

# 資本的帝國—繪畫創作研究

Empire of Capital—Research on Painting Creation

劉晏銘

Liu, Yen-Ming

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士

## 摘要

筆者從日常的物流貨車與商品中，看見一個資本主義系統下所形成的跨國企業帝國，其主宰著人們的生活與工作，從各個角落管理與育成人們，並展示成一種上對下的權力階層關係。因此筆者將貨車類比成跨國企業帝國的士兵，在街道中日復一日的穿梭並建構更龐大的帝國，《帝國貨車》系列就是以此為主軸來創作。表現在創作上，筆者利用康定斯基對形式內在性的理解，從抽象的形式建構起，將創作理論與形式契合，使形式本身具備深刻思想且樹立獨特的個人風格。

**【關鍵詞】** 資本主義階級、帝國、貨車

## 一、創作動機

在某天午後，筆者看到停在便利超商旁卸貨的貨車，引發了筆者創作的興趣，日復一日的物流貨車與大量的商品，可能是更貼近筆者生活的題材。鑑於先前容易停留在描寫表面所見的經驗，筆者試著去找出事物間更深刻的關係與現象背後的本質，筆者經由找尋社會學、哲學的相關論點，去幫助筆者深化的觀察與創作。以下筆者設定從創作內容與形式的兩個方向深入。

在閱讀到馬克思（Karl Marx，1818～1883）的相關著作中，得悉了他思考事物的一種方法，就是：

我們從身邊最直接的現實開始，往更深處尋找對該現實而言的根本概念。有了這些根本概念，我們就能開始回頭往表面追究……而且發現表面的世界有多麼欺瞞。從這個優勢地位，我們就能以極端不同的語言詮釋那個世界。<sup>1</sup>

當找出表象事物背後的結構之後，可以用更深刻的眼光去觀察與繪畫表現那些事物。像是看到日常生活中，日復一日穿梭在街道裡的物流貨車與琳琅滿目的商品時，筆者就會思考它們為什麼會這樣呈現？背後存在的底層結構是什麼？並運用創作實踐揭發出來。

在繪畫形式的觀念上受到康定斯基（Wassily Kandinsky，1866～1944）的影響，進而從描繪事物的外在形象轉向思考形式的內在性精神，如繪畫形式本身就可以承載傳達的理念。

總的來說，在內容上更深入地去思考事物背後的底層結構；在形式上開始去思考點、線、面組成的內在性精神，運用在筆者所表現的事物上。以創作實踐，將筆者體察城市生活的底層結構揭示出來，呈現一種可見的景觀和樹立獨特的個人風格。

---

<sup>1</sup> 大衛·哈維（David Harvey）著 胡訢諄譯，《跟著大衛·哈維讀〈資本論〉》（臺北市：漫遊者文化，2018年12月初版），頁18。

## 二、生活在資本帝國中

### (一) 不斷的生產與消費

在資本主義的歷史進程中，由於對剩餘價值、獲利率與生產效率的追求，出現了生產線分工與機械化生產模式的工業革命。從十九世紀英國傳統手工業到加入了生產線分工的工場手工業，在工場手工業中製造出了可以大量生產商品的機械，並運用機械再去生產機械。生產技術的提升是資本主義演化的必經之路，如大衛·哈維提到：

我們在工作日長度的鬥爭中看到這點，我們也在相對剩餘價值的鬥爭中看到，這也說明了為何資本主義必須如此趨向技術。不論是不是成長或創新，我們似乎沒有選擇，因為資本主義的深層結構正是如此要求。<sup>2</sup>

到了美國則進一步將流水線生產轉變成零部件的生產，用專門的機器對應相關的零部件，產出後再組裝成成品，美國將這種生產製造模式擴展到生活的各個層面，使大規模生產與消費成為可能。技術的革命，一方面改變了傳統手工業的生產關係，將人降格為機械的附屬品。另一方面，提供了我們大量且物美價廉的商品。

生產出的大量商品，必須將其販售到大眾手中，使得交通運輸與道路等基礎建設顯得必要，如美國對於高速公路的建置，伴隨日益蓬勃的物流業與包裝業。生產與消費的過程中必須經由物流運輸的過程，這也是為什麼筆者選用貨車作為表現的題材，藉由貨車運送商品的過程，暗示在畫面中看不到的生產者與消費者關係（圖 1）。貨車是生產者輸出商品與資本擴張的工具。

---

<sup>2</sup> 大衛·哈維，《跟著大衛·哈維讀〈資本論〉》，頁 236。

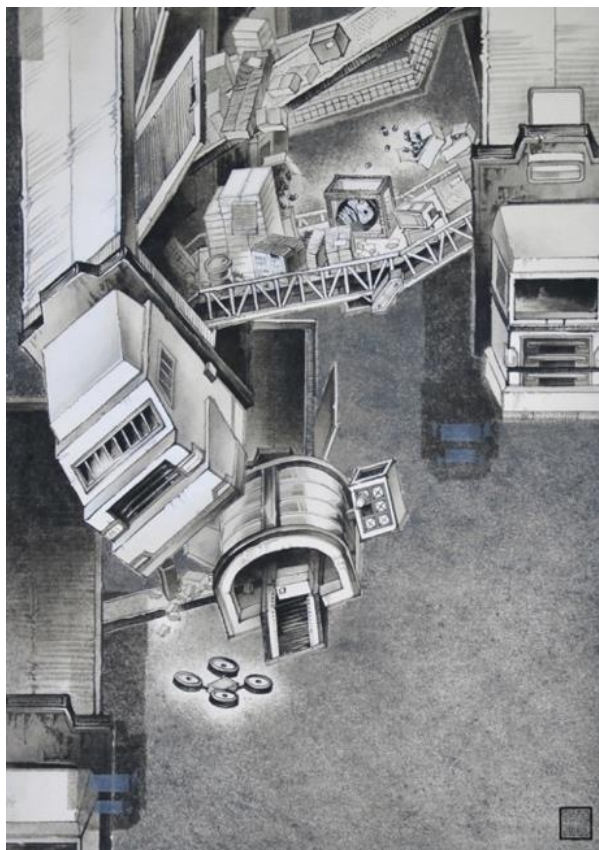


圖1 劉晏銘 〈帝國貨車二〉(局部)  
紙本水墨 109x39cm 2019年

然而，筆者認為不斷生產出的大量商品，資本家是不會去完全消化的，如納格利（Antonio Negri，1933～）提到：

資產階級（及其他共享著資本利得的階級）將會消費這些過多價值的某些部份，然而他們不能消費所有的過多價值——一旦這麼做，便沒有剩餘價值可以進行再投資。因此，與其消費所有的剩餘價值，資本家反而應該戒欲，也就是說他們必須進行資本累積。<sup>3</sup>

因此，資本家必須將這些商品轉移到外部，藉由廣告與行銷拓展新的市場，創造新的需求與慾望。也就是說，資本家（生產者）除了生產大量的商品，也利用廣告與行銷生產出大量消費商品的群眾。就如布希亞（Jean Baudrillard，1929～2007）的論點：

---

<sup>3</sup> 麥可·哈德（Michael Hardt，1960～）、安東尼奧·納格利著 韋本、李尚遠譯，《帝國》（臺北市：商周出版，2002年7月初版），頁310。

「需求是生產的結果」不是事實，而是「需求體系是生產體系的產品」，這完全是兩碼子事。需求的體系是指「需求不是在某個時點，被某個特別的物  
品所生產出來，需求是在更大的生產力架構下，被生產出來成為消費力，成  
為一般性的潛在儲備力量。」<sup>4</sup>

資本家從對生產的重心導向消費—生產更多的需求和慾望，使大部分的消費者成  
為多慾的動物（圖 2）。

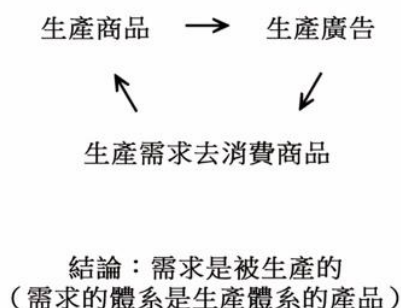


圖 2 生產體系與需求體系關係圖 劉晏銘製

## (二) 資本帝國的權力關係

納格利提出的「帝國」概念，他認為現在出現一種在資本主義系統下形成的  
新型態「帝國」。相較舊有依靠武力控制人民與擴張領土的帝國，新「帝國」基  
於一種「生物權力」(biopower)，從日常生活的各個角落對人民進行管理與育成。  
在〈混合構成〉的章節中提到：「國家已被打敗，現今統治地球的，乃是企業！」  
<sup>5</sup>跨國企業已經擁有超越國家疆界的能力，並實行街景的改造，也擁有其所控制的  
消費群眾。

納格利將「帝國」劃分成金字塔式的三個階層 (tier) (圖 3)。在其中，國家  
與跨國企業兩大階層共謀，跳脫舊有帝國依靠武力控制人民，而運用一種如傅柯  
(Michel Foucault, 1926~1984) 提出的「生物權力」模式：

<sup>4</sup> 彼得·柯睿耿 (Peter Corrigan) 著 王宏仁譯，《消費社會學》(臺北市：群學出版，2010 年 6 月初版)，頁 25。

<sup>5</sup> 麥可·哈德、安東尼奧·納格利，《帝國》，頁 400。

社會對個體的控制並不只是透過意識或意識形態而進行，也是透過身體內部和藉著身體而進行控制。對資本主義<sup>6</sup>社會而言，生物政治<sup>7</sup>是最重要的，也就是生物、軀體、肉體的事物。<sup>8</sup>

資本主義的權力階層在意的是控制人民的生活，將人民從一出生便進行訓練，利用學校、職場和傳媒等將人民改造成適合資本主義社會的身心狀態。國家與跨國企業等金字塔上層階層共謀，並維持階層關係與資本主義秩序的穩定。

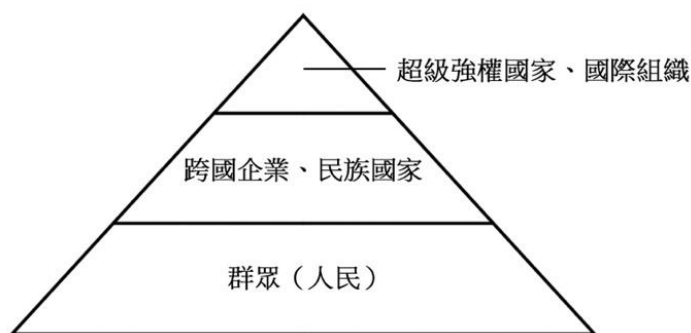


圖3 納格利 金字塔式的三階層 劉晏銘製

因此，筆者將隱藏在日常生活與資本主義社會背後的結構揭開，運用繪畫創作進行實踐，呈現給觀者一種可見的景觀。當今的跨國企業擁有超越國家的權力，資本家由於資本需不斷增殖的本質，像一個侵略家一樣進行資本的擴張。筆者在創作上將跨國企業類比為帝國，資本家類比為侵略家，利用各種手段將人們劃入自身的事業帝國當中進行控制，因此雙邊也呈現出一種宰制關係。物流貨車是資本家輸出商品的士兵，商品則是資本累積的武器。最終，人們在不斷的生產與消

<sup>6</sup> 資本主義指一種生產方式：「資本主義的生產是這樣一種社會生產方式，這種生產方式下，生產過程從屬於資本，或者說，這種生產方式以資本和雇傭勞動的關係為基礎，而且這種關係是起決定作用的、佔支配地位的生產方式。」李風華（2014年1月7日）。資本主義：基於經典文本的所指及定義分析【中共中央黨史和文獻研究院】。

取自 <https://www.dswxyjy.org.cn/BIG5/n1/2019/0617/c427184-31161130.html> 2021年12月1日瀏覽。

<sup>7</sup> 是一種權力的形式，它從社會生活的內部去規範社會生活，並密切地注意、詮釋、吸收社會生活，使社會生活重新獲得連貫……這項權力的最高作用，是徹徹底底地充滿生活，而它的主要任務是管理生活。於是，生物權力涉及的是一個情境，在其中，和權力直接相關的是生活本身的生產與再生產。麥可·哈德、安東尼奧·納格利，《帝國》，頁79。

<sup>8</sup> 麥可·哈德、安東尼奧·納格利，《帝國》，頁84。



費過程，邁向一個異化（與自己對立）的世界。

### 三、創作形式與分析

#### （一）線的內在性

康定斯基認為在觀察任何現象時有兩種特性：「任何現象都通過兩種方法得到體驗。它們不是任意的，而源於與現象不可分的本質，即源於同一現象的兩種特性：外在性或內在性。」<sup>9</sup>貨車與機械這類題材給筆者最直觀的感受，有種非自然、人工、秩序化的感覺。直線與角線可以很好的體現這種題材的內在性（非自然、人工、秩序化、工業理性）。大量運用直線與角線構成畫面會營造出工業風格。在機械主義繪畫大師勒澤（Fernard Leger，1881~1955）的作品〈建築工人，完成圖〉（圖4）的背景中可以看到，大量的直線與角線去構成與分割，巨大且冰冷的直線鋼筋與工人身上的曲線形成鮮明對比。直線是其繪畫作品的重要元素，塑造出那時代的工業理性精神。機械除了是推動勒澤那時代的動力，亦是構成筆者所處的資本主義社會大量生產與消費的底層動力。



圖4 勒澤 〈建築工人，完成圖〉  
畫布油彩 300x200cm 1950年  
（《世界名畫家全集 勒澤》  
頁129）

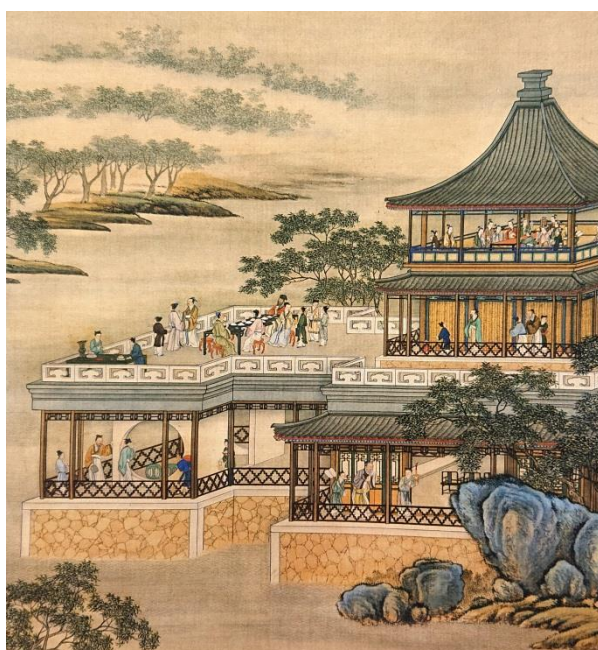


圖5 唐岱、丁觀鵬 〈月令圖軸〉(局部)  
絹本設色 175x97cm 清代  
臺北故宮博物院藏  
（《故宮畫譜·山水卷·界畫》頁72）

<sup>9</sup> 瓦西里·康定斯基著 李正子譯，《康定斯基藝術全集》（北京市：金城出版社，2018年10月初版），頁162。

從古典山水與界尺畫亦可感受到曲線與角線表現的差異，可以看到清代唐岱、丁觀鵬等繪製的〈月令圖軸〉(圖 5) 裡，對亭台樓閣與自然山水表現的差異，在樓閣的表現上用大量的直線與角線去構成，顯示人工建築的結構堅挺與華美繁複，而對樹石、雲煙、人物等多用曲線表現，表現其生命生動的韻味與自然的律動感。在康定斯基定義的角線與曲線表現差異如下，他的分析認為角線屬於一種冷的抒情性，而曲線是熱的戲劇性。他說弧與角的差異：「鋒利的角消失，變得缺乏攻擊性，但弧裡隱藏了許多取代它的韌力。角有缺乏思考的不成熟性，而弧裡隱藏著十分自覺而又成熟的能力。」<sup>10</sup>可以在其內在性感受到，人工與自然的差異：冷與熱、不成熟與成熟。人造物本身就不像自然事物般受到歲月的考驗與消磨，顯得成熟與內斂，另外，機械與科技自身帶有冰冷的特質(表 1)。

表 1 角線與曲線的內在性對比

	角線(角)	曲線(弧)
康定斯基觀點	冷的抒情性	熱的戲劇性
筆者觀點	非自然、人工、僵硬	自然、韻味、律動

因此，可以從筆者創作的《帝國貨車》系列中看到大量的直線與角線的運用(圖 6)。古典東西方繪畫對線的定義相當不同，西方繪畫認為在幾何學中線是看不見的存在，藝術家大多以面去表現對象物的體積感。而東方繪畫強調的是以線造形，用勾勒的方式使對象物存在，這種存在是精神性的，而非寫實的去刻畫產生。在經歷了大學時期山水畫訓練之後，筆者非常著迷於以線造形、勾勒等繪畫方式，線帶給畫家抒情的感受，也非常具有表現性。此外，筆者不像界尺畫利用界尺工具將線拉直，筆者認為過分筆直的線與僵化的方法會少了繪畫趣味，所以採用徒手勾勒。在表現機械、建築題材時，筆者選用如楷書般的骨力線條(圖 7)，去表現機械金屬、人造物堅硬冰冷的質感。

<sup>10</sup> 瓦西里·康定斯基，《康定斯基藝術全集》，頁 196。





圖 6 劉晏銘 〈帝國貨車三〉(局部)

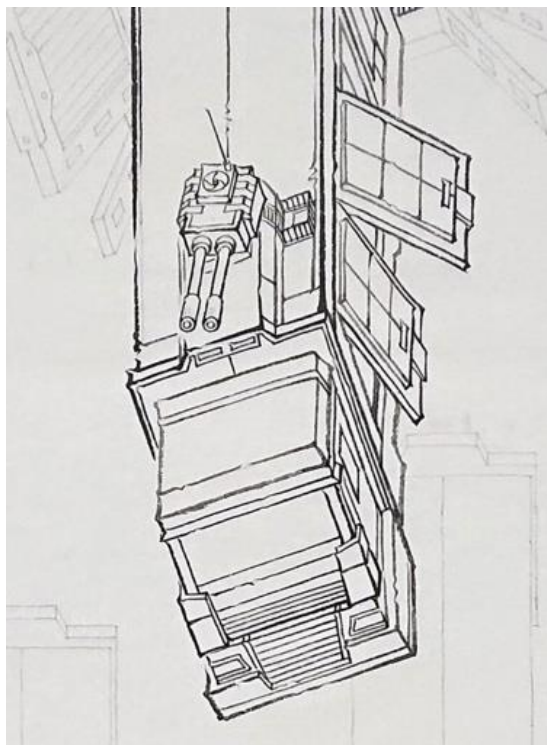


圖 7 劉晏銘 〈帝國貨車三〉勾勒過程

## (二) 扁平化的造型

起初筆者在找尋創作靈感的參考時，發現八位元遊戲美術圖中有一種扁平化風格（圖 8），這種風格有以下三種特徵：第一，扁平化造型是將現實中的焦點透視去除。如果是一個正方體，只會看到其兩個面：頂部與正面（圖 9），或正面與側面，其中頂部與正面的表現上，會有一種由上往下鳥瞰的錯覺。另外，扁平化的造型表現並不會被侷限在兩個面上，如果有表現的必要，可以再切出斜面（圖 9）。第二，扁平化造型因為去除透視的關係，使得大量複製成為可能，而大量複製的表現使得原先的造型去個性化，也就是面貌相同。第三，很重要的是去除了焦點透視，使得物件之間沒有近大遠小或是透視變形的關係。因此，每一個扁平化物件可以視為單位模型（圖 10），筆者將設計出整套模組，在電腦進行畫面構成（圖 11）。



圖 8 八位元遊戲美術圖中的扁平化  
(來源：<http://users.libero.it/gent/guidae3.htm> 2021  
年 12 月 1 日瀏覽)

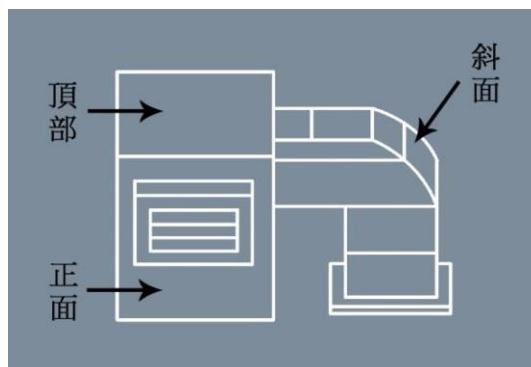


圖 9 劉晏銘〈抽風管線模型〉  
扁平化的面的示意圖

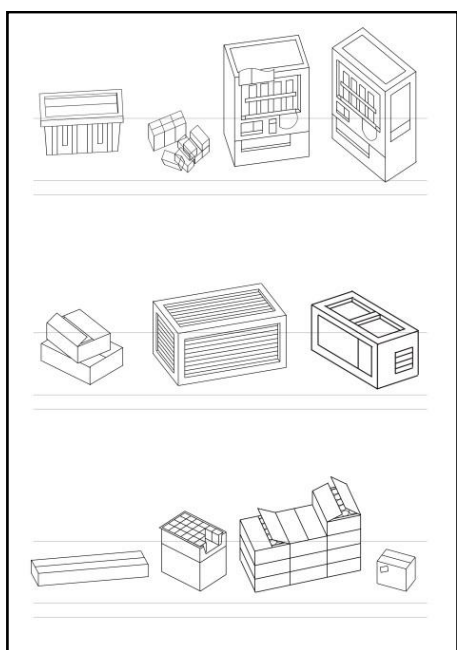


圖 10 劉晏銘〈貨箱商品組合包〉  
電腦繪圖 2020 年

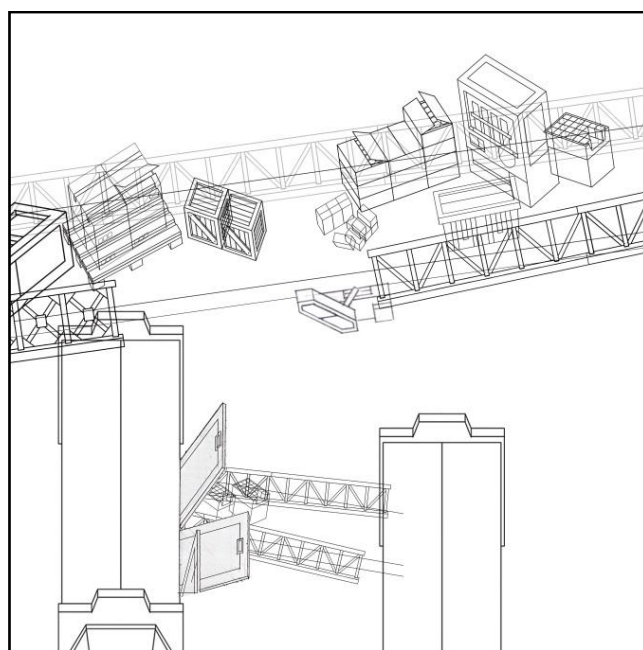


圖 11 劉晏銘〈紅色的片段〉(局部)  
電腦繪圖進行模組組合過程

以上是筆者對於扁平化造型表現的觀察。形成現在資本主義社會背後，是機械大量生產的底層。需將商品規格化、模組化之後，才能更有效率與降低成本的生產。因此，筆者認為扁平化的造型有這種大量複製的前提，而大量複製導致去個性化的表現。扁平化、模組化等形式內在性也反應出這個資本主義社會的一些現象，可以用康定斯基的理念考察外在現象的內在性（表 2）。

表 2 形式的畫面用途與對應現象的內在性

形式	畫面用途	對應現象的內在性
扁平化	去除焦點透視，便於大量複製	工業生產模式現象的 內在性
模組化	提高創作效率與組合變化	

### (三) 色彩

在創作《帝國貨車》系列的畫面時，筆者認為黑白灰有兩種意象，可以突顯此系列傳達給人權力階層關係的肅穆感，與機械工業的冰冷感。如馬列維奇談到（Kazimir Malevich，1879~1935）：

城市工作者服飾的色彩相對較深，色感較弱...但是城市真正的活力在於工作，黑與白的比例，「屬於經濟技術工業發展的最高點」（原文中著重強調）。至少從義大利文藝復興時期開始，黑色或深色的衣裝就被視為最恰當的商務裝束。<sup>11</sup>

由此得知，在光彩的資本主義社會背後，有著低彩度與黑白灰的工業社會活力。在體察城市人穿著偏好低彩度與無彩色時，似乎感受到一種秩序的、理性的城市內在性。因此，筆者將黑白灰表現為工業與城市的色彩，並營造帝國貨車侵略下來的肅穆感。另外，科技的冰冷感在色彩學中分析到：

「科技感覺」以中性灰黑色與冷峻的藍色系為主，中性色（灰、黑、白）的勾選次數最高。以「中灰色+純白色」所產生的感覺強度較高。<sup>12</sup>

如圖 12 所示，光憑黑白灰的中性色就可以表現機械、金屬、科技的感受。

<sup>11</sup> 約翰·蓋奇著 黃謙暘譯（John Gage），《藝術中的色彩》（杭州市：浙江攝影出版社，2018年7月初版），頁68。

<sup>12</sup> 戴孟宗，《現代色彩學—色彩理論、感知與應用》（新北市：全華圖書，2013年10月二版），頁127。

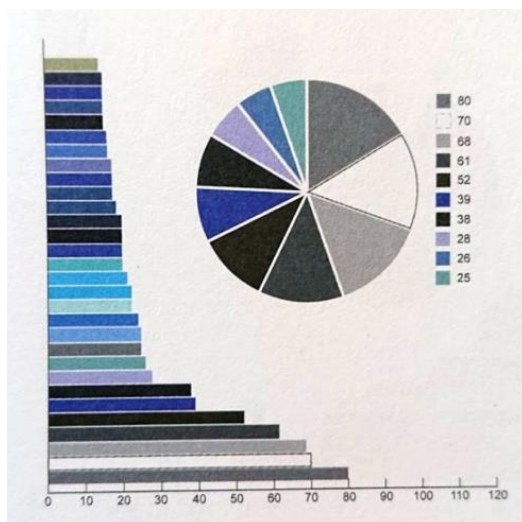


圖 12 「科技感覺」的色彩次數分配  
(《現代色彩學—色彩理論、感知與應用》  
頁 127)

筆者所塑造的帝國貨車與資本家的形象是：具有野心的侵略家，與一種陰謀的權力階層關係。最能代表這種現象內在性的就是正紅色！紅色具有危險、緊張、警告等意象，是相當具有侵略感的色彩。在創作作品〈野心〉(圖 13) 中將貨車車頭燈主觀的改成紅色，暗示一種如侵略家的眼神，中間輸送帶的紅背景，是大量生產與消費關係背後危險的陰謀。



圖 13 劉晏銘 〈野心〉  
紙本水墨設色 75.5x43.5cm 2020 年

#### (四) 元素造型

筆者從最基本的對象物進行造型的轉化，類似寫生的轉化方法，將現實生活的貨車在平面繪畫上呈現。首先，筆者將現實貨車上的微曲線拉直（圖 14），然後去除焦點透視表現，並壓縮成扁平化的造型（圖 15）。筆者去除了原有貨車上的一些零件，如：車牌、後照鏡、車輪等。車牌都畫出來顯得太雜，後照鏡與車輪的去除是營造一種未來科技感，後照鏡與車輪也許不再是未來貨車的標配。少了後照鏡又出現另一層意義：士兵的目標只有一個，就是不斷向前邁進，誓死不回頭的面相前方！車輪元素如果出現，會暗示筆者的貨車在地面上行駛，跟筆者營造的漂浮空間不契合。在平面的表現上，筆者將扁平化造型的貨車切出多個斜面，使貨車的不同面也被觀者觀看與感受（圖 15）。



圖 14 現實生活常見的物流貨車  
劉晏銘攝

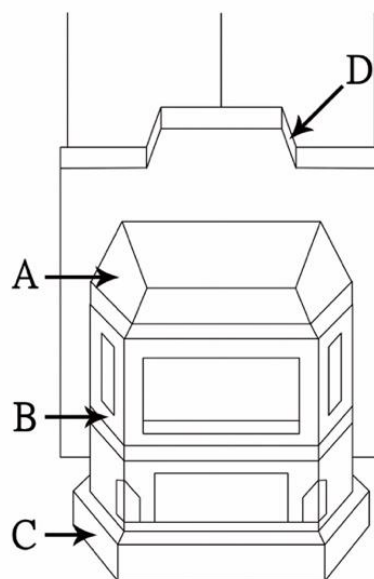


圖 15 造型扁平化後的貨車  
(A、B、C、D 四處為斜面)

在基本的造型轉化裡，筆者有三種不同的貨車型式，第一種是臺灣街道上常見的平頭貨車（圖 16）。由於臺灣法規對貨車長度的限制與地狹人稠的街道，使得平頭貨車成為主流選項，車頭扁平使得後面運送的貨櫃可以更長，以達到資本



方節約成本的期待。第二種是在美國常見的長頭貨車，貨車車頭長如狗鼻。地廣人稀的美國與遼闊的國土，使長頭貨車的載人舒適感與更強的載運能力成為優先選擇。在筆者創作〈帝國貨車三〉裡，將平頭、長頭貨車組合出現（圖 17），長頭貨車的前端打開，推出一台平頭貨車，有如軍艦鄰岸時推出的裝甲車一般。筆者暗示目前資本主義霸權的美國，將其價值觀、商品向全世界投放。也許平頭貨車之上還有長頭貨車（暗指美國）的控制。

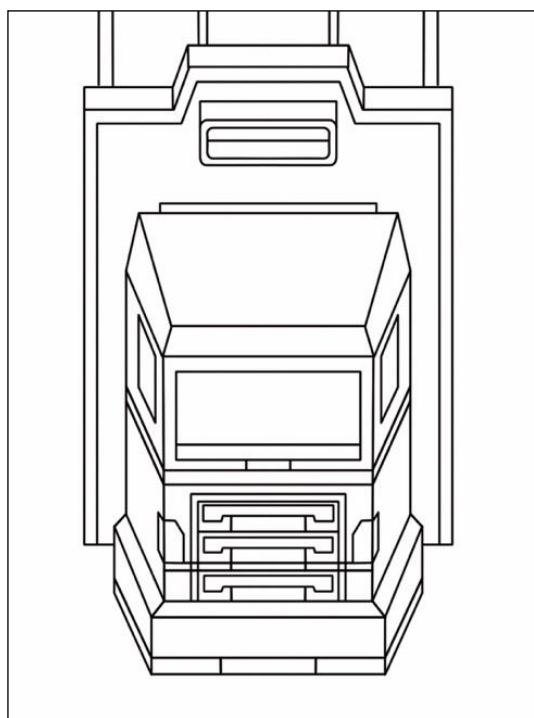


圖 16 劉晏銘 〈平頭貨車〉



圖 17 劉晏銘 〈帝國貨車三〉(局部)  
平頭與長頭貨車

### （五）空間

在《帝國貨車》系列中的某些作品，運用了古典山水繪畫的空間觀，如「遠小近大」與散點透視等觀念，來構成與表現。在魏晉南北朝時期的宗炳（375～443）就對山水提出了「遠小近大」的觀念：

且夫崑崙山之大，瞳子之小，迫目以寸，則其形莫覩，迴以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其見彌小。<sup>13</sup>

宗炳提到近看崑崙山之大，眼睛並不能囊括，只要走到比較遠的地方，會發現崑崙山盡收眼底。「遠小近大」是種最為經典與簡單表現空間的方法，筆者將其應用在塑造遍布帝國貨車的景觀上。另外的散點透視法，可以很好的結合先前筆者提到的扁平化造型。由於不選擇焦點透視表現，筆者認為古典山水繪畫中的散點透視法有更好的表現彈性，與豐富的構成變化。如北宋郭熙（1023~1085 後）提出的「山形步步移」與「山形面面看」，和清代石濤（1640~約 1718）《畫語錄》中提到的「搜盡奇峰打草稿」等觀念。都是將遊歷山水的不同時空經驗，壓縮進平面的山水繪畫表現。筆者認為「遠小近大」與散點透視法的混合運用，就可以表現出筆者追求的一種資本帝國場景。在《帝國貨車》系列中可以看到以上兩種空間觀的混合表現。畫面的空間構成如古典山水畫的全景式景觀（圖 18），使觀者直接目睹資本帝國下，貨車與商品運作的龐大場景。

在全景式構圖的創作實踐之後，筆者想到了另外一種局部的表現。筆者認為直接目睹整個場景顯得過於開門見山，也許運用帝國貨車場景的局部進行構成，是種不錯的方法。有點像一葉知秋的感覺，藉由觀看局部片段就有無限的聯想。這樣的表現形式具備更強烈的暗示性與神祕感。如〈野心〉（圖 19）將三個不同的畫面並置，暗示上下貨車與輸送帶的關係。中間的橫式畫面一方面強調輸送帶成為焦點；另一方面，細長的形式也加強輸送帶的橫向動態感。比起全景式構圖表現，更強調了各個焦點與想像空間。

---

<sup>13</sup> 俞劍華，《中國畫論類編》（北京市：人民美術出版社，1986 年 12 月 2 版），頁 583。



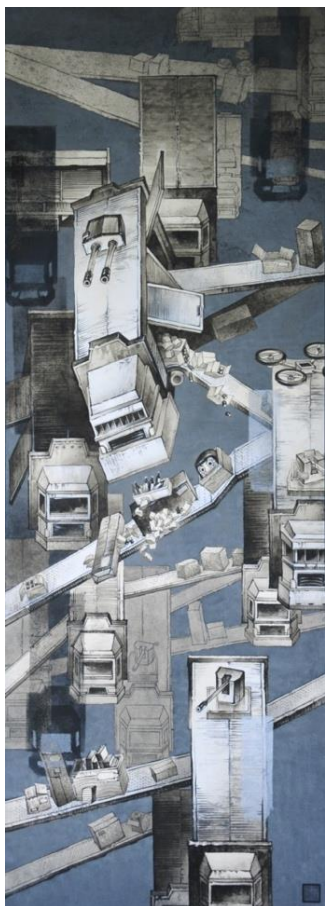


圖 18 劉晏銘〈帝國貨車一〉  
全景式構圖表現



圖 19 劉晏銘〈野心〉  
紙本水墨設色 75.5x43.5cm 2020 年

#### 四、《帝國貨車》系列作品解析

《帝國貨車》系列作品，環繞著物流貨車為主題去呈現一個資本主義系統下的「帝國」結構與權力階層關係。以物流貨車、輸送帶、火炮等元素作為主題表現。畫面的氛圍強調「帝國」的冰冷、肅穆與野心的侵略形象。

在形式表現上，分為全景式構圖與局部畫面並置。作品一到作品三屬於全景式的構圖，主要展現一個大的「帝國」運作場景，使觀者直接目睹貨車與商品之間的運行關係。作品四到作品五則是利用「帝國」場景中的某些局部去作為暗示，具備較強的神祕感與聯想的空間。

## 作品一

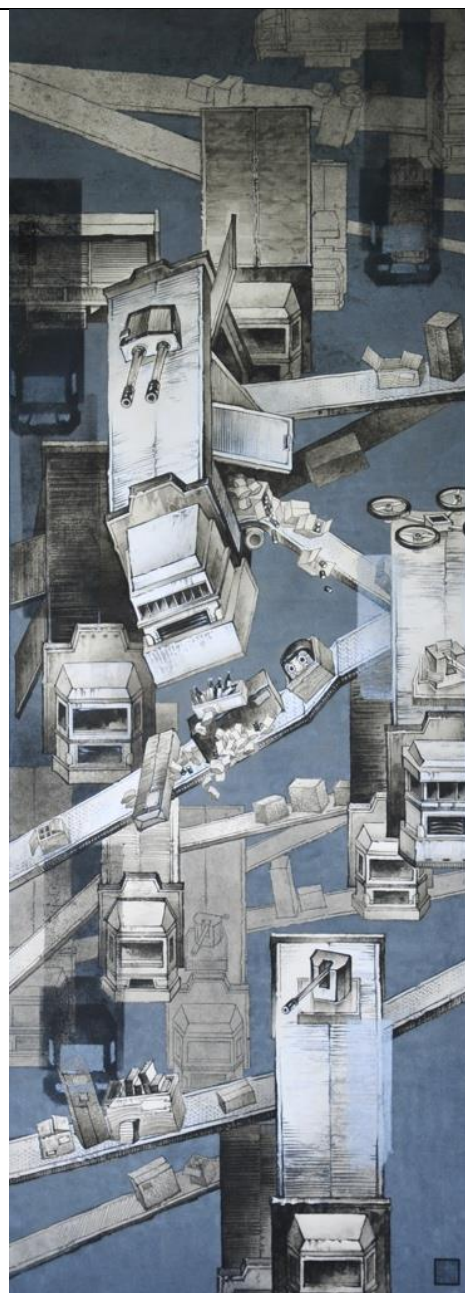


圖 20 劉晏銘〈帝國貨車一〉  
紙本水墨 109x39cm 2019 年

## 1、創作理念：

這是《帝國貨車》系列的首件作品（圖 20），最早將日常的貨車以一種加盟體與物流網狀的結構來呈現。筆者發現停靠在便利超商外的物流貨車，其背後是一個龐大的物流網狀體系與超級跨國企業的加盟體，是具備強大控制大眾力量的權力體。筆者利用貨車這樣日常的題材，去揭示人們生活在資本主義階級與「帝國」結構中，將創作觀念化作一個可見的景觀，呈現給被資本家宰制的大眾觀看。筆者將貨車設計成扁平化造型以利於複製，複製出面貌相同的貨車有軍隊陣列般的冰冷肅穆感。畫面中的貨車一律朝向下，暗指由上至下的侵略勢力，也就是資本方對大眾的上下宰制關係，其中輸送的商品是宰制關係的關鍵與資本方對大眾的控制手段。

## 2、形式與技法表現：

形式表現上，畫面構圖採較為平均的分佈貨車與物件，背景運用平塗的形式將物件的外輪廓切割出來，強調垂直、水平與斜線的畫面切割設計，表現出科技與機械工業的味道。筆者在此作品中不表現大的疏密或明暗關係，而是物件間微小的變化，畫面的中間將最大的貨車進行翻轉與輸送帶上的貨品組成畫面的焦點，除了勾勒描寫的貨車之外，筆者安排了一些利用海綿沾墨拍出的貨

車在其中，以虛實的手法增加貨車之間的變化。由於背景與貨車物件等沒有強烈的明暗、漸層變化，使得畫面顯得相當平面。

## 作品二



圖 21 劉晏銘 〈帝國貨車二〉  
紙本水墨 109x39cm 2019 年

### 1、創作理念：

此作品延續〈帝國貨車一〉的創作理念，也就是《帝國貨車》系列的核心理念。在〈帝國貨車二〉（圖 21）中，筆者強調觀者能夠進入畫面的「可遊」觀念，此觀念源自北宋山水畫家郭熙的《林泉高致》，其強調山水畫世界的生動並引人入勝，使觀者藉由觀看進入到山水畫世界悠遊。筆者將貨車視為山水畫中山的結構，輸送帶為穿梭在貨車之間的視覺動線，筆者安排觀者在帝國貨車的結構中遊走，觀看其中的商品運行。

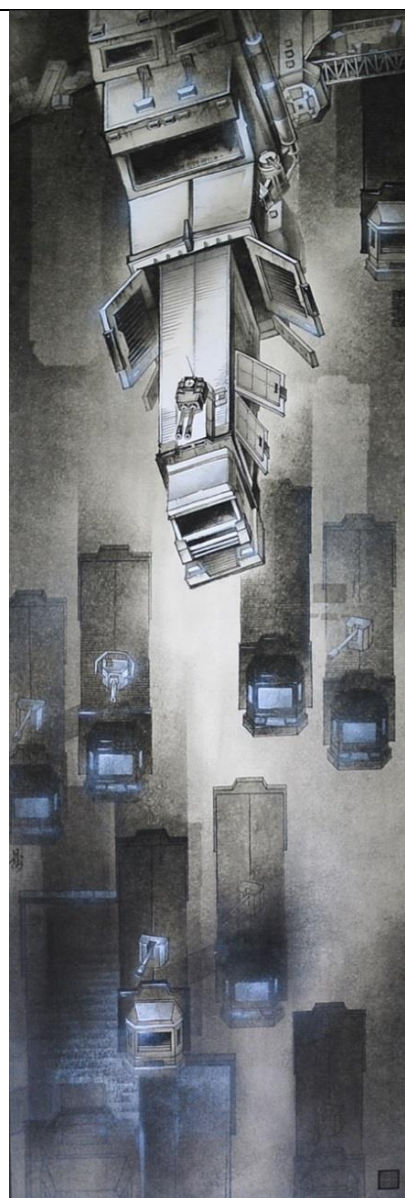
### 2、形式與技法表現：

形式表現相較〈帝國貨車一〉，筆者加強了疏密與大小等變化，畫面中心偏下以兩輛大貨車與輸送帶構成「井」字型，筆者在「井」字型結構中安排了相當豐富且密集的商品於其中，將商品包圍鎖定起來成為視覺焦點。在〈帝國貨車二〉中，筆者更強調細微的韻味變化，如古典花鳥畫中樹枝動態的「S」型構圖，輸送帶長短、大小、斜度的變化，或是貨車、火炮之間的大小變化，左下貨車的方與旁邊拱形物件的方圓變化，運用海綿沾顏料在背景拍出的虛實漸層變化等。這件作品的墨色在《帝國貨車》系列



中最为獨特，筆者運用墨汁與白色廣告顏料去調製一種灰的墨色，使墨色帶有冷灰、銀灰色的效果。不同的區塊用不同的比例調製，比方說黑色與深灰的部份，墨汁的比例較高，而背景灰則是墨汁與白色廣告顏料一比一調製。用這種調配方式作畫較為耗時，因為不同區塊的調製比例不同。繪製出的效果使筆者相當滿意，尤其是那種金屬、機械和科技的銀色調、冰冷感等，而且白色廣告顏料中的碳酸鈣增加了畫面的微微厚度，也就是不透明顏料的粉狀感。

### 作品三



#### 1、創作理念：

相較〈帝國貨車一〉與〈帝國貨車二〉，這件作品（圖 22）筆者更想強調由上至下的畫面動態與大小貨車的賓主關係。畫面上方以一個巨大長頭貨車的前端吐出一輛平頭貨車，長頭貨車是美國公路上常見的貨車車種，比一般貨車更為龐大厚重。藉由巨大的長頭貨車暗指以美國為首的資本主義國家，將其資本主義系統向全世界投放與擴張。畫面下半張使用陣列式的排法將面貌相同的貨車組構，形成如軍團般向下侵襲的帝國擴張野心。大貨車吐出小貨車的構想源自筆者看到薩爾瓦多·達利（Salvador Dali，1904~1989）的作品〈醒前瞬間因一隻蜜蜂繞行石榴樹而做夢〉（圖 23），並將這種吐出的形式作為大、中、小貨車的安排與資本主義階層結構的暗示。

圖 22 劉晏銘 〈帝國貨車三〉  
紙本水墨 123x40cm 2020 年



圖 23 薩爾瓦多·達利〈醒前瞬間因一隻蜜蜂繞行石榴樹而做夢〉  
油畫畫布 51x41cm 1944 年（《世界名畫家全集 達利》頁 116）

## 2、形式與技法表現：

在形式的表現上，〈帝國貨車一〉與〈帝國貨車二〉的佈局主要是以「之」字型或是「S」型為主。到了〈帝國貨車三〉，筆者改變為垂直導向的「勢」（動態），因為輸送帶的斜勢容易破壞垂直動勢，所以筆者將輸送帶移到畫面的最上方，起到暗示貨車與商品之間關係的作用。剩下的貨車則是加強其垂直、水平的方向感。筆者藉由四點來強化垂直的「勢」：其一為減少輸送帶橫向的影響，其二為大貨車吐出小貨車構成垂直方向的動態，其三為畫面黑色貨車尾端的移動殘影，其四是畫面大明暗為兩邊暗中間亮的形式加上裝裱掛軸的方式強化垂直動勢。這裡的垂直動勢是有一個抽象的直覺在裡面，筆者聯想到軍隊或戰車在行軍的過程，或是閱兵典禮中的軍隊一般，垂直壓倒性的「勢」，由上而下的併吞或是支配著我們。在金屬質感的呈現上，筆者加入「亮暈」（在金屬光澤處使白色漸層暈開）的技法，使金屬物件的亮點更具備光澤。

作品四



1、創作理念：

資本主義只有一種本能：就是不斷增殖自身，進行資本的累積。資本家是資本的顯形，貨車則是資本家輸出商品的工具，與執行其企業帝國擴張指令的士兵。因此，筆者賦予物流貨車一種如侵略家般的紅色眼神，瀰漫著危險與緊張的氛圍。畫面採用三個帝國貨車的局部場景構成（圖 24），上下為在暗黑迷霧中隱現的貨車，中間則是輸送帶與紅背景，其暗示大量生產與消費關係背後的陰謀。



## 2、形式與技法表現：

在全景式構圖的表現之後，筆者試著思考是否能夠藉由帝國場景局部來組構畫面，將兩個貨車的局部與一個輸送帶來構成畫面，暗示其之間的關係。在此筆者在上下貨車畫面中使用潑墨技法來表現媒材。潑墨這抽象的形式可以解讀成一種：表現水推向墨的擴張感或是濃郁幽暗的氛圍，多了虛實藏露的意味，也給觀者更多想像的空間。中間輸送帶用與以往不同的方式，運用強烈的逆光來體現輸送帶與欄杆的造型。最後面的黑色背景為筆者自製，利用墨汁混和壓克力 Mars Black 來達到相當霧面的黑色，因為霧面更能使觀者關注畫中的物件，不被反光等因素干擾，在裝裱店中黑色的絹布與綾布，容易因為表面的反光或是花紋很大程度的干擾了畫面效果。

### 作品五

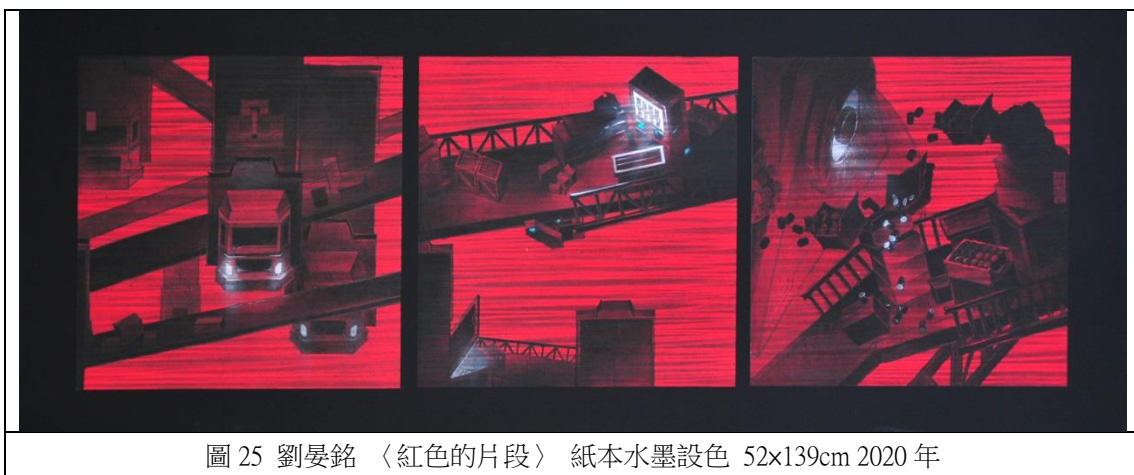


圖 26 劉晏銘 〈紅色的片段〉  
(局部一)

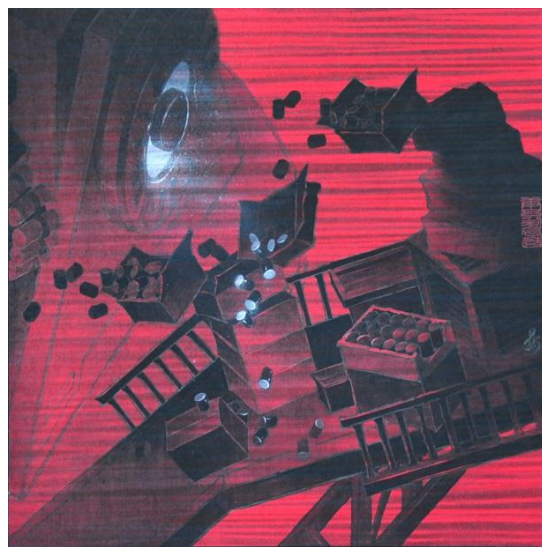


圖 27 劉晏銘 〈紅色的片段〉  
(局部二)



## 1、創作理念：

繼〈野心〉之後，筆者延續以多個局部場景來構成畫面的想法，一方面有更多的觀看想像空間，另一方面則突破了筆者《帝國貨車》系列前期的全景式構圖習慣，創造新的形式構成可能。由於筆者特別著迷於〈野心〉中間紅色逆光輸送帶的效果，於是將此形式再創作一件〈紅色的片段〉（圖 25）。相同的是延續紅色逆光的感受與橫向動勢的特性，不同的是筆者將橫向的畫面切成三格。切成三格畫面會降低畫面橫向的動態感，而筆者將運用各種手法將畫面串聯在一起，達成統一協調。

## 2、形式與技法表現：

在形式的表現上，首先筆者採用三個正方形的畫面進行構成，左邊是貨車群、右邊是輸送帶與商品（圖 27），中間則強調置於輸送帶上的販賣機（圖 26）。三格畫面暗示著《帝國貨車》系列的三種不同元素：貨車、商品與販賣機，也是三個不同的局部場景。筆者試著運用背景的紅色意象（生產與消費關係背後危險的陰謀），與橫向的輸送帶將三格畫面串聯在一起。另外有兩個細節是：第一，三格畫面之間間距縮小拉近；第二，橫紋雜訊的噴墨效果也幫助了橫向動勢的增強與統一。黑色的表現上分別有三種：第一是用焦墨勾勒的線條，帶有焦墨的光澤感。第二是用墨汁與壓克力 Mars Black 混合的啞光黑色，去處理畫面暗黑的部分與畫面外框大面積的黑色，是一種沉著低調的霧面黑。第三是裱框的黑色漆，帶有一些細木紋的光澤感，使得畫面的黑色層次變化更加豐富。在顏色的表現上，筆者運用大面積紅色背景帶出帝國貨車的危險氣息，而黑色很有助於與紅色相互的襯托，逆光的暗黑調子使得物件不容易被看清楚而具有神秘感。筆者接著使用白色的燈光效果使焦點從畫面中分別出來，為了強調畫面的三個元素：貨車、商品與販賣機。最後中間畫面帶有一點石綠色去做對比色的調味。

## 五、結論

筆者忠於自己的內心，找尋貼近筆者日常生活的題材並從中認清自己，生存在一個資本主義系統下階層結構的精神狀態。這樣的體悟與認知不只使筆者的創作風格截然不同，更重要的是對個人哲學觀的衝擊與刺激，使筆者更清楚未來的人生方向。在創作理論上，突破大學時期以山水、國畫論為主軸的創作導向，筆

者在研究過程中閱讀大量的社會學、哲學的理論，衝擊了筆者對表象事物的認知，使筆者看到事物背後的底層。因此，筆者將底層的結構揭示出來，創作表現為一種可見的景觀。另一方面，在形式上受到康定斯基藝術理論對抽象形式內在性的分析，試著理解形式中的內在性精神，將此應用在創作實踐上，並與創作理論對接。

筆者經歷風格與題材的蛻變，一方面從中學習到相當多以往不曾接觸的社會學、哲學、藝術理論等。筆者認為在理論與形式的學習上還有相當大的空間，比如康定斯基的形式的內在性精神還可以更深入的研究，用以開發平面繪畫形式新的可能。另一方面，在創作實踐的過程中，運用到與以往繪畫創作不同的表現形式、技法與媒材，從中獲得許多滿意的效果與失敗的經驗，都將對筆者此創作研究往後的發展有所助益。

## 參考資料

### 中文圖書資料

- 左亮，《故宮畫譜·山水卷·界畫》，北京市：故宮出版社，2013年。
- 何政廣主編 陳英德、張彌彌著，《世界名畫家全集 勒澤 Fernard Leger》，臺北市：藝術家出版社，2002年。
- 何政廣主編 王庭玫、王貞閔、許玉鈴編，《世界名畫家全集 達利 Salvador Dali》，臺北市：藝術家出版社，1996年。
- 俞劍華，《中國畫論類編》，北京市：人民美術出版社，1986年。
- 戴孟宗，《現代色彩學—色彩理論、感知與應用》，新北市：全華圖書，2013年。

### 翻譯圖書

- 大衛·哈維 (David Harvey) 著 胡訢諄譯，《跟著大衛·哈維讀〈資本論〉》，臺北市：漫遊者文化，2019年。
- 田中正人編著 香月孝史著 連雪雅譯，《社會學超圖解》，新北市：野人文化出版，2020年。

- 田中正人著 卓惠娟、江裕真譯，《哲學超圖解》，新北市：野人文化出版，2018年。
- 瓦西里·康定斯基(Wassily Kandinsky)著 李正子譯，《康定斯基藝術全集》，北京市：金城出版社，2018年。
- 安東尼奧·納格利(Antonio Negri)、麥可·哈德(Michael Hardt)著 韋本、李尚遠譯，《帝國》，臺北市：商周出版，2002年。
- 彼得·柯睿耿(Peter Corrigan)著 王宏仁譯，《消費社會學》，臺北市：群學出版，2010年。
- 約翰·蓋奇(John Gage)著 黃謙暘譯，《藝術中的色彩》，杭州市：浙江攝影出版社，2018年。

### 網路資料

- 圖 3-2-7 八位元遊戲美術圖中的扁平化
- <http://users.libero.it/gent/guidae3.htm> 2021年12月1日瀏覽。
- 李風華，〈資本主義：基於經典文本的所指及定義分析〉，中共中央黨史和文獻研究院網站
- <https://www.dswxyjy.org.cn/BIG5/n1/2019/0617/c427184-31161130.html> 2021年12月1日瀏覽。

