

當梵音響起：

從本土脈絡看台灣精細寫實繪畫的興起與發展

The Origins of Photorealism in the Taiwanese Context: Li Mei-Shu's Sanskrit

文 |

蕭瓊瑞

Hsiao Chong-Ray

國立成功大學歷史系所教授

如果說精細寫實、或超寫實，乃至照相寫實，是和機械之眼的照片有密切的關係，那麼從本土的脈絡出發重視台灣精細寫實繪畫的興起，便不能不提及前輩畫家李梅樹（1902-1983）；而他1965年的《梵音》一作，幾乎就是台灣乃至世界畫壇照相寫實的先驅。那時，台灣的「鄉土主義」尚未興起，紐約的照相寫實主義也尚未形成。

將李梅樹的《梵音》，當成台灣照相寫實的先驅，並不意味此前李梅樹的創作和照片無關；或更具體地說，並不表示此前李梅樹的創作不以照片作參考。更何況，從世界美術發展的史實考察，自十九世紀印象派初期的畫家，尤其莫內等人，早就有參考照片作畫的紀錄與習慣。但印象派的畫家們參考照片畫畫，主要在參考取景的視角或畫面的構圖，絕無存心要將作品畫得和照片一樣；相反地，自照相機發明以來，畫家創作的目標，總是用心在如何和照片區隔開來，要畫得和照片不一樣，而不是一樣。同樣地，在《梵音》一作完成之前，李梅樹的許多人物畫，特別是他所專擅，也是備受畫壇讚賞肯定的女性畫像，基本上，都有參考照片的痕跡，而這些照片迄今也仍留存，當中還包括最早知名的《小憩之女》（1935）等。然而，在早期的這些創作中，照片始終保持在「參考」的作用，李梅樹既無心，恐怕也極力避免將作品畫得和照片一模一樣，甚至變成是照片的複製。

然而，到了《梵音》一作，李梅樹突然來了一個大轉變，他似乎有心，甚至是刻意，在繪畫創作中，去盡其所能地保持或模仿照片所呈現的效果、氛圍，以便「如實」地掌握或凝固照片中所顯示的「真實」；而這種讓人乍看之下，以為就是照片的作品，卻也促使這位曾經受過西方學院美術訓練的藝術家，擺脫了過去在作品中有意、無意地將畫中女性加以修長化的「維納斯情結」，回到台灣本土女性圓、短、俗、真的現實造型；甚至捨棄原本背景中慣有的優雅、高貴的中國傳統木雕家俱，而改為磚牆、鋁瓦的違章建築……。如實地重新面對照片，也才真實地認識自我，這正是1993年個人在李梅樹逝世十週年，為台北市立美術館舉辦「婦女之美——李梅樹記念展」所撰寫的專文〈從「自我的隱退」到「自我的覺醒」—論李梅樹晚期人物畫〉揭蘗的主旨。



上圖左——
李梅樹，《梵音》，1965，油彩，
72×180 cm

上圖右——
李梅樹，《端莊佳人》，1974，油彩

下圖——
李梅樹，《小憩之女》，1935，油彩，
162×130 cm

喜愛攝影的李梅樹，高度的文化反省能力與文化自覺意識，使他得以在那樣的時代，「眾人皆醉我獨醒」地從西歐維納斯美學的制約中覺醒；在他後期那些看似「照片式」的人物畫像中，凸顯、建構了屬於自我族群女性身體、氣質的特徵與美感形態，撰寫《日據時代台灣美術運動史》的謝里法，早就敏銳地指出：這是紅豆冰、鴨掌腳的台灣女性的真實寫照。甚至給予李梅樹最高的禮讚：「啊！萬里長城」，意謂當時光流轉，數百年後回看今日歷史，一如上了太空回看地球，只看到萬里長城這個人造物一般，只能看到一位李梅樹。

李梅樹照相寫實的人物畫，讓當時習慣於西方美女形式的觀眾或畫家，落入一種尷尬情狀，乃至回頭去加以嘲笑、誣蔑；但這樣的李梅樹，卻成為台灣照相寫實繪畫的先驅，將近十年後台灣年輕一代的畫家，也用幾乎類似的手法，來重新觀看自己的鄉土、樹木、雲彩、稻田、天光，和人民……。

承繼李梅樹精神的，無疑是吳耀宗（1937-1987）；可惜他短暫的生命、曲折的人生，在來不及完全發揮他的藝術才能時，便抑鬱而逝。不過，吳耀宗的寫實繪畫，因為高度的社會主義傾向與強烈的人道關懷，使得他的作品，遠離了照相寫實繪畫強調物質細節刻劃的「冰冷」特質，較不被歸納為精細寫實繪畫的類型。

台灣精細寫實繪畫，雖以李梅樹為先驅，但處在當時「抽象繪畫」成為「現代繪畫」同義詞的時代，李梅樹的創作是極為個人且不受注目的行動。台灣畫壇精細寫實風格真正受到較大注目與推展，是來自一位高雄年輕女孩的創作。1974年，卓有瑞（1950-）首次以一幅名為《消乎？長乎？》的油畫，獲得第28屆「全省美展」油畫部的第一名。這是以照相寫實的手法，精細描繪一個餐桌上白色瓷碟中的蛋黃，一旁的蛋殼，以及時鐘、牛頭骨、石膏像等物件；巨大的畫幅，將物件數倍放大的尺度，精細呈現，予人巨大的視覺震撼。

1975年，她正式發表「香蕉系列」，也是巨大的畫幅，將台灣人所熟悉的香蕉，由青澀、初熟、爛熟，到腐敗的過程，具體呈現；也是因尺幅的巨大與精細的描繪而震懾了觀者。不過，這位身形瘦小的女孩，顯然不自認她的創作是屬於「照相寫實主義」（或稱「新寫實主義」）的類型。她曾說：「如果說把照片在畫布上放大的工作，是新寫實主義的主題，那我不是新寫實主義的一份子。」因為卓有瑞認為：她所作的並不是照片的「拷貝」，而是表現內在活生生的情感。

事實上，從李梅樹的《梵音》到卓有瑞的《香蕉》這段期間，一些由台灣出去的海外畫家，他們曾經是台灣「現代繪畫運動」中的主將，正陸續由原本的抽象風格走上照相寫實的路向，包括：1967年移居紐約的韓湘寧（1947-）、1968年先赴巴黎再轉往紐約的陳昭宏（1941-）、以及1970年到達紐約的姚慶章（1941-2000），以及1963年即到歐洲、1968年再自巴黎前往紐約的「五月」大將夏陽（1932-）等；此外，也包括1970年、1974年先後到達巴黎的許坤成（1946-）和謝孝德（1940-）等人。

1970年代在紐約興起的照相寫實主義繪畫，其特徵主要有二：一是畫幅的巨大，二是畫面的

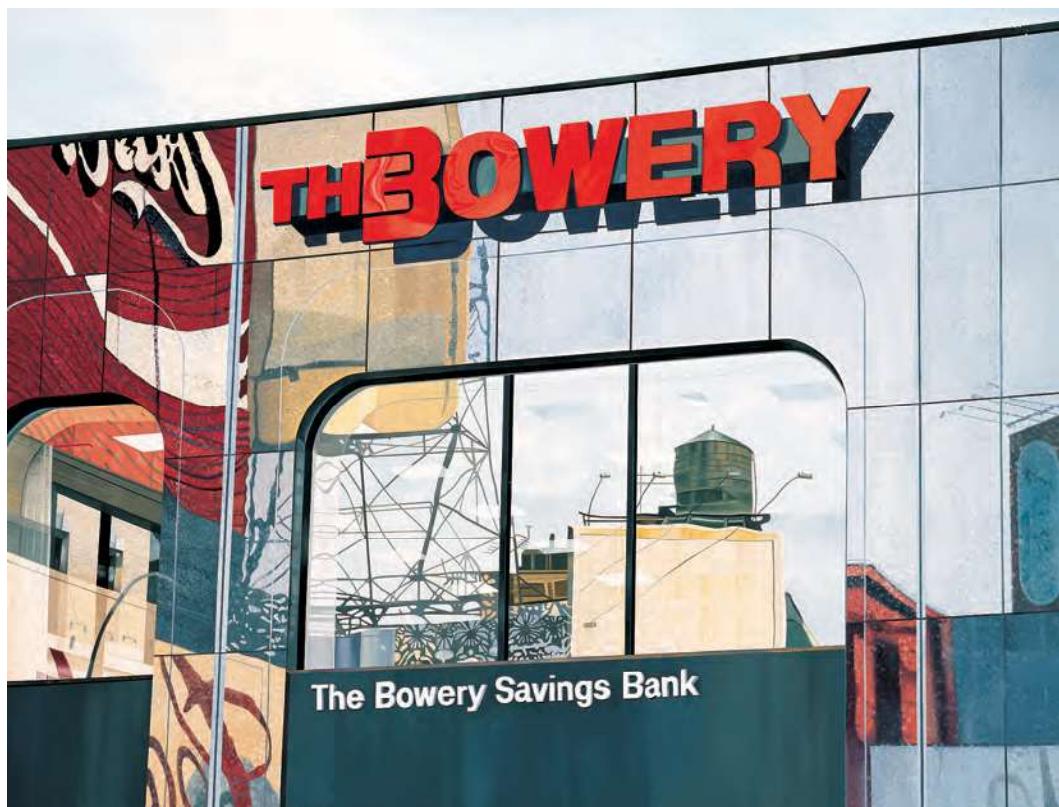


上圖——
卓有瑞，《蕉作組畫之六》，1975，油彩，
132×165 cm

下圖左——
韓湘寧，《西門町》，1980，油彩，
111.7×167 cm

下圖右——
陳昭宏，《海灘 113》，1968，油彩，
101×127 cm





上圖——
姚慶章，《街景系列：布威利銀行》，
1975，油彩， $125 \times 164.5\text{ cm}$

下圖——
夏陽，《凱蒂》，1972，油彩， $183 \times 242\text{ cm}$



上圖——謝孝德，《慈母》，1974，油彩， 65×53 cm
下圖——謝孝德，《禮品》，1975，油彩， 144.8×96.5 cm

冰冷。所謂「巨大」，乃是對紐約都會建築，尤其是巨幅玻璃建築的反映。其次，所謂的「冰冷」，也是由於這種建築玻璃反光映照下，對視覺的衝擊，取代了印象以來對自然光追求的溫暖與熱誠。總之，那是一種都會文明下的機械美學的呈現，為了達到絕對的精準，甚至刻意避免在畫面上留下任何手繪的痕跡，而改以噴槍的手法。在台灣的畫家中，姚慶章應是最符合這些美學基準的一位，夏陽則是在這個基準下，加入攝影快門捕捉的晃動人影，所謂的另一形式的「毛毛人」（謝里法形容夏陽巴黎時期的作品）。同樣的都會生活，陳昭宏則將鏡頭由街頭移往海邊沙灘，以長鏡頭窺視捕捉那些身上毛細孔畢現、肌膚上還沾著沙粒的比基尼女郎，或在陽光照射下帶著透明感的鮮艷花朵。至於韓湘寧，則以新印象派的點描手法，呈顯薄霧當中的停車場，或是艷陽下熱氣晃動的街頭人群……。

相對於紐約這些畫家強調視覺的照相寫實作品，留學歐洲系統的台灣畫家，似乎在照相寫實的觀念下，仍保持較濃厚的人文思惟特質。許坤成的「功夫」系列，是加入了留白、虛化空間、突出主題的手法；而謝孝德的《慈母》則以較溫暖的筆觸，刻劃出勞動母親的粗糙肌膚與皺紋。至於先到西班牙再到紐約的陳世明（1948-），也是以極精細的寫實風格，甚至是純鉛筆的素描，來描繪一些微觀的植物、景象。至於長期居留巴黎的陳英德（1940-），曾著有《在巴黎看新寫實畫》一書，他個人的油畫創作，尤其是「焊鐵工廠系列」，一樣是藉助照片的協助，卻不同於紐約的畫家冰冷，反而是以暖色的系統加入歐陸傳統，如19世紀義大利畫家卡拉瓦喬（Caravaggio, 1571-1610）和法國畫家拉圖爾（George de La Tour, 1593-1652）的明暗畫法，把機械的工廠畫得猶如神殿般的宏偉，噴發的焊鐵火花，猶如夜空綻放的煙火。

1976年，也是卓有瑞啟程前往紐約的同年，許坤成、謝孝德則帶著他們的作品回到台灣。謝孝德《禮品》一作，以精細筆法描繪裸女下半身、腳繫紅絲帶的題材，還引發藝術與色情的爭議。

1940年次（出生）的畫家，顯然是這波精細寫實畫風潮的主流，除上提歐美兩地的海外畫家之後，另有在台灣本地發展的韓舞麟（1947-2009）、李惠芳（1948-），及從抽象風格轉向的顧重光（1943-）等人。韓舞麟1970年自國立藝專



韓舞麟，《車站》，1978，油彩，56×103 cm

（今國立台灣藝大）畢業後，即投入照相寫實繪畫的創作，初期是以台灣十大建設的工程為題材，表現出各種重型機具的金屬感與鏽化肌理；之後以俯視逼近特寫的取景，描繪了許多台灣野地的花草以及靜物，表現出一種繁複熱鬧中又帶點寂寞的意味。李惠芳以靜物為專擅，加入許多中國民間傳統元素，具有一種古典的華美氛圍。顧重光則在 70 年代的抽象繪畫探討之後，在 80 年代轉向投入精細寫實畫風的探討，初期畫一些具鄉土意味的風景，但最具代表性的則是 80 年代中期展開的靜物系列，當中畫出青花瓷碗的釉色質感，與水果、花卉飽滿新鮮的感覺。

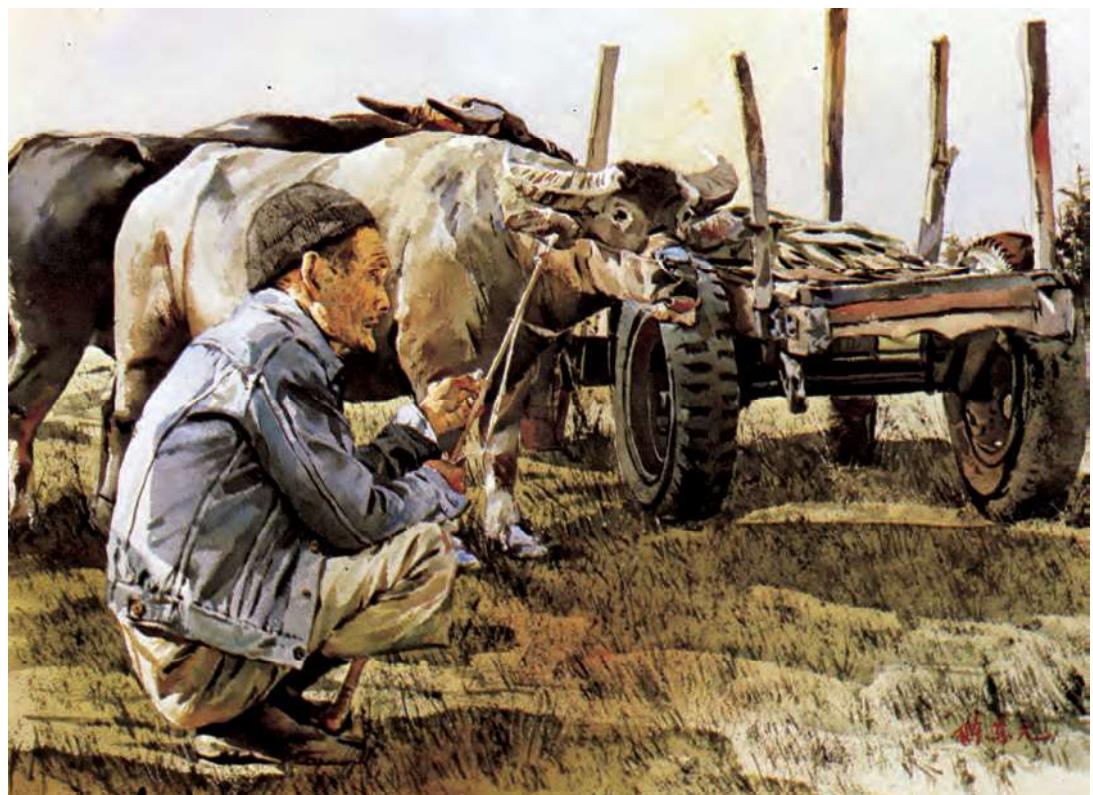
從台灣精細寫實繪畫發展的歷史檢視，1975 年是重要的一年。這是李梅樹完成《梵音》一作之後的第 10 年，除了卓有瑞「香蕉系列」的發表外，原任《雄獅美術》主編的何政廣，也在這年自創《藝術家》雜誌，自第二期起便陸續介紹甫獲美國總統文化獎的「美國懷鄉寫實大師魏斯（Andrew Weyth, 1917-2009）的作品，配合美國《時代》（Time）雜誌的大幅推介，巡迴各地美新處演講，形成所謂的「魏斯風潮」。「魏斯風潮」被認為是促成之後台灣鄉土寫實繪畫興起的重要因素，一批以台灣師大美術系為主的年輕學生，如：較年長的陳東元（1943-），以及一批 1950 年次的郭明福（1950-）、翁清土（1953-）、洪東標（1955-）、楊恩生（1956-）、黃銘祝（1956-）、呂振光（1956-）、甘豐裕（1959-）等人，再加上輔仁大學畢業、自修美術有成的謝明錡（1955-）等，都成為這個風潮中興起的代表畫家；甚至也影響到一些更年長的本地畫家，如：屏東的何文杞（1931-）、台中的侯壽峰（1938-）等人。

不過這批後來被視為鄉土運動時期代表性的畫家，基本上都是以水彩作為主要創作媒材，他們的作畫，固然大都藉助照相機及幻燈片投影的協助，但和「照相寫實主義」的手法，似乎存有一些差距。究其原因，主要來自水彩本身，或是筆觸，或是水份的運用，基本上還是透露了更多個人的情感成份，尤其是當時強烈的鄉土懷舊情緒，和強調摒除個人情緒、強調物質特性的照相寫實主義，顯有不同；鄉土運動時期水彩畫家的創作，本質上，顯然更接近於前提的魏斯路向。

相較之下，當時同時興起的另一批寫實水墨畫家的作品，如：袁金塔（1949-）的《調車廠》、《蓑衣》，蕭進興（1953-）的《台中公園》，以及黃銘昌（1952-）的《九份石階》等，反而更帶著擬真、寫實的傾向；其中黃銘昌日後的油畫創作「稻田系列」，以一種逼視近觀的方式所進行的心田耕耘，更可視為台灣鄉土運動開在 20、21 世紀之交，最美麗的花朵，幾近宗教畫般的凝定。

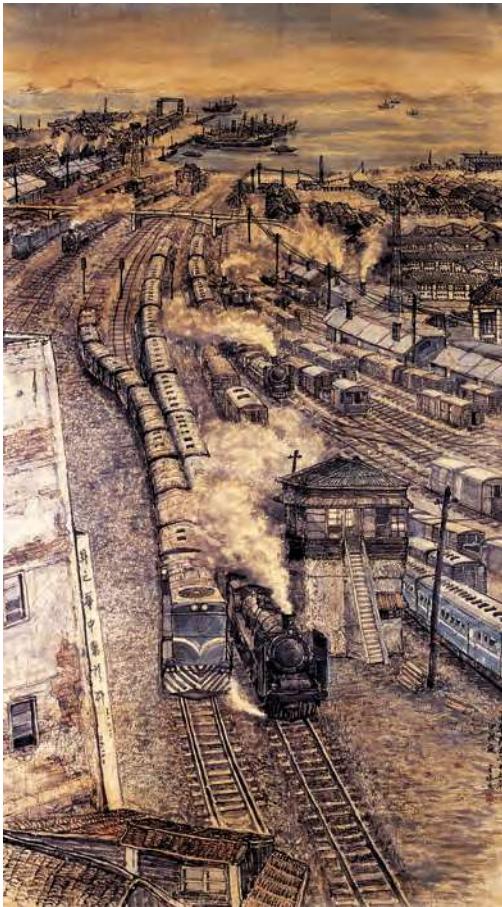


魏斯，《克莉絲汀娜的世界》，1943， $81.9 \times 121.3\text{ cm}$



上圖——
陳東元，《牧牛》，1981，油彩，
111×91 cm

下圖——
謝銘鋗，《鄉愁》，1981，水彩，
56× 76 cm



一般論述台灣的鄉土寫實，大都粗略地和台灣外交困境的 1970 年代聯結在一起；事實上從前述的這批代表性的水彩畫家作品發表的年代檢視，其實主要的活動年代，應集中在 1975 年之後到 1984 年之前；具體而言，也就是魏斯風潮形成之後，到台北市立美術館成立之前，也正是台灣重要的「畫廊時代」。他們既是各種美術競賽的得主，也是畫廊的寵兒。然而俟「美術館時代」來臨，強調現代、思維，乃至批判、裝置……的風潮既起，再加上巨大展示空間的特性，鄉土寫實水彩無形中就被時代的浪潮所淹沒。

不過，就在這波所謂「畫廊時代」期間，作為現代藝術重要推手的「版畫家畫廊」，由原「東方畫會」成員，也是「現代版畫會」成員的李錫奇、朱為白主持，卻在 1979 年舉辦了一場頗具指標意義的「非版畫」展，便是「中國海外現代畫家特展」，包括前揭：夏陽、韓湘寧、陳昭宏、姚慶章，以及從台灣師大美術系畢業前往紐約的香港畫家司徒強（1948-2011），第一次較完整地呈現在台灣觀眾的面前。

1980 年代，除了前往紐約的卓有瑞，大批充滿陽光與歲月痕跡的精細寫實繪畫受到廣大的注目，台灣陸續投入精細寫實油畫創作的後進者，也逐漸形成氣候，如：文化大學畢業、前往紐約市立大學布魯克林學院的葉子奇（1957-）、台灣師大美術系畢業，也是前往紐約布魯克林學院的謝宏達（1953-），以及屬於 1960 年次的郭維國（1960-）、顧何忠（1962-）、林嶺森（1964-）、梁晉嘉（1964-）、郭淳（1965-）、連淑惠（1966-）、李足新（1966-）、朱友意（1967-）、林欽賢（1968-）、張堂鋒（1968-）、陳香伶（1969-）等人。他們當中的多位都是 80 年代之後幾個重要獎項的得主；同時，他們也有任教美術學院者，對下一代寫實技法的傳承，也扮演一定角色。

左圖——
袁金塔，《調車場》，1976，
水墨，211×119 cm

右圖——
黃銘昌，《九份石階》，1977，
水墨，123×63 cm

80 年代頭起的幾個重要獎項，尤其 1989 年成立的「奇美藝術獎」，明白標舉「寫實」的重要，



葉子奇，《虎頭碑的水岸》，2010，油彩，102×152 cm

也開展出精細寫實的多種不同面貌；前提：顧何忠、李足新、朱友意、梁晉嘉、陳香伶、林欽賢等，都是該獎一次以上的獲獎者，而1999年的第10屆以後，更年輕的一輩，相繼浮現，如第十、十五屆得獎的王智斌（1975-）；第十二／十八屆得獎的周政緯（1976-）、第十三屆得獎的周川智（1979-）、第十七、十九屆得獎的羅展鵬（1983-）、第十九屆得獎的周珠旺（1978-），及第二十屆得獎的林美慧（1978-）等，都有不同的表現；即使同為人體的表現，第二十屆得獎的黃沛涵（1984-）的《小小肉》（2007）也是令人印象深刻；她以女性自身的觀點，展露自己身體在數十倍放大的微觀鏡頭下，捏、拉、擠、揉的各種膚色與表情，真摯、貼切而引人逼視，是人體寫實的另類呈現。

總結1965年李梅樹的《梵音》之後，已近半世紀的台灣精細寫實繪畫，早已突破「紐約畫派」的思維與格局，在台灣一代代畫家「天真之眼」的觀照下，代有新作映現，成為一股巨大的洪流。台北市立美術館的「見微知萌→台灣超寫實繪畫」展，正是對此一脈絡的初步整理與呈現，值得更多的研究與探討。



上圖——
朱友意，《天下無雙》，2011，油彩，
194×194 cm

中圖——
林欽賢，《Democracy and NBA》，
2005，油彩，182×227 cm

下圖——
黃沛涵，《小小肉》，2007，油彩