

第一章 緒論

第一節 創作動機

許多藝術家在藝術市場或活動的機制中，是生產者也是被消耗的一群狂熱份子。他們一如一個入戲的演員，投注大量的生命與情感敏銳觀察人世間的百態，細細琢磨轉化為自己的作品內容。專注時甚至把自己的情感形塑成作品中的角色性格，理性點的完成作品後能跳脫出來，但總有些過於沉溺其中而不可自拔，最後形成偏執性格，甚至衍生悲劇。

而今，生長在物質豐裕、商業掛帥的媒體消費時代，藝術家更是被快速的消耗、消費。得在大拜拜式的展覽中比作品氣勢，得在媒體報導中爭取被看見的機會，要洞悉幾位知名策展人或大眾的口味，又要推陳出新，變出別人沒看過的……。我常想，藝術在某方面是很個人的儀式，很重要的是忠於自己，卻因為愈來愈多花俏的外在因素，讓藝術家疲於奔命，急於變成三頭六臂的雜耍藝人，為的是在藝術的浪潮中尋找屬於自己的立足之地。

但對我來說，藝術有其複雜面，也有其單純的基本面。創作作品最基本是爲了抒發，如同書寫一般，是作者隱遁、沉思或巨洩的場所。在做作品時，不拘泥任何媒材，因為媒材只是一種物質性的語言，將我的體察與感知傳達

第二節 研究範圍與方法

媒材會傳遞訊息與屬性，呼應我內心的情感然後傳達出來，我常藉由這樣的方式產生作品，然後反過來再進行自我解讀，像是一種心靈的書寫與遊戲。

我藉由身體察覺、內心省思，以生活週遭的物品（顏料、口紅、彩妝、影像等）為出發點，抒發情感，並對自己提問，在創作過程中利用物質的特性與自己的生命經驗進行我與作品間的自我對談，從中尋找心中的平衡點。

《悲憐上帝的小女兒》¹是一部讓我看後印象深刻的電影。片中失去母親的小女兒不肯相信母親已死的事實，不斷自己尋找各種方式，或發明各種方法，試圖再見到母親，當然總是一次又一次的落空；最後，她累得跑到媽媽的墳前睡著，終於在睡夢裡見到媽媽。看完這部電影，覺得這些過程真像自己在做作品的經驗。電影中不會出現的母親，是小女孩生命的寄託然而又一直找尋不到，這感覺就像我們所追求的藝術真理一樣，既根本但又摸不著邊際。不管是古時候的畫家或現代的畫家，看著空白畫布，我們所面臨的問題都是——我要畫什麼；即使使用不同的工具，在不同的時空裡，我們一樣都要面對「如何從虛中建構出實來」這樣的問題。在我的幾件作品製作過程中，我都像在做日課一般，自己設定一些規則，去產生自己也預期不到的東西；如水墨畫、手印等等。有時生活中似乎有些莫名的事物特別吸引著我，帶引我去探尋某個方向，使我執意去做出一些作品，例如黃色海芋、曇花、腳印、蕾絲系列，這些過程也像在做日課一般，我約略知道自己做的東西跟生死、存在有關，但又不確定透過這些是否就能找到答案。但有趣的是，這種過程就像我坐了一輛火車要到一個不曾去過的地方，沿途看著窗外與車內的景象變化，身心也隨著起伏盪漾，並在沿途的景觀中得到了一些意外的驚喜；而到達目的地時，先前在車上的意外經驗伴隨著到達目的地的雀躍欣喜，當下所見的事物與過去的經驗交融在一起，在未知與期待的心情下，一段充滿可

¹ 電影《悲憐上帝的小女兒》由賈克·杜瓦（Jacques Doillon）所編導的作品，1997。

能性的旅程又再度展開。

第三節 名詞解釋

一、互滲

指人與物在精神或本質上的相互影響作用，透過接觸、轉移、感應、占有、遠距離作用等等的方式，由一個存在物或客體傳給另一個的神秘作用。兩者之間在互滲的作用下，進行情感性的想像與感覺，達到彼此交融、相互影響的狀態。例如部落成員與動物圖騰之間的互滲作用，會使得成員想像或感到他們與作為圖騰的動物的神秘統一，動物的特性給它們力量，使他們與叢林靈魂更加緊密結合。

二、界面 / 鏡面 / 介面

「界面」能清楚區隔兩個不同或對立世界，比方能區隔內外、陰陽、天地等二元的中間物；在我的創作過程中，畫布就是能區隔出內、外世界的一個界面。

「介面」是指能連結兩種不同東西的機制或物體，如靈媒一般能連結兩物，例如我作品中的蕾絲衣，是召喚過去與未來的中介物。

而「界面 / 鏡面 / 介面」這樣的連鎖關係，是指在我的創作過程中（尤其是論文第三章的作品部份），內在身體與想法反映到畫面上，有如攬鏡自照又反彈回自身的一種過程。當我以觸覺碰觸畫面時，畫布的阻隔產生一個「界面」，區分出現實世界可見的我與內在世界不可見但隱約展現在畫面的另一個我；這時畫面成了一個「鏡面」，有如倒影般讓我看到自己的另一種樣貌；接著，這畫面裡的樣貌成了一個「介面」，透過它讓我確定自己、滲透到自己的內部看清自己的狀態，或與遠方的親人、他者在創作過程中想像交流，並抽離看待事物的變化。

三、可見與不可見

「可見」狹義的說是指我們的由肉眼觀察得到的範圍，以及視覺能力所能看到、看見的人事物，是一般沒有視覺障礙的人，所見到的世界，也就是較外顯容易看到的部分。廣義的說法是指由視覺、觸覺或感知所能體察認識到的外在現實世界，是在場的，易於捉摸的。而「不可見」是指特別敏銳去觀察發現，也不見得感知得到的東西，大多藏在事物的內在部分，有看不見、不在場、潛在的特性，有時甚至是超越時空的，例如內在思想、情感、權力、未來等等。

四、全像宇宙投影

倫敦大學的物理學家 David Bohm 相信 Aspect 的發現是意味著客觀現實並不存在，儘管宇宙看起來具體而堅實，其實宇宙只是一個幻象，一個巨大而細節豐富的全像攝影相片（Hologram）。全像攝影相片是靠雷射做出的一種三度空間立體攝影相片。要製作一張全像攝影相片，物體首先必須用一道雷射光束照射，然後第二道雷射光束與第一道光束的反射產生繞射的圖案（兩道光束交集的地區），被記錄於底片上。底片洗出後，看起來像是無意義的光圈與條紋組合。但是當底片被另一道雷射光束照射時，一個三度空間的立體影像就會出現在底片中（這不同於一般印刷式的所謂全像相片，只有狹窄的角度可見立體影像。真正的全像攝影相片是沒有角度限制，而且必須用雷射光才可見像）。……影像的立體不是全像攝影唯一特殊之處。如果一朵玫瑰的全像相片被割成半，然後用雷射照射，會發現每一半都有整個玫瑰的影像。事實上，即使把這一半再分為兩半，然後再分下去，每一小塊底片中都會包含著一個較小的，但是完整的原來影像。不像平常的相片，全像相片的每一小部份都包含著整體的資料。全像相片的這種「整體包含於部份中」的性質給予我們一個全新的方式來瞭解組織與秩序。……由於現實中的一切都是由這些幻影粒子所組成，於是整個宇宙基本上是一個投影，一個全像式的幻象。除了這種幻象的性質之外，如此的宇宙也包含著其他更為驚人的特性。如果次原子粒子的表面分離是一種幻象，這表示在現實的更深層次，宇宙中

的一切最終都是相互關連的。在人腦中的一個碳原子中的一個電子是連接到太陽表面的一個氫原子中的一個質子，而它們又連接到所有在水中游泳的鯨魚，所有跳動的心臟，及天上所有星辰的次原子粒子。一切事物都交互貫穿一切事物，而雖然人類的本性是去分類處理宇宙中的種種現象，一切的分類都是必要的假象，而一切的終極本質是一個無破綻的巨網。……正如東方宗教的教義，物質世界是一種 maya，一種幻象，雖然我們也許以為我們是實質的生物，活在一個實質的世界中，這也是一個幻象。我們其實是漂浮在一個充滿波動的大海中的「接收者」，我們從這個大海中抽取出來，並轉變成實質世界的波動，只是這個超級全像式幻象的許多波動之一。

資料參考自台大獅子吼網站——《全像宇宙投影》一書摘要

http://cbs.ntu.edu.tw/gem_browse.php/fpath=gem/brd/Buddhism/1/F00101Q1&num=2

第二章 觸覺印跡

第一節 私密的觸覺經驗

我腦海中的記憶如沉積泥土的湖水般，偶爾翻起過去的一些遺緒。它似乎主要不是由視覺經驗拚湊起來的，些許視覺經驗的碎片殘渣隱藏在湖水的底層，由身邊不斷流轉的人事物輕輕擾動，這些影像如碎屑般悄悄或蜂擁的翻躍上來；但在我的記憶空間裡，真正充斥整個記憶實體而像大氣一般濃稠揮之不去的，卻是屬於肢體末端最敏感的觸覺經驗，包纏住視覺經驗以及其他。

每當我回憶起小時候，鮮少且模糊不清的視覺經驗，卻伴隨著許多真實的觸覺印象，比方：奶瓶厚厚的塑膠觸感、奶嘴嚼不爛滑溜的橡皮質感、將所有重量趴靠在父母懷中的實在感、用手指搓揉絲被一角直到破掉、生病被強壓餵藥水又將藥水噴出……這林林總總一幕幕難忘的觸覺印象，影像記憶已經模糊，但觸覺的感受卻非常真實。

撫觸經驗並不像影像那麼具體容易傳達，有時甚至像一種近似空氣的語言，如詩般非直接的言傳。就像說話時，「觸覺型」的人語句開頭常說：「我覺得……」，這樣的話語不像命令句一般斬釘截鐵且冰冷，觸覺型的話語是一種委婉的、水平流動的陳述，有如一股暖流般悠悠地通過時態中，近似觸覺末梢輕滑過介面的狀態。我們是由緊張與放鬆的兩個狀態來展開人間最初的觸覺生活，這兩個鬆緊的狀態，大多由觸覺來感應察覺。當我們回溯到，我們在母體中還是個胚胎的狀態，我們在子宮這個幽暗的場所吸取養分，慢慢增長、拓展我們的身體空間，從最初的一個小黑點，開始了一個胚胎的旅程。這是一個黑暗空間裡私密的觸覺經驗，我們在通常是一人的空間中前翻後翻地悠遊，子宮溫暖的羊水包覆著我們，在我們周身流動，這時沒有外物的干擾，純然屬於一個胚胎在球形舞台中的獨舞。而當胚胎完全發育成形，通過母體產道收縮與舒張的推擠，不斷受力擠壓被推送出一個強大壓力的觸

覺甬道，霎時間與周身的大氣壓力產生擦撞，碰觸到接生者的手，掙扎地蠕動四肢，使勁牽動每一吋肌肉神經地放聲大哭……。這一連串濃縮力道連續引爆的觸覺經驗，震撼著初生的嬰兒，直到在重複的拍撫動作中被湊進母親溫暖的懷抱，出生嬰兒脫離母體溫暖液態的巢穴來到人世間的過程，是我們每個人都曾擁有的私密觸覺旅程。

胎兒在成長過程中，外包羊水，她能感受到液態的溫暖、心跳、母親的內在變動，它飄浮在舒適的吊床上，隨著母親走動而輕輕搖晃。在這樣的平靜之中出生，對胎兒必定是個震驚，做母親的會以各種不同的方式重新創造子宮的舒適環境（襁褓、搖籃、把寶寶貼近自己身體左側的心房處）。……另外關於觸摸的一個特點是，觸摸非必要非由另一個人，或另一個生物來執行。英國劍橋婦幼醫院發現，如果把早產兒置於羊毛毯中的一天，他也會較平實多增加時五公克的體重。原因並不是毛毯的熱度，因為病房原就很暖和，而是較近似於傳統已襁褓包裹嬰兒之作法，增加了觸覺的刺激，減少了焦慮，使嬰兒覺得自己被輕輕撫抱。²

² 黛安·艾克曼（1993），《感官之旅》，台北：時報文化出版，頁 78

第二節 意念影響下的觸覺

觸覺是上天送給人類很特別的感應器，它會隨著主體意念的改變而變化。當心裡感到繁亂時，會反映在觸覺與肢體上，呈現焦躁不安的動作；當心裡充滿安定溫和的力量，反映在觸覺與肢體上的語言，也會使人感到穩定祥和。人類的觸覺也像一個微小細胞需要知道他的領域範圍一樣重要。當我們察覺週遭是安全的，我們的觸覺領地就會向外延展開來，呈現放鬆舒緩的狀態；但當我們感到不安全保持戒備時，安全領域就會縮小，使我們每一個神經都是緊繃的情形。

觸覺是我們最先開始，卻最後消逝的知覺；在我們眼不能視時，手卻仍忠於世界……在描寫人最後過去時，我們常以失去觸覺為描述。³ 觸覺的作用，在阿莫多瓦導演的《悄悄告訴她》(talk to her, 2001)⁴電影中可被見到，內容描寫由意念引導下的觸覺力量，對人有潛移默化的治療作用力。電影一開始，是兩組平行的故事線：其一是男主角貝尼諾，一個靦腆的男看護與他的女病人（同時也是他的假想愛人）艾莉亞的發展；其二，是專欄作家馬可，一個感性至極的男人與他驕悍鬥牛士女友間的愛情故事。當兩條故事線開始交錯（兩女都陷入昏迷，兩男意外在醫院相識），就開始了他們對昏迷的她們說話的時刻。艾莉亞成了他的被看護者，甚至是最幸運幸福的植物人。他與她說話、分享生活點滴。他教導作家——對她（植物人）說話的重要性，告訴他不要以為植物人什麼都感受不到。……最後女孩感應到他溫柔的絮語及細緻的照護，使她的生命出現奇蹟。⁵由此可見意念與觸覺相結合之下，所產生的強大力量。

³ 黛安·艾克曼（1993），《感官之旅》，台北：時報文化出版，頁 72。

⁴ 電影《悄悄告訴她》由派卓·阿莫多瓦（Pedro Almodóvar）所編導的作品，2001。

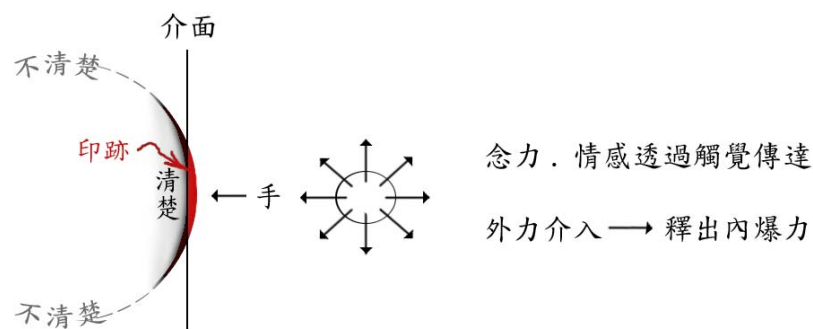
⁵ 參考自明日報個人新聞台網站

http://mypaper2.ttimes.com.tw/user/legend1976/file_combine.php?File=2571554_2003-04-03_22-26-20 瀏覽：2003/4/5。

第三節 意念 / 介面 / 印跡

意念

人的意念，藉由觸覺的各種形式將之傳達到主體外的介面上，在我認為是能量體中念力或情感的傳達。當有外力介入主體時，主體意念受到外力的撼動衝擊，在內部產生質變，觸覺也必然連帶受到影響。而我的創作過程常是如此。我的主體意念受到外力的介入碰撞，轉化型塑為一內爆力，經由主體釋出於介面上，在時序中產生刹那存在的印跡。我簡單以「**意念** → **形塑**（觸覺） → **介面** → **印跡**」這樣的過程脈絡來說明自己創作的歷程。



【附圖一】

介面

不管是繪畫或其他媒材創作，對我而言，像是內部的我與外部世界的一種傳輸介面。我在畫面或媒介物上，將內心的聲音或軀體內的另一個力量，藉由雙手沾顏料，將心靈狀態影響下的觸覺與動作，間接由塗抹、搓揉等動作傳遞出來。

印跡

印跡的產生，是主體自發或被型塑的意念，經由觸覺或身體，將之傳遞遺留，成為人在時空中的印記。這些印跡包括：字跡、腳印、車痕、聲音、古蹟、照片、書畫…等。我特別喜歡觀察人在世界上所留下的痕跡，因為那是主體與承載物間一種無聲的微妙傾吐與能量展現，像靜悄悄地觀看一場默

劇發生一般。所謂的印跡包括各種作用力的觸覺遺留，或受力物承載力量的內在抗力，以及人舉手投足所迸發的情感張力。對我而言，印跡是過去思想中的有力證物，是人思想情緒的剎那存在，也是人與世界最有人味的身體遺留物。

◎ 印跡有以下的質性：

1、微量的物質微粒

微量的物質微粒是指細小到有如空氣分子般難以察覺的微小分子或身體不經意遺留下的細碎物質，例如溫度、汗、油脂、皮屑、黏液、微塵等。

2、歷史感

印跡是過去一段時間的見證與紀錄，有過往時光的厚度在其中。讓後人能根據印跡的形貌、特質、色澤、顆粒……及任何訊息，揣想模擬過去可能的存在狀況與活動情形。

3、神秘感

印跡代表著某特定個人或群體，在某時空中剎那間的存在證明，這些印跡本身會透過符號間的差異性顯露出一些訊息，當下的情緒、思想、氣質……多少都會流露出來，但仍有些東西是隱藏在後的，介於模糊未明的地帶，甚至潛藏一些至今未知的謎。因為印跡有其語言上的侷限性，他能傳達主體意念的部分而非全部，故此模糊地帶總帶有神秘性，無法言傳的曖昧感。

4、微妙感

使人無法精確猜到瞬間閃過介面的實體是什麼，但能嗅察出變動的微妙痕跡並猜測實體的可能。因為我們通常在介面上能看到的，只是實體局部遺留的痕跡，而這痕跡在介面上留給人可想像的空間，甚至在介面上留下某種微細的動勢與速度感，讓人可依此細微又敏銳的線索，揣想實體在接觸介面時可能的接觸情形與姿態。

5、實在感

印跡的觸感是目前科技尚未能超越的部分。印跡所遺留下微妙感任何可觸摸的微粒、雜塵或粉末的實體感，是冰冷的科技所無法取代的，科技可做到的充其量只是現實微粒的再製品。科技能達到的只是仿同的境界，如此反

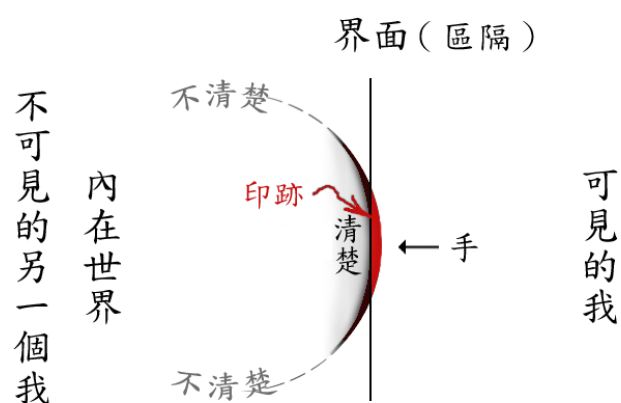
而更突顯出真實與原初物的希有與可貴。

6、感應物

感應物則是指觀看者藉由自身敏銳的覺知力與過往經驗，判讀或辨別出印跡的線條張力所能傳達的訊息、或特殊的心靈狀態。

界面 / 鏡面 / 介面

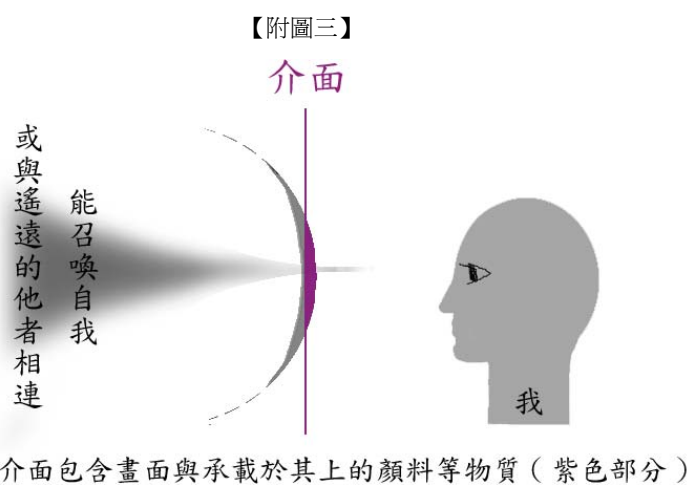
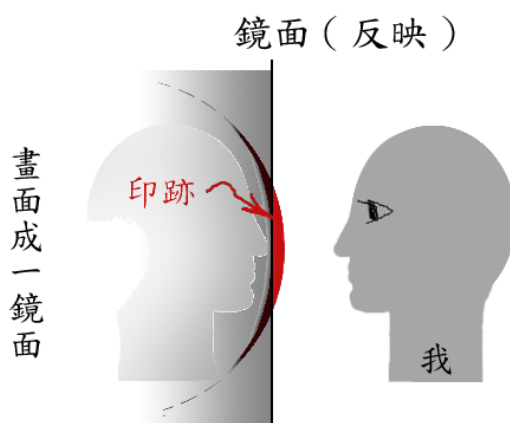
經過前述「意念→ 形塑（觸覺）→ 介面→ 印跡」這樣過程後，我的內在意念反映到畫面上，在畫面上浮現出一個異己，產生與自己對應的鏡面反射回內心，使得我與畫布這個媒介之間，形成了一個不只一種意義的溝通介面，它同時具有「界面 / 鏡面 / 介面」的三種可能，而三者產生的順序大致上就是「界面→ 鏡面→ 介面」。



【附圖二】

「界面→ 鏡面→ 介面」的過程，是當我以觸覺碰觸畫面時，畫布的阻隔產生一個「界面」【附圖二】，區分出現實世界可見的我與內在世界不可見的另一個我（異己）；當我看著畫面時，它就成了一個「鏡面」【附圖三】，有如倒影般讓我看到自己的另一種可能；這畫面裡呈現的異己成了一個「介面」【附圖四】，透過它讓我重新審視自己，並透過反覆的觀看、思索，再次滲透到自己的內在，將自己的過去與當下重新交融變化。這個過程也可說是，從原本

自己黑暗不明的內部狀況裡，透過雙手及顏料塗抹展現在「界面」上，使之成一「鏡面」，發現另一個自己，而產生一種「介面」，成為兩物間的聯繫，召喚自我與遙遠的他者，將原本處於黑暗不明狀態的自己與遠端的他者相連接，或與逐漸光明的自身內部連接成一個看不見的甬道。



【附圖四】

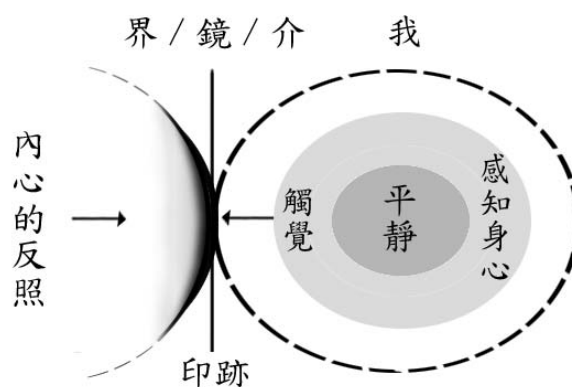
第三章 訊息外的訊息

第一節 黑暗引領光明

在我進入研究所初期的作品中，我不描繪外在世界的客觀形體，幾乎都以內觀的方式探觸自己的心靈。這時，創作對我來說，像一個反照出自身的鏡面，我將自己歸零，讓心中想湧出的意念透過觸覺的力量迸發出來，在畫面中呈現當下的自我狀態。我想誠實的面對自己，紀錄當下執於溢出的意念與不可預期的畫面結果。對我來說，每一個創作像一次與靈魂無可預期的交軌，剎那間無可替代的存有。

在《黑暗引領光明》的系列作品中，紀錄了一些有關自己身體變化與微妙的肢體感覺。當時我開始學氣功，發現在一段時間的肢體運轉下，觸覺的敏感度被打開，較能專心體會與自然合一的和諧狀況，不受外界干擾。但在學氣功的前一、兩年間，我的身心累積了一些外來與內在的壓力，加上有時姿勢不良，造成久未運動的筋骨開始隱隱作痛，最後連肩胛神經也感到刺痛難耐。我無法拿重物必須一直挺著背，甚至連吃飯坐姿稍微偏了幾度就疼痛不已。

這時，我考量到自己無法拿重物，於是嘗試在較輕的紙板上作畫，感官的痛楚引導我以最直接的觸覺帶領視覺的可能，以少量且輕的元素（手、墨汁、壓克力、水）用手在紙板上作畫，將感官完全擺在觸覺的拿捏與移動上，在單純而靜謐的當下，製造一個與內心相互對應的世界。



【附圖五】

這系列的作品過程裡，我處在幾乎沒有聲音干擾的狀態下，心是專一平靜的，唯一伴隨著的是肩胛神經隱隱牽動的刺痛，我不去預設要畫什麼；沒有要去抨擊什麼，沒有要去批判什麼。我把心沉澱下來，只觀注在手與水性顏料的觸感上，像滑水般泅泳在紙上，讓力量在紙面與媒材間相互滑動、碰撞、控制來達到一個心中認可的形像。讓自己的心回歸較寧靜如嬰兒般的單純平和，享受平靜心靈滿足且沉穩的實在。

很奇妙的是，在病痛中，人關注的對象往往會由外轉向內，使人真正領略到生命轉瞬間變異的可能。由病痛中真實的黑暗裡，展現如光明騎士般突圍而出的企圖與渴望。

正如俄國導演塔可夫斯基曾說：「身比心更知道身體是怎麼了。」⁶世界太大，我的心像黑洞般汲於消化週遭應接不暇的訊息，忽略掉身體的聲音。

然而身比心知道所有的感覺。病痛時我要的不多，也最能思考到生命本質的問題。會知道我要的是什麼，立場是什麼；會清楚在我的畫裡沒有公利目的，沒有爭辯，我回歸心靈澄澈的狀態，釋放有限度的自由、禁錮的肉體，更珍惜限度中自由的可貴。

⁶ Maya Turovskaya (1996), 《時空的軌跡》，台北：遠流出版，頁 201。

縱使黑暗試探了肉體與靈魂，讓我得以重新淘洗向外追求的野心，平撫回歸到最初的寧靜居所。由黑暗過渡到光明的瞬間，我好像由一個沉陷的黑暗空間中掙扎出來，喘息地回頭看著那壓根兒沒料到會陷下去的黑洞。



【附圖六】Kiki Smith，〈Untitled〉，1990，紙.染料，局部



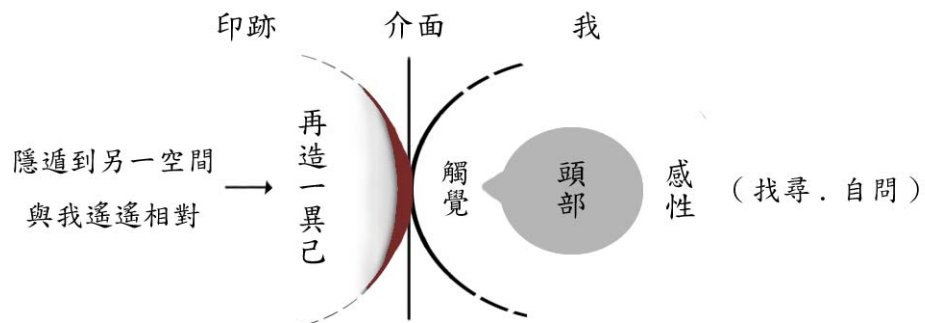
【附圖七】Kiki Smith，〈Untitled〉，1992，柏綿布.木頭.染料，局部

Kiki Smith的作品【附圖六】、【附圖七】，她作品中的人物像大戰後被炸裂、拉扯過的軀體，或龐貝古城裡被熔岩燒灼凝固的身軀，有強烈的觸感與痛的感覺。我在大學時的部分作品也會刻意去表現有關痛的感覺，但到了研究所階段，因為運用壓克力與水墨顏料時還加了些水，所以畫面多了些快速滑過的流暢感。

第二節 看不見的界面

作品作為一個隱遁低語的內觀世界，我並不想在作品中背負任何使命。作為一個肉身的存有，我享受著與自己的對話與悠遊進出畫面裡外的自由。我在尋找，尋找自身存在的證明，尋找內心深處的不安與渴求安歇的原點。於是我作了《我尋》系列作品。

我以口紅作為我與畫面間的媒介，利用它沾粘且顏色鮮明的特性，作為肢體表達的媒介，將靈魂的情感意念透過儀式般塗抹唇彩的行為，拓印到紙面上。紙與唇部緊密地擠壓，彷彿要抓住頃刻流逝的時光，一種獨自天問般的試探，詢問的主體虛幻看不見，靈魂孤獨的呼喚只聽到自己幽幽地回聲回盪在看不見的時空中，過去與未來霎時間交疊在同一個介面上，這介面區隔的兩個世界，使靈魂從真實空間隱遁到另一空間。猶如我造了另一個我，在另一個空間與我遙遙相望。

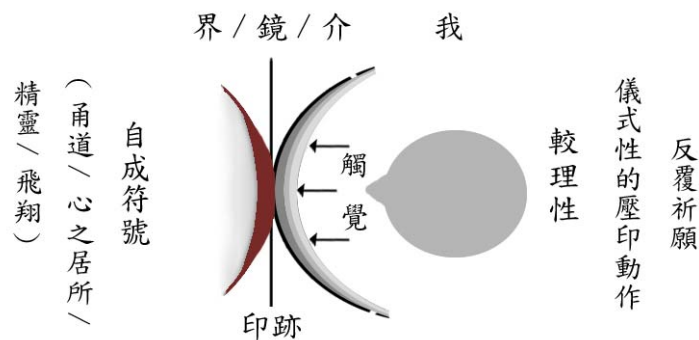


【附圖八】

但口紅製造的「自畫像」不是真的我，我與畫作間呈現的是一種分裂的狀態；那麼我在哪裡呢？那個塗著口紅，印得好累精神恍惚的我，不是真正的我，我已疲憊地被時間不斷消溶，被瓦解消散的物質與知識重新建構，那麼最後那個最簡單的我呢？已不存在。我是被造的我，是被眾多框架建構的我，肉身的狀態不是原初的我，心靈狀態也不是。我已被異化到一個又一個過渡且混亂接續的時空中，存在的當時只是暫時性片刻的假象。

而在《顯現》的系列作品中，我還是運用口紅這種材質粘膩的特性，改爲在質感較粗的厚紙板上作痕跡的撫觸。手部的肢體動作由先前發洩式的探尋，轉變爲緩慢塑土般的施力印行。將沾滿整隻手掌的口紅泥，祈願般地順勢壓印進紙面細微的凹洞中，像古老的修補術一次又一次用力的層層覆蓋，直到兩手因持續的動作而感到疼痛，稍作休息。

我好奇著這些重複動作的結果，是否會產生一些圖像。雖然這種動作很費力，但逐漸凝聚重疊產生的符號卻令我感到欣喜，它是一種屬於我自身的儀式，在掌中與肢體延展出有如宗教般的心靈符號。而在其中有一個特質，那就是畫面中的元素都有如甬道般匯集凝聚出一空間，像個孔洞又像暫居的場所，包含隱藏著某些東西或符號，一會兒看似女體，一會兒看似心靈的居所，一會兒化作藏匿於後的精靈，伸出羽翼向天空展翅飛翔。



【附圖九】

而我在做這些口紅作品時，多半是自己比較困惑的時候，我很誠實、直覺地在當下用作品紀錄了自己的狀態。尤其〈找尋〉與〈不見〉這系列的作品，是我在一個晚上完成的。記得當時是半夜了，四周非常寂靜，我睡不著，在客廳裡慢慢走過來走過去，我心裡忽然有種莫名的感覺，我不知道自己爲什麼身處在這裡，我問自己爲何不是處在另一個時空中……；當時正好樓梯旁擺放了幾張百號畫布與全開白色紙板，我就把那時常用來作畫的口紅，整條捏碎塗滿整個手掌，開始了一段有如找尋自己存在證據的行爲。從踱步思考事情到擺放紙張、揉碎口紅等的過程，這些動作有點像在進行無聲且私我的探詢儀式。

在製作了這些使用口紅塗抹的系列作品之後，我又做了相較於前者較理性的作品〈顯現〉，以重複的手勢一次次用沾滿口紅的手反覆壓印，像在不斷地祈願、祝禱。後來我在圖書館裡，偶然翻閱到 Ana Mendieta 的作品，發現與自己這系列的口紅作品有些許相似之處。在她的作品中，我特別被她使用的人形符號所吸引，這個人形符號常出現在她很多的作品中，因為她的宗教信仰，使她常在大自然中進行儀式般的作品行為。這些由自然材質塑成的人形，有時像屍體般地被覆蓋橫躺在自然景物中，有時像黑暗裡的冥火熊熊燃燒，有時又狀似人形與心形的變造體【附圖十】、【附圖十一】，像遠古人類用泥土做的符號被後人發現一般，反覆出現的人形符號，像大自然裡的幽魂、精靈不斷地向世人顯現、昭告，有一種神秘、原始、母性，與自然融成一體的感受。



【附圖十】 Ana Mendieta
〈Untitled〉，1979



【附圖十一】 Ana Mendieta 〈Untitled〉，1982，泥土

這與我的作品〈顯現〉中兩手印間出現的人形性質上有些類似，但相較於兩者，我的作品是比較平和、祈願式的摩擦壓印，而她一系列的作品有著大自然裡神秘不可知的巨大魔力，使我在看她的作品時，一方面讚嘆她的執著，一方面因著那股神秘感使我看得毛骨悚然。我想這可能是因為我沒有一個夠深刻的宗教信仰在背後支撐，能讓我內化到自身，執意地一直不斷做下去。所以我在這時也因面臨了瓶頸而停頓下來，重新再找尋創作的其他可能。

第三節 狀況外的詭異

我讀到愛倫坡的一篇小說《橢圓形肖像》⁷，令我印象深刻。文中描述一男子疲憊地住進一棟無人居住陰鬱華美的別莊裡過夜，被小閣樓中不甚起眼的橢圓形少女肖像畫所散發的力量震懾住，他的瞌睡蟲被趕跑，沉浸在驚醒的狀態，並在屋中發現一篇有關這幅畫的文字：

「她是個絕代美女，與其說她可愛，不如說是歡樂的化身。當他和那位一見鍾情的畫家結婚之日，也正是災難臨頭之時。……當她聽到那畫家說，他想為美麗的新娘畫一幅肖像時，對這位美少婦而言，確是一件恐怖的事。但是她仍謙卑地服從接受了。於是在一個幽暗僻靜的小閣樓中，光線只能從上頭照射到那塊蒼白的畫布上，她就柔順地在這臨時畫室中坐了好幾個星期。但是這位畫家，帶著虔誠光榮的心情，盡忠職守地在他的藝術工作上，時復一時，日復一日。……誰都可以看出她已容顏憔悴了，……她仍然無抱怨訴苦，繼續展露她那可愛的笑容。……當他的創作快接近結束時，這閣樓就已成爲禁地，任何人都不得進入，因爲那畫家已畫到忘我的境界，變得瘋狂起來了。他的兩眼再也離不開那張畫布，甚至連新婚的妻子也極少去瞧一眼了，……他的畫每增加一分美感，他的新妻就要添上幾分衰老。……那少女的精神，忽如迴光返照的火焰一般，剎那間，益增其美艷的光輝，最後的筆畫終於殺青了。畫家恍恍惚惚的站起來，面色蒼白，驚慌意亂，大叫一聲：這就是活生生的生命啊！驀然回首，看他的妻子--她已經死了！」⁸

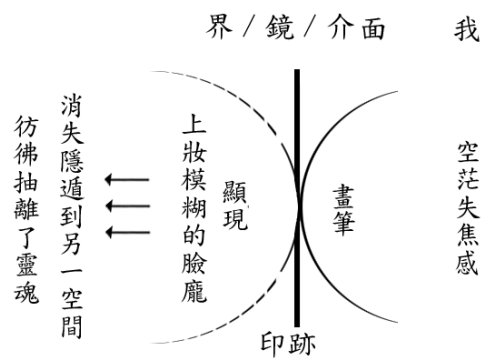
看完這篇文章令我感觸很深。許多藝術家在創作的過程中，爲了揣摩醞釀作品中精確的情感或技巧，將自己形塑在某種爲符合作品的精神狀態中，

⁷ 愛倫坡（2002），《從地獄歸來》，台北：慧明文化出版，頁 173。

⁸ 同上註，頁 173。

甚至沉浸在一種自溺的狀態裡。藝術家就像一群以靈魂作買賣交換作品的人類，而且用盡心力交織出的作品，與換來的報酬往往不成正比，沒沒無聞的藝術家很難以畫糊口，真誠的畫作也未必贏得肯定，因為市場有其商業考量而必須迎合大眾口味。於是我開始思考藝術家也要同自己的畫作一起淪為被宰制的消耗品嗎？我在困惑與徬徨中思索自己為何而畫，想傳達的是什麼？

無意間，我在書店翻到一本西元1920年代的黑白攝影集，被照片中短髮女子獨特堅定的表情吸引住，不知為何只直覺很想畫她。在〈女1〉作品中，我簡單地勾勒女子的輪廓與身形，有如在替過往逝去的靈魂上妝般，用乾筆輕輕刷過臉龐周圍微泛光亮的秀髮，越過沒有上任何顏色呈現畫布白底的臉龐，輕抹朱唇。畫面中周圍的黑空間框夾出一虛空間，突顯出中間的白；但刻意模糊的臉部，卻因為不清楚的線條與乾擦的色彩，造成臉部有後退的感覺，好像在黑空間中一直有如同物質、時間或精神的東西流失掉，隱遁到後面的另一空間或時間中；似乎一切所見皆非真實：頭髮上的亮光嘎然停止，畫中女子對於顏色怪異或其他外力的介入毅然承受，又似另有定見；一種不得不壓抑的力量看似要從空洞的臉龐與眼神彰顯出來，卻又隨著空氣的凝結逸入含混層疊古典型制的衣服中。背後黑色空間粗糙地佔據女子形體以外，時間緩慢地在畫面中拂過，眼神堅定又似未定地望向遙遠他方失焦擴散的未知地帶，預示著謊言即將被拆穿的剎那。〈女2〉則反轉了女子的面部方向，眼神仍然怪異，但臉部線條與黑色邊界參入遲滯筆觸因而和緩些許，陰鬱中彷彿若有光。



【附圖十二】

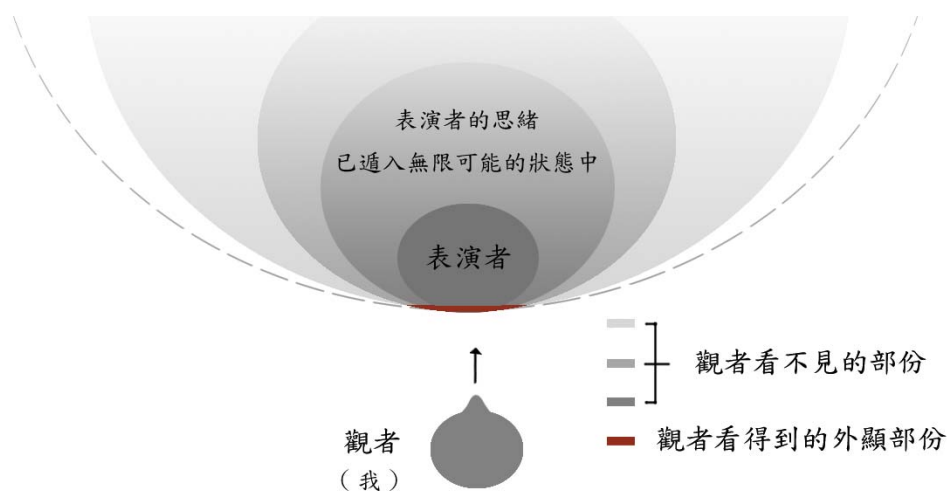
也許這兩幅作品，畫的是照片中同一個女人，但實際上都是自己心境的

寫照，我看著照片裡望向一方的女子，也看出自己心裡的虛無空茫感，在畫的同時，也把自己的心境表現在女子的表情眼神裡；我彷彿覺得自己有眼睛卻不能看清一切，在黑暗的宇宙時空中是個被動、可被汰換的軀殼，啞啞無可爭辯，身形充斥無力、被宰制的無奈，但又不能完全表現出來，眼神似堅定但朦朧失焦，若有所思地望向遙遠的另一個時空或世界。

第四章 異質能量介入

第一節 互滲關係

人在出神忘我的境界，靈魂彷彿遁入另一個空間。尤其我在觀察專注忘我的風琴表演者時，當他閉上眼睛，神遊於旋律、肢體與環境的互動時，在他周圍似乎形成一透明罩，將他安穩專注地投入自身能量的運轉中；觀者隔空看見的表演者是一個看似閉鎖但又與外界保持聯繫的空間。在日常的許多狀況中，人的外部形體即使看不到多大的變化，但能量卻在其內運轉，不斷地改變流動，製造出千變萬化，使我們無法由外觀來看見內在的變化。



【附圖十三】

能量在我作品中是重要的，即使這些能量是以隱微的方式隱隱散放。不管是人、腳、花、蕾絲等作品物件，即使有被建構、虛構的部分，生命的能量依然還是貫穿他們，或從後方釋放出來。

這樣的作品隱約與我過去的童年經驗有關。很多人在童年裡都是在大人的管教約束下長大，我的童年也是如此，有著被管教、監視、管制的約束感。這使我常會意識到他者的存在，以他者的眼光來判斷自己該怎麼做。記憶中，小時候家裡牆上的擺飾裡，有幾個現在看起來不怎麼大的面具，但以當時的

身高來看，它們都顯得巨大的多，好像有種說不出的魔力散發出來，冷冷地凝視著矮小的我。

到了國中時，有一次我去苗栗參觀國際假面藝術節的展覽，看到各國面具齊聚一堂，心中很震撼，好像在每個面具背後，都有它們各自的生命與故事；雖然它們看起來都不大，卻有著無比的力量，即使靜靜掛在牆上，也有一股在靜謐中想對人們訴說什麼的味道，像要對觀者傾訴古老而神秘的故事。而在眾多的面具中，最讓我印象深刻的就是日本的能面具。然而它之所以吸引我，不是因為它有多麼誇張醒目；與大多數的面具相比，能面具一點都不花俏誇張，只是素淨的被擺在牆上。當我走到前面仔細觀看它時，在不具太多造型、色彩，且光滑白淨地找不到瑕疵的能面上，我卻看到它透露著有如鬼魅般的陰冷，若有似無的表情，像失了魂似的，輕輕開啓的殷紅唇縫裡，彷彿透出沙啞而深長的嘆息聲。第一次看到能面具，心裡真是有些害怕，因為能面具是用溫潤的桐木、楠木或檜木所製，但加上塗料所呈現的一種介於粉光與亮光之間的曖昧詭異感，更突顯出夢幻與真實的荒謬差距，猶如誕生與死亡間的一線之隔。



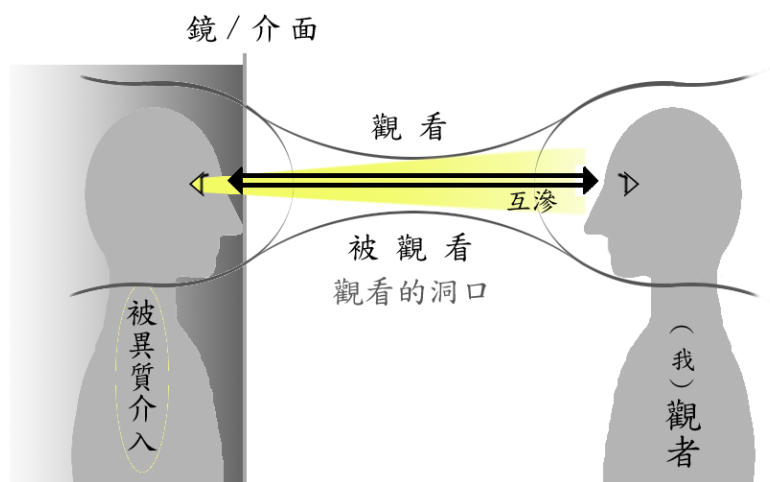
【附圖十四】日本能面

上了研究所，因為課堂中要以日本的藝術做為報告，我很直覺地就去找有關日本能面的資料。才知道原來能劇演技的核心是厚重而流暢的運步。能劇演員必須穿著白布襪，走路時，腳底緊貼著地板滑行運步，不管動作多快，都不能違背這個原則。有一個波蘭的戲劇演員，就將能劇這種前進的力量與抑制的力量相平衡的狀態，比喻成「刹車的暴力」。

而每個能面就外表來看，具有人與靈的特質，皆有其精神的核心來凸顯人物性格，因此能面對演員別具意義。演員在演出前，會把能面拿在手上專注觀看融入它的神情，並將角色的精神灌注到自身，所以演員在舞台上，就像一個充滿能量「會走路的雕像」⁹，將內蘊的情感與滴溜著轉的眼睛藏在冷冷的面具之下。於是觀眾看到這無表情鬼魂般的面具下，有眼神由裡向外看著觀眾，並緩慢地移動著步伐，如同世阿彌所說的「幽玄之美」，一種若無其事的「冷」的感覺。而能劇的主要人物，多半是靈魂類（活人角色不戴面具，幽魂或其他人物都戴面具）¹⁰，常以內心獨白或追憶的方式，來講述過去已發生的事情。

由於對能面具的好奇與興趣，讓我對能劇也有了粗略的認識。在思考與觀看的同時，不知不覺地，我漸漸與這些文字與物件的互滲，交織形構出我後來的幾件作品。

先由〈燈光神父〉來說，被建構的身分——神父，被塗上口紅，有光束從眼、口、耳中穿透出來，射向神父的前方，這就有點像能面具後有目光由裡向外看出一般。即使畫面中神父的這個身分，一如假象整個被掏空，靈魂被抽離，卻有異質的能量進入，內化寄生其中，而後再由孔洞釋放出此異質能量，成爲一個寄生體與宿主的關係，或再造一異質形體。



【附圖十五】

⁹ 林子竝《表演藝術雜誌》第94期

¹⁰ 參考自中央日報網站 <http://www.cdn.com.tw/live/2002/07/23/text/910723g1.htm>

這神秘被附身的形體在監視著什麼？我們好像成了被監視者，影像造成的詭異氣氛縈繞在觀者四周，空間中似乎有什麼事件正在產生，漸漸形成一種看與被看的氣氛、視線，遊走在作品展場的空氣分子中。這種隱隱釋放的能量放射出來，延伸影響到其他作品與觀者的心理，彷彿這異質能量不只監視著作品，也監視著觀者，這樣的關係存在於空間中，並不斷地滋生影響，形成場域中莫名的共生與互滲¹¹力量。這種互滲關係，由隱藏背後的他者與顯現在畫面中的傀儡（神父、腳、花朵、蕾絲衣）一同演出，進行一種相互滲透、影響的交互作用，促使作品內容、觀者、氛圍三方面產生相互交融的作用。

然而人類生活演變至今，我們眼睛觀察世界的角度，經過科技的改變，由原始社會同心圓向外擴散的觀察方式——從自己向外發散的方式觀察自身，進而轉向四周或更遠的地方，轉變為對一對象物的再製品長時間凝視聚焦。更進一步說，人類是由於發展走向專門化，分工愈來愈細，我們對外界的觀察逐漸由廣度的涉獵方式轉為深度的定點探索方式。原始人類遂由奔跑勞動四處搜尋的姿態，轉為定點的專注與凝視。在過去，時間不斷在我們身邊流過；現在，我們可以用科技產品把時間的影子抓住。

生存環境的周遭變化，影響著人的生存方式，變異中的科技，其運作方式也內化到人的思考模式中，使得「有機械的人必定以機械的方式做事，以機械的方式做事的人必定有機械靈巧的心，有機械靈巧的心存於胸中，人就失去了單純……」¹²。

使用機械，我們的生活成了機械化的再製衍生品；機械與人類進行漫長的依賴與互滲內化。我們在機械元素組成的世界中，與自然界區隔開來，我們被化約切割成區塊性的分門事物；分工也使人被框架在小單位中，例如做文書的人就如同被關在密閉區塊中，工廠中車縫衣服的女工就被固定在小小的縫衣機旁，人的社會組織一如大賣場上的產品分類，把人分門別類，幾經

¹¹ 路先·烈維 - 布留爾（2001），《原始思維》，台北：台灣商務出版，頁 69。

¹² 艾利克·麥克魯漢（1999），《預知傳播記事：麥克魯漢讀本》，台北：台灣商務出版，頁 173。

分割又制度化，再也回不去最初渾沌雜處的原始狀態。

在《藝術的魅力重生》一書中有提到「根據容格的說法，每個文化都靠迷思存活——各種迷思。機械式的視野是經由科學的迷思並把我們制約成只能以無興味的、死板的方式觀看真實，並把它當成是『單軌的』宇宙。」¹³

追溯到過去，原始人類的原始思維狀態是混亂未加以區分的，由凝聚人心的神話系統來統合，然而神話世界觀對於客觀世界、社會世界和主觀世界，基本上沒有區分性表述。野蠻人的思維是全面化的……遠古神話傳說代表了原始人的思維模式。¹⁴ 而神話思維的整合性體現了原始人的整體世界觀，這種思維特徵在進入傳統社會以來，沒有根本性的改變。直至現今社會，現代世界觀與傳統世界觀，則以世界觀的區分化為分別。

知識越來越被區分，使人與人之間愈來愈不可理解。使得現代先是去除了神話，去除宗教，瓦解人類過去思維倚仗的基礎，人必須再由新的基礎物上連結起來，這個新的基礎物現在則是由媒體影像等新科技來建構填補。

於是乎，原始變成紀念館裡的裝飾與追弔物，取悅滿足人追溯原點的想像。但這時的原始已是被再製的虛假物，他們的時間空間已不可轉圜，僅是物換星移後的衣冠塚。原始可以在電視裡被製造，再原始的東西也存在於層層疊疊抽象的文字與影像符號中，或被不斷再製，轉為其他符碼的再現。

回到原始思維狀態，人的生活世界所編造的神話，隨著時間一直在不斷的共生與互滲，從原始思維天地人與自然互滲的狀況，演變為天地人、自然與語言文字……機械、印刷術、媒體、影像……的互滲，已由迷信的非邏輯滲透，轉為相生、共生，不可逆轉、更高明、更文明的互滲關係。

或說，任何事物只要存在，透過各種的轉移、接觸、傳染、遠距離作用

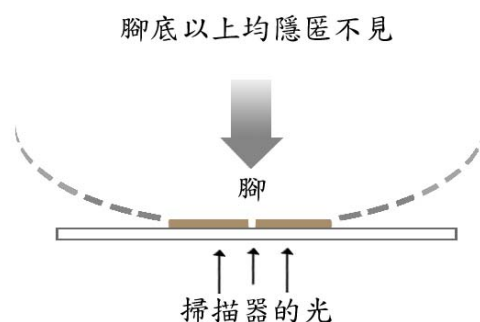
¹³ Suzi Gablik (1998), 《藝術的魅力重生》, 台北市: 遠流出版, 頁

¹⁴ 龔群 (2001), 《道德烏托邦的重構》, 台北: 洪葉出版, 頁 56。

等等，即開始進行互滲作用。而物與物間滲入程度的差別，則在於傳輸能量的強弱差異以及傳輸方式與效果上的不同。因此，影像、媒體就互滲的效能來說，佔有極大的優勢，因為它們都是虛的物件——實體的再製品；影像不只可以存在於實的三度空間，也可以存在於電視、網路的虛空間裡；它易於被複製，易於流通傳播的特性，是進行互滲的最快速的傳播媒介。

第二節 異質介入

而在我的作品與生活中，我也在無形中與萬事萬物進行這樣的互滲。生活中的事件與一幕幕影像在我的心裡擺蕩，滲入我生命實體的肉身與思維當中，我遊走在各原型互滲互生的再現世界裡，身分與我互滲，觀念與我互滲，教育形塑與我互滲……各種事物與我互滲交融，才成爲此刻的我。這些過程慢慢在我的身體與記憶裡，留下許多深深淺淺的印記。



【附圖十六】

<腳> 這件作品像是一張張無聲的肖像，肖像裡出現的不是人像，而是人的腳板，放在掃描器上經過約4分鐘掃描所產生出的平面影像，掃描器的燈

光由前到後緩慢地讀寫，密密麻麻的編織出影像細密的經緯度，交織出一張張看似普通，實則蘊藏個無數個「當下」的平面影像。這些掃描器製造出的平面影像所呈現出的時間與空間感，不同於一般用相機拍攝出的相片；一般照片的時間感是在按下快門的那一剎那而已，而掃描的影像則是從開始掃描的那一刻算起，掃描器的燈光緩緩地從面板的一端划向另一端後，才算結束。

這些腳的主人我大多不認識，也許他們生命中也僅此一次與我交會，就像人的腳步走過任何地方，是當時時間與空間上一次的交會，紀錄壓縮到另一個影像空間。這些影像裡「在場」的是一雙雙色澤有些怪異的腳板，「不在場」的是腳的主人與腳板以外的一切。影像給人一種既封閉又開放的感覺，封閉的是影像框住了一雙雙的腳板，開放的是這些腳好像存在於另一個不屬於現實界、幽暗不明的空間裡，而足弓與腳板四周凹進去的部分呈現較深的色澤與陰影，漸漸與背景的黑空間模糊地融在一起，這樣由明到暗的層次感正好將觀者的視覺由近到遠，從「可見」的腳板部分慢慢帶入到腳後面「不可見」的深隧空間裡。黑空間的沉重感凝聚了一股引力，讓觀者在觀看這些腳的影像時，彷彿被吸入影像暗處與背景的幽暗空間中，眼神與思緒也跟著飄到另一個未知的空間（腦內的空間或影像裡的晦暗空間），去猜想他們是誰、是什麼身分、為何看起來這麼蒼老、他們有什麼不同……等的問題。

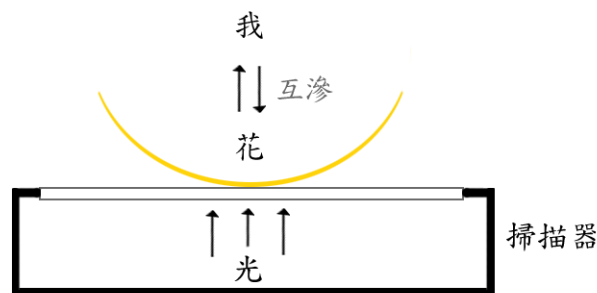
而以〈黃色海芋〉此作品為例，我以六天紀錄花朵生命絢麗華美的消逝，生命消逝的盡頭，幻化到影像裡，每張掃描4分15秒，我注視著花，掃描器的光注視著花，花注視（感應）著我們，兩個生命與一個機械間的連鎖關係。

花朵的生命從被買來盛開到凋謝的過程與我進行著無形的互滲。一直以來，花朵對我來說是別具意義的，一方面是因為我喜歡賞花，家裡庭院也種了許多，一方面是因為母親的名字有一個「花」字，所以更加深了我對花的情感。但我們家不太會種花，一些本來開得很茂盛的花，一到我們家不久就不開了，所以開花這件事，對我們來說倍感珍貴。然而每次花一開，心裡就很興奮，但隔沒多久再一看，花兒又謝了，原本興奮的心情就隨著花兒的枯

黃漸漸消失。

之所以想做這樣的作品，除了自己與花朵的情感記憶，其實也跟親人的死亡有關係。就在上研究所前的那個寒假，外公病逝了。外公是個非常慈祥 and 藹的長者，每次想到他的溫厚樸實，就讓我覺得他同等於這世上所有善良與美好的事物。但外公最後在加護病房與死神搏鬥時，我能做的很少，甚至去看他時還會暈倒，所以外公走了之後，我的心中總是留有些許遺憾。這使我後來在記錄花由盛開到凋逝的過程時，在掃描器搬上又搬下，常讓我覺得自己好像在陪伴一個即將死去的老者一般。

觀看著日漸凋謝的花朵，在過程中，我必須非常小心地把它捧到掃描器上，深怕日漸萎爛的花朵在我的移動下支離破碎；在這種極為慎重仔細的關係中，花不再是花，似乎變成了一個人，一個躺在病榻上的親人。於是花的消逝滲入了我，我的過去經驗滲入了花；漸漸地，我就是花，（「是」就是「互滲」¹⁵），花就是我；我與花彼此在某種經驗上深深地互相穿透。



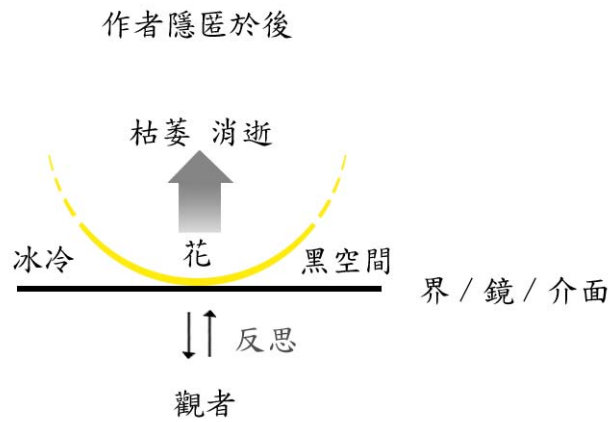
掃描時我與花的位置圖

【附圖十七】

在這層關係中，花被擬人化的成分居多；花是主角，演出他自己，但同時也是配角，因為我的手甚至身體，在花背後扮演著與他相連的另一個身體。花是被操控的，手的一端抓住花，另一端則以輕悄無聲的隱逸姿態沒入黑空間中，以致於觀者似乎也成為這虛假儀式的觀禮共謀者，望著逐漸枯萎逝去的花朵孤獨地躺在掃描器上，什麼也不能做。掃描器像動作遲緩的行刑者，

¹⁵ 路先·烈維-布留爾（2001），《原始思維》，台北：台灣商務出版，頁 326。

雖然只是短短的4分鐘，但手與花必須僵住維持同一姿勢，讓掃描器的光緩緩移動過去，引導紀錄花的死亡。



【附圖十八】

我與花的共感，從呼吸到肢體相連的互滲關係裡，對應著掃描器的冰冷無情，使我們有如革命同袍一般，我一次又一次小心翼翼地，將花朵從裝水的瓶子移到掃描器，搬上又搬下，整理花的「儀容」，讓它在逝去的影像中浮現一絲過往的光華。



【附圖十九】Christian Boltanski，〈Monument - Odessa〉，1990，11 張相片.3 個錫製餅乾盒.68 個電燈泡.玻璃.電線，309.9 x 121.9 x 21.9 cm

保丹斯基(Christian Boltanski)的作品【附圖十九】中有著濃郁的死亡氣息。

他曾說過：「我們受照片感動，因為它接近死亡」¹⁶ 它運用模糊失焦的黑白照片，配合著戲劇化的裝飾，擺設像個祭壇一般，失焦的照片在作品中若隱若現。他說：「我創作關於脆弱與消失的思想。我的作品表現童年，不是因為我對童年感興趣，而是童年是我們最早死去的，而我們都是死去的小孩。」¹⁷ 我從作品從〈腳〉到〈黃色海芋〉甚至是後來的發展，也開始圍繞著消逝與浮現的題材。

與掃描器共睹生命的消逝，影像在黑空間裡靜默的同時。另一個非生命則在黑空間裡被建構，佯裝新的生命形式，以有點驕傲的姿態，逐步被建構。消逝的生命滲入黑空間裡增生，吸取黑空間下的養分，與無可明狀之物產生新的變種，〈蕾絲衣〉這件作品因此而產生。

第三節 黑空間裡的凝視

在幾件作品的背景中，我以黑色作為作品間互滲的共同基調，讓作品與空間都充滿詭異神秘超越時空的感覺。這種黑色背景空間的運用，某方面與我喜歡在睡覺前想作品的習慣有關。尤其夜裡，躺在黑暗臥室的床上，想著作品裡的內容該如何發展，使得黑色的空間頓時成了有如宇宙般的黑色畫布，剛好能讓我把想像的物件挪到黑空間中顯現。於是除了這種因素，我也把自己在場域中常感到偌大空茫的感覺帶入作品裡，也可以說，我所製造出的黑色背景空間，其實是一個黝暗的宇宙空間。

就以精緻但本質是空虛的〈蕾絲衣〉來說，它對應著〈燈光神父〉及其他作品，本質上同樣是空茫被抽離的。〈燈光神父〉塗了口紅的笑容，似乎在暗笑這一切，笑一切的空茫與虛飾，〈蕾絲衣〉的冷調突顯了《燈光神父》

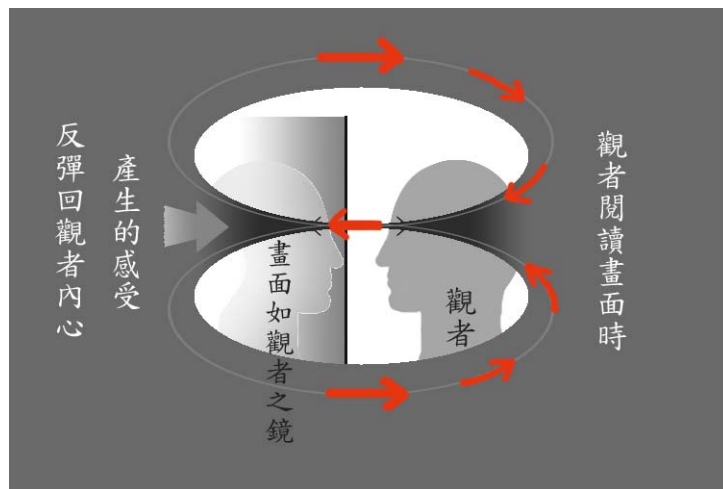
¹⁶ 參考自中國攝影網站 <http://www.cnphotos.net/daohang/jwsb/yuan.htm>

¹⁷ 尚一路易·普拉岱爾（2003），《當代藝術》，台北：閣林國際出版，頁 94。

的生命感，這兩件作品都有虛假的質性，同時又對應著〈腳〉與〈黃色海芋〉的真誠性。我以掃描的真實物件，其中儀式性反覆的取樣，像是對生命的反覆觀照與提問，這樣一點執著與一點傻勁的真誠性，在〈蕾絲衣〉與〈燈光神父〉的輕笑中，愈是更顯沉重。

〈蕾絲衣〉與〈燈光神父〉依舊在暗處默默釋放能量，〈腳〉與〈黃色海芋〉如同被監視者，由〈白曇花〉裡旋轉能量釋放出一種喜悅，揉合著人、植物與電腦的共振，一個新的自為與自在從此而生，即便也要走向消逝，璀璨的光華已映入影像的刻記中。

監視者、腳板、花朵生命的消逝、浮出又將隱現的蕾絲衣物，在影像中存在，在虛的數位空間裡存在，是真實世界面對操控、虛假與愚痴的變相與轉喻。



【附圖二十】

在作品諸多運用的黑空間中，觀者凝視著影像，影像的黑空間反過來凝視著觀者，這黑空間有如作者藏匿的所在。作者隱沒在黑空間裡，以影像對觀者悄悄言說，看的人同時也是被看的人，黑空間裡隱隱放射物件的生命能量，要觀者也靜靜地閱讀到自己的心裡。

當觀者閱讀畫面時，所有產生的感受反彈回觀者內心【附圖二十】，就像

梅洛龐蒂提到當一隻手觸摸另一隻手時，觸摸與被觸摸之間產生了曖昧；身體從認識過程的外部理解自身，它試圖在被觸摸時觸摸自己，它誘發了「一種反思」，足以把對象區別開來。¹⁸ 就像握手也是可逆的；我同時既可以感覺自己被觸摸，也可以感覺在觸摸...。¹⁹

作品的平面影像區隔出二元而又使之相互交融的空間--觀者與被觀者、影像虛空間與展場實空間，內容上兩極的華美與腐朽、存在與消失、操控與被操控、浮現與隱逸、光明與黑暗、潔淨與骯髒等，在空間的錯雜中共生互滲，組成一個影像的祭儀冥想場域。

然而影像的黑空間使這條交融的管道不那麼透明直接，一點點的欲蓋彌彰，更大的功能是製造一種黯啞的氣氛，在心中移植入黑色的驚嘆號、問號或其他，與觀者的記憶、思緒交融混合在一起。

我曾在〈原始思維〉這本書中讀到，看得見的世界和看不見的世界是統一的，在任何時刻裡，看得見的世界中的事件是取決於看不見的力量。²⁰ 但在現代，看得見的世界中的事件雖然也取決於看不見的力量，在運作上，看得見的世界和看不見的世界卻不是統一的，兩者之間有特殊的不透明空間，充滿階級財富與知識權力的差異，就如同我們看得到浮現在檯面上被包裝製造過的表象，看不見底層的黑幕暗影。

我們生活在光明，實則也生活在昏暗。

¹⁸ 詹姆斯·施密特（1992），《梅洛龐蒂》，台北：桂冠出版，頁 126。

¹⁹ 同上註，頁 129。

²⁰ 路先·烈維 - 布留爾（2001），《原始思維》，台北：台灣商務出版，頁 433。

第五章 虛空中的劇場

第一節 華美的虛飾

蕾絲在眾多的布料產品中，是一種過剩、裝飾、華麗精緻的象徵。在衣物布料的世界裡，它絕不是主角，而是配角。

但過多的蕾絲卻能反客為主，因為它潔白且細緻醒目，穿上它的人因蕾絲而變得優雅高貴，但若去除掉蕾絲這種裝飾物，則一切就會回歸樸素。但衣物上若有過多的蕾絲就會顯得累贅，像生活中一些多餘的事物或儀典，繁瑣的有如中古世紀男爵脖子上好一大圈蕾絲層層的膨脹環繞，看了覺得奇怪又好笑，可在當時卻是流行的穿著樣貌。

讓我想起在古畫中，一個個道貌岸然留著鬍子的男子，從白色的球狀樹叢（蕾絲）中鑽出，瞪視著嘲笑他滑稽穿著的觀者。

在生活中，許多事物的建構就像製作蕾絲的過程一般，由一縷縷細的快看不見的線頭開始，攀附交織在密密麻麻框架好位置的大頭針之間，這樣費時且精緻的東西被製造出來，細密的令人想起女孩的纖纖玉手，漂亮的有如嬰兒天使般的微笑。人類對於華美細緻的蕾絲，這種乾淨細膩的衣物裝飾，有誰會形容它邪惡充滿陰謀呢？

正如我們進入潔淨的教堂空間裡，很少會去懷疑教堂的神聖與潔淨；同樣的道理，因為蕾絲具有一種美麗的足以騙取大家同情的外表，它的華美使得長相醜陋的人看起來多一份高貴的氣質，於是它以這種柔弱的姿態潛入人心，像睜著大眼無辜看著前方的洋娃娃一般，有種嬌柔的吸引力，人們會覺

得這樣的東西既是無傷又怎能捨棄，而且它符合了布爾喬亞階級以上的優雅品味，是華麗場景的陪襯品，滿足人小小的虛榮心，讓人孤芳自賞又增添韻味。

美麗、聖潔、優雅的事物最易浸潤人心，像要對這個世界進行救贖，於是它原本附屬的地位漸漸成爲正統，讓人視之爲理所當然，察覺不到多餘與危機。美是好，潔淨是好，加冕是好，榮耀是好，無人阻止它的浸蝕，只因人類血液裡愛好正統、美麗、權勢的因子不斷沸騰，於是具有蕾絲般幽微力量的斷枝殘片在時空中如幽魂般載浮載沉，消散不去；這時不禁自問，多餘的事物，何其多餘？

每個時代都有如同蕾絲一般的物體喧賓奪主，由次要變爲主要，然而多餘附加物的習氣不斷滲入，靈魂看清它的乖張狡猾，選擇將它如平面樣版來看待。靈魂不受其牽絆，以超然的姿態輕穿梭其中，於是符號回歸符號，靈魂回歸靈魂。

在電影《美麗佳人奧蘭朵》²¹中，片尾有一首歌的歌詞這樣寫著：

啊 ~ 啊 ~

我來了，

我正穿越而來

越過分界線向你走來。

在統一的時刻

我感到無比快樂，

就在此地，就在現在，

我終於自由了。

是的，終於等到了

終於掙脫了過去

²¹ 《美麗佳人·奧蘭朵》(Orlando) 是一部由導演莎莉·波特 (Sally Potter) 所編導的電影作品，1992。

也告別了未來的召喚。
我來了，我來了
這就是我
既不是女人，也不是男人。
我們結合了，成為一個人的面容。
我站在大地上
也位於外部空間。
我出生了且即將死亡。
是的，我終於自由了。²²

而藏身於蕾絲下的靈魂又會是如何？我們只能說任何人都有可能被臆想入其中，但任何人都不曾真正擁有過這件蕾絲衣，因為任何人都只能暫時佔有，然後消失離去；而且這件蕾絲衣也不曾以實體存在過，它只存在於被製造出的影像裡，由密密麻麻的電腦程式與符號所編織。這些有可能藏身於蕾絲衣下的靈魂，每個都如同被臆想對號入座的過客一般。

有時，我會以為自己生活在一個大精神病院裡，每個人都有情緒失控與施虐被虐的潛在因子，當然還有活在自己世界妄想誤解他人的種種可能。我們常自以為是不足、不夠的，於是又一再修飾自己，甚至是包裝自己，我們享受普及化的包裝，甚至我們也相信別人的包裝(如政治人物、明星的包裝)，我們以為這樣的包裝才能掩飾自己的虛空，卻不知我們是因為備受誘惑與刺激，所以更加以為自己不足。我們甚至希望我們生來不只是一個靈肉組成的人，我們還希望它看起來比現在巨大耀眼一些。然而當我們離開人世，這一切又如同消了氣的氣球；然而，充了氣的氣球和洩了氣的氣球的共通點，就在於即使是飽滿的，也同樣虛空，只是占的體積不同罷了。

²² Fred Alan Wolf (1999), 《靈魂與物理》，台北：台灣商務出版，頁 318。

第二節 慾望永存

在蕾絲衣的作品裡，我刻意讓蕾絲衣領口的地方呈現一個個黑色的洞，刻意在這美麗的物件上留了這個缺口，擺明這是被設計好的洞口，人只是暫時的過客。而慾望以及奴役、被奴役的關係卻一直存在，人類甘願被包裝過的權力操控者所奴役，尤其更難抗拒美麗的權力操控者。

在現世生活中，流行與權位、利益…等等就是這美麗的操控者的明顯代表，我們不必擔心這只是一件件被人冷落擱置的漂亮蕾絲衣，我們也不用猜想這些衣物主人為何不見身手；我們大可大膽假設這些衣物的主人也許是自斷頭顱，或甘願被人截斷，因為這是披上這件蕾絲衣的代價；也或許這件蕾絲衣正在靜待下一個好奇者自己伸進頭來，再慢慢腐蝕消化。我們以為蕾絲衣是因我一人而製造出來，正在張開手臂迎接我們，誰知它的真正目的是要

把人套住，直到吸乾我們與它融為一體。



【附圖二十一】

以至於，我們看不清自己，我們所認知的也是被別人建構的自己。我們生長在一個從小到大被設計好而無法自覺的環境，我們不自覺地被滲透，甘願被餵養，吸收了快速大量的刺激與訊息。若問我們保有了多少真正的自己？答案或許是零。我們不是為自己發聲，我們也不會擁有自己，我們是被同化、被歸納收編的乖順獵物，但我們卻不像一般獵物在野地裡自由地奔跑，我們是被精巧舒服地擺在工廠的輸送帶上，不費吹灰之力地被帶入不易察覺的陷阱中。

最後我們就像一群沒有頭的人，盲目地尋找屬於自己的一件蕾絲衣，我們以為蕾絲衣是我們終極要征服的對象，卻不知早已被它所征服。

我曾在義大利的蕾絲博物館裡看過幾張大約19世紀平民婦女正在製作蕾絲的照片，其中一張是一群年輕女孩坐在椅子上低著頭認真學習製作蕾絲【附圖二十一】，有一位年長的女子在旁邊教授他們。另一張則有一位留著鬍子的男子身著西裝一手插著腰正在看編織的女子低頭製造蕾絲【附圖二十二】。



【附圖二十二】

這些照片讓生在現代的我們，很難想像她們居然如此有耐性，能一針一線終日織繡著精美的花紋，彷彿編織蕾絲是她們的天職一般，已理所當然內化到性別的意識形態中。而就蕾絲這布料的屬性來說，它是奢華與上層階級的一種象徵，在貴族服裝裡蕾絲的使用度與精緻度都比平民更高，所以也隱含了一種階級意識中上層與下層的差別，因為幾乎所有蕾絲的生產方式都是下階層女性製造給上階層男女享用。

同樣的，不同時代即使觀念技術等環境不斷進步或改變，這樣上對下進行操控的模式仍然不會改變，只是方式上變得更科技或民主化而不易察覺。於是當我望著自己做的〈蕾絲衣〉作品時，我並沒有因為逃過手工編織的勞力壓榨而感到幸運，反而有一種憂傷，彷彿我看到的不是電腦影像製造的平面蕾絲，而是西方世界操控科技媒體與速食消費文化對全球進行同一化且壓倒性的侵略行爲。

上述曾提到，作品中領口部分的黑洞代表慾望，但.....是誰的慾望？是西方價值思維操作建構出的慾望。而東方文化，在凡事講求效率與科技的快速潮流裡，能偶爾成爲西方流行文化中具異國情調的消費符號，竟有一種難得被寵幸的竊喜，如同陳列在博物館的老古董，還有其他一兩樣小用途可表演一般。但也許這樣的論調太過悲觀。

1982年，法國荒謬劇大師伊歐涅斯柯來台，看了復興劇校崑曲等其他中國傳統戲曲表演後，他說：「我來這找尋一些傳統，一些東方人文精神，聽起來也許很矛盾，但最新的東西，常常反而是那些最老的，傳統的東西，永遠不會過時，傳統的生活，就是永遠的生活。」²³看了這段話，心有戚戚焉。我想這是為什麼我喜歡看黑白老照片，喜歡看動作很慢的表演，喜歡舊舊的東西；它們不一定很傳統，但都很古老趕不上時代，有一種新奇或快速的事物所沒有的特殊氣質。

有時，我甚至覺得這個世界不真實，會突然訝異地問自己為何在這裡，總希望這世上有個什麼東西能貫穿古今，像一個永不被征服的古老戰士，帶著點不合時宜的傻勁，看起來有點過時的荒謬，卻更凸顯現世的單一與乖誕。……在朦朧之間，我彷彿看到了一個古老的物體在黑暗中忽遠忽近；只因我們無法逃離現在，所以期盼它的歸來，但它若真的顯現又會顧忌不合時宜，於是阻塞擺盪，曖昧地徘徊隱現。那麼，正在張望這些蕾絲衣的觀者，是否也隱隱披覆了一件蕾絲衣裳而無所察覺？

第三節 如實的虛空

蕾絲衣的浮華虛空，讓我不禁思索生命與被操控的問題。在不停流轉的時空裡，我們的靈魂穿梭在不同的物件中，我們活在自以為真實的想像中，一切形體沒有固定的存在方式，任何人事物也存在於多變的物件場景裡。在時間的單向軌道上，一切都走向消逝，人的消逝、萬物的消逝……，我們這才發現，自己正站在如實的虛空中。

在〈逝去的點迎向何處〉這件作品裡，我運用了一些影像做成無聲而緩慢的動態影片。在幾次的創作過程中，有時我會用到書與文字的影像，但這些符號對我來說，都是外來、卻隱而不見的入侵者的象徵。我把它們當作是

²³ 詹瑞文、甄詠蓓（2004年5月）。〔兩個老柴玩遊戲〕。香港「劇場組合」。台北市：台北新舞台。

合法的令人察無所覺的外來入侵者；有時甚至覺得，書也許原本是個有生命的東西，因為被注入了人類的文字，像被催眠入夢而產生變異，閱讀的人也因此被導引到另一個的方向。於是我想像，書被注入文字後，便是它夢境的開始；而沒有文字的書，才是「真實的書」。

在夢境中，書不只以一種形貌示人，在時間的消逝中，它變異穿梭於各種物體中，輾轉引領我們進入不同的世界——穿過真實或非真實的生命，迎向消逝，迎向未知的彼岸。

有時我會想，我們會不會真的像輪迴中所說的，在不同的時空中以不同的形體投胎轉世，身形不斷改變，也見證好幾個世紀的改變。然而這樣的旅程，究竟是要找尋什麼奧義呢？我們認為的真實就是真實了嗎？我們是去改變？還是注定要被改變呢？

在〈蕾絲衣〉之前的作品中，都有一些難以名狀的靈體或寄生物藏身在作品的介面之後，但慢慢地，到了〈逝去的點迎向何處〉這件作品，我開始在如宇宙般黑暗的背景裡冥想遊走。彷彿有靈體穿過不同的物件，隨著時光不斷出現又流逝。

這件作品的開頭，有一本書與枯樹，枯樹上出現了一本小書，枯樹消失，小書與大書相對，接著小書在手上消失，畫面又有一複製的手與人手交疊互換，漸漸縮小消失，最後沒有眼睛的面具出現又消失在無聲黯啞的黑空間中。因為整個場景都是黑色的背景，所以一個個出現繼而消失的物件場景，像個儀式謎樣般地掉入黑色空間中，如同我們來到這個世界，也像掉到一個非肉眼所見的黑色宇宙中，我們肉眼所見到的明亮時而是昏暗不可知的。

在偌大的時空中遊走，我們不僅擁有了一個肉身存在，我們也在物與物間穿梭；然而這趟旅程裡我們在時空中得到了什麼？是有所領悟還是麻木了感知？這樣的旅程我們不知何時才會走完？然而對我而言，也許我們信以為真的真實世界，就像個謎樣的夢境一般。

在《全像宇宙投影》一書中，對於生命旅程的詮釋與描述很有趣，似乎一切事物都源自於人類自身的想像，認為這個世界是人的集體想像創作而成的，也可說這個世界的實存，其實本質源自於人虛幻的想像。這就是這篇論文題目「無境藏」無境兩字的意思，說明我們生存在一個偌大的「境」中，但是個集體想像創作的境，如夢一般有著難以捉摸、多變的特質，我們所見認為實存的境，也不是唯一的境，因為萬物萬事皆不斷變動，我們所信仰的也不是唯一永恆的教條。

此書並且還有另一個重點，提到我們的心念造就了現在的世界，不只現世世界如此，死後世界亦然。書中提到，「佛陀說：『我們是由心念所造，一切物，一切我，都是心所生出，我們的心造了這個世間』……顯示了死後是一個心力交流而創造的世界，連所有的景觀都是瀕死經驗者的心念與期望所造就出來的。」²⁴書中描述許多瀕死經驗者所見的情景，不只死後的世界是如此，活人世界也可根據我們的信念重塑我們的身體，有時甚至可以重塑我們的生存空間，只是比較花時間與經歷罷了。²⁵

如同人的轉念，當我執想一件事時，就會滿腦子充斥著它；當我決意要斷去這執念時，心靈就好比開啓了一道任意門，從一個雜念紛生的境轉到另一個空無一物的境裡。

所以，有境，實則能化為無境；或說，有境，實則是無境。若這麼想，那麼我們所歷經的苦、痛、貪、嗔、癡，都不過是自我延遲的耽溺，若看清因緣幻化聚散一場，則任何當下的執想，就能變成劇場中的道具一般，任我們操控自如。我們可以把所有的「有」，一下子帶進「空無」的世界；那麼所有的「有」，其實也可看成「無」，因為一切變化只在轉念的一瞬間。在這樣無有的狀態下，又讓我們造出了新的可能。正如下面這首詩裡所寫的：

我死時是礦物，接著變成植物。

²⁴ 麥可·泰波（1997），《全像宇宙投影第三部：時間與空間》，台北：琉璃光出版，頁 333。

²⁵ 同上註，頁 333。

我死時是植物，接著以動物再起。

我死時是動物，然後為人。

我何必害怕？死於我何損？

而我，還是要以人再死一次，

升天而去，追隨祝福的天使；

然而，即使成為天使

還是要有結束之時。

萬物皆會殞滅，唯獨上帝例外。

在我犧牲了我天使般的靈魂，

便會成為無人想像的到的東西。

噢，但願我不曾存在！

因為「不存」曾向世人宣告：「我們率皆回歸於它。」²⁶

這首詩像在告訴我們，任何靈體在生命旅程中不停地變化移轉，我們的想像不足以等同於這浩瀚宇宙變化的可能，因為下一刻，我們會發生什麼事或與什麼無質形體交融變化，有時也難以預料。但可確定的是，在這片刻存有的實體之外，不存是個事實，如同佛家所說的「無常」，萬物是無法永恆存在的。同樣的，我們在「有」的世界中，實際上也在體會「無」的道理，因為我們會在「有」中體會到「無」的存在。比方說我此刻正在享受某事物的美好，但下一刻是否能繼續享有，或是得承受失去它的孤獨，就不得而知；我們空手來到這世界，最終也要空手離開，回到空無的境地，一個有別於存有的境地。

《全像宇宙投影》這本書還提到，在全像宇宙所謂的分離性，最內層的精神運作會造成花、樹等物質的景觀，所謂的現實世界變成了只不過是一個大家共有的夢。……但我們究竟是獨一無二的神聖智慧，神所夢著？還是由萬物之集體意識--由所有電子、Z分子、蝴蝶、中子星體、海參、人及非人的智慧等所夢著？我們又再度碰到我們觀念上的極限，在全像宇宙中，這個問題其實是無意義的。我們不能問是零件造就了整體，還是整體創造了零件，

²⁶ Cousineau, Phil (1998), 《靈魂考》，台北：立緒文化出版，頁。

因為整體就是零件。……宇宙乃由一種龐大不可名狀的創造力所維持著，一個名詞根本無法代表他的偉大。或著就像卡拉哈利·布希門（Kalahari Bushmen）的優雅文句所說的「此夢亦自夢，相夢無了期」。²⁷

如同佛家裡也常講：「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。」²⁸ 這一切都是夢，只是有大夢與小夢之分別。這麼說來，我們就如同生活在一個很大的夢中夢世界，渾然不自知。就像木雕的俄羅斯娃娃一樣，大的包覆著小的，小的又包覆著更小的，在層層疊疊當中，不同的俄羅斯娃娃在大小與空間上是有差別，但本質上又這麼相同。

我把這種無的概念運用到作品「流」中，描述我們所認識的文字並非固定存有的物件，文字緩緩的消失，湖泊緩緩掉入沙中，房子陷入土中，山也沉入平地，最後全部消失空無。而我們平時所見到的境，其實是我們心念的反應與倒影，而我們所謂的苦，也變成我們心念執著的想像，這一切若能化有為無，則所有苦痛與念頭，就會減輕甚至無法影響我們，而達到泰然自若的心靈狀態，於是一個雜亂紛呈的境，就能反轉為一個無所藏的無境世界，一個空靈平靜的世界。

第六章 結論

在我的創作過程中，發現自己的作品背後，在解讀上都有一種前與後、顯現與隱沒、可見與不可見的隱藏關係。即使作品間形式、內容各不相同，但都有如攬鏡自照一般，在創作的同時，也觸探、映照到自己的內心。在過

²⁷ 麥可·泰波（1997），《全像宇宙投影第三部：時間與空間》，台北：琉璃光出版，頁 366。

²⁸ 姚秦 鳩摩羅什 譯《金剛經》頁 0752

程中，我不僅是製造出一個作品，而且是一個有如顯現在另一個界面與自己內在遙遙呼應的異己，畫面如同一張朦朧的鏡子，洩露出自己內在的心象與話語。

我在研究所這段時間的創作大致歷經了三個過程，從第一階段的由身體出發，歷經病痛與復原，對觸覺逐漸敏感，由放空無意識的肢體與雙手在畫面上自由地反覆滑動，體察身體的細微變化，並學習體會鬆、靜、定的專一，在創作的同時，也是進行自我對話與自我療癒的好時機。第二階段，我開始找尋生命存在的依據，記錄腳與花朵，和週遭人事物進行互滲互涉，並隔一段距離去觀看異於自身的另一個存有，發現事物的背後各自有一套操作戲法介入，而非我們肉眼所見的單純。到了第三階段，我更抽離的看待時空中的一切，冷眼看著華美與虛空荒謬地並存交融，在時間的節拍聲響下浮現又消逝，如同劇場中被擺弄的木偶雜沓地上演一場荒謬劇。然而這樣的體認並不虛無，看清了事實才有新的可能；因為意義是可變動的，戲法也可自行改變，如同我們自由的意志一般行雲流水，在反覆的過程中達到自我控制的流暢與自在。

<優劇場>團長劉靜敏²⁹曾談到，他們的創作其實就是種修行，我已漸能體會。雖然修行並不是創作的唯一可能，但卻是體察人生、自我提升修練的一種方式，在每次的創作中反覆遇見不同於過往的自己，一次次抽離的觀看所處的時空，在生活與創作中探索與遊戲。就像這句話一樣：**我們無法治癒苦難的世界，但我們能選擇快樂的生活。**³⁰ 在繁忙的生活中，透過與內在的碰觸與對話，調整自己的步伐，找尋自己較自在、較好的生活方式。

未來，我會繼續找尋一把開啓兩邊的鑰匙，把創作與修練連接在一起，找到創作的動力與能量，探尋心靈的出口與無限可能。

²⁹ 參考自優劇場網站 <http://www.utheatre.org.tw/essay/list.php?page=1>
優人筆記 <藝術追求是否會干擾靈性修行？> (Part 9)

³⁰ Diane K. Osbon (1995), 《坎柏生活美學》，台北：立緒文化出版，頁 402。

參考文獻

大衛·科恩 2003《思維的時態》，台北：知書房出版

王國芳 郭本禹 1997《拉岡》，台北：生智出版

尼采 2001《查拉圖斯特拉如是說》，台北：台灣中華書局出版

朱元鴻 2000《我們活在不同的世界》，台北：唐山出版

艾利克·麥克魯漢 1999《預知傳播記事：麥克魯漢讀本》，台北：台灣商

務出版

- 李幼蒸 1998《欲望倫理學》，嘉義：南華管理學院出版
- 尙一路易·普拉岱爾 2003《當代藝術》，台北：閣林國際出版
- 高夫曼 1992《日常生活的自我表演》，台北：桂冠出版
- 班納迪克·安德森 1999《想像的共同體》，台北：時報文化出版
- 查爾斯·布魯克 1998《感官復甦工作坊》，台北：生命潛能出版
- 麥可·泰波 1997《全像宇宙投影第三部---時間與空間》，台北：琉璃光出版
- 華特·班雅明 1998《迎向靈光消逝的年代》，台北：台灣攝影工作室
- 路先·列維 2001《原始思維》，台北：台灣商務印書館
- 詹瑞文、甄詠蓓（2004年5月）。〔兩個老柴玩遊戲〕。香港「劇場組合」。台北市：台北新舞台。
- 奧修 2002《直覺》，台北：生命潛能出版
- 愛倫坡 1992《從地獄歸來》，台北：慧明文化出版
- 瑪格麗特·魏特罕 1999《空間地圖》，台北：臺灣商務出版
- 廖雯 2001《不再有好女孩了》，台北：藝術家出版
- 鄭至慧 1997《她鄉女紀》，台北：元尊文化出版
- 黛比·夏比洛 2002《身心調癒地圖》，台北：生命潛能出版
- 黛安·艾克曼 1993《感官之旅》，台北：時報文化出版
- 赫伯特·馬庫塞 1990《單向度的人》，台北：桂冠出版
- 羅蘭·巴特 1995《明室·攝影札記》，台北：台灣攝影
- 蘿賽 2002《花朵的秘密生命》，台北：貓頭鷹出版
- Catherine Grout 2002《藝術介入空間》，台北：遠流出版
- Cousineau, Phil 1998《靈魂考》，台北：立緒文化出版
- Daniel G. Amen 2000《維修靈魂的硬體》，台北：大塊文化出版
- Diane K. Osbon 1995《坎柏生活美學》，台北：立緒文化出版
- Fred Alan Wolf 1999《靈魂與物理》，台北：臺灣商務出版
- Goldian VandenBroeck 1990《多即是少》，台北：立緒文化出版
- Guerrilla Girls 2000《游擊女孩床頭版西洋藝術史》，台北：遠流出版
- Joseph Campbell 1996《神話的智慧》，台北：立緒文化出版

- Judith Orloff 2002 《直覺療癒》，台北：遠流出版
- Judy Chicago 1997 《穿越花朵》，台北：遠流出版
- Maya Turovskaya 1996 《時空的軌跡》，台北：遠流出版
- Sarah Grogan 2001 《身體意象》，台北：弘智出版
- Suzi Gablik 1998 《藝術的魅力重生》，台北：遠流出版
- Well, Andrew 2000 《自癒力》，台北：遠流出版

【附圖十八】、【附圖十九】照片來源：義大利威尼斯 Palazzo Rota 博物館