

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

藝術在生活上的位置，不難從藝術的諸起源的種種研究探知，它和人類文明的發展、文化的建構間皆有著密切的連繫。即便是網路科技再進步，物質生活極度的發展，心靈的渴望仍舊是不斷缺乏的。一部藝術史有如人類的文明史般，有了藝術介入了生活，如是生命的意義即有了新的詮釋，心靈也趨於充實些。從種種理由看來藝術在生活當中的重要性是不容忽視的。

個人從一個非美術專業人士到汲汲於美術的創作研究，這一路走來的經歷與收穫是五味雜陳和苦樂參半的。就好比謝鴻均先生在課堂中，所比擬的「剝洋蔥」，無論最後的結果如何，過程中的鼻涕眼淚也足叫人印象深刻與耐人尋味了。

從孤寂與悲情的情緒分圍中，反觀到了夢想的歡樂是個人進入創作殿堂後的最初體悟。人世的無常與有常，無所伴隨著生活，也許就是透過這樣的交互震盪讓個人有了創作上的機由。

創作之於自己是個不斷變遷的伙伴關係，如同意識中的我與他者¹間複數而多元的能指鏈(signifier)！繪畫成了種個人信仰，透過手繪的動作與視覺的觸動來膜拜，讓心靈頓時有所寄託。因此創作是個人直觀的感受是心的呈現，惟個人所使用的符號被自我壓抑而導致部份作品無強烈的感官衝擊。而呈現平靜、疏離、區隔之感，很多藝術創作者認為做些別人看不懂、極盡搞怪的創作，就誤認為創新，認定這便是時代的產物，杜威(John Dewey,1859-1952)在其 1934 年出版的著作《藝術視為經驗(Art as Experience)》中提到藝術家為了迎合市場而各出奇招，而將本身的獨特性擴張到反常的程度²。筆者個人則曠景歸於平淡、沒有噱頭，

¹他者：父母、潛意識、能指的寶庫、分析者和被分析者內在的主體之場所、言語活動、能指的處所、象徵的符號、分析者。

²Cynthia Freeland 著，劉依綺譯(2002)，《別鬧了,這是藝術嗎?》，台北：左岸文化，頁 23。

卻又能微微發光的事物，近似修正的表現主義(expression theory)³者，情感透過創作品上隱喻的符號傳達後，如同語言般的也傳遞了信念、規則、宇宙觀與藝術中抽象的概念。

³Cynthia Freeland 著，劉依綺譯(2002)，《別鬧了,這是藝術嗎?》，台北：左岸文化，頁 135。

第二節 研究方法與內容

記得尼采曾言及類似的話：「現實」永遠是為適應實際目的而進行的簡化，或者說是一種因為感官的不精確，所造成的一種幻覺。而筆者所做的僅是將生活中的體悟體現、化約成繪畫的形式。作品可廣義的說也是一種真實的擬像。

在創作的研究方式上，筆者認為需跳開自我的盲點，以客觀的角度來省視、比較自我的創作源自何流派、何地，傳承上定位出自己角色，方能釐清本身創作的脈絡。創作中的思想主體所呈現的象徵意義又非文字語言所能完全描述，但為了詮釋藝術創作，不免引用各式學門的論述來詮釋，一方面盡可能貼近更真確的詮釋，一方面更也提供筆者能對自身作品有更深切的體悟。

本文所探討的創作品囊括筆者早先的靜物畫與其延伸生的作品到後來的多面向的嘗試，呈現出筆者創作品中的思想脈絡與關注。筆者以個人創作品的時間軸將創作理念自行的畫分為：一、學習階段；二、形式語言為思想所用；三、追憶系列；四、藝術與錯覺；五、記憶中片段集成；六、以物象徵狀態。

以下就各章節的內容逐一做說明：

第二章：和個人創作風格有關的相關文獻的探討，透過諸多學理基礎的描述和自我所理解的範圍來呈現。

第三章：每一小節的前半段先說明筆者對創作的看法與熱忱，並探討自己畫分的創作理念分期。後半段則分別詮釋筆者創作品中的意涵，且分別述說作品對筆者的意義，解釋作品中所言及之諸境地。

第四章：歸結筆者自己的創作手法與視點，輔以符號學心理分析式的解說，透過對作品的省思來進一步構思未來的創作方向。

第三節 名詞釋義

真實：對於人類追求真實的途徑，以歷時性的時程來看：

1. 「模仿」(Imitation)：始於遠古社會至攝影術發明以前的時間，人透過藝術取再現自然中的真實。
2. 「再現」(Representation)：在攝影術發明以後，部份藝術家對真實的追求流於表象，使得繪畫一度被宣告死亡。班雅明(Walter Benjamin,1892-1940)因此以「靈光的消逝」來警示機械複製時代的表象敷淺的危機。因為藝術中的真實不單只是一表象的再現，也是藝術家對自己藝術表現的信念。
3. 「擬像 (或譯擬仿、模擬)」(Simulation)：法國社會學家尚·布希亞(Jean Baudrillard)在其擬像理論中，不斷強調「擬像」是暢行於電子媒體發達的後現代社會中對「真實」的誤認。以擬像取代實的結果是另人失望的徒然，布希亞因而昭告「真實」實際上是不存在⁴。不過筆者以為人類對真實的追求是一種必需，它符合一個人的內在需求。科技的進步便是人追求真實的另一成果，只是過程不相同。

虛幻⁵：生命是虛幻而短暫的，即便如此，生命的本質與意義仍是各不相同。平民化的生活觀是貫徹「人生而平等」此一人權後所延伸出來的，這使得人們對生命本質開始抱懷疑態度。個人主義沒落後取而代之的是大眾思潮，多數人的價值觀主導著未來的演變，在過去的英雄主義盛

⁴國立屏東師範學院美教系編(1998),《視覺藝術與美勞教育國際學術研討會專輯》,屏東：國立屏東師範學院,頁 111。

⁵引用自「虛幻畫」；神林恆道等編，潘禧譯(1996)，《藝術學手冊》，台北：藝術家出版社，頁 134。

行的年代，生命的意義有著宗教上的解釋。而到了現代,人之生命的意義和本質，已經模糊到無法辨識的程度，而且趨於虛幻。總歸的來看生命中的總總皆是虛幻的存在。

寫實：寫實是一種概念與目標，它是經由具體的畫面當成一種手段來建立的。西方繪畫中常見的手法：明暗法、透視法和解剖學創造了三度空間的錯覺；色彩學也被利用其色彩對比營造空間感。也有畫家是藉由臨摹前輩大師的作品或寫生獲得寫實能力與相關的知識的。

現實:關於現實的幾個描述，主要可分為二類：

1.社會建構的現實：現實是獨立於個別主體之外，亦獨立於本身之外的客體，是一群體的心智建構，它是一種「社會建構的現實」，它的有效性，端賴社會團體的共識⁶。

2.唯我主義的現實：一個人的現實是另一個人的幻夢，或者，我是我的現實的創造者和唯一佔有者;或者，人生是自我的一場夢，任何人分享不得⁷。

現實主義:中國大陸在 50 年代開始，寫實主義一詞逐漸被現實主義所取代⁸，這主要是兩方面的原因，一是新中國文藝政策下的油畫普及工作，二是全盤蘇化後對蘇聯社會主義現實主義的移植。這兩方面的因素造就了 50 年代中國油畫現實主義的景觀。故在一些中國大陸的文章中，現實主義其實就等同於寫實主義。在本文中的「寫實風格」泛指創作的風格上以具體的事物為題材者，以相對於抽象的寫實畫風格來探討。

⁶Jacques Maquet 著,武珊珊、王慧姬等譯(2003),《美感經驗》,台北 雄獅圖書,頁 38。

⁷J.P.Stern 著,單得興譯(1979),《寫實主義論》,台北:成文出版社,頁 214。

⁸余丁著(1999),《新古典風藝術》,吉林:吉林美術出版社,頁 41。

第二章 寫實風格、靜物畫與台灣類古典寫實的探討

第一節 寫實風格

寫實藝術長久以來一直支撐著整個西方藝術史。寫實主義(Realism)一詞在西方藝術中所具有的涵意如下⁹：

- 1.指捨棄悅目題材而就醜陋的日常生活來描寫，如高爾培一類的寫實主義畫家，以直率的日常生活圖像，對抗浪漫主義與新古典主義的理想化。
- 2.與抽象(abstract)相對的概念。
- 3.與扭曲的(distorted)或變形的相反的涵意，接近自然主義(Naturalism)的涵義之一。要求作品與自然事物必需相像，其極致便是假像畫(Trompe-l'œil,留置下一節說明)，以寫實技法描繪事物到幾可亂真的程度。
- 4.理想化(idealized)的反義，呈現事物原本的樣貌，而非加以美化。
- 5.社會寫實主義為十九與二十世紀交接所發展出帶有政治社會意味的寫實藝術。
- 6.社會主義寫實主義，專指前蘇聯馬克斯主義美學(Marxist Aesthetic)。
- 7.新寫實主義(New Realism)，指二十世紀中葉反對抽象表現主義而倡導的藝術風格。
- 8.超寫實主義(Super Realism)又稱照相寫實主義，是二十世紀六〇年代後期發源於美國，主張藝術應是客觀的逼真與酷似，利用幻燈機或相片來作畫，將微小細節盡可能的描摹於畫布上。

⁹參閱自黃才郎主編,《西洋美術辭典(下冊)》,台北:雄獅出版社,頁 707-708。

羅夫梅耶著,貓頭鷹編譯小組譯(2002),《藝術名詞與技法辭典》,台北:貓頭鷹出版社,頁 375。

藝術家工具書編委會主編(1981),《美術大辭典》,台北:藝術家出版社,頁 99。

由此可見，寫實主義在不同風格背景的情況下會有不同意義，不過筆者仍以爲寫實作爲一種風格而言，可分爲兩類屬：

1. 錯覺主義的寫實主義

在繪畫這種處於二次元平面的創作品中，其表現方式不外乎它律的(模擬現實界)和自律的(畫面空間的純粹性)兩類屬，寫實指的就是第一種表現方式而言。而就藝術創作理論來看，自希臘時期便發展的模擬論(mimesis)和創造力(creativity)，前者便強調了模仿表層外觀的(寫實)創作品，雖一度被柏拉圖鄙於理想國之外，卻又在文藝復興時被人文主義復甦平反，爾後的藝術創作常常遊走在兩者之間。寫實主義藝術按照貢布里希在《藝術與錯覺》的說法是一種錯覺主義，藝術家在錯覺的目標下，完成一種在二度平面重現三度空間的想望與技術，從古希臘開始，一直到文藝復興最爲興盛，到了十八世紀藝術在某種程度下又跟美的概念或美學畫上等號。

2. 具日常生活涵意的寫實主義

而「寫實主義」(Realism)一詞，讓我最先聯想到十九世紀畫家杜米埃(Daumier, 1808-1879)所作的《三等車廂》以及高爾培(Gustave Courbet, 1819-1877)的《早安高爾培》等作品，這些作品來自當時工業革命與啓蒙運動的刺激，導致藝術思潮的變革，對傳統寫實長久以來歷史、宗教題材起而反動，他們選擇從室內走向室外，將目光投注在常民生活之上，平鋪直陳、真誠的描寫現實世界的真實景像。高爾培曾說道：我希望能夠經常靠我的藝術來維持生活，而絲毫不需要違背我的原則，也不片刻對我的良心撒謊，或製作只爲取悅人較易售出的作品¹⁰。高爾培的這番話主要在闡述其作品一定忠於眼睛所見才對的起良知，也因此他拒絕畫天使，只因爲沒看過--這種簡單的理由。我也常常以這句話來勉勵自己，堅持不爲妥協畫些甜美的作品來兜售也能維持自己的生活。

需釐清的是，傳統的古典寫實因爲藝術學科的分類偏頗，導致傳統美術學院

¹⁰ E. H. Gombrich 著, 雨云譯(1997), 《藝術的故事》, 台北：聯經出版事業公司，頁 511。

訓練中，繪畫形式的專門化職業化(Professionalism)的結果，使得藝術家缺乏人文關照和對社會現實的省思，流於技術與規則的傳續；而高爾培一派的寫實主義體系過於強調科學在外觀上的實證，以至於也忽略了人類特別具有的心理觀察的內在特質，因而本文僅就寫實風格泛統稱這類以寫實為方法的藝術風格。

寫實風格到了東方的中國、日本，以至於後來我所居住的台灣，「寫生」的觀念在學院體制的傳習，如實的描寫對象的教條，掌握了主要的基礎教學體系，如前名詞釋義所述，台灣的寫實或大陸 50 年代後的現實同樣指涉同一件事，本文中的寫實風格便是指寫實/現實風格而言。

第二節 靜物畫的定義與變革

1、靜物畫的定義

靜物畫泛指「透過寫實的技術，再現各種不會動的事物為主題的繪畫」。在學院教學體系中，靜物畫被視為一繪畫訓練的基礎課題，它在西洋藝術史中的地位，約在 1600 年左右才告確立，也就是卡拉瓦喬(Il Caravaggio, 1573-1610)誕生的年代。靜物畫這名詞的成形，可就其幾個語源來旁推。日耳曼語系：stilleven(荷)、stilleben(德)、still life(英)譯為不會動的生命，始於 17 世紀的荷蘭用語；拉丁語系：natura morta(義)、natura morte(法)譯為死的自然物，這個 18 世紀義大利創立的名詞，是用以區別於 natura vivente(譯：活的自然物)應運而生的，所謂活的自然物指的是學院中傳習的「上級畫種」歷史畫、肖像畫等¹¹。死的自然物這稱呼有種輕蔑靜物畫的意味，甚至而在受曲解後更一度被視為低等的畫類。這邊有一張吉斯布雷齊(Cornelis Norbertus Gijsbrechts, 1610-1675)的畫作正巧就叫「死的自然物(natura morte)」，也許可以從中端詳出些究竟。



¹¹神林恆道等編，潘禧譯(1996)，《藝術學手冊》，台北：藝術家出版社，頁 131。

圖 1 Cornelis Norbertus Gijsbrechts,《死的自然物》,年代不詳,油彩/畫布。

既然靜物畫是一種「由靜止不動的事物所組成的繪畫型態」。那有人物、動物、昆蟲出現的繪畫是否也可稱為靜物畫？我想可透過阿特申(Pieter Aertsen,1508/09-1575)的這件《基督在馬利亞和馬爾大家中(Christ with Maria and Martha)》作品來說明，非常不同於以往的天主教繪畫是，它在處理宗教性的主題時反客為主，將基督的故事性描述挪為背景，只是畫中左下方的一小角，前景部份反而是盡是一些靜物，因而代為說明了「主客關係的取捨」決定了靜物畫的成立與否¹²。



圖 2 阿特申,《基督在馬利亞和馬爾大家中》,1552,油彩/畫板,60x101.5cm,維也納：Kunsthistorisches Museum。

2、靜物畫之類別

靜物畫從十七世紀初發展以來，發展成幾種固定的分類，其分別是：「虛空型」、「象徵型」和「自我表現型」。在此需另外一提的是，按照其分類的性質「虛空型」其實也是「象徵型」的一種，不過為解說上的方便還是獨立出來較易於理解。

虛空型或稱虛幻畫 (vanitas)，源於聖經「傳道書」第一章：「虛空的虛空、

¹²若說靜物畫在南歐是因卡拉瓦喬(Il Caravaggio, 1573-1610)的天才才得以獨立出來。在北歐則是因為中世紀後，宗教藝術不再受重視，畫家為了生活而迎合大眾需求才衍生出來的，阿特申「反客為主」的將本是宗教題材，轉變為以靜物為主角的畫作不是沒有原因。

虛空的虛空，一切都是虛空。」是透過物體的選擇和安排，使觀者對人生產生短處與虛空的感受¹³。這一派旨在提醒人要記取人生的短暫與無常，作品當中常常擺置了：頭蓋骨、時鐘、將熄的蠟燭、倒置的酒杯、地球儀、書籍、沙漏、珠寶等，暗示了世間的財富都是短暫的存有的。有趣的是，有些藝術家更是再表面上幫雇主描繪了財富的象徵，實際上再畫面中也留下了財富並不長久的伏筆。

象徵型的靜物，特點在於畫中必須表現出視、聽、觸、味、嗅等五種感覺。這五感又與自然或宗教的象徵有關，畫家常選用麵包、酒和水來象徵耶穌受難的事蹟，又或代表聖靈三位一體的暗喻¹⁴。

自我表現型主要在於呈藝術家個人的特色上。有一說是透過繪畫技藝的超群，以一種近似於超寫實主義的畫風，試圖欺騙人的眼睛的繪畫。十七世紀中期，便有被稱為「假像畫」(Trompe-l'œil)的名詞出現用以概稱這類繪畫。假像畫的畫家一筆者看來似乎也具備「皮格馬利翁」¹⁵的部份能力，至少它已經通過視覺欺瞞過我們，使我們誤以為置於眼前的是真的事物，倘若假使真的有神話中維納斯女神的幫忙，這些靜物也許真的可以拿起來食用。

而自我表現型的另外一章，則是受到意識形態與社會變遷的影響，個人主義抬頭後，畫家藉靜物來驗證其研究，或表現其獨到的想法。塞尚在其靜物畫中不斷的排列物體的順序；梵谷的強烈個人化色彩的使用，並以其刀鋒般的筆觸刻畫其感情；超寫實畫家的冷峻畫風；後現代古典復甦後，靜物畫家對古典題材的挪用等等。

¹³張新龍著(1994)，《從題材欣賞繪畫》，台北：雄獅圖書，頁 135。

¹⁴同上註，頁 137。

¹⁵根據奧維德(Ovid)的詩篇，皮格馬利翁(Pygmalion)是個雕刻家，他雕出了一個理想中的女子形象，並且愛上了它，後來他請求維納斯幫她找一位和他雕像相似的女子當他的新娘，結果女神竟將這雕像點石成金，變成真人。

3、靜物畫的演變

其實靜物早從古希臘的壁畫開始就已出現在各式繪畫的角落中¹⁶，不過充其量只是用來裝飾畫面而已，真正獨立出來當主角而且在藝術史上有記錄者，是在卡拉瓦喬（Caravaggio, Michelangelo Merisi da 1573—1610）的前一世紀，羅傑·凡·韋登(Rogier van der Weyden,1399-1464)的一位學生於 1470 年的作品，畫在畫布背面，是一張有許多物品放在壁龕中的靜物畫。稍後的 1490 年漢斯·梅林(Hans Memling,1465-1494)也有一張畫在畫布背後的靜物，使我感到好奇的是，並不是靜物的首次從別的畫種中出走，而是畫家選擇在畫布背面作畫的這個形式，跟後代的一些畫家(如威廉·大衛(William M. Davis,1829-1290)的作品)用假像畫的手法在畫布的「正面」描繪畫布背面的事物的相連與弔詭性。



圖 3 漢斯·梅林，《壁凹中的瓶花》，1490，油彩/畫布背面。



¹⁶從幾個術語的討論裡，可瞭解古代靜物畫的意義：Xenion 與靜物畫亦有極近的關係，希臘人以這個名稱意指上流人士送給客人的食物畫，除 Xenion 外，「桌席圖」及「花畫」也常在羅馬時代的嵌畫裡出現。

圖 4 威廉·大衛，《Tableau retourné》，1870，油彩/畫布。

「假像畫」(trompe-l'œil)企圖在平面上製造亂真的立體效果的畫風延續到後代的藝術家，更加的假像了(Trompe-l'œil d'un trompe-l'œil(法文))。1596年二十三歲的卡拉瓦喬畫了著名的《籃中水果》，真正地影響後世藝術家對靜物畫主題的確立。



圖 5 卡拉瓦喬，《籃中水果》，1596，油彩/畫布，46x64.5cm，米蘭：安勃羅西教堂。

承前所言，以阿特申的作品為例的「反客為主」，是因為十六世紀後半期北歐在中世紀過後，宗教藝術不再受重視，因而出現了雖有宗教情節的場景，構圖的前端卻是靜物的繪畫，是受市場體制的影響，畫家為了生活而迎合大眾需求所導致，直到文藝復興時期過後，才漸漸的轉為完全的靜物畫。

到了十七世紀可說是靜物畫的全盛期，前述的幾種靜物畫的分類到此都已發展成形，荷蘭的黑達（Willem Heda, 1594-1680）就屬於象徵型，他的這張《螃蟹的早餐（Breakfast of Crab）》把荷蘭當時的經濟狀況也刻畫盡致，經濟的寬裕使得一些財主也要求藝術家畫些彰顯自己財富的靜物作品，這種看似五光十色、金碧輝煌的器物，被黑達在角落埋下了一種虛無的象徵，剝了皮的柳丁，暗示生命的虛幻。



圖 6 黑達，《螃蟹的早餐》，1648，油彩/畫布，聖彼得堡。

獵物畫方面則有林布蘭特（Rembrandt van Rijn 1606-69）與史奈德（F. Snyders, 1579-1657）為代表，前者以厚塗法畫出鮮血淋漓的屠牛場景甚為聾人，如《屠牛》一圖所示。



圖 7 林布蘭特，《屠牛》，1655，油彩/畫布，94x67cm，巴黎：羅浮宮。

「食堂畫」（Bodegón）也是另一個流行於 17 世紀的主題，該字原指低級食堂，是一提供飲食的簡陋建物。這類作品不單展示食物和飲類，還有平民在通俗的背景裡玩耍作樂。代表畫家是義大利的康比（V. Campi, 1536-1591）及受到卡拉瓦喬明暗法技巧的影響甚深的西班牙畫家委拉斯蓋茲（Diego Velazquez 1599-1660），委拉斯蓋茲作品《賣水商人》把所謂的下等階級中，粗陋廚房的角落如實描寫，以批判性題材的畫作來對抗流通於上流社會的保守派藝術品。



圖 8 委拉斯蓋茲，《賣水商人》，1620，油彩/畫布，106x82cm，倫敦：威靈頓博物館。

十八世紀的靜物畫已經進入學院體制中，而這當中貢獻不小的是夏丹 (Jean-Baptiste Sim'eon Chardin, 1699-1779)，他以非常令人感到訝異的畫種：靜物畫，被選聘為學院的院士，可見其精湛地技巧、充滿柔和光線與色調的畫面多麼突出，夏丹總是以簡單的靜物、人物、生活中廚房一角為主題反覆創作，對後世的靜物畫立出一傑出榜樣。



圖 9 夏丹，《銅壺》，1734，油彩/畫板，28.5x23cm，巴黎：羅浮宮。

十九世紀初開始，庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）自然以寫實主義來面對靜物。

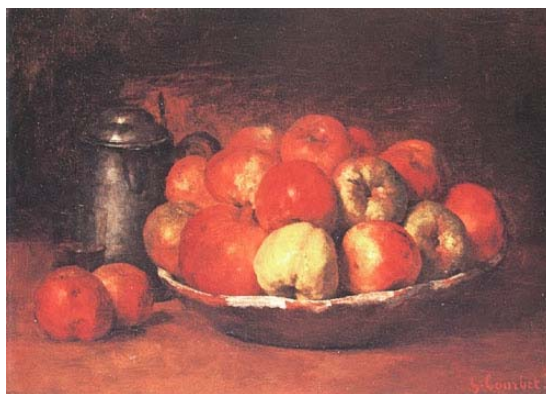


圖 10 高爾培，《蘋果及石榴》，1871-27，油彩/畫布，61 x 44cm，倫敦：國家畫廊。

稍晚的印象派中，現代繪畫之父：塞尚(Paul Cezanne, 1839-1906)則把靜物當成是形態構造的研究元素。他那看似隨意擺設的靜物，實際上卻是花了好幾個小時的打量後的成果。他的作品不是像其他印象派畫家是爲了捕捉瞬間的印象，也不蘊釀古典靜物中的空氣流動，而單純爲了追尋畫面結構的「綜合的統一」，並以角錐、方形、圓形單純化體積與面，不過也不免犧牲了客觀的原形，加以變形後求取這種單純的統一。



圖 11 塞尚，《蘋果籃靜物畫》，1890-94，油彩/畫布，65 x 81cm，美國：芝加哥藝術學院。

喬治·莫蘭迪（**Giorgio Morandi**,1890-1964）這位義大利的著名靜物畫家，生活像是個隱士般，而他讓人印象最深的就是他那擺設成堆的瓶瓶罐罐，像是在一個虛無的場景中。莫蘭迪以著一種獨特的冥想特質來畫靜物，也利用靜物無窮變化的排列來探究事物的本質。靜物雖然外觀似有侷限性，但他卻發現這種侷限有著許多複雜的可能，換句話說，他的藝術是一種形而上的聯想，以致也有藝評家把這些瓶子當成了教堂而不是瓶子。

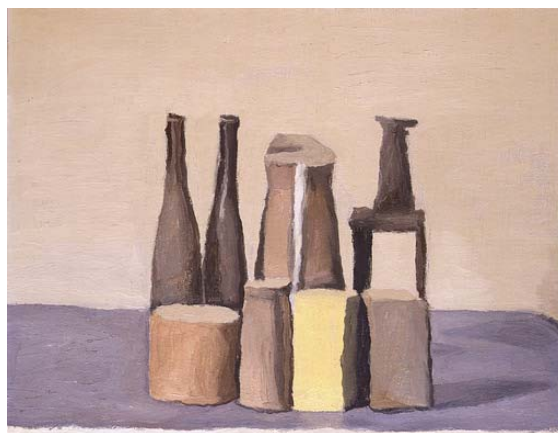


圖 12 莫蘭迪，《靜物》，1955，油彩/畫布，35.56 x 45.72cm，美國華盛頓：國家藝廊。

西班牙的當代超寫實畫家安東尼奧·羅培茲·卡西亞(**Antonio Lopez Garcia**,1936-)一直是筆者甚為喜好的藝術家之一，他的靜物作品有幾件是以洗手台為描寫的對象，整個畫面給人安靜、平和之感，有藝評家指出這類繪畫具有一種社會的實證性，藝術家在他的畫中把他自己對社會問題的看法用圖像表現出來。



圖 13 羅培茲·卡西亞，《洗手台和鏡子》，1967，油彩/畫布。

艾斯特凡·桑多菲(Istvan Sandorfi, 1948-) 這位早年因為政治因素，而流落到法國的藝術家，在 1988 年前的靜物創作呈現一種變態的寫實主義傾向，這是因為它的畫面色調偏冷，而且有多幅畫作是描繪著腐敗的肉或動物屍體，因而有此著稱，在 1988 年後他一改過往誇張詭異的畫法，而走向精密寫實的靜物畫風，也發展出以周遭友人為主題的新風格作品。他向其他的照相寫實畫家學習用幻燈機作畫，然而他所迷戀的不是寫實如照片的冷峻感，而是透過照相機的鏡頭表達自我對人世百態的評價，他有著和文藝復興時期藝術家一樣的高度成熟繪畫技巧，然而從他的作品中我們仍可得知他是處於我們年代的藝術家。這種特質也正是後現代藝術家所具備的上、下時空聯結的特性，「挪用古典而非古典」的手法。



圖 14 桑多菲，《靜物的懊惱愛情》，1990，油畫後石版印刷處理，96x68cm。

第三節 台灣的後現代類古典風格

在歐美的 80 年代，古典主義呈現復甦的樣貌，在後現代主義的帶領下，此時的新古典走向的是一折衷的過程，即所謂「折衷的新古典主義」¹⁷，它象徵了人性回頭尋找普遍性的藝術語言，另外還多了些反抗的特質。在抽象表現主義與新表現主義正噴張的年代裡，折衷新古典主義以藝術題材的回到人體與具體事物之上來反動之。90 年代「台灣後現代類古典風格」也是如此(如果我們可以這麼稱呼它的話)。

所謂的「台灣類古典風繪畫」是引用自謝東山先生在文章中所標誌的繪畫名詞¹⁸，類古典的「類」有相似、近似的含意，類古典近似古典而非古典。筆者書寫本論述初稿之時，曾為定下合適名稱所苦，不過筆者在見其文後，將類古典另外冠上「後現代」的稱呼，這麼做是因為它和前述歐美 80 年代「折衷的新古典主義」的興起有許多相似。筆者藉此統稱包括自己在內¹⁹，這一類屬繪畫創作的歸屬的想法。

台灣的寫實繪畫的延革，早再二十年前的 70 年代國內的藝術家也曾不落人後的，透過留學歸國的學人帶入當時國際所流行的照相寫實主義蔚為風氣，而國內的官辦美展全國美展、全省美展也加入催生台灣的照相寫實行列。到了 80 年代，美國的鄉土寫實大師安德魯·魏斯的畫作，一度成為藝術創作者對台灣時局的寄託方式。那是個與國際社會斷交的年代，國內的創作者寄情於較早的鄉土文學（台灣文學），回歸本土，而國展與省展也產生了相當數量的鄉土寫實作品。不過到了 90 年代這股熱潮漸漸消退，在大環境已走向裝置、環境藝術包圍的氛圍裡，一群以堅持繪畫創作，寫實的技巧來面對的創作者的出現，實屬特別。

¹⁷黃海雲著(1991),《從浪漫到新浪漫》,台北:藝術家出版社,頁 238-239。

¹⁸謝東山(2002),〈台灣類古典油畫源起與類型〉,《藝術觀點》雜誌,冬季號,台南:國立台南藝術學院,頁 49。

¹⁹參見南藝研究生洪劭涵當時為文中的註釋,筆者亦被列為此一潮流中的一小涓流。洪劭涵(2002),〈怎樣的時空?如何的類古典?〉,《藝術觀點》雜誌,冬季號,台南:國立台南藝術學院,頁 58。

關於這類創作者的創作內容，依謝東山先生的分類有：1.台式古典主義：兼容 17 世紀荷蘭、法國的古典主義傳統，以古典技法細膩描繪台灣的自然風光、靜物及人物。2.魔幻古典主義：創作技法類似超現實主義，而其創作意圖則屬於象徵主義，將很多不合常理的場面以具體的形象表現出來。3.後現代古典主義：指的是出現於 80 年代歐美的後現代古典主義，作品將過去歷史題材當成「現成物(ready-made)」加以挪用試圖營造一種「寓言」。此外，筆者亦在它處觀察到關於此類創作可以套用的幾個分類方式，如查理·簡克斯在《後現代建築語言》(1987)書中的新古典類型分類：有形而上古典主義、敘事性古典、寓言性古典、寫實主義古典、古典的意識感性²⁰五類；同樣的，在黃海雲先生的〈折衷的古典主義〉類型分類當中，列有：田園的古典、玄秘的古典主義、寓言的古典主義、懷舊的古典主義、理性秩序古典主義²¹；還有羅伯特·斯坦因(Robet Stern)在其著作《現代經典主義(Modern Classism)》(1998)中將後現代主藝建築所作五個範疇的分類：遊戲的古典主義(Ironic Classicism)、比喻性的古典主義(Latent Classicism)、基本古典主義(Fundamentalist Classicism)、復古主義(Canonic Classicism)、現代傳統主義(Morden Traditionalism)²²；另外還有洪劭涵的理想美古典(同謝東山先生的台式古典主義)、形而上古典(同謝東山先生的魔幻古典主義)、後現代古典；蔡佩玲歸類的「視覺思維寫實」中的：1 精密派 2 詩意派 3 幻境派 4 藝術場域擴大²³。還有筆者創作中統稱的「仿古典」風格，諸分類方式眾說紛紜列表如下：

²⁰陸蓉之著(1990),〈自由折衷的新古典主義〉,《後現代的藝術現象》,台北：藝術家出版社,頁 78。

²¹黃海雲著(1991),《從浪漫到新浪漫》,台北：藝術家出版社,頁 240-252。

²²王受之著(2001),《世界現代美術發展》,台北：藝術家出版社,頁 135-143。

²³蔡佩玲(2002),〈催生、寄生、新生〉,《藝術觀點》雜誌,冬季號,台南：國立台南藝術學院,頁 78-79。

謝東山 <台灣類古典風繪畫>	查理·簡克斯 <後現代建築新古典>	黃海雲 <折衷的新古典主義>
1.台式古典主義 2.魔幻古典主義 3.後現代古典主義	1.形而上古典主義 2.敘事性古典 3.寓言性古典 4.寫實主義古典 5.古典的意識感性	1.田園的古典 2.玄秘的(形而上)古典主義 3.寓言的古典主義 4.懷舊的古典主義 5.理性秩序古典主義

羅伯特·斯坦因 <後現代主藝建築>	洪劭涵 <台灣類古典繪畫>	蔡佩玲 <視覺思維寫實>
1.遊戲的古典主義 2.比喻性的古典主義 3.基本古典主義 4.復古主義 5.現代傳統主義	1.理想美古典(同謝東山 台式古典主義) 2.形而上古典(同謝東山 魔幻古典主義) 3.後現代古典	1.精密派 2.詩意派 3.幻境派 4.藝術場域擴大

筆者曾在 1999 年一月份曾短暫在畫室中拜在李足新門下求教²⁴，他算是我創作中仿古典風格的啓蒙教師。根據他的統稱為<後現代古典謎情>的論述中的描述，這一類屬的台灣當代的古典繪畫，非但不是延襲對古典油畫精神的崇拜與追尋，而是在古典的技法下，注入新時代的寓言，是一種個人對於當下議題與記憶的挪寫，或是人類的歷史經驗與傳說²⁵。

總觀這些分類方式後，筆者個人以為可以簡單將表現方式歸類為以下幾種：

²⁴約在 1999 年 1 月至 2 月農曆年前，約一個月時間，農曆年後就因個人的經濟的不許可而中止。

²⁵李足新著(2003),《輕忽的秘密》,台中：大古文化,頁 14?。

- 1.拼貼²⁶：打破上下文的順序模式，而由不同的碎片與碎片組合成一個整體，通常在畫面中出現不同的原素，這些原素也許是創作者個人自身的故事題材的拼貼，也許是對社會議題的集成，也許是生活中的某種狀態陳述。
- 2.挪用²⁷：以古典的題材、內容為背景卻在表面後表述另一番情事，也許是寓言式的透過類似符號學上「能指」的換喻，借用古典題材指示著不同的當代歷史思維。
- 3.超然的寫實：這一類的作品很難從中看出時代性，而以一种純粹的寫實，來達到遺世的精神，繪畫創作變成了一種避難所或天堂。創作品以一種冷靜的態度自居，雖然如此也絕不同於超寫實的冷峻與絕對客觀。

²⁶畢卡索以實物的黏貼拼貼(Collage)取代用直接在畫布上畫圖案,成了達達主義的先聲,模糊了藝術中真實與幻像的區別。

²⁷挪用(appropriation)為後現代大量使用的手法之一，如馬里亞尼(Carlo Maria Mariani,1931~)作品《Composizione 2》挪用杜象的小便池與新古典手法描繪的人物並置，即是有名的一例。杜象挪用現成物小便池到美術館中改變了現成物的生活依據，而 Mariani 的再挪用，又加深了文化世界與生活領域交換的可能性。

第三章 真實與虛幻的迷戀--創作理念的分期及其詮釋

繪畫是我的信仰，是在有太多秘密和不解時對自己的安慰，單單接近這種狀態就已經可以喚起幸福的感覺。-----（Gerhard Richter, 1931-）

第一節 學習階段--虛幻的真實

自習畫之初,個人很快的就進入了對西方古典繪畫的迷戀之中,特別是對那種油畫的質地與效果的驚訝,促使我定了一個並不算很高且不一定明智的目標,那就是讓自己處在一個技術訓練的狀態中,以摸索古典油畫的技法為主。

靜物畫是個人最先接觸的題材。靜物畫泛指「透過寫實的技術，再現各種不會動的事物為主題的繪畫」。在學院教學體系中，靜物畫被視為一繪畫訓練的基礎課題，它在西洋藝術史中的地位，約在 1600 年頃才告確立。因為先驗的認知所致,個人不論在技法、題材上皆偏好寫實。目的是想藉此打好基本工夫。

寫實藝術長久以來一直支撐著整個西方藝術史,它是一種它律的模擬現實界的繪畫表現方式。雖一度被柏拉圖鄙於理想國之外,卻又在文藝復興時被人文主義復甦平反。如前所言,寫實主義藝術按照貢布里希在《藝術與錯覺》的說法是一種「錯覺主義」,是顏料在畫布上的堆疊所達成的視覺上的錯覺。

在這期間,筆者羅列蒐集有關古典油畫技法的書籍²⁸,並向精研寫實技法的李足新先生習畫。技法上包括:打油性(鋅白)底或水性(兔皮膠)底、先打灰底或朱紅色底、那些地方該用凡尼斯使之透氣、那些地方不可用會「發粉」的顏色、上釉(Glazing)的運用、質感的塑造...等。

如前所述,靜物畫從十七世紀初發展以來,發展成幾種固定的模式:「虛空型」、「象徵型」和「自我表現型」。

虛空型或稱虛幻畫(vanitas),旨在提醒人要記取人生的短暫與無常,暗示

²⁸粗略計有:北条章和鍋島正一《油畫質感表現技法》、陳淑華《油畫材料學》、陳景容《油畫的材料研究與實際應用》、馬克斯·多奈爾《歐洲繪畫大師技法與材料》、龐均《油畫技法哲學》、王勝《西方傳統油畫三大技法》...等書。

了世間的財富都是短暫的存有的。

象徵型特點在於表現出視、聽、觸、味、嗅等五種感覺。

自我表現型主要在於呈藝術家個人繪藝的超群(假像畫),或藝術家藉靜物來驗證其研究以表現其獨到的想法。古典主義靜物畫曾被逼貶,而到了後現代古典復甦後,靜物畫才再度成爲眾所矚目的焦點。

有這樣初步的認識後,畫靜物必定得考慮其具有的象徵寓意。依照十五世紀時的繪畫論²⁹:輪廓、構圖、明暗等繪畫要素。從素描的準確性和光影著手,避開了色彩的困擾。實際展演後,漸漸地個人發現到,構圖上會有某種一定準則:整個畫面都是依據著光影/空氣的流動性來支撐;人類固有視覺的慣性是由左而右,所以大部份的古典油畫的視覺動線也是由左而右的。當光影/空氣順著畫面變化時,我們的眼睛也跟著游移,而且通常有很多方向將這些空氣/光影排出。而這些連接排出光影/空氣位置的線,成了構圖的元素,讓畫面有了張力。有了這樣的體認後,對繪畫的掌握也得心應手多了。

技法上王勝的《西方傳統油畫三大技法》題到的凡艾克(多層次畫法)、提香(透明罩染法)、魯本斯(濕中濕)皆是我所熱衷學習的。其中我印象較深的是提香(Titian,約1481-1576)曾說道:「色彩創造了形體、暗示了空間並蘊釀了氣氛」³⁰。古典的色彩指的是中間色的妥善運用,通常畫面上僅會有極少的高明度與低明度,充斥於整個畫面的是不同色相的中間色。畫圖畫到最後用的盡是些中間色,至於該用那些顏色在那些地方,則全憑個人直觀的感覺和先驗的認知。

²⁹這裡指的是阿爾貝蒂畫論,阿爾貝蒂(Leon Battista Alberti 1404-1472)意大利文藝復興時期人文主義者並兼製圖學的研究。對藝術的研究以《繪畫》(1436)一書爲其傑作,本文所述即出於此書。

³⁰ Parramon's Editorial Team 著,李佳倩譯(1997),《油畫》,台北:三民書局,頁14。



圖 15 洪皓倫,《舊廚房》,1999,油彩/畫布,91x116.5cm。

作品《舊廚房》

作品說明：作品以水平的構圖方式呈現，桌子上陳列成排的大小杯子，像是三、兩彼此在話家常，述說著過往的豐功偉業。光影的表現是我³¹所著重的重點，由左方映射的光源帶動了視覺的動線，這是從許多古典靜物畫慣用的手法，由左至右的視覺動線和人類的視覺慣性有關。影子的特意拉長，是有意彰顯真實的物品和虛幻的影子的關係。半開的抽屜象徵的人所遺留下的痕跡，也引導觀者主動猜想抽屜中的內容物。另外就是質感的表現的探討，如桌巾、鐵櫃、陶杯、裝蛋的塑膠容器、油漆了好幾次的牆面、水管與木條，除了挑戰自己的繪畫技巧外，目的就在於藉它們營造懷舊的氣氛。

³¹為了解說上的切題與方便，作品說明中的主詞改用第一人稱：我，以有別於本文中的人稱使用，特此說明。



圖 16 洪皓倫,《幻化》,1999,油彩/畫布,38x45cm。

作品《幻化》

作品說明：這是件在畫室中完成的作品，印象派畫家將創作的過程移到戶外進行，藉此有別於過去畫家在畫室中完成作品的方式。在這件作品中，我企圖用動物的頭蓋骨、蘋果和漸漸枯萎中的楓葉三者，來呈現時間的流逝感。十七世紀以來靜物畫中的虛幻畫所象徵的意涵，無不在提示人生命的虛幻，就像錯覺，是一種虛幻的存在一般。



圖 17 洪皓倫,《為藝術而藝術?》,2000,油彩/畫布,100x80cm。

作品《為藝術而藝術?》

作品說明：畢卡索以實物的黏貼拼貼(Collage)取代用直接在畫布上畫圖案，成了達達主義的先聲，模糊了藝術中真實與幻像的區別。我在這幅作品中並未使用拼貼的技法，而卻用了幻像來模糊真實的物件與手繪圖像的間隙，就像是種自我嘲諷。創作源自於生活中的真實感觸：一個物質匱乏的藝術創作者為堅持理想而從事創作時所面臨的生活困境之反應。作品所造成的幻象無法替代真實，作品中虛擬的情感無法取代一個真實的人物的情愛等諸現實問題，有時連下一頓飯都成了問題如何堅持創作。

17 世紀靜物畫象徵派，以五種感官視、聽、味、觸、嗅味為表現方式，唯通常與宗教自然的象徵多所牽連，而個人這件作品當中的五感表現，實與筆者生活狀態有關：西洋音樂史課本中樂器演奏的插圖(聽覺)、畫筆調色盤(觸覺)、錫箔紙顏料(視覺)、承裝不明液體的紅碗、

麵包(味覺、嗅覺)，而左下角的折布描繪又告知著畫布上所呈現的一切不過都是幻覺。筆者在創作完這件作品的三年後發現，竟然和「假像畫」(Trompe-l'œil)畫家吉斯布雷齊(Cornelis Norbertus Gijsbrechts,1610-1675)的畫作中在一角描繪畫布的折痕有如此相同之處深感震撼。



圖 18 Cornelis Norbertus Gijsbrechts，《假像中的假像》，1659/60-75，油彩/畫布。

第二節 形式語言為思想所用

當你注視一堵有污點的，或混有石頭的牆時，如果你必須設計某種景色，你會發現它與各種風景有相似之處……或者，你又會看見在動作中的戰爭和人物，或者奇怪的臉和服裝，或者無窮種類的物件，你可以把這些化為完整的或成很漂亮的形狀，而這些東西是偶然地顯現在這樣的牆上的，就像那鐘聲，你可以在它不和諧的聲音裡找到你願意思象的任何詞句。³²

—————達文西(Leonardo da Vinci 1452-1519)

在接下來的時期裡，我總覺得為古典美所存在的繪畫題材和自己是那麼不切身，總保持著某種距離。我對繪畫便抱持著懷疑的態度。個人為何而畫？為誰而畫？在百般的矛盾與疑惑下理出了屬於個人的折衷解答——「每當我在畫面上建構某種形式的同時，會讓個人有種莫名快感(美感)，消弭了心中急欲疏發的感受。作品和直觀的情感間並無太大關連，反倒趨於冷靜。不因快樂而畫樂天的畫，情緒低落就畫哀傷的主題。我想要的是創造出一前所未有的靜肅作品，以體現內在的真實。」

在這段期間我不斷反問自己：什麼才是真實？為什麼確實不等於真實？研讀諸多關於超現實主義的論述後，得到不少觀念上的補述，表面看來，超現實主義與具象似乎聯繫並不緊密，因為在超現實主義的宗旨裡，形式並不是主要課題。因為這個派別裡既有米羅(Miro)、阿爾普(Arp)那樣的接近抽象的藝術家；也有達利、奇里柯那樣以具象表現為主的藝術家，超現實主義脫胎於達達，而它的源頭可追溯到浪漫主義。超現實主義中的具象繪畫探索成果，除了後來極大的豐厚了以具象的語言表達抽象的思想外，還為 80 年代以來的新具象繪畫提供了許多借鑑。義大利畫家奇里柯(Giorgio de Chirico 1888-1978)早年曾受浪漫主義和象徵主義的影響，因而創作中許多象徵主義幻想的概念，有些來自尼采，有些則來自夢裡。奇里柯的作品往往留給觀者許多如考慮到人類的命運等類的思索，從形式上雖說具

³² 羅伯特·體斯著，劉萍君等譯，《新藝術的震撼》，上海：上海人民美術出版社。

象，然而卻也具備感性非理性的夢幻，它的作品如夢一般將真實與非真實並陳。像是一種寓言一樣，預見了人類的未來，因此也有所謂形上繪畫的稱呼。



圖 19 奇里柯，《憂鬱的謬思》，1925，油彩/畫布，97x67cm，米蘭，私人收藏。



圖 20 洪皓倫,《存在的空間》,1999,油彩/畫布,90x72cm。

作品《存在的空間》

作品說明：作品由門跟門間的通道與窗對照水瓶與皮箱組成。創作品從創作者那

獲得生命，它的存在創造了一種氣氛。這種氣氛，我認為具有淨化人的心靈的力量，而創作者的主要任務，便是將這其中內在的意涵以繪畫的形式服務於觀賞者的。或許是因感同身受，我體會到形上繪畫的孤寂。於是反覆地檢視內省，繪製了《存在的空間》。將室內、水瓶、皮箱安排在同一畫面上，它們的主要關連在三者都是「容器」，而且都被掏空：暗示了心靈的空虛。

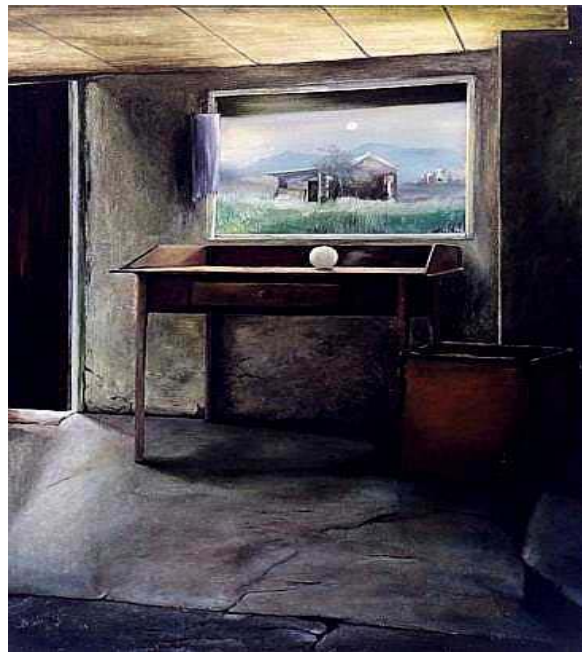


圖 21 洪皓倫,《形上空間 II》,1999,油彩/畫布,98x72cm。

作品《形上空間 II》

作品說明：作品所描寫的場景是農舍裡向外觀看的窗口景象，窗口的部份是寫生觀察得來，確實是由自家的田徑向山邊望去的角度。這是我第一件以自己所處的狀態為背景的作品，這個室內的空間並不存在於我的現實生活當中。它被描繪成一個簡陋的房間，天花板用我認為俗氣的美耐板裝飾，桌面上放著一顆石膏球體，是我對西方藝術的憧憬，透露出我在投入藝術創作領域後，想改變自己生活形態的想望。

第三節 追憶似水年華--故事性鋪陳

繪畫可以是一種探究肉眼可見事物，同時也是心靈世界的語言。它能滲入人性情感的深處將感性的情緒表達出來。我取材至生活上的真實感觸，並選擇自己最感動、具深厚情感的物品為主題。描繪了包括雞蛋(象徵生命的誕生)、碗(生活)、月曆(時光)、信件(人際關係)、照片(個人的回憶、記憶)、油畫用具(自我的狀態或我所達到的位置)、書籍(知識)、酒瓶(享樂、虛幻的繁華)、玻璃杯等廣泛被認為具有寓意性的物品。構圖上採用的各種不同結構構成，藉由物體間的擺設位置來加強畫面的張力。光線的游移帶開了視覺上的動線。

佛洛伊德將藝術歸於幻想這種人類逃避苦惱的一種方式³³。在幻想的世界中為所欲為，若不當真那就大錯特錯，因為過程中不僅被心當真，甚至也動了情，幻想實為真實世界的一部份。而回憶更是我們生活下去的軸心，法國普魯斯特(M. Proust)在其《追憶似水年華》³⁴中對回憶的認知甚至比他現在的生命還要重要，雖然他一再的在書中說他不願回憶，但無可避免的我們誰也逃不開。面對過去，我們所能做的只有回憶。我處理回憶的方式是讓它具有想像的空間，即使是極端的答案也讓它成了富有「詩意的藉口」。

阿多諾(Adorno, Theodor W., 1903-1969)發想，現代藝術的涉及黑暗之處是和藝術的否定性緊密相連的，即藝術對現實存在的否定，也許和不可實現的「彼岸」的許諾緊密相連：「審美經驗是精神對本身不能帶有，也不可能從世上獲取的某種東西的感受，是通過不可能性許諾的可能性。³⁵」所以藝術作品只是一個非現存的諾言。

這一時期的作品敘述性似乎滿重的，不過我相信不致須要太多的解釋，也可以

³³田曼詩著(1982)，《美學》，台北：三民書局印書行，頁 44。

³⁴Marcel proust 著，桂裕芳、袁樹仁譯(1992)，《追憶似水年華》，江蘇：譯林出版社。

³⁵馬克·杰木乃茲(Marc Jimenez)著，樂棟、關寶豔譯(1990)《阿多諾：藝術、意識形態與美學理論》，台北：遠流 1990，頁 173。

傳達出我的意圖。很多事情不講比講出來來的貼切。而且我也認為即使是私密性高的題材,同樣也能傳達普遍性的意涵和人類共通的情感,就像任何秘密一樣,人其實都有相同的秘密,就某個觀點來看,個人的秘密早就是公開秘密了!



圖 22 洪皓倫,《追憶似水年華》,2000,油彩/畫布,100x80cm。

作品《追憶似水年華》

作品說明：這件作品所描繪的內容和創作當時的感情失意有關，我用較為內斂、含蓄的手法表述對失戀的理解。人物照片、例假日標示有異的月曆、有血跡的日曆月份、月曆上黑狗與女主人的親暱圖片、畫具、寫著白天愛夜晚(法文)的信封袋、空碗中的雞蛋等等物件是經過選擇性的擺設，這裡面隱含了我和失戀對象才明白的共同符號。這件作品像是一封情書，也像日記一樣昭告了過去戀情的點滴。回到作品的技巧上，我並沒有因為感情的失意而忘卻繪畫性技巧的研習，這件作品採用菱形的構圖，觀者的視線可以由經畫中的每一物件的邊緣線游走，由最外圍的畫布開始到雞蛋與信封附近結束。另外，在物體材料的質感上，透明玻璃的難度甚高，所幸最後能有所克服。

每個人都有其難以忘懷的過去，就像是歷史一般也可能由一連串的錯

誤與失敗所構成，因為過去種種，而方有今的我。越是想逃它越是緊抓著不放，不斷掙扎的它被我們壓抑到潛意識中。今天我們意識堅強，我們便不痛不癢。但總會有那麼一天它會趁機的逃脫，自此讓人陷溺於過去無法自拔。常言道：鳥之將死其鳴也哀，人之將死其言也善。就好比老者總會不自主的陷於童年回憶一般。但回憶雖酸，它仍會隱隱散發著淡淡甜味。



圖 23 洪皓倫,《心的旅程》,1999,油彩/畫布,91x116.5cm。

作品《心的旅程》

作品說明：我覺得藝術家不論在生活上或其心態上都像是個旅行者，包括面對愛情也是同樣的態度，任何事件的發生，不論如何皆是人生的旅途上的一部份。這件作品前景部份有我認為代表我的符徵(畫具)、畫面中央的人物照片、信件及其他物件，皆是我刻意留給觀者尋找關聯而擺置。背景的小徑和遠方的風景更加凸顯路途的孤寂。



圖 24 洪皓倫,《重現的時光》,2000,油彩/畫布,98x72cm。

作品《重現的時光》

作品說明：這是件以菱形構圖的作品，它的畫面中心點是兩只對錶。我想傳達的是時間的不斷向前與不斷堆積的記憶。照片、空酒瓶、舊畫布、老碗公、信件、咖啡色的盒子，隨著時間封存在泛黃的記憶裡。藝術治療是以創造力的揮發來彌合心理上的傷痛，就像這幅作品的標題一樣，人何嘗不期盼能重溫舊夢。



圖 25 洪皓倫,《詩/失意的藉口》,2000-2001,油彩/畫布,145x112cm。

作品《詩/失意的藉口》

作品說明：作品和過去其他同樣是描寫感情事件的作品所不同的是，使用了超現實的手法，將許多不合理的物件、人物、場景作拼貼，畫面原素更為多元。構圖採用垂直及對角線，將所有事物的關連指向畫面中心：沉思的人物，期使觀者容易尋找其關聯。在物件的選擇上，畫具(象徵自我的狀態)、信件及照片(過往曾發生的事件)、只有上半身的人物對我而言是一個虛幻的存在；背景中多海邊夜景及夜歸的雙人，則是敘事性的強調畫面中沉思者的經歷。在這件作品中我也作了些繪畫語言的嘗試，就是畫面中間靠右的紅色色塊及左上角的白色色塊。紅色色塊是為彌補女性人物下半身的空缺，是因應構圖上的需要。而左上角的白色塊則描繪了植物由另一空間往前生長的假象。如前所述，佛洛伊德將藝術歸於幻想這種人類逃避苦惱的一種方式，面對過去，我們所能做的只有回憶。我處理回憶的方式是讓它具有想像的空間，即使是極端的答案也讓它成了富有詩意的藉口。

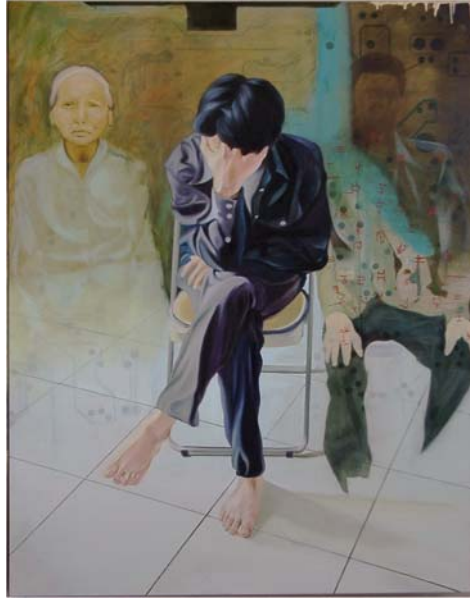


圖 26 洪皓倫,《祖、囑》,2002,油彩/畫布,145x112cm。

作品《祖、囑》

作品說明：這件作品的構圖類似筆者幾年前的創作《詩/失意的藉口》，筆者幾次曾以類似的構圖而不同的內容來創作。主體的形塑在我們出生的那一刻起便已開始，個體接收各種由長者間所期待的諸符碼及語言所建構的思想體系。隨著時間的累積、過濾與沉澱後，逐漸形成個人的思想體系，不論是原始祖先的甲骨文字或科學技術的 0 與 1 邏輯，都成為我們思想中不可動搖的一部份，作品中背景的圓點與綠色的連接線段是筆者早年在電子科習作的一塊印刷電路板的電路圖，左右兩側的人物若虛若實的隱現，代表記憶中照片裡模糊印象的曾曾祖父、母。在曾曾祖父身上獨有的紅色甲骨文字的挪用，演示的是個人所認為父系社會延續子孫的傳承代表，這個符碼原先是為占卜記事所用，當時人們迷信鬼神的力量，對大自然所知有限，以為風、雨、雷、電等大自然現象，是祖先以及山川鬼神的懲處，筆者則以此符碼來代表祖先對我這位子孫的期待與庇佑。作品呈現一種狀態，是個人的故事性表述，因而或許和觀者的共鳴點並不多。

第四節 藝術與錯覺

繪畫是無法複製藝術家所見到的東西的，而只是將其所見，翻譯成他繪畫的手法的表現形式罷了³⁶！以繪畫場景與主題間的關係，來暗示內容使人產生而錯覺、甚至是幻覺。它是通過的是從過往經驗的回想，而不是單是欺騙的手段而已。這個過程就像是編碼與轉碼一般，我們可從溫斯頓·邱吉爾(Winston Churchill)的描述來探其關係：

如果某個真正的權威認真探究記憶在繪畫中所起的作用，那會是非常有趣的。我們首先專心製志的注視著所畫的對象，轉而注視調色盤，然後再注視畫布，畫布所接收到的信息往往是幾秒以前從自然對象發出的，但是它在途中經過了一個郵局，它是用代碼傳遞的，它已從光線轉為顏色，它傳給畫布的是一種密碼，直到它跟畫布上其他各種東西的關係完全得當時，這種密碼才能被譯解，意義才能彰明，也才能反過來再從單純的顏料翻譯成光線，不過這時的光線已不再是自然之光，而是藝術之光。³⁷

人都有讀解圖像的能力，這和藝術家譯解藝術密碼的能力相同，這個能力起源於一種「誤認」。十九世紀初期的心理學也有「誤認外界現象者為錯覺」之說³⁸，拉岡(Jacques Lacan,1901-1981)在其心理分析理論中，也提出類似的看法，他指出：自我意識僅是個虛幻的誤認³⁹。此一「誤認」與譯解藝術密碼的能力有關，為說明誤認乃人類原始能力做一有力的論證之一，這或許可用日常生活的例子來比擬，例如當我們在看戲劇或電影時，意識確實告訴我們這是場戲，但每當我們入坐後，透過觀賞和「誤認」的發酵，往往真假不分。常聽聞到扮演壞人的演員戲外常受襲擊，這就是感情移入後誤認的結果。

此外就阿多諾(Adorno,Theodor W.,1903-1969)的想法「所有的藝術作品和一

³⁶E.H.貢布里希著，林夕等譯(2000)，《藝術與錯覺》，湖南：湖南科學技術出版社，頁 22。

³⁷E.H.貢布里希著，林夕等譯(2000)，《藝術與錯覺》，湖南：湖南科學技術出版社，頁 25。

³⁸台灣商務編纂(1971)，《哲學辭典》，台北：台灣商務印書館，頁 58。

³⁹參閱心得自王國芳、郭本禹著(1992),《拉岡》，台北：生智出版社。

般我們所說的藝術都是一種謎語。⁴⁰」除了藝術家本人對作品有真正的理解外，所有解讀都會從解說員的身邊溜走。

布希亞(Jean Baudrillard,1929-)更斬釘截鐵的認為，吾人已不再能夠區別現實中的真實與我們眼中的真實之圖像，因為那圖像已取代了它所描述的真实。模仿或再複製已不是問題，重要的是取代真實本身的真實符號。在 DNA 也能夠被複製的時代中，指出真確性的觀念已是毫無意義了，藝術便是由這種錯覺的誤認所構成。

真實與虛幻並沒有固定的分水嶺，我們所謂的文化或文明，就是奠基於人充當製作者、發現意外的用途及創造人工的用品的能力。這種能力，最早是作用在原始的動窟壁畫上，原始人常常處於一種忘我、物我不分的精神狀態中，將所描繪在岩壁上的動物當成真實的獵物不斷的練習補獸，這種說法在藝術的「儀式理論」中是說的通的：因為藝術需要因著某個目標而聚集一群人，並藉著儀式、特殊的姿勢動作及作品來產生其象徵意義⁴¹。而經過時間的展延，便會不斷的產生新的準則，於是整套的透視法就應運而生，更加消磨我們視覺、錯覺的敏銳度。在筆者撰寫本論述初期的某報報導中(2001年12月)⁴²，已有英國著名學者根據維梅爾的畫作做分析，有相當的證據指出，維梅爾的畫作是透過，如同照相機鏡頭的機器的輔助所映畫出來的，因而技法做為一種手段並不會影響其創造性與原創價值。適當的使用機器絕不會像大量複製後導致靈光(Aura)的消逝一般。

⁴⁰馬克·杰木乃茲(Marc Jimenez)著，樂棟、關寶豔譯(1990),《阿多諾:藝術.意識形態與美學理論》，台北：遠流出版社，頁 193。

⁴¹辛西亞·弗瑞蘭(Cynthia Freeland)著，劉依綺譯(2002),《別鬧了,這是藝術嗎?》，台北：左岸文化事業，頁 23。

⁴²筆者的印象中是如此，但因報紙佚失而未能正確的登錄日期與報紙。因類似的報導很多，不勝枚舉，筆者也僅略帶一提而已，未再詳細證明。



圖 27 洪皓倫,《存在的空間系列》,2002-2003,油彩/畫布,91x72.5cm。

作品《存在的空間系列》

作品說明：這是從較早的「形式語言為思想所用」那個時期的作品延伸而來的，具備了《存在的空間系列》作品的虛空感與傳統靜物畫中的假像畫傳統，我利用一個老舊的空櫃子並玻璃門上貼膠帶來達成。讓人有去關起櫃子的門或去撕取膠帶的想望，而卻又不得其門而入。



圖 28 洪皓倫,《存在的空間系列》,2001-2003,油彩/畫布,72.5x91cm。

作品《存在的空間系列》

作品說明：作品以我常用的水平構圖方式呈現，配合卡拉瓦喬式的聚焦光線，達成戲劇性假像畫的效果。關於創作的內容，我把自身的狀態投射的畫面裡，畫中擺設物品的取材來自我的生活周遭，如老家用壞的菜刀與

鉛板，油桐樹的葉子的出現是跟自己孩提時的記憶有關，我常在老家後的樹林中獨自穿梭，油桐樹很難爬，我才往上抓取樹枝，便一股兒的跌了下來，我驚奇的看著手中的這片大葉子，又哭又叫的哭回家中。紅蘿蔔是創作當時家中田裡所栽種的應時菜，小時後父親常常會買一些回來自己榨汁，再拿不要用的衣服濾掉多餘的殘渣。長大後祖父也種了些紅蘿蔔供家人自己食用，對我而言它凝聚了家人的親情，作為一個創作者 我不時的在畫中反覆出現畫具，這是我對身為創作者的位置的確認，我自我肯定也希望我能被肯定。當然我也不否認，在旁觀者看來它僅是幅假像畫。



圖 29 洪皓倫,《那些日子以來》,2001,油彩/畫布,91x116.5cm。

作品《那些日子以來》

作品說明：這件作品形式上使用菱形構圖的方式來構成，類似作品《追憶似水年華》視覺會隨著物品的安排動線，像一菱形般移動，最終停在正中的雞蛋上。作品的內容，依然有所慣用的符徵，如圖中的石膏像與《藝術史的原則》封面的維納斯的誕生，同前幾件作品一樣是個人身份狀態的表示：作為一個創作者對自身的肯定。九二一地震時摔破的石膏像被我特意的放進來，它是我第一個為了學畫而自己騎機車到台中挑選的石膏像，米羅的維納斯像，這位被打撈上岸滿臉傷痕的女神，其複製品也免不了受到地震的摧殘。



圖 30 洪皓倫,《金縷衣》,2002,油彩/畫布,97x130cm。

作品《金縷衣》

作品說明：作品由圍繞在畫面中的菱形畫框所牽引。畫面中的物件描繪了我所慣用的畫具，畫具是我自己對自己擔任「藝術家」這個身份的自我肯定與被肯定的需求。作品的內容和主題「金縷衣」有關，我將書法作品融入作品中，試圖增加作品的可讀性，破損的宣紙上正好缺損了「金縷衣」三字，因為我把杜秋娘的金縷衣所傳達的意象，轉化為畫中出現的烈酒、水月觀音圖像、蛋、空碗、有著藍色外框且繡工華美的金色織物等物件，這些人世享樂的物質皆如同「金縷衣」一樣都是身外之物。甚至在細節處理上，書法作品的部份文字更是離開了白色的宣紙，映射在畫中的木框上，也是在強調其如幻似影般的存在。

第五節 記憶中片段的集成

這裡就得談到的是創作與個人之關連，藝術創作可視為是一種被壓抑的慾望的發洩。慾望得到發洩，苦悶也就隨之消失。廚川白村教授根據佛洛伊德(S. Freud)的學說，斷言藝術是苦悶的象徵，他說：

在內心燃燒著火似的慾望，被壓抑著用這一個監督所阻止，由此發生的衝突和糾葛，就成為人間苦。但是，如果說這慾望的力免去了監督的壓抑，以絕對的自由而表現的時候，就是夢，則在我們的生活的一切的別的活動上，即社會生活、政治生活、經濟生活、家族生活上，我們能從常常受著的內底和外底的強制壓抑解放，以絕對的自由，作純粹創造的唯一的的生活就是藝術。使從生命的根柢裡發動出來的個性的力，能如間歇泉(Geyser)的噴出一般的發揮者，在人生唯有藝術活動而已。正如新春一到，草木萌動似的，禽鳥嚶唱似的，被不可抑止的內底生命(Inner Life)的力所逼迫，作自由的自己表現者，是藝術家的創作。在慣于單是科學底地來看事物的心理學家的眼裡，至於看成「無意識」的那麼大而且深的這有意識的苦悶和懊惱，其實是潛伏在心靈的深奧的聖殿裡的。只有在自由的絕對的創造的生活裡，這受了象徵化的藝術作品才能成就。⁴³

作品的呈現，是因在真實生活中類似閹割情節的壓抑所招致，讓創作成了心靈的主要寄託。渴望它是個入口更是個出口。當初對「我」而言所代表的是僅僅是個自我想像的國度。對不順遂的生活上的經濟壓力的壓迫和感情的受挫，潛意識裡透過這種象徵界的能指換喻讓主體（語言中的我）得到滿足。因此，作品它狹義的說確實只對我有意義。

繪畫作為視覺藝術的一支，亦有著淨化人心的能力。生活中鎖碎的雜事相當多，但是每天早上醒來，我最高興的是看到一些我未完成的作品，我記得安德魯魏斯(Andrew Wyeth)也曾說過類似的話語。因為能完成作品的時間不多，坐下來

⁴³虞君質著(1997),《藝術概論》,台北：大中國圖書公司,頁 34。

便開始埋頭苦幹，隨著一筆一觸的堆疊，心靈也漸平靜些，我很享受這樣的一種過程，也因此創作品的完成常常得拖上好幾月，甚至跨年度。藝術創作是個人精神生活的一大力量，苦悶藉之得以昇華。

以上是我自己對創作的態度，不過在本節所討論的創作分期裡，我卻以不同與此的方式來創作。這是為了一個目標，即「多面向的嘗試」得來的，我稱它為記憶中片段的集成是因為它像是個人的實驗記錄。多面向的嘗試目的，是為自己的創作思考新的道路，另一方面也避免了太早進入創作領域而定形的可能。有些像日記，有些是純然的拼貼。不過在下個階段裡，我還是覺得靜謐的寫實仍然是我個性所喜好的。



圖 31 洪皓倫,《記憶的刻痕》,2001,油彩/畫布,91x116.5cm。

作品《記憶的刻痕》

作品說明：我在此想用較為抒情的方式來為這件作品做說明：一個充滿喜樂與哀愁的情感場域，一段歡愉和惆悵交織之夢的旅程，當記憶因為我們的分離，現實已然成為當下存在的唯心式解讀，體悟到的也只限於此刻之上。那種從過去連接到未來的連續性已經消失，為了適應你的改變，記憶的反復比起快閃記憶體的更新還迅捷；為了抓住你瞬息萬變的感覺，心情的高低起伏，有如映像管的掃瞄線的更迭般。當一切準備就緒欲隨波逐流時，浪潮卻離我而遠去，記憶的刻痕深深烙印，回憶已儼然成為事實。我心依舊，我在回憶，僅是回憶。



圖 32 洪皓倫,《夏日》,2001,油彩/畫板,91x116.5cm。

作品《夏日》

作品說明：這是 2001 年夏天的日記。我使用了一些抽象的線條、筆觸和幾何方塊，對我而言，它們跟寫實一樣，都是顏料在畫布上堆疊而成，同樣都能創造出空間感。我以平面畫的底圖遮掩著許多看見與看不見的部份，選擇性被透露出來的是當時暑假的日記，記錄了我去埔里時見到孩童咬吃皎白筍的情景，在每日往返中興省政府圖書館前林蔭大道看到的新人拍婚紗，所謂的六月新娘戴上戒指的那一刻，那也是蓮花盛開的時期。



圖 33 洪皓倫,《鄉愁》,2002,油彩/畫布,112x145.5cm。

作品《鄉愁》

作品說明：這件作品我嘗試性的利用拼貼的手法形塑懷舊氛圍。畫面中的場景取自 30-80 年代台灣的老照片，我以它當成創作的材料，試著從中找到一些脈落，對我而言它是一種事不關己的存在，它只是個營造某種氣氛的拼貼，然而卻也能提供有懷舊與冥想的聯想驗證了我確實掌握著這種能力。



圖 34 洪皓倫,《採茶》,2003,油彩/畫布,72.5x91cm。

作品《採茶》

作品說明：有了《夏日》作品的先例，我也試著用單純化了的背景來突顯主題。這一層半透明的白色，表面上遮蔽了畫中的其他角色，仔細觀查仍能看到些許原來的描繪，也因為這層白色讓畫中的採茶少女猶如身處在

一片迷霧當中。作品名為採茶但茶葉的描寫僅留下三、兩綠色的色塊代表，畫面中的黑色線條是使用了類似自動性技巧的情緒性書寫，沒有特殊的目的性，我試圖讓觀者也陷於迷團之中。



圖 35 洪皓倫,《方向》,2003,油彩/畫布,91x72.5cm。

作品《方向》

作品說明：背對著觀者的孩童茫然於眼前的路途。白色的顏料層底下掩蓋掉的是馬路及單行道的圖樣，這位孩童的姿態看似出了神似的，茫然著望著消失於地表上的指示路徑，黑色的橫線正是原來單行道與馬路的位置。其實我們都是孩童，一旦人生的路標被不可抗拒的遮蔽，更要靜下來思考人生的方向。



圖 36 洪皓倫,《阿禱》,2003,油彩/畫布,145x112cm。

作品《阿禱》

作品說明：畫中前景的符號來自農婦身上的衣物，如原子分解後片段的呈現。就像作品近看後，會發現刻意不潤飾留存的平塗筆觸，也是抽象的符號。農婦臉上佈滿歲月的刻痕，臉上卻透露出溫馨而踏實的微笑。



圖 37 洪皓倫,《門神芭比》,2002,油彩/畫布,91x116.5cm。

作品《門神芭比》

作品說明：這件作品從沒公開展示過，右邊的門神是父親所繪製的寺廟彩繪圖稿被我簡化修改而來，左邊的人偶其實是西方世界中女孩樣板：芭比娃娃，由於人的刻板化印象所形塑出的人偶，也反過來成為形塑女孩的

標準。在行為主義者的論述那裡，行為與習慣是可以被制約與養成的，女性主義者很反對女性被刻板化成僅具陰柔的個性，其實女性也可以是陽剛的，為何女孩的玩具只能是芭比，男孩卻一人一支玩具槍，這是可以透過文化習慣而改變的。回到作品中，芭比仍舊是一刻板化的存在，她在畫中張著腿的姿態，實際上是座姿，因為腳關節的不能折合所致。它在畫中的出現，是因為被當成一物慾的對象，芭比的形象有絕大部分是在男性的淫威所造成，任人也沒想到這小女孩的玩具，竟是成人世界所欲求的女性形象的極致，然而這也是女性主義者不喜歡芭比的部分原因，作為一慾望的最終所指(符指)，刻意對照中國門神的陽剛形象。



圖 38 洪皓倫,《地牛》,2003,油彩/畫布,91x116.5cm。

作品《地牛》

作品說明：這件作品是幾個圖像的嘗試性拼貼：水田風景、孩童、怪獸、禿叭叭的山巒、軍艦、廢棄的建築。是九二一地震過後四年所繪，地牛就好比水一樣滋潤我們，卻能載舟亦能覆舟。

第六節 以物象徵狀態

安海姆(Arnheim)曾說過：每一可感知的性質與形象都可當作一種象徵……例如《格爾尼卡》的沉暗，便須就象徵的角度加詮釋⁴⁴。本文所言之象徵，狹義的指：觀者通過視覺面對一寫實技術描繪的影像後，所聯想到的內容而言。而回顧整個西洋藝術史中象徵的使用模式，即是一種通過符號的象徵逐步地發現其中種種形象的過程，羅杰·弗萊(Roger Fry)描述著這樣的過程：原始藝術跟兒童一樣，是從代表概念的象徵符號開始的……一個圓圈就象徵一個面龐，兩點象徵眼睛，兩道象徵鼻子和嘴，逐漸地，這種象徵的表現方式越來越接近於實際的形象……⁴⁵。從新石器時代開始，人類花了幾世紀的時間，才發展了一些足以欺瞞視覺的手法，但別忘了其原初的目的是一種象徵。而象徵主義(Symbolism)可以說是十九世紀末，知識份子對工業化的社會弊病不滿，而轉向探求內心世界的想像具象化藝術。象徵主義其實是反高爾培一行的寫實主義「忠於自然」教條的，不過象徵主義者仍舊通過了寫實的手法，將幻想具體如實的描寫，在本文所言的寫實風格中扮演著另種寫實的可能性：象徵追求著外部形態與普遍意蘊的同體統一，因此，它並不構成對寫實主義典型論的威脅和否定，而只是構成了對它的突破和拓寬⁴⁶。象徵主義建立了一個與世隔絕的烏托邦，斷絕與其他人來往，而專注於個人內在的感情上、精神上與審美上的世界，這是一種醒著的幻想。

醒著的幻想，換言之，是一種白日夢，超現實主義也以此為創作的論點。依拉岡(Jacques Lacan,1901~1981)在《文選》中所言，「微型現實(little reality)」為超現實主義者的現實，即是指夢，與我們概念中的現實不同。他說當人類的認知只要跟欲望有所牽連時，人的認知總建立在妄想狂式之上，總比動物有更大的自主性。這就是超現實主義者所認為的人類認知的界限。除了每一個藝術流派發生時

⁴⁴Bell, Ione & Hess, Karen M. & Matison, Jim R. 著，曾雅雲譯(1987),《藝術鑑賞入門》,台北：雄師出版,頁 250。

⁴⁵E.H 貢布里希著，林夕等譯(2000)，《藝術與錯覺》，湖南：湖南科學技術出版社，頁 213。

⁴⁶余秋雨著(1990),《藝術創造工程》,台北：允晨文化,頁 227-228。

的叛異性外，超現實主義也經由安德烈·布魯東(Andre Breton)1924 年的「超現實主義宣言」那裡注入了夢幻、潛意識的精神，有別以往透視學、解剖學從外在的切入，超現實改以心理學出發，以筆者的理解，超現實主義中使用的隱喻、象徵手法，是同前述象徵主義一樣的，甚而再深入去粹取潛意識中宇宙普遍的象徵語言，以期和觀者無文化、習性隔閡的共鳴。

如此與幻想比起來，真實生活根本就不重要。



圖 39 洪皓倫,《盛夏/剩下》,2002,油彩/畫布,72.5x91cm。

作品《盛夏/剩下》

作品說明：這件創作於 2002 年夏天的作品是筆者藉物抒情的創作之一，它的構圖採用右斜上的直線將畫面一分為二，左半邊是荷葉及其影子，右半邊主要是映射天空的水光。從畫中找不到荷花，多少透露出這並不是一幅單純的而甜美的畫作。筆者所描繪的是夏季與秋季交接時，繁花落盡葉將枯萎的蓮池景象，影射繁華似夢的虛無感，其中在畫中的角落可以在葉梗上找到福壽螺的紅卵，這個外來生物的品種跟吳郭魚一樣是台灣常見的生態殺手，它的引進原初是爲了滿足人的口欲，一但在沒有利用價值時便被人隨意拋棄。台灣是功利化的典型社會，也許她曾繁花盛開，而實際上所遺留下的是這種殘缺的景象，商人們對福壽螺眼不見爲淨的丟棄，卻是農人所厭惡的生態殺手。在台灣各領域裡有越來越多而數不清的類似例子，我們依舊視而不見。



圖 40 洪皓倫,《浮光》,2003,油彩/畫布,72.5x91cm。

作品《浮光》

作品說明：這件作品其實是前一年作品《盛夏/剩下》的延伸創作，仍是以荷葉為背景，可以感覺色調與筆觸上較不寫實與細膩，目的在配合水面影像的對比強度。筆者對光影的暫時存留所造成的視覺錯覺有高度興趣，這件作品同樣是一件隱含了我對台灣當前社會入世現象的一小歸結，畫面中間檳榔樹的影子是這次創作的主軸，右下角黑色具弧度的影子是檳榔葉的核心處，造型猶似女體的曲線，我以較為含蓄的方式呈現自己對檳榔西施職業生活的想法，她依持著年輕貌美來當做促銷的手段，是一種「波光掠影」的存在，當年華逝去，便如同蓮葉盛開後所僅剩的枯萎紅葉。



圖 41 洪皓倫,《核心》,2004,油彩/畫布,91x116.5cm。

作品《核心》

作品說明：意外的得到一顆金屬圓球而使得自己每天不停的把玩，記憶中也曾有幾位藝術家以鏡球創作過作品，於是去翻閱畫冊後，其中的一段話道出了我心中長久以來的不明事以。艾薛爾(M.C.Escher,1898-1972)曾言：他的頭，或者更精確的說，他的兩眼之間，正是球的正中心。不論他的手轉向哪一個方向，他都還是在中心點，自我正是他的世界裡不可動搖的核心⁴⁷。在我過去的作品當中不斷出現的語彙：自己身為藝術家身份的認可與被認同，至此一件作品算是明晰了。我直接有力的訴說自己做為創作者，作品的中心其實也是以我自己為核心來創作，是我決定了作品要以何面貌呈現，是我選擇性的要觀者看到些什麼，我就是掌握畫面主體的核心。

⁴⁷ Benedikt Taschen 著(1995)，《艾薛爾的幻覺藝術》，台北：Taiwan Mac Educational，頁 13。



圖 42 洪皓倫,《屏氣凝神》,2004,畫布,72.5x91cm。

作品《屏氣凝神》

作品說明：形式上以寫實的技術再現靜止的事物來擬仿人所建構的社會。創作品中的插旗之立意有供人去凝視、評論、享受和擁有的意義，因而該場域有著一種被佔有的屬性，畫面空間被水平區隔為三等份，靠中間的部分已然被佔據，空氣中有種捍衛的威稟。



圖 43 洪皓倫,《貌合神離》,2004,壓克力/水彩/畫布,91x116.5cm。

作品《貌合神離》

作品說明：從構圖上來看，是一種 2:1 的排列組合，是聚和散、合與離的典型構圖。作品以假像畫(Trompe-l'œil)的形式呈現是筆者對假像畫傳統的遙想。我特別以紙膠帶連接水泥牆與照片，替代假像畫中的釘子與壓

條，這種紙膠帶常為畫家所使用，它用來遮蔽某個區塊以免被沾染，或者是替代尺規來畫直線，最常的就是拿來當便利貼。背景選用水泥牆是筆者對水泥文化的特殊情感，水泥的速成，造就了台灣土地與居住空間的開發，他被大量利用在連結人與人居住空間賴以聯結的道路上，特別是高架橋、高速公路、高鐵，以超乎想像的速度築構出超巨大的建物。我選擇使用的是清水泥，是水泥加水的混合物，和一般的灌模混泥土不相同，這才是水泥最初始的狀態，這種狀態用以區隔了被拿來當建物基礎的被物化的混泥土。照片中瓶子的選擇，是從紅瓶子的石榴紅開始的，石榴的果實，在中國有一種多子多孫的吉祥涵義，在西方則又代表了性的暗示，廣義總合的看與生殖或子孫的綿延皆有關聯。透紅的紅石榴汁想必就是就是石榴子表層的鮮紅果肉的集成，不過它因為食用上的方便被轉化了，不再具有繁殖的能力，它代表了為了便利目的的人工速成和水泥文化所具備的「速成」筆者以為有相似的涵義。另外兩只瓶子是筆者用來借物敘事的兩個角色，左邊了綠瓶因為在構圖上和紅瓶接近，故而有聚合之意，而取名為貌合神離則是在影子上作了點手腳，左邊綠瓶的擇用是因為外觀比例上的考量，以便和紅瓶相稱，右邊的另只草綠色的瓶子裝盛的是一種咖啡酒，它的口感甜美、易入口，很容易讓不知情的女子因而醉酒，也許也是這樣才讓石榴紅動搖起來。

第四章 結論與創作展望

創作品的完成實際上是困難的，特別是寫實的作品其實沒有所謂的「完成」的，傑克梅第就曾說過：要嚴格的按照我們的眼睛所見去臨寫自然，那樣作品就無法完成，沒有一個所謂的『完成』，因為你越觀看，就越看出東西來…⁴⁸。

從事寫實風格創作的畫家，無不在一步步的利用平面空間去製造三度空間感：明度、彩度及各式透視法⁴⁹。筆者也認為每次省視自己的作品都會越看出問題來，因而只能讓其較接近完成的狀態而不是真的完成，因為最後總還是覺得創作品中缺了些什麼。

回首看創作的源由，人人不同。創作是心靈的託付，是一種入口，也是出口。而創作者的作品呈現和生活中受到文化影響甚深，這也許可以理解為自我對不順遂的外在強壓力累積到相當程度後，潛意識自己嘗試著讓主體(自我)得到滿足的必然結果。阿度塞(Louis Althusser, 1918~)將拉岡(Jacques Lacan 1901~1981)的潛意識之「想像秩序」，當成社會文化中的「意識型態」⁵⁰。這也就是說從另一角度來看，時代精神會是種「集體潛意識」。這也說明了，常常可以聽到創作者為自己的時代作下具結的作品被藝評家稱為具有時代精神的作品，換個角度來看，只要是活在某個年代的同一地域，藝術創作者彼此之間必定會有相似的意識型態，其差別僅在於創作者將這個時代精神外化在作品的程度與呈現的良莠。而肇始這種集體潛意識的原因是來自原始欲望，它會不可抗拒的被忘卻或被刻意隱藏起來，潛意識自己也會自動去壓抑、去轉化這個原始的需求。到最後主體(自我)已不能完全瞭解這種匱乏的對象究竟為何，而且壓抑的與轉化的過程也就變成了我們所熟知的文化儀式。

繪畫創作也是如此，創作過程當中會對具象如某圖像、某物件或抽象如某

⁴⁸王公澤著(2003)，《現代素描教與學》，台北：雄獅出版事業公司，頁 53。

⁴⁹線透視法，近大遠小，平行的對象物在畫中會聚結到同一個消失點；空氣透視法，又稱空氣遠近法，近處清楚遠處模糊；色彩透視法，近處明暗色差強色彩飽和，遠處明暗差弱色彩飽和度低。

⁵⁰參閱心得自王國芳、郭本禹著(1992)，《拉岡》，台北：生智出版社。

形、某色特別有感觸，這或許就是在過去經驗中被壓抑所致，在筆者創作品中會不斷出現的畫具，也可能啓始於幼年塗鴉的經驗。

對於筆者未來的創作，筆者認為既然藝術創作者作為知識份子的一員，其作品的產生也必須由藝術史與生活文化、藝術家本人的記憶和個人身份的認同為依據來共同形塑。這些都必定是回到自身的經驗探討而得來的，創作者必需以自己的眼界與理解，透過創作的行為映射自己當下所存在的社會顯徵與時代精神。

參考書目

- 1、 馬克斯·多奈爾著,楊鴻晏、楊紅太譯(1993),《歐洲繪畫大師技法與材料》,重慶:重慶出版社
- 2、 陳淑華著(1998),《油畫材料學》,台北:洪葉文化。
- 3、 Claude Yvel 著,張漢明譯(1994),《油畫技法·古方今用》,作者發行。
- 4、 王國芳、郭本禹著(1992),《拉岡》,台北:生智出版社。
- 5、 李幼蒸著(1998),《欲望倫理學:弗洛伊德和拉崗》,嘉義:南華管理學院。
- 6、 蔡源煌著(1992),《從浪漫主義到後現代主義》,台北:雅典出版社。
- 7、 Chris Horrocks 著,王尙文譯(1998),《布希亞》,台北:立緒文化。
- 8、 Rechar d Appignanesi 著,黃訓慶譯(1999),《後現代主義》,台北:立緒文化。
- 9、 楊身源、張宏晰編著(1998),《西方畫論輯要》,江蘇:江蘇美術出版社。
- 10、 Robert Atkins 著,黃麗娟譯(1997),《藝術開講》,台北:藝術家出版社。
- 11、 黃海雲著(1991),《從浪漫到新浪漫》,台北:藝術家出版社。
- 12、 李明明著(1994),《古典與象徵的界限》,台北:東大發行。
- 13、 躍昇文化事業有限股份公司(1988),《大英視覺藝術百科全書·中文版》,台北:台灣大英百科股份有限公司。
- 14、 余虹著(2000),《藝術與精神》,北京:社會科學文獻出版社。
- 15、 Peter Burger 著,蔡佩君、徐明松譯(1998),《前衛藝術理論》,台北:時報文化。
- 16、 劉其偉著(1999),《現代繪畫基本理論》,台北:雄獅圖書。
- 17、 陸蓉之著(1990),《後現代的藝術現象》,台北:藝術家出版社。
- 18、 E. H. Gombrich 著,雨云譯(1997),《藝術的故事》,台北:聯經出版事業公司
- 19、 張心龍著(1995),《從名畫瞭解藝術史》,台北:雄獅圖書。
- 20、 Carl G. Jung 主編,龔卓君譯(1999),《人及象徵:容格的思想精華的總結》,台北:立緒文化。

- 21、Walter Benjamin 著,許綺玲譯(1998),《迎向靈光消逝的年代》,台北:台灣攝影工作室。
- 22、Cynthia Freeland 著,劉依綺譯(2002),《別鬧了,這是藝術嗎?》,台北:左岸文化。
- 23、國立屏東師範學院美教系編(1998),《視覺藝術與美勞教育國際學術研討會專輯》,屏東:國立屏東師範學院。
- 24、神林恆道等編,潘?譯(1996),《藝術學手冊》,台北:藝術家出版社。
- 25、余丁著(1999),《新古典風藝術》,吉林:吉林美術出版社。
- 26、Jacques Maquet 著,武珊珊、王慧姬等譯(2003),《美感經驗》,台北 雄獅圖書。
- 27、J.P.Stern 著,單得興譯(1979),《寫實主義論》,台北:成文出版社。
- 28、E. H. Gombrich 著,雨云譯(1997),《藝術的故事》,台北:聯經出版事業公司。
- 29、張新龍著(1994),《從題材欣賞繪畫》,台北:雄獅圖書。
- 30、王受之著(2001),《世界現代美術發展》,台北:藝術家出版社。
- 31、李足新著(2003),《輕忽的秘密》,台中:大古文化。
- 32、Parramon' s Editorial Team 著,李佳倩譯(1997),《油畫》,台北:三民書局。
- 33、E.H. Gombrich 著,林夕等譯(2000),《藝術與錯覺》,湖南:湖南科學技術出版社。
- 34、羅伯特·體斯著,劉萍君等譯,《新藝術的震撼》,上海:上海人民美術出版社。
- 35、田曼詩著(1982),《美學》,台北:三民書局印書行。
- 36、Marcel proust 著,桂裕芳、袁樹仁譯(1992),《追憶似水年華》,江蘇:譯林出版社。
- 37、馬克·杰木乃茲(Marc Jimenez)著,樂棟、關寶豔譯(1990)《阿多諾:藝術.意識形態與美學理論》,台北:遠流 1990。
- 38、台灣商務編纂(1971),《哲學辭典》,台北:台灣商務印書館
- 39、辛西亞·弗瑞蘭(Cynthia Freeland)著,劉依綺譯(2002),《別鬧了,這是藝術嗎?》,台北:左岸文化事業。

- 40、 虞君質著(1997),《藝術概論》,台北：大中國圖書公司。
- 41、 Bell, Ione & Hess, Karen M. & Matison, Jim R.著，曾雅雲譯(1987),《藝術鑑賞入門》,台北：雄師出版。
- 42、 余秋雨著(1990),《藝術創造工程》,台北：允晨文化。
- 43、 Benedikt Taschen 著(1995),《艾薛爾的幻覺藝術》,台北：Taiwan Mac Educational。