

南 華 大 學  
視覺與媒體藝術學系碩士班  
碩士論文

負面情緒的自我顯影－李雅純油畫創作論述

Subjective Presentation from Negative Emotion - The Thesis  
of The Oil Painting Work of Lee Ya Chun

指導教授：羅雪容

研 究 生：李雅純

中華民國九十九年十二月十七日

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

負面情緒的自我顯影—李雅純油畫創作論述

Subjective presentation from Negative Emotion - The Thesis of The Oil

Painting Work of Lee Ya Chun

研究生：

李雅純

經考試合格特此證明

口試委員：

羅雪容  
洪  
蔡瑞育

指導教授：

羅雪容

系主任(所長)：

葉宗和

口試日期：中華民國九十九年十二月二十四日

## 摘要

藝術扮演著許多角色，不管是被用在自我表現或是心理治療上，藝術似乎常常喬裝成一個傳遞訊息的角色。藝術利用另一種更柔軟的方式，幫助我們表露化內在的一切，特別是潛藏在心靈深處的各種慾望和被抑制的負面情緒。本研究筆者以個人生長背景的影響為開端，藉由自我幼時記憶的回溯，摸索自我對於負面情緒議題創作的動機。學理探討著重矯飾主義、表現主義之藝術表現和負面情緒的連結關係。再者，藉由藝術治療對於繪畫性符號之相關資料的分析整理，進行自我內在負面情感的檢測和反思。

本創作論述以筆者以負面情感的表現及詮釋為重點。第一章開始於緒論，點明創作動機與目的、內容與範圍、研究方法和名詞解釋；第二章學理探討上，討論負面情緒的內涵；藝術史上分析動盪世代的藝術表現，以矯飾主義和表現主義為主要探討；心理學著重在藝術治療領域，以繪畫表現方式為主的相關學理分析。第三章論述自我的創作理念與形式，藉由自我內在符號上的分析和表現，探究內在負面情緒的意義。第四章作品解析與詮釋，論述本研究創作作品的內容和表現形式。第五章結論，為本研究論述之心得和總結。

筆者期許自己能勇於檢視自我內心的狀態，以一種更健康的方式去探究自我負面情緒，並藉由這樣的方式去鼓勵和引導那些迷失自我的人、找到自己。

關鍵字：負面情感、潛意識、藝術治療

# **Abstract**

## **Subjective Presentation from Negative Emotion - The Thesis of The Oil**

### **Painting Work of Lee Ya Chun**

Art plays various roles in self-expression and psychotherapy. Art is always disguised as a messenger that helps express the inner self in a soft way, especially the hidden desires from the deep corners of our mind and suppressed negative emotions. This paper begins with the influence of my personal background to investigate negative emotions. This study discovered the creative motivation for the topic of negative emotions by recalling childhood memories. We investigated the link between the artistic representation of mannerism (in a period of turbulence), expressionism, and negative emotions theoretically. The relevant data analysis and compilation regarding pictorial symbols in art as psychotherapy were conducted to examine and reflect on negative emotion.

This paper focuses on the author's representation and interpretation of negative emotion. The introduction, the first chapter, indicates motivation, objective, content, creative scope, research method, and defining term. Chapter 2 discusses the meaning and types of negative emotions from a theoretical perspective. From the perspective of art history, the link between artistic representation of mannerism, expressionism, and negative emotion were analyzed. Additionally, psychology focused using art psychotherapy, which is a theoretical analysis on painting representations. Chapter 3 discusses the concept and form of self-creation of art to discover the meanings of negative emotion through analysis and representation of symbols from the inner self. Chapter 4 discusses and analyzes the content and representation of the artistic creation of this study. Chapter 5 concludes this study.

The author encourages us to bravely examine our inner states of mind leading to healthier methods to deal with negative emotion. Through encouraging and guiding those who feel lost, we help them find the true self, eventually.

**Keywords :** negative emotions 、 Subconscious 、 Art therapy

# 負面情緒的自我顯影－李雅純油畫創作論述

## 目次

中文摘要.....	i
英文摘要.....	ii
目次.....	iii
表次.....	v
圖次.....	vi
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究內容和範圍.....	3
第三節 研究方法.....	5
第四節 名詞解釋.....	7
第二章 學理基礎.....	9
第一節 負面情緒的內涵.....	9
第二節 動盪世代的藝術表現.....	15
第三節 藝術治療之繪畫元素分析.....	29
第三章 創作理念與形式.....	42
第一節 創作背景的形成.....	42
第二節 創作理念分析.....	45

第三節 創作形式與技法之探求.....	60
第四章 作品解析與詮釋 .....	70
第一節 「情緒的釋放」系列 .....	71
第二節 「自我摸索」系列.....	80
第三節 「找到我」系列 .....	92
第五章 結論 .....	97
第一節 創作的省思.....	97
第二節 未來研究方向及展望.....	99
參考書目.....	101

## 表次

表 2-3-1 色彩特色分析.....	34
表 2-3-2 線條和筆觸分析.....	36
表 2-3-3 人物繪畫表.....	40

## 圖次

圖 2-2-1 丁托列多，最後的晚餐.....	18
圖 2-2-2 葛雷柯，奧嘉茲公爵的葬禮.....	19
圖 2-2-3 葛雷柯，聖約翰的洞悉.....	19
圖 2-2-4 彭托莫，卸下聖體.....	20
圖 2-2-5 巴米加尼諾，長頸聖母.....	20
圖 2-2-6 席勒，自畫像.....	24
圖 2-2-7 柯克西卡，風的新娘.....	24
圖 2-2-8 孟克，吶喊.....	26
圖 2-2-9 柯克西卡，羅斯的畫像.....	26
圖 2-2-10 凱爾希納，街上五女人.....	27
圖 2-2-11 孟克，模特兒靠在椅旁 .....	27
圖 2-3-1 藝術治療的心理過程圖.....	30
圖 2-3-2 楔形物.....	38
圖 2-3-3 眼睛與楔形線條.....	38
圖 2-3-4 圓形物.....	39
圖 2-3-5 李雅純，潛意識(局部).....	39
圖 2-3-6 支離獨立之眼狀物.....	39
圖 2-3-7 李雅純，痛(局部) .....	39



圖 3-2-1 梵谷，欖樹 .....	53
圖 3-2-2 梵谷，夜的咖啡館 .....	53
圖 3-2-3 孟克，病童 .....	55
圖 3-2-4 孟克，亡故 .....	55
圖 3-2-5 孟克，吶喊 .....	55
圖 3-2-6 傑克梅第，都市廣場 .....	57
圖 3-2-7 傑克梅第，藝術家的母親 .....	57
圖 3-2-8 傑克梅第，迪亞哥 .....	57
圖 3-2-9 瑪格利特，玻璃鑰鎖 .....	59
圖 3-2-10 瑪格利特，紅色模型 .....	59
圖 3-2-11 瑪格利特，明信片 .....	59
圖 3-3-1 李雅純，孤立無援的怪獸（局部） .....	61
圖 3-3-2 李雅純，當我看到梵谷的麥田烏鴉（局部） .....	61
圖 3-3-3 李雅純，慾望（局部） .....	62
圖 3-3-4 李雅純，痛 .....	62
圖 3-3-5 李雅純，憂鬱 .....	62
圖 3-3-6 李雅純，潛意識（局部） .....	63
圖 3-3-7 傑克梅第，行走中的男人 .....	64
圖 3-3-8 葛雷柯，聖約翰的洞悉（局部） .....	64

圖 3-3-9 李雅純，痛（局部） .....	65
圖 3-3-10 李雅純，慾望（局部） .....	65
圖 3-3-11 李雅純，當我看到梵谷的麥田烏鴉.....	66
圖 3-3-12 李雅純，潛意識.....	66
圖 3-3-13 李雅純，孤立無援的怪獸（局部） .....	67
圖 3-3-14 李雅純，慾望（局部） .....	67
圖 3-3-15 李雅純，孤單（局部） .....	67
圖 3-3-16 李雅純，憂鬱（局部） .....	69
圖 3-3-17 李雅純，電車上的人都睡了（局部） .....	69
圖 3-3-18 李雅純，孤單（局部） .....	69
圖 3-3-19 李雅純，憂鬱（局部） .....	69
圖 3-3-20 李雅純，當我看到梵谷的麥田烏鴉（局部） .....	69
圖 3-3-21 李雅純，潛意識（局部） .....	69
圖 4-1-1 創作情緒三階段表.....	70
圖 4-1-2 「情緒的釋放」系列圖錄.....	71
圖 4-1-3 李雅純，我要我們在一起.....	73
圖 4-1-4 李雅純，孤立無援的怪獸.....	75
圖 4-1-5 孟克，青春期.....	76
圖 4-1-6 李雅純，慾望.....	77

圖 4-1-7 孟克，下工.....	78
圖 4-1-8 李雅純，痛.....	79
圖 4-2-1 「自我摸索」系列圖錄.....	81
圖 4-2-2 李雅純，潛意識.....	83
圖 4-2-3 李雅純，孤單.....	85
圖 4-2-4 孟克，決鬥.....	86
圖 4-2-5 李雅純，拉扯.....	87
圖 4-2-6 梵谷，麥田群鴉.....	88
圖 4-2-7 李雅純，當我看到梵谷的麥田烏鴉.....	89
圖 4-2-8 李雅純，無力感.....	91
圖 4-3-1 「找到自我」系列圖錄.....	92
圖 4-3-2 李雅純，當我遇見我自己.....	94
圖 4-3-3 李雅純，電車上的人都睡著了.....	96

# 第一章 緒論

藝術創作具有讓內在情緒說話和釋放壓抑的功能，藉由藝術的非語言性特質，讓存在自我心靈上的負面情緒得以在過程中得到沉澱。筆者認為，在藝術創作的過程中，猶如進入一個自我對話的空間，從一開始的發洩到後來的反思，反覆的創作過程就如不停在找尋什麼答案一樣。創作的歷程猶如人生的旅程般，帶有不同轉折和情緒的賦予，旅途上也許會遭遇到不好的際遇，但唯有藉著痛楚的記憶才能使心靈茁壯。本章共分為四節，第一節，研究動機與目的；第二節，研究內容與範圍；第三節，研究方法；第四節，名詞解釋。

## 第一節 研究動機與目的

本節筆者旨在闡述研究動機，並對研究目的加以說明。

### 一、 研究動機

由於筆者從小家庭環境的關係，父母每天在外工作，所以讓筆者養成自我獨處的習慣。筆者在家中排行最小，所以在表達意見和感受時常常被忽略，使得筆者對於內在情緒的表達上較為被動和內斂。在求學階段，也遭逢許多困難，相對於筆者兄長順遂的學習過程，更加深筆者內在自我的自卑和譴責。而這樣的長成背景，對筆者在情緒的管理上有很大的影響，特別是負面情緒，筆者習慣將這樣的情緒隱藏起來，並且透過繪畫的方式去透露。

繪畫的表現是筆者對於自我負面情緒發聲的方式。對於負面情緒的相關議題和藝術流派，也許是深有同感的關係，常常得到筆者的關注，所以筆者將以自身背景說起，探討負面情緒表現的相關議題。

筆者藉由繪畫創作的方式來渲洩內在壓抑的情緒，將負面的情緒轉化成非語言性的線條、色彩和造形等，藉由創作的手法達到心靈層面的紓解，如同透過藝術的方式來治療內在的自己。藝術治療為一個引導式的藝術創作方式，幫助創作者去了解自身問題和心靈上的修復。

藝術治療允許衝突的表現，而衝突會在一個安全的地方（一個人可能來到這個地方的時候並不熟悉，且有著恐懼的感覺）被解決。<sup>1</sup>

筆者認為創作的方式有別於語言方式的絕對性，容易讓自我的防衛機制接受，並且將慾望得到合理化的昇華。所以筆者想藉由相關學理的幫助，讓創作得到更深層引導並且重新建構更健全的心靈的世界。

## 二、研究目的

在目的上，分為下列兩點加以說明：

### （一）藉由負面情緒的相關學理，發展自我創作的表現性語言

藉由相關學理的幫助，讓創作能加以延伸。結合相關藝術流派的影響，使得筆者在創作中得到更多刺激和靈感，並且幫助筆者更勇於面對想法上的表現和突破。

### （二）藉由創作完成自我內在的面對和了解

藉由負面情緒和藝術治療相關學理的了解和幫助，引導自我回憶過去不愉快的經驗，以直覺式的創作表現將內心的想法或是夢境呈現出來。並且探索自我內心深層的負面情感，和幫助自我釐清自身的價值和目標，讓身心以一種更健康的方式獲得解放。

---

<sup>1</sup>Sharon Heath，心理創傷之後：經由藝術治療復原的歷程。國立台灣藝術教育館，國際藝術治療教育研討會論文集（臺北市：臺灣藝術教育館，民91），頁65。

## 第二節 研究內容與範圍

本節說明研究主題的內容，並且訂定研究實踐的範圍和限制，以避免模糊研究焦點。

### 一、研究內容

內容上分爲兩大項說明，分別爲學理的探討和筆者自我創作的實踐爲主，討論如下：

#### (一) 學理上的探討

在學理上主要以 3 點，探討如下：

1. 人類負面情緒的了解：探討各種負面情緒的表現和和心理層面的問題，並分析負面情緒存在的積極面和意義。
2. 相關藝術流派的學理：藝術史上，筆者主要討論以矯飾主義和表現主義的藝術流派爲主，試著分析在繪畫創作上，焦慮和不安感的形式表現，和內心層面連結的方式。
3. 藝術治療：藝術治療的學理上，主要以繪畫性藝術治療創作的方式爲討論的重點。藉由相關學理的統整和歸納，如用色、筆觸、線條表現方式等資料的整合，探討負面情緒在創作上的表現。

#### (二) 影響筆者創作的藝術家

筆者藉由學理的幫助和自我創作融合的方式，詮釋內在負面情緒的抒發，而在創作中受到下列兩項影響，解說如下：

##### 1. 代表性藝術家的影響

(1) 梵谷 (Vincent Willem van Gogh, 1853-1890)：筆者深深被梵谷創作中的色彩感動，對比色的巧妙使用和黑色中暗示焦慮的搭配，傳達出他熱烈的情感中帶有一些神經質的瘋狂，一種將生命注入創作的感動。

(2) 孟克 (Edvard Munch, 1863-1944)：筆者對於孟克在創作中使用的變形方式，有很大的認同感，不管是在空間或是人物造形上，傳達出來的內在情緒的變動和不安，都可以從孟克情緒性的線條得到體會，同時也影響著筆者在創作上情緒表現的方式。

(3) 傑克梅第 (Alberto Giacometti, 1901-1966)：傑克梅第的作品，在創作理念和造型表現上，都讓筆者感觸深厚。強調空間和人物的關係，寬廣的空間和消瘦人物的造形，都是以一種很基本和單純的形態出現，營造出疏離和漂泊的感覺，探討人性本質上的問題等，影響著筆者在創作時的審思。

(4) 瑪格利特 (Magritte, 1898-1967)：喜歡用一種內外世界間模糊不清和物件隨機組合的手法，刺激觀者內心想法和情感。筆者認為曖昧的構圖表現方式，可以讓每一個觀賞者對於這樣不合理的表現，有自我內心的解讀，筆者將自我內在帶有象徵意義的物件，以不合理的組合擺放，藉由這樣的方式，讓畫面的意義不再是絕對而且單一的，而是經由觀畫人的心像去創造畫面意義的解釋。

## 2. 自我負面情緒的影響

情緒是夾帶在內心世界複雜的感覺，比如當我們悲傷時，可能也會感到憤怒；當我們忌妒時，同時也可能覺得羨慕。負面情緒的流露是很難絕對清楚劃分，它們就像是環環相扣的關係一樣。而筆者以油畫的方式，呈現屬於自我負面情感的畫面，引導直覺和回想的過程，繪構存在內在和負面情感的對話。藉由認知自我內心的罪惡感，也就是承認，坦白面對問題的存在，才能讓問題有所解決，並且讓它從內心分化出來。<sup>2</sup>

## 二、研究範圍

說明研究的範圍，避免研究和討論範圍太大而模糊主題。主要點明學理上和創作主題上的範圍為主，分析如下：

### (一) 學理的範圍

1. 藝術史：為了避免探討的範圍過大，而導致分散研究主題，筆者在藝術流派的探討上，以矯飾主義和表現主義為主。
2. 心理學：主要偏重於藝術治療和佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 人格發展等相關理論為主。藝術治療方面：由於治療方式有許多種，包括音樂、雕塑、繪畫等，在此主要探討的藝術治療方式，以繪畫上的創作表現，元素和構圖形式為主。

### (二) 創作的範圍

1. 時間：創作理念的形成，來自於年幼時期的記憶和過程的印象，所賦予情感上的感受；而理論的主體和創作時程來自於 2008 年至 2010 年間，就讀南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班期間逐步形成。
2. 主題：負面情緒的自我顯影
3. 媒材：油畫

---

<sup>2</sup> 泰莎·達雷 (Tessa Dalley) 等著；陳鳴譯，藝術治療的理論與實務 (台北市：遠流，民 84)，頁 124。

### 第三節 研究方法

本論文主要以探討人類負面情緒的藝術表現為主，爲了增加論文的札實性和價值，在此依下列三個方法進行研究。

#### 一、學理研究法

學理研究法和文獻研究法很相似，不同在於文獻研究法屬於收集性較強的研究方法，也就是說研究者必需收集相關討論的各個相關資料；學理研究法，主要在於觀念上的運用和收集。

文獻或內容分析(documentary analysis or content analysis)：依文獻資料進行的研究，涉及將資訊、論點或事件予以綜合，衍生其間的關係或影響，通常要充分利圖書館始可進行，加之其資料均為已寫成的或印刷物，且要充分運用演繹、歸納的邏輯方樣，故常有人把歷史研究、哲學研究、法學研究、或語言學研究列入其中。<sup>3</sup>

筆者在學理研究法中，藉由不同學者的學說，或是理論來進行相關的研究和分析。在此，筆者著重在以下範圍進行學理的研究和了解：

##### (一) 藝術史

研究的範圍主要以十六世紀的矯飾主義(Mannerism)和20世紀的表現主義，這兩個藝術流派爲主，探討藝術上的表現手法和情緒上的連結關係。

##### (二) 心理學

筆者在心理學方面，較偏重於藝術心理學和藝術治療的學理研究，藉由資料上的整合，了解創作者更深層的藝術表現。

---

<sup>3</sup>王文科，教育研究法(台北：五南圖書，民88)，頁40。



## 二、現象學方法

劉豐榮指出此方法的運用為

現象學方法透過「主題的分析 (thematic analysis)」對於資料進行「綜合 (synthesizing)」或「融合 (merging)」。這些分析之進行主要是經由確認個別經驗的共通結構，而且這些共通結構呈現出「吾人對世界之瞭解」。在現象學中從「資料」到「理論的知識」間之連結是透過「反思」而達成……<sup>4</sup>

筆者藉由藝術表現手法的相同性現象，討論矯飾主義和表現主義這兩個處於動盪時代的藝術作品，繪畫上的心理狀態，並且更進一步的與藝術治療相關的學理做比對分析。

## 三、行動研究法

在劉豐榮針對藝術上的行動研究法上的定義如下：

視覺藝術創作研究主要是由創作研究者自己研究自己的創作過程與結果，並於其過程中配合論文的探究而發展與呈現個人創作。在方法特性方面，此種創作研究主要以自己為研究工具，而非借助他人觀察、相關儀器或測量工具，故基本上不傾向實證論之量化途徑，而應符合質化研究特性。<sup>5</sup>

在筆者認為，所謂行動，就是身體力行之，透過行動去進行解決或是實踐。而筆者將親身進行油畫的創作，藉由藝術治療相關學理的幫助去詮釋自我的負面情緒。

---

<sup>4</sup>劉豐榮著，視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎（台北市：師大書苑，2004），藝術教育研究，8期，頁82-83。

<sup>5</sup>參閱 劉豐榮著，視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎（台北市：師大書苑，2004），藝術教育研究，8期，頁81。

## 第四節 名詞解釋

以下為本論文的名詞釋義，分析如下：

### 一、 情緒 (emotion)

在張氏心理學的定義上如下：

1 指由某種刺激（外在的刺刺激或內在的身體狀況）所引起的個體自覺的心理失衡狀況。失衡的心理狀態涵有極為複雜的情感性反應；喜、怒、哀、懼、愛、惡、欲七情之說。即指出情緒的複雜性。2 情緒的狀態下，除了個體會有主觀感受之外，在身體上亦隨之會有生理變化（如憤怒或恐懼時會心跳加快）。

6

雖然情緒會帶動生理上的變化，但筆者在此研究的探討上以心理層面的情緒感覺為主。

### 二、 潛意識 (subconscious)

在張氏心理學的定義上如下：

潛意識在精神分析論中有特殊意義。……指個體心理結構中的一個深層面（或區域）中潛存的意識；該層面中蘊存著兩種潛意識：一種原屬意識層，因不為個人超我所接納而被壓抑後進入潛意識層者；另一種是起於本我的原始性衝動，因受自我限制而不得上升到意識層者。按佛洛伊德(S. Freud)式的理論，潛意識是影響人類行為的重要因素，而且也是形成一切精神疾病的基本原因。

7

潛意識在本論文的討論，為筆者用來解釋負面情緒的由來和創作的源頭，而潛在原

---

<sup>6</sup>張春興著，張氏心理學辭典（台北：臺灣東華，民 78），頁 224。

<sup>7</sup>張春興著，張氏心理學辭典（台北：臺灣東華，民 78），頁 683。

慾表現，更是筆者對於自我負面情緒的解釋。

### 三、 藝術治療 (Art therapy)

在張氏心理學的定義上如下：

屬心理治療法之一。利用美術活動，或繪畫，或雕塑，使個人一方面將注意力投入工作情境，無暇胡思亂想，另一方面可在自由表達的情境下，抒發積壓的情感，展現個人的成就與價值，從而減輕心理困擾。<sup>8</sup>

筆者認為，藝術創作的是一個非常適合療癒心理問題的方式，創作的非絕對性和藝術化的昇華過程是容易被人接受，使得潛在內心問題也較易從創作中表現出來。

### 四、 矯飾主義 (Mannerism)

張心龍對矯飾主義的定義如下：

藝術家在十七和十八世紀時研究 1520 年的藝術特徵，把那種畫面張力和人體扭曲拉長的表現視為文藝復興漸走下坡的象徵，並以一種蔑視的態度稱這種藝術發展為「矯飾」(manner)。……直到第一次世界大戰前不久，由於 20 世紀藝術開始發生革命性的發展，這種被蔑視了三百多年的藝術形式，才開始受到重視而獲得重新估價。<sup>9</sup>

筆者在此流派的討論上，主要著重在於心理層面和繪畫表現的連結。藉由矯飾主義形成的背景，探討畫面上焦慮和不安的表現。

---

<sup>8</sup>張春興著，張氏心理學辭典（台北：臺灣東華，民 78），頁 53。

<sup>9</sup>張心龍著，文藝復興之旅（台北：雄獅，民 89），頁 128。

## 第二章 學理基礎

藝術表現常常透露出創作者的心情，而情緒上的變化也主導著創作的運用。在於創作的過程中，隨著心思的遊走，我們常常將隱晦在心靈深處的負面情緒經由某種轉化的方式象徵性的呈現，亦或是線條、色調、筆觸、造形來表露。本研究透過藝術史、藝術理論、心理學等學裡來進行分析，運用藝術形式上的認知和美學表現的探討，並佐以符號和情感上的關聯。本章分為三節，第一節，負面情緒的內涵；第二節，動盪世代的藝術表現；第三節，藝術治療之繪畫元素分析。

### 第一節 負面情緒的內涵

情緒 (emotion) 理論是在 19 世紀晚期至 20 世紀初，慢慢開始被注意到的領域。然而，它是上帝賦予人類最特別的禮物，在其他高等動物身上，例如猴子、狗、貓等，我們也可以察覺牠們情緒上表現和變化。就程度上的不同，人類的心理現象之所以複雜，而難以捉摸，在於人類高度發展的大腦。本節分為四個層次來論述：負面情緒的意義和形成、負面情緒的種類、負面情緒的防衛機制的特質和負面情緒的積極面。

#### 一、負面情緒的意義和形成

何謂情緒？情緒是指，當人類處在外在的環境裡，受到外界某種程度的刺激後，經由我們的感官而被知覺，並且做出對外的直接反應，這就是情緒。情緒是一種直接式的反應機制，短時間就可以對外界回應的方式，例如當我們突然被打一巴掌時，會有生氣的情緒；當統一發票中獎時，則會有開心的情緒等，是一種本能的反應。

然而，所謂的負面情緒是指，當客觀事物未達到自己的需要或期許時，於是在當下所產生的情緒，例如失望、生氣、不開心等。負面情緒有可能是一時的，也有可能一直存在。然而，當某些負面情緒，一直反覆出現在腦海時，就很有可能使得心理層面出現問題，例如「憂鬱症」。<sup>10</sup>

憂鬱症是現代文明很常出現的心理問題，同時也是最容易忽略的疾病。它是一種複

---

<sup>10</sup> K.T.Strongman 著，游恆山譯，情緒心理學（台北：五南，2002），頁 262。

雜的情緒失調，就像焦慮一樣，它的較輕微形式是我們大多數人都曾在某些時候經歷過的。<sup>11</sup>憂鬱症的發生原因，有可能是因為外在人際關係或環境上影響，使得心理上失衡，例如；和同事、朋友在相處上不停發生爭執，或溝通上出現問題；或是工作上壓力累積，導致的情緒爆發；亦有可能因為內在個人特質，例如內向性格、抗壓性較低和神經質的人等。

憂鬱症通常被認為包含五組特性，雖然它可能受到其他許多情緒狀況的惡化，諸如焦慮：(1)一種哀傷、冷漠的心境；(2)一種負面的自我概念，包括自我責備、自我歸罪等等；(3)一種避開其他人們的願望；(4)失眠、食慾不振、性慾低落；(5)活動水平的變化，通常朝著缺乏興趣的方向，但有時候可能採取激動不安的形式。<sup>12</sup>

世界衛生組織的統計，地球有十分之一以上的人口受過憂鬱症的困擾<sup>13</sup>。這樣高的比例，不管是內在或外在的影響，可以了解的是，很多心理上的疾病，並不是一時之間就造成，一定是經由時間上的累積所致。當許多負面情緒不斷的被壓抑，而無處宣洩時，就會使心裡生病。負面情緒就程度上又可分為三種：

(一) 一般性質：在我們日常生活中所遇到的不愉快遭遇、創傷，在感到沮喪、低落、悲傷之餘，依舊可以維持理性的生活。<sup>14</sup>

(二) 精神官能症：在某特定的情況下，會變的失去理智和失控，其症狀包括恐慌症、歇斯底里、無法自我控制。<sup>15</sup>

(三) 精神錯亂：和現實完全脫離，並且搞不清楚幻想和真實世界的區隔，也是病理上所說的精神分裂和精神異常偏執。<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> K.T.Strongman 著，游恆山譯，情緒心理學（台北：五南，2002），頁 262。

<sup>12</sup> K.T.Strongman 著，游恆山譯，情緒心理學（台北：五南，2002），頁 262。

<sup>13</sup> 張典齊著，情緒、思緒與生活脫序（台北：健行文化，民 87），頁 11。

<sup>14</sup> 大衛·韋納(David L.Weiner)、吉伯特·海夫特(Gilbert M.Hefter)著，林增祥譯，本我惡魔（台北市：商周，民 89），頁 240。

<sup>15</sup> 大衛·韋納(David L.Weiner)、吉伯特·海夫特(Gilbert M.Hefter)著，林增祥譯，本我惡魔（台北市：商周，民 89），頁 240。

<sup>16</sup> 大衛·韋納(David L.Weiner)、吉伯特·海夫特(Gilbert M.Hefter)著，林增祥譯，本我惡魔（台北市：商周，民 89），頁 240。

## 二、負面情緒的種類

負面的情緒種類繁多，並且互相牽扯而曖昧，例如當我對某事感到焦慮的時候，也可能同時存有害怕和悲傷；而當我感到悲傷時，可能同時也會有哀痛和孤單。而法國存在主義學家沙特（Jean-Paul Sartre,1905-1980）認為

情緒涉及世界的轉成……，如果通往目標的路徑被阻隔或以某種方式受挫，個人可能試著改變世界，以便該路徑或某些替代的路徑可被依循。……情緒容許這樣的世界轉成發生，它的原動力是來自於個人發現以自己擁有的資源不可能解決問題或排除障礙一個人只好訴求於轉成的世界。<sup>17</sup>

也就是說，當我在一個場合，聽到有人在批評我的不是時，於是當下我生氣了，這是一種把該處境轉成我可以回應的東西，以避免個體的心理層面發生危險和衝突。以下為筆者整理出幾個典型的負面情緒，解說如下：

### （一）焦慮（anxiety）

心理上很多疾病的根源，都是因為焦慮開始的。張氏心理學辭典指出，焦慮是由緊張、不安、焦急、憂慮、擔心、恐懼等感受交織而成的複雜情緒狀態。<sup>18</sup>焦慮的對象通常是「不特定的」、「不明確的」，類似被壓抑在無意識狀態的負面情緒，所以我們總是無頭緒的找不到焦慮的原因，為不知道在擔憂什麼而感到坐立難安和煩躁，但又沒有對策去解決它。而恐懼是「有特定對象的」、「真實的」，這也是焦慮和恐懼的最大不同，也就是當個體受到對象威脅時，所作出的回應，一種避免自身的安全系統和價值受到威脅。然而，焦慮之所以讓人無法輕易抽身，在於它攻擊的是人格的根基（核心、本質），所以個人無法「置身於威脅之外」<sup>19</sup>。面對一個我們看不到的問題和無法掌握的對象，便無所適從。所以常常當焦慮發生時，會有一種急躁但又無力的感覺，可是一旦焦慮的動機和根源不在了，不安也就會消失了。

### （二）悲傷（sadness）

---

<sup>17</sup>K.T.Strongman 著，游恆山譯，情緒心理學（台北：五南，2002），頁 29。

<sup>18</sup>張春興著，張氏心理學辭典（台北：臺灣東華，民 78），頁 45。

<sup>19</sup>羅洛·梅（Rollo May）著，朱侃如譯，焦慮的意義（台北縣：立緒文化事業文化，民 93），頁 258。

悲傷是一種將注意力投注於自身的情緒，通常由沮喪、氣餒、失望等組成。它是負面情緒中，相較之下比較和緩和不緊張的，具有減緩行為發生率的反應。<sup>20</sup>有些學者認為，悲傷不完全是一種負面的情緒，雖然它的確有消極的一面，會帶來許多負面的思考，但悲傷也被視為是一種個人（自我）需要協助的一種指標，具有促進思考和求助的作用。<sup>21</sup>所以悲傷是一種內在的情緒轉象，它的積極面在於，它也有可能是一種對外的求助。

### （三）憤怒（anger）

憤怒為相當強烈的情緒反應，主要是因為個體在進行活動時，受到阻擾或威脅，而採取的一種防禦的活動。憤怒情緒的發生時，不只是一種心理狀態的反應，在生理上，常常伴隨著心跳加快或是表情上的活動，比如說皺眉、咬牙切齒或呼吸急促。然而，憤怒在生物層面上，常常伴隨著攻擊和敵對，一種人類生物面的傾向，較於衝動和攻擊性，所以常被歸類為負面情緒。

### （四）恐懼（fear）

恐懼是指，當個體面對外在世界時，內心存有一個安全防禦的模式，而當受到對象（外界刺激）干擾或侵犯時，所對個體心理狀態進行保護的反應。反應的過程中，會使得個體感到痛苦、肌肉緊張、手足發冷、呼吸急促、心跳加快，及想逃離的感覺。<sup>22</sup>

### （五）哀痛（grief）

哀痛大部分是指，失去一個自己極度重視的東西所產生的感覺，例如親人去世等。哀痛可是被視為一個情緒的過程，而主導在這情緒裡的包含悲傷。有些學者認為，哀痛具有某種依附上的關係，也就是說是為了要維持社交聯繫的一個過程，所以這樣慢慢的過渡時期是必要的，最終以獲得內心的平靜。<sup>23</sup>

### （六）嫉妒和羨慕（jealousy and envy）

嫉妒是一種強烈社會性的行為，主要要有一人或一人以上，而嫉妒者通常會非常注意和強烈關心被嫉妒者的舉動，但是嫉妒者通常又會特別不願意和對方有任何的社會行為。<sup>24</sup>嫉妒和羨慕兩個情緒之間的關係相當重疊，嫉妒在於失去自己原本擁有的東西上，

---

<sup>20</sup> K.T.Strongman 著，游恆山譯，情緒心理學（台北：五南，2002），頁 183。

<sup>21</sup> K.T.Strongman 著，游恆山譯，情緒心理學（台北：五南，2002），頁 184。

<sup>22</sup> 張春興著，張氏心理學辭典（台北：臺灣東華，民 78），頁 249。

<sup>23</sup> K.T.Strongman 著，游恆山譯，情緒心理學（台北：五南，2002），頁 177。

<sup>24</sup> 赫爾穆特·舍克(Helmut Schoeck)著，王祖望、張田英譯，嫉妒與社會（北京：社會科學文獻，2003），頁 7。

例如原本在自己身上的某個人情感，轉向他人，在這個時後就容易產生的嫉妒的情緒；羨慕則是希望擁有別人的東西，例如看到別人身上漂亮衣服，自己也想擁有，較嫉妒為單純和緩和。而在嫉妒的反應上，常常和猜疑、敵意、怒氣、害怕失去及傷害等感受連結起來；羨慕則是與低劣、不滿足、渴望、嚮往及自我批評等等感受連結起來。<sup>25</sup>

### （七）羞怯和內疚（shame and guilt）

羞恥和內疚同屬於自覺意識的情緒，具有消極和積極的層面。這樣情緒主要都關係到自我和我們對於自我的認知，以及自我如何與他人發生關係、如何被他人看待。羞恥為一種突發性的自我察覺，當自己的行為違反了社會的評價或道德的觀念時而有的情緒；跟內疚非常相似的，一樣涉及社會道德的責任關係，但內疚主要是一種自我的評價，主要交待的是自己；而羞恥主要在於牽涉到他人的評價和看法。<sup>26</sup>

## 三、負面情緒的防衛機制特質

所謂的心理防衛機制（defense mechanism），猶如一種心理慾望折衷的方式，原始的慾望衝動經由修正和調整，並且容忍經由偽裝的滿足中來避開直接的危險狀態，其功能在於保護心靈免於受潛意識或外在世界不良意識的騷擾和威脅，並防止個體免於焦慮的危害。<sup>27</sup>它幫助個體克服心理所發出的負面訊號，利用抑制、忽略、退縮等來方式，讓個體心靈可以避開傷害和衝突。防衛機制為一種自然的心理反射動作，但如果太過嚴重反而會讓精神發生錯亂，以下防衛機制的介紹，基本上可分為七種，分析如下：

（一）轉移／代換（displacement）：指個體慾望的需求無法獲得滿足時，而移轉方向以間接的方式得到滿足，如：沒錢學鋼琴，轉而去學風琴。<sup>28</sup>

（二）抑制（repression）：將恐懼、不安和焦慮等過於痛苦的情緒、記憶或不為社會接受的慾念加以阻止，並且壓抑在無意識之中。抑制是自我最重要的防衛之一，若不抑制原慾的衝動，則自我就會發生危險行為，或是危及到社會，如：說溜嘴、邪念。<sup>29</sup>

（三）退縮／退化（regression）：為種一心理逃避的機制，在於個體無法接受或不願意接受的狀態下，無意識迫使心靈精神狀態退縮到幼兒時期的現象，以使心裡獲得虛假的

---

<sup>25</sup> K.T.Strongman 著，游恆山譯，情緒心理學，（台北：五南，2002），頁 180。

<sup>26</sup> K.T.Strongman 著，游恆山譯，情緒心理學，（台北：五南，2002），頁 185。

<sup>27</sup> Richard Appignanesi 著，張弘瑜譯，弗洛伊德（台北縣，立緒文化，1995），頁 170。

<sup>28</sup> Richard Appignanesi 著，張弘瑜譯，弗洛伊德（台北縣，立緒文化，1995），頁 170。

<sup>29</sup> 洛斯奈（Goeaph Rosner）著，鄭泰安譯，精神分析入門（台北市：志文，1991），頁 82。



寧靜，如：精神病。<sup>30</sup>

(四) 反向作用 (reaction formation)：為一種潛意識的偽裝形式，將潛意識裡「不愉快」「不被接受」的反應，以反向的感覺表現出來，藉以減少慾念產生的焦慮，如內心很悲傷，但表面上用很開心愉悅的態度來掩蓋。<sup>31</sup>

(五) 合理化作用 (rationalization)：個體無法實現對自我的要求或理想時，而為自己製造一個可為自己或社會認可的好理由，取代個人私心中的真理由，藉以讓自我獲得原諒和減少尷尬的局面，如：藉口。<sup>32</sup>

(六) 投射作用 (projection)：為一種掩蓋自己過錯的技巧，將自己不會社會認可的慾念加諸於別人身上，目的在於阻止個體面對本身的某些特質、情緒、感覺，因為它們讓個體感到喪氣和罪惡感，所以利用別人做「代罪羔羊」，而把自己的事實隱藏起來，如：當自己做錯事實，牽拖別人。<sup>33</sup>

(七) 昇華 (sublimation)：某些被我們壓抑在心理的強烈慾望，本質上是不為社會所接受的。但它藉由某種去除性慾化與攻擊性的情緒，讓衝動轉化成可接受的形式，而解除本能所需的緊張感，為一個健康且有建設性的表現，如藝術家的創作表現。<sup>34</sup>

#### 四、負面情緒的積極面

負面情緒是一種心理狀態感覺不滿，反映出來的訊息，聯繫著人類生物的本能和社會性，有聯繫社交行為的功能。例如哀傷的過程，即使是痛苦的，但這樣過度的過程是必要的，為了使身心或得抒發和得到平靜，並且恢復正常的社交聯繫。憤怒雖然常常伴隨著暴力和攻擊，但它卻有提振活力和組織行動的作用，以作為一種社交的信號<sup>35</sup>。負面情緒讓個體避開傷害和侵擾，以保全自身的安全，所以適當的負面情緒發洩，反而是使身心健康的方式之一。每一個人心裡，都有一個暗室，陰暗又潮濕，而我們需要的是——一個出口，一個可以讓陽光透進來的窗口。

---

<sup>30</sup>Richard Appignanesi 著，張弘瑜譯，弗洛伊德（台北縣，立緒文化，1995），頁 174。

<sup>31</sup>洛斯奈（Goaeph Rosner）著，鄭泰安譯，精神分析入門（台北市：志文，1991），頁 87

<sup>32</sup>洛斯奈（Goaeph Rosner）著，鄭泰安譯，精神分析入門（台北市：志文，1991），頁 88。

<sup>33</sup>洛斯奈（Goaeph Rosner）著，鄭泰安譯，精神分析入門（台北市：志文，1991），頁 86。

<sup>34</sup>Richard Appignanesi 著，張弘瑜譯，弗洛伊德（台北縣，立緒文化，1995），頁 175。

<sup>35</sup>K.T.Strongman 著，游恆山譯，情緒心理學（北：五南，2002），頁 174。

## 第二節 動盪世代的藝術表現

19 世紀下半葉的大思想家狄爾泰（Wilhelm Dilthey, 1833-1911）曾說過「人類是受時間限制的受造物」，並強調歷史面向的重要性，他主張「人類同哺乳動物一樣，都是個歷史的存有」，必須去做的是，「讓自己的整體人格與受歷史支配的不同人格顯現，能夠產生關聯」。<sup>36</sup>無庸置疑的，小至環境和社會，大至世代和歷史，都和所處在當下的人類，有著極為密切的關係。社會是人類的產物，而人類卻也受限於社會，但在歷史的意識上，其實是集結了許多社會的文化發展和態度而構成的，所以當我們在形塑社會的時候，同時也是被社會環境影響著。

藝術和社會常常有著密切的關係，而藝術史或藝術風格的演變，猶如歷史的紀載一般，主要在於藝術家細密和敏銳的情感受到當時社會、風氣、氛圍所影響著。而藝術紀錄了當時社會感性的一面，關於內在的聲音，同樣的也是歷史層面上精神的表現。本節主要討論矯飾主義和表現主義兩個藝術流派，在社會動盪不安之影響下的繪畫藝術表現和負面情緒的連結，本節分為三個層次論述：矯飾主義之繪畫表現分析、表現主義之繪畫表現分析、矯飾主義和表現主義繪畫表現的相似性。

### 一、矯飾主義之繪畫表現分析

矯飾主義為文藝復興後期所逐漸興起的一種藝術表現，為樂觀體制下慢慢累積的一股隱憂。文藝復興在義大利文的語意，是「再生」的意思，希望能恢復古希臘、羅馬的文化和思想，並且反抗中世紀的權威和規範，重新對於「人」的重視，希望個體間能找到一個新的評價，肯定人本身的創造力和價值，以及人和自然間的關係，可以自然且忠實的在藝術上表現出來，並且達到寫實與自然合一的理想境界。

在文藝復興前，好幾世紀的封建制度下，原本每一個人如小螺絲釘般輕重，過度到文藝復興以恢復人性、講求理性和理想化、注重個人的精神和思想的人文主義。這樣樂觀的個人主義底下，其實慢慢蘊藏著一股焦慮、不安和孤獨的暗流。心理學家佛洛姆（Erich Fromm, 1900-1980）曾說過這種割離「注定帶出深深不安全感、無能、懷疑、孤獨與焦慮」<sup>37</sup>。這句話主要說明，從中世紀封建制度的瓦解過渡到文藝復興的個人主義，

<sup>36</sup>參閱 羅洛.梅 (Rollo May) 著，朱侃如譯，*焦慮的意義*（台北縣：立緒文化事業文化，民 93），174 頁。

<sup>37</sup>羅洛.梅 (Rollo May) 著，朱侃如譯，*焦慮的意義*（台北縣：立緒文化事業文化，民 93），頁 238。

勢必會在心靈層面帶來某些孤寂感和不安。而這樣的暗流一直到十六世紀才慢慢浮現，如同佛洛姆說過：

曾描述文藝復興時期強勢個人的特質：「看起來新獲得的自由，為這些人帶來了兩件事：力量感增加了，同時，孤寂、疑心、懷疑，這些感覺所帶來的焦慮，也增加了。<sup>38</sup>

而米開朗基羅（Michelangelo,1475-1564）在後期藝術表現上也帶有矯飾主義的風格，並且他也曾這樣寫道：「我沒有任何一種朋友，我也不需要任何朋友。」……「任何追隨他人者將不會成長，任何不知道如何靠自己能力創造的人，也無法從他人的成果中獲利。」<sup>39</sup>然而，隱藏在背後深深的不安感和孤獨感，慢慢的讓矯飾主義風格浮上檯面。

矯飾主義為 1520 至 1600 年之間，歐洲繪畫、雕刻、建築上的藝術表現。這個名詞出自於義大利文「mano」，譯為「手法」或「風格」的意思，有象徵手工多於觀察和思考的意味。十七世紀時，有輕蔑、嘲笑的用意，主因在於學院派規則的興起，並且大力鼓吹想像力、和個人的自由思想，所以對於那群在文藝復興盛期米開朗基羅和拉斐爾（Raffaello Sanzio,1483-1520）風格的追隨者，認為他們只是反覆模仿巨匠們的藝術作品，而失去自我原創性和過度修飾、不均衡、神經質的現象，被認為有矯揉造作、媚於時尚、因襲傳統的氣息，便以嘲諷那些只知模仿表面而無法達到大師精髓的藝術家們。

但矯飾主義一詞，在最初時應當沒有毀謗的意思。主要是指對風格的追求以及對同時代人對某些藝術家風格、手法的迷戀，繼而是對大約 1520 年時，羅馬主要「偉大風格」的追崇……。<sup>40</sup>矯飾主義並非藝術發展進程上的一項創舉，它是從文藝復興複雜的精神轉變中衍生出來的結果。矯飾主義延續以前時代精神，並且探求發展其中潛在的一些可能性，作品是建立在發展形成的風格和趨於完美的模式基礎上，這些模式也沒有因此被打破。<sup>41</sup>

一直到 20 世紀中期，矯飾主義慢慢得到肯定。主要在於 20 世紀的人們認為，這些

<sup>38</sup>羅洛.梅（Rollo May）著，朱侃如譯，焦慮的意義（台北縣：立緒文化事業文化，民 93），頁 228。

<sup>39</sup>羅洛.梅（Rollo May）著，朱侃如譯，焦慮的意義（台北縣：立緒文化事業文化，民 93），頁 226。

<sup>40</sup>高階秀爾 監修，西洋美術史（台北縣：北星圖書，民 81），頁 113。

<sup>41</sup>高階秀爾 監修，西洋美術史（台北縣：北星圖書，民 81），頁 112。

16、17 世紀的矯飾主義者，和身處於戰亂世代的 20 世紀初藝術家們，勇氣和精神極為相似，都企圖掙脫和突破某些藝術表現。並且認為矯飾主義藝術家，其實只是從別人的藝術中借取資料，而表現更有趣和更富有情感的構圖。

矯飾主義藝術表現和時代的背景有著很深的關係。在於當時，德意志軍掠奪羅馬，羅馬遭佔領，由路德派教徒組成的德國傭兵和查理五世猶疑同盟，波旁王朝陸軍統帥率領的外國傭兵隊伍，將該城洗劫一空，所帶來的影響。<sup>42</sup>1520 年起，羅馬工作的藝術家四處逃竄，許多人在帝國軍隊離開後返回故地；另外又有宗教改革、天主教內部的反抗，其宗教上的紛爭是從約在 1520 年起至 1560 年的特林特宗教會議。<sup>43</sup>宗教會議中，制定出針對新教傳波反擊的政策，而會議上制定的諸多草率決定的訓誡，常常左右搖擺不定，或是招受反宗教改革者質疑和扭曲，故不管是內部或外部都呈現紛亂的狀態。<sup>44</sup>所以，矯飾主義是處在極為不安的世代中慢慢孕育發展而成的。

矯飾主義在繪畫表現上常常可以看到呈現誇張、瘦長、不平衡，並且充滿目的性的複雜感表現，有別於文藝復興盛期的均衡、自然和和諧。這樣的表現，其實都透露著時代所帶給人們心理上的影響，以下整理出矯飾主義在繪畫上不安和焦慮的表現特質，分別以構圖、色彩、造形這三方面進行分析如下：

#### （一）構圖

構圖的結構上大部分追求呈現不穩定的動勢，並且營造出神秘的氣息，可從構圖上的三點特色來說：

1. 深度感的強調：矯飾主義習慣將前物放大，後物縮的較小，讓畫面表現出寬廣的深度，強調磅礴的氣勢。
2. 光源的投射：強烈光影對比的效果和不真實光影的呈現，使氛圍帶有神秘和戲劇化的效果。
3. 不合理空間的運用：空間表現上通常會有一種不合邏輯的空間壓縮或延伸，誇張的短

---

<sup>42</sup>哲拉特.勒格朗 (Gerard Legrand)，文藝復興藝術 (台北市：閣林國際圖書，2002)，頁 113-114。

<sup>43</sup>哲拉特.勒格朗 (Gerard Legrand)，文藝復興藝術 (台北市：閣林國際圖書，2002)，頁 113-114。

<sup>44</sup>哲拉特.勒格朗 (Gerard Legrand)，文藝復興藝術 (台北市：閣林國際圖書，2002)，頁 113-114。

縮法和遠近法，時而找不到焦點，使得整個畫面有一種混淆不清和充滿動態的感覺，表現出比實際還要強的空間感。



圖 2-2-1 丁托列多，最後的晚餐，1592-1594

油彩、畫布 365x568cm

義大利威尼斯聖喬治教堂收藏。

由以上的特點來說，矯飾主義刻意的在構圖上強調一種視覺震撼的感覺，戲劇化和驚心動魄的安排，讓筆者聯想到浪漫主義的風格特色，追求情感上的刺激，如丁托列多 (Jacopo Robusti Tintoretto, 1518-1594) 在作品中常強調畫面中的動勢，故常使用誇張的透視方法，並且配合著強烈的採光方式，使畫面整體更戲劇和深度感，例如〈最

後晚餐〉（圖 2-2-1）中，使徒們做在長桌旁邊，耶穌則是站立在中間。採用其特別的透視方式，引導觀者視線由左下角慢慢至右上角，觀看時會有一種空間急遽縮小的感覺。而在左上角的一盞明燈，更清楚的顯現出中人的側臉；而另一個光源，則是主角基督頭上散發的光芒，象徵的打破黑暗的光明力量。在空間透視和雙重光源的營造下，強烈的明暗對比，常常使得觀者會有頭暈目眩的不安感。

筆者在創作作品中，也常常利用誇張和不合常理的透視方法，表現一種不存在現實的空間，猶如夢境般的不和邏輯，利用扭曲的空間的表現，暗示一種心象的內在空間；而誇張的透視法，空間極度延伸到遠方，強調一種深度的表現，將空間的無限展延隱喻某些壓抑在深層心靈世界的負面情緒。

## （二）色彩

色彩使用上追求一種視覺上的刺激，偏好奇異和具有衝突性的色彩。主要可分為下列三點特色：

1. 對比色使用：偏冷的粉色對比鮮明的色彩，或是以明亮色彩或冷色調之間的配用，顯示出強烈對比。
2. 明亮且不自然的色調：脫離真實色彩的呈現，強調光影和鮮艷色彩在畫面中的戲劇性效果，並且摒棄統一的亮度。
3. 利用色彩去強調人物：對於主要人物的出現，以鮮麗或明度較高的色彩表現使主角突

出背景，如彩度較高的衣服所呈現的光彩奪目效果，或較為蒼白的膚色表現的光滑和冰冷感覺。

在色彩上的表現，如葛雷柯 (El Greco, 1541-1614) 作品〈奧嘉茲公爵的葬禮〉(圖 2-2-2) 中，描繪慈愛的公爵在進行埋葬典禮時，眾人圍繞在旁邊哀悼。上方是天國的景象，天使正帶領著公爵的靈魂，在天父面前進行審判的畫面。其色彩上使用的非常豐富，藍、紅、黃、綠、紫各種色彩既對比又協調，呈現壯大華麗的動容景象。<sup>45</sup>左上方聖母身著紅衣，衣紋如火焰般的線條成為畫面上現上搶眼的一角。色彩明顯的層次感，鑲嵌著不同色塊的劃分，明顯了解化中人物在於地位上的刻劃。而葛雷科在另一作品〈聖約翰的洞悉〉(圖 2-2-3) 中，畫面充滿現代感，色彩主要以冷調色系為主。人體蒼白的肌膚，猶如在黑夜裡自己發光的鬼魅，醞釀出一股詭譎氣氛。而天空的星光，呈現明亮且不自然的光影線條看似在天際中打轉、閃動著猶如雷鳴般迴盪在空間，呈現一種極為神秘且不安的焦慮感。



圖 2-2-2 葛雷柯，奧嘉茲公爵的葬禮，1586  
油彩、畫布 460x360cm  
西班牙托雷多梅教堂收藏。



圖 2-2-3 葛雷柯，聖約翰的洞悉，1608-14  
油彩、畫布 222.3x193cm  
美國紐約大都會美術館收藏。

筆者認為矯飾主義在色彩應用上，脫離寫實色彩的描繪，並且利用少量鮮明彩度達到視覺上的刺激，強調光影的營造連帶投射到心理上震撼的感覺，慢慢帶出表現主義的味道。創作上利用同樣的方式強調內在狀態，運用高彩度色彩傳導強烈情感。

<sup>45</sup>章伊秀著，寫每入門者的西洋美術小史（台中市：好讀出版，民 92），頁 143。



### （三）造形

造型上，強調動態磅礴的表現或優雅細緻的流露，喜好急劇變化所帶來的視覺刺激感受。在許多人物造形的描繪上，呈現一種幾乎脫離現實的不自然姿態。而在其他造形的刻劃上，帶有細緻且具有裝飾意義的刻劃。整體造形的特色主要可分為下列三點特色：

- 1.變形且瘦長比例：對於蛇行結構普遍的偏愛，並將人體各部分比例拉長，及頭部清一色是小巧橢圓形，利用運用變形達到一種動勢，或是優雅的表現。
- 2.複雜且不自然的姿體動作：通常人物的形象都是因動態而彎曲或旋轉，雙手以奇異卻優雅的方式交纏著或扭轉身體的姿勢等，誇張的相互堆疊，試圖表現強化戲劇感的動勢。
- 3.強烈裝飾性傾向：對於細節非常細膩描繪，使之整體感覺充滿裝飾性，並且從中展現自己的才華。

如彭托莫（Pontormo,1494-1556）的〈卸下聖體〉（圖 2-2-4），人物動作如同追尋著複雜的渦形曲線，似乎照著統一的節奏般傾倒，而畫面前景中蹲著的男子，似乎在向觀者發問般的茫然。其中人物收縮的軀體和突然定格的倒落姿態，顯示出一種虛弱和無助感。而在巴米加尼諾（Francesco Parmigianino,1503-1540）〈長頸聖母〉（圖 2-2-5）作品中，改變了人體上的比例，特意拉長的身軀和四肢上有著細長的脖子，並且頭部在身體上的比例也顯的特別小。而聖母優雅的表情和動作姿態，搭配細長的手指和瘦弱拉長的形影，畫面呈現一種弱化的冰冷感，而動作姿態顯得慵懶而無力。



圖 2-2-4 彭托莫，卸下聖體，1526-1528

油彩、畫板 313 x 192 cm

聖菲利其達教堂收藏。



圖 2-2-5 巴米加尼諾，長頸聖，1503-1540

油彩、畫布 216 x 132 cm

義大利烏菲茲美術館收藏。

矯飾主義在變形的使用上，打破有意識的格式化表現，企圖擺脫現實的侷限，讓完美人體的展現有所突破，使得內在靈魂和各種情感可以顯現出來。筆者認為那是一種精神的介入的表現，猶如表現主義將現實形體以抽象的方式，提升內在精神的體驗，如生命火花注入的軀體，讓畫面具有充滿能量的緊張感。

## 二、表現主義之繪畫表現分析

19 世紀後半是一個產業革命的時代，其在這個時代裡，工業革命以經發展了一段時間，而人們的實質的物質生活也從中得到很大的改善，但在這樣經濟高度發展的時代裡，卻也衍生出許多新的問題。資本主義的慢慢茁壯和無限擴張下，都市人口大幅增加、社會階級對立日漸激烈化……衍生出許多產業和勞工的問題。佛洛姆（Erich Fromm, 1900-1980）曾這樣說過：「當代一般工業制度的特定因素，又特別在它的寡佔層面，造就了無能、孤獨、沒有安全感的人格發展。<sup>46</sup>」資產主義所帶來的不安感，使得大多數的利益和財產，都集中在少數人手上。而人們在面對自己的生存條件，操控或決定在別人手裡時，而無法自我掌控的條件下，就很容易在內心產生焦慮和不安感。

19 世紀末至 20 世紀初，跟著科技的大幅發展和思想上的轉變，深深的改變了社會的生活節奏和想法上的突破。19 世紀末，第一條電氣鐵路，出現在巴黎地鐵，而科技的發展致使生活步調加快，同時也影響刺激了藝術和哲學界。法國哲學家柏格森（H. Bergson, 1859-1941）提出了關於時間、變化和發展的理論，他說時間是一個連續的過程，而不是孤立瞬間的連結；1920 年佛洛伊德第一本關於夢的書出版；1905 年愛因斯坦（Einstein Alber, 1879-1955），發表了《相對論》，那也是關於時間、空間和運動的關係。人們的時間感和距離感都再變化，他們身處於運動中，運動的越來越快，周圍的世界在變，許多人因此感到不安和困惑。<sup>47</sup>

然而，在這個不管是科技、思想或社會結構上，都有劇烈變動的世代中，人類的不安感，就很容易在藝術上感覺到，也慢慢帶動 20 世紀的藝術方向。20 世紀中，抽象繪

---

<sup>46</sup>羅洛·梅（Rollo May）著，朱侃如譯，焦慮的意義（台北縣：立緒文化事業文化，民 93），頁 236。

<sup>47</sup>羅斯瑪麗·蘭伯特著，錢乘旦譯，劍橋藝術史—20 世紀藝術，（南京：譯林出版，2009），頁 3。



畫展很重要的位置。20 世紀的藝術家們，拒絕繪畫上的再現性，否認藝術是現實世界的再現。他們不在認為藝術品的公認主題僅僅在於宗教、神化或歷史上。他們所要追求的是一種自律性和態度，藉由色彩、線條和形體等構圖要素，表現出人心未知的世界動向。

表現主義（Expressionism）興起於德國，20 世紀初流行於德國、法國、奧地利、北歐和俄羅斯的文藝思潮和運動。字面上的解釋，讓人想到印象派（Impressionism），但兩者的表現形式是相對的，印象派是指眼睛所看到的瞬間印象，表現在畫裡；表現主義主要在於表現自我內心的畫面，但不可否認的，表現主義受到印象派後期畫家梵谷的影響很深。

梵谷為印象派後期的畫家，有別於其他印象派畫家，在於他創作繪畫時的表現手法和目的。強烈扭曲的筆觸和鮮豔衝突的色彩，給表現主義帶來很大的啟發。

梵谷的內心歷程恰好是表現主義藝術的一個縮影。它否定傳統的理想美，否定虛假的憧憬。人們在這樣的否定中感到巨大的苦悶，靈魂中的切實感受需要表現出來。<sup>48</sup>

我們在觀看梵谷畫作時，常常可以從他對比的用色和粗獷的筆觸等，感受到某種強烈情緒的抒發。從他短促的線條和下筆的力道來看，也隱約感受的到梵谷精神上的焦慮和不安，所以，從他的畫作上可以深刻的體會到梵谷將生命寄託於會畫創作上的表現。

敏感、真誠的藝術家也需要一種更加內向的形式來表達他們精神上的追求和整個世界的思索。他們用形象的語言描繪那些生活的破碎、動亂和貧困、描繪人類的幻滅、痛苦、掙扎、吶喊，以及對光明和美的嚮往和在逆境下卻保留著對未來的希望、甚至描繪對惡勢力的譴責。<sup>49</sup>

他是用大量的情感作畫，而無法「正確、正常」地運用透視法來表達他看到的、感受到的一切，於是許多彎曲變形的形式和線條，就這樣忠實的畫出他的感覺，而這樣的表現方式，也直接引導出「表現主義」的產生。<sup>50</sup>表現主義的形成，在於一個理念相近

---

<sup>48</sup>赫爾曼·巴爾著，徐菲譯，表現主義（北京：生活·讀書·新知三聯書店出版，1989），頁 18。

<sup>49</sup>赫爾曼·巴爾著，徐菲譯，表現主義（北京：生活·讀書·新知三聯書店出版，1989），頁 18。

<sup>50</sup>章伊秀著，寫每入門者的西洋美術小史，（台中市：好讀出版，民 92），頁 237。

的藝術圈子，被用來描述一個特定的風格，但事實上並非有一個被稱為「表現主義」的運動，或自稱表現主義的藝術家和團體。在 1912 年特殊聯盟在科隆的著名展出，再度將「表現主義」一詞用在廣泛的概念中

該運動展現於自然主義與印象派的空氣中，尋找形式表現的簡化和強化，已達到新的律動和色調，在裝飾或紀念性的形式中創造：這是一個表現主義運動的探討……，它回顧了這個被受爭議的繪畫運動的歷史基礎：亦即梵谷、塞尚和高更的作品。<sup>51</sup>

表現主義不但是對於印象派忠實描繪現實的悖逆，也是對於傳統藝術原則的反動，它認為藝術應聽命於自身的節奏，並且不讓作品變成只是依附在外在主題上，如西希爾（Fritz Bleyl, 1880-1966）說：

生命能夠以它自身選定的主題直接表現它自己。而不需要任何傳統和固定的形式，為了保持它自身與思想的完整性，它必須擺脫一切被規定和預先被規定的形式。<sup>52</sup>

表現主義是一個著重於情感描繪的繪畫風格，對於人類的苦難、痛苦、邪惡、暴行都有著強烈感受力和繪寫能力。<sup>53</sup>。它繼承了德國藝術民族傳統的聯繫，並對精神哲學冥想觀念的融合、重視情感色彩、個性和主觀特性、追求強烈的表達和以藝術家感受為主的主題。以下整理出表現主義在繪畫上情緒特質的表現，分別以主題、線條、色彩這三方面進行分析如下：

#### （一）主題

人類存在本質的意義和人性醜陋面的探討一直是表現主義描繪的主題，主要在於動盪不安的 20 世紀所帶給人們心態上的焦慮，和第一次世界大戰所帶對人類心理層面的沖擊，在面臨死亡、不安與緊張等，身心處於內在和外在拉扯下的掙扎，有一種在危機

---

<sup>51</sup>Wolf-Dieter Dube 著，吳介禎、吳介祥譯，表現主義（台北市：遠流，1999），頁 16。

<sup>52</sup>赫爾曼·巴爾著，徐菲譯，表現主義（北京：生活·讀書·新知三聯書店出版，1989），頁 23。

<sup>53</sup>章伊秀著，寫每入門者的西洋美術小史（台中市：好讀出版，民 92），頁 242。

中作畫的感覺。主題特色上可分為下列 2 點特色：

### 1. 人性探討

「人性」為一直是表現主義興趣的焦點，主要在於二十世紀初，心理學上的發展和精神哲學上冥想的觀念很大的關係。他們希望在人性中尋求不變的真理和探究人性深奧底層的秘密，並且因為受到戰爭的迫害導致心靈上的傷害，對於面對於死亡、生存的意義、和人性醜陋面相的揭發感到困惑和迷網，隱藏一種抑鬱、腐敗、崩潰社會下的風景。

### 2. 詭異或恐怖景象

表現主義的繪畫常會讓人感到有一絲詭譎和神經質的力量，主要在於他們所描繪的世界是人類內在的風景，特別是對於負面情緒不安、恐懼、焦慮的表現。所以，我們可以發現表現主義不管是在風景畫或人物畫上，都會感到一種很強烈的情緒的介入。

在表現主義繪畫創作上，如奧地利畫家希勒（Egon Schiele, 1890-1918）在作品〈自畫像〉（圖 2-2-6）中，強調人體姿態和強烈肌肉線條的繪畫，我們看到他誇張的表現人體的肌肉感，那種緊張和不安從他不自然的姿態透露了出來，手指似乎失去控制般的伸張，就像風景畫裡的一棵孤獨的樹一樣。席勒曾這樣說過：「我是人，我愛死亡也愛生命。」<sup>54</sup>他清楚的意識到自己的存在意識受到威脅，並且一直希望能在生命和死亡中找到平衡的方式。而柯克西卡在作品〈風的新娘〉（圖 2-2-7）中描繪男女之間的情愛糾葛，畫面中有兩個戀人彷彿掉入到另一個深沉的空間，他們像是相互依偎在一起，但冷調的色彩運用讓畫面有一種孤獨的感覺。大膽變形的形體和亮面光影的強調，畫面充滿晃動的戲劇效果，彷彿反映出對於一段愛情即將結束的哀悼心情。



圖 2-2-6 席勒，自畫像，1910  
鉛筆、蛋彩畫 55.7x36.8cm  
維也納美術館收藏。



圖 2-2-7 柯克西卡，風的新娘，1914  
油彩、畫布 221X181cm  
巴塞爾美術館收藏。

<sup>54</sup>Wolf-Dieter Dube 著，吳介禎、吳介祥譯，表現主義（台北市：遠流，1999），頁 192-193。

筆者認為，表現主義在主題上偏好強烈和露骨的題材，主要在於一方面心理上緊張感的抒發，和另一方面對於本質上的探索和希望能有所突破，而擺脫過往不愉快的傷痛。筆者在剛開始的創作過程中，也常藉由描繪一些較為恐怖的意象，然而，筆者認為那是一種自我保護的方式，對於外界有所警戒的狀態表現。

## （二）線條

表現主義企圖利用線條和筆觸去表現情緒，重視藝術家對經驗情感的反應，不再描繪客觀的真實，重於精神上或身體上對客體及事件所產生感覺的主觀真實。<sup>55</sup>線條的使用上，因為受到非洲雕刻的影響，表現方式通常較為簡化，因為刻劃真實的外在，已不是表現主義的重點了。線條使用上的特色主要可分為下列 2 點特色：

### 1. 扭曲變形

「扭曲變形」一直是表現主義的特色，不管是形體或是筆觸，都是用來表現情感的方式之一。它們常常藉著某些被抽象化或扭曲化的現實，來表達內心熱烈的情感。

傳統的藝術叫人們用肉眼看東西，認為只有肉眼看的到的才是真實的，然而，這些感官接受到的外在世界，其實是稍縱即逝的，只看外部的現象，結果必然丟失自己。<sup>56</sup>

筆者認為，變形的使用為傳達情緒波折的一種方式，並內在心象的顯露話的過程。

### 2. 強烈的筆觸

表現主義喜歡使用大膽、奔放、粗獷的筆觸，強調畫面情緒的生命力和力量感，同時也是創作者情緒和精神的描繪。強烈筆觸的表現能夠呼應心理層次激動情緒的手法，讓情緒能以一種可以被感覺到的方式表露出來。

表現主義線條上的運用，如孟克曾這樣說過：「和米開蘭基羅與林布蘭一般，我對於線條的起伏變化比對色彩來的感興趣。」<sup>57</sup>在作品〈吶喊〉（圖 2-2-8）中，用曲折的線條來表現在天空和河水，而畫中如鬼魅般變形的人物，正在尖叫著。畫中每條曲折的線條都指向吶喊者的頭部，似乎天地因為他的尖叫聲而天旋地轉，搭配驚慌的眼神和消瘦的臉頰，一種絕望的情緒，全然的表現在畫面中。而柯克西卡在作品〈羅斯的畫像〉

<sup>55</sup> 里德(Herdert Read)著，孫旗譯，現代藝術哲學（台北市：東大出版，民 78），頁 53。

<sup>56</sup> 赫爾曼·巴爾著，徐菲譯，表現主義（北京：生活·讀書·新知三聯書店出版，1989），頁 20。

<sup>57</sup> J.P.Hodin 著，朱紀蓉譯，孟克（台北：遠流，1997），頁 191。

(圖 2-2-9) 中，臉部和雙手的刻劃，使用敏銳的線條描繪心理的方式。臉部鎮定的表情，搭配線條在輪廓上勾勒出來的明顯凹陷雙眼，帶有恐怖的氣息；而大手運用明顯且粗獷、扭曲、不連貫的線條動向，表現出潛藏的力量和神經質意味，而背景深沉的黑色調子更加透露出濃厚壓抑和焦慮的氛圍。

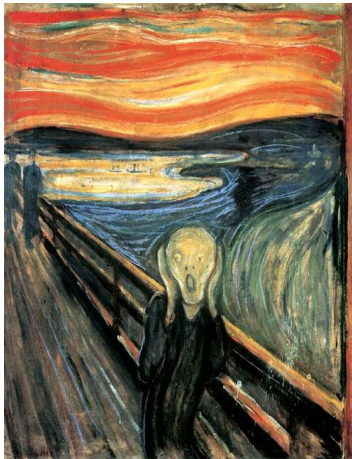


圖 2-2-8 孟克，吶喊，1893  
油彩、畫布 83.5 x 66 cm  
挪威奧斯陸孟克博物館收藏。



圖 2-2-9 柯克西卡，羅斯的畫像，1909  
油彩畫布 74x91cm  
柏林夏洛滕堡宮收藏。

筆者認為表現主義在繪畫線條的表現，特別保留住藝術家創造過程的痕跡，彷彿也將創作過程中的心情，以一種特別強調的方式刻劃進去，所以往往會在觀者在觀看創作的同時，也能夠深刻體會到藝術家的心理狀態。

### (三) 色彩

色彩也是表現主義者用表達情感主要的方式之一，用色方面偏重主觀性，將個人主觀感受轉化為繪畫內容，他們認為顏色可以直接影響到心靈。並且認為色彩的使用，可以帶來「心理效應」中一種相對心靈的震撼，和「聯想」對於形體感覺的喚醒，如紅色讓人聯想到火或血，帶給心理上的感覺是激烈或痛苦。<sup>58</sup>色彩運用上的特色主要可分為下列 2 點：

#### 1. 原色或鮮艷色彩

喜歡使用鮮豔的色彩或單純的顏色來表現情緒的強烈，並且認為純粹的色彩可以表現事物的本質，解放人類脫離自身強制的狀態。<sup>59</sup>表現主義追求視覺上讓人感到誇張顯

<sup>58</sup>赫索·契普(Herschel B. Chipp)著，余珊珊譯，現代藝術理論(台北市：遠流，民 84)，頁 220。

<sup>59</sup>瑪格達雷娜.M.梅拉著，魏伶容譯，德國表現主義藝術(台北市：藝術家，2004)，頁 34。



耀的色彩，以傳達出濃厚的個人情緒強度和戲劇性，並認為色彩帶有強化形象和形態的力量。

## 2. 對比色

對比色的使用可以加強畫面視覺上的震撼和張力，表現主義常利用冷暖配色的方式，帶出某種心靈層面的衝突感，並也讓視覺上的刺激可以聯繫到心靈上的感觸。

表現主義在色彩上的運用，如凱爾希納（Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938）在作品〈街上五女人〉（圖 2-2-10）畫面主要以黑、黃、綠為主。五個站立的女子，就像佇立在櫥窗裡的假人般，一動也不動的，面無表情的高傲姿態，蒼白的臉配上鮮紅的唇，加上背景反應出來冷調的綠色，給人一種墮落的氣氛。而孟克在〈模特兒在靠椅旁〉（圖 2-2-11）裸女以黃、藍色調呈現，色彩集中在座椅的紅椅罩上，女子身旁的牆面帶有黃、藍綠色調，使得身體皮膚感覺起來特別的冰冷。<sup>60</sup>女子在畫面的色調為最冷，所以雖然整體以粉色系色彩為主，但人物在色調上的突顯和低頭姿態的表現，使得畫面帶有負面情緒的特質。

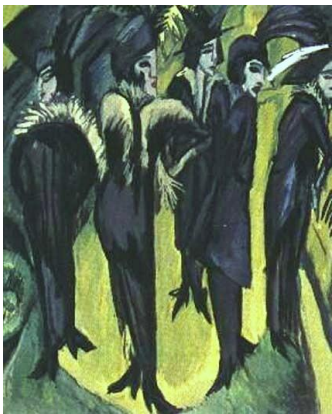


圖 2-2-10 凱爾希納，街上五女人，1913  
油彩、畫布 120x90cm  
瓦拉夫里查茲博物館收藏。



圖 2-2-11 孟克，模特兒靠在椅旁，1929  
油畫、畫布 120x100cm  
奧斯陸孟克美術館收藏。

筆者認為，色彩之於心理層面有很強的連結關係，藉由純粹色彩的暗示，表達內在情感的抒發，在筆者創作中占有很重要的意義。

## 二、 矯飾主義和表現主義繪畫表現的相似性

---

<sup>60</sup>J. P. Hodin 著，朱紀蓉譯，孟克（台北：遠流，1997），頁 160。

從矯飾主義和表現主義的學理資料整理，可以得知於兩者的時代背景所帶給藝術家的心理影響，我們可以發現在某些藝術上的表現手法是相似的，分為下列三點分析如下：

（一）冷調、對比色彩的使用：色彩常常是情感最好的表現，然而對比色常常是用來強調一種熱烈或激動的情緒；而冷調的藍、綠、紫等則是給人冰冷、消極的感覺。而從色彩使用上來看，熱烈和冷漠兩種心理色彩的交戰，都說明了在情緒上的焦慮和不安。

（二）比例的變形：兩者在人物上的比例上，都有運用變形，而變形是一種脫離理性的手法，一種感性的顯示。兩者在變形的使用上，差別在於程度上的不同，矯飾主義處於較為保守的十六世紀裡，在輕微的變形使用上可以察覺情緒上的壓抑；有別於表現主義的完全取決於情緒的主導，甚至脫離原本的面貌。

（三）誇張或不合理的空間透視：畫面透視的不合理運用，有些是用來強調一種如戲劇般的張力感；有些則是表現處在猶如夢境般的世界裡，塑造一種神祕的感覺。而這樣不合理的空間都是一種心象的表現，一種感性空間的展示。

在矯飾主義和表現主義的藝術相似性中，雖然不能斷言完全是因為負面情緒所影響，但所處變動環境所帶來的不安感，多少都會影響到當時的藝術家的心理狀況。而矯飾主義和表現主義在當時的時代，都是企圖在藝術表現上有所突破，而這也顯示出兩者心理層面渴望改變現況的意念。

然而，筆者在創作的風格上，也相似於矯飾主義和表現主義某些藝術表現，如造形上的變形的使用，筆者藉由改變肢體比例的方式，表達內在負面情感的狀況；色彩上對比用色的表達，為筆者藉由色彩上的視覺刺激，傳達一種情感熱烈的激情；而空間上的壓縮和誇張的透視，為內在不安和情緒戲劇性的呈現方式。

筆者在創作過程中，刻意脫離真實世界的合理和標準，猶如將理性的雙眼暫且遮蔽和分割，並且喚醒屬於自我內在深層的感性知覺，憑藉著形體、色彩、空間、物件上的變化讓心靈深處的負面情緒發聲，並且面對它們。

### 第三節 藝術治療之繪畫元素分析

追溯其藝術的起源，在史前時代的人類因為對於大自然許多現象的不了解，而產生畏懼，並且在洞窟中化下了許多壁畫，題材如野牛、馬、鹿以及人像，除了是要克服心中的恐慌外，並且祈求狩獵的成功。19世紀後，陸陸續續出版了利用藝術來治療的書；一直到20世紀，才正式用來治療情緒沮喪的療法觀念。<sup>61</sup>20世紀後，精神醫學蓬勃發展，從佛洛伊德提出潛意識透過夢和幻想，反映出內在情感的理論，同時容格也提出集體潛意識的觀念。20世紀的心理學研究著重在人的身上，和在藝術創作上的自我探索和發現有相當密切的關係。繪畫的方式常常是許多心理大師用來記紀錄夢境的分析，因為他們相信雙手知道如何解決腦中解不開的問題，並且了解語言是不夠的，而不管是藝術或夢境的圖像，卻能提供言語本身提供不了的智慧與內在指引。<sup>62</sup>而今，藝術治療領域不僅被用在人類學、心理學或是教育學上，都有促進情感和認知成長的功效。本節主要論述藝術治療的背景和意義，並且藉由藝術治療在繪畫元素上的分析和情感上的連結，以幫助筆者對自我深層的認識，主要分為四個層次論述：藝術治療的定義、藝術治療的過程、藝術治療的繪畫性分析、藝術治療在醫療上的優點。

#### 一、藝術治療的定義

藝術是一種非語言的表現方式，藉由創作出來的具體作品來說話。而藝術治療就是藉用藝術的非語言性、不具威脅和自我投射的性質，來引導出背後帶有隱喻的象徵性語言。藝術治療的範圍很廣，內容包含了音樂、舞蹈、繪畫、雕塑、文學等，均可以作為治療的媒介，本研究探討主要以繪畫上的表現為主。藝術治療主要是運用藝術創作過程的方式，達到患者在情緒上的修復、重整和釋放，由於它提供患者一個安全的空間，讓患者可以不受打擾進行自我對話和解放，並且透過藝術的媒材，將內在深層經驗如人格、潛意識、興趣、意念等情感狀態呈現出來。所以在進行藝術治療時，藝術治療工作

---

<sup>61</sup>凱西.馬奇歐迪 (Cathy A. Malchiodi) 著，陳麗芳譯，靈魂調色盤 (台北市：生命潛能文化事業，2003)，頁 15。

<sup>62</sup>凱西.馬奇歐迪 (Cathy A. Malchiodi) 著，陳麗芳譯，靈魂調色盤 (台北市：生命潛能文化事業，2003)，頁 15。



者我們稱為治療師，在整個過程中扮演很重要的角色。

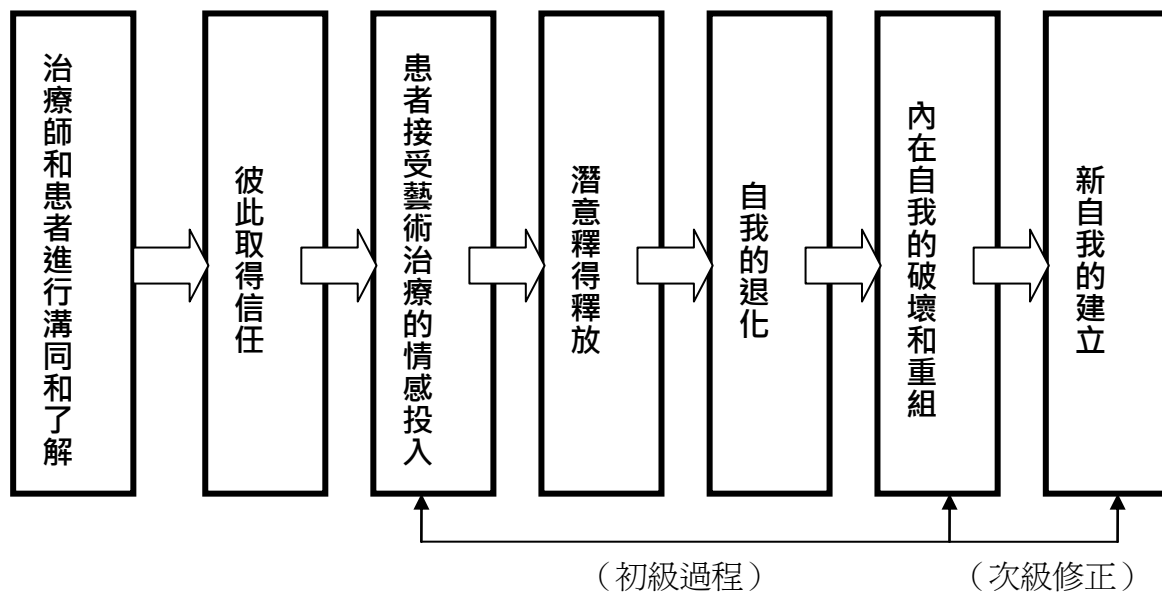
治療師在藝術治療上，通常扮演著一個引導的工作，帶患者進入內在世界，所以在這個過程中，患者和治療師一開始互信關係的建立，影響整個治療過程進行的順利與否。治療師以一個引導者而非主導的角色，被動且不太干預或限制患者在創作的過程並且給予適時鼓勵，而非制止和責備患者在過程中的想法和表現。

藝術本身就具有療癒的功能，在過去一百多年間，創造性視覺表現具有象徵意義的概念漸居主導地位，許多心理學者和精神學者發現，藝術反映內在世界和情緒的重要性，圖像是的表現變成一種和外在世界溝通的方式，以及有助於幫我們度過低潮時期的困難人生經驗。<sup>63</sup>

## 二、藝術治療的過程

根據患者在接受藝術治療過程，以表整理解釋如下：

圖 2-3-1 藝術治療的心理過程圖



(參考來源：泰莎.達雷，藝術治療的理論與實務，1995，筆者製圖。)

在整個藝術治療的過程中，案主和治療師彼此互相了解，並且取得信任是非常關鍵

<sup>63</sup>凱西.馬奇歐迪 (Cathy A. Malchiodi) 著，陳麗芳譯，靈魂調色盤 (台北市：生命潛能文化事業，2003)，頁 15。

且重要的開始。因為當人和人之間，初次認識或剛到一個新環境時，通常會有反射性的對於心理存有武裝的動作，而藝術治療的過程中，互相信任的建立，為整個治療的關鍵和基本的開始。患者必須和治療師有著非常良好的互信關係，並且帶動患者對於環境上的放鬆和自信，此時，才能逐漸讓心中的防備機制卸下，而投入更多情感，或是將潛意識引導出來。

當案主投入更多情感在繪畫表現時，會慢慢進入到一種無意識和有意識的結合，為一精神上的張力過程和精力旺盛的表現。而其過程大部分會是痛苦的，因為它包含著兩種對立力量的拉扯，通常在這個階段為藝術治療的「初級過程」，繪畫表現都是渾沌的、片斷的及模糊的，是一種情緒反應在潛意識裡的回響。而在這過程中，案主在繪畫表現上，會呈現一種「退化作用」(regression)的現象。<sup>64</sup>所謂的「退化作用」(regression)就是個體會退化到幼兒的原慾與「自我」發展階段，是一種心理逃避焦慮的防衛過程，並且也會迫使個體重新體會對於退化階段的焦慮經驗。<sup>65</sup>

心智需要自由才能像一個麻醉師般使理性入睡，並在片刻間恢復天真的視野...要是沒有遺忘的意識，心智就會跟現成的答案繼續混成一片，而找不到詢問適當問題的機會。<sup>66</sup>

所以我們常常可以看到許多藝術治療的繪畫，如孩童般的手法和技巧，因為這過程中，直覺性的繪畫表現和不需明顯理性思考或認知原則所得到的洞察，是非常重要的。在初級過程中，藝術變成為一種揭露的技術，為了有效的治癒，必須回想、再體驗和決定創傷的情況。<sup>67</sup>案主藉由自我退化的方式，去回溯到過往的經驗或創傷。

---

<sup>64</sup>泰莎.達雷 (Tessa Dalley) 等著；陳鳴譯，藝術治療的理論與實務 (台北市：遠流，民 84)，頁 8。

<sup>65</sup>Richard Appignanesi 著，張弘瑜譯，弗洛伊德 (臺北縣，立緒文化，1995)，頁 174。

<sup>66</sup>泰莎.達雷 (Tessa Dalley) 等著；陳鳴譯，藝術治療的理論與實務 (台北市：遠流，民 84)，頁 192。

<sup>67</sup>Bibbi Stoll，災難創傷的受害者：藝術治療幫助復原。國立台灣藝術教育館，國際藝術治療教育研討會論文集 (台北：臺灣藝術教育館，民 91)，頁 32。

利用一連串創傷的片段，像一個關於實例敘述的故事，能讓受害者開始聯結他們所儲存的語言訊息和非語言訊息。儘管受害者努力想要忽視或忘記他們的經驗，他們總是被創傷相關的感覺、夢、幻覺、白日夢和意象所操控，象徵及眾多刺激會觸發他們。創造力的表達能夠探討未被意識到的內容，甚至是被拒絕的、壓抑的、以及合理化的事物，因為他對意識心靈而言干擾很大且不受歡迎。<sup>68</sup>

經過「初級過程」的情緒釋放和自我重新建構後，慢慢進入「次級修正」的狀態。此狀態在開始時，會對於一切混沌的自我心靈感到困惑和沮喪，經過過渡時期的心靈沉澱後逐漸對自我重新建構和新價值的誕生。<sup>69</sup>

藝術治療是一個破壞性的過程，藉由藝術的素材讓內在的防衛機制崩潰，並且讓壓抑的情感流露出來。在此內心會經過一番激烈破壞和重組的瘋狂階段，慢慢過度到自我的修復、沉澱和探索，而找到新的存在意義，並且對自己回復信心，這也同時是新自我的建立。

由於藝術治療是一個非語言的治療方式，案主即使沒有任何藝術創作的經驗或背景也可以接受治療，主要是以直覺性的從事創作藝術，並且關心創作過程和態度。其應用範圍上很廣泛，包含醫療、心理、教育、社會等。由於現代對心理疾病的重視，我們都可以在以下機構得到相關訊息，如醫療機構的精神科、復健科；非營利的機構的社福團體；社區機構的老人安養中心、社區大學；學校輔導室、啟智班；私人開業機構和診所等。而在對象上包含各種文化背景和不同年齡層的人士，依案主的問題又可以分成下列幾類：

（一）社會性需求者：在社會或團體生活上遇到挫折或傷害等，如家暴、受性侵者、新移民者、災民、有家庭問題等。

---

<sup>68</sup>Bibbi Stoll，災難創傷的受害者：藝術治療幫助復原。國立台灣藝術教育館，國際藝術治療教育研討會論文集（台北：臺灣藝術教育館，民91），頁32。

<sup>69</sup>泰莎·達雷（Tessa Dalley）等著；陳鳴譯，藝術治療的理論與實務（台北市：遠流，民84），頁8。

(二) 學習與發展困難者：智能上，影響學習者，如遲緩兒、智能不足、過動問題等。

(三) 醫療領域：在此主要分為復健型和支持性質型。復健型，肢體有缺陷或不方便者，來幫助回復或改善行動，如中風、行動不便、失智症等；支持性質型，主要提供一個方式，去幫助和鼓勵住院病患，如癌症病人。

(四) 精神健康領域：有關精神上的疾病，如憂鬱症、精神分裂症、躁鬱症、恐慌症或創傷後症候群等。

(五) 一般人：希望能藉由藝術治療的方式，開發潛能並且尋求自我者，如教育界。<sup>70</sup>

藝術治療強調「承認罪惡」的重要，也唯有去認知罪惡的存在，才能將罪惡從自我內在分化出來。如果罪惡感未被分化或仍舊融合，則它便不被稱為分離，我們也許可稱它為潛意識。<sup>71</sup>所以承認罪惡的存在是自我和罪惡丟棄的第一步，也唯有如此，才能讓身心靈得到解脫，並喚醒自身內在的導師，來尋求自我的存在和根源。

### 三、藝術治療的繪畫性分析

以下為接受藝術治療的病患在繪畫上的表現，分別依色彩、線條、造形上分析心理情緒狀態，整理如下：

#### (一) 顏色

顏色是一個容意顯現出個人情緒強度的方式之一，根據 Rorschach 於 1942 年研究說明如下：

顏色與情緒的關係，藉由墨漬測驗，他假定一個人對於顏色的注意，便是他情緒生活的核心。舉例來說，在墨漬測驗中，缺乏顏色與情緒壓抑有關；但許多觀點則認為一個人的情緒取向反覆無常，因此，「對於顏色的感受」依然模零兩可。

<sup>70</sup>台灣藝術治療學會：<http://rumotanart.com/node/815>（資料查詢日期：2010 年 11 月 2 日）

<sup>71</sup>泰莎·達雷（Tessa Dalley）等著，陳鳴譯，藝術治療的理論與實務（台北市：遠流，民 84），124 頁。

在藝術治療資料統計中，我們發現紅、黃、藍和黑四色在色彩中出現頻率是相當多，且也容易與其他顏色區別，對於此五種色彩作的分析，整理如下：

表 2-3-1 色彩特色分析

色彩	特色
紅色	是原始的色彩，也是血的顏色，為生命本質的代表。它和興奮、熱情、生命力、能量、革命及危險相連在一起，為正面和負面各種激情的象徵色。同常伴隨著黑色出現時，暗示一種沮喪或憤怒感。
黃色	象徵太陽、光線、樂觀，通常用來象徵希望手法，呈現形狀通常是太陽或楔形的光芒，這是一種古老的宗教符號。受害者通常會在這些圍繞憤怒或沮喪等負面情緒表現方式中，安排黃色伴隨著精神性造形，如太陽、宗教信仰和希望相連結，以平復心靈上的騷動感覺。
藍色	聯想到海、冰冷、無邊無際之感。常用來代表眼淚，暗示悲傷或保護的方式。藍色在空間上的聯想會有後退感，所以也會讓人感到空曠、自由、放鬆的感覺。
黑色	是原始的一種無色彩顏色，帶有結束、死亡的暗示，並且搭配任何顏色能使其正向意義轉為對立面。它和神秘、惡魔、害怕、負面、沮喪、死亡連結在一起。
綠色	為植物的色彩，讓人聯想到大自然、青春，暗示希望和和平之意。也有潮濕、陰暗之聯想，為消極的表現。

(參考來源: Dee Spring, 影像與幻像, 2004, 筆者製表。)

在患者接受藝術治療的過程中，我們可以很容易的看到某些「反覆」或「過度」被使用的色彩，彷彿暗示著某些情緒或精神上的狀態。Matisse 說：「繪畫具有精神性，是表達感官的色彩」、「累精神性，以及要能夠將色彩引導到精神的路徑上」<sup>72</sup>。因為顏色的表現是非常主觀的，連繫著情緒和情感的內在作用。持續使用暗色系顏色—通常有憂

<sup>72</sup>Dee Spring 著，施婉清、戴百宏譯，影像與幻像（台北市：心理出版，2004），頁 165。

鬱的徵兆；重複使用清淡到幾乎看不見的色彩—有企圖想要隱藏真實經驗的可怕；過度使用鮮豔色彩—通常有躁鬱症的可能。<sup>73</sup>在用色上，根據色彩的性格和患者的過去經驗影響，通常可以反映出其內在狀態，Naumburg 說過「無意識者會象徵性地以旋律、色彩和造形來為他們自己說話」<sup>74</sup>。

筆者在創作中，運用大量的藍、綠色系，來營造深層潛意識空間裡負面情緒的色彩，並搭配少量的鮮紅色來突顯情感激動的呈現。

## （二）線條和筆觸

形狀和線條的結合通常暗示著一個對周遭理解程度和智能上的反映，並且藉由筆觸的結合，可以傳達出情緒的訊息。根據 Sidun Chase 等人對青少年的研究中提到，線條的力道代表了焦慮的程度，在觀察中發現，曾受過性侵的青少年在繪畫時會以較重或不一樣的線條表現；而不曾受過性侵的青少年則以較中度的力量線條。<sup>75</sup>除此之外，根據藝術治療的研究，線條表現的方向、曲直、長短等，有時為一情緒的暗示，主要是因為線條的暗示性運動，為某動態情感摹仿的表現。<sup>76</sup>主要可以分為兩點說明：

### 1. 線條暗示性的運動

線條的表現方式所引起情感觀念或體驗的連結，如能從中得到快感則會有愉悅的感覺；反之，則否。大部分會讓人感到愉快的線條，具有優美運動且表現自由自在毫不費力相聯繫和規律性，如曲線；突然彎曲線條的各種運動和無規律性的表現，容易造成心靈上的緊張，如不斷改變方向的線。<sup>77</sup>

### 2. 心理學基本原理上

心理活動只有當它進行的過程是成功的時候，才會感到愉悅。也就是說，當對象具有統一性而使得心理活動發展順利時，則會感到快感；反之，在沒有任何規律的線條中，

---

<sup>73</sup>Gerald D. Oster & Patricia Gould 著，呂俊宏、劉靜女譯，繪畫評估與治療（台北：心理出版社，2002），頁 12。

<sup>74</sup>Dee Spring 著，施婉清、戴百宏譯，影像與幻像（台北市：心理出版，2004），頁 165。











<sup>75</sup>Dee Spring 著，施婉清、戴百宏譯，影像與幻像（台北市：心理出版，2004），頁 168。

<sup>76</sup>瓦倫汀著，潘智彪譯，實驗審美心理學（台北市：商鼎，1991），頁 104。

<sup>77</sup>瓦倫汀著，潘智彪譯，實驗審美心理學（台北市：商鼎，1991），頁 92。

心理過程無法順利進行，使得注意力受挫折，或期待落空時，則易感到不快。<sup>78</sup>以表整理如下：

表 2-3-2 線條和筆觸分析

線條	圖示	特色
水平移動		暗示著虛弱、女性化、自我保護和恐懼的特徵。
垂直移動		暗示著過動、男性的自信和決心的可能，有上升感的暗示。
曲線		暗示著健康的個性，也有可能暗示對傳統的反感；連續的曲線有猶疑不覺、依賴性強、情緒化、女性和順從的傾向；非常短的曲線，暗示著焦慮、不確定、壓抑和膽小。
直線		堅硬的直線代有僵硬和攻擊的意味；而連續的直線和果覺肯定有關。
長線		表示著有控制的行為，有時是壓抑的現象。
短線		代有興奮和衝動的傾向。
不斷改變方向的線		暗示著沒有安全感、焦慮、找不到目標、充滿不確定感、壓力和膽小。
模糊、中斷的筆觸		都暗示著不安全感和焦慮的反復性。
楔形線條		暗示有威脅的危機。如果用紅色覆蓋，就想試用憤怒去覆蓋危機一樣，試圖消除這些威脅。
鋸齒狀線		代表一種分割、破碎和被背叛的意味。

(參考來源: Gerald D. Oster & Patricia Gould, 繪畫評估與治療, 2002, 筆者製表。)

<sup>78</sup>瓦倫汀著，潘智彪譯，實驗審美心理學（台北市：商鼎，1991），頁 95。

### (三) 造形

Fliess 說：「形狀的運用是一種無狀態」。<sup>79</sup>因為形狀或造形在藝術上的表現，常常受到個人過往記憶和經驗回溯影響，而那些很容易被忽略的日常瑣事經驗，常常會因為失去情感的力量而變成潛在的，也就是說它們不再受到我們太多的注意時，就很容易留在潛意識裡。<sup>80</sup>潛意識不僅是我們內心世界的儲藏室，更是心靈很重要的部分，它藉由夢的意象，去喚醒我們內在的符號，運用藝術創作而變成具體的形象；然而，內在圖像的造形雖然也有可能是刻意創造出來的，但那也一定是你對該符號或造形已經有某程度的了解和經驗，而在整個符號顯像的過程裡，就是一種情感轉化的自我自我表現方式。

記憶的內容，常常會以象徵與隱喻的方式來表達，所以當我們在創作繪畫上，常常會將許多特殊的情感依附在某些特定造形上，並且藉由某種程度的改變去暗示內在的想法或願望的實現。

「象徵」在精神分析的定義是指一種潛意識的理念、衝突或願望的間接與假借的表徵的樣式。換言之，心靈所投射與壓制的衝動，脫離了原來的「客體」而移轉給另外一個物體。在這個意義上，精神分析主張任何的替代形式都是象徵性的。

以下整理出較代表性的造形符號在心靈層面上的釋義，分析如下：

#### (1) 楔形物

楔形是一個類似三角形的形狀，暗示心靈受到脅迫和恐懼。大部分代表患者希望我可以掌控個人的權力，而尋找一個大家都知道的影像去代表權力，而三角形體本來是顯示著權力、強度、穩定的感覺，最初根源自古埃及金字塔代表神話、強壯、再生和死亡的意思，而慢慢被擴大到用來解釋權力的逝去但又帶有期盼，希望能再次擁有的渴

<sup>79</sup> Dee Spring 著，施婉清、戴百宏譯，影像與幻像（台北市：心理出版，2004），頁 168。

<sup>80</sup> 卡爾·榮格 Carl G 等著，黎惟東譯，自我的探索（台北：桂冠圖書，1991），頁 41。



望。<sup>81</sup>如果楔形又帶有穿透性，其暗示患者慢慢在釋放那些恐懼和威脅感，一種解脫好轉的跡象，如圖 2-3-2、圖 2-3-3。



圖 2-3-2 楔形物

(圖片來源: Dee Spring, 影像與幻像, 2004, 頁 177)

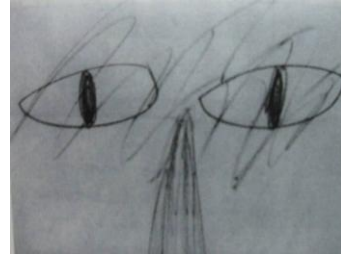


圖 2-3-3 眼睛與楔形線條

(圖片來源: Dee Spring, 影像與幻像, 2004, 頁 177)

而楔形的定義可包含下列敘述：

楔形就是一種三角形。這些三角形有一邊是直的，另一邊角度則是呈現一定比例向同一個方向縮減，最後形成一個錐狀或尖點，看起來像是可以分割空間的樣子，有一種向下穿刺的特質。<sup>82</sup>

## (2)圓形

圓形在傳統的認知有一種完整、圓滿的象徵，但在形態的使用表現上，若過分的重複反而會便離原本正向的意義象徵。圓形在造形上可以分為封閉式、開放；或者是多個圓形齊聚、獨立的、依附在其他形狀上，或者是漩渦形的。而當這些圓形造形過分或不停的重複，其實在心靈上是暗示著迷網、無助、和不確定的安全感，這種重複性的行為，是一種焦慮的反應，對未來感到質疑和害怕，如圖 2-3-4。<sup>83</sup>

<sup>81</sup>Dee Spring 著，施婉清、戴百宏譯，影像與幻像（台北市：心理出版，2004），頁 175。

<sup>82</sup>Dee Spring 著，施婉清、戴百宏譯，影像與幻像（台北市：心理出版，2004），頁 176。

<sup>83</sup>Dee Spring 著，施婉清、戴百宏譯，影像與幻像（台北市：心理出版，2004），頁 182。

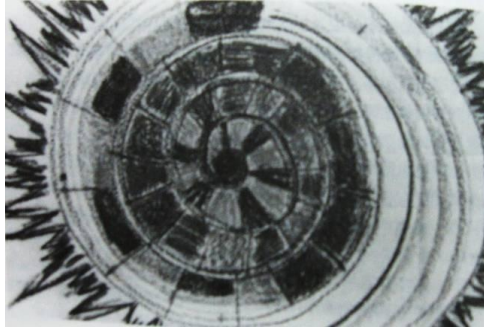


圖 2-3-4 圓形物

(圖片來源: Dee Spring, 影像與幻像, 2004, 頁 177)



圖 2-3-5 李雅純, 潛意識(局部), 2009

油彩、畫布 116.5×91.0cm。

筆者在某些創作造形上, 也使用類似漩渦的表現。這樣的造形使用之於筆者來說, 暗示捲入某種焦慮狀態而無法自拔, 一種迷惘困惑的負面情緒, 如圖 2-3-5。

### (3)眼狀物

眼睛是一種觀看的感官, 有意味著想要找尋真相或是被受監視的意思。而支離獨立的眼睛, 常帶有不同的意義, 有深植宗教意味的罪孽懲戒的觀念, 以及被監視用來評判善惡的意味, 在此同時, 也透露出罪惡的訊息。<sup>84</sup>而有人說過「眼睛是靈魂之窗」, 所以有時眼睛出現, 也是代表創作者深植在內心深處的靈魂表現。常常我們會看到帶有淚痕或淚水的眼睛, 那也暗示著創作者內心傷痕的表現, 如圖 2-3-6。



圖 2-3-6 支離獨立之眼狀物

(圖片來源: Dee Spring, 影像與幻像, 2004, 頁 177)



圖 2-3-7 李雅純, 痛(局部), 2009

油彩、畫布 116.×91.0cm

以下是學者對眼睛在繪畫上表現的定義, 解說如下:

這些眼睛不是具高度風格化, 就是被支離, 而且隨機性的出現在構圖

<sup>84</sup>Dee Spring 著, 施婉清、戴百宏譯, 影像與幻像 (台北市: 心理出版, 2004), 頁 171。

中……。只是藝術家型受害者試圖以某種特殊的構圖方式將它們藏匿起來。有時是一個眼睛，有時是一對，會式結合大量數目的眼睛來構圖；只是不論哪種方式，都和畫中的其他部分顯得格格不入，很不協調。<sup>85</sup>

筆者在創作上重視眼神的表現，以一種「直視」的方式讓觀畫者和畫面的人物彷彿直接的相互注視，使心靈感到赤裸而產生不安感，如圖 2-3-7。

### (1)人

人物造形的表現，根據其手法、表情、肢體動作等，反映個體對於自我的概念、外表或是心理層面等等的感受。藝術治療常藉由患者在人物繪畫的表現，探究潛意識的投射情緒，以下根據此領域理論學者臨床分析和整理對特定徵兆做簡短的情緒聯結說明：

表 2-3-3 人物繪畫表

人物表現	徵兆	情緒聯結
大小	細小的人	無安全感、退縮、沮喪、匱乏感
	巨大的人	自我膨脹、自制力差、衝動
陰影（焦慮）	臉上	嚴重情緒障礙
	手臂	有攻擊的衝動
手臂	短臂	傾向退縮，壓抑衝動或受約束
	長臂	期望能夠成就獲得，希望接觸他人
	懸垂	缺乏感
腿	長	爭取主權
	短	凍結情緒
頭	大	關心心理層面問題，且沉溺於幻想
	小	壓抑的、衝動的、智能不足

（參考來源：Gerald D. Oster & Patricia Gould，繪畫評估與治療，2002，筆者製表。）

<sup>85</sup>Dee Spring 著，施婉清、戴百宏譯，影像與幻像（台北市：心理出版，2004），頁 173-174。

然而，筆者在人物造型表現上，以過長且垂擺的四肢為主要特點，藉以表現自我內在一種無力感和無所適從的感覺，心中是希望可以獲得別人的幫助和了解，而這樣的心情表徵正也呼應其上表的某些情緒特質的連結。

#### 四、藝術治療在醫療上的優點

藝術治療除了增進其心靈上的鬆弛和健康外，更幫助我們自我探討和建立更健康價值觀；在繪畫活動進行的同時，不但可以增加強認知和手部功能的活動，更有助於情緒的表達和處理面對問題的能力，以下是整理出藝術治療的優點如下：

（一）潛意識的透露，讓壓抑的情感得到抒發，且藝術創作的方式是以一種可以被社會接受，又不會上害到自己或他人的宣洩方式。

（二）較容易和案主建立良好的關係，因為治療者在投入繪畫的過程中，會使其防衛心理減低，而創作藝術的方式也較不會驚擾到心靈較脆弱的地方。

（三）非語言的特質，使得可接受的範圍和對象較廣。

（四）自動性的繪畫行為，有助於案主自我探索的進行；而如果是在團體中，團員們的創作也會相對的互相刺激或喚起其他成員的情緒反應。

（五）促進思考和感官上的發展，用在幼兒智能學習啟發的教育上，有助於大腦的刺激和感覺的統和；或者用在病人復健治療上，有助於運動神經和協調性的訓練。

（六）每一個作品都可以當作一種診斷指標的補充，有助於日後發展、診斷和治療的功能。<sup>86</sup>

筆者在創作的過程中，經由藝術治療相關學理的幫助，探究自我內在深層負面情緒的意義，藉由創作的方式引導出自身問題的來源。在審視和修復自我心靈狀態的過程中，運用創作的實踐化方式，達到自我新價值的建立和問題的面對。

---

<sup>86</sup>台灣藝術治療學會：<http://rumotanart.com/node/815>（資料查詢日期：2010年11月2日）

### 第三章 創作理念和形式

藝術家的創作理念和表現形式，為日積月累的經驗和感受而累積而成，好的感覺總是被樂於分享，那些被拒絕的負面情緒、被道德倫理所排斥的慾望、不好的過往經驗，卻也深深的被我們感知著。筆者以幼年時期的經驗對筆者的影響為開端，藉由學理上的幫助和藝術家作品影響，試著去摸索內在符號的象徵意義，解決存在筆者創作中對負面情緒的釐清，並且從過程中重新認識自己。本章分為三節，第一節，創作背景的形成；第二節，創作理念分析；第三節，創作形式與技法之探求。

#### 第一節 創作背景的形成

藝術創作為一種很自然的力量，不需要太多理由，過多的解釋也只是一種後設性的猜測，創作的內容可以是正面意義的綻放，也可以是負面情緒的哀鳴，不管出自於哪些動機，最主要的是在於創作作品完成後，你看到什麼？和下一步想作什麼。<sup>87</sup>創作可以是一種情緒上的發洩，單純動機上的衝動，往往會讓我們忽略了問題的本質，在創作過程中讓我們心靈得到沉澱，也讓壓抑的情緒得以被理解和看清。筆者藉由創作的過程而自我檢析，對於負面情緒內容的形成主因，將內在問題不斷的往回追訴，試以探究形成的過程。本節主要分為兩個層次論述：負面情緒題材的意義和創作背景的形成原因。

##### 一、負面情緒題材的意義

負面情緒的主題主要在於 19 世紀後期心理學的蓬勃發展後，學者對於探討人類深層心靈狀態的狀況慢慢感到興趣而開始去研究有關慾望和不為社會接受之情感和情緒

---

<sup>87</sup>文榮光，病人繪畫在心理治療的角色與功能。國立台灣藝術教育館，國際藝術治療教育研討會論文集（台北：臺灣藝術教育館，民 91），頁 142。

的問題。他們藉由探討潛意識、夢境，亦或者是觀察藝術創作的方式，去關心人類的內在狀況和情緒的連結。潛意識裡負面情緒特質的討論，更成為日後藝術家感興趣的主題。

而在這心理學慢慢開始發展的時代裡，讓許多人更願意去接受和了解，關於人性陰暗的面相，並且他們認為這樣負向情緒的特質和慾望是不能被逐阻擋的，即使是壓抑在內心深處，它們還是會藉由夢境透露出來。而藝術家就是藉由慾望的驅使，將這樣原始的衝動昇華成一個更高尚且為世人所接受的藝術作品。

到了 20 世紀，所處在的是一個紛亂不安的世代中，不論是政治、社會或思想等，加上兩次世界大戰後帶來的影響。人類從注重個人情緒化的藝術表現，如野獸派、表現主義等；到開始質疑自己和本質存在的探討，並且企圖將一切事物破壞和重組，如立體主義、達達主義等，現代藝術猶如一個正在進行藝術治療病患般的縮影，一種情感上的拉扯，從憤怒發洩到自我檢討，但這也同時代表藝術家不斷的思考人和環境自然間的關係。

然而，藝術在人類情感和情緒上的表現，占有非常重要的地位。一直以來，正向的表現和態度一直是被鼓勵和教育，我們從小被教導要遵守倫理道德、積極進取和樂觀激進。自佛洛伊德的潛意識理論出現，告訴我們存在心靈裡的各種慾望、負面情緒和傷痛，其實是應該去正視它們，並從病態和傷痛中去治療個體。隨然之後也有許多學者反對佛洛伊德的理論，如心理劇治療創始人雅各布·莫雷諾（J.L.Moreno,1889-1974）則認為，人天生自然是具有自發性（Spontaneity）與自主性（Autonomy）的個體，他相信人有自我療癒的能力，莫雷諾最有名的故事就是「自天堂跌落的上帝」：他認為人們就像是從天上落入人間的上帝，在找尋回歸天堂的階梯。<sup>88</sup>雖然跟佛洛伊德強調創傷經驗不同，偏重在觀看整個個體，但不管是佛洛伊德或是莫雷諾，他們都認同藝術所帶給心靈上正向的特性。藝術猶如一種內在展露的方式，可以是正向的能量釋放；也可以是生命傷痛的哀鳴，而這樣負面情緒的發洩，確有助於將悲傷和絕望轉變成希望與自信，並且重新

---

<sup>88</sup>文榮光，病人繪畫在心理治療的角色與功能。國立台灣藝術教育館，國際藝術治療教育研討會論文集（台北：臺灣藝術教育館，民 91），頁 142。

體驗過去。

## 二、創作背景的形成原因

藝術創作是一個人心象的反射，根據畫面的色彩、線條、造型、明暗、肌理的表現，顯示出內在心靈的過程和感受。而藝術的表現和創作者的成長背景和過往經驗有著相當密切的關係，然而，筆者創作背景的形成，跟個性上的養成有著很大的關係。

筆者在小的時候個性較為獨立和內向，主要是因為從小父母在外工作的關係，無暇陪伴在身邊，使得筆者很重視獨處和自我空間。由於在家裡排行最小，上有姐姐和哥哥，也正因為處於最年幼的關係，使得在家中的發言權，常常會被漠視或是讓家人覺得有幼稚和不切實際的印象。所以在童年時期，對於自我的價值評斷，因為較為不被重視的成長過程使得內心產生自卑，但筆者用了另一種反向的積極態度去表現掩蓋這樣負面的情緒。在成人眼中，筆者是屬於一個活潑的孩子，常常會在長輩面前唱歌、跳舞等，這其實是對於自我某個層面沒有自信的表現，所以需要花更多力氣去討好身邊的人，並且害怕犯錯。童年時期所帶來的不安和孤單感，對於不敢勇於表達自己意見和感受的心情，常常會讓筆者藉由繪畫的方式去發洩，所以當筆者回憶起孩童時期的繪畫表現，人物常常是很小或是單數，這樣都一再顯示對於自我不夠肯定和孤單感。

然而，藝術創作就像是在筆者最孤單徬徨時，一直陪伴在身邊的夥伴，所有不愉快和失望的感受，彷彿都可以藉由繪畫的方式讓自己找到出口。所以筆者在大學畢業後，決定就讀藝術相關的研究所，但由於非相關科系畢業的背景，在過程中遇到很多挫折，最後終於在家人的鼓勵和自我的堅持下實現。

藝術創作就像是創作者的日記一樣，紀錄者過去或現在點點滴滴的感覺，而童年時期所帶給筆者矛盾、孤單和迷網的記憶和感受，就像是存藏在深層潛意識裡的角落一樣，給筆者帶來很大的影響。

## 第二節 創作理念分析

藝術家之於一般人有較敏銳的觀察力和慾望昇華的能力。筆者藉由負面情緒的視覺和實踐化過程，體認內在符號帶給筆者的意義，並且在過程中藉由相關理論的研讀幫助自我了解，如「本我、自我、超自我」在於心理層面的拉扯，或潛意識和夢境的關係等。並且藉由藝術家創作理念的影響，達到深化自我理念和觀看生命不同面相的期望。本節主要分為三層次論述：內在自我符號的意義、影響創作理念形成的過程、相關藝術作品的影響。

### 一、 內在自我符號的意義

藝術是什麼，藝術猶如一個心象表現的工具，被我們意識到的或是我們沒有意識到的情感，藉由視覺圖像可以顯現出來。藝術也可以是一個覺醒的媒介，特別是在面臨壓力或失落時，它可以是改變生命的一種方式，即使沒有受過任何藝術訓練的人也可以同時體會到。<sup>89</sup>它帶領著我們了解內在的自己，同時也治癒我們內在的傷痛。藝術的象徵性語言可以抓住我們的內在小孩，這是我們情緒反應的源頭。<sup>90</sup>然而，許多在我們心靈上的象徵性符號，其實都是一直存在潛意識裡，法國哲學家亨利.柏格森（Henri Bergson,1859-1941）主張：

人類沒有忘記過任何事，從最早的童年開始，過去所有的經驗、感覺、思想與情感都收集貯藏在記憶中。……因此，夢時的思路是由記憶牽線，只是一般人常認不出這些年代久遠又被拋諸腦後的記憶，這些不是在白天漫

---

<sup>89</sup>凱西.馬奇歐迪（Cathy A. Malchiodi）著，陳麗芳譯，靈魂調色盤（台北市：生命潛能文化事業，2003），頁 10。

<sup>90</sup>Bobbi Stoll，藝術治療是創傷治療。國立台灣藝術教育館，國際藝術治療教育研討會論文集（台北：臺灣藝術教育館，民 91），頁 172。



不經心看到的事物記憶，就是支離破碎讓人無法辨識的記憶片斷。<sup>91</sup>

然而，符號的創造可能在夢裡出現，或者是在有意識的過程中被表現出來，不管是用什麼方式被顯像，這個被創造出來的符號之於你，一定是有某種程度上的了解和意義的賦予。如筆者在創作中所重複出現的物件或場景，如傘、紅線、穿紅衣的人、沙灘等，在筆者創作過程中，並無特意去安排這些重複性的物件，但當筆者回復審查作品時才察覺這些反覆的符號之於筆者特殊性的意義。

心象所反映出來的內在符號，幫助我們更了解自己，藝術創作的過程讓自我壓抑的慾望可以在某方面達到滿足，過往負面情緒的記憶和傷口，也同時藉由創作表露化的過程，再一次的被揭開並且修復。

畫家反覆在畫布上與腦海中修改他們的作品，以達到他們自覺滿意的效果——意即是他們的大腦覺得滿意的效果；而當觀眾也覺得滿意——也就是別的大腦也覺得滿意實，就是這些作品的物理性質刺激大腦中的神經傳導系統，並透過大腦系統的整合，誘發出「令人愉悅的神經化學反應」的時刻。

筆者認為這樣的愉悅之於創作者，在於一種得到眾人認可和自我修復的效果。反覆修改的同時，心靈上的傷痛也在進行美化，當不為人接受的慾望或情緒得到認可時，心中的罪惡和傷痕也就得到一種補賞的作用。此時，就如同自己也和自己打壓下來的陰暗面妥協，使內在的緊張感得到解除，並且使得自我存在價值獲得強化和更多的肯定。

## 二、 影響創作理念形成的過程

創作的過程，本是一種自我對話和溝通的進行，筆者將這樣的過程視為對自我內

---

<sup>91</sup> James R Lewis原著，王宜燕、戴育賢譯，夢的百科全書（台北：五南圖書，1999年12月），頁28。

心負面情緒的治療和修復，在創作理念上分為下列四項解說，分別為本我、自我、超我、潛意識、夢的轉換、創造力的實踐和直覺的指引，影響如下：

### （一）本我、自我、超我

「本我、自我、超我」是佛洛伊德對於人格結構用以解釋個體發展的過程。而「本我」(id)：是人格中最原始的部分，從出生之日即以存在，構成本我的成分是人類最基本的需求，佛洛伊德認為這些基本的需求為「生之本能、死之本能」。所謂的「生之本能」是指性慾、飢渴和獨佔慾，那些促使個體求生活動的力量；「死之本能」是指攻擊、破壞，保全自我個體免受到威脅的生物面傾向。這些本能的衝動，主要是以「快樂原則」。存在於本我的原始衝動，隱沒在潛意識裡巨大的能量，也是熱情、驅使力的來源。<sup>92</sup>「自我」(ego)：是個體出生後，現實環境中分化而產生的，有構成理性、認知世界和辨別是非的能力，主要介於意識和潛意識之間。自我的形成來自於本我的各種需求，慢慢不能在現實環境中立即獲得滿足，使得本能的衝動必須遷就於現實，並且開始意識到自我和外界的區隔，即必須遵守這世界所訂定下來的規則，學習在現實環境的允許下中獲得滿足，主要是以「現實原則」為主。<sup>93</sup>最後，「超自我」(super-ego)：是人格中居於管制的為最為高的部分，大部分屬於人格的潛意識部分，主要在於個體受社會和道德規範的影響，對不為社會所接受的本能衝動無意識的抑制，逐漸內化和形成一種自律性，並且分化成「自我理想」和「良心」。前者在於對自我行為的要求要合宜和訂定自我理想的標準；後者在於對自我的行為免於犯錯的限制。當個體行為如果和符合自我理想時，則會感到驕傲，反之，則會感到羞愧，主要以「完美原則」為主。<sup>94</sup>

筆者也認為在自我創作的過程和作品的完成，為一種本我慾望的實現，也就是超自我的達成，藉由昇華(sublimation)的方式，將傷痛的記憶或原始慾望轉化成為社會接受的高上形式，藝術的表露化過程，使每一個畫的動作成為一種對自我的肯定，肯定這樣負面情緒的存在，同時也是肯定另一個自己的價值。

### （二）潛意識和夢的轉換

德國心理學家費希納(Gustav Fechner, 1801-1887)曾說，心理的活動就像一座冰山

---

<sup>92</sup> 洛斯奈 Goeph Rosner 著，鄭泰安譯，精神分析入門（台北市：志文，1991），頁 57-58。

<sup>93</sup> 洛斯奈 Goeph Rosner 著，鄭泰安譯，精神分析入門（台北市：志文，1991），頁 59。

<sup>94</sup> 洛斯奈 Goeph Rosner 著，鄭泰安譯，精神分析入門（台北市：志文，1991），頁 61。

一樣，浮出水面的只是整座冰山的一小部分而已。<sup>95</sup>那一小部分被隱喻成可看見的、可感覺到的意識，潛藏在底下不為人看到的大部分是指潛意識。潛意識為一種無意識狀態，以快樂為原則並且具有原始本能的衝動，為人類內在驅使力的主要來源，而潛意識的特徵來自於下列六項：

- 1.原始性：潛意識的發展本為人格發展的最早階段，也是最原始慾望的產生，意識也是從潛意識中分化而來的。<sup>96</sup>
- 2.衝動性：由於潛意識的以快樂為原則，順從內在各種慾望衝動，使得受到意識壓抑和監督，這樣抑制更驅使潛意識透過各種方式發洩。佛洛伊德說：「被壓抑物具有一種向上的強大的內驅力，具有一種努力進入意識狀態的衝動。」<sup>97</sup>所以，這樣的衝動往往帶有一股旺盛的生命力，同時也是個體內在強大的推力。
- 3.非邏輯性：由於潛意識寄託著各種情感和慾望的願望，理性的思維和結構是意識的表現，被用來抵制和監督潛意識的。潛意識的非邏輯性，也可以從夢的表現發現，充滿不合理和矛盾的意象。<sup>98</sup>
- 4.非時間性：我們在夢中可以發現，許多童年時期的經驗和感受，常常影響著以後的各種行為表現。或者是在夢中，會有許多不同時期的經驗被組合，這都在於潛意識的非時間性，它在不同時間裡穿梭並且彼此都相互影響著。<sup>99</sup>
- 5.非道德性：潛意識是人性本能衝動下的產物，這樣的衝動往往和社會道德的師想和秩序是有衝突的，潛意識並不會因為這樣的抑制而消失，反而是更強烈的存在著。<sup>100</sup>
- 6.非語言性：語言是理性組織的表現，而潛意識的表達是藉由知覺的感受，累積而來的。

潛意識像是一個失控而且任性的孩子，然而這樣的行為其實是很容易讓自己暴露在危險當中；意識像是一個輔導在身旁的長輩一樣，檢視並且壓抑著潛意識的一舉一動。

---

<sup>95</sup> 田永勝著，心靈的守望者：西格蒙德·弗洛伊德（保定市：河北大學，1998），頁 62。

<sup>96</sup> 田永勝著，心靈的守望者：西格蒙德·弗洛伊德（保定市：河北大學，1998），頁 76。

<sup>97</sup> 田永勝著，心靈的守望者：西格蒙德·弗洛伊德（保定市：河北大學，1998），頁 77。

<sup>98</sup> 田永勝著，心靈的守望者：西格蒙德·弗洛伊德（保定市：河北大學，1998），頁 78。

<sup>99</sup> 田永勝著，心靈的守望者：西格蒙德·弗洛伊德（保定市：河北大學，1998），頁 78。

<sup>100</sup> 田永勝著，心靈的守望者：西格蒙德·弗洛伊德（保定市：河北大學，1998），頁 78。

壓抑 (repression) 爲了防止引起焦慮的思想進入意識水平來降低焦慮的一種方法，而焦慮又可分爲兩種，「基本壓抑」(primal repression)：一種天生自然的焦慮，來自於本我；「真正的壓抑」(repression proper)：後天痛苦記憶和生活經驗的影響，來自於自我把產生的焦慮的思想壓抑在無意識中。<sup>101</sup>被壓抑的潛意識帶有巨大的能量，無時無刻想展現自己，佛洛伊德認爲，潛意識就是透過夢、過失等來表現。

佛洛伊德甚至把實際的偶然事件都看成有意義的。他的主要觀點是一種受壓抑的思想並不意味著它消失了，相反的，它總是力求表現自己，日常生活中的各種錯誤如口誤、遺忘、丟失等等正是它表現自己的一種方式。<sup>102</sup>

夢的透露，往往帶有著期待達成的願望，而這樣的願望驅使著作夢的力量可分爲三種：(1)一個在有意識時還未被滿足的願望，如：渴望得到某東西；(2)不被接受且受壓制的願望，如：被批評或排斥，而渴望獲得肯定；(3)被忽略或潛抑的願望，如：沒有太注意的事。<sup>103</sup>潛意識經由口誤或遺忘等過失的行爲來透露訊息，如：把本來要說話意思說反了、上一秒還記得的話突然忘記了。佛洛伊德認爲這些過失都帶有企圖「反抗」的傾向，反抗意識的牽制，或是一種不願意的情感。<sup>104</sup>

佛洛伊德在夢的研究上，認爲夢在本質上可分爲下列三項：

1. 夢爲一種心理現象：若清醒爲有意識的生活方式，那麼，作夢就是潛意識活動工作的方式。佛若依德認爲，夢源於一些白天不願意停止的意念，藉由作夢來騷擾和刺激心靈。
2. 夢可以擔保睡眠：佛洛伊德認爲，夢爲一種心理狀態的刺激，也唯有這樣的刺激才可以擔保睡眠，免於外在的干擾。<sup>105</sup>
3. 夢爲一種願望的實現：佛若伊德認爲，作夢是一種半睡半醒的產物，也可以算是一部

---

<sup>101</sup>B.R.赫根漢著，譚直敏譯，人格心理學（台北：五洲印行，民78），頁26-27。

<sup>102</sup>B.R.赫根漢著，譚直敏譯，人格心理學（台北：五洲印行，民78），頁35。

<sup>103</sup>田永勝著，心靈的守望者：西格蒙德·弗洛伊德（保定市：河北大學，1998），頁64-65。

<sup>104</sup>田永勝著，心靈的守望者：西格蒙德·弗洛伊德（保定市：河北大學，1998），頁69。

<sup>105</sup>田永勝著，心靈的守望者：西格蒙德·弗洛伊德（保定市：河北大學，1998），頁26。

分清醒狀態精神生活的延續。<sup>106</sup>這部分的精神延續清醒時不被允許和受抑制的慾望和衝動，所以藉由夢的偽裝和轉化等象徵方式出現。

夢，是潛意識釋放的出口，當受壓抑的無意識思想不能進入意識面，即使在睡眠的狀態也不能時，它們就會藉由適度的偽裝混進去夢中，這樣的夢的意象常常是扭曲不和常理的。

歪曲夢的一種方式是濃縮（condensation）。通過濃縮的方式，一件事的某部分可以代表這件事的全部。如一件衣服代表一個人，一條街象徵一個城市。顯夢中的一個觀念是潛在內容中許多觀念的結合……。如兒時的寵物可以代表家庭。<sup>107</sup>

所以夢表現出來的象徵意象，其實是許多觀念的組合。藝術上運用的許多手法和過程，如象徵、替代（displacement）、凝縮（condensation）和分裂（splitting）等機制都和夢的機制很相似，<sup>108</sup>主要在於藝術的思考來自於右腦的運用和潛意識的語言相同。

藝術，述說著來自於右腦那屬於象徵性、隱喻、和衍生於潛意識的語言——這些原料來自夢的意象、幻想、和象徵性的符號——這也使得潛意識的素材可以進入到意識的層面。<sup>109</sup>

由於右腦主要主宰創造力、想像力、靈感、夢境等，所以常常讓藝術、潛意識和夢境有著很密切的關係。瑪格利特曾說：「『夢』不是讓你睡著，而是要把你弄醒。」<sup>110</sup>所

---

<sup>106</sup>田永勝著，心靈的守望者：西格蒙德·弗洛伊德（保定市：河北大學，1998），頁 27。

<sup>107</sup>B. R. 赫根漢著，譚直敏譯，人格心理學（台北：五洲印行，民 78），頁 34。

<sup>108</sup>泰莎·達雷（Tessa Dalley）等著；陳鳴譯，藝術治療的理論與實務（台北市：遠流，民 84），頁 3。

<sup>109</sup>Bobbi Stoll，藝術治療是創傷治療。國立台灣藝術教育館，國際藝術治療教育研討會論文集（台北：臺灣藝術教育館，民 91），頁 162-163。

<sup>110</sup>Suzi Gablik 著，項幼榕譯，瑪格利特（台北：遠流，1999），頁 93。

以，當筆者在繪畫的過程中，常常藉由夢境的顯像，揣測自我象徵性符號的真實意義為何？或時直接表現在創作上，而這樣的方式和應用，常會讓筆者在過程中得到不同的驚喜和想法。

### （三）創造力的運用

創造力的表現在藝術上有一種讓作品發聲的能力，同樣也是對外非語言的溝通方式之一。創造力是壓力的自然緩解劑，當感覺排山倒海而來，藝術卻是沉靜的、平順的協調者。<sup>111</sup>曾有人說過：「藝術是慾望最柔軟的呈現方式」，而藝術治療就是利用患者在藝術過程中，由於全心投入創作力上而減低或放下內在的防衛的心機制，使得心象得以在創作中釋放，並且在過程中，藉由創造的投入而緩和內心的不安和憂鬱。

筆者認為，創作力的泉源來自於本我欲望的轉化，因為創作力是一種由內在洋溢出來的力量，一種充滿生命力的活動，所以，許多全心投入於創作的創作者，在過程中常常會體會到一種和作品合而為一的感覺，主要在於創作力也是自我的一種投射。

### （四）直覺的指引

直覺乃是經由「……感覺、心情、夢境、幻想、遐想、個人的意象，與象徵的符號」而發展出來。<sup>112</sup>它為心理層面的一種反應，關係於心靈的感受、情緒和身體上的反應，直覺也常常來自於潛意識的表現，所以，受意識的防衛和控制。直覺的繪畫創作方式，為心象表現方法之一，藉由心象的反射而被知覺，無須經由理性的推理和思考。義大利美學家克羅齊（Benedetto Croce,1866-1952）曾說：

在純哲學形式中，理性認識總是現實性的。也就是說，它以區別現實與非現實為目的。……但直覺恰恰意味著沒有與非現實的區別，它是作為頭腦中的畫面的形象，是純粹想像的理想化。<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup>Bobbi Stoll，藝術治療是創傷治療。國立台灣藝術教育館，國際藝術治療教育研討會論文集（台北：臺灣藝術教育館，民91），頁172。

<sup>112</sup>Bobbi Stoll，藝術治療是創傷治療。國立台灣藝術教育館，國際藝術治療教育研討會論文集（台北：臺灣藝術教育館，民91），162頁。

<sup>113</sup>朱光潛著，悲劇心理學（台北縣：駱駝，民76），頁16-17。

然而，直覺性的創作方式，往往是最能表達創作者當下情緒，並且在創作過程中或結束時，常會有一種自我對話的感覺。

筆者在創作中，結合直覺式的想法，主觀的口述出負面情緒對自我內在感受的連結，並以視覺化的方式呈現，如悲傷為痛、全身無力、麻痺感等詞彙的串連。藉由片斷式的直覺方式去組合心靈負面情緒的表現。

### 三、相關藝術作品的影響

藝術家往往具有一顆敏感的心，對於周遭或是自己會有較深或較特別的感觸和想法。馬蒂斯（Henri Matisse,1869-1954）曾這樣說過：

在這訊息萬變的表象世界下，潛藏著更真實、更接近本質的特性。藝術家能夠掌握這些特性，呈現出永恆的真實。

筆者在創作的過程中，透過藝術家的作品和創作的理念，看到許多不同生命綻放的表現，在於他們細膩的視覺傳達下，讓筆者在創作的過程中得到許多感觸，以下舉出四位藝術家梵谷、孟克、傑克梅第、瑪格莉特，分別論述：

#### （一）梵谷

他是一個牧師的兒子，本身有虔誠的宗教信仰，長大後當過業餘的牧師。然而，梵谷在人際關係上有很大的問題，有人說是因為躁鬱症、精神分裂症的纏身，以致於常常會有失控的舉動，這樣的敏感性特質也影響著他日後的每幅藝術畫作。梵谷在作品創作上，可以說是一個多產的藝術家，但一生中只賣出去一幅畫，而且還是他弟弟買購的。就在於理想和現實都遇到許多挫折的際遇中，他把生命中交給了藝術，並且將內在的憤怒、孤寂和焦慮等負向情緒都表現在繪畫創作上，猶如作品中向日葵、星夜、麥田、空椅子等，都好像是代表了某部分的自己。梵谷在筆觸和色彩上，極具個人的特色，他

曾這樣說過：

筆觸就像一封信裡的字辭一樣，不斷湧現出來，後凝聚起來。所以他的筆觸可以像信上的筆跡一樣傾訴創作者的心境，甚至心理狀態，彷彿擁有招喚心靈意象的魔法。<sup>114</sup>

他將生命注入的繪畫，也讓繪畫的世界去接受他所不能讓人理解的慾望和衝突。但內在的焦慮並沒有因為藝術的寄託而消失，梵谷曾經崩潰而住進療養院，而作品〈欖樹〉（圖 3-2-1）就是在崩潰後首次作品，漩渦般的筆觸帶有帶神經質的不安定感，濃烈的色彩表現其情緒的敏感和放大，帶有表現主義的影子。另一幅作品〈夜的咖啡館〉（圖 3-2-2），運用紅和綠的對比色來表現熱情，黃綠色的光線和空蕩蕩的室內空間卻給人一種寂寞的感覺。

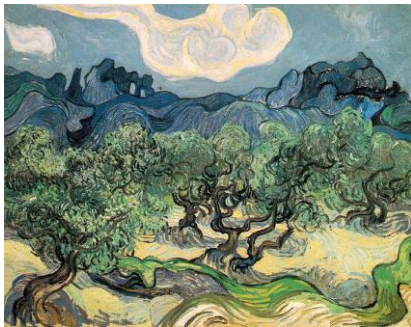


圖 3-2-1 梵谷，欖樹，1889  
油彩、畫布 73×92cm  
美國明尼蘇達州明尼阿波里藝術機構收藏。

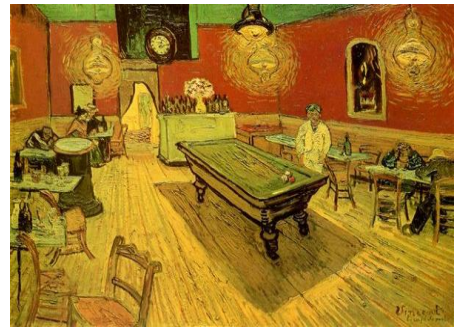


圖 3-2-2 梵谷，夜的咖啡館，1888  
油彩、畫布 72.4× 92.1 cm  
耶魯大學藝術畫廊收藏。

筆者認為，梵谷在作品中毫無保留的表現自己，那些絢爛和誇張的線條和色彩，給人一種驚心動魄的感覺，看似熱烈情感下卻表現出深層孤獨的感覺，這正也是他所要描繪自己內在世界的矛盾和衝突。藝術的真實不是自然的真實，人的心靈所受的才是真實，藝術只有從這裡能獲得真實的泉源。<sup>115</sup>

## （二）孟克

<sup>114</sup> 章伊秀著，寫每入門者的西洋美術小史（台中市：好讀出版，民 92），頁 236。

<sup>115</sup> 赫爾曼·巴爾著，徐菲譯，表現主義（北京：生活·讀書·新知三聯書店出版，1989），頁 18。



孟克的繪畫創作裡，常常無法擺脫死亡的威脅，由於童年時目睹身邊的親人不斷病逝，加上自己也是體弱多病，所以一直存在內心陰影裡。孟克有五個兄弟姊妹，自己排行老二。母親在他五歲時就病逝，接著 14 歲和 32 歲時，姐姐和弟弟也病逝。孟克曾講述自己的創傷：

我自幼就被死亡、瘋狂與疾病的『天使』跟隨，直到現在。我很早即知曉人生的悲苦與險境、來生的種種，以及地獄的懲罰.....當父親不憂鬱時，他會像孩童般和我們玩樂說笑.....但是當他處罰我們時.....其粗暴幾近瘋狂.....  
小時候我總覺得自己遭遇不幸，沒有母愛、多病，又常遭處罰。<sup>116</sup>

這樣的創傷，影響著孟克的個性較為內向、害羞和沉默，不過當的作品受到惡意批評時，則辯才無礙並且堅持，如孟克曾在學生時期時，因為和老師在用色上意見不合而說：「我畫的是自己看到的景物，而不是你要我看到的景物。」<sup>117</sup>從這裡我們看出他對自我某一層面的堅持，和無法和別人訴說表明的孤獨感。

孟克作品表現的題材，常常是一種人類對死亡無能為力樣子的透入，並且對死亡有著非常深的恐懼和敵意，他曾這樣說過：

死亡就像是個黑洞，而色彩就是光明。藝術創作就是光線的運用。死亡就像是失明，再也看不見任何東西，大概就像是被關在地窖的感覺，並且被眾人遺棄。外界的人關起了地窖的門永遠地離去了。在這個地窖裏，什麼東西也不見著，只感覺的到潮濕的腐朽味

孟克對死亡的懼怕，常在作品中表現出來，如〈病童〉（圖 3-2-3）、〈亡故〉（圖 3-2-4）中，表現死亡和病痛帶來的悲傷，和身邊周圍被一股無法抵放的低氣壓籠罩般揮

---

<sup>116</sup>J.P.Hodin 著，朱紀蓉譯，孟克（台北：遠流，1997），頁 6。

<sup>117</sup>J.P.Hodin 著，朱紀蓉譯，孟克（台北：遠流，1997），頁 43。

之不去，可以想像這樣的記憶對童年時刻的孟克來說，像黑洞一樣深沉而且有把人吸入的力量。



圖 3-2-3 孟克，病，1885-86  
油彩、畫布 119.5x118.5cm  
奧斯陸國家畫廊收藏。



圖 3-2-4 孟克，亡故，1893  
油彩、畫布 134.5x160cm  
布挪威奧斯陸孟克博物館收藏。

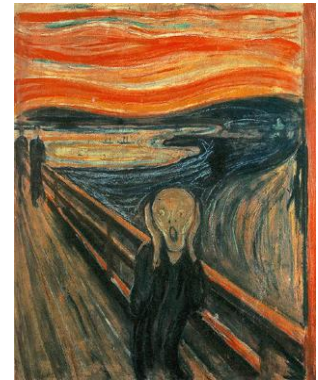


圖 3-2-5 孟克，吶喊，1893  
油彩、畫布 91x73.5cm  
奧斯陸國家畫廊收藏。

在孟克另一幅有名作品〈吶喊〉（圖 3-2-5）中，充滿動勢的整個空間，整個畫面像是如在鬼魅般人物尖叫後開始翻天覆地。畫面的人物眼窩和雙頰都凹陷、變形的體態和蠟黃的膚色，猶如身受重病。而天空被渲染成血紅呼應著深藍的湖面，其線條如波浪般將背景結合在一起。遠方有兩個被拉長的人影，似乎緩緩靠近，透露出一種威脅感的迫近，都再一次顯示出內心的焦慮感。孟克曾這樣說過：

在創作時，我所截取的是那些視覺接受的重要印象……我僅依據自己記憶來創作，不加任何東西，亦不添加那些我所見不到的細節。因此這些作品看來都相當地簡單，也顯的空曠……當我藉由色彩、線條與形式來呈現自己所見的某種迅速的情景之時，我嘗試將這種情緒生動地表達出來，……。<sup>118</sup>

筆者從孟克作品上，看到童年對於人格發展在未來發展的影響力和心靈層面的沖擊，孟克憑著畫面在視覺中的印象，將場景和當時的情緒結合在一起，用一種寄情於物的方式來傾訴童年時期負面情緒所帶來的陰影，如同作品畫面表現的強烈色彩和線條一

<sup>118</sup>J. P. Hodin 著，朱紀蓉譯，孟克（台北：遠流，1997），頁 49-50。

樣，被深刻的記取。

### (三)傑克梅第

傑克梅第是很典型的存在主義表現的藝術家，不管是在雕塑或是繪畫上，都強調一種空間和人的關係。

傑克梅第將形式與內容都濃縮到人類最基本的存在狀態，這樣的表現在當時被認為是存在主義的實踐形式，尤其在沙特對於傑克梅第的評論之後，更使得傑克梅第塑像被視為存在主義表現的最佳寫照。<sup>119</sup>

由於二次世界大戰所帶給人們的影響，人類對於許多事情的迷惘，和存在真理的討論，藝術上的表現都以一種很原始和基本的形態去展露。傑克梅第在雕塑的創作造形特色上，人物消瘦到極致身軀和四肢拉長的身影，除了看到其單薄消長的造形外，質感上所刻意留下拿捏塑形的痕跡，似乎用來表現一種情緒的介入。

雕塑家刻意在雕塑上的拿捏塑形的痕跡，有著一種人體感官的介入，那不平整的捏痕是人像，同時也是藝術家的焦慮。

雕塑造形姿態上，男子姿態往往是向前跨步的動勢，女子則是站立著。行走或站立的人如同過客般的互不相似，持續無止境的向前且帶有冷漠和漂泊的感覺，如作品〈都市廣場〉（圖 3-2-6）。傑克梅第曾這樣說過：

安頓你自己，裝飾一個家，建立一個舒適安全的住所，然後整天讓可能失去所有的威脅佔據在你的腦袋，不，我寧願住在旅社，坐在咖啡廳，僅僅當作一個路經此地的過客。

---

<sup>119</sup>何政廣主編，存在主義藝術大師傑克梅第（台北：藝術家，2003），頁 106。



圖 3-2-6 傑克梅第，都市廣場，1948  
銅 21.6x64.5x43.8cm，紐約現代美術館收藏。

筆者認為，這些大步跨行的男子猶如傑克梅第對自我的隱喻，一種對於失去恐懼的表現，所以寧可當個過客，好讓自己不受任何事物牽絆的心情。

傑克梅第強調人存在的議題，並且也重視人和整個空間環境的關係。從他的繪畫作品中，常利用一種方格或是迷霧式的

空間表現，去將兩者的形態強調出來，如作品〈藝術家的母親〉（圖 3-2-7）、〈迪亞哥〉（圖 3-2-8）。



圖 3-2-7 傑克梅第，藝術家的母親，1950  
油彩、畫布 89.9x61cm  
(圖片來源：存在主義藝術大師傑克梅第，2003)



圖 3-2-8 傑克梅第，迪亞哥，1956  
油彩、畫布 100x81cm  
(圖片來源：存在主義藝術大師傑克梅第，2003)

傑克梅第對於人性、自我的質疑以及真理的找尋，讓筆者在創作過程中有很大的幫助，關於自我價值的反思、存在的意義和未來上都有很大的啟發。

#### (四)瑪格利特

瑪格利特在創作上較無關負面情緒題材的表現，筆者在這裡提到他，主要在於他創作的想法給予筆者在理念構圖上很多突破，所以筆者以此為論述的重點。

瑪格利特常常將不合理的事物排列在一起或是融合，讓整個畫面充滿想像的空間並且刺激觀者思想。瑪格利特曾說：

人們在使用物品時不會刻意尋找任何象徵符號，但當他們看畫時，找不出任何用處。於是他們就要四處搜尋意義，好讓他們脫離窘境，……他們就會想找個依靠讓自己舒服點。他們想要抓住某個讓他們有安全感的東西，這樣才不會覺得空虛。想要尋找象徵意義的人，就會捕捉不到影像與生俱來的詩意和神秘。他們當然感受到這種神秘氣息，但他們想要消滅它。他們害怕。從詢問「這是什麼意思？」中，就可以看出他們希望每一件事物都是可以理解的。但如果有一個人不拒絕神秘，那他就會有不同反應。他會找到其他東西。<sup>120</sup>

這是在於我們的心智或是認知上，認為每個事物會有自己應該存在的合理樣子、狀態和存在的方式，而當這樣的想法被打破或是超出我們所認知的形態出現時，就會使得我們的意識感到困惑和不安上的注意，而刺激內在想要尋求一個合理化的方式，以解除心理層面所帶來的緊張感，然而，這樣的激發反而會使得觀看者感受到更多東西，和想法上的突破。

瑪格利特的某些作品中，總給人一種永恆和時間暫停的感覺，因為他的畫作就像是在現實世界裡，不停一直再被尋求一個合理的解釋，如同永無止境的問號般，不停的綿延下去。畫面中不合常理的事物和空間的組合，在沒有確切的答案中不停喚醒一些不熟悉的東西和心智，筆者認為這其實是一種有利於自我想發上的突破和不同面向的關注方式。瑪格利特認為，意想不到的東西才會提供訊息。<sup>121</sup>以下的手法是我們常常可以在他作品看到的，分析如下：

（一）孤立：當物體的出現，被完全孤立在它根本不可能出現的地方時，其意義就會從中解放出來，如飛在空中的巨石，如圖 3-2-9。

（二）改變：當物體改變其原來的面貌或性質時，如血肉之軀的人變成木頭。

---

<sup>120</sup>Suzi Gablik 著，項幼榕譯，瑪格利特（台北：遠流，1999），頁 106。

<sup>121</sup>Suzi Gablik 著，項幼榕譯，瑪格利特（台北：遠流，1999），頁 12。

- (三) 雜交：把兩個有關聯性的物體作結合，如腳和鞋的結合，如圖 3-2-10。
- (四) 一種尺寸、位置或本質的改變：如一顆巨大且非在半空中的蘋果，如圖 3-2-11。
- (五) 意外相遇的刺激：互相對比的物體相遇，如一塊岩石和一片雲在天空相遇。
- (六) 像視覺雙關語的雙重影像：如一種鳥形的山或船形的海。
- (七) 矛盾：互相對抵的事件或狀態，如背景是白天，而街燈如在黑夜中亮起。
- (八) 概念的兩極化：利用滲透的影像，從單一視點就可以看到兩種情況，修正我們的時空經驗如外面的風景和一盆室內的花。<sup>122</sup>

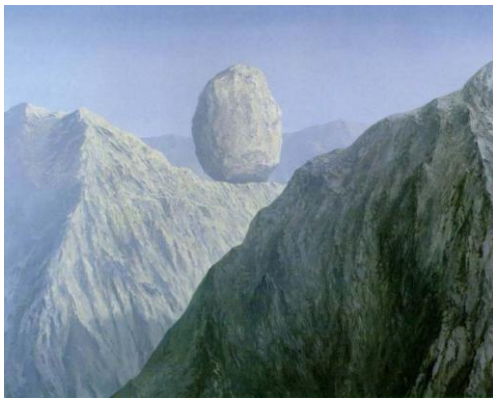


圖 3-2-9 瑪格利特，玻璃鑰鎖，1959  
油彩、畫布 129.5x162cm  
私人收藏。



圖 3-2-10 瑪格利特，紅色模型，1935  
油彩、畫布 72x48.5cm  
斯德哥爾摩現代美術館收藏。



圖 3-2-11 瑪格利特，明信片，1960  
油彩、畫布 70x50cm  
(圖片來源：瑪格利特：1999)

筆者認為，瑪格利特的畫有一種刺激和腦力激盪般的聯想，這樣不合裡的組構，有利於幫助畫面的構成想法更加深度化和突破。因為觀畫人想法的改變而改變，使得物體的存在，不再依賴於有限的知識，而是獨立於我們對物體的觀念之外，使得畫面中的意義，隨著觀看的人、空間、時間上的不同，而有不同的解釋和存在的意義。<sup>123</sup>

<sup>122</sup>Suzi Gablik 著，項幼榕譯，瑪格利特（台北：遠流，1999），頁 157。

<sup>123</sup>Suzi Gablik 著，項幼榕譯，瑪格利特（台北：遠流，1999），頁 136。



### 第三節 創作形式與技法之探求

創作表現是透過視覺的方式將外在世界或創作者心靈所接收到訊息或感受，轉換為有意義的具體樣子。筆者在於表現形式上，藉由創作的構圖、光線、色調、造形來分析自我心靈的狀態；並且關注於反覆出現的暗示性物件，解碼上符號對自我的意義，再者，分析創作過程中技法的應用和表現。本節分為三個層次論述：自我創作的形式分析、自我象徵性的意義、媒材與技法的應用。

#### 一、自我創作形式的分析

繪畫藝術藉由其色彩、造形、線條等形式，表現創作者的想法和理念，創作者也利用這些藝術元素的特質，作為一種藝術的語言，因為藝術對創作者來說，存在著一種內在象徵的形式。

藝術象徵語彙包括繪畫形狀、造形、顏色、線條和圖案的結合，而成為一種可以解讀的藝術符號系統。系統裡的基本語彙則包括有結構性的元素和內容，這些元素和內容可以紀錄經驗、揭發歷史，以及提供證據。……影像會明確地比現出創傷的原貌，並與隱形的傷痕引起的生理反應結合在一起。<sup>124</sup>

繪畫創作的過程，對於筆者來說是一個很隱私的行為，由於在進行創作的同時，大部分為一種負面情感抒發和自我檢討，在這過程中，筆者習慣獨自進行創作，並且藉由回想和直覺性的構圖來揭發存在於自我內在潛意識的符號，並且達到心靈層面療癒和重組的目標。

---

<sup>124</sup>Dee Spring 著，施婉清、戴百宏譯，影像與幻像（台北市：心理出版，2004），頁 163。

藝術創造呈現出符號的過程，是一座你可以從中汲取洞察力，自覺和轉變經驗的永恆之井。符號可能出現在夢中，或是透過意識刻意創造出來……。

符號總是還有神祕難解的成分，不過你能透過圖像創造出符號的事實，卻也證實了你對該符號有某種程度上的了解。我相信你所夢到以及在藝術中所創造的，那些自發性且未受安排的符號，可以幫助你找到人生的平衡與完整。它們是直接來自靈魂調色盤的使者。<sup>125</sup>

筆者藉由自我內在符號的認知和顯現，達到一種自我的檢討和問題的關注，以下是筆者對自我創作的形式進行分析和講解如下：

（一）筆者創作構圖上的表現：筆者強調空間上的深遠，所以在很多構圖上筆者會以少數物件，對比著一整片寬廣的空間，達到一種焦點是上的注意。主要是因為整個畫面被筆者暗示成心靈的深處，也可以說是潛意識的空間，所以深不可測；單獨且渺小的物件，就猶如浮出水面的冰山一角般，暗示我們看的見的事物是如此的少，潛藏於海平面下的一整座冰山，才是主要的推力，所以不能忽視那些看不見的力量，如圖 3-3-1、圖 3-3-2。

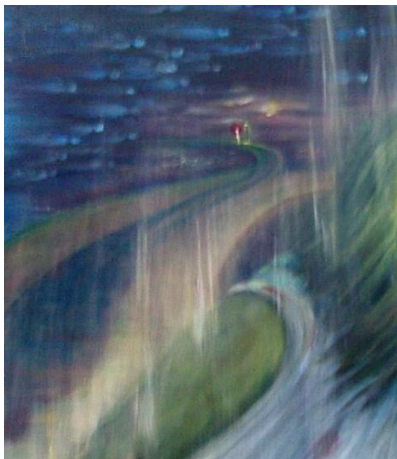


圖 3-3-1 李雅純，孤立無援的怪獸(局部)，2008  
油彩、畫布 91×2.5cm。



圖 3-3-2 李雅純，當我看到梵谷的麥田烏鴉，2010  
油彩、畫布 116.5×91.0cm。

（二）筆者創作光線上的表現：筆者在創作的形式上面，強調光線的來源或者是用聚光

<sup>125</sup>凱西.馬奇歐迪 (Cathy A. Malchiodi) 著，陳麗芳譯，靈魂調色盤 (台北市：生命潛能文化事業，2003)，頁 113。



的表現，有時近似魚眼相機的效果，達到光在整個畫面所帶來的戲劇感和張力。光的來源方式對於筆者將其分為兩種，一種是來自出口的光，被筆者暗示成潛意識到意識層面的出口，也就是說，潛意識被喚醒而跑到意識層面；另一種則是監視的光，猶如筆者的內心深處被攤在陽光下，接受自我的審判和揭發罪惡真相，在這裡筆者會使用聚光或是正面受光的手法，猶如像是身處在審視台上接受盤問的光源表現，如圖 3-3-3、圖 3-3-4。



圖 3-3-3 李雅純，慾望（局部），2009  
油彩、畫布 91×2.5cm。



圖 3-3-4 李雅純，痛，2009  
油彩、畫布，116.5×91.0cm。



圖 3-3-5 李雅純，憂鬱，2010  
油彩、畫布 116.5×91.0cm。

（三）筆者創作色調上的表現：以冷色調為主，然後搭配著彩度較高的暖色調，如紅、黃等。筆者常常會在作品中運用大量的藍色、綠色等較偏冷感的色系，這被用來暗示內心潮濕陰暗的一面；少部分的鮮豔的暖色調，象徵情感、慾望，顯示較為人性的一面，以一種熱烈的和活著的鮮豔暖色系為表現。藉由冷暖色調比例差別和對比，去讓少部分的色彩成為強調的焦

點，如圖 3-3-5。

明顯的顏色似乎有意地被特別挑出，但裡面的內容則是一種無意識的選

擇，透過色彩和線條來解放情緒。<sup>126</sup>



圖 3-3-6 李雅純，潛意識  
(局部)，2009 油彩、畫布  
116.5×91.0cm

(四) 筆者創作造形上的表現：畫面物件的造形安排上，主要以少許的變形和不合常理的組合為主，不管是空間或造形上的表現，畫面呈現的輕微扭曲感是筆者對於內在負面情緒焦慮的表現，如圖 3-3-6。

## 二、自我象徵性的意義

如果說潛意識是被壓抑慾望的來源，那麼那些被抑制的內在力量藉由某種程度的轉化，變成屬於你自己內在的語言，所以，那些不為人知的慾望或負面情緒，也就有了另一種存在的意義。恩斯特·鍾斯 (Ernest Jones, 1879-1958) 曾說：「只有被壓抑的意念才會被象徵化；只有被壓抑的意念才需要被象徵。」<sup>127</sup>雖然筆者並不完全認為所有被自我象徵化的事物，為一種全然抑制的表現，因為這也有可能是一種記憶，壞的記憶容易被記取，而那些平凡易忽略的瑣事也有可能是你對過往的連結。

影像可以說是一種想法的反映。它提供建構在個人內在的略圖或相似物。當一個影像建立在另一個影像之上時，聯想便被激出來，然後交錯在一起。<sup>128</sup>

筆者在自我內在的象徵上，對於某些色彩、造形或物件的使用，附有特殊情感的投射，主要以人、影子、門或窗、紅色物件這四項來討論：

### 1. 人

<sup>126</sup>Dee Spring 著，施婉清、戴百宏譯，影像與幻像 (台北市：心理，2004)，頁 165。

<sup>127</sup>Richard Appignanesi 著，張弘瑜譯，弗洛伊德 (台北縣，立緒文化，1995)，頁 176。

<sup>128</sup>Dee Spring 著，施婉清、戴百宏譯，影像與幻像 (台北市：心理，2004)，頁 33。

人，在筆者在創作中主要的角色，也是自我投射的對象。筆者運用了一些暗示性的動作和姿體表達自我負面情緒的狀況，藉由這些現象的過程來幫助心靈增加自我的洞察力和完整性。筆者在人物的刻劃上可大致分為下列 5 項特徵如下：



圖 3-3-7 傑克梅第，行走中的男人  
1960，銅 183x26mm  
梅格基金會收藏。

(1) 消瘦的形體：消瘦的形體為筆者直覺性的偏好，一種筆者對存在狀態的思考，如圖 3-3-7。當所擁有的物質，都濃縮到最基本的狀態時，我們會看到什麼？如傑克梅第瘦長形人物的表現，一種彷彿瀕臨解體的造形，時而站立著，時而大步跨前，彷彿動作在另一個空間中持續著，給人一種永恆和漂泊的感覺。

傑克梅第加人物側面扁平化，更加深一種線條曲張，類似孟克〈吶喊〉畫作中人物的深刻印象，換句話說，藝術家利用線條、形式等元素加強人物的符號化，加深觀者的印象，……。<sup>129</sup>

筆者認為，這樣單薄的身形同時也暗示著現代社會的疏離感和不安，扁平消瘦的身形中，其彰顯了線條上的動勢，如表現主義運用線條的張力去表現情緒。



圖 3-3-8 葛雷柯 聖約翰的洞悉  
(局部) 1608-14 油彩、畫布  
222.3x193cm 大都會美術館收藏。

(2) 輕微變形的身材比例：過長且輕微扭曲的肢體是筆者常會使用在人物上的表現手法。對於筆者來說，輕微的扭曲變形可以加強情緒上的表現，如矯飾主義繪畫藝術的表現，如圖 3-3-8，以一種不平衡的姿態去產生戲劇化和強而有力的力量。過長的四肢是筆者用來呈現一種無力感的狀態，以手腳垂擺的姿勢去強調心靈上的疲憊感，猶如受到地心引|誇張的壓迫一樣。

<sup>129</sup>何政廣/主編，黃舒屏/撰文，存在主義藝術大師傑克梅第（台北：藝術家出版，2003），頁 116。

(3) 臉部的表情：面無表情和詭異的笑的表現神態，為筆者在人物創作上最常出現表情。面無表情被筆者暗示成一種安靜的狀態，猶如暴風雨前的寧靜，悄悄的正醞釀著一股不安，就像潛意識一樣，如圖 3-3-9。詭異的笑也有異曲同工之妙，一種看似美好卻有說不上來的不安感，而微笑者似乎以一種看好戲的旁觀者姿態，正在觀察你下一步的動作，如圖 3-3-10。



圖 3-3-9 李雅純，痛（局部，2009  
油彩、畫布 116.5×91.0cm。



圖 3-3-10 李雅純，慾望（局部，2009  
油彩、畫布 91×2.5cm。

(4) 單數或複數的出現：筆者在安排畫面時，常以單數或負數的人為表現，主要在於單數，也就是「孤立」主角的方式，可以讓視線和注意都集中在一個人身上，無論人物的大小，他可以佔滿整個畫面，也可以是遠方的一個角落，但無論身處何處，終究會成爲一個焦點而無法遮掩，如圖 3-3-11。





圖 3-3-11 李雅純，當我看到梵谷的麥田烏鴉，2010  
油彩、畫布 116.5×91.0cm。



圖 3-3-12 李雅純，潛意識，2009  
油彩、畫布 116.5×91.0cm。

叔本華……在審美的經驗中，主體“不再考慮事物的時間、地點、原因和去向，而只看孤立著的事物本身。”然後，“他迷失在對象之中，即甚至忘記個性、意志，而僅僅作為純粹的主體繼續存在，像是對象的一面明鏡，好像那兒只有對象存在，而沒有任何人去感知它，他再也分不出感覺和感覺者，兩者已經完全合一，因為整個意識都充滿了一幅美的圖畫。”<sup>130</sup>

人物以複數群體出現，是要營造一種複雜和多層面的人格表現，筆者在作品〈潛意識〉（圖 3-3-12）中，以八個人體數去代表一種無窮的觀念。因為「8」同時也象徵一個無限的符號，數字字面上的意思是虛的，而無窮和眾多才是筆者想要表達的意念。

（5）人物的逼近感：人物處理上的逼近感，為筆者想要表現一種讓畫面和觀畫人有直接溝通的感覺，營造一種緊迫盯人的心理狀態。

## 2. 影子

影子，它可以說是在筆者創作中很常出現的圖象，如圖 3-3-13。筆者的詮釋中，將它暗示為潛意識裡不被接受，或刻意遺忘的慾望、負面情緒或人格，如佔有慾、妒嫉、悲傷、憤怒等。

<sup>130</sup> 朱光潛著，悲劇心理學（台北縣：駱駝，民 76），頁 16-17。



圖 3-3-13 李雅純，孤立無援的怪獸  
(局部)，2008 油彩、畫 91×2.5cm。

對於「影子」的論述，以瑞士精神病學家榮格對於影子的理論最具影響力。他認為影子是在發展個人形象時，所被排斥的人格特質和傾向。<sup>131</sup>也就是說，這些特質來自於不被社會倫理道德所接受，於是被自我所犧牲或排除掉，而這些被拒絕的特質就凝聚起來，形成一股無意識的「反本我」，亦即是「影子」。<sup>132</sup>

到底影子成為我們的朋友或敵人，主要是看我們自己而定。...我們和他相處時，有時要忍讓，有時要抗拒，有時要給予愛——看情況所需而定。只有當影子被忽略或被誤解時，才會變得懷有敵意。<sup>133</sup>

學會如何和自己的影子相處之前，必須要先了解它，而這也是筆者在創作過程中所需要得知和反省的。

### 3.門或窗

為一種出口的表现，在這裡筆者運用其意義，象徵意識和潛意識的通口。門的重要性不在於它們是木頭的、是長方形的，而在於它們可以讓我們通過，如圖 3-3-14。<sup>134</sup>



圖 3-3-14 李雅純，慾望(局部)，2009  
油彩、畫布 91×2.5cm。



圖 3-3-15 李雅純，孤單(局部)，2010  
油彩、畫布 130 × 97.0cm。

<sup>131</sup>James R Lewism 原著，王宜燕、戴育賢譯，夢的百科全書（台北：五南圖書，1999），頁 217。

<sup>132</sup>James R Lewism 原著，王宜燕、戴育賢譯，夢的百科全書（台北：五南圖書，1999），頁 217。

<sup>133</sup>卡爾·榮格 Carl G 等著，黎惟東譯自我的探索（台北：桂冠圖書，1991），頁 209。

<sup>134</sup>Suzi Gablik 著，項幼榕譯，瑪格利特（台北：遠流，1999），頁 116-117。

#### 4.紅色物件

紅色物件，被筆者象徵著人性情緒的慾望，是衝動的、原始的。然而，紅色是最初的顏色，同樣也是最早命名的顏色，為血和生命力的象徵，暗示著各種正負面激情的色彩。<sup>135</sup>

紅色的意義之於筆者，為人性各種慾望的色彩。此慾望包含正面的情感，如親情、友情、愛情等；和負面情感，如妒忌、仇恨、貪婪等。所以，筆者常常會將紅色覆蓋在某些物件上，如傘、纏繞的線球、衣服等。藉由物件的狀態去暗示慾望的狀態，如失望、落寞、不安等，如圖 3-3-15。

### 三、 技法與媒材的應用

現今琳琅滿目的美術顏料上，如壓克力、粉彩、水彩、蠟筆等，在於使用率上都在於油畫之上，而油畫之所以可以一直獲得專業人士和藝術上的寵愛，在於油畫較為豐富的表現性效果的可塑性。而油畫的堆疊能力，為最具吸引力的特點之一，對於筆者來說，油畫為最具感性的藝術媒材，可以藉由心情上的變化而反覆堆疊色彩，呈現千變萬化的可能性。

筆者在油畫創作的技法和媒材上，在於開始繪畫時，可分為上底色畫法和直接畫法。上底色畫法，主要以藍綠或藍黑等暗色為底色，等底色完全乾燥後，在經由炭筆將大致的稿圖繪出，用較薄的顏料繪出大略的色塊；直接畫法，則是直接在未上色的畫布上以炭筆打好草圖，並且直接上色前者在繪圖完成後，畫面色調上會較一致性，整體畫面會有合而為一的感覺，如圖 3-3-16；後者，畫面表現較高的彩度，對於視覺上的刺激較容易引起注意，如圖 3-3-17。

---

<sup>135</sup>愛娃·海勒(Eva Heller)著，吳彤譯，色彩的性恪（北京市：中央編譯出版社，2008），頁 48-52。



圖 3-3-16 李雅純，憂鬱（局部）  
2010 油彩、畫布 116.5×91.0cm。



圖 3-3-17 李雅純，電車上都睡了（局部）  
2010 油彩、畫布 116.5×91.0cm。



圖 3-3-18 李雅純，孤單（局部）  
2010 油彩、畫布 130 × 97.0cm。

之後，藉由薄塗（scumbling）的方式，在一層乾燥色層上，不均勻的塗上一層薄薄的顏色，藉由色層之間的透明感，增加畫面的層次。薄塗過程中，也會使用較寬的扇筆、手指、布等來塗敷和擦拭，以製造畫面的質感和獲得平滑和漸層的色調，如圖 3-3-18。



圖 3-3-19 李雅純，憂鬱（局部）  
2010 油彩、畫布 116.5×91.0cm。



圖 3-3-20 李雅純，當我看到梵谷的麥田烏鴉（局部）  
2010，油彩、畫布 116.5×91.0cm。

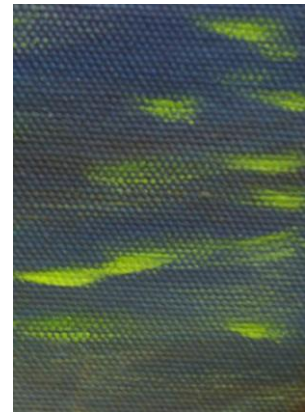


圖 3-3-21 李雅純，潛意識（局部）  
2009 油彩、畫布 116.5×91.0cm。

在亮面部分，則以較厚的顏料堆疊在淺色和亮面部分，製造出理想的質感和視覺效果，如圖 3-3-19。筆觸上，藉由畫筆的痕跡去刻劃視覺和心理上的快感。主要分為下列三種筆痕：流動的筆觸，表現一種連續的感覺，如水流般帶有滑順感，用來表現扭曲旋轉的線條，如圖 3-3-20；短的筆觸—以短長且不規則的筆觸去強調質感，用來描寫草原或光影；點的筆觸，表現一種閃爍感，和短的筆觸常常一同使用，用以加強質感上亮面光感的表現，如圖 3-3-21。



## 第四章 作品解析與詮釋

藝術創作的過程，就像是創作者內在不停的對話，創作過程中的塗改和修正，就像是一種情緒上的修復和磨合的表現。筆者在創作的過程中，藉由自我回想的審視方式去了解 and 抒發心靈的狀況。

筆者在此總共有 11 件作品，時間分布在 2008-2010 年間，主要以負面情緒表現為主。筆者藉由直覺性回想的方式，將自我悲傷經驗的回想和深刻感覺的回憶畫面表現在創作構圖上。人們常常選擇性的將不愉快的感覺壓抑在心靈深處，或是刻意遺忘，然而這些被刻意忘記的負面情緒並不會因此消失。筆者希望藉由繪畫創作的方式讓不愉快的經驗回溯，同時也是等於進行了一種「承認」的儀式，類似藝術治療中的認知自我罪惡的方式將傷痛徹底與自我分離。也就是說，我們必須要認知罪惡的存在，才可以將它從自我內在狀態中抽離或進行修正。<sup>136</sup>

本章主要分為三節，第一節，「情緒的釋放」系列；第二節，「自我摸索」系列；第三節，「找到自我」系列三個過程，說明了筆者在創作上的情緒轉折和修復。依據筆者在創作過程中心靈的轉變標準為系列，藉由這三個系列說明在筆者創作上情緒的變化。

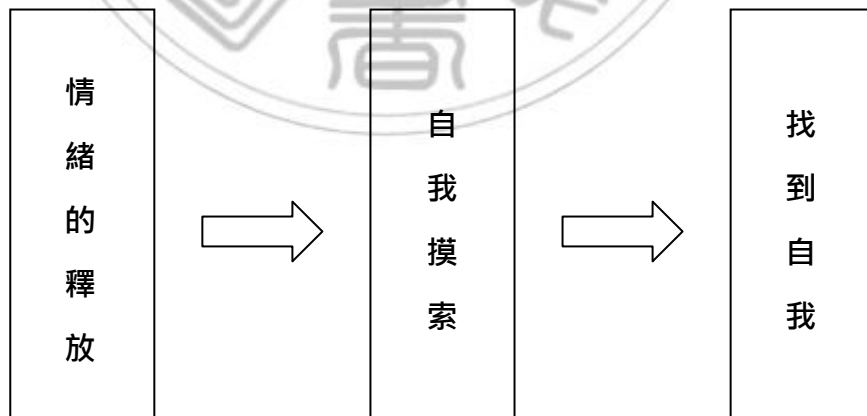


圖 4-1-1 創作情緒三階段圖

<sup>136</sup> 泰莎·達雷 (Tessa Dalley) 等著；陳鳴譯，藝術治療的理論與實務 (台北市：遠流，民 84)，124 頁。

## 第一節 「情緒的釋放」系列

筆者藉由藝術治療相關學理的幫助，創作過程中經由傷痛回憶的回想過程來進行創作和心靈上的修復。此節為筆者創作初期的四件作品，依序為〈我要我們在一起〉、〈孤立無援的怪獸〉、〈慾望〉、〈痛〉。

從系列作品可發現，筆者在創作初期負面情緒的釋放是較為強烈和直接的，如在〈我要我們在一起〉中，一開始帶有挑釁意味的中指；〈孤立無援的怪獸〉裡，造形上的恐怖和禁止靠近的感覺；〈慾望〉如鬼魅般的主角和誇張變形的空間；〈痛〉中，強烈痛感的表現。從筆者初期的作品的特色來看，可歸納成下列兩項：

一、直接性符號：如中指、痛的感覺等。情緒性的表現較為直接，並且帶有攻擊的意味，如潛意識慢慢被釋放和自我衝突的開始。

二、主角在畫面前方：從構圖上可以發現，主角在整個畫面上都佔有很大的位置，並且靠近畫面。筆者認為，每一個出現在畫面上的主角，都是自我的投射，因為自我防微機制過於強烈的關係，筆者將自我放的很大使得心靈得到一種安全感。

	<p>作品 1. 我要我們在一起</p> <p>2008 91×2.5cm 油彩、畫布</p>		<p>作品 2. 孤立無援的怪獸</p> <p>2008 91×2.5cm 油彩、畫布</p>
	<p>作品 3. 慾望</p> <p>2009 91×2.5cm 油彩、畫布</p>		<p>作品 4. 痛</p> <p>2009 116.5×91.0cm 油彩、畫布</p>

圖 4-1-2 「情緒的釋放」系列圖錄

以下為筆者對每幅作品的介紹和分析：

## 作品一：我要我們在一起 分析

### 一、創作理念

此畫作筆者主要想要表達在戀愛時期的男男女女，處在情感當中的黏膩和彼此佔有的情感。在愛情的成分裡，包含了甜蜜和喜悅等正向愛的力量；但卻也包含了佔有和嫉妒等的負向情緒，當這些情緒過於強烈時，就很容易變成一種毀滅式的想法。諸如許多社會案件中的情殺事件一樣，也如同畫面中不停向前的蝸牛，盲目的繼續而導致自我或彼此的毀滅。筆者在畫面中，突顯愛情關係的強烈排外性和佔有性等較負面的特質，以表達處在愛情中的盲目和偏執。

畫面中兩個交纏的人頭，誇張的緊緊彼此纏繞和結合，像是兩個獨立的個體合而為一，變成生命共同體般的不可分離。挑性的手勢，就像是在警告其他人的接近，帶有敵意和警示的意味。蝸牛在一般人認知上是緩慢的，而又是行走在泥濘的沙地中，筆者在這裡用來暗示情感上的盲目和遭遇困難。然而，情感的延續，猶如蝸牛沒有目的且無止境的向前，而不在乎嫉妒和佔有已蒙蔽了眼睛，他們緩慢且辛苦的的走向大海，看似是一種解脫，也是一種彼此關係的毀滅。

### 二、創作形式與技法

- 1.空間：筆者將空間拉遠，深度感在這裡被用來暗示愛情程度的深遠和不可預測感。
- 2.色彩：主要以冷色調為主。藍色和紫色的搭配，紫色常常被看成是一種虛榮的色調，雖然它是冷調的色系，卻很顯眼，暗示著一種冷傲的氣氛。在人的膚色上，搭配著較深和較白的兩種膚色，顯示出交纏的程度和層次感。整體畫面明度偏暗，這樣的手法也被用來暗示情感的負向性。
- 3.造型：人物表現上，筆者不管在頭髮或是形體殘繞的方式上，都呈現極度捲曲和漩渦的圖像，這被筆者用來暗示一種神經質和過度情緒的表現。

作品一：我要我們在一起



圖 4-1-3 李雅純，我要我們在一起，2008，91×2.5cm，畫布、油彩。



## 作品二：孤立無援的怪獸 分析

### 一、創作理念

主要想要表達在人際關係中的孤獨感和不被認可感。作品中綠色似人的怪物，幾乎占了整個畫面的二分之一，牠低著頭以微曲的姿態，站在畫面的最前面。綠色的髮絲遮蔽了牠的臉龐，但牠卻偷偷窺探著這個世界，以一種不懷好意和自我防衛的眼神。身後遠方的白色人影，冷冷的站在身後，並且和怪物存在垂直的方向，這裡用來暗示所處在不同空間般的隔閡。遠方蜿蜒的岔路上，有一個撐著紅傘的人影，被筆者用來隱喻成綠色怪物的內心世界。在路燈下，映照出誇張且不合理的影子是潛意識的陰暗面的騷動。

我們可以看到畫面中的主角其實是渴望得到認同，但卻又帶有一種對人試探的距離。現代社會在自我意識和個人主義高的環境下，其實是很容易感到孤單，如同佛洛姆在文藝復興末期時，對強勢的個人主義的說法：看起來新獲得的自由，為這些人帶來了兩件事：力量感增加了，同時，孤寂、疑心、懷疑，這些感覺所帶來的焦慮，也增加了。

137

### 二、創作形式與技法

- 1.空間：誇張的深度感被筆者用來暗示潛意識的深沉。而在畫面水平和垂直的空間，則是反映所處不同空間的隔閡表現。
- 2.色彩：整張構圖偏向藍和綠色。然而較深的綠色，一直不是那麼受歡迎的顏色，給人潮濕和晦暗無光的感覺，這也被筆者用來暗示怪獸的心情。而紅色，是情感的色彩，然而紅傘被暗喻成情感的存在。
- 3.技法：造型為筆者以色彩潑灑的方式而成。筆者藉由任意潑灑和滴流的方式取偶然形，並在用顏料覆蓋其他不必要的質感而成。

---

<sup>137</sup>羅洛·梅 (Rollo May) 著，朱侃如譯，焦慮的意義 (台北縣：立緒文化事業文化，民 93)，頁 228。

作品二：孤立無援的怪獸



圖 4-1-4 李雅純，孤立無援的怪獸，2008，91×2.5cm，畫布、油彩。

## 作品三：慾望 分析

### 一、創作理念

每一個人的心裡，都有一個陰暗的角落，存放著一些不被接受的負面情緒和情感，受壓抑的情緒不停衝突著我們的理性，這些受到壓抑的感覺就是潛意識。潛意識對外的窗口就是「夢」，當這些受到抑制的情緒思想，想藉由某些方式滿足和透露時，就會經由某些偽裝混進去意識中，改變情原來的面貌而轉換成一種象徵性的表現。<sup>138</sup>



圖 4-1-5 孟克，青春期，1895  
油彩、畫布 150x111cm  
奧斯陸國家畫廊收藏。

畫面中以一個封閉式的空間去表示潛意識，空間扭曲並且潮濕，暗示潛意識的陰性特質。主角為一個裹著紅衣的女人，手上纏繞著紅線，紅線引導著對面的門口，打看的門映射出一個似乎以捲曲姿態熟睡般的人影。穿著紅衣和手上被纏繞的紅線，暗示無法擺脫的糾纏；打開的門和投影出來的人影為夢的暗示，以捲曲的姿態彷彿正在沉睡著，打開的門為一種可對外

透露的途徑，也就是夢。表現主義畫家孟克也常在作品中利用「影子」來代表心靈上較為負面情緒，如圖 4-1-5。筆者藉由影子來暗示越來越巨大的不安感和恐懼，象徵慾望的被牽引和透過夢的方式存在。

### 二、創作形式與技法

1.空間：扭曲密閉式空間的表現，傳達一種內在的不安定和騷動。密閉式空間的表現，更可以顯示出一種壓迫感和不合常理的透視，如同不是存在真實世界一樣，更能表達出心靈的感性空間。

2.色彩：主要以藍綠色為主。紅色一直被筆者用暗示較為人性的一面，如情感、慾望等。而蒼白的肌膚顯示出一種冷冰冰的感覺，一種冷漠和疏離感。

<sup>138</sup>B. R. 赫根漢著，譚直敏譯，人格心理學（台北：五洲印行，民 78），頁 34。



作品三：慾望



圖 4-1-6 李雅純，慾望，2009，91 × 2.5cm，畫布、油彩。



## 作品四:痛 分析

### 一、創作理念

筆者藉由視覺痛感的感覺，表現「心痛」的程度。心靈受到無法承受的事實，來不及轉換情緒，當場呈現腦筋一逼空白的狀態，就像是感官被注射麻痺針一樣，等藥效退卻後才知道疼痛的感覺。藉由具體觸覺的疼痛，引發觀者的類似聯想和受傷痛感的轉換。

畫面中的人，手持刀子的人，將自己一半的臉切割下來，痛感卻沒有在他的臉上留下，就好像他自己渾然不知發生了什麼事一樣。筆者用著樣的方式來說明，悲傷到極點或是心痛到極點，使得感官和心靈麻痺的無感狀態。切割下來的臉龐又有如一朵正在綻放的花朵般，卻顯得詭異，猶如年少輕狂的滋味，充滿激情的生命力既美麗又深刻。而右手的刀，反射著一個人影，這暗示著一種原因，也或者是主角的另一面。

### 二、創作形式與技法

1.色彩：整體色調上偏白，沒有太多的色彩，就像全世界的色彩都被抽離了，呈現一片空白，背景的裂痕般，暗示著下一秒的崩潰。左半臉被切割下來的鮮紅色，在畫面上顯得清楚和被注意，強調著主題的引導。

2.光線：運用聚光的手法，光線是正面而來，暗示自我檢視的意味。

3.造形：人物有些許的變形，以頭部略小、頸部落長的變形姿態，被用以表現人物非真實的人，而是心靈的自己。



圖 4-1-7 孟克，下工，1915  
油彩、畫布 202x230cm  
奧斯陸孟克美術館收藏。

4.逼近感：以四目相對的方式，讓觀畫者有一種反被觀看的赤裸。孟克在早期的創作上利用逼近觀眾性（frontality）的表現，如圖 4-3-7，使觀者接受最直接的心理因素，彷彿畫中的情緒和經驗也迎面而來。<sup>139</sup>

<sup>139</sup>J.P.Hodin 著，朱紀蓉譯，孟克（台北：遠流，1997），頁 119。

作品四：痛



圖 4-1-8 李雅純，痛，2009，116.5×91.0cm，畫布、油彩。

## 第二節 「自我摸索」系列

本節為筆者在創作的第二階段，經由第一階段的情緒釋放後，進入下一個階段的自我對話和質疑的狀態。此節為筆者創作的五件作品，依序為〈潛意識〉、〈孤單〉、〈拉扯〉、〈當我看到梵谷的麥田烏鴉〉、〈無力感〉。

筆者在此階段的創作上，對於自我心靈上產生很大的疑問和迷網，猶如進入了一個自我緩衝的空間裡，藉由內在的對話和溝通而渴望尋求一個答案。這階段的創作裡，看不到帶有威脅和不懷好意的意象，猶如進入筆者較為深層且沒有武裝的潛意識裡，筆者認為這是最靠近自我內在深層的狀態，包含對自身的懷疑、不能肯定和脆弱的一面。此階段的創作特色來看，可歸納成下列兩項：

一、主角不再是單數：在這階段的創作上，大部分構圖中的主角以一個以上的方式出現，或是主角不再是占滿整個畫面空間。這樣的多數表現，彷彿代表著內在分化成多個的自己，而自我和自我在衝突和質問中不停交戰，所產生迷惘和困惑的感覺，一種漂浮不定的不確定感，這種不確定感也許是來自對於未來，亦或是對於自我內在情緒上的矛盾狀態。

二、主角在畫面中的重量變輕：從畫面的主角來看，可以發現主角在整個畫面上的比例明顯減少很多，如作品〈孤單〉、〈當我看到梵谷的麥田烏鴉〉。筆者認為這樣的狀態，為一種防衛機制崩潰後，真實自我在內心上當時的情況，一種對自我較為負向層面狀態的承認和面對，而反射在心理上的膽怯和不安。

三、背景比例變大：深遠的空間感呈現，顯示出主角的渺小和微不足道。筆者常常將背景隱射為深層自我情緒的表現，而背景拉大所強調的空間感和人物在比例上的差距，暗示著筆者對於自我本身在認知上感到困惑和不安，如同滄海一束般的微弱，並且被許多未知包圍著。

圖 4-2-1 「自我摸索」系列圖錄

	<p><b>作品 5.</b> <b>潛意識</b></p> <p>2009 116.5×91.0cm 油彩、畫布</p>		<p><b>作品 6.</b> <b>孤單</b></p> <p>2010 130×97.0cm 油彩、畫布</p>
	<p><b>作品 7.</b> <b>拉扯</b></p> <p>2010 130×97.0cm 油彩、畫布</p>		<p><b>作品 8.</b> <b>當我看到梵谷的麥田烏鴉</b></p> <p>2010 116.5×91.0cm 油彩畫布</p>
	<p><b>作品 9.</b> <b>憂鬱</b></p> <p>2010 116.5×91.0cm 油 彩、畫布</p>		

以下為筆者對每幅作品的介紹和分析：



## 作品五：潛意識 分析

### 一、創作理念

此作品表現潛意識（subconscious）的被壓抑和蠢蠢欲動。這些原始的情緒慾望都被我們的意識監控著，並且壓制在我們的內心，變成一種無意識的狀態。潛意識在某些討論裡是與無意識有著密切的關係，無意識是在人的心靈中不可被觸及的部分，但可透過其他形式的心理治療去了解，如夢或藝術治療等方式；其他討論中，則代表佛洛伊德所言的前意識（preconscious），亦即有一些心智內容，雖然不屬於知覺得直接光照範圍，但只要轉向注意即可迅速接近它們。<sup>140</sup>

畫面中筆者以 8 個被懸吊的人去暗示潛意識的慾望，這 8 個人代表一個虛數，因為  $8 = \infty =$ 「無窮」的意思，代表人類潛意識情感的深沉和神秘的空間。被懸吊著的人全身赤裸，消瘦且變形的身體彷彿以一種基本且單純的人類形態出現，而這也是筆者用來暗示原始慾望的需求。紅線纏繞和網綁，隱喻著某種無法掙脫的宿命，遠方一個帶有蒼白臉孔的人，是一種原慾衝動的表現，他展開翅膀鼓噪著，像是要驚醒人類心靈深處的需求和渴望一樣，地平面為一條寬廣深遠的路，象徵夢的出口，同樣也是慾望的出口。

### 二、創作內容形式

- 1.色彩：以藍色和紫色視為整個空間的主調，以用來表現一種神秘。而白色展翅的人影，則呈現一種晃動和發光感，來表現一種戲劇性的動態。
- 2.光線：從懸掛的人來看，光源主要是從右邊進來。因為側面的光線映射在人身上，會讓人看到迎光面和逆光面的兩種呈現，正好呼應人性的面向。
- 3.造形：在人物造型上，筆者以誇張的比例處理，拉長其四肢和身體的體態。除了是一種情緒性的表現外，過長的四肢被筆者暗示一種無力的狀態，一種被拉長的下沉感。

---

<sup>140</sup>James R Lewis原著，王宜燕、戴育賢 譯，夢的百科全書（台北：五南圖書出版，1999），頁 232。

作品五：潛意識

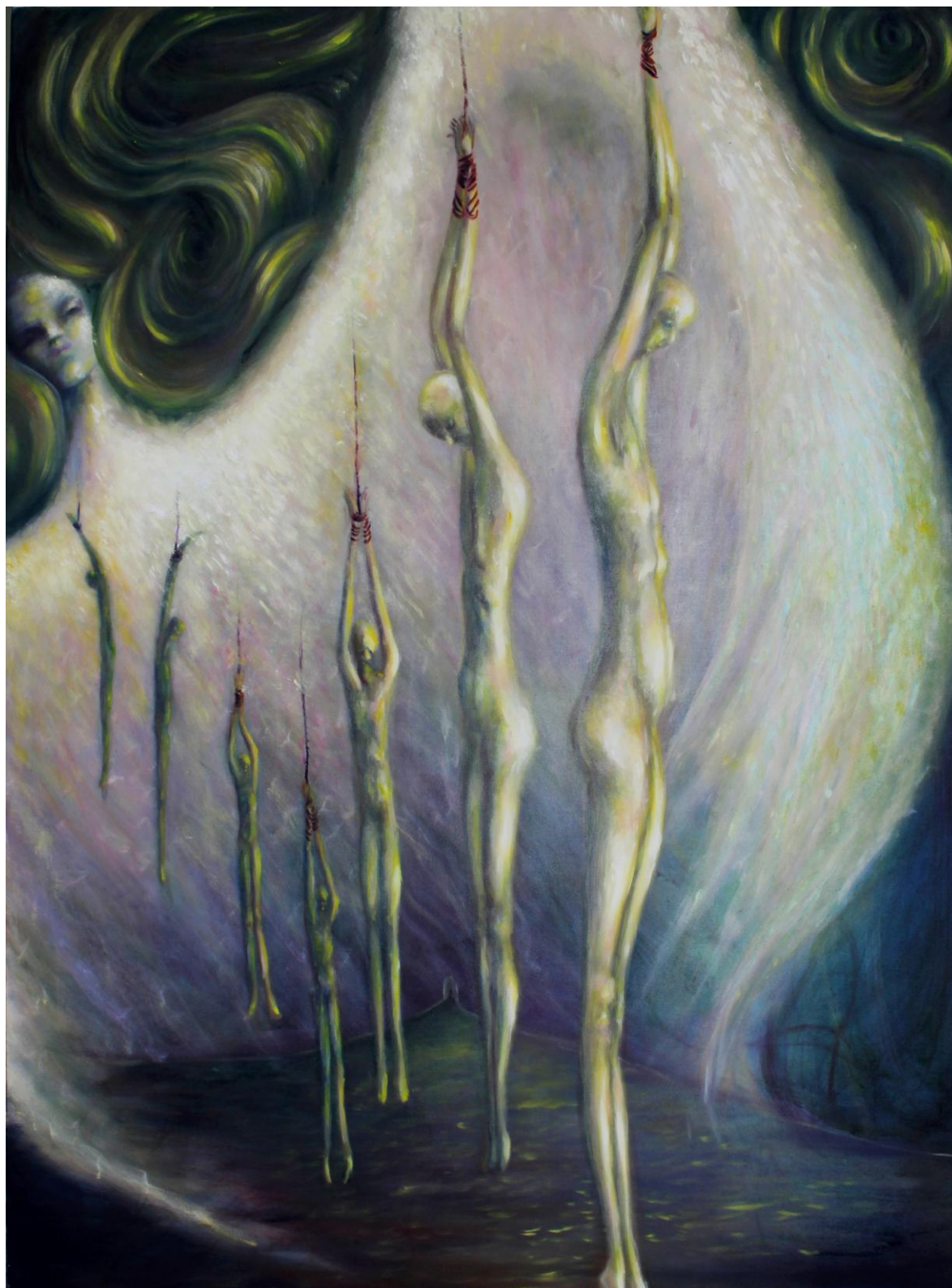


圖 4-2-2 李雅純，潛意識，2009，116.5 × 91.0cm，畫布、油彩。

## 作品六：孤單 分析

### 一、創作理念

筆者想要表現一種失望、期望落空的狀態，引導出來的負面情緒感，如悲傷、失望、孤單……。這類的負面情緒通常都涉及到「失落」，而這樣的失落感常常會有減緩系統和促進自我沉思的反應。<sup>141</sup>也是一種將注意力轉到「自我」身上的一種消極狀態。

畫面中的主角是一個老人，被一隻巨大的兔子擁抱著，此時天空充滿飛起來和降落在地的雨傘。老人是筆者用來暗示心靈的狀態，呈現一種乾枯和老去的消極感，內在和現實世界的衝突和失落，使得我們內心對於許多理想的熱情慢慢枯萎和萎縮，為心態上的老去。而兔子，象徵著內在赤子之心的擁有，和對於理想和願望的期待。被巨大的兔子擁抱著的老人，暗示心中依然渴望得到對於許多美好事物和熱情的陪伴。遠方飛起來的好幾把紅色的傘，彷彿順著某個方向飛起，有些消失在雲層當中，有些隕落了，有些依然飛翔著。此意象被比喻丟出去的期待或希望，因為現實條件著摧殘而落空、毀滅或是了無音訊。本創作為內在矛盾情緒的表現，一方面對於現實感到失望，但又存有希望能獲得願望達成的力量和可能。

### 二、創作形式與技法

1.色彩：以冷調的色彩藍、綠為主，營造一種鬱鬱蒼蒼的詭異氛圍，並以黑和灰色去表現一種消極的狀態。紅傘是畫面中彩度較為高的色彩，是筆者用來強調期待和慾望的顏色。

2.光線：光線以左上照射下來，讓畫面主角的側臉陰影面更加明顯，利用影子來表現內心陰暗的一面。草地上的光影，如同內在不確定、徬徨和害怕的表現，模糊的閃爍和游移著，如同對於未來和自我的恐懼一樣充滿未知。

---

<sup>141</sup> K.T.Strongman 著，游恆山譯，情緒心理學，(台北：五南，2002)，頁 183。



作品六：孤單



圖 4-2-3 李雅純，孤單，2010，130×97.0cm，畫布、油彩。



## 作品七：拉扯 分析

### 一、創作理念

筆者想要表現一種在心靈上，正向和負向情緒互相拉扯的狀態。也是佛洛伊德在精神分析論裡提到的人格結構中，「本我」和「超我」在內在狀態的互相拉扯。

畫面中出現了兩個相對膚色並且裹著紅衣的人，人為正負情感的象徵；紅衣和紅線都為筆者暗示感性的表現，。披上紅衣的意義在於說明正負面相的心靈都存有對於慾望的需求，紅線意在說明思緒情感的狀態，呈現糾結的混亂的表現。兩個相對的人暗示心靈中正向和負向的對立狀態。較黑的人以沉睡的姿態站立著，比喻成心靈較為被壓抑的陰性特質和負向的情緒；另一個較白的人，則是正向情緒的代表。較白的人轉過身將手放在另一個人身上，黑和白在兩個接觸點上發生一種能量相互轉換的狀態，為一種正負情感的交流和交戰。身後有一個巨大的瞳孔，以遮掩的方式窺探，隱喻成一種意識上的窺探，也就是外在力量道德倫理對於心靈狀態的約束和監督。

### 二、創作形式與技法

1.表現：畫面中，較黑的人眼睛是閉著的；而較白的人是張開眼，並且看著另外一個人。閉上眼，被影射成一種放棄溝通的消極且被壓制的情感，沉睡在內心深處的情況；另一個張開眼的人，看著對方，以一種較為積極的狀態想和對方溝通或是說服的表現。

2.正負的對立：筆者在正負情感上的表現，運用色彩明度上的差別劃分，代表情感上對



圖 4-2-4 孟克，決鬥，1935

油彩、畫布 105x120cm

奧斯陸孟克美術館收藏。

立的情緒，這樣的手法類似於孟克在繪畫表現對於人性正反面存在的刻劃，如圖 4-2-4。筆者認為，心靈層面正負向的相互交戰和並列存在，提醒我們它們是同等重要，也唯有藉由這樣交互的過成才能有所成長，過於縱容或壓抑某一方都可能造成不平衡的心理發展。

作品七：拉扯



圖 4-2-5 李雅純，拉扯，2010，130×97.0cm，畫布、油彩。

## 作品八：當我看到梵谷的麥田烏鴉 分析

### 一、創作理念

此畫是筆者對於梵谷在 1890 年的一幅畫作〈麥田群鴉〉的想法。〈麥田群鴉〉為梵谷舉槍自殺前所畫的話，當筆者看到此畫作時，心中有著很深的感慨，於是藉由類似的構圖形式，以旁觀者的角度去抓住當我看到這幅畫的感覺。

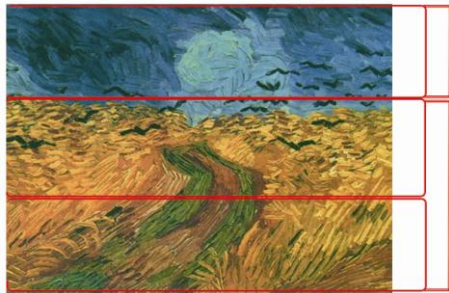


圖 4-2-6 梵谷，麥田群鴉，1890  
畫布、油彩 50.5x100.5cm  
阿姆斯特丹梵谷美術館收藏。

筆者以類似的元素麥田、天空、烏鴉為表現。在梵谷的畫作中，麥田和天空比例為 2：1，如圖 4-2-6，筆者在這裡將麥田的比例縮減，使得麥田和天空比例成 1：5，因為畫裡的天空被烏雲籠蓋，深層的就像梵谷的心情一樣。畫面的中心，有一個撐著紅傘的人影正朝著遠方走來，暗示筆者彷彿可以從畫面中感覺到梵谷當時孤單

又焦慮的心情，如同他活生生的站在面前一樣，寂寞的徘徊在麥田不曾離開過。

### 二、創作形式與技法

1.光線：用一種聚光的手法，強調中心主角的表現，讓觀者第一時間就可以注意到。不合理的光線運用，表現一種如戲劇感的強烈情緒。

2.表現：空曠是筆者在構圖時想表現的意象，主要是一種寂寞的表現。中間出現的人影雖然很微小，卻一下子就被注意，和整片天空對比的感覺，更是加深形單影隻的孤單，較為單調的構圖，此時群起的烏鴉猶如一股內心騷動般充滿焦慮的律動。

3.色彩：背景以較深色的藍和綠為主外，也加了許多黑色的運用。黑色能夠使任何顏色正面的象徵意義轉向對立面。<sup>142</sup>群起烏鴉猶蔓延開來，帶來深深的負面感和焦慮。

<sup>142</sup> 愛娃·海勒(Eva Heller)著，吳彤譯，色彩的性格（北京市：中央編譯出版社，2008），頁 110。



作品八：當我看到梵谷的麥田烏鴉

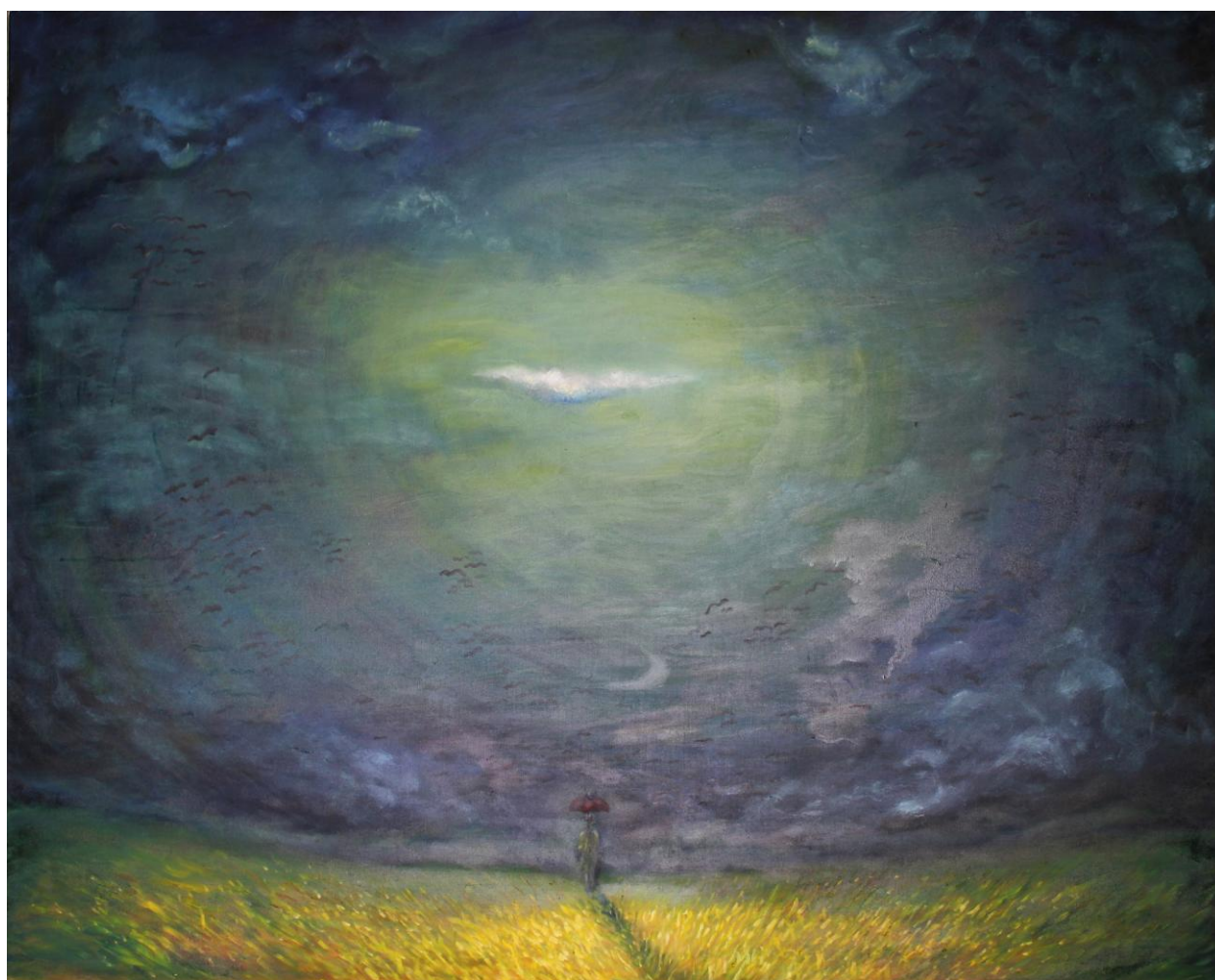


圖 4-2-7 李雅純，當我看到梵谷的麥田烏鴉，2010，116.5×91.0cm，畫布、油彩。

## 作品九:無力感 分析

### 一、創作理念

畫面主要表現一種放棄的狀態和一種無力感的感覺。筆者以一種較為深沉的藍色去構劃整個畫面，並以暗示內在狀態的憂慮。

整個畫面籠罩著不同層次藍，給人一種壓抑過度的感覺。背景是一片沙灘，沙灘上躺著一個穿著紅衣的女人，女人手上綁著一個繫著紅線的雨傘。筆者在構圖時，常常將背景的狀態用來暗示情緒，深藍色的沙灘就像是快被黑夜籠罩般，帶有冰冷和消極的感覺，沙灘也給人一種難以行走和向前的暗示。女人和傘是筆者對內在慾望的連結，然而，女人的橫躺和紅傘像似落地的狀態，都被隱喻成一種心情上的墜落感，往下的力量。

本創作表現一種「消極」的狀態，所以筆者將畫面中的主角，也就是穿著紅衣的女人以一種無力感的姿勢去表現，而凹陷的雙眼和蒼白的臉龐，更加深虛弱感，同時也是暗示內在虛弱的狀態。

### 二、創作形式與技法

1.色彩：畫面以藍綠、深藍、紫藍等不同程度的藍構成，表現一種極為冷酷和憂鬱的感覺。在我們的經驗裡，太陽的影子是藍色的，而加了黑的藍色，使得負向的特質帶有一點神經質，如梵谷在〈星空〉中，呈現一種精神上的騷動和焦慮感。而沙灘上較白的部分，表現一種潮濕表面的質感，如同心靈深處的潮濕和陰暗。

2.表現：筆者在這幅創作的表現上，想要呈現一種向下的感覺，用以暗示心靈層面的低潮，如在人物橫躺的姿態和表情上，冷漠直視的雙眼呈現一種放棄的狀態和全身無力的感覺、主角手上拉著繫紅線的傘，也會讓人有放風箏的聯想，所以在地上的紅傘，則會讓人有剛從天空落下的感覺、較低的雲層，猶如向下的壓縮畫面的空，表現一種壓迫感的迫近。

作品九:無力感



圖 4-2-8 李雅純，無力感，2010，116.5×91.0cm，畫布、油彩，。

### 第三節 「找到自我」系列

此節為筆者創作的最後一個階段，筆者在創作的過程中，經由情緒釋放後，引發心靈狀態的困惑和不確定感，到最後釐清自己和肯定自我的存在。此節為筆者創作的兩件作品，依序為〈當我遇見我自己〉、〈電車上的人都睡著了〉。

對於筆者來說，創作過程的每一個動作和表現，都是實現內在的自己，一種證實自我情緒存在的感覺。如藝術治療中說的病患在藝術治療中製造意象，因此他們展現了行動—在此每一個行動都是肯定了自我—即「我」的存在。<sup>143</sup>

在此階段創作上，筆者開始了解本質上的自我，並且接受這樣的自己。在此階段的創作較少，主要是因為筆者在創作時，主要花較長的時間去解決心靈上的混亂和矛盾。此時期的創作雖然很少，但慢慢可以發現較為之前不同的創作表現出現，在此時期的創作特色來看，可歸納成下列兩項：

一、色彩：有別與以往的灰暗色調，隨然整體色調依然偏藍綠色，但可以發現的事，筆者在人物上色彩的使用，彩度和明度上的提升，那是一種自我價值的投射，反映出對於新狀態的肯定和新鮮感。

二、人物姿勢：人物都是以捲曲的姿態出現，而這樣的姿態對於筆者來說為一種新生的姿勢，猶如在重新回到母親子宮的重生感。


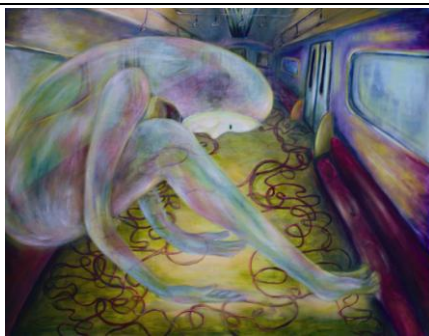
	<p>作品 10. 當我看見自己</p> <p>2010 116.5×91.0cm 油彩、畫布</p>		<p>作品 11. 電車上的人都睡著了</p> <p>2010 116.5× 91.0cm 油彩、畫布</p>
---	---	--	---

圖 4-3-1 「找到自我」系列圖錄

以下為筆者對每幅作品的介紹和分析：

<sup>143</sup> 泰莎·達雷 (Tessa Dalley) 等著，陳鳴譯，藝術治療的理論與實務 (台北市：遠流，民 84)，頁 129-130。

## 作品十:當我遇見我自己 分析

### 一、創作理念

筆者將創作的過程視為是自我情緒的療程，如同「解構」後，「重新」找到自我的表現，一種全新的開始和自我價值確立的形象。就像是回復到筆者本身內在最純粹的本質狀態。

畫面中，一個像是身上帶有甲殼的人，甲殼上像是被某種泡泡覆蓋著，而人物以捲曲身體的姿態，用雙手將自己環抱起來。這都被筆者隱喻成某種保護的意味，甲殼上如同泡棉的質感暗示心靈上慢慢獲得安全感，而姿勢上的表現，如同小孩在母親子宮的姿勢一樣，帶有重新開始的意味。此畫面的意義對於筆者來說，猶如一種心靈上的重新開始，和新自我的重建。

### 二、創作形式與技法

1.色彩：整體的色調偏白，以表現一種純粹的感覺。而白常常被暗示成一種初始即復活的色彩，康丁斯基（Kandinsky）曾稱白色為“非物，存在於開始之前、出生之前”。<sup>144</sup>更用以暗示筆者內在狀況的慢慢修復和重組。在人物的甲殼泡棉上，帶有淡淡的藍和紅色，暗示心靈柔軟的狀態。

2.造形：畫面的人物造形為筆者自我的投影。筆者認為自己像隻帶有殼的海底生物，因為海為一種感性的象徵，代表潛意識裡內心最深沉和脆弱的表象，殼對於筆者來說暗示一種自我的空間，外在和內在世界的分隔界線，反映出筆者對於獨處空間的重視。然而整體姿態上，故意將雙手的比例變形拉長，顯示一種可以完全將自己環抱起來的安全感，而捲曲的姿勢，就像在未孵化的蛋或母親子宮裡般充滿安全和新生的感覺。

---

<sup>144</sup>愛娃·海勒(Eva Heller)著，吳彤譯，色彩的性格（北京市：中央編譯出版社，2008），頁 205。



作品十:當我遇見我自己



圖 4-3-2 李雅純，當我遇見我自己，2010，116.5×91.0cm，畫布、油彩，。

## 作品十一：電車上的人都睡了 分析

### 一、創作理念

此創作主要表現人生如同一趟長途旅行一般，旅途中我們看盡一切美好的風景，但也曾遇過狂風暴雨的侵襲，主要暗示一種對於自我過往回憶的檢討和反省。

畫面為一個密閉式電車，裡面捲曲著一個巨大且半透明的鬼魅，他帶著面具且臉部朝下若有所思的樣子。整個空間為筆者對於過往記憶回溯過程的象徵，猶如一個承載回憶的列車般往過去行駛著，紅線為情感思緒的暗示，半透明的人為內在「自我」的投射，一種反省的姿態看待過往，而面具暗示某種程度的偽裝之對於社會和自我的妥協方式。

對於自我內在狀況的「檢討」，對於過往的一種心情整理，面對某些負面情緒的當下感覺也許會有某種沮喪感產生，如同「萬事起頭難」的感覺，但也唯有面對才是解決和改善的唯一途徑，並且也是重新開始的推力。

### 二、創作形式與技法

1.色彩：藍紫色為整體色調，暗示心靈層面的神祕和深度感；人物以半透明並且帶有紅、藍綠色的表現，主要是筆者想要強調核心自我的突顯，隱隱發光的軀體猶如為整個心靈架構的關鍵部分。

2.造形：人物造形上以面具的姿態表現，為筆者對於「自我」的描繪。佛洛伊德學說的「自我」來看，它為內在「本我」和外在現實世界的拉扯下所產生的另一個人格，處於一種內外關係的協調者。在心理學，有所謂的「面具格」(persona)，為我們投射在世界裡的人格、希望別人看到的自己，為了與社會互動的手段。<sup>145</sup>筆者認為，心靈上的偽裝和妥協不完全是一種消極的行為，積極面在於協助我們能和社會有所溝通和關係繼續的維持，這在於人際關係和社會發展上是很重要的行為。

---

<sup>145</sup>James R Lewism 原著，王宜燕、戴育賢譯，夢的百科全書（台北：五南圖書出版，1999），頁 185。

作品十一：電車上的人都睡了



圖 4-3-3 李雅純，電車上的人都睡著了，2010，116.5×91.0cm，畫布、油彩。

## 第五章 結論

本章為筆者對於研究的總結，分為兩節論述，第一節，創作的省思；第二節，未來研究方向及展望。

### 第一節 創作的省思

本節將研究結論以學理探究方面和創作實踐方面來解說如下。並檢視是否達到當初設定的研究目的要求。

#### 一、學理探就方面

筆者在第二章學理基礎的輔助下，藉由藝術史和相關資料的整理，而更加了解負面情緒在矯飾主義和表現主義的藝術上，所帶有類似但又不同程度的負面情緒表現；而在藝術治療相關的學理統整上，我們又可以發現某些共同的特徵及代表性符號和負面情緒的串連。然而，藉由對相關學理的統整和協助，更有助於筆者在進行繪畫創作的深度，而以下為筆者在學理探究上的歸納結論：

##### （一）了解負面情緒的表現

「捲曲」和「變形」一直是筆者很喜歡的藝術表現方式，而其實這兩種表現手法，基本上都是帶有較強烈情緒的呈現。筆者藉由藝術史和相關資料的了解，更加明白掌握在創作上的構圖、造形和用色等的表現。對於某些造形意義的了解，更加強筆者發揮創作上的深度。

##### （二）協助自我內在的檢視

藉由學理上的認知，進行審視自我內在的狀況，並且了解自我創作背後的意義。也

藉由回想的方式，修復自我成長過程中不愉快的經驗，幫助自我的黑暗面可以重新被認知和修復。

### （三）幫助自我更加有勇氣去創作

一直以來，正向情感總是被鼓吹的，而壓抑在我們內心深處的負面情緒，總是刻意被忽略和遺忘。然而，我們習慣去觀看事物美好的一面，卻逃避面對另一面的殘缺。在筆者對於負面情緒相關學理的了解之下，探討和面對自我陰暗面，並不是一件可恥的事，相反的，那才是一個更積極改善和解決心靈問題的第一步。並且也帶動筆者在創作上更自由的表現，讓身心靈得都到釋放和紓解。

根據上述分析筆者藉由負面情緒的相關學理、藝術流派、藝術治療等幫助，讓知識透過內化的方式融合在表現創作中，使筆者更勇於接受不同的嘗試和挑戰。而對於自我負面情緒的探討和了解，讓筆者在創作過程上更有自信，並且渴望得到突破的力量，心態上為一種正向的轉變和自我肯定的想法。

## 二、在創作實踐方面

創作對於筆者來說，是一種心靈的反射，將內在的需求和受抑制慾望，藉由一種創作作品的表露化過程，使得情緒得到釋放和解脫的快感。然而，筆者在進行負面情緒的創作時，藉由過去經驗的回溯和冥想，讓自身像是重回現場的感覺，重新去體驗當時強烈情緒的面貌。然而，許多受壓抑的情緒和慾望，其實都是存在潛意識裡，以一種無意識的狀態存在。而潛意識變相的用另一種方式出現在你夢裡，將不被意識接受的情緒和情感進行偽裝，以象徵性的方式出現在夢境中。

當我們從夢中或幻想中，得到象徵性的意象，並將它轉變為圖畫或物品時，它就被賦予了具體的形式。一旦它在紙上、畫布上或黏土上真實的呈現時，該圖像就能被清楚的看到，這可以增進對自己及個人故事的了解。這種讓內在符

號顯像的過程，可以幫助我們體認自身的洞察力與完整性，追求生命的平衡與  
安寧。<sup>146</sup>

將壓抑在潛意識的負面情緒，經由象徵性的手法表現在創作上，藉著色彩的堆疊、  
構圖的安排、物件的變形、空間和光線的暗示等，將內在自我感受表現出來。

在創作的過程中，由於筆者非本科系的出身，在油畫媒材的使用和認識上花了一些  
時間去了解。雖然在過程經歷許多的困難和媒材使用上的困惑，但經由老師和同學的幫  
助之下，很快的進入狀況。筆者在創作的過程中，藉由油畫媒材的可覆蓋性質，讓創作  
上較勇於嘗試不同的表現，並且經由不停修改畫面和審視作品的行為中，得到心靈層面  
上的滿足和快感。

當筆者回顧創作作品時，自我分析畫面上所呈現的心靈變化，並將這樣創作的改變  
以三個心境歷程為劃分，如情緒的釋放、自我摸索、找到自我。巧合的是這樣的改變，  
從情緒的釋放到自我的探索，和最後肯定自我的價值，類似於藝術治療修復過程中所歷  
經的改變。而這樣的結果和變化，也是筆者樂於接受的，經由創作性的過程來健全自我  
的人格特質。

## 第二節 未來研究方向及展望

本節就兩方面說明對未來的研究方向和展望。

### 一、 研究方向

經由本研究的探討，筆者對負面情緒表現的相關學理有了初步的認識，也對自我有

---

<sup>146</sup>凱西·馬奇歐迪 (Cathy A. Malchiodi) 著，陳麗芳譯，靈魂調色盤 (台北市：生命潛能文化事業，2003)，  
頁 115。



了重新的認知，未來渴望能對相關性質的議題，如藝術心理學、藝術治療、存在主義等，作更深入的了解，達到對知識的延伸。而本研究創作主要探討人類內心黑暗面的表象，鼓勵勇於承認和面對自我負面的情緒。筆者藉由作品的呈現和創作的過程，自我檢討和審視，並且期望在日後創作上，可以突破其風格的表現，以安慰人心為出發點，發展較為正向的作品內容。在創作理念和形式上，將多方面嘗試媒材的使用，激發形式空間和作品可能性的塑造，並且刺激創造力和構想的形成。

此研究以筆者自身的負面情緒為主題來進行創作，經過創作的實踐和學理的研究，對自我有更深的認識，期望往後能提升創作的精神，昇華情感的表現。

## 二、 展望

心理上的疾病是都市高度發展後，普遍會發生的問題。而近幾年台灣對於心理疾病議題，開始重視並且落實，在醫療、社福機構、心理輔導專線、教育諮詢服導等，都可以藉由這些機構在進行心理諮詢。

但由於普遍的台灣人，對於心理上疾病的認知有限，往往將此疾病跟精神並劃上等號。而這樣漠視自我內在壓力的結果，嚴重可能導致憂鬱症、躁鬱症等心理疾病。一個完善和認知自我的方式是很重要的，情緒好和壞的釋放，就如同從四面八方看待同一件東西，會因為視角和方向而有不同面貌的呈現，也就是說，正面不是存在的唯一。

筆者期望在未來能夠涉及藝術治療相關的活動，並更深度的了解其背後的意義。期望能夠藉由實務上的參與和學理上的幫助，刺激日後創作的方式和意義的深度。

## 參考書目

### 一、專書：

- 田永勝著。1998。心靈的守望者：西格蒙德·弗洛伊德。保定市：河北大學。
- 朱光潛著。1987。悲劇心理學。台北縣：駱駝。
- 何政廣編。2003。傑克梅第。台北市：藝術家出版。
- 哲拉特.勒格朗 (Gerard Legrand)。2004。西洋視覺藝術—文藝復興藝術。台北市：閣林國際圖書。
- 章伊秀著。2003。寫每入門者的西洋美術小史。台中市：好讀出版。
- 張典齊著。1998。情緒、思緒與生活脫序。台北：健行文化。
- 張春興著。1992。張氏心理學辭典。台北：臺灣東華。
- 張心龍著。2000。文藝復興之旅。台北：雄獅。
- 賴傳鑑編著。1975。油畫術語與技法。台北市：藝術，民 64。
- 大衛.韋納(David L.Weiner)、吉伯特.海夫特(Gilbert M.Hefter)著。2000。本我惡魔 (林增祥譯)。台北市：商周出版。
- 瓦倫汀著。1991。實驗審美心理學 (潘智彪譯)。台北市：商鼎，1991。
- 卡爾.榮格 Carl G.等著。1992。自我的探索 (黎惟東譯)。台北市：桂冠圖書公司。
- 里德(Herdert Read)著。1989。現代藝術哲學 (孫旗譯)。台北市：東大出版。
- 洛斯奈 (Goaeph Rosner) 著。1991。精神分析入門 (鄭泰安譯)。台北市：志文。
- 高階秀爾 監修。1992。西洋美術史。台北縣：北星圖書。
- 高階秀爾 監修。1992。西洋美術史。台北縣：北星圖書。
- 泰莎.達雷 (Tessa Dalley) 等著。1995。藝術治療的理論與實務 (陳鳴譯)。台北市：遠流。
- 凱西.馬奇歐迪 (Cathy A. Malchiodi) 著。2003。靈魂調色盤 (陳麗芳譯)。台北市：生命潛能文化事業。



- 愛娃.海勒(Eva Heller)著。2008。色彩的性格(吳彤譯)。北京市：中央編譯出版社。
- 瑪格達雷娜.M.梅拉著。2004。德國表現主義藝術(魏伶容譯)。台北市：藝術家。
- 赫爾曼.巴爾著。1989。表現主義(徐菲譯)。北京：生活.讀書.新知三聯書店出版。
- 赫索·契普(Herschel B. Chipp)著。1995。現代藝術理論(余珊珊譯)。台北市：遠流。
- 赫爾曼.巴爾著。1989。表現主義(徐菲譯)。北京：生活.讀書.新知三聯書店出版。
- 赫爾穆特·舍克(Helmut Schoeck)著。2003。嫉妒與社會(王祖望、張田英譯)。北京：社會科學文獻。
- 羅洛.梅(Rollo May)著。2004。焦慮的意義(朱侃如譯)。台北縣：立緒文化事業文化。
- 羅斯瑪麗. 蘭伯特著。2009。劍橋藝術史—20世紀藝術(錢乘旦譯)。南京：譯林出版。
- B. R. 赫根漢著。1989。人格心理學(譚直敏譯)。台北：五洲印行。
- Dee Spring 著。2004。影像與幻像(施婉清、戴百宏譯)。台北市：心理出版。
- Gerald D. Oster & Patricia Gould 著。2002。繪畫評估與治療(呂俊宏、劉靜女譯)。台北：心理。
- J. P. Hodin 著。1997。孟克(朱紀蓉譯)。台北：遠流。
- James R Lewis 著。1999。夢的百科全書(王宜燕、戴育賢譯)。台北：五南圖書出版。
- K. T. Strongman 著。2002。情緒心理學(游恆山譯)。台北：五南。
- QUARTO PUBLISHING PLC 編。2005。藝術家手冊：油畫(張巧惠譯)。台北縣：視傳文化。
- Richard Appignanesi 著。1995。弗洛伊德(張弘瑜譯)。臺北縣，立緒文化。
- Suzi Gablik 著。1999。瑪格利特(項幼榕譯)。台北：遠流。
- Wolf-Dieter Dube 著。1999。表現主義(吳介禎.吳介祥譯)。台北市：遠流。

## 二、 期刊論文：

劉豐榮。2004。視覺藝術創作研究方法之理論基本探悉：以質化研究觀點為基礎。

藝術教育研究期刊第八期（11月）：83。

國立台灣藝術教育館。2003。國際藝術治療教育研討會論文集。台北：臺灣藝術教育館。

### 三、網路資料：

台灣藝術治療學會：<http://rumotanart.com/node/815>（資料查詢日期：2010年11月2日）