

第一章：人體模特兒

人體模特兒、神韻的物理規律與疤痕海豚

曝光

孤獨

人體模特兒的現實與超現實

建造深淵、橋、黑洞：以提供臉的角度來說

她和他的時間

01 人體模特兒、神韻的物理規律與疤痕海豚

一般來說，畫室的工作都是模特兒擺三個姿勢，再讓畫家老師們投票。畫粉彩的D老師教我每個姿勢只展現一個身體部位，展示的方式有三種：給你看、捧給你看、不給你看。我想起約翰·伯格在《觀看的方式》裡說女性沒有一刻能夠忘記自己在他人眼中的模樣：「她幾乎是每分每秒都與眼中的自我形象綁在一起。在她穿過房間時，她會瞧見自己走路的姿態，在她為死去的父親哭泣時，她也很難不看到自己哭泣的模樣。」這麼做的代價是女人把自己一分为二，變成一種景觀而永遠無法活在當下。

我看見自己解開腰帶，浴袍以一種戲劇性的方式從肩頭滑落。鎖骨、腰身、尾椎。第一次當人體模特兒時穿著便服就直接上台，老師示意後才慌慌張張地脫衣。手抓住洋裝下襬往上拉，有那麼下半身裸露在外，頭卻被蒙在衣服裡。比起脫衣服更像被罩住，除了我之外所有人都看得見我的難堪。那是我第一次知道人體模特兒的秘密，我們可以穿便服現身，也可以給人看裸體，但不能展示更衣。那是從一個空間跨越到另一個空間，是一場規模很小的時空穿越，是一次很隱微的變身，不能示於人前。兩年後我在同一本書裡讀到：「展示赤裸是把你的表皮和你身上的毛髮變成一種偽裝，而且這種偽裝永遠無法卸除。裸體的詛咒是永遠無法赤裸。裸體是一種衣著形式。」

我擺了一個側坐、趴伏在椅子上的姿勢，一條腿蜷起來，另一條伸出去，肌肉修長而優美。老師說最好的動作都是不對稱的，我用左腳點地，右腳尖則縮起來，小時候在游泳課上就是這樣壓平腳趾踢水。動作得維持六個小時不變，身體的支撐點不能少到無法分攤重量，也不能多到無法展露曲線。我調整方向，臉半藏在手臂裡，卻裸露整個胸部。因為身體斜傾，胸部看上去比平時還要飽滿。「固定看某個點，想一個情境。」老師說。

我盯著牆上的三孔插座，想那個我愛他但他並不愛我的男人。這素材很快就想完了，我換成想郝思嘉在野餐會上被她勾引來的男人們簇擁著，但她真正愛的男子卻在一旁向別人獻殷勤（這麼說並不對，她真正愛的男子其實正在房裡睡午覺，只是當時她並不知道）。

畫二十分鐘休息十分鐘，下一節開始後我想起曾經看過的一則訪談影片裡模特兒說：「人們常問要如何才能有我照片裡的那種眼神。答案很簡單：『想一些悲傷的事』。」於是我開始想一些悲傷的事，像時間的不可挽回性、劍齒虎和冷凍庫裡的早餐。想前幾天滑到的臉書貼文，小學老師帶孩子寫關於悲傷的作文：

「閉上眼睛，那件悲傷的事就會出來了。」男孩不會寫，老師便把一顆糖塞進他嘴裡。

告訴我，什麼事情浮上來了？

爸爸打媽媽。

然後呢？

然後，我就保護媽媽。

後來呢？

後來，媽媽就離開我了。

我想，如果有人願意在我小時候，一次又一次的問我什麼事情浮上來了，那麼或許有天能聽到我的真話。

人生中有兩句話我始終跨不過去，一句是爸爸說的。那天媽媽負責買全家的早餐，爸爸從房裡出來，看了看桌面，說：「沒有我的喔？」媽媽沒有回答。另一句則是媽媽沒有說出口的，某天我、弟弟和爸爸窩在沙發上，媽媽準備出門。那陣子我和弟弟發明了一種打招呼的方式，我們用「掰ㄅ」代替「掰掰」，那時他們的感情已經很差了，爸爸卻不知出於什麼心態——或許是拿我和弟弟壯膽——也說了一聲：「掰ㄅ」。媽媽直接關上門。

父母離婚後我和爸爸單獨生活，高中我開始拒絕上學，父親照樣每天早上幫我買早餐，我穿著制服坐在餐桌前，等他出門後再把原封不動的早餐冰進冷凍庫。某天覺得這樣下去不行了，又把它們一包一包拿出來，塞進大垃圾袋。有東西滾出來，是被冰成圓柱體的大冰奶。那一刻我發現這些早餐原來並不是我冰進去的，而是當年母親忘記買的。

想到這裡，我一定有輕晃一下。即使我沒有意識到，那晃動也被記錄下來了。其中一位畫家用水彩速寫，水彩半透明難以修改，於是我格外喜歡色塊後面的鉛筆稿。那些不夠精準的線條把我畫了出來，裡頭有誤差、體力不支和微微出神的晃動。我因為這些線條才存在，否則那畫就像是她一直在那裡，只是尚未顯影。

最近一次在學校工作，我發現門邊靠牆擺著一幅油畫，玻璃裱框、比人還高。反光讓我只能確定畫裡坐著一個女人，穿白色洋裝，雙手交疊膝上。窗邊擺著一瓶向日葵，她正越過向日葵看往窗外。當模特兒時一向都是別人看我，我第一次能看著什麼人。我感覺我們是某種同伴。

休息時間我站到畫前，沒穿鞋。那是一幅油畫，女子的洋裝其實是顏色相近的白上衣和白裙，上衣質料硬挺、袖子微微削肩，露出圓潤但不豐腴的上

臂。女子左腕戴一隻銀色的錶，手裡握著一條白手帕。她坐在胡桃木色的矮桌旁，桌上是那瓶花，身後也是胡桃木色的矮櫃，櫃上散放著歐洲風情的擺設，還有一座小小的石膏像。

讓我驚訝的是她的表情：她不開心。我彷彿聽見陳明韶 1979 年發行的〈讓我們看雲去〉，唱歌的卻是父親略帶遲疑的低沉嗓音：「女孩／為什麼哭泣／難道心中藏著不如意？／女孩／為什麼嘆息／莫非心裡躲著憂鬱？」她眉頭緊皺，臉上有幾道明顯的動態但極美。陽光直接灑在臉上，向日葵有些朝向窗外有些朝向她（它們應該是剛剛拿進室內，可能還整理過），她的不開心不是憂鬱的那種，而是憤怒的，最接近的表情是在太陽下睜不開眼。

「可是那完全不合理啊。」稍晚，我躺在那個我愛他但他並不愛我的男人胸口，這時候他已經愛我了，我卻開始不確定自己是否愛他。那陣子我們都在操場約會，我不敢讓他進到家裡，一旦他來，便會勾起一個我無法面對的自己。男人的欲望那麼單純而直接，他只問我開不開心。我想了很久，說：「我覺得我比較像是見識到了什麼。」像見到大自然。像站在一座瀑布下方。像看見獅子吃獅子。

我告訴他星期二的散文課我們讀傑夫·代爾《持續進行的瞬間》，書中提到狄卡西某個時期的作品總是請模特在設計好的場景裡擺拍，看似隨意實則花上好幾個鐘頭排練。一般來說，攝影抓住時間之流中的某個瞬間，這個瞬間有前因和後果，錯過就不能再重來。然而在這些作品裡，時間被獨立出來「彷彿是被永久而非短暫地留住」。不屬於現世，沒有過去、也沒有未來。

「所以一個人可以在一張照片裡皺眉，但一個模特兒在一幅油畫裡那樣皺眉？那不合理。」

我在畫前站了一下下，老師便帶著兩個同學走過來。我退到一邊，感覺自己和它分離，感覺自己第一次如此貼近繪畫這門藝術。我沒有想到的是，幾天後的傍晚下著大雨，但因為我們又上了一本攝影的書，我便決定當下得立即回到藝術學院。藝術學院的走廊兩側都是教室，天黑加上教室都沒開燈，走廊便只剩下逃生標誌的綠光。我找到油畫教室，路上沒有遇到一個人。和我料想的一樣，教室上了鎖，我放手準備離開，卻感到門在晃動。原來門只是太重，教室裡空無一人，畫架和講桌都被推到最裡面，騰出一大片空地。打開燈，我又回到它面前。

我仔細檢查畫裡的細節，像怕把臨別的情人忘記，又怕在對方臉上找到沒

見過的瑕疵。幾個小時後當我再度回到這裡，帶著那個愛著我的男人，他說他喜歡我談畫的方式，我說最不浪漫的話要用最浪漫的方式講，最浪漫的話要用最不浪漫的方式說，我不要任何浪漫影響我的判斷。離開藝術學院的路上我們經過小橋，橋的兩側結滿蛛網，我們看見一隻蜘蛛正在纏裹捕到的蒼蠅。「現在可以了。」我說。

放著向日葵的矮桌上還有一本書和一張紙，有人隨手將一只懷錶放在書上，錶鏈垂到紙上，再仔細看，那紙是一封信。女子身後的角落裡則吊著一盞沒有點燃的煤油燈，燈後方的牆上又掛著一幅褐色的畫，裡頭有一個女人把雙手放在膝上直視著畫家，此刻，直視我。於是我更加確信，這幅畫是關於繪畫的本質、關於時間的本質。而那個無視過去與未來的女子則坐在那裡，皺起眉頭。

身為一個模特兒，我無法想像要如何在油畫中留下這樣的表情。這麼大的油畫可能要畫上好幾個星期，最有可能的是畫家拍下照片然後看著照片作畫。但我比較想要相信是少年跟她坐在同一個房間裡坐了好幾個禮拜，她每天同一時間抵達，穿同一套衣服，把頭轉向同一個角度露出同一種微笑。突然有一天，或許是因為倦怠，或許是想起什麼，她的表情鬆動了，露出底下他看不懂的情緒。原來自己這幾個禮拜來從未看懂過她，少年看向一個全然無法理解的世界，感到無以名狀的悲傷，於是決定畫下這一刻。

那天，老師說這幅畫是他大學三年級時畫的（大約三十年前），只畫了兩個禮拜。我沒有再聽下去，因為他並不是那個作畫的少年了，他沒有我想要的答案。而我想知道的是：她為什麼不開心。這個問題或許只有她才能回答，或許連她也無法回答。我們模特兒真的能留下什麼嗎？會不會我們只是素材，情緒是屬於藝術的。畫筆是工具、顏料是成分，會不會我們只是介於兩者之間？有次畫友把畫我的作品發佈到網上後有網友留言稱讚：「你把她的神韻抓得很好。」說這話的人根本不在現場，要如何得知我的神韻？說到底，神韻究竟是什麼？我總是在想一些悲傷的事，所以難道神韻是一個通道，它是妳在這裡卻又不在這裡？如果那些畫不出來的都將成為神韻，又該如何捕捉？它又是如何在人與人、人與畫之間傳遞——或許神韻的流動規則係屬另一個星系、服膺另一套物理規律。

一開始當人體模特兒時，我以為藝術可以剝除情慾，裸體可以只是裸體。但我錯了，藝術從來就是最情慾的，我接受這一點，只是不甘心變成一種介

質。一開始，我是真的以為自己可以去到另一個地方，睜開眼後卻發現我還是我，我還在這裡。人不會因為裸體而自由，自由沒有那麼簡單。某個禮拜我安排了五場工作，結果那整個禮拜都在做被強暴的夢。妳永遠無法掌控別人如何看妳，而我已對此感到倦怠。

或許，下一次站到台上，我不要再翻出一些悲傷的事，那總讓我感覺在仿冒自己的情緒。或許，下一次站到台上，我可以想想花蓮的海。想上次出海時爬到船緣，把腳伸出船外。浪擊打船身，再打到我們的腳上。

或許我可以反覆地想飛旋海豚從腳下游過的瞬間，或者想船怠速時，噴氣孔張開的聲音。又或許，我可以想花紋海豚灰底白紋的身體，想兒時在七星潭我有沒有撿過一千顆這樣的石頭——灰底白紋，再尋常不過。或許我可以想花紋海豚身上的花紋其實是傷疤，所以牠們的名字譯成白話應該是：疤痕海豚。對，或許我可以想想這個——疤痕海豚。

02 曝光

快門速度就是曝光時間，是快門打開讓光線進入相機內影像感應器的時間長度。常見的快門速度是三十分之一秒到一千分之一秒，但如果把的曝光時間調到五秒左右就能捕捉到水像絲綢般攤開，五到二十秒間能拉長車輛的尾燈和頭燈，拍出一條條迅速掠過的光軌，三十分鐘到一小時的曝光足以獲得一小截星軌。

人體模特兒的曝光時間從五分鐘到兩個月都有。一幅油畫通常畫六個小時，扣掉休息時間，油畫的快門速度是 240 分鐘。也有接過分兩天，每天畫五小時的 case，總共 400 分鐘。速寫 10 分鐘就可完成一張，也有只畫 5 分鐘的，有一次老師讓我在台上持續移動，跳舞，爬行，喘息，快門忽快忽慢，光忽隱忽現。有人邀我去陽明山上的雕塑工作坊，要站在粉紅色的漿中等待凝固翻模，每具石膏像平均曝光兩個月。

傑夫·代爾在《持續進行的瞬間》中提到常有人指控阿勃絲的作品是在剝削她的拍攝對象，然而他卻覺得阿勃絲的作法十分坦率。在阿勃絲為波赫士拍攝的個人照中，波赫士被放在景框正中央，「他直盯著照相機，清楚意識到自己是這過程的一部分。他爬滿皺紋的雙手安放在拐杖上，姿勢和幾年前溫諾格蘭拍過的一位盲人幾乎一模一樣。作家對焦清晰，但他身後的樹木則一片模糊，把他從框住他的可見世界中隔離開來，同時也從我們對他的觀點中獨立出來。」

代爾接著提到波赫士的短篇小說〈阿列夫〉，小說中有個地方可以讓人同時看到世上發生的每一件事，但當敘事者試圖以文字記下他所看到的景象時卻感到絕望，因為「他看到的東西是『同時出現』，但他寫下的東西卻『是前後相繼，因為語言是前後相繼的』。」文字的特性是永遠無法擺脫時序，因為閱讀無法擺脫時序，書寫的世界裡一切都有先來後到。阿勃絲將波赫士從他的書房移到中央公園，「文學的巨人」站在樹林間，全盲的雙眼注視著那個他永遠無法書寫的地方。

我從來沒有當過雕塑模特兒，上網查雕塑的步驟，看到有人說自己參加研習營，講師讓她們在臉上鋪保鮮膜，翻印自己的面孔。等待時她想起自己曾經看過電影〈畢卡索與莫迪利亞尼〉，莫迪利亞尼死後，畢卡索立刻在他臉上抹上石膏泥，將他的臉部保存下來紀念。「當時當然沒有保鮮膜。」她這麼寫道。

我不可能整個人泡在翻模漿中，最後完成的作品勢必是拼接而成的畸胎，我的左手比右腿老十天，右手又比左手老兩個禮拜。倘若我每隔半分鐘轉動一下腰部，就可以像年輪那樣自我包裹，沒有人會發現我偷偷製造出自己變老的軌跡。

事實上，每一幅畫作中的我都被時間異動過，只是不像石膏一樣有明確的接合點。畫粉彩的D老師曾從他作畫的角度拍我，已完成的粉彩畫在前，臥伏在椅子上擺pose的我在後。除了粉彩畫裡背景消失、光線結塊以外，兩人別無二致。老師說：「這是刹那和永恆的合影。」這句話已被太多人講過，變得俗氣，且人類的手也留不住永恆，永恆是像琥珀裡的蚊子那樣的東西。

大部分的人都是錄影比照相好看，而我被畫也比被拍好看，如果不是因為畫家替我美化，那就是在這漫長的曝光時間裡除了光以外，還有什麼偷溜進來了。在董老師的那幅畫中，我的食指想著情人，膝蓋則想回家，他留下的並非永恆，即便在畫中我也在慢慢變老，那偷溜進來的東西我們或許可以稱之為神韻。

03 孤獨

林絲緞在《我的模特兒生涯》中引用了一篇報導，這篇報導描述了我的困境，它是這麼寫的：是的，或許真相就是這麼單純而傷人。我始終無法跨越的就是孤獨，為什麼你在那裡而我在這裡的孤獨，我想在這裡但這裡和我想像中不一樣的孤獨。

仔細想想，我一直搞不懂自己。我潛伏在自己的身體裡，不確定應該要役使它或是為它所用。我在 Lynda Nead 《女性裸體》裡看過一種對裸體的詮釋，她舉例在某些素描教科書中，為了比較解剖學上的差異，作者將男性和女性的身體疊合在一起。男性身體用連續黑線表示，女性身體則是一塊由細密小點組成的形狀。女性的特質的界定取決於與男性相比多餘或缺少的部分，我們的身體不構成一個完整自洽的邏輯，而是附屬與差異的產物。我時常覺得自己缺少一條黑線框住，就快要逸散出去。

對於女性身體的困惑使我跟我自己的身體越來越分歧，當我還對於女性的美游移不定時，我已將自己的身體一次次往美麗推進。當我的身體散發吸引力，我又對其中的意涵感到不安、甚至反感。因此，聽起來不可思議，但我跟我自己的身體在一起時，感到無比孤獨。這種內在的孤獨驅使我成為模特兒，如果到這種程度的赤裸和坦誠都無法讓我瞭解我自己，那應該沒有別的地方可以了吧？我這麼想，結果就是我攜帶著我的孤獨走進另一種孤獨裡。

另一種孤獨牽涉了複雜的權力關係。在畫室裡，大部分的人都對模特兒很客氣，稱我們為「模特兒老師」，這種刻意的禮貌就跟在解剖台上稱呼遺體為「大體老師」是一樣的。但我始終不懂我到底「教」了什麼，因為實際上畫家並不認為模特兒的個人特質可以影響一幅畫作的藝術性，他們只會不斷追尋那個最接近他們想像中的人形。

意識到這一點後，我開始想要證明自己的必要性，我看著每一張作品想「這幅畫的模特兒如果不是我可以達到同樣的效果嗎？這幅畫裡有哪些線條可以證明我的存在不可或缺嗎？」其實想想還蠻可悲的，我們確確實實地站在那裡十數個小時，每一秒鐘都是用肉體去實證的，但我們的存在卻如此虛無飄渺。

04 人體模特兒的現實與超現實

入行久了，聽到時間就能換算出自己能給的姿勢。頭向後仰的動作比看起來難受，脖子很痠還是其次，痛苦的是難以吞嚥，每一次吞嚥都得稍微抬頭，破壞了定靜。但揚起的下顎細條很美，所以我還是會擺這個動作，三分鐘的速寫是最適當的，最多到五分鐘。在口腔內蓄積口水，盡量減少吞嚥次數。所有用單腳或單手支撐大部分體重的姿勢最好都控制在五分鐘到七分鐘，如果有椅背或燈具可以扶著，那站立的動作可以延長到二十分，但手相對無力，最好還是控制在十分內。在沒有支撐的狀況下雙手舉過頭的姿勢最好控制在十分鐘內，單手可以用另一隻手扶一下，勉強可以撐到二十分鐘。二十分鐘的動作盡量趴著、躺著、坐著或跪著，用軀幹的旋轉去製造肌肉的起伏，或是找道具營造氛圍。如果是要連畫好幾個小時的連續動作那最好也不要跪著了，只要是懸空的地方一定要拿東西墊著。

那天擺的姿勢是要連畫六小時的長時間動作，因為蔡老師工作還沒做完所以變成我和 C 一對一，自然而然地我就照著 C 的指令去擺動作。那是一個翹著腳側坐、左手夾在腿間、右手抓住椅子邊緣身體向前拉伸的動作，我的臉轉向右側，用九十度的側臉面對老師，這代表畫紙上我的右臉是完全消失的。我的眼神被指定看向想像中的遠方，但不要看得太上面，日光燈看久了傷眼睛，老師說。

在第一篇關於人體模特兒的散文裡我寫說自己當模特時都會想一些悲傷的事，那算是入行初期，很快我就不這麼做了。沒有那麼多悲傷的事情好想，速寫是純粹的體力勞動，思考是用肌肉而不是大腦，除了感受身體慢慢被推到極限——緊繃的極限、抖動的極限、毅力的極限——外，如果有多餘的力氣我會用來思考下一節該擺什麼動作而不再浪費在想像中的浪漫情境上。

長時間的動作就比較難打發了，痠痛不會因為十分鐘的休息而消失，在回到同樣的姿勢後馬上又開始堆疊，只有在這種時候我會意識到人類真是動個不停的生物，也只有在這種時候，我才會覺得自己和時間如此靠近。我凝視著柱子的側面，上頭垂直的掛著大小相同的三顆鐘，鐘面略比我張大的手掌還大一些，比一般的鐘小一號，材質是黃銅的，最上面那一顆有漂亮的羅馬字母。我看了一陣子發現所有鐘的指針都指向不同時刻，但全是靜止的。

我問老師這些鐘的來歷，老師說那是溼度計，但全都壞掉了。噢，我說。也許對某些生物來說，濕度就是時間吧。20%是白天，70%是夜晚。乾燥是亮，潮濕是暗。我對生態不太熟悉，也許對樹、或是某些藻類是這樣，或許還有某些昆

蟲。我在心裡偷偷的想，沒有講出來。不需要講出來，我很清楚的切分內與外，在當模特時我只是呈現這具皮囊，我不期待有人可以穿透我的外在看到我的內在，相反的，如果這麼容易就能被穿透，我反而會看不起自己。我也不怕被人覺得笨，反而覺得很方便，像小妹妹那樣看人、那樣講話，讓人覺得對我說話就像對著一條筆直的公路，犯錯時很容易獲得原諒。至於我的思想，我就把它放在一邊，其實是對自己的一種背叛。

那天老師突然問我天使、精靈跟蝴蝶我選哪一個，我選精靈，以為是心理測驗結果是他要把我的影子畫上翅膀。好無聊，我想。我看過老師畫另外一個模特兒，她曲膝面朝下趴著，很日常的動作，屁股微微翹起，在她的臉前方 C 畫上了一個穿西裝撐雨傘的男人，男人只有她的鼻子大小，她們兩個就這樣靜靜的對看。我喜歡那幅畫，但翅膀真無聊，有時候會想是不是我提供的靈感不夠，不足以讓他們畫出好的作品。

然後，C 問我有沒有在現實生活中看過超現實的景象，我知道他想講什麼，這個故事我已經聽過多次，但我感覺到他希望人反問，所以我還是開口問了，問他有沒有在現實生活中看過超現實的景象。

他說有，他說他年輕的時候曾經在麥當勞看見一個穿著婚紗的女人，頂著完整的妝容和朋友聊天吃飯。「以世俗的定義來說那個畫面其實不美，那個女的長得也不美，但我當時的感受就是……很美。」我不確定為什麼 C 一直反覆告訴我這個故事，或許他覺得這個故事能增加自己的魅力所以反覆在各種需要魅力的場合和各種不同的人說這個故事，這讓我起了戒心，覺得故事變得廉價。

我陷入沈思，不得不說，一個穿著婚紗坐在麥當勞裡的女人的確像是一則故事。我想像中的她蓬裙佔了好幾個位置，坐在午後的一片陽光裡，過濃的妝浮起來，粉刺和皺紋都格外明顯。但她格外的有生命力，我想她應該是一個渴望結婚卻一直與婚姻擦身而過的人。可是，這算是超現實嗎？她有可能只是去演戲或拍照，也有可能剛結完婚。就算她決定吃完這頓飯就去自殺，這一切難道不都是發生在現實裡嗎？

「抱歉問了一個奇怪的問題。」C 說。我覺得他認為自己提出的是一個很有魅力的問題，而這句話真是做作。

我仔細思考自己是否曾在現世生活中看過超現實的畫面，我想起第一次看到螢火蟲。牠們從什麼都沒有的岩壁前出現，從無到有，像乾冰一樣從山壁上降下，沒有形體、偶爾溢出。我覺得冷，覺得像在看宮崎駿的電影，覺得好像能理解為

什麼有人拜神、有人相信萬物有靈。

或是曾經，我買了舊沙發而新沙發還沒被丟掉，兩座沙發平行擺在客廳裡。那是從前有女主人的家絕無可能出現的失序主義，是當一個中年男子和一位青少女獨住才有可能發生的無政府狀態。我坐在後面的沙發可以看見父親的後腦勺，像在電影院，或是坐火車。

又或是我始終記得某次下課後母親來接我，我們走在家旁邊的公園裡，她告訴我她和父親已經離婚。我記得當時我們的左邊是樹，右邊是一大排涼亭，每一座涼亭的構造都相同，像一個立方體的骨架，上面蓋著尖尖的屋頂，顏色是柔和的米黃色和磚紅色。那座公園離我家只有一條街的距離，後來我還有無數次走在公園裡，直到有一天我想起那條路，卻發現無論從哪一個角度我都找不到那條有著長長涼亭的路，那條母親告訴我他們離婚的路。記憶中像是會有遠延續下去的涼亭，實際上只有三座。應該那時我感覺時間變慢了，記憶中的路就變長了。

但是這些全都不是超現實的，這些全都真真切切發生在現實世界中，是不是對一個無神論者來說現實世界裡不可能發生超現實的事。或許對我來說，超現實僅有可能發生在小說裡，在虛構的殼包裹之中安全地發生。那麼虛構世界其實是一個比真實世界更寬廣的地方，其中容納了超現實存在。或許超現實只存在於事物還未被命名時，像是第一次高潮，沒有名字的事物即是超現實。

大部分的人好像覺得時間就時鐘上的數字，但其實不然，時鐘確實是存在的，但時間並不存在。時間的概念是被創造出來的，被人切分、定義出一種尺度。然而時間並不存在，存在的只是消亡——是永遠消失的人、是永遠無法復原的臉孔。然而空間是確實存在的，很長的時間裡，我就只是佔據著這個擁有我形狀的空間，以此去彰顯我的存在，在某一段平凡無奇的時間裡，我佔據著我的身體所佔據的這個空間，存在在這裡。我的存在等於我所佔據的空間，而我則跟時間越來越靠近，什麼都不想，成為一種概念，消散。

05 她和他的時間

佩姬·菲蘭以轉瞬即逝的時間性為行為表演與現場藝術定調，她認為行為表演作為一種對時間反覆侵擾的事件，將原本連貫的時間敘事打斷、使某個當下被永久懸置。此一論點受到行為表演領域的廣泛接受，然而亞德里安·希斯菲爾德認為其以事件為起點的理解模式無法解釋作品中的時延（duration）現象。

希斯菲爾德在《現在之外》中以柏格森時延概念出發，柏格森區分出工業時代後為資本服務的「時鐘時間」與內在真實體驗的「純粹時延」，他稱「純粹時延是我們內在的意識狀態採取的相續形式，這時候，我們的內在意識狀態不再刻意區分當下狀態與先前的狀態，我們的自我放手讓這種相續形式自己活著。」希斯菲爾德注意到時延現象在行為表演作品中造成的美學衝擊，將其稱為「美學時延」，並定義為：一種感官的過渡通道，在其中，肉身注意力被導向時間的重新塑造。

時延在作品中形成一個感官通道，觀眾藉此通道感到與其相關的時間發生塌縮、擴張、增殖、翹曲……藝術作品被變速到不尋常且無法以時鐘時間切割的狀態。謝德慶與瑪莉娜·阿布拉莫維奇作品中擴大的時延使得「日常時間」與「藝術時間」糾纏在一起，無法以事件的角度將某些經驗與其他經驗區隔，處理的是過去、現在、未來混淆的稠密狀態。長時延作品作為一種擾動，去質疑過去對時間已經形成的理解結構，也就是對於一個時刻究竟是如何過渡到另一個時刻提出疑問。

我想比較謝德慶與阿布拉莫維奇的長時延作品：

謝德慶

《一年行為表演 1978-1979（籠子）》

《一年行為表演 1979-1980（打卡）》

《十三年計畫》（1986-1999）

瑪莉娜·阿布拉莫維奇

《有海景的房間》（2002，12 日）

《藝術家在現場》（2010，90 日，每日 8-10 小時）

《512 小時》（2014，64 日，每日 8 小時）

謝德慶與阿布拉莫維奇一開始都是畫家，1970 年代放棄傳統媒材轉向行為表演藝術。早期兩人皆創作了探索身體極限與痛楚的作品，謝德慶的《跳》拍攝

了自己從二樓窗戶躍下、摔碎兩個腳踝的過程；阿布拉莫維奇的「節奏(Rhythm)」系列亦以血與痛、暴力與恐懼爆破出驚人的情感能量。一連串挑戰肉體的嘗試後，謝德慶開始了第一個為期一年的長時延行為表演。

謝德慶在《現在之外》與希斯菲爾德的對談裡堅決界定他的長時延作品才是「真正的作品」，這些作品在美學與哲學上有深刻的轉向。阿布拉莫維奇與烏雷合作後創作重點也從肉身極限轉為關係的探索，並開始拉長表演的時長，從數分鐘拉長至數小時，再到《穿越夜海》(1981-1986)中不連貫的九十天表演及《情人》(1988)連續三個月的長城步行。

《籠子》中謝德慶將思考藝術的過程變成一件藝術作品，透過囚禁肉身、漫長的時延呼應著生命本身的質地。「生命是一場終身徒刑。」謝德慶在對談中這麼說。到了《打卡》裡謝德慶運用打卡的藝術行為切割了自己的日常時間，生活和意識變得破碎、藝術時間與生命時間變得難以區分。《戶外》和《繩子》同樣採取長時延的表現方式，但探討的議題從時間逸散到空間及關係。《一年行為表演 1985-1986 (不做藝術)》到《十三年計畫》謝德慶則回到前兩件作品探索的主題上，進一步挖掘藝術時間與生活時間的概念，因此我選擇集大成的超長時延作品《十三年計畫》進行比較。

1976年首次與烏雷合作《空間中的關係》開始，直至1988年以徒步長城結束關係的90天計劃《情人》為止，阿布拉莫維奇與烏雷捨棄了兩人早期創作裡充滿血與痛的表達方式，以更加精練的形式去探究兩人之間的關係。阿布拉莫維奇與烏雷的創作建立在兩人的愛情之上，呈現給觀眾的往往是相互依附卻又彼此較勁，不變的是皆呈現鏡像對稱的美學。直到烏雷數次提早離開《穿越夜海》的表演現場，瑪莉娜獨自完成演出而沒有使既有的概念崩壞，兩人對稱／對立的關係才開始產生鬆動。

1988年與烏雷分手後，瑪莉娜發表過幾件她稱為「短暫物件」的作品，這些裝置藝術(水晶、黑曜石、銅……)想強調的是一種可以直接透過物傳遞的永恆體驗。短暫物件的說教性質過高、效果卻又難以驗證，繼承了她與烏雷在澳洲原始部落裡的體驗，卻無法開啟一系列具有同等力道的作品。可以看出瑪莉娜還在尋找失去了「關係」後，值得她獨自深入的主題。這個主題在1995年的「清洗」系列、1997年在威尼斯雙年展表演的《巴爾幹巴洛克》等一連串洗滌行動後於2002年《有海景的房間》中清晰地浮現，瑪莉娜·阿布拉莫維奇將創作前期的血、痛、衝撞擺置在一個乾淨明亮的地方，並使用比短暫物件有效得多的媒材——凝

視來達成與觀眾的交流。自此，一直潛藏在瑪莉娜作品中的時間主題浮現出來，以一種緩慢、沉思的形式傳達。

阿布拉莫維奇結束與烏雷的情感及合作關係後，開始對「她自己」究竟想要什麼樣的藝術有進一步深沉的思考。我選擇了這個階段的《有海景的房間》、再度經歷分手後的《藝術家在現場》，這兩件作品皆有長時延的質地，並且將自己的生活與作為藝術、藝術作為生活去展演。阿布拉莫維奇後期將自己從作品中移除，轉而讓觀眾去形成作品，《512 小時》裡她用了與謝德慶截然不同的方式，但同樣都是將自己的存在抹去、藝術留下。

1 《籠子》與《有海景的房間》

《籠子》中謝德慶將自己囚禁在長 3.5 公尺、寬 2.7 公尺、高 2.4 公尺的牢籠裡長達一年，規則是不交談、不閱讀、不寫作、不聽收音機也不看電視，每天他會在牆上刻下一條刻痕並拍攝一張肖像照。一年中有十九天開放觀眾參觀謝德慶的自囚，這些日子他會避免和觀眾眼神交流、躲在自己的內部，在與希斯菲爾德的對談裡他是這麼說的：「眼神接觸會造成與某一觀眾的互動。那是被避免了的。如果你注意看這件作品我身在籠子裡的照片，注意看我的眼睛，你會發覺我處於自己的內部。」

這與阿布拉莫維奇在她爭議性極高的《節奏 0》(1974) 中採取的策略類似，表演開始後她就刻意讓眼神失焦，她必須把自己的主體意識完全抽離，才能說服觀眾自己任其擺佈。阿布拉莫維奇在自傳《疼痛是一道我穿越了的牆》中提到當表演結束，她重新直視觀眾時，她發現觀眾開始覺得自己很可怕。阿布拉莫維奇的抽離是為了物體化自己，謝德慶的迴避則更與囚禁有關。

在《籠子》這個作品中，謝德慶想要做的是將思考藝術的過程變成藝術作品，於是他為自己的肉身及思考設立限制：身體不能離開牢籠、思想也不能遠離藝術。謝德慶之所以迴避觀眾的眼神，是為了不違反規則。不能有任何一部份的他離開籠子，即便那只是一秒鐘的出神；也不能有任何異物侵入牢籠，即便那僅是來自一個觀眾的理解。

阿布拉莫維奇在《穿越夜海》裡開始使用長時間的凝視作為表演方法，但當時與她對視的對象僅有烏雷一個人，到了《有海景的房間》裡阿布拉莫維奇則藉由視線與觀眾建立另一種關係——她將生活最隱私的部分全然展露在觀眾面前（洗澡、尿尿……），並且在所有事情發生當下持續鎖定觀眾的眼神，藉由這樣的觀看生活時間與藝術時間變得曖昧不明，觀眾與藝術家之間的距離也變得無比

接近。

謝德慶與阿布拉莫維奇都在自己的作品中標示出時間，謝德慶用在牆上刻痕與拍攝肖像照為每一天區分出間隔，阿布拉莫維奇則使用節拍器標示出時間的流逝。然而不管是年、月、日的日曆時間，還是節拍器切割出的整齊塊狀的時間，這些時間都是社會約定俗成的日常時間，用柏格森的話來說就是不真實的、不純粹的，離內在真實感受得到時間相距甚遠。謝德慶與阿布拉莫維奇運用長時延將低藝術時間的事件性，使其攤平在表演中、變得極度逼近生活時間。然而日曆時間與節拍器的出現，重新標記出表演中時間的畸變，看似日常的表演實際上以非日常的時間流速在推進。

《籠子》與《有海景的房間》裡藝術家的自由都被限制，但採取了非常不同的呈現方式。謝德慶的牢籠類似囚室，位在私人工作室而不是博物館體系，所有焊接點皆貼上律師見證的封條、欄杆的間距也絕無可能穿越。阿布拉莫維奇則在美術館搭建了三個向觀眾開放的方格，比起牢籠更像建築物的模型。《有海景的房間》裡限制藝術家自由的方式也和《籠子》不一樣，阿布拉莫維奇的三個房間被架在高處，每個房間都放置了連接地面的梯子，但是梯面替換成刀鋒朝上的雕刻刀。

謝德慶的牢籠透露出堅決的姿態，並且像是害怕被懷疑一樣縝密佈置了可以提供給外界的證據。阿布拉莫維奇的牢籠則在困住她的同時提示著一個離開的路徑，相較之下她更像是自願選擇留在籠中。

2 《打卡》與《藝術家在現場》

完成《籠子》之後，謝德慶緊接著開啟《打卡》的創作。希斯菲爾德在《現在之外》裡名為〈解消時間〉的小節裡描述《打卡》為「謝德慶把他的作品焦點由空間禁閉轉向時間束縛，把『時延』這個本來隱含的內容抬高到外顯的主題層次。」謝德慶必須每隔一小時用打卡鐘打卡，看似從狹窄的空間中解放，實際上生活與意識卻被切碎，時間形成更縝密的牢籠。這一年間除了留下每天的打卡紙紀錄外，他也每天拍攝一張肖像，在表演結束後集成一部六分四秒的短片。

希斯菲爾德認為此種高度運用檔案紀錄的形式，成功地把本來最不可見、難以釐清的主題——時間——巧妙地置於前景。他也形容這段影片帶來一種「反時間(atemporal)的詭異感受」，一段六分鐘的影片要如何與一年的時間等量齊觀？影片本身就是一個時延美學產生的感官通道，一年的時間被壓縮在六分鐘裡，希斯菲爾德這麼說：「在時間無情而機械性的壓縮捕捉過程中，他快速地顫動與變

異著。這是一件肖像作品，其肖像（與主體）被一連串的時間毀損過程所緊緊抓住。」與其說是解消時間，不如說藝術家被時間解消了。

在《藝術家在現場》之前阿布拉莫維奇沒有嘗試過如此長的時延作品，《穿越夜海》是在六年間分次完成的，《情人》雖然耗時三個月但徒步長城本來就需要耗費這麼長的時間，比起時延美學這件作品中真實情感的力量更為顯著。在《藝術家在現場》即將展出前，阿布拉莫維奇再度面臨了十年感情的終結，同樣的事情在她的人生裡發生兩次。就在這樣的時刻，她選擇了重現《穿越夜海》裡的場景，一張桌子、兩個人，只是這一次沒有烏雷。失去了與烏雷在表演進行中相互競爭、支撐的關係，這一次阿布拉莫維奇全然為了觀眾而存在。

在《有海景的房間》裡，我和觀眾有一種關係，但《藝術家在現場》是個截然不同的故事，因為現在關係是一對一的。我在那裡，百分之百——百分之三百——的為每一個人存在。而我變成全然接收的那一方。

《有海景的房間》裡令人羞恥的赤裸呈現消失了，阿布拉莫維奇穿戴整齊，並訓練自己的生理時鐘：不能飲食、不能排泄、不能說話甚至不能打噴嚏。所有會造成干擾的元素都必須移除，因為表演的重點不在是藝術家，而是觀眾。

連續九十天，每天八到十個小時（MoMA 每週五延長開館），阿布拉莫維奇像個準時打卡的上班族一樣上班、下班。她也學謝德慶，每天結束時在牆上畫下代表一天又過去的一筆。

我在生命的許多方面都如此努力工作，但我仍然感覺這不過是在浪費時間。在我的藝術中，我將它顛倒過來。所以，你可以了解為何我在創作中維持長的持續時間的狀態。我必須要讓時間浪費掉，以便證明我有多努力。

希斯菲爾德將《打卡》與謝德慶其他長時延作品形容為「時間的抽空通道」，因為謝德慶的作品都包含了一個艱難的工作、付出了最真實的勞動，最後卻全然空洞、無所生產。大量的時間被浪費掉，而那就是謝德慶對生命的基本態度，是面對時間與生命之間的荒謬感時的一種姿態。「重點不在於我如何浪費時間，時間依然流逝。」

我們很難說阿布拉莫維奇的時間被浪費掉，畢竟有那麼多曾因為坐在她面前而深受感動的實證者。然而《藝術家在現場》中仍然有大量的體力被無謂的浪費掉，阿布拉莫維奇在《穿越夜海》和《藝術家在現場》等表演中堅持不動的概念來自她與烏雷向澳洲原住民學習的經驗以及她個人內觀修行時的體驗，然而《藝術家在現場》真的有必要重現靜止不動的部分嗎？靜止不動可以將所有能量集中

在注視上，但與長時間的靜止本身所要耗費的相比似乎是杯水車薪。

瑪莉娜·阿布拉莫維奇的弟弟韋利米爾·阿布拉莫維奇曾寫過一首詩：「最精進的建造者的任務是在橋下建造深淵。」如果沒有深淵那麼也就沒有橋。我認為瑪莉娜·阿布拉莫維奇在做的便是在橋下放置深淵。好了，現在有了深淵也就有了橋，她可以跨越過去了。

隨著作品變成了生活本身，阿布拉莫維奇開始深思自己存在的目的。「我開始越來越強烈地感到藝術必須等同於生活，」她在自傳中這麼寫道，「我覺得——從沒這麼強烈地感覺到——我所創造的東西是有用途的。」

3 《十三年計畫》與《512 小時》

阿布拉莫維奇在 2014 年的《512 小時》裡她卻以幾乎空無一物的展館達到了短暫物件無法達到的效果，展館中淨空到只剩下最少的物件，觀眾代替藝術家成為表演的主體。

其中有一件作品是一個木製、稍微高於地面的平台，觀眾可以自由踏上或離開平台，與其他觀眾組成表演作品：

一名十二歲的男孩，他每天下課後都會閉起雙眼站在平台上，站好長一段時間——他對展覽的其他東西都沒興趣。他的名字是奧斯卡。當我問他是什麼吸引他來做這個練習，他說：「我在學校表現不太好，但當我站在這個平台上，然後再回家閉著眼睛站在我房裡，一切都沒事了。」

阿布拉莫維奇逐漸將自己從作品中去除，她在現場的 512 個小時目的變成引導觀眾產生體驗，而不再是展演自己身體的極限。藝術不再需要藝術家的身體作為介質傳遞，時延現象不再僅發生在藝術家身上，觀眾成了時延美學通道，時間經過他們、他們為之形變。

如果沒有前面一系列一年行為表演的作品，謝德慶的《不發表》及《十三年計畫》只會是一個虛妄的、無法說服觀眾的概念，但謝德慶已在他先前的作品中證明了他的決心與意志力。謝德慶對於證明文件的執著也在最後兩件作品裡完全解除了，王聖閔在〈藝術文件與（不）可加速的生命：論謝德慶的身體－機器、時間性及其抵抗潛能〉中論述謝德慶的「生命機器」與「文件化機器」共組為謝德慶的「身體－機器」，反駁了希斯菲爾德認為謝德慶的藝術文件無力呈現純粹時延的看法。王聖閔指出雖然文件化機器無法再現行為表演的第一現場，但兩者之間時間性的速差催生了一個的「共振平面」，倘若沒有此互相交纏的共振關係，王聖閔認為謝德慶作品中的時延將變得難以彰顯。然而當藝術文件在謝德慶最後

兩件作品中完全消失時，其作品的力道卻不見削弱。

謝德慶在《十三年計劃》結束後，僅發表了很簡單的聲明：「我存活了。」沒有任何展示物、沒有文件資料、甚至沒有一個事件，僅僅是一個藝術家存活下來。謝德慶曾經嘗試過離群索居，真的從與人類的接觸中消失，雖然六個月後就失敗了，但他真的讓自己在藝術世界裡消失了多年。阿布拉莫維奇以一種與謝德慶截然不同的方式在作品裡消除自身的存在，進一步去思考藝術與生活的關係、藝術與生命的關係。

謝德慶為《不發表》發布的聲明裡寫道：「I ■ JUST GO IN LIFE」，句子裡WILL被抹除了。希斯菲爾德認為此舉代表三重意義：反美學、極限狀態的主體性和移民表達。我認為就如同希斯菲爾德過度將《籠子》、《打卡》等作品與謝德慶的移民身份連結，忽略了其在作品中想容納最廣泛的集體經驗（生命）的意圖，在這裡希斯菲爾德再次複雜化這則聲明裡單純的意涵。長時延作品作為一種擾動，處理的是過去、現在、未來混淆的稠密狀態。謝德慶在此抹去了未來式的WILL，時間再次脫離了線性的次序，以一種無法估量的樣態同時存在於現在、過去和未來。可以說時間在作品裡消失了，同時時間又攤平在作品的每一處。

本文中我以希斯菲爾德的時延美學理論出發，比較了《籠子》、《有海景的房間》、《打卡》、《藝術家在現場》、《十三年計畫》、《512小時》等六件行為表演作品。阿布拉莫維奇與謝德慶面對觀眾的態度不同，前者傾向建立連結，後者則認為連結會干擾其作品的內在完整性。然而兩人皆採取長時延的表現方式，探索生活作為藝術的概念並得出了類似的結論。在兩人近期的作品中，不約而同的將自身存在從作品中消除。瑪莉娜·阿布拉莫維奇將時延美學的體驗直接施加於觀眾身上，謝德慶則更進一步挑戰藝術與存在的本質——當除了一位藝術家倖存外空無一物時，藝術如何存在？

這個問題應該用謝德慶自己的話來回答：「浪費時間是我對生命的基本態度；這是一種姿態，面對的是時間與生命之間的荒謬感。重點不在於我如何浪費時間，時間依然流逝。」阿布拉莫維奇與謝德慶之所以選擇時延作為創作的基礎材料，因為時間跟藝術作為生活的概念密切相關，無需去辯證如何度過時間，時間的流逝本身就應證了生命／藝術的存在。

06 建造深淵、橋、黑洞：以提供臉的角度來說

有一陣子，我著迷於法國導演賈克·希維特的《美麗壞女人（La Belle Noiseuse）》，賈克·希維特花了四個小時讓我相信藝術真的存在，這件事是我在四年的人體模特兒工作中越來越質疑的。電影講述畫家弗蘭霍夫耗費十數年的時間去追尋一個概念，那個概念便是「La Belle Noiseuse」。「La Belle Noiseuse」和「喧鬧聲」是同一個字根，狂熱、要發瘋。意思是瘋女人，會惹麻煩的女人。弗蘭霍夫偶然讀到一位名叫凱瑟琳·萊斯科的妓女的故事後，便以她為出發點開始了漫長的追尋的過程。

電影的開頭，畫商波布斯引薦剛成名的年輕畫家尼古拉與他美麗的女友瑪利亞娜給弗蘭霍夫，三個男人私下達成協議，要讓瑪利亞娜擔任弗蘭霍夫的模特兒，幫助弗蘭霍夫完成他擱置多年的「La Belle Noiseuse」。在瑪利亞娜之前，弗蘭霍夫的妻子麗茲是他的模特兒，在麗茲之前，還有更多的女孩作為這幅畫的模特兒。

對於何謂藝術，弗蘭霍夫有一個很簡單的答案：森林和大海的聲音交織在一起，這就是藝術。我有一個跟這句話很貼近的真实經驗，某次在台北近郊的步道上，我突然產生一股恍恍惚惚、似曾相識的錯覺，颱風前夕的低氣壓把樹吹得沙沙響。樹葉摩擦樹葉的聲音，聽起來就像海浪砸在海浪上，我覺得我好像在海邊。我直覺地感到其中有某種接近真相的東西，事物的關聯早已存在，一個好的隱喻只是去發掘它們。在還沒有人指認森林、為大海命名之前，它們就已經被網綁在一起。藝術家在尋找的真相或許就只是如此，模特兒只是通道，通向某個事實與其最貼切的一種表現方式。

只是我常想，為什麼一定要是年輕美麗的女性？弗蘭霍夫嘗試的那些自畫像難道不行嗎？他自己的臉無法通向真實嗎？與他相愛十年的女人也不行嗎？麗茲描述弗蘭霍夫繪畫時用了「不光彩」這個字，「僅僅是一點顏料、色彩，就能讓人回想起自己的一生」，她並沒有輕視藝術，但其中存在著讓她覺得不光彩的部分。當瑪利亞娜想要放棄時，麗茲說這對弗蘭霍夫很重要，拜託她留下來。但是當她看到弗蘭霍夫用瑪利亞娜的裸像覆蓋她的畫像時，那種不光彩的感覺一定湧了上來，她質問他為什麼要用一個臀部取代她的臉，為什麼創造新的東西非得毀掉舊的。

事實上，弗蘭霍夫用臀部取代的不是麗茲的臉，而是她的手。在麗茲原始的那幅畫像中，她的眼神清醒平靜，她的軀幹隱沒進背景中，但是她的手，她的手在跳舞。那雙手離我們最近，有點大得不成比例。那是一雙藝術家的手，麗茲曾

經夢想用這雙手當一個建築師，現在她用這雙手捏住鳥的羽毛將牠們做成標本。麗茲講這段話的時候穿著一身黑色絲絨的袍裙，肩膀上接著兩隻寬大的袖子，看上去就像她剛剛完成、同時代表幸運和不祥的那隻巨大而美麗的烏鴉。繪畫和製作標本本質上是相同的，麗茲在塗防腐液時試圖挽回的，就是被弗蘭霍夫塗掉的那張臉。

我曾聽說有畫室數十年來不斷地畫同一位模特兒，畫她的時間、畫她的衰亡，那樣的作品自然會形成一種觀點。有時候我會遇見畫室老師的妻子，那種時候我通常都是赤裸的、並像一個擺件一樣靜止不動，但我往往覺得她們比起我還要更裸露。我常常想，當她們看見自己的丈夫入迷地描繪一個年齡不到他一半的年輕女孩的裸體，會不會有點瞧不起他們，會不會覺得有點「不光彩」。那種不光彩不是指向淫穢而是膚淺，是知道他們放棄探究深沉，而投向轉瞬即逝的存在。

弗蘭霍夫對這件事也有他自己的論點，在雪崩中喪命的那對畫家與模特兒的組合是一個隱喻，畫家與模特兒必須建立一種生死相依的緊密關係，他無法既活著愛她又死著畫她，所以他最終在畫與麗茲之間選擇了麗茲。他對瑪利亞娜就不需要有那麼多顧慮了，就像他對瑪利亞娜說的，他要的不是她自己就能表現出來的樣子，他要知道她的表面下有什麼：

我要一切。血、火、冰……我要把你從身體裡掏出來放在畫布上。我要拆散你，你將會瓦解，我們看看你還會剩下些什麼。當你忘掉一切……別擔心，你會再回來，如果你想要的話。潮汐、黑洞、原始的吶喊，那就是我想要的。將會起旋風、洪水、漩渦……越來越快……直到你看不見，感覺不到。一馬赫、二馬赫、三馬赫，耳邊有嗡嗡聲嗎？

弗蘭霍夫要的既是瑪利亞娜又不是瑪利亞娜，他在瑪利亞娜身上尋找某個東西，但再找到之前他都不會知道那是什麼，抑或它是否真實存在。研究《美麗壞女人》時，我發現賈克·希維特是受到巴爾扎克〈不為人知的傑作〉的啟發拍出這部電影的。在巴爾扎克的小說中，畫家弗蘭霍夫癡迷地反覆修改一個女子的畫像，他將它命名為凱瑟琳·萊斯科。弗蘭霍夫一直不願意讓外人見到凱瑟琳·萊斯科，他不願意將她赤裸的模樣示於人前，對弗蘭霍夫來說，他是她的上帝、父親與情人。直到他見到尼古拉美麗的女友吉萊特，他才允許尼古拉與波布斯兩位畫家觀賞他的畫，與此交換，他要仔細審視吉萊特的裸體，與凱瑟琳·萊斯科對照。最終弗蘭霍夫放心地展示他的傑作，在經過比對後，他確信自己已經創造出一個最完美的女人。

不過當尼古拉和波布斯走到那幅畫前，卻只看到色彩與線條毫無邏輯地堆疊

在畫布上。他們在畫作一角找到凱瑟琳·萊斯科的腳，但她的其他部份全被一堵顏料砌成的牆給遮蓋住。當尼古拉向弗蘭霍夫表示畫作上「什麼都沒有」之後，弗蘭霍夫發狂了，當天晚上便放火燒掉他自己以及他所有的作品。但是畫布上並非什麼都沒有，凱瑟琳·萊斯科曾經存在，她比現實裡所有的女人都更接近真相並具有啟發性，只是她已經被摧毀。

畢卡索曾經為這篇小說繪製一系列插圖，為此他還住進了小說中尼古拉與弗蘭霍夫相遇的那間公寓，當談到弗蘭霍夫的創作時他是這麼說的：「最終除了他自己誰也看不見他的傑作，竭力追求的真實，將他拖入黑暗。總是有太多的真實，我們妄圖將它們再現出來，這種努力常讓我們陷入深淵。這就是為什麼，當我們畫一張肖像時，必須在某一時刻停下來，肖像永遠是一種戲仿，否則我們什麼也得不到。」在〈不為人知的傑作〉中，真實是可以被重現甚至超越的，至少曾經可以。但是對畢卡索來說，有某部分的真相永遠無法被仿製，必須在跨過那一條界線前停下來，否則便會摧毀可以被掌握的部份。繪製插圖的工作後來開啟了畢卡索一系列探究畫家與模特兒關係的作品，在這些作品中畫家與模特兒赤裸著身體，一同琢磨作品。這些畫作讓人懷疑，畢卡索本人也並不確定自己的創造物是否勝過一旁隨意蹲坐的模特兒。

對於模特兒來說，看畫的體驗是很不一樣的。像不像不是重點，因為幾乎不可能像。如果我在這裡（我的身體、我的意識），那我就不可能同時也在那裡。身為提供臉的人，將最直接的感受到畫的仿製性。當我看著一張自己的畫像，我發現自己努力想釐清的是究竟有什麼跨越了 3D 到 2D，被保存下來，甚至被釐清、被彰顯。鉛筆和炭筆的線條、水彩暈染出的陰影、一個神情甚至一個思緒，藝術或藝術家到底有沒有能力，能夠從真實裡挖掘出真實，從真相裡挖掘出真相。

弗蘭霍夫一開始對瑪利亞娜的姿勢有著極強的控制慾，他揪住瑪利亞娜的胳膊、搬弄她的頭，把她凹折成各種離奇的姿勢。有一個姿勢讓我忍不住笑出來，弗蘭霍夫讓瑪利亞娜半站半跪在一張長椅上，一手扶著椅背，一手作為支點卻被要求五指併攏，以指尖接觸椅面，看起來像在用手刀劈砍長椅。這個荒唐的手勢讓我想到剛開始擔任模特兒時，曾有人和我分享作畫的訣竅。他說他會等到五分鐘後才開始畫，等模特兒因為疲憊，身體有所鬆懈，那時候的姿勢才更為穩定。當人體模特兒多年，基本上可以掌握自己的肌力和耐力，能夠依照指定的時間去選擇相應的動作。不過偶爾，受到某種感情驅使時，我會擺出自己也清楚維持不了的姿勢，但我還是擺了，那是我莫名想要多給一些東西的時候。這樣的動作最

後當然會走樣，很有可能在五分鐘後，就會變成一種仿冒。

在經歷了肉體和精神的互相較勁、彼此折磨後，瑪利亞娜和弗蘭霍夫雙雙崩潰了。瑪利亞娜先是莫名地哭泣，等她好了之後換弗蘭霍夫扔掉畫筆，宣告放棄。這時候瑪利亞娜跳出來，在他們的合作關係間第一次掌握了主導地位。她繫了一條髮帶，把自己的臉完整的呈現出來，她在弗蘭霍夫以穀倉改製的畫室裡遊走，以審視的目光看向每一個物件。「讓我找到……我的位置、我的動作、我的時間。」她這麼說。

最後瑪利亞娜在角落裡找到一張床墊，她鋪上白色的床單，面朝下蜷縮在上面，把床單弄皺了。她訴說著自己的童年，在寄宿學校生活的壓抑，還有她隱隱察覺自己和尼古拉的感情即將崩解。弗蘭霍夫蹲踞在一旁，像一個學生或野生動物攝影師，仔細地觀察，深怕錯過一個細節。兩人的工作第一次有了進展，弗蘭霍夫第一次脫離了準備的階段，畫出了一幅內在邏輯完整的作品。這張畫是淺藍色的底，讓人聯想到畢卡索的藍色時期，瑪利亞娜在什麼都沒有的地方蜷縮起身體。但是最後，弗蘭霍夫沒有選擇這幅畫，這幅畫是瑪利亞娜選擇呈現的真實，而弗蘭霍夫想要的超越她的真實而存在的事物。

那樣的東西真的存在嗎？最優秀的藝術家應該要去描繪無法描繪之物，可是那樣的東西真的有辦法被捕捉、被保存嗎？行為藝術家瑪莉娜·阿布拉莫維奇鍾愛她弟弟韋利米爾幼年時所寫的一段詩句：最精進的建造者的任務是在橋下建造深淵。這段話預言了瑪莉娜直至今日的創作核心，她的創作便是給自己施加（精準而優雅的）限制，然後想辦法度過它。節奏 0、空間中的關係、穿越夜海、情人、面對海景的房子、藝術家在現場……皆是如此。

弗蘭霍夫所做的是不是也是這樣的事？在橋下建造深淵、在綠洲外面放置沙漠。最終弗蘭霍夫沒有選擇瑪利亞娜主動呈現的真實，因為那還不夠接近真相。他在瑪利亞娜和麗茲發生的衝突裡找到了他一直在找的東西，隔天在畫室裡他要瑪利亞娜背對他、抬起手、怒目而視。這是前一晚瑪利亞娜揮開麗茲的手時擺出的姿勢，當時麗茲正試圖幫她戴上一條她並不想戴的項鍊，瑪利亞娜伸手把那條項鍊打到地上，說：「我受夠了被你們當成洋娃娃。」弗蘭霍夫調整了一次瑪利亞娜的動作，從左手換成右手。「這跟剛才不一樣。」瑪利亞娜說。「這樣更好、更準確，」弗蘭霍夫回答。「保持伸張。」

當瑪利亞娜站到完成的畫作前，我們卻可以很清楚地看到她的內在有什麼坍塌了，她穿著衣服，卻從來沒有這麼赤裸過，她像一隻被由內向外翻過來的襪子。

瑪利亞娜簡直被弗蘭霍夫的畫嚇壞了，她倉皇逃離了畫室，回到旅店便準備收拾行李離開尼古拉，但被尼古拉的妹妹攔住了。瑪利亞娜哭了。「妳不懂，那是真的。那個冰冷乏味的東西，那就是我。」她發現她並不愛尼古拉，而她必須趕在大家發現之前趕緊離開。一天前，她才蜷縮在床墊上，說尼古拉是這個世界上最特別的男人。

電影的最後，小女僕將磚頭一塊塊地浸到水桶裡後遞給弗蘭霍夫，弗蘭霍夫一塊塊地把牆砌起來，將畫封存在裡面。〈不為人知的傑作〉作為隱喻的那道顏料的牆，在《美麗壞女人》裡變成一堵真實存在的牆。直到他死後，甚至是她死後，這幅畫都不會被任何人觀看、為任何人知曉。直到電影結束，賈克·希維特都沒有像我們揭露這幅畫的全貌，但他讓小女僕在搬運畫作時不小心掀開防水布的一角，露出鮮紅的底色，和一雙從背景裡浮現出來的赤裸的腳。

如同弗蘭霍夫所說，「妳不重要，我也不重要。這一切都是為了畫。」他們都是被捲入一個更大的事件。電影裡多次暗示他們正前往的是超越人的境界，也就是因此，當麗茲偷看到最終的作品時，才會在畫框的背後畫下一個小小的黑色十字。在基督教的語境裡，弗蘭霍夫此時試圖達成的，已經超越了藝術，進入神的領域裡。而雖然在小說和電影裡是基於不同的理由，卻都指向了這樣的作品是不適合留在人間，被人所觀看的。

那是黑洞般的東西。當我提到黑洞，我指的是當一個恆星耗盡了能量，它的中心區域將塌縮成一個非常緊密的狀態。如果恆心的質量足夠大，所有從恆星表面發射出來的東西都將掉回恆星裡去，包括光——於是便形成了宇宙裡一個無法觀測的黑色空洞。

霍金在《新時間簡史》裡讓我們想像一種情境：一個太空人待在正在塌縮的恆星表面，每隔一秒鐘傳遞一個訊號給位於恆星軌道上的太空船。根據廣義相對論，絕對的時間並不存在。隨著恆星的收縮，恆星上的太空人受到更強的重力作用，即他的一秒鐘比他的同伴漫長。即便他們依據同樣精準的時鐘，太空船收到的訊號間隔仍然不斷拉長。直到重力塌縮成黑洞的那一刻，對於太空人來說，他不知不覺通過一個永遠不能返回的界線，在他的時間裡，周圍的區域將在幾個小時內持續塌縮，最終他頭頂與腳底的重力差別將把他撕裂。但是對黑洞以外的人來說，只是失去了太空人的訊號，「恆星上發生的所有事情，都被分散到無限的時間裡。」我很喜歡英文裡表示永恆的詞「Timeless」，中文裡的永恆給人一種時間無限拉長的幻覺，但「Timeless」這個詞代表的，是時間的意義完全消解，時

間不存在，消亡也就不存在。在黑洞裡一切是永恆的。

黑洞本該是無法觀測、無法描繪之物，那不是在畫布上塗滿黑色顏料就可以擬仿的。那是觀看的定義被取消了，沒有光、沒有反射，我們以為看到黑色，其實看到的是虛無，不對，根本無法「看」，就只是虛無。但是我們難道沒有看過黑洞嗎？有的。畢卡索的作品裡有黑洞、瑪莉娜·阿布拉莫維奇的靜止裡有黑洞，這裡、就在這裡，賈克·希維特的電影裡也有黑洞。

