

前言

水墨作為中華文化悠久的藝術表現形式，其獨特的文人美學一直以來受到修習這項藝術語言的創作者高度的推崇，雖然在二十世紀初這一畫種受到了強烈的質疑與挑戰，但在窮途末路、衰敗極矣的浪潮中依然保存了下來。時至二十一世紀的今日，在種種全球化、本土化的另一波聲浪中，我選擇了此傳統的表現形式作為創作的語言，遇到的問題也許不如當時救亡圖存的中國知識份子來的沉重，卻也因為文化上的斷層與地域上的截然不同使得內心對此畫種一方面存有諸多懸而未決的問題另一方面則相信在這領域上還有豐富的可能性。

會選擇畫人物為題材，是因為長期以來就對人比較有興趣，雖然在中國畫史上，山水畫作為突出而特別的表現形式一直是比人物、花鳥等其他分科來的受到重視，但是山水對於生長在都市叢林的我來說實在太遙遠，遊山玩水的雅致實在不是分秒必爭的都市生活可以天天享受的事，所以自然而然關心的不是山川田野而是每天都能看見的都市生活下人的面容。

從整個人物畫發展來說，無論是儒家思想下助教化、成人倫的《女史箴圖》（圖一）或是鉅細靡遺描寫城市生活型態的《清明上河圖》（圖二）又或是受西方素描技法影響而成的《流民圖》（圖三）雖然三幅畫的呈現方式和技巧如此迥異，但背後反映的除了是當時生活的真實狀態外，更揭示了一個時代的精神。

那關於我這一代人呢？尤其是資訊媒體特別氾濫的年代，還有共通的意識嗎？也許我自己無法回答這個關於大眾的問題，我所提出的也不是唯一的答案，我所能做的就只是說出我所見的，我想言說的，希望藉此能勾動一些人的共鳴，也就足夠。

第一章 花花世界

「把自身的問題視覺化 - 因為，時代精神肯定會烙印在我們每個人的心中，並不需要我們刻意去尋找。」¹

第一節 光鮮亮麗的外表

理察 漢米爾敦 (Richard Hamilton, 1922-) 在 1956 年所完成的作品《是什麼使今天的家庭如此別緻、如此動人》(圖四) 揭開了現代生活美好的一面，絢麗的街景、身材健壯的男主人手裡拿著名為 POP 的棒棒糖、豐滿的女主人展示著自己的體態、電視機播放著明星的特寫、收音機、勤奮的女傭 無一不是現代人最憧憬的日常生活，辛勤的工作無非就是為了換得一個像這樣的生活品質。漢米爾敦無疑是偉大的，五十年前預示的生活原封不動的在 2008 年的今天上演著，唯一的差別大概只有錄放音機換成了 iPod，電視變成壁掛式液晶螢幕，也許多放幾台電腦、冷氣 等硬體上的進步。漢米爾敦為普普藝術定了如下的定義：

「通俗的(為廣大觀眾設計的)、短暫的(短期方案)、易忘的(可消費的)、低廉的、大量生產的、年輕的(對象是青年)、機智詼諧的、性感的、詭秘狡詐的、有刺激性和冒險性的、大企業氏的。」²

¹ 鐘飆語，凱迪整理：平實狀態 - 四川美術學院青年教師訪談，《美術觀察》1996 第一期。

² 杭間：《在現實和內心之間 - 新具象藝術》，(吉林美術出版社，1999 年)，頁 24-25。

這些和我目前所熟知的大眾流行文化不謀而合的定義,真的只是漢米爾敦想要鼓吹大眾擁抱生活的方式嗎?

「他們正在觀察我們所生活的世界 - 那偉大的城市,正在調查以某種強度與滲透性,包圍著我們的那些物體與形象,這種觀察經常使我們第一次意識到這些東西的存在。普普藝術從這層意義上理解,它仍可以說是觀念的產物,反映了現代工業發展給城市生活和城市文化帶來的變化。」³

從這個意義上來說,我認為普普藝術一開始的出現是要我們重新去檢視現代生活帶給人類的轉變,這類型的生活型態往往是現今生活不可缺少卻容易被忽略的部份,電視機、沙發、健美的身材、女傭、收音機、明星 現在有誰能徹底的放棄這種甜如蜜的生活?但很少人去探究其背後帶給人的危機。試想我每天打開電視、電腦,攤開報紙、走在街上接收了多少由圖像或聲音所發出的訊息與暗示。普普藝術在這個時代變成商人誘惑大眾消費最好的利器,資本主義總是希望給大眾帶來的不是反省而是擁抱這些事物的態度。而當這些事物以一種更加方便以及夾帶著更大的滲透性侵入我們的生活時,我們有過的更美好嗎?

第二節 無味年代

當我發現自己的生活被報章雜誌及電視媒體圍繞著大量的大眾流行文化:時尚、名模、潮物 教您如何穿搭出完美身型;溫泉、Villa、陽光、海灘 教您如何輕鬆渡假;傢飾、裝潢、景觀 教您居住的又舒適又有品味。在大量的流行文化與資訊的

³ 同上註,頁 25。

刺激下，我們崇尚有一個光鮮的外表，從拜金主義到敗金主義，強大的資本主義消費社會交織構成了我們生活的全部。便利的資訊讓人不用思考，接受這種光鮮亮麗消費世界的同時，人與人之間的行為模式卻越來越趨近。

於是我們開始可以用某種特定名詞去區別一個一個不同的世代，而我生的年代便被稱做為七年級生、草莓族、果凍世代，我們這一代人被形容對生活的態度為空有美麗的外表、禁不起碰撞，只要輕輕一撞，就破掉、爛掉，無法承受壓力，抗壓力性低的一群，而這樣的生活態度表現於藝術創作上就成了卡漫、同質性、平面性、扁平化的共同趨向：

「作品受大眾消費的影響很多，缺乏廣度、深度與批判性，有過度扁平的現象。」

4

「這個世代所表現的特徵係『蒼白的喃喃自語』與『貧乏』。」⁵

「在學院裡也看到這樣一個類似的狀態。不論是追求藝術的能量、對於議題的省思能力，或者技法的追求，我想可以用『三空』來形容。」⁶

上述是由幾位藝評家針對 2007 年台北獎所評論的感想，入圍這次台北獎的藝術家，恰巧差不多都是與我相仿的年齡層。如果真是如同鐘飆（1968-）所言，藝術可以自然的反應出時代精神，那我的世代除了光鮮亮麗、扁平的價值外，還有什麼可取之處？

⁴ 簡子傑：市場因素，以及有待詮釋的蒼白 - 2007 年台北獎現象，《藝術家》，（台北：藝術家雜誌社，2008 年 3 月），頁 138 - 139。

⁵ 同上註，頁 138。

⁶ 同上註，頁 138。

生在一個強調自我與創意的年代,呈現出來的風格與被外界所認同的品味竟是如此雷同的話,想必有著更巨大的東西在深層控制著我的生活,也許就像駭客任務《The Matrix》⁷敘述的故事一般,真實世界存在的「母體」控制著我們的思想,讓我們忽視週遭環境的骯髒、物質的匱乏與精神的不堪。在「母體」強而有力的包裝之下,我們成為活在虛幻世界無知的人群。而我認為現實世界的諸多訊息就像是電影描述的「母體」一樣,支配著我們的生活方式。我並不是像基努李維(Keanu Reeves,1964-)般想要粉碎這虛假幻象的救世主,只是希望能過著更有自覺的日子,能在這都市叢林裡還有一點分辨的能力。

⁷ 《駭客任務》,基努李維主演,1999年,USA。

第二章 覺得空虛寂寞覺得冷

面對這樣大眾流行文化氾濫的同時，一方面享受著甜如蜜的生活，卻又常常面對這樣的日子有一陣空虛感突然襲來，造成我空虛的事物到底為何？對於這些美好的事物自己又在懼怕什麼？

電影《九品芝麻官》⁸裡周星馳（1962-）為了安慰一個在妓院裡賣笑的風塵女子而與院裡的老鴇誤會起了衝突，兩人在對罵中周星馳從口中飆出：

「是她說做雞太苦悶，我是在安慰她！妳也是雞，還是隻老母雞！妳有沒有曾幾何時覺得空虛、寂寞，覺得冷？」⁹

將這句原本質問老鴇的對話做為這一章節的標題，除了有一點好笑之外，還是想藉由這句話突顯雖然現今社會物質豐沛，我們還是會對這樣一句玩笑話有很深的感觸，試問在看似富足的今天誰不曾覺得空虛寂寞覺得冷？

第一節 來自時間的恐懼

在中國傳統的農業社會中時間一直是循環的，日出而作，日落而息，這種流動的、開放式的時間觀展現在藝術作品的形式表現上最明顯的便是軸的發明：

⁸ 《九品芝麻官》，王晶導，周星馳、吳孟達 等主演，1994，香港。

⁹ 全文詳見附錄一。

「立軸形式的繪畫，在收卷和展放時，繪畫空間的改變是西方硬框式繪畫所沒有的。在一定程度上，恰恰是中國時間與空間觀念的反映，一種延續的、展開的、無限的、流動的時空觀念，處處主宰著藝術形式最後形成的面貌。」¹⁰

因此我們相信生命是輪迴的，這輩子得到的因，是上輩子種下的果，在現世中的所有努力是為了成全下輩子更好的生活。但自從工業社會無情的鐘擺擺動的那一剎那起，整個時間的概念改變了：

「儘管鐘錶的指針不停地轉圈，但它指示的時間觀卻不是循環的。死去的不再復生，過去的就永遠過去，鐘錶永述著線性時間的鐵律。」¹¹

自此開始，人的生命是有終結的，人的死亡就意味著一切的結束。照相術的發明更加強了此時間消逝的暗示，在羅蘭巴特（Roland Barthes, 1915-1980）所著《明室》（La Chambre Claire）¹²中關於對相片的描述提到：

「與其不斷將攝影的誕生重歸於社會經驗背景，不如詢問這種新影像與死亡之間的人類學關聯。攝影的時代也是各種儀式漸行衰退的時代，攝影或許正迎合了死亡向現行社會的入侵，一種缺乏象徵性，且脫離了宗教，脫離了儀式的死亡，好似突然潛入了原原本本的死亡。生命／死亡：這一選擇範例已被化簡為簡單的快門啟落，分隔了起初的擺姿照相與終了時的相紙。」¹³

因此一張相片除了「此曾在」外，對我而言更多的是對死亡的暗示，快門起落記

¹⁰ 蔣勳：《美的沉思：中國藝術思想芻論》，（台北：雄獅圖書股份有限公司，2003年），頁143-144。

¹¹ 呂品田：《漫遊的存在 - 新生代藝術》，（吉林美術出版社，1999年），頁1。

¹² Roland Barthes 著，許綺玲譯：《明室 攝影札記》，（台北：北星圖書公司，1997年）。

¹³ 同前註，頁110。

錄的除了影像本身也記錄了那一去不返的時間點而令人畏懼。既然人的生命是有終結的，那所擁有的物質享受終將也有結束的一天，村上春樹（1949-）在《挪威的森林》¹⁴一書中的名言：「死不是生的對極，而是潛藏在生之中。」活著不是絕對，只是死亡尚未到來，對於消逝與終結的恐懼，就這樣伴隨著我在物質快樂的享受之下，如鬼魅般揮之不去。

因此一直以來畫的人像，看起來都不開心，反而還有點恐怖。如《刷牙的自畫像》（圖五）、《剛睡醒的自己》（圖六）、《空間中的人》（圖七），除了延續之前畫油畫的風格，也是對死亡恐懼心境的反映。而在《研究室》（圖八）中，利用淡墨堆疊營造人物身體「虛」的感覺與頭部「實」的對比，藉以傳達時間消逝的感覺，當時為此畫留下了這樣的筆記：

「所有的事物在畫面中沒有了固定的形式。好像存在又好像不存在，好像有個人坐在桌面上但他的腳卻又如此模糊。桌上好像有放東西，卻又像只是個墨點。而我在畫面中表現的運動，就不再只是單一個體的運動狀態，延伸成為空間中A來了又走，B跳了支舞，原本在桌子上的杯子被拿走了。一天中空間發生過的事情都應該呈現在畫面中。對我來說，人物的當下狀態已經不是最重要的。重要的是，那個人他來過嗎？來了，停了多久？走了，誰接著又來。這才是我們真正生活的空間。有人來，有人走，才是事物真實存在的狀態。曾經擁有又失去、來了又走，這才是我生活體驗的真實，才是我要能訴說的存在。」

但很快的我發現恐懼並不全部佔據了我的生活，只有在無所事事的時候才會意識到它的存在，過於在畫面上強調恐懼、不安的情緒不能代表我生活的全部，反而讓我覺得作品矯情做作。時間消逝的恐懼應該隱藏在畫面之中，由它自己滲透出來，而不是過分強調，為恐懼而恐懼。

¹⁴ 村上春樹著，賴明珠譯：《挪威的森林》，（台北：時報出版社，1997年）

第二節 一個人的獨語

網路與手機發達以後，人與人溝通方式改變了，以前書信、電話聯絡的年代，人與人的關係是較密切的，有溫度的；現在的 MSN 與 E-mail 是有距離的、冰冷的。而我成長的年代恰巧見證這種通訊方式的改變，小時候還試過與同學交換信件，藉由文字與筆跡猜想對方當時的心情；長大後面對 E-mail、Msn 上的新細明體與白紙黑字，再多的表情符號也比不上當年親筆筆跡給人心的悸動。面對電腦螢幕，手打字代替了口發音，鍵盤單調的敲擊聲代替了聚在一起的喧嘩，有時驚覺原來自己一整天說到的話、接觸到的人這麼少，漸漸的手與鍵盤的融合代替了話語的能力，真正需要表達時總是找不到適切的文字。

當生活越依賴這些高科技的產物，其實是越孤獨的，這讓我想起一部電影《非關男孩》¹⁵。電影描述一個依賴父親暢銷金曲的版稅來過活的男子，物質生活上的富裕使得他沒有責任也沒有野心，整天無所事事過著自己想要的生活，在影片中有一段男主角對自己生活的描述很貼切於現代人的生活：

「每個人都是座孤島，這年頭大家都很孤獨，這是個孤島年代。百年前的人們必須互相依賴，當時沒有電視、CD、DVD 或義大利咖啡機，沒有任何方便的電器產品。現在你可以擁有屬於自己的樂園，只要有錢有閒，就可以當作熱帶小島。」

受了這部片的影響，有一段時間的作品便想像在這樣的一座孤島，人們會在上面

¹⁵ 《非關男孩》(About A Boy)，休葛蘭、瑞秋懷茲主演，Universal Pictures 發行，2002 年，UK。

做什麼事？有悠閒的《孤島釣魚》(圖九)，也有無厘頭的《孤島雜耍》(圖十)。想要反映的是眼花撩亂的產品方便了我們的生活另一方面卻孤立了我們，我因為方便而依賴它們，卻因此少了與人接觸的機會，自己的世界可以隨心所欲，但面對機械冰冷單一的回應卻渴望溫度。根本上來說我的生活就是一個人的獨白，不必經由與人的溝通了解他人，依賴打字與冷冰冰的螢幕即可；也不輕易的透露內心真實的想法，反正聊天室裡太多虛假的故事誰管的了。於是自己與自己相處的時間越來越多，卻沒有因此更理解自己而感到充實，還是會期待別人的噓寒問暖，卻因為失去與人溝通的能力只能陷入喃喃自語的圈套。

第三節 無聊的現實

面對一個人獨自空虛的感覺，電視成了家中最佳的娛樂品，上百個頻道任君挑選，看不滿意轉台就是。相比螢幕裡琳瑯滿目的生活型態，我的生活實在是乏善可陳無聊至極，透過選台器我一下從非洲草原進入歐洲古堡，從至死不渝的愛情到可歌可泣的情義相挺，只要幻想自己化身電視節目的參與者，日子就會變的多彩多姿。

電視還每天播著 SNG 新聞連線，讓人透過螢幕就能了解即時發生的大事，但事件的全部卻任由破碎的幾段影像片段構築而成，讓人身歷其境，但我們都沒有真實的參與，可以說那些新聞對我而言都是虛構的，而這樣子虛構的新聞事件每天在電視機裡上演著。每個被報導的事件所引發的情緒都很短暫，隨著螢幕的關閉我們都回到了現實，日子還是一樣一成不變。因此在我成長的過程幾乎沒有什麼足以撼動我的事件，抗爭、運動給人的激情，戒嚴、鎮壓給人的恐懼如何能在自家客廳感受的到？於是小時候常唱的《明天會更好》與《我的未來不是夢》這種充滿希望的口號已不存在，

換成了《背叛》《舞孃》這類個人式的語調，集體意識的激情轉換成語意不詳的私語。栗憲庭（1949-）在形容大陸新生代潑皮群有一段適切描述我的經驗的話語：

「而“潑皮群”從他們生下來，就被拋到一個觀念不斷變化的社會裡，無論
是生活，還是藝術，現實留給“潑皮群”的只是些偶然的碎片。幾乎沒有一種社會事
件、藝術樣式及其價值，在他們心靈中產生過恆定或深刻的影響。因此，無聊便成為
他們對自己當下生存狀態最真實的感覺。」¹⁶

沒錯，我覺得我的人生很無聊，我找不到什麼事可以激起我想要的欲望，想要打
電動，玩一玩就膩了；想要看電視，總是轉不到真正好看的頻道；想要運動，運動完
要幹什麼？日子好像不會越過越好，只好每天尋找解「悶」的方法。

對於這種無聊的感覺，使得近年來惡搞、KUSO風大行其道，諸如：周星馳的電
影、抓狂一族、全民大悶鍋、現實的無聊加強了我們對「笑」的渴望，這是一種逃
避現實最佳的止痛劑。這樣的心境反映在創作上便成了隨意的塗鴉，《中國強》（圖十
一）《台灣猛》（圖十二），除了有些針對時事之外，就是惡搞，什麼也不管，什麼批
判、前衛、當代都是遠在天邊的事與我無關。

當我回去看以前的作品《看電視的自畫像》（圖十三），轉頭面向觀者的臉扭曲的
迴避開了被墨漬佈滿的電視機螢幕，才發現關於這一系列的問題長久以來盤據在我的
內心並沒有得到解決，我對電視媒體所釋放出來的訊息始終抱持著一種又愛又恨的態
度，如果說現實世界只給我無聊的感覺為何我還如此在意？

終結的恐懼、孤獨感、以及無聊是我作為一個現代人對生活最直接的感受，所以

¹⁶ 栗憲庭：重要的不是藝術，《後 89 藝術中的無聊感和解構意識 - “玩世寫實主義”與“政治波普”潮流析》，（江蘇美術出版社，2000年），頁 293-294。

這一系列的畫作一方面是用圖像來呈現這些感覺,另一方面也讓自己轉移對現實生活
上述這些不安的情緒。

第三章 擺態

會將這一階段的畫作稱之為「擺態」，是因為在觀察了許多身邊認識的或不認識的人之後，相信每個人一定對各自生活狀態有不一樣的人生觀，而每個不同的人生觀或社會地位必有其相應該有的樣子，在我看來那些相應而生的舉止投足就像是刻意做出來的。因此人生雖有百態，但每個姿態多少有點「擺」出來的影子，就取其同音，既有擺態也有百態之意。

第一節 貼近

這一系列的創作上，我大量的畫我身邊的朋友，作畫的步驟是為他們攝影或是從以往的相片中找到對我有感覺的那一部份來構圖，拿這些照片來畫使我覺得貼近自己的生活。貼近生活的目的在於尋找對自己有意義、感情的那一部份，表達我熟悉的情感，進而讓那種情緒能藉由畫面流露出來而不致流於呆板。

而這種貼近生活的創作態度，和大陸的新生代藝術家們有許多相近之處：

「我越來越尊重現實，尊重生活，尊重有意思的和沒意思的個人生活、周圍人的生活。」¹⁷

¹⁷彭彤著，《全球化與中國圖像 - 新時期中國油畫本土化思潮》，(成都：四川美術出版社，2005年8月)，頁163。

的確，對我來說在這樣資訊氾濫的年代與其受新資訊所苦，不如好好的尊重生活，而在這個階段上，劉小東（1963-）的創作態度影響我最深也最直接。作品《兒子》（圖十四）中，描述的是一個再真實不過的家庭場景，空間中散落的物品不必擁有直接的關係，它不是為了要說明故事的象徵，只是生活無意義的片段，不添加多餘的想像卻捕捉到現代人落寞的神情。另一位畫家于彭（1955-）在談論中國繪畫時提到：

「我期待中國繪畫的可能性回到生活，重新面對生活，而不是用形式套用形式。」

18

在作品《慾望山水之海上風華》（圖十五）中，雖然是遊走在畫家的現實與想像之間，但不難發現從生活出發的影子，融合中國的傳統語彙並保留了文人的部份。和于彭相比，我對中國傳統文化的嚮往與追溯的能量十分不足，也許因為我們這一代人與上一代相比對中國的情感已大不相同，水墨目前對我來說還只是一個材質，以我的年齡還未能體悟它所包含的文化底蘊，只能試著去摸索我與它的可能性。所以作品《柏燐》（圖十六）《秀倫》（圖十七）《一條》（圖十八）《晏孜》（圖十九），《昀範》（圖二十）《金剛 北極 小綠》（圖二十一），就是很單純的以我會的去畫週遭的朋友，記錄每一個現實的瞬間。這樣的創作態度反而讓我比較快樂，也更能去感受墨與水的變化，不像之前為了用圖像、造型去直接表達恐懼、不安的情緒，常常想破頭也想不到該畫些什麼，畫畫就變成很痛苦的事，像這樣輕鬆一點，畫畫就有無窮的樂趣。

在傳統中國人物畫的範疇中，從顧愷之（345-406A.D.）提出的以形寫神、傳神論，基本上就已經確立了人物畫的審美標準，使人物傳神最重要的莫過於眼睛，如《歷

¹⁸ 黃寶華：于彭 山水交疊文化 三觀近在丘壑，《藝術家》，（台北：藝術家雜誌社，2001年3月），頁252。

代名畫記》¹⁹中就記載著顧愷之著名的事蹟：

「畫人嘗數年不點目睛，人問其故，答曰：四體妍蚩，本無關於妙處，傳神寫照，正在阿堵之中。」²⁰

因此在畫人物的時候，我也特別注意到我畫中人物的眼神幾乎都是落寞、空洞的神情，並沒有傳遞出所繪人物本身的精神。也許該這麼說，不同人物各自獨特的個性並不是我在畫人物畫時所要追求的，我比較想說的是不同的人卻有共同的神情，也許更精確的說，每個我畫的人物都只是我自己內心的投射罷了。

而近世水墨人物畫受到徐悲鴻（1895-1953）將西方寫實技法融入改革的影響，將原本強調線條的東方藝術表現改變為注重光影、體積感的藝術形式。例如《愚公移山》（圖二十二）中，原本古老的中國傳說賦予了新奇的視覺感受，徐氏的人物雖然加強了傳統人物畫不注重的部份，卻也失去最基本的傳神使他的人物看起來僵硬呆板。而蔣兆和更成熟的運用這一技法創造人物，但在處理群像上還是讓人有拼貼的感覺，我想最大的原因還是出自眼神。而我習畫的過程也是受西方式的素描教育，對光影、體積的感覺比線條來的直接，我認為這是自己的優勢，所以在畫水墨人物畫時，如何擅用這個優勢又能傳遞人物的味道對我來說是很重要的。

第二節 疏離

在一系列作品的呈現上，「疏離」是很重要的主題。「疏離感」（alienation）作為

¹⁹ 〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》（北京：人民美術出版社，2004年5月）。

²⁰ 同上註，卷5，頁112。

馬克思 (Karl Heinrich Marx, 1818~1883) 理論的核心，他指出：

「工人的疏離感包括哪些事？第一，工人的工作是「外加的」，不是他的本性，結果不是他藉工作完成自我，而是否定自我，體驗痛苦的感覺，而不是幸福的感覺，它（指工作）不是需要之滿足，而只是滿足其他需要之工具。一旦無外在的或其他的驅策，工人逃避工作有如瘟疫，由此可顯示其疏離的特性。最後，工人疏離工作特性表現在：不是自己的工作，而是為他人工作，而且在工作中不屬於自己，而是從屬於他人。工人產品的疏離感不僅表示其勞力是貨品，自我存在，而且自外於工人，獨立疏離，像自主力量一樣對抗工人。工人賦與貨品生命，貨品卻像疏離的、仇視的力量對抗工人。」²¹

也就是說，人藉由工作來肯定自己的價值，資本社會下的工人卻無法從工作找到自己的價值，因為他並非為了自己而工作，而是從屬於他人，工作反而成為破壞他自我肯定的力量使他感到與勞動成品之間的陌生，疏離的個體藉由其他媒介去短暫填補空虛的靈魂。我不確定我的疏離感與馬克斯所言的症狀一不一樣，但我的確感受到空虛的靈魂需要一個慰藉，於是我很依賴電視，靠電視帶我脫離現世的紛擾。奇怪的是看越多電視中與我無關的新聞、綜藝短暫的安慰了空虛，關上電視的瞬間卻無比的失落，懊悔白白流逝的時間，一旦感到空虛又不自覺的打開電視，掉入了惡性循環之中。

曾浩（1963-）的作品直接且有力的表達了現代人的疏離感，平塗鮮豔色彩的畫布上隨意散佈著現代日常生活的物件（圖二十三），通常是家具、擺飾甚至是一對夫妻、一個嬰兒。這些物件與畫面相比之下顯得渺小，直接傳達了一種空曠感，使人聯想日常生活的乏味與空洞，但他的作品太直接，我喜歡曖昧一點，大概是個性的關係，我喜歡在作品中留下線索，讓觀畫的人自己去尋找與自己有聯繫的部份，而不是直接的告訴觀者我要幹什麼。所以我在處理疏離感上，以製造墨暈（圖二十四）或留白（圖

²¹ Arthur Asa Berger 著，黃新生譯：《媒介分析方法》，（台北：遠流，1992年），頁54。

二十五)去暗示人與物之間的距離和隔閡。有時也以淡墨堆疊的墨暈讓人物虛掉，或沒有明確的邊界，就如同鬼魅一般，表現消逝的感覺。而多數時候我只畫一人，畫一個人與空間物件之間的關係，畫一個人面對空間的孤獨感覺(圖二十六)，也就是我在前一章提到的生活中一個人的獨白，藉以加強疏離的感覺。

另一方面我又想呈現事物的壓迫感，因為這是我在台北生活的最直接感想。冷漠的人群與水泄不通的街道，高聳的建築遮蓋了灰濛的天空，施工的聲音與標誌著危險的信號，這些與我不相干的事情卻無時無刻的緊跟著我，壓縮我生存的空間，讓我每次走在街頭都無法快樂。所以構圖上人物常常被擠到角落，例如《台北的天空》(圖二十七)把人逼到邊角的鐵網靈感來自我每天要走回家的路與《電視與一朵假花》(圖二十八)中直接從畫面上半部壓迫的電視機。

第三節 恍神

上面說到作畫的步驟是從攝影得到的相片去挑選我有感覺的部份，而我從中發現我喜歡的感覺多半是帶點憂傷、或是有點放空、恍神的狀態。因為相機的發明，改變了原本對時間、運動的認識，最明顯的例子就是對未來派(Futurism)造成的啟發。數位相機的出現，圖像以一種更破碎、更隨意的方式呈現時，更能拍下平常不容易發現的瞬間。原本連貫的動作被250分之1秒紀錄下來時，人竟然如此僵硬、呆板，如同沒有生命，就好像將文章的上下文除去，剩下的句子、單詞便失去了在文本中的意義。同樣地，相片中失去行動的人不再有生氣，剩下僅是木然、呆滯甚至看起來如此憂鬱。《照鏡》(圖二十九)，《躺著》(圖三十)，《電腦》(圖三十一)便是這種僵硬呆板的反應。

這種放空的状态跟隨著科技的脚步越来越佔據我每天的时间,新科技往往改變舊有的生活方式與習慣,對我來說最明顯的影響大概就是交通工具的改變。交通工具讓我可以輕鬆奔波於台北 台中,可是在搭乘的時候常常不知道做什麼好,於是不是發呆就是睡覺。由於特別關注這樣的狀態,所以我喜歡觀察客運、捷運上的人,或是好奇自己騎車時的神情。《坐捷運的人》(圖三十二)、《捷運上兩人》(圖三十三)想畫出捷運上的刻板姿勢還有空間中莫名奇妙且雜亂的管線,《騎摩托車的人》(圖三十四)、《老狼》(圖三十五),記錄我與陪伴我七年多的老摩托車。

我也常畫睡覺的狀態,如作品《睡覺的人》(圖三十六)、《躺著》、《窺視》(圖三十七),因為睡覺除了是另一種放空,還非常類似於死亡。一方面我需要睡眠帶給我的休息,另一方面我又怕自己一睡不醒,於是即使睡覺還是要竭力睜著小小的眼,處在十分不自然的狀態。

最後我畫的僵硬姿態來自網拍模特兒的照片,那些青春洋溢的模特兒,藉撩人的體態展示著最新最當季的服飾與充滿暗示性的標題:「性感小女僕美胸」、「好性感 A 字短裙」千奇百怪的形容詞總讓我好奇的開啟連結,但大量瀏覽後發現的是千篇一律的姿勢和表情。這些相片的共同特徵來自為拍照而拍照,只是為了呈現商品而擺的姿勢,為了不搶商品的丰采而沒有表情,反而成了一種奇怪的存在吸引著我。我想我除了被誘人的軀體吸引外,最重要的原因還是這些姿勢最適合說明我要說的主題 擺態。我們自以為掌握著主動,沒想到卻只是被支配的角色,購物只是為了排遣寂寞並不是出自真正需要,休閒是相對於工作,就如同看似美麗的模特兒卻只是商品的從屬,沒有任何決定行動的能力,而我在她(他)們的眼神中看到了自己的悲哀。在作品名稱上保留相同的命名諸如《性感誘惑迷你裙》(圖三十八)、《率性休閒格紋衫》(圖三十九)、《可愛頑皮小熱褲》(圖四十)、《俏麗激瘦小洋裝》(圖四十一)、《時尚教主百搭衣》(圖四十二)、《萌系小碎花洋裝》(圖四十三),去和呆板的模特兒姿勢

做對比。

劉慶和（1961-）的作品（圖四十四）同樣以水墨表現現代人在都市下的精神狀態，瞪大眼睛的人物處在汙濁的空氣之中一個小孩拿著布搥著自己的鼻子，踮著腳抬頭向上的人們帶著渴望的神情，但相同的姿勢使人像行屍走肉一般活在畫中的世界。與他的作品相比，才發現我所關注是我身邊週遭屬於非常自我的感受，這樣的喃喃自語與觀眾間是否存在無法溝通的窘境，如何加深自己對這類議題思考的能力並轉化為作品的可看性，這些都是我在創作的延續上進一步該思考的問題。

結論

試圖在創作中表達這些從日常生活中體會出的想法，想說的東西太多，往往影響創作的力量無法集中，但若真要抽絲剝繭的將主題思想慢慢逼近，卻又發現自己無法精確的說出最想表達的是什麼。就像自己在處理畫面的時候也是一樣，人物的感覺、神情總是自然而然的流露出來，像它原本藏於紙中，一遇到水就自動顯現一般，就算跟我一開始設想的感覺完全不同，我也能夠接受，並視作為繪畫時的樂趣。

這系列關於人在現代社會中的思考也許不夠完備，但也正說明了我尚未成熟的地方，藉由這個機會留下紀錄，往後以此論述向下鑽研或是更成熟後的重新翻閱必定能作為一個階段的參考。

在這個充滿誘惑的現代社會，能夠靜下心好好做一件事情並非容易的事，盲目的跟隨潮流一不小心就容易失去方向而感覺不踏實。在未來等著我的是比求學時期更多的不安與徬徨，因此在現階段的繪畫上盡量避免想太多，希望能輕鬆一點。將心思放於構圖、墨色的變化上比較盡腦汁去想該畫什麼來的快樂的多：

「一般地說來，色彩、肌理、筆觸以及相應的『筆墨』味道，比之『圖形』或『形狀』具有更深沉、更單純的感性品格。對這些感性品格的綜合把握和廣拓深挖，是比單靠『圖形』來具體『說明』點什麼更富審美價值取向，也是繪畫形式『耐人尋味』的深層『蘊含』。」²²

的確，面對一張空白的畫紙，如何將自己的所思用對應的構圖、墨色、線條來一

²² 同註 11，頁 198。

一呈現每次都是種挑戰，雖然常常遇到失敗，但若有小小的成功就覺得自己又多了解了一分筆墨而感到開心，而這樣的成長就成為繼續支持我創作下去的動力：

「我想畫畫和生命過程一樣是個『熬』字，不用著急、慢慢來，不停地畫，一切都會自然出來。」²³

²³ 劉小東：《尊重現實》，引自呂品田：《新生代藝術 漫遊的存在》之附錄三，頁 297。

參考文獻

一、專書

1. Arthur Asa Berger 著，黃新生譯：《媒介分析方法》，(台北：遠流，1992年)。
2. Jean-louis Pradel 著，董強、姜丹丹譯：《西洋視覺藝術史 當代藝術》，(台北：閣林國際圖書，2003年2月初版)。
3. Jean-Paul Sartre 著，歐陽友權、馮黎明譯：《薩特論藝術》，(北京：中國人民大學出版社，2004)。
4. Lucy R. Lippard 編，張正仁譯：《普普藝術》，(台北：遠流，1991)。
5. Roland Barthes 著，許綺玲譯：《明室 攝影札記》，(台北：北星圖書公司，1997年12月，修訂版)。
6. 呂品田：《漫遊的存在 - 新生代藝術》，(吉林美術出版社，1999年5月，第一版一刷)。
7. 李澤厚：《美的歷程》，(台北：三民，2002年)。
8. 村上春樹著，賴明珠譯：《挪威的森林》，(台北：時報出版社，1997年6月)。
9. 杭間：《在現實和內心之間 - 新具象藝術》，吉林美術出版社，1999年5月一刷。
10. 姜壽田：《當代國畫流派地域風格史》，(杭州：西泠出版社，2006年7月)。
11. 高名潞：《牆：中國當代藝術的歷史與邊界》，(北京：中國人民大學出版社，2006)。
12. 〔唐〕張彥遠：《歷代名畫記》(北京：人民美術出版社，2004年5月)。
13. 陳傳席：《中國繪畫理論史》，(台北：三民，2004年)。
14. 彭彤：《全球化與中國圖像 - 新時期中國油畫本土化思潮》，(成都：四川美術出版社，2005年8月)。

15. 蔣勳：《美的沉思：中國藝術思想芻論》，(台北：雄獅圖書股份有限公司，2003年11月，初版)。

二、期刊文章

1. 何懷碩：從自卑與依附走向自主與創造 中國水墨畫的困境與前景，《藝術家》，(台北：藝術家雜誌社，2002年6月)。
2. 吳超然：台灣當代水墨畫的內再困境 一個藝術史的回顧，《今藝術》，(台北：典藏雜誌社，2003年4月)。
3. 吳超然：台灣當代水墨的可能性 從本我重新出發，《今藝術》，(台北：典藏雜誌社，2003年1月)。
4. 吳繼濤：復初 當代水墨的文化思維，《藝術家》，(台北：藝術家雜誌社，2003年10月)。
5. 胡永芬：本質的現實主義畫家 劉小東作品，《今藝術》，(台北：典藏雜誌社，2007年9月)。
6. 倪再沁：百年回顧 百年爭辯 「中國水墨百年回顧及其在新世紀的發展前景」國際研討會側記，《藝術家》，(台北：藝術家雜誌社，2002年6月)。
7. 倪再沁：劉小東在東海，《今藝術》，(台北：典藏雜誌社，2003年1月)。
8. 栗憲庭：生活中偶然片段的意義 劉小東訪談錄，《藝術家》，(台北：藝術家雜誌社，2003年11月)。
9. 栗憲庭：二十五年我關注的中國大陸當代藝術焦點，《藝術家》，(台北：藝術家雜誌社，2000年6月)。
10. 高千惠：水墨觀念與文化修辭的再對辯，《藝術家》，(台北：藝術家雜誌社，2002年6月)。
11. 黃寶華：于彭 山水交疊文化 三觀近在丘壑，《藝術家》，(台北：藝術家雜誌社，2001年3月)。

12. 張心龍：雅俗共賞的普普藝術，《今藝術》，(台北：典藏雜誌社，2001年12月)。
13. 雷逸婷：當代水墨與水墨當代，《現代美術》，(台北：台北市立美術館，2004年4月)。
14. 劉昌漢：海外水墨的變革實驗，《藝術家》，(台北：藝術家雜誌社，2002年7月)。
15. 劉小東：尊重現實，《美術研究》1991年第3期。
16. 簡子傑：市場因素，以及有待詮釋的蒼白 - 2007年台北獎現象，《藝術家》，(台北：藝術家雜誌社，2008年3月)。

三、網際網路

1. 皮力，劉慶和水墨創造的幾個關鍵詞，取自
<http://arts.tom.com/2007-09-10/000B/31850585.html>。引用日期：2008年11月19日。

圖版

圖一



晉(傳),顧愷之,《女史箴圖》(局部 對鏡),絹本設色,24.8x348.2cm,英國大英博物館藏。

圖二



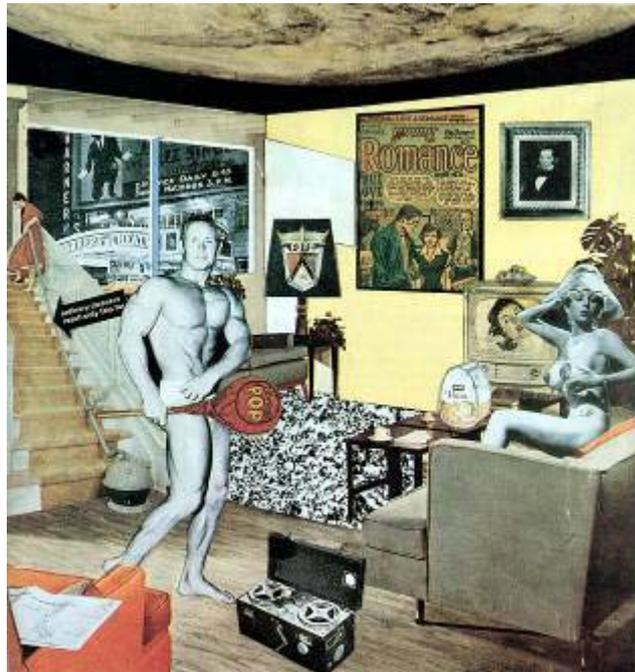
宋,張擇端,《清明上河圖》(局部),絹本設色,24.8x528.7cm,北京故宮博物院藏。

圖三



蔣兆和，《流民圖》(局部)，紙本設色，200x2700cm，1943年，私人收藏。

(圖四)



理察 漢米爾敦，《是什麼使今天的家庭如此別緻 如此動人》，現成物拼貼，25x26cm，1956年，Kunsthalle Museum 藏。

(圖五)



(圖六)



左圖：游良基，《刷牙的自畫像》，水墨紙本，67x135cm，2004年。

右圖：游良基，《剛睡醒的自己》，水墨紙本，70x90cm，2004年。

(圖七)



(圖八)



左圖：游良基，《空間中的人》，水墨紙本設色，97x180cm，2007年。

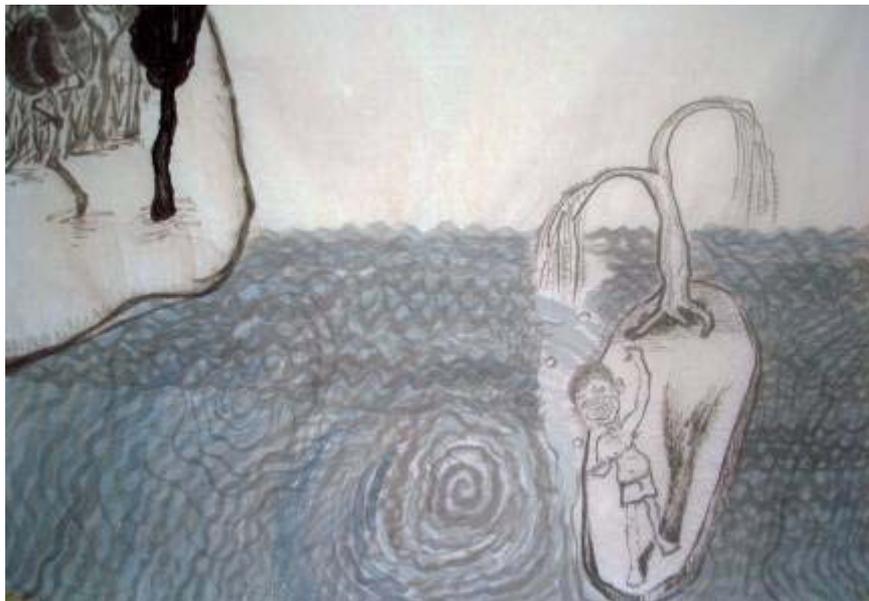
右圖：游良基，《研究室》，水墨紙本，136.5x194cm，2005年。

(圖九)



游良基,《孤島釣魚》,水墨紙本設色,26.5x37cm,2007年。

(圖十)



游良基,《孤島雜耍》,水墨紙本設色,26.5x37cm,2007年。

(圖十一)



游良基，《中國強》，水墨紙本設色，24.2x27.3cm，2007年。

(圖十二)



游良基，《台灣猛》，水墨紙本設色，24.2x33.3cm，2007年。

(圖十三)



游良基，《看電視的自畫像》，水墨紙本，69.5x84cm，2004年。

(圖十四)



劉小東，《兒子》，油彩畫布，140x150cm，1995年。

(圖十五)



于彭,《慾望山水之海上風華》(局部),水墨紙本,68x1300cm,2000年。

(圖十六)



游良基,《柏燐》,水墨紙本設色,97x180cm,2008年。

(圖十七)



(圖十八)



左圖：游良基，《秀倫》，水墨紙本設色，97x180cm，2008年。

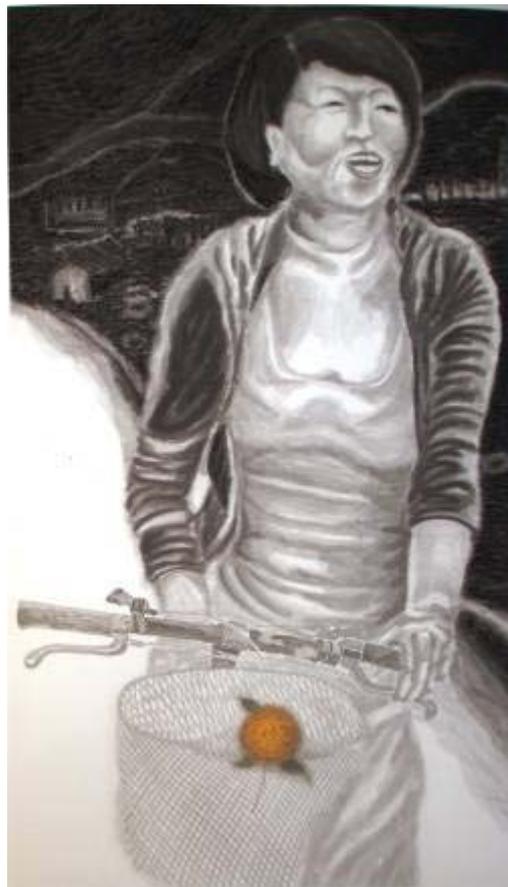
右圖：游良基，《一條》，水墨紙本設色，97x180cm，2008。

(圖十九)



游良基,《晏孜》,水墨紙本設色,90x97cm,2008。

(圖二十)



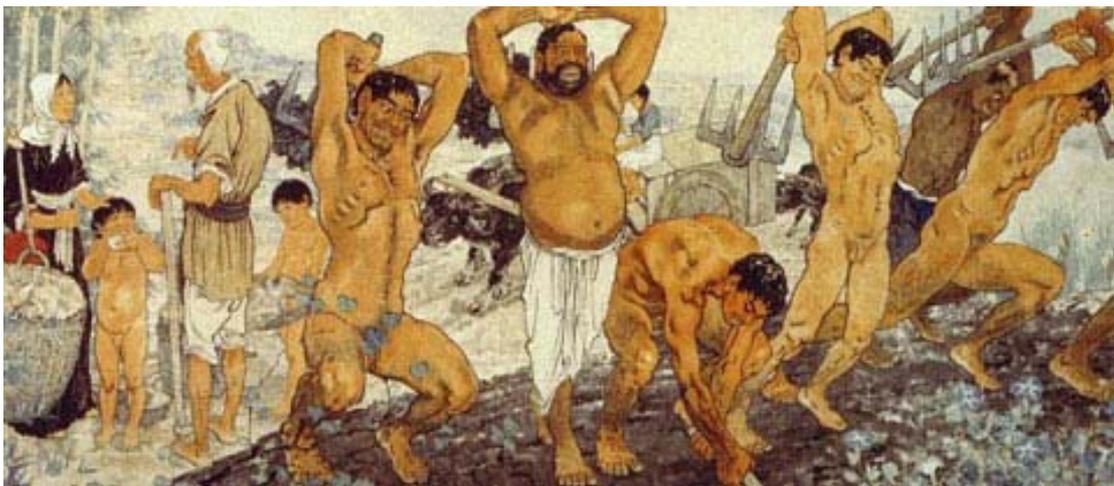
游良基,《昀範》,水墨紙本設色,78.5x135cm,2008。

(圖二十一)



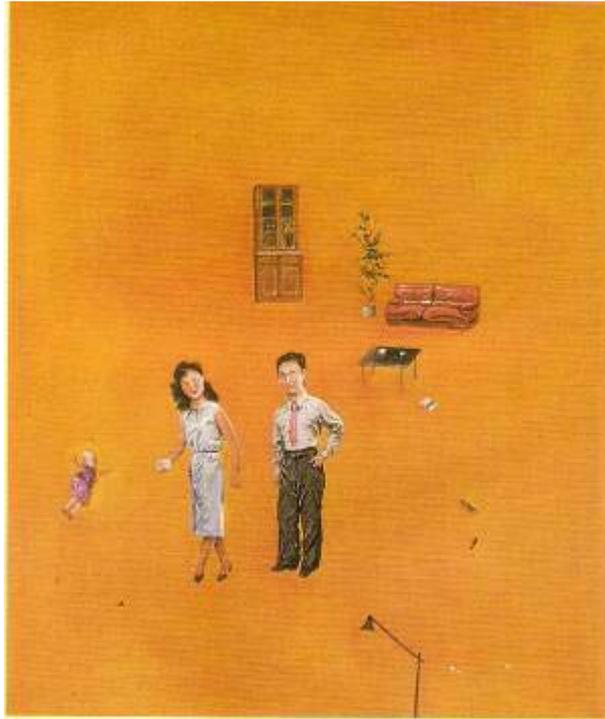
游良基，《金剛 北極 小綠》，水墨紙本，94.5x96.5cm，2008。

(圖二十二)



徐悲鴻，《愚公移山》(局部)，水墨紙本設色，143x424cm，1940年，徐悲鴻紀念館藏。

(圖二十三)



曾浩，《星期四下午》，油彩畫布，155x180cm，1995年。

(圖二十四)



游良基，《電腦》(局部)。

(圖二十五)



游良基，《電視與一朵假花》(局部)。

(圖二十六)



游良基，《半夜打蚊子》，水墨紙本設色，97x180cm，2008年。

(圖二十七)



(圖二十八)



左圖：游良基，《台北的天空》，水墨紙本，69.5x120cm，2008年。

右圖：游良基，《電視與一朵假花》，水墨紙本，97x180cm，2008年。

(圖二十九)



(圖三十)



左圖：游良基，《照鏡》，水墨紙本，50x169cm，2008年。

右圖：游良基，《躺著》，水墨紙本，69.5x135cm，2008年。

(圖三十一)



(圖三十二)



左圖：游良基，《電腦》，水墨紙本，97x180cm，2008年。

右圖：游良基，《坐捷運的人》，水墨紙本設色，74x174cm，2008年。

(圖三十三)



(圖三十四)



左圖：游良基，《捷運上兩人》，水墨紙本設色，97x180cm，2008年。

右圖：游良基，《騎摩托車的人》，水墨紙本設色，69.5x135cm，2005年。

(圖三十五)



游良基，《老狼》，水墨紙本設色，97x180cm，2008年。

(圖三十六)



游良基，《睡覺的人》，水墨紙本設色，48x175cm，2007年。

(圖三十七)



(圖三十八)



(圖三十九)



左圖：游良基，《窺視》，水墨紙本，97x180cm，2008年。

中圖：游良基，《性感誘惑迷你裙》，水墨紙本設色，35x110.6cm，2008年。

右圖：游良基，《率性休閒格紋衫》，水墨紙本，35x110.6cm，2008年。

(圖四十)

(圖四十一)

(圖四十二)

(圖四十三)



從左至右依序為：

游良基，《可愛頑皮小熱褲》，水墨紙本設色，35x110.6cm，2008年。

游良基，《時尚教主百搭衣》，水墨紙本設色，35x110.6cm，2008年。

游良基，《俏皮激瘦小洋裝》，水墨紙本設色，35x110.6cm，2008年。

游良基，《萌系小碎花洋裝》，水墨紙本，35x110.6cm，2008年。

(圖四十四)



劉慶和，《呼吸》，水墨紙本設色，140x180cm，2001年。

附錄一

如煙： 你別問我！你感覺不出來嗎？你先閉上眼睛

包龍星： 還玩兒這招？上次被妳打得還不夠啊？

如煙： 我不會打你的，我只是想找個人聊聊天而已

包龍星： 有什麼好聊的？

如煙： 我空虛、寂寞，我好冷哦！

包龍星： 沒那麼嚴重吧

如煙： 整天面對那些臭男人，沒有一個可以談心的

包龍星： 我也是臭男人

如煙： 你不是很臭

包龍星： 過獎了

如煙： 抱抱我

包龍星： 幹什麼？

如煙： 我不幹什麼！

我只想要一個不是很討厭的男人帶給我一點溫暖

包龍星： 不要吧

如煙： 就當做善事囉

包龍星： 唉！好吧！怕了妳了！來吧！

三姑： 王八蛋！想泡我的姑娘！

包龍星： 哎呀！妳找碴兒！

三姑： 你吃我的、住我的、拉我的、還想玩我的姑娘，你不是人！

包龍星： 是她說做雞太苦悶，我是在安慰她！妳也是雞，還是隻老母雞！

妳有沒有曾幾何時覺得空虛、寂寞，覺得冷？

三姑： 有啊....關你什麼事？

包龍星： 我開雞窩當然也希望母雞好，她心情不好就會待慢客人，客人會生氣，一生氣就不來、不來就關門、關門我就睡馬路，妳敢說不關我的事？