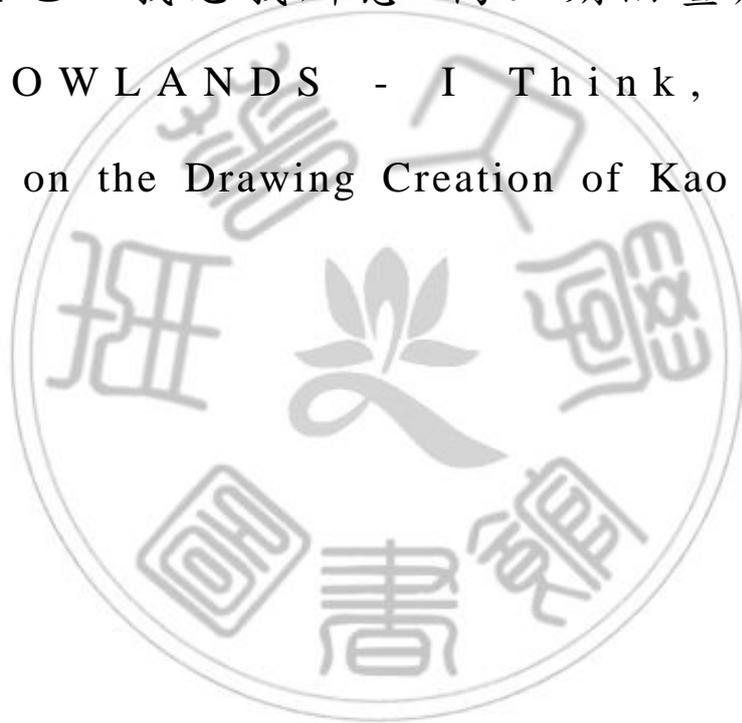


南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩士論文

影子大地，我思我所念-高玉娟油畫創作論述

SHADOWLANDS - I Think, I Miss

A Research on the Drawing Creation of Kao Yu-Chuan



研 究 生：高玉娟

指 導 教 授：羅雪容

中 華 民 國 一 〇 一 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

影子大地，我思我所念-高玉娟油畫創作論述
SHADOWLANDS - I Think, I Miss
A Research on the Drawing Creation of Kao Yu-Chuan

研究生：高玉娟

經考試合格特此證明

口試委員：陳士誠
羅雪容
廖煒昇

指導教授：羅雪容

系主任(所長)：葉榮和

口試日期：中華民國 101 年 5 月 11 日

誌謝

這一本論文的完成，生命中說不出的感動與感知終於有了交代。首先要感謝論文口試委員陳士誠老師、廖瑞章老師以及我的指導教授羅雪容老師。在我論文寫作過程的諄諄教誨與支持鼓勵，沒有您們的同理與理解、提醒與包容，這一本論文將不會順利誕生。

這段日子中需要感謝的人真的很多。從高中呵護我進入職場到碩二完成油畫創作的陳哲老師，是在藝術創作與藝術教育上引領我成長的師長，是我一路上最重要的恩師。感謝南華大學生死所師長何長珠老師、游金潏老師、李燕蕙老師，皆是讓我又敬又愛，透過與師長彼此的對話討論、引導，讓我能夠從「心」學習，讓玉娟更「看見」自己的沉默之處，讓我不斷的反思自己的生命，學會了不停的反省與感受。謝謝蔡昌雄老師在問題意識上給我的提醒與啟發，您教會了我思考的嚴謹，對我的生命助益很大。謝謝您們給予我最大的自由讓我努力學習跨系的課程內容，也許做的不如人意，但這樣的態度，我會繼續學習下去的。

謝謝視媒所及生死所，所有同學的鼓勵與支持。謝謝貫誠法師、嘉琪、秀華、宣廷、慶麟、玉美、雅玲、啓雲大哥、揚媛、雪杏、美琪、秋玲、寶如、嘉宏、碧貞在這過程中不斷的鼓勵與指導我，並幫我打點學校的其它庶務及陪我渡過生命中的議題，讓我可以無後顧之憂的寫論文。

感謝家人對我的寬恕與鼓勵。感謝娘家與婆家對我的學習之路全力護持。感謝先生異禾的體貼及承擔，感謝我的孩子婉馨與泓竣的窩心相對。

我感謝，所有願意陪我行走過生命中一點一滴的您們。

高玉娟謹誌於

摘要

筆者之經驗世界乃本論文之研究題材。油畫創作涉及到筆者之生活歷史，它發生在影子與大地中，故本論文命名為“影子大地—我思我所念”。藉由影子與大地反思自己之創作及歷程，發掘出其意涵，由此靜觀於自我生命之追憶。筆者以圖片、畫作等訴說自己的故事，其中分為兩個層次，即：1. 論述，進行省思與修正；2. 同時進行對結構主軸之分析，顯示本人心中之默會之知。以行動研究法的「行動-省思-覺察」的精神捕捉自我之油畫創作內涵之現象與詮釋。藉著本人之創作，可達到三項目的：a. 透過創作表現技法；b. 藉由創作表達自我、內在意識及情感；c. 透過藝術創作，使更能接納自我，並在自我接納中發掘藝術創作。

關鍵字：影子 大地 自我 藝術治療 默會之知

Abstract

The material of thesis of my paper is my experience in the world, my life and history occur in the shadow and land and so my paper can be named as “shadowlands — I think, I miss.” through which I can make a reflexion on the action of my creation and on its courses, find its meaning and make a meditation on my life. I tell my story by pictures and works which can be divided into two: 1. demonstration, reflexion and correction of my paper; 2. analysis on the main construction of the paper, exploration of the know of my tacit. I try to explain the content of my art works by mean of the named method of action to research; action – reflexion and know. By this creation of art I think that I can finish three purposes: a. to show the technique by creation; b. to show my ego, my feelings and inner consciousness; c. to accept my self and discover the creation of art in such acception.

Keywords: shadow, land, ego, therapy by art, know of tacit

目次

摘要	ii
Abstract	iii
目次	iv
表次	vi
圖次	viii
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究方法	8
第三節 名詞解釋	9
第四節 研究方向	13
第五節 研究結構流程	16
第二章 現在與過去	18
第一節 詮釋現象學的研究觀點	18
第二節 美的探索與歷程	24
第三節 美術流派與藝術家之影響	32
第四節 造型元素分析	46
第三章 藝術視域	57
第一節 潛意識的意識化	57
第二節 一個人的神話	60
第三節 一個人的「吶喊」	63

第四節 一場儀式	67
第四章 我思我所念	70
第一節 失落與召喚	70
第二節 作品分析與詮釋	76
第五章 結論	115
第一節 反省	115
第二節 未來研究方向	117
參考文獻	120

表目錄

表 1-1 「陰影、影子」關鍵字串之博士論文一覽表	3
表 1-1 「陰影、影子」關鍵字串之博士論文一覽表 (續)	4
表 1-2 「影子、大地」關鍵字串之博士論文一覽表	4
表 1-2 「影子、大地」關鍵字串之博士論文一覽表 (續)	5
表 1-3 以「大地、油畫創作論述」關鍵字串之碩士論文一覽表	6
表 2-1 詮釋層次表	22
表 2-1 詮釋層次表 (續)	23
表 2-2 GADAMER 詮釋理論三個觀點表	29
表 2-3 藝術的本質彙整表	30
表 2-3 藝術的本質彙整表 (續)	31
表 2-4 象徵主義三種類型表	39
表 2-5 陰影類型表	47
表 2-6 光線的呈現類型及說明表	48
表 2-7 光線的象徵意義及其說明表	49
表 2-8 研究色彩方法類型表	50
表 2-9 人對色彩的感受類型表	53
表 2-10 空間表現類型及說明表	54
表 2-11 空間存在的三種基本型態表	54
表 2-12 線條的好惡原則類型表	55
表 2-13 線條的功能性表	56
表 3-1 榮格之心理類型表	58
表 4-1 表達失落類型表	72

表 4-2 《影子》系列作品目錄表-----	78
表 4-2 《影子大地—我思我所念》之《大地》系列作品目錄表-----	93
表 4-3 《影子大地—我思我所念》之《紀念》系列作品目錄表-----	102

圖目錄

圖 1-1 研究結構流程圖	17
圖 2-1 語境理解及詮釋底景結構	20
圖 2-2 文本詮釋現象分析四個層次	20
圖 2-3 意向性表達方式	27
圖 2-4 陳澄波《嘉義街景》1934	34
圖 2-5 高玉娟攝《嘉義街景》2010	35
圖 2-6 金潤作《路傍》1946	36
圖 2-7 金潤作《扶桑花》1970	36
圖 2-8 廖本生《綠意》1989	37
圖 2-9 廖本生《晨曦中的後宮》1988	37
圖 2-10 馬格利特《大家庭》1963	40
圖 2-11 馬格利特《紅模型》1935	40
圖 2-12 波納爾《逆光的裸女》1908	41
圖 2-13 波納爾《化妝》1908	41
圖 2-14 魯頓《瓶花》1912	42
圖 2-15 魯頓《花瓶》1914	42
圖 2-16 梵谷《星夜》1889	45
圖 2-17 孟塞爾的顏色體系	51
圖 2-18 伊登的顏色體系	51
圖 2-19 奧斯華德的顏色體系	52
圖 2-20 色彩的前進與後退感、膨脹與收縮感	52
圖 2-21 色彩的柔和與堅硬感	53

圖 3-1 金潤作《沼澤之月》1959	61
圖 3-2 陳澄波《夏日街景》1927	62
圖 3-3 高玉娟攝《夏日街景》2011	62
圖 3-4 赫司特《生者心中不可能達到的死亡形式》1991	64
圖 3-5 魯頓《獨眼巨人》1895-1900	67
圖 3-6 高玉娟《黑影》(局部) 2010	68
圖 4-2-1 高玉娟《寄給我相同的靈魂》	80
圖 4-2-2 高玉娟《塵封已來》	82
圖 4-2-3 高玉娟《此曾過去》	84
圖 4-2-4 高玉娟《大地呼喚我我是影子》	86
圖 4-2-5 高玉娟《懸念》	88
圖 4-2-6 高玉娟《黑影》	90
圖 4-2-7 高玉娟《如影隨形》	92
圖 4-2-8 高玉娟《忘川》	95
圖 4-2-9 高玉娟《地》	97
圖 4-2-10 高玉娟《追尋之旅》	99
圖 4-2-11 高玉娟《原鄉》	101
圖 4-2-12 高玉娟《告別》	104
圖 4-2-13 高玉娟《此曾存在》	106
圖 4-2-14 高玉娟《血祭》	108
圖 4-2-15 高玉娟《寄語》	110
圖 4-2-16 高玉娟《昨日香氣》	112
圖 4-2-17 高玉娟《遙寄》	114

第一章 緒論

「尋找失去靈魂的現代人」；靈魂感——廣泛的生命意義感與目的感、不朽感、神聖根源感，以及「內在之神」的感覺——被功利和實用的價值所取代¹。卡羅爾²（Lewis Carroll, 1832-1898）的童話故中主角「愛麗絲：『你可否告訴我，我該往哪一條路走？』露齒而笑的貓說：『那要看你要去哪裡。』」筆者認為在創作作品中要如何追尋「我」？答案很複雜，因為創作多以外顯的風貌存在，但是多元豐富的題材，如何整合成為有系統的個人經驗，是創作論述最大的挑戰。重要的信念和假設，會影響創作的思考，其中內含認知、情意、社會和美學領域，而創作是一個整合性且進行中的過程。

第一節 研究動機與目的

世界自有其內在的邏輯與辨證。觀察者惟有參與世界，才能發覺世界的意義。世界只存在於感知或觀察者的組織。因此，筆者認為發現自身的經驗世界作為適當的研究題材。藉由自然、自我規範、釋放，觀照自身創作歷程，及作品創作。進而深入待發覺的個人經驗意涵，靜觀於對自我生命之追憶。筆者認為創作中內蘊的不斷變化的過程和多元性充滿相當神秘的，讓人的經驗產生一體（oneness）和完滿（fullness）與豐富的多元性的感覺，這些不是科學的化約和簡化可以形容的，科學可以說明「如何」的問題，但無法詮釋更深層的「為何」的問題。筆者在創作作品中嘗試自我內心的疚責感、遺憾之

¹ Murray Stein, *Jung's Map of The Soul : an Introduction*, 朱侃如譯，榮格心靈地圖（台北縣新店市：立緒文化，民 88），p236。

²查爾斯·路特維奇·道奇森（Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1898），筆名路易斯·卡羅爾（Lewis Carroll），英國文學家。

追問與追尋？整合成爲有系統的個人經驗，成爲此次創作論述最大的挑戰。許多重要的情結，將隨時影響創作者的思考，創作是一種整合性且進行中的過程；當人身心整體投入於創造人的情境後，經驗從微妙的領悟轉變爲感覺、意象、隱喻，因而創作，然後建構有意義的、可信賴的基模來描述這些情節。筆者認爲最後經由創作的體驗用油畫創作的方式，將「此時此刻」反芻的意象記憶下來。

本創作論述以了解經驗，不以實證。質性研究往藝術、人文方向探討。筆者認爲詮釋現象屬於一種實證下的關懷，經驗意義的探討，別於科學和理論，不同於將繪畫當作是一種裝飾或金錢的交易爲衡量的標準，例如，當一個人受苦他的身體遭受到破壞時，失去、混亂之狀態，其實和他的生命及生活經驗、脈絡，有很大的關係，此非單純是一種且單一生理現象的身體意向，而是生活的置身處境。筆者認爲創作論述提供一種工具讓我與內在世界中的各種自我做有意識的對話，因此帶有情緒的經驗並非問題的徵兆或反功能的心靈，而是更深度的理解世界和自我的過程。

一、研究背景

筆者嘗試利用藝術創作了解自我，在認知、情意、社會和美學領域的學習過程中，被忽視個人準備狀態的學習模式，走著不合邏輯的發展軌跡。「轉動」、「隱藏」交互對話，一如自我對「土地」的戀情，對「影子」的陌生。針對此追問過數次關於其中的「問題意識」，一開始既慎重又不以爲意；慎重的是，我可能需要在文獻理論上進行大量閱讀；不以爲意之處，這是一個不加思索，任憑直覺符合自己心意之所向的命題，....但到底是如何的情懷？又說不清楚，反而，令筆者深深陷入自我的困境之中。

筆者明白需要以另外的位置「看見」，去理解世界，在寫作的過程中，由創作進入分析到初步寫作其中的歷程及經驗，竟發現在創作與論述過程中，不知是創作在研究筆者，或筆者在研究創作？在學術的框架之下，感覺的東西若隱若現，現象學觀點下的世界，是脈絡、是環境、是背景，當我們探索世界時，即是將「背景」浮現出來，然而面對

世界時，我們如何了解另一個世界，如何從這世界走入，這之中需要一些轉化。所以，如果有這樣的視域，如此這般的現象便無所不在。

二、研究相關議題

(一) 與本論文相關議題之碩、博論文篇數

1. 以「陰影、影子」關鍵字串，進入國家圖書館之台灣碩博士論文加值系統，獲得博士論文 6 筆，碩、博論文共 63 筆。僅選取 6 篇博士論文相較其異同，如表 1-1：

表 1-1 「陰影、影子」關鍵字串之博士論文一覽表

編序	年度	作者	博士論文篇名	相同相異處
1	2000	陳大為	亞洲中文現代詩的都市書寫(1980-1999) 國立臺灣師範大學	同：人類行為的正負看待。用影子意象來表現事實。 異：如何歌頌現代化都市建設、為何掙扎在肯定與批判之間、怎樣描述現實的生活情態、進行什麼樣的概念化記述、到底沉澱了多少情感在生活的底層
2	2009	林碧雲	1992 年美國－香港政策法之決策分析 淡江大學	同：人類行為的正負看待。用影子意象來表現事實。 異：理性行為者模式可以解釋美國的香港政策。政治過程模式最能彰顯法案決策特色。總統管理模式較能解釋布希團隊決策。
3	2009	張明敏	村上春樹文學在台灣的翻譯與文化翻譯: 1985-2008 輔仁大學	同：人類行為的正負看待。用影子意象來表現事實。 異：專注於「翻譯·改寫」此一觀點切入探討文化、社會層面上的村上春樹現象的生成與發展
4	2009	張宜玲	童話故事中的老人智慧與 Erikson 生命階段統觀的敘述：重返自性的曼陀羅之旅 高雄師範大學	同：人類行為的正負看待。用影子意象來表現事實。 異：統整童話故事中的老人智慧的內在意義——隱喻與象徵

表 1-1 「陰影、影子」關鍵字串之博士論文一覽表（續）

編序	年度	作者	博士論文篇名	相同相異處
5	2004	黃明誠	才性情感與玄心——論魏晉藝術精神的內涵與發展 國立高雄師範大學	同：人類行為的正負看待。用影子意象來表現事實。 異：價值重新評估、個體自覺的精神本質
6	1999	翁逸群	獨占競爭廠商最適價格,廣告及研發決策之研究--小包裝白米廠商之個 國立中興大學	同：人類行為的正負看待。用影子意象來表現事實。 異：陰影（如「品質固定」及「無進入障礙」等不合理假設），或者欠缺週嚴的思考（如未能考慮廣告之動態性及持續與累積效果）。

筆者整理製表

2. 以「影子、大地」關鍵字串，進入國家圖書館之台灣碩博士論文加值系統，獲得博士論文 9 筆，碩、博論文共 88 筆。僅選取 9 篇博士論文相較其異同，如表 1-2：

表 1-2 「影子、大地」關鍵字串之博士論文一覽表

編序	年度	作者	博士論文篇名	相同相異處
1	2011	曾秀萍	台灣小說中同志/跨性別書寫的家國想像（1990-2010） 國立政治大學	同：感受人對事件於時空中的不同對應。 異：從台灣底層性別弱勢的角度出發，批判全球化與文化帝國霸權所主導的現代性論述，搓破其光明的假象。
2	2010	何雅雯	孤獨詩學：藍星詩人群的自我書寫 臺灣大學	同：感受人對事件於時空中的不同對應。 異：透過敘事者陳述自我意志或思維，建立自我形象，或者在孤獨情境中或坐或行，凝視自我、開啓對話。
3	2009	劉志宏	一九五〇、六〇台灣軍旅詩歌的空間書寫——以洛夫、痲弦、商禽為考察對象 佛光大學	同：感受人對事件於時空中的不同對應。 異：詩人在一個社會局勢相對不穩定，政治往往對創作做箝制而他們自己又在故國之離散情況下，其空間詩藝是如何形塑成功的。
4	2008	丁旭輝	台灣現代詩中的《莊子》接受與轉化 國立中山大學	同：感受人對事件於時空中的不同對應。 異：「詩人的自我隱喻」、與「時代的苦難印記」等深刻的隱喻。

表 1-2 「影子、大地」關鍵字串之博士論文一覽表（續）

編序	年度	作者	博士論文篇名	相同相異處
5	2007	解昆樺	傳統、國族、公眾領域— 臺灣一九七〇年代新興 詩社研究 國立臺灣師範大學	同：感受人對事件於時空中的不同對應。 異：無論戰後第一世代詩人在七〇年代， 如戰後世代詩人、新生代詩人等，一九四 〇年代中至五〇年代末出生的他們，身上 確實累積了各種交互疊合的文化因素。
6	2004	廖淑芳	國家想像.現代主義文學 與文學現代性--以七等 生文學現象為核心 國立清華大學	同：感受人對事件於時空中的不同對應。 異：開拓出來的破碎獨白的寓言形式，正 可作為觀察台灣現代主義文學與國家想像 關係的主要切入點。
7	2004	阮芝生	人倫鑒識起源的學術史 考察(魏晉以前) 臺灣大學	同：感受人對事件於時空中的不同對應。 異：分析其背後的思維理則，藉以釐清觀 人法在歷史中演變的過程。
8	2004	黃明誠	才性情感與玄心——論 魏晉藝術精神的內涵與 發展 國立高雄師範大學	同：感受人對事件於時空中的不同對應。 異：價值重新評估、個體自覺的精神本質。
9	2000	蔡雅薰	臺灣旅美作家之留學生 小說及移民小說研究 (1960~1999) 國立高雄師範大學	同：感受人對事件於時空中的不同對應。 異：留學生文學感應著不同時期中國人的 中心課題，呈現了一條因時代而變遷的軌 跡。

筆者整理製表

3. 以「我思我所念、油畫創作論述」關鍵字串，進入國家圖書館之台灣碩博士論文加值系統，獲得碩、博論文共 0 筆。
4. 以「影子、油畫創作論述」關鍵字串，進入國家圖書館之台灣碩博士論文加值系統，碩、博論文共 0 筆。
5. 以「大地、油畫創作論述」關鍵字串，進入國家圖書館之台灣碩博士論文加值系統，獲得碩、博論文共 5 筆並相較其異同，如表 1-3：

表 1-3 以「大地、油畫創作論述」關鍵字串之碩士論文一覽表

編序	年度	作者	碩士論文篇名	相同相異處
1	2011	蔡榮文	一場生死榮枯的對話—— 蔡榮文油畫創作論述 國立屏東教育大學	同：再度和台灣這塊大地對話起來，卻也同時象徵著畫家內心的世界。 異：探討臺灣風景與地方認同的關係
2	2010	魏靜芬	光影森情-魏靜芬油畫創作論述 國立臺北教育大學	同：再度和台灣這塊大地對話起來，卻也同時象徵著畫家內心的世界。 異：描繪出大自然的林木意象來喚醒人們對家鄉的關懷，表現對土地的深情。
3	2008	陳麗容	人之憑藉一身體—陳麗容 油畫創作論述 國立新竹教育大學	同：再度和台灣這塊大地對話起來，卻也同時象徵著畫家內心的世界。 異：對身體感現象的覺察進一步與社會文化諸多層面結合共鳴。
4	2010	楊翠麗	質覺與動靜之間--楊翠麗 觀石水墨創作 國立臺中教育大學	同：再度和台灣這塊大地對話起來，卻也同時象徵著畫家內心的世界。 異：表達自身對於觀石的感悟，再藉由相關藝術的理念、風格與媒材的應用，詮釋個人對水墨另一繪畫語言的可能性、獨特性。
5	2008	廖書彥	隱喻應用在台灣當代社會類型人物之圖像創作 臺中技術學院	同：再度和台灣這塊大地對話起來，卻也同時象徵著畫家內心的世界。 異：本創作研究將運用符號學的「隱喻」，描繪當代台灣較具特色的職業類型人物

筆者整理製表

（二）四大主要創作議題

筆者將上述 20 篇博、碩士論文分別之共同議題；「人類行為的正負看待。用影子意象來表現事實」、「感受人對事件於時空中的不同對應」、「再度和台灣這塊大地對話起來，卻也同時象徵著畫家內心的世界」，整理分析歸納如下，分述四大主要創作議題。

1. 對「影子」價值的探索

筆者認為影子是另外一個我，有光必有它的存在。光從陰影之中而來；光從無明，即混沌、無意識狀態而來。藉由內在意象連結到較不易接近的意識層面。

2. 對「大地」的牽動

筆者在回憶與想像之間擺盪。現實中有一個我，意念中也有一個我。我有時不知要往左走還是往右走時，對大地的回應會牽引著方向，一個以為是未知的已知方向。

3. 對「真實」的探索

筆者認為過去太重理論與科學，鑑於此，強調人文的藝術，屬於實證層面的關懷，是一種訊息，這是一種語言，它確實是在傳遞訊息，是一種經驗意義的探究，一個人在繪畫，它的感受和意義和其生活經驗之連結性。

4. 對「自我」的省思

筆者追尋著。當人「自我」的破洞在某種偶然的情況下被修補後，人又回到了安全的居所，就如同人從原本行走的曠野中建立了家屋，避免風吹雨打、日曬雨淋、飛禽走獸的侵襲³。當我們尋找某物而未得時，呈現予我們的是此物的不顯現，就如同尋求「自我」，而不復得。

三、創作研究目的

筆者藉由以上的研究動機與創作議題的探討，做自我的對話，希望透過研究能達到以下的研究目的：

(一) 透過創作察覺技法與內容覺知，並實踐「召喚」、「詩意」、「情感」之內涵。

(二) 藉由創作表達自我、內在意識及表現失落的情感意涵。

³ 蔣鵬，「世界的斷裂與相隨－探討照顧者與臨終者的陪伴關係」(碩士論文，東華大學，2002)，P64。

(三) 透過從身體恢復自發的創作過程中，成為自我接納與創作泉源的接觸與開發。

第二節 研究方法

本創作研究筆者以繪畫創作作為觀點詮釋的主要研究體，本研究採用行動研究法、品質思考法二種方法，分述如下：

一、行動研究法

行動研究主要包括了「診斷」和「治療」兩個部份⁴。在個案研究、俗民誌研究以及田野研究中，研究者必須參與或投入受試者的生活中，觀察其言行舉止，才能深層了解其行為的深層意義。因此，觀察法是質的研究的常用方法⁵。行動研究者提供其個人親身經歷的真實事件，舉出增加自己專業理解與改進實務工作的真實事件⁶。

筆者以圖片、畫作、文字記錄、訴說自己的故事等規劃研究策略，並用試探性創作設計，輔以實施試探論述及評鑑試探性論述，進行省思與修正，進而進入第一循環油畫創作，其目的於分析過程中浮現的意義單元，並藉由實施試探論述及評鑑試探性論述，進行省思與修正。第二循環創作論述在於梳理創作中現象脈絡的走勢，反覆藉由實施試探論述及評鑑試探性論述，進行省思與修正，重複處理、分析草圖與文字記錄等，進行結構主軸與現象的推敲企圖表達並闡釋默會知識，作為創作論述的處理與分析，以利撰寫創作論述報告。

⁴蔡清田，教育行動研究（臺北市：五南，2000），P11。

⁵葉重新，教育研究法（台北市：心理出版社，2004），P191。

⁶蔡清田，教育行動研究（臺北市：五南，2000），P15。

二、品質思考法

藝術的表現雖具傳達感情之作用，然其創作實依賴於情感與思考之統整與提昇，此即品質的思考。根據1963年學者艾克（Ecker）的理論，藝術創作過程可分六個程序：

- （一）一個呈現關係（a presented relationship）
- （二）實質的調解（substantive mediation）
- （三）「全面性主控」之確立（determination of pervasive control）
- （四）品質的規範（qualitative prescription）
- （五）實驗的探討（experimental exploration）
- （六）結論（conclusion：the total quality）：判定暫時性的整體品質完成，未來的判斷可能再修正⁷。

本創作是從經驗中，由筆者內心理念探討，尋找創作元素，依品質思考法，和個人的直觀感受，加以整合，並轉化為藝術創作的表現形式。筆者創作過程中，將不斷的反思、檢視詮釋觀點、現象還原、比較、修正、整合、循環進而提昇，直到創作作品達到品質提升的程度。

第三節 名詞解釋

筆者以油畫創作企圖允許創造力更加無加約束並脫離原有的創作框架，使之揭露內

⁷ 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：文景出版社，1997），P18-19。

在自我更多的訊息，試圖打開與自我對話的另一道門窗，以隱喻創作作品，再現內在的影子面、對大地原鄉之思念現象和創作現象，成為筆者構思想法與內心深處之連結。故筆者就「影子」、「大地」、「自我」、「現象」等四個創作論述軸心的名詞，進行名詞解釋。

一、影子

佛洛伊德體驗到人類本性中，非理性動力和陰暗面的重要性⁸。榮格說人類的行為都可以正負兩面看待，而當我們從思想移向行動時，我們便進入了一個陰影潛能的世界⁹。筆者認為陰影是一種從表象中無法看見的真實面，如影隨形的跟從，或在前方，或在左，或在右...形體似乎飄忽不定，實體總是依附著，顏色屬於低明度低彩度。

陰影是一種秘密。隱藏在我們故事中的陰影有一大秘密，這個秘密就是：它擁有鑰匙，可以釋放我們的偉大；陰影是一個守門人，看守無盡的喜樂、無限的可能性，以及神聖的祝福¹⁰。筆者認為陰影也隱藏著黑塵，漠視之後一點一滴塵埃覆蓋，拼湊出一個完整影子的形狀。

陰影視為較卑下，不為讚咏的。大部分的人遲早還是會因為遭逢逆境和身體衰老，或多或少被迫去面對人生的低潮，當這樣的情況發生，我們通常以幽默和嘲諷的態度去掩飾，試圖逃避現實的黑暗¹¹。「...如果去看文明底下的陰暗和邪惡，便覺得殘酷和害怕，必須面對這個事實，才能找到讓事情變得更好的可能性¹²。」筆者認為陰影的屈就，如重重的包袱，壓在更深沉處。

用影子意象來表現事實，反映了中國藝術精神中的一些觀念；光影不是來自外在自

⁸ Rollo May, *The Cry of Myth*, 朱侃如譯, 哭喊神話 (台北市新店市: 立緒文化, 民 92 年), P73。

⁹ Murray Stein, *Jung's Map of The Soul : an Introduction*, 朱侃如譯, 榮格心靈地圖 (台北縣新店市: 立緒文化, 民 88), p252。

¹⁰ Debbie Ford, *The Secret of the Shadow*, 黃漢耀譯, 陰影, 也是一種力量 (台北縣新店市: 人本自然文化, 2005), P260。

¹¹ Arthur Kleinman, *What Really Matters : living a moral life amidst uncertainty and danger*, 劉嘉雯、魯密譯, 道德的重量-不安年代中的不安與救贖 (台北市: 心靈工坊文化, 2007), p58。

¹² Arthur Kleinman, *What Really Matters : living a moral life amidst uncertainty and danger*, 劉嘉雯、魯密譯, 道德的重量-不安年代中的不安與救贖 (台北市: 心靈工坊文化, 2007), p64。

然光線的短暫變化...是來自心理和現象交融後的片段連接之想像幻影和想像空間的連結¹³。「影子」的造型符號，外貌大都是無刺、不傷人、不多色、也不多話；但是其創作過程往往需燃燒大量內力，交戰光明的意識面¹⁴。筆者認為如何轉化陰影？還需貼近陰影。

二、大地

大地在回憶與想像之間擺盪；作品在這種自身回歸中，讓其出現的東西，我們曾稱之為大地，大地是湧現著一庇護著的東西，大地是無所迫促的無礙無累、不屈不撓的東西¹⁵。回憶是難以捉摸。要說回憶是假的這句話，必先要承認有回憶這麼一件事¹⁶。筆者認為記憶中，與此時此刻之所見，時有差異。記憶；可能是由「無」到「有」，也可能是由「有」到「無」，或是模糊不清的意念，這樣的變化，使感受到人對事件於時空中的不同對應。

世界不是靜觀的對象，而使人生活的環境，人與世界包括他人的關係，即不是純物質的交往，也不是純概念的構建，而是一種活生生的、生活的關係¹⁷。

三、自我

「在我裡面有一個人，比我本人更是我自己¹⁸。」我追尋著。

¹³王子云著，中國雕塑藝術史上冊（北京：人民美術出版，1988），p55-56。轉摘錄於高秀蓮，影子的雙刃性（高雄市：高雄復文，2003），P23。

¹⁴高秀蓮，影子的雙刃性（高雄市：高雄復文，2003），p112。

¹⁵陳雅玲，「原初表達處境：一位「原/漢」子女於精神醫療機構內於繪畫中顯露特殊知覺經驗的疑惑」（碩士論文，東華大學，2008），P23。

¹⁶ Robert Sokolowski, *Introductio to Phenomenology*, 李維倫譯，現象學十四講（台北市：心靈工坊文化，2010），p108。

¹⁷ 王蕙珊，「現象學進路的語言觀—論胡塞爾的一般語言陳述與海德格詩的語言」（碩士論文，華梵大學，2009），p11。

榮格把本我視為人生旅途中持續經歷的轉化過程，從出生到年老的發展序列中出現的每一個原型意象——神聖嬰兒、男孩與女孩、英雄、國王與王后、乾癟老太婆與智慧老人——都是這原型意象的各個面向與表現，在發展過程中，本我衝擊心靈，並在個人的所有層次造成改變，包括生理的、心理的與靈性的層次，個體化的過程是由本我驅策，透過補償的機制實現，雖然自我並未造成它或控制它，它也有可能因察覺到這個過程而參與其中¹⁹。筆者認為「我」是無數個不同面貌的串連，每一個面貌的呈現時，應有其不同的使命與意義。「我」也會害怕、也會冷漠，但這樣面對著「我」，只能任憑年華老去，辜負一個真實的「我」。

筆者也曾經努力尋找一個位子，有時位子太小，有時位子太大，有時位子有刺....，我也嘗試問別人：「你的位子好不好，借來坐一坐？」但總是有遺憾。也試著量身訂做一個位子，但是別人更適合坐在上面，後來的我，終究離開了那個位子。也許，我是一個沒有位子的人，但筆者該如何處理我自己？

筆者認為「我」不再絕對的存在，它要面對衝擊，順境時，要能有逆境的心態；逆境時，能有因果觀念的去對應，這樣的思維，保護自己的同時，也接受了衝擊後的變化，進一步見到道德與情感的啓示與洗禮。道德和情感不僅是展示於「我」，也在於承受「我」面對世間的種種現象。

四、現象

現象學（phenomenology）一詞來自於希臘字 *phainomenon* 與 *logos* 的組合，表示給予說明的活動，對種種的現象給予道說²⁰。

¹⁸ St. Augustine, cited in Arendt, *Willing*, p98. 轉摘錄於 Irvin D. Yalom, *Existential Psychotherapy*, 易之新譯，存在心理治療（下）自由、孤獨、無意義（台北市：張老師，2003），p393。

¹⁹ Murray Stein, *Jung's Map of The Soul : an Introduction*, 朱侃如譯，榮格心靈地圖（台北縣新店市：立緒文化，民 88），p250。

²⁰ Robert Sokolowski, *Introductio to Phenomenology*, 李維倫譯，現象學十四講（台北市：心靈工坊文化，2010），p18。

筆者認為當我們試著思考有關人類意識時，總是以我們是「內在的」為前提，也總是困惑於如何能通達「外在」。筆者認為心智與世界是彼此關聯在一起的。事物的確像我們展現、事物是真實的被看到，而我們，再我們這一邊，的確也向我們自己，也向其他人，展示事物的呈現²¹。筆者認為當我們尋找某物而未得時，呈現予我們的是此物的不顯現。我們總是活在未來與過去裡，活在所有距離與超越裡，活在未知與存疑的事物裡；並不是活在只有五種感官知覺的世界中²²。「還原」是面對錯綜複雜的表現，最終的理解。筆者認為當代藝術述說著真實內涵，並非僅僅是呈現出來的表象，更是一種對「本質」的渴求。當沒有人能告訴我們往哪個方向前進時？抽絲剝繭之後，深入核心，望見自己最原始的初衷。

第四節 研究方向

一、研究範圍

（一）時間範圍

以筆者 2009—2012 年，所進行的油畫創作為主。

（二）形式範圍

筆者以超現實主義、表現主義等藝術風格為主，呈現油畫創作。

²¹ Robert Sokolowski, *Introductio to Phenomenology*, 李維倫譯，現象學十四講（台北市：心靈工坊文化，2010），p26。

²² Robert Sokolowski, *Introductio to Phenomenology*, 李維倫譯，現象學十四講（台北市：心靈工坊文化，2010），p63。

（三）內容範圍

筆者以對「真實」、「陰影」價值的探索，對「大地」的牽動及「自我」的省思，作為創作之來源。

（四）媒材範圍

以油畫、畫布為主，壓克力顏料、碳筆、蠟筆、碳精、粉彩及其他混合媒材為輔。

（五）技法使用

筆者以印象派對陽光的觀感，藉以捕捉自然產生於自身的瞬間意象；以筆觸併置的方式，否認物體的固有色，則陰影亦非缺乏色彩，而是明度較低者。畫面以表現為目的，筆觸像樂章之音符的構成方式，藉由筆觸的分割，甚至顏料的厚薄、堆疊、凹凸變化，使產生韻律、生動與變化，藉此「看見」內在之真實、原始、純真的一面。

二、研究內容

筆者認為在創作的世界中，什麼是核心？意義是什麼？在我們習慣的世界中如何進入，筆者將遇到困境，如果有辦法，有充裕的時間，試以一種鳥瞰的角度，在創作與寫作之間來回循環。

筆者探究「影子大地」對於個人之創作影響，其相關美學理論、詮釋觀點與現象還原等。由於，此相關理論涵蓋甚廣，因此只著重於本創作相關之學說，如：亞隆（Irvin D.Yalom, 1931-）、羅洛·梅（Rollo May, 1909-1994）的存在主義、羅伯·索科羅斯基²³（Robert Sokolowski）的現象學、卡爾·古斯塔夫·榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）的陰影、安

²³羅伯·索科羅斯基博士是美國天主教大學（The Catholic University of America in Washington, D.C.）的哲學教授，於1962年授命為羅馬天主教神父。他是國際知名的哲學家，尤其是在現象學方面。1994年，美國天主教大學曾舉辦了一個名為「The Truthful and the Good, Essays In Honor of Robert Sokolowski」的學術研討會，討論索科羅斯基教授的哲學作品。索科羅斯基教授也是一位傑出的哲學教師。

母海恩²⁴（Rudolf Arnheim, 1904-2007）的藝術與視覺心理學等學說進行探討，此方面學說論述專業且深廣，筆者僅能藉由自己能力所及閱讀的相關著作，嘗試用不同的角度與世界，闡述自己創作論述的觀點部份。亦將重心放在強調內在經驗流露的超現實主義及表現主義；藝術史探究並表現心象釋放的藝術家不勝枚舉，在此僅略舉對筆者影響創作形式有明顯影響者做簡要分析。

筆者認為經驗之中有很多很重要的元素。質性研究最中心是瞭解<如何>，包括自我認同的掙扎。內化的條件，默會知識的建構都非常的重要。高度反思的社會，事件一下子就過去了，來不及接觸即跳躍過去，日新月異。筆者認為因為概念不同，未來數位化的世界建立一個平台，外部世界的企圖心是非常大，世界變得越來越不認識，越來越沒有連結，成為沒有安全感、無意義，其中追尋，若缺乏默會知識，亦僅是緩解。筆者認為推到邊境處境時，似乎讓我們發覺到其實我還有能力在生命的底層，在身體的覺知，開展默會知識，此層面知道如何架構及累積，將需要更多的理論做基礎。筆者以藝術史之西洋繪畫派別探究、心理學之理解、藝術理論之對話三方面進行油畫創作之論述。

（一）藝術史之西洋繪畫派別探究

於西洋畫派中，以象徵主義、表現主義、超現實主義之創作風格為分析及比照之對象，就其內涵、色彩與形式，進行外顯的創作作品及內在的心理因素之實踐與參照。

（二）心理學之理解

這些東西，鍋子與灰燼，如何把人的生活呈現給我們呢？我們要如何「看待」它們，使得它們對我們如此呈現²⁵？

筆者認為視覺藝術的創作其表達不只眼下的事物，更多是隱藏在創作者的背景、脈

²⁴魯道夫·安海姆（Rudolf Arnheim, 1904-1994）是二次大戰期間移居美國的美學家、藝術心理學家，格式塔心理學創始人韋特海默的學生，曾任哈佛大學藝術心理學教授，退休後一直擔任密西根大學客座教授。他以結構主義哲學為基礎，運用格式塔心理學的原則與方法，研究了視覺藝術領域內的大量心理學問題，提出精闢獨到的見解。著作涉及電影、美術和建築等方面，重要著作包括：《藝術與視知覺》（1945）、《朝向藝術心理學》（1966）、《視覺思維》（1969）、《建築形式之動力》（1977）和《中心的力量》（1982）等。

²⁵ Robert Sokolowski, *Introductio to Phenomenology*, 李維倫譯，現象學十四講（台北市：心靈工坊文化，2010），P30。

絡、環境之中，創作中的形色是藝術創作中的媒介，是由內而外的顯現與不顯現，當創作藝術之時，同時也在做判斷，努力勾畫出置身處境下的呈現。同一個事實可以由多重的方式來表達，而事實本身並不同於各個表達形式²⁶。筆者藉以心理內在之分析，檢視自身創作之表現，回溯表達之意圖，建構創作脈絡。

（三）藝術理論之對話

筆者根據藝術理論，分析探究超現實主義及表現主義等之創作意涵及形式主義之理論，在藝術的本質上做基本的建立，以使作品的不顯現處，因理論的建構而慢慢浮現其他部位，因此，反而越能接近在我們曾經活過的知覺。在創作作品中結合理論，尋求另一種創作的出口。

第五節 研究結構流程

筆者使用自然情境與非結構性觀察。以現象詮釋學實際闡述繪畫經歷，論述產生期間，多為圖片、畫作、文字敘述等作為創作論述的記錄，其觀察的限制無法量化比較分析，唯藉由觀念上不斷的反思審慎並與教授多次討論，循環式地進行修整作品，並行成論述之依據，如圖 1-1。研究步驟分述如下：

（一）以解釋互動論進行筆者 2009-2012 年創作之詮釋觀點研究。

（二）圖片、畫作、文字紀錄、訴說自己的故事進行書寫成文本，進行反思、思辯、及創作的分析。

²⁶ Robert Sokolowski, *Introductio to Phenomenology*, 李維倫譯，現象學十四講（台北市：心靈工坊文化，2010），p52。

(三) 文本詮釋方式依據 2005 年蔡昌雄之分析程序，語境理解及詮釋底景結構²⁷，及文本詮釋現象分析四個層次²⁸。

(四) 依詮釋循環的理解方式，貫穿本研究的核心概念。

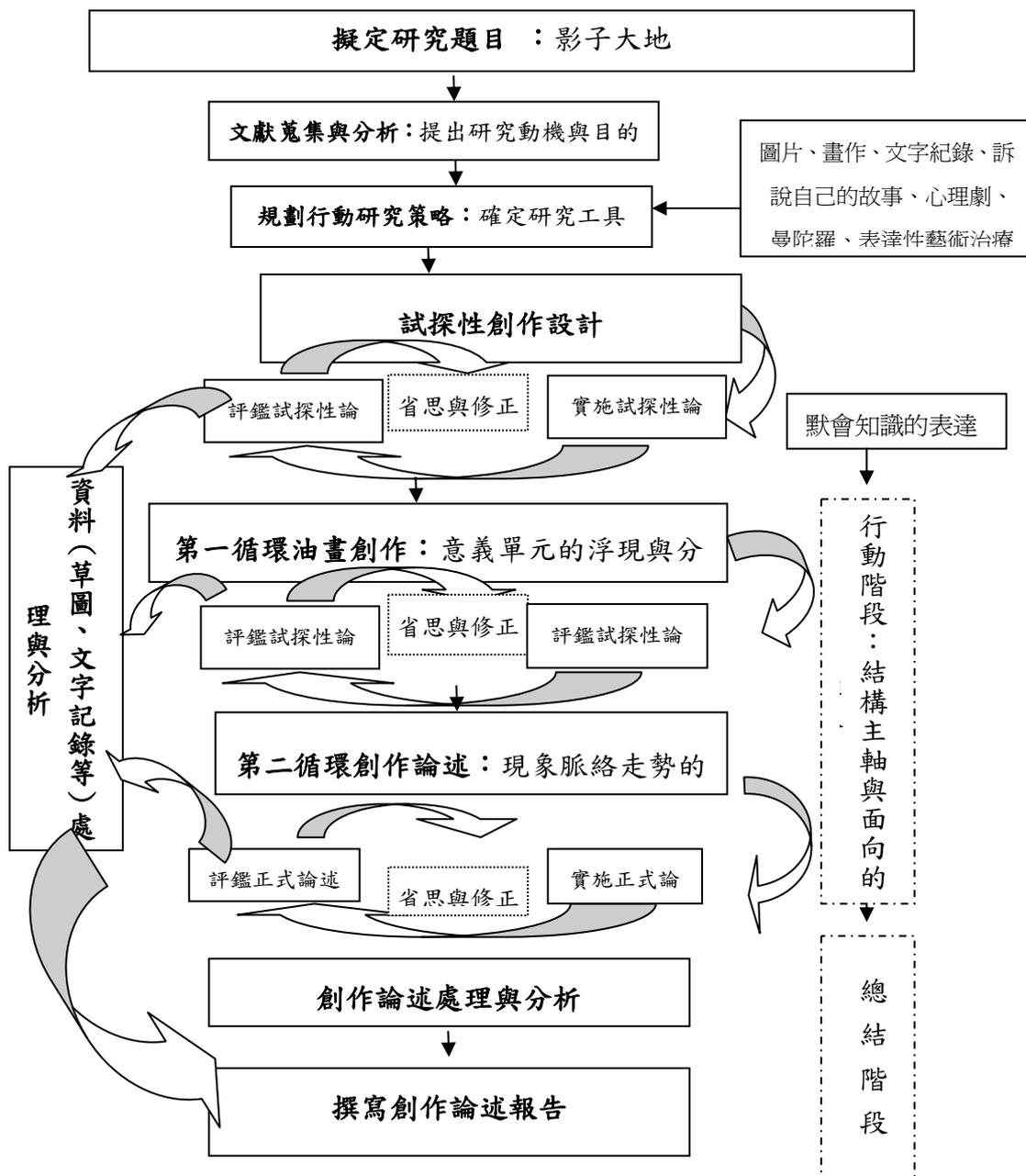


圖 1-1 研究結構流程圖

²⁷ 蔡昌雄，醫療田野的權勢現象研究應用。收錄於林本炫、周平編，質性研究方法與議題創新（嘉義縣：南華大學社教所，民國 94 年 8 月），P273。

²⁸ 蔡昌雄，醫療田野的權勢現象研究應用。收錄於林本炫、周平編，質性研究方法與議題創新（嘉義縣：南華大學社教所，民國 94 年 8 月），P278。

第二章 現在與過去

筆者創作論述：「影子大地」意欲以大地原鄉的呼喚，以幻夢中詩意跳接的創作方式，總結對創作與創作象徵物的情懷，完成這項關於存在某種感覺的自己，不知為什麼，覺得有必要面對這些時而清晰時而模糊的記憶，試圖發出對過往深刻記憶之回應，再度打開以往閉上的「眼睛」，將時空拉回 7 歲時的筆者。

易卜生：「活著是和心靈的精靈爭戰，創作就是坐下來審判自己²⁹。」藝術是一種表現，是一種傳達，進而繼續療傷止痛。創造力的表現是靈魂自發且無意識的努力藉以自行治療...當美術欣然接受靈魂苦惱時，也就是美術活躍的時候，藝術家藉創作的運動及伴隨而來的活力與潛力的感覺，得到強烈的滿足感³⁰。筆者認為創作者陶醉般的忘神於創作之中，表現出真實而全面性的參與，並且達到意義的連續性。

第一節 詮釋現象學的研究觀點

筆者強調人文的藝術，屬於實證層面的關懷，是一種訊息，這是一種語言，它確實是在傳遞訊息，是一種經驗意義的探究，一個人在繪畫，它的感受和意義和其生活經驗之連結性。在自己的經驗裡面，有一種非常強烈的確定性，不再強調是否會犯錯，它能在變動之中，冷靜處理事件。筆者認為這些專業的技藝能力如何傳承？經驗有一個特徵，如何知道？如何去判斷？在體驗層次上是可做，但在文字上又將如何表示？這是邁

²⁹ Rollo May, *The Cry of Myth*, 朱侃如譯，哭喊神話（台北市新店市：立緒文化，民 92 年），P200。引用（易卜生，『皮爾金』，p.xxivvv）

³⁰高秀蓮，影子的雙刃性（高雄市：高雄復文，2003），P119。

可·博藍尼³¹ (Michael Polanyi, 1891-1976) 的默會知識。透過學習過程，知覺經驗中是能做到，但無法明言化，因為這些都是在生命經驗的遠端。筆者認為這種默會知識比較類似眼睛餘光所看到的東西，但須輔助意識和焦點意識達到完美的搭配。因為，每一個人都攜帶著自己的「行李」，亦即過去的生命經驗，站在現在的位置上³²。內斂、委身，一旦能夠以這樣的方式理解生命，經驗智慧的理解，用身體知覺建立起世界，眼光會更開展。

一、詮釋現象的組織架構

蔡昌雄認為詮釋現象學是語境給出理解的呈現，而其詮釋底景結構主要有社會性、文化性、存在性、歷史性四個面向，如圖2-1。分析則可分為四個層次：一、田野文本—訪談對話，二、意義單元的浮現與分析，三、現象脈絡走勢的梳理，四、結構主軸與面向的推敲。本研究之文本分析即是採用此一方式進行，如圖2-2。因筆者為油畫創作論述，因此分析的第一個層次「田野文本—訪談對話」，即以筆者油畫創作為此研究之文本。

³¹邁可·博藍尼 (Michael Polanyi, 1891-1976)，著作包括《科學、信仰與社會》(Science, Faith and Society)、《自由的邏輯》(The Logic of Liberty)、《意義》(Meaning)、《致知與存有》(Knowing and Being) 及《科學思維與社會現實》(Scientific Thought and Social Reality)。

³²伍育英，「基督宗教信念對女性喪偶者生命意義重構歷程之敘說研究」(博士論文，台灣師範大學，2010)，p63。

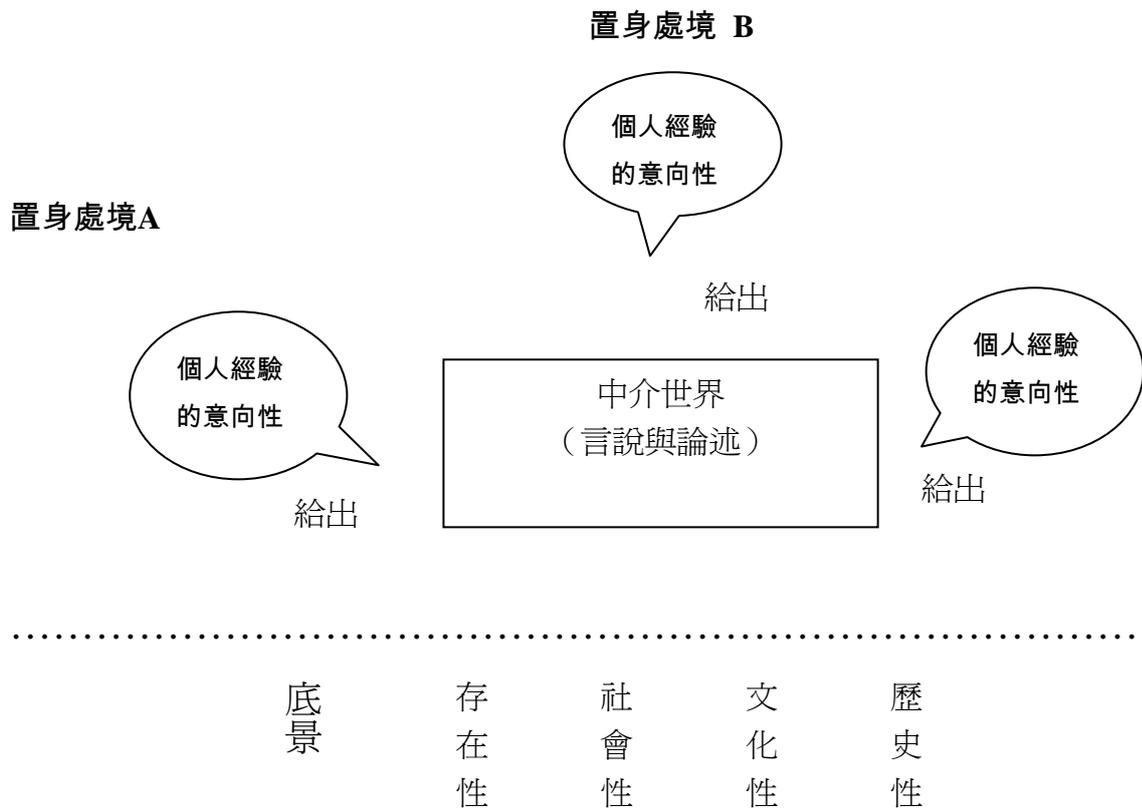


圖 2-1 語境理解及詮釋底景結構³³

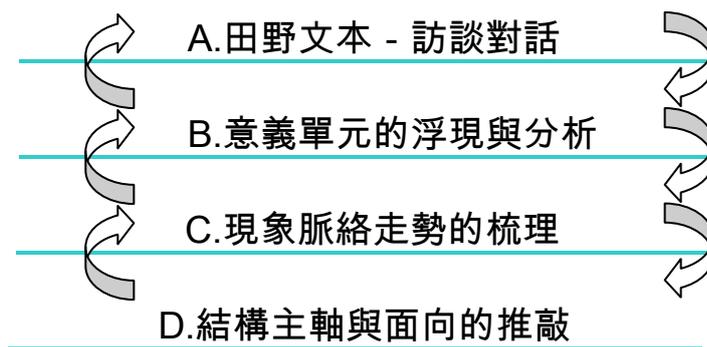


圖 2-2 文本詮釋現象分析四個層次³⁴

³³ 蔡昌雄，醫療田野的權勢現象研究應用。收錄於林本炫、周平編，質性研究方法與議題創新（嘉義縣：南華大學社教所，民國 94 年 8 月），P273。

³⁴ 蔡昌雄，醫療田野的權勢現象研究應用。收錄於林本炫、周平編，質性研究方法與議題創新（嘉義縣：南華大學社教所，民國 94 年 8 月），P278。

二、詮釋現象學的詮釋觀點

筆者認為目標以特定的生活經驗為文本，直接呈現研究參與者生活體驗所構成的世界，引領讀者進入這個世界。筆者目的在於捕捉創作者的聲音、情緒、行動等。解釋深刻的生命經驗，此經驗徹底改變或塑造其自我概念，並賦予自身意義。筆者致力發掘、描寫、解釋創作品的觀點與創作者意向之經驗。世界自有內在的邏輯與辨證。筆者認為觀察者為有參與世界，才能發覺世界的意義。世界只存在於感知或觀察者的組織之外。因此，解釋互動論者發現自己的經驗世界本身正式最適當的研究題材³⁵。

本創作論述筆者依 Denzin 之解釋互動觀點進行自己的身體與自己的油畫創作作品對話。筆者目的在呈現以創作過程及創作作品表達個人的生命經驗。解釋的判準包括：闡釋現象的能力，深度脈絡化，揭示被研究經驗的歷史、過程與互動特色³⁶。好的解釋必須吸納所有關於該現象的資訊與知識，合併對該現象的先前理解，並永遠保持不完整與為完成的狀態。此對於瞭解創作意向具有關鍵性的影響³⁷。

筆者認為世界的詮釋，在經驗與理論之間取得平衡，並以重新解釋經驗。皮亞傑在認知的活動中，亦指出內在的機制—從不平衡狀態到平衡狀態，涉及到同化作用和調適作用的一連串歷程，以致改變現有基模使之能適應世界。

1962 年海德格（Heidegger）指出這個理解的循環並不是一個普通的軌道，任何隨機的知識都可以進入……我們不能把它化約為一種惡性循環，或只是無可奈何的循環……重要的事不是擺脫這個循環，而是以正確的方法進入³⁸。筆者認為，日夜所尋找的鑰匙，也許不在陽光燦爛底下，更可能躲藏於黑暗之中；因此，成見、偏見並不可怕，重要的是正確的認識。

筆者認為繪畫以圖樣、色彩、圖形表達相關存在的議題，如疚責、孤單、恐懼等，提供深入的內心世界分析觀點，面對生命的課題，宗教是一個緩解的方式，藝術亦是一

³⁵ Norman K. Denzin, *Interpretive Interactionism*, 張君玫譯，解釋性互動論（台北市：弘智文化，1999），p41。

³⁶ Norman K. Denzin, *Interpretive Interactionism*, 張君玫譯，解釋性互動論（台北市：弘智文化，1999），p49。

³⁷ Norman K. Denzin, *Interpretive Interactionism*, 張君玫譯，解釋性互動論（台北市：弘智文化，1999），p49。

³⁸ Norman K. Denzin, *Interpretive Interactionism*, 張君玫譯，解釋性互動論（台北市：弘智文化，1999），p87-88。

種可能因應的途徑。藝術的作用既不是再現世界，也不是給人快感，而是給人們提供一種把握外部世界和人類自身的方式。邁可·博藍尼（Michael Polanyi）認為人透過非言述本領而能深度致知。

筆者認為藉由詮釋的方式「看見」藝術創作的視野與內容便更加深入與多元。要進一步瞭解任何藝術作品的意義不能純粹在形象上注意，而必需探討藝術家的意圖及其與傳統與成規等因素³⁹。筆者認為在藝術作品的詮釋、解釋，以帕諾夫斯基的詮釋層次作為呈現具體的說明。

三、帕諾夫斯基的詮釋層次

帕諾夫斯基⁴⁰（Erwin Panofsky, 1892-1968）的分析方法通過三個階段，每個階段符合一種「詮釋的層次」⁴¹。如表 2-1。

表 2-1 詮釋層次表

解釋的對象	解釋的行為	解釋時的素養
第一層的意義 自然的主題	所見即所得 如在畫面上所看到的人，自然物或他（它）們的行為與表現。	熟悉日常的事物 對自然的人、事、物、行為有觀察的能力，並知悉其性質。
第二層的意義 約定成俗的符號 約定成俗的主題 約定成俗的故事 約定成俗的寓意	從所見進到所知 從圖像進到圖像誌 對圖像誌與傳統視覺符號所表達的意義有所認知。下列式各種圖像誌與傳統視覺符號的分類：1.寓意 2.持物 3.擬人像 4.傳統的記號與符號 5.隱喻 6.換喻 7.代喻 8.諷喻 9.滑稽等	具備符號學、圖像誌知識 （分析並領悟整件作品的寓意能力） 熟悉符號學、圖像誌所表達的各象徵意義，以及把各圖像誌縱合而成解釋整件作品的寓意能力。

³⁹ 郭繼生，藝術史與藝術批評（台北市：書林出版，民 79），P159。

⁴⁰ 歐文·潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）為德裔猶太人，1913 年於弗賴堡大學獲哲學博士學位。為二十世紀深具影響力的評論家及藝術史學者。潘諾夫斯基在 1921 年，受推薦至德國之漢堡大學（Hamburg University）創辦藝術史系，成為該系的第一任主席。1968 年 3 月 14 日潘諾夫斯基病逝於紐澤西州（New Jersey）的普林斯頓，享年七十六歲。

⁴¹ Jean-Luc Chalumeau, Les théories de l'art: Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon á nos jours, 陳英德、張彌彌譯，藝術原理：柏拉圖至今日的藝術哲學批評和歷史（台北市：藝術家，2007，10），P105。

表 2-1 詮釋層次表（續）

解釋的對象	解釋的行為	解釋時的素養
第三層的意義 （背景意義） 第一層的背景意義	圖像學解釋，以及對作品的形式、內涵與背景意義的綜合領悟與了解。第一層的背景意義：有關藝術家的性格、教育、藝術觀以及作品製作時的意向、目的與價值觀。	具備豐富的知識進而能解釋作品的內涵與其背景意義。
第二層的背景意義 第三層的背景意義	第二層的背景意義：作品製作時的環境與時空背景，包括了宗教與哲學信仰，以及社會經濟結構，甚至氣候與地理環境。 第三層的背景意義：作品被接納與解釋的狀況。 1.不同的藝術觀（古典、理想、寫實、浪漫主義等流派） 2.意識形態（唯心論或唯物論、個性表現或社會意識表現） 3.所依據的解釋原理（女性主義、結構主義、後結構主義、接受美學、符號學等）	下列士所要具備的學術：心理學、心理分析學、藝術史、地理學、哲學史、社會史、經濟史、政治史、思想史、結構史、女性主義、結構主義、後結構主義、接受美學、符號學、解釋學等。

資料來源：王秀雄⁴²

從上表分析，藝術作品涵蓋自然的主題、約定成俗的符號、約定成俗的主題、約定成俗的故事、約定成俗的寓意及多重的背景意義。筆者認為帕諾夫斯基的詮釋向度透由與藝術作品的對話，使意義單元浮現並進行分析，亦著重現象脈絡走勢的梳理，同時涵蓋個人經驗的給出，其中包函著歷史性、社會性、文化性、存在性等底景。

筆者藉創作傳達一種屬於生活創作，進而將其感官知覺揉合，形成一個完整且合諧的生命主體；創作無法離開自身的感官經歷與感受的能力範疇，即使是單純的描寫，偶然中，也必然在裝飾與表現中傳達某種意念；筆者認為若藝術脫離創作者的親身經驗及置身處境，則藝術將淪為實證主義的附屬。創作者與創作如刀之雙刃，個人經驗及創作詮釋於顯現與不顯現之間迂迴⁴³。筆者認為藝術的實踐總是隱喻，直接而隱晦，有多少

⁴² 王秀雄，藝術批評的視野（臺北市：藝術家出版社，2006），P201。

⁴³高秀蓮，影子的雙刃性（高雄市：高雄復文，2003），P119。

的經驗與詮釋，便能產生多少的藝術風貌。筆者以對原始過往對父親的記憶作為「呼喚」的濫觴、嘗試以「詩意」的形式呈現、「情感」表現出筆者心中躲藏的、隱諱的真實，理解筆者本身存在已久的陰暗面，並對自我的省思。

第二節 美的探索與歷程

筆者企求油畫創作對生活中真實的「看見」，藉由藝術之自由性表達內在影子世界及對原鄉大地的渴求。ground 原是人活著的時候依靠的地方；abground 就是失去依靠，人一旦離開依靠，他就是在深淵裡頭⁴⁴。

一、大地

筆者認為大地本為萬物始終以依賴之，生活中滾滾紅塵因醞而生，「偶然」之中伴隨著「必然」，「陌生」當中尾隨著「熟悉」。大地以承載、以生活、以安逸、以休息。大地衍生世事萬物，美與醜、罪與善、悲傷與喜悅，皆是大地間共生共存之產物。因而，大地承載萬物，衍生蒼穹之下所有一切，如母親一般孕育滋長、容許一切成住壞空。

在這裡，整個世界（所有曾經映照於
一個心靈的星辰、河海、天空
與田園、森林）
有如舊杉見棄於
塵土，但希望不死，她

⁴⁴余德慧，詮釋現象心理學（台北市：心靈工坊，2001），P20。

將自神聖的貧窮中重生，
並在貧瘠的大地上，使世界
復原，於她的復活之日。

Here the whole world (stars,water,air,
And field, and forest, as they were.
Reflected in a single mind)
Like cast off clothes was left behind.
In ashes, yet with hopes that she,
Re-born from holy poverty,
In lenten lands, hereafter may
Resume them on her Easter Day⁴⁵.

人的築造就應是詩意的築造，而詩意的語言是最特殊的築造方式；因此人應詩意地棲居大地，傾聽存有底道說，以應合大道之道而道說⁴⁶。

二、由生活中「看見」陰影

筆者認為關心的是它自然流出的經驗實質，「現象還原」(Phenomenological reduction)、「置入括弧」(bracketing) 是其核心概念。將生活中視為理所當然之境，以存而不論⁴⁷ (epoche) 的態度對待，尋找自我經驗現象中的經驗本質。現象學的還原 (Phenomenological reduction)，意味著從我們所關心的一般性目標「離開」，「回到」一

⁴⁵紀念海倫·喬伊·戴維曼逝於 1960 年 7 月。摘錄於 Douglas Gresham, *Lenten Land*, 鄧伯宸譯，影子大地 (台北市新店市：立緒文化，民 93) 首頁。

⁴⁶ 劉秀齡，「傾聽存有底道說--後期海德格的語言觀」(碩士論文，東海大學，2001)，摘要。

⁴⁷ 一種使我們原先根深蒂固的信念，暫時停止作用的動作。

個較為受限的觀點，一個僅對準意向性的觀點⁴⁸。「置入括弧中」的這個動作正保留了事物在自然態度中對一主體示現的樣式和狀態⁴⁹。筆者認為我們的世界是心靈世界之外的世界，創作的世界中語言的意義，在創作中，無論是黑夜或奇奇怪怪的東西，對創作者而言，它反而都是很真實的更接近原初樣貌的世界，是一種精神鍛鍊的歷程，由這樣的世界和我們的世界做一個連結，創作和創作者。

以現象學為基礎發展的格式塔學派（Gestalt psychology，又譯「完形心理學」），在「整體在部份之前」的立論上，提出「完型的知覺並不等於僅僅將各部份的印象加在一起」，「整體因此並不繫於部份」⁵⁰。羅曼·茵加登（Roman Ingarden, 1893-1970）為波蘭著名哲學家及文學理論家，二十世紀現象學美學的主要代表。茵加登從現象學方法出發，以現象學主要核心觀念之一：「意向性」（intentionality）為基礎，以藝術作品為對象，並以此作為美學上的重要概念，建立藝術作品的本體論與認識論。他強調意識的意向性活動，將藝術看做是純意向性客體，將藝術活動看做純粹意向性行為⁵¹。筆者認為視覺藝術中，點線面的元素結合一起，通向意向性所指稱的客體，即形成「意向性對應物」，此具體化中產生的素材內容，構成了意義的蘊含。羅伯·索科羅斯基（Robert Sokolowski）闡述說明，我看見必定是看見某個視覺上的事物，如一棵樹或一片湖；我想像，必定是想像到一個想像的事物…；我回憶，我回憶過往的事物；我判斷，我也必定朝向某一事物的狀態⁵²。意向即指我們是物之間的意識關係⁵³。筆者認為視覺底下，由事物的表現當中觀看，經驗的流動如何表現在意識，且從中讀出箇中滋味，並與察覺，意向性作用，已有指向，意之所向，巧妙地串起了某種再現的經驗與意識，還原於基礎

⁴⁸ Robert Sokolowski, *Introductio to Phenomenology*, 李維倫譯，現象學十四講（台北市：心靈工坊文化，2010），P81。

⁴⁹ Robert Sokolowski, *Introductio to Phenomenology*, 李維倫譯，現象學十四講（台北市：心靈工坊文化，2010），P82。

⁵⁰（德）布魯格（Walter Brueggemann）編著，項退結編譯，西洋哲學辭典（臺北市：華香園出版社，1992年8月），p227。

⁵¹ 熊偉編，現象學與海德格（台北市：遠流，1994），p466。

⁵² Robert Sokolowski, *Introductio to Phenomenology*, 李維倫譯，現象學十四講（台北市：心靈工坊文化，2010），P24。

⁵³ Robert Sokolowski, *Introductio to Phenomenology*, 李維倫譯，現象學十四講（台北市：心靈工坊文化，2010），P24。

下的意向便立即呈現，如圖 2-3。

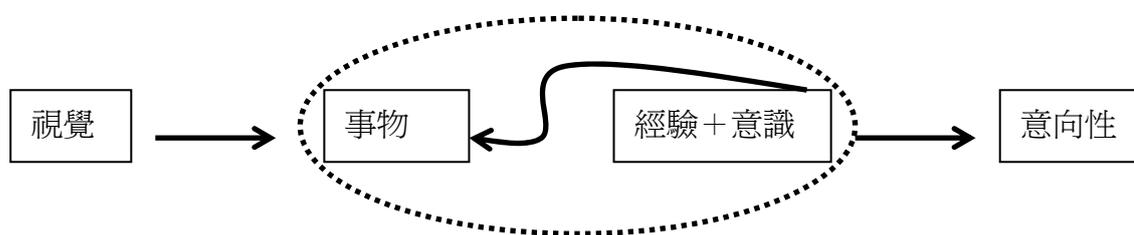


圖 2-3 意向性表達方式

筆者認為現象學中對認識活動的基本描述。而從認識活動的實際狀況來看，外界事物仍需存在，才能給予認識的根源，心智（經驗、意識）與事物互相是彼此因應而生的環節。因此，事實可以由多重的方式來表達。現象學以「共享世界」與「認識他人」的說法說明人類何以能表達，建立於「互為主體性」⁵⁴。筆者認為現象學不做「超越性」，而作聯繫性的經驗。直觀統覺的經驗對本質的把握，經驗的流入方式不同，表示它有其深度，亦揮之不去，且必須回應「它」的心象經驗。筆者認為現象學面對經驗現象的材料，開放給情境、場域，同時不需急著給予答案。梅洛·龐第（Maurice Merleau Ponty, 1908-1961）的知覺現象學，提供在世存有的具體表現，把握身體的主體性，認為身體本身即在這世上尋求意義，身體本身即具有意義性、目的性、指向性與能動性，身體屬於前反思經驗（pre-reflective experience），而心智則依附在身體的基礎之上。筆者認為「世界」作為與身體交織的一個不可化約的領域，則是一個關鍵；身體是世界經驗的基礎，並不排除世界是身體經驗實現的場所⁵⁵。

三、藝術之自由性

康德（Immanuel Kant, 1724-1804）其藝術理論元素，對日後的美學具有深刻及獨

⁵⁴ Robert Sokolowski, *Introductio to Phenomenology*, 李維倫譯，現象學十四講（台北市：心靈工坊文化，2010），P221、224。

⁵⁵ 黃冠閔。「觸覺中的身體主體性—梅洛龐蒂與昂希」。台大文史哲學報71期（2009年11月）：P179。

到的見解與影響力，筆者以作為論述藝術理論之依據。德國崇尚簡約，可追溯自康德以線條引起純粹的美。詮釋現象學大師高達美(Hans-Georg Gadamer)曾經如此評價康德，認為康德是「第一個知道如何將美感經驗和藝術經驗用哲學問題形式來表達的哲學家。」⁵⁶。康德認為藝術具普遍性，一種不基於客觀概念的普遍性完全不是邏輯性，而是審美的⁵⁷。筆者認為透過愉快所產生之美的判斷即所謂品味 (taste)，藝術無法以一套制式之標準作為規準，說明藝術要能具風格，在自由的遊戲中傳達。朗格 (Konrad Lange, 1855-1921) 一貫的主張乃是：遊戲是孩提時代的藝術，而藝術是形式成熟的遊戲⁵⁸。筆者認為康德說明藝術不對應真實世界，同時屏除柏拉圖 (Plato, 428-347B.C.) 之藝術即模仿 (art as imitation) 的說法。引起我們崇高情感的，並不只是因為對象物展現了無比的力量，更在於那樣的力量喚醒了我們的渴望，或消解了自身意識中對某種相應現實的不足與缺憾⁵⁹。

筆者認為經由 18 世紀康德對藝術的「美的判斷」之論述開啓並鼓舞不同畫家的創作方式與賞析角度。進入 19 世紀浪漫主義繪畫重大主題之一是世界和精神之間的互相作用，對超越或低於我們的意識控制的、體現在自然中的心境形象的探索⁶⁰。筆者認為所有的奧秘蘊藏在創作之形式當中。筆者試著從 20 世紀高達美⁶¹ (Hans Georg Gadamer, 1900-) 的「傳統與偏見」、「效果歷史」、「視域融合」去理解並詮釋多元時代下的藝術表現，在此高達美豐富海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976)，也豐富了藝術內涵。

筆者認為從康德 (Kant) 後繼者等的想法中，「審美意識」(天才和品味)的美感經驗置入先驗主體化，高達美 (Gadamer) 將「天才」之概念，轉為一種親身經歷的「體

⁵⁶ Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 1977.S.23.轉摘錄自：陳懷恩。「藝術書寫與藝術史書寫」。白沙人文社會學報創刊號 (2002 年 10 月)：P134。

⁵⁷ 康德，*康德美學文選*，曹俊峰譯 (北京師範大學出版，2003)，p462。

⁵⁸ 劉文潭，*現代美學* (台北市：台灣商務，民 56)，p2。

⁵⁹ 林盛彬，「論安徒生童話的崇高美學」，收錄於張書豹等專案執行，*安徒生童話之藝術表現及影響學術研討會* (行政院文化建設委員會，2002)，p53。

⁶⁰ 蘿伯修斯、林惺嶽，*梵谷名畫五百選* (台北市：藝術家)，p4。

⁶¹ 德國哲學家。生於馬保科學家的家庭。在慕尼黑大學學習，現為海德堡榮譽教授。主要著作有：「柏拉圖的辯證倫理學」(1931)、「柏拉圖與詩人」(1934)、「真理與方法」(1960)、「短論集」、「黑格爾的論證法」、「科學時代的理性」。親身經歷兩次世界大戰給人類造成的災難，他的哲學體現他對人類歷史的全面反思和對人類命運和未來的探索。(筆者為全文統一 Hans Georg Gadamer 以高達美書寫)

驗」概念，是一種被活過的經驗（lived experirnce）。例如，杜威（John Dewey）對藝術的理解，即經驗（Art as Experience）等。故經由高達美的意義轉化與奠基，影響後世之藝術概念甚遠。理解透過理解自身，以整體的方式回首來看以前看到的東西，於是當下的理解在歷史性的變動中變為部份，而部分又顯示出整體，整體又來說明部份⁶²。

筆者以高達美的「傳統與偏見」之概念，理解美術史中在不同時空背景下之藝術家的不同藝術型態表現，看問題的角度返回原初經驗（primordial experience），非預想的或現成的認知；筆者認為以「效果歷史」觀點，審視並了解文中舉例之典範藝術家的歷史背景，作為時空之下的鋪陳加強對該藝術作品及藝術家表現方式的理解，去理解不同經驗的一種理解；藉「視域融合」重新看待藝術作品及藝術家表現，成為一種新的理解方式，統整一些經驗，並讓經驗有其位置，重新理出筆者創作論述「呼喚」、「詩意」、「情感」之實踐方向。歷史提供了理解循環；如果沒有時間性因素，所有的理解都不可能發生⁶³。

筆者整理高達美之「傳統與偏見」、「效果歷史」、「視域融合」三個觀點，如表 2-2：

表 2-2 Gadamer 詮釋理論三個觀點表

觀點	說明
傳統與偏見	偏見不同於錯誤，它是經歷使的選擇在傳統中保留下來的。所以，偏見不是消極，而是積極。正視偏見成為我們全部理解的前提與出發點。
效果歷史	歷史不是純然客觀事件，也不是純主觀的意識，而是歷史的真實和歷史的理解兩者的互相作用。文本和理解對象在不同時代有不同的效果，解釋本身就是參與歷史。
視域融合	理解的過程就是把過去和現在的兩種視界交之融合在一起，達到一種既包含又超出「文本」的原有視野的新的視域。

參考來源：李醒塵⁶⁴

筆者整理製表

筆者認為應說是高達美開始給出不同看待經驗的窗口。正視每一件作品都有一種自

⁶² 余德慧，詮釋現象心理學（台北市：心靈工坊，2001），P105。

⁶³ 余德慧，詮釋現象心理學（台北市：心靈工坊，2001），P115。

⁶⁴ 李醒塵，西方美學史教程（台北市：淑馨，2000），p626-627。

己不覺察的資料，一如筆者現在做的事和自身幼年發生的事，化爲一幅幅詩篇般的作品和父親的深情，穿越時空遙望。筆者認爲，除了，了解原因，進而知道原因，重新看待筆者和親人的悲傷經驗。而此悲傷經驗幫助自身做了什麼努力？不能釋懷的遺憾與疚責，或許就是尙未努力傾聽與面對。

筆者認爲康德揭櫫藝術之自由的可能性，新的藝術樣貌如雨後春筍，開始佇立在不同的時空舞台。康德指出藝術即可溝通的愉悅（art as communicable pleasure），美產生愉快的同時，目的也隨之而出，此美的判斷無關利害，及帶出合目的性的無目的性。反之，決定性的判斷即是先有原則，屬於知識性，一如康德反對規律般一層不變的盲從，視對象爲現象，審美它超越人的知識範圍。因此美感是不受任何感知以外的目的所侷限，是一種「無所待」的感知，這就是自由⁶⁵。自由的議題衍生而出。筆者認爲，當1960年代藝術的舞台由巴黎轉爲美國紐約，一如爵士樂的即興演奏，直接或間接的表達出對自由的渴求。藝術不必然具有美感⁶⁶。筆者認爲藝術脫離一種技術性的取向，開始不同的思維，不同的省思，而也使包容，在藝術的領域中，成爲俯瞰的角度給予對待。而讓某物成爲藝術品的主因就是有人意圖要使它成爲藝術品⁶⁷。筆者認爲，相形之下，寫實般的複製，已無法滿足20世紀的藝術風貌。藉透由Thomas E. Wartenberg的文獻依據哲學觀點，略可窺探一番，如表2-3。

表 2-3 藝術的本質彙整表

序號	人名	藝術的本質
1	柏拉圖 (Plato, 428-347B.C.)	藝術即模仿 art as imitation
2	亞里斯多德 (Aristotle, 384-322B.C.)	藝術即認知 art as cognition
3	阿伯堤 (Leon Battisti Alberti, 1404-1472)	藝術即再現自然 art representing nature
4	休謨 (David Hume, 1711-1776)	藝術即品味的對象 art as object of taste
5	康德 (Immanuel Kant, 1724-1804)	藝術即可溝通的愉悅 (art as communicable pleasure)

⁶⁵ 吳孟芬，「《莊子》美學思想及其美育涵義」(碩士論文，東海大學，2010)，p36。

⁶⁶ Herbert Read, *The meaning of art*, 梁錦鑾譯，藝術的意義 (台北市：遠流，2006)，p31。

⁶⁷ Thomas E. Wartenberg, *The Natural of Arts-An Anthology*, 張淑君、劉藍玉、吳霽恩，論藝術的本質-名家精選集 (五觀藝術，2004年12月)，p5。

表 2-3 藝術的本質彙整表（續）

序號	人名	藝術的本質
6	叔本華（Arthur Schopenhauer, 1788-1860）	藝術即啓示（art as revelation）
7	黑格爾（G.W.F.Hegel, 1770-1831）	藝術即理想的典型（art as the ideal）
8	尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）	藝術即救贖（art as redemotion）
9	托爾斯泰（Leo N. Tolstoy, 1828-1910）	藝術即感情交流（art as communication of feeling）
10	佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）	藝術即症狀（art as symptom）
11	貝爾（Clive Bell, 1881-1964）	藝術即有意涵的形式（art as significant form）
12	柯林烏（R.G.Collingwood, 1889-1943）	藝術即表達（art as expression）
13	杜威（John Dewey, 1859-1952）	藝術即經驗（art as experience）
14	海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）	藝術即真理（art as truth）
15	班雅明（Walter Benjamin, 1892-1940）	藝術即氣韻（art as auratic）
16	阿多諾（Theodor 第章 Adorno, 1903-1969）	藝術即自由（art as liberatory）
17	魏茲（Morris Weitz, 1916-81）	藝術即無定義（art as indefinable）
18	古德曼（Nelson Goodman, 1906-1998）	藝術即啓示（art as exemplification）
19	丹托（Arthur Danto, 1924-）	藝術即理論（art as theory）
20	迪奇（George Dicki, 1926-）	藝術即機構（art as institution）
21	比爾斯里（Monroe C.Beardsley, 1915-1985）	藝術即美學產物（art as aesthetic）
22	巴特（Roland Barthes, 1915-1980）	藝術即文本（art as text）
23	派柏（Adrian Piper, 1948-）	藝術即戀物（art as fetish）
24	德希達（Jacques Derrida, 1930-）	藝術即解構（art as deconstructable）
25	漢恩（Hilde Hein, 1932-）	藝術即女性主義（art as feminism）
26	傑格德（Dele Jgede, 1945-）	藝術即脈絡（art as contextual）
27	艾皮亞（Kwame Anthony Appiah, 1959-）	藝術即後殖民（art as postcolonial）
28	戴維思（Douglas Davis, 1933）	藝術即虛擬（art as virtual）

資料來源：Thomas E. Wartenberg⁶⁸

筆者整理製表

就21世紀當代美學需要重建自己的現實闡釋能力這一點來說，放棄原有那種在價值信仰、知識體系上對於任是理性的執著，...也將能夠真正體現出美學在當下與語境對人

⁶⁸ Thomas E. Wartenberg, *The Natural of Arts-An Anthology*, 張淑君、劉藍玉、吳霽恩，論藝術的本質-名家精選集（五觀藝術，2004年12月）

的生活價值體系的重建力量⁶⁹。筆者認為藝術的範疇像水的毛細孔現象一般，漸漸的擴散也滲入人的每一天，說明「藝術不是發明，而是發現」；「世上並不缺乏美，而是缺少發現美的眼睛」。筆者將在第三章從心理的層面挖掘「美」的心理，「美」非僅是感官之快感，而是一種藉由藝術的表現與表達之際呈現的內在歷程；筆者試著從「潛意識意識化」、「一個人的神話」、「一個人的吶喊」、「一場儀式」等四方面闡述，其立論基礎主要來自榮格Jung,C.G. (Carl Gustav)、羅落•梅 (Rollo May)、歐文•亞隆 (Irvin D.Yalom) 等，惟此方面學說論述專業且深廣，筆者僅能藉由自己能力所及閱讀的相關著作，嘗試用不同的角度參與世界，闡述自己創作論述的部份觀點。

第三節 美術流派與藝術家之影響

筆者透由美術流派與藝術家之影響，實踐「呼喚於藝術」、「詩性於藝術」、「情感於藝術」闡述三個藝術面向。

筆者以達到「呼喚於藝術上之實踐」其中列舉金潤作 (1922-1983)、廖本生 (1959-) 之台灣本土藝術家。筆者認為畫家藉由拿著畫筆的方式再度和台灣這塊大地對話起來，雖然創作的作品表面上可能描述畫家的經歷，時間不存在的空間，拼湊著對大地不同看見的方式，並巧妙的化為實像，但其意義卻永遠是內在的。

筆者以達到「詩性於藝術上的實踐」其中列舉雷尼•馬格利特 (Rene Magritte, 1898-1967)、波納爾 (Pierre Bonnard, 1867-1947)、魯頓 (Odilon Redon, 1840-1916) 等西洋畫家。從人類存在及由命運產生的苦惱、對精神層面的需求，到內在的思考、精神的狀態、夢的世界等都是他們表現的對象⁷⁰。因為任何有水準的藝術家所繪製的畫像，與繪

⁶⁹王德勝，「回歸感性意義—日常生活美學論綱之一」，美學 (2010.7)，p5。

⁷⁰高階秀爾監修，西洋美術史 (永和市：新形象，民81年4月)，p147。

畫對象外貌並沒有什麼關連，反而與在對象身上看到的某種內在形體，關係比較密切⁷¹。

筆者以達到「情感於藝術上的實踐」其中列舉波洛克（Jackson Pollock, 1887 - 1986）、文森.威廉.梵谷（Vincent Willem van Gogh, 1853-1890）等西洋畫家。在體驗中，我們讓事物的意義滲透全身，從情感、行動、思想，一直到最後全體作用的決定為止⁷²。熱中體驗乃是把更完整的自我納入生命圖像的努力；也就是以整體來體驗生命⁷³。

一、呼喚於藝術上之實踐

筆者認為台灣畫家記錄著對台灣大地，「回到家」的歷程與對家鄉的情感所呈現的風貌，同時，攙揉著畫家對台灣這塊大地的「看見」。這彷彿是大地喚著也護著的生命，利用畫筆的創作由外在的感知創作作品來自於對外在世界的感知，揉以視覺經驗的精細作用，透由理性之思考，滲入經驗的儲存以及記憶的追思，直達心靈的深處。

大地對心靈的眷戀，也可能是隱藏在夢中的渴望，一種不明就裡，說不清楚的情懷。「...我可以說做夢也許要更為真實，在夢中，你有力量；你可以改變事物；你可以發現出無數隱藏的事實；你可以隨心所欲的控制一切⁷⁴。」大地亦是萬物唯一的歸處，面對無常變化多端，心靈的不安與揣測時，故鄉會在夢中或潛意識中以母親的角色出現並給予慰藉，故鄉成爲最原初的大地意象⁷⁵。

西洋史中的超現實主義（Surrealism）致力於探索人類經驗的先驗層面，同時致力於突破合於邏輯與實際的現實觀，嘗試將現實觀念與本能、潛意識及夢的經驗相揉合，已達到一種絕對或超然的真實情境，...其最顯著的特色即爲各種多方的嘗試，試圖打破

⁷¹ Rollo May, *Power And Innocence*, 朱侃如譯，權利與無知（台北市新店市：立緒文化，民96年11月初版，二刷），P290。

⁷² Rollo May, *Power And Innocence*, 朱侃如譯，權利與無知（台北市新店市：立緒文化，民96年11月初版，二刷），P80。

⁷³ Rollo May, *Power And Innocence*, 朱侃如譯，權利與無知（台北市新店市：立緒文化，民96年11月初版，二刷），P80-81。

⁷⁴ Carlos Castaneda, *JOURNEY TO IXTLAN – The Lessons of Don Juan*, 魯密譯，巫師唐望的世界（台北市：張老師文化，初版15刷，2009），p177。

⁷⁵ Irvin D. Yalom, *Existential Psychotherapy*, 易之新譯，存在心理治療（台北市：張老師，2003），P94。

理性與意識的藩籬，而追求原始衝動與意向的釋放⁷⁶。海德格曾自述其學思的歷程：「生長意味著敞開自我至廣袤之天際，同時，也意謂著在黑暗土壤之內找尋其根基，萬事萬物真實閃爍，在其權衡之內，乃為其對於高天之呼求(appeal)和對土壤底保存⁷⁷。」

因此，筆者認為畫家藉由實物，意寓著真實的思維，這樣的思維是一種召喚，啓程，歷險，與回歸的過程。從畫作中不難發現一個奇妙的世界，卻也同時象徵著畫家內心的世界。精靈總是「繞著走」，從不直接穿過任何東西⁷⁸。

以台灣畫家陳澄波⁷⁹（1895-1947）面對台灣生長的大地。其畫面的色彩濃得彷彿化不開，俯視、仰視及平視的交互應用，筆者認為其使畫作上的表情更加豐富，作品只提示經驗，不做解釋，迂迴的點出這麼一個世界，除了意識之外，還包含著一個潛意識。

以空間深度的經營，蕭氏文中描述：「大小恆常性」影響下被畫出來的種種景緻，由於比例上的接近，或呈現出一種「反透視」的視點，畫作中充塞著視覺及觸覺的知覺，反而賦予畫面一種具動態的生命力道。這種感覺，一度被稱作是「不安定」⁸⁰。

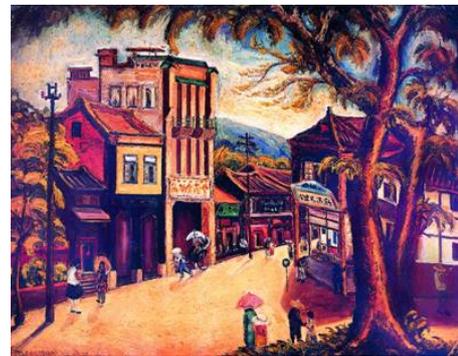


圖 2-4 陳澄波《嘉義街景》1934
116.5x91cm 私人收藏。

筆者認為畫家陳澄波是快感、欣喜以色彩、色調之彩度、明度及色相上的排放，達至眼之視野而心之意象；畫面保留住南國陽光之灼熱度及陽光照射下的金黃大地，陳澄波對表現樹葉的色澤和水氣的方式，充滿著南國特有的顏色及東方之水墨皴擦、一筆多

⁷⁶王秀雄等編譯，雄獅西洋美術辭典（台北市：雄獅圖書，五版1刷，1992），p826。

⁷⁷「To grow means to open oneself up to the expanse of heaven at the same time to sink roots into the darkness of earth, everything genuine thrives only if it is, in right measure, both ready for the appeal of highest heaven and preserved in the protection of sustaining earth」*The Man And The Thinker Edit* : Thomas Seehan , *Precedent Publishing , Inc Chicago Vii p69*。轉摘自：宋定莉，「老子與海德格美學思想之比較研究」（博士論文，東海大學，2005），P25。

⁷⁸ Rollo May, *The Cry of Myth*, 朱侃如譯，哭喊神話，P200。

⁷⁹ 陳澄波先生（1895-1947）。1924年考進東京美術學校圖畫師範科及1927-1929年東京美術學校研究所。1926年，第一位以繪畫《嘉義街外》入選日本帝展的台灣畫家。於此之後1927、1929、1934年入選「帝國美術展覽會」（帝展，1907創辦）。1927-1945年間，每屆提出作品參與「台灣美術展覽會」（台展，1927年創辦）與「台灣總督府美術展覽會」（府展，1938年創辦）的展出，前後共計16次。

⁸⁰蕭瓊瑞，島嶼色彩（台北市：東大圖書，2007年1月初版二刷），P347。

墨等水墨技法。筆者認為陳澄波畫面的空間則不拘泥於學院之理性透視規則，藉實地寫生，用所見即所得的多重視點產生流動性空間，是以捕捉流逝之時間以及空間中幻化的景物。1934年《嘉義街景》⁸¹（圖2-4）⁸²是陳澄波由上海返回台灣之作品，中西技法交錯使用之下的敘述性畫面因應產生。光線則不同，它具有流動性：它是一種遷移變化的現象，它的入射角和強度總在改變，因此不能用靜態而實際的線條來充分表現⁸³。

那些看似笨拙、粗獷、不成熟的筆觸，正是對台灣生民深刻關懷、強烈融入情感的表現，更是，一種超乎所謂「純藝術」之上的人文精神⁸⁴。筆者認為「大直若拙，大巧若拙，大辯若訥」，陳澄波將台灣人內在純樸收斂之性格，躍然於畫作油彩之上。



圖 2-5 高玉娟攝《嘉義街景》2010（由中正路 325 號望東的中正路街道）。

筆者認為陳澄波藉由畫作保留住對嘉義一股濃濃的切切故鄉情。藉由今、昔景物對照，時間暗自傳遞出，陳澄波對其出生地-嘉義之情有獨鍾，歷史的長流交織出時空交錯之美感經驗。筆者認為陳澄波表現台灣畫家繪畫「寧拙勿巧」之精神。「拙而自然，便是巧處。巧失自然，卻是拙處。」⁸⁵比照於現代人的過於「機巧」，則失去了真實性情及真正的人文意涵。

（一）台灣畫家金潤作

金潤作開啓一扇關懷的門扉，他「看見」台灣當時理所當然的景象。於是，金潤作認為藝術是反映人類追求心靈平衡的努力⁸⁶。他認為：極致的理論或真理，是無法由受拘束的實驗中去求得，而必須用「心」去做實驗⁸⁷。繪畫實際上就處在於符號和象徵之

⁸¹ 音樂劇《我是油彩的化身》。導演梁志民以此畫作，作為此齣音樂劇之整體視覺佈景設計構思來源。

⁸² 嘉義市立博物館，「陳澄波文化館」，http://www.cabcy.gov.tw/cymm/museum_03.asp（檢索於 101 年 1 月 30 日）。

⁸³ Herbert Read, *The meaning of art*, 梁錦鑒譯，藝術的意義（台北市：遠流，2006），P68。

⁸⁴ 蕭瓊瑞，島嶼色彩（台北市：東大圖書，2007 年 1 月初版二刷），p69。

⁸⁵ 青方薰山靜居論畫。摘錄於：傅抱石，中國繪畫理論（台北市：里仁，民 84），P13。

⁸⁶ 蕭瓊瑞，台灣美術全集 第 26 卷 金潤作（台北市：藝術家，民 96），P30。

⁸⁷ 蕭瓊瑞，台灣美術全集 第 26 卷 金潤作（台北市：藝術家，民 96），P31。

間，繪畫的表現既不是一種純粹的指涉，也不是一種純粹的替代，正是這個與繪畫相適宜的中間位置把繪畫置於了一個完全屬於其自身的存在等級上⁸⁸。

筆者認為金潤作以物之形象，詮釋其內心感知之台灣人情世故，不以憐憫，其中洩漏更多人文關懷與對這片原生日土地的情感。它不是一座花園，卻是一個讓人魂牽夢縈之地。第一屆省展特選作品《路傍》⁸⁹畫面表現出一種無奈、愁苦的氣氛，被認為是忠實地掌握了戰後台灣社會經濟蕭條、生活無著的窘境⁹⁰。



圖 2-6 金潤作《路傍》1946 油彩。

筆者認為台灣在經濟上顯得十分困窘，從「路傍」畫面中孩童的衣著上顯現出簡單而不修邊幅的樣貌，孩童有著運動選手般結實的肌肉，也透露貧窮的生活中，勞動是一件稀鬆平常的事情。

《路傍》的孩童，也許正是一段勞動之餘的休息片刻。筆者認為這般的景象在當時的台灣是屢見不鮮，孩子多的家庭，孩子就是家庭中重要的勞動人力經濟來源。但是這樣的環境反而造就台灣人民不屈不撓的堅毅性格。金潤作以家中自己栽種的扶桑花為題材創作，表現出形狀與色彩的靜態節奏，他說畫作的材料、技術、形式都不重要，最重要的是如何適當的表現內心的感覺⁹¹。



圖 2-7 金潤作《扶桑花》 1970

52.7 x 45.2 cm 油彩

台北市立美術館藏。

雖然他的畫追求的不是寫實的靜物描繪，而是心中意象的重現，但是畫中簡化的形象加入多層次的色調，卻能營造出獨特吸引人的朦朧意境⁹²。筆者認

⁸⁸ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯，真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵(台北市：南方出版社，民國 77 年 4 月)，p220。

⁸⁹第一屆省展特選作品。又名《賣香煙的男孩》。圖片出處：蕭瓊瑞，台灣美術全集 第 26 卷 金潤作(台北市：藝術家，民 96)，P18。

⁹⁰蕭瓊瑞，台灣美術全集 第 26 卷 金潤作(台北市：藝術家，民 96)，P18。

⁹¹台北市立美術館，「典藏」，http://www.tfam.museum/TFAM_Collection/pic_page.aspx?collid=57&PMId=57 (檢索於 2010 年 5 月 26 日)。

⁹²台北市立美術館，「典藏」，http://www.tfam.museum/TFAM_Collection/pic_page.aspx?collid=57&PMId=57 (檢索於 2010 年 5 月 26 日)。

為樸拙不華麗的用色，處其實，不居其華。是心懷對台灣人民一種樸實與恬淡的景仰；用筆肯定而果決，亦是一種性格特質的展現。

（二）台灣畫家廖本生

藝術並不是訴諸有意識的理解。一件藝術作品並不存在我們的思維之間，而存在我們的感覺中；它是一種象徵性的表現，而不是對真理的直接陳述⁹³。以大量的明亮黃色，同時拉高基底線，暗色的低明度平衡了整個原會網上飄去的高明度色彩。《綠意》⁹⁴畫面中出現的紅紫與藍紫，活潑了整片綠意。



圖 2-8 廖本生《綠意》1989 油彩 110×144 cm
國立台灣美術館藏。

省展第 43 屆評審委員陳景容評述：「晨曦中的後宮」⁹⁵，描寫熹微的晨光氣氛，運用淡雅而豐富的中間色，顯得十分柔和，且帶有幾分水墨畫的渾然韻味，筆觸活潑且具有獨特的變化，構圖以對角交叉式表現出建築物和樹叢的強弱變化，賦予畫面安定感的效果。色調優雅高尚耐看，是一幅突出的風景作品。⁹⁶」



圖 2-9 廖本生《晨曦中的後宮》1988 油彩 111.5×149 cm
國立台灣美術館藏。

筆者認為畫家廖本生使用明度及色彩的差別，造成了它們的界域，同時藉由線條造成分裂的平面，使大地產生一種如音樂般的節奏感，同色系的明度變化，在視覺上易產生和諧的意象。省展第 44 屆評審委員王哲雄評述「.. 廖本生找到了一種相當自由而詩化的詮釋。這種方式不需要顧慮到景物的真實與透視的合理，他寧可把大自然看成一首

⁹³ Herbert Read, *The meaning of art*, 梁錦鑒譯，藝術的意義（台北市：遠流，2006），P81。

⁹⁴第 44 屆全省美展油畫類獲教育廳獎作品。

⁹⁵第 43 屆全省美展油畫類獲教育廳獎作品。

⁹⁶林明賢主編，台灣全省美展文獻彙編（國立台灣美術館：中華民國 98 年 10 月），P105。評審委員：陳景容。

色彩的交響詩..」⁹⁷。古老時代的「物質」卻有迥然不同的形象—萬物之母(Great Mother)，這種說法足以統攝或表現出大地母親(Mother Earth)的深沉情感意義⁹⁸。

二、詩性於藝術上的實踐

「詩，可以興，可以觀，可以群，可以怨。⁹⁹」筆者認為由內心的原始心靈，觀照自身與他人，亦在群體中尋找出自己與他人的相同及相異之處，存在於內在的種種環節與情緒，不必刻意壓抑，透過藝術的表達，進而發洩，同時，嘗試將人性以最單純、最溫柔的方式提煉出來，達到一種平衡的和平狀態。相信外在的形式與主觀情境之間存在著一種呼應的關係¹⁰⁰。

象徵(symbol)是指用具體的事物寓意某種特殊的意義。象徵語言可稱為「情緒的象徵」，即通過細緻複雜的一剎那感覺，來探測心靈深處最隱蔽的內容，成就其詩性之表達方式¹⁰¹。一個象徵由於它替代著，因而它也就不僅僅指涉著，而且也表現著¹⁰²。我們在嘗試了解象徵時，不僅僅面對了象徵本身，更是在面對創造象徵的完整個體¹⁰³。

象徵主義的目標在於解決橫互於物質與精神世界之間的衝突¹⁰⁴。筆者認為重新審視自我的歷程，亟欲尋求比現實本身更加真實的且深刻之意涵。他們知道欲「呈現」一個事實(或想像)事物的藝術家，並不是從張開眼睛去觀看週遭開始，卻是由抉取色彩與形式去構組所需要的意象著手¹⁰⁵。象徵主義應該被看成是一種建立在幻想本質基礎之上

⁹⁷林明賢主編，台灣全省美展文獻彙編(國立台灣美術館：中華民國98年10月)，P107。評審委員：王哲雄。

⁹⁸ Jung,C.G. (Carl Gustav), *Man and His Symbols*, 龔卓軍譯，人及其象徵：榮格思想的總結(新北市新店區：立緒文化，民88)，P98。

⁹⁹ 論語·陽貨篇。

¹⁰⁰王秀雄等編譯，雄獅西洋美術辭典(台北市：雄獅圖書，五版1刷，1992)，p830。

¹⁰¹ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯，真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵(台北市：南方出版社，民國77年4月)，p219。

¹⁰² Hans Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯，真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵(台北市：南方出版社，民國77年4月)，p219。

¹⁰³ Jung,C.G. (Carl Gustav), *Man and His Symbols*, 龔卓軍譯，人及其象徵：榮格思想的總結(新北市新店區：立緒文化，民88)，P92。

¹⁰⁴王秀雄等編譯，雄獅西洋美術辭典(台北市：雄獅圖書，五版1刷，1992)，p830。

¹⁰⁵ Gombrich E.H. *The story of art*, 雨云譯，藝術的故事，(台北市：聯經，民80)，P472。

的、人類普遍適用、必要的心理形式¹⁰⁶。三種類別的象徵類型，如表 2-4。

表 2-4 象徵主義三種類型表

類別	特點	舉例說明
第一類	概念和形象之間的關係是不明確、不自覺和無意識的	例如宗教方面的象徵
第二類	概念和形象之間的關係是明確和有意識的	例如天平是正義的象徵、鐵錨是希望的象徵、月桂是榮譽的象徵....
第三類	概念和形象之間的關係處於“半明半暗”的狀態	實際上是移情或同情

資料來源：李醒塵¹⁰⁷

筆者整理製表

塞尚認為，模仿宇宙的最高方式，不在於描寫細節，而是「象徵式」地重新創造那結構¹⁰⁸。象徵主義(Le Symbolisme)這個充滿影像的世界，以象徵的方式表達出藝術加豐富的想像力，和創作的喜悅¹⁰⁹。在於暗示「另一個世界」，而「另一個世界」是真的、美的¹¹⁰。筆者認為相對於實證主義，其存在於詩意般的朦朧，被視為一種純粹而真實的表現。

由於有太多事情超越了人類理解範圍，我們便經常用象徵語言來表述我們無法界定或完全理解的概念¹¹¹。筆者認為創作藉由景物述說創作者自身的內在世界，而夢境成為欲求了解意識之外的潛意識的一個途徑，藝術顯現為一個獨特經驗的呈現。

(一) 雷尼·馬格利特 (Rene Magritte)

比利時畫家。他盡力忽視新奇的技巧，以專注於再現「反應視覺世界的構思」¹¹²。

¹⁰⁶李醒塵，西方美學史教程（台北市：淑馨，2000），p478；蔣孔陽主編：十九世紀西方美學名著選（英法美卷），復旦大學出版社，第 500 頁。

¹⁰⁷李醒塵，西方美學史教程（台北市：淑馨，2000），p478-479。

¹⁰⁸余秋雨，藝術創作工程（台北市：允晨文化出版，民 79），P234。

¹⁰⁹Herbert Read, *The meaning of art*, 梁錦鑒譯，藝術的意義（台北市：遠流，2006），p250。

¹¹⁰何政廣，歐美現代藝術（台北市：藝術家，民國 83 年 10 月），p35。

¹¹¹ Jung, C.G. (Carl Gustav), *Man and His Symbols*, 龔卓軍譯，人及其象徵：榮格思想的總結（新北市新店區：立緒文化，民 88），P3。

¹¹²王秀雄等編譯，雄獅西洋美術辭典（台北市：雄獅圖書，五版 1 刷，1992），p514。

他認為詩是「靈思的再現」¹¹³。筆者認為馬格利特匯集各種元素，使不同性質的物件結合，轉而達到內心之企求。

I do not believe in the subconscious, nor do I believe that the world presents itself to us as a dream, except when we are asleep¹¹⁴.

~ Rene Magritte

布荷東¹¹⁵形容他的作品為「最清晰的超現實主義」(surrealism in the full light of day)¹¹⁶。超現實主義是一向文學與藝術的結合運動。



圖 2-10 馬格利特《大家庭》1963 油彩 100x81 cm 私人收藏。

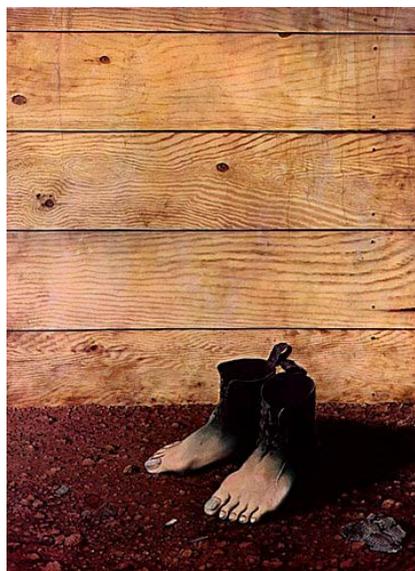


圖 2-11 馬格利特《紅模型》1935 油彩 72x48.5 cm 斯德哥爾摩現代美術館藏。

超現實主義致力於探索人類經驗的先驗層面，同時致力於突破合於邏輯與實際的現實關，嘗試將現實觀念與本能、潛意識及夢的經驗相揉合，已達到一種絕對的或超然的真實情境¹¹⁷。

He fits all the better into the framework of this definition insofar as it is linked to

¹¹³王秀雄等編譯，雄獅西洋美術辭典（台北市：雄獅圖書，五版1刷，1992），p514。

¹¹⁴ Jacques Meuris, *Magritte*, Published January 1st 2007 by Taschen America LLC (first published 1988), 封底。

¹¹⁵安德烈·布荷東（Andre Breton, 1896-1966）法國詩人、散文作家和批評家，是超現實主義的主要理論家和代言人。

¹¹⁶王秀雄等編譯，雄獅西洋美術辭典（台北市：雄獅圖書，五版1刷，1992），p514。

¹¹⁷王秀雄等編譯，雄獅西洋美術辭典（台北市：雄獅圖書，五版1刷，1992），p826。

the idea that an “image” should be an exact reproduction of a thing or a living being¹¹⁸.

筆者認為《大家庭》” The big family”（圖 2-10）和《紅模型》” The red model”（圖 2-11）在陌生心靈的作用之下，這些物體或變形或燃燒，最後變化為雷尼·馬格利特（Rene Magritte）之象徵形體，而其意義又在於「另有所指」；現實變成了夢幻，物體變成了感情和精神。雷尼·馬格利特（Rene Magritte）正視自身的本我，驅逐理智窺探內心深處還原現象，使真實漸漸浮現。繪畫成爲一種工具或手段，真實在於藝術可以自由成長不受拘束，有顯現也可直逼其晦澀隱蔽之處。

（二）波納爾（Pierre Bonnard）

波納爾是那比派（Nabis¹¹⁹）的成員。作爲一種精神團體，” Nabis” 採取了從西伯來詞的名字" prophet"，意爲「先知」。



圖 2-12 波納爾 《逆光的裸女》 1908
油彩 124×109 cm 布魯塞爾 比利時皇家美術館藏。

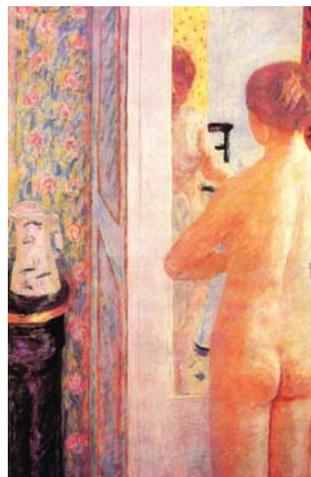


圖 2-13 波納爾 《化妝》 1922 油彩
120×80 cm 巴黎國立現代美術館藏。

筆者認為油畫作品中寶石般的色彩閃爍其中，附合著鑲嵌的意趣；人物出現過份偏畫布邊緣的位置，帶出世界並未全然靜止在畫面，其正要起身或還要持續著，如「逆光的裸女」（圖 2-12）、「化妝」（圖 2-13）中一樣。在光線的作用之下，這些物體變形了、燃

¹¹⁸ Jacques Meuris, *Magritte*, Published January 1st 2007 by Taschen America LLC (first published 1988), P136。

¹¹⁹ 1891 年巴黎的朱利安學院成員所成立的畫會，富於表現的色彩運用及富節奏感的造型。

燒了，最後變化為單純的顏色；現實變成了夢幻，物體變成了感情和精神¹²⁰。波納爾（Pierre Bonnard）：陽光透過紗帘，向瀑布一樣在房間裡傾瀉、飛濺，造出五彩斑斕的色彩效果¹²¹。

保羅·高更（Paul Gauguin, 1848-1903），對他們有著巨大的啟發，那比派不是對出現，而是對潛伏在事之下表面的情感和力量感興趣。筆者認為其要恢復的是感覺和想像力到達的藝術，並將詩一般，通過情感細膩的使用顏色，用純粹本能方式轉化自然。

（三）魯頓（Odilon Redon）

魯頓之「瓶花」、「花瓶」、「晝與夜壁版畫」等創作作品，筆者認為明亮柔和的色彩，穩定之中帶有律動感，色彩與色彩間的對話此起彼落，維持著變更也維持著節奏，色彩如詩般的延伸，緩緩情感席捲撲來，它給與人一種詩意的思維方式，一種以單純自身情感來對應世界的方式，最後轉化為刻在心靈的記號。



圖 2-14 魯頓《瓶花》1912
粉蠟筆 厚紙 74×60 cm
巴黎彼得普拉斯美術館藏。



圖 2-15 魯頓《花瓶》1914
粉彩 27×54 cm
紐約現代藝術博物館。

波納爾於 1912 年評道：「表現了兩種幾乎相對的特色：一為非常純粹的可見實體；另一為神祕的情感。¹²²」在魯頓的創作中，技巧能夠轉化出感情：粉彩的粉末沙粒效果和其柔嫩的質地，使畫裡的紋理隱約可見，在這樣的丹青妙筆下，一個個充滿寓意的人

¹²⁰ Giuliana Zuccoli Bellantoni, ed., *Discovering The Great Paintings*, 王玫譯，巨匠美術週刊，26 期（台北市：錦繡，1994 年 5 月再版），p18。

¹²¹ 張延風，法國現代美術（台北市：亞太圖書，1993 年 4 月），p57。

¹²² 王秀雄等編譯，雄獅西洋美術辭典（台北市：雄獅圖書，五版 1 刷，1992），p704。

或物便躍然紙上¹²³。筆者認為魯頓他創作的目的在於將人類的情感轉化為詩一般的風格。

前衛藝術家似乎在他的作品中看到超現實主義的曙光，體會到一個藝術大師動盪不安、惶恐疑惑的心靈¹²⁴。筆者認為就像是《瓶花》（圖 2-14）、《花瓶》（圖 2-15）、《晝與夜壁版畫》（圖 3-1）等創作作品，明亮柔和的色彩，穩定之中帶有律動感，色彩與色彩間的對話此起彼落，維持著變更也維持著節奏，色彩如詩般的延伸，緩緩情感席捲撲來，它給與人一種詩意的思維方式，一種以單純自身情感來對應世界的方式，最後轉化為烙在心靈的記號。

三、情感於藝術上的實踐

筆者認為各種情感尚未發動時，也就是本性所處之寂然，透由繪畫主題無論是靜物、人物、風景，都吐露著自己內心不顯現或被人漠視或視為理所當然的世界，在繪畫的領域表現中，使之發自內心的情感都能合乎節度達到諧和，即能呈現無所偏倚及諧和之狀態，天地就安其位，萬物就遂其生了。

表現主義（Expressionism），藝術史及批評的專用語，用以指稱二十世紀的一個美術運動，它不再把再現的自然視為藝術的首要目標，因而擺脫了文藝復興以來歐洲藝術的傳統目的，表現主義者宣稱直接表現情緒和感覺為所有藝術唯一的真正目標；線條、形體和色彩之被採用，全因他們有表現的可能性，為了要傳達更強烈的情感而犧牲了平衡的構圖及美的傳統概念¹²⁵。「藝術的表現力」是一個十分模稜兩可的字眼，它往往被用來代表自然的情緒反應，然而藝術家在表達某種造型時，所採用的準則或限制，也是一種表現的模式¹²⁶。

¹²³ Giuliana Zuccoli Bellantoni, ed., *Discovering The Great Paintings*, 王玫譯，巨匠美術週刊，58 期（台北市：錦繡，1993 年 7 月 17 日），p18。

¹²⁴ 張延風，法國現代美術（台北市：亞太圖書，1993 年 4 月），p41。

¹²⁵ 王秀雄等編譯，雄獅西洋美術辭典（台北市：雄獅圖書，五版 1 刷，1992），p288。

¹²⁶ Herbert Read, *The meaning of art*, 梁錦鑾譯，藝術的意義（台北市：遠流，2006），p37。

(一) 波洛克 (Jackson Pollock)

無目的的的目的性技法。自動性繪畫著重於繪畫的過程，置潛意識的本質於畫中¹²⁷。筆者認為繪畫的過程中沒有預先構圖的草稿，秉除比例大小空間的先決條件，以偶發的構成，連接著下一個偶發的過程，這是技法中隨意而又十分充實的現象。其結果是一系列自由流動的線條構圖，挑戰著素描的傳統功能（畫出平面的輪廓線與界定出圖像），並且允許素描成為繪畫的同意字¹²⁸。Böcklin¹²⁹說，一個正確的藝術作品必需像一個即興¹³⁰。

筆者認為波洛克透過一種軌跡與歷程，藉由可以觸碰、可以傳達的方式，證明人之為人的自發性所留下的證明。隨機性的東西在這樣的藝術作品中以如此的成了永久性的構造，以致他未實現或未被理解仍一同具有整體的涵義¹³¹。一個熱切追求兒童般的單純性與自發性¹³²。

波洛克：「當我畫畫時，我不知道在畫什麼，只有以後，我才看到畫了什麼一旦我進入繪畫，我意識不到自己在畫什麼。只有在完成以後，我才明白我做了什麼。… 因為繪畫有其自身的生命，我試圖讓它自然呈現…。」¹³³

筆者認為波洛克以自身的身體，擺動著他的臂膀，大量的油彩以甩出、傾倒或拋擲至畫布的世界之中，嘗試使用一種跳脫傳統的手法，企圖或無預警的滿足某種視覺儀式中的單純形式，卻意外的表現於視覺上的力道如此直接與單純。在繪畫裡，所有一切並非道德，移動的身體重覆又重覆，想從無止盡的重覆開始有新的發現¹³⁴。筆者認為動態

¹²⁷ 陳秋瑾，現代西洋繪畫的空間表現（台北市：藝風堂，民 84 年），p 104。

¹²⁸ Anna Moszynska, *Abstract art*, 黃麗絹譯，抽象藝術（臺北市：遠流，1999），P158。

¹²⁹ Arnold Böcklin (1827 - 1901) 是瑞士象徵主義畫家。

¹³⁰ Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 吳瑪俐譯，藝術的精神性（台北市：藝術家，1998 年 9 月），P90。

¹³¹ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯，真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵（台北市：南方出版社，民國 77 年 4 月），P210。

¹³² E.H.Gombrich, *The story of art*, 雨云譯，藝術的故事（台北市：聯經，民 80），p 478。

¹³³ 姚宏翔等譯埃倫·h·約翰遜編（1992）。當代美國藝術家論藝術。上海：人民美術出版社。轉摘自：曾素芬，「形之畫 畫之行—行旅意象創作論述」（碩士論文，新竹教育大學，2007），P23。

¹³⁴ Marc Le Bot, *Images du corps*, 湯皇珍譯，身體的意象（台北市：遠流，1996），P45。

的呈現緣起自發性推動力的發生，非僅是畫面本身，也是創作者本身。他的比劃生於偶然，這偶然的動作並不會再幻影後面消失¹³⁵。

（二）文森·威廉·梵谷（Vincent Willem van Gogh）

旋轉扭曲的彼處。他，走著孤獨的路，一生充滿著受苦經驗，而以繪畫式的救贖，如此這般，可否就是他的救贖之道？

「…把我從極端的痛苦中釋放出來，…當我們均感到我們的每日麵包有危險，感到我們的生命何其脆弱之時，豈能視為一件輕微的小事。…我害怕由於我是你的負擔，你會覺得我是一個令人畏懼的東西…¹³⁶」

筆者認為藝術在發酵中，梵谷的影響，不止於藝術上的表現，也表現於生命經驗中的抉擇。從熱情洋溢到失落感傷，如此這般的選擇，是世人無法承受之慟與人性關懷。

1888 年後期，筆者認為梵谷畫面著重自身內在世界，其中繪畫的形式及色彩言語彷彿預言著梵谷即將被逼到邊界處境（圖 2-16）。夜晚上，凝望滿天繁星，用盡生命的力量與梵谷進行場深度對話，試著找回原初之陌生心靈。面對人性的脆弱，並回到原點，看見梵谷一張張的畫作，如此努力的、如此真誠的面對自己。



圖 2-16 梵谷《星夜》1889

73.7x92.1cm 紐約現代美術館藏

筆者認為在繪畫中他毫無牽掛地將情感還原到天真爛漫的情懷，繪畫中的主題，無論是靜物、人物、風景，都吐露著自己內心不顯現或被人漠視或視為理所當然的世界。繪畫由於被人凝視著，它也就是指涉著，因為這就構成了那種我們所強調的存在轉換

¹³⁵ Marc Le Bot, *Images du corps*, 湯皇珍譯，身體的意象（台北市：遠流，1996），P45。

¹³⁶ 1890 年 7 月 10 日梵谷給西奧和喬安娜的信。摘自：Vincent Willem van Gogh，梵谷普羅旺斯手札，雨云譯（台北市：藝術家，2010），P240。

力，即繪畫並不是完全地從其所表現事物中被區分出的，而是參與了其所表現事物的存在¹³⁷。

第四節 造型元素分析

線、形、色除了能把外界事物如實再現的機能之外，同時其本身也具有能喚起情緒反應的功能¹³⁸。

一、陰影

中國中所謂的「陰陽」亦有代表「人之黑暗與光明」之意，在人的心理狀態中，陽顯現喜悅光明，陰顯現哀傷與黑暗。自然之化，人事之變，猶因「陰陽」牽動而起。自然主義藝術是基於，人與自然在泛神論的既幸福又和諧的關係所產生的「移情衝動」上；而抽象藝術則是壓抑生命所表現之藝術，此種藝術產生於人與外自然的不和諧與分裂的情感，也就是說，從埋藏在人類內部之不安的「抽象衝動」所產生之藝術上¹³⁹。依據安母海恩（Rudolf Arnheim）認為之陰影出現型態，筆者分類如表 2-5

¹³⁷ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯, 真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵 (台北市: 南方出版社, 民國 77 年 4 月), P220。

¹³⁸ 劉振源, *世紀末繪畫* (台北市: 藝術圖書, 1997 年 3 月 30 日再版), p25。

¹³⁹ 神林恆道等編, *Handbuch der Kunstwissenschaft*, 潘籓譯, 藝術學手冊 (台北市: 藝術家, 1996) p31。

表 2-5 陰影類型表

類型	說明
形象的分裂	影子的出現，表示了形象的一種分裂現象，一部分是統一的明度及色彩的背景，另依部分是有著密度等級的薄膜。
立體感	陰影效果是可以用二次元的媒體來表達立體感和深度。
附著與投射	陰影可能是附著的，也可能是投射的。
陰影自身	我們的眼睛必須認識兩件事情。第一，陰影並不屬於被它覆蓋的物體之一部分；第二，它是屬於另外的一個物體，而它並不覆蓋它。
扭曲的影子	陰影也是有著透視上之曲扭的，因此，當它是在物體的背後時，我們可以把它看成是從影子與物體相接連之地方開始會聚的，而當它是在物體前面時則是向外散的。
影子傳說	據說西非洲的部落民族，避免在中午穿越一個空曠的方場或林中空地，因為他們怕會「失落他們的影子」…在夜裡，所有的影子都在偉大的神的影子底下休息了，以便獲得新的力量。
想像力	當物象部份隱藏（無光線）時，藉由「想像力補足」了它的完整
心理上的黑暗	超出我們的感官所能達到的範圍之外的，那令人懼怕之事物的存在，發出一股力量壓在我們心上。
中國古老影子的表現	罔兩是影子的影子，罔兩問影子說：「你一下子走，一下子停；一會而坐，一會而站。這是什麼緣故呢？你不由自主嗎？」 ¹⁴⁰ 。憑藉形象記憶，是來自直覺寫意，日常經驗累積的概念思考 ¹⁴¹ 。

參考資料 Rudolf Arnheim¹⁴²

筆者整理製表

榮格說人類的行爲都可以正負兩面看待，而當我們從思想移向行動時，我們便進入了一個陰影潛能的世界¹⁴³。

二、光線

筆者認為光線是表現生命當中最具顯現例的元素之一。以最有力的直接性，顯現存

¹⁴⁰高秀蓮，影子的雙刃性（高雄市：高雄復文，2003），P21。

¹⁴¹王子云著，中國雕塑藝術史上冊（北京：人民美術出版，1988），p55-56。轉摘錄於高秀蓮，影子的雙刃性（高雄市：高雄復文，2003），P23。

¹⁴² Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯，藝術與視覺心理學（台北市：雄獅，1985年7月第四次刷），p300-327。（筆者整理）

¹⁴³ Murray Stein, *Jung's Map of The Soul : an Introduction*, 朱侃如譯，榮格心靈地圖（台北縣新店市：立緒文化，民88），p525。

在之本質。

在不同的光線下真實事物呈現不同的景象，就會看到不同的樣貌或影本，就有不同的斷言，但是唯一真實的是在太陽的照耀下，各事物毫無隱蔽地展現出它們的相貌，但是人自身也必須調整他的視線，有了“正確的視線”才能“正確地看到”這些真實事物的外貌¹⁴⁴。

筆者依據安母海恩（Rudolf Arnheim）之視覺心理學，光線的呈現與意義，分類整理如表2-6及光線象徵的意義，分類整理如表2-7。

表 2-6 光線的呈現類型及說明表

光線的呈現類型	說明
宗教	代表神的光明。神掌管一切，視宗教為所有之價值核心標準。
宮廷與富豪	16世紀強大、富裕的宮廷貴族與18世紀的富豪，富足的時代精神，成為畫家筆下光亮的著手處。（維拉茲貴茲）
百姓家	光線落入尋常百姓家，最具代表性是荷蘭畫家維梅爾。其作品的深刻靜謐感直叫人想起早晨的空氣，描寫的是清澈的柔光充滿色彩的寧靜的室內情景 ¹⁴⁵ 。
人性	以光影造成戲劇性的效果，充滿人性中強烈的熱情與感動，表現出大地結合農民生活之愛、對工人之關心，自由解放個人，趨向以作者為中心的傾向，取得自我的藝術表現 ¹⁴⁶ 。
時間	色彩因光而時刻在變化 ¹⁴⁷ 。

參考來源：Rudolf Arnheim¹⁴⁸

筆者整理製表

¹⁴⁴劉秀齡，「傾聽存有底道說--後期海德格的語言觀」（碩士論文，東海大學，2001），P81。

¹⁴⁵嘉門安雄編，西洋美術史，呂清夫譯（台北市：大陸書店，民國81年3月20日），p321。

¹⁴⁶嘉門安雄編，西洋美術史，呂清夫譯（台北市：大陸書店，民國81年3月20日），p368-386。

¹⁴⁷嘉門安雄編，西洋美術史，呂清夫譯（台北市：大陸書店，民國81年3月20日），p393。

¹⁴⁸ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯，藝術與視覺心理學（台北市：雄獅，1985年7月第四次刷），P301。

表 2-7 光線的象徵意義及其說明表

象徵意義的方式	說明
量和立體的表现手法	文藝復興早期，象徵著世界是光明的，陰影純粹用來表現物體的立體感。
明暗表現法	到了達文西的作品-「最後的晚餐」。沃夫林 ¹⁴⁹ (Heinrich Wölfflin) 稱其為明暗表現法之父。光線的衝擊，陰影的搖曳，以及昏暗的神秘感。
光源的宗教化	中世紀基督教美術，光線的考量在於表現「神」的威權，「神」象徵著光明的指引與歸宿。光線產生了紀念的偉大性及符合基督教的神秘性 ¹⁵⁰ 。
兩相對抗之力量的二元論	出現在許多文化的神話和哲學。善與惡、美德與救贖、不敬神與邪惡等。
物體本身變成光源，傳達了訊息	光源的位置改變了，「意義」也隨之轉移與改變。在一些經文裡，光並不是從某一物體傳播到另外之物體的某種效應，而是一種自我包容的現象，或者說，光是在物體本身裡面的一種特質。
偶然性	印象派利用色彩本身的色相及明度呈現，呈現「轉瞬即逝」的景象。

參考來源：Rudolf Arnheim¹⁵¹

筆者整理製表

三、色彩

利用色彩不僅是提供生理上的需求，也闡釋心理層面的意寓。透過各種色彩，整個有機體是向外在的世界搖進，或者從外在的世界退縮回來，而集中於有機體自身¹⁵²。色彩的研究方法，依據凌嵩郎分類方式，如表 2-8。

¹⁴⁹沃夫林(Heinrich Wölfflin,1864-1945) 著《藝術史基本概念》等，為現代藝術史之父。以「線條性」與「繪畫性」描述文藝復興藝術與巴洛克藝術風格差異。

¹⁵⁰嘉門安雄編，西洋美術史，呂清夫譯，(台北市：大陸書店，民國 81 年 3 月 20 日)，p123。

¹⁵¹ 參閱 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯，藝術與視覺心理學(台北市：雄獅，1985 年 7 月第四次刷)，P302-327。(筆者整理)

¹⁵² Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯，藝術與視覺心理學(台北市：雄獅，1985 年 7 月第四次刷)，P336。

表 2-8 研究色彩方法類型表

研究方法類型	說明
科學的研究方法	<ol style="list-style-type: none"> 1. 物理學：研究光源的放射波長、吸收、反射等諸現象。 2. 化學：從動植礦方面從事色料的實驗製造。 3. 生物學：解剖眼球結構，說明視覺神經的作用。 4. 心理學：光線刺激和感覺反應的關係，以及殘像對比的現象。
藝術的研究方法	以色料為基礎，說明色的強弱、明暗、調和、配合建立一套藝術上色彩獨立的系統。
哲學的研究法	從色彩的認識論上闡明色彩的起源和色彩的本質，以發現色彩的美和人生的關係。

參考來源：凌嵩郎¹⁵³

筆者整理製表

利用色料附著在某種年性物質上(例如：脂肪油)做畫，以便於強化顏料層的觀念，幾乎和泥漿調水的方法同樣的古老；換句話說，原始人類所使用的材料早已具備油畫的基本特質，那就是以油脂調合顏料所形成的畫面層¹⁵⁴。使用色料的緣由可追溯至一萬五千年前的洞窟藝術繪畫。現代之顏色體系既科學又具體，如圖 2-17。顏色中以三原色：紅、藍、黃，創作出世界的姍紫千紅。色彩的三屬性：色相、明度、彩度造就色彩立體的基本結構，如孟塞爾的色立體，圖 2-2。色彩除了孟塞爾表色系¹⁵⁵之外，尚有伊登表色系¹⁵⁶，圖 2-18 及奧斯華德表色系¹⁵⁷，如圖 2-19 等，此三種色系表，皆為國際通用的色彩體系。

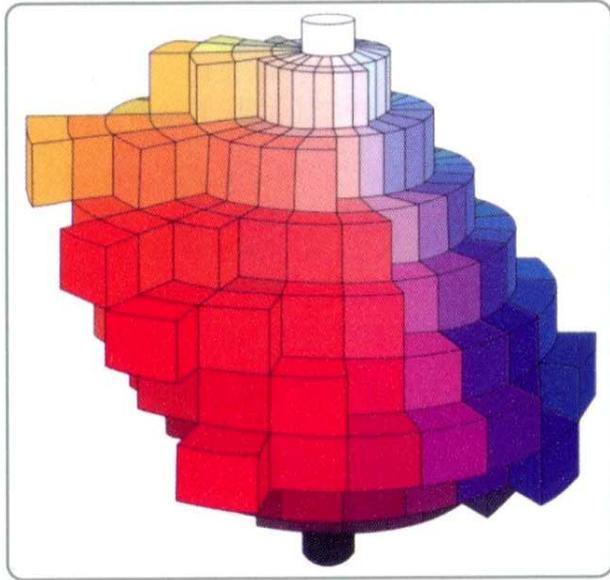
¹⁵³凌嵩郎，藝術概論（台北市：全冠彩色印刷，民國 80 年 9 月 13 版），p61。

¹⁵⁴陳淑華，油畫材料學（台北市：洪葉文化，1998），P7。

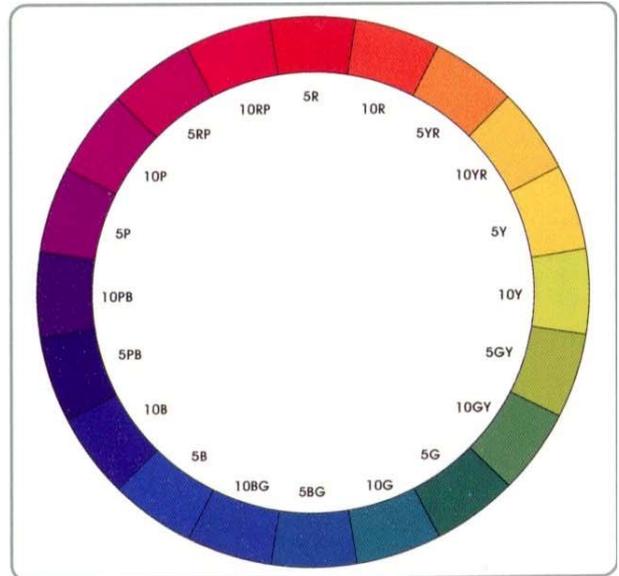
¹⁵⁵以孟塞爾（Albert H.Munsell，1858-1918，出生美國）命名。

¹⁵⁶以約漢斯.伊登（Johannes Itten，1888-1967，出生瑞士）命名。約漢斯.伊登 1919 年於德國包浩斯當任色彩學課程教學。對現代的色彩教育影響極大。

¹⁵⁷以奧斯華德（Wilhelm Ostwald，1853-1932，出生德國）命名。奧斯華德 1909 年得諾貝爾化學獎，晚年致力於色彩標準化的研究。



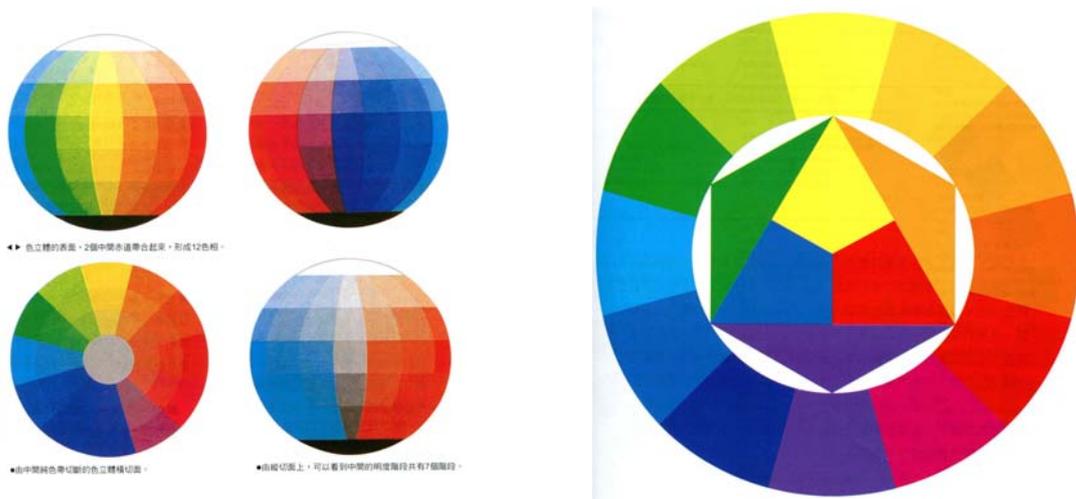
孟塞爾的色立體



孟塞爾的色相環

資料來源：Youngjin.com¹⁵⁸

圖 2-17 孟塞爾的顏色體系

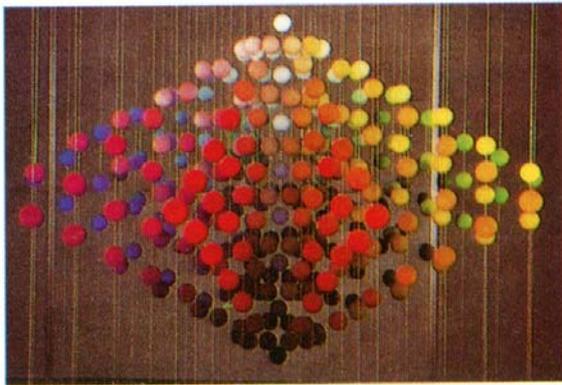


資料來源：鄭國裕、林磐聳¹⁵⁹

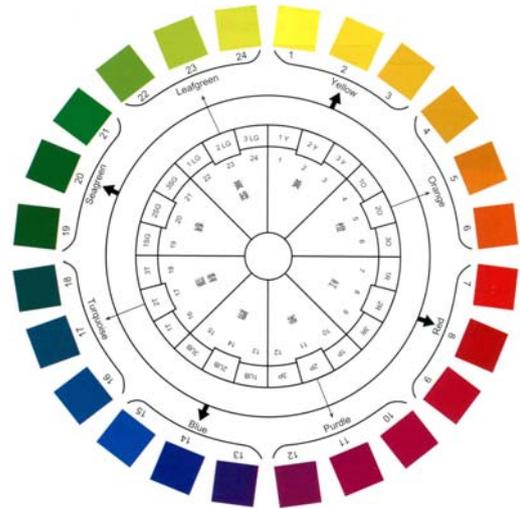
圖 2-18 伊登的顏色體系

¹⁵⁸ Youngjin.com, *The color for designer*, 博碩文化編譯, 給設計師的專業配色典 (台北縣汐止市: 博碩文化, 2007, 初版)

¹⁵⁹ 鄭國裕、林磐聳編著, 色彩計畫 (台北市: 藝風堂, 2006, 2 版 7 刷), P25-27。



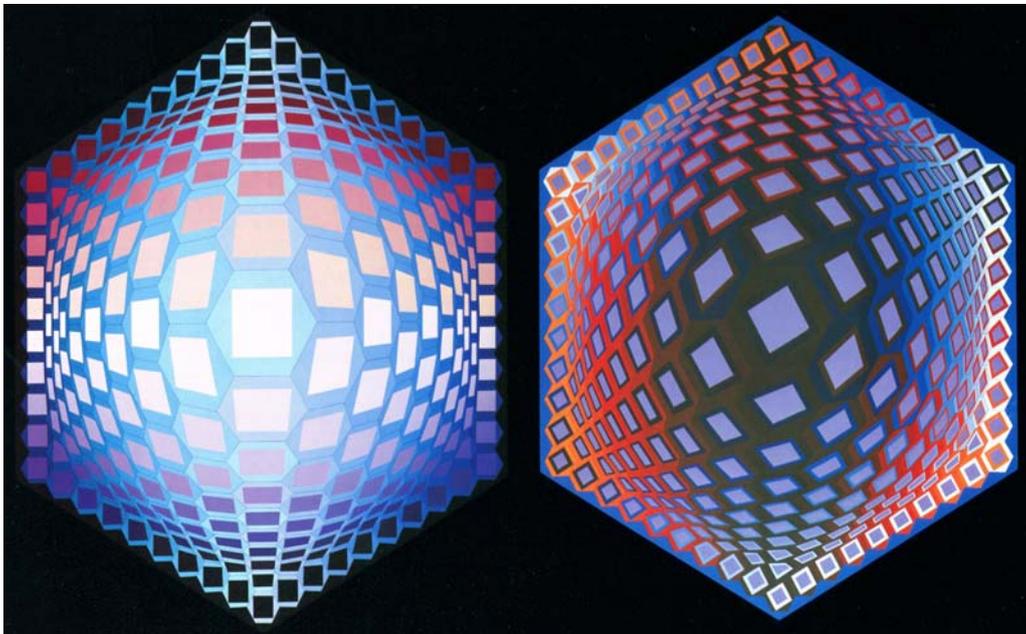
●奧斯華德色立體斷面圖。



資料來源：鄭國裕、林磐聳¹⁶⁰

圖 2-19 奧斯華德的顏色體系

色相是由光的波長而決定，例如：彩虹之波長依序由長至短，分別為紅、橙、黃、綠、藍、靛、紫，產生色彩的前進與後退感、膨脹與收縮感，如圖 2-20、甚至是柔和與堅硬，如圖 2-21，等不同的感覺。

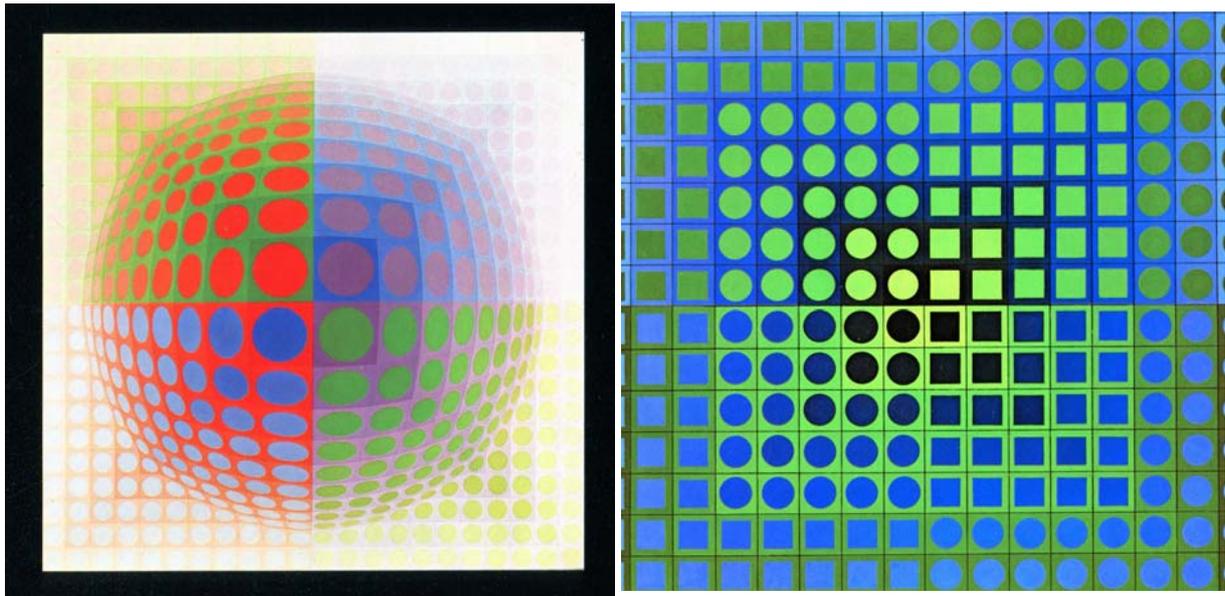


圖片來源：Vasarely¹⁶¹

圖 2-20 色彩的前進與後退感、膨脹與收縮感

¹⁶⁰鄭國裕、林磐聳編著，色彩計畫（台北市：藝風堂，2006，2版7刷），P28-31。

¹⁶¹ Vasarely, *Vasarely III* (printed in Switzerland, 1974), P186。



圖片來源：Vasarely¹⁶²

圖 2-21 色彩的柔和與堅硬感

筆者認為色彩在畫面上依不同的媒材，亦有著不同的表現方式。一般而言，軟材質的彩繪媒材，更能具有表現力或隨機的意趣，例如：水彩筆相較於色鉛筆，水彩筆彩繪的表現力，強烈於色鉛筆。顏料的細粉則不溶於水，須以油及樹脂混合調合，使用因不同的顏料型態，則有不同的質感產生，例如：蠟筆與粉彩所繪製出的色彩表現，蠟筆則顯得較粗曠且直接；粉彩的色料相對之下，其表現則是柔和而細緻。英國學者布洛（Bullough），發覺人在色彩的感受方面分為四點，如表 2-9。

表 2-9 人對色彩的感受類型表

感受類型	說明
客觀類	人的態度抱持理性，不雜有絲毫感情，看到顏色時，立刻去分析它，看它是否飽和、鮮明、純粹。
生理類	顏色對他們而言，具有溫度及重量。
聯想類	看見顏色，往往聯想到有關聯的事物，把以往附於某事物的情感移到和它發生聯想的顏色上。
性格類	這一類人看顏色，好像每一種顏色都各尤其特殊的性格，他們對顏色能產生共鳴。即將自己的性格，附於色彩，而能達到物我同一的境界。

參考來源：凌嵩郎¹⁶³

筆者整理製表

¹⁶² Vasarely, *Vasarely II* (printed in Switzerland, 1974)。

四、空間

中國美術辭典對「空間感」的名詞術語釋義為指物體與畫面上與四周環境的關係所形成的視覺感覺¹⁶⁴。早期畫家強調立體感及空間的深度，現代畫家則縮短空間的距離，甚至擠壓、旋轉畫面的空間，呈現出畫面伸張的力量，或因畫面圖案物件在創作者之生命歷程之不同時間處現，空間的表現方式亦以跳接的不連續方式呈現其真實狀態。空間表現類型，如表 2-10 與空間存在的基本型態，如表 2-11。

表 2-10 空間表現類型及說明表

空間表現類型	說明
遠近法	15 世紀風景畫尚未獨立出來，但作為背景或舞台的風景都具有大氣與深度的自然形象 ¹⁶⁵ 。
透視法	近的物體顯得大，遠的物體顯得小。在視覺中，並無兩條平行線，其必相交於一點，稱之為消失點。
空氣遠近法	達文西所用的空氣遠近法稱為 <i>stumato</i> ，乃是將物體輪廓以柔和的調子弄模糊的描寫法，即遠處的東西卻向遠在彼方，模糊地出現周圍的空間感 ¹⁶⁶ 。

參考來源：Rudolf Arnheim¹⁶⁷

筆者整理製表

表 2-11 空間存在的三種基本型態表

空間的型態	說明
本質上之空間	如空間自體，無限延伸物，內在圖形，近時間或純意識物，等。
整體之空間	如人通過視覺而被選定的整體空間，如大自然，自然物，材料，輪廓造型，等。
個別之空間	即藝術家在選定的整體空間中，所填進的各種細節。

參考來源：史作樑¹⁶⁸

筆者整理製表

¹⁶³ 凌高郎，藝術概論（台北市：全冠彩色印刷，民國 80 年 9 月 13 版），p66。

¹⁶⁴ 即根據透視原理，運用光線明暗和虛實，色彩的冷暖和深淺的差別，表現出物體之間上下位置、遠近距離、前後層次、左右間隔和虛實的關係，使人在平面的繪畫上，獲得深度的空間感覺。

¹⁶⁵ 嘉門安雄編，西洋美術史，呂清夫譯，西洋美術史（台北市：大陸書店，民國 81 年 3 月 20 日），p194。

¹⁶⁶ 嘉門安雄編，西洋美術史，呂清夫譯，西洋美術史（台北市：大陸書店，民國 81 年 3 月 20 日），p225。

¹⁶⁷ 參閱 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯，藝術與視覺心理學（台北市：雄獅，1985 年 7 月第四次刷），P224。（筆者整理）

¹⁶⁸ 史作樑序轉摘錄於：侯宜人，自然. 空間. 雕塑（台北市：亞太，1994），p6。

五、線條

早期的畫家運用線條是利用較小的線條，掌握其描繪物的準確性；現代畫家使用線條，則是表現線條自身的力道，因此，線通常是大的單位，同時，讓線條展現它自身處境的意義¹⁶⁹。中國畫中古來亦有「春蠶吐絲¹⁷⁰」、「鐵線描¹⁷¹」等不同的線條表現。凌嵩郎根據視覺、生活經驗，生理及心理的因素，找出對線的好惡原則，如表 2-12。凌嵩郎將線條與人的感受及直覺做一個結合，由對線條的好惡之中，尋求藝術在造形上的可能限制以及遵循的規則，或是人在繪畫的上，對線條進一步的突破方向。

表 2-12 線條的好惡原則類型表

類型	說明
規律性	有規律的線比雜亂無章的線亦於了解。規律在視覺上易產生美感。
產生快感	順著肌肉運動方向的線較逆肌肉方向的線，易生快感。
愛好	一般多喜愛秀美之線，而不喜歡拙劣之線。

參考資料：凌嵩郎¹⁷²

筆者整理製表

筆者認為線條在繪畫上有著「部分」與「整體」的關係，它可以獨立成行，亦可與其他線條相互交疊產生不同的視域與空間，線條的表現型態呈現諸如：直線、曲線、連續線、不連續線、粗線、細線、規則的線、不規則的線、弧線等，線條的重新排列組合，都能產生截然迥異的畫面。依據 Rudolf Arnheim 的觀念，將線條的功能性整理分述，如表 2-13。

¹⁶⁹參閱 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯，藝術與視覺心理學（台北市：雄獅，1985 年 7 月第四次刷），P224。（筆者整理）

¹⁷⁰ 意能畫出細韌柔和、連綿不輟的線條特色。

¹⁷¹ 剛挺之線條特色。

¹⁷² 凌嵩郎，藝術概論（台北市：全冠彩色印刷，民國 80 年 9 月 13 版），p59-60。

表 2-13 線條的功能性表

線條的功能性	說明
繪畫之線條	線條是以繪畫的素材，由一種動作的行為所完成的。
自給自足的線條	一個線條也許是一個自我充足的視覺客體，它看來像是附在一個純一的基面之上。
群組的線條	只要當一個線條或者一群線條的組合包擁了一個面之後，它的性格便馬上改變了，它變成一個外線或輪廓線。
傾斜的線條	唯有傾斜性才能產生真正的深度的感覺。
扭曲的線條	扭曲的造型不是以它本身的樣子呈現，而是我們現在所看到的與我們從前所看過的之記憶，二者之間一條的交互作用所呈現。
線條的表現	從前外線是由物體本身來表示的。線條只被用於顯示陰影及最強光（high light）。如今線條也可用以表示明亮度、空間、大氣，於是造成了更高度的單純性。

參考資料：Rudolf Arnheim¹⁷³

筆者整理製表

從這些不同的特性—它基本上是來自於內在的張力，和產生過程來看，線的始源都是同一個，即力¹⁷⁴。詩節奏性的造型，可以直線和弧線表之...詩行除了有精確的長度外，朗誦時，它又會發展出一條音樂旋律線，表示升、降、緊張、鬆弛等變化¹⁷⁵。筆者認為線條成就畫面的張力，同時安置點與面的位置，給出構圖中最基本的元素，現代西洋繪畫中，線條也常常成為畫面中主要的表達方式，而單獨成為畫面的主要元素。

¹⁷³參閱 Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯，藝術與視覺心理學（台北市：雄獅，1985年7月第四次刷），P57-252。（筆者整理）

¹⁷⁴ 康丁斯基，點線面-繪畫元素分析論，吳瑪俐譯（台北市：藝術家，民國74年9月10日），P79。

¹⁷⁵康丁斯基，點線面-繪畫元素分析論，吳瑪俐譯（台北市：藝術家，民國74年9月10日），P86。

第三章 藝術視域

筆者認為以自己的藝術除了表達和宣洩以外，更加入了解釋的視框，透過心理學的理解與描述，幫助對自己的情況更清楚的覺察。許多藝術家認為藝術就等於治療，這時對於當事人的覺察就要增加，即是語言事後的置入。如何表述和呈顯自身的存有？以繪畫的方式去傾訴和表達。以何種方式的繪畫才能讓真實的存有呈現？於是，繪畫底本質與呈現就成為探問存有和人底本質的基本問題。

第一節 潛意識的意識化

真實意識的探求是一種屬於詩性的蔓延，我慢慢知道凡是真實的東西皆屬於另一類事物，不同於我長大的那個世界的景象¹⁷⁶。繪畫具有著一種自身的真實¹⁷⁷。繪畫對筆者而言，一種對身體原初經驗的模糊性與兩可性(ambiguity)進行描寫。這種描寫方式從語言的方式，如：魯頓之《畫與夜壁版畫》¹⁷⁸，轉化成圖像的現象揭示。

潛意識其實含有很多意思，包括世界的遮蔽性、世界的觀看自身給不出東西，以及人在世界中不知道的他者，都可以稱為潛意識¹⁷⁹。依據格式塔學派（Gestalt psychology），的潛意識學說。蔡榮裕指出榮格在心理類型方面；心態上可劃分出內傾和外傾兩種基本心態，而在心理功能上則可分成思惟型、感情型、感覺型和直覺型等四個類型。共分爲八種不同心理類型，如表 3-1。

¹⁷⁶ Jung, C.G. (Carl Gustav), *Memories, dreams, reflection*, 劉國彬，楊德友譯，榮格自傳：回憶·夢·省思（張老師，1997），P102。

¹⁷⁷ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯，真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵（台北市：南方出版社，民國 77 年 4 月），P203。

¹⁷⁸ 1910-1911 蛋彩，200x650 cm，楓弗瓦德 修道院圖書館藏。

¹⁷⁹ 余德慧，詮釋現象心理學（台北市：心靈工坊，2001），P169。

表 3-1 榮格之心理類型表

心態 心理功能	內傾	外傾
思惟型	內傾思惟型	外傾思惟型
感情型	內傾感情型	外傾感情型
感覺型	內傾感覺型	外傾感覺型
直覺型	內傾直覺型	外傾直覺型

參考來源：Jung, C.G.¹⁸⁰

筆者整理製表

心中藏有的事件，成為筆者油畫創作中歲月的本質特徵。父親剛過世時，雖然那時筆者僅是 7 歲，「我的父親在夢中回家來，站在陽光璀璨下的家門口」，夢境經過三十多個年頭，它依舊清晰，這輩子只在 7 歲時做過這樣的一個夢，卻讓筆者都無法忘懷，它代表著什麼意義呢？如果記憶是不停反覆的背誦，筆者可以說，自己並從未這樣做。因為筆者並不願碰觸父親已死亡的那件事情。求學期間，也不想讓同學知道，自己是一個失去父親的人，筆者暗自認為和別人都一樣，有親身父親在家裡等待著。這也許就是筆者的人格面具之一。夢及我對潛意識的實際體驗卻教導我這樣的內容並非是過時的形式，而是屬於生命的本質¹⁸¹。於是創作作品之同時，筆者也同時紀錄夢境，嘗試將身體能動性(mobility)與指向性(directivity)及心智對意義領會的關係呈現。

「2011 年 10 月 27 日夢見自己辦理的研習會場，二樓的研習會場，我攀著牆爬，腳下卻是沒有了底…回家時，河水在道路上隨意擴散，經過橋下的河流處，有人拿著大紙板過河，我也從紙板走過並跳過一個水窪，看見遠方旅人弄濕了行李，我也開始擔心腳下的鞋，害怕弄濕！」

整場夢境中，筆者感受到無能為力的知覺，會場的控制，流水的恣意，雖然夢境中

¹⁸⁰ Jung, C.G. (Carl Gustav), *Memories, dreams, reflection*, 劉國彬，楊德友譯，榮格自傳：回憶・夢・省思（張老師，1997），p17。

¹⁸¹ Jung, C.G. (Carl Gustav), *Memories, dreams, reflection*, 劉國彬，楊德友譯，榮格自傳：回憶・夢・省思（張老師，1997），p231。

的自己，沒有任何損失，卻是一點幫忙，一點能力，都使不上。

「真實時間」的這樣一種呈現，顯然會具有一種耶穌顯現的特質，也就是說這樣一種呈現對經驗著的意識來說，不會具有連續性¹⁸²。筆者認為就像是瑪格麗特的畫，相對於現實世界的相左，《被禁止的再生》”Reproduction Prohibited¹⁸³”作為夢是自身的替身，亦是真實的自我。

一旦學會夢出替身，就會明白其實是替身夢出了自我——唐望¹⁸⁴

其實隱藏著一種人格、一部生活史、一種希望與欲望的形式，要是不了解它們，那麼過錯是在我們身上¹⁸⁵。由直觀統覺的經驗，經由碰撞的過程，一種不知如何說明的默會經驗的累積，並努力藉由創作的歷程，使意義慢慢表露與開展。這種知覺是下意識的（subconscious），因為注意力集中在別的地方，而刺激也沒有強烈到足以轉移注意力，直接通向意識，然而，它卻勾引出「以忘掉的」記憶¹⁸⁶。

「2011年11月18日我在大大的畫室中畫著油畫，外面世界捲起千堆雪般的海浪，水浪的聲音『轟轟.轟轟』萬分驚心動魄。打開後門，看見美麗而嚇人的水浪翻動，捲了上去，又退去。我很安全又心生恐懼，看了此景，為其美麗驚嘆！我彎身拾起地上海水退去所遺留下來的物件，並仔細清洗上面附著的泥，學姊的媽媽也在幫忙，大家都十分稱讚學姊的畫作，我和學姊的母親異口同聲的說：『她的畫

¹⁸² Hans Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯，真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵（台北市：南方出版社，民國77年4月），p138。

¹⁸³ 1937 (PORTRAIT OF EDWARD JAMES) OIL ON CANVAS 79×65.5CM JACQUES EURIS, *MAGRITTE*, (TASCHEN), P88。

¹⁸⁴ 巫士。唐望 1891年生於墨西哥西南部。他的家人和索諾拉印第安人於1900年，被墨西哥政府逐到墨西哥中部。在1940以前，一直生活在墨西哥中部及南部。參閱 Carlos Castaneda, *THE TEACHINGS OF DON JUAN*, 魯宓譯，巫士唐望的教誨（上海文藝出版社，2010年），P11-40。

¹⁸⁵ Jung, C.G. (Carl Gustav), *Memories, dreams, reflection*, 劉國彬，楊德友譯，榮格自傳：回憶·夢·省思（張老師，1997），p175-176。

¹⁸⁶ Jung, C.G. (Carl Gustav), *Man and His Symbols*, 龔卓軍譯，人及其象徵：榮格思想的總結（新北市新店區：立緒文化，民88），P20。

最漂亮的是色彩！」這時，畫室前方來了一輛車，是一位回娘家的婦人，這位婦人臉色不佳，大夥兒幫著她搬行李，不知為何，她依然不悅？」

一如瑪格麗特之《神像誕生》(THE BIRTH OF IDOL¹⁸⁷)及《困難的橫越》(The Difficult Crossing)。筆者認為一個空間走著不同的路困難且無法橫渡，訴說著夢境中沉溺於一種情緒無法過去，成為真實的感受，正是靈魂的狀態。

第二節 一個人的神話

神話挑戰我們，讓我們去面對自己的命運、死亡、愛和歡樂神話為童話故事添加上普世的面向，因為所有成年人都必須在愛和死亡中，衝撞自己的命運¹⁸⁸。尼采：「我整個生命成了一個旅程，而且我開始覺得我唯一的家，唯一我總是回歸的熟悉所在，是我那糾纏不去的病痛。¹⁸⁹」當記憶真的活過來的時候，記憶就不只是記憶了；他們扮演了神話的角色¹⁹⁰。

筆者認為現代人的選擇與自由，成為一種焦慮的陷阱，盲目追求自由及選擇者反被自由與紛雜的選擇追逐著。個人的「不做」也是「做」的抉擇。由於陰影是在早期發展的過程中不斷從主要的自我認同當中分離出去的，所以它重返意識的可能性引發了焦慮¹⁹¹。

¹⁸⁷ 1926 Oil on canvas 120x80cm Private collection.

¹⁸⁸ Rollo May, *The Cry of Myth*, 朱侃如譯，哭喊神話（台北市新店市：立緒文化，民92年），P225。

¹⁸⁹ Irvin D. Yalom, *When Nietzsche Wept—A Novel of Obsession*, 侯維之譯，當尼采哭泣：心理治療小說（台北市：張老師文化，2010年11月初版17刷），P79。

¹⁹⁰ Rollo May, *The Cry of Myth*, 朱侃如譯，哭喊神話（台北市新店市：立緒文化，民92年），P74。

¹⁹¹ James A. Hall, *Jungian Dream Interpretation: Hand of Theory Practice*, 廖婉如譯，榮格解夢書—夢的理論與解析（臺北市：心靈工坊文化，2006），P24。

筆者認為神話代表著大地的召喚，也是對原鄉的內在渴望。台灣畫家情懷台灣土地上的點滴，金潤作第一屆省展特選作品《路傍》（圖 2-6）表現出對當時人的關注與「看見」，唯有真正的看見，方能理解命運的流轉。金潤作的《沼澤之月》（圖 3-1）明亮的光從一片渾沌之中脫透出來，黃色的光點灑落，生命透過心智的操作有了一番風貌。唯一的出路便是通過它¹⁹²。



圖 3-1 金潤作《沼澤之月》1959 油彩
120.5x91 cm 台北市立美術館典藏。

了解人活在世界上真正的功課並不是努力證明你是誰，而是讓自己做那個本然的自己時，情況將會大大不同¹⁹³。筆者認為這是一場內在英雄之旅。童話故事「綠野仙蹤」的旅行一般。桃樂絲因颶風吹離了熟悉的家園，桃樂絲的生命成爲一個尋找回家之途的旅程，尋覓的歷程便是一種苦楚。苦引起我們的注意，並告訴我們改變的時刻到了；去學習新的行爲，嘗試新挑戰¹⁹⁴。因爲無法接受「回不了家」的心理意義，也就是失去心理上的自主，所以產生神經官能的焦慮¹⁹⁵。陳澄波《夏日街景》¹⁹⁶（圖 3-2），蘊含對其原生故鄉的依戀，此爲嘉義市文化路郵局處，望向現今之中央噴水及新台灣餅店。今昔比照（圖 3-3），景色迥異，卻將時空接上軌。

很明顯的，心有意象便彷彿在家一般安定，但這種情況也會造成阻礙。余德慧教授在「巫師唐望的世界」序言中闡釋：「如今，文明的子民逃避驚嚇，做了許多防範的措施，使我們陷落另一個陷阱：焦慮。焦慮的時代源起文明開始掩蓋某些永恆的真理（譬如：死亡），使我們只能矇著眼睛在外邊逡巡焦慮。¹⁹⁷」

¹⁹² Carol S. Pearson, *The Hero Within*, 徐慎恕、朱侃如、龔卓軍譯，內在英雄：六種生活的原型（台北縣新店市：立緒文化，民 89），p33-34。

¹⁹³ Carol S. Pearson, *The Hero Within*, 徐慎恕、朱侃如、龔卓軍譯，內在英雄：六種生活的原型（台北縣新店市：立緒文化，民 89），P17。

¹⁹⁴ Carol S. Pearson, *The Hero Within*, 徐慎恕、朱侃如、龔卓軍譯，內在英雄：六種生活的原型（台北縣新店市：立緒文化，民 89），P64。

¹⁹⁵ Rollo May, *The Meaning of Anxiety*, 朱侃如譯，焦慮的意義（台北市：立緒文化，民 93），P5。

¹⁹⁶ 於 1927 年入選第八屆「帝國美術展覽會」之作品

¹⁹⁷ Carlos Castaneda, *JOURNEY TO IXTLAN – The Lessons of Don Juan*, 魯密譯，巫師唐望的世界（台北市：張老師文化，初版 15 刷，2009）P12。



圖 3-2 陳澄波《夏日街景》1927 油彩
79x98 cm 台北市立美術館藏。



圖 3-3 高玉娟攝《夏日街景》2011

筆者認為，繪畫正是進行一場尋根之旅，除了眼前所見的家屋，包含其內涵心中的歸處，當人們遇見自己的「另一面」時，其內在趨力，連理性也克服不住，繪畫處理著個體化過程。

美國詩人艾倫坡（Edgar Allan Poe）形容的是，自己在所謂魔靈和巫師之間的內在掙扎。艾倫坡內心「被恐怖作祟」，他的靈魂註定要安置在這種狀態之下。除非艾倫坡能將自己劇烈的痛苦，轉變成一首詩，為創造過程打出一道明光。創造過程的特色在苦樂參半。一個人若想體驗喜樂之感，便必須忍受通往地獄旅程的巨大痛苦，更通俗的說法便是，過了一小時又一小時的靈思枯竭，所帶來的煎熬苦悶¹⁹⁸。

人的世界不只理性知識性的存在，更包含發生在心靈深層現實有意義的事件。繪畫包含著一種與其世界不可分離的關聯¹⁹⁹。筆者認為繪畫的歷程開啓隱蔽的門扇。

¹⁹⁸ Rollo May, *The Cry of Myth*, 朱侃如譯，哭喊神話（台北市新店市：立緒文化，民92年），P330。

¹⁹⁹ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯，真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵（台北市：南方出版社，民國77年4月），P203。

第三節 一個人的「吶喊」

尼采道：「這沒有什麼好神秘的。如果沒有人聆聽，當然就只能吶喊！」²⁰⁰

每一個藝術家的背後，都是對自身情感修補補的歷程。以孟克（Edvard Munch，1863-1944）是十九世紀末挪威著名的油畫家和版畫家為例，一位用繪畫來展示人物心靈世界的傑出畫家，他畢生的慰藉只有在繪畫中求得，因為只有藝術創作才可以使他焦慮不安的內心得到一絲輕鬆的喘息。揭示人物內心的狀態是孟克畢生藝術之主題。作品之一《吶喊》²⁰¹，畫面上所有的線條都具向一個焦點，整個不安定的畫面都強烈的沉浸在主要畫面的人物造型，筆者感受其痛苦和驚恐萬狀的叫聲，而遠處兩個如影子般的行人，無動於衷的行走著，產生動靜之間強烈的衝突與對比，這似乎意味著這個人的吶喊是無聲的，筆者感受那說不出口的幽暗之處，無論如何，迫使痛苦更加難以忍受。

孟克用挪威天空下紅澄澄的色彩、簡化的形狀、激動的線條和不按牌理出牌的手法，橋面上傾斜而尖銳的線條，不合理的透視，迎面而來，筆者認為其表達了現代社會中，人們內心那股莫名襲來且揮之不去的不安、恐懼、焦慮和絕望。「布雷爾：『…絕望無法醫治，醫生不能檢查靈魂。我能做的不多…』²⁰²」。人們不斷分散自己的注意力、逃避無聊、避免孤獨，直到「困擾」本身成為問題為止²⁰³。

綠野仙蹤的故事中，小女孩桃樂絲想回家、獅子尋找勇氣、機器人想要一顆心、稻草人希求睿智的頭腦，而我又該追尋什麼？我總想從別人的口中得到答案。我們每個人在過程中都受到原型模式的規範，才能發現我們的獨特性，因此我們在發展的階段中，

²⁰⁰ Irvin D. Yalom, *When Nietzsche Wept—A Novel of Obsession*, 侯維之譯, 當尼采哭泣：心理治療小說(台北市：張老師文化，2010年11月初版17刷)，P294。

²⁰¹ 1893 油畫 91×73.5cm 奧斯陸國立美術館藏。

²⁰² Irvin D. Yalom, *When Nietzsche Wept—A Novel of Obsession*, 侯維之譯, 當尼采哭泣：心理治療小說(台北市：張老師文化，2010年11月初版17刷)，P5。

²⁰³ Rollo May, *The Meaning of Anxiety*, 朱侃如譯, 焦慮的意義(台北市：立緒文化，民93)，P11。

既是非常獨特的，也和別人非常相似²⁰⁴。

當代藝術也同樣出現的情形。許多畫家透過鮮血和血塊，以及傳達此類印象的煽情色彩，吶喊道：「你必須凝視，必須注意，必須用新的眼光了解。」雖然讓我們感到震撼，但這的確可以教導我們，不只要注視，也要去了解²⁰⁵。赫司特（Damien Hirst）的最終的主題即是永恆的死亡，它將動物屍體浸泡在甲醛，並將之切割置於玻璃櫃中展出。

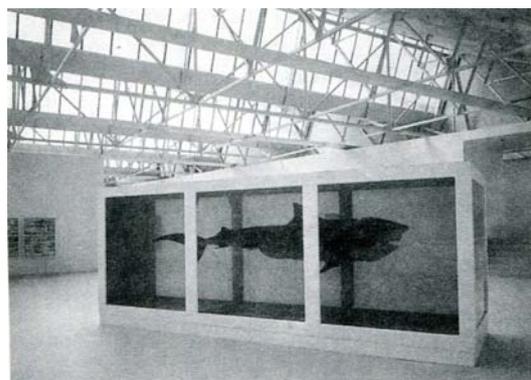


圖 3-4 赫司特《生者心中不可能達到的死亡形式》
1991 Tiger shark, glass, steel, 5% formaldehyde
solution 213 cm × 518 cm (84 in × 204 in)²⁰⁶

筆者似乎再度突顯生活和死亡並肩而存。赫司特闡釋生命之另一種弔詭的風貌，直逼死亡的形式呈現。於是以概念的表現手法穿透與揭示《The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living》（圖 3-4）。

2011 年 3 月 11 日，筆者初寫論文期間，日本東北發生規模 8.8 的大地震，地震引發大海嘯侵襲東北沿海地區，根據日本 NHK 電視台做的電視直播顯示，大量海水以萬馬奔騰之姿湧上陸地，越過堤防，侵入農田跟住宅區，港口的船隻跟陸地上停放的汽車被沖得東奔西流²⁰⁷。感受世界出其不意的危險，生命與世界如何接軌？毀滅是人主要的恐懼，會在失去他人的反應中造成極大的痛苦²⁰⁸。2011 年 8 月份公視繼而播放「我逃過了海嘯」，看見死亡從面前而過，見證死亡之強烈悲傷情懷。滾滾黑色的海水吞沒了房舍農田的景色，人無法對抗大自然的渺小呈現；福島核電廠事件，見到人情操的偉大與人為災難更勝過於海嘯。

²⁰⁴ Carol S. Pearson, *The Hero Within*, 徐慎恕、朱侃如、龔卓軍譯，內在英雄：六種生活的原型（台北縣新店市：立緒文化，民 89），P6。

²⁰⁵ Rollo May, *Power And Innocence*, 朱侃如譯，權利與無知（台北市新店市：立緒文化，民 96 年 11 月初版，二刷），P76。

²⁰⁶ 圖片來源：Cynthia Freeland, *But is it art?*, 劉依綺譯，別鬧了，這是藝術嗎？（台北縣新店市：左岸文化，2002），p24。

²⁰⁷ 奇摩新聞，「日本大海嘯湧上陸 萬馬奔騰 人車驚恐逃命」，<http://tw.news.yahoo.com/article/url/d/a/110311/1/2nvd6.html>（檢索於 2011 年 3 月 16 日）

²⁰⁸ Irvin D. Yalom, *Existential Psychotherapy*, 易之新譯，存在心理治療（台北市：張老師，2003），P162。

心靈深層的活動可以在作夢時清楚地感受到²⁰⁹。2011年11月24日晚上，筆者得知姊夫罹患血癌，筆者當時搶忍含著眼淚，假裝一切都還好，直到隔天就像水一般的流下。

「2011年11月25日夢境之中，天空的雨佈滿成地上的水，我騎著腳踏車，載著七歲的兒子，在霓虹燈街道車輛往來中穿梭，雖然其中一度走錯方向，但卻僅是路途中一段小小的插曲，高聳的樓房，車水馬龍，有驚無險當中，路途中看見了許多公共藝術，百貨公司明顯的標誌，成為迷路後的指引，雖然騎著腳踏車，又載著一個小孩是如此吃力，但一切都還順利，我慢慢的小心翼翼的騎回自己想往的道路上。」

淚水，在夢中變成了滿街的雨水，「自我」一度因驚慌迷失的方向，因偶然之下又再次「自我修補」，勉強回到原來的道路上。如果恐懼死亡是焦慮的主要來源，就必然會在夢境出現，因為潛意識的主題常常在夢中以比較沒有偽裝的形式出現²¹⁰。理智上，雖然明白人的生命都是有限的，但如何面對，在情感的調整上依然是一個難題。當我們失去所愛的對象時，現實會要求我們將原慾（libido）自失落的對象身上解離出來，這個過程極為痛苦，因此我們會否認事實，並與之對抗²¹¹。

佛教經典中提醒著人要真誠的面對死亡、理解死亡。思惟死苦分五：謂捨離圓滿可愛財位，捨離圓滿可愛親族，捨離圓滿可愛朋翼，捨離圓滿可愛身體，死時當受猛利憂苦，乃至意未厭此諸苦，當數思惟²¹²。死是一件極苦痛的事實，它的苦可以分為五類；死將遠離錢財，是苦；死將遠離至愛親人、好友，是苦；死將遠離自己的身軀，是苦；死之時，也會受極大的苦楚，是苦。當死亡成為生命中無法逃脫的一部份，而唯有對死

²⁰⁹ James A.Hall, *Jungian Dream Interpretation:Hand of Theory Practice*，廖婉如譯，榮格解夢書－夢的理論與解析（臺北市：心靈工坊文化，2006），P20。

²¹⁰ Irvin D.Yalom，*Existential Psychotherapy*，易之新譯，存在心理治療（台北市：張老師，2003），P94。

²¹¹ 聶慧文，「大學生經歷失落事件的悲傷迷思、因應行為與至今復原程度之關聯性研究」（碩士論文，國立交通大學，2005），p12-13。

²¹² 宗喀巴大師，菩提道次第廣論，法尊法師譯（台北市：福智之聲，民國97年7月，第二版11刷），p160。

亡的關切是試著降低死亡來臨時的衝撞，方使生命更為豐富，而不是耗盡生命。雖然形體的死亡會使人毀壞，可是對死亡的觀念卻能拯救人²¹³。誠如，「巫士唐望的世界」余德慧教授導讀中提及；現代獵人是以「精神的德性」活著，但是獵人的精神德性不是道德的教條，而是「活著」本身的德性：

「他把聲音降低到近耳語地說，如果我確實覺得精神被斷傷，那麼很簡單，我就該整修它——使它潔淨、美好——在這一生，沒有比這件事更值得做的，不修好精神就是尋求死亡，也就是等於是什麼都不去尋求，因為死亡究竟會征服我們²¹⁴。」

我們不希望死亡是一個絕望，而是潛藏著我們所看不到的無盡希望，並且從不與我們的世界斷裂²¹⁵。梵谷正視精神的德性，用盡最後油彩的力度以《麥田群鴉》²¹⁶與未知的世界做接軌的起點。筆者認為已死亡、認識死亡與面對死亡都是最深層內在衝突的精確本質，是非常難以辨識的。…人會躲藏在一套非常複雜、值得關切的重要之事中，而最重要的則被深深埋藏起來，外面包裹層層的壓抑、否認、置換和象徵化²¹⁷。海明威本人無法承受「個人不受傷害」的迷失的逐漸消散，隨著他的健康和體力逐漸衰退，痛苦的發現自己的「平凡」（他就像每一個人一樣必須面對人類的處境），越來越哀傷，而深陷憂鬱之中²¹⁸。筆者面對死亡時，深切的感受「自我」的重量，無立足之地，盡力之後依然在這世界踩空、跌落。

²¹³ Irvin D. Yalom, *Existential Psychotherapy*, 易之新譯, 存在心理治療 (台北市: 張老師, 2003), P64。

²¹⁴ Carlos Castaneda, *JOURNEY TO IXTLAN—The Lessons of Don Juan*, 魯密譯, 巫師唐望的世界 (台北市: 張老師文化, 初版 15 刷, 2009), p14-15。

²¹⁵ 蔣鵬, 「世界的斷裂與相隨— 探討照顧者與臨終者的陪伴關係」(碩士論文, 東華大學, 2002), p92。

²¹⁶ 1890, 油畫, 50.5×103cm, 阿姆斯特丹梵谷美術館藏。

²¹⁷ Irvin D. Yalom, *Existential Psychotherapy*, 易之新譯, 存在心理治療 (台北市: 張老師, 2003), P35。

²¹⁸ Irvin D. Yalom, *Existential Psychotherapy*, 易之新譯, 存在心理治療 (台北市: 張老師, 2003), P183。

第四節 一場儀式

就個體欲望而言，亦唯有透過儀式的過程才能將之與以提昇²¹⁹。

創作時刻，是一種儀式，也是一種命定時刻，它的對話的流出，是創作者面對畫面交互投射的過程。人的存有是一種變動不居的存有，任何表達方式都抓不住它，在想像力的支配之下，雖然某一種表達方式已然進駐，但它需要另一種方式的表達，存有必然會是需要另一種表達方式的存有²²⁰。藝術的產品就是這樣僅僅爲了與我們對話而存在²²¹。如同影子的再現身。筆者創作之時，往往是寂靜的空間加上不連續的時間，環抱整個創作思緒。單純的對話，不需要有所客套話，感覺很自在也很慎重。說說真心話，看看在筆下流露出來的場面，是心貼著心的感覺。

畫室中，筆者將畫作排開，眼睛隨時可以注視著，油彩筆可以謹慎而確定的調整著畫面細節，每一筆畫，代替一句說不清楚的話，這樣的一來一往，我稱它爲一種神聖的儀式，儀式的方式很多，而不同的人會以不同的方式說出，訴說著不同的「看見」。眼睛常常是魯頓的繪畫或是素描中的主角：那或張或閉的眼睛，審視著外部世界的神祕景觀，及人類的內心世界²²²，如圖 3-5。



圖 3-5 魯頓《獨眼巨人》1895-1900 木板 油彩
64×51 cm 奧特爐·庫拉·穆拉國立美術館藏。

儀式傾向於以回溯性的方式來恢復被遺忘的集體記憶或壓抑的集體意志，因此我們稱此種儀式爲「紀念性」(commemorative) 慶典²²³。筆者認爲在整個油畫創作的儀式中，

²¹⁹周平，意志、神聖與社會意志。收錄於周平、齊偉先編，宗教與社會的世界圖像（嘉義縣：南華大學社教所，2007）P84。

²²⁰ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 龔卓軍、王靜慧譯，空間詩學（台北市：張老師文化，2004年2月，初版5刷），P316。

²²¹ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯，真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵（台北市：南方出版社，民國77年4月），P102。

²²² Giuliana Zuccoli Bellantoni, ed., *Discovering The Great Paintings*, 王玫譯，巨匠美術週刊，58期（台北市：錦繡，1993年7月17日），p8。

²²³周平，意志、神聖與社會意志。收錄於周平、齊偉先編，宗教與社會的世界圖像（嘉義縣：南華大學

由剛開始的充滿追思、哀傷的一團直覺；慢慢浮現出一意向性，透過油畫創作的身體動作，將心靈中有意義的事件投注於繪畫圖騰及象徵；透過創作意向性的提昇，使繪畫對象開始重新甦醒，形成一種內在深層的渴望與覺知，使被遺忘的的過往重要環節再次產生連結，再次得以重新出現。

筆者一開始，情緒的波動造成畫面的高低起伏、前進後退等，這一切的在靜默之中完成。眼淚不因觀眾而落下，更顯得無比清澈，一次又一次的儀式，一次又一次的落淚，將一個悲傷故事中的那一桶水滴完，悲傷就不再如影隨形了。創作之中隨時充滿著挑戰，是一種默默進行中的無形權衡，達到自我意向的準確表達。



圖 3-6 高玉娟《黑影》(局部) 2010 油彩 8 號

哀傷是一種痛感和快感特有地雜於其中的宣洩和平衡，亞里斯多德稱這種狀態是一種淨化²²⁴。如筆者《黑影》(圖 3-6)與失落有關的哀傷，失去了天堂的人，就似落入熊熊烈火之中，難以忍受的煎熬，卻又得站直身軀，看到死亡從面前無聲的走過。鷹銳利的眼神、骷髏頭的顯現，火的空虛處是黑的影，黑影之中，隱藏著不顯現的延長性悲傷 (Prolonged Grief Disorder)。

悲劇性的肯定就是對這種所期待的東西的把握，這種悲劇性的肯定具有著一種真實聖餐儀式的特質，這就是在繁多的悲劇性災難中所經驗的真實的共有物²²⁵。儀式(ritual)可分為慶典(celebration)及祛魔(exorcizing)，前者以較正面而歡樂的氣氛及場面來增強參與者的能量，而後者則是藉由包容或解放負面能量的儀式，將憤怒悲傷緩解，或把惡靈祛除²²⁶。藝術中的儀式要素具有兩個主要的機能，不是服務宗教，就是輔助藝術的活動²²⁷。儀式有種重複身體知覺的約定，藉由儀式可能達到一種情緒的寄託或紓發，藉以整

社教所，2007) P92。

²²⁴ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯，真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵 (台北市：南方出版社，民國 77 年 4 月) P192。

²²⁵ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit Und Methode*, 吳文勇譯，真理與方法-哲學詮釋學的基本特徵 (台北市：南方出版社，民國 77 年 4 月)，P193-194。

²²⁶ 簡瑛瑛，女兒的儀典：臺灣女性心靈與文學、藝術表現 (台北市：女書文化，2000)，p14。

²²⁷ 王秀雄，藝術批評的視野 (臺北市：藝術家出版社，2006)，p130。

合並穩定自我。儀式也為著未知及悲傷所準備，一種需求的象徵，因而顯現。就像節慶和宗教聖禮一樣，儀式是神話的具體表現…儀式與神話在一個充滿變化、令人困惑沮喪的世界，提供了穩固的支點²²⁸。

²²⁸ Rollo May, *The Cry of Myth*, 朱侃如譯，哭喊神話（台北市新店市：立緒文化，民92年），P46。

第四章 我思我所念

這是一個筆者說著（召喚）自己的故事，對父親的情感拼拼湊湊下的思念影像，並試著去面對反身下的自己。1991年沃登（William Worden）指出若個體無法正常的經驗悲傷、在哀悼過程中產生困難、有未解決或無法處理的議題，就稱為複雜性悲傷，又稱為未解決的悲傷（unresolved grief）²²⁹。哀傷是一種情緒的持續發展得歷程，事件的過去，不代表水過無痕，完全靜止。在靈魂的世界中，萬事萬物變得多麼具體，雖然只是一道門、一個客體，都能夠給出遲疑不決、誘惑、慾望、安全、歡迎、與尊重的意象來！如果我們想要描述我們所有曾經關上與打開過的門，描述所有我們想要再啓開的門，我們會不得不說出自己一生的故事來²³⁰。真實的時間是主觀的，時間存在於心靈之中，心靈深處可以等待、心靈深處可以思考、心靈深處可以回憶，時間於此同時帶出現過去、現在、未來。此創作論述再次貼近原初之陌生心靈，是一種回憶以及回應。

第一節 失落與召喚

輔導一個有失落經驗的人，使之恢復的並不是原來的生活秩序，而是助其往前流動，因為過去的所組成的時空背景與人事物已經產生改變，回去過往的心情狀態也是另一種新的建立，建立在已經變化的現實，所以失落者須重新建構一個包容甚至擁有空間去感受自我悲傷情緒的新生活秩序，所以失落經驗本身就是一種意義重構的過程²³¹。

²²⁹李亦珍，「後天失明者復原歷程之敘說研究」（碩士論文，屏東教育大學，2009），P12。

²³⁰Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 龔卓軍、王靜慧譯，空間詩學（台北市：張老師文化，2004年2月，初版5刷），P326。

²³¹傅嘉祺，「捨得與失去-助人工作者的失落與自我整理」（碩士論文，東吳大學，2007），P 118。

經驗哀傷的痛苦：失去曾經深深依附的對象而不感到傷心或痛苦是不可能的。有時人們會逃避這種痛苦的感覺，最常見的就是藉著斷絕感覺、否定痛苦來使自己舒服一些。Worden 認為承認和解決這種痛苦是必須的，否則痛苦會藉著病症或其他偏差行為的形式來呈現²³²。

筆者因自身的失落，所以召喚出記憶中的環節，並以儀式般的將自己的失落，藉由身體實踐創作的行動化，呈現真實的生命經驗，畫面中的時間因創作而停止下來，筆者重新經驗當時的感覺，重新經歷如做夢般的記憶之中。這是一場創作，也是一種身體與知覺傳遞的交互作用，筆者以「失落的一角」及「召喚」，作為創作作品之詮釋與分析的說明。

一、失落的一角

凱博文 (Arthur Kleinman, 1941-) 認為「林布蘭 (Rembrandt, 1606-1669) 的作品《浪子回頭》 (Return of the Prodigal Son)，這幅畫之所以美麗，是因為它充分描繪人生最深刻的痛苦和失落。林布蘭的作品結合了美學的傳統和宗教，或許可以看作是從逆境和失敗的經驗中，發展出倫理意義的最佳呈現。²³³」誠如失落的一角；親密的家人往生沒有讓筆者提早面對生死的議題，而是在三十年之後，才緩緩的——浮出。我清楚的經驗到過去說不清楚，激動卻只會掉淚的戲劇化歷程。當晚深夜，我很想找人哭訴卻求助無門，又或許是我不敢在別人面前，呈現自己真實又脆弱的那一個角落吧！

1991年Glass與康拉德 (Conrad) 指出大人們時常會選擇去忽略孩子們遭遇到失落與死亡的感受，這就好像成人認為只要他們不關注這些痛苦事件，失落就會離開²³⁴。失落是一種被剝奪的經驗，凡是我們原先所擁有的，無論是抽象的、具體的，或有形的、

²³² 李佳容，「個人面對親人死亡事件心裡復原歷程之研究」(碩士論文，彰化師範大學)，P 14-15。

²³³ Arthur Kleinman, *What Really Matters: living a moral life amidst uncertainty and danger*, 劉嘉雯、魯密譯，道德的重量-不安年代中的不安與救贖 (台北市：心靈工坊文化，2007)，P61。

²³⁴ 聶慧文，「大學生經歷失落事件的悲傷迷思、因應行為與至今復原程度之關聯性研究」(碩士論文，國立交通大學，2005)，P1。

無形的，一旦被非自願或不可抗拒的力量所剝奪，都可稱為失落²³⁵。失落的存在超越意識知覺，暗自藏於生命經驗之中，同時止不住的發酵。林娟芬指出在英文裏：loss, bereavement, grief 和mourning 等字，其意義略有不同。

表4-1 表達失落類型表

表達失落類型	意義
loss	指自己曾經擁有過，曾經是屬於自己的，但因某種原因而失去了 (Ashton, & Ashton, 1996)。本文所指的是失去親人的失落。
bereavement	是陷入失落 (loss) 時的一種狀態，to bereave 是指剝奪、奪去、使喪失 (to take away, to rob, to dispossess) 之意。
grief	指剝奪、奪去、使喪失 (to take away, to rob, to dispossess) 之意。指一個人遭遇失落或被奪去心愛的人或物時，所產生的一種悲傷、憤怒和罪惡的感覺。
mourning	指悲傷的公開表現，其表現方式會與當事者所處的社會、文化和習俗有密切關係 (Kalish, 1976, 1977, 1985a, 1985b)。

資料來源：林娟芬²³⁶

筆者製表

1996年 Stroebe, Abakoumkin, & Schut 等學者認為具「延長性悲傷」(Prolonged Grief Disorder²³⁷) 之人，不管社會互動交往的數量或品質如何，個人主要感覺卻是，個體單獨的附著於死亡的形象之中生活著²³⁸。PGD 的特徵包括強烈否認失落及自我價值，失去心中的摯愛而無法自我生活，所以和其他人很難建立新的關係²³⁹。「延長性悲傷」隱

²³⁵ 聶慧文，「大學生經歷失落事件的悲傷迷思、因應行為與至今復原程度之關聯性研究」(碩士論文，國立交通大學，2005)，P8。

²³⁶ 林娟芬，「認識死亡、失落與悲傷」，神學與教會，<http://www.ttcs.org.tw/~church/25.1/06.htm> (檢索於 2011 年 9 月 23 日)

²³⁷ Prolonged Grief Disorder 簡稱 PGD.中文譯為「延長性悲傷」。

²³⁸ 原句：regardless of the quantity or quality of one's social network, the primary sense is that the individual is alone in life based on the death of a primary attachment figure.

²³⁹ Lizel Craig, RN, BSN, *Prolonged Grief Disorder*, *Oncology Nursing Forum* • Vol. 37, No. 4, July 2010, P401.原句：Characteristics of PGD include a strong denial of the loss, lowered self worth, difficulty

藏其內在的失落感與自我感知能力，個體在這個世界上顯得孤單與徬徨。這樣的情緒始終在筆者內心模糊又清晰，熟悉又陌生，使原本以為僅是一般的思念之情，轉而成一抹揮不去的傷悲。筆者尋找著父親的形象，支配著的生活，像投射於地上的影子，隨著光源，模糊、清晰，以一種不可捉摸的形體展現著、並存著。當我們的理智不再被掌握時，靈魂將扮演重要的呵護者，陪伴心靈走過活著的每分鐘²⁴⁰。

二、召喚

在召喚中，被召喚者到達一個位置；這種位置是一種不在場中的在場²⁴¹。

何謂思？在德語中是：Was heißt Denken？...heißt一詞也有「召喚」、「呼喚」之意²⁴²。藝術可視為是一種召喚的力量，治療是召喚的方式。藝術治療意指「藝術的本身就是治療」，亦指「用藝術為媒介來做治療」？藝術治療當中，極大部份是繪畫治療，很多藝術家從事創作，若藝術本身就有治療的效果，為什麼作為藝術家，悲傷仍然如影跟隨得那麼久？海德格認為思存有的問題，如果僅從現成的存有者處找答案，像二千多年來一樣將是徒勞無功，最好的辦法是讓存有自身說出它自己²⁴³。這是一場召喚，也是一場洗禮。過程並不全然是喜悅，充滿更多的是如海浪般，無預警的情緒襲捲而來。當自我面對本我之時，那般無助、錯愕，感受到自己深層的感受（feel the feelings）。

現象學上的現象，是指在現象中那種向來已經先行於且同行於通俗領會的現象的東西已經顯現出來，這種顯現雖然不是以專題方式，但它是能夠通過專題方式加以顯現

adapting to life without the deceased loved one, and an inability to form new bonds or relationships with others (Prigerson et al., 2009).

²⁴⁰陳雅玲，「原初表達處境：

一位『原/漢』子女於精神醫療機構內於繪畫中顯露特殊知覺經驗的疑惑」（碩士論文，東華大學，2008），P2。

²⁴¹王蕙珊，「現象學進路的語言觀—論胡塞爾的一般語言陳述與海德格詩的語言」（碩士論文，華梵大學，2009），P5。

²⁴²熊偉編，現象學與海德格（台北市：遠流，1994），p268。

²⁴³劉秀齡，「傾聽存有底道說--後期海德格的語言觀」（碩士論文，東海大學，2001），P52。

的，而這種如此這般就其本身顯示自身的東西，就是現象學的現象²⁴⁴。喚回童年記憶，心靈活動可以重新啓動種種原型樣式，為意識創作更廣闊的視野、打開更大的伸展空間，但有一條件，就是必須成功同化和整合意識心靈中失而復得的內容²⁴⁵。

漢斯·克利斯丁·安徒生（Hans Christian Andersen）創作之「國王的新衣」故事中；一個小男孩從人群中跑出來，指著國王哈哈大笑說：「哈哈！國王沒穿衣服！」接著他指著國王的肚皮說：「哇，你的肚子好大哦，你不穿衣服，不害怕感冒嗎？」面對著國王，不顧一切喊出「他什麼衣服都沒穿啊！」情緒性的複雜感官知覺完整的傳達並召喚出真誠而無所忌諱的原型²⁴⁶狀態。

黑格爾說過這樣一個例子：一個小男孩把一顆小石子仍進水裡，平靜的水面出現了許多圓圈，小男孩便因此而感到驚喜。小男孩為什麼會感到驚喜呢？…就因為這個小男孩通過這件小事，實現了他做為人的自我確證²⁴⁷。

這正是為什麼對個體來說，發現生活的內在意義比其他任何事都重要²⁴⁸。**感覺**（sensation）（即感官知覺）告訴你某些東西存在；**思考**（thinking）告訴你它是什麼；**感受**（feeling）告訴你是否同意它；**直覺**（intuition）告訴你它何時而來，何時離開²⁴⁹。藝術是治療，存在於表達和宣洩，自己的藝術除了表達和宣洩以外，更加入了解釋的視框，例如：為什麼在那麼多黑色之中加入了紅色，其代表的意義，在綜合複雜整體情緒的自我現身下，傾聽存有的呼聲之外，透過心理學的理解與描述，幫助對自身處境的**覺察**。

²⁴⁴王蕙珊，「現象學進路的語言觀—論胡塞爾的一般語言陳述與海德格詩的語言」（碩士論文，華梵大學，2009），p12。

²⁴⁵ Jung, C.G. (Carl Gustav), *Man and His Symbols*, 龔卓軍譯，人及其象徵：榮格思想的總結（新北市新店區：立緒文化，民 88），P104-105。

²⁴⁶原型形象是客體心靈的基本內容...原形是我們以特殊的方式去建構經驗的一種傾向，原型並非形象本身...原型形象是原型對個人心靈逐漸累積的經驗起作用而形成的深層基礎形象。（整理自容格自傳）

²⁴⁷易中天，藝術人類學（台北市：泰電電業，2010年8月），P419。

²⁴⁸ Jung, C.G. (Carl Gustav), *Man and His Symbols*, 龔卓軍譯，人及其象徵：榮格思想的總結（新北市新店區：立緒文化，民 88），P268。

²⁴⁹Jung, C.G. (Carl Gustav), *Man and His Symbols*, 龔卓軍譯，人及其象徵：榮格思想的總結（新北市新店區：立緒文化，民 88），P53。

在 1950 年代，Block 為自我復原下了一道定義：採取策略性的適應，以改變環境，在環境的要求與行為的可能性之間尋求一個最適切點；Foster (1997) 為「因應」(coping)、**「適應」**(adaptation)、**「復原力」**(resilience) 三個語詞，做了一精確的區辨：他認為「因應」(coping) 是對事情或壓力源的因應、處理方式；而「適應」(adaptation) 則是個人在所有因應方式中，採取與環境適配性較高的因應方式；**「復原力」**(resilience) 則是「適應」的策略之中，較為積極、正向的行動 (引自 Davis, 1999)²⁵⁰。

許多藝術家認為藝術就等於治療，亦即是說明藝術本身就是自我復原的因應之道，於是認為加入解釋系統不太需要的，也不十分重要。因為，多數人並無法具備如藝術家一般，擁有創作經驗與歷程。藉此，環顧歷史上很多藝術家，為什麼藝術家本身無法以藝術的方式治癒自己？例如：為什麼梵谷沒有因藝術創作有得到治療？為什麼梵谷最後依舊默然死去？是否，因為當事人少了一個**理解的詮釋**；那漩渦狀般的天空，充滿著太多過動的能量，無法控制它，只能跟著它走去。對一個沒有受過心理學的藝術家，它的感受顯現時，他並不十分清楚自己透由繪畫中，真實的內心述說著什麼？於是，觀者以自身的閱歷觀賞其創作作品，也許是不錯的，觀者雖然沒有繪畫的技巧，卻有其意象或心理的同步現象時，**「對！這就是我想要的。我看到這個就覺得很舒服。」**若這時增加當事人的覺察，即是**語言事後的置入**，就能得到當事人更多糾葛於內心的環節，使之加以讓其主觀客觀化，增加多元的詮釋空間，以達到生命不是到了盡頭，而是該轉彎的抉擇方式。**傾聽**是一種非關僅只是聲響方面與聽覺之間的關係而已，而是**有著一種虛心以待存有底召喚之質性**²⁵¹。隨著理解的發生，語言召喚讀者，給出世界，讓作品不再是讀者以外的文字敘述，而成了閱讀者的閱歷²⁵²。

²⁵⁰ 李佳容，「個人面對親人死亡事件心裡復原歷程之研究」(碩士論文，彰化師範大學，2002)，P17。

²⁵¹ 劉秀齡，「傾聽存有底道說--後期海德格的語言觀」(碩士論文，東海大學，2001)，P9-10。

²⁵² 余德慧，**詮釋現象心理學**(台北市：心靈工坊，2001)，P220。

第二節 作品分析與詮釋

海德格（Heidegger）認為藝術的本質是「存在者的真理自行設置入作品」（*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*），作品以自己的方式開啓存在者之存在，這種開啓，即解蔽（*Entbergen*）²⁵³。發掘創作和治療的連結向度，彷彿一個窗戶被輕輕的推開。同樣是走藝術這條路，開啓心窗，無明之中陽光緩緩透進來，將潛意識轉化成爲具體可見的意識，視重要的創作時刻。

神話時間或神聖時間的性質與世俗時間、與我們日常、非神聖存在的持續、不能倒流的時間有異。敘述神話，便是重新實現所述事件發生的神聖時間²⁵⁴。

在梅洛·龐第看來：沒有視覺不伴隨思想，無法將精神世界與物質世界這麼清楚的區分爲二：視覺是一種條件限定下的思想，它在身體內的「偶然因緣」聚集中誕生，他被身體「誘發」去思考²⁵⁵。透過繪畫釐清自己的情緒思考點，創作之同時又有了另外一種解讀與態度。創作的時候，常常有一個情緒在，感覺卻是千頭萬緒，找不到主力的方向，連說都說不清楚。在「偶然因緣」亦是筆者認爲的「命定時刻」，因緣際會繪畫以一種詩意的方式，洩漏心靈糾結已久的情感意象。所謂意象，即是詩人內在之意訴之於外在之象，讀者再根據外在之象試圖還原爲詩人當初的內在之意²⁵⁶。繪畫之意象一如余光中所言，以外在之象表現內在之意，觀者在以外在之象，還原其內在之意。

有真感情的表現，不論是詩是文是音樂是雕刻或是畫，好比是一顆石子擲在平面的

²⁵³ Heidegger, Martin 海德格爾（2004），藝術作品的本源（1-78），林中路、孫周興譯，P21-25。轉摘自：陳雅玲，「原初表達處境：一位「原/漢」子女於精神醫療機構內於繪畫中顯露特殊知覺經驗的疑惑」（碩士論文，東華大學，2008），P3。

²⁵⁴ Michael Polanyi、Prosch Harry, *Meaning*，彭淮棟譯，意義（台北：聯經，1984），P 151。

²⁵⁵ 陳雅玲，「原初表達處境：一位「原/漢」子女於精神醫療機構內於繪畫中顯露特殊知覺經驗的疑惑」（碩士論文，東華大學，2008），P8。引述自 Merleau Ponty, 2007, P109。

²⁵⁶ 余光中，掌上雨（台北：大林，1978年8月），P9。

湖心裏，你站著就看得見他引起的變化²⁵⁷。真實的創作不適合講求漂亮，或是耍弄技巧，或是抄錄名人畫作的意念或形象在裡頭，最重要的是忠實的面對內心意象，進而努力的、適切的表現與表達。於是人的「心智自我」又開始運作，將「自我破洞的修補」與「超越本己的原初力量」相互勾連，使得人確信「自我」破洞的被修補與那力量有關²⁵⁸。筆者之油畫創作企圖以流動、多變、佈滿各種可能性的結構方式呈現，以展現生命此時此刻的自我感受，畫面中有超現實的意象、厚塗的筆觸、印象派的技法、裝飾的、自由的筆法、柔和或鮮明獲晦澀的色彩、擠壓或跳接的空間、刮刀的痕跡等，筆者期許自我經驗透由油畫創作的身體知覺使之因而自然流露。

本章節筆者將此次創作整理列表 4-1。此次創作以《我思我所念》為主題，分為三組系列，分別為《影子》系列、《大地》系列、《紀念》系列，並作「主題與內涵」與「形式與技法」的初探與記錄。

一、《影子》系列

正式面對內心悲傷那一塊時，創作時候的一團直覺，面對油畫創作，赫然發現心裡想著、念著，都是父親的身影。以藝術就是治療的觀點，沉醉創作時確實會對自我心理做到一個沉澱的作用。可是對於創作作品其中的意義、或者是詮釋、或是如何藉由繪畫的過程，產生的復原力的那一部分，則屬於我個人能力不及之處。有時候，存有會透過處於自身之外，來體會自己的穩定性，有時候，我們卻可以說，它被困在外面了²⁵⁹。

²⁵⁷ 徐志摩，偶然（臺南市：文國，1994），P4。

²⁵⁸ 蔣鵬，「世界的斷裂與相隨——探討照顧者與臨終者的陪伴關係」（碩士論文，東華大學，2002），P64。

²⁵⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 龔卓軍、王靜慧譯，空間詩學（台北市：張老師文化，2004年2月，初版5刷），P316。

表 4-2 《影子》系列作品目錄表

系列名	圖	圖名	媒材	尺寸
《影子》 系列 4-2-1		寄給我相 同的靈魂	油彩 炭筆 畫布	80 號
4-2-2		塵封已來	油彩 畫布	80 號
4-2-3		此曾過去	油彩 畫布	30 號
4-2-4		大地呼喚 我 我是 影子	油彩 蠟筆 畫布	80 號
4-2-5		懸念	油彩 畫布	25 號
4-2-6		黑影	油彩 畫布	8 號
4-2-7		如影隨形	油彩 畫布	12 號

(筆者製表)

(一)《寄給我相同的靈魂》作品說明

圖：4-2-1

年代：2012

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：80 號 (145.5×112.0cm)

1.主題與內涵

我在驚愕中醒來，於是打算將心中的不安，寄放於其中，思念於畫面之中。並將之寄給我相同的靈魂。2011年4月19日的夢境：

帶著枷鎖的男人，小心翼翼地走過來，並坐在我們這桌白色桌椅的戶外座位，戶外陽光燦爛，我和阿馨和長輩一起…我見其枷鎖，心知他是犯罪的人，且不懷好意接近我們…我於是拉起阿馨的手逃離，他追逐著，…幸有回來的長輩引開他的注意，我仍拉著阿馨在陽光明媚，紅磚砌成的拱型建築物中奔跑。

…「影子」就是世界；而光線來自實體，也就是與這些影子相應的「原型」，及永恆理念，一及萬物最初的形式可以說是真正的存在²⁶⁰。夢中的人、事、時、地、物，隱隱約約透露著筆者與影子相映的原型狀態。

2.形式與技法

畫面以跳接的方式呈現出時間的不連續性，空間的詭異與多次元連接夢境的知覺。藍色與紫色的交疊似幻似真的類似鬼影幢幢的恐懼心理狀態。白色的花是畫面中明度最高的光明實體。垂直的瓶身企圖穩住畫面的重量。垂直的花器掩飾畫面中不定的情愫。人物的形象出現，若隱若現半遮半掩，表現出一種無法「完全面對」或是「完全出現」，似乎企圖隱瞞某部份，揭露內心在「顯現」與「不顯現」呈現內在的衝突、掙扎。

²⁶⁰高秀蓮，影子的雙刃性（高雄市：高雄復文，2003），P117。



圖 4-2-1 高玉娟 寄給我相同的靈魂 油彩、炭筆、畫布 80 號 (145.5×112.0cm)

(二)《塵封已來》作品說明

圖：4-2-2

年代：2012

媒材：油彩、畫布、壓克力顏料

尺寸：80 號 (145.5×97.0cm)

1.主題與內涵

2011 年 10 月 2 日。筆者寫下一個簡訊：「天涼了！空氣中透著淡淡的秋意。您過得好嗎？我想您。」筆者念中思著父親，難掩的淚水落下，對著這封發不出去的簡訊。父親的走並未隨著時間的流逝而告一段落，那種思念反倒是從此鑽入每個家人的心中，從此成為不可道說的秘密，只怕道出之後，承受不住彼此之間沉重的悲。《塵封已來》的創作讓筆者清楚且痛楚，看見自己記憶中心頭上，難以癒合的不捨之情。

2.形式與技法

此幅畫大致分為三部份，首先是左上方佔整幅畫三分之一強至二分之一弱，以低明度為主的構圖，它呈現一種穩定、沉重，偶有鳶尾花的斜線介入，是為了引發出心象在穩定中不穩定的思維。左下方是一片散落的番茄，強烈的紅、黃、橘在翻滾，媒材使用壓克力顏料，使色彩更輕盈、亮麗，底色是高明度的白，亦屬畫面中高明度之最。左下方的高明度與高彩度，與左上方的低明度與低彩度，成為一種對比，因為佔據的面積不同，為達成一種視覺的平衡。右半邊約四分之一的粉紅色底之區域，隱藏著百合，百合是一生中追思與紀念；向上游去的魚，有的游得快，有的游得慢，訴說著過往的時光將以時快時慢的速度離去。

筆者這一生似乎都在尋找父親，但到頭來也似乎都撲了空。...筆者於是藉這次創作，用紀念的方式，填補心中空白的遺憾。



圖 4-2-2 高玉娟 塵封已來 油彩、畫布 80 號 (145.5×97.0cm)

(三)《此曾過去》作品說明

圖：4-2-3

年代：2012

媒材：油彩、畫布、炭筆

尺寸：30 號 (91.0× 72.5cm)

1.主題與內涵

欄杆上的漆，或窗上的布簾，經過時間的沉積，那些裂痕，成爲一種生命經驗的痕跡，也都蘊含著一個完整的世界。2011年6月7日早上起來，還是有許多事情需要執行，叮嚀自己做事的腳步，複習一下今天必完成的幾項繁瑣業務..人活著，總有許多時候「身不由己」...天氣熱熱的...筆者提醒自己盡量降低身體的移動..調和並適應一下熱的天氣....因此，也不太想講話...靜靜的對抗熱熱的。2011年6月8日過了端午節，日子熱了，冬衣還來不及收起，知了忽然響起，酷熱轉眼間就到...生命中，總是一波接著一波。窗台上揭示隨著光明而來的陰影。畫面上靜止的時光，真能能停住過去的記憶嗎？列維納斯認爲，所謂的「存有者」，即是我們每一個活著的個體爲了在外在的世界中求得具體實在的呈現，但「存有性」卻是不爲什麼而存在，是一個「沒有世界的世界」²⁶¹。是否所有的一切都變成明日黃花？僅留下滿牆看得見的斑斕痕跡，不斷泣訴。

2.形式與技法

光線投射下的陰影，利用色彩的前進與後退之視覺效果，使暖色系的色彩更加前進，寒色系的色彩更加後退，遠處點以數個暖色加以統整畫面的協調性，遠景的屋舍採高彩度低明度的磚紅，增加畫面的變化性。近景的屋內的欄杆與窗戶欄架，呈現垂直與水平的線條交錯，爲穩定畫面的力量所在。日光下影子的趨避處，鳥應該在屋外飛翔，筆者將之表現在屋內，表達影子的存在與「飛」的停止。

²⁶¹ 蔣鵬，「世界的斷裂與相隨— 探討照顧者與臨終者的陪伴關係」(碩士論文，東華大學，2002)，P86。



圖 4-2-3 高玉娟 此曾過去 油彩、畫布 30 號 (91.0×72.5cm)

(四)《大地呼喚我我是影子》作品說明

圖：4-2-4

年代：2012

媒材：油彩、畫布、蠟筆

尺寸：80 號 (145.5×89.5cm)

1.主題與內涵

創作的過程，因為一度沈醉線與線之間的交集，想像著它彷彿人和人之間的偶遇，每一條線都各自有它的方向，也有它冥冥中註定的際遇。色彩傳達了我最忠實的直覺，常常是連我自己也說不清楚。

「…我將離去，但鳥兒會留下，唱著歌兒。

而我的花園會留下，有它青蔥的樹木相伴，水井相隨。

許多午後，天空將是蔚藍寧靜。

鐘樓上的鐘會響起，

如同它們敲響在這個午後，

曾經愛過的人會逝去，

城鎮會年年更新，

但我的心靈將患思鄉症，永遠地流浪，

在我那盛開的花園中，同一處深奧的角落。²⁶²」

2.形式與技法

筆者大量的用紅、暗紅，一種血液從開始到最後的顏色轉換，夢靨中，被層層紅淹沒看似美麗的同時，如果仔細看看，無論如何，也找不到回家的方向。

²⁶² Carlos Castaneda, *JOURNEY TO IXTLAN – The Lessons of Don Juan*, 魯密譯, 巫師唐望的世界 (台北市: 張老師文化, 初版 15 刷, 2009), P390。



圖 4-2-4 高玉娟 大地呼喚我我是影子 油彩、畫布 80 號 (145.5×89.5cm)

（五）《懸念》作品說明

圖：4-2-5

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：25 號（80.0× 65.0cm）

1.主題與內涵

坐著等待。坐是一個外形一個普通的姿勢，坐很久時，思緒會閃過無數的念頭。通常是隱藏起來的東西，或秘密或危險的，甚至寶貴的東西²⁶³。靠著 30 年前的記憶努力維繫著的思念...只是時光回不到那個時候，想要填空，卻像幻影一樣，不斷的撲空...苦了自己。記得，是一件美好，不記得，也沒有什麼關係。到底我們已經相隔很遠很遠了，遠到看不見彼此掉眼淚的時候。不同時空的人，超越不過空間，也追不贏時間，我們的感情，不屬於這裡，也兜不在一個時空。只有在悲傷不已時，輕輕的回想，然後，陷入止不住的悲傷。

「以毒攻毒」是以相同的病毒為藥引來治療相同的疾病，就如同亞里斯多德在其「詩學」(Poetics) 中探討悲劇的本質，悲劇中有「憐憫」、「恐懼」、與「淨化」，住腳的苦難可以治療與淨化觀眾的痛苦²⁶⁴。

2.形式與技法

這是一個靜坐著的女人，後退的灰綠色、沒有明顯的五官，更加加深筆者在創作時愁憂的思緒，前景以點、線組成，背景以色塊說明。兩者之間除了色系的寒暖色調互相取的平衡之外，亦在筆觸技法上刻意製作一種畫面的對比性。色彩與筆觸的對比，在某種程度上，反映著筆者內心的矛盾衝突感。整幅畫面似乎表現一種較高明度的色彩，然而，在畫面中間後面，筆者透露著月夜幽暗之處。

²⁶³高秀蓮，影子的雙刃性（高雄市：高雄復文，2003），p10。

²⁶⁴高秀蓮，影子的雙刃性（高雄市：高雄復文，2003），P111。



圖 4-2-5 高玉娟 懸念 油彩、畫布 25 號 (80.0×65.0cm)

(六)《黑影》作品說明

圖：4-2-6

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：8 號 (45.5×38.0cm)

1.主題與內涵

打開門的那個人，跟關上門的那個人，是同一個人嗎？什麼樣的存有的深層底部，是那些讓我們意識到安全與自由的肢體動作無法往下探觸到的？事實上，不正就是因為這個「深度」，才讓這些身體姿態變得那麼象徵性嗎？…門到底是向著什麼東西，朝著什麼東西而開啟？它們是為了人的世界而開啟，還是為了孤寂的世界而開啟²⁶⁵？

人在接觸死亡時，所懷抱的情感就是一種「悲傷」²⁶⁶。人類隨著時間慢慢忘記自己，所以才要一直照鏡子(鏡中之影)....但，有時發覺，忘記某些事，會不會正是一種幸福？

2.形式與技法

死亡如影跟隨亦如鷹般的快速來到面前，預期會大為驚恐獲大為悲傷，但人物的表情卻是無聲的束縛與無言的背對。畫面構圖上，處理著人物與情境的對比，更加道盡生命中的敗落與莫可奈何。骨顱頭的出現是死神等待的訊息，色彩則以無彩色呈現。背景以高彩度的「紅」，卻是此作品的主色調。在色彩上，筆者亦運用強烈對比的效果，表達內心對死亡、陰影的看待。

²⁶⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 龔卓軍、王靜慧譯，空間詩學 (台北市：張老師文化，2004年2月，初版5刷)，P326-327。

²⁶⁶ 布施英利 (Fuse Hideto)，自然的中的繪畫教室，呂雅昕譯，大自然是我的美學老師 (台北市：如果，大雁，2008年11月初版)，p235。



圖 4-2-6 高玉娟 黑影 油彩、畫布 8 號 (45.5×38.0cm)

7.《如影隨形》作品說明

圖：4-2-7

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：12 號（60.5×50.0cm）

1.主題與內涵

這是一個夢境，貓是一個象徵物吧。昏死的貓，看來是無限的哀傷，現實中並沒有「貓」的禮物。這個受了傷的情感知覺，也許很虛弱吧，已經到了自己需要時時為牠療傷止痛。

2012 年 1 月 22 日。夢中昏死的貓，我一手托著牠，一手為牠上藥在腹部之處，您說那貓是您之前贈的禮物。我當時心裡的聲音是：「這我知道。」

可以感覺到，對訊息的掌握，要比語言更加精確，我們失去的是失去生命的整體感，因為看到了自身的局限。死亡像親密愛人一樣，不會遠去，只有無聲的靠近。貓看著小鳥，犬看著貓，尋常的「看護」與「等待」，其實透露著「死亡」的氣息。

2.形式與技法

畫面中三隻動物分別是狗、貓、鳥，此三者，目光並未交集，卻巧妙連貫；狗的眼神上揚，貓平視下線，鳥低頭俯視。筆者運用視覺的變化，使故事自行承接，鳥會飛起？或被捕食？還是貓該有什麼抉擇？意識上，誰都無法未誰做出決定。作品以柔和的中間色調呈現，卻帶入懸疑未決的情事。此畫以色彩和畫面內容，表現出對比，也是人內心看不清、說不清的情結。



圖 4-2-7 高玉娟 如影隨形 油彩、畫布 12 號 (60.5×50.0cm)

二、《大地》系列

《大地》系列的作品包含：《忘川》、《地》、《追尋之旅》、《原鄉》四件作品。《地》、《追尋之旅》、《原鄉》此三件創作，分別各有三幅作品，組合而成。

表 4-2 《影子大地-我思我所念》之《大地》系列作品目錄表

系列名	圖	圖名	媒材	尺寸
《大地》 系列 4-2-8		忘川	油彩 畫布	8 號
4-2-9		地	油彩 畫布	6 號 6 號 8 號
4-2-10		追尋 之旅	油彩 畫布	8 號 8 號 8 號
4-2-11		原鄉	油彩 畫布	8 號 8 號 8 號

(筆者製表)

(一)《忘川》作品說明

圖：4-2-8

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：8 號 (45.5× 38.0cm)

1.主題與內涵

2011 年 4 月 20 日，昨天晚上的月色特別明亮。但是可能忙到沒有時間欣賞皎潔的月光，筆者也是返家途中突然發現的，雖然只有短短幾分鐘，但是相當感動當時的感覺！好希望您也一樣面對著難得的明月！

夜色多美，月光和燈光在水面上閃爍，一切是如此安詳、寧靜....這裡是記憶中出生地的秋天，曾有著比筆者高的蘆花，曾穿梭其間，如果豎耳傾聽，水聲、鳥鳴、蛙聲、風吹拂在臉上的聲音。若不是月光太亮，掬一把河岸的螢火蟲，獻給心裡的那個想見又見不著的人。大地的存在、經驗和語言給出的世界之間不是翻譯的關係，也不是經驗輩語言過渡而得到經驗本身被說，而是經驗和語言根本自主性的並置；並置不是分隔，而是雙重的，人在大地和語言之間穿梭²⁶⁷。

2.形式與技法

寒色系代表筆者最深沉的憂傷，穩重而堅定的色彩，關切無言的注視下所給出的空間。《忘川》，是沉默的歷史，如同紀念碑，告訴著我曾經在 (being) 那裏渡過春、夏、秋、冬。筆者以仰視、俯視、平視的角度，觀照自己訊息中的承載物。...世界的語言來自「不在」(absence)，語言的尚未出現並不意味著世界之不在，幽遠的心思恍如飄渺的聲音，無所懸盪，突現突滅²⁶⁸。

²⁶⁷余德慧，詮釋現象心理學（台北市：心靈工坊，2001），P42。

²⁶⁸余德慧，詮釋現象心理學（台北市：心靈工坊，2001），P239。



圖 4-2-8 高玉娟 忘川 油彩、畫布 8 號 (45.5×38.0cm)

(二)《地》作品說明

圖： 4-2-9

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：6 號 (41.0× 31.5cm)、6 號 (41.0× 31.5cm)、8 號 (45.5× 38.0cm)

1.主題與內涵

作品讓大地是大地 (Das Werk lässt die Erde eine Erde sein)²⁶⁹。

土地的依靠是一種家鄉的感覺，那也是戀愛中人的依靠之處²⁷⁰。夢中的（如同在藝術中的）風景，通常象徵一種無以言詮的情緒²⁷¹。

許為與身語表俱轉之思，故二種業俱說為思²⁷²。事情雖然已經似乎輾轉遺忘，在我們內心當中，卻留下一個影響的力量。或許，今日我依然繼續想著這件事情，或許也已經將之遺忘、記憶變得殘破，可是，當有機會回到當初之地時，卻又會再度想起，關於這種情懷無從表達，亦非外表所能看見，這純粹是內心思心所致。藉由創作的方式，讓筆者還能用不同角度，觀察自己的內心。同樣一個境界，有人見到好山好水美麗景象，有人看見一片蕭條蒼涼，這便是所謂的思，當認真的思惟觀察之時，產生此種效果。

2.形式與技法

畫面以十分穩定的水平、垂直構圖，一方面藉此幫助平衡穩定內心澎湃的心緒；另一方面，十字形的構圖，是一種儀式性的表現，筆者反覆的追問、傾聽與追思。

²⁶⁹ Heidegger, 2004, 32。轉摘自：陳雅玲，「原初表達處境：一位「原/漢」子女於精神醫療機構內於繪畫中顯露特殊知覺經驗的疑惑」（碩士論文，東華大學，2008），P23。

²⁷⁰ 余德慧，詮釋現象心理學（台北市：心靈工坊，2001），P22。

²⁷¹ Jung, C.G. (Carl Gustav), *Man and His Symbols*, 龔卓軍譯，人及其象徵：榮格思想的總結（新北市新店區：立緒文化，民 88），P254。

²⁷² 宗喀巴大師，菩提道次第廣論，法尊法師譯（台北市：福智之聲，民國 97 年 7 月，第二版 11 刷），p173。



高玉娟 地 油彩、畫布 6 號 (41.0×31.5cm)



高玉娟 地 油彩、畫布 6 號 (41.0×31.5cm)



圖 4-2-9 高玉娟 地 油彩、畫布 8 號 (45.5×38.0cm)

(三)《追尋之旅》作品說明

圖： 4-2-10

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：8 號 (45.5× 38.0cm)、8 號 (45.5× 38.0cm)、8 號 (45.5× 38.0cm)

1.主題與內涵

在大地上追尋從此成爲筆者的功課。泥土之上與泥土之下，嚐盡父親模糊形象的不確定感。莊子說：「大塊載我以形，勞我以生，佚我以老，息我以死。」大地是一片絢麗、安葬、也再生。1978 年他過世的那一年，筆者 7 歲，不解悲慟；如今，太陽依然從東邊升起，從西邊落下，世界到底沒有任何改變，筆者因此掩面哭泣。一個簡單不過的承認「父親已逝」這件事實，卻是經過多年的準備與練習。

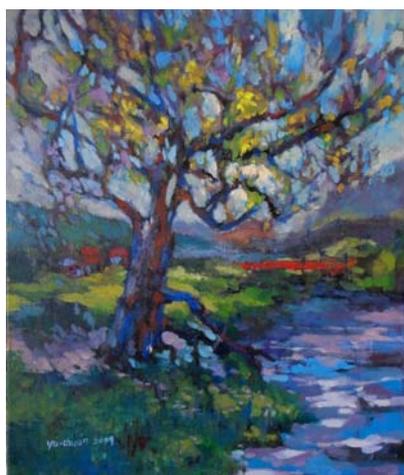
「親愛寶貝乖乖要入睡，我是你最溫暖的安慰，爸爸輕輕守在你身邊，你別怕黑夜。我的寶貝不要再流淚，你要學著努力不怕黑，未來你要自己去面對，生命中的夜。... 爸爸永遠陪在你身邊，喜悅和傷悲，不要害怕面對，勇敢我寶貝。守護每一夜。²⁷³」

爸爸是您在說話嗎？

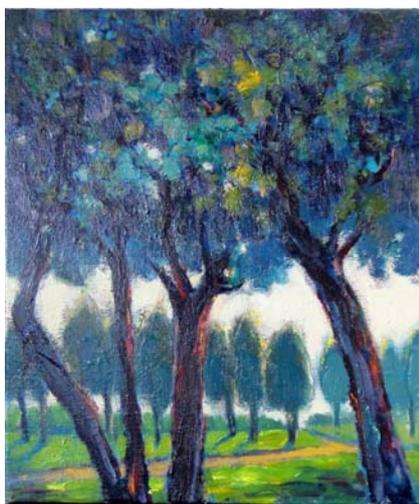
2.形式與技法

在黑夜裡，我們在尋求歸屬，只要打開心，界線一直都在，首先須打破原有的認識。如何認識一棵樹？畫它、觀察它..似乎都不足以認識一棵樹，惟能讓自己成爲那棵樹，才能真實瞭解。惟交互共感，全心全意投入 (appropriation)，無任何的保留。中國歷代無論是畫馬、畫龍等，關鍵在於神韻與神髓。因此，要了解一棵樹，最好的辦法，便是讓自身成爲一棵樹。生命最珍貴都只有一次，藉由創作，筆者迂迴地尋找自身。

²⁷³ 「搖籃曲」，演唱者：動力火車，作詞：瞿友寧，作曲：古裕淼。



高玉娟 追尋之旅 油彩、畫布 8 號 (45.5×38.0cm)



高玉娟 追尋之旅 油彩、畫布 8 號 (45.5×38.0cm)



圖 4-2-10 高玉娟 追尋之旅 油彩、畫布 8 號 (45.5×38.0cm)

(四)《原鄉》作品說明

圖： 4-2-11

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：8 號 (45.5× 38.0cm)、8 號 (45.5× 38.0cm)、8 號 (45.5× 38.0cm)

1.主題與內涵

筆者以景色的描寫，表達筆者對父親的一種召喚，是召喚記憶中的景色，所有的思念都朝向幽暗寂靜之處。這一系列的作品忽隱忽現，筆者在捕捉中完成，雖是景色，但非真有其景，而是另有所指。

作品在這種自身回歸中讓其出現的東西，我們曾稱之為大地，大地是湧現著一庇護著的東西，大地是無所迫促的無礙無累、不屈不撓的東西。立於大地之上並在大地之中，歷史性的人類建立了他們在世界之中的棲居。由於建立了一個世界，作品製造大地，在這裡我們應該從這個詞的嚴格意義上來思製造。作品把大地本身挪入一個世界的敞開領域中，並使之保持於其中²⁷⁴。

2.形式與技法

紅伴隨著筆者，那抹滅不去的顏色，當紅一般的血液滲入泥土裡時，再也難以收回，沉默的血，化爲熊熊的火。這樣汨汨流出的紅，不是滋養，而是一種傷痛，是生者無法輕易說出口的傷。視線落在天邊，轉向建築物（家的意象），從天邊到屋舍，孤單的自己否回得去原來的家屋？

²⁷⁴陳雅玲，「原初表達處境：一位「原/漢」子女於精神醫療機構內於繪畫中顯露特殊知覺經驗的疑惑」（碩士論文，東華大學，2008），P23。



高玉娟 原鄉 油彩、畫布 8 號 (45.5×38.0cm)



高玉娟 原鄉 油彩、畫布 8 號 (45.5×38.0cm)



圖 4-2-11 高玉娟 原鄉 油彩、畫布 8 號 (45.5×38.0cm)

三、《紀念》系列

夢幻與現實世界分爲二，夢境之中也說話，實際上是一種共鳴。在與別人互動之中，其實沒說，當我們卻懂了，任何異質的人相遇，於是將自己沉浸到一種處境，顯露出原初，顯現出一種最美的儀式，擺在一個共同的命運裡頭。

表 4-3 《影子大地-我思我所念》之《紀念》系列作品目錄表

系列名	圖	圖名	媒材	尺寸
《紀念》 系列 4-2-12		告別	油彩 畫布	15 號
4-2-13		此曾存在	油彩 畫布	50 號
4-2-14		血祭	油彩 畫布	25 號
4-2-15		寄語	油彩 畫布	8 號
4-2-16		昨日香氣	油彩 畫布	100 號
4-2-17		遙寄	油彩 畫布	6 號 4 號 8 號

（一）《告別》作品說明

圖：4-2-12

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：15 號（65.0×53.0cm）

1.主題與內涵

「告別」是筆者內心的恐懼。創作的歷程讓自己重新面對自己的心芽，畢竟筆者是一個不太會用語言說出自己感受的人，筆者的心思都留在畫作，所以在別人面前分解這顆心，從創作、到說出來、到說不出來在別人面前哽咽掉淚、到寫出來，看似簡單的動作，對筆者而言卻是一條不同方向的旅途，沒有追尋的路標，僅依靠著，活在心中幽暗之處，微弱的聲音行走，每一步盡是淚水的累積與痕跡，眼下的這幾步路，不是前進，而是返回，返回已經在那裡等待已久的地方。

…在夢境裏，身體深沉感傷地覺知：再也回不去了，唯一只能靠著『回憶』飄回過去…。

（二）形式與技法

在夢境當中，突然感到驚人的悲傷。這是一張舊畫《告白》。油彩一層一層抹去了「告白中的人」、「告白中的水果」…，在整個繪畫的過程，似乎默默地進行某種告別式，紅色的玫瑰證明我的心還跳著；白色的部份，以水平、垂直企圖穩住整個畫面，逝者已矣。從創傷和缺陷中看出美好的一面絕非容易之事。然，揭露秘密會讓我們覺得很受傷，因為我們隱藏太久了²⁷⁵。創作《告別》這件作品的過程中，筆者也儀式般一次又一次的歷經「告別」這件事實。是我和以前的我，告別。也是我和父親的一次，告別。

²⁷⁵ Debbie Ford, *The Secret of the Shadow*, 黃漢耀譯，陰影，也是一種力量（台北縣新店市：人本自然文化，2005），P264。



圖 4-2-12 高玉娟 告別 油彩、畫布 15 號 (65.0×53.0cm)

（二）《此曾存在》作品說明

圖：4-2-13

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：50 號（116.5×91.0cm）

（一）主題與內涵

有時候，我們會發現我們自己身陷於一種形狀當中，這種形狀引導著、壟罩著我們早年的夢想²⁷⁶。起初也許是人心偶而的震動，原只是微微的餘波盪漾，卻掀起大浪，化為止不住的淚水。

畫花的形狀之時，筆者身邊必然會有真實的鮮花陪伴，必然之中，偶然的擷取花的姿態於畫面之中，心隨物轉，創作時便展開由型態到色彩到構圖，環環相扣著一場會心領神會的旅程。荆浩在其「筆法記」中提出六要：「一曰氣；二曰韻；三曰思；四曰景；五曰筆；六曰墨。」其中「氣」是一種「氣度」，一種俯視的高度；有如此精神狀態時，方能「心隨筆轉，取象不惑」。塑膠花僅止於「借屍」，而無法「還魂」。筆者創作的時候，無法面對塑膠花；這力量是一種對生命莫名的感動，對生命中不可預期的期待，認清生命終「必朽」之背後的情懷。

（二）形式與技法

構圖中以重疊的方式產生畫面的深度，影子不以黑，而以有色彩的方式呈現，影子如過往之雲煙，影子如閃過之意象，陽光由右上方輕柔的灑下，牆上的亮也昭示著陰影的存在，影子會跟著或濃或淡或移動，過一段時間之後，又變成另外一種形狀。

筆者捕捉著「此曾存在」的影像，追思遊絲般父親影像，漸漸明瞭，有些人是永遠無法替代。

²⁷⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 龔卓軍、王靜慧譯，空間詩學（台北市：張老師文化，2004年2月，初版5刷），P347。



圖 4-2-13 高玉娟 此曾存在 油彩、畫布 50 號 (116.5×91.0cm)

（三）《血祭》作品說明

圖：4-2-14

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：25 號（80.0× 65.0cm）

（一）主題與內涵

筆者試著想用一種單純表現自身最真誠的感動，但單純不能只是單調，其中必須含有某一種節奏與均衡。畫面達到均衡的兩個元素：份量和方向。在視覺的營造上，由衝動情緒沉澱為可視的圖案，圖案的造型和色塊，成為訴說的主要語言方式，火紅的花，火紅的大塊背景，用了黑色塊穩住它，用了白色塊冷卻，讓它燃燒之後，依然保有一種單純與完整。

（二）形式與技法

紅花的筆觸是一種彎曲、曲線的組合，紅色背景是斜、直線等屬於較剛硬的筆觸，藉由不同的筆法，區分出同色中的物體，同時產生花從背景而生，花消逝於背景之中的趣味。這是一種筆者與世界、與記憶的相互對話。安母海恩認為創作作品來自於對外在世界的感知，揉以視覺經驗的精細作用，透由智性之思考，滲入經驗的儲存以及記憶的追思²⁷⁷。

這一盆紅花，像血一般，像汨汨流去的鮮血。血液，在古老的社會中，是一種祭典或儀式，延伸並參與今日的藝術作品中呈現是一種再次觀想遙遠的世界及創造出不同時空下的時代意義。而有些藝術家因此想再造藝術為祭典²⁷⁸。筆者將這紅，與宗教般的十字型構圖，如儀式般，遙祭筆者內心的那個親人，表達筆者說不出來那份最深的思念。

²⁷⁷ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯, 藝術與視覺心理學 (台北市: 雄獅, 1985 年 7 月第四次刷), p209。

²⁷⁸ Cynthia Freeland, *But is it art?*, 劉依綺譯, 別鬧了, 這是藝術嗎? (台北縣新店市: 左岸文化, 2002), p22。



圖 4-2-14 高玉娟 血祭 油彩、畫布 25 號 (80.0×65.0cm)

（四）《寄語》作品說明

圖：4-2-15

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：8 號（45.5×38.0cm）

（一）主題與內涵

靜下心來聽到樂音響起之時，生命是否真能優悠然地轉個彎，讓筆者捉住那父親熟悉又模糊的的訊息？野薑花的香、野薑花的白，用來冥想撲朔迷離的記憶細節。

野薑花的白與香氣，透露著山茶花的色彩與味道，以此物代替空氣中的山茶花，充塞了更多的想像與記憶。愛總會有離別，不捨之情不知要過多少時間才消逝？風吹遠了香氣，聞不到香味，也漸漸看不清楚那白。2011 年 4 月 25 日紀錄著「過去有些事情對我而言，太顯重要，也因為開顯，同時也遮蔽了許多...就像強光之下的陰影...當陰影反身現身時，感到無助與孤單，同時伴隨著焦慮.. 不安。」

（二）形式與技法

1985 年安母海恩（Rudolf Arnheim）認為份量一詞，取決於畫面上的構圖，構圖中有位置、大小和造型的經營，位置多以處上方或中間之地為份量重者；大小則是，大為重，小為輕；造型的垂直水平與歪斜、規則與不規則形、密集與疏鬆，皆決定著畫面中的份量²⁷⁹。此作品構圖表現樂聲與花香會隨著時間輕易流逝，以不同的時空間見花香或聽見樂聲，情境已非，感受自也迥異，以現在的眼睛，觀看過去，我將過去片片段段重複經歷。畫面以跳接的方式，前景以芬芳的野薑花，中間以鋼琴，給出畫面的空間，環繞畫面周圍的曲線流動中，空氣中彷彿混合著花香與樂聲。遠景則以刮刀，刮出若隱若現的建築物，畫面從此靜止。

²⁷⁹ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, 李長俊譯，藝術與視覺心理學（台北市：雄獅，1985 年 7 月第四次刷），p29。

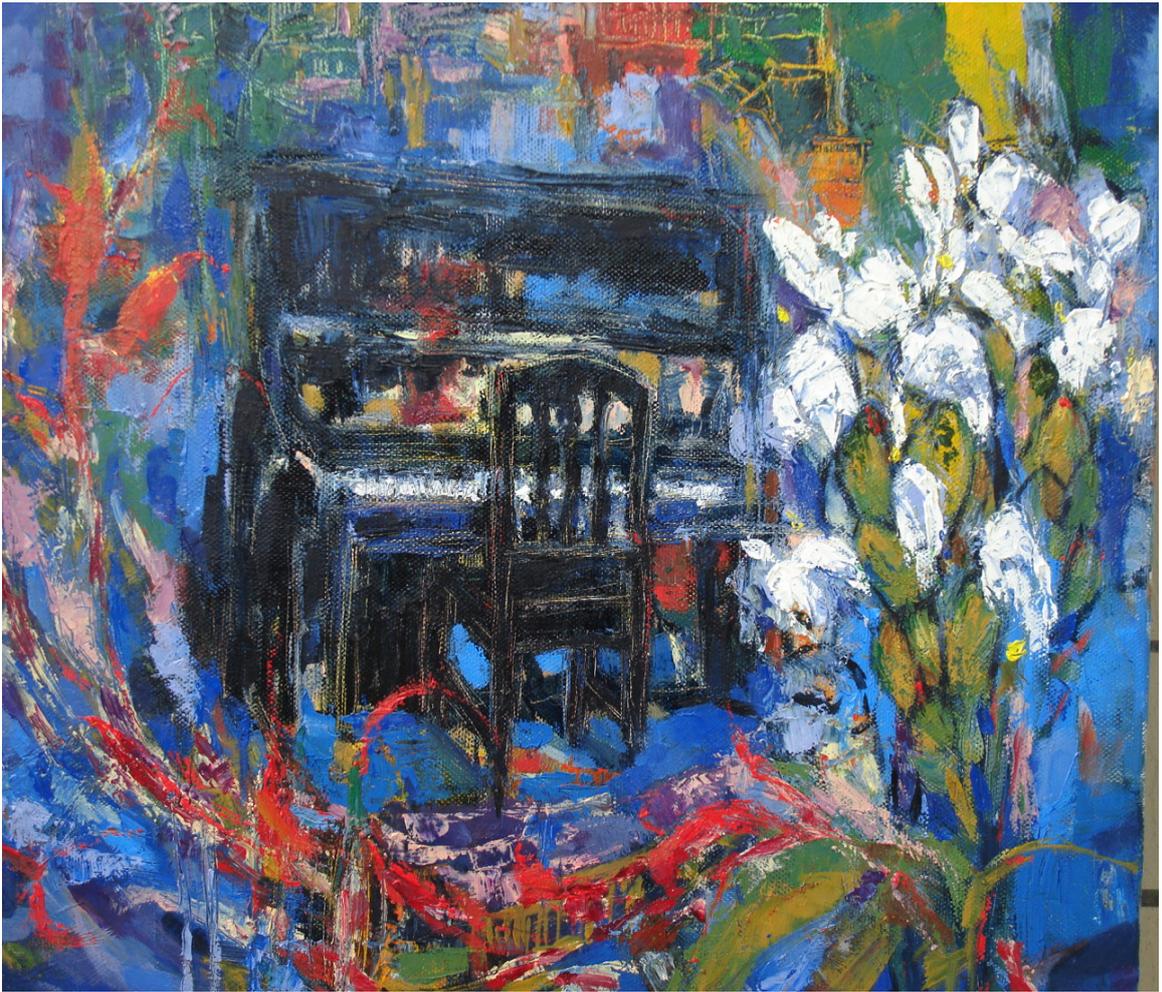


圖 4-2-15 高玉娟 寄語 油彩、畫布 8 號 (45.5×38.0cm)

（五）《昨日香氣》作品說明

圖：4-2-16

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：100 號（162.0×120.0cm）

（一）主題與內涵

山茶花，在筆者心目中，是有一種特別的意義，記憶中它長得比我 7 歲時（或許年紀更小時）還高。花是那樣潔白，香飄在空氣之中，那是記憶的香氣。如今，我再也尋不到那時的山茶花。花店裡的山茶花到底，還是缺少的一些元素，那不是記憶中山茶花。面對這樣的結果，我努力拼拼湊湊著當年的山茶花；純白的、芳香的，在清新的空氣與空間中蕩漾迴轉。

時間已流轉，花謝花落，人來人往，佇立在街頭，卻顯得更加落寞。在心中種滿滿的山茶花，填補自己的不捨與空缺吧！這個位子那樣重要，卻是空白著許多歲月。空虛著讓那遺憾、嘆息著。

（二）形式與技法

這一幅輾轉記錄著「時間」意向。花的時間、人的時間、建築物的時間。長長的時間河裡，看見物件拼湊下的漫長的等待。循著自己的生命軌跡追尋、碰觸、相遇自己的心的歷史。花總有它的花期、人總在新生與老去中循環、建築物正在斑駁中，時間沒有聲音，卻帶來無可磨滅的記憶。

此作品以「S」構圖的方式串連每個不連續物件，代表著時間，正在這一分鐘與下一分鐘之間輾轉著，日子從來沒有暫停過。建築物底層貼著雷絲布，上方以油彩覆蓋，露出粗糙及歲月流逝斑駁的質感。



圖 4-2-16 高玉娟 昨日香氣 油彩、畫布 100 號 (162.0×120.0cm)

（六）《遙寄》作品說明

圖：4-2-17

年代：2012

媒材：油彩、畫布

尺寸：6 號（41.0×31.5cm）、4 號（33.0×24.0cm）、8 號（45.5×38.0cm）

（一）主題與內涵

一切都停止之時，只有用鮮花素果相會。筆者拿著畫筆慢慢畫細細回想，能想到的並不多，完整的部份也稀少。一個環節、一個環節如拼貼畫一般，拼湊出父親的意象；記憶中，父親有一次將身上僅剩之車資，全數購買當年價格不斐的「樂高」，竟從遙遠之地，走路回家，他趴在床上，熱敷了許久許久...父親臉上的微笑，至今依舊鮮明記得。

2012 年 1 月 11 日（三）當耳邊響起陳數演唱的《花中夢》，哭泣讓我很疲累。

「香飄一陣風，如雪般笑容，佇立在枝頭，滿目姹紫嫣紅，往事一場夢，夢醒秋正濃...愛總會有一別，情會依依不捨...當夜不再是沉默的顏色...」

愛總會離別，無論過多少的時間，那心痛的感覺，是鐵也被消融。夢醒時正是思念的開始。眼淚成爲無聲的伴奏，是否能一次就流光之後，然後，從此沒有悲傷？

（二）形式與技法

構圖當天，筆者想像著自己在一個十分安全的地方，捲屈著身軀，似嬰孩般的彎曲，看見身體周圍撲滿毛絨絨的白色羽毛，喔！不是，應該是蘆花，秋天時，筆者曾在蘆花下追逐嬉戲，歡笑聲此起彼落，晚上時，會有成群的螢火蟲，佈成了滿天的星。這是最安全的地方嗎？這個地方在筆者 7 歲時，便因爲意外而舉家遷移。筆者從不輕易提起，連它現在的正確位置都說不出來。筆者想像的當天，在筆記本上記錄著：「受傷最多的地方，蘊藏著最多愛的能量。」畫面以刮刀的刮痕，處理著記憶的質感。遙寄。遙祭。



高玉娟 遙寄 油彩、畫布 6 號 (41.0×31.5cm)



高玉娟 遙寄 油彩、畫布 4 號 (33.0×24.0cm)



圖 4-2-17 高玉娟 遙寄 油彩、畫布 8 號 (45.5×38.0cm)

第五章 結論

藝術從來不是逝去了的東西，而是藝術知道通過其自身的意義展現，去克服時間的間距²⁸⁰。在這一段心情起起伏伏波動不止的創作論述時間裡，筆者深刻體會到「在沉默之處」，筆者對爸爸的深情不在語言給出的世界。

第一節 反省

筆者油畫創作非純粹的再現主義（representation）、非心象的再現、亦非實景的再現或複製。而是，筆者嘗試透過生命經驗進行油畫創作，碰觸自身的寂靜之處，貼近自身，理解自身。語言的存有來自不知道，來自不能說的寂靜之處²⁸¹。筆者面對油畫創作直至作品完成，著重的並不是畫什麼樣的物件或景色，而是，繪畫這個知識如何去呈現它。回顧自本創作研究所設立欲達成的如下的三點目的，進而達成創作及論述，結論如下：

一、透過創作察覺技法與內容覺知並實踐個人「召喚」、「詩意」、「情感」之表現內涵。

繪畫的語言給出時，召喚了圖形、召喚了色彩、召喚了線條、召喚了空間、召喚了景物，至於是否真有其實物，並不重要，重要的是繪畫語言把這些召喚（calling）從圖

²⁸⁰王蕙珊，「現象學進路的語言觀—論胡塞爾的一般語言陳述與海德格詩的語言」（碩士論文，華梵大學，2009），p4。

²⁸¹余德慧，詮釋現象心理學（台北市：心靈工坊，2001），P54。

形、色彩、線條、空間、景物等中喚了出來。筆者整個油畫創作論述的核心嘗試著以「召喚」的過程，以「詩性」的象徵隱喻，表現畫中之物存有世界的「情感」經驗意味，而非畫的內容物。這過程從未知的狀態，藉由藝術創作碰觸自身，使之更完全的揭露、現身。

二、藉由創作表達自我、內在意識及表現失落的情感意涵。

在創作的過程之中，讓筆者有機會遇見熟悉又陌生的自己。歷史性的時空，引領著筆者穿梭那曾經發生的事。…探索並經驗到從內在的限制、困住、堅硬的感覺中釋放出來，可以流動，才能夠經驗發洩這些影像或釋放這些秘密²⁸²。筆者和過去的自己做一種心靈上的和解。雖然父親的早逝讓筆者很受傷，但這傷卻是在長大成人之後「發作」。或許別人會理所當然認為，這是因為失去父愛所使然。然而，現實的生活中，筆者並未缺乏父愛，疼愛筆者的人何其多，何其細心呵護。父親給予筆者的，未曾因相聚時間少，而比他人減少。筆者在創作期間哭泣不停，似乎是在補償父親逝去之時，筆者年幼未曾發洩的情感。

筆者內心曾關閉的那扇門，藉由創作而開啓，看見那傷痕下的傷口。經由一系列的藝術創作過程，儀式性的重新走進這傷口裡面，創作之初，筆者支支吾吾不能用語言說出半句話，靜默，成為筆者面對心頭的唯一方式，就這樣，完成現階段的作品。

三、透過從身體恢復自發的創作過程中，成為自我接納與創作泉源的接觸與開發。

無法言語，只依靠創作，筆者說不出、寫不出，觀者用其自身的經歷閱讀筆者之作品，有多少的觀者，就有多少的說法，那筆者自己的呢？於是筆者學習透過「創作作品」、「夢」、「創作記錄」、「心理劇」、「團體分享」，不斷的詮釋循環，去「看見」自

²⁸² Marcia Karp, Holmes P., Tavon K. B. /編著, The handbook of psychodrama, 陳鏡如譯, 心理劇入門手冊(台北市:心理出版社, 2008), P149。

己。

當自我不穩定時，本我會以最高的重整象徵出現，常常以曼陀羅的形式呈現…儘管這種形式有無限的可能性²⁸³。活在懊悔、活在過去、活在自怨自艾，這個世界，讓我們相信透過頭腦設計，可以解決所有問題，但最終發現是一種全人，而且要在情境之中。以外在創作的形式，經驗自己的情緒，表達內在無法訴諸言語之環節，藉由分享、傾聽筆者的主觀時之過程，再加入團體的主觀，透由許多人的主觀便形成了客觀，依此增加客觀的參照，亦增加筆者的主觀。透過分享跟談話而產生的透明的、反射的澄清，可以在自我增強的界線中，促進自我了解²⁸⁴。

筆者學習、理解、接近「夢」，重要的是與自己產生對話，透與夢境對話過程，了解自我。夢境在數幅油畫創作論述中成為住在心裡面的藝術源頭，藉由夢讓自我解放，創造自己，從身體恢復自由自發的過程，成為自我接納，與創造泉源的接觸與開發。筆者藉由外在的創作形式與主觀情境之間存在著一種相互呼應的關係，以企求達到身心完滿的狀態。

第二節 未來研究方向

整個是消融、掙扎的過程，每走一步，都離原本的世界越遠，其實有一種關係是「熟悉」，「熟悉」卻是筆者常常翻跟斗的地方，事實上，並沒有因為「熟悉」而比較懂這個世界，因此「熟悉感」常會矇蔽自我的感覺。在必然之中，卻產生意外中的偶然，在偶然之中，卻是成為一生的必然。

於是經由藝術創作，闖入藝術治療，整理出「人的核心信念是不可能改變」、「主觀

²⁸³ James A.Hall, *Jungian Dream Interpretation:Hand of Theory Practice*，廖婉如譯，榮格解夢書－夢的理論與解析（臺北市：心靈工坊文化，2006），P18-19。

²⁸⁴ Marcia Karp，Holmes P.，Tavon K. B. /編著，*The handbook of psychodrama*，陳鏡如譯，心理劇入門手冊（台北市：心理出版社，2008），P319。

客觀化」兩點未來研究的方向，也希望有一天，能有機會將自己所經歷的方式以轉化的教義帶入藝術教育範疇。

一、人的核心信念是不可能改變

人的核心信念是不可能改變，但能修正。關於治療分為四個步驟：表現、宣洩、重新架構、基模的調適與同化。儘管能夠擁抱宣洩是很重要的，但分享壓力或悲傷的情緒、想法及安靜的回應，也都是具有治療性的²⁸⁵。藝術不需要有價值判斷，藝術治療則根據**擴增覺察**的原則，以作為筆者的成長。藝術治療的有效是在於**覺察**和**理解**。透過**語言**的表出和**非語言**的表現。

心理問題的解套，只能程度的改變；除非是作心靈問題的解套，方能消失原本的那個感受。關於認知治療：在於找出對方思考中的不完整，可以運用任何技巧。同時，幫助對方發現自己的思考不夠完整和客觀之處；思考不夠完整和客觀時，出現於個人之核心信念很強烈，因為人在價值判斷的時候，常有不自覺期望對方要和我們一樣，而大認知是「**我的最重要價值觀不能等於每一個人的重要價值觀**」，當了解這一點，就會慢慢願意擁有自己的價值觀同時，自然不會強制要求別人要和自己的價值觀一致。

二、主觀客觀化

一個人產生迷惑時，在於過分主觀，太過執著，終究形成問題。當事人對於自己的習性常處於安然不自覺。主觀如何成為客觀，筆者藉由「表達性藝術」、「陪伴談夢」，同時獲由團體的回饋。利用「**語言**」增加**推理**理解；亦是閱讀自己，仔細去端詳內在被自我囚禁之下的本我，認真的思考和自己的心靈好好相處，和自己講講話；帶著隱藏已久而仍活在7歲時的我，一起成長，一起面對這個世界。

²⁸⁵ Marcia Karp, Holmes P., Tavon K. B. /編著, The handbook of psychodrama, 陳鏡如譯, 心理劇入門手冊(台北市:心理出版社, 2008), P322。

（一）表達性藝術

利用「藝術」作為媒介，媒材可具有多重選擇與不同質感，例如：陶土、壓克力、沙、蠟筆、水彩、色鉛筆、布，甚至是複合媒材。繪畫創作以曼陀羅為例，榮格自傳中述說「1918-1919 年間，...每天早上，我都在筆記本上劃一幅小小的圓形圖--曼陀羅，以此來反映我當時的心態。在這些圖畫的幫助下，我得以逐日觀察自己的精神變化...我所畫的曼陀羅是關於自體狀況的一些密碼，這種密碼每天呈現在我腦海中時都是嶄新的。²⁸⁶」冥想曼陀羅意味著促進內心平和，感到生活重新找到了意義和秩序²⁸⁷。曼陀羅代表著個人的主觀。很多人的主觀合起來即為客觀。

（二）陪伴談夢

「夢」是心理工作的重要一部分。榮格心理學把夢看成是自然的、具調節性的心靈歷程，類似於身體上的互補機制²⁸⁸。夢是潛意識所浮上來的物件，作為心靈展現自身的方式，我們的夢就像潛意識傳給意識的一封信，不了解夢的象徵，就像一封未打開來的信。夢一定要放回夢者當前生活的脈絡來解讀²⁸⁹。一個人的主觀，它並不代表是客觀，因為，它只存在有自己的經驗。因此在夢的分析與分享中，像顯微鏡，將夢拆解來觀看，再以直觀整合、檢視。關懷便是串起夢境的核心，分析夢境時，以提問的方式，碰觸其關懷主題，尊重夢者本身及夢者的主導權，形成一個開放及流動的過程。用當事人的主觀和其他人的主觀相互照應，碰出火花進而自我本身產生出新的知見。陪伴談夢，是共同探索生命的過程，同時懷抱開放、好奇、關愛的心靈。

²⁸⁶ Jung,C.G. (Carl Gustav), *Memories ,dreams, reflection*, 劉國彬, 楊德友譯, 榮格自傳：回憶・夢・省思 (臺北市：張老師, 1997), P255-256。

²⁸⁷Jung,C.G. (Carl Gustav), *Man and His Symbols*, 龔卓軍譯, 人及其象徵：榮格思想的總結 (新北市新店區：立緒文化, 民 88), P254。

²⁸⁸ James A.Hall M.D.,*Jungian Dream Interpretation:A Handbook Theory Practice*, 廖婉如譯, 榮格解夢書 (臺北市：心靈攻坊文化, 2006), P37-38。

²⁸⁹ James A.Hall M.D.,*Jungian Dream Interpretation:A Handbook Theory Practice*, 廖婉如譯, 榮格解夢書 (臺北市：心靈攻坊文化, 2006), P58。

參考文獻

一、專書

王秀雄等編譯。1992。雄獅西洋美術辭典。台北市：雄獅圖書。五版1刷。

王秀雄。2006。藝術批評的視野。臺北市：藝術家出版社。

余秋雨。民79。藝術創作工程。台北市：允晨文化出版。

余德慧。2001。詮釋現象心理學。台北市：心靈工坊。

李醒塵。2000。西方美學史教程。台北市：淑馨。二刷。

何政廣。民83。歐美現代藝術。台北市：藝術家。

林本炫、周平編。民94。質性研究方法與議題創新。嘉義縣：南華大學社教所。

林明賢主編。民98。台灣全省美展文獻彙編。國立台灣美術館。

易中天。2010。藝術人類學。台北市：泰電電業。

宗喀巴大師。民97。菩提道次第廣論。法尊法師譯。台北市：福智之聲。第二版11刷。

周平、齊偉先編。2007。宗教與社會的世界圖像。嘉義縣：南華大學社教所。

神林恆道等編。1996。潘禱譯。藝術學手冊 (*Handbuch der Kunstwissenschaft*)。台北市：藝術家。

侯宜人。1994。自然. 空間. 雕塑。台北市：亞太。

凌嵩郎。民 80。藝術概論。台北市：全冠彩色印刷。

高秀蓮。2003。影子的雙刃性。高雄市：高雄復文。

高階秀爾監修。民 81。西洋美術史。永和市：新形象。

郭繼生。民 79。藝術史與藝術批評。台北市：書林出版。

康德。2003。康德美學文選。曹俊峰譯。北京師範大學出版。

康丁斯基。民 74。點線面-繪畫元素分析論。吳瑪俐譯。台北市：藝術家。

陳秋瑾。民 84。現代西洋繪畫的空間表現。台北市：藝風堂。

陳淑華。1998。油畫材料學。台北市：洪葉文化。

張延風。1993。法國現代美術。台北市：亞太圖書。

葉重新。2004。教育研究法。台北市：心理出版社。

詹偉雄。2005。美學的經濟。台北市：風格者出版。

嘉門安雄編。民 81。西洋美術史。呂清夫譯。台北市：大陸書店。

熊偉編。1994。現象學與海德格。台北市：遠流。

鄭國裕、林磐聳編著。2006。色彩計畫。台北市：藝風堂。2版7刷。

劉文潭。民 56。現代美學。台北市：台灣商務。

劉豐榮。1997。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：文景出版社。

- 劉思量。1998。藝術心理學—藝術與創造—藝術創作與欣賞之實際與理論。台北市：藝術家。
- 劉振源。1997。世紀末繪畫。台北市：藝術圖書。再版。
- 蕭瓊瑞。民 96。台灣美術全集 第 26 卷 金潤作。台北市：藝術家。
- 蕭瓊瑞。2007。島嶼色彩。台北市：東大圖書。初版二刷。
- 簡瑛瑛。2000。女兒的儀典：臺灣女性心靈與文學、藝術表現。台北市：女書文化。
- Arnheim Rudolf。1985。李長俊譯。藝術與視覺心理學 (*Art and Visual Perception*)。台北市：雄獅。第四次刷。
- Bachelard Gaston。2004。龔卓軍、王靜慧譯。空間詩學 (*La poétique de l'espace*)。台北市：張老師文化。初版 5 刷。
- Castaneda Carlos。2009。魯密譯。巫師唐望的世界 (*JOURNEY TO IXTLAN—The Lessons of Don Juan*)。台北市：張老師文化。初版 15 刷。
- Denzin Norman K.。1999。張君玫譯。解釋性互動論 (*Interpretive Interactionism*)。台北市：弘智文化。
- Ford Debbie。2005。黃漢耀譯。陰影，也是一種力量 (*The Secret of the Shadow*)。台北縣新店市：人本自然文化。
- Freeland ,Cynthia。2002。劉依綺譯。別鬧了，這是藝術嗎？ (*But is it art ?*)。台北縣新店市：左岸文化。
- Gombrich E.H.。民 80。雨云譯。藝術的故事 (*The story of art*)。台北市：聯經。
- Gadamer Hans Georg。民 77。吳文勇譯。真理與方法—哲學詮釋學的基本特徵 (*Wahrheit Und Methode*)。台北市：南方出版社。
- Gresham Douglas。民 93。鄧伯宸譯。影子大地 (*Lenten Land*)。台北市新店市：立緒文化。

- Jung C.G. (Carl Gustav)。1997。劉國彬、楊德友譯。榮格自傳：回憶・夢・省思 (*Memories ,dreams, reflection*)。張老師。
- Jung C.G. (Carl Gustav)。民 88。龔卓軍譯。人及其象徵：榮格思想的總結 (*Man and His Symbols*)。新北市新店區：立緒文化。
- James A.Hall M.D。2006。廖婉如譯。榮格解夢書 (*Jungian Dream Interpretation:A Handbook Theory Practice*)。臺北市：心靈攻坊文化。
- Jean-Luc Chalumeau,。2007。陳英德、張彌彌譯。藝術原理：柏拉圖至今日的藝術哲學批評和歷史 (*Les théories de l'art:Philosophie,critique et histoire de l'art de Platon á nos jours*)。臺北市：藝術家。
- Jacques Meuris。2007。Magritte。Taschen America LLC。
- Pearson Carol S.。民 89。徐慎恕、朱侃如、龔卓軍譯。內在英雄：六種生活的原型 (*The Hero Within*)。台北縣新店市：立緒文化。
- Kleinman Arthur。1994。陳新綠譯。談病說痛：人類受苦經驗與痊癒之道 (*The illness : suffering , healing , and the human condition*)。台北市：桂冠。
- Kleinman Arthur。2007。劉嘉雯、魯密譯。道德的重量-不安年代中的不安與救贖 (*What Really Matters : living a moral life amidst uncertainty and danger*)。台北市：心靈工坊文化。
- Kandinsky。1998。吳瑪俐譯。藝術的精神性 (*Uber das Geistige in der Kunt*)。台北市：藝術家。
- Karp, Marcia , P. Holmes , K. B. Tauvon/編著。2008。陳鏡如譯。心理劇入門手冊 (*The handbook of psychodrama*)。台北市：心理出版社。
- May Rollo。民 92。朱侃如譯。哭喊神話 (*The Cry of Myth*)。台北市新店市：立緒文化。
- May Rollo。民 96。朱侃如譯。權利與無知 (*Power And Innocence.*)。台北市新店市：立緒文化。初版二刷。
- May Rollo。民 93。朱侃如譯。焦慮的意義 (*The Meaning of Anxiety*)。台北市：立緒文化。

- Marc Le Bot。1996。湯皇珍譯。身體的意象 (*Images du corps*)。台北市：遠流。
- Moszynska Anna。1999。黃麗絹譯。抽象藝術 (*Abstract art*)。臺北市：遠流。
- Polany Michael、Harry, Prosch。1984。彭淮棟譯。意義 (*Meaning*)。台北：聯經。
- Read Herbert。2006。梁錦鑒譯。藝術的意義 (*The meaning of art*)。台北市：遠流。
- Sokolowski Robert。2010。李維倫譯。現象學十四講 (*Introductio to Phenomenology*)。台北市：心靈工坊文化。
- Stein Murray。民 88。朱侃如譯。榮格心靈地圖 (*Jung's Map of The Soul :an Introduction.*)。台北縣新店市：立緒文化。
- Tatarkiewicz Wladyslaw。2001。劉文潭譯。西洋六大美學理念史 (*A History of Six Idea s*)。台北市：聯經。第三刷。
- Vincent Willem van Gogh。2010。梵谷普羅旺斯手札。雨云譯。台北市：藝術家。
- Wartenberg Thomas E.。2004。張淑君、劉藍玉、吳霏恩。論藝術的本質-名家精選集 (*The Natural of Arts-An Antholigy.*)。五觀藝術。
- Yalom Irvin D.。2003。易之新譯。存在心理治療 (上) 死亡 (*Existential Psychotherapy.*)。台北市：張老師。
- Yalom Irvin D.。2003。易之新譯。存在心理治療 (下) 自由、孤獨、無意義 (*Existential Psychotherapy.*)。台北市：張老師。
- Yalom Irvin D.。2010。侯維之譯。當尼采哭泣：心理治療小說 (*When Nietzsche Wept—A Novel of Obsession.*)。台北市：張老師文化。初版 17 刷。
- Youngjin.com。2007。博碩文化編譯。給設計師的專業配色典 (*The color for designer*)。台北縣汐止市：博碩文化。

二、論文

- 王蕙珊。2009。「現象學進路的語言觀—論胡塞爾的一般語言陳述與海德格詩的語言」。碩士論文。華梵大學。
- 伍育英。2010。「基督宗教信念對女性喪偶者生命意義重構歷程之敘說研究」。博士論

文。台灣師範大學。

宋定莉。2005。「老子與海德格美學思想之比較研究」。博士論文。東海大學。

吳孟芬。2010。「《莊子》美學思想及其美育涵義」。碩士論文。東海大學。

陳雅玲。2008。「原初表達處境：一位「原/漢」子女於精神醫療機構內於繪畫中顯露特殊知覺經驗的疑惑」。碩士論文。東華大學。

曾素芬。2007。「形之畫 畫之行—行旅意象創作論述」。碩士論文。新竹教育大學。

劉秀齡。2001。「傾聽存有底道說--後期海德格的語言觀」。碩士論文。東海大學。

蔣鵬。2002。「世界的斷裂與相隨— 探討照顧者與臨終者的陪伴關係」。碩士論文。東華大學。

聶慧文。2005。「大學生經歷失落事件的悲傷迷思、因應行為與至今復原程度之關聯性研究」。碩士論文。國立交通大學。

三、期刊

王德勝。2010.7。「回歸感性意義—日常生活美學論綱之一」。《美學》。

林盛彬。2002。「論安徒生童話的崇高美學」。收錄於張書豹等專案執行。《安徒生童話之藝術表現及影響學術研討會》。行政院文化建設委員會。

陳懷恩。2002。「藝術書寫與藝術史書寫」。《白沙人文社會學報創刊號》。

黃冠閔。2009。「觸覺中的身體主體性—梅洛龐蒂與昂希」。《台大文史哲學報》71期。

Giuliana Zuccoli Bellantoni, ed.。民81。王玫譯。《巨匠美術週刊 (Discovering The Great Paintings)》。

Lizel Craig, RN, BSN。July 2010。《Prolonged Grief Disorder》。Oncology Nursing Forum • Vol. 37, No. 4。

四、網路

台北市立美術館。「典藏」。

http://www.tfam.museum/TFAM_Collection/pic_page.aspx?collid=57&PMId=57（檢索於 2010 年 5 月 26 日）

奇摩新聞。「日本大海嘯湧上陸 萬馬奔騰 人車驚恐逃命」。

<http://tw.news.yahoo.com/article/url/d/a/110311/1/2nvd6.html>（檢索於 2011 年 3 月 16 日）

嘉義市立博物館。「陳澄波文化館」。http://www.cabcy.gov.tw/cymm/museum_03.asp（檢索於 2012 年 1 月 30 日）

林娟芬。「認識死亡、失落與悲傷」。神學與教會。<http://www.tcs.org.tw/~church/25.1/06.htm>（檢索於 2011 年 9 月 23 日）