

來自浮華的深層: 曾建穎與他的造像

文 | 吳超然

東海大學美術系助理教授

「木與夜孰長」這個不尋常的展名原本出自戰國時代諸子百家墨子的《經說下》篇。根據曾建穎的說法，這展覽名稱更直接的源頭是來自陳傳興的《木與夜孰長》（2009）一書。曾建穎在其創作自述中提到，他自己並不想陷入戰國墨家或名家的詭辯話術，但是這次在亞紀畫廊所展出的作品內涵，許多應該還是來自 2019 年底以來思考到 Covid-19 對這個世界的內外衝擊以及改變。此外，陳傳興《木與夜孰長》一書中的〈中國繪畫空間的代數假想〉篇章也應該在曾建穎的創作中扮演著關鍵角色。

今年才滿 35 歲的曾建穎出生於臺灣的南投，先後畢業於國立臺灣師範大學的美術系，以及國立臺北藝術大學的美術研究所。熟悉臺灣藝術生態的藝術觀察者都會知道，這兩所性質迥異的學校，在他藝術學習歷程與品味的形塑上，必然會出現許多拉扯與矛盾。這些拉扯、撕裂與矛盾，或許可被視為曾建穎創作的內在性格之重要組成。

今年八月初與他約好在位於淡水的工作室觀看作品。在返回臺北市區的捷運上，我反覆思考著這位我觀察多年的年輕畫家，以及在筆記本所寫下的幾個訪談關鍵詞：美人畫、女性肖像、造像記、虛妄、物質性與精神性。然後，還有那個「木與夜孰長」的展名。

關於東方與西方

長期以來，臺灣的教育體系裡，所謂「東西方文化之比較」，始終被視為一種在知識論裡合理的討論範疇：例如「東西方哲學比較」、「東西方藝術比較」。問題是，這種籠統的「東西方」之比較，不僅忽略了地理大發現以來所認知的「地球是圓」的說法，更無視當代還有所謂「南北貧富差距」的問題（Global south）。臺灣美術學院的課程分類迄今，許多系所依然還在使用「西方媒材」與「東方媒材」的分類方式來教育學生。曾建穎在創作自述中提到「早些年我其實有意的想要靠近西方多一些，以一種『中學為體西學』為用」的概念在看待我的創作。」晚清四大名臣之一的張之洞（1837-1909）所提出「中學為體，西學為用」的主張，不僅無法幫大清帝國找到現

EACH MODERN

亞紀畫廊

代化的出路，他把西方的學問視為一種純然的應用技術（applications and techniques），事實上無法釐清大清帝國與歐美國家在科技上認知的差距。

幸運的是，曾建穎這些年來對於「體用說」或「東西說」，已經有了自己的反思與體悟。他意識到，這種割裂式的二元價值觀，並無法在創作上讓他擁有一個完整的靈魂與創作的主體性。2017年他獲得亞洲文化協會（ACC）的贊助計畫獎勵，然後在隔年前往紐約、印尼、與中國的四大佛教石窟旅行，不僅豐富了他在視覺圖像的累積，更在心靈的層次上讓他超越了「東西二元論」的限制，進而形成了一個更有自覺的個體。

關於美人畫

以美麗女子描繪為題材的繪畫，在中國畫史多以「仕女畫」稱之，而在日本則用「美人畫」居多。原本，日本在江戶時代的「美人畫」多以藝妓、游女、町人等社會身份較為低下的女性為主；但是進入明治與大正時代之後，「美人畫」的主角則逐漸轉換成為帶有時髦摩登色彩的現代女性為主（例如，鏑木清方 1878-1977 的作品）。然而，對於曾建穎女性題材作品更有直接影響的，應該是鏑木清方的臺籍女弟子—陳進（1907-1998）。以陳進 1935 年的《悠閒》為例，這件典藏於臺北市立美術館作品中，身著墨綠色旗袍橫臥在眠床上的大家閨秀，她旗袍高領的扣子與綢緞蚊帳的金質扣環都是採用日本畫中的「盛上」技法（將顏料逐次的堆高，以產生立體的效果）。這樣的手法，在此次所展出的《珍珠刑》【The Unbearable Lightness】、《珍寶》【Precious】、《天體系》【Metaphysics】中，都有大量的使用。

曾建穎作品中最難討論的並非技術上的問題，反而是他試圖透過這種非常物質性的表現手法來討論作品中人物的內在精神性。「盛上」這種技法不但考驗作者的耐心與體力（顏料必須在一層乾了之後，才能再上第二層，如此反覆數次）。這種非常重複與物質性的堆疊，以《珍珠刑》為例，也暗示了一種懲罰與痛/快感。這種結合重複、積累、穿刺與浮誇奢華的裝飾，表面上是一種財富的炫耀，但是也會令人懷疑「到底要多少才能夠獲得真正的滿足」？「你知道嗎？珍珠作其實源自於異物入侵兩扇貝（一種珠貝）的結果」，曾建穎在對談中如此的提醒我。這個提醒，可能也同時隱含了包含性、財富、物質與精神上的多重含意。

關於都會的夜晚與造像

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 www.eachmodern.com

EACH MODERN

亞紀畫廊

在與曾建穎對談的過程中，又會發現他其實是一位對於古典知識（繪畫史與神秘學）非常熟悉的創作者。當他談及「自己的創作語言深受佛教造像的方法學啟發」，他其實有兩層意義：第一層是，原始佛教從釋迦牟尼圓寂到印度的貴霜王朝（公元前二到第三世紀）之前，佛教事實上處於一個「無佛像時代」。之後，大乘佛教興起，佛教的理論開始轉向，大約在貴霜王朝時期才開始出現佛像與菩薩像的製作。曾建穎多年來的人像作品，如他自己所言的並非是在製作「肖像畫」，而是在處理一種有集體性格的「眾生相」；他的技法，深受中國佛像（特別是敦煌壁畫與泥塑金剛力士像的肌肉感）在造型上的影響。仔細來看，這些出現在作品中透過暈染方式與明暗法來處理的肌肉感與軀體關節，五官與身軀的輪廓線條，並非源自西方的解剖學，而是來自他長期觀察佛教與東亞繪畫的結果。

在訪談中，我們也討論到了《夢露》【Dream a Little Dream】這件作品。他提到了去年在公視以及Netflix 上映的《華燈初上》，然後他想在作品中表現出女人味，或是一種女性特質

（femininity）。《夢露》畫面中的女性頭像，佔據了畫面將近 1/2。她的右手點燃了一根紙煙，煙霧徐緩上升；她的左手，以近似蓮花指的姿態，輕輕的托在臉頰上。女子的頭髮盤起，並且明顯有 sedo（日式發音）之後的造型感。在接近完美弧度的眼線與假睫毛之下，是她看向左方的迷濛雙眼。曾建穎說，這看似“混濁”的眼球，事實上用到了日本畫顏料中的「薰銀泥」所製作出來的特殊效果。

《華燈初上》會讓人聯想到臺北林森北路附近六條通的日式小酒館。在 1970~1990 年代，當時臺北還有許多日本商社的時代裡，這些日式小酒館的媽媽桑曾經帶給許多日本商人夜晚在異國獨處時的安慰。「夢露」兩個字，除了在直接的字義上會有短暫之意外，又會讓人想到 1960 年代好萊塢女星瑪麗蓮·夢露（Marilyn Monroe, 1926-1962）在演藝事業有如旭日東升之際，竟然香消玉殞，得年僅 36 歲。

此次展覽中的另外三件作品，《胭脂》【blush】、《取火》【Threesome】以及《如是我聞》

【Whitness】則呈現出曾建穎如何利用日本的水干顏料，營造出有如夜店般的迷幻色彩。值得注意的是，這些光與色其實不是來自外在，而是發散自這些人物的內在顯影。都會夜生活裡的五光十色、夜店裡煙霧瀰漫與電音的快速節奏，以及充滿慾望、勾魂攝魄的眼神。針對人類的「五感」（眼耳鼻舌身）的探索，似乎在此又更進一步的要求（或邀請）觀者能夠感同身受的，透過他在畫面上所營造的螢光色與顆粒感，進入到都會夜生活裡的感官世界。

EACH MODERN 亞紀畫廊

38 Lane 79 Sec. 2 Xinyi Road Taipei Taiwan

+886-2-27527002 www.eachmodern.com

EACH MODERN

亞紀畫廊

「木與夜孰長」

在《夢露》這件作品中，女子手上拿的香菸在透視法的表現上，其實並不符合文藝復興時代所發明的焦點透視法。陳傳興在〈中國繪畫空間的代數假想〉一文中，已經細膩的分析出歐洲文藝復興時代的投影幾何透視法與中國傳統繪畫裡的空間表現的差異——這之間的差異，並非對與錯的問題，而是我們作為觀者應該如何觀看作品的問題。

「木與夜孰長」，無論是在墨子的論辨，或是曾建穎展覽提問，都無意也無法做出最終的解答。如果，文藝復興時代所發明的焦點透視法是「唯一」、「科學」且「正確」製作繪畫的方式，那麼西方繪畫史大概到了 19 世紀就應該在攝影術發明的 1830 年代宣告終結，因為「繪畫」已經完成了歷史階段性的任務。但，焦點透視其實只是一種技術，而非繪畫藝術的全部。在將近長達一年的時間與曾建穎的訪談與互動，我在這次「木與夜孰長」的展覽中，看到了他企圖要去跨越長期以來被誤讀的「東西方差異」。在這次展出的作品中，我們不僅看了東方，也看到了西方，還有更多中國、印度、日本與臺灣的元素。在曾建穎作品中時常出現的蝙蝠（會飛的哺乳類）、青蛙（兩棲類）這類具有雙重特質的生物。他也很喜歡用 in-between（介於）來討論他作品裡的部分構成。在臺灣 50 歲以下的創作者，曾建穎在知識上是罕見同時具有跨文化與跨歷史理解的創作者。在精神上，他的極端敏銳與敏感，雖然讓他的身心時常處於焦慮與疲憊的狀態，但是他總是能夠一次又一次的在展覽中帶給世人新的視覺驚艷。