

東海大學美術系碩士班論文學位  
創作論述

未參與的存在  
Existence of Absence

指導教授：張惠蘭 副教授

研究生：翁國凱 撰

中華民國 105 年 6 月



東海大學美術系碩士班論文學位  
創作論述



指導教授：張惠蘭 副教授

研究生：翁國凱 撰

中華民國 105 年 6 月

# 東海大學美術研究所

翁國凱 君所撰碩士論文：

未參與的存在

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

李淑貞 (李淑貞)

王怡然 (王怡然)

指導教授 張惠蘭 (張惠蘭)

系主任 詹前裕 (詹前裕)

中華民國 105 年 06 月 06 日

## 摘要

我們總是依賴於概念上所認知的「存在」與「不在」的狀態框架，而「未參與的存在」字面上意旨著實際的存在，又非真實的介入其中。這裡的「存在」不單僅是描述對象物的名詞存在，而必需實際佔據時間與空間也被真實的經驗到，才能成為我們眼睛前所得到的「存在」，又或者存在於心靈中的「存在」；「不在」有別於實體的存在，是一個缺席的存在與記憶中所建構的景象之間，結構出不被所見的「存在」；於是始終無法明確何謂才能稱為真實的「存在」。

此論述分為四個部分；第一章最初；做為陳述整個創作的開端，及個人與家族記憶為大學至研究所創作的議題發展。第二章負的書寫；創作上對家族影像消亡的研究和平面繪畫的媒材使用與研究方法。第三章日夢裡的空間敘事；主要談論研究所開始的空間裝置與作品形式分析。第四章結語；整理創作過程所帶來的影響與轉變。

關鍵字：存在、缺席、覆蓋、黑色肖像

## ABSTRACT

Our perception always depends on our conceptual realization of “presence” and “absence.” The “Existence of Absence” suggests the actual presence without really participating in it. The “presence” here is not merely about naming the objects, but also substantially experiencing the time and space being taken by the objects, while the both together define the “presence” in front of our eyes and in our minds. Different from the actual presence, “absence” is the invisible presence constructed between the absent being and the vision visualized in one’s memory. Therefore, a clear definition of the actual “presence” never exists.

The thesis includes four chapters: the first chapter “Beginning” states how my college and graduate project initiated as well as its artistic development based on my personal and family memory; the second chapter “The Writing of the Negative” discusses the vanishing family images, the use of media of two-dimensional painting and its practice; the third chapter “The Narrative of Space in the Daydream” is an analysis of my space installation, a practice I started in graduate school, and the form of the works; the fourth chapter “Conclusion” lays out the transformation of the whole artmaking process and its effect.

Keywords: Presence, Absence, Overlap, Black portrait.

# 目錄

摘要 .....	VI
ABSTRACT .....	VII
第一章 最初 .....	1
第一節 緣起 .....	1
第二節 「存在」與「缺席」 .....	3
第三節 不斷的遺忘與被遺忘 .....	5
第二章 關於負的書寫 .....	11
第一節 「真實」的存在 .....	11
第二節 「眼淚」 .....	14
第三節 「覆蓋」 .....	16
第四節 黑的產生 .....	17
第三章 日夢裡的空間敘事 .....	30
第一節 記憶的載體 .....	30
第二節 存在表象之外 .....	32
第三節 「存在所在」· 空間裡的迷失 .....	35
第四節 我們終究浮游在這片虛無之中 .....	37
第四章 結語 .....	49
參考文獻 .....	51

## 圖目次

【圖 1】翁國凱，《附影》系列（共 7 件），2011。	7
【圖 2】翁國凱，《附影》系列（局部），2011。	8
【圖 3】翁國凱，《附影》系列（局部），2011。	8
【圖 4】翁國凱，《誤讀》，2015。	9
【圖 5】翁國凱，《誤讀》（局部），2015。	10
【圖 6】翁國凱，《誤讀》（局部），2015。	10
【圖 7】翁國凱，《疊影》，2011。	20
【圖 8】翁國凱，《疊影》，2011。	20
【圖 9】翁國凱，《邊緣隱現》，2011。	21
【圖 10】翁國凱，《印象》，2016。	22
【圖 11】翁國凱，《覆影》（局部），2011。	23
【圖 12】翁國凱，《彷彿的面孔》，2015。	24
【圖 13】翁國凱，《彷彿的面孔》（局部），2015。	24
【圖 14】翁國凱，《消像》，2016。	25
【圖 15】翁國凱，《消像》，2016。	25
【圖 16】翁國凱，《在墜落之後》，2014。	26
【圖 17】翁國凱，《黃色眼球》，2014。	27
【圖 18】翁國凱，《遺留下的渺小殘肢》，2016。	28
【圖 18】翁國凱，《遺留下的渺小殘肢》，2016。	28
【圖 19】翁國凱，《遺留下的渺小殘肢》，2016。	29
【圖 20】翁國凱，《存在/所在》，2014。	39
【圖 21】翁國凱，《存在/所在》（局部），2014。	40
【圖 22】翁國凱，《存在/所在》（局部），2014。	40



【圖 23】 Google map 影像截圖，前往工廠的小徑。	41
【圖 24】 翁國凱，「存在/所在 2015 翁國凱個展」局部。	42
【圖 25】 翁國凱，「存在/所在 2015 翁國凱個展」局部。	42
【圖 26】 翁國凱，「存在/所在 2015 翁國凱個展」局部。	42
【圖 27】 翁國凱，《內在流放》(局部)，2014。	43
【圖 28】 翁國凱，《內在流放》(局部)，2014。	43
【圖 29】 翁國凱，《內在流放》(局部)，2014。	44
【圖 30】 翁國凱，《內在流放》(局部)，2014。	44
【圖 31】 翁國凱，《一座遙遠的孤寂》系列，2013。	45
【圖 32】 翁國凱，《一座遙遠的孤寂》系列，2013。	45
【圖 33】 翁國凱，《一座遙遠的孤寂》系列，2013。	46
【圖 34】 翁國凱，《一座遙遠的孤寂》系列(局部)，2013。	46
【圖 35】 翁國凱，《覆島》，2016。	47
【圖 36】 翁國凱，《覆島》(局部)，2016。	48
【圖 37】 翁國凱，《覆島》(局部)，2016。	48

# 第一章 最初

正因為在照片裡總存有我那將來的死亡，這不可避免的徵記。<sup>1</sup>

這句話為羅蘭·巴特（Roland Barthes 1915-1980）在最後的遺作《明室》裡所寫下。喪母之痛使得羅蘭·巴特重新面對自己的死亡與恐懼，也將自己對母親的思念與喪傷以書寫作為重要的寄託，那時他真的觸及了某種本質現象的顯現，此刻那個「我」已遠越過文字層面了。<sup>3</sup>創作過程的階段中，我也不斷回溯私人記憶與家族之間的關係，搜索這所有層層疊疊的憂傷，將以重新詮釋與修補。

## 第一節 緣起

對於成年後的家庭崩解經驗，與其說是突如其來，我想應該只是一直裝作沒有查覺而已。一直以來與家人關係是那麼樣的片斷和陌生，我們有所交會，但卻又不真實的存在彼此中，這種關係一直持續著，就像一顆看似不痛不癢，不敢直視的「瘤」，最後我也只是當作視而不見的沉默而已。

在不明確動機的創作中，我究竟關心著甚麼？這一切的不明究理纏在心中而無法自身分解的病菌般存在；始終無法清楚從何開始

---

<sup>1</sup> 出自羅蘭巴特的著作《明室，攝影雜記》，頁 51。

<sup>3</sup> 陳傳興，《憂鬱文件》，台北市：雄獅叢書，頁 174。

又為何原因而執著於這些情感上的意念。起初似乎是為了悼念家人的「缺席」，才開始的一些以家族相簿為對象媒介的創作；關於家族肖像是從大學畢業製時才開始的系列，當時心裡一直處於某種理所當然與愧疚並置的存在。執行對家族的創作，看似釐清自身與家人間不明確的矛盾關係，其實只是沉浸在補足自以為是的虧欠中而已。2011年大學畢業製作開始了第一件家族肖像的創作；那陣子我整理那些被塵封的家族相簿，再次的重新翻拍、存檔，從那些零散而陌生，且似乎理所當然反覆出現的影像裡，我似乎找到了一絲能以證明我們曾經「存在」的證據。

此論述由大學時期的畢業製作開始了部分系列關於家族的創作做為延續，進而轉變釐清前者創作裡種種的無法明確，以及生命的經驗仍在過程的創作中持續顯現。

## 第二節 「存在」與「缺席」

從 2011 年開始了關於家族肖像的系列作品，這期間的創作一直圍繞著因父親在我成長過程中的「缺席」而發生，一直到 2013 年阿嬤的「缺席」，死亡才真正的以我無法控制的方式滲透進來。在父親角色的「缺席」與阿嬤實質的不「存在」形成了兩種相異的不在，過程中也對後期的創作產生了無能預測的轉變，然而兩種不同「缺席」都象徵了對過往的不復存在。

「影像的本質完全在於外表，沒有隱私，然而又比心底的思想更不可迨及，更神秘；沒有意義，卻又召喚各種可能的深入意義；不顯露卻又表露，同時『在』且『不在』。」

4

創作在某些部分成了我對家族的「悔恨」，而我只是那其中軟弱的旁觀者；過程中，一直認為是家庭崩解的經驗，才造就了現在「自我辯解」的創作與思想。而「孤獨」佔據了我至現在生命中的絕大部分，我害怕孤獨，但也同時浸淫在孤獨所築構的巢穴之中。自從小學畢業後，我開始在外縣市求學，雖然只是每日短暫的往返通勤，但以往接送我跟弟弟上學的父親已在這個時候消失了一段時間，以前上學坐在機車後座最喜歡靠在父親背上多貪睡個幾分鐘；一直到高中後我開始北上求學，父親也在這時短暫出現，但並無對當時的生活做太多改變，就算難得與父親單獨坐在車內，從台北到嘉義的車程中，我們也總尷尬的沒說上幾句話。

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, 《明室, 攝影雜記》, 許綺玲譯 (1997), 台北: 台灣攝影工作室, 頁 124。

部分關於我與家人們的記憶，都經由「竊聽」在家裡擔任美髮師的母親與客人間的閒聊所建立。在一次的竊聽經驗，我得知了母親在產下我後，曾經有過一次小產的經驗，在那之後我也時常想，如果能與「缺席」的弟弟對置順序，那是否能有所改變？

我藉由創作過程裡的反覆勞動中，緩解那自以為的疼痛感，《附影》【圖 1】是一組收藏「存在」的系列作品。貼附在玻璃上的影中人，如重新獲得唯一能作為「存在」證明的影子【圖 2】；影中人雙眼引向前方的注視與觀者產生一種截然不同的對應關係，圍繞著類似的外表是一層時間的斷溝，曾在彼方，觀者只能隔岸點數影像<sup>5</sup>，但又非「真實」的看見，成了一種與現實斷截的矛盾與無可視的失落。《附影》中我將經由翻拍底片而來的影像再影印複製，再以有機溶劑將附在影印紙上的黑炭轉拓到棉紙表面，這些一道道間隔開的顯影手續，早已模糊那些存在影像裡的真實記憶；而在將吸飽黑炭的棉紙貼附到玻璃底下，以刀片來回的刮除影像中人物以外的場景【圖 3】，只殘留下最後被獨立出來的影中人物。

---

<sup>5</sup> 陳傳興（1992 初版），《憂鬱文件》，台北市：雄獅叢書，頁 178。

### 第三節 不斷的遺忘與被遺忘

在要開始著手書寫的同時，也許是創作當下夾雜了太多情緒，而一時無法將它們轉為文字做一個秩序性的建構。在創作的當下，似乎不存在著明確的言語（文字），就這樣我始終被迫困在呢喃的團塊裡，無法將大量的情緒準確的化為書寫；但我仍持續打撈，無盡的打撈那些我散落一地的忘記，那些無法重組的痕跡。

處於壓抑狀態下並無法意識到自己的一切情感經驗。我們都存有著意識與無意識的共同存在，但「無意識」可能已壓抑成了與原本相異的形態關係，以至於平常無法察覺。大部分時間的苦痛經驗都將可能在「無意識」裡凍結、藏入深處。但也或許真的藏得太深，使得「意識」也無法察覺其中，這時就有了「遺忘」的產生，所以常會把很痛苦的事情給忘記，但這些忘記只是被藏起來而已，並沒有完全的消失，就像是被一股強大的力量給推入記憶的深處。它們常在「意識」無法理解的地方持續糾纏著，往往這些被凍結而殘留下來的經驗，在「無意識」中持續蔓延，那些不明究理的症狀也等待機會的隨即出現。

聽說，記憶是人類死亡之前的最後一次活動；我們無法捕捉記憶，因為並不知道記憶從何開始，而又是甚麼時候結束的；似乎遺失了某些記憶，而這些失憶是否是全然的痛苦經驗？我們選擇了部分記憶予以保存，而同時，也因此篩選其他記憶而予以遺忘。因此，記憶與遺忘為一體兩面，而且「遺忘的過程與記憶的過程同樣都是

社會性地建構」。<sup>6</sup>在記憶模糊致逐漸消失的過程裡，其實我並未從中感到有所焦慮與不安，這些解離現象，使我不儘懷疑自己是否病了，病？或許真的是病，又或者是我太在意，太想彌補從前的過失，而才一次又一次的喚起過去的種種；而那掉落一地的殘破記憶，似乎存在過，但又不記得了。這種似乎似的矛盾情愫，總為我帶著陷入某些摸不著的曖昧與含糊，《誤讀》【圖 4-6】如同迷失的蜜蜂，無從找尋的文字，而我抓到的卻是一段散落的靈魂。

---

<sup>6</sup> 陳佳利，《被展示的傷口－記憶與創傷的博物館筆記》，台北：典藏藝術，頁 55。



【圖 1】翁國凱，《附影》系列（共 7 件），2011，棉紙、碳粉、玻璃、木框，單件 31x 42  
x 5 cm。





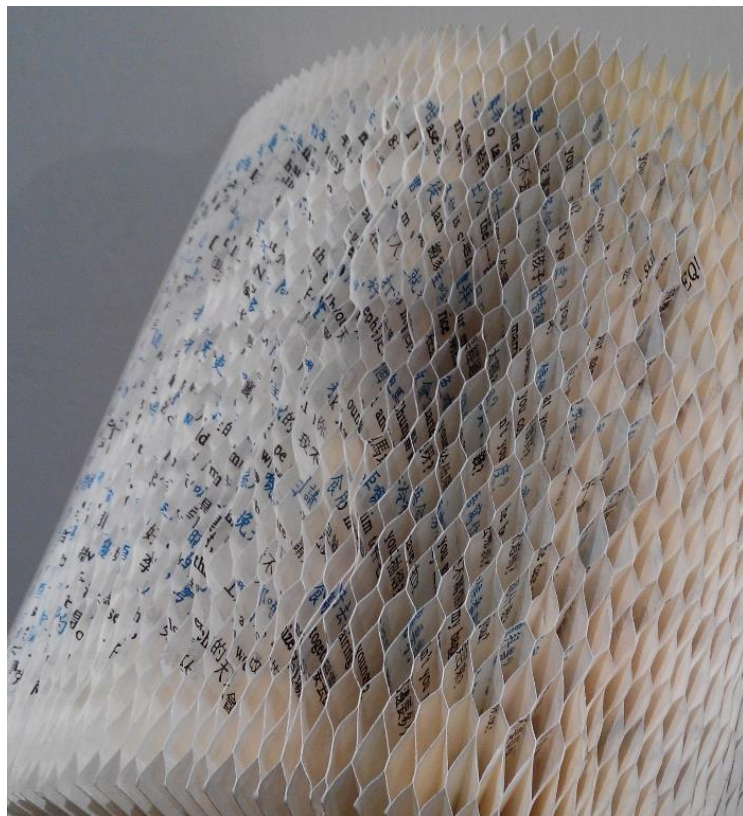
【圖 2】翁國凱，《附影》系列（局部），2011，棉紙、碳粉、玻璃、木框，單件 31x 42 × 5 cm。



【圖 3】翁國凱，《附影》系列（局部），2011，棉紙、碳粉、玻璃、木框，單件 31x 42 × 5 cm。



【圖 4】翁國凱，《誤讀》，2015，蜜蜂、明鏡、膠、書，依場地而定。



【圖 5】翁國凱，《誤讀》（局部），2015，蜜蜂、明鏡、膠、書，依場地而定。

【圖 6】翁國凱，《誤讀》（局部），2015，蜜蜂、明鏡、膠、書，依場地而定。

## 第二章 關於負的書寫

在物與物的相對間所存在著我們習慣忽視的「負空間」，而在我們的周圍，這些「負」仍隨著時間和空間持續的變換在這片充滿記憶的暗影中，被視為不可預見的存在。近五年的創作中，家族的死亡氣味，始終毫無掩飾的投射到所有的創作裡，過程也非線性的進行，而就像是一種藏在時間裡片段的發生。

### 第一節 「真實」的存在

在人的記憶中影像是連續而殘破的【圖 7-8】，照片則將躲在時間裡的斷裂孤立出來，喚醒其中能夠看見的對象。一張照片，保留了一個過往的瞬間，這比回憶更加清晰，更具有當下性。照片捕捉了曾經確切實存的事件，但不像人們曾經歷過的往事，所有的照片都是一種逝去之物，藉由過去的瞬間被捕捉下來，造成當下時間裡的某種斷裂。當照片裡我們熟悉的人物「缺席」時，我們才真正意識到攝影的存在，照片彷彿預見隨後的缺席與死亡，這比大部分的回憶和紀念物，更創痛人心。

照片的暴力並不在於拍照內容為何，而是因其本身「死亡」的本質，使得看似栩栩如生的相中之物，卻已真真無可奈何地永遠停息於中。雖死及卻又鮮明瀝瀝的照片「一次一

次地強迫塞滿視界，照片裡，無可迴拒，無可轉化」<sup>7</sup>

每當在我翻閱家族相片時，總是對模糊的記憶，以及那些我可能不曾存在並參與過的時光感到困惑。在大學畢業製作的那段時間裡，我開始拆解、交疊那些我曾經困惑的模糊記憶，這些經由繁複過程所取得到模糊的影像，以看不見的過程勞動取代立即的顯影方式進行創作，影像至逐漸成像的過程中因為多了視覺跟自主意識關係，而使對象物的產生也多了些微的變化；在描繪當下的影像輪廓時，其實也因存在不在場的關係，因此畫面依然留存著模糊與不定，對於影中人的相貌雖由感到熟悉，但卻又似乎不是真實的存在其中，而能以停留在畫面上的是不確定也非全然的表象。

班雅明在書中提到：「這某個東西不肯安靜下來，傲慢地強問相中那曾活在當時者的姓名，甚且是在問相中那如此真實仍活在其中的人，那人不願完全被「藝術」吞沒，不肯在「藝術」中死去。「而我問道：那纖纖髮絲，／那眼神，如何環抱著昔日的生靈！／如何親吻那張嘴，／荒謬的慾望纏捲著那張嘴，彷彿只見煙，卻無燄。<sup>8</sup>」在他眼裡像中人的情態，不全是實體，更多是歲月雲煙的殤逝情懷。相片捕捉到瞬間的真實情態，那些活生生靜止在一個平面上的影像，原先藏躲起來的情緒，在穿越孔洞，落於底片的那一瞬間，就已毫無掩飾的隱現出來。

然而存在家庭相簿裡的影像，因父親主宰了相機，所以總很難在相冊裡看見他與我們一起的身影，就像被從記憶中被徹底洗去似

<sup>7</sup> 許綺玲(1900)，《糖衣與木乃伊》，台北：美學書房，頁12。

<sup>8</sup> Walter Benjamin，《迎向靈光消逝的年代》，許綺玲譯(1999)，台北：台灣攝影工作室，頁18。

的，「缺席」在相冊裡與我們的成長過程。記憶中，我其實一直依賴著父親的存在，但每當越是長大，我就更害怕自己越像父親一點，我們的存在就像是一面反映彼此的鏡子，雖然凝視著對方，但卻也只是無語的遠目。而看不見的，並不代表不存在，我們還是依然存在於同一時間軸裡行走。每當注視著小時候的照片時，還是能同時感覺到父親也曾用同樣的視野從景框背後觀看著我們。

《邊緣隱現》【圖 9】中我以縫補的形式接合這數百張橫斷紙上的片段，而層層覆蓋的影像上，棉線交錯的經緯阻斷依附於表層的黑色，這一道道交織的黑網捕捉那即將溶解的黑色肖像；而垂掛於靠牆的肖像隨空氣中的浮動顯影、消失，行進的過程中觀者無法由視覺取得完整懸空的圖像。

## 第二節 「眼淚」

「眼淚」總以不同的身分存在一次又一次的創作裡，但日常中眼淚似乎被視為某種羞愧之物般不輕易的被遇見；然而一直以來哭泣仍是人類共同擁有的情緒。嬰兒會因饑餓或疼痛而哭泣，孩童則在遭遇挫折或失望時哭泣；然而不論規範情感的規則怎麼因時因地的改變，成人都會因各種理由而哭泣，有時甚至沒有任何原因。

哭泣是人類獨有的行為。就我們所知，其他動物不會因情感而流淚。雖有人說，大象會因與馴獸師重逢或遭責罵時哭泣，但卻沒有證據證明這些罕見和不尋常的淚水。……我們知道眼淚的基本原理，其中涉及的腺體與導管以及隨之而起的激素活動；我們知道相關的神經和啟動哭泣的腦部系統。生理學家曾經研究過情感之淚的化學成分，發現他們和潤滑我們眼球的連續淚液不同。

然而，我們對眼淚的了解並非全然來自醫學和心理學，而是出於難以數計的小說、戲劇和電影對人類哭泣行為的描述。雖然這些文字紀錄的相當廣泛，但依舊還有很多問題未解。我們為什麼而哭泣？開心的淚，父母為子女驕傲的淚，悲傷、挫折的淚—究竟它們有甚麼共通點？我們在勝利、成功、愛和重逢的時候，內心情感的表達方式竟和最深沉失落的感受相同？為什麼某些感受會使我們哭泣，為什麼哭泣又讓我們產生這樣的感受？我們怎麼理解其他人的哭泣？為什麼我們會覺得眼淚神聖，能讓我們得以贖罪？我們為什麼，又如何停止哭泣？甚麼時候哭泣算是神經反應，甚麼時候又

算是病態？眼淚究竟要傳達甚麼？<sup>9</sup>

鮮少看過母親流淚（看連續劇除外），一次撞見母親的哭泣，其實也有點記不清是為了甚麼，但我想應該還是關於父親，但當時母親落下的淚中早已經沒有任何理由。為什麼而愛，而又為什麼不愛了？過往如此相愛的兩人，如今卻已不存在對方之中，而我卻是在那曾經相愛時所遺留下的產物。

創作中我試著抓起仍以象徵「眼淚」的素材，由一開始鉛筆在紙上的黑色肖像，殘留於表面閃爍足以溶解影像的石墨，到紙上孔洞露出的明鏡與食鹽過程中的溶解，來象徵眼淚形象存在的意涵。這個因由情緒失禁所留下的產物，能以呈現人類本性中最為原始的本能存在。

我們很難將哭泣與快樂作為聯想，總認定「眼淚」是痛苦與失落的象徵；但我們卻能從哭泣的過程中得到適當的救贖，即便是冗長的哭泣，也會有停止的時刻。在我們逐漸成長的過程中，從無法控制到必須學會如何停止哭泣；然而當生命接近晚期，哭泣反而經常不由自主的發生，眼淚伴隨著我們一生，我們都是這些滿載淚水的容器。

---

<sup>9</sup> Tom Lutz，《哭泣：眼淚的自然史和文化史》，莊安祺譯（2003），上海：上海社會科學院出版社，頁 1-3。



### 第三節 「覆蓋」

「覆蓋」象徵一個階段的結束，但也存有著某部分的自我揭露。「覆蓋」的形式和語意重複出現在每次的創作之中，由一開始以石墨進行的平面覆蓋，到研究所後期的空間裝置。這些覆蓋的過程看似撫平一切不見的坑疤，但這並非代表被隱藏底下「創傷」真的不見；創傷（trauma）希臘原文意為原意為傷口（wound），指的是身體的傷口，原始的意義並不意含精神或心靈方面的傷痛。後來佛洛伊德的精神分析學說才將創傷的意涵由身體的傷口延伸到精神的傷口，意謂精神所經驗的時間、自我及世界與現實間的斷裂狀態。

10

在《印象》【圖 10】的作品中，觀者無法看清被覆蓋之後的物件，這些未能被完全體現的一切僅透露出可被依稀辨識的輪廓，但仍無法準確看見裡面的影像。繪畫裡的「覆蓋」，我遮蔽隱藏在底下的影像即那些被保護或者保存不願被發現的傷痛；而裝置我相反的以覆蓋的形式揭露被壟罩在裡面的形體，這藏匿在底下的團塊形成存在表面的輪廓，以證明他們真實的存在。

因為害怕而覆蓋過去，但「覆蓋」也同時保存了這些日積月累的創傷；隱藏其中隱約透光的記憶。

---

<sup>10</sup> 陳佳利，《被展示的傷口－記憶與創傷的博物館筆記》，台北：典藏藝術家庭，頁 48。

## 第四節 黑的產生

我是一粒無光的亮體，不能照亮別人。<sup>11</sup>

聖經〈創世紀〉中，在神說要有光之前，亦即在任何顏色存在之前，深淵的淵面黑暗。從現代科學的角度而言，宇宙是否起源於黑暗尚不清楚，原因在於沒有人能確定大爆炸之前是否還有個「從前」。也許宇宙突如其然就火光熊熊、高溫處處，接著陷入能量散佚的黑暗之中，最後物質才慢慢開始聚集。<sup>12</sup>

時常的夢魘；關於時常的半夢半醒間，偶爾會反覆小時候經常出現的夢境，一個短暫且沒有多加劇情的夢魘。當我被困在一個高聳、且感覺狹隘而無法辨識的幽暗裡，在那似乎感受不到任何視覺所帶來的刺激，但我依然可視一個巨大且逐漸向我逼近的黑色團塊，那頓時的痛苦能清楚感到無法自理的呼吸，一直一直的反覆出現的相同場景，直到驚醒。現在我還仍然懼怕那夢裡無法明確辨讀的黑色團塊的出現。

在古埃及和許多的文化一樣，黑色被視為死亡的顏色。在古埃及的壁畫中，阿努比斯的黑就正因為它是死亡的化身。在《死者之書》當中，死是夜，而夜是黑的。有來自冥府的聲音喊道：

我來到什麼樣的所在？此地沒有水，沒有空氣，深不可測，

---

<sup>11</sup> 蘇紹連（1978），《茫茫集》，彰化：大昇出版社，頁7。

<sup>12</sup> 約翰·哈維，《黑色的故事》，謝忍翻譯（2016）台北市：時報出版，頁17。

黑如最黑的夜，人在裡頭無助遊蕩。<sup>13</sup>

埃及人的時代……最好的黑來自燃油的煙灰，是一種天鵝絨般光滑的濃黑，稱為「燈黑」，或者亦可由骨頭燒盡的煙灰製成。象牙壓碎烘烤至焦黑，會產生溫暖微棕的「象牙黑」。<sup>14</sup>而黑的元素一直存在我的創作當中。大學時期就有的來回在紙張上的黑色肖像，是經由手腕動作的重複累加，那是以鉛筆的來回移動，帶動著不同質地的石墨，在紙張上的反覆掩蓋，反覆掩蓋，掩蓋，一直到紙的纖維產生了變化，宛如鱗片般的凋零【圖 11】，我紀錄下那在影像中的殘存，是質變的死亡，是停滯的狀態；《彷彿的面孔》【圖 12】由兩幅一實一虛的肖像所組成，兩個畫面都由象徵「父親」的形象所構成，但實質上卻已無「父親」的存在。「實」的畫面上隔著一層又一層的黑色，同樣經由手腕重複來回的機械性紀錄，在過程裡看似無意識的焦慮狀態，這種自我感覺的消失，就像靈魂從身體裏的抽離。在一雙眼中，從關注一片淨白開始，紙上的影像慢慢的浮現，一再重覆的顯影過程中，雙眼漸漸的從那一片的黑色裏失焦，而隔著黑的明鏡聚集成千瘡百孔，是淚水與繁星的密集【圖 13】。在作品表面覆蓋上的層層薄膜是足以溶解的影像，從雙眼的失焦開始，早已將所有的脆弱深深隱藏。而「虛」是由圍著看不見的框架與肖像的不存在所構成，在圍繞四邊燈泡反覆明、滅閃爍的狀態之間，形成了時間性的移動與凝結。而我們透過「鏡子」倒映了一切的事物，一切終將死去的影像；但這影像又不是全然具體的實現，在鏡子裡的一切事物，都以「缺席」的姿態顯現。

從大學時的家族肖像開始，大多以實質的家族影像做為創作，

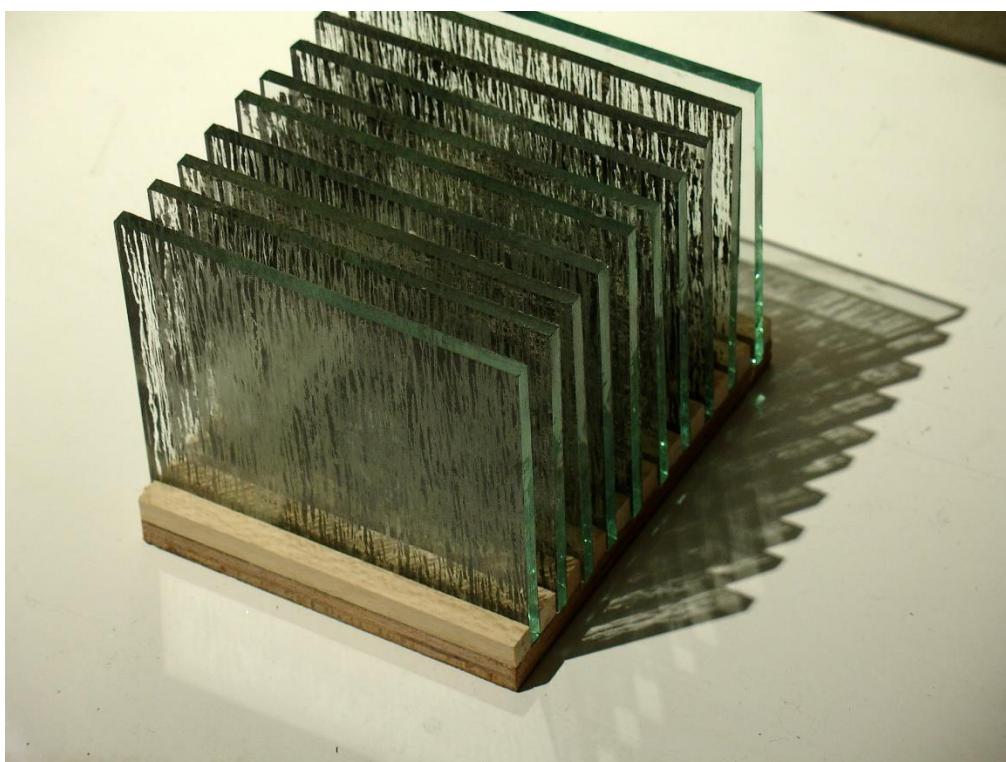
---

<sup>13</sup> 同註 9，頁 31。

<sup>14</sup> 約翰·哈維，《黑色的故事》，謝忍翻譯（2016）台北市：時報出版，頁 30。

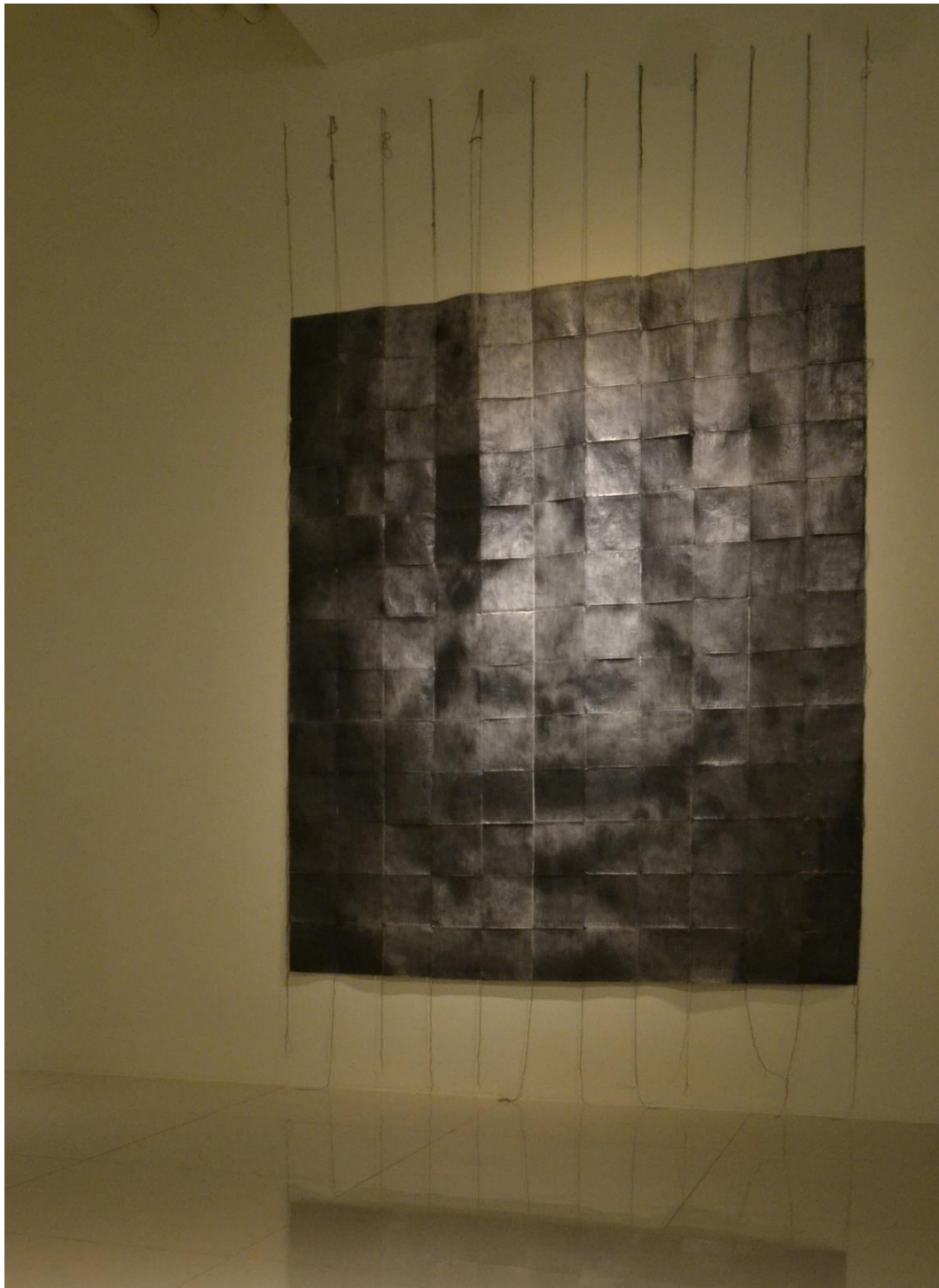
而在之後的《肖像》【圖 14-15】我轉換原本使用的人像，但構圖上仍延續以往的置中與儀式性的形式為呈現。近期我開始使用油彩的黑，也選擇了與之前不同的創作手法，捨棄原先紙本上充滿情緒性的筆觸，進而是在畫面上更深緩的潤飾；在調色盤上我點上一節指頭般大小的黑色油墨中加入大量混合油，兩者調和的過程裡降低了黑色色粉在油脂中的密度，在調色盤上亦可清楚的看見在油裡游移的黑色顆粒。藉由被稀釋過後的黑，我同樣反覆平塗於畫面上，在持續黑色的過程後，再以有機溶劑洗去殘留畫面表層的油墨，直到侵蝕表露出藏在黑色底下的原色為止，這些被洗去所留下看似光體的組成，建構成有形而無體的物件。《在墜落之後》【圖 16】圍繞著存在與不在之間打轉；這些存在與不在，消失與顯影的過程中，似乎能察覺到這些殘餘物的曾經存在。畫面中籠罩著看似一無所有的黑色，因經由底下光點排列組成的錐狀物，能使觀者從記憶中搜索、連結，而產生對一座無形的共同建構。而置於「黑」前方的木製框架，是一個極端的三角，似圍籬，但卻又無具功能性的支架。

在日常中有著各式各樣積累，如悲傷、快樂……，而病痛也會隨著時間的流轉而不減反增。在我們身體裡有許許多多的未知或者因為害怕而假裝的不知道，如果記憶已經腐爛了，那你是否還會永遠記得，身體的病痛一直糾纏著「我們」【圖 17】。《遺留下的渺小殘肢》【圖 18-20】使用與前者相同表現形式，但我一改原先無明確形象的光點換成像似體內骨骼的形體；把有骨骼圖像的畫布嵌入四邊以明鏡組成的箱體內，當觀眾在展場中走動時，被鑲嵌在箱內的圖像會隨著視點的移動現身、消失，而隨著近乎隱藏現場的三個箱體間，有一個同面積的無光黑色色塊，那之中種下一束白色塑膠花朵。

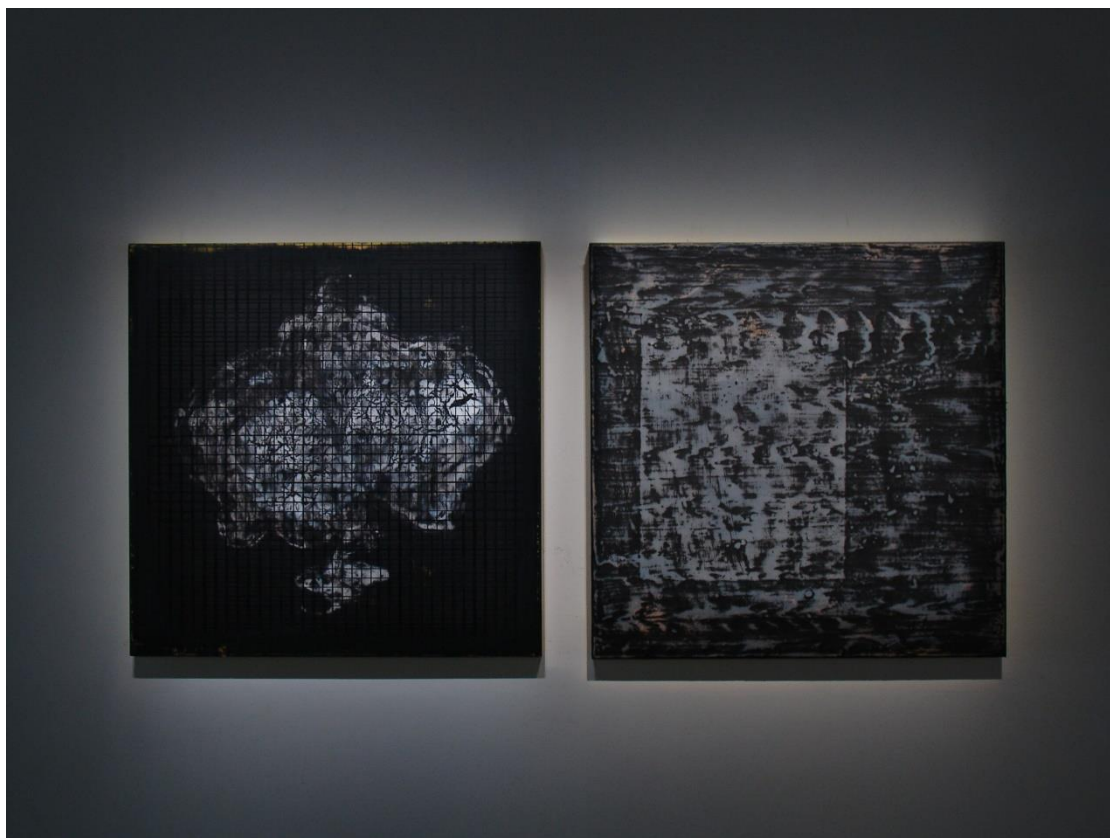


【圖 7】翁國凱，《疊影》，2011，棉紙、玻璃、碳粉、木器，11×12×14.5 cm。

【圖 8】翁國凱，《疊影》，2011，棉紙、玻璃、碳粉、木器，11×12×14.5 cm。



【圖 9】翁國凱，《邊緣隱現》，2011，石墨、紙、棉線，170x144 cm。



【圖 10】翁國凱，《印象》，2016, 複合媒材, 50x50 cm 兩件。



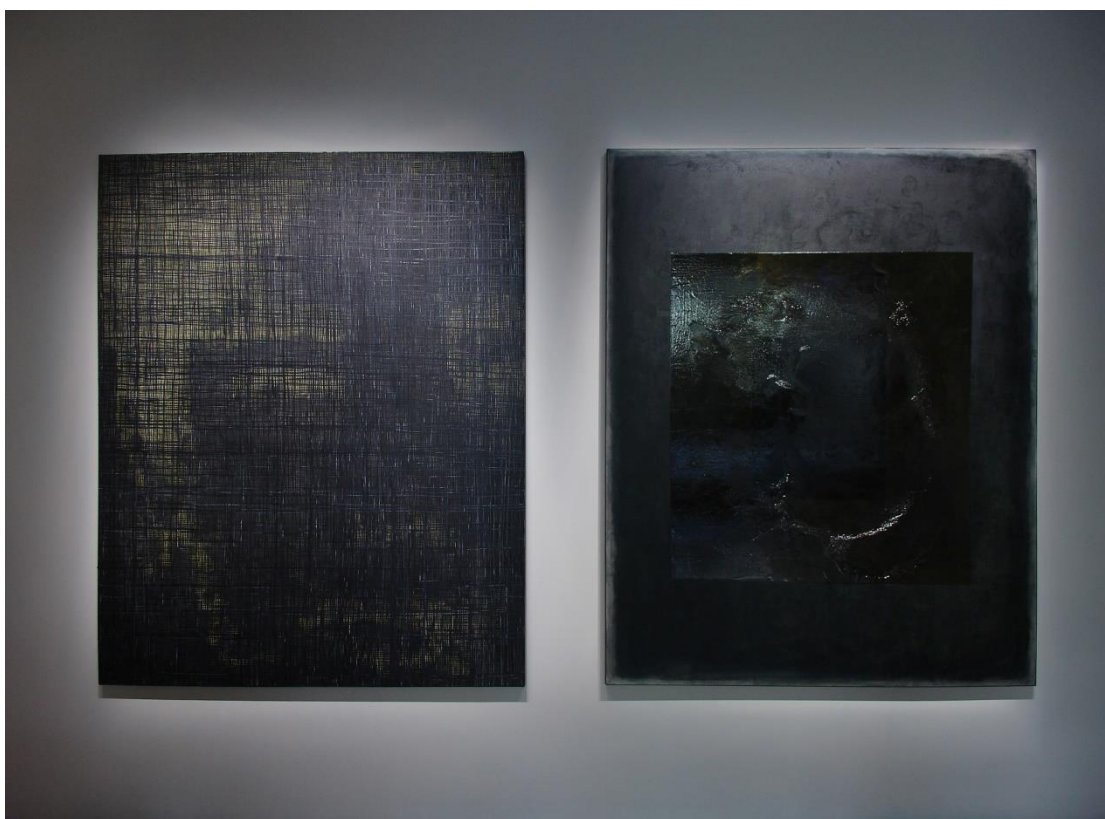
【圖 11】 翁國凱，《覆影》（局部），2011，石墨、紙，17.5x23 cm。





【圖 12】翁國凱，《彷彿的面孔》，2015，紙、石墨、燈串、明鏡、壓克力，55x 45x 4 cm、55x 45x 3.5 cm。

【圖 13】翁國凱，《彷彿的面孔》（局部），2015，紙、石墨、燈串、明鏡、壓克力，55x 45x 4 cm、55x 45x 3.5 cm。



【圖 14】翁國凱，《消像》，2016，複合媒材，依場地而定。

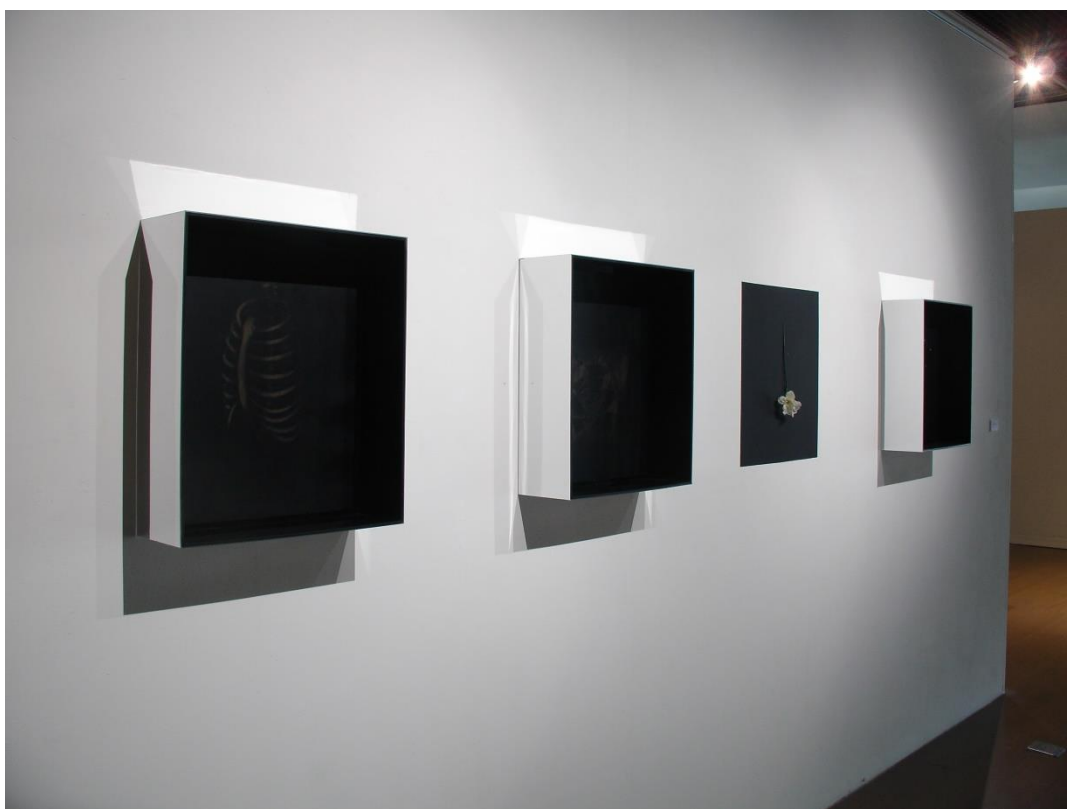
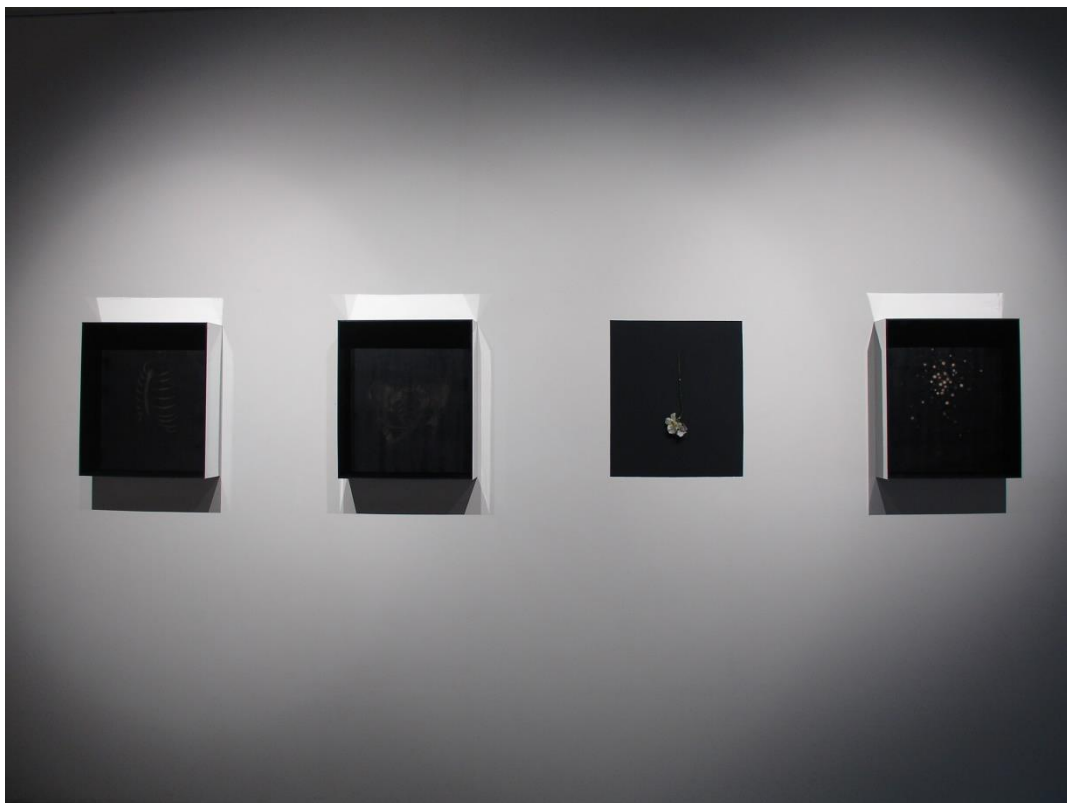
【圖 15】翁國凱，《消像》，2016，複合媒材，依場地而定。



【圖 16】翁國凱，《在墜落之後》，2014，油彩繪於畫布、木器、五金，162×130cm、48×45×160 cm。

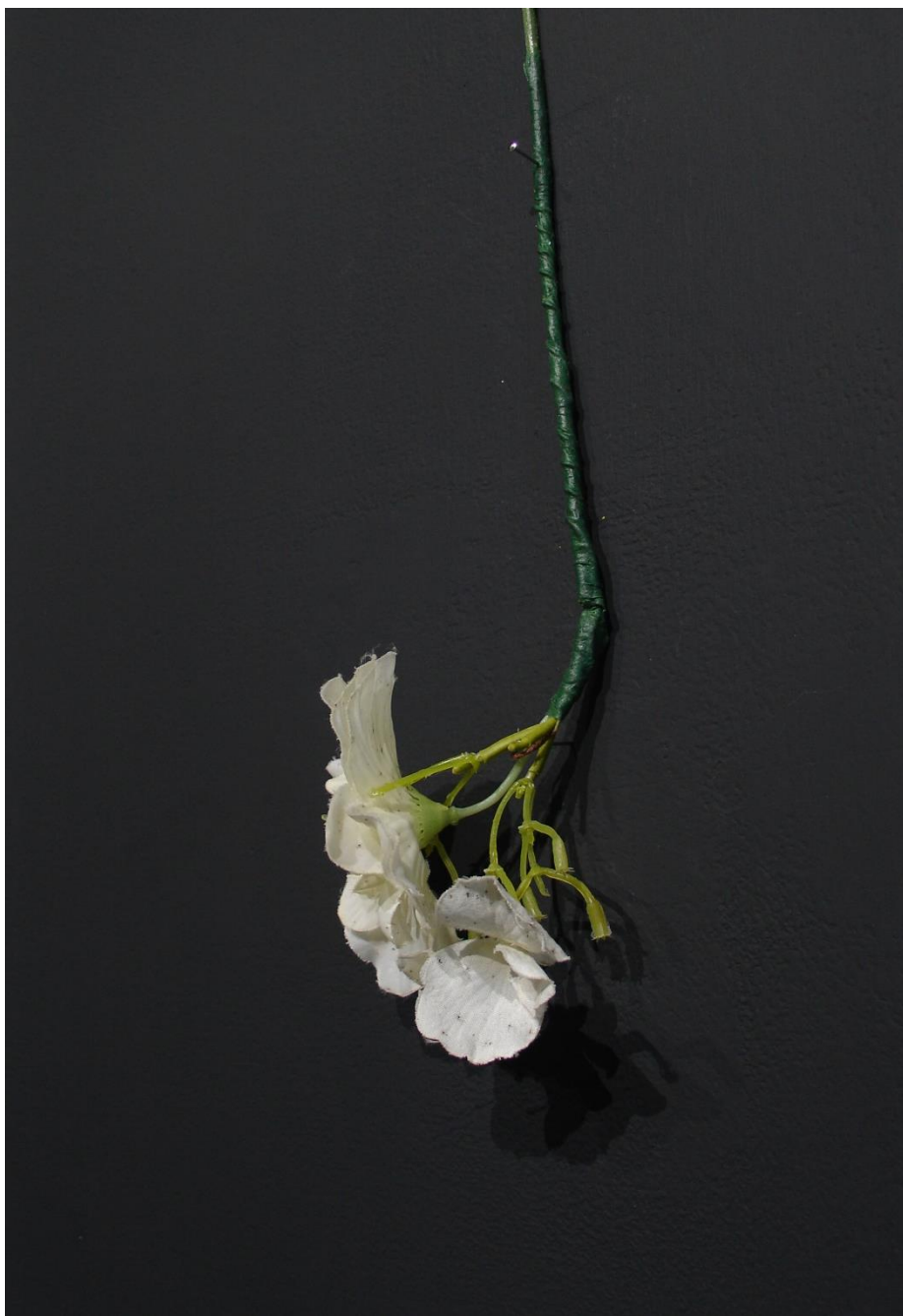


【圖 17】翁國凱，《黃色眼球》，2014，石墨、丙烯、夾板，60×81 cm。



【圖 18】翁國凱，《遺留下的渺小殘肢》，2016，複合媒材，依場地而定。東海藝術中心，台中。

【圖 19】翁國凱，《遺留下的渺小殘肢》，2016，複合媒材，依場地而定。東海藝術中心，台中。



【圖 20】翁國凱，《遺留下的渺小殘肢》（局部），2016，複合媒材，依場地而定。東海藝術中心，台中。

### 第三章 日夢裡的空間敘事

在共鳴之中，我們聽見（hear）了詩，但處於迴盪之中，我們卻訴說（speak）著詩，詩化入我們自身。迴盪帶來存在的轉變，好像詩人的存在（being）就是我們的存在（being）。<sup>15</sup>

#### 第一節 記憶的載體

創作時我大多以直覺性的選擇一些看似輕盈、且具軟弱特質的日常素材，以這些物質來乘載我希望賦予創作上的敘事狀態。裝置形式也是將作品直接坐落於地面而呈現與媒材相異的現實與存在感；而我所認知中的輕盈可能是物體本質裡，又或者從視覺上所能得到的。裝置的處理也存有平面繪畫中的「覆蓋」，但有別於後者影像之上的塗抹，在裝置所「覆蓋」的底下，空隙裡存在著更無法捕捉的過去。當我們只關注表層的「有形體」時，往往會被原先的感官認知所遮蔽陷入表面的視覺陷阱中，意象做為純粹想像（Imagination）的產物，如今卻變成與其做為想像之存有者的相反物，<sup>16</sup>反而失去對內在的感受進而阻擋一切心理所造成的感性判斷。

研究所期間的創作形式我開始了對場域的思考，將以往塑造的對象物拉出於平面之外。在我裝置創作的過程中重新思考了作品在

---

<sup>15</sup> Gaston Bachelard, 《空間詩學》，龔卓軍譯（2015），台北：張老師文化，41-42

<sup>16</sup> 同註 11，頁 79。

空間、時間與遊蕩其中的民眾之間的關係，我試著模糊人在空間（space）<sup>17</sup>裡的時間界線，以一種敘事的方式建構這個記憶載體；對於這些種種存在的探討，其主要的「真實」還是由我們的視覺感官而生的，試圖藉由模糊視覺感知對於空間「存在感」的捕獲，而打破身處當下的「真實」。

---

<sup>17</sup> 朝向詩意空間：論巴舍拉《空間詩學中的現象學》，邱俊達(2009)，頁 57。一種決定場所之本質的「氛圍」，它涉及場所中「物的關係」—是一種安置（place）關係。不同於一般將「空間」視為一種物之延展的先天條件，顯然巴舍拉之空間意涵—一種透過想像活動開啟之世界，比較屬於諾氏「場所」之意涵。



## 第二節 存在表象之外

氣氛是一種空間，就是通過物、人或各種環境組成的在場（及其外射作用）所「薰染」(tingiert)的空間。氣氛本身是某物的在場領域，及氣氛在空間裡的實存。<sup>18</sup>

有人說服喪哀悼經由漸進過程而慢慢拂去傷慟，我以往並不相信，此刻更不能；因為對我而言時間消除了「痛失」的感受(我不哭泣)如此而已。其他一切依然如故。因為我失去的並不是一個人形，而是一個生命體；不是一個生命體，而是一個質(一個靈魂)：並非不可或缺，而是不可替換。<sup>19</sup>時間與死亡同時「存在」也「不在」，而當失去感官後我們是否還會繼續哀傷，或者留戀這個曾經停留的世界呢？

從 Google map 裡我沿途走過，前往我們家隱藏在田間的小工廠，這裡以前也曾經是玉米田和雞舍，後來因為爸爸離開原先的公司，才將這裡改建成加工廠的。透著電腦螢幕裡灰灰陰陰的天空，我並不法明確這天是早上或者午後，2013年9月。從工廠外圍牆往內我看見阿嬤靠坐在鐵皮屋簷下的模糊身影，雖然臉部也是模糊的，但我還是很篤定。那是一棟空間不大，約十坪、十二坪左右的鐵皮平房，是阿公搬離開我們後所搭建的，這個被劃分為三格空間的平房由左起是睡覺時所使用的房間和客廳，隔壁還另外隔出一小間

---

<sup>18</sup> 伯梅 (Gernot Böhme) 著，古心鵬、何乏筆等 譯，《氣氛美學作為新美學的基本概念》，〈當代〉，第 188 期，2003 年 4 月，頁 20。

<sup>19</sup> Roland Barthes，《明室，攝影雜記》，許綺玲譯 (1997)，台北：台灣攝影工作室，頁 92。

狹長的簡易廚房和衛浴。沿著客廳向外還有一片和室內差不多大小的鐵皮屋簷，而碩大的屋簷幾乎杜絕了渴望進入室內的所有光明；就像巢穴一樣，這裡一直在陰影的底下隱蔽著。

一個「活著的」介殼，就有多少個死去的介殼！……但是一個空著的殼，就像一個空巢般邀約庇護的日夢入住；<sup>20</sup>《存在所在》【圖 21-23】是我在阿嬤離開後所做的第一件作品。我重新回到這個像巢穴一樣的昏暗房間，重新找尋那些快被遺忘的深刻召喚，而室內裡家具擺設的位子幾乎和記憶中的一樣，像是此刻的一絲一毫都回朔至靜止似的。記得阿公過世時，這個客廳就是被作為安置靈柩的房間，但往後的幾年阿嬤依然「獨自」在這個一個空間裡持續生活著。

我翻製過房間內的每一件家具，將浸濕膠水的白透紙張層層貼覆表面，待乾燥定型後，再將翻製後的紙模從家具原形上拆解、切割下來；我把拆卸下的碎片帶至陌生的空間重新復原，這些記憶形體外觀的紙膜碎片藉由魔鬼氈的接合，形成數個相異的複數，它們僅存在與原始相近的癱軟外表，而卻無實足的肉體。

阿嬤在 Google map 街景裡出現的三個月後過世了；那天在地圖裡前往工廠的沿路上滿掛著引路的黃色紙燈籠【圖 24】，是正在自家服喪的附近鄰家所設置的；而靠著圍牆另一端，在客廳外的昏暗簷下，是阿嬤正坐在椅上，兩手停放膝蓋，雙腳平靠著矮凳的模糊側影，但我看不見裡面的表情，而只有一團停留在臉上的黑霧。在發現阿嬤的當下心情有些無法明確，但似乎有總說不上的微妙感，

---

<sup>20</sup> Gaston Bachelard, 《空間詩學》，龔卓軍譯（2015），台北：張老師文化，頁 191。

那是在同一個時空中相異的時間和空間裡相遇，這與觀看停留在相片景框裡的複數性截然不同，那像一個只停留在當下負空間裡的平行世界，而我也進入這一個被時間凝結的場域裡遊走；但我仍與當下產生截然不同的相對關係，就像夢境一樣，圍繞著我周圍的是一層時間的斷溝，在與彼此之間我也只是個隔岸觀看的「我」如此而已。

### 第三節 「存在所在」· 空間裡的迷失

2014 年的個展「存在所在」【圖 25-27】，我把這些從阿嬤故居裡複製而來的碎片帶到了馬祖新村，那是一個成立於中壠龍岡的第一個眷村；停留因戰爭而被迫流亡到他方的軍民；原以為只是短暫停留的異鄉人。但曾經棲居在此的他們也早已經撤離，僅剩留下一個個存有時間痕跡的空殼。這個陷在新建物之間而僅存的老舊聚落以某種秩序性的一戶相連一戶，當行走、穿梭在每個空間之間，就由如同陷入迷宮般的容易在方向與時間中迷失。在展覽空間的安排上，我封閉了有明確進出方向前門，而敞開與共用空間相連的後門及側門，在兩廳兩室一廁空間中，我設置了《存在所在》和《內在流放》兩件裝置作品，希望透過不同時間和空間的重構，重新接起這個過往的時空串聯；當由側門或後門進入展間的觀眾必須先穿過原先是廚房與浴廁的 L 形開放空間，進而才是擺置作品的客廳與兩間房間，《存在所在》設置在客廳與右手邊的第一個房間內，我把從阿嬤房間裡所複製而來的碎片，重新復原於這原本的陌生空間內，也使用同樣的手法，複製了部分被遺留在馬祖新村內的家具，重新置入空間內部；而另一件作品《內在流放》則設置在內側的最後一個房間裡，在一個接近方形的地面上，我鋪上一片雪白的食鹽，僅留存四周約一個肩膀寬的走道，在這大片的雪白之中，我安置了一艘接近透明的摺船。

《存在所在》在一個與現實相分離的場景中，座落著數個貌似「家具」的白色形體所建構出存在與不在的詩意載體。觀者可由記憶上的尋找直接判斷這些物件的身分，而這些看似具有一定量體的

物件只不過是僅存留下的軀殼；由零碎破片所組成的軀殼內，乘載的，是一具被視為無形的靈魂，一團隱匿在軀殼之下的無形。〈內在流放〉【圖 28-30】由坐落於地面的細沙；鹽、是淚水的組成，被抽乾的海水結晶。而在家屋內一個接近方形的地面上，一片由透明所聚集成雪白的食鹽，在這大片的雪白乘載著一艘擱淺的行船，這是一座永恆，也即是永遠的癱瘓，牽引出一道現實與虛幻間的矛盾。因為氣候、周圍新建物的遮蔽，以及室內牆面的阻擋，使得無法順利調節的室內空氣長時間伴隨著潮濕，而跟著時間的流逝，使原本地面鹽結晶的還原，幻化成為海水的原本【圖 31】。

觀眾就像遊走在日夢裡我所搭建的虛構回憶，這裡的「真實」模糊了存在的界線，現場的時間和空間共同建構了彼此的存在，而一去不再復返的記憶也在觀眾進入家屋的那刻重新接上。空間內的裝置都已直接落地呈現，這阻隔了觀眾現場的身體動線，也由門上的紗簾阻礙了觀看作品時的身體動作；像闖入一個實存的家屋般，觀眾身體感知被重新開啟，然而現場看是日常的物件仍以不尋常的存在。

## 第四節 我們終究浮游在這片虛無之中

大學開始的「肖像」也正影響我後續對於「島」的想像，「肖像」裡的置中性與儀式性構圖讓我想像同是一座孤獨的島嶼；關於「島」，進入研究所後我開始建構類似「島」的形象，就像是一座被遺忘的記憶【圖 32-35】，是孤獨且抗拒外力的登陸，但卻與彼岸的平行存在，彼此與彼此之間隔著一面無法渡過的長流；但我們卻遺忘了過去和現在，在平面之下的深處，你和我是緊緊相連，但我卻尋找不到潛下的路徑。在每一次的創作過程中，我試圖、也努力著渴望將自己從這個自我疑惑的當下裡拔除，但始終還是無法成功擺脫而繼續沉溺在個人的呢喃裡無法自拔。

《覆島》【圖 36-38】既似座島也不是島，它承載著如夢幻泡影<sup>21</sup>似的記憶，我將以銜接那些看似殘破不堪的碎片織構一座島嶼，打撈這些已經走進過去的過去，曾經緊緊黏附在肉體上的衣物，這些被蛻去的殘物上還黏有記憶的汗水、皮屑與氣味。還依稀記得年幼時那段曾經弄丟的記憶；在父親的衣櫃裡我發現了一件被利器剪碎的殘破衣物，當下的我不敢多問，但還是可以立刻聯想起前夜裡父母的爭吵，而母親對此轉移的發洩物。雖然那對父親來說僅是一件日常用來蔽體的衣物而已，但那卻是一件看不見摸不著且存在記憶，暴露在肉體之外的傷疤。

我將拆解這些拾得而來的「他們」浸泡於水泥漿之中，覆上薄

---

<sup>21</sup> 金剛經：「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。」世間一切事皆是生滅、無常，心念也是生滅、無常，如夢幻泡影，如露亦如電，人、事、物皆在生滅變化當中。

薄一層退了色的表皮，使得原先看似有韌性的衣物殘片多了些易碎的外表。將這些被均質化的碎片以賦有儀式性的排列、堆放在一遍白色之上；在看似不可辨識的殘破物件中，觀者依然能從中發現、辨認出「他們」曾經的模樣。而近乎透明的塑膠布，落在一遍虛無的遺骨之上，相似一座看不見的孤島，如我們終其一生都為找尋屬於這片島上的記憶重新建構與修補。

為以生存的過程中，我們總會犧牲掉那些被視為次要的次要，如那些被犧牲掉的某些區域、某些人群、某些事、某些物，從無知、憤恨，到已如此的百般無力。為此反抗？在被放棄的那一刻起就該認清事實，仍以僥倖的身為殘物中的倖存者，這才是足以感到興奮的事實。從這些看似理所當然的狀態中，同時也看見了人對現實的恐懼，在生存的過程裡，我們似曾透露出動物性，或者真正為人所存有的人性，扭曲、捏造那些看來似乎是真實的謊言，但「真實」本就無法以任何理由下足定論。



【圖 21】翁國凱，《存在/所在》，2014，紙、醫療紗布、魔鬼氈，組件依場地而定。台中，43 號創意實習中心。





【圖 22】翁國凱，《存在/所在》（局部），2014，紙、醫療紗布、魔鬼氈，組件依場地而定。台中，43 號創意實習中心。



【圖 23】翁國凱，《存在/所在》（局部），2014，紙、醫療紗布、魔鬼氈，組件依場地而定。台中，43 號創意實習中心。



【圖 24】Google map 影像截圖(圖片拍攝日期 2013 年 9 月), 前往工廠的小徑。  
<https://www.google.com.tw/maps/@23.34091,120.2449466,3a,75y,320.11h,90.44t/data=!3m6!1e1!3m4!1stk-3YPZnJpLOx-igiXaGmQ!2e0!7i13312!8i6656?hl=zh-TW>。



【圖 25】翁國凱，「存在/所在 2015 翁國凱個展」局部，桃園 中壢馬祖新村。

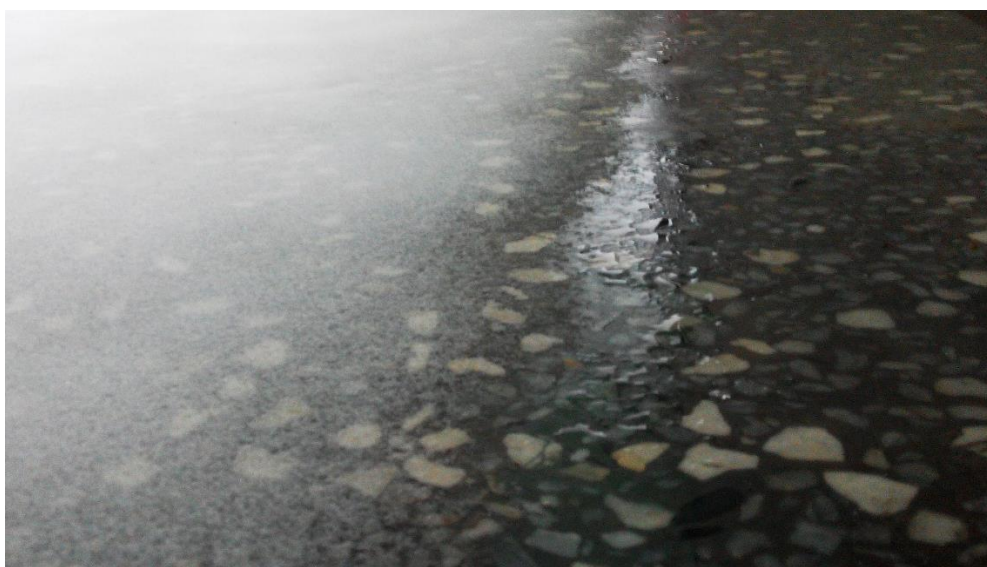
【圖 26】翁國凱，「存在/所在 2015 翁國凱個展」局部，桃園 中壢馬祖新村。

【圖 27】翁國凱，「存在/所在 2015 翁國凱個展」局部，桃園 中壢馬祖新村。



【圖 28】翁國凱，《內在流放》（局部），2014，防水布、食鹽，依場地而定，桃園 中壢馬祖新村。

【圖 29】翁國凱，《內在流放》（局部），2014，防水布、食鹽，依場地而定，桃園 中壢馬祖新村。



【圖 30】翁國凱，《內在流放》（局部），2014，防水布、食鹽，依場地而定。，桃園 中壢馬祖新村。

【圖 31】翁國凱，《內在流放》（局部），2014，防水布、食鹽，依場地而定。，桃園 中壢馬祖新村。



【圖 32】翁國凱，〈一座遙遠的孤寂〉系列，2013，石墨、陶，18×23×25 cm。

【圖 33】翁國凱，〈一座遙遠的孤寂〉系列，2013，石墨、陶，17×22×25 cm。



【圖 34】翁國凱，《一座遙遠的孤寂》系列，2013，石墨、陶，17×22×25 cm。

【圖 35】翁國凱，《一座遙遠的孤寂》系列（局部），2013，石墨、陶，17×22×25 cm。



【圖 36】翁國凱，《覆島》，2016，複合媒材，依場地而定。東海藝術中心，台中。





【圖 37】翁國凱，《覆島》（局部），2016，複合媒材，依場地而定。東海藝術中心，台中。

【圖 38】翁國凱，《覆島》（局部），2016，複合媒材，依場地而定。東海藝術中心，台中。

## 第四章 結語

原想長成月亮或者太陽，但我種下的却是一粒不會發芽的星，  
在心中慢慢成屍，化為燐火而已。化為燐火而已。<sup>22</sup>

時常我以昏睡度過一整天；在大白天裡的沉睡使我抽離這一切在「現實」裡的「真實」，而當我甦醒時，雙眼早已黏滿了這世界上的所有黑夜，在這一個沒有人氣的夜裡能真正的感覺到死亡靠近。人的記憶總是那麼脆弱有限，我以獨自的方式回憶過去，尋找那一片不確定存不存在的記憶；我曾經也對這模糊的印象感到有所質疑，因為一直找尋不到能以足夠心安理得立足的位子。

關於死亡的氣味不斷重複出現在近年來的作品裡，而創作的過程就像一場自我解剖般，在某種不安的召喚中尋求解放。從大學至研究所的創作雖然是從個人的微觀出發，但我並非只想單純談論一個事件，而是希望藉由創作的過程與結果來重讀個人與一整個家族的記憶。

如同創作與論述裡的深刻露骨，我想仍是對那不再復返的過往還無法釋懷，《明室》裡羅蘭·巴特也同樣不因時間而消除傷慟，對他而言時間僅消除了「痛失」的感受如此而已；進入研究所後在馬祖新村的展覽以及後來的駐村經驗，使我才開始有了將自身與家族記憶做了不同的延續，不再只是以往的呢喃，而能以將私人與他

---

<sup>22</sup> 蘇紹連（1978），《茫茫集》，彰化：大昇出版社，頁8。

者記憶連結，也似乎從過程中更進一步清楚每一次的創作。

〈未參與的存在〉如同無能挽回的記憶片段，對過往的無法告別……。

## 參考文獻

### 引用專書

Gaston Bachelard (2010, 初版十二刷)。(龔卓軍、王靜慧 譯)《*空間詩學*》。台北市；張老師出版。

John Harvey (2016, 初版一刷)。(謝忍翹 譯)《*黑色的故事*》。台北市；時報出版。

John Berger · Jean Mohr (2009)。(張世倫 譯)《*另一種影像敘事*》。台北；臉譜出版。

Roland Barthes (1997, 修訂版)。(許綺玲 譯)《*明室，攝影札記*》。台北市；台灣攝影工作室。

Tom Lutz (2003)。(莊安祺 譯)《*哭泣：眼淚的自然史和文化史*》。上海；上海社會科學院出版社。

Walter Benjamin (1999, 初版第二刷)。(許綺玲 譯)《*迎向靈光消逝的年代*》。台北市；台灣攝影工作室。

陳傳興 著 (1992)。《*憂鬱文件*》。台北市；雄獅美術。

陳佳利 著 (2007)。《*被展示的傷口－記憶與創傷的博物館筆記*》。台北：典藏藝術家庭。

蘇紹連 著 (1978)。《*茫茫集*》。彰化縣；大昇出版社。

## 期刊及學位論文

邱俊達（2009）。*朝向詩意空間：論巴舍拉《空間詩學》中的現象學*。國立中山大學哲學研究所碩士論文。

伯梅（Gernot Böhme）（古心鵬、何乏筆等 譯）

《氣氛美學作為新美學的基本概念》，〈當代〉，2003年4月第188期。

## 網路資料

Google map 影像截圖（圖片拍攝日期 2013 年 9 月），前往工廠的小徑。

<https://www.google.com.tw/maps/@23.34091,120.2449466,3a,75y,320.11h,90.44t/data=!3m6!1e1!3m4!1stk-3YPZNJpLOx-igiXaGmQ!2e0!7i13312!8i6656?hl=zh-TW>