

國立交通大學

應用藝術研究所

碩 士 論 文

論蔡國強火藥爆破作品之矛盾創生

The Paradoxical Genesis of
Cai Guo-Qiang's Explosive Series of Art

研 究 生：陳泓翰

指導教授：賴雯淑博士

中 華 民 國 一 百 零 二 年 七 月

論蔡國強火藥爆破作品之矛盾創生

學生：陳泓翰

指導教授：賴雯淑博士

交通大學應用藝術研究所 碩士班

摘要

本論文使用德勒茲的「情動—影像」為方法論，分析爆破藝術家蔡國強「為外星人作的計劃」系列作品的中心思想：「矛盾創生」。本研究首先引述海德格關於「作品的作品本質」之研究，並根據柏格森的時空觀與情動理論，闡明德勒茲的「情動—影像」理論，接著利用「情動—影像」為作品本質的分析方法分析蔡國強的「為外星人作的計劃」系列作品。最後根據分析結果認為，爆破藝術使用火藥、時間和感官現象為話語，在不同的本質層次中進行「情動—影像」或被海德格稱為「爭執」的思辯，而蔡國強爆破作品的中心思想「矛盾創生」，和海德格的「作品真理本質是遮蔽之否定」，為同一真理在藝術與哲學不同話語下的兩種表述。

The Paradoxical Genesis of Cai Guo-Qiang's Explosive Series of Art

Student : Hung-Han Chen

Advisors : Dr.Wen-Shu Lai

Institute of Applied Arts

National Chiao Tung University

ABSTRACT

This research uses Deleuze's affection-image as a framework to analyze the essence of Cai Guo-Qiang's explosive series of art—"Project for Extraterrestrials". The definition of "essence of artwork" is in reference to Martin Heidegger's concept of art *wesen*(art essence). Deleuze's concept of affection-image is based on Bergson's discussions on topics of space and time. The research concludes that his explosive series embodies the concepts of "affection-image" by gunpowder, time and perceptions at different levels of "art essence". Therefore, the essence of "Project for Extraterrestrials" is the same as that of Heidegger's concept of art *wesen*. However, Cai's artistic series and Heidegger's concept of art *wesen* are rendered in two different expressive forms art and philosophy.

Keyword: Gilles Deleuze, affection-image, Cai Guo-Qiang, explosive art, Martin Heidegger, art *wesen*, Henri Bergson

致謝

謝謝賴老師的細心指導，口試委員龔老師和高老師的寶貴意見，謝謝小公主提醒我離校最後期限，謝謝爸爸媽媽、貝渝。



中文提要.....	i
英文提要.....	ii
誌謝.....	iii
目錄.....	iv
一、緒論	
1.1研究背景與動機.....	1
1.2研究目的與架構.....	31
二、文獻回顧	
2.1柏格森的時空理論.....	33
三、研究方法	
3.1德勒茲的電影哲學	
3.1.1德勒茲的電影理論.....	44
3.1.2運動與「運動—影像」的本質.....	46
3.1.3「感知—影像」、「情動—影像」、「動作—影像」.....	51
3.2情動	
3.2.1情動.....	56
3.2.2「情動—影像」.....	60
四、爆破作品的作品本質分析.....	70
五、結論.....	82
參考文獻.....	87

一、緒論

1.1 研究背景與動機

中國藝術家蔡國強以火藥爆破為創作手法，於1989年開始，製作「為外星人作的計劃」系列作品。本研究雖著重在「為外星人作的計劃」系列作品，但為了瞭解整個系列作品在蔡國強個人創作史上的位置和意義，因此，整體性地回顧蔡國強的其他作品是有其必要性的，也須將此回顧置於中國的近代史中，尤其無法不思考85思潮和六四天安門事件的發生，是否對蔡國強的創作有所影響在中國當時的那個時代脈絡下，他的位置又在哪裡？根據蔡國強個人網站的記載，他於1980年代中期開始嘗試用火藥創作，第一個公開的作品是1988年的「Space No. 1」。「Space No. 1」是用火藥在紙上炸出黑色的爆炸痕跡，懸吊這些紙片並搭配燈光、玻璃所組合的裝置。1989年他開始嘗試「用火藥在紙上繪畫」的概念，意圖控制火藥在紙面上的爆炸，讓爆炸痕跡排列成他預期的圖形於1989年製作的「自畫像：鎮魂」（Self-Portrait: A Subjugated Soul）是蔡國強的自畫像，他在紙上炸出一個黑色人形，表達用爆炸釋放自己被囚禁的靈魂。從1989年開始，他同時製作了「Reviving the Ancient Signal Towers: Project for Extraterrestrials No. 8」、「昇龍：為外星人作的計劃第二號」（Ascending Dragon: Project for Extraterrestrials No. 2）這兩個「火藥草圖」，為往後他的核心作品為外星人作的計劃之戶外爆破作準備。所謂的「火藥草圖」指的是在實際的戶外爆破之前，先用鉛筆和火藥在紙上繪出或「炸出」爆破的進行方式、火藥佈置之計劃圖。

1989年，他在日本東京西郊多摩川福生野外藝術展，實行了第一次的戶外爆破計畫「人類的家：為外星人作的計劃第一號」（Human Abode: Project for

Extraterrestrials No. 1 ），在這個計畫中蔡國強在多摩川河岸建一頂帳篷，象徵游牧民族所用的可移動型房子、人類的家園，並將其爆破，象徵戰爭或是人類活動對生態環境的破壞。爆破完成後將帳篷拆運至熊川神社重裝，並與這個計畫的火藥草圖一同展示。同年蔡國強印象派藝術家塞尚喜愛的聖維克多山

（Mont Sainte-Victoire）上進行火藥爆破，表達他跟西方藝術史對話的意圖。根據火藥草圖的計畫，此次的戶外爆破是一條由連續爆破組合而成的火龍竄向山頂，不過這個戶外爆破並沒有實行，而僅留下「昇龍：為外星人作的計畫第二號」火藥草圖。之後到了1990年七月，蔡國強第三號系列作品：「人類為他的四十五點五億年的星球作的四十五個半隕石坑」（45.5 Meteorite Craters Made by Humans on Their 45.5 Hundred Million Year Old Planet）在法國普爾里埃

（Pourrières）進行，短短9秒鐘的爆破在一萬多平方米的地上大爆炸，這是他第一次在西方做作品，並被日本藝術評論家注意。

從1989年到本研究撰寫之2013年，蔡國強的「為外星人作的計畫」戶外爆破總共進行了14次，最近一次的戶外爆破是在1999年與2000年之間，在奧地利維也納執行的「龍到維也納旅遊：為外星人作的計畫第三十二號」（Dragon Sight Sees Vienna: Project for Extraterrestrials No. 32）。這次的爆破是在數個紅色的大型的起重機之間進行，火藥懸吊在起動機上，點燃之後連續爆破在起重機的懸壁之間游移，總長16秒，這個作品是蔡國強在維也納的展覽「I Am the Y2K Bug」的一部分。在2000年之後，蔡國強的「為外星人作的計畫」系列就沒有新的作品。蔡國強在1989年至2000年，總共製作了數十幅「為外星人作的計畫」火藥草圖，這些火藥草圖大致按照年代標號，不過並沒有一定的順序，中間也有跳過號碼的情形，如1989年他在第三至地七號作品尚未出現之時，就製作了第八號「Reviving the Ancient Signal Towers: Project for Extraterrestrials No. 8」火

藥草圖。此外，「火藥草圖」和戶外爆破之間未必在時間上緊密連結，有的作品是火藥草圖製作完許久之後，才有實際的戶外爆破。如1990年製作的「胎動二：為外星人作的計劃第九號」（Fetus Movement II: Project for Extraterrestrials No. 9）火藥草圖，直到1992年才在德國卡賽爾（Kassel）一個空軍基地中實現「胎動二：為外星人作的計劃第九號」在一個類似「麥田圈」的圓形陣內佈置火藥，然後蔡國強坐在火藥陣的圓中心引發爆破。他在身上連接生理測量儀器紀錄在爆破時自己的生理數據，意圖表達他既是爆破的創造者又是爆破的接收者的矛盾。而有時候，火藥草圖在戶外爆破完成之後才製作，也有補做的情形例如「萬里長城延長一萬米：為外星人作的計劃第十號」（Project to Extend the Great Wall of China by 10,000 Meters: Project for Extraterrestrials No. 10）是1992年在中國嘉峪關實施的戶外爆破。當時有數萬人參與（包括嘉峪關的居民）。在這個戶外爆破中蔡國強想表現的是人類不停地「築牆的欲望」，並把古代的城牆，和自己的作品在爆破中連接在一起，是一種歷史的再融合。這個爆破雖然在1992年便已經執行過，但他2000年來到台灣展覽時，又製作了一幅同名的火藥草圖。

身為一個中國藝術家，蔡國強在1985年畢業於上海戲劇學院舞台美術系，之後便至日本發展他的藝術事業。他於1986年至1995年居住於日本，又在1995年移居至紐約，在藝術生涯早期，幾乎都是以一外來者的身分進行創作，身為一個移民、外來者或異鄉人的身分，和他的作品中「地球之外」的外星人

（Extraterrestrials）之間，似乎有存有某種隱喻關係。此外，蔡國強在創作外星人計畫的前後時期（1989～2000）是中國內部充滿雜音的時代。1976年文化大革命結束之後，1978年至1984年被稱為中國藝壇的「後文革美術時期」，這段時期的美術否定文革美術主張的藝術形態與意識形態的同一律，要求重新審視

人所處的世界，以人本主義作為藝術追求的核心內容。1976年「星星美展」是中國現代美術的序曲，它開啟了中國當代美術的大門，並為1985年至1989年發生的「八五新潮」運動鋪陳。就在蔡國強移居日本的前一年，在1980年代的社會大潮中，中國的藝壇發生了「八五美術新潮」，許多年輕藝術家以《中國美術報》為中心，在1985年到1989年，不斷介紹歐美現代藝術觀念到中國美術界¹在85美術運動時，蔡國強獨自遠在自己的家鄉泉州試驗火藥，1986年年底，蔡國強在八五運動步入高潮時，帶著他的爆破作品前往日本發展。

我們很難確定蔡國強是否直接或間接的受到八五新潮的影響，不過在他的作品中大體可以感覺到，1980年代中國藝術家對各種西方思想的激烈渴求，這個渴求同時反應在蔡國強的創作模式與八五美術的進行方式中。八五美術被批評為「拿來主義」，因為八五美術運動引進的歐美現代主義思想，在中國文化中並無可以依存的脈絡，這些「拿來」的思想生猛的被用來執行創作。蔡國強的作品中也可以看到中西文化合璧的企圖，他的父親是知名的水墨畫家，在蔡國強的創作中他曾一再的提到自己的火藥草圖，是用火藥來「畫」的水墨畫，這之中隱含了中國文化和西方前衛實驗藝術之間的衝突和實踐。除了火藥畫之脈絡外，蔡國強的裝置藝術作品，如在1999年威尼斯雙年展現場，複製1965年中國四川美術學院師生，以地主劉文彩為原型製作的「收租院」，而複製出「威尼斯收租院」，並因這件作品拿到金獅獎，這在中國內部引發不少爭議。主要創作者四川美術學院教授王官乙認為：「蔡國強將『收租院』搬到義大利，加上威尼斯三個字，這純粹是一種竊術、幻術和商術」。²暫且放下「複製」是否為一種觀念藝術的辯論，筆者認為，在1999年的這個作品，充分表現了蔡國強

¹ 請見「八五新潮」：<http://www.baike.com/wiki/%E5%85%AB%E4%BA%94%E6%96%B0%E6%BD%AE>

作為一個異鄉人，對文化主體、對故鄉的想像和渴望，但又因為這個想像，讓他對自己的文化有種疏離的奇異感。呈現在其藝術作品中的，可以說是原生於歐美的「觀念藝術」和西方認知中類似於「東方主義」觀點中的「中國階級鬥爭文化」兩者的合縱融合產生的矛盾感。

作為一個泉州人，自青年時期就離開中國的蔡國強不只一次流露出身為一個外來者對故土的牽絆。1994年他在日本福島縣磐城市執行「地平線：為外星人作的計劃第十四號」（The Horizon from the Pan-Pacific: Project for Extraterrestrials No. 14）時，意外的在磐城市海邊，發現一艘古代沉船遺骸。在當地的居民協助下，蔡國把遺骸挖掘出來，並認為這艘船是某種神秘的暗示，因為他的故鄉泉州，在歷史上便是以航海技術聞名。據此他創作一系列根據這個遺骸製作的裝置作品，如「Reflection—A Gift from Iwaki」（2004），同時把「船」的概念納入他的藝術思想中。2012在磐城居民的協助下舉行「A Clan of Boats」個展³。蔡國強在1994年挖掘到古船的遺骸之後，一直將磐城視為自己的第二故鄉，並把磐城市民視為自己工作團隊的一員，在2011年311日本關東大地震之後，位於福島縣的磐城市被海嘯侵襲損失慘重，意外的災難讓藝術家 and 市民之間的感情更加深厚⁴。

除了因為神秘遺骸所引發的故鄉寄託外，來自泉州的蔡國強說的普通話，帶有海口腔閩南語口音，在聽見融合漳、泉閩南話的台灣話時，蔡國強感覺親切就像回到故鄉一般。另一方面，台灣第12任、第13任總統馬英九的長女馬唯中研究所畢業之後曾在蔡國強的工作室工作。因此不僅僅是語言上的親近，蔡國

² 威尼斯收租院作品版權爭議請見：

http://www.baik.com/wiki/%E3%80%8A%E6%94%B6%E7%A7%9F%E9%99%A2%E3%80%8B?prd=so_1_doc

³ 關於這個展覽請見影片：<https://vimeo.com/50745301>

強被認為和台灣關係十分密切。他曾經在台灣執行多次藝術計畫，1998年受台灣國立臺灣美術館（1998年是仍稱省立美術館）之邀，在美術館開幕儀式進行「不破不立：引爆臺灣省立美術館」（No Destruction, No Construction: Bombing the Taiwan Museum of Art）爆破計畫，將佈置在美術館建築物周圍、立柱的火藥一一引爆。同年在台北市立美術館，蔡國強執行了和1995、1996年台海飛彈危機有關的「金飛彈」（Golden Missile）計畫，他在美術館前放置許多金色的火箭，點燃後這些火箭衝向天際，就像發射飛彈一樣，隱喻政治局勢的危險緊張。金飛彈計畫也是第一屆台北雙年展：欲望場域的參展作品之一。2000年的921大地震，蔡國強製作「九二一的烙印」爆破作品義賣；2004年他在金門策劃「金門碉堡藝術館—18個個展」，2005年和台灣知名電視節目主持人蔡康永，在momo購物台上拍賣66張使用火藥燒灼過的，1948年國民政府發行的金圓券，企圖探討當代藝術市場與金錢的關係⁵（作品名稱：Art Shopping Network / Trading Place: Contemporary Art Museum）。到了2009年，蔡國強再次與台北市立美術館合作，舉辦「蔡國強泡美術館」個展，同時在台灣製作「太魯閣」（Taroko Gorge）火藥畫，並在華山1914文化創意產業園區公開製作，並開放媒體拍攝，結合表演、大眾媒體和爆破的「晝夜」（Day and Night）。2010年受台北市政府委託，為台北101大樓製作「跨年煙火秀」。

本論文的研究對象雖是「為外星人作的計畫」系列作品，但作為作品之創造者，蔡國強個人的文化脈絡不可忽視。因此綜合以上所述，筆者將蔡國強的母國文化中國，在蔡國強創作「為外星人作的計畫」同一時間所發生的重要社會事件、相關的藝術思潮，和他的「為外星人作的計畫」系列作品並置，並且同

⁴ 請見蔡國強工作團隊的部落格：<http://caiguogiang.wordpress.com/2011/04/06/to-everyone-who-has-worked-with-our-friends-in-iwaki/>

時羅列他在日本與紐約成名之後，以一國際知名藝術家的身分，在自己土地上或相關的文化脈絡中所製作的爆破作品。例如他在台灣的數個作品、為中國2008年北京奧運製作的爆破計畫，皆放在同一個年代表中，製成如下頁表1的年代表列表，希望能為「為外星人作的計畫」系列作品提供相關的歷史社會脈絡。



⁵ 影片請見youtube：<http://youtu.be/eZYSvmFzYg>

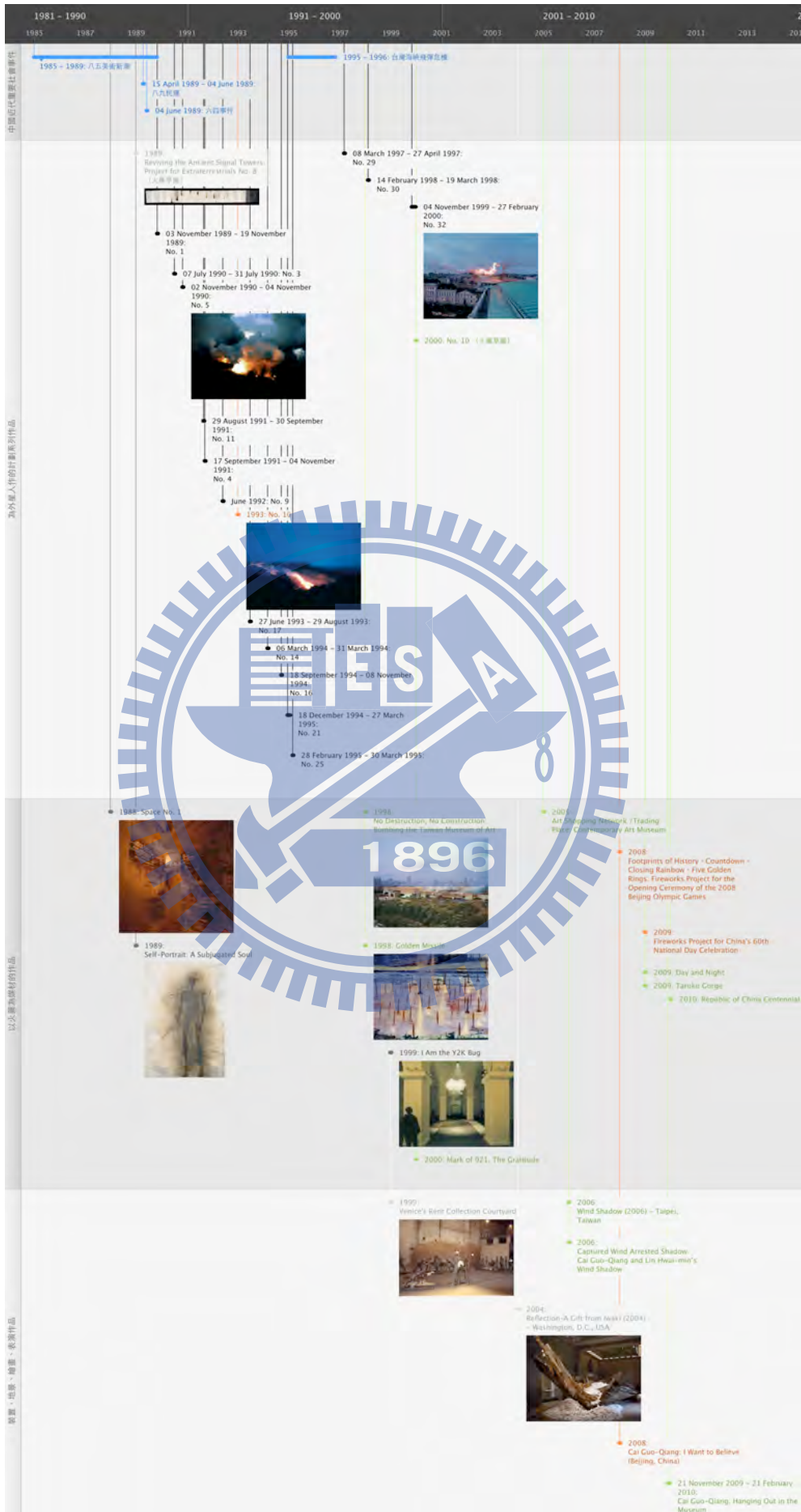


表1：第一欄為「中國近代重要社會事件」；第二欄為「為外星人作的計劃」系列作品，因篇幅本表僅列作品編號、僅製「火藥草圖」的作品特別標示之，其餘皆為戶外爆破作品）；第三欄是使用火藥創作的作品，但不在「為外星人作的計劃」中，因作品數眾多，僅列本研究曾描述之作品，包括和中國、台灣有關係的作品與90年代早期作品）；第四欄是非火藥媒材，但和中國、台灣有關係的作品。所有作品名因蔡國強工作室網站僅以英文標示，故全面統一使用英文標題。資料皆來自蔡國強工作室網站（<http://www.caiguoqiang.com/>），本表由作者整理。

在理解「為外星人作的計劃」系列作品的社會和歷史脈絡後，筆者將進一步分析「為外星人作的計劃」個別作品中必須被理解的元素。就主題來說，為外星人作的計劃系列作品大多和歷史事件有關，系列第一號作品「人類的家：為外星人作的計劃第一號」（1989）以中亞民族的移動帳篷之爆破，隱喻人類或戰爭對環境的破壞（圖1）。第二號作品「昇龍：為外星人作的計劃第二號」（1989）在印象派藝術家塞尚喜愛的聖維克多山（Mont Sainte-Victoire）上進行爆破，希望能表現和西方藝術史進行對話的意圖⁶（圖2）。1991年第七號作品「重建柏林圍牆：為外星人作的計劃第七號」則和1989年倒塌的柏林圍牆有關與第十號作品類似，在柏林圍牆的廢墟上火藥的火光重建了一堵新的牆，象徵人類世界仍存在各種有形或無形的牆⁷（圖3）。1995年的作品「有限制的暴力—彩虹：為外星人作的計劃第二十五號」是對南非前總統曼德拉為了抵抗種族隔離政策，提倡的「有限制暴力」之回應⁸，在當地一個廢棄的電廠內進行爆破（圖4），表達對曼德拉在抵抗種族隔離政策時採取的破壞發電廠行動之認同

以上所述之作品，皆是針對歷史事件的回應或反省，充滿了反抗威權體制和社會批判的精神。在此系列作品中，有的選擇直接於重要的歷史地點創作，如1993年第十號作品：「萬里長城延長一萬米：為外星人作的計劃第十號」在萬

⁶ 秦雅君，《蔡國強又來了！》，pp 31-35. 2009

⁷ Guo-Qiang Cai, Fei Dawei, 《Cai Guo-Qiang》，p.97. 2001

⁸ 王嘉驥，《在空間與時間之間炸出一扇通道》，收錄於《蔡國強泡美術館》，2009

里長城西部之嘉峪關實施（圖5），是歷史事實與作品的直接連結。1994年的作品「地球也有黑洞：為外星人作的計劃第十六號」（Earth Has Its Black Hole Too Project for Extraterrestrials No. 16），在終結二次世界大戰的核爆現場，日本廣島市中央公園製作大規模的爆破計劃。他使用900公尺長的導火線和火藥，圍成直徑100公尺的圓形爆破陣，然後在30秒內爆破了漂浮於空中的氣球上的火藥，而形成貫穿廣島市的巨大聲響和環形的火光⁹（圖6），透過爆破重新提起了核爆時絕望的傷痛，並將其昇華消滅。



圖1： 蔡國強, 人類的家：為外星人作的計劃第一號, 火藥、導火線, 1989, Photo courtesy Cai Studio ©Cai Studio

⁹ 《蔡國強泡美術館》, p. 116. 2009



圖2：蔡國強，昇龍：為外星人作的計劃第二號，火藥、墨水、紙，1989 ©Cai Studio



圖3：蔡國強，重建柏林圍牆：為外星人作的計劃第七號，火藥、墨水、紙，1991 ©Cai Studio

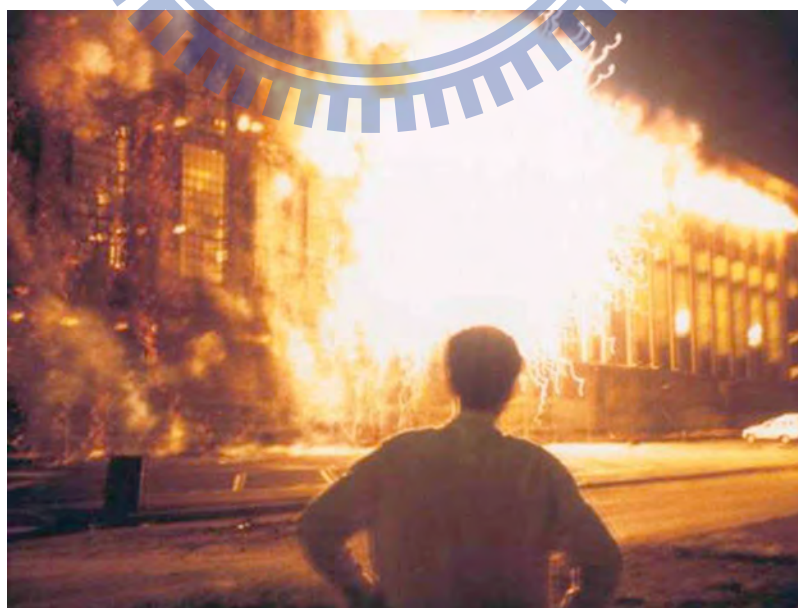


圖4：蔡國強，有限制的暴力—彩虹：為外星人作的計劃第二十五號，火藥、導火線，1995 Photo by Takashi Shinkawa, courtesy Cai Studio ©Cai Studio



圖5：蔡國強，萬里長城延長一萬米：為外星人作的計劃第十號，火藥、導火線，1993
Photo by Masanobu Moriyama, courtesy Cai Studio ©Cai Studio



圖6：蔡國強，地球也有黑洞：為外星人作的計劃第十六號，火藥、導火線、114顆氫氣球，1994 Photo by Kunio Oshima, courtesy Cai Studio ©Cai Studio

表2是筆者整理的「為外星人做的計劃」系列作品中，和歷史上事件、地點有關的爆破作品。根據此表可以看出，以現在的觀點回應歷史事件（如「人類的家：為外星人作的計劃第一號」）、挪用歷史元素贊成或反對意識型態（如

「有限制的暴力—彩虹：為外星人作的計畫第二十五號」）是蔡國強的爆破作品中一個重要的特徵之一。

為外星人做的計畫系列作品	歷史元素
人類的家：為外星人作的計畫第一號	中亞民族的移動帳篷
昇龍：為外星人作的計畫第二號	聖維克多山、印象派畫家塞尚
重建柏林圍牆：為外星人作的計畫第七號	柏林圍牆
有限制的暴力—彩虹：為外星人作的計畫第二十五號	曼德拉「有限制的暴力」
萬里長城延長一萬米：為外星人作的計畫第十號	萬里長城、嘉峪關
地球也有黑洞：為外星人作的計畫第十六號	廣島市、核爆

表2：為外星人做的計畫系列作品之歷史元素，作者整理

部分評論家認為，這種挖掘歷史元素、組合新用的手法可以說是「文化傳統作為現代人的主題，使其起死回生」，並認為蔡國強具有某種浪漫主義的特質。但是同時也是一位對現代課題的根源不斷抱持批判意識的藝術家¹⁰。但因蔡國強大多選用眾所皆知的歷史題材，或是在著名的地點創作，因此有的評論家批評他的作品空有壯麗的外表，內部卻空無一物、缺乏情感¹¹；有的評論家批評蔡國強，說他的作品有種欠缺，是性與情慾的欠缺，「彷彿蔡國強特意在作品中把性這東西藏起來了」。

蔡國強對這些的批評的回應是：「我覺得我的方法論裡頭有許多的性和很多的情慾，只是沒有出現在作品的標題上而已。」他認為，火藥本身的不可控制性、瞬間爆發的力量與美感—「這不就是情慾嗎？」¹²。在這裡我們可以看到蔡國強用藝術材料的特性反擊他的作品流於大形式之批評，並且表示這些東西在

¹⁰ Akira Tatehata, 《富饒的多樣性—蔡國強的世界》,收錄於《蔡國強泡美術館》, 2009

¹¹ Ben Davis, 《CAI GUO-KILLER》, <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis3-13-08.asp>, Retrieved May 29, 2013.

¹² 楊照, 李維菁, 《我是這麼想的》, p. 98. 2009

表面上是不可見的，那麼我們該怎麼理解他所說的「不可控制性」與「情慾」之間的關係呢？

秦雅君用「儀式性」來解釋蔡國強所說的「不可控制性」、「瞬間爆發」與「情慾」，認為爆破如同煙火，與節慶之間密切連結，認為爆破的生、滅及實質的內在變化，成為一個永恆的神祕地帶。「當沉浸於這些修辭的同時，我們似乎也瞥見了性的身影」。她用「對危險的迷戀」來形容爆破到來之前的極度焦慮經驗，「各種可能性此起彼落的襲擊我們的意識」，這種對危險的熱衷，透露出一種深層的勇氣與熱情，企圖促使觀者自願脫離「安全」的狀態¹³。關於神祕性引發的激情，蔡國強的傳記《我是這麼想的》也有類似的描述：「外星人系列展現的美，是懾人的性感，一剎那之間驚天動地，然後瞬間消失。一場一場大規模的爆破行動，彷彿是種人類向宇宙外星人發出的激情訊號。」

在這裡我們可以發現，蔡國強認為自己的作品蘊藏的激情，是在危險與安全之間的矛盾誕生，這種矛盾並不是陷入僵局的矛盾，而是在神祕性中「產生」的情慾矛盾，也就是說這種矛盾是有生產能力的，而非辯證的終點。這種有生產能力的矛盾和蔡國強對毛澤東、馬克思主義的崇拜有關。在《我是這麼想的》這本自傳中，蔡國強認為自己的爆破作品深受政治家毛澤東影響，蘊藏情慾的矛盾儀式和毛澤東文化大革命中「不破不立」的思想相連結—都是「生產與毀滅」的共存。「毀滅」的具體生產方法可以在毛澤東1937年的《矛盾論》論及「爆炸」的思想中發現：「炸彈在未爆炸的時候，是矛盾物因一定條件共居於一個統一體中的時候。待至新的條件（發火）的出現，才發生了爆炸。自然界

¹³ 秦雅君，《蔡國強又來了！》，pp 29-30. 2009

一切到了最後要採取外部衝突形式去解決舊矛盾產生新事物的現象，都有與此相彷彿的情形。」¹⁴

在馬克思主義中也存在類似的說法：「世界有無數的矛盾，在各種矛盾之間只有一個矛盾是主要的，其他矛盾是次要的。先解決主要矛盾，次要矛盾就容易迎刃而解。」¹⁵ 爆破就是「解決矛盾」的手段，這也是為什麼蔡國強認為自己的爆破，同時是「暴力」、「危險」，但卻同時是一種「治療」、「藥」¹⁶。最好的例子是他在1994年的作品「地球也有黑洞：為外星人作的計劃第十六號」蔡國強選擇在日本廣島進行30秒的爆破計劃，劇烈的爆炸聲響徹廣島市的各個角落，此舉重新喚醒人們對五十年前原子彈在此爆發的恐怖記憶。蔡國強挑動那些存在於區域歷史和文化當中的集體心理傷痛，迫使觀者在現場目睹，以此為「治療手段」¹⁷。

除了馬克思主義、毛澤東的意識型態之外，作為一擅長毀滅和創生的藝術家蔡國強也深受當代物理學宇宙理論的影響。評論家巫鴻認為蔡國強這種「毀滅即創生」的思想，明顯的受到現代物理學的「大爆炸」（Big Bang）理論所影響最明顯的例子是1992年的作品「胎動二：為外星人作的計劃第九號」（圖7）作品中，蔡國強坐在一個圓形的火藥陣中心，頭上和胸口上分別接上感測器（圖8），點火引爆後，大地的運動、他的心跳和腦電波都會被記錄下來（圖9）。蔡國強在這次的行為表演中給予自己雙重地位，既是宇宙爆炸的創始人，又是宇宙影響力的接受人。巫鴻並認為蔡國強為了火藥爆破製作的計劃圖本——「火藥草圖」（圖10）是「思考性的作品」，幫助他不斷提煉對觀念世界的想像。

¹⁴ 王嘉驥，《在空間與時間之間炸出一扇通道》，收錄於《蔡國強泡美術館》，2009

¹⁵ 楊照，李維菁，《我是這麼想的》，p. 43. 2009

¹⁶ 楊照，李維菁，《我是這麼想的》，p. 227. 2009

¹⁷ 王嘉驥，《在空間與時間之間炸出一扇通道》，《收錄於_蔡國強泡美術館》，2009

並認為爆破的焰火是蔡國強「畫家的衝動」之表現，只是蔡國強不在紙上作畫而是一種「宇宙空間的繪畫」¹⁸。



圖7：蔡國強, 胎動二：為外星人作的計劃第九號, 火藥、導火線, 1992 Photo by Masanobu Moriyama, courtesy Cai Studio ©Cai Studio



圖8：蔡國強, 胎動二：為外星人作的計劃第九號, 火藥、導火線, Photo by Masanobu Moriyama, courtesy Cai Studio ©Cai Studio

¹⁸ 巫鴻,《再談「作為模式的繪畫」蔡國強的火藥畫與其他》,收錄於《蔡國強泡美術館》,2009

品更具有美學和宇宙學（宇宙大爆炸理論）的意義¹⁹。一場一場大規模的爆破行動，彷彿是種人類向宇宙外星人發出的激情訊號。」

1994年蔡國強談到他的爆破作品時，針對宇宙學和他的中心思想之間的關係做出更清楚的說明：「我主要是用火藥來傳達我的觀念，因為我希望我的作品的爆炸參與並融入到宇宙的運動當中，這個運動從宇宙大爆炸以來就一直在持續。無論是在時間上還是在空間上，爆炸的運動都產生了混沌，宇宙向我們逼近，永恆就誕生了。在短暫的混沌之後，作品從我們的視域當中消失了，它以光速朝著宇宙空間飛去，去與另一群觀眾見面。生命和藝術要超越它們的限制並無限開拓自己。」²⁰。這段說明是蔡國強向他的觀眾所做的作品解釋，但明顯地，並非是他意圖向宇宙外星人所發出的訊號。那這個訊號到底是甚麼呢？這個問題在之後會有更詳細的討論。

先整理以上所述，並綜合秦雅君、巫鴻、楊照、Akira Tatehata、王嘉驥等人的研究結果，筆者整理出表3，表3為蔡國強的作品在各種分類法下，以不同的學說，詮釋作品概念中之矛盾之概念與各個矛盾概念之間產生的新意義。必須注意的是這裡的矛盾並沒有字面上正反的意涵，這個表格的矛與盾是同類卻擁有相對之質的概念，相對但不終結，矛與盾的存在是為了激發在兩者之上一超越性的概念。

¹⁹ Guo-Qiang Cai, Fei Dawei, 《Cai Guo-Qiang》, p.132. 2001

²⁰ 楊照，李維菁，《我是這麼想的》，p. 34. 2009

分類法	詮釋意	矛	盾
歷史主義	文化傳統作為現代人主題	文化傳統	現代主題
儀式性	對危險的迷戀	危險	迷戀
社會主義	暴力的矛盾治療	暴力	治療
宇宙論	毀滅與創生的雙重性	毀滅	創生

表3：爆破作品在不同分類法下不同的詮釋意—矛盾創生的矛盾元素，作者整理

根據此表，我們可以小結：根據上述幾位研究者的研究成果，「為外星人作的計劃」的中心思想是「矛盾創生」，如前所述，這個矛盾和一般習慣使用的矛盾意義不同，在這裡矛盾相對但不終結，反而在衝突中產生超越性之意義，故可以稱為「創生」。「矛盾創生」在不同的分類方法下顯現不同的意義顯現從標題和創作地點來看蔡國強的爆破作品，是歷史的舊姿態新生，這也是蔡國強用「和歷史的纏綿」來形容他從歷史裡「拿東西」的手法的理由；從儀式性的觀點來看，爆破是「對危險的迷戀」、某種帶著神祕色彩的「向外星人發出的情慾訊號」，代表某種非一般的愛戀發生；若是從社會學來看，則是帶有「爆破矛盾」之馬克思主義思想，具有思想治療的意味，是集體傷疤的暴力癒合。若是從宇宙學來看，爆破則和物理時空相關，蘊含空前的創生性。

根據研究結果歸納出了爆破作品的中心思想，我們接著要問，蔡國強的爆破被稱為「爆破藝術」，那麼在爆破中之「矛盾創生」如何和藝術連結？究竟矛盾創生為我們帶來了什麼樣的藝術經驗？更為根本的問題是，爆破作品為何被稱為藝術？

要討論藝術經驗，就讓我們先從感官的外部經驗開始。爆破的火光無比耀眼沒有任何機制能夠抵禦強烈光線和巨大聲響，所有的感官都強迫性的接收爆破的能量。感官經驗告訴我們，蔡國強的爆破蘊藏了某種暴力，從外部強迫、擠

壓觀眾的視覺、聽覺甚至是觸覺。爆破作為一種劇烈的物理現象，無疑是一種強大的外在力，以各種能量形式壓迫身體。

沒有人可以否認爆破是一種強烈的外部經驗，但特別的是，蔡國強在《我是這麼想的》書中談到自己的作品時，卻忽視這種強烈的外部衝擊，而認為自己的爆破是一種「內部爆炸」——他說：「若我還是堅持火藥只能在外面做的爆炸我也會枯萎。」所以他要向外發出的是一種「內部爆炸」的訊號，雖說是對外星人發出，但同時也為我們所接收。這訊號可能是對傳統或制度的迂迴批判，透過儀式性的表演向外星發出；或帶有馬克思主義不破不立的精神，具社會主義思想治療意涵；但也可能蘊涵宇宙創生的質性。

在這裡可確定的是「爆炸」是「不會枯萎」的手段——「毀滅」確保「我」的生命，又是矛盾創生概念的現身。筆者認為蔡國強所說的「內部爆炸」即是「矛盾創生」的某種經驗形式；因為要顯現「矛盾創生」之意義，才會用「內部爆炸」這種特殊手段製造內部經驗。用詮釋的角度來說，「內部爆炸」是爆破作品引發的藝術經驗，而「矛盾創生」是爆破作為藝術的作品真理。

詮釋學能幫助我們理解藝術經驗，那麼在詮釋學中，藝術經驗是什麼呢？真理在藝術經驗中如何顯現？本研究在此引用高達美（Hans-Georg Gadamer）與海德格（Martin Heidegger）的理論，企圖闡述爆炸的藝術經驗與真理之間的關係。陳榮華在高達美詮釋學：《真理與方法》導讀一書中，解釋高達美對藝術的看法。他認為，藝術超越美感，但不是說，藝術經驗中沒有美感。換句話說，不是所有藝術經驗都會帶來美感，而是有一些藝術經驗會帶來美感。真正的藝術經驗是理解作品的真理；藝術不僅有感受，更有真理。

什麼是作品中的真理呢？海德格認為，藝術的真理並不是「知」和「物」相符的真理，我們並不是因為梵谷的畫描繪了一雙現存的農婦的農鞋，顯得維妙維肖，而認為其把現實事物描繪下來成為藝術作品²¹。也不是科學的真理，因為藝術不是一種實證的結果，並非一種在已知和未知之間，用把握和論證在此領域內顯現為可能和必然的正確之物的擴建（Ausbau）²²，例如選用某種特定的方法證實命題假設而得到預測的結果。

海德格認為，藝術的真理是一種更為原始的真理發生方式，是存有者在其存有中的開啟，他稱為「解蔽」（Entbergen）²³，解蔽是一種「存有之明澈」（Lichtung des Seins）。高達美對藝術之真理，也有類似的看法，他認為真正的藝術經驗是理解作品的真理，藝術是真理在感受中的呈現²⁴。不過相較於海德格注重藝術品的本質問題，高達美強調詮釋者的存在；海德格將重點放在藝術品的創造過程，高達美則注意詮釋者和藝術品之間的活動；換句話說，海德格從藝術的本質向內探索，高達美則注意詮釋者和藝術之間的互文性。高達美認為藝術經驗是詮釋的精神活動，是爬梳和探索藝術品的意義，換言之，藝術讓詮釋者得知意義。於是，藝術是知識，而藝術經驗是享有這個知識²⁵。

那麼我們怎麼享有「藝術知識」呢？高達美認為，我們獲得藝術的知識的方法是「遊戲」²⁶，藝術品透過「遊戲」來展現其意義。遊戲是藝術品的「存有模式」²⁷，這種存有模式是自我演出，藝術品演出它自己，把人（詮釋者）帶領到

²¹ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》p. 18. 原文發表於1935-36.

²² 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》p. 24. 原文發表於1935-36.

²³ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》p. 21. 原文發表於1935-36.

²⁴ 陳榮華，《高達美詮釋學：《真理與方法》導讀》，p. 27. 2011.

²⁵ 陳榮華，《高達美詮釋學：《真理與方法》導讀》，p. 59. 2011.

²⁶ 遊戲是指人的悟性，和思想的遊戲，它是主體的心靈活動，是人的存有遊戲。（請見：陳榮華，《高達美詮釋學：《真理與方法》導讀》，p. 62. 2011）

²⁷ 陳榮華，《高達美詮釋學：《真理與方法》導讀》，p. 62. 2011.

遊戲中，扮演它的角色，完成遊戲²⁸。藝術經驗中，不是把藝術品的意義與它的具體演出區分出來，而是詮釋者要在具體演出中理解它顯示出來的知識、真理或意義整體，在遊戲中接受它的降臨。這樣，人得到知識，但它不是在意識中的概念、一個關於事實的訊息、或心靈裡的特殊狀態。而是他得到新意義的世界。藝術的魔力不是美感，而是新世界的突然降臨²⁹。

新世界的突然降臨和海德格所說的「存有之明澈」十分相似，都是一種藝術真理的存有形式，只不過海德格的探索純粹朝向本質的，因此對海德格來說，新世界的誕生不在詮釋者和藝術品之間，而是由一種「否定的徹底貫徹」來達成真理的本質。本研究整理高達美和海德格的關於作品與真理之理論異同得出表4，從這個表我們可以發現，高達美強調藝術品與詮釋者之間的關係性，而海德格則向內探索作品真理之本質；亦即真理的創建手法不同，高達美用「遊戲性」來表示藝術品和詮釋者之間的來回交往，而海德格用「雙重遮蔽」來形容真理本質之敞開，但是他們兩位都發現在這樣的方法過程中有一「新世界突然降臨/敞開」（見圖11所示），不論從詮釋學或是海德格的存有學來看，這個新世界的誕生即是藝術品之所以被稱為藝術的主要原因。

比較	高達美	海德格
美和藝術	不是所有藝術經驗都會帶來美感	美是為無蔽的真理的一種現身方式
理論單元	詮釋者、藝術品	藝術本質、藝術真理
藝術真理來自	詮釋者與藝術品的遊戲	雙重遮蔽方式的否定
真理如何現身	遊戲中新世界的突然降臨	作品建立一敞開狀態的世界
真理本質	享有藝術知識是理解真理	藝術真理的本質是無蔽
如何得到真理	遊戲性展現真理	作品本質內以「否定的徹底貫徹」創建

²⁸ 陳榮華，〈高達美詮釋學：《真理與方法》導讀〉，p. 68. 2011.

²⁹ 陳榮華，〈高達美詮釋學：《真理與方法》導讀〉，p. 79. 2011.

表4：高達美與海德格的理論異同，作者整理

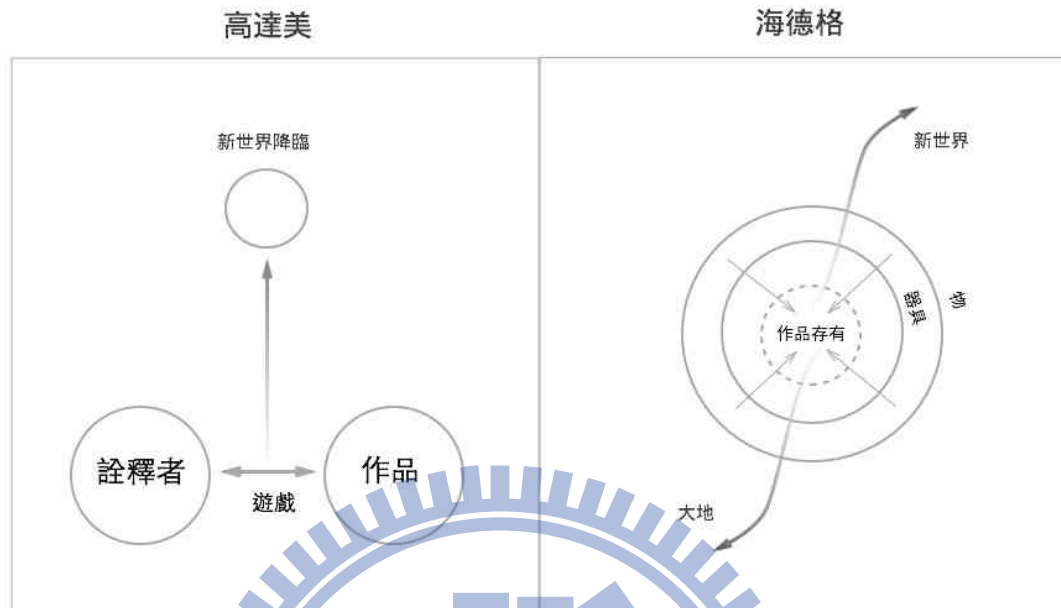


圖11：高達美和海德格真理降臨/解蔽之不同，作者繪製

那麼我們該用哪一種理論解釋蔡國強的爆破藝術呢？根據本研究之整理，蔡國強的「為外星人作的計劃」系列作，從歷史主義來看，是過去的舊姿態新生從儀式性的觀點來看，爆破是「對危險的迷戀」；從馬克思主義與毛澤東主義來看，具有思想治療的意味；從近代物理學觀點來看，則蘊含創生的雙重性。本節前半部曾經說過，這些不同面相的矛盾並沒有正反的意涵，是同類卻擁有相對之質的概念，相對但不終結，矛與盾是為了激發超越性的創生。「矛」、「盾」和海德格所說的「雙重否定」相似，而他認為作品真理之本質展現——以「否定的徹底貫徹」創建敞開的新世界，可以就是爆破作品的中心思想「矛盾創生」的另一種詮釋方法。

蔡國強自己的說法為我們提供最後的線索，他在《我是這麼想的》書中強調雖然作品帶來強大的感官衝擊，但是自己的爆破是「內部爆破」。在表4的整理

中我們可以知道，高達美強調詮釋者與藝術品的遊戲，而海德格的理論強調真理的本質探索，因此筆者認為，綜合「矛盾創生」與「雙重否定」的相似性、「內部爆破」和「真理的本質探索」之緊密關係，蔡國強的火藥爆破之藝術性較適合用海德格的藝術真理理論解釋之，並且「存有之明澈」很有可能就是「矛盾創生」的真理本質。

據以上論述，「矛盾創生」作為真理本質的探索過程，那麼詮釋「矛」與「盾」之間的關係，也就是「雙重否定」之關係，成為爆破作品之真理能否「解蔽」之重要關鍵。選定詮釋「矛」與「盾」的方法，也就是將爆破作品的存有敞開的方法。

在《藝術作品的本源》一文中，海德格為我們示範，藝術作品本質的解蔽，可以從藝術作品的「作品存有」出發，回到「器具的存有」，接著追溯「物的存有」，在這裡，所謂的「存有」是指「存有者的本質」。什麼是「物」呢？海德格認為，物是一種本真的存在，例如自然物如石頭、土塊、木頭，純然之物意思是物直接是物，僅此而已³⁰。什麼是器具呢？器具在物和作品之間有一種獨特的中間位置，器具出自於人的手工，器具的存有是因為有某種需要，而透過我們人自己的製作而進入存有的，例如一雙農鞋，透過人的編織產生器具的存有，農鞋的存有是建立在田間勞動這種「有用性」和農鞋的「可靠性」（*verlässlichkeit*）之上³¹。什麼是作品的存有呢？我們要怎麼討論作品的存有海德格說，如果我們在作品中尋求物的根基，實際上也就不自覺地把這作品當作了器具，並在這器具上准予建立一座包含藝術成分的上層建築³²。換句話說，

³⁰ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 5. 原文發表於1935-36.

³¹ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 16. 原文發表於1935-36.

³² 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 20. 原文發表於1935-36.

探索藝術品的存有可以由上而下地探索藝術作品作為器具的存有，與最根本的藝術品的物的存有。

根據物、器具、作品的存有物分層，我們可以把蔡國強的爆破作品解離為不同層次的存有。最根本的物的存有就是作為爆破的原料，也就是火藥、氧氣、爆破經過的時間、爆破的場所、觀眾、藝術家本人。而爆破作品的器具存有便是火藥作為一工具使用時的樣貌，像是用火藥炸開公路的山洞，用火藥爆破廢棄建築，有功能性的使用火藥便是火藥的器具存有。而爆破作品的作品存有就是「爆破作為藝術」的真理本質，也是本研究想要討論的主要問題，根據海德格的說法，探討藝術作品的存有論可以先從作品的物的存有論出發。

我們如何討論藝術品的物的存有？藝術作品因為其必然是由自然物構成的，這些在藝術品中的物存在物性，那麼對於這些藝術品中物性的思索，對於探索藝術品的作品存有具有根本性的幫助，因此可以先從物的物存有開始。

什麼是物的物性呢？物的物性即是物的存有，海德格在《藝術作品的本源》整理出對於物性的三個解釋，這些解釋的目的是為了探討物的存在本質，不過這些物性的解釋都有其失敗之處，以致於無法完全探究物的本質：（一）物的物性是其特徵的載物/具有屬性的實體——適合任何存有者，但因為思想的暴力的規定物的本質，理性反而造成誤解，所以把握不了物的本質，反而擾亂了它。過於使我們與物保持著距離，物因而消失不見。（二）物的物性是感官上被給予的多樣性之統一體——物本身要比所有的感覺更切近於我（物性產生於我的內部，感覺是我的外部指向物本身），過於使我們為物所糾纏，物的本質因而消失不見。（三）物應該置於它的本己的堅固性中，保持它的自持（*Insichruhen*）物的持久性在於質料與形式的結合，物是具有形式的資料，這種解釋要求直接

觀察，憑著觀察，物就透過外觀關涉於我們。這種物的物性解釋方法事先根據一種信仰，即聖經的信仰，相信存有皆是上帝的創造物（本真的物稱為純然物³³，而成為流行的自明的解釋，和另外兩種物性的解釋毫無二致，先行的假設是造成本質混亂的原因，也是對物之物存有的擾亂。

若我們用海德格在《藝術品的本源》中整理出的三種物的物性之解釋來看蔡國強的「為外星人作的計劃」系列作品，那麼對於爆破作品的物的本質探究便是從「火藥」本質的探究開始。第一種物的物性解釋是物的屬性，從火藥的原理探究，火藥是擁有高能鍵結的分子，在分子結構中儲存了能量，當這些能量被外在的能量激發，超過可以承受的域值，那麼儲存在化學鍵中的能量便會釋放，以連鎖反應的形式，在短時間內被激發，從一個安定的狀態釋放高能。這種「短時間釋放能量的過程」是火藥作為爆炸作品的物，所帶來的物的存有特徵。第二種物的物性解釋從感官被授予的統一體來推敲，這在本節的前半部已經作過了，爆破授予的感官統一體是「對危險的熱衷」與「神祕性引發的情慾」。第三種物的物性解釋從質料與形式的結合開始，把物當做本真的存有也就是資料來觀察，那麼針對爆破作品的觀察，以不同的分類法得到共同性的本質便是本節的前半部所歸納的一爆破作品的「矛盾創生」。以上針對爆破作為一種藝術作品的三種物的物性解釋法結果如下表5。

³³ 海德格的這段話來自於新士林哲學（Scholasticism）。新士林哲學在邏輯及認識論上主張世界有真理存在，其性質是客觀的、永恆的、不變的；在宗教哲學上，新士林哲學主張「宇宙間有一位最高的神存在，他是不動的自動者，最高的實有，宇宙的創造主，及人生的最後宗向。」，http://ap6.pccu.edu.tw/Encyclopedia_media/main-philosophy.asp?id=1061&nowpage=3, Retrieved June 16, 2013.

物的物性解釋法	對爆破作品的物性解釋結果
物的物性是其特徵的載物	爆破的特徵是「短時間釋放能量的過程」
物的物性是感官之統一體	對危險的熱衷、神祕性引發的情慾
物的物性是質料與形式的結合	矛盾創生

表5：爆破作為一種藝術作品的之三種物的物性解釋法結果，作者整理

在這裡必須再次澄清，以上所論述之作品的物性存有分析並不能達到海德格所謂的「解蔽」，甚至把握爆破作品的物的本質都做不到，這些分析只是路途的開端。從作品的物性開始討論，是因為海德格曾經說過：「作品是被創造的而創作需要一種它藉以創造的媒介物，那種物因素也就進入了作品之中」³⁴。並且他也認為：「只有當我們去思考存有者之存有之際，作品之作品因素、器具之器具因素和物之物因素才會接近我們。」但是因為「這種物因素屬於作品之作品存有，那麼就只能從作品之作品因素出發去思考它」，因此「走向對作品的物性現實性的規定之路，就不是從物到作品，而是從作品到物」³⁵。總結以上所述，若是我們要選定一種方法開啟爆破作品的「作品之存有」，可以從作品的物性尋找線索，不過最後仍然必須回到作品之作品存有來思考它。

那麼我們該選用什麼方法思考「作品之存有」？在《藝術品的本源》中海德格對於作品與作品真理敞開的過程之描述，為本研究的研究方法選定帶來重要的影響。海德格說：「作品之為作品，唯屬於作品本身開啟出來的領域。因為作品的作品存有在這種開啟中成其本質，而且僅只在這種開啟中成其本質（wesen）³⁶」接著，海德格把「領域」稱為「大地」；「開啟」稱為「世界」並說明作品存有之本質，即是透過「世界建基於大地，大地穿過世界而湧現出

³⁴ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 36. 原文發表於1935-36.

³⁵ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 20. 原文發表於1935-36.

來」這種「爭執」（*streit*）而現身—作品就是這種爭執的誘因，作品把大地本身挪入一個世界的敞開領域中，並使其保持於其中。海德格所說的「大地」指的是某種露面、湧現本身和整理；大地是萬物湧現的反身隱匿之所，並且作為這樣一種湧現者反身隱匿到其中，簡單地說，大地是一種「自身回歸中讓其出現的東西」。而「世界」是一種狀態，這種狀態是單樸而本質性的決斷的寬闊道路的自行公開的敞開狀態（*Offenheit*）³⁷。

是的，真理的本質是無蔽，但是這種明澈的無蔽狀態來自於「遮蔽之否定」真理的本質即是源自爭執（作品是爭執的動機），那一個敞開的中心就是在這一原始爭執中被爭得的。真理的本質可以說是「雙重遮蔽」或是「遮蔽的否定」，海德格說「這種以雙重遮蔽方式的否定屬於作為無蔽的真理之本質」，雙重否定的本質也是為什麼他說真理在本質上即是非真理（*Un-wahrheit*）。

總結以上所述，海德格認為作品的真理的本質是「爭執」，「爭執」的動機來自於作品，「爭執」的結果是「遮蔽否定」，「遮蔽否定」就是「無蔽」，無蔽之明澈的敞開狀態是雙重遮蔽的結果，作品之作品存有即是「無蔽」這種現身的方式。

不論從物的存有之解釋（見表5）或是作品本質存有的明辨，我們幾乎都可以確定，蔡國強的「為外星人作的計劃」之中的「矛盾創生」思想，和海德格的「遮蔽否定—無蔽」在闡述同一個作品存有的發生，不過關於爆破作品中「遮蔽的否定」之分析，在本節前半部的論述中，卻僅止於作品之物的存有分析，而缺乏進一步的，對作品的作品存有之探尋。為了對於爆破作品內部的「爭執」、「遮蔽」有更深入的作品存有分析，本研究引入德勒茲《Cinema 1：

³⁶ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 22. 原文發表於1935-36.

The Movement-Image 》提出的「情動—影像」（Affect-image）理論，企圖為爆破作品的真理提供更詳盡的存有分析。

選用「情動—影像」作為爆破作品的分析方法之原因，是因為「情動」之本質和海德格的「真理」之本質，不論在生成原因或是基本組成上都非常相似。根據Melissa Gregg 和Gregory Seigworth整理的「情動」理論文集《The Affect Theory Reader 》之序文《An Inventory of Shimmers 》指出，在心理學、現象學哲學等諸多學門的認識範疇中，「情動」（Affect）是一種在「間距」（in-between-ness）之間生成—在行動與行動預備之間，潛藏、陪伴在意識之外、超越情緒（emotion）的一種驅使我們行動、思考、擴張的生命之力。「情動」是一種在如同爛泥、未經調和的「關係性」中浮出的，帶有神性的「無所不在」（immanence）。（請見本研究3.2.1）

這和海德格在《藝術品的本源》中，關於作品真理的本質問題，所描述之「大地」和「世界」的之「爭執」關係，在這個「爭執」關係之中，不會萎縮成互不相干的對立之物的同一體，反而爭得一個無蔽的真理本質，這個真理本質，和情動之終點是神性的無所不在，是不是很類似呢？

根據Gregg和Seigworth的歸結，情動理論大多強調，情動發生於存有與存有之間—「間距」（in-between-ness）、存有與無之間—「偏離」（beside-ness）或是無與存有之間—「即將變成」（becomings）。然後情動之本質為一預備的容積（capacities）、調整域（modulating field）或關係性（relatedness）。情動之所以有這種本質，是因為情動是採取行動之前的思考與準備，因此情動將能夠不停地將比「現在」更好的「新」，或是「下一個」（next）實體化

³⁷ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 pp. 24-27. 原文發表於1935-36.

（actualized）。因此Gregg和Seigworth認為情動理論面臨最重要的問題是，這種不停將「新」或「下一個」實體化的本質，究竟是一種「承諾」（承諾新之出現）或是一種「威脅」（threat）（取代上一個以讓新之出現）？海德格說作品真理的本質及是源自爭執（作品是爭執的動機），那一個敞開的中心就是在這一原始爭執中被爭得的。真理的本質可以說是「遮蔽的否定」，作品真理即是以雙重遮蔽方式的否定屬於作為無蔽的真理之本質，那麼「作品真理」是不是海德格對情動理論的共同問題提出的答案呢？

就「情動」的本質來看，「情動」和「遮蔽的否定」在發生原因上相似。

「情動」本質的解釋法中，其「情動生成」的發生類似於海德格關於藝術品之真理「遮蔽的否定」的過程，「情動」和「無蔽」同樣，都在某種本質性的「爭執」中生成，並且是一超越性的「生命之力」（全然的敞開），代表某一種「無所不在」（真理）。根據以上所述，本研究整理如下表6，從生成之因與本質來比較情動與海德格的作品真理。



比較項	作品真理	情動
存有之生成	大地與世界的爭執關係、真理與真理本質之間的源始爭執	物與物、無與物、物與無之關係
存有之本質	無蔽（遮蔽之否定）	「新」的出現之承諾/威脅

表6：從生成之因與本質兩個面向，比較情動與海德格的作品真理，作者整理

從上述比較中發現，情動與作品真理不論在存有之生成或是存有之本質都有根本上的相似，為了討論蔡國強的爆破作品之作品本質，本研究選擇法國哲學家德勒茲（Gilles Deleuze）在他談論電影的著作《Cinema 1：The Movement-Image》提出的，用情動的概念分析電影之「情動—影像」理論，來談論蔡國強作品本質。

「情動—影像」是分析電影這種藝術品之情動本質的分類法，是實際將情動理論用來分析藝術品本質的方法。根據德勒茲，電影的本質是由稱為「運動—影像」（movement-image）這種「團塊」（bloc）組成，用於表達某種思想（idea）的藝術品（請見3.1.1）。而「情動—影像」是「運動—影像」的一種類型，在電影中的型態為力（Power）與質（Quality）或密集序列（intensive series）與輪廓（outline）之間的轉換，在這個轉換中生成一新的質的顯現。（請見本研究3.2.2）

以「情動—影像」理論分析電影的作品本質之操作，是將電影中的「運動—影像」解析，例如德勒茲分析Lulu' - Il Vaso Di Pandora這部電影中，女主角Lulu遇到殺人魔開膛手傑克的橋段，分解為「Lulu和開膛手傑克期待而放鬆的容貌（質、輪廓）與「傑克殺人衝動的恐懼聚集」（密集序列、力）這兩種作品本質，然後從這兩種本質的對立與轉換中，進行「情動—影像」的本質分析。如上述，「情動—影像」為一種建立在情動理論之上，研究作品本質的方法（詳見3.2.2），因此本研究期盼能利用這種分析方法，分析蔡國強爆破作品的作品真理。

綜合以上分析，可以得出以下小結：蔡國強以火藥爆破為創作手法，製作「為外星人作的計劃」系列作品，根據多位研究者的研究成果，爆破作品的中心思想可以暫時歸結為「矛盾創生」（見表3）。然後依據海德格針對藝術作品本質的思想，若是要了解藝術品的真正存有，也就是作品的真理，我們可以從藝術作品的物的存有分析開始著手（見表5）。

為了更進一步了解爆破作品的作品存有，我們在爆破作品的物的存有解釋上發現「矛盾創生」和海德格所說的「作品的真理是遮蔽的否定」有一定程度的

關係，不過海德格並沒有告訴我們如何解析遮蔽之否定，因此必須尋找一種足以分析遮蔽之否定的方法，在「情動」與「作品真理」的比較下，我們發現「情動」和「作品真理」在本質上非常相似（見表6），或許作品之情動即作品之作品存有。可是情動概念本身和藝術作品缺乏連結，因此本研究選擇德勒茲所發展，用來談論電影這種作品的「情動—影像」理論，試圖分析蔡國強的爆破作品之作品本質。

1.2 研究目的與架構

本研究的動機是探索蔡國強「為外星人作的計畫」系列作品之作品本質，選用的方法是德勒茲用來分析電影的「情動—影像」理論。研究的目的是理解爆破作品中心思想「矛盾創生」的本質。

本論文中的1.1是研究動機的闡述，以海德格的藝術作品之作品本質論，支持選用「情動—影像」為研究方法原因。因「情動—影像」建立於柏格森的時空理論，所以2.1為柏格森之時空理論闡述。3.1.1介紹德勒茲的電影哲學，3.1.2是運動影像的存在論，3.1.3是「情動—影像」所屬之三種基本運動影像分類之闡述。3.2.1是情動的本質闡述，3.2.2是本研究之方法「情動—影像」之闡述。第四章開始，本研究將用「情動—影像」理論對爆破作品進行作品存有本質分析第五章為結論。論文之研究架構如下頁圖12：

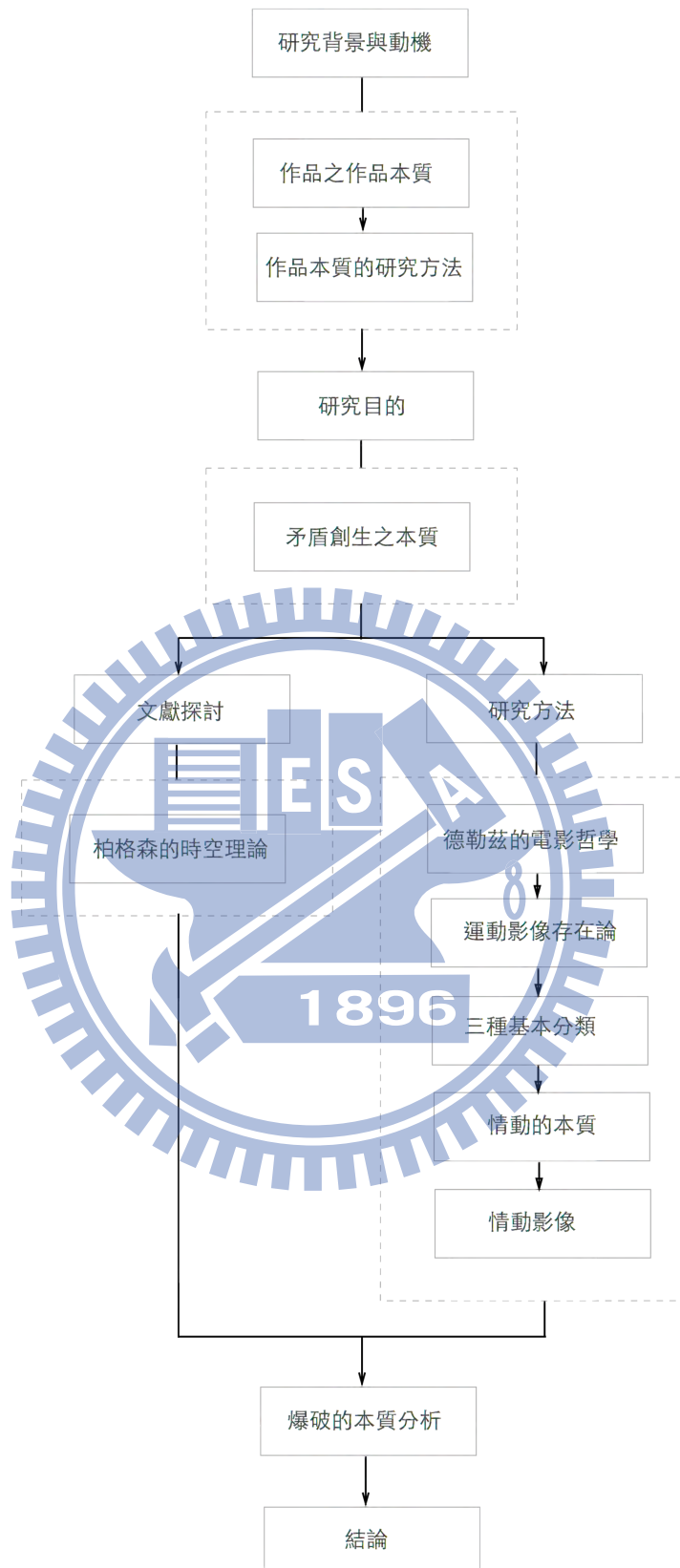


圖12：論文研究架構

二、文獻回顧

2.1 柏格森的時空理論

在《物質與記憶》一書中，柏格森建立了以身體影像為中心的認識論，並認為身體影像能夠「感知」（perceive）到其他存於宇宙中的影像而執行動作。

「感知」作為身體對外的橋樑，是行動的依據，是運動的第零階段³⁸。

那麼「感知」的本質是什麼？感知處於身體之外，還是身體之內？對柏格森來說，感知是身體與身體外部的關係，應該用「部分」（part）與「整體」（whole）來看待，而非心理學家的方法：以身體「內」（inside）、身體「外」（outside），也就是意識與外部世界來區分。換句話說，在柏格森宇宙認識論中，感知不應存於身體內，也不存在身體之外，因為身體與宇宙並無「內」、「外」，「內」、「外」只是影像之間的關係³⁹，感知是部分與整體的關係⁴⁰，也就是身體與其他影像的關係。

柏格森的宇宙是「影像的聚合」（aggregate of images），所謂的「影像」是感知世界最模糊的方式，感官開啟，則影像被感知，感官關閉，則影像不被感知。在這個宇宙中有一特別的影像，這個影像可以感知其他影像，柏格森稱這個影像為「我的身體」（my body）或「身體影像」（body image）。就柏格森的宇宙觀來說，我們和世界的關係，不是意識和外部世界的關係，而是身體影像與外部影像的關係，而這個關係是透過感知所建立的。這就是柏格森的宇宙空間認識論，如下圖13所示：

³⁸ 見本研究3.1.3.

³⁹ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 13. 原文發表於1908.

⁴⁰ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 44. 原文發表於1908.



圖13：柏格森的「身體影像一周圍影像」宇宙空間，作者繪製

柏格森認為，感知是身體和其他影像的關係，這是他的論述和心理學家最大的不同。心理學家的看法是：感知存於身體之內，感知根據記憶構成的。人類之所以能夠感知某物，是因為意識中存在關於此物的記憶，而根據此記憶，建立某物的認知。感官透過教育能夠得到更多「記憶」，在遇到未知的某物時，更容易根據記憶，建立某物的認知。

和心理學家不同，柏格森的感知和記憶無關，他在《物質與記憶》中試圖說明，人類的感知需要教育，需要教育的原因，並非為了提昇感官的個別能力（心理學家所謂的記憶），而是為了提昇感知的「整合能力」。感知的功能是整合各個感官因接受不同資訊，所造成的感覺的不連續。教育的目的是讓感知有能力撫平、重新連結因為不同的感官需求造成的不連續⁴¹。在柏格森的宇宙認識論中，感知的能力是統合不同感官的「部分感覺」，建立「感覺整體」，而非連結感覺與記憶。

⁴¹ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 48. 原文發表於1908.

在柏格森關於感知的詮釋中，可以窺見他的宇宙論。因為柏格森的宇宙和身體並無內外之分，僅有部分與整體之分。感知的功能和記憶無關，而是感覺的整合能力，也就是說，感知是將已存在的「感覺物件」組合，而非利用過去的物件（記憶），組成新的物件。柏格森認為，存有可以在不被感知的情況下存在，某一存有被感知，並不代表這個存有在心智中「再現」（represent），而是因為感知對存有感興趣，因為感知指向了這個存有，我們才能夠感知到某物的存在。⁴²

若用「光線之反射或折射」來比喻心理學的感知運作方式，柏格森假設有一客體P存在，從客體P的光線射向身體，在一般情況下，因為介質密度的不同（介質的密度不同比喻內部記憶的不同），光線會偏折某個角度（比喻感知受到記憶影響），然後進入身體（比喻成為感覺），這是心理學家的感知模型。（見圖14）



⁴² Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 13. 原文發表於1908.

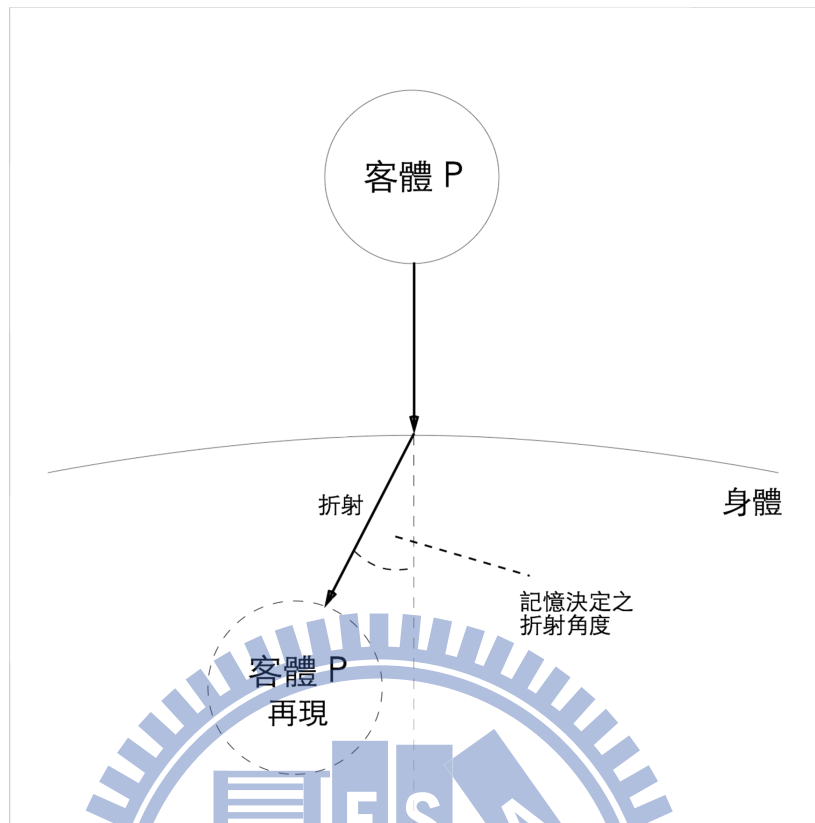


圖14：心理學家的感知模型，作者繪製

但是柏格森認為，他的理論中之感知是「純粹感知」（pure perception）⁴³，所謂「純粹感知」指的是和身體內部的記憶無關的感知純型。因為和內部的記憶無關，這道光線無法進入身體，也無法折射，而只能直接反射回P，並在P點創造了一個虛擬影像（virtual image）⁴⁴，從身體反射的光線就是「純粹感知」純粹感知在P點之上成像。柏格森進一步解釋說，我們常常誤會感知的作用方式認為感知像是一台在心智中的照相機，對周圍的客體拍照，然後將影像再現到腦海中，但事實上影像是直接存於客體中，客體P的影像存於P中，不存於大腦⁴⁵（見圖15）

⁴³ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 39. 原文發表於1908.

⁴⁴ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, pp. 29-30. 原文發表於1908.

⁴⁵ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 31. 原文發表於1908.

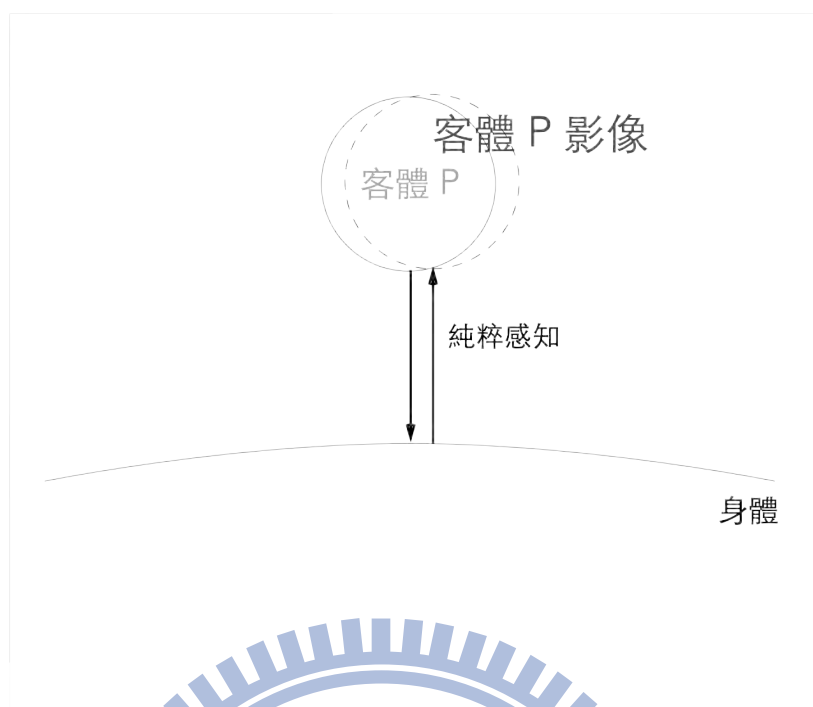


圖15圖16：柏格森的純粹感知模型，作者繪製

Robert Sokolowski在《現象學十四講》中，用「現象學態度」來解釋感知與記憶的運作，和柏格森相同，他也反對將心智視為一種照相機的假設，相對於柏格森從感知的角度證明心智影像不存在，Sokolowski從回憶的角度說明將感知局限於身體之內的錯誤。Sokolowski認為回憶並不是看見已存內心的圖像，而是重新經驗活過的知覺，也就是說我們被一個回憶所糾纏時，嚴格講我們應該說「我無法停止看到那個東西！」而不是說：「我無法把那個影像從我的中心去掉！」當我們回憶時，我們並不是召出影像，我們召喚的是那些早先的感知⁴⁶。

Sokolowski認為，要不是我們在回憶中獲得了「過去感」，我們如何能夠把「內在圖像」解釋為一個我們過去看到事物的影像？過去感又如何成為我們所感受？回憶並不是「內在圖像」，而是一個完整的感知經驗重現，並且能夠在這個感知經驗中得到「過去感」。我們能夠經由回憶活入過去之中，重新經驗

⁴⁶ Robert Sokolowski, 《現象學十四講》, p. 105. 2010

自我曾經經驗的，這也是為什麼人們會在恐怖、悲傷的經驗之後，一次又一次重演那些可怕的場景而無法自拔⁴⁷。

Sokolowski進一步說明，當「我」回憶時，「真正的我」是由正在回憶的自己與被回憶出的自己所建構出來的同一者。我自己，自我，正是在知覺與回憶之間的交互活動中成就出來。我們並不是看著一個可切割開來的場景的觀眾，我們涉入到當時所發生的事情中⁴⁸。

Sokolowski分析回憶的本質，發現「內在圖像」說無法提供給自我「過去感」，並認為感知經驗的重現讓過去的自我和正在回憶的自我互相交融而形成真正的自我。過去的感知經驗（回憶）和現在的感知經驗交融，讓經驗的主體端與客體端之多重樣態表象（manifolds of appearance）更加豐富，並且表示現象學態度下「過去」和「現在」的融貫。

柏格森也試圖證明時間的融貫，在這裡可以說柏格森的哲學和現象學態度是一致的。柏格森從感知的本質分析出發，強調「部分」與「整體」的關係，柏格森的宣稱，自己的身體影像—宇宙理論是為了跳出心物二元論的框架而創造的理論系統，在這套系統中感知定義了宇宙空間，也就是部分與整體的關係。在這個理論中「純粹感知」和記憶無關，而是身體影像和周圍影像的關係，也就是部分與整體的關係。「部分與整體的關聯」是柏格森的宇宙認識論中心，是宇宙中身體與客體的空間觀念，那麼柏格森又如何從這個空間觀念推導出他的時間的融貫呢？

⁴⁷ Robert Sokolowsk, 《現象學十四講》, p. 109. 2010

⁴⁸ Robert Sokolowsk, 《現象學十四講》, pp. 116-117. 2010

柏格森的感知理論排除了記憶（見圖5），同時也排除了記憶中包含的時間片段。他認為在人類複雜的感知中的確含有記憶，這時候感知是擁有時間的，這個時間是記憶的時間片段之集合，不過理論中的感知和記憶無關，因此純粹感知也和時間無關⁴⁹。在《物質與記憶》中，柏格森的純粹感知理論進入了困境在純粹感知和記憶的關係中，無法在「部分與整體」的空間架構下，推演出時間的交融。

一直要到1908年發表的〈Memory of the Present and False Recognition〉一文中柏格森引入了「潛意識」概念，重新檢視在《物質與記憶》中提出的感知與記憶論點，才讓這套論證重現曙光。

在《物質與記憶》中，柏格森的「純粹感知」和記憶無關，感知也和時間無關，這讓他的宇宙理論缺乏時間觀，為了建立影像宇宙中的時間，柏格森在〈Memory of the Present and False Recognition〉一文中引入了潛意識概念，他首先讚揚了潛意識的豐富性，並且提出了在潛意識中誕生的「現在記憶」（memory of the present）現象，並且連結純粹感知和現在記憶，建立他的「綿延」時間理論。

在該文中，柏格森首先引述了幾位心理學家的研究，解釋一種特殊的心理現象：「錯認」（False Recognition）。錯認包括「déjà vu」（曾見）與「déjà connu」（曾知），是一種「似曾相似」的感覺現象，指的是人類在現實的環境中，突然感到「曾於某處親歷某過畫面或者經歷一些事情」的感覺。柏格森認為錯認的特殊性在於提供真實的存在感，錯認並不是熟悉感或是回憶的閃現，

⁴⁹ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 26. 原文發表於1908.

錯認是一種和現實並存的經驗，錯認是有時間感的真實體驗。根據臨床上病人的描述，錯認是一段完整的時間經驗，並且和現實同時存在。

為什麼會有「錯認」這種心理現象呢？柏格森引述了許多心理學家的假說：Anjel認為，感知分成兩個部分，一部分位於心智上，一部分位於意識上，當兩個部分不協調時，錯認就會出現⁵⁰。Lalande認為，第一感知在見到某物時立刻產生，第二感知則緊接分裂出來，當第一感知因為某種原因回到心智中，我們就會產生模糊的記憶，好像我們曾經在這裡，也就是「錯認」⁵¹。F.H.W. Myers則認為，意識的自我（conscious ego）見到一個陌生的場景時，僅僅得到一個大約印象，潛意識自我（subliminal ego）負責將其他的細節用類似攝影的方式感知⁵²。Ribot則認為有某種比感知更密集的幻覺（hallucination），相形之下感知失去光芒，而只僅存於記憶⁵³。柏格森統合各方說法，認為「錯認」發生在意識降低注意力，導致潛意識浮出，而製造了兩個影像，一個影像來自意識稱作感知，一個影像來自潛意識，稱作「現在記憶」，「現在記憶」是感知的即刻複製品。

和一般的記憶不同，「現在記憶」並不指向過去，「現在記憶」是感知的相對面，如果把感知比喻成光線，現在記憶就是光線產生的陰影。現在記憶並不在感知之前或之後出現，現在記憶和感知是同時出現的。不過「現在記憶」和一般的記憶相同，也會儲存在某處，當生命和意識需要時再提取出來，只不過一般的記憶儲存在意識中，即刻記憶儲存在潛意識裡，儲存在潛意識裡的即刻記憶柏格森稱為「純粹記憶」（pure memory）。根據以上所述，柏格森引入潛

⁵⁰ Arch. f. Psychiatrie (1878), pp. 57-64.

⁵¹ Rev. Philos. (1893), pp. 485-497.

⁵² Proc. Soc. for Psychical Research (1895), p. 343.

⁵³ Les Maladies de la memoire, p. 152.

意識到感知理論中、加入「現在記憶」、「純粹記憶」這兩個概念，我們可以將圖5補充如下圖16：

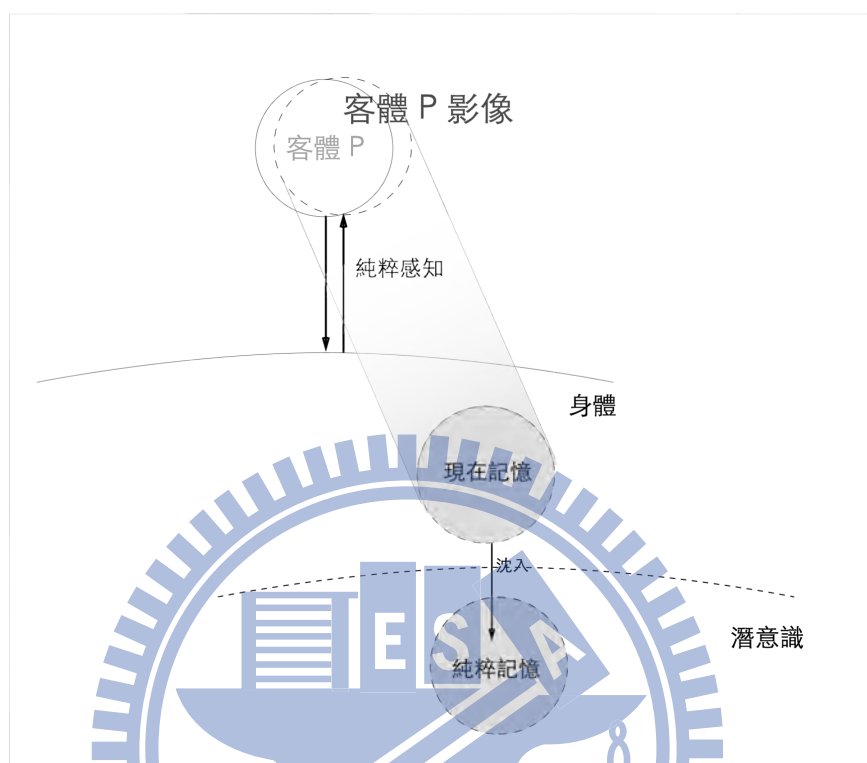


圖16：引入潛意識、現在記憶、純粹記憶後的純粹感知模型，作者繪製

那麼，我們在什麼樣的情況下需要「純粹記憶」呢？柏格森認為我們都忽視了現在這個特殊的時刻對未來的預測性，比如說，當我們正在聽某人講述某個句子，我們並不需要集中注意，聽懂這個句子中每一個詞的真正意義。事實上在聽句子的當下，意識就已經假設這個句子真正的意義，也就是說，意識已經指向假設性的未來。意識假設未來的能力，就來自潛意識中蘊藏的「純粹記憶」，這些記憶從潛意識的深處湧出，根據意識的需要選擇，然後指向未來。在特定的情況下，心智會喪失某種注意力，柏格森稱為「對生命的注意」（attention to life），純粹記憶直接從潛意識流出，而造成「似曾相似」的感覺也就是「錯認」（如圖17所示）。

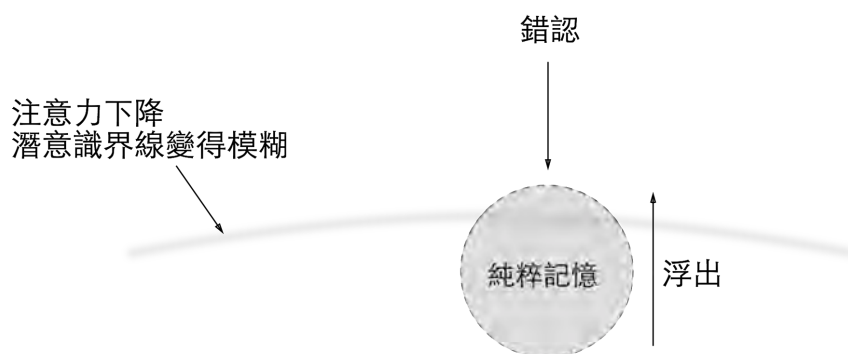


圖17：「對生命的注意」下降，純粹記憶直接從潛意識流出，造成「似曾相似」的感覺，也就是「錯認」，作者繪製

從「錯認」這種輕微的心理病灶出發，柏格森在心理學家的假說上，提出「現在記憶」一說，並且發現了在潛意識的「純粹記憶」支援下，「現在」持續地指向未來。如果說Sokolowski將「懷舊感」視為過去的感知經驗（回憶）和現在的感知經驗交融之心理證據，那麼柏格森觀察到的「錯認」就是未來與現在交融的證據。

不論是過去和現在的交融，或是現在和未來的交融，柏格森和Sokolowski都試圖闡述，對意識來說，現下之經驗並不是一個可化約的點，而是片段之連續。這個現下經驗之連續，就是時間上的綿延（duration）。

美國哲學與心理學家威廉·詹姆士（William James）在1890年欲探討時間經驗之本源時，對於「現下」做出如此的描述：「我們對現下的認識並不像刀片的鋒口，而是像馬鞍的弧形一樣，有一定寬度，讓我們能夠乘坐。」⁵⁴根據這段描述，可以畫出如下圖18，現下的時間經驗是一如馬鞍形狀，中間凸起向四周擴

展，這些向四周擴展的蔓延，用現象學的名詞來說，現下的時間經驗是主要印象，指向未來的蔓延是「突向」（protention），指向過去的蔓延是持存（retention）⁵⁵。

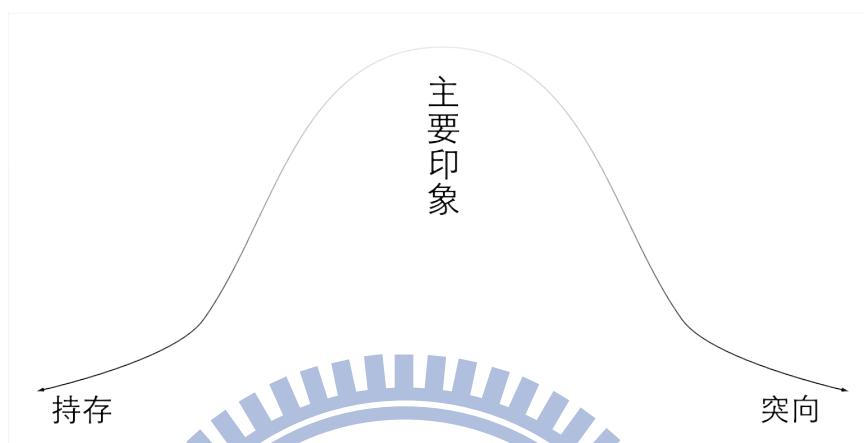


圖18：知覺中馬鞍狀的現下時間（the living present），作者繪製

在這裡可以用威廉·詹姆士關於時間經驗的一段描述，小結時間綿延理論。詹姆士認為，我們可以將時間比喻為一段如火車車廂般連結的意象（images），這段意向不停的流動，如果現在是「A B C D E F G」，下一時刻是「B C D E F G H」，那麼下下一時刻便是「C D E F G H I」。讓這串意象彼此相連不可分割的（火車的車廂為何連結），是我們存於現在的知識，這個知識理解過去和未來因此和過去與未來彼此交融。而促使這串影像不停流動的，也就是火車向前的動力，是對過去時間之「懷舊」（retrospective）與對未來時間之「展望」。⁵⁶

本節的一開始介紹了柏格森的空間觀念：「身體影像—宇宙」或是「部分—整體」，然後根據現象學的論證「懷舊感」，發現「過去」的本質根基於現在知識。接著引述柏格森發現的「錯認」，並導出「未來」的本質，是根據現下

⁵⁴ William James, 'The practically cognized present is no knife-edge, but a saddle-back, with a certain breadth of its own on which we sit perched, and from which we look in two directions into time.', from 〈The Principles of Psychology〉. 1890.

⁵⁵ Robert Sokolowsk, 《現象學十四講》, p. 200. 2010.

潛意識中的「純粹記憶」之假設。根據這些歸納，可以說柏格森的空間是以「身體影像」為中心之「部分與整體」關係，而他的時間是由「現下經驗」的周圍蔓延所組成之馬鞍狀「綿延」。



⁵⁶ William James, 〈 The Principles of Psychology 〉. 1890

三、研究方法

3.1.1 德勒茲的電影理論

法國哲學家德勒茲在《Cinema 1：The Movement-Image》一書中提出了「運動—影像」概念，以電影為研究對象，發展出他的電影理論。德勒茲所謂的「運動—影像」，指的是在電影中利用蒙太奇、運鏡和景框所組成的⁵⁷，一種「純符號學式」的內容。如同使用語言傳達思想，電影以光的文法（photogramme）為工具，「運動—影像」為內容，在精神和意識中進行思維操作而形成思想。

德勒茲認為，思想（idea）在各種知識領域中並無普遍性，也就是說，在哲學中所謂的思想並不等於電影中的思想，科學中的思想也不等於繪畫中的思想。思想是一種潛能，思想潛能驅動表現形式（mode of expressions），因此思想和表現方式不可分割。而在各種知識領域中，表現方式完全不同，這也是為什麼思想在各個領域中並無普遍性⁵⁸。

德勒茲將這些在知識領域中，由表現方式和思想構成的單元稱之為「團塊」（bloc）。團塊是知識領域的基本單元，舉例來說，哲學的團塊是概念（concepts），當哲學家運用創造力，將概念組織成哲學，這時候我們可以說哲

⁵⁷ Gilles Deleuze, 《Cinema 1：The Movement-Image》, p. 3. 原文發表於1983.

⁵⁸ Gilles Deleuze, "Gilles Deleuze on Cinema - What is the Creative Act- (1987)", <http://youtu.be/EQzIkdd9KQ?t=2m49s>, Retrieved March 7, 2013.

學家在「造」哲學。電影的團塊是「運動—影像」，當導演用「運動—影像」組織電影時，我們可以說導演在「造」電影⁵⁹。

德勒茲認為，哲學不是為了了解某種事物而存在⁶⁰。換句話說，哲學並不是用來發現世界已存，哲學家的任務是發明、創造哲學的團塊—概念。哲學可以說是訓練方式（discipline），這種訓練是為了創造全新的，不曾存在的哲學團塊—概念。電影導演拍攝電影，如同哲學家發明新概念一樣，也是為了創造新的「運動—影像」。每一種知識領域都可以說是一種訓練方式，這些訓練方式都是為了發明新的團塊。

那麼，哲學家為什麼要研究電影呢？研究電影有助於哲學家發明新的概念嗎？德勒茲認為，各種知識領域的訓練方式都有共同的極限，這個極限是「時空」（Space-Time）⁶¹，知識領域的訓練方式在這個極限——「時空」中彼此聯繫。這種聯繫方式是複雜的，德勒茲用「共振」（resonate）和許多不同的詞彙來形容這種關係。他指出，雖然思想在不同的知識領域中並無普遍性，但在某些情況思想會以某種形式在知識領域間產生關連。

德勒茲舉了日本導演黑澤明的電影和俄國作家杜斯妥也夫斯基（Фёдор Михайлович Достоевский）的小說為例：杜斯妥也夫斯基的小說中，角色會在緊張的情況下，為了某個荒謬的目的而做出一連串不相干的舉動，他甚至不知道這個荒謬的目的究竟是什麼，只知道有一件不得不做的事必須做。黑澤明的電影角色也有相同的傾向，在一個緊張的情況下，七武士答應保衛農村，但始

⁵⁹ Gilles Deleuze, "Gilles Deleuze on Cinema - What is the Creative Act- (1987)", <http://youtu.be/EQzIkcd9KQ?t=6m33s>. Retrieved March 7, 2013.

⁶⁰ Gilles Deleuze, "Gilles Deleuze on Cinema - What is the Creative Act- (1987)", <http://youtu.be/EQzIkcd9KQ?t=3m41s>. Retrieved March 7, 2013.

終被一個奇怪的問題追逐。他們問自己：「武士在這個時代的意義為何呢？君主已不需要我們，農夫也懂得保衛自己，那麼武士是什麼，我們是什麼？」

「在焦慮緊張的情況下對無意義、荒謬、沒有答案問題的追尋」這種獨特思想，在黑澤明的電影，和杜斯妥也夫斯基的小說中出現某種關聯。雖然兩種思想的本質完全不同，各自使用不同的團塊來表現，電影和小說也是不同的知識領域，但彼此的思想卻出現了某種複雜關聯。

對哲學和電影，兩種不同知識領域思想關連性的探索，正是德勒茲在《Cinema 1：The Movement-Image》中試圖嘗試的。德勒茲分析電影團塊——「運動—影像」中蘊含的思想和表現形式，試圖將兩種不同的團塊，「運動—影像」和哲學概念產生思想關聯。分析在知識領域的極限——「時空」中，電影和哲學的複雜聯繫，進而發展出他獨特的電影理論。

3.1.2 運動與「運動—影像」的本質

德勒茲的電影理論從討論運動與「運動—影像」的本質開始，他的「運動—影像」概念基於柏格森對運動的思索。他認為，柏格森在1907年在《Creative Evolution》中提出的「電影幻覺」（Cinematographic illusion）⁶¹即是「運動—影像」的概念原形。

建立「運動—影像」概念，首先必須要了解運動的存在本質。了解運動的存在本質，為「運動—影像」概念的重要基礎。為了提供「運動—影像」概念的

⁶¹ Gilles Deleuze, "Gilles Deleuze on Cinema - What is the Creative Act- (1987)", <http://youtu.be/EQzIkcd9KQ?t=9m12s>. Retrieved March 7, 2013.

⁶² Gilles Deleuze, 《Cinema 1：The Movement-Image》, p. 5. 原文發表於1983.

論述基礎，德勒茲在《Cinema 1：The Movement-Image》的第一章，從柏格森的時空理論中，進一步發展出「運動—影像」的本質論。

德勒茲首先引述柏格森的第一個論點指出：「運動獨立於空間存在，運動是覆蓋空間的動作。」並詮釋這個論點，得出三個推論：（1）運動是異質的（2）空間是同質的（3）重建運動的唯一方法，是在同質的空間中，加上同質的時間

這三個推論所謂的「同質」與「異質」，「同」和「異」指的是某物在分割之後，能不能維持原有的性質。舉例來說，若是一公升的水，分成500c.c.兩份之後，這兩份500c.c.的「東西」，本質仍是「水」，這樣我們可以說水是「同質」的。如果一件衣服，在分割之後，成為許多棉絮、毛線和布塊，那麼可以說衣服是「異質」的，因為在分割之後，衣服就不是衣服，而是棉絮、毛線和布塊。

運動是異質的，意味著運動不可用任何一種方法分割。空間和時間是同質的意思是空間分割之後，仍是空間；時間分割之後，仍是時間。那麼，德勒茲的第三推論「重建運動的唯一方法，是在同質的空間中，加上同質的時間。」代表我們只能用空間和時間這兩種同質的物件來重建運動，別無他法。也就是說運動是一件異質的布料，只能用時間、空間兩種同質棉絮編織。

但是德勒茲認為，在以上三個的推論下，重建運動會遇到兩個問題，這兩個問題類似於古希臘哲學家討論運動時，發現的芝諾悖論（Zeno's paradoxes）。第一個難題是莊子所說的「一尺之捶，日取其半，萬世不竭。」一運動物體在到達目的地之前，必須先抵達距離目的地之一半的位置。若要從A處到達B處，必須先到AB中點C，要到達C，又須先到達AC的中點D。如此劃分下去，「一半距離」數值將越來越小。最後「一半距離」幾乎可被視為零。這就形成了此一

物體若要從A移動到B，必須先停留在A的悖論。這樣一來，此物體將永遠停留在初始位置。因此得出了運動不可能開始的結論。⁶³第二個問題是：若假設空間無限可分則有限距離包括無窮多點，於是運動的物體會在有限時間內經過無限多點。即便時間極短，運動應為零但卻不為零。

這三個從柏格森那裡獲得的推論遇到了難題，也就是說在「空間與時間都是同質的」這樣兩個假設下，運動無法在知覺中建立本質。如上所述，古希臘哲推論運動本質的思索，將遇到兩個奇怪的結論，一是運動開始了但根本就沒有移動，二是運動該為零卻不為零。因此，在德勒茲的三個前題下，運動似乎成了一件荒謬的存有，推論的結論竟是運動並不存在。這樣的結果顯然違背一般常識，我們確實可以感覺到運動，因此或許我們需要使用智性，尋找別的方式來描述運動的本質。

在科學領域中，常使用抽象的概念來解決直觀無法認識的問題，例如物理學家使用抽象概念討論運動的本質，進一步使用數學符號定義它的存在。在物理學中，解決芝諾悖論難題的方式是建立一抽象的概念，這個抽象的概念能夠同時有兩個變量，兩個變量同時與彼此相關。於是「速度」這個擁有雙變量的抽象運動概念被建立了，「速度」也定義為一質點位於時間為零的位置，和同一質點經過極短時間移動下一位置，除以極短時間之極限值。以上的對運動的描述，用數學符號表示如圖19，這便是物理學上用數學符號，解決直觀無法認識雙重變量的方法。

$$v(t_0) = \lim_{\Delta t \rightarrow 0} \frac{r(t_0 + \Delta t) - r(t_0)}{\Delta t} = \left. \frac{dr}{dt} \right|_{t=t_0}$$

⁶³ "兩分法悖論", <http://zh.wikipedia.org/wiki/兩分法悖論>, Retrieved March 13, 2013.

圖19：wikipedia, [用數學符號表示之運動], Retrieved from wikipedia
<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%80%9F%E5%BA%A6>

德勒茲並沒有數學符號當做工具，哲學家的工具便是論述，那麼在他的「運動—影像」理論中，德勒茲是怎麼用什麼方式表述運動呢？

我們必須知道，人類之所以無法掌握運動的概念，是因為運動和一般的自然現象不同，無法由一般感知所掌握。運動是兩個變量所組成的連續性概念，在直觀的經驗世界中需要智性的協助才能理解，若是忽視其中一個變量的變化，很容易就會陷入芝諾悖論的陷阱中⁶⁴。德勒茲的論點來自於柏格森對運動的觀點「運動獨立於空間存在，運動是覆蓋空間的動作。」，那麼或許回到柏格森的文本中，能找到描述運動的本質的方法。

在柏格森所著的《Creative Evolution》後半部，柏格森談到面對運動的認識策略時，提出一「電影放映機態度」：「我們應該置身於運動中，在內部用一種「電影放映機」策略面對運動，如此便能掌握運動的連續性。⁶⁵」電影機放映策略是一種方法，指人們將外部的事物「攝影」，然後在心智中的電影放映機中將這些影像連成一個運動過程，就像是電影放映機把24秒一張的膠片，透過鏡頭播放到螢幕上。

我們熟知電影的原理，電影播放機上這些靜態膠片加上穩定的時間間距，就變成動態的電影影像。柏格森認為重建運動的最好方式，就是在心智中擺上內部性的電影放映機，如此我們便能透過這種策略認識運動的連續性。

德勒茲基本上認同這種方法，不過他卻不同意柏格森認為這種認識策略是一種心智的「幻覺」。他認為這種「電影幻覺」的說法中，將動態影像視為幻覺

⁶⁴ 芝諾悖論忽略了時間在運動中的變動性

是錯誤的。電影影像並不是由24秒一張的膠片所構成，而是這些影像有內部的關聯性，這些關連性產生了運動⁶⁶，電影的運動性並不是由機器轉動的外在運動賦予的，而是電影本質上就是「運動—影像」⁶⁷。也就是說，「運動—影像」之運動並不是由外部時間給予的，而是由內部的某種關聯性構成。電影影像並不是一種幻覺，而是對自然認知（natural perception）的模仿，電影的基本團塊即是「運動—影像」，「運動—影像」來自影像的內部關聯，而非膠片和機械運動。

這個述論點符合他從柏格森運動觀點詮釋的第一個假設：「運動是異質的。異質的定義在本節的前半部已經充分說明，從定義可以知道，一個存有是異質的代表他的本質不可分割，一件衣服分割之後就不再是衣服，而是棉絮和碎布。那我們要如何談論異質的本質呢？要談論異質的本質，可以從異質的性質定義開始。就像我們要描述某一件衣服，這個衣服存有是什麼樣貌呢？是紅色還是黃色？有沒有領口？短袖還是長袖？在這裡可以知道：建立一套以談論異質之性質為目的的方法，是談論異質本質之必要。」

在上面的例子裡，我們可以用來自語言的形容詞或副詞來談論衣服這個異質存有，像是顏色、袖長。相同的，物理學家也可以用數學符號討論異質的運動之本質。科學把運動這種難以掌握的抽象概念轉介到數學符號中，然後用數學符號的組合（如圖9）描述運動之存有，如同我們使用語言的形容是或副詞描述

⁶⁵ Henri Bergson, 《Creative Evolution》, p. 331. 1911.

⁶⁶ 膠片影像和柏格森所謂的影像並不同，膠片影像指的是一般的物質性影像，柏格森的影像是一種哲學概念，Matter and Memory一書的introduction中，將影像定義為一種介於現實主義者的物體（thing）和唯心論者的再現（representation）之間的存在物。（請見Henri Bergson, 《Matter and Memory》, pp. 6-7. 1908.）

⁶⁷ 周東瑩. 《影像與時間》, p. 35. 2012.

衣服的本質。那麼德勒茲要用什麼方法來談論、分析電影中「運動—影像」的本質之存有呢？

德勒茲認為「運動—影像」是由影像內部的關聯性所構成的，而電影是由「運動—影像」這種「團塊」構成的（見3.1.1），那麼如果我們分析電影，勢必要建立一套方法，在這套方法下將「運動—影像」這種團塊「分類」成不同的符號，「分類」的依據是影像內部的關聯性。然後使用這些符號，論述電影的本質，如同物理學家用數學符號演算運動、用語言符號談論一件衣服一樣

為了發展出分類「運動—影像」的方法，德勒茲回到「運動—影像」的概念來源，柏格森的理論，然後結合並擴張皮爾士的符號學，歸結出「感知—影像」、「情動—影像」、「動作—影像」三種基本的「運動—影像」分類，然後用來分析電影的本質。

3.1.3 「感知—影像」、「情動—影像」、「動作—影像」

德勒茲認為，電影導演使用「運動—影像」在闡述意義，類似於人們使用文字或符號書寫。只不過用來闡述意義的運動—影像，並不僅適用索緒爾（Ferdinand de Saussure）的語言學符號學，因為電影並不是語言或語言系統，而是「運動—影像」組成，所以德勒茲推崇美國符號學家皮爾士（Charles Sanders Peirce）的符號學，並在柏格森的感知、情動、運動概念上，提出新的方法分類電影中的視覺符號。

皮爾士的符號學由符號表象（representamen）—客體（object）—解釋義（interpretant）的三重關係所構成⁶⁸，符號表象指的是尚未被心智辨識的符號，

⁶⁸ 中文翻譯參考《索緒爾與皮爾斯符號學理論研究與運用》，何智文，2004。

是一種在符號之前的潛質，能夠啟動對應的心智效應。客體則是符號表象啟動心智效應的依據，是符號表象被心智辨識成解釋義的參考物，可能是某種外在規則、外部原因。解釋義是符號表象依據客體，存於心智中的樣貌，解釋義是表象在心智中的意義⁶⁹（整理如下表7）。另一方面，索緒爾的語言學符號學認為，符號由符徵/能指（**signifier**）和符旨/所指（**signified**）所構成，符徵/能指是符號的語音、形象；符旨/所指是符號的意義概念。

基本單元	單元定義
符號表象	尚未被心智辨識的符號、符號之前的潛質，能啟動對應的心智效應
客體	符號表象啟動心智效應的依據，可能是某種外在規則、外部原因
解釋義	符號表象依據客體，存於心智中的樣貌，是表象在心智中的意義

表7：皮爾士的符號學的組成

相較於索緒爾的語言學強調符徵/能指的語音形象，皮爾士的符號學更能適用於影像上，因為「符號表象」並不僅限於文字語言，能廣泛的應用於圖像符號分析⁷⁰。索緒爾符號學奠基於語言研究，故以他的符號學為基礎的電影研究，著重於電影的敘述性（**narrative**）⁷¹。（如下表8之比較）

比較	索緒爾符號學	皮爾士符號學
符號關係	符徵/能指－符旨/所指	符號表象－客體－解釋義
適用範圍	著重於敘述性研究	「符號表象」是在符號之前的潛質，能應用於圖像符號分析

表8：皮爾士符號學和索緒爾符號學的比較

⁶⁹ Mats Bergman & Sami Paavola, "The commons Dictionary of Peirce's Terms", <http://www.helsinki.fi/science/commons/dictionaryfront.html>, Retrieved May 1, 2013.

⁷⁰ Daniel Chandler, "Semiotics for Beginners", <http://users.aber.ac.uk/dgc/Documents/S4B/sem02.html>, Retrieved May 1, 2013.

⁷¹ Ronald Bogue, 《Deleuze on Cinema》, p. 66. 2003.

因為皮爾士的符號學更能適用於影像，所以德勒茲的電影哲學吸收了皮爾士符號學的第一性（firstness）、第二性（secondness）、第三性（thirdness）概念在以語言學符號學為基礎的電影研究之中，另闢蹊徑研究電影的影像符號。

根據德勒茲，皮爾士的第一性、第二性、第三性指的是以現象為表現形式的存有模式。第一性只和自身相關，代表潛在性、純粹的可能；第二性和存在有關，這種存在只能從他者指向自身，代表動作和反應、做工（effort）和抵抗之間的關係；第三性指的是他者和他者之間的關係，例如法律、各種關連性。⁷²在《Deleuze on Cinema》一書中，Ronald Bogue認為，第一性即是「情動—影像」第二性是「動作—影像」，第三性是關係—影像（relation image）。「感知—影像」則是先於這三種存有模式的一種「運動—影像」，是從「零」建立「存有的模式，應該用「第零性」表示較為合適。⁷³

雖然德勒茲的「運動—影像」分類法和皮爾士符號學中的「第一性」、「第二性」、「第三性」很類似，但Ronald Bogue認為，雖然德勒茲使用皮爾士的符號系統，但是他的分類系統本質上仍是基於柏格森的時空理論。⁷⁴在德勒茲的分類下，「運動—影像」有各式類型。三種基本型態是：「感知—影像」（perception—image）、「情動—影像」（affection—image）、「動作—影像」（action—image）。這三種「運動—影像」之原型，來自於柏格森所著的《物質與記憶》一書中感知、情動、運動的概念。

⁷² Firstness: something that refers to nothing but itself, quality or potential, pure possibility; Secondness: something that refers to itself only through something else, existence, action-reaction, effort-resistance; Thirdness: something that refers to itself only in relating one thing to another thing, relation, law, necessity. Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, p. 66. 2003.

⁷³ Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, p. 68. 2003.

⁷⁴ Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, p. 66. 2003.

在《物質與記憶》中，柏格森假設，我們不知道物質與靈魂的分野，不知道真實與心智真實的分別，那麼「我」即存在影像之中。影像是感覺世界最模糊的方法，感官開啟，則影像被感官感知，感官關閉，則影像不被感知⁷⁵。

柏格森的影像，不只是心智中的再現（representation），或是心靈圖像（mental picture），而是更廣泛、更模糊的定義。他認為，宇宙/全域（universe）是影像的集合（aggregate of images），任何存在物、甚至存在物之間的關係，都是影像。因此，人類的大腦是影像，神經也是影像，從感覺神經傳遞訊息到腦的「過程」也是一種影像⁷⁶。

在這個由影像構成的宇宙中，有一個影像最為特別，這個影像能夠和周圍的影像互動，能夠感知運動（movement），吸收運動，並回饋運動。這個特別的影像叫做「我的身體」（my body image）。身體影像是行動的中心，是不確定性的中心，因為身體影像能夠接受，並回饋運動到周圍的環境⁷⁷。

柏格森用阿米巴原蟲這種簡單的生物當作例子，來解釋身體影像理論。身體影像可以接受並回饋運動，是因為「感知」、「情動」與「運動」三個機制在作用。當我們觸碰阿米巴原蟲時，原蟲將因刺激而收縮，受到刺激而收縮就是「感知」。接著，阿米巴原蟲將對這個感知結果，做出因應對策，這個決策、思想、計畫、執行之前的準備，就是情動。最後，阿米巴原蟲將會移動自己的身體，對刺激做出回應，逃離這個探針的刺激，這就是動作⁷⁸。

⁷⁵ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 1. 原文發表於1908.

⁷⁶ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 3. 原文發表於1908.

⁷⁷ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 4. 原文發表於1908.

⁷⁸ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 55. 原文發表於1908.

「感知」是身體影像和周圍影像的知覺連結，也就是主體和客體之關係。德勒茲據此認為，在電影中「感知—影像」是由「主觀感知—影像」和「客觀感知—影像」所構成。主觀「感知—影像」指的是有特定中心的運鏡方式，代表的是主體的視線、觀看的眼晴，存在一個現象學意義上的感知主體。而「客觀感知—影像」指的是無中心和解框架化，一種客觀、漫射的感知，並無認知主體。感知存於事物自身之中，德勒茲認為，這便是蘇聯導演維托夫（Dziga Vertov）提出的「電影眼」（kino eye）。電影不再作為觀看的眼睛，看到的不是現實的東西，而是比現實更深遠，豐富的東西，電影眼是思考的工具，電影眼的產物是客觀的「感知—影像」⁷⁹。

在「感知—影像」之後，德勒茲接著建立「情動—影像」概念。根據柏格森對情動的定義：「感覺神經上的動勢（motor tendency）」，情動是介於感知與動作之間，存於身體內部的機制。和感知不同的是，感知是虛擬動作（virtual action），感知在身體影像之外，而情動是真實動作，因為情動吸收了來自外部的運動⁸⁰。德勒茲根據柏格森的定義，認為電影的「情動—影像」出現在特寫鏡頭，尤其是演員臉部的特寫，是一種質與力的雙極轉換過程、遊走的五官與輪廓之間的變化關係。（關於「情動—影像」，將在本研究3.2.2章節中詳述。）

在「情動—影像」之後，便是「動作—影像」。根據柏格森，「動作」指的是身體影像對周圍影像的實際行動，動作讓身體得以影響環境，環境因為身體的動作而產生改變。攝食、補充營養之類的行為，是生物體對周圍環境的「動作」，生物體將環境的一部分吃食、吸收，並且用這一部分周圍環境元素修復

⁷⁹ 周東瑩. 《影像與時間》，pp. 47-49. 2012.

⁸⁰ 周東瑩. 《影像與時間》，pp. 56-57. 2012.

滋養自己的身體，這是最簡單的，生物和環境的動作關係⁸¹。德勒茲據此，發展出他的「動作—影像」概念。他認為電影中的「動作—影像」，分為大形式與小形式，大形式定義為情境-動作-情境'（S-A-S'；S = Situation; A = Action），意思是動作（A）改變原先的情境（S），而成為和原本不同的情境'（S'）。大形式在電影中的實現，可以在「Nanook of the North」這部紀錄片中，愛斯基摩人與環境的搏鬥中見到。小形式定義為動作-情境-動作'（A-S-A'），小形式的實現在偵探片中可以見到：主人翁在模糊的線索、動作的碎片中（A），試圖在情境中（S）重建，拼湊出動作的原貌（A'）⁸²。

「感知—影像」、「情動—影像」與「動作—影像」，是德勒茲在柏格森的影像宇宙認識論之上，參考Peirce的符號學發展出來的「運動—影像」分類法。

「感知—影像」是主體和客體的「運動—影像」，「情動—影像」是身體內部的轉換「運動—影像」，而「動作—影像」則是實際和環境作用的「運動—影像」。這三個「運動—影像」，是電影哲學的基礎觀念。

3.2.1 情動

何謂「情動」？根據柏格森的說法，情動是「感覺神經上的動勢」，從柏格森的理論與心理學家的研究結果之密切關係⁸³，可以推測，柏格森在1907年、1908年散落在《Matter and Memory》與〈Memory of the Present and False Recognition〉中關於「情動」的說法，可能來自1890年代由Camillo Golgi、Santiago Ramón y Cajal等人使用顯微鏡和銀染，對腦部和神經細胞進行的研究，

⁸¹ Ronald Bogue, 《Deleuze on Cinema》, p. 86. 2003.

⁸² Ronald Bogue, 《Deleuze on Cinema》, p. 88. 2003.

⁸³ 見Henri Bergson, 〈Memory of the Present and False Recognition〉, 1908.

而建立的「神經假說」，這個假說認為神經元是腦部的基本工作單位，並建立了神經系統的模型⁸⁴。

柏格森所謂的「神經上的動勢」，也許來自這個假說中，針對神經傳導機制建立的基礎模型。經過一百多年的發展，用現代科學的觀點來看柏格森的「動勢」，在神經科學中，柏格森所謂的「動勢」是一連串神經細胞膜上的連鎖電位改變與離子濃度的變化所構成，神經細胞透過離子交換來達到電位變化，然後在神經細胞上傳遞電位訊息⁸⁵。用簡化的方式來比喻，神經傳導就如同在一條銅導線上傳遞電流一般，銅導線本身沒有運動，而是電這種能量在銅分子之間傳遞。神經傳導機制在「不動之物上傳遞動勢」這種運作模式，符合柏格森對於情動之描述。⁸⁶

我們可以推測柏格森的「情動」來自於早期神經科學神經傳導模型，也可以說神經科學和柏格森的哲學有更原始的共同來源，換句話說，「情動」這個概念，很可能比柏格森的理论或神經科學更為古老。從情動（*affect*）之拉丁字源來看，「*af*」等同「*to*」，有來到、進入的意思，受詞多是主體。因此神經科學上負責把感覺傳入脊髓或腦的神經命名為 *Afferent nerve*⁸⁷（中譯：感覺神經）在神經傳導機制尚未明晰之前，古希臘的思想家、哲學家、醫生、生理學家或心理學家，都對於人類藉由感官和腦與世界互動的機制十分感興趣，而提出了各式各樣的論述與模型⁸⁸。如法國思想家笛卡爾（*René Descartes*），就在他1649年出版的《*Passions of the Soul*》書中認為，人體的血液循環系統就是神經系統

⁸⁴ 見 "The Nobel Prize in Physiology or Medicine 1906", http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/1906/, Retrieved June 14, 2013.

⁸⁵ 見 wikipedia, "Morris - Lecar model", https://en.wikipedia.org/wiki/Morris-Lecar_model, Retrieved June 14 2013.

⁸⁶ Henri Bergson, 《Matter and Memory》, p. 56. 原文發表於1908.

⁸⁷ wikipedia, "Afferent nerve fiber", http://en.wikipedia.org/wiki/Afferent_nerve_fiber, Retrieved June 14, 2013.

血液是情動的載體，人的動物靈魂（animal spirits）藉由血液「情動」（affect）肌肉，然後肌肉才能運動。⁸⁹

在這裡不可能同時討論並歸結這些數目龐大的情動理論，因此本研究引述在2010年由Melissa Gregg和Gregory J. Seigworth兩位研究者編輯的，情動理論合輯《The Affect Theory Reader》之序篇《An Inventory of Shimmers》，試圖勾勒出情動理論的共同樣貌，並整理和本研究相關的說法。

在柏格森的理論中，情動位於感知與動作之間，帶有某種位置關係或是空間意涵，情動和空間息息相關，追問情動為何之前首先要問，情動發生於何處？根據Gregg和Seigworth的整理，情動在「間距」（in-between-ness）之間生成——在行動與行動預備的容積（capacities）中。情動在「間距」內誕生，聚居於累積性的偏離（beside-ness）中。情動在如同爛泥、未經調和的關係性（relatedness）中浮出。情動沒有顯性相對元素、基礎單位的辯證性和諧。情動讓輕率的劃分讓步，閾值、張力、彎曲、模糊因而顯現。⁹⁰

佛洛伊德（Sigmund Freud）相信情動存於思考的連續鄰動中（immediate adjacency to the movements of thought），感知從潛意識（或是無意識）的情動蔓延到意識的思想中⁹¹。

情動在某些現象學家和後現象學家（如Vivian Sobchack, Don Ihde, Michel Henry, Laura Marks, Mark Hansen等）的理論中，被認為是一古老且神祕的，在

⁸⁸ wikipedia, "Neuroscience", <https://en.wikipedia.org/wiki/Neuroscience>, Retrieved June 14, 2013.

⁸⁹ wikipedia, "Passions of the Soul", http://en.wikipedia.org/wiki/Passions_of_the_Soul, Retrieved June 15, 2013.

⁹⁰ Melissa Gregg&Gregory J. Seigworth, 《An Inventory of Shimmers》，收錄於《The Affect Theory Reader》，pp. 3-4. 2012.

⁹¹ Melissa Gregg&Gregory J. Seigworth, 《An Inventory of Shimmers》，收錄於《The Affect Theory Reader》，p. 2. 2012.

人與非人的自然中之熱切交錯，包括「體現」（embodiment）與身體向外擴張的容積。⁹²

德勒茲採斯賓諾莎（Baruch de Spinoza）的理性主義思考路徑則認為，情動存在物與物、關係與關係的內部中，並且存在各種立即組成身體與世界的複雜複合物（assemblages）之中。情動是一完整的、有生命力的、人和非人之間的充滿了無數「即將變成」（becomings）之調整域（modulating field）。某些主張非人的學者（nonhumanist），或是非笛卡爾傳統的哲學家，如斯賓諾莎，認為情動是物質的連續非肉身運動（movements of matter with a processual incorporeality）。⁹³

情動的空間座標為情動的本質帶來重要影響，對於這種本質，根據Gregg和Seigworth的整理，在諸多學者的貢獻下，有不同的描繪方法，如「額外的」、「自發性的」、「非人稱的」、「避諱的」，「過程的本質」（ongoingness of process）、「教育性美學」（pedagogic-aesthetic）、「虛擬」、「分享性的模仿」、「黏」、「集體的」、「偶然的」、「閾值或轉換點」、「內部潛力」「開放」、「在陳腔爛調（cliché）和對話中流動的震動地非凝聚性」或是「性情（dispositions）的累積之處」⁹⁴。

⁹² Melissa Gregg&Gregory J. Seigworth, 《An Inventory of Shimmers》, 收錄於《The Affect Theory Reader》, p. 6. 2012.

⁹³ Melissa Gregg&Gregory J. Seigworth, 《An Inventory of Shimmers》, 收錄於《The Affect Theory Reader》, p. 6. 2012.

⁹⁴ Melissa Gregg&Gregory J. Seigworth, 《An Inventory of Shimmers》, 收錄於《The Affect Theory Reader》, p. 9. 2012.

這些對情動本質不同的描繪法，代表情動在本質上就是變化的，更精確的說變化就是其本質。用擬人化的方式來描述，情動是那些潛藏、陪伴在意識之外超越情緒的一種驅使我們行動、思考、擴張的生命之力。⁹⁵

因為情動的本質為「變化」，此「變化」代表生命之力，所以Gregg和Seigworth不認為我們可以在諸多情動理論中找到共同的定義，甚至認為這是一種幸運，不認為將來會出現單一、具有代表性的理論來描述情動。Gregg和Seigworth表示，如果在這本情動理論合輯中的諸多學說，有什麼暫時性的共識那就是他們共同企圖釐清，在情動的豐富空間（bloom-space）中有什麼東西如蒸汽冒出一股突然併發。並且，這些情動的描繪方法都各自使用不同的方法，把斯賓諾莎所說的情動之「未至」（not yet）用某種方式命名為「承諾」（promise）。⁹⁶

Gregg和Seigworth認為，這種「承諾」是依附於各種情動理論，而不管是政治的、道德的、美學的、教育學的，各種理論並沒有終極之保證，因此情動與被情動之容積將能夠不停地將比「現在」（now）更好的「新的」（new）或是「下一個」（next）實體化（actualized）。⁹⁷

在此，情動理論面臨最重要的問題是，這種不停將「新」或「下一個」實體化的本質，究竟是一種「承諾」（承諾新之出現）或是一種「威脅」（threat）

⁹⁵ Melissa Gregg&Gregory J. Seigworth, 《An Inventory of Shimmers》, 收錄於《The Affect Theory Reader》, p. 1. 2012.

⁹⁶ Melissa Gregg&Gregory J. Seigworth, 《An Inventory of Shimmers》, 收錄於《The Affect Theory Reader》, p. 9. 2012.

⁹⁷ Melissa Gregg&Gregory J. Seigworth, 《An Inventory of Shimmers》, 收錄於《The Affect Theory Reader》, p. 10. 2012.

（取代上一個以讓新之出現）⁹⁸？Gregg和Seigworth認為，如果我們能夠理解情動的本質，這個問題的答案是「兩者皆是」。

3.2.2 「情動—影像」

在《Cinema 1：The Movement-Image》第六章第一節中，德勒茲引述柏格森對情動之定義：「感覺神經上的動勢」，認為柏格森所謂之情動有兩個對應的「極」（pole）：不動的「感覺神經」（主體/身體）與神經上連續運動的「動勢」（不動主體/身體上的運動）。所謂的「情動」就是兩極的對應關係。

為了解釋這種關係，德勒茲用時鐘的「鐘面」與「指針」之間的關係來比喻情動，時鐘的鐘面刻上了時刻的訊息，鐘面本身是不動的，是「不動的主體/身體」；隨著時間持續、規律、順時針轉動的指針，是在主體上的「微動」，蓄積並朝向某種內定的趨勢運動。鐘面和指針的關係，就是「情動」的兩極關係⁹⁹或說是主體與主體上的動勢之關係。

情動在電影中以「運動—影像」的樣貌實現即是「情動—影像」，德勒茲認為「情動—影像」最容易在演員臉部之特寫鏡頭（close-up）見到。他認為，人類臉上的五官與輪廓，符合柏格森對情動之定義：「感覺神經上的動勢」，也就是不動主體與主體動勢之關係。人類臉上的器官沒有移動能力，我們的眼睛鼻子和嘴巴並不能自由的在身體上移動，雖然這些器官不能真實的移動，但是他們之間卻能透過有限的微動，達成表達情緒或思慮之目的。「臉」上的器官與面部表情之關係，和「情動」之兩極特徵：不動的主體表現與連續的動勢累

⁹⁸ Melissa Gregg&Gregory J. Seigworth, 《An Inventory of Shimmers》，收錄於《The Affect Theory Reader》，p. 10. 2012.

⁹⁹ Gilles Deleuze, 《Cinema 1：The Movement-Image》，p. 87. 原文發表於1983.

積在本質上相同，因此德勒茲認為，在電影中，臉的存在本質即是「情動—影像」¹⁰⁰。

從五官與面部表情之關係，確認「臉」之「情動—影像」本質後，德勒茲接著從17世紀畫家Charles Le Brunn所著之面部表情繪圖法指引《Méthode pour apprendre à dessiner les passions》與笛卡爾所著的《Passions of the Soul》兩書中關於「激情」（passions）這種引發「面部表情」、也就是引發「情動—影像」的被動存有，進一步深入「情動—影像」的本質。

笛卡爾在1649年出版的《Passions of the Soul》一書中認為，激情（passions）是一種被動地存在的自然存有，「激情」被主體經驗需要一存在主體外的客體相較於我們熟悉的，處於內在、是一種主體內部事件的「情緒」（emotion），「激情」是一種由外部客體引發的現象。我們可以說，激情被主體承受（suffered），而情緒由主體產生（produced）¹⁰¹。

激情如同內在情緒，可分成許多不同的型態，笛卡爾在書中認為激情有六種基本型態：驚嘆（wonder/admiration/astonishment）、愛（love）、憎惡（hatred）、欲望（desire）、快樂（joy）、悲傷（sadness）¹⁰²。

這六個激情的基本型態中「驚嘆」與「欲望」被笛卡爾視為六個基本型中最原始的兩個，本質是「從無到有」，什麼是從無到有呢？笛卡爾認為「驚嘆」

¹⁰⁰ Gilles Deleuze, 《Cinema 1: The Movement-Image》, pp. 87-88. 原文發表於1983.

¹⁰¹ wikipedia, “Passions of the Soul”, http://en.wikipedia.org/wiki/Passions_of_the_Soul, Retrieved June 15, 2013.

¹⁰² René Descartes, 《Passions of the soul》 edited by Jonathan Bennett, “Part II: The Number and Order of the Passions and explanation of the six basic passions”, <http://www.earlymoderntexts.com/pdf/descpass.pdf>, p. 20, Retrieved June 15, 2013.

這種激情，指的是主體遇到某一全新的、不存在過去經驗的客體時展現之驚訝讚嘆的狀態¹⁰³；畫家Le Brun在《Methode pour apprendre à dessiner les passions》書中，也對驚嘆的本質有所詮釋，他認為驚嘆是一震驚的停滯狀態，因為主題不知道如何迎接這個前所未見的客體。¹⁰⁴「驚嘆」是一主體建立已知來辨認陌生客體之狀態，所以可以說是「從無到有」。

除了「驚嘆」，笛卡爾認為「欲望」也屬於「從無到有」的原初激情，他定義「欲望」為對未來之期盼，是主體不知道存於未來，但未至現在的某物，對現在是好或不好，而呈現之未定狀態¹⁰⁵。和笛卡爾相同，Le Brun也認為「欲望」是靈魂處於一激動的狀態，渴望但不知道未知的某物適不適合自己。¹⁰⁶綜合以上所述，「欲望」是一種對於未知是否合於現有之期盼，因此也可以說是一種從無到有的原初激情。

「激情」的概念看似抽象，若從其體現的載體「面部表情」來理解會容易許多。面部表情對人類來說是直覺的語言，我們不需思辨，即可分辨各種不同的面部表情，如大笑、遲疑、悲傷，並且可以直接連結他們各自代表的不同情緒例如看見一個人在笑，那麼我們便會覺得那人是快樂的；看見一個人哭喪著臉我們會覺得他是沮喪的，這種由表情連結情緒的邏輯關係是直覺的。

¹⁰³ René Descartes, 《Passions of the soul》 edited by Jonathan Bennett, “Part II: The Number and Order of the Passions and explanation of the six basic passions” , <http://www.earlymoderntexts.com/pdf/descpass.pdf>, p. 17, Retrieved June 15, 2013.

¹⁰⁴ Le Brun, 《L’ expression des passions et autres conférences》 , p. 56. 1702.

¹⁰⁵ René Descartes, 《Treatise on the Passions》, 1649.

¹⁰⁶ Le Brun, 《L’ expression des passions et autres conférences》 , p. 56. 1702.

不過，雖然許多面部表情是內在情緒的表徵，但是這些一般表情的原始樣態卻是由外在的客體所引發；換句話說，必定存在一由外在客體引發之原初表情然後才轉換成各種和情緒連結的一般表情。舉例來說，一個人之所以會大笑，他必定是在笑之前看到了「什麼」，或是想到了「什麼」，這時此人的臉上會出現某一種相較於一般表情更為原始的面部表情。這個例子中的「什麼」，便是一個引發激情的客體，此時此人呈現的表情，就是和此一客體建立連結的「原初表情」。Le Brun和笛卡爾認為，這種原初的激情可能是「驚嘆」或「欲望」，而此人的原初表情就是這兩種激情的體現。

這兩種表情在繪畫技法上是有價值的，因為若是畫家能夠掌握「驚嘆」或「欲望」這兩個最為原始的表情之肌肉線條、輪廓分布，那麼掌握其他由這兩個原初表情衍生的一般表情，就十分容易了。在Le Brunn所著之《Methode pour apprendre à dessiner les passions》就附上了他對「驚嘆」（圖20）與「欲望」（圖21）這兩個表情之圖像定義。

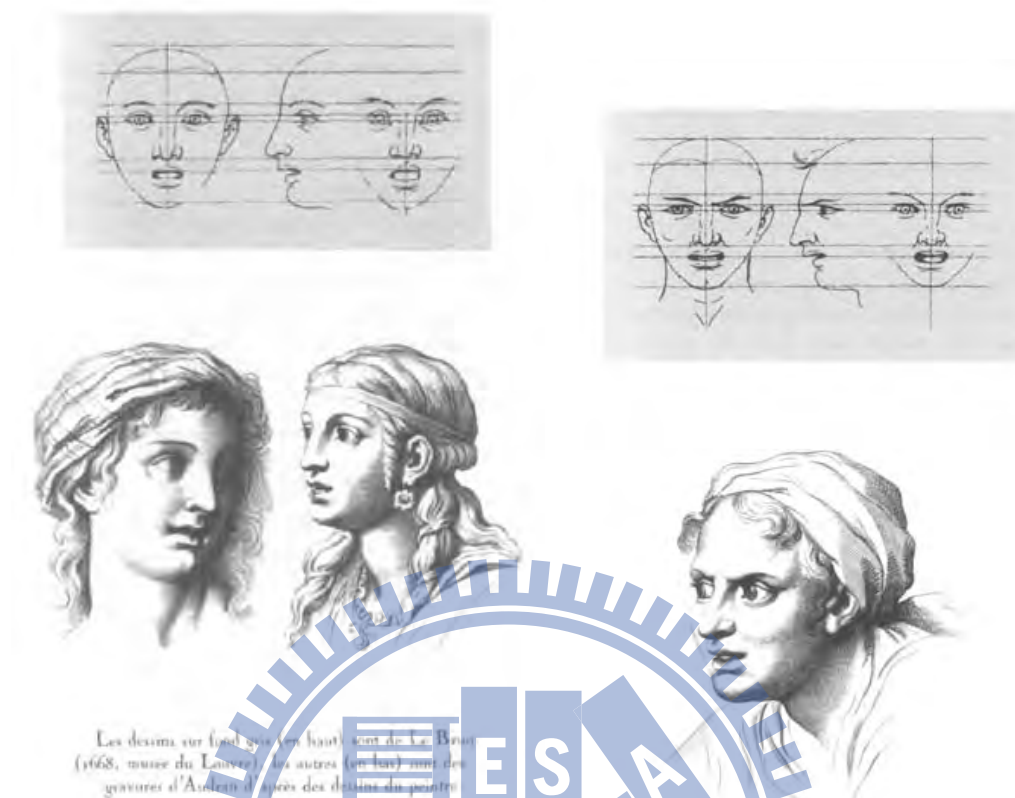


圖20（左）：Charles Le Brun, n.d.. [驚嘆表情]. Retrieved from http://www.ulyssesphilo.com/4_notions/evenements/saisie.htm. 圖21（右）：Charles Le Brun, n.d.. [欲望表情]. Retrieved from http://www.ulyssesphilo.com/4_notions/evenements/saisie.htm.

德勒茲認為，因為電影中的「臉」就是「情動—影像」，所以這兩個由原初的激情「驚嘆」或「欲望」所體現的面部表情，就是「情動—影像」在電影中最为原始的兩個類型，因此若能夠掌握「驚嘆」或「欲望」所體現的面部表情之本質，我們也許可以藉由「驚嘆」或「欲望」的本質分析，掌握其他由這兩個原始類型衍生之情動—影像。

我們並不需要爭論「情動—影像」究竟是由「驚嘆」或「欲望」所衍生而成，因為臉部表情並不是單一起源的。臉就是「情動—影像」，「情動—影像」的本質就是兩極的交互關係，因此面部表情的起源有時候「驚嘆」多一點，有時

候「欲望」多一點，有時混合有時純粹¹⁰⁷。我們只需要針對「驚嘆」或「欲望」的本質分析，便能深入「情動—影像」的本質。

那麼我們該用什麼策略掌握「驚嘆」和「欲望」的本質呢？德勒茲認為，我們該面對其體現，提出能探知其客體的問題，也就是說，面對一張「臉」或「情動—影像」，如果這個表情來源於「驚嘆」多一點，那麼我們應該要問：「你在想什麼？」（讓你驚嘆的客體是什麼？）；如果這個表情來自於「欲望」多一點，那我們該問「有什麼困擾著你？你感覺到什麼？」（你欲望的客體是什麼？）¹⁰⁸。這兩個問題針對「驚嘆」和「欲望」的體現，也就是面部表情提問，進而得知造成這個體現的客體，也就是造成這個表情的本源為何。

第一個問題「你在想什麼？」指的是這個表情的主人，在「思考」（thinks）某一存有。例如如電影「Enoch Arden」中女主角在海邊，思念他失蹤的丈夫（見圖22），這個「情動—影像」透過女主角的「思考」，指向丈夫這個存有換句話說，這類的「情動—影像」，和智性、思考和理解有關，而些思考指向一種「質性」（quality）的存在（在這個例子是失蹤的丈夫），也就是說「失蹤的丈夫」這個「質性」就是造成這個「情動—影像」的客體。

¹⁰⁷ Gilles Deleuze, 《Cinema 1: The Movement-Image》, pp. 88-89. 原文發表於1983.

¹⁰⁸ Gilles Deleuze, 《Cinema 1: The Movement-Image》, pp. 88. 原文發表於1983.



圖22：D. W. Griffith, 00:15:46 from *Enoch Arden*, 1911, Retrieved from <http://youtu.be/vhs-ez0JVdg?t=15m46s>.

除了「臉」這種「情動—影像」外，德勒茲特別提醒，這種和智性、思考有關的「質性」，在電影中並不僅由臉部表情組成。他曾經定義帶有臉的性質的鏡頭—「特寫鏡頭」即「情動—影像」，那麼如果電影中許多特寫鏡頭都帶有某種共同的特性，然後指向某個經過思考才能得到的意義，那麼這些影像也可以稱為「質性」的縱合體。例如在《*Orphans of the Storm*》這部電影中，沾在睫毛上雪花之「白」、代表無辜的靈性之「白」、象徵道德的「純白」、女主角即將命危於浮冰的「白色」危境中，這些鏡頭都帶有「白」這個共同的質性，並指向一個必須由心智思考才能獲得的意義，於是我們可以說這些鏡頭就是某一「質性」的綜合表現。

面對臉的第二個問題：「有什麼困擾著你？你感覺到什麼？」指的是這表情的主人，正在經驗或感覺到某一存有，換句話說，這個造成某一感覺或經驗的存有就是這種「情動—影像」的客體，德勒茲將這個造成感覺、情緒等經驗的客體命名為「力量」（power），可以在電影《*The General Line*》中找到「力量」這種客體的實際存在。

在電影《The General Line》中有一片段為：鏡頭帶到一位神父的臉的特寫，這時候神父臉上光鮮的面容（圖23）在一鏡頭出現，又在下一鏡頭消失，取而代之出現的是狹小的枕骨和肥厚的耳垂合而為一之妒火中燒的表情（圖24）。

「光鮮的面容」是第一個臉（質），「妒火中燒的表情」是第二個臉（質），在這兩個臉之間傳遞而誕生的，是一「新的質性」也就是「力量」。造成這種「情動—影像」的客體，和感覺、經驗等連續性的經驗有關，因此這些鏡頭並不指向一思辯性的「質」的存有，而是在許多「質性」之間誕生一「新的質性」，德勒茲稱這個在質性之間誕生的「新的質性」為「力量」。



圖23：Sergei Eisenstein, 00:32:29 from The General Line, 1929, Retrieved from <http://youtu.be/-MISm-KQuwE?t=32m29s>.



圖24：Sergei Eisenstein, 00:33:31 from The General Line, 1929, Retrieved from <http://youtu.be/-MISm-KQuwE?t=33m31s>.

不論是對臉提出的第一個問題「你在想什麼？」或第二個問題「有什麼困擾著你？你感覺到什麼？」都是為了尋找驅動主體情動的客體為何，在上面的分析中，「欲望」的「情動—影像」客體為思辯性的「質」，而「驚嘆」的「情動—影像」之客體為在「質」與「質」（或是臉與臉）之間傳遞、累積而並生的新質性—「力」。

在這裡可以為本節整理之「情動—影像」的定義分析作一小結：德勒茲從柏格森的情動理論開始，以時鐘的鐘面和指針為例，定調情動是由一不動主體與主體上的動勢兩極關係構成。從這個定義出發，因輪廓和五官的關係就是不動主體與主體上的動勢的兩極關係，進而推斷電影中的臉部特寫鏡頭，就是「情動—影像」。接著德勒茲根據笛卡爾與Charles Le Brunn的「激情」理論，分析臉部表情之本質，發現面部表情都是由兩種基本型態的激情—「驚嘆」與「欲望」所體現，也就是說所有「情動—影像」都源自這兩種原始激情。在此德勒茲認為我們沒有必要爭辯哪一種基本型態的激情才是情動的唯一本源，因為情動的本質就是雙極性的。若我們想要知道情動的本質為何，我們更應釐清的是

引發「驚嘆」與「欲望」這兩種激情的客體為何。為了推論激情的客體為何，德勒茲面對兩種原始激情的體現，也就是臉部表情，分別提出了兩個問題「你在想什麼？」、「有什麼困擾著你？你感覺到什麼？」，然後推論出思辯性的「質」與緊張序列構成的「力」就是造成「情動—影像」的兩個客體。

德勒茲在《Cinema 1：The Movement-Image》第六章第一節的最後整理了「情動—影像」的數種兩極性關係，為了幫助理解，經簡化後如下表8所示。雖然表9詳列了各種「情動—影像」的兩極關係，不過筆者認為這種平行的排列方式，容易忽略各種兩極性關係之間的本質深度，例如「驚嘆」與「欲望」的兩極關係，就較「輪廓」和「五官」的兩極關係更為深入「情動—影像」的本質之中；而「質性」和「力量」的兩極關係，則又比「驚嘆」與「欲望」的兩極關係更底層一些，因此筆者繪製一張包括本質位階的兩極關係分布圖（圖25）期能表示這些「情動—影像」的兩極關係之間，在本質中深度的相對位置。



pole 1	pole 2
感覺神經	動勢
不動主體	主體動勢
五官	面部表情
驚嘆	欲望
質性	力量

表9：「情動—影像」的兩極關係，作者整理

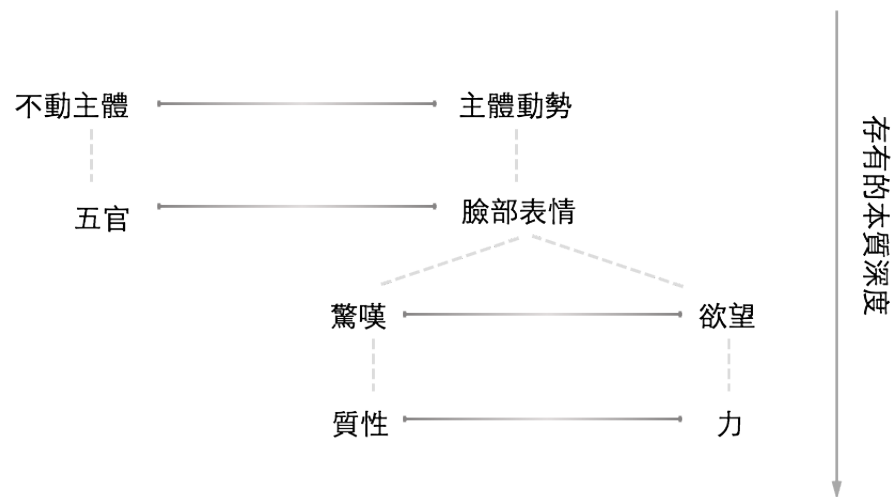


圖25：「情動—影像」的兩極關係，作者繪製



四、爆破作品的作品本質分析

在進行爆破作品的本質分析之前，我們必須先對藝術作品的作品本質有所理解，才能知道該從何處著手分析藝術作品的本質。何謂本質？海德格認為使某物是什麼，以及如何是的那個東西，稱之為某個東西的本質。而一件東西的本源，指的是一件東西從何而來，通過什麼它是其所是並且如期所是。¹⁰⁹我們對藝術作品的本源的追問，就是追問藝術作品的本質之源。那麼該如何追問藝術作品的本質之源？海德格說，所有的藝術作品都具有物之物性（das Dinghafte）也就是說，所有的藝術品中都帶有一定比例的自然存有，舉例來說，在建築中有石質的東西，在木刻中有木質的東西，在繪畫中有色彩的東西，在語言作品中有話音，在音樂作品中有聲響¹¹⁰。

因此海德格認為，我們對藝術作品的本質之源的追問，可以從作品的物之物性開始。雖然這種對作品之物性的追問很可能是多餘的，也許還會造成混亂，因為藝術作品遠不只是物因素，它還使用「比喻」和「符號」道出別的東西。但在作品中唯一的使別的東西敞開出來，並把這別的東西結合起來的東西，仍然是藝術作品的物因素。藝術作品的物因素彷彿是一個屋基，那別的東西和本真的東西就築居於其上¹¹¹。因此依照海德格的建議，本研究對蔡國強的爆破藝術作品的作品本質、或作品本質之源的追問，就從三種流傳廣泛的物之物性解釋開始。

¹⁰⁹ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 1. 原文發表於1935-36.

¹¹⁰ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 3. 原文發表於1935-36.

¹¹¹ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 3. 原文發表於1935-36.

這三種物之物性解釋分別為：（一）物的物性是其特徵的載物/具有屬性的實體¹¹²（二）物的物性是感官上被給予的多樣性之統一體¹¹³（三）物應該置於它的本己的堅固性中，保持它的自持（*Insichruhen*）；物的持久性在於質料與形式的結合，物是具有形式的資料。

若我們用第一種物之物性之解釋來看蔡國強的「為外星人作的計劃」系列作品，那麼最為直觀的看法，是從爆破藝術的創作素材「火藥」之物性特徵探究開始。第一種物的物性解釋認為，物的物性是其特徵的載物/具有屬性的實體。火藥是儲存了能量的高能鍵結分子，當這些能量被外在的能量激發，超過這個鍵結可以承受的域值，那麼儲存在化學鍵中的能量便會釋放，在短時間內被激發，從一個安定的狀態釋放高能。這種「短時間釋放能量的過程」是火藥作為爆炸作品的物，所帶來的物性特徵。

對於作品的物性解釋，並不能達到海德格說的作品本質之解蔽，這些分析只是路途的開端。因為海德格指出，物的物性解釋，分別有其無法掌握物的本質之原因。他認為，第一個物的物性解釋因為思想的暴力的規定物的本質，理性反而造成誤解，所以把握不了物的本質，反而擾亂了它。也就是說第一個物的物性解釋使我們與物保持著距離，物因而消失不見¹¹⁴。這個批判對應到上面的分析中，可以說我們過於注重於「火藥」在物理上的定義，而其物理性質可能反過來擾亂了「爆破」的本質。也就是說，爆破的物的本質並不僅止於火藥的物理性質，那麼還有什麼是我們忽略的？

¹¹² 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 7. 原文發表於1935-36.

¹¹³ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 8. 原文發表於1935-36.

¹¹⁴ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 9. 原文發表於1935-36.

在關於爆破作品的物的物性解釋中，我們的確直覺地疏漏了某個自然條件，因為這個自然條件幾乎在每個藝術作品中，都以一種質樸的樣貌存在，就像是人們雖然每天活在陽光、空氣和水的滋潤之下，但卻不會特別知覺也不會特別談論這種一般性的存有。這個自然存有就是「時間」。

有時候「時間」在爆破作品中是以「歷史事件」的樣貌出現，操作手法是把過去時間的事件不經本質更動地重新組合成新的意義，在本節第一章表一中整理了「為外星人做的計劃系列作品之」歷史元素，可見以歷史為材料是蔡國強作品中重要特色之一。有時候「時間」在蔡國強的作品中，則是以間接的「計劃」的樣貌出現。蔡國強在創作地景上的火藥爆破作品之前，會先使用火藥、紙、和筆，在一平面上使用同樣但規模較小的爆破手法，炸出「火藥草圖」（請見本研究第一章圖2、圖10），火藥草圖用同樣的原料，在平面上配合蔡國強的筆跡，詳細地計劃在地景上的爆破該如何進行，何時爆炸、該以什麼路徑爆炸。

巫鴻認為，為什麼蔡國強要創作「火藥草圖」，很可能是因為實際的焰火實施並沒有竭盡繪畫作為模式的全部意義，並認為蔡國強在內心深處仍是一個「畫家」¹¹⁵，他是「向宇宙作畫」的畫家。Meredith L. Skaggs（2012）在一篇以蔡國強爆破作品為研究對象的論文中認為，蔡國強的「火藥草圖」是一種對時間的描述手法，他並認為「火藥草圖」和實際實施的爆破是一種準備和再經驗（re-experience）之間的回響（echo），並認為在這種關係下，爆破作品是一種以時間為媒體（medium）的創作¹¹⁶。

¹¹⁵ 巫鴻，《再談「作為模式的繪畫」蔡國強的火藥畫與其他》，收錄於《蔡國強泡美術館》，2009。

¹¹⁶ Meredith L. Skaggs, *Fluidity and Transformation: Positioning the Art of Cai Guo-Qiang*, Dean, College of Fine Arts, United States. 2012.

在爆破作品的第一個物的物性解釋與海德格對於物性解釋的批判之間，我們修正了觀察態度，發現除了火藥之外，「時間」也是爆破作品的重要組成。不過這樣的修正只是讓物性解釋更為完備，並沒有逃離海德格的批判，就算我們知道「時間」是爆破作品的另一重要組成，也沒有脫離理性規定物的本質之先設錯誤。在第一種物性解釋中沒有辦法掌握作品的本質，於是我們接著嘗試第二種物的物性解釋。

第二種物的物性解釋從感官被授予的統一體來推敲，本研究1.1曾引用秦雅君的評述，她認為爆破授予的感官統一體是「對危險的熱衷」與「神祕性引發的情慾」。秦雅君並用「儀式性」來解釋爆破作品帶來的感官效果，認為爆破如同煙火，與節慶之間密切連結，「爆破的生、滅及實質的內在變化，成為一個永恆的神祕地帶」。

第二個物的物性解釋在海德格看來，因為感官上被給予的多樣性之統一體—物本身要比所有的感覺更切近於我（物性產生於我的內部，感覺是我的外部指向物本身），而使我們過於為物所糾纏，物的本質因而消失不見¹¹⁷。這個批判對應到我們的分析，是過於注重爆破之於我的感官衝擊之結果，以致於忽略了帶給我們「危險情慾」、「儀式性」、「神祕性」的本源是什麼，以及這些情緒的本源如何引發。雖然第二種物的物性解釋並沒有提供適合的方法，論述感官與情緒的本源問題，不過卻留給我們一個線索，若是我們要跳脫感官的物性解釋框架，或許可以從引發感官現象的內部原因開始。

¹¹⁷ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 9. 原文發表於1935-36.

海德格在物性解釋的困局中，嘗試用第三種解釋來替困局解套，第三種解釋為物的持久性在於質料與形式的結合，物是具有形式的資料。這種解釋避免了前面兩種解釋的誇大，以一觀察者的姿態冷靜地讓物不致於離我們太遠而消失（如物的第一種解釋），也不致於太過接近擾亂我們（如物的第二種解釋）¹¹⁸。第三種解釋嘗試將物規定為質料和形式的結合，取消概念的擴張和空洞化，期望按照質料與形式的標畫就能獲得它的規定性力量，那麼材料和形式的規定性從合而來呢？海德格認為是位於「有用性」（Dienlichkeit）之中。以一斧頭為例，如一斧頭要作為一種器具而「有用」，那麼質料必須選用足夠的硬度，而形式要利於劈斬，因此質料和形式是在斧頭製作之前就決定好的，這個決定來自於有「用性的」的規劃¹¹⁹。在這裡海德格引入了器具的概念，而讓製作的人與物之間的距離更為接近，所謂「器具存有」就是為了某個「有用性」之目的選用某種質料和形式進行的製作。也就是說，所謂的「器具存有」讓從事製作的人本身參與進「器物存有」的本質，這和藝術家選用某物進行創作非常接近因此海德格說，器具在物品與作品之間有一種獨特的中間位置¹²⁰。

若我們將質料—形式的本源納入對蔡國強的爆破作品之分析中，也就是「為何選用某些質料以某種形式進行創作？」，那麼問題就變成：為何選用火藥做質料？為何選用爆破為形式？這些問題看似比較接近作品的本質，但是在海德格看來，這個物的解釋方式也是有問題的，如同前兩個解釋一般，這個解釋也將某一先入之主見和武斷定論（在第三個解釋是「有用性」）帶入思維方式之中，從而阻礙了人們去發現物之物因素，當然也阻礙了對作品本質之探究¹²¹。

¹¹⁸ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 9. 原文發表於1935-36.

¹¹⁹ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 pp. 10-11. 原文發表於1935-36.

¹²⁰ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 pp. 11-12. 原文發表於1935-36.

¹²¹ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 14. 原文發表於1935-36.

因此我們不能用這種方式質問爆破作品的質料與形式問題，這種問法就像是將爆破作品當作成一種有用的器具，但它的本質是藝術而非有用性。

從物的解釋或器具的存有解釋都不免落入先入主見的思維方式，那麼我們該選用什麼方法思考「作品之存有」？在《藝術作品的本源》中海德格說：「作品之為作品，唯屬於作品本身開啟出來的領域。因為作品的作品存有在這種開啟中成其本質，而且僅只在這種開啟中成其本質（*wesen*）¹²²」接著，海德格把「領域」稱為「大地」；「開啟」稱為「世界」，並說明作品存有之本質，即是透過「世界建基於大地，大地穿過世界而湧現出來」這種「爭執」（*streit*）而現身——作品就是這種爭執的誘因，作品把大地本身挪入一個世界的敞開領域中，並使其保持於其中。

如海德格所說，真理的本質是無蔽，但是這種明澈的無蔽狀態來自於「遮蔽之否定」，真理的本質即是源自爭執，那一個敞開的中心就是在這一原始爭執中被爭得的。真理的本質可以說是「雙重遮蔽」或是「遮蔽的否定」。換句話說，海德格認為作品的真理的本質是「爭執」，「爭執」的動機來自於作品，而「爭執」的結果是「遮蔽否定」，「遮蔽否定」就是「無蔽」，無蔽之明澈的敞開狀態是雙重遮蔽的結果，作品之作品存有即是「無蔽」這種現身的方式

為了對於爆破作品內部的「爭執」、「遮蔽否定」有更深入的作品存有分析必須尋找一種方法，能夠針對「爭執」和「遮蔽否定」進行分析。在閱讀 Melissa Gregg 和 Gregory Seigworth 整理的情動理論文集之序文《An Inventory of Shimmers》時，筆者發現「情動」的本質和「爭執」與「遮蔽的否定」之本質極為類似。根據《An Inventory of Shimmers》一文中 Gregg 和 Seigworth 的歸結，

¹²² 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 p. 22. 原文發表於1935-36.

所有情動理論的共同本質，是企圖尋找在情動的空間中有什麼東西突然併發。並且，這些情動的描繪方法都各自使用不同的方法，把斯賓諾莎所說的情動之「未至」（not yet）用某種方式命名為「承諾」（promise）。¹²³

這種「承諾」是依附於各種情動理論，且並沒有終極之保證，因此情動與被情動之容積將能夠不停地將比現在更好的「新的」或是「下一個」實體化。那麼，這種不停將「新」或「下一個」實體化的本質，究竟是一種「承諾」（承諾新之出現）或是一種「威脅」（取代上一個以讓新之出現）？Gregg和Seigworth認為，如果我們能夠理解情動的本質，這個問題的答案是「兩者皆是」¹²⁴。這個「兩者皆是」的答案，和海德格所說的「遮蔽的否定」是否即是對同一思想的不同描述呢？

筆者發現情動理論尋找的答案之本質，和海德格所說的作品真理之本質極為類似；而情動理論尋找「未至」並將之命名為「承諾」或「威脅」之手法，和海德格所說作品真理是由「爭執」（streit）而來的也十分相似，因此本研究選擇法國哲學家德勒茲為了論述電影作品，而建立的「情動—影像」理論，以其是一種辨明藝術作品本質的「承諾」或「威脅」之分析方法，用來分析蔡國強的爆破作品的「爭執」。

在本研究3.2.2的討論中，我們知道「情動—影像」是以為雙極性為基底，然後從柏格森的情動之定義「不動主體—主體動勢」進入情動之體現「驚嘆—欲望」，接著進入造成體現的客體「質—力」之探索過程。本研究期望能夠利用

¹²³ Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth, 《An Inventory of Shimmers》，收錄於《The Affect Theory Reader》，p. 9. 2012.

¹²⁴ Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth, 《An Inventory of Shimmers》，收錄於《The Affect Theory Reader》，p. 10. 2012.

這種分析的方法，解析在第一章表2所整理之四組不同的「矛」與「盾」元素，以期能夠充分解釋爆破作品之「矛盾創生」本質。

在這些兩兩相對的矛盾元素中，「文化傳統—現代主題」套用在「情動—影像」的分析方法下，可以說是在歷史這個已存不可變動的主體上，以現代的觀點重新組合以產生新意義；歷史是柏格森情動定義中的不動主體，而歷史元素的重新組合是不動主體上產生的新動勢。在這種觀點下，和海德格的第一種關於物的物性解釋分析法得到的結果相同，停留在物的屬性層次上，在這個層次的兩極拉扯中，我們看到蔡國強拖動古老的歷史元素組合新的觀念，也就是拖動舊的時間將之改頭換面組合成新的意義。那麼從這組矛盾元素中，似乎只能知道歷史時間為爆破作品的組成，而停留在分析作品的組成之物的材料屬性中而尚未達到作品之本質。也就是說，我們停留在「情動—影像」之「不動主體—主體動勢」的層次上，而尚未深入「情動—影像」的本質。

第二組矛盾元素為「危險—迷戀」，「危險」和「迷戀」是感官之現象，如果使用「情動—影像」來分析，可以用「驚嘆」與「欲望」這兩組原初「激情」來看。我們面對爆破而感到危險，近似於「驚嘆」這種原初的激情，我們可以預期觀眾見到巨大爆破的表情和見到某種奇觀相似，這種表情就是無法預期的震驚。矛盾的另一元素「迷戀」則近於「激情」中的另一極端「欲望」，「欲望」這種激情是指人類對未來某種期待和想像所顯露出的原初表情，這和觀眾面對即將來臨的巨大爆炸，在心中預期這種奇觀性的聲光現象，是不是很類似呢？

除了「危險—迷戀」之感官現象和「驚嘆—欲望」原初激情有關聯外，在「危險—迷戀」這組矛盾中，隱藏了某種因果關係，這種因果關係難以釐清何

為「因」何為「果」：人們究竟是因為遇到危險而對危險迷戀，還是因為預期危險而對危險迷戀？在德勒茲的「情動—影像」分析中，他曾經說過，我們沒必要分辨「驚嘆」或「欲望」哪一個是真正的表情本源，因為事實上「驚嘆」和「欲望」這兩種激情，以一種兩極共存的方式，同時成為面部表情的本源，換句話說「情動—影像」的本源就是雙極性的。這是不是同樣適用於「危險—迷戀」之未明的因果關係中呢？

第二組的分析是「情動—影像」在「驚嘆—欲望」層次的分析，透過這層分析，我們已經逐漸接近爆破作品的本源。從第一層的物的屬性分析，也就是「不動主體—主體動勢」的分析，漸漸深入來到「情動—影像」的本源雙極性中。但在這個層次的分析中，仍然沒有找到作品本質「矛盾創生」的「創生」之因，很可能的原因是在這個層次中，如海德格所說的物的第二種物性解釋一樣，都犯了將「感官現象」當成一種先設，而讓物的物性本質過於接近人，以致於失去了把握物的本質的機會。也就是說我們在分析之前就用了「感官現象」當成先設角度進行探索，以致於在這個層次中尚未找到「矛盾創生」的本質。

在第三組矛盾元素的對立「暴力—治療」犯的錯誤和「危險—迷戀」相同，都是用先設的角度—「社會主義」探索作品的本質，但也因為這個先設，而遠離了作品的物性本質。在這組矛盾元素中，「暴力」和「情動—影像」中「力—質」的「力」的概念相似。馬克斯主義的論述中，我們知道如何破壞，也知道為什麼要引爆矛盾，不過卻不知道爆破之後該做什麼。在爆破作品的「暴力—治療」的關係中，暴力相對於治療，佔據了關係中的大部分面積，可以說是一種偏向「力」的不平衡的「力—質」關係。

德勒茲在講述「力」之本質時，使用來自於俄國的電影導演Eisenstein的電影〈The General Line〉作為例證，而讓「力」的本質論證過程帶有濃濃的馬克斯主義色彩，這和蔡國強所說的爆破之暴力來自於毛澤東和馬克思主義極為類似。我們使用「情動—影像」作為矛盾元素的兩極分析方法是為了接近作品本質，但是在這組矛盾元素中「暴力—治療」因為馬克斯主義的先設，而讓整個「力—質」的結構導向了「力」之一端。我們仍可以稱這種偏狹的關係為「情動—影像」嗎？德勒茲曾經說過，「情動—影像」的本質是兩極性的關係，兩極並不是處於平衡狀態，有時候純為一極，有時候是兩極交融¹²⁵。因此，我們可以說「暴力—治療」雖然是一失衡的兩極，但其仍是一種「情動—影像」的關係。在這組分析中，我們從第二組的「情動—影像」之肇因「激情」，進入了引發「激情」的客體「力—質」的層次，但是和第二組矛盾元素分析同樣，因為用了先設的角度「社會主義」，雖然進入了「情動—影像」更深一層的本質中，但仍因為海德格所批判的先設角度，而在分析中喪失了對作品的物性本質之把握。

第四組的矛盾元素對立，宇宙論的「毀滅—創生」是最重要的矛盾關係。除了因為蔡國強曾經說過，宇宙大爆炸理論是爆破作品之意義的最後歸宿外，宇宙論的「毀滅—創生」和其他三組的矛盾元素不同，宇宙大爆炸的創生意涵，為解釋爆破作品的「矛盾創生」帶來重要的契機。

在前三組矛盾元素的分析中，第一組「文化傳統—現代主題」是「情動—影像」理論中「不動主體—主體動勢」（柏格森的情動）層次。第二組「危險—迷戀」則是「情動—影像」理論中原初激情的「驚嘆—欲望」層次。第三組「暴力—治療」是「情動—影像」理論中激情的客體「力—質」之層次。在此

¹²⁵ Gilles Deleuze, 《Cinema 1: The Movement-Image》, pp. 88-89. 原文發表於1983.

我們可以說蔡國強的爆破作品，是「情動—影像」的本質探索之藝術實現；爆破作品的矛盾關係，就是德勒茲在「情動—影像」理論中層層深掘的兩極性關係。

以「情動—影像」為方法，針對三組矛盾元素之分析並沒有為「矛盾創生」帶來解釋，根據這些分析的結果，我們只能說爆破作品和使用「情動—影像」為表達元素的電影，屬於同一種本質展現之現象。用海德格的話來說，爆破作品和「情動—影像」，使用了相似的「比喻」和「符號」講述相同的東西。那麼爆破作品的作品本質究竟是什麼？我們可以在蔡國強的爆破作品第四種矛盾關係，宇宙論的「毀滅—創生」中找到解答嗎？

宇宙論的「毀滅—創生」指的是宇宙大爆炸理論，大爆炸理論是近代物理學中，物理學家根據廣義相對論的場方程式建立的宇宙創生模型¹²⁶，認為在宇宙「之前」是一種空無的狀態，而我們認識的宇宙在距今約133至139億年前誕生—是一種密集充滿並充滿了微粒子的熾熱狀態。大爆炸帶來的膨脹讓宇宙的溫度下降，粒子不再劇烈的擾動，原子與原子核得以出現，星球與星系也從此誕生。

宇宙大爆炸和蔡國強用火藥製造出來的破壞，在物理尺度相距很大，從物質世界的角度看起來，這兩個事件似乎無法比擬。但是對於人的心智來說，宇宙大爆炸和火藥爆炸是相似的現象，由相近的比喻和符號表現類似的東西。我們有可能透過比喻和符號的比較，來理解相同構成之現象的共同本質。

¹²⁶ 愛因斯坦於1916年11月25日寫下了重力場方程式而完成廣義相對論。這條方程式稱作愛因斯坦重力場方程式，或簡為愛因斯坦場方程式或愛因斯坦方程式，<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%88%B1%E5%9B%A0%E6%96%AF%E5%9D%A6%E5%9C%BA%E6%96%B9%E7%A8%8B>, Retrieved June 26, 2013.

在《藝術品的本源》中海德格說作品存有之本質，是透過「世界建基於大地大地穿過世界而湧現出來」這種「爭執」（*streit*）而現身，作品把大地本身挪入一個世界的敞開領域中，並使其保持於其中。海德格的「大地」指的是萬物湧現的反身隱匿之所，並且作為這樣一種湧現者反身隱匿到其中，簡單地說，大地是一種「自身回歸中讓其出現的東西」。而「世界」是一種狀態，這種狀態是單樸而本質性的決斷的寬闊道路的自行公開的敞開狀態（*Offenheit*）¹²⁷。這個思想對應到大爆炸理論，亦即是：在爆炸之前的空無的狀態就等於海德格所說的「萬物湧現的反身隱匿之所」（大地），而大爆炸之後劇烈的膨脹讓空間與時間得以開展，就是海德格的「自行公開的敞開狀態」，也就是世界。換句話說，蔡國強的爆破作品最後一組矛盾元素—宇宙論的「毀滅—創生」，便是海德格作品本質的解蔽本源之體現。

在此可以推論，爆炸作品的前三組矛盾元素，「文化傳統—現代主題」是「不動主體—主體動勢」的情動影像；第二組「危險—迷戀」是「驚嘆—欲望」的情動影像；第三組「暴力—治療」是「力—質」的情動影像，這幾個兩極性的情動影像是海德格作品本質解蔽「過程」或「手法」的體現，而最後一組矛盾元素，宇宙論的「毀滅—創生」和前三組矛盾元素最大的不同，便是從近代物理學理論中得到了創生的現象描述，這個現象本身即是海德格的作品之作品本質—「解蔽」之體現。

¹²⁷ 馬丁·海德格，《藝術品的本源》，收錄於《林中路》 pp. 24-27. 原文發表於1935-36.

五、結論

本研究進行之蔡國強爆破作品的作品本質分析，從海德格對作品本質的論述開始，首先進行爆破作品的物的三種物性解釋。從第一種物性的解釋之分析中我們知道，爆破作品的物料不僅由火藥組成，時間亦為一重要組成。第二種物性的解釋分析中，我們知道爆炸作品之感官的綜合體能帶給我們「危險情慾」、「儀式性」、「神祕性」，不過卻無法解釋這些感官現象之本源。第三種物性的解釋分析為我們帶來兩個針對火藥作品的問題「為何選用火藥做質料？」、「為何選用爆破為形式？」，但是這種提問的形式受到海德格理論的質疑，認為這種提問方式將某一先入之主見和武斷定論（在第三個解釋是「有用性」）帶入思維方式之中，從而阻礙了人們去發現物之物因素，當然也阻礙了對作品本質之探究。

這三個關於爆破作品的物的物性之解釋都犯了先設主見的錯誤，而難以見到作品的本質。不過根據海德格的說法，雖然這種對物性的追問是多餘的，也許還會造成混亂，因為藝術作品遠不只是物因素，它還使用「比喻」和「符號」道出別的東西。但在作品中唯一的使別的東西敞開出來，並把這別的東西結合起來的東西，仍然是藝術作品的物因素。因此，雖然作品的物性之解釋沒有辦法帶領我們到達作品的作品本質，但是仍然為我們接下來的作品之作品本質帶來重要的基礎。

為了進一步分析爆破作品的作品本質，我們從海德格的理論中，知道作品的真理的本質是「爭執」，而在閱讀由Melissa Gregg 和Gregory Seigworth整理的情動理論文集之序文《An Inventory of Shimmers》時，筆者發現「情動」的本質—「承諾」和「威脅」的「兩者皆是」，和海德格「爭執」之本質極為類似

但是「情動」是抽象概念，必須找到一種以論述藝術品「情動」為目的的論述方法，進行爆破作品的情動分析。於是我們選用德勒茲在《Cinema 1：The Movement-Image》中建立的，用來分析電影作品的「情動—影像」理論，進行爆破作品的作品本質分析。

在本研究第一章中，筆者已經整理了數位學者的研究結果，初步歸納爆破作品的詮釋義由分別由四組矛盾元素所構成，分別為「文化傳統—現代主題」、「危險—迷戀」、「暴力—治療」與宇宙論的「毀滅—創生」，這四組詮釋義共同指向爆破作品的中心思想—「矛盾創生」。使用「情動—影像」分別分析爆破作品的前三組矛盾元素，得到以下結果：「文化傳統—現代主題」是「不動主體—主體動勢」的情動影像；第二組「危險—迷戀」是「驚嘆—欲望」的情動影像；第三組「暴力—治療」是「力—質」的情動影像。

但是以情動影像為方法尚未帶領我們到達「爭執」之本質，這三組分析結果尚不能解釋爆破作品「矛盾創生」之本質。我們只能謹慎的說，這三個情動影像是海德格的「爭執」之「過程」或「手法」的體現。

不過，最後一組矛盾元素宇宙論的「毀滅—創生」為「矛盾創生」的解釋帶來曙光。對比大爆炸論與海德格對作品本質的解蔽本源之描述，筆者發現在大爆炸理論中，大爆炸之前的空無的狀態可以對應到海德格所說的「萬物湧現的反身隱匿之所」，而大爆炸之後劇烈的膨脹讓空間與時間得以開展，就是海德格的「自行公開的敞開狀態」。換句話說，蔡國強的爆破作品最後一組矛盾元素—宇宙論的「毀滅—創生」，便是海德格的對於作品本質的論述之體現。宇宙論的「毀滅—創生」和前三組矛盾元素最大的不同，是從近代物理學理論中

得到了創生的現象描述，這個現象描述本身即是海德格的哲學理論：作品之作品本質—「解蔽」之體現。

高達美和海德格都認為，藝術不僅僅是美，還是一種知識或真理，如果我們同意藝術是一種知識或真理，那麼甚至可以說，藝術不只是一種體現，而是同哲學一樣，可以使用自己獨有的話語進行思辯。那麼在本研究的分析中，蔡國強的爆破藝術本身即是一種思想的探索過程。爆破藝術使用火藥、時間和感官現象為話語，在不同的本質層次中進行「情動—影像」，或是「爭執」似的辯證，然後得到和海德格的藝術理論同質的論述結果。爆破作品的中心思想「矛盾創生」和海德格的「作品真理本質是遮蔽之否定」，為同一真理在藝術與哲學不同話語下的兩種表述。

本研究的作品本質分析顯示，「為外星人作的計畫」是海德格藝術真理「解蔽」體現，如果將「為外星人作的計畫」重新置回蔡國強的個人創作史中脈絡中，可以發現在1989年至2000年製作的「為外星人作的計畫」是藝術家居住在日本（1985年）與美國紐約（1995年）之間的主要創作，本研究的分析對象戶外爆破在這段時間共進行了14次，「為外星人作的計畫」在2000年之後暫停創作。而使用火藥為媒材的創作，如火藥畫、和政府機關、博物館或美術館合作的火藥爆破計畫、和表演藝術團隊合作的爆破表演，數量上在2002年至2007年達到高峰，在這段高峰中蔡國強創作了數十幅火藥畫。雖然個別的創作計畫都沒有「為外星人作的計畫」的戶外爆破龐大，不過在數量上的累積頗為驚人。蔡國強和台灣的关系，從1998年和臺灣省立美術館的合作開始，至2009年在台北市立美術館舉辦「蔡國強泡美術館」個展、2010年籌劃台北101跨年煙火秀，在知名度上達到顛峰。蔡國強和中國的关系，從1985年在八五新潮最高峰離開中國開始，直至1993年才在中國創作「萬里長城延長一萬米：為外星人作的計

劃第十號」，雖然回到故土，不過此計畫也是日本東京的「P3 art and environment」組織所贊助的。直到2001年擔任上海APEC會議焰火表演的設計、2008年於北京的中國美術館舉辦大型回顧展「蔡國強：我想要相信」、同年為北京奧運製作開幕煙火秀，2009年中國國慶60周年焰火表演，蔡國強才重新與中國共產黨政府建立密切合作關係，並與黃永砫、徐冰與谷文達一同被稱為中國藝術界稱為「四大海歸藝術家」。

換句話說，在製作「為外星人作的計畫」的這段期間，蔡國強與中國藝術界的關係是斷裂的，他在八五新潮鼎盛時離開中國，然後以一個外來者的身分進入日本和美國藝術界，然後在15年之後，再度以「海歸」的身分回到中國。這個外來者或是在所處文化的異質性身分，很有可能是蔡國強認為自己的爆破是「做給外星人看的爆破」之原因，筆者認為「外星人」不是真的來自於地球之外的生物，而是在蔡國強主體性之外，以奇特的眼光觀看他的表演的那些觀眾的隱喻。蔡國強在自傳中不停的強調自己「必須」孤獨，他認為藝術家必須在某一種程度上維持自己的超然性，這也是他決定在日本成名之後，必須離開日本的原因，因為這個環境讓他太舒服了。換句話說，根據蔡國強的個人創作史他是有意的選擇自己走向不屬於一切的異質。在八五新潮時，他不認同那些挪移歐美思想的藝術家而選擇離開，但自己卻有意無意，或因市場需求而挪置了世界著名的歷史事件。必須作為一個異類以得到創作的安全感，和個體的自我價值認同有關，但蔡國強卻從「鎮魂」這幅自畫像之後，鮮少談及自己的狀態甚至連自己國家的狀態也很少談論。比起近代中國海外藝術家喜歡利用歐美對中國政治的好奇，談論社會主義與資本主義的價值對立，蔡國強幾乎從來不提中國的政治狀態。他是以一種極為安全，看起來幾乎置身其外的方法操作自己的中國元素，他談論中國只談論中國的水墨畫、畫軸、風水，即使談論到一點

政治，他也選擇即使在中國也已成定論的「文化大革命」，而不談執行面和正在發生的問題。蔡國強從2001年開始在中國的藝術製作，受到中國政府大力贊助，不過也看不出任何和當代政治有關的隱喻，他在中國的創作把藝術和政治劃分得乾乾淨淨，因此有人嘲笑他被中國政府「收編」了。

我們並不能說一個選擇不批判政治或喪失此能力的藝術家就是欠缺自主意識的藝術家，但是筆者認為蔡國強的確在創作「為外星人作的計畫」系列作品之後，喪失了他不停追逐的異質性。蔡國強說他因為害怕自己在日本過得太過舒服而離開日本來到美國，但實際上或許他並不需要離開日本，文化地域上的切割在他離開中國到日本時便已經作過一次，讓他成為完完全全的陌生人，但是重複的方法並沒有辦法再次建立其異質性，也沒有辦法再次回到孤獨的狀態。蔡國強的「為外星人作的計畫」中心思想是矛盾創生，矛盾創生是作品之作品本質——「解蔽」之體現，如果從他的個人脈絡來尋找矛盾創生的動力來源，便是那不屬於一切的絕對孤立和奇特的異質感之追逐。但其對異質感的追逐，在「為外星人作的計畫」系列作品之後，可說已不復存在。

參考文獻

中文專論書目

卡爾·榮格（Carl G. Jung），龔卓軍譯，人及其象徵：榮格思想精華的總結，立緒文化事業有限公司，1999。

秦雅君，蔡國強又來了！，誠品股份有限公司，台北，2009。

周東瑩，影像與時間－德勒茲的影像理論與伯格森、尼採的時間哲學，中國電影出版社，2012。

馬丁·海德格（Martin Heidegger），孫周興譯，林中路，時報文化出版企業股份有限公司，台北，2000。

陳榮華，高達美詮釋學：《真理與方法》導讀，三民書局股份有限公司，台北，2011

楊照，李維菁，我是這麼想的，INK印刻文學生活雜誌出版有限公司，2009。

齊隆王，電影符號學：從古典到數位時代，書林出版有限公司，2013.3.

羅伯·索科羅斯基（Robert Sokolowsk），李維倫譯，現象學十四講，心靈工坊文化事業股份有限公司，2010。

外文專論書目

Bergson, Henri Translation by Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer, Matter and Memory, Berne Convention, 1956.

Bergson, Henri Translation by Arthur Mitchell, Creative Evolution, Henry Holt and Company, 1911.

Bogue, Ronald Deleuze on Cinema, Routledge, 2003.

Deleuze, Gilles Translated by hugh tomlinson and barbara habberjam, Cinema 1 : The Movement-Image, University of Minnesota Press Minneapolis, 1986.

Edited by Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, The Affect Theory Reader, Duke University Press, 2012.

Guo-Qiang Cai, Fei Dawei, Cai Guo-Qiang, Thames & Hudson, 2001.1

Le Brun, Charles Méthode pour apprendre à dessiner les passions, Nachdruck der Ausgabe Amsterdam, 1702.

Heidegger, Martin Translated by Julian Young & Kenneth Haynes, Off the Beaten Track, Cambridge University Press, 2002

期刊論文

王嘉驥,「在空間與時間之間炸出一扇通道」,蔡國強泡美術館, 2009.

巫鴻,「再談「作為模式的繪畫」蔡國強的火藥畫與其他」,蔡國強泡美術館, 2009.

何智文,「索須爾與皮爾斯符號學理論研究與運用」, 2004.

Bergson, Henri“Memory of the Present and False Recognition”, 1908.

Descartes, René“Treatise on the Passions”, Article LXXXVI, 1649.

James, William“*The Principles of Psychology*”, 1890.

Skaggs, Meredith L.“Fluidity and Transformation: Positioning the Art of Cai Guo-Qiang”,

Dean, College of Fine Arts, Master of Arts, United States, 2012

Tatehata, Akira 「富饒的多樣性－蔡國強的世界」,蔡國強泡美術館. 2009.

網站

Chandler, Daniel "Semiotics for Beginners",

<http://users.aber.ac.uk/dgc/Documents/S4B/sem02.html>, Retrieved May 1, 2013.

Davis, Ben "CAI GUO-KILLER", <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis3-13-08.asp>, Retrieved May 29, 2013.

Deleuze, Gilles "Gilles Deleuze on Cinema - What is the Creative Act- (1987)",
<http://youtu.be/EQzIkdd9KQ>, Retrieved March 7, 2013.

Descartes, René edited by Jonathan Bennett, Passions of the soul, "Part II: The Number and Order of the Passions and explanation of the six basic passions",
<http://www.earlymoderntexts.com/pdf/descpass.pdf>, p. 20, Retrieved June 15, 2013.

Mats Bergman & Sami Paavola, "The commens Dictionary of Peirce's Terms",
<http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionaryfront.html>, Retrieved May 1, 2013.

