

國立臺北藝術大學
電影與新媒體學院
新媒體藝術學系碩士班

M. F. A. Program, Department of New Media Art
School of Film and New Media
Taipei National University of the Arts

作品連同書面報告

一場身體邊界的測繪

A Survey Positioning the Boundaries of Existence

研究生：江卓豫

Graduate Student: Chiang Tso-Yu

指導教授：袁廣鳴 教授

Thesis Supervisor: Professor Yuan Goang-Ming

中華民國 113年 08月

August, 2024

國立臺北藝術大學 新媒體藝術學系碩士班

碩士學位考試委員會審定書

112學年度第2學期

江卓豫 (Chiang, Tso-Yu) 君所提之(論文/作品連同書面報告/技術報告/專業實務報告)

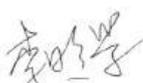
題目：(中文)一場身體邊界的測繪

(英文) A Survey Positioning the Boundaries of Existence

經本委員會審定通過，特此證明。

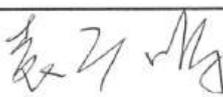
學位考試委員會

召集人 李明學 

委員 李明學 

林俊吉 

袁廣鳴 

指導教授 袁廣鳴 

系主任 戴嘉明 

中華民國 113 年 07 月 22 日

國立臺北藝術大學 新媒體藝術學系碩士班
畢業大綱審定書

江卓豫 Chiang, Tso-Yu 君 (媒體藝術創作，
學號 210962007) 所提之(論文/作品連同書面報告/技術報告/專
業實務報告)

題目：(中文) 時間裡的囚徒

(英文) The prisoner of time

經本委員會審定通過，特此證明。

召集人 李明學

李明學

委員 李明學

李明學

林俊吉

林俊吉

袁廣鳴

袁廣鳴

指導教授 袁廣鳴

袁廣鳴

系主任

戴義明

中華民國 112 年 11 月
November, 2023

國立臺北藝術大學 新媒體藝術學系

110 學年度碩士班學年評鑑

評鑑委員審定書

媒體藝術創作組

江卓豫 君 (學號 210962007) 所提之評鑑作品

《自我的邊界 The boundary of "I"》

經本委員會審議，決議

通過

不通過

評鑑委員

召集人

委員

戴 彛 明 何 正 威
王 裕 偉 王 連 宏
林 俊 吉 魏 德 樂
袁 子 吟 黃 沁 珊
常 如 濱 孫 七 奇

中華民國 110 年 9 月 17 日

林書瑜

摘要

當我試著回過頭去理清我至今的創作脈絡時，我發覺「身體」這一個「底元素」，幾乎在我所有的作品中皆佔據要角，在2020年以前的作品中，我試圖透過以身體作為媒介向世界穿透的方式來作為創作主軸，在此時期作有《臺北有機聲》、《尋找快樂》、《生之刑》等，然而在2020年之後，我逐漸被身體本身所吸引，目光所落之處也趨於探究「身體的本質是什麼？」、「身體有邊界嗎？」、「身體的邊界如何能被測定與表象？」等問題，並先後透過《自我的邊界》、《備供查閱》、《親密器官》、《代謝》等作品向問題作出回答，此份論述可謂是堆積在這些作品背後地千思萬緒的一次告解。

在這份論述的第一章，我首先由2020年之前的創作追溯起，透過形解若干過去作品的表象與概念，探討身體此在於世界中時，所衍伸出一系列由作品作為載體的對話，同時也對身體在作為藝術創作者的身分時，作為「創作機器」的探討與作品實證作出回應。

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

在第二章，我由一系列的身體實驗與作品實作切入，透過分析知覺，感官等身體運作，並在最後剖析釋解作品《自我的邊界》，嘗試對身體的邊界起於何方又止於何處做出測定。

在第三章中，我試圖探勘身體邊緣層的樣貌，分析如何透過擁有物來解構及重構身體的意象，並探討「物」作為身體的延伸能夠有甚麼可能。並在最後透過分析作品《備供查閱》、《親密器官》、《代謝》，說明物件作為身體的一部分時，是如何在我的創作中展現。

關鍵字：身體、邊界、行為、知覺、物

Abstract

When I revisit my previous creations, I realize that the 'body', as a fundamental element, has played a pivotal role in almost all my works. Before 2020, I used the body as a medium to delve into the world, which shaped the core of my creative expressions. My works from this period include 'Taipei Organic Sound', 'Searching for Happiness', and 'The Sentence of Life'. After 2020, my focus shifted towards the body itself, exploring questions such as 'What is the nature of the body?' and 'How can the boundaries of the body be determined and represented?' My attempts to answer these questions are evident in works like 'The Boundary of Self', 'Intimate Organs', and 'Metabolism'. This thesis serves as an exposition of the thoughts accumulated behind these works.

The first chapter of this thesis revisits the works created before 2020, analyzing how they conceptualize and represent the body's interaction with the world, while also discussing the body as a 'creative machine'.

In the second chapter, I delve into a series of bodily experiments and artworks, analyzing bodily functions like perception and sensation, culminating in a detailed examination of "The Boundary of Self" to determine where the body's boundaries start and end.

In the third chapter, I explore the boundary layer of the body, analyzing how the image of the body can be deconstructed and reconfigured through the possession of objects, exploring the possibilities of 'objects' as extensions of the body. Finally, by analyzing works "Available for Reference," "Intimate Organs," and "Metabolism," I illustrate how objects, as parts of the body, manifest in my creations.

Keywords: Body, Boundary, Happening Art, Perception, Object

誌謝

在北藝大八年的時間轉瞬即逝，依稀記得在做第一件作品時，將身體全然擲入異域的某些片刻，有時不禁會覺得，遊於創作的路上，懂得越來越多、看得越來越多，作品不知為何也就逐漸失去了那種原始但又充滿力量的盲動性，到頭來發現好像甚麼也不懂，甚至漸漸地也不知道要怎麼創作了。

感謝我的指導教授袁廣鳴老師，在作品的討論中總是能給出源自直覺又無比精準的建議，協助我釐清在創作上所遇到的種種困難，老師對於創作的執行力是我遠遠不及的，在他身上我看到了作為一名藝術家所能擁有的，對創作的熱誠。感謝林俊吉老師，從大學到碩士班期間與老師討論作品的次數不少，老師常透過迂迴與看似不相干的故事來給予建議，當下或許不是很能理解，然而往往回去思索後，卻發現這些建議帶來的是對作品核心的回饋。感謝我的口考委員李明學老師，從大綱考到口考皆給出了專業且直切重點的回應，對於一些前後矛盾的語意結構之處給予指正，尤其對哲學領域的補充資料與糾正更是讓我少走了很多彎路，也謝謝老師對於我論文難產與拖延的包容。

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

謝謝新媒系辦的小民、佑任、巧芸、巧欣，在這幾年來的幫忙，由其是每當以前期中期末逼近，或是到了碩士畢業將至，口考提上日程時，給予行政與器材上的協助；謝謝在碩班這些年所認識的朋友們，坤彧、子耘、品媛、志楷、Anson、敬庭、雅媛、雅婷、bibi，一起討論創作，分享生活，很幸運能在這段時間遇到大家！謝謝生命中所遇到的好友們，有時閉起門來在創作的世界裡踱步，與你們的交流讓我得以從另一個面向思考人生。

感謝我的姐姐Gia，一直以來不遺餘力的協助，常常在我快要放棄時拉我一把，也提供許多非常寶貴的鼓勵與人生經驗，能夠認識是人生的一大幸事。

最後要感謝我的父母，在我陰陽差錯的踏入了藝術的領域後，全力的給予我支持，讓我得以在這八年無後顧之憂地走下去，創作路上需要面對的難關很多，但因為你們的鼓勵與幫助，這些難關都能被攻破；最後還是得感謝自己，我想，如何找到與創作相處的方式會是我必須不段面對的課題，無論如何，期許自己能夠一直走下去。

目錄

摘要.....	I
Abstract.....	II
誌謝.....	III
目錄.....	IV
圖版目錄.....	V
緒論.....	1
第一章、身體在創作進行時.....	2
第一節、對身體的考掘.....	3
第二節、實驗者與反抗者之身.....	5
第三節、回到行為發生的原點.....	13
第二章、身體測繪出自身.....	16
第一節、身體維度的再定義.....	17
第二節、氣化與解離，邊界的樣貌.....	24
第三節、在檔案中延溢的辯證《自我的邊界》.....	30
第三章、物，容器 / 身體，延異的可能.....	35
第一節、身體結構的解構.....	35
第二節、《備供查閱》與《親密器官》.....	37
第三節、這裡曾經存在一個存有物——《代謝》.....	41
第四章、結語，無疾而終的測定.....	46
參考文獻.....	48

圖版目錄

- 【圖1】《臺北有機聲》最初版紀錄，生物藝術複合裝置，培養皿、真菌、電腦、地圖，2018
- 【圖2】《尋找快樂》作品一景，單頻道行為紀錄9'05"，2018
- 【圖3】《尋找快樂》作品一景，紙張、柚木、絨布、輸出，行為記錄，2018
- 【圖4】《生之刑》片段截圖，於烤箱前的畫面，單頻道有聲錄像16'00"，2021
- 【圖5】《無題》於系館頂樓的某日清晨，行為，攝於2016.10月
- 【圖6】 'Drawing hands' by Escher
- 【圖7】《感官邊界》之《葡萄的解剖學》，2022
- 【圖8】《感官邊界》之《李子魚》，2022
- 【圖9】《感官邊界》之《20 Layer Mango》，2022
- 【圖10】《自我的邊界》第一段截圖，單頻道行為錄像9'16"，2021
- 【圖11】《自我的邊界》第二段截圖，單頻道行為錄像9'16"，2021
- 【圖12】《自我的邊界》第三段截圖，單頻道行為錄像9'16"，2021
- 【圖13】《備供查閱》行為結束後的最終結果，單頻道行為錄像1:24'47，2024
- 【圖14】《親密器官》一景，由環氧樹脂灌注成形之作品部分，現成物，30*18*58cm，2024
- 【圖15】《親密器官》一景，攤平後攝下的櫃中物，與被解構的櫃子本體，2024
- 【圖16】《代謝》其中的一包垃圾，生產於2023.06.04，3d掃描後截圖
- 【圖17】《代謝》NFT全覽，共34包，3d掃描後將檔案鑄造於Tezos區塊鏈
- 【圖18】《代謝》，於數位中建成一座垃圾場後輸出，藝術微噴，80*120cm，2024

緒論

當我回過頭去思考或審視我以前的作品時，不論是在現在去嘗試後譯當時的想法、再演繹創作當下所選擇的論述與表象；或是在若干時間後，對作品的重新認識中，「身體」，總是無聲的佇立在那，沉默卻又不容忽視地宣示著它在作品中的優先性。當我把歷年所有作品逐一攤平檢視時，才驚覺我最為熟悉地這具身體，縱遊在行方各異的表象與思考當中的同時，也將我近乎所有的作品串起，無意間形成一條可以追尋的，以身體語言述說的創作脈絡。

身體在我的作品中究竟棲居於何處？它一直以來有意識或無意識地被我視為創作上主要媒介的同時，也常在不知不覺間作為底層架構托起作品。身體在我作品中所處的位置永遠在變動，不斷在演員、實驗者與實驗對象、物件、機器、以及最為重要的創作者等身分之間擺盪。而除了直接在作品表象中遊弋之外，痕跡、時間、檔案等，也都是其在作品中另一個維度的顯影方式。有時身體在作品中是沉默而不可見地，然而即使身體本身不直接出現在作品中，它卻又能透過這些介質以另一種形式「在場」，依然能被他人透過思考來旁敲側擊掉一些表皮，觀見它在作品中的存在。

而在此份論述主要討論的系列作品中，身體本身即是作品要嘗試說出的對象，身體作為開頭也是結尾，它在我的創作脈絡中是自承地。在這份論述中我將由不同面相切入，藉著軀體、瑜珈、意識、物、以及一系列源自於身體身體的發想等，嘗試描繪出身體我作品中地輪廓，然而，在嘗試接近一個趨於沉默地的主體時，這個過程很多時候是徒勞地，有時似是我欲加諸言語於其之上，硬要去說些甚麼，然其本無言。這是一份不會有所謂結論的論述，畢竟身體是曖昧且懸而未決而開放地，然而這也造成讀者在閱讀的過程中，有時需面對我所要面對的徒勞本身。但，這整份論述或許可以視為我對於這龐大問題的一些想法與絮論罷，所以如果不那麼在意必須有一個明確的結果，或許可以把過程視作為一種接近的方式。

第一章、身體在創作進行時

創作在進行時繞不開身體，而創作這件事本身也脫離不了一種勞動的本質，身體必須在當下、這件事必須佔去時間、它存在有質能的轉換，然而到了結果就不好說了，最後所生產出的東西未必令人滿意。我有時候會把創作的過程視為一台「創作機器」般運作。機器的運作是非線性、多工並進、多序地，產物跟思緒不斷在回收與重組然後再產出，「作品」是這台機器的目標產物，然而他也出產其它副產品如：點子、筆記、嘗試、prototype、熱、垃圾……等，而機器為何存在？終歸於生產作品的慾望。

梵樂希（Valery）說：畫家「提供出他的身體」。事實上，我們也看不出「心靈」（esprit）要如何作畫。透過把他的身體借給世界，畫家才把世界改變為繪畫。要理解這些全質變化（transubstantiations），必須回到實際運作中的身體，他不是一塊空間或一簇功能，而是視覺和運動的交纏。¹

身體是機器運作的原始場域。創作的過程不外乎是感受、想和做的迴圈，「感受」和「想」是有條件對外開放的，創作者得以決定哪些部分被流露，然而單單只是如此的話卻不足以稱為創作，創作者必須靠著實際的「做」，來將想法給表象。但追根究底這一切終究必須藉著創作者的身體而發生，可以說身體是這台機器的「肉」、也是這台機器所藉著發生的場域。

此章是對這台機器曾經運行的紀錄與產物的一些檢視及談述，並剖析身體在這些紀錄中的位置。作品是流變的，在完成了一件作品後創作者有時便往後站了一步成了觀者，作品後續自我演繹出的表達常常使我陷入困惑，然而身為作者本人在書寫時的好處是，至少能知道作品最初是想談些甚麼、創作的過程經歷了些甚麼、在當下的身體狀態又是甚麼。在這一章中我首先想討論「創作中的身體」的一些樣

¹ 莫里斯·梅洛-龐蒂，龔卓君譯，《眼與心》（臺北市：典藏藝術家出版，2007），頁80

貌，透過將一些舊作品翻出來檢閱，列舉身體在我進行創作時的數種實證，並考察這些作品在表象中所展露出的身體可能。

第一節、對身體的考掘

在創作的過程中，隨著身體在「做」一件作品，創作者也正將他的時間、想法、能量、精力等，透過創作機器的運作轉化並產出作品，這一個過程是創作者與作品最親密的獨處時刻，作為創作者的那具身體在對作品做出回應的同時，又接收來自作品的訊息，在思緒被表象的進程中也透過感知表象不斷產出新的思緒，身體流向作品然後遞歸於自身，兩者之間的關係是不斷擾動且非決地，而非如同去製作一件產物般的遵照給定流程。

「如同藝術家只有一種辦法去想像他所創造的作品，那就是他必得去『做它』一樣²，所指的思想在創作過程，身體整體覺知的過程中，才逐漸形成。它是運動中完成的，若是預先構思，便不成為創作或表現，而是『製作』」³。一件作品在還沒有真正地結束前，這場創作便有無數種可能的結果，在這個做的過程中作品更是隨著創作者經歷的時間而不斷演化，而身體，則是創作所發生的最初場域。創作的載體與最後的作品或許可以延異，蔓延到畫布、顏料上，然而創作的基質卻是從身體而來，必然流經身體，塞尚曾言：「是風景在我身上思考，我是他的意識」⁴，也闡明了身體在創作進行時的重要性乃至主體性，更可以窺見身體作為一種「溝通世界的媒介」之樣貌。

有時候在完成一件作品前，作品好像是身體的一部分，完成時如同割捨了一部分的自己出去般，形似作品與創作者分娩的那瞬間，主客在此分立。「是作品本身開啟了一個場域，讓它重見天日，是作品自我變形、變出（derivent）自己的續篇。對於種種無止境的再詮釋，作品可以合法地加以懷疑，而且也只能在作品本身的範

² 原註：Maurice Merleau-ponty, *Penomenology of Perception*. Trans. Colin Smith (New York: Routledge & Kegan Paul Ltd 1989), p.209.

³ 潘小雪，〈當代美學中梅洛龐蒂的身體知覺理論之研究〉，《現代美術學報第11期》，（台北市立美術館，2006）頁61

⁴ 司徒立，〈塞尚的小小感覺〉，《二十一世紀雙月刊第七十一期》，（香港中文大學中國文化研究所，2002.06）頁86

圍內來改變作品」⁵。對我來說，我在創作過程中的很多時候，是透過身體對於作品的概念進行一次又一次地辯證，又有時候在思考一件作品時，並不是以行為作為一個既定的前提來做預設的發展，但是往往到了最後卻發現，兜了一大圈卻還是回到了身體與其行為本身。而在對我歷年來主要的作品進行剖析與梳理後，不難發現不論是在作為創作者的身體討論之下；或是身體作為作品中向他者表達的媒介之範疇而言，「身體」這個概念，在我創作中的重要性皆不言而喻，甚至引領了我朝向行為藝術的形式持續探索——一條藉著身體而串起的創作脈絡在此顯跡。

在各個時期進行創作時的思考皆有不同，但我卻發現身體本身與身體行為的這個形式不斷誘惑著我，我亦持續思考究竟為甚麼這個領域如此令人著迷？是因為在創作的當下，身體扮演著既是持筆者也是畫筆的角色——創作者此時毋需透過一個間接地「外置器官」——如同畫筆、相機、刻刀，來溝通世界？或是在一次行為進行中時，那身體的在場性、在場時的不可反駁性、身體作為時間的量體性、都是身體是在創作的過程中，作為最直接的「能及之處」之展現？答案或許無法被定言，但值得思考的是，當我們提出如：「身體在一件作品發生時，如何能夠在此時此地（Hic et Nunc）也『正在』成為作品？」這樣的問題時，「行為」這個形式的核心是否也就朗現了？

一件行為作品在進行中時，也是身體在此時此地「正在」成為作品的當下，時間與訊息透過身體在此堆積成作品，而後被表象或進一步檔案化並展開成為一個新的場域，對我而言這種藉由身體的在場性所傳達與行伸出的力量即是「行為」最令人著迷之處。他最終是一場現場表演也好；或者行為進行的當下沒有觀眾，而是被相機記錄並透過影像裱框也罷，一件行為作品的流程或許可以被預設，但在行為進行時，身體與世界和一，進入一種「出神」（ecstasy）的狀態並奉獻自身化作作品的當下，才是最令人迷戀之處。如同瑪莉娜·阿布拉莫維奇（Marina Abramovic）所說：「表演藝術是最困難的藝術形式之一。表演真的就是當下（presence）的事情。你從當下跑掉，表演也就完了。表演永遠必須是你、心和身都百分之百地調到此時此地。如果你做不到，觀眾就像條狗：他們會感到不安，然後走開」⁶。

⁵ 莫里斯·梅洛-龐蒂，龔卓君譯，《眼與心》（臺北市：典藏藝術家出版，2007），頁120

⁶ Marina Abramovic (2010)，轉引自鍾明德，《三身穿透本質出：自殘、裸體與慈悲》（臺灣，遠流出版社，2020.09）頁58

一場行為的主體性必然得基於身體之上，身體此時通過行為作為表達的形式，取得作品發展的控制權，在基於這樣的結構，一件行為作品的形成和進行，不僅僅藉著創作者的意識和構思來達成，而是更多地依賴身體的即時反應和行為當下一種盲動地身體思考，形成一種超出意識的牽引，並使身體成為了作品的前提，這種身體先於意識的狀態使我們無法追問表達的源頭何在，因為在此，身體本身就是作品被「表達出」的介質。這或許是一件行為作品與一件非行為作品之間最大的差異，我並不認為就形式上而言有其優劣好壞之分，然而不可否認的是，當創作者的身體身兼持筆者、畫筆、甚至是畫布等多角時，一種僅能放在行為底下做討論的獨特藝術形式好像便在此浮現了。

第二節、實驗者與反抗者之身

在我大學時期所做的作品中，身體總是在對世界做出探究，我著迷於思考身體與城市、環境、社會、他人之間的關係，也理所當然地嘗試使用身體來去實證創作上的可能。我必須承認，在現在回過頭去看以前的作品，其實大多不甚滿意，它們總有一些部份還停留在相當表層地「形式／指涉／符號」的轉換階段，然而，不可否認的是身體的確在這些日子裡做出了不少嘗試。

在這些創作中，並不是每件作品都是以身體行為做為要素或形式來發想的，身體在當中的位置也不一定佔據中心，有時單純只是將作品計畫完成的行使者。然而它卻是更常遊弋於作品結構的不同位置，而嘗試列舉身體在這些作品中的狀態也在不知不覺間變得談不盡了。本論述並不旨在創立一個的「身體如何在創作中可能」之學說，因此我不以學術的角度一一列舉各種可能，而是傾向嘗試透過體證「藝術家的身體」的角度來對這個主題做些感受、創作與思考上的書寫。我首先想要以一些舊作中的身體樣貌作為引子鋪陳，進而試著闡明身體如何在最後同時成了說出者與被說出的對象。

我在2018年開始了一個形式與表象上，不斷擺盪於行為和非行為之間的創作計畫——《臺北有機聲》，這件作品至今仍未完結，作品的表象、一些形式與概念的置換、那些決定被成為作品的部分被我反覆擺弄，以一種舊酒裝新瓶的方式分為不同版本展出。

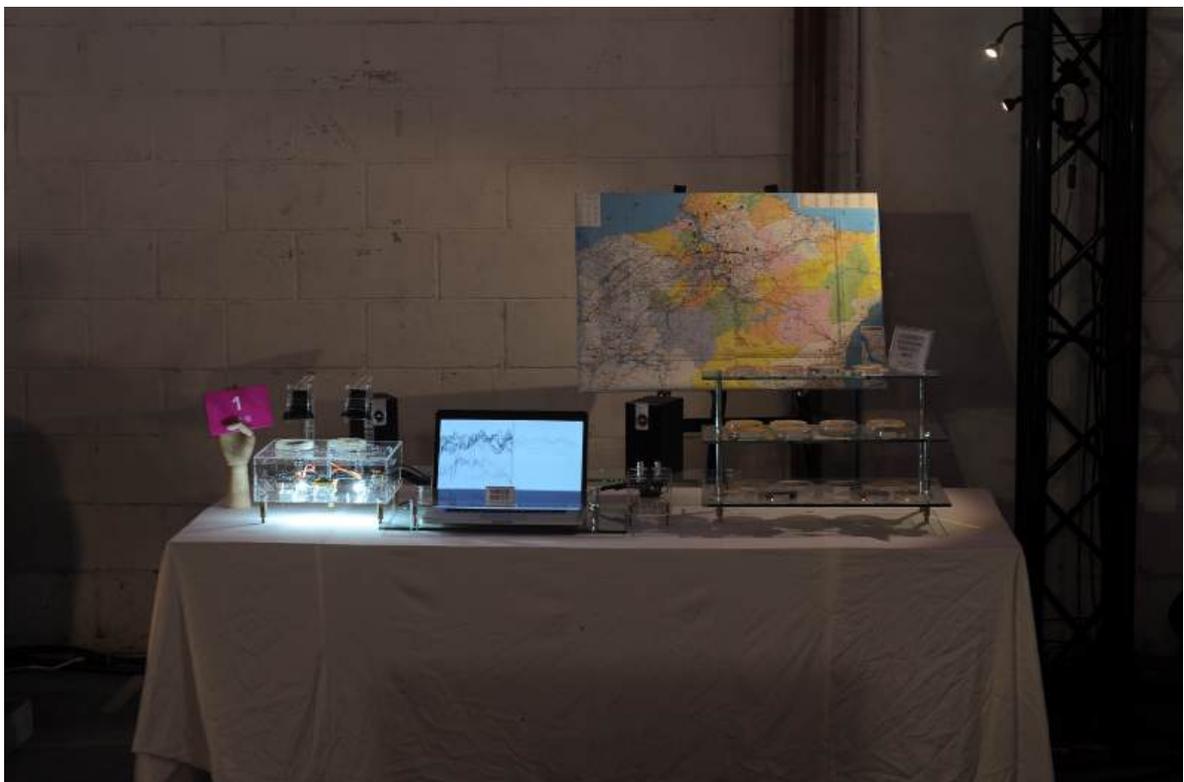
在這件作品最一開始的版本中，我將臺北市以座標系統劃分成20個點，接著我在這20個點的附近尋找潮濕且形如容器之處並採集裡頭的真菌，接著我使用培養皿將採集到的真菌「解壓縮」。台北差異極大的地貌造就了每個採集點獨特的生態棲位（ecological niche），其中包括都會區、高山、森林、公園、河岸、濕地、農田、火山口等，而濕度、海拔、氣溫對黴菌分佈影響巨大，因此不同地域採集到的黴菌也不盡相同，最終採集的樣本生長成20片形色差異極大的培養皿。接著我透過一套自製的黴菌唱片系統讀取培養皿的色彩肌理並轉化成聲音播放，透過菌盤的旋轉，所發出的聲音也隨之變化，每片培養皿所發出的旋律也因顏色的不同而有極大的差異。透過將城市壓縮於培養皿中，並轉化為聲音的流程，以及一整套20片「真菌唱片」的收集，是我嘗試去讀取並轉譯臺北這座城市的方式。【圖1】

在這件作品中我主要的思考方向是人、自然與城市三者之間的交互關係，是想要將生活在城市這個「文明的棲地」裡的感受做一些宣洩。雖然說人和身體似乎可以放在同一觀下做討論，但其實身體在這件作品中的位置在最一開始是被懸置的，更非作品所想傳達的主要對象。然而在回過頭去看這件作品時，我自己總會看到一些身體的顯影，這種感受一部分是源自於我作為創作者與作品間的獨特關係，是身體擔任將作品從「無」中給「有」了的勞動者的特殊情感；另一部分則是來自作品本身，是當視線穿透培養皿的皮質，看見隱藏在菌絲背後，那在整個台北間行進、採集、作為創作者的身體。

在這件作品中，身體扮演了實驗者與採集者的角色，來對我所生活的這座城市進行測度。我必須騎車親自到每一個採集位置進行採集，一次將臺北市二十個採集點跑遍的完整的流程與前置作業大約耗時三天，與一位畫家拿起筆在畫布上作畫並無不同，這是在創作進行時勞動的身體。當代藝術形式中多樣的媒材可使用性使得

創作的過程不再僅限於作畫或雕刻，反而要求創作者朝向全能演化，在採集的當下身體如同一名科學家者一般，對城市進行一場獨屬於自己的探究。

然而與顏料凝固於畫布上不同，在採集當下的動作完成之後，菌絲自己持續在培養皿上生長延異，在某種程度上這成為了這場身體行為的外延，身體在採集時透過採集棒與菌絲形成了一種空間尺度上的連結，而這種連結使得採集者與菌絲合而為一地進入作品，雖然這個生長過程與最後的結果是非採集者所能控制的，卻也尤顯一種隨機的浪漫。菌盤在作品中作為這場採集行為的載體，此時身體藉此表達了一些對於實驗與歸檔方面的想像，身體在這件作品中持續展現出一種中介的質地，以實驗者的姿態反覆游弋在作品當中。



【圖1】《臺北有機聲》最初版紀錄，生物藝術複合裝置，培養皿、真菌、電腦、地圖，2018

而在作為實驗者來測量城市之餘，人與社會之間的關係也是我曾經在某段時間裡相對關注的部分。所謂社會，「不是由諸個人所組成，而是表述了諸個人相互之間形成的關係、關聯之綜合」⁷——一個由形色各異地人們所糾纏而成的龐大結構，

⁷ 洪鎌德，《馬克思》（臺北市，東大圖書公司，2003）頁221

或更準確地說，是由「自己」與「他人」所糾纏成的，而「所謂『他人』」，不僅是動物學中所指的同類，而是那總纏繞著我、又被我所纏繞的他人……而沒有任何動物曾如此與牠的同類、領域、棲息地這般交纏」⁸。

身體與社會之間的關係極為曖昧，兩者對彼此規範，乘載彼此的同時又受限於彼此。人藉著身體建構出了社會，然而在很多時候社會乃至政權卻反過來限制或馴化了身體。在當代，我們必須藉由「工作—賺錢—消費—工作」這樣的一套勞動模式來取得可以維持身體延續的物質—食物、水、居所、醫療等，我們選擇將自己的時間賣給社會或資本家，透過身體的勞動（也有可能是意識上的勞動）以換取金錢來活下去；或是过上更加優渥的生活。我們活在資本主義以及貨幣結構之中，而對物質世界的欲求使其成為最大的精神成癮物，然而，「當此活跳跳、生機活潑的人居然淪落為商品之際，人不但從別人那邊異化出來，也從大自然異化，更從人自己本身異化。換言之，工業化、商業化給出賣勞力的群眾帶來了分裂、疏遠，異化和剝削」⁹。

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

在社會中個體的個體性日漸消彌，集體性成為個體優先於個體性的考量，人們在恐懼人工智慧取代人類的未來的同時，我們卻已不自覺得成為機器，如海德格提出，認為當代身體是「處於被強索（herausgefordert）的狀態，身體成為可以隨時訂製（bestellen）、替換的『儲置物』（Bestand）¹⁰」¹¹，而我們似乎也已經習慣生命權力（bio-power）在我們身上作用的正當性。在我們的成長過程中，我們不斷地被加諸各種規範，在生命中有沒有哪一刻，我們能對正在進行的活動，擁有完全的意志（willing）？在《臺北有機聲》初版發表的同一年，身體在我的創作中卻趨於一名反抗者，我可以直言不諱地說，這是因為當時的我對社會體制有諸多不滿，我並不想要在此逐一細說作品的概念，或許藉由闡述一些內容便可以感受到當中情緒的宣洩。

⁸ 莫里斯·梅洛—龐蒂，龔卓君譯，《眼與心》（臺北市：典藏藝術家出版，2007），頁74

⁹ 洪謙德，《馬克思》（臺北市，東大圖書公司，2003）頁211

¹⁰ 鍾振宇，〈莊子的氣化現象學〉，中國文哲研究集刊第四十二期（中央研究院中國文哲研究所，2013.03），頁115

¹¹ 原註：Martin Heidegger, Vorträge und Aufsätze, GA7 (Frankfurt/M.: Klostermann, 2000), S. 17.

我首先開始了一項創作計畫—《尋找快樂》【圖2】。此計畫以「被選擇的快樂」作為主軸進行發想，嘗試轉譯「被選擇」這項感受，我找到了三種日常生活中非常好取得且完全合法的致幻物，並且在進行一系列的身體實驗後，將我自身的精神與身體反應紀錄下來書寫成書，同時搭配形似傳教的單頻道錄像朗誦，以及服用這些植物之後的錄音檔展出。在這件作品中，身體除去實驗者的角色之外，也作為被實驗者，透過身體的實際行動和反應，我試圖揭示出我們在日常生活中所受到種種「被選擇」的不自由，以及在社會規範下，身體所經歷的限制和挑戰。下方這段文字是作品的內容之一，被我安置在整件作品閱讀順序上的頭部作為引子，或許也可以視為整件作品試圖處理的問題之縮影。



【圖2】《尋找快樂》作品一景，單頻道行為紀錄9'05”，2018

從一出生開始我們就不斷處在一種被選擇的狀態，被選擇出生、國籍、成長、社會化、衰老、死亡，以及被選擇快樂的方式。有沒有哪一刻，我們是屬於真正的「完全個體」，或其實，到頭來我們只是這龐大機器中微不足道的一枚零件罷了，多了你、少了你，都沒差。【圖3】



【圖3】《尋找快樂》作品一景，紙張、柚木、絨布、輸出，行為記錄，2018

接著是一件小品，在2019年時我製作了一個動力裝置，裝置上面有兩個Arduino開發板¹²，姑且將其稱之為A板和B板，A板唯一會運行的程式是做動一個小型馬達將B板通電，而B板被通電之後，唯一會運行的程式則是——做動另一個馬達將自己斷電。Arduino開發板往往帶給我一種束縛與制約的悲劇感：我們將程式寫進開發板，而開發板則會不斷運行它所被寫入的程式，板子解脫的可能性只有兩種——當它被斷電或是壞掉。看著一塊Arduino開發板時我彷彿看著一個人，而看著一個人時，我彷彿看著一塊開發板，卡繆在其著作《薛西弗斯的神話》中，開頭便如此寫道：「真正嚴肅的哲學議題只有一個：那就是自殺。判斷生命值不值得活，就等於答覆哲學最基本的問題」¹³，這兩塊開發板如同是推著巨石的薛西弗斯，重複著斷

¹² 「Arduino 是一個易於使用的硬體和軟體的開源子台。Arduino板能夠讀取輸入，例如傳感器上的光、按鈕上的手指或Twitter 消息，並將其轉換為輸出，如啟動電子開關、打開 LED、在網路上發布某些內容等等。您可以通過向Arduino板上的微控制器發送一組指令來告訴您的電路板該做什麼。」《What is Arduino?》<https://www.arduino.cc/en/Guide/introduction>，2023.10.21檢索)

¹³ 阿爾貝·卡繆，嚴慧瑩譯，《薛西弗斯的神話》（大塊文化，台北，2017.08）頁17

電與上電的迴圈，而這樣的運作中甚至不存在著目的，凸顯出一股難以言喻的荒謬。

最後，在2020年時，我拍攝了一支帶有劇情的錄像短片《生之刑》【圖4】，這也是在目前的所有作品當中，身體明顯帶有反抗色彩的最後一件，旨在探討人類為何如此恐懼死亡。「死生，命也；其有夜旦之常，天也，人之有所不得與，皆物之情也」¹⁴，生死皆是道之循環，本無好壞，然而自古以來卻鮮少有人能坦然面對，那麼恐懼死亡是人的天性嗎？是否是一種對於未知的恐懼，源自於我們沒有辦法在死亡之前真正的體驗與了解到死亡後的世界；又或者恐懼死亡其實是生命權力積極運作下所產生的想法，是社會為了安定而發展出的一套思考模式？

試想一個文明，身處在這個文明中的人們可以安然地對家人或朋友說：「我已深思熟慮，決定在一年後迎接我生命的終點」，而身邊的人並不畏之如猛虎，或驚恐的責罵，或苦口婆心的教誨，因為對他們而言，死亡與新生皆是「道」的循環罷了，「察其始而本無生，非徒無生也，而本無形，非徒無形也，而本無氣。雜乎芒芴之間，變而有氣，氣變而有形，形變而有生，今又變而之死，是相與為春秋冬夏四時行也」¹⁵，當然，這樣的文明也僅存在於我們的想像之中。如果說恐懼死亡是人類的天性，我們卻也能在莊子身上窺見另一種坦然，亦不會在動物身上看到對於死亡恐懼的情緒，不過說到底，這種直指天性的討論在當代之下似乎已經失去了意義，因為天性已經跟生命權力糾纏在一起不得分離，進而產生出人生的種種荒謬。

《生之刑》的劇情大致是如此：全世界的人都離開了地球，主角則被選中接受最先進的科技使其永生，同時作為守候者在地球等待不知道何時會回來的其他人，但隨著時間一年一年過去，主角因為懷疑這樣活著的目的，逐漸陷入幻覺的詭辯與瘋狂，並進而解離出不同的人格。在錄像中出現了三個主要的幻想物（鳥、山羌、章魚），鳥是一開始主角以空乏的言詞說服自己永生是美好的幻想，然而隨著時間的推移，主角接著幻想出山羌，代表著主角的自性，象徵對於永生的美好幻想被戳

¹⁴ 莊子，《大宗師》，黃錦鉉譯注，《新譯莊子讀本》（三民書局，台北，民86）頁106

¹⁵ 莊子，《至樂》，黃錦鉉譯注，《新譯莊子讀本》（三民書局，台北，民86）頁212

破，而片尾的章魚則是先知，是主角最後的解脫。其在片尾所述的最後一句話，則是我所想藉由此作傳達的核心思想：「不應害怕死亡，該害怕的是永生」。



【圖4】《生之刑》片段截圖，於烤箱前的畫面，單頻道有聲錄像16'00”，2021

以上列舉的作品包含了行為與非行為的形式，試圖透過身體反抗社會，雖然注定並非那麼的有效，但在反抗的過程中，身體也確實脫離了沈默的束縛，不再是在作品中徘徊而無處安棲的幽靈。

而身體之所以能夠被視為挑戰機制、破除無話可說窘境的可能性，正在於它直接的不可化解性：摒棄媒材所形成的不透明性，用行動直接穿透、破除我們當下生命的種種語言關係，而這種直接及當下性，以自身之尷尬暗喻社會之尷尬，所形成不可化解之集體身體荒謬能量，也是行為藝術創作者一直以來所借力者。¹⁶

¹⁶ 高俊宏，《行為藝術轉向過程中身體、檔案與諸眾問題探討》《現代美術學報第24期》，（台北，台北市立美術館，2012.11），頁35

第三節、回到行為發生的原點

在2020所拍攝的《生之刑》是我在截至目前的創作階段中，最後一次對於我主觀上認為社會與文明之結構的荒謬之處，採取直接的批判，然而在做完此作後我覺悟到：我難以在目前，藉由個人的能量與作品本身的力量有效的去傳達我所要傳達的，更無法透過一部如《生之刑》般彷彿臆想的短片，去撬動社會思想結構的一磚一瓦。在現階段，試圖透過我目前的身分及作品來妄圖改變體制，如同蚍蜉撼樹，是必然徒勞的，於此，這些作品對我而言，是顯得同絮語般蒼白而無力。我無法否認這樣的選擇有逃避的傾向在裡頭，也並非認為我們得因個人能量不足便不去做，我只能歸咎於：我的影響力遠無法帶來足以支撐我繼續創作的回饋、其衍伸出的無力與不安已使我的身心俱疲，同時對於將這樣龐大的命題轉化為作品的的能力亦有所欠缺，以至於其形質與論述無法乘載我在創作上的所欲與所思，到頭來作品成為自言自語，日夜在我耳邊呢喃，而背負這樣的主題前行已嚴然成為一種折磨了。

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

雖然暫時將這類型的創作計畫擱置，但是不可否認的是身體在一次又一次的創作過程中持續地演化，這種演化的走向不單單限於能更加熟練地掌握身體與作品的關係，更多是身體開始習慣去作為創作者的身體，好像是對於創作這件事身體有了一些自己的思考與見解甚至慣性，而唯有當全然地將身體交給作品；它成為顏料流淌在作品當中時，這種以身體為前提的創作狀態才會出現。

在這一章的最後，我想藉由談談初上大學時所做的第一次創作嘗試（也是人生中第一次試圖進行，所謂的當代藝術創作之舉）來做為小結。在創作中，藝術家的身體作為「此在(Dasein)」的身體，很多時候在創作面相與議題的選擇上，不知不覺便被日常所吸引。我的第一件作品，便是一種將身體拋入生活環境中的過程。

在這場嘗試中，我計劃於每天晚上找尋一處位於學校內的露天之處鋪床就寢，為期七天。在這七天我內陸續下榻於圖書館門口、美術館門口、系館的天台、廣場的草地等位置，然而在為期七天的預定計畫結束後，我卻又陸陸續續於室外輾轉了近一個月才將這次嘗試劃上句號。

現在回過頭去看這次的行為或嘗試時，其實很難說在最後它能不能以一件「作品」論之，與其說是作品，它更像是一場「被規劃了的製作」。它無名字，也不算有個結尾，思緒本身大抵也不存在著想要被展出的慾望。起因似乎沒那麼重要也無可考，在進行前，我並不曾思索過在這場創作中，身體與作品間的關係，身體是盲動地，而進行時則更多地是在和生理上的不安與難受做抗衡。說到底可能就是那個時候的自己想對體制做出一些可能不那麼有效的反抗、或是把身體擺放到天空底下來做些實驗罷了，但可以肯定的是它終究沒有甚麼目的、更不為了甚麼。

在這場行為計畫中最一開始的那七天，身體某些層面上是物件多過於身體的。身體在這些如碎沫般的紀錄中出現的部分是為了展示的需求而被表象的，而在行為進行時，他是個因為要進行睡眠此一行為，因此必須在場的他者。身體在此並非行為本身要說出的對象，行為是行為，身體是身體，行為透過身體表象然而不透過他表達，在此他僅作為行為進行的條件，而非經歷一個「化」做作品的過程。不論是在這場行為的表象或概念之中，身體的位置皆是空缺地，然而不可否認的是身體出借自己作為作品辯證的場域，行為藉著他而發生，他也是行為能夠發生的載體或結構。身體在場然置身當下之外，此時驅動著身體的是這場行為的規定：必須在室外鋪床就寢，身體行使的是這個規定的意志，於是他將自身流於行為進行時的無意識當中，成為在反日常的挑戰跟身體實驗之間徘徊的幽靈。

然而在計畫中的七天結束了之後，我選擇將自己的身體拋入異域，在一些不是日常更稱不上舒適的地方陸陸續續地度過了一個月。此時身體成了創作中的身體、在當下的身體，身體已經結束了這場工作，是身體自己決定要繼續這麼做的。這是一種很偶然的創作狀態，它並不為了產出甚麼，而正是因為它不為了甚麼、不被一個「目的」所縛，所以才能將自己全然的擲入環境。如同是當創作者放下工具時所會流露出的沉思，在此時身體自己有了些思考，

提起這次嘗試，是想要以身體在我的創作中最一開始的樣貌做為一個階段性的結尾：被懸置地、功能性地、與作品分離地、盲動地，一種最低限度參與的身體。

然而在原訂計劃結束的那一刻彷彿甚麼東西被打破了，身體開始流動，進入到一種狀態。在最後，這整個創作嘗試被予以一種最低限度的記錄，以及口耳間或有跟一些人提起。身體在此間經過，也沒有留下甚麼，佔據影像的是軀體，一具會失眠，會因落葉或風聲而驚起的軀體。【圖5】



【圖5】《無題》於系館頂樓的某日清晨，行為，攝於2016.10月

這只是一個血肉之軀的化石罷了，把它想成石頭，會呼吸、會沉思的一塊大石頭，不太規矩的亮在陽光底下，不就沒事了。

石頭不需要記憶，不用說話，正如大自然不必叨擾人們費心去命名一般，它們都是恆久的，不若人體那麼短暫。¹⁷

¹⁷ 張照堂，《文·張照堂》（臺灣，影言社有限公司，2018.12）頁228-229

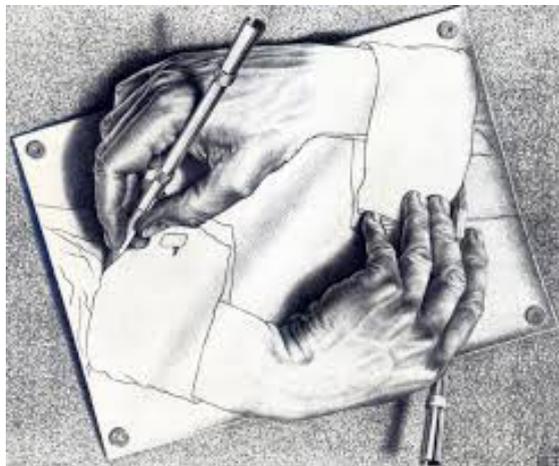
第二章、身體測繪出自身

在疫情三級期間我幾乎足不出戶，並在家中進行了一系列對於身體的實驗與發想，也將一些想法與結果作為材料實際投入到創作機器中來看看會產出些甚麼。雖然身體在此前已逐漸顯露出其重要性，但仍大致止於它如何介入到創作，以及在作為創作者身體的條件下的一種運作，但我卻不曾涉足踏入「身體」這個介於「物」與「非物」之間的模糊泥濘，去考掘他的本質。

這一章是對身體進行探究的第一個階段，也是對身體探索的開始，在這個階段中，我試著從身體的知覺/五感來做為切入與研究點，並每天以拉筋和冥想來與身體進行對話，隨著這場對話的深入，我覺得身體彷彿自己想要說一些甚麼，一種對於創作的欲動在此萌生，而此時的創作嘗試與此前最大的區別在於：「身體在作品中所要說出的對象就是他自己」。國立臺北藝術大學

Taipei National University of the Arts

在這些實驗與作品進行時，我有時會想到艾雪所作之《畫手》（Drawing Hands）【圖6】。雖然在形式上相差甚遠，然而身體皆在作品中處於一個自體辯證的迴圈。身體作為創作工具的同時，也是辯證者與所被辯證者。在這種自我繪出的創作過程中，身體既是媒介，又是結果，他將自身流於影像的無限循環之中，重複述說著「創作者的身體」與「作為作品表達的身體」之間的互滲互紐。



【圖6】 'Drawing hands' by Escher

第一節、身體維度的再定義

作為看者的我本身也是可見的；那些使當下與世界出現之各種聲音、顏色、可觸的組織之重量、厚度、質地，正在於把握這些東西的人感到自己是通過某種與這些東西完全同質的纏繞(Einrollung)和重複而從它們那裡湧現出來的；他感到自己就是向他而來的可感的東西，而他眼前的可感的東西則好像是其複本或其肉身的延伸。事物的空間、時間是其自身的碎片，是自己的空間化和時間化的碎片，不再是被歷時地和共時地分布的個體的多樣性，而是同時性和連續性的形式，是時間和空間的髓質，個體就在這裡通過差異而構成。1819

在放棄以身體作為反抗者之後有陣子很是迷惘，漫無目的的活，倒不是不想活了，就只是不知道應該要為了什麼而活，可以為了什麼活，也開始質疑自己是否還要繼續創作，或是否適合創作。這些問題如鬼魅般日夜糾纏著我，那痛苦是如此的真實，以至於我只能透過將時間支離，並日復一日地進行相同的工作來說服自己有所生產，以及轉移對於想不出點子的無力。

而就在陷入這無止盡的迴圈時，也正遭逢本土新冠疫情爆發，卻似乎也替我找到了半年來幾乎足不出戶的理由。在那段日子裡與自己獨處的時間溢出了生活所能乘載的量體，有那麼一些片刻，「我」好像消融了，淌進了一團難以名狀的泥淖，成為了一具有名字地行走的空殼，殼中包裹的是由時間的片段堆積而成地東西，就如同在《生之刑》中，我已然成為那活著只為了活下去的人。就這樣過了一段如夢似癡般的日子，我彷彿被時間竊取了一段人生，又如同被困在時間裡的囚徒，我在這些日子裡，成為了時間。

¹⁸ 原註：Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels (München: Fink, 1994), p.152-153.

¹⁹ 鍾振宇，〈莊子的身體存有論 — 兼論其與歐洲身體現象學的對話〉，漢學研究第32卷第4期（漢學研究中心，台北，民國103年12月），頁8-9

我認為這樣的狀態其實與謝德慶在他一年計劃中的《籠子》有所相似——身體與時間劃上等號，差別在於我並非有一個創作上的目的，而是單純地度日罷了。然而這樣看似無所作為的生活卻淺移默化了我對自身的存有去進行探究。在此期間我開始了拉筋以及冥想這兩項活動，而隨著深入的體證與瞭解，它們導引了兩場對我後續創作相當重要的身體瑜珈——《身體瑜珈一》以及《身體瑜珈二》，這兩場瑜珈與冥想、坐禪的經驗我想統一放到下一節來談，因為我認為這些經驗實實在在的影響了我以及我的創作很多，可以將其視為是我在超出「形軀我」之範圍的一場摸索，而其與所衍伸出的兩場瑜珈經驗自成篇章，值得獨立出來做書寫。然而在此必須先點明一點，坐禪的經驗與我接下來在此節要談的、依附在「形軀我」的思索是相輔相成而並行的，是一不斷變動、且持續互相影響的兩者，因此並非是什麼影響了什麼、不存在有誰先誰後的問題。然而在書寫上他勢必得有一個先後順序，因此我便將其分為對物理身體的探索，以及超越物理身體的探索來做整理，但是這一大章所談及的內容應該視為一完整的、對於身體探索的第一階段，來做討論。

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

在此節的接下來，我想由一個看似與此份論述毫不相關的領域來作切入，那即是「料理」。首先，我認為既然食，與呼吸喝水皆是身體得以延續的必須行為，那麼在討論身體時，尤其是感官而言，它其實就有值得被討論的地方，且不單只是被放置在身體這個範疇中討論，它自身所沿異的出的場域也極廣且已另闢領域，也就是所謂的「烹飪」或「料理」領域。兩詞所建構出的語境略有不同，料理一詞由日文回傳漢語，帶有處裡壽司、生魚片等日式和食時的簡單，但又嚴謹而分寸分明，而烹飪可由其字窺見端倪：強調了火以及炊具，蘊露出中華料理中的大火，蒸氣，熱油的處理方式。在接續的詞彙選擇上我皆以料理來指稱，原因是討論較聚焦在刀工以及使用刀子時的身體，而非使用炊具時的身體；同時藉此而發展出的作品《感官邊界》也多是藉由特殊的切割、下刀方式來處理不同的食材，以挑戰人味覺邊界經驗的可能。

不論是「烹飪」或「料理」，兩個詞都沒有直接地帶有「人」字邊或是去強調一個「做」的過程，然而我認為身體皆在此強調了一種隱性地在場，在詞彙外面由一雙無形的手給托著、一雙握著刀子與炊具的手、一雙廚師的手。空有上好的食材

卻沒有廚師將他轉變成一道料理的話也無用，必須藉著廚師的經驗以及雙手，食材才有化為料理的可能，廚師這個角色的重要性便在此朗現了。

然而將廚師的手、刀子、食材，分開來做討論與檢視，這是第一階段。

始臣之解牛之時，所見无非牛者。三年之後，未嘗見全牛也。方今之時，臣以神遇，而不以目視，官知止而神欲行。²⁰

庖丁解牛的故事廣為人知，但真的深入探究的人卻不多，在庖丁練習解牛的第一個階段中，所見到的是一整頭牛，然而在此時除了牛之外，他還見到另一個「客體」，這個客體就是握著刀的手，然為何「自己的」握著刀的那雙手不是主體？原因在於此時，「意識作主而企圖強控身體，甚至以意使氣而強使刀具，並強迫牛體物質服從人之意志、刀之鋒利；這種以心控身、以身控刀、以刀控物的暴力邏輯，離技藝之熟巧還有相當的距離」²¹。在這個階段四者（牛、刀、手、心）是分離的，這是最初學的階段，在此時得到的必定是一幅血肉紛飛的屠宰場景。

要現代人擁有屠宰一頭牛的經驗未免有些不切實際，然而在日常中卻有另一種行為可以在此體證，那便是剖魚，我還記得我在剖我人生第一條魚時的場景：手握著刀，眼睛看著握刀的手以及魚，流露出的是迷茫。在此時所有要素都是分開的，面對魚我不知從何下手，是先取內臟嗎？或是鰓？還是要先將頭給分離？上網查找了資料後勉強理解了順序，然而刀子與手好像不聽使喚，一是刀子不夠鋒利，如同鈍刀磨肉般來回切割著那條魚，二是我試圖將一切交給視覺，然而在刀子劃進魚肉時，我們並沒有辦法透過視覺來直接看到刀子的落點。最後靠著剪刀的輔助我勉強將魚給拆解了，成品取肉率極低，中骨上黏滿了魚肉，砧板上到處都是碎沫，我想這也是庖丁第一次在解牛時所遭遇的無力與挫敗，一切都處於分離而極不協調的狀態。

²⁰ 莊子，《養生主》，黃錦鉉譯注，《新譯莊子讀本》（三民書局，台北，民86）頁77

²¹ 賴錫三，〈《莊子》身體觀的三維辯證：符號解構、技藝融入、氣化交換〉，《清華學報 新42卷第1期》（國立清華大學出版社，民國101年3月），頁24

刀子可視為壽司師傅雙手的延伸，可以感觸到魚刺、魚肉的纖維。這不是肉眼可以看到的，但是刀子感受得到。初學者需要看著砧板上自己的雙手及魚肉，這代表他還沒出師。數年後，他已經處理過數千條魚，他的刀子將變成他的雙手，所有人都會經過這歷程。²²

接著我勤加練習，將刀子磨利，慢慢的我開始可以感受到切割過程中刀子與魚肉之間的狀態，刀尖滑過魚脊時所傳回的規律性震動；刀腹恰好貼著骨頭劃過時所帶來的觸感，站在聯覺的基礎上我得以知曉刀子與魚之間的關係，在這個階段，由眼視物慢慢的轉變為由身體來感受的「體知」，「第二階段已超越對象化的視覺狀態，身心、刀具、牛體之間已經由反覆的體知參與，漸漸由生到熟，由『主客對立』進入『互為主體』的交互作用狀態」²³。這大概也是我目前持續練習的階段，不敢說已嫻熟於心，但可以確定的是，此時刀子已經成為了身體的外延器官，而身體與魚也漸漸地不分彼此了。

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

在庖丁的故事中還有第三個階段，「以神遇而不以目視，官知止而神欲行」。我相信上述我所引用關於壽司師傅與刀子的一段文字的原作者，可能並沒有讀過或非常了解庖丁解牛的故事（當然，也可能只是因為書籍客群導向的考量），否則她應該會接續寫下：經歷過漫長的再三練習後，大師們以及庖丁終於來到第三個階段——「技進於道」。經過了前兩個階段的磨練，「原本的身心分離、物我間隔，現在幾乎完全契合為一，而且這種合一是在身體的技藝實踐中自然而然流露出，完全不必再有心意識的指導作用」²⁴，刀、牛、人，不再是鼎立相對的關係，而是渾為一體的，這是我尚沒有在剖魚中體驗的階段，但是某種程度上卻透過坐禪的經驗初窺門徑²⁵，在這種身與物與對象合一的狀態下已經沒有了所謂的主客之分，所有一切都是一體的，刀子也好、牛也罷，都已經跟身體不分彼此了。

²² 增井千尋，蒲欣珍、何宣瑩、邱惠佩譯，《魚料理·一種日本藝術》，（新北市，大家出版：遠足文化發行，2017.01）頁30

²³ 賴錫三，〈《莊子》身體觀的三維辯證：符號解構、技藝融入、氣化交換〉，《清華學報 新42卷第1期》（國立清華大學出版社，民國101年3月），頁24

²⁴ 同上註

²⁵ 詳見：第二章第二節。

日本許多壽司大師皆有專書出版，比方說被稱為壽司之神的小野二郎先生與他的徒弟水古八郎先生等，這些書籍對他們所專研的料理領域有著非常詳盡的紀載，從魚該怎麼挑選，下刀處理，以及最為重要的對時間的掌控等皆不私藏，可是即便我們把這些書籍看了一遍又一遍，直至可以一字不漏地背下，依然不可能就這樣成為了一名壽司師傅。我們必須藉由不斷的練習、靠著實際的「做」，在剖壞了無數條魚後不斷進步，才有可能達成到這樣的境界。在此可以藉由另一篇莊子的寓言——《天道》來應證。「臣也以臣之事觀之。斲輪，徐則甘而不固，疾則苦而不入。不徐不疾，得之於手而應於心，口不能言，有數存焉於其間。臣不能以喻臣之子，臣之子亦不能受之於臣，是以行年七十而老斲輪」²⁶。故事裡的角色是一位年已七十的製輪匠，他說：「我用我所做的事來比喻。斲輪的手藝，慢了就鬆滑而不堅固，快了就滯澀而難入。要不快不慢，手下斲下去，自然和心中意念相應合，口裡說不出，有奧妙的道理存在於其間。我不能告訴我的兒子，我的兒子也不能繼承我的手藝，所以年齡已經七十了，還在斲輪」²⁷。能被大師們寫下的文字皆被記錄了，可是大師們的體知卻無法被記錄，唯有靠著我們自己的身體去練習，才能不斷接近。

一道料理是廚師身體運作的終點，而在食用者看到它（這道料理）的那一眼，他從一個被以廚師身體來探討的脈絡落入了另一個由視覺味覺經驗所構成的品嚐領域，藉由對於剖魚的練習，以及在下一節所會提到的打坐經驗與身體瑜珈，我進而有了創作一件由料理為主軸的作品的想法。

《感官邊界》是一系列實驗性料理的集合，在這系列作品中，好不好吃並非被我放在首要條件做考量，而是以嘗試帶給食用者從來沒有過的感官／身體經驗做為目標，亦即一種專注於對「味覺邊界經驗」的突破，感官的「邊界經驗」是我自創的詞彙，指涉我們日常所能及的身體經驗邊界，比如說我們的左眼沒有辦法不透過鏡子直接看到右眼，可是如果有一天這件事被達成時（先不論如何被達成），在那瞬間便是這道邊界的突破，而體證者也將直面一種極為新奇的、甚至難以解釋的經驗（因為此經驗並不存在於他所擁有的經驗範圍）。在我開始拉筋後其實常常有這

²⁶ 莊子，《天道》，黃錦鎡譯注，《新譯莊子讀本》（三民書局，台北，民86）頁174

²⁷ 畢來德，宋剛譯，《莊子四講》（臺北市，聯經，2011.10）頁10

樣的突破瞬間，大多時候是手或腳可以觸碰到從未觸碰到的其他身體位置，在達成時的當下感受是難以言喻的，同時我認為隨著年紀的增長，這股難以言喻也更加深刻，因為我們逐漸對日常經驗有了一定的慣性。《感官邊界》所試圖挑戰的就是這股慣性，我試圖透過刀工來闡述感官之間的互相影響、以及挑戰食用者對料理的預設立場等等，做出不存在於大眾味覺經驗的料理，以下藉由其中三例來做說明。

第一例是《葡萄的解剖學》【圖7】。葡萄有許多種類，有籽的；無籽的，皮薄而帶有特殊香氣的；皮酸澀難以入口的。在我們日常生活中，食用葡萄的方式往往是整顆丟到嘴裡，或把皮跟籽吐出或否，講究一點的可能會先把皮去掉，只保留青色的果肉以方便食用，也因此我們鮮少有機會嘗到一粒葡萄各部位的口感。以此作為發想，我將一枚葡萄解剖成數個獨立的部位，分別是純粹的果肉、純粹的果皮、果肉薄片、果皮與果肉比例為一比一、果肉中夾著果皮等等，創造出有別以往食用葡萄的經驗。



【圖7】《感官邊界》之《葡萄的解剖學》，2022

接著是專注於討論「舌頭的觸覺」的《李子魚》【圖8】，這道料理外觀看似一道和風鯛魚先付，但實際上全部由水果製作而成。上方似青蔥的綠絲為青蘋果皮，

黑色的球狀點綴為小藍莓乾，而看似鯛魚的部分則是由美國黑李製成。黑李被我以小刀劃出如鱗片般的紋路，通常這樣的刀花只會見於小卷壽司或料理上，然而本身黑李的質地卻是軟中帶硬地，因此當將鱗片面朝舌頭放入口中品嚐時，便能有從未體驗過的舌尖觸感。



【圖8】《感官邊界》之《李子魚》，2022

最後是討論五感間如何彼此影響的《20 layer mango》【圖9】：在膠囊內放置的是兩枚海綿耳塞，由於長時間放置在膠囊中，海綿耳塞需要一段時間才會回覆原狀。旁邊的料理則是由芒果製成，我首先將芒果片成不到一毫米的薄片，之後將其捲起，捲起後一共會有20層，但外觀可能看不出內部構造。我會請食用者將耳塞拿出後馬上帶上，閉上眼睛，感受耳塞慢慢在耳內膨脹的效果，外界的聲音也會緩慢地消失。聽覺經驗會稍同我們沈入水中，同時也會逐漸聽到自己體內循環的聲音，可能是消化系統，心跳，等食用者準備好時，我會將芒果送入食用者口中，用舌頭向上頂便會感受到一層一層的芒果分解，接著讓芒果滑入咽喉，通過食道，達到未曾有過的食的體驗。



【圖9】《感官邊界》之《20 Layer Mango》，2022

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

身體邊界的曖昧不明與不確定性讓我深深著迷，而藉由上述的用刀經驗以及料理的創作發想，和下一節將探討的，透過冥想拉筋向內探索那股自在趨力後，我似乎重新理解了「身體」可能的概念，也明白了在逃離批判社會的創作方向後，一種還能在當代透過作品來去探究與傳達的可能。於是，在接下來，我從以自身為中心發散、以自身的身體做出行動向外批判社會的創作形式，轉變為收攏向自身的探討，暫時放下關注文明的徒勞，焦點回歸了我與身體的主題上。或者可以說，我試圖尋求一種以當代科技、思維、媒材作為方式，回頭討論現代主題的可能。在這一刻如同是一位畫家拿起了他的筆開始端詳，思考筆為甚麼是筆，畫布又為甚麼是畫布。

第二節、氣化與解離，邊界的樣貌

某天我無意間意識到我的筋骨狀況大不如前，肩頸僵硬、彎腰時只能摸到小腿，於是我開始規律運動，並每天固定拉筋。隨著練習的時日向前，我可以感受到

我的柔軟度在恢復，我彎下腰時可以將手掌平貼地面；也可以再次做到「手腳在地上腹部朝上撐起」這個從我國小後便做不到的姿勢。

在練習拉筋的過程中，我發現軀體並不完全是固態的，它具有極佳的延展性、流動性及記憶性，一位職業舞者或運動員的身體相較上大多是比一位上班族的身體要來的柔軟而易於流動。如果我們每天去伸展某一部份的筋絡，持續幾週或幾個月之後，那條筋絡，以及連動的肌群，骨骼等等，也會比我們不去做伸展的部位要來得放鬆，能運動的角度更廣。反之，如果我們持續一兩個月不運動，每天大部份時間都坐著或是躺著，甚不太走動的話，軀體也會記憶起一種僵硬淤結的慣性。在這樣的思考下，與其說身體是固態的，不如說它似乎更偏向於一種類似玻璃或瀝青的「過冷液體」，或是說其本質雖然是偏向固態的，但它卻可能因為我們的活動或不活動而有了邊界上的流動。

拉筋的練習在一開始時進步飛快，然而當軀體的延展性到了一定程度時，進步的速度便開始慢了下來，他彷彿處碰到了身體固態性的閾值，每往外想要突破一點所需要的時間與練習都以指數倍增，而在碰到瓶頸之下的我，於是開始了另一個問題的思考：如果作為固態的軀體是有一道邊界的，那麼他有沒有氣化的可能？

子綦憑几坐忘，仰天而噓，心有所得，慢調吐氣，所以始悟真宰，離形去知，嗒焉墜體，似喪其耦也。²⁸

在拉筋之餘，我開始了另一種練習——「冥想」。冥想在某些層面上對我來說與拉筋似是非是，有時我會把它視作意識的瑜珈但卻又不盡然是如此簡單，兩者都需要透過軀體的在場來進行，然而冥想或是打坐/禪修的過程中，外溢出軀體或肉身的部份已非知覺的範疇所能及，在莊學與道家中素有「形」與「氣」之討論，或是將主體更進一步地勾勒出其質性——「形氣主體」。

²⁸ 莊子，《齊物論》，黃錦鉉譯注，《新譯莊子讀本》（三民書局，台北，民86）頁60

形氣主體既然預設了『形一氣一神』的互嚴相紐，因此，此種主體的存在性格就是超個體的，因為『形一氣』的構造意味著人的主體總是在氣化流動當中不斷躍出，『出竅』（ecstasy，或譯為綻出、離體、出神）是主體的基本屬性，主體即流動，因此，即是不斷地脫主體。雖然『形』的框架乃是一切活動與一切論述的前提，風箏不斷線，『形』是一切活動所繫的那條線。但『形』不是無窗戶的單子，它毋寧是具有無數外通孔竅的通道，形氣主體不只在主體內有形氣之互紐，在主體與世界之間也因心氣之流通，因而與世界也是互紐的。²⁹

打坐的過程莫不是一種由形化氣的練習。不仿將冥想視為追求一種型體（form）的突破，主體與世界在此時合而為一，呈現出如同太極圖般「互有」的狀態，然而另一方面而言，這樣說卻也並不完全正確，因為在冥想或打坐的當下不應有所追求：如佛家說在放下這一切的「執」後，便可以見菩提般。對我來說，在進行冥想這個行為時的身體所期望達到的境界是一種無我的狀態，然而若是把「我」給「無」了之後卻又何來有欲求之說？這正是弔詭之處。身體在冥想中努力想要達到無或是空的境界，一種與世界合一的境界，然而要達到這種境界所代表的是必定要放棄所謂自我的主體性，因此，它不僅非靠著欲動而得以追求的；或是說在此時身體所追求的應該是無欲無求，越是在過程中尋求入定的狀態，那便越難入定，反之當身體放下了欲動後，這樣的狀態便「自然而然」地發生了，也唯有將「我」給「無」了，才能窺見在自我、身體、世界背後那旋進的渾沌領域。

在許多書上皆有提及，以及我自身實證後確認：呼吸可以是進入狀態的方法與捷徑，「要本能地做到這『無為之為』，必須內心中有可以著力之處；這就要靠集中心力於呼吸來達成。這要刻意地去做，而其刻意的程度須幾乎像在裝模作樣。吸進、呼出，都需一再十分仔細地練習。但不須很快就便能生效。越是集中心力於呼吸，外界的刺激也就越來越模糊。它們漸漸消失；開始時只是半聞不聞的聽到些含糊的吼聲。到後來就變得像遠方的海濤聲一樣，不起干擾作用」³⁰。在吸氣與吐氣

²⁹ 楊儒賓，《儒門內的莊子》，（臺北市，聯經出版公司，2016.02）頁189-190

³⁰ 奧根·赫立格爾，法嚴法師譯，《射藝中之禪》（台北，福智之聲出版社，民85）頁34

當中，身體與世界的邊界被模糊了，「我學會了在毫不費力的在呼吸時忘卻自己，有時我覺得自己並沒有在呼吸，而是一聽起來奇怪—被呼吸了」³¹。

冥想所帶給我最大的思索，即是對於「自我」與「身體」邊界的再判定，我曾因此而深陷於一種極端唯心的狀態，「我因世界而存在，還是世界因我而存在？」這樣的問題糾纏著我。我著急且不自量力地想要破解主體的謎團，然而「我們的智力對真理的關係就像一個多邊形對一個圓的關係。多邊形與圓的相似程度隨著多邊形的角的增加而增加。但是，除非把多邊形改變得與圓完全等同，否則它的角隨便怎樣增加，即使是無限地增加，也不能使多邊形相等於圓」³²，藉著冥想我理解到「不管是『形軀我』或是『理智我』—是有待的，受拘限的。如要達到逍遙無待的境界，只有站立在『聯覺』的根基上，徹底打破感官的定性作用，讓諸感圓融，為氣渾化之後，才有可能。簡言之，也就是要經由『吾喪我』的歷程後，才有真正的『吾』」³³。我不敢說已經經歷了這一個過程來到下一個境界，因為慾望、物質、傾向、喜好等仍然無法被我放下，同時如果我以一名藝術家而非修道者或瑜珈上師自處，勢必得保留自身與物質的互相滲透，才能將作品給表象於世界，但不可否認的是，冥想所帶來的，是對世界更加深刻的理解。

是「我」張弓呢？還是弓把我拉入最緊張的情況？是「我」射中了靶子呢？還是靶子打中了我？這個「它」，用肉眼看時是心，還是心眼看時是肉？還是兩者都是？兩者都不是？弓、箭、靶子和我，都互相融入，我已無法再分離它們，也沒有分離的必要了。我一端起弓來射的時候，一切都變得十分清楚，十分直接了當而簡單的可笑。³⁴

《身體瑜珈一》以及《身體瑜珈二》是兩場對我後續創作有極大啟發的身體經驗，由於這兩次經驗皆止於經驗，並未直接地經歷被我轉化為作品的階段，因此我

³¹ 奧根·赫立格爾，法嚴法師譯，《射藝中之禪》（台北，福智之聲出版社，民85）頁23

³² 庫薩的尼古拉，尹大貽、朱新民譯，《論有學識的無知》（北京，商務印書館2024.03）頁24

³³ 楊儒賓，《儒門內的莊子》，（臺北市，聯經出版公司，2016.02）頁475

³⁴ 奧根·赫立格爾，法嚴法師譯，《射藝中之禪》（台北，福智之聲出版社，民85）頁62

選擇使用偏向於科學與邏輯的方式來做為其代稱。這兩場經驗皆是從冥想而來，它們並不像一場科學實驗般在開始前已經預設了程序以及想要解決的問題，而是身體將自身流於冥想的無意識時，自然而然地在過程中便發生了。即使第二場瑜珈看似有所安排，然而說來難以置信：這一切皆是依靠著一股身體的盲動來牽引，事先並沒有甚麼安排或流程，而是彷彿水到渠成後身體便就去做了，因為這樣的無安排性，便姑且稱此兩次經驗之為兩次特別的「身體瑜珈」經驗。

這兩場身體瑜珈是如此經歷的：在第一場瑜珈中，我在房間中靜坐後將雙眼閉上，並將房間的燈關上，接著我將全部的注意力放在聽覺，隨著冥想漸深，觸覺、視覺開始減弱，眼睛看出去是色彩斑斕而隨時變動的斑紋，那是腦波改變的視覺，然而這樣的視覺也隨著我的刻意忽視而不被看見。隨著逐漸入定，我開始聽到外面街道的車水馬龍、後巷的貓叫、鐵柵被關起，接著聽到捷運從遠方駛來，聽到對面大樓的住戶在陽台對話。這些從來沒有被我感知過的聲音如一股巨大的浪潮般瞬間的襲來，世界從來沒有如此的喧囂。

第二場瑜珈則是這般：我在房間中靜坐後將雙眼閉上，並將房間的燈關上，接著在閉著眼睛的情況下我起身活動，然而，我卻能透過視覺以外的感知於房間中行動自如，其中除了本身對於房間的熟悉之外，靠著耳朵與牆壁位置遠近差異所造成不同的聽覺經驗、閉著眼睛時看見光源的光暈、些許的觸覺、以及一種微妙的，超出五感的感知，讓我得以在黑暗無光的環境中完成梳洗、整理衣服、拉筋等行為。

如果說這兩場瑜珈昭示了什麼，第一是感官之間是可以互補的，當我們專注在某一種感官時，別的感官也會自動的削弱，在日常生活中我們的所有感官似乎有一道看不見的閾值，我們不能同時耳聽八方又認真品嚐口中的食物，當我們專注在一件事情上時，也會忽略掉對於這種專注來說相對不必要的感官部分。第二則是這個閾值是可以被提高的，我們可以透過像是冥想、專注等練習方法來開發他。

雖然不論是身體或其感官與知覺的可能性皆遠於如此，身體作為創作機器時也無法以「觸碰/看見—感受/思考—反應/創作」這樣簡單的流程來一語涵括，但這兩

場瑜珈在創作上所帶來的卻是對於身體在另一種「維度」上的思考。身體的知覺將我們與世界連接，然而，「不解之謎就在於此，即我的身體既是能見者（voyant）又是可見者（visible）。身體凝視萬事萬物的同時，也能凝視自己，並在它所見之中，認出能見能力的「另一面」。它看見自己正在看；摸到自己正在摸；它對自己可見、可感覺」³⁵、「當我用我的左手觸摸我的右手時，作為對象的右手也有這種特殊的感知特性……兩隻手不能同時被另一隻手觸摸和觸摸另一隻手。當我的兩隻手相互按壓時，問題不在於我可能同時感受到的兩種感覺，就像人們感知兩個並列的物體，而是在於兩隻手能在『觸摸』和『被觸摸』功能之間轉換的一種模稜兩可的結構」³⁶。

我其實並不曾真的有系統地學過如何進行冥想或打坐，靠的更多是自己的摸索與練習，因此這個過程使我常常任由思緒發散於禪、創作與人生的可能關係之中，也是因為這樣的一種摸索狀態，啟發了我後續創作上的主題，那即是對於「自我的邊界」的探測。雖然在日常生活中我們似乎可以很直觀地對自己身體的邊界做出判定：這道邊界通常止於皮膚的表面，然而它卻也隨著我們的呼吸、行動而不斷擴張或縮放，甚至在某些狀態下，這道邊界呈現出一種異構/質的狀態。我們普遍所知的那道身體邊界好像並非如此絕對，而是具有能夠擴延、壓縮、溢散等不同的可能，更甚之，世界與身體之間真的有一道邊界的存在嗎？或其實這只是我們就現象學或自然科學觀點下所劃分出來的概念呢？

藉著冥想與哲學的反思，我似乎更進一步地瞭解感官、身體、與創作之間互侵互有的結構，當身體不再只是反抗的工具時，它還能夠是什麼？更進一步地，身體先是身體，然後是日常的身體，接著才是創作者，最後是創作中的身體，即使在行為進行的當下所要求的是將身體全然投入，但並非所有創作都如同謝德慶的一年計畫般——身體連續而不間斷地創作一年，更多時候身體就是身體，為什麼我們要如同在上一章中，不斷嘗試去回答身體在作品中必須「得」是什麼？反而，當它在作

³⁵ 莫里斯·梅洛-龐蒂，龔卓君譯，《眼與心》（臺北市，典藏藝術家出版，2007），頁81

³⁶ 梅洛龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》（商務印書館，北京，2001），p.129

品中僅作為身體自身而出現時，一種不為了什麼的狀態，一種看山還是山，看水還是水的禪意逐漸蔓延。

第三節、在檔案中延溢的辯證《自我的邊界》

身體如何能繪出自身，如何透過行為辯證自己的存在與邊界？我在2021年時拍攝了單頻道錄像作品——《自我的邊界》，這件行為錄像作品是一透過身體來繪出、測定自身的行為集合，整件作品又細分為三個部份。

在這三個部分中，身體處於一種不斷測量自身，然後繪出自身的過程，影像與檔案是這場行為的賦形劑，「對於藝術家而言，錄像最大的衝擊在於身體、物件延伸於影像流動的虛實辯證性之中」³⁷，雖然說在拍攝的當下本來是為了一種最低限度的紀錄，但似乎當我有記錄下行為的念頭時，這份作為紀錄的檔案與行為本身便同等重要，否則我大可以任由這場身體與作品流逝，但是考慮到作品必須被看，被知，被思考，創作者必須對行為被檔案的過程進行安排，因此在紀錄的運鏡剪接與色調安排上，亦是有影像本身的美學範疇可做討論，然而，身體與他在螢幕中不段重複的行為才是這份檔案的重點。

首先，我想以客觀的角度闡述我分別在場行為的三個部份進行了些甚麼：在第一個部份中，我在拍攝前先將手上血管的邊界以筆勾勒出來，並在兩隻手的手肘處綁上束帶，開始拍攝後我將束帶勒緊，手上的血管沿著預繪的邊界逐漸浮現。第二個部份中，我將一個由塑膠袋等物件組成的面罩套在嘴上，不斷吸取裡面的氧氣再吐回其中，直到袋中缺少氧氣而我接近窒息為止（期間不透過鼻子呼吸）。在最後一個部份中，我用透明膠帶將腳毛黏下，貼在一張紙上後折成一架紙飛機並在我自家的陽台將他射出，全片至此，紙飛機的落地並未被我記錄。

³⁷ 高俊宏，《行為藝術轉向過程中身體、檔案與諸眾問題探討》《現代美術學報第24期》，（台北，台北市立美術館，2012.11）頁36

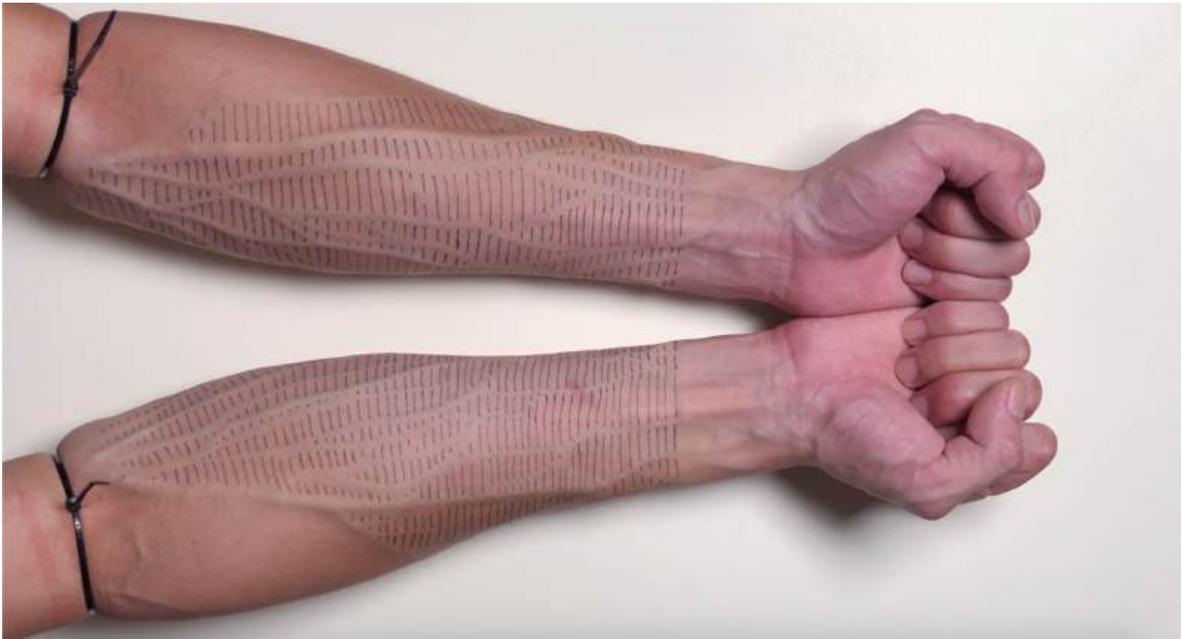
我們是否會將身上的皮膚歸類在「身體」這個概念當中？如果答案是肯定的，那麼當我們的皮膚在代謝時，脫落的皮屑還是身體嗎？若非，那麼，它從哪一刻起開始不再是身體了？是從脫落的那一刻起，或是它無法再回傳感知的那一刻？如果刁鑽一點地做探究，一小片位於指甲旁與手指藕斷絲連的死皮與身體間的關係更加曖昧不明，死皮就空間上而言仍然依附於身體，它也確確實實的由身體而來，然而就本質上而言它好像已經與身體脫離了，它不再於身體的結構中作動，甚至我們可能會選擇拿起剪刀將其割捨，這一片皮屑的狀態游離於身體的邊界，很難去界定它應該歸屬何方。

即便我們撇除身體本身與其產物來論，一塊放在桌上的餅乾、或是懸浮在空間中的空氣卻也能在這個命題下被思考，我相信普遍人並不會將這些「它者」歸於自己身體的範疇，但若我們將其拿起吃下，或是在呼吸時，這些它者便進入了我們的身體循環。而當其接觸我們的表皮、進入身體的系統、是完全消化時，在哪一個階段我們會將其歸納在身體的範疇，在代謝的過程中，又在什麼時候我們會認為它們不再是身體的一部分了呢？更甚，若是一本書上的一段文字呢？在我們還沒有閱讀到這段文字之前它便已經存在了，但是當我們藉由「閱讀」這項活動去認知文字的內涵後，文字所想要傳達的涵義便進入我們的意識，意識的邊界在此時向外拓撲，那麼這道邊界是否永遠在變動？

在這支行為錄像作品的第一個片段中，我先將手上血管的邊界描繪成形，在將束帶勒緊之後，手上的血管沿著邊界逐漸浮現，肉身的邊界彷彿在此游離。透過將身體邊界預繪於手上，再運用身體原本的特性（手部受到壓迫後血管擴張），想像肉體突破其堅實性，同時也反映出肉身界限的流動性與逾越的可能。【圖10】

在二個片段中我將一由塑膠袋等物件組成的面罩套在嘴上，不斷吸取裡面的氧氣再吐回其中，直到袋子內的氧氣耗盡而我接近窒息為止。人無時無刻都必須呼吸，空氣是我們與世界「交換」的過程，也是身體運作的基礎條件之一，可以說從我們出生到死亡，身體永遠重複著「溢散」—「充盈」的呼吸運作，而在這個過程中，氣的流動使得身體與世界的邊界被模糊了。到底是「我在呼吸」，還是「世界

在我身上呼吸」？身體每一次的吐氣是否可以看做是世界的吸氣，而吸氣的過程又何嘗不能理解為世界的吐氣呢？空氣進入我們的肺中時似乎便成為我們的一部分，而吐氣則好像將一部份的自己逸散，然而若我藉由塑膠袋將身體與世界隔開，那麼袋子的輪廓是否可以看作是固態身體的的延伸？【圖11】



【圖10】《自我的邊界》第一段截圖，單頻道行為錄像9'16"，2021



【圖11】《自我的邊界》第二段截圖，單頻道行為錄像9'16"，2021

而在最後一個片段我將腳毛用膠帶撕下，黏在一張紙上後折成一架紙飛機然後將他射出，透過終將到來然而卻未拍攝的的落地暗示著邊界的擴張與佔領。紙飛機在此時可以是肉體的延伸，他使身體在某種層面上對物理的界限進行拓撲與擴張。雖說身體在時間和空間中必須連續，但卻又好像在此逃脫，墜入影像、空間、與身體間的混沌之所。【圖12】



【圖12】《自我的邊界》第三段截圖，單頻道行為錄像9'16"，2021

不可否認的是，不管在這件作品中的哪一個部分，對於身體的處理的確都稍微帶有一些肉體疼痛相關方面的色彩，然而這個部分並非我所想要強調的，一方面他們離瑪莉娜·阿布拉莫維奇（Marina Abramović）在作品中所呈現的那種近乎「慈悲」³⁸的身體極致相距甚遠，另一方面疼痛在此時只是一種次要條件，不過是為了完成作品所必須面對的一些不舒適（對我來說身體在此時所面對的遠不足以稱為痛苦或折磨），在這樣的情況下，若要在論述中硬是對身體此時所面對的疼痛夸夸其談就未免有些牽強附會了。這也是我將作品命名為《自我的邊界》而非《身體的邊界》的一個主要原因：《身體的邊界》在文字判讀釋義上難免會使人有種「身體所能忍受的邊界」而非「身體自身的邊界」的聯想，而若觀者朝第一個方向去想，那

³⁸ 這邊引自鍾明德教授於著作《三身穿透本質出：自殘、裸體與慈悲》（臺灣，遠流出版社，2020.09）中，對於Marina Abramović之行為進行中的身體所提出的見解。

麼他肯定會對於作品所傳達的內容，遠不及題目之義而感到困惑；再者，若是在此選用「身體」一詞，其實或多或少有些將作品的神祕感與詩意性質給撕扯開了。

有趣的是，在這件作品被命名時，「自我」一詞的選用其實是出自於古典西哲系統中，主客對立下一種偏向於「主體」的解釋，然而後來在透過坐禪體證了所謂無我的狀態後，再回來看這件作品，發現「自我」這個詞的使用在新的脈絡底下竟是更加的精確，獨將英文由“The Boundary of I”改為“Boundary of Self”以切題義。下述引用討論自我的一段話可以相當精確地道出題目中的自我如何作解：

「個體的『氣身』可以是一『自我』(Selbst)。依照海德格的觀點，『自我』與『主體』不同。『自我』從一開始就是與環境、世界相結合的，是『在世界內存有』(In-der-Welt-sein)。莊子的身體自我透過『氣感』與環境相感通，因此，莊子的自我可以稱為『氣身自我』。這種與環境相聯結的氣身自我基本上不是孤立的主體，反而接近氣場與氣氛。氣身自我是一敞開的空間、場所，身體與環境不斷進行氣感之交流」³⁹。

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

³⁹ 鍾振宇，〈莊子的身體存有論 — 兼論其與歐洲身體現象學的對話〉，漢學研究第32卷第4期（漢學研究中心，台北，民國103年12月）頁7

第三章、物，容器/身體，延異的可能

第一節、身體結構的解構—《備供查閱》

當我們久居於一處時，身體的邊緣似乎游離於皮質，逸散到整個空間當中，有時我會將手或耳朵貼著房間的壁面，感受建築本身些微的震動與低鳴，身體和空間構成了一個連續的存在，在這種時刻身體與房間的界線好像被模糊掉了。一道流變的夾層，「空間不再如《屈光學》所說的，是在物體間的關聯網絡，可由一個第三方見證人見證我的視覺，或由一個幾何學家飛臨鳥瞰、加以建構。反之，它是個由我為起算點，將我視為空間性的零度（degre zero de la spatialite）而產生的空間。我並不是沿著空間外殼去看見它，我就在它的內部經歷它，我被含納於其間。」⁴⁰

我曾有過如此疑問：假設今天身處於一房間，當中有兩張床供選擇就寢，其廠牌、型號、構成等一模一樣，然而其中一張是你平常慣睡的；另一張則否，我相信絕大多數人都會選擇自己的床，那是源自於身體的一種熟悉感與氣味，而這樣所謂的「熟悉感」是否可以大膽的被理解為，我們在房間中脫落的皮屑與毛髮仍然透過一種超出五感的方式不斷的回傳訊息與感受呢？

將床視為一個以舒適功能為取向的外置器官也無不可，又何嘗不能將床看作是身體的異質延伸？更進一步地說，床單、窗簾、地板、抽屜、抽屜裡被存放著的各種玩意兒，這些「物」前撲後繼而來，身在房間時彷彿坐進了一個更大的軀殼，觸手可及的物在此匯聚糾纏成身體的血肉，而「我的身體可見亦可動，它處於事物之列，是諸事物當中之物；被凝結在世界的織構中，它的內聚力就是一個事物的內聚力。但由於我的身體運動自身並望外看，所以它讓諸事物環列其四周，事物成了我的身體本身的附件或延伸，被鑲嵌進身體的肉當中，成為其完整定義的一部分，而世界也是由身體的相同質料製成」⁴¹。

⁴⁰ 莫里斯·梅洛-龐蒂，龔卓君譯，《眼與心》（臺北市：典藏藝術家出版，2007），頁113

⁴¹ 莫里斯·梅洛-龐蒂，龔卓君譯，《眼與心》（臺北市：典藏藝術家出版，2007），頁82

「我們的實用物品都參與一到數個結構元素，但他們也都同時持續地逃離技術的結構性，走向一個二次度的意義構成」⁴²，在房間與皮膚之間的夾層，便是物的棲地。一種由「物」所構成的身體液態邊界；一種介於固態身體與氣化意識間的可能，這道邊界是廣延的，收縮的；流動的，靜止的；溢出的，不足的；可以被欲求，被代謝；被添加，被捨棄；被收集，被分割……，這些部分是其特性的百不足一。「在日常經驗中，人的經驗乃是與物共在，因此，「與物相處」即成了人生經驗的實相。物構成了不可繞過的『他者』，一種既與氣化主體共屬卻又沒被併吞的他者」⁴³。我們與物的關係更不僅單以表象做連接，如布希亞所說：「擁有，永遠是擁有一樣由功能中被抽象而出的事物，如此它才能與主體相關。在這個層次上，所有被擁有的物品都參與同樣的抽象化過程，而且因為它們都指向主體，也就成為相互指涉」⁴⁴，然而在這場關係成立的背後卻又由表象做為支撐。

雖然我們通常不會將物納入身體的範疇，而是以「我的」來給予稱謂，但對我而言，物即是自我身體的一種延伸，如同在第二章第一節所提到的刀子成為了手的延伸一般，這些物似是身體的外置器官，同時我們也不難透過物的風格、色調、形式、多寡、擺設、價位……等，反過來去窺見一個「人」。「在我們與物共構的世界中，具體的人是用物之人，物在主體與目的之間。『物』既可以是主體所對的他者，一種異於主體的他者性；也可以是主體的延伸，是在世的主體不可能缺少的媒介，物我合一」⁴⁵。

⁴² 尚·布希亞，林志明譯，《物體系》（台北，麥田，城邦文化出版，民107），頁74

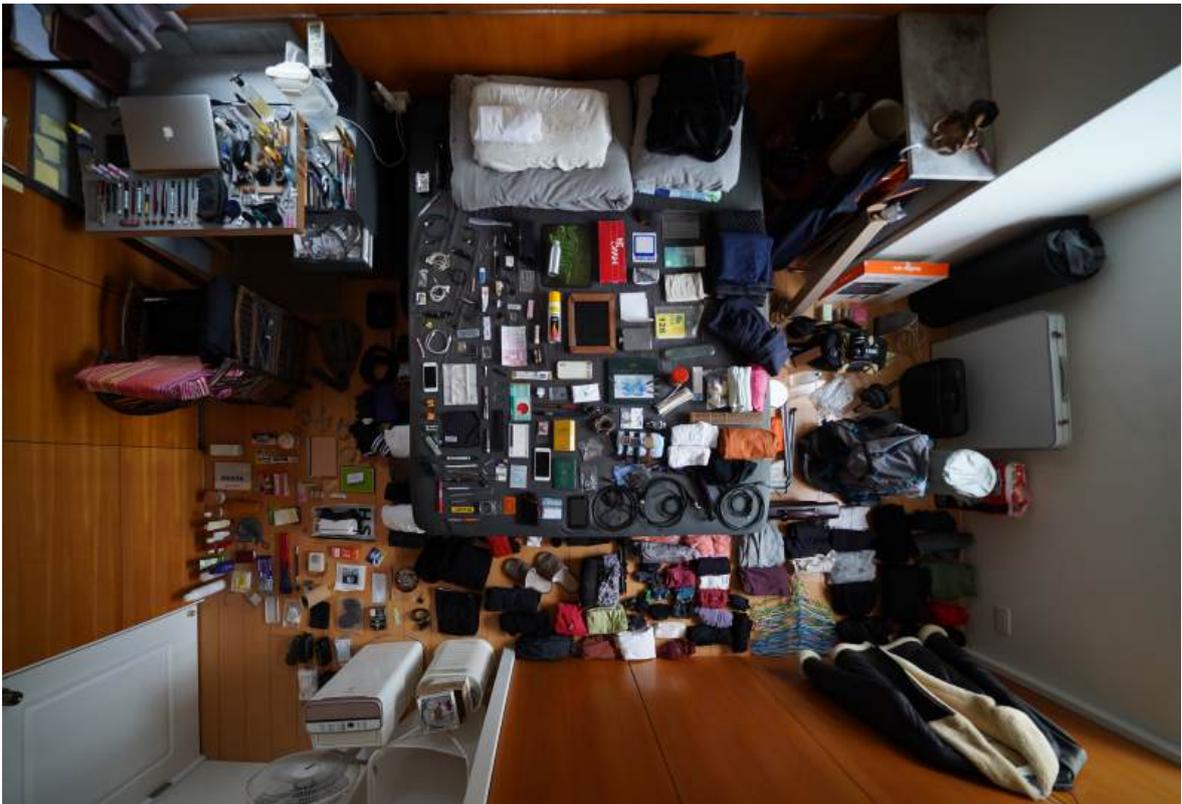
⁴³ 楊儒賓，《儒門內的莊子》，（臺北市，聯經出版公司，2016.02）頁203

⁴⁴ 尚·布希亞，林志明譯，《物體系》（台北，麥田，城邦文化出版，民107），頁113

⁴⁵ 楊儒賓，《儒門內的莊子》，（臺北市，聯經出版公司，2016.02）頁214

第二節、《備供查閱》與《親密器官》

《備供查閱》是我在2023年所進行的一場行為，這場行為所進行的空間是我在近七年來最常身處的場所—我的房間，同時這也是繼作品《自我的邊界》後我再次對身體邊界予以測定。房間是容器，隨著時間緩慢的從此沖刷而過，物藉著消費、使用與丟棄在此間沉積、消散，身體此時的輪廓也隨之擴張或縮小。接著，在一個特定的時間點（即拍攝當下），我將我房間裡被收納起來的物品逐件取出，擺放工整，藉由這一過程，測定並描繪出一種由物所組成的，位於身體邊緣的異質層，而透過影像的紀錄，這一切最後形塑成了一種可以觀測的體系，一種將身體攤平而成的結構。【圖13】



【圖13】《備供查閱》行為結束後的最終結果，單頻道行為錄像，1:24'47"，2024

在拍攝完這支作品第二版後的幾天，我發現有一把陪伴我十五年左右的尺不見了，雖然他已經接近無法使用的狀態，甚至畫出來的直線永遠會有兩個凹陷處，但是他仍然是我最為慣用的一把尺。我沒有辦法確定他究竟是什麼時候不見的，又因

為期間往返許多城市，我甚至沒有辦法確定可能的遺失地，也不知道從何找起。而後我卻靈光乍現的翻閱了第一版的影像紀錄，發現在第一版中他曾出現，第二版中卻消失了，因此我將其範圍縮小至這段時間去過的地方——興許是掉在高雄的老家了吧我心想，而接著在此刻我寫下了一段文字：「備供查閱，然而此時的身體僅供查閱」。

在將物品一件一件取出的過程中，身體僅作為一種用以測定結構的工具，不做其他生產，不做其他用途，在這個過程中，身體、空間、物，在此時陷入一種互有的泥濘當中，是身體被物給測量了；還是物藉著行為將身體的邊界劃定而出？身體的邊界游離於皮膚和房間的夾層，在將房間中的物解構後再結構的同時，彷彿也是將自己的臟器掏出檢閱。身體在此時「化」做了作品，而吊詭的是作品本身想表達的亦是身體。藉由這一測定的過程，皮膚彷彿一寸一寸的被掀開，已然分不清灑落滿地的是物，是身體，或兩者皆是。尺子到頭來還是沒有被找到，我把它看作是一種器官的遺失，然而我在這邊卻找到了一種純粹地、為了測量自己而存在的身體。

即使是同一位創作者的同一件作品，每次進行行為時也會因為身體狀態、環境條件的不同而有所變化。這種即時而不可預測的特性使得行為充滿了變數與浪漫。這件行為我總共進行了兩次，不知為何地，在第一次的版本中，行為來到尾聲，最後所有東西被擺放出來時所呈現出的畫面就是比第二次要來的好，那是一種——曾有隻生物在此棲息的生機感。在第二次拍攝時，那已然僵化的流程、預設的擺放、身體因拍攝的過度緊繃，甚至僅僅是因為此時出現了「思考」，似乎直接導致了最後被攤平地身體的不自然，而這樣的因果關係似乎巧妙地點出了一種液態身體的可能。

《親密器官》則是對房間與身體的第二次解構練習。床頭櫃（或主要收納日常用品的場域，也有些人可能就是桌子）收納了我們日常生活中最常使用的物們，我們是否可以將床頭櫃看作是一個由身體所延伸出的「外部的收納器官」，作為容器來存放我們日常生活中最常使用的工具與物件？而同時它也是我們與房間的「共有器官」，分別在兩個體系之中作動。對房間而言，床頭櫃作為儲物的功能性「家

具」，而對身體而言，它似乎是一種「囊器」，當我們打開抽屜，取出裡面的物時，實際上是從一個較大的外延器官中，取出在量體上較小的身體外延。

在這件作品中，我透過拆解、支離、攤平與標本化我的床頭櫃，試圖將身體的一部分異構化於展場。我在輸出上所記錄的時間將抽屜裡的物件逐一取出，擺放工整後將其攝下，在此想像一種以相紙作為標本箱將物件給紀錄的可能。【圖14】同時我對抽屜形解、爆破表皮，並重構於展場中，最後將東西照著原本的位置放回抽屜中，以兩種不同的面相彼此作為呼應。而在攝影的右側則是一種透過物將身體給賦形的方式，我將環氧樹脂直接灌注到抽屜之中，不只物件，時間彷彿也在此被封存凝結，當視線穿透清澈的樹脂表面看見裡頭的物時，如同回溯到灌注的時間點來觀看，一種藉由物去窺視的狀態，一場與作者無言的對話在此展開。而在展場本身的設計與安排上，選擇將窗簾故意拉開一半，使陽光得以透過窗戶的一角透入，企圖藉由這樣的光線安排，使的櫃子本身如同置身在它的「原生棲地」，也就是我的房間般。【圖15】

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts



【圖14】《親密器官》一景，攤平後攝下的櫃中物，與被解構的櫃子本體，2024



【圖14】《親密器官》一景，由環氧樹脂灌注成形之作品部分，現成物

Taipei National University of the Arts

30*18*58cm，2024

在開始展出後，我選擇將作品中的敏感資訊貼起，並將一本仍然有效的護照取出，原本對於這樣暴力的介入行為讓我稍有遲疑，似乎不在那麼「純粹」了，然而在這件作品中我也並非要強調赤裸的性質，後來我將這樣的介入視為一種身為創作者的選擇，畢竟對我來說，雖然說我是將身體的一部分給割捨了，但是並不代表我從此失去的「作動」他的權力。

在這件作品被展出時，身體把自己一部分出借給藝術，另一部分則直接被「奉獻」給藝術了（經環氧樹脂灌注的部分無法恢復）。當床頭櫃本身作為藝術品而在場（展出與被製作成作品）時，也勢必代表著他必須在我的房間不在場，房間跟身體在此時被割去了一個共有的器官，在此時處於一種另類的缺失狀態，然而物件卻從日常生活中的功能性角色中解放出來了，進而被置於一個藝術語境當中。而透過瀏覽或窺視床頭櫃裡的物，也不難推測出創作者的一些習慣、喜好或狀態，如同穿透「物」的表皮，看見一個「人」在此間徘徊。

在完成這兩件作品之後，我在思考身體與物之間的關係也變得不同了，如同一名運動員嚴格地控制他的進食般，我開始嚴格地限制我所消費的，進入到自我結構的物（尤其是裝飾性物件），並且丟棄掉的物件遠遠多於購買的。這是因為，在擺放與創作的過程中我發現，興許是因為身為一名使用多媒材的創作者，因此我所擁有的物不管在重複性或數量上都處於過溢的狀態——一團龐大的量體在此堆積。對我來說物已不再僅僅是物，更多是一種邊緣性的身體，然而身體溢出自身的邊緣，流淌的到處都是。

第三節、這裡曾經存在一個存有物——《代謝》

在完成了作品《備供查閱》後，我最直接的的感受是：「我擁有好多東西」，重複性的、無用的、被贈與但我其實並不想擁有的、拾撿而來的、從小時保留到現在的……如同一具過於沉重而遲緩的軀體，它們成為了一種形似脂肪的堆積，直到有一次，盯著即將被我丟棄的一個咖啡紙杯我陷入了沉思。我們是怎麼決定要將一個物件丟棄的？我想大部分的時候，是因為它同時不再滿足我們對它功能或情感上的需求。比如在喝完咖啡後，免洗紙杯便失去了它作為「盛裝咖啡的容器」而與我們關聯的意義，同時對於這樣一個隨手可及的免洗杯，自身也不會產生收集或保存的慾望，於是它自然而然的就被我們丟棄了。

功能性受損的物件（壞掉的）、不再符合喜好或審美的（老舊，年紀導致的喜好不同）、純粹的過客型物件（零食包裝），如同布希亞在《物體系》導論所說：「有可能對這種朝生暮死的物世界作成分類，進而完成一個描述體系嗎？」⁴⁶，這是一個朝生暮死的世界，物隨著時間不斷從自我的結構沖刷而過。我把物的丟棄看作是一種自我結構的代謝，如果說汗水、尿液、頭髮、皮屑等，是我們身體的有機物代謝，那麼「物」的被丟棄則是一種無機物的代謝，在被丟棄時他與身體的概念脫離了，如同一種時間或日子的角質層在剝落。

⁴⁶ 尚·布希亞，林志明譯，《物體系》（台北，麥田，城邦文化出版，民107），頁67

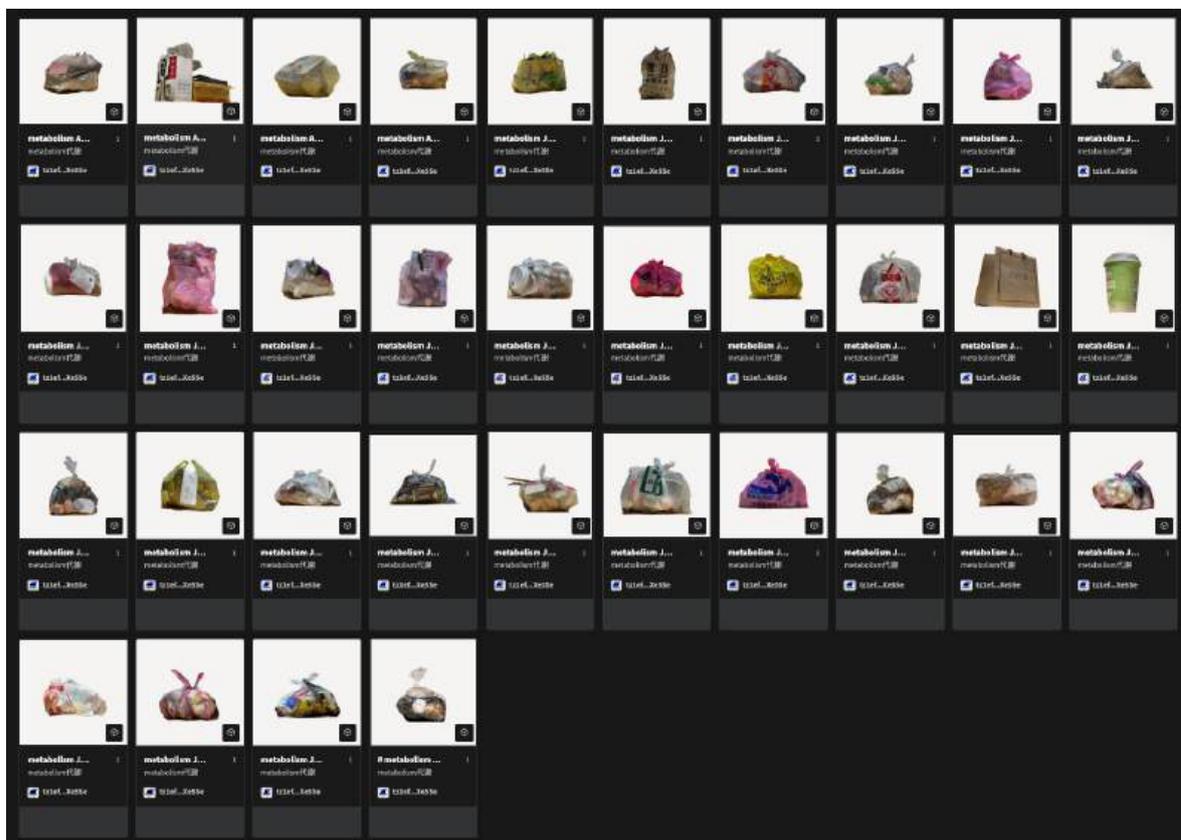
《代謝》是一份為期兩個月的行為之紀錄檔案，在這份檔案中，我首先以文字詳細地紀錄了我從 2023/06/06 至 2023/08/05 於家中所生產的每一片垃圾，並在以一包為單位丟棄之前將其3D掃描建檔，接著連同文字紀錄鑄造成非同值化代幣（NFT）。這份記錄不具有生產、交易或使用價值，其目的只存在於將曾經隸屬於我地，「物」的代謝，記錄在一個公開的數位場域上，形成一份中繼資料被凍結的時間戳記（timestamp）。【圖16】



【圖16】《代謝》其中的一包垃圾，生產於2023.06.04，3d掃描後截圖

NFT跟藝術之間的關係如何可能？即便這個問題聽起來很怪，因為介於2021前後的NFT熱潮似乎直接演示了NFT與藝術之間的可能性，然而，NFT的本質其實是一種技術，NFT的藝術化形式只是人類在這項技術上尋找到的可能性之一，更不乏現在回頭看來，許多當年紅極一時的作品其實炒作的成分居多。然而NFT技術也的確為數位藝術領域帶來一種新的可能，我認為NFT所能達成的是：這項技術能夠將一份檔案的時間給錨定，並且將其原始碼與生成結果表象於網路世界之中，同時它也為數位藝術的收藏領域另闢蹊徑，這使的藝術在此時找到了介入的可能。

會選擇使用NFT來做為媒介的原因有三，首先，基於NFT時間戳記的技術可能，在某種程度上記錄與證明了這些垃圾被丟棄的時間，雖然這樣的方式並無法證明垃圾是在此時此刻被丟棄的，但是卻能做到證明這包垃圾是在被鑄造成NFT的時間點之前被生產的。其二，當我將一包垃圾給掃描下來時，它變成了一份（3D）檔案，而一份檔案能夠如何「是」一件作品？我認為NFT技術在某種層面上對這個問題做出了回答（雖然並非一個完全正確地，如同一道數學題的答案）。最後，在鑄造（mint）一個NFT時，勢必代表著身體的在場（雖然的確可以通過自動化的方式來生成一個NFT，但在此我是手動去鑄造的），身體是我們進入網路/虛擬世界的可能，在這樣的情況下，那種將自身某一時刻的代謝物從身體剝離並上傳的意味更加明確。【圖17】



【圖17】《代謝》NFT全覽，共34包，3d掃描後將檔案鑄造於Tezos區塊鏈

我認為一件能夠以NFT作為「形式」的作品有其條件：要不它必須作為NFT所以存在；要不它不以作為NFT而獨特存在。第一種條件意味著該作品的存在形式、展示方式和價值都依賴於NFT技術，可能包含：

- 唯一性：作品因NFT技術而具有唯一性，即使它可以被複製，但只有一個NFT代表真正的所有權。
- 智能合約：作品可能包含了NFT智能合約的一部分功能，如自動支付版稅、條件性解鎖內容等。
- 時間戳記：作品的本質中必須有處裡時間的位置，而這項技術所達成的時間錨定完整了作品。

這類作品依賴於NFT技術，如果不使用這項技術，它們將無法以相同的方式存在或展現，我認為《代謝》即是屬於此類作品。

第二種條件下的作品本身就具備了它的藝術價值和意義，即使脫離了NFT技術，它依然是藝術品。創作者不會對此作品作為一件「NFT作品」的部份夸夸其談，因為此時它就是一種技術形式，NFT只是它作為一個「數位技術物」的架構，它透過NFT表象然而並不因為這項技術而獨特存在。

透過NFT技術我找到了一種將自己以訊息態給上傳或備份的可能，在現實世界中的垃圾只有一包，它也只被鑄造成一個NFT，並且它不被販售只保留在創作者的錢包之中，因此達成了可供大眾閱覽的可能性。那麼這些垃圾真的被丟棄了嗎？或是他們被備份了？在我將它們鑄造到區塊鏈上後，雲端的部分已然變成了主體（訊息態的存在），而在現實世界中的那部分在這一瞬間成為了形式上的備份，這包垃圾本身即是這些數位檔案/物件的原始檔（metadata），接著如同我們將電腦上不要的檔案丟到桌面垃圾桶一樣，我將這包垃圾拿到社區地下室的垃圾筒丟棄。

《代謝》是我用生活痕跡來測定身體邊界的一次嘗試，也是一種對於「物」的代謝之探討，我將液態的身體邊界視作隨時在循環運動的，這道邊界時刻在將東西納入，卻又同時不斷在將東西剔除，他是有機而流變的，《代謝》則是將這些被剔除的部分在剔除前，透過一個建檔的過程，留下了痕跡。自己人生的某一個階段被

公開供所有人查閱，而藉由將曾屬於自己一些痕跡、一些日子所剝落的角質層，錨定並公開在數位世界的時間軸上，在做為一種自我資訊化備份的同時，也如同將生活與時間攤開於數位場域，勾引觀者藉由這份如同皮蛻般的檔案，窺視創作者的生活。【圖18】



【圖18】《代謝》，於數位中建成一座垃圾場後輸出，藝術微噴，80*120cm，2024

第四章、結語

第一節、無疾而終的測定

要作為一名藝術家的本質是甚麼？我想大概就是創作吧？即便去除了以創作作為職業或過活的部分來說，創作依然是要身為一位藝術家的核心，如果不創作，一位藝術家還能是藝術家嗎？雖說總覺得創作這件事很多時候是我痛苦的源頭，然而這件事也確確實實的「是」我八年來的勞動，而創作藉著身體發生，這也是為何我想要書寫這樣地主題的根本原因。

其實依我看來，以一位創作者的身分來對自己的作品長篇大論似乎並非那麼明智，畢竟作品才是創作者的「語言」，而語言或文字本身則是創作者與觀者用以闡述或思考一件作品的「之間世界」，然而就像有時我們在讀一些書時會感受到翻譯上所帶來的困擾一樣，透過這麼多文字嘗試去講述作品，其實在某些程度上可能是對作品的閹割或超譯，它將作品從沉默中驅離，作品表達自身權利在此遺失了。

言語圍繞著意指(signifier)的意向在摸索，摸索著那環繞著言語的沈默內容。

藝術創作者的工作就是這種摸索，企圖言說整體事實，但它是個靜默世界。

而沒有任何符號的意蘊就是事物的本身，如果把明示說清楚到頂點，將是整個明示的破滅。⁴⁷

雖然說在書寫完後回過頭去梳理檢視這份論述時，總會覺得他好像是一份傳記般——從開始創作到現在八年間幾件主要的作品都被提及了，然而轉念一想，如同我在第一章第一節中所寫：「有時候在完成一件作品後，好像割捨或分娩了一部分的身體出去般」，在以討論身體作為架構的書寫選擇上，這樣的結果似乎也並非無法接受，反而似乎透過作品完成了一種對身體的二次建構。甚至，這份論述不也是我身體的一部分嗎？這些思緒曾在腦子裡打轉，透過筆桿與鍵盤被表象，只不過它好像不同於作品般被割捨，而是身體在這個階段被複製與備份了。

⁴⁷ 潘小雪，〈當代美學中梅洛龐蒂的身體知覺理論之研究〉，《現代美術學報第11期》，（台北市立美術館，2006），頁67

身為一名創作者，我所能想到為這份論述做出最佳的結尾即是——拿這份論述來做一件作品，我不知道有沒有人這麼做過，但這似乎是身為一位創作者所能給出的最佳答案，那麼當這份論述成為作品後它還是論述嗎，或是其實它成為了作品，又或者它其實始終都是身體？然而，它是甚麼或它不是甚麼真的有那麼重要嗎？當一切都不是的時候，一切又都是了。

參考文獻

中文書目

叔本華，石沖白譯《作為意志和表象的世界》新北，新雨出版社，民105.06

郭慶藩撰；王孝魚點校《莊子集釋》北京，中華書局，1961

黃錦鉉譯注，《新譯莊子讀本》台北，三民書局，民86

尚·布希亞，林志明譯《物體系》台北，麥田出版，民107.09

莫里斯·梅洛-龐蒂，龔卓君譯，《眼與心》臺北市，典藏藝術家出版，2007

國立臺北藝術大學
Taipei National University of the Arts

莫里斯·梅洛-龐蒂，姜志輝譯，《知覺現象學》北京，商務印書館，2001

楊儒賓，《儒門內的莊子》臺北市，聯經出版公司，2016.02

奧根·赫立格爾，法嚴法師譯，《射藝中之禪》台北，福智之聲出版社，民85

張照堂，《文·張照堂》臺灣，影言社有限公司，2018.12

鍾明德，《三身穿透本質出：自殘、裸體與慈悲》臺灣，遠流出版社，2020.09

阿爾貝·卡繆，嚴慧瑩譯，《薛西弗斯的神話》台北，大塊文化，2017.08

洪鎌德，《馬克思》臺北市，東大圖書公司，2003

中文期刊

潘小雪，〈當代美學中梅洛龐蒂的身體知覺理論之研究〉《現代美術學報第11期》
（台北市立美術館，2006）

賴錫三，〈《莊子》身體觀的三維辯證：符號解構、技藝融入、氣化交換〉《清華學報，新42卷第1期》（國立清華大學出版中心，民國101年3月）

鍾振宇，〈莊子的身體存有論——兼論其與歐洲身體現象學的對話〉《漢學研究第32卷第4期》（漢學研究中心，台北，民國103年12月）

高俊宏，〈行為藝術轉向過程中身體、檔案與諸眾問題探討〉《現代美術學報第24期》（台北，台北市立美術館，2012.11）
Taipei National University of the Arts

龔卓軍，〈評論·翻譯與抽象機器：以謝德慶作品為例〉《現代美術學報24期》
（臺北市立美術館，2012/11/01）

鍾振宇，〈莊子的氣化現象學〉，《中國文哲研究集刊第四十二期》（中央研究院中國文哲研究所，2013.03）

司徒立，〈塞尚的小小感覺〉，《二十一世紀雙月刊第七十一期》，（香港中文大學中國文化研究所，2002.06）

中文網路資料

【信堅園地】（<https://www.worldofmastermind.com/?p=5635>，2023.10.29）