

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

用「非地方」來做為論文的標題，其實是因為自己經常在“不知道要到哪裡”的窘境中，因為不知道要到哪裡，所以也常處在失重的狀態下，帶著一種捉不到眼前的事物的困難與倉促，眼前的相遇和存在只是偶然的，且往不知名的地方這個地方或許不能稱它為一個地方，我無法為那地方命名，也無法為自己命名，因此稱它為「非地方」。

曾經一直很排斥去思考自己的作品，一直是到了寫這份研究創作動機時，才肯開始思考，但也是不知道該怎麼解釋自己的作品，我總是覺得與作品之間應該要保持一定的距離，是因為我不敢面對另一個自己，於是完成後常常就夾著尾巴的逃走，不想花時間研究自己，怕看見那一個奇怪的自己，但是我很樂意解剖別人，因此我喜歡閱讀關於任何……，閱讀別人的故事從來都是有趣的。

關於研究的動機就像小時候在收集昆蟲的標本，從這些標本身上看見了時間中所發生的事，時間亦被壓縮、封存在這標本身上，也就把自己當成活標本一樣，透過創作將它釋放，也是理解自己的一種方式。

找尋自己的過程其實與剝洋蔥一樣，脫下一層層的外殼，但是到了某個層度的時候就得哭，發現原來自己剩下的不是什麼，只有回憶的碎片、過去的記憶和經驗，將自己撕成一片一片，再將碎片撿拾起來重新縫合建立新的內在秩序，但即使縫合了仍然會留下痕跡，而時間即是痕跡，來自於所失去的世界，使不可見的力量變得可見。

第二節 研究方法與撰寫內容

我總認為作品就像自己的複製品一樣，因內在需求而產生，生活在這個時代裡每個人接受的資訊是多元同時的早已是事實，不再是順序的而是多種同時進行，也不再是你說要就要不要就不要的。因此，個人不再單純的由一元素構成，所產生的作品也不再是單一原因，是由多種因素組織起來，做為一種統合的工作。

因此，我將作品分為理性思維過程（第二章）為縱軸，感性因素為主(第三章)為橫軸，這兩因素在作品中其實沒有先後順序，在文章編排和時間順序有時以穿插的方式，並以多重人稱同時進行交互作用，每一章節都可以自成一個片段，但是又用關鍵字藏閃在各章節中以成連貫；另外最重要的是閱讀，因閱讀使我不斷產生對作品新的思考方式，隨著時間論文也像是一個堆積岩層，如同歸納法一樣，先從廣泛收集相關資料再反覆去除雜質，以得到較正確的對作品的意義，並且也可以從中獲得擷取新的意義。論述中我夾雜了書信、日記、或小說的參照來組成，他們像是埋藏在作品底下的經絡，並不外顯，沒有明顯的出入口，每一點都可以通往另一個點。

第二章:「心經」

敘述作品中共同的理念，思考過程與作品內容。第一節「時間裂痕」藉著回想自己的童年與成長過程中夾帶的種種矛盾和慾望，了解所衍伸出與現今創作的模式和思考。第二節「浴室裡的抽象風景」，將抽象思考中的內容具體化過程，是了解普遍性意涵的重要性，也有關於本質問題的思考，再到存有的問題的思考。第三節「是真的存在 非地方」，從對於作品中的命名問題，包括在日常中如何替一事物定義、命名，我們真的可以替任何事物命名嗎?以及作品與身體的關係。第四節從語言來描述與作品的結構關係。

第三章:「無以名狀·堆疊」

第一節「銘刻嗅覺」日常中透過嗅覺所引起的記憶，它就像對生命的意志力，由意志力產生符號(理性的)與風格(非理性的)。第二節「自己的房間」以自己的房間為中心座標，再分成「我走錯房間」、「下陷的房間」、「沒有房間」，前兩間是因果關係以倒敘的方式，兩個房間之間以回憶、聯想的方式相連。「我走錯房間」又是在「下陷的房間」與「沒有房間」之間的位置，「沒有房間」是對自我的反抗像是一條自己的逃逸路線，房間不是房間，它不屬於任何，「返回」是與自己和解。

第二章 心經

這一章節中要講的是從小時候的經驗影響了心理層面到理性層面的思考，加上日常生活中閱讀書籍的拼貼所組構出來的這樣一個自己以及作品先從〔浴室〕及〔非地方〕這兩個系列作品揭開自己的思考過程，並以作品為鏟子往下挖掘自身，再從自身為鏟子挖掘作品意義。

第一節 時間裂痕

「我」永遠是一個分裂的我，在我之中開敞著空洞且連接到域外的時間。我思考、穿過時間的裂縫，我於是變成另一個，變成他者。¹

和現在的創作方式不同，小時後放學自己在家裡玩時，我總是趁著爸媽不在時翻箱倒櫃的搜東西，最記得我時常把媽媽的毛線球拿出來玩，我喜歡到處在房間牽線，像蜘蛛網一樣，我把房間高高低低牽滿了線，還掛上一些東西，佈置完時我心裡很滿意，好像完成了自己，完成了一件事，但爸爸回來時被嚇到而且很生氣，他說我怎麼把房間搞成這樣，要我立刻收起來，我也被爸爸的表情嚇到，為什麼我不能這樣？而且我以為他會因此讚美我，住在充滿蜘蛛網的山洞裡不是很有趣嗎？但爸爸只有覺得我實在是一個麻煩的人，一點也不乖，所以我從此就不再玩了，但也許因此使我日後時刻的偽裝自己，也是自我矛盾的因素。

記得小時候每天爸媽下班回家都要先在家裡檢查一翻，這樣檢查的眼神令我不自在，我像是一個破壞者，只要我稍微移動一下家裡的東西就會被罵(我想大概

¹德勒茲著，楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》，台北：麥田出版社，2000年1月，頁25。

是那時候無論我做什麼都會被罵)，所以我也變的神經質起來，但我不懂的是爲什麼不能移動？也許是因爲無論我做什麼都要被禁止、都不對，我喜歡這個、不喜歡那個，我想要自己選擇，但通通都不行，後來我才開始對於收集象皮擦有興趣起來，起初是因爲它的造型，後來是因爲它的香味，我的所有白日夢僅可潛藏在香味裡頭，誰都不能禁止，也完全是屬於自己的，但那也是爲了要彌補自己被壓抑情緒所以才瘋狂的收集，但也是偷偷的收藏著；我想那是代表著每一次的叛逆，我想照自己的意思，唯一的就是把希望寄託在一塊小小的橡皮擦裡，以解除自己的焦慮，但後來媽媽發現了，他很生氣(我也很害怕)說：你買那麼多橡皮擦根本用不完，分一塊給弟弟，我說不行，那不能用的，沒有人可以用(因那是每一個我的延伸)，不然我寧願把它丟掉。

回溯兒時記憶，我發現自己生活在爸媽的古怪性格裡頭，我的童年大多是擔心著古怪的眼神和爸媽突如其來的暴怒，我只希望自己不要再犯錯誤。以前我喜歡有實質感的、舊的，喜歡碰觸、收集東西，那是一連串向現實妥協的方式(也是逃避)，但在這些物質的體系中我們又能走多遠？謊言始終要被揭穿，不知從何時開始我也喜歡丟，也許是“去除”的動作使我安心，不喜歡留有時間痕跡的東西，不喜歡衣服起毛球彷彿那是有蚊子在吸我的血，但喜歡看自己以外的人身上起毛球，是一種對生活的投入，但自己卻可以隨時離開，這是我不想妥協的姿態，但或許說其實是因無力抵抗真實世界帶給我的威脅感，乾脆就“玉石俱焚”，這是我的矛盾。

第二節 浴室裡的抽象風景

小時候愛哭，但都不知道爲了什麼而哭，因此經常被關在浴室裡，一直哭到累了，自己的心情平靜下來。大概知道我未來還得在浴室待上不少的日子，於是我開始練習在浴室裡頭培養一種情感，與自己親切無比的感情，一直到了現在，難過的時候我總還是愛往浴室裡頭衝，在那裡得到平靜和釋放。

在大學的階段中，我只沉迷在小說和電影的世界裡頭，上課和做作品對我是次要的，與人溝通可以是不必要，因爲我聽不懂大家到底在說什麼？大家說的每一個字我都懂，但我就是無法組合它，只要到了腦袋裡頭就都粉碎，因此我常常誤解了別人的意思，這種情況我以爲畢了業去工作，多一點社會的歷練就會好，但情況只是更加嚴重。

於是，我又回到了學校，開始研究所的生活，但不變的是，我還是聽不懂大家在說什麼？外界似乎更加與我一點關係也沒有，使我變得幾乎像是一個走鋼索的人。由於知道自己情緒經常處在這種走鋼索的緊急狀態當中，一不小心就會掉下去；不知道是受爸媽影響還是本性，我時常的一個人傻笑，情緒一來就暴怒，翻臉不認人，我試圖掩蓋這一切的事實，還是和小時候一樣，只想做對一件事。在這樣的期許下，浴室已然成了我情緒的轉換場所，有許多時間我都在那裡渡過，在那裡尋求精神上的平衡。

一、真實存在？

研究所的第一件作品就從浴室開始，這一間浴室是我看著照片畫的，它是我住過最久的一間套房浴室(因我常換套房)，也是轉換過最多次情緒的浴室；當我選定這張照片時，我懷疑自己是否曾經真的來過這裡？

在剛開始的時候我雖然看著照片畫，但實際上是憑著直覺和印象，這印象一部分來自清晨天還沒亮的印象，以及一些模糊了的感受，也許是因為這樣說不清楚是什麼所以我把瓶子上的符號和標籤抽掉，就把它當成煉鋼一樣，先把各種不同形狀的東西丟進爐子裡鎔成原料再塑型。

從以前就時常在坐車，我喜歡看窗外的風景，因為每次看時都會不太一樣，每次在高速公路上經過工廠時，我總好奇為什麼工廠裡的煙囪總是冒著煙，就被煙吸引住，煙是白色的，但到了高一點的地方時就消失了，但又不能說它不存在，既是普遍又私密的。

在“煙”的經驗後，知道公共與私密的關係其實是普遍性與個別性，煙的個別性在於它是“煙”(白色的)，普遍性在於它的組成分子、原子，他們看不見可是卻一直都存在，我想這也就是所謂本質。而一事物個體其實可以有好幾個意義，不同的意義，就如每個瓶子裡裝的東西作用都不同，是標籤給他們意義和名稱，而影子卻是他們所共有的。

還未完成的時候，我猶豫不知道瓶子到底該不該加影子？我彷彿感覺該加，但說不出所以然，“看不見的不一定不存在”表示它也許是曾經存在過，“影子的影子” --- 影子本身是虛的，既然是虛的它怎麼還會有影子？這種真假辯證像是產

生於自我的矛盾與抗爭，或許這是自己與自己和整個環境對抗的開始。

「域外」²這個名詞是後來我在閱讀的書中發現，它關係著對權力的抗爭，「生命中強渡最強之點，那些凝聚生命能量之處，就是在它與權力撞擊、搏鬥，並企圖運用其力量或企圖自權力陷阱逃離之處」³。域外是一種差異性，透過這種差異性，也是一種提出疑問的方式與反抗既定模式的方式。這是德勒茲的皺褶作用裡所涵蓋的，他說的皺褶作用即是一種主體化的過程建立在思考上，思考來自於域外可以說是“使問題化的過程”，因此思考只能在不可思考者之中發生。

可是究竟什麼是真的?什麼是假的?“看不見的不一定不存在”，那存在又是什麼?假如死亡的暗面是存在，而存在和上帝都屬於真實域，也就是說真實是無法被證明，所以拉康說「真實即不可能者」⁴「真實顯露於能指的空虛痕跡上，化為存時間的痛苦」⁵ 回憶在海邊腳走在沙灘上，沙灘上的腳印，你走過了它，再回頭看的時候，它已經不見，但腳上的觸覺卻是絕對的，我不需要留下印跡，證明我來過這裡，它是已存在、曾經存在，且深刻到不留痕跡。雖然海灘腳印無法被印證它存在過，但我相信了自己的觸覺，也在物與物碰觸之間所產生另一精神上的肯定。

² 「域外」:將偶然抽取不斷再鏈結餘隨機與附屬的混合之線中。思考因此在此取得全新形象:思考就是抽取特異性，就是對被抽取物的再鏈結，……保持懸宕於域外，既不進入關係亦不聽任何整合的野性特異性，……不是視為一種經驗，而是那些尚未進入經驗者。德勒茲著，楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》，台北:麥田出版社，2000年1月，頁201。

³同上，頁169。

⁴李幼蒸著，《欲望倫理學:佛洛伊德和拉康》，南華管理學院，1998年，頁102。

⁵同上，頁102。

二、色彩的對應

就像有兩張透明片，一張是顏色，一張是構圖，結構像是一個人的身體構造，顏色那張是一個人的筋肉血脈，另一張構圖像是骨架，在作品中顏色配置和物品配置與取舍其實自己並無太多先前的計劃，有時候也不懂為何要用這個顏色，配置方式有時候是突如其來(和非自主性回憶有關)，就像得了骨刺的人，有一根脊椎突出後壓迫到神經，接著會讓人產生敏感性的陣痛，接著色彩跟著變動。

【圖二十二】〔Cow's Skull with Calico Roses〕【圖十】〔她說〕中來比較，【圖二十二】中間那一塊黑及【圖十】中間那一塊黃，在整個構圖上我想是突如其來的，那顏色隱含了某種精神屬性，而恰好也代表了什麼意義，但或許它什麼都不是。而 O' Keffe 在這裡的神秘感也許是因太單純簡單到了無法理解地步，而“絕對”通常也都具有原始性的條件。

顏色那張是曾經看過的景物它的色層分部呈現著一種氛圍，類似於煙霧的東西並隱含著某種意義，而這意義是意識所挑選過的，例如一個劇場中同樣的佈景不一樣的燈光意義就差很多，從上面或從下面、正面或側面打燈都不一樣，綠燈從下面往上照自己的臉看起來就像鬼，黃燈從後面照看起來就像耶穌，頭的後面有光圈。

但只有色層氛圍就像是得軟骨病的人站不起來，所以佈景是另一作品條件，物件擺放的位置與角度些微角度或距離的改變意義也改變。但這佈景並不是把物質特性的東西擺在那，而是我與另一個自己“面對面”，即我將自己分解展開，使另一個我投射在畫布中，像是自己在對自己做精神分析，但目的並不是在於治

療或是安撫，而是面對兩個“存在”的問題。面對面時即使對方視角並不是對看但也不會忘記他們正面對著某個人。畫布中的我像是我的名字加上括號且可以隨時變換，在括號裡融合了所有年紀和面孔，她就像一雙眼睛正窺視著我，而我感覺得到他(她)，他(她)感覺得到我，她(他)知道我的喜好我知道她(他)的，相互依存。

用顏色肌理來堆疊骨架，最後呈現會是一個整體，也是一結構，也是無中生有的意思，是一個不斷拼湊和向外建立的過程，因色彩本身是虛的並非實質，是抽象繪畫的方式，而在我作品和這方式恰好是相反的路程，我從一實體出發往色彩方向前進，第一步是使實體虛化，一個不斷去除、解構以及退縮的過程，在心裡層次上像是在服慢性毒藥，每樣東西都慢慢失去功能。

在畫面中我通常以薄塗方式上色，我喜歡那一輕滑過的觸感，彷彿是對傷口的撫摸，它不是想要挖掘或發洩而是想要包紮，我記得小時候一受傷，我認為只要用棉花棒沾滿藥水輕輕塗過去傷口過幾天就會好，也不管到底是什麼傷全都擦紫藥水，但偶爾擦錯藥就很糟，但都要到換紗布時不小心就把傷口露了出來才知道病情加重，因為不喜歡換紗布那很痛，而且小時候我時常是一看到血就會昏到，但不知道原因(也許是想像過度造成)。

到現在還是只管包紮，企圖掩飾太平，認為我已經沒問題了，但是透過作品才理解自己沒有痊癒的那一部份，看來已經長了腫瘤，勢必到了要割除的時候，於是開始不停的檢查自己，並且必需也必須說出來透過作品，像是自己對自己告白的方式，讓被理性壓抑的那一部分顯露出來，於是我的身上終於起了很多毛球。

作品中的大多有一色調統一主要有茜草紅、灰藍、淺綠這三種色調以一種氛圍的方式不斷在作品中循環，這三種顏色標示著自我身體的精神場域，茜草紅暗示著身體的力度，猶如身在一座血淋淋的戰場中，灰藍色像是從戰場中退了下來，

淺綠色我則認為是一極端神經質的顏色，是偶爾的顫抖。我控制著畫面中的色調如同空調系統中的房間，裡面的溫度、濕度是均質的(是整體性的恆溫控制)，色彩這時因缺少了刺激性而脫離了其自身的意義，使內在性的東西(意義)得以突顯出來。

這在歐姬芙 O' Keeffe 的作品也有這樣一種以一色調統一的特性，如【圖二十二】〔Cow' s Skull with Calico Roses〕中牛角骨雖是以寫實的方式，但若近看其他部分則是色塊的組成，用白色來統一整體，那一片白色也許對作者而言象徵著什麼意義但或許沒有，而是在這塊面上的質感處理使具象思考轉向抽象思考，也從超現實的象徵中跳脫出來(但卻不能說完全脫離而是要以抽象與超現實之間來理解)，因這質感和肌理已包含了意義。而在他著色方式上是緩和、平滑的，像在觸摸著自己的身體那樣具有親密性，因此我認為那一片白暗示著他自己的肌膚，而一片一片像窗簾布的塊面像是她身體的層次感。

回到我的浴室若把它比喻成一間公寓(也許這公寓可以說是自己的身體結構，以【圖一】〔浴室 I〕為例，記得電影中<三更>一個中醫師在房間裡暗藏已死妻子的屍體，爲了不讓屍體腐爛他必須每天煮著配置好的藥物替妻子擦拭身體，希望妻子還能有一天甦醒還陽，【圖一】〔浴室 I〕就像是那一間正煮中藥的公寓(這是一情境)，並且冒著蒸氣，我把已壞死的東西隱藏在蒸氣(顏料)背後，物質雖已經虛化但還是不放棄能變回實體的希望。與【圖十八】〔浴室 II〕這一張是 2007 年的作品比較，我知道我已經“隱藏不住屍體”的逐漸腐敗，它需要放血，“讓血慢慢流光再靜靜的安息”，我終於可以脫下“茜草紅的外套”。



圖一，李若琦， 2005，〔浴室 I〕， 油畫，130x89.5



圖十八，李若琦， 2007，〔浴室 II〕， 油畫，130x89.5



圖二十二，Georgia O' Keeffe，1932，〔Cow' s Skull with Calico Roses 〕

圖十，李若琦，2006，〔她說〕，油畫，130×97

第三節 是真的存在「非地方」

一、直覺拼貼

時常問為什麼是我自己？我是誰？我是我自己？又為什麼“窗戶”要稱為“窗戶”、“火車”要稱為“火車”，而不是別的？我們該為所有的東西命名嗎？這樣會不會太霸道？說不定他們並不願意我們這樣替他們命名？這個懷疑起於自己的一個發呆習慣，有時候我喜歡一直看一件東西很久，奇怪的是一件東西只要看久了，就會有一種正常到不太對勁的感覺，名稱就從物件上剝落，名稱是多餘的，物件雖然還是物件本身但又不像是，顯得荒誕。

在創作過程中，往往憑的是直覺，除了透過回憶的方式及對於日常感官世界中的事物(聲音、味道、視覺)給我的感受。記得有一句話「如果我不認識一事物是什麼，我如何知道那是什麼？」這說明了觀念透過回憶來認識，但回憶是限定在先驗知識上的(靈魂先驗)，這是為什麼我們總是選擇某種類型的東西、翻閱某類型的書、欣賞著某類型的人。

具象到抽象的過程是以想像力為中介，在【圖二】〔非地方 I〕將牆角去除，而只要利用窗戶、水桶中的棍子其指示方向就足夠使觀者可以聯想，【圖三】〔非地方 II〕我想要更大膽的去掉一些空間指示標記，因此只留下鏡子和衣架，雙方的位置是對立的 180 度，物品的角度也是側面的，這樣很容易聯想到是一個室內空間；也發現了物品的角度暗示著一種物與物間的關係，當然也預設了空間的存在。

而在一個有鏡子的空間中鏡子通常會有反射物，因此鏡子也預設了空間的存

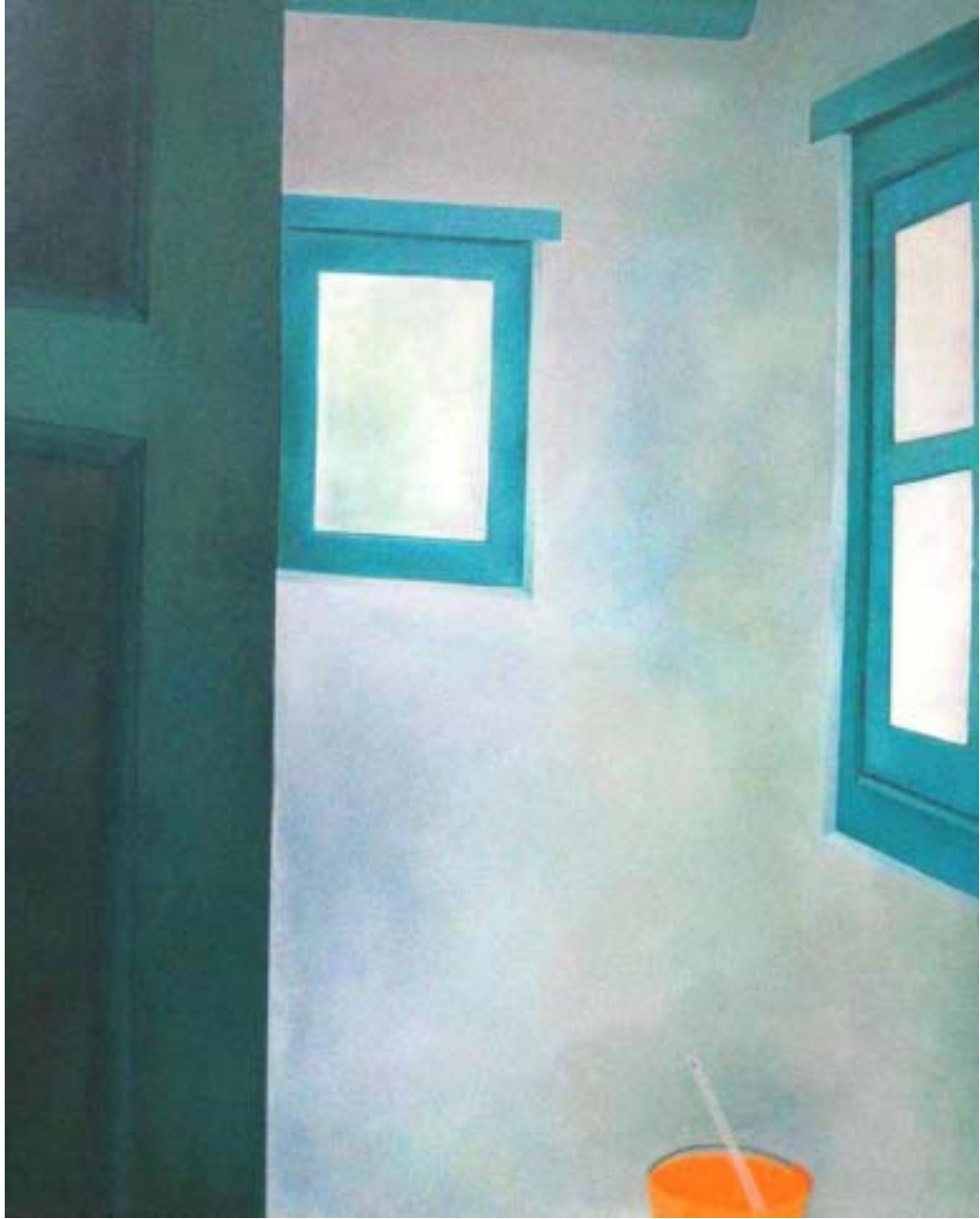
在，除了【圖一】〔浴室 I〕鏡裡有反射物外其他的都沒有，這時鏡子所對應的這空間就能夠拉回到自己的身體空間性，鏡子不但反映了自己身體的場域，也成了自己的對應物與自己做回應，形成了主動的封閉式循環系統。

爲何抽掉牆角?一開始是直覺的但我想來自於經驗問題，這是難過到身體麻痺，手發抖、連鼻涕帶眼淚的坐在地上(也是小時候常有的事)，這時候感覺不到空間的實在性，只感覺到臉頰上的抽動和脈搏，眼前見到的似乎都變成虛的，就像眼睛一閉一張之間所留下的影像，大概可以說是影像留存的感覺，也許是因為心跳，我才感受到時間在流動。在這個經驗底下，發現自己是用時間的概念來理解空間，時間流竄在空間中但是它看不到，因為時間是空間的本質。時間在空間中才得以實現。

或許可以說直覺是生活中的頓悟，而直覺是其產物，是對感覺世界中偶然性的超脫與昇華。在被物質包圍的世界裡尋找縫隙，這縫隙是關於人的矛盾性，這種怪異感、陌生感來自於對日常生活中的拼貼，是兩個不一樣的東西的碰撞使整體產生運動的能力，也使作品有主動性的能力，而矛盾性造成了一種奇怪的組合，將難以言喻的召喚出來，包含色彩的拼貼的暗示與物件的擺設，如【圖八】〔序曲〕【圖三】〔非地方 II〕。

【圖二十二】〔Cow's Skull with Calico Roses〕中的牛頭骨帶著玫瑰，而在他大多品中的牛頭骨看起來不是硬的而像是有機的生物還在生長中，像是一個生命的投射物，例如他作品中的建築物是以非標準幾何形顯現，它的線條使我們看來像是一個生命有機體，而非機械性的組構，因此觀照物並不單純指涉意涵反而最重要的是落在顏色的暗示上，在這裡使我們從具象理解轉向抽象理解。中不知道是鏡子還是什麼東西的一個圓，格外的難以說明，是自己還無法確定的，爲何以這樣的形式出現，也許說是自己本身的生命投射較適當。

【圖二十二】〔Cow's Skull with Calico Roses〕【圖二十三】〔Patio with Black Door〕在視覺上來說具有一種扁平感，像是剪紙一般，那牛頭骨像是由另一張紙剪下來貼上去的，因為面與面的交接是俐落的，但旁邊的塊面不是牆壁卻軟的像煙霧般，因此看起來雖然邊緣銳利但整體看來卻是軟性物質，也證明了色彩本身為軟的物質屬性，具有可塑性，但線條和著色方式(呈現的是肌理)仍決定這物質視覺上的軟或硬。因此顏料對我來說像是泥巴在這裡我像在做雕塑，也可以在這裡進行材質的轉換，像是在雕塑著自己，如【圖十四】〔密碼語 II〕中的鏡子代表了記憶的載體也暗示了生物性，【圖八】〔序曲〕【圖六】〔我走錯房間〕這兩張的空間關係具有不確定性的比例，以及部分模糊的塊面，暗示了感官肉體的部份，像是還在變動中的生物體，在這裡從具像物件轉入了對身體的運作，代表了生理空間。



圖二，李若琦，2005，〔非地方 I〕，油畫，162x120



圖二十三，Georgia O' Keeffe，1955，〔 Patio with Black Door 〕



圖二十二，Georgia O' Keeffe，1932，〔Cow' s Skull with Calico Roses 〕

圖八，李若琦，2006，〔序曲〕，油畫，130x89.5。



圖十四，李若琦，2006，〔密碼語 II〕，油畫，162x120

圖六，李若琦，2006，〔我走錯房間〕，油畫，145.5x112

二、中介與過渡

我以「非地方」來做為論文標題除了自身的感受之外，因“非”這個字很特別，它不肯定也不否定，不是絕對的但卻趨像實際狀態，若比喻成多重選擇題，它是將較不適當的去掉留下比較正確的，但這答案也不一定是最正確的，若有新的選擇加入，它的答案就有可能會變動，所以他是處於不穩定狀態的，是活火山。

非地方到底是什麼地方?我不能說它是看的見把握的到的，-而是一種軟性物質，它不能永恆固定，它的永恆即是改變。

就像水一樣，如果用一方形容器承接它就呈現方形，用圓形容器就成圓形，水有氣體、液體、固體三狀態，這三種狀態的發生都是隨外在環境變化有不同型態，是氣體樣態出現是因外在環境正有高溫加熱中，物質的硬度會被軟化，如浴室中洗手台、鏡子的軟化。

另一則是乾冰，乾冰是二氧化碳的凝結固態，因其外在溫度極冷所以能夠急速的冷凍物體和降低溫度，它在溶解時是省略了液態的程序直接由固態昇華為氣態，是一種昇華作用。但是二氧化碳對人體來說是廢棄物，我以【圖三】〔非地方II〕來做為這一解釋，它是屬於跳躍式的就像乾冰一樣省略了液態、常態，它像是急於逃離，逃離這一不正常的外部溫度，它變得主動且不顧一切。

我說“它變的主動”是否是因為我已將自己藏在作品之中?看得出來我是在對我自己說話，作品中的每一物件隱含著另一個自己，因此作品與我是分割不開，是有一個我再看另一個我，但那另一個我也許是非我，同樣是隨著環境有所改變，也分不出那一個是真我，我是我自己的過渡，作品中的我是當刻的我的轉移，是

它的逃逸路線，畫布因此成爲了身體的中介場所。如【圖十四】〔密碼語 II〕、【圖三】〔非地方 II〕作品中一直重複出現的鏡子，但出現的樣態不相同，也有可能是幻化爲另一物質形態，這一表態是我隨外在環境或他人帶給我的感受而有所不同，我想在 O' keeffe 作品中如【圖二十六】〔Summer Days〕中應該也有同樣的移轉。

但人跟環境之間本來就有主動和被動的關係，如果是相當不適應、感覺不良或感覺良好時都有可能是主動的，但一個是逃一個是進，或者也有可能是與環境呈現被動狀態，以水的三態來說應是以液態出現，它並不確定且隨時隨容器可以改變，氣態是抓不到但感覺的到，如【圖三】〔非地方 II〕；固態是跟你說“不要靠近我”，是伍裝的狀態如【圖八】〔序曲〕。

在梅洛龐蒂的身體空間性，身體與環境交互作用本身即是一種運動的過程，並且也是「身體—主體」不斷的與現存世界，形構為具有一內在性關係。⁶ 這又回到身體像是一棟公寓的關係，不管是正煮著中藥並冒著煙的公寓，或者是長滿蜘蛛網的公寓，都有它不同的外部環境，是以自己的身體成爲一個外部與內部的中介場所。

而關於場所，作品中的空間擺設如同身體的空間性(生理組織樣式)，我也必須進入物質化的狀態中(擬物)，並扮演各種角色，因此空間中物與物之間的關係便成了自己的心理反應圖式，凡事都由自己來決定，而這種對物品的強制性關係中雖然是自我主體性的完成，也是自己的回應物，不斷朝向我自己，但這卻是一種封閉式的循環狀態，表面看來自足但實際上包含著欠缺的內裡，但欠缺正好以這種方式得到滿足以使自己保持在平衡的狀態中。

⁶鄭金川著，《梅洛-龐蒂的美學》，台北市:遠流出版社，1993，頁 34。



圖十四，李若琦， 2006，〔密碼語 II〕，油畫，162×120



圖三，李若琦， 2005，〈非地方 II〉，油畫，162×120



圖八，李若琦， 2006，〔序曲〕，油畫，130×89.5。



圖二十六，Georgia O' Keffe，1936，〔Summer Days〕

三、密碼語

我看不到我自己，於是拎自己到鏡子前懺悔，並在那裂縫中自我等待。

梳一梳頭

天亮前

我想要再幫妳梳一梳頭

從上到下從上到下

我凝視著妳的頭髮進入了永恆

妳說，要剪下頭髮來送給我

我說，只要再幫妳梳一梳頭

於是妳走到火爐前的搖椅上坐下

閉上眼睛的思考

我走到妳的身旁坐下

就這樣趴在妳的腳上看著眼前微微顫抖的火

我們沒有話語 只有沉默

面對面

直到房間只剩下我們倆了

像是要衝破黑與白的限度

直到從椅子上起身

我穿越走廊離開房間

妳說

這是關於兩個人的瘋狂的快樂挾帶著感傷

我們

追趕的是足足半個世紀時間

帷幕是半個世紀的距離

鏡子已是暗示

一個人在鏡子裡

一個人在鏡子外

他們相遇了卻不能相認

心如玻璃珠般的透明

不用猜測就知道

一句話都是多餘

我承諾只願當妳的鏡子

茜草紅

看得出來它是在等她

等她一起

秘密終於有了回音

說再走一段吧

即使前面就是終點

始終有茜草紅做見證

妳問

我仍無法為妳安上一個名

在每次讀妳的信時

像黑與白那樣精確

所以說好不通信、不聯絡

意義

她不爲了什麼
或許也不深刻
但是她把地掃好了
日復一日的重複
只一個理由
就足夠讓她穿越所有的形式
只爲了想把地掃好 想把地掃好

沉入

請不要再摘下眼鏡
還是趕緊再梳一梳頭
從上到下從上到下
梳完了頭還要掃地
打算就這樣穿越海洋的所有形式
在海洋裏回憶著黑與白的意義
就這樣沉到底 到底...

我說

也許妳會問:是什麼事物讓我感動如此?
我說:是有一陣風捲起地上的葉子時是當你摘下眼鏡時是看見黑色夾帶著白色是
密密麻麻的斑點與數不完的毛球
妳又問:是什麼讓我在轉身之間就面向了死亡?
我說:是當葉子輕輕碰觸泥土的那一刻

怎樣才對？

我說：搖椅在有火爐的房間裡看來很溫暖！

妳說：我說話怎麼都顛三倒四的？

應該是在有火爐的房間中搖椅看起來很溫暖！

我說：不對，不對就是不對…

有所謂永恆

在另一個可能的房間

你黑色透明的 是永恆的

白色深刻 也是永恆的

一個往下墜如同星沉海底

一個往上昇直到將消失

都因你的 偽裝

使我不得不用 茜草紅 點出黑與白的形式

以證明曾經存在意義

是那樣 有所謂 的意義



圖十七，李若琦，2006，〔面對面〕，油畫，100F

第四節 多重關係，多重書寫

人與人之間的關係、糾結像是有一張權力的網來包圍，權力的方式是透過暴力或真理來顯現？我認為在我的作品中除了夾帶暴力成份，自己就像是以不斷變換人稱的方式讓物件以不同的關係不同的組合方式說著不同的話語，而語言是種溝通的方式，它是想要說明什麼，也是一種形式的表達。但是在人與人極度複雜的多重關係中則造成一種非線性的關係，稱為「非關係」⁷。

一、語言的過渡

某些書籍上的文字總是很吸引我，莫名的影響了我的創作過程，對文字做聽覺聯想也特別有興趣，有時是因為當字被唸出時每個人語調不同，應該說是音頻或者是旋律腔調等，只要一聽到好聽的一整天那旋律都在，像是把它被吸進身體裡並發生作用，因此聲音對我具有喚起的功用。

就像在小說裡面作者是各種角色的主宰，一個人扮演多重角色，並藏身在各種角色的後面，是作者對於自我主體性的放棄，物件是自身的投射物，透過自己與自己的對談的方式(是獨白也是對白)---這些美麗的對話、真假的捉迷藏都像是無傷大體的攻守戰，它遮飾著虛偽，但卻是一種自我辯證的方式，不斷偽裝不斷擊破，也許這也是我尋求內在平衡的方式。

記得國中每個禮拜在寫讀書心得報告時，簿子裡都會有主旨、內容兩部分，一則故事都會有主旨，主旨是這一則故事的觀念，是作者的觀念，用在符號學上

⁷「非關係」：……極度複雜、變異與高度緊張的多樣性關係。德勒茲著，楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》，台北：麥田出版社，2000年1月，頁18。

就像是所指，也是意識活動的產物，內容則是敘事文本，用在符號學上就是能指，如何敘述，語句如何排列這是關於敘述語法，則像是符碼，它緊扣著能指與所指，它是一種規則，也是關於作者的風格。

敘事語法是變動的，語句的排列可以任意移動，但會改變原來句子的意義，標點符號的運用也會影響整句話的意義，像玩拼布一樣，這樣拼也許是一件衣服，那樣拼也許是一件褲子。敘事語法是意識的產物，是關於作者”如何說”，也可以說是個人的密碼，是一種風格、規則或者說是意識型態。

小時候曾經無意間在書局翻到一本奇怪的書---西西的《我城》，我認爲很有趣，第一次看見這種書，那時候一直想努力的看還看不懂，但我想凡是有趣的東西都應該有一點道理在，於是我就買了，但是買回來後它一直沒再被我翻閱過，一直到後來我看見夏宇的詩集，才使我領悟《我城》，他們都有類似的書寫方式，根據她說這些字句只是偶然的、直覺的類似無意識的書寫句子，等過一段時間之後她從中挑選句子，再把這些句子拼湊起來。

但她所說的無意識，類似柏拉圖說的先驗知識，我們生活在感覺世界裡只能透過回憶來得到觀念。其實也是一種沒有我的我的意識，是爲了讓那沉默的存在可以開始講話，可是這沉默的存在是自己也不是自己，是積澱已久的信息使它浮現出來，這是先天的認知結構，它與我們後天的認知結構有同構的關係，類似集體潛意識、共同感知力等，所以可說是一種“發現”或說是“尋找”被隱蔽的真理的行動。

在我的創作過程中也常有這種方式出現，如同西西或夏禹的作品中看似混亂、矛盾的文字組合，但正是因爲這種矛盾才使文章字詞產生內在運動，且在混亂當中有一種規則性，在閱讀時也跟著它的標點符號停頓或進行，這時候感覺得

到作者的個性與氣質，那有一種調性，他的人完全的在詩裡面，因為他並非說一則故事，只是敘事，故事正在生成。這“敘事”在《外邊思唯》一書中布朗修說到：

「敘事是朝向一點的運動，這一點不單是未被認識、不為人知、陌生，而且彷彿沒有任何在這運動之前和在這運動以外的實在性。但它卻如此專橫，敘事所有吸引力都是由它而來，以致序事在達到這點前甚至不能「開始」，然而唯有敘事和敘事那專橫的運動才能提供那讓這點變得真實、有力和吸引的空間。⁸」

我想在這一段敘述中，他所說的“運動”是指當我們看一事物時你一直往前進它就一直往後退，找不到一個固定點，而你和它(或他)即是在一種辯證的過程之中事物因此而展開。但或許它沒有情結，這是一種「貧乏」，「貧乏」正是虛構作品的本質：字詞在這裡有一種「原初的缺乏」，他們似乎指向某個現實，但這指向永遠不會找到對應而被滿足。為我們展開一個「想像的」---或者應該說是「屬於想像事物」的---空間。⁹而這種想像的空間是與現實世界相對立的一個世界，存屬虛構。

而在我閱讀夏宇或西西時，會自動的去調整或再填入某些字，以作為臆測作者所想溝通的完整意義，但我認為她的文字重要的還是唸完時的感受，它存在著一種氛圍，這氛圍像是意識，並且帶有意義，像一團一團瀰漫的霧氣，一進來就可以嗅的到是甜的還是酸的，看不見可卻真實存在。例如在夏宇的《腹語術——在陣雨之間》：

⁸傅科，洪維信譯，《外邊思維》，台北：行人出版社，2003年，頁48。

⁹同上，頁46。

我正孤獨通過自己行星上的曠野我正
孤獨通過自己行星上的曠野我正孤獨
通過自己行星上的曠野我正孤獨通過
自己行星上的曠野我正孤獨通過自己
行星上的曠野我正孤獨通過自己行星
上的曠野
曠野
正孤獨
我正孤獨通過

這首詩中作者只利用十四個字排列組合構成另一種巧妙的意義，可以橫著唸也可以直的唸，她沒有說什麼但卻又了說什麼，像是一種瞬間生命力的爆發，讀完之後留有一個意像，這是我們的生命經驗與它契合在腦袋裏面晃過的痕跡。

文字是物質(如同繪畫中的材料)--- 關於整首詩的節奏、輕重、語調、形象，作者有時會在文字上面畫圖或用畫圈圈等方式加入，此時只能用整體感受的方式來讀，若一字一字的來理解則整首詩變得無意義。這時候作品以物質存在的方式出現，並不完全向我們交出它的意義，只能藉由我們的想像去填補意義。她把事物經由字詞拼湊起來並帶到意義的過渡；是每一件事物都看不出獨自的意義，但組合在一起之後相互作用就成了一種氛圍，並以一種意識流的方式直述自己的感官情緒，沒有所謂情節的陳述取而代之是純粹的感官知覺，如同一團模糊的陰影，但卻是有意義的模糊陰影。

【圖十三】〔密碼語 I〕這一扇小藍窗或許並無意義，包含旁邊出現的字母也只是對打字機聽覺的聯想，是聽覺將密祕包含在裡面，而金魚毛巾扮演的只是扮

演刺激物，因為這次我離開了房間，不再顯示我自己，也並不打算要給意義，能給觀者的只是藉由聽覺的聯想喚起某些什麼的，意義則藉由觀者來填補，而不在它本身，但後來我認為這件作品有很多因素是失敗的，所以在這件作品後我又回到對房間的探索。



圖十三，李若琦，2006，〔密碼語 I〕，油畫，162x120



圖十四，李若琦， 2006，〔密碼語 II〕， 油畫，162x120



圖十五，李若琦， 2006，〔密碼語 II〕， 油畫，162x120，局部



圖十六，李若琦， 2006，〔密碼語 II〕， 油畫，162x120，局部

二、風格的表現與權力關係

這樣一路追溯下來我發現似乎風格和符號的關係帶出了權力的關係，風格和符號的關係，我想就是找一件喜歡的事情每天都去做，本質就會出現。就像每天梳頭髮一百次和梳十次是不一樣的，當梳一百次時已經不只是梳頭而是物我之間的關係，是物我的結合，可以回到對內在的探索，但是符號的出現亦是來自於主體的欠缺，如此才有縫合的動作出現。

風格既是關於人的意識型態像是個人的密碼，是個人與他人對世界的視角之差異性；一種風格是一種意識型態的產生，一種意識形態是一個世界和一個規則的產生。風格和權力的關係都呈現在人，風格對外部而言是一種建立(外顯)，就內部而言是抗爭(心理)，不管是內部或外部都要經過鬥爭，是權力的鬥爭，外在的部份是屬於歷史的；內在的部份是自己就必須不斷與自己鬥爭，從對立、反抗當中進行辯證產生一個新的自己。

風格是屬於個人意識的產物，連作者也說不清楚是什麼的東西，是「無目標的形式，是一種衝動性的而非一種意圖性的產物，它很像是思想的垂直的和單一的向度。」¹⁰ 這種衝動性像是作者的生命瞬間的爆發力，在渾沌中產生，是非理性的產物。

我曾經與同學討論在【圖八】〔序曲〕這件作品，同學說在這件作品中它說了一句話，很強烈的一句話，但說完就沒了，因為它太確定了，甚至不敢去動它靠近它。我想這就像是在拍打蚊子時，最後他的屍體和血漬黏在牆上，一個事件、一個結局，但我認為在這張作品中的確潛藏著暴力，且是關於死亡的；我注目它、

¹⁰ 同上，頁 82。

想像它、最後謀殺了它，如黑格爾所講的語言是一種消滅的運動，一但被說出，事物立即從一個特殊性變為普遍性，在《外邊思維》一書中提到：

「當我講話時，死亡在我裡面講話。我的話語是個宣告，說死亡在此刻被釋放到世界裡，它是一切理解的條件。思想似乎在一片虛空中愉快地聲起於裝飾性字詞之上，於是寫作從這片虛無出發，越過了整個逐漸凝固的狀態。」

由此看來寫作是一個使凝固了的東西再度活化起來的方式，為什麼說語言是消滅運動，它是一種水平的運動說完就沒了，是一種消耗。而風格是一種堆積運動，屬於垂直面的，是個人身體記憶、經驗的堆積作用形成的，是屬於封閉式的、內向性的部份。¹¹

語言又是一種最基本的與人溝通的功能，是最具普遍性的理解的條件，是向外的、是消滅運動說完就沒了，而文學是消滅運動的抵消，因為「**文學語言是對文學前那一刻的追尋**」¹²事物在還沒有語言之前的一刻，是無以名狀的但又確實存在。因此我也把繪畫當成「寫作」¹³一樣運作，因為寫作既然是可以活化已死去的東西，那至少也帶有一種暴力且反溝通的形式，如同文學，它不能商量，甚至不能靠近它，因為它源於非理性的範圍，帶有「歇斯底里」¹⁴並且是從黑暗裡走出來的。

¹¹羅蘭·巴特，李幼蒸譯，《寫作的零度》，台北:桂冠出版社，1991年，頁83。

¹²傅科，洪維信譯，《外邊思維》，台北:行人出版社，2003年，頁39。

¹³「寫作」：寫作永遠根植於語言之外的地方，它像一粒種子而不像一條直線，它表現出一種本質和一種隱密力量的威脅，它是反溝通的，是一種脅迫。羅蘭·巴特，李幼蒸譯，《寫作的零度》，台北:桂冠出版社，1991年，頁87。

¹⁴「歇斯底里」：精神的外溢和消耗。又稱“絞痛感”在亢奮的精神中受到相應的壓力，……他們正在爆炸，正在引起超常的不規律運動。……在絞痛感中，由於有一種東西有害於和不適於精神，因此精神激動不安，然後引起敏感的神經的騷動、失調和皺摺。傅科著，劉北城、楊遠嬰譯，《瘋癲與文明》，北京:生活·讀書·新知三聯書店，2003年，頁127。

我不能確定自己是不是有暴力傾向，也許是有，但我從來不認為自己有這種特質；我不確定自己是不是有自虐傾向，也許是沒有的，但這可能是因為在過程中得到快樂。

---日記

這其實是在壓抑著我的暴力，有時只能透過這樣的過程使壓抑這的暴力得到適切的解放，因此感到逼自己到極限的狀態是一種昇華和解脫的過程，也許我想說的是“兩個人”的親密多少要透過傷害才證明。

我時常的在考驗自己的極限，記得小時候和弟弟比賽看誰可以憋氣比較久，現在喜歡自己練習，一直忍到快沒有氣，都告訴自己再十秒、再五秒就好，我認為那十秒鐘很珍貴，每一秒都那麼清楚，在忍受極限時很有一種“我思故我在”的感覺，這屬於是理性的範圍。而這行為就像吹氣球一樣，但把氣吹滿到爆炸前的一刻再放掉氣球就會亂飛，沒有任何規定的途徑，以一種無法掌控的方式，目的只有“洩氣”，這是屬於非理性的範圍。

風格的存在是屬於作家意志力的表現，意致力與瘋狂的堆疊交互作用。壓抑這個動作透過意志完成，意志過於常人被稱為瘋狂，這是非理性的；如果說理性透過壓抑表現出來，那能不能說越理性越瘋狂？越瘋狂越理性？一般人的理性都是在常識的範圍內，真正的理性還必須伴隨著瘋狂，瘋狂像是正在洩氣的汽球，理性像是正在把氣球吹滿的過程，過滿就需要洩氣，瘋狂也因理性才存在，而關於瘋狂與理性之間在《外邊思維》一書中提到：

「瘋狂不但與理性對話，還能以反諷的形式對理性提出挑戰。換言之，瘋狂在這時期雖然與理性相對，但它也是人的一種存活方式，並且讓人接觸到理性無法把

握的領域。」¹⁵

關於“瘋狂”使我記起了張愛玲的《金鎖記》、《半生緣》裡的女性形象，故事中女性的復仇往往都是徹底的，並挾帶破壞的力量，這是對理性規範的挑戰。他們在人格上都有著瘋子般的審慎和機智，冷靜且周密，這是理智在壓抑瘋狂的行動，接近歇斯底里，「歇斯底里是既活動的又是靜止的，既有流動性又有黏滯性，既起因於不穩定的振動又受到惰性體液的阻滯。」¹⁶歇斯底里的活動是內部的是高溫的，而外部卻是靜止的，這在我部分作品冷靜的筆觸、猙獰的物件中得到移轉。

但是靜止是爲了追求平衡，需要有非常穩定的一面才能制衡內部的刺激，有安穩的一面當底，它不是刺激性的顏色，是平淡，就像每天梳一梳頭、掃一掃地，在這樣一遍又一遍重複的動作堆積裡才能得到穩定感，它沒有意義卻又有意義，沒有意義是它的遊戲性，有意義的卻還是遊戲自身。

回過頭來看張愛玲這些女性形象都像是作者操弄的玩偶，每一物品似乎都是她的化身(人的情緒轉移到物品上使垂直的抽象思考轉移到空間的水平場域)，將這些物件封鎖在一空間中，藉由操弄把玩著他們的命運來彌補現實世界中的欠缺，這是一種對抗現實世界的超越方式，也是一種自我解救的方式，就像佛洛伊德發現的幼兒丟線圈的遊戲(fort)--代表了消逝、被分離的過去，(da)--則是消逝的再現，也代表了一個痕跡，如同我在畫面中不斷變換操控空間、物品的位置，對我來說也是一種遊戲，是在這種消耗中才得以解脫。但是這其實是像在照鏡子，自己成了自己欲望的對象，因此，自己永遠是在自我消耗中的。

¹⁵傅科，洪維信譯，《外邊思維》，台北:行人出版社，2003年，頁18。

¹⁶參閱傅科著，劉北城、楊遠嬰譯，《瘋癲與文明》，北京:生活·讀書·新知三聯書店，2003年，頁131-132。



圖八，李若琦，2006，〔序曲〕，油畫，130×89.5

第三章 無以名狀·堆疊

不知道

我 不知道我

我不知道我不知道 我

我不知道 我不知道我不知道

我不知道我不知道我不知道我不知道我不知道我不知道我不知道我不知道我不知道我不知

道我不知道我不知道我 不知道我不知道我不知道我不知道我不知道我不

知道我 不知道我不知道我不知道 我不知道我不知道我不知道我不知道我不

知道我 不知道我不知 道我不知道我不知道我不知 道我不知 道我不

知道我不知道我不知 道我不知道我不知道我不知道我不知道我 不

道我不知道我不知道我 不知道我 不知道我不知道我不知道我不

我不知道我不知道我不知道我不知道我 不知道我不知道

知道我不知道我不知道我不知道我不知道我不知道我不知道我不知

我不知道我不知道我不知道我不知道我不知 道我

知道我不知道我不知道我不知道我不知 道我

不知道我不知道我不知 道我不知

道我不知 道我 不知道我不知道

不知道我不知道我不 我不 知道我不知道我

知道我不知道我不知道我 不知道我不知道我不知道我不 我不 我不

知道我不知道我不知道我不知道我

不知道 知道我不知道我不知道

知道我 不知道

知道我不知道

不知道我 不知道我不知道我不知道我不知道

我

再一步、再一步，就要墜入不可自拔的境地

再看一眼、再看一眼，

心會瘋掉，

鏡子、布帘、洗手台、毛巾、不知名的 霧氣

我不知道 我

我不知道

我

---日記

第一節 銘刻嗅覺

氣味；氣味是一種聞的到但看不到的東西。記得有一天我躺在床上時，突然聞到一陣花的香氣，但是很快的就消失了，我懷疑是我的錯覺，過了一會又聞到，一陣一陣的，我知道是風把香氣運送過來的，是風夾帶了香氣的分子，一團一團的，意識就像是這樣的型態。

“意識”和“意志”的關係是什麼？意識是因為內在不斷的辨證所產生的，因而也產生了意志，辯證的結果就像一條往上的直線，是要求從對立到合諧的生命衝動。《香水》一故事中引述著一段話：

“就在這一瞬間，所有的人都忍不住退後一步，因為無限敬畏，也因為極度驚愕。可是就在同一瞬間，他們也發現，原來退後一步是為了幫助他們進攻，而原先的敬畏已經化為渴望，驚愕已經變成興奮，他們感到強烈地被這個天使般的人物所吸引。從他身上發出一股強大的吸力，如洶湧的浪潮般，無人能擋，事實上也沒有人想要抵擋，因為這股浪潮所衝撞的，就是”意志”本身，而且是朝向它所要的方向，也就是他。”¹⁷

一個具有「超人」的意志力的人，就像身上散發著特殊氣味那樣吸引人，你非得聞到，除非你不呼吸了，眾人會被吸引，無法抗拒，在香味的範圍裡，你不自由，只有一種無能為力的感覺。強烈意志就像是一條往上衝的直線，它總是堅持、決斷、嚴苛的，只有一個唯一方向，意志力軟弱的則需要環繞這條直線上升；

¹⁷ 徐四金著，洪翠娥譯，《香水》，台北：皇冠出版社，2006，頁 275。

這種意志是尼采的「生之欲」¹⁸，像不斷分裂增殖的房間。當它撲向我們時，我們無法抵抗，也不想抵抗。會跟著那一個身上有特殊氣味的人往前進，也是對自我的一種肯定，但絕非個人主義，而是追求不斷超越的自我。「讓自我沉入生之根處」¹⁹ “沉入” 格外的好，就像泡茶時過一陣子茶葉會慢慢的沉到底，一片一片的到底，在靜默無聲的交疊中它已投入。

意志過強的人有時被稱為“狂人”，他們具有特殊氣味，在空氣中散播著它的因子，因此我想瘋狂大概會傳染；在不斷蔓延的房間中，有各式各樣的味，露水、鐵銹、死魚腥、臭雞蛋……，是味道不斷沉浸在我身體中，扮演喚起身體記憶的角色，味道---使房間不斷分裂增值、不斷向自己的身體開展。

有些氣味我特別喜歡，例如霉味和汽油味，從發霉這件事來說，發霉，它需要水汽，除了水汽還需要時間，並且是水在一空間當中無法蒸散出去，水被阻滯和禁閉在一空間裡，只好附著在牆壁上，久了就生出藍綠色細菌，並在空間中產生黴菌及味道，換成是在人體當中也一樣。雖然它是負面的但是每當我走近有這種霉味的房間中只感到特別安心和高興，彷彿我進入了另一個我的身體裡，我是受到保護的，它與我並不衝突。

在歐姬芙 O' Keeffe 許多作品中最吸引我是她的黑色，他的黑像霉斑球一樣會移動感覺正在擴大蔓延，又如煙霧般的瀰漫著，是在很遠的地方，但這黑色卻像是在保護、伴隨著他自己，黑色周圍通常有都帶有白色在，反差極大。她的黑色是她生命的開端，正要開始，而白色有正要結束的意味，但也是對黑色的深刻反思。【圖二十四】〔Patio with Cloud〕中那一扇黑門像是通往墓穴的洞口，在周圍的顏色因陽光照亮到幾乎泛白的程度，具有神聖性，但卻也意味著生命是由死

¹⁸ 「生之欲」：以不斷保護、充實、發展自己生命的欲情衝動，表現自我，維護自我自由。工藤綏夫著，李永熾譯，《尼采的思想》，台北：水牛出版社，1990，頁110。

¹⁹ 同上，頁112。

亡來當底。

【圖二十五】〔poppies〕這兩朵花像是作者本身的投射物，花瓣帶著肌膚的親密性，這裡的黑色像是身體裡冒出來的的霉斑菌，也許是身體裡有某些部分正在腐爛中並趨向著黑暗，他是想要昭告著什麼，而且不留餘地的將觀者釘住，無法脫逃。【圖八】〔序曲〕中所暗示的也是異曲同工。

【圖四】〔非地方 III〕、【圖七】〔一個人在房間我房門反鎖〕，這兩張裡面一張像是無止盡的發霉，還在蔓延中，若沒有陽光照進來則綠色的黴菌發作的就更快，沒完沒了的蔓延著。【圖四】有一窗戶是明亮的，外面不知是日光燈還是陽光，如果是陽光才有熱度能和裡面水汽作用，但若是日光燈則於事無補，顯然是窗戶外的光線和黴菌的發展速度相關聯。

【圖七】〔一個人在房間我房門反鎖〕畫面中的金魚毛巾和【圖六】〔我走錯房間〕中的棉被，就如同帶刺激性的汽油味，而不論是先到有霉味的房間或是到加油站去，這兩個味道強度都是相當的，因此可以相互喚起。但我認為這兩種味道本是相衝突的，他們本身屬性不同也沒有共同的記憶，是我的身體、我的意識將它們結合在一起，因此身體又扮演了一次中介，他們在我的身體中過渡。而或許也是味道扮演著身體與意識的中介。



圖二十四，Georgia O' Keffe，1956，〔Patio with Cloud〕



圖二十五，Georgia O' Keffe，1950，〔poppies〕



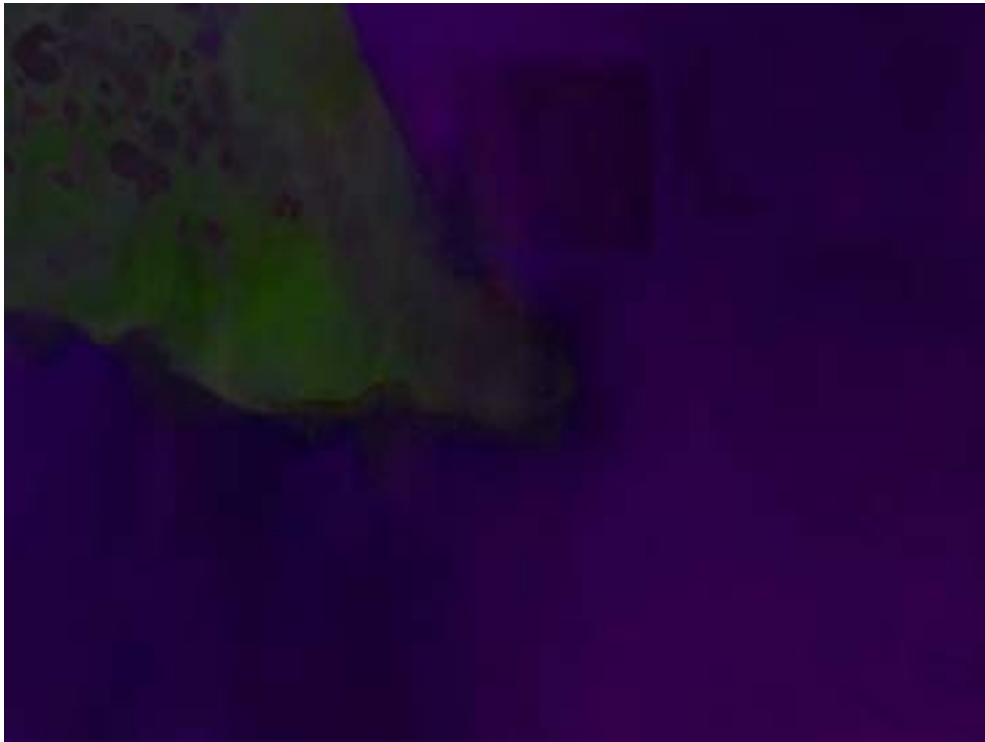
圖八，李若琦，2006，〔序曲〕，油畫，130x89.5



圖四，李若琦， 2005，〈非地方 III〉， 油畫，162x120



圖七，李若琦， 2006，〔一個人在房間我房門反鎖〕， 油畫，162x120



圖六，李若琦， 2006，〔我走錯房間〕， 油畫，145.5x112

第二節 自己的房間

一連串的房间就像是自己的心理、生理空間的投射，自己的房間是自我權力中心，房間外是一無所有的“非地方”，房間裡是各式各樣東西的沉積岩層，我不斷的反抗自己又不斷進入自己，進行與自己權力中心的翻轉；假使房間內就如同域內，而由域內到域外的過程也許是以一個生命體所承受的極限來相聯接，這種極限所帶來的陌生使時間解放，使壓縮的過去域內釋放於未來域外。

一、 我走錯房間

「生命是一連串孤立的片段，靠著回憶和幻想，許多意義浮現了，然後消失，消失了又浮現。」 ---普魯斯特

看來普魯斯特是將時間分成一小片一小片，像是幻燈片一樣，藉由回憶去找那一小片段，可是他的回憶(非自主性回憶)除了是過去的顯現外但不是將死了的過去使他復活，而是讓死亡走出來，就像疆屍一樣的走出來。“走錯房間”代表的是刺激點也是翻動的力量將死亡從隱性帶到顯性，這一力量如同普魯斯特的非自主性回憶，也使永恆永遠無法到達終點。

除了呼吸，嗅覺的功用對我來說時常是具有喚起記憶，因此除非不呼吸不然現在的我得時時刻刻與過去的我不斷交換轉移，這是不能掌控的，我不知道下一刻會走進哪一段回憶中，每一根跳動的神經都是不同的弦，每一個時刻都是不同的房間，無法確定下一次的位置。類似德勒茲對普魯斯特的《追憶似水年華》分析中提到的「非自主性回憶時間」，它不是藉由回憶重新尋回過去的時間，而是

「在一個已然成形、部署的時間中乍然顯現。在消逝的時間底處，它重新發現一個纏繞的中心，但這並不是原始時間的形象」²⁰

藝術上尋回的時間是從偶然中超脫出來的時間是永恆的，而非自主性回憶的時間也許是藉由不論是嗅覺、聽覺剎時間所喚起現在與某一過去時刻類似當下的時間，使過去某刻與現在連結，它屬於偶然也是必然的。而這一味道甚至是與過去和現在都無關聯，就是說「與其他部分相連，卻與全體無關」²¹，這是「差異的掩蓋與開展」²²也就是將我與過去相連接的其實與這味道無關，而是由靈魂狀態和聯想的鎖鏈而來，變成一創造性和透明性的視角²³。我想這裡所說的“差異的掩蓋”是指味道喚起了過去與現在的同一性，“開展”是這味道和過去與現在並無任何關聯，而這也是創造性視角。這就與柏拉圖的“世界是一個摹本”區別開來，雖然他們都與靈魂先驗有著一定關聯，但普魯斯特的世界是創造性並具有原始性格的，我想普魯斯特正是在這裡將感官知覺的世界與理型的世界相連繫。

走進的每一回憶片段都像走進一個房間，而房間怎麼會有錯？房間不會有錯，房間即房間，走錯房間，是因為房間中的事件不對，但是自己卻又不斷的進去、不斷的回頭看著房間並聞著陣陣傳來不可名狀的味道，整個的房間就像是棉花沾了紫藥水後迅速暈染開的狀態，然後也變得厚實沉重；在作品房間中的擺設如同身體空間結構，無論是棉被、毛巾、床、椅子都不在合理的比例中，如【圖六】〔我走錯房間〕是不確定性的串聯，這些微的差異像是原來固定的沉積岩層已因破壞而鬆動(紫色扮演的是刺激物)，正預備移動重新組合。

²⁰ 雷諾柏格，李玉霖譯，《德勒茲論文學》，台北市：麥田出版社，2006，頁96。

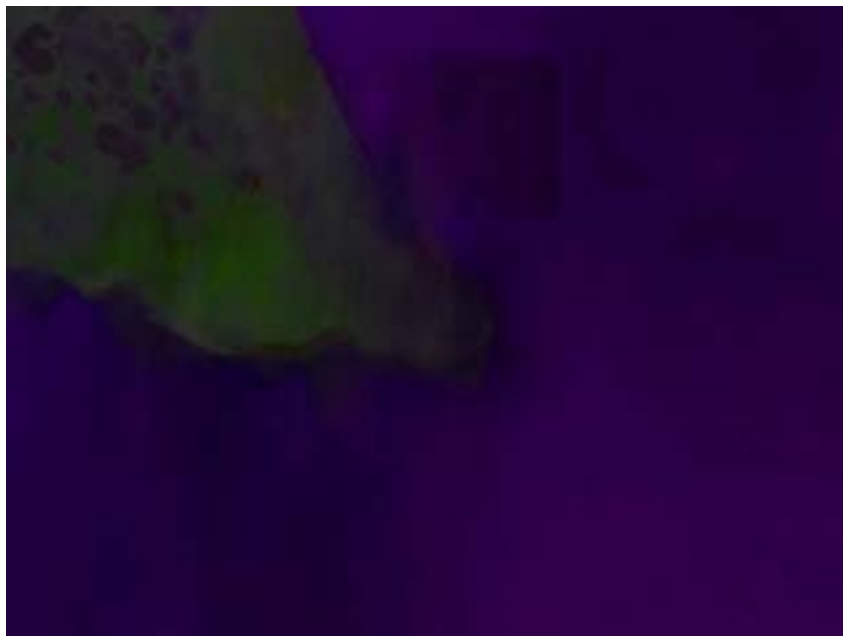
²¹ 同上，頁105。

²² 同上，頁95。

²³ 同上，頁103。



圖五，李若琦， 2006，〔自己的房間〕， 油畫，152×152



圖六，李若琦， 2006，〔我走錯房間〕， 油畫，145.5×112



圖七，李若琦， 2006，〔一個人在房間我房門反鎖〕， 油畫，162x120

二、下陷的房間

5 點 03 分天剛剛亮

房間正在下陷

5 點 05 分樓上傳來高跟鞋的腳步聲

來來回回來來回回 她是急著要去哪裡

麻雀、彈珠、鐵銹與門的摩擦聲

我疑心這是自己的錯覺

---日記

也許還是壓抑，爲了要壓抑瘋狂，因此理性的太理性，如同我們常會在英文課本裡上看到那最「標準的一天」：「我每天早上六點鐘起來。然後穿衣洗臉。洗完臉之後散步一會兒。散步回來就吃早飯。然後看報。然後工作。下午四點鐘停止工作，去跑步、帶狗去散步。每天大概六點鐘洗澡，七點鐘吃飯。晚上去看朋友。最晚十點鐘睡覺。第二天努力工作當一個有用的人。」

這就像是自己在監視自己的過程，當沒有人在旁邊當看照或保證時，就得要自己監視著自己，就會有一個聲音跟你說：“你去做這做那”，像是一種對自我安全的保證，但並不是告訴你要自我超越，它只是觀看你然後給你安全保證。這看來像是一個醫生(理性)在保護著病人(瘋狂)，但實際上是壓抑，但瘋狂說我不需要被保護我要發洩，我需要的是超越，於是兩個人的對峙就開始了，誰也不讓一步。

理性和瘋狂之間還存在著「越渡」²⁴的問題，兩者都是極限，“極限”(如飢餓)這種感覺我想是很接近死亡感的，像走鋼索一樣要在兩極端的中間求平衡，靠的僅是平衡感如同直覺，再無別的依靠了。在那一個時刻裡任何細微的聲音都在無限放大，數著心跳聲、呼吸聲，這時候我在自己之外像自己的旁觀者，自我如同一對象，也是最意識到自身的時刻，如拉康所說「自我不過是欲望活動的產物」²⁵，看來“自我”就似乎要建立在欠缺之中了。

理性和瘋狂的背後挾帶著欲望，因此他們中間有越渡的問題，而欲望的背後還有死亡當襯底，死亡的亮面是極度奢華的感官視覺，精緻的過分就帶有一種邪氣與虛空；像蟬在它們臨死之前一定要瘋狂的大聲的發出求偶的聲音，以完成他延續下一代生命，這是它的本能欲望，植物在盛開裡顯示著死亡的威脅，衰亡正蔓延。在下面的這段話中我看到了生命的本質：

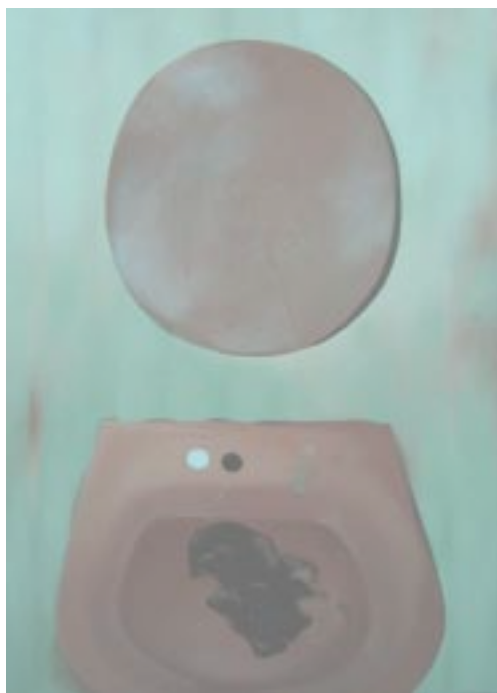
「如果最乾淨的愛戀也可以成為一種最狹邪的蠱惑，最齷齪的逸樂也能形一種涅槃的追求，我們才看到欲望無孔不入的威脅，以及超拔這種欲望的艱難。」²⁶

死亡的亮面是意義，暗面是存在。這畫面如同當月亮照在海面上，使一片黑暗的海底有了亮光於是看的到海裡面的生物，但是你知道那是死亡給的啓示。而月亮同時在海面上看到自己的虛假，於是它想墜落到海底去，想要一探究竟在自己的背後是什麼？但是當它到海底去時它看不到任何什麼，它已完全屬於自己，但因為它失去了亮光，海也變得沒有意義。生命的意義與死亡相對應，因此得要穿越海洋的所有形式---欲望的形式。

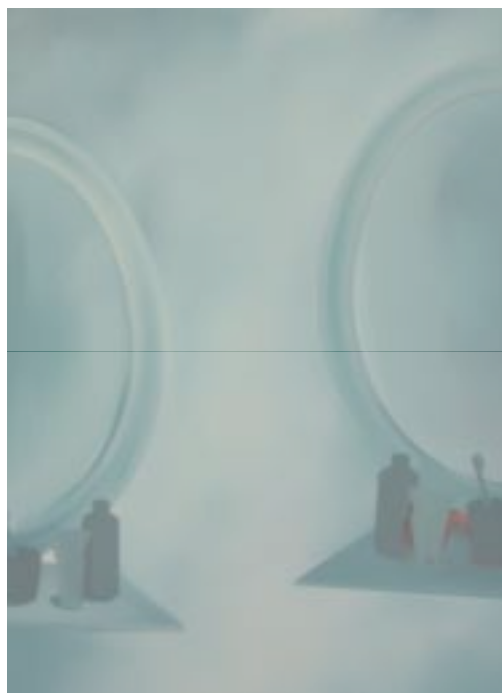
²⁴ 「越渡」--在巴塔伊的著作中總是和「禁忌」或「極限」相提並論，禁忌與范進、越渡與極限互相依存。只有在越渡的行為裡，人們能真正體驗極限，越渡之為越渡，也依賴極限存在。沒有了禁忌，犯禁的行為亦沒有意義。參閱傅科，洪維信譯，《外邊思維》，台北：行人出版社，2003年，頁25。

²⁵ 李幼蒸著，《欲望倫理學：佛洛伊德和拉康》，南華管理學院，1998年，頁134。

²⁶ 吳繼文著，《世紀末少年愛讀本》，台北：時報出版社，1999年，頁343。



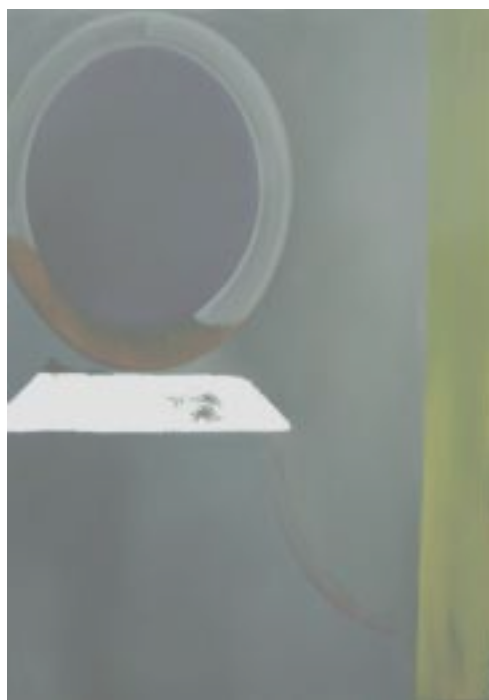
圖八，李若琦， 2006，〔序曲〕， 油畫，130x89.5



圖九，李若琦， 2006，〔對位〕， 油畫，130x89.5



圖十，李若琦， 2006，〔她說〕， 油畫，130x97



圖十一，李若琦， 2006，〔低語〕， 油畫，130x89.5



圖十二，李若琦，2006，〔她知道〕，油畫，60P

三、沒有房間

我不知道是什麼力量將我帶往這樣的一個地方，一個我知道我不知道的地方，當我越來越懂得自己時，突然只感到陌生，是陌生到幾乎要忘記自己是誰，沒有名字，只剩下我（非我）。

---日記

"房間"能稱爲一個地方，是因爲有人使用過的痕跡，且每個人的房間都有住的人的某種習性和味道，只要一聞這味道就能一看這擺設就知道是誰的，味道可以喚起某個你曾熟識的人身上的味道，所以它能稱爲是地方，是因爲連帶著某種"屬性"，這屬性是特質或說是風格，夾帶著的是一個系統。

但"沒有房間"這是一個在座標外的地方，或許也稱不上是地方，它是不斷變動的，因此沒有座標點且什麼也沒有，是「外在於某個場域」²⁷或稱「域外」²⁸，我無法說它是什麼，只能說它不是什麼，是從不斷的否定中出發，是因內在自我與外在自我的崩斷，內在自我是精神的我，外在自我是物質肉體的我，兩種自我關係的分裂。

精神的我在物質世界的座標中是屬於座標外的，物質的我是座標內的，但就精神世界的座標來說精神的我是在座標內的，物質的我是坐標外的；我將兩個人的關係切斷，精神的我沒有肉體的負擔就可以快速上升，可以自由的往前；他把他最好的都留給了他(精神的我)，可是物質世界中的我卻不知道該如何，他(精神的我)一直不理他，他的房間就一直在下陷。

²⁷ 德勒茲著，楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》，台北:麥田，2000年，頁13-14。

²⁸ 「域外」：同上。

我說有一種力量將我帶往“一個我知道我不知道的地方”，翻譯起來就是我(物質的我)發現了那不可思考的另一個我(精神的)， “我不知道的地方”是精神的我所到達的地方，就像是「極外無內」²⁹的外在，一種無法定位、計算、非邏輯的且也是使與一切熟悉的斷裂、具有偶然性和不連續性，如德勒茲所說的域外的第二層意義:一種動態、無法定位、無法再現、不具形式、莫可名狀的「不可思考者」³⁰。那地方物質的我(當下的思考者)未來過，物質的我尋獲不可思考的陌生，但卻又感到熟悉，那陌生感促使物質的我不斷懷疑且想要靠近精神的我。

也即是說那陌生的瞬間逼近自我，是因我發現了那一個陌生的我而將自己推向不斷懷疑自己也不斷逼近自己的地步，兩個人照了面就像老朋友見面的熟悉，那陌生的竟變得與自己如此靠近，是沒有縫隙的熟悉，結果熟悉的也越來越陌生，熟悉到忘記了自己的名字。【圖二十一】〔我們〕畫面中只有一面鏡子但沒有反射物品，它同時也是自己的投射物，與觀者之間形成一個封閉式的空間，是一對一的情境，你離開了就是它一人，進來了就是“我們”。在這裡畫布成了一面鏡子，反射的是自我的身體，而這一鏡子裡面還有一鏡子，這種情形像是“電視中的電視”也就像是一監視器對著自己，而自己再從螢幕上看著正被監視的我，我成為自己的旁觀者，在這種情況下自我始終是分裂的。但是在這裡“自我”如同一種主奴關係，黑格爾說「自意識之存在依於其對象(世界和他人)」³¹，而沒有獨立的自我意識，又說「獨立的自我意識只能存於自我的純抽象中」³²，就像是照鏡子一樣，鏡子裡(外)的人始終牽制著鏡子外(裡)的我，其實鏡裡鏡外的兩者都沒有獨立性，若獨立了那便是黑格爾把它比喻成「不幸的」³³，所謂“不幸”就是說就像放風箏一樣，風箏始終都必須要有人拉，是有待與他者結合之意。而他者是自我意識

²⁹德勒茲著，楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》，台北:麥田出版社，2000年1月，頁14。

³⁰同上，頁14。

³¹李幼蒸著，《欲望倫理學:佛洛伊德和拉康》，南華管理學院，1998年，頁201。

³²同上，頁203。

³³同上，頁203。

的投射，也就是在他者(回應自己的)中看到自己，但在另一個人身上看到自己也隨即失去自我。

【圖三】〔非地方 II〕這時候是在座標之外可是這座標之外的地方是與自己本身最貼近的地方，作品成爲一種主動狀態，而非被動狀態，被動狀態是你站在很遠的地方看一高樓時，高樓此時成爲一件被看者，這時候它與觀者之間是呈現被動狀態。但是當我們站在高樓之內並爬到它頂樓時便成爲一種向外觀看，或向外意識的狀態，也是主動狀態，如同“死亡”向來也都是主動找上門來的；這時候我在我自己之內，便不需要名字，名字是外加在身上的一部份以供便利之用，名字不代表我，隨時可以替換，只能說名字是一種屬性特質的表稱，但在死亡底下它沒有屬性，它的屬性就是它本身。

它沒有所以然，是沉默，一句話也說不出來，沒有意義卻又有意義；像是要給答案卻又不給，如同俄羅斯娃娃般，打開了這一層，下一層還是它自己，沒有秘密就是它的秘密；只是一種過程而不是結論，它是它自己，向存在回歸。而這種回歸是一種實體的，還是回到了死亡中心點---「沒有房間」像是颱風眼，寧靜的像是百慕達三角地帶，失去了時空感，混亂、瞬時，什麼都沒有，卻又什麼都有可能；像“零”的中性和開放性，一乘零是零(它是它自己)，一加零是一(是它的中性)，一的前面後面加上或多或少的零(是它的開放性)，給予別人穩定的狀態(加入)同時也是改變的因子(暴力)。

在這中介、過渡的場所中，像是突然鬆開了身上的鎖鏈，不被制約且很接近自己，身體若像是沉積岩層，那就會因懷疑自己而從新破壞一次原有的規則，這時候可以到任何的房間；「沒有房間」中隱藏著死亡的味道(死亡在這裡是隱性的)蔓延開來慢慢變成中心外圍的暴力，這種暴力的程度(死亡的味道)和霉味、汽油味相當，可分裂成各種樣式的房間(顯性)。



圖三，李若琦， 2005，〈非地方 II〉， 油畫，162x120



圖二十一，李若琦， 2007，〔我們〕， 油畫，130x89.5

四、返回

也許還有一種力量，將我帶往一個我不知道我知道的地方，是因為聽見了那一回聲，使我一再的返回。

---日記

一個我不知道我知道的地方，是曾經來過的，但因太久沒來已經遺忘了的，可是當你聽見一種聲音的頻率，就會知道你曾經聽見過，還有那一雙眼睛，在眼睛深邃處，你知道你曾經來過，不用相約，只是巧遇，在所有的喜怒哀樂之前的一刻。

因為太久沒來這地方，一個能夠稱的上地方的地方，我想是有趣的，雖然它充滿了毛球、有跳蚤、臭水溝，但也就表示有“人”在。返回是一個過程，當在返回的路上時一定還要再經過「非地方」。一個遺失已久的物品突然被找到，是它的召喚，使我開始了往座標內移動，意義於是出現，但這次會移往哪一個座標點不知道，只能攜帶它去通過所有的形式，當下一次再看見這一物件時也會堆疊著此刻所出現的意義，且一層一層的加深---意義於是浮現又消失，消失又浮現。

【圖二十一】〔彼方〕畫面中瓶子像是突出物，像是視覺殘留的痕跡，本來不存在這個空間裡的；藍、白相間的瓶子，藍色的本來就在，是影子本身的實化，而銀白色是眼睛一直看著太陽然後閉上眼睛後的視覺殘留，在還沒閉上眼睛之前是實的。有些事物是閉上眼睛後就變成假的，假的變成真的；同樣有些則是張開眼睛後是真的有些是假的。

從近到遠然後出現鏡子，假如鏡子是真理那就如同海市蜃樓，是對彼一方的想像。而瓶子是虛實相間，或真或假，鏡子也許是假的，就空間來說不可能存在於這樣的位置上，但無所謂，梳子是畫面中刻意上了多次油料的物件，這樣看來就像是有人剛梳過，因為梳子是真的所以鏡子也就弄假成真了，不合理的看起來似乎變得合理，像一個會挑床的人，即使再難睡的床，久了還是就睡著了。

在這件作品中除了底色我只上了一層顏料，看起來就接近壓克力，也是像塗藥瞬間滑過，但這一次不再來來回回，是肯定的一次，接近透明的藍。這透明感如玻璃的性質具有親密性但又拒絕親密性，既是沉入又是排斥人群，既隱形又是具體存在，它就像是中性(也具有曖昧性)的物質，不隱藏什麼，但若你看不見它，正因為它不隱藏什麼的穿透性中撞見了它本身的冷漠性質因而保有了它的私密特性。

或許筆觸也還是輕輕滑過，也許因為心理上認為在這個世界是虛幻的，就像吹肥皂泡泡(也具有透明度)一樣，一下子就消失，所以也沒有黏稠感，我只用戳破每一個泡泡那樣的力道僅此而已，因為知道在這個泡泡中沒有施力點也不需要用力去戳破，唯一能做的是“把每天的地掃好”。

一個透明的我返回座標內。在這裡面還是每天“掃一掃地、梳一梳頭”就像筆觸滑過的痕跡，這是一種貼膚之感，也是我對生命中安穩一面的追求。



圖二十一，李若琦，2007，〔彼方〕，油畫，130x97



圖二十一，李若琦，2007，〔彼方〕，油畫，130x97，局部

第四章 結論 也許在哪裡

意志力是和風格有關，像是每天梳一百次頭髮，風格、權力、域外的關係是「風格」是一種習慣規則，對外來說是要建立權力中心，對個人來說像是沉積岩層往上堆積，也如同意志力一樣是一條上升直線。「域外」即「非地方」是爲了反抗既定的規則，向自己提出疑問但不給答案，是一個過渡，域內到域外像是一場風暴具有破壞力。

在這段期間的作品我用的是同樣的物件重新組合，鏡子、洗手台、毛巾、瓶子、椅子、窗簾、棉被、不知名霧氣構成某情境，每一物件都是多義詞，隨著位置、色調改變其意義。這情境是對正變動中的身體感受瞬間的捕捉，每一片段都是不和諧曲調，是風捲起地上的葉子，每一片都沒有預定的路線但組合起來卻又似乎有它一定的路線，是必然、是偶然。

而用“也許在「哪裡」”而不用“也許在「那裡」”來作爲我的結尾，是因爲「也許」、「哪裡」都是不確定的，整句話是不確定性的串聯，如同我的作品。「哪裡」這兩個字是問號，是一個過程、過渡，也是不確定和短暫的，可以在任何地方而不一定是那裡或這裡，沒有規定好的感情，是到了哪裡就是哪裡，沒有終點、起點，或許每一起點就是終點，也沒有歸宿。在「沒有房間」的時空中，或許它只是全然的黑，或全然的白，正預備往各種色彩方向前進。

【參考書目】

- 雷諾·柏格，李玉霖譯，《德勒茲論文學》，台北市:麥田，2006年。
- 德勒茲著，楊凱麟譯，《德勒茲論傅柯》，台北:麥田，2000年。
- 鄭金川著，《梅洛-龐蒂的美學》，台北市:遠流，1993年。
- 項退結著，《海德格》，台北:東大圖書，2001年。
- 傅科，洪維信譯，《外邊思維》，台北:行人，2003年。
- 傅科著，劉北城、楊遠嬰譯，《瘋癲與文明》，北京:三聯書店，2003年。
- 傅科著，沈力、謝石譯，《性史》，台北:結構群文化事業有限公司，1990年。
- 夏宇作，《夏宇詩集/腹語術》，台北市:現代詩季刊社，1997年。
- 納博科夫著，主萬譯，《洛麗塔》，上海:譯文，2005年12月。
- 羅蘭·巴特，李幼蒸譯，《寫作的零度》，台北:桂冠，1991年。
- 羅蘭·巴特，汪耀進、武佩榮譯，《戀人絮語》，台北:桂冠，1994年。
- 丁福寧著，《語言、存有與形上學》，台北:商務，2006年。
- 吳繼文著，《世紀末少年愛讀本》，台北:時報，1999年。
- 段德志著，《死亡哲學》，台北:紅葉文化，1994年8月。
- 林幸謙著，《張愛玲論述:女性主體與去勢模擬書寫》，台北:紅葉文化，2000年。
- 工藤綏夫著，李永熾譯，《尼采的思想》，台北:水牛，1990年。
- 李幼蒸著，《欲望倫理學:佛洛伊德和拉康》，南華管理學院，1998年。
- 布希亞著，林志明譯，《物體系》，台北:時報文化，1997年。
- 何政廣主編，黃舒屏撰文，《現代心靈描繪大師—培根》，台北:藝術家，2002年。
- 羅洛·梅著，龔卓軍、石世明譯，《自由與命運》，新店:立緒，2001年。
- 翁托南·阿鐸著，劉俐譯，《劇場及其複象》，聯經，2003年。
- 許綺玲著，《糖衣與木乃伊》，美學書房，2001年1月。
- 徐四金著，洪翠娥譯，《香水》，台北:皇冠，2006年。

【附錄】

<後記>

在作品整個展出之後我發現〔我走錯房間〕不僅是扮演一刺激點還扮演著颱風眼的角色，其他幾乎所有作品都是都像暴風圈圍繞著它，就像連環套一樣。

〔我走錯房間〕〔序曲〕相同的是筆觸一道道直落下的筆刷痕跡，〔我走錯房間〕如同一道降下的圍幕像要吞噬著什麼，整個空間正吞噬著左半部的棉被，像是有一團團不知名的霧氣要將他抹去、埋葬，如同一坏坏的土往身上掩蓋直到無法呼吸，使這整個的空間看來就像是地下墓穴般的閉鎖空間，而棉被就像人的軀體般是生物正在運動中，呈現了是生理與物理空間的模糊臨界點。〔序曲〕中幕簾亦扮演著遮蓋的東西，直刷的筆觸同樣是吞噬著什麼，那幕簾像是古代的刑具，將活著的人掩蓋著沾水的毛巾讓他無法喘息，幕簾前所呈現的物件是自己的對應物，在情緒的解放中帶有粗糙的筆觸，如洗手檯中模糊的物件有著似乎還未完成的筆觸，但它是發洩到了中途又急踩煞車，有一種強迫性的壓抑與冷靜，包含邊緣線(面與面交接處)的簡利都是帶有強迫性的停止，洗手檯中物件如身體的一部份，內在情緒在這裡得到移轉，在這裡空間與自己的情緒感官和身體合而唯一。

我對於頭髮和窗簾有很大的興趣，如〔自己的房間〕〔序曲〕在直刷的筆觸中就像是進入了永恆，在這種類似埋葬的動作中通往永恆，在〔自己的房間〕中筆觸由上往下然後又突然停住，如同一個手勢般，召告著“沒有人可以阻止我!”這兩件作品就像是訴說著“死亡詩意”，極痛苦、極快樂，詩意是因懂得取悅，但其實是死亡的迂迴戰術，這取悅使人又愛又恨(很有一種看鬼片的感覺)，就像給人搔癢一樣。

〔一個人在房間我房門反鎖〕牆壁以平刷的筆觸，前景與背景緊密相連，明暗遠近在我這裡已不重要，使前空間後具有曖昧性的關係，也因此平面的空間取代了三度空間，就像是鏡子的反射物，一個慾望的形式、偽裝的形式。放置金魚毛巾的門口在整張畫面的中央，整個佈局像是一個紀念碑，但是那已經是呈現在外部上的結果，沒有暴露過程，這是像在牆壁上做塗抹的動作，而在這一作品中我並不打算留下痕跡，“遮蓋”便成為我過程中的重點，唯有〔我走錯房間〕具有內部深度的空間也是一過程，如同黑洞一樣陷了下去。

這線索如〔低語〕中的紫色鏡子，帶著一種暗示性的深度空間，桌子上的頭髮暗示帶有神經質式的暴力，桌子是以留白方式呈現，是虛的，但頭髮將桌子變成真實的存在，並且在整個畫面中也暗示著現實之外的另一空間的存在，在這裡鏡子成了實轉虛的空間，桌子成了虛轉實的空間；黃色的布簾在現實中扮演的是刺激物，如同在某一時刻中間到某一味道而引啓身體上全面性的感受，也將黑洞再次引出來，這整張的調子是灰黑色的與〔她說〕整張調子是白色的擺在一起時產生一種對比，是黑與白在對立，白色是遮蓋住了黑色，但是白色也意味著自己曾經對黑色深刻反省後的表達，黃色布簾在白色中依然還是代表著一現實環境中的刺激點。在展場中這兩張作品的對面擺放的是〔序曲〕，洗手台上的黑與白也就成為其對應，而黑與白在所有的顏色中就像是擲骰子一樣是萬中取一的結果，兩個放一起首先具有的是隨機性、偶然性但卻又是最契合的，似乎也沒有什麼特別的理由，像是一種無目的的合目的性，是偶然又是經過意志的安排。

「黑與白」的意涵顯然貫串了我所有的作品，如密碼語中<面對面>“瘋狂的快樂”是因為絕對性，然後挾帶著感傷是因它的偶然性，這極端的情緒只能是偶然，如黑與白在所有顏色中其實是一個例外，在還沒到達最低和最高點時我們都是在其他的中間色彩中活動，所以說黑與白是所謂的「非地方」，它很絕對但是幾乎不存在它的意義，是瞬間的閃過，超越了所有喜怒哀樂又是在這之前的顏色；

這是外在於座標的場域，一但越過了則又回到形式的內在場域中。

而「非地方」在一般的理解中雖然是具有短暫性、流動性的、不熟悉的環境，但是當我們真的身在其中時並不只是如此，有時這種短暫性與陌生反而迫使我們不得不在此刻抓住永恆的一剎，另一方面因為在這種陌生處，使我們能在此時完全回歸於自己，是那陌生感將我們從自己外部逼近內部，反而把我們從日常的慣性中帶回到自己內部的轉換場所，陌生的變的熟悉，則又從域外回到了域內。但主要在於有沒有“人”參予進來，如果沒有進來，則外部永遠停留在外部(但這是隨時可以瞬間轉換的)，機場中的椅子、落地窗就永遠都只是機場的椅子和落地窗。

最後，在這個過程中雖然很清楚老師幾次都想將我內心那一塊暗面挖出來治療，但不是我頑固，而是這一個塊面似乎已經成爲自己的慢性病症，所以我想，如果那一塊暗面要沉了下去，何必再把它挖出來先鞭屍三天再曝屍三天，還是趕緊再幫它遮蓋遮蓋吧!