

視 覺 藝 術 論 壇

發行人：艾群

編 輯 審 查 委 員 會

編輯委員：劉豐榮、廖瑞章、胡惠君

(本學報所有應徵文稿均敦請校外專家學者審查特刊則不在此限制範圍)

執行編輯：胡惠君

執行秘書：陳昭惠

編輯助理：莊舒琪

責任編輯：吳惠淳・陳怡真・嚴玟鑠・陳俊宏・林浩宇

編輯顧問：黃冬富：國立屏東教育大學視覺藝術系教授

黃壬來：文藻外語大學傳播藝術系教授

陳瑞文：國立臺灣師範大學美術系教授

封面設計：張栢祥

國立嘉義大學人文藝術學院視覺藝術學系／視覺藝術研究所
「視覺藝術論壇第十四期」稿件目錄

朦朧·隱蔽：水墨畫的模糊美感.....	吳惠淳	2
多明尼克·提也波洛於威尼斯瓦馬拿納別墅之中國風裝飾壁畫探析..	陳怡真	18
論洛夫的現代詩與李仲生抽象畫的潛意識創作	嚴玟鑠、陳俊宏	52
香港黑道電影中的台灣黑幫之奇觀形象塑造	林浩宇	80

朦朧·隱蔽：水墨畫的模糊美感

吳惠淳*

摘要

朦朧·隱蔽視覺樣貌的水墨作品，是傳統東方含蓄精神與美感的延續，亦是創作者與當下現實環境互動後所選擇的表現方式，除了視覺上的模糊，更是創作手法上一個混沌而開放的表現場域，藉由模糊的中間特質，創作者得以在此嚐試、試圖創造出新的水墨語彙。本文以劉信義、吳惠淳、曾冠樺、陳睿淵的作品為例，探尋他們建構此種朦朧的背後之意與可能性。

關鍵詞：朦朧、隱蔽、模糊、混沌、中間特質

*國立臺灣師範大學美術學系博士班研究生

Hazy. Concealment: the Blurry Beauty of Ink Painting

Hui-Chun Wu*

Abstract

The ink paintings that conceal the visual appearance are the continuation of the traditional oriental implicit spirit and beauty. They are also the expressions chosen by the artists after interacting with the current real environment. The open field, with ambiguous intermediate qualities, allows creators to try and create new ink vocabulary. This article takes four young artists as examples to explore the meaning and possibility behind their construction of such blurry.

Keywords: hazy, concealment, blur, chaos, intermediate traits

*Doctoral Student, Fine Arts Department, National Taiwan Normal University

朦朧·隱蔽：水墨畫的模糊美感

壹、前言

水墨畫不同於西方繪畫的直接、明瞭，它帶有含蓄內斂的特質，既跟水墨本身的媒材特性有關，更與東方文化、儒道思想習習相關，正如劉伯鑾（1916-2005）先生曾說：「孔子的風格是含蓄」儒家所表現的含蓄思想就是內含深廣無限，令人尋味無窮，形成了以含蓄為主流的美感，其所著重的並非寫實地刻畫物體的表象，更重視畫外之音，如王維（692-761）詩中有畫畫中有詩，猶言景有限而意無窮，講求氣韻生動、深遠意境，水墨畫重視虛實之呼應與協調，如同易經中「乾、坤」、「陰、陽」，書法中的計白當黑，而畫面中的「虛」處更重於「實」處，深刻地影響著整體氛圍。繪畫中往往讓人一眼看見的是「實」的處理，「虛」的部分則容易被忽略，而正因「虛白」之處的縹緲幽遠，才讓畫面產生更多想像與可能性，宋人江夔（1155-1209）論含蓄風格時指出其主要特點為「餘」，在「餘」、「白」、「空」、「虛」、「無」的映襯與相輔相成之下，擴大了「實」之境地及想像空間，「虛」處的運用是東方繪畫中很重要的特色。

然「虛」與「實」並非是二元對立面，兩者間有一模糊地帶，如黑與白的中間存在著無數的灰階，虛實、虛虛、實虛、實實……中有無數個排列組合，在畫面的經營上「虛」的比例大於「實」便會產生朦朧的視覺樣貌，創作者游走於「虛」與「實」中間的模糊地帶，依其各自不同的手法描繪或再製，形成朦朧的視覺樣貌。

水墨畫發展至今，依舊保有含蓄之美感特質，本文中的水墨創作者延續著傳統中的含蓄美感，比起過去對氣韻、意境的重視，更在意自身與現實環境的互動，從個人的生命經驗著手，各自在虛與實中間的模糊地帶探索：陳睿淵（1989-）逃離枯冗現實而創造出海市蜃樓；吳惠淳（1988-）統合過去記憶與當下片段地建構桃花源；曾冠樺（1989-）遠離群眾後的寂靜、空白的安全之所；劉信義（1981-）隱微、幽暗、卻飄散著一抹微光之地，統調於含蓄幽微的氛圍之下，隨著創作者的各自不同的經歷及創作手法產生不同的面貌，言說各自的意，朦朧的畫面看似隱微而出世，實際上卻從現實生活狀態出發，處於虛與實中間的模糊地帶，在此看似不清

晰、隱蔽的中間地帶裡找到另一種可能性，除了建構出自身心安之所以外，也作為試圖開創水墨新面貌的方法論。

貳、水墨中的含蓄精神與美感

含蓄，是一種內斂、不顯露的特質，所謂「曖曖內含光」，形容有才德的人外在雖然不顯眼，但內在充實隱含光芒，可見東方文化重視的是內在的精神特質而非外在表面，含蓄內斂是種美德也是種美感，這種美感是由「空」、「餘」、「不滿」所造成的神秘感與想像空間，距離造成隔層紗霧般的美。

而含蓄的特質展現在許多層面，在傳統思想和藝術中皆可見，含蓄美感是中國古代最主流的美學。「含蓄」一詞最早並不涉及審美意義，二字解釋為：「含蓄」之「含」，從「口」，本意為「噤」，即「口有所銜」，引申為「包容」，或「藏」，或「懷」。「含蓄」之「蓄」，從「草」，本義為「積」，引申為「聚」，或「養」（葉太平，1994，頁273）。在《孟子·盡心》中，美與善是一致的：可欲之謂善，有諸己之謂信，充實之謂美，充實而有光輝之謂大，大而化之之謂聖，聖而不可知之謂神（葉太平，1994，頁273）。「不可知」的「遠指」是美的最高境界，在此就哲學及思想而言，「婉、微、隱、晦」才是善及美的，可見孟子（公元前372-公元前289）提倡含蓄蘊藉，反對直言。《詩記·經解》中引用孔子（公元前551-公元前479）的話：「入其國，其教可知也。其為人也，溫柔敦厚，詩教也」此為千年來中國文人所遵奉的「溫柔敦厚」詩教，當中蘊涵著對含蓄美的要求及中庸之道。老子（公元前571-公元前471）除了提出「道」，並說：「道之既出，淡乎其無味，視之不足見，聽之不足聞，用之不足既」、「為無為，事無事，味無味」，此處的「味」指的是一種平淡的趣味及美學觀，即「恬淡為上，勝而不美」，含蓄、中庸、平淡之味，一種簡單、限縮卻涵蓋無盡的美感。

含蓄美感為傳統古典的主導風格，而含蓄之美則必須體現於兩個對立面的映襯及統一，單單一枚月亮並不構成含蓄美，單單一個池塘也不構成含蓄美，然在月光籠罩之下的池塘便形成一種含蓄美，既相互排斥又相互依存的兩種元素並置才能形成含蓄美，如：「空」與「實」、「淡」與「濃」、「近」與「遠」、「隱」與「顯」、

「露」與「藏」……等互補。老子認為「道」既「有」且「無」，既「實」且「虛」，「天地之間，虛而不實，動而不出」，他鑑賞音樂時提出「大音希聲」、而「聽之不聞曰希」，老子對藝術的鑑賞並不重視外在形式，而以空無的「希聲」為美，「大象無形」亦有同樣之意味，可看出他重視精神性和境界。

在水墨畫中「虛實相生」、「計白當黑」體現了含蓄性，成了傳統美學很重要的原則，亦概括了古典藝術之重要特點，必須虛實結合才能真實地反映有生命的世界，若無物象之外的虛空，就等於失去了生命及靈魂。虛實相生，藝術表現的實（有）必須以虛為背景，畫中的餘白儘管無一點墨，卻是讓人心靈及想像力馳騁的空間，以此表現道之由「無」生「有」，所謂「言外之境」、更甚者為「境外之境」，以見道之幽眇無窮，清人書畫家笪重光（1623-1692）於《畫筌》中云：……人但知有畫處是畫，不知無畫處皆畫。畫之空處全局所關，即虛實相生法，人多不著眼。空處妙在通幅皆靈，故云妙境也（俞崑，1984，頁 809）。明董其昌亦於〈畫禪室隨筆〉中強調：……虛實，實者各段中用筆之詳略也。有詳處必要有略處，實虛互用。疏則不深邃，密則不風韻，但審虛實以意取之，畫自奇矣（俞崑，1984，頁 727）。皆點出「虛」處之重要性，此外，吳道文（1917-1942）如此詮釋「留白」：畫面上之空白，是實象之延長及呼吸處，亦正是「遊心」之處；它在創造意境上，與中國詩詞之「空中點染，搏虛成實」的表現手法同一理趣。這與西洋繪畫之必使整幅畫面，塗滿彩色和線條而後已之凝重不同；前者因留用空白，而使有限（著墨處）表現了無限，後者因實象佔滿了空間，無空相供思遊，反而無限而成有限（吳道文，1988，頁 107）。「虛」與「留白」就是那一抹「空」和「餘地」，襯托著「實」處，無虛不能顯實，無實不能存虛，無疏不能成密，無密不能見疏。是以虛實相生，疏密相用，繪事乃成（潘天壽，1997，頁 134）。虛實相生使水墨畫呈現含蓄、內斂的風格特質，並重視氣韻及氛圍。

藝術中最動人的地方往往是在關鍵的地方設置一層紗霧，將之隱去，藏而不露，白居易（772-846）〈琵琶行〉：「千呼萬喚使出來，猶抱琵琶半遮面」，正因「半遮面」更顯琵琶女的風姿綽約，如同「終不許一言道破」之含蓄的奧妙，深刻巧妙地抓住人性的心理，此含蓄性是東方文化獨有的一大特點。

參、隱蔽的模糊空間

虛實關係的經營為水墨畫中重要的原則，介於虛與實兩頭的模糊空間蘊涵著無數的可能性，二者之間非全然的二元對立，而是比例分配的多寡，當虛大於實，畫面呈現朦朧的視覺面貌，正因模糊、不清晰才有更大的可能性，而創作者也在此虛實之間的模糊地帶自由地探索，透過自己的手法試圖創造新的水墨視覺面貌。

朦朧感的水墨作品，首先映入觀者眼簾的是統調的模糊視覺感，而非畫面中的細枝末節，一種帶著模糊、曖昧、朦朧、不清晰的整體語境，一種「虛境」，其調性介於全然的空白（無）與完整而清晰的圖像（有）之間，創作者經過過次的再製，或暈染、或堆疊、或溼中溼……等，這一個中間地帶中蘊涵著許多可能性及創作者的自主性，遊走於「無」及「有」當中，或增或減全憑自己的意識，是一種全然的自由，用德里達（Jacques Derrida, 1930-2004）的話來說：這是一種除自身之外無需以任何他物作為其底基的自由遊戲，是由自身決定其意義的創造活動（Derrida, J.1972:17-18）。彰顯創作者的主體意識的同時，也達到了藝術所追求的自由。

虛、實是種探索及創造，當代彩墨已不完全以書寫性方式創作，時常結合多次、反覆的再製以達到欲表現的視覺結果，在這個反覆及來回的過程中，創作者在此灰色空間著進行覆疊、隱露或刪減……等，徘徊於「虛」（無）與「實」（有）之間，亦即：模糊空間的建構即是嚐試建立一種可能性，讓建立和打破的力量相互拉扯，灰色區域中使所有的事物在此消失、聚集、重組（程黨根，2009，頁100）。在這之中有很多的可能性與排列組合：虛實、實實、虛虛、實虛……等，再加上以不同的圖像去處理便會產生更多的可能性，虛、實兩者間的彼此消長、互相滲透，界線越來越不清、關係越來越模糊、層次越來越多，虛與實不再以壁壘分明的方式呈現，最終兩者間的對比消弱，整體的視覺樣貌越來越模糊，創作者去統一虛、實，在這一消一長之間，最終的面貌決定於創作者的主體意識，是創作者主導性非常強的創作模式。自由地游移虛、實當中，試圖從中找出新的可能性或以此創作手法做為探索個人創作語彙之開端，在虛實混沌中梳理出屬於自己的面貌，就如同「複雜理論」（theory of complexity）中所提及的：越是處在遠離均衡狀態（far from equilibrium），或越是接近「混沌邊緣」（edge of chaos），創造力越強（廖新田，2010，頁7）。

在失衡、混沌、晦澀不明的狀態中，創作者得以恣意增添、刪減某些元素，依其目的的需要可以任意截取，全憑創作者自身的忖度，而此種混沌不明也代表了一種開放性：……其開放性就是建立在可容納與可接受個體是元素的連結。這意味著它視各項元素為同樣意義，也是站在同等價值的水平基礎上。沒有任何一個元素優於另一個元素的分別，也沒有先後次序的差異（華建強，2015，頁 144）。在此，混沌的狀態與創作者的主體意識相互串聯在一起了：於是回歸混沌就是和可感知的意識相互連結，並且融合在一起了。它以幽微的步驟，和諧、寧靜地穿越層層的表象，並且去除掉外在的鮮明特徵，以及可判斷的強烈個性。進而拉出平淡與濃烈的差異，吸收掉這些差異所顯化出來的不穩定感。而找到描繪現實的可靠性。因此……因為這些混沌與曖昧的特質，強化了顛覆事態的感知，也映襯出了存在價值的反思（華建強，2015，頁 149）。也因此，任何可能皆得以實踐，而每個創作者本身的特質及擁有的條件全然不同，每個人都有其獨特的生命經歷和體驗，同是朦朧氛圍，卻有各自述說的意，藉由模糊不明的中間地帶嚐試找到一種可能性和創作方法論，同時也形塑出朦朧、隱蔽的視覺語言，並建構屬於他們自身的超越現實之場域。

日本繪畫發展中，曾有「朦朧體表現法」，「朦朧體表現法」是放棄傳統水墨畫的特徵—描線，而只採用明暗的微妙變化來強調空氣與光線的一種新嚐試，指的是 19 世紀末 20 世紀初日本明治時期（1868-1912），橫山大觀（1868-1958）與菱田春草（1874-1911）等人所創，他們重新研究日本畫傳統技法，融合西畫的方式，興起新日本畫運動，大膽地捨棄日本畫傳統勾勒線條再填彩的手法，改以色彩塊面的方式直接作畫，重視「面」捨棄「線」，致力於空氣和光線的表現，技法上不求工整，造成視覺上的空氣感及朦朧效果，當時評價很低，被貶稱為「朦朧體」，而後橫山大觀因促進了日本畫的現代化被稱為日本現代繪畫之父。

橫山大觀在工麗的勾勒填彩繪畫方式中，將線條抽離，簡化為以面、陰影深淺的方式描繪，並未因捨棄線條而使作品失去東方味，他保留了東方繪畫中氤氳迷濛的氛圍及含蓄隱蔽的美感，虛實迷離間反倒多了分氣韻與生動的靈氣，他在此種模糊的隱蔽空間中樹立了自己獨樹一格的風格。



圖 1：橫山大觀，1918，精神之光，38×53cm（圖片來源：山隆橫山博物館）

橫山大觀捨棄線條，不在意輪廓線，因而造成物件彼此界線模糊，呈現朦朧的視覺樣貌，以此作為開創日本畫新面貌之創作方法。此模糊、不清晰的狀態將所有物件歸於同一個平面、回到同一個基準面，打散了事物原有的排列與秩序，不再有對錯、前後、賓主……等區別，創作者得以在此自由地探索和截取任何元素，想像力在此得以解放，規律得以被變形、扭曲從而創造出未曾有過的事物，藝術貴在創造，而隱蔽的模糊空間提供了一種創作方法論的可能性。

由日本繪畫「朦朧體」的例子中可見，模糊、隱晦的空間提供了一個灰色地帶以供創作者自由地探索與建構，在虛、實中悠游擺盪，此種模糊的視覺語言，除了保留東方文化主體性之外，同時也蘊涵著無限的可能性，創作者從中汲取自己所想要的元素並依其自身的喜好及條件去搭建出屬於自己的面貌風格，是能作為創造新水墨面貌的創作方法論。

肆、朦朧·隱蔽之作品取景

「朦朧·隱蔽」作為水墨創作方法論，在此列舉四位同為七年級生的創作者作為探討，他們作品的共通點就是同樣呈現朦朧、迷濛的東方調性，卻各自以不同的手法經營「模糊」的視覺樣貌，而這「模糊」的狀態正也是他們與現實生活互動後所產生的視覺語彙，或疏離、或逃離、或迷失、或躊躇……，表述著各自的意念。

一、色光迷濛海市蜃樓—陳睿淵

陳睿淵於東海大學就讀時常望著窗外發呆，觀察到台中街景的平頂建築，積年累月顯得斑駁老舊，在多次整修後更添繁瑣雜亂，他認為這片景色是不怡人的，但卻映射生活的本質，日子繁瑣而不斷重複，乏味得讓人無法記住，卻又龐大得叫人無法不去正視，他提及：…我盯著它們的時候，總是下意識地把它們掩蓋在恍惚的視線中。正如面對生活時，總是找到某個還算安逸的縫隙，便鑽進去。盯著盯著，繁冗的現實就在恍惚視野中被隱去大半，取而代之的是跳躍不定的光與色，我以此自娛，彷彿自己盯著的是不知從哪冒出來的異地奇景¹。

透過目光的恍惚將繁瑣的景色掩蓋於這片朦朧之下，而他也在這找到寧靜之所，他以建築的原始造型為構圖，透過一次次反覆的薄染，選擇最細緻顆粒及土質顏料以呈現空氣中粉塵般的灰調質感，在層層的薄染中將顏料往外暈染，破壞紙張纖維使之起毛而產生模糊感，漸漸地將真實景物的原始樣貌抹去，重新建構出光、色跳躍的迷濛場景，只要它們能讓我片刻抽離現實，我便不遺餘力地把它們投映在紙上。只要它們在我的畫紙上自我圓滿地安靜運轉，我就能樂此不疲地建構下去²。

陳睿淵藉由重複性極高的技法，將枯燥現實的規律打破，藉此獲得自身平靜，此種逃逸和這一片可望而不可及的海市蜃樓同樣帶著一抹憂鬱和哀傷，因這片色光迷濛而顯得詩意。



圖 2：陳睿淵，2013，蜃景 III，水干、墨、韓國壯紙，60×160cm（圖片來源：陳睿淵）

¹陳睿淵先生口述，訪談者吳惠淳，民國 107 年 2 月 23 日於台北市訪問。

²同 1 註。

二、片段建構的桃花源—吳惠淳

吳惠淳以記憶中家鄉的元素：花卉、樹枝、夏天的蛙鳴、園中的瓢蟲……等造型作為主要視覺意象，珊瑚色象徵一抹對家鄉的遙望和鄉愁，席捲整個生命，透過樹枝去建構「巢」的意象，「築巢」的動作是對現實生活中「存在」與認同問題的回應，亦是建構自身存在價值及回溯過往脈絡的過程，回顧過往從求學以來都是一個過客的身份，流浪往返於家及異地之間，既不完全屬於家鄉，亦不完全屬於異地，面對家或異地都是既熟悉又疏離，兩地間的往返來回是一種變動及融混的過程，跟著隨時空轉換，每一刻都有著不同的狀態，像是意識的流淌，抑或夢境般虛幻的奇幻旅程，這些來回往返的經驗對應在創作上，逐漸構成一種片段的創作情境。

他運用溼中溼層層分染，映射出含蓄不直述、迂迴、模糊的氛圍，來回踱步於心所嚮往的桃花源，有著陶淵明詩中「淳薄既異源，旋復還幽蔽」的深邃內蘊（孫翼華，2018，頁8）。刻意減弱傳統工筆畫中線條的強度，將輪廓向外暈染，透過色與墨的層層覆疊製造出模糊、朦朧的視覺感受及若即若離的疏離感。

對自身記憶中的回望，過往的美好歷歷在目，卻也跟隨著時間流逝而逐漸模糊不清，同時隨著時間往前邁步，夾帶著過往記憶和當下現實的模糊狀態共建成完整而清晰的自己，吳惠淳在這層隱微、模糊的語境中完整了自己，介於消逝的及現在此刻的、介於虛幻的及真實的，也再構個人的內在歸屬與逃逸現實的桃花源。

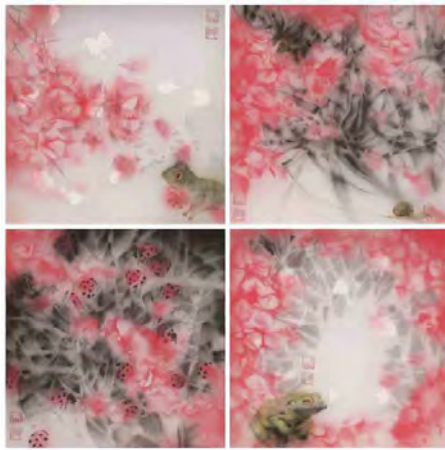


圖3：吳惠淳，2018，萬丈紅—動物世界，墨、礦物顏料、箔、絹本，

30×30cm×4（圖片來源：吳惠淳）

三、靜謐的保護色—曾冠樺

曾冠樺面對人與人不可避免的互動交流，選擇以抹去、打散人物的輪廓及外型，使圖像的存在變得模糊、隱藏，也暗示消弱自身的存在，試圖藉由此種模糊狀態塑造一個可供自己遁逃的空間，畫面的處理使用統一色調，輕柔的質感如陽光般傾瀉，亦像水波的漣漪盪漾，透過色調之間的彼此消融來呈現模糊的效果，使人物隱於其中，如其作品「保護色」所傳達的意念：藉由保護色的呈現，主體因而弱化了自身的特色、讓自己的形體隱藏在環境中，除了追求自我與環境的和諧，同時也提供一種安全感，讓個體的心靈得以安適自在³。

人的形體、特質不再呈顯，輪廓也不再清晰，統一隱藏於低彩度的灰色調空間中、裡，彷彿罩了層霧紗的保護色，對創作者而言，雖然抹去了自身的性格卻保全了內心舒適自在的安全感，令他能自由地徜徉於此片安靜、遠離喧囂的隱微秘境當中，而這也是曾冠樺心中的理想境域：我希望畫中營造出的情境，能如同行版帶來的徐緩節奏…希望營造一個專屬於個人的時空；在此，我們每個人都能不疾不徐的以自己的節奏徐緩前行，踏出屬於自我的時空風景（孫翼華，2018，頁27）。一如他的性格般，內斂、低調、含蓄，以自己的步伐靜謐地緩緩前行。



圖 4：曾冠樺，2015，保護色（二），彩墨紙本，112×145.5cm（圖片來源：曾冠樺）

³曾冠樺小姐口述，訪談者吳惠淳，民國 107 年 3 月 2 日於台北市訪問。

四、幽暗的微光之境—劉信義

劉信義的作品觸及自我意識的流轉，也思索人性的狀態，他認為人的思緒極其複雜，每個人同時都在扮演不同角色，而真實的自我卻晦澀地難以洞悉，……佛洛伊德的意識說正是強調了人性思維「隱」的概念，人的真實亦是一層一層的隱藏在前一個意識之後。此觀點強化了自身創作上對於人性的思維⁴。

他對「隱」的思考體現於對人性的觀察，因而他以圖像複合及重疊的方式去表現出自我隱藏於層層意識之後，如：人像與骷髏的複合、人形與自然物的複合……等，複合的圖像刻意錯落於畫面中呈現出「靈、肉分離」之虛幻感，而絹布及水墨媒材的內斂特質也恰巧與其欲表達自身對於人性隱晦的氛圍有著高度的契合。

劉信義以黑灰白之朦朧、幽微的基調表現著人性中不易碰觸的那塊幽暗，同時卻在幽暗中巧妙地佈白，如同灰暗中的一抹微光，而這一抹微光將領著他走向出口，「生命中的一切都不是對絕對的，再憂傷的時刻也都會牽引著下一個歡愉的到來⁵」，這抹微光象徵著希望與未來的明朗。



圖 5：劉信義，2017，在意識流動裡的尋真，水墨絹本設色，58×138 cm

（圖片來源：劉信義）

⁴劉信義先生口述，訪談者吳惠淳，民國 107 年 2 月 20 日於台北市訪問。

⁵同註 4。

四位創作者的作品皆呈現朦朧、模糊的視覺面貌，在各自不同「隱蔽」的手法裡或尋覓或建構心靈的棲身之所。

陳睿淵、吳惠淳的朦朧視覺面貌，像是近視者將眼鏡摘下後所看到的失焦畫面，又像罩著一層毛玻璃或霧紗，以多次的層層分染打破勾勒填彩的傳統限制，使墨、彩往外渲染開來，畫面是墨、彩與留白間虛實構成的模糊狀態，產生一種含蓄曖昧的美感，在似與不似、若隱若現之間，使得想像的空間增大，讓人更想一探究竟，而他們也在這層霧紗和迷濛中建構著超越現實的棲所。

曾冠樺的手法則像是意識流淌的、流動的、整體消融互通的，圖像與背景的界線消解，整體畫面看似的圖像與背景相融、互相滲透，或利用光影折射、或色塊遮罩的方式去破壞完整形體，虛、實之間相互流動、或突顯或隱藏，整體的空間感被抹去，所有物件歸於平面隱於整體模糊調性當中，卻呈顯統調而和諧的隱微氛圍。

劉信義利用絹本朦朧、透明的特性去做圖像的多層次重疊覆蓋，與電腦繪圖軟體 photoshop 中「圖層」的概念一樣，一個完整的畫面氛圍是經由圖像的多層圖層去結合組成，將多張基底材重疊在一起，由於材質輕薄透明，圖像會互相透疊結合成為一完整的意象，重疊後所得到的完整意象可能是創作者原先所預期的，也可能出現預期之外的效果，不同平面的空間感，多圖層重疊結合為同一個平面時瞬間將空間壓縮為扁平，產生了有別於 2D 平面繪畫之外的想像空間與新意，而多圖層之間的不同排列順序亦會影響畫面結果，此「中間地帶」與空間差便是創作者自由地遊走之地。

四位創作者以各自的「隱蔽」手法，經營朦朧的視覺面貌，表現模糊的美感，而此種朦朧則是他們企圖在現實世界之外創造的平行時空，在曖昧不清、混沌的語境中找到生存的一種可能性，同時也體現了水墨中含蓄的美感及韻味。

伍、結論

「朦朧·隱蔽」之水墨作品，延續了東方的含蓄精神與美感，此種內斂的韻味與氛圍是西方文化所看不到的，保有本身的文化主體性之外，同時也是創作者在現實生活上的歷練場，勢必混沌打亂而後才有創造及新意的產生，如尼采（Friedrich

Wilhelm Nietzsche, 1844-1900)曾說：「一個人必須混亂，才能創造出舞動的新星。」混沌和混亂在此由傳統語言中負面意義轉化成中性意涵，同時也與「朦朧·隱蔽」之視覺連結在一起，他們在模糊不清中找到一個能夠表述的空間，在無疆域的遼闊中遊牧、探尋：陳睿淵失焦的色光迷離，源自生活上的枯燥與重複；吳惠淳迷濛的虛實交錯，來自擺盪於家和異地的游移；曾冠樺的模糊統調氛圍，是喧囂現實之外的理想境地；劉信義灰階中若隱若顯的圖像，是對多重人性的思考。他們各自以其多重再製的手法，或暈染、或層疊……，經過一遍又一遍反覆處理，一如這些年輕水墨創作者擺盪於穩定及不穩的生活中間，一次又一次的來回反扣，試圖找到生存的空間，而這模糊空間正是一個契機，從中得到自身的寧靜或尋回自己的步調，他們或許漂泊，卻全然的自由。

保留傳統水墨的含蓄性，卻帶著強烈的入世精神，描繪當代人現實的生活狀態，是貼合自身生命狀態的創作，無論生命中的缺憾、悲傷……等等，在此無所遁形，而他們也樂此不疲地不斷建構，只要從中能得到所想要的寧靜與慰藉，他們就能不停地繼續下去。

從四位創作者中，我們看到「朦朧·隱蔽」視覺面貌及模糊空間除了延伸東方繪畫美感之外，更可作為開創水墨新視覺語彙的可能性。

參考文獻

吳道文（1988）。藝術的興味。台北：東大。

俞崑著（1984）。中國畫論類編（下）。台北市：華正書局。

孫翼華、吳惠淳、陳睿淵、黃郁筑、劉信義（2018）。隱/IN 世代的虛幻迷境。台北市：亞億藝術。

孫翼華，張玉穎、曾冠樺、馮雯琳（2018）。行板之詩。台北市：亞億藝術。

程黨根（2009）。遊牧思想與遊牧政治試驗—德勒茲後現代哲學思想研究。北京：中國社會科學。

華建強（2015）。逆·滲·透：台灣彩墨創作的跨界與集結。台北市：五南

圖書。

葉太平（1994）。中國文學的精神世界。台北市：正中書局。

廖新田（2010）。藝術的張力：台灣美術與文化政治學。台北市：典藏藝術。

潘天壽（1997）。潘天壽談藝錄。台北市：中華文物學會。

Derrida, J. (1972). *Positions*. Paris: Minuit.

多明尼克·提也波洛於威尼斯 瓦馬拿納別墅之中國風裝飾壁畫探析

陳怡真*

摘要

威尼斯以「歐洲的東方之門」在洛可可時期發展出獨特的藝術文化，而「中國風」（Chinoiserie）也在威尼斯共和國的藝術發展中有其特別之處。被譽為「威尼斯之光」的喬凡尼·巴提斯塔·提也波洛（Giovanni Battista Tiepolo, 1696-1770）與喬凡尼·多明尼克·提也波洛父子（Giovanni Domenico Tiepolo, 1723-1804），在1757年負責瓦馬拿納別墅（Villa Valmarana）的裝飾工作。別墅賓館中的壁畫主題雖為中國，卻仍保有威尼斯特色，形成獨具一格的中國風作品。

本文透過探析 17 至 18 世紀中國風在義大利的發展，梳理多明尼克·提也波洛的生平與承自父親的創作經驗，以構圖、用色與畫作主題檢視畫家如何詮釋遙遠的中國。威尼斯的藝術風格重視光線與用色，在中國風作品中也能見此影響，而藝術家將腦海裡輝煌的中國，透過熟練的繪畫技巧，將光影處理得當，用色濃淡相宜，凸顯畫作主題。

中國風設計在今日看來是種經過「歐洲化」的藝術風格，中西交流僅限表像的藝術層面上的裝飾，中國文化內涵無法影響到歐洲藝術的精神層面，然而它依舊在歐洲 17 至 18 世紀的歷史中，以一種特別的文化現象成為象徵性標誌。

關鍵詞：威尼斯共和國、中國風、喬凡尼·巴提斯塔·提也波洛、喬凡尼·多明尼克·提也波洛、瓦馬拿納別墅

*國立成功大學藝術研究所碩士班研究生

A Study on Giandomenico Tiepolo's Chinoiserie Decoration Frescos in Villa Valmarana, Venice

Yi-Chen Chen*

Abstract

Venice is located between Eastern and Western world in 18th century Europe. The city had her unique culture of arts due to her location. In Rococo period, "Chinoiserie" impacted on the art style of the Republic of Venice. Giambattista Tiepolo (1696-1770) and his son, Giandomenico Tiepolo (1723-1804), worked together to finish the interior decoration of Villa Valmarana in 1757. Although the motif of those frescos was China, the works still contain some Venice atmosphere, which became a unique series of Chinoiserie artworks.

This research explored the development of Chinoiserie in Italy in 17th to 18th century, learned the life of Giandomenico Tiepolo and discovered how the artist interpreted China by their composition, color and motifs. Light and color are two important elements of the art style in Venice. We can see how these elements impacted on those Chinoiserie artworks. The artists used their adept painting skill to strike a balance between light and color in order to highlight the theme of a splendid country in Far East.

Today Chinoiserie is seen to interpreted by European taste. The meeting of Eastern and Western art is limited in the range of decoration. Although the Chinese cultural connotation could not immerse in the spirit of European art, Chinoiserie is still a symbolic and special appearance in the history of 17th to 18th century Europe.

Keywords: The Republic of Venice, Chinoiserie, Giovanni Battista Tiepolo, Giovanni Domenico Tiepolo, Villa Valmarana

* Graduate Student, Institution of Art Studies, National Cheng Kung University

多明尼克·提也波洛於威尼斯 瓦馬拿納別墅之中國風裝飾壁畫探析

壹、前言

中國風，或稱中國熱，指 17 至 18 世紀在西方流行的室內設計、傢俱、陶瓷、紡織品與庭園設計風格，是歐洲對中國風格的想像與詮釋¹。歐洲對中國風物產生興趣的風潮，在大航海時代以來，貿易的頻繁互動帶動了文化的交流。而洛可可藝術裡的中國風在當時是一種時髦，例如許多「英國——中國式」的園林中，也有許多中國風建築在其中。錢伯斯（William Chambers, 1726-1796）所設計的邱園（Royal Botanic Gardens, Kew）寶塔最為人所知，洛可可圖像和中國風相互結合，寶塔旁邊還有中國風的小橋（Porter, 2002, 頁 396）。其中關於細節的裝飾，如塔頂、屋簷上的飛龍與鈴鐺裝飾等，都受惠自洛可可。

18 世紀左右的威尼斯，在政治上已逐漸失勢，隨著宗教改革爭議、長年征戰導致經濟狀況逐漸衰退，然而文化上高度的精緻和優雅依舊偉大。威尼斯的藝術在歐洲備受推崇，繪畫方面以喬凡尼·巴提斯塔·提也波洛為首，甚至被譽為「最後一位威尼斯大師」²。他在德國和西班牙與兒子喬凡尼·多明尼克·提也波洛負責的室內裝飾工作為世人推崇，他們所獲得的龐大贊助絕非一般威尼斯人能夠負擔³。

受到歐洲中國熱的影響下，18 世紀的威尼斯共和國亦成功發展屬於自己特色的「中國風」，它們以戲劇、紡織品、陶瓷、室內裝飾以及大型壁畫等不同媒材與創作手法出現，其中以提也波洛父子 1757 年在威欽察省（Vicenza）⁴的瓦馬拿納別

¹詳見《大英百科全書》：<https://www.britannica.com/art/chinoiserie>（檢索日期：2019.06.23）

²同時期的畫家卡納列托（Giovanni Antonio Canal, 又稱 Canaletto, 1697-1768）與法蘭契斯可·瓜第（Francesco Guardi, 1712-1793），靠著繪製威尼斯風景畫販售給觀光客維生。而這種以威尼斯城門做為繪畫主題的方式，像是在回顧更壯麗、更令人欽佩的過去。

³喬凡尼·巴提斯塔·提也波洛（Giovanni Battista Tiepolo），與喬凡尼·多明尼克·提也波洛（Giovanni Domenico Tiepolo）在外文文獻中經常分別以教名 Giambattista 和 Giandomenico 做區分。本文為省篇幅以方便閱讀，多以「巴提斯塔」與「多明尼克」分別為父子之稱呼。

⁴威欽察是位於義大利北部威內托（Veneto）地區的一個省份，在 1404 年被納入威尼斯共和國的領土，距離現今的威尼斯西方約 60 公里。

墅五件「中國風」主題壁畫最具代表性。作品裡綴滿東方風格的裝飾與物件，顯示了18世紀義大利藝術家對於遙遠東方的想像。

貳、中國風在威尼斯的發展

洛可可時期的歐洲，文化與藝術發展以法國為首，從王公貴族對於中國風設計的熱愛，傳遍整個歐洲大陸與英國，而各國都有屬於自己對於中國風的詮釋與創作，小至繪畫、瓷器、漆器傢俱、室內裝飾，大至宮殿與園林設計，領域十分廣泛。本章節透過梳理歐洲各國在洛可可時期的中國風發展概況，與義大利威尼斯的中國風相對照，來呈現威尼斯共和國獨特的中國風藝術作品。

一、中國風在歐洲的發展概況

（一）法國

中國風在歐洲的發展，皆會提及法王路易十四（Louis XIV, 1638-1715）自1670年在凡爾賽宮殿（Versailles）的一系列建設與裝飾，包含模擬尼霍夫（Joan Nieuhof, 1618-1672）〈南京塔〉（The Nanking Pagoda, 1665）樣式而建造的涼亭與各式瓷器裝飾（Honour, 1973, 頁53）。而17世紀巴洛克時代的法國宮廷，無論櫥櫃、桌椅、掛毯等傢俱擺設，在樣式上與材質上都取材或模仿自中國，彰顯遙遠東方的神祕與華貴。宮廷畫家與設計師貝藍（Jean Bérain, 1638-1711）留下一系列草圖與設計稿，可見當時對於東方的想像，如〈怪誕的中國風〉（圖1）是充滿藤蔓、絲綢、布料等柔軟的物件，以及奴僕在側撐著陽傘等尊貴的象徵。博韋掛毯工廠（Beauvais Manufactory, 1664-）製作的〈中國皇帝的歷史〉（History of the Emperor of China, 1725-1730）（圖2）系列掛毯也仔細地描繪了設計師所想像的中國風貌，將至高無上的皇帝置中，接受各方觀見與膜拜，周圍圍繞著東方的動植物。

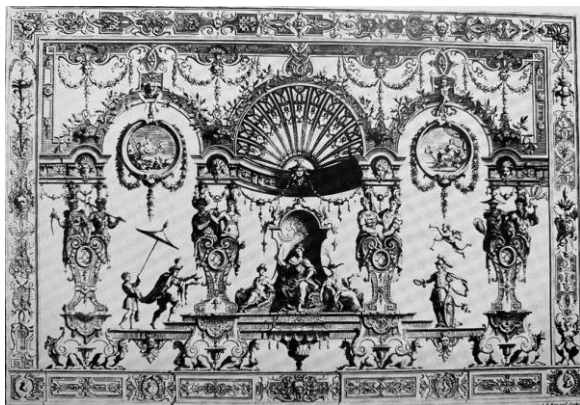


圖 1：貝藍，年代未詳，怪誕的中國風，紙本印刷，尺寸未詳（圖片來源：F. Morena, Chinoiserie, p.67）



圖 2：博韋掛毯工廠，1725-1730，〈中國皇帝的歷史〉系列掛毯，羊毛與絲綢，313.7×465.5 cm（圖片來源：F. Morena, Chinoiserie, p.64）

到了洛可可時代的法國，繪製中國風主題的畫家中，最具代表性者為華鐸（Antoine Watteau, 1684-1721）、布雪（François Boucher, 1703-1770）與彼利蒙（Jean-Baptiste Pillement, 1728-1808）。華鐸一開始從傢俱的裝飾開始設計中國風圖像，擴及天花板與櫥櫃等，而其中的人物與物件，如〈中國仕女〉（圖 3）與前述的貝蘭筆下所呈現的較為不同，華鐸自當時耶穌會士所出版的版畫為參考對象（Honour, 1973, 頁 90）。

1730 至 1740 年間最活躍的宮廷畫家布雪，在此期間也繪製多幅中國風場景的畫作，然而他雖然接觸許多華鐸的中國風作品，其中國風創作卻沒有因此被束縛。布雪筆下的人物較為立體、肉感，且有活力（Jacobson, 1993, 頁 70）。與先前畫家們較為呆板、枯瘦的人物造型有所區別，雖然畫家們都要表現東方細膩而柔軟的意象，布雪卻能結合自己本身的畫風，將中國風情做另一種詮釋，如〈中國人的釣魚聚會〉（圖 4）。布雪之後的彼利蒙，承繼了華鐸的中國風，但加入了更多的奇幻想像，如〈觀星的中國人〉（圖 5）將中國打造成仙境一般的存在，有奇花異鳥與纖細質地的建築等。



圖 3：華鐸，1729，中國仕女，紙本印刷，尺寸未詳（圖片來源：D. Jacobson, Chinoiserie, p.75）



圖 4：布雪，1742，中國人的釣魚聚會，絲綢印刷，尺寸未詳（圖片來源：D. Jacobson, Chinoiserie, p.71）



圖 5：彼利蒙，1750，觀星的中國人，絲綢印刷，尺寸未詳（圖片來源：D. Jacobson, Chinoiserie, p.75）



圖 6：德國寧芬堡中國廳內部，1675（圖片來源：<https://bit.ly/2WBcK2Y>）

（二）德國

德國自中世紀以來，諸侯各自為政，在 17 世紀的三十年戰爭（1618-1648）以後，德國已分裂出三百多個小國，與王權漸漸集中的法國完全相反。因此當時德國

的宮廷在歐洲的時尚號召力也無法與法國相提並論，只能跟隨法國的時尚。17 世紀晚期，巴伐利亞的皇位候選人埃曼努爾（Max Emanuel, 1662-1726）曾在法國住上一段時日，回到慕尼黑後，在寧芬堡（Nymphenburg Palace in Munich）（圖 6）打造中國廳，以漆器與代爾夫特藍陶（Delftware）裝飾宮殿內部（Morena, 2009, 頁 104）。

18 世紀中期，腓特烈大帝（Frederick the Great, 1712-1786）崛起，帶領普魯士躋身歐洲強權之列，也在文化藝術上有所成就。而他的兄弟姐妹也因為聯姻而四散在歐洲各地，他的中國茶室（Chinese Tea-house）（圖 7）也體現當時德國宮廷對於中國風的喜好，將柱子設計成代表東方的棕櫚樹，屋頂上是撐著中式陽傘的人物（Jacobson, 1993, 頁 89）。他甚至也將自己對於中國風的喜好加在送給他的妹妹——瑞典皇后烏爾里卡（Louisa Ulrika, 1720-1782）的宮殿上。

德國的中國風主要出現在宮廷建築、漆器、瓷器與室內裝飾，而發展得最好的便是邁森瓷器（Meissen, 1708-）。早期的邁森瓷器主要以白底，金邊裝飾為主。設計師赫羅爾特（Johann G. Höroldt, 1696-1775）加入富麗的顏色與取材自華鐸等藝術家的中國風圖像，使邁森瓷器的作品（圖 8）在歐洲打響名號。

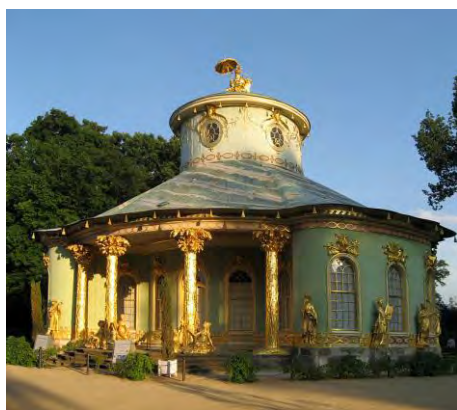


圖 7：德國波茨坦無憂宮的中國茶室，1755-1764
（圖片來源：Jacobson, Chinoiserie, p.88）



圖 8：赫羅爾特設計，1730，邁森瓷器咖啡壺（圖片來源：
<https://bit.ly/329aHEr>）

（三）英國

英國的中國風熱潮大約在瑪麗皇后（Queen Mary, 1662-1694）收藏中國風物件後，開始引進宮廷，然而 17 世紀中期以後，英國王權雖不如法國強大，基本上已成為一個君主立憲的國家，政治制度與經濟狀況卻是超越法國。英國的貴族也投身於工商業，不同於歐陸國家，因此英國人對於中國風設計的喜好也有其獨特之處。英國並未派遣傳教士前往中國，而是透過貿易來和中國接觸（袁宣萍，2006，頁 110）。這種「經濟熱，文化冷」的狀況，可發覺英國的中國風熱潮主要是順應市場需求，而非從宮廷或上層階級帶動。

法國的中國風設計雖然也影響了英國的中國風作品，但英國並不像德國或奧地利對於法國的洛可可風格如此崇拜，一直和法國等歐陸國家保持適當距離。而英國的中國風在傢俱與園林設計裡最受矚目，奇彭代爾（Thomas Chippendale, 1718-1779）在 1754 年出版「傢俱指南」（Gentleman and Cabinet-Maker's Directory），收錄 160 件以上的傢俱設計稿，如〈中國風座椅設計稿〉（圖 9）這些也被稱作是「奇彭代爾式」的設計。而「英國——中國式」園林則以錢伯斯的代表作邱園寶塔（圖 10）最廣為人知。

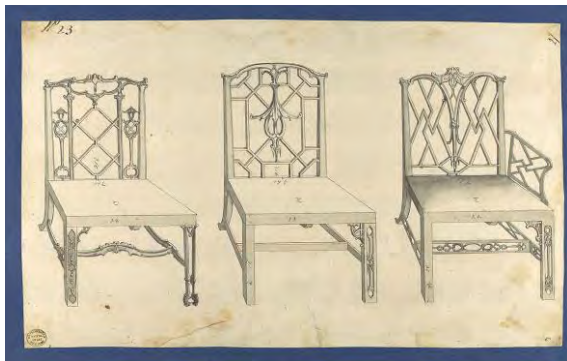


圖 9：奇彭代爾，1753，中國風座椅設計稿，紙本印刷，21×34.4 cm（圖片來源：<https://bit.ly/2pqIKuN>）



圖 10：錢伯斯，1763，邱園景象，紙本印刷，28.1×45.2 cm（圖片來源：<https://bit.ly/2WDF7xn>）

（四）荷蘭與北歐地區

荷蘭在 17 至 18 世紀成為海上霸主，也透過東印度公司而取得取多來自東方的商品，尤其來自中國與日本的瓷器、漆器物件，在歐洲廣受歡迎。而代爾夫特陶器的成功，也順應歐洲市場口味，創造出許多不再遵循中國與日本傳統風格的裝飾。

北歐地區的丹麥與瑞典也都曾派遣商船到中國，而瑞典皇后的中國宮（**Chinese Pavilion at Drottningholm**）（圖 11）則是由腓特烈大帝所贈，其建築與裝潢形式都和無憂宮的中國茶室相仿。外觀皆有設計凸出的半圓形空間，並以紅色、綠色搭配鮮豔的金色裝飾整棟建築。內部也是以洛可可風格彰顯富麗堂皇的景象，在綠色的沙龍房間內另有等身的中國人像雕刻，而種種裝飾皆能顯示這些中國風設計的取材來源皆是來自法國的藝術家，如彼利蒙與布雪等人，呈現的是德國受到法國對東方的想像的影響（Jacobson，1993，頁 96）。



圖 11：瑞典羅特寧霍爾摩的中國宮，1763（圖片來源：<https://bit.ly/2pyUMSA>）

（五）義大利

17 至 18 世紀的義大利王國林立，與德國相似。然而不同的是，義大利的古代城市發達，羅馬帝國的遺址分布各地，同時它也作為文藝復興發源地，古典主義的氛圍自然較為濃厚（袁宣萍，2006，頁 169）。整個領土雖然有許多獨立的行政區域，但相較於他國，還算和平無事。其中最重要的王國分別是威尼斯共和國（**Republic of Venice**）、托斯卡尼大公國（**Grand Duchy of Tuscany**）、教宗國（**Papal States**）、兩西西里王國（**Kingdom of the Two Sicilies**）等⁵。威尼斯共和國自 15 世紀的威尼斯畫派（**Venetian School**）塑造出獨特的藝術風格，如貝里尼（**Giovanni Bellini, 1430-1516**）、提香（**Tiziano Vecellio, 1490-1576**）等畫家，重視光影與色彩的運用，呈現商業城市的風光與富裕。

⁵此處提及之王國位置、建國時間與首都如下：北部的威尼斯共和國（697-1797）首都為威尼斯（**Venice**）；中部的托斯卡尼大公國（1569-1859）首都為佛羅倫斯（**Florence**）；中部的教宗國（或稱教皇國，754-1870）首都為羅馬（**Rome**）；南部的兩西西里王國（1815-1860）首都為那不勒斯（**Naples, 1817-1860**）。

二、中國風在威尼斯的發展因素與面向

中國風在威尼斯的發展，透過大航海時代以來的頻繁貿易活動，帶動東西文化的交流，以下將分為幾項因素與面向探討，分別是威尼斯優越的地理位置、當時的出版書籍與耶穌會士版畫為藝術家提供中國風題材來源、進口的漆器傢俱、瓷器，以及當時盛行的室內裝飾。

（一）地理位置

在歐洲到印度、中國的東方航線開闢以前，義大利處於東西方交通的要道，是最早感受中國文化影響的地方。早在中國元朝時就到中國遊歷的威尼斯商人馬可·波羅（Marco Polo, 1254-1324），在13世紀晚期，於元朝朝廷服務二十年，他描述古中國的著作，吸引了許多想一窺究竟的歐洲人到中國旅行。由於明代政府對於外族採取封閉的策略，雖然16世紀以後開放了有限的通商口岸給歐洲商人，但是僅止於在當地做生意，因此要到19世紀以後，歐洲人才真正有機會對中國做全面而細心的觀察。威尼斯作為歐洲通往世界的「東方之門」，在商業與貿易的支持下，旅人也帶著許多奇異的紀念品，增添城市風光，藝術也發展出特別的風景油畫與版畫，如瓜第〈聖喬治·馬焦雷教堂〉（圖12）⁶。



圖 12：瓜第，年代未詳，聖喬治·馬焦雷教堂，油畫，19.5×16.5 cm

（圖片來源：<https://bit.ly/2Ze45TN>）

⁶例如巴提斯塔妻子的兄弟法蘭契斯可·瓜第所繪製的威尼斯風景畫，正如巴提斯塔的壁畫，顯示威尼斯的繪畫仍保有他們壯麗、光線與色彩的特質。而瓜第筆下的威尼斯波光粼粼，整個城市像是融化在水氣中，這樣的繪畫風格日後也被視為啟發印象派發展的先驅。詳見 Germain Bazin, *Baroque and Rococo*, London: Thames and Hudson (1989), p.181.

（二）出版書籍與耶穌會士版畫

威尼斯共和國在 18 世紀初有部分描述中國皇帝生活的書被翻譯和出版，如 1716 年出版的《地球儀的歷史》(Mappamondo)，其中一篇名為〈中國皇帝的生活〉；帕多瓦地區 (Padova) 同年則以白晉 (Joachim Bouvet, 1656-1730) 於 1697 年在巴黎出版的《中國現況圖像》，經翻譯後以《中國的帝國主義的歷史》(Historia dell'Imperator della Cina) 為題印刷出版。1737 年，威尼斯出版了由克魯瓦 (François Pétis de la Croix, 1653-1713) 寫的《偉大的成吉思汗，歷史上第一位古代韃靼人蒙古皇帝》(Storia del gran Gengis Cam primo imperatore degli antichi Mongoli e Tartari)。

透過這些出版的書籍，讓威尼斯人對神秘的東方帝國有更多的想像，並在許多藝術作品或活動中都能見到中國的元素。例如當時舞台劇將遮陽傘、有翅膀的龍、垂下的屋簷及遠處的寶塔作為舞臺設計，很大程度上歸因於尼霍夫在 1665 年出版的〈南京塔〉圖像；而舞台劇服裝、風景甚至故事本身的來源，都是從當時最著名的耶穌會文本而來，如基歇爾 (Athanasius Kircher, 1602-1680)《圖繪中國》(China Illustrata, 1667) 與巴托利 (Daniello Bartoli, 1608-1685)《中國的歷史》(Istoria della Cina, 1653) 等 (Morena, 2009, 頁 112-115)。耶穌會士所描繪的情景，並在書中附上版畫，這些充滿異國情調的舞臺、劇本與服裝設計，也增添威尼斯人生活中的新奇與驚喜感。

（三）漆器傢俱

在傢俱方面，義大利在 17 世紀初便開始仿製中國進口的漆器傢俱，而漆器裝飾則直接受到遠東影響，常以持傘的仕女、大象、鸚鵡與大型花卉等元素裝飾漆器 (Jacobson, 1993, 頁 113)。到 18 世紀中期，威尼斯的中國風設計傢俱有獨特魅力，威尼斯的傢俱製作質量雖和其他國家相比較為一般，但其濃厚而大膽的色彩、豐富的裝飾、濃郁的異國情調、奇特的造型圖樣，顯示了鮮明的義大利洛可可時期的中國風特色 (袁宣萍, 2006, 頁 170)。威尼斯人喜歡擁擠和一定程度複雜的內部裝飾，另有大量的戲劇性風格的浮雕裝飾在傢俱上，使得傢俱就像雕像一般。而威尼斯地區的漆器工匠也組成工會 (depentori)，17 世紀當時的藝術家偶爾會跨足漆器裝飾工作，例如巴提斯塔的大舅子瓜第，便有畫家與漆器裝飾工匠的雙重身分 (Morena, 2009, 頁 132)。

雷佐尼科宮博物館 (Ca' Rezzonico) 收藏了許多中國風漆器傢俱，如兩側被漆上黃漆的門，上面繪有穿著異國風長袍、頭戴著經典圓錐形帽子的人物，騎著象徵

異國的駱駝，或在棕櫚樹下休息，或在傘下與仕女互贈禮物；以及成套的抽屜櫃與梳妝檯，漆器零件都有金色邊框，外型正是最典型的法國洛可可式的柔和曲線，並以綠漆打底，飾有泥金的中國風裝飾，如柳樹、亭臺及中國人物等（Morena，2009，頁138）。

（四）瓷器

根據史料記載，中國瓷器曾被包含在埃及國王賜予歷任威尼斯總督的禮物中，佛斯卡利（Francesco Foscari, 1373-1457）是第一位獲得中國瓷器為禮物的威尼斯總督（曾肅良，2004，頁12）。自中國與日本進口的陶瓷進入歐洲後，歐洲各地也在精進自身技術，不僅是為了學習並仿製東方純熟的技藝，也為了在廣大的市場需求中提供價格低廉的產品。威尼斯的陶瓷工業，以三大工廠為主：韋齊（Vezi, 1720-1727）、安托尼本（Antonibon, 1728-1764）與科齊（Cozzi, 1764-1797）工廠。韋齊工廠以重現中國與日本瓷器最重要的特點，並在生產與裝飾上達到能與邁森工廠競爭的標準。安托尼本工廠則是以著重在瓷器上的裝飾圖樣，以中國、日本以及當時歐洲最流行的中國風雕刻設計為主，廣泛使用藍、綠、黃色來繪製，而「中式小橋」的樣式十分受到歡迎。科齊工廠使用威尼斯出產的黏土，節省了成本，在中國風格上分析舊時的紀錄與商品，以中國外銷歐洲的瓷器為基礎，有時完全仿製，有時則是彈性詮釋。科齊經常使用的遠東圖樣與用色，來自洋彩瓷（famille rose）上所描繪的圖樣及伊萬里燒常見的藍色、紅色與金色。他們試圖取代由荷蘭東印度公司進口瓷器，然而在1780年後，價格低廉的英國瓷器進入威尼斯，當地工廠的銷量下滑，創辦人安東尼奧·科齊（G. F. Antonio Cozzi, 1728-1797）的去世，也為威尼斯瓷器與中國風的時代劃下句點（Morena，2009，頁143-148）。

（五）室內裝飾

18世紀的義大利藝術家，尤其是他們卓越的室內裝飾家，以其灰泥作品與出色的壁畫技巧而名聞歐洲，這些藝術家可以將任一城堡、王宮別墅或修道院廳堂打造成盛會的情景。而盛行歐洲，充滿異國情調的中國風主題，也成為義大利洛可可畫家筆下不可或缺的題材。藝術家烏爾巴尼（Andrea Urbani, 1711-1798）以及威尼斯大師巴提斯塔·提也波洛等人便是其中的佼佼者，提也波洛的工作範圍不只限於義大利，更廣及日耳曼地區與西班牙。

洛可可時期的歐洲流行柔和曲線與繁複花樣的裝飾風格，而義大利在當時便出現了華麗的「中國房間」，如位在米蘭的杜林王宮（Plazzo Reale di Milano）（圖

13) 保留了许多令人歎為觀止的鑲金木製漆繪房間 (Bazin, 1989, 頁 183)。黑色漆板繪有藍、紅、金色花鳥與中國景物，周圍加上洛可可風格裝飾，再安裝到紅色牆壁上，這類的房間一直流行到 18 世紀 70 年代。



圖 13：義大利杜林王宮的中國房間，1735（圖片來源：D. Jacobson, *Chinoiserie*, p.114）

本文所關注的對象，是位在威欽察省，由提也波洛父子負責室內裝飾的瓦馬拿納別墅。它保存了義大利少數較完整留存至今的一系列中國風壁畫，內容包含中國市集（中國布料商人展示貨物）、宗教儀式（婦女向月神獻果，旁邊有手持香爐的男子）等。該系列壁畫由多明尼克·提也波洛繪製，其題材雖取自中國，而表現手法卻仍保有威尼斯傳統繪畫特色。這與提也波洛父子豐富的繪畫經驗息息相關，別墅內的壁畫皆可見畫家熟練地呈現傳統威尼斯繪畫所重視的色彩與光線，並加入對遙遠中國的想像，形成獨具一格的中國風作品。

參、提也波洛家族與瓦馬拿納別墅

喬凡尼·巴提斯塔·提也波洛 1696 年生於威尼斯，自小展現繪畫天賦，在 1710 年左右，拜畫家拉札瑞尼 (Gregorio Lazzarini, 1665-1730) 為師。巴提斯塔在 1717 年加入威尼斯畫家同業公會 (fraglia)，1719 年結婚。妻子賽西利亞·瓜第 (Cecilia Guardi) 出身藝術世家，其父親多明尼克·瓜第 (Domenico Guardi, 1678-1716) 和兄弟法蘭契斯可等人皆為威尼斯具代表性的畫家。而巴提斯塔其中兩個兒子，多明尼克及羅倫佐 (Lorenzo Tiepolo, 1736-1776) 都繼承父業成為畫家⁷。

⁷巴提斯塔·提也波洛，其教名姜巴提斯塔 (Giambattista) 義大利語意為「施洗者約翰」(John the Baptist)。在巴提斯塔出生後一年，父親辭世，由母親一手帶大家裡的孩子。14 歲拜畫家拉札瑞

一、承繼父親，另闢新徑的多明尼克·提也波洛

喬凡尼·多明尼克·提也波洛（教名 **Giandomenico**）是繼承父親繪畫天賦的風俗畫畫家，擅長以當時的社會生活作為創作主題，不同於父親所擅長的宏偉神話主題。著名作品如威尼斯聖保羅教堂的〈苦路〉（**Stations of The Cross, 1747-1749**）系列畫作，以及 1757 年與父親在瓦馬拿納別墅的中國風壁畫。

在 1762 年，父子皆前往西班牙馬德里工作，直到父親於 1770 年逝世後回到義大利。回到威尼斯後，多明尼克持續作畫，包含受委託繪製的壁畫，與義大利即興喜劇（**Commedia dell'arte**）的寫生繪畫⁸。如〈行刑隊槍決〉（圖 14），多明尼克筆下的丑角（**Punchinello**）及畫中的故事，受到哥雅（**Francisco Goya, 1746-1828**）啟發，場面呼應著戰爭的可怕（**McHale, 2012, 頁 110**）。多明尼克所繪即興喜劇中經常出現戴面具的丑角，身形怪異駝背，頭戴高帽，面具則故意將鼻子部分拉長，塑造滑稽形象。

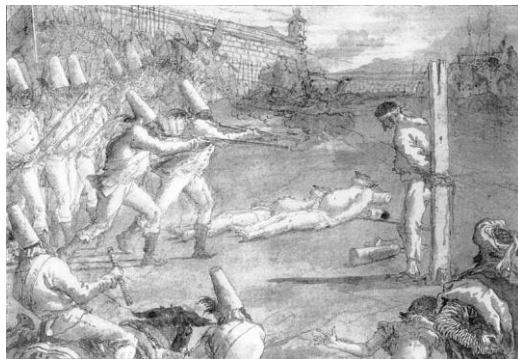


圖 14：多明尼克·提也波洛，年代未詳，行刑隊槍決，紙本墨彩，35.3×47.2 cm

（圖片來源：K. McHale, *Child's Play? Giandomenico Tiepolo's Punchinello Drawings and the Fall of Venice*, p.110）

尼為師，拉札瑞尼的作風謹慎頑固，巴提斯塔的個性強烈且精力旺盛，喜好有浪漫色彩的事物，由於兩人作風不同，不久後他自立門戶，在 1715 年接到第一份繪畫工作，隔年於威尼斯每年舉辦的聖洛可祭典展出作品，獲得極高評價。其生平概述參考自 Svetlana Alpers, and Michael Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, New Haven: Yale University Press (1994), p.viii.

⁸16 世紀在義大利出現的一種喜劇，義大利語 **Commedia dell'arte** 的意思是「專業的喜劇」，16 至 18 世紀盛行於歐洲，其特點是角色會戴著面具演出。它是以喜劇小品作為基礎的即興劇場，也會插科打諢，滑稽的丑角會以啞劇方式演出。多明尼克·提也波洛生平資料詳見《大英百科全書》：<https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Domenico-Tiepolo>（檢索日期：2019.06.23）

隨著 1797 年拿破崙軍隊入侵威尼斯，整個威尼斯共和國走入滅亡，多明尼克也退休，回到鄉下居所養老。威尼斯的繪畫傳統，它曾有過的風光盛世，隨著提也波洛家族的衰老，如共和國的命運一般走到了盡頭。

二、1757 年瓦馬拿納別墅室內裝飾工作

巴提斯塔與多明尼克最著名的委託創作，是威尼斯地區的王宮別墅裝飾工作，以及 1752 年德國符茲堡（Würzburg）的裝飾壁畫。1762 年在那不勒斯國王卡洛斯三世（Carlos III, 1716-1788）繼承西班牙王位後，提也波洛父子曾受託前往西班牙馬德里王宮（Palacio Real in Madrid）進行室內裝飾工作（Christiansen，2003）。

威尼斯與威內托境內最有名的中國風設計，就是提也波洛父子合力完成瓦馬拿納別墅的壁畫裝飾，父親主要負責別墅主建築的房間裝飾，題材多取自歐洲詩歌場景；多明尼克則有別於父親的正式壁畫題材，他選擇繪製具有風俗畫精神的主題。

歌德（Johann W. von Goethe, 1749-1827）在 1786 年 9 月 24 日寫給友人的信件中，明確標示提也波洛父子兩人作品的不同之處。他並未察覺到多明尼克當時也有參與裝飾工作，他說：

我今天造訪了瓦馬拿納別墅，提也波洛自由地展現了他的優點和缺點。他那充滿崇高主題的風格並不如那些自然主題，一般而言，一個負責裝飾之人應當充滿歡慶與好的技術⁹。

由此可知，在歌德心目中，多明尼克的自然主題繪畫似乎比父親繪製的崇高主題來得好。多明尼克以田園景色和當時受歡迎的嘉年華場景，作為房間壁畫裝飾的主題。他在瓦馬拿納別墅增建的賓館房間裡繪製多種主題的壁畫，而中國廳則包含五種不同的中國風主題。

⁹筆者譯自歌德在 1786 年 9 月 24 日寫給友人 Mme von Stein（1742-1827）的書信。原文：“Today I visited Villa Valmarana which Tiepolo has decorated giving free rein to all his virtues and vices. His lofty style is not as successful as his more natural subjects which are quite delightful; in general as a decorator he is full of gaiety and bravura.” 詳見 Adriano Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, Venice: Alfieri (1971), p.54. 此處所指的提也波洛應為巴提斯塔·提也波洛。

這些中國花樣不只出現在精細的裝飾細節，也在染色布料、扇子或瓷器上；而顯著的是，當時威內托地區的風氣，注重光線的質感以及聚焦在畫中人物的臉，使人立即回想到威尼斯的美術史與文化。這種較為地區性的、風俗的顯示多明尼克典型的作品，與父親宏偉的、宇宙性主題作品產生對比（Mariuz, 1971, 頁 54）。

可是他在創作屬於他的中國風時，他父親在 1750 年於康納別墅（Villa Corner at Merlengo）一樓的壁畫應當對多明尼克有所啟發。貝蒂內利（Saverio Bettinelli, 1718-1798）在 1751 年的小冊子中紀錄屋主的婚禮，提及巴提斯塔在這建築中的三個房間有繪製壁畫，其中一個就有中國風主題，可惜的是，房子裡許多出自巴提斯塔之手的作品已經遺失（Morena, 2009, 頁 124）。

三、瓦馬拿納別墅的裝飾壁畫風格分析

父子兩人共同繪製別墅的壁畫，巴提斯塔擅長以神話與詩歌為主題，然而多明尼克所畫的中國風與自然景色主題讓文豪歌德印象深刻，也顯示兒子除了承繼父親的繪畫技巧，也能另闢新徑，並獲得好評。

瓦馬拿納別墅的主建築室內壁畫由巴提斯塔負責，多明尼克則繪製賓館的房間壁畫，本節分為構圖、用色與主題三項探討兩人的壁畫。

（一）構圖

父子的繪畫構圖中經常以樹、柱子等長型物件立於畫作內容的中央，將畫面分隔開來。此外作為建築物的裝飾壁畫，父子都會打造出具有真實感的裝飾「場景」，令觀看者產生空間的錯覺。例如瓦馬拿納別墅內，多明尼克的作品〈新世界〉（Mondo Novo, 1757）所在的房間（圖 15），還繪製了整面仿真樓梯與牆壁裝飾，加入正在上樓的人物，使畫面更逼真；巴提斯塔所繪製的神話詩歌場景，如〈伊菲格涅亞的犧牲〉（圖 16）配上充滿古典風味的乳白色手繪仿真樑柱裝飾，更能使觀眾融入畫作主題，體會磅 場景所傳達的氣氛與意涵。



圖 15：多明尼克·提也波洛，1757，
瓦馬拿納別墅一隅（圖片來源：
<https://bit.ly/30gsZDz>）



圖 16：巴提斯塔·提也波洛，1757，
伊菲格涅亞的犧牲，壁畫，350×700cm
（圖片來源：<https://bit.ly/2OYIYoz>）

此外，兩人都會讓畫作內容的一部分超出框架以外，或許是人物、動物、岩石、布料或瓷器等，讓畫面更加真實，形成「觀者——畫作某部份——仿真裝飾——畫作」的多圖層，正如沃夫林（Heinrich Wölfflin, 1864-1945）在《藝術史的原則》（Principles of Art History）中所提及視覺藝術裡的平面性（plane）與後退性（recession），利用「後退」呈現出空間深度。

這種表現模式只能出現在能夠純熟運用縮小深度法和空間錯覺法的藝術家筆下。沃夫林在描述平面與後退時，亦將巴提斯塔的〈最後的晚餐〉（Last Supper, 1745-1747，圖 17）作為例子，認為這幅畫並未捨棄桌面與畫面邊緣平行的方式，並在風格表現上與達文西〈最後的晚餐〉相反。沃夫林說明如下：

畫中的基督與歪斜地置於他面前的門徒群體，二者間有不可分離的關係；門徒聚集的樣態，加上沉暗的陰影與最亮的部位相疊，使他們成為視覺上的焦點。……就在前景人群和後面中央人物之間所形成的後退張力之下，平面的要素退居次要地位（曾雅雲，2005，頁 105-106）。

巴提斯塔畫中的後退圖式，當然不只出現在這幅畫而已，它在日後創作的許多作品中都有跡可循。



圖 17：巴提斯塔·提也波洛，1745-47，最後的晚餐，油畫，81×90 cm（圖片來源：<https://bit.ly/30hCL8E>）



圖 18：巴提斯塔·提也波洛，1737-39，玫瑰經的制定，壁畫，1200×450 cm（圖片來源：S. Alpers, M. Baxandall, Tiepolo and the Pictorial Intelligence, p.85）

17世紀末由安德烈亞·波佐(Andrea Pozzo, 1642-1709)發揚光大的天花板畫，在巴提斯塔創作時仍依循波佐的透視技巧與法則來構圖，如〈玫瑰經的制定〉(圖 18)他將空間性繪畫帶到高峰，不依照前代畫家人工而不自然的建築透視法，而是使用令人目眩神迷的前縮法(foreshortening)，將飛昇的人物置於雲彩中。

不管是溼壁畫或畫板上的油畫，巴提斯塔皆使用極淡、敏感、快速且幾乎透明的顏色與筆觸(Bazin, 1989, 頁 178)。在許多天頂畫中，巴提斯塔運用前縮法將觀看者的目光自然地從邊緣逐漸引導至畫面中央。

(二) 用色

在呈現威尼斯風光時，巴提斯塔經常將畫作內的時間設置在清晨或黃昏時分，因此光線也融入了彩霞的粉色，塑造溫暖柔和的天空和背景，襯托出人物或主題的鮮豔色彩，也不顯得矛盾，如〈伊菲格涅亞的犧牲〉(圖 16)。這樣的鵝黃、粉紅與粉藍色背景，配上雲彩，與神話、史詩題材相得益彰，將崇高效果更加提昇，如〈阿波羅與四大洲〉(圖 19)。多明尼克雖有少部分作品承襲父親繪製天空的粉嫩色彩，更多時候仍以淡色的藍天白雲當作背景，甚至直接去除遠景，僅剩大樹或柱

子等物件為中景，如〈夏日漫步〉(圖 20)，專心致志地呈現畫作主題與人物。

巴提斯塔的畫作具有較多層次的背景，多明尼克則盡量凸顯主題與人物，因此巴提斯塔在處理背景時，經常以淡色或單層粉刷繪製，塑造透明感。例如德國符茲堡的天頂畫(圖 19)，在遠景(接近太陽的天頂)的人物、天使等，幾乎與粉色的天空、雲霞融合在一起，形成若有似無，飄忽不定而神秘的情況。



圖 19：巴提斯塔·提也波洛，1752-53，阿波羅與四大洲，壁畫，1900×3050cm (圖片來源：S. Alpers, M. Baxandall, Tiepolo and the Pictorial Intelligence, p.111)



圖 20：多明尼克·提也波洛，1757，夏日漫步，壁畫，尺寸未詳 (圖片來源：<https://bit.ly/2KHWYPr>)

(三) 主題

巴提斯塔負責裝飾瓦馬拿納別墅的主建築，多明尼克則負責別墅增建的賓館 (foresteria)。父親以神話、史詩作為裝飾主題，多明尼克則將目光放在周圍的郊區風景與居民，如〈休息的農民〉(圖 21)與〈家族聚餐〉(圖 22)(McHale, 2012, 頁 97)。他把風俗畫精神展現在別墅的壁畫上，也因此獲得文豪歌德的讚譽。他所設計的中國風壁畫裝飾，是一面反映異國風情成為時代潮流的明鏡 (Barbieri and Cevese, 2004, 頁 124)。在風景畫裡，洛可可風格基本上是奇想式 (capriccio) 的，構圖充滿奇想、為了裝飾之用的田園詩式畫風 (Bazin, 1989, 頁 177)。



圖 21：多明尼克·提也波洛，1757，休息的農民，壁畫，尺寸未詳（圖片來源：<https://bit.ly/2ZdAKx2>）



圖 22：多明尼克·提也波洛，1757，家庭聚餐，壁畫，尺寸未詳（圖片來源：<https://bit.ly/2KFGrlX>）

肆、多明尼克·提也波洛的中國風詮釋

位在瓦馬拿納別墅主建築旁的賓館，由多明尼克負責繪製室內裝飾壁畫。館內其中一間中國房間牆上，繪有五幅中國風作品，分別是中國王子與算命師（Chinese Prince with a Fortuneteller, 1757）、男子與花瓶（Two Chinamen with a Vase, 1757）、中國布料商人（The Chinese Fabric Merchant, 1757）、祭拜月神（Homage to a God, 1757）和步行的滿人（The Mandarin's Walk, 1757）。

一、中國王子與算命師

圖 23，畫面中央由像是柳樹般的樹幹分隔算命師與中國王子一行人，畫面左方為算命師，頭戴分岔的草帽，手持蕪菁類的蔬菜，腳穿草鞋，頭髮較短而未能整理，眼神望向右上方的中國王子。王子穿戴整齊，與後方兩人皆戴方帽，手穿白色手套，持著一面旗子，身上的水藍長袍在日照下反光，可見絲綢質地之高級。

王子面帶淺淺微笑，看向左下方的算命師，彷彿從容地聽取算命師即將告知的事。算命師欲言又止的神情可以從下垂的眉毛與嘴角中看出，與其說是告知命運，

反而更像是要求王子與眾人停留，或者是即將告知壞消息。在王子腳邊有大件瓷器花瓶與布料，應是當作酬謝算命師的報酬。

在許多訪華人士的記載中，多會提及中國的民間信仰或占卜，如杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde, 1674-1743）《中華帝國通誌》（*Description de la Chine*）¹⁰記錄中國的經典書籍，並在《易經》章節中附上八卦與六十四卦圖，也說明當時中國人會卜卦算命。且中國皇帝相信天象與曆法，甚至有耶穌會士擔任清朝欽天監監正，如湯若望（Johann Adam Schall von Bell, 1591-1666）、南懷仁（Ferdinand Verbiest, 1623-1688）等。算命、占卜等活動本就源於東方，對信仰基督或天主教的歐洲人而言十分神秘，因此在藝術作品中亦能見到算命卜卦的元素。圖中算命師所持的蔬菜，也代表著來自東方的作物。在傳教士的記載中亦有提及中國的花草藥材，如《中華帝國通誌》在植物藥材的章節附有版畫，繪有荔枝、竹子、人參、茶樹等在歐洲罕見的植物或藥材。



圖 23：多明尼克·提也波洛，1757，中國王子與算命師，
壁畫，尺寸未詳（圖片來源：<https://bit.ly/2TPdKPQ>）

¹⁰《中華帝國通誌》於中國稱《中華帝國全志》，全名為《中華帝國及其所屬韃靼地區的地理、歷史、編年紀、政治和博物》（*Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*），於 1735 年出版，共 4 冊。

二、男子與花瓶

圖 24，兩人站在一塊大型岩石上，左方男子穿著厚重華貴的衣物，深綠格紋長袍配上朱紅內襯，腰間繫上金色皮帶畫龍點睛，領口有多層皺褶裝飾，袖子寬大，頭戴奇異裝飾的斗笠狀帽子，臉上皮膚有法令紋，年歲較長。右方較矮小的男子，身穿淺紅衣服，與左方男子形成對比，且衣料較輕薄而透光，沒有過多裝飾，袖子較窄，應為做工者或左方男子之家奴，頭未戴帽而露出辮子，面容皮膚光滑，年紀應較小。

大型瓷器花瓶由右方男子抱在懷裡，左方男子輕撫花瓶，而家奴站姿與表情透露出不耐煩，許是花瓶較重，或是左方男子已端詳過久，形成有趣詼諧的場面。

人物之後有花草昆蟲點綴，花瓶下方的紫羅蘭色花卉造型奇特，隨風飄動彷彿是海葵一般，右邊另有蝴蝶與蜻蜓等昆蟲，岩石縫隙花草叢生，背景圖像多以較淡的顏色、較少的塗層處理。多明尼克也將畫面畫出原有框架，形成將壁畫內容浮出牆面的視覺錯覺，使畫作更加生動。

歐洲畫家筆下的中國男子幾乎都戴著帽子，而帽子的樣式也因循耶穌會士出版的書籍記載，包含清朝以前的長帽簷形式（如圖 23 算命師所戴），或如《荷使出訪中國記》版畫（圖 25、圖 26）出現中國官員的官帽：清朝的斗笠形朝冠（如本幅壁畫）、倒梯形的吉服冠（如圖 23 中國王子一行人所戴），或是蒙古韃靼人所戴的圓帽等形式。



圖 24：多明尼克·提也波洛，1757，男子與花瓶，壁畫，尺寸未詳（圖片來源：<https://bit.ly/2TPyff5>）



圖 25：尼霍夫，1665，《荷使出訪中國記》封面，版畫，尺寸未詳
（圖片來源：Nieuhof, *An embassy from the East-India Company*, p.1）



圖 26：尼霍夫，1665，中國男子，版畫，尺寸未詳
（圖片來源：Nieuhof, *An embassy from the East-India Company*, p.180）

三、中國布料商人

圖 27，左方男子身穿繁複裝飾的長袍，袖子寬大，領口另有裝飾，手戴白色手套，持長柄芭蕉扇，頭上的帽子造型獨特，深綠色厚扁帽上插有羽毛，綴有兩條赭紅長帶。右方商人正在展示布料，兩人頭上的帽子正如〈中國王子與算命師〉（圖 23）中的算命師所戴長簷草帽。布料上繪有花草圖案，如瓷器常見的花紋，另有三捲布置於地上尚未拆封。

本幅畫沒有多明尼克經常用以分隔畫面的樹木，而是用朱色花紋裝飾的平臺分出前後景，塑造商人做生意的店面場景。左方男子身邊有一張高腳桌，上面放著類似歐洲才有的寶石皇冠，皇冠中間則有綠色布料，更加顯示男子的身份地位高於布料商人。在灰白色背景中，隱約可見中國式橋樑，但所用筆墨份量甚少，導致遠景幾乎不可見，彷彿將消失在厚重雲霧之中。

中國風設計作品中常見中式亭臺與橋樑，由於中國的地理環境與歐洲不同，有許多山川溪流，尤其南方的小橋流水符合歐洲人眼中婉約柔和、仙境一般的中國情調，如傳教士基歇爾《圖繪中國》第四部分記錄許多中國自然景觀與城市景象。畫

家彼利蒙〈中國仕女娛樂〉(圖 28)筆下的橋樑與多明尼克所繪製的相似,皆不同於歐洲石砌橋樑厚重,而是以欄杆建構,中間鏤空而有穿透的輕盈感,形塑中國是像仙居一樣的烏托邦形象。



圖 27：多明尼克·提也波洛，1757，中國布料商人，壁畫，尺寸未詳（圖片來源：<https://bit.ly/31Lvs9u>）



圖 28：彼利蒙，年代未詳，中國仕女娛樂，紙本墨彩，尺寸未詳（圖片來源：D. Jacobson, *Chinoiserie*, p.79）

四、祭拜月神

在五幅壁畫中，僅此幅尺寸較大，橫跨兩個畫框，畫面構成元素也較多，故事性較高。圖 29，畫面左方的男子手持細長狀物體，搭配另一隻手所拿的附帶子漏斗狀袋子，推測細長狀物應是魚叉，袋子應為盛裝漁獲的竹簍。畫面中的光線聚焦在中央跪地的婦女，頭戴包巾，身穿絲綢長袍，袖子寬大有繁複花紋，雙手奉上大碗盛裝的水果。右方則是婦人供奉的神像，金黃色神像坐在矮椅上，置於石臺之上高人一等，供人瞻仰。令人注目的是神像胸前出現的彎月狀凹陷，推測應是月亮神祇，面容祥和還有一對大耳。神像上方有斗笠狀遮蔽傘，傘緣綴有流蘇或鈴鐺，連傘柄也有細緻的裝飾設計。神像旁另有頭戴彩色繽紛羽毛的人物，是畫面中唯一有動態姿態的人物，應為巫師、女巫一類，手執棕色羽扇，正在跳舞祈福，腳邊則有手杖。

畫中的樹木將畫面分為左右兩部分，樹木下方有紅棕色圍欄，類似廟宇常見的裝置，婦女與神像之間有瓷器花瓶放置在地上，花瓶插有稀疏花束，有斗笠狀蓋子

的應是酒瓶，用以祭祀。放置水果之處另鋪有金黃色花紋布料，婦女與男子之間有類似酒壺的陶器，上面有小孔，插有圓盤狀的扇子三支。神像後方遠景有中國式高塔與矮房，景象愈遠，顏色愈淡，筆觸愈稀疏。

多明尼克把此幅畫中的光線落在中央的婦女身上及其供品，絲綢的質感反映光線，將質地與皺摺做出細緻處理，與後方男子形成對比；男子站在女子後方樹蔭下，加之本身衣著顏色較深，光線不易反射，僅部分衣料有反光，男子面容也不像婦女的五官清晰可見，更加襯托婦女的畫面主角地位。

與傳統歐洲信仰宗教不同的是，中國常見廟宇、神像等偶像崇拜行為，這在傳教士的記載中經常提及。例如基歇爾的《圖繪中國》第三部分描寫東方的宗教信仰，包含中國、日本的佛教與印度的婆羅門教，而這類信仰制度與前述的算命活動，都是少見於歐洲的，因此歐洲的中國風設計作品也經常看見廟宇、偶像、祭祀與膜拜等圖像。

多明尼克在此幅畫作的背景畫上淡色的高塔，而高塔圖像更是常見於洛可可時期的中國風作品。而尼霍夫〈南京塔〉（圖 30）最具代表性，也最常成為藝術家臨摹中國塔的範本，尼霍夫筆下的寶塔屋簷綴滿鈴鐺，風吹時便能發出聲響。畫家們也都沿用此形式的塔樓，個個高聳入雲，屋簷裝飾繁複。除了高塔，裝飾著鈴鐺或流蘇的陽傘也常見於中國風作品，如彼利蒙畫作〈中國風大象隊伍遊行與後方高塔〉（圖 31）中坐在大象背上的女子，座位附有遮蔽傘，且樣式與多明尼克此幅壁畫相似，傘骨並非直式，而是專門附在座位後的彎曲設計。



圖 29：多明尼克·提也波洛，1757，祭拜月神，壁畫，尺寸未詳

（圖片來源：<https://bit.ly/2Z0dAl1>）



圖30：尼霍夫，1665，南京塔，版畫，
36.83×23.7cm（圖片來源：D. Jacobson,
Chinoiserie, p.34）



圖31：彼利蒙，年代未詳，中國風大象隊伍
遊行與後方高塔，油畫，尺寸未詳（圖片來
源：<https://bit.ly/2zu7F1F>）

五、步行的滿人

圖 32，畫面重心集中在左半部，由中央的大陽傘區隔，傘下的滿人男子頭戴白色斗笠，帽頂綴有紅褐色裝飾，衣著白色寬大罩袍，內有金黃色長袍，領巾也是金黃色，與內裡長袍形成對照，男子手持花紋扇子，扇子有如瓷器花紋精緻，另有金色扇柄與白色羽毛。後方一人打傘，一人抱著白色流蘇大抱枕，陽傘如中國宮廷的儀仗傘，深綠色葉型傘面與朱紅色陽傘內襯形成對比，傘頂如尖塔造型，形似伊斯蘭文化中的洋蔥圓拱尖塔。右下角有體型明顯較小的人物，未能確認是小孩或是侏儒，但他望向他的後方正在為其他人引路，或許是僮僕或當地居民¹¹。人物身形雖然小，但衣著造型卻比畫面中的三位大人來得繽紛多樣，左肩背著類似〈祭拜月神〉（圖 29）裡面男子手持的細長魚叉，但此畫中的魚叉則多出綴飾。

與前幾幅壁畫相比，〈步行的滿人〉出現的人物全都是動態的，觀者可以感受到人物正在前往某處，而矮小的人物則是引路者，回頭指引三位大人。

在畫面最左方是形狀奇異的樹木，枝幹類似竹子有分節，但分節處冒出的莖葉卻非細長竹葉，而是類似蕨類植物較茂密的葉子。樹木上白色花朵形似風鈴，與旁

¹¹自中世紀、文藝復興時期，歐洲就有養養侏儒的風氣，侏儒成為「物件」，被視為「奇珍異獸」，作為王公貴族的某種權力象徵，經常被畫進肖像畫中。因此筆者推測畫中矮小人物確有侏儒的可能，或許是大人們的侍僕，為顯達者所擁有。詳見 J. C. Haworth and A. E. Chudley, *Dwarfs in Art*, *Clin Genet* 59 (2001), p.84-85.

邊的陽傘相互呼應，蕈狀花瓣下垂著飽滿的紅色果實，為墨綠樹木增添明亮色彩。白衣持扇男子腳下有軟墊矮凳，形狀與〈中國王子與算命師〉（圖 23）畫中算命師所坐的矮凳形似，只是顏色不同。

類似的陽傘圖像在尼霍夫《荷使出訪中國記》（*An embassy from the East-India Company of the United Provinces, to the Grand Tartar Cham, emperor of China, 1665*）的封面頁出現（圖 25）。畫面正中央是在陽傘下審判罪人的皇帝，傘由侍僕撐起，傘緣綴著流蘇，和多明尼克在此幅畫作所繪相似，然而尼霍夫版畫的陽傘為圓頂，多明尼克則畫為尖頂，並在周圍增加裝飾細節。此外，《荷使出訪中國記》第六章敘述中國人的身形、外貌與日常衣著時所搭配的〈中國男子〉（圖 26）版畫中，除了三位文臣武將以外，右下方還有一位身形明顯矮小許多的僮僕。雖然尼霍夫並未提及此人為僮僕或侏儒，但與三位蓄鬚留辮的官員形成對比，正如多明尼克在〈步行的滿人〉所呈現的方式一樣。

多明尼克所負責裝飾的中國風房間中，除了五幅壁畫之外，還有體型較大的奇珍異獸圖像（圖 33），如飛禽、雉雞等動物，與當時社會所認知的中國或東方想像相符。



圖 32：多明尼克·提也波洛，1757，步行的滿人，壁畫，尺寸未詳（圖片來源：<https://bit.ly/2MpUCXz>）



圖 33：多明尼克·提也波洛，1757，瓦馬拿納別墅中國風房間一隅（圖片來源：<https://bit.ly/2ZezOZ5>）

六、多明尼克創作中國風壁畫的手法

在畫作用色中，多明尼克承繼父親繪製背景的手法，以淡色、單層塗層形塑較遠的事物，要凸顯的主題或人物則以鮮豔顏色標誌，光線都落在主角身上，能夠使觀者馬上察覺多明尼克所欲標示的重點所在。畫家多以金色、白色、天藍色、朱紅色、深綠色營造輝煌的中國風，佐以棕色、橘色等大地色系作為小人物的衣物顏色與樹木、岩石等背景。從五幅中國風壁畫中可發覺，多明尼克在處理遠景時，不似他在繪製地方風俗畫時使用藍天白雲或彩霞（如圖 21、圖 22），而是幾乎留白，因此觀者無法確定作品所呈現的時間點是一天中的何時，多明尼克將心力都投注在繪製人物與物件上，或許是畫家也未能確認他筆下的人物、儀式等活動時間是何時。

多明尼克構圖時與在瓦馬拿納別墅其他房間壁畫相同，多以樹幹或較長的物件區隔畫面，但是中國風房間的五幅壁畫尤其明顯，多將繪畫主題盡量呈現在畫作前景，遠景僅以極淡的筆墨勾勒，甚至直接去除遠景，這是與父親巴提斯塔在別墅壁畫中的一大不同。然而父子倆皆會將畫作的一部分故意畫出原有框架，如〈伊菲格涅亞的犧牲〉（圖 16）與中國風房間的五幅壁畫皆是如此，尤其是〈祭拜月神〉（圖 29）橫跨兩個壁畫框架。這種手法形成視覺上的錯覺，使畫作更有立體感，也更接近觀者，啟發觀者更大的想像空間。

主題選擇上，多明尼克將當時對於中國的想像完整呈現在人物與器物上。富貴之人頭戴斗笠狀帽子或包巾，穿著特別，多以寬袖長袍、繁複裝飾為主；非富貴人士的農漁民、商人等則綁辮子或戴長型帽簷的草帽，穿著輕便，袖子窄小方便工作。畫作多以富人對比非富人，且富人多有跟隨的侍從在身後。

畫作中出現的中國風物件，也多在巴提斯塔的符茲堡王宮天頂畫〈阿波羅與四大洲〉（圖 19）出現。但巴提斯塔的中國風物件則散落在亞洲與非洲裡面，例如亞洲出現了非洲的方尖塔碑、草原禿鷹、非洲黑人形象（圖 34、圖 35）；非洲則出現來自亞洲的瓷器、陽傘等（圖 36、圖 37）。多明尼克五幅壁畫出現頻率最高的中國風物件以瓷器最多，與扇子、布料、陽傘等自中國出口到歐洲的物件為主；背景則將畫作場景設定在室外，繪有花草樹木、昆蟲、岩石等，頗具風俗畫的精神。壁畫裡的花草樹木、蕨類植物，體積通常比歐洲繪畫裡的植物來得龐大，或許是當時歐洲人對於東方的認知是屬於潮濕的熱帶氣候，植物通常較高大，且叢林和蕨類密佈，也有許多藤蔓攀繞，透過傳教士的記載，在腦中勾勒出誇張輪廓的奇花異草和岩石。



圖 34：巴提斯塔·提也波洛，1752-53，阿波羅與四大洲·亞洲部分細節，壁畫（圖片來源：同圖 8）



圖 35：巴提斯塔·提也波洛，1752-53，阿波羅與四大洲·亞洲部分細節，壁畫，（圖片來源：同圖 8）



圖 36：巴提斯塔·提也波洛，1752-53，阿波羅與四大洲·非洲部分細節，壁畫（圖片來源：同圖 8）



圖 37：巴提斯塔·提也波洛，1752-53，阿波羅與四大洲·非洲部分細節，壁畫（圖片來源：同圖 8）

然而當時的歐洲人僅能透過貿易商人與傳教士等管道來認識東方，常將其他國家的藝術品視作來自中國的珍品，「中國風」便加入了許多非中國的元素，包含中東、近東、東南亞與日本等地區，以及工藝家的突發奇想(高木森,2012,頁 167)。例如〈祭拜月神〉(圖 29)中能夠自瓶身插進扇子的陶瓷器皿，應是出自多明尼克的想像。目的是為了迎合 17、18 世紀歐洲貴族的口味，並無法真實反映中國文化和藝術精神。

多明尼克在完成瓦馬拿納別墅的裝飾工作後，他與父親前往馬德里工作。卡洛斯三世於 1759 年繼位西班牙國王後，便是在阿蘭胡埃斯地區 (Aranjuez) 興建他的

王宮。王宮內有個充滿中國風設計的瓷宮，牆壁上大面積的陶瓷裝飾中的細節形似於多明尼克在瓦馬拿納別墅所繪製的五幅中國風壁畫，且王宮興建的時間與提也波洛父子在馬德里工作的時間吻合（Jacobson，1993，頁118）。因此推測多明尼克也許直接參與瓷宮的裝飾設計，或是提供他在瓦馬拿納別墅創作時的經驗或稿件，作為瓷宮裝飾的藍本。

另外，與提也波洛父子同時期的藝術家烏爾巴尼最重要的中國風作品是諾文帕塔多瓦納別墅（Villa Vendramin Calergi Valmarana in Noventa Padovana）房間的兩個場景——〈滿人的審判〉（圖38）與〈滿人的遊行〉（圖39），後世經常將之與多明尼克在瓦馬拿納別墅的中國風壁畫兩相比較（Morena，2009，頁124）。在畫中人物設定上，同樣都是貧富對比，如坐在陽傘布幕下的審判者與坐在大象背上之人，明顯是較有權勢的角色，且〈滿人的遊行〉（圖39）中也有身形矮小的侏儒。在衣著上多明尼克利用寬袖長袍顯示富人地位，烏爾巴尼則用披風代替，而侍從多戴斗笠，且各人斗笠顏色與自己的衣服相配。雖然兩者沒有太多相似之處，但也因為這樣的多元性，才能看出1750年代中國風是如何廣泛地在威尼斯與威內托地區盛行。



圖 38：烏爾巴尼，1764-68，滿人的審判，
壁畫，尺寸未詳（圖片來源：
<https://bit.ly/2KQ4836>）



圖 39：烏爾巴尼，1764-68，滿人的遊行，壁
畫，尺寸未詳（圖片來源：
<https://bit.ly/2Tlr9sS>）

多明尼克等義大利畫家與歐洲許多藝術家一樣，中國風題材來源取自來華的耶穌會士版畫，如尼霍夫、基歇爾、杜赫德等人之著作，為歐洲人拓展對中國的認識與想像。不論是衣帽樣式、高塔、橋樑、陽傘或人物形象等，藝術家們不僅是從

大量的外銷瓷器上的圖像學習，還包括珍貴的文獻與版畫。而這些充滿異國情味的圖像，甚至是畫作主題（如仕女漫步、隊伍遊行、市集買賣等），在洛可可時代的中國風設計裡都成為必備的元素。

基本上，所有洛可可藝術的具體表象都缺乏對稱之美，缺乏如鏡子般將對立的兩面合而為一；它是不均齊與不對稱的。洛可可時代愛好淡色，採用纖細輕淡色調的瓷器。洛可可和中國文化的結合，就是在於纖細入微的情調（朱杰勤，1991，頁20）。瓷器與其他藝術品的輕淡色調，以及光滑絲綢的質感，在洛可可時期之下，融入了歐洲人對於奢侈享樂的想像和風氣，中國風的藝術作品便成為他們幸福生活的象徵。

伍、結語

「中國熱」伴隨著歐洲宮廷生活的存在而存在，18世紀70年代以後，中國風設計隨著法國大革命的鐘聲響起而消逝。從藝術發展的規律而言，任何一種裝飾風格都有它發源、盛行與衰落的過程，中國風也不例外。《歐洲與中國》有言：

洛可可的設計家們從中國擷取的，只是投合他們趣味的東西，而這僅是中國傳統的一個方面；大部分唐宋時代的藝術，他們即使認識到了也不會欣賞。他們對於中國藝術天才所擅長的宏偉和莊嚴，無動於衷，他們僅只追求那離奇和典雅的風格的精華（李申，2003，頁220）。

所以在許多作品中，往往出現「不中不西」的場景，是歐洲人透過主觀臆測，加上對中國與東方的幻想揉合而來。在歐洲藝術裡的中國風設計，是經過「歐洲化」的中國風設計，例如法國的彼利蒙、英國的奇彭代爾、德國的無憂宮中國茶室等例，都是歐洲人對心目中的中國文化進行模仿與創作的結果。

18世紀的威尼斯因其優雅與歡樂兼具的公民，以及當地精湛的藝術遺產備受讚賞，成為環歐旅行最受歡迎的目的地，而抵達威尼斯的大量外國人與舶來品都會引領歐洲最新的時尚（Morena，2009，頁119）。文藝復興時期出現的威尼斯畫派，光線與色彩的運用技巧是他們作品的重要特徵。而這種特質也代表著威尼斯地區的精神，商業與貿易發達的城市總是充滿新奇的物件，結合城市風光，使得畫家在繪畫時更重視光線與用色，有別於佛羅倫斯較重視素描與透視的特質。

提也波洛父子在威尼斯的繪畫歷史中具有舉足輕重的地位，雖然威尼斯共和國因為年紀和貧窮的折磨已盡顯老態，但藝術之鏡仍映著她過去充滿征服和誘惑的力量（許可欣，2012，頁 344）。其中多明尼克具有風俗畫精神的壁畫可以清楚看見當時藝術家將腦海裡輝煌的中國，自豐富的文獻與版畫中取材，透過熟練的繪畫技巧，將光影處理得當，用色濃淡相宜，凸顯畫作主題。

在中西的古典審美理想中，因為各自的民族、歷史、文化不同，對和諧之美的理解也有所不同。中國人主要透過藝術彰顯主體的「心理和諧」，以實現社會理想人格的塑造和人與大自然的心靈溝通；西方人主要用藝術來實現對客觀世界「形式和諧」的把握，在視覺的理想美形式中寄託主體對客觀世界的把握。換言之，中國的審美和諧是偏於內向「心理」的，西方的審美和諧是偏於外向「物理」的（孔新苗、張萍，2002，頁 18）。

《東西方藝術的交會》曾言，歐洲人對於中國畫的認識，在於山水花鳥能夠完美呈現，但人物與不對稱的比例看起來十分滑稽，且沒有透視與明暗變化（趙瀟，2014，頁 118-119）。可見當時的歐洲未能體會中國畫的意境與文化精神，展現的好奇心也頂多限於技法，因此歐洲中國風設計在今日看來也許是種扭曲的藝術風格，中西交流也不過是表像的藝術層面上的裝飾，因此無法影響到高雅的精神層面，然而它依舊在歐洲的歷史中，以一種文化現象成為 17 至 18 世紀的象徵性標誌。

一般人也許以為義大利在古羅馬廢墟之上無法使中國風有立足之地，然而義大利不僅有中國熱，而最華麗燦爛的中國風室內設計都在義大利出現，提也波洛父子所裝飾的瓦馬拿納別墅，便在其中佔有重要地位。大膽用色與豐富的裝飾都顯示了義大利的裝飾設計富含創意與幻想，人物造型則有傳統的古典主義特點，彷彿讓畫中的中國人穿著絲綢長袍，自龐貝古城走出，漫步在義大利的風景之中。

參考文獻

- 孔新苗、張萍（2002）。*中西美術比較*。濟南：山東畫報出版社。
- 朱杰勤（譯）（1991）。*十八世紀中國與歐洲文化的接觸*（原作者：Reichwein, A.）。北京：商務印書館。
- 李申（譯）（2003）。*歐洲與中國*（原作者：Hudson, G. F.）。臺北：台灣古籍出版社。
- 高木森（2012）。*東西藝術比較*。臺北：東大圖書。
- 袁宣萍（2006）。*十七至十八世紀歐洲的中國風設計*。北京：文物出版社。
- 許可欣（譯）（2012）。*威尼斯共和國的故事：西歐的屏障與文明的窗口*（原作者：McNeill, W. H.）。新北：廣場。
- 曾肅良（2004）。*東方文物在歐洲——知性的收藏勢力*。臺北：典藏藝術。
- 曾雅雲（譯）（2005）。*藝術史的原則*（原作者：Wolfflin, H.）。臺北：雄獅美術。
- 趙瀟（譯）（2014）。*東西方藝術的交會*（原作者：Sullivan, M.）。上海：上海人民。
- Alpers, S. & Baxandall, M. (1994). *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven: Yale University Press.
- Barbieri, F. & Cevese, R. (2004). *Vicenza, portrait of a city*. Novara: Angelo Colla.
- Bazin, G. (1989). *Baroque and Rococo*. London: Thames and Hudson.
- Christiansen, K. (October, 2003). Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770), *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Retrieved from https://www.metmuseum.org/toah/hd/tiep/hd_tiep.htm
- Du Halde, J.-B. (1735). *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*. Retrieved from <https://archive.org/details/descriptiongog02duha>
- Editors of Encyclopaedia Britannica. *Giovanni Domenico Tiepolo*. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Giovanni-Domenico-Tiepolo>
- Editors of Encyclopaedia Britannica. *Chinoiserie*. Retrieved from <https://www.britannica.com/art/chinoiserie>

- Haworth, J. C. & Chudley A. E. (2001). Dwarfs in Art. *Clin Genet* 59, 84-87.
- Honour, H. (1973). *Chinoiserie. The Vision of Cathay*. London: John Murray.
- Jacobson, D. (1993). *Chinoiserie*. London: Phaidon Press Ltd.
- Kircher, A. (1667). *China Illustrata*. Indian University Press.
- Mariuz, A. (1971). *Giandomenico Tiepolo*. Venice: Alfieri.
- McHale, K. (Autumn 2012). Child's Play? Giandomenico Tiepolo's Punchinello Drawings and the Fall of Venice. *Master Drawings*, 50(1), 95-114.
- Morena, F. (2009). Chinoiserie: The Evolution of the Oriental Style in Italy from the 14th to the 19th Century. Florence: Alpi Lito.
- Nieuhof, J. (1655). *An embassy from the East-India Company of the United Provinces*. Retrieved from <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/DLDecArts.Nieuhof>
- Porter, D. L. (Spring, 2002). Monstrous Beauty: Eighteenth-Century Fashion and the Aesthetics of the Chinese Taste. *Eighteenth-Century Studies*, 35(3), Aesthetics and Disciplines, 395-411.
- Schwartz, R. A. (2006). *The European Overdecoration of Oriental Porcelain in the Eighteenth Century*. (Unpublished doctoral dissertation) Degree of Doctor of Philosophy. Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota.

論洛夫的現代詩與李仲生抽象畫的潛意識創作

嚴玟鑠* 陳俊宏**

摘要

台灣一九五〇、六〇年代在戰後受到政治的高壓狀態，對存在產生了強烈的質疑，於是跟隨著西方現代主義運動思潮，成為當時畫家與詩人逃避現實的途徑；在這股潮流下，他們企圖在傳統中創發出新的樣貌。本文以洛夫及李仲生為主要研究對象，他們皆強調接收現代主義思潮，並以激進前衛的姿態，在當時打造了現代詩與抽象畫的黃金時期。其研究發現，戰後的現代主義文學與藝術，明顯的表現了批判的精神，試圖挖掘人們深層潛在的意識；因此，超現實主義，以純精神的自由書寫，強調夢幻與無意識的世界，便也成為戰後台灣畫家與詩人逃避現實的思考途徑。而超現實主義所提出的潛意識思維，在洛夫及李仲生的作品中，可以分析出三種潛意識創作關係即：一、潛意識對世界經驗的召喚；二、潛意識與直覺對事物投射的靈現；三、潛意識與禪意的內在精神，即是反者道之動的精神（亦即有創意的畫家及詩人對原有經驗世界反逆的精神）。

關鍵詞：現代詩、抽象畫、現代主義、超現實主義、潛意識

*亞洲大學數位媒體設計研究所博士班研究生

**亞洲大學數位媒體設計系講座教授

Analysis of Luo Fu's Modern Poetry and Li Zhongsheng's Subconscious Creation of Abstract Paintings

Wen-Shuo Yen* Jun-Hong Chen**

Abstract

Taiwan's 1950s and 1960s were subjected to political high pressure after the war, with strong doubts about their existence and following the Western Modernist movement, it became the common way for painters and poets to escape from reality. Under this trend they were attempting to create a new look for the tradition. This study takes Luofu and Li Zhongsheng as the main research subjects. They both emphasized the acceptance of modernism and created the golden age of modern poetry and abstract painting at the time with avant-garde attitude. The study found that post-war modernist literature and art clearly demonstrated the spirit of criticism, trying to dig deeper into potential consciousness; therefore surrealism, written freely in pure spirit, emphasizes the world of dreams and unconsciousness, became a way of thinking for the escape from reality by Taiwanese painters and poets after the war. The subconscious thinking proposed by Surrealism, in the works of Luo Fu and Li Zhongsheng, can be analyzed into three kinds of subconscious creation relations: First, the subconscious mind returns to the child's heart calling for the world's experience; Second, the subconsciousness and intuition cast the spirit of matter; Third, the inner spirit of the subconscious and the Zen. This is the spirit of rebellion (that is, the spirit of the creative painter and poet against the original experience of the world).

Keywords: modern poetry, abstract painting, modernism, surrealism, subconscious.

*Doctoral Student, Institute of Digital Media Design, Asia University

**Professor, Institute of Digital Media Design, Asia University

論洛夫的現代詩與李仲生抽象畫的潛意識創作

壹、前言

抽象畫與現代詩都是偏向極度個人心靈價值下的產物，他們與現實世界之間產生了明顯的距離感，這些創作者為了挖掘出自己內在那份真實的情感，而試圖去進行新的試煉。台灣在一九五〇、六〇年代，適逢二次大戰後，國民政府遷台，也正值戒嚴時期。台灣的藝文界人士莫不受到強烈的衝擊，台灣具有個性與思考性的抽象畫家與現代詩人，間接吸收歐美文化，在致力於前衛改革的浪潮中，各自展現了輝煌具革命性的時代。從現代主義之後所發展的抽象畫與現代詩中，創作者的意念與企圖心，絕非僅是藝術形式技巧的轉變，創作的心理層面才是他們內在的真實聲音，亦是本文探討研究的核心。

筆者在文獻中發現，至目前尚無對現代詩、抽象畫兩者之間的創作思維有關切的研究報導與文章。本文以洛夫及李仲生為主要研究對象，文中所探究的重點，是針對個人在文學與藝術觀點上的建立，並在其個人創作背後中，找出詩與畫之間所產生的心理創作關係。本研究除了筆者在創作的歷程中，能對台灣現代詩、畫界創下的經典作品中有更深入的認識之外，其研究重點，是這些詩與畫內在的創作思維，存在政治歷史的變異及人生自我觀看的視角與態度，都與台灣這片土地存在著不可分割的意義與價值。

貳、本文

一、台灣抽象畫與現代詩的相關發展

台灣在一九五〇、六〇年代由於政治的因素，白色恐怖帶給社會思想的禁錮，讓人們逐漸對生命的意義產生質疑，在當時國民政府基於反共的安全措施，以「戰鬥文學」作為藝文界創作者的方針，內容尚不得脫離反共抗俄的原則，在這種高壓

迫逼之下，導致對於本土知識的匱乏，而現代主義的文學與藝術便以晦澀、對生命虛無感的特質，成為詩人與畫家心靈安頓的避風港，而創作的思維則轉向西方新思潮的尋求。文學界興起的「現代詩」與藝術界舉辦的國際性展覽，進而形成一股「抽象畫」的勢力便以強烈的感染力立足台灣。

戰後台灣現代藝術的發展，可從日本離台的一九四五年到國府解嚴的一九八七年間而言，而一九五〇、六〇年間正值台灣的抽象畫發展時期，在一九五〇年至一九五七年間，由中國大陸來台的畫家何鐵華、李仲生等人倡導的「新興藝術運動」，和本地的藝術團體之間有著初步接觸和相互支援之下成為「現代繪畫運動」的暖身期；其訴求是延續中國大陸美術現代化的思想，亦受到當時西方的抽象表現主義風格影響，希冀在中西之間，傳統與現代之間，創發出新的樣貌。一九五七年至一九六六年間構成了「現代繪畫運動時期」，由李仲生學生組成的「東方畫會」和師大校友組成的「五月畫會」，及另一個團體「現代版畫會」為主導（蕭瓊瑞，2004）而「五月畫會」和「東方畫會」的成立，便交織成了台灣美術史的一個高峰，且是個引起藝術界風起雲湧的年代。

同時代背景，台灣現代派文學的發端以現代派詩的興起為標誌，在初期一九五三至一九五六的階段，以紀弦為首組成的現代派與台灣殖民地時期的現代主義者林亨泰從事結盟。現代主義者的集結，無疑是為了抗拒官方文藝政策的領導，充分追求高度自由的文學想像，是具有自由主義傾向的作家，無論本省外省，都一致憧憬的（陳芳明，2011）。紀弦所組的「現代詩社」在一九五三年發行的《現代詩季刊》所提出「橫的移植」理念，秉持著詩的現代化、反共抗俄和愛國的情懷。一九五四年由覃子豪發起的「藍星詩社」成立，同年「創世紀詩社」誕生，創辦人為洛夫，痲弦及張默，被稱為「三駕馬車」（譚楚良，1996）。從此，三大詩社在台灣詩壇鼎足而立。由「創世紀詩社」出版了《創世紀》詩刊，經過多次出刊的修正，其宗旨從初期主張的「新民族詩型」，到放棄此理念於第十一期，轉而提倡詩的世界性、超現實性、獨創性和純粹性，之後十年內，大量的介紹西方現代主義文藝思潮，於是聲勢迅速壯大，並以激進前衛的姿態，而聲名大噪，凌駕了「現代詩社」和「藍星詩社」。直至一九六九年，出版第二十九期後因經濟困難暫時停刊，所以

把現代詩由一九五〇年代推向六〇年代並使其走向極致的是「創世紀」詩社，在當時打造了台灣現代詩的黃金時期。

台灣現代詩與抽象畫是在一九五〇、六〇年代從整個社會保守高壓氣氛中激發出來的文學與藝術的革命，並寫下了台灣詩畫史上無可凌駕的地位。面對當時社會低迷與傳統的壓力，詩人畫家們發展出彼此相互支援的友好關係；如「藍星詩社」余光中和「五月畫會」較常互動，而「現代詩」的紀弦等人則和「東方畫會」及「現代版畫會」的成員較為接近（蕭瓊瑞，1991）。一九六六年「現代藝術季」則是首次文學藝術的大結合，展出特色在於「詩」、「畫」的配合，並結合了其他媒體的複合性創作，極具當時時代文藝精神的特色（賴瑛瑛，1994）。在當時台灣現代詩與現代繪畫可說是彼此交會激盪，盛況空前。

二、現代主義發酵下的台灣抽象畫、現代詩與超現實主義

一九六〇年代在台灣文學史上被定位為現代主義時期，並非是一朝一夕成為定論，而是因為一場全面性的藝術運動。所有的藝術思考會與「現代」產生聯繫與聯想，顯然是美援文化在背後的強勢影響（陳芳明，2011），由於美國軍事經濟各方面的援助，美國文化大舉注入台灣社會，進而促動了一九六〇年代台灣全面性的現代繪畫運動熱潮，正反映出當時知識分子尋求思想解放的強烈欲望。現代主義的思維正好為當時的作家提供了恰當的管道，在心理上，精神上獲得了相當程度的解放與自由。相同的台灣的藝術圈，在有心突破的一些藝術家觀念中，因應這一波「現代藝術」運動，造就了一股抽象的勢力，頂著前衛的作風，強調形象的解放，在實現人對自然的超越，所蘊含的更深層意義是對自由個性的渴望。

而「現代文學」的催生，始於五〇年代紀弦「現代派」成立，超現實主義因此隨著法國現代派脈絡，譯介至台灣，但早於三〇年代，楊熾昌等人合辦《風車》便已傳播日本超現實主義來台，只是影響甚微。洛夫、痲弦與張默合辦的《創世紀》於第十二期，開始連載洛夫〈石室之死亡〉，同期尚有痲弦〈深淵〉，以及商禽散文詩三題〈長頸鹿〉、〈滅火機〉和〈創世紀〉。《創世紀》陸續發表超現實詩創作以及相關譯介工作，超現實的相關辯證與台灣超現實詩於焉產生。而洛夫，透過《石室

之死亡》把超現實詩的語句發揚到極致，成為一九六五年出版現代詩史上具指標性的詩集。「創世紀詩社」中洛夫是最具雄辯的人物，在創作實踐上也是最生動靈活，其詩論聚焦以超現實的現代精神為主，帶頭促使五〇年代以降的台灣現代詩壇重新思索詩藝。

在當時台灣現代繪畫也正如火如荼的展開，一九五七年「東方畫會」、「五月畫會」的成立，將現代藝術推向一個大的熱潮，無可否認的這亦是另一個藝術歷史性的指標。但「東方畫會」比「五月畫會」更具備鮮明的意識和自覺（蕭瓊瑞，1991）。「東方」，較無「五月」學院訓練的束縛，對現代繪畫的認識與學習具有較開闊的視野。這也源於「東方畫會」成員是受其李仲生老師觀念的影響，因此李仲生被譽為「台灣現代繪畫之父」，功不可沒。他的創作，以自由、簡潔的線條及奔放的色彩交疊建構，蘊含著超現實意念，並以抽象繪畫之型態呈現，他是五〇年代以降抽象繪畫創作及推動台灣現代美術發展非常重要的人物。

本文研究以台灣現代詩與抽象畫走向巔峰的時代背景中，以洛夫及李仲生兩位分別扮演在現代文學、藝術上的領航人，都具備突破性與開創性的前衛精神，並深受超現實主義影響，究其根本原因，在於試圖探求人生底層的潛意識，講求心靈的解放，對一位創作者而言，其意義是從中找出內在的真實性而更積極的價值性是在去挖掘自我的原創精神（附錄表1）。

（一）李仲生的超現實主義精神

李仲生（1912-1984），於一九四九年，跟隨國民政府來臺，是推行現代繪畫觀念與創作的實踐者，於一九五〇年代引導「東方畫會」第一代成員，他以「精神傳精神」的方式，開拓出台灣抽象藝術的新天地。享有「前衛繪畫導師」、「中國現代繪畫先驅」等之美譽。他的畫作除了北美館典藏的三十五件作品外，其餘大多數的作品在一九八四年辭世後，尤其門生所籌組的財團法人李仲生現代繪畫文教基金會於一九九八年捐贈「國立台灣美術館典藏」。包括油畫九十三件，水彩一千一百五十三件，素描二十三件，具象水彩二十六件，具象素描兩千兩百六十六件及素描本一百八十本（黃茜芳，1998）。學界對他的研究，碩論有三篇，專論三本，其中一本為蕭瓊瑞教授於李仲生逝世十週年後，將其發表的文章與一批遺作彙集成冊，

集結成李仲生文集，以圖版畫冊為主則有八本。

李仲生所提倡超現實主義，完全與超現實主義繪畫風格不同，而是特別著重於思想性與精神性，強調藝術不是寫實的自然再現，必須走入內在精神性的追求，他曾說自己的作品是「非主題性」、「非敘述性」、「非文學性」、非眼所見的心象世界（李仲生，1953）。超現實主義的創始人，安德烈·布勒東（Andre' Breton, 1896-1966），他在《超現實主義宣言》一文中，明確表達其精神是受到佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）理論的影響，他給超現實主義下了這樣一個定義：「超現實主義」，名詞，陽性，純粹心靈的自動現象，他藉由口語或文字來表達真正的思想功能，其思想的表述完全不受理性的控制，也超越了所有美學或道德的關照。根據哲學辭典稱，超現實主義依據的是某種聯想的崇高現實，其聯想來自無所不能的夢境，而對理性思維遊戲不感興趣，它可導致其他精神機制的全面破壞，而以新的替代物來處理人生的主要問題（曾長生，2000）。超現實主義繪畫的活動，是在求取人類「想像力」與「邏輯性」的解脫，反對推理，它純粹是心靈上的自動作用（劉奇偉，1987）。

一九九六年劉紀蕙教授也提到：「在二十世紀上半期文學與畫風皆採保守寫實路數的中國與台灣藝文界中，畫界的李仲生與詩壇的紀弦借用西方的超現實風格，皆是以此文化／藝術「他者」為棧道，暗渡當時政治高壓時期被社會潛藏壓抑的革新企圖。而台灣現代詩「橫的移植」超現實詩風，一則是側面借自日本的超現實流派，再則是橫向挪用視覺藝術之超現實構圖，同時也延續了超現實文學與藝術中隱藏的政治抵制。」可見超現實主義，藉由潛意識解放人類精神深處，成為奇異強勁的力量，感染了企圖開闢新意的現代詩畫界創作者。

李仲生以佛洛伊德的潛意識思想、抽象思想的自由揮灑性出發而創作，他完全放棄自然形態的描寫，追求內心潛意識的真實表白。在台灣的抽象表現風潮中是最早的，二〇一〇年倪再沁曾描述台灣的抽象畫中提到：「李仲生屬於「前抽象」，是一九五〇年與一九六〇年代第一波席捲臺灣畫壇的抽象風潮，非常堅決拒斥外在世界，以內心底層的真实為依歸。」所以李仲生他以台灣現代藝術的開拓者，並以導師的角色，對台灣現代藝術貢獻相當深遠。

李仲生在其發表的《超現實主義繪畫》文中，他提到有關發自於心的自由精神

與創作上自動主義之關係。說道：「超現實主義的基本方法上，有了所謂的自動主義，簡單地說，就是把不受理性支配的人類精神赤裸裸的動態，原原本本的畫在畫布上才是最純粹、真實而可貴的（李仲生，1953）。」而李仲生作品沒有特定的主題名稱，通常是在繪畫完成後再給予一個編號，以抽象的手法結合超現實的精神創作，作品充滿豐富的肌理與隨機的構成性，是一種心象的映射，而非意境的形塑。

（二）洛夫與超現實主義詩觀

《創世紀》詩人第一個有系統地引進超現實主義，實踐超現實主義思潮，因而招惹多方挑戰攻訐的，當推有「詩魔」之稱的洛夫（1928-2018）。洛夫，出生於湖南衡陽，一九四九年離鄉移居台灣，於二〇〇五年，《中國當代十大詩人選集》中將他評為中國十大詩人之首位；詩壇因為洛夫那具有魔幻風格的寫作手法，並美稱他為「詩魔」，除了他功力十足之外，他擁有極度不凡的堅毅特質與不重複自己的個性，所著《石室之死亡》被認定為台灣超現實現代詩的代表作之外，於二〇〇〇年發表號稱中文世界最長的長詩，以高齡七十二歲，完成三千行的《漂木》。其豐沛的創作能量，磅礴的寫作氣勢，並且以不斷自我挑戰的精神，縱橫當代漢語詩壇。洛夫的詩主要收集在二〇〇九年《洛夫詩歌全集》四冊，約一千多首詩，學術研究論文有兩篇，碩士論文有二十四篇。

洛夫在發表〈詩人之鏡〉即《石室之死亡》的自序中說：「超現實主義之影響正方興未艾，而且我們認為它的精神統攝了古典、浪漫、象徵等現代諸多流派。」又說：「超現實乃一集大成之流派，只要你自詡為一個現代詩人或畫家，就無法完全擺脫超現實的影響（洛夫，1965a）。」他強調超現實主義的精神，一種形而上的態度，其作用乃在於幫助我們達到超越有限。至於對於文學的具體功能，尤呈現在表現技巧方面：「超現實主義對詩最大的貢獻乃在擴展了心象的範圍，濃縮了意象的強度，而使得暗喻、象徵、暗示、餘弦、歧義等重要詩的表現技巧能發揮最大的效果（洛夫，1965b）。」

超現實主義的書寫，雖然在台灣現代詩史上於五〇、六〇年代間成為重要的論述資產，但洛夫在期間經過多次的修正，最後收起「反傳統」的激烈反叛性格，其後他個人的詩風，重新看待「傳統」與「現代」，將「中國味」與「禪」落實於台

灣超現實詩當中。洛夫的詩觀從西方超現實主義的實驗性開拓了現代詩的新觸角，歷經修正而後回歸至東方的禪宗世界，像是實現東西方的互補，以及現代與傳統的統一。而李仲生亦有類似的觀點，如同水中天談到：「李仲生之所以成為台灣現代繪畫的導師，也是因有深厚的學院教育的基礎，如果他不曾在廣州、上海接受美術教育，和赴東京接受系統美術教育，他就不可能承擔現代繪畫啟蒙的角色，現代藝術正是以這種繼承－叛離的循環向前發展，兩個環節缺一不可（水中天，2007）。」李仲生在精神上傳達傳統的、東方的內涵，但材料使用上完全不受限制，對「傳統與現代」中西融合的觀點非常看重，他以抽象形式去創作但思想是以超現實主義為核心，也是教學的主要理論根據。

三、洛夫與李仲生的潛意識創作思維

本節以創世紀詩人洛夫與李仲生之間的創作思維所呈現幾個主要的面向來探討：

(一)潛意識的召喚

創世紀詩社的詩人認為潛意識是一種比現實世界更為真實的存在，表達透過潛意識，才能達到人對自身本質的真正認知，同時以夢境記錄來實現對外在現實的介入，他們同時都是深受到佛洛伊德潛意識的影響。夢不是偶然形成的聯想，而是被壓抑的慾望（或潛意識的情慾）偽裝的滿足，因為潛意識中的原始衝動或性慾難以直接見人，加上意識對潛意識具有檢查和控制的作用，所以必須通過偽裝的方式才能滿足自己的願望。佛洛伊德指出，人的夢境有兩種：一、顯相，指夢的表面現象，即隱義的化裝，類似於假面具；二、隱義，指夢的本質內容，及真實的意思，類似於假面具所掩蓋的慾望。做夢好比製作謎語，顯相是謎面，隱義是謎底（呂俊譯，2000）。

現代藝術的創作，許多學者都認同「潛意識」(subconscious)就是無限創作力的泉源。無疑地，從某種意義上來觀察，藝術家往往被人看作是精神病患者，這就是佛洛伊德首先提出的，他用這種觀點來界定藝術家的本質（劉奇偉，1987）。而真正的藝術家能將存在的某種幻想，透過本身的才能，也就是藉由創作來緩衝精神

上的壓抑。因為藝術是被壓抑的本能慾望的宣洩，藝術家總要經過一番「改造」、「修飾」和「偽裝」，才能以一種使人得到美的快感的形式將這一幻想予以展示。

洛夫《石室之死亡》這部組詩的作品，被喻為以超現實精神書寫的代表作。他以自身在戰地金門的所見所思提問生死，以壓抑的語言來表達內心深刻的不安與恐懼，整部長詩共有六十四首，刻意的將每一首分兩大段，一段五行，共為十行。作品中不停的去挖掘自我生命中的不堪和逃避的意念，並運用當時最重要的超現實主義精神的概念與「自動書寫」(Automatic writing)之技法，這裡的談的「自動書寫」，乃來自於超現實主義繪畫中的潛意識表達圖式，此手法較不具目的性，他被當成是釋放創作潛力的書寫或素描手段，而不是用它來產生某種事先畫好的文本或圖畫。此釋放過程可視為是發現潛意識的途徑，此目的在展示詩意靈感的機制，並揭露那些妨礙啟示靈感的道德觀或美學標準(曾長生, 2000)。透過這樣的手法，能夠排除理性的安排，讓人離開理性的層面，似是徘徊在一種恍惚之中，創作出神秘游離的環境，而徹底釋放個人的潛在能力，而達到更加深沉的探索使其藝術的表現能更加純粹。

洛夫《石室之死亡》第十四首的一段：

你是未醒的睡蓮，避暑的比目魚
你是躑躅於豎琴上一閑散的無名指
在兩隻素手的初識，在玫瑰與響尾蛇之間
在麥場被秋風遺棄的午後
你確信自己就是那一甕不知悲哀的骨灰

《石室之死亡》以「死」字貫穿整本詩作的二分之一，它探討著生死的問題，企求尋找生命存在的意義；洛夫以當時面對現實困厄而導致精神上衰竭，而進入潛意識無警覺的書寫，以「死亡」之命題被視為詩人逃脫現實的變形出口，而潛意識往往代表與現實的另一個覺醒，拉開了現實與夢幻中的距離，這部長詩，存在了很多艱澀難解的片斷。例如，第十四首詩的前三行詩句非常符合法國超現實「自動書寫」，不帶意識介入，忠實地記錄混沌不解的純粹意象。這樣的畫面往往是不明朗不可解，卻彷彿深陷迷幻然饒富真理的曖昧狀態。死亡若是「未醒」，那麼精神辨

識與肉體一樣「囚於內室」，禁錮在那一甕封閉的小骨灰罈內。此時，「死亡是破裂的花盆，不敲亦將粉碎」(余欣娟，2003)，此首詩是忠實的去描述一種戰爭或其他外力迫害下的損傷和死亡的恐懼敘述。

《石室之死亡》這部長詩其詩境充滿迂迴、壓抑的語言，充滿生命受到威脅的不安定感，有時呈現無奈的宿命，有時肅然激起抵抗甚至報復的手法。

例如：第九首中部份詩句：

由墓前匆匆走過，未死者的神采走過
月光藏在衣袖裡，他抓一把花香使勁搓著
連同新土一併塞入那空了的酒瓶

以及第五十九首第一段詩句：

我已鉗死我自己，潮來潮去
在心之險灘，醒與醉構成的浪峰上
抓住落日遂成另一種悲哀
浪峰躍起落日如鞭，在被抽紅的背甲上
我是一隻舉螯而怒的蟹

洛夫詩句中，常帶有鬼魅的氣息，其詩境以實境中帶著虛境，在虛實之間轉化，寫出了驚人的超現實想像。《石室之死亡》第一首，也是他經典名句中的其中一首，開頭：

祇偶然昂首向鄰居的甬道，我便怔住
在清晨，那人以裸體去背叛死
任一條黑色支流咆哮橫過他的脈管
我便怔住，我以目光掃過那座石壁
上面即鑿成兩道血槽

洛夫擅於透過虛實、真假的錯位聯想，此首詩從很多的意象之中，呈現野蠻怪異與死氣般的氛圍。

第四十五首第一段詩句：

而早晨是一翻轉背走路的甲蟲
且行且嚼，我是那吃剩的夜
猶隱聞星子們在齒縫間哭喊
我把遺言寫在風上，將升的太陽上
在一噴嚏中始憶起吃我的竟是自己

此段寫出了自「我」否認卻又重新定位的、被遺棄的放逐感。

第十六首第一段：

由某些欠缺構成
我不再是最初，而是碎裂的海
是一粒死在寬容中的果仁
是一個，常試圖從盲童的眼眶中
掙扎而出的太陽

此首也以「我」為定位，積極的將碎裂的「我」化整為零，精神上欲掙脫出不畏命運且永不妥協的力量。

第十三首部份詩句：

而我乃從一塊巨石中醒來，伸出一隻掌
讓人辨認，神蹟原只是一堆腐敗的骨頭
有人試圖釋放我以米蓋朗其羅的憤怒

以及第五十八首第二段：

兩臂將我們拉向上帝，而血使勁將之壓下
乃形成一種絕好的停頓，且搖蕩如閒著的右腿
閒著便想自刎是不是繃斷腰帶之類那麼尷尬
我們確夠疲憊，不足以把一口痰吐成一堆火
且非童男

兩首詩作明顯看出洛夫身處焦慮，描述對生命的錯置與無常，也對世俗中迷信的態度極度厭惡。

洛夫以「自動書寫」的方式，是依超現實畫派手法中被稱為「自動記述法」(Automatism)的原理，而超現實主義的目的，就是要把連自己都看不見的真實顯現出來，因此藝術家只好處於完全被動的狀態，也就是在半睡的狀態下，讓畫筆自動的馳騁，把原始思考的奔流記錄下來。如此記述下來的結果，就能傳達偶發的、自發的，而且令人驚訝的無意識的情報，這種表現方法叫做自動記述法(劉振源，1998)。

李仲生透過超現實主義的精神，去激發出個人的創造力，協助學生自我意識的開發；他所倡導的自動性技法，也就是超現實畫派所稱的「自動記述法」。超現實派的畫家們認為「自動記述法」就是把內面世界翻譯到意識世界的一種操作手法。作畫中像是提筆隨興亂塗，不受理性的支配，去除自然的具體形象，來回不同方式等的作畫塗疊，透過過程，就能呈現出內心純粹的線條造型，無形中就能將藏於深處的潛意識解放出來。李仲生受到西方超現實主義畫家影響，以擦印與拼貼肌理的效果，來擺脫理性控制不假修飾的自然形象。

他所使用的媒材有以原子筆的隨興方式如速寫般，在學校使用的學生寫字簿上或隨手可得的一般紙上作畫(圖 1-3)，也有使用水彩於紙上(圖 4-6)和他的素描，以墨水畫於紙上(圖 7-9)有些則是使用原子筆與墨水同時畫在紙上(圖 10-12)以及油畫畫於畫布上(圖 13-15)。他的作品很多未署名也未簽下日期，也可以看出他多半以實驗的態度去作畫，並不在乎作品是否展出的完成度，更不在乎自己是否能以藝術成名，可能礙於當時作畫空間非常狹小有限，畫作最大也只有九十公分以下，很多都是三十公分上下，習作類的作品。

李仲生個人創作作品上，可以舉出幾個特點：一、十字型的畫面構成，以幾何中心為焦點，往外形成一種十字型的構圖，往往由內而外，有一種爆發的張力，也有擴向四方的延展性，有時也像往中心凝聚的一股動力。第二、豐富的肌理，不以具象聯想為創作的取向，均是以色彩以及透過刮、塗、擦、染、印等的種種技法，形成一種複雜的肌理、讓視覺不斷來回穿梭其中。第三，線與面的交錯與加、減畫

法的互用，以一種快速有力的線條跟層次多變的色面的堆疊，有時候會用刮痕的減的筆法互相拉扯，尋求一種自我思維辯證的哲學對話。

他的後期學生之一的王慶成聲稱李仲生是以「自動技法素描寫實突破圖案之設計，雙重影像不協調，不合邏輯，不對稱呈現畫面，不重複之心象潛意識，讓畫面空間無限擴展延伸（謝東山，2005）。」李仲生的藝術顯然不僅僅是形式上不斷創新的現代主義，而是純度極高的超現實主義。雖然李氏不反對任何反學院的藝術，在教學上是以佛洛伊德的心理學為基礎，認為透過潛意識的自由聯想，一個藝術家的內在意象（心象），或精神狀態可以自然地流露出來（謝東山，2005）。

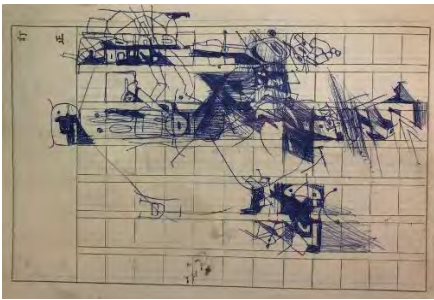


圖 1：李仲生，作品 630，原子筆、紙，21×14cm（圖片來源：國立台灣美術館典藏）

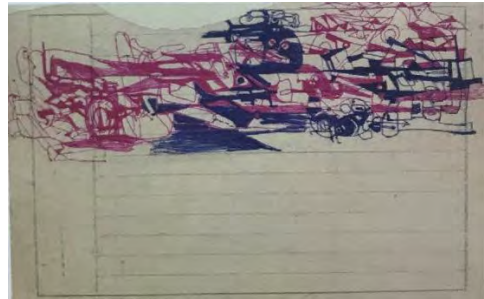


圖 2：李仲生，作品 528，原子筆、紙，21×14cm（圖片來源：國立台灣美術館典藏）



圖 3：李仲生，作品 623，原子筆、紙，35.5×26cm（圖片來源：國立台灣美術館典藏）

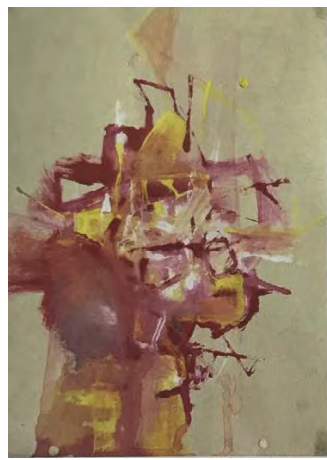


圖 4：李仲生，1963，水彩、紙，37×27cm（圖片來源：國立台灣美術館典藏）

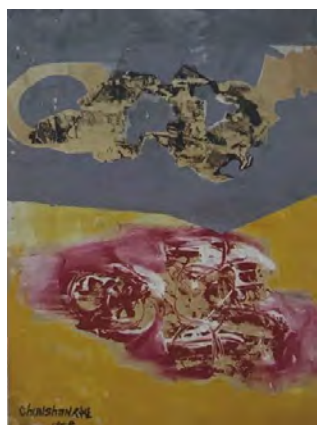


圖 5：李仲生，1959，作品 528，水彩、紙，51.5×38cm（圖片來源：國立台灣美術館典藏）



圖 6：李仲生，作品 468，水彩、紙，35.5×25.5cm（圖片來源：國立台灣美術館典藏）

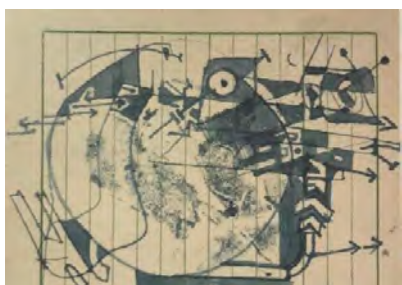


圖 7：李仲生，作品 681，原子筆、墨水、紙，22×15cm（圖片來源：國立台灣美術館典藏）



圖 8：李仲生，作品 678，墨水、紙，35.5×26cm（圖片來源：國立台灣美術館典藏）



圖 9：李仲生，作品 653，墨水、紙，14×20.5cm（圖片來源：國立台灣美術館典藏）



圖 10：李仲生，作品 681，原子筆、墨水、紙，22×15cm
(圖片來源：國立台灣美術館典藏)



圖 11：李仲生，作品 680，原子筆、墨水、紙，14×10cm
(圖片來源：國立台灣美術館典藏)



圖 12：李仲生，作品 673，原子筆、墨水、紙，14×20.5cm (圖片來源：國立台灣美術館典藏)



圖 13：李仲生，1971，油彩、畫布，92.5×66.5cm (圖片來源：國立台灣美術館典藏)



圖 14：李仲生，1978，油彩、畫布，60×90cm (圖片來源：國立台灣美術館典藏)



圖 15：李仲生，作品 095，油彩、畫布，32×38cm (圖片來源：國立台灣美術館典藏)

李仲生認為：「超現實主義就是藝術上的一種反叛精神。」超現實主義畫派的目的是：「放棄了陳腐底寫實作風，而以新穎的想像來和真實肉搏者（蕭瓊瑞，1994）。」對李仲生而言，超現實主義的主張自然是相當叛逆的，它完全否定理性思想模式在藝術創作上的必要性。超現實主義繪畫，採用了悟得的方法，不依靠寫實，而有一種特異的表現，以期暴露人理性的斷面。佛洛伊德的精神分析之說，就是將精神生活狀態的暗面轉換於明面，那確實可以得到一種荒唐無稽的暗示，超現實派的藝術家們，就是這樣地發現從空想的世界通往現實的道路去。

另外洛夫在《詩人之鏡》裡稱詩要「運用暗示以產生價值的壓縮與意象突出的效果」，再把「潛意識」交給「嚴格的自我批評與控制（洛夫，1965）。」創作過程除了透過「潛意識」傳達心中超社會、超道德、超理性的價值，從中尋求靈感外，還需經過「培養、發展和鍛煉」的階段（洛夫，1965）。洛夫認為詩壇需要透過超現實主義去引用「類似聯想法」、「直覺暗示法」、「時空觀念之消滅」等表現技巧（洛夫，1965）。如此可以看出，詩人與畫家在創作現代詩與抽象畫，潛發於創作動念的初始與源於潛意識的能源是相通的，只是兩者所使用表現的工具不同而已。

（二）潛意識與直覺的靈現

潛意識是生命內在的能源，往往不受意識的指揮，直覺則是有意識地對外在世界關照發現的投射。抽象繪畫與現代詩創作是透過直覺和想像力為創作的出發點，抽象畫排斥任何具有敘述性、說明性的表現手法，將造形和色彩加以綜合、組織在畫面上。因此抽象繪畫呈現出來的純粹形色之間，有類似於音樂的純音感，而不在意義之詮釋。而現代詩的創作中，意象的跳躍手法，也有如樂音般，讓詩充滿節奏性，使其以音感直覺作為詩性的靈動力，以達到詩化的作用。所以詩人常以主觀情感為本，以直覺、想像為主要創作構思去經營詩的意境。李仲生對於藝術的看法，傾向於確立本身為藝術家為軸心本體，從藝術家個人特質的直覺、經驗，到社會現象、自然環境關照等，都可以是藝術再現的內容。因為他堅持以藝術家的心靈為出發點，以自動技法為手段（即直覺），去再現他所要表達的對象，因此，這樣的結果是無法事先預期其效果的。

直覺是一種非理性的且非邏輯的思維模式，沒有明確的思考步驟，思維過程中

亦沒有清晰的意識，如果把直覺作為一種認知過程和思維方式時，便稱之為直覺思維。以藝術創作來說，藝術直覺在創造形象上可分為兩種基本方式，一種是「外觀形象直觀」，另一種是「內傾意象直覺」前一種形象直覺主要表現為對客觀現實、自然景物等形象的直覺把握，藝術家能很快從現實中捕捉到創作中所需要的形象材料，通過直覺來分辨、選擇、記憶、建構藝術形象。而另一種「內傾意象直覺」這是藝術家用來喚起與塑造現實中不曾存在的藝術形象的一種直覺能力。特別是在浪漫主義、象徵主義和抽象表現主義藝術中，其藝術形象常常是通過這種解決方式獲得的（陳池瑜，2005）。

李仲生的繪畫是以抽象的形式，傳遞出個人心靈精神狀態，再現其個人的直覺，將潛意識的呼喊轉化為繽紛多彩且恣意揮灑的天地，性質也與美國抽象表現主義繪畫相近，是屬於「內傾意象直覺」抽象表現主義的作品，不管畫面熱情奔放或者傳達一股安寧而靜謐，都是以抽象的形式表達和激起人的思緒情感為主。抽象表現主義比較偏向一種態度而非一種風格，共同關注的是真實的對心靈上的自我表達。其特點認為藝術是非具象、即興創作的，從技巧上可說是深受超現實主義影響，強調潛意識自發性隨機創作的概念。李仲生繪畫的精神，也在於他表達了藝術的情感強度，還有自我表真的特性。這與傑克遜·波洛克（Jackson Pollock，1912-1956）他在畫作上以潛意識、自動性技法表現，其作畫神情充滿了行動直覺與機遇，而呈現具有反叛、無秩序、超脫與虛無特質的感覺相似（圖 16）。



圖 16：傑克遜·波洛克作，1950，〈秋韻〉一畫身姿（圖片來源：漢斯·納姆斯攝影）

克羅齊(Benedetto Croce, 1866-1952)認為人類的知識有直覺和邏輯兩種形式，前者是從想像中得來，關於個體的知識；後者是從理智中得來，關於事物之間關係的知識，前者產生的是意象，後者產生的是概念，克羅齊所說的直覺是指個別事物的意象，也是一種心靈的想像活動，他是在概念形成之前的思維階段，不同於概念的知識。而「純粹的直覺」與「純粹的表現」是不可分割的，永遠是一致的(克羅齊，1983)。所以克羅齊把直覺當成一種「精神(或心靈)的事實」，認為直覺，乃是心靈的產物(劉文潭，1967)。並說明直覺是掙脫理性，而直接的把握住精神意念，能直擊到美的事物的魅力。克羅齊認為審美的事實在付諸印象作為表現時就已完成，藝術中的形色只是幫助藝術再現的因子，藝術不是概念邏輯，亦不可分析。在克羅齊的語境中，這種意象便是藝術。所以，直覺的內涵是一種能力，它的外延便是藝術。而洛夫曾在一次訪談中說明：寫詩如事先擬一個具體的計畫，這種詩肯定寫不好，因為一首詩的誕生並非出於思考，而在於觸機。一般說來，藝術創作絕大多數有賴於一種偶然因素(happening)，所謂「神來之筆」都是來自一種意想不到的屬於靈性的東西。所以，詩人往往企圖在直覺中去發現宇宙與生命的意義，利用靜觀去透視萬物萬象，以體認其中的真實(洛夫，1969)。

另外在柏格森(Bergson Henri, 1859-1941)眼中，認為感應是哲學中最精確及深入的方法，而感應只有透過直覺才能完成，因為直覺是向內的活動，他引導我們走入生命的深處。所以，直覺就是生命的血液，是直覺創造了生命(莫詒謀，2001)。他在《形上學導論》說過：「直覺就是一種感應，由於這種感應把我們自身投入到客體對象之內，以便與其特有的即不能表達的事物相契合(莫詒謀，2001)。」柏格森的直覺主義其本質上是反理性的、反科學的，他認為只有直覺才能把握宇宙的本質亦即生命或絕對真理的工具。所以直覺是透過自我的生命深入到對象的內在生命之中，以達到生命之流的交融。如同一首詩如果經過翻譯，就失去了原初的精神面貌，只要經過任何符號特徵而去加以間接表達某個對象，它一定不是完美的。

因此，當一個藝術家或是詩人的審美知覺能力與對形式技巧的掌握達到比較高的層次和熟練程度後，往往會以直覺的形式出發；而直覺在創作過程中，與藝術家同時擁有的創作經驗裡，會憑著在藝術實踐中形成的這種藝術敏銳度來進行創作，他們不需要過多的邏輯推理或概念演練，因直覺既是一種「精神(心靈)的事

實」時，它當然也是一種表現了。

(三)潛意識與禪意的內在精神

禪學在中國美學中具重要角色，唐代以來東方藝術、以及現代與後現代西方藝術思想皆受禪美學深遠之影響。現代藝術亦對康丁斯基所言「內在之聲音（inner sound）」或「內在必然性（inner necessity）」有終極關懷與深刻省思（劉豐榮，2016）。抽象畫先驅康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）在《藝術的精神性》一書中說明，當宗教、知識喊到破產時，一切外在的支柱也告解體，人們就會從外在轉向自己的內在。文學、音樂和藝術是最敏感的區域，他們以實際的形式標示出精神的轉型（吳瑪俐譯，1995）。而藝術所要傳達的，都是努力追求非自然的、抽象的，走向內在的胚芽。他們正有意無意的符合蘇格拉底所說：「認識你自己（吳瑪俐譯，1995）。」威爾·格羅曼（Will Grohmann）認為東方人民天生的「知覺冥想」，與康丁斯基的世界相當符合（曾長生譯，2007），康丁斯基強調精神自由至上，認為藝術與生活是同樣重要的，此實可與禪宗追求精神自由的情境相提並論。鈴木大拙（D. T. Suzuki, 1870-1966）稱，禪的最高目的開悟，即意指釋放或自由，而人類必須了解到，他本身內在也是自由的。當獲致頓悟時，鈴木相信繪畫可創造出「精神韻律中的悸動」。只有在絕對的自由存在時，藝術才有可能被感知到，因為沒有那種自由，將不可能有創作。據西斯登·林龐（Sixtan Ringbom）稱，自由是康丁斯基所寄望的偉大精神時代最重要的特徵之一，那是一種無限的自由，它可以讓我們感知到萬物的內在聲音（曾長生譯，2007）。

禪藝術被認為是尋求頓悟的手段，重視的是心的解脫；禪的方法是按生命的樣子來生活，而非科學的方法將其對象宰殺或分解，然後再將其重造出來。禪的方式是把生命保存為生命，而不是用外科手術刀去觸及它（佛洛姆，1990）。詩人洛夫的創作思想核心與禪宗的妙悟相當有關，他一生中在意象的經營上，追求的終極目標是，找尋一個內在最深處的「真我」，並且認為以禪入詩是一種神秘經驗，一種東方的精神智慧，透過禪可以從生活中體驗到空無，又從空無中體驗到活潑的生機。洛夫的第一部長詩《石室之死亡》出版時，在自序中指出，超現實主義的是進一步必發展為純詩，純詩乃在於發掘不可言說的內心經驗，故發展到最後即成為禪的境界，真正達到不落言詮、卻不著纖塵的空靈境界（洛夫，1965）。所以超現實，以

力圖通過對夢與潛意識的探索，來把握人的內在真實，禪也就像超現實主義同樣可以使詩人的精神達到超越的境界。

洛夫的禪詩寫作是建立在超現實的路線上，「無理」，而妙的境界是洛夫找到東西方共通的連結點。將西方的超現實主義手法轉化，修正方向，傾向與禪的「空」的境界。上接王維、李白、杜甫唐詩傳統，而以超現實的想像結合古典的禪境，將超現實手法融合於現代語言的詩創作之中（李翠瑛，2014）。洛夫的禪詩，企圖在表現一種絕對的、不可思議的自性知感，這種詩難以言說更不能賦述，所以必須以象徵的比興法，藉有限以表達無限，藉具體表現抽象，所以象徵性、否定性、矛盾性、不可言說的與詭異的，常是抽象藝術與禪詩的本心性質。

亨瑞奇·杜穆林（Heinrich Dumoulin, 1905-1995）曾如此描述：「冥想給予了禪藝術靈感，而冥想經驗也在藝術中呈現出來」。禪要我們釋放自己而不受束縛，並將藝術演練當作開悟與自我解脫的方法（曾長生譯，2007）。日本哲學家久松真一（1889-1980）也曾說到：禪的根源，是「無相」，是「無」。禪藝術作品的美感是無相的東西在有形當中顯現。因此就禪來說，美感常常是與根源性的自我自由有關（潘濤，1997）。禪宗力主，不立文字，是說明語言無法真切傳達真言，「說是一物即不中」無法用文字只能以體認而得，即是靠明心見性，靠直覺，而非理性的領悟。洛夫是在禪宗的悟道世界中，試圖在禪境的體悟中找到詩更高遠的境界，他借用禪宗的思維方法去修正詩的超現實路線。如同李仲生的抽象畫無法依靠任何世俗的形象傳達內心的真實，僅以透過色彩或是線條的本質，以一種童心，就是人之初心，未經過任何經驗與知識，所觸發性靈的狀態；而這也可以說是強調「自性本自具足」，追求個性解放。於是乎，禪意可以跨越各種領域，在繪畫與詩的創作上，得以展現出根源性的生命。

參、結論

十九世紀末期，塞尚追求純粹獨立的繪畫開始，至二十世紀初期，再透過立體主義、未來主義而從康丁斯基手中，誕生了抽象藝術。康丁斯基尋求從內心感覺所呈現的線條性，一種稱為感性抒情的抽象畫，其實已具有一份東方冥想的氣氛，特別強調內在聲音，尋求強烈的存在體驗。後來達達主義興起的一股思維解放，而到一九三〇年代，超現實主義誕生，受佛洛伊德影響，以純粹心理潛意識的自動性技法，解放內在的本能，來表達一種內在生命疏放的需要。如畫家李仲生的繪畫強調以個人的直覺，將潛意識的呼喊轉化為自我獨立思考的畫面；詩人洛夫以超現實主義「聯想的切斷」與中國禪家「言在此而意在彼」相比擬又以「潛意識的真實」與「覺性圓融，需直觀自得」作為兩者表現方式的相似之處。

當此潛意識與自己同於宇宙天地時，藝術家與詩人的創作便是真實的，不屬於任何的模仿，它是因為自己而存在的。洛夫說明現代詩所表現的雖不是抽象的概念，但在追求純粹性以達到主觀意識經驗之中，需要一種「內在的無聲、無色、無形、朦朧如夢」的心理變化過程，這與抽象畫所強調，內在精神的表現是一致的。

現代詩人所生存的是直覺的世界，他們在潛意識中對宇宙有更深的感受與體認，且常常把思考集中在一種極複雜而實際又非常單純的意識流中，所以他們可從外在事物去轉向內在思維，並捕捉心靈的探索，以一種新的媒材或文字將之表達出來。本文研究李仲生與洛夫的詩畫創作，可以分析出三種潛意識關係即：一、潛意識對世界經驗的召喚；二、潛意識與直覺對事物投射的靈現；三、潛意識與禪意的內在精神，即是反者道之動的精神（亦即有創意的畫家及詩人對原有經驗世界反逆的精神）。所以在抽象畫與現代詩的創作中，潛意識與直覺和禪意的精神，可以說是彼此呼應，難以切斷的。

所以在藝術的表現上，無論是抽象畫或現代詩，均能了解彼此之間內在恍惚和混沌之中，所湧動的創作精神。另一方面對於創作者能更深入了解內在心靈的依據，更肯定自我創作方向的把握，也給研究者有入迷宮探險的指導作用。

附錄

表 1：洛夫與李仲生重要記事年表

洛夫	年代	李仲生
	1912	生於廣東省仁化縣。
	1926	小學畢業，課餘隨父習國畫。
五月生於湖南衡陽，本名莫洛夫。	1928	入廣州美專，接受學院派古典素描技巧訓練。
	1930	赴上海，入上海美專附設繪畫研究所西畫科習藝。
	1932	參加中國第一個提倡現代藝術的繪畫團體「決瀾社」，在上海中華學藝社舉行的第一次繪畫聯展。
	1933	入東京日本大學藝術系西洋畫科，同年稍後，入「東京前衛美術研究所」夜間部研習，受指導老師有藤田嗣治影響深遠。
	1934	以〈構成〉超現實主義油畫作品，獲選第 21 屆日本「二科會」於第九室前衛藝術專室展出。
		獲日本外務省贈與「選拔公費獎學金」3 年。
	1935	作品靜物免審查入選第 22 屆「二科會」於前衛藝術專室第九室展出。
		加入前衛藝術團體—東京「黑色洋畫會」，藝評家福澤一郎在其出版的《前衛繪畫》一書中評論「黑色洋畫會」與「新造型畫展」為日本前衛運動史上極為重要的兩翼。
	1936	自日本大學藝術系西洋畫科畢業，獲文學士學位。
	1937	參加「第 15 屆黑色洋畫展」。
		李寶泉著《中國當代畫家評傳》（南京·木下書店出版）中評介李仲生。
	1943	於重慶任國立杭州藝專講師。
	1945	參加重慶「現代繪畫聯展」。
	1946	參加重慶「獨立美展」。
	1946	國立藝專遷回杭州，8 月 1 日續聘為國立杭州藝專教授。

	1948	獲聘廣州市立藝專教授，至1949年5月8日止。
國軍在湖南招考青年入伍，洛夫隨軍抵達台灣。	1949	來台，8月1日，任台北第二女子中學美術教員，至1951年7月31日止。
	1950	與黃榮燦、劉獅、林聖揚、朱德群等人合組「美術研究班」，教授「美術概論」開始在報章雜誌發表藝術論述，並開始以私人畫室方式從事美術教育工作。
		開始在何鐵華創辦的《新藝術雜誌》投稿，並在創刊號中發表〈國畫的前途〉。
考入政工幹校第一期。	1951	與朱德群、劉獅、林聖揚、黃榮燦、趙春翔等，舉行「現代繪畫聯展」。
		1951-1955間於台北市安東街開設畫室，門生有歐陽文苑、霍剛、蕭勤、李元佳、陳道明、吳昊、夏陽及蕭明賢等共8位跟他習畫。
1953畢業，分發至左營海軍陸戰隊。	1953	開始星期天於咖啡館茶館上課。
		於《聯合報》上發表文章，介紹日本畫壇狀況，歐美藝壇思潮、國內畫展及畫家評介、美育等。
與張默、痲弦合辦創世紀詩社。	1954	
	1955	辭政工幹校教職，關閉安東街畫室，遷居南下彰化員林。8月1日，任職員林家職教員至1957年7月31日止。
	1956	門生歐陽文苑、霍剛、蕭勤、李元佳、陳道明、吳昊、夏陽及蕭明賢籌組東方畫會。
詩集《靈河》出版。	1957	8月1日，任彰化女中美術教員至1979年。
於軍官外語學校畢業，到金門任聯絡官。	1959	
《石室之死亡》(創世紀詩社)出版，越戰後期奉命參加駐越軍事顧問團擔任英文祕書，期間發表作品〈西貢詩抄〉。	1965	參加在義大利舉行之「中國現代畫展」。
	1965	10月，應邀擔任第5屆「全國美展」西畫部評審委員。
十一月返台，又入淡江文理學院英文系讀書。出版詩集《外外集》。	1967	
出版詩集《無岸之河》。	1970	
	1971	「東方畫會」舉行第15屆展覽後宣布解散。

淡江英文畢業，並在同年8月中校軍階退役，軍職退役後轉為教師。	1973	
詩集《魔歌》出版。	1974	
出版詩集《洛夫自選集》。	1975	
詩集《眾荷喧嘩》出版。	1976	
	1977	12月3日，參加台中第一家私人畫廊「中外畫廊」舉辦首屆「中國當代畫家聯展」。
	1979	擔任34屆「全省美展」油畫部評審委員。
		11月20-29日舉辦「李仲生個展」，是李氏遷居中部後23年來首次集中發表作品，於台北的版畫家畫廊及龍門畫廊同時展出，且為其生年唯一個展。
	1980	提供作品〈瑞〉參加「當代畫家聯展」於國軍文藝活動中心展出。
		邀擔任第35屆「全省美展」油畫部評審委員。
詩集《時間之傷》出版。	1981	擔任第36屆「全省美展」油畫部評審委員。
	1982	獲中華民國畫學會第19屆「繪畫教育類」金爵獎。
詩集《月光房子》出版。	1983	
	1984	擔任台北市立美術館「中國現代繪畫新展望」首席評審委員，並撰寫序文〈中國現代繪畫運動的回顧與展望〉。
		7月21日，下午2時40分，因肝硬化及大腸癌，病逝於台中榮民總醫院，享年73歲。
獲吳三連文藝獎。	1986	
《因風的緣故—洛夫詩選》出版。	1988	
詩集《天使的涅槃》、《隱題詩》出版。	1990	
獲國家文藝獎。	1991	
詩集《雪落無聲》出版。	1993	
《石室之死亡》英文譯本，由美國漢學家陶忘機(John Balcom)教授譯，舊金山:道朗出版社出版(Taoran Press)。	1994	
移居加拿大溫哥華。	1996	
《洛夫·世紀詩選》出版。	2000	
三千行長詩《漂木》出版，獲諾貝爾文學	2001	

獎提名。		
詩集《唐詩解構》出版。	2001	
獲中國文藝協會頒贈終身成就榮譽獎。	2003	
詩集《如此歲月》出版。		
獲北京新詩界首屆國際詩歌獎—北斗星獎。	2004	
由鶴山二十一世紀國際論壇出版《洛夫詩歌全集》。	2009	
「他們在島嶼寫作—文學大師系列」洛夫紀錄片《無岸之河》上映，由王婉柔導演，目宿媒體製作。	2014	
出版詩集《昨日之蛇—洛夫動物詩集》	2017	
因肺疾而逝世於台北榮民總醫院，享年90歲。	2018	

（資料來源：參考《藝時代崛起—李仲生與台灣現代藝術發展》，陶文岳，2019。《詩人的黃金存摺》，楊照，2016。《台灣現代詩史》，鄭慧如，2019。製表：嚴玟鑠）

參考文獻

- 王雷泉、馮川（譯）（1990）。禪宗與精神分析（**Zen Buddhism and Psychoanalysis**）（原作者：Erich Fromm、D.T. Suzuki、Richard de Martino）。台北市：遠流出版社。
- 白少帆（1987）。現代台灣新文學史。瀋陽市：遼寧大學出版社出版
- 朱光潛（譯）（1983）。美學原理。北京市：外國文學出版社。
- 呂俊、高申春、侯向群（譯）（2000）。夢的解析—現代心理學大師佛洛伊德文集 2 Freud, Sigmund。台北市：米納貝爾出版公司。
- 李志銘（2011）。臺灣現代派詩人與畫家的共謀—「五月」、「東方」畫會先鋒們。全國新書資訊月刊，153，26-31。
- 李仲生（1953）。超現實主義繪畫。台北市：聯合報。
- 余欣娟（2002）。一九六〇年代台灣超現實詩—以洛夫、痲弦、商禽為主。東海大學中國語文類碩士論文。
- 吳瑪俐（譯）（1995）。藝術的精神性（**Vsevolod Kandinsky**）（原作者：康丁斯基）。台北市：藝術家出版社。
- 何政廣（主編）（2001）。波洛克 **Jackson pollock**。台北市：藝術家出版社。

- 胡亮（2011）。洛夫訪談錄 — 台灣詩「修正超現實主義」時病。《詩歌月刊》，5。
- 倪再沁（2010）。台灣八〇年代抽象藝術的崛起與延續 — 座談。《典藏今藝術》，214。
- 洛夫（1965a）。詩人之境。高雄市：創世紀詩社。
- 洛夫（1965b）。石室之死亡。高雄市：創世紀詩社。
- 孫昌武（1994）。詩與禪。台北市：東大圖書公司。
- 黃茜芳（1998）。至高無上的榮耀 — 李仲生遺作及史料捐贈省美館始末。台北市：《典藏雜誌》，72，152。
- 陳小文（1994）。佛洛依德。台北市：東大圖書公司。
- 陳芳明（2011）。台灣新文學史。台北市：聯經出版社。
- 陳池瑜（2005）。現代藝術學導論。北京市：清華大學出版社有限公司。
- 莫詒謀（2001）。柏格森的理智與直覺。台北市：水牛出版社。
- 崔詠雪（2001）。李仲生百年紀念展。台中市：國立台灣美術館。
- 曾進豐（2014）。從新民族詩型到超現實主義 — 「創世紀」詩社在左營的歷史考察。蕭蕭（主編），《創世紀 60 社慶論文集》。台北市：萬卷樓出版社。
- 曾長生（2000）。超現實主義藝術。台北市：藝術家出版社。
- 曾長生（譯）（2007）。禪與現代美術（*Zen in the fifties — interaction in art between east and west*）（原作者：Helen Westgeest）。台北市：典藏藝術家庭股份有限公司發行。
- 劉振源（1998）。超現實畫派。台北市：藝術圖書出版。
- 劉文潭（1967）。現代美學。台北市：台灣商務印書館。
- 劉奇偉（1987）。現代繪畫理論。台北市：雄獅圖書股份有限公司。
- 劉紀蕙（1996）。超現實的視覺翻譯 — 重探台灣現代詩「橫的移植」。《中外文學》，24（8），96-125。
- 劉豐榮（2016）。禪美學之審美精神性要義 — 其主體、境界、應用與學習之議題。《藝術期刊研究》，12，6。
- 蔡昭儀（主編）（2011）。現代潮五〇、六〇年代台灣美術。台中市：國立台灣美術館。
- 潘潘（1997）。由抽象繪畫與禪畫試論東、西藝術的差異。《法光學壇 Dharma Light Lyceum》，1，130-140。
- 賴瑛瑛（2003）。台灣前衛六〇年代複合藝術。台北市：遠流出版社。
- 蕭瓊瑞（1991）。五月與東方 — 中國美術現代化運動在戰後台灣之發展（1945-

1970)。台北市：東大圖書公司。

蕭瓊瑞、林明賢（2004）。撞擊與生發－戰後台灣現代美術的發展（1945-1987）。

台中市：國立台灣美術館。

蕭瓊瑞（1994）。李仲生訪談錄－抽象世界的獨裁者。台北市：台北市立美術館。

謝東山（2005）。臺灣美術史中的李仲生主義。台中市：國立台灣美術館。

譚楚良（1996）。中國現代派文學史論。學林出版社。

顏孟潔（2010）。李仲生藝術研究。國立高雄師範大學美術學系碩士論文。

香港黑道電影中的台灣黑幫之奇觀形象塑造

林浩宇*

摘要

香港電影大幅占據台灣的視覺文化，對台灣觀眾影響甚深。資訊爆炸的時代，虛構與真實的界線越發模糊，視覺文化亦足以影響真實世界的發展。而香港電影中所呈現的台灣，在大量的輸入台灣之下，多少影響了台灣人自我認同的觀點；另一方面，香港作為世界電影的輸出要角，影響了全球觀眾的台灣印象。因此香港電影所形塑的台灣印象，有被討論的必要性。

一九八〇後至九〇年代初期，香港產出大量黑道電影，劇情中經常出現台灣角色，其所呈現出的台灣形象皆帶有落後、野蠻、不理性的「奇觀」想像。如此刻意偏頗地放大台灣粗俗落後的印象，往往特別用以襯托香港為文明、先進的場域。香港電影藉此建立香港人的自我認同，並且補足長期在歷史上的空缺，有其潛流脈絡。面臨回歸大限的不安氛圍裡，試圖補足政治上所不能確定的主體性，或許時代集體意識的產物。本文探討香港回歸前十年間的黑道電影中，刻意營造粗俗、草莽的台灣角色以及劇情之佈局用意，以三部電影中的角色設定作為案例說明，再試圖探究此佈局的內、外部可能因素。透過探討此議題，使香港黑道電影的閱聽人對如此奇觀式台灣的佈局提起意識，讓其在享受視覺文化的戲劇張力之餘，意識到其片面取材的角度，而不至於受偏頗觀點限制。

關鍵詞：香港電影、台灣印象、黑道電影、奇觀、自我認同

* 國立臺灣師範大學美術系理論組碩士班研究生

Hong Kong gangster movies' narrative in shaping Spectacle Image of Taiwanese gangsters

Hao-Yu Lin*

Abstract

Hong Kong had been the second-largest film export after Hollywood. It has influenced Taiwan impression by the audience around the world. From the late 1980s to 1990s, Hong Kong produced a large number of gangster movies, often featuring Taiwanese characters, and its image of Taiwan was all irrational “spectacle“ imagination.

This paper finds three Hong Kong gangster movies has a one-sided focus on vulgar behavior, backward image and other negative aspects of Taiwanese characteristics to be the examples of this special phenomenon. All three movies used Taiwan as a form of a mirror to strengthen Hong Kong people's own identity. In this period, Hong Kong gangster movies had used some tactics to complement their absence in history often. In the unsettling atmosphere of “the handover of Hong Kong”, perhaps it was the product of the collective consciousness of the time.

However, Hong Kong movie has greatly occupied Taiwan’s visual culture and have a profound impact on Taiwan’s audience. The image of Taiwan based on the considerable amount of Hong Kong movies has somehow influent Taiwan people’s own identity as well. This study tries to explore the internal and external factors of this layout and make the audience aware of the angle of the movie, rather than being limited by biased views.

Keywords: hong kong movies, taiwan impression, gangster movies, spectacle, own identity

* Graduate student, Department of fine arts, National Taiwan Normal University

香港黑道電影中的台灣黑幫之奇觀形象塑造

壹、前言

一九八〇年代後期至九〇年代末期，香港出現大量以黑道為題材的電影。觀察這些黑道電影的內容，可以在許多在劇情安排上歸納出雷同的特點－共同特質的「台灣人」的角色，不約而同以「粗鄙」而「非理性」的奇觀形象出現在香港電影中。

而事實上，這個時期的香港電影會將台灣人營造成粗鄙的形象，是有其歷史因素以及佈局的。然而，這段生產大量以香港為中心的黑道電影，同時間也大量地影響著台灣的影視圈以及觀眾。

台灣電影業在八〇年代後由於台灣新電影運動的消退而產生斷層，但這段台灣國片的空白並沒有令台灣市場對於電影的需求遞減，而這塊市場很快就被好萊塢以及香港電影填補上（李丁讚，1996）。一九八四年以後，台灣持續維持著香港電影最大出口市場的地位（梁麗娟、陳韜文，1997）。而一九九〇年至一九九七年間，香港輸入的電影佔了其中的 33.6%，平均每年有 151 部香港電影輸入台灣(表 1)，並且票房佔居總市佔率 22.5%（表 2），受歡迎的程度可想而知。

表 1：台灣電影產量與港片輸入狀況

年份	台灣電影	香港電影
1990	81(15.9%)	167(32.9%)
1991	33(6.5%)	183(36.1%)
1992	40(7.5%)	200(37.3%)
1993	26(5.9%)	195(43.9%)
1994	29(7.7%)	139(36.7%)
1995	28(6.6%)	136(31.9%)
1996	18(5.0%)	92(25.3%)
1997	29(7.4%)	97(24.9%)

(資料來源：《中華民國電影年鑑：1990-1999》)

表 2：台灣電影市場票房比例

年份	台灣電影	香港電影
1990	5.78%	28.5%
1991	3.56%	30.39%
1992	1.68%	46.91%
1993	4.15%	28.97%
1994	3.77%	17.92%
1995	1.30%	14.88%
1996	1.46%	6.92%
1997	0.89%	5.29%

(資料來源：台灣電影資料庫 <http://cinema.nccu.edu.tw/cinemaV2/index.htm>)

台灣國片電視台維持多年，為每日持續放映國片的需求下，得大量使用以國語配音的香港電影來填補。甚至在次文化中，出現許多引發同一文化層共鳴的「國片梗（許多為香港電影）」。這些「港片」幾乎陪伴許多世代的台灣人共同成長，因

此香港電影在台灣流行文化、視覺文化方面，佔有極大的影響力。

香港電影對於台灣的描述不僅深深影響台灣自身觀眾，香港電影更曾僅次於好萊塢成為世界第二大電影輸出地區—中國、韓國、泰國、新加坡等地都有香港電影的輸入。可見其對台灣的描述，遠遠不只影響著台灣對自身的認知，更影響世界廣大的香港電影消費者對台灣印象的認知。當我們觀看一部電影或一齣電視節目的時候，對於「如何觀賞螢幕所呈現的東西」並沒有選擇權，攝影機的觀點無疑就是我們的觀點（陳芸芸譯，1999）。在這個前提之下，台灣的形象在香港電影中是如何被建立的，則不能單純就香港的立場以及觀點，或簡化以某種現象而視之。

或許並非有意，但香港面臨回歸大限的不安氛圍，試圖去補足政治上所不能確定的主體性，已然成為時代集體意識的產物。目前台灣關注此議題的文獻尚不多見，但由於香港與台灣彼此有許多相關性，因此此類討論值得關注。以香港及台灣所面臨的共同文化困境，於2013年舉辦於清華大學就以「殖民、依賴、與認同：台灣與香港民主化之比較」為題舉辦工作坊，李丁讚也將其中討論的議題整理出一篇歸納性的文論。而在台灣主體性以及黑道電影相關的論述大致以台灣電影作為討論主軸，例如黃冠儀（2005）發表的〈台灣鄉土敘事與「文學電影」之再現（1970s-1980s）—以身份認同、國族想像為主〉或是廖瑩芝（2015）的〈幫派、國族與男性氣概：解嚴後台灣電影中的幫派男性形象〉。在文學研究領域裡，有陳筱筠（2015）發表過〈1980年代香港文學的建構與跨界想像〉，其中討論香港以文藝想像以及碰撞跨文化的異同來建立自身主體性的論述，予本文啟發許多。目前關注台灣於視覺文化上受到香港電影大量影響這個特殊現象的討論較少。因此，本文企圖探討香港接近九七回歸以前十年間的「黑道電影」中，刻意營造台灣粗俗、草莽的角色設定以及劇情之佈局用意。論述此議題之必要性在於，讓香港影視的消費者在享受視覺文化的娛樂之餘，意識到其取材之片面角度而不至於受其偏頗觀點限制。

貳、香港黑道電影中的台灣印象

黑道電影之所以成為一種類型電影，特性在於它易於激起社會認同感。每個社會能夠順暢的維持運行，除了法制的維持之外，還需要人心的道德基準與情義支持。人與人之間要維持相處的平衡，更需要道德標準的維持，法律尚且無法涵蓋如此複雜的社會架構。北京電影學院教授鍾大豐（2009）在其論文〈從「盜亦有道」到「春秋無義戰」－香港「黑道」電影中的身份、價值和社會認同的演變〉中指出：「他們（黑道）的行為是與現實社會的法治倫理相對立的，但某種意義上，他們的精神世界卻比真實生活中的社會道德更具崇高性（鍾大豐，2009：97）。」黑道電影之所以能受廣大觀眾歡迎，在於它能夠更深刻地指出在現實的法治社會外，人處於社會之中更需要道德、良知、溫情來維繫存在的意義。在觀眾的眼中，黑道角色在無視於法律箝制的環境之下所維持高超的道德良知，比起現實社會中的良好市民的道德表現更加崇高。

學者廖瑩芝（2015）認為：「『幫派電影』作為一種『次類型』（sub-genre），無論是被歸類於『犯罪片』（crime film）或是涵蓋範疇更廣的『動作片』（action film）之下，世界各國的幫派電影經常呈現出該電影類型美學傳統之承襲，其中更不乏以反應該國族情境下所面臨的認同焦慮與期盼（廖瑩芝，2015:56）。」香港生產大量以黑道為題材的電影，或許能夠反映出香港在政治局勢上的自我認同焦慮，以及對於象徵國族的公部門腐敗統治之下，生活在社會底層階級的生存之道。然而，這個時期香港黑道電影，與台灣卻又在微妙的面向產生了交集。香港黑道電影中的許多劇情及畫面出現了台灣的情節，產生出台灣印象的形塑。藉此可以歸納該時期香港電影所陳述的台灣。

在八〇年代後期至九七年間，香港黑道電影中對台灣的印象形塑上，帶有某種龍蛇雜處、粗鄙、非理性的意味，並且似乎是一個「潛逃天堂」，常常都能聽到劇情中出現「去台灣避一避風頭」的設定，有其強烈對於台灣混雜的片面認知之刻意彰顯。取景上，出現大量的廢墟、紅磚、曠野及雜草堆，也喜歡取景霓虹招牌雜亂的西門町、酒家女陪酒唱歌等場景。香港黑道電影中出現的台灣角色時常衣衫不

整、邋遢、有失體面的形象，加上極盡瘋狂的飲酒文化，毫無品味。且黑社會與政治界畫不清界線，形塑出台灣是一個混亂不理智的「人治」社會。這些場景以及角色所塑造出的印象，明顯地用以對比香港的繁華、先進，有生活品味，並且是普遍具有秩序以及義氣（法律秩序及地下秩序）的「法治」社會，以呈現電影中的戲劇張力。

吳宇森 1986 年的電影《英雄本色》（1986）劇情開頭即描述了一段在香港呼風喚雨的黑道份子前往台灣進行一宗非法的偽鈔交易而被台灣這個非理性的危險之地吞噬，劇情從此展開。劇情中宋子豪（豪哥）準備前往台灣進行交易的兩天前，與自己幕後的大金主姚先生碰頭，討論到後天要過去台灣進行交易時，姚先生建議宋子豪帶上初出茅廬的阿成一起去台灣學習學習、見見世面。在一旁的馬哥對著後輩阿成說了一段對於去台灣是一個極具風險的描述：「台灣啊！你以為柴灣啊？！阿叔行走江湖幾十年都不敢過去台灣你知不知道為什麼？你知不知道為什麼？扁鑽多！西瓜刀多！喝啤酒都可以喝死你啊！」。這是導演吳宇森為後來過去台灣的劇情做出的鋪陳，也是他對台灣此地的印象形塑—瘋狂且非理性的。台灣，被吳宇森描述成一個「極度危險」、「非理性」之所在。

而如此的台灣印象在香港電影中並非偶然，甚至可以說是一種慣常性的運用。李丁讚對香港電影提出帝國主義擴張的概念¹，無論在帝國主義或是新帝國主義的形式中，電影之中的「他者」，總是知識、能力或品德上的弱者，他們不是野蠻、殘忍就是等待被教化的（李丁讚，1996）。本文所主要探討的香港黑道電影，都有以待被教化的意味形塑台灣的印象，而自身成為一個書寫他者的主動方。除了《英雄本色》，1991 年的《跛豪》、《四大家族之龍兄虎弟》（1991），1993 年成龍

¹李丁讚在〈「邊緣帝國」：香港、好萊塢和（殖民）日本對台灣擴張之比較研究〉（1997）中，將香港電影的「邊緣帝國主義」與具強烈殖民特質的好萊塢式的帝國主義以及日本殖民政府稍做區隔，以成龍電影將地域文化的背景模糊化而消解民族對立的舉例，將香港電影的帝國主義式擴張做了較軟性的詮釋。然而，異於成龍的電影，於本文所舉例的香港黑道電影之中，舉出相關香港教化台灣的案例，筆者則交叉援引李文針對好萊塢以及日本殖民政府在電影上的帝國主義擴張形式。

主演的《重案組》，1996年劉偉強執導的《古惑仔2之猛龍過江》以及1997年韋家輝所導演的重要作品《一個字頭的誕生》，相繼都呈現許多台詞、劇情來描述香港角色遇到困境無法生存，走投無路時被迫潛逃，需要來到台灣，形塑出台灣的法治執行並不完善，是偷渡潛逃的絕佳選擇。而去到了台灣，卻是一個龍蛇雜處、難尋一處安全所在的地方，是時常令香港英雄好漢栽跟斗的地方。



圖1：電影《英雄本色》中香港黑道老人在台被黑吃黑的情節

（圖片截圖自《英雄本色》）

「潛逃天堂」在該時代成為香港電影描述台灣共同的基礎想像，對台灣的描寫皆有令人不安、混亂、尚未開發完全而易於藏污納垢的不文明地方，形成一種奇觀式的共同意識型態。

奇觀（spectacle）一詞從17世紀起，時常被用於英語戲劇的劇場藝術中，用以形容充滿戲劇張力、令人印象深刻的景象、人事或意義。當代法國理論家 Guy Debord 在1960年提出了「奇觀社會」的概念，認為「當真實世界轉變為單純的影像，單純的影像變成真實存在的事物和催眠行為的有效推動力。奇觀作為使人藉由不同的專門媒介來看世界的趨勢，自然會將視覺當作最重要的人類感官。（Debord，1994:12）²」對於當代社會的消費習性做出了深刻的見解。

²原文英譯：“For one to whom the real world becomes real images, mere images are transformed into real beings—tangible figments which are the efficient motor of trancelike behavior. Since the spectacle’s job is to cause a world that is no longer directly perceptible to be seen via different specialized mediations, it is inevitable that it should elevate the human sense of sight to the special place once

Debord 認為，奇觀是做為消解衝突與去政治化的工具，使社會主體麻木、令他們分心，藉由創意實踐恢復人的力量。同時，在這樣的消費社會之中，以奇觀形式再現的世界變成絢爛又迷人，而「真實生活」才是既不真實、不光鮮亮麗又無趣的（林芝禾，2009）。

英國電影理論家 Laura Mulvey 在 1973 年發表〈視覺快感與敘事電影〉一文之中，提出了「奇觀」的概念與電影之間的連結，她認為電影的視覺快感是由觀看癖（窺淫癖）和自戀構成的，透過觀看以達到自我建構的過程，也就是說，透過觀看奇觀式的劇情或是場景，觀看者能夠達到超越現實枷鎖的超人滿足感。

而香港電影透過戲劇化的手法，偏頗地放大台灣粗俗落後的形象，明顯用以來襯托香港是為一個文明、先進的場域。欲將自身營造為正義的一方，所運用的手法便是形塑出一個反派角色。而在黑道電影中，反派之中的反派，時常以台灣角色擔綱，營造出超越現實的絕對正邪之戲劇效果，無疑是香港電影中所建立出的「台灣奇觀」。

參、案例分析

針對一九八〇、九〇年代香港黑道電影中所陳述的台灣奇觀，本文援引三部香港黑道電影，分別在不同的三種面向、風格以及定位上，各自佔據重要地位的代表性作品作為分析對象。而共同的交集處在於對於台灣的陳述都帶有襯托香港自身都優越身份，代表以香港電影界對台灣印象的描述角度。

《英雄本色》上映時於市場取得非常大的成功，當時的票房是港幣 34,651,324，為當年度的最佳票房紀錄，以當時一張 25 港幣的平均票價來計算，約有 140 萬人

occupied by touch; the most abstract of the senses, and the most easily deceived, sight is naturally the most readily adaptable to present-day society's generalized abstraction....”（Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, Donald Nicholson-Smith trans. (New York: Zone Books, 1994), p. 12.）

次進場看過，1986年香港總人口數是550萬，也就是說當時平均每四個人裡面就有一個人進去戲院看過《英雄本色》，其傳播的廣度極具代表性。

《古惑仔之猛龍過江》為劉偉強導演所執導的六部「古惑仔」系列電影中的其中之一，而該六部系列其中就有兩部的情節大量與台灣有關，可見台灣在香港黑道電影中的比例不容小覷，議題是值得討論的。古惑仔系列電影在台灣的電視台重播比率非常高，並且在流行文化之中佔有很高的討論度。

而《一個字頭的誕生》在當時是一部為了抗衡好萊塢擴張急遽的市場所成立的「銀河映像」所拍攝的第一部作品(魏君子, 2010)。雖然有非常豪華的演出陣容，但一別往常一種大起大落的英雄式劇情，反而從平實及充滿濃厚詼諧色彩的手法來詮釋黑道電影，用了大量的特殊鏡位、長鏡頭以及搖晃感，展現獨特的黑道電影詮釋角度，當中更帶有些許的奇幻色彩，是相當具有實驗性質的香港黑道電影。

本文取樣此三部作品做引例，希望在差異較大的電影類型中取得此共通性，凸顯此現象屬於時代上的慣常手法，具有一定程度的普遍性及意識形態，並非專為某類型或是個別導演偏好手法。

一、《英雄本色》—小汪

吳宇森於1986年發表的電影《英雄本色》上映時於市場取得非常大的成功。劇情描述香港專門私造偽鈔的黑幫集團，由於內部鬥爭而導致原來呼風喚雨的黑道老大在台灣陷入黑吃黑的泥淖中，淒涼地淪落於落魄、苟且偷生的生活情境，等待一個最佳的時機來計畫一場全面的復仇。吳宇森導演在此部電影中將周潤發的豪情性格與氣度完美地展現出來，無論淪落何地，英雄本色仍然長存於骨子裡。

片中一個重要的轉折，就是將劇中兩位主角設定於台灣進行交易，卻落入黑吃黑的窘境，因此意氣風發的江湖大哥從此淪落。顯現出於香港，即便是黑道大哥仍是具有江湖道義的，對於毫不理性的台灣社會，依舊具有無法掌握的危險性。

宋子豪在台灣，被交易對象的姪子小汪(陳志輝 飾)陷害，事發地點是選在荒野中的廢污之中的場景，加害者小汪，是劇中第一個出現的台灣人角色，出場時

衣著俗氣老土，與宋子豪打過招呼後第一個肢體動作就是對地上吐了一口痰，大搖大擺地迎向宋子豪。相對於香港來宋子豪，禮車接送、一身白西裝白大衣，掛著帥氣的墨鏡，風度翩翩的形象，營造出是極端的對比。而宋子豪在被台灣的黑道陷害而入獄之前，被警方包圍的地點，也是被安排在一個破碎的紅磚廢墟之中，不得不繳械自首。

宋子豪在香港那滿是義氣的拍檔馬哥，為了自己的兄弟落難，不顧後果地深入龍潭虎穴，隻身來到台灣找小汪復仇，展現十足的情義精神。來到台灣，馬哥依舊是風度翩翩的走在西門町的街頭，周圍場景滿是混亂以及雜亂的招牌，其中一個鏡頭，馬哥一身西裝大衣，梳理整齊的油頭，腳穿閃亮優雅的皮鞋，慢條斯理地跨越平交道。而同時經過平交道的台灣民眾，一台破舊的摩托車上面乘載著整個兩大一小的家庭，極不合身的軟塌外套、寬鬆的休閒褲及夾角拖鞋，呈現出刻苦艱難的形象，粗野庸俗，對比出周潤發在角色裡面的優雅品味，襯托意味十足。

小汪這個台灣人角色，在吳宇森的《英雄本色》中，是不能以理性、道義進行意見交換的，為了利益不惜反叛恩情，並且是毫無品味與禮數，是粗枝大葉酒色之徒。反觀香港角色豪哥、馬哥，風度翩翩品味不凡，為了仗義，不惜犧牲自己的前景，甚至是冒上性命安危。小汪在劇中成為一個最能展現香港發達優異的他者。



圖 2：《英雄本色》中馬哥與台灣民中的對比
（圖片截圖自《英雄本色》）



圖 3：《英雄本色》中的台灣角色小汪（左）與香港大哥（中與右）（圖片截圖自《英雄本色》）

二、《古惑仔之猛龍過江》—小黑

1996年由劉偉強執導的作品《古惑仔之猛龍過江》改編自香港發行相當成功的連載漫畫《古惑仔》，是香港流行文化中的重要環節。此片在台灣流行及次文化中也有很高的流傳度及討論度，片名中的「猛龍過江」，指的就是自比為猛龍的香港黑道角色過海來到台灣發展的故事，於本文欲討論之議題具有代表性。

片中描述香港黑幫「洪興」裡一個剛冒出位的小夥子山雞（趙山河），因為與「洪興」內部爭執發生摩擦，又與自己的拜把兄弟陳浩南鬧翻，因此離開香港、離開「洪興」，獨自一人飄洋過海到台灣投靠自己的表哥小黑—柯志華（柯受良飾），希望可以在台灣的三聯幫得到重新發展的機會。

劇中出現許多由「香港視角」出發所見的台灣「奇觀」，包括山雞一到台灣第一面見到表哥小黑，小黑的人物設定上具有鮮明的粗俗意味，走路輕浮唧噥的姿態，粗俗的情色式洗塵習俗，以及瘋狂的飲酒文化。這些粗俗的地下文化在初來乍到的山雞眼裡，都是相當不適應甚至不入眼的。山雞譏笑小黑拿著一把短武士刀伴身，嘲諷台灣黑道沒有槍枝可以防身，而小黑種種猥瑣的小動作都在片中被刻意放大描寫。在社會底層的黑道角色來說，顯現出香港與台灣在基本的紳士風度上，就已經不在同個水平上了。

劇中山雞非常驚訝台灣的黑道大哥居然是議員的候選人，對於這種黑白勾結的現象簡直超出理解範圍。最後，山雞從初來台灣時疑惑台灣黑道吃檳榔的習慣，演變成自己也吃起檳榔隨地吐了檳榔汁，影射山雞成為了真正台灣三聯幫的一份子，同時也暗指了從香港的視角來看，「檳榔」之於台灣底蘊，被簡易地描述為一個可靠關鍵的代表性³。

山雞靠著義勇的性格征服了台灣混雜不堪的內部鬥爭，成為一方霸主。整個過程中不斷由香港人的視角，對於台灣的部分習俗做了看似全面的詮釋，但其實是片面取材，並且帶有戲謔的意味。此部電影強調出台灣黑社會與政治掛勾糾纏不清的

³香港電影刻意放大取材的台灣文化並非全然捏造，本文所關注之議題為電影中刻意偏頗取材之針對性，以及將台灣客觀現象刻意以較低階的文化加以陳述的手法現象，見本節倒數第五至二段。

現象。有如小黑在劇中教導山雞台灣地下文化所說的台詞：「當然是黑社會啦！你知不知道，現在在台灣做老大的，黑社會老大啊，都出來選議員啦，知不知道啊？你不要傻傻的了，以後台灣的政治界由黑社會掌控了！由我們這些黑社會說的算啦！」⁴。

可見，在香港視角眼中，即便香港的黑社會多 的火爆兇殘，仍然還是一個理性、法治、講義氣的社會。由香港過來台灣的山雞，無論在香港多叱吒風雲，來到台灣，如同初出茅廬般地毫不適應這個被描述為感性、人治、充滿陰險的台灣地下秩序。但最終，仍然憑著一股浩然正氣以及香港兄弟的情義相挺，征服了混雜的台灣。敘事角度充滿了貶低及「野蠻化 (brutalized)」台灣的手法，並且最終成為馴服者的角色，增添香港對於自己的生存方式及價值定位的認同感。



圖 4：《古惑仔之猛龍過江》中的小黑
（圖片截圖自《古惑仔之猛龍過江》）



圖 5：《古惑仔之猛龍過江》中小黑（右）與山雞
（左）之對比（圖片截圖自《古惑仔之猛龍過江》）

三、《一個字頭的誕生》—黑哥

若是談論九〇年代實驗性的黑道電影，於 1997 年由韋家輝所執導的電影《一個字頭的誕生》則是其中重要的案例，由香港導演杜琪峰與韋家輝共同執導，兩位導演也分別取得不凡的成就。此片拍攝於 1997 年，於本文所論之認同問題有一定之代表性。

⁴同註 3。

故事描述一群在香港混得載浮載沉的小混混，覺得自己與其苟且偷生渾渾噩噩一生就這樣混過去了，不如放膽一搏，在海外做一票大的買賣，看看能不能從此有另一番人生。於是聚在一起計畫接下來的犯案計畫，但一群人仍不改以往的散漫性格，毫無章法。由劉青雲所飾演的主角阿狗，優柔寡斷、軟弱無能，最後導致一群人毫無計畫、手忙腳亂，在無人領導的狀況之下在大陸湛江全數客死他鄉。而在阿狗最後也不幸陣亡的同時，奇幻的時間重述手法讓整個場景回到當初一群人聚集討論的過程，阿狗頓時成為了一個堅強決斷且有義氣信用的好漢，命運將他帶向台灣的犯罪計畫，於台灣雖然造化弄人仍命運多舛，付出慘痛的代價，但最終仍是憑著當初這口義氣，成為了令台灣人景仰的英雄角色。

而本文欲討論的面向即是當阿狗一群人渡海來台時的劇情。一群人渡海來台，身無分文也毫無頭緒，而阿狗心一橫直闖台中一間了無人煙的餐館，並亮出自己是洪門的身份請求江湖救急，被一群台灣的黑道混混譏笑，此時出現了重要的台灣黑道角色—黑哥。而黑哥用一連串台灣地下秩序的潛規則禮遇了阿狗一行人，也因此讓阿狗捲入無法掌握的台灣黑道鬥爭之中。而這一連串令來自香港的黑道摸不著頭緒的潛規則，也在劇情中被表明為「台灣洪門的 Style！」。

台灣被強烈地描述成一個極度非理性的所在。黑哥出場的第一個情節，便是因為小弟一個輕微的不順其心，他就滿餐館朝小弟追打，最後非得剪斷他的小拇指才善罷甘休。接著便是黑哥以他的方式盡其「地主之誼」，帶著阿狗一行人至舞廳瘋狂地敬酒，期間看小弟不順眼就順手拿酒瓶砸碎在小弟頭上，以至隔日小弟成了智能障礙，阿狗一行人也醉到不省人事而誤了事。其他台灣大哥的人物設定，也都是出乎意料的，動不動就要把人家的頭打成稀巴爛、手砍下來餵狗，令人難以依靠常理捉摸的黑道大哥，完全是非理性的危險人物，其飲酒文化也是極盡瘋狂野蠻，明顯刻意放大、戲謔這種相對於香港文化的「奇觀」。



圖 7：《一個字頭的誕生》中香港黑道不能適應的瘋狂飲酒文化
（圖片截圖自《一個字頭的誕生》）

最後，阿狗因為一股道義，站出來公然向台灣老大談判，並對台灣大哥噙聲說到：「道理不通就講陰功⁵，這就是你們台灣大哥大的 Style 嗎？！」成功地獲得台灣大哥的認同，在台灣地下社會闖下一席之地，得人尊重。也是一個形塑出香港講道理的「法治」底蘊，相對於台灣社會仍是講人情的「人治」印象的另一範例，並且最後是香港的系統戰勝且征服。



圖 8：《一個字頭的誕生》中非理性的台灣黑道形象
（圖片截圖自《一個字頭的誕生》）

《一個字頭的誕生》在台灣所拍攝的所有場景與情節，公然、囂張的豪華聲色場所比比皆是（公權力與黑道分不清界線的奇觀），不然就是空蕩蕩的場面或是荒

⁵廣東話俚語，意指道理講不贏人就牽扯人情。

蕪的雜草地，相對於影片開頭及結尾時一群人在香港的市容皆是繁榮熱鬧的狀況形成絕對的對比。

從三部電影之中所呈現出來的台灣明顯是令人不安的所在，且是令香港的「狠角色」難以掌握的地方，劇中對於香港人踏足台灣的呈現角度，皆帶有一種領先者進入相對落後地區的權威省視眼光，猶如紳士進入混雜不堪的境地，必須處處提防著當地的野蠻，並且試著去認識它進而征服它。其中隱藏著香港對於自我認同感的渴望及追求，以至於必須描寫出個一襯托對象來完成優越感的形塑，此時台灣就成為這樣的角色登場了——一個自我認同的參照對象。

香港黑道電影對台灣粗俗的形象塑造或許是有所本的，同時代的台灣所出產的黑幫電影也鍾愛描寫階層較低的草根人物，但是可以看出不同的是人物設定的多面向層次以及背後的文化意涵。從台灣電影可以觀察由台灣自身視角及省視態度下的台灣黑道，看得出該時代台灣黑道電影與社會氛圍之間的關係是密不可分的，並非猶如香港電影所描述之純然負面的表象。

台灣本土電影中的角色設定，從台灣新電影浪潮一直到解嚴後電影，常常展現出粗野、草莽的人物形象，標示出城市／鄉村、文明／粗野的分際，例如1983年侯孝賢所執導《風櫃來的人》中的阿清、阿榮，1989年《悲情城市》中的文雄，1996年《南國再見，南國》中的小高、扁頭，1992年徐小明執導《少年吔，安啦！》中的捷哥、阿國。

這些人物標誌在台灣電影的時代背景有其特殊的歷史情結刻意凸顯的作用，80年代展現台灣追求現代化人際疏離感的新電影浪潮，與90年代解嚴電影展現的國族認同失落感（廖盈芝，2015）。而在粗俗的角色設定上，台灣電影除了呈現角色的弱勢之外，也凸顯出在環境艱困下更難能可貴的情義，並非如香港電影所呈現的非理性且沒有原則的，例如上述的文雄為了保自己的小弟而遭到刺殺；小高為自己不爭氣的小弟扁頭及其女友小麻花瞻前顧後不顧一切的義氣相挺，最後疲憊不堪而車禍身亡；捷哥全憑兄弟義氣要為自己的大哥復仇，這不顧一切的復仇行動甚至造成了自己的好友標哥的犧牲。因此，除了粗俗的人物設定外，台灣黑道電影更

刻意在人物設定上偏重弱勢且失去主權的悲情角色，並顯現出逆境中生存的韌性及信念，以展現大時代巨輪下的無奈感。

台灣電影中的黑道角色所呈現的粗俗面相是多層次的，然而在此時的香港電影並不會關切屬於台灣的秩序及理性，也不會呈現台灣黑道溫情義氣的一面，顯然有其劇情營造之需求。片中所呈現出的台灣黑道則趨於單一且刻意放大粗俗的表象，顯現出香港電影在台灣黑道人物的刻劃之片面及偏頗。

Barry Keith Grant 分析電影與圖像研究時認為，圖像研究作為電影類型研究的重要概念，除了分析電影中特定的人物、物件、場景的場面調度之外，更需要關切電影圖像的安排及組成所提供的象徵意義與詮釋。而之於本文更需要強調的，是 Grant (2007: 12) 認為這樣的象徵與詮釋是與歷史考據並不存在著必然的對應關係。因此，於台灣電影中的黑道角色都有其複雜的時代背景及背後所象徵的集體意識，是一個「想像的共同體 (imagined community)」，可以視為之於每個時代洪流的一種在野反動。但若由台灣之外的文化體來看同時代的台灣電影，對於時代的悲劇情境氛圍的刻意展現未必能夠有所同理心，也就是說從外來眼光所看待的草莽，其實在台灣內部是一種反饋政府的人文關懷。在缺乏歷史感的情境之下，因而特別會在造型上的共通性產生引用上的誤用，誤用造型的客觀性、誤用角色特質的客觀性，而成為以男性氣概為主要呈現角度的香港英雄式黑道電影中的陰性特質象徵，此形象與台灣現況不存在必然的對應關係。

不可否認，本文以此三部電影作為案例所凸顯出的台灣奇觀形象並非全然虛構，有些內容於現實中之台灣確實有所發生，例如黑道與政治的關係、飲酒文化、吃檳榔的習慣或是情色場所等。1984 年，台灣政府發動「一清專案」，全力掃蕩台灣幫派，上千人被捕（許春金，1993），然而被捕的黑道份子在管訓隊的三年管訓後，於 1987 年陸續釋放，造成黑道世代上的錯亂爭鬥，台灣治安再度混亂（陳季芳，1988）。1990 年，台灣政府再次發動大規模掃蕩「迅雷專案」，再次逮捕數千名黑幫份子。許多黑道人物為求自保免於遭受肅清，加上當時台灣民風更趨於民主，便將自己轉型為民意代表或是生意人，幫派則成為地方派系及生意版圖（陳國霖，2004: 111、184）。在政治與經濟相互依仗之下，許多打交道的地下文化也逐

漸形成，所經營的生意也不乏踩在灰色地帶的情色場所，黑道滲透政治與經濟的現象在台灣確實有發生。

然而，同時代的香港社會亦有其混雜不穩定的面向，在1985年香港警方共接獲了87000份的罪案報告，仍尚未統計未被檢舉或是發現的罪案之下，在那個年代平均每六分鐘便發生一起犯罪事件。同時代，在香港從事不同形式的色情交易的女性有十四萬人之多，約佔香港女性人口的5%（張佐華、胡健，1989：254-260）。而粗略統計香港黑社會人口在1989年將近二十萬人次，分屬於十四K、和記、四大、潮幫等組織（章盛，1989：76-78），而集黃、賭、毒於一地的三不管地帶「九龍城寨」，也於八〇年代末期才被政府介入著手拆遷（魯金，1997）。

可以看得出，當時香港地下社會以及治安問題其實不比台灣更加安定。而各地方的文化、秩序習性皆有其自主性，香港與台灣的混雜是具有差異但並不存在優劣的評斷基礎。香港電影所取材台灣黑道元素時，具有將台灣現象以較低階的地下文化進行類型化的意味，並且再以香港自身較為崇高的英雄式黑道進行征服，有刻意將台灣作為襯托自身優越的企圖。

肆、建構台灣「奇觀」之內、外部因素

從前文案例分析可以看出，香港黑道電影在劇情安排上皆有將台灣的各方層面作為襯托香港是一個相對理性、文明並且先進的場域，而香港黑道電影何以在八〇年代末期至九七年間產生如此「台灣奇觀」的現象，筆者從其內、外部綜合因素試論之：

一、內部因素

香港經歷被殖民歷程、中國的切割政策及工業經濟快速發展，生活水平逐漸與中國拉開距離而引發優越感，使得香港居民對政治產生冷漠而全心投入經濟發展，在被殖民期間可以說是對殖民者少有批判反思的意識（吳偉光，2013）。因而香港

在面臨「九七」回歸前的十年內，面對未知的轉變處於被動，導致整體社會焦慮不安。面對政治上權力的轉移之際，香港人產生了對身份認同的混淆。這段期間香港在政治上沒有辦法確認自身的定位。因此，在政治以外的領域，香港不斷藉由各種方法來為確認身份而採取「措施（tactic）」⁶。

借鏡香港文學的發展狀況與研究，可以看出香港藝文界在面臨九七年回歸命運那些年，對於新的結構，香港不斷與台灣、東南亞以及中國各地的藝文界積極交流、碰撞，企圖重新建構香港的位置（陳筱筠，2015：96-97）。而香港電影在面對九七的焦慮時刻，也如同它的文學發展般有其境遇性⁷（Situatdness），去摸索、建立自身的文化邊界。

從歷史上來看，香港從來沒有處於歷史的中心，也從來沒有過書寫它自己歷史的權力，但它不斷致力於從邊緣的角度去形塑「另類的時間和另類的價值（Chow，1998：147）。」在這段時間，香港電影的手法企圖掙脫集體焦慮狀態，可以發現其特意強調自身先進、文明的定位，以補足在政治上官方認證的缺憾。也就像朱穎琪所分析的，在美學、藝文上，香港化來自歷史邊緣性的悲憤為自強，進而透過「美學層面上，重新認識自己作為歷史的被動者或敘述者，而化被動為主動（Chu，1998：53）。」

與香港在政治上與歷史上的地下身份類似，香港黑道電影便是這個社會狀態下的經典的題材，藉「黑道」將自身投射於邊緣、陰性、另類於主流權利。黑社會中的情義、掙扎、肅殺及犧牲，明顯將自我定位在一個弱勢的、處於主流陰暗面的角色（相對於白道）。而宣揚在弱勢中「盜亦有道」的俠義精神（鍾大豐，2009），廣受香港本地市場的青睞，可見香港市民普遍價值觀是對其精神有所共鳴，某種程

⁶德瑟托（Michel de Certeau）曾言：「措施是弱者的藝術」，措施利用並依賴「機會」，在沒有戰利品儲備營地的狀況下建立它自己的位置並計劃進攻（Michel de Certeau, 1983：37）。香港在面對回歸焦慮的期間，包含文學、音樂、戲劇、電影在內這些非政治、官方的文化活動，都成為完善措施的機會領域。

⁷史書美在〈華語語系的概念〉中，以沙特（Paul Sartre）「境遇文學」的概念提出一種專為特殊歷史時刻而書寫的某種創作，也可以視之為一種行動（act）（Shih，2011：709-718）。

度反映出在放任的殖民手法下，以及對未來的不能確定的時空下香港所創建屬於自身的地下秩序。

美國電影學者及作家 Martha P. Nochimson (2007) 歸納出美國好萊塢式的黑幫電影與香港黑道電影具有較為類似共通的特質，移民族群不惜一切要爭取在地社會價值的認同，這樣的電影角色或劇情的特質引發各族群的電影觀眾各自的投射與共鳴，也能激起觀者對於人類求生的意志力與生命力的敬佩之心。也可以說，這樣激情的特質安排，具有「英雄式」正反對立的電影特質，挑起香港觀眾對於英雄的悲情遭遇及令人敬佩的情義精神之最大共鳴。在此立場之下，「台灣」及「台灣人」成為作為對照的「他者」，藉此用以凝聚香港人對於自身認同的價值觀集體認同感。而「英雄式」電影所需要具備的高戲劇張力以及激情的特質，使台灣的鄉土、草根，則以「奇觀」的方式呈現。

二、外部因素

八〇年代的香港，在拍攝外地題材上，或許在基於觀眾切身感以及拍攝難度的考量上，選擇語言文化相近的異地文化肯定相對容易促成。而與香港鄰近的華人地區，中國大陸以及台灣都是可能選項，但在香港電影的發展期間，中國大陸仍處於相當封閉的政治狀態，而香港則是對世界開放的英屬殖民地，在拍攝以及行程的安排自由度方面，會牽扯太多政治因素，執行上較於不便。相對於大陸，台灣在八〇年代末期至九〇年代，正是經歷政治解嚴的時期，民主與自由的追求是這個時期的主旋律，民間社會的力量向政治力、經濟力，以及兩者結合所產生的扭曲現象，進行一連串的回應與施壓（蕭新煌，1989）。民間自主的創作風氣逐漸擺脫健康寫實或是政宣軍教這類大量受政治限制的製片部門，讓港、台兩地的電影工業發展、交流可能性大大提升。

台灣新電影運動(1982-1987)後，本土電影市場可以說是進入斷層及轉型期，正及台灣經濟起飛的年代，因此許多台灣電影投資人轉戰投資香港電影，並且有著相當可觀的投資金額（魏君子，2010），其投資額可能佔據港片總資金的三分之二至四分之三（張建，1998），而拍攝的內容，也可能因此融入更多的台灣內容去迎

合台灣觀眾（馮建三，2003）。具有台灣資方背景的電影製作公司，自然擁有較多的台灣拍攝場地及資源。這個現象是綜合出現於各類型的香港電影之中，只是在黑道電影在題材時常需要一個作為反派中的「他者」角色，對於劇組在編劇設計時，將「他者」選於台灣，也有其地利之便，對於拍攝台灣的慾望以及安排頻繁度大大地提升。

再者，由於香港與台灣在國際上並沒有簽署「引渡條例」，又囿於距離及文化相近度的問題，歷史上確實有許多香港的重犯潛逃台灣的真實事件，並且是充滿戲劇張力及香港居民口耳相傳的傳奇事件，自然成為電影改編的題材。例如六零到七零年代香港知名的「四大探長」，歷史上真的輾轉逃亡過台灣。時常出現在香港黑道電影中的大馬哥、小馬哥—東方日報的創辦人馬惜如、馬惜珍兩兄弟，也曾潛逃台灣將近四十年。將觀眾心中熟悉的傳奇事件改編成電影，不但真實投射的效果十足，並且更能增加話題性。

香港處於移民社會，拍攝如此默默無名，靠著的一手一腳打拼起來，歷經政治、經濟起飛的這段歷史的小人物，可以說是一個美好的共同記憶，能非常有效地凝聚共同意識，但如此經歷卻也牽扯不少地下社會的秩序。而這段輝煌的香港歷史，「台灣」這個暗底下的角色，則是不可能回避不談的。而為了戲劇效果，往往在這樣的電影之中必須獨獨放大台灣的潛逃效益。

香港與台灣，在文化發展上有一定的緊密性，兩地都經歷殖民統治的歷程，不可思議的是，兩個社會都在「回歸祖國」後又經歷了「祖國」的「內部殖民」或是「再殖民」。李丁讚討論香港與台灣的相關性時述：「自九〇年代開始，中國日漸強大，構成了所謂的『中國因素』，一日強似一日地對台灣產生莫大的威脅。從此，台灣的民主陷入與香港類似的困境（李丁讚，2014：152）。」兩個社會都同時面臨中國的「經濟支配」與「統一壓迫」。這些共同命運，把兩個社會綁得越來越緊。

在過去香港與台灣的關係可以說是河水不犯井水，誰對誰都不是特別瞭解，但自從九七回歸大限要到之前，香港與台灣關係突然緊密了起來（胡晴舫，2010）。香港與台灣的民主化運動，也因為中國因素的作用，而出現各種趨同的現象，香港與台灣在轉型上面臨的處境越來越類似，並且成為互相參照、互相取暖的對象。而

此時期的台灣經過七〇年代鄉土運動的浪潮，本土意識被刻意彰顯，市井小民的草根生活成為文學、美術、電影中時常被描寫的的題材，尤其台灣黑道電影與鄉土運動之間的密切關係（廖瑩芝，2015），給香港電影創作者有不少向的參考，當香港尋求一個襯托自身先進的對象時，台灣自然地成為最佳的對象。

伍、結語

從視覺文化研究的角度看來，一個資訊爆炸發達的時代，視覺文化對人的影響儼然可以成為真實世界樣貌的發展變因，此時，虛構與事實的界線越來越模糊不清。既然香港電影對台灣觀眾影響甚深，那香港電影中所呈現的台灣印象亦會使台灣觀眾對自我認識產生一定的影響。並且香港電影更是世界電影輸出的大產地，其所書寫的台灣，也對世界其他地區對台灣的印象有所影響力。

雖然台灣無論在現實面或是自身拍攝電影手法上有令香港電影形塑負面、陰性形象的範本，但仍然能夠看出香港電影刻意且片面放大其所欲凸顯的奇觀視角。而事實上台灣的地下社會，仍然有自身一套充滿情義的秩序及脈絡，也不乏在台灣電影之中以自己的電影語言中顯現出來。並且，一個社會的面向並非單一的，若香港黑道電影在此時期對台灣具有單一化的形象塑造，觀眾則需留意其背後所欲彰顯的目的及張力。

香港電影藉由書寫他者，將台灣形塑以「奇觀」形象來將香港襯托為一個文明、先進的場域，藉此建立出香港人的自我的認同感，補足其長期在歷史上、政治上的不確定。但若在觀賞此類電影時對其發展脈絡不能有多些瞭解，可能無意間對該時代的台灣在印象上受到左右進而發生刻板印象。本文對其進行探討提供一個喚起對觀看香港電影反思意識的另一個角度，作為台灣視點則在娛樂之餘需要提起對其之片面觀點之意識，認識其歷史背景及文化因素，以避免被其強烈的視覺文化浸染而陷入將其自然認定為客觀及全面的泥淖。

香港電影之中所呈現的台灣角色與情節，其象徵的並非台灣本身，而是一種香

港人心中必須克服且排除的難關及醜惡。其與真實台灣的真實文化脈絡與歷史考據，不具有擬真性（*verisimilitude*），並不能代表台灣的真實狀態。

參考文獻

- 李丁讚（1996）。「邊緣帝國」：香港、好萊塢和（殖民）日本三地電影對台灣擴張比較研究。《台灣社會研究季刊》，**21**，141-170。
- 李丁讚（2014）。「殖民體制下的民主困境：台灣與香港之比較」專題引言。《文化研究》，**18**，150-158。
- 吳偉光（2013）。反思香港的文化身份理論。《文化研究@嶺南》，**35**。檢自：<http://commons.ln.edu.hk/mcsln/vol35/iss1/3/>。
- 林芝禾（2009）。消費社會的奇觀顯影。《議藝份子》，**13**，209-221。
- 張佐華、胡健（1989）。《香港面面觀》，西安：陝西人民出版社。
- 陳季芳（1988）。天道盟組織細剖。《時報週刊》，**564**，36-40。
- 陳芸芸（譯）（2012）。《視覺文化面觀 *An introduction to visual culture*》（原作者 Nicholas Mirzoeff，原著出版年 1999）。台北：韋伯文化國際出版有限公司。
- 許春金（1993）。不良幫派處理模式之泛文化比較研究，內政部警政署刑事警察局委託研究。
- 張英進（2001）。游離與香港與上海之間：懷舊，電影，文化想像。《中外文學》，**29**，**10**，51-67。
- 章盛（1989）。《香港黑社會內幕》，香港：中國華僑出版公司。
- 張健（1998）。《九十年代港產片工業一瞥：困景的探討及出路》。香港：關注香港電影工業發展研究會。
- 陳國霖（2004）。《黑金》，台北：商周出版。
- 陳筱筠（2015）。《1980 年代香港文學的建構與跨界想像》（博士論文）。取自台灣博碩士論文系統。（永久網址 <https://hdl.handle.net/11296/978265>）
- 馮建三（2003）。香港電影工業的中國背景：以台灣為對照。《中外文學》，**32**（4），87-111。
- 廖瑩芝（2015）。幫派、國族與男性氣概：解嚴後台灣電影中的幫派男性形象。《文化研究》，**20**，53-78。

- 魯金 (1997)。九龍城寨話史，香港：三聯。
- 魏君子 (2010)。香港電影演義，台北：時英出版社。
- 鍾大豐 (2009)。從「盜亦有道」到「春秋無義戰」－香港「黑道」電影中的身份、價值和社會認同的演變。上海大學學報 (社會科學版), 16, 1, 96-100。
- 蕭新煌 (1989)。社會力－台灣向前看。台北：自立晚報。
- Certeau, M. d. (1984). *The Practice of Everyday Life* (Steven Rendall trans). Berkeley: U of California P.
- Chu, B. (1998). The Ambivalence of History: Nostalgia Films Understood in the Post - Colonial Context. *Hong Kong Cultural Studies Bulletin*, 8-9 (Spring/Summer), 41-54.
- Chow, R. (1998). *Ethic after Idealism: Theory–Culture–Ethnicity–Reading*. Bloomington, Indiana UP .
- Debord, G. (1994). *The Society of the Spectacle* (Donald Nicholson -Smith trans). New York: Zone Books .
- Grant, B. K. (2007). *Film genre: from iconography to ideology*. London: Wallflower.
- Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In Braudy, Leo & Cohen, Marshall(Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833 -844) . New York: Oxford UP.
- Shih, S, M. (2011). The Concept of Sinophone. *PMLA*, 126(3), 709-718.
- Wilson, R (2009). Reviewed Work(s): Dying to Belong: Gangster Movies in Hollywood and Hong Kong. [Review of the book *Dying to Belong: Gangster Movies in Hollywood and Hong Kong*, by Martha P. Nochimson]. *Film Quarterly*, 62(4), 90-91.