

初探 Sophie Calle 與佛洛伊德說的《真實故事》

國立中央大學藝術學研究所 莊憶萱

前言

藝術家 Sophie Calle (1953-) 的作品有許多是以展覽與書籍出版的雙重方式作呈現，然而這兩種方式卻存在著某種對立的關係，當我們回想班雅明 (Walter Benjamin, 1892-1940) 的著作中提到，複製技術充斥的年代使得依賴展示價值的藝術品所固著的靈光 (aura) 逐漸消逝。時至今日，傳播媒體變成我們生活中不可或缺的一部分，而過去只著眼於繪畫的古典藝術則逐漸吸取大眾藝術 (Popular Art) 的元素，進而敲蝕傳統高藝術 (High Art) 的邊界，同時藝術也趨向多媒體的形式。而書籍本是一種歷史悠久的傳播載體，在當代藝術中受到觀念藝術、低限藝術，還有激浪藝術 (Fluxus) 的影響，藝術家的書 (livre d'artiste) 在 20 世紀 60、70 年代有關文本理論被提出的氛圍下盛行，而在 80 年代以後藝術家的書已經是學界關注的一種藝術形式。當筆者首次接觸到 Calle 的作品，就是在圖書館的書架上被《劇痛》(douleur exquis, 2003) 這本書籍的外觀所吸引，進而產生興趣。初次接觸 Calle 這類以書本呈現的作品時，其實很容易讓讀者以為是一般類的文學書籍，而不是所謂的展覽目錄或檔案 (就排版的方式)，而 Calle 的定位也的確是經常游移在文學和藝術之間的作者。換句話說，由於書籍的作品形式讓藝術家具備了跨界的雙重特性。本文要討論的作品《與佛洛伊德的約會》(Appointment with Freud, 2005) 與其他單獨為一完整的書籍作品相較下多出的是：被加入當時展覽的檔案相片以作為書中內容的元素，而徘徊在展覽圖冊與獨立書籍之間，令人產生如何去定義的難處，所以筆者希望藉由討論此作品的形式、內容作為初探 Calle 創作的手法、以及其作品如何被詮釋的面向。因此，《與佛洛伊德的約會》的展覽資訊、書籍形式、文字內容、與相片這四種元素，將會是討論的主題，也是筆者嘗試去理解 Calle 另一種使用展覽檔案於書籍中作為呈現其藝術品的方式。

一、作品源起

《與佛洛伊德的約會》這本以書本形式完成的作品，作者／藝術家 Sophie Calle 在前言中自述這場「約會」的契機，時間是 1998 年二月，Calle 受到 James Putnam 的邀請於佛洛伊德的故居辦一場展覽。Calle 幻想將婚紗掛在佛洛伊德問診躺椅上的畫面是這場展覽的觸發點，而真正舉辦的時間是 1999 年的二月 12 日

到四月 25 日以《約會》(Appointment) 為名的展覽。在實體的場所裡 Calle 將自己的紀念物放入佛洛伊德的家居空間中，同時也從佛洛伊德個人的收藏中挑選與自己想要說的故事有關的物件作佈置，在現場 Calle 就將印有自己的文字作品，以粉紅色的小紙卡放在被挑選的物件旁。不同於展示的真实空間，重現這場《約會》則是在多年後出版成書本的《與佛洛伊德的約會》，書本中，黑白相片代表的是 Calle 個人的原創作品，而彩色照片則用以紀錄展覽裝置的檔案。而本文即是以《與佛洛伊德的約會》這個書本形式的作品為討論的對象。同時筆者在閱讀的經驗中，從書名開始就對“Appointment”產生好奇，雖然上述以「約會」作為中文翻譯，但筆者不排除另一個翻譯成「約診」的可能，特別是連結到 Calle 是與一個心理醫生的見面，以及回應 Calle 提到這個展覽她所浮現的首要畫面是掛在問診椅上的一件婚紗，再加上文中 Calle 的文字是以其挑選的物件去聯想以「我」為出發點的故事，形式似於隨機聯想的筆調進行就像是心理醫生與病患間的言語或談話治療，所以《與佛洛伊德的約診》此中譯可能較貼近整個作品的主題。但筆者也建議另一個以「約會」的字眼來翻譯“Appointment”則較沒有「看診」的專業性，比較像是一種在一個地點碰面或聊天的方式，Calle 與觀眾相約在佛洛伊德的故居，或是相遇在這本作品書的文字中，向讀者傾訴自己的故事。換言之，「約會」這個字眼的對象不一定是佛洛伊德，而是開放的觀眾、讀者大眾，甚至也可以是「Calle 和觀眾在佛洛伊德家的約會」。本文之所以選擇後者《與佛洛伊德的約會》是因為筆者並非以心理分析的角度切入，而是以讀者的閱讀經驗去分析其書本的作品形式，並試圖歸納相關學者的說法，去釐清作品中關於書、自傳與相片的意義。

就作品的形式來看，以書本發表作品一直是 Calle 慣用的策略，或者說，Calle 獨特的文本方式適合以書的形式來發表作品，就 2003 年出版的作品《劇痛》來看，當書中相片的場景轉換成實體空間中的裝置物件【圖 3-8】，其臨場感就與相片要製造出類似刺點單純的視覺效果有所不同。¹ 但是從《與佛洛伊德的約會》的前言來看，此書應是先有展覽之後才出版成書的，本文並不比較展覽與書籍的差異，只是簡要地說明此書中，記錄展場的彩色相片原本具有實體展覽的場域性質，而非純然的文本作品。但是當我們回到書本的編排上：六個依據空間分佈的篇章底下共有 31 個（單字）主題（可參考【附錄 1】），每個主題搭配一張黑白相片，隔著出現同主題的一張彩色照片（展場紀錄）並搭配一段敘述，這樣使用相片為圖搭文的方式本身又構成相當完整的故事書，而不致於使讀者將其視作僅僅是展覽目錄的圖冊，因此筆者在本文所檢視的是作品中的文字與相片所組成的內容，並視其為符合所謂「藝術家的書」此一完整的藝術形式，但因本文篇幅有限，暫時不討論此種藝術形式的定義，而暫以中文在語意上理解的方便稱其為「作

¹ 可參考 2007 年的實體展覽 *Luxembourg Cultural Capital* 當中紅色電話搭配白色的皺摺薄紗的裝置設計與展場實照【圖 3-8】。相片來源為「建空間網站」(arcspace)，詞條 Sophie Calle：
<http://www.arcspace.com/exhibitions/sophie_calle/sophie_calle.html> (2010/01/03 瀏覽)

品書」。

另外，內容中文字與相片間的互動關係則是本文的焦點，意即 Calle 透過自己說的故事和相片陪襯佛洛伊德故居中的物件而產生對照的效果，又佛洛伊德這個不存在的角色透過展場紀錄的相片被暗示出來，看得出 Calle 是有意將自己的故事與佛洛伊德的遺物作疊合。策展人 Putnam 在此書的後記中說明邀請的契機是 Calle 在鄰近佛洛伊德故居的 Camden Arts Center 展出《雙重遊戲》(*doubles-jeux*, 1998) 時，試想到這些在許多地方展出過的個人影像與文字，若能在一個特殊的場地中再一次被使用，說不定佛洛伊德的故居就會是提供 Calle 的《真實故事》(*Des Histoire Vraies*, 1994) 一個可置入的「限定性的語境」(definitive context)。Putnam 回顧到佛洛伊德為躲避納粹迫害從維也納移居倫敦時，便是希望能佈置出同維也納故居的宅邸，同樣的地點，當 Calle 將作為觸動個人記憶的紀念品，和女性色調的粉紅色卡片放入一個充滿權威之心理學者的屋簷下，即產生出對話性的互動關係。同時，Putnam 的策展論述也強調了 Calle 懸掛在佛洛伊德的躺椅上的婚紗象徵為 Calle 般的幽靈，它代表一個病人向心理醫生問診時，所吐露的個人隱私與秘密。但脫離開展覽的場域，《與佛洛伊德的約會》這本書的語境則轉換成作者 Calle 的故事為主題，而佛洛伊德變成了書中的幽靈附著在相片中的物件上，藝術家取代了身為故居主人的佛洛伊德，而滔滔不絕地用《真實故事》建構出文字的場域好安置「我的」(指 Calle 自己的) 故事。

二、作品書

《真實故事》於 1994 年時發表，當時曾在法國南部城市 Toulouse 的私人藝廊 galerie sollertis 展出【圖 1-2】，以及由出版社「南方行動」(Actes Sud) 發行書本的作品，之後改版後再次於 2002 年 5 月第一次印製，以及 2009 年 1 月第二次印製。由此可推知，這個作品在當年發表時即同時考慮了藝廊空間的展出以及書本出版的形式，但無法得知 Calle 創作時所預設的是實體空間的展示，或者是以書本印刷的內容呈現為主，又或者兩者皆為同時的考量策略。依筆者現行的研究來看，大部分關於 Calle 的論述多將她放在「敘事性」的藝術家 (narrative artist)、使用文字做創作的觀念藝術家、計劃性、或行為表演的藝術家、或是放進強調「記憶」的攝影師脈絡，另外，在文學的範疇中，也強調其自傳、個人日記取向的文本作家，如此歸結下來，討論 Calle 的作品多將焦點放在其書本形式的作品上，特別是文本的表現。另有學者 Kate Ince 就直以「展覽——書本為主」(gallery-and-book-based) 的作品² 稱名 Calle 的作品，而筆者在前述中命名的「作

² Kate Ince, "Games with the Gaze: Sophie Calle's Postmodern Phototextuality," *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, edited by Johnnie Gratton and Michael Sheringham (New York, Oxford: Berghahn Books, 2005), p. 113.

品書」則是於本文中專稱與強調出作品的書本形式，原因在於筆者認為書本的普及性較容易讓無法參觀有時效性之實體空間展覽的觀眾，也能掌握到作品的內容，加上出版書籍也是當代藝術作品使用的一種媒材，以及不論我們在展覽中看到以畫框形式裱裝文本與相片的方式【圖 1-2】，或是書頁中文與圖相對的編排版面，都依賴進入作品的敘事內容為前提去掌握作品，不過兩種形式的比較並非筆者要討論的，只是在此提示這兩者都是藝術家發表作品時並行的策略。

然而《與佛洛伊德的約會》與《真實故事》不同之處在於其為先應邀展覽而後在 2005 年英國的出版社 Thames & Hudson 印製發行，不過作品書中的內容則是擷取《真實故事》的內容而來，增加的部分是在 1999 年於佛洛伊德故居／博物館當中拍攝的彩色照片與具有自傳形式的《真實故事》黑白相片兩者在書中激盪出的新意義，更確切地說，前述提到以實體空間的展覽在此指的是名為《約會》（倫敦，1999 年）的展覽；而以書本發表的是《與佛洛伊德的約會》這本作品書。前者作為一種蘊含場域特定性（site-specificity）的實體空間，即佛洛伊德的故居必須納入考量，整個居所內在的小角落安放著 Calle 撰文的粉紅色紙卡，加上更動屋內部分的擺設或添加物件的方式，類似裝置性的布置，例將白色的婚紗披於佛洛伊德著名的問診躺椅上，以此來看，實際的建築場域包裹著，也大於紙卡或局部的物件布置，換言之，Calle 是介入此場域的藝術家。如當時報導此展覽消息的記者 Ralph Rugoff 談到 Calle 或許會是佛洛伊德想邀請的當代藝術家名單中排名最前面的，³ Calle 的身分在這個場所像是被邀請進入佛洛伊德住所的客人，所以佛洛伊德象徵為此處的主人、同時也像是邀請 Calle 參與精神分析診療的心理醫生的主導者。後者作品書的形式，則將 Calle 與佛洛伊德的身份對調，書的封面上標記的作者是 Calle【圖 9】，若以書為置放文字作品的脈絡（context）即是文本，或將其視作一種抽象論述的場域即某個語境，其主人即是 Calle，透過書頁編排佛洛伊德的故居影像成為輔以文字的視覺性插圖，佛洛伊德成為介入、或是被 Calle 邀請加入第一人稱「我」的故事中的客人，這是一場邀請佛洛伊德與讀者的約會，彩色的影像（《約會》的檔案相片）成為「我」之外的對照，也回應了 Calle 慣於表現的自傳遊戲。

在 2003 年由龐畢度中心主辦的 Calle 回顧展《你看見我了嗎？》（*M'as-tu vue*）的作品集中，由 Christine Macel 採訪 Calle 的生平介紹（Interview-biographie），提問到 Calle 的家庭狀況，回答如下：

我生於 1953 年 10 月 9 日，於巴黎。父親是基督教徒，卡瑪蓋人（法

³ 見佛洛伊德官方網站，1999 年度展覽記錄，〈約會〉。Ralph Rugoff reported: “It’s hard to think of many contemporary artists whom Sigmund Freud would have welcomed into his cosy Hampstead Museum, but Sophie Calle would have to top the list...Not unlike the father of psychoanalysis, Calle is first and foremost a storyteller.” <<http://www.freud.org.uk/exhibitions/10519/appointment/>> (2010/01/03 瀏覽)

國南部)，母親是波蘭的猶太人。

父母婚前共同生活了七年，在我出生三歲時離異，我則和母親住在巴黎第 14 區。我和母親間有著一個約定：因為她常出門，我就讓她做她的事，只要當她回來的時候，記得準備剛榨好的新鮮柳橙汁喚醒我，好鉅細靡遺地告訴我她整晚發生的事。我和父親見面則是每個星期日和夏天的時候。⁴

Calle 的猶太人背景並不常被提起，在採訪中也未深入過此話題，反而是與母親間格外溫馨的約定，就像要求聆聽床邊故事的小孩那樣，Calle 則是寧願被喚醒來聽母親整晚的「真實故事」。《與佛洛伊德的約會》重覆說著《真實故事》中的故事，橘黃色的書皮再次喚起那杯柳橙汁的色調，而內容中拜訪《約會》的主人是在二戰時受到納粹的迫害轉居英國的佛洛伊德，兩人不僅止於主客人關係的猶太人身份則隱含了一定的連繫性。過去「離散」(diaspora) 的觀念，來自希臘文的動詞 diaspeirein 分散、散佈，在古老的文本中指涉了猶太人從巴勒斯坦被放逐的人，意即猶太人流離的狀態。⁵ 而今日所謂的離散並非僅限於流亡的民族，離散也成為藉以通訊工具，如網路重組、或重建其社群之新移民、或旅居者的代名詞。Du Bois 解釋道：「離散是混種的中心、一個鼓勵著認同、運動與複製的空間」。James Clifford 則認為離散的特質是一種消散的歷史、迷思的家園、所在國的異者、最終回歸的欲求、對祖國的信念，以及在離散關係定義下的集體認同感。Steven Nelson 總結這些觀念以釐清離散並不只是圍繞在這些群體的運動，同時透過相互連接的網絡下也應包含人的經驗，因為這些活動召喚著不論是真實或想像之原初地的記憶，以及／或鏈結其他離散群體成員們之間在文化、政治以及智識的關係。⁶ 在《約會》中，Calle 走進佛洛伊德在英國安身落腳之處，在《與佛洛伊德的約會》她穿上佛洛伊德的大衣戴帽，也跟著他做出手插口袋的動作【圖 10】，模仿他的側身相可能隱喻了彼此間相同的猶太人身份；甚至 Calle 在《約會》該地的相片【圖 11-12】（排版於書的開頭與結尾）就像在自己的家門前，這棟故居透過展覽象徵成共同祈願下的家，又或者是離散者迷思或者是迷失於歷史中的原鄉？而《與佛洛伊德的約會》如同是身為藝術家的 Calle 以文字與影像創造的地點，以安放自己多重的身份的言說場域。

⁴ Christine Macel, "Interview-biographie de Sophie Calle," *Sophie Calle: M'As-Tu Vue* (Paris: editions Xavier Boreal, du Centre Pompidou, 2003), p. 73.

⁵ Steven Nelson, "Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews," *A Companion to Contemporary Art since 1945* (Wiley-Blackwell, 2006), chapter 15, p. 296.

⁶ 筆者整理自 Steven Nelson (2006), pp. 296-298.

三、自傳

(一) 以「我／作者」之名

《與佛洛伊德的約會》整個「作品書」藉由 31 個主題所展開的敘述，在開頭時幾乎都使用了「我」（第一人稱代名詞）作為敘述的開頭【附錄 1】，而回應 Calle 序言中表明這些敘述是：透過放在佛洛伊德故居中「我的個人生活紀念品」附加上卡片上「我想說的故事」，似乎得以產生將「自己的紀念品」連結到由這些紀念品所引發的故事，那麼這些故事應當是「自己的故事」；更進一步地說，Calle 隱含了將這 31 個敘述作為一種自傳的形式。當然筆者也不排除 Calle 想說的故事也可能是從這些紀念品所引發出來的「虛構故事」或憑藉著紀念品的自由想像，但是從這些敘述刻意地安排出各個年紀時與家人、朋友所發生的私人軼事來看，仍舊傾向於自傳文本的書寫形態，而筆者即是以此為出發點進一步理解在這個作品中關鍵的「我」所隱含的意義。

Philippe Lejeune 在《自傳契約》(*Le Pacte autobiographique*) 中提出了自傳與其他文類有別的重要定義即是，一個自傳文本的「作者」(auteur)、「敘述者」(narrateur) 與「故事人物／主角」(personnage) 三者必須存在其同一性 (identité)。⁷ Lejeune 從這樣三元同一性的定義為出發點，試圖再藉由深入討論：第一、敘述者與人物間的同一性；第二、作者與人物——敘述者間的同一性；以及第三、同一性與相似性的差異，兩兩所引發的問題，如何在三元同一性的定義下獲得解決：

1. 敘述者與人物間的同一性

從語言學來看，特別是第一人稱的「我」接合了從指涉到陳述結果兩個層面的發話意義。指涉面 (référence)，是當第一人稱的我被說出來時，我們即認出發言者所要說的對象是發言者自己；在陳述結果 (énoncé) 上，第一人稱的人稱代名詞標誌了「陳述之主體」(sujet de l'énonciation) 與「所被陳述者」(sujet de l'énoncé) 的同一性。但是這樣的「我」應用到文本中只發揮其替代性的功能，而無法實際地連結到特定的觀念（如名詞、專有名詞），所以 Lejeune 認為「我」這個人稱代名詞反映了形成「我」此形象之語境下的陳述者，但此陳述者仍須透過一個名字（普通或專有名詞）來指稱才能被確立。⁸ 當 Calle 選擇使用「我」作為文本

⁷ “Pour qu’il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu’il y ait identité de l’auteur, du narrateur, et du personnage.” Philippe Lejeune, “Le pacte autobiographique,” *Le Pacte autobiographique* (Paris: Editions du seuil, 1975), p. 15.

⁸ 筆者整理自 Philippe Lejeune (1975), pp. 19-22.

中的人稱，無疑地指涉了作為陳述者的自己，同時在一句以「我」被陳述完成的語境中，也接合了陳述者與所被陳述者之間一致的關係，即便這些作為代稱（人稱代名詞）的「我」無法在文本中直接對應到真實名稱的“Sophie Calle”，除了在〈情敵〉這個主題上：「『我』將 H 打叉劃掉改成 S」，隱約地透露出 Calle 的名字開頭字母 S，以及封面、序言、後記與影像、個人紀念物件的線索外，針對文字敘述來看，「我」在文本中仍有其開放效果，換句話說，「我」到“Sophie Calle”之間是有縫隙、相互滑動的對應關係，而非緊密或是單一的映射。

2. 作者與人物——敘述者間的同—性

在口語中的自我介紹（*présentation*），即便有其實質的身體在場，以「我」發言的陳述者還是需要名字的指稱才得以完整，同樣地，在書寫的話語中騰寫的名字（簽名 *signature*）才能真正地指稱陳述者。因此，對於出版印刷的文本，所有陳述活動皆是由封面上的作者名所承擔，即是我們稱呼的「作者」，他負責書寫以及出版相關的工作。同時，作者也橫跨於文本的內外之間，因為自傳文本被定義為作者的生命敘述，那麼自然地在封面上的作者之名，與故事的敘述者以及所敘述的主角人物三者是同一於一個名字。⁹ 《與佛洛伊德的約會》明顯地在封面、書背上的作者位置放上 Calle 的名字，確立起作者之名，換句話說，在文本界線上，文本內以「我」的陳述活動在文本外即對應於取名為“Sophie Calle”的作者。反過來看，名為“Sophie Calle”的作者不正也從文中的「我」來予以塑造嗎？Lejeune 反思自傳文類的背景，可追溯至西方 18 世紀末的作者迷思，在自傳為求建立個人意義的前提下，經常模糊了自傳文本中的人物與真實世界的作者兩者間的差異，再者，作為作者的故事人物是否能透過語言被真實地傳達？又當塑造個人性與主體性成為西方文明的迷思時，我們對於自傳的信仰就不僅止於個人的意義上，更可能擴及文化的詮釋，也就是一個人的真實心靈是否能獨立於語言之外，不受語言工具的影響？這些疑問提醒我們自傳的生產是根基於西方文明中強調個人的重要性之下，人和名字所相互依存的關係。¹⁰ 以此為鑑，更值得深入去思考的是，Calle 的作品是處於什麼樣的立足點？是質疑西方過去建立的作者神話，還是承繼傳統自傳要塑造的個人價值？筆者認為 Calle 選擇將自己的生平融入佛洛伊德的故居，一部分的程度上隱藏了精神分析介入法國自傳文類的視野。如 Lejeune 在另一本專書《法國自傳》（*L'autobiographie en France, 1971*）中也討論到精神分析對法國自傳的影響，特別是質疑「自我」的潛意識被廣泛地談論，許多 20 世紀初的自傳作家也利用「自我分析」（*auto-analyse*）的心理治療手段於寫作上的方法，但自傳在本質上並未改變，只是今日的自傳不再追尋西方

⁹ 筆者整理自 Phillippe Lejeune (1975), pp. 22-23.

¹⁰ 筆者整理自 Phillippe Lejeune (1975), pp. 33-34.

現代文明中「我」的神話。¹¹ 而 Calle 有意識地藉由「戀物」(個人紀念物引發回憶)到向自己「問診」(自白地吐露私密的生命經驗),卻又讓讀者疑信參半地接收其故事的真實性,其手法都企圖在形式與手法上與佛洛伊德的學說相互共振以質疑「我」的真確性,卻不至於完全地透過學說中的心理分析將「我」帶往無邊際的潛意識流中。

3. 同一性與相似性

自傳文類既然是體現於作者、敘述者與故事人物三元同一的特徵上,既以上述兩點來看,單純以第一人稱敘述的自傳在未直接對應至確切的人名時,是可以保持某種開放性的。同時,將這個已透過「我」接合的「人物——敘述者」與跨文本內外的「作者」作映射時,西方文明的作者迷思是必要的基點。換句話說,讀者會自動地比較或是直接對應文本內的「人物——敘述者」與文本外的「作者」。當我們假設有跨於文本內外之真實的「作者人物」,以及被讀者理解之「文本所塑造出的作者」是有出入的(可參考【附錄 2】中的圖式),在文本內的「人物——敘述者」與文本外的「作者」所建立的同一性之下,就 Lejeune 的看法來說,這樣的同一性並不是「相似性」(ressemblance),因為自傳的目的並非是像一般傳記那樣要求逼真或是足以對證的事實,而自傳的作者與讀者間所仰賴的是彼此間無形的「自傳契約」。換言之,因為「自傳契約」不得不將作者與人物間的指涉關係宣稱出來,並且表現出藉由文本的實踐將兩者拉近關係的企圖,但是結果卻不一定要嚴格地聽從相似性的命令,換言之,自傳的同一性更優位於相似性,即便這樣不求確實履行的契約存在著一定的悖論。所以在此同一性下所有自傳中慣見的說謊、偽造,並非是個人迷思下產生的錯誤、扭曲或假象,而是一種刻意編造的替代者,以假亂真好伸張其擁有幻想的權力。¹² 筆者認為以相似性將自傳的「作者」等視於「故事人物」的確是一種對「我」的迷思,如 Lejeune 所言,自傳只是一種指涉性(référentiel)的文類,其同一性欲建立的只能是:「敘述者」之於「故事人物」,猶如「作者」之於「文本所塑造出的作者」這樣的關係;而不同於傳記以相似性所建立:「作者」是或不是「敘述者」;「故事人物」相似於「文本所塑造出的作者」的關係。¹³ 同樣地,處於文本外的「作者」(Sophie Calle)與《與佛洛伊德的約會》中「所塑造出的作者」既無法以相似性的要求來檢驗,也不需要將兩者作異同的比較,因為這兩者是雙向地互相塑造於我們在作者迷思下,所製造出同一於「人物——敘述者」的「作者」。

¹¹ Philippe Lejeune, "Problème," *L'autobiographie en France*, première édition 1971, deuxième édition (Paris: Armand Colin, 1998), chapitre 3, pp. 65-72.

¹² 筆者整理自 Philippe Lejeune (1975), pp. 35-40.

¹³ Philippe Lejeune (1975), p. 40.

(二)「我」的遊戲

如果在自傳契約下優位訴求的是以「我／作者」之名所書寫的文本，作者與所陳述者間的真確性（l'authenticité）、敘述內容的真實性（la vérité）與精確性（l'exactitude），以及敘述內容與所塑造出的主角間的相似性（la ressemblance）則只屬於同一性之下可能的底景。換言之，這個「我／作者」不一定能在文本中被捕捉。因此，這個宣稱的（不一定要遵守的）契約有可能反向地解放文本中的「我／作者」，讓自傳與小說的界線則愈趨模糊。Lejeune 對此提出的見解是將自傳的語境擴大到一個自傳作家更多更大的作品範疇裡，從其他小說中對照自傳中的「我／作者」，進而建立一個「自傳空間」（l'espace autobiographique），即在單一自傳文本之外部，自傳與其他作品之間才具有相似性的參照意義，並且在這兩者相互參照下得以讓這個自傳空間立體化（如雙眼的立體視鏡空間），因此，自傳的分析必須考量到一個作家整體的出版層次，其中包括時代差異、作者、讀者與全體作品之間的期許。¹⁴ 相較於多以第三人稱敘述的傳記，自傳使用第一人稱「我」則更具自由，但仍須在「敘述者」、「故事人物」與「作者」同一的規則下進行。將這樣的自傳概念對應到 Anne Sauvageot 以當代藝術的觀點所看到的 Calle：

在 Sophie Calle 的作品中，「我」（je; [dʒə]）和「遊戲」（jeu; [dʒø]）〔法文兩字同音異義〕顯著地疊合在一起，這同於我們所謂的「玩弄隱私的遊戲」（la mise en jeu de l'intime）或是稱作「『我／遊戲』的能動力如同是生產與展現『我』的方式」。「我」同時是身為「作者」與「演員」：作為藝術家的「我」具有名字、簽屬名字的效力、其個人專業與後繼者；同時，這個藝術家的「我」變成了表演自己的演員。¹⁵

以上述看法來觀察「我」的表演在《與佛洛伊德的約會》的第 2 個主題〈高跟鞋〉：「我當時二十七歲，我被移動性的綜藝團雇用為表演脫衣舞的藝人……我必須在下午 4 點到凌晨 1 點之間脫光衣服 18 次」、第 20 個主題〈刮鬍刀〉：「從早上 9 點到中午 12 點，我每天在繪畫課上擺裸體。」與第 29 個主題〈離婚〉：「在我的幻想裡，我是個男人」，這些文本當中的「我」更近似小說（la fiction）角色的虛擬性格來「演出」自己，自傳文本成為藝術的「遊戲」場所，也是置放／展現「我」的最佳空間，「我」得以同時承載自傳文本的「作者」之名與藝術形式中的「藝術家／演員」之名，讓「我」的遊戲更具其生產的動力。

而 Calle 自己也回應過這樣的遊戲態度：

¹⁴ Philippe Lejeune (1975), pp. 41-42.

¹⁵ Anne Sauvageot, *Sophie Calle: l'art caméléon* (Paris: Presses Universitaires de France, 2007), p. 71.

我喜歡去控制而且也喜歡失去控制。沉溺於一個慣例是一種訂定規則的方式，然後任隨其引導。比方說，在《威尼斯跟蹤記》當中，我所跟蹤的男人能夠將我帶往他想去的地方，我就去到那。這就是遊戲規則。不過是由我來決定規則。我總是幻想著會出現我無須作決定的情況。就任其決定，真的，不過我不知道如果真的發生這樣的情況我是否得以任由規則的指導去做。¹⁶

或許由「我」來決定遊戲規則，以及由「我」來超越遊戲規則就已經隱含了超越自傳的個人性限制而獲得「我」的多重面貌，也獲得「遊戲」的真正樂趣。如同高達美（Hans Georg Gadamer, 1900-）提到：「遊戲的主體不是遊戲者，因為遊戲具有一種獨特的本質，它獨立於那些從事遊戲活動的人的意識」，更重要的是，遊戲的整體強調出生命存在的自我表現以及遊戲參與真理的特性，只有觀眾進入作品中，遊戲的意義才能顯露出來。¹⁷ 從本體論的觀點來看，Calle 運用「我」質疑了「我」的主體性也貼近了藝術的表現，而不僅只是自傳的表現形式。

四、相片

（一）攝影文本

學者 Johnnie Gratton 在〈蘇菲·卡勒的《真實故事》：反諷與超越〉（“Sophie Calle’s *Des histories varies: Irony and Beyond*”）¹⁸ 一文中是根據 70 年代文本主義的影響下視攝影為文本的觀念，更進一步提出「攝影文本性」（phototextuality）的分析概念，假定攝影文本存在了「雙（聚）焦的觀點」（bifocal）。這樣的觀點一則是相片或稱作攝影是按文本地（textually）被解讀；二則是一個或多個文本（如果可被稱作是文本）是作為觸發相片的某物，或是藉由相片所被觸發的某物。如同 1980 年代早期 Gilles Mora 的評述：「《真實故事》（*Des histoires vraies*）是在『攝影傳記』（photobiography）中的一種實驗。」據此，時間、時態的遊戲將使得文字敘述、影像與指涉間發生的同時性變得令人質疑。而 Johnnie Gratton 定義《真實故事》是藉由相片和一段短文，並加以一標題的單元組成整體即稱作「攝影傳記」。其中的短文並不一定直接地指涉相片，而是企圖將對象，或是在相片中被再現的敘述化（narrativize）對象。¹⁹ 上述是針對《與佛洛伊德的約會》

¹⁶ Christine Macel, “Interview-biographie de Sophie Calle,” *Sophie Calle: M’As-Tu Vue* (Paris: editions Xavier Barea, du Centre Pompidou, 2003), p. 73.

¹⁷ 嚴平，〈藝術〉，《世界哲學家叢書 高達美》（台北市：東大圖書，1997），頁 97。

¹⁸ Johnnie Gratton, “Sophie Calle, *Des histories varies: Irony and Beyond*,” *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*, edited by Alex Huches and Andrea Noble (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003), pp. 182-197.

¹⁹ 筆者整理自 Johnnie Gratton (2003), pp. 182-183.

使用了其出版前身之作品《真實故事》的自傳性內容，提出具備相片與文本雙視點的「攝影傳記」定義，筆者認為此文可以提供解讀《與佛洛伊德的約會》當中攝影文本性的內容，因而引薦 Gratton 的分析。Gratton 認為《真實故事》(*Des Histories Vraies*) 的標題可能是來自於 Serge Doubrovsky 的著作《破碎之書》(*Le Livre brisé*, 1989) 中自述到自己曾摘錄沙特的小說《嘔吐》(*La Nausée*, 1938) 中故事主角 Antoine Roquentin 在日記中的一段敘述：

當某人自述時，總是一些閒聊的瑣事。某人談起一些真實故事。有些事件在某個意義下產生出來，我們則是以反面的意思去描述此些事件，好像在這個意義下將會有所謂的「真實故事」。自傳、小說都一樣，是相同的東西、相同的作假物。²⁰

Serge Doubrovsky 著名於提出「自傳小說」(autofiction)：描述藉由質疑／藐視 (severely diminished) 信仰記憶與語言其足以獲得有關於過去或自我的決定性真相 (definitive truths) 之能力，並以此作為一種自傳式書寫的形式。承繼這樣的觀點，Gratton 認為 Calle 借用「真實故事」作為標題表明她嘗試要創作出使用「攝影傳記式之自傳小說」(photobiographical autofiction) 的作品。²¹ 而此攝影自傳的形態在內容上，依 Gratton 解讀 Calle 的《真實故事》是從「反諷」提升到「超越」態度：

1. 反諷

Gratton 分析其中一個單元〈情書〉(《與佛洛伊德的約會》也收錄此一相同單元於第 23 個主題(附加鄰頁的同名作品)【圖 13-14】)，〈情書〉中請人代寫假的七頁情書其照片的證據性效力卻因此敘事談到的造假性而變成是反諷化的 (ironized)。²² 因為故事中 Calle 得不到真正的情書，以他人專業代筆的假情書安慰自己，但是相片中的情書是一回事，無法確實或有必要指明假的七頁情書，更無關乎一份真正的愛情證據。換句話說，一份偽造的情書是可以處在純然虛構的故事中。而原本相片的「證據性」就像是傳記書寫所強調的客觀性證據，卻在〈情書〉中成為假的／虛構的證據，讓敘事的文字本身沾惹上「以假亂真」的反諷性／自嘲的「笑」果。另一個例子是〈少女的夢〉敘事中蘊含了反諷的黃色笑

²⁰ 原出處 “Quand on se raconte, ce sont toujours des racontars. On parle d’histories varies. Comm s’il pouvait y avoir des histories varies; le événements se produisent dans un sens et nous le racontons en sens inverse. Autobiographie, romam, pareil. Le même truc, le même truquage,” Serge Doubrovsky, *Le Livre brisé* (Paris: Grasset, 1989), p. 91. 轉引自 Johnnie Gratton (2003), p. 184. 中文為筆者自行翻譯。

²¹ Johnnie Gratton (2003), p. 184.

²² Johnnie Gratton (2003), p. 185.

話，²³ 文字旁相佐的相片以 Gratton 的觀點來看是一種插圖或是場景的重建，相片中橢圓形的餐盤放的香蕉與冰淇淋與敘述中的笑點產生出強烈的類比效果（附加鄰頁的〈點心〉）【圖 15-16】，對此，Gratton 引用了 Patrick Maynard 著作中提到：「相片提供能在表面上誘導出想像事物的途徑」，以提問這樣令人臉紅心跳或是不安的類比之來由為何呢？Gratton 認為視覺重建的相片帶我們回到當時的現場，反諷的香蕉與冰淇淋變成一個少女的盲點或是稱作創傷（trauma）或恐懼（phobia），如此不經意地將敘事中不得體的故事轉換成為一種鏡頭下的原始場景，而超越了反諷的態度。²⁴

2. 超越反諷

當 Calle 以閉眼的方式去拒絕代表陽具的拜物象徵，Cratton 認為這造成一種「陰性化」（feminizing）拜物的效果，如同我們從其他主題所看到的：〈婚紗〉（附加鄰頁的同名作品）【圖 17-18】表達出 Calle 自己對白色婚紗的耽溺、〈領帶〉（附加鄰頁的〈一套男裝〉）【圖 19-20】中為愛慕的對象添裝以置換掉原本粗率的男性外表。Calle 似乎有意回應當代有關精神分析的理論，並試圖以一個女性的攝影師去「超越」自己有別於從傳統自傳規約的反諷效果，換句話說，Calle 藉由攝影師的方式去看待其核心關懷的自傳寫作，而這樣的關懷以 Clive Scott 的說法則是一種：「探索〔所謂的作家——攝影師〕與〔她的〕媒材兩者關係間所圍繞的曖昧性與矛盾性」。Cratton 更強調從 Calle 的攝影中不全然只是反諷的效果，而是以一種不預期的力量、或是令人鼻酸的筆調去超越反諷性，進而開啟自我探索語自我再現的情感方式。在主題〈床單〉²⁵（附加鄰頁的同名作品）【圖 21-22】中高齡的姨婆以及暗指重病的朋友 Hervé Guibert 似乎是讀者在文本外可以對應到的真實人物，讓這個繡花的「床單」體現出羅蘭巴特所說的「曾此在」

²³ 「當我十五歲時對男人是恐懼。有一天在餐廳時，我因為點心的名稱：『少女的夢』而點。我向一位男侍者詢問這道點心的內容。他回答說他要預留給我驚喜，過了不久，此男人端上這盤點心到我面前，盤子裡裝的是一根剝皮的香蕉和兩球香草口味的冰淇淋。然後，一陣沉默後，他的雙唇帶著一抹微笑祝我用餐愉快。我忍住淚水，然後緊閉著眼，如同我多年後所做的動作一樣，第一次，那當下，一個面對我全裸的男人。」此為筆者自行對照法文之翻譯，見 Sophie Calle, “Rêve de jeune fille,” *Des histoires vraies* (Arles: Actes Sud, 1994), p. 14. 以及 Sophie Calle, “Young Girl’s Dream,” *Appointment with Sigmund Freud* (London: Thames & Hudson, 2005), pp. 38-39.

²⁴ 筆者整理自 Johnnie Gratton (2003), pp. 185-189.

²⁵ 「我的姨婆叫做范倫緹娜。她生於 1888 年的二月 4 日，當她九十六歲高齡時顯得有點厭世，但她還是為了一個目標而繼續生活：成為百歲的人瑞。在她接近百歲前病危的狀況下，她突然迴光返照地問說：『還剩下多少天？〔就到一百歲〕』。還剩六天。她喃喃地說：『我要撐下去、撐下去』，最後她死於 1988 年的二月 4 日。為了她的死亡告示，她選了聖經上的句子：『她這輩子已盡其所能地活了。』在她死前，她曾在在一條床單上繡上我的名字開頭。我將此送給重病的好友 Hervé，想起這一晚，已經是很久的了，當時他拒絕躺我的床。雖然我邀請他和我一起睡一下覺。接著，我樂於相信這條由一個擁有猛烈意志力的人瑞所繡的床單，上面所暈照著她的信仰將會授予 Hervé 她的力量。」此為筆者自行對照法文之翻譯，見 Sophie Calle, “Rêve de jeune fille,” *Des histoires vraies* (Arles: Actes Sud, 1994), p. 40. 以及 Sophie Calle, “Young Girl’s Dream,” *Appointment with Sigmund Freud* (London: Thames & Hudson, 2005), p. 109.

(ça-a-été)，也就是如 Philippe Dubois 說的相片的「索引性」(indexicality) 使用：「總是陷入慾望與死亡的遊戲中，其傾向歸因於攝影特殊的『力量』，此力量是由名副其實之『相信的對象(物)』所組成於攝影的某物，其超越了理性、超越了任何實在的規則、超越了任何美學價值的疑問」，²⁶ 也就是說重寫一部自嘲的作品成一部情感的作品，以回復到這些「真實故事」的一些真相〔足夠感動的部分就夠了〕。²⁷

(二) 曾經的遊戲

與 Johnnie Gratton 意見相佐的 Jean Arrouye 則認為在《真實故事》中的相片很容易令人產生疑慮，像主題〈口臭〉(附加鄰頁的〈佛洛伊德坐像〉)【圖 23-24】中只能象徵地拍攝心理醫師的問診椅，而沒有醫生本人的面孔，其他如〈胸部〉(附加鄰頁的〈Narayit 跪像〉)【圖 25-26】中 Calle 的雙峰、〈整形〉(附加鄰頁的〈Anne Freud 照片中的鼻子〉)【圖 27-28】中的鼻子等，即便是本人真實的身體卻不是文字所描述的年紀，另外〈脫衣舞〉(附加鄰頁的〈金色假髮〉)【圖 29-30】中的光線更像是攝影棚搭建出的效果，充其量只能將影像當作是一種回溯性的重建。²⁸ Arrouye 更質疑這些攝影是否有能力建立突顯證據性傳記，因為一個人的生命是來自於社會外部與個人內在兩者相互緊密地牽引所形塑的，攝影則無法轉錄 (transcrire) 個人的內在，攝影只是一道化學反應。而就文本來看，缺乏敘事的連續性，也缺乏豐富的證據，但又不是全然的小說，因為當中有太多真實經驗中的指涉，如 Gratton 提出其攝影的超越反諷性一樣，Calle 的作品勾勒出模糊／不明確的詩意 (une poétique de l'incertitude)，這樣的不確定性當讀者好奇於一個作者——攝影師，或任由其想像性的吸引時，將會是一種既令人耽溺其中，也同時在真與假當中感到焦慮的痛苦。²⁹ 或許在《真實故事》中這樣的「不明確／非真確性」可回應 Calle 在採訪稿中坦承其對記憶的態度：

〔關於父母的相遇〕父親是醫生，母親的身體不適……我需要查證。他們以前告訴我過，但我記憶力很差，也是因為這樣我總是保留著每件事物遺留的痕跡 (trace de tout)。我總是記不久事情。不僅只是不想記得，有些情況下是這樣，或者，比如說一個肢體障礙者，在學校也有可能是個優點，忘記了可以再想起／重新開始

²⁶ 原出處 Philippe Dubois, *L'acte photographique* (Paris: Nathan, 1983). 轉引自英譯 “uses always caught up in games of desire and death and which all tend to attribute to photography a particular *force*, something that makes of it a veritable *object of belief*, beyond all rationality, beyond any reality principle, beyond any question of aesthetic value,” Johnnie Gratton (2003), p. 195.

²⁷ 筆者整理自 Johnnie Gratton (2003), pp. 190-195.

²⁸ Jean Arrouye, “Des Histoires varies + dix de Sophie Calle. Photographie et autobiographie,” *Traces photographiques Trace autobiographiquessous*, la direction de Danièle Méraux et Jean-Bernard Vray (Saint-Etienne: Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2004), p. 68.

²⁹ 筆者整理自 Jean Arrouye (2004), pp. 70-71.

(recommencer)。或說是『新鮮／自然』(fraîcheur) 的程序。³⁰

不論是語言的言說、文字的敘述、或是指示性的攝影都是一種再想起、再現記憶的途徑，藝術家珍惜事實發生的痕跡，同時也重視「忘記」的發生並昇華成一種藝術性的表現，讓每次的記憶都成為是一次的創作，重新回溯事實成為語言、文字或是影像的「真相」以進入自己選擇的自傳遊戲中。如 Jean-Paul Guichard 提到攝影的「曾此在」(Ça a été) 在 Calle 的文本中更多是「被遊戲過的曾此在／曾經的遊戲」(Ça a été joué) 的成分。³¹ 《與佛洛伊德的約會》中的彩色相片，再次重覆或是演繹黑白相片所代表 Calle 的自傳遊戲，只是在相片中這些相同物件的連結，從 Calle 到佛洛伊德跨越了性別、年代、思想、國籍，將自傳的個人性擴展為集體性的生命經驗，關於童年、成長、愛情、慾望、親情、死亡等主題都對應到 Calle 在佛洛伊德的家中找到的象徵物，同時這些佛洛伊德的遺物在 Calle 的作品書中成為對話者，如同是每個人互文的生命經驗。

五、小結

對照《與佛洛伊德的約會》與《真實故事》有著大部分重疊的主題，以作品書的形式出發，掛上 Calle 的作者名，整本《與佛洛伊德的約會》還是依據著《真實故事》的自傳筆調。從中文「真實」的用字來看並無法區分出指稱「實在」(la réalité) 之形容詞「實在的」(réel)；與指稱「實話」(la vérité) 的形容詞「實話的」(vrai)，兩組詞彙的差異，³² 而如其名《真實故事》(Des histoires vraies) 更正確的用字應該是「說實話的故事」，也就是說 Calle 要說的故事並非預設的是實在、同傳記般強調有憑有據的故事；而是以「我」為出發點來「說實話」、同於筆者於第一節強調過自傳是一種「重於宣稱而不一定要遵守」的契約，而「說實話的故事」也是一種「我願意、我發誓去說實話但不一定能做到講述百分百事實」的聲明。即便 Gratton 提出《真實故事》中的相片是一種「攝影傳記」的類型，但以傳記強調證據的觀點對應其中甚有出入，所以 Gratton 才進一步說明「說真話」時經常要藉以反面的意思、或是反諷、自嘲的效果才能獲得「真話」中的「真相」，因為要從「我」為出發點說自己的故事是不太容易的，往往需要抽出一個距離而造成所謂的「說真話」，而不像由第三者的方式較容易去「說一個事

³⁰ Christine Macel, "Interview-biographie de Sophie Calle," *Sophie Calle: M'As-Tu Vue* (Paris: éditions Xavier Boreal, du Centre Pompidou, 2003), p. 73.

³¹ Jean-Paul Guichard, "Poker mentour : de la photographie comme preuve de l'existence de Sophie Calle," *Traces photographiques Trace autobiographiquessous*, la direction de Danièle Méraux et Jean-Bernard Vray (Saint-Etienne: Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2004), p. 80.

³² 「實在」(【法】réalité；【英】reality) 的形容詞為「實在的」(【法】réel；【英】real) 與指稱「實話」(【法】vérité；【英】true) 的形容詞「實話的」(【法】vrai；【英】truth)，這兩組詞並不相等，一般來說「vrai」最常指的是人們能夠合理地表達以其贊同於符合事實或是與真相／實話一致的情況。參見網路法國辭彙字典：vrai 此詞條<<http://www.cnrtl.fr/definition/vrai>> (2009/12/27 瀏覽)

實」，這樣便可理解《真實故事》綜合了相片本身的傳記性以及文字的自傳小說性，主體仍在於自傳本身、也就是敘事本身，只是因為相片的特徵即帶有事實證據、或是曾此在的索引性，而更重要的是，這些照片不是一些 Calle 的自拍照，而是 Calle 創造出來去符合她自己說「真話」的「真相」。這些攝影的「真相」同於拉開距離的敘事文字，在某些主題中產生出反諷的、自嘲的「笑」果，同樣是一種願意說實話、選擇展示真相的態度，但是以文字與影像表現出的實話與真相究竟與「真實／事實」的距離是近或遠呢？Gratton 以相片提供了「超越反諷」的真相作為接近真實的可能，尤其是若干主題中的相片，讓讀者產生相信其誘發出「真相／取代真實的一種可能」的想像力，因此，憑藉著超越了敘事文字要「說實話」的相片，真實似乎就在相信這些「真相」的遊戲當下，那麼 Gratton 與 Arrouye 不同的論點似乎就已經消融在「我」用相片想說的《真實故事》裡。

參考資料

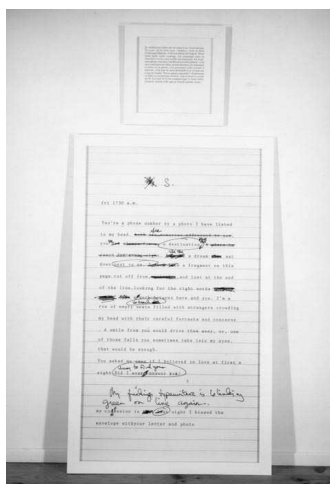
1. Lejeune, Phillippe, "Le pacte autobiographie," *Le Pacte autobiographie*, Paris: Editions du seuil, 1975, chapitre 1.
2. Lejeune, Phillippe, *L'autobiographie en France*, première édition 1971, deuxième édition, Paris: Armand Colin, 1998, chapitre 3.
3. Gratton, Johnnie, "Sophie Calle's *Des histoires varies*: Irony and Beyond," *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*, edited by Alex Huches and Andrea Noble, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.
4. Arrouye, Jean, "Des Histoires varies + dix de Sophie Calle. Photographie et autobiographie," *Traces photographiques Trace autobiographiquessous*, la direction de Danièle Méraux et Jean-Bernard Vray, Saint-Etienne: Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2004, pp. 65-72.
5. Guichard, Jean-Paul, "Poker mentour : de la photographie comme prévue de l'existence de Sophie Calle," *Traces photographiques Trace autobiographiquessous*, la direction de Danièle Méraux et Jean-Bernard Vray, Saint-Etienne: Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2004, pp. 73-82.
6. Ince, Kate, "Games with the Gaze: Sophie Calle's Postmodern Phototextuality," *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, edited by Johnnie Gratton and Michael Sheringham, New York, Oxford: Berghahn Books, 2005, pp. 111-122.
7. Gratton, Johnnie, "On the Subject of the Project," *The Art of the Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*, edited by Johnnie Gratton and Michael Sheringham, New York, Oxford: Berghahn Books, 2005, pp. 123-139.
8. Sophie Calle, *Appointment with Sigmund Freud*, London: Thames & Hudson, 2005.
9. Sauvageot, Anne, *Sophie Calle: l'art caméléon*, Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

附錄

【附錄 1】

目錄	空間位置	主題	敘事開頭
I 第一章	大廳玄關（一樓）	1. 〈脫衣舞〉	我當時六歲。
		2. 〈高跟鞋〉	我當時二十七歲。
		3. 〈胸部〉	我那時是個平胸的少女。
		4. 〈骰子〉	我總是喜歡別人幫我作決定。
II 第二章	餐廳（一樓）	5. 〈少女的夢〉	當我十五歲時對男人是恐懼的。
		6. 〈口臭〉	當我三十歲時，父親覺得我有口臭。
III 第三章	落地窗（一樓）	7. 〈貓〉	我曾經有三隻貓。
		8. 〈咖啡杯〉	他曾是我見過最聰明的人。
		9. 〈決議〉	1989 年 12 月我在酒館遇見他。
		10. 〈抵押品〉	他那時是個不可信的人。
		11. 〈假婚禮〉	我們在拉斯維加斯路邊的婚禮無法滿足我和許多女人所共有的憧憬：有一天能穿上婚紗。
		12. 〈分手〉	他夢想著拍一部電影。
IV 第四章	佛洛伊德 醫生的書房 （一樓）	13. 〈荷蘭肖像〉	我當時九歲。
		14. 〈婚紗〉	我當時對他相當地愛慕。
		15. 〈浴袍〉	我當時十八歲。
		16. 〈失憶症〉	不論我多麼努力地嘗試。我總無法記起那個男人的眼珠顏色或是他的性器尺寸與形狀。
V 第五章	桃樂絲· 伯林罕的書房 （無標示）	17. 〈勃起〉	我們穿越過美國。
		18. 〈紅鞋〉	艾蜜莉與我當時都是十一歲。
		19. 〈整形〉	當我十四歲時，我的祖母建議我需要去整形。
		20. 〈刮鬍刀〉	從早上 9 點到中午 12 點，我每天在繪畫課上作裸體模特兒。
		21. 〈床單〉	我的姨婆叫做范倫緹娜。
		22. 〈沒任何事——沒任何人〉	1984 那年，某一次我接到一通名叫 Mâkhi 的陌生人電話。
		23. 〈情書〉	經年累月下來我的書桌上那封情書已經泛黃了。
24. 〈情敵〉	我想要一封情書，但他總不願寫給我。		
25. 〈禮物〉	當時我愛上他，但他卻決定離開我。		

圖版



【圖 1】
〈情敵〉
La rivale, 1994,
黑白攝影與文章,
170×100;
50×50 cm
galerie sollertis



【圖 2】
〈貓〉
Les chats, 1994,
黑白攝影與文
章,
170×100;
50×50 cm
galerie sollertis



【圖 3】展場實照，Thomas Mayer 攝。



【圖 4】Thomas Mayer 攝。



【圖 5】Thomas Mayer 攝。



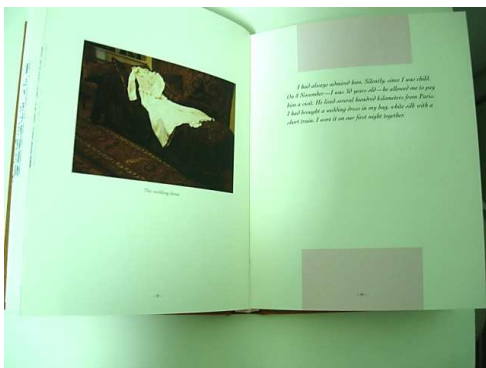
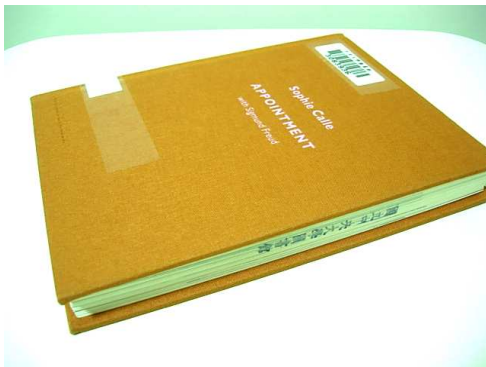
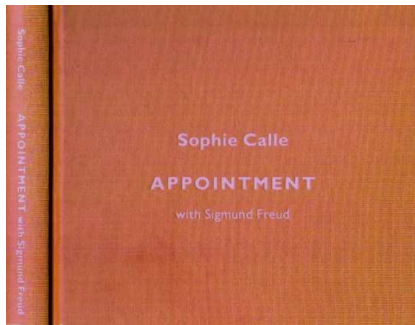
【圖 6】Thomas Mayer 攝。



【圖 7】展體模型，Gehry Partners LLP 提供。



【圖 8】Gehry Partners LLP 提供。



【圖 9】封面與書背、內頁。



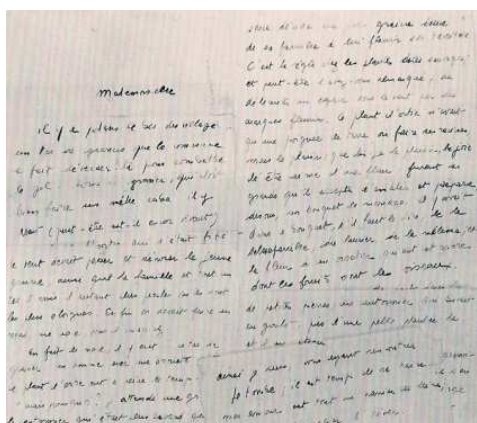
【圖 10】頁 2、3。



【圖 11】頁 14。



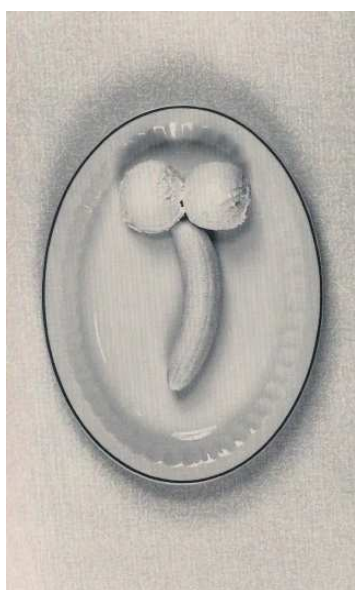
【圖 12】頁 152。



【圖 13】〈情書〉，局部黑白，頁 115。



【圖 14】〈情書〉，彩色，頁 116。



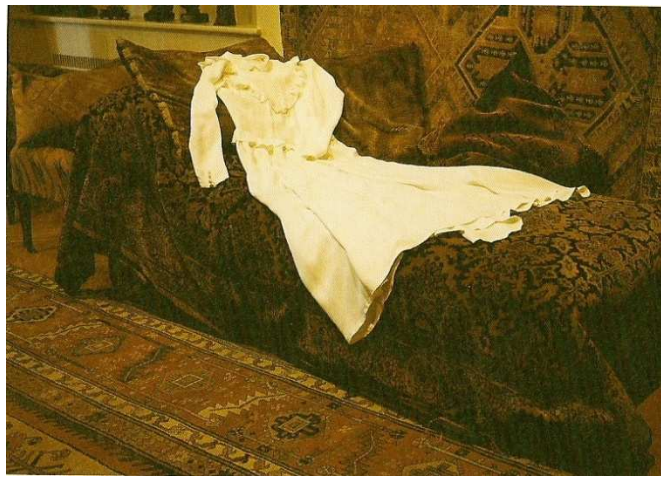
【圖 15】〈少女的夢〉，黑白，頁 37。



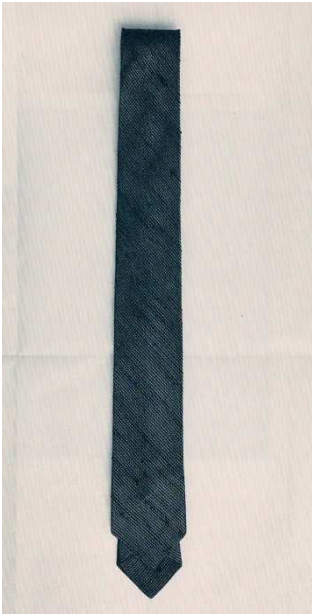
【圖 16】〈點心〉，彩色，頁 38。



【圖 17】〈婚紗〉，黑白，頁 77。



【圖 18】〈婚紗〉，彩色，頁 78。



【圖 19】〈領帶〉，局部黑白，頁 129。



【圖 20】〈一套男裝〉彩色，頁 130。



【圖 21】〈床單〉，黑白，頁 107。



【圖 22】〈床單〉，彩色，頁 108。



【圖 23】〈口臭〉，黑白，頁 41。



【圖 24】Oscar Newmon，〈佛洛伊德坐像〉，
雕塑，頁 42。



【圖 25】〈胸部〉，黑白，頁 27。



【圖 26】〈Narayit 跪像〉，墨西哥，
100BC-AD250，雕塑，頁 28。



【圖 27】〈整形〉，黑白，頁 99。



【圖 28】〈Anne Freud 照片中的鼻子〉，
彩色，頁 100。



【圖 29】〈脫衣舞〉，黑白，頁 19。



【圖 30】〈金色假髮〉，彩色，頁 20。