視覺的冥想空間與關於「海」的場域氛圍。

不成文本的小結

概略式的就幾個解閱方向，來對作者做一個略嫌簡單的探討。一路從觀看立足點的確立，到作者生命軌跡的巡禮，再進入到內在思維的探討分析，然後回到此次展出作品的解閱部份。我們或許可以敏感的感知，作者對「秩序與非秩序」的課題，有著從生命中不斷被累積的內在映射與探討深度。並且更進一步清楚地讓自己駐足在「非秩序」的領域，去尋找更高層級的自我超越與突破。以理性的自我在省視，與感性非操控下的自主性創作，來達到一個自我存有的再關注與思維的積極性成長意涵。

在一種變動不拘中，坦然的接受與藉此來做為自我深度的覺醒，不是一件可以被容易達成的狀態。而作者選擇以此較為積極的角度來省視人生，來直面自己最本質的內在，的確是值得我們更嚴密地去研究與學習的對象。

註一：Hans-Georg Gadamer,《詮釋學 I 真理與方法—哲學詮釋學的基本特徵》，洪漢鼎翻譯，時報文化出版，台北市，1993 年，p.383。

註二：同上。

註三：相關質疑出自葉竹盛所著：《悲憫·大地—葉竹盛的遷就生態系列》畫冊中，我的創作歷程、技巧與理念之剖析一文，悠閒藝術有限公司出版，台北市，2000，p.25。

註四：1975 年抵達西班牙，以旁聽生身份入學。之後於 1976 年返台結婚，並與新婚妻子於 1977 年回到西班牙，並正式入學「馬德里皇家藝術學院」（The Highest Art College of Madrid，此為現在的馬德里大學藝術學院的前身）。

註五：葉竹盛著：《悲憫·大地—葉竹盛的遷就生態系列》畫冊中，我的創作歷程、技巧與理念之剖析一文，悠閒藝術有限公司出版，台北市，2000，p.25。

註六：雖然在 1985 年遷居至新店現居，但當時仍維持南北兼課的狀態。這現象一直延續到 1988 年取消台南家專的兼課課程，才達到一個可以在單一地點立足的現實要求但仍積極的參與南部的藝文活動，未曾間斷。

註七：參考葉竹盛著：《悲憫·大地—葉竹盛的遷就生態系列》畫冊中，我的創作歷程、技巧與理念之剖析一文，悠閒藝術有限公司出版，台北市，2000，p.26。另有陳才昆編著之《大地飛鷹—葉竹盛的藝術軌跡》，商鼎文化出版社，台北市，1994，p.71。

註八：Martin Heidegger 著，孫周興中譯，《路標》（Wegmarken），時報出版公司，台北市，1997 年，p.132。

註九：陳愷璜：存在中的況味—葉竹盛的「秩序與非秩序」，此文收入於陳才昆學者所編著的《大地飛鷹—葉竹盛的藝術軌跡》，商鼎文化出版社，台北市，1994，p.87。

註十：葉竹盛著：《悲憫·大地—葉竹盛的遷就生態系列》畫冊中，我的創作歷程、技巧與理念之剖析一文，悠閒藝術有限公司出版，台北市，2000，p.30。

註十一：同上。

註十二：Martin Heidegger 著，孫周興中譯，《路標》（Wegmarken），時報出版公司，台北市，1997 年，p.137。

註十三：在筆者拜訪作者工作室的八月份期間，許多作品能有再變動的可能，尤其是那組原本在作者意圖中希望漂浮於展場中央的群組，也因為場地安全責任考量的問題，而必須作一個不盡人意的更動。相信現場布置時所呈現的，也該是在觀念引導下所相對適切的一種「變奏」。

註十四：甚於場地空間的條件所改變的置放方式，作品符合場地的「適切」表現，應該會摒除掉觀者切入遊走的部分，而著重在多重影子所形成的空間與觀念的張力部分。

出處：海洋·生態·變奏曲：葉竹盛作品集，林泊佑，台北縣板橋市：北縣文化局，民 93 年 10 月