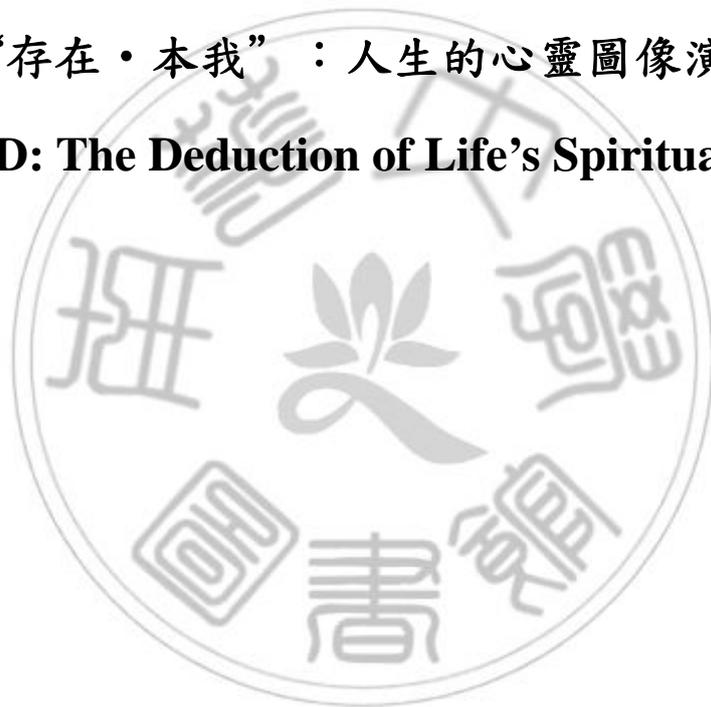


南 華 大 學  
視覺與媒體藝術學系碩士班  
碩士論文

“存在·本我”：人生的心靈圖像演繹

**Exist.ID: The Deduction of Life's Spiritual Image**



研 究 生：陳琬婷

指 導 教 授：葉宗和

中 華 民 國 一 百 年 六 月

南 華 大 學  
視 覺 與 媒 體 藝 術 學 系 碩 士 班  
碩 士 學 位 論 文

“存在·本我”：人生的心靈圖像演繹

研究生：陳琬婷

經考試合格特此證明

口試委員：莊連東  
許建勳  
葉景和

指導教授：葉景和

系主任(所長)：葉景和

口試日期：中華民國 一 百 年 六 月 二 十 三 日

## 謝 誌

「讀萬卷書，行萬里路」，雖然對自己是否適合創作之路，抱持著疑惑的態度，但既然選擇了這條道路，只好堅持下去。在堅定的信念與勇氣、毅力之下，不斷的努力，期望自己可以「蛻變」，可以創新，可以自我了解，可以發現生命的價值，實現生命的意義。為了使自己可以更肯定的面對，不管將來可能遇到的任何困難，不慌亂、不焦慮，突破重圍，創造自我的生命價值。

本創作論文的完成，承指導教授葉宗和老師的諄諄教導，對於論文構思與架構，剴切指正，給予寶貴的啓示與鼓勵，讓本篇論文得以順利完成。大學時期到研究所，感謝學校每一位老師的指導，不斷的啓發、鼓勵，並悉心、耐心的指導，在我最需要的時候，適時的，指引我，使我可以瞭解自己的盲點，確立創作的方向與信念。感謝論文口試委員，莊教授連東與陳教授建發，撥冗審查，對論文剴切斧正，提供精闢的意見與建議，使本論文更臻充實嚴謹，特表誠摯的謝意。感謝助教沛晴在行政事務上的熱心協助，感謝同學辰容與晴瑜，在水墨這條艱辛的道路上，我們可以相知相惜，感謝一路相扶持的同學，大家一起上課，一起討論，一起開夜車趕報告、寫論文、開畫展，一起互相勉勵，期望在將來，不管任何領域，可以再次相互扶持。

感謝姑姑靜子在公務繁忙中，還特別撥空大力相助，姑姑妙芳一家子的關心，表妹佩芬的陪伴、相互打氣，最後更要感謝爹地宏基、媽咪秀春、老弟韋志和小妹琬茹，默默不斷給予支持與鼓勵，憑著一股的傻勁、一股的衝勁，全心投入論文的撰寫，是開始，也是結束，是歡喜，也是不捨，完成了人生的另一階段。謝謝！願這份喜悅與您們共享！

陳琬婷 謹誌  
一 百年六月  
于 嘉義南華

## 摘 要

本文藉由文獻資料之存在論、本我論、心理分析、潛意識與圖像符號的象徵意義及創作系譜來探究「存在·本我」的本質意識。在創作實踐之行動研究中，將個人對心靈存在的圖像採用水墨媒材表現，另透過創作的自我實現，對形式與表現手法予以分析，並運用象徵與暗喻的方式詮釋，建構出個人的創作思維與深具精神意涵的圖像語彙。

本創作研究分五大系列，首先以「面具人生」系列做為創作的起點，從人的外在本質描寫，探討人與人、人與社會的相處之道；其次為「心靈之窗」系列是對原始自我的描述，一種身處在這時代下的無所適從，那種不確定、不信任感及矛盾的心理感受，以探討自我認知的歷程；再其次「心之束縛」系列是社會造成的疏離感，實與虛之間的約束，所投射出無情緒且封閉的自我對白；再來「虛無世界」系列探討各種不同可能存在的形式，利用傳統繪畫的點、線、面方式，繪出另一個空間；最後「生命終始」系列是一種展現意志、訴求及反思行動的體驗，內心世界與外在環境交互衝突，令自我亟欲解脫，期望找尋一種均衡的，並互為和諧的狀態，使個人將創作內容的主軸，轉換為對生命議題的探討，做為本創作作品的結尾。

關鍵詞：存在、本我、人生、心靈圖像、水墨創作

## Abstract

This text aims to explore the essence of “Exist.ID” through existing literature on existentialism, egoism, psychoanalysis, sub-consciousness, semiotics and creative genealogy. Mental images of the soul are expressed in ink through the creative process and its examinations. Meanwhile, formalities and methods of expression are examined through creative self-realisation, and interpreted by means of symbolism and metaphor, constructing a personal creative logic and vocabulary with profound spiritual significance.

The creative research of this project is divided into five categories, starting out with the “Masked Life” series, which is a string of descriptive investigations of the interactions between individuals, and between individuals and society as a whole. This is followed by “Window to the Mind”, which portrays the original self, the disoriented nature of contemporary existence, the insecurity, mistrust and paradoxical state of mind it breeds, as an investigation of the process of self-identification. The third series is called “Bound Hearts”. It looks at the isolation created by society, the actual and virtual boundaries, and the emotionless, secluded and self-contained auto-dialogue that is projected. The next series “Nihilistic World” explores a multitude of possible forms of existence; it creates a new space by using points, lines and surfaces- the tools of traditional painting. Finally, “The Beginning and End of Life” represents the experiences of the human will, its demands, reflections, and how clashes between the inner and outer worlds push the self to desire release and long for a balanced, harmonic state. Personal creativity is thus replaced with an exploration of life as an ending to the series.

**Keywords :** exist 、 id 、 life 、 spiritual image 、 ink painting

## 目次

謝誌	.....	I
中文摘要	.....	II
英文摘要	.....	III
目次	.....	IV
圖次	.....	V
表次	.....	VII
<b>第一章 緒論</b>		<b>1</b>
第一節 研究動機與目的	.....	1
第二節 研究方法與步驟	.....	3
第三節 名詞釋義	.....	11
第四節 研究範圍	.....	13
<b>第二章 探究“存在·本我”的關係</b>		<b>15</b>
第一節 我思故我在	.....	15
第二節 本我存在的意識與潛意識	.....	18
第三節 圖像學的符號與象徵	.....	23
第四節 “存在·本我”創作系譜	.....	28
<b>第三章 創作理念及實踐</b>		<b>39</b>
第一節 創作理念與自我實現	.....	39
第二節 創作形式的表現分析	.....	41
第三節 創作圖像之表現意涵	.....	49
<b>第四章 作品解析</b>		<b>61</b>
第一節 「面具人生」系列	.....	63
第二節 「心靈之窗」系列	.....	70
第三節 「心之束縛」系列	.....	77
第四節 「虛無世界」系列	.....	84
第五節 「生命終始」系列	.....	91
<b>第五章 結論</b>		<b>98</b>
第一節 回顧與省思	.....	98
第二節 期許與展望	.....	100
<b>參考文獻</b>		<b>102</b>

## 圖 次

圖 1-1	研究步驟流程圖.....	10
圖 2-1	埃及壁畫，B.C. 14~16 th.....	29
圖 2-2	高更，《Where Do We Come From ? What Are We ? Where Are We Going ?》.....	29
圖 2-3	克林姆，《Death and Life》，油彩，178 × 198 cm，1916.....	30
圖 2-4	孟克，《The Cry》，1893，油彩，91 × 73.5 cm，1893.....	31
圖 2-5	夏卡爾，《L'Arc-en-ciel》，油彩，160 × 170.5cm，1967.....	31
圖 2-6	馬格利特，《The lovers》，油彩，54 × 73 cm，1928.....	32
圖 2-7	達利，《The Great Paranoiac》，油彩，(尺寸不詳)，1963.....	32
圖 2-8	貝克辛斯基，1960~1980.....	33
圖 2-9	貝克辛斯基，1980~1990.....	33
圖 2-10	馬王堆 T 形帛畫.....	34
圖 2-11	徐州漢文物-畫像石.....	34
圖 2-12	吳歷，《雲白山青》，卷，絹本設色，25.9 × 117.2 cm，1969.....	35
圖 2-13	葉宗和，《蝶蝶不休》，水墨，152 × 80 cm，2009.....	36
圖 2-14	李明則，《逍遙遊》，水墨、壓克力，53.3 × 38 cm，1993.....	36
圖 2-15	莊連東，《破繭·出新》，燒貼塑紙，240 × 450 cm，2010.....	37
圖 2-16	黃致陽，《肖孝形產房》，水墨，240.8 × 59 cm (12 幅)，1999.....	37
圖 2-17	黃光男，《金天銀地》，水墨，91 × 185 cm，2008.....	38
圖 4-1	陳琬婷，《丑戲人生》，水墨設色，京和紙，77 × 181 cm，2010.....	65
圖 4-2	陳琬婷，《征戰人生》，水墨設色，雙宣，81 × 150 cm，2010.....	67
圖 4-3	陳琬婷，《偽裝人生》，水墨設色，宣紙，54 × 211 cm，2011.....	69
圖 4-4	陳琬婷，《顛倒》，水墨設色，雙宣，101 × 137 cm，2010.....	72
圖 4-5	陳琬婷，《窺視》，水墨設色，宣紙，80 × 163 cm，2010.....	74
圖 4-6	陳琬婷，《參養》，水墨設色，京和紙，102 × 120 cm，2011.....	76

圖 4-7	陳琬婷,《偶心》,水墨設色,京和紙,90 × 131cm,2010.....	79
圖 4-8	陳琬婷,《葬心》,水墨設色,京和紙,79 × 152 cm,2010.....	81
圖 4-9	陳琬婷,《鎖心》,水墨設色,宣紙,68 × 162 cm,2011.....	83
圖 4-10	陳琬婷,《十方肅靜》,水墨設色,雙宣,71 × 160 cm,2009.....	86
圖 4-11	陳琬婷,《夜探鬼將》,水墨設色,布,108 × 162 cm,2009.....	88
圖 4-12	陳琬婷,《神判出巡》,水墨設色,雙宣,67 × 155 cm,2009.....	90
圖 4-13	陳琬婷,《歷程》,水墨設色,宣紙,77 × 157 cm,2011.....	93
圖 4-14	陳琬婷,《逝去》,水墨設色,宣紙,90 × 120 cm,2011.....	95
圖 4-15	陳琬婷,《重生》,水墨設色,宣紙,90 × 173 cm,2011.....	97

## 表 次

表 3-1	水墨實驗技法與運用一覽表.....	48
表 3-2	作品圖像分析表 .....	49
表 3-3	物象與作品圖像語彙對照表 .....	57
表 4-1	“存在·本我”：人生的心靈圖像演繹作品目錄.....	62

# 第一章 緒論

本創作論述，將以個人生命體驗為起點，開始自我探索，並使用原本熟悉的水墨媒材做為工具，將研究的重點擺在探討「存在·本我」的議題之上，讓內在的主觀感受得以抒發，爆發抑鬱良久的能量，體現出個人存在的價值與意義。本章將分為四節，首先闡述研究動機與目的，其次說明研究方法與步驟，接著是詮釋與主題相關的名詞，最後是本研究的範圍。

## 第一節 研究動機與目的

「藝術像一架顯微鏡，藝術家用它揭示自己心靈的秘密，向所有的人顯示人們共有的秘密。」--〔俄〕托爾斯泰《“安娜·卡列尼娜”的創作過程》<sup>1</sup>

### 一、研究動機

俗話說：「棺材裡裝的是死人，而不是老人。」在訊息瞬變的環境中，今日說說笑笑的人，或許明天可能也無法再開口了；健健康康的人，也許在某天就被宣判只剩不多的日子。人的生命，既無可奈何，又無所事從，既脆弱，又不堪一擊！雖然個人的年齡與經歷，還不足以談論生命，但就以現階段來說，對於生命的感悟，以及對人生的重視與反省，發覺人生在世，並非一件非常愉快的事情，尤其是在面對疾病及死亡的時候，從剛開始的無法相信，接著逃避，進而接受，直到淡然無語；那種對生命強烈的無法捉摸與不確定感，讓個人一度對生命的初生，不在喜樂，對逝去，也不在有深刻情感表現的感受；直到現在，束縛在社會的責任、倫理道德之下，待人處事，無一不綁手綁腳，於是，內心開始對自我的存在產生莫大的疑問，反覆質疑存在與否，以及對與不對。

生命的意義為何？而我又為何而存在？到底人從哪裡來？又該往哪裡去？我是

---

<sup>1</sup> 馮滬祥，《人生哲學名言論集》，台北市：台灣學生，頁 398，2009。

誰？他是誰？你又是誰？這個問題從以前到現仍困擾著藝術家們，甚至是每一個人，到底存在，還是不存在？所以藝術便成了一種對自我探索的路徑。劉思量在《藝術與創造》一書中的引言，曾論及「藝術為何存在」？並說道：「創造的過程，即是一種精神的表現，是人在失落（遺棄）了神後，更加的自信並相信自己具有神性所產生的延續個體生命，以有限突破無限，追求完美的行爲。」同時也以「來自人類對自己和環境的體認，作為創造的另一源頭。」<sup>2</sup>

時間一分一秒在流動，生命也一點一滴在流逝。生命中不免遇到各種生活體驗，經歷喜、怒、哀、樂，酸、甜、苦、辣，也難免在人的心靈留下痕跡，引起不同的化學作用，可能好，可能不好，不一樣的想法與看法，造就不一樣的結局。莫瑞·史坦(Murray Stein)在闡述榮格的對心與物之間關聯時，認為：「心靈與世界之間存在著高度的連續性，以致心靈意象也可能在人類意識的反映鏡像中，顯露有關真實的道理。心靈不只是在人類身上展現自己，或孤立於宇宙之外。在某個次元中，心靈與世界彼此密切的互動映射。」<sup>3</sup>繪畫創作動機，在絕對性的主觀，配合相對性的客觀，很大的部分是來自社會意識所衍生的情愫，加諸在作者與欣賞者之間的一項現實，或許更衍生為超時空的第二現實。<sup>4</sup>藝術作品，是創作者的生活經驗、思想、感情及人格特質的投影，藉由藝術表現的形式，將作品的內蘊傳達出來，這樣的過程，讓個人有了創作的動機及雛型。因此，藉由水墨創作來呈現“存在·本我”：人生的心靈圖像演繹，成了個人創作研究動機的所在。

## 二、研究目的

藝術就是不斷的創作，不斷的創新，和永遠斬不斷的思維。中國水墨畫的發展，一直是個人關注和有興趣的地方，回憶過往，發現自己一路走來，都是與畫筆為伍，對於「藝術」兩字有很深層的牽絆，是表達內在自我的工具。個人相信，人的存在，就是有很多的矛盾與衝突，才會有值得討論探討的空間，因此，亟欲透過創作的過程中，深

---

<sup>2</sup> 劉思量，《藝術與創造--藝術創作與欣賞之理論與實際》，台北市：藝術家，頁9、10，1989。

<sup>3</sup> 朱侃如譯，《榮格心靈地圖》莫瑞·史坦(Murray Stein)著，台北市：立緒文化，頁259，1999。

<sup>4</sup> 黃光男，《畫境與化境-繪畫美學與創作》，台北市：典藏藝術家庭，頁116，2007。

度透徹的剖析自己、探尋自我，展現生命本有的存在價值，釐清來自現實的矛盾與差異。本創作「存在·本我」就是以「圓」為出發點，從生到死，有始亦有終，故以人生的「起、承、轉、合」作為基本概念，從人與人的相處之道、內心的想法、被綁住的軀殼、虛無的世界、生與死的歷程等五個支脈發展，期許本創作研究能達到下列幾點目的：

（一）透過存在主義與心理分析相關理論之對話的歷程，使個人了解自我潛意識的意念，抒發心中迷茫的情緒，以確定生命的價值，界定個人自我創作思維體系。

（二）不侷限於眼睛所見，將萬物轉由內心思索，對「“存在·本我”：人生的心靈圖像演繹」命題進行探究，經由水墨創作的實踐歷程，尋找個人創作脈絡，分析自我創作的精神要義。

（三）藉由理論與實踐的相互驗證，在本創作研究過程之中，深度且透徹地剖析自我，透過各系列作品的省思，建構未來另一可行的創作方向與平台。

## 第二節 研究方法與步驟

「藝術創作的過程，不是靠邏輯思維，而是靠狂熱的衝動來完成它」

——〔俄〕托爾斯泰<sup>5</sup>

### 一、研究方法

「研究方法」是謂涉及資料蒐集與分析的程序與技術。藝術創作者的研究方向，涉及理念架構、作品表現形式與作品內容的探究，創作本身就是一種過程，乃是創作者整理思緒、思索表現方式的一段艱辛摸索歷程，在感性的情感動機上，必須透過理性的思考，建立一套適合自己的研究方法，使整個研究基礎更為紮實。因此本創作研究上應用的研究方法有「文獻研究法」、「品質思考法」、「行動研究法」、「圖像學研究法」等四種，茲分述如下：

---

<sup>5</sup> 同註 1，頁 397。

## （一）文獻研究法

康德(Immanuel Kant, 1724—1804)曾說：「沒有理論的事實是模糊的，沒有事實的理論是空洞的。」認為從事藝術是在一個「氛圍(atmosphere)」中進行的，亦即應對「藝術世界」有所了解，若對「相關學門之內容與方法」加以探析（應以藝術相關知識為核心，再旁涉其他），將使創作活動與論文撰寫達相輔相成與相得益彰之效，他更強調理論探討的重要性對當今創作研究者而言已愈趨顯著<sup>6</sup>。

基於本研究的繪畫創作主題「存在·本我」：人生的心靈圖像演繹，深感為使創作能脫胎換骨，更需要經過理論不斷的洗禮，因而在探討藝術史及相關藝術理論時，將透過中、西方藝術理論、美學、哲學、藝術心理學、藝術社會學、社會人類學、存在主義等資料研讀，以切合本研究主題的內涵、表現形式，並就所蒐集的資料加以分析，以應用在創作醞釀期，拓展視野、激發思考、提供藝術理論的概念架構等，並結合自身的體驗，透過主觀的想法，以建構筆者整體的創作理念，完成作品與論文的整合研究。

## （二）品質思考法

劉豐榮(1997)，認為品質思考法，乃指藉著感覺的品質，而非藉著語言的固有概念，或意識的表現形態而進行的思考方式。品質思考的程序乃是一種「手段—目的」之單一的、繼續的進展，有時猶豫、停止、探索，也可能重新思考，創作時各程序未必全然出現。在藝術創作的品質思考方面，艾克(Echer, 1963)認為藝術過程乃品質問題之解決，並提出六個藝術創作思考階段：（一）一個呈現的關係(a presented relationship)：為最初的或隨興的選用組成要素以建構整體品質關係，此品質關係需繼續修整，以趨向預期效果；（二）實質的調解(substantive mediation)：有意圖的嘗試建構品質關係，其過程有選擇、建立、也有破壞，為建構品質關係之基礎；（三）全面性主控(determination of pervasive control)之確定：呈現能全面性主控個別品質

---

<sup>6</sup> 劉豐榮，《視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研觀點為基礎》，台北市：藝術教育研究，8期，頁78，2004。

要素且形成一個具有相互關聯的整體品質關係，此整體品質可能為傳統或目前既有的藝術形式或風格，也可能發展出新的形式或風格；（四）品質的規範（*qualitative prescription*）：以上述全面性的品質為基礎，以品質推論品質的方式進行品質調解；（五）實驗的探討（*experimentalexploration*）：運用媒材來實驗，透過不同的操作測試，探討全面品質的關係；（六）結論－整體品質（*conclusion：the total quality*）：作品的完成表示達成整體品質，該全面性以充分成為主控性，然未來的評價也可能產生修正的結論。<sup>7</sup>讓創作的不只是作品的呈現，更是感情與思考統整的提升。

誠如以上學者所說，藝術創作過程與結果的每一階段，皆有賴於品質的思考，品質的思考是藉著品質的感覺，非藉語言的概念來進行的。本研究在創作過程中，透過縝密的思維，不斷反覆進行著反省與思考，將個人的生活經驗與體會加以整合、重組，以計畫、探討、實驗、檢視循環模式，來實踐與增進創作的內涵與表現。

### （三）行動研究法

行動研究並無明確特定的技巧與方法，創始學者勒溫（*Kurt Lewin, 1890-1947*），提出螺旋循環模式，亦即「研究--行動--再研究--再行動」，此後陸續有*Kemmis*、*Elliot*、*So-mekh*…等學者提出改進之道，但仍不脫「觀察、計劃、行動、反省」的循環順序，其歷程可能無法如此獨立區分，也未必依序直線進行，任何重要階段都可能進行其中一項或混合進行<sup>8</sup>。穆可伊（*Mukerji*）認為：「行動研究是一個正在進行的活動中的交互作用過程，在此過程中參與者試圖改進此一活動。」根據部分學者的看法，認為行動研究應有七個主要的實施步驟：（一）發現問題（二）分析問題（三）擬定計畫（四）蒐集資料（五）批判與修正（六）試行與考驗（七）提出報告。<sup>9</sup>高雷（*Stephen M.Corey*）一九五三年曾言：「凡是個別的及集體的，採取精密態度，運用其創造性思考指出應改變的措施，並勇敢的加以實驗且須講究方法，有系統的蒐集證據以決定新

---

<sup>7</sup> 劉豐榮，《幼兒藝術表現模式之理論建構與其教育意涵之研究》（初版），台北市：文景，頁 18-19，1997；劉豐榮，《艾斯納藝術教育思想研究》，台北市：水牛，頁 18-19，2000。

<sup>8</sup> 蔡清田，《教育行動研究》，台北市：五南，頁 63，2000。

<sup>9</sup> 賈馥茗、楊深坑，《教育研究法的探討與應用》，台北市：師大書苑，頁 124-127，2000。

措施，稱為行動研究法。」<sup>10</sup>

行動研究是要將「行動」與「研究」兩者合而為一，是一個創作與理論相互參照的歷程，目的在於及時的運用，透過不斷的反省、檢測，讓理論研究與創作彼此連結

<sup>11</sup>。劉豐榮（2004），認為行動研究法在藝術創作上的運用，可以分成下列五個階段：

1. 創作研究者可先「自我觀察與檢視」。
2. 尋找「欲探討之創作問題與方向」。
3. 思考計畫初步之「創作計畫方案」。
4. 進入「創作表現與實踐」歷程，實際行動並觀察。
5. 最後透過對創作成果不斷的「反省與檢討」<sup>12</sup>。

本研究將本著行動研究的精神與方法，針對本身創作過程進行探討，在行動過程中加以記錄、探討、分析，綜合成為有系統、有組織的創作思維與理論架構，以掌握個人的創作方向及目標，並試圖了解自我，進而反省與改善行動，在「創作行動」與「理論研究」交替或並行中互證檢討，以發現問題、研究問題到解決問題方式進行，反覆提出再修正與再發展，逐步提昇以達到最好的成果。

#### （四）圖像學研究法

圖像學(iconography)，是藝術品中圖像表現的意義。也是西方藝術學家和藝術史學者用來解釋造型藝術乃至於其他各類的造型活動的一門知識進路。圖像學還有另一種面相，它是一種致力於理解圖像意義內容，解釋圖像含意的歷史學方法。<sup>13</sup> 圖像學主要目的是發現和論釋作品中的象徵價值。這個象徵價值有時候甚至連藝術家自己都不自覺它的存在，或者與他原先所要表達完全不同，因此需要透過圖像學的研究，才能真正理解作品的真正意義。

德裔美籍的藝術史學家帕諾夫斯基(Erwin Panofsky)確立了利用圖像學來研究圖

---

<sup>10</sup> 李祖壽，《怎樣實施行動研究法》，台北市：教育與文化，417期，頁17-22，1974。

<sup>11</sup> 同註8，頁7。

<sup>12</sup> 劉豐榮，《視覺藝術創作研究方法學》，嘉義縣：嘉大視藝所，93學年度中南區視覺藝術研究所研究生論文發表會發表論文集，頁6，2004。

<sup>13</sup> 陳懷恩，《圖像學--視覺藝術的意義與解釋》，台北市：如果，15-16頁，2008。

像表現意義的方法。他認為圖像解釋學(iconology)的重點並非處理作品的形象，而是處理作品的主題和意義，對視覺藝術作品做歷史的調查研究，就叫做「圖像學」。Panofsky 將藝術作品的形象視為具備意義的一種語言，並將其區分為三種解釋意義層面。第一，是主要或自然的研究內容(Primary or natural subjectmatter)，由事實主題、表現主題合在一起，是圖像學以前的記述。第二，是次要或約定成俗的研究內容(Secondary or conventional subject matter)屬於傳統圖像學的解釋，第三，針對內在意義與內涵(Intrinsic meaning or content)，即新圖像學的研究範疇。因此圖像學家的研究工作可以分以下三個不同層次：

第一個層次：從藝術造形的線條，形狀，體積和色彩看出其自然意義的識別，這個階段進行的有點像是造形分析的工作。

第二個層次：研究中約定成俗的意義。這個判斷有時候需要配合其他的線索，例如從十三人在同一桌吃飯的畫面，判斷繪畫中的人物是基督，或是從畫面中的花的樣子判斷它是百合花，這個階段的工作稱為圖像分析。

第三個層次：圖像解釋學(iconology)或圖像邏輯的範疇。例如從一幅宗教藝術作品的圖像，分析解讀作品的意圖和蘊涵的有關神聖象徵的精神內容或內在意義。內在意義可以這樣定義：「統一隱藏在下面的原則，並解釋可視的事件和其可理解的意義兩者，並且甚至決定了這些可視事件如何最後產生的造形。」在瞭解造形產生的背景動機，和圖像相關的故事和寓意作為隱藏原則的表現之後，我們就可以把這些元素用「象徵價值」來詮釋。<sup>14</sup>本研究將藉由圖像學進行研究，分析圖像的存在意識及象徵意涵，綜合人類心靈基本傾向的熟悉，並基於創作者個人心理與觀感，解構圖像意識間的關連性。

## 二、研究步驟

綜合上述，根據個人藝術創作之模式，擬定研究步驟，在過程中仍採彈性循環方

---

<sup>14</sup> 林隆達，《山水畫論的符號與象徵學》水墨·新紀元論文集，台北市：師大美術系，頁 136，2002。

式進行。本創作研究的步驟與圖示如下：

### **（一）生命的體驗及感受**

對於生命中遇到的種種，不管是喜、怒、哀、樂，其中哪項，該有的情感，每個人都有，有些是自發的、有些是偶發的，生命中充滿這些不可知的未來，所以才有創新的可造力。檢視過往的創作，重新整理與檢討，基於對生命的體驗，從內在心靈的激流中整理並探尋，靜思觀照中感受的乃是藝術與生活、藝術與生命的關聯，由此基本點找尋適切的研究創作形式與內容。

### **（二）確立創作主題與方向**

將可發展的主題彙整分析後，草擬研究方向，與指導教授討論後，確立「存在·本我」這主題，讓畫紙中的藝術，融入生活經歷當中，使之相輔相成。

### **（三）資料的蒐集與彙整**

蒐集理論與意象的資料，比較各種視覺意象，收集所需理論文獻，從中分析擷取符合創作主題的知識，建構作品的創作思想與理論的基石，使整個創作的作品更多元發展，論文的研究更牢固。

### **（四）創作理念形成與實踐**

依創作理念將蒐集彙整的素材，先以作品構想及草圖，與指導教授共同研討創作方向的可行性。嗣透過實驗研究以最適切的媒材與形式轉化為具體形式呈現。在進行實踐過程中，並配合理論逐步建構。本階段是以反覆檢討修訂方式進行，先實驗再創作，先模糊而後聚焦，先出粗略到緊密，並時時將創作與論述交替印證檢討，逐步修整完成。

### **（五）討論與評析**

在作品創作與論文的形成過程中，不斷的透過與指導教授及同學共同討論與評

析，對未盡完善之處，經由再觀察與體驗及資料蒐集之步驟加以修正。

### **(六) 統整創作與理論**

將意象與理論的素材統整彙集、運用，不斷的省思和修正，再針對研究內容進一步的解析以組成新觀念、新結構、新創作，期使理論與創作理念相呼應。

### **(七) 階段完成創作與論文**

秉持相互印證的原則，先完成初步的創作與論文，與指導教授研討修正後，再進行下一階段創作與論述，逐步完成創作研究論述。

### **(八) 反覆反省、評析與再建構**

這是全程中重要的一環，針對創作與論文的密合度，反覆研究，從自我反省並與指導教授檢討改善後，再建構出更佳的作品，以「實踐、反省、檢討、改進」之螺旋循環進行、使創作研究盡善盡美。

### **(九) 作品展演、論文發表**

將個人創作研究之成果，作系統地整理，並與教授討論發表細節，籌畫個人創作的展演，以及發表創作之論文。

如以上的研究步驟及過程，並依照下列圖 1-1 進行研究與實踐：

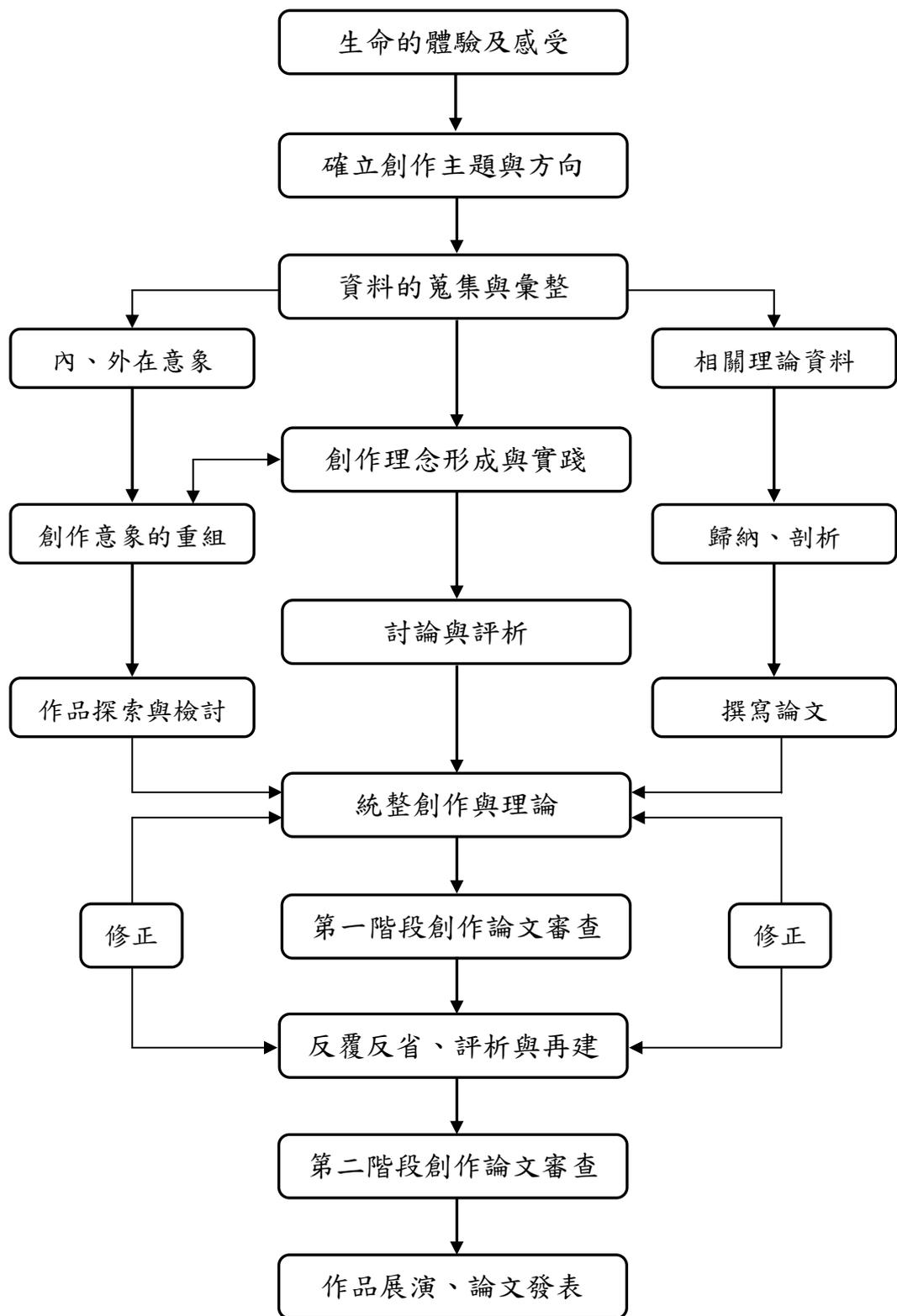


圖 1-1 研究步驟流程圖

### 第三節 名詞釋義

本研究以「“存在·本我”：人生的心靈圖像演繹」為主題，有下列幾個名詞須加以界定，逐次說明之：

#### 一、存在

「存在」一詞派生於兩個拉丁詞「ex」和「stare」。意思是說，自我意識、自我反省，通過對人個體價值的超越，通過創造、工作、愛和友誼而超然於自我之上。存在的意思，可分成兩種認知，首先就單純的意義來說，舉凡世界花草建築，飛禽走獸，只要是存在的，都可說是一種「存在」，甚至更淺顯的意謂「在那裡」的性質，別無它意。其次，把豐富的內容賦與「存在」，使它具有本質意義，更簡單的說，存在：就是合理推理能夠得到驗證的。<sup>15</sup>齊克果所談的存在，是強調意義的存在。他認為只有人能夠成為「存在者」（ein Existierende）因為只有人能夠實現他自己的存在。本研究中秉持的「存在」思維就是自我實現。

#### 二、本我

本我（id）是在潛意識型態下的思想，拉丁字為「it」，原德文字則為「Es」，代表思緒的原始程序--亦為人最原始的，屬滿足本能衝動的慾望，如飢餓、生氣、性慾等；此字為佛洛伊德根據喬治·果代克（Georg Groddeck）的作品所建。構成本我的主要成份是天賦（生、死）的本能，是與生俱來的，亦為人格結構的基礎，日後自我及超我即是以本我為基礎而發展。本我的目的在於遵循享樂原則，追求個體的生物性需求如食物的飽足與性慾的滿足，以及避免痛苦。

#### 三、人生

人的一生，人活在世上。唐白居易與元微之書：「人生幾何？離闊如此。」初刻

---

<sup>15</sup> 蔡美珠，《齊克果存在概念》，台北市：水牛圖書，頁3，1986。

拍案驚奇卷一：「單道著人生功名富貴，總有天數，不如圖一個見前快活。」在生死哲學這門學問裡，把生活與生命看作是人生裡不可分的兩大部分；而人生包括「生命」與「生活」兩大方面。「生命」是人生的存在方面，指生命體的存活過程；「生活」是指人生的感受方面，是人們當下此在的活動與感覺。<sup>16</sup>人最根本的需求，便是必須仰賴生命賴以生存，如果沒有生命，那來的安定生活？現今社會裡，全球的自殺率高漲，人們開始認為生活無意義，導致在生命的價值觀上出現了極端的表現，所以尋求生命的價值與生活的意義，是整個二十一世的重要的人生課題。

#### 四、心靈圖像

心靈的顯現對應於整個時代的潮流有著密不可分的承接性，藝術家透過創作的同時將內心的壓抑、不滿…等，轉化為各種類型的創作符號，從自創的桃花源世界裡隱蔽真我的情緒，造就屬於這個時代的精神意義與不同類型的繪畫面貌。心靈現象也存在於記憶、直覺、情感流露、行動…等都和意志行為的影響因素有關。心靈的本質在於對特種內在與私有的對象的冥想的覺醒(Contemplative awareness)，在於象徵(或符號化)、抽象、使用語言的能力。<sup>17</sup>

圖像是人對視覺感知的物質再現，早期的產生大多屬人為創作，如手工繪畫，可以記錄、保存在紙質媒介、膠片等等對光信號敏感的介質上。近代科技進步，更多圖像的收集便可以由光學設備獲取，如照相機、鏡子、望遠鏡、顯微鏡等，也可以隨著數字採集技術和信號處理理論的發展，越來越多的圖像以數字形式儲存。有些情況下「圖像」一詞實際上是指數字圖像，簡單的說圖像可說是人類所製作的意義傳達物、人類文化記錄者、藝術作品的符號。圖像學也是西方藝術學家和藝術史學者用來解釋造型藝術乃至於其他各類造型活動的一門知識。圖像學主要在關切作品圖像的認識與說明，其中包括作品描繪的人、事、物是什麼？圖像描繪形式以何為本？圖像中的人物又會是什麼概念的體現與擬人像？簡單的說，就是對作品圖像中的各種內容提出對應性的說明。又或者可以說圖像學在探究解釋那些驅策繪圖者的工作的動力，深入探討繪圖者通過主題與形象所要表達的意義。<sup>18</sup>

<sup>16</sup> 鄭曉江，《中國生命學》，台北市：揚智，頁 2，2005。

<sup>17</sup> 周勳男、高俊一譯，《心靈哲學 Philosophy of Mind》Jerome A. Shaffer 著，台北市：幼獅，頁 5，1983。

<sup>18</sup> 同註 13，頁 103。

## 第四節 研究範圍

本創作研究定義在「“存在·本我”：人生的心靈圖像演繹」的探索，把人生融入藝術中，探討隱藏在人生各種皮相之下，內外在隱喻的創作過程，期望藉由創作與理論的實踐，找尋一點關於人生哲理，是與否的解析。研究範圍是由個人本身的思維為出發，擴展到整個社會常態、時代變遷、價值觀改變以及生與死的過程，探究生命歷經的過程，對事物的情感變化，轉為對創作的原動力，以達到更進一步的重生與境界。

### 一、內容範圍

本研究範圍界定在個人的生活上，以及對事物的想法，大致歸類有下列幾點：

#### （一）人與人的面具文化：

人際關係不管是在什麼行業或年齡都是一門大的學問，人們為了確保自身對外的良好關係，在周遭建築起一層層的防護罩，像是戴著面具防衛的機制，也可以說是面具文化。當然這種面具文化不只是人對人，即使面對自己，也可能戴著面具而不自知。

#### （二）內在思緒的探討：

如果把面具從臉上卸下，那麼隱藏在裡頭的，可能就是真正的自己，如果更深一步的探討，可以說就是所謂的內在思緒。自我對外真正的看法，在心境上的轉變，是一種認識自我的過程，對原始生命追求的自由自在，在這個研究範疇裡，清晰可見。

#### （三）無形的束縛：

佛洛伊德認為人格或人的精神主要分成三個基本部分，即本我（id）、自我（ego）和超我（superego）。…餓、渴、睡、性等，其中性慾佔主導地位（本我）。但本我往往受到道德、社會法規等現實條件的制約（超我），受到壓抑得不到紓解的衝動而

透過夢、失語等形式來尋求滿足（自我）。<sup>19</sup>依據佛洛伊德的潛意識理論，這些就是附加在眾人身上的道德文化，像被無形的線，綁住一般所造成的束縛。

#### （四）虛無世界的藝術：

越落後的地方，宗教就越興盛，因為地方的不安定，造成人心更加的動盪不安，所以爲了彌補世人不完整的內心，對神鬼的崇拜成爲一個社會、一個國家不可缺的要素，佛祖、觀世音、媽祖、城隍爺、黑白無常、鍾馗…等，是尋求心靈安定的一種無形寄託。

#### （五）生命的洗禮與重生：

生命有兩個階段，一個是生、一個是死。生不一定是指生命的誕生，死也不一定是生命的終點。研究者認爲，重生應該有兩種，一種是生命的重來，一種是觀念、想法的重新來過；對人不同的思維，對事各方面的省思，對物的重新解讀，在藝術的洗禮之下，這又是另一個面貌的人生詮釋。

## 二、媒材範圍

本研究係以衍自中國的水墨、宣紙與顏料媒材爲主，並混合其他不透明色彩爲輔，研究過程心也嘗試以布作爲表現的實驗，另外，當然也融合了西方繪畫的相關彩繪技法，試圖能完全表現出心中的意象與情感。

---

<sup>19</sup> 維基百科：「佛洛伊德」<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E4%BD%9B%E6%B4%9B%E4%BC%8A%E5%BE%B7>

## 第二章 探究“存在·本我”的關係

佛洛伊德（Sigmund Freud）認為藝術是我們被壓抑欲望的昇華，欲望受到壓抑時就會產生幻想，從幻想回到現實世界的途徑，只有藝術之路才可行。簡單地說，就是藝術家解決心理痛苦時，所使用的方式為往幻想的藝術世界去實踐，「藝術是從幻想回到現實世界的途徑」（a path back from fantasy to reality）。每個對象對應於一定的情意感受，諸多感受所交織成的網絡形成了我們的具體生活，若說具體生活表示了我們的「存在」，那樣我們便做為感受者而存在<sup>20</sup>。藝術創作是將心靈意象視覺化的呈現，而有具體的論述才能呈現出創作的多元思想，創作的行動來自藝術的思考，藝術的思考來自各方學理。本章將透過「我思故我在」、「本我存在的意識與潛意識」、「圖像學的符號與象徵」及「“存在·本我”之創作系譜」等學理理論，實踐本創作研究。

### 第一節 我思故我在

法國哲學家笛卡兒（René Descartes, 1596-1650）之「我思故我在」（I think, therefore I am）是在說，我們可以懷疑身邊的一切，但只有一件事是我們無法懷疑的，那就是：懷疑那個正在懷疑著的「我」的存在；這樣才能肯定「我」的真實存在。<sup>21</sup>

#### 一、生命存在的論點

什麼是存在？人所處的當下，當下的時空，即是存在。元代王實甫的西廂記，張生即說：「惟願存在的人間壽高，亡化的天下逍遙」如果生命是可貴的，死亡是神聖的，則這句話是傳統以來，許多中國人的共同的『存在主義』。<sup>22</sup>

存在主義（Existentialism）是法國二十世紀第二次世界大戰後，所發展出的流派，

<sup>20</sup> 勞思光，《存在主義哲學新編》，香港：中文大學，頁 158，1998。

<sup>21</sup> 維基百科：「我思故我在」<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%88%91%E6%80%9D%E6%95%85%E6%88%91%E5%9C%A8>

<sup>22</sup> 林美惠，《朱子學與死亡倫理現象學》，台南市：復文，頁 47，2010。

去除了百年來一直存在的神授人權思想，人有自主性的獨立，同時也相對擁有孤獨感，它主要核心思想，在於「人的存在，是出於對本身的自覺」，人的終極目標是找尋自己存在的意義，或是相信天授予人必然的存在目的，而人終其一生，就是為了完成自己的使命而存在。<sup>23</sup>何謂「存在」？古希臘文對「存在」的字義解釋是「彰顯自己的事物」或「讓事物自己說話」。<sup>24</sup>存在主義是一切以「存在的經驗」為依據，它是經驗主義，是非理性主義，存在主義強調人類的痛苦、掙扎、失敗、死亡…，並認為人無天性，無固定本質；所謂人的本質就是「自由」。<sup>25</sup>今日存在主義之所謂「存在」，是指「人存在的方式」，人之「自我實況」。<sup>26</sup>它以人為主軸，以存在為前提，真正的存在，就是要照自己的意志而生活。「存在」也可以說，是一種選擇自己的可能，當我們尚未成為我們自己，就要先選擇想成為什麼人。藝術家的一生，就像他們不朽的作品那般的精采多姿，而他們作品的背後也都有著感人的故事，至情至性、至誠至真的反映出個體與環境所產生的火花，突顯了人的「存在」並無法侷限於單一問題：人的出生，以至於生、老、病、死的生命週期，以及人與人之間互動。

## 二、自我存在觀思想

齊克果（Søren Kierkegaard, 1813~1855）所談的存在，是存在意義。他的「存在」是針對人自己的生活，就是自我的積極參與，自我選擇的生活道路；強調自己的獨特性，與其他一切存在所不同的個體，不能忘記自己是一個生活的人。<sup>27</sup>因為，只有人，才能夠成為「存在者」，只有人，才能夠實現他自己的存在。沙特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）說：「存在先於本質」，究竟是什麼意思呢？是指這世上根本沒有所謂客觀的本質，「本質」都只是由人的抉擇而決定的。認為「人首先存在著，面對自己—然後界定自己」，亦即人在存在中去決定自己的本質，而不是在存在以先已有固有的本質，這就是存在先於本質的意思。存在主義者將價值之源歸於「主體」，亦即是「歸於

<sup>23</sup> 梁祥美，《存在主義》松浪信三郎著，台北市：志文，頁 63，1990。

<sup>24</sup> 田台鳳，《道極觀：揭開萬物的面紗》，台北市：文史哲，頁 61，2008。

<sup>25</sup> 陳壽昌，《存在主義解析》，台北市：幼獅，頁 14，1976。

<sup>26</sup> 國家總動員委員會，《存在主義之研究》，頁 3，1960。

<sup>27</sup> 鄭芷人，《生命之河：生命與生命哲學》，台北市：文津，頁 81，2010。

自我」。<sup>28</sup>現代的社會裡，傳統的文化及道德觀，把人們箝制，人便無法照著自己的意志生存，所以那時便失去了自我，如果要評價一個人的價值，是要評價他的所作所為，而非評價他是個什麼樣的人。人的「存我」就是自我做決定的能力，人因為藉著自由意志決定行動，才不會受限於外在現象或著味於真相。德國哲學家海德格(Martin Heidegger, 1889~1976)在論述人的存在，將其分為非本真的存在與本真的存在。所謂「非本真的存在」是指當人的實存必須依附在社會和群體之中，每個人成為他人，沒有人是他自身。我們開始感到不安，並對自己的存在提問，這種不安是把我們導向本真的存在動力。<sup>29</sup>他認為唯有自然存有的開起，才能真正實現人存有的意義；用創造行動去體會、回應存有的意義，存有的意義才能彰顯，而藝術是一種創造，創造就是來彰顯存有的消息，藝術作品除表現個別主體特性之外，也應表現出「道」的召喚，這也就是存有的意義。<sup>30</sup>因此，在我們所能自我籌劃的存在方式與未來，就是一種「有能力自我確定的存在」。

藝術創作是滿足人類感覺自己是世界本質的手段，不是現實生活的反映；藝術創作對於作者來說，是未完成品，只有通過讀者的閱讀，藝術品才能存在，正是讀者賦予藝術生命，其作品只是一種召喚，藝術作品的價值，就在於召喚自由，使人的自由本質得以實現。沙特把美學問題看做有關人、人的命運、和人的自由問題。人有按照自己的意志塑造自身的選擇自由。人是由自己造就成的東西，人的審美活動，就是這種絕對自由的創造活動。<sup>31</sup>法國藝術家高更(Paul Gauguin, 1848-1903)晚年的名作「我們從何處來？我們是什麼？我們向何處去？」道出了人的一生的最本質的問題，從嬰兒的呱呱墜地，學習走路與說話，進入青春歲月以至年華老去，過程中歷經人間的悲歡離合、喜怒哀樂，企圖呈現人們對於外在廣闊世界、內心無垠自然的思索與觀照，這張作品與存在非常相關，其意涵更讓人深深省思，在意義上，有其不謀而合的地方，同樣對人、對生命發出懷疑的問號，讓人們不管在什麼時代，都會對生命重新探討與思慮。

---

<sup>28</sup> 香港中文大學，《存在主義新編》，香港：中文大學，頁 143，1998。

<sup>29</sup> 滕守堯，《海德格》，台北市：生智，頁 71-6，1996。

<sup>30</sup> 沈清松，《現代哲學論衡》，台北市：黎明，頁 440、441，1985。

<sup>31</sup> 維基百科：「存在主義美學」

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%AD%A8%E4%B8%BB%E7%BE%A9%E7%BE%8E%E5%AD%B8>

## 第二節 本我存在的意識與潛意識

拉岡駁斥笛卡兒所謂的「我思故我在」的觀點，提出了「我在不思處，我思我不在」的論點，意思就是說：「只要『我』是我的思想的玩物，『我』便不存在；我不覺得『我』在思考時，我才能真正思考『我』的存在。」<sup>32</sup>於是我們若欲了解自我內在，即必須重視夢境及潛意識。本創作研究，有關心理學的觀點，主要藉由佛洛伊德、榮格的潛意識及拉岡的精神分析理論等為解說綱要，作為本研究作品內容分析闡釋依據。茲分別敘述如下：

### 一、佛洛伊德-心理意識分析

#### (一) 佛洛伊德的人格理論

精神分析學佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)在人格結構中提出人格是由本我(id)、自我(ego)、超我(superego)三個部份組成<sup>33</sup>。本創作研究，係以「存在·本我」為創作主軸，在此，僅論及「本我」的相關理論。

「本我」亦作原我，是人格系統中最原始、最隱私的部分，它處於潛意識的深層，是由先天本能、基本慾望所組成，如飢、渴、性，是人格中最黑暗的不可靠近的部份，是儲存心理能量的地方，與肉體聯繫著，肉體是其能量的泉源。它與外部世界不發生聯繫，只受一種願望支配，也就是遵循快樂原則，滿足本能的需要。當我們面臨飢餓時，便會聯想起食物，即產生食物的記憶意象，在某程度上它企圖消除我們對飢餓的緊張，這是屬於本我的反射性活動，但這活動並無法真正消除飢餓，便形成了第二種心理系統，即自我。

藝術作品即解釋為本我，快樂原理的代用形成或是代用滿足，而藝術家在種種欲望受到壓抑時，無意識的心理領域就會通過抑制的限制而出現，此時就會透過昇華來

---

<sup>32</sup> 能指與所指：崇拉岡到羅蘭巴特：<http://www.wretch.cc/blog/odette/4651006>

<sup>33</sup> 劉紀惠、廖朝陽、黃宗慧、鞏卓軍譯，《拉岡精神分析詞彙》狄倫·伊凡斯著，台北市：巨流，頁86-87，2009。

將其幻想和欲望表現出來，這種昇華受到超我的指示，會將本我的原慾變形成社會所能接受的作品，這就是替代（displacements），其作品可以自然地保存著與本來的欲望同性質的東西。對於藝術，佛洛伊德曾在許多文章中提及對藝術的觀點，「在本質上，藝術家乃是一個逃避現實的人，因為他無法與本能滿足的受阻取得協議，於是他轉而進入幻想世界，讓他的性慾及野心在其中馳騁。但他也發現一條由其幻想世界返回現實世界的道路--藉其特殊稟賦將幻想塑造成另一個『新現實』，而使人們認為他的幻想產物乃是現實生活有意義的反映。因此，他利用這種捷徑實際變成他渴望成爲的英雄、國王、創造者及其他角色，而不必實際去變動外在的世界。而他之所以能夠如願，是因為其他人像他一樣，對現實的阻礙具有同樣的不滿。」<sup>34</sup>所以藝術是用來滿足與引起觀者共鳴的產物，就如現今許多藝術家爲了訴說自身的意念，隨著時代的變遷，利用新的形式與媒材、開拓更寬廣的藝術視野，讓更多人可以看見自己。本創作研究在創作動機發想時，也是循此模式來進行自我感受的轉化，將衝動、情緒等情感層面，透過象徵化轉化成爲畫面元素，在前述之佛洛伊德的觀點中，較傾向「本我」，在畫面上會以超現實的形式來表現，並且使用暗示的手法。

## （二）被壓抑的人格潛意識

佛洛伊德認爲：「壓抑是整個心理分析架構的基石，是建立在他觀察到一些存在我們腦海裡的事件、感覺、情緒、念頭等內容，可能會被意識駁斥或排除，只能以偽裝的形式顯現，就像夢、一些身體心理症狀、說溜嘴、脫口而出，或誇大的性格特質等。」<sup>35</sup>在孩童尚未建立世俗的道德文化時，父母親會扮演「超我」的角色，對其進行制約，並壓抑其藏在孩童潛意識裡不當的欲望，之後隨著時間的流逝，社會規範和道德的約束，人性中被壓抑的原始欲望，並不會就此消失不見，而是逐漸被藏到意識的最底層，甚至進到潛意識的領域；在制約過程中，當然也有可能因爲內、外在的衝突，而造成孩童個性的不正當性，佛洛伊德認爲這些根於幼年經驗的衝突，就是之後

<sup>34</sup> 王溢嘉，《精神分析與文學》，台北市：野鵝，頁 32，1989。

<sup>35</sup> 汪淑媛譯，《佛洛伊德與偽記憶症候群》菲爾歐·摩倫著，台北市：貓頭鷹，頁 90，2002。

造成性格困擾的主要原因，這些衝突，尤其是社會不允許之下，常常被壓抑在個人的潛意識裡。人們爲了已經被壓抑的意識，尋求可以釋放的管道，在藝術、文學等方面，便時常可見到被壓抑的題材，創作者共同透過作品，抒發內心抑鬱寡歡的情感，和肯定自我存在的價值。

對於藝術，佛洛伊德曾在許多文章中，提及對藝術的觀點，「在本質上，藝術家乃是一個逃避現實的人，因爲他無法與本能滿足的受阻取得協調，於是他轉而進入幻想世界，讓他的性慾及野心在其中馳騁。但他也發現一條由幻想返回現實世界的道路--藉其特殊稟賦將幻想塑造成另一個“新現實”，使人們認爲他的幻想產物，乃是現實生活有意義的反映。因此，他利用這種捷徑，實際變成他渴望成爲英雄、國王、創造者及其他的角色，不必實際去變動外在的世界。而他之所以能夠如願，是因爲其他人像他一樣，對現實的阻礙具有同樣的不滿。」<sup>36</sup>佛洛伊德認爲藝術是用來滿足與引起觀者共鳴的產物，就如現今許多藝術家爲了訴說自身的意念，他們隨著時代的變遷，利用新的形式與媒材、開拓更寬廣的藝術視野，讓更多人可以看見自己。

## 二、榮格的心理分析

分析心理學榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961），也是佛洛伊德的弟子。他的思想充滿神秘主義，將有關宗教與靈魂、東方思想等佛洛伊德忽略的重要問題，引入心理分析的領域。雖然他的理論有時陷入缺乏科學論證的質疑，但無法抹煞他的集體潛意識、原型與原始意象、個體化過程、心理學類型等理論對現代人類靈魂探索的貢獻。榮格將人類靈魂的結構，分成三個層次：意識（Ego）、個人潛意識（Unconsciousness）與集體潛意識（Collective Unconsciousness），他認爲個體完整的靈魂是由這三部分相互作用構築出的。榮格重要的理論核心爲集體潛意識與原型，他認爲潛意識有兩個層面：「個人潛意識」和「集體潛意識」。「個人潛意識」的內容是「情結」（complexes），是一種具情緒色彩的關連意念的聚集，大部分是個人的，也有部分是來自人類集體的經驗，情結部分是意識的，也有部分來自集體潛意識；「集體潛意識」的內容是「原

---

<sup>36</sup> 同註 34。

型」(Archetypal)，是心靈運作、人格完美和內在轉變的終極泉源，是人格中最深刻、最有力的部分，是幾千年來人類祖先經驗的積累所形成的一種遺傳傾向，這些遺傳傾向被稱為「原型」。藝術乃是一種內在的策動力，它抓緊個人，並使他成為他的工具。榮格還認為藝術家是具有雙重性格的人，藝術家個人與作品的關係並非完全吻合，甚至有某種分裂的傾向，並指出藝術家創作的價值應該表現在自我超越之中。<sup>37</sup>

藝術品乃是人類的精神或心靈所發出的心聲，它所代表的是藝術家所生存社會的需要，並非是個人生活領域裡的東西。藝術家並非具有自有意志，尋求本身目的的人，他只是讓藝術經由他，而實現目的的手段，正如榮格所言：「藝術是一種天賦的動力，它抓住一個人，使他成為它的工具。藝術家不是擁有自由意志、尋求實現其個人目的的人，而是一個允許藝術通過自己實現藝術目的的人。」<sup>38</sup>創作靈感是來自生活中，尋找與自身創作相通的元素，如：人與自我、人與人、人與命運，或人與天，或人與神的矛盾現象。創作的根源，是來自人類的靈魂，當人格朝「個性化」發展時，除有助於身心的健康、人格的完整外，也使本創作研究，在藝術表現上更有信心地朝著「個人化」邁進，透過身、心、靈的反覆建構，提升技巧和創造美感的形式，將自身的情感、思想和記憶連結，期望能創造出有靈魂與生命的藝術作品。

### 三、拉岡的精神分析

法國精神分析學家拉岡(jacques Lacan, 1901-1981)在其「鏡像階段」(The Mirror Stage) 論述裡指出，小孩約在六個月大的時候，對自己的身體統合能力還沒有建立完成，但視覺系統已經建立，他在鏡中看到自己的完整影像，從認同鏡中形象來建立自我的基礎。<sup>39</sup>簡單的說，嬰兒面對鏡中自己的影像，認為自己便是鏡子中所呈現出來的那個樣子，迷戀、滿足於自己在鏡子中的那個「完整的」自己，初步建構所謂的「自我」。亦指「自我」的結構化，是自己第一次將自身稱為「我」的階段。<sup>40</sup>

<sup>37</sup> 常若松，《人類心靈的神話--榮格的分析心理學》，台北市：貓頭鷹，頁 124、129-133、315-316，2000。

<sup>38</sup> 鴻鈞譯，《榮格分析心理學--集體無意識》榮格著，台北市：結構群，頁 21，1990。

<sup>39</sup> 李幼燕，《欲望倫理學：佛洛伊德和拉康》，頁：96，1998。

<sup>40</sup> 王小峰、李濯凡譯，《拉康：鏡像階段》福原泰平著，石家庄：河北教育，頁 63，2002。

拉岡所提出的心理結構，與弗洛伊德的人格理論--本我、自我、超我，有所不同；拉岡在心理結構加入了主體角色，鏡像階段裡的實體鏡子後來發展為一個象徵，則被用來解釋主體內部，與主體和主體間的認同關係。從結構學角度出發，拉岡把人的主體性分為三個層次：想像界、象徵界和實在界，這三界也可被視為主體性發展的三階段。想像界源自於鏡像階段，是指主體對任何對象的認同，都是一種想像關係。從想像進入到象徵階段的關鍵，在於語言的掌握。象徵界所指的象徵包括：邏輯（數學、語言）、社會和文化。拉岡對於實在界的定義模糊，簡略的說，那是超越主體之外，屬於本能慾望的範疇。這三界相互交織一起，且重疊存於主體內。<sup>41</sup>

佛洛伊德探討人類的潛意識，探究自我、本我、超我，而榮格繼續將潛意識推演，將其分為集體潛意識與原型；在拉岡的鏡像理論，說明對潛意識進行結構性的解讀，而不像佛洛伊德以「自我」作為潛意識的指導原則，對於拉岡的精神分析理論、自我心理學，在美國文化的結合之下，破壞了弗洛伊德的原創性。

---

<sup>41</sup> 王國芳、郭本禹，《拉岡》，台北市：生智，頁 166-175，1997。

### 第三節 圖像學的符號與象徵

圖像是歷史的遺留，同時也記錄著歷史。藝術的表達方式不斷地隨著時代而有所改變，而這些改變開拓了新的途徑，也擴展了人類對藝術的視野。黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）認為藝術、宗教和哲學都一樣，是絕對精神面的一種具體表現。<sup>42</sup>藝術是將宗教、哲學、政治、法律及社會組織等一切人類活動的產物，視人類「精神」與「觀念」活動具體化的表現，藉由藝術的「形式」來表現，也就是形、色所呈現的作品，來表達其精神和觀念。

#### 一、圖像學的想像意涵

圖像（icon），代表所標示的東西與其主體之間相酷似，而且標示物與被標示物之間的關係，不帶武斷與任意的性質，就如同人在照片中的圖像和本人之間是極相似的，看到照片就像看到他本人一樣，這個圖像也就代表了這個人的符號。電視的視覺符號也是利用許多圖像類的信號，自然而逼真的拍攝剪輯成影片播放，也往往使人錯把「逼真性」當作「真實性」，所以電視表現上，經常利用符號的「意符」與「意指」之間的相近似，栩栩如生的將事物呈現出來。<sup>43</sup>德國人潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）的圖像學理論主要是以史學研究的角度出發，並在著作《視覺藝術的意義meaning in the visual arts》導論中「談藝術史為一門人文科學the history of art as a humanistic discipline」提出他對藝術史問題所提出的三個論述。而圖像學事實上是潘諾夫斯基為了了解「什麼是藝術？」或「什麼才是藝術品？」所架構出來的觀點，是他看待藝術品的態度，認為藝術或藝術作品應具備三個要素：形式、主題象徵、文化意義。

國內圖像學領域研究學者陳懷恩，對於圖像學之定義為：「圖像的象徵，並非完全符合既定的意涵，需要整體觀照後加以判斷，並且會隨著國情文化時代之差異而有

<sup>42</sup> 劉思量，《藝術心理學》，台北市：藝術家，頁 26，1998。

<sup>43</sup> 林敏智，《顛覆符號思考與視覺的狂想者--達利》，台北市：台灣藝術大學書畫藝術學刊，1 期頁 289-290，2006。

所變化。其意義可能是相當對立的或者同時具有多重意義的。」圖像學 (Iconography) 圖像學的字尾graphy，源自希臘文「graphein」指的是描述性的東西；圖意學的字尾logy，源自希臘文「logos」，則指的是詮釋性的東西。1955年潘諾夫斯基將圖像學的研究，分為：前圖像學的描述 (Pre-iconographical description)、圖像學分析 (Iconographical analysis)、圖像解釋學的闡釋 (Iconographical interpretation) 三個階段。首先，前圖像學的描述--通過感官、人性、世界觀來掌握藝術家作品的現象層意義；其次，圖像學分析--掌握作品的含層意義；最後，圖像解釋學的闡釋--掌握文件意義，實際的意義或內容。觀看者的興趣會從圖像學的含義轉移到把圖像作品作為時代認知的紀錄。同時也用「圖像解釋學的闡釋」來取代「廣義的圖像學分析」，解釋原則的部分也更為環環相扣。圖像研究者首先當然得直接面對視覺形式，描述在不同歷史情境下所產生的各種差異形式以及其表現樣態，認識各種形式所表現的對象和事件；其次，研究者應當分析研判這些對象和事件所要表現的各種特定主題或概念；最後則就各種特定主題或概念進行解釋，洞察藝術家所表現出的人類精神基本傾向。<sup>44</sup>

圖像的視覺語言，生活中的每天都充斥著許多由影像所建構而成的「事件」，而「事件」就靠著圖像、符號的建構與解構、象徵與暗示的方式來傳遞「意義」。藝術家透過某種具體的藝術形式，一則呈現作品的主題；一則透露創作者的意識層面與內在品格的那種心靈與創作時的內轉思維，所呈現微觀的自我存在意識，及人與社會的認同與關懷，亦為一種「存在意識」的「自我實踐」。當藝術作品中的圖像元素（造形、色彩、線條、構圖、主題等）被賦予符號化的意義時，圖像元素不再被鎖定於作品之內，或只為原初創作的內在目的而服務。因符號意義的賦予與轉換，圖像元素同時也納入語言的溝通系統，做為藝術家、大眾與評論者的橋樑。這個轉化的過程，產生一個很重要的效果，亦即藝術成為一套可溝通的意義體系，它既有內部的邏輯運作，又不封閉自我而獨立於其他社會。因此，圖像元素的詮釋，呈現多層次的意涵。一個符號的指涉，在特定社會條件下不斷的被挪用、轉化，並與其它媒介產生共鳴。<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> 同註 13，頁 149、236、284-285。

<sup>45</sup> 廖新田，《臺灣美術四論》，台北市：典藏藝術家庭，頁 167-168，2008。

本創作研究，透過進一步釐清，與尋找圖像背後所延伸的歷史文化脈絡及個人獨特經歷，不斷交替辯證拉扯之下的解離與澄清，拼湊、堆疊眾多重複性的符號，透過無意識的身體行為去記錄當下的每個時間，在筆尖所遺留下的心靈現象痕跡。本創作研究作品，從自身的角度，從生活中的小細節去引發靈感，增強心理層面的意義，成為我的創作語言符號。

## 二、符號象徵的現象分析

交際的過程中，通過某種有意義的媒介物，傳達一種信息，這個「有意義的媒介物」就是符號。「符號」(symbol)通常可在作品中發現，如數字、圖形、影像、標誌等，然後進行視覺的「表達」(express)或傳遞所指「意義」(significance)。<sup>46</sup>「符號學」源於語言學，符號與圖像研究是以互補的模式在演進著，圖像辨識畫面的內容，探討與分析畫面的內在意義，而符號告訴我們象徵的意義。符號學研究的事物，也就是符號的本質、符號的發展變化規律、符號的各種意義以及符號與人類多種活動的關係。在符號學者眼中，人作為文化的創造者，其創造活動雖然是始終離不開主客觀的物質和精神條件，但是，人可以藉助於各種符號，在人加以想像和詮釋的範圍內，以符號為手段，去建構新的文化，並以此來不斷補充和擴大人類原有的世界。在這個意義上說，人在實際上就是一種創造和使用符號的動物。換句話說，人的創造固然離不開思想、語言和各種物質因素，但是，在創造過程中，人始終都離不開符號，人始終都要把它內在的和外在的因素比做符號，然後再賦予一定的意義。<sup>47</sup>

象徵(Symbol)，這個字並無統一的解釋。在一般英漢字典中，我們可以發現有「象徵」、「符號」、「記號」不同說法。象徵從西方源學，象徵(Symbol)一詞來自拉丁文的「symbolum」，更古老的根源則是希臘文的「συμβολον」(圖像、記號)和「συμβαλλειν」。「συν」(syn-)是「共同」之意，「βαλλειν」(ballein)兼有丟擲或繪製等多重意義，組合後有「並置」或者

<sup>46</sup> 俞建章、葉舒憲，《符號：語言與藝術》，台北市：萬象，頁19，1992。

<sup>47</sup> 高宣揚，《當代法國思想五十年》，台北市：五南，頁285，2003。

「相符」的意思。希臘時期，斯多葛學派認為「象徵」是一種哲學或神學真理的隱匿式說法，和譬喻的意思相同。因此，對經典和文本所作的象徵解釋，就是要超過經文敘述事物的表面意義和歷史意義，直接揭露其精神意義。象徵在古羅馬時代則是「記號」的同義語，中世紀和文藝復興初期則多以「圖像記號」之意來理解象徵。無論作為記號或者圖像記號，象徵總是「象徵著什麼？」或者「什麼的象徵？」的簡語。<sup>48</sup>

「象徵不是一種用來把人人皆知的東西加以遮蔽的符號。這不是象徵的真實涵義。相反，它借助於與某種東西的相似，力圖闡明和揭示某種完全屬於未知領域的東西，或者某種尚在形成過程中的東西。」<sup>49</sup>

象徵不僅是符號更是一種超驗功能，它源於心靈的潛意識內容，通過藝術、文學等演化生物的本能；而創造性的幻想可延伸出超越個人的能力直到更遠古的原始精神，也正是潛意識的基礎，具有創造性和獨立性；窺見和發現隱藏的許多心理原型，原始意象如何源自幻覺和內心經驗由內心的體驗產生幻想，使意象在意識和無意識之中產生，進行不由自主的藝術行爲。同時藝術作品也超越了個人以直指藝術家的心靈並對外在的對象說話。美國女哲學家蘇珊蘭格（Susanne K Langer, 1895-1982）所下的定義是「藝術是創造那能象徵情感的形式。藝術創作過程中，藉用具體真實的情感進行情感概念的抽象，抽象出的形式變成爲情感符號。」她指出藝術創作活動就是在製造情感的符號，而符號的意義則是任何我們能藉之造成抽象作用的設計，因此對蘭格來說，藝術的主要特徵在藉抽象形式來象徵情感的一般結構，符號是與情感的形式相似的，所以藝術品是代表情感呈現的符號，藝術創作的過程就是在製造這種符號。她還說：「符號是任何我們能藉之造成一種抽象作用的設計。」在符號分爲論述性的與呈現性的兩大類。前者屬於語言。而呈現性的符號主要指的是藝術。它與其所象徵的情感是不能分割的，這是藝術最明顯的特徵。當然，它只能顯示（show）而不能說（say）出來他所象徵的究竟是什麼，用藝術品來象徵情感與用概念來談論情感是

---

<sup>48</sup> 同註 13，頁 128-129。

<sup>49</sup> 史德海、蔡春輝合譯，《榮格心理學入門 A primer of Jungian Psychology》，C. S. Hall & V. J. Nordby 著，台北市：五洲，頁 142，1988。

截然不同的。<sup>50</sup>

象徵是藝術家傳達情感及表達意念與意指的手法，藉由內容形式的營造提供觀看者想像思考的空間。用藝術符號來表達情感的象徵性，才能精確的創作出來，產生大眾的共鳴感，創造符號的過程，當代藝術家有了更自由與寬廣的思維空間來創作，筆下的形象因而多變，指涉的意義也呈現多樣的表現，藉由符號的簡潔性開拓了以少勝多，以虛帶實、以形帶意的創造功能與欣賞功能。用當代藝術符號表現，可藉指涉意義來象徵或取代本身的意念想法，理念的呈現顯得更完整，更能精確體現創作者情感原貌，形成畫家自己獨特的藝術語言，而不再只是傳統藉物像再現的風格，讓人耳目一新。藝術家描繪的物象卻並非「真實」的，是藉由物象的「再現」（represent）表現出來而已，而繪畫的特點則在於，能引起視覺感官的刺激、接收與思考，雖然繪畫不能作到如攝影般地呈現，但是卻能藉由視覺符號的特點來傳遞不同的感受。當面對時代的衝擊，我們在尋求創作時，除了在形式上必須有當代藝術的語言符號，更應該融入現代人的心理，探討內心深層的部分，才能產生與他人的共鳴。

---

<sup>50</sup> 劉昌元，《西方美學導論》，台北市：聯經，頁 188-189，1994。

## 第四節 “存在·本我”創作系譜

表現自我的「存在·本我」這議題，不是在本創作論文首次出現，而是從古至今，藝術家一直所努力的方向。創作系譜，就是在整理與「存在·本我」有相關創作的藝術家。以下是個人整理有關“存在·本我”之東、西方藝術家及其作品，並加以分析、敘述：

### 一、西方相關創作系譜：

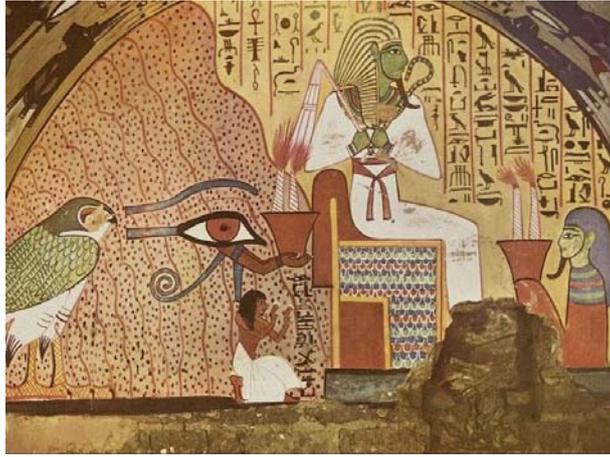
自遠古時期開始，人們有意識的、無意識的，以隱喻或暗喻的方式，將生命議題加入圖像中。二十世紀之初，弗洛伊德精神分析學，及超現實主義運動的興起，探索人類潛意識及本能，讓原始的衝動與自由意象得到解放；今日的二十一世紀，創作者在畫面上，直接用於表達自我的內在情感。

#### （一）埃及壁畫

埃及人，把死亡看作是一次危險旅途的開端，而不是生命的終點，並相信「死後世界」<sup>51</sup>的存在。對古埃及人來說，心臟記錄了一個人一生中的所有善行和惡行，一個人死後，在審判廳中會對他進行一場審判儀式，而他的心臟將被作為審判的主要依據。

埃及藝術獨特奇異的風格（圖 2-1）：畫面像中國畫不受透視侷限，其構圖在一條直線上安排人、事、物；人物依尊卑和遠近不同來規定形象大小，井然有序，追求平面的排列效果；注重畫面的敘述性，內容詳盡，描繪精微；表現方法是人物頭部為正側面，眼為正面，肩為正面，腰部以下為正側面；象形文字和圖像並用，象形文字敘述的是地府導引書，指示死者在復活後，能順利前往幽冥界，寫實和變形裝飾相結合，具有強烈的裝飾效果。

<sup>51</sup> 古埃及人相信人死後靈魂依然存在，必須保留身體以保證靈魂擁有自己的居所，所以發明了屍體防腐術和木乃伊。他們認為人死後，阿努比斯（Anubis）會用天枰稱量他們的心臟以判斷其善惡，決定靈魂是往死後世界，還是被毀滅。有一本古書記載了一段對人死後復生的描述：「你的肉體將會活過來，你的骨頭會把你的身體支撐起來，你身體的各部分器官都將重新為你組合在一起。」維基百科：「埃及神話」 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%9F%83%E5%8F%8A%E7%A5%9E%E8%AF%9D>



▲圖 2-1 埃及壁畫，B.C. 14~16 th

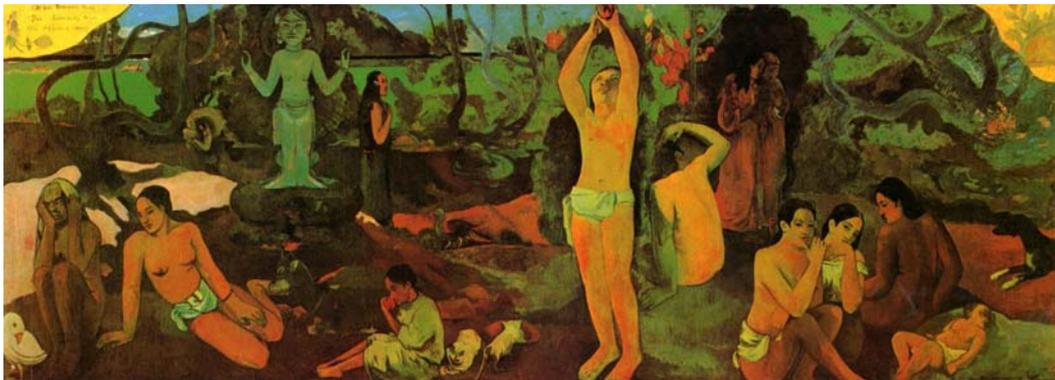
## (二) 高更 (Paul Gauguin, 1848-1903)

高更追求東方繪畫的線條及明麗的色彩，他的作品趨向於質樸「原始」的風格，以濃厚的主觀色彩和裝飾效果，描繪別人所沒發現質樸的原始美。在晚年時期，生存的意義「我們從何處來？我們是什麼？我們往何處去？」（圖 2-2）困擾著高更，而這個問題的答案，今日可以從他的畫作中之形體、色彩去找到。

「我們往何處去？」一個瀕臨死亡的老婦，一隻荒唐的怪鳥。

「我們是什麼？」日常生活中，人本能的自問，這一切究竟為的是什麼？

「我們從何處來？」是小溪？是童年？還是社區生活？<sup>52</sup>



▲圖 2-2 高更，《Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?》  
油彩，139 × 374 cm，1987

<sup>52</sup> 視覺素養學習網--後映像主義時期「高更」  
<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-wt/gauguin/gauguin-02.htm>

### （三）克林姆（Gustav Klimt, 1862-1918）

克林姆奧地利畫家，他的畫作具有象徵性和裝飾性的特色，擅長表達人體，以人體做為象徵的媒介，運用幾何形體、色彩的裝飾功能，充份表達「人生」的喜、怒、哀、樂、愛、怨、怯、恨…等一切內、外在的感官。他的作品四大主題--愛、性、生、死，在「愛」和「性」背後，隱藏著由生到死，由死到生的輪迴宿命。

《死與生》（圖 2-3），一座面對死亡的人柱，不管從生長、發育、求愛到衰亡，即使是年輕的男人、女人或是生命誕生等，所有美好的事物，誰都不能抵擋死神在一旁的窺視，說明生命的短暫，意味著一種人生的循環。

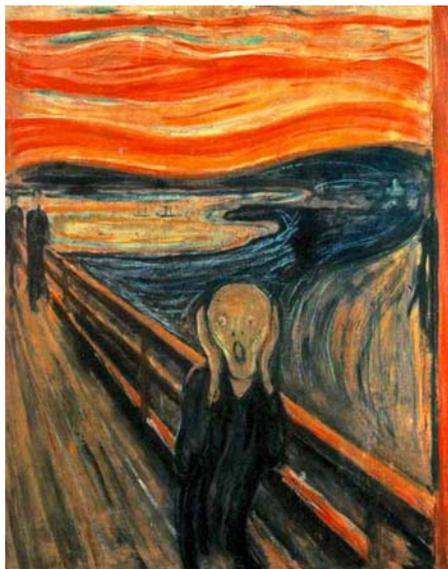


▲圖 2-3 克林姆，《Death and Life》，油彩  
178 × 198 cm，1916

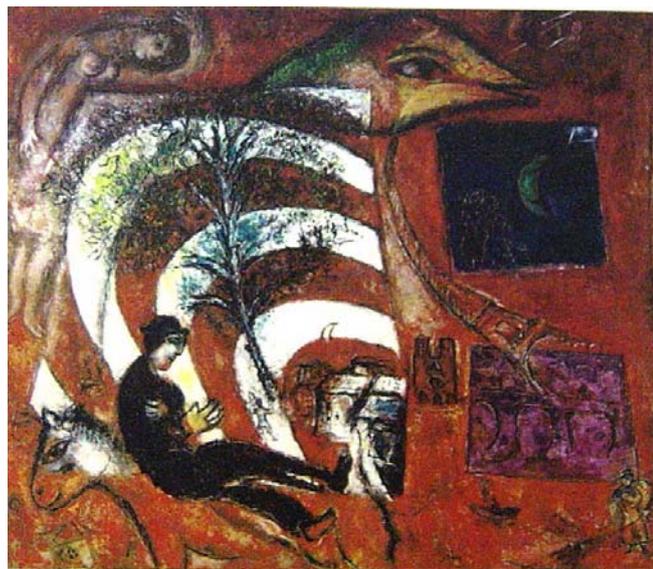
### （四）孟克（Edvard Munch, 1863-1944）

孟克挪威畫家，個性陰鬱、飽受疾病與死亡糾纏，他將心靈上的脆弱轉為對藝術的創作，還認為主宰創作的重要因素，就是畫家內在的情感，其畫作主題具有強烈精神和感情。孟克作品以吟誦生命、愛情和死亡為題材，其中又以《吶喊》這幅畫最具代表性。

《吶喊》(圖 2-4)，主角受到驚嚇面色慘黃，如同骷髏；整個構圖在旋轉的動感中，充滿粗獷、強烈的節奏；天空與水流的扭動曲線，傳達著刺耳尖叫的聲音；鬱悶的色彩，強烈的血紅與紫的相衝突、風景中的藍、黃與綠，色彩與線條所產生的動感，透露出不安，給人一種不祥的預感。有人認為該作品反映了現代人被存在主義的焦慮，侵擾的意境。



▲圖 2-4 孟克，《The Cry》，油彩  
91 × 73.5 cm，1893



▲圖 2-5 夏卡爾，《L'Arc-en-ciel》，油彩  
160 × 170.5cm，1967

### (五) 夏卡爾 (Marc Chagall, 1887-1985)

夏卡爾的創作思維，脫離現實悲苦人生，展現了潛意識中美好、純真的情感，喜歡沉醉在情愛與自由的幻想裡。他的畫，表現出其獨特的思考模式，打破時空的觀念限制，認為自己在畫布上所呈現的內心世界，都是寫實的，發自內心的情緒和感觸。

《彩虹》(圖 2-5)，以奇特的視角畫面，把人、事、物結合在一起，不合比例與時空意象的融合格局，正是夏卡爾慣用的繪畫方式。畫面中上方的鳥頭，象徵夏卡爾本身，畫者在畫外，也在畫中。

## （六）馬格利特（Rene Magritte, 1898-1967）

馬格利特的畫作，最主要特色的是材質「變化」，他堅持藝術是一種哲學行動，尋求心靈上最大的自由；藝術創作，可能受母親投河身亡的影響。

《戀人》（圖 2-6），兩個頭蓋白紗，隔著紗接吻的戀人，神秘且悲傷，讓人想要掀開白紗，看清面目，這可以說，是表現了他對母親的印象--他母親的屍體在橋下被人找到時，全身赤裸，身上所穿的白紗睡袍，整個掀起包住頭部。畫作中的冰冷調子，雖然是對當時的社會、政治感到失望，但是其中更有相當大的部分，是他遍尋母愛，而不能得的挫折表現。<sup>53</sup>

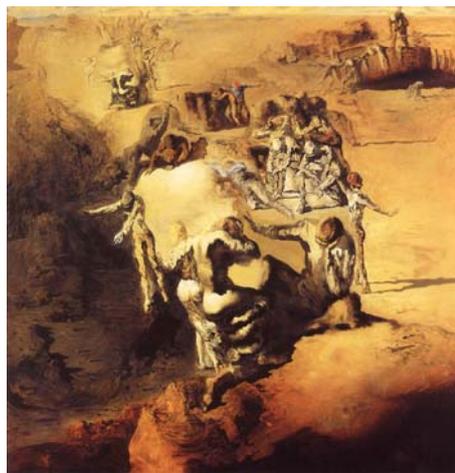
## （七）達利（Salvador Dali, 1904-1989）

達利是一個作怪，以世駭俗的人，吸收弗洛伊德的思想理念，以探索潛意識的意象而聞名，善於表達，隱藏著醜陋原慾，將人性深層意識，所有的陰暗面，皆毫不保留的表達出來。

《偏執狂》（圖 2-7），是在荒涼景色中的裸體人像所組成，各種姿態的人形在活動，陽光在地上投下影子，看到的是，一張人的面孔，一個嚴重的偏執狂患者，這是一種迷失在潛意識的陰暗力量，是生、死、痛苦，還有自我的象徵。



▲圖 2-6 馬格利特，《The lovers》  
油彩，54 × 73 cm，1938



▲圖 2-7 達利，《The Great Paranoiac》  
油彩，（尺寸不詳），1963

<sup>53</sup> 超現實藝術家--馬格利特 [http://ortus.webnow.biz/ortus/modules/news/article.php?item\\_id=752](http://ortus.webnow.biz/ortus/modules/news/article.php?item_id=752)

## （八）貝克辛斯基（Zdzisław Beksinski, 1929-2005）

貝克辛斯基的藝術創作充滿死亡、絕望、毀滅、廢墟等令人不安且殘酷的風格。墓園的場景與形容枯瘦的人體行列是常見的題材，粗糙的表面、無法辨識的臉孔，是他的特徵之一。

1960~1980「空想時期」（Fantastic period），真實的屍體、腐敗、骨架撐起的地景、荒蕪沙漠與變形的人體，建構超現實、末日後的風景（圖 2-8）；1980~1990 風格轉變為以抑鬱的色調，繪製巨大紀念碑、雕塑等形象的物體，此時期的作品以大量的線條構成，與「空想時期」的風格相比，畫面比較單純（圖 2-9）。他認為在他的作品中有許多樂觀、幽默的成分，但大部分的人都誤解了他的創作意涵，因此他不為作品題名。此外，即使是他本人，有時也不曉得他的畫是什麼意思、該如何解釋，這也是他不為作品命名的原因之一。<sup>54</sup>



▲圖 2-8 貝克辛斯基，1960~1980



▲圖 2-9 貝克辛斯基  
1980~1990

<sup>54</sup> 維基百科：「貝克辛斯基」

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%BF%9F%E6%96%AF%E7%93%A6%E5%A4%AB%C2%B7%E8%B2%9D%E5%85%8B%E8%BE%9B%E6%96%AF%E5%9F%BA>

## 二、東方相關創作系譜：

東方繪畫，以人物畫為起源，其中經歷山水、花鳥畫，相互交替發展。現存最古老的「帛畫」應該是東方繪畫之中，加入了最明顯的生命議題圖像；漢代墓室的石刻與壁畫，也直接與生死有相關聯。在台灣，水墨發展至今，傳統畫法，成為筆墨的訓練，而在畫面呈現上，大量加入個人內、外在的想法，利用更多的媒材與新技法，呈現更為多元的面貌。

### （一）秦漢帛畫

馬王堆 T 形帛畫（圖 2-10），在棺木蓋上發現，用來招魂指引升天，作為招魂幡，下葬時使用。從上到下，主要分成天界、人間和地府三部分。從整體來看，上橫幅，是天上的神靈，有仙人祈求死者升天的升天圖；中幅，代表人間，以墓主人的形象和祭祀圖為中心，進行一場升天儀式；下幅，是地府部分，其內容也是在為死者祈福。

### （二）墓室壁畫-畫像石

畫像石的題材內容，大體可分為：神話傳說、鬼神故事、歷史故事，現實世界生活、鎮邪及升仙場景。各種題材，禮教與神仙的思想相輔，是天、人一體化的觀念。



▲圖 2-10 馬王堆 T 形帛畫



▲圖 2-11 徐州漢文物-畫像石

### （三）清-吳歷（1632-1718）

吳歷（1632—1718），原名啓歷，字漁山，號墨井道人，江蘇常熟人，清初著名山水畫家，與當時"四王"惲壽平齊名，並稱為"四王吳惲"或"清初六家"。吳歷於書、畫、樂、詩無一不精；但是，其在畫壇上所負盛名，掩蓋了其他方面的成就。

中國繪畫橫卷，由右到左就的觀賞法，讓觀者可以，置身於，畫中風景。《雲白山青》（圖 2-12）從右邊走到左邊，從青翠的山林，走進未知的深山，彷彿從出生走向死亡。左上的圓形印鑑，不知是刻意或是無心，像似在訴說著，一路走來，日將至，落西山，也象徵著人生已走至終點。



▲圖 2-12 吳歷，《雲白山青》，卷，絹本設色，25.9 × 117.2 cm，1969

### （四）葉宗和

葉宗和先生，不是我的第一個水墨老師，但卻是個人在這領域中的啓蒙老師，葉老師對想法的堅持、品質的掌握、以及對作品的要求，個人深深受影響。葉老師覺得創作是「面對當下『生活』寫照的種種映射」。他不注重傳統形式，而是期望現代的創作過程之中，加入新的符號及非邏輯的圖像，重新賦予作品不一樣的意義。他在畫面質感與肌理的處理，極為細膩，再加入個人特有的設計風格，以簡單的構圖，配合單純的元素，深入人的內在思維，引發觀者的共鳴。

「『短暫』是生命的唯一形式，『絢爛』則是心中最大的奢望」是葉老師給《蝶蝶不休》（圖 2-13）的第一句話，人也像蝴蝶一般，期望在有限的日子，可以最燦爛的綻放。

## (五) 李明則

李明則慣用傳統物質元素來作媒介，反映的是一種內外兼備的古趣，不但背離世人一般認定的學院表現，以及疏離當下的消費流行，更執意以自我審美價值，伴之以小小的戲謔心理，進行他在生活中體驗過的種種市井小民式的悲喜。<sup>55</sup>

《逍遙遊》(圖 2-14)的孤芳自賞，生動且細膩地傳達創作本身的內在心理層面。李明則先生不按邏輯出牌，跳脫現實的錯愕，沒有諱莫如深的大道理，少了強烈的壓迫，只有心無窒礙的淡泊與自在。



▲圖 2-13 《蝶蝶不休》，水墨  
152 × 80 cm，2009



▲圖 2-14 《逍遙遊》，水墨  
53.3 × 38 cm，1993

## (六) 莊連東

莊連東先生的生活，是一切創作的源頭。他在傳統之中，注入西方的色彩與佈局，融入現代的意識與手法，建構自我特有的繪畫風貌。在 2010 年「線·流轉」的水墨創作展，展出一系列的蜘蛛作品；一條線，一個意義的開始，一個可以掌控的區域，一個可以安身立命的生活場域。

莊連東先生，在《破繭·出新》(圖 2-15)，捨棄傳統筆墨方式，思考讓畫面可以

<sup>55</sup> 高子矜，《大趨勢》，九華今在一壺中—記李明則的想像城國，台北市：立享，頁 50，2004。

從平面空間跳出，以「燒烙」這種破壞行爲，就是在崩壞之後，新的開始，再重新思考與建構，推敲出存在的形象與意涵。



▲圖 2-15 莊連東，《破繭·出新》，燒貼塑紙，240 × 450 cm，2010

### （七）黃致陽

依弗洛伊德釋放壓抑能量的理論，黃致陽畫出潛意識的心魔，這些底層物質在微觀世界裡擾亂，在末梢神經傳出磷光電流，使人的行爲怪異，纖光、波動、羽毛、花瓣……雜碎什錦的混合成某人的記憶切片。<sup>56</sup>

黃致陽先生的「肖孝」形系列畫（圖 2-16），結合「孝」與「肖」兩個單字，有「瘋狂」的含意。圖像以書法線條交織而成，在形體上，極盡可能的扭曲，亦人、亦獸，表現人性的醜陋和夢魘狀態下的內心世界，這是一種隱射內在的抽象現實，另外還用朱泥紅印的方式落款，進行反傳統規範的創作表現。



▲圖 2-16 黃致陽，《肖孝形產房》，水墨  
240.8 × 59 cm (12 幅)，1999

<sup>56</sup> 楊明鏗，《現代美術》，多度序列的思維——看黃致陽近作，台北市：市立美術館，頁 52~53，2004。

## (八) 黃光男

黃光男先生，「得意忘象，得意不忘形」的繪畫哲學，融合各方思想，以「分隔框景」窺看世界、以「得意忘象」追求抽象意境。他善於對畫面進行整體的駕馭，對畫面空間的切割佈局，用大黑，襯托小白；大實，襯托小虛，在黑白與虛實之間做變化，運用獨特的視覺語彙。

《金天銀地》(圖 2-17)，分為四個部份，每一部分由上而下分割，分為黃、白、黑、紅等四個色塊。它的意義象徵人生志向，蝸牛代表了力爭向上的鬥志，喜鵲譬喻希望、幸福與歡樂。



▲圖 2-17 黃光男，《金天銀地》，水墨，91 × 185 cm，2008

在個人的創作過程之中，發現「框」是一種具有很大可塑性的形式，它除了可以分割畫面，更可以營造出不同的層次。在畫面的建構，物體可以限制於框架之中，也可置於框架之外，甚至可以在「框」與「框外」的世界做文章，或者把畫當成「框」，畫與畫之間做空間表現，使其產生更多層的意義與連結。在本章第四節所列舉的藝術家，大部分使用現實與虛幻交錯的創作手法，以荒唐的內容，結合不同的題材，加入些許的幽默或反諷，又或者有其他意象，以創新的面貌自我詮釋，也是創作者本身可以暫時逃離、抒壓的出口。

## 第三章 創作理念及實踐

創作是對生活的體驗及思維，化作一種對生命熱忱與精神意念的行動力。在不斷湧現的創造力間，捕捉那稍縱即逝的蹤跡，以新的形式、新的意象，誕生於創作作品當中，簡而言之，藝術創作就是沒有終點的歷程追尋。

### 第一節 創作理念與自我實現

魯道夫·安海姆 (Rodulf Arnheim) 認為「藝術在幫助藝術家瞭解世界和他自己，藝術家將他所瞭解的事物本質或真實，藉著藝術的形式表達出來，向人們的眼睛作為一種視覺的呈現，……。」<sup>57</sup>創作者在面對真誠的自我，反覆思考與探討，並將各種意象畫面，演化成不同象徵的圖樣，經過轉化後，再加以表達，成為自己的創作語言。

藝術來自生活中的無限感動。創作者面對真誠的自我，漸漸發現，似乎不是離開原點，而是逐漸步向原點，過了許久之後也終究領會，能夠回到原點才是一種對生命、對人性的透徹體認與超越。毫無疑義地，生命通過重複、印跡、延異來自我保護，延異構成了生命的本質。<sup>58</sup>英國著名的哲學家、美學家柯林伍德 (Collingwood, 1889-1943) 指出藝術表現情感不是喚起情感，而是表現自己的情感，使自己的情感對觀眾顯得清晰。也就是說表現情感是能為觀眾接受和理解的社會化情感。<sup>59</sup>個人有感於生命是一場短促而模糊的流動，於是開始嘗試以自我存在意識的覺醒與認知，以「存在·本我」的創作內涵由此而生。

#### 一、自我意識的題材選擇

藝術的內容，是指藝術品中所包含的實質或意義，也就是所謂的題材。<sup>60</sup>本創作的創作理念取材於自己對生活、生命的由衷感動，以有始有終的思維，分析對人

<sup>57</sup> 郭小平、翟燦譯，《藝術心理學新論》魯道夫·阿恩海姆著，台北市：台灣商務，頁 40，1992。

<sup>58</sup> 德希達，《佛洛伊德與書寫舞臺》引自《書寫與差異》，台灣：麥田，頁 408，2004。

<sup>59</sup> 李醒塵，《西方美學史教程》，台北市：淑馨，頁 505-506，1996。

<sup>60</sup> 凌嵩郎等編著，《藝術概論》，台北市：空大，頁 63，1987。

生的體驗。綜觀現今社會上每個人都面臨著各種生活焦慮與不安，內外在此的相互衝擊之下的龐大壓力，本研究首先以「面具」議題做為論文的起點，從人的外在本質描寫，探討人與人、人與社會的相處之道；其次是對原始自我的描寫，一種身處在這時代下的無所適從，那種不確定、不信任感，以及矛盾的心理感受，探討自我認知的歷程；再來是社會照成的疏離感，實與虛之間的約束，所投射出無情緒且封閉的自我對白；再其次探討各種不同可能存在的形式，利用傳統繪畫的點、線、面方式，繪出另一個空間，於脫離生死的地方，不屬於人的世界，與當下的生活做結合，反映內心的衝突。

印順導師曾說：「如水面上的一片落葉，忽而停滯，又忽向前流去。為什麼會這樣？不但落葉不明白，像落葉那樣的我，也不明白；事後才發現，自己的一切，都在無限複雜的因緣中推移。」<sup>61</sup>在生活場域的萬物之中，可以從覺察、覺知，到觀想、覺悟，一草一木，皆可為人說法；從生活中種種人、事、物的變化，可以讓人覺察到「緣起」與「無常」。人生緣起緣滅與無常的衝擊，令我成為意識場域中承載生命意念的主體，經由情意感受的迴盪，處於一種展現意志、訴求及反思行動的體驗，內心世界與外在環境交互衝突，令自我亟欲解脫，希望找尋一種均衡的，並互為和諧的狀態，促使個人將創作內容的主軸，轉為對生命議題的探討，做為創作作品的結尾。

## 二、自我實現的創作研究

孟克 (Edvard Munch, 1863-1944) 曾說：「藝術家解放的是人，而不是物象。……」又說「藝術家在藝術方面，應該把自己的經歷放在首位。」<sup>62</sup>於是重構「內在心靈」的步驟，便是個人的最佳選擇。每個人都有他獨特一面，自我情緒與思考邏輯，對於任何一件事情也會因不同的人而產生不同的姿態、行為和思想，但對於藝術家而言，情感並非一定得親身經歷，有時可透過想像方式的領悟，結合本身的素養與觀點，運用適當的語彙或表現手法加以抒發。

藝術來源於生活，生活是藝術的源泉，是現實生活的反映，要忠於自己的感受，

<sup>61</sup> 釋慧理，《妙雲永流-印順導師手稿集》，嘉義市：妙雲蘭若，頁 1，2005。

<sup>62</sup> Angelo De Fiore、Gaspere De Fiore、M. Luisa Materzanini、Marina Robbiani、Sabine Valici 著，《巨匠美術周刊-孟克》，台北市：錦繡，頁 32，1993。

到生活中去「觀察、體驗、研究、分析」，然後進入創作過程，使自己的作品富有生活氣息和時代感。<sup>63</sup>個人創作從外在對社會的觀察，轉而以內在精神為主的訴求，觸及檯面上的存在意識與潛在意識的真時自我，反映內心衝突精神的動力，真實地呈現內在自我的抽象現實面，將意識裡較為負面的形象，藉由創作微觀的世界過程釋放，重構現實中純粹的精神意蘊，把心靈與生活經驗結合，將隱藏的本我，藉由創作的同時，回歸到生命。在生活當中，思考生命存在的意義與價值，再以直覺的思維切入，營造出一種如夢境又帶點真實的情境，構築在異質空間虛實的對應。

## 第二節 創作形式的表現分析

象徵主義雷米·德·庫爾蒙（Remy de Gourmont, 1858-1915）說：「事物的本質屬於人，也就是自我，是以個人意志所創作出來的表面世界。」<sup>64</sup>創作是藝術家的精神生命，是一種反觀自身的精神意象，也是一種自我內在與外在交集的產物。

### 一、創作實踐過程

黑格爾曾說：「精神與觀念就是藝術的內容，經由作品的形式而具體化。」<sup>65</sup>藝術是人類滿足欲求最美妙的形式，藝術家在各種表現中透過藝術創作，述說生命的經驗，試圖用藝術的語言對存在加以闡述，這種「詮釋」世人對生命奧秘體驗的表白，藝術創作表現到此，可說是生命真實之轉載，然「創作使成了藝術家對自己生命的發展過程的透視」。<sup>66</sup>本創作涉及的層面涵蓋生命、心理與社會的課題，著重個人內在品質思考與外在環境互動的探討行動歷程。而創作過程是將自身的意念融入畫面，將心理的知覺場域，透過圖像符號傳達，結合題材內容裡的視覺元素，使表現的意境與意念可以相互呼應。

---

<sup>63</sup> 王琢輯，《李可染畫論》，台北市：丹青，頁 59、107，1989。

<sup>64</sup> 張瓊文，《象徵主義》，台北市：縱衡，頁 6，1997。

<sup>65</sup> 劉思量，《存在主義哲學新編》，香港：中文大學，頁 47，1998。

<sup>66</sup> 謝銀玲，《在可見的與不可見的之間》，台北市：市立美術館，現代美術，60 期，頁 73，1995。

## （一）藝術創作的意念轉化

文心雕龍《神思》：「燭照之匠，闢意象而運斤。」意象，「內心之所想像也。」<sup>67</sup> 意象是「作為傳喻一種表示印象或心境感覺的象徵語言的具體形象。」<sup>68</sup> 魯道夫·安海姆（Rodulf Arnheim）認為：「藝術在幫助藝術家瞭解世界和他自己，藝術家將他所瞭解的事物本質或真實，藉著藝術的形式表達出來，向人們的眼睛作為一種視覺的呈現，……」<sup>69</sup> 象派詩人龐德（Ezra Pound）給意象下的定義是：「在一瞬間理智與情感的複合物的東西。」<sup>70</sup> 「意」與「象」，是表現事物現象和思想，是一種具像化的情感媒介。

「意象創造」應指從「胸中之竹」跡化為「手中之竹」的過程，意象必須是可視、可聽、可感的具體存在，是將心中所浮現的畫面，藉由虛擬的幻象，塑造出一個有形的意識形態，再加以實際形塑。藝術作品在畫家的最後一筆、作家最後的標點符號、演員未公開展演之前，「意象活動」就不算完成，當然透過文字或是語言所描述的創作初衷、構思過程也都不屬於意象活動本身。簡而言之，意象是一種心象、一種內在完成的形象，而藝術創造就是一種內在完成的工作。個人在創作的過程中，靠著對著經驗的累積，將圖像符號化，在意象、圖像與物象之間作適當的連結，反覆檢討「真實生活」與「意象觀念」種種認知之間的落差，將自身視為一種意象或影像融入畫面，結合題材內容裡的視覺元素和語彙，使表現的意境與個人意念相呼應。

## （二）創作畫面的構成

完形心理學<sup>71</sup>家安海姆（Rudolf Arnheim）認為：「感覺知覺的組構力量正是藝術創作與欣賞的主要因素。」<sup>72</sup> 個人在畫面構成趨向於自我意念再現，及複合式的表現方式為主，觀察與剖析個人的內心狀態、生活經驗與創作概念，展現自我意識。一張

<sup>67</sup> 台灣中華書局，《辭海》，台北市：台灣中華，頁 1812，2000。

<sup>68</sup> 周何，《國語活用辭典》，台北市：五南，頁 718，2001。

<sup>69</sup> 同註 56，頁 40。

<sup>70</sup> 林克歡，《戲劇表現論》，台北市：書林，頁 125，2005。

<sup>71</sup> 完形心理學又稱蓋式塔心理學，是探討人類對於圖像的認知反應的一種學問。

<sup>72</sup> 劉千美，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》，台北市：立緒文化，頁 185，2001。

作品的畫面，創作者利用腦中意象與聯想力，以構成畫面的組合，再通過構成把藝術原理應用到日常生活中。「如何經營一張創作作品」這議題，從古至今一直延燒著，一張作品的視覺效果，構圖的呈現方式，有絕對的影響力，它不僅能讓畫面有各式各樣的驚喜之外，還會直接影響到整個觀賞的視覺動向，不僅這樣，構圖也是可以直接表達與傳遞創作者的意念與思想的重要媒介。個人在構圖佈局面，使用中西合併的構圖法，茲將本創作作品分述如下：

1.《丑戲人生》將布幕，放在畫面的中央，單刀直入，使人一目瞭然，讓主題直接表現出來。使用等分割、垂直、中軸式的構圖法。

2.《征戰人生》將垂直黑塊，由上而下擺在畫面的正中央，形成互相對立與呼應之構圖。使用巨碑式、垂直、對立式的構圖法。

3.《偽裝人生》由右上到左中，形成一條斜線，把主題放在這斜線所形成的不等三角形裏，具有強烈的活動感與方向性。使用斜線構圖法。

4.《顛倒》將畫面分成二等分，左右兩邊相互顛倒，像是隔了一條無形對角線，互相形成對立與呼應之構圖。使用對角線、平分式構圖法。

5.《窺視》中主題窗戶，排列成 S 形曲線，有優雅柔軟之感、律動感，同時也有速度變化。使用 S 形構圖法。

6.《豢養》將畫面分成四等分，有單純、明快的效果，使主題明顯，因為是偶數分割，故是上下或左右的對稱性質。使用等分割構圖法。

7.《偶心》戲偶跟皮影戲的互動，成了一條無形對角線，人偶所在的地方，看起來像幾何學上的三角形，予人安定平和的感覺。使用對角線、三角形構圖法。

8.《葬心》樹根貫穿整張作品，形成一條強而有力的斜線，具有強烈的活動感與方向性。使用開窗、斜線構圖法。

9.《鎖心》從正中央，由上而下的捲軸，將所要表現的主題，直接放在畫面的中

間，使主題特別明顯。使用對稱式、斜線構圖法。

10.《十方肅靜》直接將所要表現的主題，放在畫面的中央，形成一個三角形，予人以莫大的震撼，而有雄渾崇高之感。使用三角形、中軸式的構圖法。

11.《夜探鬼將》放置主題的位子，形成兩個三角形的底邊拼合在一起，有力量集中以及堅實中帶粗獷之感。使用菱形構圖法。

12.《神判出巡》將鍾馗放置畫面的正中央，使主題一目瞭然。使用中軸式構圖法。

13.《歷程》由上至下現代畫像石與人影的排列，直接明瞭，形成一直線，讓畫面呈現穩重感。使用中軸式構圖法。

14.《逝去》在中心的焦點所在，分割成其他的視域空間，突顯主題，以明暗、色彩、質感做對比，產生畫中畫之空間韻味。使用面形分割式構圖法。

15.《重生》將畫面做等距離的分割，分割方式以長條狀的形作為基礎，多空間且獨立的合併式視域空間。使用對稱、條形分割式構圖法。

### （三）畫面空間的安排

人生活在三度空間之中，借助空間之定位，才知道自己身在何處。陳慧坤說：「所謂的空間，不只是物理的、自然的空間，還包括創作活動時存在於內心的想像的藝術空間。這種空間也可以說是距離、位置、質量等等不同的性質互相關連而產生形成的一種『平衡感』。<sup>73</sup>康丁斯基曾述畢卡索完成對物質富有邏輯性的破壞：「他不是用融化的方法，而是通過分割各部分，再建設性地把各分割的部分散佈在畫布上。」<sup>74</sup>畢卡索將西方古典藝術、非洲藝術、埃及藝術，及東方藝術中空間觀念和結構觀念，充分融合與呈現。

<sup>73</sup> 蕭瓊瑞，《台灣近現代藝術 11 家--激盪·迴游》，台北市：藝術家，頁 42，2004。

<sup>74</sup> 呂澎譯，《論藝術裡的精神》Wassily Kandinsky 著，台北市：丹青，頁 64，1987。

本創作研究初期，對空間感較為薄弱，在「虛無世界」的系列裡，只利用氣氛對畫面空間作一種交待，畫面空間層次較為單薄；其次「面具人生」系列，舞台提供一個展現慾望、表現自我的空間，加上合適的背景這兩種元素，讓畫面中除了主題之外還能相互襯托；再其次「心靈之窗」系列，反覆使用方框的構圖手法，於既定的框架範圍中，營造出多變的想像畫面，增加空間感層次；而「心之束縛」系列，畫面中運用一條線，甚至是一個點，可以具備界定畫面空間的功能；最後「生命始終」系列，以對比、暗示的手法，呈現出上、下、前、後的空間位置關係，讓繪畫非只是二度空間的表現，更可以轉換為三度空間的虛擬世界。

## 二、媒材技法的運用

美學理論中關於「形式」的理論很多，達達基茲（Władysław Tatarkiewicz, 1886-1980）將形式定義為藝術家所採用的表現原則、元素和技法，是從畫面和作品本身即可直接觀察到的視覺特性。<sup>75</sup>本創作研究，係以彰顯個人自我意識為主，使用不同的媒材與表現手法，強化畫面中的圖像語彙，個人利用媒材及技法進行成果分析，茲分述如下：

### （一）媒材

藝術創作材料的構成要素，如從藝術現象的存在而言，可以分為創作者、藝術品和鑑賞者三種要素。創作者運用藝術材料和技巧，將其內在美的意象加以呈現，完整表達自我本身的意念，對於形與色充分了解和掌握，在這個觀念和造形表現上，才不會受到工具、材料的束縛。藝術材料中，一般分為物質的材料和美感的材料兩大類。然物質材料是藝術家用以表現美的具體媒介，包括人工材料、動物材料、植物材料、礦物材料以及輔助材料等，同是藝術家的一種感情，因為所採用的材料不同，所呈現的作品效果殊異性也很大。<sup>76</sup>

<sup>75</sup> 劉思量，《藝術心理學--藝術與創造》，台北市：藝術家，頁 104，1998。

<sup>76</sup> 吳長鵬，《水墨造形遊戲》，台北市：心理，頁 63，1996。

「現代水墨畫」，雖有其它的媒材表現，但大多還是傳統的毛筆、墨汁與宣紙為主，當然新工具的開發也不在少數，例如：布、樹枝、樹皮、竹片，或者是加以印製的方式，半畫半印，都可以見到。既然稱為「水墨畫」，想必水墨還是主要的工具，但是只要能增強畫作效果，都有可能運用到。媒材來源的多樣化，使得作品在畫面的表現上變得更多元化。個人嘗試各種的媒材，利用不同的技法及材料的多元性，讓自己的作品風格更具多樣化，創作過程中使用的媒材，大致可分為下列幾類：

- 1.紙張：大都以雙宣、京和、機器宣為主；《夜探鬼將》是以布所繪製而成。
- 2.筆墨：利用硬毫、軟毫、兼毫、排筆交互運用；墨汁採高濃度、墨韻效果佳的一得閣。
- 3.顏料：水墨顏料、廣告顏料、水彩顏料、壓克力顏料，交互使用。
- 4.膠水：一般膠水。
- 5.特殊媒材：牛奶、版畫…等。
- 6.輔助器材：電腦、網路、印表機、數位相機…。

## （二）技法

惠斯勒（James Mcneill Whistler）倡言「為藝術而藝術」他說：「我的畫面是線條、形體和色彩的安排，此外，我還利用任何偶發的機會來達到和諧的目的。惠斯勒認為他利用機會效果的用意不在求類似逼真，而是存粹為了形式的和諧。」<sup>77</sup>個人創作作品中，除了重視傳統水墨技法的筆墨與氣韻之外，也加入可以突顯畫面效果的特殊技法，增添隨機效用而帶來的趣味性，詳如表 3-1，茲將個人實驗技法與運用一覽表創作技法的運用，分述如下：

1. 漬墨法：較多採用濕染跟乾染<sup>78</sup>的渲染方式。
2. 排水法：採用臘筆與牛奶於各個不同的過程，添加到畫面，增加畫面的層次或

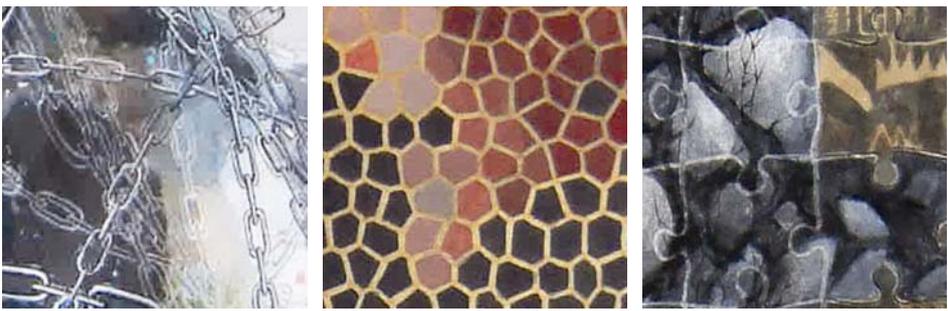
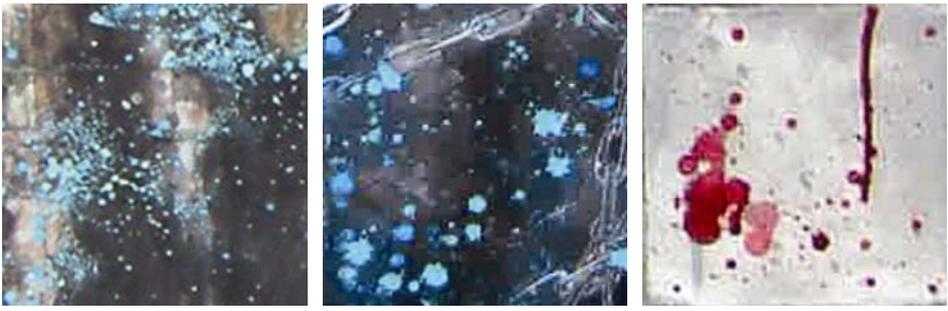
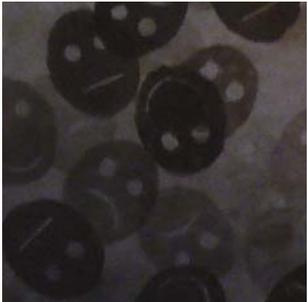
<sup>77</sup> 唐文娉譯，《美術之旅：人類美術發展史》Horst Woldemar Jason 著，台北市：桂冠，頁 361，1989。

<sup>78</sup> 濕染：把紙打濕，約七、八分乾時，塗上顏料或墨汁，藉著水分的滲透性，讓畫面產生暈染效果；乾染：直接將需要的顏色或墨色，打於紙上，待乾後，層層疊染，利用一次次的反覆動作，留出層次分明的基底。

質感。

3. 滴流法：以較多的墨汁或顏色，並用較濃的份量，讓其色彩或墨汁在畫面可以流動。
4. 滴彩法：將毛筆沾滿需要的墨汁或色彩，用敲，或甩的方式，讓其附於畫紙上。
5. 拓印法：將需要的物品備好，擷取適當墨汁或顏色，塗在表面凹凸不平的物體上，另以紙張將其轉印出。
6. 噴墨法：用牙刷、刷子，擷取需要的墨汁或顏色，利用細網或徒手將顏色噴灑在畫面，留下畫面需要的紋理。

表 3-1 水墨實驗技法與運用一覽表

<p>漬墨法</p>			
<p>排水法</p>			
<p>滴流法</p>			
<p>滴彩法</p>			
<p>噴墨法</p>		<p>拓印法</p>	

### 第三節 創作圖像之表現意涵

畫面是可以被閱讀的，這是因為它構成了一個由許多符號所組成的整體，假如這個整體有意義，那是因為它形成了一個結構化的整體。<sup>79</sup>藝術創作並非憑空想像，個人在藝術創作的過程中，使用了許多不同的元素，透過元素與元素的相互連結，讓內在元素與外在物質可以更緊密的結合，使心靈的情感及欲傳遞的意念，可以更清楚表現出來。本創作共分為五個系列，計十五張作品，並依系列、概念、作品名稱、主要意念與作品中的圖像元素等項目予以分類及歸納，如表 3-2。

表 3-2 作品圖像分析表

系 列	概 念	作 品 名 稱	主 要 意 念	圖 象 元 素
系列一 面具人生	外在處事 (起)	丑戲人生	用簡化的符號，與人們對外的不同面像，找尋內外的平衡點。	面具、臉譜、舞台
		征戰人生		面具、棋盤、中西棋子
		偽裝人生		面具、人臉
系列二 心靈之窗	內在想法 (承)	顛 倒	以各種行式，試圖傳達不同的內在思緒。	窗戶、男人、女人
		窺 視		窗戶、眼睛、鞋
		參 養		窗戶、眼睛、鳥、鸚鵡
系列三 心之束縛	因果轉折 (轉)	偶 心	各種的困惑的心，一種對自己重新檢視。	皮影戲、人偶、線
		葬 心		樹枝、鳥、細胞
		鎖 心		拼圖、佛祖、古地圖、蝴蝶鎖
系列四 虛無世界	未知世界	十方肅靜	不同於現實成面的東西，表現不同世界的寂靜。	范、謝將軍
		夜探鬼將		五鬼
		神判出巡		鍾馗、小鬼
系列五 生命終始	生死歷程 (合)	歷 程	重朔生命的價值，賦予生命新的意義。	現代畫像石、人影
		逝 去		現代畫像石、鐵鍊
		重 生		胚胎、帛畫、畫像石

※本研究整理（各元素釋義：出自教育部重編國語辭典修訂本）

<sup>79</sup> 王玉玲譯（1996），《藝術解讀》夏綠莫著，台北市：遠流，頁 5。

## 一、面具

偽裝或遮蔽用的面套。早期「面具」是一種用在祭神或舉行宗教儀式時所用的一種酬神或驅邪的面套。在時代不斷的演變當中，今日的面具在藝術或娛樂性功能方面日漸增強，而它所隱喻與象徵的涵意也越來越複雜與豐富。人格面具（persona）：每個人都不只擁有一個面具，它是人格的外殼，受限於環境的制約而顯現另一種假象的真正人格面具，種種對外的適應機制乃是一種先天的原型表現和「保護膜」，而把隱蔽和掩藏「真我」的「假我」視為「人格面具」。<sup>80</sup>個人在畫面上第一個作品系列，即反覆用面具這個元素，象徵「表裡不一」，或「不實」，或「敷衍」，或「虛假」的面向。

（實物圖片來源：<http://www.nipic.com/show/2/81/14a4c4cf5025e030.html>）

## 二、臉譜

國劇淨、丑腳色臉上所畫的各種條紋和圖案。各種人物大都有特定的譜式和色彩，借以突出人物的性格和特徵，顯示劇中人的忠、奸、善、惡。隨著中國戲曲藝術的發展，演員戴著面具越來越不利於臉部表情的表演，演員就用粉墨、油彩直接在臉上勾畫，使觀眾在遠處就能一目了然，清楚分辨該飾演的角色。個人在畫面上利用不同色彩的臉譜，表現不同的角色，企圖在畫面上呈現，人就像演員一樣，在不同的環境之下，表現出來的就會有所差異，象徵「人的多面向」。

（實物圖片來源：[http://zgzz.ccots.com.cn/2009\\_4/12\\_14/hv06g36pyx9a\\_3\\_0.htm](http://zgzz.ccots.com.cn/2009_4/12_14/hv06g36pyx9a_3_0.htm)）

## 三、舞台

舞台是劇院中提供演員表演的空間，它可以使觀眾的注意力集中於演員的表演，獲得理想的觀賞效果。<sup>81</sup>人就像演員，在不同的舞台，就有不同該扮演的角色。個人在畫面上，把舞台這個元素，隱喻「社會」，象徵人所處在的「場域」。

<sup>80</sup> 劉耀中，《世界哲學家叢書-榮格》，台北市：東大，頁 49，1995。

<sup>81</sup> 維基百科：「舞台」[http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%88%9E%E5%8F%B0\\_\(%E6%B6%88%E6%AD%A7%E7%BE%A9](http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%88%9E%E5%8F%B0_(%E6%B6%88%E6%AD%A7%E7%BE%A9)

(實物圖片來源：<http://img0.tplm123.com/2008/09/19/37159/1035229374821.jpg>)

## 四、棋盤

棋盤由九條直線與十條橫線組成，中間劃有河界。畫有許多格子，可在上排列棋子以供下棋的板子。通常用紙、木板或壓克力等材料製成。儒林外史·第十六回：「出門無事，正和一個本家放牛的，在打稻場上將一個稻籬翻過來做了桌子，放著一個象棋盤對著。」亦稱為「棋枰」。棋盤遊戲是一種版圖遊戲，棋盤場上的敵我兩方，相互爭戰，互爭地盤。個人畫面上的棋盤跟舞台，都象徵人所處在的「社會」及「場域」。

(實物圖片來源：<http://www.nipic.com/show/4/83/9d88a155fc24682b.html>)

## 五、棋子

圍棋子、象棋子、跳棋子等的總稱。一種棋戲，兩人對下，持黑棋的一方，有一個將，二個士、象、車、馬、包，五顆卒等十六顆子。紅棋則為一個帥，二個仕、相、車、馮、炮，五顆兵等十六顆子，各子走法不同，雙方交替走子，以攻死對方的將或帥為勝。亦稱為「象戲」；西洋流行的棋戲，是由兩人對奕，西洋棋盤上畫有六十四個方格，棋子雕有國王、皇后、主教、騎士、城堡和卒子等不同造型。下棋時為迫使對方國王投降，必須攻守並顧，與中國象棋類似，亦稱為「西洋象棋」。個人在畫面上的棋子，象徵「人」及「角色」。

(實物圖片來源：<http://loveharbor.net/wp-content/uploads/2011/04/xiangqi.jpg>)

## 六、窗戶

房屋中用來透光通氣的洞孔，如：「窗戶」、「天窗」、「玻璃窗」，是一棟房子與外在環境接觸的一個重要的窗口。就風水上來說，窗戶就像是住宅的眼睛、一個家的氣，足與不足，好與不好，就全看窗戶開的面向對不對。個人在畫面上所使用的窗，象徵「心靈之窗」及「靈魂之窗」。

(實物圖片來源：<http://www.nipic.com/show/1/48/2f603eceb65ce6cf.html>)

## 七、眼睛

泛指容貌，也是靈魂之窗，是最容易顯露出一個人的內心世界，就算沒有表現出來，從他的眼神中也可窺知一二。個人在畫面上所要表現的眼睛，象徵一種「窺視」，一種你知不知道？「我正在看著你」。

（實物圖片來源：<http://www.nipic.com/show/1/11/9e3a3f30b0820f0f.html>）

## 八、鞋子

以布料製成的鞋子，輕便、可洗。鞋子是一種常常被忽略，卻不可或缺的實用性物品，近年來鞋子的裝飾性越來越強，且從一人一雙鞋，到一個家可能有多個鞋櫃也收不盡的鞋子，這種情況是越來越常見。個人在畫面上的鞋子不是愛好虛榮、追求時尚的時髦鞋子，而是選擇最常見的帆布鞋來代表，象徵「平凡」、「實在」與「腳踏實地」。

（實物圖片來源：[http://photo.tom.com/picture/545668984/6649.html#545668984\\_6528](http://photo.tom.com/picture/545668984/6649.html#545668984_6528)）

## 九、鸚鵡

動物名，鳥綱鸚鵡目，體長約三十公分，嘴大而短，上嘴鉤曲覆下嘴，舌肥厚，善學人語，羽毛有白、紅、黃、綠等色，棲於熱帶森林或巖洞樹穴中，亦稱為「能言鳥」。鸚鵡就像人類一樣，有智商及學習能力。個人在畫面上將鸚鵡，象徵「人」與「自我」。

（實物圖片來源：[http://bbs.mychat.to/attach/Fid\\_443/443\\_380672.jpg](http://bbs.mychat.to/attach/Fid_443/443_380672.jpg)）

## 十、鐵鍊

用鐵環相連成的條狀物。儒林外史·第四十九回：「後面跟著二十多個快手，當先兩個，走到上面，把萬中書一把揪住，用一條鐵鍊套在頸子裡，就抓了出去。」或作「鐵鏈」。鐵鍊繫於物品之上，是在固定，綁在人身上，就是束縛。個人在畫面上

鐵鍊是一種被用來象徵「束縛」與「約束」。

(實物圖片來源：[http://pic1a.nipic.com/2008-10-29/2008102922824109\\_2.jpg](http://pic1a.nipic.com/2008-10-29/2008102922824109_2.jpg))

## 十一、皮影戲

以紙或皮製成人物剪影，借燈光投影在布幕上來表演故事的戲劇。根據史記、搜神記的記載，漢武帝時已有類似皮影戲的出現，演變至宋代甚為流行；明、清兩代，民間表演皮影戲風氣已十分普遍，表演時用木板搭起一平臺做為影臺，臺上掛起布幕做為影窗，利用燈光將剪影投射在布幕上，藝人一邊操縱剪影，一邊配合音樂演唱，其內容多取材通俗章回小說，亦稱為「皮猴戲」、「驢皮影」、「影戲」。皮影戲不像戲曲用真人上台表演，而是在幕後用手操縱皮影的人為方式演出。個人在畫面上利用一具具皮影人物，象徵「看不見的線」、「綁手綁腳」。

(實物圖片來源：<http://big5.showchina.org:81/gate/big5/www.showchina.org/zgjbqkxl/zgzl/gyzl/200803/t153345.htm>)

## 十二、傀儡

比喻徒有虛名，沒有主見，甘心任人操縱的人或組織。朱子全書·卷一·學一·總論為學之方：「今於古人所以下學之序，則以為近於傀儡而鄙厭之。」人的手被繫上了細線，就像人用線操縱傀儡一樣，沒有自我。個人在畫面上使用傀儡，來象徵「操作」與「無主見」。

(實物圖片來源：<http://tw.bid.yimg.com/pimg1/4e/db/p0975398201-item-3189xflx0500x0500-m.jpg>)

## 十三、樹枝

樹木的枝條。唐·姚合·遊春詩十二首之二：「樹枝風掉軟，菜甲土浮輕。」儒林外史·第一回：「樹枝上都像水洗過一番的，尤其綠得可愛。」樹主要有根、莖、葉，樹枝屬根，以不規則的方向生長在樹木上。個人在畫面上把相互交錯的樹枝，象徵「約束」、「束縛」。

(實物圖片來源：<http://www.nipic.com/show/4/83/9d88a155fc24682b.html>)

## 十四、鳥

脊椎動物門的一個大類。卵生，體溫恆定，全身被羽毛，嘴內無齒，用肺呼吸，前肢變化為翅膀，能飛行，後肢為腳，用以行走或站立。鳥是自然界中少數具有翅膀的動物，可以自由自在的在沒有邊際的天空中翱翔，其中就有一種鳥類--「麻雀」，只要有人類的地方就會有牠的蹤跡。個人在畫面上把這種日常生活中最常遇見的鳥類放在畫中，是因為麻雀通常為野生種，人類難以眷養，象徵「自由」、「不受拘束」的靈魂。

(實物圖片來源：<http://home.ck100.com/home/space.php?uid=52&do=blog&id=2283>)

## 十五、細胞

構造生物體的基本單位。由細胞核、細胞質和細胞膜所組成。細胞是生命活動的基本單位，而人是由細胞所組成。個人在畫面上把細胞，象徵成「人」與「自我意識」。

(實物圖片來源：[http://news.xinhuanet.com/tech/2008-12/30/xinsrc\\_582120530132995320179117.jpg](http://news.xinhuanet.com/tech/2008-12/30/xinsrc_582120530132995320179117.jpg))

## 十六、拼圖

一種遊戲。其方法是把一張完整的圖案，切割成數塊不規則的形狀，再把這些零散的圖塊，拼湊出原圖案。人就像是拼圖一樣，要將其拼湊整齊，才會完整。個人在畫面上把拼圖，象徵「破碎」與「不完整」。

(實物圖片來源：[http://pic1a.nipic.com/2009-03-03/200933212534955\\_2.jpg](http://pic1a.nipic.com/2009-03-03/200933212534955_2.jpg))

## 十七、佛祖

佛，佛教稱成道者。祖，祖師，開一宗派者。佛祖指成佛作祖者。對釋迦牟尼的敬稱。因其為佛教的始祖，故稱為「佛祖」。五燈會元·卷五·夾山善會禪師：「若向佛祖邊學，此人未具眼在。」個人在畫面上把不完整的佛祖拼圖，象徵著「不全」與

「殘缺」。

(實物圖片來源：[http://pica.nipic.com/2008-02-29/200822903058979\\_2.jpg](http://pica.nipic.com/2008-02-29/200822903058979_2.jpg))

## 十八、地圖

說明地表自然景觀和人文現象分布情況的圖形。圖上標有符號、文字等，或著以顏色，如：「軍事戰略地圖」、「中華民國地圖」、「世界地圖」。周禮·地官·土訓：「掌道地圖，以詔地事。」個人在畫面上把地圖，象徵成「規劃」與「記事」。

(實物圖片來源：[http://www.citycat.hdud.idv.tw/maps/map8\\_1.jpg](http://www.citycat.hdud.idv.tw/maps/map8_1.jpg))

## 十九、鎖

安裝在門戶、箱櫃等開合處，必須以鑰匙或暗碼打開的金屬器具，如：「銅」、「暗鎖」。唐·杜甫·憶昔行：「弟子誰依白茅室，盧老獨啓青銅鎖。」鎖，是人類爲了保護自己的財產而發明的一種用鑰匙才能開啓的工具。個人在畫面上把鎖，象徵「封閉」與「束縛」。

(實物圖片來源：<http://www.feiehs.com/ComFolder/18show/33344/200781514532484.jpg>)

## 二十、胚胎

生物學上指動、植物發育過程的早期，胎生動物的幼小個體，由受精卵發育至可以獨立生存前，寄生在母體內，稱爲「胚胎」，比喻事物的開端、本源。爾雅·釋詁上：「胎，始也。」郭璞·注：「胚胎未成，亦物之始也。」胚胎是指有性生殖，在精子與卵子結合後，經過多次細胞分裂與分化後，形成一個多細胞生物體。胚胎是新生命的雛型，個人在畫面上期望藉由生命的一開始，象徵「重新」及「新人生」。

(實物圖片來源：[http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/health/2006-08/07/content\\_4930764.htm](http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com/health/2006-08/07/content_4930764.htm))

## 二十一、帛畫

絲織品的總稱，如：「帛書」、「絹帛」、「帛畫」。孟子·梁惠王上：「五十者可以衣帛矣。」是中國古代利用礦物顏料，繪製於絲綢上的一種繪畫，用途會依描述的內容而有所差異！覆蓋在棺木上的 T 形帛畫，描述天上、人間、地下，死者的官等爵級，引魂升天。個人在畫面上利用帛畫，象徵「生與死」及「昨天與明天」。

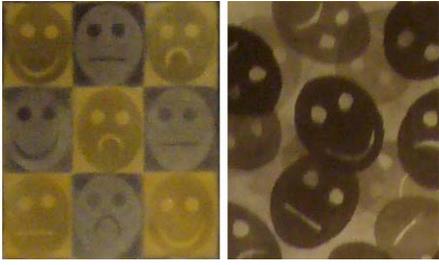
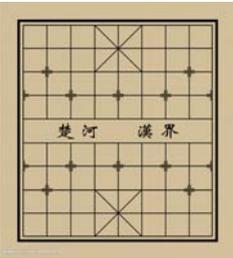
（實物圖片來源：[http://www.chinese.cn/treasure/article/2010-10/03/content\\_178220.htm](http://www.chinese.cn/treasure/article/2010-10/03/content_178220.htm)）

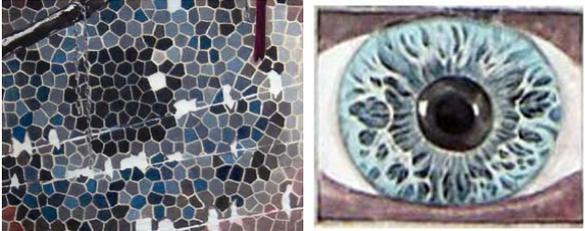
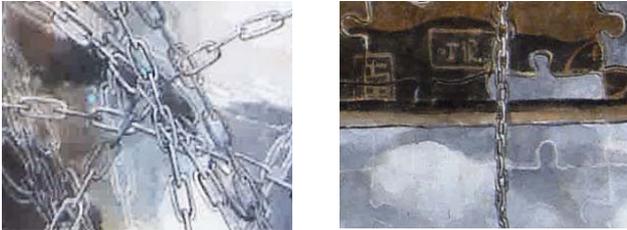
## 二十二、畫像石

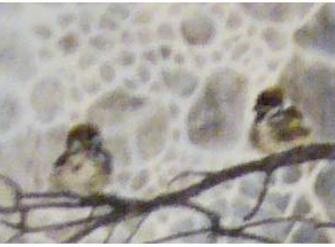
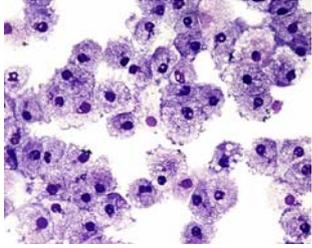
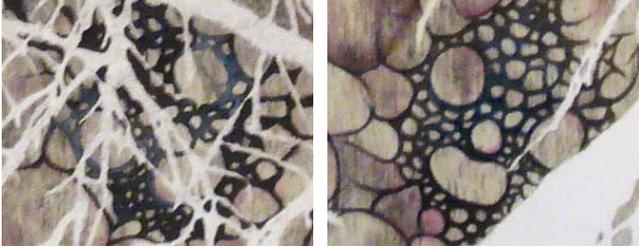
指在建構墓室、石棺、享堂、闕的石材上所雕刻的畫面，盛行於漢代的畫像雕刻藝術品。在砌築祠堂、墓室的石塊上繪畫摹刻，做為裝飾，內容包含歷史人物、神仙故事、生活實況，結構有力，造型質樸，以山東肥城孝堂山祠最為著名，大多是描繪神話、歷史故事、忠孝節義、現實生活情景等題材。個人在畫面上藉著在以前種種的畫面，象徵「過往」與「拋棄」。

（實物圖片來源：[http://www.sxgov.cn/content/2010-11/18/content\\_708102.htm](http://www.sxgov.cn/content/2010-11/18/content_708102.htm)）

表 3-3 物象與作品圖像語彙對照表

項	物 象	作 品 圖 像 語 彙
1. 面具		
2. 臉譜		
3. 舞台		
4. 棋盤		
5. 棋子		
6. 窗戶		

項	物 像	作 品 圖 像 語 彙
7. 眼睛		
8. 鞋子		
9. 鸚鵡		
10. 鐵鍊		
11. 皮影戲		
12. 傀儡		

項	物 像	作 品 圖 像 語 彙
13. 樹枝		
14. 鳥		
15. 細胞		
16. 拼圖		
17. 佛祖		
18. 地圖		

項	物 像	作 品 圖 像 語 彙
19. 鎖		
20. 胚胎		
21. 帛畫		
22. 畫像石		

## 第四章 作品解析

海德格 (Martin Heidegger, 1884-1976) 說：「人一旦失去自我，就變成『任一人』。作為『任一人』，他就只能是一群中的一個，只能隨著外界條件滾來滾去。世界如何，他便如何，完全忘失自己的使命和主宰。他也可以成天說說談談，但永遠只是由於一種好奇而亂談，膚淺的、朦朧的，自己也莫名其妙。」<sup>82</sup>「自我」是一切的根本，凡是都得先審視「自己」存在的價值，瞭解自己和他人的差異性，進而能夠肯定自己，而創作者利用自我作品來傳遞各種意念和訴求，表達自我存在的價值。

本創作研究是將個人的生活經驗、內在感觀、情感世界化成藝術表現的對象，帶入虛擬的場域中，從抽象意念中抽出具體的意念，透過面具、戲劇、鳥類、窗戶、畫像石...等，將各種情感意象重新組合，創造出另一個生命的價值，期望在作品與經驗的累積當中，可以窺視隱藏在事物表象下的意義。個人創作理念取材於生活，對生命的感動，有始有終的思維，分析對人生的體驗，如：從人的外在本質描寫，探討人與人、人與社會的相處之道；對原始自我的描寫，探討一種自我認知的歷程；在實與虛之間的約束，探討各種可能存在的束縛形式；存與另一個空間，在生與死的終點，屬於神與鬼的世界；起點與終點，企圖探討更深一層生死之可能性；最後重回個人本身，對於各種事物的看法、想法，不管是在心靈上、技巧上的歷練過程，所有可能的轉變與昇華。

「存在·本我」的創作內涵，主要可分為：「面具人生」、「心靈之窗」、「心之束縛」、「虛無世界」及「生命終始」等五個系列。在碩士班三年修業期間，期許該主軸之相關議題，將經驗化為創作思維，從自我存在的觀點與面對生命的態度實踐作品，投射並揭示現階段創作者自我的心靈世界。茲將五個系列議題，分述如下：本節內容將詳細介紹五個系列的十五張創作作品，並依理念思維及內容形式、表現技巧等順序，對作品進行分析探討，以下是創作作品目錄：

---

<sup>82</sup> 同註 20，頁 47。

表 4-1 “存在·本我”：人生的心靈圖像演繹作品目錄

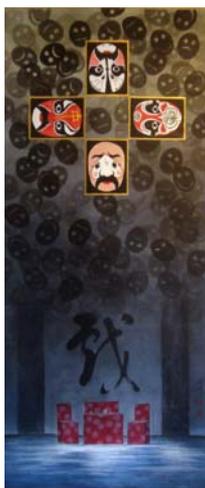
系列	作品名稱	年代	媒 材	尺 寸	頁碼
系列一 面具人生	作品一： 丑戲人生	2010	京和紙、水墨用具、面具印章	77 × 181 cm	65
	作品二： 征戰人生	2010	雙宣、水墨用具、面具印章	81 × 150 cm	67
	作品三： 偽裝人生	2011	宣紙、水墨用具、膠水	54 × 211 cm	69
系列二 心靈之窗	作品四： 顛 倒	2010	雙宣、水墨用具	101 × 137 cm	72
	作品五： 窺 視	2010	宣紙、水墨用具、膠水	80 × 163 cm	74
	作品六： 參 養	2011	京和紙、水墨用具	102 × 102 cm	76
系列三 心之束縛	作品七： 偶 心	2010	京和紙、水墨用具、廣告顏料	90 × 131 cm	79
	作品八： 葬 心	2010	京和紙、水墨用具	79 × 152 cm	81
	作品九： 鎖 心	2011	宣紙、水墨用具、膠水	68 × 162 cm	83
系列四 虛無世界	作品十： 十方肅靜	2009	雙宣、水墨用具	71 × 160 cm	86
	作品十一： 夜探鬼將	2009	布、水墨用具、廣告顏料	108 × 162cm	88
	作品十二： 神判出巡	2009	雙宣、水墨用具	67 × 155 cm	90
系列五 生命終始	作品十三： 歷 程	2011	宣紙、水墨用具、膠水	77 × 157 cm	93
	作品十四： 逝 去	2011	宣紙、水墨用具、膠水	90 × 120 cm	95
	作品十五： 重 生	2010	宣紙、水墨用具、膠水	90 × 173 cm	97

## 第一節 「面具人生」系列

今日的社會中，面具似乎已經成爲生活的必備用具；人與人的接觸、相處，總是要戴著面具才能溝通協調；不同的人、不同的地方、不同的時間，要用不同顏色的面具，藍的、紅的、綠的、白的……各式各樣的樣貌，多不甚數，令人眼花撩亂。在人來人往的世界裡，想要一個人獨自生活，在現今的社會幾乎是不可行的，既然一個人不可能離世獨存，那就只好去習慣它、適應它，爲了能夠如魚得水，那麼就爲自己打造一面遮掩一切的面具吧！

從心之面具出發：所謂「見人說人話，見鬼說鬼話」，父母親從小就會爲了自己子女的將來，在這茫茫的社會裡，可以適應、可以應對，會教導他們的子女，在什麼樣的場合，如何的表現，可以說什麼話、可以做什麼事，把真正的自己隱藏起來，留下最好的印象給人們。在人前就像帶著面具，面對不同的人，替換不同形式的面具，似乎帶著面具，待人處事，已經是非常習以爲常的事情了。

本系列作品共有三張，包含《丑戲人生》、《征戰人生》、《偽裝人生》。



▲ 《丑戲人生》



▲ 《征戰人生》



▲ 《偽裝人生》

# 作品一：丑戲人生

年代：2010

媒材：京和紙、墨水、廣告顏料、面具印章

尺寸：77 × 181 cm

## 一、理念思維

人生好比一場戲。生活中無處不藏戲劇的元素，一場演講、一個遊戲、一份工作等等，每個人都努力扮演著，當下符合他的身分角色，生、旦、淨、末、丑，一個角色扮演不單是一種戲分，有時候是學生，有時候是老師，有時候是老闆，有時候是小孩，有時候是父親，不同的地點，不同的場景，演繹著不同的身分。

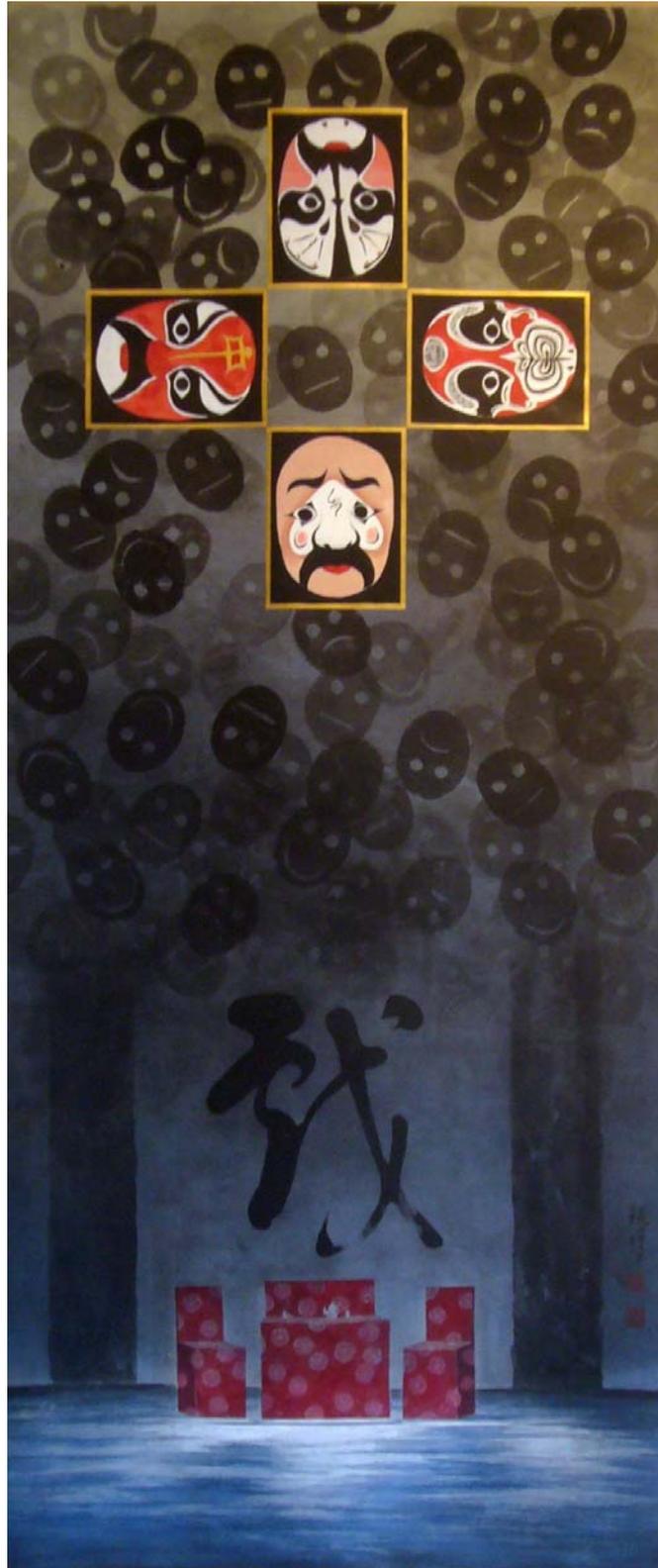
丑角是熟悉的、有感情的，它的作用莫過於為人們帶來歡樂，是一個很好相處，又不會給人壓力的一面面具；之所以選擇瘋瘋癲癲的過日子，也就是希望帶給周遭無限歡笑。那...在屬於您的舞台上，您最常選擇的，又是什麼樣款式的面具呢？

## 二、內容形式

- (一) 構圖方式：使用等分割、垂直、中軸式的構圖法，均勻分配畫面中上的物品；營造平衡且安靜的視覺效果。
- (二) 色彩運用：整張畫面使用少許的暖色轉變成寒色系，表現戲中角色的一種心境的轉換，四張顏色代表不同性格的臉譜，而紅色桌椅和藍色背景，突顯人生場景的重要性。
- (三) 上色方式：先以墨色打底後，再渲染適合氣氛的顏色，像是京劇一般的場景與扮演的角色，象徵著人生如戲、戲如人生。
- (四) 使用元素：京劇臉譜、戲劇場景，以及區分幕前、幕後的布幕。

## 三、表現技巧

- (一) 以京和紙為主要紙材，將須拓印面具與臉譜的位子以炭筆稍為勾勒。
- (二) 把事先刻好的面具模子，上好墨，印製在剛剛所所需的地方。
- (三) 另外取出紙品，將四面不同角色的臉譜繪好備用。
- (四) 整張作品，先以不同濃淡不同的墨色打上底色，再反覆渲染出明暗層次。
- (五) 將色彩一層一層依序渲染上畫紙，加強幕景的刻畫，至作品完成。



▲ 圖 4-1 《丑戲人生》，水墨設色，京和紙，77 × 181 cm，2010

## 作品二：征戰人生

年代：2010

媒材：雙宣、墨水、廣告顏料

尺寸：81 × 150 cm

### 一、理念思維

東方有中國棋，西方有西洋棋，都是棋盤上的一場寧靜的戰爭。敵對的雙方，用盡心機、絞盡腦汁，無非就是為了可佔取更多的領地，在殺場上站有一席之地，劃地為王。人生就像戰場一般、戰爭就像生活一樣，在對的場域可以爭取輸贏；如果在錯的地方呢？這樣輸贏是否依舊？是否可以贏取光榮？一個正常的人類，短短七八十載的生命長度，時時在變、刻刻在改，對人或對事，就像戰爭一樣，輸贏就像家常便飯，出征便是每個人天天都在進行的事。

從畫面直衝而下的黑柱，有兩種隱喻的意思，首先武器從上往下插入地面；其次由上而下張開戰旗，向互相衝突的戰局宣戰。而棋子就像社會大眾，棋盤彷彿坑坑疤疤的人生戰場，有的在對的位子，有的在錯的位子，相互廝殺，久久無法畫下終點的戰局。不同的臉孔，不一樣的場所，對的人放在錯的地方、錯的人放在對的地方，是常態，還是異態？

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：利用傳統的巨碑式、垂直、對立式構圖法，造高而聳立的效果。
- (二) 色彩運用：整張畫面以黃色調為基礎，與欲表現的黃沙戰場做呼應；用紅色勾勒出來的「戰」字，象徵用鮮血刻劃來的深刻印記。
- (三) 上色方式：棋盤因為是戰場，所以選擇赭石色做為漸層效果，在畫面中下方留出一道空間，讓畫面有延伸與空氣感。
- (四) 使用元素：中國棋、西洋棋、中式棋盤。

### 三、表現技巧

- (一) 以宣紙為主要紙材，先將大面積的面具位子固定。
- (二) 調製好需渲染的墨色，整張作品先上以淡墨，待九分乾。
- (三) 循序用符合該位的墨色，利用紗網、牙刷將墨色層層噴上。
- (四) 下方棋盤利用乾筆皴擦，製造質感與肌理，在勾勒較重的
- (五) 反覆將顏色渲染上去，直到畫面穩定協調。
- (六) 以濃墨勾勒邊緣，使主題更為突出。



▲ 圖 4-2 《征戰人生》，水墨設色，雙宣，81 × 150 cm，2010

## 作品三：偽裝人生

年代：2011

媒材：宣紙、墨水、廣告顏料、膠水

尺寸：54×211 cm

### 一、理念思維

變色龍最擅長的，就是把自己融入於環境當中，隨著環境背景、顏色的不同，而改變，借而躲避充滿危機的生活。人類雖然不能變色，但是卻懂得利用各種東西、事物、甚至面具來保護自己；想在敵人面前不被發現，最好的方法就是讓自己「融」入環境之中，讓環境成爲自己的保護色。

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：採用斜線構圖法，讓畫面呈現穩重感。
- (二) 色彩運用：選用相似色，讓畫面更協調。
- (三) 上色方式：先墨色打底，再以白提出亮的岩壁質感，最後敷以淡彩。
- (四) 使用元素：面具、血、月亮。
- (五) 分割方式：在畫面上，分出四個小方格，以增加層次感。

### 三、表現技巧

- (一) 先讓牛奶、墨色以噴、滴、灑的方式，在畫面上留下質感，待乾後，上膠。
- (二) 取袋子在其表面刷上墨水，印在岩壁部分。
- (三) 以淡墨打底疊染，在刷出岩壁的粗糙、坑坑洞洞的效果。
- (四) 再以白色提出不同的質感和四個方格。
- (五) 利用淡彩渲染，濃墨整裡，使畫面更加完整。



▲ 圖 4-3 《偽裝人生》，水墨設色，宣紙，54 × 211 cm，2011

## 第二節 「心靈之窗」系列

「無極生有極，有極生太極，太極生兩儀，兩儀化四象，四象生八卦，八八六十四卦」所有的卦象都是建構《易經》的主要枝幹，而易經就是在說明，地球萬物的一切現象，有正就有反，有陽就有陰，有太陽就有月亮，有白天就有晚上，而一場戲有表演者，就有幕後者，有老闆，就有員工。反之沒了其中一個，那另外一個也不會存在。這種情況下，就算是窗戶也有裡、外之分，所以不管是什麼一定會有兩個面向，就像陰陽兩極，有一黑就有一白，有一柔就有一剛。如果面具人生系列，是在說外在給人的印象，那心靈之窗系列，就是在說內在的思緒，它們相互支持、相互配合。

從心靈之窗省思：在每個人的心中都有一道窗，這就是「心靈之窗」。有時從裡面看外面，有時從外面看裡面，這是真正的自己，不再是帶著面具，不再是面對外在環境那個熟悉的陌生人。自己與自己的對話，「自我、本我、超我」的互相衝突，在這裡一覽無遺，他們互相打架、叫罵、相擁哭泣，只有在這裡，人們才有辦法真正的放下，確確實實的卸下心防，思考一切，對與不對，真實與謊言，在這裡只有自己知道。

本系列作品共有三張，包含《顛倒》、《豢養》、《窺視》。



▲ 《顛倒》



▲ 《豢養》



▲ 《窺視》

## 作品四：顛倒

年代：2010

媒材：雙宣、墨水

尺寸：101 × 137 cm

### 一、理念思維

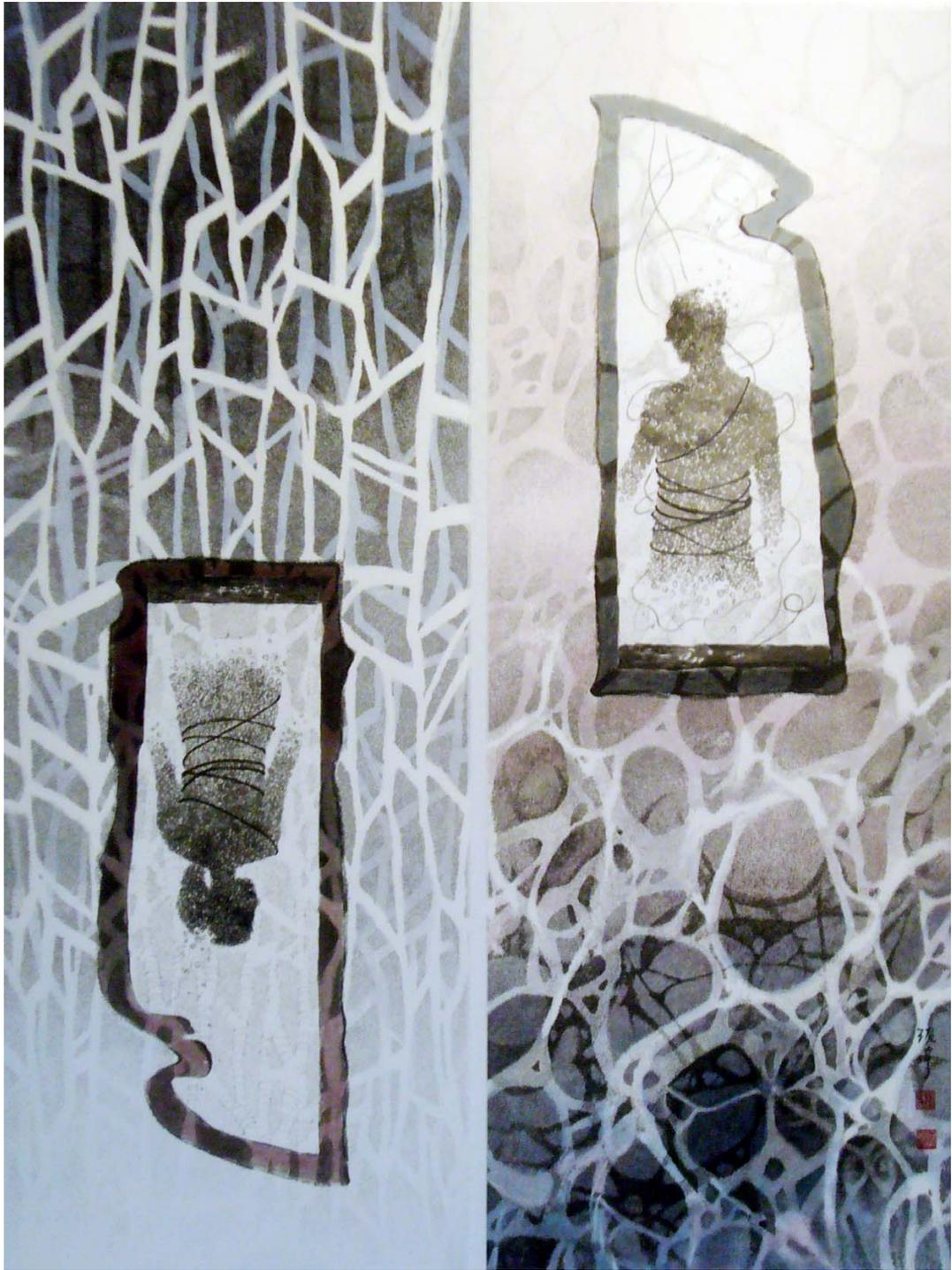
這張作品是想表現，社會世俗給予傳統男人及女人的配色。亦即顛覆傳統，使用男生粉紅，女生藍色，用來表現不同的男女定義。性別在模糊，個性在變化，時代走到今日，很多事情已經扭曲，對的事情，已經不見得是對的；錯的事情，也已經不見得真的是錯的。價值觀的變形，已經深入人心，顛顛倒倒的是非，似乎也習以為常。傳統性別裡，男女總是分的清清楚楚，男的剛強、女的柔弱，現世代的男女，已難從外表分別雌雄，而內在也開始變的不同，男孩子變得柔性十足，女孩子變得獨立自強，是時代在改變還是人們在變化，束縛漸漸的在消失，心是不是也開始變的明朗起來？

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：使用對角線、平分式構圖法，使畫面具有動態感。
- (二) 色彩運用：不在使用原傳統男人與女人的配色，而是即將顛覆傳統，男生粉紅，女生藍色，來表現已經不同的男女定義。
- (三) 上色方式：使用濕染方式，將漸層色，由濃到淺，宣染到順暢。
- (四) 使用元素：窗戶、水紋、男人、女人、線、繃帶。
- (五) 分割手法：中間一扇，不規則的窗戶，區分裡外空間。

### 三、表現技巧

- (一) 定好主體位子，上淡墨打底。
- (二) 以胡椒點的方式，將整張作品的墨色濃淡，一層層往上堆砌。
- (三) 利用深淺不依的墨色，反覆渲染出明暗層次。
- (四) 利用淡彩渲染使畫面更加完整。
- (五) 以濃墨勾勒出窗戶的重點，即完成。



▲ 圖 4-4 《顛倒》，水墨設色，雙宣，101 × 137 cm，2010

## 作品五：窺視

年代：2010

媒材：雙宣、墨水、壓克力、廣告顏料、蠟筆

尺寸：80 × 163 cm

### 一、理念思維

一道牆可以有幾個窗？一個人可以有幾雙眼睛？這問題看來，似有正確答案，但我說：這是沒有解答的！一個家，就像一個人體，一樣有思緒，一樣會生病；這個家，從窗戶觀察世界，外面的路人，透過房子外觀的幾扇窗，往裡面觀察，外牆隨著時間斑剝，隨著經歷增加傷痕，就像住在裡面的家人，隨著歷程改變，隨著心情起伏，而有所變化。

紅色鞋子，被框在沒有色彩的世界，是在說明什麼呢？在一起的兩扇窗，一扇可以一目了然，一扇卻關上了門，不以真面目示人，又是在傳遞什麼呢？一個世界兩樣情，是不是正是這樣呢？每扇窗，都是一種心境的代表、都是在傳遞一種想法。你知道我在做什麼嗎？不知道吧！因為我正在窺視著你……。

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：採 S 形構圖法，排列畫面順序。
- (二) 色彩運用：以牆面的顏色做為整張作品主調，加以墨色渲染、石青石綠潑灑讓畫面活潑。
- (三) 上色方式：確立作品觀賞動向，把框框內的景物做首要及次要，再其次注意景物先後之分，分別上以符合該位的色彩與明度。
- (四) 使用元素：眼睛、櫥窗、新洞見偉特塔羅愚人牌。
- (五) 分割手法：框取適當的位子，做為開窗的依據，使畫面協調。

### 三、表現技巧

- (一) 先在紙上上膠，待乾後，窗戶部分留白，其它部分上淡墨打底。
- (二) 紙張右邊，先利用墨色，從上而下滴流，左半邊牆面做皴、擦、點、染的效果，留下質感。
- (三) 墨汁勾勒窗內景物、形狀、紋理，以濃淡不同的墨色，反覆渲染明暗層次。
- (四) 以石青、石綠等色彩，做適當點綴。
- (五) 色彩渲染，使畫面更加完整。



▲ 圖 4-5 《窺視》，水墨設色，宣紙，80 × 163 cm，2010

## 作品六：豢養

年代：2011

媒材：京和紙、墨水、廣告顏料

尺寸：102 × 102 cm

### 一、理念思維

此作品是在說明一種就算到了外面，就算風箏的線斷了，線還是不會不見，束縛牽絆依舊存在。鄉野已經很少有所謂的野鸚鵡，多數的鸚鵡大都被人類所豢養著，雖然在藍天白雲底下，也可以看到這種鳥類，但牠們看似自由，仔細一瞧，牠們還是被一條不易察覺的鐵鍊絆著、豢養著。鸚鵡，據研究擁有三歲小孩智商，牠們的學習能力很高，教什麼就學什麼，像真的小孩一般；牠們還會著背主人，欺負受寵的小孩，或其他動物，懂什麼叫做吃醋，知道喜歡與討厭的區別。當牠被豢養著，看著窗外的風景，是自由，還是圈禁？是幸福，還是不幸？

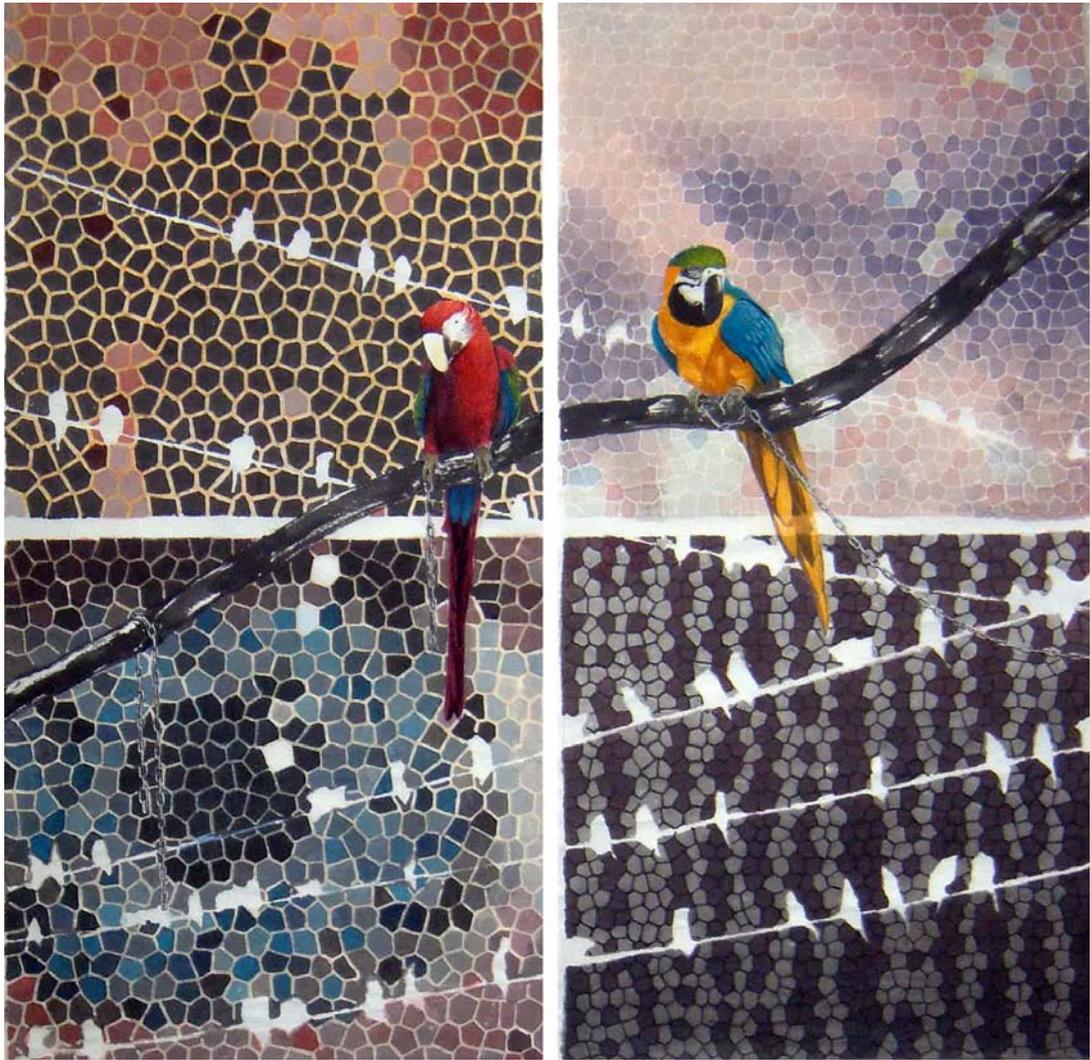
一扇窗，可以看到多少東西呢？不管在外面，還是在裡面，懷抱著不同的心情，就看到不同的事物。

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：使用等分割構圖法，將畫面分成四等分，就向窗戶一般。
- (二) 色彩運用：以暖色調為主，加強畫面的協調感。
- (三) 上色方式：利用牛奶的排水性，做出格子狀的效果，上淡墨打底。
- (四) 使用元素：鸚鵡、鐵鍊、眼睛、天空、人群。
- (五) 分割畫面：將代表四面的窗戶，利用毛玻璃的特色，依色調與效果，做分割。

### 三、表現技巧

- (一) 將鸚鵡的位子定好。
- (二) 以純牛奶、調色牛奶勾勒，似毛玻璃的分割效果。
- (三) 整張作品上以淡墨打底，描繪重點鸚鵡、鐵鍊部分。
- (四) 以淡墨層層打底，做出需要的層次。
- (五) 以色塊、漸層的方式處理，背景部分。
- (六) 最後重點部分，加強勾勒。



▲ 圖 4-6 《參養》，水墨設色，京和紙，102 × 120 cm，2011

### 第三節 「心之束縛」系列

系列一是在說明外在的面具，一種把真實自己隱藏起來的感覺。系列二是想表達一種真正的自己，內心的想法。那系列三就是要訴說，一種裡外不是，被困住、抓住，要也不是、不要也不是，無奈萬分的意境。在此系列的三張作品，分別敘說，被牽綁的那種無可奈何，跟阻礙之下掙扎與妥協，到一種不完整的反思，從無奈到習慣、接受，進而開始反思。一連串說明現代家庭壓力、社會規範、人類倫理的約束下，那種人心自我的壓抑、抗爭、妥協到接受的心之束縛，創作共有的元素，就是有著同樣象徵束縛的線，或者是被有相同意義的東西所纏繞著。

從束縛找到出路：曾幾何時，覺得自己是自由的？曾幾何時，可以完全隨著自己的願意去做完成一件事情？當一個生命從這個世界誕生，接踵而來就是一連串道德教育、道德的約束，這是一種大家都有的經驗，家庭教育、學校教育、社會教育無一不是，他們往一個自由的個體，加上一道又一道的鎖鍊，好與不好這解答很難辨別，但這些卻可能阻礙了一個人的想法，甚至是抹煞一個人的創造力，可能之下，有些人選擇妥協，有些人選擇奮鬥，不管如何選擇，都是在尋找一條適合自己的道路。

本系列作品共有三張，包含《偶心》、《葬心》、《鎖心》。



▲ 《偶心》



▲ 《葬心》



▲ 《鎖心》

## 作品七：偶心

年代：2010

媒材：京和紙、墨水、廣告顏料、蠟筆

尺寸：90×131 cm

### 一、理念思維

每個人的成長過程一定是有些坎坷，有些順利。台灣傳統的教育方式，聽話的就是乖小孩，不停話的就是壞小孩，爸爸說、媽媽說、老師說，這種情形已經是習以為常。大部分的人都被這種教條式規範著，在父母的羽翼下長大，當小孩開始漸漸長大，開始有了自己的想法；國、高中時期，因為叛逆因子作祟，聽不進也不想聽，常有脫軌的事情發生；成年了，開始有了夢想、有了想做的事情，要衝嗎？父親說：「這是爲了你好。」母親說：「爲了不要使你受傷。」有了忌諱，綁手綁腳，像皮影戲一樣的布偶，想要動一步，就需要主人家動一動手，繫了一條無形的線在手上，這是關心、也是好意，但對於年輕人來說，究竟是好或不好，是對或不對？

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：使用對角線、三角形構圖法，讓畫面具有動態要素。
- (二) 色彩運用：以石青、石綠爲主調，加以赭石、黃色點綴。
- (三) 上色方式：在部分畫面，加上石青、石綠，以不規則的方式，將顏色噴灑或是甩上畫面，增加層次感。
- (四) 使用元素：人偶、。

### 三、表現技巧

- (一) 確定人偶的位子，再上以淡墨當底。
- (二) 用墨色做皴、擦、點、染的效果，將質感繪出。
- (三) 描繪人偶與皮影戲的細節，當大至的肌理都具備時，以墨色一層一層染出該有的層次。
- (四) 石青、石綠以隨機方式，噴或灑上至部分作品。
- (五) 最後再以濃墨勾勒出人偶的重點，即完成。



▲ 圖 4-7 《偶心》，水墨設色，京和紙，90 × 131cm，2010

## 作品八：葬心

年代：2010

媒材：京和紙、墨水、紅茶水

尺寸：79 × 152 cm

### 一、理念思維

一顆樹，不管大或小，看得到的地方，一定是它的葉和根，但有一個看不到，卻最爲重要，沒有它，就沒有其他。如果人，沒有了內臟，那就不會有本體，沒有思緒，就沒有了心，既使有一些東西，看不到、摸不著，它們還是一樣的重要。樹枝纏繞著動彈不得的臉孔，是笑，還是哭，深埋在地底下的是心，還是身，從幼小，到年長，似乎都沒有變過，苦苦掙扎、小小窗口，是浪費力氣，還是一絲空隙。無法被人類眷養的麻雀，長不大的麻雀，不停對話的麻雀，依然赤色的麻雀，究竟在交流什麼？究竟在傳遞什麼？掙扎、痛苦、喘氣、希望、本心...這些...是不是就要身埋地底...？

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：使用斜線、開窗構圖法，把畫面分出另一個空間。
- (二) 色彩運用：爲淡土黃基調，用藍色點出天空，給予畫面空氣感。
- (三) 上色方式：避開留白地方，以淡彩的方式一層層渲染，在臉形細胞的部分，上些許胭脂色，增加層次感。
- (四) 使用元素：樹枝、細胞、麻雀。

### 三、表現技巧

- (一) 確定主題位子，以淡墨打底。
- (二) 留下需留白的地方，用毛筆慢慢刻畫，增加質感。
- (三) 窗戶部分，畫出濃墨枯木，當大致的肌理都具備時，以墨色一層一層染出該有的層次。
- (四) 將淡彩反覆渲染後，利用紅茶水上至畫面使之完整。
- (五) 最後再以濃墨，勾勒出麻雀的重點，整張圖即完成。



▲ 圖 4-8，《葬心》，水墨設色，京和紙，79 × 152 cm，2010

## 作品九：鎖心

年代：2011

媒材：宣紙、墨水、膠水

尺寸：68 × 162 cm

### 一、理念思維

一套拼圖，要拼起來，才會知道裡面真正的圖案，才能了解拼圖所要述說的意義為何。當一份拼圖不再完全，在缺少幾塊時，也許還可以猜出其中的意義，但是少掉的部分一多，就可能拼都拼不起來。畫面中有部分佛祖的拼圖，鐵鍊把不全的拼圖，連結起來，這好像有些關聯，又好像沒有關聯，好像對，又好像不對，彷彿睜開眼睛看到的，不見得是真實的，嘴巴所講的，不見是虛偽的，很多事情有正、有反、有完全、有殘缺，有些可以說明，有些卻不可以，如同上了鎖，於是佛祖曰：「不可云，不可云。」借由此創作期望帶給觀者，誠實與反省的真實聲音。

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：使用對稱式、斜線構圖法。
- (二) 色彩運用：以咖啡色，為圖中捲軸的色調，使畫面穩重；利用花青，讓兩旁的碎石後退。
- (三) 上色方式：用牛奶將拼圖的白色線條留下，再將其墨色與色彩一一渲染。
- (四) 使用元素：石頭、拼圖、古地圖、蝴蝶鎖、佛。

### 三、表現技巧

- (一) 確定拼圖與鎖的位子，上淡墨打底。
- (二) 利用牛奶將拼圖的白線留下。
- (三) 佛祖先以淡墨層層打底，反覆渲染出明暗層次。
- (四) 兩旁石頭，利用乾筆皴擦，製造碎石的質感與肌理。
- (五) 將色彩一層一層，依序渲染上畫紙。
- (六) 最後以濃墨勾勒邊緣，使主題更為突出。



▲ 圖 4-9 《鎖心》，水墨設色，宣紙，68 × 162 cm，2011

## 第四節 「虛無世界」系列

在很多的小说、电影裡，常常會有另一空間的存在，到底它們存不存在？世間有太多科學無法解釋的事件，要說我們是真實存在，還是他們才是真實存在？這答案沒人知道，也不可得知，也無從得知，或許會在某一天起來，發現目前所認為的事實，其實才是夢，不無可能。宗教，它是一種對神明的信仰，也是對鬼魂的敬畏。人類一直崇敬鬼神，對無法預知，或是無助，甚至有所求時，更為瘋狂而崇拜，是一種人類的心靈依賴，所以它跟人的生活息息相關，從出生一直被牽絆，直到死亡，都無法分離。從古至今，宗教的繪畫作品，不管在東方或西方，一直被詮釋再詮釋，尤其是在西方剛開始的畫作，就是為了歌頌宗教而產生，所以藝術是沒有國界的，應該是不分題材、不分國界、不分神與鬼。

從十方看待世界：如果說我們所在的人間是真實的，那神、鬼所處的天上、地下，是否虛幻？還是同時存在這個空間？莊周夢蝶「昔者莊周夢為蝶，栩栩然為蝴蝶也。自喻適至與，不知周也。俄而覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為蝴蝶與？胡蝶之夢為周與？」莊周還是蝴蝶？相同的道理，身處在這個世界的人們，很難判斷，也無從判斷，是與不是，存在與否。

本系列作品共有三張，包含《十方肅靜》、《夜探鬼將》、《神判出巡》。



▲ 《十方肅靜》



▲ 《夜探鬼將》



▲ 《神判出巡》

## 作品十：十方肅靜

年代：2009

媒材：宣紙、墨水、紅茶水

尺寸：71 × 160 cm

### 一、理念思維

嘗試在不消除差異，及眾聲喧嘩的場域中，製造出有安全感，且呈現莊嚴的氣氛，加入點、線、面的觀念，由以往慣用的物象，轉為意象，強調細膩、流動的陰性複調。八方代表人界，十方便包含神與鬼，其中黑白無常的職責，便是專司趨鬼平妖、除奸去惡。在台灣八家將的操演重點，便是黑白無常執行捉拿，而進行捉拿時，那時便是十方肅靜。在漆黑的夜裡，是誰在計畫著什麼事情，是神，是鬼，還是...人？

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：使用三角形、中軸式構圖法，讓畫面有安全感，且呈現莊嚴的氣氛。
- (二) 色彩運用：以自然的茶水顏色為主調。
- (三) 上色方式：紅茶包泡熱水化開，待冷後，再將其均勻上至畫面。
- (四) 使用元素：將官首、冥紙。

### 三、表現技巧

- (一) 固定黑白無常的輪廓。
- (二) 用毛筆將其人物的面向，實體化。
- (三) 利用含墨的半乾筆皴擦，製造質感與肌理。
- (四) 染上墨色，再補齊筆觸。
- (五) 最後利用以泡開的紅茶水，加以渲染。



▲ 圖 4-10 《十方肅靜》，水墨設色，雙宣，71 × 160 cm，2009

## 作品十一：夜探鬼將

年代：2009

媒材：布、墨水、壓克力

尺寸：108 × 162 cm

### 一、理念思維

此創作拿掉傳統對神鬼所賦予的鮮豔色彩，使用黑白兩色所構成，以純粹黑與白的交錯來表現，繪於布品上方。夜探鬼將是以傳統宗教的故事鋪陳，以無色彩為主的趣味嘗試，期許有著不同的神秘感，及別於以往的水墨感知。此作品只為找尋以往只有在廟宇神明出巡時，才有的熱鬧陣頭，企圖牽引著觀者，進入神鬼莊嚴的世界中。

鬼將，因其功不足尚未敕封，故為鬼將，待功德圓滿，敕封為神將。俗話說：不是不報，是時候未到、為惡必有報，小心報應到。黑夜降臨了，誰在蠢蠢欲動...虛...安靜點，此時此刻，鬼將們將清巢而出...夜探人間。

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：採用菱形構圖法，使整個畫面呈現安定感。
- (二) 色彩運用：拿掉鮮豔色彩，使用純粹黑與白的交錯來表現。
- (三) 上色方式：使用覆蓋性極好的壓克力顏料，將顏色固定在布上，以人物前後之分，來區分深淺。
- (四) 使用元素：八家將、冥紙。
- (五) 分割手法：利用點、線、面的想法，把所有的實物化成「面」。

### 三、表現技巧

- (一) 使用墨汁先將整塊布染出所需的氣氛。
- (二) 用炭筆描繪出大致的輪廓。
- (三) 將白色廣告顏料，依畫面需要把濃淡不一的顏色，上至布上。
- (四) 細部整理所需要的細節質感。
- (五) 補強畫面墨韻不足的地方。



▲ 圖 4-11 《夜探鬼將》，水墨設色，布，108 × 162 cm，2009

## 作品十二：神判出巡

年代：2009

媒材：雙宣、墨水、紅茶水

尺寸：67×155 cm

### 一、理念思維

鍾馗，在道教中又稱“祛邪神判”。祂的畫作，一直存在著濃厚的驅邪辟妖的民間氣息，不管是古代，還是現代，既使在不同的時空，還是會引起當代人們的朝拜，當然鍾馗不僅為人們趨趕妖邪而已，祂更為人間帶來幸福與希望。畫中鍾馗與小鬼雖然各有其動作，但就像時間靜止一般，氣氛嚴肅，這些是空間形式裡，時間元素的刻意安排，讓畫面在動靜的存疑當中，產生相互矛盾的氣氛。

鍾馗主殺，所殺為何？為殺天下妖邪之惡，為斬烏黑靡流之物，以還人間潔白之月。神判出巡，所謂何事？為聞世態憤懣之情，為消天下不平之氣，以挽社會頹敗之風。

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：使用中軸式構圖法，讓畫面呈現穩重感。
- (二) 色彩運用：以自然的茶水顏色為主調。
- (三) 上色方式：紅茶包泡熱水化開，待冷後，再將其均勻上至畫面。
- (四) 使用元素：、燈籠。

### 三、表現技巧

- (一) 確定鍾馗與小鬼的位子。
- (二) 由左上到右下，用毛筆畫出類似鉛筆素描效果的筆觸。
- (三) 畫面由薄至厚，不停的反覆層層敷疊。
- (三) 染上墨色，再補齊筆觸。
- (四) 最後利用紅茶水自然、不突兀的協調色調，加以渲染。



▲ 圖 4-12 《神判出巡》，水墨設色，雙宣，67 × 155 cm，2009

## 第五節 「生命終始」系列

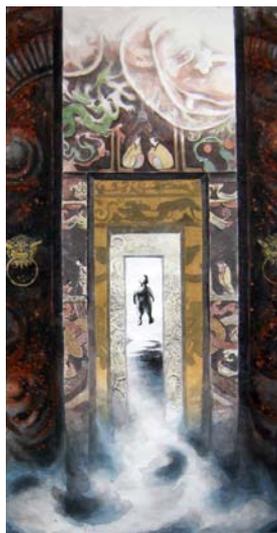
「生命」是指生命體的存活過程。一個完整的生命體必包括生與死，一個生命過程一定有其令人回憶再三的記憶。人最根本的需求，便是仰賴生命賴以生存，如果沒有了生命，那來的安定生活？在最後一個系列裡，個人規劃了一個是「開始」，也是「結束」的議題，從出生到死亡，再重新來過，這一個循環不止的過程。從猿人開始演變到可以直立的人類後，人的生與死，朝代的分與合，暴力與性慾等各種權力欲望的追逐，不可避免的，一直在重複著，也許當今已不像古時候的那樣直接，但這也只是表面的假象，因為人類最原始的「本我」是永遠都不會消失，所以血還是會繼續流，直到有一天地球再也承受不住而毀滅，再重新孕育新的生命，但是這又是很久很久以後的事了。

從生命過程探討：「先有雞，還是先有蛋？」這問題一直為世人所討論，至於答案到底是如何，相信在一個完整的生命體之下，似乎已經不是那麼重要了。所謂生命，就是要有始有終，生是生命的一部分，死也是生命的一部分，而人生就是生與死的過程，他們息息相關，密不可分。

本系列作品共有三張，包含《歷程》、《重生》、《逝去》。



▲ 《歷程》



▲ 《重生》



▲ 《逝去》

## 作品十三：歷程

年代：2011

媒材：宣紙、墨水、膠水

尺寸：77×157 cm

### 一、理念思維

漢代畫像石，是古代藝術中的一大發現，專擺在墓室、祠堂、石闕當中，其內容不乏是歷史故事、神話傳說、天象行宿、舞樂百戲、社會百態等等，把當時的生活背景，一一描述。現今的社會，下一代對於未來，充滿了不確定性，不論是社會倫理，還是自然環境，在種種壓力之下，對婚姻的不信任感、生育力的降低、老年化的社會，以作為未知的主體呈現。

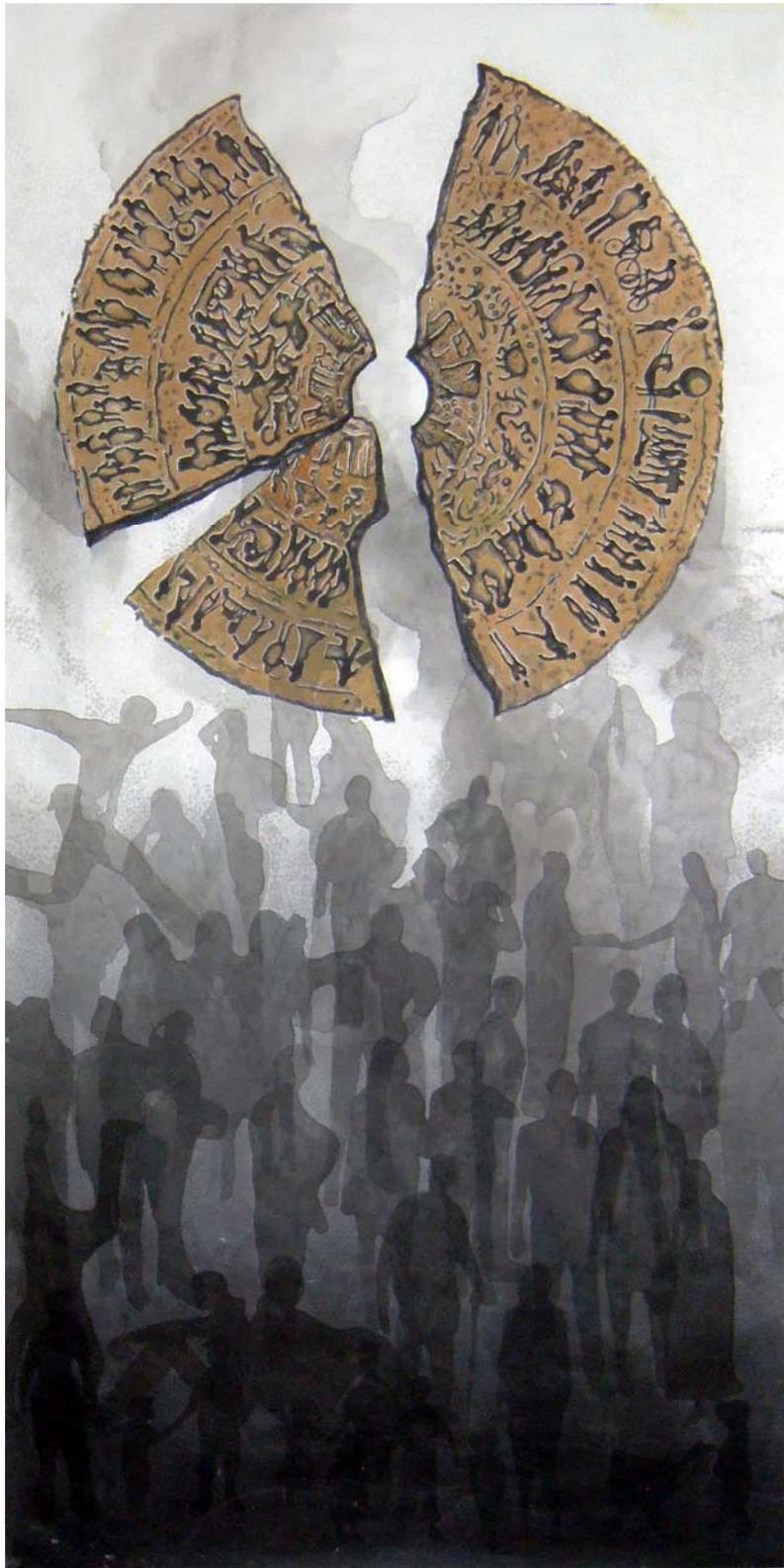
此作品，以具象寫實的方式來呈現，用深淺不一的人影，相互交疊，做出層次感，呈現社會人與人生命的過程。利用有色彩與無色彩的對比呈現，營造出莊嚴與肅敬氣息相互鋪陳，企圖表現屬於現代社會一種隱喻性的大享堂和象徵性圖像效果，表達當下種種的存在，於社會影響之下的迷離、迷惘，以及茫然，期望創造亦古亦今，現代社會水墨墓室的迷幻之境。

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：使用一直線，由上至下的中軸式構圖法，讓畫面呈現穩重感。
- (二) 色彩運用：讓畫面呈現明顯的，有色與無色之分。
- (三) 上色方式：將背景壓重，讓畫面更有重量感，石塊以為淡土黃的基調，突顯主題。
- (四) 使用元素：畫像石、人影。

### 三、表現技巧

- (一) 將石頭與人影的位子確定。
- (二) 將人影，做深淺不同的填墨步驟。
- (三) 加廣其深度、厚度及墨色層次的基本呈現，讓薄厚之間的距離感拉大，做出空間感。
- (四) 在圓形石塊的刻畫上，先上基本墨色打底，
- (五) 使用透明性高的水性顏料增加層次，做出較高整合的色彩，及肌理之呈現。
- (六) 最後將其亮面地方，加強勾勒。



▲ 圖 4-13 《歷程》，水墨設色，宣紙，77 × 157 cm，2011

## 作品十四：逝去

年代：2011

媒材：宣紙、墨水、壓克力

尺寸：90 × 120 cm

### 一、理念思維

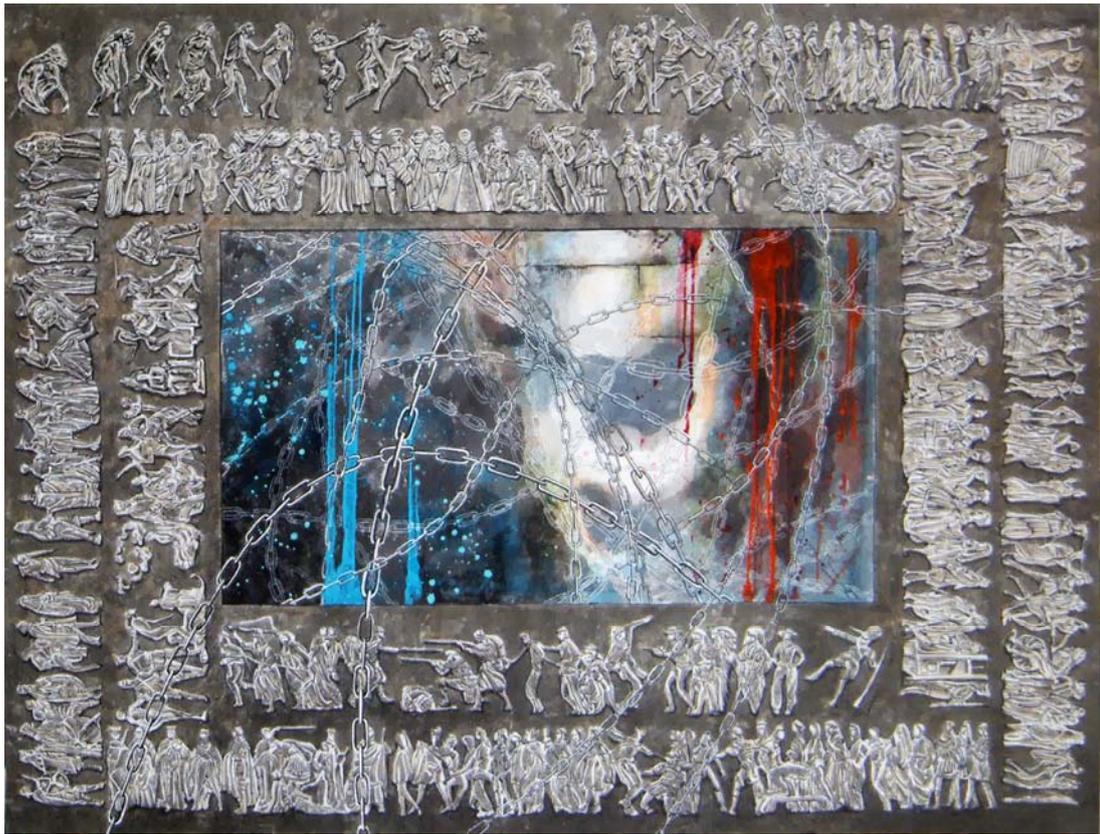
此作品，係以現實的手法，利用壁畫斑駁的印記來記錄，表現人類的演變過程、情慾糾葛、生命孕育、權力慾望，在人類的演變中，就像被無數條有形、無形的鍊子牽引著，不斷地重複，再重複。畫面中間，以內容相似，形式相反的方法敘述，水墨暈染，利用代表新與舊的紅色與石青來鋪陳，中間刻意留白，冀望能在留白，或者是餘白的氛圍中，感受無限的境界。此創作試圖重新找尋圖像符號的現代意義象徵。

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：使用面形分割式構圖法，使對比強烈，讓主題一目了然。
- (二) 色彩運用：以褐色的顏色來表現四周浮雕效果，中間部分，利用鮮豔的顏色，讓畫面不至於太過暗沉。
- (三) 上色方式：四周以明度、不突兀的顏色，凸顯中間的主題。
- (四) 使用元素：鐵鍊，血，浮雕效果。
- (五) 分割手法：將畫面中間與四周分開，區分裡外，做出另一層空間。

### 三、表現技巧

- (一) 確定畫面四周壁畫人物位子，上以淡墨。
- (二) 利用墨汁與牛奶將鐵鍊，勾勒出來，確立位子。
- (三) 將周圍的人物做深淺不同的描寫步驟，再根據畫面需求，以墨色當基底。
- (四) 用含墨的半乾筆皴擦，製造質感與肌理。
- (五) 畫面中間，先予以淡墨打底，反覆渲染出需要的層次效果。
- (六) 將其代表不同意念的顏色、滴流小心做出。
- (七) 最後再將最初的鐵鍊，加強勾勒出來。



▲ 圖 4-14 《逝去》，水墨設色，宣紙，90 × 120 cm，2011

## 作品十五：重生

年代：2010

媒材：宣紙、墨水、壓克力、膠水

尺寸：90 × 173 cm

### 一、理念思維

此作品，有天上、人間、地下三部分，每個部分都設有一道厚重的大門，每跨過一道門，就向前邁進一大步，開始另一段新的人生旅程，而走向另一條未知的旅途。在這裡的重生，並不一定是指新的生命，明朝進士袁了凡說：「昨日種種，譬如昨日死，今日種種，譬如今日生。」也就是說，每天都會有一段新的不同旅途，也許當初的理想與美好意境，蘊藏著致命的吸引力，讓人無法招架，但它就像生命的驅動力一樣，會讓人凋零，甚至死去；但過去已經過去，好壞都不容許更改，未來的事，還未發生，有各種可能性。把握每一個當下，就是一個新的開始、新的希望。期望該作品能讓觀者的視覺焦點，依序集中在畫面正中，呈現一定的張力，鋪陳一種光明、重生的道路，企圖顛覆表象的言語，創造一層層開放的空間，開啓另一種詮釋的手法。

### 二、內容形式

- (一) 構圖方式：使用對稱、條形分割式構圖法，使主題一目了然。
- (二) 色彩運用：捨棄鮮艷的色彩，把元素本身的彩度降低，讓畫面的統一度增加。
- (三) 上色方式：以明度較一、不突兀的顏色，表現整體畫面的協調。
- (四) 使用元素：胚胎、帛畫、畫像石、門神、小孩。
- (五) 分割手法：利用門的原理，做出一層一層的由裡到外的視覺效果。

### 三、表現技巧

- (一) 將主題位子確定。
- (二) 上好膠，以墨色先做好層次。
- (三) 依據畫面需要，利用深淺不一的墨色，反覆渲染出明暗層次。
- (四) 以墨勾勒代表不同意義的門面，捨棄鮮艷的色彩，以淡彩層層覆染。
- (五) 把元素本身的彩度降低，讓畫面的統一度增加。
- (六) 以濃墨勾勒畫面的重點，完成本創作作品。



▲ 圖 4-15 《重生》，水墨設色，宣紙，90 × 173 cm，2011

## 第五章 結論

本創作研究係透過存在主義及精神分析學理論、符號學、圖像學等，去探討藝術創作思維與內在深層的意識及真相，建構個人的創作理念，並結合多年來在水墨領域所奠定的基本能力，將「人生」與「心靈」融入圖像的象徵意涵之中，進而呈現「存在·本我」的心靈圖像。正如克利在其《創作的信條》中所強調：「藝術並不描繪可見的東西，而是把不可見的東西創造出來」。<sup>83</sup>在現階段的創作研究過程中，除了嘗試人生體驗的各種元素外，同時汲取當代水墨藝術新知，並予以應用與創新。因此，在創作研究上先學習運用對的策略與方法，再從中思變及求新，並經由不斷地自我省思、再省思，最後確立，並妥善規畫本創作研究方向。

### 第一節 回顧與省思

回顧這三年來的研究所生涯，最大的敵人就是自己，面對自己沒有方向的胡思亂想，與毫無規範內容的創作思緒，在創作的旅程中跌跌撞撞，不時的重回原點，也不斷反思自己，是不是適合在藝術這條道路上繼續邁進，堅持到最後最大的收穫，反而是在創作的研究過程中對於自己有了更近一步的體認。

本創作透過理論論述與探討，並針對“存在·本我”：人生的心靈圖像演繹進行研究及實踐後，得到以下三點結論：

#### 一、創作論文寫作方面

主要在於繪畫創作中實務與理論結合，而每件藝術作品都反映出藝術家個人對生命，或對時代，或對心靈的不同感受，儘管呈現形態有所差異，但從作品的深入探討分析後，仍可窺視藝術家創作表現的原始意念。本創作研究基於對生命的緣起緣滅，規劃人生五系列的創作主題，除透過存在主義的哲學觀，及心理精神分析理論，也對

---

<sup>83</sup> 劉其偉，《藝術人類學》，台北：雄獅，頁 135，2002。

當代水墨畫的創作思維由外而內的深入省思，一方面與作品衍生的「存在」意涵產生共鳴，另一方面運用圖像與象徵心靈圖像的表現手法，作為本研究的創作語彙，再藉由作品分析，界定出個人水墨畫的自我意識之創作思維。

## 二、創作歷程方面

藝術創作的靈感來源一直挑戰每一藝術家的神經，要讓靈感源源不絕，就是憑藉著一種直覺感受和自我表現的思維模式，在創作初期為了構思畫面能符合自我研究的創作目標，試圖在不同元素中尋找相同的圖像意義，並在熟稔的筆墨線條，加入不一樣的形式要素，對於「存在」意識及「本我」概念間相互關連的象徵圖像，卻在實踐過程中發現，作為畫面結構意義之造型思維核心過於薄弱，甚至中斷繪畫進度，重回更深層的藝術理論探討，並不斷的進行反思與重新創作。而在工具媒材方面，找尋適當的創作系列用紙，連非紙品的布料，都是試驗的範圍；在創作實踐方面，經由行動研究法來進行各系列作品之探討，從初期作品的《十方肅靜》、《夜探鬼將》、《神判出巡》之「虛無世界」系列，所刻意使用的單色畫面風格，進入中期作品的《窺視》、《偶心》、《參養》等較鮮豔色彩的表現方式，最後畫面呈現的效果，轉趨向協調、寫實的創作，如：作品《歷程》、《逝去》、《重生》等「生命」系列。「知而行、行而知」、「做中學」的方式，不斷修正與創新個人繪畫的技巧及概念，精進自我的創作技法與思維方向多元化。

## 三、理論與實踐的相互驗證方面

藝術是來自人生體驗，個人藉由「“存在·本我”：人生的心靈圖像演繹」進行探究與系列創作，使作品反映對人生議題的關注，並透過「面具人生」、「心靈之窗」、「心之束縛」、「虛無世界」及「生命終始」五系列作品加以實踐印證。在檢視所有作品時，雖然可以看出屬於一系列縱向的研究與創作，但個人對每張作品的規畫與佈

局都是秉持單一獨立的橫向性的思考。換言之，除了在水墨人物繪畫創作上企圖尋找出屬於個人的風格形式外，仍期望在有限的時間內，為個人創作生涯開拓更寬廣的面向。綜觀現階段的創作作品，雖已有所改變，而有些許的進步，然其中仍尚有部分問題，將是個人下一創作階段需待持續努力解決的面向。

## 第二節 期許與展望

套一句俗話說：「師父領進門，修行在個人」，要怎收獲，就先怎麼栽。研究所之路，只是個啓蒙，將來的成就，還是要靠我們自己去努力，我們的畢業是可以爲了文憑，也可以是爲了充實提升自己的能力。老師也常常勉勵我們：「妳們要好好的學習，讓自己的專業能力更充實，更希望妳們將來能夠型塑個人的獨特風格。」在即將學成，功名成就的時刻，雖有些許的收穫，但仍有改進的空間，未來的創作研究之路，可須朝下列兩個方向持續探討和自我期許：

### 一、藝術精神的薪傳

蘇珊朗格所說：「藝術是人類情感符號的創造，藉想像力和情感符號創造“有意味的形式”。」藝術是創作，而其根源乃來自人的心靈，而心靈的感受則來自於生活體驗，再加以移情與想像，經由創作而爲作品。且藝術的原理是相通的，但藝術會以不同的面貌展現在世人面前，所以我們不要狹隘的認定只有一種才是藝術。

藝術的功用除了自我表現外，也具有抒發壓力、撫慰人心、匡正社會風氣的效果，正如英國作家侯舍（Arnold Hauser, 1892~1978）在他的《藝術史哲學》一書裡指出「藝術不能脫離社會而存在，因爲藝術是人所創造的，而人是社會的產物。」<sup>84</sup>而且在當代中、西方藝術思維不斷的創新，沒有足夠美學的學識素養，是無法擴展更深、更廣的藝術視野，身爲一個藝術創作者，應本著藝術專業素養及服務社會人群的體認，期許個人的藝術作品能發揮一定的社會功能。

<sup>84</sup> 吳瑪琍譯，《藝術的精神性》康丁斯基著，台北市：藝術家，頁 62，1985。

## 二、水墨形式的創新與突破

流傳久遠的中國水墨畫，因創作者不同的存在時空、成長過程與生活背景，有著不同的解讀與運用手法，而創作出不同的意涵形態。近年來在水墨畫的創作已有許多嶄新的面貌，其中涵蓋個人及社會存在意識、性別概念、生活消費等人文議題的探究，每位藝術創作者皆因應其創作主旨，建構個人特有的形式面貌。

總而言之，創作是一條永無止境的藝術長河，期望自己在體驗人生的同時，能以更宏寬的角度，更敏銳的心思，來欣賞不同藝術的表現手法與技巧，並融入個人的創作風格之中，形塑更深層、更創新的創作思維，這過程可能不是那麼容易，也可能會經過不斷的跌跌撞撞，但個人深信唯有更嚴謹的創作態度，不斷地省思、不停地修正與建構，更不管過去、現在，未來創作之路，總會沿著“存在·本我”的心靈圖像的軌跡，一步一步地不斷向外擴展、延伸，永無止境，成就創作研究的藝術價值。

## 參考文獻

### 一、中文書籍

- 王小峰、李濯凡譯，《拉康：鏡像階段》福原泰平著，石家庄：河北教育，2002。
- 王玉玲譯，《藝術解讀》夏綠莫著，台北市：遠流，1996。
- 王國芳、郭本禹，《拉岡》，台北市：生智，1997。
- 王琢輯，《李可染畫論》，台北市：丹青，1989。
- 王溢嘉，《精神分析與文學》，台北市：野鵝，1989。
- 史德海、蔡春輝譯，《榮格心理學入門 A primer of Jungian Psychology》，C. S. Hall & V. J. Nordby 著，台北市：五洲，1988。
- 台灣中華書局，《辭海》，台北市：台灣中華，2000。
- 田台鳳，《道極觀：揭開萬物的面紗》，台北市：文史哲，2008。
- 朱侃如譯，《榮格心靈地圖》莫瑞·史坦(Murray Stein)著，台北市：立緒，1999。
- 吳長鵬，《水墨造形遊戲》，台北市：心理，1996。
- 吳瑪琍譯，《藝術的精神性》康丁斯基著，台北市：藝術家，1985。
- 呂澎譯，《論藝術裡的精神》Wassily Kandinsky 著，台北市：丹青，1987。
- 李幼燕，《欲望倫理學：佛洛伊德和拉康》，1998。
- 李醒塵，《西方美學史教程》，台北市：淑馨，1996。
- 李祖壽，《怎樣實施行動研究法》，台北市：教育與文化，417 期，1974。
- 沈清松，《現代哲學論衡》，台北市：黎明，1985。
- 汪淑媛譯，《佛洛伊德與偽記憶症候群》菲爾歐·摩倫著，台北市：貓頭鷹，2002。
- 周何，《國語活用辭典》，台北市：五南，2001。
- 林克歡，《戲劇表現論》，台北市：書林，2005。
- 林美惠，《朱子學與死亡倫理現象學》，台南市：復文，2010。
- 俞建章、葉舒憲，《符號：語言與藝術》，台北市：萬象，1992。
- 香港中文大學，《存在主義新編》，香港：中文大學，1998。
- 凌嵩郎等編著，《藝術概論》，台北市：空大，1987。
- 唐文娉譯《美術之旅：人類美術發展史》Horst Woldemar Jason 著，台北市：桂冠，1989。
- 高子矜，《大趨勢》，九華今在一壺中—記李明則的想像城國，台北市：立享，2004。

- 高宣揚，《當代法國思想五十年》，台北市：五南，2003。
- 國家總動員委員會，《存在主義之研究》，1960。
- 常若松，《人類心靈的神話--榮格的分析心理學》，台北市：貓頭鷹，2000。
- 張瓊文，《象徵主義》，台北市：縱衡，1997。
- 梁祥美，《存在主義》松浪信三郎著，台北市：志文，1990。
- 郭小平、翟燦譯，《藝術心理學新論》魯道夫·阿恩海姆著，台北市：台灣商務，1992。
- 陳壽昌，《存在主義解析》，台北市：幼獅，1976。
- 陳懷恩，《圖像學--視覺藝術的意義與解釋》，台北市：如果，2008。
- 勞思光，《存在主義哲學新編》，香港：中文大學，1998。
- 馮滬祥，《人生哲學名言論集》，台北市：台灣學生，2009。
- 黃光男，《畫境與化境-繪畫美學與創作》，台北市：典藏藝術家庭 2007。
- 楊明鏗，《現代美術》，多度序列的思維—看黃致陽近作，台北市：市立美術館，2004。
- 賈馥茗、楊深坑，《教育研究法的探討與應用》，台北市：師大書苑，2000。
- 廖新田，《臺灣美術四論》，台北市：典藏藝術家庭，2008。
- 劉其偉，《藝術人類學》，台北：雄獅，2002。
- 劉昌元，《西方美學導論》，台北市：聯經，1994。
- 劉思量，《藝術與創造--藝術創作與欣賞之理論與實際》，台北市：藝術家，1989。
- 劉思量，《存在主義哲學新編》，香港：中文大學，1998。
- 劉思量，《藝術心理學》，台北市：藝術家，1998。
- 劉紀惠、廖朝陽、黃宗慧、鞏卓軍譯《拉岡精神分析詞彙》狄倫·伊凡斯著，台北市：巨流，2009。
- 劉千美，《差異與實踐：當代藝術哲學研究》，台北市：立緒文化，2001。
- 劉思量，《藝術心理學--藝術與創造》，台北市：藝術家，1998。
- 劉豐榮，《幼兒藝術表現模式之理論建構與其教育意涵之研究》，台北市：文景，1997。
- 劉豐榮，《艾斯納藝術教育思想研究》，台北市：水牛，2000。
- 劉耀中，《世界哲學家叢書--榮格》，台北市：東大，1995。
- 德希達，《佛洛伊德與書寫舞臺》引自《書寫與差異》，台灣：麥田，2004。
- 滕守堯，《海德格》，台北市：生智，1996。
- 蔡清田，《教育行動研究》，台北市：五南，2000。
- 蕭瓊瑞，《台灣近現代藝術 11 家--激盪·迴游》，台北市：藝術家，2004。

謝銀玲，《在可見的與不可見的之間》，台北市：市立美術館，現代美術，60 期，1995。

鴻鈞譯，《榮格分析心理學--集體無意識》榮格著，台北市：結構群，1990。

鄭芷人，《生命之河：生命與生命哲學》，台北市：文津，2010。

釋慧理，《妙雲永流-印順導師手稿集》，嘉義市：妙雲蘭若，2005。

Angelo De Fiore、Gaspere De Fiore、M. Luisa Materzanini、Marina Robbiani、Sabine Valici 著，《巨匠美術周刊--孟克》，台北市：錦繡，1993。

## 二、學位與期刊論文

何友仁，《生命圖像的存在意識--何友仁水墨人物畫創作論述》，國立臺南大學美術學系視覺藝術教學碩士班，2010。

李祖壽，《怎樣實施行動研究法》，台北市：教育與文化雜誌，417 期，1974。

林隆達，《山水畫論的符號與圖像學》，台北：師大美術系，水墨·新紀元論文集，2002。

林宜靜，《紅塵戀煉--林宜靜繪畫創作論述》，國立嘉義大學視覺藝術研究所碩士論文，2008。

孫翼華，《幽微裡的象徵：當代水墨創作意象中的陰柔氣質與指涉意涵》，國立臺灣師範大學美術學系博士班美術創作理論組(水墨畫) 博士論文，2010。

張耀仁，《性別圖像的視覺詮釋—張耀仁水墨創作論述》，國立臺南大學美術學系碩士班碩士論文，2010。

劉豐榮，《視覺藝術創作研究方法學》，嘉義縣：嘉大視藝所，93 學年度中南區視覺藝術研究所研究生論文發表會發表論文集，2004。

劉豐榮，《視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研觀點為基礎》，台北市：藝術教育研究期刊，8 期，2004。

賴美而，《「幻化·重生」—賴美而水墨創作研究》，南華大學美學與視覺藝術學系碩士班碩士論文，2010。

謝銀玲，《在可見的與不可見的之間》，台北市：市立美術館，現代美術，60 期，1995。

## 三、網路資料

能指與所指：崇拉岡到羅蘭巴特：<http://www.wretch.cc/blog/odette/4651006>

視覺素養學習網--後映像主義時期「高更」

<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-wt/gauguin/gauguin-02.htm>

超現實藝術家--馬格利特

[http://ortus.webnow.biz/ortus/modules/news/article.php?item\\_id=752](http://ortus.webnow.biz/ortus/modules/news/article.php?item_id=752)

維基百科：「存在主義美學」

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%AD%98%E5%9C%A8%E4%B8%BB%E7%BE%A9%E7%BE%8E%E5%AD%B8>

維基百科：「佛洛伊德」

<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E4%BD%9B%E6%B4%9B%E4%BC%8A%E5%BE%B7>

維基百科：「我思故我在」

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%88%91%E6%80%9D%E6%95%85%E6%88%91%E5%9C%A8>

維基百科：「貝克辛斯基」

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%BF%9F%E6%96%AF%E7%93%A6%E5%A4%AB%C2%B7%E8%B2%9D%E5%85%8B%E8%BE%9B%E6%96%AF%E5%9F%BA>

維基百科：「埃及神話」

<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%9F%83%E5%8F%8A%E7%A5%9E%E8%AF%9D>

維基百科：「舞台」

[http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%88%9E%E5%8F%B0\\_\(%E6%B6%88%E6%AD%A7%E7%BE%A9](http://zh.wikipedia.org/wiki/%E8%88%9E%E5%8F%B0_(%E6%B6%88%E6%AD%A7%E7%BE%A9)