

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

繪畫組

碩士論文

Program of Western Painting Stream

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

質：身體感：繪畫—宇書儀創作論述

From Painting Itself, Sensory Perception to Qualia: Shu-

Yi Yu's Artistic Statement

宇書儀

Yu, Shu-Yi

指導教授：朱友意教授

Advisor：Professor Chu, Yu-Yi

中華民國 109 年 8 月

August 2020

摘要

由無以名狀的感受起始至再現與理解的思尋，透露著現今結構體系與規範系統外，隱含著無法被現實涵蓋及表述的真實。如何將超載的真實顯露於現存的理解，並加以由繪畫本身的語彙去重塑一種繪畫的表述體系，讓感受與「質」建構在抽離表象的已知、與非我主觀的未知之間，試圖通往體現真實的途徑為本文研究之核心。

首先，本文將從「繪畫」與「身體」展開表述路徑的探究，從兩種路徑的異同，標示出它們於再現上知覺實踐的體現方式，透過對其體現的理解，逐步推敲出一種關於身體感所轉化的知覺操作。其次，進一步於自身的創作實踐反觀，對應著繪畫所再現的語彙是否具備某些共建的知覺項目，並依循一定的常項與常量所組織而成的表述空間，讓感受與「質」的體現能從中釋出真實的再現。其三，透過自身創作的體現，以類比三者：質、身體感、繪畫在實踐體證上，憑藉多者中介的過渡操作，以雜染的相異之處堆砌出紛殊多樣的本质，讓任何介入其空間的想像，能指向那個想像自身原真的模樣，由此成立一個知識經驗架構外，更為無限廣闊且恆持的真實。

關鍵字：質、身體感、繪畫、感受、體現

Abstract

This thesis attempts to clarify a path to the representation of the truth. Starting with indefinable feelings and anonymous sensations, then thoughts on representation and comprehension, the author try to emerge the truth beyond structures and norms of the world today, which cannot be contained and expressed in reality. How to reveal the overloaded truth to the living understanding? How to reconstruct a representation system of painting using its own vocabulary? In order to base the “Qualia” on and amid the known away from appearance and the unknown close to nonsubjectivity.

To begin with, the thesis inquires into two paths of expression through the comparison between painting and body, marking how they embody the practical perception. By understanding the embodiment, gradually the thesis narrates a perceptual operation transformed from sensory perception. Considering this concept into practice through author’s art work, the corresponding vocabulary represented by painting can be emerged, and has some co-constructed perception categories. The painting itself constantly follows certain categories to build up a space for expression, and liberate the representation of the truth. Ultimately, it is an analogy draws between “Qualia”, “sensory perception” and “painting” through the understanding of practical posture, thus it can packing the truth with the aid of differences in-between the period of transition. The imagination of entering the space points to the original appearance of oneself. From the chaos of diversity and variation, the truth can long endure and see its authenticity.

Keywords: Qualia, Sensory Perception, Painting, Sensation, Embodiment

目次

摘要.....	ii
Abstract	iii
目次.....	iv
緒論.....	1
第一節、研究動機.....	1
第二節、研究目的.....	5
第三節、研究範圍、方法、與限制.....	9
第二章、關於體現的路徑.....	14
第一節、具象的路徑：繪畫.....	14
第二節、抽象的路徑：身體.....	25
第三節、具象與抽象的近異.....	32
第三章、身體感與「質」.....	37
第一節、經驗至知覺的轉化.....	37
第二節、能供性互動的對象.....	42
第三節、意識的懸置與過度.....	49
第四章、繪畫與「質」.....	55
第一節、手操作與不可預期.....	55
第二節、繪畫為繪畫的開端.....	63
第三節、關於真實的多面體.....	68
結論、質：身體感：繪畫.....	80
參考文獻.....	82
附錄.....	86

緒論

第一節、研究動機

早期創作的虛實：真實感受與繪畫再現



圖 1：宇書儀，〈Original〉，2016，油彩，畫布，50 x 50 cm

筆者在這一系列追尋「質」的創作之前，在 2016-2018 年間的作品，多以寫實刻畫的方式相疊出「真實感受」，相信在刻畫具象形體的同時，自主地融入主觀的感受，即能進入一種還原感知經驗的途徑。但在對象與畫面成形的瞬間——它卻完全走樣；甚至所有為了達成感知經驗而鋪陳的形與脈成了困頓它們自身的限制，在完成刻畫的臨界時刻，同樣也死在了那。

以筆者 2016 年的作品〈Original〉(圖 1) 為例，在筆者的描繪中欲顯示：「山谷崎嶇的脈紋勾勒出繁雜豔麗的表皮如肉體一般、山石銳利切割的邊界、其與天空的對比像是數碼般的不真實」等現象。這些在觀看當下的視覺所截取的體驗，已然超出所謂「自然的壯麗」這個詞彙能給予的衝擊與比擬，詞彙的解釋給予「壯麗」一詞想像景緻的美感，使人接收自然的奇景如此美妙，但其中卻無法傳達個體經驗從身歷其境的真實與視覺懷疑中，碰撞出些許鬼魅與驚悚的感受——「一種難以言喻的感受」。

相信此類源於自然的深刻感觸對多數人來說並不少見，但讓筆者詫異的時刻在於，它無法單以描繪現實的形體，由具象的再現復甦相同感受在自身的創作之中：筆者在創作原初的設定是以照片寫實的想法出發，並含入主觀的色彩感知來連結真實感受的再現，藉此經營真假難辨的視覺衝擊，以達到還原當下感知經驗的途徑。過往亦對於描繪形體與具象的手法在畫面上是理所當然的構築方式，從不懷疑，並且認知著在這過程中，放縱主觀意識投身於自我的情感經驗，它既能共鳴、亦能指向基於共同的美感與感知下，引導至純粹的感動模式。然而在 2016-2018 年間的作品，不論其過程或結果，在畫布上的圖像所轉化的，使那些堆積的油彩如屍塊的掩埋場，僵硬不堪的被其自身的表象訊息，限制在苦苦經營的形體之中，於畫面上的組織構成，皆欠缺了一體成型的「真實」與「質量」。

究竟是技巧上的不足、抑或真實被主觀的再現者所綁架、還是寫實與再現本身對於真實就有所從缺呢？更確切的提問是：當我們在繪畫上所再現的指涉，其指涉的，乃單純由表象所再現的訊息去形成嗎？抑或在繪畫的表象之中，它是關乎於繪畫如何形成的表述方式，並藉由此方式指向更為開放且根本的指涉意義呢？

關於此般真實的思索，筆者所困惑的地方在於：再現相對於指涉的連結彷彿是多層次、而非指向性的，但回觀至今我們在表述的思維上，仍只關注在像是「一加一等於二」的等式連結面向上，去簡化理解與詮釋的過程。今日的藝術世界雖早已可脫離現實物質的再現範疇，藝術家的想法連結文本的製造，轉譯了絕大部分理解的認知，不勝枚舉的藝術新詞，使人習得在觀念與想法上的抽象概念可從中得到釋出，然而這層認知的模式始終來自於文字與知識經驗的累加，進而銜接成通往閱讀¹作品的途徑。不管當代藝術飛馳的多遠，我們閱讀創作的方式始終牽制在傳統的理解（再現）形式之中。

對於真實的體現乃由事實組織而成，然而事實的形貌卻不一定等同於現實中的形象，筆者所要做的還原動作，似乎與可被觀察的物質與非物質無關，但卻真實。這樣感受的簸動（jolt）源於含藏在文化背景與當下狀態，隨著觀看動作的誘發，並導出一連串的性質混雜著記憶、經驗、與環境狀態的感受。然而，這種感受它脫去了表象的真實，並回到再現的語彙上，筆者如何去看到繪畫的語彙其僭越已知的知識系統，使之於未知的樣貌中，以繪畫自身的語彙顯露出它（真實感受）原真的樣貌？再者，由繪畫自身的語彙所建構的表述體系，是否可如同語言在共通的系統那般，有可依循的項量（constants and categories）²、亦同時擁有

¹ 關於「閱讀作品」或在文中「閱讀者」一詞：普遍我們以「觀眾」或「觀者」來形容觀看視覺文化的對象正在進行觀看的動作，觀看一詞在不同類型的視覺感知中也有不一樣型態的觀看方式，例如：watch（觀賞－電影）、see（看見－風景）、look（注視－某物）等，而「閱讀」（read）通常用以形容書籍乃至擁有文字結構的視覺文化產物，故在本文中「閱讀者」則是希望如若繪畫能成立自身的表述體系，它應以帶有理解意識的閱讀方式去進行觀看的動作。
² 筆者對於創作轉為繪畫理論，並建構於文字的書寫，從空想的成像轉為實質映射創作論述的形成方式，部分關鍵的核心重點影響於余伯特·達彌施（Hubert Damisch, 1928-2017）所著的《雲的理論－為了建立一種新的繪畫史》（*Theorie du nuage: pour une histoire de la peinture*）。在其第三章「句法空間」中的闡述，達彌施對於繪畫理論的分辨與評估，並點出繪畫中的恆定因（constants）乃超出歷時與敘事的平面組織構成，理論依其（繪畫）特徵推斷形成的位置，而非直接定義繪畫。

原文：「...there are some systems that are nonfinite, not closed, and perhaps nonsystematic, but which nevertheless appear to obey a number of constants. Some of those constants are particular and guarantee the identity of a given historical system throughout the diversity of all manifestations, while others are general and fundamental to the pictorial phenomenon as such,...」 Damisch, Hubert. "A theory of/cloud/: toward a history of painting". Translated by Janet Lloyd. Stanford University Press, (2002), 105.

超越單循的基準架構，進而使繪畫在形成指涉的過程，能以繪畫自身語彙的特徵為觀察的項量，其恆定的因素並不在於形式以及主題的闡述，而是能剝離出繪畫於再現上層層的表象，回歸到共通在繪畫本身的表述去形成的空間，能指向那個表述自身，而不以表象去代表什麼，此乃筆者的問題意識之核心。



第二節、研究目的

理解與詮釋：以繪畫作為體現³的介面

「質」的研究目的主要關注在：

第一、無以名狀的感受體現。

第二、如何體現同質的感受於繪畫。

第三、繪畫自身的語彙與身體感所體現的理解。

總體來說，思索真實至感受的目的並非指向特定的觀看模式、或闡述創作者於創作中的心理徵狀等，關於上述三點的研究目的，乃筆者將指涉分為多層面的分析後，所歸納出的詮釋與理解之課題。舉例來說：人在一般的認知模式中，會先從知曉某種「它是什麼」的感受，以分門別類的知識與經驗界定其屬性後，進而再思尋「什麼」是恰當的文字或形式去表達這種感受；但相反地，如若現在是處於一種無法解讀的狀況、亦無法尋得任何共同語言、或現實的形體去闡述它(感受)，我們又應從何判別與理解、或進一步去表現這種狀態呢？

筆者的確在現實中無從尋得任一詞彙、或某一對象物，來對某些感受有一段適從的形容與描述，這種感受的強度自人體感官四面八方的細微感知，在稱為日常的這個龐大時間單位下囤積，而面對這種「無以言喻的感受」，自身所凝視的

³ 「體現」乃為「具體呈現某種理論或闡揚其精神」，而「顯現」則為「呈現或表現」之意（參閱《教育部重編國語辭典修訂本》，網站：<http://pedia.cloud.edu.tw/>，瀏覽日期：2020/7/1。）
筆者認為兩者些微的相差之處在於「顯現」是將已有的呈現出來；而「體現」則是「由呈現具體出」某種精神與價值的創建；另在文中的「再現」筆者將其意涵集中在廣義的指涉層面，乃由繪畫的動作所創造的表現方式稱之為「再現」。（但「再現」的內涵與外延在當今的視覺文化飽含多重的指涉與多樣的範疇，筆者希望將其限縮在「繪畫作為指涉的再現上」來討論繪畫的動作與呈現為重，而非呈現與呈現對象之關係。）

困境在：無形的未知如何成立於表達與理解之間的空缺、以及何以銜接。故筆者想試圖從反向的操作，直接從它（無以名狀的感受）如何顯現的思尋上，去理解「這是什麼樣的感受」，換句話說，筆者將從直接的再現動作中，去感受與詮釋如何理解「它」（無以名狀的感受）的一個實踐活動。

這種直接的再現何以導向真實感受的體現，這可能就必須回應至「指涉有沒有辦法指向指涉自身」的思考問題。因再現的動作在根本層面上的指涉性，有如困於語言與符號的體系，它或許無可避免地由系統的規整與邏輯化的思維去處理迎面而來的訊息，但在近代的理解與詮釋之上，逐漸更需要的是「趨近本質的特殊性」與「極為變動的普遍性」，才足以負荷當今我們在共通的系統之中，穿插著個別差異影響於特定的文化脈絡、社會背景、與圖符所指等。此般差異與共通的並行，為詮釋這個行為產生無疆界的解釋意涵，我們可以看到理解與詮釋在今日是多重的、甚至與再現者本身所賦予的意義背道而馳皆可成立。

因此對於第二點「如何體現同質的感受於繪畫」，即是回應在這差異與共通之中，關於由何導出同等質量的感受，並以身體感作為切入操作的可能，進而與第三點相互呼應，同時觀察以繪畫作為再現的路徑，這樣的路徑編織是否可導向屬於繪畫自身語彙的體現。

而繪畫作為再現的一種觀察，筆者將從構成繪畫的「一筆」來舉例說明，為何需要導出繪畫自身的語彙、以及繪畫自身語彙所通往的想像。筆者曾在一次的座談會中聽及學者對觀眾提此一問：「請問一個輪廓線的線條是具象還是抽象（concrete/abstract）的？」

當一個藝術家畫下「一筆」，這個一筆可以是一個小點、可以延伸成線、也可以是具有面積的大筆觸，姑且把這個下筆動作，並在畫布上遺留下的痕跡稱之

為「線條」，而筆者想進一步提問的是：「在這一個下筆動作中的這個線條，它把具象與抽象哪方面的特質轉為可視的再現呢？」

一筆線條在物質上含有媒材介質的特性，若以極慢的速率放大檢視，它在揮動中與表平面的摩擦而產生了具象的軌跡，也就是媒介（如畫筆）與介面（如畫布）的碰觸具象出了線條，筆者認為此為具象所再現的面向；而線條在二維畫面中所身處的位置，則是抽象面向的一種再現，它在二維的畫面中給出無限空間的維度，對於不論是有形物、或無形物的描繪，其勾勒對象物的輪廓經由線條再現的這個動作，已將線條的存在轉換為抽象的存在。

從假定的提問中，筆者試圖將具象與抽象曖昧的界線作概念上的釐清：首先，不論創作者所描述的形象是物質世界可見的形體、抑或物質世界不可見的無形之物，一個由創作者的下筆動作，並體現在介面上的線條，皆含有具象以及抽象的特質，故對筆者而言，平面再現之中的呈現可粗劣分為「形象」（*figurative*）與「非形象」（*non-figurative*）的再現，而非稱之具象、或抽象的分別。簡言之，將線條以繪畫的現象分別由具象與抽象的描述後，進一步可觀察到的是在一個下筆動作中，所飽含了具象與抽象的特質，在兩者之間綿密無痕的轉換軌跡，交媾於繪畫上的作用效果力，並在此下筆動作中同時顯現與存在。

筆者即是在具象與抽象之間不斷穿插的過程中，才觀看到繪畫本身語彙的可能性。繪畫本身的語彙並非單只是回到繪畫性的問題、或媒材本身的運用，而是注視繪畫自身的語彙所導向的、甚至可觀察到的是，所有的創作作品撇除在形式與類別上的贅詞所建構的本質。談論藝術閱讀的可能性並以繪畫作為再現，使再現者與閱讀者得以在共同的語彙下，進行體驗與感知作品的動作，亦是此次研究的重點之一。

故從繪畫的討論回觀至筆者自身感受與「質」的創作目的，如今抽去了外在世界已知的物質元素、也不走進再現者主觀的意義詮釋，並全權託付於身體操作的直觀知覺下，在此，筆者想指出的是，從這樣繪畫再現的行為本身形成無意義（無法所指的意義）的可能，並以繪畫與身體感作為中介⁴的空間建構，試圖觀看這樣意義所形成的指涉空間，是否真的還原至一個空無且原初的狀態，以涵納所有相異的指涉，去探求一個不同於以往的理解與詮釋之核心的本質。



⁴ 「中介」(in-between) 一詞對於空間的形容除了原意的過渡性與流動性之外，筆者於本文使用中介空間來比喻自身的創作，更欲著重在空間本身產生作用前，回歸於「無」的那個空間狀態（後續在第三章中將做詳細說明）。

第三節、研究範圍、方法、與限制

具／抽象的路徑：繪畫與身體感交互類比之關係

在前述的研究動機與目的的思索過程中，可看見由真實感受導向繪畫與身體之間，關於筆者為何探究的起源，然而，要將身體感的操作引薦至繪畫自身的語彙，並加以闡述繪畫如何體現「質」的創作作品，筆者首先須釐定的是在「質」、身體感、與繪畫這三體之間的關係，並無先後主客之分，它們皆處在中介的身份，並以此中介的空間過渡出它們體現的方式。其切入的線索，我們可從前述關於繪畫的「一筆」交互在具象與抽象之間的關係來做說明，因「線條在具象與抽象之間將哪方面的特質轉為可視的再現」之提問，實際指向的就是這種中介的相互作用所延展出多雜的關係層面。

有鑑於此，筆者將釐清的研究範圍在於，分辨出這種關係可能具有的徵狀，並採用文獻分析研究法來歸整一套類比路徑，主要列舉出「繪畫」與「身體」分別在具象及抽象這兩個面向上再現了什麼，而這些面向它們在可視的再現行為中以實踐體現了什麼。由重新閱讀這些相異之處，並歸納出近似的中心路徑，藉此類比「質：身體感：繪畫」之間相互的作用關係。此為第一部分筆者預設的研究方法上，關於找尋繪畫與身體感如何體現的途徑，其中涵蓋下述之課題：

第一、由十八世紀中葉而起的藝術主義至今，筆者將目光著重在「非形象」繪畫作品，再進一步將其研究對象分為：簡練（refine）、色面（color field）、書寫（writing）三個面向，並交叉比對在這些抽象與可辨識的形體之間，檢視創作者所關注的意旨與其所選用的形體等，進而剖析

在這些作品之中的繪畫語彙所體現的真實。

第二、身體感是什麼？身體感的操作如何不同於感受(feelings)？為何選用身體感作為探尋的意識而不是主觀感受的取用，在這小節中將對隱藏在可視的身體背後，關於深層的文化、社群、時空、氛圍各個面向之讀取，並涉及感官(sensation)、知覺(perception)、經驗(experience)、認知(cognition)等，影響於外在與內化的背景因素觀看身體感的樣貌。

第三、承接前兩小節所做的統整，關乎除去個人主觀的意識形態所趨向的設想，以繪畫作為具象再現的路徑、身體感的操作作為抽象的軌跡，由歸納整理繪畫與身體感，這兩者之間疊合的相交與互補的差異於何處，並對「如何體現同質的感受」提出方法上的進程，進一步以「實踐形上學⁵」的架構類比應證繪畫如何體現「質」的創作作品。

「質：身體感：繪畫」的創作論述：實踐與限制

最後，根據以上所述的研究方法，筆者將做進一步的驗證：由疊合自身的創作脈絡，於第三章中演示自身創作的體現方式，藉此逐步解析身體感的實際操作，它如何與繪畫的語彙相互呼應出感受與「質」的體現。其中，筆者從觀看的思索至風景影像的凝縮，或至今筆者將動機歸屬於「無法言喻的感受」亦然，無論對

⁵ 「實踐形上學」乃「透過實踐活動及踐履成果，我們對於事物的生成變化會有一些經驗與體悟。這些經驗與體悟可以拓展為關於宇宙人生的普遍秩序與生化原理的洞見，並進而建立起關於存在一般的解悟。按照一般學理，將這些存在解悟有組織地辯以示之，便構成實踐進路的形式而上學。」由臺灣清華大學哲學研究所副教授吳俊業提出。吳俊業由身體實踐的差別進而整合對於「理解實有」在不同層面上的體現，並指出在理解的過程中，其實中、西兩方在理論與實踐的分野並非兩立，而在整合之後可觀察到，除了透過學理的創建，來了解其造物以及製造的原因，人亦會通過施行活動及實踐的體現，來加以領悟一個造物存在的緣由。吳俊業著，楊儒賓、張再林編，〈身體現象學與實踐形上學〉《中國哲學研究的身體維度》（臺北：國立臺灣大學，2017）頁 139。

象是何景何物，過往在自身創作的手法與題材之選用，一直存在著無法銜接的巨大鴻溝，在介於指涉與再現、再現與感受、至感受與指涉之間，只看到身處在兩端已知的完好詮釋。好比一幅地圖之於城市的理解、或街道地名的位置及資訊，讓人輕易穿梭於兩個地點間不至迷失，但在這步行的移動之間，難道不存在任何路途的景象與感知累積嗎？

這個步行流動的過渡之間，相對於景點（定點），它亦同樣立體的刻畫著人對於未知異地的感知與印象，筆者欲獵取的即是這種「之間」的過渡所發生的事情，故在操作上，身體感即是在回應這種過渡之間的行動回饋，因其乃更趨近於根本的知覺反應，而非涉及意識。感知訊息在筆者片面的切取、並置、重置下產生大量龐雜且首尾無從呼應的感知活動，而身體感的操作依舊運作著，並以繪畫記錄這些瞬間知覺反應的軌跡。

因此在第四章中，筆者隨後將觀察這些知覺反應的軌跡，進一步體察其創造的模式，並觀察所有「質」的創作作品，回頭審視結合了身體感與繪畫語彙所構築的空間容量，從體現於作品畫面上的表述再次進行分辨，其目的旨在以自身作品裡可視的再現特質來類比下列兩者的位置，其一、繪畫自身的語彙：繪畫是否在畫面中不被具象的形體、或主觀的對象所掩蓋而真正展露出其原型？其二、主觀意識：意識在身體感的僭越下是否真的無所適從、在有無之間它對畫面的影響又是什麼？以此思辨第三點的研究目的關於「繪畫的語彙與身體感所體現的理解」。

總體來說，從研究目的的路徑上，第一點的動機至第三點的方法結論，整個結構看似樹狀（順述）的發展進程，但事實上在建構的方法釐清中，筆者須先從第三點的身體感與繪畫語彙的範疇開始釐清它們自身的樣貌，才可進入第二點「如何體現同質的感受於繪畫」，以完成回應第一點最原始的動機目的「無以名

狀的感受之顯現」。故而從這樣中介、類比、與交叉的關係結構上，筆者在中文句法的選定，使用了「冒號（：）」為「質：身體感：繪畫」三體之間模擬其關係結構的連結符號。

「冒號」通常用於總起下文，或舉例說明上文的語言符號⁶，換言之，它有著接引與涵蓋上文的内容、以及開啟說明下文的關聯性符號。筆者希望在句法結構上，透過兩個「冒號」來呈現「質」、身體感、與繪畫，它們三體之間並無所謂先後次序的生成途徑，有著超越上下文的主客體性，彼此皆是自身所涵蓋的内容、以及通往體現的目的地，並以類比重疊的方式相互體證彼此的存在。另外，反觀相對於「冒號」所表明互為交融的關係性；「間隔號」（·）在結構上讓三體成為最終皆指向「一個完整體」，即使有涵蓋性，這三體還是會被當作成為某個整體的部分零件，失去了交融的特性；而「連接號」（—）的連結性、抑或「斜號」（／）的一體兩面其實相當接近筆者的意圖，但兩個符號在結構上更像是已完結的定式，不會再產生作用的關係，同樣缺少了交錯與相互涵蓋的流動狀態。

起始於心理層面的病徵，欲探討感受的呈現，若只以心理角度出發佐以相關的學術研究，對筆者、甚至閱讀者而言，彼此之間可能只是無從交集的密閉式迴圈，讓理解艱難前行。固然，取徑於身體感的研究同樣存在著其限制：因有別於以往關於身體感的研究，乃鑑於食、衣、住、行等民族誌的田野調查，實際深入單一事件（如儀式、地域、信仰、飲食、消費等案例）為連結身體感官經驗的來源，進而拓展其分析的網脈，形成雙向互為關聯於文化背景、與個人身體知覺的影響流動。

⁶（參閱教育部國語推行委員會編著，《重訂標點符號手冊》修訂版，網站：https://language.moe.gov.tw/001/upload/files/site_content/m0001/hau/c2.htm，瀏覽日期：2020/4/5。）

由此可見，物質的重要性乃對於原型意念的想像連結，相反地，在筆者所實踐的「質」之創作作品畫面上，並無任何實際描繪的對象以連結事物，可作相較客觀的分析，故從何證明閱讀者擁有足夠層面的質量，以連結至閱讀者觀看之物的想像，是筆者身為單一個體無法加以驗證的。此問題可能導出的疑問點在於，筆者欲通過實踐來觀看繪畫所能展現出來的維度，然而「繪畫」與「實踐」自身的有效性、以及有限性在其施行的介面問題如下：

首先，筆者致力於繪畫語彙之追求，試圖以從缺的物質形象作為想像意念的還原與連結，進一步造就意義的從缺、或無意義的指涉，但另一方面，無意中也顯現了繪畫語彙的原型，是否在物質上就有根本性的從缺，而這樣無意義的指涉是否就能讓閱讀者抽離表面的幻象空間，而真正視作品為一個整體與此連結？

其次，由實踐所體現的證明顯現於繪畫語彙的再現，缺乏相較客觀性的陳述，因在實踐方法中，乃通過己身的經驗去體察某些價值的過程，並在實施的過程中履行其價值的存在。然而由實踐所講述的觀點被限制在「身體」的介面之內，故在繪畫與實踐兩方面的體證中，皆限制於它們自身的介面。

而這個限制是否能由筆者的創作補足其實證的空缺，作品是否能讓閱讀者察覺繪畫作為「一體」的想像物質，並依循身體知覺與繪畫的語彙，遊走在主觀意識之外，去體察感受的「質」是此次研究有待觀察之結果。

第二章、關於體現的路徑

第一節、具象的路徑：繪畫

從古至今，繪畫對於自然的再現擁簇著科學精進的軌跡，繪畫者不斷以各種方式追逐眼見的真實世界，然而，繪畫終將會改變其再現的模式，這個根由絕非源於單一的因果。當擬仿程度已然超越眼睛可見的真實之時，視覺自然而然會進入不同於寫實的觀察，再現之轉變，因藝術家不同的觀看方式，而展現了全然不同的樣貌，繪畫帶著原有與新構的模態繼續詮釋著世界。在此，為描繪繪畫如何從眼見的實存世界以具體成像的方式轉變為抽象的開端，筆者選擇從保羅·塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）開始關於現代繪畫的序章，進而看到繪畫形式如何獨立於繪畫內容的存在，並在後續以支流般的發展揭開現代藝術的興發。

在塞尚的視覺中看到了由簡化自然對象的基本構成所建立的觀看平台，並藉由色彩團塊的簡化來形塑對象造形的構成，其取代了一般幾何線性的視點，以色彩團塊優先於事實線性的框架，去處理所有眼見對象的深度，透過對象與對象周遭的環境連結所呈現的連續性知覺，在塞尚的每一個下筆動作中，這一筆、這個色彩團塊，固著了那個對象在現象上，超越表象所延續（endured）的真實。

簡言之，關於塞尚的畫面構成與古典繪畫最大的不同，即是其觀看的方式以及構成元素的運用。在古典繪畫構成的形式元素（幾何造形、線條、光線色彩等）乃與科學攜手鑽研及實證下所累積：如線條應數理分析的透視法而放置、量測與統計的人體計測學給予最適度美的比例、解剖學中習得肌肉筋脈的張力與組織、

光學儀器使畫家的視覺看到最正確的再現輪廓等。然而，塞尚所凝視的真實並非如此，相較於以繪畫回應這些如何更精準的自然呈現，塞尚看著的是自然(繪畫)在現象上所能給予(體現)的真實，其真實性非單純停留在表象上由知識的事實所組合而成、或把對象依科學解構後進而重組的真實。塞尚欲由觀看的簡化通往對象原初的世界建構中，感官瞬間凝結的一刻，在他的一筆聚合於畫面，將其色彩團塊(每一筆)安排進畫面中最穩妥舒適的維度(圖 2)，所有一筆與一筆之間、蘋果與蘋果之間(圖 3)、造形與造形之間的關係，充實在彼此黏著對方是那樣的緊密，然而每個色彩團塊、每一筆觸，皆一覽無遺地展現在畫面之中。



圖 2 (左): 保羅·塞尚,〈浴女〉(The Bathers),

1898-1905, 油彩, 210.5 cm × 250.8 cm, 費城藝術博物館

圖 3 (右): 保羅·塞尚,〈靜物〉(Still Life, Drapery, Pitcher, and Fruit Bowl),

1893-1894, 油彩, 59 x 72.4 cm, 私人收藏

塞尚思尋此般存在於對象自身的意義，卻又獨立於世界存有的意涵，其觀看為繪畫打開關鍵的視野在於：繪畫基本元素的運用與組合，得以讓任何繪畫之成立，畫家與繪畫能更直觀親密的相合，而形式的獨立依然可通往客觀存在的基本特質。意即，這些簡化造形的基本元素即使並非是自然對象物的事實描述，透過基本元素的使用，它可自動含藏事實本性的特質。但相反地，形式獨立於內容的解放亦是一體兩面的影響，畫家固然貼近了繪畫卻又與之擦身而過，自成一格的形式發展繁華迥異，因若僅使用繪畫的獨斷與暢想所宣張的主義，其形式與內容難保不過變相成為換了套路，卻依舊再次服務於專制且單一的表述思想。

筆者認為時至今日，縱使兩百年後的時移勢易，每個分別在不同時代的藝術家，皆會走到這樣的觀點上，進而再思索通往自身的藝術辯證、以及對於當下時空的反響。隨後，筆者將以卡濟米爾·馬列維奇(Kazimir Malevich, 1879-1935)、馬克·羅斯科(Mark Rothko, 1903-1970)以及塞·湯布利(CY Twombly, 1928-2011)為解析繪畫語彙的開端，並分成簡練、色面、以及書寫三個層面來觀看繪畫可能的語彙，以這三個面向來具體化這些非形象繪畫的再現分析，並由這些分析的路徑來類比，趨近於繪畫自身的語彙為何種樣貌的呈現。

從塞尚至馬列維奇：組合與簡練的萃聚

馬列維奇的至上主義繪畫作品主要在 1915-1927 年間，而關鍵的影響轉折使馬列維奇在多樣風格中精粹出至上主義的根本，始於 1913 年他與其他創作者、及詩人們聯合策劃⁷的歌劇〈征服太陽〉(Victory over the Sun) (圖 4)。

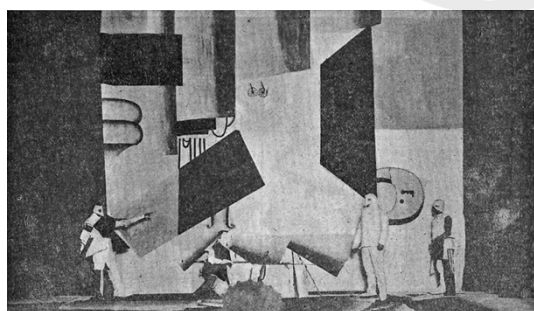


圖 4 (左)：馬列維奇，〈征服太陽〉(舞台呈現之攝影紀錄⁸)，1913

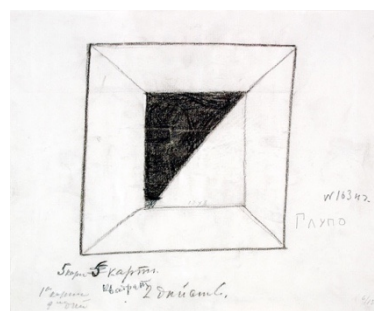


圖 5 (右)：馬列維奇，〈征服太陽〉(舞台設計手稿，第二幕，第五場)，1913，鉛筆、炭筆等媒材，紙張，21 x 27 cm，聖彼得堡國立音樂戲劇博物館

⁷ 〈征服太陽〉的詞為克魯哲尼克(Aleksei Kruchyonykh, 1886-1968)所填寫，歌曲則是由藝術兼作曲家馬丟辛(Mikhail Matyushin, 1861-1934)製作，在後續所出版的詩集又增補了赫列勃尼科夫(Viktor Khlebnikov, 1885-1922)所寫的前言。歌劇首次演出於 1913 的 12 月 3 日、5 日在聖彼得堡的月亮公園(Luna Park)，該劇亦在 2015 年的 Art Basel 重新製作與演出。

⁸ 拍攝者未明(照片來源：<https://peterburg2.ru/events/vystavka-pobeda-nad-solncem-k-100letiyu-pervoy-postanovki-opery-105194.html>，瀏覽日期：2020/7/2)。

當時負責服裝及舞台佈景設計的馬列維奇，於服裝設計上，他以鮮明色彩的幾何造形切碎人物軀體，使其分解成幾何的組成，反之，與服裝形成絕大對比的是舞台佈景上黑與白簡明的矩形設計（圖 5）。儘管〈征服太陽〉視作一部未來主義的創作作品，但不論在作詞填寫、抑或劇情的構思中，其毫無邏輯性的荒誕、甚至是憤慨的劇場，皆反映著馬列維奇他們對客觀和理性的強烈質疑：在繪畫上，畫家雖已在平面觀察到時間跟空間的維度（如立體主義的多視角、以及未來主義中的動態感），但繪畫某種程度依然阻隔在物體的表現與現實維度的桎梏裡；亦如同時代背景下的俄國詩人，對於文字的訴求反應在共同語言的結構中，現有的文字無法尋得恰如其分的抽象形體。馬列維奇欲超越的就是這層理性的阻隔，並試圖看見這層阻隔後方，繪畫本身的語彙。故馬列維奇認為真正的繪畫寫實主義是：「創作只存在於繪畫自身，其形式並非借鑒於自然的創物，而是源於繪畫自身它既不重新再製、亦不改造自然中物體的基本形式所擁有的質與量。」⁹

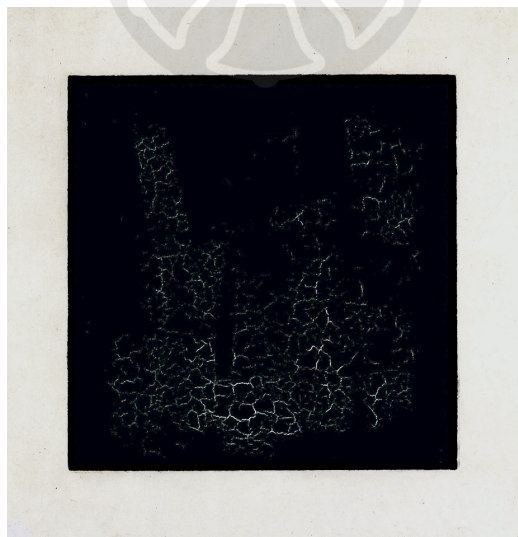


圖 6：馬列維奇，〈黑色方塊〉（Black Square），
1915，油彩，79.5 x 79.5 cm，特列季亞科夫畫廊（Tretyakov Gallery）

⁹ 原文：「Creation only exists in paintings which contain a form which borrows nothing from what has been created in Nature, but which is derived from painterly masses and which neither repeats nor modifies the basic forms of objects in nature.」 Fauchereau, Serge. “Malevich”. Translated by Alan Swan. New York: Rizzoli, (1993), 21.

然而為何矩形、或幾何的組合能給予馬列維奇看到通往真實的途徑呢？

其一在於矩形乃所有造形的簡化與延展的基本元素，正如塞尚以色彩團塊去簡化自然物一般，惟有所不同的是，馬列維奇的矩形與任何已知的造形物無關，這個「矩形就是矩形」可以看作是一個回歸原點的概念。這種回歸與虛無有根本上的不同在於它的完全存在（圖 6）：因它不由物的簡化而來、亦不代表任何事物，自成體系的存在於馬列維奇的畫作中，並在視覺捕捉「這是矩形」的瞬間，它的真實性以及事實性乃無庸置疑。其二，由矩形的加減、或矩形延伸而來的造形（圖 7、8），視覺不會進入表象形體的判定、亦或被圖像所指涉的現實對象而干擾閱讀。閱讀者的凝視，只會停留在矩形之內、或矩形與矩形之外、亦或是矩形與矩形之間的互動關係。

在簡練的造形之中，不管是否帶有理解的意識，閱讀者都將自動由矩形這個基本的造形形象，閱讀非形象的空間感受。這個空間乃由非形象的造形所創，即使沒有視點、亦無關現實空間的指涉，由簡練的形所確立的事實，讓視覺超脫指認，進而觀察到的是形體之間的邊界所連繫與組織的空間關係。而那所剩的，即是純粹的繪畫感知與其語彙的閱讀。

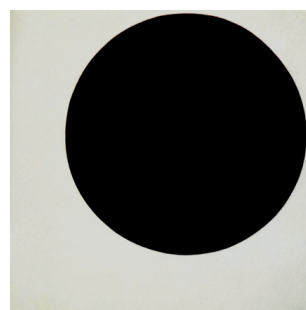
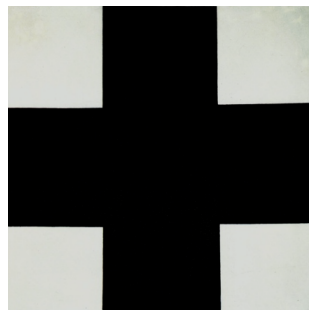


圖 7（左）：馬列維奇，〈黑色十字〉（Black Cross），
1923，油彩，106.4 x 106.4 cm，聖彼得堡俄羅斯國立美術館

圖 8（右）：馬列維奇，〈黑色圓形〉（Black Circle），
1923，油彩，106.5 x 106.5 cm，聖彼得堡俄羅斯國立美術館

羅斯科的色面與其空間容量

若談及堅立在至上的觀看經驗，與執著於繪畫自身語彙的自我實現上，羅斯科約於 1950 年開始的色面繪畫，他同以矩形的範圍做色彩再現的區域，但在所謂矩形的「形」與「體」之間，羅斯科以不同色彩面向的濃度集結了有別於馬列維奇的矩形色面。馬列維奇由矩形的「形」看到獨樹於自然造形之上，「形」所簡練的絕對與純粹，而羅斯科則是將畫布視為超越二維的載體，以繪畫的色面具體出可承載情感投入的空間容量，並透過色彩的注入，對「體」搭建一個又一個的無限區域（圖 9、10）。羅斯科說道：「我可坦白地說在我的觀點中沒有所謂的抽象。任何形體或區域，若缺少了血肉般具體的脈動能感受悲喜，將不視存在，任何一幅畫如若無法提供生命可從中汲取憩息的環境，將不會引起我興趣。」¹⁰



圖 9（左）：羅斯科，〈無題〉（Untitled），1959，壓克力，紙張，63.5 x 96.8 cm



圖 10（右）：羅斯科，〈無題〉（Untitled），1959，壓克力，紙張，63.5 x 96.5 cm

¹⁰ 原文：「I will say without reservations that from my view there can be no abstractions. Any shape or area which has not the pulsating concreteness of flesh and bones, its vulnerability to pleasure or pain, is nothing at all. Any picture which does not provide the environment in which the breath of life can be drawn does not interest me.」Breslin, James E. B. "Mark Rothko: a biography". University of Chicago Press, (1993), 230.

羅斯科很清楚這個區域的延展，從畫布至三維空間的營造將成為一個匯聚的居所。色面所能感染的領域，不單單只停留於閱讀者面對面的觀看體驗，他更是需求一個完全沈靜、圍繞式的空間掌控。其最鮮明的例子即是休士頓的聖托瑪斯天主教大學（St. Thomas Catholic University）中的教堂壁畫委託案，也稱之為「羅斯科教堂」（Rothko Chapel）。



圖 11：羅斯科教堂內部（照片版權為 Rothko Chapel Gallery 所有）

教堂一共展出十四幅巨大尺幅的油畫作品，並掛置在八邊形的建築體中環抱整個空間，其中三組三聯作置於北面的中央、以及左右兩側牆面，另外四幅單一畫作穿插在三聯作之間，而最後一件單幅作品則安排在中央牆面的正對面。與以往創作最大的不同是，羅斯科以幾乎接近單色的暗灰色調完成全部十四幅作品，但在不同的聯作與單幅之間，亦有著幽微的冷暖變化。在畫面中再無明顯的形體，過去作為標誌的矩形區域溶解於晦暗的灰階之中，就像這些巨幅的畫作同應消融於教堂的空間之中，成為異體同調的空間容量（圖 11）。

羅斯科對於創作的路徑不僅止於畫面的凝聚，以壁畫委案為例：他亦極其重視作品身處的立面想像，也就是展示環境的因素考量，在「如何融入」的層面上與地景藝術的呈現模態有些許相近，然而地景藝術思考著如何融於自然與環境的永續性發展，羅斯科則注視的是融於精神性層面的空間回歸。而這個回歸的指向，關鍵即是對於作品在展示空間與形式協和上達到一致的融合效應，所以除了在視覺上可見的洋溢、或深層的油彩色調也好、亦或晚期濁暗毛糙的壓克力作品（圖 12）等，羅斯科將可視的色面延伸到閱讀者與作品間的觀看體驗中，延伸出因閱讀者介入的觀看而形成跨越現實三維的空間容量，這個容量所含藏的想像可能是一個理解的通道、對話的空間、冥思的容量、亦可能是一堵冰冷的水泥牆面。



圖 12：羅斯科，〈無題〉（灰色之上的黑）（Untitled Black on grey），1969-1970，壓克力，畫布，203.3 cm × 175.5 cm，索羅門古根漢美術館

線性書寫的軌跡：湯布利的操作顯影

書寫的動作在人文的發展脈絡上皆展露著各面向的影響與蹤跡，舉例來說：從東方的象形文字之轉化、再至書法、以及篆刻的發展；而在西方則從遠古的洞穴壁畫中，即可發掘到古人以塗抹、壓、刻印的動作來繪製生活的痕跡。筆者認為書寫的原始型態與繪畫的動作，在人的行為中有著趨近的行為模態，兩者皆透

過留以痕跡的方式記錄一段時空狀態，書寫是構築繪畫的一種、反之亦然。故而回溯簡化這兩者共同的基本構成，筆者將以湯布利的作品為對象，聚焦在其「線性的行動」中，反觀這些痕跡與身體語言所拓展出的空間結合。



圖 13 (左): 湯布利,〈雅典學院〉(School of Athens),
1964, 油彩、蠟筆、鉛筆, 畫布, 219 x 205 cm, 塞·湯布利美術館

圖 14 (右): 湯布利,〈無題〉(Untitled),
1966, 工業漆料、蠟筆, 畫布, 249 x 200 cm

湯布利作品中的線性，猶如每個在構思作品的創作者，多以素描的方式為草稿去展開思想的邁向，但湯布利不掩飾這些路徑的前置作業，把以素描及書寫繪製思索的過程搬至前端展現於畫布上（圖 13）。人在思索中的遊歷不一定時時刻刻反映著理性，往往於渾沌中駛到一個始料未及的創發之地，這或許是所謂的想法、或靈光的乍現。在湯布利素描式的塗寫作品中，即是把人在背景思索之運轉的處理動作搬至前台，任其漫佈在畫面之上，猶如攀緣植物的蔓延、或爆炸性的肉塊、無法分辨其眼耳鼻口，而這個邊思邊寫的進程中，線條所遺留的知覺延續，與塞尚固著的一筆並不相同，塞尚將觀看的方式沈著於簡化的色彩團塊使其穩固；湯布利則是從觀看與線性的互動中，產出線條自身的走向與分佈使其增生。

而約莫於 1965 年後，在湯布利的作品上出現大量迴繞式的重複書寫於畫面，

與過去素描式的塗寫作品有所區別的是，其新增了手操作的韻律規性，這韻律的節奏來自湯布利不斷以迴圈式的手臂運動串連而成的慣性軌跡，重複來回的連貫性動作，進而形成線條疏密自序的書寫過程(圖 14)。在這迴繞式的書寫作品中，湯布利把身體知覺的過程，以迴圈式的線性巡迴著身體操作的痕跡，其操作與前述透過簡練的造形元素所產生的空間互動全然不同，這個單一的項目並非一個可見的形體、元素、或區域，而是一段被看見的操作活動，閱讀者循著線條直觀地投入知覺到其軌跡，延續注視的目光與創作者思考的目光重疊，其感知略過意識的辨別，被這段可視的線性軌跡捕捉並帶領其流動的走向。



圖 15 (左): 湯布利,〈玫瑰作為感性絕望的分析 4〉(Analysis of the Rose as Sentimental Despair, Part IV), 1985, 工業漆料、油彩、蠟筆、木板, 257.2 x 245.4 cm, 休士頓梅尼爾收藏館(塞·湯布利畫廊)

圖 16 (右): 湯布利,〈玫瑰作為感性絕望的分析 5〉(Analysis of the Rose as Sentimental Despair, Part V), 1985, 工業漆料、油彩、蠟筆、木板, 160.5 x 245.4 cm, 休士頓梅尼爾收藏館(塞·湯布利畫廊)

總體來說，在這段「簡練」、「色面」、以及「書寫」的創作類比中，雖然全然不能以完備的面向釐清繪畫自身的語彙其全貌，但筆者試圖以這三者點出最核

心的能量：即在「簡練」之中精粹的形，如何超越其內容開啟通往觀看繪畫的途徑，這個途徑將進一步踏入多維度的「色面」營造，其所承載的空間容量如何無限延伸至解放疆域的想像膨脹，乃回歸於近似虛無的空間容量，然而此般關於無的空間容量是否可透過身體知覺的「書寫」模式作為顯影之嘗試，讓所有已知與未知的紊亂分子一同侵襲自主意識……。

換言之，在塞尚開啟觀看真實的切口，直至這些非形象繪畫的發展中，顯露出繪畫介面所承載與體現的路徑，在此，筆者欲嘗試聚焦的是在這些具體的路徑中，除了形式與主題的分析外，閱讀者是否能在表象之上的建構，於未知之中通過對繪畫語彙的理解去閱讀創作者的語彙。反之，創作者如何追尋以及體現繪畫語彙的恆質，讓每個浮動的異體（閱讀者）之間，亦可藉由相應在繪畫語彙上的閱讀，開啟在變動的繪畫語彙中撞見相遇的途徑。



第二節、抽象的路徑：身體

身體作為客體所承載的源溯

身體為研究之對象，在紀錄考察的過程中常被視之為客體的存在。舉例來說：在醫院常見的身體構造之解析圖普遍的張貼於牆，但當初我們是如何知曉每個器官所屬的位置、亦如何確切的標明內臟系統的功能、或是心臟的左右心房與心室的模樣、抑或什麼骨骼於何處的所在以及其結構、以及肌肉的組織與其收縮鬆弛的型態又是如何變化等？這些資訊皆源於身體是在共同的客體考究上，並歷時從古至今的剖析與累加的知識經驗，得以印證其圖解的真實性。

人體解剖學的發展如今我們廣泛運用於醫學的圖解，為一種醫學面向的身體觀看之方式，然而在這項知識背後所蘊藏的觀看身體內部的動機，其發展樣貌是令人細究的。我們可在此簡述脈絡的發展中，查看有關身體在古今普世的觀看客體至主體行為的實踐之間，於多面向上所顯現的具象與抽象的轉化。

栗山茂久在《身體的語言》一書的分析指出：古希臘人解剖身體的動作，顯示了對於自然與形式的創造與再造之貌的追求，換言之，動刀切開身體組織，去觀看器官所在的位置，不單只是醫療需求上紀錄身體的構造，也是在了解這些構造所在的位置，進一步去思考大自然的造物之所以這樣設計的緣由，只有在充分了解形式的緣由與審思後，才可觀看到超越表象自然的創造形式¹¹。故古希臘人將身體視為客體物件所進行的觀察，並用以思尋創造的源頭時，無形中也奠定了部分主流態勢之中，關於西方在美感體現上繪畫基礎的描寫、與觀看之方式。

¹¹ 栗山茂久著，陳信宏譯，《身體的語言：從中西文化看身體之謎》（The expressiveness of the body and the divergence of Greek and Chinese medicine）（臺北：究竟，2001），頁 136。

而在東方的思想中，儘管各家學說的實踐之方式不盡相同，但其宗源即重視在流動於人體氣血中的經脈系統、以及身心合一的「氣論」之修養。此源於古籍《黃帝內經》中所記載著森羅萬象的學科知識，其中囊括了例如氣、陰陽五行、臟腑經絡、望聞問切等。此書除了詳記所有關於中國古代醫學之研究脈絡，從這樣記載身體認識的方法中，同樣體現了東方思想的源頭與基本結構，即是門關於知行合一的身心實踐，故而，東方的身體觀是將身體視為主體思索以及履行真理的場域，從自我實踐的修養去模塑其價值¹²。

源自同樣對「身體」的觀察，在世界各處之地域性的差異，其不同的文化彰顯了人如何觀看事物的思想，從中亦顯示了人們在具體行為的實踐中如何形成理解的方式。而身體除了從實質的軀體延伸至價值思索的轉變外，它亦含藏著實體之上對於抽象世界觀、或稱靈魂、亦或為信仰的載體，並通過在身體上實施特定行為得以實踐。如在古埃及，對於肉身的長存以木乃伊的形式保存至今，其製作耗費大量的工法及材料¹³，並相信永恆的肉體型態是死者靈魂的歸宿¹⁴。而在西藏民族的信仰中，迄今仍在朝拜的行旅過程，以三步一叩首朝向拉薩的跪拜動作，並通往神山岡仁波齊完成朝聖的轉經¹⁵。

¹² 陳景翻著，楊儒賓、張再林編，〈當代歐美學界中國古代身體觀研究綜述〉《中國哲學研究的身體維度》（臺北：國立臺灣大學，2017）頁 510-511。

¹³ 「如果他們使用最完美的辦法來加工的話，他們首先從鼻孔中用鐵鉤掏出一部分的腦子並且把一些藥料注到腦子裡去清洗其他部分。然後，他們用衣索匹亞石製成的銳利的刀，在側腹上切一個口子，把內臟完全取出來，把腹部弄乾淨，用椰子酒和搗碎的香料加以沖刷，然後再用搗碎的純粹「沒藥」，桂皮以及乳香以外的其他香料填到裡面去，再照原來的樣子縫好。這一步作完了之後，這個屍體便在硝石當中放置七十日。超過了這個時間是不許可的。到了七十天過去的時候，他們便清洗這具屍體，並把屍體從頭到腳用細麻布的繃帶包裹起來，外面再塗上通常在埃及代替普通膠水使用的樹膠，這之後屍體便這個樣子送回給他的親屬，親屬得到這具屍體，便把它放到特製的人形木盒子裡去。」希羅多德著，王以鑄譯，《歷史》（臺北：商務，1997），頁 143。

¹⁴ 蒲慕州著，《法老的國度：古埃及文化史（修訂版）》（臺北：麥田，2017），頁 115。

¹⁵ 「轉經」為藏傳佛教的宗教活動，即圍繞著某一特定路線進行跪拜、行走、與祈禱。《岡仁波齊》（Paths of the Soul），導演：張楊，演出：楊培、尼瑪扎堆等，華夏電影發行有限責任公司、深圳馬燈電影有限公司，2015，網路來源：<https://youtu.be/Ss0ZluL-VSs>，檢索日期：2020/3/7。

關於死後之世界、重生與審判、或靈魂的存有與其去向等，這些抽象之理的信仰通過某種實踐方式（如古埃及人保存身體而製成的木乃伊、或死者祭祀的供養過程、藏民的跪拜朝聖等），此實踐性的過程具體化了人信仰的存有，相反地，這種身體與身體操作者在實踐之間的關係，其中亦交織著抽象的世界觀如何影響於人之行為與倫理道德的並舉。

身體自主的身體感之定義

至今身體所承載的符號，除涵蓋了表述的知識結構，影響與交織在實質以及抽象面向的延展外，在近代，亦從個人基本的人身權利、至人與人之間勞動的僱傭制度、再到社會體系上的性別認同、或文化的民族習俗等議題，乃集結了關於身體全面向的認知思考。然而若說起「身體的自主性」之提問，回歸的討論路徑可能是從人自我的基本權利去談論，一個意識擁有該身體行動的「身體完整權¹⁶」、或者以生理感官的機能研究來定義「身體的感受」，也就是傳統五感的分類通過身體器官的對應功能而感知的範圍。

身體感知是感覺（sensation）與知覺（perception）的要徑，其複雜性經研究也在理論上逐漸更新超越以往定義的五感（視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺）。人的感受並非各自獨立分開運作再傳導至大腦結合，對於多重感官（multisensory）如何整合的研究也指出，人於一個空間下的感知，各個感官的訊息是相聯且貫通的交互穿插、與替代整合而成的。並在感知的同時，將這些訊息結合個人過去、

¹⁶ 「身體完整權」（Body integrity）由哲學家瑪莎·努斯鮑姆（Martha C. Nussbaum，1947-）在其著作《性與社會正義》（Sex and Social Justice）中提出的定義為：一個人能夠從一處移動到另一處的自由，無論身在何處，皆能安全地不受暴力侵犯（包括性的壓迫和侵犯），以及擁有性滿足的機會和生育自主的選擇。原文：“Being able to move freely from place to place; being able to be secure against violent assault, including sexual assault ... having opportunities for sexual satisfaction and for choice in matters of reproduction.” Nussbaum, Martha C. “Sex and Social Justice”. Oxford UP, (1999), 41–42.

與時下的經歷所知、和文化養成的環境等背景因素，聚焦於特定的區域指向，意即，感知是一個行動的結果，並非純粹被動地接收於當下外在的環境所致，其所感知的內容將與人如何去感知息息相關¹⁷。

照上述的說法可以推敲出一個多重感官的併發徵狀含有下列：

第一、「人與背景環境」：也就是人生長的环境背景。

第二、「背景環境與人的感知」：人感知當下的背景情境。

第三、「感知與人」：人如何去感知的行動結果。

這三個面向的劃分，目前雖無完整的研究理論可實際釐清前後的因果關係，但這三者之間難以拆解的併發狀態，使筆者從這樣的癥結中，注視到身體脫離主體成立的可能性，並從不同層面看到由身體自主的知覺所回應的實際行動，最後以此為體現身體感的操作為研究目標。而身體感的轉向，我們可先從把上述三個面向的劃分，將主詞「人」換為「身體」，來簡約它們之間的關係至「身體」與「環境」開始說明兩者如何互動的範疇如下：

第一、「人」與背景環境	——>	「身體知覺」與成長環境
第二、背景環境與「人」的感知	——>	當下環境與「身體知覺」
第三、感知與「人」	——>	「身體」如何去知覺環境

換言之，「身體」與「環境」的息息相關也指出了一個身體感可能的研究途徑，讓筆者以身體作為「生物」優先於「個別主體感知」的特性，切入「生物」與「環境」共同演化所致的行動反應來探討，進一步瞭解身體感的感知因素、以及它所感知的內容，筆者將從這三點的併發癥狀點出身體自主的身體感轉向。

¹⁷ 余舜德著、編，〈身體感：一個理論取向的探索〉《身體感的轉向》（臺北：國立臺灣大學，2015），頁 7-8。

首先，第一點關於「身體知覺與成長環境」，人除了表象的認知外（如「這是一本書」這類的識別定義學習），身體也時刻在記錄著與環境互動的知覺感受，它並非透過某個系統化的認知功能、或僅僅在皮膚觸覺可感知的身體範疇。身體知覺的紀錄近似心智的學習那般無形，但卻是種持續與環境交織互動的關係結果。因此從文化與習俗的民族誌切入身體感之研究的余舜德亦指出：身體作為經驗的主體以感知體內與體外世界的知覺項目（categories），是人們進行感知的行動（enact perception）中所關注的焦點。經由這些焦點，我們展開探索這個世界的行動，做出判斷，並啟動反應。¹⁸

余舜德以多面向的文化特色對身體感知的考察做不同層面的研究，其目的並非旨在結論性的歸納出因文化於概念上的差異，進一步映射在社會體系的偏差所造成的感知方向及比重的不同，相較之下，其乃集結一種由不同文化特色的知覺項目所組成的知覺網路¹⁹。這些知覺項目乃以一種非線性邏輯以及多重的網絡相互關聯，反覆的被操作實踐在人的日常生活最細微末節的無意識中。身體感知即是在這樣的背景環境下養成的一種習癖²⁰，它從各種環境的知覺項目作為感知延伸的中介，進而允許人在不假思索地回應上，啟動最直觀的反射動作。

這種回應的啟動並非源於物理發生反應的因果關係論。所謂「物理方面的發生反應」，例如人的眼球從視網膜到丘腦，直至大腦皮質處理接收到視覺訊息後給出適當的回應判斷，但身體感的身體知覺卻非如此。筆者進一步以簡單的知覺

¹⁸ 余舜德著、編，〈身體感：一個理論取向的探索〉《身體感的轉向》（臺北：國立臺灣大學，2015），頁 12。

¹⁹ 同前註，頁 20。

²⁰ 習癖（habitus）為皮耶·布迪厄（Pierre Bourdieu，1930-2002）受歐文·潘諾夫斯基（Erwin Panofsky，1892-1968）的「心智習慣」啟發而發展的概念，其指涉一種前語言的同源性滲透在制度、實踐、和社會關係之中，習癖是一種身體知識，體現了社會空間和身體性情之間雙向的辯證作用。張意著，汪民安編，《文化研究關鍵詞》（臺北：麥田，2013），頁 189。

面向「視覺懸崖」(visual cliff)²¹ 的研究為舉例：當環境光線造成邊緣的明暗度不同時，人在一探究竟之前便會察覺到有「深度」在邊緣較暗的另一方，以此解讀到前方有「下墜」的可能，故推測出人在真的「看見」懸崖時，在看見之前的光影落差所帶來的黑暗，已從知覺反射性地解讀出陰暗所暗示的多種可能性，這即是屬於「視覺知覺」(visual perception) 的部分。然而這種知覺反應若非關物理面向的啟動方式，那這樣的知覺是基於什麼關係連結而給出反應呢？

也就是，進入第二點「當下環境與身體知覺」的主要探討，猶如上述的「視覺懸崖」在身體知覺所感知的背景情境與環境之關聯。而這種身體知覺與環境之關聯，我們須由更本能的生物角度去了解其發生的關聯性，實乃關乎於環境生態學的生存之概念。此概念來自詹姆士·吉普森 (James Gibson, 1904-1979) 以生態研究取向 (ecological approach) 的論點提出「能供性」(affordance)²² 一詞，其闡述了在環境中所有物種之間於外部連動的關聯性。吉普森指出：

「所謂環境中的能供性是它為動物供給所需而衡量，無論是好是壞。因作為能供性所提供給某一物種的應求與配置，需因應其關聯性以及獨特性而校量，在於這不僅止給出符合其物理的屬性，更是針對它整體的樣

²¹ 「視覺懸崖」(visual cliff) 由心理學家埃莉諾·吉布森 (吉普森的妻子, Eleanor Gibson, 1910-2002) 與理查·沃爾克 (Richard Walk) 在 1960 年提出的知覺研究。在研究設計中他們將不同年齡階段 (約 6 至 8 個月大) 的嬰兒，分別放置在一片壓克力板上讓嬰兒爬行，壓克力板下方的一側為與嬰兒爬行地同高的高處，另一側則是高低落差極大的低處，以此製造一個「假」的懸崖，同時又在高處及低處鋪上相同棋盤格狀的布面，設置完成後，嬰兒的母親分別從不同的兩側，嘗試引導至於中間的嬰兒爬向自己，其研究結果指出：即使母親在前方鼓舞，多數嬰兒仍不會爬過高低落差所形成的邊緣處，並前往「假」懸崖的上空。此研究也進一步提出對於「深度知覺」(depth perception) 的假設，推論於視覺的線索中，視覺知覺能給予非意識反射的直覺性動作回饋。Gibson, E. J., & Walk, R. D. "The 'Visual Cliff'". *Scientific American*, 202, (1960), 67-71.

²² 吉普森提出的「affordance」一詞的直譯為「能供給性」，也有人稱「該物之用」不同的中文譯名，在本論文中統一以「能供性」稱之。

態以及特性而形塑，故能供性不能以物理面向的考量去審慎它。」²³

簡言之，也就是外在環境所能提供（afford）並展現其功用的知覺形塑，以被供給的對象為目標，對於他的特徵去形塑出可使其產生意圖的誘發，這個考量的特徵也不僅止在物理方面的需求，更是依照其生存的體態進而去衡量與制定。而被供給的對象便會開啟直覺性的知覺與它有所互動，吉普森之所以從英文「afford」的動詞型態自行創造名詞的「affordance」，其旨在強調環境中所有對象物之間供給的連結，而因那層連結所建立起一個生態的關係性，其關係的發展將持續因環境中的對象介入，而不斷累積能動性的生長模態，故這層供給關係並非僅是動詞的「afford」上一面單向提供與交換的動作，而是雙向、甚至多方連結的。

由此以降，筆者從身體脈絡的梳理，逐步透析出關於身體導向的身體感可給出的感知範疇，這個範疇即指在身體感是種無間歇的身體知覺與環境交織互動下的關係結果，它影響於當下的環境與情境的狀態，亦因持續累積的知覺項目而形塑如何去感知的行動。故此行動結果中的影響因素，乃滲透著一個人的日常經歷的種種背景環境，所進一步造就的感知結果，並非單一綜合個別官能所給予的物理因果關係那樣簡單。我們可看到身體感的「能供性」與環境連結的「物」之範圍不僅止於物質世界，更有著超越物理層面的供給以及對應的關係。換言之，在環境中作為驅動的「能供性」連結，與身體感知的「知覺項目」作為相應的連結點，實乃鑲嵌在人的每一寸、每一刻的活動之中，身體感不止源於時空的歷史、它同樣影響著現在及其建構的未來。

²³ 原文：“The affordance of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill... As an affordance of support for a species of animal, however, they have to be measured relative to the animal. They are unique for that animal. They are not just abstract physical properties. They have unity relative to the posture and behavior of the animal being considered. So an affordance cannot be measured as we measure in physics.” Gibson, James J. “*The Ecological Approach To Visual Perception*”. Psychology Press, (2013), 127–128.

第三節、具象與抽象的近異

繪畫與身體近異（相近與相異）路徑

筆者於前兩小節的解析分為「繪畫」與「身體」如何體現的探討，並分別整理出它們各自具象與抽象所再現的面向，筆者進一步將從其中初步形構出在概念上實際再現的路徑如下：

第一、繪畫的具／抽象部分

繪畫的具象可以把它看作呈現於人的眼前，在二維的畫布上所具體出的畫面，也就是繪畫具象出的產物必然存在在此表面之上，亦可稱為繪畫具象的形式。然而繪畫所具象的內容皆是想像物的一種（不論其表現對象是傳統認知中的寫實或抽象），它的再現經由不存在在現實之中、無法碰觸到的抽象想法以及思考所形成。如果抽象的想法才是再現重要的部分，反觀實際身為操作者與操作工具皆成為中介的實施者，若如此，閱讀者將能看清繪畫、並以繪畫指涉繪畫自身，而繪畫即便身為再現的一種形式，其象徵性即使帶著指涉，指涉性也只會指向象徵本身。這便是藉由釐清繪畫自身的語彙所能給予的繪畫抽象面向的想像能力。

第二、身體的具／抽象部分

身體在具象的部分作為一個實質裝載器官的容器，在科學物理的反應上體現人的官能與外在世界的感知活動，而關於這些科學知識的由來，可回溯至歷史長河中對於身體經驗的記載。另一方面，由物質上的身

體研究所記載的資訊，其中亦可觀察到，人由不同面向的觀看身體之角度所延展出不一樣的認知模式，這個認知小至個人信仰的履行、大至文化種族的發展，生物與環境的演化相互影響在人的實踐行為與生活之方式，這種抽象的連貫影響與生長的生態環境之塑造，是身體通過作為中介實施者的身體感，所再現出具體的現實面向，並同時也是身體作為抽象所代表的再現意義。

故繪畫與身體在具／抽象近異的部分，可疊合出兩者近似的地方，在於它們同為承載某些物質的空間容器（如一個介面承載著媒材顏料、或物理上裝載血肉的軀殼）。普遍人類可在身體的有限範圍內操作身體（反之擁有念力的人才可操作移動身體之外的物質、或物理反應），而繪畫則必須顯示於一個介面上，不論是實際的畫面、牆面、物體的表面、抑或虛擬的介面等。於一個特定範圍內，繪畫與身體擁有具體的實施行動，並通過行動與實踐的行為——如信仰者在身體上的實踐一般，具象了抽象的存在。

然而，當我們詢問「繪畫／身體的本質是什麼？」，對於此提問可暫由本質性（物理方面）與代表性（精神方面）的面向回溯兩者的異同。在物理方面，身體的本質有確實的肉身結構而成的物質存在，反觀繪畫若以同樣的思索回到物質，便會回到媒材的運用，但媒材只是媒材，如蠟筆是蠟筆、油彩是油彩，它們皆不等於繪畫。而有趣的是當媒材具象出、或身體在實踐的動作上來到精神的面向思索時，過往在繪畫與身體上理所當然的代言了一個個體意識的自我展現，繪畫是如此、身體也是如此。兩者從物質的本身到抽象的本質上，似乎缺失了體現、或注視它們自身的方法，因此，我們可由上述的歸納，焦點於兩者「從無到有」所生成的路徑，它們彼此撞見出再現的相似性，而此再現路徑也將關乎著應用在感受與「質」的成立體證上。

由實踐差異整合的「實踐形上學」為原型

筆者認為關於從無到有的體證，吳俊業的中國哲學觀對身體統整出三方面的「實踐形上學」乃最為貼合的形構體證，筆者將基於這樣的架構釐定出繪畫與身體感尚待從缺之部分，並借徑這樣的體證方式查看感受與「質」的生成。吳俊業提出：

1. 身體作為工具器官能改造自然，形成器物。這對應於製造進路 (productive or poetic approach) 的形而上學。
2. 身體作為表達媒介能體現 (embody) 和實現理念，參與理念化的創生。這對應於實踐進路 (practical approach) 的形而上學。
3. 身體作為自然生命體即會自然成長與繁衍，為自然生化的一分子。這對應於自然進路 (naturalistic approach) 的形而上學。在中國思想傳統中，這個進路特別發展為氣化的形而上學。²⁴

這三種關於身體不同的姿態，吳俊業用以形容身體透過操作、表達、實現、與繁衍而體察其存在，並在製造與實踐的進路去理解何謂從無到有的過程，以及通過自然繁衍孕育的過程去理解存在的形成。

在吳俊業的觀點中，對於東西方的兩種不同之實踐、與踐行的方式皆為理解「存在」的實有，進一步再透過實存的身體實踐，形成理解「無中生有」的形而上進路。換言之，其中一個層面是西方在身體實踐的「製造活動」(poiesis) 上理

²⁴ 吳俊業著，楊儒賓、張再林編，〈身體現象學與實踐形上學〉《中國哲學研究的身體維度》(臺北：國立臺灣大學，2017)，頁 165。

解身體存在的實有，例如前述筆者提及西方以身體解剖之方式，針對結構的觀察對其如何運作進行了解，進一步明白知者創物的原理及設計等；另一面則是東方由身體所踐行的「實踐活動」(praxis)，同樣對於身體的觀察，但在東方著眼的重點卻是從外實施自內部的履行，由身體為體現的介面，將行動轉為具體的經驗與價值，進而體悟或闡揚其觀想的視野以及實有的存在。

意即，人可從「製造活動」形成理解創物如何從無至有，亦可從「實踐活動」形成「無中生有」²⁵的理解以及實存，而更進一步地透過身體活動對於「無中生有」的存在，理解其自然進路的身體繁衍之過程。故筆者將從這樣的進路，對於本文研究目的的路徑整理為下列三體相互對應²⁶：

實踐形而上的身體型態（吳俊業所提出的體證方式之原型）：

1. 身體為容器的操作（製造活動）。
2. 身體為體現的實踐（實踐活動）。
3. 身體為氣的形而上（氣論形上學）。

繪畫為繪畫的實踐型態（參照身體體證之原型的繪畫與身體感體證）：

P1. 身為容器操作：（繪畫在介面上的製造）

身體感在媒材與介面上的相互碰撞所實行的製造活動。

P2. 身為媒介體現：（繪畫在理念上的實踐）

身體感在繪畫畫面上體現的部分（猶如筆者在前面繪畫的小節中列舉馬列維奇、羅斯科、湯布利此等在創作上所體現的非形象繪

²⁵ 吳俊業著，楊儒賓、張再林編，〈身體現象學與實踐形上學〉《中國哲學研究的身體維度》（臺北：國立臺灣大學，2017），頁 151-165。

²⁶ 阿拉伯數字「1」為吳俊業所提出的原型架構參照；「P」（painting）以及「Q」（qualia）開頭乃筆者對應吳俊業的實踐體證為原型，所參照出身體感與繪畫在概念上體證的方法（例：1 對應 P1 以及 Q1 以此類推……）。

畫)，也就是筆者創作所再現的實踐。

P3. 身為自然的形而上：(繪畫在繪畫上的語彙)

此為筆者研究的目的，並在後續將處理分析的部分，由借徑身體感的介入連結環境而使繪畫滋長，以此體證「繪畫語彙」之樣貌。

「質」的實踐型態(綜合參照體證所預設的想像體證)：

Q1. 身為容器操作：身體感與繪畫將作為中介過渡的操作。

Q2. 身為媒介體現：感受與「質」的體現。

Q3. 身為自然的形而上：關於想像力蓬勃的「無的空間容量」。

筆者從實踐形上學的身體形態作為原型考察的參照，並對應出「繪畫自身的語彙」與「質」從無至有的體證方式，以身體感的「能供性」作為驅動一切的起始，於下個章節開始依序解說身體知覺與過往創作中的經驗、記憶、與感受有何不同，以及它們如何轉化為身體感的操作。在完成確切的製造活動後(也就是 P1、Q1 的釐清說明創作中有什麼製造活動)，筆者將實際以自身創作為例，說明實踐活動中體現的內容(藉由體現的內容 P2、Q2 為證實身體感的存有，同時以連結 P3 繪畫語彙的存有)，而這些內容成立之方式，與它們自身的目的地是基於怎樣的關係之連結，將在最後總結成，以繪畫自身的語彙體現感受與「質」的成立(Q3)。

第三章、身體感與「質」

第一節、經驗至知覺的轉化

從觀看經驗轉為觀看實踐的知覺延續

人於嬰兒誕生之時，在睜眼的瞬間，開啟生命與世界的連結，也在生命中每一次意識甦醒的睜眼動作，展開一天的活動，觀看的真實性就現象的角度而言，它確實是之一的事實，亦所謂「眼見為憑」中的「眼見」確實主宰著可觀的訊息量接收。然而這裡不妨從「觀看」的對象——「現象」的詞釋來查看「觀看」與「實質」之間在文字上有趣的關係定義：英文的「現象」一詞「phenomenon」源自於後期拉丁語系中希臘文的「phainomenon」，有著「可見之物」的解釋，而人的視覺可觸的「現象」恰與觀看對象的「實質」在辭典釋義中站在了對立面的位置，是反義的關係²⁷，由觀看現象而得的視覺影像之中，實質卻不存在，顯然人的視覺在觀看上是否匱乏一些體察事實的途徑。

反觀人會如此觀看事物的主向，源於遠古二元對立的世界觀，但在近代這種由意識出發的中心思維已有些微的轉向，如前所述在繪畫上，塞尚以繪畫造形明證了繪畫本身可能性的啟迪；馬丁·海德格（Martin Heidegger，1889-1976）在其存有論之中，亦提及「在世存有」（Being-in-the-world）乃建於人與週遭環境的親密連結與交織的網路，因此當身體採取互動介入時，在力量間的碰撞必定會使

²⁷ 參閱《教育部重編國語辭典修訂本》，網站：<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdic/gswweb.cgi?o=dcbdic&searchid=Z00000108346>，瀏覽日期：2020/1/27。

身體知覺湧現感受的連動²⁸；而身體自主的重視可從法國現象學家莫里斯·梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty，1908-1961）的身體現象學研究，其著作《知覺現象學》（*Phénoménologie de la Perception*）中考察實驗的臨床資料，標示出知覺性優先於主體性的身體活動，此些轉向驅動了西方以身體為主的研究領域。

而「如何將所見聞的再製」以及「如何正確的閱讀影像製造」，一直都是視覺藝術研討的重點，也就是關於再現與觀看的課題，但兩者對於敘述經驗的「原真性」（Authenticity）只有在個體賦予意義後方可成立其存在。在今日我們亦不滿足於單一指示的意義詮釋，或純粹映照現實的擬仿動作，意義之於再現是真實的目標，再現之於意義乃透過概念與符號而被理解與詮釋。但再現對於創造而言，本身所帶有的缺陷即在於它原美好的代表性以及指涉性，那麼，再現與創造之間可透過怎麼樣的關係運作，成立繪畫真實與理解的可能呢？

故在此章節中，筆者將以自身的創作作品〈家族相簿〉（圖 17）與〈枕坡〉（圖 22）為兩種不同的創作類型，探討它們分別從觀看至抵達真實感受的思索，進一步做階段性的分析。其釐清的目的是在於：當創作者使用不同類型的影像媒介（如〈家族相簿〉的相片、或〈枕坡〉中的參考照片），作為還原真實感受的途徑時，再現與創造之間的關係連接，並非單純透過影像媒介的表象訊息去建構真實。換言之，「再現所指涉的」不等同於「被再現的對象」，而「意義所形成的過程」不完全由「被指涉的對象」所釋出，故「意義所形成的過程」與繪畫「再現所指涉的」將會從原本的等式，進而產生多層面的理解與詮釋。而筆者在此所要做的是觀察這個多層面所形成的過程，希望透過相比兩件不同類別的創作方式，對應出人相較已知的經驗，如何從未知的知覺探索中，體現出身體感的運作以及真實感受的再現。

²⁸ 賴錫三著，楊儒賓、張再林編，〈《莊子》身體觀的三維辯證〉《中國哲學研究的身體維度》（臺北：國立臺灣大學，2017），頁 425。

複製影像的實作：多段的觀看經驗

第一件：〈家族相簿〉

對於回應「身體感」與「真實」，同時亦與繪畫大相逕庭的語彙，筆者回溯到自身的家族相簿，並選用相片作為直接操作的素材。相較於熟悉的繪畫，筆者甚少直接地使用影像作為創作素材，所以與此同時，筆者亦可觀察影像對於原真性的述說能力。而另一方面，此嘗試也建立在筆者並非一個記憶良好的人，因此在翻找相片時立即察覺到有趣的三點：第一、這些影像皆非筆者的視角，第二、筆者毫無記憶，第三、這卻在述說「我」。



圖 17：宇書儀，〈家族相簿〉，2018，複合媒材，木板，78 x 85 cm

這是理所當然的三個事實，但立刻卻也轉為三個弔詭的事實。理所當然的是這麼小不可能會記得（或許因個別記憶程度的不同，可回憶的範圍久遠也大不相同），當然更不會拍照，而拍攝者定有拍攝之對象：也就是筆者自身。然而筆者對於這三點感到詫異的是，複製影像的真實（如照片或數位影像）無法給予記憶還原事實的連結，它所能詮釋的與所有視覺影像相同，皆因人而異。而筆者自身也無法對顯示的事件作任何面向的連結，一連串的挑選過程彷彿在做一個回顧與參照式的閱讀狀態，深感平淡。但直至與它面對面創作：

開始動手以化學藥劑溶解、以刀片刮除、或以砂紙消抹、或以顏料遮蓋的多張重複操作後（圖 18、19、20、21），它雖依舊無法重新傳遞那個畫面中、過往的時空裡、任何當下的情感，但某一「質」卻逐漸滲透顯影的表層，形成強而有力的感知連結，並牽引出對筆者自身來說過於難以形容的感受。



圖 18、圖 19、圖 20、圖 21（由左上至右下）：宇書儀，〈家族相簿〉（局部單張相片），2018，相紙，5.1 x 7.6 cm

以綜合結果來看，〈家族相簿〉只完成了一半的目的。在此次創作中值得關注的是，筆者留意到這種多張影像的拼接，它們所承攬的多段之觀看知覺，綜合凝縮在同一介面上（凝縮在操作者這個介面的操作經驗中）。一方面，在毫無記憶與感受連結的狀態下，藉由身體感的操作（如前述砂紙、刀片、藥劑等操作，筆者如何選擇下筆位置的依憑）融釋了在表面的顯影，並帶出相當可觀的感受與「質」。筆者從中確認了身體感基於背景運算的可行性，讓感受能源於當下觀看與直覺性知覺回應意識的操作與選擇。但另一方面，筆者認為此連結僅限於素材的對象是個人之緣故，也就是它僅成立於「個人相片↔個人」，而非筆者所需的「同源素材（想像物）↔多者」的模式，故稱它達成了一半的目的，而筆者也將以此方式試圖運用在〈枕坡〉的作品之中，並在後續做說明。

故在接續的小節中，筆者將從觀看思索真實推進的過程著手，這樣的進程略分為三個階段性的解析，實際分析其內容對於創作素材、及元素的索取有怎麼樣的變化與更新。並在第一階段借徑視覺心理分析的方式，帶出從「經驗構成」與「知覺構成」在觀看上的差別，進而比照「視覺經驗」與「視覺知覺」在運用上的差異；以及在第二階段將進入對於同源索取的素材，它是源於何處、並如何運用在創作實踐與觀看互動上；最後再至第三階段的統整身體感之操作，與其所創造的空間性質以及閱讀狀態。

第二節、能供性互動的對象

臆想視線所碰觸的：視覺觸感

第二件：〈枕坡〉

筆者在創作〈枕坡〉的初階段目標為「一段視覺經驗的感受」之紀錄（像是一段異地的車程、一段走山或沿海的路途、或是城市的一隅探索等時空紀錄），然而如前所述，這段感受（意義）的形成並非單純來自指涉對象「景致」的意義所致，而是主觀在這段時間、空間中錯雜的感知活動。故在創作構思中，筆者也一直思索於如何把這樣多重觀看的指涉過程，凝縮在繪畫的介面上。

首先，筆者試圖以不完整的資訊來解離描繪的對象，並以此作為游離在記憶與情境至真實感受的再現。其目的在於斷去經驗認知在重現感受時，會自動回溯到在情境中可辨識的對象，然而極為矛盾的點在於，筆者依舊希望追朔回那個情境中所產生的感受。換言之，筆者想要屏蔽景致的表象重現，只留存情境所帶來的感受再現，故筆者採用五至多張照片的參照，僅於動筆前觀看，並作為多重對象質感的連結來源，隨後並收起這些參照的影像直接開始作畫。起初，基於觀看對象之質感的印象，很成功的讓線條在畫面中運行，但其聚集的走向卻逐漸朝現實的具體形象而發展時，線條將不再是線條，轉而淪為純粹風景畫的鋪陳，意即，此處依舊有主觀認知的影響，讓原為奔馳放縱的凌亂曲線，越來越走向只是「一堆草叢」的圖符。

人的意識與視覺機制奧妙之處在於，依照經驗自動性的補足部分事實的遺失，並將其合理化的邏輯置於頂方的順位，運用觀念上的已知去補足消失於眼前的未

知，這是視覺功能在「識認」(recognition)、「區辨」(discrimination)上對於物體表徵²⁹的綜合知覺能力，但這個能力恰好在創作的再現與觀看上，是筆者盡而避免的操作情況。也就是筆者發覺在作畫中不論有無參照的來源，只要基於影像製造的副本，即便只是單作為事前考察的依循，這個副本無法為繪畫達成繪畫（那些線條）自我指涉的生長空間。此處即可看出關於經驗再現與繪畫自身明顯產生相悖的發展關係，造成線條的鋪陳影響於意識在過往經驗所給出的限制，繪畫亦無法建構在經驗中達成自然生長的想像空間。

在初階段的試驗中，筆者了解到須完全放棄任何已建立的參照副本（任何複製現實而成的影像），才不會影響繪畫自身的滋長，但除去已建立的來源之客觀表徵，卻要留下能自動補足那些空缺的素材該源於何處，才不會讓畫面中或剩的只是主觀意識的產物及抒發呢？

在第二階段的前置思考，筆者欲利用同源（monology）表徵的質感，卻不希望它們匯聚而成擁有那表象特徵的現實物體，故筆者認為補足素材空缺的關鍵在於視覺觀看物體表徵的最後一種：視覺與對象物的互動（interaction），並結合人臆想（想像力）的能力，也是為何筆者將以「能供性」切入操作的原因。

舉例來說，當 A 與 B 兩個人在寫生一位人體模特兒時，A、B 情況之比較：

A 觀看模特兒時，依照人體解剖學分析骨骼比例的長短為模特兒量身，決定應在畫面中放置的大小，並細細觀察肌肉分佈的突起與組成，理解受光與反光面、以及陰影對顏色之影響等，完美的再現了模特兒的形象。

B 在安排模特兒的取景時，將模特兒的下半身完全捨棄，將觀察著重於

²⁹ 視覺觀看的物體表徵分為三種：1. 「識認」為從人的記憶庫中辨識同一身份以及意義的相似表徵，例如人對於手寫字跡的辨識。2. 「區辨」乃區分相似物件與物件間間的差異，例如人類的臉孔辨識。3. 「互動」如辨識對象物是軟／硬、安全／危險等與其可互動的特徵。陳一平著，《視覺心理學》（臺北：雙葉，2011），頁 260。

肌膚的質感與神情，對藏匿於固有色之下的顏色追尋其連續性，以視覺的觀察臆想其精神狀態、紋理的觸感、肉塊的彈性、及觸碰時的溫度等。

A 乃依照觀念的解構再拼裝，近似於筆者初階段的創作嘗試；B 則更為接近筆者所形容的「視覺與對象物的互動加上臆想的結合」。筆者甚而認為把 B 的視覺觸感，相較「臆想」一詞，或翻譯成「意淫³⁰」更為貼近與其物體表徵互動的關係狀態。從 B 的觀看模式中，可發掘兩個與筆者目的相互疊合的路徑：其一、這種互動的關係狀態，對應著身體知覺的「能供性」連結與驅動，其二、視覺觸感的臆想，讓在抽象中缺失表徵功能的繪畫得以創造。

前述為筆者在創作時如何觀看的視點，以此作為想像蓬勃的連結，並在概念上補足物體表徵的從缺，讓視覺觸感的想像代理具體對象物的觀看，而身體知覺在補足的過程中亦扮演著重要的相銜一角。

身為具體操作具象空間的中介實施者：身體，它所具象出的路徑帶領著視覺觸感的想像，也就是關於知覺與身體關鍵的運作中心——由吉普森所提出的「能供性」的概念最能貫穿其中。而「能供性」切入構築想像的可能，舉一個顯著的實用例子來說，即是工業設計中關於人體工學的研究範疇。美國研究認知科學、以及設計領域的易用性 (Usability) 之學者 Donald Norman (1935-) 就曾引用「能供性」作為研發的概念³¹。其列舉一些常見「能供性」的應用範圍：如日常家用剪刀的設計，會呈現一邊偏大而另一邊偏小的握把形式，人在使用時會如何去握住這把剪刀呢、亦或者一個圓球形的門把相較長柱狀的門把，人在哪一個形狀上

³⁰ 「意淫」一詞源出於《紅樓夢》第五回，實則指出兩個層面的意義解釋，第一種狹義的「淫」為貶義形容肉慾上的濫淫，第二種則是以「情」為出發，這個「情」並非單一限於愛情，「情」一字含有廣為熱愛、出生萌芽的自由、關懷、與博愛之觀念，關於人以生俱來原初美好的童心之含義。張錦池著，《紅樓夢考論（下冊）》（臺北：龍視界，2015），頁 273。

³¹ Norman, Don. "Affordances and design." Unpublished article, available online at: <http://www.jnd.org/dn.mss/affordances-and-design.html> (2004).

會採取轉動、哪一個又會是去推動它等。環顧這些日常周遭的人造物，其實隱藏了許多「能供性」的應用範圍。

如此般「一邊偏大而另一邊偏小的握把形式」的設計概念，便是利用「能供性」與「想像物」的結合，去設想某種空缺的幅度，以此來貼合使用者的需求。由此之故，去想像一個杯子的設計如何產生最舒適自然的造形幅度，會誘發人作出伸手握住它的舉動、或一張毛毯的質感想像欲使人與之撫摸、又或者一個沙發的高度及曲線會讓人欲坐下享受被其包覆的感覺等，這些皆是「能供性」的概念促使想像物生成一個投入想像空間的可能。

同理原則，筆者如何創造一個使閱讀者與之投入的意淫空間呢？

回應這樣的提問也是筆者欲在創作中所進行的身體感之操作，將綜合「視覺觸感」以及「能供性」——換言之，也就是把視線當成是物體的質感想像，進而連結意淫空間的構成，身體知覺即是大腦及意識的擔當，使主觀經驗能轉換為直覺的客觀知覺模式，最終可呈現抽象的真實感受。

與此同時，為了不讓想像流於主觀的單一之中，並能真正將指涉本身顯露於它形成的過程，除了上述破除表徵的觀看方式，筆者在實驗作品〈家族相簿〉中所演示的，得到一種關於想像空缺的設想：〈家族相簿〉在多張影像以及記憶空缺中，藉由身體感的互動牽引出筆者自身也未曾預料的真實感受。然而，回到繪畫的介面上，「一段視覺經驗的感受」中的「多段」所需，即是對於這種在一個介面中擁有多重的特性，能讓指涉本身過渡在空缺之中自行組裝以及互動，故筆者將借助「文字」來推進關於想像力的連結，並從詩中的文字特質來予以說明。

筆者啟發於詩句的詞彙在編織上的創造性。舉例來說，我們可回顧至馬列維奇深受影響於詩人們對於文字抽象性的追索，馬列維奇所關注的是詩人們對於當時共同語言的結構體系，限制了文字自身所能擴張的疆域與想像。當時俄國的詩人認為詩句的文字，不能只在構築表象形式上的邏輯與和諧，而應將文字本身作為獨立的詩性意象，並服務於文字自身的語言功能³²；同樣在繪畫上，亦是如此困頓在觀看與再現反覆詮釋的體系中，而馬列維奇建造了獨立於他類的美學經驗與自然造形的至上主義繪畫。綜上所述，筆者將嘗試選用多個詞彙的並置，以這些詞彙為〈枕坡〉建立多段的視覺想像，並且以詩句的文字結構來說明它如何在畫面上運作的可能。

詩句中文字的嬗變：並置詞彙

簡言之，對於想像物的同源索取，筆者在詩句的文字中看到了無限想像的多重性，以及如〈家族相簿〉中多張拼裝的模態，這樣的多重性讓分佈在詩句間的詞彙、與文字都得到了平等的權利。以波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867) 的〈塞瑟島之旅〉(Un Voyage à Cythère)³³為例：如篩取其中的「縈迴漂蕩」、「密木掩映」、「懸屍」、「腥血汨汨」、「沈甸甸地」、「層層屍衣」、「絞刑架」等，這些穿插在一首完整詩句四散的詞彙，若僅觀看他們在此並置的效果，對比一段正常順述的寫作文體（如一本小說通常有鋪陳、漸入、高潮、結束的起承轉合），兩者在腦中所呈現的想像思路，必然有著不一樣的構成路徑。

³² Hubert Damisch 著，董強譯，《雲的理論—為了建立一種新的繪畫史》(*Theorie du nuage: pour une historie de la peinture*) (臺北：揚智，2002)，頁 33。此處在書中達彌施以「詩」以及「日常」的語言相較出文字不同層面的指涉位置，並舉例說明指出與馬列維奇同時代的俄國詩人赫列勃尼科夫與克魯哲尼克所發展出的「zaum」（俄文：заумь）詩體，即以一種完全非邏輯性的語言結構，由文字本身的音調，欲表達語言所無法詮釋的抽象概念，其亦實際使用在〈征服太陽〉克魯哲尼克所填寫的歌詞中。Janecek, Gerald, "Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism", San Diego: San Diego State University Press, (1996), 1-2.

³³ Charles Pierre Baudelaire 著，郭宏安譯，〈塞瑟島之旅〉(Un Voyage à Cythère)，《惡之華》(*Les Fleurs du mal*) (新北：新雨，2012)，頁 323。

詞彙並置的效果所點燃的是在未知的廣域中小小的光點，讓閱讀者與想像力、以及詞彙將自給自足的進行互動，自行連結與索取對應的供給模式；反之，正常結構的文章則是創建一個細膩、且邏輯化的世界觀擬仿成真，讓編織的結構能在閱讀者的腦中，以其創建的規則鋪蓋，並且影射自身的主體意識代入寫作者的世界中。前者是種互為創發的想像過程，後者則是在已創建的世界中代入擬真的想像意識。

筆者認為詩句中的文字讓閱讀者所想像的即屬前者的創造形態，即使閱讀者沒有看到詩句的全貌，卻同樣的可由這些仿語點染成一種想像的形貌。在這樣的想像中，四散的仿語與閱讀意識，越是權力相爭的碰撞，在混雜無狀的紛亂中，越能僭越其自身的意義而給予真實。

詩中的文字把其自由歸還給文字本身，詩句的時空所映射出的，無需經擬仿成為真實存有的空間、也不由理性的句法所建構其邏輯。所有象徵著客觀真實對象的形體，在波特萊爾的筆下早已蕩然無存，它戳破了被建構的事實之外衣，而那所剩的，只是文字、就是文字本身。正因如此，閱讀者才可介入其間、漫遊、踱步、行走在詩句與文字的行間，這些被波特萊爾注入的文字，其本身的自主性與閱讀者的介入，導向了觀看的互動與想像澎湃的肆意滋長，嬗變成任何使閱讀者感到最為強力懼怕的模樣。

在〈枕坡〉(圖 22) 筆者所嘗試的即是參照詩句的創造形式，不使用圖像為草圖，相反地，會對於無以名狀的感受找尋適合它的片面仿語，筆者將其稱之為「並置詞彙」。如此，筆者使用多重並置的詞彙同時投擲在一個創作畫面中(如一張作品通常會有三至五個、或更多的詞彙作為指向)，並依舊在毫無任何影像

副本、與草圖的狀態下，讓線條在畫面上隨意任行，那些散佈各處的仿語不著痕跡的爭論成某個軀體，但各自有各自的走向。

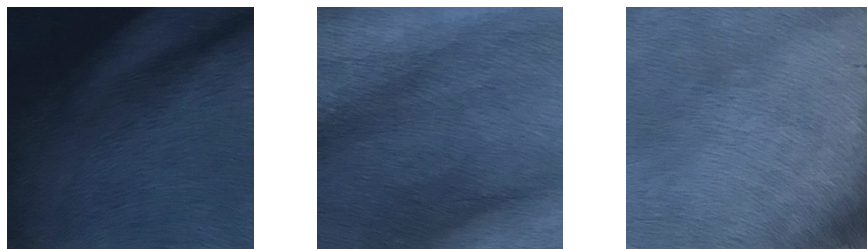


圖 22：宇書儀，〈枕坡〉（局部），2019，複合媒材

現在的圖像、與下一秒的成形走在不定的道路上，但「並置詞彙」並無改變的像是路標般一直矗立於前，只是這個路標不是單一的引導，三至五個路標同時在一個介面上以差異朝向統合。因它們無處可竄的只能於這個表平面凝縮，最後飽和成這樣自組的形體，換言之，其借徑了能供性與視覺觸感的交互作用肇始線條的聚成，這些聚成也就是線條在畫面上的走向、力度、與疏密等，並經由線條的輪番堆砌、多重層面的轉化下，自組的聚合形成了實質的形體。此形體所映照的既非筆者親臨的經驗、亦非現實的場景，但畫面的景象性，卻達成足以流露著濃密黏稠的意象，引領至真實感受的「質」。

第三節、意識的懸置與過度

第三階段在此小節的開頭中，筆者將設法讓創作過程明朗的步驟化，但必須先有所闡明的是，所謂步驟與步驟間，並非只是某兩者如何從其一過渡至其二、或兩者如何交互後的產物，而是在過渡的過程本身，所發展的向度形成什麼樣的空間容量，才是筆者在步驟中將說明的範圍。

第一、將身體感與繪畫作為中介的最大作用：於身體感部分，是讓直覺性知覺能佔領操作的走向，例如「視覺觸感」、與「能供性」都是屬於身體感中的運作功能，而在「視覺觸感」中所需的觀看之對象，摒棄任何複製現實而成的影像副本，轉為創作畫面與「並置詞彙」，然而「並置詞彙」並非唯一的目的指向，因與此同時——

第二、因同時間來到繪畫部分，「能供性」引領著身體動作與知覺感受，「能供性」通過無間歇的身體軌跡，與「視覺觸感」同樣無所歇息的持續觀看中，形成的形體（也就是創作畫面）亦影響著「視覺觸感」對於「並置詞彙」其想像的興發與連結，此外——

第三、此外，這個連結也反映著繪畫語彙聚合的走向，並且經由不斷的更動與堆砌，綿延著「並置詞彙」所能通往的真實感受，這之中的過程紀錄在畫面上所形成的堆砌，即是「質」的感受目的地，並以繪畫自身的語彙來顯現其原真性。

在第二章節中，我們已知「身體感」的源頭非指客觀存有的身體、或身體細胞功能所反應的物理現象（如一般的感官系統的運作），並分析了其脈絡影響於

個體演化的環境，且所謂的直覺性知覺所感知的，即是那個因感知環境而影響、同樣也因這個知覺影響著環境的感知能力。而上述步驟的歸置為回應前兩小節身體感在概念上的統整，關於從經驗至知覺的操作轉化，在於破除表象知識的符號性，身體感如何在破除後的介面之間，相互碰撞以及拉扯出與感受同質的根源，而筆者將觀看這樣的製造活動，並以此進一步理解繪畫在這樣的製造活動中所體現的存有。換句話說，也是在完成身體感如何體現的理解後，再次從身體感在繪畫介面上的操作，進而去類比繪畫自身語彙與其存有的理解動作。

自組形成的生長：意識的懸置

有時直至達成的瞬間，筆者看著畫面也渾然不清如何到達的堆砌。

雖筆者在初期極盡可能的推擠主觀意識的佔有比例，但卻也明瞭完全消除意識的不可能性（除非夢遊的人在畫畫創作，不然實為極其困難之事），故筆者無法為意識證明它是否有所削弱，此處即要將視野拉到身體感之外進一步說明：查看與此同時依然存在的意識，它身處的位置、以及它是以怎麼樣的型態存在與身體感協作。

首先，繪畫的語彙乃繪畫以紊亂的未知試圖超前於先，在操作上，筆者讓身體對於身體感率先作出回應動作，而非意識主導，並在畫布上留下紀錄的痕跡。所謂「紊亂的未知試圖超前於先」，可回顧至筆者使用源於詩句的創作形式之啟發，讓「並置詞彙」在紛雜之中統領操作的遊走，縈繞在每個感受的本質邊緣，其路徑形成了意識無法捕捉的不可預期，這種不可預期它在各處埋藏著引線，然而在近看的細節中，畫面上的線條是無意義的存有，因其存有無法指向、亦非為了建構某一擁有具體形象的對象。線條只是被棄置的等待，等待著因身體感基於

「能供性」與「視覺觸感」對這些線條持續的互動與介入想像，進而帶動身體的移動、至手臂迴圈、至手腕畫繞的痕跡。

就筆者而言，身體知覺亦是如此，一次又一次的在畫面上導致更多無法挽回的事故，掩埋死亡在繁雜的堆疊之中，但它卻也凸顯了某些新生，在每個回神停歇的退後觀看其整體時，繪畫的確悄無聲息的滋長，並繁生成某個待被挖掘的形體。這個形體是有著血肉的塊體，隨著身體感的介入而演變生長，並非一個被死亡和智識的慾望糾纏不休的身體³⁴，它的樣貌同樣在筆者的經驗中無法對其有所辨別，而意識呢？

意識將行動的責任交給身體以後，便脫身出來，有些像是居於其上。

這樣，我所謂的身體便能夠完成許多的活動，而其中一些甚至包含了極端複雜的精神操作，譬如說像言語活動。當意識這樣信任身體，它自己便獲得了一種自由，可以轉向別處，而行動卻不會因此中斷。我們可以一邊做一件事、一邊想另一件事，也可以發夢。但在這些時刻，意識也可以回頭來顧盼正在進行的、由身體執行的活動，可以觀察它。³⁵

意識的理想狀態便是如此。誠如上述畢來德對莊子的洞見，以其「遊」的姿態分析意識在身體活動時，它並不會消失無蹤，而是遊歷在出現與消失之間。畢來德提及當我們注意一個陷入沈思的人之面容，肌肉是毫無波動的平靜與鬆懈，

³⁴ 「被死亡和智識的慾望糾纏不休的身體」：法國作家馬克·勒伯（Marc Le Bot，1921-2001）用以形容源於科學研究的解剖學所再現的身體。Marc Le Bot 著，湯皇珍譯，《身體的意象》（Images du Corps）（臺北：遠流，1996），頁 1。

³⁵ 畢來德（Jean François Billeter）著，宋剛譯，《莊子四講》（Leçons sur Tchouang-tseu）（臺北：聯經，2011），頁 47。

這樣的沉浸狀態讓回應於意識的脈絡思緒、以及官能不用再組織成意義，所有的意識、記憶、想像、與感覺不用再服務於行動，而是自組自由地流通與遊走³⁶。在理性之中，每個線條的一邊界定了一個極限的邊緣，另一邊是安定的範圍，它的安置有其合理性、以及邏輯性的階層可理解「這條線為何出現以及存在」之緣由，這樣的原因可被意識捕捉。反之，在「質」的創作途中，意識與多方中介的過渡活動相雜交媾，在這過渡機制之中，意識不會只呈現有或無，繪畫為繪畫之中的每一筆，是有意識的，只是意識無法回應無意義的線條所呈現的過渡與空置狀態，進而讓線條遊蕩至各處的思想，並放縱在畫布上互滲與撞擊，這樣不可預期的線條使意識不是在旁靜觀、就是放棄理性一同遊玩。

空無的歸返：關於中介過渡

「中介過渡」的概念，源於建築術語「中介」(in-between)一詞，在西方由建築師阿爾多·范艾克 (Aldo van Eyck, 1918-1999) 在 1959 出版的荷蘭建築雜誌《論壇》(Forum) 中提出。此概念基於建築師在設計「門階」(Doorstep) 的部位所關注的空間區域，其乃圍護結構與轉換交通與空間的中樞紐帶，決定了關於內—外、動—靜、公共—私密感之間的過渡，亦代表人在建築中瞬間穿越的行為³⁷。而在東方，日本建築師黑川紀章 (1934-2007) 亦提出相似的概念：「灰空間」(Intermediate Space)，與其所推崇的共生思想中，包含了對於兩個異質性質的中介能共榮與共存之空間。我們可從概念上看到「中介」所有的流動性、以及其流動所帶來的連貫性，使之成為連結兩個異質中間的組織細胞；然而，這樣的空間

³⁶ 畢來德 (Jean François Billeter) 著，宋剛譯，《莊子四講》(Leçons sur Tchouang-tseu) (臺北：聯經，2011)，頁 73。

³⁷ 朱振驊、劉子吟，〈阿爾多·凡·艾克的構型原則〉，《西部人居環境學刊》94：2 期 (民 101 年 3、4 月)，頁 5，2012。

性質在其產生流動或作用之前，這個空間的原貌是屬於何種性質，並讓任何異質介入且能在此交融相會？

筆者認為回溯的思考並聚焦於此提問，是能指向所有關鍵作用力的核心。舉例來說，人於特定的空間場域，因其空間規範、或源於空間的性質，會進行特定的行為模式：如人在浴室裡會洗澡而不是睡覺、人在圖書館讀書而非烤肉（此處筆者僅以一般行為模式相應空間性質的設計，目的並非指在特定空間不能有其他的行為模式，而是空間在設計後會有其目的、功能、以及指向等），然而不論那個空間所裝載的物件與附加的目的為何，當我們回歸到所有空間本身的性質時會發現它們都是一樣的，也就是，什麼都沒有的狀態，是空無一物的。

因此當一個空間可納入所有不一樣的行為狀態，並在此穿梭流動之時，這個空間本身不會有特設或預定的規範，它因空無而可容納任何可能，乃一個回歸虛空的空間狀態，亦是莊子所言的「唯道集虛」的狀態。

在這個虛空的概念中，如莊子在描寫「忘」³⁸的身體活動時，亦點出與身體感相似的身體機制，其透過「忘」（回歸虛無）可先於意識的反射所給出的自發性活動創造，此處的「忘」並非單純毫無記憶的存留，而是指向知道如何脫逃已

³⁸ 在莊子的《大宗師》中有段對話如下，顏回說：「我進步了。」孔子說：「怎麼進步呢？」顏回說：「我忘掉仁義了。」孔子說：「很好，但還是不夠。」後來一天，顏回又見孔子，說「我進步了。」孔子說：「怎麼進步呢？」顏回說：「我忘掉禮樂了。」孔子說：「很好，但還是不夠。」過了幾天，顏回又見孔子，說「我進步了。」孔子說：「怎麼進步了？」顏回說：「我坐忘了。」孔子很好奇地問：「什麼叫坐忘呢？」顏回說：「我放任我的肢體，拋開了視覺和聽覺，失去了對我自己和事物的意識，完全通達了萬物：這就是我所說的坐忘。」原文：顏回曰：「回益矣。」仲尼曰：「何謂也？」曰：「回忘仁義矣。」曰：「可矣，猶未也。」他日復見，曰：「回益矣。」曰：「何謂也？」曰：「回忘禮樂矣。」曰：「可矣，猶未也。」他日復見，曰：「回益矣。」曰：「何謂也？」曰：「回坐忘矣。」仲尼蹴然曰：「何謂坐忘？」顏回曰：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」仲尼曰：「同則無好也，化則無常也。而果其賢乎！丘也請從而後也。」畢來德（Jean François Billeter）著，宋剛譯，《莊子四講》（Leçons sur Tchouang-tseu）（臺北：聯經，2011），頁 59-60。

有的知識經驗所無法量測的理解，並回歸「無」治亂的混沌與提供創發的空間狀態。換言之，莊子的「無」本身即屬一個供給的介面空間，也是一個有關中介的區域，亦同於前述身體感的操作下所引薦的過渡機制，而這樣的空無除了讓製造活動中引發無數的碰撞事件，它所給予的能動性也關乎著於再現、或閱讀的動作中，想像力的生存可超越再現指涉與合乎邏輯的束縛。

而在這個無的空間容量中，不論是作為中介的身體、或是繪畫（畫面），只要這個空間容量確保其空無的性質，它就有無限的承載量以及再現任何形體的可能性。進而在畫面中所再現的影像，無關筆者自我的詮釋、亦或藝術家的世界觀之樣貌，閱讀者無需服從任何理性的途徑、或制式的權威，比起以一種新的觀看方式形容在創作、或認識作品的過程，不如說更為貼近一種由身體知覺所開啟的學習與理解的能力，每一筆、每一作都是在重新學習如何繪畫。

筆者在此章節中雖整述了創作再現，介於過渡的混沌中所形成的知覺向度，可讓身體感的操作僭越意識，並在畫面上以無意義的線條堆砌成一個意識無法所指的虛無空間，由此盡可能的去觸及繪畫的原始樣貌。然而，筆者也明白在過渡之中，意識同樣身為中介時有時無的影響著創作，故下章節中，筆者將反觀以主動意識在作品的實際操作，進而反思身體感所轉化的顯現，在繪畫上又有怎麼樣的樣貌，以此為開展繪畫自身語彙與自身創作的關係。

第四章、繪畫與「質」

第一節、手操作與不可預期

主動意識的反思：繪畫的手操作

接續第三章節的論證，而來到作品實踐的主動意識部分，對於這個無的多層面過渡，筆者亦談及意識被動的短暫離席之可能，然而這種短暫性的消縱即逝，經常在主體察覺前意識早已回歸。人對於這層過渡機制的體認，往往止於日常經驗的匱乏，故此我們不可忽視、也有其必要性，回觀主體意識的選擇、以及物理的操作在畫面上對於繪畫語彙的影響，進而反思它所觸及到作品的閱讀問題。

總觀在「質」的系列作品有三種主動意識是可以確定的：

第一、不斷層疊

第二、薄塗覆蓋

第三、消磨擦拭

這三個動作是屬於筆者主觀選擇下所進行的操作（這三者之間並非依序進行，而是交雜穿插的，但為清晰講解筆者將依次說明），以及它們在實踐上的互為影響所增顯得具體成果。首先來到線條，對於線性痕跡的增生，我們可關注的重點在它經由身體感給出運作，並依照「並置詞彙」的引誘，融釋那些對比日常的宏觀質量，在感知四處囤積的無謂且瑣碎的無名感受。它借助無意義的一筆在畫面上轉化為可視的蹤跡，以此不斷重複著挖掘，而它們經不斷的層疊至滿溢於表面

張力的去向，先是絕對的紊亂，但它們並非刻意製造成混沌，這些痕跡漸漸形成如花牆表紋經材質本身、與歷時、也加入很多人為的作用。所留下的痕跡都是些不經意與無意義的刻畫，卻凸顯在線與線間引薦了什麼重要的里程：今天這堆雜亂的聚集可能是匍匐的生物、隔天可能演變成豪無生命跡象的石塊；上午它可能軟如一張舒適的毛毯、下午卻似海灘上的砂礫參雜著木刺般；一個小時前它似樹幹帶有溫質的觸感、過會兒卻成了荊棘般難以親近分毫……。

諸如此類的變化，線性的痕跡所累積的形體會流變，這是最重要的進程。它並非因「今天我要畫雜亂形聚的匍匐生物」而鋪陳建構，就像在「並置詞彙」章節中所形容的，就一張作品而言，它的並置詞彙可能是「匍匐」、「屍塊」、「毛毯」、「木刺」、「溫質」而不斷形成畫面上的畫繞，與此同時意識也會回頭觀望，意識時而因頓時的形似去介入、時而因廣泛的虛無而停滯。換言之，這些痕跡連結被身體感介入、也被意識捕捉，續而混雜的不斷增生，有趣的是通常在凝聚形體之後，在畫面上即會增顯了某些特定樣式的重複：

如在作品〈親膚〉（圖 23）之中則近似潦草的斜型數字 8 的無盡畫繞；



圖 23：宇書儀，〈親膚〉（局部），2020，複合媒材

或在作品〈TAKARA〉之中如結晶的巢狀線條（圖 24）、或如掌紋般的印記著身份所屬的刻文；

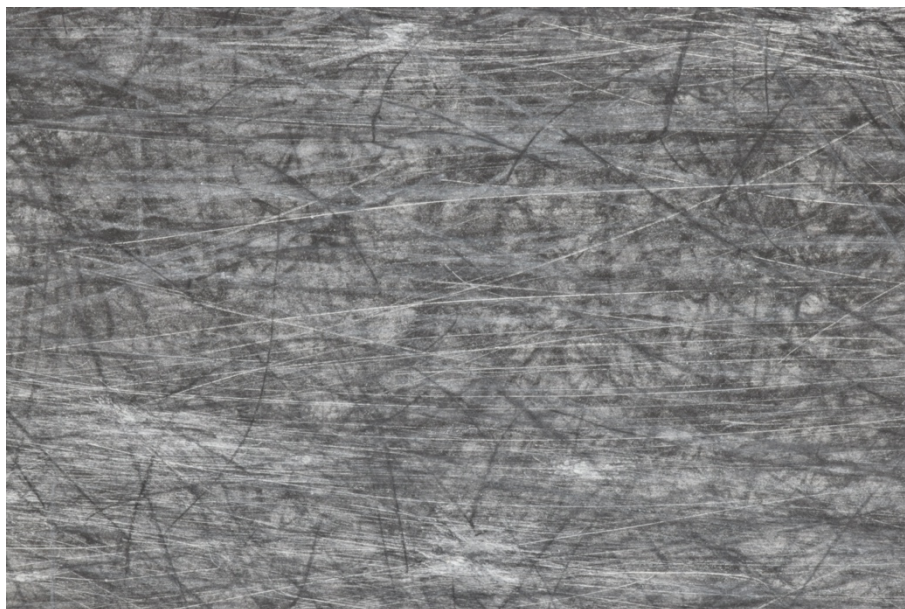


圖 24：宇書儀，〈TAKARA〉（局部），2020，複合媒材

而於〈BODY〉（圖 25）的作品中線條如輕柔的草地般增生，沒有首尾的像是自我映照在河面上的反射；



圖 25：宇書儀，〈BODY〉（局部），2020，複合媒材

三組套件的作品〈捉弄〉亦有著縱向與橫向的無限迴圈（圖 26、27），或其他定律的筆觸等……。



圖 26：宇書儀，〈捉弄〉（局部），2020，複合媒材



圖 27：宇書儀，〈捉弄〉（局部），2020，複合媒材

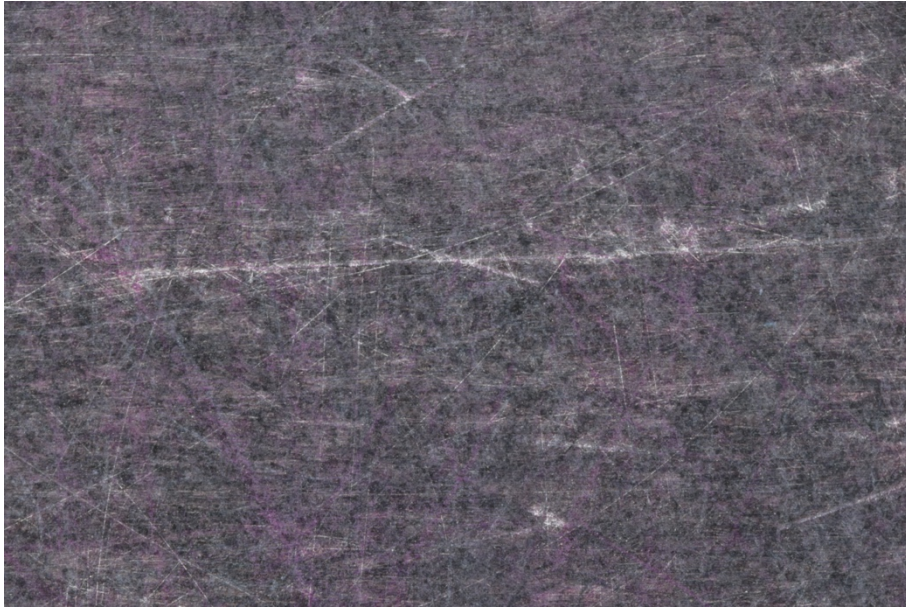


圖 28：字書儀，〈捉弄〉（局部），2020，複合媒材

這些樣式它們都在無限的重複中以虛空的形似回應意識與身體感，似是而非的指向某處，這個某處在虛無的畫面上，將閱讀者帶至一個介面或向度。這層介面或向度可讓他孑然一身矗立於無邊的景、也可巨大至妨礙他進入觀看的障礙，閱讀者在閱讀這些線條的去向時，同時又被身體感掠奪，對意識撇開視線，或是曾經觀賞到某個重要的形似，意識在回頭找尋確切的所在已無從知曉了。

破壞性的回歸：繪畫的不可預期

繪畫的不可預期對於創作者來說是意外、是事故、也是機運。

在大衛·席維斯特 (David Sylvester, 1924-2001) 與法蘭西斯·培根 (Francis Bacon, 1909-1992) 的訪談錄中，培根曾論及對於「意外」的捕捉是在創作時，

意識面對遙不可及的追尋影像之真實，所產生無望的片刻閒置。而在意識擱置時所畫下的記號，遠比精心的圖像更鮮活的捉住某些具暗示性、以及可能性的發展，當席維斯特提問在培根畫上這些記號的瞬間是否便有這樣的預想，培根回道：

「不，記號早已畫上去了，然後你才像在座標圖上俯瞰。各式各樣的事實被栽植在這張座標圖上，而你也從中看到各種的可能性。這真是件難事；我表達得很糟。不過你瞧，舉個例吧，你心中想著肖像畫，一開始你也許把嘴巴擺在某處；突然之間，你卻從座標圖中看到嘴巴筆直地橫過臉部。於是在某種意義上，你希望把肖像畫成撒哈拉沙漠——令它們二者如此相像，有如遠觀撒哈拉沙漠。」³⁹

這種不可預期除了生長在線性的堆疊中，亦侵蝕在薄塗覆蓋的動作中。它有一種全面性進行的必要，也就是覆蓋至畫面的每一角落，唯一差別在於有時輕薄、有時覆蓋至所有堆砌的線條幾乎難以識別。而這種差別在意識操作上，時常跳脫於操作當下進行中的觀看，因水性的全面侵蝕，筆者有時並無在線性鋪陳後做完稿的動作（也就是固定噴膠），或因噴膠的次數多寡，亦影響著薄塗覆蓋後顯影的程度。而當水性媒介鋪天蓋地的經由刷子反覆的動作時，讓曾經凝聚成線性的碳粉所留下的痕跡，再次面對溶解與失散，碳粉的細粒成為雜質與分子，藏匿及流失在這層鋪蓋的動作之中，另一方面，即使線條能存留，也將因顏料濃度的阻

³⁹ David Sylvester 著，陳品秀譯，《培根訪談錄》（Interviews with Francis Bacon）（臺北：遠流，1995），頁 58。原文：「No, the marks are made, and you survey the thing like you would sort of graph. And you see within this graph the possibilities of all types of fact being planted. This is difficult thing; I'm expressing it badly. But you see, for instance, if you think of a portrait, you maybe at one time have put the mouth somewhere, but you suddenly see through this graph that the mouth could go right across the face. And in a way you would love to be able in a portrait to make a Sahara of the appearance – to make it so like, yet seeming to have the distance of the Sahara.」Sylvester, David. "Interviews with Francis Bacon". Thames & Hudson, (2016), 62-65.

礙，成為辨識殘缺的部分器官。

而消磨與擦拭多數以砂紙進行的擦抹動作，它雖基本與覆蓋的消融層面相同，都把現存的線條結構加以破壞，但在消弭的過程中，卻也多了別種延續於曾經建構的模式顯現。舉例來說，因在消磨前的每層堆疊皆有刻畫力度不一的操作程度，且筆者所持的「筆」並非皆為相同材料（大部分為炭筆、碳精筆、鉛筆、粉彩、素描媒材居多，但有時會參雜一些尖銳物的工具，如：錐子、鋼刷、鐵片、美工刀等，各種可留下痕跡的媒介筆者皆會嘗試），故這些在表平面曾經造成衝撞或壓刻的痕跡，不管這些刻痕是多麼細微的曾經存在（它的隆起或凹陷），一旦造就了來到的蹤跡，即使被遺忘或掩蓋，在砂紙的消磨中都會再次因表層的去層而顯現其存在過的位置（圖 28）。

猶如筆者在前提所註釋一番，這些操作並非只有一個輪迴或依序的進行，它們的穿插與交融，就像交錯在身體感的「能供性」與「視覺觸感」，以及意識回射的「並置詞彙」之間重複的繁衍。值得一提是，在薄塗覆蓋與消磨擦拭的動作後，它將所有外放的線條、或應該說是任何可見、或不可見的痕跡，都消解為一個整體。這也是為何在覆蓋動作中必須全面化、一次性的進行平刷於整個畫面，它把所有於表平面紛爭的過程與結果，不論好或不好的全部壓縮至內裡；雖消磨擦拭的動作剛好與之相反，是種經由磨去表層所解壓內裡而產生的外放，但兩者皆均值所有在畫面上的軌跡，讓曾經凸顯的形體，再次退後到背景之中、抑或讓融於背景的痕跡再次綻放成形體。

由上述的操作描述中，可看到主觀意識在各處的選擇、以及干擾的懸置、與不可預期實際在畫面體現的成果，換言之，線條即便走向樣式化，卻依舊保有自由。其乃一種描述式的繪畫語彙所形構出的書寫空間，進一步說，因一筆下去，是意識的（筆者選擇性下筆），同時也是繪畫的（非關媒材滴灑或是自動性竄流），

兩者共同產生的痕跡，通過身體感使得操作者與繪畫共享了一個缺一不可的位置，在繪畫的偶發⁴⁰（happening）事件中，偶發無法單純來自繪畫、亦無法掌控於操作者。另一方面的說法，對創作者來說也是一種無可奈何的彼此協作，所產生的現實混狀，在這混狀之中，創作者把自身所有的已知、與繪畫的未知強勁的絞碎混合。其中結合了個人習癖的手操作、以及繪畫不可預期的拉扯，筆者不清這是否為主導意識的爭奪，只感到這拉扯並非美好以及和諧的進程。可惟在這樣的狀態之下，才會成為一個非此不可的繪畫語彙。



⁴⁰ 「偶發」（happening）一詞最初用在艾倫·卡布羅（Allan Kaprow，1927-2006）於1959發表之作品《六個部份的十八個偶發》（18 happenings in 6 parts），後在1961的報導中《紐約的偶發藝術》（Happenings in the New York Scene）標立其藝術特質與論點。

第二節、繪畫為繪畫的開端

繪畫實踐中的理解與認識論

簡述歸納在前半部分理論與體現路徑的統整，在第二章節中，筆者疊合了繪畫與身體在體現上，可通過具體實踐於它們自身的介面，並顯現某些抽象無形的意義，但除去作為指涉的意義，兩者在回歸自身即指涉之途徑，似乎缺失了一種觀看或察覺他們的方式。由此以降，筆者透過「實踐形上學」的原型為體證方法，將繪畫以及身體感與此類比，首先參照出身體感的體現作為中介操作，並從而以同樣的體現方式，讓繪畫的語彙顯現於操作的過渡痕跡中，也就是在第三章筆者所梳理的操作關係。

總體而言，筆者從直接再現的創作方式上，以創作的狀態理解身體感的存有，由釐清在每個過渡的中介活動中所發生的事件、以及多者相異（能供性、視覺觸感、並置詞彙、意識）的協作狀態，從中體認到超越表徵的形體所形成的過程與因素，其錯綜複雜的交集在這些多者之間。而身體感同樣作為理解的中介角色，從無以實證的抽象軌跡中相應在繪畫的介面上，留下可被覺察的痕跡，其所再現的具體路徑體現出繪畫語彙的存有，進而體證了繪畫在這樣的製造活動中，由實踐體證了通往理解繪畫語彙的實有。然而，我們要如何理解這樣繪畫語彙的實有，意即，為何在身體感操作中的顯現，亦可視為繪畫自身的語彙呢？

繪畫自身的語彙所顯露的乃是某一對象的原真性。一般而言，當我們在做表述動作時，它即是一種再現，故而當人在表達什麼的瞬時，它即再現、亦即指涉了某個對象，其不論在何種媒介上成形，再現即指涉是原本的繪畫認識之方法。

而繪畫同作為一種再現、亦作為一種指涉，這樣的指涉是否有辦法從繪畫如何形成的瞬間就等同於指涉的形成，換言之，繪畫如何等同於指涉，而非以繪畫建構後的世界，再與其他語彙去詮釋與連結這層指涉呢？

由此之鑑，在這小節所開展的後續，將要針對上述的問題做分辨，並先從身體感的理解與認知的模式，再次類比於繪畫自身語彙的理解，進一步釐清身體感與繪畫、繪畫與「質」的並進關係。其目的旨在藉由這樣關係的理解與顯現，從而實證一種相較於化約認識論的方法所遍及的堅實架構中，亦然存在著不可置否的解讀空缺。筆者在此並非欲否定、或棄之現有的知識與經驗，其執簡馭繁的明確性以及定義性，而是重新檢視對於某些模糊曖昧的未知性，經由差異所形構成出不同層面的認識與理解之途徑。

因在表面結構上，源於身體感的成立才可相應到繪畫語彙的體現，但其中弔詭的悖論是，若沒有繪畫語彙的中介身份顯現身體感操作的軌跡，身體感確然不會成立。筆者至此嘗試演示的是，藉由釐清這兩者之間的體現，去應證有別於以往認識與理解的途徑，在繪畫與身體感之間，它們所呈現的是一種交互涵蓋、以及相繼接引彼此與自身的關係，它們是證明對方體現的分子、同時亦是相互體現的分母。

同理在上一小節，筆者雖處理的了畫面形成的過程，並相應意識的主動位置，說明了主觀造成的影響在畫面上所顯現的因素。但其重心焦點，並非意在說明形式的構成源自創作者所預設建立的空間容量，因而我們同樣要質疑的是，所謂的繪畫「無的空間容量」並非直指純粹由「觀者」的觀看所誘發的想像空間，「觀者」應採取閱讀的動作，轉為閱讀作品的「閱讀者」，並讀取在他／她（閱讀者）之外，某一異體的想像連結。換言之，對於這樣的認識方式所理解的「無以名狀之感受」，意即「質」的體現，它不只建立於脫離單一個體所知的表象經驗，與

形似對象的連結，它更是繚繞在每個非我主觀⁴¹的個體之間所密集出的異形（作品）。故而在完成處理身體感的操作，以及描述其所轉化的顯現於繪畫之上，並通過觀看體察繪畫自身語彙的實有，筆者最後想指出的是繪畫所表述的再現空間，其述說的能力不再借鑒於視覺觀看之再現的複製品、或二度詮釋，它無需與對象的表徵有所連結，進而才可成立其指涉的意義。

此般意義形成的覺察，旨在回到再現閱讀的層面上，繪畫的語彙從多樣的差異統合出的濃度，在閱讀者的體驗中，將自組成為它們為自己的訴求所形成的樣貌，因這個樣貌所體現的不會束縛於如何詮釋以及解讀它的價值，它自身所呈現的即闡明了其價值性，甚而，創作者有時也將束手無策。

繪畫自身語彙所表述的



繪畫早已來到了一個前所未有的開闊景觀，它將納入過往、當下、以及嶄新的目光，它之所以展闊，因能回應繪畫自身的語彙並非單一來自於繪畫，而是源於共建在繪畫語彙上所有使用繪畫、以及閱讀繪畫的目光。

舉例來說：創作者可通過觀看繪畫而演練成技巧、抑或選擇通過技巧演練成繪畫；在形式之中也是如此，形式若只架構於服務創作者的選用、以及表現理由，而閱讀者也只會丟出為何這樣呈現、以及這樣呈現的意義於何處，這樣單一往來

⁴¹ 「非我主觀」(nonsubjectivity) 一詞筆者在摘要亦有所提及，指一種過渡在「是我、同樣不是我」的矛盾狀態。舉例來說，創作作品是產出於創作者本人，即便純以揮灑繪畫的媒介（如顏料）作為繪畫的自動性技法，依然不可能擺脫從某一主體（我）的介面所產出，同理，亦不能說這即是繪畫自身的語彙。但反之，正是從這樣的介面中，如何把自身猶如繪畫是個顯現介面、將自身意識同樣視為一個過渡的介面，筆者研究至此想指出的是，並非消除主觀意識的存在，而是創作者在產出的過程中、甚至產出之後，即便停筆了也是暫歇性的，因作品永遠都處在有待被（主觀意識）認識的過程當中。

的敘述回應自身的創作，其結果也絕非是這個創作者非他不可的緣由。

固然繪畫的本質不能被定義，但其真實的語彙需被直視與閱讀，然而再次為不同的繪畫語彙假定個別的表達系統，只是種本末導致的觀看途徑⁴²。所有差異之所以要被檢視，不再只為了分門別類的定調從屬階層與其範疇，人應如何著眼於真實的視界，不應被置身於規制的界定而限制觀看的途徑。

研究至此，筆者認為多者迥異的迴圈都有它們趨近的模式，這些不同軸心的迴圈儘管封閉，也可與另個、甚至多個的旋轉軸心產生旋進⁴³交互成運行的可能，人與人如此，人與繪畫是如此、形式與本質亦是如此、身體與意識也是如此，可以有太多舉之不完的對立、卻存在著和諧的矛盾及弔詭的例子。而這樣旋進的狀態也是在研究前半部分初探關於身體感的協作所開啟的觀看途徑，使其身體操作的軌跡與繪畫共同黏著在彼此交錯的活動路徑中，兩者的力量連帶想像力，興發至連意識也未曾到達的未知體驗。

這樣的體驗使想像力滑入了一個未作用的空間，在這個空間產生任何作用前，虛無的容量可讓任何事情在此發生並且串流⁴⁴，所有串流至此的想像也會暫存在彼此的到來，形成一種「你中有我我中有你」的交雜狀態。人在這樣的觀想中，

⁴² Hubert Damisch 著，董強譯，《雲的理論—為了建立一種新的繪畫史》(Theorie du nuage: pour une histoire de la peinture) (臺北：揚智，2002)，頁 129。

⁴³ 「旋進」(precession)：旋進現象，又稱進動現象，常見例子為陀螺與地球的自轉。當其轉軸的軸線不再呈現鉛直時，會發現自轉軸沿著直線旋轉，也就是說，自轉物體之自轉軸又繞著另一軸旋轉的現象。梅洛龐蒂在《眼與心》中用以形容視覺自身的觀看狀態。內文：「依據我們所見與促成之所見，形成了存在者的旋進的狀態，再依據存在者，形成我們所見與促成之所見的旋進的狀態，這就是視覺自身。」Maurice Merleau-Ponty 著，龔卓軍譯，《眼與心》(L'Œil et l'Esprit) (臺北：典藏出版，2010)，頁 136。

⁴⁴ 「串流」(streaming media)：串流媒體是指一種透過網路傳送播出的影音媒體形式，與傳統媒體特別不同之處在於其播送方式，串流媒體是配合透過網路播送收看的需求而設計，這種影音媒體形式可以經由分批傳輸的模式傳送至用戶端。參閱國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網，網站：<http://terms.naer.edu.tw/detail/1678807/>，瀏覽日期：2020/2/22。

明白邊線的劃界不再是為了排他異己的標示，而是對於另一端的未知想像保有開放、且納入不管最為極端、紛殊多樣的性質、抑或空無至虛存的想像都可在此生存。這樣空間的向度在身體感的活動中是如此，而在繪畫層面的空間容量中，意義與再現缺少了仿製的對象，它所再現的成了再現本身——這也是筆者思尋以繪畫的語彙，直接再現無以名狀的真實感受之方式。



第三節、關於真實的多面體

繪畫所表述體系如何再度詮釋？

文學就是這樣一種把語言的原狀還原給讀者的書寫實踐，把語言的血肉呈現給讀者，一個身體中的器官，讓讀者覺得就是他本人的身體（但這個身體開始為自己說話，或哀或樂，同一個主體必須承認被他佔據了，正如他從他的生到他的死，一直被語言佔據一樣）。⁴⁵

人在書寫時，並不用為語言先行解釋，只因它同化於日常，繪畫則不同。它的不同並非來自與語言的法則對立，反之，它介於個人語系與繪畫語法之間的擺盪。繪畫語彙的敘事在這樣的書寫空間中，不被看作意有所指的符號表徵，即使它象徵了什麼，那個指向本身在繪畫的原貌中同化。這就是為何去看繪畫自身的語彙是如此重要的通道，因它指向的是無邊的表述空間，並通往指向自身的原真樣貌，其建構在猶如身體感的多樣項目上，共通知覺了一定恆常的項量使人感知。

筆者截至目前的闡述，皆為在固有的思路上消解現存的理解感受與再現詮釋，如今面對一個自體成型的繪畫語彙所書寫的空間，它如筆者試圖在創作中闡述「無以名狀之感受」的體現困難般，難以單從論說內容去詮釋一件作品的形成，因任何內容上的逐項分析與再次轉譯之複製，亦如真正的表演藝術，即便重製一次，也無法再現同樣的創發過程。反之，造成這樣矛盾的原點在於，每個繪畫作

⁴⁵ Hubert Damisch 著，董強譯，《雲的理論－為了建立一種新的繪畫史》（Theorie du nuage: pour une historie de la peinture）（臺北：揚智，2002），頁 39。

品中的偶發都是在多重異者的旋進狀態中無限繁衍，要以這矛盾的衝突點反證作品詮釋之可能，若毅然將差異性排除，便不能將這點成立。故我們同樣該從矛盾的差異性介入，關注繪畫語彙真正創建的書寫空間，文字理應能作為異者之一，同樣互為作用在無的空間容量。

緣由至此，若我們把無關定律系統的語言結構所產生的邏輯性思維，與繪畫語彙放置同一個平台做參照比對，基於這樣的層面以文字述說作品，成為話語為身體感與繪畫語彙所提供的閱讀介面的話，簡單來說，在此若一定要進入話語的書寫去詮釋作品，相仿筆者在創作過程所使用的「並置詞彙」，與身體感所產生的相互干擾、牽制、以及富含的多雜性，並且無關於單一指涉的內容成分，筆者希望透過並置的文本架空出一個由「話語」、「身體感」、「繪畫語彙」的書寫空間。筆者將所撰寫與選擇的話語，希望同樣透過實踐形上學的三種型態，為閱讀者達到「質」的想像閱讀與詮釋。總體來說，對於作品的再度詮釋，筆者將更脫離一般寫作的模式，但為方便閱讀，筆者依舊做了敘事的篩選，但閱讀者可不用介意其擺放的次序，採自由閱讀即可。（更多現存文本收錄於附錄中有興趣者可參考。）

第一、「製造活動」：「話語」在介面選擇上所呈現的樣貌，這個介面可能是訪談、可能是書記、可能是漫畫、電影的台詞、亦可能是無名的詩句，也就是「話語」在不同書寫形式下所呈現的使用選擇。

第二、「實踐活動」：由不同介面的「話語」將其並置在此，除去原有的脈絡，造成它的架空、以及匯聚於此所引發的形體流變成多雜詮釋的述說，亦非常接近「並置詞彙」對畫面所體現的流變內容的描述，而這樣想像的描述對於「話語」所體現的詮釋內容物，將組構成它自己的一種樣貌。

第三、「自然的形而上」：由「話語」所嚮往的目的指向，惟在想像中那個對象文本擁有旋進與作品相同的「質」。

真實感受：「質」與作品

〈親膚〉

宇書儀，2020，複合媒材，木板，75 x 180 cm（單件）



林其蔚：「召喚儀式」的概念是日前在與新媒體藝術學者袁小濛進行的訪談中激盪出來的想法；「召喚」(invocation) 聲音的技術和「做」聲音 (Composition) 有根本上的不同。在古典音樂會之中，任何「其它」的聲音都是干擾，在「零與聲音解放組織」的現場，所有「其它」的噪音才是主角；「演出」，只不過是一種轉境的方法，「讓」其他聲音出現的方法；那是在引誘觀眾，解放空間，然後再看看什麼會發生的狀態，達到這種狀態所涉及的技術我稱之為「召喚」。⁴⁶

他曾經是長鋪平柔的擁抱，在瘟疫的時代；

那劃下，有家刻的模樣；

我所想召喚日常的聲音，正常的樣貌，不管看到的路途是逃匿於此的視角，還是回頭顧望所行的方向，但你環繞的視野只有現在你所看到的，始終如一的高聳於前。它曾像麥田堆那樣蕪雜不安，你可以看見躁動，但那不夠；我們都明白，比起可見的律動在窸窣作響，日常般平坦渺無聲息的包覆更讓正常缺失它的樣貌。

⁴⁶ 鄭慧華編，《藝術與社會—當代藝術家專文與訪談》，臺北：北市美術館，2009。

〈枕坡〉

宇書儀，2019，複合媒材，木板，180 x 75 cm



培根明確的知道要放置兩個人交融於床，

但他們在床上會如何交媾他並不知道，他下筆，做上記號，培根道：

「所以不管幸運、運氣、或是直覺，它們與精密的知覺之間是一種持續的關係。因為只有靠著精密的知覺，直覺才能鑑定那已存在的造形和意外如何使你所想要的東西具體化。」⁴⁷

在畫面中我知道那些詞彙指向的交融，

但在具體交媾的過程中，它曾在廣闊中孤立出單點的私密處，使得整體看上去有些貧瘠，而走向表象化的危機，它不能成為只是一個景象去還原真實。

於是你將聚合的線再次棄之於遙望真實的歇斯底里；

幾盡瘋狂的歇斯底里，卻繁生出次序的線性（繪畫語彙的書寫從這開始），讓私密處流散以及蔓延整片坡狀物體，流密且匍匐、顫動而緊密。當它由內在純正的發出令人反胃、污穢、卻著迷的相互磁吸的引力之時，你知道了你捕捉到它們交媾的可能。

其實那個空缺只是一個需要安穩的模子，

套成人形。

⁴⁷ David Sylvester 著，陳品秀譯，《培根訪談錄》（Interviews with Francis Bacon）（臺北：遠流，1995），頁 108。原文：「So that it's a continuous thing between what may be called luck or hazard, intuition and the critical sense. Because it's only kept hold of by the critical sense, the criticism of your own instinct about how far this given form or accidental form crystallizes into what you want.」Sylvester, David. "Interviews with Francis Bacon". Thames & Hudson, (2016), 119.

〈BODY〉

宇書儀，2020，複合媒材，木板，180 x 75 cm



「想要真實，卻將一切還原真實的法則拒之於外」勃納爾（Emile Bernard，1868-1941）如此形容塞尚索求於自然的矛盾。

巴爾札克（Balzac）在『憂鬱人生』（La Peau de chagrin）中描述，「桌布白得如同一層新雪，桌面上的擺設對稱地捲起，像鑲上了一些起伏綳摺。」塞尚說：

「整個青年時代，我盼望著能夠畫出那如新雪的桌布……現在我明瞭，我們只能夠盼望畫出那對稱地捲起桌面擺設和起伏綳摺。如果我把「鑲嵌了的」感覺畫出來，我就算辦到了，你了解嗎？而如果我按照這些擺飾物和綳摺在自然中的狀態，加以平衡並畫出陰影，我保證你連那些鑲嵌、白雪和其他的刺激物都會呈現出來。」

48

你能想像嗎，確立一個虛假即為真實。

真實所還原的真實無疑不存在著弔詭之處：如我們為呈現那「新雪的白」而分析究竟該使用鉛白、還是鈦白多少的佔比，99.99999%的透過色彩分析達成它的一致性，它最真實的表象讓它變成「它只是一張桌布」的意義；我也說過我們不可能把「新雪」與「鑲嵌」真正從繪畫中還原成安定的樣貌，那是文字的工作。

「新雪」怎麼呈現重要嗎，重要的是體現它的過程你會由所有知覺的認識回到根處去刨尋怎麼述說它的方式，有那點幸運的話，你會與他擦之而過。

⁴⁸ Maurice Merleau-Ponty 著，龔卓軍譯，〈塞尚的疑惑〉（Cezanne's Doubt），頁 7。原文出處：*《Sense and Non-Sense》* p.9-25 trans. By Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, 1964.

〈TAKARA〉

宇書儀，2020，複合媒材，木板，180 x 75 cm



企望的落地；

撇除自動性的每個下筆，都在我掌控之內（手操作）、也在我掌控之外（不可預期）；我必須讓它懂得如何逃離我。

繪畫能自給自足的充實，我們便要求它應能看到更深的向度；先是鏡子、再來是數位機具（像天文望遠鏡那般能遙望宇宙最好）。我們便能「看到」黑洞的樣子。真實並非如此。

如果寫下「狂暴」就是「狂暴」二字的猶如數學等式般自證（self-evident），我便相信繪畫語彙的「質」亦有其自身的等式，但你完全不能以現存的語言結構去認識它。「並置詞彙」的特性不能說明作品的意義，我不可能會明白這聲喊叫是否別具獨樹一幟於表現的意義，之於個人、之於群體，這樣做是無意義的。你只能在這平坦中看著它去想像一切發生的可能；

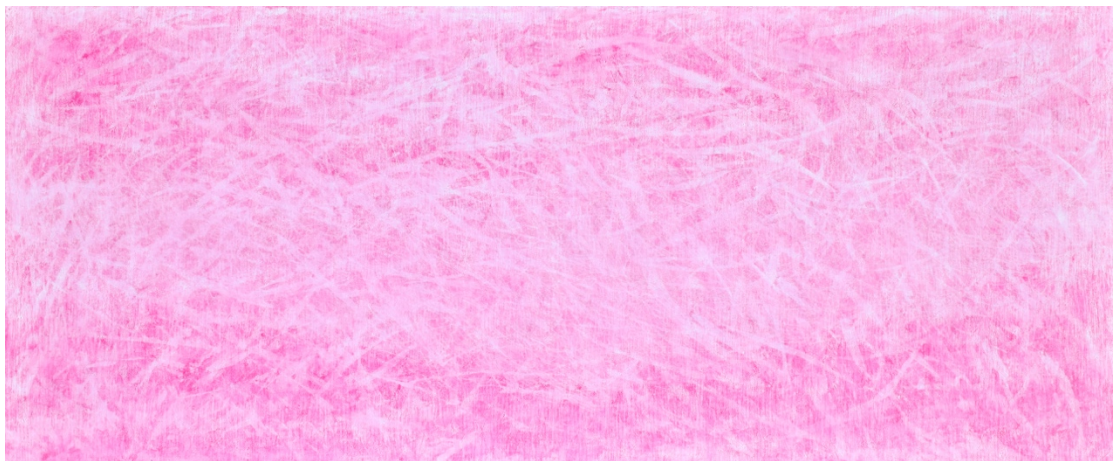
梅洛龐蒂：「在這兒我們必須跨越因和果，將因果置入永恆之塞尚的同時性中，這個塞尚既是他想要活出來的通則，又是他想要做出來的通則。在塞尚精神分裂人格和其作品間有一融合，因為他的作品透露了這種疾病的形上學意味：一種看世界的方式，回歸到凝著表象的整體性，而將所有表現的價值懸擱起來。至此，這疾病就不再是一個荒謬的事實和命運，而蛻變為人類存在的普遍可能性。」

49

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty 著，龔卓軍譯，〈塞尚的疑惑〉（Cezanne's Doubt），頁 10-11。原文出處：《Sense and Non-Sense》p.9-25 trans. By Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, 1964.

〈捉弄〉

宇書儀，2020，複合媒材，木板，180 x 75 cm（單件）



當某首歌響起吧、對應了嘴裡突然充斥著萊姆酒的味道；

你不可能靠意識去想像，並命令身體機能讓嘴裡「彷彿」能感受到萊姆酒在嘴裡的滋味，但歸根於身體機能的連結，也不僅是所謂「看到火焰知道其熱度」、或「聞到香味便想起其味道」的知識關聯。

人一定經歷過當某一感官接收刺激，另一感官同步回索在一個特定的時空下所產生的共振，像量子糾纏那樣似乎能穿越時空的精準配對。

梅洛龐蒂：「藝術並不是建構、不是人造技巧、不是對空間和外部世界的巧妙關聯。如赫爾默斯·特里斯梅吉斯特 (Hermès Trismégiste) 所言，其實它是「無言的尖叫，像是光線的聲音。」然而，一旦此尖叫被表現出來，便會在沈睡力量狀態的日常視覺中喚醒某種前存在的秘密。⁵⁰

這個秘密是所有指向。

訴說它是可恥不得直視的，為什麼現實造就了這樣的真實？讓稠密的假想有藏寶般不可揭示的錯視，便以為找到了一切將有所解決；我沒有在此找到深度的可能：流於平坦、憋悶的強烈、嘔噁偶發的力度、淪於失敗的訴說。

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty 著，龔卓軍譯，《眼與心》(L'Œil et l'Esprit) (臺北：典藏出版，2010)，頁 126。

結論、質：身體感：繪畫

筆者的研究起源於真實感受的探求，以及再現表述對於一個對象的原真性，除了透過共通於語言結構的知識去闡述及閱讀，作為一個創作者能做的，也就是在繪畫之上，筆者試圖找尋繪畫自身的語彙，以此指向共建在繪畫的書寫空間裡，即便抽離現實與表象能指的物與質，繪畫依舊有可循的常項與常量，在各種相異的山海之中矗立恆質的真實。

就研究結果來說，以身體感的多樣項目切入並覆寫繪畫運行的模式，在兩者具／抽象的路徑中疊合出互為中介的協作關係：如身體經由身體行為體現不可視的存有（如信仰）、而繪畫以媒材與操作痕跡體現某一概念般；筆者通過身體感與繪畫體現其語彙的實存，再藉由這樣的實存直射真實感受的體現。從上述的方法，在創作至作品再現的體現上來看是可行的一途，但我們不可忽略在這過程的推進中，真實感受從無到有的融釋在身體感的操作，其操作的軌跡進而凝縮至一個表平面之上所產生的扁平化。正因閱讀者只能以成果的作品來看，也凸顯了此研究的侷限在於自身的意識之內有限的述說，以及無法以自身之外的述說，為身體感與繪畫提出實踐之外有效的證明它們的存有，並且這些述說的文字（文件）對於實存的作品閱讀又有什麼樣的影響（那是另一面的大課題）。

簡單來說，筆者從繪畫的無限之中找到了超越單一表象與敘事的多雜語彙，得以讓源自破碎在日常最細微卻又深切的感受，從繪畫語彙中釋出，而這個語彙在顯現上亦有著統一的本質性。然而這樣的過程在二次（作品完成）、三次（文本述說）轉譯的過程中，筆者同時察覺它逐漸流失或掩蓋了在創作追尋過程中的體驗，故此次研究以消極的角度是未能完全處理作品閱讀之部分，只能盡可能以

作品重新映射無的空間容量。然而，另一方面從研究結果所延伸出的閱讀問題，筆者從這樣閱讀的限度之中，看到在未來關於身體感可探討的課題，此課題可從兩方面回應身體感的應用範圍——乃繪畫的限度以及閱讀者的限度。

我們可先從繪畫的限度來說，繪畫的有限度在於它必須從「再現」的動作本身才得以顯示，而再現這個動作所涵蓋的意義深廣，但在表象上的形式卻相較單一，這樣表象的有限也連結著閱讀者在觀看時，會困於物件在現象上所給的訊息。故此我們不可置否的承認視覺閱讀在物質上的需求，才得以讓閱讀者通往無形的想像，而此思路的引領可推至作品完成後如何去經營它呈現的放置，使閱讀者能在觀賞空間中索取必要的知覺項目，進一步補足或加成對於作品閱讀的體驗過程（當然反之運用不當也會造成閱讀干擾的可能）。換言之，即是門如何策劃展示的學問亦與身體感有所關聯，如筆者提及的「能供性」在工業設計應用中對於人體工學的想像幅度、也是羅斯科為何對於每個作品展示空間的呈現與色溫之苛求，繪畫閱讀的限度可在巧妙的觀看引導下釋出更多資訊。

再者，此研究對於閱讀者的有限度在於，無法真正廣闊的數據化紀錄自身之外的觀看體驗，故筆者認為作品在展出後的對談空間亦是身體感重要的互動連結，除了自身表述之外應聆聽關於他者的脈動，其目的並非量化某一普遍的大眾品味，進而作為身體知覺的常項，而是促進從個人到集體乃至藝術體系之外的常規中，在感知經驗理解的途徑能如繪畫與身體感，在某種恆持的常態下仍保有多者歧異的本質，並以此本質組成事實的真實。

參考文獻

一、 中文書目

- 余舜德主編。《身體感的轉向》，臺北：國立臺灣大學，2015。
- 余舜德主編。《體物入微：物與身體感的研究》，臺北：國立臺灣大學，2015。
- 汪民安主編。《文化研究關鍵詞》，臺北：麥田，城邦文化，2013。
- 汪民安著。《感官技術》，北京：北京大學，2011。
- 張錦池著。《紅樓夢考論（下冊）》，臺北：龍視界，2015。
- 陳一平著。《視覺心理學》，臺北：雙葉，2011。
- 陳傳興著。《木與夜孰長》，臺北：行人，2009。
- 楊儒賓、張再林主編。《中國哲學研究的身體維度》，臺北：國立臺灣大學，2017。
- 蒲慕州著。《法老的國度：古埃及文化史（修訂版）》，臺北：麥田，2017。
- 劉思量著。《藝術心理學》，臺北：藝術家，1998。
- 鄭慧華主編。《藝術與社會—當代藝術家專文與訪談》，臺北：北市美術館，2009。

二、 原文書目

- Breslin, James E. B. “*Mark Rothko: a biography*”. University of Chicago Press, (1993).
- Damisch, Hubert. “*A theory of /cloud/: toward a history of painting*”. Translated by Janet Lloyd. Stanford University Press, (2002).
- Fauchereau, Serge. “*Malevich*”. Translated by Alan Swan. New York: Rizzoli, (1993).
- Gibson, James J. “*The Ecological Approach To Visual Perception*”. Psychology Press, (2013).

Heft, Harry. "Affordances and the Body: An Intentional Analysis of Gibson's Ecological Approach to Visual Perception." *Journal for the Theory of Social Behavior*, 19 March (1989).

Janecek, Gerald. "Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism.", San Diego: San Diego State University Press, (1996).

Malevich, Kazimir. "From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting (1915)." Moscow: Obshchestvennaia pol'za (1916).

Sylvester, David. "Interviews with Francis Bacon". Thames & Hudson, (2016).

三、 翻譯書目

Allan Kaprow 著，徐梓寧譯，Jeff Kelley 編。《藝術與生活的模糊分際》(Essay on the blurring of art and life)，臺北：遠流，1996。

Anton Pavlovich Chekhov 著，汝龍譯。《第六病房》(Ward Number 6)，臺北：臉譜，2011。

Bates Lowry 著，杜若洲譯。《視覺經驗》(The Visual Experience)，臺北：雄獅，1991。

Charles Pierre Baudelaire 著，郭宏安譯。《惡之華》(Les Fleurs du mal)，新北：新雨，2012。

David Sylvester 著，陳品秀譯。《培根訪談錄》(Interviews with Francis Bacon)，臺北：遠流，1995。

Hubert Damisch 著，董強譯。《雲的理論－為了建立一種新的繪畫史》(Theorie du nuage: pour une histoire de la peinture)，臺北：揚智。2002。

James E. B. Breslin 著，張心龍、冷步梅譯。《羅斯科傳》(Mark Rothko: a biography)，臺北：遠流，1997。

John Berger 著，吳莉君譯。《觀看的方式》(Ways of Seeing)，臺北：麥田，城邦文化，2010。

Marc Le Bot 著，湯皇珍譯。《身體的意象》(Images du Corps)，臺北：遠流，1996。

Marita Sturken and Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君譯。《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》(Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture, Second Edition)，臺北：臉譜，城邦文化，2013。

Maurice Merleau-Ponty 著，龔卓軍譯。《眼與心》(L'Œil et l'Esprit)，臺北：典藏，2010。

岡崎京子著，謝仲其譯。《我很好》(リバーズ・エッジ)，臺北：臉譜，城邦文化，2014。

栗山茂久著，陳信宏譯。《身體的語言：從中西文化看身體之謎》(The expressiveness of the body and the divergence of Greek and Chinese medicine)，臺北：究竟，2001。

畢來德 (Jean François Billeter) 著，宋剛譯。《莊子四講》(Leçons sur Tchouang-tseu)，臺北：聯經，2011。

四、學術論文

朱振驊、劉子吟，〈阿爾多·凡·艾克的構型原則〉，《西部人居環境學刊》94：2期 (民 101 年 3、4 月)，頁 3-8，2012。

黃俊傑，〈中國思想史中「身體觀」研究的新視野〉，《中國文哲研究集刊》20 期 (民 91 年 3 月)，頁 541-563，2002。

劉佳宜，〈「指涉」與「重建」：達彌施藝術符號學的課題〉，國立臺灣師範大學美術系理論組碩士論文，2019。

五、電子文獻

Maurice Merleau-Ponty 著，龔卓軍譯。〈塞尚的疑惑〉(Cezanne's Doubt)，原文出處：”Cezanne's Doubt” in “Sense and Non-Sense”. trans. By Hubert L. Dreyfus & Patricia Allen Dreyfus, Northwestern University Press, (1964). online at:

<https://wenku.baidu.com/view/e99e64e2dc3383c4bb4cf7ec4afe04a1b171b018.html?r=e=view>

Norman, Don. “*Affordances and design.*” Unpublished article, available online at: <http://www.jnd.org/dn.mss/affordances-and-design.html> (2004).



附錄

這些現存文本如並行不悖的迴圈存於別的時空軌跡，它們在書寫的時間線軸，與筆者創作的當下隨著分秒般的流逝逐漸相離；有時在筆者接觸閱讀後，產生交點便逐漸遠行；爾時也在筆者創作已成形體之後，卻像繞行一圈地再次駛入；或在線條的表面張力來到臨界時乍現與迴響，在一個時刻，它（現存文本）的介面、與作品的介面，兩個全然不同的敘事與表達在閱讀者的經驗中，交通了彼此詮釋與理解的障礙。

William Gibson 〈*THE BELOVED (VOICES FOR THREE HEADS)*〉⁵¹

這座／瘟疫時代的城市／看破我們短暫的永恆

我們短暫的永恆

我們的愛

我們的愛／熟悉路面／那些空白的牆

我們的愛／了解沈默的頻率

我們的愛／明瞭平凡的戰場

我們成為戰地的特務員／企求解讀／晶格

試圖相位移成為新的／列隊

⁵¹ 摘錄自岡崎京子著，謝仲其譯，《我很好》。原作為賽博龐克的小說家 William F. Gibson (1948-) 之創作詩詞，並收錄在：“The Beloved: Voice for Three Heads.” In Robert Longo: Art Random. Ed. Dir. Kyoichi Tzuzuki. Kyoto: Kyoto Shoin, 1991. 26-31.

設法巡邏深邃的斷層

勘測流動

看看落葉／看它們如何／在乾涸的噴水池中旋轉

看我們如何／在平凡的戰場生存下來

佚名〈寶藏〉

並不是真的想要什麼景象作為現實的記憶根源，只是想找一個秘密地點，當作寶藏藏好。含括那些選擇的不被選擇、無法再為狂喜而歡愉的能力、總在脫軌的地方扮演前行、被指控庸碌的不諒解與斷絕……諸如此瀕斃在現實的事實，它只能——。

契訶夫〈捉弄〉⁵²

小雪橇像子彈那樣飛出去。空氣被我們衝破，迎面撲來，呼嘯著，在我們耳朵裡尖叫，撕扯我們，用指頭殘忍地用力擰我們，打算把我們的腦袋從肩膀上揪下來。在風的壓力下，我們幾乎沒法呼吸。彷彿有個魔鬼伸出爪子抓緊我們，咆哮著把我們拖到地獄裡去。四周的景物會合成一條不住飛奔的長帶子……似乎再過一會兒我們就要粉身碎骨了！

⁵² 〈捉弄〉為契訶夫的短篇小說，收錄在《第六病房》的附錄中。Anton Pavlovich Chekhov 著，汝龍譯，《第六病房》（Ward Number 6）（臺北：臉譜，2011），頁 141-148。

「我愛你，娜佳！」我小聲說。

岡崎京子〈*River's Edge*〉⁵³

他／她們的學校在河畔，河流至此已經十分接近河口，河道寬廣、水流沈滯，很臭。這高黏稠度的河水，充滿著塵土、泥濘、細菌，以及從排水口流出的工業／居家用廢水。

水流沈滯、流動完全停止的處所，因為夏天的青苔，形成一片可怖的綠色，上面漂浮著冒出咖啡色泡泡的廢空瓶。他／她們的尿液、經血與精液也都溶進這灘水中。

這灘水應是向海流去。海。這片海水已經拋棄作為生命發源地的形象，成為悲哀的無機質海水。海岸近處。鋼鐵廠成群。冒著白煙的巨大工廠群。

白煙的味道，有時會順著風向傳過來，化學的味道，離子的味道。

佚名〈套子〉

惡習成癮／性癖成癡；

貪嗔癡傻無法求以正常的相擁環抱：煙花破裂在透紅的表皮如渣、在雙雙的交易所中怨懟並墮下奉上刻章的手，最終，後頸在理性序列的伴隨

⁵³ 岡崎京子著，謝仲其譯，《我很好》（リバーズエッジ）（臺北：臉譜，城邦）2014。

下爆裂出深紫色的神經元，纏著惡意與衝動如高潮醉死般竄流，卻不能同與液體由切口中順利排出——於是，回堵成新面貌的囤積物：「你好」，再次自我介紹。

楊德昌〈海灘的一天〉⁵⁴

我只覺得，現在最殘忍的就是追問他那天在海灘上又發生了什麼事結局到底是怎麼樣的。……一直到現在，我還是不知道海灘上那個死者到底是不是德偉，但是，這個似乎已經不重要了，不是嗎，重要的是，這個小女孩已經長大成為一個完美的婦人了。我相信她的成長，也全是從海灘的那一天事情發生以後開始的吧。

契訶夫〈捉弄〉

……於是她的全身，上上下下，甚至包括她的皮手筒和風帽在內，都現出極度的困惑。她的臉上寫著：「這是怎麼回事？是誰對我說了那句話？是他呢，還是我聽錯了？」

這個疑問團圍得她六神不安，失去了耐性。這個可憐的姑娘不回答我的問話，皺起眉頭，眼看就要哭出來了。

⁵⁴ 旁白摘錄自電影《海灘的一天》，由楊德昌執導於1983年的電影作品。

卡霍〈壞痞子〉⁵⁵

看著我時他有一雙發現者的眼睛／他好像科學家／在我身上發現無價之寶／找到一個可以破解／他心深處某種神秘的方法／我有時候可以很接近這個秘密／很近很近／我距離它們有幾光年之遙／這讓人筋疲力盡／我不再擁有屬於自己的一秒鐘／這個秘密變成了我的生命／這個謎緊緊維繫著我們／像兩個共犯／如果這個謎解開得太快或解不開／我們的愛就會死亡

岡崎京子〈River's Edge〉

河灘上有一塊經人收購的荒地，長滿了茂盛的幸福草，經常可以看到貓咪的屍體。

他／她們就在這種地方相遇。他／她們像是遭遇事故般地相遇。一種偶發性事故。

從一開始就喪失一切的孩子們。已經擁有一切，而為這些事必須放棄一切的孩子們。無力的王子與公主。沒有深度、一片平坦像是舞台背景般的戰場。他／她們絕不會有什麼波濤洶湧的人生，只是持續駐足在短暫的永恆當中。

⁵⁵ 台詞摘錄自電影〈壞痞子〉(Mauvais Sang)，為法國導演李歐·卡霍 (Leos Carax) 於 1986 年執導的作品。

契訶夫〈捉弄〉

從這天起我天天跟娜堅卡一塊兒去滑冰，坐著小雪橇滑下坡，我每次都低聲說著那句話：

「我愛你，娜佳！」

不久娜堅卡就對這句話聽上了癮，如同對酒精或者嗎啡上了癮一樣。缺了那句話，她就活不下去。固然從山頂上飛馳而下依然可怕，可是現在恐怖和危險卻替那句訴說愛情的話增添了特殊的魅力——那句話依舊是個謎，撩撥著她的心。她仍然懷疑這兩者——我和風……這兩者究竟是誰在和她談情說愛。

佚名〈勇者〉

公諸於世的慣性才是秘密的所在呀！

不應該訝異一個勇者的無謀，該怨的是他刨開滾著稠密的液狀物，流出匍匐又蠢笨的姿態騷動著不前也不後。

它如伊甸園裡那隻，休眠萬千年的究極奇美拉吸入氧氣後又開始活化的機能以極慢速率在甦醒，我手上有的，只是條狗繩罷了！

落葉的闊葉林有股惡臭瀰漫、開玩笑的暖陽灑上無謂的假想、用橘子堆起的童話小島……

原來，原來手上什麼也沒拿！

真是笨呀，只能等那坨史萊姆自己膩了勇者走了，我才能過關吧？

但或送上一個公主帶他們走，這大概是最好的攻略方法了。

楊德昌〈海灘的一天〉

我想，這一定是下午，它讓我不覺得這是冬天，反而像極了陽光普照的春天，我好像聽到了鳥叫的聲音，世界似乎又在我身邊甦醒過來。我渴望再重新認識我周圍的一切，這是多麼強烈的矛盾，周圍一切冰冷，而我的心臟卻任然熱烈地跳動著，到底是哪一種無形的力量，讓它在這冰冷的世界裡還這麼賣力得工作著。不過，我已經夠幸福了，不是嗎，能擁有這麼渺小的什麼這麼久，已經是值得慶幸的奇蹟了。

契訶夫〈捉弄〉

要去很久——可能從此不回來了。

我瞧見娜堅卡從房裡走出來，站在門廊上，抬起悲哀憂傷的目光眺望天空……春風吹到她那蒼白愁悶的臉上……這使她想起當初在山坡上她聽見那句話時向我們咆哮的風，她的面容變得越來越幽怨，眼淚順著她的臉頰淌下來……可憐的姑娘伸出雙手，彷彿要求風再一次為她送來那句話。我等著一陣風颳過去的時候，低聲說：

「我愛你，娜佳！」

岡崎京子〈*River's Edge*〉

一位少年與少女。但是他那不起眼的性器官，絕無機會進入她未成熟的體內溫暖融化。絕對無法射精的陰莖。絕對無法懷孕的子宮。

慘劇發生了。

但這是常有的事。經常發生的事。就像鬱金香的花瓣會散落，反而該說，它們安穩地發生了。請看，窗戶的外面，請看那可能發生的一切。

他／她們想必不會在相見了吧。而他／她們會將這些事緩緩淡忘吧。就像割破、擦破的傷口會乾涸結痂，最後長出新的皮膚。而他／她們也絕不會忘記吧。就像皮膚上紅色的傷疤一般。

我們在平凡的戰場中生存下來。

下列作品展出於「質：宇書儀創作個展（The Quality of Sensation and Sensory Perception : SHUYI YU Solo Exhibition）」，國立臺灣師範大學德群藝廊，2020。







