

矛盾與歧義—王亮尹繪畫新作展《野獸的虹膜》

文 | 陳貺怡（巴黎第十大學當代藝術史博士/國立臺灣藝術大學美術系所專任教授/
美術學院院長）

像一位負責盡責且高度專業的畫家一樣，王亮尹每隔兩年辦一次個展：從 2014 年北美館的個展《親愛的，生日快樂》、2016 年的《禮物與塵埃》、2018 年《霓虹的盡頭》，到因為疫情延至今年（2021 年）的《野獸的虹膜》。規律的創作，規律的展示，質與量皆不俗的展覽揭露了她作為專職畫家的決心與野心。不過，人們永遠都不應該忘記生產的容易 (facilité) 或困難 (difficulté)，對藝術家，特別是畫家，絕對並非順理成章。王亮尹的創作量說明了：或者她是一位慣性藝術家，技法的嫻熟與創作的標準流程，使她的生產毫無困難可言；或者她的創作模式中隱含著目的與手段、內容與容器之間的矛盾，致使她始終都掙扎於兩極之間，小心翼翼地求取難以企及的平衡，以至於這種困難反而成了她源源不絕的創作動力。而後者，非常有可能。

華麗卻脆弱的慶祝

王亮尹對華麗的品味無庸置疑，她的作品從未樸實無華，她的技法則堪稱出神入化。她近年來的作品每一幅都是以自動性技法 (automatisme) 淋漓盡致的開始：無前置構圖，任憑直覺與衝動將流動的壓克力顏料大片塗敷、大筆橫掃、滴淋渲染擦刮，或透明或不透明，層層疊疊營造出無限豐富的層次；如果她就此收手，那麼就是一幅抽象表現主義或抒情抽象的畫作。然而，如此華麗的行動卻只是用來「打底」，抽象不是她的目的，最後她總會從這些材質的表現與色彩的斑斕裡收拾出一些具體的形象。如此，王亮尹一方面以傳統的方式用顏料與工具顯示形象，另一方面卻同時突顯材料的實存與其特性；也就是說，在「再現」(represent) 現實的同時，亦感受到「呈現」(present) 現實的必要，因此強調了顏料的雙重作用，卻也製造了某種目的與手段之間的矛盾。早期的作品再現多於呈現，近期的作品則呈現幾乎壓倒再現；但正是再現與呈現的兩相權衡與爭競，使她的作品多了許多喧鬧，觀者勉強察覺與辨認出的形體，卻不斷的被那些華麗的「打底」的顏料之實存解開；用以顯現形象的元素，卻似乎正是威脅它的元素。如此的矛盾造成了空間的不真實與形象的不穩定：畫作越是華麗，形象就越是脆弱、空間就越超驗。但她仍努力維持二者之間的平衡，以免形象被吞吃或隱沒。

這種矛盾更表現在她的用色：飽滿而鮮豔的虹彩迅速攫取觀眾的注意力，然而虹彩的來源卻是塵埃、灰燼的反射，更滑移在泡沫瞬間幻滅的美麗表面。隨之，喧鬧與歡樂的色調總是會摻進或流出暗濁與悲傷的顏色，光鮮亮麗的主體也總是佐以具威脅性的暗黑背景。稀薄而流動的顏料、明度與彩度的高度反差，歡快與威脅的並存，使她的作品看起來就像兒童的恐怖文學。

王亮尹喜歡畫慶典以及與慶典相關的題材或符號：2014 年的《親愛的，生日快樂》一展中，她幾乎收集盤點了各種慶生活動與派對的情境與場景，各式華麗或即興的生日蛋糕、壽桃與慶生道具，然而卻也顯現出各種杯盤狼藉人去樓空，她的生日宴會有著某種集體或個別激情過後的空虛與落寞、生日願望的遙不可及，以及關於何謂生命的大哉問。之後在 2016 年的《禮物與塵

埃》中的愛情鳥與新婚誌禧，2018年《霓虹的盡頭》中頻繁出現的聖誕樹、馬戲團、空無一人的旋轉木馬與傾圮的遊樂場等皆在此列。紀念性的典禮儀式與慶祝活動不外是用來渲染氣氛、是一種讓情緒飽滿，讓生活多采多姿且充滿熱情的工具，是人類社會一直以來長期使用的方法，也是早在十六、十七世紀的風俗畫裡即層出不窮的繪畫題材。然而，群聚狂歡的慶典也可能演變成集體失序，像老布魯哲爾(Bruegel the Elder)的《嘉年華與封齋節的爭鬧》(Combat de Carnaval et de Carême, 1559)或是《聖馬丁節的酒》(Le Vin à la fête de Saint-Martin, 1565-68)；而充滿祝福與感動的典禮也可能演變成醜陋的風俗與幻滅的夢想，如霍加斯(Hogarth)的《時尚婚禮》(Marriage à-la-mode, 1743-45)。而王亮尹式的慶祝就像哥雅(Goya)詭譎的作品《沙丁魚的葬禮》一樣，是嘉年華會的告別式。

玩具總動員

1853年波特萊爾在《文學世界》的一篇文章中提到「玩具是童年最早的藝術啟蒙，不如說是最早的藝術實踐...」。作為一個物件，玩具擺盪在實用/不實用、藝術/非藝術之間，因為它若有功能，並不是為了盛裝生活中的任何物質需求，而是為了透過創造力啟迪擁有者的思想，擴大其精神空間，並滿足其創造的慾望及衝動。玩具通常會化身為童年的象徵，但也是成人社會的代言人；而對於孩童，更常扮演著儀式性的角色。從第十四世紀開始在貴族的家庭肖像裡，人們經常描寫手持玩具的男孩和女孩，女孩通常是娃娃、推車和球，男孩則是竹木馬、陀螺、鐵圈、波浪鼓等等。老布魯哲爾 1560 年的作品〈孩童的遊戲〉裡描述了 122 個男童和 78 個女童在寬闊的城市空地上玩著 91 種玩具。這幅畫作的主題雖非史無前例，但對於其意義之解讀卻很快的超越了現實：下一個世紀的詩人 Jacob Cats 詠歎道：「世界不過是一場兒戲...而您在其中找到您自己的瘋狂。」1739年夏丹(Chardin)的作品〈家庭教師〉中，任憑棄置一地的玩具，孩童手中只拿著書本，似乎將遊戲與學習兩種童年活動彼此對立。無論如何，玩具始終與童年/成人、遊戲/工作維持著現實與非現實的關係，但始終都屬於寓意畫、風俗畫或肖像畫的配件，在靜物畫中反而很少出現。

王亮尹畫玩具的方式有別於藝術史的傳統：在 2014 年以「生日」為主題的展覽中，為了描寫慶生的「道具」而畫的幾幅作品，如「皇冠帽子」、「天使」、「蠟燭墨鏡」、「星星帽子」等，逐漸將她推進某種自願性的「拜物」(Fétichisme)裡，人物越畫越少，物件越畫越多，物件脫離它的擁有者而獨立存在，意義也隨之歧異。她畫的物件都緊扣著每一次的展覽主題，如食物、禮物、飾物；其中有為數眾多的玩具：彩虹彈簧、氣球、面具、風鈴、垂吊式或發條式的玩具、製作塑膠玩偶的模子、古董鐵皮玩具、小飛機、鐵皮聖誕樹、絨毛或塑膠玩偶、吹泡泡玩具、眼睛眼鏡、招財貓、小吊飾等等，多半來自於她的精心收藏。這些玩具獨特且充滿質感，不論其材質與新舊的程度，總是被她以肖像的視角放大，獨佔整個畫面，並以獨特的技法畫的閃爍耀眼，虹光四射、夢幻無比。這樣的視角並非毫無意義，在孩童的眼中所有的東西都顯得巨大無比，特別是他的玩具。貢布里希在《關於一匹木馬的沉思》一書中提到：「當某人決定跨著木棍驕傲的在村裡騎行時，他這種行為究竟是一種遊戲還是為了召喚某種魔力呢？而且我們如何可能分辨二者呢？」想像賦予了玩具活力、真實的生命與無窮的魔力，使我們得以暫時從現實中逃脫，創造某種新的個人或集體的神話。

雖然我們無從得知這些玩具是否屬於王亮尹，但這些被使用過的玩具仍是過往記憶的容器。某些精緻的鐵皮玩具不無喚起 1950、60 年代的台灣玩具加工產業，以及某個塑膠玩具與 3C 遊戲機尚未出現的時代，間接說明了玩具的經濟與社會層面，但也表明了玩具可能隨著時代被淘汰或被其主人遺棄。作為一個作品具有明顯自傳性的藝術家，我們其實可以合理的懷疑王亮尹透過自己的玩具（或最起碼是收藏品），紀念並訴說著關於自己的故事。

在意識與無意識之間說故事

是的，王亮尹是個說故事的人，她的作品裡面充滿了故事，這可能是她不願也無法走向抽象的主因。每一次的展覽，她都習慣在小型的作品（畫的通常是物件）與中型的作品（可能是風景與人物）之外，製作一幅主題式的大型傑作（chef-d'œuvre）。這種作品題材、尺幅與懸掛方式的安排，在整個展場中建構起一種由作品與作品之間的互文形成的敘事手法與場景配置。而每一次的展覽都有一個主題，也有與此主題相應的符號系統，以便提供觀眾進行解碼與解讀的遊戲。與之前的展覽相較，這次的新作展《野獸的虹膜》添加了明顯的文學性，王亮尹使用並交錯了兩個主要的文本：一是來自於《聖經》的符號與隱喻，包括蘋果（禁果？）、天使吹角、大洪水與挪亞方舟等；一是聖修伯里的《小王子》中的飛機、星球、玫瑰與狐狸。在兩條圍繞著孤獨、慾望、愛情、審判、毀滅與救贖的主線之外，王亮尹有意無意的編織進自己與自己的故事。什麼故事？

請站在《天使、蘋果、野獸》這件高 180 公分，長 4 公尺的大作之前，看那氾濫的洪水鋪天蓋地而來，奇怪的是成雙成對的野獸們並沒有登上方舟，卻在洪水中載浮載沉，畫作中央還漂浮著幾顆描繪著精緻虹膜的眼球。寓言/預言式的畫作充滿了可辨識與不可辨識的細節，也因此跨越擺盪在意識與無意識、現實與超現實、真實與想像之間。文本的解構、竄改與重寫，使閱讀的疆界被打開，意義也隨之歧異，也許這正是王亮尹堅持以矛盾與歧義作為創作策略的結果。