

臺灣當代作品中中國傳統圖像之挪用及其意義的轉化

The Transformation and Appropriation of the Chinese Traditional Images in Taiwan Contemporary Art

張嘉樽

Chang, Jia-Zun

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士

摘要

當代許多作品裡即使用到現成的圖像，不論是平面、立體，還是錄像，而在筆者作品中所挪用的中國傳統圖像即為畫面中一項重要的元素，同時圖像本身的寓意也是闡釋創作理念時不可或缺的關鍵之一。因此，以下將分別概論中國和西方以及臺灣當代作品中圖像的挪用和所挪用的圖像義意的轉化，並舉數幅畫作為例說明之。

【關鍵字】 中國傳統圖像、挪用、轉化

一、前言

在當代作品中，許多創作者都會在畫面中挪用或是置入一些現成的圖像，不論是現代生活中的流行文化（如：廣告、卡漫、海報等），或是傳統的圖像（如古物、古畫、歷史影像、傳統紋樣等）。都嘗試藉由圖像或是符號本身的敘事性，來達到作品本身欲表達的主題。

在法國思想家 Guy Ernest Debord 所著之《景觀社會》中提到：

「在現代生產條件無所不在的社會，生活本身展現為景觀¹（spectacle）的龐大堆聚。直接存在的一切全都轉化為一個表象」。²

又說

從整體上理解景觀，它不僅是占統治地位的生產方式的結果，也是其目標。

景觀不是附加於現實世界的無關緊要的裝飾或補充，它是現實社會非現實的核心。在其全部特有的形式——新聞、宣傳、廣告、娛樂表演中，景觀成為主導生活的模式。景觀是對在生產領域或由生產所決定的消費領域中已作出的選擇的普遍肯定。在內容和形式方面，景觀總是現存體制條目和目標的總的正當性理由，景觀也是這種正當性理由的永久在場，因為它壟斷了耗費在生產過程之外的大部分時間。³

¹ 「景觀」：張一兵在《景觀社會》的〈代譯序〉中的註解為「景觀（spectacle）一詞，出自拉丁文『spectae』和『specere』等詞語，意思都是觀看、被看。...『spectacle』不是什麼令人驚奇的觀看，恰恰是無直接暴力的、非干預的表象和影像群，景觀是存在論意義上的規定。它意味著，存在顛倒為刻意的表象。而表象取代存在，則為景觀。」（Guy Ernest Debord：《景觀社會》（南京，南京大學出版社，2007年），10頁）。

² Guy Ernest Debord：《景觀社會》（南京，南京大學出版社，2007年），3頁。

³ 同上，3-4頁。

當中指出「景觀」是某種無形的權力意志透過媒體和傳播營造出的視覺表像，而當今的生活無時無刻不被影像和圖像所包圍。

因此，本文欲先從媒體傳播尚未如此發達的近現代以前的中國水墨畫中有使用挪用手法的作品，與其圖像意義之轉化，接著以 2012 年由臺北市立美術館（以下簡稱「北美館」）所舉辦的「臺灣當代·玩古喻今」展覽中的作品來探討受到西方藝術潮流所影響下的東方作品中的挪用，與其意義的改變。

二、名詞解釋

（一）圖像

「圖像」在英文中通常可翻譯為二個單字「image」和「picture」，但是這二個單字卻有不同的解讀：

中國藝評家段煉在〈從《恐怖的克隆圖像戰爭》看當代圖像學與視覺文化研究〉中提及

米歇爾⁴（W.J. Thomas Mitchell，1942 ～）用形象的語言來解釋這個問題：一個 picture 就像一張畫片，你可以用電腦軟體來修改它，也可以把它撕毀，但畫片上的原初圖像卻無法被改變或毀掉，這原初圖像就是 image，它以不同的方式存在於不同的地方，例如，它以數碼方式存在和傳播。這也就是說，picture 指圖像的物理（physical）存在，而 image 則是原初圖像本身，超越了物理的存在，而隱身於變形的 picture 中。作為原初圖像的 image 不能被人為地任意扭曲，而被扭曲的只能是 picture。經過人為扭曲後的圖像，已經不再是最早那個未被扭曲的原初圖像，而是一個具有實際用途的

⁴ 米歇爾：美國藝術史學家，美國芝加哥大學教授。

picture，例如商業或宣傳用途。然而，在這被扭曲的 picture 中，卻以基因密碼的方式保存著原初 image 的資訊。⁵

然而，不論是「image」或是「picture」，當今許多文物和生活中許多可視可觸的事物都已被數位化，都變成了一張張的圖像。在本文中的「中國傳統圖像」指的是傳統文化中流傳下來的裝飾紋樣，如：中國的古文物本身或古文物上的紋飾和古畫等的圖像，此外，當今以傳統紋樣的規則所製作的紋飾也在範圍內。而在本論文题目的英文翻譯中將圖像譯為「image」是因為當今藝術家在創作上傳統圖像的來源多從書籍與網路，然後再視構圖所需做變形，因此在概念上筆者所使用的圖像與「image」較為接近。

（二）挪用

挪用英文為「appropriation」，他的涵義有：1. an act or instance of appropriating 意指提撥、撥用、借用 2. something that has been appropriated 是盜用、竊取。⁶然而，「挪用」在藝術中採用的是兩種意涵，他是指抽取自然界中或既存藝術作品中的圖像、符號、材料、色彩等元素，或借用他人的創作思維、題材或內容，使其置入新的語境的藝術現象。他既可以表示對藝術作品創作性的使用，也可表示重複使用，原封不動照抄、複製、甚至盜用、剽竊他人的作品。⁷

三、中國傳統繪畫中之挪用與意義的轉化

中國古代早期對繪畫的摹寫主要主張的是對景物的觀察，然後在加入作者內心的感受、想法後再呈現於紙絹上，如六朝的姚最（555～603）於《續畫品》中

⁵ 段煉：〈從《恐怖的克隆圖像戰爭》看當代圖像學與視覺文化研究〉，《藝術評論》（北京，中國藝術研究院出版，2008年8月），08期，31-35頁。

⁶ 參閱 Philip Babcock Gove(1986年).Webster's Third New International Dictionary. Volume I, pp.106, U.S.A.: Merriam Webster.

⁷ 劉凡：《視覺藝術中的挪用》（北京，清華大學碩士論文，2005年12月），1頁。

所提出的「學窮性表，心師造化」。畫家先要具有一定的知識基礎，對研究對象的本質和現象都要有深刻的認識，之後在滲以畫家的意識、感情，內營成心中的形象，然後以手寫心，則紙絹上的形象乃是通過畫家之手傳達畫家之心以不是造化中標本式的再現。⁸而到了宋代米芾（1051～1107）提出「高古」⁹，並影響了元代趙孟頫（1254～1322）之「古意論」，他在《松雪論畫》中提出「作畫貴有古意，若無古意，雖工無益」。「古意」成了審美的標準之一，也開啟了後代主流繪畫復古的風氣，對「古意」的追求，如：明代「吳門派」師「元四家」；「清初四王」則追隨著「吳門派」；明代「浙派」師南宋院體等，尤其清代出現了以「清初四王」為首，刻意摹古，精求筆墨的「正統派」。



（圖 1）《重屏會棋圖》五代 周文矩
絹本設色 70.5x40.3cm 北京故宮博物院



（圖 1-1）《重屏會棋圖》局部



（圖 2）《消暑圖》元 劉貫道 絹本設色
71.1x30.5cm Nelson-Atkins Museum of Art



（圖 2-1）《消暑圖》局部

⁸ 陳傳席：《中國繪畫理論史》（台北市，三民書局，2005 年），38 頁。

⁹ 「高古」：米芾在他的《畫史》中多次提到「古意」、「高古」，都是就畫的本體意境而言。引自陳傳席：《中國繪畫理論史》（台北市，三民書局，2005 年），117 頁。

整體看來，自元代以來，主流繪畫主要著重在對「古意」的追求，甚至摹古、仿古。因此較無「挪用」的概念，頂多在一些畫作中見到承襲先人或受先人的影響的筆法或構圖的運用，如五代周文矩（約 907～ 975）的《重屏會棋圖》（圖 1），畫面中的前景有四位男子，其中二位在對弈，另外二位則是觀棋，最右邊還站立著一位童僕，而在四位男子身後的則是一面碩大的屏風，上面繪有一幅室內的場景（圖 1-1）：一名男子閒適的側臥在床榻上，四周有四位仕女服侍，而在他們身後又有一面山水屏風。真實的屏風與畫面平行，讓觀者的視線不受到阻擋的看進屏風內所營造的「視覺幻象」¹⁰，也讓畫面中的深度有往內更深一層的效果。而元代劉貫道（生卒年不詳）的《消夏圖》（圖 2），雖然畫面中的的人物姿態與所從事的活動與《重屏會棋圖》大不相同，但其中也出現了兩面屏風，並且接與畫面平行，完全不阻撓觀者的視線，而且屏風內場面與屏風外的場景相似，巧合的是，屏風內的屏風所繪的主題與《重屏會棋圖》一樣是山水（圖 2-1）。而美國漢學家高居翰（James Cahill）在《隔江山色》一書中，也指出《消夏圖》的構圖源自南唐宮廷畫家周文矩的《重屏會棋圖》。¹¹

然而，在清朝宮廷中出現了「皇帝變裝像」，即以清宮廷中豐富的書畫收藏，由皇帝挑出其喜愛之作品，命宮廷畫家臨摹仿製，並且將畫中的某位人物的面貌改成當今帝王的面貌，其中以乾隆皇帝（1711～1799）為最。而在臺北故宮舉辦的「十全乾隆—清高宗的藝術品味特展」¹²中展出了四件，以下以其中兩件解說之：

¹⁰ 「視覺幻象」：「幻象」指再現中的擬真（*verisimilitude*）；觀者雖然明知道自己在觀賞一幅繪畫，但仍感到面對著的是真實的物體或空間。周文矩作品中的屏風都與畫面平行，不再阻擋賞畫者的視線。換言之，周文矩犧牲掉了屏風的實體，僵化的屏風轉化為視覺幻象。他的畫屏從而打開了通向另一場景的窗戶，只剩下他的框架標志畫中不同場景的界線。引自 巫鴻：《時空中的美術》（北京市，三聯書店，2009 年），246、329 頁。

¹¹ 高居翰：《隔江山色》（台北市，石頭出版社，1994 年），172-173 頁。

¹² 「十全乾隆—清高宗的藝術品味特展」：在 2013/10/08～2014/01/07 於臺北國立故宮博物院展出，展覽分三單元：「品味養成」、「鑑藏製作」、「生活藝術」。乾隆皇帝之變裝像即在「生活藝術」單元中展出。

（一）《高宗是一是二圖》¹³與宋人《人物》冊頁

宋人《人物》冊頁（圖3）畫面中描繪一位手持紙筆的文人，隨興的盤起一隻腳，並脫掉腳上的鞋，坐於榻上，旁有一位小侍童服侍。文人後方有一幅屏風描繪溪河與岸邊景致，而在屏風上，還懸掛一幅自己的小像（圖3-1）。文人的前方的十台上擺著滿盆盛開的花朵，兩旁的几案上置古琴、棋盤、書冊、卷軸、文房及酒食，這是屬於主人翁的個人空間，他優游其間，以琴棋書畫自娛，此圖將理想的文人生和活具像化。¹⁴

《高宗是一是二圖》（圖4）構圖形式與宋人《人物》冊頁大致相同，畫面中除了把文人的面容和懸掛的小像改成乾隆皇帝的面容外（圖4-1），一旁服飾的小童的面容和髮型有更改。後方的屏風的景致也改為文人畫風格的山水，此外，四周擺放的物品也都所更動，乾隆皇帝以宮廷中大量的古物收藏取而代之，原本置於畫面前景中央的盆花也被挪到畫面的右下角。畫面的右上方有乾隆皇帝的題字：「是一是二，不即不離，儒可墨可，何慮何思。那羅延窟題并書」。

如果，宋人《人物》冊頁所描繪的為理想的文人生活，臺北國立故宮研究員邱士華在〈接二連三—清高宗變裝像四幀析論〉中說明：

宋人冊頁畫中間居文士的愜意，或許激起乾隆皇帝幾暇怡情的渴望，但由他在畫上禪語般的題句，似乎原作「畫中有畫」的特質更讓他興味盎然。¹⁵

¹³ 北京故宮現存五幅《高宗是一是二圖》其中一幅殘破未見圖版，其餘四幅構圖及陳設的器物大致相同，為乾隆皇帝的面容因為年歲而有差異。在「十全乾隆—清高宗的藝術品味特展」中借展者，因乾隆皇帝題跋以「那羅延窟題并書」作結，故簡稱為「那羅延窟本」（邱士華：〈接二連三—清高宗變裝像四幀析論〉，《故宮文物月刊》（台北市，國立故宮博物院，2013年），368期，72頁）。

¹⁴ 何傳馨 主編：《十全乾隆—清高宗的藝術品味》（臺北市，國立故宮博物院出版，2013年），330頁。

¹⁵ 邱士華：〈接二連三—清高宗變裝像四幀析論〉，《故宮文物月刊》（臺北市，國立故宮博物院，2013年），368期，73頁。

此外，畫中的墨題，北京故宮研究員李湜於《十全乾隆—清高宗的藝術品味》中對此畫的賞析裡提出：

這是一件乾隆皇帝肖像畫與其哲學思想緊密相連的畫作。…題中的儒、墨是指中國的儒家學說和墨家學說。他認為二者作為中國傳統的哲學思想，如同畫作中坐榻上的他與屏風上的他的掛像間的關係，是不可分的，因此他提出「是一是二，不即不離」的觀點，表明了他對儒家、墨家學說的深刻看法和其治國理念。¹⁶

由此可見，畫面的意義由對文人理想生活的嚮往轉化為乾隆皇帝的哲學看法與治國理念。



（圖3）《人物》宋 佚名
絹本設色 29x27.8cm 臺北國立故宮博物院



（圖3-1）《人物》局部

¹⁶ 同註 14，333 頁。



(圖 4)《高宗是一是二圖》無款
紙本設色 147.2x76.5cm 北京故宮博物院



(圖 4-1)
《高宗是一是二圖》局部

(二)《高宗洗象圖》與明丁雲鵬《掃象圖》

丁雲鵬（1547～？）《掃象圖》（圖 5）描繪在一條蜿蜒的溪水邊，溪邊的大樹旁，一菩薩（圖 5-1）坐著觀看一群童子們持著掃帚掃象。由於「象」、「相」同音，因此「掃象」諧音「掃相」，意指破除對世間名相的執著。¹⁷作品中衣紋線條細緻流暢，而背景的樹幹線條遒勁有力，兩種線條呈現對比，卻也明確的表現出物體的質感。

《高宗洗象圖》（圖 6）雖然畫幅左下署款：「乾隆十五年（1750 年）六月，臣丁觀鵬恭繪」，但實際上應是件中西畫家聯手之作，圖中扮作菩薩的高宗（圖 6-1）具有肖像寫實的特徵，其面部當出自西洋畫師郎世寧（1688～1766）之手，而略帶誇張的變形的玉女、金童、天王、及僧侶等人物則由丁觀鵬（生卒年不詳，活動於 1726～1770）主筆。¹⁸此外，畫中最講究的莫過於人物的衣摺，每一線條都盡量仿製，足見其用心。

李滉（2011 年）於北京故宮博物院網站中對《高宗洗象圖》的解說中提到：

¹⁷ 同註 15，71 頁。

¹⁸ 同註 14，337 頁。

乾隆皇帝受佛學大師三世章嘉活佛的影響，數十年傾心於佛學研習。他為了表示對佛教的信仰，不僅大建佛寺，譯佛經，造法器及寫經自修，而且還將自己比喻成佛教中菩薩的化身，罩上一層神秘的宗教光環。他命宮廷畫家或畫佛喇嘛，繪製了多幅他扮作菩薩的畫像，此圖便是其中之一。¹⁹

如此，乾隆皇帝成了菩薩，也掃去了對世間名相的執著。



（圖 5）《掃象圖》明 丁雲鵬
紙本設色 140.8 x 46.6cm 臺北國立
故宮博物院



（圖 5-1）《掃象圖》局部

¹⁹ 詳細請參閱網站：

<http://big5.dpm.org.cn/gate/big5/www.dpm.org.cn/shtml/117/@/117898.html?query=%E9%AB%98%E5%AE%97%E6%B4%97%E8%B1%A1%E5%9C%96>（2014/06/06）。



(圖 6)《高宗洗象圖》清 丁觀鵬
紙本設色 132.3x62.5cm 北京故宮博物院



(圖 6-1)《高宗洗象圖》局部

雖然在清代藝術中沒有明確的「挪用」的概念，但是清宮中的豐富收藏就好比一個大的資料庫，而以黃帝之權威，見到這些作品並非難事，就如同當今隨處可見、唾手可得的圖像，也因此乾隆皇能命宮中畫師為其仿製一幅，並依照他的意思更換畫面中的人物面容，同時也注入的皇帝對生活中的嚮往或是理念。

四、2012 年北美館「臺灣當代・玩古喻今」展覽作品舉例

說明挪用與轉化

西方在 20 世紀初，達達主義 (Dada) 模糊了藝術與生活的邊界²⁰，而普普藝

²⁰ 如杜象 (Marcel Duchamp, 1887 年~1986 年) 的作品《噴泉》即使用現成物 (ready-made)

術 (Pop Art) 則進一步的模糊了繪畫與圖像的邊界，如普普藝術的經典作品之一 Richard Hamilton (1922~2011) 的「是什麼使今日的家庭變成如此的不同、如此的有魅力?」(Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?) (圖 7)，將當時受到美國大眾流行文化影響的廣告、影像拼貼在同一個畫面空間中：一個身材健壯的男子圖像，男子手上拿著有「POP」字樣的棒棒糖²¹、沙發上坐著一個裸體的女子、房間採用了大量的潮流物品來裝潢：電視、卡帶式錄音機、連環畫圖書上的一個放大的封面等等。此外，Andy Warhol (1928~1987) 在絹版作品中，不斷複製家喻戶曉的康寶湯罐及瑪麗蓮夢露 (圖 8)、毛澤東等名人形象，將藝術商品化。²²接下來受到普普藝術影響的藝術家開始將電影、廣告、攝影和印刷圖像作為創作的資源，運用拼貼、並置、改造、解構等手法創造出反映當時社會現況的作品。

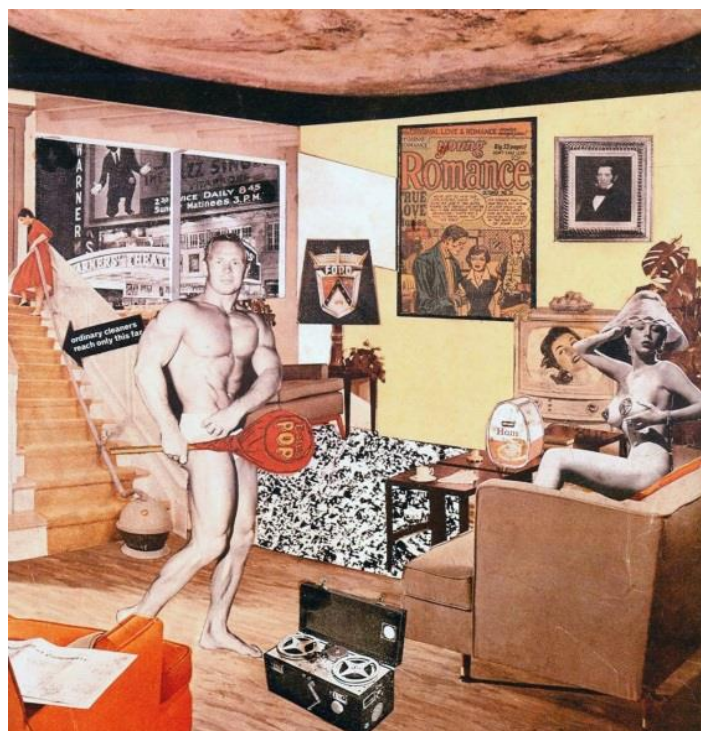
臺灣 1960 年代主要受到西方抽象藝術、觀念藝術的影響，真正達達主義及沃荷普普藝術的影響，進入 1990 年代才正式展開。自 1987 年解嚴後，臺灣社會民主化的步履加快，社會風氣也逐漸開放，反映在藝術上則是思考更為開闊、創作內涵及表現主題也更加多元化。在商業化、形象大量複製的「後現代」社會中，「經典之作」及文學典故脫離它的文化脈絡，失去為宮廷殿堂裝飾及教化的功能、也不再是傳統文人表意抒懷的精英之作，從過去高雅的貴族仕紳階級走入現今大眾及通俗文化中。…這些名作經大量複製後，已不再是難得一見的殿堂之作，而是人人經常可見、隨手可得的「形象」，甚至失去原作所具有的質地與筆墨，而呈現「扁平化」的樣態。²³

小便斗，此舉使藝術不再是皇室貴族、博物館、美術館裡所珍藏之物，也讓藝術打破這條界線走向平民化、生活化。

²¹ 「POP」既是棒棒糖的英文「lollipop」的詞尾，又可以看作是「流行的、時髦的」一詞「popular」的縮寫，而也有人據此認為這是「波普」一詞的由來。

²² 余思穎 編：《臺灣當代·玩古喻今》(台北市，台北市立美術館出版，2012 年)，11 頁。

²³ 同註 22，11-12 頁。



(圖 7) 《Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?》
Richard Hamilton 拼貼，26x 24.8 cm Kunsthalle Tübingen



(圖 8) 《Monroe in Warhol style》，Andy Warhol 紙、絹版印刷
各 91 x 91cm 1967 年，現代美術館，日本

2012 年由北美館所舉辦的「臺灣當代・玩古喻今」的策展專文提到：展覽中

作品面向多元，有的嘗試以不同的材質來模仿古畫的肌理或文物的質感，有的嘗試加入當代的圖像，與古畫的意境、思想作呼應或藉之反諷當今社會現況，抑或是表達個人的內在世界與生活感懷，有的試著拆解畫面，還有試圖將古畫或是古物與大眾生活美學相結合。每件作品所建構多不只單用一項手法，傳達的也不盡相同，無法明確的分類說明，因此以下擇幾件作品說明之：

（一）陳浚豪《臨摹北宋范寬〈谿山行旅圖〉》（圖 9）

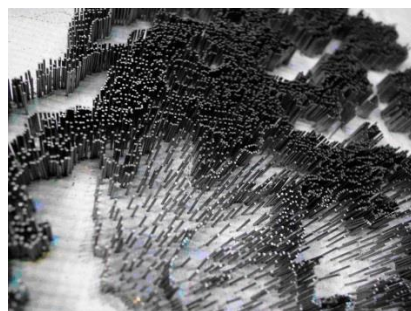
陳浚豪（1971～）以上百萬隻工業用蚊釘（圖 11），試圖表現范寬（生卒年不詳）《谿山行旅圖》（圖 10）中的雨點皴，在藉由燈光照射下，一根根蚊釘的陰影明暗重疊再現墨暈的質感。百萬隻的蚊釘取代水墨畫中的墨筆，而蚊釘如此硬的材質，卻能表現出墨韻這般柔性的效果，藉由如此臨摹的過程表現出「材質的辯證」²⁴。



（圖 9）《臨摹北宋范寬〈谿山行旅圖〉》陳浚豪工業用蚊釘 345x170x6cm 2011 年 私人收藏



（圖 10）《谿山行旅圖》北宋 范寬 絹本 206.3x106.3cm 臺北國立故宮博物院



（圖 11）工業用蚊釘

²⁴ 引自「【藝術行囊】系列講座：「材質的辯證遊戲」—陳浚豪」簡介影片：
<http://www.atstudio.com.tw/class/curriculum-96>（2014/06/08）。

（二）梅丁衍《旋藏法》

1987 年解嚴後，中國熱及身分認同的議題受到關注，西方對中國及亞洲的想像能偏向於「異國情調」的表象，而非實質文化的認識。²⁵而梅丁衍（1954～）在其創作自述中也說：

九〇年代初我返回臺灣，…也開始思考中國文化如何在區域中發展出具有平行性的世界文化，此時期（1991～1996 年）的創作主題是以東西文化遭遇的種種課題，來反思區域文化在世界文化中的「定位」²⁶。



（圖 2-3-4）《旋藏法》梅丁衍 壓克力、畫布
226x486 cm 1996 年 國立臺灣美術館



（圖 2-3-5）《玄奘三藏像》
佚名 絹本設色
135.1x59.9cm 鎌倉時代（14 世紀）東京國立博物館

²⁵ 余思穎 編：〈奇離幻境與現世情懷：臺灣當代藝術中的玩古喻今〉，《臺灣當代·玩古喻今》（臺北市，臺北市立美術館出版，2012 年），23 頁。

²⁶ 梅丁衍：《梅丁衍創作自述（1996）》引用自伊通公園：
http://www.itpark.com.tw/artist/essays_data/36/97/23 （2014/10/29）。

梅丁衍的《旋藏法》(圖 2-3-4)即在此脈絡下開展。挪用日本鎌倉時期(14 世紀)的畫作《玄奘三藏像》(圖 2-3-5)的形象加以放大,圖中玄奘雙腳踩在中國三大發明之一的羅盤上望向西方,玄奘身後的背景則是一張模糊帶有污漬的世界地圖,並且以中國八卦、紫微定方位,思索如何「中學為體,西學為用」並迎頭趕上。

²⁷此外,在梅丁衍的創作自述中也強調:

在主題方面,則選用一些東西方藝術史常見的圖式(此處並不涉及派別及理念,而是「挪用」(Appropriation),圖式在資訊網路內僅具備符號功能,其「意義」端視作品而獨立存在)。²⁸

(三) 姚瑞中《世外塵：超人累了(臨黃公望《天池石壁圖》)》與 《如夢令：老姚夜宴圖(臨唐寅《摹韓熙載夜宴圖》)》

策展人余思穎於〈奇離幻境與現世情懷：臺灣當代藝術中的玩古喻今〉一文中紀錄：

姚瑞中戲稱自 2006 年開始挪用古代名畫開始創作的作品為「山寨版」山水，具有三種意義層次：其一對中國畫的反動：在「手感」的喜好下，他以當代（硬筆）的工具來創作（相對於古人的毛筆）如：原子筆、針筆；反「謝赫六法」²⁹提出十不：不落款、不押印、不留白、不用墨、不用水（調油）、

²⁷ 參考自 余思穎 編：〈奇離幻境與現世情懷：臺灣當代藝術中的玩古喻今〉，《臺灣當代·玩古喻今》（臺北市，臺北市立美術館出版，2012 年），25 頁。但是其中對於其引用的圖像余思穎在文章中認為是唐代敦煌帛畫《玄奘取經》，由於文章中並無附此圖做對照，而筆者搜尋相關的資料也找不到此圖。不過筆者發現日本鎌倉時期的《玄奘三藏像》與《旋藏法》中玄奘的形象極為接近，因此本文以日本的《玄奘三藏像》作為《旋藏法》所挪用的圖像之例。

²⁸ 同註 26。

²⁹ 「謝赫六法」：南朝的謝赫（約 479—501）於《古畫品錄》中提出品評人物的六個標準：「一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，三應物象形是也，四隨類賦彩是也，五經營位置是也，六傳移模寫是也」。此六法對後世書畫品評影響深遠，也進一步的影響到山水畫的評判觀點。

避軟筆、非宣紙、無胎點、簡幀裝、及創皺法（春蠶吐絲法）（圖 16），意圖對正統中國山水進行篡位……。³⁰

綜合以上十點，姚瑞中創造出看似中國傳統山水的非水墨山水，而是以印度手工紙作為基底材，以針筆和金箔創造出的藍山（或黑山）金水。

《世外塵：超人累了》（圖 17）與元黃公望（1269～1354）《天池石壁圖》（圖 18）構圖大致相同，唯一些樹叢的分布與點景配置不同，他在畫面裡安排了一塊形狀像臺灣的小島，小島上側躺著一個超人，而小島則位在前景金色的中國地圖形狀的湖泊中（圖 17-1），藉此突顯臺灣的處境。正如姚瑞中提出的第三個意義：

延續關於「正統」政治議題的批判。³¹



（圖 16）春蠶吐絲法



（圖 17）《世外塵：超人累了》
姚瑞中
印度手工紙、針筆、純金箔
197x81cm
2010 年 台北市立美術館

³⁰ 同註 22，29 頁。

³¹ 同註 22，29 頁。



(圖 17-1) 局部



(圖 18)《天池石壁圖》元 黃公望 絹本設色 127.9x61.6cm 臺北國立故宮博物院

《如夢令：老姚夜宴圖》(圖 19) 仍是以手工紙、針筆、金箔作畫，是以臨唐寅(1470~1524)《摹韓熙載夜宴圖》³²長卷中的第一段畫面「聽樂」(圖 20) 一眾人細細聆聽一女彈奏琵琶，而姚瑞中則改成數位時代一家的頭上長角男主人與女主人和他們的朋友們面無表情的一起觀看他們的結婚紀錄片，屏風變成了一面大型螢幕，螢幕兩旁放置一座音響與桌上的撥放器相連，還有一位狗頭的僕人托著一瓶酒，此外在唐寅畫作中床上的枇杷，變成一個躺在床中央的小嬰兒和一隻貓。這也呼應了余思穎文章中姚瑞中提出的第二個意義：

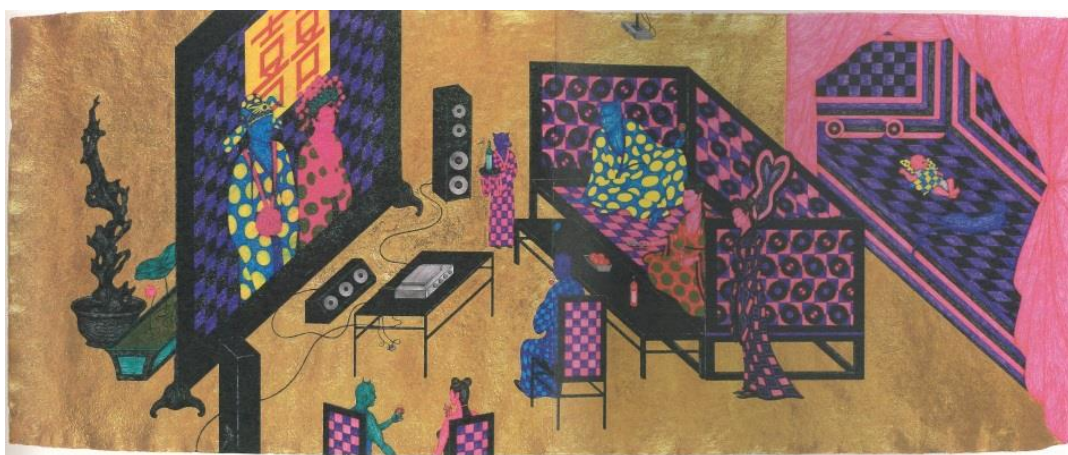
人物畫以貓狗的形態出現，打破古畫中羽扇綸巾的高士形象，融合現代生活及個人生活情趣。³³

³² 原作為五代顧闳中所繪。南唐後主李煜希望任命韓熙載為宰相，韓熙載為了推託，故意生活奢靡，夜夜笙歌，後主李煜聽說韓熙載生活荒縱，派畫院侍詔顧闳中到韓熙載家窺探，回來後憑「目識心記」作畫，此幅反映韓熙載夜宴情況的長卷共分五段，「聽樂」、「觀舞」、「歇息」、「清吹」、「散宴」，細緻地刻劃了宴會上賓客紛雜、調笑縱情的宴樂場面。

³³ 同註 22，29 頁。

以及藝評家潘小雪文章中的：

姚瑞中自述婚後生活寧靜甜蜜，對於社會的勾心鬥角，人心險惡，不如回歸自己的小天地，隱於市朝，雖不像韓熙載當年的瘋狂，但也能體會其中的嚴肅以及避亂寶珍的願望。³⁴



（圖 19）《如夢令：老姚夜宴圖》姚瑞中
手工紙設色、金箔 200x80cm，2009 年，洪易工作室藏



（圖 20）《摹韓熙載夜宴圖》—
「聽樂」明 唐寅，中國三峽博物館

³⁴ 同註 22，39 頁。

（四）袁旂《餐桌》



（圖 21）《餐桌》袁旂 重彩絹本 140x102cm
2008 年 私人收藏



（圖 22）明 玉鰲魚花插
臺北國立故宮博物院



（圖 23）明 青花卷草斜格網紋蓋罐
臺北國立故宮博物院



（圖 24）清 仿龍泉釉青瓷雌雞香薰
臺北國立故宮博物院



(圖 25) 明 成化鬥彩轉枝蓮高足杯
臺北國立故宮博物院



(圖 26) 清 翠玉白菜
臺北國立故宮博物院

袁旂（1941～）在比利時魯汶大學取得考古美術史碩士學位，之後再進入比利時皇家文物維護學院(簡稱 IRPA)習得文物維護專業，並獲得學校推薦至大英博物館東方部門實習一年，1968 年回國，進入臺北國立故宮博物院器物處服務，至 2001 年退休。³⁵以其豐富的閱歷與經驗，於 45 歲後開始提筆創作³⁶，袁旂挪用了古代宮廷中的鐘鼎、瓷器、樂器、玉器與太湖石來創作。將中國的古器物融入大眾生活中，或將古器物卡通化及圖案化，並施以鮮豔的色彩。³⁷

《餐桌》(圖 21)畫面散布著許多古物(如玉鰲魚花插(圖 22)、青花卷草斜格網紋蓋罐(圖 23)、仿龍泉釉青瓷雌雞香薰(圖 24)、成化鬥彩轉枝蓮高足杯(圖 25)等)並且與真實的食物相並置(如香菇、魚肉、蝦子、螃蟹、筍子)，其中翠玉白菜(圖 26)更是化身成為一顆新鮮的白菜與一隻活生生的螽斯。所有的器物與食材皆鋪上艷麗的色彩與活潑的擺置方式，使得這些器物好像生活中常見的物品一樣熟悉與親切，一起與食材集結成一場熱鬧的美食宴會。

³⁵ 引用自 飛池中藝術網：<http://artemperor.tw/news/2248>（2014/06/08）。

³⁶ 袁旂 1958-1962 年進入臺灣師範大學藝術系，接受溥心畬、黃君璧等國畫大師指導，奠定了國畫基礎。從畢業到到 45 歲以逾 20 年未提筆創作。

³⁷ 同註 22，27 頁。

五、結論

每一個作品或物件都有其原本的所存在的環境，而當它變成一個圖像，脫離了原本的環境，尤其是攝影改變了美術史的運作。照片（幻燈片、數位影像等）把不同媒材、形式、尺寸的美術品「轉譯」成為統一的、能夠在圖書館的圖像庫保存和分類的影像。而現代美術史中的描述和解釋往往根據攝影對原始作品的「轉譯」，美術史家對照片的依賴實際上成為他們釋讀美術品的先決條件。³⁸因此當物件變成一個圖像時，也已經不自覺的把一種藝術形式轉化為另一種藝術形式了，又或者我們所看到的是一個「經過選擇的」圖像。

不論是否是藝術品被轉成圖像當今媒體所攝製的圖像，我們已身處於一個圖像的時代。美國藝術家 Sherrie Levine（1947～）在 1982 年的藝術家創作自述提到關於「原創性」³⁹的部分內容如下：

世界被填塞到令人窒息。人把他的標誌放在每個石頭上。每個文字、每個圖像都被出租與抵押。我們知道一幅圖畫是一個不同圖像混合與衝突的空間，而它們之中沒有任何的原創。一幅圖畫是從文化無數的中心裡所得到的的一連串的引用。相似於那些永久的複製者 Bouvard and Pécuchet（布瓦與貝居榭），我們指示到一種深奧的荒謬性，也就是繪畫的真實。我們只能模仿一個總是在先前的表示，且永遠不是原創的。繼承了畫家，抄襲者再也不需承受他的熱情、幽默、感受與印象，而是承受從他所得到的廣大的百科全書…。⁴⁰

³⁸ 巫鴻：《美術史十議》（北京市，三聯書店，2010 年），17-18 頁。

³⁹ Sherrie Levine 在 1980 年代早期翻拍一系列男性藝術家的作品，如 Walker Evans（1903-1975）、Edward Weston（1886-1958）的攝影照片，藉著直接拍攝這些藝術家作品的複製，除了對現代主義的「原創性」提出質疑外，同時也表現出後現代挪用攝影中一種不同的「在場」（presence）方式與自攝影術發明後，一直為現代主義所壓抑的「攝影的」（photographic）本質，試圖從中引出另一套對「原創性」不同的詮釋，使現代主義的「原創性」概念更能得到符合時狀的解釋與擴充，而不單只是對此概念進行解構與顛覆。（趙健宏：〈後現代攝影對原創性的詮釋—以 Sherrie Levine 翻拍攝影為例〉，《藝藝份子》（桃園縣，國立中央大學藝術學研究所出版，2014 年 3 月），22 期，77 頁）

⁴⁰ 原文：“The world is filled to suffocating. Man has placed his token on every stone. Every word, every

如此，歷史對創作中的挪用者來說是百科全書，藝術家只是從歷史中選取他們所需的元素或是圖像。

而脫離原本語境(context)的圖像與其他的圖像並置在同一個畫面空間中時，帶有自身文化印記的圖像，美術批評家何桂彥在《「圖像轉向」與「圖像式繪畫」的策略》一文中提到

像任何語言符號都在自身歷時(diachronic)和共時性(Synchronicity)的能指(signifier)與所指(signified)中具有不同的意義一樣，⁴¹即使藝術家隨意的將任何一種圖像放在畫布上，按照符號學的方式理解，由於上下文語境和符號的生存空間發生變異，其意義又將四處「瀰散」。⁴²

中國傳統圖像自身的意義因其悠久的歷史，隨著時間的演變與時代的發展，也會有所轉變，在經過近現代美術史學家的解讀，我們不但可能無法得知其最原始的意涵，我們更可能因為美術史上的釋讀，而忽略了其背後存在更多複雜的因

image, is leased and mortgaged. We know that a picture is but a space in which a variety of images, none of them original, blend and clash. A picture is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture. Similar to those eternal copyists Bouvard and Pécuchet, we indicate the profound ridiculousness that is precisely the truth of painting. We can only imitate a gesture that is always anterior, never original. Succeeding the painter, the plagiarist no longer bears within his passions, humors, feelings, impressions, but rather this immense encyclopaedia from which he draws.” 引自 David Evans, *Appropriation: Documents of Contemporary Art* (London: Whitechapel ; Cambridge, Mass. : MIT Press, 2009), p. 81. (本文之翻譯係出自 趙健宏：〈後現代攝影對原創性的詮釋——以 Sherrie Levine 翻拍攝影為例〉，《藝藝份子》(桃園縣，國立中央大學藝術學研究所出版，2014年3月)，22期，83頁)。

⁴¹ 筆者認為此概念應是出自於 Ferdinand de Saussure (1857~1913) 所提出的「共時語言學」(synchronic linguistics) 和「歷時語言學」(diachronic linguistics)。「共時語言學」是在一個給定的時間段內進行研究某個語言現象；而「歷時語言學」主要研究語言在一定的時間跨度內所經歷的種種變化。而「能指」為一個有特定含義的記號；「所指」指語言所反映的事物的概念，例如英語「tree」這個單字，它的發音就是它的「能指」，「所指」則是「樹」在人腦中的形象、概念。因此此句可解釋為任何語言符號在其自身的意義與形象在特定的單一時代或是在各時代間的演化中皆會有不同的意義。

⁴² 何桂彥：〈『圖像轉向』與『圖像式繪畫』的策略〉，《藝術評論》(北京，中國藝術研究院，2008年)，8期，25頁。

素，抑或是因時代的積累，圖像的意涵已經十分的含糊，或具有多面向的意義，如此，正當創作者在使用這些圖像時，這些混雜的因素與其他的圖像互相並置在同一畫面，將有可能使作品產生不同的解讀。

參考文獻

專書

Philip Babcock Gove(1986 年).Webster's Third New International Dictionary. Volume I, pp.106, U.S.A. : Merriam Webster.

Guy Ernest Debord 著，王昭鳳（譯）：《景觀社會》（南京，南京大學出版社，2007 年）。

余思穎 編：《臺灣當代·玩古喻今》（台北市，台北市立美術館出版，2012 年）。

何傳馨 主編：《十全乾隆－清高宗的藝術品味》（台北市，國立故宮博物院出版，2013 年）。

宋偉航、王季文、張靚蓓、張定綺、夏春梅（譯）高居翰：《隔江山色》（台北市，石頭出版社，1994 年）。

巫鴻：《美術史十議》（北京市，三聯書店，2010 年）。

胡菊蘭、張云鵬（譯）Aleš Erjavec：《圖像時代》（長春市，吉林人民出版社，2003 年）。

梅枚、尚鐵、施杰等（譯）巫鴻：《時空中的美術》（北京市，三聯書店，2009 年）。

陳永國、胡文徵（譯）W.J. Thomas Mitchell：《圖像理論》（北京市，北京大學出版社，2006 年）。

陳傳席：《中國繪畫理論史》（台北市，三民書局，2005 年）。

學位論文

劉凡：《視覺藝術中的挪用》（北京，清華大學碩士論文，2005 年 12 月）。

期刊論文

何桂彥：〈「圖像轉向」與「圖像式繪畫」的策略〉，《藝術評論》（北京，中國藝術研究院出版，2008 年 8 月），08 期，21-26 頁。

邱士華：〈接二連三—清高宗變裝像四幀析論〉，《故宮文物月刊》（台北市，國立故宮博物院，2013 年），368 期，68-78 頁。

段煉：〈從《恐怖的克隆圖像戰爭》看當代圖像學與視覺文化研究〉，《藝術評論》（北京，中國藝術研究院出版，2008 年 8 月），08 期，31-35 頁。

趙健宏：〈後現代攝影對原創性的詮釋—以 Sherrie Levine 翻拍攝影為例〉，《議藝份子》（桃園縣，國立中央大學藝術學研究所出版，2014 年 3 月），22 期，77-94 頁。