

三、起飛

1967年陳景容回到臺灣，隔年開始投身美術教育，於國立藝術專科學校、文化學院美術系執教，往後到師範大學藝術系任職，數十年來以個人之力，編撰豐富的美術教育教材。不只如此，在個人創作上也獨樹一格，建立起屬於陳景容式的美感世界；這種美感世界近乎超現實主義，卻又建構在嚴謹的古典主義人文精神上。他藉由不斷地反省古典主義美學的內涵，以及鍥而不捨的研究，挖掘出得以安置自己心靈世界的美感。

[右頁圖]

陳景容 黑衣少女 1970 油彩、畫布 80×65cm

[下圖]

陳景容於巴黎畫室作畫一景。





國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

景容

【右頁圖】

陳景容 有街燈的風景
1967 油彩、畫布
162×130cm

古典的夢幻

1960年代，臺灣美術教育迎向新的契機，1955年創立的國立藝術學校，在1960年改制為國立臺灣藝術專科學校；1962年三年制美術科設立，分為國畫、西畫、雕塑三組；1964年著名前輩畫家李梅樹（1902-1983）出任系主任；而1963年私立中國文化學院也創立了美術系。1960年代初期，一方面前輩藝術家逐漸又獲得舞臺，而美術科系的創設也開始有了進展。

李梅樹在1929年到1934年期間，就讀於東京美術學校，受業老師為長原孝太郎（1864-1930）、小林萬吾（1870-1947）、岡田三郎助（1869-1939），小林萬吾與岡田三郎助都是知名人物畫家，特別是岡田三郎助以美人肖像畫成為大正、昭和初期的重要代表畫家。陳景容受到李梅樹邀

請，1968年受聘為國立藝專美術科講師，同時也在文化學院美術系兼課。陳景容教學認真且嚴謹，學生也能獲得有效啟迪，1972年接任藝專美術科主任。

陳景容歸國後的第一件作品是〈有街燈的風景〉（1967）。這件作品很明顯地受到義大利文藝復興壁畫的影響，特別是作品後上方的女性，整件作品採用壁畫的人物構圖，進行畫面整體建構。在臺灣美術史上，這件作品具有劃時代的意義。

〈有街燈的風景〉是陳景容學成歸國後的第一幅作品，據他回憶，在此之前已經三年沒有從事油畫創作，於是將銅版畫構圖移為油畫作品。陳景容這件作品畫面相當詭異，路上有六個地下水溝蓋，三個水溝蓋浮現人頭，一個則浮現男性的上半

陳景容 街燈下
1965 銅版
24.2×17.7cm







陳景容 有牛頭的靜物 1967 油彩、畫布 193×130cm
高雄市立美術館典藏

身軀體，最前方的女性頭部背對觀者，主題的路燈被放置在畫面的左邊，燈下出現一具詭異的袋鼠的骨架，躬著軀體彷彿向著男性靠近一般，右邊有一棵樹木，乾枯而挺立。作品背景是一面高牆，左右兩邊的兩扇門，看似禁閉，卻又好像是敞開。

畫面上的線條極為細膩，色彩也相當簡單，整件作品不論就題材或者內容、色彩，完全超出整個臺灣美術的框架。其取材、構圖、色彩表現出自文藝復興的精神，整件作品呈現冰冷的感覺。這種冰冷感正是陳景容在日本留學數年來，在武藏野美術大學的宿舍、奈良的古寺逐漸醞釀成生命上的孤寂情感，往後在壁畫的製作過程當中，汲取文藝復興初期樣式，特別是對於皮埃羅·德拉·法蘭契斯卡、喬托（Giotto

【關鍵詞】

皮埃羅·德拉·法蘭契斯卡（Piero della Francesca, 1415-1492）

法蘭契斯卡是義大利文藝復興初期的畫家，他誕生於義大利中部托斯卡納州阿勒佐，為鞋匠工人之子。1430年代為止，他跟隨當地畫家安特尼奧丹吉亞力學習；1439年前往佛羅倫斯，師事佛羅倫斯畫派巨匠多明尼克·維涅提亞諾。他在義大利各地從事繪畫事業，相當多時間在阿勒佐度過。

法蘭契斯卡是最初將數學、幾何學融入繪畫進行研究的畫家之一，晚年留下《算術論》、《透視法論》、《五正多面體》三冊著作；這些著作並非使用拉丁文寫作，而是當時的俗語，這並非因為關注於人文精神，而是為匠人從事技術傳承所寫作。他向來被畫壇所忽略，直到20世紀才再次受到世人評價。他的〈耶穌洗禮〉畫面構圖簡潔，人物、樹木單純而明快，色彩感覺也十分亮麗，其精神性與現代繪畫一脈相承。特別是他的繪畫總給人感受到觀賞者正在戶外眺望一般。



法蘭契斯卡 耶穌洗禮 約1437
蛋彩、白楊木 167 x 116cm
倫敦國家藝廊典藏

di Bondone, 1267-1337) 研究的成果。陳景容將這種心中的雛形稱之為「心象」。「在作畫之前應有一個繪畫的雛型，這雛型對文藝復興時期的畫家們來說是主題的草稿，對我而言是一個心象，是一個構想，畫稿對我來說，便是將這構想具體地記錄下來。」

陳景容清楚地意識到，對於文藝復興巨匠而言，構成畫面的草稿乃是將心中飄忽不定的形象加以具象化，具象化的過程必然省去許多不確定或者難以呈現的要素，透過草稿，再次逐步建構出完整的作品。因此，陳景容的作品形成前，必然有許多構思的過程，必須透過草圖，不斷建構成完整的作品。嚴謹的畫稿、草圖形成過程乃是陳景容作品與其他人最大的不同之處，而這點也是他足以嫁接起臺灣美術與西方文藝復興傳統的最大不同的地方。不只如此，也是臺灣美術初次與文藝復興藝術對話的開始。因為在臺灣前輩畫家的創作過程，雖然有草圖的凝思，卻欠缺文藝復興精神的淬鍊。

「因為留日期間曾鑽研過壁畫，我到義大利時也用心研究文藝復興時期的壁畫，其中最喜歡法蘭契斯卡的作品，由於媒材易乾的特性，繪製濕壁畫需要具備良好的素描基礎，色調單純而沉重，下筆要精準，作品也要和建築物相搭配，這一切都影響了我的畫風，也因此較偏好單色調的表現，而廣場、騎士、雕像、裸女和靜物這一系列作品，我便選擇以藍灰色調處理，正凸顯出畫中時空交錯和古今對照、物換星移的寂寥，也增添了作品中一貫的寧靜與哀愁的氣氛。為了配合主題，我特地把畫中的時段大都設定在心情較為平靜的黃昏或夜晚，偶爾也刻意拉長主題的陰影，以增加孤寂的效果。」正因為這樣，陳景容的作品展現出相當濃厚的夢幻效果。



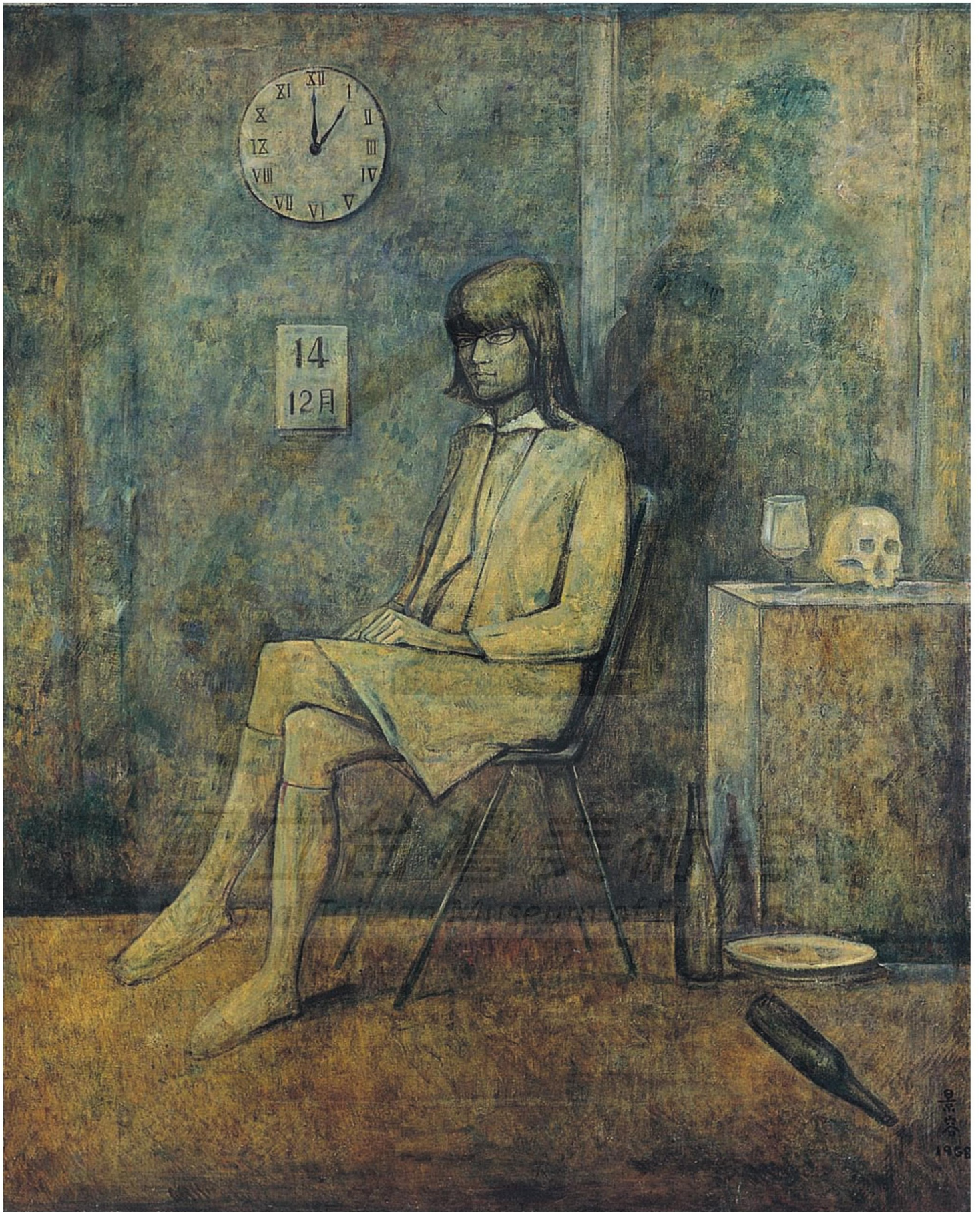
[本頁圖]
陳景容認為畫稿是作品成形不可或缺的重要基礎，圖為2011年陳景容於瓷揚窯工作室看著畫稿創作陶瓷作品一景。

〈一個幻想的風景〉(1967)乃是陳景容在前往阿里山的火車路途上，看到三位乘客比手畫腳時，深覺奇特，當下畫下草圖，由此草圖構思而成。右下方背對我們的女性軀體，以正背面手法呈現在我們眼前，

陳景容 一個幻想的風景
1967 油彩、畫布
193×130m



[右頁圖]
陳景容 夜 1968
油彩、畫布 162×130cm





光影微妙，立體感十足。牆面與裸女之間斜切出一半的水，一半的沙灘，沙灘上排列著奇妙的貝殼、牛骨、酒瓶等。夢幻的空間，但是卻建構在相當理想與均衡的世界上。

[左頁圖]

陳景容 黃昏的仙境
1969 油彩、畫布
116×91m

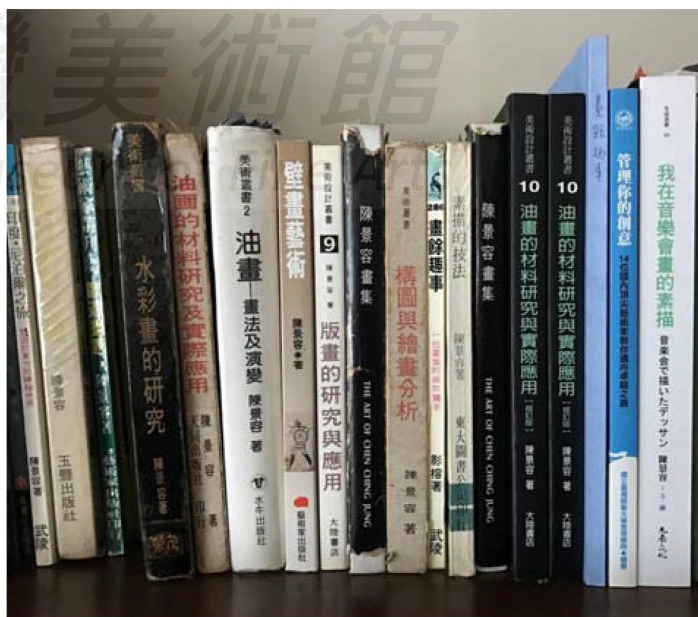
「素描好的人所用的顏色在畫面上很安定，不會跳出來，作寫實畫者的素描在繪畫上更是重要。素描除訓練描寫能力之外，更訓練我們畫面的構成能力，以及在整個畫面掌握『安定的』感覺（即均衡）。」陳景容返國之初，透過建構性的空間與素描的掌握，試圖建構出自己的美感世界。這種異質的美感，在臺灣美術1970年代逐漸進入鄉土寫實主義之際，以帶有濃重的西洋古典主義色彩的形式出現畫壇。

審美技術的建構

陳景容在臺灣高等美術教育當中，具有相當卓越的貢獻。關於此一方面當以教學、創作以及書籍編撰三項為主，而教材的編撰值得我們一提。

陳景容不只是一位傑出畫家，也是一位耕耘杏壇的美術教育者；作為一位稱職的美術教育者必須注意教學效能，為了提升教學效能，則作為輔助教學內容的教材就顯得十分重要。在美術教育教材尚且不普遍的階段，在教材編撰上，陳景容展現出積極作為，不遺餘力。這些教材從《油畫的材料研究與實際應用》（1970）出版開始，持續到1998年。從這些著作的內容可以知道，陳景容所寫的教材分別集中於油畫、構圖、石膏、版畫、水彩畫、素描到壁畫。從如此複雜而多元的領域，也可以看到陳景容對於繪畫基本訓練的重視，以及扎實的功夫，當然這種扎實功夫，也是出於他對於自身能力的高度自信。特別是由大陸書店出版的《油畫的材料研究與實際應用》在他返國任教後的第三年即出版。

陳景容家中書架上排放著他歷年的藝術著作。





關於此書的出版，李梅樹在序文中指出：「陳君正潛心研究素描、壁畫、嵌畫及銅版畫，課業非常忙碌，對於繪畫材料研究未十分注意。因此，特別提醒陳君在這一方面多做深入的研究，以便返國之後，將此知識傳授給國內學界。」李梅樹還提到，陳景容授課之餘，將在繪畫材料、技術的研究心得，編印成講義發給學生閱讀，成效卓著。由於講義大受歡迎，不敷使用，李梅樹遂鼓勵他出版專書。

[左頁圖]

陳景容 女裝店 1971
油彩、畫布 162×130cm

陳景容 病嬰 1972
油彩、畫布 100×100cm



《構圖與繪畫分析》(1973)最初由他自費出版，分為十一章，乃是繼《油畫的材料研究與實際應用》出版後的重要著作。這本教材著重於構圖、構成及作品創作的思考過程。昔日照顧他的老師袁樞真評價：「取材新穎，資料豐富，是一本值得研讀的著作。」陳景容分析繪畫的過程，著重在構圖、構成等觀念，藉由分類與說明，使得閱讀者得以深入了解畫家創作歷程。今天「學院主義的」這樣的形容詞，多少意味著某種折衷的、深奧的、保守的，或者說落後的意味，但是從古典的學院主義觀點而言，美術教育延續著古典希臘時代所建立的審美標準，講究學習古典作品的形式與其精神。

陳景容 有西瓜的靜物
1973 油彩、畫布
54×64cm





陳景容至今依舊保持每日創作的習慣，圖為在畫室中繪製模特兒素描。（潘小俠攝影提供）

法國瑪摩丹美術館（Musée Marmottan Monet）館長阿諾·奧德希夫評論陳景容時指出：「他的田園風景、歷史古蹟、裸體畫、肖像畫都令人懾服；他畫筆一揮，便能捕捉那轉眼即逝的『第一印象』所特有的脆弱性。」陳景容對於素描的著迷，身體力行，絲毫未有間斷，他在《素描的技法》中指出：「素描，是繪畫的基礎、繪畫的骨骼，也是最節制、最需要理智來協助的藝術。」他關注素描這一繪畫基本領域長達四十年，且用心於教材修訂與研究。他返國後在國立藝專任教，四年後將其教學講義《素描的技法》出版，受到好評，這本書籍往後不斷增添新資料加以再版。1991年，陳景容在巴黎購置畫室之後，每年寒暑假都在那裡享受安靜而孤獨的創作樂趣。為此他也不斷收集巴黎高等美術學院學生的素描作品，著成2010年出版的最新《陳景容的素描技法》。

學習素描不只是培養描寫力，同時也培養造型能力，素描本身亦可視為獨立作品來欣賞。反過來說，單只看繪畫作品，也可推知作者素描造詣的高低。因此素描是繪畫的基礎，也是繪畫的骨骼，學畫的人無論如何要先認真地學習素描。（陳景容，《素描的技法》）

陳景容不斷關注素描這個最基本的繪畫領域，其意志力及視素描為繪畫基礎訓練之價值堅定不已。實際上，從1970至2010年間，長達四十年來，美術的表現形式與內容早已超出古典主義所認定的基本範圍。畫家們從重視素描到錄影藝術，甚而裝置藝術、觀念藝術，一切創作行為

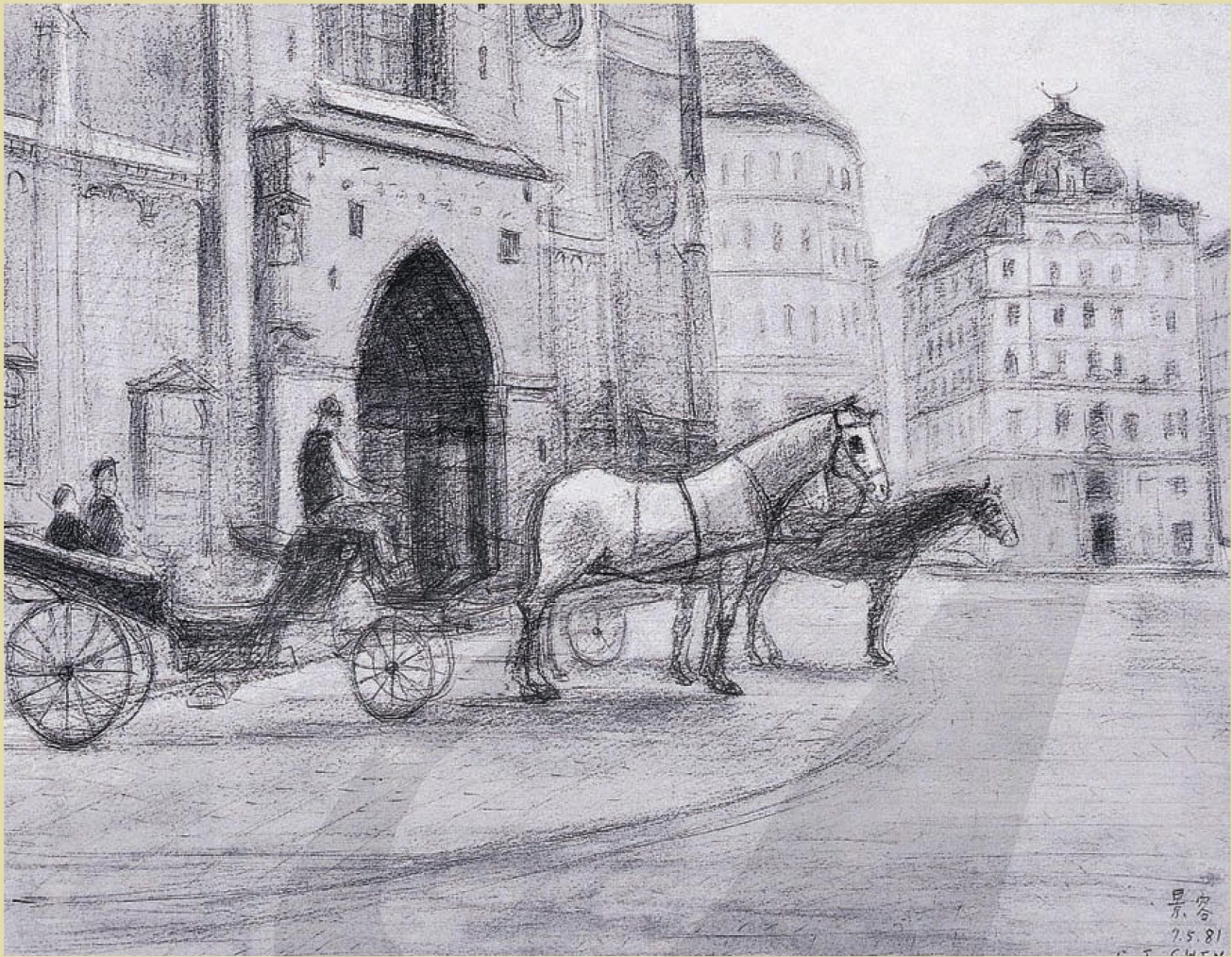
【 陳景容的人物、風景等素描作品 】

陳景容重視素描功夫，認為素描是繪畫的基礎，圖為陳景容部分所繪的人物、風景素描作品。





【 陳景容的人物、風景等素描作品 】





都在稀釋繪畫性，藝術早已難以限定為架上繪畫這種單一領域。架上繪畫因為藝術多元性的時代到來，各種表現形式已經成為美術館的常態。雖然如此，陳景容對於素描作為一種「繪畫的良心」的觀點，數十年來並未改變。他在《陳景容的素描技法》最後寫道：「回國之後，每星期必請模特兒來畫，不曾偷懶過，時時以『不進則退』告誡自己。同時藉寫此書之機會，對自己的素描又加以反省，繪畫是我的生命，願有一天更長進，也希望能培養幾個後繼者。」陳景容對於素描這種文藝復興以來的基礎訓練之堅持，透過自己不斷遊歷世界各國，特別是對於西歐繪畫精神根源的古希臘傳統，不斷揣摩、不斷反省，最終認定「繪畫是我的生命」，因此素描其實也是自己的生命。「雖然和其他的繪畫形式相較，素描的表達力沒有那麼深廣，但它卻是任何一個藝術家都應一輩子持之以恆勤加練習的，素描是不能逃避且不可或缺的藝術手段。只有素描才能無偽地證明藝術家秘而不宣的真實造詣。」素描成為發現真實的必要技術。

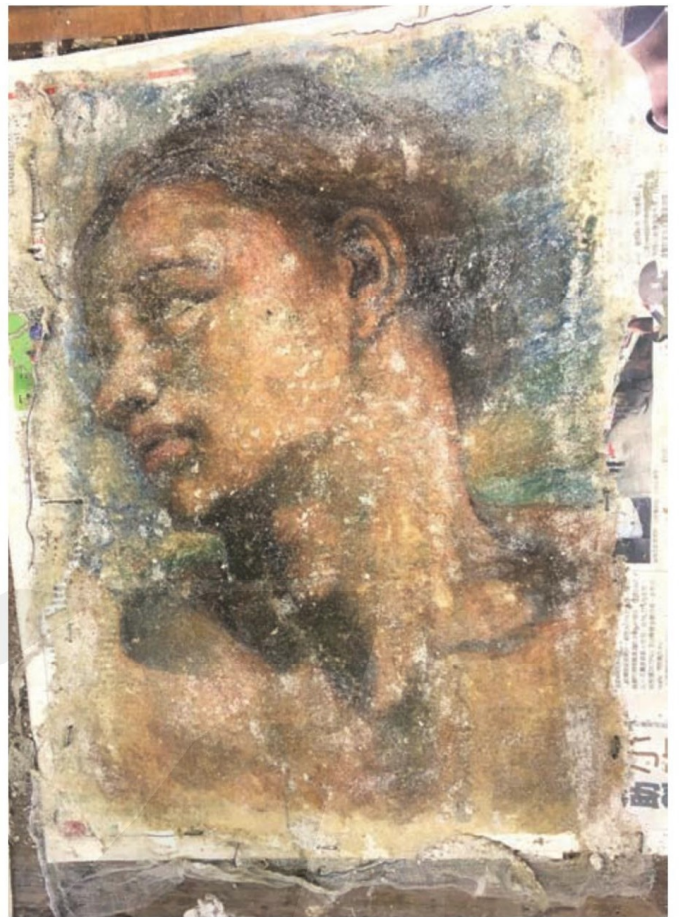
陳景容的人體素描作品。
（藝術家出版社攝，2018年）



素描才能無偽地證明藝術家秘而不宣的真實造詣。」素描成為發現真實的必要技術。

陳景容從事素描創作，不僅是一種自我惕勵，也希望延續著繪畫精神，培育後進。因此，他在《陳景容的素描技法》上面分成六大部分，分別為「素描的意義」、「素描的實際技法——石膏像素描」、「素描的實際技法——人體素描」、「素描的應用」、「素描的材料研究」，以及「我學素描的經過」；這種編排手法，很符合西洋素描的教學傳統，最終附上自己的經驗談，等於藉由自己的學習經驗勉勵後進。

陳景容認為素描其實是一種「單純光線」、「冥想的世界」，畫家透過素描試圖掌握眼前的世界，回歸單純性，掌握微妙



【左圖】

陳景容以畫室的牆壁，指導畫室學生製作壁畫。（藝術家出版社攝，2018年）

【右圖】

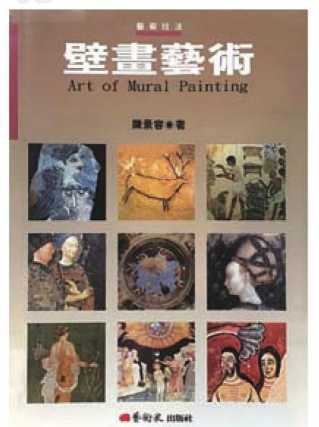
陳景容為學生示範的「壁畫剝離術」。（藝術家出版社攝，2018年）

的內在情感與外界世界的統合。此外，這本著作收集許多國內外的著名畫家或佚名畫家、學生的作品，顯示出相當寬廣的取材，使得素描這種黑白的單純性，獲得相當豐富的多元詮釋。我們在他的素描當中，看到他的凝思過程。

陳景容有關技法的另一本重要著作是《壁畫藝術》。他是臺灣前往東京藝術大學學習壁畫的第一人。可惜卻因為臺灣對於壁畫創作機會相對缺乏，對於壁畫知識的需求也不那麼殷切，因此這本《壁畫藝術》推延到世紀末的1999年才出版。但是，如果沒有細讀此書，恐怕無法了解陳景容藝術養成的經過，以及其醉心於文藝復興精神的原由。

陳景容在這本書中總計分為「緒論」、「西洋的壁畫」、「東方的壁畫」及「附錄」四大部分，附錄中珍貴地記載著他學習壁畫的經過、巡禮法蘭契斯卡壁畫的經過、國家音樂廳濕壁畫〈樂滿人間〉的製作過程，此外還有將壁畫剝離術，運用於大甲郭家古厝壁畫的經過等。陳景容壁畫創作的人物表現、構圖手法、內在精神，都可以在這本書上清晰地獲得解答。特別是，對於一位東方人而言，何以如此醉心於文藝復興？整個華人世界當中，在形式追求與精神內涵的契合上，他應是僅有

陳景容著《壁畫藝術》書影。





【上圖】
陳景容畫室牆壁上學生的壁畫
創作。（藝術家出版社攝，
2018年）

【下圖】
濕壁畫的創作過程中，將紗布
覆蓋在作品上可以防止顏料乾
燥龜裂。

的一人。他將遠在義大利的文藝復興精神承接過來，以個人力量，試圖吸納其傳統精神與內容，終其一生，熱忱不變，令人動容。

陳景容所出版的教材，即使在資訊發達的現在依然具備價值。因為其內容都是他切身經驗、實際創作與研究的成果。這些教材、著作不同於現在學術論文的議題設定與書寫手法，更多是作者有血有肉的親身經驗與創作理念的闡述，對於學習技術者而言，具有直接的幫助。

有關陳景容教材的出版，前後計有《油畫的材料研究與實際運用》、《油畫技法123》、《素描的研究》、《版畫的研究與運用》、《構圖與繪畫分析》、《水彩畫的研究》、《圖解石膏素描》、《陳景容素描選》與《壁畫藝術》等。陳景容在繁忙的教學與創作之餘，從1970年到1999年為止將近四十年，投入如

此龐大書寫的工程，其意志力驚人，對於美術教育之貢獻，值得在往後美術教育史的編寫中大書特書。

如果以為陳景容只是將素描視為繪畫的基礎訓練，將無法理解他何以堅持隨時隨地進行素描創作的的原因。「畫素描時，不只培養自己的描畫力、觀察力和造型的精神，同時，在良好的氣氛下，能使人領悟真正的『存在』，進入『物我合一』的『忘我』之境，正如跳高過竿的一剎

那，突然脫離地球之約束，又似踢球入球門的一瞬，拋開了一切，又似獨自游離海岸，天地間只有我伴孤雲，此情此景，若非真正領悟素描者，是很難體會的。」他已經將素描訓練視為精神的淬鍊，進入到與深沉的內在自我進行對話的狀態。



在泰國船上寫生的陳景容。

有關教材的出版，陳景容作為畫家，似乎可以看到作為戰後第一位留學東京藝術大學的臺灣人，在他返國後面對戰後繁重的大學美術教育，認為必須擁有豐富的美術教材，但是，舉目搜尋戰後出版界，可以作為美術教育的教材卻又少之又少；再者，美術教育素來被視為以示範教學為重點，完全由美術老師親自進行示範教學，技術傳達成為主要手法，體系地教學理念到言之成理的系統性教學方法，相對不足。在這種情形下，陳景容出版一系列著作，對於1970年代以後的臺灣美術高等教育，具有深遠影響。

除了出版不少有關繪畫創作、技法的專業參考書，在1975年左右國內尚未開放國外旅遊之際，陳景容有時藉在美國舉辦個展或國際會議而能夠到歐美旅遊，回國後就在《大華晚報》撰文連載旅遊時的所見所聞，包括美術館、古蹟、聽音樂會的感想和旅途中所畫的素描，每次大約連載半年之久，前後集結有《歐美日美術巡禮》（1977）、《藝術之旅》（1982）、《歐遊畫訊》（1982）、《印度尼泊爾之旅》（1985）。散文集則有《繪畫隨筆》、《靜寂與哀愁》和《畫餘趣事》。

陳景容是臺灣戰後專業畫家當中，少數能以暢達筆調談論旅遊、生命感懷的畫家。他在旅遊各地之後，常以自己的感受書寫感想，對於他而言，以一位畫家的眼睛將旅遊所見、所聞及所感訴諸文字，的確是一種喜悅；他在報紙上發表感想，獲得許多回響，只是也常內心掙扎，寫作花費心力過多，影響作畫時間。但是，這些書寫不只精彩，也充分表現出畫家的心靈世界與感受。

[右頁上圖]

陳景容 黃昏 1968
濕壁畫 80×101cm

[右頁下圖]

陳景容 曠野 1972
油彩、畫布 130×193cm

超現實的沉鬱影像

陳景容在東京藝術大學求學階段，素描教室安置著巨大的〈加塔梅拉塔騎馬像〉(Equestrian Statue of Gattamelata)等身像，其雄壯的氣勢，令他震撼不已。我們在1968年的〈黃昏〉上，初次看到這件作品的蹤跡；畫面寂靜，空曠的廣場上出現騎馬像，右邊彷彿三美神般的靜謐，左邊則是蹲坐而低頭的一位女性；隨後在〈曠野〉(1972)裡顯示出曠野的荒涼景象；而在〈一個靜止的都市〉(1972, P72)中，更將這種影像加以強化，只是，一切都變成超現實的存在。

陳景容對於廣場的場景與紀念雕像之間的關係表現，透過古典主義的建構手法，將所謂紀念性的廣場意象轉化為撲朔迷離的幻覺世界。〈黃昏〉裡出現在地平線上的凱旋門，以及和緩的山坡，前方廣場的方磚使得畫面顯得空曠而寂靜；〈曠野〉透過俯視的視點，使得畫面上的寂靜感變得鮮明；〈一個靜止的都市〉上面的所有人都處於靜態，

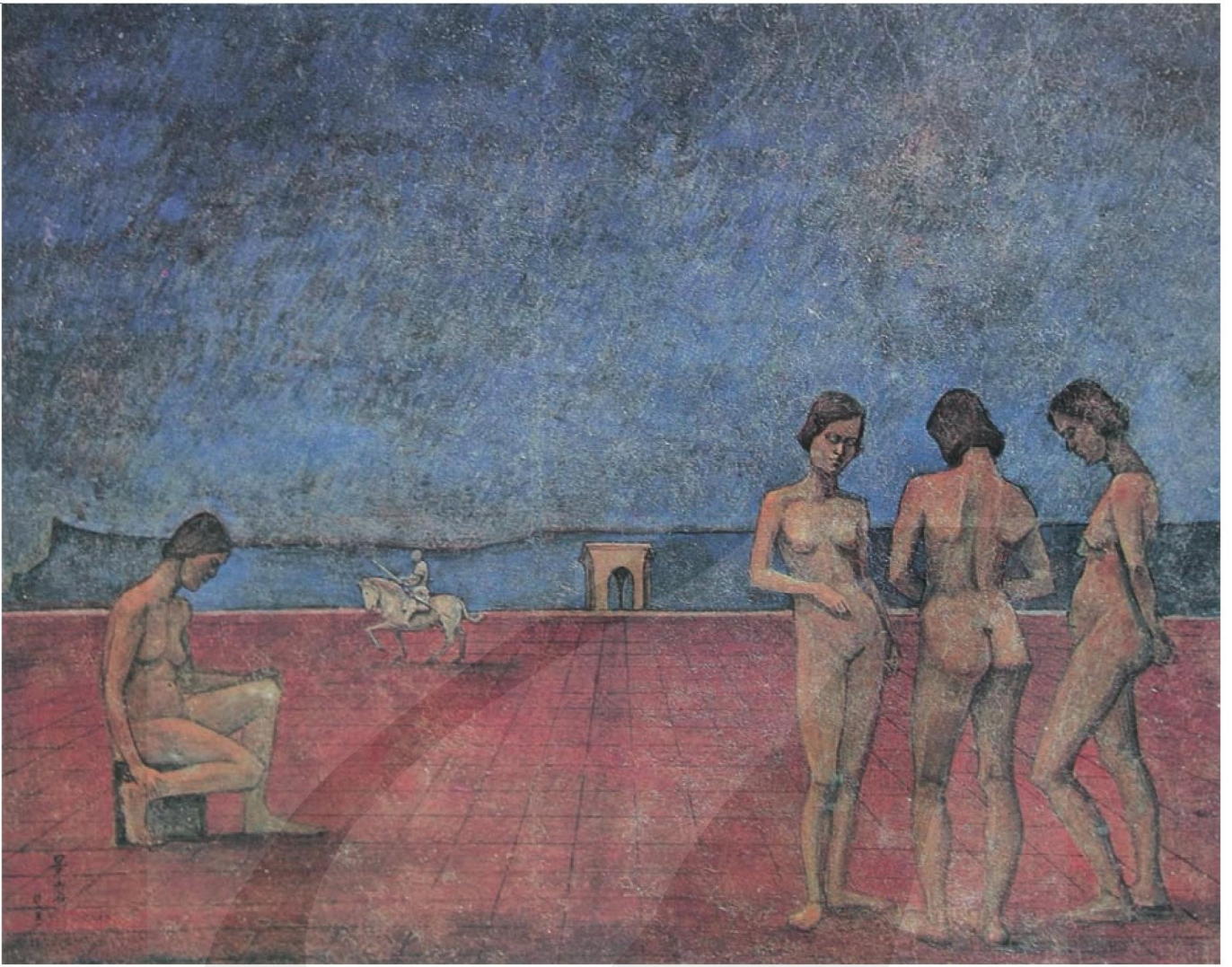
綠色浮雲及白色的降落傘如同閃爍的月亮一般，簡直是馬格利特詭異的超現實主義表現。

而〈怒濤〉(1974, P70)則展現出晚霞下的孤獨人物，沒有廣場的空曠感，只有眼前的怒濤，一波波白浪拍擊，赤紅色的天空與地景，黝黑的建築物，一股被壓抑的情感，正如同海浪的拍打聲音一般，低沉、嗚咽。健碩的馬匹軀體，在月光下方充滿塊狀的量感。

陳景容畫中超現實的雕像展現出悲劇而夢幻的影像。此外，他作品中表現出一系列室內、外的裸女作品，值得品味。歷來畫家的畫室是神聖的祕境，開啟這個祕境的畫家，首先浮現在我們腦海中的是維拉斯蓋茲(Diego Velázquez, 1599-1660)的〈宮廷侍女〉(1656, P71

1966年，陳景容攝於東京藝大石膏室。





[右頁上圖]

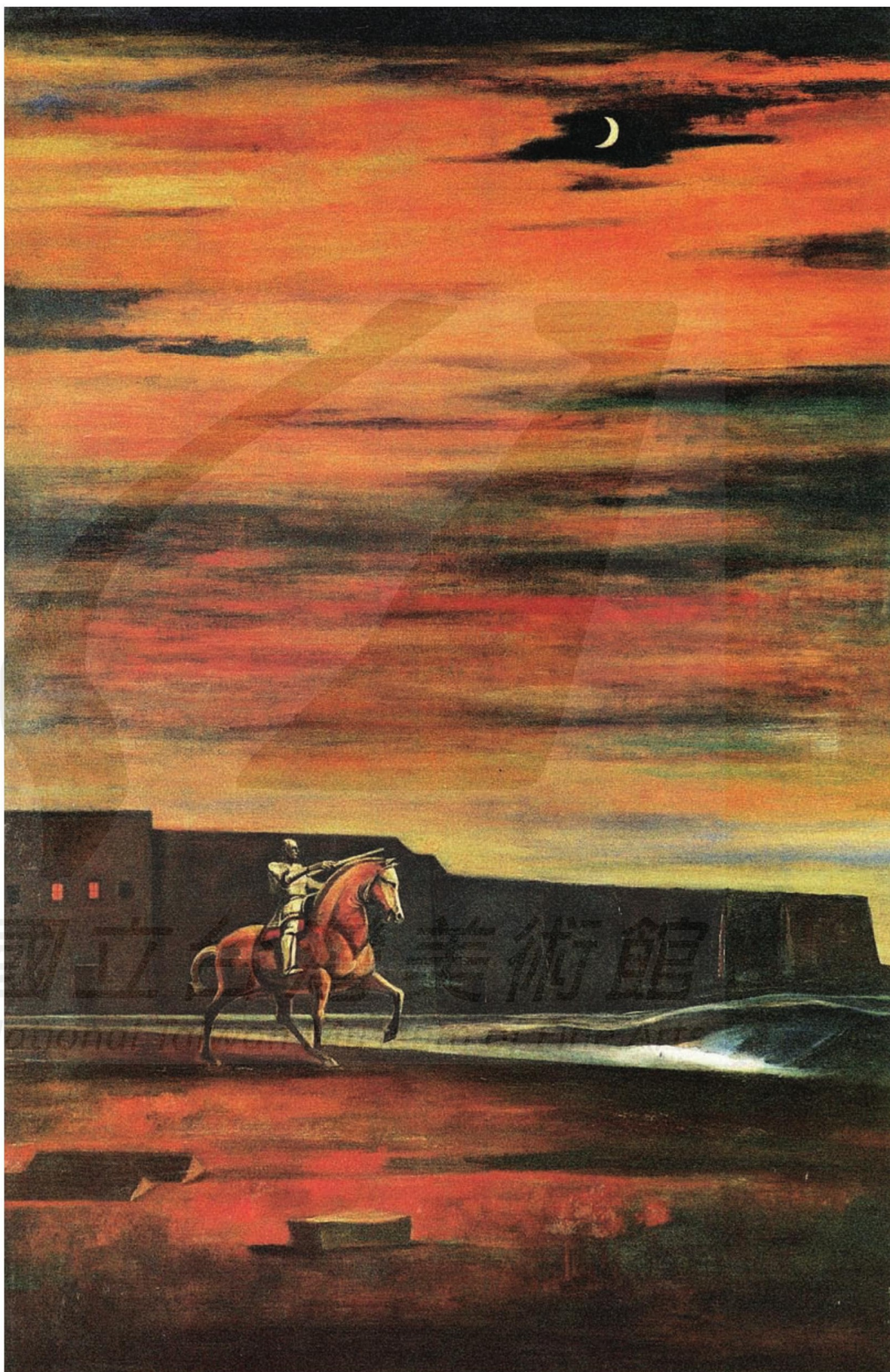
維拉斯蓋茲 宮廷侍女
1656 油彩、畫布
318×276cm
普拉多美術館典藏
(藝術家出版社提供)

[右頁中圖]

庫爾貝 畫家的畫室
1855 油彩、畫布
361×598cm
奧賽美術館典藏

[右頁下圖]

馬奈 草地上的午餐
1863 油彩、畫布
208×264.5cm
奧賽美術館典藏
(藝術家出版社提供)

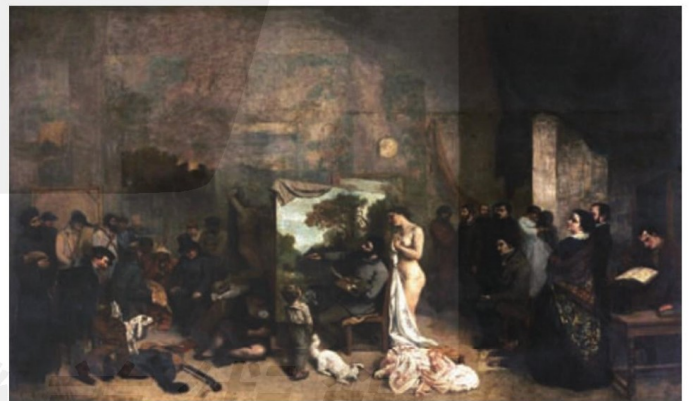


陳景容 怒濤 1974
油彩、畫布
193×130cm

上圖)，以及庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）作品〈畫家的畫室〉（1855）。前者描繪畫家探頭出來，小公主天真地望著眼前的國王，透過畫面背後的一面鏡子，創造出畫面外世界影像的介入，使得觀賞者與畫面內部的舉止合而為一，建構起雙重像世界。庫爾貝的作品則是純粹的寫實主義精神，雖說是寫實主義，其實是虛構許多文學家、社會運動者，男性與女性，畫家與裸體模特兒齊聚畫面裡面。我們觀看庫爾貝的畫室，模特兒並非是主角，但是卻又如往後馬奈（Édouard Manet, 1832-1883）〈草地上的午餐〉的裸女一般，出現在現實世界裡的模特兒軀體，顛覆了裸女向來僅只出現於歷史題材、神話題材的常規。馬奈的作品因此受到現實社會的嚴厲批判。

當然，古典古代的飄逝，也使得現實主義的人物走進了畫面，只是對於陳景容而言，這種在畫室內透過不斷描繪、深思、推敲所表現出的裸體，正是他用來表現內在精神的最佳媒介。我們向來將肉體的描繪視為自然的模仿，只是這樣的模仿的價值與意義往後受到不斷的質疑，因此我們有必要對於裸體這樣的美感重新思考。

「裸體」這個語詞在日文漢字上的意味乃是「赤裸身體」，或者指沒有羽毛鱗甲的動物。這個語彙的意義在於說明脫去外在的裝飾，因此往往將裝飾與肉體區分成鮮明的對比，一種乃是人為，一種則是自然。只是，





陳景容 一個靜止的都市
1972 油彩、畫布
190×290cm

對於古典古代的希臘人而言，裸體往往出現在節慶、運動之特殊性的活動上，雕像上美的軀體乃是睿智的藝術家才能掌握其真實精神。但是，基督宗教成為羅馬帝國國教之後，身體的美感逐漸受到壓抑，所謂「美的軀體」的時代逐漸離我們而遠去，現實生活的道德觀及倫理價值，使希臘古典古代中具直接美感的裸體價值受到壓抑，美的軀體變成是異教世界或浪漫主義中所想像遠方國度裡的影像。古典古代的美感有必要再次加以凝視，正因為這樣，近代以來，可以說是軀體走出現實束縛的起點，但在現實生活中的開展卻又受到侷限，只能壓抑在夢幻的幻想世界。

裸體在現實的路上行走，根本難以實現。不過超現實主義畫家喬治·德·基里訶（Giorgio de Chirico, 1888-1978）將其實現；只是基里訶的裸女都以幾何形為組合，女性肉體的溫度被抽離，變得冰冷異常；但他往往又採用明度高的色彩，讓畫面顯得熱鬧又具冰冷感。基里訶的世界乃是數學的理性主義者所開啟的超現實主義櫥窗，他將各種畫面上的對象加以還原、回歸以及重組。這種表現手法已經超過塞尚，也不同于畢卡索的立體派，更多只是他透過理性的操作，對於現實空間的物件進行

[右頁上圖]
德·基里訶
令人不安的繆斯 1925
油彩、畫布 97×67cm

[右頁下左圖]
馬格利特 形象的背叛
1928-29 油彩、畫布
63.5×93.98cm
洛杉磯郡立美術館典藏

[右頁下右圖]
馬格利特 人類的境況
1933 油彩、畫布
100×81cm
美國華盛頓國家藝廊典藏

回歸，創造出嚴峻而冰冷的世界。

相對於此，超現實主義畫家馬格利特（René François Ghislain Magritte, 1898-1967）作品則採用潔淨的空間，試圖營造出空間幻覺感。馬格利特的〈人類的境況〉（1933）明顯地表現畫室內的空間穿越性，藉由一幅架上風景畫，使得畫布上的空間與外部的真實空間連接起來，創造出法語所說的「幻視畫」（trompe l'œil），超越現實感覺。的確，在馬格利特繪畫中採用許多幻視畫的視覺效果，特意營造出畫面當中對於人的欺瞞，以及欺瞞之後那種輕鬆的詼諧感。此外，馬格利特也善於使用邏輯語彙，以及個人生命經驗的象徵手法，使得畫面更加晦澀難懂。譬如〈形象的背叛〉（這不是一根煙斗）就因過於形而上的作品內涵，讓人陷入邏輯語彙與圖像之間的真理辯證。對於觀賞者而言，這幅作品並非是一幅純粹的視覺作品，而是透過語彙與視覺，以及真實之間的辯證，自然



[右頁圖]

陳景容 在天空上的雕像
1967 油彩、畫布
193.5×130cm
臺北市立美術館典藏

而然，這樣的表現形式過於深奧難解。除此之外，屬於他個人經驗的表現「光之帝國」(1950-54)系列作品，建築物乃是寫實主義手法，冰冷的光線下展現出清涼的街道。就某種相似度而言，馬格利特有時在時間設定上類似陳景容，夜晚、黃昏時刻的靜謐感，超出一般的視覺感受。但是，背景卻又是出現明亮的湛藍色天空與白雲。「時間」這種真實感被「光」這樣的非物質性所穿越，路燈與天空更成某種視覺上的對話。如果我們從這樣的差異來看陳景容的作品，他唯一創造出一種夢幻的幻視效果的作品僅在於〈畫室裡的裸女〉，透過一幅巨大油畫試圖營造出雙重空間，但是他並未往前跨上一步，而是僅止於在兩種空間上尋找構圖、隱喻的美感世界。

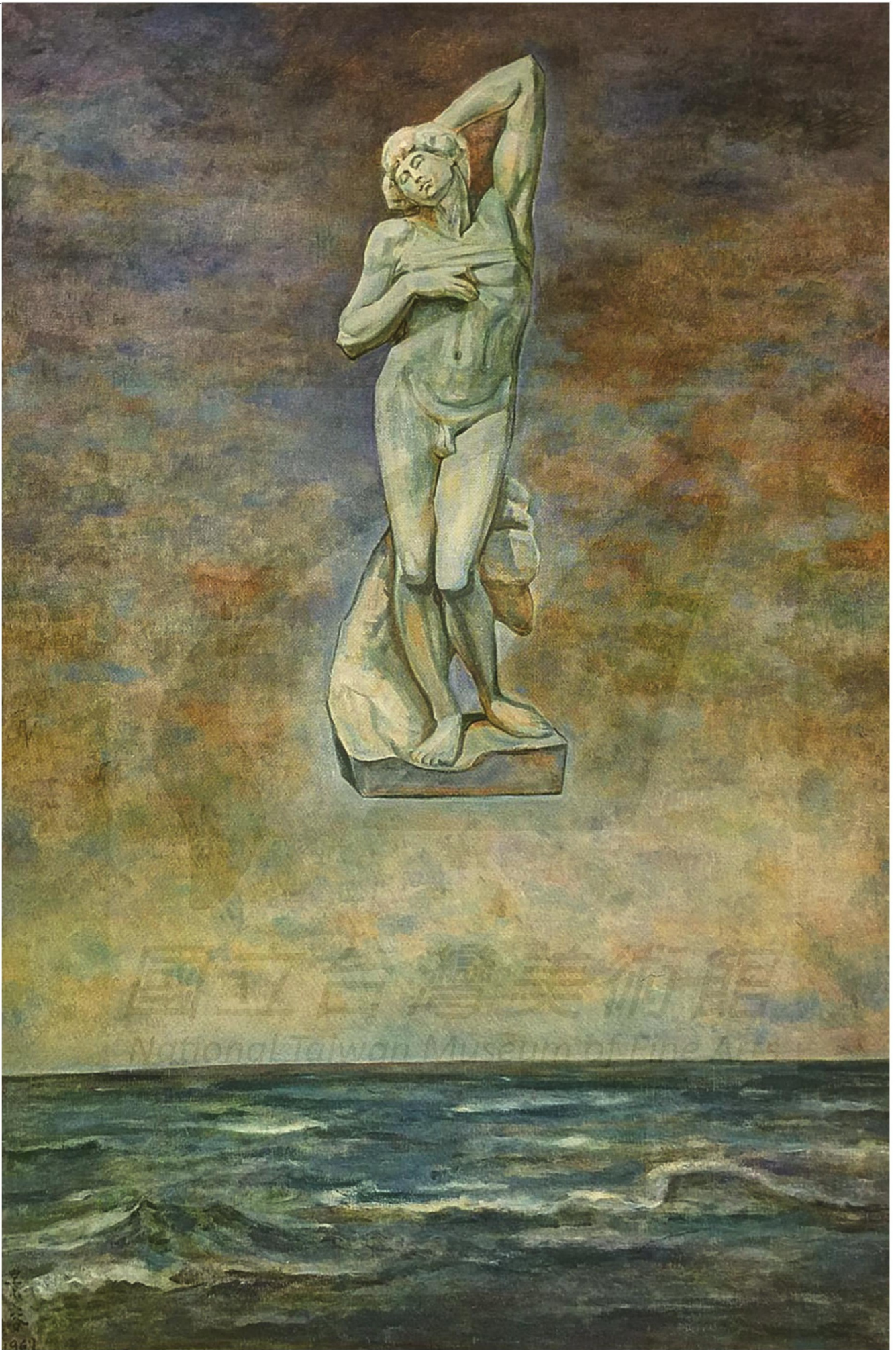
陳景容的作品風格，近似於保羅·德爾沃 (Paul Delvaux, 1897-1994) 所開展出的基理訶作品所沒有的不安與恐懼感，這種感覺甚於馬格利特的〈街道上的男人〉，更加使人感受到恐懼與不安。畫面上出現數位裸女，左後方出現一位邊走邊閱報的男性。眼前裸女的美艷軀體對他沒有任何吸引力，毫無撼動他的肉慾。他依然專注地閱讀報紙，這些美艷的軀體置身於戶外，沒有給人任何緊張氣氛，也沒有給人任何感受；沒有窺視的淫慾，也沒有裸露的性感，但是一切似乎都是那麼神祕與不安，

德爾沃 都市的入口
1940 油彩、畫布
170×190cm
(藝術家出版社提供)



因為我們在這種非邏輯的世界當中找不到邏輯感，只有德爾沃自己才能解釋他的深沉感受。德爾沃指出：「在我一生當中，我嘗試著將現實生活轉換成夢幻。夢境中的事物仍然是寫實的，且包含詩意。因此我的畫是虛構的，但充滿邏輯。」這樣的觀點頗能說明德爾沃繪畫的特質。

經由這幾位西方超現實主義大師作品之簡要回顧，我們可以看到陳景容繪畫當中的超現實主義要素，以及屬於他



[右頁圖]

陳景容 莎樂美
2001
油彩、畫布
229×183cm

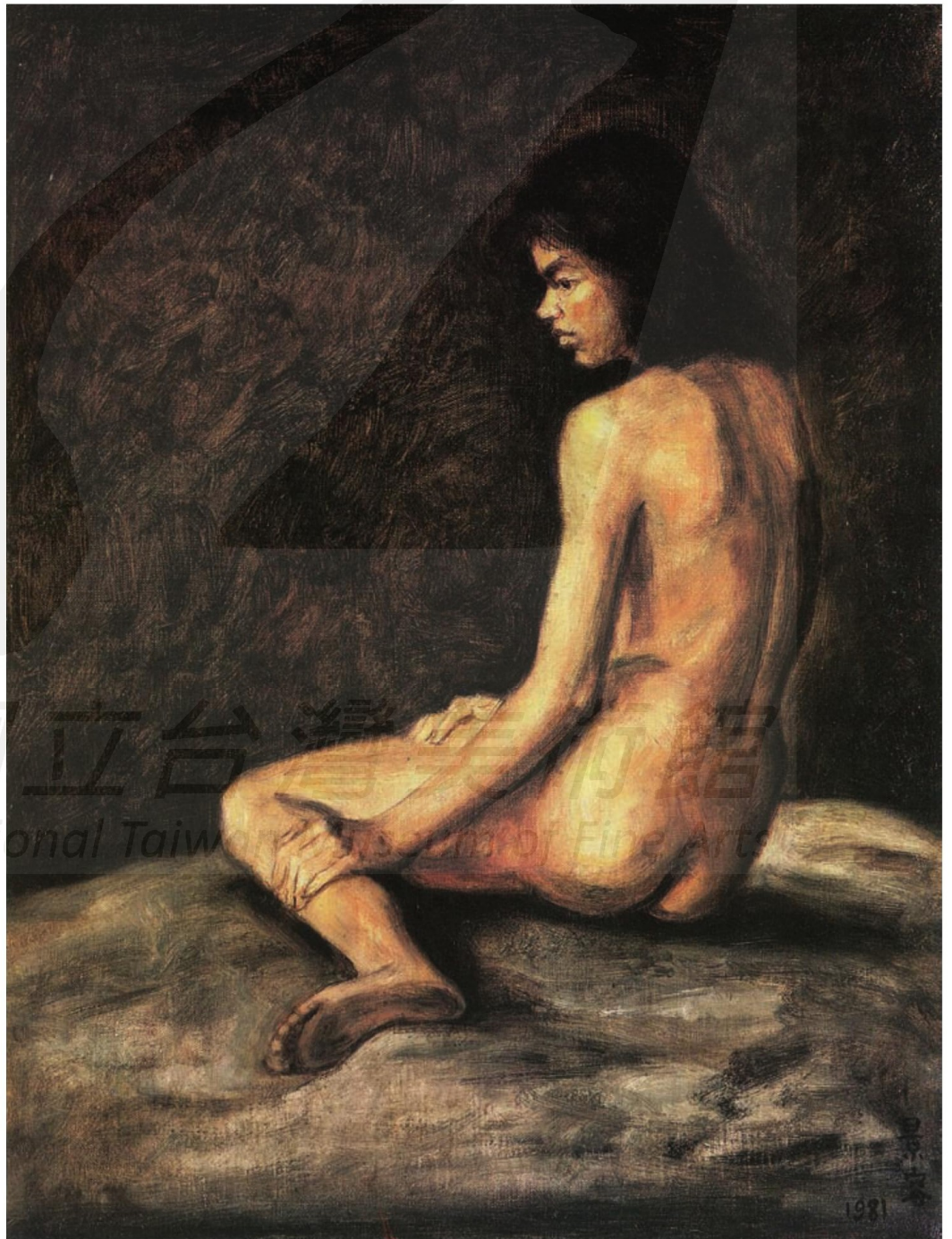


陳景容
有風景的靜物
1970
油彩、畫布
193×130cm



自己個人的獨特性。從幾位超現實主義大師的作品當中，都可以看到女性的形象。基里訶的女性如同是畫室內的木頭模特兒，被解構而有待放置於適當的位置。理性超越出肉體的感受，超越出性別的差異。相較於此，馬格利特的裸女往往被框在畫框中，肉體性相當強烈，被壓抑的情感也更加濃烈，那是一種被抽離於性慾衝動的女性身體感，被預示著不存在情慾的對象。保羅·德爾沃的裸女則是一抹濃艷的存在，但是被放

陳景容 白床單上的裸女
1981 油彩、畫布
40×30cm





陳景容 印度布上的裸女 1986 油彩、畫布
72×91cm

置於異質而沒有感受的空間內，只有觀賞者成為窺視者。

陳景容的裸女不同於以上數位超現實主義大師的作品。裸女在古典主義世界，乃是嚴格觀察的凝視軀體，軀體的比例、骨骼、筋肉、膚色、明暗、動作、均衡、對稱這些古典主義的法則，在他的裸女表現當中一應俱全，也就是說他這種裸女美感是繼承古典主義高度寫實能力下的女性軀體，尤其掌握到「真實美感」的展現，在其畫面當中有不言而喻的明晰感覺，特別是單就裸女的身體感而言，最為明顯。

因此，就另一層語彙來說，陳景容的裸女乃是西方古典主義思想下的典範移轉及當代再現。如果能就這種典範的移轉來觀賞他的作品，則可以看到西洋古典主義的審美標竿以及風土精神，亦即這種美感必須透過精準的對象掌握能力，再現為一種被造物的美感，而這種美感因為藝術家的技術、情感、理念的平衡而獲得高度統一。故而所謂多樣性的統治，已然存在於對象的多元價值當中。陳景容的美感基礎建立於此，除此之外，他透過空間、時

[右頁圖]

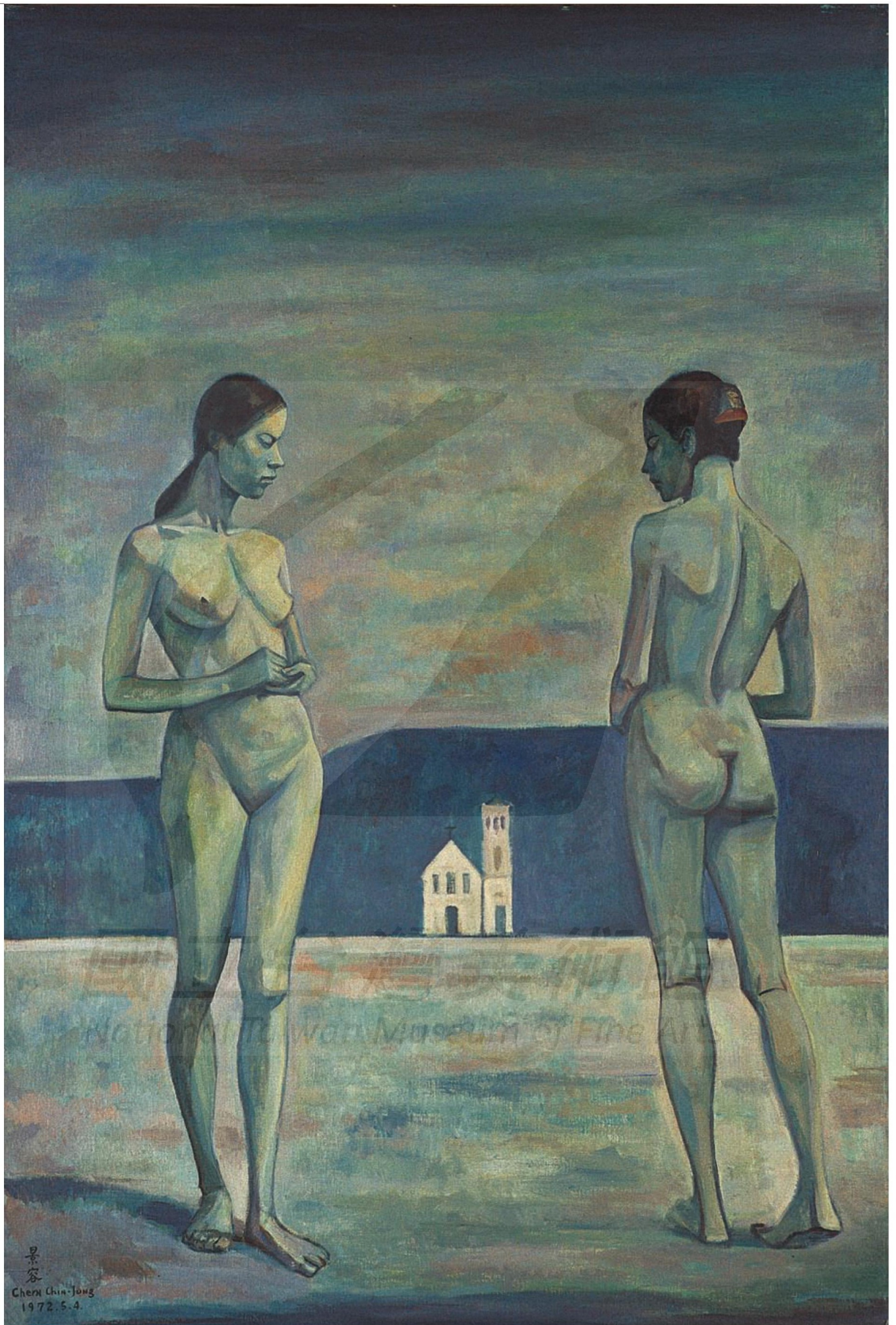
陳景容 在曠野裡 1972
油彩、畫布 193×130cm



陳景容 傍晚 1976
油彩、畫布 194×130cm

間的選定，以及詮釋，將藝術表現進行高度整合。

陳景容的超現實感，女性是美的真實開展，透過空間的解構與重組，透過時間的傍晚與黃昏的設定，給人虛幻卻又沉鬱的感受。



景容
Chen Chin-jung
1972.5.4.