

第二章 夏陽紐約時期創作風格之形成

此章節將回溯影響夏陽線性的原點，其「毛毛人」雛型的形成，同時探討其身處環境與創作的關聯。身為「東方畫會」成員之一的夏陽，早期在臺受到李仲生教育之影響，著重素描寫生的練習，並挖掘中國民間藝術的題材，應用於西方現代藝術之上。然而單單從夏陽採用中國民間藝術的題材，所創造出的典型來看，與西方藝術元素之間，存在著結合與變形的關係，所以夏陽的藝術風格若全歸功於李氏教育之影響，就顯得有失偏頗；同儕之間的影响亦不可輕忽；甚至同時期臺灣本土畫家亦曾採取相同的題材，是故，在相同的地域上，來自不同成長背景的畫家們，此時皆採取民間藝術圖像作畫，如此特殊情形，應予重新省思。

1964 年，夏陽以《國語日報》外國特派員的身分，前往巴黎³⁶。夏陽在親臨西方藝術作品後，初次觀得 1964 年所舉辦的五月沙龍，受到了強烈的視覺震撼，尤以欽佩 Francis Bacon(1909-1992)的作品³⁷。夏陽也從 Bacon 的畫作習得創作靈感，逐漸形塑出所謂的「毛毛人」風格。就這方面而言，確實為許多探討夏陽的文章中所忽視，而非僅是畫家本人所指培根畫中人物有肉，而「我的〔畫中人物〕連肉都沒有，全是線」³⁸，這中間的失差正是因為缺乏對畫面做更詳實的分析，可進一步分析。

另一方面，夏陽早年在臺致力將中國傳統藝術融入西方藝術之中，如今在夏陽親臨西方藝術創作後，對於繪畫上所做的任何改變，若仍將此現象表明為他對中國傳統藝術的堅持，將所謂線性表現歸為中國傳統藝術之特質，例如，張心龍之見解則過於狹隘³⁹；綜觀中西方藝術的發展，無不出現以線性藝術之特

³⁶ 陳文芬，同註 2，頁 152。

³⁷ 何春寰、鍾玉馨，同註 10，頁 119。

³⁸ 謝里法，同註 10，頁 100。

³⁹ 張心龍，同註 16，頁 79。

質為表現手法，是故，此種推論則明顯忽略了夏陽與西方藝術環境碰觸後所產生的變化。

針對夏陽前往紐約後的街景人物描寫，筆者將透過更深入的畫面分析，更試圖呈現夏陽作畫的不同角度。最後，則是從夏陽在異地對中國時局的關心來切入。從他的畫中可以明顯看出在照相寫實繪畫的前後，曾間斷性地創作由雜亂線條組成的「毛毛人」風格。是故，如同 Hall 所提出的，文化認同的變化並非永遠地固定不變，而是一個散漫、不穩定的過程⁴⁰。

第一節 前期線性表現的延續—從「飛天」到「毛毛人」

夏陽紐約時期的創作，主要的特色在於以「線條」構成人物，內容著重描繪紐約街景移動的行人。透過橫向交錯的線條組成，形構出其在照相寫實創作中獨特的人物形象，此種以線條勾劃人物的表現，可以追溯至早期夏陽在臺灣時，描寫中國民間傳統題材的作品，諸如《飛天》(圖 3)、《少女與鶴》(圖 4)等畫作。夏陽多以水墨、紙等媒材創作，以線條表現人物，採以圓潤的線條，呈現較安泰祥和的一面。兩幅畫中主要以粗黑線條描繪，並透過簡單的幾何造型組成人物形體，也藉用筆墨的粗細變化，加上人物週圍的配件，諸如纏繞身軀的緞帶及捲雲等，襯托出畫面中人物騰空飛舞狀。這與北周時期中國壁畫中的飛天(圖 5)有著相似之處：其一，皆呈現裙帶飄逸、凌空飛騰的狀態；其二，人物坦露胸頸、腹、赤腳、碩臂，皆呈現強健的軀幹美；其三，透過全身剛健的線條，呈現出有力的姿勢動作。因此，夏陽此時期好以粗線來表現人物，及描寫人物形體的方式，可能受到早期中國傳統藝術之影響。

⁴⁰ Sturt Hall, 同註 35.

從 1956 年至 1957 年，夏陽畫作以女性為主，採黑粗線描繪的風格。從夏陽於第一屆「東方畫會」展出的作品，亦可以得到印證，雖然目前無畫作留存，僅能以黑白照片圖檔觀得作品，但是從題材、構圖及線性表現上仍可一探究竟。《抱貓的女人》(圖 6)一作，一位髮垂於肩、體態略顯壯碩的女子，雙眼睜大面向前方，手中捧著一隻貓坐於椅上，此為夏陽延續早期描寫民俗傳統題材的手法，以剛健有力的線條表現女子的輪廓，與另兩幅題目不詳的作品相較之下，則色調稍偏明亮。該兩幅畫作的第一幅(圖 7)中，畫面左右各一名女子，她們正視著畫面前方，右者顯得較為疲態、目光無神狀，而畫面左方女子則陷入沉思狀，並伸出左手，試圖與畫面右者對話；而畫面前方可見陶甕器皿與魚類等食物。另一幅作品(圖 8)因畫面較為沉暗，雖然無法辨示全部內容，然在畫面左邊仍可看出以黑線條構成的描寫手法。

從以上三幅繪畫僅能從黑白照片中觀得夏陽所畫的題材，約略可見夏陽偏好黑色暗滯的氣氛，背景流動的筆觸，此可與同於 1957 年所做的作品《泥娃攤》(圖 9)相對照。目前留有彩色圖版的《泥娃攤》一作中，可以清晰見得畫面中所描寫的各個物品，中間者頭部帶冠，如同國劇表演者滿頭珠翠、冠飾批肩的男子，與左方頭紮呈包狀、髮飾垂落，脖子上掛有墜飾的女子，畫面前方置有許多短小可愛的玩童，包含有坐佛、老翁、鴛鴦等，背景右後方置有一關刀，左後方擺放一紅長矛，畫面中充滿著中國傳統民俗物品。夏陽此時期的繪畫著重以黑線條的表現，同時題材上偏好以民俗題材為主，此一現象可以與同時期其他畫家做進一步的比較。

同袍戰友吳昊(1931-)於 1957 年的作品《雙鹿》(圖 10)，層疊的筆觸與陸離斑駁的背景痕跡，表現出樹叢內陰暗幽森、盤根錯節的場景，襯托畫面中央藍白色軀體、黑色斑紋的雙鹿，其兩頭相交、雙眼盯視著畫面前方。吳昊以簡逸的線勾畫鹿的外形，而鹿的角與四肢則以白色突顯出來。同年，另一作品《跳舞》(圖 11)同樣採用斑駁暗沉的背景，深暗的綠、黃、紅、咖啡、黑等色，勾

出幽暗深邃的空間，透過細線描寫四名舞者穿梭其間，他們身材五短配上飄動的衣飾，扭動軀體，強化肢體旋轉的動勢。

由此兩幅畫作中，可看出吳昊與夏陽相同的是，皆偏好以線條表現主題。在第一屆「東方畫會」簡介中，提及吳昊的畫作為「在敦煌壁畫及工筆畫中找出了線描的特殊效果，使用細線描法並滲以自動性技巧」⁴¹，這樣的手法與夏陽早期畫作有著異曲同工之妙，雖然描寫不同的主題，但所採取的手法有著相似之處，並利用自動性技法打底色，讓畫面斑駁的紋樣豐富了整體畫面。而這正是夏陽與吳昊於臺北龍江街防空洞時期，一起潛心致力於中國民間藝術的內涵，所呈現出的成果。同樣，在該屆「東方畫展」簡介中，描述夏陽的畫作具有「中國的線底結構原理和民間藝術之特質」⁴²，而談及其它成員的創作表現上，亦陳述吸取中國金石、甲骨文、敦煌壁畫之靈感，富涵中國藝術之內涵。

回顧 1950、60 年代臺灣藝術發展過程中，許多青年投入於吸收歐美新思潮，關注西方抽象藝術的脈動，強調「形象解放」、「技法更新」的大前提下⁴³，忽視當時仍有許多藝術家致力於汲取傳統民俗文化的養分，而「東方畫會」創立之初，其成員多少受到李仲生教學之影響，著重自中國傳統繪畫或民間藝術汲取創作養分，然而除了李仲生的弟子之外，在臺灣當時亦可以看到如廖修平(1936-)、楊英風(1926-1997)等畫家於 1970 年代鄉土藝術盛行之前，早已戮力汲取民俗藝術的精萃。

舉例而言，廖修平的作品《觀音山寺》(1959-60)及《七爺八爺》(1960)等透露出其對臺灣民間宗教題材的興趣。其以厚重肌理的處理手法，企圖營造斑駁陳舊的效果。可惜這兩件作品皆已遺佚⁴⁴，只能從後來相關的題材作品略知一

⁴¹ 儲京之，〈「東方畫會」第一屆展出時畫家簡介〉，《現代繪畫先驅李仲生》，臺北：時報，1984，頁 83。

⁴² 儲京之，同上註。

⁴³ 蕭瓊瑞，〈「現代水墨畫」在戰後臺灣的生成、開展與反省〉，《島嶼色彩—臺灣美術史論》，臺北：東大，1997，頁 160。

⁴⁴ 由廖修平口述，描述作品《觀音山寺》與《七爺八爺》的畫面效果，可惜今日作品已遺佚。

二。如作品《祭神》(圖 12) 及《七爺八爺》(圖 13)。《祭神》以厚重堆疊的肌理，鮮紅的背景，主要表現供桌上的食品及燒香等祭神用品；《七爺八爺》為一幅一百號大的油畫，直式構圖，描寫驅邪避凶、消災解厄的七爺八爺，整張以紅色背景為主調，透過厚重堆積的筆觸，表現廟宇中隨處可見的雕刻文案，賦予威嚴神祕的氛圍，此兩幅畫皆可以顯現與地方民間信仰息息相關。

另外，1955 年楊英風的版畫作品《舞龍》(圖 14)及 1956 年的《媽祖》(圖 15)，亦皆描寫民間題材，並呈現線條的表現手法。《舞龍》一作以紅、黑兩色為主，襯托人們慶祝年節歡欣喜慶的熱鬧場景，一群青年舞動著舞龍的身軀，盤繞旋轉祈求風調雨順、國泰民安，圍觀的民眾聚集在旁觀看表演，伴隨著鞭炮聲聲作響，營造相當熱鬧的歡愉氣氛；作品《媽祖》的肖像，彎月眉加上圓潤的臉龐，端莊樸素的臉蛋顯得安祥寧靜，媽祖頭部並佩帶各種飾物，包含色彩繽紛的頭飾及耳飾，其衣服上方畫有龍頭等吉祥圖案，透過深咖啡色的水紋線條背景，映襯媽祖鮮紅豔麗的服飾妝扮。

此外，由於 1950 年韓戰爆發，美國政府派第七艦隊協防台海安全，並撥款大量金額援助我國，「農業復興委員會」便利用該項經費資助農業發展，及創辦《豐年雜誌》。1951 年，楊英風擔任《豐年雜誌》美術編輯，其擔任長達十一年的主編，為該刊物繪製許多有關民俗題材的版畫作品。楊英風曾表示：「我藉著在農復會的豐年社當美術編輯之便，經常下鄉觀察各地區農民生活的風俗習慣，也不時造訪霧峰，徜徉於優美的文物之美」。⁴⁵楊英風親自領受臺灣民間文物之美的啟發，及廖修平描寫臺灣民間宗教題材，其皆自臺灣本島上可觸可見的文物風俗汲取靈感，相較於夏陽、吳昊的中國民俗題材，後兩者的幻想性似乎高於前兩者，甚至可說夏氏與吳氏的中國民俗題材，富有遙想對岸祖國之思念。

蔡嘉文，《廖修平「門」系列作品中的民俗題材》，國立臺灣師範大美術研究所碩士論文，1999，頁 17-18。

⁴⁵ 楊英風，〈探討我國雕塑應有的方向〉，《臺灣手工業》，13 期，1982 年 11 月。

因此時至今日我們論及 1950、60 年代臺灣藝術的發展史，往往會提及「東方」、「五月」等前衛畫會所帶領的抽象藝術潮流，然而在這群青年尚未形成一股旋風之前，其中有些畫家實則吸取了中國民間傳統藝術的養分，此與他們離開祖國心境，有著另一層關係，尤以李仲生的弟子及其周邊的畫家為主，例如，蕭勤、吳昊等人。

1958、59 年，夏陽採複合媒材的方式繪製《星座之歌》(圖 16)、《繪畫' 59-a》(圖 17)及《繪畫' 59-b》(圖 18)。此三幅畫儼然著重畫面構成的元素，即點、線、面的應用。畫作中皆利用黑色線條層層疊繞，富韻律感的曲線交織形成重量感，此時期的創作潮流又進入另一階段，畫面中不再是具像事物的呈現，畫家關注的焦點變成畫面的構置；再者，又於此時接收好友蕭勤寄自海外的現代藝訊。1956 年蕭勤獲得獎學金前往西班牙留學，夏陽及吳昊等人便透過蕭勤獲得國外的藝術訊息，從中得知自動性技巧。並同時揣摩書信內容，開始以即興手法描繪抽象性線條⁴⁶。從夏陽作品《泥娃攤》(圖 9)畫面前方擺放的玩童底色上，顯出筆觸紋路流動的痕跡，他自己談及製作此時期畫作的相關過程時，透露曾嘗試以自動性技法著以背景色，再勾畫出題材內容⁴⁷，由此可見好友提供的訊息對夏陽影響不少。

雖然從第一屆「東方畫會」展出時，蕭勤已出國，但蕭勤仍不時從國外寄回異國的藝文資訊，也寄畫作回來參與畫展展出。而這些文字及圖像，一直是夏陽模仿與參考的對象。1959 年蕭勤的作品《繪畫-AN》(圖 19) 以黑線框架的方式，於畫面下方的一橫線與畫面中央的四方形形成平穩的構圖，此種構圖方式也影響著夏陽於 1960 年《繪畫 AP-3》(圖 20)。夏陽此張作品中，畫面下方線條與上方組成的四方形合併的圖案，透過色面及線條的抽象造型，並同樣以黑

⁴⁶ 蕭勤於 1956 年出國前往西班牙，此後便於《聯合報》刊登他所聽聞的當代西方藝文訊息，或以書信方式告之好友相關藝術資訊，成為了東方畫會成員重要的藝文訊息供給站。相關資料由蕭勤提供。蕭勤在《雄獅美術》刊登部分文章並收錄於蕭勤，《遊藝札記》，臺中：國立臺灣美術館，1993。筆者與蕭勤的訪談，2004 年 3 月 13 日。

⁴⁷ 筆者與夏陽的訪談，2003 年 12 月 22 日。

粗線做為框架的結構，可見蕭勤對於夏陽不僅提供外國藝訊，對於畫面結構的安排、抽象語彙的使用都給了夏陽許多啟迪⁴⁸。

1961年，夏陽開始試著以色塊及線條的元素構成畫面。此時期的他開始將以往熟悉的黑粗線漸漸轉為細線，並這些細線拼湊出各式各樣的幾何圖案，形成有趣的圖形排列，而原本厚重沉凝的筆觸轉而以輕巧活潑的線條，帶有律動感的筆跡將畫面襯托出較輕鬆自在的氣氛，這種由細線構成的組合成為往後夏陽形塑「毛毛人」的顯著軌跡。

1964年夏陽初抵巴黎時，仍是強調線條的表現，構圖採取多樣式的線條與結合平面設色的塊面背景(圖 21、22)。同年的創作中，夏陽透過粗細線條的組合，逐漸顯現出「人物」的雛型，亦即所謂「毛毛人」的出現(圖 23)。透過線條表現的運用到「毛毛人」的形成，確實有很大的轉變。「毛毛人」初期的形象多以黑粗線做為肢體主幹，配合其他顏色的細線構成身體各部分，漸漸地主幹黑粗線消失，改以雜亂的色線，並藉由線條帶出人物的動感(圖 24)。謝里法描述夏陽此時期的作品時，提及夏陽一貫將畫面處理成「黑黑油油」的，利用黑色粗線描出「粗大的頭，笨笨的，幽幽的、粗粗的、油油的」⁴⁹。自此夏陽在巴黎時期的畫作，多以紛亂雜陳的線條人物與硬邊平面設色的背景構成，造成畫面中主體與背景形成強烈的對比，搭設出異度的平面空間。

夏陽曾表示在歐洲時喜好 Bacon 及 Alberto Giacometti (1901-1966)的作品，因此多少參考他們兩者的人物形象與空間形塑是可能的⁵⁰；另外，夏陽亦提及於1964年初抵巴黎時，即參觀五月沙龍畫展，展場中初見 Bacon 的作品，表示十分欽佩⁵¹。Bacon 及 Giacometti 在人物線條表現及空間的形塑上，不論是透露出戰爭恐怖黑暗的一面，抑或是顯露出猙獰的面容、憔悴孤寂的姿態，與夏陽之

⁴⁸ 何春寰、鍾玉馨，同註 10，頁 117-121。

⁴⁹ 謝里法，同註 11，1988，頁 26。

⁵⁰ 謝里法，同註 10，頁 100。

⁵¹ 何春寰、鍾玉馨，同註 10，頁 119。

前所畫的人物形體有所差異，亦給予夏陽一個新的思考面向。此成爲夏陽出國後，構成其從線條的表現上擴展成人物肢體的形成，一項被忽視的可能原因，所以透過畫面的比較，可以更明確地了解到夏陽的「毛毛人」的形成，不應只是簡單的線條組合而已。

首先，夏陽利用線條來構成人物與平面設色背景之間的組合，此種表現方式近乎藝術家 Bacon 的作品。Bacon 在二次大戰後，以描繪怪誕的變形生物爲主，畫面中主體多身處於狹隘的空間內，透過強烈扭曲線條的運用，顯露出痛苦與緊張的情緒，主體猶如被囚禁於牢房內顯出痛苦掙扎狀；而畫面中的背景亦多採用平面設色的空間，與人物同樣形成強烈對比，如作品 *Study for the Nurse in the Film 'Battleship Potemkin'* (圖 25)，一名呈坐姿、面目猙獰男子張嘴顯出吶喊狀，Bacon 僅用簡單的線條交錯勾勒男子的模樣。畫中男子處於一間密室空間中，四面的牆壁毫不保留任何可以透氣的空間，唯有在男子正後方的方塊中，右面牆的透視線似乎有意往後延伸的效果，將原本緊密的空間多了另一度令人遐想的出口。夏陽的作品《人》(圖 26) 與 Bacon 畫作在空間的形塑上具有雷同之處，夏陽同 Bacon 一樣皆會在畫面四角以對角線往畫中心深入，去建構出一個緊密而凝重的空間，並且藉著這個狹隘的空間，企圖營造出一股詭異的氣氛，又兩者皆在畫面前方置放主體，顯出受困其中的場景。

此外，Bacon 曾在二度畫面中製造異類的四度空間，此類手法則與夏陽有明顯不同。如 Bacon 的作品 *Crouching Nude* (圖 27)，圖中在緊密的空間裡，於右方牆角擺放一座沙發，畫面中央同樣有一主角，裸體的女性，其左手托著下巴倚靠著沙發、面朝右方，變形猙獰的面容配上扭曲的身軀斜臥在地面上，值得注意的是畫面下方隱藏著另一度空間的存在，地面下方出現一個如同舞台架設出的空間，突出的塊面將畫面下方襯托得相當詭異，也讓女子所倒臥的平面呈現凹凸不平的地面。許多其他 Bacon 的畫作中追求異度空間的描寫，形溯出焦慮不安的氛圍，如圖 *Painting* (圖 28)，混亂的場景中，中間人物的頭部在雨傘的

遮蓋下，有大半消失不見。於背景處，原為左右兩條向畫面中央深入的透視線，卻又在中間出現一方塊，遮去畫面中應有的消失點，木板的遮蓋擾亂了透視消失點之所在；於人物後方，吊掛的豬肉腐屍露出去皮肉的肋骨，消失在人物身體黑漆的色塊中。此種在二度平面繪畫上製造的幻象空間，並非夏陽所追求的目標，畢竟夏陽與 Bacon 所接受的時空與文化背景不同，因此對於人體的體認與探求上自會有所差異。Bacon 強調人體器官的支解，不再是一個現實人物應有的形象，Molly Rogers 指出 Bacon 筆下富機動性的身體殘骸，容許部分軀體與周邊環境融合，呈現不完整的狀態⁵²。這和夏陽側重將人物形體以線條組成的意象，鋪陳人物外殼的存在，與強調所從事的活動，有著顯著的差別。

因此，兩者雖同樣描繪人物主題，但 Bacon 藉著粗細不等的線條變形人物，線條的作用僅在於區分塊面的組織及表達肌肉的張力，而主要藉著人物塊面的扭轉，表現出痙攣、掙扎的肉體，這與夏陽在巴黎時期的「毛毛人」系列創作中，畫中人物從事日常生活的活動，並藉著線條人物與平面設色的背景，標示出活動內容，有著天壤之別。例如在夏陽所畫的《畫展開幕》(圖 24)一作處理手法上，同樣在密閉空間內，人物之間比手劃腳地交談闊論的情形，明顯有別於 Bacon 畫中人物予人恐怖幽暗之感。另外，Bacon 擅長刻畫臉部猙獰的面貌，John Berger 描述 Bacon 筆下人物的面容帶有動作，在移動中展現出痛苦不堪的容貌⁵³。因此 Bacon 著重刻劃人物情感部分，而夏陽在巴黎的「毛毛人」系列創作中的人物則鮮少有明顯的外貌和表情，而是多以各種線條構成人物的姿態，與簡潔的背景指示所進行活動的場所。對於夏陽畫作中人物的形成與背景平面設色的組成，顯示身處海外的夏陽，除了 Bacon 的影響，及對於西方藝術的接納程度增加，造成了其畫風的轉變。

⁵² Molly Rogers, *Moving Pictures: Francis Bacon and the Movement-Image*, Master Thesis, Houston University, 1995, p. 25.

⁵³ John Berger, "Francis Bacon and Walt Disney," *About Looking*, New York: Random House, 1991, p.118.

其次，除了 Bacon 之外，雕塑家 Giacometti 亦以長條型的線性人物雕塑聞名，其人物外形表達出瘦長、憔悴的形象。Giacometti 的作品 *Pointing Man* (圖 29)，將雕刻人物去除了細部表情的刻劃及衣著皺折紋路的塑造，留下表面凹凸不平的捏塑痕跡，拉長的形體及簡單的姿勢成爲注目的焦點。因此，不規則的表層肌理及單純的形體結構可能給予了夏陽一些啓發。由夏陽的畫作《歌者》(圖 30)中，可窺見一二：紛亂雜陳的線條人物，以粗黑線顯示肢體主幹，以白色細線點繪頭部，主體左手臂向上彎曲，右手臂向畫面左方展開，右腳略向前跨步等姿勢，構成整體人物之動勢，又 *Pointing Man* 一作為 Giacometti 的男性雕塑品中，唯一一件表現出男性陽具的作品⁵⁴，此一特點，在夏陽《歌者》一作中，也約略可見其所受到的啓示。

夏陽所欣賞的 *Pointing Man* 造型，可以追溯至希臘古文明雕塑的影響，手勢姿態猶如希臘銅像海神 *Poseidon of Artemisium Zeux* (圖 31)。Poseidon 伸出左手臂指向遠方，右手臂則顯出攻擊姿態，此外形顯出強健體魄的身軀及動勢，雖非 Giacometti 及夏陽所要致力仿效的目標，此形態姿勢的特殊性卻成爲兩者企圖模仿學習的樣式。另外，在夏陽作品《工廠》(圖 32)中，畫面右下方人物手臂下垂、雙腳微張開站立的姿勢(圖 33)，如同 Giacometti 作品 *Three Men Walking* (圖 34)其中一人物的表現。Giacometti 瘦長的人物形體可以回溯至 1947 年的 *Walking Man*，一位憔悴瘦弱的形體，無法辨示年紀的外貌，一隻向前邁開腳步的瞬間，Giacometti 捕捉一個動作的剎那，沉凝消瘦的外形追尋著一種孤單永恆的境界。

夏陽借用此類型的輪廓，轉介至平面人物表現上，追尋另一種三度空間的雕塑感。從《歌者》(圖 30)人物頭頂照射下來的舞台燈光，將人物環繞在光束下，人物成爲注目的焦點，形塑出具有立體效果的空間感。至 1967 年的《工廠》(圖 32)中，則利用工廠器具區隔空間的安排，加上人物著重黑白線條製造立體

⁵⁴ Yves Bonnefoy, *Giacometti*, Paris: Glammation, 1991, p. 329.

效果，猶如藉由素描線條，表現人物一般，將色彩明度較亮處置放在頭、肩上，而背光處以黑色暗沉色系表示，有別於先前的人物僅以多色雜亂的線條呈現，為人物及環境增添立體感。

1960 年代臺灣出國留學者，實屬不易，他們必須克服許多經濟上的困難，夏陽表示在巴黎時期，做過旅館打雜工、修水電、修屋頂、倒垃圾、中國家具廠打工等⁵⁵，這些零星雜工讓他無法立即實現成為專業畫家的夢想，但是這些打工體驗卻成為他描寫繪畫的題材，例如《修水管》(圖 35)及《工廠》(圖 32)等，成了記錄畫家生活的最佳見證。在這些畫作中，夏陽雖採用了西方當時盛行的色塊與線條構成，然而卻賦予畫作生活化的情節，明顯有別於上述西方畫家的題材。

許多藝評常引夏陽之前接受謝里法的訪談：「其實巴黎對我的影響沒有那麼大，因為我不認為到了外國就要受外國影響，因此還一心想搞中國的東西，就把以前畫細線和人物結合在一起，變成了那種毛毛人的樣子，出現在一系列的畫面上」。⁵⁶將夏陽「毛毛人」的組成，簡單地歸因於具有中國精神的顯露⁵⁷，這種論點事實上已忽略了夏陽受 Bacon 及 Giacometti 影響的事實。從上可知其實他的毛毛人畫作中，有許多部份都與西方當代藝術息息相關。此外，戰後歐美藝術發展趨勢上，顯著朝向「以線條與平面設色的元素構成畫作」的風格，形成一股強烈的抽象繪畫風潮，身為夏陽的好友蕭勤，亦是在出國後朝抽象繪畫元素發展，這些皆成為影響夏陽選擇此方式作畫不可忽視之因素。

⁵⁵ 筆者與夏陽的書信內容，2004 年 4 月 25 日。

⁵⁶ 何春寰、鍾玉馨，同註 10，頁 120。

⁵⁷ 張心龍、陸蓉之、王嘉驥等人，同註 16。

第二節 紐約街景人物寫實

夏陽於 1968 年從巴黎轉往紐約，避開了學運。起初一家三口投靠在紐約的蕭勤，爾後搬至皇后區，靠著打工維持生計，1971 年才搬至蘇荷區⁵⁸。此時期夏陽也面臨了婚姻的問題，夏陽與黃美娜的婚姻至美國後兩年出現裂痕⁵⁹，由夏陽在 1967 年及 1969 年兩幅名為《家庭》的畫作，可觀得婚姻對夏陽所帶來的危機與不安。1969 年畫作《家庭》(圖 36)，描寫於室內一角三人的影像，寬敞的空間中置放醒目的紅色長型沙發，藍色的壁面與黑色的地板皆以平塗表現，於沙發後面、延伸到畫面最深處牆面上有一窗戶，可望見遠方的天空；而人物分別處於畫中三個定點，各據一方，形同陌路。一人靠立於左側牆面，姿態顯些呆滯，另一人則陷入思忖的模樣，右手臂倚著沙發，而左手頂著頭，面朝著右方似乎正望出窗外，透露出焦躁不安的心理狀態，而小孩則在黑色的地板上，經由強烈的白色線條突顯其存在，爬行伸手玩弄著眼前的小玩具，三人的姿態為畫面增加了不少疏離感。

而於夏陽仍在巴黎時，1967 年同名畫作《家庭》(圖 37)，卻有著不同的氛圍。同為室內的一角，背景的牆面及地板皆以平塗手法，牆面以米黃色及土黃色區分開來，人物呈現輕鬆自在的姿態，兩人正於床舖上與小孩逗趣的景象，與兩年後的作品大異其趣。兩幅畫作中的人物延續先前於巴黎開創的「毛毛人」的風格，然而 1967 年的作品多以毛躁的短線架構人物，而 1969 年作品中的人物改以拉長且較有一致方向的線條表現身軀。婚姻中所帶來的不安情緒，造成兩人的疏離，皆可以透過畫面中一一表現出來。

另外，夏陽紐約初期的創作主要仍延續先前巴黎時期的風格，人物形象以粗細相雜的線條組成，例如在描繪照相寫實創作之前，1971 年的作品《演說者》(圖 38)與《工人》(圖 39)，兩幅畫作尺寸皆相當大，長寬等長為 183 公分，畫

⁵⁸ 陳文芬，同註 2，頁 200-204。

⁵⁹ 陳文芬，同註 2，頁 202。

面中除了人物以較多細線表現，而大色面的平塗背景格外引人注目。《演說者》的場景為講台上，該講台的基座以橫條狀表現，右方布幕下垂，空盪盪的舞台僅有左方一支立式麥克風及疾行朝向右邊布幕後方的講者，整張畫面偏冷色調；夏陽藉由明暗度差異大的表現手法描寫麥克風金屬的質感，而右方的主講人似乎表現出怯場脫逃狀，講者臉部已被布幕遮去一部分。另一作品《工人》的色調亦偏灰冷色調，一個巨型掛勾自右方垂下，畫面前方為工廠內部輪送貨物的軌道，左方人物如同《演說者》中的主角一般呈跨步狀，似乎企圖逃離現場一般，其舉起右手猶如欲與畫外人物對話。兩幅畫作的構圖主要以垂直及水平的結構分割為主，並以平塗方式表現空間背景。在兩幅畫作中人物的頭、肩及軀幹處，藉由黑、白線條模糊其邊界，做出跨腿邁步狀，很清楚地顯示正處於移動的狀態。這樣的描寫手法，除了延續西方藝術之影響外，亦可延續至紐約時期紐約街道行人。筆者將夏陽照相寫實作品依照題材分成三類，分別為疾走行人、市井小民及消費生活，非僅以時間排序的方式⁶⁰，並再進一步描述各類別的特質。

1. 疾走行人

1972 年之後，夏陽開始從事照相寫實繪畫。早期的作品多以單色系列表現，透過八分之一的快門攝取紐約街道上的行人⁶¹。夏陽初試照相寫實作品《凱蒂》(圖 40)中，將尺寸放大，長 241.5 公分，寬 182.5 公分的畫作，整張畫面以灰色階為主，肅靜的灰色牆面與人行道，一名女子自右方走入朝向左方，由於夏陽所捕捉的正是行走的瞬間，因此人物的面容及身軀無法清晰辨示，如同早期作品中「毛毛人」線性表現。此張人物以簡潔橫向、黑白短線勾畫出頭、肩及手

⁶⁰ 李玉玲，〈晃動中的堅持—試列夏陽畫風的形成、轉變與統一性〉，《夏陽》，臺北：臺北市立美術館，1994，頁 14-19。

⁶¹ 筆者與夏陽的訪談，2003 年 12 月 22 日。

臂，藉著移動人物的姿態及線條筆觸的刻劃，勾勒出行走狀態的紐約街景人物，人物僅留一隻清晰支撐身體的右腳，可看出穿著一雙高跟鞋。此張為夏陽第一次描寫照相寫實畫作，人物略顯僵硬，似乎為刻劃人物移動的瞬間條狀線條的表現，反而呈現出機械化僵硬的效果；另外，人物側面體積顯得較為削薄，造成缺乏體積感的效果。

畫面中右方路燈的基座表現出金屬光滑的質感，亦與先前所述的作品《演說者》與《工人》相似，皆以明度懸殊的差異顯出金屬的質感，而畫面中移動的人物，其唯一清晰處為支撐身軀移動的右腳，此種支撐重量的一腳之處理手法，成為了夏陽以後描寫移動人物共有之特徵，例如《蘇荷區的行人#3》(圖 41)、《行人#2》(圖 42)等皆延續此種表現手法。雖然畫作中的背景由先前平塗的畫面換成真實生活中街道一景，由混亂交雜的人物線條轉以穿衣戴帽、疾走的紐約行人，而技法由原先抽象元素點、線、面的縱橫交疊，轉為以照相攝影的寫實手法等。如此諸多的轉換，可見夏陽隨著場域的置換，畫面的背景與人物亦因其眼界的拓廣與汲取新元素，而與先前有顯著的差別。在他初試啼聲之作品中，在背景處理上，不論是門窗或牆面，仍保有平面設色的特質，呈現簡潔單純的背景空間，延續先前平塗的手法，爾後，夏陽多數照相寫實作品仍保有如此特色。

夏陽透過攝影的方式，將真實的人物動態入畫，其實並非第一人，德國藝術家 Gerhard Richter(1932-)在 1964 年已開始利用攝影技巧將照片影像模糊失焦，並也以單色寫實之油畫技法表現，如 1965 年之 *Woman Descending the Staircase* (圖 43)，Richter 描繪歌劇名伶 Maria Callas 拾階而下的身影，將人物的行走的移動感，以模糊邊線、橫向拖曳的筆觸表現，整張作品以單色系為主，與夏陽的作品似乎有著相似的概念，但在表現上，人物在夏陽的筆觸下幾乎無法辨示面目，而 Richter 筆下的人物則顯得較為清晰；另外，Richter 將整幅畫中人物與背景一致地失焦手法，而非夏陽特意將人物的動態與背景的靜態相對照，兩者也

顯得大異其趣。

夏陽在 1974 及 1975 年的作品，持續描寫紐約的街道行人，並如先前以單色系列呈現，唯一不同的是，原先類似布幕式的背景開始逐漸複雜化，有別於以往的單純平塗，此時加入玻璃窗的反射(圖 44)，這也代表著夏陽的照相寫實畫作已往另一空間推展，造成如此的改變，多少與受到西方照相寫實繪畫之影響有關，同時顯示出他對於照相寫實的技法更加地純熟。另外，此時期的作品中有另一項特點：凡是描寫路上逛街的女人，不論是穿著時髦的女子，抑或是上了年紀的婦人，她們都手持皮包或購物袋，疾行於模特兒櫥窗前，或是商家前。

例如，《路過櫥窗的兩位女士》(圖 1)以黑白色系為主，畫幅右方可見兩位婦人的身影，最右方者背對觀者走近櫥窗，而另一位則朝左方前進，背景的模特兒櫥窗牆上掛有一幅暗色畫作，下方陪襯白底、黑斑點的布料，其上斜躺一位穿著連身長裙的模特兒，頭部上仰、做出撩人的姿態，靜態、清晰的模特兒外形與動態、模糊的行人形成強烈的對比。另外，作品《女人與門》(圖 44)及《提購物袋的女人》(圖 45)皆描寫上了年紀的婦人，兩者體態豐腴，偏白捲髮，前幅畫作中婦人左手挽著一只深色皮包，後幅畫作中婦人左手則提著一只淺色皮包，她們行走在紐約街道上，朝著畫面左方背對而行。人行道旁的商店皆有大塊玻璃門扇，反射街道場景，諸如汽車、對街的商店等，拓展畫面的深度空間。

《女人與門》為大幅直式畫，以黑白色系為主，長 182 公分，寬 137 公分，畫幅的高度猶如真人般，而婦人幾乎占滿了畫幅中央，如此直式構圖並以人物為主體的方式，於 1988 年之後，成為夏陽描寫單人畫作的前兆，如 1988 年《商人》(圖 52)一作。另一幅《提購物袋的女人》為一幅正方形畫作，提購物袋的婦人位於畫面偏左方，夏陽此時也留意到路邊的消防栓，開始描寫行人所經過

的物品，於《行人#2》(圖 42)中更趨明顯。1973 年的《行人#2》一作，畫作背景開始多樣化，咖啡色系為主，夏陽將人物的背景由觀看玻璃的那頭轉移到街道邊停置的車輛，前景左方有著行走的路人，只見支持身軀的單腳，遠不如背景來得清晰易辨，不論是公車、路燈基座、馬路及對街停車等，皆描繪得十分精密。1974 年的《兩個在停車場的傢伙》(圖 46)，同樣靜止的車輛為背景，兩位路過的行人以左右相異的方向行走，行人身後透過鐵網相隔著一個停車場，鐵網左方掛有一牌子，其上註明開放停車時間及停車數量等，而鐵網之後有數台汽車已停放其中。夏陽除了對模糊人物身影的捕捉之外，亦開始嘗試更細膩地描寫背景。此作顯然受到西方照相寫實藝術家的感染，例如，Estes 描寫的 *The Candy Store* (圖 92)，描寫的內容繁多，亦也刺激夏陽增加內容物，並且在技巧上亦趨成熟。

1975 年至 1978 年間，夏陽將單色描寫轉以有色彩繪，題材由單個行人改以走動的路人，且多半為行色匆匆趕著過馬路的人群，人物交集之密，往往也看不清楚背景，依稀只能從人縫中觀得車輛的痕跡，與先前清楚可見車輛的輪廓，似乎又進展至另一階段。又因置身於國際大都會，在這分秒必爭的環境中，使夏陽對於「時間的重要性」有了深刻的體驗，所以都市即景中那些來來往往的人潮，自然吸引了夏陽的目光，例如作品《人群#3》(圖 47)，描寫馬路上來來往往的人群，人物上半身因不斷移動的身體致使模糊不清的影像殘留形成橫向拖曳的線條，強化了整張畫面動勢強烈的平行線，致使觀者無法辨析行人的面容，僅留下清晰影像的人物單腳，及陽光自右前方斜射而入所產生的影子。這些行人之中，有人手提著皮包，有的則是挽著購物袋，流動的人群儼然成為構成紐約市不可或缺的視覺景象。

《人群#6》(圖 48)描寫十字路口上穿越馬路的人群，此張人物交織緊密的程度更勝於前幅畫作。由人物雙腳迅速左右移動及人頭緊密相鄰之間，造成一股不可抵擋的強烈動勢，人物緊密交集的程度成為此時期夏陽追求的重點。而

這些人物的結合方式為夏陽不斷地由照片組合之下形成的，1978年《藝術家》期刊登出夏陽專訪文章時，呈現夏陽於紐約街景所拍攝同一場景的數張照片，可以清楚得知夏陽利用數張照片中同樣人物地再組合，並藉以完成一張作品的過程⁶²(圖 49)。

藉由橫向拖曳的筆觸描寫，雖然將人與人的關係因此而拉近，但也傳達了只有路人匆忙經過的風，將彼此串連在一起的匆忙，表達出路上的行人都只是個過客，彼此都只是恰巧在那個時間點上擦身而過。忙碌的紐約人們，競爭壓力大到不容他們多留一點神，多分一點心來注意週遭的環境，由此可知「匆忙」應是紐約行人給這位來自東方的夏陽最深刻的印象。不過這也代表著在紐約生活了一段時間的他，逐漸熟悉這個環境，技巧也更加地純熟，並以路上行人作為新畫作中的主題。

另外除了以行人為主題外，亦有以美國國旗做為畫框的作品，如《人群#2》(圖 50)。畫中可見形形色色的人們穿梭在馬路上：紐約做為國際大都會，容納世界各地的移民，而這些人與夏陽具有相同的背景，皆從遙遠的地方渡海而來，選擇紐約作為他們新生活的落腳處，而紐約好比美國一個縮影，一個名符其實的大熔爐，成為收納各地移民的重要聚集地，對於夏陽而言，這個印象也與其同為異鄉客的背景有極大的關係。

1985至89年夏陽的畫作改以直立為主，並由群像轉為個人的特寫，如作品《自由女神》(圖 51)、《商人》(圖 52)及《選舉》(圖 53)。1987年所畫的《自由女神》，描寫一位上了年紀、白髮蒼蒼的婦人自右方走向左方，粉紅色襯衫搭配白色裙子及鞋子，一身簡便的穿著打扮，路過身後超市的玻璃窗⁶³，玻璃窗上張貼自由女神頭像的海報，相當醒目，由海報中的部分文字的字意中，並無法判別其中的意涵，然而就明顯自由女神的頭像而言，似乎表現象徵紐約市著名

⁶² 謝里法，同註 10，頁 105。

⁶³ 筆者與夏陽的訪談，2003年12月22日。

的地標。1988年所繪的《商人》一作，一位中年上額微禿的商人快步朝左方前進，身著藍綠色長袖襯衫、灰色西裝長褲及黑色皮鞋，背景則是雕琢精細的石材壁面及柱飾。1989年的《選舉》，描寫一名男子匆匆路過張貼各式文宣的牆面，無多留一分神於身旁張貼海報的內容，由競選海報、房子出租至節目單等，牆上平面宣傳的文字、張貼的膠帶及剝落的痕跡，無不成為夏陽仔細描寫的對象，其中以美國國旗為背景的競選海報顯得格外引人注目，四處張貼佈滿整個畫面三分之二，上面並標示「沉默即滅亡」的字眼，催促民眾投票的宣傳，同時突顯人民選舉之權利，強化美國為一民主自由國家的象徵。

以上三件作品主要以單個行人為主題，雖只剩一人在移動，但畫面中的動感絲毫不減於先前的作品，反而使觀者更能集中焦點；對於他們所行走過的背景，夏陽更是清楚地去刻畫個別的材質，將之表達得淋漓盡致，不論是精細的紋樣石質牆面，抑或是路旁選舉宣傳的海報，皆傳達出人們身處在大都會中，對周遭環境的冷漠感。

因此，夏陽抵紐約後作品之人物線條表現不同於之前的巴黎時期，透過模仿照片媒介的過程，採以照相寫實技法，將特殊處理過的攝影影像再一次加工，表現出模糊不清的行人；另外，夏陽對於人物周邊的環境愈趨細膩寫實的刻畫，此與紐約當時藝術環境有所關聯，成了須進一步探討的課題。

2. 市井小民

1978至1984年間，夏陽將主題轉向匆忙行人身旁被忽略的市井小民，如《交通警察》(圖54)、《熱狗小販》(圖55)、《電工》(圖56)等。在十字路口上備受忽略的角色—《交通警察》，其維持交通秩序、默默付出的辛勞，成為此時夏陽注目的對象。警察穿戴帽子、黃色背心及身著制服，正吹哨子面向前方，似乎提

醒路過的車子停止前行，以維護後方行人跨越馬路的安全。《熱狗小販》畫幅前方一個熱狗攤，販賣者背對著觀者，處理自己所擺設的攤位，小攤販亦為紐約街角的一景，只等待路過的行人聞香前來。

除了交通警察、熱狗販之外，街景上亦可以看到修水電的電工，如作品《電工》，描寫兩名電工在圍起紅色警戒線內工作，頭戴藍色工程帽，一位自左方走向中間，另一位自地下道出口處爬梯子而上，畫面右前方有一消防栓，警戒線旁放置電工修理的器具及電纜，而背景處為馬路口，一輛疾駛而過的汽車，留下快速移動的痕跡。

原來以街上行人為主角，轉變為襯托的配角，而主角則是停佇在一角的平民百姓，他們為了自己的生計，在都市一角求生存；此類場景成為夏陽此時期關注的焦點。從動態的人群變成靜態的個體，從玻璃櫥窗換成了熱狗販和電工，反映出夏陽對於紐約中下階層民眾生活方式與生活環境的關心。而這些在城市一隅默默工作的人，他們與身旁擦身而過的行人，猶如置身在一股強烈的疏離感之中，他們為了生計而對城市的付出，卻往往不被重視。這些平民化題材，誠如夏陽在紐約接受謝里法的訪談中，提到他此時開始接觸左派思想，舉凡馬克思主義和毛澤東的思想皆有涉獵⁶⁴。夏陽的轉變更與當時的美國社會，反越戰、反歧視的風潮，提倡平等的左派思想受到重視有關，亦引起夏陽關注。因此，到底夏陽受到左派思想重視環境決定論與唯物觀點的影響有多深，亦值得更進一步去探討，將於第四章中討論。

在資本主義環境之下，許多靠勞動階級生產的物品，其最後卻成了資產階級獲取資產利益，而成為這群勞工階級的異己之物，形成買賣交易的對象物，勞動者則成為這些對象物的奴隸。故勞動者在從事生產時，他們並非滿足於自己，而是隸屬於他者。如此將人異化的過程，不僅勞動者自身為了生存而異化

⁶⁴何春寰、鍾玉馨，同註 10，頁 121。

人性的本質，同樣以這樣異化的自己與他人接觸，如此在勞動形態之中，從勞動活動到勞動者自身目的即勞動產品的有無，其價值即來自於物質環境。馬克思在探討社會結構時，有著深入的研究，資本情境下的勞動者，靠著勞力製造一些物品，而這些物品變成了商品，最後卻儼然成為老闆的財產，故勞動者顯然不是為了工人的利益而生產，而是幫助他人的一個不起眼小角色而已⁶⁵。如此「疏離感」的產生，就是從工人被榨乾開始，而資本家制度只有一個目的，亦即利潤，其主要建立在私有財產之上，也就必須靠剝削無產階級的勞動才能得到。夏陽關注到這方面的題材，除了對於物質生活情境細膩的刻劃之外，多了勞動階級的主題，其時間與中國大陸的寫實勞動者的關聯究竟為何，亦值得進一步省思。

1966年5月至1976年10月的「文化大革命」，使得中國大陸剛歷經了一場文化浩劫。該時期的中國藝術充滿著工人、農民和士兵的寫實形象，絕大多數作者都是「戰鬥在工農業生產第一線」的工人和農民，以及「保衛祖國邊疆」的戰士，主要呈現服務於政治性目的之畫作(圖 57、58)⁶⁶。此時期的藝術呈現極度僵化的現象，直至文化大革命藝術的結束，引起人們對藝術「真實性」的標準問題提出疑問，究竟藝術是為政治性目的而存在，亦或純藝術表現的目的，亦引起許多爭論⁶⁷。正如經濟與政治領域裡需要重新確立真理的標準一樣，藝術也自然會重新涉及「真實」的問題。中國內陸經歷文化災難，夏陽可稱為對中國富有濃烈意識的畫家，竟似乎對文化大革命議題予以規避，與他接受的社會主義思想多少有所關聯。直至文化大革命結束之後，著手描繪照相寫實技法下的勞動階級，且依附在資本主義之下，有別於大陸勞動者社會寫實的背景，形成兩種不同的發展脈絡。

⁶⁵ James, C. Vaughan, *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*, New York: St. Martin's, 1973.

⁶⁶ 呂澎易丹，《中國現代藝術史 1979-1989》，長沙：湖南美術，1992，頁 20。

⁶⁷ 呂澎易丹，同上註。

3. 消費生活

1980 至 1982 年間，夏陽開始描寫商業買賣的場景。夏陽分別於 1980 年與 1981 年各畫了一幅《跳蚤市場》，兩幅畫作皆描寫於豔陽高照之際，熙來攘往的人潮穿梭於各式各樣的貨品間，正努力尋找便宜貨。1980 年所作的《跳蚤市場》(圖 59)一畫中，一位站立中央、白髮蒼蒼的婦人，看著自己所兜售的各式玻璃杯，左手插腰並挽著袋子，右手調整桌上玻璃杯擺放的位子，腳邊及桌下堆放著裝載物品的箱子及紙袋，從箱子內可見散落而出的繩索，形成桌面上排列整齊的物品，與底下零散的紙箱、繩索有著強烈對比。而婦女周圍的人潮，朝著各方向前進，將婦人擺設的攤位圍繞，移動的人群與靜態的擺設似乎又架設出另一組對比之呈現。透過人牆的重重阻隔之下，雖不見背景攤販所販售的物品，然而從右邊紅磚牆上張貼的物件看來，應為陳舊的明信片。

另一幅《跳蚤市場》(圖 60)則不同於先前的描寫手法，畫幅前方三分之二的部分，出現一排鐵欄，穿過交織的欄網才得以觀見後方市場熱鬧的場景。緊鄰鐵欄後的是桌面上琳琅滿目的物品，包含有裝飾居家生活的各種擺設，如台燈、小飾品、杯子等，一位販賣男子背對坐於畫面左方，另一位賣方僅露出左腿坐於畫面右方。於擺放物品桌子後方為瀏覽的人群，他們幾乎被各式各樣的物品所環繞，畫面前方的賣方即以觀望等待的姿勢面對這群人潮及眼前陳列的物品。

1981 年另一幅作品《玩具攤》(圖 61)，自畫面前方地面交雜的光影，得知此玩具攤置於濃密樹叢之下，重覆排列的玩偶及繽紛色彩的氣球，吸引了小孩子們圍觀，畫面左方的男孩已專注地望著眼前的玩具，而另一位個子稍小的男孩，以飛奔的速度加入觀看玩具攤的行列。畫面右方一位婦人推著嬰兒車朝左邊走近，圍觀民眾臉部及身軀都因為在移動中而顯得模糊不清，然而由婦人與小孩構成的畫面，加上米老鼠等可愛玩偶造型，讓整張畫面充滿了溫馨的氣氛。而在攤位後方站立著擺攤的老闆，是整張畫面中擁有較清晰臉龐的一位，然而

因站立於樹陰之下，臉部被陰影遮去大半。

上述幾張作品，出現人物擁有較清晰臉龐的描寫，在夏陽照相寫實繪畫中，至多一幅畫中出現一至兩位的表現手法，是值得注意的，而在如此買方與賣方之間的商業交易中，夏陽與其他照相寫實畫家的表現手法有何不同，亦值得省思。

另一幅《機器店》(圖 62)的場景轉往至商店的店面，一家販售生活中各種手動器具的商店。該商店正面迎向日光，強烈的光線直射形成玻璃窗內另一種燈光照明的效果，並在玻璃櫥窗上留下一個強烈的反光。店前亦有來來往往的人潮，大家身著輕鬆的服飾，彷彿是假日外出閒逛的樣子，其中一位身穿米色短袖上衣、藍色牛仔褲者，右手緊握牛皮紙袋，走進店面右方入口處，而畫面右方第二位身著黑色短袖上衣、淺藍短褲者，頭微低著似乎在找尋他所需的產品，而店面前方亦有攜家帶眷的行人匆忙而過，透過快速移動的身軀觀得後面所販售的商品。於畫面左方放有一個用手書寫的告示牌，其上寫著：「手推車；貯藏室內存有 83 種款式」。店面前方凌亂地擺置商品，諸如推車、升降機等，而階梯上擺放著盛載物品的箱子，玻璃櫥窗內佈有電鑽、電動鋸子、垂燈等，皆屬較專業的器具，卻是讓有想要自己動手裝修居家環境等人前往採購。

由《跳蚤市場》至《機器店》，商業買賣正式成為夏陽所描寫的焦點之一，值得注意的是絡繹不絕的人潮及模糊的人形一直都是夏陽捕捉的焦點。如此商店消費的題材上，與攝影家兼畫家 William Klein 捕捉的紐約消費生活可做進一步地比較。一張攝於上百老匯的 *Supermarket* 場景(圖 63)，四名豐腴的中年婦人推著購物車，周圍環繞著各種商品，面容顯露出不悅狀態，似乎顯露出等候著結帳的無奈，整張照片將人物的表情展露無遺，與夏陽去除逛街婦人的面容，強調行走的瞬間，明顯有別。從這些街道行人的選材中得知，夏陽自開始使用相機拍攝，一直到創作的完成，並非隨性的、無意的選取題材，而是很明顯地

在記錄著一種紐約平民化消費的生活方式，然而這與其他照相寫實藝術家在表現商業消費文化的處理手法上，仍舊有所差別，究竟他們是以何種角度記錄消費社會的動向與發展，將於稍後與其他西方照相寫實藝術家作品做比較分析。

第三節 「中國」之圖像運用與「毛毛人」技法的再現及其原因

夏陽初抵紐約時，未立即從事照相寫實技法，而是接續著早期「毛毛人」系列的風格，自 1987 年起，夏陽從描寫紐約行人的照相寫實技法，延續對線性符號的使用，並轉回「毛毛人」風格。夏氏從事將近十五年的精密寫實風格，轉變至之前早期赴紐約時期的「毛毛人」與平面設色方式，其間的轉換過程究竟為何？值得深入探討。

夏陽初至紐約時，適逢中蘇邊境衝突的發生，成為當時重要的新聞事件，亦成為夏陽關注的焦點⁶⁸。作品《長城連作之一》(圖 64)及《長城連作》(圖 65)就是在此種氛圍下被創造出來。《長城連作之一》中以萬里長城作為主景，其上有位士兵站崗，頭頂鋼盔，背景以呼嘯而過的風沙相襯，展現出死守長城不受外力侵略的決心，也是夏陽對故國政治時局反應之作。從歷史的角度出發，長城對於中國人而言，特別是中國的漢民族來說，一直扮演著保衛漢民族生命財產安全的重要角色，同時也是自秦朝以來中國人與其他非中國人（例如漢朝時的匈奴人和明朝的女真人）的分界線。再加上人類登入月球之後，長城被宣稱為在太空中唯一可見的建築物，不僅是中國向世界宣傳的重要觀光景點，更

⁶⁸ 當時的中蘇邊境衝突起因於對黑龍江上珍寶島的爭執，1967 年後，蘇聯邊防軍開始入侵中國領土珍寶島，阻撓中國邊防部隊巡邏隊上島巡邏，多次製造流血事件。1969 年 3 月 2 日 8 時，中國邊防部隊派出巡邏分隊登島執行巡邏任務。蘇軍發現後，立即反擊，著名的珍寶島事件就此劃開序幕。中國邊防部隊以炮火將其擊退，被炸壞的蘇軍坦克被中國邊防軍繳獲，成為蘇聯侵略中國領土的鐵證。

是中華民族幾千年來可貴的曠世珍寶⁶⁹。因此夏陽選擇長城，一方面是藉著長城來代表中國，以長城上的士兵捍衛著中國的領土之景，來象徵中國決不會被非中國人所佔領，此種手法，婉轉而強烈地表達出他對中蘇邊境事件的關心；另一方面利用借喻的方式，以中華民族的驕傲珍寶—長城為代表，表達中國面臨著外國勢力的威脅，及對中國時局的關心。這些作品證明夏陽雖身處紐約，但仍對原鄉的事物仍十分關注。

然而回顧夏陽在 1964 年至 1968 年巴黎時期的作品，皆以生活中所觸所見為題材，諸如《滑雪》(圖 66)、《畫展開幕》(圖 24)、《審判》(圖 67)，反映了生活圈中各式各樣的活動。三幅畫作皆以紛亂的線條人物與硬邊平面設色的背景構成，人物與背景構成強烈地對比。《滑雪》以對角線將背景切割兩半的方式，右下方三角形變成了雪地，而另一半三角形則表現天空，陡峭的雪地上有兩名滑雪者，由上直撲而下。《畫展開幕》一作，顯示觀眾在展場中間比手畫腳地高談闊論，到處寒暄的場景，而忽視了畫家嘔心瀝血的作品，畫作只能孤單地高掛於牆上，突顯出看畫者的心態與冷落展出畫作的諷刺。《審判》一作，畫面前方一名被質詢者站在被受審台前，與三名高坐在上位的法官對質，而在旁的審判長則呈現各種慵懶的姿態，來觀看這一場審判，夏陽同樣以譏諷意味的手法，表現出法院背後的黑暗面。

夏陽自巴黎轉抵紐約之後，開始對於中國內部所發生的國際事件表達關心，而題材由生活中場景，轉成中蘇事件的描寫。而夏陽在描寫中蘇邊境問題的題材之後，並於多年描寫精密照相寫實創作之後，於 1987 年適逢對日抗戰五十週年紀念時，紐約華人響應了對日索賠會的活動，華人藝術家更為此活動創作了相關主題作品。夏陽畫了一些表達「抗議」的題材，即是為了抗議日本在

⁶⁹過去幾十年來，一直到今天，大陸小學的教科書裡面，都有太空人在太空中用肉眼就可以看到萬里長城這一段文字，不過 2003 年，中國太空人楊利偉完成中共史上首次載人太空任務歸來後，證實這是錯誤的，從太空中根本看不到萬里長城，中國教育部負責教科書編排的部門已經要求印刷廠把這一段課文刪除。

二次大戰期間對中國的侵略，畫面中充滿強烈的肅殺之氣。對日索賠會擬安排夏陽的畫作赴北京、日本展出，後因六四事件發生而擱置，於是夏陽這批畫作至 1989 年才於誠品個展中展出⁷⁰。

日本人對夏陽位於大陸南京的家園大肆摧殘，致使其與家人紛紛避難，故夏陽在心中自然地會對日本人產生敵意⁷¹。從《日本國的武士》(圖 68)中可觀得日本武士手持著刀，威風凜凜的架勢，與躺在地上、斷了頭顱、血流滿地的中國人形成強烈對比。夏陽以象徵的手法，背景採用長城，藉以象徵著中國的領土，其上則插有一面日本國旗，表示日本侵佔中國的領土。藉此畫作對日本在教科書與官方的發言中，始終不承認日本侵略中國，表達忿怒不平之情緒。

夏陽對於日本人造成中國人民極為慘重傷亡的言論及作為，表達出嚴正且嚴肅的抗議。另外，從《日本國醫生》(圖 69)一作中，藉著日本醫生進行人體手術，以及傷患大量地出血，暗指抗戰時期日本對於中國人所進行的殘酷人體實驗⁷²，以及對於中國戰俘和無辜百姓的虐待。最後值得我們注意的是，這兩張圖中日本的國旗皆在畫面的右方，而在左方都有無辜的人民留著大片的鮮血，仔細探究可能代表著地理位置位在中國東方的日本，向西侵略造成中國哀鴻遍野、血流成河的悲劇。從以上這些畫作中，不難發現夏陽對於中國這個祖國（或稱為母國）的熱愛，以及他對祖國的情懷影響他的創作。

⁷⁰ 徐海玲，〈畫壇老頑童夏陽昨抵台—廿四日誠品畫廊推出個展〉，《自立早報》，1989 年 12 月 14 日，第 13 版。

⁷¹ 筆者與夏陽訪談間，夏陽表示極度痛恨日本人的行徑，對日本人破壞其家園及造成與親人被迫分離，表示其忿忿不平之情緒。筆者與夏陽訪談，2003 年 12 月 22 日；可參考陳文芬，同註 2，頁 58。

⁷² 最有名的即為日本的七三一部隊。七三一部隊是侵華日軍設在中國規模最大的細菌戰部隊，也是世界戰爭史上規模最大的一支細菌部隊。石井四郎於 1932 年將日本國內的實驗基地轉移至滿洲，在哈爾濱市以南的二背蔭河鎮建立了細菌實驗工場，1935 年轉移至平房。這支部隊在長達十二年的時間裡，研製鼠疫、傷寒、赤痢、霍亂、炭疽、結核等各種病菌、並在至少五千名戰俘 和平民的健康人體上，進行過包括活體解剖和各種生物菌培養在內等大量慘無人道的實驗。

當年離台後與返國之前，分別於巴黎時期形成「毛毛人」的人物特質，於返台之前，重拾「毛毛人」描寫手法，夏陽表示在轉回描寫「毛毛人」系列作品同時，他仍有嘗試照相寫實技法的創作，並將室外人物轉往室內，自 1985 年至 1989 年只完成一件作品，描寫 OK Harris 藝廊老闆 Ivan Karp⁷³，其坐於藝廊辦公桌前、顯出忙碌的狀態(圖 70)。夏陽認為對於室內動態人物的取景並非易事，所以僅完成一張作品，爾後又因為眼力衰弱，及創作精密技法須耗費大量體力為由⁷⁴，而放棄此種描寫方式。

但當夏陽轉回「毛毛人」系列的風格時，題材不再延續紐約的行人，也不同於早期赴紐約時所描寫的生活題材。90 年代初期，描繪內容轉以富有中國傳統民間藝術的特質，不論是《濟公》(圖 71)、《關公》(圖 72) 或《門神》(圖 73、74)，都可見端倪，並透過服飾的裝飾來顯出其身分。從精密寫實的描繪手法，改以之前平面設色與抽象線條的組合，並配合中國圖像的運用，其間與整個大環境轉變之關聯，須作進一步的探討。

1991 年夏陽更將中國歷史以編年順序排列，完成了共十六幅卷軸的《中華史》(圖 75-90)，其標題依序為《盤古始力開天地》(圖 75)、《女媧煉石補北傾》(圖 76)、《燧人取火啓文明》(圖 77)、《有巢構木立人倫》(圖 78)、《神禁嗜草衍群生》(圖 79)、《伏羲畫卦發智慧》(圖 80)、《黃帝衣冠理秩序》(圖 81)、《蒼頡造字鬼神泣》(圖 82)、《大禹置鼎有中國》(圖 83)、《老子猶龍窮天道》(圖 84)、《仲尼述論明世事》(圖 85)、《秦登始皇大統一》(圖 86)、《漢唐用兵廣疆域》(圖 87)、《宋祖排宴講斯文》(圖 88)、《朱明設廠隆國治》(圖 89)及《原力失散勤革命》(圖 90)。這十六幅橫卷以跳躍式的方式呈現中國神話故事及帝王事蹟。此時「毛毛人」風格出現在中國歷史洪流中，內容從盤古開天至明清

⁷³ Ivan Karp(1926-)，首先與 Richard Bellamy 合作經營 Hansa 藝廊，開啓了經營畫廊的事業生涯。之後與 Martha Jackson 合作，於 1959 至 69 年間，協助 Leo Castelli 共同推廣普普藝術。1969 年，自創 OK Harris 藝廊，成功地提拔多位照相寫實畫家。參見 Laura de Coppel/ Alan Jones, *The Art Dealers*, New York: Cooper Square, 2002, pp. 134-149.

⁷⁴ 筆者與夏陽的訪談，2003 年 12 月 22 日。

時期，然而前十一幅內容自三皇五帝時期至春秋，後五幅分別描寫秦、漢、宋、明、清，顯現他對特定的歷史人物在中國史的發展上給予的肯定，並且透露出其對故國強烈地懷念與認同感，而這批畫作於 1993 年 8 月在臺北誠品藝廊展出⁷⁵。

夏陽轉回臺灣發展，與誠品藝廊簽約成爲重要的關鍵。1990 年夏陽正式與誠品藝廊簽約，此乃夏陽在經濟來源上一個重要的收入，又其與 OK Harris 藝廊只是口頭上的約定，並無紙上簽約，故在誠品藝廊、夏陽及 Karp 談妥之後，夏陽便有回臺灣的念頭⁷⁶。

與藝廊的接觸固然是一個重要的關鍵，大環境的影響也同等重要。1980 年代末期，中國大陸美術熱襲捲各地，大陸開放之後，中國藝術家創作受到資本主義機制下大力炒作，風靡各地。臺灣也受到這股風潮的影響，1988 年《藝術家》雜誌開始刊載大陸藝術家作品介紹，同時與其相關的廣告版面與日俱增，透過藝術的溝通，開啓海峽兩岸文化交流⁷⁷。大陸寫實畫派的風格更是將臺灣畫家的市場擠到一旁，而臺灣收藏家在還沒有養成對抽象藝術欣賞之前，大陸寫實的作品悄悄在 90 年代初期攻占臺灣藝術市場⁷⁸。

遷移者透過畫面重新建構其對故國家園的記憶，表達對中國的一份情懷。從夏陽選擇的中國圖象題材中，長城歷史圖像的運用、歷史事件的回顧，拼湊出其對故國懷舊的形象，就如同夏陽選擇了片斷的歷史傳說做爲其《中華史》的題材。是故，文化認同來自於片斷的歷史記憶及痕跡，並受到不斷上演的歷史、文化及權力之影響，使得夏陽在身處異地的情境下，對祖國情感的懷念日

⁷⁵ 江衍疇，〈夏陽的毛毛人〉，《工商時報》，1993 年 7 月 31 日，第 29 版。

⁷⁶ 筆者、范佳儀與誠品經理趙琍的訪談，2003 年 10 月 31 日。

⁷⁷ 《藝術家》期刊的編排中，廣告頁爲其中一個重要的收入來源，其廣告頁的頁數與日俱增，1988 年起，《藝術家》與《美術》雜誌實行文化交流，相互介紹兩岸最新的藝術動態，1989 年 1 月，《藝術家》內文更以前所未有地擴增版面頁數至 83 頁，載以〈十年來大陸美術動向〉專輯。參見《藝術家》164 期，1989 年 1 月。

⁷⁸ 筆者、范佳儀與誠品經理趙琍的訪談，2003 年 10 月 31 日。

益增強，亦即身處在現代化的紐約與傳統的中國圖像之間產生對話，形成所謂對位法的附屬關聯⁷⁹。受到全球經濟環境情勢的改變，商界瞄準中國大陸廣大的經濟市場，促使 1980 年代中國熱的興起，自誠品藝廊與夏陽的接洽後，致使夏陽在創作上重新思考與故國的關係，及抉擇曾熟悉的「毛毛人」風格。

⁷⁹ 由 Said 以對位法(contrapuntal)來表明流亡者之情況：「視『將全世界做為外地的觀點』為一種獨創的看法，原則上大部分的人已知自身擁有一種文化、在一區域、具有一個家園的概念；流亡者知道至少兩者以上，這種多元性的觀點導致同時性範圍的認知，即借用音樂上的術語一對位法。…對於一位流亡者而言，在新環境的生活習慣、經驗及活動，無可避免地會和另外一個環境的記憶產生對抗，因此這種同時具有新舊環境的觀點是鮮明且實際的，並以對位法的形式產生。」參見 Edward Said, “Reflections of Exile,” in *Granta*, vol. 13, 1984, pp. 171-172; Edward Said, “Third World Intellectuals and Metropolitan Culture,” in *Raritan* vol. 9, no. 3, 1990, pp. 48-50。這些對於流亡的反應將之應用於離散的經驗上，但是兩者仍具有差異，對於流亡而言，對個別化及存在的關注，而離散則專注於社區網絡、居住地置換的集體實踐。