

眾聲喧嘩：異質化空間之諸語境-黃千倫創作自述

Heteroglossia: Context of Heterogeneous Space – A Discussion on Chian Lun Huang's Artworks

黃千倫

Huang Chian-Lun

國立臺灣藝術大學美術學院美術學系研究生

摘要

筆者希望藉由〈眾聲喧嘩〉的概念出發，從作品畫面中來討論與追溯個人創作中所意識到的空間、線條與符號之間的關係，並以一種斷裂、碎片化的風格作為理解現實世界中的真實：與中國宋朝傳統山水畫推崇的自然主義不同，筆者所體驗到的真實世界指的並非是實際走出戶外的寫生體驗，而比較接近於被複製、被想像的真實。簡而言之，本人作品的核心概念以水墨媒材創作出發，企圖討論在作品裡所意識到兩種或是三種以上的空間概念，彼此相互排斥、穿梭、破壞或癒合等等複雜的關係。

【關鍵詞】眾聲喧嘩、陰性思維、互文性、象徵秩序、斷裂

一、前言

會創作的人，不見得全然了解自己的創作是什麼？該如何被歸類？或者是該以何種姿態如何進入藝術的語言來作討論等都是相當重要的課題。羅蘭·巴特¹ (Roland Barthes) 口中的「作者已死」不允許藝術家以自己的語言強暴創作本體，它將兩者之間的關係涇渭分明地切割開來。筆者認為「作者已死」的概念固有其道理，因當歷史走進後現代的同時，很多「原本」倏然消逝。越來越多的文本彼此開始交集糾纏，很快地，彼此便再也切割不清了。

此時，「互文性」² 定義的產生便顯得相當重要。對多數當代的藝術創作者而言，風格是彼此糾纏不清的產物，除非他/她是現代主義繪畫的擁護者。本論述的研究目的即在於討論作者系列作品中的互文性，並接著引發下列諸多對自身創作提問與思辨。也就是說，作為一個當時代的創作者，我該如何面對其他百家齊鳴的藝術創作，它們與本人作品的關聯是什麼？它們如何與之互文？以及對自己的提問：你一直在創作的這些系列究竟該如何定位？

簡單來說，研究目的即是對創作者的一個考驗與反思。分析自身創作對多數人而言，是赤裸且困難的，但未嘗不可。在本論述中，筆者盡可能試著將自身複雜且碎片化的繪畫風格研究並分析呈現。但文字終究不是透明的工具，它可能夾帶情感與個人意識，文本與繪畫不可能完全貼近，但筆者試著將兩者交集並歸納視覺語言，冀望讀起這本論述的人都能以這樣的心態來作理解。更多時候，對我而言，藝術創作更是一種對生活的實踐、對現實世界的想像與複製及自我療癒與安慰。

本論述的研究動機，便是對傳統水墨的反動與再思考。媒材是中性的，只不過有些媒材像是水墨、油彩，它們承擔了數千年的歷史包袱，它們自成一個脈絡。

¹ 羅蘭巴特(Roland Barthes, 1915~1980)，法國文學批評家、文學家、社會學家、哲學家和符號學家。

² 「互文性」是指文本的意義由其他的文本所構成。作者將其他的文字借用和轉譯到創作之中，或者讀者在閱讀時參照其他的文本。互文性一詞在 1966 年由後結構主義學者 Julia Kristeva 創造以來，多次被借用和轉譯。

筆者企圖透過審視自身之創作，來分析並穿越藝術時空的包袱。並以眾聲喧嘩作為論述的出發點，便是對自身創作的一個印證。在這裡，筆者不否定水墨的傳統，但期許它以另一種新的姿態進入當代的語彙來作討論。並且為身處資訊化衝擊的時代的新一代繪畫創作者們作一種時代的平反與說明。

二、研究方法

本論述之研究方法將以自身作品創作為主，理論文獻為輔的方式進行穿梭來回的解讀與分析。主要的章節脈絡將以排除理論、符號學、精神分析、女性主義與風格學等概念交叉引用。並且企圖在以上諸多視覺語境裡再造一個屬於自己彙整出來的脈絡。研究方法即以主標題：〈眾聲喧嘩〉(Heteroglossia)的概念作穿鑿附會式的理解，不斷地以多種的視點詮釋創作，並且在這樣多角的視點下匯融集結出自己的聲音。在眾聲喧嘩的核心觀點之下，分別以作品的內部精神性、外部風格的互文性與屬於個人地方性經驗的主題闡釋三大點作為諸章節討論的支點。

三、眾聲喧嘩的空間

〈眾聲喧嘩〉是巴赫汀³ (M.Bakhtine)於 1920~30 年代發展的對話主義理論所提及的主要概念，眾聲喧嘩別於單一權威的發聲機制，是一種強調差異並存、共享核心價值與多重聲音意義和視角的匯融。⁴選擇陽性/陰性的角度來理解創作，雖然等同於二元(僅有兩種角度)來建構屬於創作中的唯二世界，很容易落入危險的不客觀性中。但我企圖以治安/非治安這兩種觀點作為主軸出發，而其他介於兩者之間的曖昧地帶，筆者將之解釋為空間重疊的地方，在這種曖昧的空間中，往往會同時包含著象徵界的秩序感與自我陰性力量之下的創造感。「眾聲喧嘩」的觀念鼓勵了多元的聲音發聲，而對話的意義即在於產生一個「他者」，經由他者的存在得以確立建構自我的主體。而我個人所意識的主體又是什麼？我的主體

³ Julia Kristeva 著，Marie-Christine Navarro 訪談，吳錫德譯：《思考之危境》，頁 48，臺北，麥田，2005 年。巴赫汀(M.Bakhtine,1895~1975)，俄國文學家，從語言學出發結合形式主義、馬克思主義及佛洛伊德學說，提出「對話性」及「複調小說」觀點。著有《杜斯妥也夫斯基詩學諸問題》、《拉伯雷和他的世界》等書。

⁴ 劉康著：《對話的喧聲：巴赫汀理論評述》，頁 11~35，臺北，麥田，1995 年。

是否住著一位「他者」？又或是我們的身體從來就是自我/他者兩者的交疊與癒合？

(一)、陽性空間：框架的約制

作為法國結構主義的奠基者之一，拉岡⁵(Jacques-Marie-Émile Lacan)將主體理論化，並且視主體為透過語言所建構完成的事物；他認為主體置身於象徵秩序之中。拉岡特別強調這種象徵秩序的重要性：象徵秩序是指一組相互連接的符號，是每一個小孩都必須透過語言將之內化的一組秩序。語言就是表達陳規的痕跡，也是一個社會所擁有的全部規則與習慣的痕跡。⁶倘若在繪畫裡出現了一組具辨識性的符號，那便是基於眾人群體對於普世事物形象作為辨識依據的來源。本人在此論述中所提及之陽性空間便與象徵界秩序的概念有著一定的關聯性。在此，對創作者而言，陽性空間其實是一個框架，它是一種創作前的預先凝視。具體來說，本人在進行創作的過程中，並沒有預設好的草圖，因此像是在描繪植被的過程中，隨著墨不斷地將畫面中空白的地方填滿的同時，這種凝視的框架便不時牽制著我，制約著畫筆所到之處，直至填滿之處成為一個可辨視的圖形或形象為止。

因此，所謂陽性空間的空間並不能完全以一種俗成的概念來作理解，它應該是一種凝視、一種自我的意識箝制。藉由凝視概念的詮釋之下，希望以此將作品中抽象難解的創作過程稍稍能以文字的方式作說明。

基於這種無形的陽性框架，使得創作者於創作過程中總是可以意識自己必須去處理在繪畫中如何呈現具象的問題，唯獨當個人意識轉換成全然的無意識狀態之後，才有可能不受其束縛。因此純粹的抽象繪畫無法成為創作者的繪畫主題，因為在過渡放縱自己的身體意識之下，試著讓自己成為不可控的身體只會使創作者本人落入一個害怕被懲罰的身體狀態。相對而言，僅有在如此的陽性框設之內，陰性的思維才得以流竄、流動並不斷延續。

⁵ 拉岡(Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901~1981)，法國精神分析學大師。

⁶ 同註一，參見《認同與差異》，頁 357-358

(二)、陰性空間：流竄的思維

如果說，陽性對我而言是一種箝制，那麼陰性就是一種流竄。拉岡說：「女性是由匱乏構成的。」⁷對於拉岡這種宿命式的論點，不免促使了其他女性主義者的厭惡與反感。而對於匱乏的解釋，拉岡指出那是一種屬於想像的、前伊底帕斯階段的感受。而基於這種說法，伊希迦赫⁸(Luce Irigaray)和西蘇⁹(Hélène Cixous)得到啓發，她們開始質問「陰性特質」(femininity)¹⁰究竟是怎麼一回事。伊希迦赫和西蘇透過陰性書寫的方式，試圖表達出女性的想像力，即在「陽剛特質」(masculine)的象徵秩序中，關於某些「無法得知的」、「難以形容的」具有抵抗能力之他者。佛洛伊德¹¹對女性所提出的「黑暗大陸」¹²說法。佛洛伊德認為女性（指群體的女性），特別是「情慾」的部分，他無法理解，故以黑暗稱之。而對於黑暗大陸謎樣的想像—前伊底帕斯階段，自然成了女性主義者一連串的可詮釋、再著墨的區塊。

雖說企圖詮釋黑暗大陸的概念，便和拉岡認為這是無法被再現出來的一塊相互抵觸。不過或許我們可以透過和一般象徵不同的語言或是思考位置，開啓對黑暗大陸的自由想像。我對於黑暗大陸的想像便是一種永無止盡的某物，像是無限繁殖的植被、樹木與花朵等諸類意象。雖然這些圖像在視覺上都是可辨識的，但筆者是通過一種不被象徵界干擾的狀態下，去不斷的、無意識的重疊這些元素。而在這樣的過程中，我體驗到的是一種回到母體的經驗，是那樣的不可知、難以言說的一塊大陸。

⁷ 同註一，請參見《認同與差異》，頁 359。

⁸ 伊希迦赫(Luce Irigaray, 1932~)，比利時女權主義者，哲學家，語言學家，精神分析學家，社會學家和文化理論家。

⁹ 西蘇(Hélène Cixous, 1937~)，法國女權主義者，詩人，哲學家，文學批評家和修辭學家。

¹⁰ 伊希迦赫(Luce Irigaray)認為尚有途徑可覓得一個純粹的女性自我，即是不需要經由男性來塑造或參與塑造的想像態。其他相似含義的詞彙還有：「陰性女性」、「非陽物女性」。謝鴻均著：《陰性・酷語-臺灣當代美術大系》，頁 88，文建會，臺北，2003 年。

¹¹ 佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856~1939)，原名 Sigismund Schlomo Freud，奧地利精神分析學家。

¹² 佛洛伊德終其一生一再明言他不明白夠了解女人，甚至以「黑暗大陸」形容女人。

在法國藝術家盧梭¹³的叢林中，我也曾感受到這種經驗，盧梭筆下所描繪的叢林花木，總是令人感覺不到時空，也沒有特定的光線來源。許多解讀盧梭筆下熱帶叢林的人認為，這是對於原始、未開化的熱帶國家之想像，這種詮釋固然是十分白人主義色彩的。但筆者所看見的卻是在他畫面中一種利用自由想像、無限繁殖的潛能，而這種潛能，正如我對於黑暗大陸的想像一般，沒有時間的無限空間，沒有任何欲象徵的事物，只有不斷地繁殖跟增生。



圖 1：盧梭 《赤道地帶的原始林》(The Equatorial Jungle)1909 oil on canvas 140.6 x 129.5cm

在創作者筆下的黑暗大陸，就是一塊界線模糊的非治安領域。透過無意識的繁殖、重複動作，往往讓人忘記時間。有趣的是，筆者於創作過程順序往往從會無限的植被下手，之後再加進各種關於象徵界的圖符。也就是說，對筆者而言，陰性空間必須先存有，陽性空間才有意義。而為什麼筆者對於陰性的、非治安空間的描繪會如此著迷？除了前面提及的對於時間的無感外，象徵界圖符的再現則相對而言，是需要透過思考的，也就是透過規範的、世俗的規則去進行選擇。在這樣的需要理性思考的繪畫過程之下，創作者往往處在停筆的、停滯的狀態。恰似長久以來，女性總是暴露在男性的凝視之下，不知所以然。

¹³ 盧梭(Henri Julien Félix Rousseau, 1844~1910)，法國後印象派畫家，以純真、原始的風格著稱。



圖 2：草間彌生《南瓜》1998 年 acrylic on canvas 45.9 x 53.2cm

草間彌生在自傳《無限的網》中回憶起自己創作的時刻也曾經提過：「一直做，一直做，連綿不絕地做，把自己融進那些表現物裡面……」¹⁴

草間彌生始終將所描繪的對象物視為恐懼的所在，為了消弭這些恐懼，她便利用這種無限的網將對象物佈滿。據她個人的說法，當所

所有的事物都被畫上圓點，這樣事物的形狀便會消失，同時地，她自己也消失了。關於草間彌生對於創作的說法，筆者並非完全站在同樣的角度來理解。相較於草間彌生所領會無限的網；對我而言，畫下無限植被的同時，或許可以消弭焦慮，但重要的仍是我在當中所體驗到的：無感知的時間。藉由這樣沒有時間感的空間下，可以暫時性地回到迴返母體子宮，一塊曖昧未知的領域。

不過筆者希望再次強調，文中所謂的陰性空間指的其實是在所有可辨識的視覺圖像系統中，那些流竄隱遁的思維，而並非那些具體的形象。陰性空間在這裡是屬弱勢的一方，它悄悄地以一種撲朔、隱密、四竄的姿態發聲。在雄性的思辨裡，我不企圖與之對抗，而是將兩者相互碰撞後癒合。在畫面中，筆者關注的是陽性空間與陰性空間的相互作用，並非以二元的姿態對立彼此。在此二種空間相互牽引之下，方能使作品在意義上被完整地討論。

(三)、曖昧的圖符：無所指的能指

除了上述關於陽性框架與陰性流竄的兩種創作思維之外，創作者系列作品幾乎都可尋獲的有關那些來自於寫生圖集、畫冊或是照片等等圖符的出現。這些具有明顯指涉的象徵系統圖符可以引用拉岡的觀點稍作詮釋：

¹⁴ 草間彌生著，鄭衍偉譯：《無限的網-草間彌生自傳》，頁 63，臺北，木馬文化，2011 年。

對拉岡而言，無意識的因素－願望、慾望、意象，都形成了能指，這些能指，這些能指又逐個形成了指鍊。在心理上，並沒有與能指相聯繫的所指：它們最中並不指涉任何東西。一個能指有意義，不過是因為它不同於其他能指，而不是因為它與特定的所指相關聯。由於所指的缺失，指鍊就能不斷地推移變化。¹⁵

正因為所指與能指的關係永遠是經由差異來凸顯彼此存在的，所謂的能指並不是恆定的，像是語言也可能僅是一連串無止境的意符指涉遊戲。此論點的輪廓也在德希達的解構理論中被勾勒出來。德希達從索緒爾的語言學出發，並相信語言、文本、能指-所指之間皆是處於不穩定狀態。而文本的不穩定，並不只來自語言的變動特質，也歸因於文本內部充滿矛盾。這種以去中心的態度出發，正考驗著對於意識形態的瓦解，作為對一切權威的顛覆與質疑。¹⁶在繪畫的過程中，創作者關注的亦非是所指的穩定性，而是這些穿梭在不同空間中的能指們，它們與周遭空間的差異性，這些能指的存在是相對於其他質感的符號而言。因此，那些創作過程中被選擇遺留下來的具象徵性的圖符系統，我並不試著去穩定它們的意義，而是選擇讓它們在畫面空間中與其他的元素形成差異，這即筆者所謂的圖符之曖昧性，以功能作為目的來說，這些圖符的存在就是作為顯現差異的功能，接著方能成全整體畫面，不論在視覺上或意義上的健全。

關於符號的非敘述性，可以回到羅蘭·巴特(Roland Barthes)一篇於1967年所發表的《作者的死亡》之篇章中來理解：

文本就是由引用所構成的組織，這些引用來自文化中的無數個核心……作者只能模仿一種行為，而那是以前就存在的，不是原創的……如果他希望去表現自己，他就應該至少了解，他想要轉述的內在事件本身只是一組形式既定

¹⁵ Anne D'Alleva 著，李震譯：《藝術史方法與理論》，頁120，中國江蘇，江蘇美術出版社，2009年。

¹⁶ 謝東山主編，《1980-2000 臺灣當代藝術》，第五章〈解構主義〉，頁140，臺北，藝術家出版社，2002年。

的詞彙。¹⁷

在《作者的死亡》的文章裡，羅蘭·巴特一貫地將作者(Author)這個詞彙採用大寫，並且使用男性人稱代名詞，即乘載了象徵性之男性特質的一切標誌。羅蘭·巴特所拒絕的原創性概念並非是罷黜所有符號再現的可能性，較接近於利用互文性的概念來說明符號的不穩定性。而基於在這種不穩定性之上，我們可以鬆綁符號的秩序系統，以一種更為寬廣且自由的方式來理解繪畫中的圖像。

如作品〈小風景〉中那些被具象化的符號，如：被對著觀眾的裸女與駱馬造型、房屋的造型還有花朵的造型等等。上述所提及的符號以一種看似偶然的安排方式被穿插在畫面之中，它們和背景(如：植被、抽象的繪畫肌理等等)的關係是對等的。這些具象的符號透過它們與背景之間的關係看似被獨立出來，但實則是一種差異的並置效果，也就是說透過這種差異的關係，具象的符號才可以被顯現出來，因為它們是具備辨識性的。創作者希望藉由這種差異來印證作品畫面中關於具象符號的非敘述性部分，以打擊來自部份聲音對於本人作品中的質疑：他們懷疑本人的創作就如同插畫，他們懷疑那些具象符號在本人作品畫面中的功能性。



圖 3：〈小風景〉2010 水墨紙本 39x45cm

¹⁷ Johathan Fineberg 著，王春辰、丁亞雷譯：《一九四零年以來的藝術-藝術生存的策略》，頁 604，北京，中國人民大學出版社，2006 年。

當普普(Pop)藝術家們將藝術與大眾文化之間的壁壘擊垮，即在普普藝術擊垮插畫與藝術兩者間鴻溝的同時，關於藝術的主體性與插畫的意義也一同被解放了。再回到創作者本人的作品中的具象符號，筆者希望可以透過這種非敘述性且不穩定的具象符號系統的穿插安排之下，達到一種「新位置」的關係。筆者透過畫面中這種符號與符號之間的「新位置」便得以與現實世界的符號系統做區隔，並在此，「差異性」成為創作者作品中出現的非敘述性具象符號的真正意義。

以上所謂的曖昧的圖符：無所指的能指，並非是全然拒絕闡釋符號的定義或來源。即上述所一再提及的概念，這些具象符號在本人於創作過程中相對地關注畫面中的位置關係與其中差異的同時被弱化了。也就是符號與符號間的相對性強過了符號本身所乘載的原始意義。所以在如此前提之下，關於無所指的能指之定義才能實踐。

四、作品中的異質性：互文與拼貼

作為一個二十一世紀的當代繪畫創作者而言，繪畫對我而言從來不是一個企圖再現出來的核心概念，甚至可以說，它沒有核心：它們是主客體自由交換的身體；它們是一面鏡子，可以投射出我潛在的複雜慾望；它們游牧民族的所到之處，並不是穩固農業社會的一片領地。

(一)、對話的多聲頻道：互文的空間

關於「互文性」一詞，被認定為是符號彼此相關的概念，認為它們是更大的語境的一部分，以及它們不是封閉的、不連續的意指的小單元的觀念，由法國符號學家茱麗亞·克里斯蒂娃(Julia kristeva)¹⁸提出。克里斯蒂娃在與納瓦蘿¹⁹的訪談更具體地描述了對於「對話性」²⁰ (dialogisme)和「互文性」(intertextualite)的輪廓：

¹⁸ 克里斯蒂娃(Julia Kristeva 1941~)，法籍保加利亞裔哲學家、文學評論家、精神分析學家、社會學家及女性主義者。

¹⁹ Marie-Christine Navarro 新聞記者、巴黎美國大學教授。

²⁰ 「對話性」，又稱「對話原理」，指的是符號學裡的對話關係，即作為主體性，同時又作為傳達性的作品，亦即，作為「文本的相互關係」(又稱「間文本」)。請參見《思考之危境》，頁 50。

簡單地說，它的意思就是，所以的文本皆會與其他文本進行對話，以及如果不設法讓「文本的相互關係」(intertexte)在某個作品中產生迴響，就不可能理解這部作品本身。「文本的相互關係」指的就是作者所指涉的其他文本，包括明確方式(因為一位作家通常會援引許多資料來源，或不言明的方式及不自覺的情況與某些文本進行迴響，但作者未予以提及)。²¹

由於克里斯蒂娃將互文性的概念具體地體現出來，許多關於後現代的論述與藝術競相地百家齊鳴，互文性的概念將原本穩固的符號結構，並從語言的角度作為理解符號的方式，說明了文本之間的變動性、不穩定性與相互指涉是持續運作不斷地纏繞著創作者的思維與脈絡。筆者亦以互文性的概念作為理解當代繪畫創作的行徑之一，並由互文性回到眾聲喧嘩的脈絡上，重新作驗證與再思考。因為至迄今的個人創作而言，並非以企圖一個線性的風格與藝術史上的其他創作者做抗衡，我企圖專注在一個多聲頻道的當代景觀中，將自身的創作嵌入其中並試圖與其他創作者作對話與交融，以微小個人視角在多元的當代敘事裡穿越並自我複製。互文性帶來現代主義繪畫的終結，而面對反美學的呼聲高漲，繪畫創作是不是就此做歷史性的死亡了呢？創作者個人的答案是：我消融在充斥互文性的當代景觀的同時，僅信帶著東方風格與自身時代語彙的行囊直赴義了。

(二)、斷裂的真實：拼貼的空間

約於十九世紀中葉，寫實主義畫家庫爾貝²²(Gustave Courbe)正致力於對真實世界的捕捉，並提出以下一套說辭：

既然繪畫只應相關於真實、實存事物的再現，那麼自不該有或根本不能有，任何抽象的事物(即看不見或不存在的事物)進入其領域。²³

庫爾貝與其他寫實主義的畫家的工同目標即是於追求一個對當下真實世界的如實呈現，並企圖透過理性之眼尋求真實的再現；一九七零年代異軍突起的美

²¹ 請參見《思考之危境》，頁 51。

²² 庫爾貝(Gustave Courbet, 1819~1877) 十九世紀法國畫家，現實主義畫派的創始人。

²³ Linda Nochlin 著，刁筱華譯：《寫實主義》，頁 3-65，臺北，遠流，1998 年。

國照相寫實主義則是選擇以機械代替人眼，以一種觀念性的寫實繪化抹除人的痕跡，他們認為人的眼睛無法透過一個完全客觀的濾鏡來反映真實，在機械操作之下的真實，方得以被照相寫實認定為全面性的理性客觀。

而創作者本人意識到的真實：是由現實中斷裂的片段拼貼而成的真實，這種斷裂其實源自於大眾傳媒、消費社會、西方藝術史、東方繪畫與個人生命經驗裡錯綜複雜的語言系統，正如劉俊蘭在〈Bernard Rancillac²⁴僭越的寫實主義美學〉一文中所提及的：

如果說 Rancillac 抽象繪畫的「視覺文本」是取自藝術史，之後的卡通與漫畫、尤其是媒體影像的視覺文本，牽涉到的顯然是另一個更廣泛的範疇：現實世界。……並且，他堅信，「要創造一種能夠表現我們的世界的語言，矛盾影像的組合是最好的方法」，也就是「拼貼」。²⁵

根據 Rancillac 的說法，拼貼是比起抽象繪畫更接近現實世界的一種方式，亦是得以跨越繪畫本身的傳統束縛，以現成物作為打破高/低藝術界線的辯證。像是畢卡索(Picasso)於 1912 年所作的拼貼畫，將照片、報紙、香菸盒和標籤等等物件置入到視覺繪畫的平面上，這就屬於上述的廣義的拼貼。第二種階段即為視覺上的拼貼感，意思即是利用繪畫的方式，達成接近於拼貼手法的視覺效果。而創作者本人作品所指的拼貼指的便是後者。

我所意識到的真實，除了拼貼的手法形式之餘，我更專注在個人內部的情感變化上，以一種非官方、非大敘事的微小視點切入介於在我個人意會的當下真實、藝術史、媒體傳播及不可靠的童年記憶。由以上多種視覺文本不斷反覆地介入在

²⁴ Bernard Rancillac 1961 年以抽象畫拿下巴黎雙年展繪畫大獎的法國藝術家，不久後卻終止其「無形象藝術」的創作。在取材於漫畫或卡通圖像的短暫實驗後，1965~1966 年間開始，他轉向植基於媒體攝影影像的具象繪畫。Bernard Rancillac 如此的創作涉及的並非是一種傳統寫實主義的回歸，而是一種激進之舉、一種與僵化的繪畫發展清楚的決裂，更是一種對當時社會之美學標準的僭越。

²⁵ 劉俊蘭著：〈Bernard Rancillac 僭越的寫實主義美學〉，《藝術評論》第十九期，頁 3，2009 年，臺北：國立臺北藝術大學。

我的繪畫創作之上，並遺留下痕跡。

五、作品主題與內容分析

約若從 2009 年的夏天開始，創作者本人開始創作了一系列關於從水墨出發，並且以三種以上繪畫視覺語言在畫面空間中作嫁接與穿梭。創作的主题多以創作的童年記憶出發，並多以具象的事物形象置放在畫面中。

(一)、重返童年：記憶場景

參照作品〈覺得不太妙〉，作品的形式以三張直式的二乘四尺的雙宣紙並列，並分別在三張圖之間刻意留下約五公分的間隔，以將畫面切割三個部分。誠如標題之〈重返童年：記憶場景〉，畫面的左邊是以筆者小學二年級搬家前的舊家形象作呈現；右邊則是搬家後直到今日一直居住的新家。



圖 4：〈覺得不太妙〉 2009 140x210cm 水墨紙本

(二)、沙發系列

沙發系列是創作者於 2011 年由於外宿而選擇在臺北八里地區落腳，從臺北市回到八里須經過一座橋，名叫關渡大橋。在這座橋上往八里的方向，抬頭即可

望見觀音山，這些沙發的形象即是來自觀音山上的迎面錯綜排列的墳墓。

關於本人的創作「沙發系列」其實是一個不斷擴充擴張的符號系統，沙發的意象被創作者營造成的一個通往死亡世界的載體，像是傳統民間習俗的燒王船，它們乘載了筆者對於死亡後的世界想像。而在此一系列作品的發展中，似乎最貼近於第二章所討論到的陰性空間：在不斷重複的、如儀式般的經驗裡達到純粹的無意識地方，完全不受陽性框架的綑綁之下，創作者總是得以進行無數小時長時間的精神慰撫。沙發的造型在此也不全然同於其他個別單一的具象符號(如：鳥禽或其他動植物符號)，沙發的造型對筆者而言是相對容易自我延伸想像的符號，因此不需要特別回到象徵系統(如書籍、現實世界)去找尋可描繪的對象，它是一種完全自主的造型。這種完全的繪畫自主讓創作者在繪畫過程中可以心無罣礙地抹除對現實世界(紙張的邊界)的藩籬。



圖 5：安靜地像沙發一樣 2011 165x97cm 水墨紙本

(三)、賈斯提斯：環飽隊來了沒？

在作品〈賈斯提斯〉的系列中，創作者將自己的生活經驗異化成一種扁平、可愛的形象。賈斯提斯來自於英譯 Justice 的諧音，意思是正義，我以賈斯提斯之名作為對環保局的嘲諷與轉化。

從上段篇章所談到的關於創作者畫面中的拼貼層次，在這件作品中也可以做為舉證。在賈斯提思的畫面中，我們可以看見右下方一處的人物造型；中間位置有一風景為日暮西山相框插在土壤裡；散佈在畫面裡的黑色雲狀物；灰色的帶狀溪流、白色花朵與鳥禽等等帶有扁平化風格的符號系統在這個平面裡穿插交融，彷彿上演著一場不具名的戲碼。



圖 6：賈斯提斯 2011 97x165cm 水墨紙本

「賈斯提斯」裡面所出現的場景其實是筆者對於「家」(Family)這個概念的想像真實，並運用拼貼的方式去嫁接在自己出生環境中所遭遇的一切怪奇荒誕。於本人的創作中，賈斯提斯即是對於筆者真實生活的拼貼與想像，不過關於作品中眾多的圖像的來源，創作者並非取材自大眾文化的介面，而是試著去模擬一種風格來說話：它們既不是卡漫本身、更不是來自攝影。那麼，它們究竟是什麼？我感覺到：在創作的同時，有一個濾網會過濾我所欲呈現的。我企圖去控制這種

再現系統如何反應到畫面上，由於它們來自於我對家庭概念的理解與想像，因此在某種成分上，這些符號系統的來源是非常私有的，不過它們的風格會令你感到熟悉，讓你總是覺得曾經見過它。

六、小結

試著覽視創作者自身之藝術創作，一路以來，總期許自己能以突破自我做為創作的根本與本質。而在學院環境的臂膀照護之下，所幸得以無所顧忌地浸漬在理論的龐大網絡裡。但步出學院之後，持續創作的使命將會繼續考驗著藝術家的意志。從大學時期直駛延伸至研究所的階段中，筆者甚幸在有限的時間軸中省視自身創作，並將其數量壯大積累。

「互文」是我們認識世界的方式。沒有什麼跳脫藝術體系之外的「純粹自我」，透過互文的方法與藝術彼此之間的關係，藝術得以相互撞擊汲取養分。試著從自身創作去找尋雷同脈絡的藝術作品，並從中比較，會發現自己的差異性。但這些差異性始終來自於二者以上的互文關係，這角度是至關重要的。筆者在此利用文字書寫的方式，期望與藝術史上的作品彼此相互參照與印證，並從中找尋自身價值與意義。

參考書目

中文書籍

- 徐婉禎著:《臺灣當代美術大系議題篇:虛擬・實擬》，臺北，藝術家出版社，2003 年。
- 陳傳興著:《憂鬱文件》，臺北，雄獅美術，1992 年。
- 劉康著:《對話的喧聲:巴赫汀理論評述》，臺北，麥田，1995 年。
- 謝東山主編，《1980-2000 臺灣當代藝術》，臺北，藝術家出版社，2002 年。
- 謝鴻均著:《臺灣當代美術大系議題篇:陰性・酷語》，臺北，藝術家出版社，2003 年。
- 鄭祥福著:《後現代主義》，臺北，揚智，1999 年。

翻譯書籍

- Anne D'Alleva 著，李震譯：《藝術史方法與理論》，中國江蘇，江蘇美術出版社，2009 年。
- Elizabeth Wright 著，楊久穎譯，《拉岡與後女性主義》，臺北，貓頭鷹，2002 年。
- E.H.Gombrich 著，雨云譯：《藝術的故事》，臺北，聯經，1997 年。
- Geroge.A.Steiner 著，王春辰、丁亞雷譯：《一九四零年代以來的藝術：藝術生存的策略》，中國人民大學出版社，2006 年。
- Guerrilla Girls 著，謝鴻均譯：《游擊女孩床頭版西洋藝術史》，臺北，遠流，2000 年。
- Linda Nochlin 著，刁筱華譯：《寫實主義》，臺北，遠流，1998 年。
- Linda Nochlin 著，游惠貞譯：《女性、藝術與權力》，臺北，遠流，2005 年。
- Julia Kristeva 著，Marie-Christine Navarro 訪談，吳錫德譯：《思考之危境》，臺北，麥田，2005 年。
- Kathryn Woodward 等著，林文琪譯：《認同與差異》，Lynn Segal 著，臺北，韋伯出版社，2006 年。
- Michael Sullivan 著，曾堉、王寶蓮譯：《中國藝術史》，臺北，南天，1985 年。
- Peter Brooker 著，王志芳、李根芳譯：《文化理論詞彙》，臺北，巨流，2004 年。
- Perry Anderson 著，王晶譯，《後現代性的起源》，臺北，聯經，1999 年。
- Robert Atkins 著，黃麗絹譯，《藝術開講》，臺北，藝術家，2000 年。
- Sophia Phoca 著，謝小苓譯：《後女性主義》，臺北，立緒，1989 年。
- Toril Moi 著，王奕婷譯：《性/文本政治：女性主義文學理論》，臺北，巨流，2005 年。
- 草間彌生著，鄭衍偉譯：《無限的網-草間彌生自傳》，臺北，木馬文化，2011 年。

中文期刊

- 劉俊蘭著：〈Bernard Rancillac 僭越的寫實主義美學〉，《藝術評論》，第十九期，2009 年，臺北：國立臺北藝術大學。

國內論文

- 簡上允:〈《痕跡》，繪畫？！藝術家的姿態、場域－簡上允創作自述〉，2011 年，臺灣，國立臺灣藝術大學美術研究所碩士論文。
- 汪美嬋:〈圖繪意識地景-閼限想像〉，2006 年，臺灣，國立臺灣藝術大學美術研究所碩士論文。

網路資料

- 王嘉驥著:〈以藝術除魅－論郭振昌的臺灣美學〉，
http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/366 2012/04/26