

變體與歧義－周沛榕繪畫創作論述

周沛榕著

中華民國九十八年十二月

摘要

在歷史記憶裡，台灣常是中、日、美等強權政經角力的焦點，交織並存的歷史文化遺產衍生了當代台灣斷裂與衝突之人文環境與在意識型態、文化、與心靈層面上的糾纏與矛盾，以及台灣人在文化身分認同議題上的困局。

「變體與歧義」繪畫創作研究嘗試以「居間性」(in-betweenness)為主軸，反思個人繪畫創作中之文化身分認同議題。並藉由形式語彙上「居間性」意象之實驗期拓展個人繪畫創作上的台灣在地意識與意涵，並藉此擺脫西方中心主義話語對於個人繪畫創作長期的支配與凝視。

嘗試建構出介於「西方／非西方」，與介於「具象／抽象」的繪畫語彙之「居間性」意象的意圖則在於：恢復台灣長期被西方二元邏輯覆蓋、癱瘓之文化差異性的合法地位，並衍生具差異性意義的繪畫創作之思維與語彙—既有別於台灣地方傳統，亦不完全相同於西方現代藝術形式，但同時兼具二者間之某種歷史的延續性與臍帶關係的藝術新面貌：變體；並以此建構出有異於西方文化總體化話語之台灣藝術表現與辯證之自覺：歧義。

本創作研究特別聚焦於繪畫語彙之「居間性」概念與形式之學理基礎，以及其在當代繪畫表現上之探討，尤其是西方與台灣之當代繪畫。在理念思維上主要以後結構主義(Post-structuralism)理論為基礎，特別是解構主義之「居間性」概念與後殖民主義的「模擬」(mimicry)概念；在形式語言上，選用八〇年代新繪畫運動作為主要參照座標，探析與個人繪畫創作之折衷混雜之「居間性」取向相關的學理基礎與藝術譜系。

本創作研究以個人在 2005-2009 年之間的壓克力繪畫創作為主。除了形塑「居間性」意象的研究與實驗外，亦涵蓋個人多元文化經驗之梳理，以及對於建構具備差異性並能以承載台灣當代折衷混雜之「居間性」文化經驗之藝術理念以及繪畫形式之可能性之思索等面向。

關鍵字：文化身分認同、台灣當代繪畫、解構主義、模擬、新繪畫運動、浪漫主

義風景畫、南宋山水畫

Abstract

Historically, Taiwan has been a focus for Chinese, Japanese, and American political interests. The consequence has been an intriguing interplay of cultural heritage from different countries resulting in cultural contradictions, conflicts, and ambiguities.

“Variant and divergence” painting research project attempted to reflect on cultural identity issues of my painting, specifically from the in-between viewpoint. Through exploring with paintings in which there were images of irresolvable, interchangeable, and coexist simultaneously, I expected to expand Taiwanese local consciousness and in my paintings, and to dispose of the Western authoritarian discourse which had dominated and gazed my art over a long period of time.

Trying to create in-between painting images which lay in between Western and non-Western, and between figurative and abstract styles, I intended to restore the legal status of Taiwanese cultural differences which had long been covered by Western binary logic, and to derive a new painting style with significantly different thinking and form differed from either Taiwanese local traditions or Western modern art forms, however simultaneously combined both two sides -variant; and thus through it to construct Taiwanese consciousness of art different from the overall Western cultural discourse: divergence.

This study focused on investigating the theoretical foundation of in-between images of painting in terms of theory and form, especially Western and Taiwanese contemporary painting. The theoretical foundation of this study was based on the Post-structuralism theories, specifically deconstruction, and Post-colonialism theories, mimicry. As to painting vocabularies, I selected the Neo-Expressionism painting movement as the referential coordinates to investigate the art genealogy and theoretical foundation of my painting in eclectic and hybrid terms.

This research was based on my acrylic paintings finished during the period of 2005-2009. Besides shaping in-between images, the study also explored my multi-cultural experiences, and the possibilities to construct painting forms that could express the eclectic and hybrid aspects of Taiwanese contemporary culture.

Keyword: cultural identity, Taiwanese contemporary painting, deconstruction, mimicry, Neo-Expressionism, Romantic landscape painting, Southern Sung’s landscape painting

目次

摘要.....	I
Abstract.....	III
目次.....	IV
圖次.....	V
表次.....	VIII
第一章 緒論	1
第一節 創作之研究動機與目的.....	2
第二節 研究方法與架構.....	4
第三節 研究範圍與限制.....	9
第二章 相關創作理論及文獻探討	10
第一節 後結構主義思潮與其影響.....	11
第二節 八〇年代折衷多元的新繪畫運動.....	31
第三節 其他個別藝術家的影響.....	52
第三章 創作理念與形式技法探討	54
第一節 理念與形式.....	55
第二節 創作媒材與技法分析.....	79
第四章 作品詮釋	85
第一節 創作系列作品詮釋.....	85
第五章 結論	110
第一節 綜結.....	110
第二節 未來研究與創作方向.....	114
參考文獻	117
附錄	122

圖次

圖 2-1: 基弗(Anselm Kiefer) 〈Cockchafer Fly〉	37
圖 2-2: 弗列德利克(Caspar Friedrich) 〈山中晨霧〉	38
圖 2-3: 里希特(Gerhard Richter) 〈Jerusalem〉	38
圖 2-4: 巴塞利茲(Georg Baselitz) 〈Head of Tears〉	39
圖 2-5: 古奇(Enzo Cucchi) 〈原始風景〉	43
圖 2-6: 羅森伯格(Susan Rothenberg) 〈Bucket of Water〉	45
圖 2-7: 盧怡仲 〈追思〉	48
圖 2-8: 楊茂林 〈鹿的變相圖〉	48
圖 2-9: 楊茂林 〈圓山紀事 M9108〉	48
圖 2-10: 黃海雲 〈天、山、海 —乘化〉	49
圖 2-11: 鄭在東 〈碧潭〉	50
圖 2-12: 鄭在東 〈月出驚山鳥〉	50
圖 2-13: 顏頂生 〈聽松〉	51
圖 2-14: 梅丁衍 〈三民主義統一中國〉	52
圖 2-15: 弗列德利克(Caspar Friedrich) 〈Monk by the Sea〉	53
圖 2-16: 羅斯科(Mark Rothko) 〈Red, Orange, Tan and Purple〉	53
圖 3-1: 夏圭 〈Returning Home in a Driving Rain〉	71
圖 3-2: 弗列德利克(Caspar Friedrich) 〈The Tetschen Altarpiece〉	71
圖 3-3: 周沛榕 〈應許之地—父祖之國 V (局部)〉	73
圖 3-4: 周沛榕 〈應許之地—夢土凝望 XVIII (局部)〉	74
圖 3-5: 周沛榕 〈應許之地—父祖之國 XX (局部)〉	74
圖 3-6: 周沛榕 〈應許之地—父祖之國 XIX (局部)〉	75
圖 3-7: 周沛榕 〈應許之地 XII (-9,-10, -19, -20, -31)〉	76
圖 3-8: 周沛榕 〈應許之地—父祖之國 VI (局部)〉	78
圖 3-9: 周沛榕 〈應許之地—夢土凝望 XI〉	79

圖 3-10:〈美國棉畫布肌理〉	81
圖 3-11:〈台灣棉畫布上之石膏肌理〉	81
圖 3-12:〈比利時仿麻畫布上之壓克力厚塗增厚劑肌理〉	81
圖 3-13:〈乾筆多層次覆蓋法在畫面上所留下之色彩層次〉	83
圖 3-14:〈擦洗法在畫面上所留下之斑駁、不規則之模糊形式〉	84
圖 4-1: 周沛榕〈應許之地 III〉	85
圖 4-2: 周沛榕〈最敬禮 IV〉	85
圖 4-3:〈積雨雲層〉	87
圖 4-4:〈幽暗的雲層間隙〉	87
圖 4-5:〈霧雲〉	87
圖 4-6:〈卷雲〉	88
圖 4-7: 馬麟〈夕陽秋色圖(局部)〉	88
圖 4-8: 周沛榕〈應許之地 XII (-11,-12, -13, -14, -15)〉	89
圖 4-9: 周沛榕〈應許之地 XII (-1, -3, -8)〉	90
圖 4-10: 周沛榕〈應許之地—父祖之國 IV〉	92
圖 4-11: 周沛榕〈應許之地—父祖之國 V〉	93
圖 4-12: 周沛榕〈應許之地—父祖之國 VI〉	94
圖 4-13: 周沛榕〈應許之地—父祖之國 XI〉	95
圖 4-14: 周沛榕〈應許之地—父祖之國 XVI〉	96
圖 4-15: 周沛榕〈應許之地—父祖之國 XIX〉	97
圖 4-16: 周沛榕〈應許之地—父祖之國 XX〉	98
圖 4-17: 周沛榕〈應許之地—夢土凝望 VII〉	101
圖 4-18: 周沛榕〈應許之地—夢土凝望 VIII〉	102
圖 4-19: 周沛榕〈應許之地—夢土凝望 IX〉	103
圖 4-20: 周沛榕〈應許之地—夢土凝望 XI〉	104
圖 4-21: 周沛榕〈應許之地—夢土凝望 XII〉	105

圖 4-22：〈應許之地—夢土凝望 XIII〉	106
圖 4-23：〈應許之地—夢土凝望 XVI〉	107
圖 4-24：〈應許之地—夢土凝望 XX〉	108

表次

表 1-1 創作行動研究步驟圖·····	8
表 1-2 「變體與歧義」概念架構圖·····	30

變體與歧義－周沛榕繪畫創作論述

第一章 緒論

「變體與歧義」繪畫創作研究以對於自己的繪畫創作的研究與省思為起點，企圖將自己因台灣當代交織、衝突的多元文化經驗所衍生出之文化身分認同的困境，轉化為自己繪畫創作上之台灣在地性¹意義。嘗試以「居間性」(in-betweenness)為主軸，反思自己繪畫創作中之文化身分認同議題。易言之，筆者企盼以繪畫創作理念與形式語言之折衷混雜的「居間性」面向，闡釋自己藝術之台灣在地化文化身分認同的意涵，藉此擺脫西方中心主義話語²對於自己的繪畫創作長期的支配與凝視，並為自己的繪畫創作開闢新境。

西方對於非西方近百年的殖民，使西方中心話語之基本價值觀以真理的姿態滲透入非西方世界，造成西方文化在非西方世界擁有相對優勢之主導地位，也使西方文化成為非西方世界仿效學習的典範，西方現代藝術即為其中之卓著代表。台灣的藝術向來處國際藝術主流中心之外的邊緣位置，這形塑了台灣藝術對於西方主流藝術思潮亦步亦趨的傾向，視西方藝術之價值體系為自己進步與革新的圭臬。西方藝術世界彷彿才是成為台灣藝術家的原鄉，與西方藝術血統的親疏亦儼然成為判斷藝術價值高低的準則。在西方之文化意識與總體化話語洪流裡，台灣藝術之在地意識的發展明顯地被延宕，形成台灣藝術的「跟風」特質與本土情境近似脫節的無根漂浮狀態。

¹ 台灣藝術之在地性指：台灣藝術接受西方現代藝術後，台灣藝術所產生的「在地」衝擊與融合(外化與內化)；雖具西方現代藝術之形態，但西方影響已然內化、融合為具「在地」特質的新藝術作品。意即歷經現代化後，台灣藝術對於作品的美學表現與辯證的自覺呈現(林小雲 2002)。本文之台灣藝術之在地性指一種既有異於過去台灣本土地方傳統，亦不完全同於西方現代藝術形式，但同時與二者間具有某種歷史的延續性與臍帶關係的藝術新面貌與變體(variants)。

² 「話語」(discourse)或譯為「論述」，並非當代所創之新詞彙，但在當代「文化研究」與「文化批評」的脈絡中，「話語」源自傅柯的著作。傅柯對於「話語」的定義遠超過傳統的「言談」，而指涉某種社會知識的特殊領域——一種社會藉以溝通與運作並形成權力關係的陳述系統。「話語」亦指主流文化、政權，複製與傳播其既定意識型態之作為與過程(廖炳惠 2003)。由於「論述」一詞為具有論說之意涵的通用詞彙，對於「知識—權力」共生關係並無明確指涉。是以個人為求文義之清晰，本文以「話語」一詞取代「論述」。

隨著台灣意識的覺醒與新繪畫運動的推波助瀾下，八〇年代台灣藝術界燃起了一股對於本土文化之關注與反思的熱潮，藝術表現上的本土意識與在地性之探討形成一時之顯學。戰後新生代藝術家對於仿效趨進的「跟風」漸感不耐，轉而代之以表現對台灣社會文化議題的關注，以致混雜著台灣在地意識與西方藝術形式語言之多元折衷創作類型逐漸形成大宗。文化之在地意識與以台灣為主的歷史解讀一時形成台灣當代藝術發展之重要支點與原動力。本創作研究旨在：延續與深化八〇年代始之台灣新繪畫運動對於本土化與在地意識之探索，並試圖基於個人之藝術經驗，在自己繪畫創作中建構具台灣之在地性之內容，同時創作以此為核心之創作系列。本章首先第一節闡述本創作研究之動機與目的，其次說明研究方法與步驟，最後確立研究之範圍與限制。

第一節 創作之研究動機與目的

一、 研究動機

在歷史的記憶裡，台灣常是中、外強權政經角力的焦點，交織並存的歷史文化遺產衍生了當代台灣斷裂與衝突之人文環境，以及在意識型態、文化、與心靈層面上的糾纏與矛盾，以及台灣人在文化身分認同議題上的困局，而「居間性」亦成為台灣當代文化的重要特徵。

長久以來台灣的藝術一直處在世界藝術主流中心外的邊緣性位置上，西方現代藝術數十年來的原創性話語之專制，已使以居間混雜為特徵的台灣文化之自我再現與形成意義之正當性徹底地被癱瘓了。特別是八〇年代前之時期，西方中心主義話語對於差異的壓抑使台灣文化成為一個沉默、「失語」的他者，而台灣人文化身分認同上混雜曖昧的困境亦成為一道無解的難題。對於像筆者這樣一個出生於戰後、生活在神話破滅之後殖民³時代、習慣在西方藝術話語之語境內進行

³大體而言，近代殖民主義的發展可以大略界分為三個典型的階段：殖民主義時期、新殖民主義時期、與後殖民主義(postcolonialism)時期。在殖民主義與新殖民主義之區分上，普遍認為以時間的維度來做區隔最為簡便。殖民主義所指的是第二次世界大戰前西方國家以軍事力量為基礎在政經領域上宰制非西方國家的模式。新殖民主義則為第二次世界大戰後西方國家以非武力為基礎在

創作、卻不時以「文化上的中國人」身分自居的台灣人，不僅在心靈層面上經常充斥著矛盾與掙扎，也因此常感到自己的藝術創作不具有任何深刻意義與價值。

「變體與歧義」繪畫創作研究之所以選擇以「居間性」為研究論述與創作實驗的焦點的主要原因在於：「居間性」之在「非此即彼」的二元邏輯裡，既與二者皆有相似之處，又相異於任何一方之介於「似與不似」間之含混、矛盾狀態所蘊含的積極能動性，具有顛覆西方中心觀之本質論話語的權威性的潛力與可能性。而嘗試建構出介於「西方／非西方」，與介於「具象／抽象」的繪畫語彙之「居間性」意象的意圖則在於：恢復台灣長期被西方二元邏輯覆蓋、癱瘓之文化差異性的合法地位，並藉此衍生具差異性意義的繪畫創作之思維與語彙—既有別於台灣地方傳統，亦不完全相同於西方現代藝術形式，但同時兼具二者間之某種歷史的延續性與臍帶關係的藝術新面貌：變體；並以此建構出有異於西方文化總體化話語之台灣藝術表現與辯證之自覺：歧義。在台灣當代繪畫之在地性與文化身分認同的重構與定位上盡一己的「發語」之力。

二、 研究目的

「變體與歧義」繪畫創作研究以反思自己在藝術創作與學習背景上所經歷之多元文化影響與經驗為起點，藉由曾經造成自己在文化身分認同觀錯亂之西方中心主義的話語之反思與探析，試圖將現代主義史觀去總體化、去中心化；並藉由拒斥西方現代話語中普遍本質主張，以恢復自己繪畫創作中曾被壓抑之台灣文化之差異性與多元性的意義與特質。將自己曾經奉為圭臬之西方現代藝術之「真理」徹底去特權化與重新地方化，嘗試建構具差異性並能以承載自己折衷混雜之「居間性」文化經驗與感受之創作理念與繪畫形式，以再現台灣當代獨特之多元人文面貌。

政經領域上制約非西方國家的模式，使其在政經上未能實質獨立的狀態。後殖民主義關注焦點為文化，因此又稱為文化殖民主義。後殖民主義者關注西方與非西方間不平等的文化關係，並以文化為支點省思民族國家主權形式上的獨立是否意味實質上之獨立。後殖民主義為受西方殖民話語影響之非西方人文之省思提供另一新視域。

本創作研究在理念思維上主要以後結構主義(Post-structuralism)理論為基礎，特別是解構主義⁴之「居間性」概念與後殖民主義的「模擬」(mimicry)⁵概念；在形式語言上，選用八〇年代新繪畫運動作為主要參照座標，探析與個人繪畫創作之折衷混雜之「居間性」取向相關的學理基礎與藝術譜系。藉由形式語彙上「居間性」意象之實驗期拓展個人繪畫創作的台灣在地意識與意涵。因此本創作研究之目的如下：

- (一) 探討繪畫語彙之「居間性」概念與形式之學理基礎，與在當代繪畫上之表現，特別是西方與台灣之當代繪畫。
- (二) 梳理多元文化背景對於個人創作理念之「居間性」概念的影響；嘗試建構個人創作理念中之「居間性」意涵，並以此闡釋台灣文化身分認同之在地意義。
- (三) 進行繪畫語彙之「居間性」意象的實驗與開拓，並藉以表現個人對於台灣當代「居間性」文化身分認同現狀之感受與體悟。
- (四) 藉由理論論述與創作系列的省思，探討個人創作未來發展的依據與方向。

第二節 研究方法與架構

一、創作研究方法

⁴解構(Deconstruction)大致譯為「解構主義」或「解構理論」。楊大春(1994)指出，德希達(Jacques Derrida, 1930-2004)明確地抵制「解構」之理論化傾向，並極力阻止「解構」形成「主義」(ism)。德希達拒絕承認自己是理論家，反而以「零雜工」(bricoleur)自喻，是以「解構批評」似有比「解構主義」或「解構理論」等名稱更為適切。然而，經過近四十年西方學術體制的制度化的解構論述，解構已形同「主義」、「理論」、甚至「哲學」(賴俊雄 2005)。綜上所述，本文採用較為通用之翻譯名稱：「解構主義」。解構主義作為具體之批評實踐堪稱人文科學的共同話語。

⁵「模擬」(mimicry)一詞的概念源自拉岡，原指動物一如變色龍，為適應環境保護自己，將自己的膚色變得和環境一樣斑駁，並且藉此優勢來隱蔽自己、威脅敵人的偽裝術。是生物在生存競爭中逐漸培養成之本能性求生之道。巴巴將此概念轉換到後殖民理論之中，用來描述殖民者與被殖民者之間矛盾模糊的關係。Mimicry 有多種譯法，如：模仿、戲仿、戲擬、戲謔、學舌、翻易、擬仿等。(汪民安 2007；生安鋒 2005)。

(一) 理論分析法

在理論分析法的應用上，將與本研究有關之哲學、美學、藝術理論、與藝術史、當代藝術思潮等理論，藉由文獻的分析與探討，歸納與整理出具有學理基礎的基本理論架構與創作理念，以作為個人在創作實踐上的理論依據，茲分述如下：

1. 文化研究與哲學理論之分析與運用：透過文化研究學者與哲學家對差異、非中心化、居間性、與雙重性等論點之探析與整理，作為本研究之創作理念與形式概念的理論依據，特別是對於解構主義與後殖民主義之模擬理論之應用。
2. 藝術理論與藝術譜系之探析：以八〇年代之「新繪畫」運動與形式概念上之多元、混雜為主要之研究重點，透過對於歐美與台灣新繪畫運動分別之譜系、文化背景的分析與整理、相關之現代與後現代理論之探討，作為本研究在創作理念與實踐上的參考架構。
3. 藉由德國、義大利、美國、與台灣「新繪畫」運動代表畫家作品中介於「具象／抽象」風格與形式語彙之分析與探討為基礎，進行本創作研究之一在語意上「居間性」的意涵，在造形上「近似抽象」的具象形式語彙之可能性的實驗，以反映台灣當代藝術居間、混雜之在地性面貌。
4. 藉由對「西方中心論」話語的批駁與解構，試圖爭取台灣當代藝術之自述與詮釋權，以擺脫西方總體性話語中台灣藝術之邊緣化「他者」的位置，重構出具有台灣在地性歷史觀、人文意義之居間性話語論述與繪畫表現。

(二) 創作研究之行動研究法

行動研究(Action Research)顧名思義是一個結合研究與行動的研究方法，亦即藉由在實踐活動中持續批判、反省問題的一個歷程。行動研究一詞由勒溫(Kurt Lewin, 1890-1947)所提出，開始時作為社會科學研究策略，其後應用擴及其他

領域。行動研究的焦點在於切中問題的要點與及時運用，而非理論的發展、或普遍的應用（賈馥茗 2000: 124）。在行動研究中研究者即行動者，傾向以質與個案的方法來研究問題，藉由對於問題的診斷、擬定策略、改進與再計畫的循環過程解決問題。典型的行動研究歷程包括：觀察、計畫、行動、與反省等步驟。

劉豐榮（2004）指出藝術創作過程不僅止於訴諸情感，對於創作問題的認知與解決策略與技巧等亦為創作過程的重要面向。是以藝術家對於問題的尋找、發現、與解決方案之形成與實踐，不但具備研究的精神，實質上可視為一種研究行為。「藝術創作研究」為創作者研究自己的行動，藉由反省與改善等研究過程創作者意圖瞭解自己，是以藝術創作研究實具有行動研究之邏輯與精神，藉由藝術創作研究過程中之藝術理論與個人意象之發展的對話、思辨、與修正等歷程，有助於創作者在藝術理念與風格上的發展，體現為下列四項之積極功能：1.創作理念之發展與形成；2.創作之自我探究、省思與改進；3.創作之自我評析；4.獨特創作經驗與意義之闡明、洞察與呈現。

劉豐榮（2004）進一步指出藝術創作研究應用行動研究法時，可採用下列五個階段：1.創作研究者可先「自我觀察與檢視」；2.尋找「欲探討之創作問題與方向」；3.思考初步之「創作計畫與方案」；4.進入「創作表現與實踐」歷程；5.對創作成果與歷程進行「反省與檢討」。歷經此過程後亦能再次循環探討，而其中之各別階段的順序除了可彈性安排外，階段之間亦能彼此靈活轉移運用。

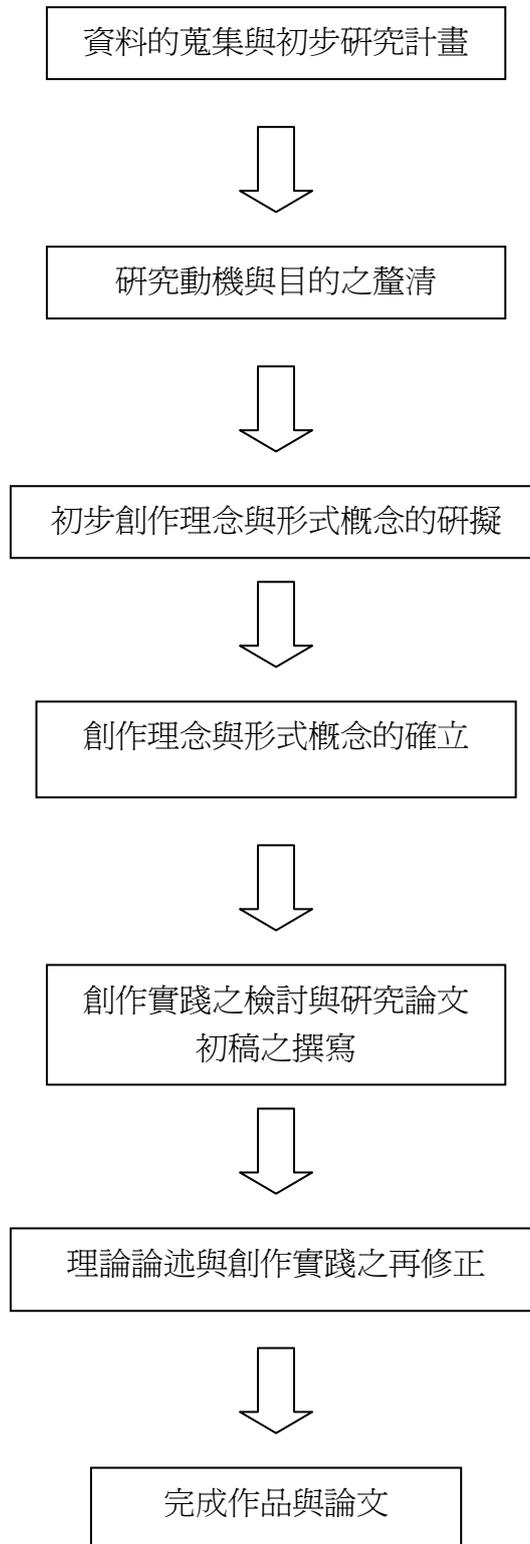
以上述學理為基礎，本研究擬以觀察與檢視自己藝術創作上之多元文化經驗開始，試圖恢復自己繪畫創作中被壓抑之台灣文化多元意義的面向為探討主軸。初步創作計畫以嘗試建構足以反映自己折衷混雜之「居間性」文化經驗之創作理念與繪畫形式為主要方向，並藉由對於創作表現與實踐歷程的反省與檢討以及相關理論之探討與分析，以發展與闡明獨特之創作思維與實踐經驗。

二、創作研究步驟

本創作研究以自己的繪畫創作為研究對象，按照行動研究法之觀察、計畫、行動、與反省等步驟，藉由在創作實踐與理論探析的過程中不斷反省與修正，以期能以構成本研究之創作理念，並做為後續繪畫創作實踐發展的基礎。本創作研究分為以下的幾個步驟（表 1-1）：

- （一）資料的蒐集與初步研究計畫之研擬：本階段的重心在於初步之研究計畫之研擬。藉由相關的文獻資料，包括藝術理論、哲學、美學、藝術家創作理念與作品圖片的蒐集與研讀、心得筆記與感想的撰寫，彙整出初步之研究內容與方向。
- （二）研究動機與目的之釐清：藉由核心議題與研究重心反覆之思考，並搭配資料的彙整、判讀，逐次修正與釐清出研究動機與目的。並持續藉此歷程歸納出理論之脈絡與論文大綱。
- （三）初步創作理念與形式概念的研擬：藉由形式概念上之實驗與改善、創作過程進行之自我觀察與檢視、文獻資料的進一步歸納與整理，研擬出初步之創作理念與形式概念。
- （四）創作理念與形式概念的確立：持續藉由理論思維與形式語彙間之關聯性與相互作用之修正與改善，統整理論與創作實踐之整體性，以形成明確之創作理念與形式概念。
- （五）創作實踐之檢討與研究論文初稿之撰寫：評估、觀察檢視創作之內容與品質，並與自我的創作理念相互比對，使作品能適切的傳達創作理念。從理論探究與創作過程中進行反思，並修正進行中的作品之形式語言與表現方向。
- （六）研究論文與創作實踐之再修正：藉由進一步的檢討與修正，不斷自我評析與調校論述焦點與作品表現的關係，以使理論更能貼近創作。
- （七）完成作品與論文：完成作品與論述撰寫，並提出發表。

表 1-1 創作行動研究步驟圖



第三節 研究範圍與限制

一、研究範圍

「變體與歧義」研究範圍係以個人 2005-2009 年之間以海景為主的風景畫作品，期盼藉由介於「具象／抽象」間強調「居間與曖昧」意象之模糊形式之實驗，建構出能反映出台灣當代多元、混雜之人文環境與文化身分認同之風景畫形式。研究的範圍在理論上涉及對於研究內容具影響力之當代藝術理論思潮、哲學、美學思維、藝術史等。而在形式上則以八〇年代新繪畫運動的多元折衷之表現手法為基礎，並汲取影響台灣當代藝術環境之歷史文化與人文藝術元素與意象，以建構具時代性與反省性的繪畫風格。

- (一) 時間範圍：以筆者 2005-2009 年間，強調「居間性」意象實驗為主之風景畫創作。
- (二) 主題範圍：藉由「居間性」意象之探索為起點，運用折衷、模糊、混雜、矛盾、漸變等造形手法，實驗兼具中、西美學思維的「居間性」風景畫創作。
- (三) 形式範圍：以實驗介於「具象／抽象」、「中／西」間之具「居間性」意象的模糊、曖昧形式為主體。藉由以遠景為主的風景畫表現以突破西方風景畫傳統中明確區分近景、中景、與遠景之構圖法。
- (四) 媒材範圍：以壓克力顏料為主，混合石膏、樹脂、與水性顏料等素材。
- (五) 技法範圍：以多層次重疊與渲染法等繪畫技法為主，混合非傳統繪畫技法。

第二章 相關理論及文獻探討

二十世紀五〇至六〇年代結構主義的崛起，在西方人文領域裡引發了影響層面廣泛的重大轉折。後結構主義(Post-structuralism)在結構主義的羽翼下興起，拆解並顛覆結構主義；在解構主義策略的消解下，西方哲學的普遍真理與邏輯被徹底地還原為「別有用心」的虛偽論述，符號意義之明確性也隨著中心之消解而失落，接踵而至的是一個吸納衝突、片斷、與不完整，與包容差異性與多樣性的多元價值新時代，語言符號的拆解重組、折衷混雜、流動可變、與兼容並存正不斷地為當代人文的內容衍生出新的意義與視角。

由於後結構主義思潮對「中心」的批判，對筆者藝術創作思維的形塑具有深刻且顯著的影響，特別是強調意義之差異化的「解構主義」對筆者目前之「居間性」意象之繪畫語彙—展現混雜中、西方人文影響，但異於前述二者之台灣當代多元折衷性格—基本調性，與解讀畫作之多元開放視角提供了正當性。其次，後殖民主義對於「西方中心論」的顛覆，與爭取文化「發語」權的企圖等，也在筆者目前之創作論述的方向、與相應技法的發想與實驗上成為重要的參照。

其中特別是德希達的「解構主義」、傅柯(Michel Foucault, 1926-1984)的話語與權力理論、與巴巴(Homi Bhabha, 1949)強調的「模糊的拷貝」之「模擬」(mimicry)理論對於筆者的創作理念之形成上深具影響力與啟發性。首先在第一節闡述之。新表現主義藝術家對解構論述的應用，在繪畫語言上多元折衷與挪用亦對筆者個人繪畫語言上的多元性之啟發具有示範的意義。台灣當代藝術的發展與脈絡亦扮演對於筆者個人繪畫創作發展之重要典範與資源，在第二節探討之。此外，還企圖將對筆者藝術創作具影響力之其他相關藝術理論與藝術家在第三節一併探討之。本章所探討之文藝理論內容僅限於與本創作論述主旨相關部分之整理，所以多以理論的應用面向與其對當代藝術影響層面為主，並無企圖對理論或其體系作總體性之剖析或論證。

第一節 後結構主義思潮與其影響

結構主義(Structuralism) 對於語言深層結構探索的思潮，肇始於索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1857-1913)的結構語言學⁶論點：意義產生於符號系統中，而不存在於表述者的思想中，開創了視語言為獨立自足之系統的觀點，亦提供了語言體系與現實世界分離的理論基礎。根據索緒爾的理論，意義不但並非先於語言，而且產生於語言體系，這暗示了探討語言時不一定需要以形上學為前提，傳統哲學與理性中心主義因而受到質疑。(夏光 2003；牛宏寶 2002)

在這場思潮更迭中，又以強調至高無上的個人(sovereign individual)與啓蒙主體性之人本主義(humanism)⁷與結構主義思潮之間的消長最為醒目，結構語言學革命撼動了西方傳統思維體系，結構主義者視文化如同語言，強調文化分析的焦點在於符號系統的角色與其運作方式，而非有意識的人類主體（主體人）。後結構主義承繼結構主義這種主張。然而，後結構主義批判結構主義理論概念之前提和預設，攻擊結構主義：「揭露唯一深層真理」之文化邏輯，質疑其「科學至上」的態度與所謂「真實的文化理解」的可能性。後結構主義者反對封閉式之本結構與其終極意義，認為文化並不存在內在結構或中心，強調詮釋過程之無窮盡、不斷開展之動態生產特性，主張差異化與引進異質創造多層次意義，倡導多元開放與意義的不確定性之批判策略。楊格(Robert Young 1950-)認為將永遠沒有、也不可能有關於後結構主義任何確定的理論。亦即「真理」失去其終極性地位與意義（徐崇溫 1994）。

後結構主義者不把語言運作的範圍侷限在封閉的結構中，他們賦予意符凌駕

⁶索緒爾視語言為一個封閉獨立自足的符號系統，認為能指－符號的詞語－(signifier)與所指－所指對象－(signified)沒有必然與本質的聯繫，二者之間的關係是任意的或約定成俗的。詞語意義的產生完全依賴該詞語與其他詞語之間的關係，更確切的說，依賴在語言整體的差異區別系統內，詞語之間的差異來形構。(劉北成譯 2005: 561)

⁷人本主義 (humanism)或稱人文主義、人道主義，是個人主義加上理性主義，其基本假定為：個人是自主與理性的行動者。(後結構主義的思潮與後現代社會理論，p98) 無上的個人這種觀念，源自於文藝復興時代，亦持續到啓蒙時代。它主張人類的行為是理性的，而且具有目的性。在這種人本主義的思考模式下。社會與文化被視為由自主的行動者透過選擇與契約所創造的產物。(文化理論的面貌 (林宗德譯 2004: 155)

意指之上的地位，以強調語言的動態生產性、意義的不確定性。後結構主義強調在結構主義的抽象過程中容易被忽視的面向一如當代世界中歷史、政治、日常生活等面向。後結構主義者批判理論之激變氛圍形塑了後現代理論(朱元鴻 2002)。高宣揚 (2002) 指出，對於話語的解構是後結構主義關鍵性的批判策略。對於後結構主義者而言，對於語言結構的分析是不足夠的，而應視語言為話語之構成元素。後結構主義對於話語的解構，大體可區分為二個主要的方向。第一個方向旨在批判與語言本身的性質及其結構密切相關的運用策略。第二個方向旨在批判與語言之外的社會文化因素密切相關的運用策略。筆者選擇分別以德希達的解構主義闡述第一個方向，並以傅柯話語與權力為例闡述第二個方向。因為傅柯和德希達的著作皆體現了符號學與對一切第一原理的攻擊之特殊結合。德希達質疑結構主義的基本假設而「消解」結構主義之文本分析，傅柯則揭示權力意志為一種獨特的社會力量，並以此取代結構主義關於權力要由結構上的前提構成的要求之論點(徐崇溫 1994: 235)。

不停留在對於一般語言的批判和結構分析，而是進一步批判和揭露各種「話語」、「論說」和「論談」的奧秘，從分析傳統語言複雜而詭異的社會文化運用入手，一方面揭露語言本身的弔詭和矛盾，揭露語言的侷限性，從而打破傳統對於語言的迷信；另一方面揭露語言的社會文化運用中統治階層的權力和道德的運作邏輯...它徹底否定傳統文化的主體中心主義基礎，推翻了傳統社會和文化體系賴以安身立命的「主體／客體」等各種二元對立統一模式，破壞了一切傳統社會文化秩序「正當化」賴以維繫的「中心／邊陲」基本原則。(高宣揚 2002: 260)

廖炳惠(2003)指出，二元對立結構是人為的建置而非源於自然，是以封閉結構中生產的詮釋意義形同一種之暴力。因此，德希達強調意義應趨向生成與開放而非封閉於過去既定之結構。同樣的傅柯史學研究對傳統史學研究提出考古與話

語的觀點，將權力與知識置入史學的話語中以發展新史學。後結構主義爲了創造能滿足人需求的一種新文化，嘗試將人從西方傳統文化之理性、道德與權力三重壓抑中解放出來。延續著尼采批判的路徑，它不但對西方傳統文化話語的根基進行徹底地顛覆，並傾全力拆解以主體爲中心的西方人本主義傳統，尤其是與主體概念緊密相連的傳統哲學。運用遊戲策略結合高度自由地批判與創造，從西方文化「二元對立」的思考模式中徹底地解放，爲自由地批判與創造活動開拓廣闊的遠景（高宣揚 2002）。

一、解構主義之居間性傾向

「解構」一詞最早的涵意爲海德格所謂之「摧毀」或「解除結構」。德希達曾爲「解構」下過最簡單經濟的定義：「一種語言以上」(plus d'une langue)，亦即「哪裡有一種語言以上，哪裡就有解構」（汪民安 2007: 141）。「解構」作爲後結構主義的核心概念之一，在二十世紀八〇年代盛極一時。簡言之，解構即對於結構中心的消解，也是對於結構主義的語言結構囚籠之突破。從對結構主義的基本原則之批判開始，解構主義進一步對西方哲學與文化傳統進行全面性之拆解，主張意義的解放與差異高過統一。對解構主義者而言，「真理」只不過是語言的一種效果而已，是以解構主義者不再以宣佈真理爲任務，自然亦失去一切捍衛真理的行動（歐崇敬 2003）。

德希達的解構主義深受馬克思、尼采、胡塞爾與海德格之批判精神的影響，在理論上是由多門學科所構成的多元文化，是以具有多元精神、包含著繼續發展與更新的可能性，是爲批判與創造相結合的思想運動（高宣揚 2002）。德希達追隨索緒爾從語言問題入手，進一步消解西方文化形上學「中心」的概念。但一反索緒爾之靜態的語言結構，與認爲意義是明確固定於語言系統的二元對立模式之論點，德希達主張符號意義的多元與不確定性。

「解構」的思想主要是企圖透過密集思辯的方式，針對歐洲語言所形成的中心主義，對哲學在西方的優位化，提出一種顛覆的質疑。德希達企圖由內部找出彼此差異的因素，將差異的因子顯題化，並看出彼此衝突的力量，他認為語言往往受限於中心、結構、形式等框架，因此，將封閉、僵化與凍結的意義釋放出來，這就是「解構批評」最主要的力道所在。(廖炳惠 2003: 70)

德希達指出對唯一的語言（真理）之著迷與幻想，促使西方哲學傳統致力於追尋與建構一套獨一無二之封閉之詞彙系統，亦形成了唯一的語言覆蓋與吞噬多樣的語言和異質性的局面，而解構就是要與唯一的語言抗爭，亦即遠離真理與源頭（汪民安 2007）。德希達將西方形上學⁸追尋一個終極源頭，將真理奠基於唯一原點的渴望，稱為「理體中心主義」(logocentrism)⁹。真理（中心）則奠基於「二元對立」邏輯上，先驗地預設對立中的前者處於決定性的中心地位，而後者處於被決定的邊緣地位的秩序，例如：「中心／邊緣」、「本質／現象」、「真理／謬誤」、「在場／缺席」、「意義／符號」、「聲音／書寫」、「西方／非西方」等，而這些中心亦即形上學所預設的本質。據此，藉由動搖二元對立邏輯的明確性，德希達企圖使形上學對於不可分割的源頭：理體（邏各斯）(logos)的追求失敗，以徹底顛覆西方文化。

更確切地說，德希達要消解的即「理體」在場 (present)¹⁰之明確性，因為形上學的概念和程序正是以「理體」的完全地在場為其前提（安原良譯 2002）。藉

⁸「形上學探究可能超越經驗可知世界之外、科學法則無法掌握的真實狀態。形上學的問題可說是「最哲學」的問題：真理中的真理，存在與知識、心靈、呈現(presence)、時間與空間、因果、自由意志、對上帝的信仰、人性不朽等等…為了提出這些問題並進而回答它們，西方形上學尋求其立論的基礎觀念—要旨、原則或中心的觀念，作為提出問題和陳述意見的基本依據。」(安原良譯 2002: 47)

⁹logo,「理體」亦譯為「邏各斯」。(希臘文)可意指邏輯，理性，上帝之言，基督等。(安原良譯 2002: 47) 理體被視為西方整體文化形象所預設的中心與起源。(汪民安 2007: 190)

¹⁰夏光(2003)指出，德希達所說的「在場 (presence)不單表示事物的本原、實質或本質的存在，而更意味著事物的本原、實質或本質是意義的來源或基礎。古希臘的辯論家們相信，真正的知識產生於關於事物之本質的辯論之中。在這種辯論中人們只有藉由訴諸其理性思維，才可能為其論點提供可靠、有效的論證，而「理體」所表示的正是在辯論中人說出來的話，並相應地含有人的理性、事物本質的意思。確切地說，「理體」這一概念乃意味著語言(聲音)、人的理性、事物本質之間相互的一致性，而真理即存在於這種一致性之中。

由「蹤跡」(trace)、「延異」(différance)¹¹、「嫁接」(grafting)等概念「居間性」(in-betweenness)或「文本間性」(intertextuality)¹²的特性，德希達對於西方形上學進行解構。以「蹤跡」為例，德希達指出某一詞語之所以具有意義，是因為隱含著與語言系統內其他不在場的詞語之間的對比與交互作用，亦即詞語之意義內存留有其他不在場詞語的「蹤跡」，而這些不在場的詞語以缺席（不在場）的方式在場(necessarily present in its necessary absence)（安原良譯 2002）。是以「蹤跡」非但不能視為單純地在場，亦非不在場。據此，當「蹤跡」做為個別詞語意義的構成要素時，詞語的意義就再也不能不因為被用來與其對比的不在場詞語的內容（蹤跡）的差異性維持不變、而不產生擴張或收縮。

「延異」不僅意味著差異，而且還意味著差異的產生過程與關係狀態—即分化、延擱、延宕、或者說延異是差異的「蹤跡」（夏光 2003: 333）。因此可涵蓋「同中之異」與「異中之同」的雙重意義。而「延異」的過程如同詞典對詞義的解釋，要闡明任何一個詞的詞義，總要藉助於更多其他的詞，而其中任何一個解釋詞本身的詞義也只能通過另外許多詞才能顯現出來。如此不斷交織綿延，形成符號鏈，導致終極意義被無限地推遲而無從兌現。

延異實際上也是一切未來可能的差異化運動的總和。文字差異化結構既然隱含著各種可能的差異化運動模式，其差異化運動的本質結構就是被延緩的差異化，即「延異」。被延緩意味著被擱置，而被擱置的越久，就包含著越多的差異化的可能性。所以，差異化的可能性及其不斷更新的生命力，是在延長和被擱置的過程中不斷地伸展的。時間結構的共時性和連續性的統一，使

¹¹蔣孔陽(1999)指出，「延異」(différance)可以理解為：與差異間的差異，即「差異遊戲」的創始與衍生。「延異」是「差異」的運動，它並不存在於一種單純的自我狀態。「延異」是一個非圓滿、不單純的創始，一個有差異結構的原始。

¹²對後結構主義而言，文本的意義並非穩定地包裹在文本內的明確實體。任何「文本性」(textuality)必然是「文本間性」(intertextuality)。因為文本並非封閉自足的，文本不是一個意義清晰的統一有機體，而是多重意義的混合體：與其他文本交互指涉、嫁接、寄生、雜交，甚至有可能是對自身的顛覆，包含著相反的意義。據此，表明「文本間性」的無疆界性，它不僅將各種作品互文化，而且取消文本之間本質性的類別界限、學科之間的界限（汪民安 2007: 110）。

延異在時間上的被擱置成為一種無限發展的可能結構（高宣揚 2002: 302）。

藉由「延異」德希達指出—「意義」只是語言內符號異活動的結果，符號活動是從一個能指鏈滑向另一個能指鏈的延異運動：移置，增補，擦抹，播撒，是一種無窮盡的自由遊戲過程（汪民安 2007: 110）。在這場差異的接力賽中，由於結構上的不可確定性，是以明確地宣稱任何詞語的在場或不在場皆成為不可能。這也導致意義自此處於介於在場與不在場之間往返流動與游移之未定中間地帶。Barbara Johnson (1947-)指出：

解構批評陳述了一種「新邏輯」，它與傳統的二值邏輯的非此即彼不一樣，它旨在發揮一種話語，這一話語既不說「非此即彼」，也不說「兩者…都」（both … and），甚至不說「既非此也非彼」（neither … nor），但與此同時並不拋棄如上邏輯中的任何一種（楊大春 1997: 26）。

「嫁接」將解構轉變成為一種增殖活動：讀者被賦權詮釋作品，允許在閱讀中增添意義、引入其他文本、對於文本進行重寫，從而與原作者一起創作。文本的意義在閱讀過程中因時、因地增殖出許多不同的意義，據此，文本的內在意義，包括所謂足以掌握意義總體性之單一、超越的詮釋視角、終極的衡量標準、與「作者」的權威性等皆被消解。（楊大春 1994: 23；劉北成 2005: 592）。上述情形可能發生於任何文本（包括哲學）。形上學的詞彙如：中心、真理、起源等也應當被視為詞語的一種，自然亦無法擺脫解構主義的消解作用。「蹤跡」、「延異」、「嫁接」等之模糊性與變形重組作用，突顯出語言本身無可避免的不穩定性。因此，如果蹤跡的「模糊性」持續地滑動於在場／不在場間，哲學語彙的「完全在場性」就成為了泡影—這對西方形上學而言是致命的一擊。（安原良譯 2002: 73）。解構主義有效地鬆動了西方形上學的二元對立邏輯中詞語之間的明確疆界，導致形上學因中心的失落而解體，從而也使意義多變、真理流亡。

德希達藉由非傳統語言符號與意義的解構過程與去中心的非概念邏輯形式，在傳統文化中心外持續分化、「擴散」(dissemination)的未定中間地帶，重建一種無中心的自由創作（高宣揚 2002）。無需贅言，二元對立邏輯的等級化結構是與文化壟斷以及政治統治互為表裡的。解構最受推重的方法是對於被壓抑、遮蔽之意義的揭示（劉北成 2005）。是以解構也意味著一種對於「他者」(the other)的召喚與追尋、傾聽與回應「他者之呼喚」的姿態，將語言的異質性解放出來，使歷史與意義的世界向差異、向他者敞開（汪民安 2007: 141）。

差異與解構哲學有一個最關鍵的思考：打破西歐的邏各斯中心主義、打破西歐的同一性、理性或稱理體中心思考...是以，我們可以說，差異與解構乃是從西歐學術與文化傳統中找尋那個足以顛覆邏各斯中心、理性主導的哲學思考（歐崇敬 2003: 145）。

德希達明確地指出：「傳統的『二元對立』之所以必須被顛覆，是因為它構成了迄今為止一切社會等級制和暴戾統治的理論基礎。作為一種策略，「解構」在批判和摧毀『二元對立』的同時，又建構和實現原有的『二元對立』所不可能控制的某種新因素和新力量，造成徹底擺脫『二元對立』後進行無止境的自由遊戲的新局（高宣揚 1999: 277）。

解構主義關注話語背後的權力結構—話語運作形成的權力與壓迫關係（林雅琪譯 2004）。楊格(2001)指出，解構本身是一種文化與知識去殖民化的形式，德希達對於邊緣性、離散、差異等概念，已被少數族群應用到社會與政治經驗上。解構主義對於西方中心論的消解彷彿在瓦解各種暴力組織，希望文化本身能由於各民族自身的存在方式的差異而開放出各種可能性與創造力，隨著論述領域的擴展解構主義逐漸形成一種跨學科領域的方法論（歐崇敬 2003: 122）。

二、話語與「知識—權力」

如果德希達的解構為後結構主義的主要內容，那麼，使後結構主義理論擴及文化、社會與政治領域的則首推傅柯。傅柯以「話語」取代結構主義的文本概念，旨在揭示這種超越、貫穿各種文本，並使一切文本成為可能的語言實體。他避開後結構主義者語言學上之偏見，而專注於從事權力分析。傅柯在《知識考古學》中指出：

這是一項不再把話語當作符號集團(指內容或描寫的意指要素)的任務，而是一項把話語當作系統地形成他們所談的對象的實踐的任務。當然，話語是由符號組成的；但它們所做的要比用這些符號去指物來得更多。正是這個更多。使它們不可能被歸結為語言和言語。而我們正是要揭示和描寫這個「更多」(徐崇溫 1994: 200)。

對傅柯而言，話語雖由語言所構成，但重點並不在語言本身，而在於使語言陳述產生意義的規則與實踐、與特定歷史時段之話語範式—「知識型」(episteme)。所以傅柯認為，話語提供了在特定歷史時段再現特定主題的語言與方式。霍爾(Stuart Hall, 1932-)指出，話語是透過語言的一種有關知識的生產，而所有的社會實踐都具有意義並形塑、影響我們的行為，因此，所有的實踐便都具有話語性的面向(孟樊 2001: 197)。話語的實踐決定語言是否具有意義、或哪種語言才能形成意義，涉及權力關係的運作。

「論述」¹³並不單只是傳統的「言談」行為而已，而是某種社會知識的特殊領域。對他而言，「論述」是一種陳述的系統，藉由這種方式。社會的現實世界可以為世人所瞭解、應用且運作，進一步形成主體與客體間的權力關

¹³「話語」(discourse)，亦譯為「論述」。

係。因此，在傅柯的系統中，「論述」並不是一種「已在」的對象物，可以被我們的言談所講述，而是我們可以透過「論述」自身，來認知世界並生產意義，進而形成一種隱藏在人際間的權力網絡（廖炳惠 2003: 83）。

在傅柯的觀念中，話語與權力是分不開的，並且話語本身成爲一種權力，主要以知識的形式來展現。權力與話語、知識具有共生關係。亦即沒有權力關係就沒有知識，沒有知識也就沒有權力，權力掌控知識，而知識同樣亦也賦予權力。傅柯認爲，促成權力與知識結盟的基礎，並非只在於利益或意識形態，或僅歸結爲權力操控、脅迫知識這種簡單的結論。「倘若沒有本身就是權力的一種形式，並以它的存在和功能與其它形式的權力相聯繫的傳播、記錄、積累和置換系統，那麼知識體系便無法形成。相反，假如沒有知識的摘要、佔用、分配和保留，那麼權力也無法發揮作用」（牛宏寶 2002: 711）。

在傅柯「權力—知識」學說中的「知識」指：關於人的知識（大體上等同於人文科學），又經常可以與「理性」、「科學」、「真理」等詞互換。而傅柯所言之「權力」主要指現代社會的各種制度中的知識化的權力。傅柯的權力概念重點不在人與人之間的權力關係、而在制度與人之間的權力關係（夏光，後結構主義思潮與後現代社會理論，p199-200）。傅柯以身體爲界面，企圖揭示現代社會中的「權力—知識」關係在歷史中形成之過程，檢視權力關係如何建構產生知識的真理體制、與「權力—知識」如何建構、控制和塑造「主體人」等論題，意圖揭露各種權力因素對於話語實踐與非話語實踐中的滲透，與對話語形成的影響，以徹底顛覆西方形上學傳統，這與德希達對於西方而上學傳統之「本體論—起源—目的論」的批判非常類似，但顯得較具政治意味些。

傅柯認爲，所謂真理、正義、進步、原則等先驗本體不存在於話語之外，亦不存在「客觀的」話語。話語系統按照各別的「話語範式」規範其言說內容、表達形式，與言說時機等，確立各自的話語紀律以生產話語。由此看來，是否表達了事務的客觀本質並非決定話語形態的真正因素，而是取決於與出現的當下之時

宜、話語紀律與慣例是否相符，是以知識是話語活動中權力作用的結果。權力控制詞語，從而適時地創造出真理與意義，並把它們表達為普遍客觀的先驗存在。藉由區分、淨化、排除等權力程序一套知識概念得以佔據文化之支配地位，凡符合自身規範的話語類型皆正當化為符合自然律的真理，並通過各種權力設施與機制對差異與他者進行整肅與鎮壓，因此傅柯進一步指出，關鍵不是說出真理，而是佔據真理，「進駐真理」（汪民安 2007: 112）。

由於現代社會是一個理性化的世界、真理的政體、「權力—知識」的複合體，而權力與理性深植於現代社會各種論述與體制中，對現代社會體制與「真理」理論之解構為傅柯學術生涯之核心內容（夏光 2003: 194-5）。傅柯開創了一個反啓蒙的傳統—批駁理性、解放、進步之間的同一性，他強調在權力與知識的現代形式之界面，已產生了一種新的支配形式（朱元鴻 2002: 56）。傅柯針對啓蒙運動二項基本內容：理性主義與人本主義提出批判，他質疑理性主義以理性為標準衡量一切之論調，也拒斥人類在共同之理性語言中體現一種普遍本質之人本主義主張。他認為理性主義遮蔽並壓抑社會領域之差異性與多元性的，因而需要以多元的知識形式與微觀分析來取代。傅柯試圖將被中心、本質、目的所支配的總體性歷史與社會去總體化、去中心化。（朱元鴻 2002: 61）。

傅柯對啟蒙理性所提出的最有意義的問題之一，是關於康德的下列假定：啟蒙的理性為所有的人類提供了成熟的可能性。在傅柯看來，康德的「人類」概念是非歷史的，是規定性的而不是描述性的，康德不是考察人類本質的人種差異，而是把人類存在的普遍結構限制在成年人的、理性的、規範性的狀態，這種所謂「理性」本身是產生於歐洲社會特定歷史的一種價值，因而並不具有普遍性。這種對「人性」的理解，事先就排除了與另一種做人的方式與對話的可能性，它把「非成年」(non-adult)當成了非人(inhumane)。無疑，啟蒙主義的這個關鍵性的區別在地緣政治上的結果，就是導致在歐洲的「成年性」與其幼稚的被殖民的「他者」之間設置了帝國主義式的等級

秩序（陶東風 2000：36）。

傅柯質疑現代西方理性主義史觀對於「起源」的迷戀，這種史觀將「起源」預設為神聖、完美的開端，視其為「邏各斯」－真理的所在。「追尋起源」的目的，在於確立事物的本質－各種事物之間的一體性，偶然性事物之不變形式。「追尋起源」，即探索隱藏在事物表面下之不變真理、客觀的目的與意義，與形上學之終極原因。有異於理性主義史觀對「起源」的迷戀，傅柯並不視事物的發生為源自於完美起源之派生過程。反之傅柯辨認出的諸多歷史事件其不可理解的面向、偶然與渺小，他也察覺到永恆性與整體性的視角皆不存在，自律的本體論並不存在確定性，一切都處於變動中，一切都處於分裂和對抗中。他將這些都視為多元的、斷裂的、異質的效果之歷史、事件，視其為源自權力關係相互抗衡之非因果性、非目的性之偶然事件：

「認出這些事件的卑微低賤的出身，認出事件的異質性、獨特性、不確定性、脆弱性、稍縱即逝、無意義、失敗的和被遺忘的，認出這些事件相互交織、繁衍、播撒、分化、混雜，不被佔有，也未被整合，沒有面孔，也沒有身分。這些事件相互衝突、相互拆解，也相互糾纏、相互滲透。譜系學尋求的不是一個完美的目的論的、形而上學的、理念的、先驗的、同一性的、可見的、本質的「起源」，而是要認出真實的歷史中被各種權力和話語所構成的事件網絡、偶然遊戲和鬥爭狀態。」（汪民安 2007：232）。

對傅柯而言，現代理性不僅具有強制力，既是化約又有壓制性的，且為支配的來源或建構物。傅柯拒斥：人類不變的本質、先驗的知識，認為這些皆為話語的效果。揭示現代社會中客觀化的理性形式（及其知識與真理體制），既不具終極原因、普遍的本質、亦非永恆必然的，而是在歷史機遇的產物，都是人為的建構，當然，一旦洞悉「權力－知識」關係如何建構即可將其解構。不僅終結了形

上學的歷史感，同時也消解了建立在起源與目的、同一與本質上之時間性和歷史性，終結了傳統的哲學（汪民安 2007: 232）。傅柯所代表的是：對於西方現代世界中視為真理的基本信念之徹底反思與反叛，從所有總體化、一元化的偏執狂之中解放出來，藉著增殖、並列與分裂展開行動、思想、慾望，以促成抗拒形式的多元化與差異化。藉由〈何為啓蒙？〉傅柯意味深長地暗示：啓蒙主義規定人藉由理性的運用，而達到心智的成熟的理性工程遠未完成，與超越這個康德式的「成熟狀態」的限制的急迫性。傅柯認為如果啓蒙理性要求我們以普遍的方式存在、認知、與活動，我們則應強調能使我們「是其所是」的偶然性(contingency)，並使這種偶然性歷史化，只有透過這個過程，才能解放人類存在中的差異性。（陶東風 2000: 35-36）。

恢復被總體化敘事所壓制的自主論述、知識、聲音。歷史中那些被壓制的聲音說明了支配的隱藏形式；容許它們的發言…運用「去熟悉化」技術來鬆動慣常感性的支配…使現在的恆常性或自明性成了問題、暴露了在公平與慈善的外表下所運作的權力與支配（朱元鴻 2002: p81）。

三、將歐洲去中心化與模擬理論

「後殖民」(postcolonial) 一詞帶有殖民狀態的延續與尚未超越的寓意，陶東風(2000)指出，後殖民性為一種表面的（外在的）獨立與隱藏的（內在的）不自由相互纏繞的歷史狀態，其特性為「獨立／依附」並存的中間過渡狀態。後殖民主義又稱「文化殖民主義」，雖然並非具備清晰概念、嚴謹定義之成熟理論，但李英明(2003)指出，後殖民主義針對西方對非西方世界在文化上擁有的優勢關係的探討卻十分明確。後殖民主義作為一種對於西方數百年來以理性主義之名所進行的認識論壓迫的「文化抵抗」(cultural resistance) 形式，並非簡單的反西方文化、退回種族中心主義，而在提出檢視受殖民話語影響之非西方人文世界的新視

野與方法，既是話語實踐，亦為批判策略書寫。

後殖民主義旨在搭建一個「文化場景」，從中透視西方「帝國主義文本」的生產和再生產，如何對被殖民民族進行想像的書寫、對偶的塗抹和象徵的塑造。而曾經遭受殖民的民族而言，後殖民主義致力於解構這種帝國文本中的權力論述和意識形態符碼。以求取民族的「自述權」。在爭取到政治獨立之後，進而去除殘餘的、再生的、複製的殖民境況，擺脫心靈的殖民狀態（宋國誠 2003: 9）。

後殖民主義從後結構主義對於西方文化的批判中獲得具體的動力與支點。繼承德希達與傅柯解構西方人本主義話語傳統的觀念，後殖民主義視西方人本主義—敵視他者與差異的挑戰，將特定之歷史建構、具局限性之「人類本質」與「理性」正當化成普遍之真理—是為極權主義。視西方的統治為權力與知識之間有害的合謀，視殖民主義為隱身於西方理性核心處的認識論謬誤。

雖然在思考差異問題的時候，德希達與傅柯都沒有直接論及後殖民主義問題；但是他們都曾經認為，西方的理性是法西斯主義的與帝國主義的，他們把殖民主義的經濟統治和政治霸權與西方的知識和理性結合起來，挑戰西方文化與西方認識論的普遍性（陶東風 2000: 29）。

形上學就是集結、反映西方文化的白色神話：白人將自己的神話、印歐神話、自己的邏各斯（logos）—也就是他的理性（reason）的神話傳奇（mythos）—當成普世共通的形式，這個形式他們必然還是要將它稱為絕對理性（Reason）。（Derrida 1982: 213）（轉引自周素鳳譯，2005）。

陶東風（2000）指出，殖民主義標誌著西方企圖系統地取消或否定非西方的

文化差異與價值之歷史過程。西方中心主義¹⁴（歐洲中心主義）藉由樹立在殖民者與被殖民者之間如：「西方／非西方」、「中心／邊緣」、「宗主／附庸」、「成熟／幼稚」、「文明／野蠻」、「進步／原始」等二元不平等永久等級結構與本質化標籤，使二者之間產生根深蒂固的差異，以便將其知識與文化暴力合理化。正如現代殖民主義藉由啓蒙理性話語，將歐洲建構為世界文明的中心，將被殖民的非西方世界貶抑為蠻荒的邊緣，將殖民文化侵略正當化為具有將被殖民者帶向成熟、使其文明化之「超功利之文明化使命」，這種知識與權力之間相互結合、滲透、與擴張，形成西方主體中心觀之合理化的話語依據。

權力的運作常常經過了一系列令人迷惑的「自我包裝」。雖然權力可能透過強力的展示與實施而表現自己，但它更可能透過似乎超越的、無功利的文化啟蒙的面目出現。透過這一包裝，權力既作為政治的限制又作為文化的可能性而把自己呈現出來。權力既是有權者與無權者之間的本質區別，又標示出一個可以占據的想像空間，一個可以模仿的文化模式（陶東風·2000·p14）。

後殖民主義將對於西方中心主義的批判視為重要論題。後殖民主義者指出歐洲文化在生產其具「普遍性訴求」之人文科學的時候，是在完全忽視非歐洲世界的知識，與無視於生活在非西方文化中的絕大多數人的狀況下。Stuart Hall (1990) 指出，揭穿人文主義話語中那些未言明的前提與預設，批判人文科學與藝術將自己之意識形態假定偽裝為超功利之客觀真理的知識活動的方式為文化研究的基本任務。據此，後殖民主義不但拒斥歐洲文化具備任何普遍性價值，並要求非西

¹⁴西方中心主義或歐洲中心主義(Eurocentrism)在「後殖民」與「解構主義」的批判論述中，多半認為在民族誌與文學作品中，充斥著一種「種族中心主義」，將歐洲視為單一的核心，以貶抑的眼光來看待其他種族的他者。在進化論式的時間推展上，也將其他種族視為是停留在古老時間的落後蠻荒。無法與歐洲的「現代化」時間，存在著一種同時性的關係。在文化等第 (hierarchy) 上，他者則處於一個未開發的低劣階段，不僅在價值觀上分屬野蠻，思維方式也停留在前現代時期，歐洲人可以藉由這樣的異文化觀看與想像，以滿足其回溯早期文化模樣的戀舊與懷鄉癖。不管是民族誌、紀錄片、電影或文學的再現，至今都仍充斥著這種刻板的「歐洲中心主義」。(廖炳惠 2003: 103)。

方世界的「知識領土的歸還」，即將被歐洲中心主義之普遍化知識重新地方化、去特權化、去中心化。公認的後殖民主義的創始之作－薩伊德(Edward Said 1935-2003))的《東方主義》即孕育自德希達與傅柯的解構氛圍，薩伊德藉由傅柯的話語與權力理論分析西方殖民主義之話語系統。引述自維柯(Giovanni Vico) 「人製造自己的歷史，人只能認識自己所製造的」的論點，薩依德指出：作為觀念的東方主義是個「人為的概念」、「一項歐洲的發明」，是一種西方統治、支配、與再現東方的話語系統。在這套西方文化的權力話語下，非西方世界被曲解為沒有思想、行動自由的主體。易言之，非西方世界被「他者」化了，被邊緣化為一個失語與消音的他者，以確證西方的自我。

作為一個被剝奪了話語權的他者，東方是不曾表達自己的，它必須由西方來替它表達。東方的失語與西方的獨語充分地表明了東西方的不平等權力關係。關鍵在於東方不能表達自己，如果東方能表達自己，它早已表達了：因為它不能，只好由別人來再現...東方是一個沒有話語權的「他者」(陶東風 2000: 86-87)。

王岳川 (2001) 指出，藉由《東方主義》薩伊德企圖超越二元對立之非此即彼的東／西方文化衝突模式，一如德希達對於「中心」解構，是爲了達到多元並存的目的，而非讓「邊緣」成爲新中心。薩伊德要求解構權力的話語神話、消除形上學的本質主義，力求超越東／西方的對抗，主張以互相吸納－你中有我、我中有你的新模式取代之，從而產生出彼此對話、滲透、共生的新模式，一種流動、複合性的身分認同。

(一) 巴巴的模擬理論

模擬的威脅並不在於它將真實身分隱藏在面具背後，而是來自其「雙重視

界，在揭露殖民話語的矛盾性時，也打破了其權威性」(生安鋒 2005: 142)。

模擬既可以是矛盾的也可以是多層次的。後殖民主體的模擬總是潛在地攪擾鬆動殖民話語，能在帝國主義控制結構中定位到了一塊在政治和文化上具有相當不確定性的區域。「模擬標誌著文明規訓內的公民違逆的那些時刻：壯觀的抵抗的符號。當主子的話變成混雜性的場域...」(生安鋒 2005: 141)。

巴巴「既非印度人，但是卻成長在對西方人仰其鼻息的印度，並得以躋身於中產階級之列，但同時他又是被一般印度人所看不起波斯人。這種雜糅的文化、階級和經濟的身分，使他永遠難以將自己整合為一個單純而統一的個體。而時時處於自我身分的懷疑之中」(王岳川 2001: 63)，這個成長背景形成了他批判殖民話語的前提。巴巴反對將殖民關係定義為一種二元對立之「對稱性對抗」(symmetrical antagonism)，認為殖民主體是藉由與被殖民主體「自我／他者」、「殖民／被殖民」間之差異性所建構，因此形成了殖民主義在場(colonial presence)的曖昧性。據此，宋國誠(2003)指出，在巴巴的觀念中，對殖民關係的顛覆策略不在於對「他性」的直接否定，亦非強調人存在的完整性，而在於奪回那被殖民者佔據的認同舞台，與在於模糊殖民者與被殖民識別關係之符號系統，通過意象嘲諷策略腐蝕身體與權威的疆界(宋國誠 2003: 251-252)。

巴巴成功地「混雜性」(hybridity)¹⁵的概念應用在殖民者與被殖民者間關係之研究上。巴巴把「混雜性」視為對抗殖民話語與權力結構的有力工具，以拉岡(Jacques Lacan, 1901-1981)的「模擬」與德希達的「有差異的重複」作為其概念的基礎。運用解構主義中之「延異」概念，巴巴認為殖民權力的運作並非只是單向的，殖民者與被殖民者之間的關係實際上是彼此交織、難以嚴格劃分的。在殖

¹⁵Hybridity 譯為「混雜性」、「交混」、或「雜糅」等。廖炳惠(2003)指出，十七世紀時，「交混」這個詞語所指涉的是，不同「種」的植物與動物交配之後所產生的新品種，在目前的跨文化研究與後殖民研究當中。「交混」則是十分重要且使用頻繁的辭彙，因為「交混」不但可以去除制式的想像和疆界，在交混雜糅的曖昧地帶間，更可以提供各種多元想像與拒抗力道的發聲空間。

民遭遇中的兩極，必然被一個不斷交流、商談與轉譯的「第三空間」(third-space)¹⁶：混雜未定中間地帶即「居間性」空間所中介。混雜並非肯定差異的替代性話語，它形成於傳統身分認同話語的未定的交會處，逾越本質性預設上的互斥領域的界線，因而能夠撼動傳統建構在民族主義意識型態上之身分認同，揭穿其定義的偶然與缺陷。巴巴認為混雜的狀態能驅動被殖民者的能動性，而反殖民的工程就是運作於這個未定的「居間性」空間。巴巴的混雜性與其模擬、矛盾狀態(ambivalence)、第三空間等概念具有一脈相承的關係，並且皆聚焦於認同這一核心議題上。

巴巴在區分「模擬」與「模仿」時指出，「模擬」的目的在產生與被模擬者介於「似與不似」(like but not quite)之間的「他者」。他介於模擬者與被模擬者間，既與兩者都有相似之處，又不同於任何一方；而其積極之能動性也就蘊藏在這「似與不似」的混雜、矛盾狀態中。至於「模仿」則為同源系統內的運作，模仿者忠實地複製被模仿者（汪民安 2007: 200）。是以模擬顯現出「模糊的拷貝」、「幾乎相同但又不大一樣」的特性。

「模擬是一種複雜、含混、矛盾的表現形式，它的目的並不是追求與背景相和諧，而是要像變色龍一樣，依照外界環境的需要變化自己的膚色，或者像戰爭中的偽裝術一樣，依照斑駁的背景將自己變得不純、駁雜，從而在隱蔽中保護自己，並力求利用這個優勢威脅敵人」（汪民安 2007: 119）。

「模擬」指當殖民統治者強行將殖民話語灌輸給被殖民者時，被殖民者在仿效殖民者的過程中，一方面吸收、「挪用」(appropriate)殖民文化有價值的部分，但另一方面藉由持續地調整產生出與殖民者之間的差異以超越、拒斥殖民者。是

¹⁶汪民安 (2007)指出，「第三空間」一個重要跨學科批評概念由索亞(Edward W. Soja,)提出。「第三空間」，首先作為人文地理學的一種變革性方法，提倡空間意義之不同思考方式。其次作為一種後現代文化政治的理論與實踐，體現了後殖民主義對帝國主義文化意識的抵抗。此外「第三空間」作為「他者的空間」，是空間差異結構的呈現和增強。後殖民主義文化理論脈絡中的「空間」概念深刻地蘊涵著對於歐洲中心主義、文化帝國主義、與「東方主義」的地理想像批判意識。

以被殖民者對殖民統治者的模擬，並非簡單的複製，而是具威脅性的「模糊的拷貝」。生安鋒(2005)指出，巴巴的模擬是圍繞矛盾性建構起來的，是一種差異的表述的浮現，本身就是一個否定的過程。模擬藉由不斷地產生滑脫、過剩、與延異，使殖民話語的權威受到不確定性的干擾。是以模擬成爲一種「雙重發聲」的符號：一種規訓與懲罰策略的問題化，它將權力視覺化時，將殖民者挪用了。據此，模擬在殖民話語內部開闢出一處縫隙與裂痕，以顛覆殖民主導意識型態之確定性（生安鋒 2005: 137, 139）。

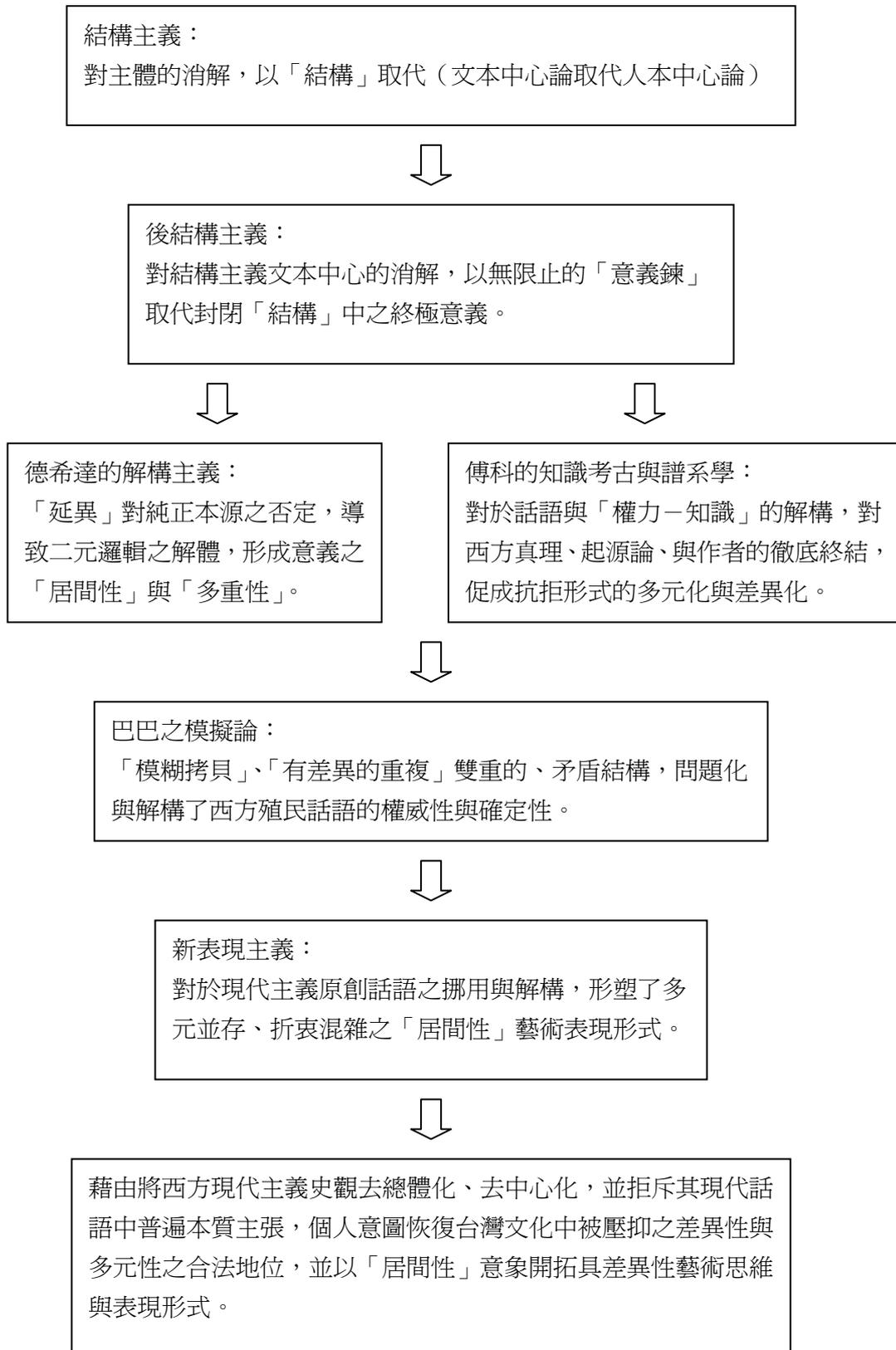
模擬實質上就是一種令人攪擾不安的「諷刺性妥協...改良了的、可以識別的他者的欲望，這種他者是差異的主體，他幾乎相同卻又不完全是」...模擬利用仿製來介入殖民支配的曖昧空間，並在這個不穩定且高度混雜的間隙內，發現殖民者的弱點。透過混雜和轉換，被殖民者將殖民者的風俗習慣和價值觀念加以挪用仿製，使殖民權威的內部就隱含著某種內爆的可能性（生安鋒 2005: 138）。

生安鋒(2005)指出，模擬具有顛覆殖民控制確定性的能動性，巴巴因此將其從一種令殖民者擾亂的因素，提升爲一種文化抵抗策略，構成了殖民控制最難以掌握的有效策略。Bart Moore-Gilbert (1997)認爲，巴巴的模擬作爲文化抵抗策略是對於殖民話語的策略性逆轉。是被賦權的被殖民主體對殖民者的回眸凝視，也是被凝視、被歧視者投向權力之眼的回敬注視。藉由這種「帶有差異的重複」殖民話語被駁雜化，衍生出混雜、矛盾、曖昧、模稜兩可的「居間性」狀態，解構了殖民文化中意義的本質性權威，開啓了文化身分認同上新意義的可能性。

對筆者而言，德希達解構理論的去中心化之「居間性」思維，成爲個人對抗以西方形上學二元邏輯之等級化話語爲基礎的西方中心主義的文化壟斷之基石。傅柯對於西方權力—知識的反思，形成筆者擺脫西方中心論主體觀的凝視與西方殖民話語下被指定、定義的文化位置，重新探尋與建構自己具差異性的主體

觀的另一起點。而後殖民主義的論述則與筆者繪畫創作的理念呈現平行的狀態，特別是巴巴的「模擬論」之「模糊拷貝」、「有差異的重複」之矛盾與雙重性是個人建構繪畫形式之「居間性」意向（在西方繪畫語彙內部，建構具有顛覆其藝術權威性之曖昧「變體」語彙的企圖）之最佳註腳；在西方藝術原創話語內開闢出未定的中間與間隙地帶－轉譯與協商之「歧義」的第三空間。

表 1-2 「變體與歧義」概念架構圖



第二節 八〇年代折衷多元的新繪畫運動

新表現主義是對現代主義者擯棄藝術史中圖像運用的逆反...轉而採用傳統的架上繪畫與雕塑創造藝術品的模式。他們回溯現代主義於與現代主義之前的藝術尋找靈感，揚棄了極限主義的高蹈與觀念藝術的冷漠。他們的藝術經由前者所禁忌的手法...代表了一種從現代主義走向後現代主義的時代性轉換（島子 2007：440）。

在二十世紀七〇年代，極限藝術(Minimalism)的發展帶領現代藝術追求表現形式與材料的純粹性本質之極限，完全排除幻覺性的空間、形像與其敘述性意義，藝術被徹底地還原回其唯物的本質狀態，顯現為極端的禁慾與虛無，現代藝術也因而畫下了句點。伴隨著形式主義美學在七〇年代中期逐漸被以解構主義、女性主義、後殖民主義、符號學、新馬克思主義以及文化研究為基礎之相對自由、寬廣的批評方法所取代（島子 2007），西方藝術在七〇年代末期亦顯現出日漸趨向於介於「中心／邊緣」間模糊之無中心化之混雜、曖昧的狀態，使現代藝術連同其思想邏輯皆面臨著解體的危機，這種模糊與不安的狀態卻也形成八〇年代的折衷多元化之新藝術運動的誕生的溫床。馬永建(2006)指出，Andreas Huyssen (1942-)認為八〇年代的後現代藝術的標誌著「傳統／創新」、「保守／進步」、與「大眾文化／嚴肅文化」之間緊張的關係，後者的地位不再優於前者，並且現代主義的二元對立邏輯，例如：「進步／反動」、「理性／非理性」、「抽象／再現」、與「前衛藝術／媚俗之作」等已不再顯為可靠了。以 Jürgen Habermas (1929-)的「新朦朧」恰可形容此種文化面貌。

歐洲的藝術家試圖通過繪畫的復興，來恢復對於本民族文化的信心，恢復在流行的觀念藝術的中被遺忘的神話、記憶、幻想以及不同文化之間的差異而

美國的藝術家則試圖擺脫極少主義缺乏感情的形式以及觀念藝術過分理性的傾向，重新恢復感性的力量（馬永建 2006：176）。

在歐洲藝術七〇年代末期興起的跨國性的「復古」運動中，繪畫這個滿載著文化記憶的傳統媒材再度成爲焦點，「新繪畫」(New Painting)的風潮開始於德國、義大利，席捲歐美各國，在八〇年代亦擴及亞洲各國，如中國、日本、韓國、與台灣。這股國際性新繪畫浪潮，以許多相異的面貌相繼在歐美各國出現，如德國的新表現主義 (Neo-Expressionism)、新野獸(Nouvelle Fauvres)，義大利的超前衛(Trans-avantgarde)，法國的新具象(Nouvelle Figuration)，英國的新精神(New Spirit)，美國的新意象(New Image)、新幾何(Neo-Geo)、新古典(Neo-classicism)、塗鴉藝術(Graffiti Art)等。這些新繪畫流派之間除了「復古」與「折衷多元」的傾向外，在觀念與形式上並不一致，亦無統一的发展脈絡，一般統爲「新表現主義」¹⁷。新表現主義運動在國際藝壇嶄露頭角，使區域性文化的發展再度受到國際社會的重視，亦逐漸終結了美國藝術自二次大戰戰後以來的國際性主導地位。

Charles Jenks (1987)指出：「從七十年代末以來，大多數後現代藝術家和建築學家都採用了多種傳統，並以一種我稱之爲『任意表現的古典主義』(Free-Style Classicism)的形式固定下來。這是一種豐富的和廣闊的形式語言，不僅返回到希臘和義大利，而且也返回到古埃及以及像『儀式主義』(Mannerism)那樣的所謂的『反古典運動』(Anti-Classical Movement)那裡去。在實際上，他們都返回到了作爲經典的古典主義的基礎的那些原型和固定因素中去（引自高宣揚 1996：41）。

以「挪用」(appropriation)藝術史既有風格與形式爲最大特色的新繪畫運動，

¹⁷這波「新繪畫」運動，並不具有一個明確名稱，一般通稱爲「新表現主義」、或「國際超前衛」。有稱「超前衛」爲德國「新表現主義」的義大利版。（呂清夫 1995：75）；亦有稱「新表現主義」爲義大利「超前衛」的德國版（陳國強 1996：37）。

旨不在傳承前衛藝術的傳統或復古；相反地，其主要目的在於藉由「挪用」解構前衛藝術。由於新表現主義繪畫作品具現了德希達的「意符」與「意指」間意義的多重性與不確定性，是以新表現藝術家常被視為「解構主義」藝術家。影響新表現主義圖式原理的理論很多，但主要理論根據多來自後結構主義。如德希達的「去中心論」與傅柯關於「人之終結」、「譜系學」等概念¹⁸。謝東山(1995)指出，根據德希達符號意義的多重可能性、符號的意義取決於其所在語境(context)、符號之自由遊戲等概念，否定了「意符」與「意指」間之固定關係。質言之，符號的意義若視其所在文本而定，原作與抄襲間之界限即不復存在。傅柯在「作者消失論」中指出，如同其他文化，藝術亦藉由作者在作品中的主體地位（中心）達到控制意義的目的。但是在無所不在的話語權力的干預下，即便是作者亦無法避免，是以作者的言論至多也只能視為權力干預的結果。據此，作者喪失對於作品之權威性亦不再是作品的「主體」或「中心」。此外傅柯的「譜系學」反對現代主義強調先驗、連續、進步的進化史觀，主張將歷史事件還原為異質性、斷裂性、不確定性本色，強調其相互交織、混雜、多元、與衝突的狀態。上述這些理論成為八〇年代多元折衷的新表現藝術—逾越現代主義強調「原作」(origin)、「進步」之思想邏輯與形式規範—「挪用」既有風格、形式、圖像之正當性的根據。隨著形式語言與材料的擴增，語言的新、舊不再被單一地視為評判藝術價值的標準。在後現代藝術中，隨著作者主體性的消解，藝術作品、表現形式、與其意義皆被視為社會文化的產物，現代主義者所宣稱之藉由與社會保持距離以達成藝術創作之獨立自足性的神話也就不再具有說服力了。在挪用既有圖像的形式邏輯中，多元並存、折衷混雜等具「居間性」的形式概念，逐漸成為後現代藝術之重要特色。

¹⁸影響新表現主義圖式原理的後結構主義理論，除了德希達、傅柯、還應包括巴特(Roland Barthes 1923-1983)的無作者論(H. H. Aranson 1998: 699)。亦可納入布希亞(Jean Baudrillard)的超真實性(hyperreality)理論(謝東山 1995: 167)。巴特的無作者論所述之「互文性」概念，與德希達「去中心論」之「蹤跡」概念近似，因而省略。布希亞的理論，所針對的是後工業之消費文化情境中，擬象(虛幻)與真實的辨證，與本文針對多元混雜的文化認同之論述基調較無關聯性，因而略而不論。

一、歐美之新繪畫運動

對於沿用傳統的作法，後現代的思想家和藝術家並不是不知道；與其說他們不知道這個道理，倒不如說他們...「明知故犯」，有意否認其與傳統的關係，以顯示其反常，顯示其意欲向「不可能」的東西挑戰，同「不可能」爭奪「可能」的特徵。他們以實踐本身表明其不正常性；這種下正常性的特點，恰恰就在於它對傳統的對立，在於它對傳統標準的蔑視，或者說，在於傳統標準對它的無效性（高宣揚 1996：46-47）。

新表現主義繪畫作為七〇年代末期興起對抗極限藝術與觀念藝術 (Conceptual Art) 的主要潮流，崛起於德國與義大利。新表現主義從現代與前現代各種藝術中汲取靈感，特別是德國表現主義的傳統，就其形式語言與強烈情感基調而言可視為表現主義傳統的回歸。對於極限藝術之純粹化形式提出反動、反對觀念藝術對於藝術客體(art object)、繪畫的圖像、形式等之完全摒棄，揚棄抽象藝術缺乏具體對象的描繪。「新繪畫」運動在七〇年代末期的快速蔓延，多少歸因於美國藝術主導的國際性風格遮蔽其它藝術形式的狀況所引發之文化差異、邊緣化等議題，與西方世界普遍喪失對於藝術發展未來性的樂觀主義的態度有關，從而使得傳統藝術形式重新受到重視，繪畫的復興運動正是在這種氛圍下應運而生了。

(一)德國新表現主義繪畫

在西方現代藝術史上，德國現代藝術的表現一度相當耀眼，例如：德國表現主義、達達、包浩斯等。但是隨著三〇年代納粹的崛起，在德國境內禁止現代藝術開始，到戰後的冷戰東、西德分裂時期，德國藝術的發展分別追隨美、蘇為代表的社會主義寫實藝術與美國現代藝術，形成德國藝術的光采在西方世界中遠遠不及美國藝術，且並不受到重視。直到「新表現主義之父」波伊斯(Joseph Beuys,

1921-1986)的現身。他扭轉了德國藝術的窘境，賦予德國藝術全新的願景，並將德國藝術帶往重生之路。波伊斯帶領德國戰後新生代藝術家面對德國文化的歷史傳統，在藝術創作中恢復所屬之民族文化根源、區域意識、地方特質、具象藝術之表現傳統，甚至將被貶抑為「墮落藝術」之德國現代繪畫傳統，轉變成一種民族象徵並重行帶回到國際藝術舞台。他使德國新表現主義藝術在八〇年代從美國現代藝術之單一、普遍化的國際性風潮的藝術語言中脫穎而出，使德國藝術重新受到國際藝壇的矚目，並蔚為國際性的強勢風潮。此外德國新表現主義繪畫還扮演了八〇年代繪畫復甦運動的重要開端。

德國超前衛藝術採取一種恢復國家本體的想法，反對先前藝術在現象學上的懸浮不決，採用基本而質樸有力的材料，捨棄杜象式之立場，而支持在文學層次上回復超現實之根源（魯特列阿夢〔Comte de Lautreamont〕以及阿陶〔Antonin Artaud〕），在繪畫性層次上則回復表現主義(expressionism)之本。如此一來。藝術經由復用諸如表現主義這文化與歷史之根源等，治癒了歷史創傷並復合德國文化被撕裂的軀體。（陳國強 1996： 38）。

特別是在巴塞利茲、魯佩茲(Markus Lupertz, 1941-)、與里希特等三位藝術家的作品示範了保持自身民族文化對於藝術表現之重要性，使得德國新表現主義藝術家在創作上展現出對於德國歷史、神話，與文化的信心與探討的熱情（馬永建 2006: 182）。代表藝術家為巴塞利茲、魯佩茲、里希特、彭克(A. R. Penck, 1939-)、波克(Sigmar Polke, 1941-)、印門多夫(Jorg Immendorf, 1945-)、基弗等。德國新表現主義藝術家意圖重建自己的民族文化傳統，與浪漫主義的情感基調；藉由「挪用」、拆解、與重組等方式，糅合包括西方與非西方之既有的風格與形式，構築他們多元寓意與介於傳統與現代之居間性形式語言。對筆者在跨文化形式語言之實驗與嘗試上，是十分具有啟發性與影響力的。在他們之中，又以基弗、里希特、與巴塞利茲的作品對筆者特別具有意義。

1. 基弗(Anselm Keifer, 1945-)

基弗雖然是波伊斯的學生、但是他對於繪畫傳統的振興具有高度得使命感。他屬於在二次大戰後廢墟中誕生的一代，雖然未曾親身經歷過大戰，但由於成長於戰後的德國，表現德國的歷史、文化的命運因而形成他的藝術之核心議題。藉由藝術創作為界面，基弗不遺餘力地對於德國歷史、文化，特別是他父執輩時代之禁忌－納粹主義－提出批判與反省。基弗的作品象徵德國戰後新生代藝術家回溯與反思自己國家矛盾、衝突歷史時之失落感的自我救贖。

他面對因戰後而崩解的國家文化神話，甚至接收了猶太人遊牧歷史中的世界主義，將德國歷史上的痛轉化成創作的泉源。他的作品不僅含蘊著對國家身分尋求的意圖、探討個人歷史的意義，同時也對過去提出了割骨療傷式的再生期許（高千惠 2000：178）。

基弗的全景式風景畫粗獷厚重的筆觸、陰暗憂鬱的色調，空曠與荒蕪的景象使畫面流露出一種混合著壓抑與悲愁的張力。傳達出對於一種戰火肆虐後焦黑大地歷史性的憑弔與凝視。畫面肌理除了繪畫顏料外，基弗大多混入多種素材包括：稻草、砂石、鐵絲、瀝青、木刻等，層層疊疊交織的素材使畫面充斥著一股沉重、滄桑史詩般的歷史感。

在德國新表現主義畫家中，對筆者個人的藝術創作最具影響力者首推基弗，特別是他具有冥想視野與詩趣的風景畫系列作品。他的繪畫對筆者的影響與啟發主要呈現在於下列幾方面：藉由橫越的地平線將畫面一分為二的簡單壯闊的構圖、在形式語言上展現出介於抽象表現主義似帕洛克(Jackson Pollock)的語彙與德國表現傳統具象語彙之「居間性」意象（圖 2-1）；作品之象徵意涵上常呈現矛盾之雙重性之中心主題，如「火」這個元素在基弗的作品中經常同時隱喻：毀滅與再生。其作品的題材與內容引用之典故經常包括德國歷史、文化，與非西方文化之歷史、神話等。如 1986 年的作品「俄賽烈斯與愛色絲」，其典故源自埃及傳

說，作品表現包括死亡與重生等之雙重寓意。最重要的是他藉由畫作展現出對於一戰後國家分裂而顯得問題重重的德國的文化身分認同、德國戰後新生代艱難的文化矛盾感等議題—的省思中深刻情感與歷史感。



圖 2-1：基弗(Anselm Kiefer)。*Cockchafer Fly*。1974。混合媒材。220 x 300 cm。
(圖片來源：Rosenthal，1987，33)

2. 里希特(Gerhard Richter, 1932-)

里希特是一位具有東德生活背景的西德藝術家，其作品游離於八〇年代的德國新表現繪畫運動的邊緣，有時因其八〇年代之抽象作品風格被歸類為新抽象藝術之成員。他既不同於基弗對德國的歷史具有嚴肅的反省，亦不像巴塞利茲對新形象的表現性進行有力的探索。他的繪畫風格曾有多次的轉變：例如六〇年代的作品所追求黑白攝影影像失焦的模糊感，即與八〇年代始之純抽象風格有著十分不同的樣貌。

里希特長期對於介於照片描摹所產生的形象到純粹抽象語言兩極間之可能性進行探索與實驗，運用近似浪漫繪畫中模糊、晦暗迷霧般的「無形之形」(Formless Form)¹⁹之形式語言(圖 2-2)，使其圖像可視為具象或抽象繪畫任一種，但同時亦為游移於二者邊界間之模糊、曖昧難以明確定義之居間性風格(圖 2-3)。里希特曾表示：「我不遵循任何觀點、任何體系、任何流派，我沒有計劃、沒有風格、沒有什麼不可以動搖的東西...我逃避所有死板的束縛，我是不一致

¹⁹無形之形(Formless Form) 這種無形之形式並非沒有形式，而是指無法用其他明確敘述的事物來代替(如古典主義在圖像語言上之清楚明確)而顯得非明確的、非決斷的、與事物疏離的和意義的不確定之表現形式(黃海雲 1991: 69)。

的、無所謂的、被動的，我喜歡不確定的、無界限的以及持續不停的變動。」里希特的作品發揮了兼備具象與抽象繪畫特質之「雙重特徵」。他持續對於這二種語言提出質疑，探討圖象表達的方法論，以發現繪畫表現的新可能(車建軍 2005: 41,46)。對筆者而言，里希特從具象語言過渡並跨接到抽象形式的手法，使二種形式語言呈現為交織並存之「雙重特徵」，具現了德希達「解構」之「哪裡有一種語言以上，哪裡就有解構」的「延異」精神，展現出「同中之異」與「異中之同」的雙重意義，這對於筆者目前繪畫創作在形式語言上之實驗之示範性是不言可喻的。



圖 2-2：弗列德利克(Caspar Friedrich)。山中晨霧。1808。油畫。
http://www.fineartprintsondemand.com/artists/friedrich/morning_mist_in_the_mountains.htm
(2009/8/3 瀏覽)



圖 2-3：里希特(Gerhard Richter)。Jerusalem。1995。油畫。126 x 92 cm。
http://farm4.static.flickr.com/3061/2948863803_cff81afd8d_o.jpg (2009/7/27 瀏覽)

3. 巴塞利茲(Georg Baselitz 1938-)

巴塞利茲亦為一位有著東德生活背景的西德藝術家，儘管他的作品在外觀與題材上與筆者的目前的創作風格具有明顯差異性，但是在對於繪畫創作的態度卻與筆者目前的創作具有相當多的類似性，也是在這個意義上探討巴塞利茲的作品。巴塞利茲從一開始就想同時成為具象與抽象畫家，這使他的作品除了出展現德國表現主義傳統之特質外，其形式語言具有介於抽象與具象繪畫語言之間的居間與曖昧性。如馬永建(2006)所指出的：儘管巴塞利茲的作品具抽象傾向，但他

始終未放棄畫面中的形象的使用，因而打破現代主義區隔具象與抽象形式語言的樊籬。巴塞利茲強調其作品之繪畫性(painterly)高過於主題，致力於進行新形式語言之探索、強調創作的自發性與過程中即興處理等觀點。此外在其六〇年代的作品中，顯現出對於德國歷史深沉反思後之悲愴感、與對於國家分裂狀態下本土藝術語言之失喪而引發之文化定位上的焦慮感，上述幾點不但與筆者藉由繪畫創作企圖反思台灣當代之文化身分認同感相通，亦與筆者在形式語言上介於具象與抽象繪畫語言之間模糊、曖昧之「居間性」傾向與基調雷同（圖 2-4）。



圖 2-4：巴塞利茲(Georg Baselitz)。Head of Tears。1981。油畫。146 x 114 cm。（圖片來源：Honnef，1992，57）

（二）義大利超前衛繪畫

由於對於形象的回歸、歷史風格、神話的挪用、與重建自己的民族文化傳統等諸多相似性，使義大利的超前衛常與德國的新表現主義相提並論。「超前衛」一詞為義大利超前衛的旗手奧利瓦(Achille Bonito Oliva, 1939-)所創，他強調有別於前衛主義沿著二十世紀初那些偉大運動的「語言學進化論」演化論，超前衛以游牧的姿態跨越界限，主張過去所有語言的可轉換性，企圖使繪畫傳統再度回到藝術之中，即重新回到意大利的文化傳統中去尋找資源。是以超前衛視現代藝術史線性發展史觀僅只是多種選擇之一，質疑現代藝術史這種導致觀念抽象化的進化史觀。

超前衛藝術家發現一種良性的不確定，超越了總以穩固的傳統為參考點的迷信...他們脫離任何中心，對於任何參考點都予以關心，因為現在所有參考點都是可能的。他們不顧一切地放棄傳統包袱...永遠在運動狀態...盡可能沿著邊緣或小路。運動支撐著藝術家的活動，他們承載其作品，負荷著繪畫材料，愉悅地運行，但卻解脫了直線性軌道的負擔和構成阻礙的信仰(陳國強 1996: 34)。

七〇年代在義大利藝壇占優勢的「貧窮藝術」(Arte Povera)一類同於美國的觀念藝術—反對藝術創作中之傳統方法與主題，主張以「偶發」(happening)和「裝置」(Installation)取代。不顧當時主流藝術運動對於傳統繪畫的蔑視，超前衛藝術家不願意再因循現代主義的線性發展法則，轉而遵循自己的想法：重新以繪畫和雕塑，特別是以傳統繪畫為手段，自主地與七〇年代的國際主義藝術決裂，這表明超前衛在態度與方向上與現代藝術之間的差異性。有別於前衛藝術線性發展的烏托邦傳統—每一新運動都必須是前一個運動的延續。超前衛繪畫有意識的背離這種傳統，仿效矯飾主義 (Mannerism)自由開放地回溯過去與開發未來，恣意地「挪用」藝術史上既有的風格與形式，並視語言為從一件作品到另一作品、風格的過渡性工具與航道 (陳國強 1996: 3)。義大利超前衛藝術家們不只「挪用」本國的傳統藝術風格，還包括他國歷史、流行，甚至非西方的意象，將藝術經驗、連同當代生活的感受、與個人的直覺與想像自由地相結合、混雜，使作品因而成為承載當代生存狀態的視覺隱喻與象徵，而非所謂的剽竊、複製傳統，亦即奧利瓦指出之個人符號，與藝術史、文化史共通之符號的居間並存、與交織糅合。

「不同風格之連接產生了一系列意象，一切皆在轉換或進展的基礎上運作，是流動而非預設的...比較偏好於感性之波動，而不太喜歡單一意識形態的內容...具有游牧性、敘述性、諷刺性、隱喻...等特質，並且是在折衷的不安定領域裏工作...」(陳國強 1996: 3)。

從藝術譜系來看，超前衛藝術家主要承繼一譽為後現代新古典主義的宗師—德奇里柯(Giorgo de Chirico, 1888-1978)的藝術風格甚至態度²⁰。有別於新表現主義對於表現傳統情有獨鍾，超前衛藝術家們延續德奇里柯對待義大利傳統模稜兩可的態度，漫遊於傳統與現代間，從所有的歷史風格與形式中尋找靈感，對其提出質疑、恣意的拆解、與進行具嘲諷意味的模仿，這形成意大利超前衛與德國新表現主義的顯著之差別。對筆者而言，超前衛藝術家們對待傳統模稜兩可的態度、與具嘲諷意味的模仿等諧擬(parody)手法，形同德希達「帶有差異的重複」，而在意義上也與巴巴之「模擬」、「混雜」等概念之雙重性形成有趣的對照。

由於「貧窮藝術」的影響，超前衛藝術家們多對自然有著強烈的情感。他們對於義大利文藝傳統具有深厚的感受，如古奇與帕拉迪諾皆具有很深的義大利情結。他們的作品成為反映生活環境的獨特風景。他們的作品皆瀰漫著強烈的個性與深邃的情感張力與抒情性。代表畫家包括：奇亞 (Sandro Chia, 1946-)、古奇 (Enzo Cucchi, 1949-)、克雷門蒂(Francesco Clemente, 1952-)、帕拉迪諾 (Mimmo Paladino, 1948-)、與德馬利亞 (Nicola De Maria, 1954-)等多位。義大利超前衛藝術家違逆主流藝術形式，意圖恢復自己的民族文化傳統；藉由「挪用」、拆解、重組、與諧擬等方式，糅合包括西方與非西方之既有的風格與形式，構築他們多元寓意與介於傳統與現代間之詼諧曖昧的居間性形式語言，對筆者在跨文化形式語言之實驗與嘗試上，無庸置疑是十分具有啟發性與影響力的。在他們之中，又以古奇的作品對筆者特別具有意義。

1. 古奇(Enzo Cucchi, 1949-)

古奇對於鄉土的具有深厚的情感，強烈的鄉土情懷，表現出的「我的義大利」，與基弗的「我的德國」相媲美（陸蓉之 2003: 93）。如同其他超前衛同輩，

²⁰德奇里柯堪稱二十世紀最為晦澀與曖昧之藝術家之一。他先是在二十世紀初創立了「形而上畫派」，成為超現實主義之重要先驅人物；但是旋即在二〇年代，藉由對古典傳統的模仿以尋求創作靈感，並因而拋棄「形而上」時期的風格，使當時的現代主義者深感困擾。他晚期風格曖昧的畫風，對於傳統觀念與繪畫所持的嘲諷態度，深深地吸引並影響了新生代的超前衛藝術家們。

古奇亦挪用多樣的傳統，特別是義大利的藝術歷史遺產，包括文藝復興時期的藝術、古希臘羅馬的文化遺址、中世紀建築的遺址等糅合、滲透在他的藝術創作中。

對自然深刻的情感與體驗構成其形式語言的重要基礎，使他常用自然包括如：天空、大地、海洋、山巒、地平線等作為繪畫符號，因而假托自然景象暗喻生命境遇亦形成古奇作品的重要基調。他曾言：「我從不去看周圍環繞我的東西，我有興趣的是環繞我的氣息與存在狀態，我並非要再現海，我只是去感覺海的存在，這感覺就像漁夫那樣地去感覺海洋和它的危險。」，他堅守著自然與自己的心靈世界，特別是人與自然的關係，由於不斷從自然中汲取靈感，使他的作品具有一種神祕的單純性。其作品時常流露出居間並存、模稜兩可之雙重寓意，如在詼諧的喜劇中暗示潛藏的悲劇、天真純樸中隱藏深沉的憂傷，古奇經常在畫作上使黑暗與光明交織、死亡與新生並存、毀滅與創造共生，共同譜出生命中的悲喜劇（圖 2-5）。

視繪畫為一種工具而非目的...畫作成為具象的與抽象的、心理的與有機的、明示的或暗喻的各種不同元素持續結合匯集的過程。繪畫及繪畫之外的物質會合於繪畫表面。一切事物都回應一種永恆的運動，畫出的形體以及彩色的線條都超出地心引力的自然法則（陳國強 1996：51）。

對筆者而言，古奇「以少勝多」（王瑞芸 2002）以不繁複之自然意象為符號構成之風景畫，最大限度地表達內在情感之力度與氣氛之神祕而單純的繪畫風格、假托自然意象暗喻生命情境的創作基調、作品居間並存與模稜兩可之雙重寓意、繪畫中飽和但單純質樸的用色等皆與筆者目前的創作具有共通性。



圖 2-5：古奇(Enzo Cucchi)。原始風景。1983。油畫。129.5 x 160 cm。(圖片來源：馬永建，2005，191)

(三) 美國的新繪畫運動

紐約的藝術界直到八〇年代初期才真正開始關注歐洲的新繪畫運動，不過很顯然美國藝術界積極的回應促使歐洲的新繪畫運動發展成爲一種國際性之繪畫思潮。美國藝術家在面對新繪畫運動時，所持的態度與歐洲藝術家的態度並不相同，他們並沒有歐洲藝術家那種對於民族性與文化傳承上之使命感與精神性。他們作品明顯地較缺少歷史感，但無庸置疑地是美國藝術家對於繪畫不受束縛的探索與多元化去中心化形式的實驗等，在新繪畫運動發展的歷史價值卻不容忽視。美國新繪畫代表藝術家群爲數頗多且多出生於戰後，其中較知名者包括：施奈伯(Julian Schnabel, 1951-)、沙利(David Salle, 1952-)、費雪(Eric Fischl, 1948-)、夏爾夫(Kenny Scharf, 1958-)等。

一九七八年以揭示新近繪畫發展趨勢爲名的新意象展在美國惠特尼美術館開幕，其中最醒目的是參展藝術家群在可辨識的意象與抽象語彙的混用上。有別於傳統的具象繪畫，這些藝術家有意識地在畫作中折衷混雜相互關聯卻又各自獨立的多元形式語言，展現出曖昧與不確定之繪畫風格。謝東山(1996)指出，不同於德國的新表現主義與義大利的超前衛對於歷史風格與民族文化傳統的恢復與回歸，美國新意象繪畫所要恢復的既非美國或歐洲任何被遺忘的傳統，而是色域繪畫(Color Field Painting)與極限藝術的部分理念。新意象繪畫的基本理論建立在

色域繪畫者所主張之「自由聯想」與極限藝術「形式即內容」的雙重但矛盾的假設上，因此色域繪畫者主張作品不具明確的意義。易言之，就新意象所追求的極限藝術的「無意義的有意義性」(the meaningfulness of meaningless)而言，稱新意象繪畫為極限藝術的具象版亦無不可。代表藝術家包括：阿非利卡諾(Nicholas Africano, 1948-)、羅森伯格(Susan Rothenberg, 1945-)等。美國新繪畫曾在筆者八〇年代末期至九〇年代初期留美時期，對於筆者在多元語言之實驗的創作上具有深刻之影響。但就現階段繪畫創作而言，較有關聯的藝術風格應屬新意象繪畫，特別是羅森伯格的畫作。

1. 羅森伯格(Susan Rothenberg, 1945-)

羅森伯格她曾以七年的時間僅以馬為創作題材，後來才逐漸發展出以頭與手等意象之創作題材。對她而言，馬象徵人類，亦形同其自畫像。她畫作中馬的意象大多只具輪廓而無實體，因為介於「似與不似」之間而顯得不確定；而她的意圖似乎僅在於藉由「似與不似」的意象承載不多的象徵寓意，是以其畫面之氛圍因而彷彿比具象之內容顯得更形重要。

不同於擅長敘述與隱喻的德國新表現主義畫家，羅森伯格畫作中兼具抽象與具象的形式語言與虛實相間的新意象表現的「基底」源自於抽象表現主義與色域繪畫等之形式語言。有別於一般表現主義者狂野之筆觸，她的畫作籠罩著一種如同霧景般模糊朦朧的不確定氛圍，因而帶給觀者些許低調的梵音與冥想的空間(圖 2-6)。

對筆者而言，羅森伯格介於「似與不似」具象語言、兼具抽象與具象的形式語言、與如同置身於霧景中模糊朦朧的不確定氛圍、作品形同自畫像等方面皆與筆者現階段的創作具有共通性。因而對於本創作研究的發展具有參考價值。



圖 2-6：羅森伯格(Susan Rothenberg)。Bucket of Water。1983-84。油畫。
210 x 320 cm。（圖片來源：Arnason，1998，681）

二、台灣的新繪畫運動

在歐洲「新繪畫」運動是以對抗極限藝術與觀念藝術而興起，但是台灣的「新繪畫」運動之萌芽與極限藝術或觀念藝並不存在著直接的關連性。相較於歐洲的「新繪畫」運動崛起於七〇年代末期，台灣的「新繪畫」運動約興起於一九八〇年代中、末期，並延續到九〇年代，漸次地脫離西洋美術思潮附庸的角色，跨出以「台灣美術」為名的新時代。

在七〇年代鄉土文學運動對於本土文化發展之反省與「懷鄉」氛圍之影響下，使有關台灣鄉土關懷的視角與內容逐漸滲入各類之藝文表現中，一九七〇年代末期美術界盛行的鄉土寫實主義即為一典型例證。藝文創作者逐漸捨棄現象的再現與描摹，開始對於本土文化的現狀做進一步的思考與反省，因而使習慣消費西方現代美術思潮的台灣美術界，亦漸次形成對於藝術表現的「台灣意識」、「本土意識」、與「在地性」等議題反思的風潮。而在八〇年代藝術媒體大肆報導歐美的新興藝術運動—特別是新表現主義、超前衛、新意象等，與在解嚴前後大批歸國的海外藝術創作者所引進的西方新思潮以及當時文化建設上國家資源之注入之推波助瀾下，標榜著「新繪畫」精神的新藝術團體陸續成立，如台北新藝術聯盟、一〇一現代藝術群、台北畫派、二號公寓、伊通公園、笨鳥藝術群等。亦

使「新繪畫」亦蔚為一時之顯學。以歐美藝術潮流之觀念與技法為藍本，這些藝術團體發展出以建構台灣在地的人文藝術符號為核心議題之台灣的新繪畫運動，如「一〇一現代藝術群」於八四年提出之「新圖式」，即採用類同於義大利超前衛藝術家的創作方式，如歷史風格、神話的挪用、與重建自己的民族文化傳統等，他們的繪畫創作之靈感源自於中國之歷史、文學、典籍、民間傳說之圖像等。

台灣美術自七〇年代未接受「鄉土文學」的牽引後，面對西方美術的衝擊不再只是單純針對西方美術思潮思想理論的消費，而是以他山之石可以攻錯的經驗做為轉接，贊助自己在反思的過程中提供一個演練的模式...其中於八〇年代前半組成的「一〇一」畫派，在面對這一時期新思潮的衝擊時，曾在義大利超前衛理論家奧利瓦所提出「回歸歷史」的論點中，找到自己的立足點，並認為若要縮短台灣美術與西方美術的發展距離，現在的「回歸歷史」正是台灣美術家迎頭趕上國際藝壇的大好時機，並且，從這點起就可破除台灣美術長期以來移植西洋美術風貌的跟風符咒（孫立銓 2001:54-55）。

（一）新表現主義繪畫

台灣的「新繪畫」在風格與內容上皆呈現多樣化，大體上包括新表現主義、新意象藝術、與塗鴉藝術、新古典主義、解構主義等。新表現主義之共通的特徵包括：除了台灣文化藝術在地性與歷史定位之追尋的主軸，與「挪用」藝術史既有圖象與風格，涵蓋西方、中國、與台灣之歷史、神話、民俗之意象與圖騰等，形式語言上多傾向於多元語彙之雜燴亦為大宗之外，多具當代社政與人文之批判意識。整體而言，八〇年代台灣的新表現主義繪畫創作大多與筆者的創作有著多方面的類似性，在此僅就與本創作研究較具相關性之藝術創作者作為研究對象如：一〇一現代藝術群之盧怡仲(1949-)、楊茂林(1953-)；其次則選擇與筆者的現

階段創理念與形式語言之「居間性」與意圖較為接近者如：黃海雲(1943-)、鄭在東(1953-)、顏頂生(1960-)、梅丁衍(1954-)等。

1. 一〇一現代藝術群(1983-1991)

由盧怡仲(1949-)、楊茂林(1953-)、吳天章(1956-)等人於 1983 年創立之一〇一現代藝術群，作品風格深受新繪畫運動的影響。盧怡仲九〇年代的創作蛻變自八〇年代深受義大利超前衛藝術所影響之雜燴風格與圖象符號－中國民俗圖像、漫畫、表現主義、與硬邊抽象(Hard Edge)等之混合。逐漸形成一個介於抽象與具象表現語彙之間、介於西方與中國之間的「居間性」曖昧性符號空間，以混雜著以當代綜合媒材形式語彙所建構之畫面肌理，摻雜著中國繪畫特殊色系－石綠、石青、朱沙，以表現文化身分認同史的凝思的巨大猶如紀念碑般，但強調畫面造形減約之深邃幽遠、帶戲劇張力視覺與心靈場域（圖 2-7）。楊茂林作品的主軸以台灣化的多元混雜之後殖民文化為主要題材，亦常挪用中國神話或歷史典故以反諷台灣失序與荒謬之社政環境。畫面中混雜、交織著多元之語言與符號，使畫面空間顯現出介於抽象與具象的曖昧居間特色（圖 2-8）。而在「圓山紀事」系列作品，藉由二聯式之並置手法，展現出之對於史實截然不同的雙重視域：以代表死亡的貝殼、石器為主要象徵之歷史殘骸，與代表之生命之河流、生物、與先民生活的地誌之辨證與對話，呈現出楊茂林將情緒化的鄉愁轉化為對於模糊、片段的歷史台灣之深刻凝視與沉思（圖 2-9）。「一〇一現代藝術群」他們對於台灣歷史、人文的關注，以及在多元語彙可能性上的實驗，對於筆者在繪畫創作中表現在地意識之思考影響深遠。



圖 2-7：盧怡仲。追思。1990。綜合媒材。150 x 101 cm。（圖片來源：林惺嶽，1997，145）

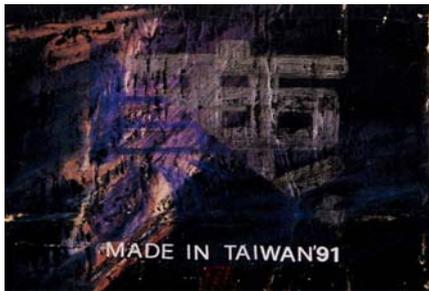


圖 2-8：楊茂林。鹿的變相圖。
1991。綜合媒材。
（圖片來源：黃智溶，1994）

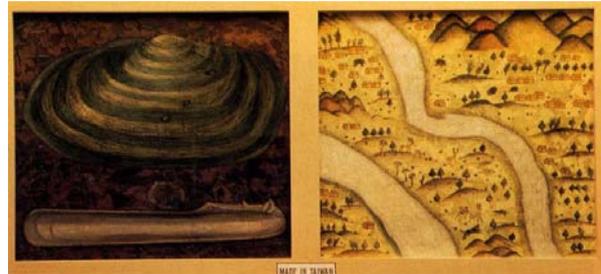


圖 2-9：楊茂林。圓山紀事 M9108。
1991。綜合媒材。67 x 129 cm。
（圖片來源：黃智溶，1994）

2. 黃海雲(1943-)

對於國家、民族文化與族群歷史之感懷、對於故國江山之追想與孺慕之情、與對於日趨沒落之民族精神的使命感等，使黃海雲感性的的心境風景畫作品與歐洲新繪畫運動重建民族文化傳統之意圖頗具相似性。他的形式語言折衷混雜了具象與抽象語彙如：自然意象、極限藝術之形式、與抽象造形結構等之組合與表現。而混雜著東、西方哲理與藝術理論、與個人式寓言等之創作理念，構成了其繪畫神祕且曖昧的意境與基調。八〇年代後期以故國神遊為主要精神內涵之〈烏蘇里江〉繪畫創作系列，象徵黃海雲對於處身於矛盾中的自己與國家社會所提出之拯救之道，亦即藉由原始、純真與野性的追求，從心靈夢土之河川、大地的之蒼茫迷濛意象之冥思中，去尋求生命之解放與超越、以及返璞歸真（圖 2-11）。

對筆者而言，黃海雲的繪畫對於民族文化與族群歷史之關注，形式語言折衷混雜之「居間性」、常出現在他的畫作中的自然意象包括雲天、山川、海洋等視

覺元素的風景畫、以及混雜著東、西方哲理與藝術理論、與個人的寓言等構成之神祕且曖昧的情境等，因與筆者現階段的創作多有相似處，自然對於本創作研究的發展具有參考價值。

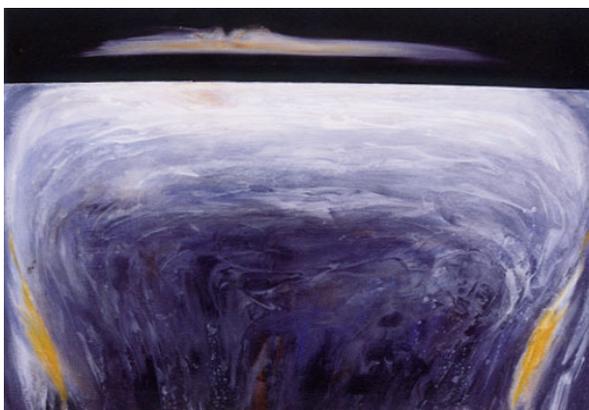


圖 2-10：黃海雲。天、山、海——乘化。1991。壓克力畫。38 x 202 cm。
http://www2.thu.edu.tw/~fineart/teachers/hai_yun_huang/works/90/sky_mountain_sea_the_risingg.jpg (2009/8/21 瀏覽)

3. 鄭在東(1953-)

他的畫作之形式語言具有明顯的「居間性」性格，有如硬邊抽象般的平塗色塊—大體上可辨識但不具描寫細節之曖昧、游移—的具象語言，混雜著中國山水畫美學趣味、表現主義手法等。畫作中明顯與背景脫節的人物散發出一種無根漂泊、失落疏離之氛圍。出生在戰後的台灣，鄭在東繼承著外省族群遷台流亡的集體記憶與傷痛。他創作的題材多來自生活經驗，而對於在自己記憶中逐漸消逝中往事、景物的凝視構成他繪畫創作的一個重要主題。藉由不斷地自省與自畫，鄭在東彷彿企圖從自我在社會的投射中定位自己與反映時代。

在 1991 年的〈碧潭〉中藉由漂浮之自畫像般意象，透露出他對於被邊緣化的自己與台灣當代衝突與矛盾之社會環境之焦慮感與無奈（圖 2-12）。在他近乎單色的近作裡興起一股故國歷史重遊的強烈的情感，很明顯地藉由故地重遊與詩畫意境的回味溫存，離鄉遊子心中孤獨的失落感可因此而暫時獲得抒解。混合著對於原鄉的強烈懷想與離鄉悲愁，畫作中呈現出一種苦悶與孤寂交織的複雜情緒，而混合中、西方之「居間性」繪畫語言流露出面對文化身分認同上無解之不

確定感的傷懷（圖 2-13）。

對筆者而言，鄭在東的繪畫對於台灣多元文化與族群歷史之關注，形式語言上曖昧、游移之「居間性」性格、以及自畫像般的創作調性等，對於筆者現階段創作具有相當的啟發性與參考價值。



圖 2-11：鄭在東。碧潭。1990。油畫。97 x 130 cm。（圖片來源：李玉玲，1996，

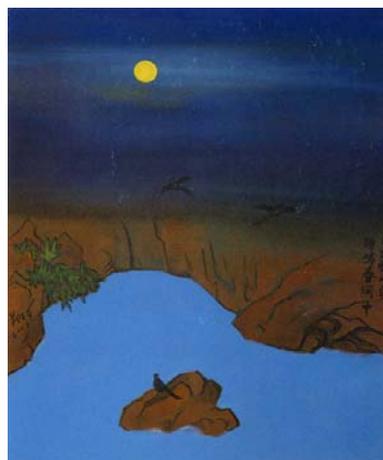


圖 2-12：鄭在東。月出驚山鳥。2001。壓克力畫。100 x 81 cm。（圖片來源：鄭在東個展邀請函，2001）

4. 顏頂生(1960-)

顏頂生的畫作以冥想為基調，企圖藉由直觀取代知覺以回歸質樸的畫意，他不堅持風格形式，創作常以簡練寬鬆且帶著動勢的筆調與單純的造形，傳達出簡樸抒情的畫境。閱讀他的繪畫可察覺到來自新表現主義的影響。他交織、混雜且兼具抽象與具象的形式語彙，既可視為具象或抽象繪畫，但同時亦顯現出游移於二者邊際間之模糊、曖昧之居間性風格，體現出德希達「解構」之雙重性寓意。以「畫山不似山，畫水不似水」來形容他的畫作頗為恰當。畫作常出現自然意象與樸素沉穩的大地色系，流露出他對於土地與大自然的深厚的情感。除了西方繪畫傳統外，顏頂生在中國的文人畫傳統中，找著他創作的另一支點。藉由返回素樸澹泊的本心與寄情山水為出發點，他滿載個人與文化記憶的畫作，有時亦托寓著對於歷史與當代人文的沉思與微言大義（圖 2-14）。

對筆者而言，顏頂生繪畫多元語彙交織、混雜且兼具抽象與具象、西方與中

國的雙重性形式語彙之居間性風格、山水畫元素與畫意、自然形像等素材的使用、自發性的創作技法，除了與筆者現階段的創作企圖與手法具有相當的共通性外，亦示範了居間性形式語言之另一可能組合與形式，他淳樸深情的畫風對筆者目前的創作具有一定程度的啓發性。



圖 2-13：顏頂生。聽松。1993。綜合媒材。91 x 116 cm。（圖片來源：顏頂生，1997，8）

5. 梅丁衍(1954-)

梅丁衍的創作題材與精神一向以探討台灣的社會文化議題為主，特別是台灣的文化身分認同，他的作品因而帶有強烈的在地意識。1991 年的作品〈三民主義統一中國〉，藉由拼貼(collage)技巧地將孫中山與毛澤東的肖像合成為一張，藉由肖像形式之曖昧性，暗喻台灣文化身分認同上的衝突與矛盾之困境(圖 2-14)。藉由「雙關語」的運用，他的作品意義因而帶有一種游離的不確定性，例如 1993 年的作品〈絲綢之路—錦繡華夏〉，乍看之下似乎以宣揚華夏文明璀璨的成就為目的，其實「絲綢」暗喻「思愁」，作品因雙重性而蒙上一層不可確知之懷鄉情結而來之失落感，作品的意義亦因此懸於二極間未定之中間地帶。對筆者而言，雖然繪畫並非梅丁衍最主要之藝術媒材，但是他間接迂迴的表現手法所形成的思考空間、「雙關語」所構成之「居間性」與雙重性語意、與藉由一種矛盾而難以圓滿的原鄉情結，隱喻台灣文化身分認同上「居間性」之反諷視角等，深刻地影響筆者在繪畫創作上「居間性」與雙重性視角思考的發展，對於筆者現階段的創作研究具有相當的影響力。



圖 2-14：梅丁衍。三民主義統一中國。1991。綜合媒材。85 x 100 cm。
www1.ntmofa.gov.tw/opentaiwanart/c/image-4.htm (2009/9/11 瀏覽)

第三節其他個別藝術家的影響

1. 弗列德利克(Caspar David Friedrich, 1774-1840)

筆者對於弗列德利克的風景畫中冥想性的心靈視野特別感到興趣。他曾言：「閉上肉體之眼，開始以心靈之眼凝視你的圖畫，然後將你在隱密處所看到的展現出來，這圖像將引導觀者從他外在的視覺世界進入內在的心靈世界」。筆者也著迷於他藉由視覺上曖昧與模稜兩可之「居間性」意象，創造作品具深刻的焦慮感與不確定性張力的技巧。例如在〈海濱僧侶〉(Monk by the Sea, 1809-1810)中，他藉由「居間性」意象他創造了一個含混矛盾的心靈場域。偏向憂鬱陰暗的整體畫面氛圍、海平面與天際間模糊難辨的界限、一抹穿透濃密的低雲遮蔽的天空的微光、與烏雲背後的寬廣青空。這些夾雜著正負面曖昧情緒之象徵、介於失落之悲愁與重生之盼望間之「居間性」視覺意象，作品的意義因其雙重性的語彙不斷地產生「延異」而懸於未定的中間地帶(圖 2-15)。

對筆者而言，弗列德利克的作品對觀者的心說話，與因存在意識所激起之孤獨感；專注於薄暮與微光狀態下之朦朧、曖昧的靜默時刻的描繪與詮釋，特別是對於晨昏與月光的描寫，使其作品帶有一種難以言喻之「居間性」特質與深澳地

沉思與冥想視域；對於逆光的取景、地平線、雲霧、海洋、自然等題材的偏好皆成爲個人現階段創作計畫的值得研究的對象。



圖 2-15：弗列德利克(Caspar David Friedrich)。Monk by the Sea。1809-1810。油畫。110 x 171.5 cm。 (圖片來源：Sala，1994，127)

2. 羅斯科 (Mark Rothko, 1903-1970)

藉由表面看似平靜的畫作羅斯科意圖喚起內在的騷動，他對於黃昏時刻空氣中所瀰漫之神秘與憂傷情調的特殊情感，與企圖在畫中表現這些感受的想法與筆者相通。羅斯科很清楚地意識到其創作之文化傳承意涵，對於其流亡者的身分具有強烈的感覺。羅斯科 1950 年起的作品渲染著曖昧與憂鬱氛圍，他柔焦(soft-edge)與飽和的色彩組合、繪畫性的筆調、多採用以直立形的畫作型式、極簡的表現形式、畫作中彷彿穿透薄霧而閃爍之光暈與氛圍、以及經常出現地平線的構圖法皆深深地吸引著筆者的目光，亦使羅斯科的繪畫成爲筆者研究朦朧、曖昧的繪畫語彙的一個不可多得之參考資源。(圖 2-16)。

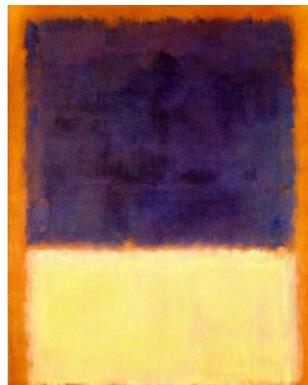


圖 2-16：羅斯科(Mark Rothko)。Red, Orange, Tan and Purple。1954。油畫。174 x 214.5 cm。
www.painsley.org.uk/gallery/p2a6b.htm (2009/12/12 瀏覽)

第三章 創作理念與形式技法探討

藝術創作對筆者而言，創作理念與思維固然重要，但在工作室中藝術媒材與形式上之實踐與體驗卻亦不可或缺。在個人的創作過程中，創作理念往往藉由媒材與形式之實踐獲得印證，媒材與形式上的拓展同樣會對於創作理念產生修正，是以在筆者的藝術創作上，創作理念與媒材形式形成互為表裡的共生模式。對筆者而言媒材不僅止於工具，它同時也是創作理念的延伸與具現。個人之所以選擇繪畫媒材作為本創作研究的主要材料，除了對於繪畫媒材深厚的個人情感之外，亦是期盼投身於台灣當代繪畫的在地性語言之開拓，藉由自己之繪畫語言的反省開始，嘗試將對於多元文化的體悟與視野融入繪畫表現中，以企盼發展出能以承載台灣在地歷史、人文面向的繪畫語言與詮釋角度。

繼前述章節對於折衷多元之「居間性」之學理與新繪畫運動之譜系探討，本章旨在進一步闡述與分析多元文化環境對於自己之創作理念發展上的影響，以及「居間性」形式語言在本創作研究中所具有之個人意義與在地性意義。後結構主義對於西方中心話語與主體性的徹底批判與檢討思潮構成本創作研究主要學理基礎，是以運用有別於西方傳統之二元邏輯的解構主義之「居間性」視角成為本創作研究在論述上的主要支點，將「解構主義」—既非「非此即彼」、亦非「二者皆是」或「既非此也非彼」，但與此同時並不拋棄上述中的任一者—之「居間性」概念應用於創作理念與繪畫形式語言之拓展亦成為本研究之核心內容，企盼在八〇年代新繪畫運動折衷多元之形式概念的基礎上，對於繪畫形式語言之「居間性」表現進行進一步之實驗與發展。並特別聚焦於繪畫語言與其意義的多重可能性之探討。亦企圖本章第一節就自己的繪畫創作之創作理念與形式語言之「居間性」意涵進行探討與分析；第二節就本創作研究所使用之媒材與技法之「居間性」表現等作分析與說明。

第一節 理念與形式

一、多元文化對於文化身分認同之「居間性」視角的影響

哪種人的文化是正統的？哪種人的文化則是臣屬的？什麼樣的文化會被認為值得展示？而哪些則需要隱藏？誰的歷史要被記憶？誰的又要被遺忘？什麼樣的社會生活形象要予以規劃？而哪些則須被邊緣化？什麼聲音能被聽到？而哪些則須保持緘默？（孟樊 2001:32）。

王岳川 (2001) 指出，顛覆西方中心論之單一聲音的普遍性「大歷史」，並將其改寫成多音雜糅與各具差異的「小歷史」對於當代非西方文化的意義重大。因為沒有一種文化可以作為判斷另一種文化的尺度，每種文化皆有各自具差異性的發展的進程。他質疑在文化現代化轉型上將「現代化」與「西化」劃上等號並視之為唯一路徑的看法。他認為雖然文化的現代化是所有文化須歷經的過程，但是先行完成轉型之西方社會之發展軌跡與模式連同其精神內容、價值系統、以至於藝術品味，並不一定因此而較其他文化來得先進，自然不一定足以成為其他文化仿效的唯一範式。是以西方的今日的成就並不意味著是非西方世界的明天的必然面貌。

台灣在歷史上長期作為殖民地的遭遇，繼以政權更替間歷史記憶與文化意識傳承之破壞與竄改，衍生出台灣文化的精神傳承上之矛盾衝突與混雜斷裂，而多元交織並存的「跨文化性」(cross-culturality)亦形成台灣文化之顯著特質。Paul Gilroy(1993)強調後殖民主體身分因其文化的差異性與混雜性，使其跨越了民族性的疆界必然具有「雙重意識」，藉由這種分散與錯位被殖民主體性(dispersed and dislocated subjectivity of the colonized)拒絕殖民主義的文化意識與其所指定的文化位置（陶東風 2000）對於被殖民主體意義益形重大。而以確認自身正當性之文化身分的重寫，亦成為非西方世界爭取認同之必要途徑。

多元文化經驗對於個人繪畫創作，特別是文化身分認同之「居間性」視角的形成上具有不容忽視之影響，大體而言，以中國、日本、美國、法國、與澳洲等國之文化經驗，對於筆者的台灣的在地性意義之建構上的影響較為顯著，其中主要包括台灣在地的多元文化經驗的影響、與留學期間對於自己文化身分認同上之感悟。而留學期間之多元文化刺激對於個人文化身分認同視角的孕育上往往具有至為關鍵之意義。例如在留學澳洲期間由於當時指導教授專精於後殖民領域之研究，而使筆者頻繁接觸後殖民藝術與論述，並因此體悟到自己作品中濃厚的後殖民性面向，促使筆者加速地放下多年對於西方「正統」藝術的追尋心態，把創作思維的重心轉回到台灣文化身分認同之反思，進而積極地將埋藏在心底對於台灣多元文化的矛盾與衝突轉化為創作的原動力，並試圖透過個人文化身分認同上矛盾的主體性，重構自己繪畫創作精神上之台灣在地性意義。

（一）中國

關於台灣人的認同困境，先是在日治期間以孺慕中國之心情抵抗日本於二戰後期所發起的大規模同化政策，迨日本戰敗到二二八事件發生，台灣人經歷了一場從樂為中國人到誓不做中國人的認同大轉變。接下來，國民黨政權透過各種教育手段，將台灣人形塑成中國人。如此，台灣人於短短數年間從自認是唐山原鄉人，歷經被迫當日本人，自行改當中國人，放棄當中國人，到被迫回去再當中國人止，折騰忒也太多，認同的迷惘自然而生，不在話下（盧建榮 2003: 71-72）。

日本殖民帝國後腳才離開台灣，中國殖民主的前腳也緊隨著踏進台灣，使戰後台灣未幾又重回被殖民的地位並歷經一次中國文化殖民主義的「內在殖民」。這種乖謬的雙重殖民統治的歷史境遇使許多台灣知識分子因而飽受認同困境的

折磨。去殖民化期望的落空，迫使台灣人投入文化上的去中國化之反殖自救：藉由區隔中國文化與台灣文化以確立台灣文化具差異的主體性。弔詭地藉由認同前日本殖民文化主，台灣人建構自己的文化認同，並以此作為抵抗中國殖民主之支點。李登輝政權在九〇年代之文化政策上掀起本土化運動與台灣戰後歷史與文化記憶的重構工程，即以去中國化與顛覆國府「外來政權」所製造標誌著「中華性」的近代史與集體記憶版本為其顯著之標誌，台灣人對於自己的歷史與文化自主的發語權終於得以重見天日。然而四十年來「中華性」卻已普遍地滲進台灣各種文化層面中，而台灣文化、日本文化、與中國文化間盤根錯節的共生關係早已超出對立的文化意識可化解的程度。

對筆者而言，文化身分認同上介於中國人與台灣人間的「居間性」性格，是台灣人文化意識裡既惱人又難以釐清的一個尷尬面向。成長於歷史與文化意識持續地與強烈地衝突與斷裂的大環境中，矛盾的文化身分認同感亦形成個人繪畫表現「居間性」性格孕育的溫床。在個人繪畫創作中混雜折衷與模糊曖昧的「居間性」造形語彙的偏好，無庸置疑的與介於中國人與台灣人間糾葛纏繞之文化身分認同挫折感與憂鬱直接相關。

（二）日本

直到今日，日本殖民主義的文化遺產對於台灣人的認同意識上仍然展現出不可忽視的影響力。不只是因為日本殖民主義形塑了狹義的「台灣認同」，更是在該時期日本殖民主有效地離間了台灣人對於中國認同與文化意識。在歷經五十年與中國分離之殖民統治與去中國化後，台灣人已經不再是「完整」的中國人。是以台灣雖然與中國在文化上具有近似性，但曾受日本殖民統治這個決定性的歷史境遇，使台灣人建立在中國民族主義、台灣殖民地、與日本帝國間複雜的關係網絡上的原鄉意識，無法化約為單一中國意識、或台灣意識，而必須呈現為二者間之交織並存之混雜狀態。而事實亦證明，相較於與祖國統一的情感，日本的殖民遺緒顯得更加強韌（荊子馨 2006）。由於戰後美、日均偏好中國分治的現狀，

而非在台灣回歸後強大而統一的中國，於是在美國經濟方向的主導下，台灣遂被迫與日本在商業、科技、與戰略等面向上恢復緊密的聯繫，結果亦導致近一個世紀的日本文化對於台灣的影響，亦使台灣更進一步的趨於日本化。

日本對於台灣藝術不容置疑地具有決定性影響。日本不僅扮演了西洋現代藝術的輸入台灣的傳播者，日本藝術教育與官辦藝展強烈地影響台灣西畫家的風格與台展的走向。在五〇年代日本畫遭受國府當局全面貶低與壓抑時，台灣西畫家普遍採用之日本現代繪畫風格—折衷西方繪畫形式語言與日式美感與民風之「居間性繪畫語言，與日本畫一樣是日本殖民帝國明顯的文化遺產—弔詭地存續下來²¹。留日的台灣西畫家在戰後時期對於台灣西方藝術根基的建立上有重大的貢獻。在筆者西洋繪畫的養成階段，透過當時最為普遍之日本印象派繪畫表現形式，其鮮豔飽和的色彩使用、非學院的構圖法、強調寫生的外光傳統、與介於法國學院與印象主義繪畫間折衷之造形語彙，日本現代藝術對筆者產生影響。特別是在「居間性」形式語言的孕育上，除了前述的影響外同時亦受到被日本畫運動之折衷主義深刻影響之嶺南畫派水墨形式語言之進一步的強化。回顧起來，筆者的繪畫創作中略顯憂鬱之抒情視角、飽和的色彩運用、與混雜具差異之形式語言之「居間性」傾向的萌生與日本折衷主義的影響是分不開的。

（三）美國

美國在二次大戰後的世界的新秩序中，顯然以歐洲早期帝國主義的繼承者的姿態，竄升為在政治、經濟、與文化上的世界盟主。從它繼承了那些持續攪亂國際事務的垂死帝國的遺產，便不難看出其中端倪（荊子馨 2006）。美國自從二次大戰時期就打著「反殖民主義」的幌子，施行其新殖民主義之滲透—特別著力於文化與意識形態方面。除了透過「道義」之口實，如反極權主義、維護人權與自由、與消除人類和平的威脅等直接實行政經干涉外；主要還藉由各類基金會、文

²¹國府政權位了顧及當時親西方之立場在不願開罪於西方國家的前提下，對於與西方繪畫具有明顯文化淵源之日本現代繪畫並未全面禁止。但對於有關日本的現代美術運動與相關的理論以及史實則悉數剷除。

化交流、學術會議、文藝獎助與其文宣教育體系，進行其文化殖民主義之滲透，促成了非西方世界的全面性美國化的趨勢與美國文化影響範圍之大幅擴張。

由於美援的資助國府政權逐漸鞏固，相對於戰前日本文化的影響，戰後台灣文化受到美國巨大的影響，直到 1965 年台灣為東南亞諸國中接受最多美援的國家。美國接續日本殖民時期建立的基礎設施與文化影響重建台灣，從此強大的美國文化影響大幅取代與覆蓋了日本文化的遺產。從五〇年代開始美國文化成為台灣的唯一典範。美國文化的價值體系全面地輸入使台灣文化徹底地美國化。不只是台灣被美國流行文化、美式生活型態、美國英語淹沒了，參與台灣戰後建設的主要領導者大多受美國教育，留美成為數眾多台灣知識分子的一個共同的經驗。

由於在政治經濟的現代化方面「超速發展」，使台灣「跳過了」「解殖化」(decolonization)的歷史過程，其結果使台灣成為一個「現代化後殖民國家」。這種現代化後殖民情境一方面表現在文化上的「依附性」和「消費化」，一方面更加赤裸地表現在大眾文化中「無民族恥感」和青年族群「哈日風」現象，使台灣成為全球商品最摯愛的消費帶，表現出對西方文化工業最高的接受力與寬容性(宋國誠 2003：16-17)。

台灣戰後文化之後殖民性顯現為極度的文化消費主義，特別是對於對美國文化工業展現出高度接受度與包容性態度。一方面，由於欠缺「解殖化」經驗，反殖民的文化邏輯一直未能形成台灣史學研究之重心，另一方面，今日台灣現代化進程是假日本殖民經驗與美國帝國開發之手而肇始的，是以對於成長於此種依附模式建構的現代化文化中的戰後新生代台灣人而言，殖民帝國主義顯得「別具」意義：既是懷舊的也是使人憧憬的。如李欽賢(1996)所言，如此友善而新鮮美式文化，時下台灣知識青年不但不可能反美？反倒是只差要認美國為祖宗而難以啓齒罷了。

誕生於六〇年代的筆者，正是在美國文化殖民話語全面對於台灣滲透下成長

的一代。對於台、美文化間模稜兩可與曖昧的矛盾感受並非複雜或迎合等字眼足以形容的。西方文化－尤其是美國文化－在筆者的潛意識裡早被塑造成為進步與革新的同義詞，對於美國文化的嚮往與憧憬自不在話下，到美國學「真正」的現代藝術成了從青少年時期起的夢想。1987-1991 年間筆者赴美攻讀西畫創作。與當時台灣保守傳統的學院美術教育相比，強調超越傳統、自由創新的美式教育迅速地征服筆者的心。在這種氛圍的鼓舞下，筆者不但積極地試圖在創作中突破自我，並且不由自主地拋棄台灣所學的在「向美國畫家看齊、像美國藝術家一樣創作」夢想的前導下，使自己的創作徹底地美國化－「挪用」新表現主義畫家如沙利、費雪等人的形式概念進行創作－自由地混雜多元繪畫語彙。渾然不理會這種美式創作方式對於自己作為一個台灣藝術家的意義何在。

直到 1989 北京六四天安門事件，美國媒體對於中國政局的強烈關注下，對於海峽兩岸報導篇幅的大幅增加，筆者作為台灣人之文化身分才連帶著從「美國夢」的遮蔽下浮現，亦逐漸意識到文化身分認同對於藝術創作的意義，但是如何將這種自覺轉化為繪畫表現，對於當時只想自由創作的筆者這明顯與理想相背離，而梳理這些錯縱複雜的脈絡遠超過筆者身心可負荷的，於是所幸將其暫時擱置。但隨著時間的流逝，每逢思及台灣文化身分認同時，日益對於台、美文化間介於陌生與熟悉以及二者介於「似與不似」間之文化狀態地感到苦悶與一籌莫展。對筆者而言，台、美文化間之差異乍看之下是如此大，但若經仔細比對又會發覺二者間存在著使人驚訝之相似處，可用「似曾相識」來形容。要把台灣文化中的美國元素從我們這個世代人的心中完全剔除根本不可能。有人戲稱台灣是美國的第五十一洲，對筆者而言這是一個嚴肅的文化議題，因為台灣文化在很大的程度上是美國文化的縮影，認同台灣文化形同對於美國文化元素的承認。由於習慣於台、美文化間曖昧「居間性」的狀態，使筆者不自覺地採納美國文化強調多元與實驗的藝術創作態度至今。至於在筆者九〇年代的創作中之台灣的文化身分認同議題與對於多元文化「居間性」的思索，則由於仍在美國文化強大影響力的覆蓋下與其說缺席，勿寧說埋藏在筆者的潛意識中呈現為一種蟄伏休眠狀態。

(四) 法國

1998-1999 年在巴黎文教基金會的贊助下與協助下筆者造訪了法國巴黎。在接近一年在巴黎的居留的時間裡，容許筆者有較多的時間仔細地觀察這個所謂的「藝術家的故鄉」與台灣前輩畫家流連忘返的藝術首都，其光鮮的觀光表象下樸實且重視精神生活的側面。傳統在法國不僅不是一個迫切需要超越的沉重的負擔，且被視為是一個無上的光榮與驕傲。法國當局對於其多元交織的文化與藝術資產不但保護有加並且規劃地井然有序；甚至可以為了維護其文化傳統，不惜抵制好萊塢文化工業的滲透。這使熱衷美國現代文明而生活在當代混雜衝突的多元文化狀態下的筆者產生相當大的衝擊。

在巴黎生活所累積的多元文化經驗與刺激，不但對於筆者創作方向非常具有啟發性，且對於個人在文化身分認同的態度上產生重大的影響。例如，初抵巴黎時一次頗耐人尋味的跨文化經驗，深刻地衝擊筆者對於自己文化傳承態度上的盲點。在一次美術館的參訪中，一位館員主動地用了一段不算短的時間努力告訴筆者一件似乎對她頗具重要性的事情，由於語言障礙致使筆者當場只能感到對方表達的急迫性而已。經過幾週的反覆揣摩終於從她反覆使用的詞語中推敲出一些端倪，意識到她竭力要告訴筆者的是：她如何醉心於中國古典文學－紅樓夢。在後續相當長的一段時間裡一個難以釋懷的問題持續地困擾筆者：「為什麼在一個對於自己的文化傳統如此自負的法國人的眼中，中國文化遺產會顯得如此寶貴？而我怎麼會如此質疑與漠視自己的文化傳承，相反地會對於西方文化卻毫不保留地接受呢？」。1998 年廖修平老師在巴黎國際藝術村(Cité Internationale des Arts)的個展則適時扮演筆者在文化身分認同反思上另一次強而有力的催化劑。他的作品中顯著地折衷了東方美感與西方形式概念的藝術風格，混雜著中國文字造形與器物圖騰、日本裝飾文化風格、特別是其介於東、西文化間之形式語彙在巴黎的西方藝術背景的強烈的對比下顯得十分出色與別具一格。廖老師的作品所反映的台灣多元折衷之「居間性」文化內容與意義再一次將筆者從對於西方藝術的「懷鄉

夢」中喚醒。與此同時非常湊巧地，在這段時間中台北故宮博物院假大皇宮展出「帝國的回憶」，與北京故宮博物院假東方博物館的展覽亦先後在巴黎展開。在這種滿載著鄉愁的文化氛圍下，一時間筆者的的心思全被這股濃郁的鄉愁裝滿了。此外前往歐洲其他國家的旅行，亦帶給筆者對於藝術與文化傳承間之關係上的新視野。筆者深覺對於台灣的文化身分認同與台灣的在地性內容，不應只是筆者創作上的一個選項而已，而是不可或缺的立足點。

（五）澳洲

從 2002-2004 間的數年間筆者赴澳洲攻讀藝術創作博士學位。澳洲這個孤單地漂浮在南亞的古老大洋洲大陸上碩果僅存之白人殖民地社會，一向以大英帝國後裔自居但當代文化上明顯的多元混雜性格，亦正掙扎著擺脫尷尬曖昧的雙重文化身分與後殖民性，並竭力追尋與重構自己的文化身分認同。在這種矛盾與孤獨的社會氛圍催化下，使筆者因文化身分認同所產生的苦悶因而更為加劇，也使筆者決定面對自己在繪畫創作上逃避已久的文化身分認同議題。在指導教授的引導下筆者嘗試在自己明顯的西式繪畫創作風格中，摻雜入「失落」的中國繪畫元素為起點，以闡釋自己繪畫中多元文化傳承面向與意義，特別以作為一個「失根流亡」的中華文化繼承者在文化復歸上的意義之詮釋。而本創作研究計畫可視為筆者博士研究的延續，但是論述重心已從繪畫創作中「中華性」(chineseness)的建構，轉化為對於台灣當代多元特性的「居間性」特色的造形實驗與在地性意義的探索，特別在於看似衝突的異質文化傳承面向間「居間性」可能性的開拓與意義的詮釋。

在澳洲留學期間提供了筆者反思「文化上的中國人」的意義的絕佳條件。為數眾多的中國留學生與多以「文化上的中國人」自居的南洋華僑群體，適足以作為梳理「中華性」的對話對象。習俗與文化意識駁雜變種的多重性與分歧一再侵蝕筆者所繼承之國府時期灌輸之所謂之正統「中華性」。特別是兩岸四十多年來各自的發展，不僅在中文的詞語使用上具有相當之差異與分歧、更不用說在政治

與文化意識上的南轅北轍。「文化上的中國」中鐵板一塊「化石化」的「中華性」中心論話語論述，在多重競爭的語境中被徹底地消解了，而形成一個不具確切意義的話語場域，這使筆者擱置了以「中華性」詮釋台灣當代文化之研究方向，促使筆者的思考轉向台灣多元文化之「居間性」的探尋。

對筆者而言，與其將多元文化經驗視為失根漂泊的流亡感，勿寧將其視為文化折衷混雜的境域更為貼切。在台灣來自中國、日本文化矛盾衝突的認同記憶、美國經驗中荒謬困惑的強烈歸鄉感、在「藝術家的故鄉」法國時格格不入的局外人感受、與到澳洲時在自己文化自覺力驅動下產生的文化身分認同上之孤寂與疏離感，皆促使筆者察覺自己的「自我殖民化」光景而萌生反叛的欲望。整體而言，來自多元文化經驗與多重視域的影響，促發本創作研究以「居間性」作為個人繪畫創作中台灣之在地意涵的構想。而交織並存之多元文化間之對話空間以及造形語言混雜、挪用的可能性，亦進一步催化個人創作理念與形式的成形。

二、創作理念與形式分析

(一) 創作之理論分析

沙特(J. P. Sartre):「我被他者所擁有，他者的眼光赤裸裸地形構我的軀體，把它如此這般地生產出來，用與我永遠不用的方式看它，他者擁有我是什麼的秘密…我要求擁有成為我自己的權利，也就是說，我希望重新發現我之所是，我就是重新發現我的存在的工程。」(Gendzier, 1973: 31) (陶東風 2000: 19)。

在錯縱複雜的台灣多元文化下，如何適當地定義自己的存在意義與定位自己文化身分認同的正當性，成為藝術創作者無可推諉的文化任務。身處第三世界又深受西方文化影響的筆者，對於 Ashis Nandy (1937-)指出之超越實體時空、普遍

化爲心理範疇的西方文化對於非西方的心靈宰制；對於陶東風(2000)所論及之西方藉由現代化進程有系統地取消非西方文化差異的圖謀；與對於 Albert Memmi (1920-)所言之被殖民者殘酷地否定自己，卻對於文化殖民主之愛恨交織的矛盾感的切身感受，以及對於個人繪畫語言中深刻之西方文化殖民印記的苦悶感，皆驅使筆者在創作理念與造形語彙的省思與探索中，對於釐清與梳理自己藝術表現的後殖民性產生迫切感，與傾向運用後殖民視域(postcolonial perspective)折衷混雜的「居間性」概念作爲闡述與詮釋自己文化身分認同處境之視角，特別是巴巴的「模擬論」。

今日台灣藝術面對的課題不再是學習如何更精確地以「他者」的眼睛看，「他者」的嘴來言說自己的藝術。或者說，強以它種文化所虛構出來的美術史觀爲自己的「美術史觀」(謝東山 1996: 8)。

傅柯：「或許現在要做的不是發現我們是什麼，而是拒斥我們是什麼…我們必須拒斥幾個世紀以來加諸我們的個體性，以促成新形式的主體性的產生」(夏光 2003: 196)。

Paul Crowther (1996)指出，在西方傳統裡，美學的使用是染有本質主義者色彩的，而這種本質主義者的觀點是與康德(Immanuel Kant, 1724-1804)之啓蒙理性與現代主義的崛起息息相關。美學之基本任務包括：對於藝術的定義、審美經驗、審美卓越性之明確判斷標準之常規的訂定等，而定義藝術與審美經驗的企圖接具有「終止」(closure)²²的意圖。後結構主義者視「終止」的意圖往往與特定權力團體鞏固自己利益與優先權直接有關。現代形式主義美學爲本質主義美學之顯

²²後結構主義者認爲，唯一正確或錯誤的理解，或者是決定性解讀方式應該不存在—這通常被稱之爲終止(closure)。後結構主義者主張，文化與文本具有多種詮釋視角，而且能產生出多樣而無止盡地增生，並且甚而相互矛盾的閱讀方式亦被容許。是以「真理」明確性可能比我們想像的難以確定。(林宗德譯 2004: 157)。

學，在其強調形式特性與審美無利害性(disinterestedness)話語基調裡，非西方的藝術品與藝術經驗被貶低了。台灣長期作為列強文化殖民的對象，是以對於殖民歷史所遺留之多元文化譜系的梳理，特別是對於文化差異性的平等接受，成為重構台灣當代跨文化之在地性的重要起點。張京媛(2007)指出，藉由語言等級制度殖民話語完成其殖民宰制，消解殖民壓迫自然需從語言等級制度之「去中心化」入手。在策略上，首先在於抵制殖民語言之本位論調；其次進行語言文化整合—更替、並重新定位語言(re-placing language)，建構足以表達區域本身多重經驗與視域的語言。就本創作計劃而言，繪畫語言重新定位的方式在於延續八〇年代新繪畫運動折衷混雜與挪用的理論與形式概念，將個人繪畫之西方美學語彙混入非西方之中國美學語彙以形成折衷混雜之多重視域，以發展西方美學語彙與結構無法確切定義之差異「居間性」之創作理念與造形語彙，並企盼以此游離、延異之曖昧與多義之灰色居間狀態建構個人繪畫表現之在地意義。

1. 以「遠」作為折衷中、西繪畫之「居間性」意義空間

本創作研究嘗試運用「雙重視域」藉由以「遠景」為主的風景畫，使用介於西方與非西方造形語彙—介於「煙雲／山巒」之曖昧、模糊意象，企圖詮釋介於西方與非西方藝術板塊交會地帶之台灣當代藝術的文化身分認同境遇，與個人文化記憶底層非中心化與混雜曖昧的原鄉情懷。之所以從眾多影響個人繪畫創作之文化傳承中，選擇以折衷混雜德國浪漫主義風景畫與中國南宋山水畫元素，作為建構個人繪畫創作之台灣在地意義，與發展「居間性」形式語彙的主要形式基礎之原因，首先在於個人對於德國浪漫主義風景畫的抒情特質與其浸染著鄉愁與幻境召喚的基調，以及對於南宋山水畫滿載詩意與哀愁之的氛圍之特殊情感。

其次，在於此二種繪畫風格皆在形式上流露出對於分裂或逝去的原鄉之特有情懷。以德國浪漫主義風景畫為例，普法戰爭時期，由於法軍對於德國部分領土之佔領，致使如弗列德利克之列的德國風景畫家，在作品中多刻意描繪最具德國民族精神象徵的北德景色，表現出重獲失土之渴望。就南宋山水畫而言，藉由「角隅構圖法」配置的非中心化前景與籠罩在迷霧中的悠遠飄邈的遠景遙遙相對，使

畫中流露出一股對於彼岸、故國之眺望而生發的幽思與懷想，而這種對於原鄉、故土之鄉愁，與個人面對自己矛盾衝突之台灣文化身分認同而生發的鄉愁境遇彼此呼應、相互映照。

此外十九世紀德國浪漫繪畫與英國浪漫繪畫皆被歸類於北方浪漫繪畫的傳統，與南方之浪漫繪畫有所區隔。台灣的浪漫風景畫風格是由傾慕英國浪漫主義風景畫家泰納(J. M. W. Turner, 1775-1851)之日籍水彩畫家－石川欽一郎(1871-1945)在日治時期引入，而隨著石川在台灣美術奠基者的角色的確立，浪漫風景畫亦成為台灣西洋繪畫傳統啓蒙時期重要內容；南宋山水畫對於日本山水畫之發展曾具有很大的影響，日治時期以折衷採擷中西繪畫元素且浸染著大和美學情趣的日本畫在引進台灣，顛倒過來影響台灣藝術的發展，間接地將南宋青綠山水畫傳統植入以文人畫為主的台灣水墨畫傳統中，而使南宋山水畫沾染上殖民文化的色彩，而在五〇年代正統國畫之爭中受到壓抑。此外以台灣人作為南宋遺民之身分而言，無論是德國的浪漫風景畫或是南宋山水畫，由於染有殖民色彩之曲折交錯的跨文化影響，已使前述二種繪畫語言衍生出其具差異性之台灣在地內容，折射出台灣當代藝術文化身分認同表現上之多元交織的文化視域。對於這些文化藝術脈絡之把握則與本創作研究對於研究之動機直接相連。

本節將試以系列創作之核心概念－「遠眺」視點中之「遠」的意義為例，進一步梳理個人創作精神中交織並存並具文化差異性的三重藝術傳承面向與意義。首先，受德國浪漫繪畫傳統影響下的創作思維面向；其次，南宋山水畫精神影響下的創作思維面向；最後，二者交織並存下，以「居間性」文化身分認同為前提之折衷混雜創作思維面向。

(1) 德國浪漫繪畫傳統影響下的創作思維面向

對於大革命後的理性現實的強烈抗拒感，助長了浪漫主義者對於失去的樂園的鄉愁。從當時逃避主義風潮之著名口號－「任何時間，除了此時；任何地方，除了此地」可清楚見到浪漫主義者對於時空之現在的排斥。

一種憂鬱之鄉愁語言瀰漫在所有浪漫思緒中，形塑浪漫詩歌與藝術。強烈的激情驅使浪漫主義者，四處尋找他們想像之原鄉：不論深在人類的心靈中，或在他們的世界中最遙遠的角落（August Wiedmann 1986: 31）。

Joseph Koerner (1990)指出德國浪漫主義形同對於模稜兩可的、不確定的、朦朧的、與遙遠，如籠罩在霧中物體、幽暗中遙遠的火光、山峰與雲霧的融合等等之激情。諾瓦利斯(Novalis)再次提醒所有「遠」的意象皆可作為浪漫情懷的表現手段。對於浪漫主義定義者如弗列德利克等人而言，所有藉由「遠」所召喚出的意象—不論是寬廣無垠的風景，高深莫測的神、或如謎般的往昔，皆同屬於一個類目。據此，德國浪漫主義強調地平線彼岸之「遠眺」視野，運用相對較難具體明確再現的自然意象如海洋、天空、雲霧等為視覺符號以「浩瀚」(sublime)之召喚為主旨的風景畫，藝術家所企盼召喚的往往超出自然表象的描摹，而在於與天地合一(communion)，並直指永恆家鄉的回歸。

在個人作品中浸染著之鄉愁幽思的氛圍、以低矮的地平線分割畫面空間的構圖法、海洋、天空、雲霧等符號為主的造形語言皆深受德國浪漫主義「遠眺」風景畫的形式概念所啟發。作品中介於「山巒／雲霧」與介於「具象／抽象」間朦朧與曖昧的「居間性」形式語言，亦與德國浪漫主義用以召喚無垠之空間之模稜兩可的與朦朧的「無形之形」意象相聯繫。

(2) 南宋山水畫精神影響下的創作思維面向

宋代畫論首重意境的創造，郭熙以「遠」的概念來概括山水畫的意境。藉由「遠」統合山水畫的精神與形式。

山有三遠。自山下而仰山巔，謂之高遠。自山前而窺山後，謂之深遠。自近山而望遠山，謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦，平遠之色有明有晦。高遠之勢突兀，深遠之色重疊，平遠之意沖融而縹緲。其人物之在三遠也，高遠者明了，深遠者細碎，平遠者沖澹《林泉高致·山水訓》。

葉朗 (1987)指出，受莊子逍遙遊精神解放觀點影響之魏晉玄學追求「道」，而「道」與「玄」、「遠」相通，是以追求「道」也必然追求「遠」。意境美學之主旨在於對「道」的表現，意境的表現在於而超出有限的物象趨向於無限，是以必然與「遠」的概念相聯繫。山水畫把人的精神引向遠離塵囂的大自然，與魏晉玄學追求的精神境界相符。徐復觀(1984)認為，由「遠」以見靈，遠為可見的與不可見的物象的統一。藉由「遠」如：咫尺萬里、遠景、遠勢等，山水畫突破山水有限的形質的「有」，使人極目「遠眺」引發想像，從有限趨向於無限的「無」，而「有」與「無」、「虛」與「實」統一的一片宇宙生機，亦即為「道」的表現。在筆者作品中「遠眺」視野受到中國山水畫的意境之影響。

個人作品之重要精神內涵—蘊含天地之道生機盎然的小宇宙，更多地與中國山水畫的意境有關，亦即與魏晉「遠」的概念密切相聯。在筆者作品中浸染著之鄉愁幽思的氛圍，悲愁與憂思之含蓄表現，與畫面以角隅構圖法為基礎之非中心化的空間構成，特別是以一角之「有」反襯全境之「無」，由有限通往無限的技法（徐復觀 1984），主要的影響與啓發皆來自於南宋之山水畫。此外作品中介於「山巒／雲霧」與介於「具象／抽象」間曖昧的「居間性」形式語言之原型 (prototype)，部分亦來自南宋山水畫中主要以渲染法構成的朦朧近似於剪影 (silhouette)的遠景。

(3) 以「居間性」文化身分認同為前提之折衷混雜創作思維面向

要真正傾聽和回應「他者」，就必須同時說幾種語言，或者同時寫作多個文本，甚至進行「修辭總動員」，以隱喻、象徵、雙關、戲仿、異文以及新造詞語等遊而戲之的方式用語言，來逃避「唯一語言」的暴力，走出一種文化的囚籠（汪民安 2007: 141）。

藉由「遠眺」視野，德國浪漫主義藝術家眼中所見之無垠的風景意象，顯然

遠非南宋藝術家所見從有限趨向於無限的天地境界，雖然二者皆表現出與天地融合之渴望。德國浪漫主義的藝術家所見的自然，是浸染著主觀抒情性的自然意象，更多是作為內在精神象徵的折射，往往直指自我，顯然與南宋藝術家追求歸於自然之意向有所差異。

然而從浪漫主義者完全地與天地合而為一的憧憬中，我們似乎瞥見了德國浪漫主義與中國「天地境界」類似的情懷。而且很明顯的，若非能拋開物我的差別與對立，若非對於自然萬物懷抱一種「民胞物與」的態度，筆者很難想像任何人會認為視石頭與自己等同是一種昇華。而德國浪漫主義者察覺到在宇宙萬物共同源於無形之宇宙生氣，與中國人認為人與萬物是同源共體，且皆源於太和之氣變化與聚散作用的觀點是彼此相通的。但是在「遠眺」視野本身，中國畫家所採用之「登山臨水」俯瞰之視角，顯然又與德國浪漫主義大多採用之平仰視角之視域，以至於視覺思維上具有明顯的差別。

對筆者而言，「遠眺」作為介於兩種文化系統交會之灰色未定之居間地帶，是為包含「異中之同」與「同中之異」攙雜、延異的多重意義空間。由於德國浪漫主義風景畫與南宋山水畫間似是而非、似非而是交織之異、同視域，消解了傳統上對於西方與非西方文化系統間明確之壁壘的觀點，形成了一個交錯穿插多重可能性之意義論述與實驗空間，以及容許逾越既定疆界的接觸區域。本創作研究藉由「遠眺」之「居間性」意義，旨在藉由其介於兩種文化系統間不可全然化約，但又具近似之曖昧性—「幾乎相同但又不太一樣」的「雙重視域」，再現一種逾越固定文化疆界之多元繪畫語彙與多重意義交織混雜之跨文化視域，呈現介於「西方／非西方」之繪畫精神與形式概念的意圖，不僅止於在畫面上表現經摻雜變造了的浪漫風景畫或南宋山水畫。而在於藉由後殖民主體難以定位分散、錯位之矛盾的雙重性顛覆西方文化殖民意識，是對於殖民話語控制過程的顛覆與策略性逆轉。藉由後殖民主體「帶有差異的重複」之矛盾性以顛覆、攪擾西方現代文化一向標誌之普遍客觀性。畫作中曖昧混雜之繪畫語彙與詮釋視角，調侃與反諷地「回眸凝視」那隻之長期凝視筆者、之塑造筆者的西方之眼。

是以本創作研究藉由「遠」企盼表現的是對於游離、穿梭於西方與非西方繪畫語言系統間之未定領域開拓與自我文化重新定位的企圖，是以本計劃是為對於五四以降倡導西化、現代化之「中西文化優劣論」之歷史進程與文化意識之逆反。對筆者而言，此刻之「去西方化」、「去現代性」，把台灣文化中顯著佔有主導性的西方文化意識降級、去特權化、與地方化，使其不再具有文化之主導地位是個人創作擺脫後殖民性，並建構個人創作中台灣當代文化之在地性面向的必經過程。藉由混雜與挪用所衍生之矛盾、模糊之「居間性」意象，違逆西方文化藝術之中心論與總體意識，以彰顯台灣文化之在地的差異價值。

(二) 創作形式分析

本創作研究之創作形式語言之使用承繼上述創作思維面向。本節將進一步分析與探討個人系列創作繪畫作品中所運用之重要意象符號之個別意義，與構成繪畫語言之「居間性」意象的主要模式類型。

1. 意象符號

(1) 介於「山巒／雲霧」間之「居間性」意象

本創作研究有鑑於南宋山水畫中主要以渲染法構成的朦朧近似於剪影(Silhouette)的遠景與德國浪漫主義風景畫逆光之雲層表現造形語彙間之近似性，因此思考藉由發展介於「山巒／雲霧」矛盾之「居間性」意象與介於「具象／抽象」間朦朧與曖昧的「居間性」形式語言，旨在藉其「幾乎相同但又不太一樣」之模糊曖昧「居間性」意象創造既有繪畫語彙的變體(variants)，意圖在西方二元論中心話語之文化意識的邊緣位置上，開闢出具顛覆意圖之多元混雜之文化身分認同之歧義與協商空間(圖 3-1、圖 3-2)。



圖 3-1：夏圭 (1195-1230)。Returning Home in a Driving Rain。1990。冊頁。25.6 x 26.2 cm。
(圖片來源：Fong，1996，284)



圖 3-2：弗列德利克(Caspar Friedrich, 1774-1840)。The Tetschen Altarpiece。1808。油畫。115 x 110,5 cm。
(圖片來源：Sala，1994，109)

藉由「居間性」意象，旨在表現繪畫語彙之混雜曖昧之「雙重性」。透過作品中具形式近似性與既有繪畫語言「幾乎相同」間之矛盾間隙，如精神層面內滲入之中國山水畫意境之德國浪漫主義風景情境，以及南宋山水畫與德國浪漫主義風景畫元素之混雜，個人企圖開拓被西方理性主義本位思維解讀為錯誤或不存在的表現、詮釋意義之「第三空間」，對於固定的文化與意義結構進行變造、竄改。藉由不斷延異、越界之雙重視域，對於隱身於西式密雲深處之中國山水情懷，與側身於中國山水意境內的西式內在性抒情視野進行雙重召喚，旨在對於壓抑與斷裂的失語狀態的終結，以及對於差異的平等接受與對於跨文化性之承認。亦是對於無法純正且處於持續互滲、滑脫、辯證、衍異、與越界狀態下模糊、不確定之台灣文化身分認同與文化意識之自我救贖與重新定位。並以此「第三空間」既非內在，亦非外在，既非殖民世界，亦非被殖民的世界，而是一個超出內在／外在、殖民／非殖民二元對立範疇外之未定中間地帶概念，反抗文化本質主義、解構西方文化意識、與挑戰現代性唯一的話語（汪民安 2007）。對於自己之混雜性文化

位置與後殖民差異性主體在地的發聲的探索與意義的實驗。

(2) 「海」的意象

「海」的意象是個人表現文化身分認同省思之另一重要符號。「海」對筆者而言，與其視之為地理風土性之真實水域空間，勿寧更多地視為文化意識與記憶之場域，畢竟海洋一向作為台灣多元歷史文化遺產混雜之界面，而海洋性格是定義台灣文化與中國文化之內陸性格之重要差異所在。是以海對筆者而言不但暗喻台灣，海就是台灣。是以在畫面上對於海的意象之反覆的塗抹形同對於作為台灣人文化身分認同的意義之不斷審視與定位。藉由作品中重覆出現之海平面意象，企圖傳達的不但是個人對於台灣文化身分認同情結之凝視與省思，亦是對於台灣文化現狀之殷殷關注。

海是德國浪漫風景畫之重要意象符號，海平面作為天與地、真實與幻境、自然與超自然之交會閾域(threshold)，在浪漫主義者眼中—跨越閾域地帶始得航向無限、回歸永恆的家園。在個人以「遠景」為主的海景風景畫作品中，海平面亦作為想像場域與真實空間、抽象與具象語彙轉換之閾域。海平面（地平線）的存在使近似於抽象的畫面有了點再現的意味，天與地的區分使畫面出現類似於風景畫空間表現的意圖，亦使畫面上半部近似抽象的造形有了雲層的意味，使抽象的閱讀中止具象的閱讀肇始。模糊化的海平面本身卻不帶有太多具象的意識與明確的表述性，它曖昧的存在使畫面之圖像語言產生出既非抽象亦非具象，既是抽象亦是具象的矛盾雙重性。藉由一再出現的遙遠與模糊化之海平面意象，企盼呈現的是對於記憶底層虛幻曖昧之原鄉情懷儀式性的眺望與憑弔，亦是對於自己矛盾糾結之西方文化身分認同的回眸凝視與自我救贖—藉由儀式性的凝視以穿透糾結衝突的思緒，看見如雨過天青之嶄新在地文化身分認同與定位終於從海平面彼端浮現上來。

2. 「居間性」意象的形構

(1) 由圖、地明度／色相間之近似性以形構之「居間性」意象

運用視覺上造形可辨識之最低限度，在畫作上儘可能地縮小作為「圖」（形

象) (figure)與作為「地」(基面) (ground)間之明度／色相的近似程度與變化，以降低「明視度」形成模糊、曖昧之「居間性」意象。這種圖像之模糊性使視覺對於造形之辨識力相對較為遲滯，往往因而使想像力急馳而啟動了畫面的幻境。在畫面整體處於低明度高彩度的狀態下往往賦予作品一種憂鬱與虛幻的氛圍（圖 3-3）。



圖 3-3：應許之地—父祖之國 V (局部)。2008。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。

(2) 由圖、地邊緣間之模糊化形構之「居間性」意象

從羅森伯格重疊、交織之邊緣線形成模糊的難辨之造形語彙中獲得的靈感，藉由邊緣線之重疊、交織、與柔化等方式使圖、地間明確的分野消失，而形成之模糊、朦朧之不定形「居間性」意象。邊緣的模糊化產生出游離與不確定感。由於邊緣不斷的消解與重構造形因而持續地處於變動的狀態，作品的意義亦隨造形不斷地延異而處於未定的狀態（圖 3-4）。



圖 3-4：應許之地—夢土凝望 XVIII (局部)。2009。壓克力 & 畫布。80 x 80 cm。

(3) 由造形漸變形構之「居間性」意象

由於里希特介於「似與不似」且兼備具象與抽象形式的圖像之影響，藉由逐漸變化的表現手法使圖像造形介於二種具有差異性之圖像之間而形成既非此亦非彼，但同時既是此又是彼之矛盾「居間性」意象。形式語言因而呈現二種交織並存之「雙重特徵」，具現「解構」之「同中之異」與「異中之同」的雙重意義。個人在畫作〈應許之地—父祖之國 XIX〉中，將接近海平面之雲霧刻意處理成介於遠山與雲霧間之造形，使其形式特徵既不完全像山亦不完全像雲，而意涵亦因此往返流動、變動不定（圖 3-5）。



圖 3-5：應許之地—父祖之國 XX (局部)。2009。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。

(4) 由視覺之「錯覺」形構之「居間性」意象

受鄭在東〈月出驚山鳥〉、梅丁衍之〈三民主義統一中國〉等人作品中因「圖

／地反轉」而形成之曖昧視覺效果所啓發。藉由畫面上刻意安排具「雙重視界」的錯覺關係，形成之曖昧、競爭、與游離之「居間性」意象，並以此表達具有多重詮釋方法可能性之台灣文化身分認同。個人在畫作〈應許之地—父祖之國 XI〉中，藍紫色的絲線狀雲霧既可視為雲層間穿透的空隙，同時亦解讀為漂浮在密雲表面稀薄之霧狀捲雲，可逆反之檢視角度產生畫作圖像上之「圖／地反轉」效果而形成「雙重視界」。(圖 3-6)。



圖 3-6：應許之地—父祖之國 XIX (局部)。2009。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。

(三) 創作過程—理念與形式之轉變

藝術創作形同研究(劉豐榮 2004)。對筆者而言，藝術創作旨在自我探索、省思、與個人意義的闡明與呈現。是以創作問題的尋找、發現，以及解決方案之形成與實踐構成了個人創作過程的主軸，而對於個人創作理念與形式語彙持續地自我評析、實驗、與改進則形成個人創作過程之核心意義。由於自我探索在個人藝術創作中之重要意義，是以「與畫面對話」往往形成個人創作過程中之重心所在。對筆者而言，創作過程除了顯現為井然有序之實踐流程的面向外，經常亦顯現為一跳躍穿梭、間歇交錯，逾越計畫與原則的非理性、自發性之自我發現的歷程，例如：在理念與形式語言交互辨證與激盪的創作過程中，隨著當下的感動探索計劃之外的未定疆界而擱置當下之進度；或因形式語言上的新發現而重拾以往階段之發展方向等。理念與形式語言發展的前後交疊、交錯皆使創作過程之階段

性難以明確區分，本節嘗試就創作理念的發展軌跡與形式語言的實驗為區隔重點，扼要地依時序先後將本創作研究之創作過程區分為以下三個階段：第一階段(2005-2006)、第二階段(2007-2009 前期)、第三階段(2009 中、後期)。

1. 第一階段—「應許之地」創作系列(2005-2006)

本階段繪畫創作理念延續澳洲博士班時期對於台灣多元、混雜的文化身分認同上的失落感之反思為主軸。採用德國浪漫主義獨特之「失落與渴望」(loss and longing)的精神視野為創作理念的支點，試圖從個人感性經驗出發在作品中建構出有別於西方／非西方美學架構之繪畫形式以表現個人文化身分認同困境。

本階段繪畫創作形式語言實驗之重心在於：多幅聯屏畫作的展出形式中個別造形／畫作間之介於「連續／不連續性」的並列關係的探索，由於小尺寸的畫作可以快速完成的特性，使本階段形式概念的發展與實驗更為機動與靈活。藉由圖像間彼此不完全連接之聯屏畫作，個人意圖營造一種由於視點跳動與難以聚焦於單一畫面的情況所引發之斷裂、曖昧、與模糊之「居間性」意象的視覺效果，以表現台灣當代多元文化交織著斷裂、衝突之面貌；由於失焦／聚焦並列之間歇式形式更強化了畫作中之游離感與不安定性，視點的跳躍與穿梭確實產生出模糊／失焦的整體視覺印象，但是強烈的視覺性本身往往遮蔽了畫作中「居間性」意象作為抒發個人對於文化身分認同之感受與體悟之面向，是以在接續的階段中個人將實驗之重心移回中斷之以單一畫面的表現方式之形式。2005 年個人假台北太平洋文教基金會舉行個展：「周沛榕 2006 個展：應許之地」。本階段之創作成果，連同澳洲博士班時期的主要作品首次在台灣發表（圖 3-7）。

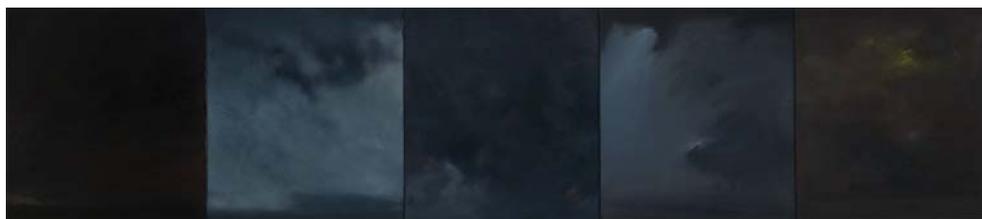


圖 3-7：應許之地 XII (-9, -10, -19, -20, -31)。2006。壓克力 & 畫布。190 x 45.5 cm。

2. 第二階段—「應許之地—父祖之國」創作系列(2007-2009 前期)

本階段繪畫創作理念之重心在於：藉由解構主義、後殖民主義等理論釐清個人文化身分認同上之矛盾、衝突，（特別是針對引發筆者文化身分認同觀失序與衝突之西方中心主義話語）。並試圖轉化文化身分認同上之失落感為繪畫創作之動能，以藉由「居間性」意象闡釋台灣文化身分認同之在地意義，並以此建構個人創作理念與形式語彙。

本階段形式語言之實驗重心在於：嘗試將澳洲博士班時期發展出以表現文化身分認同的失落感之模糊意象，轉化為能以承載台灣多元折衷混雜的文化身分認同意義之「居間性」意象。並針對此階段繪畫創作因為虛幻、模糊為主之視覺意象導致畫作之份量感與張力顯得略為不足的狀況進行修正與改善，特別針對色彩表現與肌理的處理進行實驗。

藉由在壓克力顏料內混入石膏以增加畫布表面肌理的渾厚感，待其乾燥後再以粗細不同的砂紙反覆進行打磨與調整（圖 3-8），的確有效改善畫作的份量感。但是從畫布表面向上隆起之肌理卻也造成以表現遠眺氛圍為主的畫面空間形成某種程度的問題：肌理的材質性傾向使畫面轉化成為一個不透明的材質表面，加以高彩度、低明度之色彩的確使幻境般的畫面深度感較難產生。是以肌理的厚薄、粗細以及幻境空間感之間的平衡與斟酌成為本階段形式語言的實驗重點。至於色彩表現方面，承襲澳洲博士班時期之低明度、高彩度的畫面基調（特別針對細膩的調子變化進行探索）。並意識到類似的色彩組合有助於為畫面調子細膩變化的呈現，細微調子的增加則對於畫面整體氛圍之曖昧性與矛盾感有明顯地助益，然而與此同時趨近單色的畫面較難表現視覺空間之穿透感，是以顯得較不具空間深度，使畫面因而看起來趨近於為抽象。本階段繪畫創作以中型尺寸—50F (91 x 117 cm)的畫作為主。而色彩的豐富性與變化則成為後續第三階段的實驗重點。2009 年個人假國立嘉義大學民雄校區大學館展覽廳舉行個展：「周沛榕 2009 個展」發表本階段創作成果。（本次展覽以 2008-2009 期間的創作為展出主體，而 2007 的創作相對顯得較為不成熟，是以並未納入本次發表）。



圖 3-8：應許之地—父祖之國 VI(局部)。2009 壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。

3. 第三階段—應許之地—夢土凝望創作系列(2009 中、後期)

本階段繪畫創作理念之發展重心在於深化前一階段的議題，特別是嘗試建構出：能適當闡釋台灣文化身分認同之在地性意義之「居間性」面向之創作理念與形式語彙。並繼續藉由以「遠眺」的視野作為本階段建構折衷、混雜之「居間性」意象的主要界面與意義空間。本階段繪畫創作在畫作型式上，除了嘗試製作中、大型畫作 80P(97 x 145.5 cm)、120M(97 x 194 cm)之外，亦嘗試以小型畫面(80 x 80 cm)，搭配中、高明度的色彩組合來表現本階段之「居間性」意象。在形式語言上逐漸從晦澀難辨、與近似抽象之形式語彙，過渡與轉型為較具辨識性之具象語彙為主。至於在色彩表現上，整體而言亦從低明度、高彩度、較為偏冷且近似的寒色調，蛻變為較為中明度、中彩度以及具多樣性與變化之暖色調色彩組合。而對於在雲霧籠罩下顯得若隱若現之景物(特別是畫面幻境空間氛圍之深度與穿透感)，則成為本階段「居間性」意象表現上密集嘗試與探索的主要重點。至於畫作的深度感與視覺張力的平衡上，本階段則採用抑制肌理厚度的方式以降低畫面的物質性，以增加幻境空間感與氛圍的表現為主(圖 3-9)。



圖 3-9: 應許之地—夢土凝望 XI。2009。壓克力 & 畫布。97x 145.5 cm。

第二節 創作媒材與技法分析

媒材與技法特性的掌握是藝術創作過程中至為關鍵與根本的課題，媒材與技法的個人化的程度亦與創作表現的深度與內涵息息相關。如何有效的運用媒材與技法以拓展繪畫語言的豐富性亦已成為繪畫創作上無法迴避的現實。本節將就本創作研究之系列作品之創作之主要媒材與技法部分討論。

一、媒材

本創作研究之系列作品以壓克力顏料為創作的主要媒材。長久以來油彩一向被認為是最主要且具代表性的繪畫媒材，直到壓克力顏料的問世。上個世紀四〇與五〇年代從蛋彩畫(egg-tempera)乳液發展出之壓克力顏料，以丙烯酸聚合乳膠(polymer emulsion)作為其主要之基底材。適用於多種表現技法之特性且彌補了油彩發霉與氧化的缺點，對筆者而言壓克力顏料可視為介於油性與水性媒材之「居間性」媒材，既兼備油性與水性媒之表現屬性，但又不完全相同於之任何之一。

本創作研究就壓克力顏料其良好的安定性、快速乾燥且較油彩更具透明性、乾燥後可形成堅固的表層結構、以及適用於反覆重疊、薄塗、與渲染等技法之特質，在創作過程中發展出以傳統「多層次覆蓋法」為基礎的個人化非傳統表現技法－「擦洗法」，使多層次覆蓋法更富於變化且更符合個人之創作需要。壓克力顏料具有良好之黏著力與可塑性、以及與其他類型素材混合的適應力，是以在本創作研究中嘗試藉由在壓克力顏料中混入不同比例之石膏粉末、壓克力增厚劑(regular gel medium)、壓克力厚塗增厚劑(heavy gel medium)等素材，改善畫布表面單調之質感，以及增加壓克力顏料在薄塗時較缺乏之材質與份量感，以增進畫作之視覺張力與強度。亦藉由肌理之實驗來探索「居間性」意象表現之可能性。

此外因壓克力顏料適合多色混合，以及可產生多層次的中間調的特性，使個人在色彩使用上得以發展具個性化的特色，特別是曖昧之「居間性」意象的形塑大多有賴於多層次重疊與變化的中間調色層。期間亦實驗混合其他水性媒材、壓克力緩乾劑(retarder)等，在壓克力顏料乾燥速度的延緩上進行探索，使創作過程更為靈活與有變化。

在畫布的選用與嘗試上基本上分為二個主要段落。第一階段(2005-2009 前期)，前後嘗試美國棉畫布(Fredrix 123 heavy cotton-acrylic primed canvas) (圖 3-10)、台灣棉畫布等基底材。由於個人長期使用美國棉畫布作畫，是以對於其他畫布之嘗試，便成了拓展繪畫表現之材料面向上另一實驗重點。台灣棉畫布表面較美國棉畫布平滑許多，易於著色且適合渲染法之運用，但因表面過於平滑而缺乏肌理，常使完成之畫作表面的視覺張力相對較差，是以本階段藉由在壓克力顏料與打底劑(ghesso)裡混入石膏粉末，以增加畫布肌理的方式改善(圖 3-11)。第二階段(2009 中、後期)主要嘗試比利時仿麻畫布，其表面肌理的粗細程度介於美國棉畫布與台灣棉畫布。期間亦相繼嘗試過粗目、細目等二種畫布類型。比利時仿麻畫布在肌理上，雖無台灣棉畫布平滑的缺點，但其表面質地相對較為乾澀，使其在著色與渲染的效果上略遜於台灣棉畫布，是以本階段乃在壓克力顏料內添加壓克力增厚劑(regular gel medium)與壓克力厚塗增厚劑(heavy gel medium)

等素材，以調節畫布表面乾澀之質感與增進渲染之顯色效果（圖 3-12）。



圖 3-10：美國棉畫布肌理。

應許之地—父祖之國 IV（局部）。2008。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。



圖 3-11：台灣棉畫布上之石膏肌理。

應許之地—父祖之國 XIV（局部）。2009。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。



圖 3-12：比利時仿麻畫布上之壓克力厚塗增厚劑肌理。

應許之地—夢土凝望 XVII（局部）。2009。壓克力 & 畫布。80 x 80 cm。

二、技法

本創作研究運用之技法，大致涵蓋傳統與非傳統技法之面向。由於本創作系列以「居間性」意象的實驗與開拓為焦點，並以朦朧、曖昧的氛圍與造形語彙為畫作表現之主要形式。是以在創作實踐過程中多採用能形成微妙、豐富透明的色彩塗層、能較多保留底層色彩、以及能創造多層次色彩變化與些微修正色調的「多層次覆蓋法」(glazing)為主要創作技法。個人亦因應自己特殊的表現需要，著手改造多層次覆蓋法為非傳統之個人化技法，筆者稱之為「擦洗法」。「擦洗法」之操作程序主要以逆反多層次覆蓋法之正常流程，其表現目的在於調整因過度堆疊而失去生氣的色彩塗層，以及形塑偶發、即興之「居間性」意象。

(一) 多層次覆蓋法

本創作研究主要運用的壓克力顏料多層次覆蓋法，係古典油畫多層次覆蓋法的應用。個人的操作流程大致依循傳統模式：選擇透明度較高之色彩做為「覆蓋層」，使底層色彩不致完全被覆蓋，以利多層次的色調變化與色彩純淨感之表現。但個人因形塑「居間性」意象上之需要，經常違反前述原則。例如經常運用透明度略差之中明度的濁色與高彩度之純色交互重疊以產生飽和、混濁且略為朦朧、不透明的色彩層次；或藉由中低明度、較不透明之寒／暖色反覆重疊，以產生複雜、沉鬱之色彩組合，並藉此不明確、混沌之色彩意象烘托、強化圖像與造形上之「居間性」特色。

個人的創作過程，原則上多以排筆建構畫面佈局與基礎色調，再逐次用中、小型畫筆依照畫面局部需要，進行圖像造形之修正與調整。但亦常因應個別創作狀況調整作畫流程，視需要在過程中交替運用排筆、與中小型畫筆。在畫作色彩層次的建構上，大多以透明／半透明稀薄之顏料多次地在局部／全面進行色彩層次之重疊，逐次修整與形塑出富於細緻明度／彩度／色相變化之虛幻、曖昧的視覺意象與畫面氛圍。此外，為了有效縮減顏料在乾、溼間之顯色的差距與正確性，特別是在畫面局部已累積了許多色彩層次的情形下，以濃度較低的色彩進行重疊

時，相對地較難準確地掌握色彩堆疊後的結果；然而朦朧之空氣感是本創作系列所追求之重要畫面效果，是以在創作過程之最後階段，當操作多層次覆蓋法時，個人多運用小畫筆且以接近乾筆的方式來進行色彩重疊，以有效控制色彩效果。此種乾筆多層次覆蓋法可視為古典油畫多層次覆蓋法的一種「變體」(圖 3-13)。



圖 3-13：乾筆多層次覆蓋法在畫面上所留下之色彩層次。
夢土凝望 XII (局部)。2009。壓克力 & 畫布。97x 145.5 cm。

(二) 擦洗法

「擦洗法」可視為筆者對於多層次覆蓋法之個人化修正，二者之間最顯著的差別在於—擦洗法以略為清除畫面上之色彩塗層，以便顯露底層的局部色彩為目的。操作方式在於以濃度較低之色彩溶液或清水，逆向將未完全乾燥之色彩塗層的局部清除掉，使部分表層色彩脫落並形成表層與底層色彩間之斑駁、雜糅的色彩效果，以形塑特定造形邊緣地帶之模糊曖昧感，或使整體畫面氛圍產生局部、細微的變化以豐富作品之色彩表現。

在創作過程中，筆者常交替運用多層次重疊法與擦洗法，以適度顧及畫面之整體表現與局部變化。有時畫面色彩過於單一而產生沉悶感時，個人亦採用大面積的擦洗以顯露更多底層的色彩，使畫面再度恢復生氣。擦洗法的使用經常為創作過程帶來不可思議的突發與轉折效果，例如在擦洗過程中偶發形成之構圖／造形的變化，常使筆者因此創發新的創作構思 (圖 3-14)。



圖 3-14：擦洗法在畫面上所留下之斑駁、不規則之模糊形式。
應許之地—夢土凝望 VIII（局部）。2009。壓克力 & 畫布。97x 145.5 cm。

第四章 作品詮釋

本創作研究以個人繪畫語彙之「居間性」意象的實驗與開拓與「居間性」概念之學理基礎的探討，以闡釋台灣文化身分認同之在地意義為核心議題。本節將針對 2005-2009 年間之系列創作作品的創作動機與意涵，以及作品的形式構成與技法運用進行闡述，企盼能使本創作研究論述之主旨得以更為具體。本創作研究之全部創作作品將呈現於本論述之後的附圖中。

第一節 創作系列作品詮釋

個人繪畫創作系列介於「煙雲/山巒」間之朦朧、曖昧之「居間性」意象的萌生，主要源於個人長期對於跨文化與多元文化之藝術語彙與相關論述的興趣、自然的情感（尤其是對於雲霧與海洋的特殊感覺）、以及另類繪畫語彙的實驗與探索的執著。介於「煙雲/山巒」之「居間性」繪畫語彙的發展，前後約略跨越六年(2003-2009)；但若就介於「抽象／具象」折衷、混雜的形式語彙與理念的運用而言，則可溯及1989的創作（圖4-1、圖4-2）。



圖 4-1：應許之地 III。2003。
壓克力 & 畫布。180 x 180 cm。



圖 4-2：最敬禮 IV。1989。
綜合媒材。61 x 47 cm。

個人多元文化的背景對於「居間性」意象的發展具有決定性的影響力，特別是在法國遊學時期(1998-1999)對於台灣文化身分認同意識作為個人創作不可或

缺之立足點的體悟。「居間性」之形式語彙之形成則在澳洲求學時期(2002-2004)，特別是澳洲的文化身分認同氛圍、指導教授的鼓勵、與澳洲壯觀之自然景觀等多重因素的觸動下逐漸成形。而「居間性」意象開拓的最重要階段實則在於筆者在嘉義大學任教時期(2005-2009)，在此期間個人的創作思維與表現基調，逐漸從早期以表現離散(Diaspora)的悲愁感為主的調性，蛻變為以表現文化身分認同的克里奧(Creole)²³視角。易言之，從表現台灣文化的邊緣性與他者性(otherness) 的憂鬱氛圍，轉變為以表現作為介於中、西方文化變體的台灣文化之「居間性」特性的平緩基調。同時個人的創作主軸亦轉型為一對於具差異的主體性(西方中心論主體觀之變體)之探尋與建構，以及對於西方殖民話語所指派、定義的文化位置之巔覆與抵抗。

介於「煙雲/山巒」之「居間性」意象的形塑過程，與個人對於自然的觀察密切相關。澳洲壯闊的天際與千變萬化的雲層，帶給筆者許多寶貴的創作靈感。如照片所示的濃密的積雨雲層，乍看之下彷彿雄據遠方、高與天際相接的群山(圖4-3)。附圖(圖4-4)中位於框線區域內上方，顯得幽暗的雲層間隙，與下方被雲霧籠罩而輪廓模糊的遠山，若不經仔細比較二者在視覺特徵上的細微差異，很容易產生「誤讀」。乍看之下，幽暗的雲層的間隙所形成的造形，彷彿是座幾近被雲霧完全隱匿的山岳之局部—如附圖所示(圖4-5)。

²³相對於離群者(Diaspora)所代表之認同的混淆與模糊化，克里奧(Creole)指—認同的再建構，代表的是認同的雜交建構。克里奧泛指經過混雜的族群後裔，克里奧放棄了過去認同身分的束縛，而依所處的時空位置重構了一套融合此時此地的認同觀與新文化內容，此種認同相當具有實用價值與想像空間，隨著世代傳遞該地區族裔亦視此種混血文化為自己的文化(李英明 2003)。



圖 4-3：積雨雲層。攝於墨爾本市郊。2004。



圖 4-4：幽暗的雲層間隙。(圖片來源：游丕若, 2003, 122)



圖 4-5：霧雲。(圖片來源：游丕若, 2003, 128)

而風景照片中位於天際線上方朦朧、飄忽的線狀薄卷雲（圖4-6）與南宋馬麟的夕陽秋色圖中，群山後方一座幾乎與暮色相融合，而僅殘存剪影造形的遠山，在造形特徵上顯出許多有趣的巧合（圖4-7）。若以圖像間之近似性作反向思考的界面時，則馬麟畫作中的遠山可以被看成飄忽的線狀薄卷雲，而將圖4-6中

之天邊的薄卷雲視為被雲霧籠罩之遠山亦無不可。正是藉由這些曖昧、模糊之圖像，以及中、西風景繪畫語言（特別是對於德國浪漫繪畫與南宋山水畫繪畫形式）間之縱橫交織、耐人尋味的造形近似性所引發的靈感與契機，使筆者創發個人圖像語彙上之「居間性」意象。



圖 4-6：卷雲。（圖片來源：不



圖 4-7：馬麟。夕陽秋色圖（局部）。

1254。絹本設色。51.5 x 27cm。

http://zh.wikipedia.org/zh-tw/File:Ma_Lin_Sunset_Landscape.jpg (2009/11/24 瀏覽)

本創作系列最重要的「居間性」意象—介於「煙雲／山巒」間矛盾、曖昧的形式語彙。一方面與中／西風景繪畫具有某種近似性；但另一方面卻又包含「模擬」特性中「有差異的重複」的矛盾雙重視域，使其因此兼具抽象／具象繪畫語彙之特徵，但卻同時逾越、遊離二者間之疆界間，足以反映台灣當代多元混雜之在地性文化視域。由於上述特徵，使本創作系列的風景畫表現意涵，形成複雜多變而難以明確定義的狀態。例如，若就形式語彙之屬性將其納入西方藝術類目自無問題；但若就其精神性與創作動機，則歸入中國繪畫的脈絡似乎亦無不可。若就其浪漫主義藝術與殖民主義間之脈絡而言，它同時包含有殖民性與後殖民性、原創與解構。若就其「遠眺」的視點而言，則併入德國浪漫主義繪畫傳統或中國南宋山水畫傳統皆無不妥。質言之，本創作系列畫作的意涵呈現為一種多重意義多元交織、混雜穿梭的狀態。以下將針對本創作研究之三個主要創作系列：「應許之地」、「應許之地—父祖之國」、「應許之地—夢土凝望」的動機與意涵，以及

作品的形式構成與技法部分進行說明，但基於篇幅未能就每件作品作詳細說明，僅就系列創作中較具代表性的作品進行闡釋。

一、「應許之地」創作系列

本階段(2005-2006) 是回台任教時期早期的作品，創作理念以接續澳洲博士班時期之「應許之地—台灣文化身分認同之重建」為主軸，針對台灣曖昧、衝突的文化身分認同焦慮感進行反思。藉由德國浪漫主義之「失落與渴望」(loss and longing) 的精神視野作為創作思維的主軸，針對台灣錯綜複雜的自我與文化認同境遇，提出個人的現身說法與詮釋。

在繪畫形式語言之實驗上，主要聚焦於畫作之聯屏展出形式之探討。藉由畫作並置方式產生之造形／圖像間之介於「連續／錯位」、「失焦／聚焦」曖昧、游離之「居間性」視覺效果，表現台灣當代多元並存、混雜斷裂的文化狀態，與個人在文化身分認同上之困境。至於挪用基督信仰之「應許之地」的意涵，則具有正反交疊之雙重寓意：一方面調侃自己對於只現形於騷人墨客詩畫意境中「理想化」的中國文化的慕戀而產生之哀愁；另一方面則表達對於台灣文化的主體性之建構之殷切期盼。(本次展覽作品見附錄137頁—140頁)

(一) 應許之地 XII(-11,-12, -13, -14, -15)



圖 4-8：應許之地 XII (-11,-12, -13, -14, -15)。2006。壓克力 & 畫布。190 x 45.5 cm。

1. 創作動機與意涵

從 1998 年起筆者的生命中突然激增了許多遷移的漂泊感。為了求學、工作

筆者從一個城市搬到另一個城市、從一個國家遷移往另一國家、從一個文化移往另一個文化、或從一個認同境遇置換成另一個認同境遇。原本完整的生命時程硬是被截斷成多個不完全相連的段落，而文化與生活型態的差異，挑動了筆者作為認同失焦的異鄉人之漂泊感。浮雲的意象在中國文化中幾乎等同於遊子，而蔽日的浮雲則是詩人墨客表達鄉愁時慣用的象徵。雲的意象亦為德國浪漫藝術家表現浩瀚(sublime)的常用符號之一，與永恆的家鄉的召喚相連。本圖創作重點在於透過交錯、並置所衍生出之中斷、間歇的意象，表現個人失焦、斷裂的文化身分認同感。

2. 形式構成與技法

本展出形式包括本創作系列之應許之地 XII -11、應許之地 XII-12、應許之地 XII-13、應許之地 XII-14、與應許之地 XII-15 等五幅作品。本階段作品與博士班時期最為不同的是：刻意縮小作品尺寸，以利形式語言實驗上的隨機與靈活性。藉由作品中聯屏展出形式中，形成偶發、可變造形之機制，產生模糊、難辨之視覺意象，以突破個人形式語言發展上的極限。本圖以無彩色的灰、黑色系，搭配低彩度的暗紅色、黃綠色、與灰藍色等色相，組成畫面的色彩基調，本圖主要以中大型筆刷採用多層次重疊法繪製（圖 4-8）。

（二）應許之地 XII (-1, -3, -8)

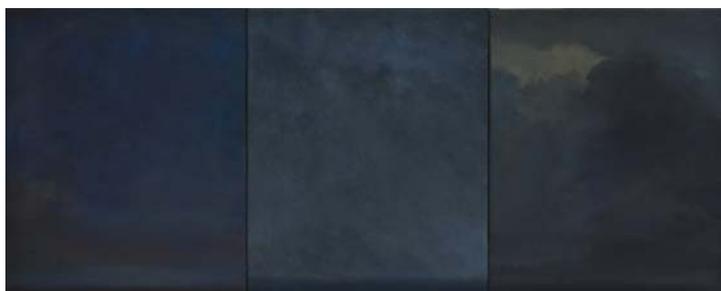


圖 4-9：應許之地 XII (-1, -3, -8)。2006。壓克力 & 畫布。114 x 45.5 cm。

1. 創作動機與意涵

自我與文化認同感上失焦、斷裂之境遇，與漂流、不確定感，常使筆者覺得

自己如同在天際持續飄蕩、變化的浮雲。失根、漂泊的悲愁常成爲這個階段的創作主題，特別是剛在南台灣落籍的前幾年(2005-2006)。本圖創作重點在於藉由間斷／不完全連貫的圖像，象徵個人文化身分認同上的主要三個文化面向：台灣、中國、西方。藉由圖像間之不完全連貫曖昧、交錯之「居間性」，表現自己多元混雜、模糊且難以整合的文化身分認同上的挫折感。

2. 形式構成與技法

本圖之畫面構成形塑自多次的排列組合，而非事先的規劃與設計。其中個別圖像（單一畫面）皆爲獨立作品，並在個別不同的時段完成。本圖藉由三個色調／明度／造形上些微互異、介於「間斷／連接」的畫面並置關係，產生衝突、曖昧之「居間性」意象。本圖主要以無彩色的灰、黑色系構成畫作之色彩基調，搭配寒色系的中／低彩度的深藍色、藍灰色，以產生遙遠、疏離、與沉鬱的視覺效果。本圖以中小型筆刷採用多層次重疊法繪製（圖 4-9）。

二、「應許之地—父祖之國」創作系列

本階段「應許之地—父祖之國」(2007-2009 前期)在創作理念上，可視爲「應許之地」創作系列之延續。以反思台灣當代多元混雜的文化狀態下，個人文化身分認同之曖昧與衝突，以及在西方文化意識壓制下台灣文化之困境爲主軸。本階段開始運用解構主義、後殖民主義之視角，反思西方文總體化話語，以釐清自己在文化身分認同上錯亂、衝突的因由，並試圖轉化文化身分認同上之失落感爲創作的動能。藉由「居間性」意象闡釋台灣文化身分認同之在地性意義，並以此重構個人的創作理念與形式語彙。

本階段形式語彙上之實驗重心，重新聚焦於「遠眺」視點之意義空間的探索。藉其作爲融合東西方美學元素的界面（特別是浸染著鄉愁與幻境召喚的德國浪漫風景畫，以及滿載詩意與哀愁之南宋山水畫元素爲主），嘗試建構介於西方／非西方繪畫形式之「居間性」意象，藉由介於「煙雲／山巒」之繪畫語彙，與僅保

留「遠景」之風景畫形式，企圖詮釋離散遊子意識底層虛幻模糊之原鄉的情懷，以及對於故國記憶的憑弔與凝視。本階段創作的形式語彙，從抒發文化身分認同失落感之主軸，過渡為表現台灣當代多元、折衷之「居間性」文化身分認同意識的基調。形式語言實驗的主軸仍在於介於「煙雲／山巒」意象之探索為主。（本次展覽作品見附錄130頁—136頁）

（一）應許之地—父祖之國 IV



圖 4-10：應許之地—父祖之國 IV。2008。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。

1. 創作動機與意涵

作品的創作靈感主要來自於觀看天際漂蕩、狀似書法線條之細碎、游絲狀的薄雲引發之感觸。狂亂、失序的夜空彷彿一幅被撕得粉碎而散落一地的書法作品，在昏暗的夜空下勾起了心中長期蔑視自身文化的價值，一味追隨西潮而迷思自己的傷痛記憶，再次憶及自己在西風中落得妾身不明的文化身分認同窘境。自己彷彿化身為迴旋、飄流於西方夜空的墨線，一會兒化作西方繪畫中雲的形貌、一會兒卻又成為中國山水畫遠山的樣式，怎麼也無法再將自己安頓回山水畫或風景畫中。本圖創作重點在於藉由曖昧、紛亂的氛圍以折射個人文化身分認同上錯亂、失序的狀態，與自己介於西方／非西方間之矛盾的雙重認同處境。

2. 形式構成與技法

本圖藉由運用類似攝影之「疊影」手法，在畫面上製造圖像位移與晃動的錯

覺，以表現不確定感。本圖主要藉由圖／地邊緣間之明度／造形的重疊與柔化處理，形塑圖像之模糊、朦朧之「居間性」，斷斷續續的線條與低明度之赭紅色與灰褐色的色彩組合，則為畫面染上一層悲愁、挫敗的感受。地平線（海平面）的存在，使近似抽象形式的畫作，平添具象繪畫的意味（風景畫的格局），使原有的純粹造形空間出現「再現」的內容－雲層與海洋的意象。視覺語言因而同時兼具具象與抽象形式語彙的矛盾雙重性。本圖主要採用多層次重疊法以中大型筆刷繪製（圖 4-10）。

（二）應許之地－父祖之國 V



圖 4-11：應許之地－父祖之國 V。2008。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。

1. 創作動機與意涵

本作品的創作靈感來自晦暗多霧的夜空中雲層閃爍、變換的幻覺。對於充滿想像力的眼睛而言，千變萬化的雲層造形足以成為想像力飛馳的乘輿。對於患了思鄉病的眼光而言，從素常的雲霧裡目睹故鄉的群山從雲層間浮現出來，或將眼前的浮雲看成是遙遠的故國河山不是件什麼太困難的事。本圖創作重點在於藉由曖昧、模糊介於「煙雲／山巒」的「居間性」意象，表現一種企盼把隱身在西方雲層幽暗處的中國山水畫的群山意象召喚出來（視覺化）卻難以如願的心境。易言之，表現一種深盼與遙遠、逝去故國河山、父祖之國在密雲深處相遇，而卻在視覺上陷入矛盾、無法整合的膠著狀態時－遙望中彷彿看見了群山，但群山卻隨

即又變回烏雲－心中激動與狂亂的情緒。

2. 形式構成與技法

本圖藉由狂亂與激動的筆調，表現筆者對於自己「居間性」之台灣文化認同身分的苦惱與掙扎。本圖主要藉由圖／地間之明度、色相上的柔化處理，形塑難以辨識、曖昧、朦朧的「居間性」形式。混合著棗紅色、褐色、藍紫色、與黑色的低明度／高彩度之基本色調傳達出一種壓抑、挫敗、與悲憤的情感。畫面中的地平線與畫面逆光的表現手法，使近似抽象的畫面形式，展現出些許風景畫的意味。作品形式因而產生介於「具象／抽象」形式之曖昧與混雜性。本圖交替運用多層次重疊法與擦洗法，形塑畫作中模糊、曖昧的圖像造形；主要以中大型排筆繪製（圖 4-11）。

（三）應許之地－父祖之國 VI



圖 4-12：應許之地－父祖之國 VI。2009。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。

1. 創作動機與意涵

本作品的創作靈感來自夜空下對於雲層遠眺與冥想。一抹月光穿透了遮蔽天空的密實雲層在天際閃爍，使筆者目光緊隨月光的晃動在天際探尋，企盼那一抹月光帶領筆者飛越雲層回到嚮往的故土。夜色是令德國浪漫主義藝術家著迷的題材－常常勾起他們的鄉愁。對他們而言，月的盈虧象徵生命的週期與人生的短暫。對弗列德利克而言，月是接通今生與永生之間的橋樑、是必死者通往不朽的

門徑。月是中國人故鄉的象徵，是離散遊子心中鄉愁的寄託；亦為中國道家生命週期與不朽的象徵。本圖創作重點在於藉由朦朧、曖昧的夜空下雲層所勾起的幻覺（狀似被雲層部分包裹、遮蔽之山巒造形）形塑「居間性」意象，表現一種對於遙遠、逝去的父祖之國的凝望與憑弔。

2. 形式構成與技法

本圖藉由相對較為安靜、綿密的筆調，企圖表現盤據在筆者意識底層之理想化故國深切地凝望與懷想。本圖主要藉由圖／地間之色相的近似性，形塑「居間性」意象，藉由低明度／高彩度且多層次的藍紫色，搭配粉紅色的色彩基調，傳達一種幽深、沉靜的冥思張力。本圖主要採用多層次覆蓋法，形塑畫作中主要的圖像造形；並在打底劑中混入石膏，改善台灣棉畫布表面過於光滑的缺點，以強化畫面之材質感與視覺表現的力度。本圖主要以中小型筆刷繪製（圖 4-12）。

（四）應許之地—父祖之國 XI



圖 4-13：應許之地—父祖之國 XI。2008-2009。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。

1. 創作動機與意涵

本作品的創作靈感包括多霧的天空中雲層變化、游移的幻覺引發之鄉愁（類似「應許之地—父祖之國 V」），以及浪漫繪畫中模糊、晦暗迷霧般的「無形之形」的繪畫形式的啟發。本圖創作重點仍聚焦於：對於台灣文化身分認同曖昧的「居間性」境遇之凝思。但有別於「應許之地—父祖之國 V」者為：由於對於

此議題基本態度上之轉變－對於矛盾的「居間性」認同面向之抗拒感的緩解，使畫面基調從較為情緒化與批判的心態，過渡到相對較為淡泊與漠然的調性。

2. 形式構成與技法

本圖主要藉由介於雲層間隙與薄雲造形（飄蕩在雲層前方）間之曖昧「居間性」意象空間，形塑畫面朦朧、弔詭的氣氛。藉由稍可辨識之圖／地間之造形差異與筆調，表現對於「居間性」之台灣文化身分認同境遇的漠然感受。以灰藍色的中明度／低彩度色彩組合，傳達一種幽靜、低吟的趣味。畫面中的地平線使視覺形式擺盪於「具象／抽象」之間而顯得曖昧、模稜兩可。本圖主要交替運用多層次重疊法與擦洗法以形塑畫作中模糊、曖昧的圖像造形，主要以中大型排筆繪製（圖 4-13）。

（五）應許之地－父祖之國 XVI



圖 4-14：應許之地－父祖之國 XVI。2009。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。

1. 創作動機與意涵

本作品的創作靈感類似「應許之地－父祖之國 V」，源自對於晦暗多雲的夜色的凝望所引發之感觸與幽思。但有別於「應許之地－父祖之國 V」者為一包括羅斯科憂鬱的畫面基調、德國浪漫主義藉由「遠眺」視野，直指永恆家鄉的回歸的繪畫形式等對於本作品之創作意涵與形式的影響。本圖創作重點仍在於：表現對於曖昧、衝突之台灣文化身分認同的感懷。但相對於之前畫面所流露之鬱

悶、激動的基調，本作品則呈現出較為冷漠與疏離的調性，反映筆者內心悲憤與哀愁情緒的逐漸淡化，與較為靜默與凝練的心境的成形。

2. 形式構成與技法

本圖主要藉由幽暗之雲層間隙的穿透感烘托畫面的幻境空間。藉由模糊、朦朧介於具象／抽象間之雙重性繪畫語彙，表現對於台灣含混、荒謬的文化身分認同境遇之感懷。混合著暗紅色、褐色、灰藍色的低明度／低彩度的色彩組合，傳達筆者心境上的壓抑、挫敗、與無奈感。本圖交替運用多層次重疊法與擦洗法，以形塑畫作中模糊、曖昧的圖像語言。本圖主要以中大型排筆繪製（圖 4-14）。

（六）應許之地—父祖之國 XIX



圖 4-15：應許之地—父祖之國 XIX。2009。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。

1. 創作動機與意涵

本作品的創作靈感來自對於變幻莫測的雲霧凝望時所生的感觸。本圖創作重點在於：藉由介於「煙雲／山巒」的「居間性」意象反諷自己曖昧、歧義之台灣文化身分認同處境。由於後殖民理論潛移默化的影響—特別是將西方文化意識去中心化、去正當性的理論基調，使筆者在西方原創話語掛帥的年日裡，被判定為邊緣、無價值的生命經歷重新具有意義；在失語狀態與他者化中掙扎的文化身分，亦在以「差異性」為顯學的當代思維裡獲得喘息與救贖的機會，而這種蛻變明顯地折射在繪畫創作表現的氛圍上。由於對於自己文化身分認同「居間性」的

存在狀態的坦然接納，取代了先前之自我放逐、貶抑。是以作品的情緒面向亦因而顯得和緩，而一種相對持平與澄明的心境亦開始成形，預示了另一個創作階段與創作形式的來臨。

2. 形式構成與技法

藉由較為輕盈與平和的筆調，筆者企圖表現內心對於台灣文化身分認同的「居間性」面向的自在。雖然圖像造形上朦朧之「居間性」仍引發些許不安與不確定感，但是偏中／高明度的清澈、平靜的藍色調，卻有效地緩和了畫作的不安定感。藉由圖／地間之近補色的色彩組合，呈現出一種彷彿雨過天青的清爽感。畫面中地平線的存在問題畫了近似抽象的形式語彙，使視覺語言流動於「具象／抽象」之間。在畫面的空間構成法上，挪用了南宋山水畫的角隅構圖法，形塑非中心化的空間結構－本圖的視覺焦點位於畫面的左上角。交替運用多層次重疊法與擦洗法，交替運用中大型排筆與小型筆刷繪製而成。開始個人乾筆多層次覆蓋法的實驗（圖 4-15）。

（七）應許之地－父祖之國 XX



圖 4-16：應許之地－父祖之國 XX。2009。壓克力 & 畫布。91 x 117 cm。

1. 創作動機與意涵

在後殖民理論的薰陶下，筆者體悟到西方文化中心主義話語是引起個人文化身份認同的苦悶與困頓的主要原因（特別是其壓迫性的認識論－對於非西方文化

差異的系統性否定，與其在非西方文化中植入之唯西方文化是瞻的依附後殖民性)。此刻起筆者的創作思維起了急劇的變化：不再視自己為歷史的無奈受害者，並決定徹底地與西方文化意識決裂，拒斥其偽善的「真理」—揭露其「所謂」超功利的文化面具。藉由將歐洲地方化、去中心化，回眸凝視那隻長期凝視與塑造筆者的西方之眼，而這連鎖效應也反映在筆者的繪畫創作上。

本圖的創作靈感來自風景畫片中飄忽、模糊的雲霞(圖4-6)。本圖創作重點在於：一方面藉由介於「煙雲／山巒」的「居間性」意象調侃自己模稜兩可之文化身分認同的雙重性存在，另一方面藉此變體的藝術形式、歧義的思維，顛覆西方現代主義之原創性話語與其形式原則。有別於「應許之地—父祖之國 XIX」的平和心境，此刻之創作情緒再度激動起來，但絕非先前那種浸染著悲憤的激烈狀態，而是沾染了些許弔詭性之靈魂悸動—開始對於這種存在境遇感到愉悅，再次對於創作抱持著憧憬。並在「居間性」意象的表現模式上，有了些新發現—模糊的圖像並非「居間性」意象唯一可行的表現方式。

2. 形式構成與技法

本圖藉由綿密與重重疊疊的筆調企圖表現內心對於自己「居間性」之台灣文化認同身分之重新審視與仔細端詳。本圖主要藉由造形上之漸變，形塑畫面上「居間性」圖像語彙，特別是海平面上方造形介於煙雲與遠山間之曖昧圖像。混合著棗紅色、褐色、藍紫色的低明度／高彩度色彩組合，試圖表現一種較為凝練、內聚的視覺張力以及沉靜、悠遠的畫面韻味。介於具象／抽象語彙間之表現形式，使畫面成為德希達「解構」之「哪裡有一種語言以上，哪裡就有解構」的「延異」精神具現。畫面空間構成以南宋山水畫的角隅構圖法為基礎，形成非中心化的畫面空間—視覺焦點偏畫面的右下角。本圖運用多層次重疊法並以中小型筆刷繪製而成(圖4-16)。

三、應許之地—夢土凝望創作系列

本階段「應許之地—夢土凝望」(2009中、後期)的創作理念上，大致可視為

「應許之地—父祖之國」創作系列的延續。仍以「居間性」概念為界面，梳理台灣當代多元、混雜的文化身分認同境遇為主軸。但本階段主要運用巴巴之「模擬論」中後殖民主體難以定位的雙重視域—「模糊的拷貝」、「有差異的重複」，作為顛覆西方主導文化意識、建構個人繪畫「居間性」意象的基礎。亦即，藉由「混雜性」逾越傳統本質預設之疆界，與其位於傳統身分認同話語未定交會處的「第三空間」特質，消解西方／非西方文化間傳統的壁壘，以表現一種跨越文化疆界之多元性繪畫語彙—「變體」，以及異於西方主流文化之多重意義交流、轉譯空間—「歧義」。而雙重視域則成為筆者創作理念與形式語彙重構上的主要動能，與闡釋台灣文化身分認同的在地意義之主要支點。

本階段形式語彙之實驗重心在於：延續前一階段運用「遠眺」之視野與僅存「遠景」之風景畫，作為折衷、混雜東、西方美學界面的探索，並繼續實驗介於「西方／非西方」、「具象／抽象」的可能「居間性」繪畫語彙。但有別於前一階段者為：本創作階段的核心議題聚焦於繪畫語彙的雜交建構。整體而言，本階段「居間性」意象的形塑，主要藉由風景畫中幽暗的雲層間隙，形成引發誤讀之曖昧圖像，「模擬」中國山水畫中遠山之形式為表現語彙建構的基礎。易言之，藉由在西方風景畫格局內植入中國山水畫遠景的局部，形成畫面上弔詭、難以定義的多元意義的協商、攙雜、與流動的多重視域，折射台灣矛盾、曖昧之「居間性」文化身分認同境遇。（本次展覽作品見附錄123頁—129頁）

（一）應許之地—夢土凝望 VII



圖 4-17：應許之地—夢土凝望 VII。2009。壓克力 & 畫布。97 x 145.5 cm。

1. 創作動機與意涵

本作品的創作靈感來自個人長期觀察雲霧瀰漫之夜空的心得。特別是對於在天際閃爍一抹透光的碎雲的感觸。那些若隱若現、游絲狀的薄雲總是特別吸引筆者，因為在昏暗的夜空下它們特別能引發筆者的想像視域。延續「應許之地—父祖之國XX」、「應許之地—父祖之國XIX」對於「居間性」意象之表現形式上的發現—模糊的圖像並非唯一可行方法。雖然本圖仍沿用介於「煙雲／山巒」的「居間性」意象，作為個人文化身份認同處境的象徵，但本作品圖像語彙實驗的重心已從較為晦暗、模糊且近似的抽象語彙，過渡為較具辨識性的具象形式（特別是風景畫的格局）——一個新的創作階段從此開始。本圖創作重點在於：藉由造形的類似性，使用游絲狀的薄雲「模擬」山水畫中的遠山，表現個人在文化身分認同境遇上難以定位的雙重性存在。值得一提的是：對於「居間性」境遇的心境，已有了明顯的轉變，是以畫面上雖仍延續持著朦朧、曖昧的氛圍，但卻不再騷動、掙扎而顯得沉靜與靜默。

2. 形式構成與技法

本圖在圖、地間之明度／色相上的處理手法與前一階段略微有所不同者為：本圖在畫面圖／地間之對比上之加大，使圖像的可辨識度提高，以修正畫面上因造形於模糊、朦朧而產生之憂鬱與苦悶的氛圍。以介於雲層間隙與飄蕩在遠方雲

層前方的細碎薄雲間之造形的類似性，形塑「居間性」意象。以中明度／中彩度灰藍色系的色彩組合傳達一種靜謐、冥思的感受。挪用南宋山水畫的角隅構圖法為基礎，形塑非中心化的畫面空間構成－視覺焦點偏畫面的左半部。本圖交替運用多層次重疊法與擦洗法，並以大型排筆與中小型畫筆繪製（圖 4-17）。

（二）應許之地－夢土凝望 VIII



圖 4-18：應許之地－夢土凝望 VIII。2009。壓克力 & 畫布。97 x 145.5 cm。

1. 創作動機與意涵

本圖的創作靈感來自暮色中形似遠山之殷紅、濃密的巨大積雨雲層所引起的情感騷動。本圖創作重點在於：藉由「居間性」意象折射自己曖昧、模糊之台灣文化身分認同境遇，以及對此存在境遇的詠嘆與感懷。藉由具象語彙跨接抽象形式的手法，使二者呈現出交織、並存之矛盾關係，以體現德希達「解構」的精神，與雜糅的雙重視域。藉由重複出現的朦朧的海平面意象，隱喻自己對於台灣文化身分認同的模糊、曖昧狀態之深沉凝思。

2. 形式構成與技法

本圖運用圖／地間造形的錯覺關係，形塑「居間性」意象。藉由上方幽暗的雲層間隙「模擬」中國山水畫中模糊的遠山，並以雲層間隙與飄蕩在雲層前細碎

薄雲之造形／色相／彩度的近似性，形成「圖／地反轉」之曖昧視覺效果：畫面圖像間之空間結構的扭曲與失序（特別是圖像前後位置的空間關係上的閱讀與辨識產生困難）。以中明度／中、高彩度的殷紅色、藍紫色、暗褐色的色彩組合傳達靈魂深處的悸動與感嘆。本圖主要交替運用多層次重疊法與擦洗法，以大型排筆與中小型畫筆交替運用繪製（圖 4-18）。

（三）應許之地—夢土凝望 IX



圖 4-19：應許之地—夢土凝望 IX。2009。壓克力 & 畫布。97 x 145.5 cm。

1. 創作動機與意涵

本圖創作重點在於：藉由暮色籠罩下色彩殷紅飽和、變幻穿梭、乍隱乍現的雲層變化，表現筆者對於自己在多元文化影響下，持續變動、駁雜而難以定位的存在處境的悲愴感，與對於本土藝術長期處於失語狀態的憂傷與焦慮。畫面上競爭並存、衝突錯亂的失序空間結構，象徵在西方文化意識權威解體下，個人看似渾沌實則開放的文化身分認同契機的浮現。

2. 形式構成與技法

本圖五要藉由圖／地間之明度／色相／彩度的近似性，而形成之「圖／地反轉」之曖昧、錯亂的視覺效果，以及圖／地間空間秩序上之錯覺關係形成「雙重視界」形塑「居間性」意象。並藉由綿密、細碎的筆調表現對於自己「居間性」之存在之不斷自我凝視。藉由中明度／高彩度混合著棗紅色、橙色、暗褐色、藍

紫色的色彩組合，表現強烈、激動的內在情感空間。挪用南宋山水畫的角隅構圖法，形塑非中心化的畫面空間構成—視覺焦點偏畫面的右下角。本圖主要交替運用多層次重疊法，並以中小型筆刷繪製而成（圖 4-19）。

（四）應許之地—夢土凝望 XI



圖 4-20：應許之地—夢土凝望 XI。2009。壓克力 & 畫布。97 x 145.5 cm。

1. 創作動機與意涵

本作品為「應許之地—夢土凝望 VIII」的延續，創作靈感源自個人對於多雲霧的觀察心得。本圖創作重點在於：藉由「模擬」混雜的雙重視域，在畫作中形塑攙雜、曖昧的「居間性」意象。易言之，藉由圖像語彙上的錯覺關係，建構中西繪畫語彙間之轉譯、歧義之「居間性」之意義空間，以解構個人曾經恪遵之西方藝術的形式法則，並折射個人期盼以具差異之主體性重構台灣文化身分認同之意圖。相對於前一階段的鬱悶、激動，本圖呈現一種坦然、自在的調性，應與個人對於混雜、錯位之存在境遇之終於釋懷有關。

2. 形式構成與技法

本圖藉由綿密、交織的筆調，表現對於個人「居間性」之文化認同身分的持續地審視與反思。本圖藉由圖像間之錯覺關係（特別是圖／地間空間秩序上的扭曲），形塑畫面上曖昧、衝突之「居間性」形式；透過提高圖像的可辨識性，強

化圖像語彙之雙重特徵並存時的矛盾、衝突感。並藉由中明度／中彩度繽紛、交疊的橙紅色、土黃色、藍紫色之色彩組合，偽裝一種表面看似平靜、愉悅的風景畫格局，表現「似是而非」外弛內張之視覺張力。挪用南宋山水畫的角隅構圖法，形塑非中心化的畫面空間結構－視覺焦點偏畫面的右上角。本圖主要交替運用多層次重疊法與擦洗法，以中大型排筆繪製（圖 4-20）。

（五）應許之地－夢土凝望 XII



圖 4-21：應許之地－夢土凝望 XII。2009。壓克力 & 畫布。97 x 145.5 cm。

1. 創作動機與意涵

本作品的創作靈感包括晦暗多霧的夜空中雲層閃爍、變換的幻覺，與南宋馬遠之〈風雨山水圖〉。對於浸染著鄉愁的眼睛而言，天際間形狀彷彿崇山峻嶺的濃密的積雨雲層，適足以充當想像力的座駕引領患有思鄉病的眼神穿越時空重返故國。本圖創作重點在於：藉由介於「煙雲／山巒」間之曖昧「居間性」意象，表現煙雨朦朧之風景畫／山水畫交織的弔詭性美感與趣味。

2. 形式構成與技法

本圖主要藉由圖／地間之明度／色相上近似性，形塑畫面上朦朧之氛圍。混合著中明度／中彩度之藍色、澄色、土黃色、與藍紫色的色彩組合，傳達出一種靜默、冥想的畫面基調。並藉由造形上之漸變，形塑風景畫／山水畫交織並存之視域。畫面空間構成以南宋山水畫的角隅構圖法為基礎，形塑非中心化的畫面空

間表現－視覺焦點位於畫面右下角光線穿透處附近。本圖主要交替運用多層次重疊法與擦洗法，交替運用中小型筆刷與排筆繪製（圖 4-21）。

（六）應許之地－夢土凝望 XIII

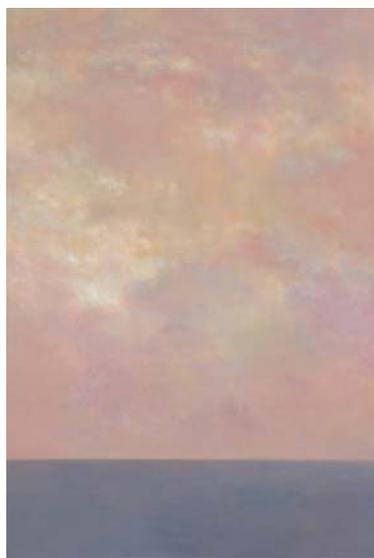


圖 4-22：應許之地－夢土凝望 XIII。2009。壓克力 & 畫布。97 x 145.5 cm。

1. 創作動機與意涵

如同古奇(Enzo Cucchi, 1949-)對於鄉土、自然的深刻情感與體驗，構成其形式語言的重要基礎，藉由自然景象隱喻生命境遇的作品基調一般。筆者對於自己成長的土地之深厚情感，亦常成為個人繪畫創作的支點（特別是對於環繞台灣之海域的特殊情感）。在筆者的畫作中「海」即為台灣的象徵，而朦朧、模糊的海平面則為台灣曖昧、難以定位之文化身份認同之隱喻。是以相對較為清楚之海平面則象徵一個人對於台灣當代藝術表現的具差異之主體性破雲而出之深切期盼。本圖創作重點則在於：擱置一向使用介於「煙雲／山巒」間之「居間性」意象，嘗試以更為近似西方風景畫格局的形式語言－「幾乎相同但又不太一樣」，弔詭地表現台灣曖昧、矛盾的文化身分認同之「歧義」空間，以顛覆、攪擾西方主導文化之藝術形式。

2. 形式構成與技法

本圖藉由近似西方風景畫的格局，表現內心之中國山水畫情境。對筆者而言，雖然畫作表面上看似西方風景畫，而幾乎尋不著中國山水畫的視覺元素，但

筆者的意圖完全不在於複製風景畫的形式語言。而是在於將中國山水畫意境與遠景的圖像以更難以辨識的手法混入風景畫中，使二者混淆而難以區分。以混合著中明度／中彩度之粉紅色、土黃色、淺綠色與海藍色之基本色調，「模擬」看似正常西方風景畫格局，並藉由潛藏在畫作中之多重意義空間，攪擾西方風景畫的意涵與形式原則。畫面空間構成以南宋山水畫的角隅構圖法，形塑非中心化的畫面空間表現－視覺焦點偏畫面的左側。本圖主要交替運用多層次重疊法，以中、小型畫筆繪製（圖 4-22）。

（七）應許之地－夢土凝望 XVI



圖 4-23：應許之地－夢土凝望 XVI。2009。壓克力 & 畫布 80 x 80 cm。

1. 創作動機與意涵

本作品的創作靈感來自南宋馬麟(1127-1279)的畫作〈行到水窮處〉。特別是馬麟畫作中那份閒適、怡然自得的氛圍。筆者不再視台灣「居間性」文化身分認同處境為難以釋懷的傷痛，是以畫作中「居間性」的意象強烈的批判調性亦不再明顯。個人對於自己「居間性」處境的態度雖稱不上怡然自得，但應堪稱已能處之泰然。是以雖然畫面上仍留有「模擬論」之「幾乎相同但又不太一樣」的弔詭「居間」氛圍的痕跡－海平面上介於雲霧與遠山間之曖昧圖像。但是由於個人與自己「居間性」處境的和平共存關係的形成，是以連帶畫面基調亦轉變為饒富自我調侃與詰問意味的舒緩性格。

2. 形式構成與技法

本圖主要藉造形漸變的手法，形塑「居間性」意象。混合著中明度／中彩度之藍綠色系色彩，搭配土黃色、藍紫色的基本色調，傳達出一種安詳、沉思的畫面氛圍。本圖主要交替運用多層次重疊法，以中小型畫筆繪製（圖 4-23）。

（八）應許之地—夢土凝望 XX



圖 4-24：應許之地—夢土凝望 XX。2009。壓克力 & 畫布。97x 194 cm。

1. 創作動機與意涵

本圖的創作理念為「應許之地—夢土凝望 XIII」的延續。本圖創作重點亦弔詭地沿用近似西方風景畫格局與形式語言，表現曖昧交織、難以定位的台灣多元、差異之文化身分認同中之「歧義」空間。但有別於「應許之地—夢土凝望 XIII」著為（或者與本創作系列大多數作品的最大的區別）：本圖嘗試選用照明充足之白晝景色，更近似西方風景畫格局與繪畫形式，而撇下以暮色、夜色作為表現「居間性」意象之主要場景，以進一步實驗巴巴「模擬論」之「幾乎相同但又不太一樣」偽裝、混雜之雙重視域的「歧義」空間，與「回敬注視」，使西方風景畫的意涵更進一步地產生偏離。

2. 形式構成與技法

本圖延續「應許之地—夢土凝望 XIII」之藉由將中國山水畫之遠景的圖像語言混入風景畫中，並使二者混淆不清，以形成「似是而非」與「似非而是」交織之多重意義空間。本圖主要藉由創作動機上之「模擬」意圖，企圖製造圖像閱讀與詮釋的吊詭曖昧性，形塑畫作之「居間性」內容，成為「居間性」意象之形式表現領域上的開闢（從造形語彙取向之「變體」形式，轉型為意涵取向之「變體」形式—意即「歧義」面向之「居間性」表現）。混合著中明度／中彩度之粉紅色、橙色、藍色的色彩組合，偽裝一幅平凡無奇的風景畫，表現繪畫語彙表裏不一之吊詭、曖昧性。本圖主要交替運用多層次重疊法，以中大型畫筆與排筆繪製（圖 4-24）。

第五章 結論

第一節 綜結

一種文化的自信應該建立在對其真實的歷史境遇的意識上面，對本位文化面臨的困難視而不見，匆忙建構或重建未必是明智的抉擇。質疑、追問、批判和清理，在相當長一段時期內，將是我們的任務（張京媛 2007：245）。

藝術不僅止於個人獨特創作語彙的表現，亦為個體之社會意識面向的呈現，與社會、文化脈絡緊密相連。藝術作為文化意識或文化知識的表現，其發展不能跳脫在地的生產條件與時空範疇。個人「變體與歧義」創作研究與台灣當代多元混雜的文化面貌息息相關，在台灣文化身分認同上之曖昧與矛盾感亦形成促發個人以「居間性」意象為繪畫創作思維與論述主軸的動能。是以繪畫創作之折衷混雜的「居間性」意象不但反映個人在文化身分認同上之掙扎與體悟，同時亦成為台灣當代在地性文化面向之一個折射。本節將針對「變體與歧義」創作研究之創作目的做一扼要之綜結：

一、在學理探討方面

探討繪畫語彙之「居間性」概念與形式之學理基礎，與在當代繪畫之觀念與形式上之表現，特別是西方與台灣之當代繪畫：藉由後結構主義(Post-structuralism)理論對於西方中心論話語的消解，特別是解構主義之去中心化之「居間性」思維之「原型差異」的分化、駁雜、多義性之意義空間，以及後殖民主義中巴巴的「模擬論」中矛盾、混雜之「雙重視域」的運用，使個人覺知自己創作思維與形式語言之後殖民性與西方中心論話語間之密切關係。個人特別鍾情於藉由「有差異的

重複」之駁雜「居間性」多重意義空間，違逆與顛覆西方中心論之本質性話語，藉此差異之表述，在西方中心主義之總體話語內撕開一處裂縫、間隙，以曖昧、矛盾的「回敬注視」長期凝視個人創作的西方主導文化，並開啓建構台灣在地新意義之可能契機。

而在形式語言上，從八〇年代新繪畫運動之逾越現代主義強調「原作」、「進步」之思想邏輯與形式規範，與「挪用」既有風格、形式、圖像之折衷、混雜之觀念與創作手法中，特別是德國、義大利、與台灣的新繪畫運動，個人覺知此間藝術家多藉由「居間性」形式語彙對於西方主流藝術之原創性話語進行解構，並藉由其藝術創作之區域意識、地方特質、與民族文化傳統等之恢復，以擺脫西方主流藝術之話語對於區域文化的邊緣化、他者化、與覆蓋，並爭取在地「發語」的契機。其中多位藝術家並意圖藉由折衷混雜「居間性」意象重構其文化身分認同，如基弗、古奇、盧怡仲、顏頂生、梅丁衍等。是以藉由八〇年代新繪畫運動的藝術譜系研究，使個人對於繪畫創作折衷、混雜之「居間性」概念、台灣之在地意識、與具差異之主體性之建構的視野皆獲得更深地開啓。

二、在創作理念方面

梳理多元文化背景對於個人創作理念之「居間性」概念的影響；嘗試建構個人創作理念中之「居間性」意涵，並以此闡釋台灣文化身分認同之在地意義：多元文化背景對於個人文化身分認同之「居間性」視角的主要影響包括：台灣人介於中國、日本文化間之矛盾的認同記憶、個人美國經驗中強烈荒謬的歸屬感、在「藝術家之原鄉」法國時格格不入的異鄉人滋味、以及在澳洲期間就自己文化身分認同上之孤寂與疏離感等。多元文化折衷、混雜的交織、衝突視域促發筆者對於自己「自我殖民化」之自覺。整體而言，多元文化之多重意義空間，與本創作研究以「居間性」作為個人繪畫創作之台灣在地性意義的構想息息相關。而交織並存文化間之意義協商、轉譯空間，則成為催化個人創作理念形構的動能。

在嘗試建構個人創作理念中之「居間性」意涵，並以此闡釋台灣文化身分認同之在地意義方面：藉由「居間性」與其兼具二者皆是與二者皆非之含混、矛盾狀態，超越西方「非此即彼」的二元邏輯與解構西方中心主義本質論話語的權威性。藉由以「遠景」為主的風景畫之「遠眺」視野的「居間性」意涵，運用介於西方與非西方造形語彙間、與介於「煙雲／山巒」之曖昧意象，詮釋介於西方與非西方藝術板塊交會地帶之台灣當代藝術的文化身分認同境遇，與個人文化記憶底層非中心化、混雜的原鄉情懷。

而嘗試建構介於「西方／非西方」，與介於「具象／抽象」的繪畫語彙之「居間性」意象的主要意圖則在於：恢復台灣長期被西方文化總體化話語癱瘓之文化差異性的合法地位，亦是對於壓抑與斷裂的失語狀態的終結，以及對於差異的平等接受與對於跨文化性之承認。亦是對於無法純正且處於持續互滲、滑脫、辯證、衍異、與越界狀態下模糊、不確定之台灣文化身分認同與文化意識之自我救贖與重新定位。並藉此建構個人具差異性意義的繪畫語彙—「變體」；及有別於西方文化意識之台灣藝術表現與辯證之自覺內涵—「歧義」。

三、在創作表現方面

進行繪畫語彙之「居間性」意象的實驗與開拓，並藉以表現個人對於台灣當代「居間性」文化身分認同現狀之感受與體悟：在繪畫語彙之「居間性」意象的實驗與開拓，主要奠基於個人對八〇年代新繪畫運動折衷、混雜之創作形式的研究心得，與個人在創作實踐上針對性之嘗試與驗證。本創作研究主要藉由：(一) 圖、地間之明度／色相近似性、(二) 圖、地間之邊緣的模糊化、(三) 造形之漸變、(四) 視覺之「錯覺」(特別是「圖／地反轉」) 等形式概念之實驗以形塑「居間性」意象。藉由形式語言之模糊、混雜、引發錯覺之「居間性」特色，以及其對於視覺辨識力的遲滯作用，以啟動畫面的幻境空間與畫面氛圍。

無論是被雲霧籠罩的遠山或變幻莫測的雲霧造形，皆為具象世界裡抽象意味

濃厚且不具確定造形之意象，是以藉其介於具象與抽象造形語彙間之雙重性，以及游離於德國浪漫主義風景畫，與中國南宋山水畫意境間之矛盾性，隱喻個人對於台灣「居間性」文化身分認同之感懷。同時藉由其不可全然被前述二種藝術系統化約之間隙性，以及與二者具有近似的曖昧性－「幾乎相同但又不太一樣」的未定中間地帶特色（特別是德國浪漫主義風景畫）－之雙重發聲之動能，再現一種逾越固定文化疆界居間、混雜的繪畫語彙與跨文化視域。亦即兼具「異中之同」與「同中之異」，容許相異意義間之任意轉譯與創發的歧義空間－個人繪畫創作之台灣在地性意義。

以下部分將針對本創作研究在創作表現上之發展與演變，特別就階段形式語彙之延續與蛻變之重點作一扼要之整理：

（一）「應許之地」創作系列(2005-2006)：

本階段在繪畫形式語言之實驗上主要聚焦於：聯屏畫作中造形與圖像間之介於「連續／錯位」、「失焦／聚焦」曖昧地並置方式。藉由圖像間之間斷、穿插、不完全連接之曖昧、游離之「居間性」視覺效果，以表現台灣當代多元並存、混雜斷裂的文化狀態。並嘗試在作品中建構介於「西方／非西方」繪畫形式之「居間性」意象，以表現個人在文化身分認同上之困境，與在西方主流文化與中心主義話語的覆蓋下台灣文化認同經驗上之曖昧與衝突。

（二）「應許之地－父祖之國」創作系列(2007-2009前期)：

本階段在繪畫形式語言之實驗主要在於：延續介於「西方／非西方」間之繪畫形式、與介於「煙雲／山巒」間之「居間性」意象之實驗。藉由僅保留「遠景」之風景畫，以及德國浪漫風景畫與南宋山水畫元素作為建構「居間性」意象之主要素材，企圖召喚隱身於西式密雲深處之中國山水情懷，詮釋離散遊子藉由意識底層虛幻、模糊之原鄉情懷，對於故國記憶的憑弔與凝視。本階段創作的形式語彙，從前一階段以表現文化身分認同的失落感之模糊意象，逐漸過渡為：以轉化「居間性」意象作為台灣多元折衷文化身分認同面向之載體上之實驗。

(三)「應許之地—夢土凝望」(2009中、後期)創作系列：

本階段形式語彙上之實驗重心仍在於延續前一階段以「遠眺」的視點與僅存「遠景」之風景畫作為折衷、混雜東西方美學元素的界面之探索。繼續沿用德國浪漫風景畫與南宋山水畫元素作為建構「居間性」意象之素材，以實驗介於「西方／非西方」，與介於「具象／抽象」的「居間性」繪畫語彙。但有別於前一階段者為：本階段的創作基調已從表現文化身分認同的失落感之模糊形式，轉化為台灣多元折衷文化身分認同意義的「居間性」意象之表現；從表現離散的悲愁感為主的視角，轉化為表現文化認同的雜交建構之視角的形式語彙建構。

藉由「夢土」隱喻一種跨文化的台灣文化身分認同之差異主體性視角已在筆者心中的隱然成形。是以低壓、暗沉的氛圍漸漸淡出畫面，而代之而起的則為雲淡風輕的輕盈、舒緩的畫面基調。自此在筆者的畫作中，中西藝術系統間之疆界不復存在、失去固定意義：西方風景畫形同中國山水畫、而中國山水畫亦形同西方風景畫。而筆者則能坦然地悠遊於其間之灰色間隙地帶，並深切期盼藉由差異主體性視角，作為個人建構具台灣在地意義之另類繪畫形式的契機。

第二節 未來創作與研究方向

經由「變體與歧義」創作研究之實踐歷程，個人在創作理念與形式語彙上皆因此獲得多方面的開拓與發展。回顧與檢視個人創作的動機與目的：在學理方面，藉由藝術史與相關理論之整理與探析，已使個人之創作理念初具台灣當代文化身分認同之多義性面向的雛形。而在「居間性」意象之造形語彙的實驗上，亦獲致進一步的開展，特別在「居間性」意象之形塑方面，從以晦澀、模糊的近似抽象繪畫的表現形式，逐漸蛻變為較為可辨識之具象繪畫形式，以及創作意涵(有別於形式語彙)的「歧義之居間性」意象。以下就未來可延續與發展的方向上整理出脈絡，對於未來之創作發展方向如下：

一、創作過程與形式語彙之展望

經由對「居間性」意象之形塑的思索與實驗的過程，個人繪畫創作的形式概念與表現語彙，從前階段較為單一的造形語彙拓展出較多變化的現狀。由於本創作研究針對「居間性」意象之探討，觸及新繪畫運動之曖昧與矛盾之形式語彙的使用，以及視覺心理學學理的剖析，而感悟到視覺心理學之錯覺理論可資作為個人在曖昧與矛盾意象發展上的資源，亦可拓展目前個人對於曖昧意象較為單調的表現形式。

再者運用既有錯視覺心理學理論作為個人繪畫語彙實驗之基礎，當可有效地使個人創作過程具計畫性，以適度平衡過去創作已非計畫性模式的偏失，企盼藉由多元刺激與元素的引進以提升個人創作視野。是以應用錯視覺心理學理論於個人「居間性」意象之研究與發展，將成為個人繪畫創作下個階段的目標，期在錯視覺心理學理論的基礎上，能以改善個人創作之第一階段中，形式語彙視覺性強過於「居間性」的缺點，並繼續在曖昧意象之探尋與拓展上發展出更為多元之樣貌。

二、媒材與作品展出形式之展望

經過本創作研究以單一壓克力顏料為主要之繪畫創作媒材的歷程後，個人對於繪畫媒材與繪畫創作間之關係亦有了更深一層的體會。雖然創作期間並非完全沒有觸及混合媒材上的議題（例如創作過程之第二階段中對於壓克力顏料材質感與肌理塑形材料之實驗－在壓克力顏料中添加增厚劑、與石膏等素材以增加顏料本身的材質感；但因本階段在材質實驗上之困惑－畫面材質性與深度感的創造上兩難的局面，因而在後續創作階段中對於繪畫媒材之實驗上，僅保持第二階段之模式而並未在材質之實驗上進一步發展）。然而，回顧個人創作系列之過程，個人深刻地意識到媒材的認知與掌握程度，與創作表現的深度息息相關。而媒材上的侷限形同創作的無形框限，就藝術創作新視野與技法之開創性面向而言更是如

此。從創作過程之第二階段媒材實驗上的停頓開始，個人在繪畫創作的實踐上確實感受到形式語言與技法上的侷限性。尤其是在操作壓克力顏料之多層次覆蓋法上所感受到的極限性—由於覆蓋塗層極薄之特性，一不小心就會損壞下方既有之塗層，而損及畫面之整體感。是以媒材之開拓與實驗，亦成爲個人下一階段創作上亟需突破的目標。

再者對於聯屏作品之展出形式上的思索，亦經常在創作過程中浮現。長久以來個人的作品素以單幅直立型的畫面爲主。創作過程之第一階段曾實驗多幅聯屏的作品展出形式，但並未達到預期的效果。而引發個人高度興趣的是：八〇年代新繪畫運動代表藝術家使用聯屏之形式者並不在少數，是以如何能使聯屏之作品形式在「居間性」意象的表現上達到預期的效果，亦成爲個人創作下一階段需要進一步探索的課題，企盼因作品的展出形式的調整，能爲個人繪畫創作帶來新的開展與突破。

參考文獻

一、中文部分

- 牛宏寶 (2002)。 西方現代美學。上海：上海人民。
- 王元貞譯 (1996)。 藝聞錄：八〇年代早期藝術對話。台北：遠流。
- 王岳川 (2001)。 後殖民主義與新歷史主義文論。濟南：山東教育。
- 王春辰譯 (2006)。 一九四零年以來的藝術：藝術生存的策略。北京：中國人民大學。
- 王雅各譯 (1998)。 藝術的魅力重生。台北：遠流。
- 王瑞芸 (2002)。 新表現主義。北京：人民藝術。
- 生安鋒 (2005)。 霍米巴巴。台北：生智文化。
- 安原良譯 (2002)。 德希達。台北：立緒文化。
- 朱元鴻譯 (2002)。 後現代理：批判的質疑。台北：巨流。
- 呂清夫 (1997)。 後現代的造形思考。高雄：傑出文化。
- 宋國誠 (2003)。 後殖民論述：從法農到薩伊德。台北：擊松。
- 李英明 (2003)。 全球化下的後殖民省思。台北：生智文化。
- 李敏勇 (2000)。 美術風景。台北：藝術家。
- 李欽賢 (1996)。 臺灣美術閱覽。台北：玉山。
- 汪民安編 (2007)。 文化研究關鍵詞。南京：江蘇人民。
- 肖鷹 (2005)。 中西藝術導論。北京：北京大學。
- 車健全編 (2005)。 西方後現代繪畫經典。天津：天津人民。
- 周素鳳譯 (2006)。 後殖民主義：歷史導引。台北：巨流。
- 林小雲編 (2002)。 流變與幻形：當代臺灣藝術穿越九〇年代。台北：木馬文化。
- 林宏璋 (2005)。 後當代藝術徵候：書寫於在地之上。台北：典藏藝術家庭。
- 林宗德譯 (2004)。 文化理論的面貌。台北：韋伯文化。
- 林惺嶽 (1997)。 渡越驚濤駭浪的台灣美術。台北：藝術家。

- 林雅琪譯 (2004)。 在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬。台北：麥田。
- 邱彰譯 (1997)。 西洋社會藝術進化史。台北：雄獅。
- 帝門藝術教育基金會 (1997)。 跨界域的對話與整合：1997 台北香港藝評會議實錄。台北：文建會。
- 倪再沁 (2004)。 臺灣當代藝術之美。台北：文建會。
- 唐維敏譯 (1999)。 後現代文化導論。台北：五南。
- 夏光 (2003)。 後結構主義思潮與後現代社會理論。北京：社會科學文獻。
- 島子 (2007)。 後現代主義藝術系譜。重慶：重慶。
- 徐崇溫 (1994)。 結構與後結構。台北：結構群。
- 徐復觀 (1966)。 中國藝術精神。台北：臺灣學生。
- 荊子馨 (2006)。 成爲日本人。台北：麥田。
- 馬永建 (2005)。 後現代主義藝術 20 講。上海：上海社會科學院。
- 高千惠 (1996)。 當代文化藝術澀相。台北：藝術家。
- 高千惠 (2000)。 百年世界美術圖象。台北：藝術家。
- 高宣揚 (1996)。 論後現代藝術的「不確定性」。台北：唐山。
- 高宣揚 (2002)。 後現代論。台北：五南。
- 張京媛 (2007)。 後殖民理論與文化認同。台北：麥田。
- 陳芳明 (2007)。 後殖民台灣：文學史論及其周邊。台北：麥田。
- 陳國強 (1996)。 國際超前衛。台北：遠流。
- 陳清僑編 (1997)。 文化想像與意識形態：當代香港文化政治評論。香港：牛津大學。
- 陳傳席 (1997)。 中國繪畫理論史。台北：東大。
- 陸蓉之 (1990)。 後現代的藝術現象。台北：藝術家。
- 陸蓉之 (2003)。 「破」後現代藝術。台北：藝術家。
- 陶東風 (2000)。 後殖民主義。台北：揚智文化。
- 黃海雲 (1991)。 從浪漫到新浪漫。台北：藝術家。

- 黃智溶 (1994)。 貓蝶圖：黃智溶談藝錄。台北：東大。
- 黃瑞祺編(2003)。 後學新論：後現代/ 後結構/ 後殖民。台北：左岸文化。
- 楊大春 (1994)。 解構理論。台北：揚智文化。
- 葉朗 (1987)。 中國美學的開展（上）。台北：金楓。
- 董強譯 (2002)。 當代藝術。長春：吉林美術。
- 誠品畫廊 (1997)。 顏頂生。台北：誠品畫廊。
- 賈馥茗編 (2000)。 教育研究法的探討與應用。台北：師大書苑。
- 廖炳惠 (2003)。 關鍵辭 200。台北：麥田。
- 劉北成譯 (2005)。 西方現代思想史。北京：中央編譯。
- 劉自荃譯 (1998)。 逆寫帝國。台北：駱駝。
- 劉紀蕙編 (2006)。 文化的視覺系統I：帝國—亞洲—主體性。台北：麥田。
- 劉豐榮 (2004)。 視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎。 藝術教育研究，第 8 期：73-94。
- 歐崇敬 (2003)。 從結構、解構到超解構：超越後現代主義的理論。台北：洪葉文化。
- 蔣孔陽編 (1999)。 西方美學通史。上海：上海文藝。
- 鄭祥福編 (1997)。 後現代學科與理論。台北：生智文化。
- 盧建榮 (2003)。 台灣後殖民國族認同 1950-2000。台北：麥田。
- 蕭湛 (2006)。 生命、心靈、藝境：論宗白華生命美學之體系。上海：上海三聯。
- 賴俊雄 (2005)。 晚期解構主義。台北市：揚智文化。
- 謝東山 (1995)。 當代藝術批評的疆界。台北：財團法人中華民國帝門藝術教育基金會。
- 謝東山 (1996)。 殖民與獨立之間：世紀末的台灣美術。台北：北市美術館。
- 謝東山編 (2002)。 台灣當代藝術。台北：藝術家。
- 游丕若 (2003)。 雲的奧秘—圖鑑篇。台北：人人。

二、英文部分

- Ang, I. (2001). On Not Speaking Chinese: Living between Asia and the West. Routledge.
- Archer, M. (1994). Art Since 1960. New York: Thames & Hudson.
- Arnason, H. H. (1998). History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture. New York: Harry N. Abrams.
- Ashcroft, B. (1999). Key Concepts in Post-Colonial Studies. New York: Routledge.
- Baal-Teshuva, J. (2003). Mark Rothko 1903-1970: Pictures as Drama. Koln, Taschen.
- Barry, P. (1995). Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory. Manchester: Manchester University Press.
- Bhabha, H. K. (2001). The Location of Culture. New York: Routledge.
- Breslin, J. E. B. (1993). Mark Rothko: A Biography. Chicago: University of Chicago Press.
- Clark, J. ed. (1993). Modernity in Asian Art. Sydney: Wild Peony.
- Cahill, J. (1996). The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan. Cambridge: Harvard University Press.
- Costello, D. ed. (2007). Art: Key Contemporary Thinkers. New York: Berg.
- Crowther, P. (1996). Critical Aesthetics and Postmodernism. Oxford: Oxford University Press.
- Fong, W. C. (1992). Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th -14th Century. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Jose, N. ed. (1995). Art Taiwan: The Contemporary Art of Taiwan. Sydney: G+B Arts International.
- Kalra, V. S. (2005). Diaspora & Hybridity. London: Sage.
- Klintworth, G. (1995). New Taiwan, New China: Taiwan's Changing Role in the Asia-Pacific Region. Melbourne: Longman Australia.

- Koerner, J. L. (1990). Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape. London: Reaktion Books.
- Kuo, J. C. (2000). Art and Cultural Politics in Postwar Taiwan. Seattle: Washington University Press.
- Rosenblum, R. (1988). Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko. New York: Harper & Row.
- Sala, C. (1994). Caspar David Friedrich: The Spirit of Romantic Painting. Paris: Terrail.
- Schama, S. (1996). Landscape and Memory. London: Fontana Press.
- Storey, J. (2001). Cultural Theory and Popular Culture: an Introduction. Essex: Parsons Education.
- Sullivan, M. (1997). The Meeting of Eastern and Western Art. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Takashina, S., Rimer, J. T., and Bolas, G. D. (1987). Paris in Japan: The Japanese Encounter with European Painting. Tokyo: Japan Foundation.
- Tate Gallery (2001). Hybrids: International Contemporary Painting. London: Tate Gallery.
- Tucker, M. ed. (1995). Art After Modernism: Rethinking Representation. New York: New Museum of Contemporary Art.
- Vaughan, W. (1994). Romanticism and Art. London: Thames and Hudson.
- Werbner, P. ed. (2000). Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism. London: Zed.
- Wiedmann, A. (1986). Romantic Art Theories. Oxfordshire: Gresham.
- Williams, R. (2004). Art Theory: An Historical Introduction. Malden: Blackwell.
- Young, R. J. C. (1995). Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race. New York: Routledge.

附錄

I.

「應許之地—夢土凝望」創作系列
(2009 中、後期)



周沛榕2010個展 1/18(一)-2/22(一)
CHOU, PEI-YUNG 2010 SOLO EXHIBITION

[變體與歧義]
VARIANT AND DIVERGENCE

國立嘉義大學民雄校區大學館展覽廳
National Chiayi University, University Hall Gallery
週一至週五(Monday-Friday)08:00-17:00 (六)(日)休館
茶會(Opening) : 1/20(三)12:30



01.
應許之地—夢土凝望 XVII 2009
壓克力 & 畫布 80 x 80 cm



02.
應許之地—夢土凝望 XVI 2009
壓克力 & 畫布 80 x 80 cm



03.
應許之地—夢土凝望 XIX 2009
壓克力 & 畫布 80 x 80 cm



04.
應許之地—夢土凝望 XVIII 2009
壓克力 & 畫布 80 x 80 cm



05.
應許之地—夢土凝望 II 2009
壓克力 & 畫布 80 x 80 cm



06.
應許之地—夢土凝望 III 2009
壓克力 & 畫布 80 x 80 cm



07.
應許之地—夢土凝望 IV 2009
壓克力 & 畫布 80 x 80 cm



08.
應許之地—夢土凝望 V 2009
壓克力 & 畫布 80 x 80 cm



09.
應許之地—夢土凝望 XV 2009
壓克力 & 畫布 97 x 145.5 cm



10.
應許之地—夢土凝望 XIV 2009
壓克力 & 畫布 97 x 145.5 cm



11.
應許之地—夢土凝望 XI 2009
壓克力 & 畫布 97 x 145.5 cm



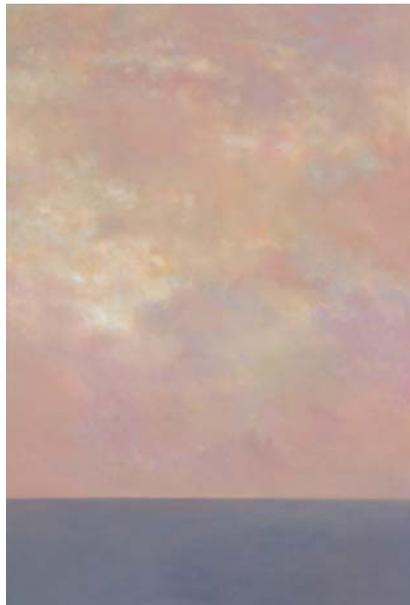
12.
應許之地—夢土凝望 XII 2009
壓克力 & 畫布 97 x 145.5 cm



13.
應許之地—夢土凝望 I 2009
壓克力 & 畫布 97 x 145.5 cm



14.
應許之地—夢土凝望 IX 2009
壓克力 & 畫布 97 x 145.5 cm



15.
應許之地—夢土凝望 XIII 2009
壓克力 & 畫布 97 x 145.5 cm



16.
應許之地—夢土凝望 VII 2009
壓克力 & 畫布 97 x 145.5 cm



17.
應許之地—夢土凝望 VIII 2009
壓克力 & 畫布 97 x 145.5 cm



18.
應許之地—夢土凝望 X 2009
壓克力 & 畫布 97 x 145.5 cm



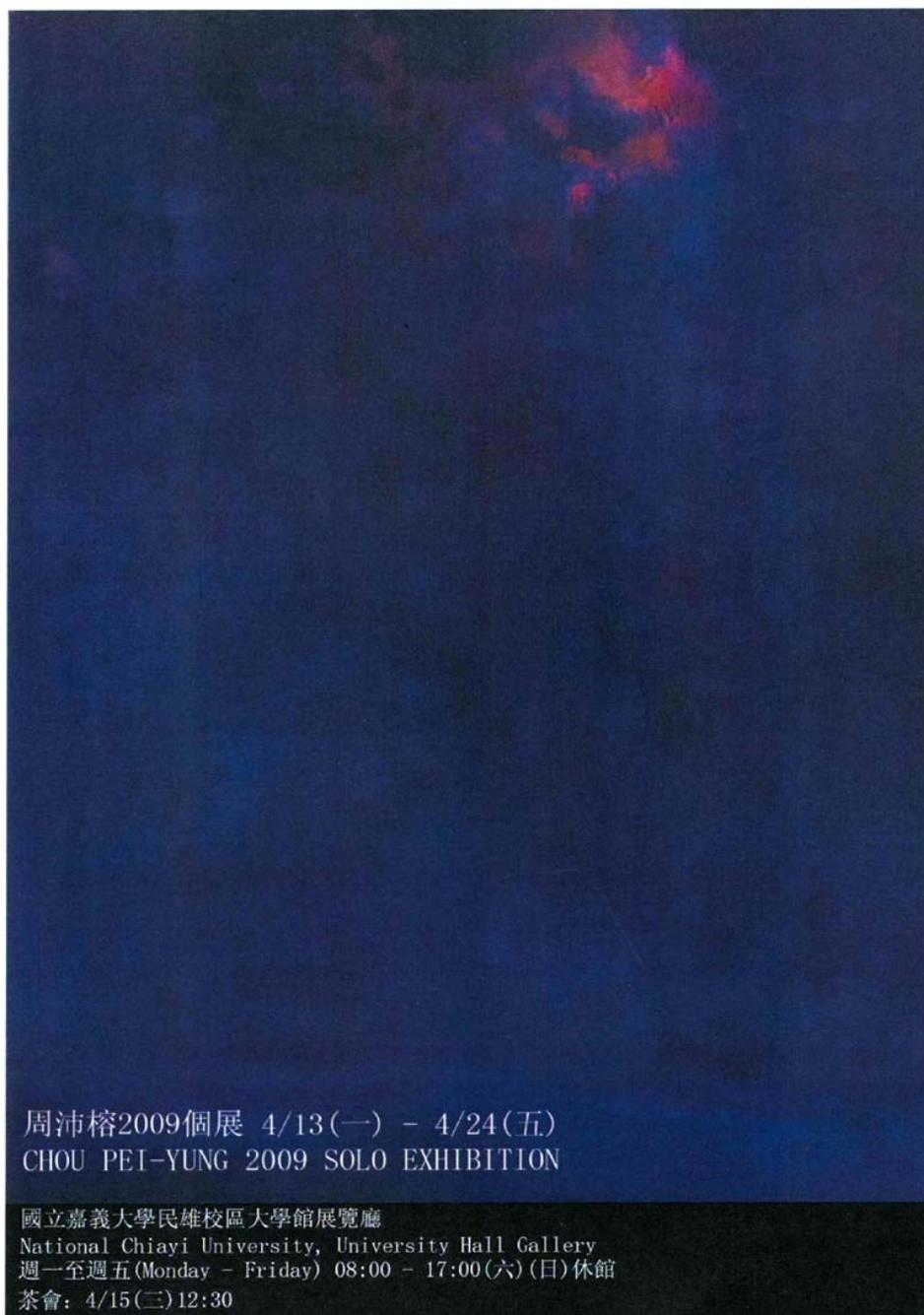
19.
應許之地—夢土凝望 XX 2009
壓克力 & 畫布 97 x 194 cm



20.
應許之地—夢土凝望 VI 2009
壓克力 & 畫布 97 x 194 cm

II.

「應許之地—父祖之國」創作系列
(2007—2009 前期)



周沛榕2009個展 4/13(一) - 4/24(五)
CHOU PEI-YUNG 2009 SOLO EXHIBITION

國立嘉義大學民雄校區大學館展覽廳
National Chiayi University, University Hall Gallery
週一至週五(Monday - Friday) 08:00 - 17:00(六)(日)休館
茶會: 4/15(三)12:30



21.
應許之地—父祖之國 XX 2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



22.
應許之地—父祖之國 VI 2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



23.
應許之地—父祖之國 XIII 2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



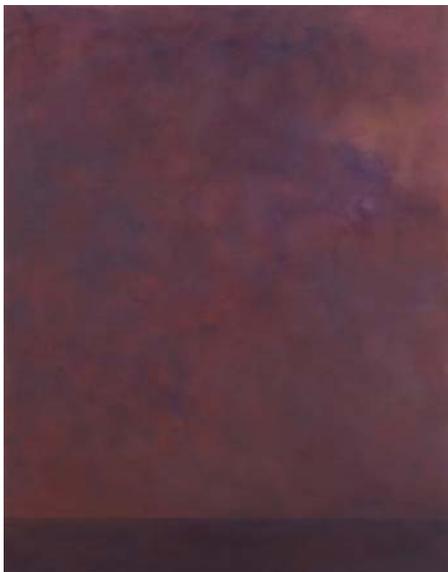
24.
應許之地—父祖之國 X 2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



25.
應許之地—父祖之國 XVI 2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



26.
應許之地—父祖之國 VIII 2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



27.
應許之地—父祖之國 XVIII 2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



28.
應許之地—父祖之國 XVII 2008- 2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



29.
應許之地—父祖之國 XIX 2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



30.
應許之地—父祖之國 XIV 2008-2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



31.
應許之地—父祖之國 XV 2008-2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



32.
應許之地—父祖之國 XII 2008-2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



33.
應許之地—父祖之國 VII 2008-2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



34.
應許之地—父祖之國 II 2008
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



35.
應許之地—父祖之國 III 2008
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



36.
應許之地—父祖之國 I 2008
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



37.
應許之地—父祖之國 V 2008
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



38.
應許之地—父祖之國 IX 2008-2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



39.
應許之地—父祖之國 XI 2008-2009
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm



40.
應許之地—父祖之國 IV 2008
壓克力 & 畫布 91 x 117 cm

III.

「應許之地」創作系列

(2005—2006)



周沛榕 應許之地 V 壓克力&畫布 102 x199 cm 2004

周沛榕 2006 個展—應許之地

CHOU PEI-YUNG 2006 SOLO EXHIBITION

THE PROMISED LAND

展期/Date : 2006. 7. 1~2006. 7. 22

茶會/Reception: 2006. 7. 1(六), 15:00~17:00

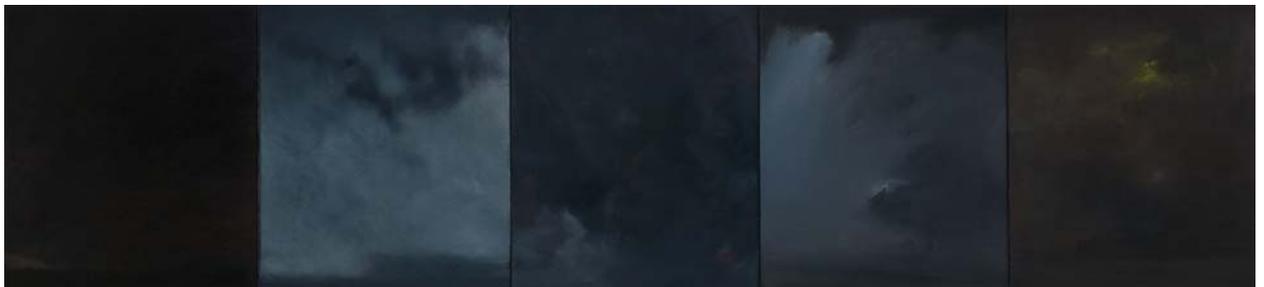
太平洋文化基金會 藝術中心 Pacific Cultural Foundation Art Center
台北市中正區重慶南路3段38號 38 Chungking S. Rd., Sec. 3, Taipei
開放時間：週一至週六，每天上午十時至下午五時，週日休館。
Hour: Mon-Sat, 10:00 -17:00 (closed on Sundays) Tel : 02-23377155


太平洋文化基金會藝術中心
Pacific Cultural Foundation Art Center



41.

應許之地 XII (-1, -3, -8) 2006 壓克力 & 畫布 114 x 45.5 cm



42.

應許之地 XII (-9, -10, -19, -20, -31) 2006 壓克力 & 畫布 190 x 45.5 cm



43.

應許之地 XII (-11,-12, -13, -14, -15) 2006 壓克力 & 畫布 190 x 45.5 cm



44.

應許之地 XII (-4,-5, -17, -18, -21) 2006 壓克力 & 畫布 190 x 45.5 cm

IV.

「應許之地—台灣文化身分認同之重建」

創作系列

(2003—2004)



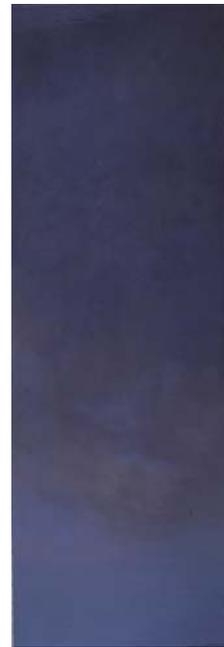
45.
應許之地 XI 2004
壓克力 & 畫布 102 x 178.5 cm



46.
應許之地 V 2004
壓克力 & 畫布 122 x 199 cm



47.
應許之地 IX 2004
壓克力 & 畫布 150 x 230 cm



48.
應許之地 VIII 2004
壓克力 & 畫布 102 x 298 cm



49.
應許之地 IV 2004
壓克力 & 畫布 61.5 x 150 cm



50.
應許之地 II 2004
壓克力 & 畫布 102 x 135 cm



51.
應許之地 VII 2004
壓克力 & 畫布 89 x 178.5 cm



52.
應許之地 VI 2004
壓克力 & 畫布 86.5 x 176 cm



53.
應許之地 X 2004
壓克力 & 畫布 102 x 178.5 cm



54.
應許之地 III 2003
壓克力 & 畫布 180 x 180 cm

國家圖書館出版品預行編目資料

變體與歧義——周沛榕繪畫創作論述／周沛榕著.

-- 初版-- 臺北市：心理, 2009.12

面：公分-- (通識教育；26)

參考書目:面

ISBN 978-986-191-332-2 (平裝)

1. 壓克力畫 2. 畫論

948.94

98024488

通識教育系列 33026

變體與歧義——周沛榕繪畫創作論述

作 者：周沛榕

總 編 輯：林敬堯

發 行 人：洪有義

出 版 者：心理出版社股份有限公司

地 址：台北市大安區和平東路一段 180 號 7 樓

電 話：(02) 23671490

傳 真：(02) 23671457

郵撥帳號：19293172 心理出版社股份有限公司

網 址：<http://www.psy.com.tw>

電子信箱：psychoco@ms15.hinet.net

駐美代表：Lisa Wu (Tel: 973 546-5845)

初版一刷：2009 年 12 月

I S B N：978-986-191-332-2

定 價：新台幣 400 元

■有著作權·侵害必究■