

三房一廳一窖  
Three Rooms, One Hall , and One Cellar

研究生：李珮慈

Student：Pei-tzu Lee

指導教授：賴雯淑

Advisor：Wen-Shu Lai



Institute of Applied Arts  
June 2013  
Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國一百零二年九月

# 三房一廳，一窖

學生：李珮慈

指導教授：賴雯淑

國立交通大學應用藝術研究所碩士班

## 摘 要

在《三房一廳，一窖》系列創作中，我試圖以此作為理解自我的一段過程。在檢視自己以往創作過程中，發現自己在意念上一貫的疏離態度，除了疏離內在自我，亦疏離於自己所處的任何地方。在歷經一陣摸索，我發現自我早已不只是單一的個體，它包覆著我與家庭、社會文化，所有外界建立起的關係鏈。於是，我想藉由創作更正視自我的存在，更直接地面對生命中與重要他人共有的連結。起初，先藉由重要他人賦予的部分訊息，以此作為深刻探究彼此關係的入口；而後再經自我消化、反芻，將獲得的理解與感受，轉化為一則則的故事，以「插畫書」的形態呈現。接著在以水泥製作實體的「家屋」，將插畫書置放於家屋內的隔間，將我與重要他人的記憶以空間加以固著，這整個一體的裝置，就是「我」內在空間的實體化。此一創作，可說是將「時間」轉化為「空間」的過程，是一段「記憶」留給「內在自我」的深刻印記。並藉由與自我的對話與記憶的留存，於認識自己的同時，得以拾獲一些面對自我的能量。

關鍵詞：家屋、內在空間、內在自我、角色故事、插畫書

# Three Rooms, One Hall, and One Cellar

Student: Pei-Tzu Lee

Advisor: Dr. Wen-Shu Lai

Institute of Applied Arts  
National Chiao Tung University

## ABSTRACT

I see my series creations—"Three Rooms, One Hall, and One Cellar", as a process to understand myself. When I reviewed my body of work over the past, I found that in my thought, in my inner self, and the places I stayed, I have a consistently estranged attitude and feelings. After groping for a while, I found that my inner self is not only include me, but my family, the society, and all the relationships that are established by the outside world. So, I decided to face the existence and inner self by telling personal stories and examining the relationships that I have with significant others more honestly. Firstly, I regard part of messages that gave by significant others as the entrance to explore our mutual relationship. Then I transform my feelings and understandings of the relationships to stories through the form of illustration books. Secondly, I build a house with cement, and put for illustration books into the house. Using space to secure myself and my memories with significant others. It means that my installation is the materialization of "my inner space". It is a process of transforming "time" into "space". It is also a deep imprint profound imprint of "my memory" given by my "inner self". Through the dialogues with myself and the retention of my memories, I have gained power to know myself better.

Keywords: House, Inner space, Inner self, Character story, Illustration book

## 誌 謝

我想我需要感謝的人太多了，自己一路的莽撞，總是有許多人的幫助，才能好好地走到今天。首先，要謝謝我的家人，總是包容我的任意妄為，並給予我足夠的自由四處闖蕩，若不是有你們撐起這麼一個庇護我的家，我無法這麼肆無忌憚地選擇自己的生活，一再任性、緩慢的走自己的路。

謝謝應藝所給予我的一切，謝謝陳老師總是用他閃亮亮的眼睛，替我解惑聽我說話，也是因為他，點醒那個不自覺在偽裝且遺忘自己的我，我會一直記得他唱的歌，還有當時他好像要落淚了的濕濕眼睛。謝謝賴老師給我的包容，每次都慢吞吞的給她添麻煩，她還是會溫柔、笑笑的鼓勵我，把我牽出泥淖。若不是他們給予的自由和安適，我不會擁有這麼多。也謝謝高老師口試時耐心地聆聽，及適時予以建議。

謝謝 IAA 的所有夥伴，一起辦展、佈展的幾個月，每個星期去學校的那一天，總是讓我覺得好充實，又可以充滿能量的繼續奮鬥；也謝謝瑋姿在我們累呼呼，爬樹綁「結」的時候陪我聊天，替我建立自信，很開心有你對我的認同。開展時的匆忙崩潰，還好有你們大家的包容和安慰，讓總是丟臉的我獲得慰藉。也謝謝當時來看展的好朋友們，謝謝你們依舊支持我、喜歡我的創作，給予我肯定。

謝謝汪汪、阿蛤一直的陪伴，從創作時的茫然，到最後論文忙碌的無助，還好都有你們一起去研究小間、一起鼓勵，好像一直以來都給你們添了很多麻煩，也想不太到自己有什麼貢獻，但我真的真的很開心、很感謝能讓我在這裡遇見你們。

最後，真的要很感謝爽哥，謝謝你包容我許多沒來由的情緒，總覺得無論我怎麼遺落你都會適時地接住我；謝謝你總是理解我需要什麼、迷惘什麼，替我釐清許多看不清的盲點，如果沒有你一直的提攜與承受，我無法完成這個創作。也謝謝你比我知道我擁有什麼，讓我得以相信自己的美好。

謝謝所有遇見的事物和人們，即使我總是添的麻煩比付出的多，謝謝你們依舊持續完整了我。

# 目 錄

中文摘要.....	i
英文摘要.....	ii
致謝.....	iii
目錄.....	iii
表目錄.....	vi
圖目錄.....	vii
<b>第一章 緒論</b> .....	1
第一節 主題簡介.....	1
第二節 創作動機與背景.....	1
第三節 創作目的.....	10
第四節 創作形式與媒材.....	12
第五節 小結.....	14
<b>第二章 文獻探討</b> .....	15
第一節 疏離的自我認同.....	15
第二節 意念的轉變.....	19
第三節 以創作建構自我.....	28
第四節 主題相關之作品.....	34
第五節 小結.....	40
<b>第三章 創作自述</b> .....	42
第一節 主題釐清.....	42
第二節 三房一廳式公寓.....	43
第三節 房間的配置和房客介紹.....	47
第四節 家屋與地窖.....	92
第五節 展出形式.....	97
<b>第四章 總結</b> .....	106
第一節 展覽之後.....	106
第二節 作為起始.....	108
<b>參考文獻</b> .....	109

## 表目錄

表 1	Ricoeur 模仿三要素 .....	28
表 2	三房一廳一窰示意表 .....	43
表 3	「四個框」與「四個設定角色」 .....	46
表 4	房間配置說明 .....	48
表 5	「茶女士」真實人物介紹 .....	49
表 6	「茶女士」虛擬人物介紹 .....	49
表 7	「茶女士」故事段落說明 .....	50
表 8	「茶女士」物件隱喻說明 .....	55
表 9	「茶女士」運鏡由遠至近 .....	59
表 10	「茶女士」運鏡由近至遠 .....	60
表 11	「黑子」真實人物介紹 .....	61
表 12	「黑子」虛擬人物介紹 .....	61
表 13	「黑子」故事段落說明 .....	62
表 14	「黑子」物件隱喻說明 .....	65
表 15	「黑子」書籍翻閱方式 .....	68
表 16	「兔子博士」真實人物介紹 .....	69
表 17	「兔子博士」虛擬人物介紹 .....	70
表 18	「兔子博士」故事段落說明 .....	71
表 19	「兔子博士」物件隱喻說明 .....	76
表 20	「兔子博士」運鏡介紹 .....	78
表 21	「旁白」真實人物介紹 .....	79
表 22	「旁白」虛擬人物介紹 .....	80
表 23	「旁白」故事段落說明 .....	81
表 24	「旁白」物件隱喻說明 .....	86
表 25	茶女士和他人的關係 .....	89
表 26	黑子和他人的關係 .....	89
表 27	兔子博士和他人的關係 .....	90
表 28	旁白和他人的關係 .....	90

## 圖目錄

圖 1 〈顏色，跑哪去了〉，李珮慈，2008 .....	2
圖 2 〈Tonik〉，李珮慈，2010.....	2
圖 3、圖 4 〈島嶼〉—側視與上視圖，李珮慈，2011 .....	4
圖 5 〈會飛的島〉，李珮慈，2011 .....	4
圖 6 〈大半夜我們去遊湖〉，李珮慈，2011 .....	5
圖 7 〈大半夜我們去遊湖〉—魚，李珮慈，2011 .....	6
圖 8 〈大半夜我們去遊湖〉—電子城市，李珮慈，2011 .....	6
圖 9、10 〈大半夜我們去遊湖〉—電子城市，李珮慈，2011 .....	7
圖 11 〈家屋〉整體、圖 12 〈家屋〉—一樓，李珮慈，2012 .....	9
圖 13 〈家屋〉—二樓，李珮慈，2012 .....	9
圖 14 〈家屋〉—二樓（我的房間與我的布偶），李珮慈，2012 .....	10
圖 15 〈家屋〉—閣樓（前後上視圖），李珮慈，2012 .....	10
圖 16 Theo Angelopoulous，《霧中風景》，1988 .....	26
圖 17、18 Theo Angelopoulous，《霧中風景》，1988 .....	26
圖 19 圖像小說《Binnenskamers》 .....	35
圖 20 圖像小說《Binnenskamers》 .....	35
圖 21 立體裝置《Archway》 .....	36
圖 22 立體裝置《Archway》內部 .....	37
圖 23 藍晒圖整體 .....	39
圖 24 藍晒圖局部 .....	40
圖 25 房間 1、房間 2 .....	44
圖 26 房間與彼此的關係通道 .....	44
圖 27 圓形：初始的我 .....	47
圖 28 茶女士所畫的「框」的原型 .....	48
圖 29 黑子所畫的「框」的原型 .....	60
圖 30 兔子博士所畫的「框」的原型 .....	69
圖 31 旁白所畫的「框」的原型 .....	79
圖 32 安藤忠雄 Conference Pavilion .....	93
圖 33、34 展演形式設計圖 .....	93
圖 35 Satir Model 的個人內在冰山 .....	95
圖 36、37 置放於水泥家屋的「紗網」物件 .....	96
圖 38、39 起始概念：（四本插畫書置放於家屋格間裡） .....	97

圖 40、41 相應於家屋隔間，額外放置的四本插畫書 .....	97
圖 42 置於展櫃中央，尚未有臉龐的「我」 .....	98
圖 43、44 水泥家屋全貌、三房一廳式公寓局部 .....	99
圖 45 隔間細部圖 .....	99
圖 46、47 紗網照光時的模擬樣態 .....	100
圖 48 兔子博士房裡通往地窖（潛意識）的「洞」 .....	100
圖 49 水泥家屋牆面，窺視地窖的洞口 .....	101
圖 50 四個重要他人各自房間裡的窗「框」 .....	102
圖 51、52 茶女士與旁白的窗「框」 .....	102
圖 53 可以屬於任何人的「框」 .....	103
圖 54 「框」的繪圖本 .....	103
圖 55、56 屬於其他人房裡的窗「框」圖像 .....	104
圖 57 展場示意圖 .....	104
圖 58 展場實際空間 .....	105
圖 59 展場實際空間 .....	105



# 第一章 緒論

## 第一節 主題簡介

《三房一廳，一窖》這一系列作品，單就字面意思，我們即可很快的與「住宅」的形象連結，在此將住宅空間的意義由單純的容器，昇華作承載自我的存放處。創作形式以插畫書呈現為主，並輔以立體裝置將個體的內在空間實體化。藉由創作過程檢視生命中與重要他人的關係，觸及那個渾沌、尚在摸索的內在意識，進行一場探詢自我的旅程。

## 第二節 創作動機與背景

回溯自己過往的作品，發現其中有兩個特點值得提出來探討。一是自己慣於用疏離、隱晦的方式表達自我，這樣的態度導致我常常在創作中迷失自己；另一個是原先習慣於用平面插畫敘事的我，在立體裝置的創作中發現了截然不同的敘事空間，並深深地著迷。這兩項特點促使我著手創作「三房一廳一窖」。接下來我列舉不同時期的作品，更進一步地說明在創作以及詮釋中所得到的體悟。

### 個人創作歷程

#### （一）平面插畫：疏離的自我認同

自己在面對創作時，一直慣於處在旁觀者的角度，隔著舒適的距離說些無傷大雅的故事，只在邊角丟一點部分的我進去，似乎想讓意識做些表態，卻又害怕被太赤裸的拆穿，於是創作總是淡淡、遠遠的，隱晦的敘事語言少了直接敲中人心的力量，那樣的氛圍透露著一個疏離自己的靈魂（圖1）。



圖 1 〈顏色，跑哪去了〉，李珮慈，2008

一直以來城市以及住宅（房子）的意象總是不斷出現在我的創作裡，它們深刻的與我連結，透露出我的成長以及從中建立起的價值體系。選擇城市與住宅這種具空間性的意涵做語彙，亦是自我內在空間的一種投射，（圖2）我始終隔絕於建築體之外觀望著世界的種種，似乎再大的波動也無法撼動企圖置身事外的自己，我與內在自我的疏離，再一次透過畫面裡自己對城市、對現實的漠然而被給出。



圖 2 〈Tonik〉，李珮慈，2010

會以這樣疊著面紗的方式來透露自我，歸因於自己的人格特質。不清楚是什麼時候開始這樣藉由逃避來維持自我價值的行為模式，以為不實地去做就不必面對被否定的挫敗；以為用一個偽裝去隔絕就不會揭露不完美的自己，這樣的心態導致我的行為傾向於只為了獲得認同。而所謂「認同」，需以自我作為操作的主體，同時也是被作用的客體，建構的過程除了藉他人對主體的認識與反饋，其次

還需含納主體對自我的瞭解與評價（劉永琪，2010），個體藉由持續且一貫的自我瞭解，逐步建立自我認同，這樣的認知讓個體即使在不同環境扮演不同角色，也依然了解自己的定位。以此觀點檢視自身，我一直畏縮於面對並理解自己真實的感受，潛藏的意識在不斷逃避、忽視之下被壓縮而顯得軟弱，建立起的自我認同僅是囿於他人框架形塑出的軀殼，內心想要什麼，在努力什麼早已模糊。

## （二）從平面到立體：內在空間的實體化

### 1. 進入與素材的對話

以往我的創作多限於平面，總習慣用我可以掌握的素材遊走在熟悉的舒適圈<sup>1</sup>，在進入應藝所經歷一股求變的思維刺激下，我開始想跳脫自設的框架，進入不確定的領域嘗試別的可能性。

還記得那是碩一下參與的一個製作期刊的 workshop，循著主題「own beauty」我試著探尋所謂的「美」，就在完全摸不著頭緒時，我不經意的望向那扇被貓咪抓破的紗窗，透著夕照，紗網糾結著在牆上映出紛亂的線條，我突然覺得那景象意外的美；貓咪抓破紗網也許只想溜出去曬個太陽，又或者單純好玩磨個爪子，但這純粹的「doing」<sup>2</sup>，在我賦予個人意義之後卻轉化為一種藝術形式，於是我決定開始進行與「紗網」素材的對話。順著紗網本身的特質，我發現它朦朧、具彈性，在轉折扭曲之間存在著漂浮的流動感，於是我依著紗網特性嘗試作形態的變化，以熱風槍將紗網的纖維融化、緊縮在一起，化成像是島嶼的形體（圖 3）。在創作當下也許看似無意識，但當我回頭再面對創作本身對我的顯現時，我發現它依舊與自身有著不可思議的連結性。島嶼核心的緊縮，似乎彰顯著不斷被壓縮

---

<sup>1</sup> 舒適圈（comfort zone）指的是一個人所處的一種精神狀態，和慣性的行動，這種情況會給人帶來一種非理性的安全感，

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%88%92%E9%80%82%E5%8C%BA>，2013 年 8 月

<sup>2</sup> 擷取自《Studio Art：Praxis, Symbol, Presence》，Marilyn Zurmuehle 藝術創作三個必要條件（three essential conditions for making art），她將藝術創作的形成分為三個方向，彼此可能階段式的出現，也可能同時並行，在此即是指(1) Artistic Causality的階段。此時創作者先由下意識、隨性的「doing」，轉換為有意識的 making」，這即是創作形成的初始。

而糾結的內在自我（圖4）。



圖3、圖4〈島嶼〉一側視與上視圖，李珮慈，2011

當我將紗網島嶼改以懸吊方式（圖5），隨著風它開始舞動，相映著後方陰影，它如同初脫殼的蟲，終於用那向外綻放的「翅」鼓噪著生命力，它真正的漂浮、活動著而不再只是靜止的一個裝置。仿佛被壓抑的內在正對我傾訴它欲卸下武裝的渴望。

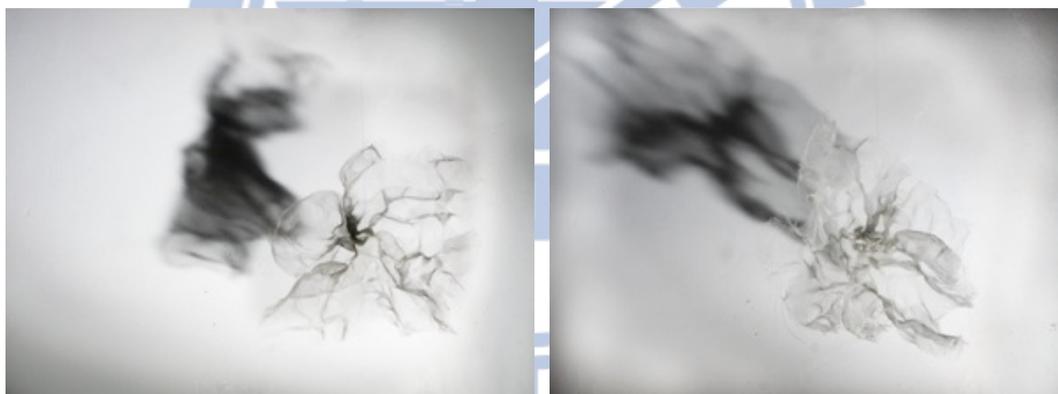


圖5〈會飛的島〉，李珮慈，2011

## 2. 將素材實踐於創作

之後，在碩二下師生展的創作裡，我持續摸索著立體素材的可能性，欲以將內在空間實體化的方式營造整體氛圍（圖6）。以「魚」及「電子城市」對應著夢境與現實的自我，藉著實體裝置，呈現自我處於夢遊的那種迷離狀態。



圖 6〈大半夜我們去遊湖〉，李珮慈，2011

### (1) 紗網「魚」

依順著先前對紗網性質的理解，進而促使它產生另一種意義。以白色紗網懸浮、輕盈的樣態將內在的自我意識外顯為一懸浮於上空、朦朧且虛幻的「魚」(也可作一個沒有既定形態的物件)(圖 7)，去顯露我對夢遊時那種朦朧與不確定的狀態；它化為潛意識裡的自我，同樣作為一個疏離的旁觀者，游離於夢境的虛與實之間。再更深入地探究紗網的意涵，它本身具有聯結著窗戶的意象，對處於熱島地帶時時在防範蚊蟲的我而言，即使敞開窗戶，它依然阻隔著我與外界的直接接觸。作為一個隔絕物它不屬於外面也不屬於裡面，是一中立的存在；如同處於旁觀者的我，一直疏離的將個體與內在自我區隔著。我運用紗網處於旁觀的意象轉化成屬於我的「魚」，一個游離、輕描淡寫的符號，我依然記得當時看著紗網本身，就好似看到它化為魚後的樣子，我與它共享著那個靜謐、誠實的當下，一旦我們全心投入於創作，過往的經驗、意識就會指引我們靈魂真正想望的方向。



圖 7〈大半夜我們去遊湖〉一魚，李珮慈，2011

## (2) 電子城市

在展區底下由電子材料拼裝成的城市（圖8），冰冷的機械體現出我與現實的隔絕。在展場我特意打一道光，讓實體城市向牆面投射另一個影像；藉由物體的存在(實)和影子(虛)，劃分夢境與現實的那道模糊界限（圖9）。現實中的我（圖10左下角）似乎再度把自己抽離，對生活的城市顯得漠然；但我又能躲去哪呢？無論自己多麼努力的逃離，我依舊屬於這個地方，與所有個體一樣那麼渺小的被觀看著，在生命的旅途中被自己也不理解的意念、無謂的框架促使著，不停追尋著什麼。藉著回頭再詮釋過往的創作，更深的理解自己一貫的疏離態度，隔絕了真實的自我，以及我屬於的任何地方。

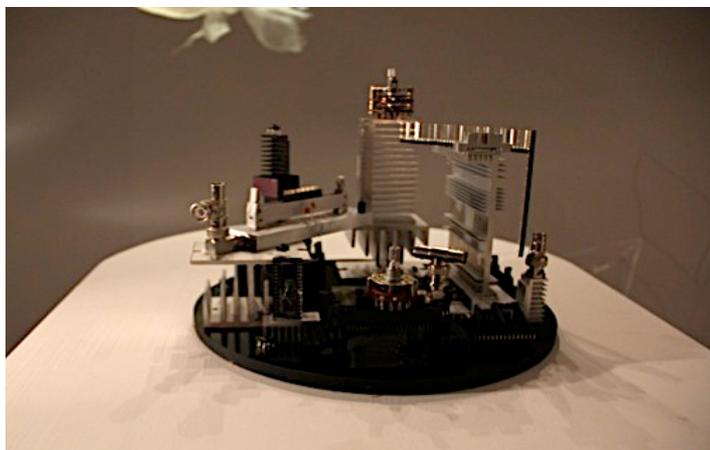


圖 8〈大半夜我們去遊湖〉—電子城市，李珮慈，2011



圖9、圖10〈大半夜我們去遊湖〉—電子城市，李珮慈，2011

### 3. 檢視素材與自我的關係

藉由與素材的對話，我體驗到不同於以往平面所給予的敘事空間，素材本身的不確定性，讓我得以從創作過程挖掘更多可能；藉實體看得到、摸得到的臨場感，將內在意念化為一股氛圍體現於觀者眼前。在驚喜於從立體裝置的獲得之餘，我又再度迷失了。此一系列作品相較過往的平面創作，雖然是兩個截然不同的形式，但其包裹的依然是同樣疏離的自我，當時以為這樣的自我已經有所改變，殊不知自己不過是換了一雙依舊不合腳的鞋，把腳裹得緊緊的，不踏實地走著。

#### （三）平面與立體的整合：將自我置入核心

也許是厭倦自己總是處於旁觀的疏離態度，於是在碩二下的手工書製作，我試圖將自己置身創作的核心，回歸初始的自己。進而發現那些時常出現在我創作裡的城市、房子，似是掩飾潛意識裡對「家屋」<sup>3</sup> 依戀的一種偽裝，我執著於房子的意象正因為它含納的一種被包覆以及庇護的原始能量。

<sup>3</sup> Gaston Bachelard 在《空間詩學》裡以「家屋」的存在，對內在空間的私密特質做現象學研究。

## 1. 「家屋」—內在空間私密的庇護所

在提及家屋以前，我們先談論其隱含的「居住」意涵。住宅可說是類似動物巢穴般的場所，我們懼怕未知的敵人，於是建起足以防禦的空間保護自己；隨著變遷，住宅已由單純的防禦功能進化為一個不受干擾、得以放鬆自在的處所，波爾諾（Otto Friedrich Bollnow,1903-1991）的《人類與空間》（Mensch und Raum）一書表示，隨著現代的大都市越來越變成人工水泥的山岳地帶，居住空間的穴居性格就會越來越強（五十嵐太郎，2010），人類身處的環境隨著都市的興起、建築的鞏固，對大自然迫害的懼怕已趨式微，取而代之的是外界人與人之間競爭的壓迫與緊繃，於是我們越發依賴住宅空間給予我們的安適「居住感」，它是一個繭，讓我們在其中接受滋養，卸下武裝，如同在巢穴裡蜷曲安睡的動物一樣。

法國哲學家巴舍拉（Gaston Bachelard）將住宅賦予一個幸福空間（espace heureux）的意象，於《空間詩學》這本書中，他認為空間並非填充物體的容器，而是人類意識的居所，他指出家屋是人在世間的角落，庇護白日夢，也保護做夢者。我們在家屋之中，家屋也在我們之內。我們詩意的建構家屋，家屋也靈性地結構我們。（Bachelard，2003，頁 14）

於是家屋對自我的意義早已不僅是一個居住的容器，它包含著個體與空間的許多情感連結，不論有沒有意識到，我們的家屋及其內容物都已陳述著我們是誰。藉由手工書的製作（圖 11），我將個體與家屋實地連結著的脈絡直接呈現，書裡空間的劃分，顯現了家人和我彼此關係的界定。一樓（圖 12）：客廳裡爸爸身處連結外界通道的要衝，廚房是媽媽溫暖卻也不容許胡鬧的領地；（圖 13）沿著樓梯上去，二樓住著姊姊、弟弟和我，人物的舉動與房間佈置，或嚴謹或凌亂，其中的內容物皆透露出各自的性格。



圖 11〈家屋〉整體、圖 12〈家屋〉一一樓，李珮慈，2012



圖 13〈家屋〉一二樓，李珮慈，2012

有趣的是，我雖已在家屋擁有一席之地，我卻依舊悄悄置放一個替身於房間（圖 14），真正的我依然嚮往著逃離，藏匿到一個只屬於自己，任自我卸下所有偽裝的處所—閣樓（圖 15 咖啡色方格）。這個空間藏匿著我重要的記憶、不被認同的想望，它隱密卻不是完全封閉的箱匣，它有門還有個小窗口，讓我在窩藏之餘能探身瞧瞧外面的處境，而外界也得以在被允許的情況下進入私我的領域；這樣的安排似乎與我那既想讓人理解，又害怕被看穿的矛盾性格不謀而合。空間因為承載著我的意念而逐步地個人化，它成了自我靈魂的置放所，它化為包覆個體的外殼，使自我得以在裡頭享有親密與隱私；而家屋的空間配置與擺設的內容物，也映照出我們身為個人及社會成員的面貌。



圖 14 〈家屋〉一二樓（我的房間與我的布偶），李珮慈，2012



圖 15 〈家屋〉一閣樓（前後上視圖），李珮慈，2012

透過建出立體家屋拓展作品的空間向度，使觀者得以從各個面向獲得家屋的全貌；並運用插畫，平鋪直述的描繪我與家人間的互動，及彼此關係的界定。這是我第一個直接觸及個人生命經驗的作品，我將我的思維、記憶透過創作顯露在觀者眼前，不用隱晦的語彙包裝，也不多說什麼不著邊際的事模糊焦點，從創作裡我深切領悟到，我就在家屋之中，家屋也在我之內。長大以後，我離家試圖追尋自我；但其實我一直離不開家，離不開那個給我庇護的私密領域，依舊渴望躲在小小的閣樓，維護著懦弱的自我。

### 第三節 創作目的

## （一）拼湊自我的面貌

以往的我一直逃避面對內在真實的感受，對自己所處的任何地方帶著疏離，一味的扮演角色，直到累了再躲回自己那私密的空間喘息；這樣的來回反覆，使我逐漸變得困惑，不知覺的墮入羨慕、與他人比較的狀態，感到不足再回頭貶低自己。因為我從不清楚自己真正的想望，內心空洞的我只能盲目地向外探尋，越走只是越迷惘，逐漸地失去對自我的認同。

關照生命裡所有劃過的足跡，無不是建立在與他人的共處之下。在人生的每個場次我竭力的扮演適切的角色，即使那是一種偽裝，即使那只是受限於他人框架的形體，又何嘗不是屬於我的一部分？從一開始的排拒，到後來我漸漸明白，「自我」不僅是單一個體的存在，它包覆著個人與家庭、社會文化連結產生的許多關係鏈，每一環節都無法脫離其所屬的整體—「我」而獨立，它們都是屬於我的不同面向。與其否定那個依附著他人形構出的自己，不如誠實地接受：自己就是這樣。

一方面藉反芻自身過去經驗，深刻地檢視自身與重要他人間的關係，將其被影響以及刻劃出的自我面貌，以故事性的語彙拼湊而出，替彼此留下一些確切存在的痕跡；另一方面將家屋的「空間意涵」昇華作自我的承載體，試著建出代表「我」的具體形式，以此介殼涵納並裝載自我的各個面向，以及那個混沌、不知如何觸及的內在意識。將其中獲得的認同內化作滋養自我的養分，逐步建立自信。

## （二）邁向「靈我」的起點

「我們不只是自己的自我(ego self)，也不只是自己的社會自我(social self)。我們每一個人都還在努力的哺育著自己的精神靈魂(spiritual self)，亦即那無從定義的存有之本質或核心…人類靈魂是持續在進展、持續在探索的旅途上的。終其一生，我們都處於情感成長的過程。我們所經歷最細緻而最深刻的衝突之一，就是「自我」以及超越個人的「靈我」(或稱靈魂)之間的衝突；「自我」要求我

們認知自己在世上的個別位置，「靈我」則提醒我們注意自己與一切存有的牽連。」  
(Clare Cooper, 2000, 頁 340)

通往靈我的旅程是那麼令人無所適從，欲完全對自己誠實，可能意味著我們必須在生命裡做出改變，藉著改變我們才能發現新的可能性，重新架構自己的生活與心靈。在建立自信的同時，以此作為起始，持續的進行探索與成長，逐步地使靈我富足；當自己的內在精神滿得足以溢出，才能以一個更開闊的態度，去充實、灌溉自己身邊的人、事、物。並期許觀者透過對作品的詮釋與理解，能正視那些仍潛伏於生命中的事物，從記憶、從情感感知，一同探尋自我的所在。

## 第四節 創作形式與媒材

透過檢視自身與重要他人的關係，我獲得了許多不同面向的自己，為了將這些抽象的關係以形式外顯於觀者眼前，我決定延續碩二下的〈家屋〉創作，結合平面與立體兩個不同的形式來作較整體的呈現。一方面以手繪插畫書的敘事語言，使觀者有較明確的脈絡理解作品意涵；以及藉立體裝置將意象化為實際的場景，營造使觀者得以直觀感受的氛圍。

### (一) 手工書

相較於單一畫面的呈現，故事書頁面的流動能建立起「連續」的時間感，敘事體藉由情節<sup>4</sup>的推移，得以提供因果關聯，使人物、情節、場景達成整合，也正是因果關聯，讓故事得以在時間之中進行，具體地給出時間的多重樣貌（賴雯淑，2011）。若以羅蘭巴特（Roland Barthes）在《明室·攝影札記》<sup>5</sup>中提到的

---

<sup>4</sup> Ricoeur〈模仿三要素〉：「情節」居於「前構」和「再構」中，也就是居於對於世界既有的理解和在閱讀過敘事之後所產生的新理解之中。因為我們理解生命，所以我們便有基礎來理解敘事體；而對於敘事文本的理解，又有助於我們對於生命更深一層的理解。

<sup>5</sup> 在《明室·攝影札記》中，羅蘭巴特認為照片通常含有「知面」(studium) 和「刺點」(punctum) 兩大元素。「知面」是文化架構下知識面的向度。「刺點」指的是一種使承受者感到刺痛的傷口，

「刺點」(punctum)作比喻，觀者帶著自身過往經驗對文本進行理解與再詮釋，進而喚起對敘事體的想像與情感上的投射，達到如心被揪了一下的刺點感受。那一刻創作文本的內涵得到昇華，觀者體驗的不只是外在時間的流逝，而是進入自我的內在時間，與文本處於當下進行最純粹的對話，那種感受只屬於觀者自身，內在而私密。

對身為創作者的自己而言，插畫一直是我熱衷且擅長的表現形式，在創作過程以自己較能掌握的方式進行，能使我更自在的進入自我與文本的對話；另外，相較單一圖像的敘事方法，以故事書的連續性，也能使自我欲傳達的意念更清楚、完整。

## (二) 立體裝置

### 1. 包覆著「書」的家屋

藉著於展場搭建出家屋的實體，我想讓觀者實地感受「家屋」與「自我」密實連結著的深刻意涵。當我將插畫書置放於「屬於自我」的家屋內，它們成了一體的裝置；家屋化為介殼庇護著我的各個面向，作為我靈魂的安置所。在選用製造家屋的媒材時，一開始也想過取用木頭溫暖的形象來表現家給人的安適、庇護感，但由於自己一直以來都是生活在鋼筋水泥搭建的住宅，從小時候拿著原子筆胡亂在牆角塗鴉，到牆柱邊隨著我一點一點長高的記憶刻痕，手撫著牆面碰觸的一直都是水泥的堅硬與固實，它似乎就是我與家屋回憶裡最深刻的起始。水泥冰冷、疏離的特質，亦與我處於社會體制下偽裝的外殼相符應，於是，我以水泥製作立體的家屋，藉此營造氛圍，導引觀者進入私我的藏匿處所。

### 2. 木製窗框

以窗框取代傳統畫框的方式，在展場牆面吊掛插畫，藉窗戶的形象讓觀者猶

---

它同時是動力的一種，引領觀者想像自己和照片中事物的關係。賴雯淑，《論安德烈·塔可夫斯基的電影《伊凡的少年時代》中的時間性》，2011，頁11

如置身於家屋內，向外窺探外界的風景；選用木框斑駁老舊的質感，也是欲添加歷經歲月和過往記憶被封藏的意向。

## 第五節 小結

從初始的平面創作，到挖掘立體裝置的可能性，一路的過程下來，使我了解兩種創作媒介各自的特點及侷限，引發了我結合兩種形式的想法產生。因為投入與立體素材的碰觸，進而發現空間向度可以給予的更多想像，以及它與創作者意念的同質性；再藉由〈家屋〉作品的體現，使我理解「自我」與「空間」的緊密結合。於是進而產生：以「空間」代表「自我」的核心意念，試圖以空間其隱含的內在意義，化為自我存在於世界的一部分；《三房一廳，一窖》的創作概念，因此萌發。



## 第二章 文獻探討

### 第一節 疏離的自我認同

#### (一) 自我認同

「認同」(identity) 常用於表示某些事物是相同、一致的；或者就是它本身。現代心理學意義上的認同一詞最早由 Sigmund Freud (1856-1939)<sup>6</sup> 提出，指個人與他人、群體或模仿人物在情感上、心理上、趨同的過程，是個體與一個人有情感關係的最初表現形式。

E. H. Erikson<sup>7</sup> (1902) 在 Freud 認同概念的基礎上提出了自己的「同一性」概念，他認為自我的基本功能是建立並保持自我認同感。自我認同感是一個複雜的內部狀態，它包括了我們的個體感、唯一感、完整感以及過去與未來的連續性。認同的形成是青少年時期不斷探索和承諾的結果。透過探索和承諾，個體可以在以後重要的認同領域（如性別、宗教等）中獲得承諾和決策能力。如果個體不能建立並保持自我認同感，出現自我認同危機，即不能確定自己是誰，不能確定自己的價值或方向。（孔翔娜，2005，頁 63）

自我認同與疏離感之間可說是彼此牽制，由於自身不具備對自我足夠的認同，導致逐漸感到疏離與茫然。以下我藉由更深入地探究造成自我疏離狀態的背景，試圖以一幾近療癒的自剖過程面對這項課題。

---

<sup>6</sup> Sigmund Schlomo Freud，知名醫師、精神分析學家，猶太人，他認為被壓抑的慾望絕大部份是屬於性的，性就是擾亂精神病的根本原因。

<sup>7</sup> E. H. Erikson<sup>7</sup> (1902) 是美國著名精神病醫師，新精神分析派的代表人物。他把自我意識的形成和發展過程劃分為八個階段，這八個階段的順序由遺傳決定，但是每一階段能否順利度過卻是由環境決定的，所以這個理論可稱為"心理社會" 階段理論。

## (二) 疏離感

「疏離感」(Alienation)在哲學上一般翻譯成「異化」<sup>8</sup>，而心理學上的「疏離」最早是由馬克斯提出的。他認為疏離感是一個包含主觀成分和客觀成分的複雜概念。主觀成分主要指勞工對外部世界的一種失控感；主觀成分主要包括社會分離感 (social estrangement) 和個性喪失 (depersonalization)。不過到了今日，疏離感的含義已有更進一步的發展。

在此我採用國內外學者觀點，提出的疏離感五個經典維度，以此檢視自身。即(1)人際疏離感：對家人、同儕、集體等周圍人群產生疏遠的感覺；(2)無意義感：個體與自己原有的價值觀念、生活目標等之間的疏離感，逐漸在生活裡缺乏信念；(3)無能為力感：個體不能對自己在其中的社會環境產生影響的感覺；(4)自我分離感：個體與自我之間產生的疏離感，理想我、現實我產生差距；(5)文化分離感：個體因為社會變遷而產生的與原來文化傳統、價值觀念相疏遠的感覺。(孔翔娜，2005，頁24)

### 1. 疏離自我

從過往記憶、經驗的事物以及身處環境為出發，根據這五個維度的面向，試圖詢問自己，是什麼時候這樣逐漸失去與自我、與外界那和諧的依附感。深入挖掘後發現，似乎與我那初始之地—「家屋」密切相關，它由內而外的推引我來到如今所處的地方。談起家屋介殼本身的賦予，它一直以來都給予我足夠的庇護與隱私，我有自己的書桌、自己的衣櫃、自己的世界。關起門可以窩進被窩偷懶；即使敞開，我也能從接連出去的走道、階梯竊聽其他人的動向，我在我的領域被守護著，慣溺於擁有私密空間的舒適。而在家中排行第二的我，不需要像姊姊擔起獨立、照顧的領導角色，也不像弟弟負載著男孩的責任與期望，我一直旁觀著他們似乎一出生就界定好的身份，模糊的探尋我「應該」的模樣。在不擁有明確

---

<sup>8</sup> Karl Heinrich Marx (1818-1883)，猶太裔德國人。提出資本主義下的勞動是「自我異化」的根源。勞動者只是機器下的小小螺絲，被迫成為生產線的一員，運轉著。在這種情形下，身為螺絲者的個體逐漸與自我疏遠，不清楚自己存在的意義與目的。

影響力的身份下，我得以任性的躲起來做個什麼都「還可以」的個體。漸漸的我忘了我可以做得更多，身邊的人也逐漸忘了我能做得更好。我總是被一句話「你可以嗎？」不斷地檢視，再不斷地逃避。

隨著成長步入同儕的模仿與競爭，進而需面對如何自處於社會的課題，一方面挫折與失落壓縮了自我價值，但內心其實自傲的我又不願認定自己的不足。如同卡芬頓（Covington M. V.）《自我價值論》提及，個體欲求成功而得不到成功機會時，既不願承認自己能力薄弱也不認同努力即可成功，改以逃避失敗的可能來維持自我價值。於是我選擇在各團體扮演一個安適的角色，逃避面對追求成功時可能遭遇的「麻煩」；為了使自己不在團體太張揚或太微弱，我費心的維繫標準、持守框架，以期達到和樂融融的境地，殊不知反倒逐漸忘卻了自己的信念。當隔絕了現實我和理想我的靠近，我只能繼續當那還可以的演員，在幕前竊取一點掌聲；落幕後卸去妝顏目睹自己的茫然，欽羨著別人的光采。

## 2. 疏離所處的地方

若將對象擺置到整个人生情境，即觸及了世界何以會失去意義與目的，不自覺地將自我「異化」的哲學命題。由於文明的擴展，我們失去宗教絕對的制裁力量，如同尼采所說：「上帝已死，任何事情都是可以允許的」<sup>9</sup>，在此所指的上帝指的是人類已失去的某種精神上的歸依；人類不只對世界或物質秩序失去信心，更否定所謂的絕對價值。人的存在開始令人質疑，不再有根本的原因、理由可以說服；由於無法「證明」個體的存有，太多的論述與思想隨即發揚，我們在過多資訊的填塞下，越來越困惑，不自覺地墮入混淆與盲從的陷阱，文化傳統變得像是過時的事，價值與對錯也好像只要多數人持有，我們就可以把它稱作信念。在這樣的背景之下，自我的疏離也使我逐漸背離於所處的地方。到底這個社會在吵鬧什麼？那些號召正義而出動的人，究竟知不知道自己為何而忙？只是為了滿足私慾的舉動，為什麼可以用冠冕堂皇的名義去宣稱？世界末日了是不是更好？這

---

<sup>9</sup> 尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche），德國哲學家，此句在《查拉圖斯特拉如是說》一書中出現。

類提問並不是因為我正在憤怒，而是因為我真的困惑。這些問題沒有正解，每個掙扎與思辨都只在各人的心理，似乎只要我相信，那就是答案。於是我變的很少去問自己相信什麼，我逃避去解答那些對我來說好麻煩的提問；我不想面對世界有什麼變動，因為自己從不覺得擁有任何改變的力量。但這樣的隔絕只會讓自我逐漸變得空泛而冷漠。

會試圖想改變自我與世界的內在距離，與我在芬蘭交換的半年有很大的相關。我接觸了許多人、到過不同地方，即使用相當拙劣的語言，一路依然笨拙，卻也備受照顧的旅行著；我發現似乎可以從自己拉近與世界、與他人的距離，只要你不害怕。在旅行的過程一邊訝異於彼此相異的文化和習慣，卻也從中發現許多共有的衝突與矛盾；原來每個人、每個地方包裹的只是不同的外殼，我們內在共同困惑與承受的一切，依舊那麼相似。

若說這趟旅程得到了什麼，也許並不是去過多少國家的數據，或是證明了自己多獨立、克服了多少旅行困難；總覺得這就是一趟尋找意義的過程。在倫敦大雨中走三個小時，帶著沁入骨頭的濕冷抵達西敏寺，似乎不只是為了到「景點」做一次彌撒；它的意義在我盯著自己的腳持續強迫意志走下去時，早已讓我知道。在海德堡黃得似蜜的陽光下走上哲學家之路（Philosophenweg），不是為了像黑格爾悟出什麼世紀的道理；在我站立在廢棄古堡裡仰望著殘骸，聞著腳下土壤和藤蔓的潮溼霉味時，它讓我知道。那種意義可能在城市、可能在廢墟，甚至只是一朵在厚厚雪地裡綻出的小菌菇。我們藉由新的路途挖掘內在深處舊有的記憶、鄉愁，或是某種無以名狀的情緒，感動抑或憂傷。這些道理以往我只從書裡、電影、許多外在媒介被告知，在實地與之接觸，消化與反芻後，我的內在記憶因著外在風景的交錯、擴展，不斷切身感受自己於這個世界的存在。那些當下的情緒是以往總是處於旁觀的我難以體會的。於是我想改變，想更相信自己、相信整個世界。

每個個體都持著自認為的信念而行動，我們欲尋找的美好邊境早已沒有明確路途，唯有透過自我，經驗這個世界，才能確切感受自己活著。沙特（Sartre）曾經說過：「人除了他意圖怎樣之外，就一無所有，只有他體現自己的時候，他

才存在。因此，他除了行動的總和之外，就一無所有；除了生命之外，就一無所有」<sup>10</sup>。我們生命裡所有一切都須透過行動去直觀的面對、感受；在不斷檢視與修正後，才能化為自我信奉的「真理」，否則我們依舊脫離不了異化的體制，依附著他人，持續的屬於機器生產線的一員。

## 第二節 意念的轉變

實地檢視許多的文學、詩詞或戲劇，都體現著一種疏離，它們存在與現實脫軌的孤獨感，似乎與我以往的創作脈絡有些連結，卻又好像有某種本質上的差異。於是我藉著檢視這一類創作，試圖釐清「疏離」於現實與意圖「迴避」現實之間的模糊界限。以理解差異的方式，作為改變自我創作意圖的起始。

### （一）村上春樹的溫柔冷調

從村上春樹的作品我們可以感受到一股纖薄的疏離氛圍，好似輕呵一口，那個世界就會隨著冉冉的白煙一起消失。他的主角通常都失落於這個現世，似乎浮游在夢境、深層的意識、平行的時空裡，摸索著前往「什麼」地方；疏離者進入了一種失語狀態，被鎖進記憶的囿圍，已經沒有目的，無力的不知道還可以多說什麼，僅剩下一點斷片的語句在現世裡殘喘。如同《1Q84》裡的青豆，依附著記憶裡曾經、僅剩的美好，以一種將自我捆綁的苦痛狀態活著，似乎只有這樣才能感受自己的存有。他們都像是經河床一再又一再沖刷，最後隨浪拍打至岸邊的一些殘片，被棄置岸上，拼不回原來的自己。

但在看待村上作品裡的疏離時，我們不可以忽略他其實潛藏的微弱光芒。即使再無力，我們還是要聆聽，我們還是要看著這個世界，帶著孤絕持續走著：

---

<sup>10</sup> Jean-Paul Sartre，（1905－1980），[法國思想家](#)、[作家](#)，[存在主義](#)哲學的大師，其代表作《[存在與虛無](#)》是存在主義的巔峰作品。

「不可以閉上眼睛。」Johnnie Walker 斷然道。「這也是規定。不可以閉上眼睛。就算閉起眼睛，事情也一點都不會變好。並不是閉上眼睛，什麼就會消失掉。不但如此，下次睜開眼睛時事情還會變得更糟。我們是住在這樣的世界上的噢，中田先生。你要好好睜開眼睛。閉眼睛是弱者才做的事。避開眼光不看現實是懦夫的行為。在你閉上眼睛，捂著耳朵的時候，時間還是繼續在刻著，滴答滴答滴答地。」《村上春樹，2003<sup>a</sup>，頁 206》

為什麼面對痛苦時我們不能閉上眼睛，不能逃開？當我們這樣反覆詢問自己，直到再也看不下去時，村上春樹卻告訴我們，也許，是因為還沒有到絕境：

「…我們大家多多少少也都是空空的啊。吃飯、大便，做著無關緊要的工作，領著微薄的薪水，有時抱抱女人，這樣而已。除此之外還有什麼呢？不過，雖然一面這麼說，不也像這樣各自有趣又可笑地活著嗎？雖然不知道為什麼……我家爺爺常常說，世間正因為不能照自己的意思隨心所欲才有趣呀。這也有點道理噢。如果中日龍隊全部比賽都勝利的話，誰還要看棒球賽呢？」《村上春樹，2003<sup>b</sup>，頁 206》

這是我覺得村上的敘事裡一個矛盾卻不違和的地方，他完全的可以體會什麼是絕對的孤絕，卻又總在孤絕的黑暗中戳出一個螢火蟲光點般的希望，微微的指引著你。但他從不明說那個希望是什麼，如同青豆與天吾終於離開那個 1Q84 的年代，回到「1984 的年代」，但那個世界，會更好嗎？他留給觀者自己去詮釋。也許這是他一個提醒的方式，他想讓我們在隨著他看透孤絕以後，依然不能忘記回到所謂的現實，尋找所謂的答案。

在《世界末日與冷酷異境》裡，他塑造了兩個「我」，一個住在失去「心」的世界，另一個在僅剩下資料與體制的世界裡，彼此對話。在世界末日的景象是潛意識裡的投射，裡面的風景緩慢而寧靜，仿佛天堂一般的存在，但潛意識裡的「我」沒有影子，沒有任何可以映照的事物，心被獸吸走了，然後被運送到街墻的外頭；而冷酷異境相對的處於現實，在現實裡許多東西總是不知不覺的失去，身為「我」的個體在還沒有機會說不的時候，已經被某些力量宰制著行動，它的

缺陷似乎讓人絕望。這兩個世界看似隔絕，但其實是處於如同平行時空的沙漏兩端，彼此牽連著。你的存在不會結束，只是進入另一個世界而已……你所有失去的東西，都會在那邊。（村上春樹，1994，頁 361）。當現實所有的物質不見了，它只是不對我們顯現，它依然會從沙漏的隙孔流至另一個你還看不到，卻不代表不存在的地方。當我們把沙漏倒過來、轉過去，都是同一批細沙流竄其間；然而，它們「不滅」卻並非「不變」，呈葫蘆狀的沙漏雖是封閉的個體，它那兩端球體仍然是以細細的管道區隔而出的不同空間；沙漏每倒轉一次，裡面的數百萬顆細沙都會流向另一端的球體、它們的位置都會重組。沙漏裡的每一顆細沙還是原來的細沙，但位置重組之後，每一顆細沙的關係都不一樣了（張明敏，2009）。於是世界每天都在變，即使今天前往上學的路還是同一條路，地面的坑疤、路旁的蓮霧樹、遇見的人不一樣了，今天的自己與昨天的自己也不會一樣了。即使我們必須在兩端無限延續的時間裡不停循環，但只要我們還存在就必須看下去，因為「這裡」還不是終點。最後，書裡的「我」，依舊選擇回到潛意識的迷途森林找回「心」，因為世界末日的可怕不是體制的崩毀，而是丟掉了心。

即使現實使我們疏離、變得憂傷，那依舊是自己故事裡的一部分；若我們逃開了，這個故事又還能交給誰呢。

「我們繼續失去各種重要的東西……重要的機會或可能性，無法挽回的感情，那些都是活著的含義之一，在我們的腦子裡一定有把這些東西當作記憶留下的小房間，就像堆滿書架的圖書館一樣，為了確知自己心的正確所在，不得不繼續製作這個房間的索引卡……換句話說，你永遠要在自己的圖書館裡活下去。」《村上春樹，2003<sup>b</sup>，頁 350》

如同村上春樹所說，我們一直在失去許多東西，而那些東西都只是「失去」，卻不代表不存在了；它們仍舊以稱作「記憶」的方式，存活在我們的意識裡。有時記憶太多，我們需要以一個像是圖書館的地方，幫我們歸類、封存，甚至在我們試圖回憶時得已提取。藉由記憶的留存，那些以為失去的東西得以存在；再經由感受記憶的活化，我們得以體悟到自我當下的存有。於是，我們都必須不斷收納著生命的事物，不斷在自己的圖書館、自己的故事裡拾荒。

## （二）詩意的隱晦和疏離

### 1. 詩的隱晦是一種自由

楊照在《為了詩》<sup>11</sup> 裡提到：

在詩的世界裡，沒有什麼固定的東西，由詩人裝上以文字為形式的詩，然後原原本本載運到讀者端，再由讀者卸貨領貨的。詩不是這樣連作的。詩是一組一組極度個人的暗號，組裝在一起，呈現出某種神祕卻沒有標準答案的秩序，詩人與讀者間的共通感受是領略到那神祕秩序的存在，由神祕秩序回推解碼那組暗號，但是他們領略到的秩序內容，他們解出的暗號答案，可以完全不一樣。

詩是一種態度。一首詩的內容不見得就要在文本字句的轉譯中忠實呈顯出來。在詩的態度引領下，一首詩可以在既定的文本以外，衍生出更多的字句段落，卻都還是在詩的包容範圍內。（楊照，2002，頁 198）

「詩」的語言看似荒腔走板，疏離的與世隔絕，但詩人其實是處於意識最深沉，試圖藉打破語句的結構來解開「束縛」，是追求自由與探究自身存在的個體。一直以來，語言的牢籠是這個時代所設置的先驗立場，人們在語言中找到了自己安身的位置，認同的座標，而此位置與座標，是人們所處的時代中，已經被設定或是正在形成的架構。但是，海德格說：詩人「拋棄了他從前與詞語的關係」，離開與棄絕了被給定的時代立場，我們的存有狀態才會透過「思」而湧現。而詩人的「思」，是在語言層次上獲得自由，即使是讀者對於作品的不同詮釋，也不會改變詩人的這種自由。他們以文字的用法取代了語言的意義，卻又用一種奇特的自我解構方式，割裂了能指與所指之間的連結，在意識與潛意識的頭尾相接處，彷彿他們有不同的姿態，那些不只是文字而已，還是詩人的生存方式。（部分內容取自吳文成，〈談詩〉<sup>12</sup>）

<sup>11</sup> 楊照，本名李明駿（1963 年出生）。研究專長為社會人類學。台灣有名的作家、文學評論家和政論家。

<sup>12</sup> 吳文成，交通大學教授，透過通識、賞析、創意與引導創作的教學方式，致力於推廣：科學、

當詩人試圖解構語句裡現有的時間與空間時，仿佛是在開始之前就已知道它會化成什麼形體。他們的意識裡已經具有實像，再努力地將自己抽離於情境之外，等待詞語的顯現。同森山大道自述作品時所言：「我認為照片在拍下以前就已經被拍攝下來了，也就是說外界與事物都是以被拍為前提而存在著，只是再度呈現在我們眼前而已。」（森山大道<sup>13</sup>，2010，頁 169）在詩人以自己的情境解構當下的同時，他們早已遇見自己，領會事物的存在；詩人創造且處在自己的時間裡，於是他們用不明確的訴說來訴說，以保留住那些一旦被訴說就破壞了的經驗與感受；用沒有絕對的結束來結束，因為他們看到的就是事物本身，那個「事物」不會隨著文章的起承轉合而必須結尾。詩人的語言不只是記錄或抒發，而是創建一個更廣大的敘事空間，那裡沒有規則、沒有正解；這些語言看似疏離卻不是隔絕，依舊彰顯著詩人對世界、對挖掘內在自我的企圖。

以往總以為自己的隱晦與疏離，和詩人包裹著同樣的靈魂，但其實當中存在著很大起始點的不同。詩人是經歷實地的感受，自我反芻直到完全通透以後，再忘卻格律的任其自由伸展；而我似是因隔絕以至於感受得不夠，僅留下片面詞句湊不成語言，於是藉著凌亂，試圖掩飾。詩人為了不受制於框架而寫詩；自己卻被限於另一個自設的框架裡，受語言捆綁。詩人用他們對自由的執著，再一次點醒了逐漸盲目的自我。

## 2. 詩的疏離是為了揭示

也因為詩人對現世那纖細而敏銳的覺察，「詩」常在不覺間透露著孤絕。詩人以自由的靈魂處在這由秩序搭建的世上，使得他們逐漸疏離於現世；但他們卻始終不以厭棄的態度去迴避，越是限制他們越試圖去突破。藉由觀看詩裡的意境，我們得以從中挖掘屬於生命經驗裡的獨特感受，我們得以借他們的心領會深層的

---

美學、數位藝術、哲學等跨領域知識，此為他個人教學網頁。

[http://www.atlas-zone.com/think/talk/part\\_1/literae130.htm](http://www.atlas-zone.com/think/talk/part_1/literae130.htm)

<sup>13</sup> 森山大道（1938 年生），日本當代攝影師，以獨特的街頭抓拍作品來對時代的變化作出敏感的反應。

自己，借他們的眼閱讀一個我們看不見也聽不到的世界，透過詩人的語言，我們才能意會那個世界的存在。如同孫梓評在〈/惡日〉詩裡描述：

「我們真的那麼幸運能看到末日嗎？」

如果地球從不毀滅  
只是輕輕擲掉身上多餘的人

詩裡僅僅幾句的動作，瞬間就在我腦海架出了末日。它探進了我一直以來的疑問：「沒有了人類，世界是不是更好？」，一時間那種被直戳進心裡的洞，把自己都跟著墜入了。詩人就如同藝術家，當它們彰顯悲觀、孤絕的同時，其實是要我們以此自覺，越去揭開世界的黑暗，就越彰顯他們對世界那深刻的關注。〈/（除非必要）我們盡量不交談〉〉：

月台上傳來這樣的廣播：

「與其他乘客交配時，  
請降低您的音量。」  
因此，我們盡量不交談。

只翻動手中的書  
讓他人的沈默降落在第四行第八個字。  
作者提及草藥學、病變  
和一種稱之為隧道的時間。

他人隔壁著他人  
空氣中因交配而生產的混亂  
重新組合了書裡的字。  
作者被大量細節暗示  
黑暗輕輕超越  
又翻過一頁。

我們已經無法交談。

列車上傳來這樣的廣播：

「下一站，心害——」

藉著相當諷刺的雙關詞語，詩人體現了一個原本生活裡再平凡不過的場景，反倒赤裸揭示了人與人之間的隔絕。透過詩句不僅看到了現世的殘酷，也透過詩人的誠實，警醒仍限囿於社會規律與體制下的我們。

### （三）電影抽離現實的意圖

「電影」作為一傳達的媒介，所欲反映的不僅是再現現實，它們透過解構記憶或游離於夢境等語彙，將過去、現實與未來藉情節的推移，產生現實時間進行的真實感；同時它又可以藉由延遲、縮短、重複、停滯等創造性的處理，建立一種更多變、詩意的藝術形式。它在創作者與觀者之間建構了更開放的溝通場域，觀眾可以是電影的共同創造者，如同塔可夫斯基所言：「複製真實人生的感覺並非電影的主要目的，但是卻能賦予它美學的意義，成為進一步嚴肅思考的介媒。」

（賴雯淑，2011，頁6），藉由思考與詮釋，獲得除情節以外所賦予的更深意念。

如同導演安哲羅普羅斯（Theo Angelopoulos）的電影，試圖藉由放逐、追尋的漫長旅途，探討人與生俱來的孤獨與使命。藉由《霧中風景》透露的意境，使用緩慢與深遠的長鏡頭使觀者如入其境，被包覆在霧裡只看得見一片濛濛的灰藍。片裡兩姊弟為了尋找父親，開啓一段疏離且漫長的旅途；在餐館、在公路、在海邊一站接著一站時間不停流逝，隨著情節的推演，我們也隨著逐漸增加的時間與自身理解的作用，形成意義的迴圈，因而更加進入電影刻劃的時間軸，也就是所謂的「入戲」。影片中途，即使他們知道了根本沒有「父親」的存在，依舊還是持續的前進；如同奧瑞斯提拉對兩姊弟說的：「感覺你們沒什麼目的，但其實你們又是有地方一定要去。」漸漸的，我們好似也望見霧的遠方那淡淡的影子，卻

始終勾勒不出明確的風景，只覺得被壓在心底的憂傷，沈沈拖住旅行的步伐。這段旅途究竟通往哪裡，導演不給我們回答；只以一個無盡的長鏡頭建構一個遙望的場域，讓我們從緩慢且抽離的凝視中，不自覺被導入個人的內在時間，隨著兩姊弟浸入漫長的孤獨裡（圖16）。



圖 16 Theo Angelopoulos，《霧中風景》，1988

除此之外，許多電影藉由象徵、諷喻等和電影的自然影像毫不相關的東西，來建構其所意圖呈現的；當藝術家心中的衝突激烈到他覺得邏輯的、實用的表達手法已然不可能時，他只有迫而轉向詩的手法（賴雯淑，2011，頁6）。透過場面突兀的調度，在那個瞬間使觀者產生「抽離現實」的體悟，轉而進入想像的思維去揣測導演的意圖，藉此達到藝術影像深刻的生命質感。像是《霧中風景》裡其中一幕，兩姊弟與奧瑞斯提拉在海邊望著那個被撈起的「手」（圖17），此時畫面裡其餘的人都沒有了動作，只剩大手超現實的浮在天空越拉越遠；一股被命運未知、背後力量操弄著的感受，使我們一瞬間跳脫於情節，進入自我的內在時間，與之無助的被提領到更深更遠的空洞。導演以電影為媒介，刻意營造再現現實的氛圍，再透過一「抽離」、「旁觀」的角度凝望電影時間裡的種種。那些時間都是他們積累的許多生活經驗、情緒，經由轉化再詮釋後濃縮而成的產物；於是，電影裡的時間就是導演個人時間的外顯；電影的意念就是導演欲導引觀者體驗的生命觸動。



圖 17、圖 18 Theo Angelopoulos，《霧中風景》，1988

在《霧中風景》裡揭示的不僅是一段兩姊弟尋找的旅程，它像是屬於人類共有的意念。人生的路途勢必會感到孤獨，因我們都是一個個體降生在這個世界，最後依然是一個人回去；為了填補內在某個空空的地方，每個人都繞著自己覺得正確的路，時而拐彎時而受傷；即使累得覺得什麼都夠了，依舊必須爬起來繼續的前進。在此導演只是給我們一個長長、無止盡的鏡頭，卻一直不說繼續前進的理由，我想那是因為他知道，無論追求什麼，人類最終都將抵向那個共同企盼的世界。隨著兩姊弟，在一聲槍響後，我們撥開霧氣看到了「風景」（圖18），那是一棵佇立在草原的樹，當緊緊抱著樹，才知道終於不必再尋找了，因為那是平靜，是永恆的回歸。

#### （四）小結

無論是作家、詩人、或是導演，身為「創造者」的他們，一再藉由處於現實的當下，去反思個體存在的意義。他們疏離於世是因為看得太徹底，於是更知道不能迴避，更知道他們與世界定下的承諾，而竭力地實踐。經由這段探究過程，使我理解自己的疏離，是一本質、態度上的漠然，於是對許多事物的理解總是僅於表面。我像是突然的頓悟為何自己創作的故事總敲不入那個「點」，似乎我的故事都只停留在起頭，開口說了一些，也不知是不夠瞭解還是懶惰，就這麼停住了。把問題拋出，卻又不很認真地試圖探究，拐個彎就想解決，或乾脆就讓它懸著；說好聽是任憑想像，其實是自己也不知該怎麼收拾。就這樣持續繞著不著邊

際的圈，始終沒有真正探問自己：究竟，想說什麼。藉著這一次的創作，我想讓自己「處於世界上」，與「存在」著的自己，作更深刻的對話。

### 第三節 以創作建構自我

對藝術家而言，從事創作不僅僅是對「美學」的一種宣稱，藉由創作過程投入自己的信念，我們得已抒發自我情緒和感受；透過對作品的詮釋與理解，也能進一步「思考」，昇華藝術給予我們的生命質感。在此，將論述影響《三房一廳，一窖》一系列作品產生的來源，以說明自己如何以創作的方式，逐步聚實自我的樣貌。

#### (一) 詮釋取徑的健全迴圈

以詮釋取徑作為藝術研究的方式，可說是我創作概念何以產生的核心。我試圖藉著不斷回身探究、詮釋自己一直以來的創作脈絡，以釐清對自我的理解；期許往後依舊持續這樣「創作－再詮釋」的過程，逐步了解自我與世界的關係，建構對自我的認同。

據Ricoeur的看法，詮釋文本是一「了解」與「解釋」之間的辯證過程，重要的不是隱藏在文本背後的東西，而是其所揭示的意義。對創作者而言，當文本被產出以後，在面對文本本身時，即與觀者同屬於一挖掘、探究的角色。創作者在文本中同時自我投射與自我反省，以文本和自身經驗相呼應解釋，藉這樣詮釋的過程，逐步獲得對創作脈絡的清晰。在此依據 Ricoeur 提出的模仿三要素，以探討創作由產生到賦予意義，再不斷循環的詮釋歷程：

表1 Ricoeur 模仿三要素（賴雯淑、許雯婷，2011，頁9）

Ricoeur模仿三要素（three components of mimesis）
---

模仿一 (Mimesis1)	前構 (prefiguration)：自身原有的理解。
模仿二 (Mimesis2)	形構 (configuration)：安排情節，展現短暫世界的樣貌。
模仿三 (Mimesis3)	再構 (refiguration)：閱讀敘事體之後的理解與期待，文本世界和讀者世界的交會點。

## 1. 前構：

藝術創作是一個持續的過程，而不僅止於完成的那一刻，或存留下來的作品。創作意念通常始於一個混沌狀態，我們根據自身原有的理解而產生模糊的動機，於是開始試圖想「創造」什麼，先是帶著不確定隨性的「doing」，藉由反思每個動作，慢慢的我們開始有意識的「making」，從被動的接受轉化為主動的創造者，我是作品的「originator」<sup>14</sup>。在這個實踐的過程中，仍充滿著不確定與開放性，我們的意念可能隨之逐漸強化，也可能完全的改變，直至之後的清晰成形。

## 2. 形構：

於此時，我們開始賦予創作明確的形態。我們得以在觀者面前，將個人意念轉化成形式。根據Marilyn Zurmuehlen藝術創作的三個必要條件，當藝術家以具個人獨特意義的方式轉化物件的內涵時，即成為創作的「轉化者」(transformer)。當進入轉化者階段，我們創作的藝術品即顯示著個人獨特的生活經驗，成了心靈意向的載體；此時藝術家與創作文本擁有「當下」—Art as Presence，我們的思維在創作當下不自覺的被投射、被指引，一切的結果似乎都不是偶然，而是有某種

<sup>14</sup> 在此輔以Marilyn Zurmuehle藝術創作三個必要條件 (three essential conditions for making art) 的相關論述，來詮釋創作者心境的轉換。她將藝術創作的形成分為三個方向，彼此可能階段式的出現，也可能同時並行，即(1) Artistic Causality (2) Idiosyncratic Meaning (3) Intentional Symbolization；對應為藝術家的三個角色：Originator、Transformer、Reclaimer。

必然的意圖推引著，促使創作的產生。我們建立的文本也因此化為一個邀請、一個可以進入的空間，一個得已使創作者、文本和觀者之間，創造「新現實」(reality)的機會（賴雯淑、許雯婷，2011）。

### 3. 再構

文本完成後，創作者藉由回頭再詮釋作品，得以進一步挖掘創作當下還無法體會的深刻意涵；瞭解敘事的同時，得以瞭解自我、瞭解生命。那些經由我們意念轉化而成的形式，透過我們更深入地探究，化為代表自我的象徵性符號（symbol），不斷的向自己、觀者與世界，宣式（reclaim）自我的存在。

藉著「前構－形構－再構」，這樣循環、不斷來回檢視的過程，每一次迴圈的旋轉，同一個理解的點，就會上到更高的層次，在詮釋的健全迴圈中扶搖直上。隨著自己一再的「經驗」藝術，自我的理解也隨著理解藝術的世界，逐步更新。

若將這樣的健全迴圈應用至人生的哲學課題，我們藉由不斷的提問、思辯來經驗世界的所有（由內而外）；一點一點累積對世界的認識之後，這些瞭解又會逐漸內化為自我價值（由外而內）。經過這樣循環、反覆，當我們下一次重新面對世界時，即多了不同面向、不同視野，擴大了自身的視域。生命與存在的意義，得以更為寬廣。

## （二）現象學的影響

現象學整體的架構相當深廣，在此我列舉幾個影響我創作概念的思維，作一概略的解釋。根據笛卡兒<sup>15</sup>的說法，所有的事物都只是我們的「思維」建構出來的。事物「本身」並不存在，它們都是經由個體的「知覺」去賦予它意義；也就是說一棵樹立在那裡，本身並不存在，只是因為我們「覺得」它是樹，所以它存

---

<sup>15</sup> René Descartes（1596-1650）是法國的哲學家，人們稱他為西洋哲學的「近代哲學之父」，提出「我思故我在」的論點。

在。之後，現象學提出一個最根本的概念，也就是「還原事物的本身」(Sokolowski, 2004)。它們現身的方式即是它們存在形式的一部分，樹就是樹，即使我們不去知覺它，它還是以「樹」的姿態存在著。

## 1. 多重面相

若提及還原事物「本身」，即包覆了它顯現與不顯現的各個面相。當事物「顯現」在我們眼前，事物依舊以它自己成為的樣子存在，只是隨著任一時刻、任一角度、任一心理狀態，它顯現於我們眼前的表象都不會一樣。而事物的存在也不僅止於它顯現的當下，「失去」了某個表象的同時，我們只是失去，並不代表它不存在，只是它不對我們顯現罷了。根據此一觀點，我們知道事物沒有純粹的表象，也沒有一個事物只是表象，(Sokolowski, 2004)，由於我對周遭經驗的事物顯得漠然，乃至於我只看到事物對我顯現的某個單一面向。我忽略了其他可能，也忽略了它也許還未讓我理解的意義。於是我的逃避與某些固著的堅持，使我無法獲得事物對我顯現的多重意涵，不自覺遺漏生命中，許多可能的感動與契機。

## 2. 同一性

事物以它顯現與不顯現的各種面相存在著，即使有這麼多樣態，我們依然知道「這些面相」都指向同一個事物，都彰顯著它的「同一性」，都是屬於我們經驗事物的一部分。就如同我的軀殼、我走的路、我畫的畫；甚至我的意識、我的夢境，這一切無論是實際或潛在的顯現，它們都指向「我」這個個體，都是屬於我的一部分。

## 3. 主體際性帶來的多重可能

所謂主體際性即是「事物為我，同時也為他人存在」的這個觀點 (Sokolowski, 2004)。也就是說別人看到的面向是我沒有看到的，但我依然知道它以一個「非我所見」的狀態存在著。於是我試圖以這論點，揣測身邊的人可能產生的關係面向；是否別人的關係，也可能以「非他所見」的狀態存在著。假使 A

根本不認識 B，卻可以透過我，認識到我裡面屬於 B 的某個部分；此時 A 藉由與我的接觸，進而受到了一點 B 的影響，他們得以建立起另一層面的「關係」。若把這向度考慮進來，又能看到事物更豐富的多重可能。

#### 4. 將現象學帶入空間

依循著現象學觀點，它認為事物之所以為事物，正是因為它現身。以往哲學的混淆把我們阻隔到我們自己的內在世界中，而使我們失去了真實的世界（笛卡兒的觀點）；而現象學讓我們恢復並承認這失落的世界（Sokolowski, 2004, 頁 33）。於是，「自我」從一個一度被宣稱是心理上的事物，被化為存有上的事物，是在存在上可以分享、可以被感知的。根據此一觀點，我們得以將自我藉一個實體存在的形式—「空間」，顯現於世界。得以藉一個空間的裝置，將它視為自我存在於世界的一部分。

#### （三）內在空間—「家屋」

藉由現象學的深廣，我們得以用它豐富的意象為我們開啓一道閱讀空間的新視角。我們每個人，或多或少，都會在自己所處的物質空間中，展現內在意識的一點訊息：像是背包裡東西的擺放，桌椅、櫃子的陳設，甚至走路時與他人維持的間距等等，都默默揭示著個體本身的性格。但若說起形成自我人格的起始，依舊不能忽略「家屋」與自我的緊密連結性。藉著回憶起「家屋」和「房間」，我們得以安適的居住在自己裡面。藉由與家屋的私密對話，我們的理性與夢想得到安頓與撫慰（Bachelard, 2003, 頁 57）。從地窖到衣櫃、閣樓，某個小角落、家屋的配置，都不自覺牽引著自我意識的形成，它們漸漸的與我們密不可分，化為代表自我的象徵符號。或許對某些人而言，家屋賦予的不是安適的庇護，它可能是充斥著壓力甚至苦痛的處所；但我們依舊能從個體的行為與情緒，感受他們內在的不安定狀態，而那個缺憾同樣來自對家屋根本的「依附」渴望。

我們對家屋的依戀，也顯示出我們的自我不完全是由自己決定的。我們不但在物質層面上需要家的庇護，在心理層面上也同樣需要一個家彌補那些軟弱。我們需要有個「避難所」來保住自己的心智狀態，因為我們的思想與理念常常在這世界遭受挫折；我們需要自己的「房間」幫助我們回歸心目中的自我，當我們遺忘、迷惘時，保住我們人格中那稍縱即逝的重要面向(de Botton, 2007, 頁 123)。

於是，家屋附帶著我們對「幸福空間」的想望。我們開始利用家屋作一種心理的模型，來形塑自己內在的種種需求。在裡面放上大大的桌子，鋪一片淺咖啡地毯，打上一道鵝黃的光，再丟入一隻軟趴趴的貓咪；藉著在空間安置屬於自己「內在需求」的東西，我們建構了屬於「自我」的家屋。家屋的意念也隨著我們越來越忙碌、越來越離開初始的家，而漸漸的擴展。只要一個建築能符合我們的內在性格，能給予我們「幸福空間」的意象，我們就會把那個地方稱作「家」。於是，家可以是一間圖書館、一個公園、一個雜貨店；或是一層被「封裹在水泥裡的心靈公寓」。它就是屬於我的家屋。

## 1. 時間送給房間的禮物<sup>16</sup>

在這次的創作中，我依循著我的內在意識，把屬於我、承載著我的家屋，想像成一個封著水泥外殼，內部以溫暖木頭裹著，一個類似「抽屜」的密閉空間。藉由家屋隱含的「私密內在性」，我的許多回憶因此有了住處。我讓我的回憶有了像是日記本、或是藏寶箱一樣屬於自己的藏身之所，一個留存的地方。把回憶都鎖進自己那個寧靜而安適的空間裡。

我們為何要將回憶存放在空間裡頭？巴舍拉(Bachelard)在此提出，當回憶存於我們心中時，其實並沒有具體的時間綿延感。我們無法重新活化那些消逝的時間之流，所以當我們沿著抽象的時間序列去思考它時，那樣的時間早已失去了「厚度」。

---

<sup>16</sup> 取自孫梓評《善遞饅頭》某一篇詩的詩名。筆者認為與想傳達的意念相合，藉此挪用。

有時候，我們以為我們瞭解自己，而我們所知道的，不過是一連串生活在安適空間裡的固著經驗而已，這個人不想消失，而且即使是沈浸於過去，當這個人著手尋找過往的時光時，他也希望時光能夠「暫時停止」飛逝。空間把壓縮的時間寄存於無以數計的小窩裡。這正是空間存在的理由。（Bachelard，2003，頁 70）

於是唯有透過空間，把回憶加以場所定位，回憶得以變得穩固。於是在下一次我們進入「日夢」<sup>17</sup> 狀態，也就是「身處孤寂獨處」之時，我們得以活化當時的感受。再更進一步解釋，因為我們擁有太多的回憶，若每一個回憶都是一個支線的時間流存在腦中，在彼此交織下會顯得混亂，當我們下一次回顧它時，它可能就只剩一段「日期數據」：我在哪一天、去了哪，看到了什麼的一段「時間過程」，而失去了當下的感受。所以如果我們的回憶能夠隨著當時所處的空間，一起保存下來，在下次我們處於類似的情境時，那種感受就會油然而生（不必再用時間序列去提取）。也就是說，即使我們不再擁有私密的閣樓，但曾在那個空間住過、曾經倍受庇護的「具體感受」依然存在；對於那個私密感的渴望，早已化為感受住進我們的內心，並隨著我們下次獨處（也就是處於日夢狀態）時，它會再現，並帶來同樣安適、滿足的感受。所以我們會在生活中尋找很多屬於回憶的「地方」或是藉由一些「物質」來喚起那些「住在」我們內心的感受。

於是，當我把回憶以一個空間式的意象，存放在屬於自己的容器裡時，這是「時間」送給「房間」的一個禮物；是「回憶」留給「內在自我」的一個深刻感受。我把它們撿拾起來，以禮物的姿態，給自己，也給重要的他人。

#### 第四節 主題相關之作品

---

<sup>17</sup> 巴舍拉認為處於「日夢」狀態時，我們才能真正的與自己對話，跟處於「夢境」的虛幻狀態相當不同

## （一） Tim Enthoven

Tim Enthoven 是一位荷蘭藝術家兼設計師，設計學校背景出身的他，對於排版、畫面的配置很有他獨特且嚴謹的美學。他的作品有平面插畫書，也有將插畫與立體媒材結合的裝置藝術；無論哪一種形式，都能看到 he 試圖挖掘自身記憶，將記憶的某些片刻以一個「空間」隱含的內在意涵，或是實體「空間」的方式留存下來。

### 1. 《Binnenskamers》（Tim Enthoven, 2011）

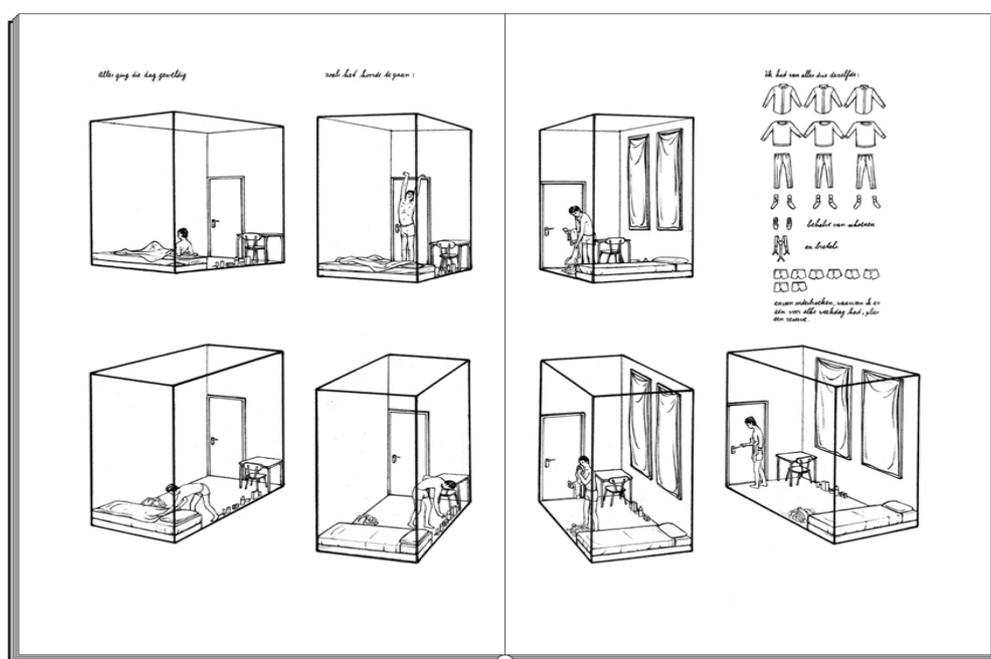


圖 19 圖像小說《Binnenskamers》

這一作品是一本圖像小說的形式。它有屬於漫畫的連貫劇情，但又跳出漫畫既有的框架格律，以一種屬於平面設計的流暢，且結構穩定的排版方式，處理畫面的佈局和每個物件的擺設。除了排版的精心安排外，我們還可以看到獨特的「運鏡手法」，隨著一個個「框」角度的改變，我們好像可以感受到某個架設的攝影機正隨著人物的移動而流轉（圖 19），一種連綿的時間感隨之而生。

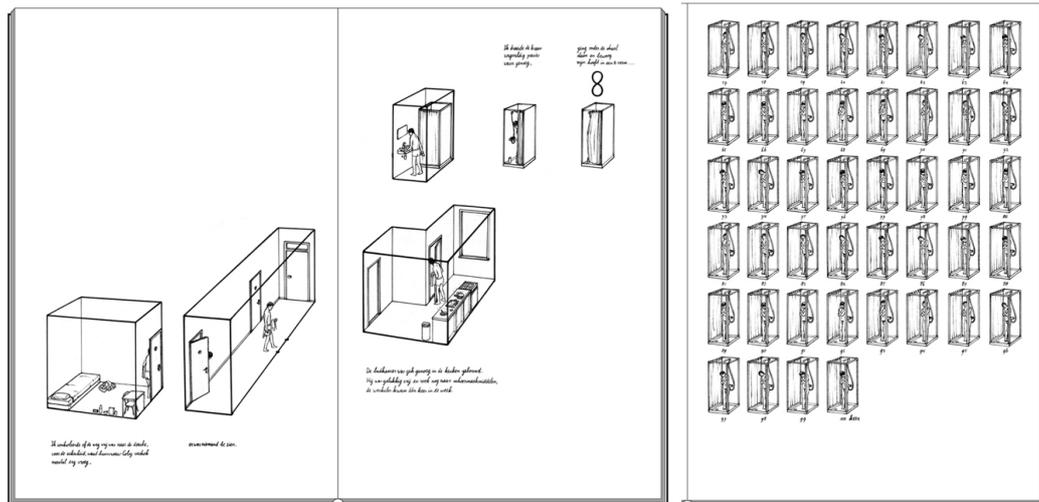


圖 20 圖像小說《Binnenskamers》

畫面裡的每個框，都是屬於 Tim Enthoven 的內在空間。我們似乎可以從房間裡的整齊、方正，對應畫面結構的嚴謹與穩定，感受到藝術家某些偏執且縝密的性格。他利用他的「房間」及內容物，透露著屬於他個人的意念。這個創作的背景來自他念大學時的心境，當時他相當投入於創作，總是躲進自己的小圈圈，不去學校也避免和人接觸。每天他就是待在小小、狹窄的房間坐在畫板前，甚至拉起窗戶，完全的把自己封閉；他覺得外面世界對他的要求太多，他想要的只是完全的寧靜 (Zomerlijn, 2011)。從自己的房間到另一間廚房，再走進另一間浴室 (圖 20)，更或者離開了室內到外面的咖啡廳；無論怎麼行動，都只是換過一個又一個的「密閉」空間，我們得以從中感覺到一個屬於「內心」逐漸蔓延出來，如同黑洞一般的封閉狀態，裹住了他處於的所有地方。

畫面裡除了圖像還有口語式的文字敘述，似乎能感覺他進入無意識的喃喃自語，墜入自己的小世界。他處於他內在的小「框框」，這壓抑的範圍雖然好似將他囚禁在一個籠 (the cage) 裡，卻感覺什麼東西都可能被存放在裡面，一種「私密的浩瀚感」 (Bachelard, 2003) ，一種只有在獨處時才能獲得的，完全靜謐的安適感得以產生。隨著畫面的流動，文字和圖像彼此對話著，有些古怪、不協調的配對方式使讀者產生困惑，而不斷跳脫，試圖去揣測、詮釋創作者的意圖，使這個作品充斥著令人想不斷探尋的生命力。

## 2. 《Archway》 (Tim Enthoven, 2012)



圖 21 立體裝置《Archway》

這個作品是源自於他的系列作《The Tiny Tim: the early years of Tim Enthoven, 1994 - 2003' 》的第一個部分，訴說著關於 Tim Enthoven 一段幼時的記憶，他將屬於回憶裡固著的「空間」，以氛圍的營造方式再現於眼前（圖 21），這一整片由布幕搭起的場景是一個屬於他的「拱門」。這拱門起源於他小學時，與其他朋友玩「倫敦鐵橋垮下來」的遊戲記憶，幾個小孩兩兩一起手牽著手，一對、一對的接成一座橋（拱門），而其它人搭著手像一節火車，一圈圈的穿越鐵橋，接著大家開始唱著那耳熟能詳的童謠：

“London Bridge is falling down,  
Falling down, Falling down.  
London Bridge is falling down,  
My fair lady.”<sup>18</sup>

當歌曲一結束橋就會垮下來，被圈住的就輸了。依循著這個遊戲，他在「拱門」內部畫上他的朋友，手牽著手圍成一道道拱門，中間的通道一路通向他自己記憶中的床（圖 22）。

<sup>18</sup> 童謠《倫敦鐵橋垮下來》，最常聽到的首段歌詞。



圖 22 立體裝置《Archway》內部

這個被簇擁著的通道，如同他腦海裡留存記憶的一個小房間，屬於孩子遊戲時的歡樂，甚至是一種默契，都在這空間裡以溫柔的氛圍給包覆了起來；而罩住這個回憶的是一個布幕式的帳篷，令我忍不住與藏躲於「棉被」裡的意象有所連結。小時候真的會為了在爸媽都睡了半夜偷看漫畫，打著微微的床頭燈躲進棉被裡，那裡也是屬於自我的一個秘密小世界。於是這個原先看似屬於「許多人」的空間，一瞬間多了包覆內在的「私密感」，仿佛可以感受到藝術家將自己裹起來，躲進記憶裡窺視、回味的狀態。藉由這個作品，我們再一次看到 Tim Enthoven 藉由空間的敘事語彙，將記憶以某種細膩的感受，恆久地留存著。

## （二）劉國滄

劉國滄是台灣一位建築師，同時也是一位試圖「留存時間」的藝術家。他一直致力將空間裡屬於歷史、記憶的深刻痕跡，以新的方式重新訴說。「每個城市都有自己的特色，只是有沒有人回到那邊，把故事重新講一次，重新去了解它」。(黃小黛，2010) 對他而言，將老舊廢棄的建築賦予新生的舉動，不只是古跡的修復，他認為老房子本身蘊涵的美學，以及它們曾經存在的記憶，都是空間所賦予的另一種故事性。他想透過「人」再度進入空間，與空間對話，去聆聽屋子原有的記憶，提醒我們曾確切存在，卻被我們遺忘了的過去。

## 1. 《牆的記性》

在台南的海安路上，由於當初為了拓寬馬路，街道的房子被硬生生如同用一把刀子，將整條路切開。但這個造街的計劃卻沒有如期完成，經過十年，那些廢棄的建築就這樣殘破的暴露著，僅剩下受到傷害的屋牆，失去任何空間的結構。那些曾經屬於生活、記憶的痕跡，也就這樣硬生生被抹去。而後一群建築師發起將海安路化為藝術街道的計劃，於是他想藉由這個改建計劃將屬於過往空間的記憶，以一個新的姿態留存，名為《牆的記性》的作品，就這樣應運而生。



圖 23 藍晒圖整體 (取自 <http://pupudog.com/wp-content/uploads/2013/08/DSC7809.jpg>, Pupudog, 2013)

他將老屋牆面漆成藍色，並以「藍晒圖」的形式，利用三根截斷後還有半截凸出在外的木屋樑，以及半截裝置上去的桌、椅、皮箱，勾勒出工程破壞前的空間記憶。「藍晒圖是建築工程繪圖裡一種複製圖面的方法，通常是用來進行未來工程欲實施前的一個準備。我們試圖用這個手法，去預告一個城市的未來，希望大家不要只看到它原來頹敗廢墟的樣子，而是能夠增加對以前生活的關注與未來的想像。」<sup>19</sup> 透過他與原先居住在這條街上的人們聊天，實地瞭解他們以往的生活狀態，他再現了老空間裡連結的文化與記憶（圖 23）。他從被切割的磚牆上找到一些留下的孔洞，憑藉著這些記憶線索，他在空間裡還原了部分的物件。有些

<sup>19</sup> 劉國滄，受訪時對談。(黃小黛，2010)

只是在牆面畫上白色輪廓，而有些則是放上被塗了藍色，再畫上具透視感白線條的「真實」傢俱，營造一股虛實相映的立體效果（圖 24）。



圖 23 藍晒圖局部 (取自 <http://cn.kaiak.tw/post/2010-11-03/10255883> , Re Ray , 2010)

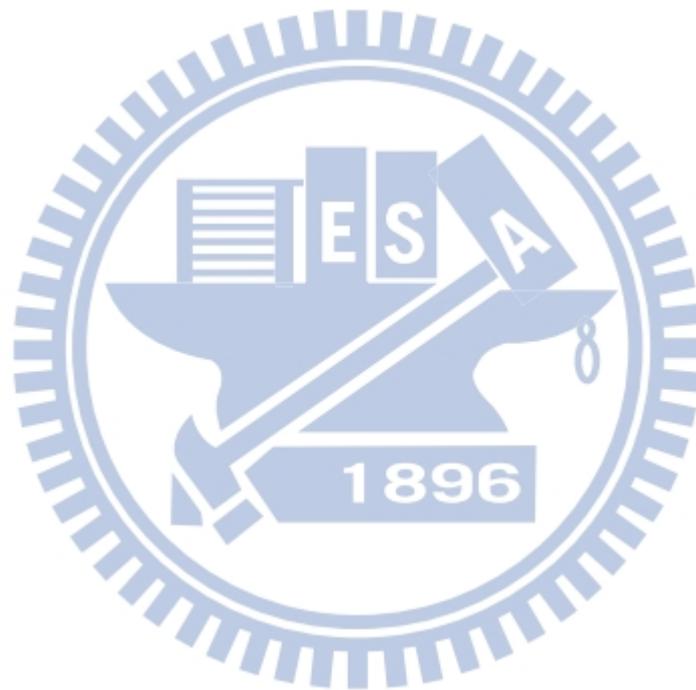
他在整張看似「平面」的設計圖稿裡，放上某些似平面、半截的「立體」傢俱，讓人覺得那些東西處於一種被掩埋許久，正試圖從被遺忘的意識裡「湧出」的感覺，空間擁有的記憶在此被活化了。那些物件是屬於過去以為失去了的事物，但其實它們依舊留下痕跡，活在這個頹敗的空間中，活在我們的「記憶」裡；於是它們看似不在（虛），卻其實一直都在（實）。藉由這樣的裝置形式，不斷的讓我們在這個場域裡，進行屬於遺忘與記憶之間的辯證。

## 第五節 小結

從一開始的疏離自己，進而發現我逐漸地對自己所處的任何地方，變得漠然。過去總以為對自己的疏離，是現實推引著我的產物，在經由檢視之後，才發現這一切似是由自己所開啓的。是自己不斷迴避著內在意識對我的賦予，就這樣不知不覺的，空空的裡面似乎也掏不出什麼東西，讓我持著一股信念去經驗世界。但其實「我」一直不是空空的吧，我有屬於自己的意識，我有存在於世的痕跡，我有處於的所在；我從未失去那些東西，它們只是被我遺忘在那個久未居住，佈

滿塵蟎的房間而已。於是疏離與迴避已不能再作為藉口，我必須處於我內在的處所，拾自己故事裡的荒。

在創作裡，我得以擁有一個誠實且安適的場域，與內在的意念進行對話。憑藉著對空間的依附，我住進了包裹自己的小房間裡，好好的收納「記憶」，把所有的感受都貼上索引標籤留存起來；這樣下次再迷路時，我就不會找不到那些東西了。



## 第三章 創作自述

### 第一節 主題釐清

當我試圖了解自我，越是發現自我不僅僅是內在的心靈或是意識，而且與外界有著緊密的連結關係。生命中經歷的事物、所有的感受，與他人建立起的關係都一點一點「由外而內」地影響著自我，化為我的價值。在創作初始，也許依舊是先藉由外界的賦予，來理解自己的面相；但在這一次，我進而往自己內在挖掘，去正視、反芻那些我與外界共有的關係鏈，並試圖在彼此擁有的關係中，於探究的同時，一步步的實踐自己。

若再以現象學所賦予「自我」和「空間」的深廣意涵來看，我們體驗的事物、與他人的接觸都會變成自己的記憶與感受，它們涵蓋了太多的面向，於是我將內在化為一個空間，區隔成一塊一塊的小窩把它們封存起來。為了藉創作理解自我，我將自己聚焦在與「人」建構起的關係，因為與他人的接觸，一直都是最直接影響我經驗世界的方式。根據這個動機逐漸形成《三房一廳，一窖》的系列創作，在此我將作品的整體架構做一介紹：

#### (1) 框

整個創作的起始，即源自於一個窗「框」的概念。將屬於對方內在空間的窗「框」，轉化為紙上的一個「框」的圖形，透過他們畫下的圖像，檢視對方欲透露給我的訊息，在他們給我的圖像「提點」之下，試圖探尋我與對方的關係，並以此作為更深入探究彼此連結的入口。

#### (2) 家屋

在此可以將它劃分為「三房一廳」和「一窖」兩個部分。首先，我以水泥搭出房屋的實體做為「我的家屋」，並於內部的上半部切割一段

方形空間，將它劃為「三房一廳」式的一層公寓<sup>20</sup>，將我與重要他人建立起的互動關係，轉化為「插畫書」的形式，裝進我家屋公寓裡的隔間；再留下相當大空間的「地窖」，裡面觸及的是我渾沌，卻驅使我一切行為起始的「潛意識」。這個整體裝置就是「我」內在空間的實體化。（表 1）

表 2 三房一廳一窖 示意表

	形式	內容物
水泥家屋 (我)	三房一廳式公寓	四個與重要他人建立起的關係 (四本「插畫書」)
	一窖	渾沌、卻是驅使我一切的起始—「潛意識」

## 第二節 三房一廳式公寓

### (一) 窗「框」的概念

#### 1. 互為主體性

根據前一章節提到的「主體際性」，我們知道「事物為我，同時也為他人存在」。在這裡我們不只承認世界也向他人給出，我們更能轉而朝向他人，並認識到他人跟我們自己一樣，是顯現的接收者，也可以移動與經驗他自己的身體。且

<sup>20</sup> 嚴格說起來，三房一廳的公寓只能屬於我家屋裡「其中的」一層。礙於實體創作的侷限，在此只體現與我密切關係的幾個重要他人，住進我的家屋，以避免過於繁復而混淆整體創作。

這個身體還傳達了他人的心靈（Sokolowski，2004，頁 224）。因此我們知道，他人與我都是擁有內在意識的主體，得以對事物產生情緒與感知，並互相影響，建構共享的意義與認知，並在日常社會與文化生活中產生一種共通感，共享對世界的認識，也就是「互為主體性」；也因為我們都擁有「思維」的能力，彼此共享，也共同凝聚這個世界，所以我可以想像我的某些意念，他人也可能有所感知。於是，我試想，如果我有屬於自己的內在空間（房間 1），那他人也會有一個屬於他自己的內在空間（房間 2）（如圖 25），我們都擁有一塊別人難以觸及的領域，就如同我們無法真正的屬於對方的世界，也無法完全領會他人的思維一樣。但又因「互為主體性」，我們又得以有共通、共享之處，也就是我與他人的交集之處。

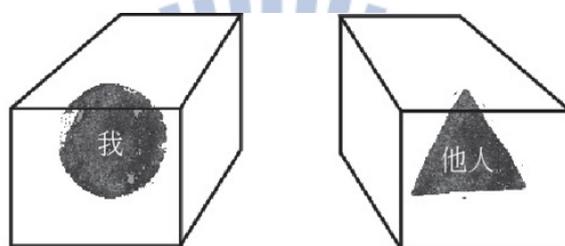


圖 25 房間 1、房間 2

## 2. 「框」—我與他人溝通的「入口」

只要我們處於這個世界，就無法不與他人產生關係。於是我們在自己的小房間裡開一個窗口，那個窗口就像一個「框」，我們在框裡透露一些自己的訊息顯現於他人面前（如圖 26），我和他人之間就建起了溝通的關係管道，我們處於「那段關係」裡交流著部分的彼此。透過向彼此開啓的窗口，我們得以窺見一點對方那裡的樣子。

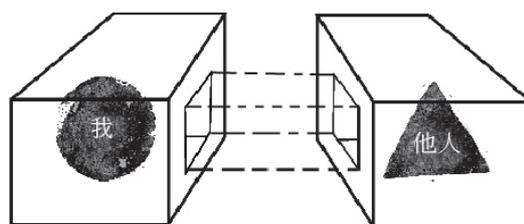


圖 26 房間與彼此的關係通道

隨著生命的歷程，我們會與許多不同的人形成關係。於是屬於我的房間裡，開了許多窗口，每個大大小小的窗口都連結著另一個與我產生關係的對象。我住在我的房間，立處於體驗世界的中心。每個和我連結的人顯現他們的某些「意念」，進而影響我的行為，此時他們意念裡的一部分，透過關係通道「進入」了我的房間，房間裡那一塊共享的部分，就是他人留下的「交集」，劃為一個隔間就這樣「住」了下來，並影響或驅動著我面對世界的方式。

當我將這樣的邏輯套用在我與生命中重要他人的關係時，我試圖用一個簡化的「框」模擬我們之間透露訊息的窗口，並藉此檢視我們交集而成的「隔間」裡，所共有的關係。於是我模擬了一個遊戲，我在紙上畫一個方形的「框」，問他人覺得「框看過去會是什麼」。一開始，因為「框」與「看過去」所連結的意象，很容易讓人覺得是一個「向外」的動向，他們不會下意識往內探尋，我所得到的訊息就會是對方向外看到的世界，那與我所想的不符。我想得到的訊息是屬於對方內在空間裡，欲對我透露的，於是接下來我試圖不要使「框」被自認的窗戶意象給定型，改問他們「框裡面會是什麼」。我用「裡面」的這種包覆意向去詢問，並請他們把想到的圖像在紙上的「框」描繪出來，果然得到的訊息就相對的私密。從他們畫的圖像裡可以得知他們某部分的人格或是想望，也因為我擁有對他們個人、以及彼此關係的「前理解」，我得以藉由他們透露的訊息，再根據我和他們的相處尋找相關的連結。經過檢視之後，我發現從那些圖像裡不僅可以窺見對方的意念，也可以隱約看到那些意念與我的共通性。

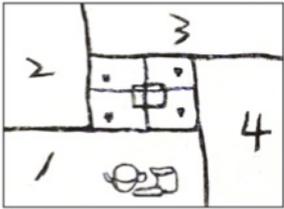
對我而言，這是個反覆挖掘的遊戲。我先是像個終於可以偷看日記的開心孩子，從他們那裡竊取一點私密訊息，得到一個「禮物」給自己，再「收拾」起來變成自己的東西，這一直是我經驗世界的方式，我一直藉由外界給予的觀感、期許來捏造自己的樣態。但是這一次卻有了一些改變，在我收拾「禮物」的同時，我開始試圖深切的體會他們給予我的意念，不只是一味的接收，我從內在去感知那些意念對我的適切性：在經過有系統的「收納」後，把我的獲得與感受，化為另一個更適合、更「屬於」自己的意念留存。最後再經由我在關係中投入自我意識，以創作的方式將自我予以實踐，化為另一種「禮物」轉送給對方。

這就是現在的我所能理解自己的方式，而整個過程對我而言是滿足的。經由這些檢視而後試著「付出」，我得以密實自我在關係中的某些遺缺，也替與我相關的重要他人留下一些什麼。

## (二) 四個框與四段關係

我依循著「框」的概念，試著探尋自我和身邊許多人的關係，經過檢視之後，選擇了四個與我的部分性格以及價值的形成，有密切相關的重要人物，請他們在框裡畫下內心的圖像（以下四張「框」的原圖）。在得到四個重要人物畫的原圖以後，依循著他們本身賦予的原意；再經過回頭檢視一直以來與對方的相處模式，挖掘畫面裡聯結著彼此的共通性，而後將他們轉化成四個設定的角色，包負著四個同屬於彼此的故事，以插畫書的形式繪製出來。

表3 「四個框」與「四個設定角色」

	四個重要人物所畫的「框」的原圖	圖像原意	角色設定
關係 1		「茶女士」，她想一直繼續自己所喜歡的「泡茶」，並快樂地泡茶給別人喝。	茶女士
關係 2		「黑子」，原本是圓形的她，在塞進一個方形的框時，她就變方形了。	黑子

關係 3		「兔子博士」，他覺得自己就是一隻在大草原裡的小兔子，偶而想跳出去，偶而想躲起來。	兔子博士
關係 4		「旁白者」，她希望她最重視的女孩，能找到陪伴女孩一生的男孩。	旁白

### 第三節 房間的配置和房客介紹

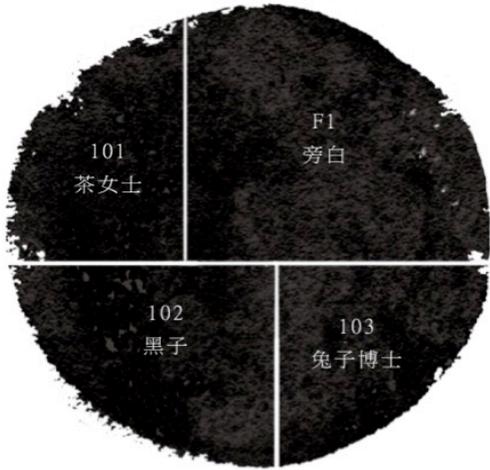
#### (一) 四個房間的配置

在我的內在空間裡，這四個重要他人分別透過我與他們連結的關係通道，佔據了空間的一部分，就這樣住了下來。我們處於隔間裡共有彼此的一部分意識，透過這每一部分的擁有，我得以逐漸拾獲自己。在此將那彼此的交集劃分為三個房間、一個客廳，依據這四段關係在我生命裡扮演的角色，以及對我形成的影響，做房間的配置（圖 27）（表 4）：



圖 27 圓形：初始的我

表 4 房間配置說明

「我」被劃分的隔間	房客們
	<p>(1) 101 房/ 茶女士                  (2) 102 房/ 黑子                  (3) 103 房/ 兔子博士                  (4) F1 廳/ 旁白</p>

## (二) 房客介紹

### 關係一：茶女士

#### 1. 角色設定

##### (1) 框

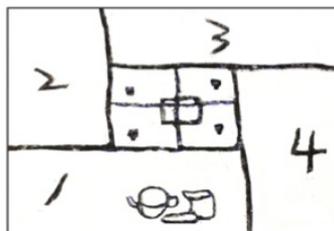


圖 28 茶女士所畫的「框」的原型

對於茶藝很有興趣的她，覺得「框」就像是一個泡茶的和式桌（圖 28），她自己坐在「1 號」位子，負責幫客人泡熱呼呼的茶。在第一泡時茶葉通常還沒醒，她像是先幫茶洗個澡，所以第一泡的水要倒掉不喝；第二泡時等茶

葉慢慢舒展後，再倒進中間四個方格裡的小茶杯（四個小黑點），客人們和自己一起喝茶，吃著盤子裡的點心（正中間方盤），享用那個靜謐的氛圍。

## （2）真實人物

表 5 「茶女士」真實人物介紹

真實人物	與我的關係	人格特質
女性長輩	她像是另一個自己，與過去的我、未來的我都有著某些共通性。	一個個性上跟自己很像的人，有點迷糊、做事少根筋，會突然的忙碌，卻又弄不清自己究竟在忙什麼。說話時思考總是很跳躍，有時明明話沒說清楚，卻總是覺得「別人應該懂了」。是個年紀比自己大的長輩，卻依舊持守著孩子的心，也許偶而任性、也許活在自己的世界中，仍想做著喜歡的事，把屬於自己的快樂分享給許多人。

## （3）虛擬人物

表 6 「茶女士」虛擬人物介紹

角色名稱 與造型	與我的連結	角色性格
<b>【茶女士】</b>	她就是「我」最主	活潑、喜歡小動物。一直像個

	<p>要的化身，貫穿四本書的最重要角色。一直持守著孩子氣，是個在任意念上都最屬於我的女孩。</p>	<p>孩子的她，討厭麻煩，只想做著自己喜歡的事。似乎活在自己的世界不願面對現實，但她覺得無妨。只要她一直充滿想像，很多的事都能變得有趣；只要一直擁有夢想，世界會如她所想的，那樣「好玩」。</p>
---	---	---

## 2. 故事大綱

### 「我在桌底藏一個孩子」

當我們還是很小的孩子時，不必彎下腰，就可以在桌子底下橫行無阻，那一塊小小的地方就是我們的世界，而那時候的我們覺得只要在自己的世界，好像什麼事都辦得到。隨著茶女士的眼光，我們進入那個還很小、很小的時候，一起探入桌底下的秘密空間，在那裡，茶女士小得可以塞進茶壺、茶葉可以開心的跟我們跳舞。一直到她漸漸長大，變成所謂的「大人」，離開這個微型世界，她開始學習身為大人的規矩，而很多事隨著「必須」怎樣的設定下，魔法也跟著消失了。但即使現實使她失落，她依舊沒有忘記她的初衷，依然試圖在現實裡活得像她自己。

## 3. 段落解說

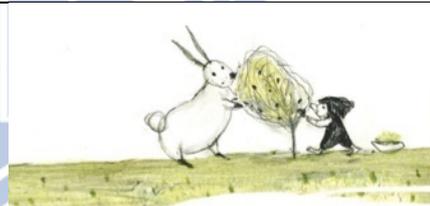
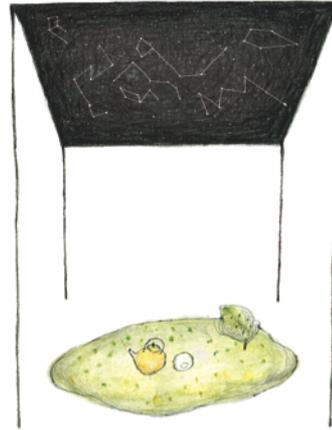
表 7 「茶女士」故事段落說明

段落說明	圖示
------	----

(1) 想像的空間：

探入桌子的底下，我們窺見屬於茶女士的小世界。只要抬起頭就可以看到滿天的星空，腳下踩的是綠色、軟軟的茶田。

隨著鏡頭拉近，還很小很小的茶女士，從屬於她的私密茶壺裡，探出身與她的世界接觸。她和她最重要的兔子朋友，一起進茶園採茶，一起在她的世界遊戲。



(2) 身為孩子的快樂：

她和兔子一起將採好的茶葉丟入茶壺，開心的跳進茶壺泡澡，此時茶葉開始慢慢甦



醒，隨著她舒展身體，立起來的茶葉帶來了開心的魔法，茶女士與兔子，跟著茶葉一起跳舞。



(3) 長成大人：

在跳舞的過程中，茶女士不知不覺的長大，直到她再也塞不進原本的茶壺。她只能蓋上茶蓋，收起魔法，變成所謂的「大人」。



(4) 理解現實：

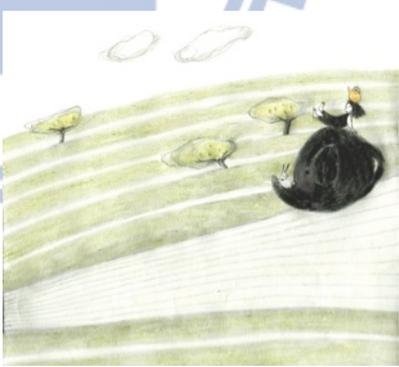
在大人的「她」教導下，茶女士知道洗澡就「必須」在澡盆。當茶女士在理所當然的澡盆泡澡時，兔子不再陪她遊戲，茶葉也僅是些漂浮的葉子。她終於理解了什麼是失落。



(5) 轉變的契機：

當茶女士變得難過、沮喪，她選擇再次鑽進桌子底下尋找庇護，此時「他」給了她一塊黑色大粘土。她抱著沉沉的黑土，暗自決定重新再造一個更大、更大的茶壺。

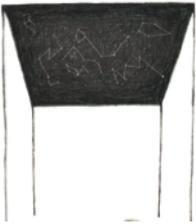
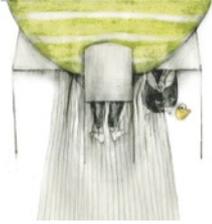
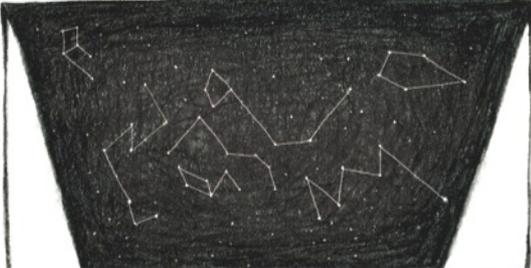


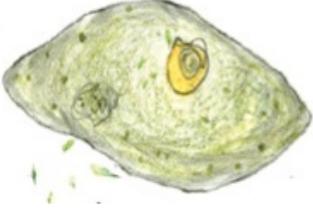
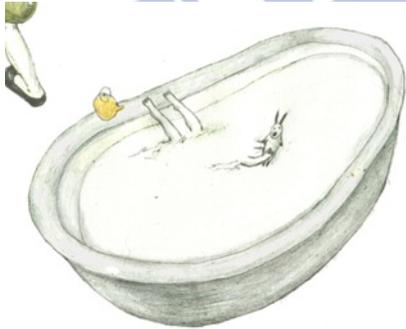
	
<p>(6) 一直在心裡的孩子</p> <p>這一次她的茶壺要由自己創造。在製作的過程中，她又開始「遊戲」，兔子也醒了過來，陪她一起。</p> <p>黑粘土一下從「蛇吞象」，又變一隻恐龍，再變成一隻大象。隨著茶壺的完成，現實世界再度化為她的樂園。</p>	  

	
<p>(7) 獲得的快樂：</p> <p>最後她完成的茶壺很大很大，大的足以裝下自己和重要的他人。她邀請大家一起在她建造的茶壺，舒適的泡茶。</p> <p>雖然長大了的他們開始負擔一些東西，變得很「重」，無法隨著茶葉起舞；但聚在一起的快樂，還是足以讓茶葉跟著開心的立起來。</p>	 

#### 4. 符號意義與解析

表 8 「茶女士」物件隱喻說明

物件圖示		象徵意義
		<p>(1) 桌子底下</p> <p>在這裡桌子底下是茶女士一個提供私密與庇護的空間，與「家屋」賦予的意義很類似。是當茶女士想躲起來，尋找寧靜與安適時的處所。</p>
 <p>星空</p>		<p>(2) 微型世界</p> <p>當我們還是孩子的時候，會把許多原有的「物件」，想像成具有夢想意義的事物陪伴我們。桌底的黑暗能看到一片星空、兔子娃娃會變成真的兔子，</p>
 <p>兔子的轉變</p>		<p>一張綠色的地毯，也可以化為種著茶田的土地。透過這些由想像再造的「微型世界」，它們引領我們進入童年，回到與玩具真實相伴的參與感。</p>
		<p>如同巴舍拉提及「極小的事物，無異於狹窄的大門，開啓整個世界。一件事物的細節可以是一個新世界的信號，這個世界就像所有的世界一樣，含納著「巨大感」的素質。（《空間詩學》，頁 246）於是這些微小事物的存在對我們而言，不只是一種虛幻的想像，它們亦是我們建構世界的一種方式。這裡雖然微小，卻</p>

 <p>地毯的轉變</p>	<p>是我們所屬世界的另一個入口，透過相信著這個「什麼都有可能」的微型世界，我們得以獲得好似正「支配世界」的浩瀚感，使我們擁有在現世裡難以體會的自在與滿足。</p>
	<p><b>(3) 黃色茶壺</b></p>
	<p>「茶壺」本身是個更為隱閉的空間，在此，它類似閣樓的意義，屬於內在自我更私密的場域。同時它也裝載著茶女士的「想像」與「孩子氣」。</p>
	<p>一開始她帶著這些重要的東西「探出來」體驗世界；即使之後面對現實、框架的改變，她依舊到哪裡都持守著「茶壺」，不曾遺忘。</p>
	<p><b>(4) 澡盆</b></p> <p>大人世界裡所謂「正確洗澡」的地方，屬於現實裡的規矩與框架，它以一種理所當然的姿態約束著我們，在不自覺下，默默操縱著既定的行為模式。</p>

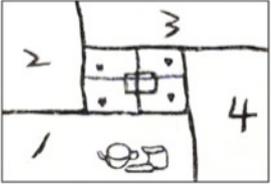


### (5) 「蛇吞象」與玫瑰花<sup>21</sup>

茶女士在製作茶壺時，第一個步驟：捏塑「壺嘴」時的想像。在此出現《小王子》裡最著名的兩個「符號」。根據書的內容，小王子代表著純真的赤子之心，好像與現實、大人的世界區隔著，但他卻又能纖細而敏銳的拆穿大人世界裡的矛盾。他一直像是個旁觀的全知者，靜靜的凝視著現世裡被蒙蔽、失去重要東西的「我們」，看似童真的小王子，其實背負著某種無奈和憂傷。

茶女士試圖以這個想像作為一個入口，揭示著她想脫去現實賦予的外殼，重拾那些重要的想像與孩子氣。

<sup>21</sup> 《小王子》由 Antoine Marie Jean-Baptiste Roger de Saint-Exupéry (1900–1944) 著。《小王子》看似只是一部童話書，但其實它對生活和人性作了相當意蘊深長而理想主義化的敘述。正如小王子在地球上遇到的一隻狐狸對他說的那句話：「人只有用自己的心才能看清事物，真正重要的東西用眼睛是看不到的。」

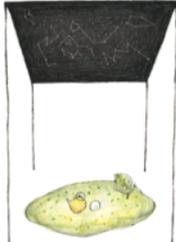
		<p>(6) 「框」</p> <p>藉由虛擬人物— 茶女士的結尾，與真實人物所畫的原圖意義相符合，做一個整體意念的「回歸」。除了替兩個對象的同質性再做聲明，也透過創作的完成，替自己與對方共有的關係留下記憶的刻痕。</p>
---	---	--

## 5. 書籍形式與意義

在《茶女士》一書，因為劇情上的需要，欲藉由畫面展現茶女士由「桌底下」的想像世界，到「桌子外」的現實之間的場景變化；以及隨著場景的大幅度改變，型體的大小、物件比例的差異，都需要許多細微的轉移才能表現，於是我決定以手翻「動畫書」的形式，藉由運鏡的反覆推移，將空間的變動做細緻的描繪。在此僅就茶女士最主要的「由微型世界－現實世界」的運鏡變化作解析。此外，藉由動畫書的連貫性，得以運用連綿的時間之流，使畫面空間的運轉、劇情的銜接更為流暢。

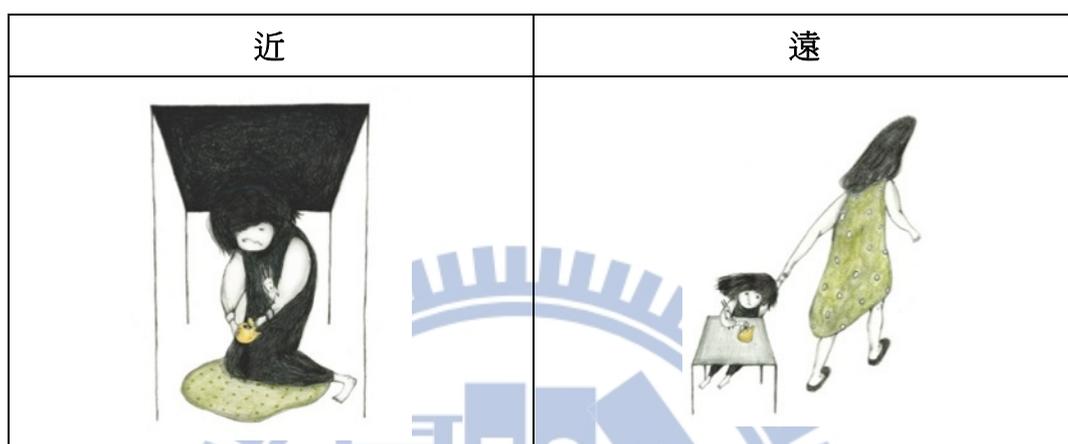
(1) 由遠至近：從桌子整體拉近到桌子底下，營造出微型世界之感。

表9 「茶女士」運鏡由遠至近

遠	近
	

(2) 由近至遠：再回到類似於最一開始的桌底下鏡頭，以女士與原茶壺的明顯對比，相映於桌子底下被塞滿的畫面，使觀者產生「茶女士長大」的明確感覺；再將鏡頭拉至「更遠」的桌子外，以營造茶女士爬出桌底，成為大人的空間轉換。

表9 「茶女士」運鏡由近至遠



## 關係二：黑子

### 1. 角色設定

#### (1) 框



圖 29 黑子所畫的「框」的原型

「黑子」的原型是一個圓形、黑色，有著兩隻眼睛的抱枕。這個抱枕本身也有個故事，它是賣場留下的最後一隻瑕疵品，因為一點小瑕疵而找不到主人；當時她望著它的眼睛，覺得這個抱枕似乎一直在那，等待著她去找到

它。而這個「框」對她而言，就像是一個「抽屜」，敞開著等待她裝些什麼，於是她決定把抱枕塞入抽屜，原本圓形的它，塞進去以後就變成方形的了。

## (2) 真實人物

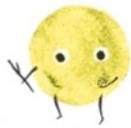
表 11 「黑子」真實人物介紹

真實人物	與我的關係	人格特質
同儕友人	她是一個我很想成為的人。在她身上我不自覺的投入比較、羨慕，甚至嫉妒的情緒。一想到有著這樣的心態，就忍不住厭惡起這樣的自己。但後來仔細想想，何不藉由正視這自認為的「負面」心態，將它轉向為驅使自我變得更好的能量。透過創作的檢視與這些情緒「對話」，深入這段關係的源頭，對自我進行一段近似於「療癒」的過程。	她就是一個感覺什麼都很「剛好」的人，有孩子氣的心也有大人的成熟與包容；會替別人著想卻也不失主見；偶而會迷惘但始終知道自己該做什麼。總是靜靜的給身邊的人許多能量。

## (3) 虛擬人物

表 12 「黑子」虛擬人物介紹

角色名稱與造型	彼此連結	角色性格
<p>【你】</p> 	<p>一個藍色、捏歪一點的是「你」，一個黃色、圓形的是</p>	<p>「你」總是細心的給予所有物件足夠的能量，以一種很剛好，很完整的姿態妥善的運用。</p>

黑子	<p>【我】</p> 	<p>「我」。我們一開始很不一樣，再塞進框裡後，一起變成同樣的「黑子」。</p>	<p>「我」總是把得到的物件隨性、粗心的收拾起來，以一種相對混亂的方式給予另一種「不完美」的原始能量。</p>
----	--	--	---

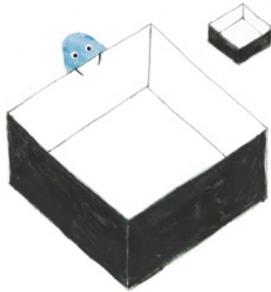
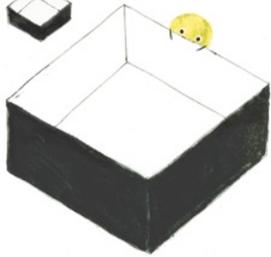
## 2. 故事大綱

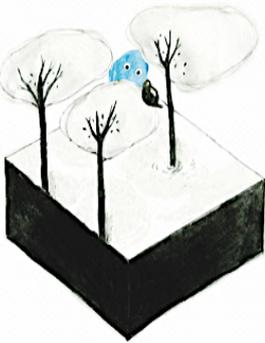
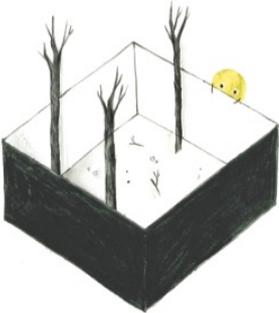
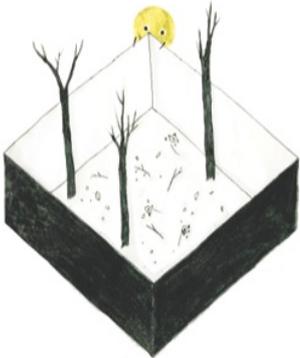
### 「你有我想成為的樣子」

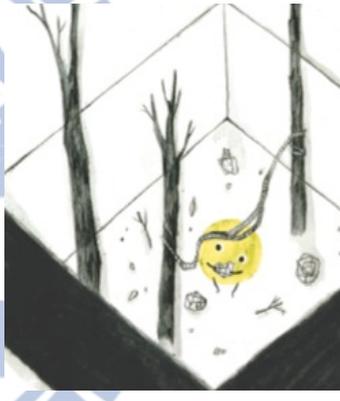
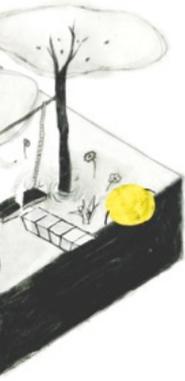
「你」和「我」是兩個不同的個體，擁有不一樣的外貌、不一樣的性格；我們處於很像的空間，拾取到很像的物件，卻各自將它們以自己的方式，化為很不一樣的結果，留存下來。即使存在著差異，但當我們塞回最「核心」的位置，我們變成同樣的個體，共享著一個世界。

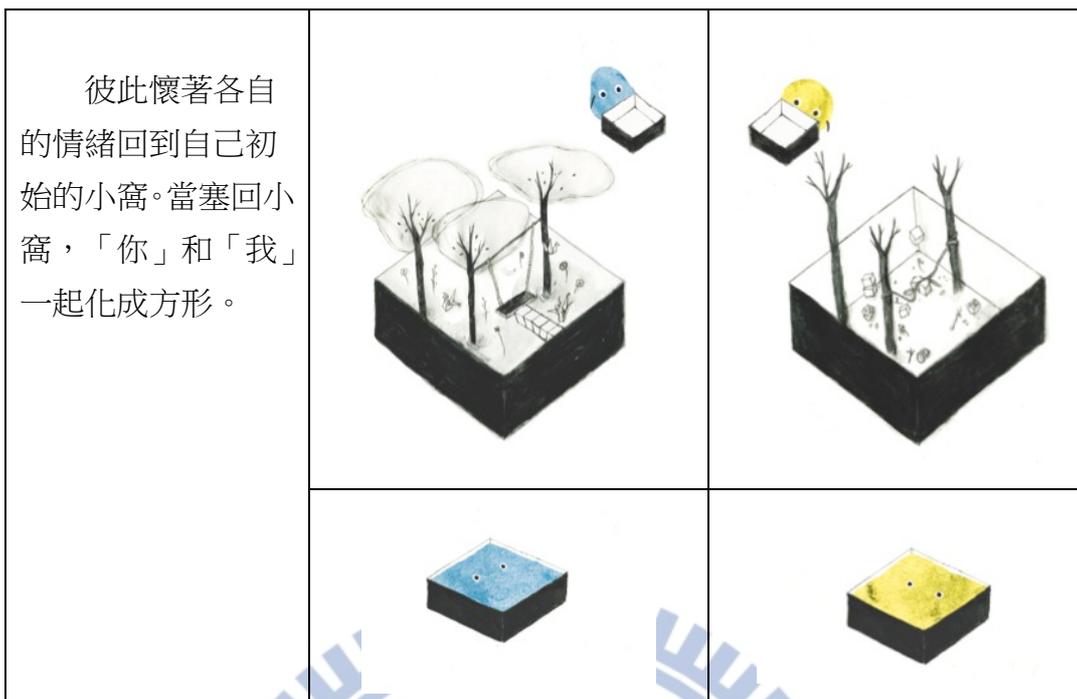
## 3. 段落解說

表 13 「黑子」故事段落說明

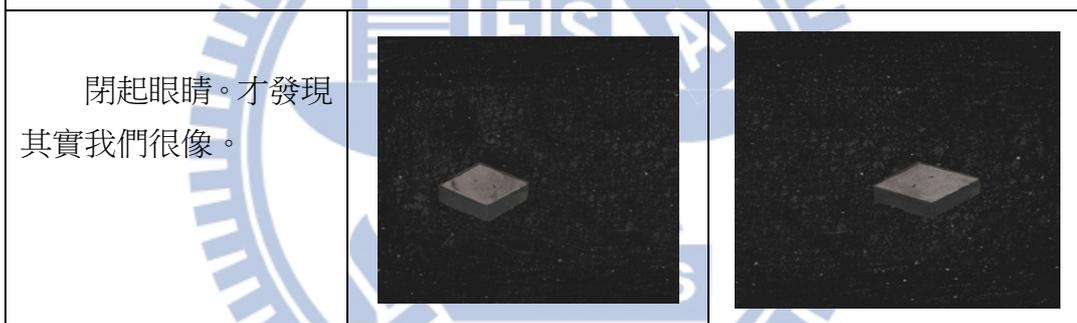
段落說明	圖示	
	【你】	【我】
<p>(1) 相似空間</p> <p>我們處於自己的世界，擁有相似的一個「大房間」和一個「小房間」。</p>		
<p>(2) 撿拾同樣的物件裝飾房間，卻有著完全不同的結果。</p>		

<p>同樣的樹枝</p>		
<p>你種出一片樹林， 我的樹枝依舊是樹枝</p>		
<p>同樣的花朵</p>		
<p>你擁有一片花園， 我的花朵早就謝成 花瓣</p>		
<p>同樣的繩子</p>		

<p>你打造一個鞦韆， 我的繩子僅能纏裹 自己。</p>		
<p>同樣的紙張</p>		
<p>你摺紙鶴陪你一起， 我揉紙團替我裝飾 房間。</p>		
<p>(3) 因差異而沮喪</p>		
<p>直到房間佈置 完成。兩人帶著好奇 去窺探對方的世 界，發現彼此存在的 差異。</p>		



(4) 同樣的個體——「黑子」

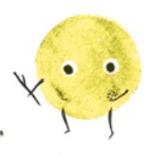


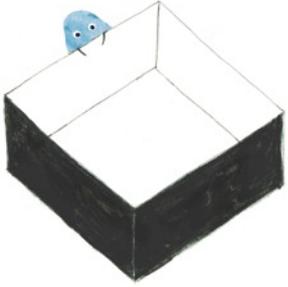
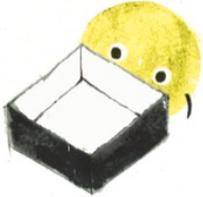
(5) 共享世界

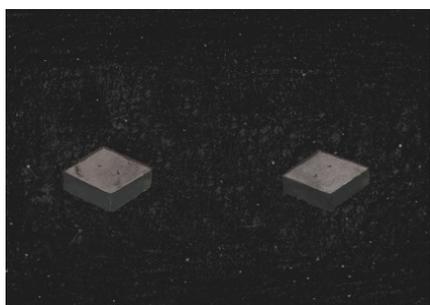


4. 符號意義與解析

表 14 「黑子」物件隱喻說明

物件圖示		象徵意義
 <p>【你】</p>	 <p>【我】</p>	<p>(1) 「我」與「你」：</p> <p>在這裡會特意以「你」的方式稱呼對方，源自於 Martin Buber (1996) 的「我與你」(I-Thou) 之說，他指出：人持雙重態度，所以會有雙重的世界—「我-你」(I-Thou) 的世界以及「我-它」(I-It) 的世界。唯有透過「我」、「你」或「它」的關係建立，我們才得以存在。而區分彼此交流的界定，是依據我們對彼此賦予的精神感知。我們一般認知的世界裡，以既有經驗方式與人互動，即屬於「我-它」的關係；當雙方將對方視為「全然的存有」，不依賴過去經驗去期待或去認識對方，這樣的關係除卻雜質而變得獨一無二，「我-你」關係即得以實現。在此，我試圖將自己處於一種「素面相見」的姿態，不帶著任何框架與偽裝的方式，由內在去感知、體會彼此的關係，將她視為一個真實且包覆著全然面向的存在，也就是「Thou」，試圖與之進行處於精神、意念裡的一場對話。</p>

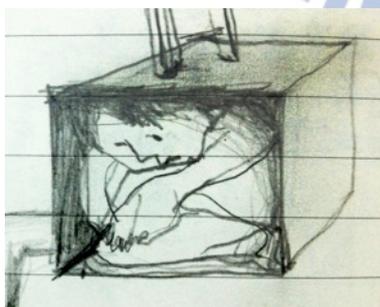
	<p>(3) 大房間</p> <p>它代表我們的外在現實。現實裡「裝飾」房間看似平凡，卻是建構生活一切起始的舉動，從房間內容物的選擇與擺置，都清楚陳述著「我們是誰」。在此運用看似微不足道的一個個小事件，在裝飾房間的同時，組合、拼湊出屬於「你」和「我」相異的性格與處事態度。</p>
	<p>(4) 小房間</p> <p>小房間是我們初始也是回歸的地方，也就是屬於「內在」的私密空間。當在現實迷路、疲憊的時候，我們就必須回頭轉向「自己」，尋找答案。</p>
	<p>(4) 「你和我的「樹」</p> <p>「你」擁有的樹，讓小鳥得以棲息；「我」沒有樹，卻依舊想用自己的方式給小鳥一個窩。「我」似乎有點笨拙，只能站上沒有枝葉的樹，以自己的身體支撐鳥巢；即使和「你」存在著差異，即使力量微小，「我」依然能以我的方式賦予別人一點能量。</p>



#### (5) 塞回小空間—「框」的回歸

當塞回這個方形空間，閉起眼睛，「你」和「我」化為同樣的「黑子」，此時我們得以忘卻現實裡彼此存在的差異。它是一個似「抽屜」的封閉空間，替我隔絕外界的喧鬧，使我得以回視內心，聽自我的聲音。在此，也藉著這圖像，試圖與「框」的原圖意義有所回歸。

若提起「框」的原意，裡面還存在著一個對我極具深意的巧合。在最開始看到她所畫的「框」原圖時，我頓時想到自己某一次在筆記本裡的塗鴉，兩張圖的同質性，又一次透露我與她某些內在意念的共通。在她畫的「框」原圖裡，她放入框裡的是原本被遺忘的物件（黑色抱枕），她拾起被遺忘的它，放入抽屜裡留存。而當時的我畫這張圖，是想把自己完全的裹進一個密閉抽屜，隔絕所有外界的聲音、所有施加於我的眼光。我想把被遺忘的「自我」放回抽屜，好好的收藏。



於是，藉由自己在創作中的探尋，我與她的共通意念獲得理解與抒懷；以及結局「彌補式」的回歸，那個總是活在外界框架的我似乎也因此充填了一點能量。

## 5. 書籍形式與意義

「黑子」這本書是由「你」與「我」兩個角色共同組成，於是在形式上選擇以「左-中」和「右-中」兩邊的翻書方式呈現。

表 15 「黑子」書籍翻閱方式

翻閱方式	人物	內容	意義
(1) 左-中		我們先看到「你」如何用拾獲的物件裝飾她的房間，而後逐漸到了最核心，「你」發現另一個與自己很像的人，處於一個世界。	即使兩個人存在著很多差異，但最後都還是一起回歸到「核心」（也就是書的中間頁），發現彼此其實很像，一旦突破差異的框架，我們的世界築起了通道。
(2) 右-中		接著，再從右邊書面開始翻閱，會發現「我」不斷拾獲與「你」一樣的物件，但「我」卻以相對混亂的方式使用這些物件。	

### 關係三：兔子博士

#### 1. 角色設定

##### (1) 「框」

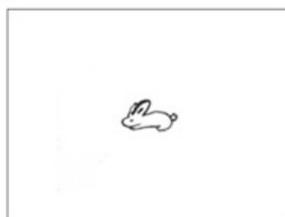


圖 30 兔子博士所畫的「框」的原型

他覺得「框」是一個屬於他的大草皮，而自己就是一隻很小，有點孤單的立在中央的兔子。有時候他想跳出去外面遊戲、闖蕩；有時候又只想窩在自己空間，享受一個人的孤獨與自在。（圖 30）

## (2) 真實人物

表 16 「兔子博士」真實人物介紹

真實人物	與我的關係	人格特質
伴侶	他與我是承載著共同理想的夥伴，最理解我擁有什麼、又需要什麼。一直陪伴著我，承接著我許多沒來由的情緒與任性。在我鑽牛角尖時適時替我釐清；在我失去自信時，讓我知道我所擁有的全然面向，都是一種美好。	他能將細微的事物化為自己獨到的理解與感受，有時感性的像個孩子，懷抱著想像與夢想；有時又是個理性的大人嚴肅的追究事物的「真理」。一旦面對自己在乎的事物，就會堅持不懈、執著的前進。

## (3) 虛擬人物

表 17 「兔子博士」虛擬人物介紹

角色名稱與造型	與我的連結	角色性格
<p>【兔子博士】</p> 	<p>屬於我內在理性的驅策力量。在追尋所謂「夢想」的途中，一直處於前方引領著我。總是記得在走到岔路時，回過頭拉我一把；也總是會停下來等待那個慢吞吞的我。</p>	<p>對許多事充滿屬於學者的好奇與試圖挖掘的企圖心。聰明且頭腦清晰的他，能將假設予以「實踐」。具哲學家的思維，還愛玩機械，對機關設計相當在行。</p>

## 2. 故事大綱

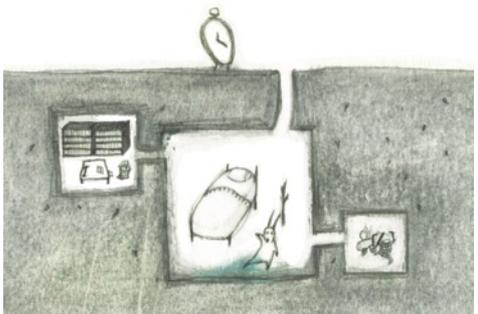
### 「我的好奇心缺了夢想」

兔子博士有一個「夢想」，他總是好奇每個未知的事物，想著有一天要深入水裡，探尋裡面究竟有些什麼。一路的期待，當真正獲得時卻總是有那麼點不一樣；當他變得迷惘，才發現夢想根本沒有什麼確切的東西，真正該持守的一直是現實，一直都在當下。

我們總會在生命裡「追求夢想」，但其實「夢想」究竟是什麼，始終沒有人真正知道。所謂「夢想」一旦被實踐，就成了「現實」；當我們越是期待，越是汲汲營營追求什麼，卻反倒更失落於現實與期待的落差。所以夢想從來不應該是明確的，也不會是一個結果，我們只是持著一個朦朧，難以觸及的「什麼」將它稱作夢想，以期望夢想永遠不會消失。最終，我們能做的僅是遙望著「夢想」持續前行，並一路撿拾現實裡每個微小的幸福。

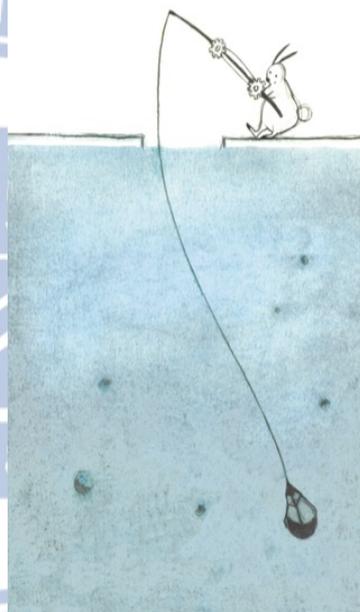
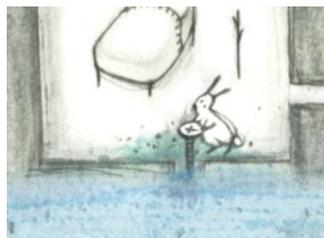
## 2. 段落解說

表 18 「兔子博士」故事段落說明

段落內容	圖示
<p>(1) 好奇：</p> <p>在兔子博士位於地面下的小窩裡，突然從地板滲入一點水，好奇的博士想知道究竟是怎麼回事。於是他開</p>	

始挖「洞」。

發現裡面是深不見底的水。好奇的他捉了一支釣竿，想知道水底究竟有些什麼。

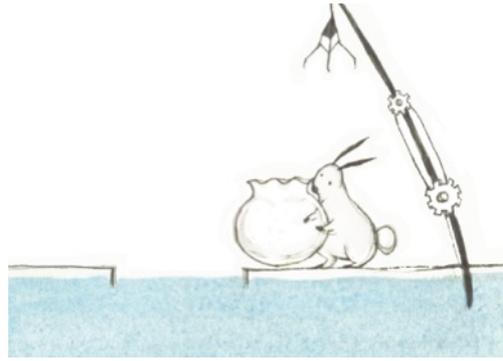


(2) 試圖釣到什麼



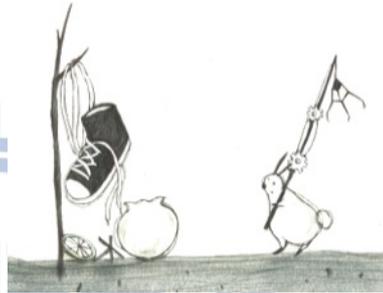
<p>也許會有一雙好走的鞋子 卻只得到一只過大的鞋</p>	
<p>也許能有個遙控直升機 卻只拿到一個竹蜻蜓</p>	
<p>也許可以獲得一台三輪車 卻只拾獲一個輪子</p>	
<p>好吧，也許水裡就只有魚</p>	

卻連魚都不是，僅有個容器

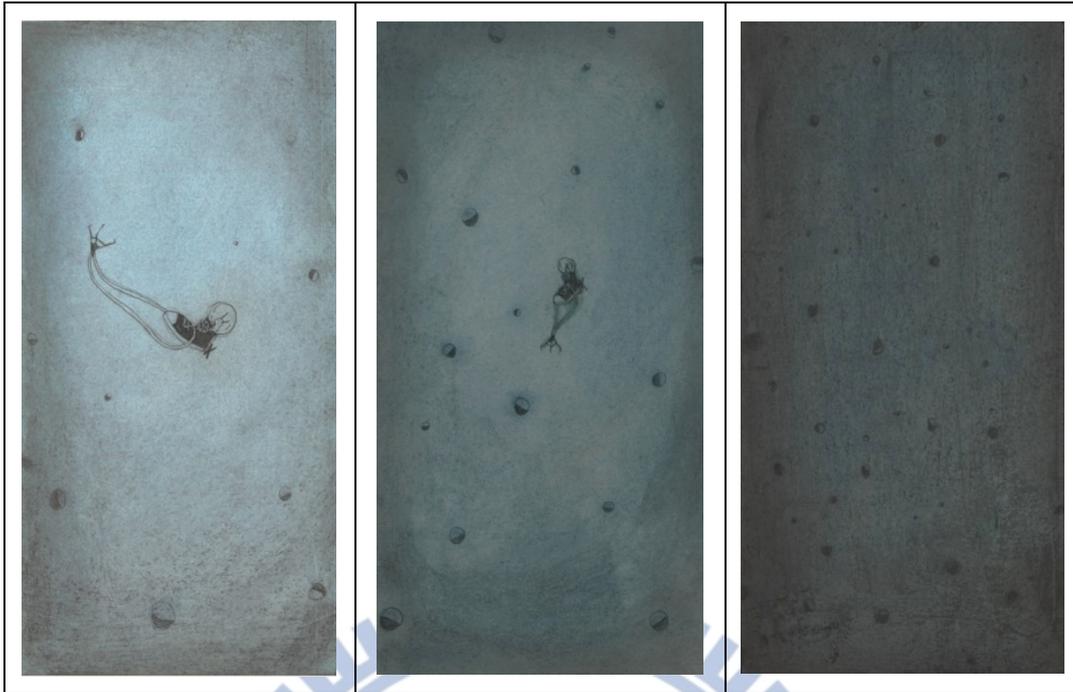


(3) 試圖直接補捉

得到的東西總與他的期待不一樣，當他看著他擁有的這些東西，他還不想放棄。於是他用擁有的物件組成一隻潛水艇，跳入水裡試圖直接捕捉什麼。



(4) 卻發現水裡的東西太多，什麼都無法真正擁有，只是更深更深的迷失。



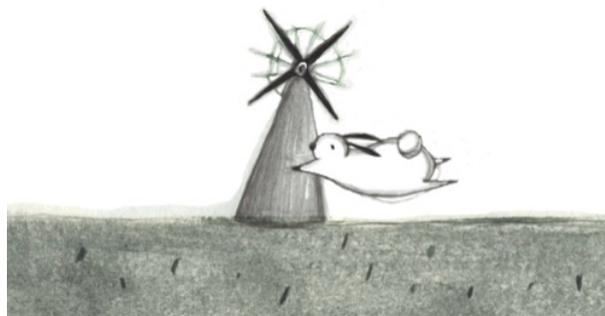
(5) 發現真正能捕捉的

這一次他看著他擁有的東西，不再企圖得到什麼。

他用過大的鞋，和輪子替自己做了一個澡盆。還利用它上面種了喜歡的樹。



用竹蜻蜓做了一個很涼的風扇。

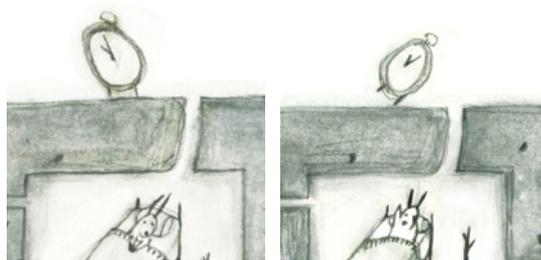


<p>用魚缸做了一個燈讓房間亮起來。</p>		
<p>夢想的獲得，最後僅是裝飾房間。</p>		
<p>(7) 卻得到最寧靜的回歸</p>		
		

## 5. 符號意義與解析

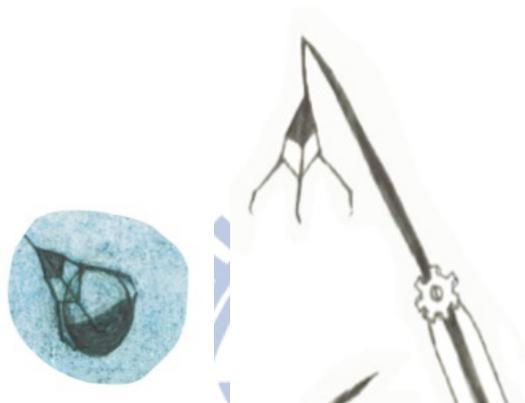
表 19 「兔子博士」物件隱喻說明

物件圖示	象徵意義
------	------



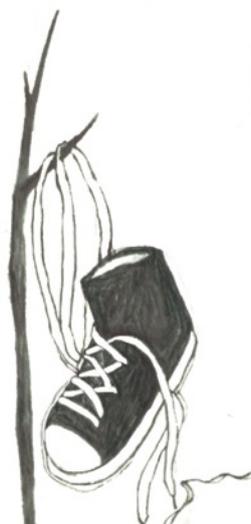
### (1) 鬧鐘

鬧鐘一響兔子醒來，這一天看似跟以往的每一天一樣，但某個時機卻足夠成熟了。許多事都必須直到我們變得能夠理解的時  
候，它的意義才會對我們顯現。



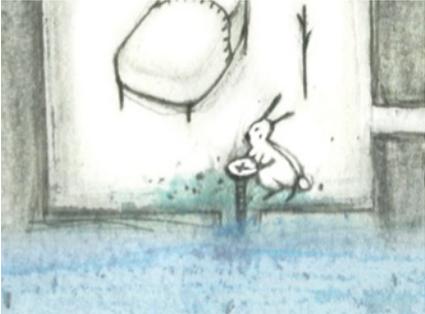
### (2) 扭蛋和夾子

封起來的扭蛋總是讓我們不清楚裡面究竟裝著什麼，每一次的扭轉都可能是一次的拾獲，又一次的遺落；就像夾娃娃機伸下去的那一刻，可能獲得什麼，也可能什麼都沒有。但即使如此，我們依舊會為了每一次的「期待」，按下那個啟動的按鈕。



### (3) 鞋子

兔子博士一直不曾擁有鞋子，於是他在「夢想」的清單裡，加入一雙鞋子的想望，總覺得只要有了鞋子，也許未來他能走得更遠，走得更好。對於那個遙遠、也不清楚真正需要的「夢想」，「鞋子」是一個寄託。即使最後兔子的鞋子沒有讓他走得更遠，但他依然讓鞋子變成澡盆，化為現實裡一個微小幸福。「鞋子」依舊以它的方式對我們顯現另一種意義。

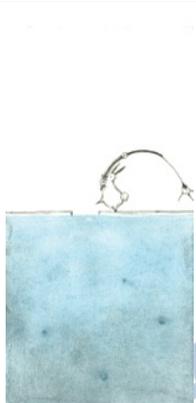
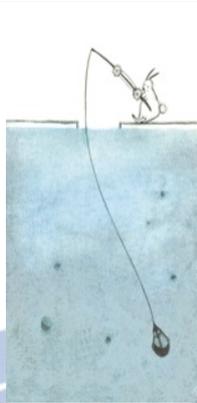
	<p>(4) 挖「洞」</p> <p>兔子博士一直是陪伴著我，也最理解我意念的夥伴，他挖的「洞」其實就是欲探入我潛意識的入口。暗示著他所追求的「夢想」，與我潛意識裡對夢想一股虛幻的執著，是彼此共通的。</p>
	<p>(5) 水</p> <p>處於很深、很深的潛意識，屬於兔子的，也屬於「我」的。</p>
	<p>(6) 「框」的回歸</p> <p>在最後一大片藍銀色的星空，似乎相映著真實世界裡他的內在，也許有時隻身一人，卻擁有著只屬於自己的寧靜和宇宙。</p>

## 6. 書籍形式與意義

依據《兔子博士》這本書的劇情，兔子博士所處的空間一直在他的「房間 - 地底」之間不斷交替，場景的運鏡變化因此顯得相當重要。於是我再度選擇以手翻「動畫書」的方式，試圖在每一頁面裡做細微的變化，使空間的運轉、劇情的銜接更為流暢。並藉由畫面連續的時間性，一步步以運鏡的遠、近，輔以由上至下的推移方式；呈現兔子博士從地面下，再探入更深更深得地底，那種不斷往下墜落的連續感。

(1) 墜落感：用運鏡的交替配合，使劇情的空間轉換得以體現。

表 20 「兔子博士」運鏡介紹

「遠-近」		「上-下」		
				

關係四：旁白

1. 角色設定

(1) 框



圖 31 旁白所畫的「框」的原型

她和他的「框」就是一個簡單的相框，裡面擺著一張女兒的結婚照，新郎和新娘笑得很幸福，旁邊還有兩個帶點懷舊的愛心。（圖 31）

(2) 真實人物

表 21 「旁白」真實人物介紹

真實人物	與我的關係	人格特質
家人	<p>她和他是我重要的家人。一直給予我照顧與支持，包容我孩子的任意妄為，給予我足夠的自由去闖蕩。因為有他們持守著「家」，使我有足夠的庇護與安適；無論繞了多遠的路依舊知道，只要回到原點，永遠會有個屬於我的處所。</p>	<p>有時對自己過於要求的她，總把許多責任與承擔一肩扛下；她的細膩，以及對某些觀念與價值的固著，總讓她因此備受捆綁。</p> <p>他則相對的處於旁觀，不會過度的將自己投入。對自己的信念依舊有所固執，但理性的他，有時寧願以觀望的態度，做個「不行動」的記錄者。</p>

### (3) 虛擬人物

表 22 「旁白」虛擬人物介紹

角色名稱	與我的連結	角色性格
<p>【旁白】</p> <p>身為旁白的「他」，始終沒有真正出現。以一個發言人的角色持續記錄著。</p>	<p>在這裡，「他」看似旁觀的角色只是個掩護。以客觀的語言說著話，但話裡的每一句卻隱隱施加著他自己和「她」的期待，而我總成為不了他們期待的樣子。起初我以為我並不在乎，而後才慢慢發現那「框架」早已不自覺的根植我心；於是一部分的我覺得失落，另一方的我又選擇逃避框圍來維持自我。這樣的矛盾使我即使依然故我地踏著不完美的步伐，仍舊背負著對自己的一點厭棄。於是這一次我想藉創作，任性卻又誠實地說出，給他們，也給自己聽。</p>	<p>身為旁觀者的他不將自己投入，卻不代表著漠視。他依舊以眼光、以感受盡忠職守的記錄這個「家」。</p>

## 2. 故事大綱

### 「我成為不了妳和他的期待」

他一直不試圖干涉行動，僅是說著幾句話，記錄我與「她」的生活；將一張張被「拍下」的照片，以簡潔而清晰的語句，交代日期，交代行程。但其實這些行程，只是將現實以一個個「框架」裁切下來，製作而成的「完美」記錄本。這些完美的期待終究只是被框下的部分；我們所擁有的，一直都只有那個不夠完美、卻全然被包覆著的現實。

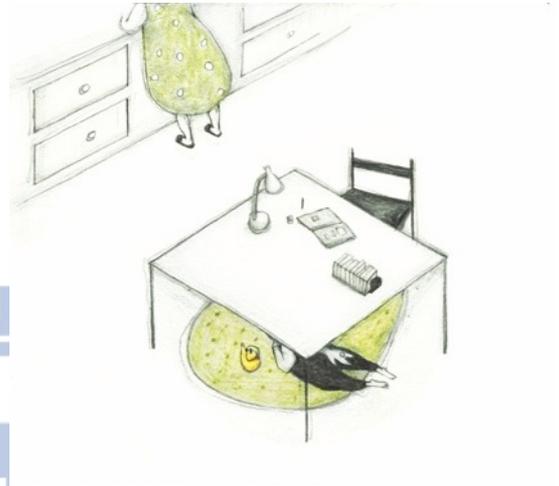
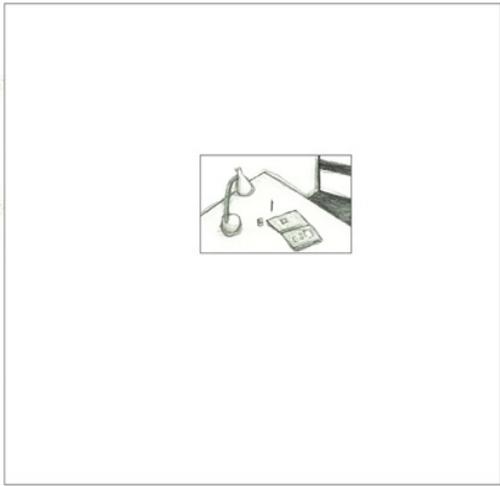
## 3. 段落解析

表 23 「旁白」故事段落說明

框架	1896 現實
(1) 「1986.08.11 她出生了，附近的樂園也跟著開張。」	我的出生應該是一個樂園的開始，但其實我只是個需抱著哄的小麻煩。
	

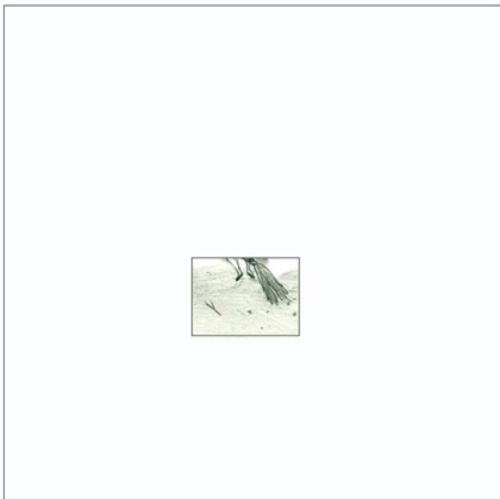
(2) 「1993.09.05 剛上小學，她有了自己的書桌。」

應該在書桌認真唸書的我，卻只喜歡窩在桌子底下玩耍。



(3) 「1996.04.20 她在週末的下午打掃新建的庭院。」

拿著掃把的我不想打掃，只想當個女巫騎著掃把飛走。



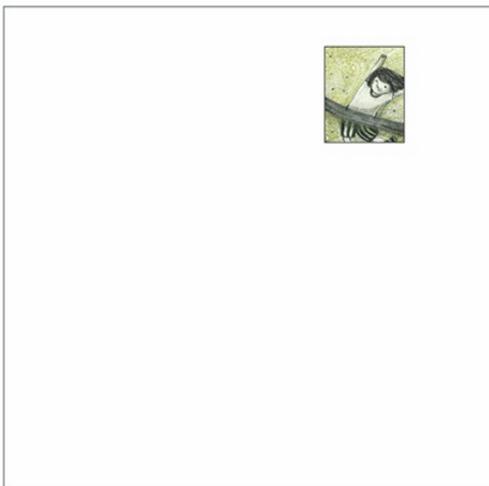
(4) 「2001.06.18 她剛結束畢業典禮的致辭。」

也許我應該在台上優秀的當個代表致辭，但我似乎比較適合做個小丑。



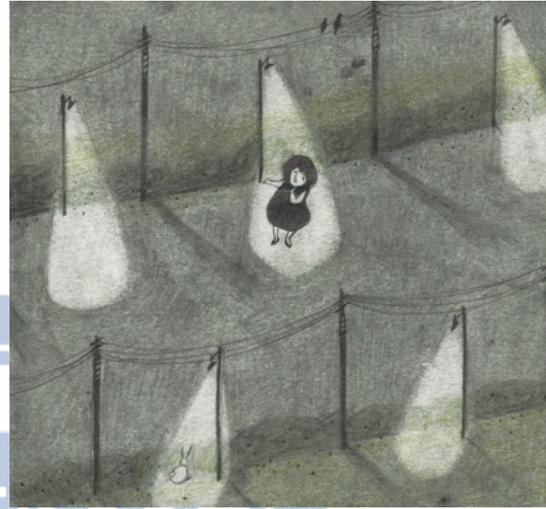
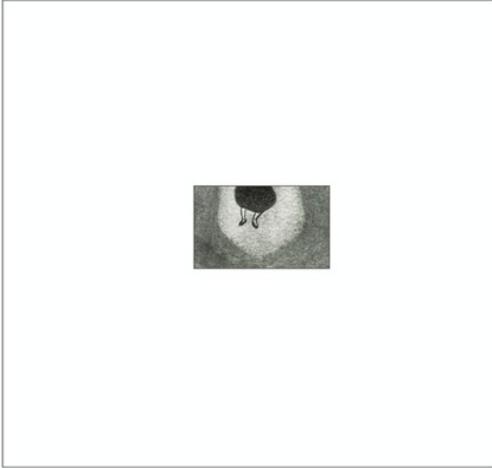
(5) 「2006.10.17 衝過 100 公尺的終點線。」

也許我應該奮力衝過橫亘前方的挑戰，但我似乎寧願安逸的窩在羊圈玩。



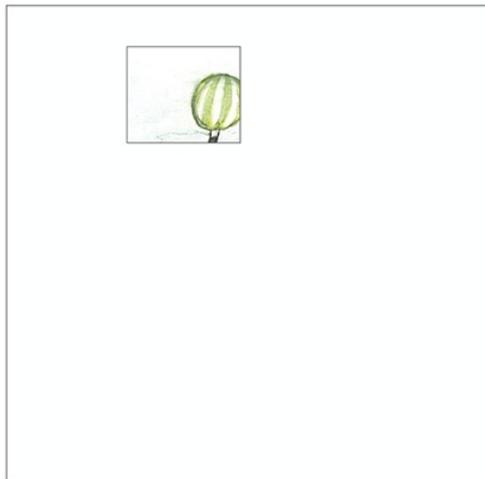
(6) 「2008.09.22 她一直是聚光燈下的焦點。」

我的生活應該精彩的做個「焦點」，但其實有時我被圍困在自己的小世界。



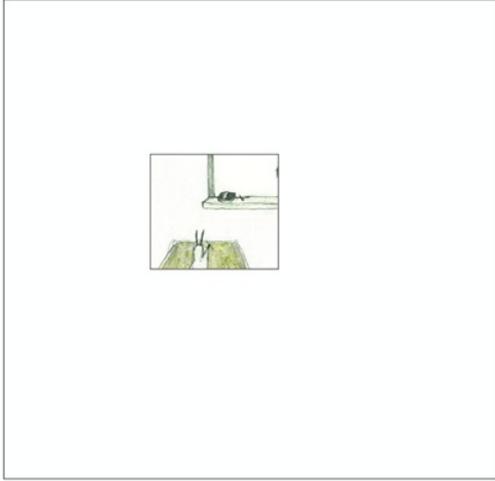
(7) 「2010.07.17 她乘著夢想的熱氣球起飛。」

應該邁入人生下一個階段捕捉夢想的我，似乎仍在遊戲。



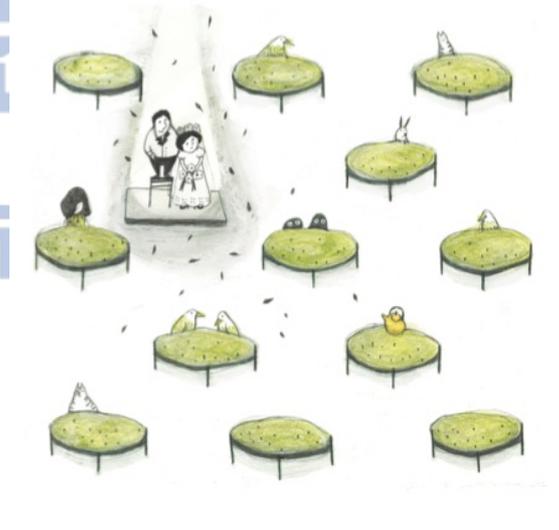
(8) 「2011.03.13 她在小學教五年級的理化課。」

也許我應該平實安穩的當個老師，但我還是想做個順性而為的藝術家。



(9) 「2018.10.22 他與英挺的新郎結婚，席開 500 桌。」

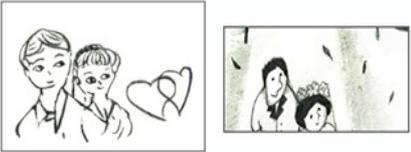
未來的另一半也許不會相當「優秀」，但婚禮上兩人依舊笑得很開心。

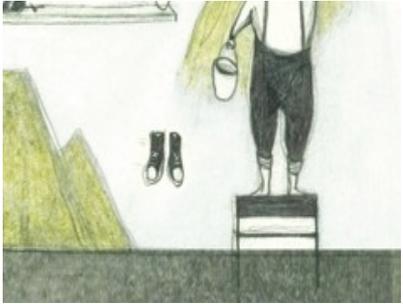


<p>(10) 「2020.08.11 她與他牽著手討論接下來的旅行。」</p>	<p>即使一直都與期待的不大一樣。但最後還是能手牽著手一起，似乎也就夠了。</p>
	

#### 4. 符號意義與解析

表 24 「旁白」物件隱喻說明

物件圖示	象徵意義
	<p>(1) 「框」的回歸</p> <p>以這一幕回歸「框」的原意，映照著他和她在故事開始前，賦予給我的期待。</p>
	<p>(2) 桌底下的孩子</p> <p>在旁白記錄的生活裡，出現了躲在桌底下的「茶女士」。藉此引出茶女士就是正躲開現實，窩在自己想像世界裡的我。在最後的第四本書，出現第一本的「茶女士」，以首尾呼應的方式回歸初始。揭示著自己其實一直在說著同一個故事，同屬</p>

	於「我」的故事。
	<p>(3) 鞋子</p> <p>在《兔子博士》裡兔子期待的「鞋子」、他期許獲得的「夢想」，又再度於這本書出現。在我擁有夢想的鞋子時（當個藝術家），卻決定脫下那雙鞋，赤著腳做我原來的樣子。示意著：夢想並不是一個物件，不應該被緊捉著不放；現在我們只是剛「過了」一個階段，始終必須為了下一個「課題」，持續地追尋。</p>
	<p>(5) 樂園</p> <p>最初始的「我」即是背負著期待與喜悅出生。他們希望我降在「樂園」，一直無憂無慮而美好。於是生命過程裡，他們竭力的想將美好賦予給我；但現實所謂的「美好」，卻充斥著某些既定模式的操弄；一旦偏離常規，似乎就不夠美好了。在結尾，我試圖再次以一個樂園「回應」那些期待，述說著即使這樣的我有所遺落，依舊會有個屬於內在的美好處所接納著我。這結尾也像是我所有故事的共同結尾。也許都與期待不符，但那都無妨，重要的是我們是否都正擁有一個樂園，試圖讓自己變得更好。</p>

## 5. 書籍形式與意義

在這本《旁白》的插畫書裡，我把它以「相本」的方式呈現。想像著旁白總是默默看著我們的生活，拍下每張照片，並把它們都沖洗出來，收藏進相本；並在上面寫上日期、再加一點冷靜的註解（通常是地點或當天情境），這就是我們家裡的「他」一直在做的事。在此將相片的「框」，賦予另一種更深的「框架」意涵；每一張相片都是一個被框圍住的期待，而翻過框（框架）的後一頁，對應的就是真正的現實。

### （三）整體探討

#### 1. 「四本書」彼此的連結

##### （1）「多重面向」與「同一性」

在每一段關係裡我們都透露了彼此的某些部分，有時一段關係賦予我們的不一定都是「友善」的一面。如同父母親給予我的價值框架，也許讓我倍受制約，但若沒有這些框去界定著自己，我可能無法體會這股始終庇護著自己的安適能量；又如果我不曾藉由與同儕的相處，感受到屬於比較而後產生的失落感，我的心靈不會因失落而試圖變得堅強，也不會認清自己那沒來由的偽裝，更無法覺察早已被失去的自我。一切的一切似乎都有著某種必然的意圖，拖引著我到如今的地方。於是一件事的發生，變得不能只看著此刻它對我們顯現的一面；而我與他人建立起的關係也不僅僅是如今看見的幾個面向，一直都會有新的意義等待著對我顯現的「契機」。

在這次創作中，起初我試圖藉由別人給予的某些訊息，探視著自己在每段關係中呈現的面相，藉由這些多重面相的給出，我得以獲得並理解自己的不同樣貌；也許這些樣貌像是「我」依附著外界關係、外界的期待而建構出的，但經由自己實地的面對關係本身，真正釐清且接受每個部分的自己時，我不再茫然於自己擁有什麼，我得以清楚這一切的探尋終將指向

「我」這個個體，向自己彰顯著我就是如此的存在。對我而言，藉由理解而後試圖在每段關係中投入自我的同時，一切面相的呈現都是最真實的自己。

## (2) 主體際性帶來的多重可能

依據第二章對於「主體際性」的另一種假設，我們知道事物有可能以「非我所見」的方式存在，亦可能從「非他人所見」的狀態存在著，事物雖有「非我所見」的面向，但我們都可藉由「他人所見」而逼進或瞭解事物的全貌。我嘗試將這個概念置放於創作，試圖創建另一種關係的可能，以體現事物更多重的面向。四本書的四個角色，同時與自己密切相關，卻也可能以另一種「顯現或不顯現」的姿態與他人形成關係：

表 25 茶女士和他人的關係

角色：茶女士		
	圖示	意義
和兔子博士的關係		<p>在故事裡兔子博士就是一直陪伴著茶女士、陪伴著「我」的好夥伴。而現實生活中，茶女士本人和兔子本人，也同屬於彼此依附、相當密切的關係。三個人都在彼此之間找到某種「熟悉」的連結。</p>
和旁白的關係		<p>在茶女士裡默默付出的「他」，其實就一直未曾在書裡現身的「旁白」，揭示了旁白與我的密切相關。為了保持它旁觀者的秘密身分，我特意讓他在這只以一個巨大身影的形態出現。</p>

<p>和黑子的關係</p>		<p>「黑子」是「你」和「我」的融合體，在這裡它化為一塊得以捏塑成任何物件的粘土。「你」也許不認識「茶女士」本人，卻透過我的某些面向，「你」與「茶女士」產生了關聯，得以在此共享一個交流的空間。</p>
---------------	---	--

表 26 黑子和他人的關係

<p>角色：【黑子】（「我」和「你」）</p>		
<p>茶女士、 兔子博士</p>	<p>圖示</p>	<p>意義</p>
		<p>在「黑子」的內在空間裡，「你」和茶女士、兔子、我(左右)再度處在一起。他們每個人都住在「我」的內心，在「我」與「你」接觸時，我的其它面向也不自覺的向「你」展現。</p>

表 27 兔子博士和他人的關係

<p>角色：【兔子博士】</p>		
	<p>圖示</p>	<p>意義</p>

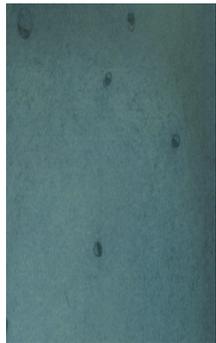
共有的意識		<p>兔子博士一直是最好奇，也最理解、知道「我」需要什麼的存在。於是他得以挖掘一個「入口」，探尋屬於他自己、也屬於我「潛意識」裡透出來的一點意念。而兔子博士在夢想的墜入，同時也可能更深更深的包含著「集體」所有人<sup>22</sup>，是所有、所有世代一直承襲下來，共有的遺落。</p>
-------	---	--

表 28 旁白和他人的關係

書名：【旁白】		
	圖示	意義
她、小鳥、茶壺、兔子、貓、黑子		<p>這些曾經在我四本故事裡出現過的角色（物件），不論他們出現的意義是什麼，最後他們都一起來到我在故事裡的婚禮，給我祝福。是一個回歸，也是一種感謝。因為一直有它們，才会有現在這樣的自己。</p>

## 2. 角色寓意與房間配置的關聯

### (1) 101 房/ 茶女士

<sup>22</sup> 榮格認為人格的結構由三個層次組成：意識（自我）、個人潛意識（情結）和集體潛意識（原型）。在此所指的「集體潛意識」，它不是被遺忘的部分，而是我們一直都意識不到的東西。是人格結構最底層的無意識，包括祖先在內的世世代代的活動方式和經驗庫存在人腦中的遺傳痕跡。

「茶女士」迷糊、孩子氣，還有一股傻勁；懷抱著想像，且嚮往著和樂融融的安適處所。屬於我相對「外顯」的性格。這些特質雖然最「像」我，卻也是屬於我表面的部分。

## (2) 102 房/ 黑子

「黑子」的情緒屬於我想隱藏，想躲起來偷偷消化的部分。它包含著我對自我價值的懷疑，有點黯淡，有點沮喪；那些情緒不自覺的使我陷入不斷比較，進而失去自己的迴圈中，盲目的闖蕩。

## (3) 103 房/ 兔子博士

「兔子博士」是我理性的驅策力量，影響著自己處理事物的思維與行動，相較其它意識理智了許多。它包覆了我的困惑、迷惘，引領我透過實踐與反思，一點一滴轉化為個人處事的「信念」。

## (4) F1 廳/ 旁白

「旁白」代表著我的「家」，是一切行為、價值構成的起始。它在自己尚未覺察時，在我心中建構了許多「是與非」、「好與壞」的量尺。所以它是這間公寓裡的「客廳」，所有的事物在準備接收與給出時，總要先通過它的檢視才作出決定。但儘管它限制著我，卻也包覆著自己的所有面向，是我不能或缺的根基。

# 第四節、家屋與地窖

## (一) 水泥家屋

## 1. 媒材選擇

當我決定以「家屋」的形式，將自我內在空間以裝置實體化時，立刻就想到了「水泥」這個素材。也許是因為一直生活於鋼筋水泥搭造的住宅，使我對於它除了冰冷、隔絕的觸感外，還多了由記憶裡泛出的一股熟悉。

而在去年冬天，我再一次深切感受屬於水泥的另一種寧靜溫度。當時我們前往位於德國與瑞士邊境的 Vitra 博物館，在那裡駐立著安藤忠雄建造的水泥建築—「Conference Pavilion」（圖 32）。當我以近乎虔誠的方式以掌心緩慢的撫觸牆面，隨即感受到一股滲入皮膚的寧靜與安適。它的冰冷雖透露著疏離與隔絕，卻不可思議的令我平靜。當我把耳朵貼近那個平直沒有任何缺陷的牆面時，從耳殼透來的冰涼好似讓我聽到了屬於孤獨的呢喃聲。那種孤獨並不讓人懼怕，反倒有種自在。它像是我們在經歷一陣社交場合的喧囂後獨自走向街道，終於，只剩下自己，那由心底升起的徹底自在。「孤獨是讓當下現刻更加深刻，而且，除非你在當下現刻尋找，否則你將永遠與孤獨擦身而過。」（Clare Cooper，2000，頁 370），那就是一直潛藏在我內心對於家屋私密、隱匿的依戀。因為我一直太過在乎外界的任何聲響，於是我渴望著回到被水泥完全密閉、再也沒有聲音會從隙縫竄入的地方，享受孤獨。

也許就是那屬於過往空間，固著之下留存的「記憶」，再一次喚回我對水泥牆面的感受，甚至是熟悉。我喜歡那陣冰涼，於是我希望我的家屋，也能透著那個冰涼，賦予我屬於寧靜的溫度。

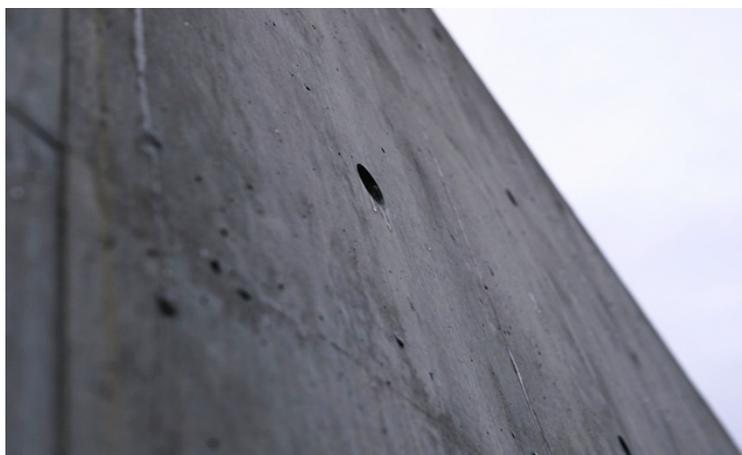


圖 32 安藤忠雄 Conference Pavilion

## 2. 形式設定

我的家屋整體是一個四方形的長柱，上方有個可掀式的蓋子，打開後就會看到裡面劃分的四個隔間，四本屬於我的插畫書被存放在裡面；右下角最小的一間，又開了一個小小的洞，那個洞通往的即是屬於潛意識，深沈且難以觸及的「地窖」（圖 33、34）。

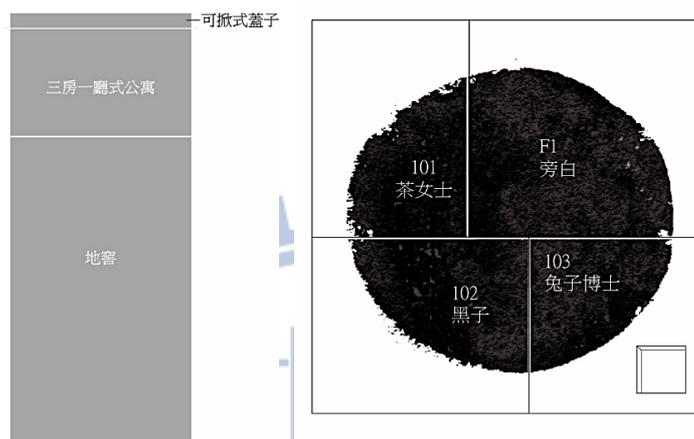


圖 33、34 展演形式設計圖

### (二) 地窖

#### 1. 內在意涵

提起「地窖」的空間性，那裡存在著全然的私密，甚至是某種令人畏於面對的黑暗。它碰觸了屬於家屋的「暗部」，以及一直被隱藏於地下，非理性所能主控的力量；就如同相較於森林裡的山怪，我們會更害怕那個埋在更深、更深海底裡，連樣子都摸不透的怪獸，因為全然的黑暗會使「未知」的事物被放大的更為沈重。根據榮格<sup>23</sup>的理論，他認為地窖的難以明辨，就如同人類的潛意識一樣，深沈的難以挖掘。在《尋求靈魂的人》一書中，他提及了人對地窖（潛意識）的迴避狀態：

<sup>23</sup> Carl Gustav Jung (1875-1961)，瑞士心理學家、精神科醫生，分析心理學的創始者。

「在此，有意識的行為，就像一個人，他聽到了地窖傳來的可疑吵雜聲，卻匆匆忙忙跑到閣樓，然後因為在閣樓沒有發現盜賊，最後確定這些吵雜的聲音是純粹的想像，其實這個小心謹慎的人，根本不敢跑到地窖裡去看。」  
(Bachelard, 2003, 頁 82)

在閣樓上，恐懼很容易被理性化，白天的經驗總是可以把夜晚的恐懼趕走。但在地窖裡，不論白天夜晚都是黑漆漆的，即使拿著一根蠟燭下去，我們都可以看到黑牆上舞動的暗影。(Bachelard, 2003) 人類對於地窖那種無法「明晰可辨」的恐懼，很難以一個理性化的方式驅除，於是我們會下意識迴避碰觸的可能。就如同我們處於冰山下的深層潛意識<sup>24</sup>，根據佛洛伊德的說法，處於潛意識裡的「原我」是一種屬於原始、本能的衝動，它是佔據我們整體人格的最大部份。但是這股最深沈的驅動力量卻與所謂的「常規」、「體制」相抵觸；人類為了建構秩序，為了不肯離於所處的環境，於是我們用意識（理性）去壓抑原始的慾望。一再壓抑之下，我們觸及不到也看不透潛意識的模樣，漸漸畏懼於它的不確定，而選擇迴避接收它給予的某些驅動的意念，選擇逃避潛意識試圖與自我的對話，即使它一直在向我們透露它自己。

無論我們如何壓抑與迴避，潛意識依舊是組成我們最大、最深沈的一部分。我們無法確切說明潛意識究竟是什麼樣態，是因為它是涵納一切的起始，它包括了被遺忘的記憶、知覺和被壓抑的經驗，以及夢和幻想。我們可以從另一位心理治療師，薩提爾的「冰山理論」(The Satir Model) (圖 35) 裡得知，我們以為自然而然擁有的意識：像是期待、支持我們行動的目標等等，都是經由那些處於意識底層的個人潛意識，驅使著我們所有的行為與應對。它就是我們「內在」一切思維與意念的奠基。它從未與我們區隔，只是暫時被遺忘了，它蘊含著我們所有的意念與想望，持續運作著。

在此我試圖以裝置，碰觸潛意識那深沈、難以明辨的能量。即使我很難釐

---

<sup>24</sup> Sigmund Freud (1856-1939) 佛洛伊德對於心智組織與人格結構提出「冰山理論」，根據假設將意識劃分為「意識」、「前意識」和「潛意識」三個層次。「意識」層是指海面上可見的冰山，而「前意識」相當於漲退潮時落差之間的冰山層，潛意識層則是位於海底深不見底的深層區域，是佔據整體人格最大部份。

清潛意識究竟是什麼樣態，但若理解自我，卻無法不將它的存在予以正視。藉由地窖全然的私密與黑暗，嘗試著以一封閉，如同潛伏於水面下的孤獨而寧靜狀態，與潛意識共處及對話。



圖 35 Satir Model 的個人內在冰山 (Banmen, J., 1999)

## 2. 內容物製作— 紗網

潛意識對我而言是一種游離、無明確形體的狀態，因為是「意識」，所以它很輕很輕，如在很深很深水底裡透明懸浮的水母一般。於是想起碩二時為了營造夢境游離狀態，選用的「紗網」素材。它懸浮輕盈的樣態帶著一點冷漠及抽離，與我認為的「潛意識」有某種意念的同質性存在。

再細想紗網的性質其實還具有更深的意涵，面對紗網本身，它具有連結著窗戶的意象，它是一扇「窗口」不屬於外面也不屬於裡面，是一個中立的存在；如同潛意識本身處於的中性狀態，它本身無所謂對與錯，只是一直如同一個沖洗膠片的暗房，你取下的每個景，就是你疊加的內在意識；它從不評斷是非，僅是如實的化為外在的影像，如實的將你的意念化為外在的行動。

於是我試著以紗網製作一些也許什麼都稱不上的形體，僅是作為一個「物件」，放置於水泥家屋的地窖裡，讓他游離於自我的潛意識中（圖 36、37）。



圖 36、37 置放於水泥家屋內的「紗網」物件

## 第五節、展出形式

### （一）插畫書與水泥家屋

#### 1. 插畫書

在《三房一廳一窰》這個創作裡，插畫書與水泥家屋是屬於一體的「書的裝置」，插畫書是我內在的意念，組成我的各個部分；水泥則是包覆著我，給予庇護的私密領域，使我得以在安適的處所裡與自我進行對話。

但在展覽一開始，當我把書放置於水泥家屋裡的那一層公寓時，家屋的高度，以及內部隔間的設置，都造成一些閱讀的不便（圖 38、39）。於是後來我決定將插畫書額外提出來，放置在另一個展櫃，但核心的「一體」概念依舊沒有改變（圖 40、41），我在展櫃中央放置一張「房客」的示意圖，依據房間的配置，分別將插畫書放在他們的相應位置。



圖 38、39 起始概念：四本插畫書置放於家屋隔間裡



圖 40、41 相應於家屋隔間，額外放置的四本插畫書

另一個在正中央坐落的，是一個沒有臉龐的娃娃（圖 42），它代表著我，還未擁有「輪廓」的我。於是四本屬於我的故事，圍繞著「我」這個個體，屬於我家屋裡重要的內容物。有趣的是，這個娃娃是四個關係人物裡，「黑子」本人所屬的小玩具，如同我們在書裡的關係一樣，把玩偶借來當成「我」的這個舉動，某種意義上，又是「我」從「你」那裡得到一個禮物，「我」再一次透過竊取一點「你」的私密，觀照著自己。



圖 42 置於展櫃中央，尚未有臉龐的「我」

## 2. 水泥家屋與地窖

展場上立著長型、灰色的水泥家屋，上方的蓋子敞開著，裡面的三房一廳式公寓，是屬於我的四個房客的隔間。由於裝置設定的改變，原先的隔間，改以幾個足以代表四個關係人物的物件放置於家屋內裡，與插畫書做一個呼應（圖 43、44）：



圖 43、44 水泥家屋全貌、三房一廳式公寓局部



圖 45 隔間細部圖

### 隔間細部說明（圖 45）

- (1) 101 室/ 茶女士：她的房間有一個專屬於她的茶杯，裡面放著茶葉。
- (2) 102 室/ 黑子：「我」以乾枯的樹林裝飾我的房間。
- (3) 103 室/ 兔子博士：只留下兔子的腳印，他已跳進「洞」裡拾取夢想。
- (4) F1/ 旁白：「他」和「她」和「我」是三個個體，在房間裡組一個「家」。

### 地窖

從「103 室/兔子博士」房間裡開的「洞」，即是通往地窖（潛意識）的一個入口。地窖裡是完全的黑暗與隱蔽，裡面吊掛著幾個紗網製成的懸浮「物件」。原先預設要在地窖裡裝上一盞微小的燈，藉由光與暗影的映照產生透明的虛幻感（圖 46、47）。



圖 46、47 紗網照光時的模擬樣態

但因為當時製作家屋時忘了預留給燈牽線的洞口，以至於無法讓觀者從洞口窺視潛意識裡的小物件，只能隱隱的望著底下的黑暗（圖 48）（圖 49）。這是這次展覽一個相當可惜的部分。但或許隱約有什麼又好像根本沒什麼，只是全然的深沈與黑暗，反而比較接近所謂的潛意識吧。

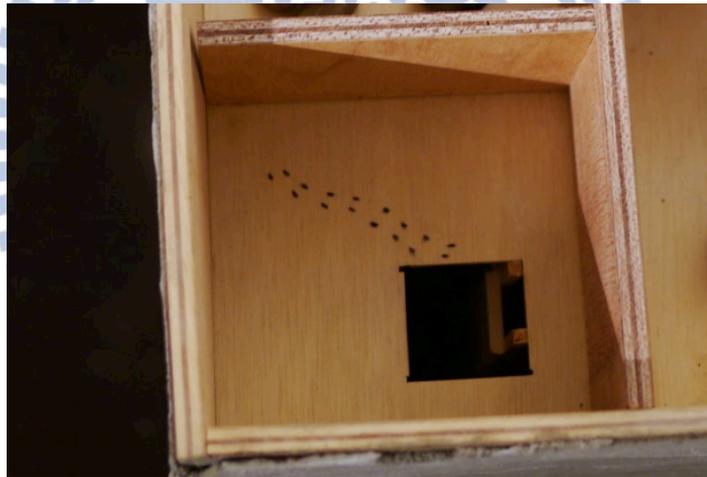


圖 48 兔子博士房裡通往地窖（潛意識）的「洞」



圖 49 水泥家屋牆面，窺視地窖的洞口

## （二）窗框擺置

### 1. 「框」的衍生

對《三房一廳一窰》系列創作而言，「框」的概念，可以說是我試圖瞭解自己的一個起始，因為對自我理解的模糊，只能偷偷的藉由他人給予的一點訊息，來獲得在這段關係裡的自己。在他們給予的「框」之下，我得以從中探尋自我與他們賦予的「部分」，所擁有的共鳴。

於是「框」在這裡像是整體創作文本的「楔子」。在文學上我們借用楔子來表示「用來劈開一整塊故事的小鐵塊」<sup>25</sup>，它在故事還沒開始前就先透露一些訊息，引起觀者的好奇，讓你看下去；它並不代表整個文章的架構，倒像是先交代一點背景，作為接下來劇情的一種補充說明。經由這個概念，我試著讓意念上的「框」，做一個實體的「衍生」，試圖以空間營造的方式對觀者設下「伏筆」。先讓觀者像是置身於空間內部，向外看著窗「框」裡擷取的圖像，好奇著圖像的意義；進而去探訪水泥家屋裡的四個房客，在理解之後獲得圖像所欲傳達的意念。此時，觀者如同在那個場域裡擁有了「我」的視角，與我一起領會著自我與他人那密不可分的連結。

藉由實體空間裡，再現屬於老舊窗框的陳舊痕跡（圖50、圖51、52），我與他人的記憶刻痕得以固著於此刻。於是「框」對我而言，不再只是定型我的「框架」；亦像是鏡頭裡對事物擷取的一種「聚焦」，我們開始卸除關係裡一些次要的表象，僅聚焦於彼此交匯的意念與感受。

---

<sup>25</sup> 楔子在文學上是代表序曲、引子的一段文字。楔子是古代用來劈開大塊木柴的工具，劈柴的時候會先把楔子的頭對準木材的中心插下去，然後用錘子用力一敲木頭就會裂成小塊。

<http://www.twstar.biz/28883.html>，2012年9月



圖50 四個重要他人各自房間裡的窗「框」



圖51、52 茶女士與旁白的窗「框」

## 2. 空出的「框」

最後，我試圖在展場延續「框」的遊戲，在屬於許多他人房間的窗「框」裡（圖 53），究竟會透露出什麼樣的訊息？於是在牆面多放置了一個空出來的窗「框」，那是個可以屬於任何人的「框」。接著在以圖畫留言本的形式（圖 54），在每一頁都先畫上一個空白的框，等待著填上圖畫的人，讓我窺視一點他們的內心。也許下一次某個人的框，會成為另一個進駐房間的故事（圖 55、56）。



圖53 可以屬於任何人的「框」

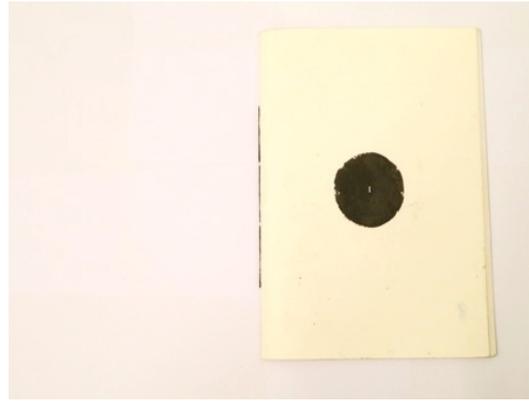


圖54 「框」的繪圖本

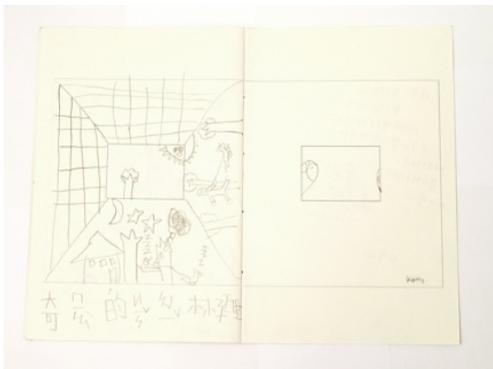


圖 55、56 屬於其他人房裡的窗「框」圖像

### (三) 展場整體

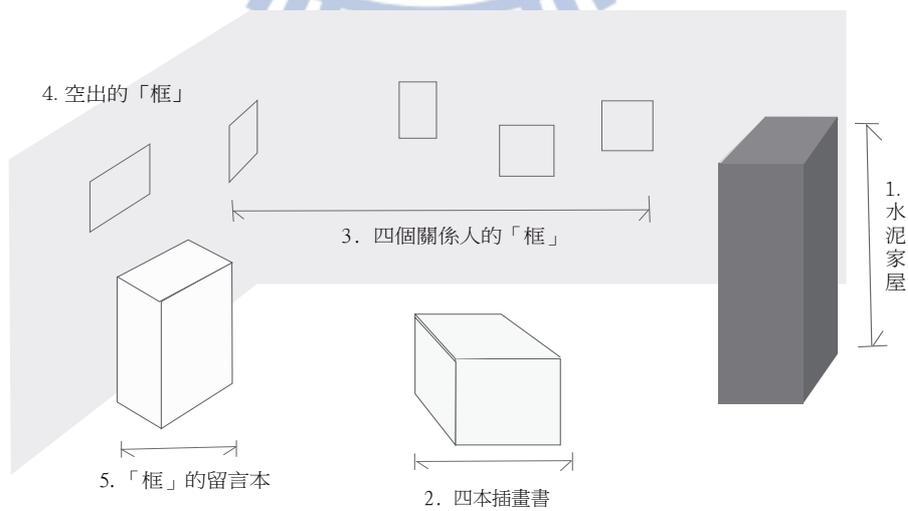


圖 57 展場示意圖

1. 右側：灰色水泥家屋與地窖。
2. 中前方：四本插畫書
3. 正中央牆面：四個關係人房裡的窗「框」
4. 左側牆面：空出的「框」
5. 左側：「框」的留言本

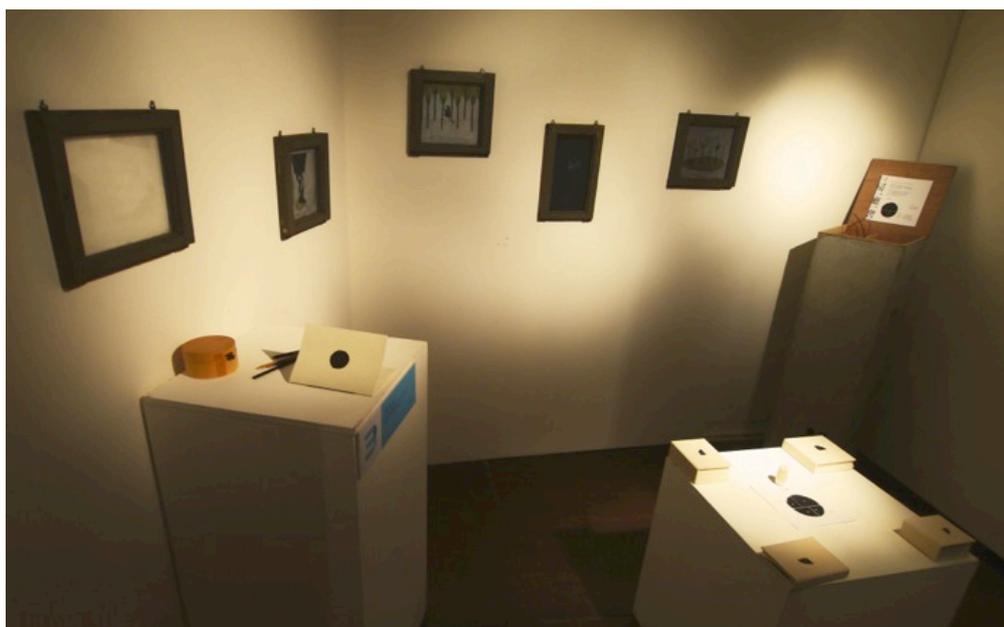


圖 58 展場實際空間



圖 59 展場實際空間

## 第四章 總結

### 第一節、 展覽之後

#### (一) 遺缺

若說起這次創作一個最大的遺缺，我想就是對於展覽呈現的許多「未完成」吧。在最後過於倉促之下，捨棄了很多原本的預想，由於一切來得太快，少了一些靜下來，隔著距離觀看的时间。插畫書因為一些細節的編排考慮的不夠完整，使得它在意念傳達上有些難以觸及，而原先所預定的插畫書與水泥房屋一體的設定，也因為設計上的缺失，最後還是把插畫書獨立出來讓觀者易於翻閱。

以及在地窖的部分，實地做了紗網以後，原先想在裡面打上燈光，讓觀者得以藉著家屋旁邊的小窗口，窺視映出牆面的一些黑影；但也依舊因為裝置的不夠完善，使得它無法如預期的展現。且在水泥家屋的設定上，原先於很大層面上受到安藤忠雄的混凝土建築所啟發，期許著能再現水泥的那種寧靜質地和溫度；但後來的創作過程，因為缺乏試驗的時間，並沒有做到預期中那種平滑、嚴謹的質地，實際成品反倒佈著粗糙的肌理，顯得原始且不安定；在未經過縝密安排之下，原先就已冷漠的素材，更使人感受到一股被隔絕於外的距離感，讓人覺得我不是因試圖「寧靜」而選擇以水泥家屋包覆自己，倒像是處於一個突兀、來不及說不的情境，被瞬時搭起的牆面給困囿，經由這樣建構而成的家屋，與我原先的意念產生了差距，而在某種程度上，體現了仍舊矛盾的自我。

再仔細檢視，那個直挺挺的水泥家屋，似又體現了我內在，想讓人理解又害怕被赤裸拆穿的矛盾情緒，我發現建構出來的家屋，作為一個包裹自我的安適空間，是個相當「密封」的狀態；它只有幾個微小的、讓人窺探的窗戶，卻沒有所謂的「門」，它裹著自我無法出去，也不被允許進入。它唯一一個對外敞開的口，僅是由上往下俯視著房客的角度；當我試圖認真面對自己，並向外界透露我自己的時候，卻又是以一個俯視的「旁觀」角度去面對，於是，這個裝置的設計並未

讓我「置身」於關係之中，它與我的預期意念有所背離，使家屋與我的插畫書之間透露著矛盾。

這樣一點一點的遺漏，就如同在漁船候了半天終於要收網，卻在最後一刻網子一鬆魚都跑走，僅剩一坨坨的海帶卡在網縫裡一樣；是依舊得到一些什麼，但還是免不了有一些遺缺。我並未真正做到，將自我完全置入的「預期」，也許，這些遺缺都是為了促使我更為完整，而預備著的吧。

## （二）拾獲

面對著這次創作中的許多未完成，它也使我擁有欲做得更完整的目標，期許自己在之後的創作，能將原先的計劃予以實踐。在插畫書的製作上，在最後的頁面附帶一點文字說明，使觀者能更深入領會創作意涵；並依據圖像本身意念，於書籍的編排做更適切的調整。以及將水泥素材的可能性，更加多的試驗，期許能做出平滑且予人安定、寧靜的質地，傳達家屋本身賦予我的私密與安適感受。我希望自己能記住這一次創作中的遺憾，於往後的創作過程，不多加掩飾的面對自己，將自我投入、實踐於創作，將創作真正的化為抒發與聆聽自我內在意念的平台。

另外，從整個創作過程，一直到展覽結束後進行書寫創作論述，亦漸漸釐清了自己在當下未能領會的事物。那些拾獲的東西一時也說不上來，我並未因此變得足夠自信，能將外界的評價視為草芥；腦子裡很多的東西也依舊陳舊、雜亂的堆積，屬於我內在空間裡的索引卡，仍舊時常漏幾個號碼，或被翻倒的茶漬暈染而顯得模糊難讀。我依舊還是那個混亂、掙扎，時常陷入與他人比較的自己，仍然會困囿於一些莫名的框架與情緒。

但似乎又有點不一樣了，我開始擁有另一種看自己的角度。在創作時，我第一次直接正視自己的脆弱，並試圖尋找那些脆弱的癥結，往往先提出一個假設，來回省思，而後再度跳出來，繼續詢問、挖掘我與重要他人的交集，和自己的應對方式。當我找到關係裡的癥結時，真的有種獲得解答的豁然，好像突然知道在

這段關係中，自己該如何調整自己的定位，到一個讓自己不至偏斜的角度。最後，當自己再回頭書寫創作論述時，又再一次得以靜下來，置於旁觀處來剖析自己，每每在寫到一段「癥結」時，情緒居然就這樣湧上，不自覺的哭了：原來，原來我是這樣的。我想這整個系列創作，就如同一趟旅行，並不是為了獲得什麼實質的回應，或明確的結果，它就是一段在尋找「意義」的過程，總是要到某個時刻，我們才得以領會創作對我們顯現的意義，真正拾獲它為我們帶來的「禮物」。

## 第二節、 作為起始

若說《三房一廳，一窖》的創作，對自我是一療癒的過程，也許有些矯情，但那就像是我終於可以把壓抑在心裡很久很久的秘密，緩緩地對著牆上的洞口訴說，當那個洞一點、一點的被秘密填滿了，再悄悄地掩蓋起來，這時候牆上的洞雖然依舊留著痕跡，但已經不是受傷的了。包裹著我的牆面一直都會有許多滲著風的洞口，也許室內潮溼了點，採光也不是很足，偶不時還會散出似金魚死在魚缸兩天的那種濃濁氣味與視線；但即使是在這樣混沌的地方，我依舊不能忘了自己處在「這裡」，依舊必須在自己的處所好好待著，努力的看下去。

於是我知道，這個創作只是我一個填補洞口的起始，我從中拾獲了得以坦然面對自己的心態，並試圖於往後，以這樣的心態面對生命裡終究無法避免的一些遺缺。

## 參 考 文 獻

- 1.Saint-Exupéry, de Antoine, Le Petit Prince, 張譯譯，高寶，2012.
- 2.Covington, M. V. , "The self-worth theory of achievement motivation: Findings and implications", Elementary School Learning, 85, pp.5-20, 1984.
- 3.Zurmuehlen, Marilyn, Studio Art: Praxis, Symbol, Presence, Natl Art Education Assn, 1990.
5. Enthoven, Tim, Binnenskamers, Amsterdam, 2011.
6. Enthoven, Tim, The Tiny Tim: the early years of Tim Enthoven, 1994 - 2003' , MU,2012.
- 7.Zomerlijn, "Debuut buiten proporties. Over Tim Enthovens 'Binnenskamers'",2011. <http://www.rektoverso.be/artikel/debuut-buiten-proporties-over-tim-enthovens-binnenskamers> , 2013 年 8 月。
- 8.Botton, de Alain , 幸福建築，陳信宏譯，先覺，2007。
- 9.Banmen, J. , 薩提爾系統短期治療諮商訓練課程實務研習手冊 (修訂版)，林沈明瑩等譯，呂旭立紀念文教基金會，台北，1999。
10. Marcus, Clare Cooper , 家屋，自我的一面鏡子，徐詩思譯，張老師文化事業，台北，2000。
- 11.Bachelard , G. , 空間詩學，龔卓軍譯，張老師文化事業，台北，2003。
- 12.Buber, Martin , 我與你，陳維剛譯，桂冠圖書公司，台北，1996。
- 13.Sokolowski , R. , 現象學 14 講，徐詩思譯，心靈工坊，台北，2004。
- 4.Theodoros, Angelopoulos, 霧中風景, Basic Cinematografica, 1988.
- 14.五十嵐太郎，關於現在建築的 16 講，謝宗哲譯，田園城市文化，台北，2010。
- 15.孔翔娜，「大學生自我認同感和疏離感的研究」，河西學院學報，21：3，頁 63-67，2005。
- 16.村上春樹，1Q84，賴明珠譯，時報，台北，2009。
- 17.村上春樹，海邊的卡夫卡 (上)，賴明珠譯，時報，台北，2003<sup>a</sup>。
- 18.村上春樹，海邊的卡夫卡 (下)，賴明珠譯，時報，台北，2003<sup>b</sup>。
- 19.村上春樹，世界末日與冷酷異境，賴明珠譯，時報，台北，1994。
- 20.吳文成，「談師：詩的自由與包容」。  
[http://www.atlas-zone.com/think/talk/part\\_1/literae130.htm](http://www.atlas-zone.com/think/talk/part_1/literae130.htm)，2013 年 8 月。
- 21.孫梓評，「惡日」，善遞饅頭，頁 131，木馬文化，2012。
- 22.孫梓評，「(除非必要)我們盡量不交談」，善遞饅頭，頁 92，木馬文化，2012。
- 23.張明敏，「在閱讀《世界末日與冷酷異境》衍生出的解讀—「沙漏理論」」，2009。<http://honeypupu.pixnet.net/blog/post/2747410>，2013 年 8 月。
- 24.森山大道，晝的學校 夜的學校：森山大道論攝影，廖慧淑譯，商周，台北，

2010。

25.黃小黛，「《散步阮台南》藝術散步，看見劉國滄」，2010。

[http://www.wretch.cc/blog/islifeblog/13307761\\_20139](http://www.wretch.cc/blog/islifeblog/13307761_20139)，2013年8月。

26.楊照，為了詩，印刻，台北，2002。

27.賴雯淑，「論安德烈·塔可夫斯基的電影：《伊凡的少年時代》中的時間性」，載於馮品佳、趙順良（編），「洞」見：視覺文化與美學，242-266，臺北：書林，2011。

28.賴雯淑、許雯婷，「詮釋取徑之藝術研究方法」，藝術教育研究，22，頁109~145，2011。

29.劉永琪，「闖越-人的尺度」，國立交通大學應用藝術所，碩士論文，2010。

