

東海大學美術系碩士班碩士學位

創作論述

草木身－

林群曉陶瓷的人文探討與藝術實踐

Vessels of the Wood – LIN, CHUN-LIANG Humanities discussion of
ceramics and Art practice

指導教授：李思賢 副教授

研究生：林群曉 撰

中華民國 106 年 6 月

東海大學美術研究所

林群曉 君所撰碩士論文：

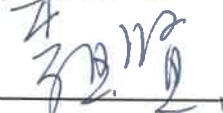
草木身—林群曉陶瓷的人文探討與藝術實踐

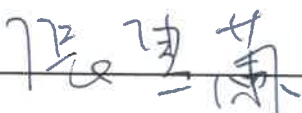
業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會


_____ (徐嘒堦)


_____ (施惠吟)

指導教授  _____ (李思賢)

系主任  _____ (張惠蘭)

中華民國 107 年 06 月 29 日

摘要

本創作論述以2014年至2018年間的的作品為主要研究方向，以創作的角度，從陶土媒材的材料性出發，藉著回望中國陶瓷史漫長的進程，轉化為質性研究的基石，並且經由質疑重組的探究方式，與自身材料收集到實驗的完整過程，從中呼應與反思作品質性思考的原初。期盼藉由文字的梳理，深入探討、剖析自身創作脈絡上的歷程，進而深化作品。

第一章「初始」回溯自身創作的起點，從生活中的材料與自身觀看態度的改變開始，考覺材料本身的特性與其中時間性延綿的狀態。第二章「泥塵記」探究中國陶瓷史原料、器物、釉料的發展過程，經由實際操作的實驗整理，為後續創作過程作簡易的鋪陳。第三章「崩解」進入材料本身質性研究與探討，經由燒結過程中種種微妙的變化，與土本身自然而然形成的過程，進而觀照物派藝術家在處理相近作品中「氣場」的核心思想。第四章「曲折盡致」論述主要系列作品〈灰塵〉、〈泥〉、〈山石〉、〈灰釉的實驗〉，藉此剖析自身創作狀態的主要核心，並深化的呼應前述章節中所談及質性的作品感受，反芻從材料中生長的人文精神。第五章「結語」為論述的結論，回探、總結本文前四章的心得與收穫，以此對未來創作的展望。

關鍵字：土、釉料、燒物、質性探討、空間氣場

Abstract

This statement mainly investigated the collection of self-created works from 2014 to 2018. From a creative point of view, by reviewing the progress of the ceramics history of China, turning into the basic of qualitative research. Also, through the probe way that to question and recombine, with the whole course of events of collecting the own material to the experiment. Echoing and rethinking the qualitative discussion of works. With further exploration and investigation in the course of my work, hoping that I can gain new inspirations and explore different perspectives.

The first chapter “Introduction” traced back to the beginning of my journey. Started by the changing of the material in life as well as the view attitude. Detecting the characteristic of the material and its’ timing continuous’ situation. The second chapter “The record of mud and dust” conducted the development process of China ceramics, utensils, and glaze. Through the actual operate of the experiment arrangement, to do for the follow-up creation a simple elaborate. The third chapter “Disintegration” entered the materials’ qualitative to study and investigate. Through the infinitesimal changing of the sintering temperature, and with the involuntary form of the soil process, then examine how the “Mono-ha” artists treat their nucleus ideology “aura” similar works. The fourth chapter “Thoroughly of the winding” discussed the main series works <Dust>, <Mud>, <Rock>, <Experiment of ash glaze >, tacked this to be the mental core that dissection the creative situation of myself. And, also deeply echoed the forgoing chapter which discuss the qualitative feeling of works that had been mention. Ruminated the human spirit growing from materials. The fifth chapter “Conclusion” was the verdict of the discussion. Got back, and summed up the knowledge gained and profit that came from the front four chapter. As a vision for future creation.

Key words: Soil, Glaze, Burning object, Qualitative discussion, Aura

目錄

| | |
|-------------|-----|
| 摘要 | I |
| Abstract | II |
| 目錄 | III |
| 表目次 | IV |
| 圖目次 | V |
| | |
| 第一章 初始 | 1 |
| 第一節 日常的延伸 | 2 |
| 第二節 灰釉討論 | 5 |
| 第三節 艱澀的詞 | 8 |
| | |
| 第二章 泥塵記 | 9 |
| 第一節 陶器物的出現 | 10 |
| 第二節 厚如堆脂 | 12 |
| 第三節 釉的實驗 | 15 |
| | |
| 第三章 崩解 | 22 |
| 第一節 空間氣場 | 22 |
| 第二節 燒物 | 27 |
| 第三節 遠古塵土的記憶 | 29 |
| | |
| 第四章 曲折盡致 | 33 |
| 第一節 虛空之所 | 33 |
| 第二節 轉化 | 38 |
| 第三節 山石與黑 | 42 |
| | |
| 第五章 結語 | 46 |
| | |
| 參考書目 | 48 |
| | |
| 附錄 | 49 |

表目次

| | | |
|----|---------------|----|
| 表1 | 釉式成分示意圖 | 6 |
| 表2 | 灰釉成分試驗組一..... | 15 |
| 表3 | 灰釉成分試驗組二..... | 15 |
| 表4 | 灰釉成分試驗組三..... | 15 |
| 表5 | 灰釉成分試驗組四..... | 16 |
| 表6 | 灰釉成分試驗組五..... | 16 |
| 表7 | 灰釉成分試驗組六..... | 16 |
| 表8 | 素燒升溫曲線圖..... | 18 |
| 表9 | 釉燒升溫曲線圖..... | 19 |

圖目次

| | |
|-----------------------------------|----|
| 圖1 研究架構圖 | 7 |
| 圖2 李禹煥〈關係項-對話〉 | 23 |
| 圖3 李禹煥〈關係項-點線面〉 | 26 |
| 圖4 《今冥圖》 | 35 |
| 圖5 林群嘒〈灰塵〉, 2016, 土灰, 玻璃罐, 依展場而定。 | 37 |
| 圖6 林群嘒〈灰塵〉, 2016, 土灰, 玻璃罐, 依展場而定。 | 37 |
| 圖7 林群嘒〈泥〉, 2016, 陶土, 依展場而定。 | 38 |
| 圖8 林群嘒〈灰釉的實驗〉, 2018, 土灰 | 42 |
| 圖9 林群嘒〈灰釉的實驗〉, 2018, 土灰 | 42 |
| 圖10 王樹, 太湖房, 《造房子》 | 44 |
| 圖11 林群嘒〈山石〉 | 45 |
| 圖11 林群嘒〈山石〉 | 45 |
| 圖13 林群嘒〈草木身個展展卡〉 | 49 |
| 圖14 林群嘒〈灰塵〉 | 50 |
| 圖15 林群嘒〈灰塵〉 | 50 |
| 圖16 林群嘒〈灰釉的實驗〉 | 51 |
| 圖17 林群嘒〈灰釉的實驗〉 | 51 |
| 圖18 林群嘒〈灰釉的實驗〉 | 52 |
| 圖19 林群嘒〈山石〉 | 52 |
| 圖20 林群嘒〈山石〉 | 53 |
| 圖21 林群嘒〈泥〉 | 53 |

| | |
|--------------------|----|
| 圖 22 林群亮，展場紀錄..... | 54 |
| 圖 23 林群亮，展場紀錄..... | 54 |
| 圖 24 林群亮，展場紀錄..... | 55 |
| 圖 25 林群亮，展場紀錄..... | 55 |

第一章 緒論

本研究題目為「草木身」，文本出自五言律詩〈春望〉，為中國晚唐詩人杜甫興衰感嘆長安的詩句：「國破山河在，城春草木深……¹」，我將「草木深」藉名為「草木身」，去討論灰釉個材料的某個轉換過程。

類似的創作提問時常在我的作品脈絡下漩出，於字詞的借用上「草木身」更為貼近作品的核心想法。許多時候我覺得自身不是以創作或創造為前提去使用「陶土」這項媒材；反之「陶土」這個媒材本身才是我創作的核心根源與契子。而我於創作的過程中，一直保有或者存在某種哀弔的情緒在看待「陶」這個材料的一切，如同對一個文明進程消失後所產生的一種緬懷的心裡狀態。

¹杜甫（2006），〈春望〉，載於邱燮友主編，《新譯唐詩三百首》，三民出版社

第一節 日常的延伸

就讀研究所的期間，陶瓷材料之裝置作品是作為我原先創作脈絡進程上的一項巨大轉變。美術系學部畢業時組別為水墨組，從十八歲高中畢業的暑假，我開始在陶坊打工並且學習陶藝相關的技能，初步的了解到作為一個中型的獨立工作坊裡頭，各種器物成型的方式以及對陶瓷材料基本的相關認識。陶坊中陶坯的成型方式會因應接單的數量而有所不同，像是需要製造超過百件的杯子或醬油瓶時，即開石膏模具，並以灌石膏模為主要生產製作的方式；假若是一般固定數量的茶器組，就會選擇半自動旋坯機的方式成型，而陶坊窯主獨立的創作是以捏塑大型的陶板浮雕或神像。

陶坊工作學習將近半年的時間，多數的工作分配上還是以坯體成型為主要項目。升上大二那年我開始比較有系統性的學習拉坯製壺的技術，相較於前面在陶坊打工的經驗，大二對陶瓷的學習近於拜師學藝般，一對一專注在製壺技術的養成。而一直磨練到製壺技術熟練與穩定後，我便開始幫忙接單生產。接單方式是一般陶藝界常見的代工生產。假若有一位作者的作品在市場銷路上反應良好，並平衡產品量體供需上的落差，便會尋找其他陶藝工作者來幫忙代工生產。再者純手工的器皿受限於產能較低的狀況，因此代工的情形便會相對頻繁地出現。

我在某個機緣中接下了代工的工作，約略二至三年的期間作為課餘的打工行程，沒間斷的製作茶壺、茶杯、茶倉等相關茶道具器皿。這項工作所需要的工具器材，受限於本身窯具上的不足，因此我只固定完成前段坯體的成型過程，諸如

拉坯、修坯、拋光打磨、製作特殊紋理、待坯體乾燥後仔細包裝、交貨。在一個完整生坯的製作上對我來說沒有問題，但坯體後段所需要的素燒至釉燒、調配土礦等流程我幾乎沒有接觸過，而這種情況極類似大陸景德鎮窯業的分工狀態，每個步驟都由相對應的匠人去執行，每位陶工匠都是陶瓷產業鏈上不可或缺的一環並且扮演著相對重要的角色。長時間重複的執行動作，養成了精準到位的高超技術，但另一方面細讀此狀態，假若將分工的過程一一拆解開來閱覽，其實這樣細碎分工後的匠人們，很多時候是無法獨立完成整個製陶乃至窯燒的製作流程。

極可能是長期沈浸在一項材料裡頭，日子久了材料本身逐漸成為我生活上重要的參與者。當水墨創作上掉到了某種不容易前行的胡同狀態時，「陶」這個媒材本身卻鮮明的從腦袋跳了出來，即使長期只是與它保持著一種若即若離的交往過程。在大段時間的重複製陶動作中，我一直是處於放空與胡思亂想的狀態，因為熟稔接續下去的所有步驟，造就了在這不斷重複的動作中，自身思緒的輕鬆以及自由。

某個時間點我突然想要做一套茶器具給自己，不再是僅僅只能夠限制於前端坯體的作業，而是從形制、大小、厚薄、釉色、數量全權由自己決定。因此我開始積極的試圖去了解陶瓷發展的歷史、土這個材料的特性、燒窯與釉料等各面向的知識。回想起自己真正開始跨入陶這個領域的過程，這個突如其來極欲完整創作一套茶具的渴望，對此我無法清楚解釋為何會出現這樣的衝動，只能說這個衝動裡包含了許多不滿足感與對未知的某種渴求。當材料在手上的時間長了，陶藝工作者會用「上手了」、「感覺來了」去描述與形容掌握陶的容易度與心手合一

的深契，這些類似的感受。後端窯燒流程強烈的吸引我，試圖去獨立完成所有的作業流程，在這樣的嘗試中我認為也許能更靠近「土」這個材料與其本質。

在開始審視和思考自己的創作動機時，突然發現原來創作不是只有一直在生長、推進，與此同時在這樣的時空裡，我的創作原來也逐漸的在衰老，這是我以前不會注意到的微妙且有趣的事情，如此相對變化的時間性概念極其重要的包含在我的創作裡頭。「人類的出現大約是在五十萬年前，而人類進入文明階段則是大約五千年前的事情。我們的文明時代在宇宙時間中，只不過是一個瞬間而已。」²杉本博司在《現象》一書的最後幾頁裡，對人類文明與宇宙星系的時間對比有著如此的深感嘆。我喜歡杉本博司的比喻，日常生活裏的時間只不過是被概念化過後的數字，一小時六十分鐘、一天有二十四個小時、閏年的二月會多出一天。當「土」這項超過正常能理解的時間概念諸如五千或一萬年之久的時間長度的媒材，作為創作者的我要如何去呈現這樣的材質特殊性。

陶瓷這個材料本身蘊含著漫長的時間性特質，我想透過這樣的时间性去體現材料本身。日本思想的根源中有這麼樣的理念，「神靈存在於細節」，「細節中體現整體」³。眼前的這一個瞬間與剎那包含了過去和未來，而且是一刻一刻地向前流逝而過的，意味著即使是一個當下的瞬間，也涵括著漫長的時間整體軸線。比起以「時間」這個相對西方的概念去詮釋，日本人更喜歡用「流」這個詞彙去解釋時間流淌的狀態。我嘗試探討陶磁材料上的一些微小狀態，裡頭包裹著燒成、

² 《現象》。(林葉 譯) 杉本博司 (2015)。桂林：廣西師範大學出版社。頁 245。

³ 《日本的八個審美意識》。(王超鷹、張迎星譯) 黑川雅之 (2014)。石家莊：河北美術出版社，頁 12。

土礦、或釉料本身所帶出的時間特質，並試著站在與材料保持一定的距離下進行創作，透過這樣的方式去體現概念化下的陶瓷。

最後藉由論文的研究書寫，理性回顧與分析自我創作中不同脈絡狀態的互相交疊，並以此持續地挖掘自身作品軸線之間的關係，深化創作所關注的視野，爬梳人類在陶瓷史發展的進程，反觀自生的創作狀態，企圖去整理與延伸。

第二節 灰釉討論

從創作材料研究的部分開始，我參照了數種灰釉研究的結果文獻。有關灰釉的組成成分，分別可用基礎原料中的長石、土灰、稻草灰為試驗的基礎原料調製。而這樣的基礎回頭追溯到早期古中國落灰生成的「自然釉」開始，以「木灰」或者「木灰+黏土」為基本逐漸發展出增加使用含鉀、鈉化合物的瓷石或長石，這樣的初始能量因而能在後續在宋、元之間可以發展出較為單純化與透明性的青瓷釉式，我們可視其為中國陶瓷史上重要的開端。

灰釉的調配以二成分或三成分系統都可以配出，二成分系統是指兩種原料即可配釉，一類為長石或陶石；另一類為木灰或土灰。三成分系統灰釉實驗調配的方式，則可以利用正三角形，每個頂點分別代表灰釉的三個不同的原料，長石、木灰、矽石粉。

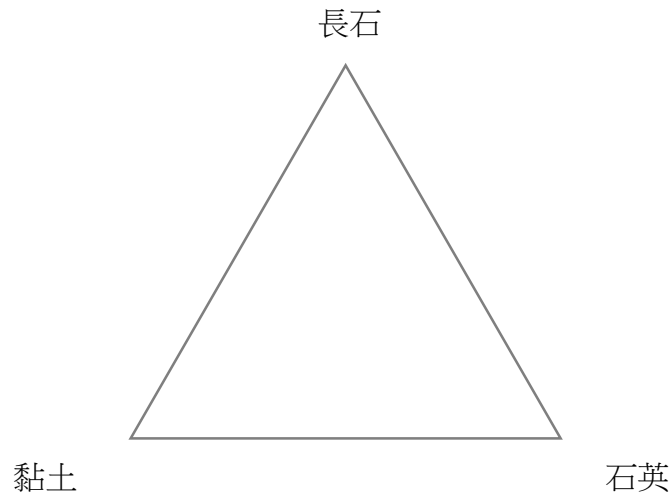


表 1 釉式成分示意圖

土灰在配方中約佔 20%~30%，釉色偏藍，土灰比例佔 40%~50%釉色偏黃，在灰釉的試驗配方中，大多有裂釉狀況發生，長石是釉裂的關鍵，長石成分在 30%以下釉面比較不會龜裂。長石在 50%以內，合成土灰在 40%以內，稻草灰在 50%以內是目前國內灰釉研究結果中，較為理想的釉料調配方式。

此次的研究計畫，為後射性的整理爬梳，在階段性的創作回顧中，將研究所以降的作品進行檢視與反思，在分散的系列作品中，試圖重新編織統整散落在各個作品中的創作脈絡。透過文獻資料的整理閱讀，從中進一步確定研究方向的可能性，最後夠過完整論文的書寫執行，與個展的規劃統籌，反思自身創作過程的缺失與對未來創作上的展望。

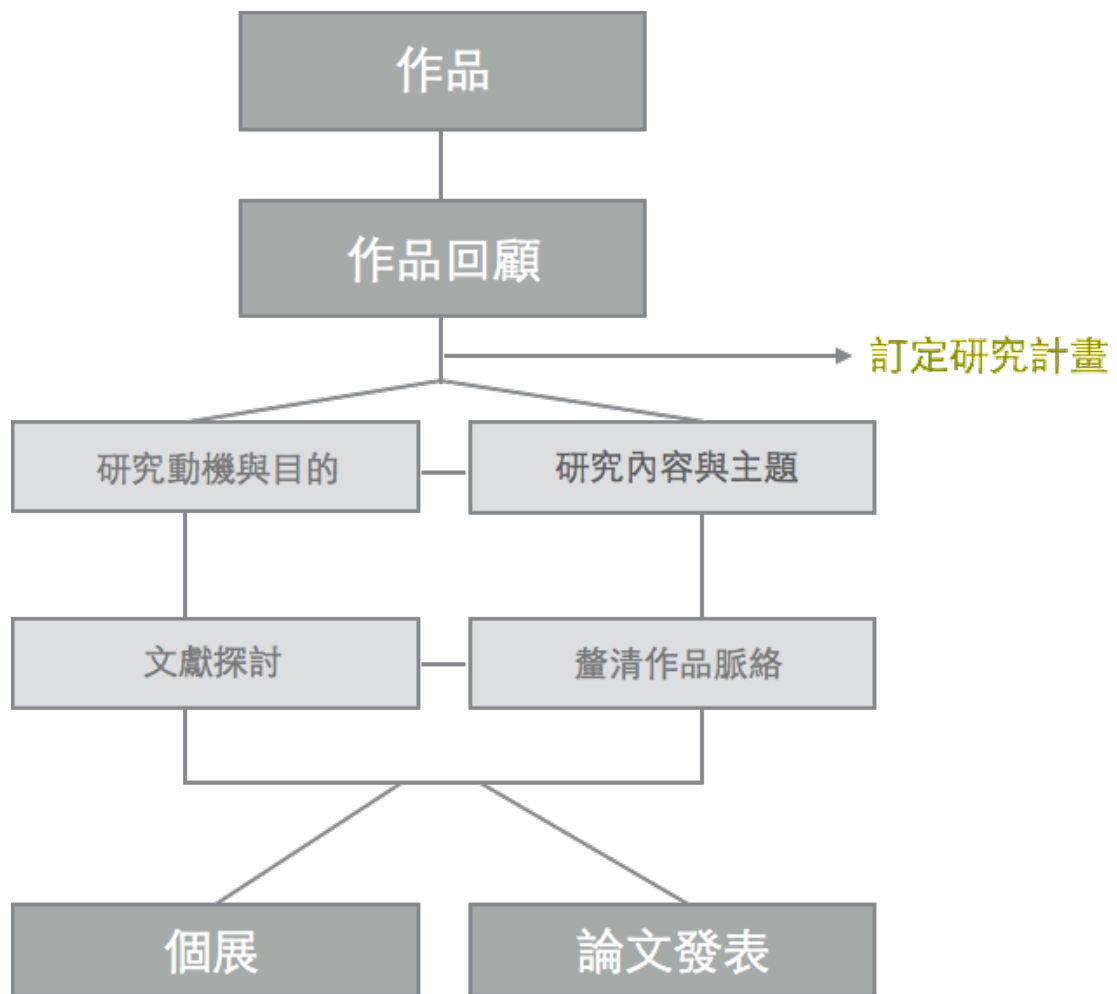


圖 1 研究架構圖。

第三節 艱澀的詞

相異的領域中會出現有別於一般經驗下難以理解的詞彙，譬如古蹟修復材料中的專有名詞，或是我們日常生活中常見俗稱與學名上的落差，容易產生理解上的曲解。陶瓷材料或燒烤的過程中有許多不甚常見的詞彙，是一般經驗上較少碰觸到的，有陶藝工作者約定成俗的詞句，也有相似於化學課程中常見的元素材料，我將後續文章中出現較為艱澀的詞彙詳列，簡易的解釋其意義與功用。

- (1) 燒成溫度：每種金屬氧化物都有不同的熔點，混合後也會有不同的熔點，這溫度俗稱為這些物質的「共溶點」。
- (2) 施釉：將調製妥善的釉施掛到坯體表面後燒成，是陶瓷製造的必經過程。
- (3) 長石：黏土-石英-長石三成分系統的陶瓷坯料。
- (4) 氧化燒成：釉燒時，沒有裝置任何輸入還原性氣體的電窯，從室溫到頂溫的整個過程可說都是在氧化性的條件下完成。
- (5) 還原燒成：一般陶瓷器製品如白瓷、青瓷、青花瓷等，都以還原性氣氛燒成。這是在燒成的適當階段，讓空氣供應不充裕的情況下繼續升溫。
- (6) 灰釉：古代中國的高溫釉是從灰釉開始的，它利用植物的灰所構成。
- (7) 試片：試釉過程中不可缺少的材料，乘載與紀錄燒製時的種種狀況。
- (8) 發色劑：混合在基本釉料中，燒成後會呈現豐富的釉色。
- (9) 基本釉：組成釉料的成分，分別為長石、高嶺土、硅石、碳酸鈣。

第二章 泥塵記

我死了之後聽見有人不斷的掘土，沙子紛紛掉到我身上，令人惱怒。

我希望他不要再掘了，於是我憤恨地說：「不要再跟我提到沙子」⁴

極短篇的題目《清水亭與還魂沙》，是作者在篇與篇散記中夾雜的極短篇，縮在書頁的左上角，以極細小的字型排版。本來拿起書來隨意翻翻，卻被這美麗篇名給定住了，當時正在急欲翻找「沙塵」、「土」、「灰塵」、「泥」這些相關字詞的書籍，作為論文可能的參考資料般盲目的收集，一望眼看到「沙」字便硬生生的停在此頁。說也奇怪，人在尋找急欲想看的東西時，再小再細微的文句真的還都不會放過。極短篇裡講述的是一場夢境的轉折，有味覺、觸感與某種心頭上被追趕的事，在刻意無意間被遺忘，似乎意外的貼近自己當下創作的狀態。

我時常覺得陶瓷這材料非常的活躍，它在很多不同的樣態裡有著各式細微的表情。但這材料本身同時擁有沈重的包袱在裡頭，它必須被很多面向所牽制，綁手綁腳似的不好隨意伸展，有時候彷彿被鐵鍊箝制綑綁著那般，創作時常變得不知所措。但每每重新閱讀人類的陶瓷歷史，同時又帶給自身充足的能量與想法。

⁴《浮生草》。柯裕棻。台北：印刻文學。頁 197。

本章節回望古老中國陶藝歷史脈絡，在土與釉料的原點上，收集生活常見的材料作為釉料的基礎，積累後續創作中窯燒的實驗和經驗。

第一節 陶器物的出現

陶的燒製歷史非常漫長，陶器的出現根據考古文獻資料，可略追溯到西元前七千到八千年間，是人類從舊石器時代過渡到新石器時代重要的標竿。表示著遠古的祖先由狩獵遷移的生活方式，逐漸變動為農耕畜牧的定居生活。由於相對長時間的定居生活，遠古的人類祖先開始了初步的農物耕作且從事簡易的畜牧行為。這樣深刻的生活方式改變下，接觸到生活周遭各種材質的時間也就相對增加，經由長期間的反覆接觸，遠古的祖先慢慢熟悉各種材質本身所具有的獨特性。例如乾燥或濕潤的木頭在生火時容易成度上的差異，異種類石頭所表現出的堅硬程度和後加工的難易層面。甚至注意到各種媒材物理性質迥異的變化，如「土」在含有一定水分後所擁有的高度可塑性和黏性。當人類關注到材質上的物理或化學特性與變化，使用靈巧的雙手抓住土的材質特性，經由簡易的手捏、盤泥條成形等創造出坯體厚薄略為一致的碗、瓢、缸等器物雛形，遠古人類最早粗陶的出現或許就是這樣因應而生吧。

陶土本身所具有一定強度的可塑性和高度的黏性，經由雙手塑造後直至坯體本身完全乾燥，若以木材為主要燃料緩慢加溫到一定的高溫時，「土」產生另一種了不易透水的全新材料質。代表著遠古時代的人類祖先將陶土經由物理上的造型加工，發現了「土」物質本身質地的徹底改變。發明出了一種全新有別於生陶土

的質地。陶的出現是人類史上古老而全新的發明，並對應到生活上器皿、祭祀、陪葬、工具等需求。爾後人類在長時間積累燒製的經驗裡，漸漸學會如何控制火的走向、判斷燒成後坯體的熟度、不同地域因應而生的窯體設計。更在土的材料上發現瓷土淺白滑順特色，藉著純淨雪白坯體上施釉，燒製溫潤如玉色彩斑斕的各種釉料質感，發展出各自不同文化上陶瓷器物審美的標準。

西亞是人類社會最早進入農業文明的地區，而西亞最早出現的陶器，也極為可能為人類文明裡最早出現的陶器，經過碳14鑑定約落在西元前七千年左右，出現於今天伊朗和土耳其地區之間的新石器時代遺址。若是以此作為一個簡易的年份來推斷，人類製陶的歷史至今，約略在一萬年左右的時間。

一萬年的光陰中，遠古的人類的祖先發現陶土開始，逐漸演變為分工製陶的勞力過程，男人出外尋找可用的土礦，女人們用縫製衣物的雙手製作簡易的陶器，久而久之長期的分工製作狀態下，出現專門的製陶工匠甚至世家。製陶周邊的工具也不斷改良演變，從簡易的手捏、盤泥條成型爾後半手工的簡易轆轤出現，全自動的現代拉胚機與旋胚成型機具。窯爐設備的多樣性也同樣在成長，古老以木材為主要燃料的穴窯、登窯到瓦斯窯、電窯。工業革命以降科學與化學知識的增長，不同種類釉料的配方、土的含鐵量都可以透過化學莫耳數來做精細計算，胎體的厚薄度與精確的升溫控制，不但降低了大半毀損的機率，也提高機械生產的產品良率。

回頭看新石器時代出土的軟陶器，一萬年的時光中，人類歷史在燒製陶瓷器這條路上已走得相當遙遠，但一萬年這似乎過度抽象的時間概念裡，因風化沈積

的礦物演化一塊具有高度可塑性的黏土礦，所耗費的時間還不及其中時光的千分之一。

第二節 厚如堆脂

自遠古時代、釉被無意中發現後，從實用到視覺上都有其意義。例如當作容器時，多孔性會滲水的陶器一旦施加玻璃材質的釉層時，就能防止其中的水滲漏散失，表面也較容易處理清洗。⁵

為了得到更為溫潤的視感，或者是土和釉料交融時所產生的無法言語的特殊質感，嘗試探索陶器歷史脈絡下仍未出現的神秘釉色。不間斷的長時間燒窯與試驗，竭盡其所能的往未知的領域推進。只要生土經過高溫的燒製，其本質上彷彿與人類探索宇宙一般，無法精確的計算結果。只能在歷史經驗與科學微細分析的積累下，試著將作品往原本預期的推進。陶片在某個層面來看，就是寄託著人類對於未知事物的想像吧，在不斷地燒成結果裡頭，我們試著去歸納整理，反覆推論其變因。藉著基本材料的選取、坯體擺放位置的不同、釉層施載於坯體厚度的差異，和每次燒成曲線每次的變化，還原焰程度與時間上的長短控制，燒窯當下的大氣氣壓等種種變因，以此沈浸在探索窯燒的過程裡面。

⁵ 《釉料學》。薛瑞芳。台北：藝術家出版社。頁 13。

柴燒的魅力在於木頭在燃燒為灰燼氣化後，越過窯內擋火牆藉由熱氣流帶動其走向後落於坯體之上。坯體因此種落灰的關係形成類似於玻璃質感的不透明釉面。而自然的草木灰通常都帶有淺綠的釉面效果，積累厚實的地方更會顯出釉料色澤上的飽滿。遠古人類對釉料的發現極可能是透過這樣的方式得知吧，有了釉層的胚體不但防水更利於清洗，在日常的使用上釉層本身的不透水性在盛裝食物時也較不易吸附雜味，更在器物的色彩上豐厚了使用者的視覺感受。釉料材質開始在燒製器物上受到重視，往後釉料的調配和上釉的方式逐漸改良，貫穿整個東方陶瓷裝飾技法發展的歷史。

每個朝代中都有堪稱精品中的精品，汝釉、梅子青、定白、均釉、天目、油滴、青花、醬黑、釉裡紅。每個窯廠窯址都致力於專研穩定釉料與坯體的燒成結果，汝窯、龍泉窯、定窯、磁州窯、官窯、景德鎮。尤以汝釉公認工藝成就之最，其釉色獨有特殊風格，高濂在《遵生八牋》曾說：「其色卵白，汁水瑩厚如堆脂，然汁中棕眼隱若蟹爪，底有芝麻細小掙針」⁶。汝釉以天青為主要調性，又可細分為無光與半無光、亮光等釉面，釉色飽滿質地如玉。「汝窯為北宋宮廷燒製瓷器歷年不久，中經北宋末年金人南侵，南宋人已有『近尤難得』之嘆，流傳至今者不足百件」⁷。

北宋汝窯的釉色表現在青瓷脈絡中是一個極致的代表，古人用雨過天青、天青、淡青等形容汝釉飽滿均勻的釉色。「芝麻細小掙針」描述支釘的釘痕之細小，

⁶ 《明萬曆十九年本》。卷十四，頁 41。

⁷ 《中國陶瓷史編委會。中國陶瓷史》。胡氏圖書出版社。頁 225。

器物卻仍達到不變形不塌陷的控制技術，也表示著器物施以全釉的技術之頂峰，而「傳世者不足百件」更是強調汝窯其珍貴稀有性。將中國陶瓷史翻開，假若北宋汝窯作為一段瓷器發展的高峰，瓷器自東漢考古出土的古磁片發現開始，燒製的嘗試已歷經了三國、兩晉南北朝、隋唐五代直至北宋年間。瓷器上釉料發展的過程是以何種狀態下去前進？又是以何種的審美概念以及所受限材料、窯體等變因，牽引著中國瓷器上的釉色變化走向，進而影響著中國陶瓷歷史的發展脈絡？

青瓷是中國特有的審美概念之形象化，陸羽茶經在評斷茶道具的審美高低時提到，「盃越州上。鼎州次。婺州次。岳州次。壽州洪州次」⁸最為陸羽所稱道的是越窯的青釉與青黃釉，假若同時與宋朝的青瓷顏色來比較，唐代陸羽所謂的「青瓷」色澤實際上是偏黃綠相對暗色的釉色。但若對比於秦漢的瓷器考古發現，唐代的「青瓷」其實已經算是相當成功的表現。中國士農工商的階級觀念，「萬般皆下品唯有讀書高」，文人士大夫階層擁有著極高的學術專業度，是為數不多的菁英階層，其社會地位優越且受到尊重。而器物的審美標準往往建築在皇室或文人士大夫的身上，尤以在古時候經濟落差幅度明顯的情況下，文人士大夫階層與皇室必然具崇高的影響力。

從原始木料燃燒過後，草木落灰於器物上顯現出的不透水淺釉層開始，釉料豐厚我們的日常生活，加強了器物在日常生活上的實用功能，並衍伸出文化的審美價值。對陶人們來說釉料是具有極高精神性的代表，孜孜不倦地在窯火裏創造與找尋未知的變因，如此的探索過程，我們了解到釉料本質上的偶然性，那是在

⁸陸羽（2010）。〈卷四〉。載於沈冬梅主編。《茶經》。中華出版社。

充滿生命力與時間的堆砌下所形成的偶然。我喜歡古人「厚如堆脂」來描述釉料材質的美，均勻玉潤的視覺感，一層一層堆疊出整體釉感，堆疊這動作又何嘗不是形容陶人們投進的精神與體力積累而成的文化厚度。

第三節 釉的實驗

接續前一節所提及釉料的歷史進程，我在〈灰塵〉系列作品中，以灰塵入釉的做一個開端，開始灰釉的各種嘗試。自然灰釉的美幾乎難以再次複製，我想灰釉其高度濃縮了釉料燒製過程中的偶然性，並且充分的表現出窯火中大自然不可預期得特徵。由木灰調製而成的釉料，自遠古中國陶瓷史就已經出現，灰釉對我而言，及擁有著古老而優雅的迷人釉面。假以從世界上千百萬種釉料原料中挑選出最符合目前狀態的材料，我一定毫不考慮的認為是灰釉。一來在遠古釉色表現的進程中，灰釉最能表現出亞洲特有的灰類釉料；二來由灰的成分更改替代，它可以更大程度回應〈灰塵〉系列作品的初衷和後續延伸的可行性。

實驗與嘗試對我來說是陶瓷創作重要的一部分，我認為陶瓷媒材創作上容易被觀者所忽略的，是作品背後所耗費的研究與試驗。土轉化成陶瓷器最終都難以拋棄燒成這個動作，而窯燒的世界裡頭包裹著許多不確定性與模糊的地帶，創作者必須要花許多心力投注其中，小心謹慎的照料好每一處的細節，但這同時也是陶瓷材料最迷人的所在。

我開始透過生活周邊能夠取得的材料進行燒成試驗，並將材料的成分、比例、燒成曲線、時間等詳細紀錄如下。希望藉由完整收集到的試驗過程，讓觀者更能理解陶瓷材料創作過程中的各個狀態。

(一) 灰釉成份配比

| 編號1 | 1-1 | 1-2 |
|------|-----|-----|
| 土灰 | 36 | 36 |
| 相思木灰 | 24 | 24 |
| 土 | 40 | 40 |
| 鐵 | 0 | 0.4 |

表2 灰釉成分試驗組一

| 編號2 | 2-1 | 2-2 |
|------|-----|-----|
| 土灰 | 36 | 36 |
| 大甲香灰 | 24 | 24 |
| 土 | 40 | 40 |
| 鐵 | 0 | 0.4 |

表3 灰釉成分試驗組二

| 編號3 | 3-1 | 3-2 |
|------|-----|-----|
| 土灰 | 40 | 40 |
| 菱角殼灰 | 20 | 20 |
| 土 | 40 | 40 |
| 鐵 | 0 | 0.4 |

表4 灰釉成分試驗組三

| 編號4 | 4-1 | 4-2 |
|-----|-----|-----|
| 土灰 | 55 | 55 |
| 土 | 45 | 45 |
| 鐵 | 0 | 0.4 |

表5 灰釉成分試驗組四

| 編號5 | 5-1 | 5-2 |
|------|-----|-----|
| 土灰 | 36 | 36 |
| 相思木灰 | 12 | 12 |
| 大甲香灰 | 12 | 12 |
| 土 | 40 | 40 |
| 鐵 | 0 | 0.4 |

表6 灰釉成分試驗組五

| | | |
|------|-----|-----|
| 編號6 | 6-1 | 6-2 |
| 土灰 | 36 | 36 |
| 菱角殼灰 | 8 | 8 |
| 相思木灰 | 16 | 16 |
| 土 | 40 | 40 |
| 鐵 | 0 | 0.4 |

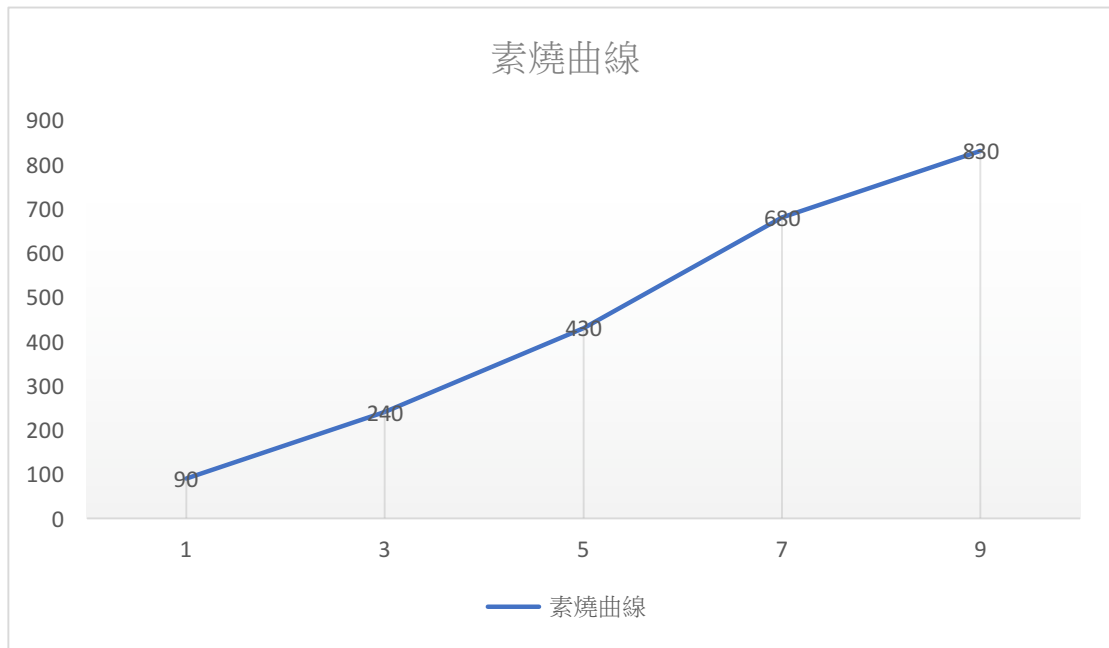
表7 灰釉成分試驗組六

代號**1-1**前面數字表示編號第一組，後方數字則表示成分不同的鐵含量，編號**1**為陶土，編號**2**為瓷土，分別將所收集的塵土、灰等按比例調製成六組不同的釉料。

一個編號將擁有六個試片做對照組進行試驗，分別為三個陶片和三個瓷片，上釉方式採用浸釉法，浸釉時間分別切割成五秒、十秒、十五秒。

因此一個編號內將會有六個不同厚度但相同釉料的陶土試片，與六個不同厚度相同釉料的瓷土試片。

(二) 素燒升溫曲線



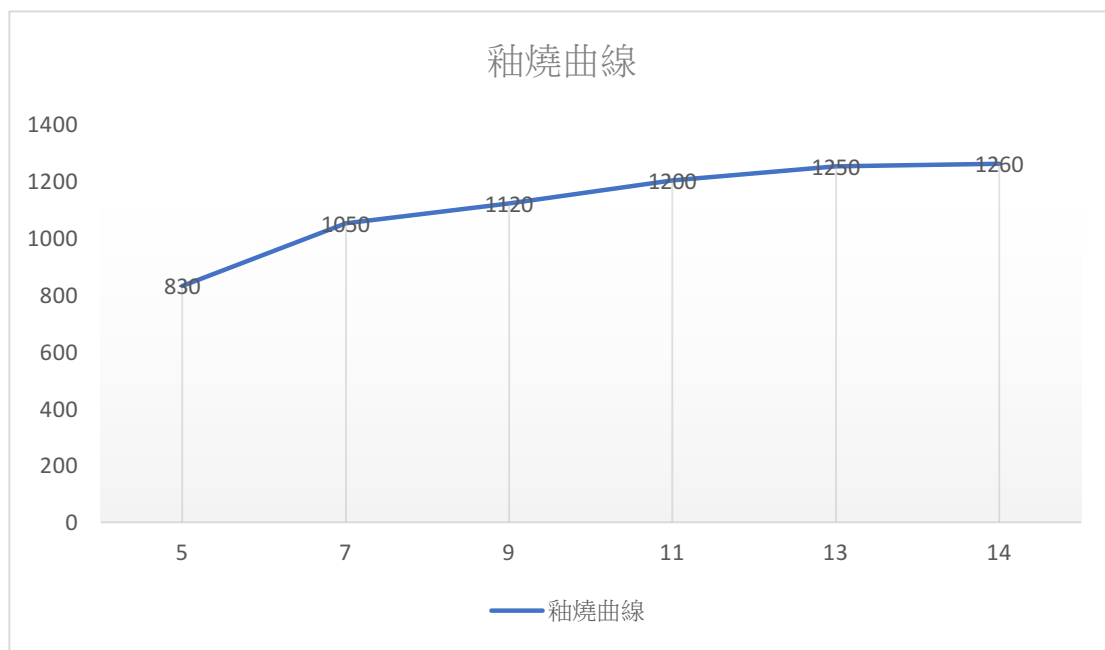
X軸為時間 (hr) Y軸為溫度 (°C)

表 8 素燒升溫曲線圖。

素燒是為了讓試片本身保有一定的堅固程度，在這基礎下還需要擁有如同磚頭一般的吸水性，才可以順利進行釉料的塗抹，不至於在施釉的過程中因為過多的水分而使得土坯毀壞，或者因為窯火過超的溫度而讓坯體的吸水性大幅降低，不利釉料的附著。

一般素燒溫度約略在八百度至九百度之間，這樣燒製的溫度讓坯體可以保有最大的吸水性，我自己習慣的素燒溫度約在八百三十度到八百五十度左右，因儀器表溫與窯中溫度存有些許落差，圖表上我取中間值做一個較為中立的溫度判斷。

(三) 釉燒升溫曲線



X軸為時間 (hr) Y軸為溫度 (°C)

表 9 釉燒升溫曲線圖。

釉燒階段其重點在還原過程的操作，因此我詳列了還原過程中時間與還原程度的變化。

900°C 至 1050°C 為輕還原氣氛階段，操作時間約一小時。

1050°C 至 1150°C 為重還原氣氛階段，操作時間約三小時。

1150°C 至 1200°C 為輕還原氣氛階段，操作時間約一小時。

1200°C 至 1260°C 為燒成後半階段轉為氧化氣氛階段，操作時間約三小時。

(四) 小結

釉料的實驗過程中，此次試驗的灰釉配方比例，容易出現釉料在高溫下流動的情況發生，尤以菱角殼灰成分的灰釉配方最為明顯。

灰釉的表面質感會有泡沫狀質地顯出，俗稱為「起泡」，推論可能原因為塵土灰內原料部分的熔點過低以至於不耐燒成溫度而產生。調降燒成溫度或個別檢視熔點過低之原料，應可改善此種情況。

經由收集而來的灰釉成分，其含有部分的不確定性與不穩定性，假若用嚴謹的研究態度來分析，這個試驗過程可以說是稍感粗糙。但〈灰釉的實驗〉我將它看作是一個創作系列的開端，這個實驗的過程是重要的，它保有我從自身出發，收集原料、調製釉料、素燒與釉燒整個的實驗動作，燒成的試片可以作為後續作品推展的基石，也同時是一個過程中的完整的斷面成品。

第三章 崩解

本章節為材料本身質性的反思，我將自身作為陶工且生產器物的同時，對於器物的源頭材料、燒成、肌理、與不同物理狀態變化下所提出的疑惑和探討。

過去幾年間我不斷的在進行片段式的單一器物生產，並接觸許多陶藝前輩者寶貴的意見，普遍偏向技術性的經驗分享，像是升溫曲線的某些要訣、釉料材料配方的傳授。每個前輩對材料處理過程的看法皆有落差。當自身心態跳脫生產者的角色，以嚴肅的創作態度面對陶瓷材料本身，進而延伸出了與從前不同想法和思考。有關於材料源頭的科學探討，對大自然循環與人類文明進程產生的驚嘆，認識到物的質性發展，進而延伸出空間關係的反芻和疑問，這些質性探討過程中的質疑與反覆拆解，是我創作的核心載體重要的一部分。

第一節 空間氣場

「物」被放置在那裡，可能只是為了顯示那些物之間的關係，或者是

為了顯示出物與物的關係產生出的氣場（空間）。⁹

⁹ 《日本美術尚未生成》。(千葉成夫。范鐘鳴譯)。2014。北京：人民美術出版社。頁 73。

物派的管木志熊、李禹煥，抽離了「物」本身可能影射的個人情緒，材料只是材料本身，換言之單獨看作品裡頭的「物」—棉花、石頭、鏡子等材料，在作品中是不具有任何意義與意涵，而物派所關心的是物體本身在空間中的「關係」或者「氣場」。

能夠關切物體本身所散發出的氣場，物與物之間的氣場；進而延伸出物與空間兩者之間的氣場，是物派創作的核心。黑川雅之在解釋氣場時曾提及：「人會從身體內部向外釋放出一種類似於空間延展性的東西，這個向外延展的區域空間被稱為氣場，氣場也屬於這個人身體的一部分；物體也有這個物體向周圍影響和擴張的空間，這個被影響的空間也隸屬於這個物體本身¹⁰」換句話說物派想傳達給觀者的是「物」與「物」之間氣場的相互交融與彼此間特殊場域的疊合，「物」本身的個性、形狀、大小、顏色、乃至於視覺上的感受，在這個前提下都變得不重要。當「物」被擺放於空間中，「物」的本身和空間彼此融合，不再如雕塑般在空間裡頭被獨立出來而成為空間中的核心，相反的「物」與空間彼此相融，彷彿在空間中被去掉了任何原本屬於這個「物」的物質特質與其延伸意義，只留下彼此之間的氣場存在而已。

¹⁰ 《日本的八個審美意識》（王超鷹、張迎星譯）。黑川雅之（2014）。石家莊：河北美術出版社。頁 54。



圖 2 李禹煥〈關係項-對話〉，2010 年，李禹煥美術館藏。

物派的作品影響我最初思考創作裝置作品的樣式，但在閱讀物派的理念同時，我發覺誤讀了物派作品重要核心思想，「物」不能單獨的被創作者賦予意義及個人的偏執情緒。我卻站在觀者的角度感受到了「物」在空間、氣場外獨立出來的某種特殊情感狀態。

2018 年春我旅行日本岡山，並前往與岡山相鄰瀨戶內海的直島。最初規劃參觀杉本博司在直島「家」計畫裡頭所興建的護王神社，卻意外的在直島旅遊手帖裡頭發現安藤忠雄所設計的「李禹煥美術館」也同樣座落於直島南端。「李禹煥美術館」入口的廣場上擺放著關係項的作品，作品中物件本身所散發出的力量與強度著實衝擊到我。而與人幾乎等高的碩大石塊帶著美麗自然的凹凸肌理，深邃的鋼鐵長板平滑並且充斥著物理性質所產生出的局部鏽蝕，人造石柱與廣場上初

春枯黃草地的壓痕，簡潔乾淨卻充滿力度的表現了物件之間的空間關係，廣闊來閱讀作品本身與建築廣場的空間場域，甚至擴及周邊自然環境場域都可以涵括在整件作品的範圍。

在物派的核心思想裏，作品顯然最終在表述的是物件與物件於空間裡頭所產生的「空間氣場」，但身為觀者的我卻也在這樣的形式中感受到物件本身所散發出的個性與情緒。石頭本身受到切割、撞擊、搬運與磨擦遺留下石面皮層粗糙的質感，佈滿著相近卻不相似的枯黃色系，這碩大石塊給予身為觀者的我強烈且綿延的時間性感知。遙想原始岩漿以高熱高壓的狀態迫使不同礦物質彼此融合成塊，在高熱逐漸冷卻沈澱的過程中，經由風的搬運與板塊的推擠，將深埋在海中的礦物推擠而逐漸露出海平面，礦石之間因成分的迥異而充斥著相異且美麗顏色。瀨戶內海的直島在狹長日本本島與內海地理位置的關護下，有效減低東北季風直接帶著鹽分侵蝕的機會，鐵板鏽蝕程度相較於同是小島地理環境的澎湖。缺少了天然地理屏障所遮蔽的澎湖，在冬季強烈東北季風吹蝕下，戶外鐵件鏽蝕與破壞的程度極強，而李禹煥置放直島戶外的深色大鋼鐵板，在經海風侵蝕的狀況下卻顯得相當輕微，作品甚至讓我有今年才剛製作完成的時間錯覺。

前段所提及，「李禹煥美術館」前方廣場的作品，使我強烈感覺到了空間氣場以外的情緒感受，是由物件本身所強烈散發出來的。物派作品假使拋棄了彼此物體間的空間關係，單獨對「物」的觀看下理當不具有任何的意義。談及物派之創作手法，放大強化物體間彼此的空間氣場，物件的決擇上，物體的體積經常是必須擁有一定的視覺量體，物與物之間的空間氣場才盡可能的被表露出來，在李禹煥或者管木志雄的作品經常的帶有此種特徵。當作者需要強化物件關係時，會

盡可能的去拋棄其它干擾的「物」，因此精簡作品裡「物」的選擇是重要的。從物派的作品裡頭，物件的選擇不會有過多的其他干擾在其中，換言之不會有太多不同種類的「物」同時出現在一件作品裡。從李禹煥關係項系列的作品中經常出現的物件如鏡子、石頭、石柱、鐵等，但較常以兩項不同種的「物」去表現物與物的空間，極少同時在作品中出現三樣以上的物。如此的決擇精簡並純化了作品所表露出的力度。反倒來說也因這樣簡煉的形式，似乎容易衍伸出另一種對作品觀看的方式，推使觀者去注意到「物」的本身。

在物派對於物之間的擺設與空間運用上，給予另一個對於「物」表露出物本身的新的可能，經由簡煉選取的手法去呈現出「物」本身的質性。觀者容易先注意到物的本身如物體的輪廓、痕跡、肌理、顏色視覺重量乃至於觀者自身感受的投射，比較起空間氣場與物之間的氣場關係，這或許是更容易被觀者所注意到的事情吧。搭乘直島公車離去的山路上，車窗內回望美術館廣場上的作品，物派創作者傾盡全力透過物與物間的氣場，去削弱物的本身特質，但其實那些特質與意義是並存在物的另一面，彷彿是被風攪動後的沙痕，留下的是風走過的痕跡。



圖3 李禹煥〈關係項-點線面〉，2010，李禹煥美術館藏。

第二節 燒物

學習燒窯的過程中，我接觸到「試釉片」或一般所稱「試片」這樣試驗釉藥的材料，作為陶人們在配釉和施釉過程中一個重要實驗的數據。試片經常作為不同燒法和不同原料成份實驗的依據，經由時間與成分變因中，考覈窯燒後的種種變化，並藉著這些微小數據的堆疊推演與呈現後，接續下一個燒窯過程的調整。

在前輩陶藝朋友的工作室裡頭我見到一袋袋以麻布盛裝的試片，相談的過程中得知這些都是歷年窯燒後整理出來即將丟掉的東西。「算是這幾年來練基本功的證據吧」。朋友如此的對著我說著。離開其工作室後我一直在思考，「試釉片」這個材料寄托著創作者當時對於未知窯火的渴望，出窯之後則是轉為窯燒過程中知識的基石，而這樣的實驗材料卻在幾年後因為知識的進步與目的的達成而終將被拋棄。心情上有些許為之可惜，卻也十分能理解試片終將還是得這樣處理才行。每個人工作室的位子畢竟有限，得要騰出足夠的空間為將來的試驗與作品做打算。想了想不禁又回頭和朋友要了些試片，其實自己也不曉得拿回家後要怎麼處理，或許兩年後這些東西終將成為堆佔工作室位子的負擔，但就是感受到那一絲絲不捨，心想著這些釉色和土可漂亮了，做不了什麼拿著欣賞也好，隨便給自己找些看似有用的理由，便抱著一小箱堆滿的試片與微微虧待的心情，當晚試片同樣的堆在我工作室的角落。試片最終的可能不會改變只不過暫時置換了空間而已，但至少再兩年不要被丟棄吧，我想著便將其封箱塞

入工作室角落並很快的遺忘這事。

一年後我站在兵庫縣的丹波古老窯址旁，勾起了對試片這材料的回憶。據當地旅遊書上介紹的說法，丹波這個古老的窯址距今約八百年，為日本六大古窯址之一，透過陸續修復與整建，至今仍然每年會聚集鎮上的職人、窯工們一起燒窯，是少數日本現存具有實際燒製功用的古窯。古窯的長度約三到四台轎車頭尾並列，其建築在坡度極緩的小坡上，類似於登窯的形式一層一層向上延伸。窯上方的遮雨棚架是木頭卡樺搭建的，木料外觀看起來很新，推斷為近幾年才剛翻修整理過，兩側土坡佈滿矮小因歷冬天而枯黃的小草，裸露出的土地裡則散落許多各色的陶瓷碎片。我理解到這彷彿就是試片最後的樣子，不易風化與消失的陶片、不良品的陶器與土混雜在一起成為窯址的一部分。陶人在這土地上繼續燒窯，每個季節的更迭都會有不同的植物生長在上面，也許哪天有陶工將其撿起磨碎並重新揉進陶土中，再次燒製成陶瓷器。我開始對燒這個動作產生些許的疑惑，為何而燒？燒窯過程和其最終到是什麼？當燒的必要性抽離了為了固化土，轉化土的化學成分後是什麼？為自己不斷生產並燒製陶器具的這幾年感到困惑。

陶瓷材料在高溫的燒製後，已經是不可逆性的成為全新的材質，假使用物質不滅的定律來看，燒製後的陶瓷其實本質上如同永恆的存在，窯火的高溫抽離了土中所有可能的有機物質，剩下來的無機物質則緊緊的彼此抓住，化學的名詞上以六角結構鍊描述這個緊實並安定的物理狀態，這是陶瓷難以被風化與分解的原因。考古挖掘出古代窯址的碎片，沈船打撈上來的老瓷器，每每在故宮厚重的玻璃展示櫃裡看著西元前好幾千年的陶瓷，都有種超現實的感覺。時

間這相對的概念似乎不容易在陶瓷器上具體化，宋朝建盞表層的珍珠光澤仍然是如此耀眼，汝窯器皿在過去被使用而沁入深褐色開片的局部，新的開片又圍繞著這些赫黃色條絲延續冰裂，唐三彩顏色綺麗的陶俑深綠的釉色像極了現今日本的織部燒的黝綠。

時間好似終將只是輕輕地滑過而不容易察覺，陶器的時間感在燒成後便保留延續於完成的那個當下，燒這個動作另一方面即是永恆的存有於這個世界上。我喜歡日語表現燒成後的詞彙 Yakimono「燒物」，那是經過火淬煉的土而形成的物體，不談材質、不論燒成溫度的高低，「燒」改變了原本的土一併固化囚禁了時間在裡頭。其實回頭想想土又何嘗不是接近永恆的時間物，幾億年間的緩緩長成於燒後便以另一種樣態延續這幾億年間的生命。或許就真如海上雅臣在現代陶藝一書開頭的中文序的說法，日語的燒物就是這樣寬泛且自由的表述這項材料吧。

第三節 遠古塵土的記憶

他的詩多寫在沙子上，被風抹掉，留下的是聲音，和風一樣經

久不衰。¹¹

— 北島

¹¹ 《藍房子》。北島。北京：三聯書店。頁 192。

灰塵飄在空中、街上巷弄、海洋，深入到每個人的家裡，甚至皮膚與衣服，在光線的照射下彷彿有生命般的在空氣中舞動，而再經過時間的積累，像是植物般生長出來似的，悄悄在角落堆積成長，有種錯覺讓人以為它是活的，是具有生命且會呼吸的。

粉塵、沙塵這個材料極其有趣，在我初學陶藝的階段中被視為會污染陶土。較為精準的說會影響陶瓷媒材燒成的一個關鍵點。時常會碰到將用剩的細粉傾倒在垃圾桶的情況發生，一開始會覺得納悶不就是一樣都是陶土，只是型態變化成更為細小的碎粉，然而提出疑慮得到的解答經常是「這些可能含有很多髒的灰塵或沙礫，可能會造成燒成的不穩定」。但某種情況下為了豐厚陶土自然的質感，我們卻又揉入各種特殊的細紗或鐵粉於土之中，兩者說法似乎是有些矛盾與衝突夾雜其中。有時為了提高土耐火溫度還會將耐火磚的細粉加入土中，以利土在高溫過程中不至於過度起泡或變形。這兩種截然不同的處理粉塵的方式，讓我特別留意到粉末狀的材料本身。

時常我在處理作品切削剩下的廢土，便是等到全部水分抽離乾燥後，敲碎成粉狀，和水重新揉捻成高濕度的土塊。乾燥的粉塵在移動的過程中是容易揚起與飄散的，可以很輕易地聞到土的味道，那是一種接近站在年代久遠倉庫裡頭會聞到相似度很高的氣味，有時潮濕的土磚屋裡也會充斥著相同的土味，難以用文字去形容這種特殊的氣味，我將其解讀為塵土的味道。塵土就是泥最初的原型，不管是在積累厚重沙塵的倉庫，或是飄散於空氣中陶土的粉塵，其受到地心引力、風、水的流動逐漸變為潮濕而柔軟的不規則塊狀物，我們將它稱之為「泥」。

「泥」字面上的意思是水和土的充分混合，它有著濃烈的濕潤度與土柔軟的觸感，對我而言「泥」涵括著陶瓷材料的詩意與材料特性。灰塵、風化的岩石，為構成土最基本的原料，時間與水則讓此原料昇華為「泥」。「泥」之原點可解釋為還原土最初的狀態，並重新回到土這材料的本身。

通常黏土都是容易分散的細微顆粒之集合體，大量分佈在各種沈積岩礦中，是組成地殼的重要成分。他們的原始產地是矽酸礬土鹽構成的母岩，經過漫長時間風化、水解（碳酸氣、熱水的作用）所產生的礦物。¹²

我在閱讀有關灰塵的文章中讀到，因台灣的地理位置，飄揚或顯現在台灣地區的灰塵，極可能來自於中國內陸黃土高原的黃砂、西太平洋海岸邊的海砂、或者南島上飄搖過海的花粉，換句話說圍繞在我身邊的沙塵，極可能也包含著東海大肚山上的紅土、中部火力發電廠排放出的燃煤微粒子、附近廟宇紙張的灰燼、或鋪設柏油路面揚起的粉塵。

如果是人為可能產生的塵埃粒子，遙遠一點那麼就可能有著北京的霾害，汽機車所產生的微小粒子，或是人體自然掉落的髮絲、皮屑。這些出現在生活周遭的塵土，實際上來自於整個地球，因著氣流、風、水、海洋的影響，也因為人類的文明活動。灰塵或塵土，在經過千年之後的累積、岩石風化、成土作用，包括了淋溶、洗出、洗入、增添，這些因為不同氣候所產生出的不一樣的化學作用，

¹² 《黏料學》。薛瑞芳。台北：藝術家出版社。頁 25。

因而形成了緻密的黏土層。幾億年前飄動在地球大氣下的塵土，經過長時間成土作用後，長成了具有黏性並且可塑型的泥土。

人類的祖先在偶然的情況下，有可能源於一場森林大火後的意外發現，又或者是偶然生火煮食的過程中，炭灰底部土質質變利於防水與呈堅硬樣態，因而明白這些具有黏性的陶土，只要經過火的燒製將會擁有堅硬且穩定的型態。在對於盛裝水或食物這些器皿上的需求，開始了製作陶器的歷史，然後人類的文明上出現粗陶、灰陶、彩陶、黑陶以此不斷地接續與傳承更為精緻細膩的陶瓷歷史。假設我們對於自己的文化脈絡有著記憶的話，這可能是人類對於塵土最初的記憶之一吧。

第四章 曲折盡致

《江南園林志》中，這樣描述園林情趣的境界：「蓋為園有三境界，評定其難易高下，亦以此次第焉。第一、疏密得宜；第二、曲折盡致；第三、眼前對景¹³」

而童寯用放翁的詩來形容此境界：「山重水複疑無路，柳岸花明又一邨」，猶如走在迂迴曲折的路途，突然之間湧現竹徑通幽之感，這感受是相應著山迴路轉過程中的積累，它相似於經由一段時間浸淫後才能看清與抽離的離合狀態，這種若即若離的狀態正貼近我的創作過程與感受。本章節主要書寫自身創作上對陶瓷材料上的反思與提問，並經由找尋問題的過程，進而延伸和呼應同時回顧自身從水墨創作之起點的心境轉折。

第一節 虛空之所

一個房間真正的實在，是由屋頂與牆壁所圍出的空間，而不是屋頂與牆壁本身。水壺的有用之處，在於它拿來盛水的空間，而不是水壺的形體，或是它的原料。¹⁴

¹³ 《江南園林志》1937。童寯著。頁08。林尚書局。

¹⁴ 《茶之書》2014。岡倉天心著。頁68。台北市：五南文庫。

日文以「数寄屋」一詞來表述茶室，用中文則可寫為「数奇屋」。不論数奇或者是数寄一詞，日文背後都存有「不規則」、「不完全」之意思，若用詞彙進一步形容，「数寄」「数奇」擁有不對稱、不均勻、不平衡、不協調等細微之義，茶室的本義為「時興之所」，同時也並存著「虛空之所」與「不全之所」等內在意義。

我喜歡「虛空之所」這個形容詞，它給予茶室這獨立空間之外諸多的想像範疇，並且略帶徒勞的意味。杉本博司位於紐約的工作室中擁有一間茶室，茶室名為「今冥途」。在《藝術的起源》一書裡頭，其中一篇便以「今冥途」為篇名，詳細的記錄茶室開幕茶會當時各類器物的挑選和擺放佈置。茶會的邀請函裏這樣說道：「千利休與他的賓客一同享受這一切搭配組合所營造出的意外之美。所謂意外，既有價值轉換的意思，也有虛構的意思。」¹⁵。



圖 4 杉本博司《今冥徒》，茶室全景，《藝術的起源》，頁 144。

¹⁵ 《藝術的起源》2014。杉本博司著。頁 144。台北縣新店市：大家出版。

文句中「虛構」兩字的選用非常有趣，日本的茶室與嚴謹的茶人透過茶會的形式，試圖將禪的精神，引進現實生活中。如此一來茶室好比為儀式性的空間，一場茶會的展演便是整個儀式的過程。在深沉澄淨的儀式過程中，賓客從中感受禪的精神。茶人經由微小的細節試圖去靠近和體現禪的輪廓，這包括了茶室整體建物材質的挑選，庭院連接茶室之露地小徑蜿蜒的設計與植栽，茶屋內部水屋、玄關、壁龕的空間規劃，也需結合建築匠人嚴謹細膩的施工工法，壁龕裏掛軸和茶會主題呈現的互映巧思，當然掛軸裱裝的方式與垂吊的長度，花器與茶碗材質色感的選用，節氣對應花卉的抉擇，諸多細節的照料都將攸關這場儀式進行的狀態表情。而茶人必須顧慮到所有儀式上的細節，並一一的調和搭配。一場近乎儀式性的茶會表示著茶人與賓客間精神性的交流，不用付諸言語與手勢，在幾近靜止無聲的過程中，拋棄繁雜的世俗紛擾，享受各種道具搭配組合的妙趣。

匠心獨具且處處無微不至的茶室，卻以「虛空之所」來形容，其涵括稍縱即逝之感，彷彿為了某種暫時性的美感情懷而存在，茶室的本質或許就是空無，「事物要不是從無發展出來，就是走向無」¹⁶，李歐納·科仁這樣描繪茶室這個概念：「首先割下一捆捆草，將其豎立原野上，並把頂部綁緊束好，就這樣，一座草屋出現了；第二天，鬆開草束後，一瞬間草屋又回歸為廣大草原上的草堆之一。」千利休建造茶室的牆經常以土為主要原料，隨著時間的推移，土牆逐漸出現風化現象，並使之裸露出牆內的部分物質，茶人不會刻意地對其進行修繕。而其中殘屋敗瓦之蒼傷感受，才是茶人真正想傳達給賓客的。

¹⁶ 《給設計者、生活家的日式美學基礎》2011。李歐納·科仁。頁41。台北市：行人文化實驗室。

我對這樣的茶人們經營茶屋儀式的方式感到興趣，杉本博司在千利休以降的茶道中感受到藝術的高度，前衛與神秘。在本質近乎「空」的場域中，細心營造類似棄屋敗牆的茶室空間，其象徵著破敗之美與時間流動之感，在如此的空間中進行茶會的儀式，回應了最初茶屋本質上的空寂、寂寥。好似人們問到：「空是什麼？」千利休便邀請將其引入茶室，靜謐的奉上一碗茶。

二零一五年末，我開始嘗試陶瓷媒材的創作，這段時間中陶瓷的創作不像是創造什麼，而是從我習陶的過程裡頭一些困惑我的問題開始出發，所進行的反思和梳理。陶瓷的創作相近於尋找問題的過程，許多問題不見得會有答案或解答出現，我有時沈迷在求尋的過程中，經由問題的提問找尋另一個未解的問題，這樣的方式讓我更靠近自己本身，從中整理出創作在乎的核心。研究所以前的創作有時是在逃避和靠攏，彷彿你自己知道在做什麼，卻因抽絲剝繭的提問後語塞的腦袋放空，並質疑創作的原初到底是什麼？這種虛空的狀態讓我找不到原本創作的根，演變為飄渺和空虛得難以繼續。

最初我從陶瓷材料的問題出發，「土是什麼？」進行〈灰塵〉系列的創作提問，土最初的原型是地球上的母岩，風化後使之成為細小的微塵。而形容空氣中微塵的名詞很多，有沙礫、塵土、風砂、灰塵，其不斷的堆積與種種自然條件中有利的成因進而演化為泥，成為一塊能用雙手感受到重量、滑順、濕潤與黏稠的團塊。我將這幻化的過程切片，從生活周圍的場域開始收集飄落在四周的灰塵，將其以濾網初部過塞，爾後用鑷子夾取出肉眼可見的人為掉落物，例如毛髮、棉絮、表皮、指甲、細小的塑膠碎屑等，剩餘外表接近沙塵的灰塵則妥善的儲存起來，待收集直至具有一定的量體，並和水攪拌成泥分別揉入土中，混入釉料裡頭

燒製成日常生活時常使用的茶道具。



圖 5 林群曉〈灰塵〉，2016，土灰，玻璃罐，依展場而定。



圖 6 林群曉〈灰塵〉，2016，土灰，玻璃罐，依展場而定。

在「土是什麼？」的提問裡頭，我往另一個角度做一個嘗試，進而發展出〈泥〉的系列作品。談及材質的質性討論，〈灰塵〉系列作品是一個片段的切片，藉由日常塵粉的收集，混入生活器物的製作原料，回應前面第二章與第三章陶器物出現時，人類在燒製陶瓷器的歷史狀態，也涵括灰塵到土這幻化過程中時間性流動。

而〈泥〉系列的作品比較類似於回到土的本身，時間的順序上在〈灰塵〉系列後的創作。於〈實驗計量〉的展覽中，我將還未燒製的小陶杯置放於地板，並於陶杯中注入清水，使其逐漸癱軟崩解，遺留下殘缺狀的破碎土塊，水在這陶杯中作為「空」的實體化，其填補了陶杯中能盛裝液體的空間，隨著土本身質性的限制，水逐漸侵蝕陶杯內的空間，慢慢的水也因為本身質性的狀態悄悄蒸發消失。留下來的是水走過的痕跡，與癱軟濕潤的形體，也可以看作陶杯中「空」的

空間延展。



圖7 林群嘍〈泥〉，2016，陶土，依展場而定。

「泥」對我而言是對土這材料另一種詩性的形容，它擁有鮮明潮濕的氣味，材質上的柔軟感和新鮮的穠稠質地。我期許作品裡頭能夠透露泥本身這微小的訊息，而它在杯體中的「空」被表現出來，經由「空」的擴散推擠反而更為徹底的顯現。好比我們在一片荒蕪的所在，建造了「虛空之所」，在這小屋裡藉著細微而顯著的象徵物，嘗試著探尋回到本來虛空的一切。

第二節 轉化

五律〈春望〉開頭寫道：「國破山河在，城春草木深」¹⁷。印入眼簾的是殘破的廢墟裡荒草蔓蔓，似電影天空之城裡頭幾幕出現的場景，隨著時間逐漸崩解的城郭，不知名的野草纏繞蔓生，人們離開了這個地方，自然卻仍是生生不息地轉動著。這是對於「草木深」之情緒的延伸想像，好似一樣物質的轉化，眼

¹⁷ 〈春望〉。杜甫（2006）。載於秋變有主編。《新譯唐詩三百首》。三民出版社。

前所不復存在的，卻以另一種形式持續的悠悠運轉。

草木「深」借名為草木「身」，即是在述說創作上材料與心境的再轉換。「草本身」是我對於灰釉的另一種想像，「灰釉」即是將草木燃燒後的灰燼與土調合在一起的一種釉料，窯內高溫將「草木灰」與土的結合進行另一個層次的變化，而燒成後的器物呈現出樸拙、安靜、自然的釉料特性。草木灰即為植物灰燼的再轉化，它呼應了我製作陶磁器的態度；創作時我將陶器的線條、形體精簡，藉此凸顯灰釉在土胚上的各種表情。

〈灰釉的實驗〉系列可以說是從〈灰塵〉系列開始，以灰塵導入釉料的這個動作，將其中特定的片段切塊，放大去討論且完整實驗的過程。〈灰釉的實驗〉的發想也參雜了試片收集過程的思緒整理，它概括了釉料與自身對前述第三章節中燒物的種種想法。從灰塵的收集動作中，我初探了灰的顏色、重量、粗細以及成為釉料質感的嘗試。後續我將灰釉的比例成分試著調整，取不同成分原料的灰燼調製灰釉，配合陶土與瓷土兩種常用卻相異的底材，觀察其燒成的結果。灰的挑選從自身生活場域周遭開始擴散，如家中的塵土、參拜的廟宇香灰、朋友的柴窯所剩餘的木灰等。調製的灰釉首先以試片的型態去窯燒，其可以完整的呈現不同灰釉在胚體上的效果、成色、穩定度與流動性。

作為一個研究的過程，試片彷彿凍結自身收集調製的時間與材料在裡頭。在製作與施釉試片的同時，我找出工作室角落當時透過朋友即將丟棄而收集來的試片，當初那些不捨被丟棄而收集來的想法，輾轉如今我也重複著一樣實驗的動作，又或許哪天試片也將走向同樣被丟棄的終點。我突然意識到自己思緒上的荒唐，

初衷的想法被擺放在某個時段中來閱讀，其看似不無道理，而時間漸漸流過，回頭再來看當初對試片這材料的哀嘆，現在的我眼前面對到同樣的材料，竟也走在相同的路上。想來這也是有趣的地方，我認為用思緒的成長或改變來看待這事情不大合適，反而於在乎這材料的態度中，不獨有偶的逐漸地靠近材料本質的核心，面對到每個當下的心境上的轉折。

收集而來的試片材料彷彿擷取了他人創作過程中的材料，我用瓷土製作了可以容納堆疊試片的外框，假以用木框精準直線的標準來衡量，我製作的外框更相似於白色土牆一般，帶有土質上的起伏感。將試片前後交叉堆疊起於素燒完成的土框中，淋上灰釉，釉料隨著試片邊緣縫隙往框內逐漸聚集，在底層積累了一定厚度的灰釉，我沒有刻意將其倒出，留下這些灰釉等待其乾渴，排入窯中進行最後的燒製。出窯後的外框因為試片本身與土框的收縮比而受到推擠，比我原初的預期還要更小。開始我預設土框應會在收縮比的狀態下破裂又或者嚴重變形，那樣的狀態更能在視覺上表述出兩種材質上的不相媒合，令我驚豔的是原本試片的釉料與新淋上的灰釉互相影響的色澤，在朋友試燒青瓷的試片裡頭因灰釉變化成鈞釉的紫色樣式，這意外的過程，讓我不禁想像古代的陶工們在匣玻的縫隙中，發現了青瓷釉料因為灰釉的進入而質變為淡雅的紫色，而逐漸發展出鈞釉也說不定。

〈灰釉的實驗〉最後的結尾，我製作了六個長條狀的四方體，將前章實驗後的灰釉分成六個對照組燒製成長型的中空方塊，窯燒與土的重量壓力使得長條狀扭曲與凹陷，比起前述預料外框的變形中還要強烈，每次窯燒的過程，火、土都不斷地提醒我其不可預期的偶然性。黑川雅之這樣說道：「陶藝的特點就是“偶

然”性有著壓倒的影響力，燒窯的過程不只是靠人力，更多的是由等於自然和宇宙規律的“偶然”性在主導。」¹⁸。〈灰釉的實驗〉整個系列的完成，從灰釉成分的收集過程，陶、瓷土試片的試驗結果，與最終長型釉料條狀的製作，包括了自身從發想收集到實驗過程與結果，夠過這樣的動作，我貼近由灰開始的提煉與窯火中自然突變的關係，其較為完整的回應由原料轉化為玻璃狀釉面的整個過程，也可以作為最原初〈灰塵〉系列作品的延伸與呼應。

器物對應到各個季節中，創作者自身不同的細微情緒變化，因而產生迥異之形制、厚度、與胚體的重量呈現。如為秋冬與春夏所製作的茶杯會有些許的不同；而相異的胚土對於同種茶葉沖泡出的茶湯亦會有不同的味覺表情。釉層表面所呈現的無光、半無光、亮光等質地，對使用者之感官感覺也會引發細緻的情緒波動。藉由調配灰釉與窯燒的各種可能，讓使用者能感受到草木灰燼豐富的釉色以及時序交替時記憶中的色彩，進而回應對於「草木深」自然幽靜的想像。

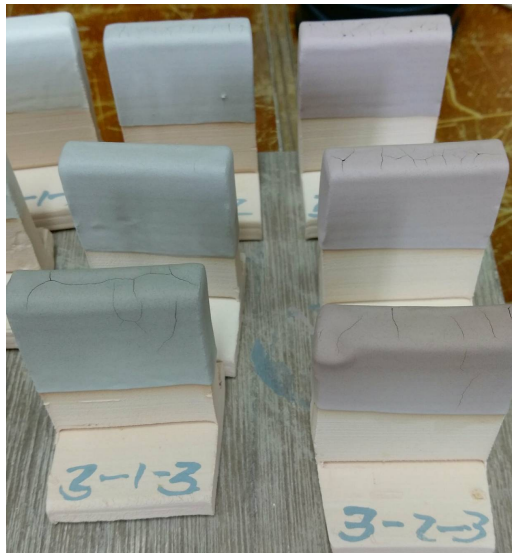


圖 8 林群曉〈灰釉的實驗〉，2018，土灰，陶、瓷土，依展場而定。

¹⁸ 《日本的八個審美意識》2014。黑川雅之。頁 136。石家莊：河北美術出版。



圖9 林群曉〈灰釉的實驗〉，2018，土灰，陶、瓷土，依展場而定。

第三節 山石與黑

在〈造房子〉一書裡讀到太湖房這有趣的建築，王樹在象山校園的工程中，以研究的性質的去做了幾十個太湖房在其中。他這樣提到自己所建的太湖房「這種高度壓縮的意識，得自拙政園一座太湖石小假山的影響¹⁹」。在我真正跨入陶瓷創作前，水墨的創作一直在描繪太湖石。假設以太湖石的標準來看，我畫的像是遊走在《谿山行旅圖》中間那自然形態與自身想像合併的怪石，一旁有奇樹圈繞著怪石，其攀延並交纏著吸附生長，數個石頭圍繞即成一個空間畫面。我經常從某個角落開始著手，像是模擬自然形態那般從局部開始生長。局部的出現總在整體畫面的前面，事前我不做整體草圖的繪製，像是任由它生長那邊一點一點拼湊。太湖石意象對我自身水墨創作上接近於某種依靠，藉著模擬植物生長向陽性的成長方向緩緩地推進，如同進入思緒暫停的階段，從中得到放鬆。

¹⁹ 《造房子》2017。王澍。頁36。台北市：時報文化。

研究所期間我時常感到疑惑，對我而言創作到底是什麼？它可以是我在描繪太湖石狀態一般，憑藉著雙手上忙碌的狀態，放空腦內思緒似的得到安逸般的快感與沈靜，又或者是經由不斷拋出問題與質疑的過程，藉此靠近創作中試圖解決和彰顯問題的方向。我在兩者之間相互拉扯，然後放下了水墨創作，開始對手邊疑惑的問題展開思考。我覺得必須得要把這些疑惑搞清楚，做些什麼解決它，否則只會依然停留在原地躊躇不前。回首最初我對「土是什麼？」的問題，它帶有某種哀傷的情懷，混沌著像是去找尋一個答案。在這段期間裡，彷彿透過自身仔細的收集研究，認真的想要去考覺問題的核心，接續著回應我拋出問題並從中再發展相似問題。如今回望這段過程，像極了當初我陷縮在水墨創作的狀態裡頭，只是代換個公式重新計算似的。王澍的文章讓我從中看到自己的狀態，「這種研究以系列性的方式展開。同時存在十幾個太湖房，他們的形狀幾乎完全一樣但處境各不相同……²⁰」，我突然明白自身藉由創作想追求的，或許只是回到如同水墨創作的狀態般那樣簡單，而我藉著其他的方式重新找尋罷了。



圖 10 王澍，太湖房，《造房子》，頁 32。

²⁰ 《造房子》2017。王澍。頁 36。台北市：時報文化。

我用瓷土、陶土仔細塑造了十個太湖石意象的山石，山石的尺寸猶如我在二乘四的紙張中繪製的大小。等待完全乾燥後，我將其放入已燒製完成的白瓷盤中，像是先前〈泥〉系列那樣處理，在瓷盤的底部注滿水使得盤中山石攤軟毀壞。過程中不急著將胚體未能吸附的餘水排出，就任由他們在幾天的時間中緩慢的完全乾燥，類似於我在水墨中常用的調色手法，藉著空氣中自然蒸發的水氣，讓墨的濃度逐漸提升。再進窯中素燒固化此時型態上已東倒西歪且裂紋橫生的山石。最後我將前面實驗所留下的數種灰釉噴灑於山石的素胚上，再一次進窯高溫燒製。這樣的處理方式，〈山石〉一方面延續著處理從〈灰塵〉系列開始的問題，藉著一個由自然形態出發的石頭外型，它賦予物質性上一種生命的活態；另一方面我透過〈山石〉這樣的創作手段，完整的讓我自身回望原初創作的狀態，那種擺盪在「虛無性」中質疑物質原初的創作手法。



圖 11 林群曉〈山石〉，2018，土灰，陶、瓷土，依展場而定。



圖 12 林群曉〈山石〉，2018，土灰，陶、瓷土，依展場而定。

「但如果將籠罩這些器物的空白，塗滿黑幽黝黝的幽暗，以一盞明燈或一點燭光取代太陽或電燈的光線，如此一來，那俗艷之物忽而搖身一變，化身為難窺堂奧、古雅、莊重之物」²¹我喜歡谷崎潤一郎描繪那陰翳中的美，在某種籠罩薄霧般的視覺上，淡雅黑暗的空間裡頭，憑藉微弱且昏黃的燈光，感受到釉面層層交織並經由微弱光線反射出的質地，我們的周遭包圍著深沈且濃郁的灰暗氣氛，安靜無聲，如同圍繞在能劇舞台邊那種幽暗由此而生的美，我想那是最合適體現陶瓷材料感的空間氛圍，或者說藉著陰翳的五感經驗，陶瓷那深層穩重的視覺經驗重新被體現了。

我在柴窯的窯內進行排窯作業時，那感官經驗的感受相似於隻身擠入深沈黑暗的小洞穴裡，柴窯內壁積累著厚重黝黑的自然落灰，從外邊用延長線接入一盞昏黃的燈泡，垂落在窯體旁的角落，微弱的光源些許的抗衡了窯內的昏暗，反射著窯體耐火磚表層豐厚黑暗的釉面。在那同時你被這靜悄悄的空間所包圍，被深沈積累的釉層所圍繞，感受到自然的陶在這樣氛圍中體現的出全然的不同面向，它強烈的撞擊我的心，那是一種帶有流動性的空間體驗，而我在裡頭彷彿真正的去觸摸到了陶瓷的本質。

我在展場最後規劃設計的形式上，某層度上希望再現這特殊的感官感受，其包括微弱光線的燈泡，燈泡垂吊的高度和作品之間的距離選擇，展場整體之間昏暗氛圍的營照，作品台座顏色似於窯體內灰黑色棚板的色澤等，讓觀者能靠近陶瓷在這空間氣氛中體現的特殊材料肌理，如同我自身在柴窯裡頭那奇妙的感官經驗。

²¹ 《陰翳禮讚》2009。谷崎潤一郎。頁 35。台北市：臉譜出版：城邦文化發行。

第五章 結語

「我感覺到一切在生長 一切又在衰老²²」《廣場》的副歌中李志緩慢地朗誦，背後的合聲正啦啦啦啦地應和著，一切都是那樣的和諧而相襯。

梳理創作這件事，好似將空氣壓縮成一塊可看見的物體，你感受的到空氣中的氣味、流動、溫度、濕度、卻摸不著它也抓不住它，而現在你則需要將它壓縮成肉眼可辨識的團塊。我覺得那是最困難但美妙的地方。

真正嚴謹的回頭爬梳自己的創作是在二十五歲的這年，一位剛碩士畢業的好朋友在論文的最後一章節寫到，論文對他來說是一份困難的禮物，因為必須不斷地挖掘、反證、抽離後又再度拉高視角回頭質疑與檢視自身的創作，藉著這樣密集、深掘地不斷書寫，彷彿每次回顧、論述與再經驗自己作品的同時，又整個重新創作了一次。是的，我在朋友結論的文句裏，看到了一個創作者誠實面對自身創作的情愫，其糾結與痛苦，尤以對自身傷口的重新審視。

面對到創作，我從逃避本來的水墨創作開始，走進了陶瓷材料的質性探索。當眼前面對到的問題不易解決，我本能習慣的去往周邊容易解決的事情開始著手，這樣的習性，在書寫論文的最後我才意識到自己原初的習慣本是這樣，談及這樣的陋習，家人紛紛流露出你現在才知道的驚訝神情。我想作為這份困難的禮物，讓我更誠實地認識自己。

²² 《廣場》，李志，出自梵高先生專輯，<https://www.youtube.com/watch?v=zy5tBC2rwe0>，上網日期 2018/5/12。

回望陶瓷創作的起頭，心境上傾向於「物哀主義」一般審視著陪伴我幾年光陰卻也從不認真思考的材料。川端康成在《臨終的眼》這樣提及「再沒有比死更高的藝術了，死即是生。」，我用這樣的感覺看待「土」，比起生死形式上的終亡，時間意義上的永恆更為美麗，它帶著一種淡雅如煙、憂傷如幻的飄渺情緒。我慶幸有這樣的情緒感受出現，而產生質疑與回望的契機。

參考書目

1. 邱燮友主編，《新譯唐詩三百首》，三民出版社
2. 杉本博司。《現象》（林葉 譯）。廣西師範大學出版社。
3. 黑川雅之。《日本的八個審美意識》。河北美術出版社
4. 柯裕綦。《浮生草》。台北：印刻文學。
5. 薛瑞芳。《釉料學》。台北：藝術家出版社。
6. 岡倉天心。《茶之書》。台北市：五南文庫。
7. 李歐納·科仁《給設計者、生活家的日式美學基礎》。行人文化實驗室。
8. 杉本博司。《藝術的起源》。台北縣新店市：大家出版。
9. 王澐。《造房子》。台北市：時報文化。
10. 北島。《藍房子》。北京：三聯書店。
11. 中國陶瓷史編委會。《中國陶瓷史》。胡氏圖書出版社。
12. 沈冬梅主編。《茶經》。中華出版社。
13. 谷崎潤一郎。《陰翳禮讚》。台北市：城邦文化。

附錄

〈草木身－林群曉個展〉展覽紀錄

展覽時間 | 2018 / 6 / 25 - 2018 / 6 / 30

展覽地點 | 東海大學藝術中心



圖 13 林群曉〈草木身個展〉，2018，展覽文宣。



圖 14 林群嘒〈灰塵〉，2018，玻璃瓶，灰塵，土，依展場而定。



圖 15 林群嘒〈灰塵〉，2018，玻璃瓶，灰塵，土，依展場而定。



圖 16 林群嘍〈灰釉的實驗〉，2018，試片，瓷土，依展場而定。

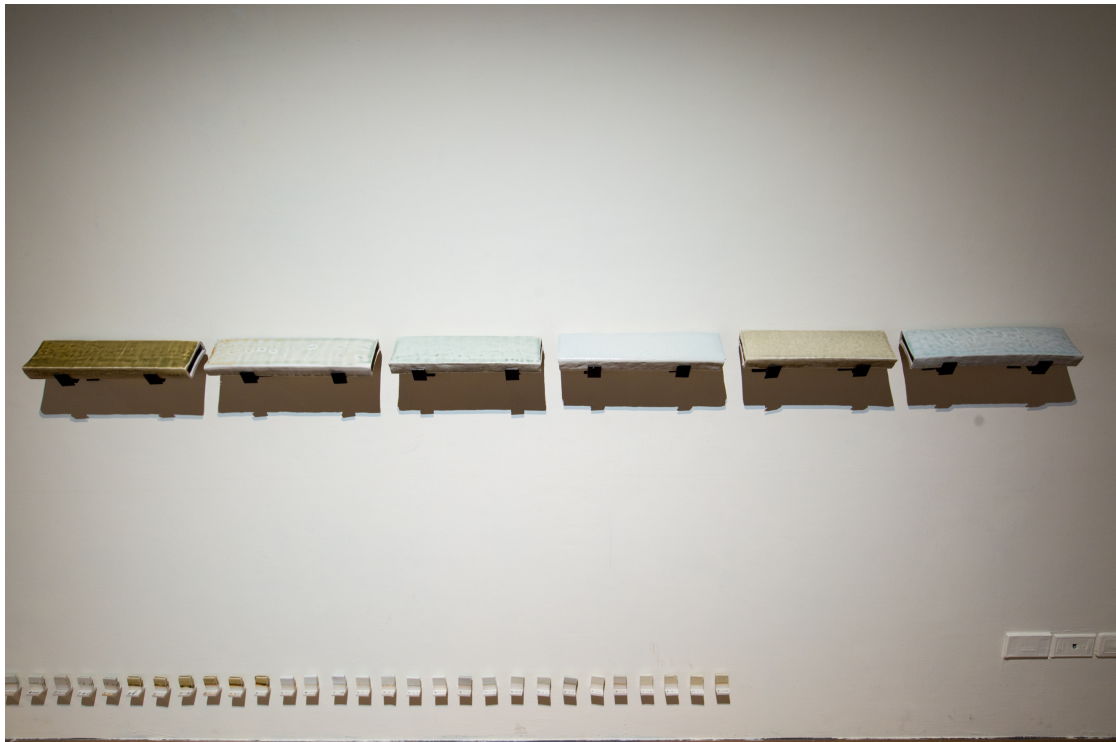


圖 17 林群嘍〈灰釉的實驗〉，2018，試片，瓷土，依展場而定。

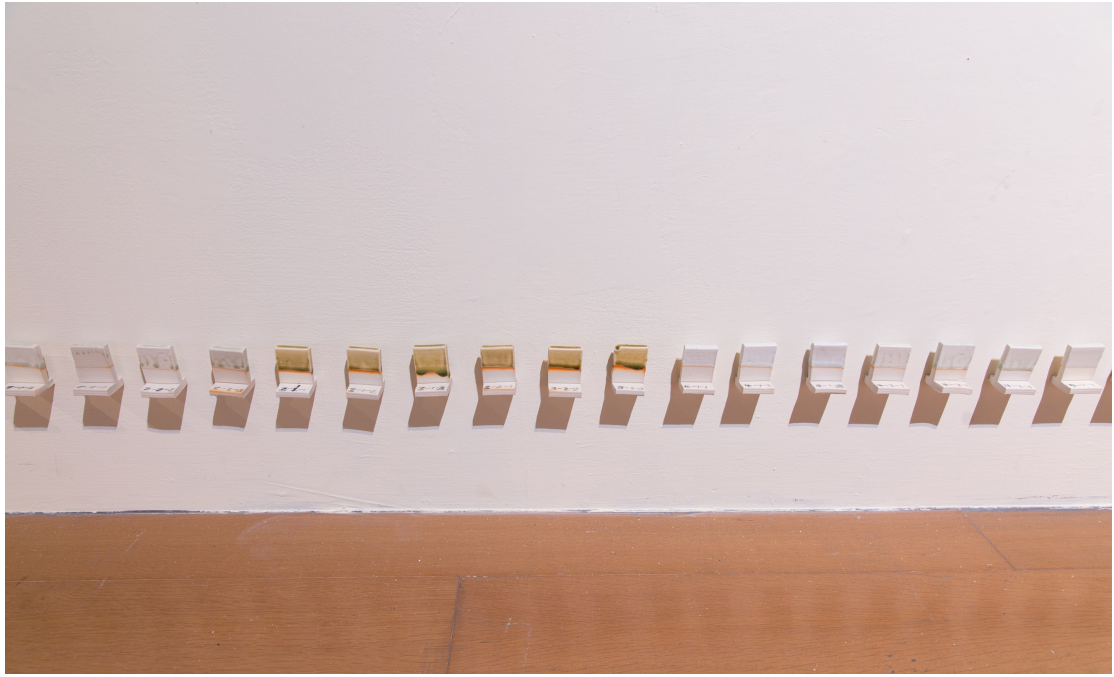


圖 18 林群嘍〈灰釉的實驗〉，2018，試片，瓷土，依展場而定。



圖 19 林群嘍〈山石〉，2018，土，瓷土，灰釉，依展場而定。



圖 20 林群嘍〈山石〉，2018，土，瓷土，灰釉，依展場而定。



圖 21 林群嘍〈泥〉，2018，土，瓷土，依展場而定。

〈草木身－林群嘒個展〉展場紀錄



圖 22 林群嘒〈草木身個展〉，2018，展場紀錄。



圖 23 林群嘒〈草木身個展〉，2018，展場紀錄。



圖 24 林群嘒〈草木身個展〉，2018，展場紀錄。



圖 25 林群嘒〈草木身個展〉，2018，展場紀錄。