

國立交通大學
應用藝術研究所
碩士論文



研究生：范書雅
指導教授：陳一平 教授

中 華 民 國 一 百 零 三 年 七 月

摘要

本論文以自傳式書寫，沿著時間軸前進，揭露作者如何經由生命經驗發掘自身之潛在議題，更如何進一步藉由創作回應生命經驗。

緒論揭開序幕，點出開端引發之創作動機及後續脈絡。**第二章**從向外探求及向內自省兩方向交織推演，摸索自身議題與創作之關連性，其中包含透過藝術家作品釐清關心範疇，並鼓勵作品與哲學理論產生對話，藉以觀察自身創作狀態。**第三章**詳述畢業製作《鍵結》發展過程與意涵，且於**第四章**表述心得與檢討。**第五章**將研究所生涯回顧統整，作為感念及下一階段之祝福。

關鍵字：出走、限制、脫困、選擇、編織、鋼琴、纖維。



Abstract

The autobiographical narrative of the thesis follows a chronological timeline, where the author explores how latent personal and intimate subject matter was revealed by way of life experiences, and how the author responded to life experiences by creating art.

The introduction evokes the desire to create as the starting point that led to the exploration of ideas. The second section, looking both inwardly and outwardly, examines the intertwined relationship between the author's own personal exploration of self and her artistic output. The author engages in various lines of examination, including using the work of other artists to refine her understanding of her own personal and expressive concerns, and analysing the creative process she pursued in light of a dialogue between philosophical theory and her own art works.

The third section relates the development and intended meaning of "*The Key-Knot*", the author's final graduation piece. The fourth section explores the aftermath of the piece in terms of what the author gained and reflections about the piece as presented. The fifth and final section is an overview of the author's time spent in graduate studies, valued both in itself and as preparation for the future.

Keywords: adventure, choice, fiber, limitation, piano, rescued, weave

致謝

這一天總算是來了。

從得知被應藝所錄取開始，便充滿著感激走到現在，目睹自己生命裡的無常，並學習如何讚嘆。還記得 2012 年夏天，將赴芬蘭前陳老師問道：「我比較想知道的是，現在的妳，對自己有滿意些了嗎？」當時我遲疑了一陣，回答：「有吧。」內心卻如掀起狂風巨浪般的無法自己。

「有嗎？我有嗎？」「這重要嗎？」

「這才是最重要的吧。」

「好難啊。」

無論如何，不能放棄。

謝謝 2013~2014 年的交換生涯，我得到的太多、好滿，是一份就算寫成千萬字，也只是將體悟與感動窄化成語言的，巨大的禮物；而我收下了，我竟然可以。儘管亦步亦趨，仍硬著頭皮去試著踩踏那些，阻擋我觸碰所相信之事的邊界。於是從小被教育，必須越離越遠的純粹與無限美好，便再次循著誠心的召喚來到跟前，起初面面相覷不相識，隨之卻在我應允之下，一見如故。然後終於鼓起勇氣，丟棄了過去的爛劇本；且又再度鼓起勇氣，接受它並非爛才被丟棄，那只是過程。

謝謝應藝所，謝謝陳老師、賴老師，謝謝在我離開「理所當然之道路」後，途中遇到的一切、一切。再謝也謝不完，不離不棄的中學姊妹、大學同好、研究所層出不窮的天使們，以及進入劇場後邂逅的，那些如和煦陽光般難得卻真實的美麗人們。

謝謝我爸，以他的方式愛我。

謝謝 David Vaughn，允許我以自己的方式愛他，接納並幫助我成為更大。

最後，謝謝妳，以包羅萬有的憐憫看顧著，一次次將我領回，只為了重複說明：「無須如此。」

目錄

摘要.....	i
Abstract	ii
致謝.....	ii
目錄.....	iv
圖目錄.....	vi
表目錄.....	viii
一、緒論	1
1-1 甦醒.....	1
1-2 顫抖之姿	2
1-2-1 受困.....	2
1-2-2 起身.....	4
1-2-3 潛行.....	7
1-3 「無須」、「如此」	10
二、跟世界睡一覺.....	11
2-1 出走.....	11
2-1-1 靈魂肌腱.....	11
2-1-2 物態變化.....	13
2-1-3 回應.....	14
2-2 反芻養分	19
2-2-1 兩部著作	19
2-2-2 兩個女人	21
2-2-3 無須如此之理論.....	26
三、作品發展自述.....	31
3-1 伏筆.....	31
3-1-1 表演行為	31
3-1-2 時空向度	32
3-1-3 有關編織	33

3-2 作品形式發展.....	34
3-2-1 裝置演變	35
3-2-3 行為計畫	41
3-3 作品意涵與實際呈現	44
3-3-1 作品名稱——《鍵結》	44
3-3-2 指定曲目——《Prelude in E-Minor (op.28 no. 4)》	44
3-3-3 靜態——空間如此	45
3-3-4 動態——宣告無須	52
四、展出心得與檢討	59
4-1 靜態調整	59
4-1-1 區塊設計	59
4-1-2 燈光設計	60
4-2 動態心得	62
4-2-1 身體	62
4-2-2 心態	63
4-3 檢討	64
五、結語	67
參考文獻	70

圖目錄

圖 1 范書雅，《拆線》，2011，枕頭.....	4
圖 2 范書雅，《拆線》，2011，全景.....	5
圖 3 范書雅，《拆線》，2011，枕頭細部.....	5
圖 4 范書雅，《拆線》，2011，酒精瓶與棉花.....	6
圖 5 范書雅，自動繪畫-1，2011.....	7
圖 6 范書雅，自動繪畫-2，2011.....	8
圖 7 范書雅，自動繪畫-3，2011.....	8
圖 8 范書雅，自動繪畫-4，2012.....	9
圖 9 范書雅，《The End of Endless Love》，2013.....	14
圖 10 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，局部-1.....	14
圖 11 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，局部-2.....	14
圖 12 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，裝置遠照.....	15
圖 13 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，燒毀前.....	16
圖 14 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，燒毀中-1.....	16
圖 15 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，燒毀中-2.....	17
圖 16 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，袖口尾火.....	17
圖 17 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，腹部悶燒.....	17
圖 18 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，百合餘燼.....	17
圖 19 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，整體餘燼.....	18
圖 20 小野洋子，《Cut Piece》，1964，1965 於 Carnegie Hall 表演紀錄.....	21
圖 21 Jessica，《Sam Ran Over Sand or Sand Ran Over Sam》，2004.....	24
圖 22 大形式.....	26
圖 23 織物棚拍-1，傅亮福攝.....	35
圖 24 織物棚拍-2，傅亮福攝，人物黃建達.....	36
圖 25 鋼琴（Roland F-20）與譜（《Prelude in E-Minor (op.28 no. 4)》）.....	37
圖 26 手繪鏡子譜.....	37
圖 27 樹枝試掛-1.....	38
圖 28 樹枝試掛-2.....	38
圖 29 空間示意圖-1.....	39
圖 30 空間草圖-1.....	39
圖 31 空間示意圖-2.....	40
圖 32 空間草圖-2.....	40
圖 33 空間示意圖-3.....	41

圖 34 空間草圖-3.....	41
圖 35 范書雅，《鍵結》，2014.....	45
圖 36 范書雅，《鍵結》，裝置第一天局部.....	45
圖 37 范書雅，《鍵結》，裝置第一天，鋼琴與外衣-1.....	47
圖 38 范書雅，《鍵結》，裝置第一天，鋼琴與外衣-2.....	47
圖 39 范書雅，《鍵結》，鋼琴與織物-1.....	48
圖 40 范書雅，《鍵結》，鋼琴與織物-2.....	48
圖 41 范書雅，《鍵結》，鋼琴與織物-3.....	48
圖 42 范書雅，《鍵結》，樹與外衣-1.....	49
圖 43 范書雅，《鍵結》，樹與外衣-2.....	50
圖 44 范書雅，《鍵結》，樹與外衣-3.....	50
圖 45 范書雅，《鍵結》，樹與外衣-4.....	50
圖 46 范書雅，《鍵結》，外衣-1.....	51
圖 47 范書雅，《鍵結》，外衣-2.....	51
圖 48 范書雅，《鍵結》，進入裝置-1.....	52
圖 49 范書雅，《鍵結》，進入裝置-2.....	52
圖 50 范書雅，《鍵結》，彈奏-1.....	53
圖 51 范書雅，《鍵結》，彈奏-2.....	53
圖 52 范書雅，《鍵結》，彈奏-3.....	54
圖 53 范書雅，《鍵結》，彈奏-4.....	54
圖 54 范書雅，《鍵結》，拆解-1.....	55
圖 55 范書雅，《鍵結》，拆解-2.....	55
圖 56 范書雅，《鍵結》，繫掛-1.....	56
圖 57 范書雅，《鍵結》，繫掛-2.....	56
圖 58 范書雅，《鍵結》，繫掛-3.....	57
圖 59 范書雅，《鍵結》，繫掛-4.....	57
圖 60 范書雅，《鍵結》，十天前.....	58
圖 61 范書雅，《鍵結》，十天後.....	58
圖 62 掛黑幕.....	59
圖 63 牽燈-1.....	60
圖 64 牽燈-2.....	60
圖 65 行為進入前之燈光.....	61
圖 66 行為進入後之燈光.....	61

表目錄

表 1 作品之於大形式	27
表 2 作品之於懸置.....	28
表 3 作品之於語意學空隙.....	29
表 4 十日漸變	42
表 5 單日流程	43
表 6 全貌	43



一、緒論

「阻止了我的腳步的，並不是我所看見的東西，
而是我所無法看見的那些東西。
你明白嗎？我看不見的那些。
在那個無限蔓延的城市裡，什麼東西都有，可惟獨沒有盡頭。
根本就沒有盡頭。我看不見的是這一切的盡頭，世界的盡頭。」¹

1-1 甦醒

2011年8月，因為交大多媒體團隊在德國萊比錫的演出，我第一次離開亞洲，離開「那個」亞洲，一個如今回想起來都已感到遙遠的意象。歸國四個月後，我寫下《回來才是出走的開始》這篇文章，作為階段性的回顧整理。當中試圖釐清身處歐陸帶來的種種傷感之感、衝擊之擊，段落摘錄如下：

「那瞬間，我突然發現自己是多麼渺小又支離破碎，一個團隊也許能堅固且美麗地在這塊厚重土地上行走、歌唱，但身為一個個體，卻能輕而易舉地被這厚重所淹沒。……日復一日，我們這些黃色的小東西，就像不小心被打上岸的浪花，一波又一波，拍打再拍打，破碎而美麗地閃耀著，並且最終，在這片厚重沙地上向下沉積。被吸收的，成為養分；留在表層的，是熱焰炙燒後的透亮結晶。……

幾乎不敢相信，小時候每個灰色的夜晚，那個站在窗邊遙望天空另一邊的我，現在就站在這個另一邊，眺望著我的過去，恣意遙想我的未來。……」

因為父親工作之故，我童年的居住經驗特殊，早早面臨「我是誰？為什麼在這裡？」等諸類自問，加上雙親關係使然，成長過程中，「理所當然」這件事被輕易殲滅的戲碼不勝枚舉。於是，許多好不容易抓取拿來確認身份雛形的東西，

¹ 電影《海上鋼琴師 (The legend of 1900)》，1998，主角獨白

常常是轉瞬就破碎，碎了一地；對於未知，不管在空間還是時間上，都懷有恐懼。此後，也許是對於存在感與自我認同的不信任，我漸漸不擅遷徙、不擅拔足於膠著，在地域上如此，在關係上如此，在自我對話中也是如此。

《回來才是出走的開始》即是基於對自己的這種認知前提下所寫出。這趟旅程不論在創作還是對自己的認識上，皆給予我全新的視角，意義之大足以作為後續整個創作脈絡之開端。

1-2 顫抖之姿

從有記憶以來，生活裡的某個姿態便一直存在，存在於每次從睡夢中醒來之際；我總是像個被掏空丟棄的娃娃，那麼無助匱乏，那麼急於聲淚俱下，也像個剛得知自己比想像中大的娃娃，被迫再度縮小，卻仍對早先的樣貌記憶鮮明。然而在每一次的哭嚎或啜泣之後，往往伴隨無邊無際的安靜，像是從新學習如何與這世界共振般，慢慢認出周圍空氣裡的幅度跟頻率。

如果拿這件事來比喻創作歷程中的某種狀態，那麼 2011 年夏天剛從德國回來的我，是如此。世界變得很安靜、透明，我感到自己是紮紮實實一個獨立存在的個體，卻不知道自己在哪裡，或一定是在哪裡。還記得當時走在家鄉街道上，覺得每個腳步的提起跟落下，關節連動肌肉與地面的碰撞，都那麼清晰卻不熟悉，所有串連過去以便驅動當下的記憶，都顯得善意卻遙遠，一陣風吹向我，帶來全新的呼吸節奏，一瞬間似乎明白了許多事，身後軌跡逐步顯明。

1-2-1 受困

電影《海上鋼琴師 (The legend of 1900)》裡，主角的養父以出身年為其命名：1900，他於船上出身、於船上死去，一生沒下過船。1900 死前在船上對友人的自白，十年來深植我心，也隨著時間有不同體會。他曾經有機會下船，竟在甲板上準備迎接陸地的無限可能時，怯步了，準確地說，應該是當初的我認為他怯步了，他在「無限」面前止步，在「機會」面前轉身走向「命運」。

「拿鋼琴來說，鍵盤有始有終，你確切知道 88 個鍵就在那兒，錯不了。」

它並不是無限的，而音樂，才是無限的。你能在鍵盤上表現的音樂是無限的，我喜歡這樣，我能輕鬆應對。……

你把我推到舷梯上然後扔給我一架有百萬琴鍵的鋼琴，百萬千萬的沒有盡頭的琴鍵……那鍵盤是無限延伸的。然而如果琴鍵是無限的，那麼在那架琴上就沒有你能彈奏的音樂，你坐錯了地方，那是上帝的鋼琴。」²

這段話每每使我潸然淚下，原因是對於自己的有限、外界的無限，如何框出一個能掌握的邊界，一個不被恐懼打擾的安全範圍，一直是我來回思考的項目。因為對「限制」所引發的情緒裡帶有抵抗、怨懟，總嚷嚷著這世界把人們教導得如此怯懦，一生志業是劃地自限地構築起屬於自己的「幸福」，也覺得生長環境裡充滿限制與樓牆，充滿讓人動彈不得的貼標籤遊戲，諸多類似「妳應該怎麼做？應該成為怎麼樣的(女)人？應該擁有怎樣的人生？」擾嚷得我頭痛欲裂，對於這世界是認真地認為做自己失敗不要緊，做人失敗卻很糟糕，卻不深究做人做的那個到底是誰，感到無力。於此同時，卻仍對「限制」的負面意涵存疑，而對它的正面意涵懷有好奇。兩方拉扯之下，成為一個一直遊走於框架邊緣的人，所做所為恰好映證了「限制」的確存在，也宣告了不願它存在的冀求。

Marilyn Zurmuehlen 曾於《Studio Art》中提到藝術創作的三項要素：Artistic Causality、Idiosyncratic Meaning 和 Intentional Symbolization。三者貫穿，講述創作者身為一個非人質或工具的原創者，首先透過「做」來反芻自己的生活經驗，接著藉由覺察自身行為而賦予其特殊意義，最後完成具有意圖的象徵，將生命經驗轉化成藝術作品。於是當真的進入創作狀態時，往往沒有太多的選擇，而只是表達自己的生命經驗。那個在創作的人，同時決定了什麼是他感興趣的，以及要花多少時間，除非創作者刻意選擇不那麼做，否則通常作品都會跟生命經驗交織在一起。如果「限制」意味著沒有太多選擇，那麼就這個角度來說，「限制」也許為必要且自然發生，因為生命經驗根植於過去，過去又來自於每個當下，在這個感知有限的向度中，每個當下只能從無限可能裡去抓取其一來實現，因此若把創作視為回應生命的一種方式，本身就是受限的。

丹麥導演拉斯·馮·提爾（Lars Von Trier）在 2003 年與約根·萊斯（Jørgen

² 電影《海上鋼琴師（The legend of 1900）》，1998，主角獨白

Leth) 共同執導的紀錄片《五道電影難題》中，也曾對限制有大量討論與實驗。拉斯·馮·提爾要求約根·萊斯在他的五道出題限制下，重拍舊作《完美人類》。記得當時看完電影，腦中浮出的畫面是一個在正打排球的女生，殺球落點在球場邊界上，稱之為「壓線得分」，那是最漂亮的殺球，因為難預期、難防守。套用在生命，這種方式也許正是一種令人措手不及的回應，一種樂於對限制冒險的態度；就我自己的經驗來說，只有在我知道邊界在那裏卻不瞄準邊界之時，奇蹟才會發生。

德國之行後，我感到內在起了一種變化，一種對於「限制」的重新審視，以及對於「限制」在我身上產生之作用力的覺察，開始思考也許沒有「限制」這件事，而只有「覺得被限制」這種情緒反應，也就是事件本身是中性的，沒有痛苦的事件，只有痛苦的感受。我意識到自己是如何習慣性地，用「事件引發的情緒」直接取代「事件本身」，然後再用「我」直接取代「事件引發的情緒」，於是「我」不只成為了痛苦的載體，更進一步直接演繹了痛苦。

更進一步看見，長期把「想要」等同於「需要」的連動機制，使我直盯著我的「不能」，且把我的「不能」歸咎於「他者」，認為是「他者」阻撓了我的「需要」，一種由於對自己感到深刻匱乏所產生的「需要」。是那股內在需要驅動著使我不斷偵測出「限制」並且感到「受困」。

如同考慮下船的 1900，一個更大版圖的我正召喚著我，我想要脫困。

1-2-2 起身

在甦醒後的顫抖之下，我作了《拆線》這個作品，為了回應當時不久前一個撕心裂肺的生命經驗。



圖 1 范書雅，《拆線》，2011，枕頭

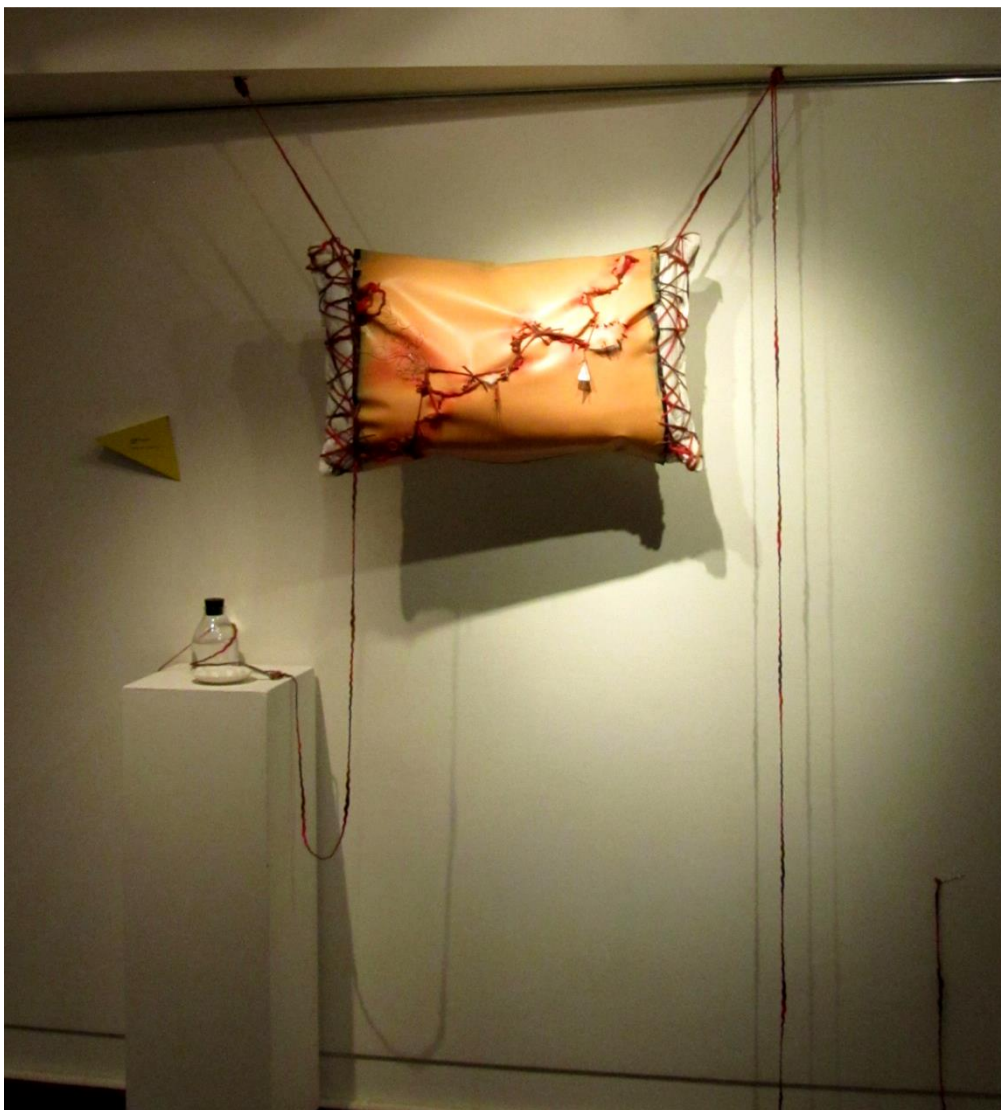


圖 2 范書雅，《拆線》，2011，全景



圖 3 范書雅，《拆線》，2011，枕頭細部



圖 4 范書雅，《拆線》，2011，酒精瓶與棉花

「一個從傷口縫合到徹底癒合的必經過程——原諒。

當創傷造成，你我措手不及抓什麼就縫，那些不明究理的溫暖，那些未經消化的同情，全是唾手可得的填充物，能先把肉扯緊就好。縫線也許是從怨恨來的堅強，能讓你暫時好過，殊不知過度依賴不予理會的結果，是被吃進肉裡腐爛發霉，等待時機再度爆發。枕頭象徵安全感與信任，當你不疑有他擁在懷裡的東西被狠狠劃破，無論當下怎麼胡亂縫扯，總有一天得面臨拆解；原諒，然後癒合。」

這段文字，是為了 2011 年應藝所師生展「藏寶藏」導覽所寫的白話解說。當時我的作品說明牌上只有兩行字：「在胡亂縫合之後，在真正癒合之前。」除了英文名稱是 Forgiveness 以外，未提及有關「原諒」的任何字眼，有人問，我才說。現在回想，的確真實反映了當下處境，我處在一個願意面對、釐清自身狀況的當下，用作品闡述我的內在樣貌，作品名稱卻是一個暗示將要發生但尚未發生的行為。雖名為《拆線》，觀者實際上看到的其實是我血淋淋的縫合成果，像耶穌釘在十字架上般被懸掛著，唯一幾個指涉到作品名稱的符碼，是線頭一端綁著的鑷子、擺在展台上的酒精瓶和棉花球；觀者可以拿走棉花球，作為對於所有碰觸到這件作品的靈魂，的一種祝福。我提供了一個曖昧的時空，來擺放自己，且讓觀者進入，類似現象學裡的「持存：在消逝中的當下」與「突向：知道有事情將發生，但不知道具體內容。」不同的是，我直接點明了「突向」裡的具體內容，即「拆線」、「原諒」。於是，故事的完整交代變成：「這裡有一個已經被胡亂

縫合的傷口，渴望真正癒合，你該怎麼做？」此問題由我拋出，由我回應，而作品呈現於回應之後，真正行動之前。

《拆線》從出發去德國前就在被構思，除了確定這件作品要回應的事件以外，另一項確定的是對「纖維」的使用，即布跟線。對這類媒材的偏好從以前到現在不曾間斷，線拿在手裡、穿在針裡、縫在布裡，或是進行編織，都使我狂熱著迷，我喜歡那種所有東西以串成一體且看得出軌跡的姿態呈現，緊密相依，在空間裡叨叨成河。我把矽膠塗成膚色，包覆一個睡過的枕頭、剪開後再縫合，縫線與鐵絲相互纏繞，刺進肉裡又探出，最後掛上一對鍾愛的耳環，作為祭品。

有人問起那對耳環，我對他說：「掛上耳環就是準備好出門見人了。」在時間點上，是為縫合這舉動下了一個句點，一種「我好了，來吧。」的自欺欺人，作為對外界期望的回應，一種在逼迫之下，忽略甚至睥睨痛苦根源的神情。每個人都看得出來，這個傷口沒好，好不好得起來，只與此人的選擇有關。

1-2-3 潛行

《拆線》開啟了一場安靜潛行，有半年之久，我進入深刻自我對談，利用自動繪畫的方式，讓潛意識在紙上湧瀉，結束後再針對畫面對我的展示，寫下回饋。



圖 5 范書雅，自動繪畫-1，2011



圖 6 范書雅，自動繪畫-2，2011

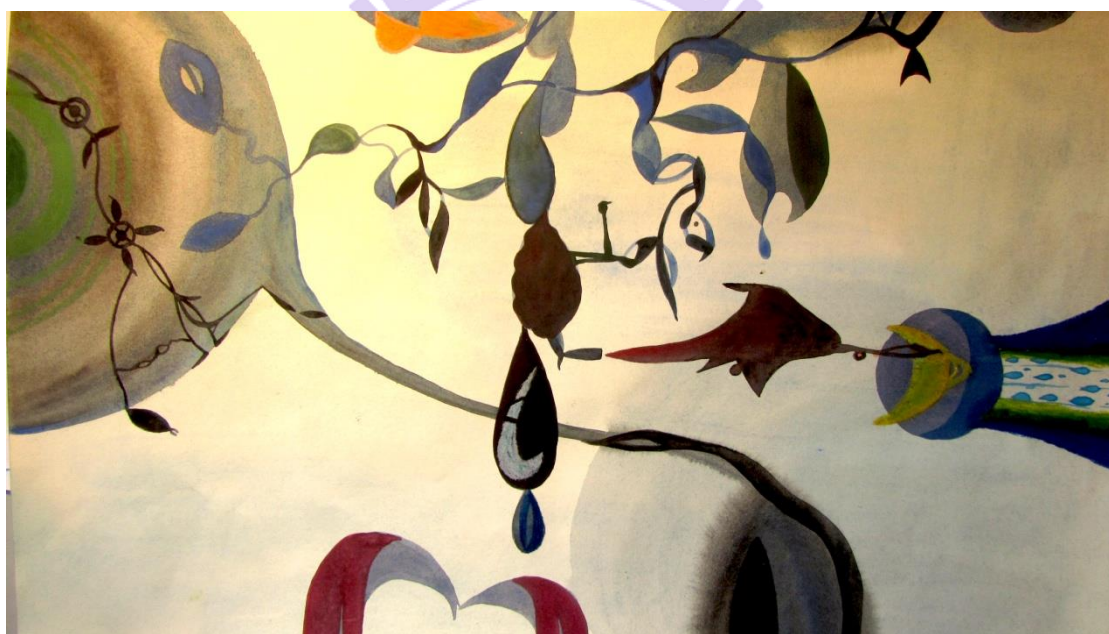


圖 7 范書雅，自動繪畫-3，2011

「一場時空之旅，在混沌不明的彩流中蔓延開來，
縱向的、橫向的，所有經緯都被超越、打散，
而建構出的，只有當下靈魂之去向。
靈魂不說話，在有語言之前，他就已經動身出發，
觸角在行走過程中不斷叢生、叢生、再叢生，
最後只有靈魂能認清並掌握那脈絡，
除了他本身，並無他人。」

——創作筆記，2012，春



圖 8 范書雅，自動繪畫-4，2012

「以輕快柔軟的姿態宣洩一窩沉痛。

油狀物大手筆地喧鬧進入，由渦心湧出，包覆、伸展，不留餘地；

遮蔽那些太赤裸的碎屑，緩頰那些太鋪張的邀請。

一派胡言中，是出口，也是入口；熙來攘往，動輒得咎。

孔洞舒張又收縮，

恐怕是宇宙的脈動，陰道口的欲拒還迎，

或根本是你睫毛底下令人無法逼視那眨吧眨吧的眼睛。

鬆動，又黏膩不已。」

——創作筆記，2012，春

這場潛行，把我帶向更大版圖的自己，就好像把鐵門拉下來後，才得以更看清楚屋裡有什麼、能拿來做什麼，和不要什麼。

創作上，我沉浸在色彩與形式的互相建構中，日日與其為伍，建立熟悉與信任感；心理上，我處於一個相對虛幻的內在世界，卻同時揭露自己最深最真實的面貌。我進一步認識且療癒自己；不關心其他，只關心此刻、當下。

1-3 「無須」、「如此」

從小，我就常做一個夢，夢見自己走在一條長長的路上，越走越快，走著走著就飛了起來，像輕功。然後接下來的夢境中，我都處在一個俯瞰的視角裡，觀看著劇情發展。現實生活中，耽溺於戲劇的那個我，常遺忘劇情還有其他發展的可能性，我還有其他的選項，基於對「感到被限制」的窒息恐懼，可能早在限制出現前，就自行決定故事結局。我把現實看得太窄、把自己看得太小，而且在窄小的前提下，把事情看得太複雜，我懷疑自己把好大一部分的自己遺忘在某處，被身體裡的每一個細胞限制，無法取回。

藉由一次次創作，我得以回應生命的階段性遭遇，釐清靈魂在今世的議題，如同夢裡那個飛在上方的女子，衝破身體限制，覺察下方每一個「如此」，進而宣告「無須」。說到底，是一種對自己某個狀態告別的手段。



二、跟世界睡一覺

如果說，「睡眠」是靈魂受夠了，決定拿回他本來的行動自由權，恣意遊走在各種時空向度上，那麼從 2012 到 2013 年夏天，我感覺自己跟世界睡了一覺。

我逐漸放下對自己的種種批判，以及那種，想把過往戲劇不斷重複演繹的企圖，來自潛意識或無意識；我從一種沉睡狀態甦醒，進到睡眠的另一層，帶著不同觀點，重新認識自己與這個世界。

2-1 出走

「人在一個環境太久了、太熟悉了，就失去他的敏銳度，也失去了創作力的激發，所以需要出走。」³

蔣勳曾在《人需要出走》一文中，提到壯遊在根本上的意義，絕對不只是向外觀察，而是向內的反省。外在的風景，其實是你自己的心情；也就是說，一切都只關乎自己。在芬蘭交換那一年，我走訪了歐洲 19 個國家，大部分以火車為移動工具，以沙發客為停留手段。我把自己放入一個，已經逼近忍受極限的未知領域中，想知道，下不了船的 1900（海上鋼琴師）究竟在怕什麼？他在無法面對「無限」底下，藏著的究竟是恐懼，還是對恐懼的想像？

而我呢？

從離開台灣那刻，便開啟了這場自我放逐，我以行動宣告對膠著的抽離，竟面臨內在從未預期的物態變化；過程中，覺察了自己更多的「如此」，忖度著是否「無須」。

2-1-1 靈魂肌腱

「那些從未離開過的，以及從未發生過的，其實都正在生命裡滾動，

³ 《人需要出走》，蔣勳，2011

在身體與靈魂的交界處。給它一個名字好了，靈魂肌腱怎麼樣？」

——旅遊日記，2012，冬

一切是從肌腱挫傷開始的。

2012年冬天，我在芬蘭摔壞了左手臂，它其實沒有真的壞，是我對它的操控壞了，是它回應我期待的能力壞了，壞的是我。記得那天早上一睡醒，發現手臂動彈不得，連指頭都不像是自己的時候，蜷在床上無助地放聲痛哭。第一個想到的是，以後不能彈琴了怎麼辦？第二個想到的是，不能把行李扛上扛下旅行了怎麼辦。

於是一連串的自我問自答開始起跑，綜合著出走前出走後的種種經歷，蒙太奇般自我拼湊又自我崩解，再拼湊再崩解。每一次的思考都很有自己的個性，有時我忍不住覺得它們本身也有意識，也就是意識本身離開了我之後，還活著。然後在某個逛超市看到雞腿的瞬間，又會一把收起這些過度浪漫，回到現實。儘管我用「不切實際」打壓它們，它們還是沒遺棄我，且一點一點地告訴我，自己到底在無助什麼？

「一直以為自己有某種程度的心的自由，其實還差得遠。身體才這麼喊個暫停，就為心帶來這麼多質疑不安，說到底都是恐懼吧。能害怕的事太多了，怕不美好，怕太美好；怕不愛，怕太愛；怕死；怕活太久。還有，怕自己不能擺脫害怕。

是誰給了我們這些恐懼的源頭？是誰告訴我們，抓緊這些害怕，才能安全，才能成功？是誰還教了我們如何批判別人、自我否定、分類、貼標籤，只為了證明有一條人人稱羨的道路而大家都該往那裏去？

是整個世界。

應該說，是某些人打造出的世界，然後由整體人類幾近自願地響應。

在布魯日時，我看到了六歲坐在電視機前把《美女與野獸》重播三十遍的自己，Belle 坐在噴泉旁，拿著書對我唱。在佛羅倫斯時，我看到了把達文西傳記漫畫翻到爛掉的自己，看到曾經幻想要跟著心愛的人來「翡冷翠」度蜜月的自己。那天晚上在西諾利亞廣場，一個波蘭男人彈著古典吉他，在赫爾辛基弄丟的眼鏡，為我帶來整片模糊的美麗。冰淇淋甜甜握在手裡，一個陌生男子撐著手杖走過眼前，對我笑。我們聊天，他說他是藝術家，以及：「很美又怎麼樣，沒有概念的創作是空的。」於是我相信了。臨走前婉拒了他的邀約，手上婚戒在黃光裡眨眼。我想起曾被許諾過的未來，和那些被我轉身背向的可能性。

我在羅馬競技場時，看到了躺在父親身旁看 HBO《神鬼戰士》的自己，企圖在沙發裡感受歷史震撼。我在羅馬廢墟時，看到了夢裡的小矮人，可能是幾世紀前的親戚。俄羅斯時，我在梵谷前落淚，像個白癡。隔天下午一個人在聖彼得堡街頭走著，過了橋，越走越遠，突然抖了一下，覺得聽見一年多前在萊比錫表演的琴聲，又聽見在花蓮的海聲、墾丁大街的吵雜。

我被過去每個旅行的自己觸碰，那秒鐘。」

——旅遊日記，2012，冬

旅行是一面鏡子，反映許多所想、所信，以呼應或顛覆的方式。然後拋出問號，問我想要穿戴他們繼續生活，還是埋葬已經不適用的軀殼？要真正的活著，還是「看似活著」？於是居中一一檢視，那些反映出的所想、所信，究竟是由我真實發出，又或者只是社會期待透過我散射出的一圈光環，一圈因為穿戴已久，而被我誤認成是自己的幻象。

我一路遊走於過去、當下與未來，覺得對時間、空間的感知越來越難以描述，只剩下不斷湧動的意識，一種我稱之為「靈魂肌腱」的東西，將身體和靈魂扯住。

2-1-2 物態變化

「因為在流動時並無所想，

是一直在移動，不斷代謝不滯留。

是不停在失去，也不停在獲得，

失去那些可能獲得卻沒獲得的，

獲得獲得的當下。」

——旅遊日記，2013，春

我漸漸發現，自己過去的姿態，是一種對童年創傷的抵抗，一種類似固體的狀態。父母關係的破碎，是粉碎那些「理所當然」的主因，「母親」這個角色在成長經驗中，其實不曾按照社會描述般存在過。於是基於對「感到一再被捉弄」的怨懟，我無意識或潛意識地向外尋求，企圖發展出更多的「理所當然」，來彌補因為被愚弄所產生的不足，把自己向下紮得堅實牢靠。因此不管在人或事上，我都習慣性地要求一種絕對、一種確定性，而這個對「絕對」的要求，在我身上以「極端」的思維與行為呈現，非黑即白、非零即一，拒絕灰色地帶，但固

守極端的結果，卻讓事情少了其他發展的可能性。

旅行時，抽離掉那些該做的想做的、你愛的人要你做的聲稱愛你的人不要你做的，把自己擺放到一個流動的狀態中，沒有企圖鞏固的關係，沒有深怕失去的安全，沒有保護也沒有被保護，只有信念和世界。我單純接受生命的各種可能性，在我能接受的恐懼範圍內，漸漸相信祂永遠不會給超過我能負荷的挑戰。

2-1-3 回應

2013 年春天回芬蘭後，完成了這件作品——《The End of Endless Love》，講述一個女人在情感關係裡的姿態，作為階段性回應。



↑ 圖 9 范書雅，《The End of Endless Love》，2013



↗ 圖 10 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，局部-1



→ 圖 11 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，局部-2



圖 12 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，裝置遠照

畫面中，一個穿著毛衣的女人軀幹自上方倒掛，一隻手仍緊抓電纜線，另一隻手已垂落。電纜線一端插頭連接插座，另一端繞過她頸部後探入胸內；白色百合花從腹部長出，一路向上叢生，直至窗邊。

這是一名靠充電維生，在來源停止供電後垂死的女人。她曾經以承諾為食，活在所謂「無盡的愛」之餵養下，歡喜度日。殊不知承諾有毒，「無盡的愛之止盡（The End of Endless Love）」悄悄拜訪如死神親臨，女人在缺乏對愛的真實認識、對來源的充分了解之下，漸漸死去。但死亡並非終結，百合春意盎然地從她身體裡向外竄，毫不吝嗇地擁抱日光，歌頌新生的美好。「人的盡頭就是神的起頭」，對「無盡」認知的瓦解，讓心智頓時安靜，靈魂產生新的覺察，朝向那真正的、原本就存在的永恆，獻上感激與祝福。

裝置展出幾周後，總覺得故事還沒告終，這件作品還沒完成。好像讀著一本教你怎麼樣把書本合起來的書，讀的同時並沒有合起來，那麼矛盾。於是我決定放下書本，竟頓時明白了還差什麼——一個真正遣送她的行為，一個在我生活中動態發生的事件；我必須以身體參與，親自宣告。要告別，就不能在地上嚷嚷著如何如何卻遲遲不起身，坐而言還要起而行，那一刻這麼認為。

我決定將它燒毀。



圖 13 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，燒毀前



圖 14 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，燒毀中-1



圖 15 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，燒毀中-2



圖 16 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，袖口尾火



圖 17 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，腹部悶燒



圖 18 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，百合餘燼



圖 19 范書雅，《The End of Endless Love》，2013，整體餘燼

「傳說中有種鳥，一生只唱一次歌，清脆婉轉得無與倫比。

這種鳥離巢獨立後，就不停地尋找有刺的樹，不達目的絕不中止。

歷盡千辛萬苦找到之後，它就往樹上最長，最尖的刺撞去。

臨死之前，它將劇痛昇華為清脆悅耳，

感人異常的歌聲，連雲雀和夜鶯都要黯然失色。

雖然以生命作為代價，只換得一首清新的歌，

但是全世界的人都會側耳傾聽，上帝也會展顏而笑。

因為，唯有以最深沉的痛苦，才能換得最美好的事物。」——《刺鳥》，p.1

燃燒過程中，幾度濕紅了眼眶。

火苗從竄起後，就慢慢吞食著女人身體，先是小口咀嚼，接著大塊朵頤。我靜靜觀看，看她被轉化成另外一種分子形態，看她身體裡的傷痛從眼前這個物質世界退場。竟漸漸地，對未知興起一種敬虔，與信任。

2-2 反芻養分

我流動著，途中遇見的事物像催化酶般停留體內；藉由反芻過往汲取的養分，它們互相作用，繼續滋養生命與創作。

2-2-1 兩部著作

「因為缺乏而想像，因為想像而擁有，
但想像從未憑空，
所以，
其實早已擁有。」

——旅遊日記，2013，春

在倫敦旅行時，我拜訪了兩位老友，被深深撞擊。

一是由雨果著作《悲慘世界（Les Misérables）》改編之音樂劇，二是《哈利波特（Harry Potter）》電影製片廠。兩者於我皆為影響至深的多年良伴，然而當我跟它們的關係不再只是紙上或螢幕上時，才意識到，自己無法掩飾地著迷於這種溝通方式，傾洩而出、誠摯不保留的。也許因為現實生活中正考慮跟這種濃度脫離，於是便放任自己允許它們在舞台上、燈光下發生；之於創作，似乎也如此。

觀看悲慘世界時，我完全臣服於它情緒的節拍下，先是被牽著，之後被拖行，直到懸崖勒馬。每個角色都用生命在唱歌，無法想像天天好幾場要怎麼不麻痺，我敬佩他們對藝術的執著，對自我呈現的努力，敬佩他們在真感情跟表演之追求微妙平衡。當有形無形的世界隔閡、落差都消融的那瞬間，我知道那是藝術。一個美麗的故事成就了千千萬萬個美麗的夢，台上台下幕前幕後，都微笑。

參訪電影《哈利波特》製作片廠時，感動依舊，因為這個本來小小的夢，被編織得太大了，好多人一起努力，那麼努力。這是一個有自己規則、自己美學、自己核心價值的世界，一個完整的系統，由一大票局外人打造而成。空間設計師、平面設計師、服裝設計師、建築師、特效師、工藝師、編劇導演作者，都身處其中也都置身事外，都用心也都放心，這是個虛構的美麗世界，不怕搞砸，沒什麼好失去。

米開蘭基羅認為，所謂的雕刻，只是把每顆石頭裡本來有的樣子帶出來。

十幾年前 JK・羅琳在咖啡館裡握著筆時，不可能想到會有今天。與其說她幫世界彌補了一些遺憾，編織了一些夢想，我更覺得，她是幫助集體失憶的人類回憶起一些實相。雖然很老套，但魔法的確在人人心中。不禁聯想到藝術創作也是如此，潛移默化地，提供自己與別人一個不同以往的角度來觀看世界。

《悲慘世界》裡對於社會體制、情感的各種演繹，以及人性如何透過情感反映出體制的討論，令人難以自己。主角尚萬強的一生在愛與恐懼之中拉扯，神父與警探賈維分別代表了當時法國社會對聖經教義的兩極詮釋；市井小民們一邊信奉著神一邊哭喊著神在哪裡，且在求生存之前提下，一面彰顯一面背對著神。

《哈利波特》整套小說對愛與恐懼的討論更顯而易見，作者透過劇情發展不斷進行自我辯證，於第一集提出「愛是最古老的魔法」之說，而在最後一集啟示「恐懼與愛為一體兩面」。主角哈利在與佛地魔對抗的整個歷程中，逐漸認識到這場仗並不是向外、而是向內，唯有對自己產生足夠的覺察、做出選擇，才能實現真正的勇氣；意即覺察自己真正是誰，接受並傾聽自己想要如何被實現，才能完勝。「當我們在面對黑暗和死亡的時候，我們害怕的只是未知，除此之外，沒有別的。」(JK・羅琳，《哈利波特與混血王子》) 恐懼自裡面來，而非從外面給。

那天晚上在倫敦，我腦中又響起《海上鋼琴師》裡主角 1900 對友人的自白，他寧願死在船上也不下去。他在那艘船上出生，整個世界與他並肩而行，但，行走一次只攜帶兩千人。那裡也有欲望，但不會虛妄到超出船頭和船尾，他用鋼琴表達自己，但音符卻不是無限。於是他說：

「陸地？陸地對我來說是一艘太大的船，一個太漂亮的女人，一段太長的旅行，一瓶太刺鼻的香水，一種我不會創作的音樂。我永遠無法放棄這艘船，不過幸好，我可以放棄我的生命。」

倫敦給我的是這種感覺：資訊爆炸、選擇滿溢；好像什麼都太多了，看不見邊界。我被兩部著作從新觸動，反觀自己在現實人生裡對突發事件的感受，卻仍是那麼脆弱不堪一擊。1900 的話在腦中不斷滾動出新的詮釋，且彼此翻轉，說到底，如何在面對未知時，傾聽並接納自己的慾望與恐懼，而致力於愛裡做出選擇，是我一直以來的課題。對「已知」的過度守護，導致我在某些面向裹足不前；而對恐懼的抵抗，反而加強了恐懼對我的控制。

2-2-2 兩個女人

小野洋子 (Yoko Ono)

好一段時間，我對小野洋子的印象就如同約翰藍儂所說：「世界上最著名的無名藝術家；每個人都認識她的名字，卻沒有人知道她到底做了什麼。(The world's most famous unknown artist: everybody knows her name, but nobody knows what she does.)」直到在芬蘭修了一堂有關行為藝術的課，因好奇而對她的作品漸漸了解，直至著迷。其中一件作品常駐腦中揮之不去，觸動良久。



圖 20 小野洋子，《Cut Piece》，1964，1965 於 Carnegie Hall 表演紀錄

圖片來源：http://courses.washington.edu/femart/final_project/wordpress/wp-content/uploads/2012/11/cut-me-bitch.jpg

《Cut Piece》，1964 年洋子於這件作品中，身穿衣服坐在舞台上，邀請觀眾一一上台，用身旁的剪刀剪開她的衣服，並將剪下的布塊帶走。我反覆重播這件作品 1965 年在 Carnegie Hall 第二次被演出的紀錄影片，痛快與糾結兩種感受交織蔓延。小野洋子坐在台上，眼神澄澈明亮，無懼中卻帶有一絲從無助而來的挑釁，上台的觀眾各個意圖不明，空氣凝滯、違和感壟罩；整件事那麼戲劇卻又真實。好像給予人們一個機會，在破壞裡看見真相，而讓自己在被破壞中尋求解脫。

「這件作品直接闡述了來自她內部的苦難和鬥爭，在大學時代洋子就非常追從哲學家薩特的存在主義，為了表達她人性的痛苦，洋子通過邀請觀眾與她一起完成

這件作品和身份。這件作品在當時被闡釋為一件有關人類團結與愛的行為，再是它的女性主義和人類苦難與孤獨的表達。」（張海濤，2009）

根據洋子對《Cut Piece》的自白⁴，這件作品於一開始並非有意觸碰女性議題，而重點在於討論兩件事——「給予」與「信任」。關於給予，她思考著藝術家如何從給予觀者「我想要給的」，前進到給予觀者「他想要拿的」。每一次演出，她都會穿上自己最珍愛的服裝，那帶給當時生活不寬裕的她一種犧牲奉獻感，增加了「給予」在她心中的真實與重量。她試圖討論「給予」在正反兩極的意涵，並藉此呼喚人們可選擇使其成為正向。然而有趣的是，大部分人注意到的卻正好相反，看見她的身體正被強暴，而非她正在給予。關於信任，她藉由將身體脆弱直接地送到觀者面前，把「信任」化為行動，完成與觀者的誠實對話。2012年洋子於倫敦被BBC訪談⁵，這次她提到，《Cut Piece》除了展示女性在社會中如何被對待外，也同時展示女性如何透過讓他者實踐此種對待方式，得以存活，而非只是一味抵抗。對我來說，這看似與當今女性主義之訴求大相逕庭的角度，其實蘊含了深意，一種最真實、誠懇的女性力量：「藉由讓你做你想做的，來讓你看清楚你在做什麼。」除了怒斥、驅散暴力以各種形式在女性生命中的出席，還能用「接納」來揭露社會現況與人性事實，藉由藝術創作。

總地來說，洋子透過《Cut Piece》：「給予」他者自由選擇的機會、「接納」事情在自己身上發展的結果；基於「信任」。此般信任無疑是放下了對「期待」的執著，期待作為一種設限，限制卻同時保護人生，捨棄界限卻需要對自己完全地負責。意即，放任自己也放任他人，其實是一種全然負責的態度。

我於過去兩件重要創作中，皆以描述自身處境為出發，以解救自身處境為目的，其實都是一種從呼救到自救的過程。而《Cut Piece》中，小野洋子卻將兩者以單一事件表達，她身兼「被剝奪」的受害者與「正給予」的施予者，同時呼救與自救；此即，愛是一切問題的答案、傷口的膏藥，而真正的愛只關乎給予，別無其他。當時，很多人因為她跟約翰藍儂的關係以及她身為日本女人，而對她懷有憤恨、怨懟與輕蔑，她是在這樣一個充滿壓力的環境下完成這件作品，於更高層次的俯瞰下，講述一個與她真實情緒截然不同的理念，為此，我感到敬佩。

⁴ 《Cut Piece is about freeing yourself from yourself...》，Yoko Ono

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=550HZDeXKJ4> from 01:55

Jessica Stockholder

Jessica 為美國當代裝置藝術家，使用複合媒材在空間中作畫。作品中時常挑戰「邊界」，並模糊畫作、雕塑與環境之間的區別。

首先，她帶著對顏色的喜愛，以及那對圖像化思考的不懈興趣，思考身體的物理性質，與空間中所有東西的形式如何交會。「我持續的對物理世界感興趣；它的形式與我們的形式決定了我們將如何思考及思考什麼。我們具備的感知器官的結構(眼、腦、身體大小...)，結合宇宙給予的客觀自然，是所有思維及理解的基礎。在這自然律之下，我們人類得以運用隱喻去闡述、打造抽象與具體的架構，而居住其中。以此方式，我發現形式充滿重要性。」(Stockholder,《My work this January 2011》，作者譯)

接著由物體的個別形式延伸，至空間中發展出邊界問題。她藉由探索作品的物質邊界問題，來呼應另一項事情——我們在個體、社會、文化、合法界域中所建構出的複合邊界。即，我們如何以獨立個體的姿態，在一個這麼大且明明不可分割的整體中存活？以及，我們如何應付當下這個，經過千百年來眾多哲學、心理學與歷史相互諧振的關口。對她而言，為了使我們自身、我們做的選擇、我們活著的理由都有意義，我們必須認同「感覺與思維並肩而行」。「我不相信這兩者能被分割。顏色喚起我的感受，我不知為何但我很確定它如此。我與色彩、形式與組成一同工作，探索情感反應與思維反應之間的連結。我的工作提供我一個機會去具體化我的內在空間；透過材質，某一刻原本抽象單薄的內在情感（思維）能夠於外界被體現且經驗之。」(Stockholder,《My work this January 2011》，作者譯)

最後，她從關心所使用之物體的性質開始，藉由一種直接方式來查明自身經驗的本質，進一步關注她所居住的世界究竟多麼富有意義。

「這些我找來、買來，或曾經是禮物的東西，是來自於無數個國家用各種不同的工藝、技術、系統製作而成。它們參考各個不同時代，並各自帶著不同的歷史氛圍。我能夠輕易收集到的物品多樣性驚人，我的工作就在這樣的背景下進行，而我關心它預示著什麼。」(Stockholder,《My work this January 2011》，作者譯)



圖 21 Stockholder, 《Sam Ran Over Sand or Sand Ran Over Sam》一隅, 2004

圖片來源：<http://www.art21.org/images/jessica-stockholder/sam-ran-over-sand-or-sand-ran-over-sam-2004>

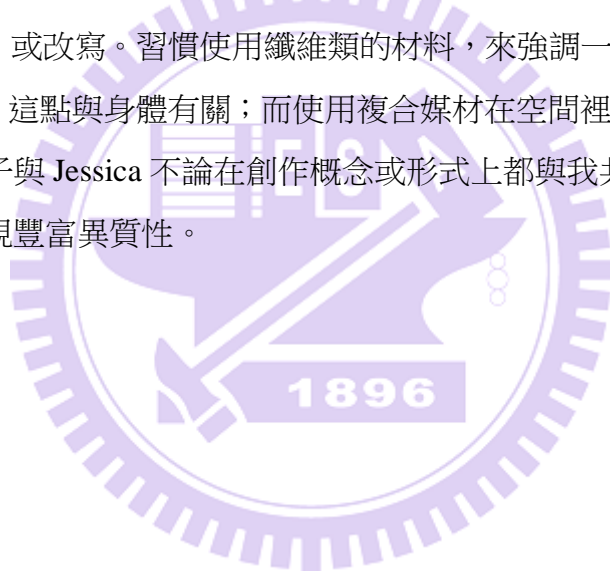
在解析她的作品之一《Sam Ran Over Sand or Sand Ran Over Sam》時，發現有各種向度的對話在進行，物體材質與形式之間、形式與空間之間、空間與社會脈絡之間，以及，每一個單元項目與觀者自身經驗的多重對話。「材料跟形式是帶有個人性格(像個角色人物)的，或說能夠提升為如此……每個動作，都是在身體感官跟心智結構交會時發生。」(Stockholder, 2004, 作者譯)

像戲劇或詩一般，空間被細細打造著、點點堆砌著，角色逐漸加入，在作者的佈局下各司其職。「三個影子(保麗龍磚)正等待著，等待 Sam 站上這三個已經準備好的場合；於未來，沙灘之外。三個人物失去顏色，失去光照且下滑到頁面之間一床的覆蓋之處。他們依舊以站立的姿態在舞台上演出，人生是中間那條道路，有黃磚那一條；事件沿著這條路徑移動。……他們在頁面的中間，風吹著他們腳邊的樹葉，紫色的泥漿漫不經心地滑過他們背後，他們正在流鼻水。那古怪的分支在門邊，在孤立中向侵入者招手，以一種溫暖熱情的邀請。……在這裡有一個巨大成堆的靜止事件，由破碎的塑膠桶碎片組成。」(Stockholder, 2004, 作者譯)

空間若此，一齣由她編導、隨時都在上演的劇碼不斷循環播放。然而故事尚未結束，觀者先是置身於作品(文本)之中，於是在觀者面前，原先這個已經完

成的、被具體化的內在空間，經觸碰後開始消融，觀者產生一份自己的內在情感，當認知與理解漸漸發芽，這份內在情感開始釋放出想要在外界被體現的渴望。是故，觀者藉由詮釋原來的作品，終於在最後以自身的能力讓內在情感得以被體現。Jessica 在空間中作畫這件事，不論過程還是結果，都是能呼吸循環的有機體。過程造就了她個人內在情感的具體化，而結果（作品），卻提供了觀者能夠將內在情感具體化的機會與場域。

從懂事以來，我就很喜歡跟物品講話，不是真的講出來，而是一種把物品視為可對話對象之心態；它們具各自的性別、身份、在場目的，偶爾甚至有個性。長大後逐漸了解，那些被擬人化的物件，是我情感的投射物，投射內容來自各種生命經驗。如同 Jessica，藉由在創作中使用多元媒材，我得以於外在空間具體化自己的內在樣貌，使情感或生命事件以各種形式被隱喻，交織於空間，且邀請觀者進入一同分享，或改寫。習慣使用纖維類的材料，來強調一種親近的觸感：原始、質樸與溫潤，這點與身體有關；而使用複合媒材在空間裡佈局這點，則與向外表達有關。洋子與 Jessica 不論在創作概念或形式上都與我共鳴，其生活、心智跟藝術充分展現豐富異質性。



2-2-3 無須如此之理論

本段落中，將提出三則於我有實質影響的理論，與創作相互對照討論。

動作影像（Action-Image）

法國哲學家德勒茲（Gilles Deleuze）對於電影提出的討論，大致建立在「電影（運動）」作為「思考（活動）」此想法基礎上。他於《Cinéma I: L'image-mouvement》（英譯本《Cinema 1: Movement-Image》，Hugh Tomlinson）一書中，將運動影像分為三類：感知影像（perception-image）、動情影像（affection-image）與動作影像（action-image）。

其中動作影像指的是對當前處境的反應。它牽涉到「環境」及「其相關的行為動作」，以及兩者之間的關聯性。意即，電影中的人物陷於某種處境中，他必需對此處境作出反應，並嘗試在他的反應中改變其處境。

根據中譯本、英譯本的脈絡，將動作影像之運作模式整理化約，可發現參與其中的角色有三：環境、人物、動作。「環境為一股包羅萬象的氛圍……人物的存在是為了回應環境狀況……動作產生出的新環境作為下一個動作發生的初始環境……」⁶ 而初始環境在受到「人物產生之動作」的改變後，會形成另一種環境，此即「大形式（SAS'）」：Situation（舊環境）→Action（動作）→Situation'（新環境）；其形式類似沙漏（圖 22）。以電影來說，便是有環境因為人物動作的介入而產生改變或昇華，使人物的內心鬥爭狀態得以藉由外在的事物變化，而被具體顯現。

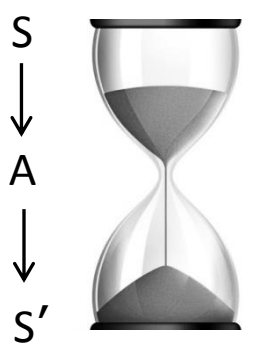


圖 22 大形式

此理論架構雖為電影而生，然而根據德勒茲「電影（運動）」作為「思考（活動）」之討論前提，若將藝術創作的某一面向視為思考活動，借此理論套用創作，我過去的兩件重要作品——《折線》與《The End of Endless Love》恰好與之呼應。縱觀兩者，「環境」即我藉由作品呈現之內在樣貌（如此），「動作」則為針對此樣貌作出反應（無須）之手法。

⁶ 《電影 I：運動-影像》，Gilles Deleuze 著 / 黃建宏譯（1993 年，遠流出版）

在《拆線》中，枕頭展示了「環境 S（傷口縫合）」，酒精及棉花球則預告了「動作（拆線）」之發生、「環境 S'（傷口癒合）」之期待；傷口主人居中擔任「人物」一環。《The End of Endless Love》中，倒掛自電線的女人軀體訴說著環境 S，而我以身體實際介入，完成動作（焚毀），帶來了環境 S'。表格說明如下：

	環境(S)	人物	動作(A)	環境(S')
《拆線》	傷口已縫合	傷口主人	拆線	傷口癒合
《The End of Endless Love》	停止供電後 女人死亡， 百合叢生	我	焚毀	空無

表 1 作品之於大形式

由表格可知，《拆線》這件作品在 A 與 S' 兩部分，於視覺上並不可見，意即未實際發生。而《The End of Endless Love》中，行使動作的「人物」從某種暗地指涉，直接轉為「我」；我由看圖說故事的旁觀角度走入作品中，自幕後現身接棒主角，掌權劇情發展，親身揭開那塊用以保持安全距離的面紗，完成了大形式。德勒茲的動作影像中，環境既是決定者同時也被決定，而人物同時代表集體卻仍具有個體性。若舉沙漏為例，沙漏上方的沙子，其存在是為了驅動「落到下方」之發生，而「落到下方」的過程與結果，將初始蘊含的能量釋放，並迴向至它自身；前後環境之狀態為流動不可分割，同為主動與被動。人物產生之動作則好比地心引力，同時廣泛影響其他事件，單看這沙漏卻以為是個體施力之結果。

我認為，自己的創作一直似有若無地帶著此種內涵。總是先表述一個不穩定的環境，預告將有事情發生；甚或直接介入使其發生。是一個對內心處境宣戰的過程，極具戲劇性、活動性，也往往充滿未知。像電影一樣，好像知道它該往哪裡去，卻又不一定如此。我以個體的姿態，在空間裡講時間的故事，也在時間裡講空間的故事；藉著外在環境上的變化，企圖改變內在處境。

懸置

現象學中「懸置」一詞的概念為，將已現身之事物先置於括號內，存而不論，再透過各種面向的反思與探測，來趨近該事物本質。也就是觀看事情的姿態從「自然態度」轉變成「現象學態度」。自然態度是「原本就是這樣」的觀點，是我們從其中出發而去看事情的，是我們原本就在其中的。……現象學態度是當我們對自然態度與其中所發生的意向性加以反思時的聚焦狀態。（《現象學十四講》，Robert Sokolowski 著，李維倫譯）

就情感面來說，「懸置」對我而言較像是「停止事物對我的作用」。《拆線》與《The End of Endless Love》的裝置部分在視覺呈現上，都是懸掛著，也許並非巧合。我發現自己在創作裝置的過程中，較接近處於「自然態度」，而當我作完、掛起來，經過反思後決定如何處置它的那段期間，則偏向處於「現象學態度」。也就是，我在表達「如此」的時候帶著「自然態度」，完成後經過懸置，而在行使「無須」這個動作時，是於「現象學態度」反思之下的回應。雖不能說百分之百，但我想這兩種態度原本在情緒上也非絕然對立。表格說明如下：

	自然態度（本就如此）	現象學態度（反思之下，宣告無須。）
《拆線》	「縫合枕頭」 傷後急於好轉，利用創作過程拼命將傷口拉縫、扯緊。	「放置酒精棉花，提供線索。」 意圖指向反思後的結果：「將傷口拆線才能真正癒合」，宣告對原先處境的無須。
《The End of Endless Love》	「製作女人與花」 對情感關係中的處境感到無奈，將內在視覺化，再現於外在空間。	「取下，燒毀。」 經反思後，覺得甚至連這樣的闡述都可被棄絕，朝向對舊有處境更徹底的遣送方式，以燒毀宣告無須。

表 2 作品之於懸置

「懸置」一詞不論在創作或生活上，皆給予我實質幫助。像是一種提醒，提醒我正在哪裡，不在哪裡；提醒我在面臨困境時還有其他選擇。且經由懸置產生的創作，會回頭成為我生命中的一句箴言，化身下一個提醒。

語意學的空隙

保羅·李克爾(Paul Ricoeur)提出「語意學的空隙(Semantic lacuna)」(Simms, 2003)一詞,指的是「隱喻」與「被隱喻對象」之間的缺口。藝術創作常用象徵或隱喻來傳達訊息,而用一件事物來象徵或隱喻另一件事物時,兩者間常有意義的缺口,為了填補缺口,作者和讀者自己必須填入新意義。如此一來,空隙中所填入的會使原有的「結構鬆動」或「界域模糊」,進而促成作品在內容、意義甚至於形式上的轉變或延伸(賴雯淑,2008)。

《拆線》中,行為以意象出席,《The End of Endless Love》中行為則實際發生。兩次行為對我而言,像是對缺口填入了新意義。意即,在「如此」藉由裝置被描述完成後,「我說的故事(隱喻)」並未完整表達「我真正想說的故事(被隱喻對象)」,以時間的角度來看,是故事還沒說完;但若由意涵上的互動來看,是兩者之間並無吻合,於是藉由行為來進行「填入新意義」的動作,宣告「無須」。

《拆線》只提供想法,由觀者自行填入、不填入或填入其它;《The End of Endless Love》則分成兩部分,前半段由觀者,後半段由我填入,形式因此被轉變。整個過程有點像是,當我或觀者站到已經被完成的裝置前時,心中忖度:「這個作品有事情要發生,會怎麼發生呢?」,於是「會怎麼發生」在《拆線》中由我提供線索,由觀者自行決定,而在《The End of Endless Love》的後半部,我則直接以行動表明。表格說明如下:

		隱喻(本是如此)	填入新意義(宣告無須)	被隱喻對象
《拆線》		枕頭被縫合	放置酒精棉花, 暗示拆線。	完整故事 A: 拆線,才能真正癒合。
《The...》	前段	女人死亡	百合盛開, 暗示靈魂重生。	完整故事 B: 承諾帶來的死亡,使女人靈魂走向另一開端。
	後段	女人死亡後, 百合盛開	我將女人與花焚毀, 舊有狀態被遣送。	完整故事 B': 女人即我, 我棄絕舊有。

※灰格為行動未發生,只提供觀者視覺線索。

表 3 作品之於語意學空隙

於是可發現，從《拆線》到《The End of Endless Love》，自己對於「填入新意義」的動機越顯強烈；即對於「宣告無須」的渴望更加明顯。上述僅解釋於個人而言，「語意的空隙」如何參與了我的創作；然而對觀者而言，如同故事並不會停止發展一般，語意的空隙並未停止生長。儘管我以實際行動填入新意義、宣告無須，也不等於故事結局；文本仍為有機。

藉由檢視一則理論在我生活中的參與程度，可得知它是不是活著。透過上述三則理論與過去創作的對話，我竟分不清是先有雞還是先有蛋。意即，是理論融入了生活進而影響創作，還是我拿理論大衣給創作試穿結果發現吻合？或許沒有先後也並非巧合，兩者皆對；它們都是「『無須如此』之理論」吧。對我來說，哲學理論得不斷被反芻，鑲嵌進思考活動中，與其一同沖刷對事件的解讀或被事件掏洗冶煉，才具意義。與其他二手知識一樣，它們提供我一種看待事情的角度、方式，也許更結構化些；卻從無絕對答案。生命經驗藉由影響注意力來為我挑選具有參考價值的理論，我吸取後將之沉澱，並讓它自然發酵，等待時機成熟自行參與事件的解讀活動。如同詩詞、電影對白、文學佳句等，其於我近乎「箴言」性質的滋養角色，並無太大不同。

三、作品發展自述

3-1 伏筆

「有時落日泛起紫紅的餘暉，有時散發出橘紅色的火光燃起天邊的晚霞。

在這絢爛的日落景象中，我慢慢領悟了父親所說的，整體勝於局部總和的道理。」

7

電影《怦然心動 (Flipped)》中，當茱莉終於爬到梧桐樹頂端，從最高點眺望遠方天際線時，「整體勝於局部總和 (the whole being greater than the sum of its parts)」這句來自父親的領悟，也漸漸成了她的領悟。

而在整個畢製過程中，不論身處醞釀期、製作期、展出期，我都不斷對這句話，產生更進一步的覺察。每一個我曾關心過的議題、曾做過的決定，都彰顯出我的某個樣貌，宣告了我是誰；但我真正是誰，卻並不只是它們各自發聲的總和。我試著藉由這件作品來訴說自己，讓許多與我有關、有形無形的「部分」向我顯現，再把它們聚集成一個，大於拼貼總和的「整體」。幾乎所有元素皆為自動浮現，從我過去的生活軌跡中，以伏筆的姿態逐一顯明。

3-1-1 表演行為

透過身體真正的行動，我得以觸碰、實踐整個想法。身為表演者多年，在進行表演行為時，那個對當下的體驗，直至今日都無可取代，我還找不到任何其它方式，來使我跟「活在當下」更為接近。我彈琴、唱歌，在醫院、餐廳、教室、路邊、公園；它可以在一個框出來的場域被進行，也可以發生在許多邊界定義不明的空間，只要我願意，願意進入自己那個狀態。

2012 三月某天晚上，當我在彈琴時，一個瞬間冒出的渴望像悸動般使人怦然，它叫我在 25 歲時辦場屬於自己的音樂會。隨後即獲知同年八月得以去芬蘭交換一年，我便決定在出國前完成這個階段性的心願，作為告別，也作為獻禮。

⁷ 電影《怦然心動 (Flipped)》，2010，茱莉獨白

「表演，使我能夠誠實地表達自己，進而聽見、反省自己。與所有創作形式一樣，它具有螺旋向上的意義。即便我彈、唱著別人的曲子，卻也許講著全然不同的故事，宣洩著全然不同的情緒，然後如果幸運，便能邀請旁人一同進入這場短暫的放逐，不帶心機地，一同攜手尋回那些曾經遺失並渴望被找回的東西。」

⁸ 那場音樂會，變成我生命中很大的禮物，像夢一樣，想一直待在裡面。每當想起那個晚上，內心就感到強壯，感到自己被推向更寬廣的平台，一個站在上面就比較容易相信自己能在無限裡伸展的平台；也像一場婚禮，新郎是音樂。而表演行為之於我，更從過往的角色中淬煉出新的意涵，不再只是「表現」，而更接近「表達」；進入表演狀態時，我不再計畫自己能「成就」什麼，而是靜靜觀察自己正在「成為」什麼。

在《拆線》中，我使用枕頭替代身體的意象，也在其中置入即將產生的行動預告，卻仍未實際上將我自己的身體納入作品。《The End of Endless Love》這件作品雖然包含裝置被燒毀的行為，但承載身體意象的仍舊是裝置本身，在對它進行燒毀的這個行為中，我扮演的角色比較像事後介入者，也就是，我自己的身體只參與了「無須」，而對於「如此」的描述，仍由裝置包辦。這兩件作品，我都把身體的意象直接丟給裝置，把對觸覺的刻畫轉成視覺，若以馬丁·布柏(Martin Buber)於《I and Thou》中所提「人生的二重性」⁹來描述，便是我與作品的關係不夠「I-Thou」，因「I-Thou」只存在於關係建立的當下，具現時性。當此事向我顯明後，產生了強烈動機，知道在這次創作中對自己身體的使用，將無法避免。

3-1-2 時空向度

除了表演本身，那場音樂會還關心著另一件事：告別對象。如果表演本身把我扣在當下，那麼，我要告別的，是某部分過去的自己，而那些被邀請的觀眾們，遂成為我過去的載體，每雙眼睛，都曾見證我過去的某個樣貌，曾與我分享人生裡的某個片刻，我的一部分由他們保管，反之亦然。曾經在某本書上讀過一段話：

⁸ 范書雅，《數星星》宣傳文案，2012

⁹ 認為人置身於兩種世界中，所以具有兩種截然不同的人生。此兩種世界分別為「I-Thou」(我一汝) 與「I-It」(我一它)；前者並不將他人及生靈萬物視為與「我」分離，後者則將其視為與「我」分離的客觀對象。

「如果你以為過去是不可見而只存於記憶，在夜晚時抬起頭吧，那天上的星星，就是你們的過去。」意即星星距離地球遙遠，當人們抬頭看見那一顆顆閃爍的美麗時，其實是看見它們以前曾經活躍的痕跡。我把音樂會名為《數星星》這個舉動，是有意觸碰了時間向度，使我在邏輯上得以劃分出一個過去與現在交疊的時空，以處在當下的姿態，對過去告別。那些星星存在，也不存在；於是什麼是真實，什麼是時間、距離？在那一刻，過去、現在與未來，「啪！」一聲交疊，一切只剩當下，我與你。

「我們都是天上閃爍的星星，
在每個看似孤獨的夜晚，發燙，互相想念。
然後才有那一整片，一整片夜空的美麗，
才願意相信，孤獨從未發生。」

——《數星星》宣傳文案，2012

有關時空向度的討論，在我的創作中一向不缺席。不管是《拆線》還是《The End of Endless Love》都是在形式上處於一個時空，而在意涵上指向另外一個時空；都是在對一種樣貌進行改變的動作。它們的呈現，播報了我內在樣貌站立的時間點，也同時承認被另一個時間點召喚。意即整個創作過程，是從描述一個關於我的「如此」開始，接著經由不同程度的手段，來宣告「無須」。

3-1-3 有關編織

編織是個老朋友，在中學跟大學時期我都很常跟它在一起，卻不太了解它之於我的意義。如同其他喜歡編織的人，我會買書來熟習針法，製作些日常生活中富有功能性的物品，或自己發展新的小玩意，分送親友甚至拿去店裡寄賣。我曾經嚴重質疑過這項技能要如何為我在藝術創作上創造自己的語彙，因為技巧高超的婆婆媽媽們不計其數，憑什麼我會了些皮毛，就要說自己的是藝術？這幾年在應藝所，經由對藝術創作的更深入了解，幫助我放下對這個媒材的成見，重新檢視自己與它的關係，跟表演一樣，我慢慢懂得如何在編織上從「表現」走到「表達」，不再著眼於手裡正在成形的物件能「成就」什麼，而是正在「成為」什麼。

「對我來說，編織像是在空間裡留住時間，是思維藉由肌肉記憶進行直覺式的延展。過程中總使我感到安寧、舒服，以及前所未有的溫柔，好像有人用手順

著你的背脊，安撫日常生活裡所有焦躁又刻薄的質疑，把食指輕輕地放在你唇前，說聲：「噓，我在這裡。」於是所有擾攘都漸趨無聲，世界只剩你，和你那急著想與你依偎共枕的原來的你。每一種針法都有自己的個性，在單獨重複使用時是如此，相互搭配使用時更編排出不計其數的有趣關係，就好像不同本質的人各自選擇一種面貌與相遇的對象交手，然後在過程中放手讓情感介入。我像催化劑一般幫助他們在關係裡游走、靠近、擁抱、佔有，然後放手祝福，繼續下一次交手。有時候我不知道自己究竟扮演什麼，有時候我似乎又很清楚；但我該死地很樂於處在「角色定位不明」的混沌裡，因為那讓我覺得自己左右手兩邊的環狀纖維平起平坐，我們處在同個水平高度，誰也不比誰優異或更具覺察力，他們的能量驅動著我，我的振幅也幫助故事推演，互相帶領互相服從，這是一場試圖說服彼此，最後卻發現「相互尊重」才能釋放最大可能性之旅。

他們只有一個源頭，一條線，全是一體。這條線是創造者也是受造者，把自己勾進自己的環裡，成就下一個環，好讓他有機會去成就下下一個環，是契機在創造契機，終點與起點合體，持續滾動向前、交合、生長，是一場自我實現。

而我，何嘗不是如此？

我同為創造者與受造者，在這段人生旅程，披著幻象的戲服，透過物質世界來成就自己是誰，每一個選擇與決定，都像是雙手碰擊後勾出一個環，承接上一個環，開啟下一個環，環環相扣，共同合作完成一片更大版圖的自己。然而每一個決定都是我，每一個當下都是我，不比任何其他更像或更不像我，只是版圖的差別，說到底，這是同一條線，同一個靈魂，同一塊宇宙，說著同一個故事。」

——創作筆記，2011

3-2 作品形式發展

在芬蘭交換的後半年，我開始構思、整理回國後的這件作品。一天晚上，我做了個夢，夢見自己在一個空蕩的舞台中央彈奏鋼琴，一件大型的白色織物從天頂垂下，像床帳般，罩著鋼琴與我，忽然有個人走過，拉住織物線頭一端，抽阿抽，就這樣，織物很快地被抽成線團，癱軟瓦解在我跟鋼琴之上。於是在紙上畫下這一幕，試圖獲得更完整的訊息。我確定鋼琴與織物必須在場，卻不確定畫面該如何編排，行為事件該如何被設計，遂決定直接動手。

3-2-1 裝置演變

織物

回國後，我從回顧並建立跟編織的關係開始著手，長時間進行編織。一開始只使用毛線或毛線紋，後來漸漸發現，其實編織之於我的意義，如上節所述，是過程中那些交合、生長的姿態，是不是毛線一點也不重要。於是我開始嘗試其它種材料，跟賴老師借了不同粗細的麻繩、到各個五金商場尋找可能的線材、布條等，回來繼續織，把它們長在一起；越織越興奮，覺得好像不同面向的我在互相對話、產生關係。麻繩跟毛線，一個那麼粗硬、一個那麼細柔；塑膠繩跟麻繩，一個那麼輕薄、一個那麼厚重；而毛線跟塑膠繩，更是一個那麼質樸、一個那麼造作。我無法自拔地每天看著他們交手，無論是那種單股纏繞時的衝突感，還是已經個別招兵買馬後再相逢，都精彩可期；我學習跟違和感共處，傾聽並接納它，一路向前。然而邊織邊想著，還有沒有辦法再弄到更多材料？以不太破費為前提。不久後發現，只要想办法產生綿延不斷的條狀物即可，於是去買了一捲大型環保垃圾袋，把每一個垃圾袋的邊緣黏合處剪開，攤平成一大張塑膠布後，再以不剪斷的方式裁成條狀，便得到又多又好的，新的編織素材。

一路探索下來，確定使用的編織素材有毛線類、麻繩、塑膠繩、垃圾袋條和水線。我通常先拿單一素材，從環針起針，由中心向外長成一個圓後，再慢慢延伸出各種變形；所以當任何另一種素材加進來時，森林裡便會被走出另一條路，然後也許在某時某地匯成一路，或善終異地。



圖 23 織物棚拍-1，傅亮福攝



圖 24 織物棚拍-2，傅亮福攝，人物黃建達

鋼琴

我在夢裡舞台上演奏的，是個平台鋼琴，所以於此後之畫面想像中，也認為應該使用平台鋼琴。目標首先鎖定了浩然圖書館二樓大廳那台鋼琴，遂寫信聯絡負責單位，卻因該鋼琴隸屬音樂演奏區，而我信中已如實提出，這件作品除了演奏還包含裝置，對方基於我的作品與大廳展出在視覺上會互相打擾之考量，婉拒了我的借用申請。此外，由於我不打算作一齣時間夠長的戲劇，因此並不傾向作品在傳統舞台上發生，演藝廳遂不構成選項。其他例如餐廳或咖啡廳，雖提供鋼琴演奏，卻無法允許我的裝置展出。

最後，我認知到這件作品需要一個，可佈置成展場，卻同時是開放的、人潮湧動的空間，以因應我作品包含靜態裝置跟動態表演，這兩個需求，於是採納賴老師的提議，決定使用浩然地下室國際會議廳前廳。

在作了這個決定後，隨即面臨鋼琴問題，堅持使用平台鋼琴的話，除非借得到，不然就得用租的。我前思後想，如果鋼琴是要用來借喻某種深刻關係，應該是跟我最沒距離的那種，自己從小彈的明明是直立式鋼琴，何必執著於夢境裡那台表演琴呢？於是面臨一個突如其來的「無須如此」，便放下了。

這麼一來，電鋼琴似乎成了最佳選項，它在外觀上跟直立式鋼琴雖不中亦不遠，至少對我來說沒那麼大差別，且同時具備良好機動性，還能直接錄音（見表演計畫），各方考量之下，我買了一台。鋼琴加入後，創作後期它都在場，織累

了就彈，彈完繼續織。我在彈奏中反覆咀嚼心中的指定曲目（見 3-3 作品意涵），最後決定將它手繪在鏡子上，完成一面「鏡子譜」。

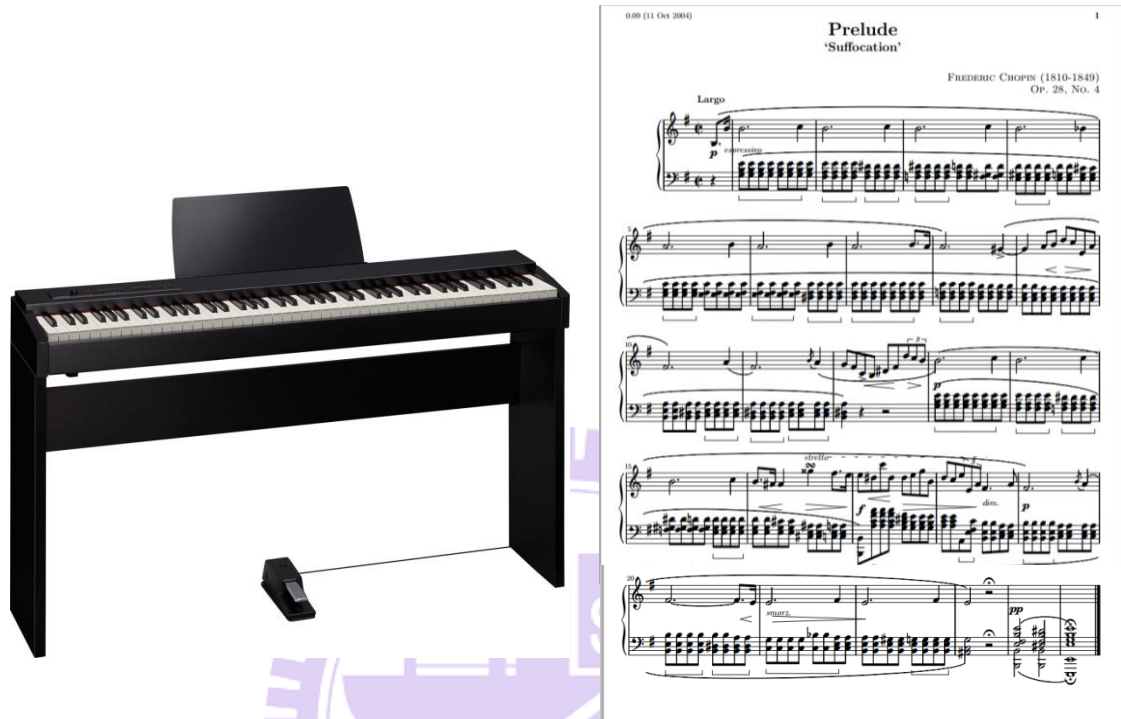


圖 25 鋼琴（Roland F-20）與譜（《Prelude in E-Minor (op.28 no. 4)》）

圖片來源：http://www.rolandtaiwan.com.tw/mw/cufiles/images/products/pics/f-20/big/f-20-cb_angle_gal.jpg
<http://www.docstoc.com/docs/525617/Chopin-Prelude-Opus-28-No-4>

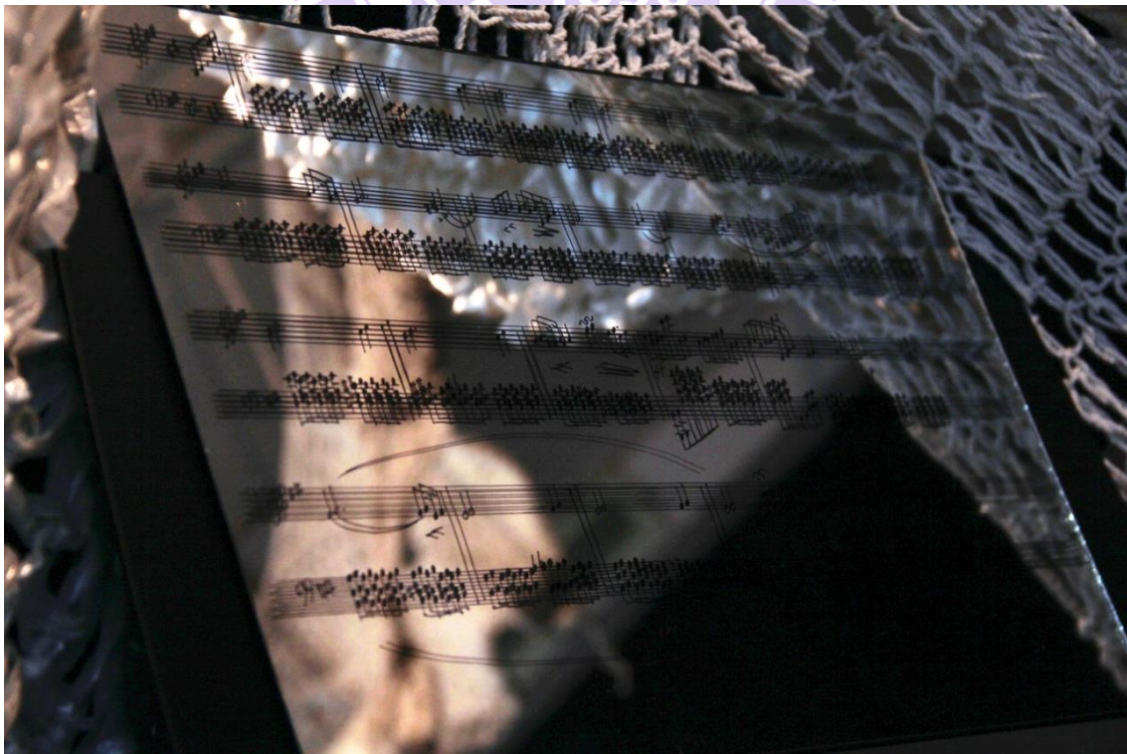


圖 26 手繪鏡子譜

樹

起初的畫面中沒有樹，直到我在校園裡撿了第一座樹枝；雖不知有何用途，但因被它姿態吸引而扛回了研究室。後來在發展織物、鋼琴與我之間的關係時，靈光乍現地決定要使用樹枝，此後便納入草圖，沒想到過了不久，學弟建達從竹湖邊扛回另一座樹枝，葉子尚未離席，比先前搬回來的那枝更逼近我的想像，令人狂喜。下一段落「三者於我」將進一步描述如何使用。



圖 27 樹枝試掛-1

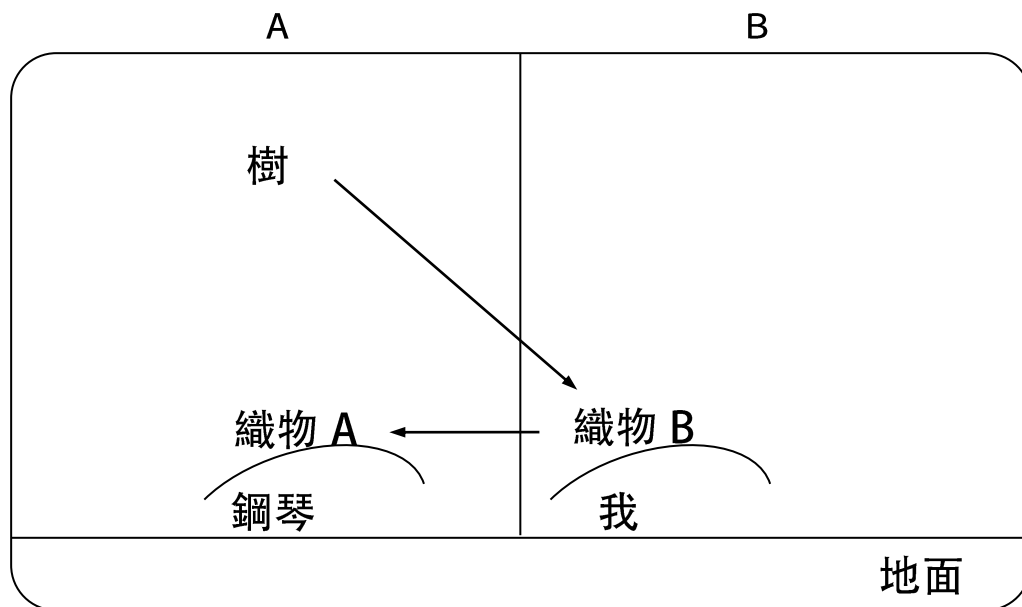


圖 28 樹枝試掛-2

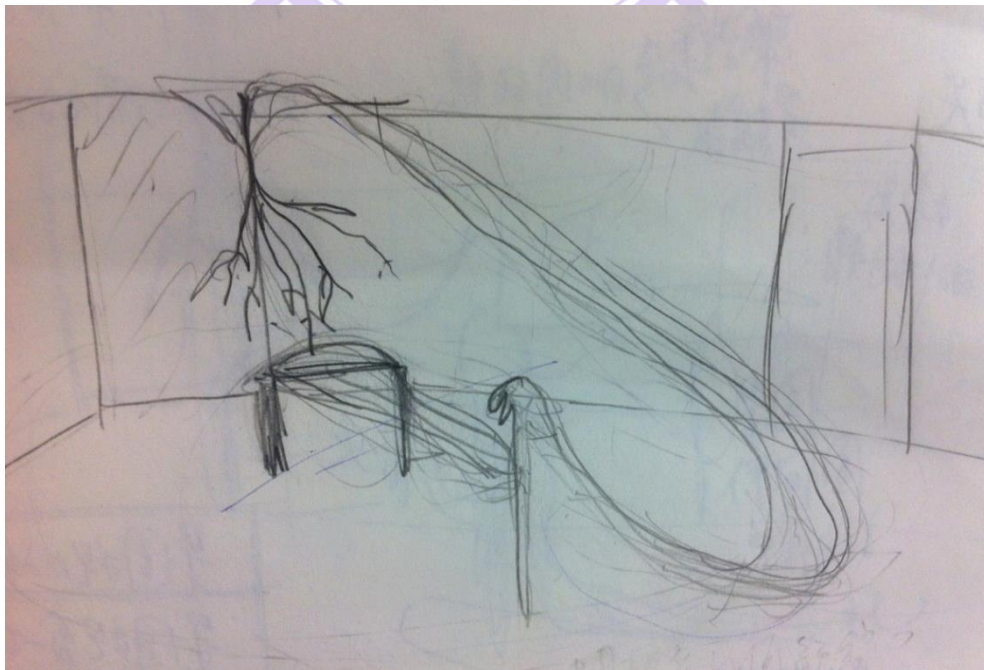
三者於我

我邊織邊在腦中跟紙上構圖，安排相對位置，一開始的版本為：

畫面分成 A 區與 B 區，A 區有鋼琴與樹，樹倒掛在鋼琴上方，我在 B 區，而織物串連 AB 兩區。織物分為兩組，一組(織 A)包覆鋼琴，一組(織 B)從樹根長出來，往下一路流洩直到包覆我。



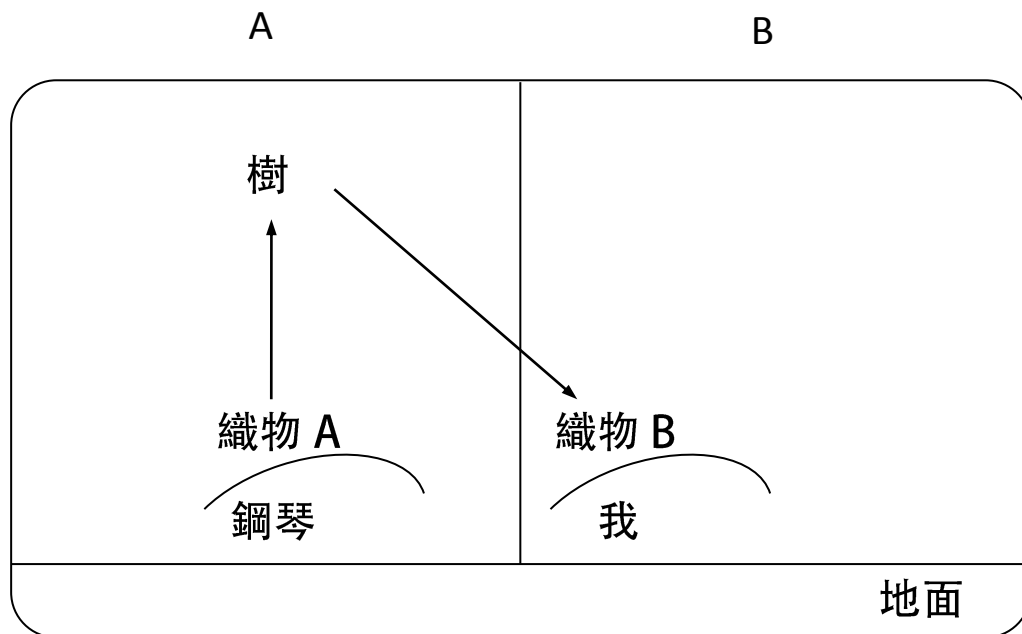
※ 實線為裝置元素於初始的鍵結關係，箭頭為生長方向。



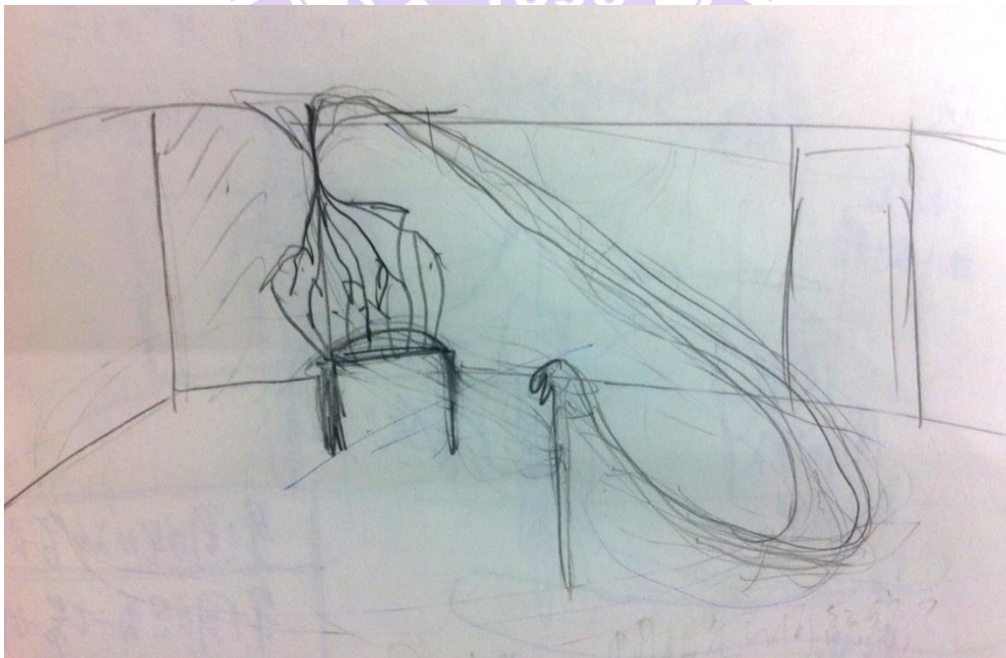
(上) 圖 29 空間示意圖-1

(下) 圖 30 空間草圖-1

為了方便解釋裝置發展，以下先簡略說明表演行為如何改變裝置，行為細節將於下節詳述。展期第一天，我身披織 B，織物從我指間往鋼琴長，與包覆鋼琴的織 A 連接，形成我與鋼琴之間的鏈結，此鏈結會在接下來十天慢慢從我指尖脫離，且被移轉至樹上。



※ 實線為裝置元素於十天後的鏈結關係，箭頭為生長方向。



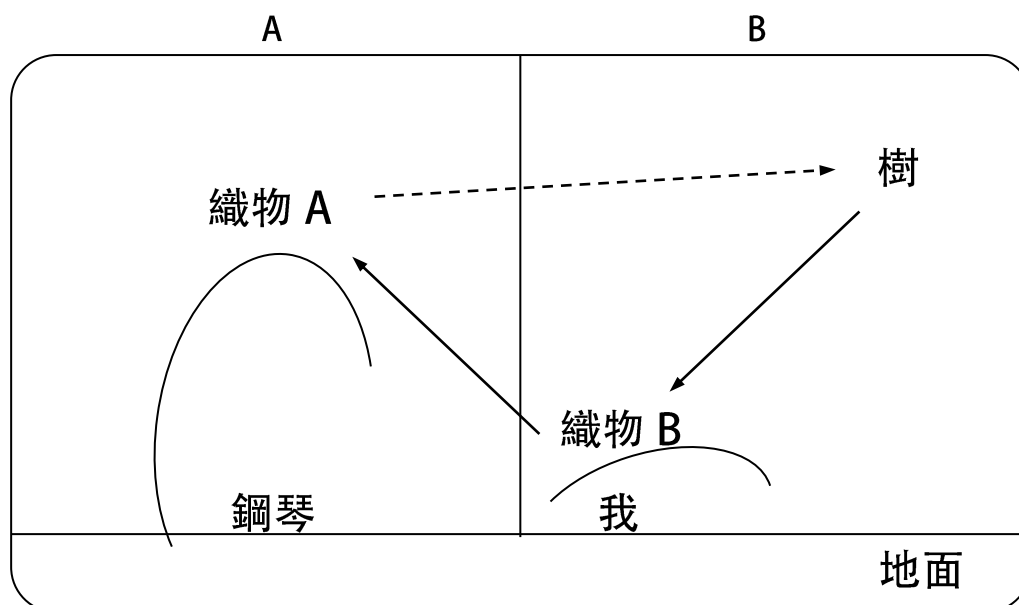
(上) 圖 31 空間示意圖-2

(下) 圖 32 空間草圖-2

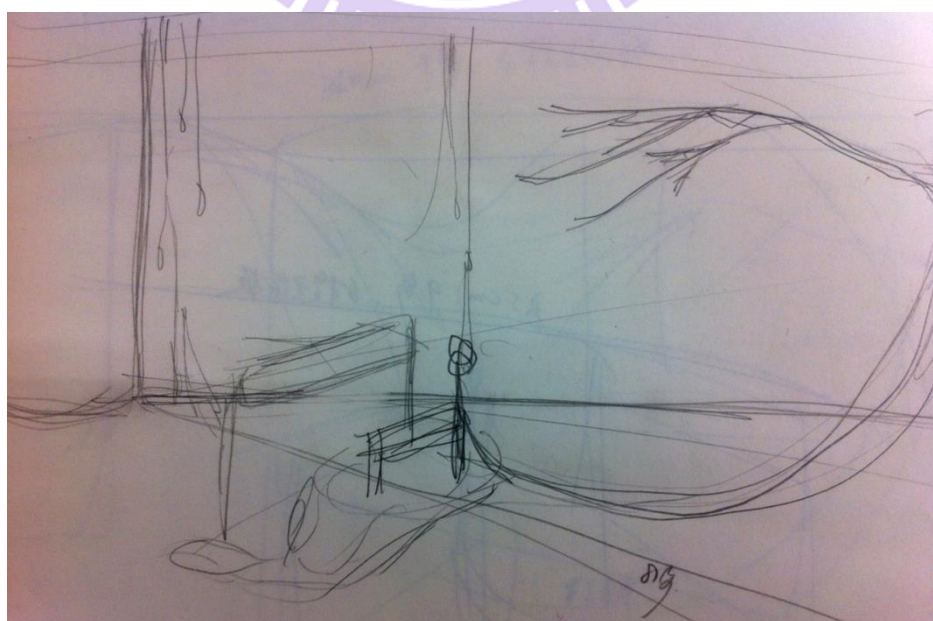
然而，當我開始在空間裡實際佈局(非佈展)時，卻發現以下兩點需要被改善：

1. 包覆鋼琴的織 A 與包覆我的織 B，距離不夠遠。
2. 織 A 與樹之間的距離不夠遠。

1 造成我彈奏時，織 A 只能癱軟在鋼琴附近；2 則是影響表演行為介入後的空間畫面。綜觀兩者，意即各元素之間太過密集，距離若不拉開，織物在空間裡的張力將無法展現。於是我調整了一下成員位置：



※ 實線為裝置元素於第一天的鍵結關係，
虛線為裝置元素於第十天的鍵結關係，箭頭為生長方向。



(上) 圖 33 空間示意圖-3

(下) 圖 34 空間草圖-3

3-2-2 行為計畫

前身

起先，我計畫完成只有一次的行為。在那個計畫中，白色織物罩著鋼琴前的我，在我按下第一個音符的同時會啟動某個機關，使得白色織物在曲子完成之際，被完全拆解。後來發現，我想要描述的有關於「改變」的節奏，現階段並非如此。故事的發展不該那麼直接了當，時間上拆得太快、空間上拆得太徹底。我並非是要將自己的某狀態歸零，而是要將某狀態從 A 轉換到 B，意即對 A 的「如此」藉由轉換到 B 的行動，來宣告「無須」。

於是將行為計畫從一天改為十天，從一場改為十場，想要藉由漸進式、像呼吸般的行為節奏，慢慢轉變整個裝置型態，而裝置內容當然也因應生變，樹就是在此時加入的。

十日漸變

搭配上張空間示意圖，以表格說明從第一天到第十天，裝置的整體變化：

	時間	裝置變化	
		織物 A 與織物 B	織物 A 與樹
第一天	行為開始	十組織物 A 連結織物 B 十指	無連結
	行為結束	九組織物 A 連結織物 B 九指	一組織物 A 連結樹
第二天	行為開始	九組織物 A 連結織物 B 九指	一組織物 A 連結樹
	行為結束	八組織物 A 連結織物 B 八指	二組織物 A 連結樹
第三天	行為開始	八組織物 A 連結織物 B 八指	二組織物 A 連結樹
	行為結束	七組織物 A 連結織物 B 八指	三組織物 A 連結樹
以此類推			
第十天	行為前	一組織物 A 連結織物 B 八指	九組織物 A 連結樹
	行為後	無連結	十組織物 A 連結樹

表 4 十日漸變

單日流程

主要分為三步驟：彈奏、拆解、繫掛。後兩者將在先前彈奏的曲子重覆播放中進行。也就是說，我會穿上「織 B」彈奏一曲，曲子將同時被錄下，完後播放錄音，且在曲子重複的同時，拆解掉某一指與織 A 的一組鍵結，掛到樹上。

以表格進一步說明：

※開頭為彈奏前，曲 1 為第一次彈奏，曲 2 為第二次播放

時間	表演行為
開頭	穿上織 B，鍵結產生
曲 1	彈奏
曲 2	起身拆解
	掛到樹上

表 5 單日流程

全貌

以前兩個表格合併說明：

	時間	表演行為	裝置變化	
			織物 A 與織物 B	織物 A 與樹
第一天	行為開始	穿上織 B	十組織物 A 連結織物 B	無連結
	曲 1	彈奏，同時錄音		
	曲 2	拆解，掛到樹上		
	行為結束		九組織物 A 連結織物 B	一組織物 A 連結樹
	以此類推			
第十天	行為開始	穿上織 B	一組織物 A 連結織物 B	九組織物 A 連結樹
	曲 1	彈奏，同時錄音		
	曲 2	拆解，掛到樹上		
	行為結束		無連結	十組織物 A 連結樹

表 6 全貌

3-3 作品意涵與實際呈現

「誰

以時間之名 錯結在此
拉扯指尖上包袱累世 肅然齊唱
群聚過往 細數已逝
反覆一樁喃喃自語
假的故事

當嫁紗蛻去 喪衣成形
戲劇放棄餵養 肌肉失憶

執著 仍舊深不可測
理解 不再亦步亦趨

前嫌盡釋

我 與我自己 」

——《鍵結》作品說明

3-3-1 作品名稱——《鍵結》

「鍵結」一詞，原指化學分子式中，各原子間因電子狀況所產生的連結。一天，當我完成某次的階段性編織後，在本子上寫下：「這是空間與時間的鍵結。」之後它便在腦中徘徊不去，發現不管是編織，還是自己利用織物在空間裡錯布的行為，都像是述說一種內在的鍵結狀態。而利用創作對某狀態宣告「無須如此」這個舉動，在腦部裡便是意念轉向、便是改變電磁場。

此外，鍵結的「鍵」與琴鍵諧音，也暗指關鍵。「結」則同時隱含「結合」（婚禮）與「結束」（葬禮）之意。

3-3-2 指定曲目——《Prelude in E-Minor (op.28 no. 4)》

我在法國旅行時，遇見了這首蕭邦的作品，一種很深層的東西被觸動，來自死亡，也來自新生。

我將它指定為自己葬禮上的演奏曲。

3-3-3 靜態——空間如此

裝置在空間中，展示著內在欲改變之「如此」。



圖 35 范書雅，《鍵結》，2014



圖 36 范書雅，《鍵結》，裝置第一天局部

鋼琴與我

跟鋼琴之間的關係，從小到大不斷演變。

有很長一段時間，是類似一種契約關係：「我付出練習給你，你提供我虛榮。」或是三方食物鏈：「你滿足我的期待，我滿足外界期待。」說白一點，是提供我母親的虛榮，滿足我母親的期待。童年經驗裡，「把鋼琴彈好」這件事，是一個我在被制約的情況下，企圖讓「好母親」回到身邊的手段。就像《賣火柴的小女孩》中，女孩劃下一根根火柴，只為了再一次看見奶奶微笑著向她伸出溫暖雙臂。然而如同故事發展，火柴總會劃完，再多的優良表現也無法讓那個「好母親」持續待在我身邊，我無法使她滿意，似乎沒有人能使她滿意。

起先，我滿足母親的虛榮，接著，她用被滿足的小我告訴我，那些虛榮屬於我，甚至等於我。於是我被說服，鋼琴成為我滿足虛榮的工具，成為我小我的載體，也是我用來讓母親從「未知」變成「已知」的利器。當然，這影響了往後人生的其他關係，我因為太弱小感到無法靠自己站立，所以就依附著其他關係，像依附鋼琴。

我發現自己在一些關係裡以無限美好的姿態吸引對方，然後再竭盡所能地，用挑釁來要求對方做出證明；最後在對方披荊斬棘通過一切之後，氣定神閒地推開他，告訴他這不可能。我在過程中模仿母親的面貌，而在結局時，體現她因為對我不滿意而下的詛咒：「妳怎麼可能被愛。」一直到很後來，我才明白，原來讓她不滿意的不是我的鋼琴表現、不是我。不是別人，而是她自己。

我與鋼琴之間的正式獨立，是在長大之後，在那些契約跟鍵結都失效之後，在我母親對這小玩意失去了興趣，甚至也不再關注我之後。於是我真正愛上了鋼琴，愛上與它共處的每一刻，充滿感激與不計較地，付出我的努力。不再關心它能帶給我什麼、成就我什麼，而單純用我的音樂歌頌它的存在、體會我的存在。

但之於其他關係，仍感到充滿挑戰。

我試圖拿過去與鋼琴的關係，來隱喻我的其他關係。在空間裡架設出我跟它之間以前的樣貌，我內在看見的樣貌。誠如上節所述，織物作為一種空間與時間之鍵結，蘊含各種記憶，呢喃述說著我的過往，劇情一幕幕流轉，偶爾詞窮搭配間歇的莞爾，大部份是自在的沉默與放肆的滔滔不絕。它們包覆鋼琴後一路往上竄，最後長回到我即將披覆的外衣指尖，箝制、拉扯、糾結。



圖 37 范書雅，《鍵結》，裝置第一天，鋼琴與外衣-1



圖 38 范書雅，《鍵結》，裝置第一天，鋼琴與外衣-2

鋼琴與織物

「在流動的線條裡，我視線被分割，

空間條狀拼湊，聚合又游離，

過去現在未來分別閃動，互相輝映並竊竊私語。」

——創作筆記

對我來說，彈琴與編織同為展現肌肉記憶之活動，是用當下駕馭著過去，馳騁於空間。藉由手部運動，彈琴時，我以情感編織著周圍空氣；編織時，以冥思彈奏著注意力。說來弔詭，但兩者帶給我的感動雖一個向外、一個向內，仍屬同類。彈琴時心中有譜，卻不為譜困，編織時心中有圖，卻不為圖限。不論在動作或內容上，兩者皆以重複性交織著驚奇，像是反覆訴說某件事，卻每有斬獲。

因此，當琴聲在空間裡纏繞著織物時，是記憶在對話。行為尚未介入裝置前，因為鋼琴的在場，我在裝置空間裡依舊能感受琴聲、感受對話。



圖 39 范書雅，《鍵結》，鋼琴與織物-1



圖 40 范書雅，《鍵結》，鋼琴與織物-2

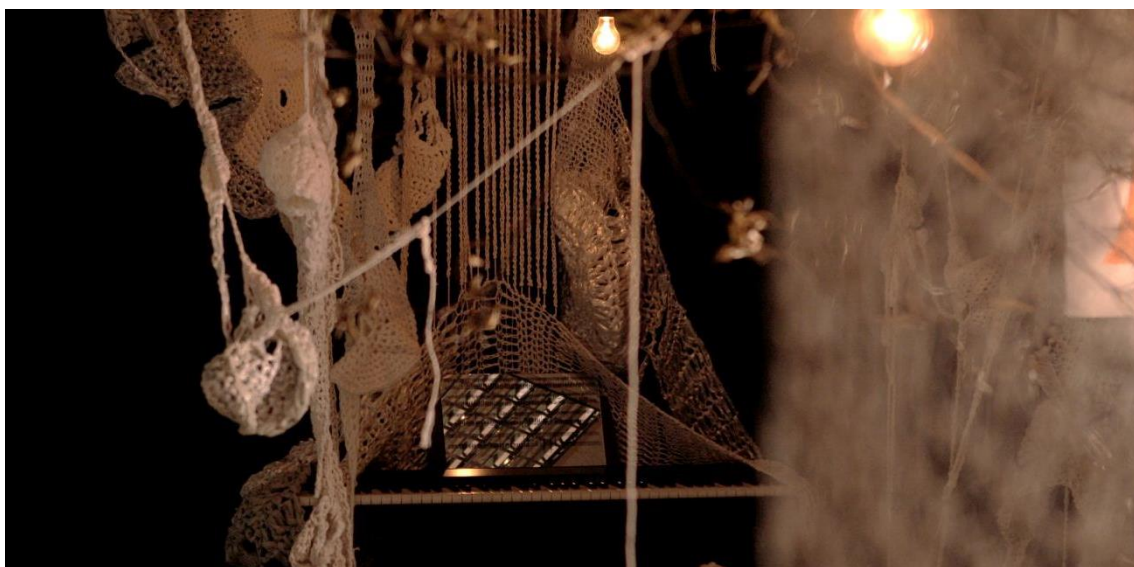


圖 41 范書雅，《鍵結》，鋼琴與織物-3

來自生命樹

樹象徵宇宙起源，一種包羅萬有的胸懷、力量，是我與生俱來的完整性、未失憶前的樣貌。織物自樹幹長出後一路蔓延，將包覆於我，因我從祂裡來，祂從我裡去；同生同息，緊密相依。



圖 42 范書雅，《鍵結》，樹與外衣-1



圖 43 范書雅，《鍵結》，樹與外衣-2



圖 44 范書雅，《鍵結》，樹與外衣-3



圖 45 范書雅，《鍵結》，樹與外衣-4

幻象外衣

從樹而來的織物在地上靜靜流淌，即將為我服務。它是婚禮上的嫁紗、葬禮上的喪衣，也是伊甸園裡蛇的蛻皮。我生而為人，披上幻象外衣，進入這個有血有肉的次元，獻身戲劇。



圖 46 范書雅，《鍵結》，外衣-1



圖 47 范書雅，《鍵結》，外衣-2

全貌

一場婚禮將舉行，所謂對未來的想望，在空間裡高歌，等待被拾取。

一場葬禮將舉行，所謂對過去的執著，在時間裡錯佈，等待被釋放。

3-3-4 動態——宣告無須

我以身體進入裝置，動態地在時間軸上移動，用迎向未來的姿態面對過去。



圖 48 范書雅，《鍵結》，進入裝置-1



圖 49 范書雅，《鍵結》，進入裝置-2

彈奏《Prelude in E-Minor》

彈奏鏡子裡的《Prelude in E-Minor》，用琴聲與織物的同步律動，來展示鍵結關係。譜畫在反射於鏡中的臉孔之上，將我視線分割，鏡中的自己一路尾隨音符去向，反映情感；我彈著自己，困足於自言自語，卻藉著自省更理解身後軌跡。



圖 50 范書雅，《鍵結》，彈奏-1



圖 51 范書雅，《鍵結》，彈奏-2



圖 52 范書雅，《鍵結》，彈奏-3



圖 53 范書雅，《鍵結》，彈奏-4

重播《Prelude in E-Minor》+ 起身拆解

奏畢，《Prelude in E-Minor》被鋼琴重複鳴唱，過去繚繞於當下，時空交疊。
我帶著對過去的覺察，拆解鍵結關係，蛻去不再適用的軀殼。



圖 54 范書雅，《鍵結》，拆解-1



圖 55 范書雅，《鍵結》，拆解-2

將織物繫掛於樹上

我從哪裡來，便往哪裡去。將這喃喃自語的戲劇脫手，謝絕共生關係、停止餵養。我一點一滴交還給宇宙，帶著感激與祝福，原本各據一方，生死兩界最終起迄共點成一圓。是結束，也是結合；是受造，也是創造；生命狀態自此改變。



圖 56 范書雅，《鍵結》，繫掛-1



圖 57 范書雅，《鍵結》，繫掛-2



圖 58 范書雅，《鍵結》，繫掛-3



圖 59 范書雅，《鍵結》，繫掛-4

全景總改變

一天一指，改變我與鋼琴的鍵結關係，改變整個內在空間的鍵結關係。十天後，象徵時空鍵結與記憶的織物被回歸至生命源頭。



圖 60 范書雅，《鍵結》，十天前



圖 61 范書雅，《鍵結》，十天後

四、展出心得與檢討

4-1 靜態調整

浩然國際會議廳前廳本質上並非展覽空間，對於展場規劃而言，可說充滿限制，如何因地制宜地與它和平共處，並讓故事順利發展完成，遂成為一項考驗。但正因為如此，使得我與「限制」之間的對話更紮實、深刻，甚至對於自己不僅能在作品內討論這個項目，作品外也能實際操作，而感到幸運。

4-1-1 區塊設計

前廳為開放格局，為避免作品被空間吃掉，以及視覺上其他的雜訊干擾，決定用黑色不織布圍出預定區塊，做為與其餘空間之切割，並以雙層疊掛來加強防止透光。那陣子風大，我用石頭壓住黑布下擺，且三不五時過去幫它整理儀容。



圖 62 掛黑幕

4-1-2 燈光設計

天花板上的日光燈管為唯一燈光來源，考量裝置於空間中的整體呈現，我決定不使用現場光源，自己接燈。於此便面臨預算問題，各方評估後，購入透明鎢絲燈泡、燈座與電線共三組，搭配所上出借的兩盞白光展燈，設計出兩套燈光配置。一套為常態燈光，另一套則用於表演行為進入時。

兩套燈光的差異單純但明確，當我穿上織物且坐定時，原本由鋼琴外圍打入的燈，將與鋼琴正上方的燈切換，藉以達成聚焦效果。



圖 63 牽燈-1



圖 64 牽燈-2

於是，行為進入前（只有裝置）與進入後（表演開始）便有了燈光之差異。



圖 65 行為進入前之燈光



圖 66 行為進入後之燈光

4-2 動態心得

還記得某次行為結束後，賴老師問我：「妳自己覺得怎麼樣？」我一時啞口，最後回道：「我覺得，我很認真。」

4-2-1 身體

從大約一年前，這件作品被構思開始，我便停止修剪頭髮。

為的是想看見，身體裡有個東西一路陪伴，於整個創作過程中，以它的呼吸紀錄那綿延無盡的漫長，與我一同成長；最後親身參與甚至成為果實。也為了實現視覺上對作品的想像，畫面中，不僅有外在纖維編織出的呢喃，更有來自我身體內部對記憶的絮絮叨叨，相互指認。

展出前，除了腦部演練，以及各段落與裝置的搭配測試外，我不曾完整彩排。因為我拒絕，拒絕它對身體成為一則熟習的事件，拒絕它之於我失去因生澀帶來的緊繃，更拒絕自己在各方面得以駕馭它而非經歷它。於是，我仍舊讓自己像2013年的放逐一般，除了大致上知道自己於何處停留以外，並不多做控制。事實上也無所控制，身體會帶領我，表演將回饋我。

開幕那天，當我穿上織物準備彈下第一個音時，才突然意識到，這一切是多麼真實、赤裸且脆弱。纏繞於指尖的織物將我的手掌往上拉扯，我得吃力卻細膩地按下每一個鍵，誠實表達情感，感受每一顆音符串成的旋律、每一段旋律於空氣中舞出的線條，如何將空氣凝結又融化、緊縮又舒張。我仔細地感受自己每一個腳步、每一陣呼吸，每一個感受的當下。

「表演行為進行到現在第三天，覺得能量的重整跟累積，真是件不容易的事。

每天的感受都不同，每天的覺察都不同；每天都要進入那個自己，每天都要走出那個自己。其實每次表演完，都很想就一路走出門外，走出去，不被混淆。

還有七天，手指會越來越輕，彈錯的音符也會越來越少，

但總有些什麼會越來越重，到時才知道。」

——表演日記，2014

雖然只有十場，一場只有十五分鐘，有時卻能用掉我一整天的能量。表演前我會提早過去準備，看著裝置，靜心。提醒自己為了什麼在此，和不為什麼。

4-2-2 心態

「人果然是要離開一個地方或是一些人的時候，
才會突然認真面對自己。
因為不能再拿「反正還會見面、還會再來。」麻痺自己，
所以眼睛突然就睜開看，耳朵也認真聽了。
因為不害怕會做錯什麼遺留下來，因為拒絕有缺憾，
所以放下所有對尷尬的疑懼。

在離別那一刻，我感到真實，
沒有刻意的收斂，也沒有過多的流洩，
分開就是要分開了，沒辦法裝作不會捨不得；
同樣，再捨不得也是要分開了，所以接受這個捨不得，然後放下、祝福。」

——旅遊日記，2012

我在十天當中，不斷憶起一年多前正要出走的自己，告別前、告別後、告別時。藉由這次近乎儀式性的行為過程，好像真的對什麼有形、無形的，難以言喻或心知肚明的東西，感到釋然。好像真的與那個曾經懷想、耽溺與執著的人生路線，岔開了。身體能量在改變，心態在改變，人生藍圖呢，是不是也變了？

想起很久以前，筆記本裡那句「我想念我的未來」。它是否在另一個平行時空與我遙望，等待被匯流呢？而我，身而為人披著幻象外衣，對於宇宙更高層次的計畫，是否更信任了些？

1900，在面對「無盡的選擇」時，「選擇」了有限的、可掌握的，真的是因怯懦而將自己禁錮於有限中，還是在有限裡看見了無限？他的說詞，是冠冕堂皇的藉口，還是誠可格天的表述？他放棄了那其他的兆億個選項，是悵然，還是欣然？他究竟比我更臣服於藍圖設計，還是更勇於挑戰？

他是下不了船，還是選擇了不下船？亦或，兩者皆是？

每一次表演途中，我更知道自己在哪裡，或不在哪裡。我靜靜地走著，彈著，拆著，掛著；體會存有。擁有當下，就擁有一切；選擇在這裡，就不在那裏。所謂「Nowhere=Now-here」這件事的色彩濃度，在心中漸漸飽和了起來。

4-3 檢討

一直以來，我都沒將《鍵結》的表演行為定位成「舞台上的演出（performing art）」，或是「行為藝術（performance art）」。原因是想把表演回歸成最純粹的一段表達，像念首詩，而非處在某個框架中。當然這麼說很籠統，因為當我在想像跟設計它時，身為創作者當然還是會帶著一些前見去轉化、去詮釋我要做的事情，但於大方向上，的確不想讓它成為一場有升幕降幕、燈亮燈暗的，被明確劃分的獨立時空。這也是為什麼在某個層面上，我認為它很接近行為藝術的原因。

燈光與出場

我想做的，是單純地把自己放進裝置裡，去跟它發生關係。如果裝置已經是一盆花景，那我的進入，也許是一隻蝴蝶，牠每天來，每天做點什麼，不需要因為牠的出場而大張旗鼓；所以只使用了一點燈光轉變來影響注意力，加上音樂跟行為本身。該怎麼發生，就怎麼發生，包括第一天因為十指包袱都很重而舉指為艱，第七天因為如釋重負反而彈錯音，對我來說都是表演的一部分。

然而，差強人意之處還是有，因為場地限制，也因為對限制的處理有所疏忽。我在表演最後一天發現，自己應該從黑布後鑽入，而非繞一大圈從作品正面進入。如此一來，便可解決現場因為整體燈太亮，而導致的「表演疆域模糊」之問題，即觀眾不知表演何時開始，或是已經開始。我無意將表演場域定義為「舞台」，卻不希望它的邊界太過發散，既然利用黑布定義出展覽空間，便期盼行為發生的時間點落在黑布之內。而在不使用燈光強調表演起迄點之前提下，還能從出場動線著手，來試著緩解這種表演上常見的模糊與矛盾。

裡衣與妝容

那件裡衣，在現場的燈光下顯得有點透明，視覺上影響了觀者的注意力；關於這件事，我還沒有答案。因為對作品而言，女性身體在社會中受到的壓迫與引發之脆弱感，並無離題；也因為對身為表演者的我來說，並不受影響。我無法控制觀者是選擇看我的身體，還是看我在做什麼，而不管他選擇哪一個，都是我跟表演的一部分。身體在文化脈絡中蘊含的符碼，對觀者各自不同，從純情到煽情，

從憐惜到暴力；藉由觀看我的身體和我的身體在作什麼，觀者也許更能直接感受對於自己身體的想法。然而當觀者回應疑慮時，的確造成我的些許尷尬。

關於妝容，原先其實並不想化妝，但現場光相當白亮，與觀眾之間不管在情緒或視覺上，都超過我本來預計的赤裸程度。於是便出現，身兼導演與演員的兩方拉扯，導演希望純粹，演員卻嚷著美麗出場，兩個都是我，反映了我想前進的方向以及我的現況。在這個「無須如此」的課題上，我選擇了現況。未來這件作品若還有機會展出，也許會跟著自身狀態，嘗試不同的裡衣與妝容。

彈奏音量

展場旁即咖啡廳，我的表演剛好遇上每日午飯時間，開幕當天及隔天演出時，鋼琴內建喇叭之音量皆不足以支撐場面，幸好有學弟主動提議且出借音箱，才讓後來幾天的演出都在外接擴音的幫助下，達到聽覺聚焦之效果。

投影錄像

籌備期間曾經考慮過，展出時要在裝置附近投影前一天的表演錄像，作為當天演出的引子。反思覆想後，卻覺得如此「前情提要」的手法，太像連續劇預告，有點脫離本意。

如果這十天象徵我的蛻變，或是一場典禮的進行，那麼，如同生命中其他事情一樣，不同人出現而參與了不同階段，有些人待得夠久能瞥見事情的去向，有些只是過客也有幸一睹當下風采，至於「觀者知不知道整件事的來龍去脈」會不會影響我作品的完整性，如同裡衣的問題，老實說目前仍沒有確切答案。

整體提問

整個展出下來，有個問題不斷對我提出：「妳究竟希望觀者知道多少？」一直以來，我都不願把《鍵結》說成「表演為主，裝置為輔。」的一件作品。因為對我而言，兩者同一件事，裝置是我，表演也是我，如時間空間不可分割，如身體心理相依相存。然而，如果我不把整個作品定位成表演，不把裝置視為舞台設計，不把表演行為定義為舞台上的活動，而認為表演對於觀者理解作品來說只是提供另一種角度；那麼，裝置本身又具備了多少乘載故事的能力？

現在看來，認為「觀者能透過裝置感染到事態氛圍」的這個想法，也許是事

實，也許是個一廂情願的錯覺；事實上是，我根本沒有考慮過這件事，我似乎並不關心。我想講的故事全貌，對觀者展示了多少？如果他只是偶然經過，駐足空間或有幸一瞥表演，在文字說明未介入的情況下，能得到什麼？而「他得到了什麼」之於我，又意味著什麼？老實說，展出前沒有認真思考過，我單純做著想做的事，使用著對我有召喚力的媒材與形式，滿足自己且回應生命。

展出十天中，每天都有我認識的人出現，關心的、好奇的、情義相挺的，都有。有些大老遠來了那麼一次，有些三不五時來晃晃，觀察劇情演變；學妹介瑤每天都去現場幫我打燈，第五天時，她對我說：「我今天好感動，一定要跟妳說。」第七天時她又對我說：「我現在覺得，這是一個應該要天天都來看的表演，才會感受到那股力道，之前都沒有像今天這樣感覺過。」除了感激，我更開始思考整個佈局的改善空間，以及每個環節之於我的意義，與需要被向外表達的程度。有些人覺得鋼琴聲太弱，有人卻認為剛好；有些人覺得衣服太短太透，有些人卻認為那不重要。每一次的回應，都像丟了一個問題給我：「什麼是妳在意的？妳要為觀者選擇什麼？」藉由反芻這些回應，我得以檢視自己下判斷時，是否因疏忽而使作品的需求未被滿足，也得以深刻反省對於那些回應產生的情緒，究竟是來自對作品意涵的覺察，還是來自小我。

賴老師曾說：「所有人提供你的意見，都是提供你一個思考的面向，但你不需要急著回答。」我細細咀嚼著這些回饋、情緒、觀看他們如何與邏輯交手，沉澱著；漸漸發覺，如果自己一直是誠實地面對整個創作過程中的一連串決定，那麼，如今它對我展現的，不就是我現階段之樣貌嗎？Jessica・Stockholder 認為要使我們自身、我們做的選擇、我們活著的理由都有意義，必須認同「**感覺與思維並肩而行**」，雖不敢說百分之百如實奉上，因為人是很有可能被自己所愚弄；但我至少能說，自己誠懇地傾聽著內在並做出選擇，不帶算計。不代表算計很糟，而是目前，對於「把握觀者拾取正確資訊」這件事，還沒有興趣；因為沒有所謂正確的資訊。

這件作品將在今年六月第二次展出，會是同件作品亦或延伸之作，目前仍未敲定。我檢討，且我還在檢討，如同展出期間那個不時到展場與作品共處的自己，我仍在感受，聽它想如何被重現，同時觀察自己的內在鏈結如何演變。我想再一次地誠實表述，而非只是重複自己，當然如果最後發現，「重複強調」才足以表達現況的話，它就會在一個看似重覆，卻仍是有所覺察的情況下被再次進行。

五、結語

「無須如此」，是一個來自應藝所，顛覆以往且令人激動的禮物。那個被顛覆的「以往」，由不計其數的「必須如此」堆疊構築，形成一座，對世界、人生，與自己的認知想像系統，像聖殿般，而我曾那麼不假思索地臣服著。

過去一年在外流浪，從裡到外將自己不停掏攪，過程中時而欣喜若狂，時而慘不忍睹，畢竟真相是一種美麗又可怕的东西，需要格外謹慎地對待。¹⁰起先，那些記憶充滿侵略性，張牙舞爪地撲向自己，我蜷縮著承受，不加抵抗，接著它們從一團混亂中漸趨穩定，義正嚴詞地彼此辯證，似乎試圖揭露些什麼。最後，我的注意力從「過去發生的事」轉向「我正在注意這些事」，也就是對自身處境產生了覺察。過去只是一則，我們告訴我們自己的故事¹¹；事實上它已經不在了，我卻不肯善罷甘休地守護著那些殘影，深怕失去了能夠再一次悲傷的機會。但我為何悲傷，且為何不願相信自己無須如此？這一切究竟怎麼開始的。

我開始寫長長的信給自己，也給父親，作為我的人生夥伴之一，他一直是個努力誠懇的角色。我於信中梳理著自己，藉由觀看那個以外在事物做為反射體，向我投射出的自己，聽它如何述說著我的過去，那個我墊高腳尖、後退了半個地球仍看不清的，遙遠的過去總體；如此溫柔、堅定。是的，它們漸漸不再刺痛地向我顯現，如同我過去允許的那般，反而耐心聽從我的建議，以不同的姿態、順序出席，各自表述。

漸漸地，有了些頭緒。

從小，我就常被讚許為「受教的孩子」。意即再瘋狂仍懂得拿捏分寸，知輕重懂規矩，意即長輩們總是對我展現信任：「嗯，妳可以那樣，因為我相信妳知道這一切的重點為何。」我總是做著兩件事：同中求異，如此便可脫離比較範疇

¹⁰ 《哈利波特的魔法石》p.24

¹¹ 電影《雲端情人（Her）》，莎曼珊獨白

鬆一口氣，保有因置身事外而免於被摧毀的自我認同；卻又為了確保不被遺棄，異中求同。為了讓自己遊走邊界的同時能夠享有尊重，不被責備挑釁，竟不知不覺地妥協著那個被告知的「重點」，認為至少它很明確，不至於讓我掉下鋼索，載浮載沉般落難著，至少我還有可抓的東西。求學過程中，我一路討好著「重點」，直升資優班、考上交大、念了工程，以及其他許多；於別種關係中則是反向進行。我感到易碎，不斷東抓西取各種東西來鞏固自己，直到某天赫然發現，自己正在成為自己不想成為的樣子，呼吸著沒有氧氣的空氣，才不可置信地，起身離去。

於是我來到了應藝所，於是我斬斷不健康的餵養關係，於是我離開台灣，於是我創作。然而細胞仍在蠢動嘶吼，提醒著自己是多麼在缺乏安全感的狀態下同時害怕著安全感，像走鋼索般求取平衡，不相信自己就是踏在地上。究竟為何？

真相雖緩慢，卻終究浮現了，我從自己不安的姿態中望見無助，甚至，一股蘊含已久的憤怒。漸漸明白，真正的議題，是與母親的議題；阻擋我好好踏在地上向前的，是她某面向的缺席、某面相的擅自出席，及自己的無法原諒。

然而，之所以會有這麼多的傷心與打擊，難道不也是因為，我對家庭與「母親」這個角色的深度期待嗎？這個社會教育我母親該是什麼樣子，學校在每年母親節的時候教我們唱「母親像月亮一樣，照耀我家門窗……。」每年這個時候我都不唱，只坐在椅子上對著音樂課本默默流淚。同樣的，母親背負著父母對她的期望，社會對她的期望，我父親對她的期望，在還不夠瞭解自己要什麼能夠成為什麼的時候，就扛起了這些莫名其妙的成規。她發現自己無法接受許多，卻不能改變，夾在社會對她的期待與她自己對生活的期待之間，扭曲變形，直至無法挽回。

我問自己，在埋怨這個家庭與社會所賦予我的期待的同時，是不是也該停止我對於「家庭」、「母親」的期待？

身為一個獨立個體，來自生命樹且嚐了知識善惡果，擁有本質無限的生命與自由意志，我能夠選擇。選擇哪一種人生要被實現，選擇自己與他人、世界的關係樣貌，選擇如何自處。也許 1900 所害怕的未知，同時也是一種害怕被失去的

自由，控制自己生命方式的自由。所以他選擇待在船上，在船上，他能掌握自己的生命軌跡，一旦上了陸地，千萬種選項攤於眼前，任何一個選擇都可能改變自己的命運。自由與限制，無限與有限，其實都回到一件事上——如何選擇。

這些年藉由創作，我以一種邀請觀者作證的方式，針對不同的生命經驗宣告了自己的選擇——「無須如此」。「無須如此」除了疾呼對膠著的脫離，其實更指向另一道難題——「放任」。放任自己與他人是件艱難的學習項目，學習的是，對自己全然負責。

因為放下了對對方的期待，意味著放下了期待被對方滿足的自己。

因為放下了對自己的期待，意味著放下了被自己期待設限的自己。

這次呢，我應允嗎？我願意正視並試著遣送它嗎？

我願意放下，且對自己負責嗎？

因為感到無法迴避，我帶著對此核心議題的覺察，終於開啟並完成了《鍵結》的創作。也因為知道，透過這樣我不僅能向外表達，更能向內提醒。也許不只一次，也許要一而再再而三地，也許要用一輩子，但至少，我開始了。從工工系到應藝所，從台灣到芬蘭，從鋼琴這端到樹那端。除了創作，也許我一直都在用各種方式說著這件事——「無須如此」。



「所有我該做的，

就只是認真地活著，

笑我的笑，哭我的哭，

然後在每一次嘗試中變得更勇敢，

更學會愛。

所以，爸，

你明白了嗎？」

——致父親信末，2013，夏

參考文獻

英文書籍：

Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. L'Image-Mouvement* [Cinema 1: Movement-Image] (Hugh Tomlinson, Trans.). Les Éditions de Minuit

Zurmuehlen, M. (1990). *Studio Art: Praxis, Symbol, Presence*. National Art Education Association.

中文翻譯書籍：

李維倫(譯)(2004)。**現象學十四講**(Introduction to Phenomenology)(原作者:Robert Sokolowski)。臺北：心靈工坊。(原著出版年：2000)

胡慶生(譯)(2001)。**刺鳥**(The Thorn Birds)(原作者:Colleen McCullough)。臺北：崇文館。(原著出版年：1977)

陳維剛(譯)(2004)。**我與你**(I and Thou)(原作者:Martin Buber)。臺北：桂冠圖書。(原著出版年：1923)

彭倩文、皇冠編譯組(譯)(2000~2007)。**哈利波特**(Harry Potter)(原作者:J. K. Rowling)，共七集。臺北：皇冠。(原著出版年：1997~2007)

黃建宏(譯)(1993)。**電影 I：運動-影像**(Cinéma 1. L'Image-Mouvement)(原作者:Gill Deleuze)。臺北：遠流。(原著出版年：1983)

中文論文：

賴雯淑、許雯婷(2011)。**詮釋取徑之藝術研究方法**。

賴雯淑(2008)。**威廉·肯胥居「Drawings for Projection」之美學脈絡**

網頁資料：

Stockholder, J. My work this January 2011, from: <http://www.jessicastockholder.info/about>

Stockholder, J, Sam Ran Over Sand or Sand Ran Over Sand , from :
<http://www.jessicastockholder.info/albums/sam-ran-over-sand-or-sand-ran-over-sam>

Yoko Ono “Cut Piece is about freeing yourself from yourself...” ,

from: <http://onoverse.com/2013/02/cut-piece-1964/>

張海濤 (2009/02/22)。小野洋子 (Yoko Ono)。取自 <http://www.artda.cn/view.php?tid=877&cid=35>

蔣勳 (2011)。人需要出走。取自

<https://www.facebook.com/notes/lifedna-%E5%A5%BD%E5%91%BD%E7%B2%89%E7%B5%B2%E5%9C%98/%E4%BA%BA%E9%9C%80%E8%A6%81%E5%87%BA%E8%B5%B0%E4%BD%9C%E8%80%85%E8%94%A3%E5%8B%B3/429101871950>

The legend of 1900 (海上鋼琴師) 翻譯對白。取自 <http://forum.pchome.com.tw/content/74/63522>

視聽媒體：

Francesco Tornatore (Producer), & Giuseppe Tornatore (Director). (1998). *The legend of 1900* (海上鋼琴師). Country of origin: Italy.

Nick Morris. (2010). *Les Miserable 25th Anniversary Concert* (悲慘世界-25 週年紀念演唱會)[DVD].

Megan Ellison, Spike Jonze, Vincent Landay (Producer), & Spike Jonze (Director). (2013). *Her* (雲端情人). Country of origin: United States

Peter Aalbæk, Vibeke Windeløv (Producer), & Lars von Trier, Jørgen Leth (Director). (2003). *The Five Obstructions* (五道電影難題). Country of origin: Denmark

Rob Reiner, Alan Greisman (Producer), & Rob Reiner (Director). (2010). *Flipped* (怦然心動). Country of origin: United States

Yoko Ono at Serpentine Gallery, London with Miranda Sawyer.

from: <https://www.youtube.com/watch?v=550HZDeXKJ4> from 01:55