

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

人和人之間的情感常會受限於某些因素而產生變化，而這種關係的改變可能是時間性的、或者是社會性的因素。本次論文題目的研究動機便是呼應於這種情愫的改變；「移動」所指的並不單純是視覺表象下物理性的改變，或者是某物從一個空間搬移至另一個空間主體位置的改變，而是意指包含時空情境、時空氛圍的轉換而導致了情感上的改變；而「消逝」一詞所指的是有些事物或者是物我的關係因上述原因，在物換星移之下使得事物的關係或者是狀態發生了變化。就繪畫元素的表達上來說，「移動」如果是視覺性的傳達，透過對於外在人、事、物狀態的描繪來對於觀者發射訊號；那麼「消逝」便是觀者本身所接收到訊號的感受性。移動與消逝在此命題之下所要傳達的語境，乃泛指生活週遭那些因事物關係的改變而消逝的情感。

許多小時候曾是很好的玩伴，但長大了卻不見的像小時候般的天天膩在一起、玩在一起。較普遍的理由是因為居住遷徙的變因，但較令我擔心的理由絕大多數是因為「不知道為什麼就是不想」、「工作太忙了」、「沒時間」、「太麻煩了」、「要配合家庭的時間」等……千奇百怪的理由。許多社會性的因素築起了一道道冷漠的冰牆阻斷了我們聯絡的欲望，導致了人與人之間情感上更疏離的態度，讓我們不禁緬懷起小時候的那段時光。似乎就多了那麼一點「人」的味道，所呼吸的空氣也都是香甜的（少了許多的汙染），人與人之間不需要那麼多的包袱和防備，光著腳丫吆喝著死黨，隨時可以到稻田裡、到溪邊、到鄰居的阿姨家作客。

「尋找出口」這一系列便是在這樣的原因下所做的現象觀察。似乎生存在我週遭的朋友都有著和我相同的感受，每個人似乎都逃不過外在環境力量的牽動，背負著許多層面社會性的包袱，壓的每個人幾乎快喘不過氣來而不得不去「尋找自己的出口」。近來，從電視新聞報導上得知現代人有許多種文明的病，大家對於情緒壓力的排解也越來越重視。因此，假日紛紛的往戶外、自然奔走來尋求解壓紓壓的管道，許多的休閒觀光產業也如雨後春筍般的因應而生。在此階段，我也嘗試著透過繪畫的方式來為自己的情緒尋找一個出口，我所要表達的不只是一個「問題現象」的提出，而是受應於外在的環境力量，一個內在的自我挖掘、反思的過程。人與人之間的情感不但會因為「社會性」的因素而築起了高牆，就我的

社會觀察，這種情感也受到了「人性」無情般的考驗，使得人與人之間在情感上的距離漸行漸遠，有關誠信、互助、關心等基本的人性價值可能淪為論斤論兩般的計算。不論是同一階層的互相鬥爭或者是不同階層的互相對立，在在的使得人與人之間的關係更加的緊張、更加的疏離。同一階層的人為了職位上的高低而明爭暗鬥，不同階層的人因為資源分配不均而產生了身分地位上的疏離。不論是為了權力間的鬥爭或者是出於自我的防衛之心，迫使的人們不得不暫時的將那純樸的「赤子之心」藏在面具之後，枷鎖在內心深處的牢籠裡。社會上有許多為了爭奪權力而明爭暗鬥的現象，從一個位階到另一個位階的權力轉移，甚至於一股勢力和一股勢力的相互對抗，表面上看似風平浪靜，但事實上暗地裡則是進行了無數次權力鬥爭的結果。這股無形的力量形同真正的戰爭關係，也使得每個人不得不戴起面具、拿起武器來防衛自己，人與人之間的情感也就有了縫隙。因此，本次的畢業作品是以「時間性」因素與「社會性」因素的改變所產生的「疏離感」為探討的範圍，發展出「尋找出口」、「移動與消逝」等系列。

## 第二節 研究範圍與方法

英文的批評（criticism）一詞原意為吹毛求疵、挑毛病的意思。例如 to be critical，意指應受批評，含有尋找錯誤的意思。因此「批評」這個觀念容易會被誤會成挑毛病的意思；但藝術上的評論卻不同於外在客觀可計數的價值，它是屬於一種內在不可計數的美學評判，而這種評判與其說是挑毛病，不如說是挑出作品中好的東西來。藝術作品中之不可計數的價值正是要透過藝術評論分析的方式才能體現出它的價值存在。<sup>1</sup>在後現代潮流的社會中所發展出的觀念與流派形形色色，不同的流派有著不同的批評觀點，我認為不同觀念的切片方向將有助於觀者對我作品的理解。因此，我將研究範圍為設定在 2003-2007 年間研究所期間所發展出的一系列作品，並以作品中的發展特質為主軸，透過作品中社會現象存在的探討，對照於藝術史上相關的美學特質、思想脈絡、藝術流派……等，並以畫家培根在作品中的創作特質為學習的藍圖，意在挖掘、印證自我作品中的內在特質與藝術史脈絡的關連性、異同之處，以定位出自己在繪畫創作上的生命座標。由於我在創作上的觀念大多受上所述影響，無論是美學的概念、哲學上的思辨、

---

1 <藝術批評>/姚一葦 著/三民書局/2003。

或者是流派學說……等，因此，我將就影響我較深的美學概念與思想流派分別簡述於下面的章節。對於從藝術史上所汲取的養分歸納出幾種元素：社會性的觀點、關於荒繆感的表現與寓言的性質、本雅明的廢墟理論、關於羅蘭巴特的符號語言與神話的概念、在美學上的「心理距離說」等……將分述於第二章，藉助於他們的理論學說更可以釐清我所要表達的繪畫特質。在第三章中，我以培根的創作特質為學習的藍圖並說明培根在繪畫創作中的現代特質。在第四章中我以我作品中的繪畫特質為第四章各小節之命名，且對應於第二章的論述來說明作品中所要傳達的概念，最後為結論。

## 第二章 與歷史氛圍的超鏈結

從後現代主義者的觀點來看，西方傳統的美學態度乃是以蘇格拉底和柏拉圖所奠定的邏輯中心主義和語音中心主義。自古以來，無論是繪畫或是雕刻，人類所表現的對象不外是外界的自然形象或人物等，也就是模仿自然，在藝術的表現上追求的是一種「再現」的結果。這種態度從古希臘時代一直延續到十九世紀而追求不懈。早在古希臘亞里斯多德的時代他便認為「藝術是自然的模仿」，並以模仿人生的種種現象為主。他主張「藝術貴乎逼真」，於是亞里斯多德的觀點遂成為往後藝術家在創作時的美學觀點。在美術史上我們不難發現，許多的美術題材都侷限在現實自然物的形象，而其中的「造型」也以模仿「自然形象」為首要之務。這些現象我們可以從埃及時代大多以簡單的日常生活題材為主，描寫服侍主人的奴隸和生活上需要的禽獸等。在希臘時代由於尊重人性而歌頌人體之美，由於寫實與理想主義的發達而傾向人物的描寫，表現出典型的裸體之美。中世紀至文藝復興之前，美術則是為宗教而存在，受教會的束縛而成為教會的傭人。經過義大利文藝復興的覺醒，繪畫逐漸脫離了宗教的枷鎖。在十七八世紀時期的繪畫則以宮廷背景為主，多以王侯貴族的肖像和生活為題材。到了十九世紀法國大革命以後雖然由於自我的確立以及個人人格的強調，可以說是人類地位的提高和個性的開始出現，但仍然基於「寫實」的原則上。古典主義和浪漫主義雖然以對立的立場出現，但表現的技法上仍不出「寫實」的範圍。到了庫爾貝的寫實主義，也將「寫實」的這個概念推向另一個顛峰。畫家注重的不只是事物表面的真實再現，繪畫不只是為宗教服務、為那些高高在上的王宮貴族服務，轉而對那些中下階層的現實生活而畫。寫實的形式至此也成為日後藝術家創作時堅固不拔的信條。從十八、九世紀一系列流派的探索當中，雖然略可見到畫風轉變的現象，但整體而言，表現上仍脫離不了「視覺經驗」所得的自然形象的「再現」。

綜觀人類歷史迄至十九世紀，藝術可說一直走著寫實的途徑，其目的在求像，力近自然。畫家們的意圖都是在於如何將肉眼所看到的空間意識正確的再現出來，因此畫面上的形象也盡量的求其普遍性的認知來表達；譬如畫一個壺，就必須毫不偏差地抓住正確的形狀以及質感量感等，甚至於壺的裂痕也要畫出來。即是將映在眼中的外在實象忠實的描寫，這是當時的畫家認為不可侵犯的鐵則，畫家們也以能忠於描寫外界為其能事，至於自己的感覺和想法也只能抑制於畫家

的內心，表現的也只是客觀的形象，認為形象是客觀的、不可變的。但這些西方傳統文化所確立的標準和原則在後現代主義者的眼中，認為事實上反而是阻礙了藝術家創作自由中的發展。於是後現代的思想家便扮演了一種顛覆性的角色，他們將這種「創作上的自由」之探討，從現實的領域轉移到一種「可能性」的領域。他們指引了後現代的藝術家一條明路，使的藝術家能夠擺脫了傳統上的限制而享受到真正創作上的自由。這條新的道路不但使的藝術家在創作的過程中，普遍具有一種反文化的取向，為的是要打破西方傳統在創作上所強調的理性思維與主體中心化的原則；而且透過一種遊戲性的形式或過程來達到創作上的絕對自由。<sup>2</sup>

在我的創作過程當中，美學上的「心理距離說」、班雅明對於「氛圍」的概念以及「廢墟理論」、羅蘭巴特對於符號語言的解讀方式、以及培根在創作上的特質，給我的啟發至深。上述的元素是我繪畫中汲取養分的活水源頭，因此我將簡單的將其概念分述於下面幾個小節。

## 第一節 社會性觀點的血脈連結（心理距離）

自文藝復興以來，藝術的創作一直是和現實社會脫離不了關係。在去聖像化的過程中，藝術成爲了一種反映社會的世界圖像；無論是范·艾克對中產階級社會生活的描繪，如〈阿諾菲尼夫婦的婚禮〉；或者是維梅爾對於小市民日常生活的描繪，如〈倒牛奶的廚婦〉。但直到十九世紀庫爾貝的「現實主義」，藝術才開始對社會採取較強烈的批判意識，及至現今的後現代主義仍保留著這樣的藝術血脈。從藝術史的角度來看，藝術對於反映現實、表現世俗題材的這一塊從不缺席；從美學上的角度來說，藝術發生的過程始終與現實的社會保持著一種關心的「距離」。在不同的年代背景中，藝術家分別以不同的表現手法探討著社會性的議題。我們可以將這種「距離」視爲一種心理上的距離，因爲它將視覺上的審美態度透過一種「移情的作用」來擺脫對於日常生活的實際聯想。這種「移情作用」如布洛所說的：將它運用於實際現實社會的聯想上是建立在一種「比喻」的意義上，它在我們和實際日常生活的利害關係上插入了一段想像的「心理距離」。他還說：我們和日常生活實際關係的距離總是取決於我們的個人經驗。若是以主體與客體之間的關係來說明：客體能夠成功而強烈的吸引我們的程度（距離）是對

---

<sup>2</sup> 〈後現代論〉/ 高宣揚 著/ 五南書局/ 2002。

應於客體與我們的智力特點和經驗特質是否完全一致的程度。它愈是能訴諸我們內心深處的慾望和本能，愈是和我們過去的經驗和諧一致，就愈能吸引我們的注意，有助於我們的理解，並引起我們的興趣和同情，這時的主體與客體保持了「適當的距離」。也就是說，客觀的現象與主觀經驗的協調不應當太完全，這樣會導致主體被束縛在實際的態度上。如果這種「移情作用」離人的經驗太遙遠，或太違背人情，人們對它就無法理解，因而也就不能欣賞。<sup>3</sup>從創作的形式上來說，與社會保持「距離」的概念就如同布洛所說：

在創作和鑑賞中最好的是最大限度的縮短距離，但又始終有距離。「距離過度」是理想主義藝術常犯的毛病，它往往意味著難以理解和缺少興味；「距離不足」則是自然主義藝術常犯的毛病，它往往使藝術品難於脫離其日常的實際聯想，藝術必須保持一定的距離，且距離的程度隨著藝術形式的不同而不同。<sup>4</sup>

是的，我相信不同的藝術表現形式會與社會產生不同程度的「心理距離」。在我的繪畫中，正是要透過這種隱喻式的「移情作用」和美學上的過濾來讓觀者與實際的現實產生一定距離的聯想，這樣觀者才不至於將焦點放在實際生活之「物」上，而是去關注到問題的所在。因此，在我的作品中並不像十九世紀庫爾貝的「現實主義」去針對社會實際上的發生來描繪，或是者是杜米埃對於中下階層困苦生活的描繪——如「三等車廂」。生活在現代的一份子，我期待我的作品能以當代的語彙來呈現出社會性的「心理距離」，藉由時間性與社會性的角度切入來探討人與人之間消逝中的情感。

## 第二節 關於荒謬感的表現與寓言的形式

### 一、世界和人生的荒謬是藝術荒謬的基礎

基本上，後現代主義者根本不承認我們的世界是屬於傳統二元對立的說法，將世界的狀態區分為「正常—不正常」、「合理—不合理」、「是—非」等；而是將整個世界、生活和藝術都當成某種毫無確定結構、並無穩定本質的荒謬事物，他們認定世界是充滿著差異化的各種事物結構組合而成的。因此，後現代藝術所進行的反傳統藝術創作形式本身，不可避免地會包含著「荒謬化」的基本原則，因為唯有以更加荒謬的繪畫創作形式才能突顯出世界本身的荒謬。這裡的荒謬用德

---

<sup>3</sup> 同註 1 頁 14-28。

<sup>4</sup> 註 4 同註 1 頁 86。

里達的話來說就是「解構」，是一種真假不分、混淆是非的方式。從美學理論的觀點來看，「荒謬」是後現代反藝術美學的基本範疇，也是一種「反藝術」解構活動的表現形式，但是創作的過程中藝術家並不主張將現實活中的荒謬景象照實的搬到畫面中去，而是要透過美學上的加工，通過修辭法委婉的表達象徵的意義，當代的藝術家總是用不同的形式和手段來與社會保持著一種關心的距離。對於後現代的創作者來說，通常會透過一些隱喻性或者是寓言性的修辭法來表達藝術創作中的象徵性及中介性格；同時藉此表達對於現世的批判和關心，而這種荒謬的手段正是他們用以對抗、批判這荒謬的世界的方法之一。<sup>5</sup>述所謂的荒謬的表現手法是建立在一種「比喻」的意義上；透過「隱喻」及「換喻」的方式，在我們與現實世界之間安插一段移情作用的心理距離，好讓我們能夠去思考畫面背後所要傳達的真實狀態，而不是將焦點擺在對於實際物象表面的關照上。「隱喻」及「換喻」：按雅可布遜在研究失語症時所寫的一篇論文中的解釋：

隱喻和換喻是文學中兩種重要的修辭方式。隱喻是以在語言中所指的實體與其譬喻的喻體之間的相似性和類比性為基礎的；換喻是以所指實體與其譬喻的喻體之間的比聯性（接近聯想）為基礎的。在繪畫中，立體主義便具有明顯的換喻傾向，而超現實主義則有一種明顯的隱喻傾向。<sup>6</sup>

以現實生活中為例來說：最近在媒體上所流行的模仿節目便是屬於一種換喻的方式。節目中所表演的人物對象，不論是在名字的取音上、或者是言行舉止的特徵上，都與我們實際現實生活中的話題性人物有所比聯性，容易讓人與實際發生的話題事件與相關人物造成聯想。而劇中人物刻意的在表演上予以誇張化、醜化當事人、甚至突顯的去表現當事人的形貌性格特徵的表演，確確實實的達到一種荒謬化的表演方式，不但悖離了傳統電視劇的表演方式，更因此能藉由表演人物的象徵性格與中介性而傳達諷諭現實狀況的目的性，觀眾們也因此滿足了對於現實無奈感的抒發。在電影或電視的表現手法上，我們則可以用「蒙太奇式」的表現手法來說明隱喻的例子。導演對於事件的發生與情感上的交代並非建立在線性的時間性因素上，而是透過不同的鏡頭語言與畫面的剪接，使的喻體與喻依間產生一種相似性或者類比性的聯想，達到一種隱喻的象徵。

電影中血腥暴力的殘殺場景，導演通常不會刻意的去強調直線性的殘殺過程場面，反而會以對比性的鏡頭語言來暗示出場面的壯烈，而相對於這暴力的喻

<sup>5</sup> 同註 2 頁 467。

<sup>6</sup> <西方美學名著提要>/朱立元主編/昭明出版社/2001/頁 84。

體，被對比出的喻依常會帶有一種隱喻的象徵。（例如一隻潔白無瑕的貓無故的掉入陷阱之中，又如窗影中的玫瑰花突然的被血滴所噴濺，在在的暗示出一種危險的隱喻。）或者如德勒茲所言：「蒙太奇」電影是一種結合知覺影像（perception-image）、感情影像（affection-image）和動作影像（action-image）的綜合畫。這三種影像最大的特徵和作用在於它們製造了一種不穩定的形式。電影敘述的連續性中斷，一方面使的一個本來統一完整的系統斷裂，變的十分不明確，任由感情的浮動來帶領，再產生另一種新的聯繫；另一方面打破了行動的敘述以及明確空間的連續性，產生了破碎的空間感。<sup>7</sup>在繪畫中，我也時常透過隱喻及換喻的方式來表達現實世界中的「象徵」意義，將畫面中的象徵與符號作為表達人們內心世界與外在世界的一種連結；一種透過將外在世界的象徵性形像化的過程，連接人們內心世界那種難以名狀的「共感」，這種將外在世界的象徵性形像化的過程就類似於班雅明所謂的「寓言」。<sup>8</sup>

## 二、關於寓言及班雅明廢墟的寓言

在這裡，班雅明所謂的寓言顯然和我們原本所認知的以道德教訓為隱義的故事有所區別。班雅明說：「寓言」一種帶有驅動力的書寫方式，不僅使創作者能表達出已經被驅動出來的思想情感，而且也有可能繼續表達出尚待表達的精神創造力量，這種表達的持久性甚至可以延伸到作者本人已經消失、已經停止創作的狀態；它還可以驅動閱讀的讀者，使他們繼續完成作者未完成的動作。換句話說，「寓言」就是可以帶領作者和讀者一起回溯各種意義的起始點，它可以超越各個國度和歷史的界線而存在。<sup>9</sup>這裡我們以班雅明的「廢墟的寓言」為例：他認為藝術作品中美的形象相對於真理世界中本質的美乃是一種幻象，或者淺顯的說它只是物質世界中的顯像而已；它是短暫的、易逝的、速朽的。因此，唯有打破這種美的幻象，才能顯露出「真理的內涵」。在班雅明的「廢墟寓言」中雖然是基於他個人宗教觀上的一種隱喻——透過廢墟、屍體、死亡的形象表現，認為只有對一切塵世存在的悲慘、對世俗性和無意義的徹底確信，才有可能透視出一種從廢墟中升起的生命通向拯救王國的遠景。從他宗教觀的意義上來說：通過死亡而獲得拯救的觀念；死亡不是懲罰而是清償，是一種將有罪的生命歸順於自然生

<sup>7</sup> <德勒茲>/ 羅貴祥 著/ 東大圖書公司/ 1997。

<sup>8</sup> 同註 2 頁 493-496。

<sup>9</sup> 同註 2 頁 507。

命法則的表現、是攀上自然生命巔峰的必由之途。但「廢墟的寓言」中有關破碎的詩句和意象、拼合式的場景和囁語，作品的形式雖形同廢墟一般，卻也暗示出它是真理世界中美的再生基礎。透過這樣的寓言方式，它所要表達的寓言性就是：在美的幻象被徹底摧毀的同時，真理世界中的永恆之美才能獲得救贖。<sup>10</sup>在我創作的過程當中，作品也因為受到班雅明「廢墟理論」中破碎的、囁語式的形式及宗教上超越死亡、超越廢墟形式的美學觀念，才使的我作品中常會流露出一種較晦澀的氛圍。

### 三、氛圍的概念

「氛圍」源自拉丁文 *aura*，隱含著「吹拂」的意思，表示某種隱而不現、卻柔而有力的周在氣氛，雖然無形也看不見，但卻實際地對具有生命的人產生影響。

「氛圍」也是班雅明美學理論中的一個重要概念，用來表示一種既遙遠、又貼近的某種獨一無二的精神氣氛；它的存在及效果只有在創作者和鑑賞者充分的意識到其所在的位置與傳統和人類文化整個歷史保持著特定距離的時候，才能作為一種對比性的力量而呈現出來。<sup>11</sup>就班雅明的觀點來說：這種氛圍的呈現，會依照個人對歷史、文化所了解的不同而呈現出不同程度的光暈，在這裡我以班雅明將歷史的星座化為例來說明氛圍的概念。他對於歷史現實的客觀解釋，是把它看作「星座」，而這些現象的所有元素，就是星座中「點」的集合。用班雅明的話來說：「理念之於對象正如星座之於繁星，把歷史現象的星座化就是將歷史共時化」。「星座」的比喻有兩個涵義：其一是，我們所看見的星光雖是由不同距離的星星在不同的時間點所發出，但卻是匯集在當下此時的視覺感受；其二是，被我們所定義的星座其間的星星元素實際上並無任何的聯繫，它們只有在觀察者接收它並賦予它們意義時它們的地位才可被確立。而歷史的星座化便是將過去不同距離的歷史事實元素予以結構化，將它對比成星座一般；因為它抹去了時間性的因素，而使它成為一種處於共時的語境。只有當人們對於整個歷史光暈的接收依個人不同程度的理解而在此「現時」感受到時，歷史的「氛圍」才能實現。<sup>12</sup>

在「尋找出口」等系列的作品中我所要呈現的便是一種反應現實社會的疏離氛圍。我們可以閱讀到畫面中的主體與週遭環境存在著一種關係。有的是表達一

<sup>10</sup> <否定的美學>/楊小濱 著/麥田出版有限公司/1995 /頁 82-86。

<sup>11</sup> 同註 2 頁 508。

<sup>12</sup> 同註 10 頁 87-88。

種「離去」、甚至是「逃離」的狀態（如圖 1）；有的是對於未知的一種「探尋」（如圖 2）；而在圖 3 中有著許多象徵性的符號便是透過創作自由中的遊戲性聯想，將這些符碼予以擬人化、妖魔化、和詩意化，以隱喻性的手法，暗示出外在世界的真實情境是一種混亂、渾沌未明的狀態。每起發生事件的安排所要揭示的都是一則現代式的寓言，一則揭示現代社會的墮落、野蠻、污濁與現代人的荒誕、空虛、不安的寓言；一則對於外在負面能量過多承載下所引發的反思性寓言。我們的生存環境由於外在的急遽變動而導致了人們在情感上的疏離態度，這種越來越惡化分離的現象值得我們去深思！

### 第三節 關於羅蘭·巴特的符號論及對於神話的概念

羅蘭·巴特從五〇年代開始的符號論研究便徹底的擺脫了傳統現象學、精神分析學和結構主義對於符號學的研究，邁向以往所不能跨越的決定性一步，朝著開闢無限自由的創作領域和重建人類文化的方向前進。因此，羅蘭·巴特的符號論就成爲了後現代主義批判傳統文化和重建人類文化的強力武器。在我接觸到羅蘭·巴特的符號論觀念之後，特別是對於他將符號論的運用理解至神話、意識形態、日常生活方式的研究特別感到興趣，它讓我們了解到在符號語言的使用中，有關歷史、文化、社會功能和作家意識形態間的關係。

這裡所謂的「神話」所指的並非是歷史典故的一種傳說，而是一種言談的方式、一種傳播的體系；它所依賴的並不是所傳播信息的本身，而是靠表述其信息的「方式」來界定的。基本上它是由傳統索緒爾符號學中所衍生出的體系，一種「能指」與「所指」間兩個符號系統的重疊過程；一種將歷史的、社會的、文化的、或意識形態等各種事物的意義顛倒成一種自然的過程。神話以第一層語言符號系統中「能指」與「所指」所形成的「意義」來做爲第二層神話符號系統中的「能指」，也就是第二層符號系統中的「形式」。而第二層符號系統中的「形式」與它與所要指射出的「概念」便形成了神話中的「意指作用」，也就是神話本身。羅蘭·巴特認爲任何符號都可能是能指和所指，或同時兼具兩者的性質。而這裡所說的符號的雙重性質是指：任何的符號可以是在它第一個符號系統中的能指和所指；但也可能在與它所處的社會文化脈絡中的位置作用後，而轉化成具有社會文化意義的各種可能。因此，此時的符號便會由於它所處的中間環節位置，而使的第一層符號系統中的意義轉化成第二層符號系統中新的能指與新的所指。通

常，神話並不像在第一個符號系統中透過能指與所指的關係便很快的可以理解到符號的意義，而是必須透過不同形式與概念的重複性才會洩露出它的所要傳播的訊息。我們可以從下面的簡圖中了解到語言符號系統與神話符號系統重疊的過程。<sup>13</sup>

語言系統 (第一個符號系統)	1 能指	2 所指	
	3 符號 (語言系統中的意義) (兩系統重疊轉化部分)		II 所指 (概念)
神話 (第二個符號系統)	I 能指 (神話系統中的形式)		
	III 符號 (意指作用) 神話本身		

而由於符號的上述特徵，也使的符號論隨時有可能與社會上各個階級的實際利益和可能的需要相結合。所以，在為了解到社會上各個階層間意識形態如何的互相影響、轉變的前提下，我們必須要先了解到各種符號背後的運作系統。我們可以從羅蘭·巴特那學習到的是：任何的符號一但成為了符號，它的存在和運作就不單存的依賴著它的意義，而是和它的意義、符號本身的形式、符號所依附的事物、觀看和使用符號的人們及其整個生活世界密切相關。這也是在我的作品中表現形式所想要表達和所想要呈現的意義：我認為「藝術」做為一種思想表達的中介性質，不能將實際生活的發生如實的搬到畫面中，那會抹煞了觀者想像的距離；必須要透過形式意義的轉化來與觀者保持一定的距離，進而達到神話傳播、書寫的目的。

<sup>13</sup> <神話學>/羅蘭 巴特 (Roland Barthes) 著/桂冠圖書股份有限公司/2002/頁 169-186。

## 第三章 我看培根作品之繪畫形式

### 第一節 影響培根創作之時空背景

法蘭西斯·培根出生於愛爾蘭的都柏林，在他所處的那個年代，整個世界正瀰漫著二次世界大戰結束中不安的氛圍，人們的價值觀與原本的信仰背離，戰爭的粗暴野蠻道盡了所有精緻文明的虛飾偽善：人們戰前所信以為真的宗教、所引以為傲的文明成就，到了戰場上全都還原成最原始的肉搏，在生死存亡的關頭，原來蠻暴、恐懼、孤獨的這種情緒才是唯一的真實。正在大家為這一切扭曲的價值觀尋找合理的解釋時，人們在培根的畫作中尋找到一個合理的出口。培根畫作中那激昂、扭曲、憤怒痛苦的人體，真正觸動到戰後英國人那受戰爭殘害、死亡陰影籠罩的心靈。此外，根據培根的記憶，他父親性情專橫嚴苛，喜歡吹毛求疵，又愛毫不留言面的批評別人，是一個極度神經質又脾氣暴躁的人。父親所帶給他那印象深刻的爆烈不安的形象，也許正是培根日後畫面中鮮明的人物形象：充滿焦慮的神經質，揣揣難安的扭動著或張大口咆哮著。<sup>14</sup>

### 第二節 培根創作中的現代特質

#### 人物

傳統古典所繪畫的人物是一種完美比例的理想美；中世紀時期及文藝復興時期的人物基本上都是以聖像畫為主，畫家乃是為宗教所服務；庫爾貝的寫實主義所描繪的是中下階層最現實、最真實的人物生活；但過去不論是以哪一種觀點來呈現人物，大致上都脫離不了外在形象的真實描寫，然而培根在他的畫中卻呈現了另一種寫實的面貌，他所得到的真實往往是超越外象的，培根所要呈現的是內在「心象」的真實、是一種人物「心理狀態」的真實。傳統的人物畫多以外在物質的描繪來刻畫人物的形象，但到了培根畫中他放棄了這些表象的物質描述，這裡所指的「表象物質描述」不僅是人物所屬物品之描繪，也包括人物的肌理（皮膚、毛髮等）的細部描繪，他全都刻意違反傳統寫實，而以一种粗略、充滿情緒筆觸的技法來表現人物的面部和衣著。這些情緒性的筆觸用以取代傳統敷色的問題，同時也將繪畫塊面所表現的立體感變成輕薄的平刷筆觸，讓畫面中的人物

<sup>14</sup> <培根>/黃舒屏等撰文/藝術家出版社/2002/頁 8-22。

呈現出浮動、毫無著力點，甚至是沒有體積感的一塊陰影；而這幽魂般的魅影正是經歷大戰以來虛空的人們、及他們無處落實的存在感的一種寫照。基本上，培根他剝去了那象徵社會角色的衣裝，掏空了畫中人物的物質空間，使他們赤裸裸的面對一無所有，而這種人物的「心理狀態」恰恰貼近著戰後那些空虛的現代人。多數的培根畫作都是在表達「一個人或者是自己在一個封閉的空間裡」，即使有兩個以上的人物，也多半沒有交談或交集。在畫面中，培根刻意的以人類最原始的「肢體動作」來表達一個「失語」的原始狀態，也將繪畫的問題回歸到「表現」本身。如嬰兒即以哭叫、揮動拳頭、踢動雙腳來表達內心的情緒，培根也以最直接的感官作畫（爬行、嘶吼…），為的是要使繪畫達到最接近人類內心情緒的真實，而不去想其他色彩、結構等問題，也因此培根的畫作中，其人物經常會讓人感到粗糙、不精緻的原因！<sup>15</sup>

## 空間

培根在早期處理空間的方式背景是一片漆黑，所有的筆觸像是半透明的幕簾般，以一種沉重的力量壓迫著畫面中坐著的人物，筆觸本身就像是一個蠻暴的力量攻擊著畫面中的人物，「空間」與「人物」處於一種對立的抗衡中，那一道道筆直落下的筆刷痕跡，刻畫出一個如降下幕簾般的食人空間，吞噬著畫面中的人物，而畫面中的人物也以同樣的蠻暴與之回應吶喊，而這一來一往之間即形構成畫面的張力。培根早期賦予空間一個相當豐富的情緒表現，這個空間不但是一個人物所存在的物理空間，在培根的筆觸下更像是一個活的生命體能夠去吞噬、襲擊！而後期的空間則轉為較為明亮的室內空間，而在這明亮的空間當中常具有一個舞台般的場域、有著現代室內常有的道具（床、電燈、門、椅子等…），畫家看似放棄傳統三度空間的呈現，而改以較平面的表現，大量的平刷筆觸，沒有刻意堆疊的明暗遠近，卻意外的架構出另一種神秘的空間感。這個神秘的空間，擺盪在真實與虛無之間的曖昧臨界點，雖然培根後來使用了較明亮的顏色取代早期的暗沉色調，但在畫面中卻始終沒有擺脫之前的桎梏感。可能是這些色彩並沒有營造出一種溫暖的包圍，反而是以強烈的單色調、缺少空間深度的三面立體感經常性的出現在牆角和牆面，這對畫中的人物形成了一種莫名的壓迫。此外，培根在空間處理上似乎也營塑出一種可被窺視的狀態，透過畫面中的窗、門、開口等…

---

<sup>15</sup> 同註 14 頁 58-73。

各方。像是隨時都可提供為被窺視的開口，被觀看的那個扭曲、無助、驚恐、吶喊的人不是特定的人士或對象，它是所有每一個現代人的投射。<sup>16</sup>

## 十字架構圖

傳統的十字架是一種宗教的象徵，但在培根畫面中所出現的十字架所要表達的卻是一種宗教信仰的潰散。畫面中，在十字架上的不再是耶穌的聖體，取而代之的是似獸非人的殘軀，培根他將宗教中神聖的部分給去除了，這也是他對傳統宗教信仰所承諾人們的願景在戰後中最大的控訴與諷刺。最代表性的是培根在〈繪畫·一九四六〉一作中，畫面中呈現出一個猶如屠場的空間，最引人注目的是畫中那如十字釘刑架高高懸掛起的肉俎，以一種耶穌受刑的姿態展示著。它彷彿是神聖又世俗的，因為這軀體是人或是動物，並無法辨識。前景中央一個模糊的人形，沒有了完整的頭部，可供辨識的只剩那張撕裂的嘴。在這個畫面中呈現出了戰爭、肉屍、屠場、刑架等意象，並以一種暴力入侵的野蠻姿態佔據了這個家居空間，這些意象挑釁著一個看似穩定安全的密閉內部，而將其轉換成一個猶如惡夢般的場景。在〈繪畫·一九四六〉中，畫家雖然在背景中隱約的呈現出耶穌受刑的意象，然而這個被剖開的肉體，猶如屠殺後的肉瓣，又像遭裁決後的屍塊，十字架所象徵的宗教救贖力量完全消失，徒留畫面中那無盡的恐懼吶喊之聲。而整個畫面也如同一個攤開展示的傷口，象徵著整個戰後歐洲的巨大傷口。<sup>17</sup>

## 鏡子

在培根的畫中，不時會出現鏡子這個符號，並將人物影像投於其中，造成人物實體存在與投射影像同時重疊的呈現。這種透過鏡面反射、變形、扭曲的人體形像，使的人們在觀看培根的畫作時產生了一種陌生與不安，這也是培根對於戰後現實狀況的一種隱喻。在培根畫面中鏡面的反射之下，凸顯出戰後一切信仰的崩解，迫使人們回歸到原始的狀態。而人性的醜陋、粗暴、難堪則在培根的鏡面下——現形。<sup>18</sup>

## 鋼鐵素材

鋼鐵素材自工業革命之後，一直是「現代特質」的象徵，從巴黎鐵塔豎立起她那剛柔並濟的現代流線感後，鋼鐵架構的現代建築就進入了人們的公共視野。在培根的畫面中經常出現鋼鐵製的玻璃圓桌、鏡子。培根所要刻畫的並不是讚頌

---

<sup>16</sup>同註 14 頁 112-128。

<sup>17</sup> 同註 14 頁 50-58。

<sup>18</sup> 同註 14 頁 93-94。

現代品味，而是刻畫鋼鐵冷冽的現代特質，與空間裡毫無救贖、近乎野蠻的現代人性，透過這樣的表達培根對文明作了最大的諷喻，他將人類在工業文明之後所帶來的「現代特質」重新在畫作中作了詮釋；現代所象徵的物質品味與生活狀態，原本意味著「提昇、進步」的上升曲線，也是現代主義所承諾的主要精神；但在培根筆下卻刻意的將這進步的意義反向操作。<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> 同註 14 頁 22-26。

## 第四章 個人繪畫當中的創作觀念與特質

我個人平常非常喜歡做菜，尤其是一些和傳統不一樣的入味手法和創意的做菜方式。那異國的香料或是特殊的調醬具有一種神奇的魔力，能喚醒你我沉睡已久的味蕾、能讓原本平凡的食材變身成饕客嘴中的佳餚。而創意做菜手法的過程對廚師本身不但是一種新奇的挑戰和刺激，對饕客來說也是一種極大的視覺饗宴。總而言之，對於這種違反傳統的入味及做菜手法本身便是一種極具遊戲性的過程，它充滿著無窮的變化和刺激，我在繪畫創作上的態度也是如此。懂得做菜的人都知道做一道菜要掌握的幾個基本原則，你必須選定一些新鮮的食材、正確的調味、掌握時間與火候的氛圍；但若是要做出一道吸引那些饕客的好菜，除了上述必要的條件外還需要有吸引人的特質，不但在味道上要想辦法吸引人，手法更是要創新，我在繪畫創作上的觀念也是秉持著這樣的想法。基於前一個章節所汲取到有關藝術史中各各流派的美學觀點及藝術家培根創作中的特質，於是我在我的作品中歸納出一些創作中的特質，並嘗試去分析比較並學習別人做好菜的方法。上述中的元素如同是我畫面中的材料一般，我嘗試著去做一道吸引人的異國料理。

### 第一節 做為一種反省式的寓言（兩個議題）

#### 一、尋找出口

現代人為工作、為事業、為家庭、為愛情、為一信念……等凡此種種而忙。但須知人生之百態，豈有永恆不變的道理？在日復一日的行進當中，許多人因外在環境的變遷、權力結構的改變、甚至於位階或勢力的轉移而引發我們對人的情感產生了質變。在現今一片混亂的社會當中，讓我們非常擔憂的是人和人彼此之間最基本的信任感不見了？取而代之的是表面上的假象、虛偽的內在、猜忌、阿諛奉承等……，社會上到處一片光怪陸離的景象。在日常生活當中有許多人、事、物間的關係，事實上隱藏了若干的危機，而這些危機就無時不刻不斷的在我們周遭上演著。從對這些人、事、物上的觀察引申到繪畫上來說，元素與元素間的結構與構成並不再侷限於單一不變的現狀，一切的事物及現狀都得一再的去被質疑它的定位，每個人都得去面對他的情緒來尋找出口。從這些社會現象的觀察，我認為其實即是圖 2〈幻境〉的縮影。因此我創作了圖 1〈尋找出口〉、圖 2〈幻境〉與圖 3〈自我探尋〉這三張圖。



圖1〈尋找出口〉 油畫 185cm\*135cm 2004



圖2〈自我探尋〉 油畫 100F 2004



圖3 <幻境> 油畫 80F 2004

在中世紀的亂世當中，在宗教上多以諺語來傳達普遍的真理和公認的智慧。觀諸台灣當今之各種社會亂象，我則企圖利用繪畫上寓言性的手法來揭示社會現象的可笑狀態。在圖 1〈尋找出口〉中我以第一個想要探討的議題來做為命名，以在畫面中變異主體之間的爭奪廝殺、受困欲掙扎突圍的心理狀態來影射現代人中普遍的心理狀態。在圖 2〈幻境〉中我並非直接的去描繪現實社會中實際的混亂狀態，而是透過一種象徵性的手法和隱喻式的語言來傳達；以虛擬式的自然界場景作為對當代社會的一種隱喻式場景，嘗試著利用擬人化的物象表徵來類比出現實社會的狀況。從早期台灣社會的純樸民風演變至今的多元化社會，對於整體台灣社會普遍性的一種失序的幻象，圖 3〈自我探尋〉是我對於外在現象的不安轉向內在自我反思、探求的過程。希望能夠提出另一種質疑的方向與價值判斷；透過快速而不斷演變的繪畫過程來表達多元且迅速變遷的社會，企圖藉此而喚起人們對當前社會失序現況的一種認真反省與哲學思考。我所思考與提問的是：當一個主體在失去其對外聯絡的管道時，那會是一個怎樣焦慮不安的狀態？人與人之間關係的改變是否有著相同的處境？透過對內在的自我探尋與提問，我需要的是一個實與虛的場景空間，在這個空間中的主體是在前往另一個未知的領域亦或是在尋找另一個溝通的可能？藉此來喚起人們對當前社會的省思！

## 二、 移動與消逝

在我們所處的生活環境中，從二十世紀前半葉的工業文明過渡至後半葉的商業文明；大環境的性格從較「機械性」的轉移至「商業化」的過程中，我們會發現城市裡有些東西正在轉移、改變。有些東西在轉移的過程當中失去了它原有的情感和屬性；不論是城市的機能、屬性、或者是人與人之間的關係。從城市的機能和屬性上來看：從推崇機械進步的時代轉變為資訊科技的年代；早期商務的往返靠的是汽車和商船，現在則是透過高科技的電子技術便可以進行遠距離的溝通。從人與人之間的關係上來看：在政治上，今日為友明日為敵的情形比比皆是；在愛情上，有所謂的劈腿事件；在工作上，多元社會的競爭下，每個人必須隨時做好轉換跑道的可能。在日復一日的行進當中，許多人到頭來茫然了。因「變」與「不變」之間關係的轉換而迷失掉了自己，如同行屍走肉一般；因關係改變的無法認同而錯亂了時空，不知活在何時何地。對於生存狀態中情感的轉移或消逝，是我當前所關心的情緒。

2003年進入東海大學研究所之後，在一次偶然的機會當中做了有關培根的研究報告。初次看到法蘭西斯培根的繪畫，感覺上只是又一個喜歡搞怪的畫家，似乎新的繪畫藝術只要將顏料堆疊至畫布中，再加以運用一些酷炫的變形手法，即能成爲一種領導前衛的繪畫手法，事實則不盡然如此！在他所生存的那個年代，整個世界瀰漫著不安的氛圍，二次世界大戰後所有的人、事、物背離了原本的信仰，所有人類至善至美的價值觀被嚴重的挑戰，人們急於爲這一切扭曲的現象尋求一合理解釋，而培根的繪畫正是這些反傳統、反價值的代表！培根生活在西方人失落的年代，他能夠將這種失落裸露袒現，反映了二十世紀西方文化的一種荒謬，不得不令人佩服其對時代氛圍的敏感性，也讓我深思同處二十世紀在台灣這塊土地的我們，人們不也陷入一片「本土化」的迷思中？生存在這既多元化又混沌未明的台灣社會，我被這混亂的社會所迷惑而茫然了！？在這不安的年代，社會事件的頻傳正不斷的突顯出存在我們社會中的根本問題出來。在政治上：解嚴後急驟民主化的過程下，台灣人尙未調整好與世界同軌的民主步調而誤用民主；文化上，在外來速食文化的衝擊下，時下的年輕人到處充斥著享樂主義與速食的愛情觀，那種不務實的態度正吞噬著我們真正勤勞而務實的本土在地精神。在時代的變遷及多元文化的衝擊下，這塊土地上也存在著一群不安的人們，他們對於當前社會現狀急驟變化之下所產生的不適應，進而對我們社會所發出的嘶吼，導致了一些奇怪社會現象的發生。這急需要我們認真的去看待思考問題的所在，就像培根所處的那個年代的人們，在當時世界瀰漫著不安的氛圍下，人們急於爲那一切扭曲的現象尋找一合理的解釋，我也希望藉由畫面中情緒上的嘶吼來傳達我心中對台灣社會的關懷與省思。

經過老師課堂上的啓發及和同學們間的討論之後，了解到現代的繪畫並不是畫自己想畫的、自己所認可的語言即可；現代的語彙要傳遞給他人知道，則必須是要使用別人可以接收到且看的懂得語言才行。在培根的作品中我吸取了兩項吸引我的特質：在「顯性」方面是他對於人物的變形處理手法及空間上的安排；在「隱性」方面則是其個人對於現世關懷的深沉情感。所以我選擇了一個關於「出入口」這個主題來發展，並且不斷引發自我內在的提問，主要是想探討現代人在面臨不同抉擇之下，所必須要去面對的那一種無助和茫然的感覺。但剛開始的繪畫內容還是較拘泥於繪畫性的描寫，對象物都具有某種程度寫實性的再現。

在幾經與老師和同學的上課討論後，我深自覺得：既然本創作的主題是在探討內在情感上感受性的問題，應捨棄部份的具象寫實，好讓觀者的焦點集中在「情感」的部份。因此，接下來的幾張創作我就比較將重心放在時間性的過程與人物的位移所引發觀者在情感上的感受性問題。

## 第二節 繪畫中具個人特質的符號

### 一、對於時間的概念

誠如德勒茲所言：後現代的時間或歷史不再被理解為是一種連續性的、或者是有次序的過程。因為時間不再服從被有次序的運動所支配；時間不再被理解為由一點連接到另一點的必然性程序；而歷史事件的發生，也不再被視為有先後、有因果的必然秩序。因為「時間已經脫了臼」，人類不再以有秩序、有系統的方式來觀察或是認知外界事物的出現。就後現代學者觀點來說：既然時間已不再是連貫的，事物也不會連續有次的在我們面前顯現，因此我們也無法再以傳統的中心位置以及視點觀察的方向來看外界所發生的變化。基於這項觀點以及班雅明對於「氛圍」的概念，我認為時間對我來說如同一張作品中的「調味品」，因為它可以讓觀者感受到不同的味道。由於創作者在創作之初便刻意的抹去時間的連續性，盡量的讓時間呈現一種當下的凝滯感，或者是從歷史的切片中拉出使它成爲一種處於共時的語境，因此觀者必須透過對歷史的理解及當下的感受來接收畫面中的「時間氛圍」。在圖 4、圖 5、圖 6 中便是刻意的抹去時間的連續性，盡量的讓時間呈現一種當下的凝滯感，讓畫面中的時間成爲一種共時的語境，也由於這三張對於時間感的過渡性練習才導致了圖 7、圖 8、圖 9 圖 10 畫面中人物表現的催生。



圖4 <裝扮與窺視> 油畫 100F\*2 2004



圖5〈共時性-1〉 油畫 130cm\*130cm 2005



圖6 <共時性-2> 油畫 130cm\*130cm 2005

## 二、移動中的身體

在西方傳統中以人體的形象來作為創作上的表現其來有自。從西方古典時期以來人體做為一種神話中「理想美」的表達形式；或者是文藝復興時期以人體來作為宗教上、以及歷史史詩中的代表人物；以及十八世紀至二十世紀以來學院中模擬古希臘羅馬風格的「素描課程」；演變至近代的繪畫中以裸體來做為一種反傳統、反宗教、反教條的一種挑釁式表現，其最主要的關鍵在於後現代主義者對於傳統觀念性的顛覆。現代繪畫發展至今，從杜象開始對於現代藝術觀念的徹底解放，人體的形象也不再侷限以傳統中具象的形式來表現。在繪畫技巧的表現上，由於畫家對於畫布中人物的經營不再視它為一種古典英雄式的描繪，或者作為一種紀錄式的肖像描寫。因此，由觀念的不同所導引出在技巧上的運用便與傳統中油彩那種層層疊疊的關係有所區隔。例如培根對於畫布中的人體形像，便是採取讓原料與畫布直接接觸的方式，有別於傳統總是利用畫筆接觸的方式。他們不排除運用一切可能與畫布直接面對面的方式，包括直接對於畫布的塗抹、噴濺或是刮除等幾近一種暴力攻擊的方式來表達心中的情緒；而在觀念上，身體做為一種「裸體」的表現方式也不再停留於繪畫性的描寫，而是將它視為一種政治與社會銘刻的主張，將身體視為與政治、社會活動的介面，是一種政治、社會行為模型的隱喻。在我這系列的作品中，主要是在探討人的情感存在與外界的關係。因此在技巧上及觀念上多承襲了上述的觀念；畫面中的具象符號選擇以人物為主，透過人物形象的重疊、殘影與視點上的改變來傳達一種時間性的過程。而畫面中人物的形象也以不同面貌的偽裝或者是變形、或者是拆解、或者是去除等方式來作為對於外在世界的心象反射。如圖 7、圖 8、圖 9



圖 7 <移動與消逝> 油畫 130cm\*390cm 2005



圖8〈不由自主-1〉 油畫 168cm\*168cm 2006



圖 9 <不由自主-2> 油畫 168cm\*168cm 2006

### 三、關於空間（社會傷痛的心理場域）

在陳秋瑾所著現代西洋繪畫的空間表現一書中提及，西洋繪畫的空間表現除了傳統性的透視法之外尚有六大分類：1.限定性空間 2.畫者移動的繼時性空間 3.對象物移動的繼時性空間 4.複合透視法空間 5.抽象性的空間 6.混合性的空間。<sup>20</sup>

傳統的透視法以畫幅面積中有限的範圍，透過線透視的視覺引導來表現出一個無限遠的空間。畫面中通常會有所謂的消失點，這消失點在深度空間的幻象中指向了無限遠的地方。而相對於傳統透視表現的就是限定性的空間，通常畫面中沒有固定的消失點來象徵無限遠的空間，反而是將前後的深度空間透過平塗或是圖案花紋來壓縮空間，限定性的空間其二次元的強度大於三次元空間的深度感，如克林姆、莫迪里亞尼的作品等。畫者移動的繼時性空間，就是畫者在觀察對象時可以任意變換位置，然後再把各視點所觀察到的意象統合在一個平面的畫幅上。畫者在對物象作環繞觀察時，需要時間上的延續發展，故稱為畫者移動的繼時性空間表現法，如立體派的作品。對象物移動的繼時性空間，意指畫者的位置固定，被描寫的對象物不斷的移動，畫者的視線也隨之改變；累積一段的時間觀察之後再把它統合到畫面中，如未來主義對於動態物的速度以及運動過程的觀察。複合透視法空間意指在一張畫中，互相平行的物體有不同的消失點。相對於畫者移動的繼時性空間，複合透視法是指對於同一固體有固定角度的觀察，不同物體才採取不同視點的觀察。因此，個別的形體在畫中的造型還很完整，對象物也具有某種程度寫實性的再現，如形而上繪畫安基利柯的作品。抽象性的空間基本上就是抽象繪畫，如蒙德里安、康丁斯基的作品。最後一個是混合性的空間，顧名思義，就是把日常多處的視覺經驗加以混合在一起，是一種客體空間主觀幻想的結果，如達利、馬格利特的作品。<sup>21</sup>

由於這次畢業作品的主題主要是在探討存在於社會中和我們的生活週遭上漸漸消逝的情感的問題，這是一種心理層面感受性的問題。因此，在我繪畫空間的表現上選擇比較接近於混合性的空間，但我汲取了上述六種空間表現法之原型而再加以適時的混合。我並不特意的採取其一的表現方式，主要是為了表現出這是一個刻意營造出來的「心理空間」，是我個人認為的一個社會傷痛的心理場域。因此，在我的畫面中通常不採取特定的光源或者是單一的視點，取而代之的是一

<sup>20</sup> <現代西洋繪畫的空間表現>/陳秋瑾 著/藝風堂出版社/1995/頁 54。

<sup>21</sup> 同註 20 頁 54-94。

種對象物移動的視點，以暗示出時間流逝的消逝感；一種觀看的方式，彷彿時間的凝滯，增加對於時間消逝的感受性；一種空間場域上的開放感及圖與地間的互換過程，用來表達一種茫然疏離的象徵隱喻。

#### 四、疏離的氛圍

中國人做菜講求「色」、「香」、「味」俱全；從菜色的外觀來看是否賞心悅目；從嗅覺的辨識系統來看是否香味撲鼻；味道嚐起來是否令人回味無窮，這就說明了這道菜色的**氛圍**。我喜歡做菜。無論食材種類的貴與賤，要掌握一道好吃的菜餚最重要的秘訣在於氣氛的掌握，我認為在繪畫創作上也是如此。

我覺得每個生命個體都具有一個超大的硬碟空間，在他（她）的生命經驗中可以不斷的以各種感官知覺記錄著各種存在的狀況，像是擁有無窮的電力一般，只要生命還存在的一天就可以不斷的製碼儲存；當你聞過了雨天過後風吹過臉頰的青草味，你用嗅覺把它儲存起來；當你摸過綿羊柔軟又帶有體溫的絨毛，你用觸覺把它儲存起來；當你看過夕陽餘暉的光采，你用視覺把它儲存起來。一直到繪畫符號的視覺形象引發了你的內在記憶；一直到畫中的情緒氣氛挑動了你的內在知覺，你才開始在那超大的硬碟空間中來回搜尋，進行解碼的動作。這時你會驚覺，所有的記憶和感覺頓時從你所經歷過的時間位置透過時光隧道一下子全在此會集，氣氛就此產生。在我的作品中便企圖透過此一美學特質的理解與觀者進行溝通，去呈現一種「疏離」的氛圍，它像是我畫面中的調味品，掌控著這道菜的氛圍。如果把疏離當作是一種符號的特質，相對於繁華的高樓大廈與來往中的車水馬龍，陸橋下的排水溝與荒煙蔓草間的廢棄物是一種「疏離」；相對於過去的農業社會、工業社會，資訊時代的來臨也是一種「疏離」，因為它更加深了我們彼此間情感上的鴻溝。在城鄉差距界線日漸消弭的過程中、在一片全球化潮流的聲浪下，「聯繫」這件事情不再像過去那樣的不方便；但時空的距離拉近了，人與人之間的情感卻相對的疏遠了。這是一個非常弔詭的現象，值得我們去深思。在我的作品中這項疏離的特質便是來自於班雅明對於「氛圍」的概念。作品中場景的安排上並不是現實世界中可以理解或是找尋的到的，然而這種種虛擬的現實空間或者是對於移動性人物形象化的象徵都是企圖讓觀者對於現實世界中疏離氛圍的感受性來做一連結，所要反映的是現實世界中最真實的情調。

那種詭澀又令人不安的氛圍，有的是來自於畫面中色調上的安排、有的則是來自於空間上的冷感、或者是刻意的去降低它的彩度，利用色彩的鮮豔與否來與情感上的熱情與冷感做連接性的聯想。因此，在我的畫面中時常會透過一種脫離現實常軌的狀態來表達一種較為疏離的情感。如在作品圖 1 中，空間與場景的安排上我刻意的選擇一個較為都市荒廢的場景，在畫面中我安排了許多開放性的空間來讓畫面中的主體做一抉擇，而正當此畫面中的主體在選擇與混淆徘徊的同時，我企圖引領觀者將其想像投射到畫面中的主體位置，進而產生一種徬徨的「冷感」。在這個空間當中我暗示了幾個空間的去向，包括了樓梯上方、右方的空間、幽暗的地下室、以及開闊的沒有玻璃圍幕的窗外。而在空間中的最前方則存在著一個變異的主體，這個主體的頭部暗示著幾個其身體意志所要前往的方向，但也正由於幾個外延力量的不一致性而使得「去向」的力量互相抵銷，而這個象徵「現代人心理」的變異主體，仍然只能停留在原地罷了，透過此一意象的傳達隱喻出現代人在情感上既矛盾又壓抑的心理狀態。在圖 2、圖 3 中我刻意的安排了一種非現實視覺世界中熟悉的場景來做為現實社會中的象徵和隱喻，圖中的主體人物刻意的遠離畫面中的中心位置，藉此傳達來自於現實社會中的不安與情感上較為疏離的態度；而那些妖魔化與詩意化的象徵便是在於喚醒我們對於現實世界中的危機意識，並讓我們能夠與現實的實際聯想保持一種心理上的距離。在圖 4 中所想要傳達的是存在於社會中有一種被莫名監視的不安全感。類似於電影「楚門的世界」劇中的那位主角人物，似乎生活上的一切都非常的便利、自然，但在其背後卻有股更大的莫名力量在控制著他。這股莫名的控制力也許是社會進步的原動力，但這股「冷感」也可能是造成人們在情感上冷漠的態度；大家每天似乎都生活在冰冷的輸送帶上，按照固定的時間上班、打卡、吃飯、下班、睡覺，日復一日無止盡的生活在這股控制力之下；這股力量來自於現代性的一種便利，但卻使的人與人之間的情感卻相對的疏遠了。在圖 7、圖 8、圖 9、中基本上仍然延續著前幾張圖的概念來表達一種疏離的氛圍。從對現實世界這些人、事、物的觀察引申到繪畫上來說；在空間方面我以開闊性的冷感和未知的幾個去向隱喻出現實世界中所要面臨的狀態；畫面中的人物與椅子的關係，如前所述我將它視為一種社會銘刻的主張，是社會活動的介面，是社會行為模型的隱喻，於是人物與椅子的關係便是現實世界中權力位階的轉移。

此外，我也利用了「空間」及「空間界線」上錯置的安排來造成空間視覺上的一種兩面性格，這使的不同場域間的溝通產生了一種似乎可以通往卻又到不了的窘境；或者從另一個觀點來看，你已跳脫至另一個場域而不自知，如圖 10。這是我對於社會現象觀察的一種寓言方式，也是將各種元素暫時性的共時化所製造出的一種「疏離氛圍」。基本上，我認為文化區域間的衝突是造成人與人之間「疏離」的主要原因。各區域內的「自我意識」與「自我認同」所產生的排他性是造成彼此對立的原因；而區域間的鬥爭也會更加深彼此間的鴻溝。而在圖 10 中，我除了保留了人物在時間性的表現之外；有別於圖 7、圖 8、圖 9 在空間表現上時間的單一性格，我利用了線與面在空間上的曖昧關係，製造出觀者在視覺閱讀上的兩面性，這不但更加貼切的表現出整體的共時性，也暗示出同時存在於社會各個階層角落中的冷感。在整體的色調方面，相對於那些較活潑鮮明的色彩，也刻意選擇較晦暗的色彩、用一種對比性的反動力量來傳達出現實世界中的真實狀態是一種不斷疏離的過程。



圖 10 <不由自主-3> 油畫 168cm\*220cm 2006

## 結論

在資訊多元化、科技尖端化的二十一世紀，不論是交通便捷的聯繫或者是網路世界的漫遊，使的世界各地的文化得以更加快速的連結溝通，世界地球村與全球化成爲了不得不然的趨勢。雖然便捷的交通網絡使得我們得以探尋過去無法到達的領域，但也相對的剝奪了我們貼近於人的互動溝通與親近土壤氣味的機會；雖然尖端的科技未我們帶來了許多生活上的便利，但卻讓更多人因此在行爲溝通上產生了退化現象。這不得不讓我們去認真的思考，科技文明的躍昇如何與人類基本的情感價值與能力來取得平衡？

在本次畢業展的作品中我以「移動與消逝」爲命題，意在探討現實世界中存在於科技文明與大環境制度背後對我們所造成牽引的那股力量給予我們的影響。但是平面繪畫作品相對於聲音、影像作品來說，有其先天上的限制。聲音透過聽覺上的傳達，在節奏、音量、音質上的表現可類比於繪畫中的顏色、明暗、肌理情緒、速度情緒等……。但繪畫上的表現卻不如聲音與文字上的結合來的易於被認知與理解（當然繪畫中有可能加入文字的部份，但我覺得那不是在於說明，因爲繪畫本身並不是在於直接的說明，因此也較難於被理解。）；在動作影像方面來說，雖與平面繪畫同屬於視覺上的傳達，但因其媒材上的特性表現之故，能夠儲存足夠的視覺影像，再加上聲音及文字的加入，讓其在表現上的運用更是如虎添翼。只要掌控得宜，相較於不會說話、沒有大量動態視覺影像的平面繪畫來說，有其較易於被觀者理解的條件。因此，在有限制的條件中要傳達出作品背後的精神內涵則必須透過美學上的加工、過濾，透過一種「譬喻的手法」，也就是打比方的方式來讓觀者投入其生活情境中的想像，這就是一種「移情作用」。這樣才能彌補平面繪畫在先天條件上的不足。平面繪畫在有限範圍中所要提供的不是圖像說明，而是一種「氛圍」，一種與歷史、記憶相連結的「氛圍」。影像並不呈現在畫面中，而是儲存在觀者的記憶中；只有作品中的氛圍觸動了觀者的知覺記憶，這時的作品才有其意義，在研究所期間我在繪畫觀念上所得到的最大喜悅莫過於此。但對於「氛圍」這把開啓觀者心靈的鑰匙要如何去掌握它，則是我接下來所要面臨的另一項課題！我希望透過有關在地生活經驗的一種搜尋，使觀者對於畫面中的氛圍更易於連結。透過來自於現實生活氛圍的靈感，

將其象徵性予以符碼化的結果呈現在作品當中，企圖傳達來自於現實社會中受制於那股牽引力量所帶來的「冷感」與「疏離情感」。

「人」本身對應於世界來說就是一個小的宇宙，在適當的時機與合適的地點應該得到很好的能量抒發，否則身體就要出了毛病；身體它是一個能量轉換的機器，對於人生各個階段訊息的接收進行一種能量的轉換，在我的創作過程中這種能量便得到了很好的抒發。這樣的能量調節方式猶如水庫洩洪一般，是爲了承載著下一波更大的能量，而生命本身也在這樣不斷的調節過程中得到了一種有意義的成長。紀錄時間可以有許多種方式；有的人透過「閱讀」，在人生不同的階段中在腦海的記憶裡留下不同的印記，以供將作爲搜索的路線；有的人透過「行旅」，在現實的天地中留下腳印，以作爲品嚐人生最好的見證。對於人生的每個不同階段，我選擇利用作品紀錄的方式，來回應於對當時週遭人、事、物的感受。而「創作」之於我不但是一種人生座標的銘刻，也是一種能量的反芻與轉化，更是一種適時的能量宣洩。而「作品紀錄」本身可以爲這自我實現的過程中留下見證，就像行旅的腳印一般。感謝在東海大學研究所期間我的指導教授黃海雲老師對我的指導，也感謝林平老師、薛保瑕老師、陳建北老師給我在觀念上的啓發；最後我要感謝在背後默默支持我的家人。

參考作品：

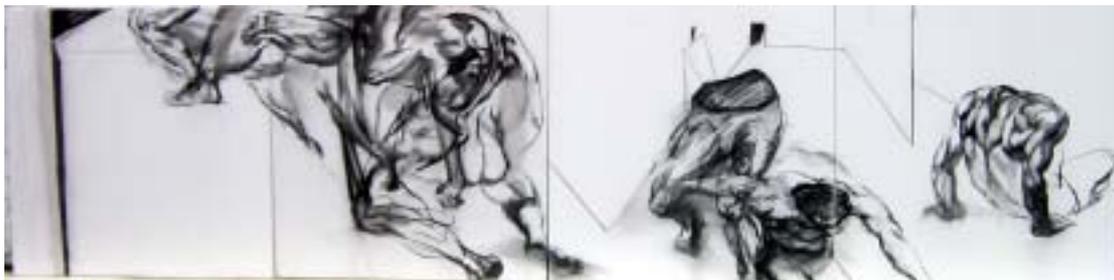


圖11 <移動與消逝-草稿> 炭筆 130cm\*520cm 2005

## 參考書目：

- 1.<藝術批評>/姚一葦 著/三民書局/2003。
- 2.<後現代論>/高宣揚 著/五南書局/2002。
- 3.<西方美學名著提要>/朱立元主編/昭明/2001/。
- 4.<德勒茲>/羅貴祥 著/東大/1997。
- 5.<否定的美學>/楊小濱 著/麥田/1995 /頁 82-86。
- 6.<神話學>/羅蘭 巴特 (Roland Barthes) 著/桂冠/2002/86。
- 7.<培根>/黃舒屏等撰文/藝術家/2002/。
- 8.<現代西洋繪畫的空間表現>/陳秋瑾 著/藝風堂/1995/。
9. <藝術的故事>/E.H.GOMBRICH 著/雨芸 譯//1980。
- 10.<空間詩學>/加斯東.巴舍拉 著/龔卓軍，王靜慧 譯 /張老師文化/2003。
- 11.<藝術觀賞之道>/約翰.伯杰 (JohnBerger) 著/戴行鉞 譯 /台灣商務書館/1993。
- 12.<論後現代藝術的不確定性>/高宣揚 著/唐山/1996。
- 13.<當代藝術思路之旅>/高千惠 著/藝術家/2001。
- 14.<寫作的零度>/羅蘭 巴特 (Roland Barthes) 著/李又蒸 譯/桂冠/1991。
- 15.<卡夫卡的寓言智慧>/張秀琴編著/好讀/2002。