

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

關於創作論述的標題「印象盒子」，是由於「印象盒子」不單指一個畢業展覽的專題，更代表了個人上創作過程中的內在思維與創作企圖。印象，為感官受外界刺激而留存於心中的意象，是不斷發生的記憶外緣；有底有蓋的「盒子」，是可以開合的盛物器皿，適合收藏。如電腦中的虛擬記憶體，我以一個虛擬的「印象盒子」開始了我的收藏，將眼中所看、心中所記、腦中所憶的一切置入盒中，以此作為將來某一天再度回首時，尋回過去（現在）記憶的重要憑藉。

我一直看著父親的背影。因為脊椎結合的關係，父親的背猶如「<」字型一般的彎曲拱起。或許是因為排行么女的緣故，父親總喜愛叫我替他捶背，所以自我很小的時候開始，就會替父親捶背。雖然不知道能夠替他減少多少酸痛，小小的拳頭，起起落落、有一搭沒一搭的落在父親的背上，捶著捶著常迷迷糊糊的就這樣睡著。

「捶背」，這個動作持續到高中畢業，之後則因為離家求學的關係，而有了斷層。隨著回家的次數減少，替父親捶背的時間也相對減少。捶著父親的背，我們討論許許多多的事，東南地北的聊著，或許可以說這是父親和我之間最親近的時候。然而，捶背的動作雖然一樣，但是有些「本質」已經變得不一樣了。就力道的拿捏與施力點的位置來說，我發現我已經能夠準確的“對症下藥”，舒緩他背脊上的酸痛；在此同時，卻也發現父親的面容已隨著時間而有所改變。

意識到這個改變，我開始感到不安，甚至是害怕。小時候，總希望自己快快長大，長大後，卻又開始不切實際的希望時間夠停止。害怕失去，這眼前所有的一切，包含我和我所愛的人。因而，我開始“看”著我的家人，即使在他們轉過身後，像

是一種“偷偷的看”，並在心中想著：爸爸、爸爸、爸爸，我的爸爸。那是一種只對我產生意義，世界上獨一無二、無人能取代的形象。

因此，我所在意的是，情感轉換後的一種注視或凝視，並希望透繪畫的創作，將家人的形象或是記憶呈現出來，然後，仔細地收藏起來。此時期的創作便是從父親隆起的背做為起點，開始了一系列親人容貌的描繪，展開了對於家族記憶的記錄與收藏。因為害怕，怕將來有一天遺忘了我所珍視的人與事，或許更是一種收集的心態，我試圖將與家人相處之間那種親密深刻的記憶，藉由絕對的次序，達到內在情感的滿足，使豐富的容顏故事得以延續。

第二節 研究方法

此時期的創作，是以「感知」、「凝視」做為起點，並透過「攝影」的方式來解決自身在創作過程中所面臨的問題。在論述上，筆者將以自己為一個主觀的「我」，闡述個人創作歷程的轉變，使創作理念藉由文字的書寫得以明晰，並期望透過這個“釐清”的動作，整理出自身的創作脈絡。於此，我用「攝影觀察法」的方式，作為此論述的研究方法。

一、靜靜的注視

不論是大學時期的自我探索與觀看，或是進入研究所之後對於周遭親人的注視，我的創作之中一直都存有「看」的特質。「看自己」、「看別人」、「看世界」，透過眼睛，我們不斷的認識、感知著世界的一切事物，在這麼多的「看」裡頭，頭腦自動將這些影像過濾，留下對自身有意義的影像，然後儲存記憶起來。至於眼睛所看到的影像，要如何「定影」並且將所看到的影像記憶轉移至平面的繪畫上，這裡，我藉助了攝影。

二、相片的記錄

從大學時期接觸到攝影開始，我一直都以相片記錄生活中的「曾經發生」，因此，攝影對我來說，是生活中不可缺少的部分。藉由攝影，以及攝影的產生物—相片，我留住了親人的形象與和當下與他們相處的時間記憶。或許，在創作的初期，並沒有意識到攝影與作品之間的相關性，只是下意識的藉由相片做為創作上的媒介。然而，在描繪親人影像的系列作品陸陸續續完成之後，才意識到攝影對於自身創作中緊密、不可或缺的連帶關係。

三、攝影相關書籍的閱讀

意識到攝影與自身創作的關係，並非只是單純的以攝影作為手段，作為視覺影像轉移至平面繪畫的過渡媒介。我漸漸地發現，注視親人的眼、從相機目視鏡看出去的眼以及觀看畫面的眼，一直都沒有改變。我一直用同一個角度在“觀看”，甚至連創作的動機皆與拍照的動機一致—使短暫時光的切片化做一種永恆的紀念。於是，我開始閱讀關於攝影的書籍，並期望能夠藉由攝影本質中「此曾在」的特性，詮釋此時期作品中所表達的心理層面。其中，我以《明室 攝影札記》與《糖衣與木乃伊》兩本書為主，並引用書中所提到的觀點作為出發，創作過程中關於凝視與記憶的意識。

第三節、名詞解釋

羅馬：建立於西元前八世紀中期，古代羅馬帝國的首都。

歷代殘留下來，完整程度不一的古蹟廢墟、斷垣殘壁
各代史蹟錯落雜織，歷史面貌殘斷不完整、破碎而零散
無法將歷代記憶如層層薄紗一般，重疊並重現於同一地
非完整的記憶載體

龐貝：建於西元前六世紀，位於義大利南部的坎佩尼亞

西元 79 年 8 月，因維蘇威火山爆發而促使之瞬間毀滅
火山熔岩掩埋覆蓋的一座石化之城
直指著其承受災難之片刻，那過去的特定時間
雖在同「一地」，但卻沒有延展的時間作用
只留住了「一時」的面貌，一個單純單一的歷史切面
在掩埋冬眠的時日裡，彷彿是一段久久被遺忘的完整記憶
出土的瞬間頓時成了「廢墟」，進入「過去」時間的「現在」存在

『所思』(noème) —源自於希臘文 noein，思想的動詞

在現象學談意識的問題中，「能思是 noèse，是主動的思想，等於我們的理性作用。
所思是 noème，是思想的結果。前者是思想的主體，是意識作用的推動者與完成者；
後者是內在對象的產物，無論這產物是否在感官界有具體的存在與否，都是所思。」

「此曾在」—攝影的所思，拉丁文中的 interfuit

此刻我所看見的曾在那兒，伸展在那介於無限與主體（操作者或觀看者）之間的地方；
它曾在那兒，旋即又分離；它曾在場，決不容置疑，卻又以延遲異化。

靈光（aura）

如同一種靈媒物，環繞著早期的人像，潛入他們的眼神中，使他們有充實與安定感。這裡，也可輕易地在技術層面找到對等的情況，因技術的基礎就在於光影的絕對連續性，從最明亮的光持續不斷漸進至最幽暗的黑影。因長時間曝光的結果，在早期相片中因光的聚合形成的偉大氣勢。

刺點（punctum）

具有標點、針刺、小洞、小斑點、小裂痕、還有擲骰子，碰運氣的意思。其通常是一「細節」，亦即一局部物體，無論其輪廓是否分明，刺點都是一額外之物，充滿了敏感點。在單一的空間裡，有時一個「細節」吸引人，讓人感覺它的存在便足以改變自身的閱讀，一新耳目，在眼中像是見到一張新的相片，具有更優越的價值。這個「細節」即是刺點。

第二章 凝視記憶的創作意識

第一節 「羅馬與龐貝」—片段的記憶與完整的記憶

心靈生活經歷過的一切，無一會丟失，曾經形成的，都不會消失，一切都以某種方式留存了下來，等待適當的時機便將再返現。¹

佛洛伊德想像人的心靈活動，如何將過去的記憶痕跡留印在內心裡的某個「地方」，如何從那個地方浮現記憶。他想像記憶是層疊累積，一點一點透露，或者原封不動地完整呈現。於此，佛洛伊德分別提出了兩種記憶模式，並藉由考古式的比喻，將義大利的兩座古城—羅馬與龐貝，化為對立相較的記憶之城。

羅馬，永恆之都，無處不見歷代殘留下來，是一座完整程度不一的古蹟廢墟、斷垣殘壁；生活在羅馬，即是生活在歷史殘跡中。由於各代史蹟的錯落雜織，殘斷不完整，羅馬呈現出的是一種破碎而零散的歷史面貌，它無法將歷代的記憶如層層薄紗一般，將歷代的記憶重疊並重現於同一地。因此，縱使羅馬涵蓋了千年的時光，它仍非一個完整的記憶載體。不同於羅馬，龐貝是一座火山熔岩掩埋覆蓋之下的石化之城，直指著其承受災難之片刻，那過去的特定時間。龐貝所呈現的面貌雖在同「一地」，但卻沒有延展的時間作用，只留住了「一時」的面貌，是一個單純單一的歷史切面。在掩埋冬眠的時日裡，彷彿是一段久久被遺忘的完整記憶，出土的瞬間頓時成了「廢墟」，進入「過去」時間的「現在」存在。承載記憶的模式，不能只是擁有記憶長度卻殘缺不全，更不會是單一時間裡完整的靜止切面，因而對佛洛伊德而言，心靈之記憶活動應是兼具了理想中羅馬與龐貝的雙重模式。

關於記憶，在《看不見的城市》一書中，作者卡爾維諾（Italo Calvino）以「城市

¹ 許綺玲，《糖衣與木乃伊》，台北：美學書房，2001，頁 91。

與記憶」為主題來述說城市的記憶，張開了空間、時間與事件所交織的記憶之網。相對於佛洛伊德的「羅馬」與「龐貝」所象徵的記憶模式，卡爾維諾在「城市與記憶」的敘述中，分別以「齊拉」與「佐拉」這兩座城市與之呼應。「當來自記憶的浪潮湧入，城市就像海綿一樣將它吸收，然後漲大。對今日齊拉的描述，必須包含齊拉一切的過往。但是這座城市不會述說它的過去，而是像手紋一樣包容著過去，寫在街角，在窗戶的柵欄裡，在階梯的扶手，在避雷針的天線，在旗杆上，每個小地方，都一一銘記了刻痕、缺口和捲曲的邊緣。」²對於齊拉的過往，以及那些寫在街角、柵欄裡的刻痕，正如同羅馬城中散亂了一地的歷代殘跡，每一塊紋路、痕跡雖然都具有人文的厚度與質感，但卻無一完整。至於另一座城市「佐拉」，則是「一點一滴地停留在你的記憶裡，讓你記起綿延相繼的一條條街道，街道兩側一棟棟的房舍，以及房屋的一扇扇門窗，雖然它們並無特出的美麗或珍奇。」³為了更加容易記憶，佐拉被迫要靜止不動，永保一致，佐拉因此凋萎了、崩解了、消失了。大地已經遺忘了她。」³無論是像海綿一般不斷吸收記憶的「齊拉」，或是被迫靜止不動、永保一致的「佐拉」，皆與佛洛伊德提出的記憶之城「羅馬」、「龐貝」相似，分別以不同的承載模式，記錄著心靈記憶的活動。

想到記憶，似乎總是先想到視覺化的記憶。攝影學家杜玻瓦（Phillipe Dubois）引用了佛洛伊德這兩個「比喻」，來比喻攝影影像所保存的記憶。於是，龐貝在受到創傷之一瞬，被比做拍照時按下快門的那一煞，而掩埋地底尚未出土之城，便有如存於相機內等待沖印的潛在之像（底片負像之前身）；一旦洗出了照片，自然是細節俱存，（有條件地、媒介化地）重現當時影像。至於羅馬的記憶模式，只能較為勉強的比作針對一長時段事件所拍攝，包含了不同角度的許許多多片段影像，因此由羅馬城不啻翻閱一疊疊一落落時代順序混亂的老照片。再不然，還可以將羅馬城這種歷時並存之景，比作是經由暗房工作重疊多張底片的合成影像。

² 伊塔羅 卡爾維諾，《看不見的城市》（王志宏譯），台北：時報文化，2005，頁 20。

³ 同註 2 頁 26-27。

「羅馬」與「龐貝」，分別屬於片段的記憶與完整的記憶，但人的心靈記憶活動卻很難如此精準的被劃分為其中任何一種。記憶的長度隨著時間之流不斷向前，舊的記憶、新的記憶、即將成為記憶的記憶，一層覆蓋過一層，砌成一座記憶之丘。涵蓋了不同時間向度的記憶之丘，其實就是一座座的羅馬城。遊走在這模糊、看不到邊界的丘陵上，或許，不經意之間，會突然湧現出一個形象鮮明的記憶圖層，你將會看到記憶中那時間停止的瞬間，所有細節一一再現於眼前，你會看得到顏色、聽得到聲音、甚至嗅得到當時的氣味，你所見到的即是在記憶之丘出土的龐貝。羅馬與龐貝，這兩種記憶模式雖然看似截然不同，但就某個程度上來說，兩者其實是概括在一起的。一段長時間事件所拍攝下的許多片段影像，看來或許只是角度不同，像是羅馬廢墟裡散佈了一地的碎石脆片，然而，無法否認的是，每拍下一張，就是一個瞬間、就是一個龐貝，唯一的差別，只是其中歷時的長短與寬度的不同罷了。羅馬與龐貝，缺一不可，願用羅馬城來盛裝自身的歷史與記憶的長度，並坐在羅馬城的城牆上細數龐貝城中清楚浮現的點點滴滴。

第二節 「巴山夜雨」的思維模式

早期的相片，一切都是為了流傳久遠，許綺玲在《糖衣與木乃伊》一書中，便將民間拍攝紀念照的攝影心理動機，稱之為「巴山夜雨」的拍照動機。

君問歸期未有期，巴山夜雨漲秋池。

何當共剪西窗燭，卻話巴山夜雨時？

—唐 李商隱「夜雨寄北」

「你問我何時才能回去，我自己也不敢確定。

今晚巴山正下著大雨，秋水漲滿了池塘。

不曉得哪一天才能回去和你相聚，一起坐在西窗下剪燭夜談，

讓我將今日巴山夜雨的情景細細告訴你。」

在這首「夜雨寄北」中，李商隱以藉由簡練的文字，捕捉想像中心情所寄予的時空，讓心神思緒遊走在現在、過去之間，更預想了未來的再度重逢，這番心境跟許多作為留念的紀念照有著同樣的內在思維。細看「夜雨寄北」這首詩，詩中以「秋雨」作為現在與未來之間的連結的意象，在此李商隱不惜原本地重複了兩遍「巴山夜雨」，除了有效地增強修辭的強度，更有著濃縮全詩意境的象徵意味。

「就在這裡，我們一起拍張照吧！此時，窗外杜鵑開出一片粉嫩，耳邊飄著熟悉的樂曲，這裡的每一個角落都刻劃有我們一同走過的一切一切。即便分隔兩地，我們將留照著片，看著照片，並以此作為思念。有一天，我們將再度聚首，一同看著這張待會就要拍的合照，也許那時候我們將會憶起兩地相思的心情，也將憶起此時此刻的情景，憶起窗外盛開的杜鵑與耳邊悠揚的樂曲。」

或許我們都曾在拍照之前，甚至是在按下相機快門的瞬間快速閃過這番思緒，自覺或不自覺、既清晰又模糊，在拍照的剎那間預演了一趟觀看相片的時空之旅。此刻拍照的目的，似乎就是為了超越時空，跳過未來，讓現在與未來早已在想像中化成了過去。說穿了，這一切的來來去去，直到在拍照的那一刻，仍屬於想像中的未來。照片象徵著對時間的主動掌握，或者就另一層次來考量，更是以照片所能提供的「永恆」(超越時間的經驗)對「歷史」抗拒。⁴因而，拍照前這番歷經時空轉換的想像，不只是幻想，也不止於幻想，而是拍照時一種潛在的心理動機，一種「巴山夜雨」式的思維模式。一切都是為了熬過分離等待的心理預備，期望透過儀式般的拍照過程，藉著那小小輕薄的相紙來承載希望，其中又以家族照與即將遠走的親人留影為最。小小的親人照，微弱而堅持地具現了人類「解開」時間的能力。故人民珍惜的每一張照片都是在強調歷史無權來摧毀他們所擁有的。這些相片就如窗外一瞥的留蹤；窗外，比歷史更遠處，開向了永恆。⁵

紀念照的拍攝，或許就是為了使日後(未來)在回憶此時此刻(過去)時有個重要憑藉—相片，這薄薄的相紙銜接了現在、過去與未來，更代表著人的片段記憶「記得當時」。 「曾經發生過的事情，絕對不會忘記，只是想不起來而已」因此，人們拍照作為記憶的提醒物，為的是開啟塵封在記憶長流中的某個片段時光，確認那段記憶的曾經存在。

⁴ 許綺玲，《糖衣與木乃伊》，台北：美學書房，2001，頁 106。

⁵ 同註 4，頁 108。

第三節 「此曾在」

相片中的時間僅以一種過度、機型的方式靜止不動。時間已梗塞不通。即使攝影很「現代」，與我們日常生活最熾烈的部分相繫，卻無妨仍保留有一點神秘的非現實感，如同一種古怪的停滯狀態，中止的純粹本質。⁶

相片在我的創作過程中，一直佔有很重要的符號地位。相片中，代表著某樣東西曾擺置在小孔前，且從此永遠停留在那；不同於電影中，某樣東西曾經過那小孔，其意定卻馬上被襲捲而去，被接續不斷的影像否定。照片對我來說或許比動態的影像更值得紀念，因為它們是簡潔的時間切片，而非一種“流動”，因此每一張靜照都是一個享有特權的瞬間。

攝影的呈現，具有瞬間凝結時間與歷史的特性。對於攝影本質的探考，羅蘭巴特（Roland Barthes, 1915-80）在《明室 攝影札記》中提到「我絕不能否認相片中**有個東西曾在那兒**，且已經包含兩個相結的立場：真實與過去。」此即為攝影的本質，攝影的所思—「此曾在」。他認為攝影的指稱對象不同於其他任何複現系統的指稱對象，並不意指形象或符號所指示的可能為真的客體，而是指曾經置於鏡頭前，必然真實的物體，少了它便沒有相片。文章由符號組成，符號雖然具有指稱對象，但這對象可能只存於作者虛構的想像之中，是天馬行空般「不真實的空想」；繪畫則可以假仿一真實景物，而從未真正見過該景物，如同大批的宗教繪畫，東西方的佛像畫、聖像畫等等，因此，任何一張看來再逼「真」的肖像畫，也無法令人相信其指稱對象確實存在。然而，攝影不可模仿的特徵在於有人曾看到指稱對象（即使涉及的是物件）其有骨有肉的親身，或甚至可說其本人。因而，照片如此無可辯駁地顯示人們「在那兒」而且是「他們生命中某一特殊的年歲」，它把一刻後便以解散、

⁶ 羅蘭 巴特，《明室 攝影札記》（許綺玲譯），台北：台灣攝影工作室，1997，頁 217。

改變、繼續循著他們個人獨自命運方向的人或物群聚在一起。⁷

攝影藉由「此曾在」的本質，將時間與物體凝結於拍照的那個瞬間，並以「相」的形式顯現於照片中。然而，對於「此曾在」的本質，以及照片作為一種“凝結的時間切片”的說法，德國導演溫德斯（Wim Wenders,1945~）在認同之餘，卻也提出了另一種見解。他認為攝影是一種感受故事的過程，「每張照片讓人驚奇的地方，並不是人們通常所認為的“時間定格”，恰恰相反，每一張照片都重新證明時間的綿延連續不可停留。」⁸透過照片，時間從未定格。不同於電影的影像式流動，照片裡的時間以故事的形式進入每一個觀看者的眼睛裡，並在“那裡”繼續流動。

於是，照片向人們顯現了「此曾在」，並從這個「此曾在」向後延伸。每一張照片，或許正如蘇珊·宋妲⁹所說，是“幻想的煽動物”，以幻想和故事在觀者的眼睛裡不斷發生著；但對攝影者來說，它更像是“記憶的提醒物”，以「此曾在」，故「彼存在」的關連性與延續性，串連起一段段的記憶。對我現階段的創作而言，我企圖透過攝影（相片）的本質作為繪畫創作上的脈絡思考。於我，照片的意義不單只是基於巴特所說的「此曾在」，其中更涵蓋了溫德斯所認為相片裡那看不見的時間延續，以及記憶的流動。

⁷ 蘇珊·宋妲，《論攝影》（黃翰荻譯），台北：台山出版社，1997，頁65。

⁸ 溫德斯，《一次》（崔嶠、呂晉譯），台北：田園城市，2005，頁11。

⁹ 《論攝影》作者。

第三章 創作形式的確立

第一節 遇見攝影集《石? 器》

2004年10月下旬，為了看日本「創畫會」¹⁰第31回在東京都美術館的展覽，順道去了一趟東京國立現代美術館。一切看似稀鬆平常，正如往常一般，在看完館內展覽後，漫步至館內附設的書籍禮品區，悠閒而隨意地翻閱手邊的書籍畫冊的同時，亦不忘尋找自身所喜好的藝術家作品明信片。如同攝影的奇遇，亞里斯多德所定義的 *Tuché*：幸運的意外巧遇，無意之間我巧遇了攝影集《石? 器》，並且為之震驚。

這本黑白攝影集《石? 器》，封面充滿皺摺的手，透過灰、黑、白調子所傳達出的表情深深吸引了我的目光。翻開內頁，映入眼簾的一張張照片，分別記錄著空盪寂靜的街景、殘破斑剝的門、壁面、空間與人體的局部，包含手、足、面容與疤痕。令我驚訝的是，相片取景的角度與「看」的視點都與自身有著相似之處，其中兩幅照片中的手（圖1）、足（圖2），更與我之前剛完成的兩張作品有著幾乎一模一樣的姿勢與角度，當場只覺得既訝異又興奮，原來有人用同樣的眼睛、同樣的方式在「看」，就像找到了同好一般。

攝影集的作者石內都，是曾獲得日本攝影大獎木村伊兵衛¹¹獎的女藝術家，她在1970年代以拍攝美軍基地駐在城市橫須賀而著名。而當她於1988年開始創作名為《1 9 4 7》的系列時，則撿拾了她高中同班女生的身體片斷並連綴起來，使之成為一首有關女性的生命歷程的影像詠歎調。這些同為1947年出生的日本女性，現

¹⁰ 昭和23年（1948年）由秋野不矩、上村松篁、加藤榮三、橋本明治、福田豐四郎、吉岡堅二、山本丘人等13人共同創立，以「為期在世界性立腳的日本畫創作」為標語，追求近代造型，豎立日本畫的新世界觀。

¹¹ 木村伊兵衛（1901-1974年），受德國新及物主義影響，在1932年與野島康三、中山岩太等人主張排除主觀情緒、忠實於精密的攝影再現性，為日本近代攝影史上最重要的攝影家。

在或是美容師、畫家、或是主婦、店員，她們的人生旅程已有相當時日。石內都有著非常強烈的直覺：即人類“一定有什麼東西凝聚在身體的末梢”——手與腳。¹²因而，她拿出微距鏡頭，細細端詳起她們的手與腳。通過她的精密描寫，這些飽經生活滄桑、隱含生命密碼的手與腳透露並折射出人生的無限隱密與生命質感。當這些穿梭於時空的蝕刻的手足影象默現於觀眾眼簾時，她們漫漫之人生已盡現於無聲的記憶之中，而石內都手足攝影的全部意義也即於此。此後，她開始關注身體上的傷痕，將生命的脆弱與堅韌同時定影於畫面中。¹³

2005年石內都以《母親的2000~2005，未來的軌跡》為題的攝影作品走進了威尼斯雙年展。她拍攝其母親遺物的攝影作品和拍攝母親原居住地的錄影作品，在日本館展廳內，猶如祭祀般地陳列展開。石內都的母親經歷了“偽滿洲國”的撤離、戰後的日本經濟蕭條，母親去世後，石內都將她的遺物諸如口紅、鞋子、假牙等生活用品都攝入鏡頭，並製作了一部影像在展場內播放。這不是一段母女親情的私人感情展示，而是將其母親作為日本二戰期間一代人飽經離亂的代表。¹⁴

不論是以同齡女性的手、足來刻來畫人生的無限隱密與生命質感，或是透過母親的形象、居所及其遺物來作為同時代人的表徵，石內都企圖透過「相」來表達對於時間刻度、生命刻痕，甚至是大時代之下的歷史殘跡。雖然看的角度相當相似，但是「相」背後的意義卻截然不同。的確，我執著於作品中人物表面的形象描繪，然而卻不若石內都的攝影理念，以母親作為一個時代性的代表，企圖去揭示一個特定時空下的共有容貌與表徵。我描繪我的父親、母親與祖母，並不是因為他們具有那個時代的表徵而使他們特殊，而是因為他們是「我」的父親、母親與祖母，所以他們在我眼中是特殊的、是獨一無二的。因而，我所描繪的，是我的記憶。我並不

¹² 博客網 <http://column.bokee.com/print.75518.html>

¹³ 攝影的“色”與“空”——關於當代日本攝影 <http://www.gdmoa.org/info/list.asp?id=428>

¹⁴ 水城雙年展回顧日本女性歷史 <http://www.xbphoto.com/web/yjdt/yjdt-2/yj-440.htm>

期盼自己能夠記錄某一時空下的歷史表徵，但卻期望經由攝影、透過繪畫來記錄關於「自身」所經過、走過、看過、感受過的一切一切。



圖 1 石內都 1899 1990 攝影



圖 2 石內都 1947 Association Member 1988-89 攝影

第二節 凝視、收集、寫入

一、凝視、收集

我一直有著記錄的習慣，透過日記、手札，我記錄著生活中發生的事件與自己的心情。2002年，我在自己的札記上寫了這麼一段話：「透過眼睛所看到的世界裡，從來都沒有自己的身影，因為人看不到自己。我看的見你，看的見笑容在你臉上蕩漾開來，但是卻看不到我自己。藉著別人的描訴，藉著鏡子的照映，我似乎看見了我自己。但是這真的是「我」嗎？或者只是一個經由物體反射出來的虛像？因為我所看見的「我」，只是一具扭曲變形的軀體。」

開始低頭畫自己——就眼睛所及的視線範圍之內的自己，是在某幾次搭電車又沒有其他乘客可供速寫的情況下開始的。因為透視的近縮，自己畫出的「自己」也就隨之變形甚至扭曲。或許是一種對於自我觀察、審視與追尋，我開始了一系列以自己身體為描繪對象的創作，包括「身體」、「角落」、「自言自語」、「軀體靜物」，以及畢業製作「窺視 我自己」（圖3~圖6）。但是，那麼看了這麼久、窺視了這麼長的一段時間之後，到底看出了什麼？或許這是永遠也不會有答案的，因為人一輩子似乎都不斷地在尋找自己，而我，也沒有答案，我只能就我所看到的「我」，作視覺現象上的描繪。

同年六月，我結束了大學的學業，回到鄉下，回到父母親身邊。離開家生活了五年，再度回到家裡，雖然家的感覺、氣氛、味道與記憶中所熟悉、所該有的一樣，但是總覺得哪裡不一樣了。之後，我回復了替父親搥背的習慣，隨著落在父親背上的施力的手，我才真正意識到這四、五年間的究竟是哪裡變了。是了，「時間」變了，父親的容顏也變了，母親、祖母亦是如此。因而，我開始靜靜的注視父親、母親與祖母的面容，並以「巴山夜雨」式的內在思維，企圖將我所看到的他們的面容一一

凝結、描繪，並停留在「此刻」的時間裡。由此，我所注視的點，漸漸地從對於自身的觀察、探究，轉移到我所親近的家人身上。

面對著家人，我選擇以拍照的方式來擷取、收集我眼中所看到的他們的形象。我無法藉由素描對親人作直接的形象描繪，因為，人對於“儀式”性的活動都會有出於本能的反應——一旦知道儀式就要開始，就會不自覺的順著儀式規則而做出合乎理想的動作。那顯然不是個人本意，更不是個人的本質所在。面對鏡頭，我同時是：我自以為的我，我希望別人以為的我，攝影師眼中的我，還有他藉以展現技藝的我。換而言之，多麼奇怪的舉動：我竟不斷在模仿我自己。¹⁵藉由數位相機的普遍與便利性，我採取一種突襲（亦即是偷拍）的拍照模式，希望在最自然的情況之下，取得我對於家人的注視點，那即是日常生活中的一顰一笑、一舉一動。

二、寫入

談到早期相片，歐立柯（Orlik）曾說：「這些相片雖然樸實單純，卻向素描或彩繪肖像佳作，與晚進的相片比起來能產生更深刻更持久的影響力，主要的原因是被拍者曝光的時間很長，久久靜止不動而凝聚出綜合的表情」。曝光過程使得被拍者並非活「出」了留影的瞬間之外，而是活「入」了其中：在長時間的曝光過程裡，他們彷彿到影像裡頭定居了。¹⁶也就是說，因長時間曝光的結果，相片顯現了光影的絕對連續性，從最明亮的光持續不斷漸進至最幽暗的黑影，這種「光」的聚合所形成的偉大氣勢，使得早期的人像，有一道「靈光」¹⁷（aura）環繞著他們，如同一種靈媒物，潛入他們的眼神中，使他們有充實與安定感。

攝影器具以不同以往，被拍者也不再像從前那個年代，需要有道具、支撐點，以便在長時間的曝光過程中保持固定不動。光學儀器的發展提供了足以完全征服黑

¹⁵ 羅蘭 巴特，《明室 攝影札記》（許綺玲譯），台北：台灣攝影工作室，1997，頁 23。

¹⁶ 華特 班雅明，《迎向靈光消逝的年代》（許綺玲譯），台北：台灣攝影工作室，1998，頁 24。

¹⁷ 同註 13，頁 30。

暗的工具，明亮的鏡頭則忠實地反映出自然現象，並將「靈光」從相片中去除。現今數位相機的普遍，按下快門擷取影像只是眨眼的一個瞬間，由幾秒鐘可以連拍幾張的快照模式，形成與早期相片截然不同的暫留掠影，「靈光」早就不復存在。眨眼的瞬間拍照，在某個層面來說符合了我意欲在自然情況下擷取家人形象的意圖，但是快照所產生的暫留影相中，除了「靈光」早已不在之外，卻有著更多細微而吵鬧的雜質亦或是多餘的物件、符號，不斷干擾著相中人。正因如此，為了去除定影時所產生的干擾，獲得更加清晰、精準的形象，我並不以人像攝影的方式作為創作，而是以繪畫的創作方式將親人的形象從照片中抽離，並達到影像的純化。因此，對我來說，攝影（相片）是作為過渡到繪畫創作的一個媒介物，亦是一個極重要而不可或缺的歷程。

「寫入」，是寫入相片，是寫入畫面；寫入的內容物，是「此曾在」，包含了寫入照片的「此曾在」與寫入畫面時的「當下存在」，是記憶的「雙重存在」。或許，這個「此曾在」從相片過渡到平面性繪畫創作品的同時，對他人來說已經不再具有攝影原本作為一種「真實」存在的證據，但是對於我、對於我的記憶，經由照片過渡而來的繪畫作品，比之照片更顯得真實。遊走於其中，我依稀看見了時間夾縫中，從過去傳來一絲隱約存在的光。藉由平面繪畫性媒材的創作，我打造的是一座充滿了自己的記憶的「羅馬城」：我記得替父親搥背時，他睡著的臉孔；我記得在那間編號 01 的小研究室裡，我開始了紅土上研究所時期的第一張作品—父親沈睡的臉；我記得在窗外相思樹因風起癩的夜晚，幾個人一起創作到三更；我記得研究室裡繚繞著「菊花夜行軍」¹⁸裡嗩吶的聲音，還有那清脆響亮的答數聲“一二、一二、一二三四、一二三四 ”

凝視、收集、寫入，三者之間並非各自獨立、毫無關係，它們以某種程度的次

¹⁸ 美濃「交工樂隊」所演唱的客語專輯，專輯中藉由農村青年阿成返鄉完成自我的故事，描繪 90 年代的農村現實，並首度呈現外籍新娘的心境。

序性的出現在我的創作歷程中，從凝視（包含感知的部分）到收集，再從收集到寫入，而這個過程所代表的正是此時期自身對於創作程序的思考，亦是視覺影像經由攝影過渡為平面繪畫的轉換過程。

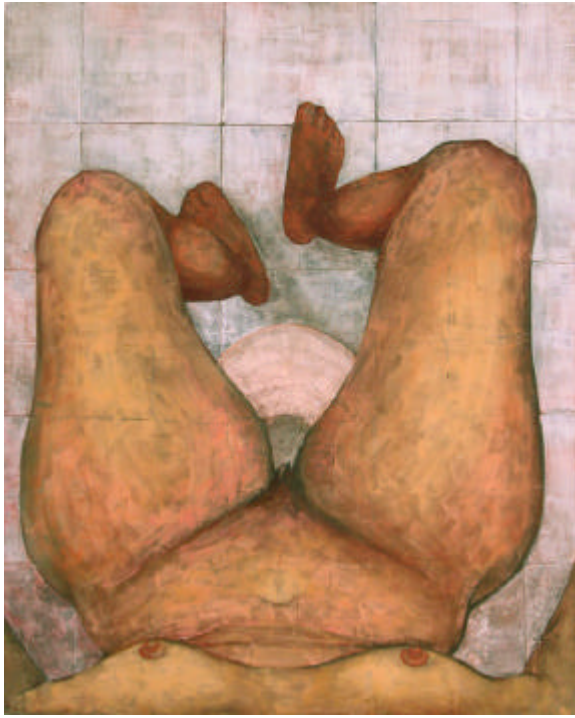


圖3 鍾舜文 窺視 我自己 2002 膠彩 122×98cm

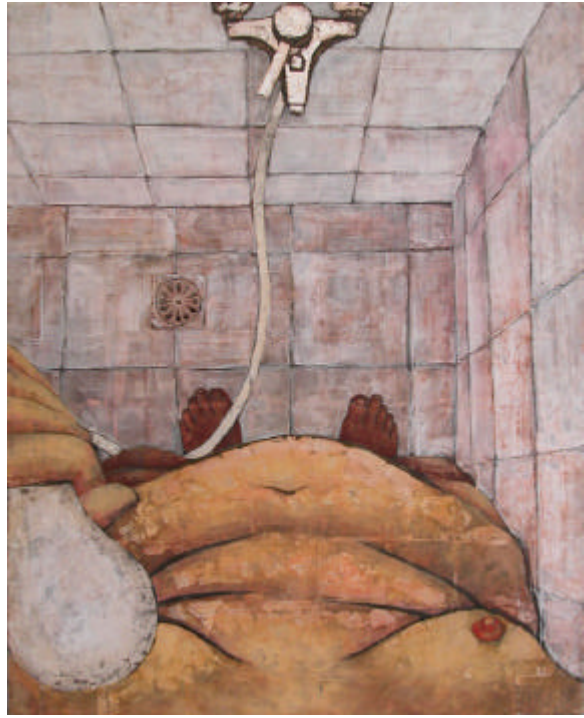


圖4 鍾舜文 窺視 我自己 2002 膠彩 122×98cm



圖5 鍾舜文 窺視 我自己 2002 膠彩 122×98cm



圖6 鍾舜文 窺視 我自己 2002 膠彩 122×98cm

第三節 記憶的尺寸

「鐵兒病了，照所說的症狀推察起來，十分八九是「????」。陳醫師也如此說。前此我所日夜戰戰兢兢不忘於懷的終而來了。而且來得如此之慘。完了！還有什麼希望呢？」¹⁹這是美濃客籍作家，也是我的祖父鍾理²⁰和筆下描寫剛剛確定其子（我的父親）所患疾病時的震驚與絕望。對於源自於這樣家庭背景的我來說，我一直看著祖父（即使我不曾真實見過）祖母、父親及母親的背影長大。無論是真實的背影，或是抽象的背影，我一直站在他們的背後，甚至是用仰望的方式，望著他們的背影。

對於家人（家族）記憶的收藏，作品中出現了肖像、身體局部表徵與物件等三種形式，其間的出現與轉變的時間點則呈現出交錯穿插的情況。或許是因為再度離家求學的緣故，在每次返家與家人相聚的期間，都得經歷時間、空間的轉換，這些轉換所產生的不同心境，促使在長時間的記憶中穿插了許多片段、零星的散點記憶。然而，一年過去、二年過去，時間的腳步、記憶的長度並沒有停留在我剛從大學畢業回到家並感受到父親容顏轉變的那一刻，當我置身於大肚山紅土之上，描繪著自身家族記憶的同時，亦深切地感知著紅土上風的濕度與人的溫度。因而，在彩筆下的家族「容顏故事」逐漸收集完備之餘，我展開了另一個階段的收集，即以研究所階段的老師與同學為主的「紅土記事」。

從「容顏故事」到「紅土記事」，若以創作形式來看，明顯的差異是在於作品尺幅由大到小的改變。創作的最初，其實並沒有意識到關於尺幅大小問題，只是延續了大學時期觀看自己階段所熟悉的尺寸—98 x 22 公分，接近於 60 號的尺寸。我用了

¹⁹ 《鍾理和全集 5 鍾理和日記 1950 年 3 月 28 日》，高雄：春暉出版社，1997，頁 87-88。

²⁰ 鍾理和，1915 年生於屏東，18 歲隨父親遷居美濃，經營農場。後因同姓之婚，不容於家族而出走中國東北直到台灣光復才舉家返台。返台後，任教於內埔中學，不久便罹患肺疾，於 1960 年在病床上修訂小說《雨》時，舊疾復發，嗆血而死，享年 45 歲。一生執著於文學創作，著有《同姓之婚》、《奔逃》、《復活》、《原鄉人》、《夾竹桃》、《笠山農場》等。

同一個尺寸開始描繪父親的臉、父親的背以及祖母的背影，之後更擴大了尺幅來描繪母親的笑臉與雙手。除開零星出現，以家中常見物件為對象物的作品不談，作品中父親、母親與祖母的形象皆是以大尺幅的方式作呈現。或許是家族過去的背景故事使然，亦或是心中某種使命感所驅使，我需要一個大的尺幅來容納親人的臉孔與其中的情感羈絆。用小尺幅呈獻家人的形象？這點我從來都不曾想過，即便想了，也極度不願意。因為，從一開始，他們便是以那個巨大的形象駐足在我腦海裡，等同了自「我」有記憶以來的長度，有著他們原本該有的記憶尺寸。

不同於家族的容顏故事，「紅土記事」就某個層面來說，是輕鬆的、是愉快的、更是鮮明而立即的。包括我自己，來到（或回到）大肚山上求學，即便剛接觸到這個環境時有著些許的迷惘與徘徊，但每個人的個性、意志與堅持卻都是清晰的。2004年，我以 35.5 x 26.5 公分的尺寸，畫下了在紅土上的自畫像。面對自己，我選擇了一個 8 號都不到的尺寸，而這個尺寸對於自我現階段的自我觀察，不論是面容特徵或是精神狀況皆以足夠。以此，我用了同一個尺寸來記錄此時其與我相熟、親近的同學，並以稍大的尺寸來記錄直接師承的兩位老師。

「紅土記事」偏小的尺幅，或許與記憶時間的長短有關，但卻不是絕對。即便相處的時間拉長，長至我有生以來的年歲，呈現關於同學、老師記憶的尺寸或許會擴張變大，但絕對不會有類似家族記憶中大尺幅的存在只為了描繪一個容顏的情況發生。這並非代表不在意或不珍惜眼前、身邊的同學或老師，那樣說對我亦有失公平，如果真的不在意，又何苦一直注視他們，並描繪他們。我只能說，不同的尺寸盛裝不同的記憶，記憶的屬性，決定了記憶的尺幅。「父母為天」，與之相連的記憶更是獨一無二、無可比擬，既然現階段作品是由父親、母親、祖母作為起頭開始創作，因而作品尺幅由大至小的轉變，便成了此時期創作過程中必然存在的現象。

第四章 凝結記憶的收藏—作品解析

每張照片，
存在於時間裡的每個“一次”，
都是一個故事的開始，
總是以“從前有一次”開場。
每張照片也可以是一部電影裡的第一個鏡頭。²¹

—溫德斯

對於德國導演溫德斯來說，攝影是對故事在自己的時間裡、在自己的空間裡繼續地跟蹤，是一種“感受故事”的過程。我雖然不以攝影作為此時期的創作，但是卻以相同的思維模式進行著彩筆下的創作，記錄著在自身的時間裡，曾經發生過的每個“一次”、每個故事。

第一節 容顏的故事

一、沈睡的背影— 沈 、 沈

(1) 沈 (圖8)

這一切凝視的開始，源自於父親的背。透過白色的汗衫，病變的脊椎在父親的背上，像小山丘一般隆起。突起的背容易與物體摩擦，壓迫到神經，因而父親的背，總是沈重並且疼痛。藉由替父親捶背，我看見了父親的另一面，一個卸除父親權威之後，屬於他平易近人、柔軟、溫和的內在本質。

(2) 沈 (圖7)

父親熟睡的側臉，這是我常常看到的角度。小時替父親捶背，是我經常捶到睡著；現在替父親捶背，則是他容易進入睡眠的狀態，或許因為背部的壓力，獲得了

²¹ 溫德斯，《一次》(崔嶠、呂晉譯)，台北：田園城市，2005，頁12。

短暫的釋放，而得到精神的放鬆與舒暢。在父親睡著的片刻時間，我仔細的端詳著他的臉孔，細細數著他臉上高低起伏的線，以及日漸稀疏的白髮。細細的看著他，想到平日那我所景仰，博學多見、言談之間流露出自信風采的父親，此時此刻卻像個小男孩一般在我眼前睡著。這不禁令我想到《明室》中羅蘭 巴特提到關於他母親的一段話「她生病期間，我照顧她，遞給她茶碗，因為比用茶杯喝來更方便。她變成我的小女兒，以她在第一張相片體現本質的兒童真貌，與我會合。」²²

二、獨坐的背影— 默、凝、背影、背影、息

(1) 默 (圖 9) 凝 (圖 10)

在小時候的印象中，祖母非常的嚴厲。她嚴厲的性格，或許是源自於祖父去世後，面對嚴苛的生活環境獨立撫養四個孩子，一路走過來的生活歷練。走過近一世紀的祖母，今年已經九十四歲，脾氣變得溫和而圓融。她總是喜歡坐在客廳，靜靜的在一旁參與大家的言談，有時會問上個一兩句；有時，她只是低著頭，把玩自己的手，並靜靜的聽大家說話。常常在想，關於我們的談話，她聽得到多少？聽到了，能夠瞭解多少？或者，此刻靜靜的她，心裡又在想些什麼？於此，常坐在她身旁的我，選擇以正面偏左及正側面的角度，來呈現我眼中所見到的祖母，畫面以平穩、低沈紅棕色為基本色調，企圖在呈現外在形象的同時，帶出其潛藏於內在可讀或不可讀的情緒。

(2) 背影 (圖 11) 背影 (圖 12)

去除了臉部特徵而以背面作為描繪的作品 背影、背影，在畫面中清楚可見的只有似乎仍存有韌性的滿頭白髮，以及盤據於其上或緊實或鬆散的髮髻。畫面以一個靜止的“不安定動作”作為一切動作與時間的瞬間凝結；在背景空間大量白色的包圍之下，祖母的過去就像我出生前來不及參與的歷史，此刻她的背影對我來說既是熟悉的祖母，卻又是祖父筆下那個陌生的平妹，離我好遠。

²² 羅蘭 巴特，《明室 攝影札記》，台北：台灣攝影工作室，1997，頁 89。

(3) 息 (圖 13)

靜靜的，我描繪了祖母的手。像面孔一樣，手也有個性、有表情，並且在許多時候手的姿態所傳達的內容更是超過了臉上的表情。各種手勢的象徵意義，一門蔚為大觀的專門學問，自成體系。²³我記得，那是個農曆過年的前夕，祖母坐在藤椅上，舒爽閒適的曬著冬天裡的太陽。畫面中，祖母的雙手交疊，靜靜的放置於膝上，透露出一種屬於年長女性的內斂神情，至此，我久久無法將視線從她手上移開。我無法得知其中是否帶在有確切的手勢象徵意涵，我只知道，那是一雙皮膚薄而脆弱、充滿皺褶與許多故事的一雙手，一雙我得以接觸、撫摸得到溫度的祖母的手。

三、勞動的臉孔— 憩、燦、縫

(1) 憩 (圖 14)

對於患有脊椎節核與氣喘病症的父親、以及我們這些子女來說，母親在家庭中扮演的著一個不可或缺的角色。她除了是母親，有時也像是父親，必須挑起家中許多的重擔。母親，是開朗的，有著農村草地人該有的習性，樂觀且踏實。家裡的幾分田地，都靠著母親在打理，她勤奮的鋤地、拔草，並且栽種她引以為傲的有機蔬果。母親拿起鋤頭在田裡工作，那認真、幹練的程度，令人難以想像她在嫁給父親之前，是個什麼是都不會的大小姐。

前一陣子，母親喊著腳底酸痛，嘴上雖然這麼喊著，卻從來都沒有中斷過田裡種菜的工作。在這件作品中，描繪的是母親的在午休時間，稍作歇息的雙腳。透過清楚的白色的貼布，暗示著她的不適，然而當她睡醒過後，又帶著敷有貼布的腳，到菜園裡去了。

(2) 燦 (圖 15)

農曆年前的一個傍晚，母親剛從菜園裡回來。她戴著斗笠，手裡捧著一顆稱得

²³蕭春雷，《我們住在皮膚裡》，台北：三言社，2004，頁 209。

上碩大的高麗菜，喜孜孜的告訴我她今年種了兩百顆高麗菜，要我趕快去看她那長滿了大而結實的高麗菜園。陽光下，母親的身上，散發著一股與冬天的泥土混和過後的體味；臉上，笑得好燦爛。

（3） 縫（圖 16）

曾在布行上班的母親是個裁縫師，有著一雙巧手。從國小的吊帶裙、國中的長裙，一直到高中的卡其色軍訓裙，都是母親親手替我量身縫製。在小時候的印相中，放學後我總是到母親的布行玩耍，並等待父親來接我們回家。那個時候，時間彷彿以一種畸形而緩慢的步調前進，好長一段時間，我在布行的磁磚地上撿著被裁下來的碎花布，耳朵無意識的聽著來自四方的聲音：裁縫車“喀噠、喀噠”的聲音、剪刀裁布“鏘鏘鏘鏘”的聲音、熨斗燙在布料上的聲音，還有大人們閒話家常的聲音，那裡，似乎是一個充滿布料味道與器械聲音的工廠。在那裡，我看見母親踩著裁縫車，並完成一件件客戶所指定的衣服。

母親離開布行，已有將近六、七年的光景，這其間也不再製作衣服。前陣子，她開始迷上了「拼布」，興致勃勃地說著她想做的包包款式。不同於之前踩著裁縫車的情景，她多半以手工縫製。問她為什麼不用裁縫車快又輕鬆的方式來「車線」？她只笑笑的說，用手縫比較好看。縫 這張作品中，正是以母親縫紉中的雙手作為描繪。針線，隔著「頂針」，順利的施力，縫出一行行的線。此刻，她正在縫的布，是要做給我的包包，是要給我們三姊妹的包包中，第一個完成的作品。於是，我一筆一筆的描繪母親的手，一如她一針一線的縫著；之後我背著包包，也背著從母親手中傳來的溫度。

四、微笑的臉— 暱（圖 17）

在我之上，有兩個姊姊，在這件作品中所描繪的，是我的二姐。我的二姐，整整大了我兩年又一天，我們總是睡在一起，一起過生日、上同一個國中、高中，之

後更一起從同一所大學畢業、在同一個高中實習，跟她暱在一起的時間長度久到無人能及，連外在的相貌也都越來越相像，就某種程度上來說，她就像是另一個我，但又不是我。去年，陷入熱戀的她，開始了熱戀中人最常見的行為—電話不曾斷過，即便到睡著的前一刻。心理清楚地意識到，像此刻暱在一起的時間，即將就要結束，這張一直睡在我身旁像我自己的臉，即將與我分離。因而，作品以「暱」為名，記錄的是我和她的親暱，同時也是她和另一個他的親密時刻。

五、角落的物件— 繡花鞋、搨、補

身活周遭的物件，除了其本身具有的功能性與歸屬性之外，往往帶有一種特有的印記或是符號。這些生活中常見的物品，有些時候更是直接、間接的傳達出地區性的習性與風俗民情。身為客家人的家庭背景，家裡頭無論是器具或是食物，自然也傳承了我們「母親」的智慧。

(1) 繡花鞋 (圖 18)

這件作品中所描繪的紅鞋，是祖母在日常生活中的鞋子。大紅色的鞋面，喜氣洋洋地繡有精緻的花朵，感覺起來像是古時候新娘子穿的鞋。然而，不知是從什麼時候開始，祖母便將它當作室內脫鞋來穿。她消瘦的腳，穿上了大紅色的繡花鞋，看似矛盾的組合，但卻出乎意料的顯出一股和諧的氣氛。

(2) 《補》(圖 19)

依稀記得小時候和祖母同睡的夏天夜裡，祖母搖著扇子替我搨風的情景。祖母用檳榔樹整匹樹葉的外殼製成的扇子，質地輕盈，搨起風來聞得到一股經過烈日曝曬後“脯脯”的味道。隨著時間的過去，年代久遠的扇子沿著葉面的紋理裂了開來，開了岔的扇子，會因為搨起來顯的笨拙吃力而漸漸被“閒置”一旁。一段時日後，在沒有人注意到的情況之下，同一把扇子又悄悄的出現了。不同的是，扇面上的裂縫已經不明顯，沿著裂縫的兩側，像是修補衣服一般，多了一排排的縫線。

(3) 《捆》(圖 20)

這件作品之中所描繪的物件，在客語之中唸做“蚊咻”，作用如同現今市面上販售的「打蚊拍」，專打蚊子和蒼蠅，在家裡的好幾個角落裡，都看得到它的身影。小時候總認為每個人的家裡都有它的存在，後來才從來訪的客人口中的驚呼得知，原來不是我以為的那樣。將細長椰子樹葉中間的梗，經過曬乾之後，用繩子和鐵絲加以網綁成一束，如此便完成了一把蚊咻。畫面中所繪的這一把，大約是在我國中時期，祖母捆的。現在的祖母，已經不再捆了。

角落的物件，像是零星散落的點狀記憶，從中浮現的，則是一段段關於祖母的記憶與她所涵養的性格特質。



圖 7 鍾舜文 沈 2003 膠彩 98 x 22cm



圖 8 鍾舜文 沈 2004 膠彩 98 x 22cm



圖 9 鍾舜文 默 2004 膠彩 122 x 8cm

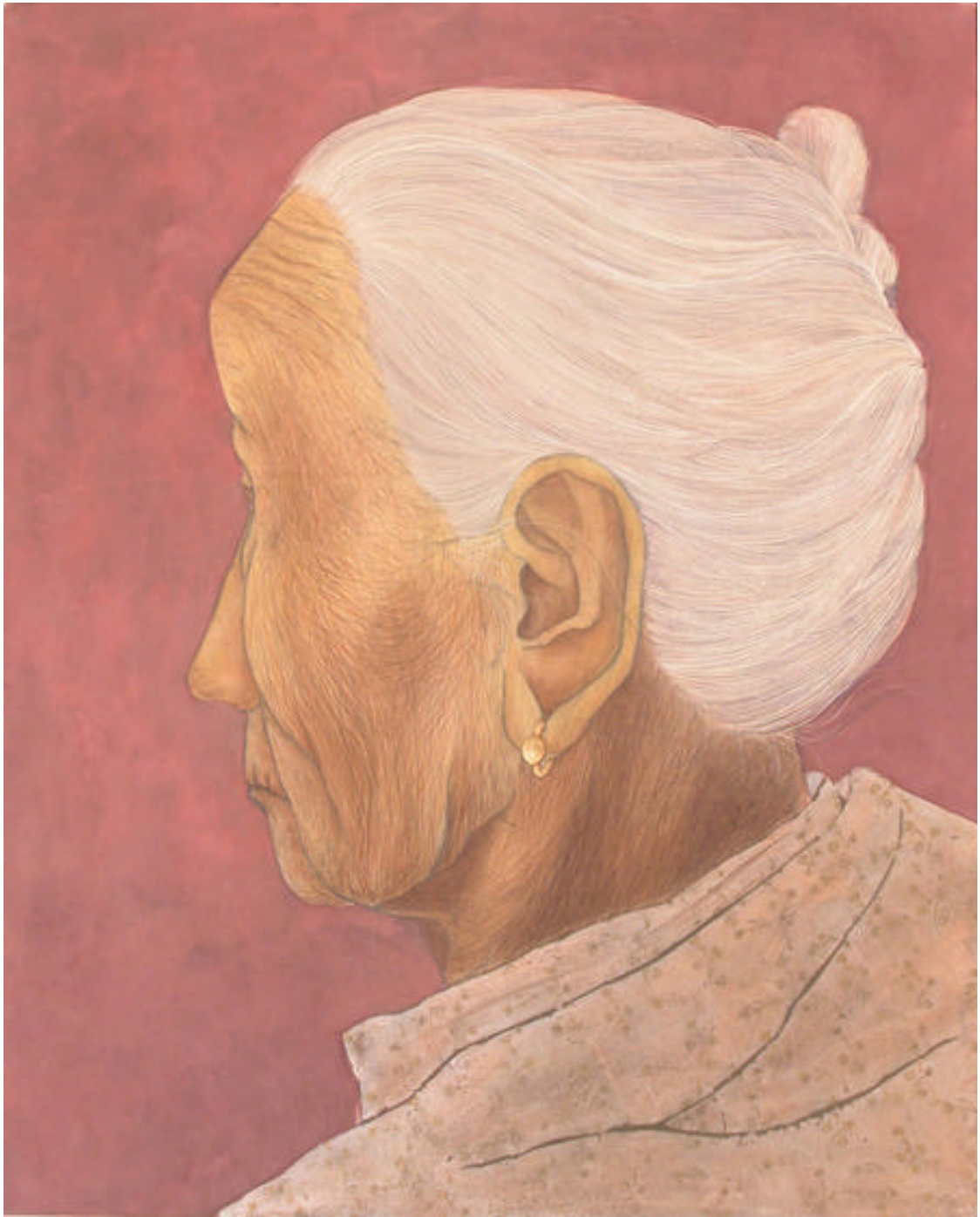


圖 10 鍾舜文 凝 2004 膠彩 122 × 98cm



圖 11 鍾舜文 背影 2004 膠彩 122 × 98cm



圖 12 鍾舜文 背影 2004 膠彩 122 × 98cm



圖 13 鍾舜文 息 2004 膠彩 73 x61cm



圖 14 鍾舜文 憩 2004 膠彩 61 x 73cm



圖 15 鍾舜文 燦 2005 膠彩 154.5 x 108cm



圖 16 鍾舜文 縫 2006 膠彩 122.5 x 65.8cm



圖 17 鍾舜文 睽 2006 膠彩 61 x 3.2cm



圖 18 鍾舜文 繡花鞋 2005 膠彩 40 x52cm



圖 19 鍾舜文 補 2005 膠彩 52 x 40cm



圖 20 鍾舜文 捆 2005 膠彩 85.2 x 26.2cm

第二節 絕對的次序

一、儀式性

雖然亟欲避免在家人形象擷取時所產生的儀式性，然而媒材的選擇上，我卻採用了一個充滿儀式性的媒材—膠彩。媒材本身具有的特殊性，使膠彩的繪製程序從煮膠、替紙張上膠礬水開始，每個步調都顯得謹慎而緩慢。面對畫面、面對畫中的親人，我似乎有更多的時間得以沈澱思緒，並在細細描繪他們的同時，得到情感上的抒發。

創作的時間因而被拉長，一如早期的攝影（相片），需要長時間的曝光定影，以及精密的藥水調製與複雜的沖片程序。換言之，創作的過程對我來說，是一種「絕對的次序」。從感知 凝視 收集（攝影） 定影（草稿），來完成下筆前的前製作業；之後再從煮膠 紙張上膠礬水 裱紙 構圖（草稿複寫） 描繪上色，一直到作品的完成。

或許，這個絕對的次序並不僅指單純的順序，更代表了自身在創作的同時，對於整體畫面的形構與媒材使用上的思考。與那種靈感（或情感）忽至，就可以馬上提筆揮灑的創作者相較之下，我似乎更像是計畫性的創作者。定影之前，我需要反覆的從照片中搜尋符合記憶中的影像；草圖完成之後，也要等到顏色都預想好之後才能下筆。每一筆，都必須是有意識的。

二、邊界與區塊

創作的初期，其實並沒有發現自己的作品，除最初的底色之外，其餘步驟皆是以區塊性的方式完成。畫面中，找不到模糊或交代不清的地方，每一區塊和區塊（如臉與衣服、臉與背景或衣服與背景）之間，都有著絕對清楚的邊界或邊線。我欣賞，

同時也喜歡看他人作品中朦朧優美的氛圍與氣氛表現，但是卻不允許這些朦朧的調子出現在自己的作品中。關於這一點，我思考了很久，發現明確而清晰的邊界與自身的關連性。

邊界的出現，起因或許是由於自己有著一雙看不清楚的眼。如成千上萬人相同，我有著一雙近視的眼。輕微的近視，加上對於眼鏡的排斥，眼睛所看到的影像一直遊走在模糊的境內，找不到邊界的同時卻又想看清楚。所以，當介面轉移到畫面，不再受距離所限制而擁有主控權的時候，我要看得清清楚楚、仔仔細細，一絲一毫我都要看見。像是一種補償的心理與安全感的需求，我不停地在作品中尋找邊界。對於邊界的執著，於是乎產生了區塊著墨處理的繪畫方式，形就了現階段創作過程中對於媒材、技法上的絕對次序。

三、微物的光

或許自覺、或許不自覺，從描繪祖母的面容開始，我總是喜歡將一些微小的、帶有些許符號性的物件以低姿態的方式隱藏於畫面之中。這其中無論是以胡粉堆高後，貼上洋金箔的金色耳環、埋在祖母白色髮髻裡的細長髮夾（圖 21~22）、母親腳底的白色貼布（圖 23）、母親手裡的針與頂針（圖 24），還是扇子上的排排縫線（圖 25）、捆著蚊啾的鐵絲與紅繩（圖 26）等，這些微小的物件於我來說，除了是自身的凝視點，更是指稱人物（家人）身上的一個標的物，細細的說著關於他們的故事。



（左）圖 21
背影 局部

（右）圖 22
背影 局部



圖 23 憩 局部



圖 24 縫 局部



(左) 圖 25
補 局部



(右) 圖 26
捆 局部

這些微小的細節、局部物體，猶如畫面中的標點，充滿了敏感點，更像是巴特在《明室》裡所提到的「刺點」，無論其輪廓是否分明，都是一額外之物，吸引著我。看著眼前的家人，我將它們經由攝影、隨著親人的影像而添進了相片，並且描繪至畫面，但早在這些動作之前它*早已在那裡*。並非我去尋找它，而是它從景象中，彷彿箭一般飛來，射中了我。²⁴

隱隱藏身在親人（或與之相關器物）身上的微物，發出了微微的光，它們雖不是絕對必要的存在，但卻又缺之不可。如同那對金色的耳環（圖 27~30），是孩童時代繞在祖母身邊時盯著它看的記憶。造型簡單的耳環，散發出柔和溫潤的光，吸引著我童年的目光；它靜靜的垂掛在祖母大而長的耳垂上，顯現了一個年老婦人該有

²⁴ 羅蘭 巴特，《明室 攝影札記》（許綺玲譯），台北：台灣攝影工作室，1997，頁 36。

的風采。那沈甸甸的重量感，亦顯現在同一時代婦人的臉上。我搜尋著國小四年級之前的記憶，記憶中，住在鎮上的外婆在去世之前，臉上也曾出現那道隱約的微光。於是，當情境有所轉換，回歸到自身創作的同時，為畫中的祖母戴上她的金耳環，便成了必然性的發生。

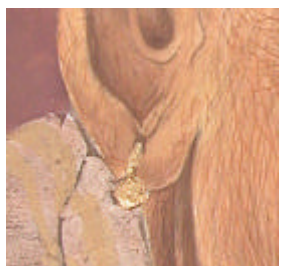


圖 27
默 局部



圖 28
凝 局部

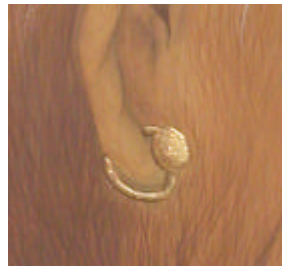


圖 29
背影 局部

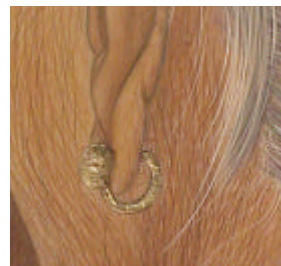


圖 30
背影 局部

四、空間與色塊

從「容顏故事」到「紅土記事」，除了之前提到尺幅大由而小的轉變之外，另一個明顯的特徵就是空間與色塊的改變。背景空間裡的物體，在攝影（相片）到繪畫定影的歷程中，就已經過濾過一次，為的是去除相片背景中喧鬧不休的雜點，達到形體的純化。同時，更因為描繪過程中區塊性的處理方式，使作品中的背景空間多半以色塊的方式作為呈現。

在「容顏故事」中，背景成就了某種層次上的氛圍，但並不“說話”，它只是靜靜的環抱著畫中人，讓影像“自己”說話。不論是父親沈睡的背影、祖母獨坐的背影、還是母親的臉，我並不打算以顏色做太多的註解，因而，我選擇了趨近中性的安靜色彩—茶色系、白色系，一如 默（圖 9）凝（圖 10）中的小豆茶色背景與 背影（圖 11）背影（圖 12）裡的白色背景空間，那是我所認為趨近記憶的顏色。

然而，當我以自己的自畫像作為出發，開始描繪紅土上的老師、同學的時候，我開始以單一色塊的平塗來呈現背景的空間。學院中的創作者，有著強烈的個性，無論是自身的穿著、談吐、對事物的看法、還是創作上的偏好，每一個人都在無意識（亦或有意識）之中，型塑出與他人全然不同的性格，並以此為一風格。像是在逛百貨公司的時候，赫然驚呼“這根本就是誰誰誰的衣服！”這句話，並不意味著所指對象已具有了那件衣服，而是從那衣服的形式和花色上，我們看見了熟悉對象人物的個人特質。

顏色，是對於個人的觀感的呈現，於此，每一個人都有屬於他自身的色彩。若要在最短的時間內，選一個代表自己的顏色，你會選哪一種顏色呢？我替自己選了一個顏色(小豆茶)，同時也替相熟的同學與老師各自選了一個顏色。某個層面來說，或許並不是我替他們選擇顏色；相反的，他們早就已經替我決定了顏色，以在我印象中所留下來的顏色為憑，做出了選擇。

第三節 紅土記事

不同於家族的「容顏故事」，被親人巨大面容所環抱著，「紅土記事」採以較小的畫幅，記錄從 2004 年開始到 2006 年夏天，我在東海所看見的自己、同學與老師。

一、自己— Sayuri

2004 年，我畫下了大肚山紅土上的自畫像 Sayuri（圖 31）。這是我，透過鏡子、透過相機的旋轉鏡頭，我所看到的此時此刻的「我」，而畫面中的「我」，亦回看著站在畫面前的這個「我」。這件作品，原本以代表了創作者本人的名字“自畫像”為名，後來卻無意發現，這是現階段所有作品中，唯一有存有「看」的「意識」的一幅。於是，我將“自畫像”這個具有指標性的名字拿掉，改以網路 MSN 裡所用的暱稱為自己的自畫像命名。之後描繪同學的形象，亦是以他們各自的暱稱作為命名。

二、同學— Kumiko、Tang、Blackinada、Stefanie、Theodor

（1）Kumiko（圖 32）

進入研究所第一次看見 Kumiko，我便覺得這人看起來好凶，眼神帶著銳利的殺氣（後來由她口中得知，當時她剛從四湖的國中代課回來），因此我暗自決定了盡量避開這人。但是，說巧不巧，偏偏又同是膠彩組，在想避也避不了的情況下，與她有了更深入的認識，才發現她的個性跟我對於她的第一眼印象，還真是差了十萬八千里。現在，她除了是膠彩組戰友，更是我義氣相投的室友。

喜歡田野、不喜歡青江菜的 Kumiko，在 23 歲大學畢業那年，設定了人生要完成的一百件事，包括當老師、賣炸雞排、生小孩、跳高空彈跳、找乩童看相、全身是粉紅色在馬路中間賣玫瑰花 等等。她腦子裡總是充滿許多古靈精怪的想法，有著小女孩的天真；但實際上卻很有主見，並以正面而積極的態度面對生活中的一切。

因此，我替她挑了一塊粉紅色。我認為粉紅色，並不是一個柔弱的顏色，相反的，它很強勢。看似飄忽夢幻的同時，亦有著強烈而活躍的存在感，像我所認識的她。

(2) Tang (圖 33)

對於 Tang 的認識，有著許多的巧合。他是跟我讀同一個大學畢業的學長，由同一個指導老師指導畢業，同一年進入研究所的膠彩組，之後更發現他也同為客家人。去年 12 月，Tang 以《影子三部曲》畢業，在他作品中樹影、花影、人影、蟲影，不停地在真假、虛實間交錯。有趣的是，畫面中色彩鮮豔、沒有任何模糊地帶，強烈的影子，就像他個性的投射，那麼地清楚而直率，而直率之中，卻又有著心思細膩之處。

(3) Blackinada (圖 34)

眼前的 Blackinada，穿著色彩鮮豔、剪裁特殊的衣服，大方活潑的招呼著周遭同學，像炒熱整個空間氣氛的開心寶寶，給人開朗熱情的第一印象，但實際上她卻比任何人都來的敏感，有著豐富的情緒。在某些小點上，她與我是相似的。

(4) Stefanie (35) Theodor (圖 36)

靜靜的 Stefanie，作品中呈現出簡約、安靜的氛圍，一如她簡潔、俐落的形象。她總是在不知不覺中蒐集好所有相關的資料與訊息，然後以最有效力的方式打點好一切事物，是優秀的小秘書兼小幫手。至於 Theodor，總是有著許多天外飛來一筆的奇妙點子，他常以“我有一個想法”作為起頭，展開了同學之間話題性的討論。於是，研究室裡，我們幾個人一同談論著美食、生活、政治、電影，以及創作。其間，令人印象深刻的則是 Theodor 爽朗而誇張的笑聲，經由他的笑聲，所有事物的趣味性都像是增加了 10 分，帶動著周圍的氣氛。

三、老師— 詹老、貞慧

(1) 詹老 (圖 37)

我一直都記得研一的時候，每個星期三早上第一節課的情景。因為住在校內的宿舍，我往往是最早到教室開門的人，但是通常的情況是，在我抵達教室之前，詹老已經站在門口等了。開了門，我開始準備茶水並走出教室裝熱開水，再度走進教室，赫然發現詹老正在排椅子。隨著詹老的動作，研究室裡隨意、甚至凌亂擺放的椅子，一個個像是回歸原有秩序般地擺正靠齊。這一幕，著實讓我覺得吃驚，傳說中的詹老，果然是個嚴謹的老師，做起事來井然有序。除了認真、嚴謹，他細心、客氣與溫文儒雅的態度更使他像優雅的獅子一般，散發出一股令人望之而不可忽視的氣度。

(2) 貞慧 (圖 38)

貞慧老師，個兒不高，外型瘦弱，留有一頭蓬鬆的捲髮與低調、微駝的大地色系背影。不同於詹老那不容忽視的氣度，貞慧老師走的是親和路線。完全沒有老師的架子，她臉上總是堆著笑臉，比之老師，她較像年長的朋友，有些時候更像是個不會生氣的媽媽，總是給人親切溫暖的感覺。

就創作當下的心境來說，「紅土記事」這個部分或許是較為輕鬆、愉快、也是鮮明而立即的，畫面中平塗色塊與線條的組成，比之家族容顏的畫面構成，看似更加的輕鬆、簡單，隨意甚至唾手可得，但在實際作畫的過程卻剛好相反。為了移稿之後的上色與勾線，我往往需要用更多的時間來整理、描繪草稿，使草稿本身(如圖 39~圖 45)在整個創作的過程中，達到一個極精準細緻的完成。

綜觀而言，此時期的記錄，與記錄親人在某一時刻中的記憶模式略微不同，其中雖然也涵蓋了「看」的那個瞬間，但那個時間點卻是向後延伸的，像是自身在這將近三年的生活中對於對象人物的瞭解與認知，與我所感受到的「他們」。



圖 31 鍾舜文 Sayuri
2004 膠彩 35.5 x 26.5cm



圖 32 鍾舜文 Kumiko
2005 膠彩 35.5 x 26.5cm



圖 33 鍾舜文 Tang
2005 膠彩 35.5 x 6.5cm



圖 34 鍾舜文 Blackinada
2005 膠彩 35.5 x 6.5cm



圖 35 鍾舜文 Stefanie 2006 膠彩 26.5 x 35.5cm



圖 36 鍾舜文 Theodor 2006 膠彩 26.5 x 35.5cm



圖 37 鍾舜文 詹老 2006
膠彩 52 ×40cm



圖 38 鍾舜文 貞慧 2006
膠彩 52 ×40cm



圖 39 鍾舜文 Kumiko 草稿 2005
鉛筆、牛皮紙 35.5 x 26.5cm



圖 40 鍾舜文 Tang 草稿 2005
鉛筆、牛皮紙 35.5 x 26.5cm



圖 41 鍾舜文 Blackinada 草稿 2005
鉛筆、牛皮紙 35.5 x 26.5cm



圖 42 鍾舜文 Stefanie 草稿 2006 鉛筆、牛皮紙 26.5 × 85.5cm



圖 43 鍾舜文 Theodor 草稿 2006 鉛筆、牛皮紙 35.5 × 26.5cm



圖 44 鍾舜文 詹老 草稿 2006
鉛筆、牛皮紙 52 ×40cm



圖 45 鍾舜文 貞慧 草稿 2006
鉛筆、牛皮紙 52 ×40cm

第四節 記憶的歸屬

從面對親人的容貌，輾轉到面對紅土上的自己、同學與老師，創作當下的心境也從嚴肅、沈靜（甚至是沈重）轉變為輕鬆、愉快而立即。內在思維與情緒的轉折，直接反映到作品上的，除了先前提到尺幅由大變小的轉變外，簡易線條、豔麗色彩與平塗色塊的出現，使自身在創作過程中，像是以兩種全然不同的記憶模式，記錄了家族的「容顏故事」與包含自己在內的「紅土記事」。

家族容顏故事裡的白色空間，是記憶裡的顏色。眼前的父親閉著眼沈睡著、母親眯著眼燦爛的笑著，坐在身旁的祖母則是半垂著眼睛，他們似乎絲毫不受外頭世界的影響而沈浸在自己的思緒之中。不自覺間，我似乎一直在捕捉、描繪「（半）閉著眼」的親人，並將他們鎖在一個半封閉的世界裡。無論是父親、母親還是祖母，他們並沒有行走，也沒有離開。他們駐足、停止在我生命裡頭；他們以「龐貝城」的姿態，在沒有延展流動的時間裡，一點一滴的向我顯現出他們的容貌、表情、聲音、溫度以及味道。即便容貌有了改變，逐漸走向衰老，但是他們的生命本質卻不曾改變，以我記憶中一直以來的模樣，靜靜的在我面前沈睡、靜靜的在我眼前笑著。

當時間點轉換至大肚山的紅土上，我開始意識到站在紅土上的自己，並著手記錄起周遭的同學、老師，至此，記憶的屬性有了新的轉變。不同於家族容顏故事裡重複交織的線條，我以抽離、簡化的形象和單一色彩的平塗色塊，藉由「快照式」的平面壓縮，記錄了在研究室一同創作的同學 Kumiko、Tang、Blackinada、Stefanie、Theodor，以及兩位老師貞慧與詹老。他們以鮮明的形象與特有的性格，出現在我身旁，並以強烈的色彩印象，“啪”一聲的擊中了我。畫面中，他們睜著眼睛定定的望向遠處，即便身處於平面的背景空間內，卻依然關注著整個外面的世界，像一列列疾行的火車，朝著目的地駛去。我記錄了眼前的同學、老師，也企圖將他們的形

象停留在「看」的那個瞬間，但是那個瞬間並沒有真正的停留下來，或許他們根本不曾停留，只有不斷地“經過”與“離開”，然後，留下印記。他們的形象、容貌，是研究所三年時間裡所拍攝下的許多片段影像；像是走在「羅馬城」中撿拾到的片段記憶，以生命中的這個年歲，訴說著「此曾在」。

「容顏故事」與「紅土記事」這兩階段的作品，所呈現出的記憶歸屬，恰巧與第二章「羅馬與龐貝」一片段的記憶與完整的記憶相互吻合，然而，這卻是我在創作的最初所沒有料想到的。我無法預料在生命中會遇見哪些人（除至親的家人之外）哪些事，正如攝影的奇遇，在某個非特定的時間點上，意外巧遇了非特定的人。不同於親人的特定，非特定的人，像彼此生命旅程中的過客，是經由自身的習慣與感知，而逐漸變成特定的人，如此，記憶模式也就自然而然的呈現了兩種不同的屬性，呼應了佛洛伊德對於人類心靈活動的想像，如「羅馬」和「龐貝」一般，將過去的記憶痕跡一點一點透露，或者原封不動地完整呈現。

第五章 結論

看著眼前巨大的親人面容，曾經有人這麼問我：「妳描繪家人（衰老）的容貌，究竟是為了什麼呢？是因為對年老者的憐憫？還是只是一種單純的記錄？如果說創作只是一種記錄，難道妳就因此而滿足了嗎？」面對這一連串的盤問，當時（剛進研究所不久）的我愣住了，答不出個所以然，因為在創作的當下我從來就沒有想過這些問題，只是憑著一股著想畫家人的意念，所以畫了。至於“作品只是一種記錄”這種說法，當時只是默默的覺得“難道記錄不好嗎？”於是，我保留了這個疑問，並開始思考創作之於我的價值與「記錄」這件事。

因為記性不好又害怕遺忘了什麼，我一直有著記錄的習慣，透過日記、手札，我記錄著生活中發生的事件與自己的心情。大學之後開始接觸到攝影，我多了一「看」的種方式，得以迅速地從自己的角度出發，並以「相」的形式來記錄生活中的「曾經發生」。至此，「看」與「記錄」，便成了生活中不可缺席的部分，而這個部分亦連帶的反應出自身的創作形貌。在論述第三章裡談到，或許是一種對於自我觀察、審視與追尋，大學時期的我一直看著我自己，並以我的「所看」—扭曲變形的身體，作為描繪的對象。進入研究所之後，創作中的「看」從自身轉移到周遭的親人、同學與老師的身上。透過近距離的注視，透過彩筆的描繪，我企圖靜靜地記著他們的臉孔、特徵與表情，就如同我記憶中的那樣。

是的，創作對我來說，是一種記錄，一種留下記憶的方式。我只想單純的描繪出所繪人物其存在、容貌與表情，正因為他是「他」，是那個我所看到的「他」，所以我靜靜地記著他，將他的形象記錄在「羅馬城」的某一塊磚牆上。藉由攝影，我將親愛之人的形像保留在我所看到的那個瞬間，並將這個「此曾在」透過媒材的轉換，得以細細的珍藏起來。眼前，我雖然描繪了許多人，包含了我的父親、母親、

祖母、姊姊、同學與老師，但最終卻發現，其實我一直都在描繪「我自己」。如同溫德斯所說「每張照片都是一張雙重影像：既有被拍照的對象，也有或多或少可以看見的照片“後面”的“對象”：在拍照瞬間的攝影師本人。」²⁵在自身的創作歷程中，現階段「印象盒子」裡的作品，無論是家族的「容顏故事」或是後來的「紅土記事」，即便是作品的形式、樣貌，或呈現方法皆與大學時期的「窺視自己」完全不同，但是創作的本質似乎未曾改變—以我身體作為主體的意識始終存在，如同那張具有“觀看意識”的自畫像 Sayuri（圖 21），眼神定定地「看」著前方。你會在羅馬城裡看到許許多多不同時光之下所遺留的記憶殘跡，即便這些歷史遺跡的形貌不同，但卻不會因此使你感到迷惘困惑，因為這城市的名字叫做「羅馬」，而你仍然在羅馬之中。於此，我所打造的，是一座充滿了自身記憶的「羅馬城」。

當我從攝影的習慣、興趣過渡，以攝影作為創作歷程的同時，直接或間接的發現到攝影本質和自身創作本質之間的關連性，同時也找到了創作對於自己人生得以繼續延續的價值，那即是以凝視的方式「留下記憶」。「對任何一位真正懂得怎樣用眼睛去看的人，攝影即是生活的記錄。」²⁶正因為是生活的記錄，即便是身處不同時空、不同環境，創作本身皆都得以以另一種面貌延續下去。紅土上三年的時光，我用虛擬的「印象盒子」來盛裝對於家人的記憶與紅土上同學、老師的記憶，而我也將帶著這還沒裝滿的「盒子」離開這裡，到另一個地方展開我下一個階段的生活與創作。然後，再靜靜的凝視、靜靜的將記憶逐一收集。

²⁵ 溫德斯，《一次》（崔嶠、呂晉譯），台北：田園城市，2005，頁 7。

²⁶ 蘇珊 宋妲，《論攝影》（黃翰荻譯），台北：唐山出版社，1997，頁 234。