

難以言說之物——談馮君藍 攝影中植物的卑微隱喻

The Unspeakable: The Humble Metaphors of Plants in Stanley Fung's Photography

張敏琪 / 巴黎高等社會科學研究院博士

Chang, Min-Chi / Ph.D., École des hautes études en sciences sociales, Paris

摘要

身兼牧師與攝影師的馮君藍，相當擅長於將不可見的神聖訊息透過可見的攝影影像來呈現。自《微塵聖像》肖像系列開始，馮君藍攝影創作中的每一個階段性作品，都具有相當清晰的基督教神學脈絡。而2015年的展覽《卑微的隱喻》，則標示著其創作歷程中一個相對低調卻仍十分重要的轉變階段。該展覽中的作品承接了馮君藍創作中一貫的圖像聖經風格，並開始從世俗造物裡尋找神聖性，使平凡的存有能夠顯露出默示的真理。當中的《草芥》（2015）連作，是唯一不具有編導式攝影色彩的作品，其純粹透過再現客觀世界的方式來傳遞神聖訊息。雖然如同藝術史上的許多植物一般，《草芥》中所呈現的植物並不獨特，然事物之貴不在乎表相，而是取決於被觀看的方式；尤其是這作品中的觀看，不僅是人細察萬物的目光，更是神注視世界的眼光。因此，即使植物再卑微，它仍能為人們敞開世界的奧秘。而本文，也是在《草芥》的引導下，一步步接近馮君藍的信仰核心，並試圖揭開卑微之下的隱喻真意。

關鍵字：馮君藍、草芥、神聖、卑微的隱喻、植物

Abstract

Stanley Fung, who is also a pastor and photographer, is accomplished in presenting invisible sacred messages through visible photographic images. Since the portrait series *Dust Icons*, every exhibition of Fung manifests a very clear Christian theological context. In 2015, his exhibition *Metaphors of Humbleness* was discreet but decisive in Fung's creations. The works in this exhibition inherited Fung's style of biblical imagery, and began to find out the sacredness from the secular things, so that ordinary beings can reveal the apocalypse of the truth. Among them, the *Mere Straw* (2015) series is the only work that is not categorized as a choreographed photography, which simply conveys the sacred message through the reproduction of the objective world. Although like many plant images in art history, the plants presented in *Mere Straw* are not special. However, the value of things does not lie in the appearance, but depends on the way they are looked at. Especially the seeing in this work is not only about a person's gaze, but God's gaze on the world. Hence, even if the plant is negligible, it can still open up the mysteries of the world for people. Under the guidance of *Mere Straw*, this article will approach the core of Fung's faith step by step, and try to uncover the true meaning of metaphors of humbleness.

Keywords: Stanley Fung, *Mere Straw*, sacred, metaphor of humbleness, plants

一、前言

植物自古便不是以絕世獨立的姿態存在著，大自然也不是單純的他者，而是自創始之初，便與人類共存共有的與共者。日本攝影師中平卓馬（Takuma Nakahira, 1938-2015）曾在其《為何是植物圖鑑》（なぜ、植物図鑑か, 1973）一書中談到植物，他說：「動物充滿了肉體的腥臭，而礦物從一開始即誇示其彼岸的、非人間的堅牢本質。介於其間的，就是植物了。葉脈、樹液等等，都還殘存與我們肉體類似的東西。換言之它們乃有機體。位居中性，無意間深入我心的，即是植物。植物依舊殘

收稿日期：111年1月5日；通過日期：111年6月24日。



圖1 達維斯 (Nina de Garis Davies, 1881-1965), 〈蒙納與家人在沼澤中狩獵〉, 1924 (原作約為1400-1352年之新王國時期蒙納墓), 紙本蛋彩畫, 189 × 101cm, 大都會藝術博物館藏, 圖片來源: <<https://artsandculture.google.com/asset/menna-and-family-hunting-in-the-marshes-tomb-of-menna-nina-de-garis-davies/CwFQYaiePUJs8g>>。



圖2 金鐲屋中的花園壁畫, 公元30-35年, 200 × 375cm, 義大利龐貝古城考古公園, 圖片來源: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fresco,_Casa_del_Braceiale_d%27oro.Pompeii.jpg。

存有某種曖昧性。」¹的確, 植物雖靜默無聲, 卻與萬物共享氣息。我們以不同型態存活於世, 但卻環環相扣地共同推動著整個世界的運轉。在人類社會中, 植物一直無私地獻出了己身所有: 其外貌可悅人眼目, 其效用可作藥療, 其滋味可入飲食, 甚至, 他們也在文化中獲得了編碼, 以另一種語言的型態在社會裡傳遞訊息。因此, 我們在藥草之上建立了古代醫學, 以大地糧食餵養眾生, 並在花語中互訴衷曲, 甚至古埃及的蓮花與紙莎草 (圖1) 更承載了上下埃及的生活與文明。

在西方藝術史中, 植物也是連結人與自然的重要符號, 像是在龐貝古城的金鐲屋 (House of the Golden Bracelet) 中, 那一片綠意盎然的草本花園壁畫 (圖2), 便是古羅馬人在城市裡仍試圖保有與自然和諧共存的想像寄託。然而, 相較於色彩斑斕、造型迷人的花卉, 草木則多是以一種低調的姿態穿梭在圖像世界裡。我們在達文西 (L. da Vinci, 1452-1519) 的手稿 (圖3) 中, 就看到過這些不起眼的草木如何吸引著藝術家的目光; 我們也曾隨著杜勒 (A. Dürer, 1471-1528) 的凝視, 發現〈草叢〉



圖3 達文西, 〈樹、蒲公英與燈心草〉, 約1510, 紙本、墨水, 22.1 × 12.1cm, 英國皇家收藏信託藏, 圖片來源: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Workshop_of_Leonardo_da_Vinci_-_RCIN_912428,_A_tree,_dandelions,_and_rushes_c.1510.jpg。

1 中平卓馬著, 吳繼文譯, 《為何是植物圖鑑》(臺北: 臉譜, 2017), 頁43。



圖4 杜勒, 〈草叢〉, 1503, 水彩, 41 × 31.5 cm, 奧地利維也納阿爾貝提畫廊藏, 圖片來源: https://en.wikipedia.org/wiki/Albrecht_Dürer#/media/File:Albrecht_Dürer_-_The_Large_Piece_of_Turf_1503_-_Google_Art_Project.jpg。



圖5 阿特金斯夫人, 《英國藻類: 藍曬印象》內頁之〈疣粒鏈藻〉(Cystoseira granulata), 1843, 藍曬攝影, 23.5 × 20 cm, 大都會藝術博物館藏, 圖片來源: https://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Anna_Atkins_Cystoseira_granulata.jpg。

(1503) (圖4) 裡令人震撼的細節, 這些精巧的設計莫不展現出平凡中的奇妙偉大。而攝影與植物的首次交集, 則是出現在英國植物學家阿特金斯夫人 (A. Atkins, 1799-1871) 的《英國藻類: 藍曬印象》(Photographs of British Algae: cyanotype impressions, 1843) (圖5) 圖輯中。她以氰版照相術直接取得植物影像並留存之, 是為史上第一本攝影集。同一時期的英國攝影術先鋒塔伯特 (W. H. F. Talbot, 1800-1877), 也以「自然的鉛筆」² 來為植物留下影像的標本。之後的德國攝影師博羅斯費萊德特 (K. Blossfeldt, 1865-1932) 則開始嘗試以微觀的角度來突破攝影的紀錄性質, 並在植物固有的樣態中找尋新的美學價值。然而, 透過攝影, 我們雖能以永久定影的魔法留住了植物的外貌, 但卻難以證明我們已經掌握了它們真實的存在。攝影圖輯猶如珍奇櫃, 聚集了眾多植物影像於一冊, 但植物自身獨立的存在脈絡與價值卻容易被忽略、被割捨、甚至是被遺忘。換言之, 這些影像一如海德格 (M. Heidegger, 1889-1976) 所說的工具存有 (Zeugsein), 其顯示的是知識而非自身; 當影像的功能性被彰顯時, 植物的存在其實是退隱的。不過, 即使聚光燈鮮少落在草木之上, 但它們仍有成為主角的潛力。故本文將取法法國哲學家達彌施 (H. Damisch, 1928-2017) 的策略, 透過爬梳對象物在視覺藝術中作為符號、現象與隱喻等功能, 來重新構織出以單一對象為研究主題的新論述結構。不過本文篇幅尚未能如達彌施為雲所重構的新史觀一般宏大, 故僅以馮君藍 (1961-) 的《草芥》系列作為討論對象, 並試圖在物質性的植物影像中挖掘出更多的詮釋可能。

二、聖經中的植物與神聖的轉向

植物在西方的宗教藝術中常帶有象徵與隱喻, 像是康乃馨代表著耶穌的受難與愛, 百合則是聖母瑪莉亞純潔與童貞的印記, 而常春藤, 不僅是希臘酒神戴奧尼索斯 (Dionysus) 的冠冕, 更在基督教文化中象徵

2 「自然的鉛筆」(The Pencil of Nature) 為塔伯特於 1844 年至 1846 年間所分六冊出版的攝影集之名, 且其中的第二冊裡便有植物葉子的攝影影像。使用此詞彙, 另一方面也是間接以塔伯特在攝影集中的備註來說明其對攝影之定義: 「這作品中的圖版, 僅是憑光的力量來留下痕跡, 沒有藝術家鉛筆的任何幫助」。參見 William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, fascicle no. 2 (London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844), n.p.



圖6 杜勒，〈安葬耶穌〉（局部），年代不詳，版畫，25.3 × 19.2cm（原作尺寸），大都會藝術博物館藏，圖片來源：<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391340>。

著基督的永恆不朽，以及與門徒間的親密連結（圖6）。這些植物的出現，不僅是爲了標示出宗教畫中的人物身份，同時也透過其背後的文化語彙來豐富視覺的內容，使圖像的閱讀更具有層次與深度。在《聖經》中，植物也常是乘載神聖意義的重要媒介。從上帝所造的第三日起便與大地共存，並在伊甸園中扮演著蘊含智慧與生命奧秘的角色，以至於後來的歌斐木（造方舟）、皂莢木（造約櫃）、香柏木（造聖殿）等，不同的植物都以不一樣的特質來參與神聖計畫。然而，象徵人與神之間親密關係的植物之一，卻是柔弱的蘆葦。蘆葦的隱喻，一如金句「壓傷的蘆葦，祂不折斷；將殘的燈火，祂不吹滅」所示，是舊約預言成爲新約事件的重要預表。在舊約（以賽亞書 42 章 3 節）中，先知以賽亞便以此蘆葦的意象，來預言耶穌受難的必然與意義。聖經中的蘆葦，象徵著軟弱與脆弱的人（馬太福音 12 章 20 節；列王記上 14 章 15 節）。因爲當時的猶太人習慣以蘆葦爲笛，壓傷了便被折斷。他們也以麻燃油點燈，冒煙了便被吹滅。這些都是失去功能便不再具有存在價值的事物，因此被拋棄也是其必然的命運。然而，上帝卻不捨棄任何殘弱之物，甚至待人更爲

尊貴。即使人殘如傷草、人朽如燈滅，也不會被任意離棄，因此，蘆葦的象徵意涵便成了人神關係間的重要允諾。十七世紀法國的思想家帕斯卡（B. Pascal, 1623-1662）延續著蘆葦的寓意說道：「人只是一隻蘆葦，自然之最渺小卑微者；但這卻是一隻會思想的蘆葦。」³意即世界能將其毀傷，但人仍比那些更爲優越，因其有思想，且能知死亡。即使帕斯卡的論述，反映著啓蒙時代對於人類智性思想的重視與抬升，但他仍忠實地爲基督信仰護教。⁴帕斯卡的蘆葦說表述了兩個觀點：一是人之優越性在於思考，另一則是其「人之存有」的觀念仍是建構在基督教文化的脈絡之上，這點與後來的存在主義思想在本質上十分不同。但自此之後，植物慢慢在科學中成爲學問、在藝術中化爲靈感，但那原始帶有神聖意義的存在面，卻被隱隱抹去。我們甚少會再去細究一草一木的奧秘，更別說是靜下來慢慢思想其中的意涵。於是，植物便從「與共」（avec）⁵的關係中分裂出去，成爲一個無聲的他者。

影像中的植物逐漸被忽略其神聖性，似乎是歷史的必然。古老時代中的神聖與生活、生命緊密相關，但從德國神學家奧圖（R. Otto, 1869-1937）到羅馬尼亞宗教現象學者伊利亞德（M. Eliade, 1907-1986）的研究看來，神聖不僅會從開放轉向封閉、從客觀轉向主體個人性的宗教經驗，而且會在聖俗交錯之間開始相互轉化。這些現象不代表著神聖本質的改變，而是人們在不同的生活型態中會發展出與神聖共存的新模式。因此，植物不再是神聖直接顯現的媒介（如耶和華的使者從荊棘裡

3 Blaise Pascal, *Pensées* (1670) (Paris: Librairie d'Abel Ledoux, 1836), p.48.

4 帕斯卡主要的宗教論戰之作爲《致外省人書》（*Les Provinciales*, 1657）以及《思想錄》（*Pensée*, 1670），從著作中可見其對「人之存在」的定位與價值有著更深入的思考。自此之後，此觀點逐漸開始朝人本方向發酵，並深刻地影響著整個歐洲的哲學發展，尤其是存在主義的沙特（J.-P. Sartre, 1905-1980）、齊克果（S. Kierkegaard, 1813-1855）、以及海德格等。

5 「與共」一詞乃是法國哲學家南希（Jean-Luc Nancy, 1940-2021）受到海德格著作《存在與時間》（*Sein und Zeit*）中的「共在」（*Mitsein*）思想所啓發，沿用並改造成爲「與共」（*être-avec*）的概念。南希曾在《面臨的共同體》（*La Communauté affrontée*）一書中說到：「因此，我更希望專注於討論『與共』的工作中：其幾乎是與共同體的『共同-』沒有分別，但它更清楚地表明了，在鄰近與親近中更爲清晰的隔閡跡象。」參見 Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927) § 26 (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996), p.118, 121. Jean-Luc Nancy, *La Communauté affrontée* (Paris: Galilée, 2001), p.43.

的火焰中向摩西顯現），而是必須以象徵的形式重新與神聖連結。⁶這種神聖存在的刻意缺席，會造成了人們在神聖經驗上的貧乏，也會讓理解神聖與感受神聖產生斷裂。因此，聖經圖像的研究者未必能從中獲得宗教經驗，而不具宗教形象的藝術作品卻可能帶來神聖的感受。就像我們在德國畫家佛列德里希（C. D. Friedrich, 1774-1840）作品中所感受到的氛圍一般，這些崇高壯麗的自然景致固然具有令人屏息讚嘆之美，但真正使其指向神聖的，卻是觀者所感受到的一種「令人畏懼的神秘」（mysterium tremendum）。⁷在這既神秘又令人神往的氣氛中，觀者凝視冥想（contemplation）的參與會使觀看神聖的結構更加完全。換言之，「受造感」⁸的產生是人向神聖敞開的一個前提，必先將自我縮小，才有可能領略遼闊世界的奧秘與未知。而我們在美國藝術家羅斯科（M. Rothko, 1903-1970）的抽象色塊之中，則感受到了另一種類宗教性的震撼。這影像的出現並非偶然，其背後有著一股強烈的內在衝動，他曾說：「那些在我畫前落淚的人，經驗了與我作畫時所感受到相同的宗教經驗。」⁹這經驗引導著他的創作，並透過圖像的力量將這經驗的感受記憶延續下去。不過，我們難以確定這裡所指的宗教經驗是否真是與神聖相遇的體驗（因為羅斯科會說他著迷於如悲劇、心醉神迷等本質性情感的表現），但我們仍傾向於認為，羅斯科曾經有過的宗教薰陶，¹⁰讓他在藝術的迷醉中獲得了類宗教經驗的滿足。而人們在這些神秘的影像中，

6 參見 1949 年伊利亞德的《神聖的存在：比較宗教的範型》（*Patterns in Comparative Religion*, 1949; trans.1958），部份資料也可見於《聖與俗》（*The Sacred and The Profane: The Nature of Religion*, 1957; trans.1959）之中。

7 此為奧圖在《論「神聖」》中敘述神秘經驗的用詞。

8 奧圖在解釋「神秘」（numinous，源自拉丁語 numen，即神）時所進一步提出的詞彙。他曾說：「我建議用『受造物意識』（creature-consciousness）或『受造感』來稱呼它，這是一個受造物所具有的感受，與那高踞萬物之上的權能相比，這個受造物自感卑微渺小、等同虛無」。參見 Rudolf Otto, *Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*. 2nd ed. Trans. John W. Harvey (New York: Oxford University Press, 1950), pp.9-10；奧托著，成窮、周邦憲譯，《論「神聖」：對神聖觀念中的非理性因素及其與理性之關係的研究》（成都：四川人民出版社，1995），頁 12。

9 原出自 Selden Rodman, *Conversations with Artists* (New York: Devin-Adair, 1957), p.93. 後來以“Notes from a conversation with Selden Rodman, 1956”為題收錄於 Mark Rothko, Miguel López-Remiro (Ed.), *Writing on Art* (London: Yale University Press, 2006), p.119.

10 羅斯科是為俄籍猶太人，但在移民美國後父親去世，使之不再進入猶太會堂。但在記述中，仍可見其對宗教、哲學、以及神話的涉獵與反思。

越過了宗教理解的層面，直接透過凝視作品而產生共鳴，並分享著創作者所感受過的相同經歷，也就是所謂的共感或移情（empathy）。故在這樣的理解下，我們便不會拒絕神聖在聖像之外的顯現方式了，這也將成為我們探索馮君藍《草芥》系列中神聖性的一個重要前提。

三、作為圖像傳道人的馮君藍及其攝影

事實上，在以影像觸動觀者之前，馮君藍是一名神職人員；而在成為牧師之前，他其實曾是一個神國的逃兵。馮君藍與基督教的淵源來自於家庭，但他一開始是選擇了在俗世中逃避神職的呼召，因此，才會有過去那段從事美術設計的經驗。也正是在這段日子裡，他接觸了攝影，甚至有了第一次的個展《小孩與名叫愛麗斯的蝴蝶》（1988），但這或許也是他最後一個非宗教性的創作。¹¹最終，他仍決定回應上帝、成為傳道人，算是繼承其父親的職志，也成了他展開攝影聖像的起點。他曾言道：「我只有一個身份，就是『傳道人』，我只是多使用一種『圖像式』的語言，幫助我分享信仰。我深深相信，上帝不只透過聖經說話，也確實透過祂的創造說話！」¹²因此我們可以說，促使他拿起相機的原因，固然是過去深厚的藝術背景與對攝影的喜好，但行為背後最終極的意義仍是在於實踐其信仰。他在按立成為牧師的隔年（2009），便開始並行牧養教會與攝影創作的工作，至今已進行了《微塵聖像》、《互為肢體》、《草芥》、《草書》、《道在瓦甓》、《道在萬物》、《骨中骨》與《復活》等系列作品。馮君藍認為他的作品是在「還原藝術的原始意義，作為指向神的手指」，¹³一如虔誠的巴哈（J. S. Bach, 1685-1750）認為才能乃上天賦予，因此理當以其音樂頌讚神一般。他們的創作以一種間接、世俗的方式，將聖經教導變奏為不同的藝術形式，而這些作品除了展現出基

11 馮君藍曾在訪談中表示，過去有人問過他是否會創作宗教之外的主題？他回答道：「聖經是我永遠做不完的主題（…）我連信仰之內的主題都做得遠遠不夠」。參見〈刻畫靈魂的肖像——馮君藍牧師〉，YouTube，由基督教研究智庫頻道上傳，2021年3月26日，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=BS1jw12gaUk>（2022.5.5 瀏覽）。

12 董均，〈「斜槓」牧師的攝影人生馮君藍：神不僅在聖經中，也透過萬物「說話」〉，《基督教今日報》，網址：<https://cdn-news.org/News.aspx?EntityID=News&PK=000000000652e59cf9d7e17b5bd814f8c3074adcb3a0b93>（2022.5.5 瀏覽）。

13 〈「與光同塵」馮君藍攝影個展〉，《第十五屆台新藝術獎》，網址：<http://15award.taishinart.org.tw/contents/11>（2021.12.28 瀏覽）。

督教以各種形式的頌讚來參與神聖活動的傳統外，也顯露出基督教文化中「我的才情祿賞賜，甘願還祿做器具」這種小我、僕人的意識。此外，中國藝評家陳丹青（1953-）也觀察到馮君藍創作過程中的「半自覺」狀態，他說那「不是完全無知的，但也不是完全有知的」¹⁴，這種超越既有經驗與能力的創作狀態，以世俗的語言來說，會稱之為靈感，而基督教則會稱其為聖靈感動。如同義大利畫家卡拉瓦喬（Caravaggio, 1571-1610）在〈聖馬太的靈感〉（*The Inspiration of Saint Matthew*, 1602）（圖7）中所描繪的，神啓（天使或聖靈牽引）之引導會使人展開超越極限的創造，並在神聖的參與中展現非凡的過程與結果。因此，馮君藍的作品與其說是他個人的，不如說是他與他所相信的上帝所共同創造的。

在這樣的信念下，馮君藍希望為整本聖經創造攝影影像的意向便不足為奇了。這種的做法，其實與中世紀手抄本中解釋教義的圖像無異——一個是以手繪來顯示敬虔並透過圖像傳道，另一個則是用當代的手法來表述聖經的世界觀與歷史。然而，倘若過去是為了解讀不普及之故而須以圖像傳道，那麼今日以攝影影像傳道又為何故？當然，個人意志與偏好必定是首要的，但攝影也的確是一個相當巧妙的選擇。的確，攝影與電影是最貼近當下存有狀態的藝術形式，其不僅包含了屬於這個時代的技術與語彙，同時也反映了當代文化的狀態與特性。不過比起電影來說，攝影帶有的距離感與靜態特質仍是更為古典的，其既維持了藝術品的神聖性，同時也融入了時代影像的新課題。因此，以攝影作為當代基督教圖像的一種呈現樣貌，就像是老酒入了新皮囊，兩者相互作用發酵出新的滋味。而攝影這個媒材所具有的現代性，也讓影像中的議題隨之現代化，包括神聖。伊利亞德曾認為宗教自成一類（*sui generis*）的特質需要被獨立思考與研究，此舉固然可以成全宗教在研究上的發展，但在藝術上卻可能被推至更邊陲的位置。因此，宗教性在當代藝術中必然要以具有美學價值的方式來呈現。它需要先進入世俗的遊戲規則之中，才有辦法讓其核心價值以議題的方式被看見。在這一點上，馮君藍的攝影無疑是成功的，他透過具有普遍性的美感形式來引導觀者進入影像背



圖7 卡拉瓦喬，〈聖馬太的靈感〉，1602，油彩、畫布，292 × 186cm，羅馬聖王路易堂藏，圖片來源：https://en.wikipedia.org/wiki/The_Inspiration_of_Saint_Matthew#/media/File:The_Inspiration_of_Saint_Matthew_by_Caravaggio.jpg。



圖8 馮君藍，〈亞當——自然的園丁〉，2013，攝影、藝術相紙數位微噴，122 × 89.3 cm，圖片來源：<https://www.facebook.com/StanleyFung.art/photos/954378461258820>。



圖9 馮君藍，〈月夜——牧童大衛〉，2010，攝影、藝術相紙數位微噴，100 × 67.5 cm，圖片來源：<https://www.facebook.com/StanleyFung.art/photos/710735378956464>。

後的世界。在這當中，觀者的觀看與領受會隨著對影像的理解而不斷更新，同時，其自身的先備知識則會提供不同的詮釋可能，或美學、或神學、或哲學，這些擺盪的想像與多元的分析便會活化思想的有機性。我們可以說，神聖透過新的包裝，重新成為了這世代所感興趣、所能理解的對象。亦即，傳統聖像轉化了艱澀的聖經語言、提供了跨域的轉譯空間，而新聖像則改變了呈現的視覺語言，優化了跨世代的理解。

在馮君藍眾多的創作之中，植物一直扮演一個不可或缺的角色；至少自《微塵聖像》（2009）系列開始，馮君藍其實就很有意識地將植物運用在肖像與靜物攝影之中。在《微塵聖像》系列裡，人物遠離了現實，並轉化成為乘載象徵意涵的一個重要媒介。而人物手中的植物，不僅是作為一種視覺構圖上的需要、作為人與自然之間的聯繫，更重要的是成為一種難以言說的隱喻。無論是〈童女〉（2008）手中的石蓮（聖經原文中是執燈，在此被置換成造型相似的植物石蓮）、〈亞當——自然的園丁〉（2013）（圖8）頭上戴著以葡萄枝葉所製成的冠冕，抑或是〈月夜——牧童大衛〉（2010）（圖9）手上如牧人長杖般的羽葉福祿桐，似

14 〈Lens | 馮君藍 Stanley Fung〉，*YouTube*，由肺腑之音 FeverRadio 上傳，2022年3月3日，網址：https://www.youtube.com/watch?v=ki_d9Bv53Ps（2022.5.5 瀏覽）。



圖10 馮君藍,〈互為肢體系列:起雲者1〉,2014,攝影、藝術相紙數位微噴,100 × 150 cm, 圖片來源: <https://www.facebook.com/StanleyFung.art/photos/960703353959664>。

乎都以一種隱微的方式來訴說聖經人物們的故事。也因為如此，他的攝影影像便能在高度美感構成之中，滿足觀者對於美的需求，並同時留下一個迷人的誘餌，使人著迷地跟隨聆聽背後的福音訊息。我們可以說，這是猶如林中路般值得讓人尋探的祕徑，其魅力先是美的，而後才是思考的。而在《互為肢體》系列（2015）（圖10）裡，也有那隱喻為雲的木棉絮以及意涵生命的花草，它們都恰如其分地以配角之姿，在馮君藍的攝影中佔有一席之地。這些植物的存在猶如符碼，卻是揭開圖像意義的鑰匙，並有著畫龍點睛的關鍵作用，成為完整作品的最後一筆。在整個創作系列的發展中，植物的身份逐漸顯明，甚至從象徵意義開始轉化成為世界之微觀。在此，我們試圖以法國人類學家李維史陀（C. Lévi-Strauss, 1908-2009）的風格論述來理解這個演變的現象。李維史陀與藝術史學家潘諾夫斯基（E. Panofsky, 1892-1968）最大的差異，在於其更加強調藝術中「轉化」的演變過程。他認為作品與作品之間的關係是一種過渡階段（transitional stage），¹⁵而非各自獨立的發展。在這個論述

15 Claude Lévi-Strauss, *Look, Listen, Read*. Trans. Brian Singer (New York: Basic Book, 1997), p.16.

上來理解馮君藍的攝影，我們會更容易找到其創作上推進的脈絡，至少在可預見的大藍圖（完成圖像聖經）之下，能夠看到植物在攝影影像中找回身份的合理性。依李維史陀的風格邏輯，2013年的〈亞當——自然的園丁〉一作應可視為是引出2015年《草芥》系列的重要轉化關鍵。因為該作的副標題為「自然的園丁」，而自然園丁的概念在2014年被獨立出來成為一個展覽專題，最後，自然園丁的意象又繼續啟發《草芥》系列的出現。因此，《草芥》系列的出現固然是新的一頁之開始，但同時也是神聖奧秘探尋之延續，甚至可能是未來新創作之先兆。此外，這層遞的展開也彷彿是一步步接近真理的過程，猶同聖經中人們透過敬拜的章則來一層層進入神聖會幕中一般。作為一種神聖的創造，自然所蘊含的奧秘與其作為真理啟示的象徵幾乎貫穿整本聖經，其不僅是位於聖經之首頁，也是生命起源之告示。所以，這的確是不得不談，也是基督教神學意義的重要部分。

四、《草芥》

（一）成為攝影的草芥

草在當代攝影中也是一個被多次關注的主題，但每一種不同的詮釋與觀看，其實都是攝影者內在狀態與價值信念的真實投射。曾在《微塵聖像》中看到生命的重量的影像藝術家郭英聲（1950-），在其《草》（1993-1995）的系列攝影中，¹⁶呈現的便是一種帶有「滯後」¹⁷的孤寂感。即便他攝影影像中的草的姿態充滿動感，但我們卻好似目睹了一場歷經混亂之後的不堪。郭英聲的《草》是他人生處境的投射，忠實地呈現了他在返國那段時間裡所面對的種種焦慮。對他而言，學攝影是為反射自己的內心與思考，而他的作品也的確回應了這樣的期待。因此，他說：「有時候無意拍下來東西，朋友或家人看到嚇一跳，說當時大家都在同一

16 《草》系列之部分作品請參見：<https://www.inartspacetw.com/1206-011765372371013352132882-2049123637--38577342553535225014303402833124230.html>（2022.5.5 瀏覽）。

17 「滯後」（lag）原是指兩種狀態或事件在時間或距離的相對差異，在此則是借用以描述郭英聲作品中「草經歷凌亂」與「拍攝者留下影像」間的時間差。參見〈滯後〉，《國家教育研究院：雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網》，網址：<http://terms.naer.edu.tw/detail/721989/>（2022.5.5 瀏覽）。

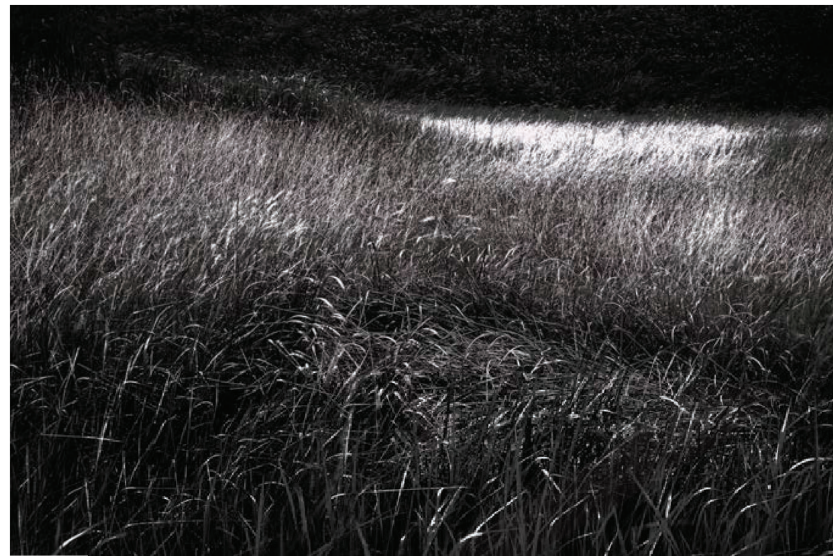


圖11 馮君藍，〈草芥2〉，2015，攝影、哈內姆勒紙 (Hahnemühle Paper) 數位微噴，100 × 67.5cm，圖片來源：<https://www.artsy.net/artwork/stanley-fung-mere-straw-2>。

個時空裡，為什麼你看到的是這些？我自己也想問啊，為什麼他們看到風景我看到荒涼？為什麼他們看到光線我看到死亡？」¹⁸ 他作品中所流露出的疏離與憂鬱的色調，是許多評論者將其作品歸為「心象攝影」¹⁹ 的主要原因。而馮君藍的《草芥》（圖 11）卻有如生之頌歌，一樣的黑白照片卻帶有溫暖氣息。這組作品最初是起源自於他受邀至臺東證婚，路途中被一片充滿生命力的草原所吸引，便以攝影為這不期然的偶遇留下紀念。爾後他不斷發展這個主題，並與年少時在校門外的草原中尋找片刻寧靜的過往經驗相連結，以及融入《聖經》中草芥象徵人之卑微卻仍蒙聖恩的思想，讓《草芥》充滿著欣賞神之恩典的喜悅。這兩者的差異，不禁讓我們想起了丹麥認知心理學家魯賓（E. Rubin, 1886-1951）那著名的「魯賓之盃」（Rubin vase）。魯賓設計了同時具有雙人側臉與盃型並存的曖昧圖像，圖中被選定的造型部分稱之為「圖」（figure），而周圍部分則稱之為「地」（ground）。人們總是會在第一直覺上選擇

18 郭英聲、黃麗群，《寂境：看見郭英聲》（臺北：天下文化，2014），頁 181-182。

19 學者姜麗華在研究中已為心象攝影爬梳定義與特徵，並將郭英聲作品納入歸類。參見姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論：1850 年代至 2018 年》（臺北：五南，2020），頁 216-221。



圖12 馮君藍，〈草芥10〉，2015，攝影、藝術相紙、數位微噴，100 × 67.5cm，圖片來源：<http://www.tsogallery.com.tw/bi>

其中一個形象，剩餘部分則會被忽略，但事實上，無論是臉還是盃，都是同一張圖。同樣地，一樣是面對自然的草叢、一樣是試圖在物質中尋找精神性，但在郭英聲的鏡頭下是內在孤寂的反映，而在馮君藍的眼裡卻是神聖照拂的痕跡。這種眼光的差異，會使他們的作品流露出不同的氣質，也會讓觀者讀到不同的故事。

事實上，《草芥》不僅與郭英聲的寂境草原不同，它也與馮君藍過往的攝影慣性迥異。相對於馮君藍肖像與靜物照中的「靜」——一種近乎永恆的寧靜狀態，《草芥》中的「動」，顯得十分特殊。在許多自然攝影中，仍有很高的比例是靜態的呈現，彷彿在靜觀之中才能屏息欣賞自然之美。然而，追溯馮君藍的創作脈絡，我們知道比起萬物之表象，那生命驅動力背後的源頭才是其欲探討的核心。因此，我們在《草芥》（圖 12）中看到的不仅是草，還有風、還有光、還有生命。這共存共有的事實，是需要透過晃動的影像、落下的影子、光影間的氣息相互交織才能夠被了解的。在《草芥》中，光與風伴隨著野草搖擺，這是一種神聖同在的暗示。馮君藍曾說：「其實《聖經》裡面也有多處把人這種方生方死的生命、非常短暫的這種存有形容成雜草一樣，但祂又說這樣的生命卻仍然可以反映上帝的榮光，那我就藉著這個草被風吹拂跟

它反射光的那個現象用來比擬這件事，就是我們個體的生命必須被上帝的靈風所吹拂。」²⁰ 風在希伯來原文中為 ruach、希臘文中作 pneuma (πνεῦμα)，字面上的意義是風、空氣與氣息，但《聖經》中也三次用來象徵聖靈。這樣的氣息溫暖而充滿活力的，並能使人得到靈裡的更新。而光，不僅是上帝創造天地第一日的傑作，也是神聖顯現的樣貌之一。並且，在以色列人出埃及時，「祂白日用雲彩，終夜用火光，引導他們」（詩篇 78 章 14 節），其象徵著神的同在與祝福不曾離開。然而，隨著神蹟時代逐漸淡出人類的歷史舞台，神聖存在也鮮少直接顯現於世人眼前，轉而透過凡俗他者（人、草、祝聖等）來低調展露自身。這種間接性常常帶來質疑與否定，但也因為缺乏非直接性的存有證明，因而讓觀看者的相信顯得更為重要。信，在信仰上是人與神聖建立關係的重要連結，也就是說，因著信，能使那不可見得化為可見。這讓我們想到法國作家聖修伯里（A. de Saint-Exupéry, 1900-1944）透過小王子告訴我們的那句話：「真正重要的事，不是眼所能見的」²¹，而這話更早的源頭，是神學。²² 人與影像間的關係，其實也是建立在這個相信之上：因為相信攝影的本真性（authenticity），所以我們才相信影像中的事實。同樣地，當我們相信影像中的聖顯事實後，才會相信神聖的存在。

（二）《草芥》的隱喻與神聖性之傳遞

馮君藍曾提過他偶然間認識了中國攝影師謝紅東的《冰晶》系列，發現他們都有對自然造物的關懷，因而促成了二人的聯展《道在稊稗冰晶》（2018）。他引用《莊子·外篇》的〈知北遊〉中關於道的討論來為此下註腳：

東郭子問於莊子曰：「所謂道，惡乎在？」莊子曰：「無所不在。」
東郭子曰：「期而後可？」莊子曰：「在螻蟻。」曰：「何其下邪？」

20 〈第 15 屆台新藝術獎入圍作品——《和光同塵》馮君藍攝影個展 / 馮君藍藝術家訪談〉, YouTube, 由 taishinart 上傳, 2017 年 4 月 24 日, 網址: <<https://www.youtube.com/watch?v=MDfAlCjk9IU>> (2022.5.5 瀏覽)。

21 Antoine De Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (Paris: Gallimard, 1943), p.48.

22 參見路加福音 17 章 20-21 節, 耶穌回答說：「神的國來到不是眼所能見的（…）因為神的國就在你們中間」。

曰：「在稊稗。」曰：「何其愈下邪？」曰：「在瓦甕。」曰：「何其愈甚邪？」曰：「在屎溺。」東郭子不應。

所謂的稊稗，便是雜草，是比動物昆蟲更低等的存在，但在這卑微的存在中仍有道。這個道，是無所不在，即是內蘊於萬有之中。故馮君藍便藉此來說明萬物中存有精神性，以及創造萬物之上帝的精神性投射。他說：「我觀照一個自然世界，從而我能產生某一種靈感，或在裡面有某一種領受，就不全然是我作為一個思想者、我的精神的投射而已。從基督教信仰或是從道家的觀念來看，它就變得不是這樣，就是說它本然就內蘊著精神性與靈性，只是我藉由我的關照。我在裡面去學習這個道到底要暗示、啟發我什麼。」²³ 而在基督教中，道不僅是道理，也是上帝自身。《聖經》中有言：「太初有道，道與神同在，到就是上帝」（約翰福音 1 章 1 節），這裡的「道」，在希臘文中是為 logos (λόγος)，也就是語言，但這種言語並不是口說無實的「話」(rhema, ῥήματα)，而是應對應到希伯來文 davar (דָּבָר) 來理解，是一種具體、實在、有份量之物。在猶太人的世界中，話語並不只是抽象的字符構成，而是一種真實的「事物」。因此上帝創造世界時用說話來成就這一切，並且也指導亞當以命名來系統化這個世界，因為語言帶有力量。也就是說，在基督教的宗教觀中，萬物之生成乃是出於神聖存有的話語，那話語不僅是創造的動能，也是賦予世界存有意義與價值的真實動作。故《草芥》的出現，除了如馮君藍自述與主旨所欲表明的「卑微」之外，它同時也該是「偉大」的——卑微在於成為人之縮影，偉大在於是神所創造。亦即是，植物的存有既是自為也是他為的，其帶著自身的意義，同時也成為他者存在的隱喻。

然而，若是馮君藍攝影中的植物具有神聖訊息，那麼，這個影像中的神聖性又是如何被感知與傳遞的呢？這個提問不禁讓我們想起了海德格對於梵谷 (V. van Gogh, 1853-1890) 之作〈農鞋〉(1886) 的論

23 〈攝影藝術家馮君藍牧師 | 背負十字架的男人〉, YouTube, 由 Yun Chi Arts 十藝談上傳, 2018 年 3 月 28 日, 網址: <<https://www.youtube.com/watch?v=NyUdMePaRaM>> (2022.5.5 瀏覽)。

述。²⁴ 海德格曾以〈農鞋〉一作來說明藝術與真理之間的關係。他從鞋具磨損內裡的昏暗敞口中，將其與農婦的生活以及世界相連結，並在物（農鞋）與藝術（梵谷於 1886 年所做的〈農鞋〉一作）的差異之間、在那既隱又顯的狀態裡，向我們揭示去蔽（ἀλήθεια, aletheia）的真理。不過，海德格的農鞋論述事實上並非客觀，它包含著主觀判斷（海德格一開始便認為那是雙農鞋）與情感轉移（後來承認其描述是為了記念母親），但這詮釋卻讓農鞋成為了開展思想的起點。我們藉此看到的不再只是一個物的再現，而是一個被揭示的藝術真理。《草芥》中的神聖性其實也是以類似的方式來展現：首先是被感受的，而後是被詮釋的。我們不能否認影像具有視覺形式自身固有的言說能力，這也是馮君藍的作品能夠在不同觀者之間展開美感對話的原因。但是，神聖性並非一種普遍的基本感受之對象，它是一種私密且個人的經驗，當中還包含著對神聖存有的認知與敏感度，因此，它是需要在直觀感受之上再進一步被詮釋之物。就像基督徒為何要讀聖經又要聽講道？因為講道在聖經中含有教導（exegeomai, ἐξηγέομαι）、宣告（kérussó, κηρύσσω）、傳福音（euggelizó, εὐαγγελίζω）、作見證（martyred, μαρτυρέω）等三十多個對應的意思，其中的一個定義——Dianoigō（διανοίγω）有「打開」、「講解」之意，如經上所說：「於是耶穌『開』他們的心竅，使他們能明白聖經」（路加福音 24 章 45 節），這也是傳道最重要的作為之一——開啓人們屬靈的眼睛，使其能夠理解真理。因此，馮君藍在對《草芥》影像的介說與引導具有重要的功能性，此舉不僅為觀者在神學背景上不一的前提下提供了補足，並且讓「以圖傳道」的初衷得以更完整地實現。一如德國詮釋學理論家高達美（H.-G. Gadamer, 1900-2002）所言：「藝術作品毋寧是它成為去轉化經驗者的經驗時，才擁有其真正的存

24 一般關於梵谷〈農鞋〉一作的討論，在海德格之藝術真理論述外，亦會提到美籍立陶宛裔藝術史學家沙皮羅（M. Schapiro, 1904-1996）以及法國哲學家德里達（J. Derrida, 1930-2004）。因為沙皮羅的研究乃是針對海德格〈農鞋〉論述而來，其是以歷史考據為基礎，為要以農鞋之歸屬來論證海德格聯想之謬誤，此論點固然有實證的立足點，但卻偏離了海德格的論述核心；而德里達則是在同樣的畫作上展現自成一格的論述，他解構了農鞋的存在，並將框架的辯證細細地隨鞋帶或進或出地展開，最後那畫成了遊走個人思想的場域，不再屬於梵谷、也不再呈現工具，而是成為推演論述之地。故此二者在本文中皆省略不談。

有。」²⁵ 當對象物真正在觀看者的感覺經驗中產生「視域交融」（Fusion of horizons）²⁶ 的時候，對象物的存有才會對觀者產生意義、其價值也會真正地被彰顯出來。同樣的，當影像不只是視覺印象，而是真切地開始在觀看中產生思考與對話時，其存在的狀態（包括傳遞的訊息以及被感知的結果）便會隨著觀看而被建立與轉化。這也就是為什麼伊利亞德認為宗教人的認知能夠使一個客觀空間聖化，因為比起神聖存在的客觀事實而言，主體參與的狀態是聖顯（hierophany）²⁷ 能否產生的重要關鍵。當所有喚起神聖感的條件備齊時，神聖的聯想便可能在其中產生，神聖的訊息也才能夠進一步地被完整傳遞。

五、結語

要理解馮君藍的攝影藝術，必然要先了解他是如何看待自己與創作。他始終是將自己視為一個轉譯者——作為牧師，他將神聖信息透過講道來傳遞給需要之人；作為藝術家，他也將世界的奧秘忠實地展現在觀者面前。他將無法言說的傳講出來，也將不可見的化為可見。無論是透過聽覺的還是視覺的語言，他都盡心盡力地去實踐最初他被呼召的使命——傳講神的道，這也就是為什麼陳丹青會說：「他其實告訴你，你不真心了，我不真心了，所有人都不真心了，他還真心」，因為他的誠懇是面對上帝的，他所獻上的是一份忠僕的心。因此，他的作品確是《聖經》的視覺譯本，但也不僅只是如此，因為他像聖馬太一樣都成為了被聖靈牽引以完成記錄的人，所以他的鏡頭與神的眼光在拍攝的那一瞬間是重合的。在創作中虛己於當代是一個相當不合理的操作，但這卻是馮君藍的攝影之所以引人入勝的原因。

瑞籍德裔藝術家克利（P. Klee, 1879-1940）曾有言道：「藝術並非

25 Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, Band1 (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1987), S.108.
26 高達美哲學詮釋學的重要概念之一，意指在理解者的詮釋視野與對象所呈現出來的視野（如文獻所呈現的歷史視野）之間相互融合，進而產生更為寬闊的新視域之過程。
27 為伊利亞德提出的概念，意指神聖藉由世俗之物，向外展現出不同於本質所具有的向度，他在《聖與俗》中多是以神聖空間與時間的例子來說明之。

再現可見之物，而是讓其可見。」²⁸ 攝影也是如此，它從未真正創造過任何事物，而是透過攝影師的雙眼來讓平凡的事物能被看見、被認識、被思考。所以嚴格來說，攝影師只是美好事物的觀察者、參與者以及使顯現者。但是，那雙觀看世界的眼睛卻是如此寶貴，因為正如美國攝影師阿勃絲 (D.Arbus, 1923-1971) 所說：「我真相信有些東西如果我不拍下來，就沒有人會看見。」²⁹ 沒有這些帶著思考的觀看之紀錄，我們不只無法看見被隱藏的事物，甚至也無法關注身旁被視為理所當然的各種存在，更別說是窺見世界的奧秘了。因為熟悉會弱化我們對周遭事物的感知能力，也會讓鈍化我們對不可見之存在的敏感度，因此，藝術家們才會不斷藉由陌生化 (defamiliarization) 來讓我們重新思考、感受與經歷，也才能真正看見這世界精彩多樣的真實面貌。馮君藍在他的《草芥》系列中也實踐了這一點，他不只帶我們重新發掘萬物的本相，也教導我們如何用神的眼光來觀看所有的受造物，並試圖藉此重新召喚出人內在的靈性，以及過去與世界曾有過的親密連結。所以，當我們再次看見卑微的小草時，便能想起神的話：「野地裡的草今天還在，明天就丟在爐裡，神還給它這樣的裝飾，何況是你們呢！」（馬太福音 6 章 30 節）這不只是過去的承諾，我們在馮君藍的《草芥》中看到，這也會是永恆的約定。🍃

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

28 德文原文為：Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar, 出自於 P. Klee, Kasimir Edschmid (Ed.) "Schöpferische Konfession." *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, Band XIII. (Berlin: Reiß, 1920), p.28. 克利曾在日記中留下另有一句相當類似的話語：「在藝術中，看見不如可見重要」（Bei der Kunst ist das Sehn nicht so wesentlich wie das Sichtbarmachen），而這段話很有可能是參考了德國藝術史學家菲德勒 (A. K. Fiedler, 1841-1895) 之言：「視覺藝術不是按照他們本來的樣貌呈現，而是照他們所看到的」（Die bildende Kunst gibt die Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie sie gesehen werden），參見 Bernhard Marx, *Balancieren im Zwischen: Zwischenreiche bei Paul Klee* (Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2007), pp.36-37.

29 Diane Arbus, *Diane Arbus: An Aperture Monograph* (New York: Aperture, 1972), p.15.

參考資料

中文資料

- 〈「與光同塵」馮君藍攝影個展〉，《第十五屆台新藝術獎》，網址：<http://15award.taishinart.org.tw/contents/11>（2021.12.28 瀏覽）。
- 中平卓馬著，吳繼文譯，《為何是植物圖鑑》，臺北：臉譜，2017。
- 王雅倫、李文吉，《臺灣現代美術大系·攝影類：現代意識攝影》，臺北：藝術家，2004。
- 伊利亞德著，晏可佳、姚蓓琴譯，《神聖的存在：比較宗教的範疇》，廣西：廣西師範大學，2008。
- 伊利亞德著，楊素娥譯，《聖與俗：宗教的本質》，臺北：桂冠文學，2000。
- 阮義忠，《攝影美學七問：與陳傳興、漢寶德、黃春明的對話錄》，臺北：有鹿文化，2016。
- 姚瑞中編，《攝影訪談輯 4 PHOTO-LOGUES IV》，臺北：田園都市，2021。
- 姜麗華，《臺灣近代攝影藝術史概論：1850年代至2018年》，臺北：五南，2020。
- 海德格著，孫周興譯，《林中路》，臺北：時報，1994。
- 郭英聲、黃麗群，《寂境：看見郭英聲》，臺北：天下文化，2014。
- 馮君藍，《光照微塵》，臺北：大塊文化，2016。
- 奧托著，成窮、周邦憲譯，《論「神聖」：對神聖觀念中的非理性因素及其與理性之關係的研究》，成都：四川人民出版社，1995。
- 董昀，〈「斜槓」牧師的攝影人生馮君藍：神不僅在聖經中，也透過萬物「說話」〉，《基督教今日報》，網址：<https://cdn-news.org/News.aspx?EntityID=News&PK=0000000000652e59cf9d7e17b5bd814f8c3074adcb3a0b93>（2022.5.5 瀏覽）。
- 達彌施著，董強譯，《雲的理論——為了建立一種新的繪畫史》，臺北：揚智，2002。
- 蔡偉鼎，〈到底是誰的鞋？——論藝術與真理之關係：海德格、高達美、康德〉，收於《文字行動 II：2004-2007 世安美學獎作品集》，臺北：世安文教基金會，2007，頁 124-149。

外文資料

- Abell, Sam & Gilka, Robert E. *Stay this moment: the photographs of Sam Abell*. West Palm Beach, FL: Lickle Pub Inc, 1990.
- Arbus, Diane. *Diane Arbus: An Aperture Monograph*. New York: Aperture, 1972.
- Carvalho, Luis Mendonça de, et al. "Botanical Tour of Christian Art at the National Museum of Ancient Art (Lisbon, Portugal)," *International Journal of Religious Tourism and Pilgrimage* 8, 5 (2020): 83-115.
- De Saint-Exupéry, Antoine. *Le Petit Prince*. Paris: Gallimard (folio), 1943.
- Derrida, Jacques. *La Verité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- Gadamer, Hans-Georg. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1987.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit* (1927), § 26. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996.
- Holmes, Oliver Wendell. "The Stereoscope and the Stereograph." *Atlantic Magazine* 3, no. 20, Juin 1859, p. 739.
- Klee, Paul. "Schöpferische Konfession." *Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung*, Band XIII. Ed. Kasimir Edschmid. Berlin: Reiß, 1920, p.28.
- Lévi-Strauss, Claude. *Regarder, écouter, lire*. Paris: Platon, 1993. (*Look, Listen, Read*. Trans. Brian Singer. New York: Basic Book, 1997)
- Marx, Bernhard. *Balancieren im Zwischen: Zwischenreiche bei Paul Klee*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2007, pp.36-37.
- Nancy, Jean-Luc. *La Communauté affrontée*. Paris: Galilée, 2001.
- Norman, Dorothy. *Alfred Stieglitz: an American Seer*. New York: Aperture, 1960.
- Otto, Rudolf. *Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*. 2nd ed. Trans. John W. Harvey. New York: Oxford University Press, 1950.
- Pascal, Blaise. *Pensées* (1670). Paris: Librairie d'Abel Ledoux, 1836.
- Ranganathan, Shiyali Ramamrita. *Ramanujan: The Man and the Mathematician*. New Delhi: Ess Ess, 2015.
- Rodman, Selden. *Conversations with Artists*. New York: Devin-Adair, 1957.

Rothko, Mark. *Writing on Art*. Ed. Miguel López-Remiro. London: Yale University Press, 2006.

Schapiro, Meyer. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Braziller, 1994.

Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature*, fascicle no. 2. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844.

訪談影片

〈第 15 屆台新藝術獎入圍作品——《和光同塵》馮君藍攝影個展／馮君藍藝術家訪談〉，*YouTube*，由 taishinart 上傳，2017 年 4 月 24 日，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=MDfAlCjk9IU>（2022.5.5 瀏覽）。

〈攝影藝術家馮君藍牧師 | 背負十字架的男人〉，*YouTube*，由 Yun Chi Arts 十藝談上傳，2018 年 3 月 28 日，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=NyUdMePaRaM>（2022.5.5 瀏覽）。

〈刻畫靈魂的肖像——馮君藍牧師〉，*YouTube*，由基督教研究智庫頻道上傳，2021 年 3 月 26 日，網址：<https://www.youtube.com/watch?v=BS1JwI2gaUk>（2022.5.5 瀏覽）。

〈Lens | 馮君藍 Stanley Fung〉，*YouTube*，由肺腑之音 FeverRadio 上傳，2022 年 3 月 3 日，網址：https://www.youtube.com/watch?v=ki_d9Bv53Ps（2022.5.5 瀏覽）。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts