

## 第五章 寫實主義新詮釋



### 第一節 心理層面的觀照

#### 一、心理學領域的詮釋

霍普的寫實繪畫在近代引起相當多針對其作品中心理層面的觀照，在眾多以心理學角度詮釋的文獻中，亦不乏以專業的辭彙術語與分析方法寫作者，筆者在本節將試圖從這些學者的研究中，整理出霍普寫實繪畫與當代心理學的關聯，並分析這些研究是否可作為研究霍普作品的最佳參考文本。

在第四章第一節所引述之伊芙森在《霍普與詭異》一文中試圖從佛洛伊德提出之「詭異」的理論來觀看霍普的繪畫作品，除了被希區考克拍成電影的《鐵道旁的房子》外，伊芙森更進一步主張可藉此角度來綜觀霍普其他的作品，以取代霍藍德認為霍普作品皆以「光線」作為創作主要素材的說法；伊芙森指出霍普的作品其實充滿了以黑暗、陰影為主調的「詭異」景致，根據佛洛伊德反傳統美學觀點的角度，霍普寫實繪畫的創作其實可視為相當強烈的心理運作過程<sup>337</sup>。佛洛伊德指出，一般

---

<sup>337</sup> Iversen, op. cit., 1998, p. 414.

人所喜歡、關注在美麗、有吸引力的、崇偉而壯麗（sublime）等令人愉悅的特質，都隨著我們內在正向的精神層面而來，亦視情況與對象的召喚而起，相較之下，嫌惡與沮喪的情緒便被較少被注意到<sup>338</sup>。因此，人們在對自己過往中較為悲劇性的回憶片段，容易選擇以遺忘的方式來對待這些不愉悅的經驗，佛洛伊德更進一步提出，這是源自於人們在嬰幼兒時期受限於運動機能未完全發展的障礙而被壓抑的意念與心願，在長大成人後依舊無法得到解決所自行產生的機制，然而這些悲劇性的根源仍會主宰著人們的思想，甚至潛伏在愉悅快感表面下的精神底層，成為對內在「理想的我」（je-idéal）原始欲望<sup>339</sup>，這種欲望連人們自己都難以意識或察覺，以至於在日後遭遇到與兒時記憶中類似的場景、情節，甚至人物，都有可能喚起過去被壓抑的悲慘經驗，這些未被滿足的慾望或未達成的心願，便造成人們對某些特定對象、情況，甚至是某種特殊材質的害怕，即形成所謂「對詭異事物的懼怕」（a fear of something uncanny）<sup>340</sup>；若延伸到寫實繪畫的討論上，則畫家所描繪的景物皆有可能是喚起他兒時記憶的刺激來源，小說家筆下的人物，詩或散文借用的意境等等，都極有可能蘊藏著作者對詭異事物的潛在恐懼，由此佛洛伊德所提出的理論已經進入了「超心理學」（meta-psychology）的思考領域，同時伊芙森也引用了另一位心理學者賈克·拉岡（Jacques Lacan）的看法，指出若以佛洛伊德的學說來探討霍普的繪畫作品，雖然提供了一個極為嶄新的討論空間，卻也容易將精神分析導入一種難解、晦澀，

---

<sup>338</sup> S. Freud, "The Uncanny," Pelican Freud Library, *Art and Literature*, vol. 14 (1919), pp. 339-340.

<sup>339</sup> S. Freud, "Beyond the Pleasure Principle," Pelican Freud Library, *On Metapsychology*, vol. 11 (1920), pp. 269-338.

<sup>340</sup> Freud, op. cit., 1919, p. 371.

甚至混亂的狀態<sup>341</sup>；然而由於佛洛伊德對「理想我」的詮釋影響了日後拉岡以「鏡像階段」(mirror stage)來解釋人對自我原始形貌認同的理論，若將霍普的繪畫作品放在拉岡的詮釋領域來解讀，仍然可以發現拉岡的「鏡像」論其實正好可以為霍普作品中的男性角色的出現提出映證，並將霍普繪畫的研究帶入完形心理學的領域中；如作品《夜晚的辦公室》、《夜鷹》等畫中的男性形象，以及其他以女性為主角的畫作裡隱含的男性窺視角色，都可以被解釋為霍普藉由畫中的幻象，期望以寫實手法的完整描繪或對全局的掌握（完形）來臻於個人力量的成熟，並建立內心世界與外在形象的關聯。而對於完形的追求與欲望其實便可以追溯到佛洛伊德所提出有機生物體自然與生俱來的不完滿，即嬰幼兒時期的缺陷，導致對完美形象執迷與不斷循環、積分的現象。<sup>342</sup>

因此，再回到佛洛伊德以「詭異」的角度來檢視霍普的作品時，我們便需尋找霍普是否曾經對過往的題材或類似的情境留下特殊的紀錄或心情表白，如他曾經為文對自己所景仰的同儕畫家查爾斯·布區菲爾德（Charles Burchfield）表示敬意，其中他用了一段愛默生的話作為引言：

我們其實都在創作中承認了自己潛意識中排拒的意念，然而這些意

---

<sup>341</sup> Jacques Lacan, Seminar Book II, *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*, trans. by Sylvanna Tomaselli (New York: W. W. Norton & Company, 1988), p. 69.

<sup>342</sup> Jacques Lacan, 李家沂譯，〈精神分析經驗所揭示形塑「我」之功能的鏡像階段〉，*中外文學*，第27卷，第2期，1998年7月，頁34-42。

念往往會伴隨著一種疏離卻壯觀的能量回到我們身邊。<sup>343</sup>

霍普所引用的「疏離卻壯觀的能量」指的便是被壓抑的意念，也就是佛洛伊德指稱的「詭異」靈韻，也證明在精神分析理論中，人們皆習慣於隱藏某些特定的事實，其中包括了自己並不認同的事物，未察覺的細節，一些曾經閃過的念頭或看似無聊的想法，乃至日常觀察中貯存在記憶中的片段，都有可能在創作中重複地浮現出來而不自知，在本能、天性的驅使下，甚至演變成一種「強迫性重複」（*compulsive to repeat*）<sup>344</sup>的機轉過程，進而主導了創作者所有的創作觀以及美感原則，在佛洛伊德理論詮釋背景下，伊芙森試圖將霍普創作的驅使動力嵌入他兒時生理與心理運動的軌跡當中。此外伊芙森亦以反面的角度，指出「死亡」其實是佛洛伊德快感原則的最大威脅，尤其在歷經戰亂生死存亡的關頭，這項威脅一直存在於當代人類的意識裡，佛洛伊德與霍普本身皆經歷過世界性的大戰，前者在一次大戰期間，目睹所有慘絕人寰的殺戮，後者雖未親臨戰場，但恐怖的氛圍與人心惶惶的極度不安並不亞於沙場。而戰事所帶來社會機制的崩毀促使佛洛伊德開始將人類生命力的本能，也就是生殖力、性愛（*Eros*）納入其快感追求的重要原則，甚至以其作為精神分析學說的主要依據，然仍不能遏止死亡驅力將有機生命體分解為最原始的分子一如此摧毀性的破壞。針對佛洛伊德的詮釋，伊芙森亦援引了雷奧·伯撒尼（*Leo Bersani*）的觀點，認為死亡的驅力不只來自外在命運的既定威脅，從醫學的角度來看，人的生理運作本身便是一種自

---

<sup>343</sup> Hopper. "Charles Burchfield: American," *The Arts*, no. 14 (July 1928), p. 6: "In every work of genius we recognize our own rejected thoughts; they come back to us with a certain alienated majesty."

<sup>344</sup> Freud, *op. cit.*, 1919, p. 359.

我毀滅的機制，任何生殖性的快感都無法加以抵擋<sup>345</sup>。由此可知，死亡也是「詭異」所蘊含的討論範圍，而運用到霍普繪畫的研究上時，針對霍普部分沾染情慾色彩，或是以男性色慾爲主的情感投射與侵犯式觀看之作品，則可推論爲是間接受到「詭異」背後死亡驅力而產生性方面補償心理的影響。

以作品《夏日時光》為例，畫中的女子身著白色洋裝的質料是幾近透明的薄織衣料，站在公寓大樓花崗岩材質的門廊間，畫中人物的形象，以及因女子身後的階梯所造成的扭曲陰影，容易令人聯想至鬼魅或幻影之類的影像，皺折式的陰影固然是由於建築概念中的「反覆」元素所導致，然而在畫面左方的窗戶卻出現近似超現實主義畫家馬格利特所慣用飄動的窗簾，使得原本應封閉的建築被揭開一條裂隙，引起觀者對窗內的空間的好奇，甚至產生恐懼的心理，在此，飄動的窗簾以及女子身後的陰影正是「詭異」的佐證，表面上霍普筆下所欲呈現的是夏日薰風徐襲的慵懶情調，但在學者以心理分析的角度詮釋下，出現了完全不同的答案<sup>346</sup>。此外在《兩個丑角》中，霍普以丑劇演員的謝幕舉動象徵自己與妻子行將就木的悲劇性，但若依循前述的觀看方法與角度，畫面右方彎曲怪異的人工樹葉裝飾以及演員身後深邃、黝暗的舞台空間則會讓人有置身隧道口的錯覺，而隧道、橋墩的景象亦剛好是霍普喜愛描繪的主題，如作品《騎馬道》（*Bridle Path*, 1939, 圖一百二）畫中，三位騎者駕馬即將穿越紐約市中央公園裡的地下過道，最前方的騎師緊急

---

<sup>345</sup> Cf. Leo Bersani, *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art* (New York: Columbia University Press, 1986).

<sup>346</sup> Iversen, op. cit., 1998, p. 417.

勒住被驚嚇到的馬兒，而這匹馬既位於最接近觀者的前景，霍普又刻意賦予牠最搶眼的白顏色，與右方漆黑的洞口形成鮮明的對比，亦使得白馬變得十分特出，於是有藝評家認為白馬是因為前方漆黑的隧道而感到驚駭，但到過中央公園的人都曉得這段過道其實相當短窄，一眼即可看穿另一頭的景象，但霍普在此卻利用右前方土坡的掩映，製造了一條不知通向何處的通道，讓觀者對橋墩下方的空間（void）產生毛骨悚然的畏懼<sup>347</sup>；類似的情形也發生在《接近城市》裡火車即將從紐約市郊駛入地下化的軌道時對隧道口的一瞥；延伸到《自助餐廳》、《紐約的辦公室》、《旅館的窗》中則演變成出現在背景的偌大黑影，或是如《樓梯》（*Stairway*, 1925, 圖一百三）等其他以框線作為畫面基調的作品，皆帶給觀者對門、窗後的空間一種莫名的恐懼與揣想，儘管這些空間大至佔畫面二分之一以上的落地窗，小至只賸下一點點的窗戶細縫，都仍然充滿詭異、晦澀、帶有奇幻色彩的魔力；此外，羅伯特·亨利曾對霍普等學生強調窗戶再建築中的意義：

對牆面或是對窗戶的注視其實就是對時間與空間的觀察，窗戶本身就是一種時間的象徵……，而牆面則負載著建築物的歷史，我們要尋找的不單單只是片刻的時間。<sup>348</sup>

---

<sup>347</sup> David Anfam, “Edward Hopper – Recent Studies,” *Art History*, vol. 4, no. 4 (December 1981), p. 459.

<sup>348</sup> Helen A. Read, *Robert Henri and Five of His Pupils* (New York: The Century Association, 1946), n. p.: “The look of a wall or a window is a look onto time and space. Window are symbols of time.... The wall carries its history. What we seek is not the moment alone.”

這些霍普在建築物習慣繪製窗戶門框內的黑影，其實正是要引起觀者對門窗內空間的注意，以及對觀者產生的象徵意義，如《星期天的早晨》中兩層樓的紅色房舍上有一整列長條狀的窗戶，霍普相當仔細的安排與配置，使每一扇窗戶都不完全一樣，彷彿讓窗戶穿上一件件不同的衣服，說明了霍普在觀察沒有生命的建築物時，其實是帶著主觀的情感來賦予這些建築題材有機的生命特質<sup>349</sup>，在其巧妙安排下，以兩扇或三扇窗戶為單位作明暗的變化更迭，有的半開，有的全開，有的緊閉，除了營造出觀賞的節奏與韻律感外，更加添了觀者對窗內空間的著迷，若從第四章第二節引述羅伯·席坡曼（Rob Silberman）「窗戶、房門便可視為房間、建築本身的眼睛、甚至是嘴的象徵」的觀點，這些窗戶便代替了建築物的眼睛，向觀者投射出一道道回看的眼光，因此當我們觀看霍普的繪畫時，便十分容易被這些難以判斷與解讀的黑暗空間所干擾，形成作品中強大的視覺驅力，亦促使藝術史學者開始對這些黑影背後的意義有進一步的研究。

除了藝術史學者開始以心理學的角度詮釋霍普的寫實繪畫，許多文學領域的創作者或評論家如上述提及的霍藍德以及詩人馬克·史崔德（Mark Strand）等，亦針對霍普的畫作提出個人的見解，其中亦不乏以心理分析方法研究的案例，如後者認為霍普的《加油站》畫的雖然是現代交通設施的主題，但畫中隱沒在遠處的道路盡頭卻隱含人們皆「難以

---

<sup>349</sup> O'Doherty, "Early Sunday Morning," in Beth Venn and Adam D. Weinberg ed., *Frames of Reference: Looking at American Art, 1900-1950* (New York: Whitney Museum of American Art, 1999), p. 182-185.

逃脫死亡宿命的既定事實」的諭示<sup>350</sup>，可知霍普仍不間斷地透過畫面傳達死亡對他造成的攪擾與威脅，繼而成就了其作品中龐大的詭異力量；類似的畫作如《荒僻之地》，畫中重複了消失在透視點的道路盡頭，不僅引導了視線的方向，右方獨棟的房舍與後方蔭鬱一片的空間，致使畫面產生淒清的荒涼意境；而《樓梯》更順著行進方向，出了門直接掉入一片黑壓壓的樹林中，在《薄暮中的房子》、《早上七點》（*Seven A.M.*, 1948, 圖一百〇四）、《鱈魚岬的早晨》、《鱈魚岬的傍晚》（*Cape Cod Evening*, 1939, 圖一百〇五）、《十月的鱈魚岬》（*October on Cape Cod*, 1946, 圖一百〇六）、《二樓陽光》（*Second Story Sunlight*, 1960, 圖一百〇七）等作品中的樹林雖只作為房舍的襯景，但都有一個共同的特點，便是自成一個深邃的黑暗空間，與前述霍普所習於使用的「黑洞式」的門窗有異曲同工之妙—皆帶有濃厚的詭異氣氛。在佛洛伊德的理論中，所有的陰暗的空間（*shadows*）都是「影子」意義上的延伸，而影子往往會根據物件的形象變化、扭曲，佛洛伊德則將影子的意涵詮釋成人類在孩童時期因自我的迷戀（*narcissism*）而塑造出另一個酷似自我的理想形象，即「複像分身」（*double*），隨著成長過程中來自外界的摶抑而逐漸消失殆盡，因此霍普畫中普遍存在的黑影便可被間接詮釋為「諭示滅亡的詭異預兆」（*an uncanny harbinger of death*）<sup>351</sup>。若從題材的角度來看，死亡一直以暗示性的地位潛藏在霍普的畫中，《夜鷹》算是以較為顯明的態度來處理與死亡主題有關的作品，但從霍普到了晚年仍熱衷於驚悚電影（如希區考克執導的「鳥」（*Birds*））的情況，以及

---

<sup>350</sup> Strand, *op. cit.*, 1995, p. 15: “the impossibility of our escaping what seems like our mortal destiny.”

<sup>351</sup> Freud, *op. cit.*, 1919, p. 357.



霍普晚年寓含他對年齡與時光消逝的思考的創作如《二樓陽光》、《陽光下的女人》、《兩個丑角》來看，死亡其實是他不停在思考的環節，這個意念甚至隨肉體的老朽而逐漸增強<sup>352</sup>。當霍普被歐多提問及他想要在《空房間裡的陽光》中表現什麼樣的心境時，他的回答是「我在找尋我自己」，依照上述童年自我被壓抑的理論基礎來推斷，這裡的「我自己」其實指的就是畫面中強烈光線所造成的陰影，也就霍普原始的自我，雖然完全沒有任何人出現在畫面上，但霍普藉由繪畫表達內在理想我的意圖卻欲蓋彌彰。

再者，「詭異」還有一個最常被討論的主題便是鬧鬼的房子，因為前述中被壓抑的情感容易在日後以鬼魅的意象重新浮現，亦可被視為「影子」的延伸意義之一，最明顯的例子就是《鐵道旁的房子》，霍普繪製這棟鬼屋般獨棟房舍的靈感其實源自緬因州格羅撒斯特港市裡一棟被棄置已久的哥德式建築，由於霍普與妻子一年裡有一半的時間會居住在麻省的海岸一個名叫楚羅（Truro）的小鎮，同時享受渡假的安適與創作的樂趣，這些遍佈新英格蘭鄉間的農舍與民房遂成為霍普心目中恬淡家居生活的象徵，因此在旅行途中發現這棟狀似鬼屋的房子時，對他帶來相當大的衝擊，霍普出生在維多利亞時代末期，正好是新舊時代交替的接軌點，故哥德式建築是他童年對房子、教堂的主要印象，然而這棟廢棄的房子卻不能喚起他對家庭的甜美的眷戀，而是以如此不堪的情景再度現身於一個小漁港，《鐵道旁的房子》成為霍普既熟悉親切，卻也恐怖陰森的記憶，加上原本列汶所詮釋的「鄉愁」（nostalgia）意象，

---

<sup>352</sup> Levin, op. cit., 1995, p. 560.

房子不只單純具有居所的功能性，更是種種心理反應的寄託；而霍普亦偏好將房子與道路、鐵路的關係交代出來，若以心理學的角度來分析，佛洛伊德所使用的「詭異」一字“*unheimlich*”，在德語中可解釋為怪異、超自然的、毛骨悚然、不寒而慄等，甚至包含了凶兆、不祥的負面意義，並與「家庭的」、「舒適的」字眼互為反義字；當霍普透過旅人的眼光描繪這些鄉間的房舍時，其實已經孕育了行將離去的念頭，道路或鐵路旁的房子往往只是旅人不經意的一瞥，而房子對於旅者來說只是轉驛的逆旅，並非真正溫暖舒適的家，因此這些畫面中的房子只能成為旅途記憶中無法保證的歸屬感，甚至變成霍普儲藏童年的自我幻影與鬼魅式回憶的方盒子，並被丟擲在記憶的路旁，暗示著在路面上疾駛過的不只是載著旅人的車輛，更是一去不復返的時光。

## 二、電影理論與其他領域的詮釋

除了佛洛伊德「詭異」的心理分析論點外，霍普的繪畫亦不斷地在各種不同領域中被作為研究的對象。以電影、攝影理論為例，像是上述提及霍普以旅人在快速移動的車輛、火車上所捕捉到的靜止畫面，便被詮釋為電影中的「停格」(film-still)效果，停格的除了被用在特殊場景與效果外，亦可增加敘述情節上的懸疑性；而霍普的作品亦常出現許多以特殊角度觀看的作品，且皆與攝影的取景角度(camera angles)息

息相關，這點應與他熱愛拍照、看電影的習性有關<sup>353</sup>。如《夜晚的辦公室》中刻意架高產生微微俯視的視角，與電影拍攝時經常使用吊車將攝影機架起的拍攝手法（crane shot），或是利用超廣角取景的方式藉以誇張《曼哈頓橋央》畫中被刻意拉長的地平線，證實了當代繪畫在取景方面確實結合了攝影的形式，如何從畫面邊緣截切物體的形象一直是攝影技巧中常被討論的話題，若援引電影理論學者對大螢幕取景的思考，便可以分析出與繪畫兩者之間的相關性。如安德烈·巴桑（André Bazin）認為「螢幕所呈現給觀者的影像彷彿是延伸至宇宙空間的一部分」<sup>354</sup>，指出了螢幕提供的「空間」其實來自人的想像，看似開放但並不完整；而帕斯卡·波尼切則進一步提出電影中截切的效果所產生出來的螢幕畫面，其實仍涵括在心理分析的領域中，因為電影透過攝影鏡頭來拍攝畫面而必須有所取捨，但其實畫面外（鏡頭以外）所發生的劇情有時遠比鏡頭內的還要精采，意即電影在拍攝過程其實並不容易掌握全局，而停格所帶來畫面凍結的效果更使得觀眾對即將發生的劇情產生更強大的吸力，因此透過鏡頭的所呈現的局部視野以及被截切的物件所代表的，其實是觀者未竟的觀看慾望。<sup>355</sup>

因此藉由電影攝影或照相攝影的鏡頭景框所衍生出對視野的辯證，亦可呼應前述佛洛伊德提出人對於童年逝去的自我所產生無限追念的心理狀態，並投射至自我身份認同的問題上；對此，羅蘭·巴特（Roland

---

<sup>353</sup> Ivo Kranzfelder, *Hopper* (New York: Taschen America Llc, 2002), p. 47.

<sup>354</sup> André Bazin, *What is Cinema?*, vol. 1, Berkeley: , 1967, p. 166: "What the screen shows us seems to be part of something prolonged indefinitely into the universe."

<sup>355</sup> Pascal Bonitzer, *Le Champ Aveugle: Essais sur le Cinéma* (Paris: Gallimard, 1982), pp. 87-98.

Barthes) 則以「盲域」(blind field) 這個辭彙來比喻電影中引發觀者觸動自我內在心緒的現象，意即觀看影片者的慾望。對攝影者而言，所有鏡頭下的景緻與人物並不是他原先意圖的對象，攝影者真正要啟動的是那些並不存在於景框裡的人、事、物等實際經驗的運作，而可能是他自我潛在的欲望，或是對觀者假想下的期望值；也就是說，觀看者所欲求的永遠是超越影像（照片、影片）景框的範圍，更是視覺符號所無法完全呈現的盲點，這正是心理分析理論所強調人類童年無法滿足的潛在慾望<sup>356</sup>。因此透過鏡頭、膠卷的中介過程，所有的視覺訊息皆經過了再現並重新建構成新的視覺語言，並融入了影像外的意識形態，影片與觀者不再遵循傳統模式進行對話，而是觀者得以成為宰控媒體的參與者，形成一股強大的凝視力量(gazing power)<sup>357</sup>，並讓影像內外參與表演的每一份子（包括導演、攝影師、演員、模特兒、或觀者）均加入了這項創造的活動，且各自詮釋出不同的意義；且這些被景框切割、削減後的「部分物件」(lost part-object) 所形成的盲域並不因此限制或約束了影片的效果或意義，在畫面無法概括、涵納觀者全部慾望的狀態下，依舊藉著觀者內在心理的力量被釋放出來，以藝術史學者梅耶·夏皮若（Meyer Schapiro）同時對電影理論與繪畫的研究，針對兩者畫面中前景的物件經常被景框所「切割」的現象提出不同的看法：

---

<sup>356</sup> Roland Barthes, *Camera Lucida* (New York: Hill and Wang, 1981), p. 55-66.

<sup>357</sup> 「凝視」(le regard, gaze)在拉岡對視覺與影像文化的研究中是指以優越的自我中心來感受圍繞在自我週邊的視覺領域，一旦我們將對象放入主觀符號的機制裡來觀看，所有的主題都會形成新的視覺資料，並切斷我們原先對主題的視覺經驗，對於電影、攝影影像或是藝術作品的觀看理論有相當大的影響。可參攷岡於《四項心理分析的基礎觀念》中有關「凝視」的解析。Le Séminaire de Jacques Lacan, *Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 1973; trans. A. Sheridan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, New York: W. W. Norton & Co., 1981.

這樣的截切……，其實是暴露出被截去，零碎且不完整的部分形象……，而整個畫面似乎被專斷而唐突地被孤立出來，並強行植入觀者的視野中，徒留下瞥視過的片刻記憶。<sup>358</sup>

波尼切所認為的失落部分是來自觀者的慾望，但夏皮若的說法則降低了被切割部分所造成的影響，而是從取景者，也就是畫家、攝影師或導演等的角度來看待這些被截切的部分，將其獨立出來作為存留於觀者記憶中的殘篇斷簡，並以批判的角度質疑了取景者的意圖。以上的說明顯示出在近代有關影像與視覺的研究領域中，對畫面處理的手法、意義的掌握與詮釋雖有不同，但皆不約而同地會考量到不論是觀者或是創作取景者的心理角度，進而針對作品作分析與探討的運作。

若以上述電影理論的基礎來進行詮釋，我們不難在霍普的繪畫創作發現「盲域」的存在。最明顯的範例便是《曼哈頓橋央》以及《夜晚的辦公室》，霍普在前者中採用了廣角的視野表現曼哈頓橋的巨碩，並「企圖使觀者感受到畫面本身以外的空間感」<sup>359</sup>，但隘於畫布範圍他只能透過透視法來增加觀者對橋長的錯覺且加以裁切。然而「盲域」不只存在於畫布邊緣以外的部分，它可以滲入畫面中任何一個部分，甚至隱藏在不易留意的角落裡，如《夜晚的辦公室》中，不僅使用了類似攝影技巧

---

<sup>358</sup> Meyer Schapiro, "On Some problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs," *Artist and Society*, vol. 4 (1994), p. 7: "Such cropping...brings out the partial, the fragmentary and contingent in the image.... The picture seems to be arbitrarily isolated from a larger whole and brought abruptly into the observer's field of vision. The cropped picture exists as if for a momentary glance."

<sup>359</sup> 節自霍普於一九三九年十月二十九日致查爾斯·梭耶的信函。Goodrich, op. cit., 1971, p. 152: "to make us conscious of the spaces and elements beyond the limits of the scene itself."

中的架高手法，若引用前述霍普解釋這件作品是取景自高架鐵路上的瞥視，在速度上應屬於攝影中「快照」的類別，從火車上轉瞬間的瞥視使得屋內的部分擺設被窗戶遮掉，形成表面上視覺空間的盲域；但從觀者的角度來看，畫中的人物線條與室內的光線清晰可明，彷彿是觀者由窗外一個固定的位置進行靜止的觀看，甚至無限延長了霍普在火車上短暫一瞥的傾刻，使得原本斷的畫面產生影片停格般的效果，在延長觀看的時間內，觀者內心的幻想便藉機浮現檯面，並以窺視者的角色在未獲許可的情形下，永無止盡地延長了窺探的時間，而另一件以散步時瞥見的街景作為靈感的《紐約的房間》，亦利用相同的手法與途徑促成了類似的觀者心理。<sup>360</sup>

此外，在第三章亦曾經提及畫面中所隱藏兩性緊張的關係，則引發了學者分別以女性或男性的觀點與架構來著手霍普繪畫的研究，如琳達·諾賀林針對畫中的男女主角（上司與秘書）提出了她的看法，認為畫面陷入了一種女方「欲言又止」且男方「無從回答」的膠著情境，兩性在貧乏無趣的工作環境中難以有接觸的機會<sup>361</sup>；維克特·柏金（Victor Burgin）則強調畫中女性從緊身洋裝中流露出來的性感美，對當時以男性為主要活動參與者的資本主義社會中，造成了一種威脅與破壞的力量，並與下屬、勞工、從事生產等意象產生衝突，畫中的女性秘書打破被動接受指令工作的規範，轉而以豐胸翹臀的挑逗姿態對她的上司（右邊低頭埋首文案的男子）形成一股情色的威脅，企圖消融工作倫理中上

---

<sup>360</sup> Ibid., p. 129.

<sup>361</sup> Linda Nochlin, "Edward Hopper and the Imagery of Alienation," *Art Journal*, vol.41, (Summer 1981), pp. 138.

司與下屬之間的道德約束（moral solution），柏金以男性觀者的角度，對畫中女性進行恣意的觀賞與幻想，並自滿於男性自我約束的優越感<sup>362</sup>。兩者所提出畫中盲域意涵的出發點剛好相反，前者認為觀者冀求的是兩性積極的互動，後者則滿於畫中靜止的狀態，好讓男性觀者恣意享受色慾觀看的片刻；雖一為雙向，一為單向，但兩者皆給予畫中女秘書性權力來源的主導權，並呼應了上一章霍普筆下隱喻的「頹廢式女性」所帶來的性的威脅感，柏金以假設的成年男性觀看角度（以霍普為首）簡化了其他觀者對作品的關注，若說男性觀者的慾望是構成該作品盲域的元素之一，則其他觀者的慾望也是不能忽視的成分，這也是對研究影像、繪畫時必須要解開的謎題<sup>363</sup>。若綜合佛洛伊德對影像的詮釋理論，無論是平面繪畫或是攝錄影像中片段、切割、暫存、不完整的視覺盲域其實都足以激發觀者對童年壓抑自我的回念與幻想，甚至構成成年觀者自己童年的回憶錄，即使是童年時期最初期的回憶，但卻最有可能在成人日常生活中的情緒變化裡浮現此段時期的影響，這也就是為何人總是會無意識地重複某些特別鮮活的記憶，並伴隨著影像的出現，這些影像便成為童年壓抑的替代品，成為藝術家們在創作中所謂的「中心思想」或「主題」，然而這些創作主題卻無法涵括所有的記憶，因此不斷重複的結果遂使得某部分的記憶變得特別鮮明<sup>364</sup>，就像《鐵道旁的房子》一樣，同時表現出對以逝時光的追念，旅人對「家」既熟悉又陌生的矛盾情感，無意識的記憶重複陳述，以及童年壓抑經驗等多種因素所構築神

---

<sup>362</sup> Victor Burgin, *Between* (Oxford: Blackwell Publishers, 1986), p. 183.

<sup>363</sup> Ellen Wiley Todd, "Will (S)he Stoop to Conquer?: Preliminaries Toward a Reading of Edward Hopper's 'Office at Night'," in Norman Bryson, Michael Ann Holly, and Keith Moxey ed., *Visual Theory* (Oxford: Icon, 1991), pp. 47-53.

<sup>364</sup> S. Freud, "Screen Memories," *Standard Edition*, vol. 3 (1989), pp. 301-322.

奇、詭異的巨大力量。同樣的推論也可以移植到爲何希區考克在拍攝「驚魂記」時對霍普的房子有那樣強烈的偏好，正是因爲房子極度詭異的特質與電影主人翁無法從童年戀母的情結中釋放，成爲心理潛藏的無形殺人動機，進一步證實了霍普畫中的盲域能激發觀者對童年壓抑自我的顧思；由此可見，從佛洛伊德精神官能心理學中抵抗、壓抑、潛意識之病理學意義，到他對幼兒經驗理論的重視等心理分析的角度，確實爲詮釋霍普繪畫作品開拓了完全不同的領域，尤其是在與原先已有的史學詮釋基礎上（如列汶）結合這些當代心理學與電影理論之後，所迸發出的強大火光是觀者在初次面對這些看似平庸陳腐的題材與背景時所無法想像、逼視的。



## 第二節 「沉靜」的寫實主義

霍普的寫實繪畫作品所引起藝評界對寫實主義產生不同的詮釋動機，甚而衍伸出含有寂靜(stillness)、孤獨(loneliness)、隔絕(alienation)等意義之「霍普式風格」(Hopperesque)的新辭彙，甚至被援用到其他如攝影、電影、文學等不同的藝術創作領域，可視為霍普為寫實主義所注入的嶄新風貌。霍普的寫實繪畫除了重新詮釋寫實主義以外，也刺激藝術評論對寫實主義產生新的詮釋觀點與方法，而「寫實」對霍普來說除了是繪畫的表現技巧，更是他對外在世界的省思，與內在世界的觀照。

### 一、霍普對寫實主義的新詮釋

在對真實事物的描繪與處理上，霍普一直認為寫實只是一個過程與手段，最重要與最根本的還是必須「回歸到創作者內心世界的舞台」<sup>365</sup>，在此霍普將瓦雷赫伊(Paul Valéry)在文學與戲劇批評上所強調個人主觀與心靈法則的重要性援用到繪畫主題對象的選擇上，霍普對於「寫實」的定義有他自己的堅持，不論是手法或態度，霍普皆融入了他個人的特質(personality)，我們可以在他的作品中不斷地發現，霍普在選擇繪畫對象時顯然已經過他主觀上的判斷，使畫面留下與他個性接近的客體，不論是有機的生命(人、動物、植物)還是無機的物體(建築、交通工

---

<sup>365</sup> Levin, op. cit., 1995, p. 311: "according to all the rules of the mind's theater."

具)，彼此之間都互有關聯性，誠如他對文學與戲劇的熱愛與堅持，而瓦雷赫伊以「戲劇舞台」象徵藝術創作心智的巧妙比喻，更促使霍普將寫實繪畫的詮釋推向另一個境界，寫實的手法被他看做戲劇裡的裝扮特質，藉由畫家以精確的技巧創造出與真實事物類近的圖像，在二度空間的平面畫布上，製造三度空間舞台的假象，任由畫家選角，並安排劇情、燈光、服裝、化妝、臉部表情，在霍普的心目中，寫實繪畫儼然成為他用來滿足自我在戲劇排演中主導全局之個人欲望的工具，真實世界在他構思、謀畫之下成為他個人內心真實情調的映現，真實（*genuine*）不只是一味地迎合表面的現象，依照霍普的處理方法來看，真實事物透過了繪畫的引介，以平面圖像再度反映出霍普內在的真實層面。<sup>366</sup>

霍普筆下的「真實」往往會令人陷入與現實分辨不清的迷思，是由於他使用的描繪手法接近傳統的寫實技法，對象物件效果的呈現亦大都遵循著自然的定則，但霍普卻進一步強化了作品中回憶的特質，即綜合他對人物、場景、事件的記憶，以平面的空間與寫實的技巧構築出一個擬真的世界，帶領觀者進入畫家藉由回憶影像（*memory-image*）所演化出的「鏡像」（*mirror-image*）區域，除了是畫家本身自我形象或情感的表述外，亦帶有保留記憶，防止記憶朽壞的企圖與功效<sup>367</sup>，因此霍普不斷地藉由類似主題的重複或是相同經驗的累積來保存他所害怕失去的記憶母題，最明顯的如他的航海、燈塔系列，鐵公路系列，旅館、陽光等幾乎成為他個人標記的母題，其實都可作為檢視霍普個人經驗與習慣

---

<sup>366</sup> Valéry, *op. cit.*, 1972, p. 196.

<sup>367</sup> O'Doherty, *op. cit.*, 1964, p.77

的索引指標。正由於霍普的寫實題材所指涉的對象往往都不是對象本身，反而成具有濃厚主觀意識的象徵物件，因此霍普可說是在意義與概念上重新詮釋了寫實主義。

要說明霍普的詮釋方法可以從簡化(simplification/reduction)與減約(subtraction)兩方面來談起，霍普在作畫前往往需歷經長時間的寫生、資料收集與擬稿的階段，期間產生的變化雖令他難以預料，但他並不排斥甚至容許產生變數，以他對《曼哈頓橋央》的創作記述為例：

當我要作畫前總是在腦海中不斷地盤旋，除了基本的速寫與素描外，我並沒有什麼特定的中心思想，只靠著我腦中對特定事物的鮮活記憶……它們的色彩、外貌與形式都受我支配，有意識地或不自覺地，它們都被我大量地簡化了。<sup>368</sup>

霍普隨後更表示他在《曼哈頓橋央》最想表現的是「側面的、水平的限度」，省略了對橋墩側面肌理的細部描繪，以接近平塗的技法完成水泥牆面，筆直而水平的線條引導出橋面碰撞到畫布邊緣的張力，並憑著簡潔的塊面與線條加強觀者對畫面開闊的空間所帶來甚至超出景像本身的視覺震撼；類似的「簡化」觀念在霍普處理畫面的過程中經常被運作使用，主題的特性一一被貯存在霍普的記憶，隨著不同的人物與情境進

---

<sup>368</sup> 節自霍普於一九三九年十月二十九日查爾斯·梭耶的信函。Goodrich, op. cit., 1971, pp. 163-164: “The picture was planes very carefully in my mind before starting it, but except for a few black and white sketches made from the fact, I had no other concrete data, but relied on refreshing my memory by looking often the subject.... The color, design, and form have all been subjected, consciously or otherwise, to considerable simplification.”

行安置與重組。在簡化的過程中霍普的主觀意識佔有相當的主導地位，安德列·紀德（André Gide）即十分關注霍普畫中簡潔明晰的光影以及帶有詭異靈韻，引人遐想的陰暗角落等視覺影像的變化，謂霍普「將每件事物簡化到最原始的本質—不是膚淺的，而是本體實在的真實生命—也因此省略了背景的描述，其中立的特質讓任何事隨時隨地都可能發生，甚至超越了時空」<sup>369</sup>，由此得知，霍普筆下的「真實」其實是他在觀念、心理狀態、個人想像上的重整結果，目的是為了突顯他的主觀意識，紀德將霍普簡化畫中元素的理由推至畫家個人心理的需求，亦呼應了前述以心理分析對霍普作品的詮釋方法。此外如卡萊爾·布洛斯（Carlyle Burrows）認為霍普在寫實的處理上「忠於真實但不失詩意」<sup>370</sup>；而亞藍·洛區漢（Aline B. Louchheim）更進一步解釋霍普對寫實題材的處理不是照相技術般直接「攝製」對象，而是「經過精心的選擇、安排與布置，不慍不火地在所見的事物上顯露出他的真實感受」<sup>371</sup>，顯示霍普習慣以某一心緒情感出發作為創作的基礎，再依據多元的創作文本與圖像來源構成他整體的作品，都可以證明霍普筆下的景致可能經過重組，並藉寫實的對象寓意或象徵其他主觀意識，與直接單純描繪對象的寫實繪畫有所出入。

---

<sup>369</sup> André Gide, *Les Cahiers d'André Walter* (Paris: French & European Publishers, 1986), p. 56: "Reduce everything to the ESSENTIAL — no phenomenal life, only the noumenal — therefore no descriptions and the background neutral — to take place anywhere and at any time — to be outside time and space."

<sup>370</sup> Carlyle Burrows, "Art of the Week: Some Stimulating Moods of Realism," *New York Herald Tribune* (January 11, 1948), sec. 6, p. 3: "Hopper's paintings dealt with facts but do not exclude poetry."

<sup>371</sup> Aline B. Louchheim, "Realism and Hopper," *New York Times* (January 11, 1948), sec. 2, p. 9: "not photographic," and "he had selected, arranged, and ordered, but he lets what he feels emerge from what he sees."

至於對於「減約」的陳述，則從約翰·霍藍德（John Hollander）對霍普的研究來探討，他認為霍普筆下所有的室內景象（絕大多數是房間）中安置的人物形象極少出現交談與溝通的動作，若以舞台、戲劇，甚至電影場景佈局的觀點來看，在減化表面形體（如人數、室內擺設、細節描寫等形式）的過程中似乎隱藏著削減過度的危機，唯有透過更繁雜的轉義與比喻的手法來加諸、導引、釐清畫中人物真正情感及欲望的意圖方向，才有辦法抑制危機的存在。而霍普將室內形體的數量減約到單獨的人物時，觀者的視線便容易集中在畫布以內的室內空間與人物的關係上，這些人物便必須扮演相當的吃重的角色，他們的生理機能、形體姿態與動向，皆可能作為畫家欲在畫中鋪陳涵義的暗示媒介，畫中的空間形成微觀的舞台，畫家與觀者的視野便是劇情發生的場域，而劇情的產生便來自這些被減約的形體<sup>372</sup>。霍藍德以詩學的觀點強調了畫中形體的寓意特質，意即霍普以寫實的語彙交代了畫中人物的形象，如同詩人使用特定的辭彙來象徵另一個層次的意象，這樣的轉述過程構築出霍普畫中極為特殊的「神話」(mythology)，意即所有的物件都可能指涉著其他象徵意義，而每一項象徵細節都集結在這個特殊的神話當中<sup>373</sup>。在霍普每一件室內景中，幾乎所有在作品中出現的人物都維持在一到二人，室內被縮減的人物形象儼然成為他特殊的標記，在《布魯克林區的房間》裡，霍普便指出對畫中的室內空間來說，坐在牆角的女人與窗邊的花瓶便足以構成畫面的全部了：

---

<sup>372</sup> John Hollander, "Hopper and the Figure of Room," *Art Journal*, vol.41 (Summer 1981), pp. 156-157.

<sup>373</sup> Hollander, "An American Painter," *Commentary* (January 1972), pp. 94-99.

所謂的美麗全都在那兒，你甚至無法為它再添加任何屬於你的成份——甚至是你自己。<sup>374</sup>

即使如《空房間的陽光》或《海邊的房間》(Rooms by the Sea, 1951, 圖一百〇八)呈現的是空蕩的室內，但根據霍普本人的敘述，畫中的空房間其實並非要隱藏什麼，反而是暴露出他內心長久以來對真正原我的追求理想，從霍普數量減約的室內人物，一直到晚年直接將人物撤掉的做法可以視為一種透過外在現象表現內在心理的寓言式結構，對他來說，空間減約的概念亦可從室內房間延伸至室外，綜合繪畫性與文學語言的詮釋，空曠的畫面其實佈滿形體存在過的軌跡與隱喻性的輪廓；若以此來回顧一般研究對霍普筆下人物與風景的孤獨與疏離感，則可進一步解讀為霍普欲藉由簡化、減約的圖像呈現他對畫面空間張力的實驗，將畫面當作劇本與神話編纂的想像舞台，關於「僅有」(only-ness)的詮釋並不只限於孤獨，在反覆斟酌外在形體後，霍普選擇以這些「單獨」的意象(solitary)作為表意的敘述符號<sup>375</sup>，「減約」遂成為他繪畫表現的必經途徑，也成為他詮釋寫實主義的新方法。

---

<sup>374</sup> O'Doherty, op. cit., 1964, p. 80: "The so-called beauty is all there. You can't add anything to them of your own — yourself."

<sup>375</sup> Hollander, op. cit., 1981, p. 160.

## 二、寫實繪畫發展的新方向：沉靜的見證<sup>376</sup>

對霍普來說，「沉靜」(silence)是他每件作品最主要的特色之一，甚至有時會安靜到令人倍感不耐，或是令人到害怕，事實上，在心理分析的層面上，沉靜便是上一節提到的「死亡」最典型的象徵<sup>377</sup>，當我們開始以沉靜的特質解讀霍普的寫實繪畫時，便發現寫實的對象是真實的人物，但透露出的訊息卻與死亡有關，意即在死亡驅力的吸引下，生命中步向死亡的路徑便是我們遇見真實的所在；以布蘭達·馬歇爾(Brenda J. Marshall)所援引前述佛洛伊德、拉岡等人的理論來詮釋霍普繪畫中的沉靜與死亡，以及近來藝術史學者開始採用心理分析方法來進行霍普作品的相關研究來看，霍普寫實繪畫中的沉靜已非單純的畫面氣氛或情境的營造，更包含了心理狀態的呈現，個人甚至社會價值觀的縮影<sup>378</sup>。若從表像來看，霍普筆下的房舍、孤獨的人、空蕩的街道似乎就是現實情境的「複製」或「再現」，但經過各學說深入的評析後，便逐漸產生詭異的風景、帶有死亡諭示的黑暗，無意識的夢境、帶有民粹意識的批評、電影「停格」理論的討論、性別角色與權力的消長與發展等等豐富

---

<sup>376</sup> 「見證人」、「目擊者」(witness)在英國藝評家彼得·富勒(Peter Fuller)的解釋下，帶有感知、意識與理解成份，但並未完全、充分表達出來的意味，而富勒在〈美國繪畫的衰敗〉一文中以悲觀的角度說明霍普以目擊者的身分旁觀了美國藝術走向終末的過程；而在馬修·拜格爾以及布蘭達·馬歇爾的詮釋中雖以相同的字比喻霍普，但並未採用他貶抑美國藝術的論調，而是肯定他歷經並見證美國藝術潮流遞嬗的藝術價值，筆者認為兩者意義皆有其合宜性。Fuller, op. cit., 1979, p. 45.

<sup>377</sup> 如睡眠、靜滯、凍結的狀態在精神分析學中皆被列為平行於死亡的等義象徵。Serge Leclair, "Jerome, or Death in the Life of the Obsessional," in Stuart Schneiderman ed., *Returning to Freud: Psychoanalysis in the School of Lacan* (New Haven: Yale University Press, 1980), pp. 94-113.

<sup>378</sup> Brenda J. Marshall, "Edward Hopper and the Death Drive," in "The Lacanian Body: Studies of the Unconscious in Painting and Aesthetics," Ph.D. diss. (Melbourne: University of Melbourne, 1990), p.134-136.

而多元的議題，這些概念便分別寓於他不同主題的圖像表現手法中，可謂霍普不但以身歷其境的主觀意識來處理這些題材，創造了看似守舊的傳統寫實繪畫，實則容納他多元且一覽無餘的旁觀見證。

此外，華德（J. A. Ward）亦提出以「沉靜」作為霍普繪畫主題中心的說法，認為霍普作品的沉靜特質能主動挑起我們觀看的情緒波動，強化了霍普藉由無聲的畫面傳達內心情感的動機<sup>379</sup>；至於霍普的「沉靜」是否帶有象徵主義的色彩，列汶、諾赫林等學者亦間接給予肯定，證明「沉靜」可作為霍普個人自我表述的重要途徑。琳達·諾賀林便強調霍普以靜滯不動的人物避免了說明性與敘述性，以象徵的概念性質取代了原本需藉由豐富的表情或肢體語言表達的意涵，例如室內景中經常出現身體微微向內傾縮的人物形象（如《晚風》、《旅館房間》、《有月光的室內》、《夜窗》等等），或是遙望遠方的視線（如《鐵道旁的旅館》、《小鎮上的辦公室》、《看海的人》、《旅館窗戶》、《陽光下的女人》等），在霍普作品中極容易以幾類大項目來歸納他筆下的人物特質，其中的共同點便是其中的人物皆陷入了一種沉思的冥想狀態，沉思的對象、內容、環境都成為了霍普所欲賦予的象徵意義，甚至是超越我們眼見的表面現象；若霍普在寫實繪畫中使用象徵手法的假設成立的話，則這些寫實景象中靜滯的人物及僻靜的街道等皆可成為他用以「提喻」（*synecdoche*）某種象徵意義的媒介，並透過繪畫上的「修辭」語彙（即對物件的細部描繪而產生的擬真效果）來進行整個將具體的現實情境轉換成抽象的個

---

<sup>379</sup> J. A. Ward, *American Silences: The Realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985), p. 169.



人心理現象的運作機制<sup>380</sup>，意即霍普真正在寫實繪畫中所呈現的並不是真實世界的「現象」層次，而是這些現象所喚起畫家本身與觀者們視覺記憶中的連結與認同，因此霍普的寫實繪畫可謂寫實主義繪畫中從「表象」的層次擴張到「表意」境界的潮流之一，並非攝影或文件紀錄式的歸檔，而是將觀念、精神、內在心理需求等抽象性的語彙以寫實的物件取代，成為視覺現象下真實世界的縮影<sup>381</sup>。研究霍普的權威蓋兒·列汶以及古德里奇、歐多提等人，亦於許多期刊論文發表中多次重申，霍普的寫實繪畫「綜合了他所有對事物的觀察，並取道自我的想像國度，甚至遠超過對真實現象的再現與複製」<sup>382</sup>，因此霍普的寫實主義「不只呈現真實世界的外貌，而是將這些外在的形式作為他個人獨特的藝術語言」<sup>383</sup>，甚至後來的藝術創作者、詩人皆相當心儀霍普在畫面中營造出理想美的詩意特質<sup>384</sup>，霍普的寫實繪畫對寫實主義定義的延伸與擴展是不言而喻的。

對於霍普而言，繪畫作品除了是他生活的寫照，更可說是他對生命體認的具體呈現，而在哲學、心理學的思考上甚至超越了肉體生命本身的價值，霍普保留了他最熟悉、也最具表現力的寫實繪畫創作方式來記

---

<sup>380</sup> Nochlin, op. cit., 1981, p. 136.

<sup>381</sup> Nochlin, *Realism* (New York: Penguin Books, 1971) p. 13.

<sup>382</sup> Levin, op. cit., 1980, p. 5: "...he synthesis his observations to create, via the imagination, more than representation of reality."

<sup>383</sup> Goodrich, "Six who Knew Edward Hopper," *Art Journal*, vol. 41 (Summer 1981), p. 125: "His Realism was never merely the representation of appearance; it was the transformation of the forms of the real world into the forms of art."

<sup>384</sup> 如喬治·席格爾 (George Segal) 便曾指出他相當欣賞霍普畫中遠離塵囂的理想美。John Updike, "Hopper's Polluted Silence," *New York Review of Books*, vol. 10 (August 1995), p. 21: "What I like about Hopper is how far poetically he went, away from the real world."

錄下生命中最私密、深沉且內斂的暗示與宣告。此外，對於藝術「不應削減為社會學的一部分」<sup>385</sup>的堅持，以及不向任何主義妥協的個性，也是霍普面對藝評與畫界的定位時所抱持一貫的態度；因此當我們透過繪畫風格、美學、心理學、社會學等理論與各種研究方法來解讀霍普的作品時，不同的理論與依據能幫助我們在研究中可容納不同的參考標準，並得以回溯到畫家本身在創作時的心理狀態，重現作品的時代脈絡以彰顯畫家個人的內在精神風貌，同時也刺激出新的研究方法與觀點。霍普的「寫實」繪畫除了重新詮釋了寫實主義，亦刺激藝術評論對寫實主義提出不同的界定標準，有助於我們更加了解寫實主義的意涵與精神，而「寫實」對霍普來說是繪畫的表現技巧、是方法與手段，也是他對外在世界的省思，內在世界的觀照；霍普作為美國藝術史脈絡中的一份子，以大量象徵手法融入寫實繪畫創作，結合文學與繪畫精神的創作風格，以及對觀者忠實的自我表達，為寫實繪畫發展出新的方向與意義，由其作品中豐富的個人主觀意識與時代精神來看，他的寫實繪畫亦可以亨利·詹姆斯的「無聲美感」(the so beautifully unsaid)<sup>386</sup>比喻為美國社會無聲的、沉默的時代見證，這也是本研究所欲突顯霍普之寫實繪畫最重要的價值所在。

---

<sup>385</sup> Squirru, op. cit., 1965, p. 15: "...art should never be reduces to sociology."

<sup>386</sup> Updike, op. cit., 1995, p. 21.