

國立台灣師範大學美術研究所國畫組碩士論文

指導教授：程代勒教授

「挪用」當代藝術創作方法
-從「古調新彈」至「移花接木」

**“Borrowing” creative works from Contemporary
Art— from “playing the old tune with new melody”
to “grafting one twig on another”**

研究生：游雯迪撰

中華民國九十八年六月

目次

第壹章:緒論

第一節、研究動機與目的	1
一、研究動機:	1
二、研究目的;	2
第二節、研究方法與架構	4
一、研究方法	4
二、研究架構圖	5
第三節、研究內容與範圍限制	6
一、研究內容	6
二、研究範圍與界定	6

第貳章:創作理念學理基礎

第一節、挪用產生的環境背景	8
一、當代背景	8
二、藝術史背景	10
二、生活中的蛛絲馬跡	12
第二節、挪用的哲學思考	15
一、解構使其大放異彩	15
二、解釋美學的呼應	18
三、其他相關美學	25
四、小結	29

第叁章:挪用與經典再創造

第一節、挪用的再造	32
一、挪用在時代的衍義	34
二、「挪用有理」的時代思辯	38
三、平面視覺的挪用	40
第二節、「old is new」—經典	41
一、經典的當代解讀	41
二、經典的運用與挪用的關係	42

三、 「old is new」	44
第肆章:個人創作理念與內容、實踐	
前言—個人創作理念	46
第一節、個人創作系列分類與手法分析	47
一、 移花接木	47
二、 古調新彈	52
三、 創作流程、分析架構	54
第二節、個人創作的實踐(作品介紹)	55
一、 代表作品圖版說明(手稿及創作過程)	55
二、 次要作品彩色圖版	75
第伍章:結論	107
參考書目:	109

圖 次

一、主要作品

- 圖 1、【古法悠悠】 90×90×7 cm，2008，絹本，工筆.....56
圖 2、【空妙】，180×90 cm，2007，絹本，工筆.....60
圖 3、【熟悉陌生人】，180×90 cm，2007，絹本，工筆.....63
圖 4、【化】，88×46 cm，2009，絹本，水干，工筆.....67
圖 5、【牧馬圖】，30×90 cm，2009，絹本，工筆.....71

二、次要作品

- 圖 6、【雞精】，120×30 cm，2007，絹本，水干，工筆.....76
圖 7、【向左看 向右看】，90×30×4 cm，2007，絹本，水干，工筆.....79
圖 8、【琵琶別抱】，50×32 cm，2007，絹本，工筆.....81
圖 9、【塵園外】，180×90 cm，2007，絹本，工筆.....83
圖 10、【鶴舞】，180×90×9 cm，2008，絹本，水干，工筆.....85
圖 11、【桐油菜花系列】，66×83,99×55,65×63 cm，絹本，工筆87
圖 12、【一個鵝胸的人】，60×120 cm，2005，絹本，工筆.....90
圖 13、【醜小鴨】 60×90 cm ，2005 ，絹本，彩墨，工筆.....92
圖 14、【二鵝者】，60×120 cm ，2005 ，絹本，彩墨，工筆.....93
圖 15、【黑天鵝】，60×90 cm ，2005 ，絹本，彩墨，工筆.....94
圖 16、【桃花源(障壁畫)】，180×90×4 cm ，2005 ，絹本，彩墨，工筆.....95
圖 17、【碩鼠】，36×30 cm ，2007，絹本，彩墨，工筆.....96
圖 18、【朋友】，36×36 cm ，2007 ，絹本，彩墨，工筆.....97
圖 19、【「擺」馬圖】，40×115 cm×2，2009，絹本，水干，工筆.....98
圖 20、【空間】，36×115 cm，2009，絹本，水干，工筆.....101
圖 21、【五牛圖】，90×180×4 cm，2009 未完，絹本，水干，工筆.....103

謝誌

感謝我的父母親，在藝術繪畫這條不歸路上給我最大的支持，雖在專業上無法給予十足的建議，卻給足了藝術領域上最大阻礙的能量－現實，使我可享有無後顧之憂的瀟灑，敢勇往直前的擁抱藝術，雖今日的我仍無法達到所謂的「大孝」，但現今的小榮耀，卻是因你們而享有的。

感謝藝術這路上一路走來的老師與前輩，在高中時期的藝術啓蒙，在大學－台灣藝術大學為學生奠下的水墨畫的根基，進入研究所，在程代勒教授的用心，使其學生可順利的完成學業，以及在莊連東教授、洪顯超教授亦友亦師的師生關係下，開啓了學生對當代藝術的視野，以一種刺激、開放式、多元的方式，引導著學生發展出自己的風格，接著感謝白適名教授、董澤平教授一路以來的支持與鼓勵以及同儕間的相互支持與互助下，著實讓我深感師大這大環境，彷彿就像是個大家庭，同為一個宏偉的夢想而前進。

研究所的畢業，使我為藝術的路上開啓下一個里程碑，在追求的過程，將始終朝向保持著不變的遠程目標前進，感謝一路無怨無悔付出的父母、老師、親友，致上最由衷的謝意，未來將盡我所能以完成目標，以報答之恩。文章、創作如有未盡之處，尚請不吝指正。

二 00 九年六月 游雯迪 謹致於桃園

摘要

在 20 世紀以來，「挪用」在當代藝術創作中一直備受爭議且引人注目，無論是利用現成物或大眾文化所熟悉的形式與符號，都是在創作者「別有用心」下去實現的藝術創作。

這東西是誰動手做並不重要，關鍵是將極為普通的日常東西或是具有權威性的經典，去賦予它新的語彙與新的觀念和角度，那麼它原來的作用則就消失了

提出這觀點是達達主義的杜尚，這為「挪用」在當代備了書，使其更可光明正大的「合理化」、「普遍化」。它打破傳統藝術的觀念並在後現代主義下的背景，挑戰了現代主義追求個人獨特精神的形式語彙，企圖去對它進行批判與省思。

「信息全球化」、「讀圖時代」的來臨了，不外乎也是另外一個推手，於是挪用的產生，有著它存在的必然性，充分的利用挪用對象所承載的豐富信息與大眾視覺經驗通過語境的改變，去完成其傳統藝術手段難已實現的藝術功能，企圖讓藝術最大限度的貼近大眾。

挪用僅僅只是一種創作的方法，樣式是創作出來的結果，而不是創作的前提，倘若因挪用，而使其為樣式所限，那麼則失去藝術創作的精神追求同時間，不可否認著，有必要性的小心防範著媒介文化同質化所帶來的個性風格的喪失。

個人採取了利用挪用來面對傳統經典，既不是恪守傳統的規範，也不是一味的趕時髦，期許自己可通過在對傳統的深入研究並不斷挖掘傳統精隨內容，融合當代現實生活中的體驗趣、反思，使其作品既可對傳統經典藝術的重新詮釋，也可借鑑傳統藝術形式而延伸出來的當代藝術語彙，在相互的對話下，從而催生了新的關係，產生新的藝術。

關鍵字：挪用、經典

Abstract

Since the beginning of 20th century, “Borrowing” has been controversial and eye-catching in the contemporary art works. Either with something available or the familiar forms and signs of popular culture, they all came into being by the artists with “design hearts” that put them into practice.

It does not matter who worked them out, the focus is that the common daily products or classics with authority were endowed with new vocabulary as well as new concepts and new angles to be viewed. As a result, their original functions have disappeared.

The Dadaist Marcel Duchamp proposed the concept and that prepared a book for borrowing in contemporary to make it reasonable and universal to the public. It then broke the concepts in traditional arts. In the modernism background, it challenged the form language of unique spirits that modernists had pursued, and criticized and reflected upon it with attempts. Two other forces to make it appear are the advents of “message globalization” and “age of picture reading.” As a result, the production of borrowing is a necessity so that it could fully utilize the abundant messages within the borrowed subject and the changes through the audience vision experiences to complete its art functions that is difficult to be reached with the traditional arts. Its purpose is to have audience approach arts as much as they could.

Borrowing is only an approach or art creation, so styles are the outcomes of art creation, not the creation itself. If the art works is limited simply because of the approach of borrowing, the spirit of art works creation is lost in the pursuit of styles. While at the same time, we can not deny that simulation in media cultures could possibly lose the styles created by unique personality if it is not taken care of with great cautions.

Personally I adopted skills of borrowing to deal with traditional classics. Neither did I stick to the norms in the traditions, nor did I try to catch up with the times. I made a promise to myself that I should probe deeper into traditional research to dig out the

essence in the tradition, and I should also merge myself in the contemporary life to have fantastic experience to reflect upon myself. I should reinterpret the traditional classic art in the works and extend the contemporary art by learning from the traditional art forms. Through the dialogue and interaction between tradition and modern arts, the new relationship would come into existence and the new forms of art would follow.

Key words: borrowing, classic

第壹章—緒論

第一節、研究動機與目的

一、研究動機:

觀看當代水墨在現今的發展，隨著西方科技文明的蓬勃，席捲了整個當代藝術，西方文化的侵略遠比軍事侵略來得更迅猛更有效。現代水墨「筆墨等於零」「革中鋒的命」的口號，不限於毛筆、宣紙、水墨材料而努力去開發新的可能；觀念水墨破除架上繪畫的舊有形式去發展以外的可能藝術方式演出，遠比架上繪畫更令人眼花撩亂的變奏，著重觀念，而非形式。然無論是發展抽象水墨、實驗性水墨、觀念水墨等，這些無疑都是努力構建水墨能在國際間有一席之地。

然而曾問在這深受西方思潮的言語環境下，是否跟從西方觀念藝術還是堅持符合中國自身特色的道路？當代水墨藝術面臨著前所未有的紛繁複雜的局面。極力推崇的現代水墨大興其道，多元化、無中心、各種潮流與觀念因素迅速被推向極致的結果，往往到最後所面對的卻是充斥著一張張面目全非的怪臉或神情木然、呲牙裂嘴，從古希臘就開始建立起來的經典美學，在 20 世紀的現代和後現代藝術思潮逐漸消解，越來越多被扭曲和異化的畫面上出現令人作嘔的視覺「噪音」。在當今的畫壇已經少見經典的、古典的審美現象，反美學、反藝術的視覺愈演愈烈，世人的面前彷彿出現了盛大狂歡的視覺筵席，滿足一度膨脹的視覺饗宴欲望，人們充斥在調侃的、反諷的、戲謔的甚至到膚淺、色情、血腥的視覺圖像。

面對當代與傳統古典這樣的極端，總會在其中作選擇，曾有人把這樣的紛亂譬喻成兩瓶酒，傳統繪畫是一瓶味美醇厚，飽含濃郁芬芳的陳年二鍋頭，雖然純美，但是包裝簡陋，其貌不揚。另一瓶則是當代藝術，他是把各種酒雜染一起，濃烈辛辣，喝下去使腸胃翻江蹈覆的美國雞尾酒，但包裝考究。是流行與品牌的代名詞。¹這兩種的選擇，無法清楚的知道何種的優異，雖在大環境的影響下，重口味普遍成為當今大眾的第一選擇，卻往往在品嚐過第二瓶酒的重口味後，忽然驚覺一切以西方為中心，奉西方思潮為神而絕然放棄手中毛筆，扮起安迪·沃荷(Andy Warhol)，似乎如同東方經典常說的東施效顰，而感困惑、迷惘與矛盾。於是回歸到第一瓶酒的醇香，一種擁有可普遍深受大眾喜愛、願意接受的藝術形

¹張亮：《兩瓶酒——后現代語境下的藝術選擇》，《今日科苑》，2008 年第 10 期，頁 210。

式，採取著最原始，利用雙手不斷的訓練而來表達萬物情感、描繪事物價值的方式，或許我們可說，這是個科技當道的時代，手工創作的價值勢必處於在不斷變化之中，它已不再單純的如同過去那種傳遞信息的功能，相反的逐漸轉向是一種生命內在心靈的寄託價值，然而，往往卻是最能感動人的所在。第一瓶酒的回歸，或許可說是一種嚮往，身處在當代，面對東方藝術面臨在西方思潮所帶來的衝擊，出現了各種的對應，有的人採取的方式是全然的不理會，堅持水墨畫筆墨功夫，講求氣韻生動，重視技法與技巧之類的傳統工夫；有人則把水墨單純的看是一種媒材，以探討媒材的方式去表現水墨畫的精神；也有人依循西方理念價值的依歸，企圖擺脫水墨畫精神的桎梏和形式的束縛；更有人直接打破這兩者間的框架，不在乎的相互穿插利用，與其說是合併，不如說是一種融合。

筆者本身扮演著「矛盾」，既排斥追究過度荒謬的藝術形式所帶來壓力，卻接受在當代藝術背後下思維；既對古典經典愛戴，卻又不安於室的反動，似乎想為它做點什麼？卻又調皮的作弄。藝術永遠都是創作者自身的感悟以及心之所向，感悟大環境下的衝突，心向自我內心對古典的情有獨衷，於是選擇了「挪用」，一種對古典的東西在某種程度上的再現(儼然是對過分荒謬的藝術形式的反擊)，這不僅分享些傳統的概念，卻仍與當代思維的相呼應，挪用古典經典絕非是種復古，在當代的衝擊以及經過不斷的探索、重新的描繪去建構出具有當代感的古典形式，利用各種古典的樣式與當代語彙的結合，期待著以用新的方法與視點去觀看過去，企求到既有古典元素又有很強現代感得當代作品。

二、研究目的:

(一)「old is new」—利用挪用使其東方經典藝術得已發展:

「old is new」這個觀念的產生，是在偶然一次前故宮林曼麗女院長的演講中聽到，面對其中的觀念頗感認同。「old is new」，期待經典與當代人有更多人的對話，加入嶄新的當代創意美學，讓人見識到經典充滿活力的一面。

經典繪畫總是給人的感覺又近又遠。尤其是來自外雙溪故宮裡的東方經典，對大眾而言，過去，故宮往往給人的印象是充滿了政治符號，也總給人一種冰冷、嚴肅的感覺，然而，卻渾然不知裡頭充滿著無限經典之作，這些經典都是過去古代最頂尖的藝術家、創作者，用當時最好的技術所產生的心血結晶，皆都值得當代的人去細細品味。「藝術生活化」的概念是近幾年在各大領域逐漸展現，

挪用經典的概念是種轉念，當代的人挪用經典，而經典生處在當下，以當代創作人的理念與思維建立一個橋樑使其經典與欣賞者甚至創作者來個世紀對話，藉由這樣的創意，讓東方經典融入民眾的生活。

(二)回歸

回歸，面對身處於在紛雜的現代、後現代主義環境中，這無疑是精神與心靈得以沈思的慰藉，重新去建立起深厚的古典、經典文化和當代思維語彙的合作，筆者所謂的回歸，不是那種一比一固有規範的古典，相反的卻是擁有一種共享的樂趣，承認人的多樣化，尊重各式各樣個體的存在。追求筆法細膩的與造型的完美，卻不願固執古典的教條規範，從容的面對一切的標準法則卻悠遊的重新檢視藝術活動過程中所需體驗的現實世界。從古典經典出發，再透過不斷的吸納及借助科技新知，得以發展新的視覺模式。

(三)介入「當代」的東方語彙擁有的獨特價值

面對古典主義的傳統以及對古代經典大師的作品，再創造新的詮釋以賦予新鮮感和驚奇性，這是古代經典大師作品的變體，也是東方古典主義的一種特殊延續法，雖說細麗、精緻的風格是一種對古典主義傳統繪畫技術的延續與繼承，卻也是呈現出某種精神上的背離與再造。

藝術創作是筆者的專長，藝術存在的價值，是創新跟美感，雖然美感不是絕對的，美感是可以辨證的，但創新是絕對的。用另一個角度去看待萬物，利用新角度、新思維去期待可創造一個更好或更不一樣的東西，來開啓一個新的可能性。

第二節、研究方法與架構

一、 研究方法

(一)、建構:揭發問題

1、面對自身時代精神的呼應

2、相關文獻資料的研讀:

透過在廣泛閱讀文獻下的幫助，使其面對當代所面臨的問題更可迎刃而解，有了理論上的基礎，方便筆者為提出的假設有據，也為創作模式建立起一個好的學理背景。

(二)、檢核:過程

1、 資料的系統分系與歸納:

在此階段整理所收集的資料去進行系統式的分類，無論是相關理論、期刊、畫冊、電子媒體等皆依各章節的需求歸納統整，以方便理出個中心思想

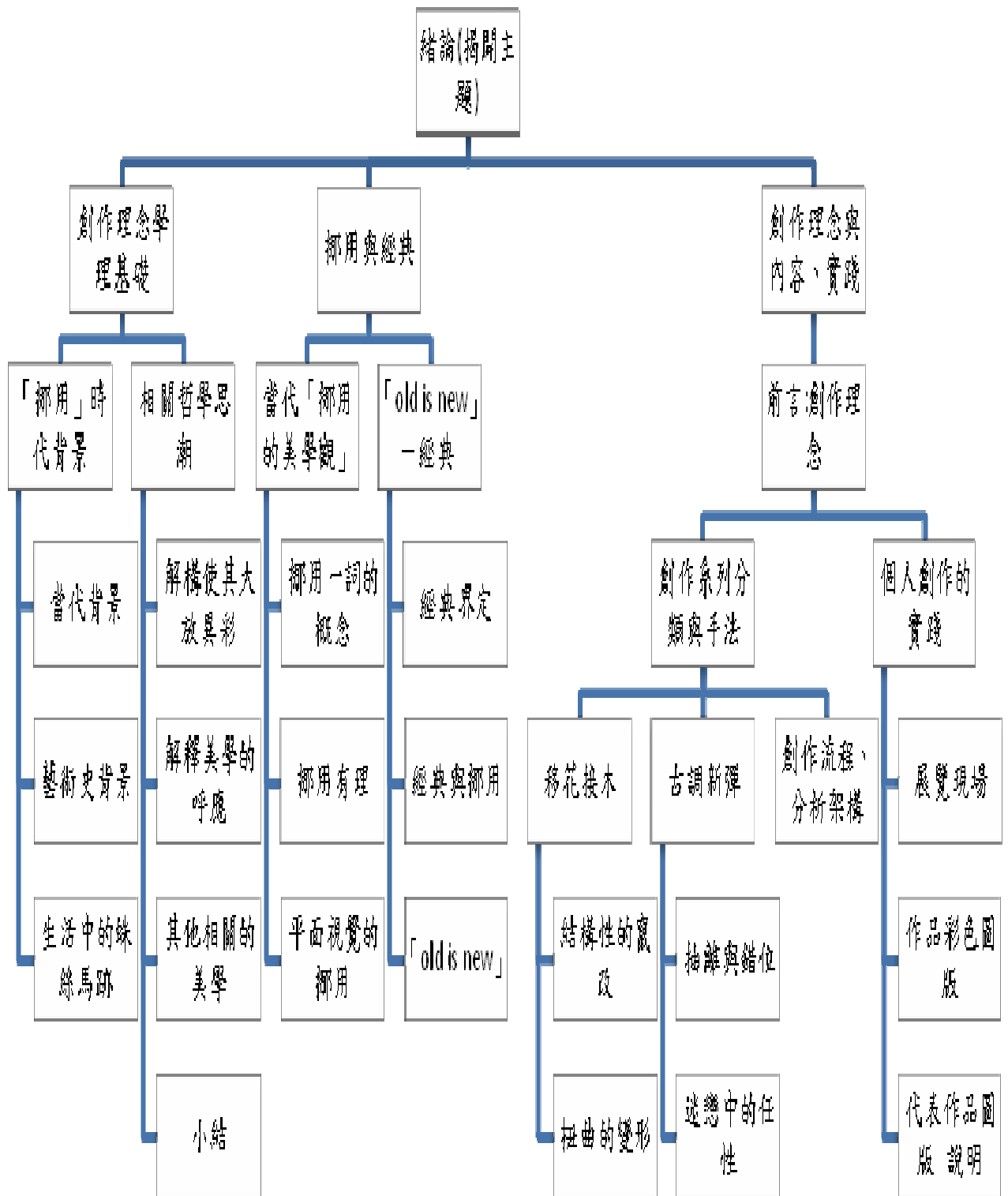
2、 創作實驗:

在題材、表現形式、媒材運用、技法的開闊與個人的思維、獨特見解的一切可能性，利用當代創作手法—「挪用」與東方經典語彙的對話，盡可能的發展無限的可能。

(三)實踐:創作作品的呈現與檢驗:

在歷經創作研究中，透過不斷的對自我的觀察及檢視，以及學者的推論，努力的去建立自我的思想觀念，並在不斷的擬定與歸納，去形塑創作風格也在此階段去實踐與呈現。

二、 研究架構圖



第三節、研究內容與範圍限制

一、 研究內容:

本文共分五章 12 小節，首章緒論探討筆者面對當代水墨受到西潮種種衝擊下以及自身對傳統經典的喜好所處於的矛盾心態下所引發的動機與目的，簡單的說明筆者自我創作的相關內容則以大綱說明。至第二章起，則為創作的文獻探究，即是創作理念學理基礎，以創作模式~挪用為主要中心，分別為挪用的本身定義、時代背景以及西方哲學思潮三大主軸來談。第三章與第四章分為是創作內容的實踐，第三章開章明義的點出創作內容，談的是挪用、經典與藝術三重的關係，借而尋求自身的繪畫風格，透過在「古典經典」、「當代藝術」這相互矛盾基因來發展自身的整合。第四章的主題，借由技法與材質形式上的探究，試圖去發展藝術上的種種可能性，針對個人現階段的創作解析，將作品理念、形式演變與選取的媒材技巧，皆在透過挪用、當代、傳統經典的對話，為自身創作提供一個無限寬敞的未知數。

二、 研究範圍限制:

(一)、題材範圍選擇:唐宋繪畫風格

古調新彈與移花接木二者面對唐宋繪畫的挪用，採取著不同的方式。在古新新彈中多為追溯唐宋人精麗高古的工筆繪畫風格，多致力於古典設色，敷染醇厚，而線條勾勒嚴謹的精筆風格，勾勒出高雅的造型。

移花接木則純粹的把唐宋經典圖像符號化，對創作者而言圖像的符號化既是不再在意原作者本身想敘說的種種意義，轉而重視當下創作者的言語。挪用唐宋繪畫的圖像，任意的隨機取材，不帶任何的刻意性，只因醉翁之意不在酒，純粹得把它單純符號化。

之所以選擇唐宋經典，除了因遺留下的作品本就較為少量，數量少則就較輕易的成為經典，不外乎本身對唐宋繪畫風格的富麗、精細的形式迷戀，迷戀往往使人陶醉，於是失去了外界對挪用的負面評價的擔憂，而毅然決然的選擇此題材與方法來創作。

(二)、媒材與技法選擇:絹本、工筆

選擇以絹本工筆為創作，其目的只是一種表述自己的內心情感的方式，面對傳統古典的情有獨鍾，卻身處於在當代藝術這大環境，四處都充斥著矛盾與衝突，混融與碰撞本身就是筆者最大的課題，東方、古典、西方與當代該如何在不自違背自我內心又可毫無限制的自由悠遊於在這二十世紀當代語彙下找尋平衡點。

工筆畫，筆者認為是東方抒情意象表達的最佳手段，雖說它與世界當代語彙看似毫無相關，皆各屬於兩兩不同語彙，然而換個角度想，工筆畫著重結構穩定表達的語意，經典中那水墨線條、渲染及勾勒敷色的筆墨，強調著人與萬物存在狀態下的平靜體驗，並帶有意象抒情的象徵，彷彿有著節奏緩慢的自然主義狀態下的精神表達。卻與當代環境所產的人與精神的衝撞與不適應，主體不確定，環境不和諧，兩兩如此的兩極化，在不停的碰撞與不合，何嘗不是種轉機，工筆畫那種提供的獨具東方語彙神秘、寧靜氣質的現代審美樣式，正是東方繪畫語言介入世界藝術具有強烈東方語彙的「語意結構」重建的契機；工筆畫帶給筆者可輕易的在兩兩間任意的遊走，東方、古典、西方與當代，透過採取工筆畫語彙，自身內在心靈的反思，借鑒當代藝術的表達樣式，在不停的重新組合中尋求不同的當代水墨語彙，以成全筆者內心中衝突的整合。

第貳章：創作理念學理基礎

第一節、挪用產生的環境背景

一、當代背景:

(一)社會政治

觀看台灣的社會政治，當一個社會從集權走上了所謂的民主國家制度時，則代表著權力分享，中心不再是唯一的基準點，於是權力不是一種固定不變的，不再是可以掌握的位置，而是一種貫穿整個社會的「能量流」¹

德希達(Jacques Derrida)的解構主義提到：

每一個點都是對前個點的替換和瓦解、摧毀或顛覆，而這個替代的點又被下一個點給瓦解，中心永遠不可能抵達。²

在民主國家則也是如此，沒有永遠的執政者，誰都有可能被繼任者瓦解，在民主國家，沒有所謂的中心，傅柯展開了他對「權力壓制」，說的就是：人人都是中心，人人也都不是中心。這就是人與人的關係，是處在於一種自由遊戲裡，人不是做為主體而處於中心裡，人也不是做為主體而是把客體與自己置於一種總體結構之中，人與人如果要產生關係，那也是一種非同一性的關係。³所以我們可以說，在民主國家中，人與人之間是在一種可無限置換與替補的關係中，而這樣可無限替換的現象，導致當代思維的改變，單就藝術來說，「挪用」之所以成為 20 世紀重要的創作手法，首要條件明白顛覆經典的價值，沒有絕對的標準，有的則是可不斷的替代與瓦解。

(二)經濟

20 世紀的世界，是商品經濟無限擴張、大眾媒體(尤其是電子傳媒)迅速發展的時代，台灣在過去的幾十年間，從小型的農業為主的經濟體系，發展到工業為主的經濟體系。然後又以迅雷不及掩耳的速度發展後工業，於是市場經濟取得一定的成效，物質文化相對的也有較大的發展，而在這階段稱之為「後工業時期」或是「媒介資本主義」，生產工具變成「知識」，「知識」的掌握大權則是各個階層都可自由流通，借助公共傳媒的日益興盛，網路與市場貿易所帶動的全球化推

¹能量流是指能量在區域生態系統的食物鏈、食物網內轉變、轉移與消耗的過程，其中尚包含能量金字塔與食物量金字塔等觀念，而當社會套用於能量流，則代表著每個單位有著其重要性。轉引：<http://e-info.org.tw/>台灣環保資訊中心

²牛宏寶：《西方現代美學》，北京市，人民出版社，2002 年版，頁 736。

³梅奎爾(J. G. Merquior)：《傅柯》(陳瑞麟譯)，臺北市，桂冠書店 1998 年版，民 87，頁 139。

動台灣與全球互相通聯，這樣的結果促使台灣也與當代文化思潮的接軌上。再加上當商品經濟的高度自由發展，使得消費者可以變成生產者，生產者也同時是消費者，大家的身分可互通沒有嚴格設限，於是無論是農人、工人、商人，大家已由固有封閉的結構中「解構」出來⁴。這樣的自由的飄流重組，產生人們對事情的看法，不再只是單一固定的思考而是轉向複數的可能，資訊的重組與複製能力，使其內容與形式都將發生解構性的關係，於是「解構」的概念出現，使得當今人類的頭腦不再是硬綁綁，不再是說一則一，說二絕不是三，腦袋的活用在加上科技的輔助，於是引發許多新的思維模式的產生。

大眾傳媒文化及商業消費文化，形成一種可複製性的圖像充斥在我們日常生活中，進入當代人頭腦中的圖像信息無論是質量或數量都遠遠的超過歷史上的前輩，我們填鴨式的塞入許多瞬間影像記憶，然而這樣的快速接受新的傳播信息已不是傳統思維所能應付的，勢必會有所改變，於是「圖像時代」的到來，影響著我們的思維方法、視覺習慣，進而在藝術上改變了創作模式。經濟影響了文化背景的改变，當代社會的高度商品化和高度媒介化，使其當代文化轉變成一種大眾性、消費性的世俗文化，在藝術創作上逐漸不再強迫性的要求追求個性、獨創和超越，本雅明(Walter Benjamin)所說的「藝術的韻味」⁵已不再是唯一，機械複製下的作品開始展露出頭腳。挪用的創作模式，是依附在這樣的文化背景下，藝術性的精神似乎關呼著大眾化，可說是種指引，指引社會大眾去認可的創作模式，然一旦認可又不那麼絕對。

詹姆遜(Fredric Jameson)曾說：現代主義的特徵是烏托邦的設想，而後現代主義卻是和商品化緊緊聯繫在一起的。⁶商品化的現象在資本的邏輯下呈現，導致無論是在文化上、藝術上等領域或多或少都有著無可避免的衝擊，於是以往的雅文化和俗文化的界限被打破了，那種至尊地位的精英文化部分被取代，文化已然悄悄的走上了大眾文化，大眾文化的思維方式與精英文化有著差異性的不同，這不僅提供當代文化的新思想與價值，還開啓當代藝術創作的方向。而以挪用經典的創作模式來釋出崇敬的善意，或顛覆經典，瓦解典範的挑戰，在具備，「推廣、宣傳」下的心態下，企圖使其打破精英的策略，趨向於大眾，再創者激發無

⁴羅青：《什麼是後現代藝術》，台北，五四書店，民 78。

⁵ 韻味：在本雅明看來，一件藝術作品的獨特之處在於它的「韻味」，也就是藝術的光環，而就時空角度來說就是在一定距離之外但感覺上卻是如此貼近的獨一無二顯現。他認為當代的藝術，攝影、電影、電視都是機械複製下的作品，不再是唯一。

⁶ 詹姆遜(Fredric Jameson)：《後現代主義與文化理論》(唐小兵譯)，北京市，北京大學，1997 年版，民 87，頁 221。

論是日常生活一些習以為常之事物或為博物館中價值性高的經典之作都套入在作品裡，使其觀賞者因而發展出思想情感、價值態度上的深刻改變，獲得對習以為常的日常物有所新的想法，獲得對經典的距離感的消失，而不再陌生。

二、藝術史背景:

60年代末至70年代初西方藝術界裡出現了現代主義之後的後現代藝術，它挑戰的現代主義的一切，對於現代主義所追求的個人價值以及採取個人創作來抵制傳統集體化創作規範所做的抗爭。現代主義是批判那種一切遵從大眾所規範的法規(古典主義)來企圖革命，以一種反傳統具有顛覆性的精神去強迫著大眾的接受與認同，然而這種被視為精神與心理束縛的不斷解放與釋放，勢必許多的行為是不被大眾所喜愛，甚至產生厭惡，再者現代主義標榜著個人意識，有著自命清高的意味，追求著「專利性」的創作方式，過度的重視藝術形式風格，無論是題材與內容、技術與材料，然卻忽略了「意義」上的清晰，於是往往大眾得借由藝評家，才可略知其一，這樣的結果導致藝術與大眾的疏離危機，因而更顯現出種種的格格不入。社會是需要藝術的，人類的週遭環境更需要藝術來靜心，這樣的情況是有改變需要，當然這樣的改變是潛移默化，當時間來到大眾對那種追求個人獨特風格的接受到麻木，對批判藝術的認同到缺乏精神刺激的那天，也就是消費性文化的開始，在《談挪用》文中就提出:當他們對現代主義的形式更加的寬容以致麻木，於是乾脆轉向通俗文化以尋求消費性的感官興奮，藝術傳統不再對創新構成壓力，相反，藝術需要利用多種傳統打破它與公眾的隔膜。後現代藝術企圖打破經典與大眾之間中的鴻溝，藝術將降低身分與流行相惜，而流行將升格為藝術，挪用成了完成此目標的重要手法，將經典與眾俗間的距離差異消除，當大眾再度面對經典時，卻是在不斷的挪用、複製下使其由陌生到熟悉、由戒懼到親切，作品總算回歸於大眾。

現代藝術所帶來與大眾的疏離危機感，逐漸不再適應當代社會，改變是必然性，改變使其更為大眾化與公共化。文化消費的時代來臨，生活藝術化、藝術生活化是當代所嚮往及追求，大眾扮演著影響藝術現象中的不可或缺的角色，以致藝術得被迫放棄曾經所承載的哲學功能，強化着可輕易被大眾所認同、理解的娛樂性質。藝術變得不再是沉重，可輕鬆且任意的述說，簡單來說:就是要怎麼做都行，而人人都可成為藝術家。在當代文化中，所有的形象，包括藝術形象與大

眾媒介，都處於不確定性的(傳達意義)轉型狀態之中。⁷這代表著，在不確定下的情形中，藝術將可不再受到法規及標準束縛，古典主義可能不是唯一，指責錯誤與是非不應是在藝術教學裡出現。藝術品的產生，在不受到種種限制的開放：一種想法的表達就可能是藝術，儘管不再是屬於傳統認知中的媒介。達達主義杜尚(Marcel Duchamp)，不費吹煙之力，創作了藝術品《泉》(圖 1)，在他的手上，日常用品都成了藝術品，小便尿斗更成了經典。⁸

在當代文化社會裡，藝術所扮演的角色是大方的，是得與社會相互交流的，週遭環境所形成的視覺現象，不再是藝術家關起門來自家交流，藝術則必須具有



更多元性的形式產生與多種意義來適應廣大接受的能量，不確定的特性成了最便利的捷徑，後現代主義著重的去中心及

泉 (Fountain) 1917 年(圖 1)
Readymade: porcelain urinal, 高 60 cm

意義消解成了最好的當代藝術背景。在《談挪用》一文提出：如果現代藝術是社會菁英知識份子的藝術，那麼後現代藝術則是社會公共知識份子的藝術。在當代藝術多元發展下，大眾化運用是其中重要的媒介，然絕非是庸俗的迎合，藝術家仍必須擁有自我的意識及獨特性的創意來面對從前既有的各種正規傳統或當代流行風格，來展現出符合現代個人的生活、思想和觀念。海邊的石頭，在海水的日夜侵襲下，由原本的奇形怪狀逐漸改變成面目似圓的鵝卵石，然藝術家絕不可是鵝卵石，以挪用來創作的方式也不是海水，而應是藝術家用聰慧的機智去構思、用不減獨特性格去創造，並在社會與文化中去反思自我存在的價值與意義。

⁷鄧慶華：《談“挪用”對當代藝術中一個重要創作方法的分析》，天津美術學院研究所碩士論文，2007年1月，頁7。

⁸杜尚：認為這東西是什麼並不重要，關鍵是在當一件看似普通的日常生活之物，當一旦將它放入新的環境，並在它身上建立起另一種新的觀看角度且新的名子，那麼此物則將失去它原有的意義。

一、 挪用在生活中的蛛絲馬跡:



挪用凱蒂貓於蛋糕上，來增加顧客的買氣(圖 2)



情境的氛圍的營造，吸引著顧客的胃雷(圖 3)



現今諸多設計師，在傳統中尋找靈感(圖 4)

觀看當代，採取挪用來創作的模式，在各行各業都可尋得些許蛛絲馬跡，就日常生活食、衣、住、行、娛樂方面來看，出現的情況，更是不可勝數，就食方面來說就常有以各種經典或家喻戶曉的符號、圖像來呈現食物，可愛卡通小叮噠、凱蒂貓等造型皆可挪用在各種零嘴包裝、蛋糕上(圖 2)。

增加顧客的喜愛以及購買慾望或者在餐飲室內環境的擺設佈置也挪用各種經典情境來吸引著客官，以某家涮羊肉鍋餐廳為例，打的就是蒙古人吃鍋與室內佈置的方式來呈現(圖 3)，室內挪用了當時情境，使其顧客身陷其中彷彿置身於當時的時空去進行的享受；衣著、造型方面則有著內容與形式的，分離，混搭，重組的現象不斷在現今年輕人身上發現，在設計上重新尋找復古調意味，許多設計師無論是題材或內

容都有著結合傳統形式來與當代流行融合意味，表現出符合現代性美感(圖 4)。流行影劇中，許多身為流行趨勢的明星，造型上融合經典造型來帶動新風潮，黃金比例女神奧黛莉赫本是個經典，她的髮型到現在依舊是帶領流行的一個契機，創意上加入些當代流行的美感即可輕易的形成一股風潮(圖 5)；



現今人在造型上也追求復古與當代的結合，產生視覺上的新意(圖 5)

住的方面則是在建築掀起一股另類風潮，於風格上大量的把中國符號與西洋現代主義的建築記號結合一起或綜合古今中外的各種樣式，形成一種折衷主義的建築樣式：這種樣式最大的特色就是仍然具備現代建築的精神，即外觀簡潔，但又不願完全摒棄

古典式樣的細節裝飾，如講究的線條、收頭、及立面橫帶的修飾

等。高雄港區管理局，就是這方面建築的代表(圖 6)，不對稱的開窗，說明了當初的建築物內部使用的隔局已經改變



折衷式的建築，是當代當紅的炸子雞(圖 6)



凱蒂貓的建築，使人彷彿進入童話世界(圖 7)

了"樣版式"的對



復古造型的機車，為時下年輕人多了一份選擇(圖 8)

稱歐式折衷建築，有著現代建築的伏筆。建築"功能化"凱蒂貓造型的建築成了假日的觀光勝地，可愛的造型吸引了大眾的前往，無形中形成了商機(圖 7)，這何嘗不是種創意；行的方面，則紛紛出現許多新馬達復古樣種的車型，

臺灣偉士牌推出 50 周年紀念車 ET8 後，國內機車市場上便陸續出現標榜復古造型的機車，一時間，復古成爲了國內機車市場上的熱門話

題，也成了時下年輕人的流行指標(圖 8)。



《食神》中的如花(圖 9)

的出場一如花，另類的「美女」，動作無非挖鼻屎、甩頭髮，對白多則兩三句（有時甚至沒有），出場時間也很少有超過三分鐘的，但他給人的印象早已深深印在心中，而這就是經典，也就如此地被廣泛挪用，形成一種令人啼笑皆非的效果。（圖 9、10，11）

就娛樂方面，無論是音樂、繪畫、電影、等也都出現許多相關的創作形式，個個都充滿著挪用式的觀念來實現的技巧，就音樂來說，布袋戲大師黃俊雄就是拿古典家現代中外音樂來融合，來當作布袋戲配樂音樂、就流行歌壇則有陳楊的看戲，用北管的調子來使古今中外各種曲調進行多重組合，電影上例子更是不勝枚舉，其中

以周星馳的電影中許多影片都有他的



《唐伯虎點秋香》中的如花(圖 10)



如花(圖 11)

「挪用」的創作模式

在日常中已悄然占據許多位置，選擇不同的方式去實踐創作，不同的方法是在個人獨特想法及觀念影響著，應而產生差異性的形式，挪用在二十世紀以來是受到大眾注目的創作手法，通過平易近人的呈現方式，使其面對社會、面對大眾、面對自身思考或面對傳統文化皆可包含於內。



阿婆客家花布，現今廣受喜愛與流行運用(圖 12)

第二節:挪用的哲學思考

一、 解構的世界使其挪用大放光彩:

在當代藝術中,當被挪用的對象由原本的語境被挪出並放入一個新的語境時空裡,進而衍生出特有的價值意義的這個過程,我們可以說這種過程是一種解構過程,解構產生了自我主體性的瓦解,就如傅科(Michel Foucault)所說的:

後現代是對主體的謀殺,就像是上帝在尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche)那裡被謀殺一樣。」甚至還說:「主體的消亡總結為「人的終結」。⁹

首先瓦解主體的幫兇是「結構主義」,因其最大的特點就是以非主體的結構來取代了人作為主體的地位。並且結構主義也把凡是具有源頭意義的語言結構,與現實世界和人的關注視野分割了,這就是說一旦只按照結構主義系統來解釋,而這個規範系統又不是意識主體所能把握及參與,那麼此刻自我意識就不再這麼重要。於是我們可以說人在結構主義中只是一個齒輪,許許多多的齒輪組成一個社會,而每一個齒輪也會在每一次的轉動相互影響,而更重要的是齒輪是種無意識的東西,所以自我主體正式瓦解。不過在結構主義裡仍追求的是有著「中心」的無自我主體社會,然而當來到了在德希達的「解構主義」,就更進一步的以「去中心」,來「消解主體中心」。所以當藝術面臨去中心及主體的消解時,不僅是對現在主義中所追求的出自於個人獨特風格技巧的一筆一畫宣告終結,同時也對經典的權威有所懷疑。在挪用的創作模式裡,主體不再首居其位,甚至可以說是消失了。把一切事物回歸表象,看成是種符號,而以一种冷漠的似真又似假方式呈現,它已不再與人的情感發生直接關係,就像機械般的無意識的複製,就像是在冷漠中帶有不確定性來進行飄忽不定的創作,所呈現出來的只是向某種客觀物體返回的傾向,而此在《西方現代美學》有這樣的解釋:「這種客觀返回並不是恢復古典時期自然物的神怪性,而是變成了冷漠和無主宰的物,這物彷彿與人沒有任何關係地獨立存在那,以一种純粹的他性各自孤立的散置著。」¹⁰

當挪用在對主體的不重視,單單把挪用的對象回歸成一種表象、符號,於是

⁹梅奎爾(J. G. Merquior):《傅柯》(陳瑞麟譯),臺北市,桂冠書店 1998 年版,民 87,頁 589。

¹⁰牛宏寶:《西方現代美學》,北京市,人民出版社,2002 年版,頁 729。

經典中有的意義就開始瓦解了。

作品不再對所謂的經典作品提供任何意義，作品是拒絕解釋的，意義也是不可以尋找的，唯一可行只有體驗。¹¹

挪用把大眾熟悉的經典轉移於另一個特定的語境中，消解原來所承載的信息和意義，重新另外建立新的思維，這與在解構主義提出作品不能解釋，只能體驗，僅提供在閱讀上的經驗，而不是在解釋上做分析，並且書(作品)的意義是在於「不斷在閱讀中享受經驗」¹²的說法不謀而合，這意味著與傳統觀看作品方法與此有著不同的觀點，傳統中認為因為一件藝術品中內在的涵義與它所呈現出來的「表象」往往不盡相同，所以在往往一件藝術作品都得通過評論家的解說後才得以明白其一，然而評論家的解說真能代表著作者的原意，又或者作者原意真如此重要，傳統裡要求表象與本質二項是處於對立的，表象往往都是虛偽的，然唯有透過表象深入本質，才可以偵測到被表象遮蔽住的內在涵義。不過在挪用裡則正是要打破此觀看模式，它專門討論表象、把它當作是個符號，只在意作品的表層意義，不涉及作品裡內在有何涵義(寓言、象徵)，並且認為根本沒有所謂的表象與本質的對立，所以更也不願意去挖掘原有經典的意義。挪用就是這種削平深度而走上一種淺表層，不再相信所謂真理而走向只淺看表面，從為何做此作品走向就是不斷的做，從對作品思想的內化的創新而走向就是不斷的複製等…行爲，

於是在對經典進行挪用的同時，就是把經典作品看成是一種單純的本文，因為本文後面根本沒有任何的終極意義以及神聖的追求。傅柯說:藝術只是類似吸毒快感的「極限體驗」，¹³藝術只需要單純的「自足」而不需社會思考與鬥爭，只需在意「表層」且必要性的告別傳統、歷史，於是就產生了「斷裂感」，而這樣的斷裂感更是說明經典中的圖像即是「符號」，它在意的只是純粹、孤立的現代，沒有過去和未來的時間觀念，有的是打破時間中的任何的限制，彷彿就像是在進行一場跨時空的超級舞會，通通都聚集一起了。挪用的創作使其經典藝術失去了原有意義外，同時也可任意的跨越時空，例如:當在對經典作品進行所謂的「挪用」時，並不那麼在意經典作品中涵義以及它的歷史背景。是以一種徹底的零碎意象所堆積、拼湊編織而成的任意形式。「挪用」這些零碎意象的堆積、拼湊，對經典作品的無限制複製，使得我們與經典作品、作者的距離感的消失，藝

¹¹牛宏寶：《西方現代美學》，北京市，人民出版社，2002年版，頁236。

¹²同上，頁740。

¹³同上，頁696。

術將不再崇高，這也證明了當代正逐漸由精英文化邁入大眾文化中。

解構的閱讀性質影響著挪用

在德希達解構美學思想主要可分成三大部分來說：其一、是它對寫作及本文方面的看法。其二、關於閱讀的解構性質。其三、解構的愉悅感。¹⁴其中又以閱讀的解構性在創作上影響最大。所謂的閱讀的解構性中的閱讀，並不單單指的是本文上的閱讀，在此可以解釋為閱讀古今中外「經典之作」(以下的閱讀，皆引申為此義)。「解構」這一詞源自於海德格爾(Martin Heidegger)的《存在與時間》中所用的「destruktion」，意思是分解、翻掘、揭示¹⁵，在這裡它是指被解構的東西可以在懷疑和超越中得到把握。解構的閱讀性質其實就是一種另類的解釋學，而德希達對此想法是賦予在「差異」中，因為德希達認為「語言只有差異，沒有絕對的關係」。¹⁶「差異」是德希達在解構策略中的一個基礎。在面對傳統的閱讀方式，是以一種固定結構或尋找作者終極含意為目標，然而在所謂的解構裡就是要瓦解此種閱讀的模式，因為對本文來說，作者永遠是缺席、不在場的，作者不可能控制本文。當套用在一件經典的藝術作品，說明著作者不可能控制觀看者的想法，即便作者之意為「a」，但就觀賞者為言也許是「b」；當被挪用的對象由原本正常的語境進入一個陌生或者非正常下的語境時，其代表著它將脫離固有的意義，傳遞著因人而異的多層涵義。德希達在他解構的閱讀性裡就存有兩種策略：一種是致力於破譯夢想或是破譯一種固定結構和符號系統制約的真實和本源；另一種則是不再去追尋本源，肯定「自由遊戲」，試圖超越人或人本主義。¹⁷這就好像當我們面對一件藝術作品，我們將不再追求作者原本的意義，而是實踐「自由遊戲」，逃離形而上學的專制，使其意義變得飄移、不確定，也就是說在每一次的挪用都是對本文的解構式的顛覆與瓦解，經由顛覆和瓦解再加以重組，就是俗語說的「沒有破壞，哪來建設」。倘若沒有解構的遊戲，我們就有可能被我們賦予本文的某種牢固的本質或終極意義給綑綁，也就無法產生挪用的創作模式。

¹⁴牛宏寶：《西方現代美學》，北京市，人民出版社，2002年版，頁739

¹⁵ 同上，頁721。

¹⁶ 同上，頁723。

¹⁷ 同上，頁740。

二、解釋美學的呼應:

(一) 挪用的創作使其作者原意消失

觀賞者經由個人在體驗上的不同而產生差異，每個人用著不同方式與經驗來面對同一種情境，面對經典的視覺形象概念採取著最大限度的多種意義與個人性的解讀方式，這為經典提供了許多曖昧的解讀空間。

在解釋學裡伽達默爾(Hans-Georg Gadamer)認為解讀文學藝術作品是屬於一件作品的內在本質，也就是說解讀即是「再創作」，簡單來說就是當我們在去「挪用」一個本文或藝術作品，我們並不是想要去恢復、追尋作品的原意，只是要試圖去探究當時形成作者在畫面上所產生的視界。所以當利用經典作品來進行創作時，我們很清楚的知道我們不可能把自己重新放置在一去不復返的過去，因為經典作品對我們而言就如同伽達默爾認為的：「遊戲」是藝術作品生存的方式，如果想要使一件作品 獲得生命，觀賞者就必須得通過親身參與，才能發現本文的意義與真理¹⁸。本文，不屬於作者的原意，而是單純的為文章內容，於是當我們在對經典作品進行挪用、複製的同時，則是在為經典創造不同意義與價值，反之當我們一味的把作品的意義，看成是作者本身原有的意義，那麼就等於失去了對作品的分享。因為挪用意味著創作者的個人體驗再一次對經典的意義進行不同的召喚，簡單來說就是把別人的東西變成自己的東西，這在伽達莫爾的解釋學裡認為這是「自然接近的可能性」¹⁹意思是說經典不可能對創作者具有一種真正的約束力，當作者在完成作品的同時，就與作品分離，它們各歸各的，於是作品中的意義也就有可能超越過作者本身的涵義。挪用絕非是一種複製，它是一種另外建立不同於作者的意涵的創作模式。而這種創作模式的方式，將會帶來一種無窮盡的不確定性以及挑戰性，當然也就沒有理由返回作者那狹隘的國度中。

不同的經驗以及不同的生活體驗，都是使其個人在面臨相同語境時產生不同的回響，影響此現象不外乎是個體性中，有著全然的「偏見」。

「偏見」一詞是伽達默爾在解釋學裡佔有舉足輕重的地位，在《真理與方法》伽達默爾首先就針對「偏見」的概念進行分析，說明「偏見」其實是法律上的用法，意義是在尚未正式裁決時就已先作出臨時性的批判，他並且反對笛卡兒(René Descartes)對偏見的說詞：勿使自己陷入偏見之中，應該專心致志去尋找所謂的

¹⁸伽達默爾(Hans-Georg Gadamer)：《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》(洪漢鼎,夏鎮平譯)，臺北市：時報文化,：學英總經銷，1995年，頁165

¹⁹同上，頁211。

真理。然而伽達默爾認為這是錯誤的，因為對任何理解都必須建立在偏見之上，所以當人只要試圖去理解一個本文（作品）就是在執行一種偏見，因為有了偏見，才可以把自己預先設定的意義投射在本文上（作品）並且把它當成是本文本來的意義，這就是自己預期的意義解讀了本文²⁰，當面對經典作品採取挪用方法，不外乎也是如此，創作者因有預期的意義而明白，就算是當一旦遇到無法預期的藝術作品時，也會就著個人的體驗、性向追求著自我的意義，因為偏見是個人化的。這種偏見，伽達默爾稱之為「前理解」，認為這是偏見的必要條件，使其偏見總必須發生在理解之前，唯有如此這樣才可以超越作者本身的意義引發出創作的靈感來源，就以觀看古代經典作品來舉例，當閱讀南宋，馬麟的《層疊冰銷》此作品，經由文獻得知這是由楊皇后題詩贈王提舉（提舉，為古代的官），楊皇后先做首詩，然後再叫當時宮廷畫師畫圖，再送給王提舉。然當創作者在觀賞此圖時，未先透過更深入的文獻研究，而直接以一種偏見模式來閱讀畫，創作者將會產生出一種直觀—認為堂堂一個皇后，怎麼會寫詩贈畫給區區一個題學的人，莫非此二人在當時的關係何種曖昧…（當然也許還有其他偏見），不過也因為有這樣的「偏見」，才引發出許多的靈感與創新。

（二）挪用證實了再創者最大

以挪用模式來創作的人，首要的條件就是得漠視原作者對作品的意義，提高自我對作品的解讀，這與接受美學大師—H.R.瓊斯(Hans Robert Jauss)強調「讀者最大」有著相同點，然而他認為讀者必是受過專業的能力的「理想性讀者」，也就是說在文學世界裡，他必須是高知識份子，具備有文學涵養的人，然如果就繪畫而言，就是必須是受過專業的技巧訓練，以及擁有解讀經典的能力，更重要的是「讀者」的自我意識需被提高。接受美學是在 20 世紀 60、70 年發展的且影響範圍擴及為大，它主要是以解釋學為基礎來發展的，H.R.瓊斯正是裡面的發起人，他是由老師伽達默爾的解釋學獨立出來的一個門派。²¹接受美學認為讀者的作用就有決定性的意義，這如同當挪用一件所謂的經典作品，而這經典之能在歷史上保有它一定的水準，這將不全然歸功原作者的生產創作，更重要的是大眾的接受，於是大眾對經典有著決定性的意義，這就說明經典是必須有生產、有消費的，挪用的創作模式可說是在大眾文化背景下的產物，原作者生產作品，再創者的挪用意味著消費，使其產生出新的詮釋方法。然而這裡，瓊斯強調的生產、消

²⁰伽達默爾(Hans-Georg Gadamer)：《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》（洪漢鼎、夏鎮平譯），臺北市：時報文化，學英總經銷，1995 年，頁 211。

²¹牛宏寶：《西方現代美學》，北京市，人民出版社，2002 年版，頁 526。

費絕非是經濟學上的生產、消費的關係，不可以直接的把它套用在藝術學上，這是因為經濟領域上他們二者關係是以單向式的方向在走，在藝術裡卻是以雙向式方式交流著，此這二者是相互溝通的。

挪用重視大眾，且認為經典和大眾之間必須發生一種融合，因為藝術要如何成為所謂的經典，得在大眾的融合參與下形成，通過大眾的裁決過程以及時間的考驗下，經典方可是經典，再創者(讀者)在大眾思維下創作，使其經典與以往不同的文靜，活潑的進入一種變化的經驗視覺。大部分的挪用手法選擇重視再創者，而漠視原作者。不過仍有部分是關乎著作者，當挪用是屬於技法上的挪用，則原作者就得在創作作品中占有一席之地，古調新彈中的「挪用」手法是擁有這一部分，作品是對原作者技法的挪用，技法一直以來都是作者豎立自我風格的重要元素，技法挪用就如同是創作作品中有著原作者的影子，這不得不使其畫面同時擁有著一部分是作品內容、原作者、作品，一部分則是接受、再創者、創作結果的研究，古調新彈雖大大的提升再創者的一切自由意識，無論是形式、題材，都與原作有著差異性，然而在技法卻仍然秉持對原作者的景仰，古調新彈系列【雞精】，作品本身有著再創者自身的想法、理念以及呈現出來的效果，卻仍保有經典作品中原作者的某些特質：北宋李迪的中的用筆技巧，格物致理的精神，以及呈現出的古調氣氛。這與單純的把挪用物當作是種符號的創作模式是有所不同，在創作的另一個手法中：移花接木，正是一種特意漠視原作者本身的意義，而強調再創者本身所賦予它的新的語彙，於是原作者對其而言充其量是個包袱。

以傳統經典作為挪用的對象其意義價值性，則建立在審美與歷史二方面，以瓊斯的觀點，審美，是當創作者在首度閱讀一件經典所產生的感覺、體驗，是必須和過去他所閱讀其他作品相互比較，方可進行審美作用。以歷史方面，則是作品本身在過去中的每一次被不同再創者接受所產生的經驗串連起的豐富性，這就一件經典作品，年代的久遠，為使得它更顯經典、價值，而首要條件就是必須擁有大眾的檢驗。²²這意味著傳統經典就像是一張有待演奏的樂譜²³，不同的再創者就擁有著不一樣的審美，而這樣的審美是在當時代所產生的結果。以〈明皇幸蜀圖〉為例，在故宮數位博物館中有一段話：

文獻記載，〈明皇幸蜀圖〉亦稱為〈摘瓜圖〉，自古多有摹本。近有學者提出新論，以美國王季遷氏所藏無款青綠山水一幅，上有「廷暉」半印，指其畫風與此〈明皇幸蜀圖〉相似，是以主張此幅出於元人胡廷暉臨摹。然亦有認為兩幅

²²朱狄：《當代西方藝術哲學》，北京市，人民出版社，1994年版，頁251。

²³一張有待演奏的樂譜：這就是瓊斯說的：藝術作品的價值，是必須建立在讀者的閱讀裡才能存在，也因為在每一個時代裡有著不同讀者的進行閱讀，才能使它更接近理想中的全部意義，這就是瓊斯把作品譬喻為之的道理。

畫風不甚類同者。猶待論考。而今傳存相同之構圖，據筆者所悉，則有本院藏傳唐李昭道〈春山行旅圖〉；此外，尚有日本大和文華館所藏與本幅之左半部相同之〈明皇幸蜀圖〉，及京都私人收藏之〈明皇幸蜀圖卷〉，另《宋元明清名畫大觀》印有〈明皇幸蜀圖〉殘片，美國佛利爾美術館亦藏有兩套〈明皇幸蜀圖〉，共計有六件作品。²⁴(圖 13)



明皇幸蜀圖 軸 絹

55.9x81 公分

於是在不同的再創者面對明皇幸蜀圖所進行「閱讀」時，經由的自身當時代的感覺、體驗以及當時社會的流行（色彩豔麗），使得此作品與原作截然不同，也因此就為明皇幸蜀圖留下的「當時的審美」。當元人胡廷暉對它進行閱讀時，唐李昭道再進行閱讀它等、當代再一次的閱讀它時，未來人在對它進行閱讀時，都是在加深傳統經典的豐富性使其更為大眾化。

在藝術上的挪用價值不是如實的臨摹、複製，而是融入再創者本身思維以及當代環境下的語彙，或者本身的特殊審美經驗，更甚者是對作品嚮往，當然重要的是那種不再重視原作者的原意觀念已慢慢浮現出，在接受美學中就強調說：任何想恢復作者原意的企圖，在實踐上是不可能的，且也沒有這種必要性。²⁵當以挪用為創作手法，被挪用物的性質就屬開放性，被挪用物應該具有接受其他多重解讀且等效意義的方法，因此再創者可以自由自在的對待被挪用物，且應該注意力集中在再創者與被挪用物上。在挪用的模式裡，之所以會產生各種創作力，其原動力就是在於被挪用物裡給與的能量，在接受美學中提到：

²⁴《故宮數位博物館》轉引

<http://tech2.npm.gov.tw/literature/graphy/graphyc.asp?Page=1&CKey=52>

²⁵王岳川、尚水主編：《後現代主義文化與美學》，北京，北京大學出版社，1992 年版，頁 51

當讀者經由各種各樣由本文提供給他的景象並且將這種種景象與「圖式化視野」相互聯合起來，來進行創作，而正是這過程作中將創作者自身內在的審美意識喚醒的種種反應結果，並使得創作靈感源源不絕。²⁶

於是這類的創作過程是透過不斷的感受和解讀來進行創作的結果，因而將一件經典作品展現一種意義上的完形，使其這種經典的完形作用是遠遠超過原作者本身的視界。

(三) 這是誰的作品又有何關係

在挪用創作模式中強調重視再創者，並把再創者的創作自由性逐一提高，如同：怎麼做都行，刻意的對作者原意的漠視，然而利用挪用來表現再創者的創作模式的同時，就有著二重身分，既是挪用經典的再創者，又是進行式中創作的原作者，然同時擁有這二重身分是不衝突的，既是在對經典的解讀也在等待著下一個再創者來解讀，如同一場遊戲，任何身分都不屬於確定性，可輕易的交換或退場，繪畫已經由自身表達的框框中解放出來，並且不再具有賦予作品擁有任何固定、正確意義權威的原作者，單純等待其他人的解讀並給予它多元的意義。

挪用經典來進行的創作方法說明著經典不再具備原作者的某一個中心觀念，因為企圖使經典擺脫原作者的那一元論而取得獨立生存的多元論。經典中的任意圖像在挪用中轉化成符號，使其原作之意在瞬間的失去意義，也等同是在宣稱作者的消亡。無需去重視原作者在作品中的動機、思維，對再創者而言並無需關心，更不需要去了解原作者的社會背景及文化，因為那與再創者無關，再創者關心的只有作品，甚至是作品中的一個符號而已，在傅科的《甚麼是作者》文中就說：

這是意味著符號的相互作用，與其說是按所指的旨意，還不如說是按其能指的特質建構而成……不是使一個主體固定在語言之中，而是創造一個可供書寫主體永遠消失的空間²⁷。

挪用在這裡意味著就是作者的主體意義喪失了，與其在意作者的一元思維，不如在意作品本身所能使其體驗出的多元特質。

²⁶王岳川,尚水主編：《後現代主義文化與美學》，北京，北京大學出版社，1992年版，頁56。

²⁷同上，頁288。

在傳統的語境中，總是習慣認為原作者是被賦予某種優先的地位和作用，他們擁有著無比豐富的經驗，有著啓迪大眾的言語，且教化人心功能，因為原作者與其他人不同，他的話一出口，將會使意義延伸以及有無比的超越性，然而以挪用為創作模式裡，是必須拋棄此觀點，甚至認為原作者會阻礙創作品的自由支配、自由通達、自由處理、自由構築且自由解構和重構，過度重視原作者所帶來視界中的意義，將只會使自己陷入綁手綁腳的困境裡，原作者不可能灌注一件作品一直永保無限泉源，原作者不是天才，也不是永遠擁有創作力充沛的人，而這些並不屬於原作者的功能，然而作者的功能是什們？在傅科認為作者的功能只是在描繪某一種意識形態的產物以及作者是人們用來表明我們懼怕意義膨脹的意識形態，控制人們思想意識不會無限制的發展。²⁸不過當隨著時代快速的不停轉變、改變，這種多元於無限制的思維反而是必備品，於是作者功能的這種的限制，也就瞬間失去它的意義並且消失，因此挪用經典作品來進行創作並以多元性的形式來重新重構的方法，在現今也就可以得到認同，不過仍需屬於在制約系統中，就是一種不再具有作者卻仍必須受到限制或者被體驗的系統裡。

「誰在真正的說話？難道真的是他而不會是別人嗎？」當利用經典作品來進行創作時，經典符號中的作者是否真為他？是否會因時代的久遠使其考證的正確度有待商榷，但這已不那麼重要；也或者因作品本身優過於作者（大眾的熟知度），人們早已不再在意作者為何？例：迪士尼米老鼠。於是我們將聽見的不是別的聲音而是一種騷動的冷漠，意謂：是誰在說話又有何關係？對挪用而言，關心的是它（經典）曾在哪裡使用過？它怎麼樣才能流通或者誰能將它占為己有？在它的內部什麼地方可接納一個可能的主體，而這主體又是否具有變化萬千的功能等，至於原作者就單單只是經典的中介與傳話筒。

（四）被挪用物的生存法則

當挪用的創作模式出現，無論是現成物、大眾性圖像或經典都得以一種「遊戲」的方式生存著，遊戲其實就是被挪用物的本身，更確切的來說就是被挪用物的生存方式，在藝術上歷史的繼承與現今創作性的衝突永遠沒有停息，新的藝術總是向過去傳統藝術下戰帖，而新的藝術也總是贏得當下，因為人的視覺總是需要不斷的新意，然而有趣的是舊的藝術也不會因此就消失，伽達默爾利用結構主義中的「共時性」、「同時性」來為此說明，藝術存在歷史中的變遷性和藝術的恆

²⁸王岳川、尚水主編：《後現代主義文化與美學》，北京，北京大學出版社，1992年版，頁294。

定性之間是相互開放的²⁹。這就是說無論時間如何的變化，這些被挪用物都可保有其「本身」，即便是這些被挪用物隨著年代的變遷有所差異，也會再經由創作者賦予它現今的語彙，而不失去它的「本身意義」，因為本身就屬於當下，當創作者在挪用一件現成物、大眾性圖像或經典時，無論它的起源是如何遙遠，都在其創作下贏得了完全的現代性，因此對創作者而言，被挪用物無論是在哪一時代所創造，它始終隸屬於「當下」，也就是說，被挪用物擁有了絕對的現在，同時它也可能為未來發聲。

遊戲的主體是什麼？在伽達默爾德看法裡，認為遊戲的真正主體不是遊戲者，而是遊戲的本身³⁰，舉個例子來說就如同當人在玩電玩，沈浸於遊戲的世界中，一切的劇本、情境其實早已被安排好的，玩家只是照本宣科呈現出，所以與其說是人在玩電玩，不如說是電玩在玩人，不過有意思的是這電玩中的程式也是由人所研發出。於是在這裡，我們就說人與電玩都不是主體，它們只是構成遊戲的一個因素、零件，而把他們結構起就是遊戲的本身。遊戲本身的基本特徵具有一種「反覆」的活動性，它能很巧妙的超越又同時回歸，就如同在電玩遊戲裡，每每一關的闖關成功就是一種超越，他使得玩家興奮，但當回過頭來看它不就是以設定好在那裡了嗎？使得玩家不得不回歸，像這種就是一種不斷的反覆行為，使得玩家在遊戲中自然的分解為二：一是交付於遊戲中「我」，二為觀看的「我」。這以線上遊戲來說明較為清楚，也就是當我化身為遊戲中的一位戰士的同時，就是交付於遊戲中的我，然當與線上的敵人交戰，不得不退居後來思考，即為觀看的「我」。然而事實上真正對遊戲有最真實的感受，以最可以很清楚自我的表現是在觀看的「我」，也只有觀看的「我」那使得遊戲有了理性，再加上遊戲中「我」的自我主控權交付，使得遊戲既在狂野中帶有理性思考下完成，並且在這種遊戲的反覆活動中不斷的自我更新。利用遊戲的這種特質在文學藝術創作上，伽達默爾認為，遊戲和藝術的生存方法是相同的，他說：本文和欣賞者之間同樣是一種遊戲，往復無窮的反覆，欣賞者將以全部的生命參入本文中，使本文的另一種生命誕生(視覺上的新世界)。³¹然而當我們回歸到繪畫藝術上，所謂的經典作品也是如此，經典作品利用遊戲的方式生存著，於是雖有一定固定的形象存在那，不過因經典作品的內在意義並不存在作者裡，它有著多元的可能性，它重於當下，於是當我們在賦予經典作品新的現代語彙，則將可使經典作品產生新的新意，也不失去經典作品的「本身」。

²⁹伽達默爾(Hans-Georg Gadamer)：《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》(洪漢鼎、夏鎮平譯)，臺北市：時報文化，學英總經銷，1995年，頁165

³⁰牛宏寶：《西方現代美學》，北京市，人民出版社，2002年版，頁139。

³¹同上，頁139。

三、其他相關美學:


(一) 皮爾斯(Charles Sanders Peirce)符號學與挪用:

當採取挪用的創作手法，面對經典作品來進行複製、拼貼等，皆為抽取經典中既有的圖像與視覺，所剩的意義就只有「符號」，就如先前所提的作者的死亡，作者的死亡，脫離作者的原意，把圖像視覺單純化並看致為符號，然符號是什麼？單就關於符號的界定，是包羅萬象的，在《哲學符號學：記號的普遍理論》認為符號是表達、傳播意義、信息以及認識象徵物；是代表某一個事物的另一個事物，它既是物質對象，也是心理效果；是在交際過程中能夠傳達思想感情的媒介物；是具有隨意性、指代性、約定性和跨越性特徵；是具有表達意義功能、理解功能和交流功能的作用；是連結心靈與世界的橋樑，是溝通精神世界與物質世界的傳媒：是卡西爾說的人是符號化的動物，符號是人的本質等³²…為符號下了許多範圍。

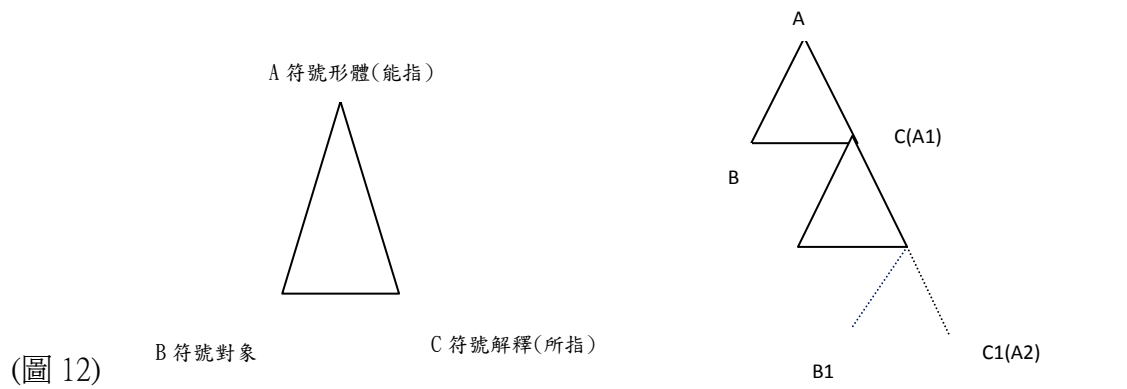
然符號對挪用對意義，則可在能指和所指上下定義，一種是索緒爾的能指與所指(符形和符釋)的二元關係，另一種則是皮爾斯的能指、所指、符號對象的三元關係。觀看這二種分法就可以說是由結構主義 vs 解構主義。在 20 世紀初索緒爾的解釋學中，提出符號就是由能指和所指所構成的，簡單的說就是符號的形式與內容，形式稱之為符形，而內容就是思想，具體一點來說就是一件事物，凡能分析出能指和所指，那它就是符號，而這就是索緒爾的一詞對一種說法的二元關係，不過這種關係看似合理，卻難免有例外，就像是以經典作品中的符號來進行創作之方法，倘若以索緒爾的那二元關係來支持，則將顯的不足，因為在對於經典中符號進行挪用時，就已對其中的符號喪失了原作意義，那麼索緒爾一對一的關係就失去力量了，不過倘若以美國皮爾斯對符號學所作的研究來描述，則較能符合，皮爾斯的說法與索緒爾略為不同，他把符號分為符號形體、符號對象、符號解釋構成三大關係(圖)，而就這三者關係，他是這麼說：符號就是用甲來象徵乙，這甲的事物不是乙事物本身，只是單單在表徵乙的事物，為乙在傳達種涵義。舉例來說：這就像是經典作品裡中米老鼠是一個符形，挪用米老鼠來創作出來的畫，就是符號的對象，然而米老鼠這個名字傳達了他一隻享有國際性的老鼠等訊息符釋，當然挪用米老鼠來創作的作品就不是米老鼠的本尊，而只是個符號的對

³²李幼蒸：《哲學符號學：記號的普遍理論》，臺北市：唐山出版社，1997 年版，民 86，頁 38。

象。在《哲學符號學：記號的普遍理論》中皮爾斯所提的:符號就是由符形、對象、符釋三者所組合而成的，然而在這三元關係中，他又更一步的說明:當符形為 A，是能夠指代乙的甲事物，故稱之為能指，而符號對象 B 則是被甲所指代的乙事物，符釋則是 C，是符形 A vs 對象 B 作出的解釋，稱之所指，而這 ABC 三者間成一個「符號三角形」又其符號可通過符號，來作說明，也就是符釋 C 也可以是符形 A1，同樣它也可以擁有對象 B1 和符釋 C1(圖 12)。

例如:  這個
 圖像 米老鼠是符形 A，而客觀的現實它是一隻迪士尼米老鼠 B(符號對象)，而它是一隻很有名氣的老鼠(符釋 C)，而當創作者因他是很有名的老鼠來創作，則是符形 A1，而 B1 就是創作者所挪用的米老鼠，C1 符釋即是創作者對它的解說。

因此，第一個符號三角，可變為第二個甚至第三個...，而這就是皮爾斯的符號世界。皮爾斯這樣的對符號作的解釋，似乎消解了中心，不再只有一個三角形，而是可以產生許多的三角形，挪用的創作方式，正是移出對經典作品的中心，而是以自我的創作作品為中心，來形成的繪畫風格。



(圖 12)

(二) 本雅明(Walter Benjamin)機械複製與挪用:

隨著現代科技的生產方式改變以及印刷技術、照相與攝影快速的發展，皆徹底改變了藝術品的歷史境域，利用這些的技術複製，使得藝術作品可普遍流傳下來，廣為大眾流傳，再者也可利用高科技技術使得我們進入從前所不能看到的視界，例：古畫世界中一些微小、精細的甚至是老舊不堪的圖像都將使現今的人一覽無遺。本雅明曾說：1900 年左右技術複製達到了這樣一種標準，這使它不僅能複製所有流傳下來的藝術作品，從而導致他們對公眾的衝擊力的最明顯變化，並且還在藝術的製作程序中為自己佔據位置。³³

針對最後一句所說的，正是道出挪用在藝術製作過程中已占有一席之地，它不僅改變了藝術作品的生產方式，也改變了藝術創作的傳統思維。在傳統裡，對於藝術中所追求的獨創性，以及保有一定距離且獨一無二的有韻味作品，這在《機械複製時代的藝術作品》一書中本雅明稱之為「光韻」，光韻在是說在一定距離之外但感覺上如此貼近之物的獨一無二的顯現，就如同夏日的午後一邊的休憩一邊凝視著平線上的一座連綿不斷山脈……這就是這座山脈的光韻正在散發……。³⁴然而當複製時代的來臨以及大眾文化的日益增長，這種追求原創性的「光韻」將不再是唯一的選擇的創作方法，機械複製意味著無需在建立新的圖像，於是挪用經典作品或大眾圖像來進行創作也就順其自然的發生了。挪用相似複製，雖仍有著主觀上的差異性，不外乎卻都是一種面對世界無需在建立新的圖像，這是藝術思維的改變。本雅明說：機械複製藝術，才符合現今人的要求，因為這樣將可滿足每個人的心中慾望：收藏家將可擁有一件精質的複製品，而一般大眾可擁有的與對象相仿的酷似物，至於藝術家更可利用對經典作品來採取挪用、複製來創作，使得自己彷彿與心中所崇拜、嚮往的經典的距離感消失。不過，本雅明的機械複製藝術，利用技術複製來進行大量製造藝術作品並非百分百等同於利用經典作品來挪用的創作方法，因為挪用並不是如實的複製，不是以那種一比一不帶有任何感情、想法的去進行仿照，也不是如同攝影拍照、電影、報紙等機械產品的客體中找不到人類主體的痕跡來進行創作，挪用是追求機械複製藝術所帶來的經典與大眾距離感消失，以及不再強調新的圖像誕生，然而又不願意放棄傳統藝術中那種具有獨一無二的「光韻藝術」所創造出來的一種方法，在《現代審美哲學》就提出：機械複製藝術與有韻味藝術兩者各有特點，任何其中一方無法壓制另外一方的存在，而是應該就裡論上把此二塊分為二大藝術門類看，更具有意義。³⁵挪用正是介於二著之間的創作方法。

³³瓦爾特·本雅明(Walter Benjamin)：《機械複製時代的藝術作品》(王才勇譯)，北京市，中國城出版社，2002 年版，頁 5。

²⁶同上，頁 12。

³⁵王才勇：《現代審美哲學：法蘭克福學派美學論述》，台北，書林出版社，2000 年版，頁 28。

(三)阿多爾若(Theodor W. Adorno)反確定性的謎語樣與挪用:

談起挪用與阿多爾若(Theodor W. Adorno)的「藝術謎語特質」二者間的關係，得先說明當代藝術與傳統藝術間兩兩本質上的差異點。挪用本身即是在當代藝術中的一員，所創作的方式、模式都與傳統有著截然不同的不同，深受傳統觀念影響的人，往往容易以傳統的藝術形式去判定他的確定與否來做為標準，並用既定的傳統觀念去批判當代藝術所追求的不確定性，然而這樣的衡量標準在哪?確定性姑且把它界定於是本身作品應具有的一定結構、內在的審美邏輯、技法上講求的法度以及形式上追求的統一和諧。反之當藝術家追求那屬於個人本身獨有的詭譎風格且不願服從固有的傳統形式以及厭惡和自我相違背的一切因素、面對傳統的確定性也選擇了批判與解構，一切的選擇都將與傳統觀念背道而馳，這即是當代藝術所表現出來的不確定性，其特性是模糊的、間斷的、異端、多元、散漫的、反叛、倒錯、變形等，與確定性有著截然不同的意義，不確定性拋棄邏輯思考，而確定性重視結構邏輯，不確定性不重視永恆、本質性的東西，而確定性卻非常強調，於是這二者關係往往使處於對立的狀況，然而藝術作品的確定與不確定性，實在不應用對立關係的二元論來界定，在《美學理論》裡，阿多爾若提出前所未有對「確定」與「不確定」的說法，他除去二者的對立關係，認為所謂的藝術品何需分為此二種，應如同謎語一樣既具有確定性的結構與非確定性答案，或者是非確定性的結構與確定性的答案，藝術作品本為就不是絕對的，這就如同一個謎語在一種結構下似乎可擁有許多的答案，甲認定的答案並非為乙所認定的答案，而看似可合乎謎底又似乎不那麼可以，而所謂的謎底最終也會因認定的不同而有所不同，這就是阿多爾若提出的藝術具有「謎語特質」，藝術像謎一樣，既掩藏一些東西，也顯示一些東西，把觀眾搞的百思不解、困擾萬分，又在謎底揭曉後會心一笑。³⁶

利用挪用來進行創作，其實不論是內容、形式和目的，都有著這樣的「謎語」特質，其最主要的因素，就是那種既有確定性又有不確定性下的特質，既把自個化身為猜謎者同時又化身為謎語，在創作的過程中，被挪用物(經典作品)本身就是謎語，是那種沉默無聞但確有著非可肯定性的答案等待創作者去尋找，但往往謎語只有拉開一定距離才顯露出自身，加上被挪用物(經典作品)本身具有原作者經驗元素—屬於謎與特質組成的部分，使得創作者能夠確切的掌握及理解作品得

³⁶同上，頁 77

以的答案，似乎是難之又難，在《美學理論》裡引用康德所說的：每一件藝術作品的固有經驗的確定不可少，因為每一件作品連同每一個細節或細微的差別都是透明的，這就如同你想伸手去抓彩虹，那肯定是一無所有的³⁷。這就如同一位演員一樣，在戲裡，可以把戲中的那個他詮釋的活靈活現，導演要求的指示、劇本裡的台詞對演員是必要的嚴守，彷彿自個兒就化身為其中，但是就一定的意義上來說，模仿是演員的特性，每種的角色都是一種經驗，演員不可能皆都曾經經歷過任何的經驗，多是在試著揣測與模仿中去複製出角色。倘若挪用經典作品是在一知半解上去揣測原作者所賦予的意義，這樣的模仿、複製行為多是無意的，阿多爾諾說：複製藝術家對作品動態曲線的模仿是模仿官能的極端，也是對謎語一知半解的集中表現，但是，如果那種經驗的強度稍有鬆弛的話，那麼，該謎語就會再次抬頭，令人難以對付³⁸。也就因如此，挪用經典作品來創作的猜謎者，並非想追求謎語中的謎底，以免使自個兒陷入那種以為已全部掌握住某一件作品之時又突然間內現出來（當然，也不可能掌握），而這就是經典作品有意思的地方，往往令人招架不住，於是猜謎者（採取挪用來創作的人）得選擇解構這謎語，並且利用這種謎語會再次抬頭的特性，賦予它新的詮釋，因為誰也不知道，它那忽然間湧現出的東西是什麼？然當猜謎者利用了謎題創立了經典時，於是猜謎者變成設謎者，也使自己化身為謎題，等待下一個人來進行解構。

二、 總結：

有人說：80 年之後的藝術革命是由哲學引導的。藝術家們不但需要創作藝術品，還得兼具知識與論述—藝術家已經僭越到哲學家的身分，於是，藝術家成了學者型的藝術家，必須具備實踐的能力還得擁有解釋的力量，只能說，處於 20 世紀的藝術家，還真不好當。環境的變遷之快，傳統美學早已不堪負荷，美學上的改變則是必然結果，「新美學」的浪潮，理查德·科斯特拉尼就說：就老老實實的承認這世界需要一種新的美學，哪怕這種直接和調整需要巨大的勇氣和殘酷的代價，以及必要時的「美的犧牲」。³⁹俗語說：變則通、通則變，「新美學」早已名副其實的扮演當代藝術中重要角色。挪用是順應新美學產生的到來，無論是在世界觀、創作思維、作品思維以及讀者的接受，都與以傳統美學有所差異。

³⁷阿多爾諾 (Theodor W. Adorno)：《美學理論》（王柯平譯），成都市，四川人民出版社，1998 出版，頁 219。

³⁸ 同上，頁 219。

³⁹ 陳旭光：《藝術為什麼 = What is the art for》，北京：中國人民大學出版社，2004 年版，頁 240。

挪用在世界觀裡呈現的是再現論與表現的視微，所謂的再現論即是藝術是對客體的模仿與在現，是藝術家主體心靈、感情與客觀物體的完美外化，於是藝術的本質或衡量的標準則必須建立在藝術家主體上，然而挪用卻與它進行有意識的打壓，藝術家的主體性顯然在挪用這場戲中失去主角一職，退居為配角。藝術上的再現論與表現已不再是絕對的，不以主體為主角的創作方法論，就彷彿是台機器，是台有智慧的機器，不斷的有意識利用傳統、經典。挪用與後現代藝術有著些許差異，後現代藝術全然的切割主體，努力使自我成為一台無意識的機器，如大名鼎鼎的後現代藝術家安迪·沃荷(Andy Warhol)就說要使自己成為一台毫無感情地去進行機械複製的機器，不同於挪用則是立志成為一台有智慧、有情感的機器—主體絕非被開除，只是退居為配角罷了。

挪用在創作思維的改變則是在對於作者的漠視，德希達說:在解構之後，藝術創作中的主體(指的是經典作品中的原作者)變化更是在劫難逃。在觀賞經典時，同時間就對其進行流放，打破以它為中心的視點，於是，在這世界不再是人與物的世界，而是物與物的世界，如同一台有智慧的機器對沒有作者的經典作品，剩下的就是有意識的複製，破除作者的觀點(應該說根本不在意)，以冷靜且帶著遊戲意味的去複製經典，然而這裡並非是無意義的大量複製行為—眾多的複製，使個人風格與獨特性喪失，而是就前文所說的仍然不失「光韻」藝術的重視。

主體的配角化與自我意識的放逐使得藝術在傳統美學觀念上發生了根本的改變，挪用使其在創作上不再以自然界模仿為基礎，自然界失去它以往的權威，創作美學方法因應挪用的產生有了變化，誰說唯有以自然當模本才能稱得上創作，挪用經典來創作的方法，在現今也已逐漸佔有一席之地，就如杜夫海納說的:今天誰也說不清楚什麼是創作什麼不是創作。在當代，藝術家早已不是單純用技巧、獨創性來界定是否為藝術創作，相反的是以藝術家的意圖與觀念來看作是否成為藝術創作作品才是關鍵，也就是說，有意識的挪用經典，在今天也可堪稱為是一件藝術作品。

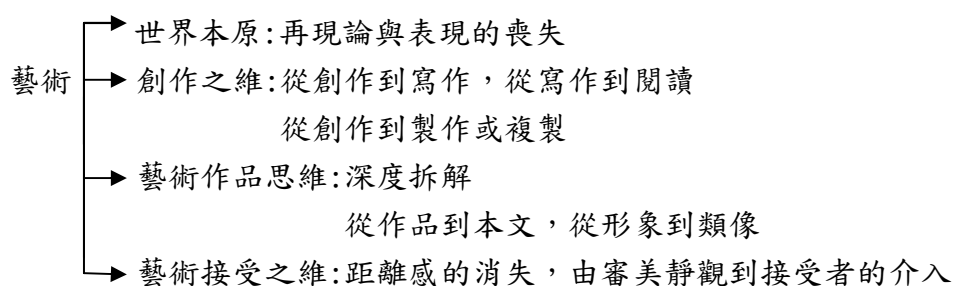
挪用使其作品思維的改變，主動的將藝術作品裡的深度模式拆除與解構，在挪用中，往往採取任意切斷原有意義的聯繫，熱衷於一種無相關聯的組合並且遊戲在能指、所指符號世界中，在經典裡的能指意義對其而言不過就是一種符號，是可顛覆、解構的，也就是說經典對挪用而言，在創作意義上已不再像傳統中具有一定的精神、價值或象徵性，而是成為不及物、不再場「語言的差異性替代出場」的遊戲，使得畫面構成一種「語意的破碎」以及「能指符號漫遊」於作品中。

挪用導致大眾與經典的距離感消失，這個觀念，是由本雅明在「機械複製時代的藝術作品」文中提出-因應科技的發展，使得人的審美感官有了前所未有的

改變，往往我們看到的實體，並非是「現實實體」，其實是一種假象與類像，就如同先前提出的印刷術技術的進步，過往的經典作品，如今卻是不斷的複製下變得隨手可得，造就視野的打開，與經典距離的拉近，在加上藝術創作者有意無意的挪用、複製，距離感可說是近乎於零，生處於博物館中、展覽廳裡的那些經典藝術品-具有那神祕高貴光環必然消失，那種只可遠看，不可褻玩焉的觀念必有所改變，欣賞者成了可以與經典作品互動與參與，不再只是被動是靜觀，而是可以主動性的對經典重新組合、修改，於是沒有是一成不變的作品，一切都是變化中⁴⁰而這就是在解釋學中強調讀者的崛起-強調讀者的參與是一件作品不可或缺的重要環節，經典之所以何為經典，經典如何使其更為價值化，使其在每一次的互動與參與產生新意，而就是在讀者的參與互動下成為必要條件。

綜合以上四點，挪用的創作方法，是與傳統美學頗為不同，然而生處在這當代環境中，不應該畫地為牢，傳統並非一成不變的，必要的流動、變化才可源源不斷得到新意與發展，如同俄國形式主義學者什克絡夫基說:新的藝術形式產生是由於把向來不入流的形式升等為正宗而實現。早期對個人獨特形象重視如今卻以挪用而產生類像為其創作主流風格，對傳統美學的挑戰，在今天把它視為是豐富藝術傳統的重要手段，消解主體、不重視作者、擬仿、類像、複製等反美學的觀念醒啓，絕非是藝術的死亡，杜夫梅納曾說:如果藝術應該失去自我，那是因為他不斷的在找尋自我；如果說他應該死亡，那是因為他的生命力太旺盛。⁴¹於是，重新建造一套適應當今社會的語言系統，是有它必然性的需求。

(圖 13)



⁴⁰陳旭光：《藝術為什麼 = What is the art for》，北京：中國人民大學出版社，2004年版，頁242。

⁴¹同上，頁242。

第叁章：挪用與經典再創造

第一節、挪用的再造

前言

打從杜尚把小便器-《泉》搬入博物館裡，就光明正大的說明《挪用》在藝術上的合法性。挪用在《現代漢語辭海》的涵義裡，代表著二種意義：一為把原定用於某方面的資金轉移到別的地方來使用，二為私自用，有盜取及竊取之意。¹而引申在藝術中就有著對藝術作品創造性的重複使用，也許是原封不動的複製創作，也或者是擷取、盜用其中符號來進行改造，然而這些都是現在主義最為重視的個人原創性的與否所不認同，卻都在杜尚大膽公開的宣稱：我就是拿現成物來創作以及安迪·沃荷的附議-不斷的複製瑪麗蓮夢露中合理化，於是「挪用」正式成為 20 世紀，在當代藝術裡一種十分引人注目的創作模式，利用現成物或歷代經典以及大眾文化的符號來進行「占用」、「借用」、「盜用」，別有用心的引他人的創作圖像、元素來置入新的語境以達創作之目的。它拋棄現代主義所追求的個人精神意識，卻仍在當代藝術中展示著批判的功能，追求藝術無須再拘泥於結構、色彩、線條等的形式體驗，取而代之的是思維智慧的光芒，採取挪用來創作的模式，顛覆了傳統美學，以思想觀念來創作是挪用可大方立足在藝術界上的重要根基：借用不再是可恥，複製不再是罪惡，相反的卻是另一種風格，一種在信息全球化及圖像時代氾濫下的必然結果。

以廣義的挪用來說，挪用這種現象並非是 20 世紀所產生的，早在中國古代春秋時期就有「百家爭鳴」現象，各個學派、藝術相互借鑒，唐宋有古文運動、元代的山水化變革，則以追求古意，追隨唐宋的意，其代表人物：趙孟頫，以及後來明朝那種追求師於何派何朝的師承風氣，到了清末則有「西學中用」、「師夷長技以制夷」，林風眠則為開山鼻祖，吸收了西洋印象派風格與中國傳統畫相結合，等都可稱之為廣義的挪用。其實在中國的傳統符號中，某些特定符號都具備著特定涵義，而這些在漫長的文化裡一直都不斷的被引用；或者在傳統藝術中提出的摹仿論，意謂涵蓋著對大自然的摹仿等，這些也可稱之為廣義上的挪用現象，可以說是藝術就有挪用，只是在於明顯度差異上的多與寡。簡單來說，廣義的挪用，包含著不單只是對藝術作品也涉及到對客觀萬物的摹仿，而狹義的挪用，則單純的指藝術作品，無論是對自己或他人的挪用。

正式為挪用界定學理論述，是在當代的道格拉斯·科瑞普以及阿比蓋爾·S·

¹倪文傑主編：《現代漢語辭海》，北京，中央民族大學，2002 年版

格杜時所提出的，於是挪用這一詞有了較為狹義性的說法：挪用是屬於後現代藝術的一種手法，簡單來說它是對於現代主義所追求原創性的挑釁。²挪用顧名思義就是不斷引用，他們更斷言藝術中所有的形象都是引用，通過一個本文(作品)中抽離出形象轉至另一個本文而獲得不同含意或者是無所道理的意義，於是挪用削弱了現代主義所堅持的：形象必須具備著內在涵義與意義上的連續性；「古為今用」、「洋為中用」、「移花接木」這都是當代在挪用上司空見慣的方法，它拋棄了藝術語言的獨創性、繪畫原創性，直接的把現有的圖像或物件搬進個人作品中，並且給其重新配置、組合，通過挪用的模式，使創作者可名正言順的拒絕生產更多的形象來向這個被速食圖像簇擁的世界，來進行無言的抗議。道格拉斯·科瑞普以及阿比蓋爾·S·格杜更大膽的指出：在這個圖像充斥的世界，人們已沒有必要創造出更多的圖像，也不可能創造更多圖像，人們所能做的就是對現成的圖像做無盡的排列組合、重新安排已有的雜亂無章的圖像。³

挪用一詞，顛覆了傳統美學，也挑戰現代藝術所崇尚的原創性，於是藝術創作則由原屬的動詞多了另一種詞性-形容詞，其原因就是藝術創作的基準已改變成藝術概念、思維形成，而不再堅持是以藝術家個人原獨創作為標準，這就表示著「借用」、「占用」、「引用」這類的挪用模式方法，因應由重個人技術創作模式轉成為以觀念模式來創作的趨向，使其在當代這類的藝術創作方法則名正言順成為一種新的創作模式，挪用是對既存的圖像做為一切的經驗和自我主觀之間的媒介；這件作品是由我創作，這是我創作的作品，這兩者的差異點就是在，前者作者就是屬於原創者，而後者作者可能為原創者，但也有可能為另外一件物件(作品)的再造者。就以杜尚的「泉」，可說是開啓以觀念模式來創作的藝術家，挪用現成物尿斗，以絲毫無需要技巧性的方式創造了「泉」，這種深具顛覆性的方法論；偏重思維辨證的藝術創作方針，使其挪用在當代更顯得理所當然。

²劉凡：《攝影對繪畫的挪用》，《裝飾 Art & Design》，2005 年第 7 期，頁 88。

³劉凡：《視覺藝術中的挪用》，清華美術學院研究所碩士論文，2005 年，頁 96。

一、 挪用在時代的衍義

挪用在藝術一詞，存在著摹仿、複製、剽竊、借用等諸多重疊與交錯現象，在這樣多重意義下的使用，詞意難免重覆和交叉，使其輪廓難以清其界線，甚至在面對不同人，則產生出不同的定義出現，似乎皆可利用，也似乎相不符合。

(一) 摹仿中的任性

摹仿一詞有著「模」之意，意味著:對照的畫或寫，挪用也有此意義，他們之間差異點則在於摹仿的對象物主要是自然，挪用的對象則為藝術作品，摹仿強調的是對客觀的事物摹寫與效仿，側重與客觀事物的相同與相似，而挪用則採取著「借用」、「啓用」、「盜取」、「偷盜」任性強制的把對象置入於自我語彙中來進行變化與創造。

摹仿論，亞里斯多德提出:藝術是摹仿自然的真實性再現。這也就說明了藝術的普遍本質就是摹仿，摹仿就是所謂的再現，西方藝術重視再現，並將藝術解釋為對萬物的摹仿，將一切的事物都解釋為摹仿物與被摹仿物之間的範疇中，挪用一詞，在西方藝術中的出現，或多或少也就是在這樣的條件因素下給與他合理化。從前的摹仿單純的是對萬物自然的真實性描繪，從而表現出內在主觀立場的體驗，然挪用誇張跨越藝術的一大界線，囂張的把藝術作品再一次的拿來利用，同樣的摹仿、再現，同樣的賦予他個人主觀，挪用則較為跋扈。

(二) 複製的自由性

複製對於藝術的定義，本雅明就曾提出:機械複製是使人們對藝術作品之間的距離消失，使藝術更接近大眾。⁴這說明了複製藝術，在當今社會是已被大眾所接受，無論對象是一般的大眾或為藝術創作者，皆在腦海中產生了一條複製的認同線。早在傳統習畫中，對於複製的定義稱為摹畫，而這樣的效用則為了使自我的繪畫技巧方面更為精進，不過絕不稱之為作品，多為習作，然現今社會為藝術開放了一條康莊大道，多元化的影響下，複製也可成為藝術作品上的一種方法與步驟，而挪用正為複製找到一個好的出口，無論是機械複製或者是人工複製，

⁴瓦爾特·本雅明(Walter Benjamin):《機械複製時代的藝術作品》(王才勇譯),北京市,中國城出版社,2002年版,頁41。

挪用在這面上，選擇性複製某局部的符號、圖像來加以創作，或多或少的打破經典英雄論，使其與英雄的距離消失，並以待證明前人優秀的結晶絕非是如此遙不可及。不過嚴格來說，挪用不是複製，複製是種如實一比一的印刷、拷貝、翻錄，挪用卻是種挪以他用的效用在，重要的是挪用仍然擁有著自我主觀世界的空間。以經典歌曲的翻唱為例，相同的曲目，相同的奏樂，在不同人的詮釋下則有著截然不同體驗與感受，於是在這，我們則不可說我複製了一首經典歌，我把它拿來翻錄，而應說在透過個人詮釋下所產生出不同的感覺，而這樣的過程是種藝術創作的活動，它隸屬於挪用。

(三) 剽竊的輕鬆之道

剽竊這一詞，在與挪用的相交似乎言之過重，說著厚顏無恥得把他人作品當為自己作品的使用，然而這在傳統藝術中是不被認同與不道德的，嚴重的也有著法律上的譴責，不過，在當今剽竊卻也是種另類的藝術創作過程，創作者有意挑戰傳統藝術的界線，義無反顧得把前人經典之作品拿來原封不動或假以組合來展示，而這樣的行為，正是一種對經典的反動，也說明了當今藝術創作者觀念的開放與多元，甚至有些任性的追求：要怎麼做都行。在藝術上挪用賦予剽竊正面的意義，把他人之作品以另一種形式來呈現，這樣的過程，是可用藝術創作來合理化。剽竊與藝術的創作界線總是模糊的，有人認為這樣的行為仍然是屬於違法且無藝術價值，然而也有人認為，這種打破傳統藝術界線將會是賦予它新的語彙與新氣息，甚至認為根本沒有偉大的經典，因為經典就只是被創作者所挪用的對象。

(四) 襲仿與降格的來到

襲仿這個名詞的出現，是詹姆遜在《後現代主義與消費社會》一文提出的，認為這是後現代主義特徵之一。挪用是後現代大量出現的一種創作手法，普遍的挪用將產生這世界皆充滿於襲仿或降格模擬中。降格模擬就是針對他人的個別特色和獨特形象去挪用借以呈現出標新的風格，來加以嘲弄、反諷原作的模仿之作，然而最重要的就是利用降格模擬來創作的人必須與原作產生某種不落言詮的共鳴，也就是說，無論這個共鳴是具有惡意或嘲弄意味，所呈現出來的風格形式往往都是標新立異、有違常規、滑稽怪異的來呈現「笑果」。⁵在台灣有這種現象

⁵賀爾·福斯特(Hal Foster)主編：《反美學：後現代文化論集》(呂健忠譯)，台北縣新店市：立緒文化出版 台北市：紅螞蟻行銷代理，1998[民 87]年版，頁 166。

的電視節目，就以「全民最大黨」當之無愧，節目裡往往針對在社會裡較為有知名度的人，來進行挪用，以及對他們的獨特的行為舉止用一種較為詼諧的方法呈現，帶給觀眾不只是歡笑，格外還多了一種反思。然而，在降格模式之後，襲仿是有必要的產物，降格模擬逐漸不再是全然，實在是因為這個社會沒有必要有這麼多的非常規分子，過多的諷刺、過多的嘲弄，這樣的行為似乎並不會把社會帶入進步之路，相反的還可能造成社會破壞，想想，每一個團體都用一種古怪的專屬語言，每一種行業都有著自己特異風格的形式作風，然而所謂的常規、正規將消逝無蹤，這是何其的嚇人，在《現代主義失敗了嗎？》中轉引雷諾瓦說：過去之所能產生被珍藏及為一個社羣的人所作的作品，是因為畫家們擁有相同的技藝、相同的世界觀以及相同的信仰-每個畫家都尋著相同的方式去學畫，且都懷著相同的宗教去信仰，藝術與藝術家都背負著宗教、道德與教育的社會服務，於是藝術與社會和宗教秩序是密切而整合在一起，然現今的社會卻與過去迥然不同，現代主義充斥在懷疑與不信任中，藝術不再服務這個社會，某些為前衛而前衛的藝術作品，往往說些令人摸不著頭緒的自用語，作一些標新立異的行為，搞的社會大眾無所適從，這不僅是一般大眾有感困惑，就連專業人士或學生也莫知所從，因為無法在他們之間達到共同的藝術創作並在其中建立起清楚或有效的共識，過度的無所適從將往往使之疲憊。⁶襲仿的產生是對這種現象的一種平息，反對過度偏激、詭譎、特異獨行的風格來進行的創作，詹姆遜曾言，過度的強調個人獨異風格，容易使社會變得甚麼都沒有，「襲仿」是用來解決這問題的最佳辦法，襲仿如同降格模擬，是挪用某種僅此一家別無分號的獨特格調的風格，並同樣的也對其風格進行部分破壞、毀損再建構，然而與降格模擬最大的不同就是少了那必須與原作品產生共鳴以及帶有反諷意味的性質，詹姆遜稱之為「無動於衷的降格模擬」，也就是無需誇張、無需幽默更無需隱而不宣的諷喻。無動於衷，也就是「主體的消亡」，這意味著個人主義已走向窮途末路，強調個人風格的現代主義已慢慢的被主體消亡的後現代主義所去取代。過去在競爭式的工業社會，是以集權、核心的手段來掌權這整個社會，於是有所謂的個人主義崇尚，也不足以為奇，然而當時間來到後工業時期，是結構組織的時代，舊式的資本階級產生的個人主義將無容身之處，主體的消亡將是必然的事實，風格更將不再需要具備那獨一無二的私有特質，詹姆遜用了「心理學」的一種說詞：關於當前的作家與藝術家不再有能力創造新的風格與世界，還有另一層意義— 種種風格與世界都有人翻新過；只剩下為數有限的組合還行的通；最獨特的已經有人想過了…於是襲仿

⁶蓋布里克(Suzi Gablik)：《現代主義失敗了嗎？》(滕立平譯)，台北市：遠流出版：信報發行，1991[民80]，頁11。

出頭了。⁷襲仿的出頭也就是使另一種挪用的覺醒，然襲仿真如詹姆遜所認為的是在一個已不再能擁有新風格的世界，唯一還能作的就是挪用已死的風格，向博物館求助的悲慘說法嗎？在這筆者持反對意見，降格與襲仿皆為挪用所代表。襲仿，創造出別具特色的挪用，是追求一種較降格模擬平和、無彰顯自我的創作模式，套用中國向來所追求的中庸，襲仿不失傳統過去藝術手法，也仍保持現代主義追求的獨特性。將不再這麼絕對，禁錮於過去，不代表失去了現代。

風格是一條前進路線，其主要的的原因是科技隨著時代的進步，這與過去就有所差異，科技帶領我們進入從前無法達到的世界，於是產生與以往不同的審美觀念以及作品的生產方式，也就如此產生新的風格，挪用也順應這樣的情勢所產生的創作手法，因應印刷技術的進步，使我們可輕而易舉得觀看其經典之作之細微部分以便進行創作，或者利用電腦輸出、改造方法，來進行別有一番風味的形式。詹姆遜說到挪用傳統，禁錮於過去，世界將不再有能力創造出新的風格，然而當詹姆遜在為自己的論證提出例子時，卻渾然不覺也在為其確立不同風格，文中以三個不同電影為例，就設立出三種不同風格，以針對某種風格進行挪用的方法來做為作品中的大主軸，其目的不是重新創造以歷經過的生活總體的景象，而是，重新創造舊時期典型的藝術品的感觸和形態。⁸在文章的舉例中，詹姆遜稱之利用襲仿的電影作品，並非是一般慣稱的歷史電影，挪用傳統的物件，更不能說是復古作品，勿以為只要套上大家耳熟能詳的傳統歷史的形式就可輕輕鬆鬆符合此理論嗎？這個答案詹姆遜自己就予以否定，可見他同樣也認為襲仿作品必有它獨特之處，絕非是一般的歷史電影，三種作品就有三種風格可分析，單就襲仿電影的手法，無論是時間、內容、以及對觀眾的影響都不盡相同，接者加上人物、服裝、場景的差異，更將可帶給觀眾不同的視覺感官，而這就是所謂的風格。

於是挪用絕不是博物館或過去經典的再造者、複製品，它仍然擁有著個人的獨特風格，風格，不需有過多誇張與偏激，也無須在意是否為原創性，因為過度的無限制的完美追求，容易陷入一種為個人而個人，為標新立異而瞎搞的局面，不受任何種種侷限的作法使其變的一無所有，殊不知所謂的意義是伴隨義務與責任以及種種侷限而彰顯出來的。挪用是一種風格，是一些新觀念的加入以及些許手法上的創新、變動也或者是在組合程序上的改變，不再帶有過度激烈情緒性，而所呈現出新的樣貌風格，所以又何必在乎這是「舊盤子裝新湯」，應該說是為

⁷ 賀爾·福斯特(Hal Foster)主編：《反美學：後現代文化論集》(呂健忠譯)，台北縣新店市：立緒文化出版 台北市：紅螞蟻行銷代理, 1998[民 87]年版，頁 170

⁸ 同上，頁 175。

抵制那無限膨脹的個人主義，所稱之為「環保風格」。

二、「挪用有理」的時代思辯

(一) 藝術觀念的顛覆

挪用是對既有的文化風俗與事物形式引用與借用，然這樣的創作方式容易使人對它的誤解，誤解這樣的方法是否將喪失所謂的原創性，其實在鄧慶華《談挪用》一文中，就膽大的提出：繪畫早在波普藝術、雕塑在照像寫實主義之後，就已經沒有了原創性問題可言。當原創和挪用並列為藝術手段以後，原創就降格為自我挪用。⁹這說明了藝術是在不斷的借用、抄襲中相互交融下所建立的基礎，所謂的風格的形成，根本上是在對自我形式上的抄襲，以袁金塔的《羽毛系列》為例(圖 14)，選取羽毛



觀日 袁金塔 水墨綜合媒材 42x30cm

2006(圖 14)

為創作基本元素，在不斷的複製、雷同下所產生的作品，而一種系列的形成，數量往往是少則數十件，多則上百，才可堪稱為風格。這種在面對自我的不斷挪用，或者對它物的挪用，可說當代藝術的價值不再是建立於技巧上或者個人個性化的追尋，而是在觀念上所進行的探究。

挪用是顛覆傳統藝術觀念，它巧妙的運用經典以及眾所皆知的公共圖像，敏感甚至帶有一絲的戲謔、任性的去借用在頑強且重複性的把它帶入種詭異、荒謬等藝術語境中，無論其是否帶有特殊的意義，它往往都引起了人們對現實的別有思考，而這樣的創作方法，將以往只重視個人對社會轉而大眾對社會的另類手法，何嘗不是種了不起的創作方法。

當藝術家選擇以挪用為創作方法，其背後所想表達的動機千百種，簡單的來分，則可以無意、有意做區分。面對憂國憂民的人，既是對社會充滿著無限的抱負理想或者是憤怒與不平，於是努力的借由作品中表現出想說的話，無論是採取著隱喻式或者一目了然的呈現，皆為有意的挪用者。然而在採取無意識的挪用者，也絕非是為挪用而挪用的無智者，因為當以挪用為創作方法的人，其所表現出的內容形式必然得建立在對大眾文化的深入研究、新興觀念的介入、敏感週遭

⁹鄧慶華：《談“挪用”對當代藝術中一個重要創作方法的分析》，天津美術學院研究所碩士論文，2007年1月，頁3。

的環境，方有這些才可隨意的把經典、公共圖像加以使用並以另一種價值來呈現，傳統藝術中其中的一個重要功能:傳播，同樣挪用也具備著相當作用，它不僅傳播信息，甚至傳播著藝術價值，因為大眾在面臨挪用公眾圖像的作品時，首先是必須花時間去了解原作品的價值，其次才可能去深入體認作者想另外說出什麼樣的道理來，最後方才能體會到原來自身就深陷其現當中。

(二) 電子媒介的來到

挪用之所以在當代成爲了熱門的藝術創作手法，其重要因素就是在電子媒介的迅速發展下，因應電子媒介的傳播下，圖像資源已然已取代了實際生活，許多的事物無需再經第一手實際的體驗與參與，則可在透過電子媒介享受著間接資訊增長，二手信息成了當代人經驗的一個重要的來源。它重要的特點就是用圖像符號替代了非具像性的符號，使其產生出許多客觀的真實，見證者的身分標準已不再堅持著親身體驗後的準則，於是往往會是在真實中伴隨著虛假成分，而這也是信息時代裡的一種特徵。挪用是在讀圖時代下所發展盛行的，圖成爲當代最簡便最容易使人理解的重要媒介，它消除了文字那種需透過接受教育方可能了解的間接性，當時代走上一切以速食爲基礎的當代，圖像越來越充斥整個世界，以文字來敘事的費時之事，已使人感到不便，於是退居圖像之後，人們在掌握信息，選擇了快速易理解的圖像，使其當代可在短時間內獲得大量且有價值性的資訊，這樣的改變，不僅代替以傳統印刷爲媒介的權威，更影響了人們對那隨手可得的資訊，越來越不重視，不假思索的接受信息，對所接受的信息也不再深入的思索與閱讀，產生出從眾心態，對於永恆的事物則不再抱持絕對的想法，於是圖像的輕易複製、借用在傳播信息中成爲了必要性，藝術上的挪用藉此也開啓了新芽。社會學家戴維·恩斯曼就提出:後現代社會是一個由「他人引」的社會，傳播滋生一種「從眾心態」，因而後現代文化是一種大家公有、共享的高度平面化的文化。¹⁰挪用是後現代時代下的產物，它的出現絕不是一朝一夕下所能產生，它的出現使其藝術不再受限於同一標準下生產的準則，它顛覆傳統與其觀念藝術的興起，時代的改變，不單影響著日常生活一切，藝術創作上也勢必將有所突破。

¹⁰鄧慶華：《談“挪用”對當代藝術中一個重要創作方法的分析》，天津美術學院研究所碩士論文，2007年1月，頁8。

三、 平面視覺的挪用

19 世紀攝影的發明以及 20 世紀電子技術的發展等科技都帶給這個世界圖像的氾濫，視覺成了當代最爲需要高速發展的感官，法國社會學家布爾迪曾說：電視的普及、電影的興盛以及攝影技術的發展，都是使其圖像的功能遠遠的凌駕於文字的媒介(書籍)或者聽覺傳遞(收音機)¹¹。以致於圖像足以引起社會大眾的廣泛注意力，語言不再被憧憬，更不占有特殊地位，圖像的優越形象-易懂的可視性表現輕易的對文字的壓製，使其整個社會成爲了「讀圖的時代」，在《讀圖時代與攝影的文化價值》文中就說：我們現代所看到的任何讀物，無論是報紙、雜誌等書籍，倘若沒有了圖像則就失去了對大眾的誘惑力，2005 年法國兩家的著名的報紙《費加羅報》與《世界報》以及美國的《華爾街報》相繼改版，改版內容爲增加圖片、減少文字¹²，都可爲此來證明，當代已進入了視覺時代。¹³於是人們不得不對圖像充斥著當代生活而敬佩，整個人類社會開始圖像化，視覺文化已經成爲了當代世界的典型標誌，高科技技術更使得視覺藝術的創作和欣賞更隨手可得，敏捷的融入大眾生活中，於是藝術不再是人類看成最爲崇高及精英的東西，視覺時代使挪用更爲輕易便捷，使其挪用無所不在，它影響了視界，更也影響了藝術。

通過使用公開的圖像去製作一件藝術作品，無論是經典的圖像或者是大眾所關注的圖像，都是創作者可任意、隨意的當作創作題材，美國道格拉斯·科瑞普以及阿比蓋爾·S·格杜提出 20 世紀的現代是一個被圖像所包圍的世界，於是人們沒有必要去創作新的圖像，也不可能再創作出更多的圖像，剩下的只是在眾多的圖像中不斷的重新排列組合。¹⁴挪用是對既有的圖像與創作者自我意識之間作的媒介，在不斷的重複與複製之間產生著微妙關係，然而所謂的竊取、冒充在挪用的範圍裡有著模糊不清的層次，可以這麼說，挪用是有意識的對現代主義的核心價值挑戰，挑戰藝術家的獨特性與原創價值，通過拒絕創造出更多的新的圖像且對大眾所認知圖像不斷的引用來對抗著現代主義的高雅藝術，引用處於特定語境的圖像，使它們進入不同語境，消解了本有意義來產生不同涵義。就漫畫而言，也常有人以漫畫圖像方式來「翻譯」古人思想的做法，造成一種時空交錯的

¹¹ 高士明：《你說現實是什麼？》《2004 上海雙年展導覽策》，上海書畫出版社，2004

¹² 劉凡，〈讀圖時代與攝影的文化價值〉轉引

<http://www.ionly.com.cn/nbo/ionlyshow/ionlyshow1/liufan/20070127/174518.shtml>

¹³ 視覺時代：在《圖像時代》一書中指出學者對人類文化史的劃分，可分爲三時期：書寫時代、印刷時代以及視覺時代，這三時期所相對應爲偶像、藝術與視覺。

¹⁴ 鄧慶華：《談“挪用”對當代藝術中一個重要創作方法的分析》，天津美術學院研究所碩士論文，2007 年 1 月，頁 9。

平面效果，如魚夫便在漫畫唐詩，把王維、杜甫、李白等詩人的作品漫畫化。¹⁵就繪畫而言，有許多畫家紛紛在芥子園、民間藝術、經典作品等尋找靈感以進行拼貼、複製、變形的方式，並融在同一張圖上，如：于彭則在分裂解構式的構圖配合上傳統山水以及當今裸女等意念的探索上。這些都是採用了「挪用」的概念，所產生的各種現象。

第二節「Old is new」~經典

一、 經典的當代解讀

挪用是運用經典以及大眾所皆知的公共圖像來進行的一種創作方法，將經典提出另設章節，不外乎是個人創作上特有的手法。

在 20 世紀的當代，「經典」一詞在藝術領域上的使用頻率越來越高，這無不關乎於挪用在當代藝術創作方法論裡逐漸嶄露頭角，受人重視，挪用依附經典而別出心裁，經典伴隨著挪用更為壯闊。然而何謂經典？經典一詞雖是中國人的原創，在《文心雕龍》中就多次的使用該詞，然也大多指的是儒家經典，不過當代在有外來文化的衝擊下，經典有了新的涵義與價值。《現代漢語辭海》給經典有了新的詮釋：1、傳統的具有權威性的著作；2、泛指各宗教-宣揚教義的根本性著作；3、著作具有權威性。¹⁶然皆強調經典首要具備的條件「權威」，認同經典就是服從權威，權威代表著就是使人信服與擁有威望，是使人對某種專業領域享有共同的標準與規範。在傳統，經典不是大眾之事，它具備著典範性來為大眾提供非一般人所能的資訊、知識去體現一種相對的高度、深度和廣度。經典藝術，無論在結構、形式、語彙、風格皆是在創作者個性鮮明的表現以及成熟獨到的審美眼光下並對在所處的時代產生不可替代的影響來進行創作而產生：創作者及其作品除其自身藝術價值外，還應具有美學價值和精神意義，它的感染力、藝術魅力以及形式和語言的完整程度都應在一定的水準之上，為人們的藝術判斷提供尺度與標準，並有利於形成繪畫發展的氛圍與環境。¹⁷於是經典，它是帶領著一個時代的精神反映，一種當時代的價值判斷，一個健全的現實社會不可或缺的精神遺跡與歲月遺照，它是一個時代標誌，是歷史延續的結果，同時又是一個下一個

¹⁵鄧慶華：《談“挪用”對當代藝術中一個重要創作方法的分析》，天津美術學院研究所碩士論文，2007 年 1 月，頁 9。

¹⁶倪文傑主編：《現代漢語辭海》，北京，中央民族大學，2002 年版

¹⁷蘇曉民：《當代經典藝術與時代環境》，《文藝爭鳴》，2008 年第 4 期，頁 205。

世紀的起點。任何時代，任何藝術都有自己的經典，每一個時期的經典都是下一個的楷模、典範、標準、尺度與方向。

經典，在成為經典的過程中即可分二種方式來區分，一為在當時強權由上至下強制的推行下所產生，以儒家典籍經典化的過程為例，就是在皇權的威制下，將儒家典籍列為科考的一部分，並在不斷的引述與轉引下，使之服務了政治、教育、倫理，以成經典，經典擁有著權威及公信力，這代表著在恆久的歷史，它將不因時間的沖退而有所失色，仍保歷久不變的光鮮。二為在當時社會下，總有人不斷的為「新」、「變」努力的去尋找可能與契機，這樣的嘗試，往往不是在當時立即受到廣大的追崇以成為經典；不然就是得在受盡百般的誤解，不得伯樂而受盡艱困的千里馬，卻在數百年後追封為經典。這些作品往往充滿了無限的潛在力及回味性，蘊涵強烈批判及反動的當代性。經典往往是普通百姓由下至上的推崇，或由專業人士的評估，成為社會心理的滿足。無論是由上至下的強權或由下至上的追崇，皆是一種滿足社會隱藏在無意識深處的欲望，而正是這種欲望，決定了權力的構成。

個人在創作上採用的傳統經典，絕非是個人所界定，往往是在專家鑑定之下所選取出的圖像來加以利用與轉化，例：《故宮名畫 100 種》則常是個人挪用對象之一。

二、 經典的運用與挪用的關係

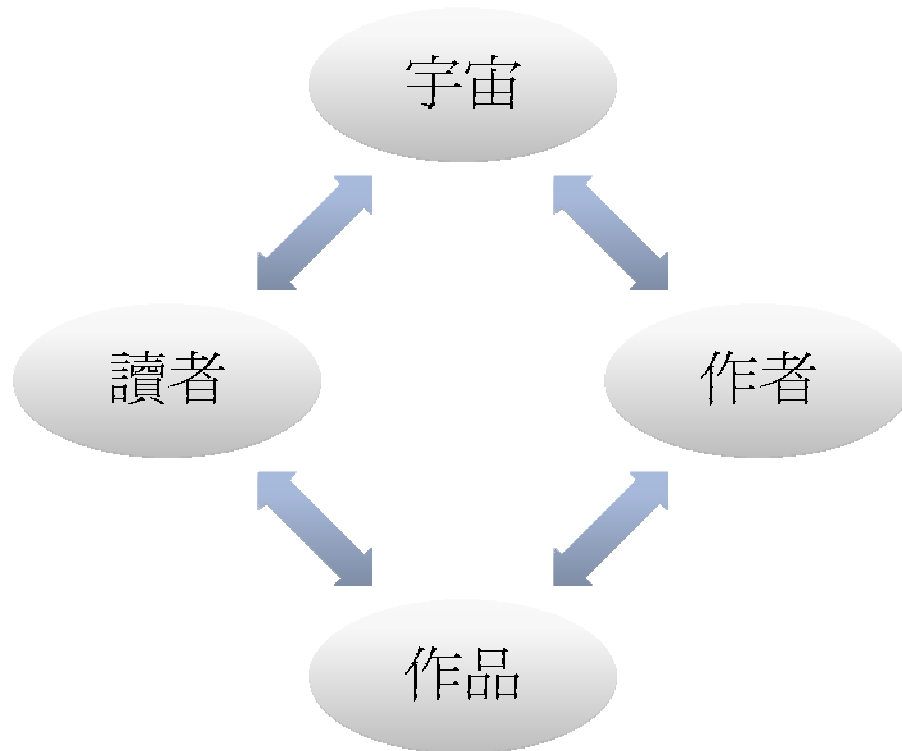
「挪用」是一種把公眾性的現成物或威權的系統，置於另一種普通物體或系統中，並改變被挪用對象的性質，使之朝向新的語意播灑、延異、遊戲。¹⁸這句話所意味著，被挪用的對象，無論是最早杜尚所直接提出的《泉》的觀念，以現成物來建立新的價值，或者是採取平面式圖像視覺去賦予新的語彙。這些稱之被挪用的對象都應有同樣的權威性質，也就是經典性質，所謂的經典是必須使大眾深刻，具有公共性與傳播性並可經得起歷史的見證，最重要的是大眾有必要對它有一定的理解。

挪用經典是打破傳統規範所形成的藝術創作方法，它並不如過去單純的認為創作藝術只在原創作者與作品間，它重新建立藝術的風格形成的其它元素，強調讀者(這裡指再創者)面對作品之間的關係，並說明這四階段中是雙雙相互影響，

¹⁸鄧慶華：《談“挪用” 對當代藝術中一個重要創作方法的分析》，天津美術學院研究所碩士論文，2007年1月，頁13。

便在整個藝術創作過程中構成了一個完整的圓。(圖 14_)¹⁹

劉若愚在面對藝術作品形成所提出的見解，為挪用經典在當代可成為重要的創作方法論提出好的論述。挪用不僅呼應作者(原創作者)，同樣的也十分看重讀者(再創者)，因此在這四各階段裡，則就足足的參與了



(圖 14:挪用的創作過程，打破傳統的單向循環圖，使其創作成為雙箭頭式的循環)

大部分，它不僅涉及到藝術家創作的過程，同樣也牽涉到讀者面對作品中所產生的影響。挪用的對象具備經典的性質，這與挪用的對象是大眾所熟悉的事物，有著些許差異的創作思維。然而無論是面對大眾所熟悉的事物，或由專家所鑑定出來特有價值之事物，皆必須建立在「閱讀」上，倘若當讀者對挪用的對象沒有記憶，那麼則失去了以挪用來創作的藝術價值。透過挪用的方式，使其大眾在原有的不明白、不熟悉，產生了些許了解，而這也是再創者在挪用後作品藝術意義與價值。挪用經典會在不同語境中解構對象原有的某些屬性以傳達藝術家的思想觀念埋下伏筆，這樣的創作手法是它的基礎，於是挪用前原有的意義與挪用後的訴求皆是挪用的藝術創作論價值提升的重要原因。²⁰

¹⁹陳旭光：《藝術為什麼 = What is the art for》，北京：中國人民大學出版社，2004年版，頁7~9。

²⁰把挪用套用劉若愚在阿布拉姆斯的基礎上做的獨特見解上來做分析：認為藝術可分為三個階段：宇宙感染、影響作者，此為第一階段，作者創作作品的這階段，稱之為藝術創作中過程最重要階段，也就是第二階段，在傳統藝術觀念中大部分只重視到此二觀念，然而當時代來到了現代，讀著意識的抬頭，讀者成為了藝術作品中不可或缺的重要角色，於是當作品與讀者的相遇，便稱之

三、「old is new」

利用挪用對象的經典所形成的創作方式，往往是一體兩面，不單純是對經典的一種崇尚，何常不是另一種的挑戰。面對當代，思維的改變，「一元」的解放，人們對經典的權威產生了疑惑，多元的知識與思想，人們忍不住思考起經典何為經典？「挪用」這本身就面臨著二種問題，是對挪用對象本身權威性象徵的景仰與愛戴，還是對這種權威性的挑戰，又或者這二種因素皆屬於其中。

首先，面對經典的權威性，勢必思考著它所的建立起的規範在何處？所擁有的特點是否真如此權威？再創者試圖以不可一世的自傲去重新的臨摹、仿製經典，這樣的行為或多或少帶著「經典，我也能成為經典」，於是，一元中心的權力放下了，經典的權威性將在這瓦解了，取而代之的是更為大眾化(透過不斷的臨摹、複製，使其擁有宣傳之效能)。在當代社會，在追求速食文化下的影響下，複製、拷貝成為了大眾最新指標，而挪用多少也伴隨著這樣的趨勢在運轉。

過去，經典對我們來說是高不可攀，甚至是望而生畏，將之供奉在廟堂之上，它是被認為的唯一正統，只能膜拜它，不能解構它，然而它的地位在過去的時空下，已經凝結住了，動不了的。這樣的傳統思維，在當代將不再被認可，經典與當代在這時代裡被置放於同一平台裡，時間成為了可逆可順的，將經典介入當代的種種語彙，何嘗不是為經典提供了另外的契機，經典的意義不會隨著時間而過時，經典的價值卻會因挪用而更廣為流傳。經典是可以沒有封頂，沒有極限，永遠有著可能超越的空間；經典不能成為後人創造新經典的捷徑或絆腳石，而是藝術發展的一盞明燈。利用這樣的探索不僅使那些已故的藝術家甦醒、復活，更重要的是他們振奮我們這些後人。²¹經典不僅是無休止的一系列形式與主題，更甚具備著豐富的思想意識，這些都將可輕易的激勵後人創作的元素。

選擇挪用經典來使其當代創作的誕生，經典，對其而言，不如同專業的學者看待經典的方式：以一種研究、蒐集、探討的方式去考證經典，再創者面對經典的態度，往往採取創新再創新，努力的找尋新的可能性，就著當代藝術的角度，或者當代生活去切入的觀點，通過授予經典新的詮釋來改變過去的觀點，使得以延續之感。

「old is new」，這觀念在林曼麗為故宮所作的一切：「讓故宮活起來！」一個活化的觀念，而要活化，必須要有創意，必須跟當代結合。雖挪用經典，帶

為第三階段，最後當讀者更是介入了整個藝術的風格形成元素，也就是對宇宙產生了物理變化，此既是最後階段，在這四階段中是雙雙相互影響，便在整個藝術創作過中構成了一個完整的圓。
²¹彭修銀：《美在當代的回歸與超越》《中州學刊》，2004年第4期，頁106。

有崇敬，且有著些許的挑戰意謂，然而，在大多裡卻是帶給經典可以很當代，雖然它是個很古老的歷史文物，然少了點封閉，多了點當代流行的文化與社會脈絡，其實是可以對話的，可以連結的，可以創造新文化、新文明的，甚至可以創造新的價值。

第肆章、個人創作理念與內容、實踐

前言—個人創作創作理念

我的創作模式是在於「經典圖像」的挪用，是一種把經典偶像的權威形象從意義上剝離開來，使其可自由自在的利用它並賦予它新的意義和解讀。這樣的創作方法，令我體會到有著與經典對話的快感，同時也有著一種可輕鬆的去解構經典的神聖與不可侵犯性的喜悅。個人獨偏愛唐宋繪畫風格的挪用，這不僅表達了對於傳統喜愛的態度，更重要的訴說了傳統與當代這二種不同語彙如何在藝術創作進行中得以平衡與融洽，才為首要課題：利用經典的視角展開與當下衝突的融合，使其達到一定的和諧。於是通過挪用，來對傳統經典的地位與意義用一種別出心裁的手法展現，賦予它當代新的元素、使經典傳統可在當代社會環境可用另外一種更符合、更具豐富活力的樣貌來延續下去，倘若因個人作品能為傳統經典注入一股新的潮流與生機，何嘗不是一件好事；傳統經典為我提供無窮資源，它擁有著一種具有誘惑他人使之產生無上限的內在魅力。誘導他人使之產生挑戰、激發、激起不斷的對其作出新的解釋、注入新的思想的動力甚至是顛覆的衝動，¹因此傳統經典提供能量，而回饋傳統經典於與當代藝術語彙的接軌與意義價值，這就是挪用傳統經典形象而延伸出當代藝術新語言，使其當代與傳統可以相互連結與對話。

挪用傳統經典顧名思義就是一種在超越與繼承中游走著，繼承是為了延伸式的超越，超越又是最好的繼承，²我橫向面的繼承與借鑒、縱向面的超越與創新，於是傳統經典對個人而言是擺脫不了的，而挪用成了個人最佳利器，不過其最常出現的爭議就在於「原創性」的消失，原創二字對個人意義則就如同法國史學家布羅代爾所說：在過去現實中頑強的表現自己。³於是誰說一定得完全的拋棄傳統的包袱，才得以達到所謂的「原創性」，更且也無需追求這樣的境界，而對傳統繼承與超越，對個人意義就如同是一位諾貝爾得獎者，所發表的學術理論，難道是拋棄一切傳統而達到成功的嗎？即便是顛覆，也是站在傳統上去顛覆。追求絕對「原創性」，在現今裡恐怕流於一種不實的妄想裡，所以與其說是原創性，不如說作品中具有個人的「獨特性」，因為一切作品中或多或少都有著前人傳統保

¹在解釋學中，本文對讀者而言就具有一種「招喚」概念

²陳偉長：《在重複中延伸》，《藝苑》，2008年第6期，頁18。

³同上，頁19。

留下的根基、投影。只是模式手法上的差異，有人採取以含蓄的轉化，有人則以大膽的挪用，而這些都只是思考角度上的不同，挪用是個人在藝術創作中追求「獨創性」模式之一，這絕非是屬惰性的創作法，因為個人不是「自然」的接受傳統，而是「自覺」的繼承傳統，自覺使其改變、超越，而不至於故步自封。唐宋繪畫一直以來都是個人挪用的對象，而採取的方法表現則有表現手法上的挪用、圖像符號的挪用，而這兩者的差異，大致上可分為移花接木、古調新彈二大系列，移花接木較屬於是圖像符號挪用的表現方式一種，抽取經典符號於畫面上再加以改造與變化，無論是質感的改變或者是結構性上的變形，都是個人在移花接木中所想呈現出傳統和當下語彙融合的方法；至於古調新彈則較屬於是表現手法上挪用的一種，重視畫面上的古調性以及傳統工筆繪畫技巧的表現方法，但打破傳統思想與觀念的繼承，於是使其在抽離、換置中進行不止盡的轉化

第一節、個人創作系列分類與手法分析

挪用經典圖像的類型包含著所有利用經典圖像作為形式母體或觀念藝術的創作方法，其構成方法在個人創作中可分為：

1、利用竄改換置的方法把經典圖像中的符號轉化成當代所擁有的現象，但那只不過是種符號，它參與但不干涉，對創作品而言經典圖像是形式與觀念的再造與超越，使其當代思維成為經典圖像的再現與暗喻。ex：移花接木

2、利用傳統經典的調性作為形式的一部分，把它當成是一種媒介的工具，創作品包含著經典圖像，直接對創作品的觀念牽制，毫無防禦力的受到原作品的制約，顯示出一種戲謔性的封閉空間，表現出能指與所指的對應符號相衝突。ex：古調新彈。

一、 移花接木

(一) 結構性的竄改 (透明化:玻璃，機械化):

個人的創作觀念之所以會改變，是與科技文明息息相關。傳統經典中單一色調與固有創作方法是必須隨著現今視覺出現出各式各樣的物質質感而有變化，因

為無論是創作者、觀賞者都需要所謂的新鮮感，如何直接運用使其帶來豐富且給傳統經典帶來一線生機，藝術新質感的發現與運用對個人而言是非常重要的，也是不可或缺的角色，於是在個人創作裡對於傳統經典風格的改變生產於質感的革新。

在藝術創作中，同一個對象，用不同材料去表現，可以產生不同的視覺感覺；同一個對象，用同一種材質，卻用不同處理手法來改變質感，同樣也可產生不同視覺效果，於是「質感」的改變同樣也可帶給人們許多新的視覺性。其實風格與技法的變化總是隨著社會文化與審美意趣在做改變，時代的變化是可為創作者帶來可能性，刺激著我們產生許多視覺上的新鮮感，科技的發展，材料上材質出現了以往不同的質感，例如：玻璃、機械金屬、塑膠等，這些的刺激，都活化的自古以來固有的創作模式。其實在風格的背後，往往忽略的一個重要元素—底子，它可說是風格上改變的關鍵者，質感的介入即是個人在傳統經典創作過程中必然產生出新的手法、技巧以及觀念，以牧馬圖轉變成透明且賦予它裝有紅銅色水的玻璃質感，看似是現今才會有的玻璃馬造型的酒瓶，於是牧馬圖瞬間成了當代語彙下產物，這就是因「質」的視覺性與當下性相吻合，使其失去原有的意義，僅僅保留它的結構與造型，造型結構的確是一件實體物質的要素，馬的形象無論在古或今，所表現出的樣貌皆為大同小異，然而挪用傳統經典的馬，該如何使其擁有當代性的語彙，對個人創作而言，就是在「質感」上進行改變，通過當代視覺時空中才有的產物釋放出各種「質」的可能性。

擺脫傳統技法的束縛而去爭取更大的視覺空間的可能性是個人在創作裡一直以來的企圖，而也就是這樣的意念，往往會在生活偶然間得與靈感，在「藝術問題」一書說過：藝術中發生的某種偶然事件會促使它發生歷史性的轉折。⁴挪用傳統經典改變形體質感使其具有當代獨特性，在創作過程中，一方面是承襲又排斥古人的傳統，一方面有接受現今科技所帶來的新視覺，以致產生新技術上的方法，這可說是古今相互碰撞產生無窮能量，以致個人產生出更多靈感。透明玻璃使得傳統經典與當代性發生了關係，透明玻璃由原本的當代視覺性物質介入到傳統藝術並架起的連接的橋樑，也使其在意義、概念上發生根本性的改變，然而關於質感的意義價值絕不是創作者所關心的對象，而是如何利用質感去達到某種目的，才是值得思考的，質感的選擇與運用是個人在移花接木創作的一個載體，一切是為如何準確有力地去表達當代的精神內涵與傳統經典的併置，並賦予它全新的意義，以質感作為媒介通過實實在在的創作歷程，使其每一瞬間的靈感，

⁴蘇珊·朗格(Susanne K. Langer)：《藝術問題》(滕守堯譯)，南京市：南京書店 2006 年版

幻化成理想，創作過程中的結束意味著理想的實現，於是當代精神正式穿透了傳統經典。

企圖在傳統經典上改變質感，使其質感為它提升了藝術語言的一種聲音，質感成了個人在創作所關注的直接思考與對話的重要模式，從而實現傳統經典與當代性碰撞出的火花，一種具有個人創作自身的審美價值與藝術創作的精神。質感的出現，使其從二維創作的古畫轉變成三維空間的突破，想像力與創造力更可肆無忌憚的發揮。

質感在現今往往會可被人類情感給擬人化，或者也可以質感自身也隱藏著人類心理同構的契機。在個人創作中，透明質感是首當其衝的改變，透明在當代產品中廣泛的出現，透明的屬性獲得審美的地位，如：玻璃、鑽石、寶石、塑膠等製的物品，透明在意義上具有二種意義：其一為十分稀少的罕見之物，其附帶意義更顯珍貴，其二乃是人為擬人化，認為是人類對神祕事物一窺究竟的心理補償，透明解除了由遮蔽造成的驚扭及困惑，改變以往封閉壓抑的狀態。⁵透明是工業社會初期代表科學化、機械化的工業代表，當技術變革達到一定的成熟時並會影響到社會生活方式的改變，此時並為人們的審美趣味有了新的興趣點，於是透明就有可能成為人們潛意義中的審美價值，這就是技術改變了視界，它擁有的是全球性、國際性且更是當代性的標竿，於是利用透明的質感來使傳統經典介入當代語彙，更恰當不過，然而仍有著另一層意義，傳達著傳統經典在現今時代中似乎是風中殘燭，時代的改變，當今對經典傳統意義價值的明白人，少之又少，速食圖像充斥著整個環境，圖像的變換率快速提升，街頭上的 LOGO，百貨公司裡的明星照片，漫畫式的圖像等就如雜草般春風吹又生，然而又有誰在乎呢？這些反倒稱之為時尚，而傳統經典則就是為保守，只在一些藝文朋友上的認同，對大眾而言卻是只是放在博物館中一件古畫的價值，個人感嘆這樣的情形，於是因應這樣的感嘆，幻化成實體視覺形象的衝動。無論透明對傳統經典是幻化成何物質，是玻璃那易碎的性質還是寶石那晶瑩剔透、乾淨純潔，都是傳統經典在這新時代新環境產生的新觀念，而傳統經典，個人在創作上也已不願再是「忍受」於那含混、模糊有著被蒙蔽和不可辨析的狀態，轉而走向科學與真實，透明成了創作表現時一個精神指標。

(二) 扭曲的變形

⁵王琴：《透明：一種產品設計的策略》，《藝術百家》，2008年第4期，頁131。

解構不是破壞，不是摧毀，不是在消滅一個舊世界的基礎上建立一個新世界。而是該把解構理解為事物在出場或傳播過程中其結構的某一種實際上的變形，一種實際效果⁶

這是德希達逝世的一分訃告，在最後他仍擔憂解構主義被後人誤解、謬用，而盡最後的力氣為它平反。解構主義，並不是指望去建立新的哲學、新的藝術批評論或新的藝術理論學派而去摧毀舊有的一切所建立的，而是提供人們可擁有另外一種的閱讀策略，一種開放性的闡述空間，於是，解構勢必是在一定理想支配下才去解構，解構不是目的，建構才是目的，建構出許多另外的方法、看法，就宇宙觀來看，這就是種生生滅滅的運動，是無止休的結構—解構—重建；消解—再創作，當個人創作時挪用傳統經典，與大師表達著同樣一張作品，往往採取不懂、不聞、不想。在通過不同的角度、不同的觀點來面對傳統經典；世界上任何事物都是可以無止盡的切割、分解而變成無數細小的，而個人在這些眾多細胞中，提取一個最具代表性、最具典型的形象來加以表現，這就是挪用某種文本概念、傳統經典的圖像以及匯聚著當代思維為腳本去營造出具有當代性的氛圍、經營出現代精神世界，這種古典與現代、經典與流行同處於在這錯綜複雜的時間中陳列，無意透露出對傳統經典的消解與懷疑表現在虛無的現代理性中。

解構顧名思義就是在對傳統經典的消解，挪用傳統經典符號也絕不是在對傳統獻殷勤。經典對於一個創作者來講是一個永恆的話題，可以說不具有永恆的話題，就不能稱之為「經典」之作，然而解構正是要消解「經典」使得經典不再具備信服的力量和威望，其實經典之所以為經典，有此一說：時勢造英雄，時勢造經典。⁷也就是說成為經典的條件，除了與自身條件相關，時勢的關係因素占居為大，這也就是說當後人想如法炮製經典，則會因每各時代的時勢不同，所產生的經典因素也會有所差異，因此往往使讀者更顯得不確定、難以捉摸，而這也就是告訴成為經典的要素條件，本身就不固定的，那麼後人視經典為偶像，則顯好笑其二，信息時代的來臨，以往那種文化知識有限、文化傳播落後的年代，使其經典擁有「宰制性知識」⁸的權力已日益弱化，經典已不再具有神聖光環。消解經典，不是在顛覆經典、不是在打倒經典，只是使其它恢復成一般本文，而不再

⁶擷取德希達訃聞中一段，2004年10月下旬，以《紐約時報》載體。

⁷季廣茂：《經典的黃昏與庶民的戲謔》，《山東師範大學學報(人文社會科學版)》，2005年第6期，頁8。

⁸宰制性知識：在文化資源有限，文化傳播落後的年代，經典的確發揮政治教化、理論教育、文化傳播的三重功能，因有此稱。

是標準與典範，經典不再只是單數，而是複數，不再是唯我獨尊的惟一，而是各行其式的多元，不同領域可以確立屬於自己的經典，並且可隨時修改其經典名單⁹。經典本身就是一套權力話語，經典的形成，也就是意味著對當時非經典的歧視與遮蔽，對讀者的選擇權利的剝奪與控制，強烈約束讀者自身的審美觀控制著大眾與生俱來的美感，它告訴：這個是美、而這個是醜陋的，這是有價值，而這是一文不值。大眾失去應該擁有的判斷力，於是消解經典在現今是必如此，

弱勢文化是必要證明自己本身文化的價值，就必須打破賦予經典身上的那神聖光環。

策略：變形

挪用傳統經典的視覺圖像來表述當代觀念，無疑是種對歷史傳統至今遺留於當代所進行的解構，而這不僅僅是消解藝術審美的歷史傳統，更甚對於古典「經典」的消解。

消解傳統經典實際上是一種沒有固定的解構與不追求任何價值的自由遊戲，採取的策略往往也是無所道理，質感上的透明化，形態上的變形：溶化、破裂，也只是種方式，也許質感的透明化，使個人在面對傳統經典時，就像是面對透明事物，可一覽無遺，絲毫沒有任何的神祕與秘密，使其當下距離感的消失。利用變形的手段打破大眾對傳統經典已成定式的先驗觀念，改變人們曾經觀看世界的方式，也或者是在對傳統經典的哀悼，哀悼那之所以為經典，過往應是那家喻戶曉的風光，如今卻只是專業人躲在自家門裡品頭論道。

任何具體事物的外形都擁有著本身意義的存在，一旦形體有所改變，其內容意義也將隨之有所變化，而價值也會有所不同，傳統經典符號在形體變形下：溶化(熔)、破裂的形態表達，都有著賦予它一種消失的意味，溶化(熔)猶如冰來到恆溫的地方時，則慢慢的消失，猶如蠟燭在火焰中，一點一滴的逝去，傳統經典也是如此，似乎感嘆著時間和空間，重新注入到腦海中，無力去申辯，呼吸失去節拍，以往的經歷被整體否定了存在的意義，消失只是一瞬間。常會感到尷尬，即它的消失比我所感覺和理解的要迅速，往往不留神，當代就占滿全部，傳統經典符號的意義，在現今就只剩下來的只是符號，而的確在我的認知中，它也只是個符號，是一個可任意拿來扭曲、變形、改造的元素，於是就消解了經典。支離破碎，導致結構的零散；強調不完整的狀態，於是故意損壞某些部分，給人一種錯扼的美感；扭曲、溶化、散光製造出失穩而不安全的境界，這些都是在傳統經

⁹擷取德希達訃聞中一段，2004年10月下旬，以《紐約時報》載體。

典裡很不熟悉的融合，採用不協調、反常的破壞手段，來對它進行無止盡的拓展，喚醒沈睡多年來當下與傳統的衝突和不平衡的審美觀念。

二、 古調新彈

(一) 抽離與錯位

利用時空錯位方法來呈現，多是在古調新彈中，大多是沒有質感的改變、形體的扭曲，而直接在傳統經典中抽離一個符號來進行的。在《現代漢語辭典》對錯位的定義是：離開原來的或應有的位置；身體器官改變到不正常的部位。¹⁰其這延伸至藝術領域上，就是有意識讓符號圖像或媒介脫離原來存在的藝術空間，在與不同性質媒介進行視覺上解放的拼貼，這即是「時空錯位」¹¹。

在當代，科技使得現今人類視覺大大解放，產生了許多以往所無法達到的視界，例如：攝影技術因應科技的進步，使得由原有服從一個中心的視覺現實圖像打破了，採用多角的視像，錯綜盤結的結合起來，或是以特殊技術來呈現視覺現實卻非是現實生活的再現。於是形形色色的視像，無論是由電影、電視、廣告或報紙等，都令人眼花撩亂，「圖像的時代」來臨了，進入信息時代，不同時域的文化訊息，不同歷史的圖像等都可以透過各種信息的傳播媒介來廣泛的傳訊，以至產生圖像的即時性與共時性，刺激著創作者視網膜，所產生的無限靈感，視界的開展，創作手法上也就跟著增進：將現實生活中不同的時空視像加以拼湊連接和抽離，或者將同一時空的視像解體後在加以重構後再進行任意的換置等，這都是可稱之為錯位的表達方式。

在實行錯位的方法，無論是以挪用進行解構後再加以錯位或者是直接的變換形體再錯位。其最重要的觀點就是在視點的「移動」，視覺移動是個關鍵，早在千年中國就有者所謂的「散點透視」，就是那種遊目式的方法，目光可任意的改變，左右式的移動，並且把所得到的不同視點放入同一空間中(畫面)，中國那種散點式的視點，彷彿就像個隱士般，隨心所欲，自由的飄流，似乎沒有任何的可以聚焦的透視法則在，然在個人的創作裡，並不完全如同以散點式的方法在進行，而較是以多角透視的觀點，所謂的多角透視和散點透視最大的差異就是它可擁有不同的焦點存在，只是視線有些游移，視點有些錯亂、不確定。逃不開兒時

¹⁰曹武：《錯位表達與當代藝術創作》，《文藝研究》，2008年第4期，頁153。

¹¹劉斌：《圖像時空論：中西繪畫視覺差異及嬗變現象求解》(袁運甫主編)，濟南：山東美術出版社，2006年版，頁54。

對西方焦點透視的訓練，卻在這因禍得福，使其個人與傳統中國繪畫的散統透視呈現出來差異，是因仍有著焦點的羈絆，形成畫面充斥著緊張、不安全，型與型之間出現一種似有似無的牽拉的力量，導致於當今與傳統、現在與經典似乎在這超越時空中的畫面上有著不可言喻的關係，這無非不是件好事。

錯位在當代藝術的創作中運用，為現今創作方法帶來了許多可能性，通過空間與時間的重組，媒介與媒介的抽離，使其熟悉的東西陌生化，清楚的東西模糊化。錯位可說是當代時代變遷下的孩子，科技進步從而使其能從一個新的審美角度是觀看世界的是爸爸，創作者因而產生靈感是媽媽，於是錯位可說是又是一個現今才可能產生的藝術創作方法的誕生。

(二)迷戀+叛逆

對東方古典的情有獨鍾，於是總是能在研究經典上得到理智的瞭解，及在研究的結果上得到情感的滿足，產生一些動心，一些怡情以及一些養性的心靈精神感受，這或許就是所謂的迷戀。在一系列的針對古調新彈的繪畫語系中，深刻領悟古典面對當代，關於「主體、客體」的審美理想的同時，總是顯得如此矛盾與不安，而我企圖的把個性完全融化在「耍性子」之中，投向更為新鮮的個人生存經驗和美學趣味，面對古典經典，時而溫順如小貓，時而又調皮的像隻野猴般耍賴。

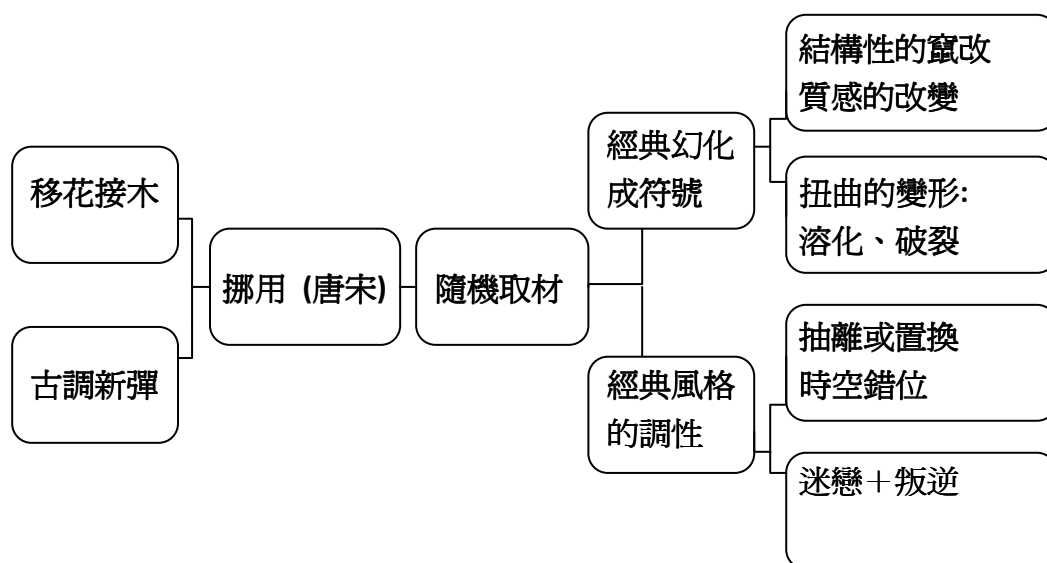
創作者的使命，有人選擇繼承所有，有人選擇創新改變世界，然創新是可以有層次之分的：溫和如雅的依著某些點點滴滴的量而積累來的創新，或為狂妄囂張的引起質的飛躍，以至開闢新局。然我的迷戀，使的我選擇了前者方式來進入東方古典世界去企圖尋求屬於我自己的理智的瞭解和情感的滿足。「主體、客體」的衝突，「過去、現代」時間的距離，是創作過程中是必得面臨且需致力排除的干擾，往往一種自覺的選擇，就是種深思熟慮的決斷。

李迪、韓幹、等中國藝術家的藝術涵養、時代智慧和經典作品彷彿像磁石一樣吸引著我。幸運的我，生處於當代，整個大環境洋溢著一種獨立的精神，自由的思想，開放的心態，加上面對個人特別獨愛的傳統文化經典的執著，於是企圖在繼承與創新之間不懈，在沒有文化的傲慢和霸權話語，在沒有家法師法和學派偏見，沒有不容許有絲毫的懷疑和必須遵循的定論追求，盡情地追求創作所帶來的滿足。

不同的時代，不同的藝術家都有自己顯示個性的方式。藝術作品是個性的顯現，因迷戀而借著「挪用」來表露自己的愛戀，因叛逆而又不安於室的對其搗蛋，

無論是在作品中，針對造型、構圖、色彩、筆觸、質感、光影等等都特異的玩弄，自由是一種存在於個人而又超越個人之上的精神力量。甚至是表現出一種對既成審美秩序和審美規劃的超越。雖然往往這是違背了傳統「美學」，甚至帶有背叛意味，然，何嘗這不是種創新以及對他人、自我的超越。「迷戀+叛逆」可以是從題材的規定到規定的破壞，也可以是從形式語言的建構到完美再到對完美的突破，還可以是從媒材形態到選擇的完善，再到媒材形態的革命等。文化是一種生存方式，藝術家則是文化的載體。經典作品只有在文化即存在方式的境況下，其作用和意義才得以顯現。在文化與經典文本之間不僅存在著必然的因果關係，而且文化的存在方式更為複雜。當德希達的解構主義得提出，新解釋學的誕生、讀者進入閱讀體系的重要一環時，語言學的束縛既突破，於是更大的隨意性和自由性創作思維，就隨著自己對時代和現實生活的真切感受而全身心的投入。圍繞著創作主題的各種看法，與其說是對客觀世界的一種冷靜思考，毋寧說是對美好理想的一種熱情的追求。「迷戀+叛逆」創作的思想，使其我任意張顯自我意識，這全是感情、期望、生活經驗、價值理想以及對時代的特殊感受。自我意識是一個主體範疇，但主體(叛逆)如果不以某個客體(迷戀)為依據，是無法成立的，所以叛逆非我的全部，必須趨向於客體自我(迷戀)是與時代緊密相連的，通過把認識和感受、思維與情感融為一體，利用個人的迷戀與叛逆去尋求與這當代的共通性，由此所抒發的心聲，所表現的追求，也就具有了時代的精神。

三、創作流程、分析架構



第二節:個人創作的實踐

一、代表作品圖版說明(手稿及創作過程)



(一) 古調新彈



【古法悠悠】90x90x7 cm，2008，絹本，工筆

【古法悠悠】

尺寸： 90x90x7 cm

媒材： 絹本、工筆

年代： 2008

動機：

面對傳統經典，總有一種錯終複雜的心情，無論是面對赫赫有名的【早春圖】【萬壑松風圖】、等。總把經典消解成一種符號語彙，企圖透過解構的過程去建立起自己個人的視覺感受，矛盾的是：本意的解構古典，卻又是追求視覺的和諧，然古典≠和諧嗎？我不願意胡搞瞎搞，只願意以一種理性的態度去「解構」，再依靠著靈魂去「建構」，我喜歡溫敦水式的方式是訴求我想說話，或許有人批評這似乎根本就是一張傳統的古畫，毫無特色，批評者，何不細細耐心的去品嚐，或許會有意想不到的東西在裡頭。

美學理念：

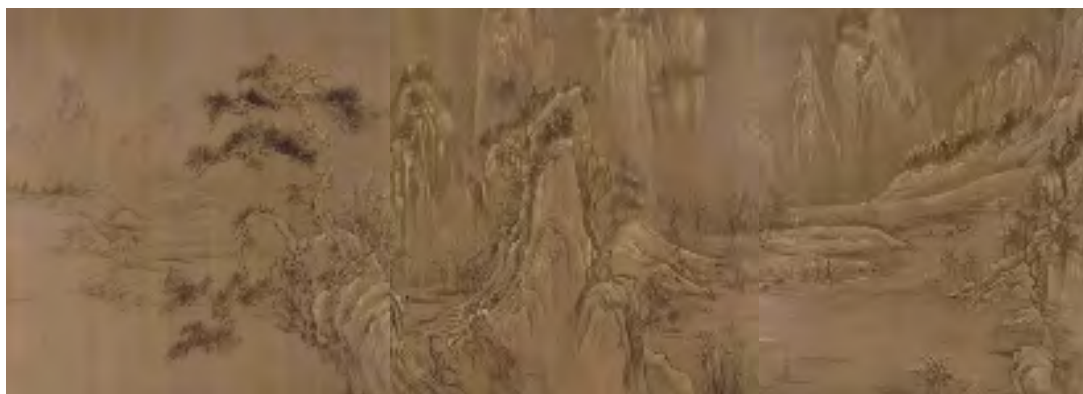
在當代，科技使得現今人類視覺大大解放，產生了許多以往所無法達到的視界，例如：攝影技術因應科技的進步，使得由原有服從一個中心的視覺現實圖像打破了，採用多角的視像，錯綜盤結的結合起來，或是以特殊技術來呈現視覺現實卻非是現實生活的再現。

這樣的創作手法，就是企圖將原本在現實生活中不應該一起出現的人或事物，忽然間卻可在藝術作品中一同出現在相同環境裡，而這就是不同意向媒介的錯位，不同意向是意味兩兩間擁有很大的涵義差異，這其中包括著內在(本質)或為外在(本質)因素。錯位的表達方式，是創作中特殊的美學意義，能在藝術作品上的運用解放，則為解構思維的啟發，將其解構後為建構，以致作品在當代擁有不同的新的解讀。可說解構的思維方式，告訴了我表達同樣的主題時，可以通過不同的角度、不同的視點而看問題，縱而使作品更能新穎別致、耐人尋味

形式與技法分析：

此畫所表現的形式，「視覺移動」是個關鍵，早在千年中國就有者所謂的「散點透視」，就是那種遊目式的方法，目光可任意的改變，左右式的移動，並且把所得到的不同視點放入同一空間中(畫面)，中國那種散點式的視點，彷彿就像個隱士般，隨心所欲，自由的飄流，似乎沒有任何的可以聚焦的透視法則在，然在個人的創作裡，並不完全如同以散點式的方法在進行，而較是以「多角透視」的觀點，所謂的多角透視和散點透視最大的差異就是它可擁有「不同的焦點」存在，只是視線有些游移，視點有些錯亂、不確定。逃不開兒時對西方焦點透視的訓練，

卻在這因禍得福，使其個人與傳統中國繪畫的散統透視呈現出來差異，是因仍有著焦點的羈絆，形成畫面充斥著緊張、不安全，型與型之間出現一種似有似無的牽拉的力量，導致於當今與傳統、現在與經典似乎在這超越時空中的畫面上有著不可言喻的關係，這無非不是件好事。



王詵，漁村小雪圖卷，，44.5x219.5，宋，絹，局部

打破山水畫傳統視覺印象，以當代攝影手法的概念，讓全部景觀雖呈現遠近空間，似乎在同一平面上，利用作畫的手法顛覆傳統，卻呈現不甚合理的空間概念，面對鵝的技法則又開始了俏皮、任性，擱置了部分內容，形成一種未完成狀態，讓觀者可依自己的想法、想要的色彩，自由的揮灑在此幅畫中。



萬壑松風圖，南宋，李唐



【空妙】

180x90 cm，2007，絹本，工筆

【空妙】

尺寸：180x90 cm

媒材：絹本，工筆

年代：2007

動機：

傳統符號是我繪畫理念相伴隨的重要元素，但那不過是我權充手段的部份。【空妙】將原有意義空置、抽取剔除，在玩一種「空間視覺遊戲」，有時鳥似乎與老松在同一空間，但是視覺的安排又不是那麼合理；有時看似鳥與鴨視覺透視在同一平面，其實又非然，在玩一種虛虛實實、空無。這就彷彿生處在某一個特定的空間，卻會忍不住問身旁的人：「我覺得我會在這裡，有些不可思議，而你會在這裡，我更覺得很不可思議」

將所有動物似乎都畫再同一空間，其實不然，仔細看卻又發現似乎各在自我空間，目的讓觀看者的心靈能有自由自在悠遊的空間

美學理念：

錯位的定義:離開原來的或應有的位置。

在藝術創作中，有意識讓藝術形象或媒介脫離原來存在的空間，或將不同意象的媒介進行組合，所造成作品的整體涵義和觀眾的日常經驗在視覺、心理上產生某種偏離的表達方法有可稱為錯位表達。¹

媒介的本體意義闡釋是依賴與其對應的存在空間，這意思就是當看到鳥就直接反應在天空或在樹上，當見到鴨或鵝，往往第一聯想也是在水中，這是經驗轉變為直接的正常反應。「空妙」，就是有意思打破這類的慣性，將原本生活中屬於整個系統裡的事物，有意的將其拆解、解構，呈現出另一種新的圖像意義，使其讓觀看者對熟悉的東西產生陌生化，縱而從不同的新角度去審視這個世界

形式與技法分析：

整體的感覺，初看似乎沒有太大的疑問，單純的像是一張古調味的花鳥畫，其實不然，畫中，有意的將鳥似有似無的停在樹上，而鴨也採取著較為拼貼的方式呈現於面中，企圖擾亂觀看者既定的直觀反應，特意的破除直接的「三度空間」。畫面上沒有鴨在水上產生出的漣漪，鳥也不確定的是否停留於樹上，拼貼的色

¹曹武：《錯位表達與當代藝術創作》，《文藝研究》，2008年第4期

設方式，使其成現「二度空間」之感。然而，無論是「三度空間」或「二度空間」，對作品而言，已不是那麼的重要，隨著觀看者的想像去為此畫作出另外的解讀。



面對「挪用」，在古調新彈裡，仍大多屬於對一種古的調性及傳統技法的挪用，迷戀著這樣的古典，使其能在情感上得到滿足，卻又總是不甘寂寞的總想在上面動點「花樣」，然而這樣的花樣，卻又不願是誇張、顯而易見的呈現。追求古典，既追求和諧，和諧使其讓人賞心悅目，於是內心中擁有「叛逆」的因子，在這裡也只敢偷偷摸摸的表露。

個人的迷戀與叛逆是追求與這當代的共通性，於是所抒發的心聲，所表現的追求，也就具有了時代的精神。

【空妙】鴨的局部放大



【熟悉陌生人】

180x90 cm，2007，絹本，工筆

【熟悉的陌生人】

尺寸：180x90 cm

媒材：絹本，工筆

年代：2007

動機：

不知是否每個人都有過的經驗，曾經是這樣的刻骨銘心，曾經是如此的山盟海誓，卻因某種不知名的因素而分開，無論當時是情願的，或是迫於無奈，分開已成既定的事實。心中忽然間就這樣的空了一塊，而萬不得已的得交給時間來為它填平，然而，時間的目的，只是為了腦海熟悉的他逐漸不在這樣的熟悉，卻儼然無法成功的填平心中的遺憾。當再度的相遇時，過去的這樣親密又接近的他，卻因心與腦的不相等而顯得「不平衡」。而這樣感覺，無論是面對兒時的親密好友、相戀而分開的戀人、有血緣關係的親人，都在適合不過。

美學理念：

古調仍然是畫面追求的重要元素

挪用古的調性來呈現畫面，一直以來是我追求的方向，然而卻總是不按本分的去完成一張具有古調味的工筆畫，總是把個性任意進入「耍性子」的模式中，投向更具有奇鮮的個人生活和美學趣味，就如先前所說的，在面對古典經典，總是時而溫順如小貓，時而又調皮的像隻野猴般耍賴。

解構主義提出，語言學的束縛既突破，多元已成爲了定律。工筆向來強調工整細膩、高古典雅、意蘊平和，是它的優點。然而在當代卻無需再被傳統的承法、樣式給束縛，闡開藝術的視野，展開思想的羽翼，該是更大的隨意性和自由性創作思維的年代，就隨著自己對時代和現實生活的真切感受而全身心的投入。



熟悉的陌生人，仿印刷輸出方式而成的繪畫風格，局部

形式與技法分析：

不同的時代，不同的藝術家都有自己顯示個性的方式。藝術作品是個性的顯現，因迷戀而借著「挪用」來表露自己的愛戀，因叛逆而又不安於室的對其搗蛋，無論是在作品中，針對造型、構圖、色彩、筆觸、質感、光影等等都特異的玩弄，自由是一種存在於個人而又超越個人之上的精神力量

在東方「線」一直以來是最為古老的造型語言，中國繪畫裡面對「線」更是情有獨鍾，傳統技法中對「線」的種種定律與法則，在此就無需多講。面對當代，因應多元思維的啟發，對「線」的要求，不再絕對。「線跡」，當毛筆落入圖上的那一瞬間所留下的痕跡，無論是採取著何種的方式、技法，凡走過必留下痕跡，不在乎是否為專業學準，只在意當時創作者生長的四周環境。印刷輸出是現今才擁有的產物，在日常生活中意外的得此靈感，而這樣的靈感，往往就是拉出了傳統與當代最大的鴻溝，不再墨守成規，一切只為重創生命力。

此圖創作手法，鵝向來是我選擇題材個重要元素。為表達既熟悉又陌生之感，於是在一片烏黑之中，用白來突顯出，其中一隻的白似有似無，彷彿就表達著熟悉又陌生。

背景則利用了「線跡」的概念，施毛方式採取當代擁有的印刷輸出手法呈現，短橫線且利用乾筆來表現輸出的質感，素描的底子是此畫法的基礎。常言道：科技往往時其藝術尚失了獨特性、原創性，然對其而言，科技卻是開啓了另一個創作的靈感方向。





(一) 移花接木



【化】

88x46 cm，2009，絹本，水干，工筆

【化】

尺寸：88x46 cm

媒材：絹本、工筆

年代：2009

動機：

它的消失比我所感覺和理解的要迅速，往往不留神，當代就占滿全部，傳統經典符號的意義，在現今就只剩下來的只是符號，而的確在我的認知中，它也只是個符號，是一個可任意拿來扭曲、變形、改造的元素，於是就消解了經典，消解傳統經典實際上是一種沒有固定的解構與不追求任何價值的自由遊戲，採取的策略往往也是無所道理，質感上的透明化，形態上的變形：溶化、破裂，也只是種方式。

溶化(熔)、破裂的形態表達，都有著賦予它一種消失的意味，溶化(熔)猶如冰來到恆溫的地方時，則慢慢的消逝；猶如蠟燭在火焰中，一點一滴的逝去，傳統經典也是如此，似乎感嘆著時間和空間，重新注入到腦海中，無力去申辯，呼吸失去節拍，以往的經歷被整體否定了存在的意義，消失只是一瞬間。

【化】不單面對溶化消逝的無奈，透明也是表現的方式，在此透明給人一種虛幻的美感，故意營造出一種透明、半透明的絕對，而往往就是這種介於二者間的變化，使其帶有微微模糊的虛幻感。如果絕對的透明代表著「空」，那麼模糊的半透明則代表著「幻」，往往「幻」比「空」更具有強烈的美感力量。

美學理念：

解構不是破壞，不是摧毀，不是在消滅一個舊世界的基礎上建立一個新世界。而是該把解構理解為事物在出場或傳播過程中其結構的某一種實際上的變形，一種實際效果

所謂的變形，就是原形的不同方式與不同程度的改變，任何具體事物的外形都擁有著本身意義的存在，一旦形體有所改變，其內容意義也將隨之有所變化，而價值也會有所不同。

原形是一種趨近於完美的形，變形既是在這個原形基礎上的變化，然而在此，我將認定為「解構完形」，一種較「變形」的幅度更大，且完全是一種具有「質」的變異完形，也就是說不單只是結構性上發生的變化，質的改變也跟隨而來

形式與技法分析：



挪用，並對它進行無止盡的消解
騎士獵歸絹本，設色，縱：22.3cm，
橫：25.2cm，佚名



有局部較低層次的完整性。

在技巧上，選擇以「溶化」來表達內在的情感，溶化意味著消逝也意味著希望，試問萬物間何為永恆，冰與水的變化，在冷與熱的交替中，一次又一次的改變；感情的定律，一次的心碎，就一次的結凍，結凍的意義，就是等待的下一次溶化。面對經典也是如此，因權威，使其它總是不可一世，又因大眾，它又再度親切。透過不休止的結構—解構—重構；毀滅—再創造；溶化消逝—再重建，總帶給它無可預告的豐富性。

透過「挪用」的方式，創作過程中改變形體，也對「質」動了手腳，透過依據原形的結構架構來分解，分解出的形態通過此種的分解過程中仍保



古畫的返白



草圖:利用此圖的特性，轉變成冰漸漸溶化的性質，試圖想表達萬物是否有永恆



【牧馬圖】

30×90 cm，2009，絹本，工筆

【牧馬圖】

尺寸： 30x90 cm

媒材： 絹本，工筆

年代： 2009

動機：

喜愛玻璃帶給我的感覺，是那樣的清晰，真實，絲毫無有半點的隱藏，一目了然，我無須費盡心思的去測想，我沒必要花九牛二虎的力氣去披開那假面紗，簡單的它，就早已清楚又清澈站在那等著我。常幻想著自己擁有一種能洞察人心的能力，使我可輕易與其交往，卻殊不知，往往那才是苦難得開始。

玻璃除了帶給人擁有一窺好奇的魅力，也帶給我一種易碎的恐慌感，面對現實生活中的人世間情感，深刻的感受到其中的脆弱，原以為堅不可摧的神聖情感其實是這樣的脆弱不堪。然而「矛盾」總是令人感到無助，玻璃簡單、清晰，總讓人第一時間的明白，是我所期待，因為它可以讓我毫無心機的面對它，讓我輕易的掌控著它，然而，它的脆弱，卻又往往讓我變的歇斯底里。

美學理念：

人的觀念知識變化是與社會生產力發展水平有著息息相關，過去面對貧乏又單一的科技、材料，縱而無法產生如同當代的多元。科技與時代的發展，不僅帶起著思維上的轉變，材料的多變與多樣也跟隨著伴來，然而這些不外乎都是創作者面對當代藝術的一種契機。不同的材料質感將變化了藝術思想方式與技術表達手段，於是透露出藝術風格的變化產生於材料(技術)的革新。

質感的美，往往包括材料中理性的物理與感性的情感，這二者的兼存在，皆為人的視覺與心理所產生的作用。以牧馬圖轉變成透明且賦予它裝有紅銅色水的玻璃質感，巧妙利用現今才會有的玻璃馬造型的酒瓶，於是牧馬圖瞬間成了當代語彙下產物，這就是因「質」的視覺性與當下性相吻合，使其失去原有的意義。

材質自身隱含著人類心理同構的契機，而質感是人類情感物質化的媒介，於是在創作上選擇了某種質感來進行創作，這何嘗不是種同構關係的投射對象，材質是創作者可自由的選擇，材質的特殊意涵體現著創作者的觀念，這彷彿意味著精神與物質總於在當代完成了最佳的融合，主體與客體不同的對話，在材質與觀念間相互運作，總於達到了融合。

形式與技法分析：

一方面是迷戀又叛逆古人的傳統，一方面又接受現今科技所帶來的新視覺，以致產生新技術上的方法，這可說是古今相互碰撞產生無窮能量，導使個人產生出更多靈感。透明玻璃使得傳統經典與當代性發生了關係，透明玻璃由原本的當代

視覺性物質介入到傳統藝術並架起的連接的橋樑，也使其在意義、概念上發生根本性的改變，然而關於質感的意義價值絕不是創作者所關心的對象，而是如何利用質感去達到某種目的，才是值得思考。企圖在傳統經典上改變質感，使其質感為它提升了藝術語言的另一種聲音，質感成了個人在創作所關注的直接思考與對話的重要模式，從而實現傳統經典與當代性碰撞出的火花，一種具有個人創作自身的審美價值與藝術創作的精神。



時代的變化是為創作者帶來可能性，刺激著我們產生許多視覺上的新鮮感，科技的發展，材料上材質出現了以往不同的質感，例如：玻璃、機械金屬、塑膠等，這些的刺激，都活化的自古以來，固有的創作模式。

透明或半透明往往給人一種輕盈、闡敞、明快又含蓄的感受
透明質感是我首當其衝的改變，透明在當代產品中廣泛的出現，透明的屬性獲得審美的地位，如：玻璃、鑽石、寶石、塑膠等製的物品，在意義上具有二種意義：其一為十分稀少的罕見之物，其附帶意義更顯珍貴，其二乃是人為擬人化，認為是人類對神

祕事物一窺究竟的心理補償，透明解除了由遮蔽造成的驚扭及困惑，改變以往封閉壓抑的狀態。

改變古畫既有的質感，轉而追求當今所擁有的語彙，企圖從中建裡起與大眾的認同感與親切，經典既可將不在如此的高不可攀



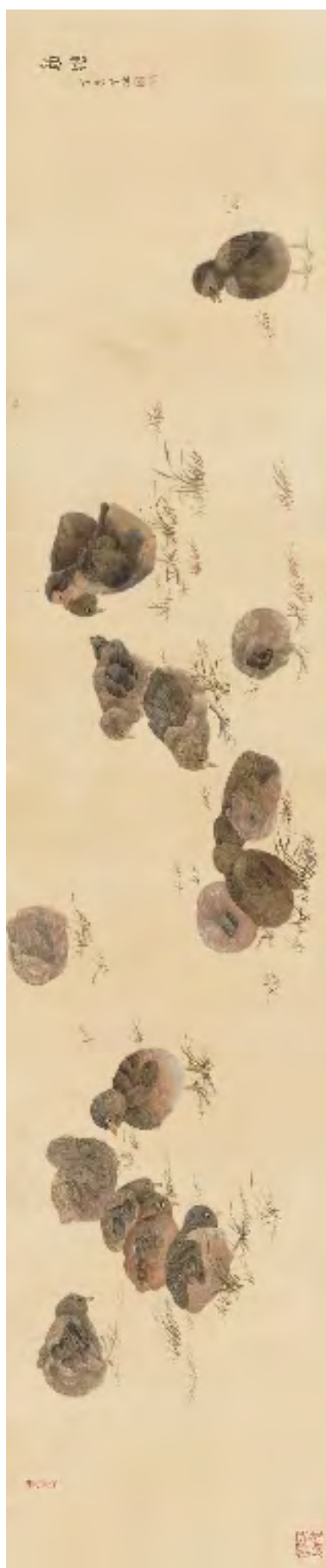
擺脫傳統技法的束縛而去爭取更大的視覺空間的可能性是個人在創作裡一直以來的企圖，而也就是這樣的意念，往往會在生活偶然間得與靈感。



挪用【牧馬圖】並改變其質感(透明玻璃)，這同時也表現出一種空間的感覺，通過空間的貫穿、重疊、暗示，使其圖像相互交疊也能保持自身的完整性與獨立性。圖像的交疊是觀看者視覺驚艷的感受，而圖像的獨立性和完整性則在創作者的特意下由第二維空間轉而第三維空間的真實存在。



二、 次要作品彩色圖版



【雞精】

120x30 cm，2007，絹本，工筆

[鍵入文件標題]

【雞精】

尺寸：120x30 cm

媒材：絹本，工筆

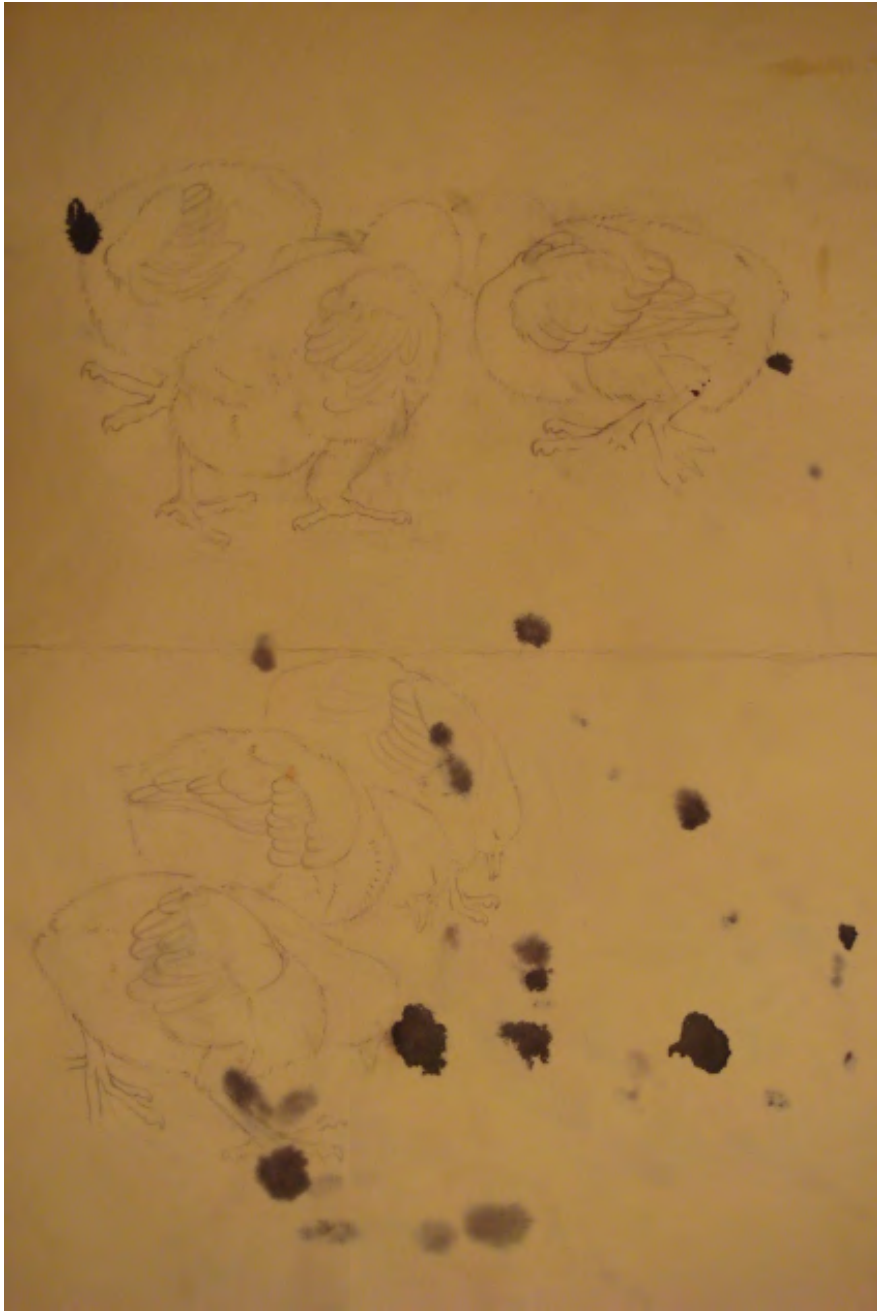
年代：2007

動機與手稿：



李迪，雞雛待飼圖，南宋





在過往中的印象裡，小雞，總帶給人一種純真可愛的模樣，然而，不知成幾何時，小雞已不在是以可愛動人的樣子出現在我的腦海裡，我想這或許是因隨著年紀的增長，經歷的事也日漸增多，漸漸的也感到周遭的人不在像是過往這樣的真誠與純樸，將小雞比喻當今的人，小雞身上的色彩充斥著金粉代表著披上一層不為人知的面具，當今的人大多被物質生活追著跑，任誰都想擁有的優質的物質來證明自己的社會地位，卻在這汲汲營營中往往失去了自己。

[鍵入文件標題]



【向左看 向右看】

90x30x4 cm，2007，絹本，工筆，水干

【向左看 向右看】

尺寸：90x30x4 cm

媒材：絹本，工筆，水干

年代：2007

動機與手稿



臘梅雙禽圖，局部

臘梅山禽圖，趙佶，鳥局部



在愛情的世界裡，大部分人是不滿足現況，總認為他（她）也許比自己身旁的那位來得好；在向左看，向右看裡，採用這最為傳統花鳥結構及畫法，卻打破固有的傳統思維，以當代現代思想且帶有點頑皮來創作。畫中裡的鳥，雖為雙雙對對，卻不安於室，向左看，向右看的。



【琵琶別抱】

，50x32 cm，2007，絹本，工筆，水干

【琵琶別抱】

尺寸：50x32 cm

媒材：絹本，工筆，水干

年代：2007

動機與手稿；





【塵園外】

180×90，cm，2007，絹本，工筆，水干

[鍵入文件標題]

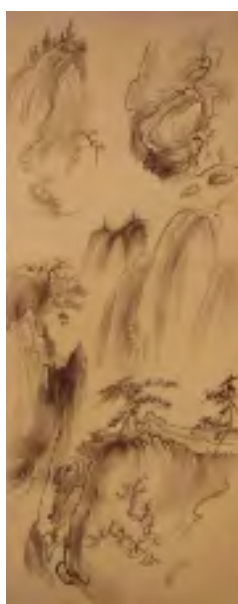
【塵園外】

尺寸: 180×90 cm

媒材：絹本，工筆，水干

年代：2007

動機與手稿





【鶴舞】

180x90x9 cm，2008，絹本，工筆，水干

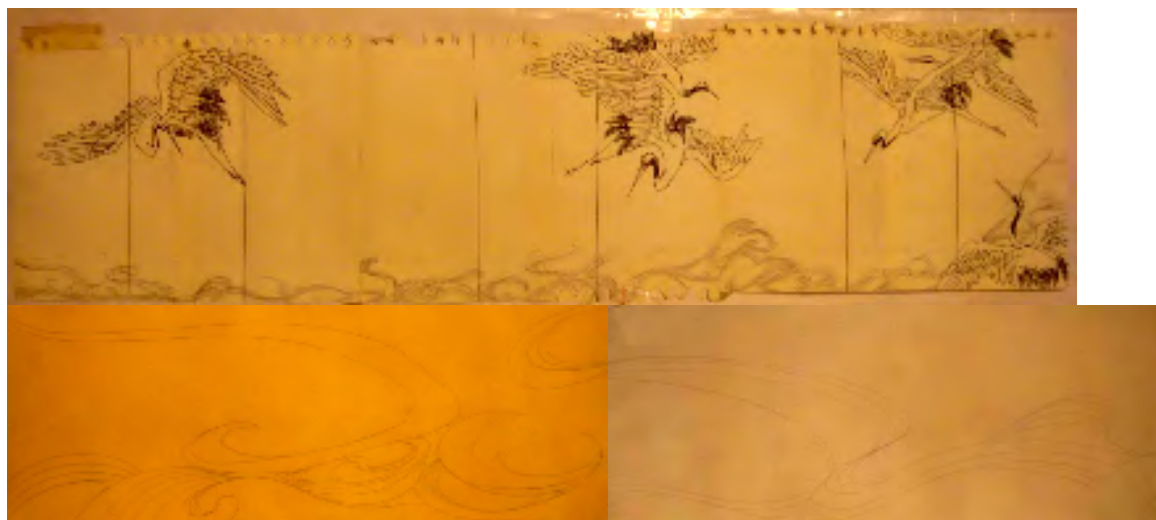
[鍵入文件標題]

【鶴舞】

尺寸: 180x90x9 cm

媒材: 絹本, 工筆, 水干

年代: 2008



動機與手稿:

整個鶴舞的表現手法是表現一種舞台的效果，有種人工的意味性在，強調著非野生、大自然裡的情境，紅海帶象徵著大海，場景裡的太陽，無法去界定為

旭日或夕陽，因往往得隨著觀看者的心境來作決定。

深感內心苦悶，無法自我突破、對人生意義時時探索而無解時，正巧看見離騷中一句『路曼曼其脩遠兮，吾將上下而求索』，突有破繭而出之感覺，畫家在作品中利用礦物的厚實感，一層一層的堆疊，顯現出太陽的光影，讓人內心溫暖、希望無限，鶴的歸途雖遠，但如同在人生舞台上，有信心即可讓自己如同曙光出現時舞中的鶴，呈現出炫麗的美感。



【桐油菜花系列】

66x83, 99x55, 65x63 cm, 2008, 絹本, 工筆, 水干

[鍵入文件標題]

【桐油菜花系列】

尺寸: 66x83,99x55,65x63 cm

媒材: 絹本, 工筆, 水干

動機與手稿





於大熱天中被一大片油菜花所吸引，即使艷陽高照，內心卻有雀躍不已的感覺，停下來寫生，想像自己在綠油油的田園中，化身為一群可愛的鴨子躲避酷暑，享受自然清涼的田園氣息

[鍵入文件標題]



【一個鵝胸的人】

60x120 cm，2005，絹本，工筆，水干

[鍵入文件標題]

【一個鵝胸的人】

尺寸: 60x120 cm

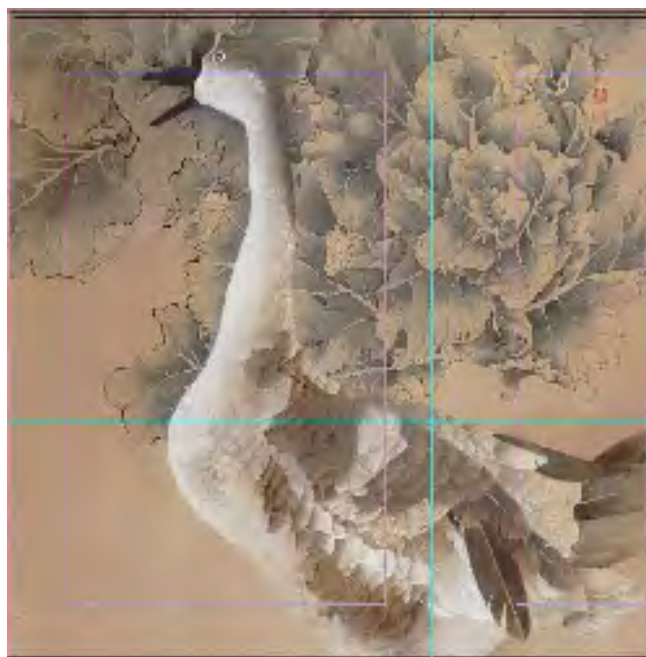
媒材：絹本，工筆，水干

動機與手稿



* 主要以宣染為主，偏愛使用黃色調來統一，融入西方光線陰影，重視線條，遵循傳統的用筆規範，且要使線條表現上能夠建立自我個性化的語言，是我學習的目標之一。

* 鵝與白菜皆為寫生而來，其實當時與鵝相配得是茼蒿菜，不料一日未能完成的寫生茼蒿稿，心想隔日再來，但在一夕間，田裡的茼蒿菜已面目全非。四處的尋找，也不盡理想，乃因已非當季，正當苦思時，意外的遇到一位好心的老爺爺，送給我一顆大白菜，於是我搶下第一時間，把它搬回家中的菜園，待我往後的觀察寫生，也因如此，對此創作特別有感覺



* 此圖也是我首次使用礦物顏料，對於礦物顏料使用的方法與膠的搭配，皆於此畫中有了體會



【醜小鴨】

60x90 cm，2005，絹本，工筆，水干



【二鵝者】

60x120 cm，2005，絹本，工筆，水干



【黑天鵝】

60x90 cm，2005，絹本，工筆，水干



【桃花源(障壁畫)】

180x90x4 cm，2005，絹本，工筆，水干



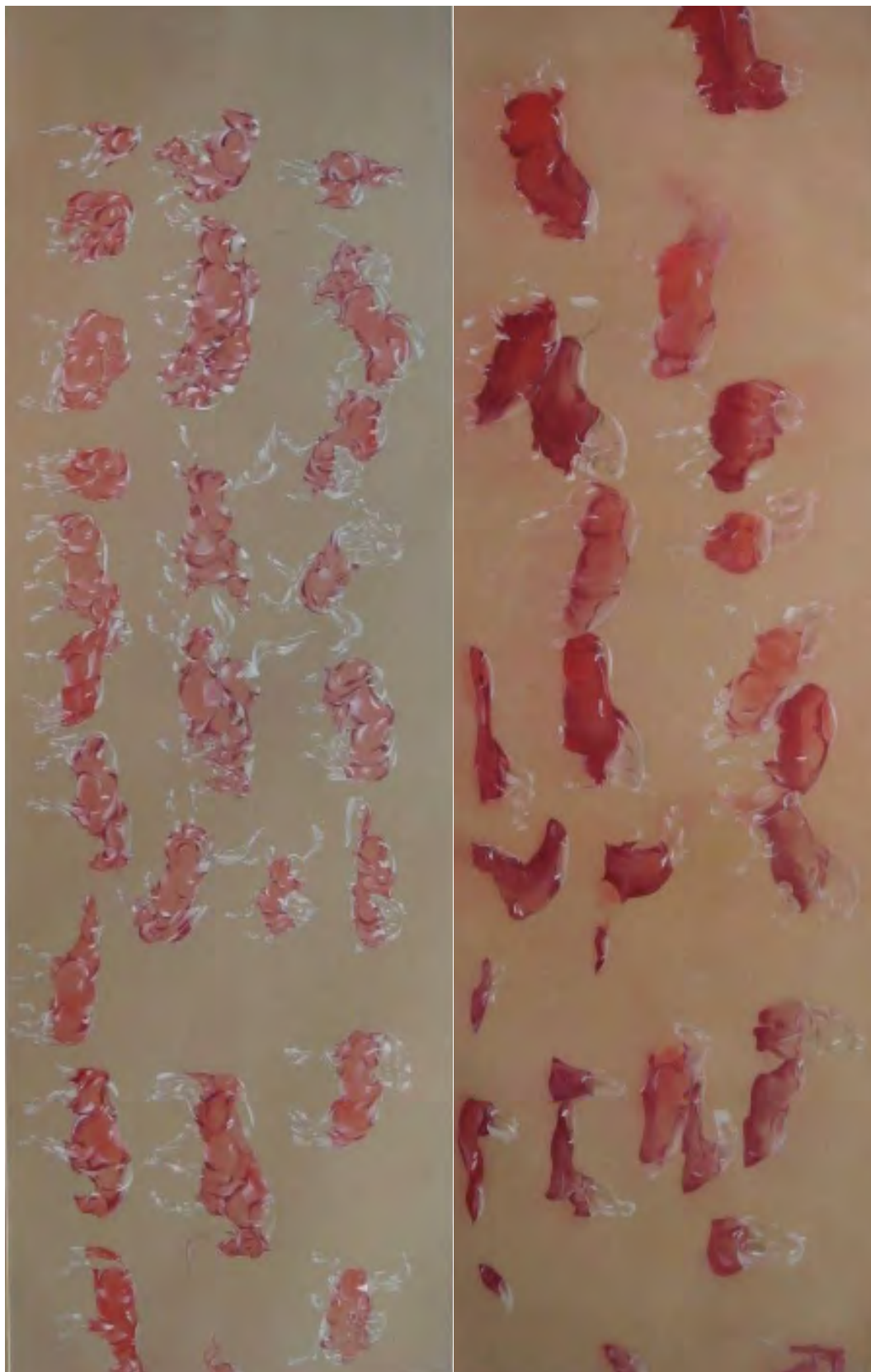
【碩鼠】

36x30 cm，2007，絹本，工筆，水干



【朋友】

36x36 cm，2007，絹本，工筆，水干



【「擺」馬圖】

40x115x2 cm，2009，絹本，工筆，水干

【「擺」馬圖】

尺寸: 40x115x2 cm

媒材: 絹本, 工筆, 水干

2009

動機與手稿



百馬圖





透過反白與描繪，逐一抓原畫的型。此幅應列為未完成品，乃因尚有另外二幅未完成，玻璃馬，是玻璃系列的延續，除了擁有玻璃原有的意義的運用，在畫中更多了「擺」，企圖使總個意念更為不確定，玻璃令人易碎，「擺」更使其不安，這彷彿「風中燈燭不相宜」，在風裡的蠟燭有怎麼能永遠保持著燭火



【空間】

36x115 cm，2009，絹本，工筆，水干

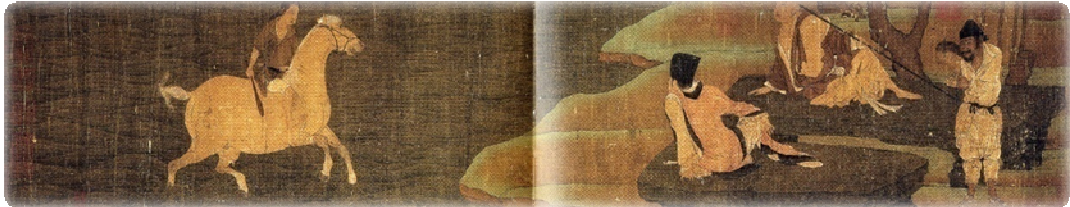
【空間】

尺寸: 36x115 cm

媒材：絹本，工筆，水干

2009

動機與手稿



神駿圖，南宋，無款



在畫此圖時，正逢與友人的感情不佳中，面對一路走來的爭執，深感無奈，卻苦無辦法解決，「情」一字，往往是在失去後才知道曾經擁有。「風花雪月」的日子，總使人變得不聰明，多了煩憂，少了鬥志。



【五牛圖】

90×180×4 cm，2009 未完，絹本，工筆，水干

【五牛圖】

尺寸: 90x180x4 cm

媒材: 絹本, 工筆, 水干

2009

動機與手稿



五牛圖. 唐, 韓幹



一張遲遲無法完成的四連品，總希望面對它時，可表現出一種淒淒涼涼之感，意味著「時光逝去，永不回」，其實我沒有太多的哲學觀，單純的人類，關心著自己的周遭環境，每每觀看歷代經典作品時，總有無限的無奈之感，過往經典，在當今也不過是一張「貴紙」，當年的次風雲，如今也不過是歷史書裡一行字，試想，人生何必苦，逍遙自在的過一生，不何其快樂。



崔白，寒雀圖，北宋



梅竹對雀圖，宋

第五章、結論

挪用的創作模式，成為當代藝術創作一種流行的手法和重要的思維，它能在當下的存在，必有一定的理由與現實的意義。挪用可完成傳統藝術所不能完成的藝術功能，利用挪用對象所承載的豐富信息與大眾視覺經驗轉化成創作者自覺使其被挪用對象語境的改變已達創作目的。這樣的創作模式，不僅能讓藝術最大限度得更貼近大眾，也說明著經典不再是遙不可及，套一句港星周星馳在 1996 年拍的一部電影喜劇《食神》中說的一句話：人人都是食神。這代表著所謂的英雄主義不再令人嚮往，取而代之的是大家都是英雄，挪用的創作思維使每個人都可是藝術家。

挪用，它無論思想與內容並非是當代才出現的，其實早在藝術史中就擁有著，只是在當代以一種更為極端的方式把挪用赤裸裸的展示於世人，無論是打著回歸傳統、還是新興起的創作或是藝術的逆流，挪用無所不在、無時不在，然而面對挪用的展望，它不可能是靈丹妙藥，更不能因它而使其聯想、思辨能力的下降，而導致個人創作能力的退化以及個性風格的缺乏，獨立的思辨是必要的，在圖像的時代，挪用所賦予的功能是它影響了藝術改變了視界，影響的是人人都可成為英雄，而非使致人人都是英雄。倘若是為挪用而挪用容易使得當面臨媒介文化的同質性而導致缺乏了個人風格以及獨立思考能力的喪失。挪用僅僅只是在眾多創作模式中的一種，挪用應是創作的結果，而不是創作的前提，假如被挪用的創作模式給陷住，則將失去對藝術創作的精神追求，創作的精神應該是異在的，異在於獨立與批評中。

個人在創作上，挪用傳統經典，既不是恪守傳統的規範，也不是一味的趕時髦，完全的放棄傳統，認為唯有放下包袱，才能輕裝前進，才是真正的當代表現，這樣的想法，在挪用的粉墨登場即失去意義，追求絕對的原創，是一種虛妄的目標，通過對傳統的喜愛與崇尚以及企圖不斷挖掘傳統精隨內容，去與當代現實生活中透過體驗、反思自我的當代性，個人的創作即是對傳統經典藝術的重新詮釋，也是借鑑傳統藝術形式而延伸出來的當代藝術語彙，使其當代和傳統可以相互傳皆與對話，地域性與國際化可以相呼應，從而催生了新的關係，產生新的藝術。

挪用傳統經典，無論是在古調中的延續，或質感、結構上的解構，皆為企圖打破英雄主義，使其在以往似乎如此遙不可及的經典，在今卻可如此輕易複製、利用，是對經典的崇敬或為一種挑戰與不屑，更或是一種面對現實大眾。個人的理想藍圖，企圖在經典與大眾間建立起一道愛之橋，利用玻璃這樣全球化、資訊

化時代持有的產物，使其不僅具有當代性，且具有國際性，讓傳統經典不再單純是中華意識下的孤芳自賞，而可輕易在國際間受到青睞。此外，在畫作上玻璃的使用也道出了在現實生活中與情感經驗裡領悟了脆弱，看似堅不可摧的東西其實是如此的脆弱不堪，無論是愛情、友誼、權力、地位、信仰等，似乎沒有堅實的東西。選擇玻璃質感的改變，是個人在選擇挪用創作方法中的近期創作想法，這不單說明個人面對時代產生的人情疏離陌生感、脆弱，也意味走出博物館、超越狹義的民族意義，企圖邁入大眾與國際，在未來傳統經典的挪用，將不單限定於玻璃質感上做變化，更將進一步採取在當代時代上產生的各種質感材質，例：機械的銀冷系，目的使其更為多元與發展。

參考文獻

一、期刊:

- 1、張亮：《兩瓶酒——后現代語境下的藝術選擇》，《今日科苑》，2008 年第 10 期
- 2、劉凡：《攝影對繪畫的挪用》，《裝飾 Art & Design》，2005 年第 7 期
- 3、高士明：《你說現實是什麼？》《2004 上海雙年展導覽策》，上海書畫出版社，2004
- 4、蘇曉民：《當代經典藝術與時代環境》，《文藝爭鳴》，2008 年第 4 期
- 5、彭修銀：《美在當代的回歸與超越》《中州學刊》，2004 年第 4 期
- 6、陳偉長：《在重複中延伸》，《藝苑》，2008 年第 6 期
- 7、王琴：《透明：一種產品設計的策略》，《藝術百家》，2008 年第 4 期
- 8、季廣茂：《經典的黃昏與庶民的戲謔》，《山東師範大學學報(人文社會科學版)》，2005 年第 6 期
- 9、曹武：《錯位表達與當代藝術創作》，《文藝研究》，2008 年第 4 期

二、書籍:

- 1、王岳川：《後現代主義文化研究》，台北，淑馨出版社，1993 年版。
- 2、羅青：《什麼是後現代藝術》，台北，五四書店，民 78
- 3、牛宏寶：《西方現代美學》，北京市，人民出版社，2002 年版
- 4、朱狄：《當代西方藝術哲學》，北京市，人民出版社，1994 年版
- 5、陳宗明：《符號世界》，武漢市，湖北人民出版社，2004 年版。
- 6、王才勇：《現代審美哲學：法蘭克福學派美學論述》，台北，書林出版社，2000 年版。
- 7、陈旭光：《藝術爲什麼 = What is the art for》，北京：中國人民大學出版社，2004 年版。
- 8、李幼蒸：《哲學符號學：記號的普遍理論》，臺北市：唐山出版社，1997 年版，民 86

三、編籍:

- 1、王岳川,尙水主編：《後現代主義文化與美學》，北京，北京大學出版社，1992 年版
- 2、倪文傑主編：《現代漢語辭海》，北京，中央民族大學，2002 年版
- 3、劉斌：《圖像時空論：中西繪畫視覺差異及嬗變現象求解》(袁運甫主編)，濟南:山東美術出版社，2006 年版

四、譯本:

- 1、梅奎爾(J. G. Merquior)：《傅柯》(陳瑞麟譯)，臺北市，桂冠書店 1998 年版，民 87
- 2、傑姆遜(Fredric Jameson)：《後現代主義與文化理論》(唐小兵譯)，北京市，北京大學, 1997 年版，民 87
- 3、伽達默爾(Hans-Georg Gadamer)：《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》(洪漢鼎,夏鎮平譯)，臺北市：時報文化,：學英總經銷，1995 年出版。
- 4、瓦爾特·本雅明(Walter Benjamin)：《機械複製時代的藝術作品》(王才勇譯)，北京市，中國城出版社, 20002 年版
- 5、阿多爾諾 (Theodor W. Adorno)：《美學理論》(王柯平譯)，成都市，四川人民出版社, 1998 年版
- 6、賀爾·福斯特(Hal Foster) 主編：《反美學:後現代文化論集》(呂健忠譯),台北縣新店市：立緒文化出版 台北市：紅螞蟻行銷代理, 1998[民 87]年版
- 7、蓋布里克(Suzi Gablik)：《現代主義失敗了嗎?》(滕立平譯)，台北市：遠流出版：信報發行, 1991[民 80]
- 8、蘇珊·朗格(Susanne K. Langer)：《藝術問題》(滕守堯譯)，南京市:南京書店 2006 年版

五、學位論文

- 1、鄧慶華：《談“挪用” 對當代藝術中一個重要創作方法的分析》，天津美術學院研究所碩士論文，2007 年 1 月

2、劉凡：《視覺藝術中的挪用》，清華美術學院研究所碩士論文，2005年

六、網站:

1、劉凡，《讀圖時代與攝影的文化價值》轉引
<http://www.ionly.com.cn/nbo/ionlyshow/ionlyshow1/liufan/20070127/174518.shtml>

2、《故宮數位博物館》轉引
<http://tech2.npm.gov.tw/literature/graphy/graphy/graphyc.asp?Page=1&CKey=52>