

東海大學美術系碩士班論文學位

創作論述

日子正是在這樣微渺的事物上蛛結成網

On these small things, day life is weaved into a web

指導教授：李貞慧 副教授

研究生：陳儷方 撰


中華民國 105 年 1 月

東海大學美術系碩士班論文學位

創作論述

日子正是在這樣微渺的事物上蛛結成網

On these small things, day life is weaved into a web

The seal of Tungshai University is a circular emblem with a scalloped outer edge. It features a central design consisting of three interlocking rings above a cross, all set against a background of horizontal lines. The words "TUNGSHAI UNIVERSITY" are written in a circular path around the inner border of the seal.

指導教授：李貞慧 副教授

研究生：陳儷方 撰

中華民國 105 年 1 月

# 東海大學美術研究所

陳 儷 方 君所撰碩士論文：

日子正是在這樣微渺的事物上蛛結成網

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

王紫芸

(王紫芸)

王怡然

(王怡然)

指導教授

李貞慧

(李貞慧)

系主任

詹前裕

(詹前裕)

中華民國 104 年 12 月 22 日

## 摘要

「日子正是在這樣微渺的事物上蛛結成網」挪用《微物之神》書封短句作為本篇論述的題目，記述 2012-2015 年的創作歷程，以觀照日常生活中的微渺事物為創作主軸，展開對創作觀以及創作實踐的探討。對我而言，創作即是積累，環繞在日常的刻痕，無形中不斷悄然碰撞、傳遞豐富訊息。在緒論中，闡述了創作之於我的關係，以及我之於真理的暗喻。我們如何覺察訊息、為之解碼後，透過創作者的眼與心，轉化為作品？為後敘的文脈鋪述。

第二章以拼圖的暗喻，分別以意象、軌跡、質料、書寫，串連爬梳創作脈絡時，使看似斷裂的系列之間，得以相互對話的可能。至於創作實踐的進程，則收錄於三個章節，分別為：盛夏的秋天之樹、過渡之語、此曾在此的遺骸，敘述不同階段的創作關懷，以及促使發想的事物。在第三章，自衰敗植物寄託傷逝情緒起手，再至感官經驗中捕捉氣味，開始對逝去之物的興趣。

第四章則步入創作歷程中的轉折，看來或許相對異質，實則在面對困頓的時刻，意圖改變基底材與表現手法，藉此尋找新的可能性。第五章所試圖討論的是，剝除物像輪廓後，不斷幻變的生命狀態，融貫前兩章中對不同題材與表現形式的探索。將物哀意象的納入，探尋擺渡於逝與生之間，如蛛網般寂靜輕盈的遺骸。行至文末，回顧自身創作歷程，以及對未來創作計劃的期許，則收錄於結語。

關鍵字：遺骸、物哀、意象、微物之神

## Abstract

“On these small things, day life is weaved into a web.” Cited from the book cover of *The God of Small Things* (Mandarin Chinese version), the quote serves as the title of this research discourse, which records my personal creative process from 2012 to 2015. With a focus on the minute things in daily life as the essence of creation, this research unfolds my personal creative perspective and practice. For me, art creation means accumulation; the notches that surround our daily life collide with each other silently and unceasingly, conveying abundant messages at the same time. In the introductory chapter, I explain how my creative works are related to myself, and the metaphor of “self” in relation to the “truth”. How are messages perceived, deciphered, and transformed into a piece of art through the eyes and the heart of the creator? This notion thus paves the following discussion.

In the second chapter the metaphor of the jigsaw puzzle is utilized. The ideas of imagery, locus, materials and writing link together the possibilities of mutual conversation, though the process is seemingly fragmented. The course of my creative practice is recorded into three sections, which are: Tree of Autumn in Midsummer, Words of Transition, and Remains that Were Once Here. They each narrate the creative concerns in different stages and the things that inspired them. The third chapter starts with the sentiments of entrusting emotions to withered plants, followed by the capture of odors in sensory experiences, and then portrays the interest in things that are gone.

The fourth chapter chronicles the transition in my creative process. Seemingly heterogenous, it is in fact a way of attempting to change the supports and expressive methods when I was faced with difficulties. The fifth chapter aims at discussing the ever-metamorphosing status of life after the physical contours are removed, fusing the discovery of different topics and expressions in the previous two chapters. It takes in the imagery of *mono no aware*, searching and lingering between the deceased and the living, like the remains of tranquil, lithe spider webs. Finally, the retrospection of my personal creative process and my aspirations for future projects are included in the concluding chapter.

Keywords: remains, *mono no aware*, imagery, *The God of Small Things*

# 目次

摘要 .....	I
Abstract .....	II
目次 .....	III
圖目次 .....	V
第一章 緒論 .....	01
第一節、研究動機 .....	01
第二節、研究歷程與目的 .....	03
第二章 扁平的零件 .....	05
第一節、意象的密集 .....	05
第二節、質料與軌跡 .....	08
第三節、書寫的參與 .....	12
第三章 盛夏的秋天之樹 .....	14
第一節、歲枯榮 .....	14
第二節、凋花的氣味 .....	18
第三節、五月雪 .....	23
第四章 過渡之語 .....	28
第一節、包裹生的粗糙團塊 .....	28
第二節、島嶼意象 .....	31
第三節、邊界之外 .....	34

第五章 此曾在此的遺骸 .....	37
第一節、對消逝的凝望 .....	37
第二節、日子正是在這樣微渺的事物上蛛結成網 .....	39
第三節、系館的幽靈 .....	42
第六章 結語 .....	47
參考文獻 .....	49

## 圖目次

圖 1 尾形光琳〈紅白梅圖屏風〉（局部），1710-1716 .....	09
圖 2-3 陳儷方「東方媒材期末評圖展」展覽照片，2014 .....	12
圖 4 Egon Schiele 〈SunflowersII〉，1914 .....	15
圖 5 陳儷方〈宛如處子般寂滅〉，2012 .....	16
圖 6 陳儷方〈雨後殘花〉，2012 .....	17
圖 7 荒木經惟《花陰》，1996 .....	19
圖 8 荒木經惟「花兒」展覽作品，2012 .....	19
圖 9 陳儷方〈結結劫〉，2012 .....	20
圖 10 陳儷方〈結結劫〉（局部），2012 .....	20
圖 11 陳儷方〈殘獨秀〉，2013 .....	21
圖 12 陳儷方〈殘獨秀〉（局部），2013 .....	21
圖 13-14 陳儷方〈寫花冊〉，2013.....	22
圖 15 Georgia O'Keeffe 〈Light Iris〉，1924 .....	24
圖 16-19 陳儷方〈而我又在哪裡呢〉，2013 .....	25
圖 20 陳儷方「東方媒材期末評圖展」展覽照片，2013 .....	26
圖 21 陳儷方〈若說我心是一片野原〉，2013 .....	27
圖 22 Sergej Jensen 〈Untitled〉，2001 .....	29
圖 23 陳儷方〈小團圓〉，2013 .....	29
圖 24-26 陳儷方〈即使歲月靜好，現世安穩〉，2013 .....	32
圖 27 陳儷方〈即使歲月靜好，現世安穩〉（局部），2013 .....	33
圖 28 陳儷方〈我們在失衡的假寐中僅只相對〉（局部），2013 .....	34
圖 29 陳儷方〈我們在失衡的假寐中僅只相對〉，2014 .....	35
圖 30-31 陳儷方「雨水打在當風揚起才有的氣味上」展覽照片，2015 .....	36



圖 32 陳儷方〈在日子在這樣微渺事物中蛛結成網〉，2015 .....	39
圖 33 陳儷方〈讓我們拂拭彼方〉，2015 .....	40
圖 34 陳儷方「失明地磁線」展覽照片，2015 .....	41
圖 35 陳儷方〈讓我們拂拭彼方〉（局部），2015 .....	40
圖 36 田淵俊夫〈叢叢讚歌〉，1985 .....	42
圖 37 陳儷方〈系館的幽靈 I〉，2015 .....	43
圖 38 陳儷方〈系館的幽靈 II〉，2015 .....	43
圖 39 陳儷方〈在被遺忘的縫隙之間蔓生〉，2015 .....	45
圖 40 陳儷方〈在被遺忘的縫隙之間蔓生〉（局部），2015 .....	46
圖 41 陳儷方〈系館的幽靈 II〉（局部），2015 .....	46

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機

好好看著，然後提起筆來寫，原來那這麼難。

日子中的一舉一動：胡亂讀書、走路卻不看路、筆抓了便亂畫、下雨了就窩在家裡寫字，堆砌名為「創作」的產物。我們總是像這樣，一邊生活、一邊創作，兩者之間總該因此密切相依的吧。創作論述的立意在於，當創作被視為他者<sup>1</sup>，作為研究對象時，關係彷彿產生細鎖的質變，迫使創作者必須將創作從自身剝除，獨立成足以凝視的對象。

談及創作，仍然不敢妄下定論。若說創作動機，則來自對存在處境的凝視，伴隨著某種難言的「力」驅使。當生活中大量的知覺斷片交雜閃現，我們時常無法確切地指出，它們究竟從何而來，又將為何而去。當知覺斷片彼此相遇，將產生振動，我們因此暈眩、耳鳴、或殘留容易隱忍的不適。我從不認為，創作動機需仰賴無法預期的靈光乍現，而是振動所產生的力，驅使我們不斷動作。

如何透過創作來揭示這些訊息，並且漂亮地解碼？即使來自同樣的訊息團塊，透過創作者的眼與心，解法自然各自迥異。然而，訊息又來自何方？它們無所不在，在見與不見之處騷動。在訊息背後使之騷動的源頭：那股「難言之力」，在本文的文脈之中，我暫且稱之為「真理」<sup>2</sup>吧。它如卡厄斯般<sup>3</sup>（或譯作混沌），蘊

---

<sup>1</sup> 他者(The other)與自我(Self)是相對概念，若後者意味主體，前者即是自我以外的其他東西。

<sup>2</sup> 真理通常被定義為與事實或實在一致，文脈裡的「真理」僅作為象徵性的隱喻。

<sup>3</sup> 卡厄斯(Chaos)或譯混沌，出自希臘神話中的概念。沒有形體、也沒有明確的性別，它是一切空間及概念的開始，最早由赫西俄德在《神譜》中提到。

藏無限可能的團塊，不斷幻變、反覆離合，它本身即是任何可能。若試著賦予它圖像化的形象，就像飽含水氣的午後雨雲般，具重量卻不至塌到地上，渾身擠壓著原生的力，蓄勢待發準備釋放。

對現階段的我而言，創作不僅只背負創造之名，它更接近創作者得以接近真理的一種方式。真理之於我，並不在大腦中頻繁跳躍，而是意識之餘，隨著時間悄然累積在記憶的邊緣。就樣落塵一樣安靜無聲，卻會某次午睡乍醒時，在眼皮與視網膜之間浮游，帶領我們意識到它的存在。

覺察存在處境的意識，環繞在本篇論述中，一定程度源自生命經驗中的傷逝。我從來認為，生命是極其搖搖欲墜的。與其說自己欲創造些什麼，不如說是想透過留下些什麼，來確定自己的存在。對於「生」與「滅」，以及擺渡於之間的「縫隙」，在這個階段，我試著自身的創作，生澀地回應這個提問。

## 第二節 研究歷程與目的

「日子正是在這樣微渺的事物上蛛結成網。<sup>4</sup>」來自《微物之神》的書封短句，巧妙詮釋了我與創作的關係。因時間產生的刻痕與積累，如落塵般安靜微渺，也間接地定奪生滅。我從觀察植物生命狀態起手，它們無法言語、動作，更不同動物具有血肉。我們常以欣欣向榮來形容植物的生命狀態，對我而言，它們卻也十分脆弱，仰賴風土給予賴以為生的養分，具有宿命般的特質。生命的榮枯，引領我在處理傷逝的過程，如何凝視死亡與衰敗。從傷逝這般流失的力之中，不斷反覆確認自己存在；走在步向消亡的旅途上，我們遺留下的，如何在肉身灰飛煙滅之後，印證我們的此曾在此？生滅總是相依，透過「滅」我們覺察「生」，從生命的起點開始，我們也同時步步走向消亡。

創作即是，創作者此曾在此的遺骸，或說是曾在之物<sup>5</sup>。起手創作時，泰半需要反覆地寫生，而寫生經驗也在影響了創作觀的養成。在東海美術的大一素描課，絕大多數的時間，老師總任我們在室外漫遊，沒有界線、也沒有制式的要求。我們經常花費數周，才能完成一件素描。僅以一張薄紙，描繪數日以來的同樣景緻，乘載著不只是某一時空片段，而是瞬息萬變的生命狀態之總合。我在進入大學以前，從未接受過正規畫室訓練，對於寫生的啟蒙，就是從這裡開始。從中我體會到寫生並不僅是前置作業，它所指向的是物與觀者之間，關係的演繹與再詮釋。然而，在陪伴植物榮枯興衰的過程，得到的結果，或許僅只於視覺圖象。寫生經驗所帶給我們的，卻是感知經驗的總合，在反覆寫生的過程當中，指向物與創作者的存在狀態，知覺經驗也在此發酵、留存，後轉化為創作。

---

<sup>4</sup> Arundhati Roy(1997)。《微物之神》(吳美真譯)。台北：天下文化。書封簡介。

<sup>5</sup> 引用 Martin Heidegger(1994)。《林中路》(孫周興譯)。上海：上海譯文出版社。所提及之：曾在之物(die gewesen)。

本文的研究範圍，以 2012-2015 年於研究所就學時的創作為主，至於創作實踐的探討，則分別以四個章節：扁平的零件、盛夏的秋天之樹、過渡之語、此曾在此的遺骸。在扁平的零件中，我以拼圖的暗喻闡述創作脈絡的探討，而後三個章節，則是不同創作階段的陳述。我在文中列舉影響創作發想的作品，以及自身的書寫，透過交叉閱讀的方式，作為回顧創作狀態的總體回顧。

爬梳現階段的創作歷程至此，不論形式、題材、表現方式，總有種片段不連續的異質感。我的創作脈絡或許不如射箭般明確而決絕，它更像是錯落於不同時間軸時空的殘像，亦許促使我創作的難言之力，不具備如行星環繞恆星的忠實。它們會如標題所言，安靜無聲的微渺降落，如輕盈地張起網之力。它們會彼此悄然訴說，藉由片段不連續的方式跳躍，若要為此擅加註解的話，就是間奏曲吧。

## 第二章 扁平的零件

在回顧的過程中，才能透過爬梳創作脈絡，逐漸掌握串聯起作品之間的關鍵特質。本章以拼圖的暗喻，分別以：意象的密集、質料與軌跡、書寫的參與，為創作點出關鍵的支點，為後文討論創作實踐的篇章，理出一些足夠按圖索驥的零件。使看似斷裂的系列之間，得以透過閱讀，逐漸拼湊出一個完整的圖像。

### 第一節 意象的密集

關於意象：「意象」，是合「意」與「象」而成。「意」是創作者面對審美對象時，所感受到的意義、意念、意味與意志，它是「知」（意義、意念）、「情」（意味）、「意」（意志）的結合體。<sup>6</sup>又言，主觀內在的「意」，唯有通過客觀外在的「象」始能顯現出來<sup>7</sup>。創作者藉由感官所接收到的訊息，收集「意」的材料，反覆把玩、寫生、描繪，展開「象」的限度。釐清了我與物的關係，也就明了意與象的眉目。

意象的發想，在我的創作過程中，經常先於對物的描繪。我鮮少先行描繪一個完整的圖像，讓它召喚自己，步步向前邁進。此般習性，自然招致許多盲點，諸如：過度的自溺與自憐。我試著編織意象，藉此來召喚自身、以及觀者，逐步接近對象物的本質，以及召喚觀者的共感。

---

<sup>6</sup> 引用黃淑貞。〈以石傳情～談廟宇石雕意象及其美感〉。台灣藝術教育網。上網日期：2015年4月3日。網址：[http://ed.arte.gov.tw/ch/Book/content\\_1.aspx?AE\\_SNID=1510](http://ed.arte.gov.tw/ch/Book/content_1.aspx?AE_SNID=1510)。

<sup>7</sup> 同註6。

我們對意象通常自有詮釋，其中所指向的相對意義，因各自的語言，而有了豐富的面貌。在此我借用《愛因斯坦的夢》<sup>8</sup>裡的句子詮釋：因孤立而引起的豐富的內容，也因同樣的孤立而奄奄一息了。意象的密集，在愛因斯坦的夢裡的面貌極好，各自輕聲言語，透過創作者的巧手，相互應答成為長詩。

有了對於我（意）以及物（象）的區辨，才是串聯意象的起手。我欲追求的，僅是在觀者與作品之間，彼此呼吸錯落的細瑣振動。這樣的共鳴便足夠，毋須情感迸裂與擅自的衝撞。畢竟，創作者在抉擇時，絕非無意識的盲從，即使出自直觀，都是創作者意圖參與的線索。在我的觀看經驗中，循著線索拼湊，它自然會協助我導向創作意圖，隨著接近而逐漸清晰。對象物引領我們的，若是具備確切意義的單點符號則太過直接，我不希望觀者在閱讀我的作品時，總是急於尋找意義的落點進入。

意象的概念與審美觀，一定程度受到「物哀」<sup>9</sup>的影響。物哀作為一種審美概念，簡單說就是真情流露、觸景傷情。當我們知覺到外在事物時，主體所透露出的情與思。然而，物哀的姿態則十分接近，前文所提到的，那種細瑣的振動。用現代的話說，物哀也是詩意的範疇，它們都是源自文學的概念。文本的閱讀、書寫、對詩意的偏好，確實佔據創作發想時極大的比重。

---

<sup>8</sup> Alan Lightman(1996)。《愛因斯坦的夢》（童元方譯）。台北：商周出版。

<sup>9</sup> 物哀（物の哀れ，Mono no aware）為日本江戶時代國學大家本居宣長（Motoori Norinaga，1730-1801）提出的文學理念。

意象的密集，最終的目的，不外乎使之成為一把鑰匙，引領觀者逐步接近。  
在回顧的過程中，我大致安排三個方向，分別為：

### （一）死亡與衰敗

以第三章－盛夏的秋天之樹中所列舉的「歲枯榮」、「凋花的氣味」、「五月雪」系列作品為主，我以描繪衰敗中的植物為題，並以積漬手法暗示消逝的生命。在色彩與造型的處理上，整體以土色基調來呈現乾枯的質地，造型上以置入人類身體的語言，寄託創作者對生命消逝的觀照。

### （二）邊界

以第四章－過渡之語中所列舉的「島嶼意象」、「邊界之外」系列作品為主，在這個系列中以粗糙的胚布為主要基底材，藉由描繪曖昧模糊的團塊，探索剝除物象輪廓之後，不斷幻變的生命狀態。除了團塊本身與空間的邊界之外，以雲母勾出的隱晦細線，同時也暗示了創作者所處的封閉狀態。

### （三）循環的時間感

以第五章－此曾在此的遺骸中所列舉的「日子正是在這樣微渺的事物上蛛結成網」、「系館的幽靈」系列作品為主。在這系列作品以捕捉為處可見的微渺事物為題，藉由日常的刻痕與積累，堆砌時間的消逝。捕捉消亡遺骸的同時，我藉由描繪反覆枯榮的草花，回應消亡之後又生的特質，置入循環時間觀的意象。

詳細的作品分析與創作理念，將於後文分別詳述之。



## 第二節 質料與軌跡

選擇了繪畫的形式後，在材料選擇上，實則仰賴對質料的直觀，並不那麼策略性，更多的是主觀情感導向的結果。何以使用膠彩？這個問題在就學期間，反覆在各種場合被提問，這也是使用膠彩創作的學生，經常急於自明的原因吧。

膠彩作為繪畫材料的一環，絕非得天獨厚，使它與創作者之間，總有難言的親密感。然而，我們卻經常在使用膠彩的創作自述中，閱讀到質料與身體之間的思考。以東海美術的課程架構為例，保有完整的膠彩教育體系，具備教師帶領學生探索材料、耐心教授製作工序的倫理。以研磨顏料的工序為例：以指愛撫不同的質地，再一一費心加以充分揉合，使膠水骨肉不輕易分離，想必最具普遍性。觸覺神經在遍佈人體廣闊，深入每個最幽微的角落，觸覺引領我們知覺創作者與材料之間的親密感，是旁人難以取代的身體經驗。如《感官之旅》中對觸覺的敘述：「就如小說家 D.H.勞倫斯在使用 touch 這個字時，並不只指表皮的感覺，而是深入人內心的意義。」<sup>10</sup>觸覺引領我們通達的，是更為綿密的騷動。

至於膠彩的程序與倫理，以及這層關係如何擴延、內化為創作者的世界觀，我引用了張晴文為許瑜庭所寫的展覽專文：

膠彩畫一如所有的創造，有一套屬於它的工作程序。在過去職人的時代，這樣的工作方法意味著專業能力，也意味著藝術家創作之時對於事事物物的必要尊重，當然也包括面對自己。這種創造的方式一反西方現代以來藝術家在創造一事上擁有的絕對優勢，藝術要求個人風格，要求新穎，允許傲慢及絕對自我。儘管近二十年來當代藝術改寫了藝術家的創作和社會、

---

<sup>10</sup> Diane Ackerman(2007)。《感官之旅－感知的詩學》。頁 86。

觀眾之間的關係，但其對環境的觀照，仍然不同於膠彩畫者創作的思考模式。膠彩的強悍也在這裡，它內化了某種創作的倫理，創作者不得不面對。在當代藝術創作的環境中，在尋求個人的表現之前，創作者首先會面臨這樣的試煉——「我」的位置在哪裡，以及「我」和作品之間的關係。這樣的關係不只是創作者與創作之間的生產連結，更涉及了創作者的世界觀。<sup>11</sup>

觸覺體驗的挪用，應驗在手感的保留。積漬（或說撞色、撞粉）即是其一，早先在琳派<sup>12</sup>，已有相當程度的探索，以紅白梅圖屏風為例（圖 1），我們可以看到積漬如何應用於樹幹質感。其原理為應用水的張力，使得在同一筆的顏料敷於紙上時，能擠壓出不同濃度水與彩，甚至留下膠痕這樣特殊的筆觸。



圖 1 尾形光琳〈紅白梅圖屏風〉（局部）

1710-1716，紙本金地著色，二曲一雙屏風，各 156×172 cm，MOA 美術館藏。

<sup>11</sup> 許瑜庭(2012)。《夢露·夢露妳好 2002-2012 許瑜庭創作集》。台中：靜宜大學藝術中心。頁 6。

<sup>12</sup> 琳派（りんぱ）是桃山時代後期興起活躍到近代，使用同傾向表現手法的造形藝術流派。

在物理特性上，積漬本身即有此曾在的意味：水曾經在這裡，然後它離開了，因張力擠壓出的痕跡遺留在現場。當積漬的應用逐漸成為創作者獨特語彙時，已經脫離純粹裝飾性，有了獨立的審美體系。在我的作品中，膠痕的意味是「我」的身體運行的軌跡，以及「水」的此曾在。水的此曾在在觀照物象時，它曾經是我在〈歲枯榮〉系列論述中所提及：「水曾經在這裡，然後它離開了，剩下乾燥的軀體。」<sup>13</sup>水自有自養萬物的生命之泉的意味，在植物逐漸凋萎的過程中，水的離開，也同時召喚了生命離去的意涵。

在探索質料與手感的過程中，對於材料的選擇，逐漸具備更謹慎且有意識的決定。我捨棄了在大學就學時，通篇使用韓國壯紙的慣性，改以廣興紙寮<sup>14</sup>出產的各式手工紙，甚至嘗試使用胚布，希望能藉此探多材料與基底材之間的變化。

紙張纖維取自植物的體膚，膠彩不可或缺的膠也取自動物的肉身，在製造工序中熬煮、精煉其肉身體膚的特質，竟有異曲同工之妙。對於紙張觸感的書寫，谷崎潤一郎（Tanizaki Junichiro，1886-1965）《陰翳禮讚》<sup>15</sup>中的書寫倒有頗讓人知心的一段：「…一旦見唐紙，和紙的紋理，總可以感受到從中散發的一種溫溫然的感覺，得以心平氣靜。即使同樣是白色，西洋紙的白與鳳書紙，白唐紙的白便不同。西洋紙的紋理能反射光線，獨具風味；而鳳書紙，唐紙的紋理，卻嬌柔的如初雪表面，蓬蓬鬆鬆，光線充溢其中，而且手感柔順，折也好疊也罷都悄然無聲，觸感如同手撫樹葉般恬靜。」

---

<sup>13</sup> 陳麗方〈歲枯榮〉，寫於 2012 年 12 月。

<sup>14</sup> 位於南投埔里的手工造紙廠。

<sup>15</sup> 谷崎潤一郎(Tanizaki Junichiro，1886-1965)其著作《陰翳禮讚》為耽美主義派的代表之一。

膠彩質料的美感，竟同陰翳<sup>16</sup>有異曲同工之妙。陰翳在字典中有兩種解釋，其一是枝葉繁盛的，其二是帶有陰影的意思。這個詞彙所描繪的意象，不難讓人想像，在堅實的大樹底下，陰涼略帶些冷意，樹影搖曳、光影錯雜落地的幽微感。那種略帶曖昧特質的狀態，它不是純然無機的黑暗，而是夾雜在光影之間閃爍明滅的意象。而這種曖昧的特質，呼應了我對膠彩質料美感的傾慕。

---

<sup>16</sup> 陰翳，可指陰霾、陰雲，或指樹木枝葉繁茂成蔭，或單指樹蔭。

### 第三節 書寫的參與

書寫的必然參與，或許看似迥異於圖像，卻是在完成拼圖的過程中，帶領我們逐步接近全貌的重要零件。書寫與我的關係，在考量創作完整性時，書寫的影響從未缺席。繪畫與書寫，從來都難以區辨誰先誰後、或是交叉進行，已不可考。它們各自具備獨立的生命，交叉閱讀的向度，是期許它們能因相遇產生更豐富的意義，透過創作者的身體、透過閱讀，揭示更多可能的面貌。

我經常以筆記述構思作品的動機、或是當下欲言又止的符號。這些文字片段所指向的訊息，在處理「書寫的物品」與「繪畫的物品」時，它們之間的連結，也是我有意欲探討的命題。為此，在本文中，我交叉引用自身的書寫的短文，對照自身在創作當下的所處狀態與創作關懷。在本文，我分別引用了〈而我又在哪裡呢〉、〈即使歲月靜好，現世安穩〉、〈我們在失衡的假寐中僅只相對〉作為參考的指標。

在展出形式的考量上，我曾以書寫於牆面上的方式（見圖 2、3）使它們得以在展出的現場，在觀眾面前更直接地互相對話。



圖 2-3 陳麗方「東方媒材期末評圖展」展覽照片，2014，東海 43 號。

然而，在碩士班畢業個展中，我改以印刷小冊子的方式。不同於原先的併置方式，迫使觀眾必須將文字與圖像強行對照。放置在展場中的小冊，它所指向的「不必然的參與」，是我反思強行併置後的結果，即便它是同我在文前所說的必然參與，在形式上有相互矛盾之處。但在展覽機制的考量上，觀眾的眼與心，從來也非創作者可以任性強加的。

併置的拿捏，在呼應較小組件的形式時，在考量如何能文字隨著空間相互配合上，確實有更多對於空間的思考。但當面對是否為繪畫裝置的問題，我至今仍然抱持疑慮。究竟，書寫的身影該以何種姿態介入圖像之間？是我現階段仍然在反覆嘗試、試驗的部分。

### 第三章 盛夏的秋天之樹

那段日子的記憶有些混亂，約莫在那時，邂逅了被遺忘照料的野薑花，與凋萎植物共處的經驗，是從這裡開始的吧。瓶中植物彷彿與生俱來悲劇的宿命性格，不論我們如何竭盡所能想為它延續生命，自它被剪去莖節的那刻，就註定被供養在瓶中等待餘生了。植物既沒有表情言語，也沒有足以沸騰的血肉，無力對抗外力侵擾。當苦痛來臨時，它的顫抖之細小幽微，是每分秒都不斷躁動的我們難覺察的。凝視瓶中植物日漸凋零，日日在提醒我們，自出生時被剪去臍帶那刻，同為眾生，都是步步走向消亡的。

#### 第一節 歲枯榮

起初，是從耶貢·席勒<sup>17</sup>(Egon Schiele, 1890-1918) 的向日葵(圖4, 見頁15) 開始。畫中的向日葵枝節龐雜，佔據畫面極大比例，近乎衰敗的姿態與乾枯的質感更顯得搖搖欲墜，彷彿隨時能跌出畫框。席勒的作品多半有著緊張奇巧的構圖，以及支離破碎的肢體，透露出不安的情緒。他常以破碎的筆觸來勉強擠壓出形體，畫中枯敗的向日葵叢拉得極近，乾枯的色彩與下方欣欣向榮的花田相互對比，形成枯榮之間的拉鋸。席勒的作品多以人體見長，他筆下的植物，時常也有擬人化的造型。在閱讀席勒時，有這麼一段文字：

一九一三年，在一封收藏家法蘭茲豪爾的信裡，席勒描述他轉向自然的觀察，目的不是為了畫出一幅畫，也為了做一些素描草圖：「我也作一些習作，但我也知道，一味臨摹大自然沒有意義，因為我更善於畫記憶裡的景

---

<sup>17</sup> 耶貢·席勒(Egon Schiele, 1890-1918)，生於奧地利，表現主義畫家。

象，而不是自然景觀。現在我主要在觀察山、水、花、樹的身體動作。他們總像人聯想人類的身體動作，類似的喜悅和苦痛悸動也可在植物身上看到。只有繪畫是不夠的：我知道顏色可以造就品質。在最深的內在、以身以心、我們可以在盛夏感受到秋天之樹：我要畫的就是這種憂傷。」<sup>18</sup>



圖 4 Egon Schiele 〈SunflowersII〉，1914，Oil on canvas，100×120.5cm，whereabouts unknown。

從席勒的信簡中，我們可以閱讀到他的創作觀，以及他如何思考自己與對象物的關係。誠如他所寫道，我們可以在盛夏感受到秋天之樹：我要畫的就是這種憂傷，從凋萎植物上探索生命衰敗的狀態，同時也是畫家的心靈寫照。影響了我展開〈歲枯榮〉系列作品的契機，其命名取自唐朝詩人白居易的詩句，離離原上草，一歲一枯榮。<sup>19</sup>自此，我試圖從植物的題材中，找尋對照生命中的傷逝。

---

<sup>18</sup> 引用 Reinhard Steiner(1998)《耶貢·席勒 = Egon Scheile 1890-1918：藝術家的午夜心靈》(吳瑪俐譯)。台北市：塔森。頁 80。

<sup>19</sup> 白居易(772-846)〈賦得古原草送別〉：「離離原上草，一歲一枯榮。野火燒不盡，春風吹又生。遠芳侵古道，晴翠接荒城。又送王孫去，萋萋滿別情。」





圖 5 陳儷方〈宛如處子般寂滅〉，2012，韓國壯紙、水干、墨、動物膠，112×145.5cm。

在〈宛如處子般寂滅〉（圖 5）中所描繪的主體，是已然凋零的文心蘭，狀似人偶的身軀，聚在一起卻顯得格外脆弱。我試圖製造騷動的動態，以顆粒感較重的顏料留下筆觸與漬痕，暗示某種正在消逝、卻隱然騷動的「東西」。成堆的枯花與背景使用相同的土色調，削弱其中的對立，使文心蘭的量感變得極輕，質地略帶透明。在這個階段的創作，所使用的顏料，以土繪具<sup>20</sup>的使用為大宗，我取其色調與泥砂般的質地，營造乾枯且脆弱的質地。為了賦予畫面儀式感，我使用置中的構圖讓畫面具備穩定、莊重的特質。畫面上方留下潑灑的色點，使光線隱約從正中灑落，營造超然的高度精神性形象。

---

<sup>20</sup> 土繪具是指將世界各地較特別的土，經過水解去除雜質再精製而成的顏料，沒有多餘的加工、染色，屬於天然的顏料。



圖 6 陳儷方〈雨後殘花〉，2012，韓國壯紙、鉛筆、水干、墨、胡粉、動物膠，20×20cm。

不論是從植物身上離去的水份，還是積漬所暗示的「東西」，在探索初期，漬痕僅作為植物與背景之間的過渡（見圖 6）。至於「東西」的命名，儘管有各種詮釋它的語言，我仍暫時以此稱之，只因仍無法明確掌握其存在狀態。它或許是一種過渡、一種拉扯，它既象徵著生命流逝，也同時將時空凝縮在它之中。若以燃燒蠟燭來比喻，作品是燃燒產生的煙霧，那些「東西」更接近燃燒過程中，驅動火不至於熄滅的，使之慢慢燃燒的力吧。

## 第二節 凋花的氣味

就像微風中即將凋謝的玫瑰的味道。

那味道與永遠潛伏在日常事物之中，潛伏在掛外套的鈎子上，潛伏在蕃茄裡，在路上的焦油中，在某些顏色裡，潛伏在餐廳的盤子上，沒有話語的靜寂中，潛伏在空茫的眼睛裡。<sup>21</sup>

初入研究所的階段，我延續了凋萎植物題材的探索。

病榻上的親人因併發症之故，器官逐漸衰敗，體內的糖分過高，使得濁重的嗅覺記憶中，總有一股腥甜的氣味。它所召喚的記憶，反覆繚繞在我的感官經驗，只要一個閃神，氣味又會悄然襲上。我對醫院、病痛的記憶中，比起消毒水的氣味，腥甜腐敗的氣味更加鮮明，就像微風中即將凋謝的玫瑰的味道<sup>22</sup>。氣味與記憶的關係正如《感官之旅》中所提及：「世界上沒有比氣味更容易記憶的事物。」<sup>23</sup>又言，「英文的呼吸(breath)並非呆板無趣的靜態，它表示「炊煮的空氣」；我們永遠生活在小火熬煮中，我們的細胞裡有個火爐，在呼吸時，我們將整個世界穿過身體，輕輕地醞釀，而世界也認識了我們，而略為有所改變。」<sup>24</sup>氣味正是如此這般，反覆地在我們的生命中來回穿梭，使得世界與我們得以更加緊密。

在閱讀圖像時，最能召喚氣味再次襲上的，莫過荒木經惟(Araki Nobuyoshi, 1940-) <sup>25</sup>的作品。荒木經惟的作品以環繞性、死亡等私密議題見長，他挪用了日

<sup>21</sup> 引用 Arundhati Roy(1997)。《微物之神》。台北：天下文化。頁 80。

<sup>22</sup> 同註 21。

<sup>23</sup> Diane Ackerman(2007)。《感官之旅－感知的詩學》。頁 18。

<sup>24</sup> 同註 23。頁 86。

<sup>25</sup> 荒木經惟(Araki Nobuyoshi, 1940-)，日本當代藝術家，以攝影作品聞名。

本近代文學中私小說<sup>26</sup>，提出「私寫真」<sup>27</sup>的概念。日本私小說的最大特點就是真實地揭示個人內心的慾望和感受性，而且與作者生活體驗的“個人性”和“日常性”緊密相連。<sup>28</sup>荒木經惟自曝式的創作手法，鏡頭下不乏對遺骸的捕捉，不論是雙親、愛貓的遺體妻子的遺照、喪禮或是墳前的花卉等…，對他來說：「所有照片對我來說，都是私寫真。」

《花陰》（圖7）作品視覺張力極強。色彩斑斕的凋花造成視覺經驗極大反差，超然現實的色彩同時強化了死亡的強度。植物幾乎不曾在喪禮中缺席，我們選擇剪去莖節，借用花的遺骸來追悼死者，來以此陪葬（圖8）。每想至此，卻越是駭然。越是濃烈的繁花，在我的生命經驗中，是越接近死亡的。對喪禮的視覺記憶，沒有莊重或是淡然的色彩，卻是色彩鮮豔、充斥塑膠製品的印象，與褪色的遺體、斑斕的繁花形成怪誕的對比。



圖7 荒木經惟《花陰》，1996。



圖8 荒木經惟「花兒」展覽作品，2012。

<sup>26</sup> 私小說是二十世紀日本文學的一種特有體裁，有別於純正的本格小說。私小說的特點為取材於作者自身經驗，採取自我暴露的敘述法，自暴支配者的卑賤的心理景象，是一種寫實主義的風格，成為日本近代文學的主流。

<sup>27</sup> 荒木經惟自創的詞彙，意思是個人的，自我的概念。

<sup>28</sup> 引用李公明。私寫真背後的文化心理。雅昌藝術網。私寫真。上網日期：2015年11月5日。網址：<http://comment.artron.net/20131104/n529228.html>

處理植物造型的方式，從抽離水分徒留乾燥骨架的姿態，發展到濕潤帶點張力、意欲傳達強烈氣味的需求。前期的發展傾向於肉體消亡之後，乾燥軀體所呈現的高度精神性形象，泰半以置中的構圖，施以土色呈現視覺經驗中凋萎質地。發展至〈結結劫〉（圖9）捨棄全然土色調，僅以土繪具打底，使畫面略帶陳舊感，呼應花瓣凋萎後的枯黃色，以堆疊水漬的方式自成一個斑斕的、破碎的團塊。繡球花團塊的主體，則以略帶一種較輕盈的、透明的質地呈現。那些由漬痕堆積出來的團塊，在這個階段的創作，它仍然作為消逝的「東西」的。（見圖10）



圖9 陳儷方〈結結劫〉共三件，2012，台灣麻紙、水干、墨、胡粉、礦物顏料、動物膠，50×50cm。

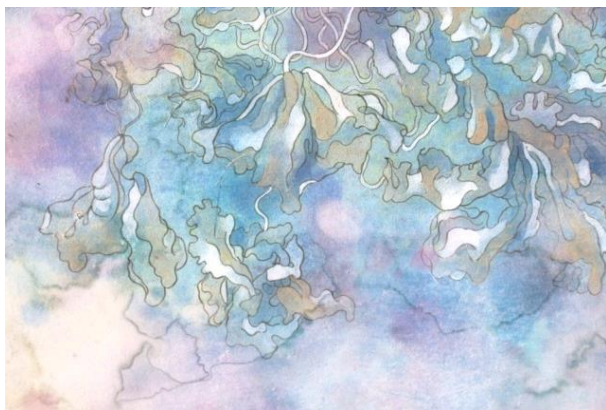


圖10 陳儷方〈結結劫〉共三件（局部）台灣麻紙、水干、墨、胡粉、礦物顏料、動物膠，50×50cm。

柔軟線條的保留，延續至〈殘獨秀〉（圖 11、12）處理造型的方式。在〈結劫〉中，我選擇強化花瓣柔軟的質地、蜷曲的莖節，以及略帶變形的造型，藉此呈現出「鬱結」的情緒，並試圖以結/劫所賦予的語言相互呼應。在〈殘獨秀〉中，我加強了主體花朵的造型，使其略帶誇張跋扈的姿態，對照著身後已然破敗的殘枝敗葉，並以極細而軟的白線，呼應鬱結纏繞的情緒。有鑑於〈結劫劫〉中，缺乏對留白背景的空間意識，在〈殘獨秀〉中則試圖在土色的底上，描繪出牆壁的縫隙，並以水漬暗示其空間的質感。

在東方媒材<sup>29</sup>脈絡系統中，鮮少以掌握光影變化的量感為訴求，質感的再現以及意象的密集是這個系統的主要審美方向。然而，自製作〈歲枯榮〉系列過程我逐漸發現，眼前之物的本質、意欲掌握的消逝與氣味。即便在視覺上，意欲處理視覺以外的感官再現，試圖以此逐步接近，召喚觀者的共象。



圖 11 陳儷方〈殘獨秀〉，2013，台灣麻紙、水干、墨、胡粉、動物膠，120×40cm。

圖 12 陳儷方〈殘獨秀〉（局部），2013，台灣麻紙、水干、墨、胡粉、動物膠，120×40cm。

<sup>29</sup> 在東海大學的學院系統中被普遍使用，東方乃相對西方的概念，一般用以概括水墨、膠彩。



圖 13-14 陳儷方〈寫花冊〉組件

2013，原色楮皮麻絲紙、鉛筆、水干、墨、雲母、動物膠，35×25cm。

捕捉風中即將凋謝的玫瑰的味道。<sup>30</sup>的過程中，在〈寫花冊〉（圖 13、14）中，略有進展。我強化了神經質的扭曲線條，以及花芯中密麻黑點的描繪，暗示在消亡過程中，揮之不去的果蠅，以及漸漸侵蝕主體的黴菌。細瑣的黑點在視覺上，也試圖予人發毛的、略帶不適的觸感，那些讓人難以直視的不適，甚至被視為穢物（果蠅、發霉等）之於我，仍然最接近生命的本質——消亡。

---

<sup>30</sup> 同註 20

### 第三節 五月雪

阿耶門連的五月是一個炎熱、陰沉沉的月份。白日長而潮溼，河流縮小…紅白蕉成熟了，菠蘿蜜脹裂開來。放浪形骸的青蠅在溢滿果香的空氣中，空茫茫地嗡嗡鳴叫著…。<sup>31</sup>

《微物之神》的閱讀經驗，如同在夏日午濕悶，乍雨卻止的時刻。龐大的黑雲蓄勢待發，渾身擠壓著雨水、風、雷，以及電，來自自然那暴烈的原生之力隨時併發，只待時機一到，全然落下。

閱讀經驗的感知，影響我在書寫上，如何將感官知覺再現，豐富對所處之地的意識。凋花系列的暫停時值五月，也在同月的與《微物之神》相遇。東海的五月是木棉花絮翻飛的季節，梅雨旺盛，濕熱引出了更多豐富的氣味，我開始收集木棉花果莢，把玩這些掌心格局的物件，留下了這樣的書寫：

只隱約記得五月時總有場雪。

每日行經路上，明明是遍地綻裂的莢靜躺，偎著暑氣同草枝逐漸曬出香氣。直到終於拾起來看著，以指與掌充分愛撫，沒進暖軟的白團，一一拆解後才發現小玩意之精巧。它們擠壓成團彼此緊挨安睡，它們緊攀細小卷爪形同乞憐，它們只待仲夏一口輕吻然後，發脹數倍大怒吐。或翻飛或是輕落，或是貪戀雨水與泥交融，癱軟而濕滑。木棉絮的經緯太纖細了，顯得包藏在其中的種子彷彿異物，硬生侵入這團柔白無害的柔密，紡起白絲交纏著深扎著宛如軍隊紮營，黑褐色如麻點爬滿。多好的安居，多反差的面貌，多神經質的姿態。粗壯挺拔的樹卻結出最纖柔輕盈的絮，由最薄脆

<sup>31</sup> 引自 Arundhati Roy(1997)。《微物之神》(吳美真譯)。台北：天下文化。頁 32。



的軸來勾纏堅硬的籽，最可親的觸感揭開是最惹人發毛的光景。究竟是多抑欲的植物，不入畫怎行。<sup>32</sup>

在選擇凋花系列的題材時，對於描繪物件的選擇，近乎偶然。可說是隨緣拾得，便入畫了。此處的植被、環境、以及氣溫，時常豐富我的感官，對於五月的印象，又有特別難言的親密。畢竟，在這裡的五月總會下雪，東海的五月雪不是油桐，而是漫天飛揚的木棉。木棉絮極輕且軟，走在日常必經的路旁，時常被細微的棉絮包圍，在皮膚上留下微妙的觸感。木棉結實的季節同時也是梅雨季，潮濕悶熱，被雨水沁潤的棉絮變得濕滑黏膩，濕潤的棉絮豐饒了我的想像。

我採取物件式般的視點，應用於小尺幅的作品，處理掌心格局的物件。在決定構圖的過程，我參考了喬治亞·歐姬芙(Georgia O'Keeffe, 1887-198)<sup>33</sup>處理單一物件的視點，以及對象物如何被加以抽象化的手法（見圖 15）。

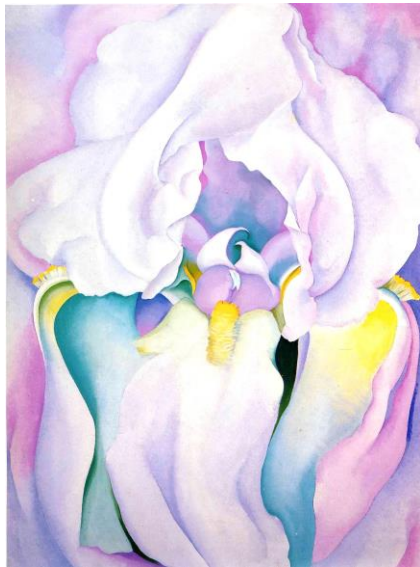


圖 15 Georgia O'Keeffe 〈Light Iris〉，1924，oil on canvas，101.6×76.2cm  
Virginia museum of fine art。

<sup>32</sup> 陳儷方〈而我又在哪裡呢〉，2013。

<sup>33</sup> 喬治亞·歐姬芙(Georgia O'Keeffe, 1887-1986)，美國藝術家。

在〈而我又在哪裡呢〉中（圖 16-19）我欲將木棉莢輕握把玩、翻轉、張開的不同形貌中的描繪下來，試圖將單一物件抽象化，並賦予其它的形象，如兩相依偎的人、飛船、臟器、成堆的雨雲。呼應對物件的想像。在這個階段，選用不同質地的手工紙，試圖彰顯紙張本身的肌理與質感，取代顏料所營造的陳舊感。



圖 16-19 陳儷方〈而我又在哪裡呢〉共四件，2013

原色楮皮麻紙、鉛筆、水性色鉛筆、土繪具、胡粉、雲母、墨、動物膠，35×25 cm、25×35 cm。

當作品尺幅凝縮的更小時，作為物件的意識，無形中也逐漸強化。我以較厚的邊框，強調物件的格局與意識，自此，我開始思考繪畫之於物件、物件之於空間、以及繪畫之於空間三者的關係。為了使〈而我又在哪裡呢〉更接近我的感官知覺，我將展覽現場將自然光線納入考量（見圖 20），試圖將物件與展場之外的空間得以有對話的可能。半開放式的光源，會因時間產生不同的角度，對於展場之外的，那些不可抗力的變因，使其如同未經染色的手工紙張一般，能保有得以呼吸的空間。這也希望觀者在閱讀這件作品時，在展覽意識的限度之內，召喚出梅雨季的潮濕、悶熱的氣味。

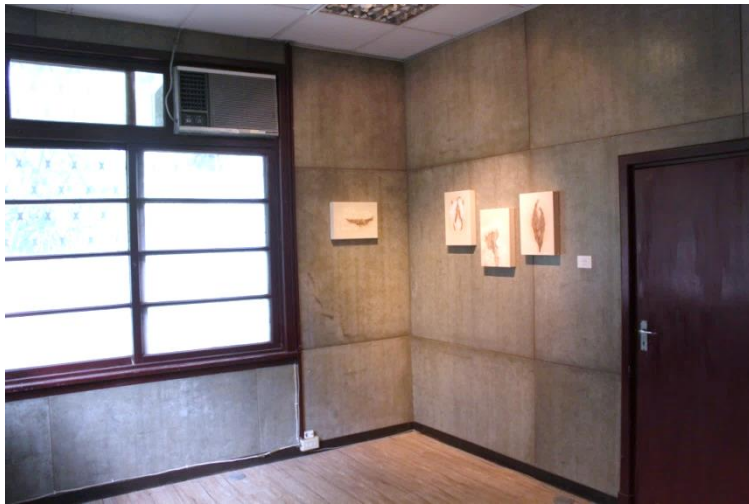


圖 20 陳儷方「東方媒材期末評圖展」展覽照片，2013，東海 43 號。

但在〈在若說我心是一片野原中〉（圖 21）中，為了跳脫物件的格局，嘗試了較大的尺幅。我亦試圖擷取微觀視點能賦予的，有別於現實物件的框架，反思單一物件抽象化的可能。我以不將整個物件完整納入的構圖，捕捉木棉絮張起後狀似一片野原的特性，描繪其緩慢地不斷脹起、蔓延成一片的過程。在這件作品中，我耗費了較多的心思處理濕潤的質地以及棉絮的觸感，運用了大量的雲母與胡粉，處理乾燥至濕潤中不同色階的白色，以及木棉絮反光的樣子。



圖 21 陳儷方〈若說我心是一片野原〉連作共兩件，2013  
原色楮皮麻紙、胡粉、雲母、土繪具、墨、動物膠，40×120cm。

在這系列作品中欲追求的，木棉絮極輕的騷動在臉上，揮之不去的搔癢感，以及雨後混雜著泥土草屑的木棉，至今尚未處理到自己滿意。白而軟的木棉來自是在乾燥草地上無暇果莢，在室內被剖開而且綻放的，在野地上的果莢，應是生靈活動地混雜著草屑與泥沙，雨水以及土的氣味。

然而，直到這件作品，才出現對單一物件抽象化的興趣。不僅是自物件框架中，直觀地意欲逃脫，無形中竟與原先擠壓在硬殼內的棉絮，隨著時間點滴從裂縫中併出，發脹成一片荒原不謀而合。至此，開啟對於擠壓後併放出來的力量，以及模糊的，團塊的興趣。因此，有了下一章「過渡之語」的討論。

## 第四章 過渡之語

初入研究所時，有一段常稱之撞牆期的困頓，夾雜來不及消化的挫折感。因此，在進入這個系列之前，其實有過創作停滯的階段。在那段時間，反覆思量捕捉消逝生命之後，擅自得出一些可能的問題，我開始反問自己：外在形象的描摹，是否能最為接近欲追求之，隱藏在物件外殼之後的生命狀態？我又如何能更直接且深入捕捉自己的內在狀態？這系列作品看來有些格格不入，甚至相對異質，之於創作觀的發展，仍占有一定程度的重要性。

### 第一節 包裹著生的粗糙團塊

根據柏拉圖《饗宴篇》，人類最初為兩性具有，人的形體是背相連的球狀，具有兩張臉孔，四隻手足，一對性器官。兩性經過滾動翻轉便可交合，這樣肆無忌憚的行為觸怒了宙斯，因而將人類一分为二，然後委託阿波羅將這切開來的男女形狀稍加修飾，成為今日人類的樣貌。從那時起，變成半身的人類便背負著尋找另一半的命運。<sup>34</sup>

來自遙遠時空的寓言，或許因為與生命觀莫名契合，讀來格外親暱。剝除掉表象的物件，當那些「東西」尚未從我們體內流逝的時候，那些原始的生命，真如同柏拉圖<sup>35</sup>所描繪的狀似肉塊嗎？或是，如先前的作品當中所描繪的那般，那股難言之力，是如輕煙般的質地？我試圖剝除物象的表面，透過去形象的方式，直視最深入內在的，源源不絕的生命狀態，以此回答自身的疑問。

---

<sup>34</sup> 杉本博司(2013)。《直到長出青苔》(黃亞紀譯)。新北市：大家出版社。頁 26。

<sup>35</sup> 柏拉圖(公元前 427-347)，古希臘哲學家。

謝爾蓋·詹森(Sergej Jensen, 1973-)<sup>36</sup> (圖 22)，之於我的影響，主要於媒材的探索，以及建構抽象形象的興趣。他處理布料的手法，有著偶發的特質，他使用水粉、漂白水、油料等，任其產生各式的漬痕。在接觸詹森的作品後，對於將水粉繪製在布面的質感產生好奇心，便選用了胚布進行創作。我在早先處理繪畫作品時，縱然相對在意材料與我的關係，卻仍然無法脫離手的高度控制。為此，便進行了一些嘗試。經過幾次試驗後，為了保留胚布的質感，我僅以熱水脫漿後，再刷塗膠礬水的方式，使纖維趨於穩定。我捨棄以往縝密而仔細的寫生、作稿、轉印的創作過程，試圖將以水擠壓出的膠痕質感獨立出來，遂有了〈小團圓〉的探索 (圖 23)。

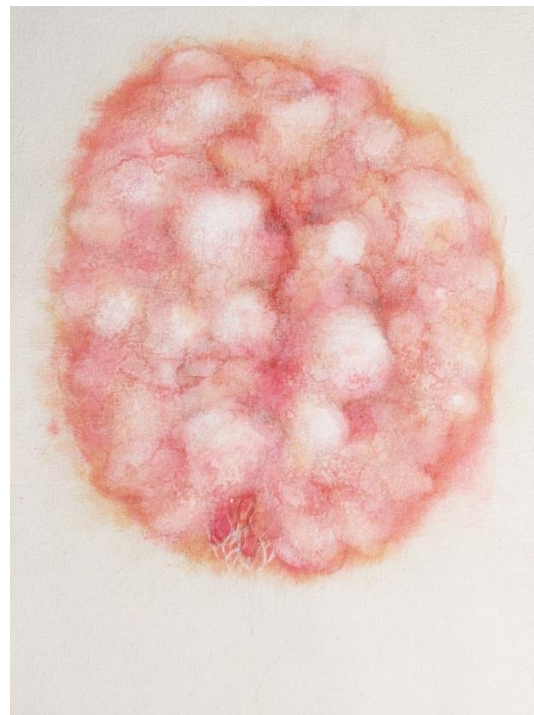
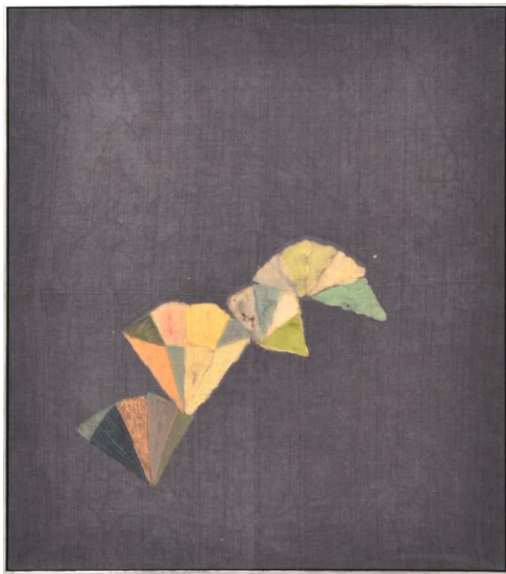


圖 22 Sergej Jensen 〈Untitled〉，2001，Gouache on chlorine, bleach on dyed linen，180×160 cm。

圖 23 陳儷方〈小團圓〉，2013，胚布、鉛筆、水干、胡粉、動物膠，65×53cm。

---

<sup>36</sup> 謝爾蓋·詹森(Sergej Jensen, 1973-)出生於丹麥，主要活動於德國柏林。

當積漬應用在紙張時，時常會產生容易反光的膠痕，使得膠痕在畫面上，有著別於畫面空間的飄浮感。考量為描繪破碎、曖昧的形體，我應用了布質纖維吸附粉質顏料的特性，又因粗糙的經緯，膠痕得以轉化為混濁且消光的質地。

然而，從具象過渡到抽象彷彿一種任性的失語，我試圖以剝除物件表象，以有別於視覺經驗中的符號，暗示自身的存在處境。去除表象；這樣的方式之於我而言，彷彿是一種宣告，不以直接揭露的方式，闡明背後所支撐的敘事。

## 第二節 島嶼意象

我們僅是在此安睡，想必是彼此相依著的吧，噢不是形同林立的孤島，懸浮在無垠的水域。每日每夜我們擁著夢的殘片入眠，水氣太濃重了所以好像總是濁的，時常想起時只記得顏色以及重量，還有觸感。我們在此駐點、行走、駐點、再行走，直到踏遍立約的足跡。牽啊連啊拾起閃著隱匿光芒的，且容我暫且稱之為線吧，所有以關係之名的歸屬。邊界於是在此誕生，在此我們不愁邊界之外的遼闊與未知，反覆回應著聲聲應許，這是豐饒而濕潤的伊甸園。<sup>37</sup>

當基底材從紙張過渡到布料，表現形式從趨近實物過渡到半抽象，從中我在尋找更貼近自身的合宜詮釋，只為使媒材有更多得以呼吸的空間，在這件作品中，回應的是安全而麻木的自縛，邊界所應許的不僅是關係，也是限制。於是，我以此製作了〈即使歲月靜好，現世安穩〉（圖 24-26，見頁 32），以及相關的書寫。

胚布同手工紙，具備未經染色的性質，質地略粗由紮實的經緯織成，不論結構或韌性都更為厚實。脫漿時經過反覆手揉，使布面可以表現更多細緻的凹凸，當粉質顏料敷於畫面上，時常會因顆粒的粗細與比重而有不同高低的陷落。反覆敷彩使布面的纖維漸漸被堵住，因而產生一種特殊的水漬，以及細小如麻、神經質的孔洞，提醒觀者材料的物性與脆弱。

---

<sup>37</sup> 引用陳儷方創作自述〈即使歲月靜好，現世安穩〉。2014。



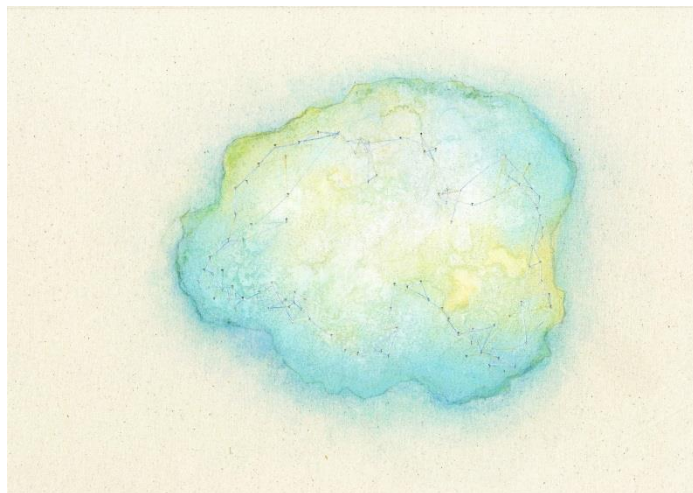
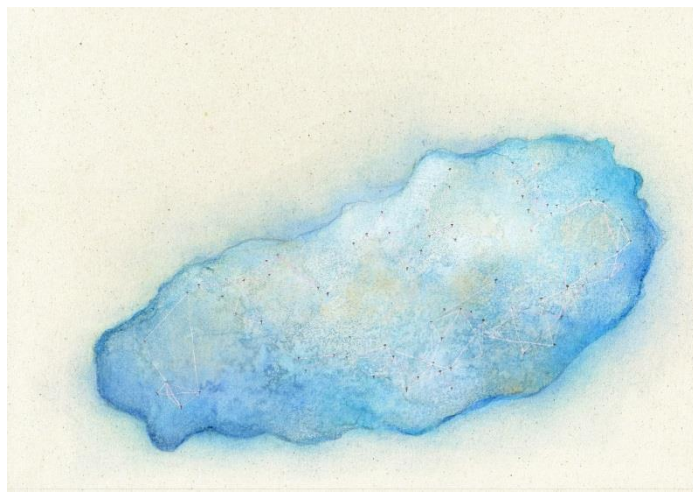
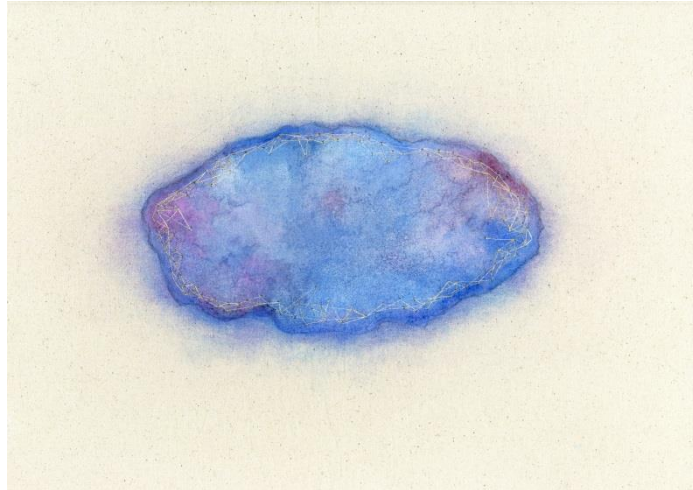


圖 24-26 陳儷方〈即使歲月靜好，現世安穩〉共三件，2013， 胚布、水干、胡粉、土繪具、礦物顏料、雲母、動物膠，46×38cm。

延續團塊的探索，我試圖將自身存在狀態圖像化，取了島嶼的輪廓，以抽象符號暗示存在狀態。雖不具具象的形象，卻好比肖像畫，佔據畫面中央的位置，並以留白來凸顯主體的明確。因循布面本身的質感，在過程中，膠痕、筆觸、顏料顆粒本身提取，成為畫面中揭示繪畫本身，以及創作者本身參與的軌跡。在書寫上，也試圖將水分擠壓膠痕的力，以及隨著時間水分會蒸發的過程賦予意象，將關係自身回歸創作者與作品之間。

在這件作品中，我置入了線性的符號：邊界。島嶼的輪廓為是為將自我投射為孤島，而邊界的介入，暗示的是封閉自溺的處境。在處理邊界時，我選擇用雲母來勾勒細線，使其有若隱若現的視覺效果（見圖 27）。雲母的節理極扁平，不同於大多數的礦物顏料，能均勻地附著在布料之上，不受太多重力影響。我在底色渲染、刷染氣氛時時常使用極細的雲母，它的顏色略帶灰，色調不張揚帶點溫潤的質感。反射性質較強的雲母則用於最上層，因其易反光的特性，一如它極輕的比重，僅在最後一層略帶點綴，來暗示邊界的確立，卻又因不同的觀看角度，有著忽明忽滅的特質。



圖 27 陳儷方〈即使歲月靜好，現世安穩〉（局部）雲母因光線折射產生的變化。

### 第三節 邊界之外

你曾經在這裡與我相對，然後我們都離開了，只剩下停留過的足跡。就像化開顏料的水，乘載著筆與彩之間的關係，倏忽遺留在應許之地，悄聲兀自蒸發了離開了徒留因張力擠壓所產生的膠痕。在此我需要觀者能直接面對物的直觀，水、膠、彩、土、痕等，非顯像於二度空間的幻覺。並不與手的介入直接對抗，僅是用選擇以另一種方式製造失衡的假寐。<sup>38</sup>

〈我們在失衡的假寐中僅只相對〉（圖 29，見頁 35）中所探索之，為如何處理破碎、曖昧的團塊，試著探索渾沌狀態的動勢與幻變。邊界的介入不再指向框架與封閉狀態，而是錯落於團塊與邊界之間，閃爍其中的界線。假寐這個詞語意介於醒與睡之間，也是暗示著探索「縫隙」與「之間」向度的可能，在思考邊界向度上，除了欲打破團塊、點線等在圖像上建構的自我封閉狀態，意圖自繪畫邊界的探索，對應內在邊界的暗示。（圖 28）



圖 28 陳儷方〈我們在失衡的假寐中僅只相對〉（局部）邊框近照。

<sup>38</sup> 引用陳儷方創作自述〈我們在失衡的假寐中僅只相對〉。2014。

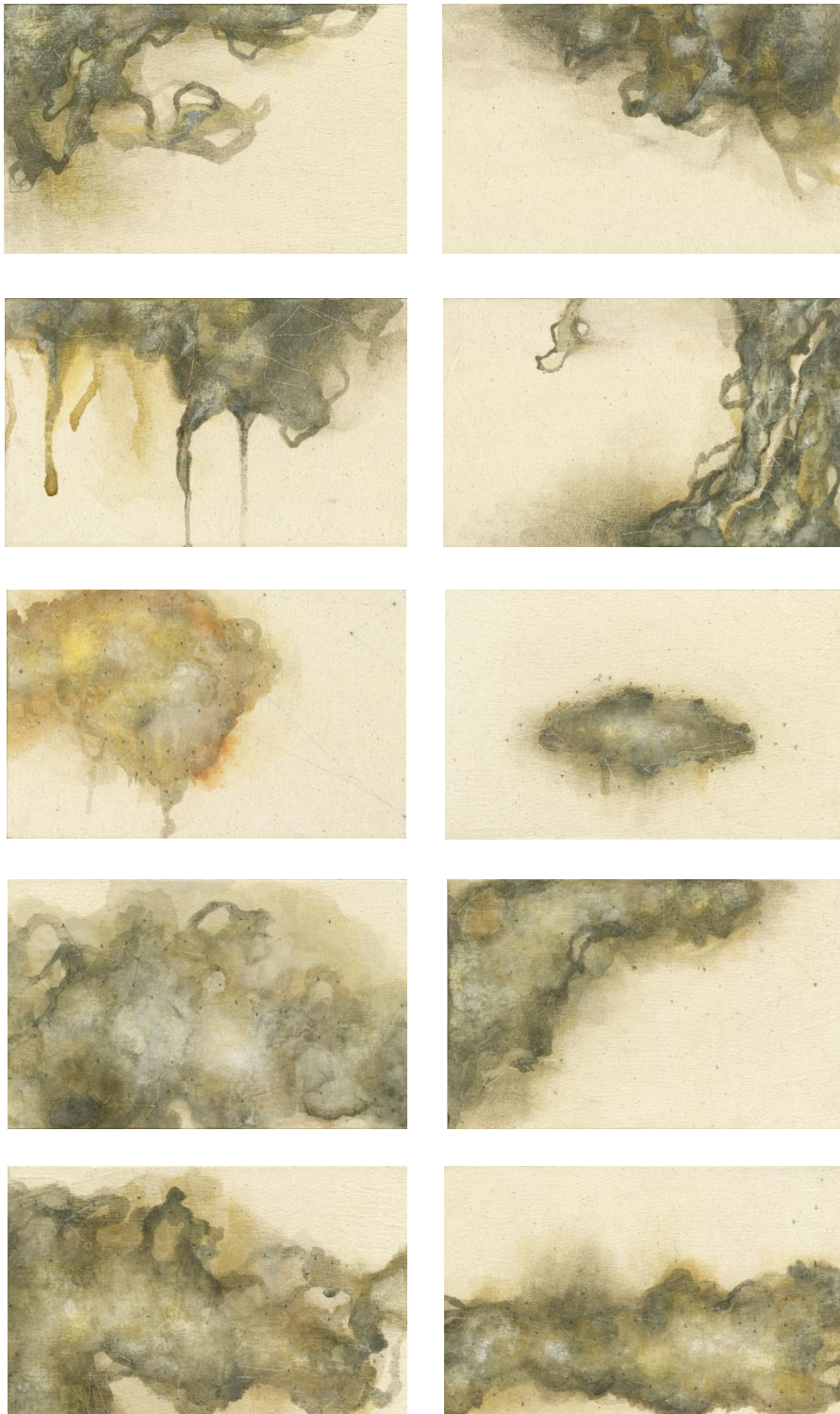


圖 29 陳儷方〈我們在失衡的假寐中僅只相對〉共十件，2014，胚布、水干、鉛筆、胡粉、土繪具、礦物顏料、雲母、動物膠，15×25cm。

誠如開頭所述之，這彷彿是一種任性的失語，難以納入其他篇章進行書寫。卻也因這段偶然失語（或說必然的失語）使得創作觀得以內化，進而探索更多存在於「之間」的內在語言。

在展出形式的考量，組件與空間之間的關係，也有了一番嘗試。〈即使歲月靜好，現世安穩〉的組件數量為三（圖 30），三的格局具備著某種絕對關係，在陳列的方式上，三的格局也強化了邊界的意識。反觀〈我們在失衡的假寐中僅只相對〉的組件數量為十（圖 31），造型語言上討論的是溢出邊框，零碎的組件成為一些群聚的細瑣斷句。於是在繪畫物件構成的思考上，也試著透過在不同的展演空間的佈白，嘗試更多不同對話關係。

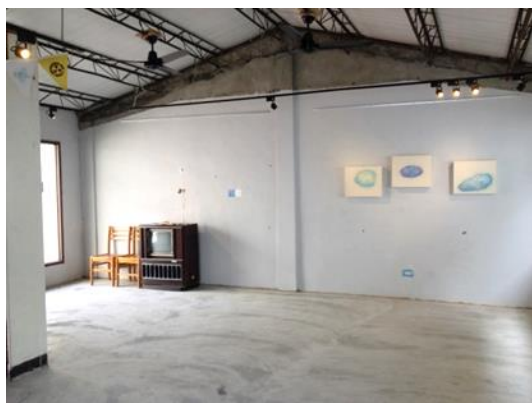


圖 30-31 陳儷方「雨水打在當風揚起才會有的氣味上」展覽照片，2015，鐵木咖啡。

## 第五章 此曾在此的遺骸

處理暗示存在狀態的團塊時，那些沒入表象中的：虛實之間的對應、生滅之間的拉扯，呼應當我在處理凋萎植物形象時，從中想捕捉的，那些流失的「東西」。那些流失的「東西」，在製作作品的過程中，留下許多曾經在場的遺骸，此曾在此的足跡。在在與不在之間、枯與榮之間、生與滅之間，交錯於纖細網絡之間的震動，如輕微的呼吸，甚至垂直與水平的傾斜。進行至此，創作開始關注在痕跡的遺留，時間在所處環境的刻痕。

### 第一節 對消逝的凝望

《其後》的閱讀經驗是溫涼的，帶著水氣的濕悶，那是一本關於生的書，一本其後與倖存之書<sup>39</sup>。作者以錯落的時間觀，交雜在不同段落中層層鋪敘，藉著密友的逝去，不再只是談論誰為何而死，而是作為生者，如何重新審視自身如何活下來的自白：

相反的，在死亡之後的流水時光，我目睹的盡是變化，滄海桑田，人之變貌與情感的質變，一切不可阻擋，也往往情有可原。夫復何言。

取代眼淚與吶喊的是強烈的孤寂感漫天而來，無孔不入，可相信我，心靈有其不死本事，如果你還在，想必能和我一樣，沒什麼好慌張的，孤寂就孤寂吧，與孤寂同在，細看它的模樣，看熟了就沒有什麼好慌張的。<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> 賴香吟(2012)《其後》。台北市；印刻。

<sup>40</sup> 同註 39。頁 222。

我開始意識到，消逝的盡頭不盡然是句點，也可以是逗號，指向另一個輪迴的開端。在這系列的作品中，我以身邊的景物為題，捕捉散落在日常生活中的微妙事物，擷取緬懷與消逝的意涵。有別於先前處理作品，使用留白的背景，指向無垠空間。我意欲處理的是時間的流變，安靜而緩慢、無聲的流動。

水的應用，在製作過程中佔有舉足輕重的地位，我時常以極薄的顏料反覆刷染，時而洗去不需要的部份，紙張纖維也會隨著刷染的次數增多，與色料產生了更親暱的質地。水曾經在這裡，然後它離開了。水氣的蒸散與離去，從題材本身指向的象徵意義上，逐漸成為繪畫技巧得以呼應的關係。痕跡的停留，也成為創作者身體運行的軌跡。

物哀意象的探索，在這個系列呼應了在〈盛夏的秋天之樹〉所欲捕捉的憂傷，在姿態上卻略有質變。在關注物哀所帶來的物之哀戚中，時間的刻痕與積累之於我而言，那些落於日常中的騷動，有著「脆弱性」或「崩落性」的特質：

所謂「脆弱性」或「崩落性」，是指客觀事象的性質與人們心中的「哀」（あわれ）的特殊情感相結合而產生的。但儘管如此，我們卻不能將「美」的本質與普通意義上的「哀（あわれ）」直接聯繫起來，因為作為「美」的存在方式與「脆弱性」或「崩落性」與我們對事物型態的「易損壞」「易死亡」的觀感並不是一回事。「美」的崩落性是我們所體驗的美的存「在方式」。其性質只不過是我們對事物的現象學反省的一種反應，因而，作為對「崩落性」或「脆弱性」之反應的悲哀（あわれ）感情，在審美體驗中並不是被直接意識到的。<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> 王向遠(2013)。《日本之文與日本之美》。北京：新星出版社。頁 250。

## 第二節 日子正是在這樣微渺的事物上蛛結成網

〈在日子在這樣微渺事物中蛛結成網〉（圖 32）作為本系列的開端，這個命題，竟也成了串聯創作脈絡的一縷細線。發想開端來自園藝的需求，我使用了有孔洞的盆器，便於讓多於的水份排出。日月積累下來，盆土順著溢出的流水，在牆上留下漬痕。



圖 32 陳儷方〈在日子在這樣微渺事物中蛛結成網〉，2015，雙層楮皮紙、水干、胡粉、土繪具、礦物顏料、雲母、動物膠，80x150cm。

這件作品描繪了租屋處的陽台一隅，陽台的矮牆佔了畫面中極大的位置，暗示天空的部分則位居較高的邊緣。我以滴流的方式，處理盆土與流水沖刷，在地磚與牆上留下的漬痕。礦物顏料如砂石的顆粒，在質地上十分接近泥沙，呼應著觸覺經驗中較粗糙的質感，以及消逝的情緒。傾斜的水平線是為了製造歪斜的動勢，試著探討看似平靜，卻隱匿不安、搖搖欲墜的狀態。



看似再熟悉不過的日常所處，乘載了我們遺留的刻痕。消逝的意象縱然是詩意且淒美的，不容忽視的是，進而產生的不安。處理傷逝至今，對「逝」的觀照，逐漸大於「傷」的感觸。日子正是在這樣微渺的事物上蛛結成網，日子也正是在這樣無語地歪斜失序，卻又拙劣但理所當然地回歸正軌，日復一日，夜復一夜，好像什麼也從未發生。

〈讓我們拂拭彼方〉（圖 33）的場景到了另一個熟悉的處所：美術系館，在這裡生活的經驗，佔據了在東海生活的記憶極大的份量。入學時系館才剛落成，幾年餘下來，以一棟不算太老的建築來說，竟然也有些老態了。在東海幾年，系館就也跟著我一同長大、偷偷地變老。利弊參半的空間設計，其實稱不上好用，卻有幾處怪誕但迷人的景色。半開放式的格局，使美術系館並不是以方盒子樣態貯立在校園，它更像是無意間將落一個大型有機體，和著天空、草、湖水共生。

這件作品以系館外牆的三角窗為題，它雖然從未在建築機能上有顯著貢獻，卻因暴露在室外，以及建築設計失當的因素，潛移默化地自成迷人的樣態。我描繪了滿佈水痕與落塵的窗戶，與透過窗戶往外看出去的視野，並以幾何式的構圖，將日常場景以較低限的方式再現，試圖凸顯窗戶本身接近荒蕪的質感。

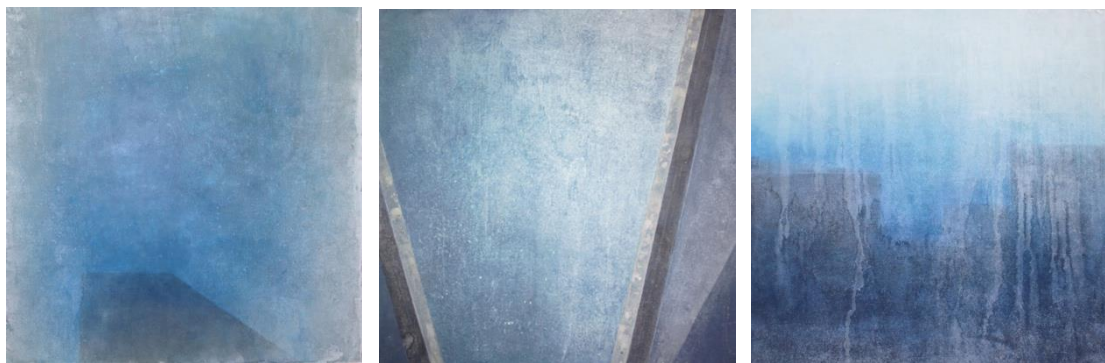


圖 33 陳儷方〈讓我們拂拭彼方〉共三件

2015，原色棉紙、水干、胡粉、礦物顏料、動物膠，60×60cm。



圖 34 「失明地磁線」展覽照片，2015，789 養雞場。



圖 35 陳儷方〈讓我們拂拭彼方〉（局部）

2015，原色棉紙、水干、胡粉、礦物顏料、動物膠，60×60cm。

在考量展覽陳設的可能，延續引入展場外自然光的嘗試，以及作品如何在不同展演空間產生不同對話的探討。我在「失明地磁線」將這件作品佈置於厚積灰塵的窗戶旁（見圖 34），使室外光線能透過窗格進入展場，隨著時間改變光落在作品的角度。分割的光塊，與作品上的幾何構圖之間，形成有趣的關係，不論是畫中的窗或是展場的窗，此處彼方，儘也形成了虛實間的對照。

不僅是光，「水」的介入，也逐漸在我的創作中日趨不容忽視。水作為膠和彩的媒介，有著不可或缺的必然，我以積漬的方式處理畫面中的斑駁質感，以及隱約可見的光斑（見圖 35）。反覆刷染使紙張的纖維因擦洗產生獨特的顆粒感，這樣的質地在我的作品中，產生了某種更接近幽魂的，透明的消逝意味。而水因駐足遺留的軌跡，也成了因洗去而轉化成另一層次的停留與逝去。

### 第三節 系館的幽靈

我們又回到白居易了，離離原上草，一歲一枯榮。

田淵俊夫<sup>42</sup>（田淵俊夫，Tabuchi Toshio，1941-）作品中的時空可謂循環，生了又死，死了再生。從描繪特定的草花開始，直到蔓生出更多草花，歷時四時幻變，使畫面與題材本身，自成一套凝縮的小宇宙。我參考了田淵俊夫處理不同時空草花的手法，試圖在作品中處理生了又死、死了再生的生命狀態。（見圖 36）



圖 36 田淵俊夫〈叢叢讚歌〉，1985，紙本膠彩，170×220cm。

離離原上草的意象，應用在〈系館的幽靈〉系列作品中（圖 37、38，見頁 43）為此進行了兩組不同的嘗試，分別處理不同時刻的色調。經常於系館晚歸的經驗，每每到將近天黑的時刻，遠眺對面音樂系館一處平台，隨意橫生的野草，殘餘的陽光奇巧灑落，搖曳之間給人一種奇異的感受。在那裡，沒有人為的植栽，卻渾然天成自有四時變化。野草自然蔓延，隨著季節更替榮枯，忽明忽滅的光線錯落其中，實幻之間，它們竟如同系館的鬼魅。

---

<sup>42</sup> 田淵俊夫（田淵俊夫，Tabuchi Toshio，1941-）日本畫家。



圖 37 陳儷方〈系館的幽靈 I〉，2015，惜福紙、水干、胡粉、礦物顏料、雲母、動物膠，53×65cm。



圖 38 陳儷方〈系館的幽靈 II〉，2015，惜福紙、水干、胡粉、礦物顏料、雲母、動物膠，65×80cm。

凝視幽靈的恍惚體驗，讓我不禁意識到，在時間長河日夜沖刷之下，凝視死亡的記憶彷彿一縷幽魂，越發透明模糊。

蘇菲默爾的死亡陰影輕輕地在阿耶門連的房子四處走動，就像一個穿著襪子的安靜東西，它隱藏書本和食物裡，隱藏在恰克那經常令他擔心的小腿瘡口裡，隱藏在他鬆弛，柔軟的腿裡。

說來令人不解，有時候，關於死亡的記憶比關於死亡所盜取的生命記憶持續得更久。<sup>43</sup>

隱匿在日常所處的刻痕，屋漏痕、野草、刮花玻璃等等，幾年閒置下來，早已兀自發展出一片樂園。不再是精心安排的花圃，那種野氣橫生的失序，是東海校園最引人入勝之處。當我試圖描繪凝縮時空的循環狀態，無形中竟也帶領我回顧，追求逝去之物而後的省思。時間確實如長河，頭也不回的決絕般的，流向不具有盡頭的某處。對於逝去之物，我們也僅能以殘留的刻痕緬懷，如同蘇菲默爾。

然而，在以往的繪畫習慣中，我向來以加法來堆疊「逝去」。在這個系列中，我嘗試以減法的方式，削弱顏料層的厚度，以洗去的顆粒感呼應如幽魂般的傷逝情緒。對於空間的描繪，其實感與厚度也相對較透明，僅保留斑駁的質感，暗示所處的空間的存在，如同記憶中浮游的孤島，假借著現實處境的皮還魂人間。

---

<sup>43</sup> 引自 Arundhati Roy(1997)。《微物之神》(吳美真譯)。台北：天下文化。頁 26。



圖 39 陳儷方〈在被遺忘的縫隙之間蔓生〉，2015，雙層楮皮紙、水干、胡粉、礦物顏料、雲母、動物膠，80×116.5cm。

當同甘共苦，一起生活的至親從世上消失，心中會留下強烈的空虛感。因此人類埋葬死者，並為死者下墓碑作為標記，每次看到標記時，對往生者的記憶就會甦醒。對於他此刻已不在的『現在』，和他仍活在世上的時光，這兩者差別，人類不知為何就是有意識去理解，時間的意識和記憶聯結起來，人類也因此知曉因果<sup>44</sup>

象徵鬼魅的雜草，搖曳間招來隱身於記憶中的氣味，若隱若現地召喚我回到現場。我經常看著，然後想像在死了又生、生了再死之下所埋葬的事物。在〈在被遺忘的縫隙之間蔓生〉（圖 39）中，我處理了兩個不同的區塊，其一為寸草不生的，另一則被蔓生的荒草所佔據。我試圖將不同生命狀態的草花交雜佈入，使其中的循環時間感得以納入，為招致亡魂的標記留下紀錄。

<sup>44</sup> 杉本博司(2013)。《直到長出青苔》。(黃亞紀譯)。新北市：大家出版社。頁 30。

不論是死亡昇華後的高度精神性，或是衰敗殘骸的乾枯質地，強韌或是脆弱（見圖 40、41）我皆以稀薄的顏料反覆勾勒，並以厚度與水分的拿捏程度，使其有所區別。反覆勾染的動作，使畫面中的草花更為曖昧糾纏，卻不具有現世的量感。兩者的相似與迥異是否意味必然，至今仍有說不清楚的地方。在往後的作品開展前，我開始將注意力轉移至在縫隙之間中蔓生的生命狀態，不論是遺骸或是作為標記，它們都是沿著時間長河生長的。



圖 40 陳儷方〈在被遺忘的縫隙之間蔓生〉（局部）

2015，惜福紙、水干、胡粉、礦物顏料、雲母、動物膠，80×116.5cm。

圖 41 陳儷方〈系館的幽靈 II〉（局部）

2015，惜福紙、水干、胡粉、礦物顏料、雲母、動物膠，65×80cm。

## 第六章 結語

雖為結語，其實是在完成論文的過程中，時常將滑鼠滾輪拉到末頁，斷斷續續拼湊成的。在東海停駐近八年，比起謹慎且珍重的告別，在書寫當下的情緒，其實更接近幾乎要倉皇逃離的遲疑。出走的意念，大過緬懷。生命中最動盪的日子都在這裡渡過，初次、再次，數次面臨環繞在自身的生、離、死、別。我倒不蠻橫地否認生命的韌性，只是將行走至此的生澀體認，歸結出生死相依的小結。它們彼此相依，彼此消長，以此維繫著平衡，才是我們肉眼所能見之的全貌。

研究所就學時期，累積了一些總是來不及消化的挫折，或許是生命的動盪招致的心神不寧，也或許僅因資質駑鈍，總歸是性子儒儒的因素佔去大半。花費大半時間碰撞，與自己過不去，少了幾分專注的心思。作為一個創作者，要如何正視作品完成的過程，並且讓自己滿意，勢必為不斷學習的課題。也或許是難以將創作剝離生活的黏膩，無形中混淆創作倫理：如何將創作作為一自身狀態的獨立特質，而我們又該如何審慎地凝視。至少，在行至後半的創作中，藉由回顧創歷程，也漸漸地能稍微釐清創作之於我的關係。

在閱讀本篇論述時，不難覺察斷裂的矛盾特質，從中我欲反省自身在面對「創作」時的不確定感。不僅是在面對創作的態度，或是在構思創作計畫的過程皆是，那種莫名的不確定感，經常導致三心二意與容易放棄的結果。然而，當創作必然指向自身的生命狀態時，雖然我的創作脈絡在現階段，並不具備明確方向的同質性，但它們仍能彼此錯落，藉由差異產生聯繫。



我自生命的逝去—物象框架的逝去—至兩者之間縫隙，在梳理的過程中，才逐漸得出進程的小結。雖看似合理，卻仍有交代不清的地方。意象的考量在下一階段的創作計畫中，我想擴延擺渡於兩者之間的，對於縫隙的探索。我將持續捉摸生命的逝去與表象框架的逝去之間，彼此的聯繫與差異。

夢境裡時常出現一片蒼茫，一望無盡的荒原。

對蒼茫的嚮往，在偶然瞥見的風景中借屍還魂了。那片靜謐與孤獨的景緻，某方面回應了我對孤獨的嚮往。那些搖曳的荒草，在日落將盡時刻，與極細而難以捉摸的殘留日光錯落交映，忽明忽滅地召喚出幽魂般的鬼影。它仍然不斷的向我招手，勾出我在東海生活的片段，以及對逝去親人、殘敗肉體、分離聚散的記憶。雖截至後半，才有鍾情於環繞「植物」身上，尋找死亡的足跡的意識，卻非一味對死亡悲劇性的傾慕。生與死確實相依相存，從逝去之中確實感覺到擁有，從滅之中確實提醒生的存在，從離別之中看到合的意象。

修改論文的期間，再次經歷親人逝去，再度帶領我重新審視逝去的生命。在過去的時空中，自己彷彿僅是一直蹲在時間長河旁、凝視死亡殘影的納西瑟斯。我只懂自憐，但倒影永遠只是倒影，殘影的捕捉與自溺，使我難以起身，退後、回頭、看向其他地方。即便對消亡的意識，確實能讓人獲取存在的踏實感，欣欣向榮的姿態，總覺得僅是一廂情願斷章取義的片段，並不那麼真實。身處在荒原之中感受到的生命狀態，在生了又死，死了再生中的糾纏與幻變、循環與離合。竟與我在爬梳創作過程中，竟有不謀而合的知心默契。隨著荒原的影像日漸清晰，在下一階段的計畫，我想走向荒原，直視繚繞的荒原，使之成為作品。

僅此此文，僅以筆下的作品，緬懷逝去的生命。

## 參考文獻

### 引用專書

- 王向遠(2013)。《日本之文與日本之美》。北京：新星出版社
- 田淵俊夫(1992)。《田淵俊夫画集》。東京：株式會社求龍堂
- 谷崎潤一郎(2009)。《陰翳禮讚》（李尚霖譯）。台北市：臉譜
- 衫本博司(2013)。《直到長出青苔》（黃亞紀譯）。新北市：大家出版社
- 荒木經惟(2015)。《荒木經惟 寫真的愛與情》（張曉彤譯）。新北市大家出版
- 荒木經惟(2012)。《寫真＝愛 直到世界盡頭，我依然相信寫真》（黃亞紀譯）。  
台北市：原點
- 許瑜庭(2013)。《夢露·夢露你好 2002-2012 許瑜庭創作集》。  
台中市：靜宜大學
- 賴香吟(2012)。《其後》。台北市：印刻
- 廖炳惠(2003)。《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》台北市：麥田
- Arundhati Roy(1997)。《微物之神》（吳美真譯）。台北市：天下文化
- Alan Lightman(2013)。《愛因斯坦的夢》（童元方譯）。台北市：商周
- Rudolf Leopold(2010)。《Egon Schiele:Landscapes》。New York：Prestel
- Diane Ackerman(2007)。《感官之旅－感知的詩學》（莊安琪譯）。台北市：時報
- Galerie Neu(2011)。《Sergej Jensen》。DISTANZ：Berlin
- Martin Heidegger(1994)。《林中路》（孫周興譯）。上海：上海譯文出版社
- Reinhard Steiner (1998)。《耶貢·席勒 = Egon Scheile 1890-1918：藝術家的午夜  
心靈 》（吳瑪俐譯）。台北市：塔森

## 引用網路電子化資料

黃淑貞。以石傳情～談廟宇石雕意象及其美感。台灣藝術教育網。

上網日期：2015 年 4 月 3 日。

網址：[http://ed.arte.gov.tw/ch/Book/content\\_1.aspx?AE\\_SNID=1510](http://ed.arte.gov.tw/ch/Book/content_1.aspx?AE_SNID=1510)

百度百科（2015 年 10 月 21 日）。物哀。上網日期：2015 年 10 月 25 日。

網址：<http://baike.baidu.com/view/654997.htm>

鳳凰原色岩繪具－中川晴雄&安遠有限公司。土繪具。上網日期：2015 年 11 月 1

日。網址：[http://www.rockpigment.com.tw/product\\_detail.php?id=9](http://www.rockpigment.com.tw/product_detail.php?id=9)

李公明。私寫真背後的文化心理。雅昌藝術網。私寫真。上網日期：2015 年 11

月 5 日。網址：<http://comment.artron.net/20131104/n529228.html>

維基百科（2015 年 3 月 8 日）。私小說。上網日期：2015 年 11 月 5 日。

網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%A7%81%E5%B0%8F%E8%AA%AA>