

詹浮雲繪畫視覺意象與意涵之探析

賴明珠

An Interpretation of the Visual Image and Connotation of Chan Fu-Yun's Painting / Lai, Ming-Chu

摘要

畫家詹浮雲原籍嘉義。1947 年「二二八事件」發生時，他的老師陳澄波被國民政府軍隊槍殺，詹氏也被牽連而監禁了好幾天。之後，他即避難並移居高雄。從 1949 年開始，詹浮雲以民間肖像畫為業，同時投入膠彩畫創作，並在「臺陽展」與「省展」有傑出的表現。1975 年，詹浮雲發願要像陳澄波一樣入選「帝展」，遂遠渡日本學習繪畫技藝。最後，他在由東京一般社團法人「東光會」所主辦的「東光展」，以及日本官方最高美術殿堂「日展」中，屢創佳績。

本文即是以詹浮雲一生創作的典範畫作為分析對象，進行所謂「二度裸露」的學術探索。在研究方法上，除了進行藝術史的「構成性詮釋」之外，亦將運用社會符號學的理论，探討詹氏繪畫視覺意象「意義生產」與「社會形構」之間的複雜脈絡關係。

關鍵字：二度裸露、構成性詮釋、社會符號學、意義生產、社會形構

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

壹、天地一浮雲

1927 年出生於嘉義的詹浮雲，原名德發。青年時期因機緣得以和陳澄波（1895-1947）、林玉山（1907-2004）互動接觸，受此啟蒙而步入藝道。¹不料，1947 年「二二八事件」爆發，陳澄波命喪國民政府軍隊槍下。詹德發因前往恩師靈前祭拜，也遭軍方羈押在嘉義衛戍司令部 5 天。之後，幸經家人的奔走而獲釋。風聲鶴唳之中，他匆匆遠匿於高雄，並改名「浮雲」，²頗有「浮雲游子」心境的寫照。

1947 年遷居高雄後，詹浮雲並未忘情繪事。1949 年，他開設「浮雲畫室」為人繪製肖像畫，並兼營照相器材買賣。³1953 年，他創辦「浮雲美術補習班」，慕名前來習畫者，包括：黃惠穆（1926-2010）、王五謝（1928- ）、呂浮生（1935- ）及謝峰生（1938-2009）等人。⁴這幾位畫家，日後也在「省展」、「臺陽展」有極優異的表現。

1950 年代前期，高雄地區從事水墨畫或膠彩畫創作者寥寥數人，如李春祥（1910-1988）、陳雪山（1919- ？）及詹浮雲等人。⁵直至 1956 年，詹浮雲的學生黃惠穆、王五謝才陸續加入創作、展覽的行列。⁶可見從外地到高雄發展的詹浮雲，短短數年間已融入高雄藝術圈，並在南部畫壇擎起一片艷陽天。

貳、從肖像畫師跨越為專業美術家

詹浮雲於 1952 年首度入選「省展」國畫部；之後總計獲得兩次「省展」第一名，四次第二名，兩次第三名及六次優選。⁷因歷年成績優異，他於 1973 年獲「省展」國畫第二部（膠彩畫）「邀請參加」；⁸並於 1980 年受聘為「省展」國畫部評審委員，⁹1981-1982 年國畫第二部評審委員，以及 1985-1986、1991、2004

¹ 詹浮雲，〈自序〉，詹浮雲編，《詹浮雲油畫集（五）》，嘉義市，嘉義市文化局，2001 年，無頁碼。

² 林佳禾，〈翩翩彩雲飛：俯視詹浮雲的繪畫世界與藝術生命歷程〉，林佳禾、羅潔尹編，《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，高雄市，高雄市立美術館，2012 年，頁 22。

³ 同上註，頁 23。

⁴ 林佳禾、羅潔尹編，《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，高雄市，高雄市立美術館，2012 年，頁 164。

⁵ 戰後亦有數位來臺中國畫家，如楊襄雲（1902-1978）、韓石秋（1913-1979）及王廷欽（1917-1981）等水墨畫家活動於高雄。但因其所組畫會團體如「海天藝苑」及「高雄市中國書畫協會」，（洪根深、朱能榮，《台灣美術地方發展史全集：高雄地區（上）》，台北市，日創社文化，2004 年，頁 112-115）都成立於 1960 年代，故不列入討論。

⁶ 同上註，頁 101-102。

⁷ 蕭瓊瑞研究主持，林明賢主編，《台灣美展 80 年（1927-2006）（上）》，臺中市，國立臺灣美術館，2009 年，各屆省展得獎清單。

⁸ 同上註，頁 232。

⁹ 同註 7，頁 264。

年膠彩畫部評審委員。¹⁰另外，他於 1973 年參與「中華民國油畫學會」的創立，並從 1978 年開始，擔任多次「全國油畫展」的評審委員。¹¹換言之，離鄉寄寓高雄的詹浮雲，藉由本身的努力，30 年後終於獲得官方在膠彩畫與油畫雙領域的肯定。

根據洪根深及朱能榮的研究，詹浮雲參加「省展」的「膠彩畫……有其油畫的筆調，與台北陳進、林玉山……，中部如林之助……等人有略不同之處」。¹²詹氏的「膠彩畫」，究竟是在何種時空背景下產生？他的膠彩畫與北、中部膠彩畫家在筆調、技法上又有何差異？這些是吾人探索詹浮雲早期畫作時必須思索的問題。

詹浮雲說他早年，曾向林玉山「請教用色方法」，但又強調自己是「油畫底」，因而「後來畫膠彩，也是以油畫方法在畫」。¹³以油畫觀念畫膠彩，究竟有何特色？它與我們一般認知的膠彩畫，又有何不同？

依據詹浮雲學生謝峰生的追述，為了擁有「一技之長」，他於 1953 年入「浮雲畫室」學習「肖像畫」技藝；至於膠彩畫「寫生、上色」之技巧，則是閒暇時跟著詹浮雲摸索、練習。¹⁴1950 至 60 年代，臺灣民間依然盛行聘請肖像畫師，為已逝或預先為長輩畫遺像。根據張簡裕益的研究，臺灣南部的肖像畫，乃是運用「中國傳統肖像畫的法則」，「參照西方繪畫技法觀念」，¹⁵再依據攝影照片，為顧客繪製喪葬祭祀用的長者畫像。¹⁶戰前臺北羅訪梅（1888-1963）¹⁷、臺南黃靜山（1906-2005）¹⁸，以及戰後高雄陳雪山¹⁹等人，就是兼具肖像畫師及國畫／膠彩畫家的跨媒介身分。

其中擦筆肖像畫發源自中國，是由民間畫師模仿照片技術，「發展出人像邊緣朦朧的炭精擦筆畫」，以表現物像在「自然光線」照射下的「光影」效果，從

¹⁰ 同註 7，頁 334、336、346、372。

¹¹ 林佳禾、羅潔尹編，《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，高雄市，高雄市立美術館，2012 年，頁 166-169。

¹² 洪根深、朱能榮，《台灣美術地方發展史全集：高雄地區（上）》，台北市，日創社文化，2004 年，頁 111。

¹³ 2016 年 12 月 30 日筆者電話訪問詹浮雲稿。

¹⁴ 謝峰生，〈創作半世紀心路歷程〉，「蔡清河陳淑嬌的膠彩畫世界」部落格，網址 <http://blog.xuite.net/c2954115/twblog1/123470930-19-08>。（2017 年 1 月 5 日瀏覽）

¹⁵ 張簡裕益，《台灣近代炭精筆遺像研究》，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文，2005 年，頁 2。

¹⁶ 同上註，頁 26。

¹⁷ 廖瑾瑗，〈台灣的祖先畫〉，江韶瑩主編，《民間藝術綜合論壇論文集：民間藝術保存傳習計畫綜合論壇——界限的穿透》，宜蘭，國立傳統藝術中心，2005 年，頁 293。

¹⁸ 同註 15，頁 72。

¹⁹ 同註 15，頁 73。

而創造出「新美感」。²⁰日治時期臺灣的民間肖像畫師，如羅訪梅、黃靜山，分別接受呂鐵州（1899-1942）、林玉山屬於日本學院訓練的東洋畫家之調教，故同時擁有官展藝術與民間社會跨域的美學認可。

戰後初期，臺灣南部尚無專門美術教育機構，而林玉山、盧雲生（1913-1968）、黃鷗波（1917-2003）等人，又相繼遷居臺北。在美術教育資源匱乏的環境下，滯居高雄的詹浮雲，是以民間肖像畫師、油畫家及膠彩畫家多重身分，積極參與「高雄美術研究會」、「南部展」及「十人畫展」等美術創作活動。而他的私人畫室，也培育出許多位活躍於南部、中部的膠彩畫家。從這個社會脈絡來看，詹浮雲不但在個人的藝術領域創造卓越的成績，同時也對臺灣南部美術教育的推廣，貢獻斐然。

叁、詹浮雲膠彩畫的視覺特質與蘊含

民間肖像畫受到 20 世紀初期盛行於上海的「月份牌畫」影響，在技法上，結合油畫、水彩、立體雕塑及炭精擦筆畫法，呈現出東、西方技藝與美學混融的視覺特質。²¹詹浮雲說，他的膠彩畫並非「以礦物彩入畫」，而是「以色粉取而代之」。²²如果對照筆者前面的分析，詹氏的膠彩畫乃是綜合擦筆肖像畫與油畫理念，以色粉混合技法，在「宣紙」與「棉布」上創作，²³故揉雜了東方／西方、民間／學院的美學形式。因而其膠彩畫作，在技術與構成上，和陳進、林之助等純粹受日本學院影響的畫作，必然展現差異性的藝術風貌。

1962 年獲得第 16 屆「省展」國畫部優選之作《黃昏小憩》，以美濃「做對歲」（客語）習俗為題材。畫中描繪一對夫妻，帶著週歲兒子回娘家，並趕在日落前回家中途休息的情景。畫中父親所扛的甘蔗、帶路雞，母親端詳的紅包，謝籃裡的紅麵龜，以及幼童穿的全新衣帽，都是娘家餽贈給女兒、孫子的禮物。此作以地域性風土民俗入畫，實為日治時期及戰後臺灣本土畫家在取材上的共通偏好，而這種強調土地感情與探究文化歷史的取向，在詹浮雲早期油畫中也經常出現。

1967 年獲得「省展」第 22 屆國畫第二部第一名作品《夕陽》，以高雄前鎮

²⁰ 吳嘉陵，《清末民初的繪畫教育與畫家》，臺北市，秀威資訊科技股份有限公司，2006 年，頁 235-236。

²¹ 同註 15，頁 4。

²² 詹浮雲膠彩畫材質資料，參看「公共電視」網站，「20120117—公視晚間新聞—戰後首批繪畫菁英 詹浮雲不逢辰」，網址 https://www.youtube.com/watch?v=7cG_CLAGW_g。（2017 年 1 月 5 日瀏覽）

²³ 2017 年 1 月 6 日筆者電話訪問詹浮雲稿。

漁港內兩艘竹筏斜角交叉為構圖，描繪夕陽西下時，漁夫在竹筏上生火炊飯的情景。餘暉映照的金黃色河面，與沉鬱褐色的竹筏、船屋，形成強烈的明暗、逆光對比，並表現漁民得以喘息片刻的閑逸氛圍。嚴謹的構圖及濃厚的色彩筆觸，明顯傾向西方寫實畫風，展現其膠彩畫與日本學院派或中國傳統水墨畫迥然有別的风格取向。

1974 年入選第 34 屆「日本畫院展」作品《廟》，以高雄三鳳宮建築與信眾祭拜過程為創作題材。畫家以迂迴曲折的樓梯、廊道、飛簷、高聳香爐等，表現廟宇崇高巍峨的空間感，並以前方與中景的點景人物，營造信眾在冉冉上升煙霧及焚燒金紙的膜拜儀式中，傳達出他所感受到社會大眾虔誠和諧的信仰生活。畫家以聳立金爐的黃、紅暖色調，對比天空的藍色；屋瓦、廟簷、柱子、地板的綠、褐、黑等寒色調，無色彩的白、灰色調，還有塊面、線條的構成元素之組合，表現出宮廟莊嚴、純淨的整體視覺意象。

從 1974 年《廟》一作的表現，可以看出詹浮雲對色彩和構圖的掌握，已達到心手合一的境地。而 1973 年他已獲得「省展」免審查資格，原本可以輕鬆面對繪畫工作，但詹氏顯然不以此自滿，反而於其小孩成年、完成教育後，於 1975 年決心赴日習畫，²⁴以完成「拚『帝展』」、「入選『帝展』」的夢想。²⁵

肆、詹浮雲晚期繪畫的創作與社會脈絡之分析

視覺理論研究者吉莉恩·蘿絲 (Gillian Rose) 主張，「影像 (image) 的意義在三個地點 (sites) 製造出來」，包括：「生產 (production) 影像的地點，影像自身的地點，以及影像被各類觀者 (audience) 觀看的地點」。而這些地點本身在製造過程中，則有三種模態：「技術性的」(technological)、「構成的」(compositional) 及「社會的」(social)。她認為了解這三種面向的製造模態 (modalities)，將對「批判地」詮釋影像有所裨益。²⁶筆者下面章節將嘗試，借用蘿絲討論視覺影像的「意義製造」與「社會脈絡」關係的批判性詮釋理論，而非僅依循藝術史家慣常運用的「構成性詮釋法」(compositional interpretation)²⁷之研究取徑，進行詹氏晚期

²⁴ 詹浮雲，〈自序〉，《詹浮雲油畫集》，高雄市，作者自行出版，1992 年，頁 1。

²⁵ 詹浮雲，〈自序〉，國立歷史博物館編，《詹浮雲油畫集》，臺北市，國立歷史博物館，2009 年，頁 6。

²⁶ 吉莉恩·蘿絲 (Gillian Rose) 著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006 年，頁 21-22。

²⁷ 蘿絲將影像的構成拆解成：「內容」、「顏色」、「空間組織」、「光線」及「表達性的內容」(主題和視覺形式的合併效果) 五個組成部分。而所謂「構成 (composition) 的概念指的便是所有這些元素結合在一起的狀態」。有關藝術史的「構成性詮釋法」，請參看吉莉恩·蘿絲 (Gillian Rose) 著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006 年，頁 44-68。

繪畫視覺圖像的分析。

詹浮雲的油畫創作地點源自故鄉嘉義，並承繼日治時期屬於外光派、後印象派的畫風。即使在轉往高雄發展時，基本上還是延續這個間接學習自日本系脈的繪畫技術與構成模式。晚期赴日觀摩學習，直接接觸當時日本學院派，還有「院展」、「日展」系的畫家，並與多位「東光會」重要成員過從甚密，因而在畫風上更趨向強調現代學院嚴謹的技術與構成慣習。我們從觀看他晚期精心擘劃的系列畫作，可深入探索他的視覺意象經「二度裸露」(double exposures)²⁸所透露的複雜意涵，以及作品中所鑲嵌的「社會織理」(social fabric)與「宰制」(domination)「結構」²⁹。

一、早期的後印象派畫風

詹浮雲早年曾向陳澄波請益，故常說自己是「油畫底」。移居高雄後，他加入劉啟祥所發起的「高雄美術研究會」及「臺灣南部美術協會」，創作上亦受劉啟祥在技術與構成方面的啟發。1950至1970年代晚期，詹浮雲的油畫創作如《鳳山古厝》、《鳳山古城》及《高雄哈瑪星》等，喜愛以大、小色面組構畫面，用色偏好紅、綠互補對比色，再以白色作局部補強。這種主觀對比色彩的運用，與陳澄波後印象派畫風有關聯；而大片白牆的表現手法，則是受到劉啟祥晚期創作風土性強烈南部風景畫的影響。整體來說，此時期的油畫作品，在視覺意象的構成，包括：內容、顏色及空間的配置等，明顯是承繼陳澄波、劉啟祥的形式特質。

二、晚期的現代學院派畫風

詹浮雲於49歲時(1975)，在後藤和信(1930-2007)引薦下，進入後藤所主持的「光琳美術研究所」(コーリン美術研究所)³⁰研習日本畫。³¹後藤和信早

²⁸ 米克·巴爾(Mieke Bal)認為，「學術從業者和其所欲分析的對象間有一種錯綜複雜的關係」，而分析對象的重譯(reinterpretation)則是一種「二度裸露」的詮釋工作。(Mieke Bal, *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge, 1996, P7; 譯文引自吉莉恩·蘿絲(Gillian Rose)著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006年，頁93。)

²⁹ Robert Hodge and Gunther Kress. *Social Semiotics*. Cornell University Press, 1988, p3; 譯文引自吉莉恩·蘿絲(Gillian Rose)著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006年，頁91。

³⁰ 詹浮雲在其1992年最早自編的油畫集〈自序〉中，說他1975年進「光輪美術院研究所」習畫，之後其畫集或評論文章，都延續此項記載。然而，根據後藤和信1986年所著《墨彩画 色紙 12 か月》一書背面所登載，該書出版單位為「光琳美術研究所(コーリン美術研究所)」，而後藤和信即是該所的所長。筆者認為，「光輪美術院研究所」應是「光琳美術研究所」的誤載。(ヤフオク網站，網址 <http://page6.auctions.yahoo.co.jp/jp/auction/f201870302>; 楽天ブックス網站，網址 <http://books.rakuten.co.jp/rb/10420603/>。2017年2月27日瀏覽)

年師事井上恒也（1895-1979，東京美術學校教授川合玉堂的門生），及「院展」系畫家田中青坪（1903-1994）。之後，後藤即以「院展」為主要活動場域，致力於推動日本水墨、彩墨畫的傳承與創新。然而赴日後的詹浮雲，顯然更鍾情於束縛較少的油畫創作媒介。故 1980 年，他進入「東光會洋畫研究所」，師從森田茂（1907-2009）、江藤哲（1909-1991）、梅津五郎（1920-2003）等「日展」系的畫家。³²

根據社團法人「東光會」網站中的「歷史簡述」，創立於 1932 年的「東光會」，是由熊岡美彥（1889-1944）與齋藤與里（1885-1959）等 6 位畫家所組成。1977 年「東光會會則」制定後，則由森田茂出任第 1 屆理事長，辦公室設在東京都豐島區西池袋。之後，「東光會」先後設立講習會、研究會，以及「東光會研究所」、「東光會洋畫研究所」等。³³

詹浮雲曾撰文記述其老師森田茂，是在 1938 年獲得「文展」（第 2 屆「新文展」）特選，因而在畫壇嶄露頭角。之後，於 1956 年升為「日展」審查委員，1976 年被推薦為「日本藝術院」會員，隔年被遴選為「日展」常務理事，1989 年獲頒「文化功勞者」榮銜，並於 1992（1993）年獲得最高「文化勳章」獎，堪稱是戰後日本藝壇地位卓越的油畫家。³⁴根據記載，森田茂喜用「原色」創作，而「強勁筆致所形成的厚重畫風」，則是他畫作鮮明的特徵。³⁵

森田茂早期喜愛日本人偶及人物的主題，1966 年偶然間在山形縣羽黑山地區接觸到鄉土藝能「黑川能」³⁶，之後就非常熱衷於「黑川能」的系列創作。1970 年更以《黑川能》一作，獲得第 1 屆改組「日展」的「日本藝術院賞」。³⁷而這

³¹ 2016 年 12 月 30 日筆者電話訪問詹浮雲稿。

³² 林佳禾，〈翩翩彩雲飛：俯視詹浮雲的繪畫世界與藝術生命歷程〉，林佳禾、羅潔尹編，《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，高雄市，高雄市立美術館，2012 年，頁 26。

³³ 「東光會」資料參看，「一般社団法人東光會」網站，網址 <http://tokokai.com/wordpress2/outline/history/>。（2017 年 2 月 28 日瀏覽）

³⁴ 詹浮雲，〈記森田茂獲文化勳章祝賀宴〉，《藝術家》233 期，1994 年 10 月，參見註 4，「附錄」，頁 174；另參見「東京文化財研究所」網站，「物故者記事」，「森田茂」，網址 <http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/28448.html>。（2017 年 2 月 28 日瀏覽）

³⁵ 森田茂畫風資料，參看「美術人名辭典 Weblilo 辭書」，「辭書・百科事典」，「百科事典」，「森田茂（洋画家）の解説」，「森田茂（洋画家）の概要」，網址 http://www.weblilo.jp/wkpja/content/%E6%A3%AE%E7%94%B0%E8%8C%82+%28%E6%B4%8B%E7%94%BB%E5%AE%B6%29_%E6%A3%AE%E7%94%B0%E8%8C%82+%28%E6%B4%8B%E7%94%BB%E5%AE%B6%29%E3%81%AE%E6%A6%82%E8%A6%81。（2017 年 2 月 28 日瀏覽）

³⁶ 「能劇」是日本傳統戲劇中與「歌舞伎」、「木偶淨琉璃」齊名的著名劇種。山形縣春日神社、羽黑山、莊內神社等地，每年祭祀時都舉行「黑川能劇」，由象徵神靈的老人表演舞蹈，表現現實與夢想，陰、陽交錯的玄奧世界。（「黑川能劇」資料，參看「日本觀光局」，「東瀛魅力」，「節慶活動」，「黑川能劇」，網址 <http://www.welcome2japan.tw/attractions/event/traditionalevents/february/kurokawa.html>。（2017 年 2 月 28 日瀏覽）

³⁷ 詹浮雲，〈記森田茂獲文化勳章祝賀宴〉，《藝術家》第 233 期，1994 年 10 月，參見註 4，「附

種以具有鄉土特色戲劇入畫的構成模式，也影響到向其學畫的詹浮雲。

從 1975 年開始迄今，詹浮雲長期在臺灣、日本間往返奔波。在歷經日本學院、官展派畫家洗禮後，他在造型、色彩、構圖及肌理等視覺元素的構成表現上，明顯地更趨向現代學院藝術的指標邁進。

1981 年詹浮雲以《醮祭》入選第 47 屆「東光展」。之後，他又連續 6 次入選該展；1988 年更以《城》獲得第 54 屆「東光展」的「朝日繪具賞」；隔年則被推薦為「東光會」會友。³⁸1994、1995 及 1997 年，詹氏則更上一層樓，分別以《桂林古屋》、《廢屋》及《黃昏》入選日本最高美術權威「日展」。

這些獲得「東光展」、「日展」肯定的作品，堪稱是詹浮雲晚年鑽研油畫的心血結晶，也是他畫風醇熟期的典範之作。例如 1981 年《醮祭》，以高雄岡山某宮廟作醮儀式為題材，描繪豎燈篙、懸黑地幡、牛車載運祭品等民間宗教習俗。宮廟斑駁的白色外牆，刻意在左上角畫上臺灣島圖案，標誌畫家來自臺灣的記號。日後他也多次在畫中的牆壁、地面及水面上，運用這個具有個人辨識作用的符碼。《醮祭》除了強調臺灣地域民俗文化與身分識別的意象內涵，同時亦反覆推敲線條、色面的組構，色彩的對比，以及肌理、質感等現代學院派視覺元素的組合構成。

三、晚期系列畫作視覺意象的內在意涵

詹氏晚期有幾個反覆出現的系列主題畫作，筆者除了分析、探討其影像內容、形式的構成模態，同時也將嘗試詮釋其視覺意象的內在「意義生產」與「社會模態」間之多重關係。藉此希望能深入地闡述詹氏晚期系列畫作的意象製作，如何在「具體社會脈絡中」生產，並與其發生「連結與互動」。³⁹

(一) 中影文化城系列

詹浮雲曾在 1992 年文章中提到赴日進修的心得，說：「學到剖析更深一層的『內涵』藝術精神。不僅在畫面上力求肌理、筆觸與構圖的紮實之方法，也體認出色彩的運用及連絡要素，尤其色彩對比之美，主題對稱之重要性、以及均衡的

錄」，頁 174。

³⁸ 林佳禾、羅潔尹編，《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，高雄市，高雄市立美術館，2012 年，頁 167-171。

³⁹ Robert Hodge and Gunther Kress. *Social Semiotics*, Ithaca: Cornell University Press, 1988, p.4；譯文引自吉莉恩·蘿絲（Gillian Rose）著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006 年，頁 124。

關係上等為目前研究之目標。」⁴⁰可見一、二十年來，長期往返臺、日之間的問題，讓他更加認同現代日本學院派所追求的「主題內容」、「表達性內容」及視覺表現語彙（包括肌理、筆觸、構圖、色彩、對稱及均衡等）的組合構成，並將此列為終生研究與實踐的標的。

1982年入選「東光展」的《臺北文化城》一作，據詹浮雲所述，乃是北上遊覽外雙溪中影文化城時，因為對該景點的傳統建築「頗有所感」，故「透過物件、構圖及色彩的變化，進行藝術形式的探索」。⁴¹《臺北文化城》基本上乃延續他早期後印象派以白色為主調，再搭配多彩、多層次肌理、筆觸，表現仿古城門、城牆及城樓等物件，洋溢著「睹物思古」的懷舊情懷。此種繪畫慣行（practices），在其早年受陳澄波、劉啟祥指導時，即對臺灣古城牆、古厝、古廟等主題內容產生偏好。然而有趣的是，詹浮雲早年所畫的懷古題材，基本上都具有臺灣本土歷史、文化織理的內涵。但是《臺北文化城》中的古城，⁴²卻是以仿古的、模擬的（simulative）中國北方建築群，作為「再現」（representation）的內容，此意象生產背後的意識形態（ideology），⁴³確實值得我們加以思索。

1988年獲得「朝日繪具賞」的《城》，是「中影文化城」系列的另一作。前作《臺北文化城》，以單一白色為主色調；並運用動線引導觀者視線，歸趨於矗立在城牆頂端的重檐歇山式屋頂的城樓。《城》一作中，則將白色城牆安置在畫幅中央，並將畫面區隔成左右對稱的兩個空間。畫家運用幾何塊狀（方形、菱形、臺灣島形、不規則形）及點描手法，讓所有的建築構件宛如鑲嵌出來的彩瓷般，閃爍著奪目迷人的對比色彩。蜿蜒的城垛，從右下側向左，再轉向前方；地面上的臺灣島形記號則指引觀者視線，連接到棋盤式幾何圖案的城牆地板，最後聚焦到左後方的重檐歇山頂城樓。右側城外的空間，較低矮的中國北方大瓦屋建築，

⁴⁰ 詹浮雲，〈自序〉，《詹浮雲油畫集》，高雄市，作者自行出版，1992年，頁1。

⁴¹ 2016年12月30日筆者電話訪問詹浮雲稿。

⁴² 中影文化城乃由國民黨所控股的中央電影公司，於1974年斥資打造，當時號稱是亞洲最大的專業外景拍攝場地。文化城內的仿古建築，主要參考中國北方古城門、護城河、酒樓、將軍府、武館及王爺府等樣式興建。（中影文化城資料，參看「中影股份有限公司」網站，「關於中影」，網址 <http://www.movie.com.tw/about>；文化城內仿古建築資料，參看蔡國顯，〈中影人呼籲保留文化城〉，《自由時報》網站，網址 <http://talk.ltn.com.tw/article/paper/1065568>。（2017年3月1日瀏覽）

⁴³ 羅伯·哈吉（Robert Hodge）和庫瑟·奎斯（Gunther Kress）曾對「意識形態」下定義，他們說：「社會織理（social fabric）中有統治者／被統治者、剝削者／被剝削者這些分際，而典型的宰制（domination）結構便在這樣的社會中顯現。為了維持宰制結構不墜，宰制的群體嘗試將世界以能反映他們利益和他們「權力的利益」的形式再現」。依此，「意識形態」，實為宰制者在進行合法化其不平等社會關係時所建構的一套知識。（Robert Hodge, Gunther Kress. *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press, 1988, p3；譯文引自吉莉恩·蘿絲（Gillian Rose）著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006年，頁91。）

與背後高聳突出的攢尖六角形塔樓，則是另一個視線焦點。畫面中的兩條動線，一條是畫家刻意安排指引觀者的視線曲折移動；另一條則是居高俯瞰的動線。兩者都牽引觀者的眼睛，移向仿古、擬真的中國傳統建築。畫家主導觀者的「凝視」(gaze)，最終歸向具有文化暗喻的視覺意象，反映出，即使是遭遇二二八政治冤獄的視覺工作者，依然無法抗拒宰制者所建構的「優勢」(preferred)文化。他被黨國意識形態所「召喚」(interpellation)，運用具有「優勢意義」(preferred meaning)⁴⁴的符碼——中國傳統建築——進行宰制性知識的「再現」，並在此過程中獲得「想像的社會位置」(social place)。⁴⁵

(二) 古建築風景畫系列

詹浮雲從 1950 年代至 1980 年代畫過許多鳳山、美濃、大溪、九份等地方性古厝、古蹟與廟宇建築，以捕捉具有思古幽情的風土民情。1987 年解嚴後，他開始踏訪、寫生中國蘇州、桂林、大理、北京等地，以及義大利、英國、西班牙、希臘等異國景色，⁴⁶用旅遊者觀看、紀錄的角度，畫下各國饒富歷史蘊涵的古建築或風景意象。其中尤以入選「日展」的《桂林古屋》、《廢屋》及《黃昏》三作，最具代表性。

詹浮雲 1974 年《古壁》、1981 年《醮祭》及 1984 年《醮》等作品中，將臺灣傳統廟宇建築物件，安置在斑剝老牆或廟牆的後面，當作次要的構成元素。而 1984 年《廟角》及 1986 年《廟》等作，則將廟宇當作主要意象。《廟角》以高雄武廟屋頂的龍、鳳飛簷局部拉近的視角，表現廟宇建築的裝飾美感；《廟》則以高雄通安宮全景鳥瞰的角度，表現宮廟建築雄壯氣派的空間之美。

1989 年《廟》則是他被推薦為「東光會」會友，在第 54 屆「東光展」展出的巨作。此作採移動視角，前景為放大特寫的琉璃瓦屋頂、飛龍起翹屋脊及右前方局部六角塔樓；畫家以綠色為主調，搭配黃、橘、紅、藍高彩度鮮亮顏色，運

⁴⁴ Stuart Hall. "Encoding / Decoding". Ed. by Centre for Contemporary Cultural Studies. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79*. London: Hutchinson, 1980 (1973), p.134 (128-138); 譯文引自吉莉恩·蘿絲 (Gillian Rose) 著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006 年，頁 120。

⁴⁵ 符號學研究者茱蒂·威廉森 (Judith Williamson) 在詮釋意識形態與廣告中意義生產的關係時，說：「在特定的社會條件下不可或缺的『意義』就是意識型態，它同時能維繫這種社會條件。我們渴求歸屬，渴求一個社會位置 (place)，縱使不易實現，我們卻總可以得到一個想像的 (社會位置)」。而這種想像的「社會位置」，事實上卻和實際的社會關係呈對立狀態。(Judith Williamson. *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. London: Marion Boyars, 1978, p13; 譯文引自吉莉恩·蘿絲 (Gillian Rose) 著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006 年，頁 91。)

⁴⁶ 林佳禾，〈翩翩彩雲飛：俯視詹浮雲的繪畫世界與藝術生命歷程〉，林佳禾、羅潔尹編，《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，高雄市，高雄市立美術館，2012 年，頁 29。

用堆疊、點描手法，表現廟宇金碧輝煌的雍容富麗。中景寬闊的廟埕，則以淺褐、淡藍色，簡單地區分出前後空間感。遠景的主殿，則採平遠視角，以寶藍色為主調，並搭配黃、橘、紅、綠等鮮豔的對比色，而屋頂下之建築空間，則以黑、褐沉穩的色調，將雙龍拱塔的主殿建築烘托地更顯莊嚴穩重。

1994 年入選第 26 屆「日展」《桂林古屋》，標誌著詹浮雲終於獲得日本最高官方美展肯定的里程碑。《桂林古屋》是以旅遊桂林所見的景色，發想後所創作的佳作。此作構圖奇特，前景為河景，觀者視線沿著岸邊一塊岩石，及岩石兩側鋪設的木板，一路上岸，再沿著「之」字形路徑，延伸至高聳古屋的後方。岸邊羅列的古厝，底層為參差不齊的疊砌石塊，中間樓層為木板拼接的牆面與門窗，最上層則是瓦片鋪砌的斜屋頂。畫家在空間的配置上，刻意讓古屋突兀壓頂，宛如屏障般矗立於岸邊，藍天僅剩左右兩個小空隙，畫面景深被緊湊地壓縮著，導致觀者的視線焦點，不得不落在最前方的古屋上。古屋的石、木、瓦等建材，畫家以慣用的黃、橘、藍、綠對比顏色，運用點描、堆疊的手法，營造出幾何平面化、裝飾性強烈的個人風格特質。

1995 年入選第 27 屆「日展」《廢屋》，及 1997 年入選第 29 屆「日展」《黃昏》，兩作也都是以旅行所見的古建築風景為題材，並探索構圖對稱、畫面動感、色彩互補對比、逆光反差、肌理筆觸及質感量感等視覺美感要素的組合構成。

這 3 件「日展」入選之作，在意義生產的社會模態上，乃承繼「具體的社會主體（concrete social agents）個別教導和糾察」，⁴⁷亦即畫家在實踐時的意識形態，乃遵循老師輩（「日展」前輩）的創作準則，先仔細觀看、寫生各地風土民情特色，再將有所感的景物轉化為學院派與個人風格兼融的視覺表現語彙，「再現」被賦予歷史況味、歲月痕跡的「日展」「優勢意義」之作品。

（三）傳統戲曲人物畫

傳統戲曲人物入畫是詹浮雲晚期創作中，堪稱質量均豐的系列畫作。例如，1983 年《憩》、1984 年《京劇》、1986 年《幕間》、1987 年《幕間 A》、1987 年《鼓音》、1993 年《歌仔戲》、1996 年《八家將》、1996 年《歌仔戲》、1997 年《龍袍》及 2001 年《後臺》等作，大抵是以京劇及歌仔戲等傳統戲曲人物及布景，作為創作的發想內容。比較有趣的是，詹氏所創作的這些作品，除 1984 年《京

⁴⁷ Robert Hodge, Gunther Kress. *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press, 1988, p4；譯文引自吉莉恩·蘿絲（Gillian Rose）著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006 年，頁 124。

劇》及 1993 年《歌仔戲》兩作描繪舞臺上演出的一幕之外，其餘作品，都以人物在後臺休憩、或等待上場的暫停時空為表達的內容。

詹浮雲選擇以帶有民俗文化特質的戲曲人物進行創作，大抵是在進入「東光會」之後。這種影像生產的背景，很容易讓人聯想到森田茂所畫的黑川能劇對他的實質影響。例如，研究者羅潔尹即注意到，詹浮雲「畫了大量歌仔戲的人物畫」，是在森田茂的「指導下」，並受後者「偏愛用細碎的筆觸去組織造形的繪圖方式」的影響。⁴⁸

1986 年入選第 52 屆「東光展」《幕間》，描繪兩位戲曲人物在後臺整妝休息的情景。右邊站立者，穿好戲服，上好妝，左手拎著夥伴的流蘇裝飾物；左邊席地而坐者，已穿好戲服，正好整以暇地對鏡調整冠帽。背景牆面下的粗黑水平線，及人物、鏡子所形成的三角形，是畫家加強畫面構圖穩定性的表現手法。他以複雜嚴密的技巧，組構色面、線條及幾何圖案，以及藍、綠、紅、黃、黑等互補對比色彩表現。畫家透過空間、色彩及線條等視覺元素的組構變化，強調人物服飾與牆上戲服的裝飾美，成功地創造出斑斕奪目、繁複協調的獨特視覺效果。

1993 年《歌仔戲》則以粉墨登場的武生，在舞臺上騎馬趕路的矯健舞姿作為表現內容。武生頭戴帥盔，身穿蟒袍及硬靠，硬靠的皮鞘裏插著四面三角形靠旗，舞臺上全副武裝的武生顯得威風凜凜。《歌仔戲》在筆觸與用色上，和森田茂的「黑川能」系列最為相近。畫面中，畫家以黑色為基底，並運用他所偏愛的黃、綠、紅、藍高彩度顏色，以疊擦、點搓的筆觸，描繪出朦朧、曖昧的人物形體與暗沉的背景。對照森田茂 1984 年第 16 屆「日展」作品《黑川能(知盛)》，以深藍為底，再以白色、黑色及褐色等低彩度顏色為輔，粗斲、豪放的筆觸，使得畫中執刀的黑川能劇主角，呈現出抽離具體物象的純粹構成形式。從比對《歌仔戲》與《黑川能(知盛)》兩作，可以看師徒兩人，雖然都以戲劇人物為題，但前者追求高彩度構成的裝飾性效果，而後者則傾向表現畫面中動態氣勢凝聚的抽象化效果。

(四) 小結

詹浮雲晚期三個系列的作品，不斷反覆以中影文化城、古建築風景畫或臺灣傳統戲曲人物，作為視覺意義生產的符號，表示他認同這些符號最能符合他個人在視覺構成模態上可獲致的創作效果。在這些系列畫作中，他以高彩度對比色彩，

⁴⁸ 羅潔尹，〈現實境外的造夢者：觀詹浮雲畫作〉，林佳禾、羅潔尹編，《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，高雄市，高雄市立美術館，2012 年，頁 17。

點描堆疊筆觸及對稱穩定構圖等，融合了後印象派與現代學院派的構成模式，表現個人獨特的視覺形式風格。

在社會模態方面，從詹浮雲積極參與臺灣的「臺陽展」、「省展」，以及渡日參加「東光展」、「日展」等公、私立繪畫競技場，顯示他渴求在「權力和其他財貨 (goods)」分配不均的「社會形構」(social formation) 中，⁴⁹獲得一定的「想像的社會位置」。因而無論在威權統治的臺灣，或藝術階層嚴密的日本社會織理中，其創作必然受到「特定的社會條件下不可或缺的『意義』」，也就是「意識型態」的干擾與影響。易言之，中影文化城系列引領觀者的視線，聚焦於中國北方建築樣式，是宰制群體「意識形態」或「優勢意義」的「再現」。古建築系列中選擇臺灣廟宇或桂林古屋之主題內容，是與「社會主體」，如老師、審查委員或宰制者的「教導與糾察」的「社會形構」連結在一起的。而傳統戲曲系列的臺灣歌仔戲或京劇人物素材，亦是受到森田茂「黑川能」的「召喚」，因而回頭尋找具有地方民俗象徵的「指涉」(referent) 符號，作為「優勢意義」的創作符碼。

馬克斯和恩格斯在《德意志意識型態》中說：「在任何時代統治階級的理念 (idea)，都是統御一切的理念。」⁵⁰我們從分析詹浮雲晚期系列畫作的構成模態或社會模態，都可以觀察到具權威性的「社會主體」之「意識形態」，對其創作所發揮的影響作用。

伍、結語

詹浮雲一生的創作與戰後臺灣美術混雜多元的發展，某種程度是相互輝映的。1947 年「二二八事件」中，畢生致力於結合臺灣、日本、中國三種視覺文化匯流的菁英畫家——陳澄波之殞落，象徵臺灣本土美術與日本美術互動管道的斷裂。戰後崛起的臺灣畫家，在匱乏的環境下，必須艱辛地開闢新道路。詹浮雲早期運用民間肖像畫與西方油畫技法，並結合高雄在地有限的藝術資源，成功地拓展出個人的視覺文化資本 (cultural capital)。1970 年代詹浮雲在膠彩畫壇已累積出雄厚的象徵資本 (symbolic capital)，⁵¹但他對現狀並不滿足，因而將創作場域往外

⁴⁹ 羅伯·哈吉和庫瑟·奎斯，說：「如同絕大多數的社會形構 (social formation)，當代資本主義社會也存在著權力和其他財貨 (goods) 分配上的不公平。」(吉莉恩·蘿絲 (Gillian Rose) 著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006 年，頁 21-22。)

⁵⁰ 吉莉恩·蘿絲 (Gillian Rose) 著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006 年，頁 91。

⁵¹ 法國文化社會學家皮耶·布迪厄 (Pierre Bourdieu) 認為，「任何社會形構都是由一系列有高低階序的場域 (field) 所構成的」。而在文化的場域之內，「文化創作者所競爭的是名氣、尊崇和聲望等之權威。此權威的基礎乃是象徵權力 (symbolic power)，布爾迪厄把這些象徵權力視為文化創作者的象徵資本 (symbolic capital)。而從欣賞者、收藏者或讀者的角度而言，創作者所擁

延伸至日本。在技術模態上，亦將重心從膠彩媒材轉移至油畫領域，並在日本民間團體畫展與官方展覽會中陸續獲得肯定。

分析詹氏一生的繪畫創作，從早期請益於林玉山、陳澄波及劉啟祥，到晚期追隨森田茂等日本名家。他的創作在內容、形式的構成模態上，乃承襲寫生寫實、後印象及嚴謹的現代學院派等不同的繪畫風格。另外，筆者也從宰制者的「優勢」文化，「社會主體」的「意識形態」等特定的社會脈絡因素，針對其晚期的創作進行圖像意義生產的分析。發現詹氏從早期臺灣地域性風土民情的描繪，到晚期赴日學習後的系列性畫作，清楚地呈現出其繪畫圖像與意涵的生產，在具體的「社會脈絡」中，確實與政治、文化及機制等社會模態產生密切的連結與互動。



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

有的文化知識、能力和傾向等，則稱為文化資本 (cultural capital)。(許嘉猷，〈布爾迪厄論西方純美學與藝術場域的自主化——藝術社會學之凝視〉，《歐美研究》第 34 卷第 3 期，2004 年，頁 363。)

參考書目

中文論著

- 吳嘉陵，《清末民初的繪畫教育與畫家》，臺北市，秀威資訊科技股份有限公司，2006年。
- 林佳禾，〈翩翩彩雲飛：俯視詹浮雲的繪畫世界與藝術生命歷程〉，林佳禾、羅潔尹編，《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，高雄市，高雄市立美術館，2012年，頁20-39。
- 林佳禾、羅潔尹編，《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，高雄市，高雄市立美術館，2012年。
- 洪根深、朱能榮，《台灣美術地方發展史全集：高雄地區（上）》，臺北市，日創社文化，2004年。
- 許嘉猷，〈布爾迪厄論西方純美學與藝術場域的自主化——藝術社會學之凝視〉，《歐美研究》第34卷第3期，2004年，頁357-429。
- 國立歷史博物館編，《詹浮雲油畫集》，臺北市，國立歷史博物館，2009年。
- 張簡裕益，《台灣近代炭精筆遺像研究》，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文，2005年。
- 詹浮雲，《詹浮雲油畫集》，高雄市，作者自行出版，1992年。
- 詹浮雲編，《詹浮雲油畫集（五）》，嘉義市，嘉義市文化局，2001年。
- 廖瑾瑗，〈台灣的祖先畫〉，江韶瑩主編，《民間藝術綜合論壇論文集：民間藝術保存傳習計畫綜合論壇——界限的穿透》，宜蘭，國立傳統藝術中心，2005年，頁290-307。
- 熊宜中編，《明清官像畫圖錄》，臺北市，國立臺灣藝術教育館，1998年。
- 蕭瓊瑞研究主持，林明賢主編，《台灣美展80年（1927-2006）（上）》，臺中市，臺灣美術館，2009年。
- 羅潔尹，〈現實境外的造夢者：觀詹浮雲畫作〉，林佳禾、羅潔尹編，《人生若夢：詹浮雲藝術研究展》，高雄市，高雄市立美術館，2012年，頁12-18。
- 吉莉恩·蘿絲（Gillian Rose）著，王國強譯，《視覺研究導論——影像的思考》，臺北市，群學，2006年。

其他（網路資料）

「一般社團法人東光會」網站，網址 <http://tokokai.com/wordpress2/outline/history/>

(2017年2月28日瀏覽)

ヤフオク網站，網址 <http://page6.auctions.yahoo.co.jp/jp/auction/f201870302> (2017年2月27日瀏覽)

「日本觀光局」網站，「東瀛魅力」，「節慶活動」，「黑川能劇」，網址 <http://www.welcome2japan.tw/attractions/event/traditionalevents/february/kurokawa.html> (2017年2月28日瀏覽)

「東京文化財研究所」網站，「物故者記事」，「森田茂」，網址 <http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/28448.html> (2017年2月28日瀏覽)

東京 Gallery Thumbhole 網站，「森田茂作品一覽」，網址 http://www7.airnet.ne.jp/thumbhole/morita/morita_top.htm (2017年3月7日瀏覽)

「美術人名辭典 Weblio 辭書」，「辭書・百科事典」，「百科事典」，「森田茂（洋画家）の解説」，「森田茂（洋画家）の概要」，網址 http://www.weblio.jp/wkpja/content/%E6%A3%AE%E7%94%B0%E8%8C%82+%28%E6%B4%8B%E7%94%BB%E5%AE%B6%29_%E6%A3%AE%E7%94%B0%E8%8C%82+%28%E6%B4%8B%E7%94%BB%E5%AE%B6%29%E3%81%AE%E6%A6%82%E8%A6%81 (2017年2月28日瀏覽)

樂天ブックス網站，網址 <http://books.rakuten.co.jp/rb/10420603/> (2017年2月27日瀏覽)

「中影股份有限公司」網站，「關於中影」，網址 <http://www.movie.com.tw/about> (2017年3月1日瀏覽)

「公共電視」網站，「20120117—公視晚間新聞—戰後首批繪畫菁英 詹浮雲不逢辰」，網址 https://www.youtube.com/watch?v=7cG_CLAGW_g (2017年1月5日瀏覽)

行政院文化建設委員會國家文化資料庫，「空谷中的清音：劉啟祥」網站，網址 <http://elearning.kmfa.gov.tw/liu/p4.htm> (2017年3月7日瀏覽)

蔡國顯，〈中影人呼籲保留文化城〉，《自由時報》網站，網址 <http://talk.ltn.com.tw/article/paper/1065568> (2017年3月1日瀏覽)

謝峰生，〈創作半世紀心路歷程〉，「蔡清河陳淑嬌的膠彩畫世界」部落格，網址 <http://blog.xuite.net/c2954115/twblog1/123470930-19-08> (2017年1月5日瀏覽)