

東海大學美術學系碩士班碩士學位

創作論述



島嶼 | 風景

Island | Landscape

指導教授：張惠蘭 副教授

研究生：陳玥妤 撰

中華民國 105 年 01 月

東海大學美術研究所

陳 玓 好 君所撰碩士論文：

島嶼 | 風景

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)

段存真 (段存真)

指導教授 張惠蘭 (張惠蘭)

系主任 詹前裕 (詹前裕)

中華民國 104 年 12 月 08 日

摘要

本創作論述之研究範圍從個人 2012 年至 2015 年的創作為主要研究對象，作品以日常往返的風景作為出發，爬梳創作過程與個人作品脈絡以及相關藝術史之間的關係。

全文共分成四個章節。首章為創作動機及研究方法內容，動機是為個人對於風景寄託情感的狀態，擴及到對景色與背後慾望象徵的探索，並於創作研究方法的內容進一步討論研究方式以及內容風格論述。第二章將作品與其相關的藝術史，做一個脈絡整理以及對照。第一節研究風景如何從土地被感知，及風景畫作為「怡神之物」在美術史中與自身創作相關的部分來分析，第二節列舉浪漫主義與象徵主義中的藝術作品，以及神祕主義有相關聯的部分作闡述。第三節針對廢墟與土地之間的關聯，以及個人心境與時代的轉變，對於逝去事物的相對失落感，與創作畫面中的各種元素稍做說明。第三章為繪畫作品內容形式分別闡述：有關記憶與風景之間的關聯，將廢墟給予的失落感，轉化成對於邊界島嶼的想像，以島嶼的意象透過媒材、觀眾的視點、象徵主義與唯美主義的不同角度來分析創作脈絡。第四章則是結論，歸納整體創作的過程與體驗，整理個人創作觀點上的轉變，期許這塊生長的島嶼的風景能成為創作生命的養分以及軸心。

關鍵字：風景、島嶼、廢墟、記憶、失物

Abstract

The primary research theme of this creative discourse encompasses the author's artworks dated from 2012 to 2015. The starting point of her creation is based on the landscape that could be observed during her daily commute; the creative process, the context of her artworks, as well as their relationship to related art history, will be reviewed.

This paper is divided into four sections. The first chapter deals with the author's creative motivation and research method. The motivation is the state of entrusting the landscape with her emotions, expanding to the discovery of the sceneries and the symbolic suggestions of desire behind them. This chapter also discusses in depth the content of research methodology and the discourse of artistic styles.

The second chapter addresses on and compares the artworks and their related art history. The first section studies how the landscape is perceived from the land itself, as well as how the landscape artwork *Amenity* is related to the author's personal creation. The second section enumerates examples of art pieces in the realms of Romanticism and Symbolism, as well as proving a discussion on related aspects in Mysticism. The third section focuses on the relationship between relics and the land, along with the transition of personal mindsets in relation to the epoch, giving a brief explanation on the consequent sense of loss for what is gone and the various elements in her creative images.

In the third chapter the artworks, together with their contents and forms, are discussed independently. The association between memory and landscape transforms the sense of loss derived from the relics into an imagination of a marginalized island. It analyses the creative process by means of the imagery of the island, via different aspects in the art medium, perspectives of the viewers, symbolism and also aestheticism. The fourth chapter provides a conclusion and an induction of the author's personal experiences in the creative practice, clarifying the transitory moments in her perspectives of art creation, hoping the island where she grew up could turn into the nourishment and foundation in her creative life.

Keywords: landscape, island, ruin, memory, lost things

目次

摘要.....	I
Abstract.....	II
目次.....	III
圖目次.....	V
第一章 緒論.....	01
第一節、研究背景與動機.....	01
第二節、研究方法與範圍.....	04
第二章 島嶼 風景.....	06
第一節、土地感知為風景 怡神之物.....	06
第二節、詩意性的觀看.....	12
一、內在情感.....	12
二、寓言 神秘經驗.....	15
第三節、廢墟.....	20
第三章 邊陲之地 草海之上.....	25
第一節、島嶼的距離.....	25
第二節、記憶的片段雜訊.....	30
一、加法與減法.....	30
二、鉛筆.....	33
第三節、彼岸 失物之島.....	36
一、此岸的這邊事 過渡期.....	36
二、彼岸的這邊事 失物之島.....	38
第四章 結論.....	41

參考文獻.....42

圖目次

圖 1	陳玥妤，〈邊境〉系列草圖，2013.....	07
圖 2	陳玥妤，〈邊境 II-原點〉，2013.....	10
圖 3	佛利德里西，〈海邊的修道士〉，1809.....	13
圖 4	陳玥妤，〈彼岸 I-隱隱作痛的夢醒之前〉，2015.....	14
圖 5	陳玥妤，〈邊境 VII-零散飄落於末日之前〉，2015.....	14
圖 6	阿諾德·勃克林，〈Die Toteninsel〉，1880.....	17
圖 7	陳玥妤，〈彼岸 III-噓!不用說...我都知道〉，2015.....	17
圖 8	陳玥妤，〈邊境 VI-慢速降落地平線〉，2013.....	19
圖 9	傑克卜·盧斯德爾，〈Jewish Cemetery〉，1657.....	21
圖 10	陳玥妤，〈彼岸 IV-Into deep〉，2015.....	22
圖 11	陳玥妤，〈島-我們僅只在此安睡 I〉，2014.....	24
圖 12	陳玥妤，〈邊境 I〉，2012.....	26
圖 13	阿諾德·勃克林，〈Die Toteninsel〉，1880.....	27
圖 14	陳玥妤，〈邊境 I〉局部，2012.....	30
圖 15	陳玥妤，〈邊境 III-複寫紙〉，2013.....	31
圖 16	陳玥妤，〈邊境 IV-島〉，2013.....	32
圖 17	陳玥妤，〈邊境 V-前往盡頭〉，2013.....	33
圖 18	陳玥妤，〈彼岸 III-噓!不用說...我都知道〉局部，2015.....	34
圖 19	陳玥妤，〈彼岸 IV-Into deep〉局部，2015.....	35
圖 20	陳玥妤，〈彼岸 IV-Into deep〉局部，2015.....	35
圖 21	陳玥妤，〈島-蓬萊仙島 I〉，2014.....	37
圖 22	陳玥妤，〈關於邊境-那些遠比結果重要的小事〉，2014.....	37
圖 23	陳玥妤，〈彼岸 V-過於喧囂的孤獨〉，2015.....	39

第一章 緒論

記憶與生活的連結，一直以來透過信仰的方式三方維繫，時而柔軟親暱的以某種難以言喻的方式盤繞在生命之中，如薰香裊裊升起消散於空氣之中，一切彷彿只是呼吸般自然，僅只這樣直覺地活著。週而復始循環著各式各樣的事物，無法倒退的時間之流將彼此向前推進，微渺的事物推向遠方，沉積在生命的邊境。是啊！我們創造並且推積，卻也不間斷的毀滅。恍若一座島嶼，不論是沖積而成，或是原本在此隨著潮汐變化而不經意顯露，建構在無法抹滅的真理上堆砌而成，是記憶也是生活，更是個體精神不變的一種皈依¹。

第一節 研究背景與動機

當來自記憶的浪潮湧入，城市就像海綿一樣將它吸收，然後脹大。²

創作的開頭時常來自於身邊的事物，也許是生活中的驚鴻一瞥，有時則來自吸取飽滿安全感編織成記憶的印象。日常生活中的許多渺小事物總是在我們不注意的時候，縱身捲入記憶洪流。在我的創作中，一直以來關切的是關於個人記憶中的風景，以及島嶼居民身分的記憶，兩者相對於孕育自身的土地，衍生而成的視覺經驗碰撞後而生的想像景色。即現實與內在記憶交錯，孵化出樂土的畫面；亦或是僅在這浮浮沉沉誘人世界中的一場白日夢。

幼年記憶中有段時間，經常有乘坐各式交通工具往返各地的記憶。而這些

¹ 皈依(巴利文：saranam gacchami)，又作歸依，佛教術語，是成為佛教徒之前的宣誓儀式。

² Italo Calvino(1993)《看不見的城市》(王志弘譯)。台北市：時報文化。(原著出版年：1972年)。頁 20

源自於日常生活以及記憶中有關的景色，乘載著搭乘交通工具望向外的視覺經驗，猶如種子置入泥土，開始甦醒蛻變成樹苗成長為老樹，與飽滿記憶的土地之間枝幹盤根交錯，重複處理與尋找有關風景與記憶之間的那塊應許之地。

如今，宗教力量雖然沒有以往傳統社會中來的強大，但不可否認的是，宗教與生活仍舊保持某種距離的親近；面對這個歌舞昇平、物質充沛的年代，現代人空虛心靈除了物質上的填補之外，到底何處才是靈魂真正歸處？³

談及創作，記憶主導了絕大多層次的面向，猶如母體，作為胎兒基礎的養分來源，其中作為關鍵連結的部分，則不能不提到信仰臍帶般的存在，維持創作還有記憶三者之間的關係。起初僅只是肉體病痛而投入宗教的母親給予我的影響，成長記憶中親眼目睹宗教對於人性與心靈給予的救贖，因此深信不疑。現階段我所居住的土地以及生活環境，在大時代的變動中快速翻攪，不斷的物質進步，隨時隨地生產，卻也馬不停蹄的宣判死亡。專屬私密記憶中的景色和那些微渺的安全感，猶如一陣輕煙，任由時代的大風吹散，最終灰飛煙滅，一丁點也不剩。時代巨輪碾碎的碎片四處散落，擺盪在生滅之間，靈魂苦無歸處時，我們終將依靠信仰。

於是信仰在冥冥之中影響自己的生命狀態，並適時地顯現給予必要的拯救，人作為個體在生長過程不同的環境下卻因為各自的業障⁴，而在不同的時空受到必要的救贖，這些感受伴隨成長以及記憶的不斷累積，猶如醍醐灌頂，適時出現。創作從中感受到因信仰的投射而尋找理想的投影，記憶與來自生活周遭的訊息相互演繹與詮釋，產生的創作即是風景與我最直接的關係；亦是橫互

³ 姚瑞中(2014)《台灣廢墟迷走》。台北市：田園城市。頁 137

⁴ 佛教語，謂妨礙修行正果的罪業，比喻人的罪孽。

在現實與超越、感性與經驗之間的真理。

你的腳步所跟隨的不是眼睛之外的東西，而是眼睛之內的，被埋藏、抹去了的東西。⁵

從日常的自身經驗出發，進一步與觀者產生共鳴，藉由現在及過去無數次，雙眼所觀看的景物轉換成象徵性的圖像符號，透過創作將之展現。它並不會經過時間的多寡而逝去，而是經由某些日常不斷重複觀看的視覺經驗，將那些破碎於記憶時間軸中的片段，沖積成一座邊界樂土。

⁵ Italo Calvino(1993)《看不見的城市》(王志弘譯)。台北市：時報文化。(原著出版年：1972年)。頁 117

第二節 研究方法與範圍

本文以 2012 年到 2015 年的創作為研究對象，以自身創作為出發點研究與之相關的藝術流派、藝術家與文學作品等相關文獻作為回顧。提出其中與作品有關的關鍵字並逐章分析整理，爬梳個人的創作脈絡。

第二章中提出了與自身作品有關係的風景作品，並在西方藝術中尋找相關的脈絡以及歷史進行分析。早期風景作為一種寓言模式，透過風景傾訴一個事件或是一個詩歌，談及風景作為一個「怡神之物」的存在，特別是文藝復興時期，人們對都市生活的厭惡與嚮往阿卡迪亞⁶風情的田園的情懷。創作中所受浪漫主義對創作內在的重視及情感表現的影響，以德國藝術家佛利德里西(Casper David Friedrich)的作品為研究對象，討論浪漫主義時期風景畫與創作中相呼應的地方。另外談論到象徵主義與神祕主義並以瑞士畫家阿諾德·勃克林(Arnold Böcklin)的作品來討論，關於現實中的「真實」形象，借助寓言或是象徵的方式進而超越形象的表面意義。最後，以廢墟為題材，闡述在美術史當中被使用的形式，以及呼應現代生活，並擷取其中與創作有相關的地方進行分析。

第三章則分別將個人作品的形式，以三個部分進行分析。第一部分從作品中的視點，藉由創作初期俯視的鏡頭，至目前整體推遠的視覺，藉由不同的距離感以及視線產生的身體感來回應創作中的心境。第二部份針對畫面質感的肌理、材料的加減法處理方式，延續記憶之於創作者之間的呼應。第三部份討論對島嶼形象的關注，廢棄、荒涼、過時的建築，與自然之間相互依存坐落於天地之間的狀態來分析。對事物逝去時輕輕訴說的輓歌，示意我們處於一個變動

⁶ 阿卡迪亞原為古希臘一地名，位於伯羅奔尼撒半島，人們在此安居樂業。“阿卡迪亞”原文 arkadia，ark 原意為躲避、避開，後指為方舟，adia 指閻王，arkadia 就是指躲避災難的意思，被西方國家廣泛用作地名，引伸為“世外桃源”。

中的時代，即使對現世充滿不安，承接宗教中所談論「此岸、彼岸」的概念，而遙遠地平線後期許的，也許如同，此刻黑暗正是黎明前，跨越過後終將抵達彼岸迎來完滿的烏托邦⁷國度。

藉由文獻的討論及列舉出與之有相關的引文，加上個人觀點與創作有關的部分加以闡述說明，並分析個人作品的形式與手法進行論述的書寫。

⁷ 這個詞出於希臘語：οὐ，意為「不」，和 τόπος，意為「地方」；意思是指不可能出現的理想社會和事物，所以這個詞有雙重意義。本文中所指的是宗教與藝術中所談論的烏托邦概念，這些神話和宗教原型往往在各地文化中都有提及，當人們在困難或者關鍵時刻時，這些故事又會發出特殊的生命力。人類在想像在未來的某個時間裡，在遙遠的，虛構的一個地方里，人類「超越了死亡」的存在並且快樂的生活在一起。

第二章 創作的研究

創作的動機最初是受日常交通的往返的景色吸引。透過特定對象的雙眼，面對同樣的景色，總是因人而異的受局部或是某些特定的風景產生召喚感。然而並不能明確的說明，究竟是甚麼樣的狀態下靈光閃現，但觀看的當下，因為特殊的心情或是情緒的波動，與過往的記憶產生特殊的連結，這種奇妙感卻是真實的。

第一節 土地感知為風景 | 怡神之物

於是，”風景”就成為了觀察者從”土地”中選擇出一部分，是他們按照構造”美好形象”的慣有概念進行一定的編輯和修改，從而形成的產物。⁸

面對景色的時候，不自覺會將目光停留在特定處，視覺在畫面中擷取片段，同一景色由不同人來觀看，紀錄下的方式也會截然不同。土地作為一種素材，與風景之間的關係是漸進式的，由土地進入風景、由風景進入藝術⁹。風景延伸出風景畫，冥冥之中某些因素使風景區別於土地，同時也會對於視覺中的特定喜好反饋在作品之中，風景的擷取帶來我們美感經驗的同時，自然能夠轉化成為一種對於風景的吸引力。

由創作的角度觀看土地與風景的差別，以觀者自身經驗為出發點做分水嶺，並非生活中的每一塊空間都能受到內心的感召，某些程度上個人與情感甚

⁸ Malcolm Andrews(2013)《風景與西方藝術》(張翔譯)。上海：上海人民出版社。頁 11

⁹ Malcolm Andrews(2013)《風景與西方藝術》(張翔譯)。上海：上海人民出版社。頁 10

至是民族性、地域性的因素會左右觀看的角度。對於環境與我之間的關係，相應反射在圖像的直覺上，因此「土地」在這種情況下，逐漸從純粹的生活環境成為了有意識到差別的「風景」。

藝術作品中的風景告訴我們，或者要求我們去思考，我們歸屬於那裡。有關身分和方向的重要問題，同風景意義的解讀以及從風景中取得的快樂，是不可分割的。¹⁰

創作中時常想起有關自身以與此刻我們踩踏的這塊島嶼之間的關聯。情感決定了觀察者如何以一個創作者的身分觀看日常生活周遭每一樣事物的角度，從日常慣性導致的安逸狀態下，解讀這一塊土地與自身的關聯。當意識到這一刻的開始，土地將已經被我們感知為風景了。

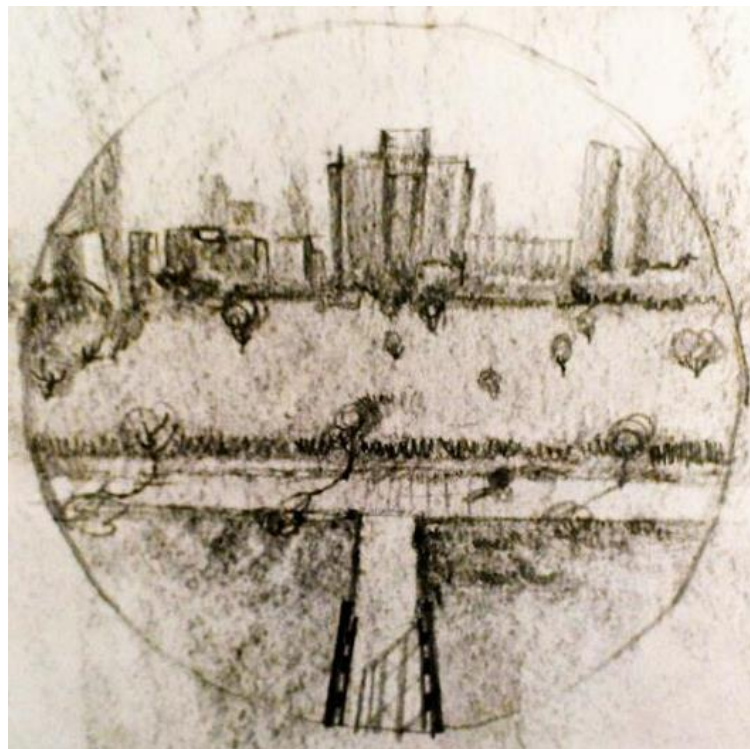


圖 1 陳玥好，〈邊境〉系列草圖，2013，鉛筆

¹⁰ Malcolm Andrews(2013)《風景與西方藝術》(張翔譯)。上海：上海人民出版社。頁 8

景點本身於作品中的位置，往往作為「媒介」被確立，那是一個通往龐雜多元的，抽象與幻想的概念世界之媒介。確實，風景再我們沒有對她產生看法前，只是無垠土地的一部分。正式我們對其頭像的目光、思緒、及想像，讓他躍升為景。反過來說，人們也較為習慣透過這個現實的索引來窺看思緒及想像的層面。¹¹

創作初期因為生活環境的轉換，對身邊的景物也充滿好奇心，此時也開始意識到，所處場域以及環境對創作慾望本身相互的影響。對於異地的時空轉換，內心的想法也逐漸感染作品的氛圍，於是便是從生活經驗出發，由窗外的景色做為開端，藉由心境上的轉換所創作出的風景畫(圖 1)。

美妙的風景可以除去思想和精神中的毒物。¹²

風景一開始出現於宗教或是神話主題的繪畫之中，人類對於自然風景能帶給我們的愉悅舒適度產生了需求。最初源於自然，經過漫長而逐漸發展的文明以及對於都市興起後的環境，逐漸產生對田園牧歌形象的嚮往。於是風景被納入了鄉村生活的整體文化之內，田園牧歌的文學風氣藉由風景繪畫創造一個“令人愉悅的所在”的概念。

風景主題逐漸興盛自十六世紀開始流行，文學作品不論在詩歌或是經典中都開始出現對於鄉村生活的歌頌，E.H. Gombrich 在《藝術的故事》一書中寫道：「那時代的威尼斯藝術家，已經領悟到古希臘詩人及其詩歌的魅力。他們喜

¹¹ 陳睿淵(2015)。蜃景。《東海大學美術系研究所碩士論文》。台中。頁 14

¹² Malcolm Andrews(2013)《風景與西方藝術》(張翔譯)。上海：上海人民出版社。頁 67

歡用圖畫來表示牧歌式情感的悠舒故事，喜歡刻畫維納斯與河海林野女神之美。」¹³詩人描述的阿卡迪亞¹⁴風光，透過繪畫的形式，對許多藝術家來說，作品結合了文學與詩歌，超越了過去對於風景題材的詮釋，風景畫逐漸以一種形式成型，獨立建構成為一個主題。

而我在作品創作的過程一直有隨筆書寫的習慣，這是不同以往的作品論述，透過詩意書寫有關作品中的意象以及感受與經驗。內化的詩性書寫土地與我的關係，及觀看當下那受到靈光閃現的種種經驗召喚，貼近詩人詠嘆自然以及遠古神話之間的連結。在〈邊境〉系列的作品透過這些隨筆書寫，加強了繪畫與文學詩歌的連結，我的作品透過這些文字展現，有時是單一詞彙、有時卻是一段敘述；風景是以不動的或是移動中的狀態緩慢而有條理的喃喃低語。以2013年的〈邊境 II -原點〉(圖 2)為例，我替這幅作品書寫了一段，翻開隨筆冊子，裏頭寫著：

彷彿進入一種恍惚的不真實感，淡淡的，有點潮濕的藍紫色灰階，原本已經要想不起來的那些故事，友情的、愛情的、親情的種種，就像是受潮紙張上的斑斑霉點，經過筆刷刷上顏色之後就一一浮現。

¹³ E.H. Gombrich (2008) 《藝術的故事》(雨云譯)。台北市：聯經出版社。頁 329

¹⁴ 同註 6。



圖 2 陳玥妤，〈邊境 II -原點〉，2013，油彩，30cm x 30cm

我透過我的視覺觀看著，這不只是顯現了我對環境的觀察，也突顯了我個人的生活，而我再將透過視覺的影像轉化成畫面上的符號，另一方面說來，這也是我對生活的一種詮釋。我將自我甚至是自身的感受轉化成另一種風景，透過重新排列組合與畫面的構成，進而開啟了另一個世界。¹⁵

每件作品就是一個小事件，透過日常生活對未知世界地關注，進而啟發內心感性與體驗的描寫，透過文字與繪畫帶給予的想像力，詩意性地透過各種方式逐漸將土地與我們的關係延伸成為一幅屬於個人私密的風景畫。記憶中父親

¹⁵ 陳怡安(2015)《境之行者-陳怡安創作論述》。國立彰化師範大學美術系研究所碩士論文。頁30

總是在睡前故事裡面跟我說著，有關於遙遠彼方一個未知土地裡面的一切，我的作品來自於這些對於自然景致中衍生出的幻想。那邊沒有任何肉身病痛與不良善，植物與動物神化成的形象在裡面，透過想像以及閱讀的拼湊，思緒經常彌留在其中。

第二節 詩意性的觀看

一、內在情感

將不可觀察的事物以可觀察的方式展現出來。

浪漫主義帶有濃厚個人與內在的強烈情感，做為美學經驗的依據，其中絕大多數強調以中世紀文學中，歌功頌德英雄史詩的故事。而德國浪漫主義畫家佛利德里西(Caspar David Friedrich)的作品，則帶點神祕精神，藉此反射出幽晦朦朧的內心感受。藝術家相信神和大自然是無限性相通的，將有限的現實融入無限的心靈感受中，繪畫中的精神性使觀看者面對一個景觀，不再只是看見表層的景物呈現。

在 Catherine Grout 的《重返風景:當代藝術的地景再現》中指出佛利德里西(Caspar David Friedrich)曾自己寫道：「作品不是只是真實的表現空氣、水、岩石、樹木，而更應反映出靈魂、感覺。」¹⁶企圖從內心以及情感上進行溝通，發生作用都是在內部而非外在，同時也反觀投射在觀賞者本身的內心。作品「海邊的修道士」(圖 3)，畫面空洞，藝術家盡可能移除了畫面上作為支撐的物件，黑暗、孤立、靜默、隱晦。¹⁷刻意的讓畫面失去安全感，塑造出恐慌，藉由景致上的安排，達到了畫面中藝術家欲傳達出的體驗。“修道士”一詞來源於希臘語中的“獨處”，弗里德里希傳達正是這種孤寂，我們都是僧侶，都站在那未知世界的此岸。

¹⁶ Catherine Grout (2009) 《重返風景:當代藝術的地景再現》(黃金菊譯)。台北市：遠流出版社。頁 32

¹⁷ Malcolm Andrews(2013) 《風景與西方藝術》(張翔譯)。上海：上海人民出版社。頁 180



圖 3 佛利德里西，〈海邊的修道士〉，約 1809，油畫，110cm x 171.5 cm，Nationalgalerie, Berlin

風景與我之間獨特的關係，在閱讀圖像時，襲來陣陣某種和諧的震動，自然景致與內心的感觀一致。不只是因為內在的特定契合左右此時此刻，受到對現世紛擾而產生的普遍大環境憂慮，即使歲月靜好，現世安穩，淺層苦澀的時代包袱總是如同鬼魅，形影不離的徘徊在我們周邊。德國浪漫主義藝術家眼中的觀看，當時受國家主義的日漸昌盛與日耳曼民族的驕傲感，對於土地背後的凝視，隱約所暗示內在，人與自然同樣享有這情緒的世界，這是深植在一起的，成為一個單一的存在。¹⁸同樣時空下的今日，渺小海島的居民，混亂無法彙整的內部衝突，住民自我認同的矛盾，面對島嶼風景，除了感傷記憶中的種種過程，更多是面對未知末日來臨前的籌措不安，及嚮往阿卡迪亞¹⁹彼處的意識。

如同在作品中藉由描繪風景，引導觀眾觀看時能夠前往另外他方，徜徉於不存在於真實之中的真實世界。純粹的風景背後，存在不合乎邏輯的曖昧潮間

¹⁸ Marcel Brion(1978)。《浪漫時期的藝術》(李長俊譯)。台北市：文化出版社。

¹⁹ 同註 6。

帶，2015 年的〈彼岸 I-隱隱作痛的夢醒之前〉(圖 4)作品中，天與地各自劃分，視覺張力使目光停留在畫面中，我們時常在都市邊緣看見電塔，象徵進步與時代躍動，卻也在繁華背後感受到變動帶來的不安，佇立在荒野間，在我們感受新物質進步的同時卻也宣告其他事物的死亡。即便如此，我依然選用輕巧的態度，看待每次的生滅，用我獨有的方式詮釋屬於我的島嶼風景。在〈彼岸 II-零散飄落於末日之前〉(圖 5)試著把天空壓縮，稍微歪斜的地平面，略帶隨意性的筆觸描繪前排的枯榮草木，透露出訊息暗示著時空確實在我們所存在的土地中，但卻不純粹只是寫實的描繪一幅風景。詩意的隨風搖擺的枯草，以及畫面若隱若現隱身消失的電塔還有電線杆，呈現出荒涼孤寂卻又如此柔軟的意象。



圖 4 陳玥好，〈彼岸 I-隱隱作痛的夢醒之前〉，2015，油彩、鉛筆，80cm x 160cm



圖 5 陳玥好，〈彼岸 II-零散飄落於末日之前〉，2015，油彩、鉛筆、壓克力，50cm x 160cm

二、寓言 | 神秘經驗

朱伯雄在《世界美術全集-拉菲爾前派與象徵主義藝術》一書中寫道關於1886年詩人莫瑞亞(Jean Moreas)在《象徵主義宣言》中聲稱：「藝術應該給思想可以感覺的形式，讓詩歌給理想披上感覺行事的外衣，詩人的任務是描寫生活內在的奧秘。」²⁰象徵主義運動傾向於靈性、想像力和夢幻的感覺，以繪畫呈現寓言故事藉由詩歌以及古典的神話意象闡述藝術理念，通過現實的景象借助各種象徵的方式組成，超越了原本形象產生的意義來傳達背後欲訴說的主旨。那是在隱身於現實背後，藉由文學性的方式加以闡明的一種方式。

處理有關記憶這個題材，風景便成為首要的素材，這不只是純粹描繪自然，更多時候是描繪創作者自己的意識。每件作品作為各式各樣不同的意識描繪，創作者透過畫筆，如同詩人透過書寫，歌頌有關記憶以及島嶼之間的關聯。神話中作為諸神傳遞訊息的使者赫密士(Hermes)²¹，傳說中他專門將訊息帶給像我們這樣終有一死的平凡人類，然而他的信息並不是讓人一目了然的那種，對他所捎來的信息，人們必須要有理解的能力。²²透過自然，我們利用藝術與哲學，將展現背後的真理一一詮釋(Hermeneutics)²³

詩人說：不必再忠實於外部世界，因為宇宙間充滿著象徵。這種象徵是無法用普通言語表達的，只能神秘地暗示；畫家也說：用藝術形象來表達人的遐想，用符號暗示創作者的內心感受，便能把繪畫境界擴展到人

²⁰ 朱伯雄(2003)《世界美術全集-拉菲爾前派與象徵主義藝術》。台北。藝術家。頁 162

²¹ 宙斯與邁亞的兒子，是奧林匹斯十二主神之一。他雙腳長有雙翼、因此行走如飛，並成為在奧林匹斯山擔任宙斯和諸神傳令的使者，為諸神傳送消息，並完成宙斯交給他的各種任務。

²² 張善穎(2013)《水星之歌》。台北。原點出版:大雁文化發行。頁 69

²³ 又稱詮釋學、闡釋學，是關於文本解釋的理論，尤其是解釋《聖經》等宗教經文、經書典籍、哲學文獻。

的內心世界。²⁴

象徵主義作品大多源自於詩，受到世紀末哲學的影響，當時崇尚一種悲觀頹廢的情調，慾望與死亡，畫面融合了超現實幻想般的形象，並賦予了其中象徵性的寓意。阿諾德·勃克林(Arnold Böcklin)的作品充滿神祕主義與超現實的味道，這件「Die Toteninsel」(圖 6)一座色彩綺麗的孤島，一艘小船上乘坐死神緩緩滑入，如北歐風俗畫²⁵一般，死亡味道的主題簡而易嗅，柏樹象徵著死亡以及陰間會種植的樹木，島嶼象徵死後的歸宿，死亡猶如轉化重生，畫面虛幻如夢境。象徵主義相信畫面上所要表述的事物並非僅只一般的表面所見，人們迴避現實、投身夢幻與神話中尋求美好的信念，智慧與理性並不能作為依據，猶如不確定的事物，唯一能相信的只有內心的感受。

在〈彼岸 III - 噓！不用說…我都知道〉(圖 7)當中我採取較小尺幅，處理比較內心的部分，不同於其他彼岸系列的大尺寸，談論的是偏向內在私密的情感，圓形給人內斂柔韌的印象，就像一輪明月，又像是一個原點。死亡之島，最終事物的依歸，都回到彼此每個人心中的那座島，一個以屍骸構築的現實生活，在見證時空變動後，最終以一種悠悠的姿態飄向彼岸島嶼。這是以自身記憶為基礎，所歌頌的一種現世神話，如同詩人以筆為武器，創作者透過自然用繪畫的方式，詮釋我所知道的現實生活。

象徵主義的創作來自於幻想，以及更為抽象的內涵，用日常的物件捕捉，充滿在生活周遭的各種可能，在我的作品中試圖討論畫面中的物件，廢棄的人造物與自然共生的造型及島嶼的象徵，死亡之島並不是可怕的歸宿之地，而是

²⁴ 朱伯雄(2003)《世界美術全集-拉斐爾前派與象徵主義藝術》。台北。藝術家。頁 162

²⁵ 十七世紀的尼德蘭地區，出現了一批以描繪日常生活為主題的圖繪風氣，或展現農忙豐收場景，或描繪市井風俗，或繪製世俗群像。

象徵另一種靜謐唯美的獨立樂土。



圖 6 阿諾德·勃克林，〈Die Toteninsel〉，1880，油畫，74cm x122 cm，紐約大都會博物館



圖 7 陳玥好，〈彼岸 III - 嘘！不用說...我都知道〉，2015，油彩、鉛筆，30cm x 30cm

個體可以自行決定要採取宗教式地觀看來理解世界與行動，換句話說，就是個體式的觀察者以「超驗性事物/內在性事物 (Transzendenz / Immanze)」或「絕對的事物/有限的事物」的圖式 (Schema) 為符碼，在面對「不可觀察的事物」時，透過某些「可被觀察的事物」來將這個不可觀察的事物以可觀察的方式表現出來。²⁶

日常生活中常會有種無法言說的感受，透過各樣方式在我們的面前顯現，我一直把這些感受默認為自然與人類意識之間的神秘經驗，或是宗教與人之間連結的體驗。這是一種對人生以及生長土地之間的關係的反思，藝術創作是一面反映人性的鏡子，經由反思的過程賦予藝術以作品的形式作為虛構的存在。那是難以形容而無法持久又充滿被動性的經驗，透過移情作用冥冥之中閃現的事物，主觀結合客觀並詩意性的詮釋這個可被感知的世界。

影像將對每個觀者說不同的事，每個人會聽到自己想從中聽到的東西、從中看到自己想看的東西。²⁷

2013 年的作品(圖 8)即是受到象徵主義與神祕主義的影響，回顧這些曖昧地域上建構的水塔、電塔以及荒蕪的田，在城市邊界的過度地區是常有的景色。每每騎機車路過這些景色時我總會停下，引擎熄火後讓身體和意識陷入在這個無光的狀態與這片土地連結在一起，突然為這片過度土地感到些許的失落，為什麼會感受到失落難以說明白，大概是為這些荒蕪、水塔以及電線桿，

²⁶ 王柏偉(2015)《神秘主義式藝術表現的兩種形式》。載於：
http://www.digiarts.org.tw/chinese/Article_Content.aspx?n=79F2E0580B85E800&s=268199DF96788797

²⁷ Jonathan Littell(2014)《仿培根的三習作》(林心如譯)。行人文化時實驗室。頁 58

任主人心情隨意耕種的田的命運感到失落吧。渾沌陰暗的色調，無法辨識此時此刻究竟是黎明亦或是夜深，站在此地遙望彼處島嶼般的樹叢以及水塔，遠方的電塔輕輕地落在地平線上，如此輕柔如此隱諱的存在感，雜草荒蕪的四處隨風吹而擺動，如此脆弱卻又安穩的沉睡在此，過度土地的命運沒有辦法被掌握，唯一可以明白的只有體會此刻，與隱約想像遠處微光帶給的希望。



圖 8 陳玥好，〈邊境 VI - 慢速降落地平線〉，2013，油彩，15cm x 45cm

第三節 廢墟

我們儘管活著卻無法追隨逝者的足跡，因而萌生了奇異的失落感。²⁸

島嶼意象之於我個人所面臨的是一種變動中的風景。電塔作為一個時代轉變的象徵，在作品中時常伴隨著島嶼的形象一起出現，對照目前居住在一個城市都會區的邊緣地，所看見的是一個富饒與荒涼的分界，舊時的、處於時代轉變中的、新時代的產物混雜在這一個地區。我的出生年代雖然稱不上是一個劇烈變動的年代，但不可否認在我成長的過程中伴隨許多「曾經時代需求物的大量增生與被替代的過程」，也許自兒時很常見或是完全融入生命成為日常經驗的各種人事物，現在卻即將要面對現實的失落。

廢墟之所以成為廢墟，它不止是一處被人們遺棄之地，透過這些被人們漠視的場域，我們都在學習如何遺忘，並遠離永不復返的悲慘回憶；而這一切都指向對完美世界的嚮往，但完美世界也意味著世界的結束與毀滅，遙不可及的烏托邦也宣示了存在的意義的終結與消失；時空在廢墟靜止，它的存在本身就是一個奠基於失落的、一處無人跡的美好他方。²⁹

事物的逝去與否，給予定義的永遠是人類，只有當事人才能夠為一個事件註解定義，界定它是否已經遠離我的生活。當它抵達遙遠記憶之邦，而肉身殘存於這記憶與現實的潮間帶，在偶然間顯露而出，並在這與草木共生履行最自然不過的循環。此時此刻，說哀傷也不是，但確實有些失落。逝去與時代的抉擇有關連，注定被淘汰也許不是一個最糟的狀態，殘存殞落於富庶之地的邊陲，在偶然的旅途過程中被發掘，「此刻曾經，而今如是」的強烈感，正因為活

²⁸ Christopher Woodward(2006)《人在廢墟》(張讓譯)。台北市：邊城出版。頁 21

²⁹ 姚瑞中(2014)《台灣廢墟迷走》。台北市：田園城市。頁 11

人永遠無法追隨逝者，從中產生的失落感反倒更讓人充滿想像以及憧憬。



圖9 傑克卜·盧斯德爾，〈Jewish Cemetery〉，1657，油畫，141cm x182.9 cm，Detroit Museum of Arts

以廢墟為主題的繪畫在西方不為少數，風景昇華為風景畫之後，藉由詩歌，以藝術與宗教之間的關聯為主題。適時地將文學與繪畫作結合已經是常態，宗教幾經波折的歷史過往，造成人們對於暴露荒野之間的各式文明遺跡充滿聯想，象徵精神永恆與肉體腐朽之間的矛盾，這種心態越發令人著迷，廢墟就像一座橋梁橫豎在過去與未來之間，而現在所有的一切終將成為未來的廢墟。³⁰荷蘭藝術家傑克卜·盧斯德爾(Jacob van Rudecliff)的〈Jewish Cemetery〉(圖9)荒野間的墓地與遠處斑剝的牆面，象徵曾經的榮耀與現今濃厚的死亡與陰鬱，而廢墟嶺上卻高掛彩虹，透過這種風景自然之美與畫面中的陰影及粗糙的

³⁰ 姚瑞中(2014)《台灣廢墟迷走》。台北市：田園城市。頁 11

建物之間，藝術家看見超越現實層面的風景而是背後另外存在的美感，廢墟召喚不僅只是腐朽與死亡，而是在腐朽這個過程散中發對出未來的靈感的氣息，古物是毀傷了的歷史，或是無意間倖免時間海灘的部分歷史。³¹

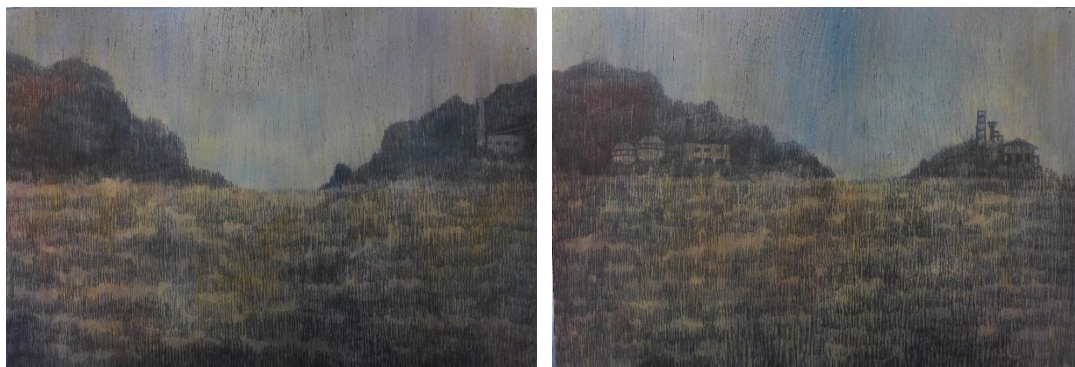


圖 10 陳玥好，〈彼岸 IV -Into deep〉，2015，油彩、鉛筆，15cm x 21.5cm

當畫面中的廢墟成為一個寓言的象徵，訴說存在每個人內心的島嶼上，那邊充斥者各種過去以及記憶的遺跡，我們將它們假想成應許之地，視它們為變動世界中的唯一宣洩口。2015 年的〈彼岸 IV-Into deep〉中，分割畫面的草海，名為「現實世界」的海，就像那些邊陲之地的土地，雜草長滿如同海浪的意象，草海枯榮也猶如潮汐變化，這是一個有關失落的寓言，我們在此遙望傳說中的阿卡迪亞³²。人類社會自古以來對於桃花源的投射一直沒有間斷，我們因此越陷越深，相對失落建立在時間的巨浪上，一直將我們推向前端，帶不走也留不下的最後全部擱淺在時間海灘³³上。

³¹ 這裡指的是法蘭西斯培根的隱喻，出於〈促進學習〉II，第二節。該隱喻源自佛西亞斯 (Vossius) 的《文學書》(De philologia liber): 「古物是遠古的遺留，就似海灘的殘餘。」

³² 同註 6。

³³ 同註 31。

並非所有的生滅都與人相關，但通過人的角度，那生滅必然帶了悲喜的成分。³⁴

生活之中無意會發現都市區邊陲地帶有很多水塔，這在生活於都會區中是不容易見到的，它們外型高聳，仰望會有種奇異感，也許是不曾見過而感嘆時代的變化，或對於被淘汰者或逝者的一種殤情，因而產生特殊感情，如同電塔一般，它們隱身於鄉間，於邊陲地帶，提供著他們最原始的功能讓我們生活得以舒適。因而在此前提之下，我描繪的不是一般的風景，而是一個變動的時空，猶如一把記憶之鑰，穿梭於過往的各種回憶，見證物件的生與滅。當跨越現實來到回憶之中，所描繪的風景不僅是現實世界，也是藉由現實的景象堆砌成美好的夢土。

我們的知識和信仰會影響我們觀看事物的方式。³⁵

於是面對日常中各種狀態，反射在記憶中的旅程經驗，對渴望歸屬與應許之地的仰望，面對現實之間相對失落的陣痛後分娩出對於理想的投射。並非是失去一種對土地的歸屬與依賴，而是一種精神狀態下，透過仰望窗外景致時，以想像的方式達到和諧與肉身的鬆懈，廢墟的存在與現實之間，失去了的或者是遠離甚至是不曾擁有，在創作過程中不斷的反覆追尋。

島嶼所產生的孤立感，以及它漂浮於畫面之中，被包覆與隔絕於距離之外的狀態，一直以來受到逝去的事物產生的失落感，在「島嶼 | 風景」這個命題被實踐。將島嶼變成一種繪畫符號，象徵著自己對過去的失落產生的安全感投射，而地平線之後的微光，暗示這個渾沌的現況，迎來的是希望的黎明抑或

³⁴ Christopher Woodward(2006)《人在廢墟》(張讓譯)。台北市：邊城出版。頁 13

³⁵ John Berger(2010)《觀看的方式》(吳莉君譯)。麥田出版。頁 11

是永無止盡的深夜。



圖 11 陳玥好，〈島-我們僅只在此安睡〉，2014，油彩，100cm x 200cm

於是在 2014 年的作品「島-我們僅只在此安睡」(圖 11)，藉著島嶼形象之於廢墟的情感投射，象徵著邊界之上的應許之地，總有一天終將追尋抵達登入彼岸。作品並未表示任何對於現況的不滿與不歡愉的氛圍，而是著重在陰鬱的色調，輕輕訴說對島嶼形式與廢墟的著迷，在這個對於自然相對失落的社會氛圍，於此默默追尋有關於失去事物的情感，並寄情於島嶼的意象，衡量著脆弱邊界與失物之島嶼的距離。

一直以來作品處於變動中的氛圍，也許是對於島嶼整體不安的狀態，或是對逝去的過往產生的強烈失落感。視點安排上以一種遙望的方式，以「此岸、彼岸」的概念明白暗示我們所處的定位，也許此刻正是黎明前混沌未開的暗黑，跨越過後終將抵達迎來完滿的彼岸國度。

第三章 邊陲之地 草海之上

所有的一切最終指向了島嶼。

回顧研究所發展的作品，每每面對不同的面相自我回首，看著日子無情沖刷後殘留的碎片，心頭一緊總是有種隱隱作痛的失落。被帶走與被留下的事物懷抱各自的憂愁，時間將彼此越推越遠，保持一種幽微的距離，此處彼地的遙望，變成了島嶼以及遙望的觀者。於是我們腳踏現實之海的浪花，徘徊於時間的沙灘上眺望遠端的島。僅用破碎的殘骸拼湊出理想的原貌，充斥各式雜訊的遠古印象，從生活周遭頻頻向我招手。

第一節 島嶼的距離

創作的當下倚賴的是直覺，俯瞰的角度隱約暗示身處的位置，大多時候都是飄著、懸空，猶如從窗子向外觀看視點。飄著，多少是帶著靈魂神遊的狀態，一種不真實方式去想像、窺探，視線消失點被遠推，看的見，但不知道切確是甚麼。模糊隱約的景色透露出多少真實或幾分虛假，不論是客運往返的窗外景、靈魂神遊的飄著還是家屋中不經意地向外眺望，都是如此的展示並向觀者暗示所處的世界。

從小到大有很多的交通工具搭乘經驗，其中包含了許多童年回鄉下的過程以及在家中望向窗外的經驗。偶然機遇下來到台中念書，一開始對於環境陌生與情緒上的水土不服，造成我時常想念過去大學時期的種種人事物。每每往返各地之間，總是看著窗外然後想者曾經路過這邊時的人事物，我開始著手嘗試

把這些搭乘的經驗，藉由眼前的景色作為前往記憶所在的方式，處理一種記憶與現實之間的畫面。

初期創作透過風景來抒發情感，那隱隱約約的透露出的觸景傷情主宰了大部分的創作情緒，由高處俯視廣大的空景，意識抽離肉身，緩緩而上。一切就像呼吸一樣自然，記憶與生活是盤繞的薰香，思緒隨著燃燒後緩緩散開，在 2012 年〈邊境 I〉(圖 12)，視線高於一般人的身高，身體感明顯乘載於某些物品上，如同做夢般的去檢視內在，擺盪於記憶與現實之中。



圖 12 陳玥好，〈邊境 I〉，2012，油彩，10cm x10cm 四連作

視點的變化大約在 2013 年後期開始轉變，畫面中的物件逐漸拉近，那種飄渺虛無的身體感降落至平地，由〈邊境 VI -慢速降落地平線〉(圖 8)中可以發現物件與水平面都與之前的作品不一樣，這時期混雜了不同視點的作品，是個過渡階段，觀看方式逐漸由夢境或是虛擬的土地印象轉變為依存現實而成的畫面。

這時期對島嶼的形象產生關注，關於島嶼的意象，它載浮載沉於肉眼可見之處，安睡於視線盡頭，欲伸手抓取卻無法觸及，遙望的距離感即是島嶼最美好的狀態。



圖 13 阿諾德·勃克林，〈Die Toteninsel〉，1880，版畫、油畫，74cm x122 cm，紐約大都會博物館

島嶼的概念逐漸浮現出來，在這提到了「距離」與「遙遙相望」，都是一般觀者很常在自然中有的視覺經驗，觀看一座島嶼，使我聯想到象徵主義畫家阿諾德·勃克林(Arnold Böcklin)的〈Island of the Dead〉(圖 13)系列，因此 2013 年發展出對島嶼形象的創作，〈邊境 VI -慢速降落地平線〉(圖 13)就是島嶼系列的開端，那時候對於座落環境中的高聳水塔充滿嚮往，夜幕低垂時觀看它會產生一種崇高感。位於都市邊陲地帶的大肚山上，一望無際的紅土草原上經常看到高壓電塔或是水塔以及廢棄碉堡與小廟，時常看出神會覺得它們有一種不知名力量朝人們招手，這些物件在現階段是一種過渡期的狀態，那些荒涼的、舊時代的、自然的與非自然的結合，猶如納西瑟斯³⁶水仙花美少年般，孤芳自賞坐落於大地星辰之間，有點孤寂卻不失美好。

我知道這並非是最完初的狀態，但僅以這最美好方式安睡於此。

³⁶ 納西瑟斯(古希臘語：Νάρκισσος，字面意思為「水仙」)希臘神話中一個俊美而自負的少年。一次納西瑟斯打獵歸來時，在池水中看見了自己俊美的臉。於是愛上了自己的倒影，無法從池塘邊離開，終於憔悴而死，納西瑟斯死去的地方生出了一株水仙花。

此時島嶼的意象和內心想法的結合已經逐漸成為創作的主旨，一直以來，內在隱隱約約地對於環境以及個人的存在之間的情緒非常敏感，雖不至於驚慌地感嘆時間、生命還有消逝三者之間的循環，但自始自終都在挑戰自我內在對於安全感的需求。替未知的將來的失落這種念頭，像是燃燒夾雜者未經世事的一縷輕煙，平淡緩慢的升起，不知不覺融入生活。

就像呼吸一樣的自然。

2014 年的〈島-我們僅只在此安睡〉(圖 11)嘗試使用的較大的尺幅，運用巨大的尺幅來表示對於風景帶給內心的崇高感，受到阿諾德·勃克林(Arnold Bocklin)的 *Island of the Dead* 系列影響，畫面中的柏樹之於死亡的象徵意義，配合廢棄的工廠廠房與沙洲常出現的蘆荻芒草，無人使用的廢墟幾乎被自然植物生命力量給包覆吞噬。生命與死亡、廢墟與自然，就這樣完美融合如同一座島嶼靜靜不動於風中、於河上、於草海之上，安靜安穩地向我招手，即使已經沒有人使用，但這是它存在於此的證明，也是最美好的姿態。

島嶼意象在面對它時是種眺望印象，正由於它與我遙遙相望而無法到達，也因為中間這段距離襯托出對於渴望的慾念。記憶與風景之間的連結貫穿其中，醞釀了對於風景中寄託情感的作用，而有關於那些對烏托邦³⁷、樂土以及極樂世界的想像以及慾望，最終依附於島嶼形象給予莫大的安全感，用最美的姿態，無聲無息的存在於此。

觀者與島嶼或是與遠方水平線的視線逐漸降低，這一階段視點的改變，依據的是普通觀看的視覺印象，另一方面則是主題逐漸地接近「島嶼」的概念。

³⁷ 同註 6。

視點變化除了拉近，在 2015 年後期的作品則又將視線擴大並且推遠，創作後期的彼岸系列，延續著之前記憶與風景之間的關聯，擴及所處時代的環境下與時間、生命的生滅、記憶與現實的失落感，種種因素都將我們與島嶼，或是眺望的彼岸，推得更遠。某方面而言，內心無法坦然面對或是被觸及到的事物，藉由距離與視點的轉變，簡單地、輕巧地遮蔽起來，僅保留一種不被觸碰的距離感。越是無法看透，彷彿是個理想型且遙不可及，隱約的覺得在所有的事物的結束後，我們都將返回此地。

現階段我們僅只安睡於此，用最美好的狀態。

第二節 記憶的片段雜訊

一、加法與減法

反覆的覆蓋，反覆的打磨。

2012 年的〈邊境 I〉(圖 12)，是我創作發展的第一件作品，擷取在搭乘客運時的窗外景色進行描繪。嘗試用壓克力打底著色，反覆製造類似雜訊般的底色，再利用噴霧器製造出水滴效果，讓畫面變得模糊並有許多水珠的痕跡。打底的方式選擇不稀釋的將濃厚打底劑，任意的在畫面與邊框上平緩流動直至乾燥，渺小而有厚度的方塊所成的畫布，將這個稱作為記憶的團塊。每次的打底都會在上面塗一層顏料乾燥後再打底，重複數次，乾燥後再用砂紙打磨畫面與框，因此用力的方式以及打磨的程度都會有不同層次的顏色，形成濃郁而充滿層次的雜訊質感。框與框之間的厚度與畫面風景地平線之間有延續(圖 14)，但是卻因為縫隙造成無法全然觀看整體景色，如同記憶總是偶然想起快速消失，斷斷續續無法想起全然面貌。記憶的邊界總是模糊不清，忽然地連上思緒，卻又突然地離線。一次又一次，沒有開始也沒有結束，記憶的厚度來自這裡，來自那些現實中的微小縫隙中，偶爾流瀉而出，迅速佔領思緒又快速消失無寂的片段。



圖 14 陳玥好，〈邊境 I〉局部



圖 15 陳玥好，〈邊境 III -複寫紙〉，2013，油彩，40cm x40cm 三連作

〈邊境 III -複寫紙〉(圖 15)的畫面中，利用壓克力與噴霧器製造出更多雜訊效果，使用一致的靛藍色調描繪，而非實際上肉眼所見的顏色，因為這並不是現實，而是一個再度重返這段路的複寫印象。由於肌理繁複但是微小，因此遠看作品肌理造成的變化不明顯，然而越靠近觀看，卻也無法窺見清晰的細節，充滿各式各樣的水漬、油漬堆積在肌理堆疊縫隙之間，細節的部份反而巧妙地都被隱蔽。很多層面都呼應了我對於記憶這件事的看法，濃厚飽滿的記憶團塊，因此將畫布與基底材之間包裹一層濃郁的打底劑，然而不斷覆蓋上新的顏料或是打底劑的同時，卻也不斷地進行打磨，「增加」與「減少」這個相互抵觸的行為，給予畫面的除了豐富的層次效果外，更多時候其實事是「遮蔽」這件事。

除了記憶給人的印象是模糊的，因此選擇製造很多雜訊效果去符合記憶給人的觀感，其中有些突兀或是浮躁的肌理，恰好遮蔽了更多不願觸及的內在。創作並非一覽無遺地與觀者坦誠相對，適時地釋放訊息，也巧妙地覆蓋許多未能面對的自我狀態，加法與減法這兩種方式相互抵銷了兩種極端的處理方式，反覆地覆蓋也反覆地打磨，不願被揭露全貌的記憶，透過這種增加與減少的「雜訊效果」，保留內在的安全感。

除了對於公路景色的寄託，2013 年的〈邊境 II -原點〉(圖 2)則是少見的從家屋作為出發點望向窗外，作為一個記憶的原點，使用了圓形畫布並使用古典技法來描繪，彷彿進入一種恍惚的不真實感，淡淡的，有點潮濕的藍紫色灰階，原本已經想不起來的那些故事，友情的、愛情的、親情的種種，以層層打底的方式製造很多層次，每一次刷上顏色就會因為打底而殘留不同痕跡的顏料，就像是受潮紙張上的斑斑霉點，經過筆刷刷上顏色之後就一一浮現。如此的圓滿、如此的飽滿，如此的永恆，沒有開始也沒有結束，這裡永遠是最初的出發點，永遠存在於記憶底層的一個原點。

經過初期的創作過程，除了自身情感與風景的牽絆外，也開始對於日常景物的興趣逐漸濃厚，這些物件都源自於我的記憶裡，猶如在心中種下一顆種子，逐漸發芽蔓延。對於存在記憶中孩提時代的產物總是特別偏心的在旅途之中留意它們，在 2013 年的〈邊境 IV -島〉(圖 16)這件作品上開始對於島嶼的意象感到興趣。



圖 16 陳玥妤，〈邊境 IV -島〉，2013，油彩、壓克力、原仔筆、碳粉，45cm x85cm

二、鉛筆

創作到這個時期，媒材的選擇開始使用了碳粉與鉛筆，鉛筆質地細軟，在硬式的畫面上隨著使力的程度留下筆跡與墨粉，根據使力的大小與筆觸的細密程度留下不同角度帶給我們反光的效果，在〈邊境 IV -島〉、〈邊境 V -前往盡頭〉(圖 16、17)中，畫面大量的開始使用鉛筆。鉛筆一直是學齡前乃至陪伴我現今最長久的一種繪畫使用工具，畫面中配合油畫與壓克力，藉由質地上的不同和各類不同色階的鉛筆搭配，有點隱晦、有點曖昧的那種反光感，深深感受到與記憶中那些模糊曖昧的片段有某種程度上的契合。愈是想要清楚的想起那些細節，卻又總是不能準確的描繪；就像鉛筆接觸畫面，各種使力程度後留下的碳粉，受到光線干擾而造成遮蔽與雜訊的效果。



圖 17 陳玥好，〈邊境 V -前往盡頭〉，2013，油彩、鉛筆，40cm x160cm

此階段在肌理的變化上，選擇不使用打底劑製造雜訊效果，反而選擇畫布最原始的紋路—麻布來做為基底，不同於前面豐富層次的濕潤感與濃郁感，麻布的紋路相對乾澀，由於顏料的多寡吸附於麻布的凹槽上的程度因層層堆疊而有所落差。遠看雖沒甚麼差異，近看意外的雜訊感特別強烈，配合媒介劑 LIQUIN³⁸的反光效果，與鉛筆碳粉劃過不同質感的交錯，此時的「雜訊」效果與之前初期的「雜訊」有著些許的變化。

³⁸ 聚合樹脂製成。是一種不會變黃的半消光調和用媒介劑，略呈葡萄柚色。適用於油畫及醇酸顏料。可以作顏料增量用、增加流動性及透明度、消除筆觸、但又可增加細部紋理 (Improve texture)。

鉛筆大量的反光效果，某些程度保留了「遮蔽」的這個特質。一直以來畫面與創作的方式都是維持這種效果，但相較之前的加法與減法的方式，鉛筆的使用效果除了覆蓋上去，另外就是作為「內在」的方式存留在畫面中。在 2015 年後期的作品(圖 18)，鉛筆作為一種肌理的效果，在繪畫的順序上出現了極大的轉變，早期鉛筆一直是最後才覆蓋上去，利用材質的不同與反光的方式去製造雜訊效果，而後期鉛筆是直接成為肌理的本體，替代掉之前覆蓋濃厚打底劑的方式，直接的依靠炭粉與畫布紋理的摩擦，不斷地來回增加筆觸去調整畫面，最後在上面覆蓋顏料罩染³⁹。

因此，鉛筆製造出的「雜訊」效果發展到現在，內在的筆觸躁動與外部顏料的包覆感，即使依舊是遮蔽的特性，這種精緻、透明罩染⁴⁰的封存感，用油彩古典而靜謐的手法(圖 19、20)，層層稀薄顏料堆疊的透明感效果中，透出底層的鉛筆跡。從無到有，由模糊而逐漸清晰，從底層雜亂感性的筆觸，轉變成理性而濃密的草海。



圖 18 陳玥好，〈彼岸 III - 嘘！不用說...我都知道〉，局部

³⁹ 罩染是用一層透明的薄顏料覆蓋在一個已經乾燥了的畫層上，這個畫層既可以是厚的顏料也可以是薄的顏料，由於底層的顏色可以透過罩染層顯現出來，所以這與任何不透明畫法所得到的效果有很大的區別。

⁴⁰ 同注 39。



圖 19 陳玥好，〈彼岸 IV - Into deep〉局部，2015，油彩，15cm x 21.5cm



圖 20 陳玥好，〈彼岸 IV - Into deep〉局部，2015，油彩，15cm x 21.5cm

第三節 此岸 | 失物之島

一、此岸的這邊事 | 過渡期

創作最初是記憶與生活衍生而成的作品，風格偏向浪漫主義並帶有唯美主義的風格，大部分是針對家屋附近的風景(圖 2)，或是搭乘交通工具行駛中的景色(圖 12)，雖然不完全寫實，但脫離不了描繪真實世界作品的框架。此時對島嶼的概念尚未萌芽，追求的是景色與不停止的時間之間產生的短暫、真實的過往回憶。透過繪畫盡可能地捕捉生活中某些景物的細節，組合成記憶中的真實世界，回憶片段的思緒以及因為時間流逝而產生的美好印象，透過景色抒發了對回憶的想念以及反映現實產生的失落感，美化了真實生活中的不完整。

初期的純粹寫景，主要來自生活中偶然想起某些回憶中的小事件產生作品，但中期開始逐漸出現貧乏，除了反覆的談論景色與記憶之間的聯繫，其餘部分無法多作著墨，有關生長的大環境與自己對時代是去的失落感，這種創作形式無法婉轉表達更多。

2013 年的〈邊境 IV -島〉(圖 16)，除了開始對島嶼形象產生關注外，最大的變化則是在作品中對現成景物的描繪方式，這件作品一改往常描繪大量的現成景色，將許多物件用一種超越現實的方式拼湊一起。2014 年的作品〈島-蓬萊仙島 I〉(圖 21)，談論的依舊是某一次日常回憶中的片段與景色的連結，然而色彩、透視的不合理與物件的不真實感，受到象徵主義影響的感覺較為明顯，創作至此時，風景並非單純地描繪記憶與溫度，開始多了一些想像跟其他可能性。



圖 21 陳玥好，〈島-蓬萊仙島 I〉，2015，壓克力、鉛筆、雲母，15cm x 45cm

此階段參照象徵主義的作品來支持創作的思考方式，源自於詩歌、悲觀、頹廢的唯美神話，象徵主義帶來的新觀點，恰好補足了原本創作無法充足表現的部分，風景與個體之間的關係擴大，人與環境之間的牽絆除了記憶之外，更多了幾許緬懷的失落感以及往前推進的動力，因此在創作上改變了描繪的方式，透過比較不一樣的角度去詮釋，如此般的迎來了創作的過渡期。

此時的創作並不順利，在〈關於邊境-那些遠比結果重要的小事〉(圖 22)這件作品中可以感覺到，觀看方式全然的放棄太多現實，而無法掌控作品的拿捏，於是之後的作品轉向具象的場景輔助闡述作品的意象。不論是純粹寫景或是象徵的方式，兩者相較之下都略為偏向極端，無法明確地創造出對失落環境的理想投射，於是 2015 年發展的作品，用了兩種方式的折衷，現實的場景中隱晦地描繪出象徵物，透過構圖、視點和媒材的變化上去表現。



圖 22 陳玥好，〈關於邊境-那些遠比結果重要的小事〉，2014，壓克力、鉛筆，15cm x 160cm

二、彼岸的這邊事 | 失物之島

我們曾經以為已然棄絕的記憶與事物，終將在海某處默默聚集成島，重新隨著堅定的浪，擱淺在憂傷的海灘上。⁴¹

風景中的島嶼印象延伸至「此岸、彼岸」的概念，2015年的彼岸系列中(圖4)(圖5)，藉由我們日常可見的島、鄉間風景中的物件以及創作元素中的廢墟與電塔襯托出曖昧隱晦與神祕的氣氛。置中的月亮及對稱的電塔，天與地水平分割將觀者的視點與遠方水平線拉開，暗示我們身處之地；象徵此岸與遙望的彼岸。此岸是相對於彼岸而存在的，中間橫跨廣大陰鬱柔軟的草海與漂浮數個細碎伴隨著電線杆與燈塔的島嶼，極度隱晦渾沌的色調對比眼前彼處的微光，無法辨識究竟是黎明或是暗夜的降臨。

從對廢墟的相對失落感談到對逝去事物的物哀，畫面中所有的象徵物都逐一聚集在島嶼的意象上，不論作為支撐城市命脈而興起與殞落的工廠廢墟，或是時代變動下的各式電塔與纜線，我們所生活的島，正以一種快速無法預期的模式暗自變化。每一個人心中都有自己的島嶼與自己島嶼的歷史，而作為我內心的失物之島，在所有一切的事物灰飛煙滅之際，失去這件事的本身只是過程，並非終極樣態；失物之所以成為失物，而遺忘不是唯一的結局樣貌。透過這些失物我們撿拾了有關自己成長過程的碎片，廢墟並不作為一種腐朽的象徵，事物在誕生之際就預設了一個期限，隨者外在因素與自身的腐朽轉而以最後另一種超脫的形式顯現。

島嶼、工廠廢墟、電塔不斷的出現，成為我自身的隱喻，並且暗示在大時

⁴¹ 吳明益(2011)《複眼人》。台北：夏日出版。封面

代洪流下，願意或不願意，無力抵擋時間的浪頭，不斷把我們向前推。大多來自於回憶，後工業時代成長的我們，面對大環境壓迫，時代巨輪碾碎後僅存的那麼少許的認同意識，是我們這一時代人的共同的隱憂，我們終究無法抬頭挺胸，僅用那迎接末日來臨的目光，觀看我們的島嶼，你我他彼此內心的那些島嶼。〈彼岸 III -噓！不用說…我都知道〉跟〈彼岸 IV -Into deep〉(圖 7)(圖 10)由這些生活中過度的各式物件，以我所居住的城市邊緣觀察起，構圖隱約暗示所繪畫的風景是以現實生活中為佈景所重新搭建的異域舞台。



圖 23 陳玥好，〈彼岸 V -過於喧囂的孤獨〉，2015，油彩、鉛筆，80cm x 200cm

〈彼岸 V -過於喧囂的孤獨〉(圖 23)作品名稱引用博胡米爾·赫拉巴爾⁴²(Bohumil Hrabal)的小說命名，熱愛閱讀的故事主人翁漢嘉是一名廢紙回收站的打包工人，他喜愛他的工作，以及那些終日與他作伴的成堆書籍。雜亂、骯髒甚至充滿異味的狹小工作室卻被漢嘉視為天堂，每日他在這裏面閱讀這些最終將被自己親手打包的書籍，與這些書籍相遇的同時，卻也親手宣判這些書本的死亡。工作多年卻迫於時代轉變，某日自己也將被時代的輪轉淘汰，最終漢嘉選擇親自終結自己的生命，與他最喜歡的書本們及工作器具一起同歸於盡，面

⁴² 捷克小說家。作品大都描寫普通、平凡、默默無聞、被時代拋棄在「垃圾堆上的人」。他的一生都同這些人在一起，同情他們，愛著他們，把自己與他們等同，發掘他們心靈深處的美，收集了他們成千上萬的語言精華及故事，創造出一群平凡而又奇特、光芒四射的人物形象。

對時代的轉變，他用自己認為超脫的方式，延續某種形式上的永恆。這段描述，如同對於我所處的現世時代之描寫，這些所視為內心珍貴記憶的化身，島嶼、廢墟以及電塔，我們親自創造並宣判它們的死亡，然而葬送這一切的我，最終將是以另外的形式與這些事物永恆的聚集在一起。

所以〈彼岸 V -過於喧囂的孤獨〉(圖 23)這件作品，我創造了一座巨大的島嶼，別於之前作品的是，這次只有一座龐大的孤島佔據畫面，非常完滿充盈的島。上面沒有任何的廢墟或是工廠，僅只是一座孤獨的島嶼，安穩但內在筆觸躁亂，整體感覺是個不斷變動的狀態。然而越是躁動卻也依舊安穩的浮於草海之上，一動一靜之間，山雨欲來前的安寧，像是我們所處的時代，逐漸來到某種事物飽和的臨界點，壓抑、並且累積。我們所住的土地一直不停吸取與包容，不論好與壞最後都將回歸原點，島嶼的此刻正是隱藏在喧囂背後孤單而堅實的依歸。

同吳明益小說中所寫，曾經我們認為已然棄絕的記憶與事物，在跨越時代的變動之後將在柔軟草海中聚集成島，伴隨淡淡的失落，擱淺在彼岸的沙灘上。最終這些記憶以及過去時空中的碎片，以一種完滿的結果橫渡煩惱與變動中的現實之海，姿態沉穩的輕輕落下登上彼岸，而我知道，所有的事物包括我們，最終都能以各種不同的過程與方式，朝向這唯一筆直的道標前進、抵達。

第四章 結論

創作到此一階段從一開始比較純粹的「睹物思情」一路擴及延伸到現實與記憶中的斷裂層面，造成對慾望的想望，最後進一步抽絲剝繭，討論一連串為什麼由記憶中常見的風景，來解釋對於風景畫寄託的心理以及內心對安全感投射的狀態，藉由後期島嶼的形式來展現出對現實世界的無奈以及心境，最終經過個人生命經驗後淬鍊而出的「島嶼 | 風景」。

誕生並且生活在這個孕育出我的島嶼，乘載許多對土地的印象以及過往的記憶情感，在這個變動中的世代，面對不斷的轉化，許多變化中的時代產物相繼淘汰，如同記憶中的大小事物總是隨時間的增加縱身捲入不再復返，一方面來不及感嘆逝去的太多而僅剩的太少，文明與自然的相對失落與拉扯不斷膨脹，只能藉由日常生活中對於逝去者的殘餘肉身才能突然感嘆所謂「過去與曾經」。而面對不斷變動的現實世界，創作就是一面鏡子，照射與反觀自己內心的慾念，因此繪畫有關一系列島嶼與自身記憶有關聯的風景，期並許之後能有更多的生命經驗以及旅程經驗，為更多逝去過往的曾經留下更多痕跡以及創作，為自己的創作以及所珍視的島嶼景色作更多努力。

參考文獻

一、專書

- 1、Italo Calvino(1993)。《看不見的城市》(王志弘譯)。台灣：時報出版
- 2、Catherine Grout(2009)。《重返風景:當代藝術的地景再現》(黃金菊譯)。台灣：遠流出版
- 3、Malcolm Andrews(2013)。《風景與西方藝術》(張翔譯)。上海：上海人民出版社
- 4、E.H. Gombrich (2008) 《藝術的故事》(雨云譯)。台北市：聯經出版社。
- 5、姚瑞中(2014) 《台灣廢墟迷走》。台北市：田園城市。
- 6、Christopher Woodward(2006) 《人在廢墟》(張讓譯)。台北市：邊城出版。
- 7、吳明益(2011) 《複眼人》。台北：夏日出版。
- 8、張善穎(2013) 《水星之歌》。台北：原點出版。
- 9、Marcel Brion(1978)。《浪漫時期的藝術》(李長俊譯)。台北市：文化出版社。
- 10、Jonathan Littell(2014) 《仿培根的三習作》(林心如譯)。行人文化時實驗室。
- 11、John Berger(2010) 《觀看的方式》(吳莉君譯)。麥田出版。

二、網頁

- 1、王柏偉 (2015)。神秘主義式藝術表現的兩種形式。上網日期：2015年11月1日。網址：
http://www.digiarts.org.tw/chinese/Article_Content.aspx?n=79F2E0580B85E800&s=268199DF96788797

- 2、維基百科 (2015 年，7 月 24 日)。赫爾密斯。上網日期：2015 年 11 月 18 日。網址：
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%B5%AB%E8%80%B3%E5%A2%A8%E6%96%AF>
- 3、維基百科 (2015 年，7 月 26 日)。詮釋學。上網日期：2015 年 11 月 18 日。網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%A7%A3%E9%87%8B%E5%AD%B8>
- 4、維基百科 (2016 年，1 月 14 日)。皈依。上網日期：2016 年 2 月 13 日。網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%9A%88%E4%BE%9D>
- 5、維基百科 (2013 年，3 月 9 日)。阿卡迪亞。上網日期：2016 年 2 月 13 日。網址：
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%98%BF%E5%8D%A1%E8%BF%AA%E4%BA%9E%E5%B7%9E>
- 6、維基百科 (2015 年，12 月 3 日)。烏托邦。上網日期：2016 年 2 月 13 日。網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B9%8C%E6%89%98%E9%82%A6>
- 7、維基百科 (2016 年，2 月 9 日)。納西瑟斯。上網日期：2016 年 2 月 13 日。網址：
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%B4%8D%E8%A5%BF%E7%91%9F%E6%96%AF>
- 8、維基百科 (2015 年，7 月 26 日)。博胡米爾·赫拉巴爾。上網日期：2016 年 2 月 13 日。網址：
<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8D%9A%E8%83%A1%E7%B1%B3%E7%88%BE%2%B7%E8%B5%AB%E6%8B%89%E5%B7%B4%E7%88%BE>

三、 論文

- 1、陳睿淵(2015)《蜃景》。東海大學美術系研究所碩士論文。台中。
- 2、陳怡安(2015)《境之行者-陳怡安創作論述》。國立彰化師範大學美術系研究所碩士論文。彰化。