

第一章 緒論

第一節 創作動機

大部分的情況下，創作理念的陳述是創作論述中非常基本的一環。但以平面繪畫來說，由於膠彩畫的普及性相對於其他創作使用的材料較低，往往在闡述精神之前，還要花上一陣解釋材料的精力。

在某次展出膠彩畫和油畫的聯展的準備過程中，我又遇到了同樣的情況。開幕前一晚，做了一場夢。夢中的背景是台北市立美術館展廳，似乎正在進行雙年展。其中一間展間放了床。下一個畫面，我赤裸躺在床上接受質詢：「**膠彩畫的特色為何？如何定位膠彩畫？**」。剎時蓮池等作品一幅幅如幻燈片播放般在腦中閃過，但直覺那些作品是東洋畫。驚訝的是，通常會認真解釋的我，竟然放棄回答。

經過一段時間，夢中所見依然鮮明。某種程度上，這個夢境象徵了我對膠彩畫現狀的認知和衝擊。場景在北美館，一座展出當代藝術創作的美術館。赤裸躺在床上的狀態，聯想到的是2006年台北當代藝術館的展覽「赤裸人」¹，赤裸人並非亞當夏娃那樣的原初狀態，而是失去人權和公民權的難民，進而衍生討論身處「自然生命」和「政治生命」的分裂狀態²。若視膠彩畫為一有機體，它穿了很多層衣服，但沒有一件是它自己的。以這樣角度看來也算是「赤裸」。日本殖民時，它盡力穿得像日本人；進入民國政府後，殖民背景給予膠彩畫的「外衣」不中用，它是赤裸的。以為國民政府會給它一件“原本屬於自己的衣服”，或許是，但經過50年，身形已經改變，衣服不復合身。經歷多次磨合的痛苦之後，它另造了新衣，新的衣料，式樣卻已過時。看來有種別於一般的、復古的風情，但總有些不合時宜。

膠彩畫的精麗雅緻使它在過去成為菁英的、小眾的文化；相對於概念中認定的「當

¹ 台北當代藝術館，〈赤裸人〉，策展人徐文瑞，展期 2006.12.03-2007.02.04

² 徐文瑞、Maren Richter (2007)「為赤裸人做的展覽」，(2007/01) http://blog.roodo.com/mei_island/archives/2627901.html，

代藝術」，膠彩畫展現的特點使它很容易被歸類為屬於上個世代的產物。在以媒材分類的美展中尚不至於有強烈的感受，但在當代的主流展覽中，常常視膠彩畫如瀕危物種。不難覺察在這背後更大的的是文明角力，主流文化以及其追隨者組織出的主控權。

年輕一代創作者因為面臨更多選擇而感到身份定位上的困惑。安全地待在前人劃好的範圍中？還是要進入概念中的“當代藝術”的脈絡？或以一種自我完成的態度來對待創作？因為膠彩畫自成一格，存在於當代但也同時不存在。當自省這些問題時，思路逐漸明晰，因為這些問題並不形成真正的問題，而是形構了思考的途徑。創作的企圖指向於狀態與本質之間的轉換，例如被剝掉外衣而感到羞恥的赤裸，和覺知自我身體而感到自在的裸裎，雖然都是赤裸但在境界上不同。

創作慾和其他的慾望一樣存在於人類的靈魂之中，驅策人類前進。創作的慾望是最莫名難解的部分；如同食慾和飢餓相關但不是必然的關連，有時一段童年記憶也能引起食慾。假定創造的慾望是源自靈魂的空虛飢渴--如果人類能理性分析創造的慾望的話，也許就能參透神為何創造世界、創造人。

要以理性解釋為何鍾情於以膠彩來作為創作的載體是很困難的，在膠彩特質和自我特質彼此相應的過程中，很難釐清主客關係。故事是客體，導演總是能在不同的故事中找到他慣用的脈絡；導演是主體，同一個故事不同的導演就會有不同的呈現角度。同樣以庶民生活為題材，在日本導演山田洋次最著名的系列電影[男人真命苦]³中，男主角渥美清演出了一個不合時宜的唐吉訶德式的角色；構成小津安二郎⁴電影的其中一個元素則是將人物擺回合時宜的位置上。太陽底下無新事，我們很難編出出人意料的故事，然而卻能以故事的敘述方式賦予新的魅力。

³ **男人真命苦**（**男はつらいよ**），又稱**《男人之苦**》，導演山田洋次（1931-）是日本松竹映畫製作的全長 48 部的喜劇電影（1969~1995）通常都在于蘭盆節和正月初一一年上映兩部。作品中自始至終貫穿著全日本美麗的自然和人文風光，是該作的一大特色。

⁴ **小津安二郎**（1903-1963），日本知名導演
早期他廣泛的拍攝各類影片，其中又以青春喜劇類居多。戰後則主力於以一般庶民日常生活為主的小市民電影

創作思想溜逸的過程，把內心所想實踐於作品上。以為自己熱愛城市生活勝於山林，但抗拒集體社會行爲；希冀靠近人群但又無法和諧相處的矛盾下，和群眾一同成爲玻璃叢林裡最親近的陌生人。人與人之間的疏離是多數城市居民的共感覺，但我並不在創作裡特意強化疏離感，而是以一種人世無常的心境觀看。[東京物語](とうきょうものがたり，1953)最後一幕，年輕的小姑對著女主角說：「人生真令人失望啊！」，女主角淡淡地回答：「是啊，一點不錯。」對於無常的態度，一語道盡。這是我觀看世界的角度，取材自多數人經驗過的平常日子，骨子裡卻還有聚散生滅的愁緒。

*“I paint what I like, when I like, and where I like, with occasional nostalgic journeys.”*⁵英國藝術家David Hockney(1937-)如是說。

這一系列觸發靈感的景致，剛好四散在城市的各個角落。在創作的進程中，學習的功課是“不害怕失去”。看似淡薄人的關係，其實是用相反的方式自我保護。擔心結束而不開始，害怕失落而先捨去。因此畫面經常是空盪寂寥的。但仔細觀察，其中有許多人活動後留下的餘溫。像是電影裡的空鏡頭；在派對開始之前，曲終人散之後。慢慢地，捨與得的界線模糊。存在的部份更襯托出被刪去之處。是在開始之前、結束之後的平淡恆常存在。

我借用了[天堂陌影](Stranger than paradise,1984)這部電影名稱的句型。故事敘述紐約的新移民在社會底層形成結構，回不去故鄉、融不進新環境，到哪都是異鄉人。我內心深處呼應了這一股無歸屬的漂泊感傷。奇異的是這感傷來自於一個我來不及參加的時代。六歲的時候，電視上打出解除戒嚴幾個字，我一點也不明白。然後蔣經國逝世，民眾厚厚地站在路旁只爲了看護送總統靈柩的車隊，當時很困惑母親爲什麼爲了一個遙遠的人的逝世而哭泣。原來那是一個時代的結束，雖然我們漸漸知道不會光

⁵ Paul Melia ,Ulrich Luckhardt. (2007) . *David Hockney*.Munich.Berlin. London.New York : Prestel

復大陸、不用小心匪諜，以為隨著時代結束會更有歸屬，但那只是以為。和其後一直陷入錯亂紛擾而找不到心靈歸宿的台灣社會比較起來，那個單純而資源短絀的時代恐怕還幸福得多。

或許我所追念的，是消逝不再的單純價值觀。

第二節 研究歷程與研究目的

有人投注心力在精準的掌控畫面、有人專心於蒐集好的材料、有人狂熱於知識、有人喜愛開發新的表現方式……創作研究有許多方式，重要的是順性發展。在三年間，感謝老師們給予最大的自由度，包容我天馬行空的假設東海美術系發展出的膠彩畫風格具有一股東海氣質。我在這個環境度過了大學及碩士班，期待能從對整體環境的觀察理出創作脈絡，瞭解環境如何影響個人，個人又如何對環境造成改變。在資料蒐集、圖像分析的過程中，吸收前人的智慧，發現藝術發展上的連結，並在自己的思考中形成樹狀圖。

即使在政治紛亂時期，分別在不同地區出現了左派的版畫、具有紅光亮、高大全特色的社會主義油畫（中國）、宣傳戰爭的聖戰美術（日本）……等，前輩膠彩畫家仍企圖將創作維持在純粹藝術的領域（也因此膠彩畫經常和宗教繪畫結合）。雖然如此，膠彩畫發展中還是隱含著國族認同、文化衝突，無法置身事外。膠彩畫有其固守之處，面對全球化衝擊，這個固守的傳統價值似乎讓膠彩畫家產生了被邊緣化的焦慮，但相對地，“傳統價值”也很容易不自覺成為被消費的對象。當意識到這一點，明瞭自己想要由舊裡翻新的渴望，但如錢鍾書所言：

一個藝術家總在某些社會條件下創作，也總在某種文藝風氣裡創作。這個風氣影響到他對題材、體裁、風格的去取，給予他以機會，同時也限制了他的範圍。就是抗拒或背棄這個風氣的人也受到它負面的支配，因為他不得不另出手眼來逃避或矯正他所厭惡的風氣。正像列許登堡所說，模仿有正有負，“反其道而行也是一種模仿”；聖佩韋也說，儘管一個人要推開自己所處的時代，仍然和它接觸，而且接觸得很著實。⁶

讓我們回到中國藝術，李歐梵對於中國文化精神做了如下闡述：

⁶ 錢鍾書(1990)。《七綴集》。台北市：書林出版社。

中國文學資產可以就一般性質分為儒家和道家的兩大傳統。從道家來的是對自我的覺醒、藉由藝術的超越，個人將他的精神提升道與自然或超自然的力量結合，而不受俗世羈絆；而通過徐復觀在《中國藝術精神》的見解：儒家的傳統中，藝術和文學建立自日常生活。自孔子以後，道德的教訓便根植在文學的理論和實踐中，就儒家的觀念而言，為藝術而藝術是不可能的，創作是仕宦學者生活的一部份。不過在十七、十八世紀之後，部份是對仕途的沮喪失望，在某幾派儒學影響之下，許多知識份子藉由哲學或藝術來探究自我以及宇宙的關係。⁷

對於膠彩畫的研究是從東洋畫出發，但卻因察覺背後的國族主義產生了刺激，轉向中國藝術精神的探求。研究的探索歷程同時也是尋根之旅。當初林之助正名為膠彩畫，部份為了解紛擾而和日本的淵源切割。不過膠彩畫和日本畫之間的關連其實無法完全切斷，因為大部分膠彩顏料仍仰賴日本進口、日本也成為出國留學的大宗，東海膠彩教育以日本畫史為主軸……日本確實在各方面的發展都早於台灣，不過現在膠彩畫在台灣根柢漸漸站穩，也許是重新省思膠彩主體性的時機了。詹前裕老師也於論文中表示：

又教師之學習背景會影響到學生的創作風格，譬如有留日學習背景的老師，他的學生膠彩畫作較偏向目前日本的流行風格；陳英文教授希望能在屏東發展出南台灣的膠彩風格，而我則期盼能發展出富有中國文化思想內涵的台灣膠彩風格。⁸

這番話深深烙印在腦海中，發展富有中國文化底蘊的台灣膠彩畫，成為我努力的目標之一。

然而同時將水墨與膠彩並置於畫面上便有“中國文化”嗎？從歷史發展上看，膠

⁷ 李歐梵（1996）。《現代性的追求—李歐梵文化評論精選集》。台北：麥田出版。（這篇文章因篇幅關係略做更動，未完整引述。）

⁸ 詹前裕（2004）。〈台灣膠彩畫教育的現況與展望〉，《台灣美術》，第55期

彩畫曾經被歸類在國畫領域，由水墨創作轉入膠彩創作的創作者不少，例如高永隆（1962~）、陳英文（1952~）、詹前裕（1952~）；或將膠彩與水墨特質混融的，像是王怡然（1969~）、饒文貞（1972~）；或是將膠彩顏料運用在水墨創作上的藝術家，例如吳繼濤（1968~）和袁旻（1941~）。有時是互相擴充顏色的不足，有的是運用顏料本身的屬性。

至於東海美術系，膠彩和水墨混用的現象很普遍。因為注重工筆寫生的基礎訓練；東方繪畫本身就存在著相當大量的線性特質，因此在線描敷色的領域上很容易將兩者交互使用。以水墨線條為主的創作方式，很需要花時間下苦工，學生容易轉往在造型上下功夫。另一種是由西方發展出的概念為體、膠彩為用。這種方式多重視色彩、肌理的表現。

聽過不少人對於膠彩畫在地發展的期許，相信膠彩畫已擁有許多在地風貌，只是有時仍受是否經歷過現代化洗鍊的質疑，因膠彩所呈現的風貌不夠前衛。“新“不等於“好“，前衛也非藝術的全貌，胡蘭成和日本畫家小倉遊龜有所交遊，胡蘭成認為小倉的作品高明之處，在於將和洋融於無形，不教人去想那是西方還是東方。我認為藝術創作不應過份刻意渲染文化異同造成的衝擊，而是接受並且內化，以期自然呈現出當下的狀況。

東海美術系膠彩畫的教學已形成一個紮實的系統，學生照著老師的次第學習都能獲得相當的成果。膠彩畫有其遵循的固定程序，加上日本畫隱含著的日本人的民族性—規矩---，因此膠彩多帶有嚴謹的氣質，不過已能從王怡然、饒文貞的作品中看到了鬆動的傾向。倪再沁老師在水墨課堂中偶爾會談到水墨中“鬆“的精神，但那時總覺得那是文人水墨的課題，和膠彩畫無關。一次契機下，水墨課的期末評圖邀請了巴東老師講評，巴東老師竟同樣提到創作中的“鬆“（此外則是高雅色調的重要）。驚覺創作的本源能夠回歸於中國書畫。比如張大千使用重彩豔麗卻不流於俗氣，對於畫面和材料的精準掌控使人感到遊刃有餘的奔放，或黃賓虹鬆如棉裡針的野逸筆法，石

濤山水冊頁的清冷透出的宇宙觀.....，他們展現出另一個難以企及卻使人神往的世界。

畫水墨或畫膠彩都是使用毛筆，而同時使用墨汁和膠彩顏料就能代表水墨和膠彩合作嗎？前文明說了大部分東海學生的創作程序就是這樣。知道水墨畫和膠彩畫的不同，要說清楚卻非易事。中國儒道精神發展出的文人寫意和我的想法有感應，藉此企圖從工筆線條和西方色彩中找出另一種詮釋方式。我的作品是否能以“文人寫意“的角度來論斷，很難說。只能朝著那個方向努力，但最終只能思索先讓自己的生命鬆開，才有鬆的可能。

第三節 名詞釋義

討論膠彩畫，經常碰觸到“文明”和“傳統”以及其他尚有爭議之名詞，避免無限上綱之困擾，以名詞釋義做為研究範圍界定。

【東洋畫】同樣是相對於「西洋畫」而產生，最早出現於 1927 年的台灣美術展覽會。和日本畫最大的不同，東洋包含日本當時在東亞殖民的區域:滿州國、朝鮮和台灣。雖然表現形式以日本畫為主，水墨也包含在內。

【文化·文明】包含一切知識、宗教、藝術、法律、道德、風俗，以及作為某個社會的成員所具有其他的秉性和習慣在內的總和。⁹

【傳統】指過去仍持續至現今的事物，它傳遞到接受者身上，且繼續發揮作用，並為接收者所接受；又將其一代代的傳遞下去¹⁰

⁹ 根據英國民族學家泰勒(E.Tylor1832~1917)在 1817 年發表之定義

¹⁰ Jean-Pierre Warnier (2003)。《文化全球化》(,吳錫德譯)。台北：麥田出版。頁 22

第四節 生活積累

本節討論創作使用的材料以及呈現的形式，由這些元素形成的繪畫語言。為後文做鋪墊。

(一)人生累積的材料

最初時，懵懵懂懂的去畫室學習應付考試的素描、水彩、國畫，好考進高中美術實驗班。這時候，繪畫只有單純的標準---符合考試標準的透視、符合考試標準的構圖、符合考試的逼真技巧。國畫就是臨摹畫譜、臨摹照片，實在很難讓人感覺有趣，因此以為自己的興趣在於西畫。然而那也不過是在做另一種“臨摹”罷了。

進入大學，面對突然的解放，感覺高中以前的單純觀念，實在是容易執行多了。自由並沒有讓我自在發揮，似乎是更無所適從。受了十二年填鴨式的教育之後，就像是纏過再放的小腳，無法指責任何一方。高中只是畫別人的畫，大學要給予的是藝術。

無論大學時表現優或劣，許多人沒有選擇繼續創作。奇怪的是，在沒有人鼓勵和支持的情況下，我沒有放棄創作的想望。也許生命力以憤怒的樣貌呈現，支持著我。而我選擇暫時在服務業中做個打工族，當時幼稚的認為擔心工作過於安穩便很可能放棄創作了---這大概是深受東海影響的---服務業十分消耗體力，一邊賣力工作一邊畫畫實在是浪漫的想法，能做的只有閱讀和看看影片。由於眼睛沒有電視可以盯著，我在這段期間看了非常多的電影。

如此過了幾年，連自己都覺得希望渺茫了起來，生命就像是軌道上的列車，只同一條路線上行駛，再無別種出乎意料的可能了。但是神的安排誰也說不準，發生了一場車禍，把我從“人生沒希望的軌道”中撞回“創作的軌道”。大概是給撞開竅了，

人總是要從跌倒的地方站起來，如此一來就得回到學校重新開始。”放空”了幾年，像是武俠小說中的”自廢武功”，卻意外發現重新開始的路徑。

(二) 繪畫的材料

早年的興趣在西畫，從高中開始，就有重複將炭色疊壓入紙張的畫素描的習慣，這個動作影響了其他創作。雖然大學時主修膠彩，但也只是產出一些消化不良的產品。經由過去紙本創作的慘痛經驗，反省自己和紙張的關係，既然自己有重複疊染的習慣，何不試試看在絹布上創作？某部份了轉移我對油彩塗佈在畫布上的經驗。然而麻布厚重，絹布輕盈堅韌、薄能透光，非常不同。絹布似乎會吸收顏料的銳氣，這種曖昧的特質，是否喚起一種想像中的東方情調？

膠彩畫因受戰後日本畫潮流影響，多用金屬箔和礦物質顏料，而我使用甚少。基於簡單的理由，我表達的樸實風景沒有需要金屬箔裝飾之處。李貞慧老師和張貞雯老師則是在我的畫面中發現黑色的重要性，提點在墨色、炭色、水干黑之外，礦物質顏料提供許多層次的黑色選擇，因此這是在水干顏料之外使用最多的的部份。

其次是土繪具和水干顏料，日本鳳凰顏料中川株式會社解釋這兩者的不同處在於，水干顏料以胡粉為主體，加上飽和度極高的色料製成。土繪具則是來自世界各地的天然土壤（這些含有不同礦物質的土壤呈現不同的發色），經過純化的手續做到和水干、胡粉一樣細緻的質地，但因為取材於自然土壤，所以變質變色的機率非常低。這兩者皆具有細緻的覆蓋性、溫潤的質地。顏料的覆蓋性能夠在原本的墨色上薄薄增加厚度，經由一層一層薄塗敷染，堆疊出氤蘊濕潤的霧氣。2011 年之後的作品，大量使用土繪具，土繪具的質感使人聯想到陶器的質地，使畫面中的空氣更帶有歷史陳舊感。

基本上，創作應使用熟悉的媒介。如果今天熟悉的是壓克力顏料、水墨、油彩，那麼也可能使用它們來創作。每種媒材都有限制和長處，我感受到膠彩畫顏料美麗的

質感帶來的優點和限制，讓我繼續鑽研是否能以減法的方式來創作。

(三)朦朧的邊界

從開始構圖到作品完成的路途中，經歷多次往返修正，在畫面上保留這些痕跡。這樣的心路歷程，節錄梁秉鈞的詩來呼應：

日光消失了/樹叢的深處有霧氣/那裡有我們尋找的東西嗎？/有時固執的亂走結果迷了路/有時猶豫錯過了想去的地方/不願回頭走舊路，結果/越走越遠回不去了

以碳筆或碳粉在絹布上構圖，以渲染出界的墨色一層一層打底，沒有畫出明確的界線。這是來自於不確定性原理（又譯測不準原理，Heisenberg Uncertainty Principle）¹¹的影響：

例如在平常的經驗世界中，我們能夠觀測任何現象並且測量其性質而對於現象本身不至有多大影響。的確，如果試用浴盆的溫度計來量一小杯黑咖啡的溫度，溫度計將吸取大量的熱而大大改變黑咖啡的溫度。不過，用一具小的化學溫度計就可以得到精確的讀數。利用小型的幾乎沒有比熱的熱偶器（Thermocouple），我們可以測量小到像活細胞般的物體。但在原子的世界，我們便絕不能忽略由測量儀器介入所引起的擾動。在這種大小的能量是如此小即使最輕巧的實驗也免不了對觀察對象有所干擾，於是我們無法判定實驗的結果是否實在描述著測器不在時所將發生的事。觀測者與他的儀器在探測現象時化為一體。即使在原理上，也沒有所謂「自身的」物理現象。在任何情況下，觀測者與現象之間存在著必不可分的關聯。¹²

¹¹ 德國物理學家海森堡 (Werner Heisenberg, 1901-1976) 於 1927 年提出。維基百科 (2012 年 7 月 14 日)。「不確定性原理」。(2012 年 7 月 14 日) <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%B8%8D%E7%A1%AE%E5%AE%9A%E5%8E%9F%E7%90%86>

¹² George Gan.ow 著，鍾道明譯 (1971)，<Content 科學月刊>，17 期

這個原理的啓示是，人類不可能客觀地觀察一個事物，看清它的原來面貌。任何測量都是一個相互的作用。所以當人類觀測的時候，由於測量對被觀測物的影響，被觀測物已經不是原來的樣子了。

人類經由肉眼觀看這個世界，最終是由”心”決定要看見什麼。當人們瞭解到追求客觀寫實只是追求著虛相時，便能了解中國人的心智發展超前歐美多少年，只是文明輝煌得早，衰退來臨得也早。

有人認為繪畫追求逼真寫實是一種「進化」，也能顯示創作者對於繪畫技巧所下的功夫深厚。然而觀察西方科學從唯物觀的古典物理學進入唯心主義的量子力學，都逐漸指向人類對於世界的瞭解有限而狹窄。如果瞭解物質世界並非恆常不變的存有，就能較容易地將視點至近宇宙觀的高度，解釋創作中邊界的不明確是源自對世界存在的不確定。

第二章 創作城市陌影之脈絡

第一節 非空間

【Non-places】

Marc Augé coined the phrase "non-place" to refer to places of transience that do not hold enough significance to be regarded as "places".¹³

非空間指的是短暫停留的地方，不是長住久居的建築；飯店房間、咖啡店、茶館、餐廳、速食店、公園、溫泉山莊、地鐵通道、巴士站、電扶梯……等等。這樣的空間和現代化都市息息相關。

使用膠彩表現城市風景中的“非空間”，企圖在背後引伸出西方衝擊東方文化社會的意涵。至於選擇了這樣的主題則和本身性格及成長背景有關。我在八〇年代初出生，台灣俗稱的七年級生，在四年級生的保護下成長，是從一開始就註定的失敗者（語出呂大樂<<四代香港人>>）。我不似同年代的人輕盈地看待生命，奇怪地懷念我出生之前的時代，不對儒家思想全盤否定，對社會不滿卻選擇沈默。大概是身處在網路時代，造成某種程度的折衷性格——簡單的說，我同時喜愛文人茶和珍珠奶茶——這些個人因素影響之下，沒有完全捨棄傳統的創作形式，而在精神及畫面上反抗。

我們這一代人沒有經歷過大變動、戰爭、貧窮；軟軟弱弱的在四〇年代人的保護下長大，有的哀愁是小哀小愁，沒有國仇家恨。交通運輸和資訊傳播發達，不管東京、北京、台北、孟買還是首爾都有同樣的連鎖店和跨國企業，看同樣的電影，讀同樣的書，上同一個網站。

¹³ Marc Augé . (2009) . *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. New York : Verso

賈木許（Jim Jarmusch, 1953~）的電影[天堂陌影]中，男人花了很長的時間從紐約開車到克里夫蘭，混了幾天後，他深深感到以為克里夫蘭會和紐約不同，但其實沒有什麼不一樣的感嘆。但這樣的生活造就我們這一代的“淺根化“，到哪都有相似的環境可以生活，但不真的紮根、不真的有很深的土地認同感，是另一種異鄉人。



圖 1 劇照[Stranger than Paradise] Jim Jamusch

而我取材的這些被 Marc Augé 命名為 non-places 的空間，具有不同程度的公共性質，無論如何，大眾擁有使用這些空間的權力，它們連結了庶民生活的印象。我觀看的平民生活回歸了平凡。反思繪畫的神聖或平凡，也許不在於描繪的對象物，平凡也可能有神性藏於其中。

第二節 異鄉人

日本畫女畫家小倉遊龜（1895-2000）影響創作甚巨。起因是一篇課堂報告，從中發現小倉遊龜和胡蘭成的私誼。胡雖為文人，但和藝壇也有交遊，例如中村正義、棟方志功、小倉遊龜、奧村土牛等，不至於對日本畫一無所知。胡蘭成雖因其行事為人、私生活多招非議，但客觀視之，他流亡多處居無定所的人生正可作為一種異鄉客旅的典型，也因此經由他的觀點來看日本畫多增添了經世治國之氣。

日本明治年間岡倉天心是個先知先覺者，他廣有世界的知識，歐美文化界多與之友善，而他有英文的著書以現代的新語發揚日本文化之美。……日本因他始有美術學校，他是創辦者亦是校長，時年二十九歲。他辦美術學校的宗旨是對抗當時西洋畫的潮流，復興日本美術，創造現代的日本畫，而遭崇洋派的攻擊被逐出他所親手創辦的美術學校，僅有五六個學生跟他到茨城縣鄉下五浦住邸，在一廣間並坐榻榻米上作畫。那五六個學生就是橫山大觀、下村觀山、菱田春草等，……而他們學洋畫的手法而依於日本畫的傳統，對崇洋者反逆，他們是如此地建立了現代的日本畫，……¹⁴

在這段簡短的交代中，指出最開始的日本畫精神人物—岡倉天心，他瞭解西方之事再回頭發現日本傳統之美，雖然是以國族主義的思想創立日本畫，但是和西畫有體用上的關係。而岡倉離開東京美術學校，創立日本美術院，小倉遊龜之師安田靉彥大約在這前後和岡倉天心交遊，到 1920 年小倉才師事安田。

胡蘭成 1977 年前後寫下下列批評院展繪畫戰後發展的文字，雖嚴厲但不無可聽之處。日本戰後對自身失去信心，才會有日本畫滅亡論。社會發展上，傳統大家族崩

¹⁴ 胡蘭成(1991)。《中國的禮樂風景》。台北市：遠流。頁 81

解，個人主義取而代之，環境變遷反應在藝術創作上，所謂見賢思齊，見不賢而內自省焉，日本畫的情況有許多值得作為模範，也值得作為借鏡。

……每年的院展成了日本最大的畫展。自彼時以來八十年後的今天，長老的出品尚有堅山南風、奧村土牛、小倉遊龜。但再下一輩的十餘個人雖亦成大家，典型未失，興則不足，稍稍見得小了。又在下一輩的新人出品，則是日本敗戰後的年輕人，其作品就只見凌亂，都是把洋畫與日本畫來湊雜，有太多個人主義的造作，使觀者亦陪他吃力，有感官上奇特的感覺與藝術上的意義，而沒有東西可以使人思，都是朝生夕滅的東西，像今台灣與日本的文壇。此事真是關係國家的氣運，今日若再像昔年、岡倉天心師徒的豪傑，則歷史可以再興。¹⁵



圖 2 小倉遊龜，〈浴女〉，1938，210x176cm

當男性以政治的態度來看待藝術時，小倉遊龜又是如何面對自身？出生在十九世紀末的她從事教職，二十五歲之後開始有繪畫活動的紀錄。不是輝煌的天才型人物，而是小火慢燉，努力不懈的創作者。不婚的女性畫家已有前例，小倉 40 歲接觸修養道場很容易使人以為她不會進入婚姻，意外的是她 43 歲時和當年 73 歲的禪徒小倉鐵樹結婚，似乎是個能隨順因緣的人。不過小倉的夫婿年紀實在太大，婚姻生活不過六年就因小倉鐵樹離世而結束。藝術、宗教、家庭人生三味小倉都嚐過，也許因

¹⁵ 胡蘭成(1991)。《中國的禮樂風景》。台北市：遠流。頁 81

此讓她所描繪的生活平淡而有深度。

小倉遊龜之師安田靉彥教她不要用粗線條作畫，要用面相筆，就是工筆畫描面相的那種細筆。又說畫與其在線條，不如更在於顏色¹⁶

<浴女>佈局簡單但有張力，以攝影鏡頭一般的角度俯視浴室一角，以髮型暗示二位女性年紀，一個成熟、一個稚嫩。浴室磁磚不過份注重質感呈現，簡單有力的線條同時暗示景深、透視和浴缸中透過水看到的變形。浴缸旁的磨石子地板以點描的趣味和磁磚的直線參照，水龍頭和放置毛巾的竹瓢作了暗示，整幅畫設色淡雅，以濃黑的頭髮濃縮畫面的重心，用心於無形。確實融合西方透視及寫生素描，但又不失日本人原有的微觀自得、觸景生情以及細膩的思維。<浴女>展現了小倉中年累積的功力，她不把天下放在嘴上、扛在肩上，而是「納虛彌於芥子」、「靜觀自得」的一種虛靜觀照來創作。當畫壇如眾音交響絲竹繞耳，小倉遊龜的繪畫有如夏夜的潺潺水聲伴蟲鳴。

另一個機緣之下，看到日籍旅中的年輕女藝術家飯田祐子(1974~)的作品，當場感受到她的繪畫語言說出了我長久以來積壓在胸中的想法，想說卻說不出口的話。原來有人跟我用類似的觀點看世間，最重要的是，飯田祐子點醒了我，可以以一種樸實、真誠的方式來畫畫，把媒材的迷思打破。飯田祐子 1974 年出生於日本東京，1993 年高中畢業後隻身來到中國北京，留學中央美院油畫系本科，1999 年畢業之後，因為家中咖啡店需要人手，只好暫時回國。2004 年拿到公費入中央美院油畫系碩士班，2007 年畢業之後留在北京做專職藝術家。

2010 年年初，飯田祐子到 20 號倉庫當駐站藝術家，那時我和飯田祐子正式認識。同年，飯田祐子回到中國北京之後，我到北京拜訪她，是一段珍貴的經歷。

最開始認為彼此想法相通、類似，也許只是一廂情願的直覺。我看過<卡拉OK>¹⁷後，

¹⁶ 胡蘭成(1978)。《閑愁萬種》。台北市:遠流。頁 123

¹⁷ 飯田祐子(2008)。《亞洲不安之旅》。北京:星空間。

第一個浮現在腦中的場景，是賈樟柯導演的電影[小武]¹⁸的其中一個片段。之後飯田

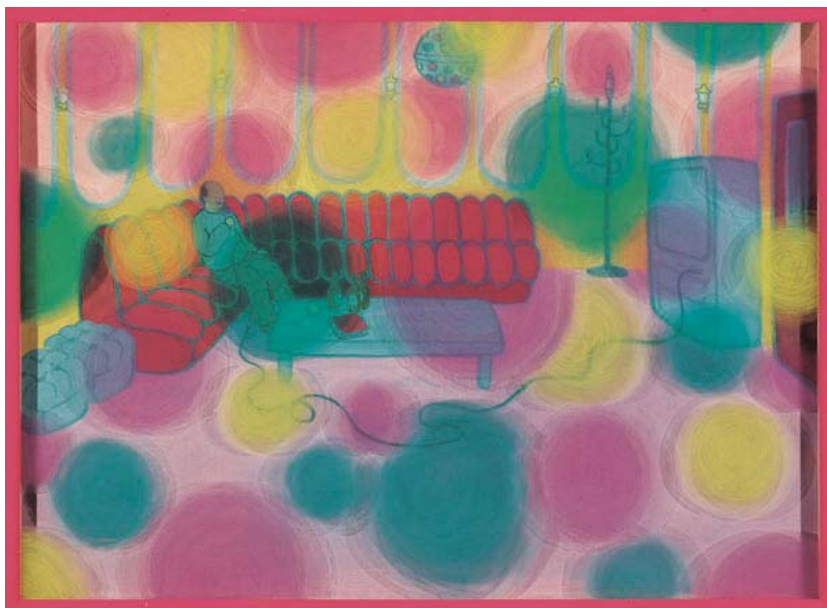


圖3 飯田祐子 <卡拉OK>
有機玻璃、
丙烯、畫布
105x145cm 2008



圖4 飯田祐子 <旅遊地>
有機玻璃、丙烯、畫布
65x142cm 2008

祐子也表示這件作品受到[小武]電影中卡拉OK店情節的影響。經由這個小事件，可以證明個人直覺不無道理。

介紹飯田祐子之後，或許會發現我作品存有她的餘溫，不過這不是壞事，還能樂

¹⁸ 賈樟柯(1998)。[小武]。中國：獨立製片。

觀的相信，那是因為我和飯田祐子有許多類似的想法和觀點。到北京和飯田祐子共同生活了幾週之後，了解她的人、人生觀、處事方法……這段經歷重大影響了往後創作的繪畫語言。

飯田現今生活旅行於韓國、中國間，言談間曾表示日本人生活拘束，中國、台灣的生活步調較為輕鬆隨性自由。這種對她而言不可思議的自由讓她著迷。以局外人的眼光看這不可思議的社會，她的身份介於 **the joiner** (加入者) 和 **the outsider** (局外人) 之間。

這兩位藝術家雖然看似在兩個極端，不過她們都掌握自己生命的主動權，也把這樣的主控權展現在繪畫創作上。小倉展現畫面的平衡和平淡雋永；飯田帶有異鄉人的獨特視角，幽默卻帶有惆悵。我深深欣賞並且嚮往這些創作的精神。她們彷彿是我內在衝突的實體展現。

第三章 作品解析

第一節 人造的風景

世界是偽多元的，不同的名稱，但內容大抵相同。用同樣的元素構成不同的產品。過去沒有發現台北是一座習於被觀看的城市，它似乎隨時擺好姿勢提供觀光客拍照，也因此發現自己以觀光的角度看自己生活的城市。確實有這樣習於旅行的人，他的生活模式總是在旅行中，上一次搬家的包裹還未拆開，似乎隨時準備下次搬遷，實踐了“人生在世，有如客旅”的哲學。

（一）室內風景



圖 5 林莉麗，〈1018〉，2008，絹本膠彩，85x85cm

這是一系列的開始，如同一般通俗小說的開頭，和記憶有關。名稱〈1018〉確實是呼應王家衛的電影，而 1018 號房所呈現的情形，既是到達時打開行李，也是準備離開時打包行李。從一座城市到另一座城市的流動，總是以飯店房間做逗號。每一間飯店的房間，除了豪華和簡陋的分別之外，構成一間房間的必備條件都差不多。

以不合理的俯視角度構圖，房間向左傾斜，物件似乎都要朝左滑去，到棕色床頭隔板產生阻擋為止。〈1018〉還看得出對於物件質感的描寫，窗簾以及床包下的飄忽的縐褶、枕頭以及床單的。主體以床鋪的白和行李箱的黑對照，牆壁的膚色和淡藍、灰藍綠色調對照，書包、黃色塑料袋、壁燈的瑣碎符號性暗示則使眼光不知該落在哪一點，但是在灰綠色調中力求統一。每個

符號爭著說話，使得畫面漫無目的、喃喃自語---城市到城市之間的移動，似乎也是一種意識流動，分不清夢境和現實。



圖 6 林莉艷，〈紫藤廬〉，2008，絹本膠彩，85x85cm



圖 7 林莉艷，〈cafe' ole〉，2008，絹本膠彩，85x85cm

旗未動風也未動，是人的心自己在動。¹⁹

〈紫藤廬〉構圖上帶有一種中國式的記敘，視線流動由畫面右進左出。桌面陳設暗示他人的存在/離席，中間的黑衣人如同山水畫點景人物般的簡筆。深咖啡色的地面支撐整個畫面的重量，淺綠色的牆面則讓光線進入，不追求物體質感，代以平面裝飾紋案一例如椅背和椅墊的花紋。右邊的窗戶和木櫃則不具景深，望不出去的窗使人感到狹迫，一種在城市裡特有的狹迫。〈café' ole〉圍繞的色調舊濁曖昧，以中間人物乾淨的淺色襯衫讓整體色感平衡。物件不如前二張瑣碎，杯子同樣暗示他人的離席/曾經存在，書本則放在危險的邊緣，不知是否帶有刻意的暗示。

這兩張作品同樣把遠、中、近景壓在同一個平面的方式構成，遠處的牆、中景的桌椅、近景的桌椅，帶有攝影鏡頭的意味。由於顏料的質感不模仿物件質感，漸漸開始呈現顏料自身，還能見到部分的墨色渲染，透露出些許企圖出界的訊息。

¹⁹王家衛(1994)。澤東：[東邪西毒]。(澤東電影，香港)



圖 8 林莉麗，〈starbucks〉，2009，絹本膠彩，85x85cm



圖 9 林莉麗，〈mister donut〉，2009，絹本膠彩，85x85cm

〈starbucks〉空間的構成略有不同，視點分成左右兩邊縱深，視覺重點由下往上移，畫中有畫。具有說明性的物件更少，只剩桌上兩杯飲料。顏色以地板和牆面棕色調和沙發的藍色相對，棕色和藍色帶有中間調。左邊沙發和桌腳的灰黑色、右邊的人物襯衫的灰黑色則是穩定畫面的作用。這件作品同樣使用花紋描繪代替質感。

〈mister donut〉和〈starbucks〉同是跨國連鎖企業，在〈mister donut〉觀看的角度從顧客活動的空間移至店員工作的場域。封鎖線和頂上告示牌呈現向外放射的態勢，空的機器和展示櫥，橙色的地板和灰藍色的地板、灰藍色的封鎖線台座相對，右方紅色門和左方冷色調的機器、玻璃相對。構圖維持了遠中近三景壓平的作法。邊緣比起前作更模糊。

服務業工作的經驗影響了觀看速食店、咖啡店的角度。一個場域經歷人潮擁擠和清空後的氣氛轉換，似乎更有一種詭譎的無常感受。



圖 10 劇照[Stranger than Paradise]

Jim Jamusch



圖 11 林莉酈，〈7-11〉，2011，絹本膠彩，185x90cm

作為一位小津安二郎的影迷，我也和他人一樣研究小津的創作背景和思路。眾所周知小津電影幾乎沒有情節，述說同一個故事。因此在碩士班第二個年頭，效法此精神，開始複習過去的題材。

〈7-11〉可以視作〈mister donut〉的變化形，這也是源自在統一企業體系的服務經驗，所有門市的組件都由總公司配送，再視不同門市做不同的變化安排。系統化讓人感到安心，在清境農場或在台北東區都能獲得同等的產品與服務，但是這樣的系統化是否也把生活異化了？〈7-11〉和〈mister donut〉類似，構圖和色調較為簡化。色調寂冷，右方的落地玻璃暗示時間，地板逐漸顯示在創作脈絡中的重要性。藍色的冷藏櫃和土黃色的桌椅、櫃子之間，地磚帶入淺淺的橘色做過渡。構成更加簡化，幾乎是面

和面的組合。這件作品強調了絹布本身的質感。

(二)室外空間



圖 12 林莉麗，〈綠峰山莊〉，2009，絹本膠彩，85x85cm

溫度、時間的主題。



圖 13 林莉麗，〈運動場〉，2010，絹本膠彩，85x85cm

在這段期間（2009~2010）因為在實驗室工作的關係，需要上山”野外採集標本”。其實我對於自然風景感到害怕，對自然中人造的景色倒是興致勃勃。想來，也許是我們這一代沒有在真正的自然中生活過，鄉愁不在名山大川之中。諷刺的是，我們很可能為了重溫童年記憶而去麥當勞點上一客麥克雞塊餐。

重新審視〈綠峰山莊〉，難免嫌棄這張畫囉唆，俯視地上鋪設的石塊、紅色白色的廉價塑膠椅、告示牌……圍繞著一座看起來不大現代化的游泳池。它們越努力襯托游泳池就越失敗。不過整體圍繞著著彷彿會踩濕襪子的溼氣。

〈運動場〉像是要融化在黃昏裡，暮色中漸漸看不清路上的景物。以帶藍的灰色調和茶色，色調統一。〈綠峰山莊〉和〈運動場〉顯示了以有機的線條呈現無機建築的傾向。



圖 14 林莉鄺，〈興達港〉，2009，絹本膠彩，85x85cm



圖 15 林莉鄺，〈魚樂亭〉，2012，絹本膠彩，185x90cm

對於紅色的實驗。

同樣是來自電影，使用愛克發(Agfa)膠捲拍攝的六〇年代電影，紅色的發色度飽和，導演在布景安排上，也經常使用大量的藍灰色調來襯托紅色。其實很基本的認知，但我還是很迷戀那個時代對於紅色的安排。榻榻米房間中放的紅色搪磁茶壺、眾人之間穿著紅色和服的主角，老氣但是使人安心。

〈興達港〉的表層很簡單，步道、水泥製的紐澤西護欄、遊園會的帆布棚、小孩玩的鯊魚車、路樹、終點的交通號誌。一旦對照到題目，諷刺的核心就會浮現：台灣

觀光景點外加的元素都很類似。所有的老街除了懷舊之外的產品都相同，甚至連販賣的懷舊都相同。到了興達港，樂趣不在看港口，而是逛攤販。

今年冬天，搭兩小時的飛機再轉上 7、8 的小時的車程到達了廣西，還未發展的鄉村景致很不同，但小城市的夜市逛起來卻和台灣的夜市那麼類似，熟悉的電子音樂、港台偶像代言商品的廣告、台灣十元商店貨物的源頭.....不知是台商腳步還是網絡的速度，使人感慨。



圖 16 林莉麗，〈植物園〉，2012，絹本膠彩，190x100cm

串連〈興達港〉、〈魚樂亭〉、〈植物園〉的基本元素是規格化的水泥製品。規格化量產的路磚、植草磚、水泥角、護欄把土地一塊一塊地馴化。自從人類有時間的概念，生活就一點一點的進入規範，不可分割的東西都可以被切割。企業化的系統複製生活，規格化的磚頭複製自然，我們的今日的生活是昨日的重複。〈魚樂亭〉、〈植物園〉沿用“有機”的軟筆觸畫法，地表看來鬆軟似乎一踩就要塌陷，也許在潛意識裡有反抗無聊重複的念頭。〈魚樂亭〉的畫面圍繞著中間的大樹構成，但再度流於瑣碎，細究起來，是缺乏信心的呈現，如同化妝的道理，我不相信自己能夠說服觀者，所以把說明性的細節都抓進畫面中。結果說得過多分散力量，所幸色彩仍具有統調。

(三)連結通道

樓高 17 層，共 770 個單位的重慶大廈可能是香港住宿最便宜的地方，向來是背包客麋集的地方。這裡也是王家衛的《重慶森林》的拍攝現場之一，是梁朝偉、王菲曾演過戲的地方。²⁰



圖 17 林莉麗，〈半山自動扶梯〉
，2010，絹本膠彩，165x85cm

什麼正蟄伏等待著。

我不是故意要喜歡王家衛的電影，但是王家衛幾乎是東海美術系的必備課外教材，學生都知道沒看過王家衛電影有多羞恥。而後又結識了研究香港電影的狂熱份子，電影描述的經驗和我的生命經驗有了巧妙的連結。

不過現實是一回事，創作又是另一回事，人們取相同的材料，但不會做出完全相同的產品。如楊絳所說，創作的一個重要成分是想像，經驗好比黑暗裡點上的火，想像是這個火所發的光；沒有火就沒有光，但光照所及遠遠超過火點兒的大小。²¹

杜可風掌鏡下的重慶森林畫面有如萬花筒，而我呈現的〈半山自動扶梯〉則像陰間，以立軸的形式創造景深，畫面第一次有了固定的消失點，彩度刻意壓低，手扶梯遠端的霧氣微光裡，似乎有

²⁰ 維基百科(2012.05)。「重慶大廈」(2012.05) <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%87%8D%E6%85%B6%E5%A4%A7%E5%BB%88>

²¹ 楊絳(2004)。「事實—故事—真實」載於《楊絳文集第四卷》。北京市：人民文學。



圖 18 林莉麗，〈荷里活道〉，2010，絹本膠彩，85x165cm

荷里活道，位於香港中環至上環，是香港開埠後興建的第一條街道。「荷李活道」的名字與美國電影業的好萊塢無關，卻來自早年荷李活道一帶的冬青樹(Hollywood)。今日的荷李活道，深具香港中西文化合璧的特色。²²

當繪畫的標題有明確指涉的時候，作品便會產生不同的意義。一般人經過也不會多加留意的路口，到處都有的柏油路、標線、建築和三岔口。雖然仍能從交通號誌察覺街景和台灣有異，大同小異便是趣味所在。台北的腳步很快速，香港的腳步更快速，人迅速地在建築和建築之間移動，路是用來走的，除此之外別無其他。

大面積的柏油路像是手掌的虎口，包圍左上方的建築，黃色和白色的標線“破”大面積的灰黑色柏油路，淺色的人行道和紅色的停止警告標示則是“破”整體畫面的灰色主調。這件作品主要還是在處理色彩的問題。

²² 維基百科 (2012.05)。「荷李活道」(2012.05)

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%8D%B7%E6%9D%8E%E6%B4%BB%E9%81%93>



圖 19 林莉麗，〈地鐵通道〉，2010，絹本膠彩，85x165cm

新舊衝突、秩序失調加上面貌快速改變，北京這個城市於我有非理性解釋的吸引力。不過〈地鐵通道〉這個主題仍只是種假借，事實上延續了水干顏料薄染於絹布上的處理。這是記憶中北京的地鐵轉乘通道，構圖和顏色都經過主觀改變。這件作品已較其他作品簡略，但還是具有象徵性的符號。暗示方向的箭頭、阻隔的中島和分隔線、標示地鐵線路的標線；左半邊大面積的水平構圖以右邊的垂直色塊平衡畫面。色調較為明朗輕快，幾乎缺乏質感上的雕琢，但因此顯現了一些絹布和水干顏料本身具有的溫潤。

第二節 念舊的本質是鄉愁

(一) 潮溼的色調

標提出自《酒徒》中的一句：『記憶是潮濕的』²³。劉以鬯1962年完成此書時，怕也料想不到他晦澀難明的文字竟會變得琅琅上口。劉以鬯在這本意識流小說的序言中寫著：

……寫實主義，要求作家通過他的筆觸「將社會環境的本來面目完全地再現」，這樣做，其效果遠不及一架攝影機所能表現的。現代社會是一個錯綜複雜的社會，只能用橫斷面的方法去探求個人心靈的飄忽、心理的幻變並捕捉思想的意象，才能真切地、完全地、確實地表現這個社會環境以及時代精神。……我們目下所處的時代是一個苦悶的時代，人生變成了「善與惡的戰場」，潛意識對每一個人的思想和行動所產生的影響，較外在的環境所能給予他的大得多。

雖然我創作的每張作品、每個景色皆有所本，但都經歷了記憶的染色和變形。原本看來無機的建築和人造的擺設，因為經過作者的心理投射而變得有機、帶有情緒。部分作品中的空氣濃濁且帶著陳舊霉味。而《酒徒》中以「潮濕的記憶」開頭的一章，經由記憶回溯，時間緊湊不留情的前進，東南亞特有的潮濕空氣使人想起炎熱和焦躁，戰亂和恐慌。某個時節的溫度和濕度，的確能喚醒人的回憶。

²³ 劉以鬯 (1962), 《酒徒》。香港：海濱圖書公司。最早於 1962 年星島晚報連載。全文刊於好讀網站 (2012.06)。
<http://www.haodoo.net/?M=u&P=A534:0>

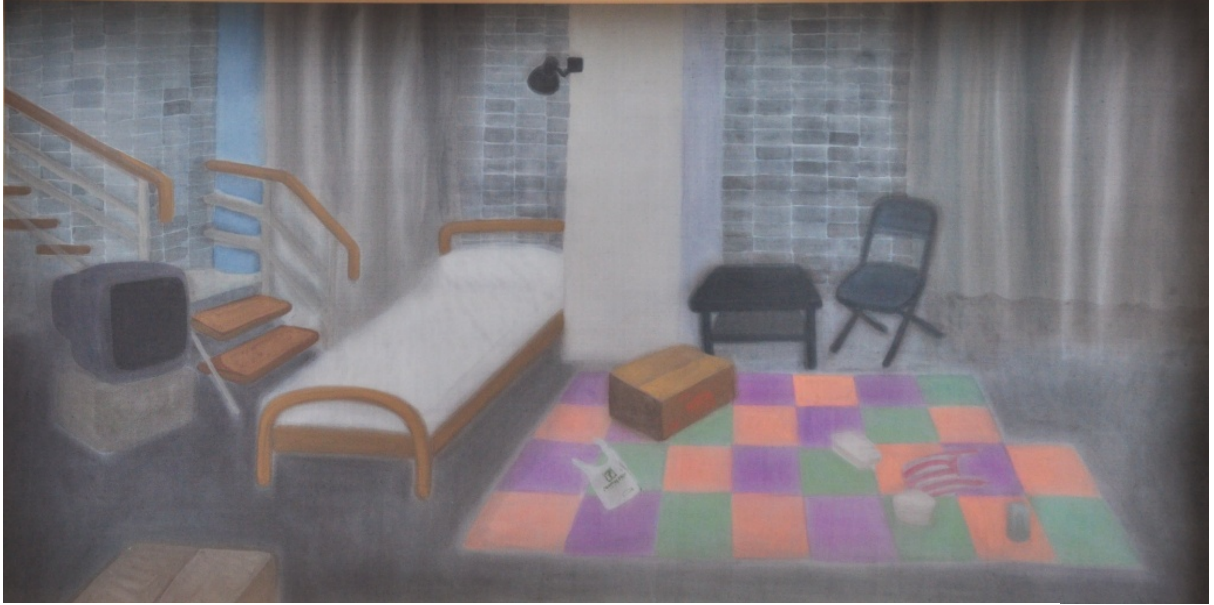


圖 20 林莉麗，〈駐站藝術家工作室〉，2011，絹本膠彩，85x165cm

我和飯田祐子第一次會面時，她帶我看在她在二十號倉庫駐站的工作室。那是陰天，整間建築都是灰色的，顯得地板上鋪著的巧拼地墊色彩鮮豔。她收集充滿地方色彩的平價日用品，經過她，這些塑膠製品也變得有意思起來。當時她正準備打包行李離開，我無法克制想記錄每個細節的心情，因此這件作品充滿細碎的斷片。

其他的作品大約都有遠、中、近三景壓縮在一橫面上的構成，〈駐站藝術家工作室〉則叫專心在單一空間的描寫，僅以左邊的樓梯打破平穩構圖。過去暈染時會避免筆觸出現，在這裡筆觸越來越多。以冷調的牆壁、紙箱、毫無情調的房間和彩色地板上的生活感產生對比，記錄藝術家在一種不安定的狀態下的生活。



圖 21 林莉艷，〈卡爾夫麵包店〉，2011，絹本膠彩，85x165cm



圖 22 林莉艷 〈溫泉浴室〉，2011，絹本膠彩，85x85cm

〈卡爾夫麵包店〉和〈溫泉浴室〉都使用大量的土繪具，前者因為大面積暈開的墨色產生莫名的窒息感，兩者皆呈現出一種歷史的陳舊。

(二) 隔著一塊積著灰塵的玻璃

那個時代已過去。屬於那個時代的一切都不存在了。他只能在回憶中尋求失去的歡樂。但是回憶中的歡樂，猶如一幀褪色的舊照片，模模糊糊，缺乏真實感。當他聽到姚蘇容的歌聲時，他想起 了消逝了的歲月。那些消逝了的歲月，仿佛隔著一塊積著灰塵的玻璃，看得到，抓不著。看到的種種，也是模模糊糊的。²⁴

不知從幾時開始，吃飯流行吃“輕”食、情人間要來個“小”約會、朋友要來一場“小”旅行、現在連廣告商都開始推銷“微”電影。這種“輕”、“微”、“小”似乎揭示了一種輕盈不要負擔而且容易達成的想法。飯田祐子從國外觀察日本，發現很多日本年輕人不再像老一輩的人充滿為人生未來打拚的衝勁，甚至日子得過且過。是否是這樣潛在的思想影響了整個社會的運作？還是現在社會對於時間的切割使人無法分身做大計劃？但背後更大的潛在原因，是否因活在戰後嬰兒潮世代的庇蔭下而無所適從，還是其他更多的變遷因素？

岡倉天心、橫山大觀等人最初抱著宏大的心願來開拓日本畫，也許這數十年經歷達達主義、普普主義等等現代思想的洗禮，也許是發現再無可超越之處，加上表面的生活平穩，所以現代一輩只好做些輕薄容易達成的事。

以為自己也是“輕”、“微”、“小”的一份子，但深究起來其實和這樣的風潮格格不入。我偏好具有歷史的老東西，是因為覺得那才是“真實存在”過的。創作越畫尺幅越大，雖然是在柔軟的絹布一層一層染上色彩的方式創作，看似輕薄。不過絹布是古老堅韌的基底材，而顏料也以一種具有長久歷史的方式調和。反覆的敷染則是希冀能達到薄卻拙厚的效果。

²⁴ 劉以鬯（2000），《對倒》。香港：獲益出版社。



圖 23 林莉艷，〈松葉日本料理〉，2010，絹本膠彩，85x165cm



圖 24 林莉艷，〈阿嬭師私房菜〉，2011，絹本膠彩，85x165cm



圖 25 林莉麗，〈天水迎賓館〉，2011，絹本膠彩，85x165cm



圖 26 林莉麗，〈池上火車站〉，2011-2012，絹本膠彩 85x165cm



圖 27 林莉麗，〈機場二航廈〉，2011，絹本膠彩，85x85cm



圖 28 林莉鄺，〈北海賓館籃球場〉，2012，絹本膠彩，90x100cm

旅行是打開眼界的一種方式。每經歷一次旅行，好似喚醒某一段記憶，讓人產生些許質變。

黃山在藝術史上具有特別的意義，從道家修煉成仙之處到避世隱居的秘境，啓發無數藝術家的性靈，同時也是他們的假借。看漸江、石谿畫黃山，我想像黃山清幽至極。但到了黃山山腳，發現遊客已將黃山妝點得毫無神秘之處，雖然我的敬意消失大半，黃山卻沒虧待，讓遊人看足了這座山從陽光普照到大雪紛飛，然後雪停天晴。這座嚴峻得只能長松樹的山，確實有些玄密處。

然而我沒被過去所吸引，以飛來石、蓮花峰等等爲題；反倒是被賓館前立了籃球架的廣場所吸引。其實這樣的取材是受到Peter Doig²⁵以及David Hockney等西方藝術家所影響。同時延續了對於人造空間的探索，自然環境中的人造物件經常吸引我。某種程度上，源自對於自然力量的畏懼。

〈北海賓館籃球場〉以門字形構圖，較過去花更多心思在林木的細節處理，但中心廣場仍維持空曠。樹林除了基礎的墨色，加上更多不同層次的黑色礦物質顏料點

²⁵ Peter Doig(1959-)生於愛丁堡，2007年他所創作的〈White Canoe〉於蘇富比拍賣創下 11.3 億的天價。

染。黑色礦物質顏料和以碳化的植物製成的墨相比，質感、發色不大相同，更易造成厚實感。這也使這件作品成爲一個創作上的轉捩點——雖然不很明顯，過去忽略構圖與細節，但是我又重新拾起它們，此外還有筆觸的語言，以近似皴法的方式構成。

因爲是下雪的早晨，充滿灰紫色調，我在這件作品上展開節奏的掌控；一如貧瘠的岩石、松樹生長的姿態、無聲落下的雪片，這些都是黃山帶來的刺激。有人說：黃山是屬於中國的，油畫無法畫出它的雲煙繚繞、奇松怪石和千巖萬壑。的確如此，油畫的厚實濃稠顯然難以表達出黃山的險峻清逸，那麼膠彩呢？膠彩能表達黃山難以言說的詩意嗎？我選擇黃山，除了出自直覺，也是想挑戰它難以撼動的美學氛圍。所以，在構圖上避開山石爲主體的尋常手法，以人造的廣場和籃球架爲主體。雖然如此，這樣的企圖仍脫不開黃山的審美魔咒，看起仍舊帶有過多的水墨意符。

第四章 結論

綜觀進入碩士班後學習的過程，是面臨困頓和解決困境。困頓是因看見膠彩畫和整體環境之間的關係，也是看見自身和整體環境的關係；困頓是一種鬱結的牢騷，一種內在的衝突。困頓是死的名詞，搭配了動詞才產生作用，過去面臨困頓就只有突破或逃避兩種選擇，逃避是下策，突破也未見高明，只能耐下心性地領悟和學習，逐漸透過理解和接受來化解困頓的危機。因為面臨困境瓶頸而往中國繪畫歷史中挖掘，然而過去的輝煌又與現下的個人何干？若無經過思考，一味將古人奉為圭臬，也有可能成爲一種障害。而膠彩畫發展的歷程不長，有許多發展的面向，這是它的特點。儘管這些特點使膠彩畫像是一頭四不像的麋鹿，但另一個角度看來，反而是可以自由地擷取各項長處來塑造自己的形象，而使它成爲一頭祥瑞的麒麟。

不過膠彩畫沒有明確的界線有時反而使人不知從何下手，當清楚地意識到自己的功力表現不可能在媒材或題材上有所超越，因此嘗試往中國文化常所謂的“天人合一”意境方向努力，意圖以個人生活與生命經驗中的感受出發，自然地表現出對週遭一切景觀物象的直覺。經歷困頓的過程可說是一條逐漸修練而釐清思緒想法的路程，這經驗近似於八股的成長小說（Bildungsroman）²⁶模式。在所謂的“個人成長過程”中發現當代藝術“向外馳求”的特徵，遂引發我向內探求自覺、自性，在創作研究上所做的其他努力無非於此。藝術源發自內在感受到的生命，創作根植於實際的生活經驗，在此基礎上老老實實地發展個人風格展現，這個過程不是盲目的追逐潮流、呼喊口號而得。

回到作品本身。我仍能憶起於咖啡店工作的那段時間，常在深夜閉店後望著對街唯一亮著燈光的便利超商，或是因傷住院獨自度過的頭一夜。獨處變成一種特長，也

²⁶ 這是在啓蒙運動時期的德國產生的一種小說的形式，以一位——通常是年輕人的——主人公的成長、發展經歷爲主題。這位主人公以理想化的方式達到了當時人們對於一個受過教化的人的理想。……

許這也是多數都市人的共同特徵，以這樣一種現代的生活經驗切入。創作一開始較著重外在形象描寫，畫面中有心不在焉的人物，有暗示不在場人物的道具。接著刪去了人物，但保留了暗示，形成時空和溫度的曖昧氛圍。至此都還是在形象上的功夫，也只是讓觀者覺得這是以受過西方文化影響的觀點來處理膠彩畫創作，內在還沒有完全轉化。思想上有一段空白需要補足、需要一個衝擊和對消既有成見的「精神」。我認為那能在中國繪畫精神之中找到。此後，雖然「空間」的題材不變，但是繪畫語言隨著時間而慢慢有了質變，我企圖找出發揮膠彩獨有魅力的呈現方式，對於墨漬和色彩之間做了較多思考，也更為注重材料的質性呈現，主題取材上則多平淡不出奇招，以期在鉤線填彩與造型思考之外迸發可能。但一心探究本質忽略外形，有時會在構圖上失焦，如何在二者間取得平衡，也是一項命題。

追求平淡天真的境界可能要具備童心，但赤子之心不等於幼稚。在碩士班歷程將近終點時，始感受到事物間微妙的分際。畢卡索說創作要畫得如兒童一般，但那是經歷過了嚴謹的訓練之後才返回童真，那是見山又是山的境界。所以學院的專業訓練仍是必需。

這四年間的創作沒有摸不著頭緒的轉變，理念上皆互有脈絡連結—從風景到山水的思考。這潛在的想法加上黃山遊歷，使得 2012 年創作上出現了明顯的「水墨特徵」。雖然對於整個環境而言不是創新，對於個人也尚未有成果，總還是堅持在中西互相體用上的自我期許。

對一個年輕的藝術創作者，夾在傳統與創新、大師與年輕藝術家之間，不止一次對自我感到困頓。於是，索性不求快速功成的結果，而決定老老實實的累積發展，庶期以誠實的態度由舊裡翻新，並且把創作視作人生修行的一部份，走一步便抹去一步的足跡，得到或失去什麼並不重要，重要的是，我繞過一條長長的、崎嶇曲折的道路，而且仍在朝前走。

參考文獻

專書

小倉遊龜 (1979), 《Asahiclub 別冊 美術特集：小倉遊龜》。東京：朝日新聞社

呂大樂 (2007), 《四代香港人》。香港：進一步。

李歐梵 (1996)。《現代性的追求-李歐梵文化評論精選集》。台北：麥田出版。

吳錫德譯 (2003)。《文化全球化》。台北：麥田出版。(Jean-Pierre Warnier)

柏拉圖，楊絳譯 (2002)。《斐多》。台北市：時報文化。

胡蘭成(1991)。《中國的禮樂風景》。台北市：遠流。

胡蘭成(1978)。《閑愁萬種》。台北市：遠流。

連城譯 (2009), 《小津》。上海：上海譯文出版 (Donald Richie)

楊絳 (2004), 《楊絳文集第四卷》。北京市：人民文學。

廖炳惠編著(2003), 《關鍵詞 200》, 台北市：麥田出版。

飯田祐子(2008)。《亞洲不安之旅》。北京：星空間。

劉以鬯 (2000), 《對倒》。香港：獲益出版社。

劉以鬯 (1962), 《酒徒》。香港：海濱圖書公司。

錢鍾書 (1990)。《七綴集》。台北市：書林出版社。

Marc Auge . (2009) . *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. New York : Verso

Paul Melia ,Ulrich Luckhardt. (2007) . *David Hockney*.Munich.Berlin. London.New York : Prestel

期刊 論文

詹前裕，〈台灣膠彩畫教育的現況與展望〉，台灣美術，第 55 期(2004,1)

影視資料

Sara Driver,Jim Jarmusch(1984).The Samuel Goldwyn Company[Stranger Than Paradise]

(U.S.A.)

王家衛(1994)。澤東：[東邪西毒]。(澤東電影，香港)

山田洋次。(1969-1995)。松竹：[男人真命苦]。(松竹映畫，日本)

山本武，小津安二郎（1953）。松竹：[東京物語]。(松竹映畫，日本)

賈樟柯(1998)。[小武]。(中國:獨立製片)