

南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩士論文

隨機聚合與無意識－鍾佩儒繪畫創作論述

Chance Assemblage and Unconscious –

A Treatise on Painting Creation by Chung Pei-Ju



研 究 生：鍾佩儒

指 導 教 授：謝碧娥

中 華 民 國 一 百 年 六 月

南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩 士 學 位 論 文

隨機聚合與無意識-鍾佩儒繪畫創作論述
Chance Assemblage and Unconsciousness
- A Treatise on Painting Creation by Chung Pei-Ju

研究生：鍾佩儒

經考試合格特此證明

口試委員：謝碧娥
朱敏賢
陳政琦

指導教授：謝碧娥

系主任(所長)：葉榮和

口試日期：中華民國一〇一年 六月 二十二日

隨機聚合與無意識-鍾佩儒繪畫創作論述

【摘要】

創作就像是一片廣闊的天空，而人類的想像力更是無窮盡的。筆者認為在現實生活中遇到的事物在符合道德觀念上都能以正常邏輯性去思考與解釋並呈現出一個合理性的答案。倘若，我們把想像或幻想中不真實的意念表現於畫布上時，那麼，脫離現實的意識就能藉由繪畫創作呈現出來，而這種真實與虛無並存的一種矛盾性與衝突性的創新思維，以非現實、非理性的方式利用繪畫創作改變它原本符合邏輯的意義，就能夠衍伸出另一個新的風貌或意涵。

筆者認為繪畫創作是一種自我心靈的寫照，它能夠將生活中觸及至深的事物與心中繁雜思維做結合，以油畫創作方式表現於畫布上；一方面創作者藉由繪畫來宣洩情感以做為媒介，另一方面也讓自己更能夠在創作中清楚的正視自我內心的世界。我們都知道，夢境與現實是兩個不對等的時空，是心靈的思緒投射至腦海中形成一種「無意識」狀態，在現實中無意識的舉動或反應以及作夢中所產生虛幻的情境，經過文字或圖像的重新組合而成為一種新的概念，這樣的思維邏輯在達達主義乃至超現實主義，漸漸地成為當今創作者關注的焦點。而超現實主義的無意識觀念即是筆者創作與研究的主要方向。

本論文研究架構如下：第一章、說明筆者研究的動機與目的，並概述理論與創作上之結合與問題難點；第二章、藉由弗洛伊德心理分析理論建構筆者學理研究的基礎論述；第三章、闡述「達達」至超現實時期之歷史，並以「隨機」、「聚合」之偶然性的創作觀進行初探與評析；第四章、說明如何以「隨機」、「聚合」的觀念運用於作品，並透過點描技法與新印象主義的色彩觀念來創作實踐；第五章、針對筆者的繪畫作品做全面性的分析與詮釋。最後，結論是本論文與繪畫創作歷程的回顧與反思，並論及心理無意識與「隨機」、「聚合」創作對當代藝術的影響。

關鍵字：無意識、隨機、聚合、點描派、超現實主義

【Abstract】

Creative work is like a spacious sky whereas human imagination is even more infinite. I assume that all things conforming to moral views and encountered in real life can be pondered and interpreted with normal logic, and hence a reasonable answer will arise. If we convey on canvas the unrealistic notion in an imagination or fancy, the surreal consciousness can then be presented through creative paintings. This way we can also transform their original logical meanings in an unrealistic and irrational way. Thus, this contradictory and conflicting innovation of thinking, derived from the coexistence of reality and nihilism, is likely to introduce another new style and connotation in painting.

I believe that painting creation is a portrayal of one's own mind. It can combine far-reaching things in life with chaotic thinking in mind by way of innovative oil painting on canvas. On the one hand, creators can ventilate their affections via the media of painting, and on the other hand, they may well confront clearly their inner world in the process of creation. We all know that the dreamland and the real world are two asymmetric realms, with the former referring to a state of unconsciousness formed while thoughts are being projected on the brain. In real life, the unconscious action or reaction and the illusory situation in dream will conjure up a new concept through the rearrangement of written words and images. Such a logical thinking in the Dadaism or even the Surrealism period is increasingly becoming the focal point of attention among contemporary creators. The concept of unconsciousness in surrealism thus becomes the principle direction for my creative works and research.

The research framework for my dissertation is as follows :

In chapter one : I explain the motive and purpose for my research. The connection between theory and creation and difficult points in questions are also summarized.

In chapter two, : I construct my fundamental exposition based on Sigmund Freud's

psychoanalytical theory.

In chapter three : a history from Dadaism period to Surrealism period is elaborated. A preliminary investigation and evaluation is also conducted from the viewpoint of circumstantial creation in the “chance” or “assemblage”

In chapter four : I describe how to apply the concept of “chance” and “assemblage” to my works, and how to put creative work into practice by means of techniques of Pointillism and the color conception of Neo-Impressionism.

In chapter five : I have performed a comprehensive analysis and exposition of my painting works.

Finally, there comes a conclusion with retrospective and introspective views on this dissertation and the course of my painting creation. Besides, the impact of psychological unconscious and chance and assemblage on modern art is also mentioned here.

Key words : Unconscious, Chance, Assemblage, Pointillism, Surrealism

目錄

中文摘要.....	I
英文摘要.....	II
目錄.....	IV
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究問題與難點.....	5
第三節 研究方法.....	6
第四節 名詞釋義.....	9
第二章 心理分析理論與藝術創作.....	12
第一節 弗洛伊德的心理分析.....	12
一、意識與無意識.....	12
二、夢與無意識.....	14
三、凝縮作用與無意識.....	19
四、行為倒錯與無意識.....	21
第二節 榮格與精神分析.....	22
一、「集體無意識」與「原型」理論.....	22
二、榮格精神分析理論在藝術上的運用.....	24
第三章 布荷東與超現實主義.....	27
第一節 從「達達」到超現實主義.....	27
第二節 偶然性與超現實主義.....	31
第三節 心理分析與超現實主義.....	37
第四章 鍾佩儒(本文作者)個人創作理念與技法實踐.....	41
第一節 隨機聚合與無意識觀念的運用.....	41
一、論無意識與藝術創作.....	41

二、偶然性的藝術創作與自我實踐.....	44
第二節 色彩分割的創作表現.....	50
一、點描派的色彩分割理論.....	50
二、色彩分割技法的運用.....	60
第三節 結合超現實主義觀念與色彩分割技法.....	71
第五章 鍾佩儒(本文作者)作品分析與詮釋.....	75
第一節 創作心理歷程.....	75
第二節 作品分析.....	81
一、《嚮往自由》作品分析.....	85
二、《異想世界》作品分析.....	87
三、《物慾天堂》作品分析.....	89
四、《殘愛》作品分析.....	91
五、《理性與感性的對立》作品分析.....	93
六、《盲》作品分析.....	95
七、《靜止狀態》作品分析.....	97
八、《葬送》作品分析.....	99
九、《攝慾》作品分析.....	101
結論.....	103
一、創作心得與反思.....	103
二、未來發展與貢獻.....	105
附圖索引.....	106
參考文獻.....	109
圖錄.....	112
中英文辭目對照索引.....	136

第一章 緒論

本章先闡述筆者的研究動機與目的並說明主題之意境，其次簡述個人的研究方法與架構流程，以確立整個研究方向。

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

每個人生而平等，在出世的那一刻我們就是這個世界裡的一份子。筆者相信人都有理想，在生活中能將自我喜好或興趣納入人生的一部分，憑藉著對事物的渴望和忠誠以及一份努力不懈的行動力去達成理想、實踐願望，那就是最無價美好的一件事了。繪畫創作一直以來是筆者從小的興趣，筆者將藝術創作視為人生中不可或缺的理想，在求學階段一心想以繪畫創作做為個人終生的職志，而這份對繪畫創作的熱忱和筆者的家庭環境與人生歷練有密不可分的關聯性。其一，是求學階段的轉變；再者，是繪畫創作方向的確立。茲分述如下：

(一) 求學階段性的轉變

「在人生旅途中我能在藝術創作上做點什麼？」這句話經常在筆者的腦海中隱隱浮現，它隱含著一股對繪畫愛好的熱忱，一種自由創作的心證。就筆者自身對「創作」的詮釋，認為有意識或無意識的創作與否，任何一件作品在畫筆下恣意揮灑，存在著無形的價值，而那樣的價值並非只是時間或經驗的累積，它是種繪畫創作者之社會意識、內心慾望與情感際遇之間，自然展現的一種無形力量，藉由創作表現以達到心靈的昇華，透過創作過程中那份價值的存在感即便顯現出來。

筆者從小對繪畫有很大的熱忱，幼年曾接觸過的繪畫創作，舉凡一般的素描或水彩都是普遍可習得的藝術課程，然而在父母的教育理念下，認為求學階段以語文類學科做為未來發展較合乎理想化，此一想法中斷了筆者所嚮往的繪畫之路。當中，經過了幾次與家人意見分歧和溝通下，親人的體諒和思維有了軟化，並接受筆者對創作的初願，進而踏入碩士班就學。碩士班期間是筆者人生中繪畫創作的一個新起點也是個全然的體

驗。在碩士班中除藝術理論研究，油畫創作是個人主修學科，筆者一直以來，期待將此繪畫創作熱忱投入研究之中，並將所學習到的創作理念納入論文研究的重要部分。油畫是西方傳統的美術創作媒材，其形式內容表現，歷經許多觀念派別的轉折，對筆者一個初學者來說，是個艱辛的挑戰與畏懼。然而，在指導教授的建議之下，筆者嘗試結合了點描派(Pointillism)與超現實主義(Surrealism)兩種風馬牛不相及的技法與創作觀念做為嶄新風格的探討：一、觀念上，超現實主義風格屬創作者情感之自我內化的表現，筆者以超現實主義做為思維發想與情緒解放的主導；二、技法上，以看似簡易卻又不失嚴謹風格的點描派技法為創作的運用，那是做為初學油畫者較容易上手的一種技法，不會因為色彩的不協調而打斷創作的情緒。筆者將在第四章論述點描技法，力求更精鍊的研究與創作實踐。基於上述動機，筆者乃於在學過程中極力鑽研和學習，藉由超現實主義觀念的闡發與點描創作技法的運用，結合二者，導引個人創作的全面性體驗與創作實驗。

(二) 繪畫創作的確立

上段筆者已描述了創作的方向且有進一步的研究方針，進而想探索繪畫的本身意義；筆者認為繪畫創作應是自發性的，是不受約束，是自由的。假使，我們的創作需要給予一個「定義」付諸於這個世界—即「它」是有生命價值的，那麼藝術家或創作者提筆繪畫的當下，其創作過程是否在「意識」與「無意識」之間產生。因此，筆者將從超現實主義談及的「無意識」觀念著手，並藉由弗洛伊德與榮格的心理分析理論探討個人的繪畫創作；技巧上，則引用點描派的色彩分割以確立筆者的創作方向。

二、 研究目的

人類的生活中，「無意識」隨時都在發生，並且，與我們密不可分。超現實主義畫家馬格利特曾說：「一個人是不會從眼前易見的事物中去『注意』一些細節的。」¹言下之意，也就是說明人類較容易關切到新的事物的發生與變動，而往往忽略週遭平常的事物。筆者經常思考，我們平日生活中的「無意識」行為隨時可能發生，其數難以科學方式估計，隨時隨地可能在不經意間因大腦下意識的反射而引發無意識的舉動；或是個人

¹ 何政廣編，《馬格利特-魔幻超現實大師世界名畫家全集》，台北，藝術家出版，民 92，第 135 頁。

經歷的經驗和生活習慣因不自覺的動作引發「無意識」的行為。這樣的思維在實驗心理學家赫爾姆霍茨(Hermann von Helmholtz,1821-1894)²的「無意識推論」裡曾經提及，他認為只有通過「意識」的推論才會產生「無意識」；舉例來說，我們知道一個人是有生命，但也因會終老而死去，這亦是中國人所講的輪迴哲理；我們愛人是因為有那樣一個被自己所愛的人存在，所以我們有了對象和慾望而產生求愛的行為；這些感知是在大腦中，憑藉第一次的經歷推論而得知事實和結果，其所經歷乃依附於知覺之上，此即「有意識」的推論；然而經由聯想、習慣性動作或外界接觸得來的訊息，在重複性的動作下卻能快速而不經思考地完成，無形中已轉變成「無意識」的推論，例如：行為倒錯也是無意識下產生的狀態。換句話說，「無意識推論」即是來自於意識的慣性化。

「無意識」是抽象的雛形，它是多樣性、是某種不可表述、不能單獨被解釋的心理狀態。自然現象能夠被「解釋」，但心靈層面的反動只能以「創作」或「描述」的方式呈現，而心理學家弗洛伊德(Sigmund Freud,1856-1939)也認為這些精神層面的過程只是外在活動的表現，其實我們內心底層被壓抑、被遺忘的慾望在「無意識」的行動或夢中是隱約可見的。至於要如何知道那些我們意識不到的東西之所以能被重新發掘與重視，並為自我意識尋求一個自由出口乃是筆者主要的研究方向之一。

「無意識」也是一種隨機(Chance)狀態；它毫無邏輯可言，是一種「隨緣」³的表現，一種心理的自動性。這種心理的「自發性」狀態，筆者認為最適合展現在繪畫創作上，把情感和混沌的游移狀況，通過文字或圖像予以呈現，並經由「無意識」的隨機聚合，賦予作品新的意義和概念。筆者藉「無意識」理論的心理分析於論文第二章節中，以弗洛伊德和榮格(Carl Gustav Jung,1875-1961)對不同心理角度之觀念進行學理初探與論述。

「隨機性」這樣的一個名詞大約是在達達主義(Dadaism)時期出現，當時的藝術家杜象(Marcel Duchamp,1887-1968)，利用現成物的拼貼聚合，賦予藝術作品一個隨機性的創新意義和樣貌；畫家阿爾普(Arp,1887-1966)，試圖將碎紙片從空中降下來從中找尋靈

² 赫爾姆霍茨(Hermann von Helmholtz, 1821-1894)：十九世紀的德國著名物理學家，建立「無意識推理」學說。他認為透過意識反覆性動作，產生先前的體悟和經驗，漸而不經由推論就能得知的意識為無意識推論。此學說也成為十九世紀西方心理學上重要發現的理論之一。

³ 隨緣：又稱機緣、隨機性、偶發或偶然；一般所指的是非邏輯結果而非指原因。此概念對二十世紀西方藝術具重要的一項發現。

感，其不按牌理出牌的聚合方式，乃是一種「隨機聚合」的實驗，這些「無意識」的特質就是一種「隨機性」。就像達達(dada)的名稱也是自辭典中隨機搜索並任意選擇的詞彙，「dada」的發音不具任何意義，同達達主義時期盛行的荒謬詩詞一樣，也是在無意識間追求一種「虛無」、「無意義」以及詼諧的創作。德國哲學家兼美學家海德格(Martin Heidegger,1889-1976)曾經論及我們人都是「偶然」的個體，我們時時刻刻都在改變自己，創造自己以及自我做選擇，而這樣的行為選擇是自由的、不受限制的，是在「偶然的」意識下慢慢成形。⁴杜象和阿爾普的創作中同樣有著濃厚的偶然性特質，這些隨機性的組合及其矛盾對立觀點，是筆者於第三章中主要探討的方向，亦是本創作論文的軸心概念。

筆者將引心理分析和超現實主義的創作觀念做為本論文的學理基礎，並在第四章著手超現實主義之「隨機」、「聚合」(Assemblage)與「無意識」創作理念和實踐之相關論述，透過學理觀念運用於油畫創作上，其目的在釐清筆者對研究領域的理解，欲藉此將內在情感與體認具體的呈現出來。油畫創作，對筆者而言是個新奇的體驗也是創作研究的開端，形式技法上，引用新印象主義的色彩分割觀念和點描技法做為筆者油畫創作的出發點。由於超現實主義畫家並非以點描技法創作，而筆者做此結合，其靈感來自超現實主義的「隨機聚合」與「無意識」的創作觀念。想藉新印象主義，如：畫家秀拉(Georges-Pierre Seurat,1859-1891)的觀念技法，結合超現實主義創作，如：藝術家杜象(Marcel Duchamp,1889-1968)、馬格利特(René François Ghislain Magritte,1898-1967)等人的創作觀做為筆者創作學習的對象。

筆者對藝術美學理論觀念至繪畫創作臨摹之實踐是雙向進行研究，在從未接觸過油畫的情況下，多向專研與閱讀美學和相關創作理論，並自我要求做更深入的學理觀念整合，以求紮實而有系統的建構筆者創作論文的基本結構。本論文第二、三章以心理分析和超現實主義對「無意識」和「隨機性」之間的關係為美學理論導向與創作的觀念探討；第四、五章節之個人創作理念與實踐以及作品分析與詮釋，是筆者油畫創作重要的理念參考依據和延伸創作。據上列概述，以下為筆者整合之研究方向：

⁴ 參閱謝碧娥著，《杜象-從反藝術到無藝術》，台北，秀威出版，民 97，第 99 頁。

- 一、學理方面引用弗洛伊德等學者的潛意識學說；以及超現實主義創作觀，如杜象、馬格利特等人之「無意識」、「隨機」或「聚合」創作理念。
- 二、以「隨機聚合」和潛意識的觀念做為筆者內省的探討，解讀「無意識」的觀念，再將學理基礎沿用於個人油畫創作中。
- 三、創作技法與形式，引用新印象主義畫家秀拉之點描派技法與色彩分割觀念；並以馬格利特「隨機」組合的視覺構圖形式和象徵性圖象做為筆者創作之參考，以建立個人獨特的創作風格。
- 四、透過油畫創作之研究與省思，讓筆者對潛意識和自身情感有更深的體認；油畫技法上的臨摹可做為指引筆者未來創作之體驗。

第二節 研究問題與難點

每個人都是一個個體，在不同的文化背景之下造就出不同的社會型態、不同的思維模式以及風俗習慣，而這些龐大的凝聚力都是由於人類生活周遭微小的地方蔓延到整個世界，從人類不經意的言行舉止以及複雜多變的情緒反應就可觸及大腦敏銳的神經，了解一個人的心思不容易，即便是熟識親密的伴侶，那麼我們人又是否能夠真實的正視自我心靈的本質，從中做一個真切的自己。很多人由於受到現代複雜的社會壓力而提出「做自己」的口號，但往往道德規範與心靈的掙扎背道而馳。基於以上種種，筆者乃以藉此探討人類心靈層面的「無意識」，並以此做為本論文之學理鋪陳，透過藝術創作的表現，讓筆者更能洞悉自我潛意識的內心世界。

筆者在著手進行本論文研究之初，總是面臨著不少的困境與徬徨，論文方向的確立是整個論文研究之關鍵，為了不讓題目的命名與內容範圍過於龐大，筆者則先以「無意識」之關鍵字詞找尋相關的書籍與網絡資訊，同時也參考西方美術派別各類的油畫創作，以做為筆者論文的構思與靈感。由於，筆者在進入碩士班之前，鮮少觸及藝術相關領域的專業課程與創作技法之訓練，向來對藝術創作抱持著一種超然的興趣與自由學習的心情來探索新的領域，對於論文寫作所面臨的問題與難處，對筆者來說則視為一項自

我的考驗與突破。在碩士班期間，透過藝術史學的閱讀以及和教授的討論之下，漸漸尋找出筆者的論文方向與創作之初探，對於無意識心理層面的探討則是以心理學角度做為理論之借鏡；而「無意識」會透過個人內心「自發性」或「隨機性」所帶起許多不經意的行為或無法理解之舉動，對於達達主義或超現實主義畫家觀念與創作上潛在的「隨機」心理模式，乃是筆者創作的動機與參考依據。

在透過理論與創作表現之範疇界定下，另一項難點則是創作技法的問題，也是筆者創作上面臨的最大考驗與煎熬。筆者在未曾有過油畫基礎的狀況下嘗試性地以較易上手的點描筆觸來進行油畫創作，結合超現實主義的創作構思，原先所要表達的是未來主義的律動與速度感，由於創作經驗的不足又遇到了色彩的配色與技法等諸多問題，表達不出動感的現象特質。因此，筆者即改變了形式與手法，嘗試以新印象主義的點描法做為創作之試煉，而在幾次的創作中，筆者對於點描技法在能盡情揮灑之下產生了濃厚的興趣。遂而在本論文創作之初，即構想以超現實主義的風格結合新印象主義的點描技法，藉以達到創新風格的表現，而這樣的凝聚也恰似「隨機聚合」的無意識表現。在此，筆者透過上述問題之釐清後，將心理學理論與繪畫創作結合以進行本論文之研究。

第三節 研究方法

一般人面對內心情感的壓抑或是生活經驗的苦痛都是難以脫口，而最直接的心靈解藥則是透過精神分析與心理諮詢的方式，才得以將心裡那塊巨石解套。油畫創作也是循序漸進的過程，在不斷繪畫的體悟過程中透過個人對作品的解析與反思，才能從中找尋出自我的創作脈絡。因此，筆者在上述歸結了研究動機、研究目的以及創作中將可能面臨的難處與問題，為求後續的創作與論文撰寫能更有效率，而採取了以下的研究方法，包括：文獻探討、闡述分析以及行動研究做為論文與創作實踐的雙向闡述：

一、文獻探討

在理論文獻資料的搜索與閱讀過程，心理學是大宗，一開始是從字面上的詞彙去搜索，如：「意識」、「無意識」、「原型」和「集體無意識」等關鍵詞彙的理解，搜尋方向

包括：網際網絡、碩博電子論文、藝術期刊、大眾文學以及校際館藏圖書。結合筆者的人生經驗與週遭事物之所聞，將個人觀點和學術理論做為本論文撰寫之方向。筆者在本論文的文獻搜索中，主要採取弗洛伊德心理學分析理論，透過人們夢中情境並探討「無意識」、「凝縮」等心理學的相關論述。繪畫創作的文獻搜尋，主要以「達達主義」、「超現實主義」、「隨機性」、「聚合」和「偶然性」等關鍵字，透過網絡查詢和書籍的搜索，將「隨機」、「聚合」的觀念做為主要闡發的觀念。並在第二章、「心理分析理論與藝術創作」以及第三章、「布荷東與超現實主義」的部分進行闡述分析。

繪畫技法上的相關文獻搜尋，先是以「印象主義」、「新印象主義」、「點描派」、「色彩分割」等關鍵字，做為筆者在繪畫技法與色彩運用的導引出發點。有關繪畫理論的觀念與運用，則是放在論文第四章筆者的「創作理念與技法實踐」去探討與分析，最後，將心理學的精神分析研究、繪畫風格的理論基礎和油畫技法與色彩學的理論觀念，三者結合，闡述筆者在理論文獻上的運用與個人創作的理念以及創作實踐。

二、闡述分析

對於理論的闡釋，是以弗洛伊德和榮格兩位精神分析學家的學說為主，從心理學角度去探索人們內心「無意識」領域所觸發的幻覺或夢境之行為。「無意識」的概念在資料的搜索中，是存在於潛意識裡層的一種「虛無」的狀態，論文從弗洛伊德的「夢的解析」中，進行對無意識的研究，並透過「自發性」的實驗做為例證，例如：弗洛伊德採取音樂治療的方式讓筆者從中抒發內心無意識的想像或以自無意識繪畫的手法，畫出夢中的情境與想像來分析患者內心受創的內在壓力與情緒上的變化；筆者於第二章節中，闡述弗洛伊德運用精神分析的理論並探討意識、前意識、無意識、顯夢和隱夢的相關理論觀念做深入的分析與詮釋。

繪畫風格上的探究是以「達達」和超現實主義的創作觀做為本論文的繪畫上很重要的理論闡述，「隨機性」的觀念是從心理學中潛意識的活動延伸至藝術創作，而心裡的活動顯現與藝術創作過程都是密切關聯的，筆者藉由「達達」與超現實主義的理論闡述分析，釐清本研究方向的脈絡並將之做為筆者油畫創作的文獻基礎。第四章節的部分，

筆者將闡述新印象主義時期，繪畫風格與創作理論在技法上的解析與探討，並結合心理學中的「無意識」觀念和超現實主義的隨機性概念以及點描派的色彩觀念，闡述筆者自我的繪畫創作理念。最後，在第五章節中，筆者則發表自我的繪畫作品理念與技法實踐，並完成本碩士論文的繪畫創作論述。

三、行動研究

筆者在本論文中將心理學理論與個人創作實踐結合，而上述亦闡明理論之基礎乃是以心理學為主要研究方向。因此，筆者從弗洛伊德的「無意識」理論做為前導，以榮格「集體無意識」的觀念進一步評析，藉此強化筆者的美學概念及理論基礎，並同時透過學理分析結合筆者的繪畫創作理念與形式，做更全然的理解，以形成知識的延伸和創作實踐。對於心理學和繪畫創作結合將做以下分項的敘述：

- (一) 由弗洛伊德的心理分析中，針對人類夢境的「無意識」概念做基礎性探討與解析，並延伸至個人受「無意識」引發的「偶然」行為，以此做為心理評析的重點，並藉由理論引用於個人繪畫創作。
- (二) 透過「達達」與超現實主義中的「無意識」、「隨機性」觀念及個人繪畫創作的結合進行對比與剖析。
- (三) 以超現實主義之創作觀點做為筆者構思的參考，並透過點描派的繪畫技法引入個人創作中。除探索繪畫創作形式與理念之外，並結合新印象主義的點描技法反應於作品實踐。
- (四) 創作上，藉由油畫材料與媒材的運用通過超現實主義創作理念進行個人的創作實踐，以達到筆者潛意識情感的釋放。
- (五) 超現實主義之「偶然性」觀念是從心理分析中「無意識」的觀念得來靈感，而筆者的油畫創作乃由此確立基礎，而在第五章、作品分析與詮釋，是對照西方藝術創作與筆者作品進行一全面性的論述與探討，最後完成本論文之繪畫創作研究。

第四節 名詞釋義

在此小節，筆者以在論文研究的領域範圍內，將關連性的詞彙做簡略性的解釋，以讓觀者有初步的概念與了解。

一、無意識

「無意識」(Unconscious)在精神分析上的意義是指人們在「意識」之外，觸及不到、更深層的內在心靈心理狀態；它存在於人們內在情緒反應、負面壓抑等情感的顯現之中，當人們受到內在慾望、壓力或各種心理狀態相互拉扯時，便形成一種心靈的抽象狀態顯現。而「無意識」的心理活動是千變萬化、複雜多樣的，當人們心理處於低潮狀態或是愉悅、歡樂的短暫情緒，這些種種的反應都是「自發性」的情感表現，而這些透露出來的情感都與無意識有所聯結。無意識與我們的生活息息相關，並且無時無刻淺藏在意識底層，它也是控制與壓抑人們本能慾望的功能。

二、隨機

「隨機」(Chance)是一種「偶發性」的概念，或是「虛無」的意念。在夢的潛意識裡，時空的交錯就是種「隨機性」狀態，隨意地將畫面或人事物等，在隨意地拼湊與編織組成一個神奇夢幻的夢境；在藝術史上，「隨機」的概念在達達主義杜象的作品中可以發現到，杜象擅於將不相干的物品或利用「偶然性」的狀態，將藝術創作藉由拼貼表現或以現成物(Ready-made)來詮釋作品新的意義與價值。而「隨機」的概念隨著達達主義的興起也影響了後續超現實主義在繪畫創作上的觀念運用。

三、聚合

「聚合」的意思就是「聚集」、「集合」的意思，將不合常規、不合邏輯或天馬行空的物品結合在一起以產生出另一層新的意義與創意。而「聚合」也是由杜象的「隨機性」觀念發展出來的辭彙，在藝術史上的專有名詞稱之為「集合藝術」(The Art of Assemblage)⁵以廢棄物、機械殘骸或現成物等拼湊在一起成為藝術作品。這樣的「隨機性」創作手法

⁵ 雄獅西洋美術辭典編委會編，《西洋美術辭典》，台北，雄獅出版，民 81，第 53 頁。

就像是立體主義的拼貼法(College)或達達主義的藝術家杜象的現成物創作表現，都是「聚合」觀念的集合藝術之源由。

四、達達主義

達達主義是西方藝術發展的重要流派，在字詞上的意義「達達」(dada)是從字典裡隨意翻譯出來的一個辭彙，而「達達」也是小孩在初學說話的聲音或是兒童在玩搖木馬的遊戲所發出來的聲響。在第一次世界大戰初期，藝術家為求顛覆及摧毀舊有的社會文化反其無政府狀態的思維產物。達達主義追求非理性，杜絕一切舊有的思維與傳統約束，以「虛無」、「偶然」和「隨機性」的概念創作，來做為它們反社會的聲音與暗喻。

五、超現實主義

超現實主義是二十世紀所發展出來的一個主要流派，基於前身達達主義的創作觀，影響了超現實主義的反藝術概念，「隨機」與「偶然」是其反藝術的作風，透過夢境的意象或繪畫創作，來解放畫家自我內心潛意識的壓抑與自由。而「超現實」一詞是法國詩人布荷東(André Breton,1896-1966)所創立，他也是《超現實主義宣言》(Manifeste Du Surrealisme)的起草人。在宣言中的要旨，是以一種心靈的自動主義，透過文字、思想或藝術創作等媒介，傳達出自我思考的價值觀或想法，並不受任何的形式束縛或道德規範的限制，提倡人類對思維的解放。對畫家而言，創作靈感可以透過無數自由的想像，超越現實邏輯的創作題材，在非合理的表現下也能呈現出奇的視覺效果與創新。布荷東的想法乃是源自於弗洛伊德心理分析理論和意念所發想的觀念，因此，超現實主義畫家解放了潛意識以非邏輯性、超越現實的繪畫構思表現在藝術創作中，並影響了後日的藝術創作觀與思維。

六、點描派

「點描派」(Pointillism)一詞是由新印象主義(Neo-Impressionism)繪畫衍伸出來的一個風格流派，以色點的繪畫技法透過色彩混合，破除了視覺上的色彩專一性，透過色點的錯置與混合展現出色點的顫動性效果。「點描派」也稱之為「分割派」或「分光派」(Divisionism)，新印象主義將兩種以上的色彩進行混合有如色點被分割，而視覺上也打

破了人眼在觀看色彩的單一性，並以多種色調調和來分散色光的表現。隨著新印象主義的「分光派」色彩混合觀念，點描的創作技法從線性的筆觸發展至以小色點的點彩，以呈現出更細膩的質感，除了在色彩上的表現具多變性之外，色點的分割方式使色彩的明度、彩度和漸層對比，在透過視覺混合下呈現鮮豔繽紛的氛圍。

第二章 心理分析理論與藝術創作

筆者在本論文第一章第三節、研究方法中具體概述本研究，並針對理論文獻與搜索做更詳細的分層與解析。因此，本論文以弗洛伊德和榮格之美學理論，將探討焦點投射於「隨機聚合」與「無意識」兩大觀念，其內容牽涉到心理分析與超現實主義創作觀，並以此做為論述的基礎，本章乃從心理分析論起。

弗洛伊德和榮格兩位學者對無意識觀念在心理學上各有不同的見研究和見解，而他們的心理分析理論也深深影響整個藝術史的改革和發展。弗洛伊德將無意識透過他的精神治療研究與夢的分析，發現無意識是潛藏於人的心靈或夢境等各個角落的一種心理狀態。對於做為弗洛伊德的學生榮格來說他並未否認，但對於「無意識」的概念，榮格認為弗洛伊德的理論參雜過多泛「性」的學說。因此，弗氏的學理對榮格來說是有所偏頗。在意見相左下榮格提出自己建構的一套學說，針對「集體無意識」與「原型」的觀點來探討無意識與藝術創作的關連，提出更細部的分層與發現。筆者透過弗洛伊德對夢境的解析引出無意識的基礎論點，並涉及榮格之「集體無意識」與「原型」理論的心理層面，針對無意識概念的基本理論於下列做分析論述。

第一節 弗洛伊德的心理分析

一、意識與無意識

人類對於心理層面的意象或情感往往是居處於虛無飄渺的狀態，人與人在面對彼此心靈的交流，口語的溝通是最直接的媒介也是傳達「意識」最真實的顯現。因此，生理上無外乎當我們在生氣、焦慮、或高興等各種情緒反應，藉由人天生的感知能力便能容易地讓他人也能相同的感受出自己所傳達的訊息，這就是意識的流通。但這僅僅只是意識「外部」的一小部分也是意識最原始的呈現。當我們面臨難以啟齒的窘境或想法無法脫口而出表達那些內心情感與意象的同時，那股「力量」就被意識所中斷，而受壓抑的情感或慾望在腦中便形成了一道隱形的堵牆。這些情感受到大腦中自我意識的限制與催化，經過長期的累積，我們有可能會對它「遺忘」或產生某種下意識的動作，而再次喚

醒被遺忘的「力量」，也因壓抑的慾望沒有透過意識所誘發，隱含在心理轉成「無意識」狀態，在心裡慢慢萌芽。

無意識的心理呈現乃是複雜而難以捉摸的，內心底層波動就如同人體器官蘊含上萬條神經系統那樣的繁複多變，敏感細膩。精神分析之父-弗洛伊德為醫學和心理學上所做出的貢獻至今有很重大的助益，也是開創人類心理疾病和夢境分析的先河。在他的著作和研究領域中提及，人的心靈中意識可分為前意識(Preconscious)和無意識(Unconscious)兩個部分。前意識所指的是能夠讓人意識到的思維或回憶，能較容易地直接顯現出想法的部分稱為前意識⁶。無意識所屬前意識更深的層級，主要是由人內心的慾望、壓力或各種心理狀態所構成，而含括在無意識圈裡的心理活動是處於不穩定性的，如同我們可能隨時會處於心裡低潮的狀態或是極度亢奮的短暫性情緒，類似這樣的反應當受到前意識的主導與控制，前意識可為無意識做抵制與壓抑本能慾望的功能。據弗洛伊德認為，無意識多半隱含著少量的破壞性，並且是人類對「性」慾的嚮往所致，而我們大腦中產生的思想就是在前意識與無意識的衝突間相互拉扯與掙扎。相較於其他的哲學家們來說，人類的意識就是心靈的表現，意識所顯現出來的部分能夠觀照出內心世界的感受，但弗洛伊德的看法認為意識只是呈現心靈狀態，並非是「全然的」取代，其餘還有些部分的意念像在下意識出現的舉動，例如：不由自主的扭動、擺動或毫無意義的擠眉弄眼等動作，這些毫無邏輯與意義可言的徵兆，都是由「無意識」所引發而影響到人的行為能力。

「無意識」對弗洛伊德的理論來說牽涉到的觀念是廣泛性的，在醫學上的精神分析談論到夢與無意識、催眠或歇斯底里症等心理疾病研究與無意識相關之外，它的活動領域更泛及科學文明、藝術審美以及道德宗教觀等，全面性的充斥於我們社會每個角落。以下小節筆者以弗洛伊德的心理分析理論對「夢與無意識」、「顯夢」與「隱夢」、「凝縮作用與無意識」、「行為倒錯與無意識」及弗洛伊德-「壓抑」與「遺忘」學說繼續進行分項論述。

⁶ 參閱 Richard Appignanesi 著，張弘瑜譯，《弗洛伊德-思潮與大師經典漫畫》，台北，立緒出版，民 84，第 68 頁。

二、夢與無意識

(一) 夢的源由

自古以來，夢一直存在於世，以前的人類對夢的看法有深遠的意義和影響，他們不但深信夢可預知未來，亦可預測國家的盛衰，大自然的萬物與信仰皆可與之共榮。夢帶給原始的人民一種堅定的信念，他們認為上帝與鬼神的信息能夠藉由夢之情境與意象獲得啟示與精神上的安定做為夢的目的。

柏拉圖和弗洛伊德對夢的看法有一致性的觀念，他們皆認同夢是我們內心非理性的本性表現。假若一個人在睡眠中，長期皆處於不被外物干擾與刺激而寧靜安詳的入睡，那麼他夢中所呈現出非理性的成分就會較少。亞里斯多德在他的著作中，以心理學的角度了解到夢的某些特徵與發現。他認為夢可和睡眠中意識反應之輕重有所相連，例如：當身體的某個器官有些許的微熱感，睡眠者也許會夢到他正穿越火爐；當他的意識或知覺感受到睡覺中有些寒冷，他可能會在夢中浮現自己身處於寒帶地區。由亞里斯多德的判斷，夢可以經由意識或感知的變化來看夢境顯現的「異象」。

對於「夢」的解釋並不同於一般合理性的邏輯那樣淺顯易懂，大部分的夢都是模糊而片段性的，由於夢像複雜而難以理解的謎團，人們總是會想透過文字或語言具體的解釋它，因此早在遠古時代東西方國家就已有了解夢者的出現，這些釋夢者為民間進行解夢的工作，並從夢中的徵兆來預測出戰爭的成敗。現代心理學家的觀點對以前的釋夢持以嗤之以鼻的表態，他們認為那些說法不具有研究與驗證的價值，而夢與心理活動是受感知刺激而來。弗洛伊德將心理學家們的概念分為兩類：

1. 夢是延續睡覺者清醒狀態的精神活動。心靈始終是開放的狀態在運行，差別只在於清醒時的狀態與睡覺中狀態兩者對於夢涉入的結果有所不同。
2. 另一派理論者認為，夢與精神活動的聯繫減少，那麼心靈狀態也就與外界有所脫離，這樣呈現出來的夢是空泛而沒有其功用的。

弗洛伊德對心理學家的看法不同，他認為夢有兩項癥結：

1. 「做夢」屬於睡眠中的心理活動。在熟睡中、被打斷睡眠狀態而驚醒的狀態或自然

而然的醒來等等，都是會有做夢的可能性。從睡眠到甦醒間的過程，心理活動不斷的刺激著心靈，因此，心靈勢必給予這些刺激回應，此回應方式就是夢的呈現，即夢的形成。

2. 夢是以「視覺形像」的殘存、想像力與幻想等其他方式為表現，透過象徵性的人、事、物或錯雜影像拼湊而來，但也有透過情感、思維或負面情緒等其他感覺顯現。因此，要詳細解析這些更複雜性的夢境就是釋夢困難之處。

基於上述兩項特點，弗洛伊德認為夢是心理現象而非與身體上的感官能力有直接關聯，而且夢是有意義且有跡可循的。

(二) 「顯夢」與「隱夢」

弗洛伊德強調，人類在進入睡眠至清醒這段時間過程，心理活動的狀態與睡夢有緊密的關聯性。生理功能雖處於休眠狀態，但意識與心理活動持續不斷在運行。外在事物或生活中面對的壓力、情感與思想以及等情緒上的轉變，只要一個微小的細節或因素都會是影響心理活動的反應和起伏。也許有一部分的人會認為「夢」與「夢境」只是短暫性且毫無價值可探究的事物，是生活習以為常的狀態；但也或許有人為夢境懊惱和疑惑。弗洛伊德認為夢的探索與釋夢分析能夠消除人對「夢」這塊模糊抽象的形體提供更具體的認知與幫助，不但某個程度上能夠解除人們心裡對夢境的疑慮，並對精神分析的患者與醫學研究有很大的幫助與治療效果。

弗洛伊德簡單地將夢分為兩個層面，即「顯夢」(manifest content)和「隱夢」(latent dream-thought)。顯夢是我們一般所說的夢境，也就是當我們睡醒時能夠對夢裡呈現的模糊景物或內容有些許的概念，即夢的表層。對於顯夢所傳達的意義，弗洛伊德賦予它一個名詞，稱為「顯意」。而隱夢是夢境出現的物體或影像背後所隱含更深的意義，並且需要透過「聯想」的方式或推敲出才會慢慢被挖掘出來。隱夢就是顯夢裡頭屬於更深的層級，而隱夢的意義即稱做「隱意」。⁷這兩者之間的關係是很細微且相互影響，對弗洛伊德的觀念認為，顯意其實是一種表面的「偽裝物」，這個意思是當夢這樣的抽象形體

⁷ 參閱陳小文著，《弗洛伊德》，台北，東大出版，民 83，第 95 頁。

經過被解釋以後，它就不是原本在腦海中的樣貌。我們能具體的講出夢的情境或元素，但顯意未必做全盤的認同，它有可能在做夢者陳述的過程中被受阻撓或受到「抵制」的行為而改變或扭曲了原有的夢境，以偽裝物的身分潛存在隱意裡。弗洛伊德舉一個簡單的例子，他說就像是一個小孩手握拳頭，這動作已讓人知道他的手中握有某個物品，但卻遲遲不願把手心裡的東西給旁人看。當我們得知小孩已經讓別人知道他手持某物的訊息，他或許知道下一步旁人會詢問他手中的物品，為了不讓人看見，他緊握拳頭的動作就是一種「抵制」的行為；小孩為保護此物品的舉動，也就說明「這項東西其實不屬於他所擁有」，那麼最後推論的結果就是偽裝物的主要含意，而非單就視覺上的解釋小孩只是手握拳頭拿了某物。⁸由上述例子可探，顯夢的成分敘述的不是一個表面的事實，它也許只是片面式的意象或暗喻涵蓋在隱夢中的某一部分。

夢不是真實性的，它是偽裝物包覆在潛意識裡，當我們在睡眠中進入意識裡層活動，在我們清醒時，透過夢境或聯想之偽裝物做為釋夢的線索和依據，以揭開潛意識後面被隱蔽的原貌。顯夢和隱夢的關係看似密切，但在這兩者之間其性質是不盡相同。以下將做區分與說明：

1. **有顯意，無隱意**：指的是一個夢可以說出意義，但此類型的夢只有顯意沒有隱意。
2. **顯意附屬於隱意中**：就像上段中提到顯夢是隱夢的某個部分，將顯夢中這些小部分集合起來解析，才能夠更確切的探尋隱意真相，也就是潛意識層面。
3. **聯想的意象**：當做夢者詮釋夢境時，遇到記憶不明確的部分就會利用自由聯想的方式來輔助釋夢的工作，並運用聯想的機制和夢境串聯起來做有效的連結。而聯想出來的事物有可能只是夢境中「毫無意義的」事件或是「偶發性」的一個詞彙或意象罷了。
4. **夢的象徵**：即夢境出現的物體或器具的象徵，亦是夢的象徵物。弗洛伊德說：「象徵作用或許便是我們夢的理論中最引人注目的部分。」⁹他對夢的某些象徵物也下了定義和分類，使這些定義往往脫離不了「性」的象徵，而這也是顯夢和隱夢中較醒目

⁸ 參閱弗洛伊德著，《精神分析導論演講》，台北，華成圖書出版，民 92，第 111 頁。

⁹ 原文引自 *Studienausgabe*, Band I, s. 160.參閱陳小文著，《弗洛伊德》，台北，東大出版，民 83，第 96 頁。

動人之處。他曾說：「夢中大多數的象徵都是性的象徵。雖然和性有關的事物很少，而其用以象徵的數目則多得不可勝數」¹⁰。在此筆者則不將象徵物之分類列舉出來，因弗洛伊德的觀點對夢的象徵物過於泛性之意味，並非本段探討重點。對一位做夢者而言，當他在闡述夢境時，釋夢者是可以很快依據做夢者口中的象徵物來看出端倪，即使做夢者對夢境仍處於無知懵懂的情況下。

上述區分中，我們可以總歸出一個理論，當夢的顯意透過上面分項的機制進到隱意層次，就是釋夢的工作(die Deutungsarbeit)，而釋夢的目的就是將隱意「轉化」成顯意的部分，弗洛伊德將之命名為「夢的工作」(die Traumarbeit)。¹¹夢的工作是聯繫夢與潛意識的重要機制，要將夢和潛意識兩者發生作用則必須透過它來完成。以下筆者將對夢與無意識的關係做論述，並進一步詳解夢的工作對無意識的重要性。

(三) 夢與無意識的關係

弗洛伊德所論及的「潛意識」就是潛藏在我們意識裡層，對於心靈深處所觸及不到且難以言喻的意象或是渾沌不清的雛形，亦可稱之為「無意識」。弗洛伊德說：

由我看來，意義(Sinn)就是它藉以表示的「意向」(Absicht, intention), 或是在心理程序中所占據的地位。就我們所觀察的大多數實例而言，「意義」一詞都可以用「意向」或「傾向」(Tendenz)等詞所代替。¹²

由此敘述可說明，弗洛伊德所指的「意義」是人們心理的無意識，而「意向」非指視覺上物體的形像，在此所表達是為一種心理過程的意念。在人類的心理活動中，無論是精神疾病創傷患者或一般健康的人身上，都會存在著許多意識觸及不到的行為或是以做夢的方式顯現。弗洛伊德認為，在無意識的系統裡，無意識在某個程度上是以偶然隨意的現象潛伏於我們的心靈，當無意識無法和意識有正常的聯繫，就表示無意識未能通

¹⁰ 原文引自 *Studienausgabe*, Band I, s. 163.參閱陳小文著，《弗洛伊德》，台北，東大出版，民 83，第 97 頁。

¹¹ 同上參閱陳小文著，《弗洛伊德》，第 105 頁。

¹² 原文引自 *Studienausgabe*, Band I, s.s. 61-62.同上參閱陳小文著，《弗洛伊德》，第 59 頁。

過前意識的審查在壓抑作用之下被中斷或抵制在內。我們以夢的潛意識來說明，當隱夢受到阻攔是無意識衝動的壓抑所致，這時候「夢的工作」任務就是要讓無意識企圖攻破前意識的防備和監察，倘若做夢者對某些事情或經驗在內心裡已經形成畏懼、有逃避的意念或任何反抗行為，這些壓抑會隨著強弱程度呈現在夢境裡。例如，有時候處在內心的記憶可能是過於痛苦或特別清晰難忘時，無意識受到壓抑的刺激，便會通過前意識的機制變成偽裝物出現於顯夢中。因此，當我們在睡醒時即能馬上意識到夢的情景。有些時候，夢的情境過於真實而往往會讓人的情緒起伏，以致甦醒的剎那會感到莫名的憂鬱、空虛或驚喜等反應。

另外，弗洛伊德認為既然夢是有意義且能夠被解釋出來，那麼，夢對於我們白天的活動也會影響到睡眠的心理狀態。所以，夢是日間的殘留物，當一天精神活動的能量持續運作，這些記憶或白天發生的事物轉成無意識的狀態在人類進入睡眠時潛入意識裡變成顯夢，藉以擾亂人的安眠狀態。人會做夢就是睡眠已經顯現出不安定的徵兆，當做夢者的大腦尚未休眠，就試圖被迫接收這些突發的干擾，也就是日間活動的殘存，將導致大腦在不完善的工作下受影響。弗洛伊德藉此觀念運用在他的精神病患上，讓病患陳述自己的夢境，其它不能清楚表述的部分則透過自由聯想的方式達成，自由聯想可能是「白日夢」或是患者在無意識下脫口而出的詞彙或記憶，它們可能與夢境無關，但弗洛伊德指出，這些宣洩出的事物其實已經足以提供很大的幫助，藉由互不相關的要素和夢境的串連勢必會產生某些成份上的關係，並更容易地探尋出精神病患的生活狀況。¹³超現實主義畫家達利(Salvador Dali,1904-1989)就是受到歇斯底里症與精神創傷而出現偏執的行為，意識頻出現幻覺的影像，使得他在藝術創作上顯現出不安定的憂鬱風格。

夢與無意識夾雜另一層微妙的關係，在上一段中提到夢既是白天的殘留物，而夢在夜間是受無意識的種種壓抑或刺激形成，對於壓抑的作用裡頭隱藏了一個附帶的條件，就是「願望的實現」。¹⁴弗洛伊德認為，壓抑並非都是負面的情感所構成，對孩童來說，

¹³ 參閱〔奧〕西格蒙德·弗洛伊德著，程小平譯，《精神分析導論演講新篇》，北京，國際文化出版，民89，第5-9頁。

¹⁴ 參閱〔奧〕西格蒙德·弗洛伊德著，常宏徐譯，《詼諧及其無意識的關係》，北京，國際文化出版，民90，第171頁。

他們對某個玩具有了慾念而想滿足那份渴望，這種直接且單純的意念是以合理性的願望實現在夢境中產生滿足與快感，因此，孩童可能在夢境裡夢見自己擁有了玩具；但對成人而言，夢境是模糊的片段且複雜，並在顯夢的層級已經偽裝和分化，是不易直接判斷和分析，對於願望實現的成敗有可能是各半的機率出現在夢裡。另一方面，成人對壓抑的情緒一直潛藏在內心，無意識會刺激大腦找出做夢者排斥的某部分顯現在夢境裡。所以，想要抵制的慾望反而倒過來變成是誤以實現的方式浮現夢中。

三、凝縮作用與無意識

一般人依照做夢的經驗，會有著相似的說法與認同，大多數的人認為夢境的呈現有好幾種形式得以顯現，也在一天當中作夢的次數可產生好幾種無相關聯的夢境，或當我們從睡夢中甦醒時，片段式的夢和模糊化之顯影還殘留在腦海中，而上述的狀況使得我們無法去解釋那樣離奇的情境所要表達之含義。弗洛伊德將對「夢」的審視作了好幾種作用的分析，其中以「凝縮作用」最能夠說明混沌不清的夢境狀態。

生活表面上的視覺形象和夢境呈現的影像往往會讓人有似曾相似之處，凝縮就像是將幾張照片透過繪圖軟體所產生的合成效果，將不同人物或景緻的特點錯置擺放在一起，經過重新混合的結構下形成一張詼諧或不協調的照片。而夢境中的無意識過程也具有這樣的作用；有可能現實時空搭配電影情節裡的人物同時出現在夢裡，這樣一個奇幻唐突的景像就是凝縮作用所至，而這種交錯混合的過程也就是無意識的概念現象之一。

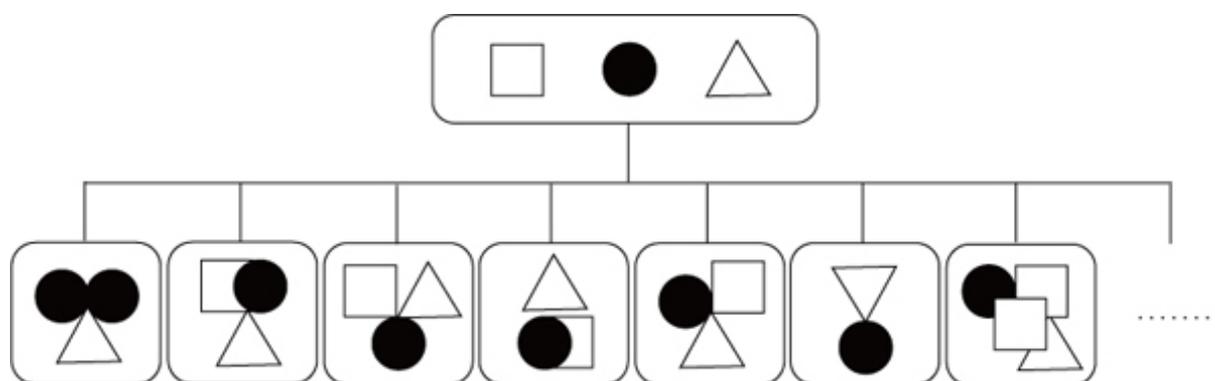


圖 2-1-1 凝縮示意圖

如上(圖 2-1-1)所示，方形、實心圓形和三角形分別為獨立的元素形象，依筆者在上述所

舉的例子，照片合成效果就像是顯夢呈現在腦海中的影像，屬於多種不同的隨機聚合錯置，其樹狀圖分支下來的變化有同物件重疊、交錯、分散或並置等不同的發展結果。超現實主義的創作形式就是將潛意識的夢境與人類心靈中最原始的慾望解放出來，藝術家以幻境或夢的內容形式透過圖像或物件的組合將之呈現於創作上，這手法也是運用到凝縮作用的概念。畫家恩斯特(Max Ernst,1891-1976)因童年的家庭經驗造成他內心對父親的愛恨情仇與生命的疑慮有所不安與矛盾的心理狀態，導致他在做夢中的無意識裡時有幻象或幻覺產生，如：1939年的創作《搶奪新娘》(圖 2-1-2)。而恩斯特也受到佛洛伊德的理論影響，其創作上多數以鳥獸、女人或樹林等物件，以不平凡又非邏輯性的形態展現出荒唐詭譎的組合，將情感經驗投射至繪畫創作，並運用混合物種或凝縮聚集的組合使動植物與人之影像融合在一塊，臆造出神秘與超自然的創作風格。¹⁵從心理分析上來看，恩斯特是通過擬人擬物、凝縮聚合的手法將情感投射於作品中，為心靈的痛苦找尋一道抒發的管道。



圖 2-1-2 恩斯特，《搶奪新娘》，1939，木板油彩
(130 x 96)，威尼斯，佩吉·古金漢收藏。

¹⁵ 參閱丁長青著，《恩斯特哲學性圖像及其創作之研究》，屏東師範大學碩士論文，民 93，第 10 頁。

所謂「日有所思，夜有所夢」，憑藉著心理活動的運作，夢乃經由神經系統的傳導在心靈中起了作用，而其意識強烈的程度甚至可以取代清醒時的一切，最後以比喻和象徵的視覺形象呈現。夢境中能呈現的乃是許許多多空間景緻和意象的交錯。由於白日夢和慾望的被壓抑，藉凝縮作用對潛意識夢境產生空間交錯的景緻或意象。對於白日夢和壓抑，那些白天想像的殘留物乃在睡夢中出現，並顯現時空錯置或多重影像的凝縮。因此，形成的夢境有時候未必是「能夠說明意義」的「顯夢」，也有可能是無數複雜事件重組而成的「隱夢」。

四、行為倒錯與無意識

「過失」是每個人在日常生活中經常會發生的行為，多數人的經歷往往會發生在書寫文章時用錯詞彙，或突發性的記不起某人的名字，聽錯了別人講述的話語，遺忘了某件物品的擺放位置，最常患的過失即是說錯話或音調錯誤而引起口誤。這些行為過失多半是短暫性或是無意義的動作，而一般人對於類似上述所提及的瑣碎事物，在本能的意識中不會察覺它們的重要性和存在。弗洛伊德乃針對人類生活週遭的錯誤行為進行心理分析研究。他認為，人類之所以會在無意識的狀態下引發過失行為，其實是能夠推論出意義與癥結的，過失行為並不單純地只是無意識舉動所引起。

弗洛伊德以過失心理學的角度進行研究，並以口誤(Versprechen)、筆誤(Verschreiben)、讀誤(Verlesen)、遺忘(Vergessen)等分類做解析，在此章節，筆者則概略性地概述人類的行為過錯與無意識之間的關聯和機制，並做全面性的論述。一般人在不經意的情況之下誤犯了行為上的過失與錯誤，就我們直覺上的判斷通常會聯想到身體機能的缺失與狀況所引發的毛病，例如：精神疲倦、注意力不集中或情緒亢奮等情緒上的起伏導致失神與分心。這些過失對人類來說也許已成為日常生活上易犯的習性，並偶然地、短暫地出現。但伴隨著發生的頻率增加，就無法再輕易地以生理機能的說法來解釋週遭無意義的過失了。筆者例舉弗洛伊德對「口誤」的過失觀念來進一步探討，通常我們主觀的看法，認為音節的雷同易引起說話上發音的混淆，但若是遇到說話者將此欲表達的意義誤植，說話者將「是」說成「不是」或字詞的發音說成諧音而引發心理的聯想，則我們可

以推敲言說者是否處在無意識的過失之中，其語言的倒錯實際上也隱含著某些「刻意」的成分在錯誤當中。弗洛伊德曾說過：「口誤的結果本身可以被看作是一種有目的的心理過程，是一種有內容、有意義的表示。以前我們只談錯誤或過失，現在看來，似乎這種過失也是一種正當的動作……」¹⁶我們可以從弗洛伊德的話推論出，說話者所說出的話具有目的性時，即說話者會在潛意識裡壓抑原本欲表達的意念，而當壓抑的程度無法抵擋過失的機制時，口誤就容易在無意識的狀態下脫口而出。

因此，行為倒錯並非無意義的，而是有其自身意義存在。當兩種以上不同的意義相互干擾與衝突形成了錯誤的產生，就像是說反話的口誤經驗使得意義的表達犯錯，也是無意識的凝縮作用所至。弗洛伊德表示，語意的相互牽制在看似沒有關聯之下，但其實質上是有語境之間的聯想關係。這也就是說明，語言的情境會左右說話者在講話中的思考想像。無論是口誤或其它的過失行為，就像夢與無意識機制一樣，夢的隱意通過顯意的過程，是由潛意識中夢境凝縮與夢的機制下得以形成，夢境和行為過失所造成的矛盾、替代或混淆都是具有凝縮的作用。而這樣偶發性的「誤會」在交談當中的確會給人帶來尷尬、詼諧的窘境。倘若是具有玩笑性質的「反意義」語彙，故意製造語言的扭曲和變化以違背意願所引起的失誤，那我們可將此過失解釋為具有創獨創性的文字遊戲。在藝術創作與文學史上，時而會刻意營造獨創性的語彙與詩詞運用在錯誤與偶發的字句，以呈現出幽默或暗喻的創作形式，例如：超現實主義畫家馬格利特擅長透過文字和標題製造出曖昧性或矛盾的語言，讓觀者摸不透圖像與命名的直接關聯性，但他的目的是要讓觀者去深思與發掘出創作的另一層價值與真諦，而非只是視覺上的淺見和意義。

第二節 榮格與精神分析

一、「集體無意識」與「原型」理論

榮格與弗洛伊德對無意識觀念的意見分歧，實質上是歸因於兩人對無意識的觀念抱

¹⁶ 原文引自 *Studienausgabe*, Band I, s. 58. 參閱陳小文著，《弗洛伊德》，台北，東大出版，民 83，第 56 頁。

持不同的理解。弗洛伊德經由個人的心理特徵、生活中經驗、心理壓抑以及被遺忘的記憶從事心理分析，以通過心理學進行夢的解析，可以說是醫學上對無意識狀態心理過程的治療與研究，屬創傷性的個人心理分析。而榮格認為，「無意識」並非只從個人心理狀態來探看潛意識世界，表層的無意識固然有其個人特質，但心靈深層的無意識是每個人與生俱來就擁有的，它是廣泛性、普遍性的，在每個人身上有過相同的心理現象與行為模式，榮格將此概念稱為「集體無意識」，就是人類「共同」凝聚的原始意象，亦是一種普遍性的心理結構。¹⁷榮格對無意識學說的起因源於考古學、西方神話學的影響，他發掘出古代神話和原始部落藝術的意象，反覆地出現在許多不同種族、不同文化的國家與部落之中，像是遠古神話的傳奇英雄或半人半獸的神話意象，對於這些熟識且具有象徵性的圖騰遍及世界各地皆能見到。而榮格將這些集體共同凝聚的「意象」稱為「原型」(Archetype)¹⁸。對他而言，這個「原型」乃是構成集體無意識的內容，它是人類心理過程中不可或缺的遺傳要素，就像一個人的本能迫使他接受特定的模式，而「原型」也會迫使知覺和認知的意識進入某些特定的範疇之中。也就是說「原型」是心理普遍性的先驗形式，心理活動在此模式之下從遠古時代社會和文化的歷練中形成，而被視為一種記憶的痕跡，反覆地經過無數次一樣的經驗，凝縮成原始的意象。

由上段述敘中筆者推敲出榮格的集體無意識觀念，從古至今，「原型」實已存在於人類心靈之中，經由時代的變遷和發展，「原型」也會在不同的地域顯現出相同的形態。例如：日本繩文時代，造形圓潤且具幽默感的泥偶在視覺效果上帶來溫馨祥和的形象；而石器時代出土的古物當中，也出現貌似日本泥偶的造形。泥偶的相似顯現出無論是歷史或現代，人們內心對於泥偶的投射反應皆具有共通的「母性原型」。¹⁹也因此，榮格認為世界各地不同的傳說或神話，多數有著相同架構，即使身處不同的文化背景或環境，某些原型意象還是能夠體悟到相同的認知，而這也就是榮格「集體無意識」的核心概念。「原型」支配著集體無意識的存在，當意識無法直觀地感受到原型時，通常必須藉物比擬，而讓人們意識到某個共同特徵的原型意念，就像上述所舉的例證。

¹⁷ 參閱榮格著，鴻鈞譯，《榮格分析心理學-集體無意識》，台北，結構群出版，民 76，第 4 頁。

¹⁸ 參閱劉耀中著，《榮格》，台北，東大出版，民 84，第 49 頁。

¹⁹ 參閱長尾剛著，蕭雲菁譯，《圖解榮格心理學》，台北，易博士出版，民 96，第 126-127 頁。

原型本身蘊含著多樣的形式，榮格透過原型的概念和神話色彩的哲學理論對精神分析進行深入的研究與發展。另一方面，他也對無意識理論提出不同的論點。榮格分析人的性格具有多重特徵，意識顯現的性格不等同於潛意識裡的自己，我們可以夢境所反映的內容物來探究，人們在夢境中時而會出現另一個貌似自己的形像，卻對夢裡的自己感到陌生，此狀態以榮格的觀點來看，他認為這是人的內心中「雙重性格」的顯現。²⁰夢境中的原型其性格潛藏於內心，在本能的自我控制下獨自發展，當遇到某個契機或壓抑的意識程度強烈時才會由潛意識中顯露另一面性格，而幻覺或白日夢的形成也是基於人格發展的程度分化成不同的原型特徵。弗洛伊德的夢與無意識概念，乃是將個人經驗和壓抑的心理內容與無意識聯結進行心理分析；榮格則將弗洛伊德的研究，進一步分析人格的多重特徵並與夢境原型做結合，探討人類精神層面的潛意識特質。

二、榮格精神分析理論在藝術上的運用

榮格以遠古時代具有西方神話色彩的文化經驗建構原型理論，對無意識學說有其獨到看法，他認為意識內部的潛意識並非虛無的，心理活動會影響著意識，同樣的，夢境的無意識亦復如此受外部世界的經驗影響。榮格將此概念引入藝術創作之中，並分析藝術家清醒時與幻覺的兩種創作取向。正常狀況下，藝術家的靈感來源是從人類意識領域所激發，是屬較具現實層面的藝術創作；幻覺型的藝術家是在無意識領域的原型意象中找尋藝術創作的靈感，在背離現實層面中尋求自我心靈的解脫。²¹幻覺型的藝術創作，通常表達的意象往往矛盾或無從解釋，外觀上普遍是以非大眾內心所期待的形象呈現，如：畢卡索(Pablo Picasso,1881-1973)的壁畫《格爾尼卡》(圖 2-2-1)表現出人與獸的不協調的比例與肢體變形，畫面形成壓迫與恐慌的不安定感。而創作題材的來源，是因當時畢卡索耳聞西班牙人民與德軍內戰，引發了格爾尼卡古都的崩毀，觸動畢卡索內心情緒的壓抑與恐懼，引燃創作動機。

²⁰ 同上參閱長尾剛著，蕭雲菁譯，《圖解榮格心理學》，第 68 頁。

²¹ 參閱榮格著，鴻鈞譯，《榮格分析心理學-集體無意識》，台北，結構群出版，民 76，第 11 頁。



圖 2-2-1 畢卡索，《格爾尼卡》，1937，油畫，
349.3 x 776.6，西班牙馬德里，Cason del Bren Retiro 美術館收藏。

榮格對藝術看法所抱持的觀念是，幻想不僅表現出主觀的認知，並在不受意識駕馭之下，以自發性地心理狀態迸發出隨機的產物。當人們的精神越感到空虛，就越需要幻想的情境。榮格也表示，幻想形式的藝術創作，是經由集體無意識的原型概念的呈現來滿足藝術家，也是心理補償的一種手段，因為過分壓抑幻想將導致心理失調和精神疾病的產生。但榮格本身卻又反對以「幻覺意象」做為「精神失常」的說詞來探究藝術的客觀性，從心理學角度來看，藝術創作乃是自發性的活動，也是人類天賦的動力，藝術家應從外部現實生活回歸到心靈本體，找回內心最原始的創作情感與靈魂，榮格在此所指的是集體無意識之原型意象，但並非回歸到弗洛伊德所論及的個人無意識，即弗氏所言，童年的情感壓抑引發創作來源，這點是榮格和弗洛伊德在藝術創作上不同的觀念。²²

榮格也提倡，藝術創作除了是自我表現，也做為一種超越與肯定。藝術像是一副具有生命性的活體，不斷受意識和人格的分裂與融合或透過無意識形成自發的創作。從表面上看來，與其說藝術恰似現實生活的實證，不如說是源於遠古時代人類與之共榮的生活意象，它是集體無意識的象徵與原型。藝術本質上超越了藝術家個人生活的限制與規範，具有永恆的價值。當藝術作品被視為某種象徵的意味，它就超越了人類理解範疇的力量。隨著時代變遷，人類的精神層面與文明程度也日新月異地發展與翻新，我們才有

²² 參閱榮格著，鴻鈞譯，《榮格分析心理學-集體無意識》，台北，結構群出版，民 76，第 24-25 頁。

更深層的能力去揭發藝術創作背後所富含的神秘意蘊。²³這也正說明，我們處於現在的世界，還能夠將過去的古典文學以創新的想法改編成另類新潮的舞台劇，或是歷史上的經典名畫以電腦繪圖的方式改變創新風格。這也是榮格在藝術的本質與社會功能上所強調的重點，透過新的眼光揭示舊有的藝術作品，經過不斷的想像與挖掘，藝術的價值將會是永恆不朽、有生命的意義。榮格反對弗洛伊德最終將藝術歸結於人類內心對慾望的不滿足以及性慾補償，其有失於對藝術價值的客觀性與輕蔑，他個人仍主張應以心理學角度看待藝術的奧妙與真實。藝術創作未必能喚起集體無意識的原始意象，但它引發人們對未來的想像與創造潛能，提升了現今更多藝術創作者對自我作品的超越與肯定，而藝術的本質與社會功用也持續地瀰漫著各個文明國家中。

²³ 同上參閱榮格著，鴻鈞譯，《榮格分析心理學-集體無意識》，第 29-30 頁。

第三章 布荷東與超現實主義

「超現實」一詞是法國詩人布荷東(André Breton,1896-1966)所創，而他也是《超現實主義宣言》(Manifeste Du Surrealisme)的起草人。他宣稱夢境和幻想應和日常生活的現實結合起來，形成一種超越現實、非理性的範疇，畫家的靈感因此得以自由發揮而不受侷限來創作。布荷東的想法是源自於弗洛伊德的心理分析理論和意念所激發，並將無意識做為想像力之泉源以建立在繪畫領域內。布荷東和達達主義的這批成員承習了弗洛伊德心理學的實驗分析和研究，並發表數量龐大的文章和刊物。在當時，他們除了對藝術與文學的愛好之外，還崇尚科學倫理，尤其是對於心理學情有獨鍾，多數發表的文章引自心理學，對於潛意識世界所存在的幻想和夢境般的抽象顯影進行論述與評析。

本章節所要探討的觀念，第一節是針對超現實主義在藝術史的發展，及其潛意識理論於人類心理層面所產生的影響做論述；第二節是「達達」和超現實主義藝術創作的分析，透過弗洛伊德心理分析理論，探討藝術家顛覆傳統的新思維與價值觀。從繪畫到現成物，從圖像到文字拼貼以及複合媒材表現，逐漸揭露此時期藝術家之「隨機性」與「偶然性」的創作觀，以及潛意識論與之的關係。筆者以此做為第三章節的基準論述。

第一節 從「達達」到超現實主義

達達主義的誕生就像它的字意一樣地偶然。在大戰期間瀰漫於歐洲各個城鎮。當時位於瑞士非戰場中心，一個特殊自由氣息的城市-蘇黎世(Zurich)，擁有各國不同文化背景的志士們，以及流亡於此的藝術團體共同凝聚於此。他們感受到當時歐洲社會的價值觀已呈現僵化且壓抑的狀態，這種氣息遍佈整個社會、藝術甚至是人民的生活，中產階級更是主導大戰時期社會秩序的主要份子。這群人士集結起來重整這個世界並顛覆舊有的思維和傳統體系，他們充斥著對藝術、政治和文化的激進與狂熱，並引用「偶然」、「隨機」和「非邏輯性」顛覆傳統，提倡人們解放心靈的壓抑與自由渴望，不僅公開示威、出版藝術期刊，藝術家也藉由藝術創作諷喻社會鄙俗體制。當時達達主義思想家兼作家巴爾(Hugo Ball)與其它成員在蘇黎世當地一間「伏爾泰酒館」建立了一個文字藝術的團

體，並且將這項團體任意選了一個詞彙，命名為「達達」(dada)，除彰顯它的「隨機性」，也代表著這是一場不同於一般流派的文藝運動。²⁴而在這場戰爭引發的激進狂熱氛圍之下，蘇黎世的達達主義者解放了自身持有的身分，藝術家同時可以是作家、亦可以是詩人、歌舞表現者或文學創作者，這個城鎮的達達人每位都是身兼數職的文藝學家。他們創造了反藝術文學的風格和表現，並視藝術創作不再只是因循傳統的繪畫，而是以更多元形式媒材的創作顯現。達達的這個觀念擴及法國巴黎、西班牙與紐約等地，藝術創作者進而以拼貼、現成物(Ready-made)、機械圖像等手段來諷刺社會體制並破壞傳統思維。

「達達」就像是大腦無意識地由嘴裡發出「達達」聲音那樣的虛無，它意味著一種自然、無謂或不具意義的表現，對於藝術創作、圖像文字的作品有時候表現出另類的意象，但作品又是那樣的「無意義」。「達達」原是一個具有反意識的文藝運動，面對世界大戰的環境衝擊下，它反戰爭、反資本主義、反理性與反邏輯，強調「無意義、荒誕、虛無」，對於藝術心態上也是反對美學與社會威權，所以對當時藝術家的創作是以破壞、攻擊性和諷刺意味的表現方式呈現於公眾。「達達」乃是處於無政府狀態的藝術與文學活動。達達主義反芻舊有藝術觀卻帶來許多新思想、新概念，啟發人們對於藝術創作的重新審視，並對美醜好惡的界定質疑，開拓出藝術的新思維與概念。「達達」的非邏輯、非理性模糊了藝術的界線，它讓每位創作家釋放潛意識裡的壓抑，摒除任何約束力，其自發性的創作和表現改變了自我對藝術的價值觀。「達達」宣言的發表人查拉(Tristan Tzara,1896-1963)對藝術所抱持的態度就是反對一切價值，所有的創作都是虛無隨形，不受阻礙，隨著潛意識的驅使而迸發出荒謬的創作意念。

紐約的達達主義者以畢卡比亞(Picabia,1879-1953)、雷(Man Ray,1890-1976)和杜象為當時的三巨頭，畢卡比亞出版了一期文學性的「391」創刊，他表示數字無任何意義，而內容是以一種歧視藝術和人類的眼光來宣告他與達達主義的關係；雷對繪畫、攝影和反藝術的物體有豐富的創造力，他將一切人類視做無用的東西變成藝術品，也因「無用」使他引發物品幽默的趣味，並藉由創作把「無用」轉為「有用」，使物品回復生命力；杜象的無政府主義社會價值觀，其採取的態度是「藝術是欺壓」、「藝術是無聊」的，他

²⁴ 參閱漢斯·利希特著，吳瑪俐譯，《達達-藝術和反藝術》，台北，藝術家出版，民77，第8-11頁。

認為生活中的一切是悲哀的玩笑，是無意義且不需要去探討它的價值，而生命的荒謬乃是他採取「偶然性」的必然結果。他曾經表示受到笛卡爾「我思故我在」的影響，那是對理性主義的反思，最後使自己擺脫理性的偏見而位居於超然的境地。²⁵「達達」就是這般虛無，在他的作品中，如《噴泉》(圖 3-1-1)便是以反諷的態度來創作；另一件作品《大玻璃》(圖 3-1-2)，便運用了「偶然」、「隨機」的手法呈現了他虛無與幽默的性格。《大玻璃》在運送途中意外碎裂，這也正是杜象所要的隨機性。而隨機性乃是達達藝術家虛無和偶然的創作特質。



圖 3-1-1 杜象，《噴泉》，1917，瓷器，高 63，費城美術館，路易斯與華特·艾倫斯堡收藏。

²⁵ 參閱漢斯·利希特著，吳瑪俐譯，《達達-藝術和反藝術》，台北，藝術家出版，民 77，第 103 頁。

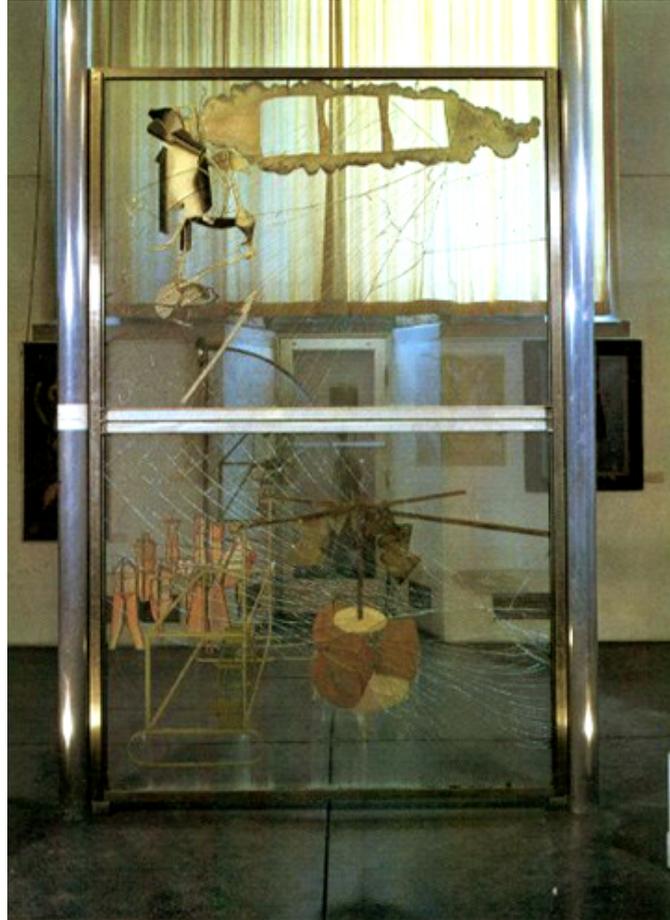


圖 3-1-2 杜象，《大玻璃》，1915-1923，玻璃、鉛箔、銀箔、油彩，
272.5 x 175.8，費城美術館，路易斯與華特·艾倫斯堡收藏。

「達達」精神是一個充滿矛盾複雜的現象，使我們解除一切藝術的形式，對於任何的藝術品與創作上不僅沒有一個固定的格式，它確實就是反形式規範，不受美學和社會的牽制，為藝術而反對藝術，將意義解放為無意義，但同時它又是「具有意義」的存在。

「達達」是真實的事件，也影響著我們的生活。筆者對達達主義者的反叛思維和宣示之行動有一致的認同感，「達達」在看似一種樂觀消極的態度之下竄升而出，儼然又不失它嚴謹的風範，這種理性和虛無共存的反藝術運動，透過各種公開集會與手段的意念，其目的就是要訴諸大眾拋開一切制約，將心靈中最真實、直接的創造力奔放開來，並且，藉此運動體現出自我對生命的肯定與重視。

隨著達達主義的聲浪崛起一陣反藝術旋風，但「達達」爆發性的精神在自由發展下團體的暴動不斷增加乃造成社會問題和不滿的聲音，「達達」的生命最後走向內鬥、崩解的局面。而在紛亂的情勢下，布荷東試圖挽救瓦解的狀態，另尋新的理念，也就是接

續而來超現實主義的產生。布荷東延伸「達達」的觀念並繼續發揚光大，並將「達達」的偶然性注入了新的元素，他把弗洛伊德潛意識的夢境、隨機性、幻覺等抽象意念帶入超現實世界。達利(Salvador Dalí)曾說：

超現實主義是混亂的系統化。看起來好像超現實建立了一個秩序，但它的目的在於，使系統化的構想，在聯想裡受到懷疑。超現實主義是破壞的，但它只破壞那些限制我們幻想的鎖鍊。²⁶

「達達」和超現實主義不是個別的現象，它們是一體兩面，不能互相獨立存在。超現實主義吞噬了達達的觀念，以藝術的意義和理論得以更新，改變我們的文化與想法。

「達達」非理性的觀念為後續接踵而來的超現實主義注入一股創新的思潮，並以人類夢境、潛意識的心理狀態做為新的藝術表現和創作構思。在此，我們可以說，超現實主義讓「達達」重獲意義，「達達」則賦予超現實主義在未來走向一個嶄新的開端。

第二節 偶然性與超現實主義

達達主義引起了「偶然性」的意識，彷彿為歐洲社會佇立一個精神指標，它滲入我們的生活使人們更大膽、更開放的去接受不同以往的藝術領域，即便在我們交談當中，「偶然」已悄悄地扮演起重要的角色，從文學與藝術的層面縮小至貼近人與人的語言，都是那麼自然、隨意。查拉、阿爾普、塞納(Gómez de la Serna,1888-1963)和余森貝克(Richard Huelsenbeck,1892-1974)等達達的創作家，也在「偶然性」的引領下，走向一股隨機的風潮。漢諾威也發起了運動，德國藝術家史維特斯(Kurt Schwitters,1887-1948)加入漢諾威運動並為此運動起了一個名稱為「Merz」，爾後，自身與同仁出版《美而茲》雜誌，同時也為《美而茲》設計封面(圖 3-2-1)以及系列的藝術作品(圖 3-2-2)。雜誌刊載了關於史維特斯的藝術觀點，他認為藝術創作不應受束縛，而「美而茲」在文字構想的命名上

²⁶ 漢斯·利希特著，吳瑪俐譯，《達達-藝術和反藝術》，台北，藝術家出版，民 77，第 207 頁。

是「不具意義」。²⁷對他而言，創作上的媒材、色彩、線條和形式包括作品本身不是最重要的，重要的是創作的那段過程。對於創作的觀點，史維特斯曾評論過以下這段話：

在我看來，今天在一件藝術品中尋求表達也似乎對藝術有害。藝術是一種原始的觀念，像神的頭一樣崇高，像生命一樣無解，界定不了且沒有目的。藝術品的誕生是透過其元素的藝術評價。我只知道我怎麼做的，我只知道我採用的媒介，目的我則不知。²⁸

由這段話看出，史維特斯在《美而茲》雜誌封面的設計中，表明了他的「偶然」、「隨機」的自然藝術觀。



圖 3-2-1 史維特斯，《美而茲》封面設計，
1923，複合媒材，漢諾威。

²⁷ 參閱 Berschel B. Chipp 著，余珊珊譯，《現代藝術理論 II》，台北，遠流出版，民 84，第 552-553 頁。

²⁸ 同上參閱 Berschel B. Chipp 著，余珊珊譯，《現代藝術理論 II》，551 頁。

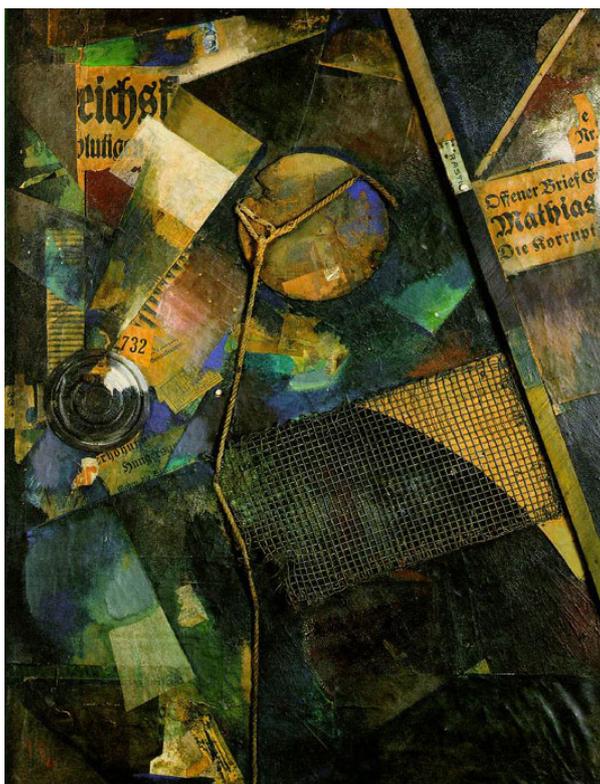


圖 3-2-2 史維特斯，《美而茲》拼貼創作，1920，蒙太奇拼貼、油彩、紙板，漢諾威。

「達達」藝術家將「偶然性」發揮到極致，阿爾普以撕碎的紙片在不經意散落之下所形成的排列秩序為之驚嘆，對他而言，碎紙隨意掉落的視覺效果所呈現出來的畫面竟是如此生動自然而富有意義，並且，他將這樣的現象視為一種「偶然」的命運；查拉在詩詞創作上特意將不合理的詞句發展到極致，但在「偶然」的詞句裡還是有某個程度上所表達的含意。查拉對「隨機性」的表現手法與阿爾普的創作有異曲同工之妙，他將報紙詞彙切片裝進紙袋裡搖晃並倒出紙片，視它所呈現的無秩序排列，其一首查拉式詩詞就這樣硬生生的攤在眼前，依照「隨機聚合」擺放，無意間一件作品就這麼誕生。

經上述種種「隨機性」創作，可以探究出「達達」藝術家創作表達的一種虛無狀態，而這種「隨機」的表現手法影響至當時超現實主義畫家恩斯特，他發明「非書寫方式」記錄方法，即「自動書寫」(Automatic Writing)。而此方法的目的是讓人類的意識拋開束縛的枷鎖，開啟潛意識之門，藉由自動性地記錄當時的思緒、形象或夢境。透過「自動書寫」的方式讓當時的藝術家跳脫傳統的創作方式，布荷東稱此為「純粹心靈的自動主

義」(Pure Psychic Automatism)²⁹。布荷東也藉佛洛伊德的心理分析理論聲明道：「我相信在未來，夢境與真實這兩種看起來矛盾的狀態會變成某種絕對的真實，即超現實…」³⁰因此，對於超現實主義的藝術創作中，我們可以廣泛地看出，超現實主義時期畫家的繪畫理念與形式已逐漸充斥了許多幻想或夢境的成分，並以非邏輯性、隨機偶然性以及跨越時空的創作表現為主要的藝術導向。

對於超現實主義的創作者來說，毫無束縛的想像力就像是迸發的意念那般隨機，榮格將此現象稱為「併發性」(Synchronizität)³¹，不需追尋事物的邏輯和因果關係，在無秩序的狀態下隨著潛意識自由展現，也如同意識底層的夢境那樣虛無神祕。形而上畫家基里訶(Giorgio de Chirico, 1888-1978)藉由繪畫創作將無意識幻想以一種非理性的事物或情感顯現在作品中，並時以光線、色彩和奇特的空間張力與多重意象構成孤立和不安的效果，其繪畫觀也影響了超現實主義。從他 1914 年的作品《戀歌》(圖 3-2-3)當中，物體的「隨意聚合」與空間的神秘感，乃突顯出他想顛覆理性的秩序，藉矛盾與諷刺的創作表現將「人類已知的事物」抽離了原有的意義，以聯想或幻覺的方式重新顯露出我們前所未見的一面。³²基里訶的創作使得馬格利特對心中陳腐的習性得以解放，且也深深影響他的創作觀。馬格利特認為唯有蓄意打破一般人類對確切性、合邏輯性的觀念，那麼內心的思想與本質才會顯現。而他的創作中也隱含獨特幽默的性格，作品多數顯露出反諷意味以及隨機物件造成的詼諧和衝突感。

馬格利特認為：「用眼睛看，還有用問題來看(不用眼睛)。但眼睛看得到的也是手能抓得到的-那會因為缺乏興趣，無法吸引住眼光而漏掉很多東西。」³³他的作品特徵多以巨大欄柱、樹枝或幾何柱體等元素表現，例如：1940 年的創作《失落的騎士》³⁴(圖 3-2-4)中，柱狀體對馬格利特來說代表了某種情感與聯想結合的產物，而畫作中物件的偶然隨機組合可說是潛意識裡的呈現，這對理性的思辨和邏輯觀念而言乃是否定了它的

²⁹ 何政廣編，《杜象-現代藝術守護神》，台北，藝術家出版，民 90，第 121 頁。

³⁰ 同上參閱何政廣編，《杜象-現代藝術守護神》，第 121 頁。

³¹ 漢斯·利希特著，吳瑪俐譯，《達達-藝術和反藝術》，台北，藝術家出版，民 77，第 50 頁。

³² 參閱 Suzi Gablik 著，項幼榕譯，《馬格利特》，台北，遠流出版，民 88，第 90-91 頁。

³³ 同上參閱 Suzi Gablik 著，項幼榕譯，《馬格利特》，第 7 頁。

³⁴ 同上參閱 Suzi Gablik 著，項幼榕譯，《馬格利特》，第 29-32 頁。



圖 3-2-3 基里訶，《戀歌》，1914，油畫，
28 · 3/8 x 23 · 2/1 (72 x 59.5)，紐約，私人收藏。



圖 3-2-4 馬格利特，《失落的騎士》，1940，油畫，
23 · 1/2 x 28 · 1/8 (39.5 x 60)，紐約，托茲納收藏。

真實性，但就心理層面來探究心智狀態，它其實是真實地存在。

從「達達」至超現實主義之於藝術文學的「偶然性」創作來看，其形式風格顯然地

是要打破西方二元對立的傳統看法與思想，對他們而言，以往的邏輯觀念已不適用於未來的世界，超現實主義乃欲跳脫理性與非理性、生與死、清醒與睡著、真實與假象或崇高與低俗等等二分法的區隔，創造出更具幽默和荒誕的作品。³⁵除了各類媒材的創作具「隨機」、「偶然性」之外，作品的「文字」與「標題」亦是藝術家發揮「偶然性」創作的巧思之處。杜象與畢卡比亞擅用以文字遊戲的手段拆解詞彙字母的排列順序，其用意是顛覆人類文字約定俗成的意涵，以「隨機聚合」的創作手法找回文字最基本的價值。而杜象曾表示，文字的意義與內容脫離了彼此的關係並以獨立狀態存在時，其所呈現的乃是「空」與「自由」，不受內在意義的侷限。這個「空」乃意味著它能接納與容受，被剝去內容的文字，重新穿戴新的身分，展現新局面。³⁶馬格利特對語彙的「隨機性」延展出更多探討面向，從杜象、畢卡比亞的文字隨機性引發更具觀念性的創作。馬格利特認為，人類對語言的依賴已過於熟識而我們會輕易地忘卻了物體單純的本質，而他對文字的質疑也運用在創作中，以矛盾和錯誤的語彙觀念讓觀賞者能夠跳脫出對文字舊有的印象與框架。同時，也是藉以打破文字的專制和語言的迷思。在《語彙的運用I》(圖 3-2-5)作品中，馬格利特在影像下寫了「這不是一根煙斗」，這意義在於，煙斗的影像與實體是兩樣不同的事物，煙斗的影像只能說「樣貌相像」，它不代表現實中實體的物質，這是語言的陷阱也是人類對文字的誤解。³⁷



圖 3-2-5 馬格利特，《語彙的運用 I》，1928-29，油畫，
21 · 1/2 x 28 · 1/2 (54.5 x 72.5)，紐約，威廉·科普利收藏。

³⁵ 參閱 Suzi Gablik 著，項幼榕譯，《馬格莉特》，台北，遠流出版，民 88，第 71 頁。

³⁶ 參閱謝碧娥著，《杜象-從反藝術到無藝術》，台北，秀威出版，民 97，第 36 頁。

³⁷ 同上參閱 Suzi Gablik 著，項幼榕譯，《馬格莉特》，第 162-167 頁。

「邏輯」是不可否定的意義，馬格利特以矛盾和詼諧的語意來抽離了影像與物體的界線，其是將「影像」的特性更赤裸呈現與定義。哲學家維根斯坦(Ludwig Wittgenstein,1889-1951)也擅長以荒謬的手法來玩弄文字與邏輯的關係，他表示：「事物對我們而言最重要的是面貌，因為其單純與熟悉而被隱藏起來。」³⁸言下之意所指，最容易被忽略的東西其實就在我們眼前，只是往往不常被發掘。只有跳脫常規，方能展現文字的新局面，重新再造。

第三節 心理分析與超現實主義

我們從「達達」至超現實主義時期在藝術史學上的解讀，探究出超現實主義運動發起目的，是破除藝術中傳統邏輯下的規範、崇尚倫理道德的二元論，並以更活躍、更具隨意、狂妄的心態來面對藝術與人文。同時，超現實主義也開啟了人類潛意識裡的夢境與幻想之門，並為人類的創造力與想像力增添無數地新奇與神秘感在文藝創作中。而超現實主義的藝術家從「達達」走向觀念，早已關切到無意識這塊淨地，對於無意識的聯想及其激發的創意潛力乃是創作者不容忽視的原動力，他們對於創作的靈感和心理想像，無論是夢境、幻想或無意識的意念或白日夢等，在隨機聚合的創作理念下，結合了意識與無意識，藝術創作就此迸發出意想不到的結果，或令人百思不解的傑作。超現實主義在創作形態上，乃是無意識與夢幻虛實情感的呈現，是弗洛伊德無意識理論的光大者。

布荷東自述他曾在睡眠當中，無意識間大腦引發了一個怪異的句子。在清醒的現實他可以說出這個句子的某些部分而無法正確的表達出完整性。口述的清晰度還伴隨著一個模糊的影像，而在這種模糊不清的地帶，也成為他創作詩的結構素材，以間歇性的語句取代了腦中一串不明確的文字，他對這種超然的狀況感到驚訝。³⁹布荷東的夢境狀態，與弗洛伊德的醫學研究是有影響的，他以弗洛伊德對病患進行自由聯想方式，將思考與夢境聯想轉移至口頭或書寫的動作。他與索波(Philippe Soupault,1897-1990)進行自動書

³⁸ 參閱 Suzi Gablik 著，項幼榕譯，《馬格莉特》，台北，遠流出版，民 88，第 165 頁。

³⁹ 參閱 Berschel B. Chipp 著，余珊珊譯，《現代藝術理論 II》，台北，遠流出版，民 84，第 589 頁。

寫的方法做實驗，句中有粗俗的笑話或不符結構的語言以無意識書寫來審視結果。句子穿插錯置形成的荒謬感以及情感的寄託，透過自動書寫的反覆性動作，在無意識之中排除了一切真理的常規，顯現的是心智狀態與精神層面上的質與量。⁴⁰

然而，超現實主義與潛意識的心理狀態就藝術家的創作形式來看，具象且夢幻般的藝術創作並非全然是「夢境」所造成的影像。對弗洛伊德的心理分析理論而言，「夢境」與「幻覺」是兩種不太相同的現象，但都是來自於心靈與潛意識的關聯性之影響。夢境是與現實之間的心理活動有所連繫，因而在無意識狀態下產生隨機或不經意的舉止和表現；幻覺是一種類似夢境般的想像，對於心智的思考與恍惚的狀態不依賴著夢境產生。超現實主義畫家達利，因童年歇斯底里症的創傷使得他在精神方面有偏執、狂妄或怪異的行為出現，這個狀況引發他在睡夢甦醒的狀況下，能以自我幻覺影像做為繪畫創作的表現，此乃屬於幻覺的意象或一種魔幻般的真實感呈現，其間又蒙上一層令人不安的詭譎色彩，如《記憶的永恆》(圖 3-3-1)。據弗洛伊德在治療歇斯底里症之病患的研究，其造成因素是，患者會隨著過去負面記憶的傷害而無法做正常的情感宣洩，當無意識的力量壓抑了受阻礙的情感，那痛苦的記憶將會隱藏於心靈深處無法揮之而去。⁴¹這現象就如同達利童年記憶的傷害造成他創作上不同於他人的奇特風格。



圖 3-3-1 達利，《時間的永恆》，1931，油畫，
24 x 33 (9.5 x 13)，紐約，現代博物館。

⁴⁰ 參閱 Berschel B. Chipp 著，余珊珊譯，《現代藝術理論 II》，台北，遠流出版，民 84，第 590-591 頁。

⁴¹ 參閱 Richard Appignanesi 著，張弘瑜譯，《弗洛伊德-思潮與大師經典漫畫》，台北，立緒出版，民 84，第 34 頁。

超現實創作的非邏輯與構圖上如夢似幻的意象，往往傳達出藝術家心靈情感與想像的慾望。畫家夏卡爾(Marc Chagall,1887-1985)，對他而言，人類心靈想像的內在世界乃是真實的存在。他否定人們對「幻想」與「象徵」詞彙的說法，他認為不合邏輯的創作是內在思想的釋放，也是記憶中印象深刻或最真實的一面，而以自然單純的形式呈現。如《我與我的村子》(圖 3-3-2)這幅創作是夏卡爾在移居異鄉的孤獨感啟發的創作動力，透過以往回憶的片段和思鄉之情與愛情交織在一塊，形成繽紛、童真的創作風格。⁴²夏卡爾的心靈想像是運用寫實的物體和神秘感創造出來的，他雖然不是透過布荷東自動書寫的方式呈現隨機性創作，但從他創作上的隨機與空間組合效果，皆可見出超現實主義的創作蹤跡，技法上則呈現早期立體主義分割的影子。從他的繪畫中得以透露出夏卡爾對故鄉情懷，以及幻想似的無意識世界之濃厚豐富的情感寫照。

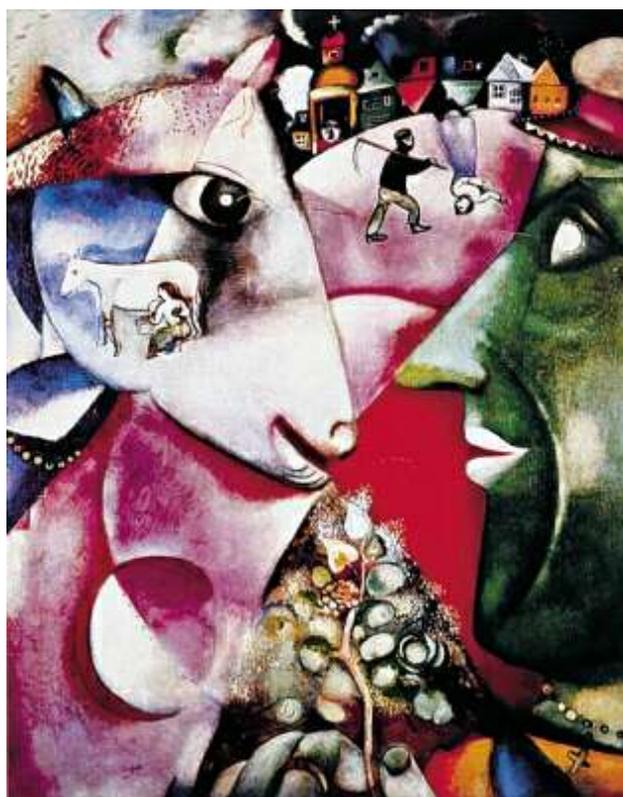


圖 3-3-2 夏卡爾，《我與我的村子》，1911，油畫，
63 · 5/8 x 59 · 5/8 (192.1 x 151.4)，紐約，現代美術館。

⁴² 參閱 Giuliana Zuccoli Bellanton 編，王麟進譯，《夏卡爾》巨匠美術週刊，第 19 期，台北，錦繡出版，民 81，第 32 頁。

總觀超現實主義創作，其幻境、夢境與矛盾的繪畫風格都是創作者原初意識的呈現，在自動主義的無意識書寫與複合媒材的聚合或隨機表現的繪畫創作中，藝術家傳達的觀念或多或少都存有弗洛伊德心理分析的影子，在某些程度上佛洛伊德的心理分析研究也影響了超現實主義的創作觀，並消彌了真實與虛無的空間界線，使得藝術家能夠充分表達其無意識的意象與想像。而藝術家自由意識的覺醒，也正說明了超現實主義創作促使藝術創作朝向更多元開放的走向。



第四章 鍾佩儒個人創作理念與技法實踐

筆者在前三章節的理論文獻上，初步探討了弗洛伊德對於心理狀態與夢境中的潛意識分層做概述，並以榮格「原型」觀念解析藝術美學上的運用；繪畫創作上，藉由「達達」與「超現實主義」在藝術上呈現的「無意識隨機聚合」之「偶然性」觀念做了精簡的論述。第四章要探討的大方向在於「無意識」觀念與筆者藝術創作的結合，以達到理論研究和油畫創作實踐的相輔相成作用，因此，以下小結的分層，筆者以三個重點做為研究取向：第一節以「隨機聚合」與「無意識」觀念在藝術創作上的運用；第二節是色彩分割創作理論和技法表現在筆者創作上的運用；第三節是超現實主義的創作觀念與新印象主義色彩技法結合的運用，以及個人在這方面創作上可能產生的問題與難點。

第一節 隨機聚合與無意識觀念的運用

一、論無意識與藝術創作

創作一件藝術作品或書寫一本著作的當下，是不會曉得它究竟會引領你到何處，一切的創作過程都是在無意識狀態下，無止境地延續著。我們從藝術創作的表現可以看出一個創作者的人格特質，而這所謂的特質不純粹是表淺的，往往賦含藝術家深層的自我——一個神秘萬象的自我、一個潛在意識底下連自己都未曾謀面的那個自我。藝術家透過創作將種種內心交雜的回憶、瘋狂、想像、行為、幻覺等情緒上的宣洩付諸在創作裡頭，展現將內心狂妄的靈魂，將無意識極盡所能地赤裸綻放。達達主義的藝術家早已引介這個觀念解放自我，脫離了理智的駕馭，以自然的心態去挑戰藝術創作。藝術家們大膽地以自己的眼光去看世界，在藝術創作上企圖以不合邏輯、不合情理的事物重新創作與變化，排除西方歷來的二元對立說法，以偶然性的創作方式使作品脫離常規與束縛，讓藝術品發揮出更新奇的樣貌，其共通點是採取了弗洛伊德的無意識觀點。弗洛伊德的無意識觀念運用至藝術創作，我們不可否認的一點是，藝術創作的靈感來源主要還是創作者的情感或其內化情緒的表現。當創作者反覆面對同一件作品時，情感上往往會出現不同的反應與感覺，創作也會因為時間和環境外來的意識干擾而有不同的情緒注入，像

這樣人與作品之間反覆交疊纏綿的過程，無形中也讓創作有了更豐沛的生命力。而人之所以會有苦痛，其根源是因為我們本能的需求無法滿足或受阻所至，只有意識上得到滿足方得以減輕痛苦。筆者在第二章節，「夢」與「無意識」的關係中，提到人的潛意識是心裡願望在夢境或幻想中實現，是一種「替代的滿足」。對於藝術家與藝術創作的本質，弗氏的定義即是如此，他認為人類性慾的滿足會付諸於藝術之中，透過創作去釋放而獲得心理補償。

弗洛伊德在他個人精神分析後期研究中提出了人格結構的學說，即：「本我」(id)、「自我」(ego)和「超我」(superego)⁴³的核心概念。這項理論就是說明了人們在無意識過程中，自我本能的認知行為、道德規範以及邏輯思考，在受到外來的誘惑或刺激時的反應，意識與無意識之間，如何去相互抵禦和約束行為上的衝動，而藝術家的情緒，之所以在創作當下會有近乎瘋狂的情感或幻覺想像，其孕育的過程皆與弗洛伊德所述的人格結構有很大的連帶關係。以下，筆者以弗洛伊德提出的「本我」、「自我」和「超我」的人格結構做簡單概述。人格結構的形成分為三個層面：

(一)「本我」

它沒有一定的結構形式，而是一種渾沌的狀態。它不受外在任何環境因素或社會習俗的受限，只依循著生理與心理上供需來達到慾望的滿足，且它不明辨是非善惡與道德教化的基準。所以，本我與心理層面的情感與創傷是不會受到長久性的影響，這也是依循著弗洛伊德在他的著作中所提過的快樂原則(pleasure principle)⁴⁴的理論而衍生的觀念；也就是當我們遭受到緊張、壓力或是令人不悅的狀態時，為了消除心裡的苦痛，本能的反應會去尋求短暫的快樂或滿足，來排解負面情緒的干擾。⁴⁵

(二)「自我」

它是存在於意識之中，能夠指正「本我」的道德倫理，協助我們心靈上對於判辨事

⁴³ 弗洛伊德在精神分析中提出人格結構學說，並分成「本我」、「自我」和「超我」三個部分。此觀念是闡述人格特質與無意識之間的互動結構。參閱李壽福主編，《西方現代文藝理論研究》，杭州，杭州大學出版，民 80，第 137-138 頁。

⁴⁴ 快樂原則：弗洛伊德在他的著作中曾闡述，快樂原則是人們嬰兒時期擁有的本能，它依循著「本我」的人格結構，在心理中做為一個統治者的角色。

⁴⁵ 參閱陸揚著，《精神分析文論》，山東，山東教育出版社，民 87，第 28 頁。

物對錯的能力，以及做到保護並執行的功能。它會受外界活動的影響，維護不受限的「本我」避免受到重大的迫害。筆者認為，「本我」像是駕馭人們一切思考的使主，在弗氏的理論上它與「自我」像是相反的性質，對於意識中回憶留下的痕跡或當下活動的狀態，需透過時間的思考與判斷，就像一件事情要面對做與不做的決定，事情的後果好壞，在考量的過程中，「自我」即發揮它的功勞。從上述看來，「自我」看似現實理性，但人的慾望是無窮深遠，在無意識壓抑下，欲滿足的衝動就會出現在夢裡。文藝家對「自我」的人格詮釋，即下了這樣的一句評語：「自我代表理智和審慎，而本我（id）代表尚未服訓的激情。」⁴⁶此話正確實地表達了自我的概念。

(三)「超我」

它是人格中最高等的層次，並作為監督和評估「自我」在道德上的控制。在弗氏的人格結構中，「本我」、「自我」和「超我」其實是沒有清楚地劃分它們歸屬的轄區，而「超我」只是從「自我」當中再分化出的特質罷了。「超我」是人們從孩童時期，由父母的形象所建構出來，人一切的道德、審美、宗教、良心譴責或犯罪的賞罰等，皆由「超我」去主導。一個完美主義者對自我的要求與道德標準比一般人高，他能規範自己，謹慎地去維護本能欲望的衝動；相反的，「本我」特質較高的人，所顯現出來的行為即不受控制且具突發性。⁴⁷

透過人格結構的層面來看，創作者與作品間情感的表現，必定是一種相互性的投射，無論是正面的情緒反應，或雜亂無章的負面情感所受到的壓力與衝擊，人格中「自我」與「超我」勢必就要尋找出一個平衡點以解決心智上的衝突。從古至今，透過我們對藝術家的特性、歷史背景等各方面了解，其實可揣測出人格形成的特質，從弗洛伊德的「無意識理論」、「夢的解析」、達達主義的「偶然性」到超現實主義的「自動書寫」實驗，其實就是在為心靈的探索找尋一道捷徑，將思想中不可捉摸的轉化為真實性，藉由潛意識的夢境或幻想將身體與心靈區隔開，讓無意識離開表層的意識與外來環境，自由地翱翔於另一個超然的世界。所以，就藝術層面上總觀，藝術作品是連繫作者情感與

⁴⁶ 參閱李寿福主編，《西方現代文藝理論研究》，杭州，杭州大學出版，民 80，第 138 頁。

⁴⁷ 同上參閱李寿福主編，《西方現代文藝理論研究》，第 138 頁。

觀看者情感上的媒介，透過一件創作，我們可以反推並回溯到創作者本身的行為特質，而創作者本身的情感，心靈上由內而外的釋放，固此創作乃成為自我本身外在行為上的一種轉化。

二、偶然性的藝術創作與自我實踐

無意識不知不覺地蔓延在我們生活周遭，它沁入我們的社會，也影響人們思考和幻覺，甚至心靈人格的發展，這股力量對於未來不可預知且變化多端的世界依然是持續地隱隱發酵。自「達達」起，在其虛無的生命形態中便可見出端倪，筆者從杜象創作中運用大量的現成物或隨機性的拼貼藝術表現得到靈感，例如：杜象 1921 年的作品《為什麼不打噴嚏》(圖 4-1-1)，鳥籠內放入大理石、方糖、墨魚骨和溫度計，這些毫不相干的現成物，在隨機拼湊下重新組合，同時，引發觀者更多的意境與聯想。另外，杜象《大玻璃》作品在搬運途中意外性產生的破裂、玻璃上隨機射穿的彈孔以及作品放置一段時間所孳生的灰塵，都是杜象所追求的「偶然性」，他想捕捉的是種瞬間地、自然地狀態下，作品所形成不可預料的效果，而這樣「隨機聚合」產生「偶然性」創作亦是種機運的展現，同時，也是杜象潛意識創作的表現手法之一。⁴⁸杜象對於「偶然性」的看法曾



圖 4-1-1 杜象，《為什麼不打噴嚏》，1921，大理石、方糖、墨魚骨和溫度計，
12.4 x 22.2 x 16.2，巴黎，喬治·龐畢度中心，國家現代美術館。

⁴⁸ 參閱謝碧娥著，《杜象詩意的延異-西方現代藝術的斷裂與轉化》，台北，秀威出版，民 97，第 127 頁。

說過一句話：「你的機緣與我的並不相同，正像你所擲的骰子，很難會出現與我擲出相同的結果。」⁴⁹他的隨機概念打破了藝術的常規與舊習，並且，也啟發了超現實主義在創作上的突破與創新。端看杜象反叛的個人特質，嘲諷、漠不關心的態度，顯現他幽默、詼諧的創作表現，「隨機性」乃是他創作最具顛覆性的思維，讓不相干的事物相互碰撞結合，賦予藝術新的生命，將矛盾與衝突的特質轉化為藝術創作上的樂趣。

「隨機」在藝術上是一個創作的觀念，在數學上它是一種機率，就像彩卷的中獎率，則隱含另一種隨機的可能性。「隨機」有著不可預知的魅力，我們人生也是在許多飄渺的偶然中與人相遇，接觸到偶然的情感衝擊，才会有悲歡離合的複雜情緒，而筆者個人創作也是個偶發的契機下觸及「無意識」的問題，才有機會更深刻地探究這模糊又難以理解的謎團。在進入研究所就讀的期間，筆者對繪畫方面的創作有濃厚的興趣，以及從小對美的事物較為敏銳，對藝術相關的創作容易引發好奇心與新鮮感。直至筆者進入研究所就讀的期間，發現藝術領域涵蓋甚廣，不假思所下選擇西畫類組做為學術研究的繪畫風格，並視媒材與技法表現做為創作實踐的依據。然而，這樣的選擇性也是筆者在無意識的狀況下，直接地接受油畫創作的挑戰。爾後，在面臨藝術理論研究與創作實作結合，對筆者來說，是莫大的考驗與艱難，因未曾接觸油畫創作，以及當時對任何繪畫技法的懵懂，筆者從構思研究方向的期間不斷思考藝術創作的靈感究竟從何處找尋，內心情感也時常顯現百感交集的狀態。在經過與教授的討論之下，筆者試著從自我心靈層面去尋求最根本、最純粹的本質，就是觸及意識下的無意識世界。從「無意識」的關鍵字搜尋出的相關資料，弗洛伊德精神分析理論與筆者探討的方向較為相近，並以此做為本論文研究方向的切入點。在筆者作品中便採取了超現實主義「隨機聚合」的觀念，例如：馬格利特的作品《親和力》(圖 4-1-2)⁵⁰，他將鳥籠和巨大的雞蛋做為非合理性的結合表現，不禁給人產生趣味性的幻想；《傾聽室》(圖 4-1-3)⁵¹的創作有種室內和室外空間的衝突感，以大蘋果在空間上的比例已經是不符合常理，但基於空間和物體的「隨機聚合」，

⁴⁹ 何政廣編，《杜象-現代藝術守護神》，台北，藝術家出版，民 90，第 68-70 頁。

⁵⁰ 參閱馬格利特-維基百科國外網路資料，http://en.wikipedia.org/wiki/The_Listening_Room

⁵¹ 參閱馬格利特-維基百科國外網路資料，[http://en.wikipedia.org/wiki/Elective_Affinities_\(painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Elective_Affinities_(painting))

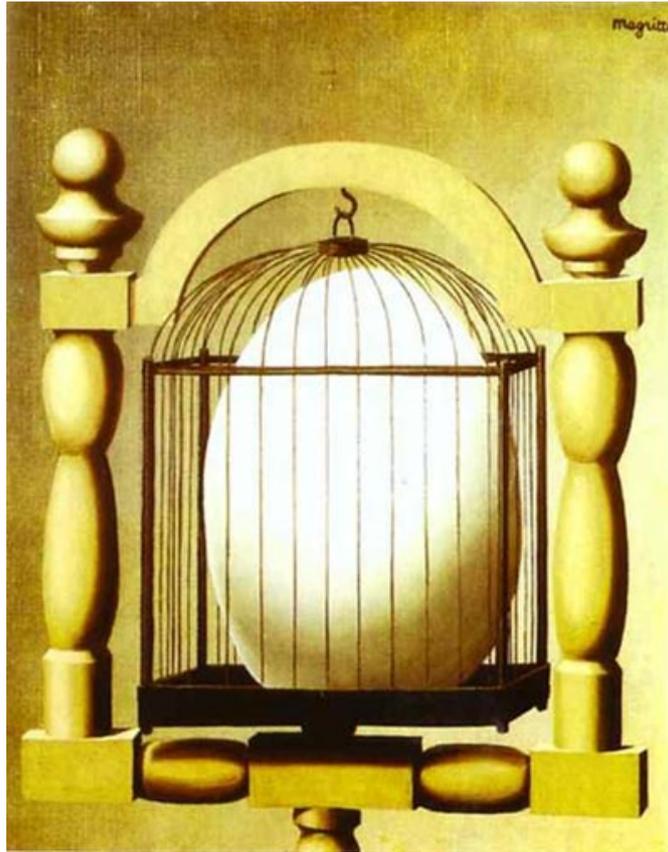


圖 4-1-2 馬格利特，《親和力》，1933，油畫，
41 x 33，私人收藏。



圖 4-1-3 馬格利特，《傾聽室》，1958，油畫，
45 x 54.7，休士敦·德克薩斯州，莫尼收藏。



圖 4-1-4 馬格利特，《摔角者之墓》，1960，油畫，
89 x 117，紐約，哈里·托錫內收藏。



圖 4-1-5 馬格利特，《綠洲》，1925，油畫，
75 x 65，布魯塞爾，J·凡·巴利斯夫人收藏。

也突顯出這張作品戲劇性的張力；而《摔角者之墓》(圖 4-1-4)⁵²同樣也是和《傾聽室》有異曲同工之妙的表現手法，室內和巨型玫瑰花的構成，也是趨近於空間和物體在比例上的異狀，讓人匪夷所思；《綠洲》(圖 4-1-5)⁵³中的桌子與樹也是不合常規性的創作表現。馬格利特典型的繪畫風格將原物體的本質改變與創新，就是要讓作品呈現出一種意外性的變化與矛盾，並讓畫面中死板的物件，在聚合下點燃了新的生命力。另外，馬格利特對於繪畫中的物體原件也嘗試性的找出疑點，從創作中創造問題點，並從生活周遭熟悉的物件當中，透過「隨機」、「聚合」的排列，找尋出一個合理的答案。例如：他在完成《親和力》這件作品的時期，他表示了一段話：

1936 年的一個晚上，我在一個房間裡醒來，那裡放了一個籠子，裡面睡著一隻鳥。一個意義重大的錯誤使我把籠子裡的鳥看成一顆蛋。……然而我以前藉由將彼此無關的物體放在一起來誘發這種訝異。……我的調查就類似於追求一個問題的解決之道，對此我有三個事實：物體，存在於我意識陰影中與某相關連的事物，以及可使這事物顯現的光明。⁵⁴

上面這段話中，也許能夠解讀成馬格利特的潛意識裡，因誤看的緣故而錯把蛋與鳥籠凝縮在一塊，並因為這樣的錯誤也形成了一個新的問題點，並從中去審察事物確切的因果關係。而筆者在油畫創作部分，也參考馬格利特的超現實風格創作觀，找尋出自我心靈中的盲點，經過繪畫過程的抒發與反思去尋求出一道出口。超現實主義者在創作上的反動，也是表達出他們顛覆社會傳統規範的精神，因此，在創作上可明顯的觀測出作品隱含的意境與詼諧的特徵，而這種詼諧的幽默、諷刺性的效果，除了在超現實畫派中占極具強烈的特色外，近代的藝術創作其實都是個人潛意識想法的傳達與投射，藝術創作者直接地對政治、社會或文藝界的抱負與反諷，透過藝術創作做為一種自我宣洩的表達方式。像是近代的攝影家大衛·拉夏培爾(David La Chapelle)的攝影作品構思的風格都

⁵² 參閱 Pere Gimferre 著，符泉生譯，《西洋近現代巨匠畫集-馬格利特》，台北，錦繡出版，民 82，第 98 頁。

⁵³ 同上參閱 Pere Gimferre 著，符泉生譯，《西洋近現代巨匠畫集-馬格利特》，第 29 頁。

⁵⁴ 參閱 Suzi Gablik 著，項幼榕譯，《瑪格莉特》，台北，遠流出版，民 88，第 132-133 頁。

具有超現實主義的味道，例如：《孤獨娃娃 2:裸體畫》(圖 4-1-6)⁵⁵這件作品是大衛·拉夏培爾要替他的好友雪倫(Sharon)徵求男友而用攝影的方式，將雪倫豐腴的體態用壓克力製的包膜，整個包覆住雪倫的身軀並放置在廢棄場旁的草原上。這樣的表現手法對大衛·拉夏培爾來說，雪倫外在豐腴的身軀是一種永恆的美感，而不是玲瓏曲線的苗條才是美的形式；廢棄場的場景總是讓人有骯髒、污穢的聯想，但利用這種不經意的聚合下製造的出結果，從另一個角度去觀看，也可以將它詮釋為「廢棄場上也能擁有一塊美麗的綠地」。⁵⁶美感在無預警的狀態下襯托出來，也是大衛·拉夏培爾從雪倫因徵求男友做為創作的問題點，而攝影後的成果即是他尋找出問題的答案。筆者在上述所舉例了幾個「隨機聚合」的例證，也冀望運用偶然性的觀念，在筆者油畫創作中，對於心靈與繪畫過程中有所突破與成長。



圖 4-1-6 大衛·拉夏培爾，《孤獨娃娃 2:裸體畫》，1998，攝影。

在繪畫技法與形式方面，對油畫初學者的我來說，為了在最短的時間內，對色彩有較佳的理解和運用，而採取「點描派」的技法。雖然它是一種嚴謹、理性且具規律性的創作技法，卻能以隨性、自由的動作重複點寫，而無須太多顧慮，色彩即能自動調和。

⁵⁵ 參閱傅仁杰著，《超現實主義於影像創作之應用與研究—以〈幽默麗像〉系列創作為例》，銘傳大學碩士論文，民 99 年，第 76 頁。

⁵⁶ 同上參閱傅仁杰著，《超現實主義於影像創作之應用與研究—以〈幽默麗像〉系列創作為例》，第 76 頁。

所以，筆者以點描技法做為繪畫學習的起點。以超現實主義的「隨機」觀念結合新印象派的點描技法，是在莫名的契機下結合的創作實驗，兩者偶然性的「聚合」意外地迸發出一個新的構思，這樣的結合也正是筆者想要藉繪畫創作傳達的「隨機」觀念。

第二節 色彩分割的創作表現

一、點描派與色彩分割理論

「印象主義」(Impressionism)是 1860 年代，在法國崛起的畫派，德拉克洛瓦(Eugène Delacroix,1798-1863)的色彩對印象主義有關鍵性的啟示，馬內(Manet Edouard,1832-1883)是重要領導人，重要的畫家包括：莫內(Claude Monet,1840-1926)、塞尚(Paul Cézanne,1839-1906)、畢沙羅(Camille Pissarro,1830-1903)、竇加(Edgar Degas,1834-1917)、秀拉(Georges Seurat,1859-1891)等人。印象主義藝術家強調在戶外太陽光下作畫，讓色調和光影隨著時間變換，呈現出微妙且自然的形象。他們強調自我的感知和繪畫上的直覺性，以真實的感觸去畫出眼睛所見的景象，繪畫風格講求從日常生活中去尋找創作構思，並重視色彩與光線的對比反應。

印象主義的色彩觀念進而引發另一個具科學性的「新印象主義」。新印象主義在技法上運用了色彩與色彩重疊並置的效果，取代以往傳統油畫的混色方式。隨著工業興起，光學的研究對當時科學發展有很大的影響，法國的物理學家謝弗勒(Michel-Eugène Chevreul,1786-1889)實驗出色彩混色的理論，他嘗試以兩根不同色彩的毛線放置在一起從遠處觀望，顏色的協調性在視覺上自然形成一種混合的效果。⁵⁷這項色彩與光線的研究受到印象派畫家的矚目與興趣，創作技法也隨之改變，並開始邁向色光反應、互補色、分割以及光的結構等色彩相關理論的革新。

印象派的畫作通常是藝術家塑造自己的感覺，或是對視覺暫留的印象。他們所表現的技法並非注重在細部的刻畫或是質感的筆觸，講求的是一種記憶瞬間的效果，在畫筆下將最自然的畫面隨著時間和光景的變化快速紀錄那動人的一刻。由莫內的《乾草堆》

⁵⁷ 參閱張心龍著，《印象派之旅》，台北，雄獅出版，民 88，第 20 頁。

這一系列創作來看，第一件作品《乾草堆：雪景效果，陽光》(圖 4-2-1)，雪地上有兩個大草堆，各是在 1980 年夏末與 1981 的冬天所畫；第二件作品是《乾草堆：雪景效果》(圖 4-2-2)也是莫內在 1980 到 1981 年間所畫，從草堆和影子的位置，可以看出在不同光線與時間下草堆色彩光景的變化；第三件是《乾草堆：日落》(圖 4-2-3)，只有一個草堆在畫面的旁邊。所以，莫內這三件作品是同年、不同季節所畫。而這系列作品，可以看出一樣是乾草堆上的景色，莫內將眼前所看到的第一印象，包括光影和氣氛所凝聚的畫面快

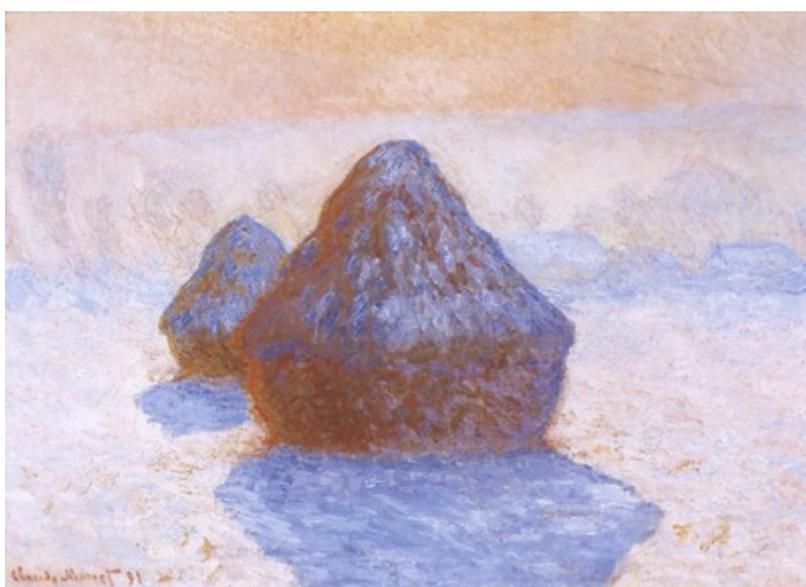


圖 4-2-1 莫內，《乾草堆：雪景效果，陽光》，1890-1891，油畫，
60.5 x 81.5，俄羅斯聖彼得堡艾米塔吉博物館。

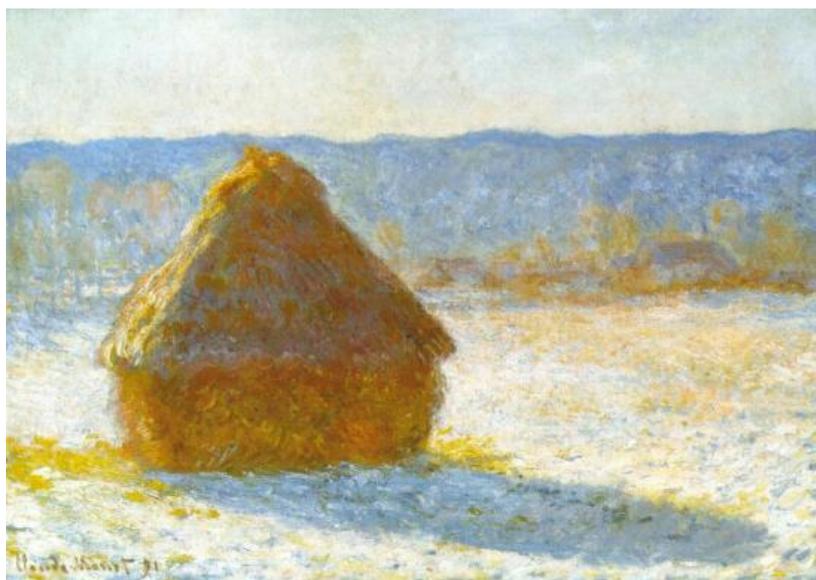


圖 4-2-2 莫內，《乾草堆：雪景效果》，1890-1891，油畫，
60.5 x 81.5，俄羅斯聖彼得堡艾米塔吉博物館。

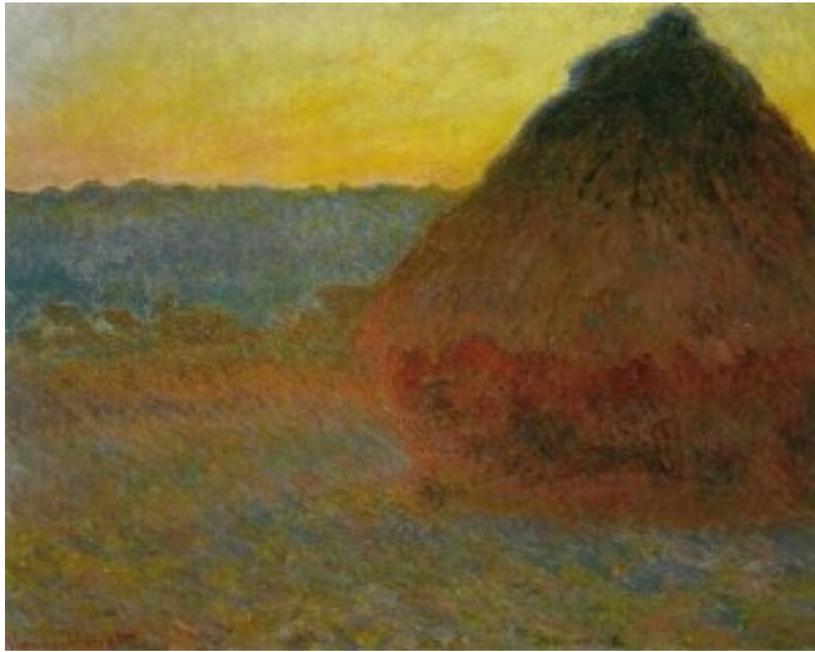


圖 4-2-3 莫內，《乾草堆：日落》，1890-1891，油畫，
60.5 x 81.5，俄羅斯聖彼得堡艾米塔吉博物館。

速紀錄下來。他表示：「就像一道面紗忽然在我眼前撕開一般，我馬上有所領悟，並把握到繪畫的要訣。」⁵⁸莫內對光影的重視是源於畫家布丹(Eugène Boudin,1824-1898)的繪畫觀念所致，布丹觀察到在戶外作畫可以直接地掌握到最真實、準確的色光表現，畫作也能呈現出自然豐沛的生命力，而這樣的效果是室內作畫所不能展現出的特點。他在出版的著作中也曾表示道：「我對印象派這個運動可能有些影響，導致這些畫家研究真實光線的現象，並以最誠實的態度來表現天空變幻的效果。」⁵⁹印象主義畫家在描繪天空或海邊的景緻，就像是依循著當時的氣候或光線變幻，與寧靜的海岸線或船隻等物體描繪相互依存，不像過去傳統的油畫觀念獨立區分物體的光源，而是將遭散佈的光線和整個畫面融合，在視覺上呈現景緻當下最逼真的情緒與氛圍。所以，早期印象主義所掌握的兩個基本觀念是：一、光線、時間和物體在瞬間產生的色彩反應是印象主義畫家追求自然美感的精神。二、簡約的強調物體的刻畫以簡略的筆觸表現，推翻以往傳統繪畫講求細緻的工筆技法，以及物體或畫面本身受的光面。⁶⁰

早期印象派畫家對光學研究的重視，深受當時科學發明的影響，對於繪畫技法上光

⁵⁸ 張心龍著，《印象派之旅》，台北，雄獅出版，民 88，第 33 頁。

⁵⁹ 同上參閱張心龍著，《印象派之旅》，第 33 頁。

⁶⁰ 同上參閱張心龍著，《印象派之旅》，第 33 頁。

影的研究與運用有革命性的轉變。在色彩的表現中，印象主義畫家對陰影或暗面的使用以藍、紫色為主，將部分的明度與彩度降低，取代了傳統油畫用的黑色色調，並且，利用補色並置的方式在視覺上產生混合的效果，讓整個畫面增添更多色彩元素。德拉克洛瓦(Eugène Delacroix, 1798-1863)當時在技法上改變了過去純粹色調，不再以土褐色做為陰暗色彩，而使用較鮮明亮眼的補色；另外，科洛也以單純的色調來表現空間的透視與結構，盡量減少深灰色系做為陰影色彩，以呈現柔和明亮的視覺感動，而柯洛的技法也深深地影響了新印象派畫家秀拉在繪畫風格上的臨摹與轉化。

初期的印象派畫家在創作上追求色彩表現以及光影變化，隨著歷史發展的分歧到了新印象主義(Neo-Impressionism)，對色彩上的研究則是根據較理性的光學原理來處理，色彩則因透過視覺顫留的印象與繪畫效果，出現了分光派(Divisionism)的理論學說⁶¹。分光派的色彩理論是利用兩種以上的原色色彩混合，在視覺上交錯的混色效果。如下所例(圖 4-2-4)：紅色與藍色的色點密集地並置在畫布上某一塊區域，透過眼睛的視網膜與畫布保有一段距離的時候，紅和藍的色點互相融合，即呈現出紫色的色系。

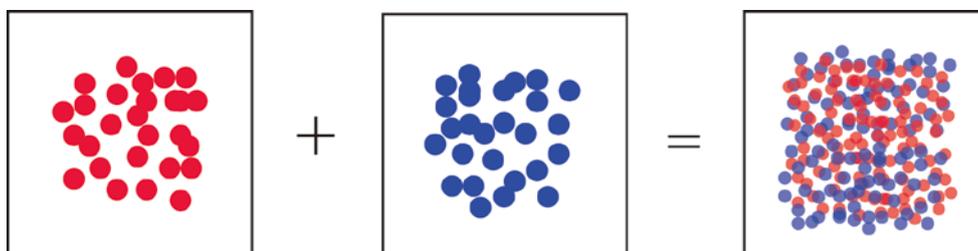


圖 4-2-4 色彩混合示意圖

隨著新印象主義的「分光派」色彩混合觀念，當時的畫家也嘗試運用小色點的細膩筆觸來處理色彩上的明暗對比。透過色點的表現方式可使色彩具多變性，明度與彩度的在視覺混合下也鮮豔許多。新印象主義透過科學的研究，對於技法的突破與創新，無形中也讓世人對新印象派時期的畫家冠上「點描主義」(Pointillism)的名稱⁶²。許多畫家如：梵谷(Vincent van Gogh, 1853-1890)、畢沙羅、秀拉、席涅克(Paul Signac, 1863-1935)等人，也都使用了點描的技法。筆者主要以秀拉點描技法與觀念上的應用做為繪畫創作以及臨

⁶¹ 張心龍著，《印象派之旅》，台北，雄獅出版，民 88，第 150 頁。

⁶² 同上參閱張心龍著，《印象派之旅》，第 150 頁。

摹的對象。秀拉在求學時期受到巴比松畫派(Barbizon School)的影響對鄉村風景的創作題材感到興趣之外，他以德拉克洛瓦在色彩互補色的調和與運用作為創作實踐的學習方向。另外，秀拉也運用謝弗勒的「色彩同時對比的定律」、布朗(Charles Blanc)的「繪畫藝術的語言」、魯德(Ogden N. Rood,1831-1902)的「現代色彩學」和沙特(David Sutter)的「視覺現象」科學理論來建構他在繪畫風格的基礎。⁶³(關於秀拉對色彩理論的運用，筆者則在下一小節詳加述之)。秀拉首次以科學的方式，運用色彩的互補色進行點描創作風格。互補色是指兩種顏色在混合中會呈現中間色調；透過謝弗勒在 1864 年所創的色彩圈(圖 4-2-5)來參看，每一個顏色的對面就是互補色。



圖 4-2-5 謝弗勒，色彩圈。

例如：

紅色的互補色為綠色 (藍+黃)

黃色的互補色為紫色 (紅+藍)

藍色的互補色為橘色 (紅+黃)

秀拉以色點的方式運用補色並置與視覺混合的關係，使得眼睛透過視網膜，在注視著色彩的瞬間以造成色點錯綜繁雜的跳躍性，同時也分散了視覺對單一顏色的專注力。在受到謝弗勒的「色彩對比的定律」學說影響，秀拉以紅、藍、黃、綠等各種原色的色

⁶³ 參閱林金聰著，《秀拉繪畫藝術研究》，台灣師範大學碩士論文，民 74 年，第 30 頁。

點理性且有系統地並置在畫布上，而筆觸即具細膩平實。⁶⁴印象派畫家對於陰暗面或影子的處理不以黑色為主，他們認為黑色是無光的色調，而以藍或紫色取而代之，在點描技法上秀拉也以藍、紫及其對比色橘色等低明度色彩的加色反應來做為暗面的處理方式。以下筆者即約略地講解秀拉點描畫在色彩與創作取材上的評析與論述，透過技法理論與創作理念分析，也藉此理論學說與本論文第五章節個人創作論述做觀念上的探討，並在此章節概述之。

秀拉對於新印象派在繪畫上貢獻，乃據於他對色彩觀察力的高敏銳度，以及當時光學研究的盛行，從素描習作到油畫中能夠展現創作，秀拉不斷地依循著光影的變化與色彩的和諧，繪畫創作講求理性而嚴謹的態度，儼然建立起獨立的點描風格。費尼雍(Félix Fénéo)曾評析秀拉《星期日午後的大嘉特島》(圖 4-2-6)的著作，由草地的著色來看，他認為色彩的受光面與陰影有明顯的區分，而橘色部分並不能判定就是陽光照射之處，畫中藍紫色的水和綠色草地互為補色，陽光曝曬的部分交錯著青綠與黃橘的顏色。若以文字或口述來分析這些顏色是很平淡呆板的陳述，可是透過眼睛去觀看畫作的呈現，細膩的色點會使的畫面更加的清晰美麗⁶⁵。費尼雍也表示，透過魯德對色彩的理論判定，也可端倪出秀拉色彩的理論公式化和理性的運用，乃是深受魯德色彩學理論所影響。⁶⁶

從《星期日午後的大嘉特島》這幅作品在 1886 年展出，當時的畫家視它為分光派的一種宣示，但其實秀拉的這件創作並非全然地採分光派的理論去處理色調的問題，它還融合多點透視的構圖及印象派的筆觸在這幅畫作裡，藉由技法的運用在色彩上呈現出低調而神秘的表現。在秀拉的油畫創作中，可以明顯地感受出一種時間凍結與畫面恬靜的狀態，而畫作上所要傳的的訊息也表達著秀拉對社會或政治上的諷喻。猶如畫面中前方的猴子，這在中世紀的宗教教義上，猴子的圖案其實是傳遞出汙穢邪惡的象徵。從秀拉創作上凝靜、無聲的繪畫氛圍去端詳，筆者認為這項特性與秀拉從小沉穩又謹言慎行的個性有關，而他也曾經深受夏畹(Puvis de Chavannes, 1824-1898)的創作所影響。夏畹的作品多描繪帆船、海、靜物或風景人像的戶外題材，人物的姿態也是呈現出一種寧靜

⁶⁴ 參閱張心龍著，《西洋美術史之旅》，台北，雄獅出版，民 88，第 171-172 頁。

⁶⁵ 參閱 John Russell 著，張心龍譯，《秀拉》，台北，遠流出版，民 84，第 139-141 頁。

⁶⁶ 同上參閱 John Russell 著，張心龍譯，《秀拉》，第 139-141 頁。

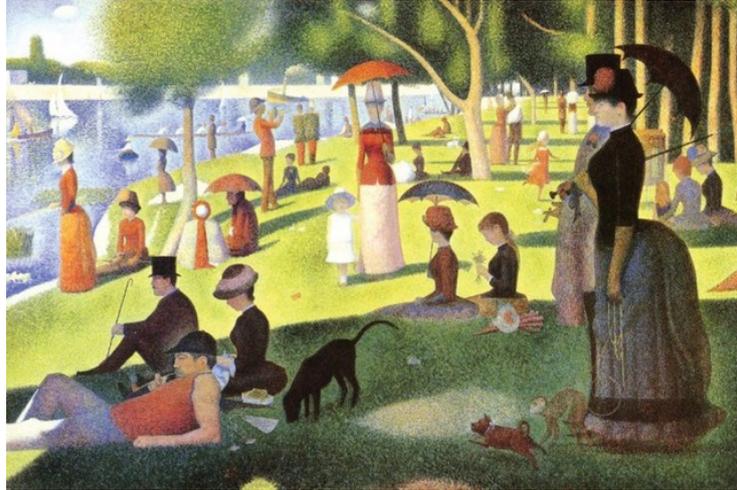


圖 4-2-6 秀拉，《星期日午後的大嘉特島》，1884-1886，油畫，

81 x 120 · 3/8，Helen Birth Bartlett Memorial收藏，芝加哥藝術中心。

安詳的狀態，例如：《美好的家園》(圖 4-2-7)人物姿態的呈現，貌似一種歡樂和諧的氣氛，畫面中坐姿的三個人物從眼神凝望的神情即透露出一種平靜、毫無情緒的表情，這代表了夏畹對繪畫創作的莊嚴敬重態度，以及他講求一種理性、秩序、對社會性的批判力量，而這也是秀拉所嚮往的創作觀。⁶⁷



圖 4-2-7 夏畹，《美好的家園》，1824-1898，油畫，

10 · 1/2 x 18 · 5/6，耶魯大學藝廊。

回到《星期日午後的大嘉特島》這幅作品，標題所透露的時間是個週末歡樂慵懶的午後時光，氛圍的呈現也是喧嘩熱鬧的景像，由色彩的明度、彩度以及寒暖對比能夠也能看出整張畫作的愉悅、穩定或惆悵等情感表現。曾有位作者柯基奧(Gustave Coquiote)

⁶⁷ 參閱 John Russell 著，張心龍譯，《秀拉》，台北，遠流出版，民 84，第 30 頁。

他對秀拉的作品表示，以秀拉陰沉孤僻的個性對照這幅《星期日午後的大嘉特島》其自然歡樂的景像，在構圖或色彩上依然表現出原本嚴謹沉穩的個性。而過於理性、拘泥的處理畫面的和諧，抽離了這座小島的喧嘩、狂妄、快樂等情境，視覺上倒呈現出一種寧靜、祥和的時空景象。筆者深深感受秀拉的創作，在抽離了畫面中喧鬧的氣氛，每個人的姿態神情在畫面上其就像是被獨立的個體，畫中的時空與現實像是分離的景緻，正展現出秀拉作品呈現了現實與虛幻合一的繪畫意境；另外，他在色彩的原色表現其細膩筆觸亦呈現乾淨分明的色點，技法上顯得井然有序。綜合色彩、空間、構圖等因素探析，可以看出秀拉對點描畫的態度和他天生隱祕的個性乃是相輔相成的。

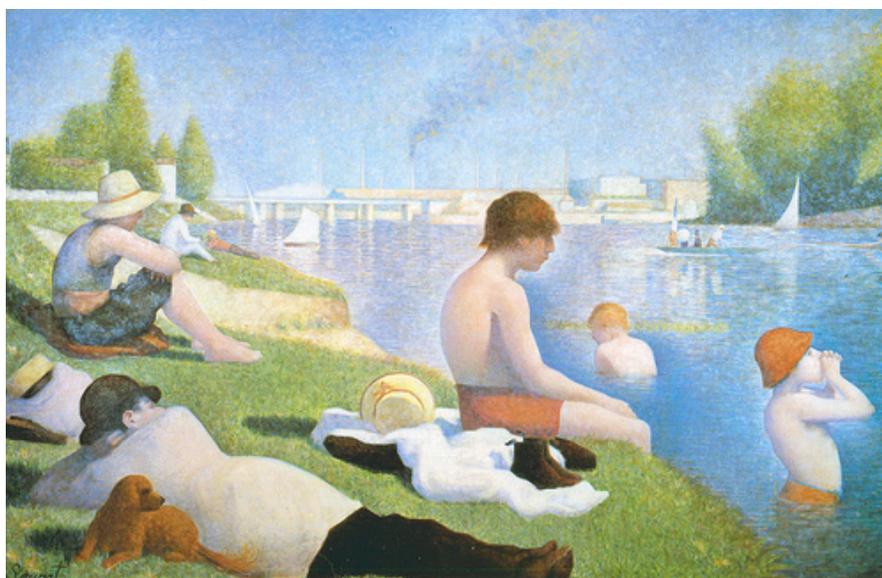


圖 4-2-8 秀拉，《阿尼埃爾浴場》，1883-1884，
79 x 118 · 1/2，倫敦，泰德畫廊。

秀拉開始以點描風格創作的期間，另一幅作品《阿尼埃爾浴場》(圖 4-2-8)也是當時備受關注的一幅重要著作，畫面描繪的是鄉鎮市民徜徉在塞納河畔的景像。《阿尼埃爾浴場》的作品，色彩上呈現是採取了魯德、沙特和謝弗勒的色彩理論，以點描法來表現光影的變化，色調上利用鄰近的顏色並置或對比效果，使得畫面中物體與背景產生出空間感；由畫面中可以看到右下角，橘色浴帽的男孩與和河水的藍紫色對比、中間坐著的男孩的膚色與背景天空形成對比、左邊深橘色系的狗兒與旁邊男孩的藍紫色陰影等，這些小面積的色系皆著以橘和藍的補色，除了增強畫面的張力，也看出秀拉在繪畫風格上使用補色並置的原理，具有深遠的重視與影響力，同時，畫面中的氛圍也呈現出一種寧

靜平和的靜止狀態。

相較於《星期日午後的大嘉特島》的作品，也是採用互補色的特性，以綠色、橘色與藍紫色增加畫面的明亮度，以紫色和橘色的重色部分強烈地襯托出整個畫面，區隔出空間的距離與深度。另外，筆者以《阿尼埃爾浴場》和《星期日午後的大嘉特島》的色彩做對照，其強烈性也比較重。秀拉不時地運用了綠色和紫色、深藍色和橘黃色、黃色和水藍色的對比，提高了畫面在色系上的柔和度，點描的色光反應，在透過視覺混合之下，分散了位於畫中前置左側黑白對比的人物的專注力，而《星期日午後的大嘉特島》的色彩上多採用明度的對比，色調上的彩度高且鮮豔明亮，畫面的融合性則以陰影色彩的處理部分為重。秀拉掌握了色彩觀點，在繪畫郊外景物上也是以土褐色、綠色、青藍色、白色等鄰近的色系搭配處理天空和大片的草地，降低了強烈的色彩明度，在亮光處的光點也是呈秉持著一種絕對的規律性筆法來創作。秀拉曾在 1890 年寫下幾篇頗具價值性的論述，在論述中他聲稱道：「光譜的純粹元素是技巧的要旨。自從我第一次拿起畫筆，便以這個基礎來找尋視覺繪畫的方程式(1876-84)。…」⁶⁸這段聲明是秀拉從法國色彩理論學家布朗(Charles Blanc,1813-1882)的著作中吸收新知所得來的經驗。布朗曾拜讀過謝弗勒的色彩理論，他闡述：「只要有光和影的地方，就有色彩；不管多麼光亮，都會有襯托那種光線的色彩。」⁶⁹在《阿尼埃爾浴場》的氛圍表現，還是能看出畫面時空的凝結與平靜的特性，而作品的情境是描繪工業郊區外的塞納湖畔上，聚集著工人們假日休憩的愜意景象。秀拉作品的題材並非是來自偶然，在自然風景的描繪，其畫面背後還是隱含著秀拉對社會的批判或生活事物的思維，在作品中表達出諷諭或暗示性的意味。

秀拉的畫作帶有幻象般的點描色彩，彷彿是隔著一道面紗在觀賞他隱祕的內心世界。他的創作不像是偶發性的靈感顯現，而是有意識地傳遞他內心動盪的想法與感觸。在《女模特兒》(圖 4-2-9)這件作品中，秀拉同樣運用了紅、橘、黃、綠、紫等原色的色點，畫中位於前置的黃色帽子、紅色雨傘和右邊那位模特兒腳上的襪子，乃呈現了紅、

⁶⁸ 參閱 John Russell 著，張心龍譯，《秀拉》，台北，遠流出版，民 84，第 110 頁。

⁶⁹ 同上參閱 John Russell 著，張心龍譯，《秀拉》，第 125 頁。

黃；綠三原色的色彩運用，而陰影的部分則是採取了藍紫色與淺黃色產生的補色光影對比。畫布左邊穿插了《星期日午後的大嘉特島》強烈色彩的作品，透過視覺上色彩的呈現，作品視覺的焦點具有分散的作用，除了在第一眼的印象會停留在三位模特兒身上，但《星期日午後的大嘉特島》的色彩飽和高且鮮豔，不容易將凝視的焦點完全地專注於模特兒的身上。作品本身的創作動機與暗示性的意味也很強烈，模特兒的姿態分別為背面、正面和側面，帽子和雨傘則是安置在前方的地上，而《星期日午後的大嘉特島》這張畫作擺放的位置也出現了猴子的圖案，儼然是秀拉刻意營照的暗示性意味，畫中裸女的繪畫元素似乎宣示著一種反社會威權的隱意。誠如費尼雍對於這幅畫的評語所述：「《模特兒》一畫使我們在畫廊中所看見到的裸女畫作引以為恥。」⁷⁰對於費尼雍來說，秀拉的作品是值得受到肯定與支持的。



圖 4-2-9 秀拉，《女模特兒》，1887-1888，油畫，
15 · 1/2 x 19 · 1/4，H.P. McIlhenny 收藏，費城。

秀拉利用色彩的視覺混合原理讓畫面的顏色保持色彩均勻分部的特性，規律的色點使得整體的光影明暗、空間結構和物體的遠近表現，都是以理性的公式化方式去達成色彩上黃金比例的分割技巧，即「色彩的分割法則」(Division of Tone)⁷¹，講求有系統、注

⁷⁰ John Russell 著，張心龍譯，《秀拉》，台北，遠流出版，民 84，第 156 頁。

⁷¹ 參閱何廣政著，《歐美現代美術》，台北，藝術家出版，民 57，第 24 頁。

重韻律、強調原色的混合特性，就像鑲嵌畫一樣，將鮮豔明亮的色點透過視覺的敏銳度去感受畫面奇幻又具有神秘意境的氣氛。

二、色彩分割技法的運用

色彩的表現在繪畫創作上是一個關鍵性的重點，透過視覺對色彩的刺激反應，色彩也能夠與我們生理或心理產生共鳴效應，而繪畫創作也藉由色彩的特性或顏料的混色調合傳遞出創作者內在情緒的反應，無形中取代了生硬的文字和語言表達，以做為觀者和創作者心靈溝通的橋梁。另外，繪畫技法與色彩的運用除了可看出作品的質感好壞或細緻程度，亦能端看出創作者的風格脈絡與獨特性格。在本小節針對色彩技法上的運用部分，筆者將解析新印象派點描畫家秀拉的色彩運用，並以秀拉的點描風格做為此油畫創作的臨摹與風格實踐引用的對象。

秀拉的繪畫創作著重於色彩的運用，其次才考量畫面與形體的架構。他透過色點與色彩混合的獨創性發展出個人獨樹一格的繪畫技法。在其早期的繪畫發展階段，秀拉以莫內、畢沙羅、雷諾瓦等人的作品視為他臨摹油畫創作的對象，並從中去探究光線與色彩變化的奧秘。秀拉在操作色彩的過程中，其色光的科學理論建構乃是以謝弗勒「色彩同時對比的定律」、布朗「繪畫藝術的語言」、魯德的「現代色彩學」和沙特的「視覺現象」色彩理論做為他繪畫表現的基礎。以下將分項簡述之：

(一) 謝弗勒-「色彩同時對比的定律」

謝弗勒對於色彩的研究與觀察使他發現到，人的眼睛能夠同時觀看兩種以上相鄰的色調，在色彩的結構上明顯看出色階高低之差和變化，基於「同時性」去觀看兩種以上的色系，因此，將此觀念稱為「顏色的同時性對比」。而謝弗勒依照不同明度與彩度，在色相環中區分出不同的色調層次。他將顏色分成 12 等份，其中的三原色是紅、黃、藍，三個等和色是橘、綠、紫，六個中間色調是橘紅、橘黃、黃綠、藍綠、藍紫以及紫紅，透過色相環直徑對應到的色彩就是該色的互補色，而兩種色彩元素或物體並置在一起時，則會受到鄰近色或互補色的影響。⁷²謝弗勒秉持著他對色彩光影的堅持，認為觀

⁷² 參閱林金聰著，《秀拉繪畫藝術研究》，台灣師範大學碩士論文，民 74 年，第 31 頁。

察那些呈現在眼前真實的色彩，要確切地將物體的固有色以最自然的色調表現出來，同時也要留意光與影的變化，才能夠從畫面中取得和諧。這是謝弗勒對色彩「同時性對比」的概念，而秀拉則吸收了謝弗勒處理明暗和色彩並置的觀念。

(二) 布朗-「繪畫藝術的語言」

布朗對繪畫創作的論述是談到色彩與心理之間的關聯性，色彩的對比、色調的寒暖都與情緒有密切的影響。在色彩的視覺混合上，布朗曾提到德拉克洛瓦運用光影的創作是受到謝弗勒的影響，布朗從德拉克洛瓦的畫作中觀查出德氏在描繪黃色馬車時，其陰影的部分運用了紫藍色調，綠色的物體也添加桃紅色系的色彩並置，此時再遠觀畫作，這些色彩的混合就會破壞掉顏色的單一性，從而取得畫面色彩的平衡。⁷³另外，德拉克洛瓦也對相鄰的顏色調合有所研究，例如：淺紫色和深紫色放置在一起時，不會產生強烈對比，而是相鄰色彩互相調和的作用。布朗對謝弗勒和德拉克洛瓦的色彩研究再次影響了秀拉，除了更深入地了解色彩，也讓秀拉在創作研究上又往前更近一步。

(三) 魯德-「現代色彩學」

魯德從物理學的角度研究混色、對比、漸層等色彩的特性與結構，他認為色光的混合效果能對映在調色盤上。他也提到麥爾(Mile)的色彩對比實驗，將色塊依序排列在一起，並站在遠處觀望，將形成混合後的色彩調合效果，這也影響了秀拉運用點描技法的啟發。另外，魯德也提出了赫爾姆茲的實驗，將顏料放置在轉盤上，旋轉的過程中，人眼中的視網膜將對物體色光產生視覺暫留，時間約 48/1 秒。魯德也對色彩漸層與對比提出看法，他將兩個顏色並置在一起，發現能明顯地表現其彩度與明度的強弱對比。他的研究心得也是從謝弗勒的色彩觀念而生，基於繪畫創作上色彩雖然是畫作中畫家該注重的問題，但他認為繪畫不只是講求色彩還要注重物體的形式與構成，色彩只做為輔助的一個角色，運用色彩的特性與自然的物體結合才能再現更分明多元性的藝術創作。⁷⁴

(四) 沙特-「視覺現象」

⁷³ 參閱林金聰著，《秀拉繪畫藝術研究》，台灣師範大學碩士論文，民 74 年，第 38 頁。

⁷⁴ 同上參閱林金聰著，《秀拉繪畫藝術研究》，民 74 年，第 38 頁。

沙特在視覺現象著作中談論到色彩具有象徵性的意義，每個顏色皆有它獨特的特性，例如：紅色有向上、威權的意思；藍色代表公平公正等象徵性意味，而沙特的觀點和布朗所認知的色彩心理學有些許相似之處，都是表述顏色與心理之間的互動關係和情感表現的觀念。在色彩研究上，沙特也認同謝弗勒和布朗的學說，稱紅與綠、黃與紫、橘與藍的顏色為補色，而色彩在調和過後產生新的混合色調，可讓畫面的色彩變得更多元。沙特強調藝術創作中要遵照秩序與理性的原則也要注重作品的美感表現，色光研究無疑地幫助了我們解決色彩上的對比調和與加色反應，同時也賦予了傳達情感的真實呈現。⁷⁵秀拉在藝術創作中秉持著理性而嚴謹的態度，乃印證了他支持沙特對藝術創作的看法與精神。

由科學理論的奠定之下，筆者歸結出秀拉在實驗繪畫創階段所追求的創作目標有兩點：一、如何運用色彩混合與色點堆疊的技法以達到產生色彩豐富鮮明的效果；二、以點描技法和色彩分割的方式，加強畫面上光線明暗與陰影的層次感，並運用色彩的特性來穩定畫面色彩的和諧。以下筆者將透過秀拉繪畫作品中，色彩與繪畫技法運用逐步分項論述，以「色彩對比與調和」、「色彩漸層」、「筆觸」和「氛圍」的角度切入秀拉的繪畫創作，並以《阿尼埃爾浴場》、《星期日午後的大嘉特島》、《模特兒》等作品的風格與特性來進行分析與探索。

（一）色彩對比與調和

秀拉在顏料調和的運用，從《星期日午後的大嘉特島》(圖 4-2-6)畫作來分析，配合色相環圖表(圖 4-2-10)，大片草地的色彩運用了橘黃、黃、黃綠、綠、藍綠及其相鄰近色調，受陽光照射處則是加強了黃和黃橘色的使用以提高草原的明度，陰影的部分則是運用了綠、深綠、藍綠色系，而從整張畫面來看，可以區分四種色系；在人物的身上，秀拉運用橘紅的色調，草地上明亮處以黃綠色系為主，草的和樹木的暗面處使用藍綠或深綠色系的搭配，左上角湖水的部分則是用藍紫色系來構思。運用了色相環上的補色對比調和，在左上角的藍紫色湖水和身穿橘黃色系服飾的婦人(圖 4-2-11)也是採用互補色

⁷⁵ 參閱林金聰著，《秀拉繪畫藝術研究》，台灣師範大學碩士論文，民 74 年，第 42-45 頁。

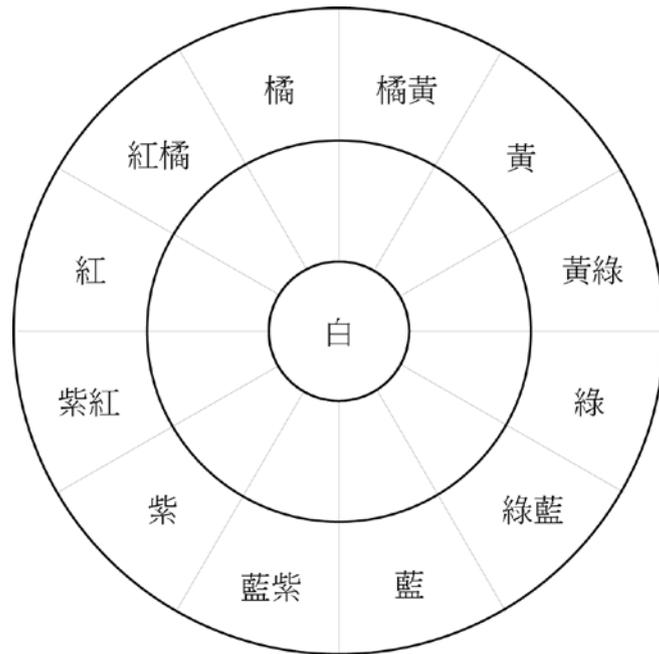


圖 4-2-10 色相環圖表

彩搭配；前端左邊躺在草地上的男子身穿橘紅色系的上衣，也與藍綠色的陰影形成對比的作用(圖 4-2-12)。從畫面的每個角落或畫中任何一個元素，皆能看出相同的對比做法。另外，鄰近色的運用也是秀拉擅長的方法。例如：湖水的部分，水藍、藍紫與紫色的色調即是相鄰的色彩混合；左邊在海釣的婦人身上的色系也是採用紅、橘紅、橘和橘黃色系搭配。秀拉在色彩上力求達到畫面中的平衡與穩定，即可看出秀拉是吸收了謝弗勒的「色彩同時對比的定律」中對比色的科學理論，以及鄰近的色彩調和，讓《星期日午後的大嘉特島》畫作的整體呈現柔和平穩的色調。而另一件作品《撲粉的女人》(圖 4-2-13)，從服裝的色彩做對照，上半身的紅、橘紅和橘黃色的調子與藍或藍紫色系互為對比色彩，下半身的裙子則是以黃色系為主色，皺褶處也運用了紫色做為陰影，整體的色彩呈現了黃色和紫色的調和。因此，在這張創作上的色彩運用也屬明亮柔和的點描風格。

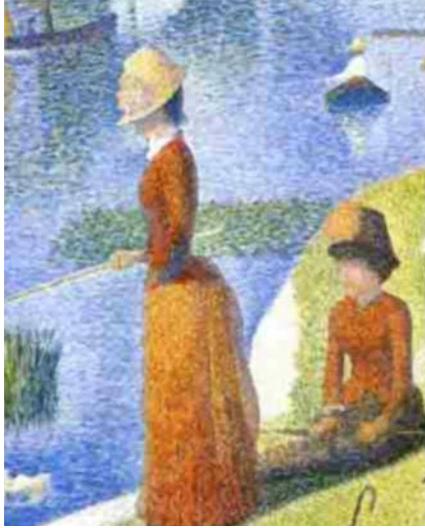


圖 4-2-11 《星期日午後的大嘉特島》-局部

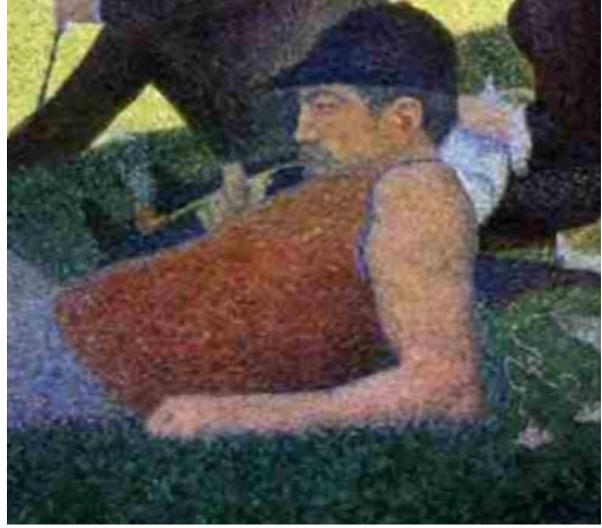


圖 4-2-12 《星期日午後的大嘉特島》-局部



圖 4-2-13 秀拉，《撲粉的女人》，1889-1890，油畫，
37 · 2/1 x 31 · 1/4，科特爾德中心畫廊。

(二) 色彩漸層

從色彩的漸層上來看，秀拉的《星期日午後的大嘉特島》作品具有明顯的色彩呈現，藉由以下草地、水域和人與物三種色系的面積來解析(圖 4-2-14)：

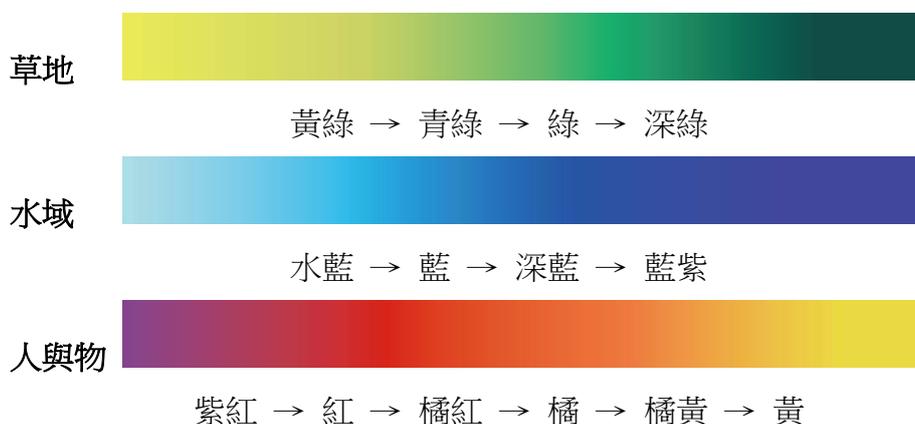


圖 4-2-14 漸層示意圖

由上面的草地、水域和人與物的漸層示意圖來看，《星期日午後的大嘉特島》其實都引用了色相環上對比色以及互補色，畫作明亮的地方也添加白色顏料的混合，使畫中色彩的層次感更具豐富多樣性。色彩的漸層、明暗和對比的表現，亦是謝弗勒和魯德的色彩學理論提到的觀念，而秀拉也在油畫臨摹過程中體驗出漸層的效果，透過點描技法中的視覺混合特性，更能自由地讓固有色在多層次的色調上呈現出繽紛活潑的色彩，整體呈現出乾淨而柔和的視覺美感。同樣地，在《阿尼埃爾浴場》、《馬戲團》、《騷動舞》、《女模特兒》等多項作品中也都能看出秀拉處理色彩漸層效果細膩且分明。

(三) 筆觸

從繪畫技法的表現來看，秀拉畫作的新印象主義風格，其點狀的筆觸乃是他個人獨到的創作技法，當時的畫家如：席涅克、畢沙羅、梵谷等人，也受秀拉的影響，創作上亦採用點狀的筆觸作畫。接觸點描畫之前，秀拉曾練習了無數的素描速寫和油畫習作，因受到印象派的影響，早期繪畫的取材是從大自然中去找尋靈感。從他早期的速寫作品《漆船的男人》(圖 4-2-15)、《在河中的白馬與黑馬》(圖 4-2-16)可以看出其筆觸上的轉變。《漆船的男人》以短平或長條平板的筆觸交叉刷掃，手法與色彩是以當時印象派崇尚自然的觀念去描繪，而速寫的筆觸則快速且粗曠，由色彩上即可看出秀拉當時已使用



圖 4-2-15 秀拉，《漆船的男人》，1883，油畫、厚紙板，
6 · 3/8 x 9 · 1/2，Bulter 爵士收藏。

了色彩分光的技巧。《在河中的白馬與黑馬》，畫面以河水和兩匹馬為畫面的主角，筆觸稍有改變，樹木與草地的部分還是以交錯重疊的大筆觸描繪，與前例畫作不同之處是河水的畫法，秀拉以線性的點描法來彩繪湖水，在色彩也是以層層堆疊的筆觸穩健地勾勒出水面與深淺的色彩漸層。⁷⁶到了 1885-1886 年的作品，點描畫已經趨近於成熟穩固，當《星期日午後的大嘉特島》在 1886 年展出，即成為了當時分光派畫家推崇的作品，技法上運用了多種混合的繪畫技巧，除了分光派的技法，點描的筆觸是以大小平均且規律、統一的小筆觸來繪製，小色點的排列使得畫面的呈現緊密有序。而點描的另一個特性，是由於色點可以分散視覺的錯亂，不需聚焦於某個部分，亦不必過於苛求物體的線條與結構形體之表現，因此，點描的視覺觀賞具有朦朧的美感，色彩上也展現出它神祕多樣的特性。

⁷⁶ John Russell 著，張心龍譯，《秀拉》，台北，遠流出版，民 84，第 98 頁。



圖 4-2-16 秀拉，《在河中的白馬與黑馬》，1883，
油畫、厚紙板，6·3/8 x 9·1/2，倫敦，Bulter 爵士收藏。

(四) 氛圍

秀拉的點描畫作所呈現的氛圍情境，筆者在色彩分割理論中略有提及，而在這兒筆者所要談論的部分，是關於秀拉的色彩運用投射在畫作上所產生的氛圍表現，以及色彩與內在情緒的關聯。從秀拉在 1886 年之後創作的作品，即邁入了他在點描技法上的階段性轉變，點描的技法也更趨於理性成熟。色彩除了透過明度與彩度的調和，視覺上亦襯托出更鮮明的色彩效果，但色彩同時也表達他內在情感的顯現。藉由每個顏色的特性可以看出畫面的氣氛是愉悅、平靜、悲傷等各種情感，所以，色彩和技法的呈現都會影響到一件藝術創作的情感氛圍。秀拉對於繪畫的追求，是致力於畫作上色彩調和、線條與點描技法上取得和諧之呈現，在他專研色彩的實驗過程中，也曾試著想找尋出，在色調調和下如何產生不同的情感元素。在 1886 年《星期日午後的大嘉特島》展出後的作品，畫作的構圖不單只是自然的景色描寫，而且是增添了情感的氛圍融合在創作中。在秀拉 1887-1891 年間的作品《騷動舞》(圖 4-2-17)的構圖與色彩表現，可以看到畫面上大部分運用了紅、橘紅、橘黃、黃和綠色等暖色系較多的色調，襯托出畫面的和樂與熱鬧的氣氛；在線條的表現上，右邊舞者的姿態與肢體的曲線呈”向上”的表現改變了以往描繪人像時的靜態坐姿和站立的動作；而人物的表情也有明顯的改變。明度高的色彩即

繪呈現出較快樂的氣氛，而《騷動舞》的色彩上是以暖色調為主色調，構圖和線條的表現也顯現出較歡樂的情境。秀拉的另一張作品《馬戲團》(圖 4-2-18)在色調上更能顯像出色彩傳遞的情感表現。畫面中的色彩是以金黃、黃、橘黃、橘紅等暖色調達到整個畫面的色彩調和。並且，增加了白色顏料的使用，白馬襯托出廣場上光線聚集的明亮之處，也讓畫面區分出前後的空間表現。《馬戲團》是秀拉在逝世前未完成的佳作，但基於這件作品的呈現，也成了未來主義動感式點描繪的先聲。

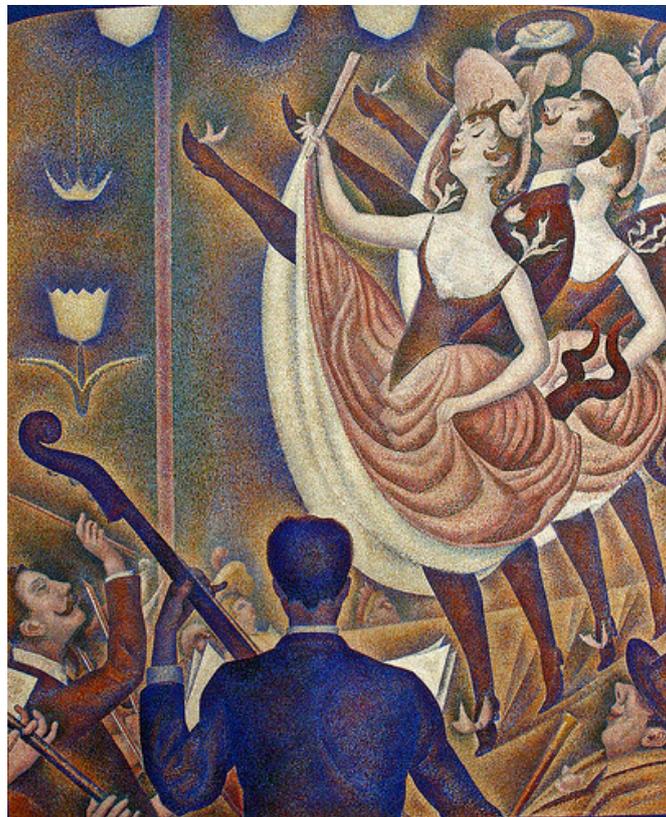


圖 4-2-17 秀拉，《騷動舞》，1889-1890，油畫，
67 · 1/8 x 5 · 1/4，荷蘭奧特盧，庫拉-穆拉國立美術館。

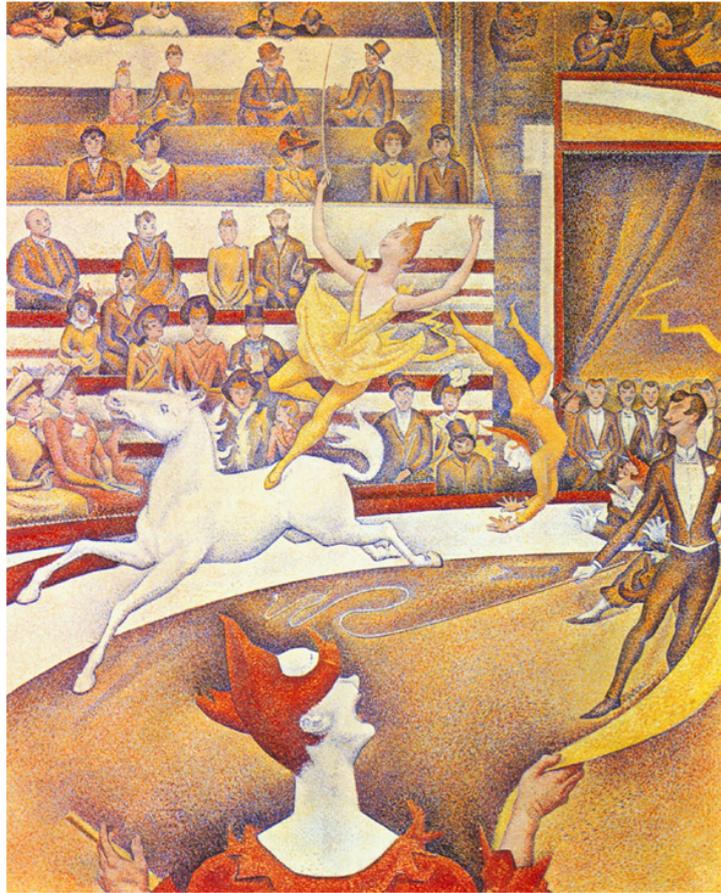


圖 4-2-18 秀拉，《馬戲團》，1890-1891，油畫，
73 x 59 · 1/8，巴黎，羅浮宮。

筆者經由上述新印象主義的色彩分割探究，在油畫創作上則引用了秀拉的點描技法，同時，參考了秀拉的色彩對比混色手法，將此納入創作中。在此論文研究過程，每張畫作從構圖的開始到結束都有階段性的轉變，感觸與看法亦不盡相同。第一張作品是初學油畫的實驗階段，筆者在著手繪製之初，是先以線性的筆觸開始。仿效梵谷作品《星夜》(圖 4-2-19)的筆調，以漩渦式的線性手法表現夜晚的璀璨光點，梵谷冷暖色調的對比讓夜空在視覺上有流動的感覺。筆者當時被梵谷的畫感動，也嘗試在第一張作品去揣摩他的畫法，但基於色調調合的運用過於生疏，創作技法的表現也不太穩定，從第二張創作開始則改變了繪畫技法與方向。筆者從第二張至第九張作品皆採用秀拉的點描技法做為個人油畫的體現，點描畫法對於油畫初學的筆者來說是比較容易上手的，在色彩的運用與掌握也能在較短的時間內，達到有效的調和與呼應。從第二張創作《異想世界》(圖 5-2-3)開始即是個人點描的實踐創作階段，色彩的運用上大多數是以原色的顏料直接並置在畫布上，顯現出來的色調比較沉重。第三張創作《物慾天堂》(圖 5-2-4)，在空間



圖 4-2-19 梵谷，《星夜》，1889，油畫，
28 · 3/4 x 36 · 1/4 (73 x 92)，紐約，現代美術館。

上的處理是以空曠的天空為背景，畫面上的色彩則增添大量的白色以達到調子的協和，但相鄰色彩的運用與搭配在此時的創作中，層次感的呈現尚不夠豐富。第四張創作《殘愛》(圖 5-2-5)是筆者繪畫過程中花費時間最長的一件，基於構圖、透視與色彩搭配的考量，由於色調太近，畫面的協調性很容易失衡，每一個色彩元素都很相近而不容易搭配，透過點描技法的表現要將「光線」的層次感顯現出來，在這張創作上是一個主要的考量點，因此，從第四張至第九張的創作，筆者才進一步加強新印象主義的色光原理探究。第五張至第九張創作《理性與感性的對立》(圖 5-2-6)、《盲》(圖 5-2-7)、《靜止狀態》(圖 5-2-8)、《葬送》(圖 5-2-9)和《攝慾》(圖 5-2-10)中，色彩的運用較多樣性，明暗對比的表現也使用了紫、藍色調。另外，空間的表現則是在《盲》與《靜止狀態》兩張創作中有比較明顯的呈現。後半階段的作品，如：《葬送》與《攝慾》在色彩調和上較趨於穩定，《攝慾》作品添加了比較多量的白色，色彩元素的搭配與整體的呈現趨於明亮、柔和。

筆者上述除了對於創作技法上的運用稍做簡單性的解析之外，創作理念與形式技法的運用將在第五章節的作品分析中會有更詳細的解析與闡述。

第三節 結合超現實主義觀念與色彩分割技法

在上一小節中，筆者分析了新印象主義畫家秀拉的色彩理論與技法，而此節將說明個人油畫作品所傳達的創作理念，以及如何描繪超現實主義的觀念與新印象主義的點描技法運用在筆者繪畫的創作之中。先前在第一章節的研究問題與難點小節中，約略提及了筆者研究所學習階段的油畫創作轉捩，這個轉變的機緣乃是在無意識的狀態下觸發。而第一章節中筆者談論到的繪畫創作觀念與形式，是以超現實主義風格做為內化情感的表現手法，超現實主義的藝術創作延續了達達主義的「偶然」和「隨機性」觀念，在藝術創作中隱含了許多非邏輯性、不合常規的元素概念，杜象運用現成物來表現「隨機」的偶然性創作，而馬格利特透過油畫或影像創作展現潛意識的意象，藉由複合媒材傳達創作的概念，其共通點都是來自於我們生活周遭的感觸與觀念，文字和語言不再只是人與人、人與心靈之間溝通的媒介，透過藝術創作也能讓更多人一起分享內心的世界。

在作品的創作上，筆者的構思與靈感來源是參考了超現實主義的繪畫風格，例如：恩斯特、達利或馬格利特的作品，都是超越現實合理性的構圖與巧妙的意象，其中筆者又以馬格利特的繪畫創作觀做為本創作論述的主要參考方向。馬格利特的畫作具有神秘意象或特殊的詩意，以及參雜許多嘲諷性的意味，他敬仰基里訶的作品，在《戀歌》(圖 3-2-3)的創作中，石膏像與手套隨意的聚合，使馬格利特赫然發覺到繪畫不只是畫面本身的物體呈現，透過更深入地探索還能找尋出無形的價值與意義。⁷⁷就像描繪一片天空，以客觀的角度一般人會直覺性的認為天空是藍色的，但對馬格利特來說天空不只是單純的藍色，它也可以添加灰色或其他的色彩，甚至將雲朵變成立方體或幾何圖形的形式呈現。筆者對於創作的構圖往往是在無意識的狀態下找尋元素並隨機性的錯合在一起，就像馬格利特呈現拼貼藝術或繪畫創作時，擅用一些特定的物體做為創作中暗喻的主角。在《失落的騎士》(圖 3-2-4)、《報喜》(圖 4-3-1)、《神秘的遊戲者》(圖 4-3-2)等作品，馬格利特使用了許多直立式的欄杆、棋子或柱狀物體，可以推測出他與這些巨型的柱子在情感上有某層意義的連結。馬格利特將這些柱狀物以一個自創的詞彙統稱「bilboquet」，

⁷⁷ 參閱 Suzi Gablik 著，項幼榕譯，《馬格莉特》，台北，遠流出版，民 88，第 27-28 頁。

恩斯特也以文字拆解的組合替這些柱狀物命名為「phallustrade」，這些豎立的物體對馬格利特來說是有意義的，以無意識的狀態出現在創作上，但對心智而言是有價值存在，這樣的觀念已經不是物體本身實用性的意義與否，而是超越了型體之外，昇華至心靈層面的抽象意念。另外，眼睛、樹林或無臉的人物也是馬格利特喜歡的創作元素。就像《困難的跨越》(圖 4-3-3)作品，他是以觀看者的角度去探索事物的真偽或對這世界做宣判，所以，眼睛在整個畫面中是具有強烈的暗示意味。

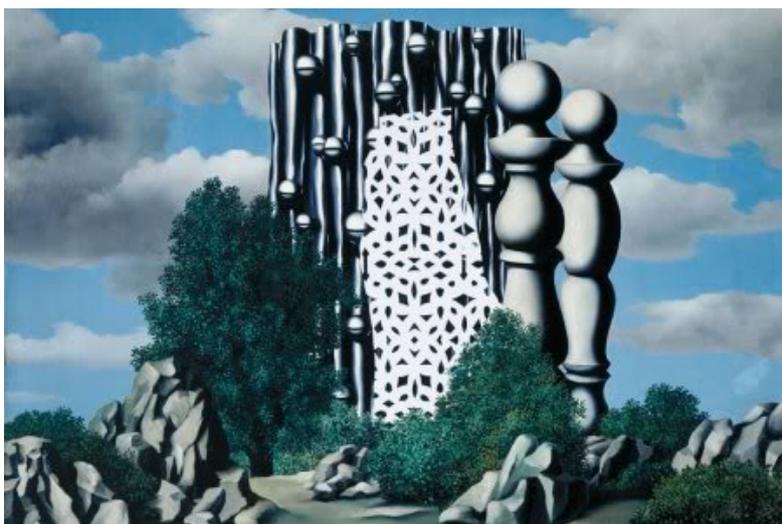


圖 4-3-1 馬格利特，《報喜》，1929，油畫，
40 · 7/8 x 57 · 1/2 (114 x 146) ，布魯塞爾。



圖 4-3-2 馬格利特，《神秘的遊戲者》，1926，油畫，
60 x 76 · 3/4 (152 x 195) ，布魯塞爾。



圖 4-3-3 馬格利特，《困難的跨越》，1926，油畫，
37 · 7/8 x 25 · 1/2 (81 x 65)，布魯塞爾。

對於這些物件的組合，馬格利特曾經表示以下一段話：

從地下往太陽生長，樹木是種快樂的影像。要感受這種影像，我們就得像棵樹般紋風不動。當我們動的時候，樹就變成旁觀者了。它是我們生活中壯觀景象的見證，就算以椅子、桌子和門的形態出現也一樣。樹會變成棺材，消失在地上。當它化為火燄時就消逝在空氣中。⁷⁸

馬格利特對物體的描寫視為擬人化的象徵，原本沒有生命的物體挪到精神或心靈層面就變成了有生命性的意義，每個物體彷彿擁有了自己的角色定位。筆者從馬格利特的創作中找尋創作的靈感來源，再從自己的作品中找尋問題去構思並審視，這也是馬格利特喜愛從畫面中的意象找尋問題的根源，透過反向思考的方式與去檢視整個事件的看法與觀感。

超現實主義的風格表現，就是以自由不受限的思維模式，透過如夢似幻、瘋癲或自發性的行為，改變了一切事物的理性與秩序，並在讓人摸不清頭緒和矛盾衝突的狀態下

⁷⁸ Suzi Gablik 著，項幼榕譯，《馬格利特》，台北，遠流出版，民 88，第 35 頁。

進行一切非邏輯性的行動表現或藝術創作。馬格利特的繪畫風格隨機地將不合理、不成比例的元素聚合在一起，併發出詼諧、幽默的效果。而在這些行為中，無形地傳遞著「偶然」、「隨機」的特性，任何的創作與意識下的行動都受到潛意識的主導，而這種非理性的狀態表現在心智上來看，其實還比理性來得真實。筆者在第一、二章節中強調，無意識並非代表著無意義，它是一種潛藏在意識底層的心理狀態。因此，藝術創作中，每件作品必定會有著屬於它某個核心的理論、想法或念頭去指引創作者如何實行的方向。

筆者的繪畫創作，參考了馬格利特的超現實主義風格與構圖，在技法上結合新印象派的點描技法做為一種創新的繪畫創作。而這兩種看似互不相干的技法與理論參雜在一起，就像是「偶然性」的隨機觀念在筆者無意識的狀態下相互結合。筆者認為點描技法的構圖形式在新印象派時期注重的是色彩的調合與光線的變化，題材的取決則是一般合乎邏輯性的生活形態、戶外景色或室內靜態的景緻居多。因此，在創作技法上，筆者決意運用點描技法的特性與超現實主義的構圖形式，透過「隨機」、「聚合」的創作形式使作品更具原創性。

筆者回顧從小到大在生活環境的變化，以及周遭事物的變遷，在沈思中，從不同的角度去探討現今社會的各個發展層面與形態，像愛情、道德教化的禁忌與壓抑、文化離散的現象，透過洞悉觀察與價值觀的思考重新做自我審視，乃藉由繪畫來傳達內心世界，轉化個人的心理意識。

第五章 鍾佩儒作品分析與詮釋

回顧了筆者碩論時期油畫創作的歷程，每張創作從起始點到作品完成的那一刻，所歷經的每個階段都有著不同的體悟與感觸。在第五章節中，筆者藉由隨機聚合的概念與構思融合創作理念之抒發，表達出筆者對各種事物或價值觀上的分析和探討，透過心理歷程的紀錄與審思，除了冀望能在創作論述中釐清內在思緒的表達，對於無意識抽象概念之探索能夠藉油畫的抒發，從繪畫中找尋快樂的源頭與熱忱。除此之外，油畫創作對筆者來說是一種跨領域的挑戰與突破，因此，期望在理論研究與油畫創作雙向學習之下，除了更深入地精進創作領域的學習與人生規劃上的方向，同時，也是給予自我價值的一種肯定與鼓勵。

第一節 創作心理歷程

筆者在觸及油畫創作的階段，剛開始對於油畫的特性與色彩的了解是處於陌生懵懂的狀態，透過幾次在課程上觀看了藝術史學相關的影片與繪畫風格之簡介，才漸漸地對畫家與風格派別有些許的概念。對於第一張油畫的創作，筆者是抱持著對繪畫創作的新鮮感以及初學油彩的心情去著手，並參考了梵谷的繪畫技法和繽紛的色彩表現，決定以他做為模擬的對象，而當時初步的創作階段還未確立論文的方向與架構，純粹是一種無意識的想像，透過大量的參閱繪畫圖鑑或畫家的作品做為創作靈感的來源，在創作的元素取材方面，是採取較隨機性地組合並置在畫布上，構圖與技法也是未經過太多的思考，幾乎是「隨機」、「偶然性」迸發出來的。第一張創作《嚮往自由》(圖 5-2-2)因受到梵谷的作品《星夜》(圖 4-2-19)的影響，嘗試性地想找尋類似的題材，筆者以彩色的熱氣球為構圖的出發點，並試圖想表現奔放、自由自在的飄浮感，但繪畫過程中光影的表現與物體的形體描繪不好掌握，則將熱氣球的元素更改為一顆巨型的草莓，而草莓的形體在油畫上要表現出亮暗面之外，弧形的體積感在第一張創作上對筆者來說是很大的困惑與瓶頸，而背景的部分以煙火璀璨的夜空做搭配，是參仿了梵谷《星夜》的作品，但畫面的展現未有流動的視覺效果與顫動的特性，因此，筆者重新尋找更適合自己的創作

技法。

在第二張創作則參閱了秀拉的點描技法，開始嘗試以點狀的筆觸進行創作，也慢慢了解油畫筆的特性與功能，並選用扁平的筆刷以小筆觸的方式，緊密規律地在畫布上點描，自第二張創作開始延續的七件作品，皆採用一致性的點描技法。第二張《異想世界》(圖 5-2-3)所描繪的是一個室內窗台與窗外飄浮著蘋果的構圖，筆者將繪畫的重心放在色彩上，對於蘋果的體積感、窗戶的框架和轉折處是比較生硬而沒有太多的層次，色彩上則是以色相環上各種寒暖色調原色的直接點彩，窗台的陰暗面是比較需要詳加處理的部分，筆者使用了藍、紅、紫、橘和綠色等色調錯綜在一起以區分亮面和暗面的差異。第三張創作《物慾天堂》(圖 5-2-4)，是談論關於現代人對物質虛需求滿足感的探討，畫面中的構想是參考馬格利特的作品《親和力》和《臨床醫學家》(圖 5-1-2)的現成物創作，畫中隨機性地鳥籠結合雲朵、高跟鞋和魚的繪畫元素。創作中，筆者發現馬格利特的作品中，許多構圖使用了雲朵和天空的元素，而筆者在點描技法上對於雲彩和天空的構想與使用也比較得心應手。乃對於後續的創作，在取材方面，也偏好雲彩和藍天元素。而鳥籠中的高跟鞋是刻意變形，基於筆者當時考量到點描的風格是著重色彩在視覺混和的表現，形體的刻畫若過於寫實則會讓畫面顯的理性嚴肅，也失去了點描畫該有的特徵與顫動性。因此，參考了各種風格的繪畫創作，也看到了夏卡爾的繪畫風格充滿著歡樂、溫馨的氣氛，在構圖上採用色彩分割與物體的變型的手法，讓畫面呈現初一種活潑有趣的面貌，而藉由物體變型的觀念，嘗試性地表現在第三張創作上。因此，筆者將鳥籠中的高跟鞋形體拉長與變型，透過變型的方法改變了畫面的調性，在創作理念上也無意識地呈現出另種新的意像，而色彩運用上，筆者加入了大量的白色做調和，使畫面呈現柔和自然的風格。

第四張的創作《殘愛》(圖 5-2-5)，這張作品在繪畫歷程中，是筆者在油畫創作中面臨最多考驗的一幅作品。構圖的靈感是參考了新現實主義賽薩爾的雕塑作品《大拇指》(圖 5-1-1)而引發筆者以拇指做為構圖元素，而創作理念的延伸是韓國情慾電影《空房間》觀後感的心得所延伸的想法，探討關於婚姻暴力下的變相愛情，而以此為創作的構思，所以畫面的元素以土壤、繃帶、雲朵和蘋果等物件來描繪。空間上的透視要達到畫面上



圖 5-1-1 賽薩爾，《大拇指》，1967，雕塑，(90 x 50)。

的穩定一直是這張創作中很大的難點，而多種物件的聚合並置在一起也很容易讓畫面失衡，產生不協調或漂浮不定的狀態，色彩的比例與拿捏也會影響整張畫面的呈現。基於創作上的迷失與瓶頸，筆者暫時暫緩了第四張創作的進度，朝向第五張創作邁進。第五張作品《理性與感性的對立》(圖 5-2-6)是參閱馬格利特的作品，他常以禮帽為創作的象徵物，也暗示著對男性的通稱。筆者藉由女體、帽子和香水瓶做為隨機性的組合，欲表達現今社會對男性與女性在性別上，對於愛情或情感傳遞間的看法做創作論述與探討，色彩上的使用也是以粉色系為主，瓶子的立體感在創作時期還尚未刻畫出來，到了全數作品在修改的最後階段才重新描繪和修飾。第六張創作《盲》(圖 5-2-7)與第七張創作《靜止狀態》(圖 5-2-8)的時間是同時進行的，構圖的取材也是參照馬格利特的繪畫風格而來，雨傘、眼睛、束狀的柱子和雞蛋在馬格利特的作品中顯而易見，但筆者所要刻畫的意象則是以主觀的思維去描述認知中的事物，因為每個元素未必有特定的象徵性意義，筆者是以自身觀看的角度對經歷的事物做全面性的探討與審視，而《靜止狀態》這張創作的中，筆者意外的發現畫面的呈現彷彿有種時空凍結的意象，巧妙地與秀拉的創作風格有相似之處，因而展現出冷靜、莊嚴的氛圍。

在第八張的作品《葬送》(圖 5-2-9)是筆者藉由朋友分享的愛情經驗談與親身經歷的感情觀作為這張創作的構想，隱喻人在過往的青春歲月都曾經歷過青澀單純的戀愛，而看似美好的愛情背後，或多或少其實藏匿著苦不堪言的情愫。筆者以鮮豔繽紛的冰淇淋

隱射初戀的愛情，枯木與枝幹表達出情感中的背叛與苦痛來做對比。在第八張創作的階段中，筆者回到《殘愛》的作品，去處理地面土壤的色調，繃帶的轉折處和陰暗面也能夠慢慢地加以潤飾，手指的形體和色調也增加了一些層次感。透過不斷的修改後以才達到近乎完成的地步。第九張的創作《攝慾》(圖 5-2-10)，構圖的由來是基於筆者近幾年來對攝影的愛好與狂熱，也想在每個人生階段紀錄不同時期的樣貌。站在喜歡攝影的角度，無論是攝影者與被攝者兩種角色，都想從中感受喜悅並親身體驗照相的樂趣。色彩上以白色的相機為主體，蘋果和雲朵的元素代表著對攝影的愛好和嚮往。而最後一張創作在密集的一個月內完成，也是筆者在油畫創作歷程中近乎成熟的一件作品，對於物體的光影表現、色調上明度與彩度的對比使用也較能掌握。最後筆者回到《理性與感性的對立》的作品去處理瓶身的體積感，一邊回想點繪蘋果的結構畫法，再去臨摹香水瓶身的結構。反光的部分則是增添了些許的白色，瓶子底部加重了綠、藍和紫色系的顏色為暗面的部分，而女性裸體的比例也是經過不斷的修飾，同時，筆者也參閱了德爾沃(Paul Delvaux,1897-1994)描繪人體的油畫作品去更改肢體的結構。最後，完成全數九張油畫的藝術創作。



圖 5-1-2 馬格利特，《臨床醫學家》，
1967，銅像，高 63(160)，倫敦，漢諾威畫廊。

從上述中，筆者約略地講解了油畫作品的繪畫歷程與技法實踐，回想起每一件創作在進行的過程之中，作品的完成與時間性都是不盡相同，在每個環節或生活上遇到的人、事、物，往往都是筆者創作的靈感來源與啟發，而創作的靈感往往都與「無意識」有著很大的關聯。筆者於油畫創作期間，對於點描技法的過程和油畫創作的心境轉變做進一步的分項論述，其目的亦為了使繪畫創作與理念發想而有更具完整性的紀錄，同時，也確切地闡述本創作論文的理念方向。包括心理分析理論的繪畫創作運用，無意識寓意的萌發，以及無意識之「偶然性」創作觀念的運用。另外，筆者在創作過程中引用了許多馬格麗特「隨機聚合」的創作手法，因此，在本節中將以馬格利特的「偶然性」觀念與筆者「隨機性」的創作做一比較與探討。而秀拉的點描技法對於筆者創作的深刻影響，故在此一併提出筆者作品與秀拉點描技法的運用，以及個人在創作實踐上所遭遇到的問題。

筆者在第二章的理論文獻中，以弗洛伊德與榮格的學說做為本研究的學理基礎，在繪畫創作過程中，其實都是一種「隨機性」創作元素的聚合，這也是筆者在創作中無形地實踐了弗洛伊德的「無意識」理論；弗氏是藉由人們在夢境中的潛意識活動做為無意識的核心概念，從潛意識的活動中去探求夢境裡的枝節片段以及行為倒錯的過程，都是與凝縮作用有關，而筆者在創作中的過程，包括每張創作的理念構想都是隨機性、自發性的行為驅使，在下筆的那一瞬間，畫面中的物體透過隨機聚合、穿插倒錯的結合，其過程是沒有過多的意識與想法去決定每一幅創作的主題性，所以物體元件的聚合即是運用到凝縮作用的概念。而另一方面，筆者在創作中不斷地使用了某些特定的元素，例如：蘋果、雲朵、天空或海水等相類似的元件重複出現在創作中，而這也是在繪畫過程所運用了榮格的「集體無意識」與「原型」的概念；榮格認為「原型」是將原始的意念凝縮所致，「原型」會出現在不同的地域中而有相似的型態與意義存在。這種集體性的無意識觀念對於筆者在創作反思的過程也有所發覺，某些特定重複的繪畫元素，在西方藝術史上是有其意義與象徵性的意涵，弗洛伊德在解析夢境也以蘋果或雲朵等元素做為性慾的象徵，筆者認為這些元素的概念在創作的寓意上也是種慾望的傳遞，在創作概念上都是隱含著一種想奔放自由以及探求事物的慾望感的繪畫意象，這也是實踐榮格所談論到

的意念的凝縮觀念，雖然在當下創作的過程是無意識的，但作品的寓意傳達和理念發想的過程，使得筆者對於創作元素在意義的設定與方向是有相類似的意象，都是訴說著慾望的概念性。

關於本論文的繪畫風格，筆者在第三章達達主義與超現實主義的理論文獻探討中，已提及馬格利特的創作觀念，在筆者創作上更以其風格為借鏡，馬格麗特的繪畫在意境上，看似是帶有某種詩意性的視覺感受，從他的畫作中，筆者深刻體悟到「偶然性」的物體或繪畫元素，在聚合錯置之下刻意地破除了畫面中物體個別的意義，形成意外性的視覺效果與新意，就像暴風雨的背景搭配人物與柱狀物體的聚合、神秘漂浮在天空的巨石等等，這些畫面的物體透過非理性的穿插並置，自然而然地形成了曖昧性的寓意。而對瑪格麗特而言，這些意象在創作過程中是在一種無意識的狀態下所產生的聯結，並不是有強烈明確的寓意或意涵去構思整個畫面所要傳達的概念；而筆者的「隨機性」創作其實與馬格利特的觀念有所相似，繪畫創作的過程都是無意識或隨機性地將元素凝縮和聚合產生新意，不同的是在筆者的作品裡，圖像元素是具有象徵意義的，因為筆者雖在無意識狀態下進行創作，但每個繪畫過程的階段都是生活經驗上的感觸，也是筆者個人心境轉變的結合，將之總總付諸於創作中，因此，相較於馬格利特的創作觀不同的地方是，筆者創作上的表述是有些許意念融入畫作中的，像是雲朵或蘋果等其他柱狀物的元素，這些重複性較高的元素所傳遞的意念是一個隱含已久的意象，喻示人們對於「慾望」的顯。所以，關於「無意識」狀態與情境的誘發，是筆者創作歷程之下偶然地的浮現，而創作之初的構思也是種無意識狀態找尋到繪畫中的圖像元素。

另外，從繪畫創作的歷程與實踐的體悟中，筆者雖然採取了秀拉的點描技法，但仍有些許不同。點描的技法對於秀拉來說是科學性的理論研究，是以理性的方式以及透過數學公式化的計算去進行點彩實驗性創作，同時，在色彩的運用也是秉持著他自我的原則與規律，一貫依循著色彩學的理论以及近乎原色的色點進行點彩的繪製，從他的作品中可以看出色點的分布是較於平均且井然有序的散置在畫面中；而筆者在運用點描的技法，從創作的開始到結束，每一張創作對於運筆的方式、點彩的規律、色點的大小都是以一種放鬆隨意的筆觸進行作畫，創作過程乃是種無意識的狀態下進行，在色彩的使用

上，筆者在繪畫之初是採用秀拉對於色彩原色創作的概念，去了解色彩的特性與屬性，漸漸地在過程中為了使色彩更具多樣性，筆者才慢慢地嘗試色彩調合與混色的實驗，並學習以原色與原色、原色與白色的混色，從中探尋點描繪畫的樂趣和喜好。而秀拉雖然在色彩與點描的研究，是有意識性的依循著科學的輔助和理性的邏輯方式去找尋出技法上的創新與發現，筆者對於他在理論創作上研究是予以肯定與讚揚，但秀拉在理論上的探求與實際繪畫進行的過程，其實並不是那麼刻意地侷限於規律的色點創作，秀拉的色點較為細膩，創作的筆觸上也是種無意識的點彩，色點的分布細緻且均勻，色彩的多元性也讓畫布上的色點有了生命力，彷彿每一個小點都是活潑且奔放的，這是點描技法在色彩的調合與運用之下所產生的顫動性效果，也是秀拉在創作研究中所要達到的目標之一。

第二節 作品分析

在此小節，筆者將藉由超現實構圖，透過「隨機聚合」的組合元素，結合新印象主義色彩的點描技法進行個人作品的分析論述，包括作品內容與形式技法的分析和運用。每張作品在不同時間點的完成與經歷，都是個人現階段油畫創作寶貴的經驗也是筆者對創作的突破與感動，全數共計九件。

筆者在創作的研究過程中，由弗洛伊德在潛意識的精神分析研究，將意識與無意識的層次延伸至超現實主義的創作風格，藉由「凝縮」和「隨機聚合」的概念運用在個人的油畫作品上，並以超現實風格的構圖結合點描技法在繪畫上做一藝術創新的突破。從第一張至第九張的風格演變，在繪畫技法上除了階段性的轉變，而無意識的概念運用在創作中也可以發現些端倪與巧思。

在初學繪畫的心境上，筆者當時是抱持著一種面臨油畫技法的陌生與研究方向不確定，內心百感交集。面對忐忑不安的心理壓力就像隱形的繩索被束縛的感覺，從第一、二張作品《嚮往自由》(圖 5-2-2)和《異想世界》(圖 5-2-3)中，在潛意識裡都隱含著束縛的意念，像是畫作中綠色怪異的藤蔓與窗台的框架，都透露出「想解脫」、「想自由」、「不

受束縛」的暗喻。在構思中並沒有刻意營造特定創作主題，每張創作的起始點都源於自發性的拼湊與聚合，繪畫創作之初毫無任何頭緒，只是在茫然中隨機地找尋創作題材，可說一連串的挫敗與困難。雖然創作過程中都有自己的個性和表徵顯現，但要從受挫中成長就得秉持著不斷往前的心念，並調適自我的心態，朝著正面學習的態度堅持下去，因而就在無意識的繪畫中發現屬於自己的方向。而第二張作品《異想世界》，則是筆者回想的人生經歷，描寫自身與家人相處，一直以來是生活在一個封閉的環境之中，家庭與社會環境給予自己許多審思，因而立意從此延伸，表達筆者個人的想法與創作觀。第三張作品《物慾天堂》(圖 5-2-4)與第四張作品《殘愛》(圖 5-2-5)也是存在著象徵性意味的框架元素，像鳥籠和門框都是表現出一種彷彿被受侷限的意念。而人都是有情感的動物，情感乃是抽象的物體，慾望就是情感中的一個無形的激素，影響著人們的心智與生活。綜合個人所有作品來看，幾乎每一個創作元素都存在著雲朵與蘋果的形體，這也是筆者無意識的呈現，是人類慾望的投射。從第三、四張作品的色彩來看，以漸增加白色顏料的使用而減少了深沉的色彩運用，就色彩上來看，慾望壓抑的程度在當時也許較沒有初期來得深沉，但畫面構圖還是比較難以掌握，尤其是高跟鞋、鳥籠與繃帶的造形處理比較困難，反而不斷地處理色彩和修飾。由於第四張創作《殘愛》在繪畫上面臨的困難處較多，導致筆者一度勾起放棄創作的念頭，也因此在此方面停緩了一段時間，純粹專研心理分析理論，重新構想後續的繪畫創作方向。

筆者經過數月的停滯，重新回到繪畫創作上，往第五張創作《感性與理性的對立》(圖 5-2-6)開始，是從馬格利特的繪畫風格得來的靈感，初步是想探討男女之間在情感與道德層面觀念沈思與探討自我的價值觀，所以，禮帽是男性的象徵，而女體就是女性的角色定位，香水用來表示情慾或愛情，因為它是會激起人們情慾的物體，從人類敏銳的嗅覺中，無形地誘發出神秘且性感的魅力，所以人類曖昧不清與糾葛情愫的探討也成為接下來創作的構想，筆者藉由男性與女性在性別上的不同，延伸至雙方在情感觀念上的想法與表現。接續的作品《盲》(圖 5-2-7)與《靜止狀態》(圖 5-2-8)是屬同時期的創作，無形的框架已經在這兩張創作中減少了束縛的意象，而創作的構圖也是源於當時對馬格利特在畫作中的柱狀物產生聯想，筆者在仿效與學習中，以眼珠、雨傘、缺陷的椅子、

燭臺、西洋棋和青蘋果等物件，做為擬人化的暗示性象徵，將這些無生命性的物體改變原性質的意義或扭曲原有的意象，以人或生物的形態呈現在畫作中。基於當時已有繪畫的初步構想，而創作觀念乃無法確切把握，因為「隨機聚合」的抽象觀念始終無法清楚理會而模糊再三。顯然馬格利特是透過逆向反思的去找尋問題的盲點，再自我詮釋創作的觀念。這與筆者創作過程所面臨的狀況略有不同。

創作的最後階段，作品《葬送》(圖 5-2-9)的構思是面臨筆者感情上的低潮期以及三五好友也受到情感上的聚變所致，這些問題引發筆者想以愛情的探討做為創作主題，另一方面，畫面安排是想以繽紛的色彩和造形元素在視覺上達到衝突與矛盾的意象，故採用冰淇淋與枯木的組合做為對比的呈現，藉以探討變相的愛情觀。構圖方面，由於自由意象已經沒有框架的元素，繪畫創作也看得出階段性的進步與改變，心智趨於開放寬闊。另一方面，在研究創作階段中，筆者希望生活層面能有更多興趣的培養與喜好，面臨數位時代的來臨，影像創作在進幾年趨於流行，無意間接觸了一些攝影相關的活動，基於對攝影的興趣，無論是攝影者或被攝者的角色，都是筆者想嘗試的經驗。而影像的呈現可以更鉅細靡遺地刻畫出各種情感。筆者由於對攝影的熱忱，乃以相機做為暗喻得對象，蘋果和雲朵是對攝影的狂熱表現，標示出筆者的最後一張油畫創作《攝慾》(圖 5-2-10)作品。

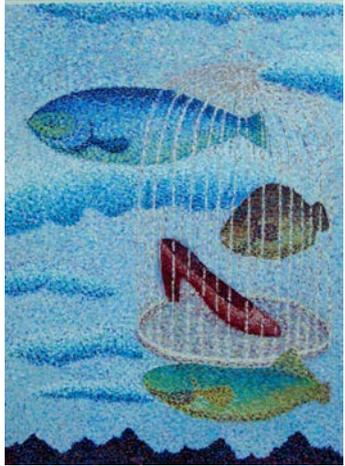
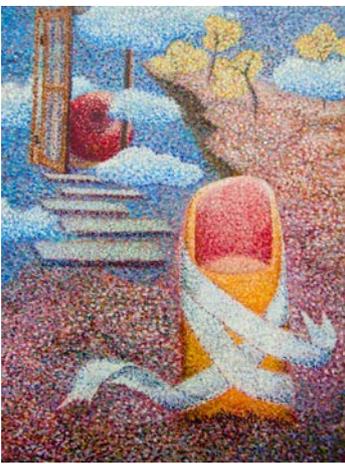
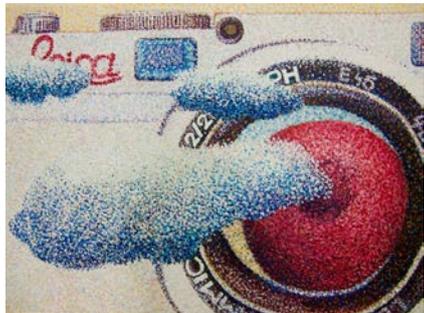
		
<p>《嚮往自由》2009，油彩、畫布 ，30F，91cm x 72.5cm</p>	<p>《異想世界》2009-2010，油彩、畫布， 60F，130.3 cm x 97 cm</p>	<p>《物慾天堂》2009-2010，油彩、畫布， 60F，130.3 cm x 97 cm</p>
		
<p>《殘愛》2009-2011，油彩、畫布 ，50F，117cm x 91cm</p>	<p>《理性與感性的對立》 2009-2011，油彩、畫布 ，60F，130.3 cm x 97 cm</p>	<p>《盲》2009-2011，油彩、畫布 ，60F，130.3 cm x 97 cm</p>
		
<p>《靜止狀態》2009-2011，油彩、畫布 ，60F，97 cm x 130.3 cm</p>	<p>《葬送》2010-2011，油彩、畫布 ，60F，97 cm x 130.3 cm</p>	<p>《攝慾》2011，油彩、畫布 ，60F，97 cm x 130.3 cm</p>

表 5-2-1 《隨機聚合-油畫創作》作品總表

作品(一) 《嚮往自由》

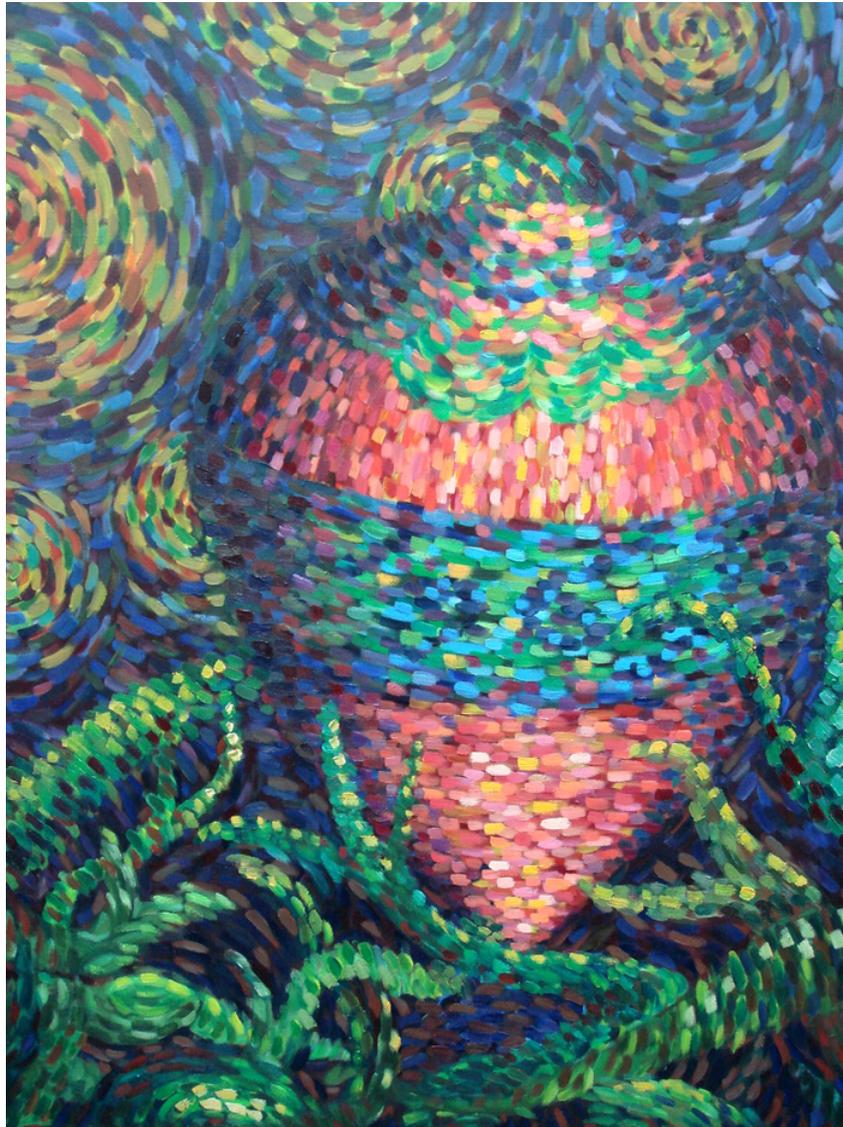


圖 5-2-2 鍾佩儒，《嚮往自由》，2009，
油畫，畫布，30F，91cm x 72.5cm。

創作理念

這張作品是筆者第一次接觸油畫的實驗性創作，在當時繪製的過程中參考了許多畫家的繪畫風格，其中筆者受到梵谷繽紛的對比色彩表現，以及線性的繪畫技法感到興趣，並決定以梵谷的《星夜》作品做為效仿的對象，欲表現出星空繽紛且動感的畫面。創作題材的方向也嘗試著以色彩鮮豔的物體做為創作發想，隨機選取的幾個物件在經過篩選下，最後是決定採用熱氣球做為主要的元素，結合藤蔓的束縛感，是想表現出當時創作上徬徨的心理因素與壓力。但繪畫過程中，筆者對於物體的形體還較難克服與表現，形體在變相後，往往改變了主要的原素，以變相的大草莓做為構思，無意間以超現實主義風格呈現，因此決定以此方向發展。本來論文研究的方向在初始階段並未完全確立，這乃形成筆者在研究上面臨的壓力，並時常就不斷地催促自己能夠盡快找到方向，並期許在創作上能找到適合自己創作的路線，也希望在技法表現上能更有多的進展與突破。對筆者來說，第一張創作的開始也帶給筆者不少啟發，並期許自己在未來的研究階段能夠提升更多的新知與斬獲。

形式技法

繪製的構圖上，筆者以星空、草莓和藤蔓做為第一張創作的元素，基於色彩的漸層與調和、空間表現、透視與立體感等各方面都是比較缺乏考量的要素，畫面整體的呈現比較平面，色彩上也略顯暗沉。筆觸上是以線性的手法依照物體的形體或邊緣所繪製，想表現出流動的感覺。星空的部份是參考「星夜」的手法所繪，為了與前景的物體有所區分，背景的星空加了土黃色和褐色系以調和色調，前景的草莓則是為了強調光源而在亮面明度提高，補色對比在第一張的創作上顯得較強烈。背景的深藍色與前景的綠色藤蔓都是屬於比較寒色系的部分，而顏色的層次感較少，使得整張畫面呈現比較灰暗，並沒有達到筆者所期望的流動的視覺感覺。

基於創作中面臨的種種困惑與難點，筆者則決心鼓起勇氣，另尋更適合自己的油畫技法，並突破重圍，在未來找尋出一個屬於自我風格的創作風格。

作品(二) 《異想世界》



圖 5-2-3 鍾佩儒，《異想世界》，2009-2010，
油畫，畫布，60F，130.3 cm x 97 cm。

創作理念

此創作構思是來自於，筆者與家人間之間，在相處過程中的互動關係或磨合以及溝通上的思維等等所得來得創作靈感。筆者出生在一個道德觀念傳統的家庭，無論是筆者在學習環境、求學階段或是交友之間的選擇等等各方面的經歷或過程，每個環節家人都是非常重視與關切。筆者回想在人生旅途中一路走來，都是生活在備受期盼與過於保護的環境下成長，以致在成長階段中面臨人生抉擇上往往有觀念上的背離與受限。這樣的狀況就像社會上常發生的問題：現代莘莘學子在過於溺愛與保護的環境下成長，造成職場上越來越多草莓族的出現，抗壓性低落，導致自我學習獨立的能力有逐年下滑的趨勢，但這樣的環境演變，乃是東方國家長久以來的傳統道德與文化思維模式演化所致，一切的演變或轉化，我們回歸到最根本的面相去看，「家庭環境」則是最原始、最單純地影響著一個人在成長過程中的重要因素。筆者以窗台做為無形的框架，喻指現代人面對家庭或社會環境中的束縛與無奈所產生的現象，並想掙脫無形的束縛，力求以客觀地去接受更多新思維、新主張的意象。

形式技法

筆者在第二張創作階段中，參照秀拉點描的筆觸做為本油畫創作的主要技法，色彩的運用在學習之初是以原色的色彩去點描，明度和彩度上較鮮豔豐富，但色彩漸層和調和上的運用還未注意到，陰暗面的地方加重了紅、綠、藍、紫、橘色等深色的色調混合繪製，透過視覺混合下，色彩之間的對比也很強烈。蘋果與窗戶的架構在當繪畫階段還未刻畫到比較具體的程度，點描的筆觸較大，而描繪的律動和方向是比較拘謹和謹慎的，由物體的邊緣線看起來當時的技法是比較僵硬的。但這張創作的完成讓筆者為之動容，除了在色彩或技法的運用上是一個全新的體驗，畫布的號數由 30 號改成 60 號，對筆者來說是一項很大的挑戰。透過點彩的創作過程，也讓筆者找到繪畫的樂趣與動力，並持續朝著下一張創作進行。

作品(三) 《物慾天堂》



圖 5-2-4 鍾佩儒，《物慾天堂》，2009-2010，
油畫，畫布，60F，130.3 cm x 97 cm。

創作理念

現代人常常提倡的一個觀念是提升物質上的追求之外，也要充實內在素質的涵養。而在現實的社會上，對於穿戴的名牌多寡與光鮮亮麗的外表，常被視為衡量一個人的品格、身價與地位的高低標準，筆者認為這是一種很直覺性的、外顯行為的刻板印象，而這樣的環境會形成了一種變相的趨勢：無意識地追求尖端時尚，藉由物質來滿足心靈的空虛感，而狂妄的消費行為下無形中也促長了無限的商機。在現實世界裡，客觀的判別這種發展是合理性的互利形態，消費者做足了自我內在與外在各方面的提升，並享受更優渥的生活品質。但隨著經濟高漲，M型社會的來臨，富者越富、窮者越窮，兩極化現象也使得一般平民生活困苦程度因而逐年增加，實在是令人擔憂的社會問題。因此，筆者藉由高跟鞋來暗喻社會現象，以鳥籠說明兩極化之間的矛盾或失衡的狀態，而魚和雲朵的元素代表人們精神層面上的滿足與慾望是無限大。

形式技法

在色彩的表現上，是先以大面的部分進行點彩，以雲朵和天空做為繪畫的前置物，筆觸上也顯得隨性豪放。魚的部分，藍色系的魚對於色彩漸層上的搭配是比較柔和，另外兩隻魚的色系是考量到鳥籠與高跟鞋形體與空間比例上的問題，在不斷變換與調整下色彩才慢慢穩定。而鳥籠的形體是這張創作上比較困難的地方，要注意空間透視的關係。在創作過程中，高跟鞋與籠子在色彩的混合與對比上對筆者來說是種挑戰，紅色系是高彩度的色調，意在凸顯其與鳥籠的衝突，所以白色的顏料在這張作品上都是在襯托高跟鞋的風采，同時，也要考慮整個畫面的協調。構圖上筆者採用了一點變形的技法，並參考了夏卡爾的繪畫風格，嘗試著讓高跟鞋的形體刻意拉長變型，鳥籠的透視也以立體主義的反透視觀念描繪，其變形的目的是在於畫面體現呈現的視覺美感，又能破除靜物在繪畫上中規中矩的形體侷限。

作品(四) 《殘愛》



圖 5-2-5 鍾佩儒，《殘愛》，2009-2011，
油畫，畫布，50F，117cm x 91cm。

創作理念

這張創作的靈感來源，是筆者觀賞一部電影《空房間》，拍攝於 2004 年的韓國情慾片觀後感的構思。內容是描述一個平凡的青年過著發送傳單的打工生活，並觀察每個住戶領取門外傳單的時間與動向來得知每戶人家的生活狀態，時而短暫居留在出遠門的家庭中，以清潔屋內家事做為交換。女主角則是一位被先生長期責備、變態或施以暴力對待的受害角色，並過著沒有自我沒有靈魂的生活，每天眼神空洞無助地像是在祈求有人將能夠她帶離那個沒有人性的居所。在遇到男主角的過往中，同為孤獨的天涯淪落人，彼此產生了曖昧離奇的情愫。筆者藉以這部影片，想到現在社會上還存在著許多家庭暴力或婚姻暴力的事件不斷上演，即使再多的宣傳與倡導，還是止不住這些意外悲劇性的發生。手指綁著繃帶是對暴力傷害的意象詮釋，階梯與門框是想傳達出受害者內心想踏出窒息的空間，以掙脫束縛的慾望表現，而蘋果與雲朵都視為精神上慾望的象徵。

形式技法

這張創作在構圖上要注重的是空間與透視的部分。土壤的區塊對於透視和明暗的表現是筆者繪製上面臨的一大挑戰，色調的明暗深淺時常使得畫面產生不穩定性，所以在點描土壤的部分經過不斷覆蓋和修正，顏料在明度上的呈現比較混濁些。手指在色彩上的運用以及拇指的形體、比例和暗面轉等方面是當時在學習上比較難掌握的，手指的暖色系調層次較少，所以，在接近油畫創作的後半時期，筆者才進一步的從色彩上重新去做修改的動作。繃帶的形體構造亦是筆者認為很吊詭的地方，亮暗面以、立體感與曲線的轉折，在經過無數次的點彩還是無法呈現出繃帶的質感，最後，從色彩表現著手在繃帶色調上添加更多量的白色色調處理。而雲朵、階梯和天空在色彩上的搭配，為了要與土壤的空間在視覺上有前後距離上的區隔，但又不失畫面色彩上的和諧，筆者是以藍、綠、紫色系的搭配平均點彩於整個畫部。遠景的小物件像是黃色調的小樹木，則是參考了馬諦斯的造形元素所繪製，色彩上以黃暖色系做考量，除與藍天的顏色做對比之外，也平衡整張畫面上的協調。

作品(五) 《理性與感性的對立》



圖 5-2-6 鍾佩儒，《理性與感性的對立》，2009-2011，
油畫，畫布，60F，130.3 cm x 97 cm。

創作理念

這張創作的主题構想是參考馬格利特的構圖元素引發的創作靈感，他擅用文字和物件的隨機元素搭配組合，並表達他看待事物的思維與判斷。而禮帽、柱狀物體、棋子或雲朵等等，都是他慣用的構圖元素，筆者認為這些物體可以表現出一種詼諧喜感的樂趣，彷彿隱含著神秘詭譎的氣息在畫面中。透過馬格利特的創作觀，筆者在這張創作中則以禮帽做為對男性的代稱，女體則是女性的象徵。而香水可以從一個人身上散發出獨特性感魅力，也是一種傳達愛意增進情感的物品，在此香水暗喻男女間外顯的情感表現。筆者認為，年輕人看待愛情的經營或相處模式和以往老一輩的觀念相差甚遠，開放的社會風氣下，女性意識抬頭，漸漸地也能勇於表達自己的情感需求，在工作處事和生活環境能力上，也有自我得主張與積極的一面。但受到東方文化的影響，父系社會的觀念，還是長存於情侶之間、夫妻間的相處模式之中。但可喜的是，社會上對於女性地位的重視在發展中國家已逐漸地有了改善，這是筆者從大環境中對於男女性別上的體悟與初探，也慶幸自己能活在這幸福的世代。

形式技法

這張創作的色彩是筆者最喜歡的作品之一，在繪畫上的心境也是比較樂觀積極的。色彩運用方面，則均勻地加了白色的色系，調和了整張畫面的柔和度，彩色的雲朵以紅、橙、黃、綠、藍等色系點彩，也讓雲朵的色調不單只是侷限在藍色系的限制之下，而也以擬人的手法讓雲彩界由色彩的呈現，傳達出朝氣、生命力的意象。在繪畫過程中，人體的比例是這張作品在修改上比較有困難的地方，而以人體的元素來進行點描創作也是筆者第一次的嘗試，當初在構圖人物的形體時，沒有考量到人體的比例問題，所以沒有繪製人物的四肢，但構圖上則略顯的怪異，所以稍做了人體比例的修飾，讓畫面整體的呈現比較合理性。而另一個技法上的突破，是關於玻璃瓶身的繪製過程，由於沒有實物參考，在修改中筆者面臨到空間透視與立體感呈現上的難點，透過不斷審視後才注意到玻璃材質上的考量，因此反光的部分，則是在亮面處加入了較多的白色色調做潤飾。

作品(六) 《盲》



圖 5-2-7 鍾佩儒，《盲》，2009-2011，
油畫，畫布，60F，130.3 cm x 97 cm。

創作理念

作品創作的靈感來源，是受到最近這幾年資訊科技的發達，許多部落格或網路社群的崛起，網絡交流已變成時下熱門的通訊媒介。網路的世界五花八門，我們可以透過部落格或網路交友社群的管道來結交各界的同好、替自己的商品做行銷推廣或分享心情故事等發發揮各式各樣的好處，網路社群就像食物鏈一樣串聯起友情的橋梁，也帶動生活娛樂資訊的互惠分享的功能性。雖然網路提供了便捷的交流平台，同時，它也是一種隱藏性的危機與隱憂，即使網路社群在控管防護上有某程度地效能，但未曾謀面的各地網友也能透過社群的功能，瀏覽每個人的生活動向與基本資料來做為初步的印象。筆者在這張創作中除了構圖上參考馬格利特的繪畫風格，眼珠所要詮釋的意念是代表著網路世界每個人都是被審視的一份子，在每個人的心理都是以不同的眼光去看待別人、觀察別人，倒立的傘視為一道無形的防護，就像我們透過電腦去接觸外界的一種媒介物。而雲朵的意象，無論在傘內或傘外，都是隱射人們在使用網絡的慾望與滿足感。筆者認為網路社群的設立是做為個人生活層面上的娛樂支援，我們應適當的運用與交流，不要過度依賴與信任，並善用網路資源充實這類通訊交友軟體之外的新知。

形式技法

色彩的點描在這張創作上是以比較隨性、無拘無束的筆觸所描繪，色點有大有小，背景的天空色系改變了前幾張創作的藍色色調，試以橘紅色系做色彩的調和，欲表現出浪漫隱密的氣氛。雨傘的色系依照支架與支架間的曲塊分為紫紅、藍色與綠色的色調，讓整個畫面呈現出較多元活潑的色彩，而在視覺混合下，色彩搭配也不會顯得突兀。點描的創作裡是不適合太過於刻畫物體的線條與邊線，因此，構造型體的部分，在高腳椅的轉彎處或邊緣線，則是運用雲朵的掩蓋與穿透的手法穿梭在椅子的四支腳之中，而畫面的構圖比例分割，筆者是採用近 3/2 的水平線區隔出海水與天空的空間與距離，而為了使畫面的透視線與構圖能夠穩定，筆者最後在海水上添加了少許的礁岩，以呈現出前景與後景的空間感。

作品(七) 《靜止狀態》



圖 5-2-8 鍾佩儒，《靜止狀態》，2009-2011，
油畫，畫布，60F，97 cm x 130.3 cm。

創作理念

這張創作理念在超現實主義的風格上是瀏覽馬格利特的繪畫風格《失落的騎士》、《報喜》、《神秘的遊戲者》的構圖元素，馬格利特常以直立式的柱狀物、棋子或隨意搭配的物件組合在一起表現他內心的想法；在點描的技法方面，筆者是第一次看見秀拉《星期日下午的大嘉特島》(圖 4-2-6)的作品所展現出寧靜莊嚴的氛圍，並想嘗試表達出那種時間瞬間凍結的意境，而在這張創作裡，隱約可見相似的氣氛環繞在這張作品上。這件作品的理念，是筆者在某個無意識的狀況下看著畫作的半成品，腦海中浮現的一個想法。當時筆者認為這樣寧靜祥和的畫面結合青蘋果、雞蛋與台柱的組合傳達出「誕生」的意念，青蘋果喻指每個人的心靈中都有著像小孩般赤子之心，嚮往回到童年的年代，享受那單純的歡樂生活，在我們哇哇落地降臨到這世界上的時候，還是個無知天真又純淨的心靈，一切的開始都是最單純化的，在歷經這麼多歲月過之後，回頭看看人生走過的軌跡，內心總會萌生些對小時候青澀純淨的童年回憶而有所感嘆。在創作中，筆者以兩顆棋子代表養育我們的父母們，一路栽栽培孩子、拉把長大，雞蛋以表誕生的意象，而青蘋果是人們內心回憶青澀的童年的物像，海面上的堡礁和小房子是代表人們內心嚮往回到童年時期，想像家庭的和樂氣氛，而家也永遠是我們最安全感的避風港。

形式技法

這張創作在色彩運用與構圖比例是比較大的挑戰，以 2/1 的比例切割甲板與海水水位是有意的，目的是在表現出一種久遠、莊嚴、傳統的畫面，讓近景與遠景在視覺上的呈現彷彿有種莫名的空間感。在色彩的運用上，蘋果的色系一開始過於翠綠，與甲板的黃色色系過於強烈，而天空的藍紫色與甲板上的黃色是對色彩對比的關係，在視覺上似乎過於強調了它的對比性。而筆者在修改後的色調，降低了甲板的黃色，添加了白色中和，蘋果也加了些許的粉紅色讓色彩上較活潑。在構圖上，透視是筆者會畫上處理的難點，基於透視線的視點是有點俯視的角度，所以大蘋果、雞蛋、台柱、陰影與旗子等形體，都是要考量視點一致性的問題。

作品(八) 《葬送》



圖 5-2-9 鍾佩儒，《葬送》，2010-2011，
油畫，畫布，60F，97 cm x 130.3 cm。

創作理念

這件作品的構思，是筆者面臨愛情的情緒低潮時期所得來的創作靈感。常聽人說道：戀愛中的人都是盲目的，看不清現實的世界而沉醉在美夢之中。基於筆者在某個意外的時間點遇上曾經交往的對象，而兩人意外的聯繫，使得情感上處在藕斷絲連的狀態，也因而產生了情感上的矛盾與掙扎。對於已逝世的舊戀情其實內心還有一絲的留戀，但因曾經在感情上所受的創傷是無法彌補的事實與遺憾，在相遇的那刻內心是百感交集且還抱持著的幾份眷戀，其實這樣子的狀況只是顯現自己對待已逝的戀情還有所不甘，而眷戀的人、事、物其實都是停留在過去回憶裡的一段褪色愛情。同期間，筆者身邊的朋友也面臨情感上的創傷與欺騙，因而有所感慨。藉由這樣的經歷，對於愛情的觀點，筆者認為人們在初戀的滋味是青澀甜蜜且單純新鮮的悸動，但情感是抽象、撲朔迷離又神祕的東西，在複雜的環境裡，人際關係是影響人的一一生中占很重要的一環，許多人感受過愛情所帶來的創傷或負面情感，因而在人格上種下對愛情無法再信任與不安全感的陰霾，即便如此，筆者也曾經走過傷痛，並從長久的傷痛中調適自己的價值觀，學習包容與原諒傷害你的人。人都有重生的能力，不要被愛情打敗，重新振作起來積極面對未來，人生還是可以找回屬於自己的光采。基於上述的理念，筆者以冰淇淋與背景的枯木做反射性對比，並期望每個人能夠將受創的愛情葬送起來，從挫敗中建立自我的信心，並找回快樂的自己。

形式技法

繪製這張創作的過程，其實是筆者點描上比較順手的一張作品，對於色彩調和、雲朵和整片草地大面積的部分，已經比較能掌握筆觸上的韻律，而色彩搭配上也以紫紅、藍、綠色等色系做為整張創作主要的色調。比較有挑戰性的部分，是在繪製冰淇淋形體與螺旋狀的漸層色彩，因光源是由左至右的角度，所以冰淇淋在暗面的地方不能參雜太多深色的紫紅色調。對於此時期的點描技法之運用，筆者在繪畫的心境上是比較有自信的，比較起以往的作品，色彩運用與明暗對比的拿捏也是筆者在技巧上有所進步的地方。

作品(九) 《攝慾》

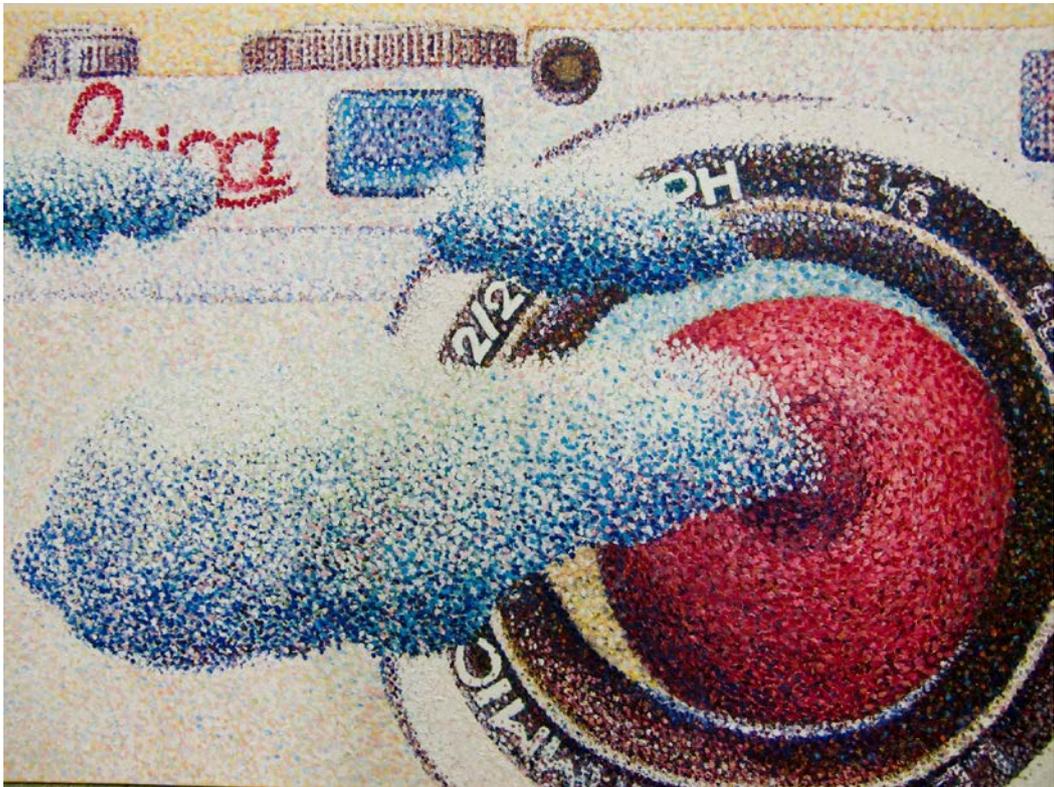


圖 5-2-10 鍾佩儒，《攝慾》，2011，
油畫，畫布，60F，97 cm x 130.3 cm。

創作理念

數位時代的來臨，攝影在國內外已成為一項熱門的嗜好與消遣。在藝術領域中，攝影呈現出來的美感與細緻度，更能夠真實地傳達出濃厚的情感表現，逐漸地引領了國人高度的興趣，並且在視覺的展現與創作上，數位攝影普及化在未來也是一個新的趨勢。筆者從對攝影的狂熱，瀏覽了近幾年的國內攝影作品，從風景、人像或結合影像軟體的特效創作或主題性創作等，筆者發掘到影像創作的題材更具有吸引力與延展性。除了單純的靜物與風景能夠呈現出畫面的悲傷、歡樂等各種情緒，在人像攝影的張力，透過攝影師與被攝者的互動之下，更能展現出內在情感的表現與意象。而情慾題材的創作風格也是近幾年來攝影者們不斷嘗試創新的方向，結合人像、簡單的道具、景物以及整個畫面在色彩上的搭配，能更直接地詮釋情感的意境。透過筆者對攝影的喜好，並將其創作理念直接性地，以一台相機的局部性特徵訴說筆者對攝影懷抱著無限的熱忱，而蘋果是筆者內心想接觸攝影相關的研究與學習之慾望，雲朵的竄流也是慾望的表述，隱喻期望未來的日子能有機會學習攝影相關的技術與創作。

形式技法

在繪畫創作的後半階段，這張創作是以一個月的時間繪畫完成，在技法上的運用已經有較大的改變與熟練，色彩對比和陰影暗面的處理，筆者也比較能夠以自我的角度去觀察畫面需要補足的地方。基於點描的技法，在鏡頭的層次感，筆者是以深色的色彩對比表現鏡頭的立體感與厚度，深色的邊緣添加了藍、紫、紅、綠、深褐與橘色等色系，提高點出陰暗的部分，而光源照射之處則以適量的白色打亮。而一般相機的外型是黑色系的，筆者以白色系做為考量，是求畫面的色彩柔和，整體感的呈現比較簡單俐落。而鏡頭是這張創作中的主要元素之一，鏡頭最外圍一層則是以較多量的白色點彩以凸顯鏡頭的立體感。另外，左上角相機的兩個小物件也是筆者繪畫這張創作時，較有成就感的部分，亮面與暗面的形體與漸層在色彩上的運用比較能輕易上手，蘋果和雲朵更是總創作中最熟悉的繪畫元素。因此，在繪製的心境上則趨向於快樂奔放的心情去創作。

結論

一、創作心得與反思

筆者在研究所時期，從論文方向的訂定到整個繪畫創作的過程，歷經三年的時間歲月，內心的感觸除了有莫大的喜悅之外，研究過程對筆者來說，都是無價的學問與收穫，內心的感觸十分深刻也無比感動。

在構思研究方向之初，面對懵懂的環境與狀態全然無意識概念的顯現，透過各種藝術相關書籍的探索與瀏覽，過程中觸及超現實主義的創作尤感興趣，便一頭鑽入以超現實主義的繪畫中去了解它的緣由與創作觀念，透過延伸閱讀的理解更進一步地挖掘出理論的核心，漸漸地找尋出論文的方向與後續章節的延續性。從擬訂論文的章節架構開始，配合文獻的閱讀與撰寫，時而做內容的補充與修改，這樣的過程對筆者來說似乎沒有想像的生疏，是一直以來抱持著一種探索的態度在學習。基於在大學時期，已接觸過論文的撰寫，所以概略性的論文形式對於筆者在研究所時期的撰寫上是有幾分熟悉和體悟。而理論課程的學習與探討，對筆者來說也是很受用的知識，有助於筆者在藝術史學上的理解。基於筆者在課堂上觀察到，超現實主義的風格與人們心裡的無意識活動有很大的關聯性，而引發筆者從心理學的角度，去尋求文獻上相關的理論學說。當方向確立後，也縮短了筆者在資料收集的時間。筆者從弗洛伊德由夢境中的狀態與情境，探討無意識的理論學說，從榮格的精神分析學去理解「集體無意識」和「原型」概念，榮格的「原型」概念是滲入到社會文化與文明發展之中。筆者透過文獻資料與書籍的瀏覽，從無意識理論延伸至藝術創作，從中發現到心裡內顯的狀態與外顯的表現是相互關聯且層層相扣的。

有了美學理論上的支援與輔助，再透過藝術繪畫風格與形式的探析與研究，無端又是引導著筆者進入另一個奧妙的領域。對筆者來說，雖然研究之路勢必會遇到盲點或瓶頸的時候，但筆者看待的心態與角度，十分坦然與豁達，並且秉持著一種正向性的學習，也因為撰寫第二、三章節的文獻理論過程中，邏輯思考與應變能力的提升，使得筆者在說話技巧與思維判斷的邏輯也較清晰與沉著。

筆者在繪畫創作的方向，因文獻理論的探討是針對無意識的心理狀態關係，隨之運用在繪畫創作上，潛意識所隱藏的「隨機」、「聚合」、「原型」或「凝縮」等作用，成為個人藝術創作上息息相關的一環。筆者透過「達達主義」和「超現實主義」的理論概念去理解，再進入到現實生活或創作中，期間因無意識狀態所產生的「偶然性」行為都是自發性的。

在接觸油畫之初即使用了點描技法，並巧妙地結合了超現實主義的創作觀，豎立了自我在繪畫創作上的新風格。無意識能夠創造出意想不到的無限創意與樂趣，對筆者來說，「隨機」、「聚合」是一個具有延展性的研究方向。在繪畫創作的學習過程與體悟也是一種全新的嘗試與實踐。筆者回顧了初學油畫的第一張創作至第九張創作，一路走來，除了在作品完成後內心有種莫大的成就感之外，比較深沉的感觸是筆者在心境的轉變。在初學的階段所繪製的作品其實都是抱持著嘗試性的心態，以及對油畫創作的陌生而感到喪志，這種百感交集的心情隨著創作和論文方向的确立逐漸有了明朗化的改變，在繪畫創作過程，歷經了多次繪畫的瓶頸，最讓筆者印象深刻的是描繪物體的體積感、造形和色彩的漸層與對比是比較大的挑戰，尤其在第四張創作《殘愛》，面臨很大的受挫，曾想放棄繪畫的我，也不斷告訴自己要平心靜氣的面對，並暫時休息一段時間之後再繼續創作之路。家人、朋友與老師其實都是伴隨在身邊的支柱，也因為受到旁人不斷的叮嚀與關心，筆者也才能從努力中去突破重圍，並且也憑藉著自己的堅持，克服了創作的種種難點，靠著實力取得碩士程度的資格，同時，也達成了家人的期許。

在這條研究之路上，筆者認為此階段是訓練自我邏輯表達能力的階段，研究的過程可說是筆者精神上的自我磨練，而在碩士論文撰寫接近完成的最後階段，筆者有著強烈的感觸，尤其是理論論述的詞彙和語意在歷經不斷修飾之後，邏輯思考也較能清楚地表述。而油畫創作也成了筆者未來人生的另一志趣。除可持續嘗試其他技法的學習之外，點描技法也可以發想出更豐富的繪畫構思，期待能持續培養自己對藝術創作的樂趣與鑑賞的能力。而隨機性的概念在撰寫到最後的階段，筆者發現它並不是一個終點，「隨機」、「聚合」是潛意識裡無限大的概念，所以，在研究上具有延續性的價值，筆者將在下一小節闡述本碩士論文的未來發展與自我構思。

二、未來發展與貢獻

「偶然性」的概念延伸是可以推展到很廣闊的境界，筆者從論文研究中探索潛意識中的「隨機」、「聚合」特性，結合藝術創作繪畫，儼然從許多繪畫風格裡，可以很明顯地看出它們的存在性。達達主義將偶然性概念運用在現成物的創作，在後續的藝術作品都延續了這種矛盾和衝突的特徵。筆者透過解析馬格利特的創作觀，發現到「偶然性」的概念不只是侷限在油畫創作上的呈現，馬格利特也透過實物與影像隨機性結合成一件作品並呈現在標題上，同時，在命名的標題中刻意地故弄玄機，玩弄文字的語意與曖昧性，讓作品的意象隨著標題文字的語意延伸，反倒是玩起文字遊戲一般，試圖從文字中去找尋另一層他暗示性的意象。而或許他想闡述的意象有可能是我們不曾發覺到的問題或表徵。文字的曖昧性也是很多探索的方向，就像我們能夠理解「杯子」在文字上意義，但我們不是真的要去使用「杯子」這個詞彙，能夠使用的是被命名為「杯子」的物體。筆者認為這是很複雜且很有意思的一個延伸性的方向，跳脫合理的邏輯思考，從無意識中「聚合」實體或影像的意象，再藉由文字的說明破除偶然或矛盾的框架。

筆者認為馬格利特的理論觀念是很有深度的，對於未來在學術性的發展與研究上是筆者欲參考的方向。另一方面，基於數位時代的來臨，筆者在現階段對於影像創作的構思與探索也是逐漸深入研究中，並也從中觀看攝影者對於創作性主題的構思和意念。時下，越來越多的藝術創作則是以數位攝影結合繪圖軟體呈現新的視覺影像，許多有趣的作品都是透過簡單性構思，在非邏輯的狀態下去進行組合。它引發了筆者的未來發想，無論是創作或學術方面的延伸，通過「隨機性」理論再結合數位影像，兩者結合將呈現另一種「隨機性」的創新概念。同時，這樣的初探與構想，筆者渴望在未來的研究發展上，將「無意識」概念通向更廣闊的發展與實踐，期許碩士論文的研究能夠往更進一步延續下去。

附圖索引

圖 2-1-1	凝縮示意圖.....	19
圖 2-1-2	恩斯特,《搶奪新娘》.....	20
圖 2-2-1	畢卡索,《格爾尼卡》.....	25
圖 3-1-1	杜象,《噴泉》.....	29
圖 3-1-2	杜象,《大玻璃》.....	30
圖 3-2-1	史維特斯,《美而茲》封面設計.....	32
圖 3-2-2	史維特斯,《美而茲》拼貼創作.....	33
圖 3-2-3	基里訶,《戀歌》.....	35
圖 3-2-4	馬格利特,《失落的騎士》.....	35
圖 3-2-5	馬格利特,《語彙的運用 I》.....	36
圖 3-3-1	達利,《時間的永恆》.....	38
圖 3-3-2	夏卡爾,《我與我的村子》.....	39
圖 4-1-1	杜象,《為什麼不打噴嚏》.....	44
圖 4-1-2	馬格利特,《親和力》.....	46
圖 4-1-3	馬格利特,《傾聽室》.....	46
圖 4-1-4	馬格利特,《摔角者之墓》.....	47
圖 4-1-5	馬格利特,《綠洲》.....	47
圖 4-1-6	大衛·拉夏培爾,《孤獨娃娃 2:裸體畫》.....	49
圖 4-2-1	莫內,《乾草堆:雪景效果,陽光》.....	51
圖 4-2-2	莫內,《乾草堆:雪景效果》.....	51
圖 4-2-3	莫內,《乾草堆:日落》.....	52
圖 4-2-4	色彩混合示意圖.....	53
圖 4-2-5	謝弗勒,色彩圈.....	54

圖 4-2-6	秀拉·《星期日午後的大嘉特島》.....	56
圖 4-2-7	夏畹·《美好的家園》.....	56
圖 4-2-8	秀拉·《阿尼埃爾浴場》.....	57
圖 4-2-9	秀拉·《女模特兒》.....	59
圖 4-2-10	色相環圖表.....	63
圖 4-2-11	《星期日午後的大嘉特島》-局部.....	64
圖 4-2-12	《星期日午後的大嘉特島》-局部.....	64
圖 4-2-13	秀拉·《撲粉的女人》.....	64
圖 4-2-14	漸層示意圖.....	65
圖 4-2-15	秀拉·《漆船的男人》.....	66
圖 4-2-16	秀拉·《在河中的白馬與黑馬》.....	67
圖 4-2-17	秀拉·《騷動舞》.....	68
圖 4-2-18	秀拉·《馬戲團》.....	69
圖 4-2-19	梵谷·《星夜》.....	70
圖 4-3-1	馬格利特·《報喜》.....	72
圖 4-3-2	馬格利特·《神秘的遊戲者》.....	72
圖 4-3-3	馬格利特·《困難的跨越》.....	73
圖 5-1-1	賽薩爾·《大拇指》.....	77
圖 5-1-2	馬格利特·《臨床醫學家》.....	78
表 5-2-1	《隨機聚合-油畫創作》作品總表.....	84
圖 5-2-2	鍾佩儒·《嚮往自由》.....	85
圖 5-2-3	鍾佩儒·《異想世界》.....	87
圖 5-2-4	鍾佩儒·《物慾天堂》.....	89
圖 5-2-5	鍾佩儒·《殘愛》.....	91
圖 5-2-6	鍾佩儒·《理性與感性的對立》.....	93
圖 5-2-7	鍾佩儒·《盲》.....	95

圖 5-2-8 鍾佩儒,《靜止狀態》.....	97
圖 5-2-9 鍾佩儒,《葬送》.....	99
圖 5-2-10 鍾佩儒,《攝慾》.....	101

參考文獻

一、專書與譯作

- 大智浩著，陳曉罔譯，《設計的色彩計劃》，台北，大陸，民 68。
- 弗洛伊德著，《精神分析導論演講》，台北，華成，民 92。
- 何政廣編，《馬格利特-魔幻超現實大師世界名畫家全集》，台北，藝術家，民 92。
- 何政廣編，《達利》，台北，藝術家，民 85。
- 何政廣編，《夏卡爾》，台北，藝術家，民 85。
- 何政廣著，《歐美現代美術》，台北，藝術家，民 57。
- 何政廣編，《杜象-現代藝術守護神》，台北，藝術家，民 90。
- 何政廣編，《馬格利特-魔幻超現實大師》，台北，藝術家，民 92。
- 何政廣編，《德洛涅-奧菲主義繪畫大師》，台北，藝術家，民 92。
- 何政廣編，《席涅克-新印象主義繪畫巨匠》，台北，藝術家，民 93。
- 何政廣編，《畢卡比亞-達達與超達達派畫家》，台北，藝術家，民 92。
- 何政廣編，《德爾沃-超現實夢幻色彩畫家》，台北，藝術家，民 92。
- 李壽福編，《西方現代文藝理論研究》，杭州，杭州，民 80。
- 長尾剛著，蕭雲菁譯，《圖解榮格心理學》，台北，易博士，民 96。
- 胡永芬編，《色彩的遊戲家-馬諦斯》，台北，閣林國際，民 90。
- 陸揚著，《精神分析文論》，山東，山東教育，民 87。
- 陳小文著，《弗洛伊德》，台北，東大，民 83。
- 康添旺編，《達達的世界》，台北，市立美術館，民 77。
- 張婷婷編，《文學與色彩》，河南，河南人民，民 83。
- 張心龍著，《印象派之旅》，台北，雄獅，民 88。
- 張心龍著，《西洋美術史之旅》，台北，雄獅，民 88。
- 雄獅西洋美術辭典編委會編，《西洋美術辭典》，台北，雄獅，民 81。
- 〔奧〕西格蒙德·弗洛伊德著，程小平譯，《精神分析導論演講新篇》，北京，國際，民 89。

- 〔奧〕西格蒙德·弗洛伊德著，常宏徐譯，《詼諧及其無意識的關係》，北京，國際，民 90。
- 榮格著，鴻鈞譯，《榮格分析心理學-集體無意識》，台北，結構群，民 76。
- 漢斯·利希特著，吳瑪俐譯，《達達-藝術和反藝術》，台北，藝術家，民 77。
- 劉耀中著，《榮格》，台北，東大出版，民 84。
- 劉安彥著，《心理學》，台北，三民，民 67。
- 潘台芳編，《賈斯東·薛薩克》，高雄，高市美術館，民 90。
- 謝碧娥著，《杜象-從反藝術到無藝術》，台北，秀威，民 97。
- 謝碧娥著，《杜象詩意的延異-西方現代藝術的斷裂與轉化》，台北，秀威，民 97。
- Arnold Hauser 著，邱彰譯，《西洋社會藝術進化史》，台北，雄獅，民 86。
- Arnheim,Rudolf，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，台北，雄獅，民 71。
- Berschel B. Chipp 著，余珊珊譯，《現代藝術理論 II》，台北，遠流，民 84。
- David Fontana 著，何盼盼譯，《象徵的名詞》，台北，知書房，民 92。
- Eddie Wolfram 著，傅嘉瑋譯，《拼貼藝術之歷史》，台北，遠流，民 83。
- Edward F. Fry 編，陳品秀譯，《立體派》，台北，遠流，民 83。
- Herdert Read 著，孫旗譯，《現代藝術哲學》，台北，東大，民 78。
- John Russell 著，張心龍譯，《秀拉》，台北，遠流，民 84。
- Kenneth Clark 著，吳玫、甯延明譯，《裸藝術》，台北，先覺，民 93。
- Lawrence Gowing 著，羅竹茜譯，《馬蒂斯》，台北，遠流，民 88。
- Melissa McQuillan 著，張書民譯，《梵谷》，台北，遠流，民 84。
- Paul Smith 著，羅竹茜譯，《印象主義》，台北，遠流，民 86。
- Pool Phoebe 著，李長俊譯，《印象主義》，台北，大陸，民 64。
- Parramon's Editorial Team 著，吳欣潔譯，《混色》，台北，三民，民 86。
- Pere Gimferrer 著，符泉生譯，《馬格利特》，台北，錦繡，民 82。
- Pere Gimferrer 著，符泉生譯，《西洋近現代巨匠畫集-馬格利特》，台北，錦繡，民 82。
- Richard Appignanesi 著，張弘瑜譯，《弗洛伊德-思潮與大師經典漫畫》，台北，立緒，民 84。
- Suzi Gablik 著，項幼榕譯，《瑪格莉特》，台北，遠流，民 88。

二、期刊論文

丁長青著，《恩斯特哲學性圖像及其創作之研究》，屏東師範大學碩士論文，民 93。

林金聰著，《秀拉繪畫藝術研究》，台灣師範大學碩士論文，民 74。

Giuliana Zuccoli Bellanton 編，王麟進譯，《夏卡爾》巨匠美術週刊，第 19 期，台北，錦繡，民 81。

傅仁杰著，《超現實主義於影像創作之應用與研究—以〈幽默麗像〉系列創作為例》，銘傳大學碩士論文，民 99。

三、網路資料

馬格利特-維基百科國外網站，(上網時間：2011 年 6 月 13 日)。

http://en.wikipedia.org/wiki/The_Listening_Room

馬格利特-維基百科國外網路資料，(上網時間：2011 年 6 月 13 日)。

[http://en.wikipedia.org/wiki/Elective_Affinities_\(painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Elective_Affinities_(painting))

圖錄



圖 2-1-2 恩斯特，《搶奪新娘》，1939，木板油彩，
(130 x 96)，威尼斯，佩吉·古金漢收藏。



圖 2-2-1 畢卡索，《格爾尼卡》，1937，油畫，
349.3 x 776.6，西班牙馬德里，Cason del Bren Retiro 美術館收藏。



圖 3-1-1 杜象，《噴泉》，1917，瓷器，高 63，費城美術館，路易斯與華特·艾倫斯堡收藏。



圖 3-1-2 杜象，《大玻璃》，1915-1923，玻璃、鉛箔、銀箔、油彩，272.5 x 175.8，費城美術館，路易斯與華特·艾倫斯堡收藏。

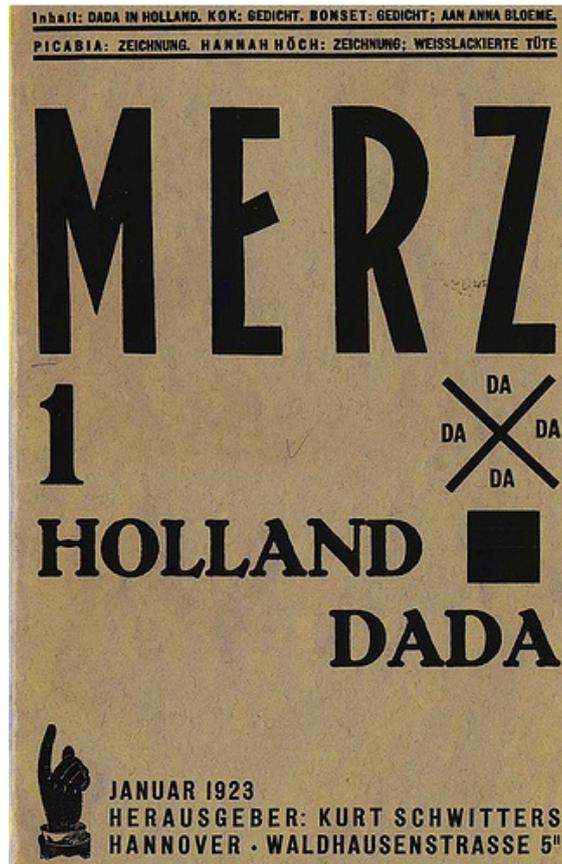


圖 3-2-1 史維特斯，《美而茲》封面設計
，1923，複合媒材，漢諾威。

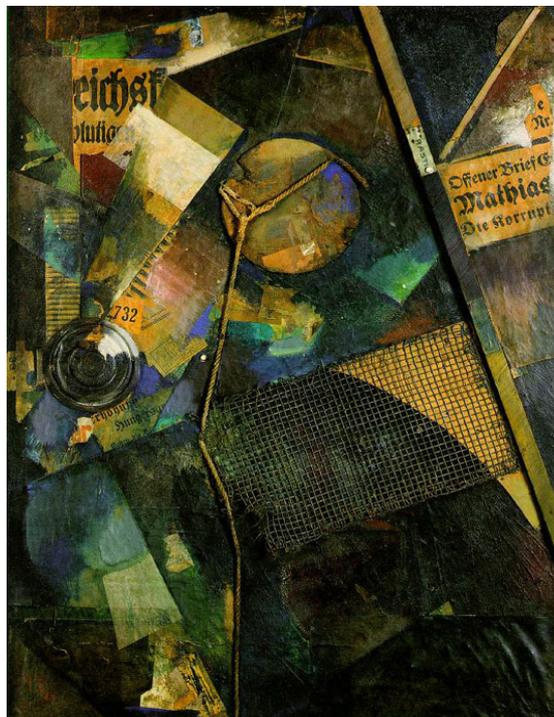


圖 3-2-2 史維特斯，《美而茲》拼貼創作
，1920，蒙太奇拼貼、油彩、紙板，漢諾威。

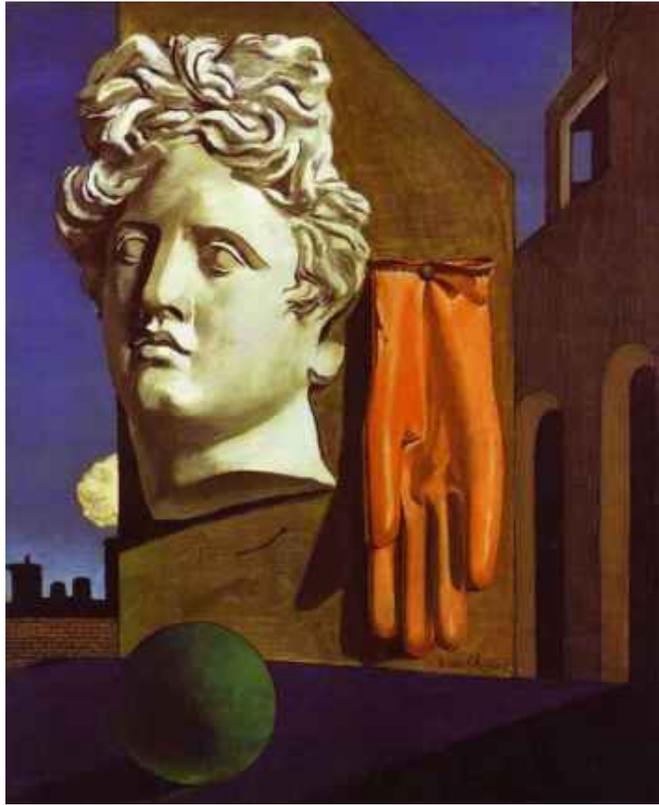


圖 3-2-3 基里訶，《戀歌》，1914，油畫，
28 · 3/8 x 23 · 2/1 (72 x 59.5)，紐約，私人收藏。



圖 3-2-4 馬格利特，《失落的騎士》，1940，油畫，
23 · 1/2 x 28 · 1/8 (39.5 x 60)，紐約，托茲納收藏。



圖 3-2-5 馬格利特，《語彙的運用 I》，1928-29，油畫，
21 · 1/2 x 28 · 1/2 (54.5 x 72.5)，紐約，威廉·科普利收藏。

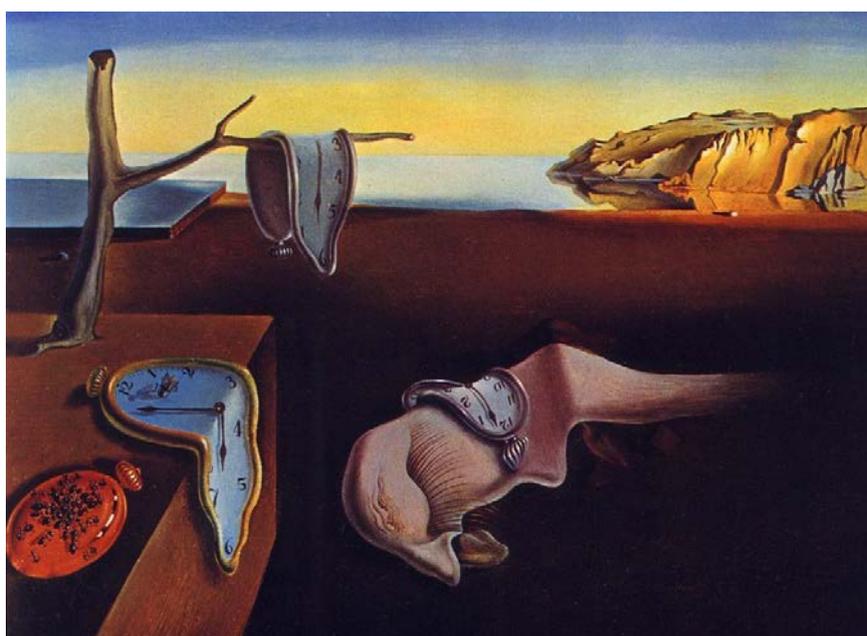


圖 3-3-1 達利，《時間的永恆》，1931，油畫，
24 x 33 (9.5 x 13)，紐約，現代博物館。

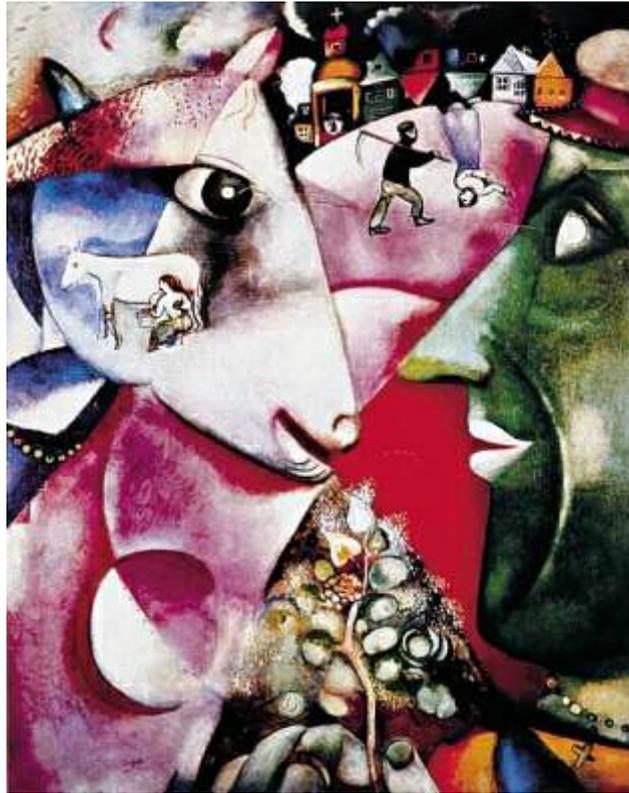


圖 3-3-2 夏卡爾，《我與我的村子》，1911，油畫，
63 · 5/8 x 59 · 5/8 (192.1 x 151.4)，紐約，現代美術館。



圖 4-1-1 杜象，《為什麼不打噴嚏》，1921，大理石
、方糖、墨魚骨和溫度計，12.4 x 22.2 x 16.2，
巴黎，喬治·龐畢度中心，國家現代美術館。

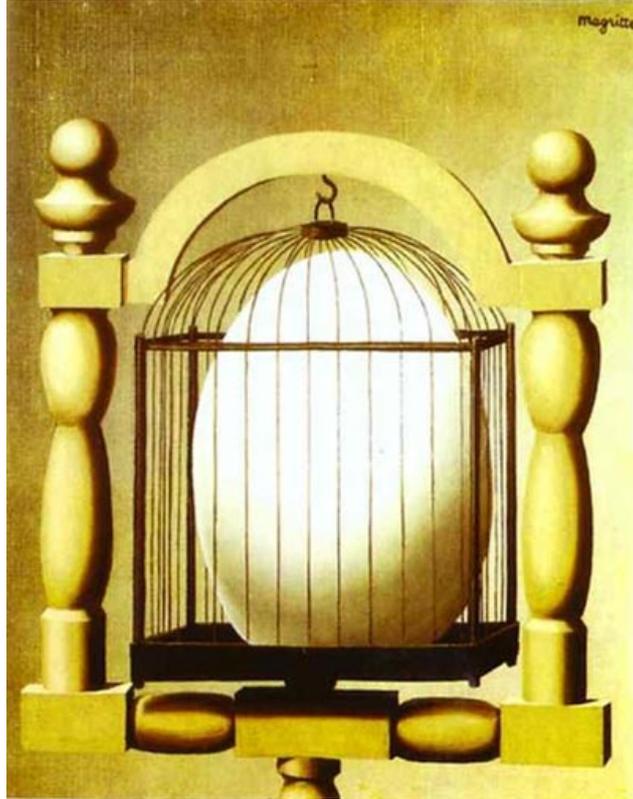


圖 4-1-2 馬格利特，《親和力》，1933，油畫，
41 x 33，私人收藏。



圖 4-1-3 馬格利特，《傾聽室》，1958，油畫，
45 x 54.7，休士敦·德克薩斯州，莫尼收藏。



圖 4-1-4 馬格利特，《摔角者之墓》，1960，油畫，
89 x 117，紐約，哈里·托錫內收藏。



圖 4-1-5 馬格利特，《綠洲》，1925，油畫，
75 x 65，布魯塞爾，J·凡·巴利斯夫人收藏。



圖 4-1-6 大衛·拉夏培爾，《孤獨娃娃 2:裸體畫》，1998，攝影。



圖 4-2-1 莫內，《乾草堆：雪景效果，陽光》，1890-1891，油畫，60.5 x 81.5，俄羅斯聖彼得堡艾米塔吉博物館。



圖 4-2-2 莫內，〈乾草堆：雪景效果〉，1890-1891，油畫，
60.5 x 81.5，俄羅斯聖彼得堡艾米塔吉博物館。



圖 4-2-3 莫內，〈乾草堆：日落〉，1890-1891，油畫，
60.5 x 81.5，俄羅斯聖彼得堡艾米塔吉博物館。



圖 4-2-5 謝弗勒，色彩圈。

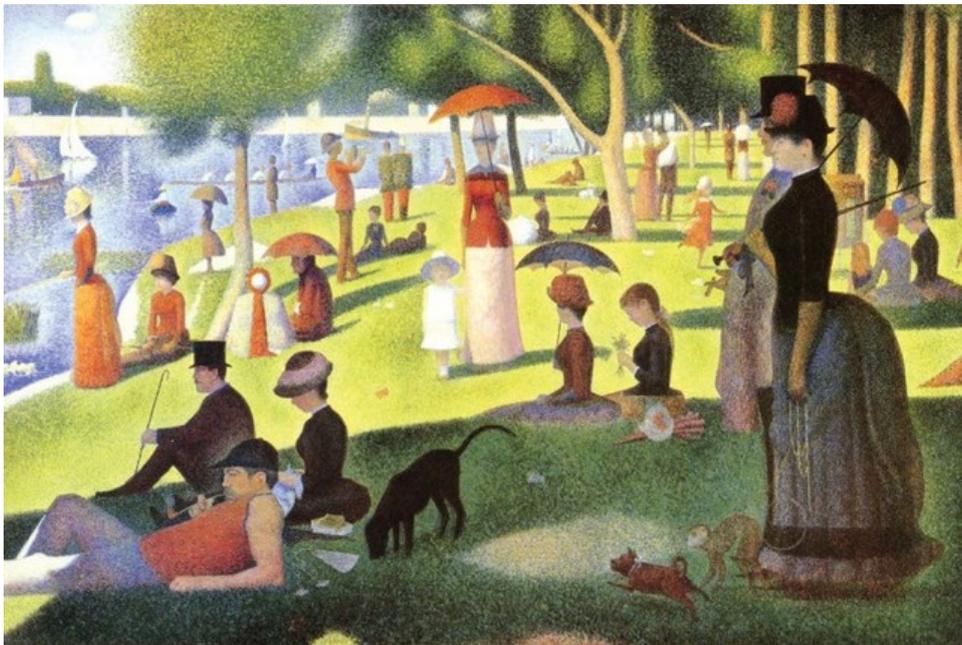


圖 4-2-6 秀拉，《星期日午後的大嘉特島》，1884-1886，油畫，
81 x 120 · 3/8，Helen Birth Bartlett Memoria 收藏，芝加哥藝術中心。



圖 4-2-7 夏昉，《美好的家園》，1824-1898，油畫，
10 · 1/8 x 18 · 5/6，耶魯大學藝廊。



圖 4-2-8 秀拉，《阿尼埃爾浴場》，1883-1884，油畫，
79 x 118 · 1/2，倫敦，泰德畫廊。



圖 4-2-9 秀拉，《女模特兒》，1887-1888，油畫，
15 · 1/2 x 19 · 1/4，H.P. McIlhenny 收藏，費城。

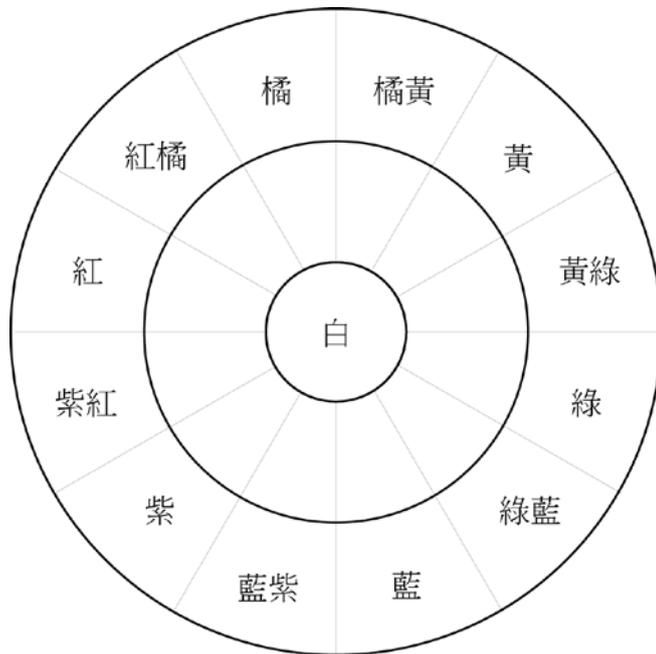


圖 4-2-10 色相環圖表

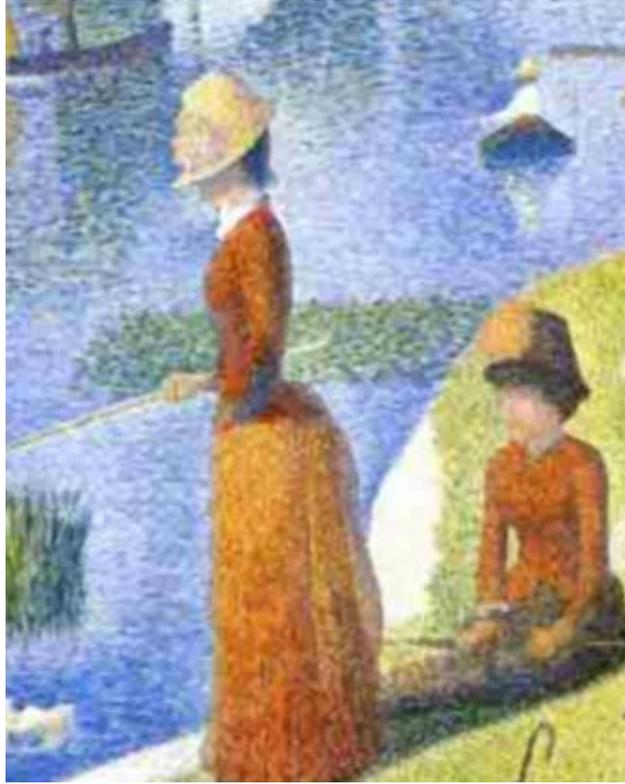


圖 4-2-11 《星期日午後的大嘉特島》-局部

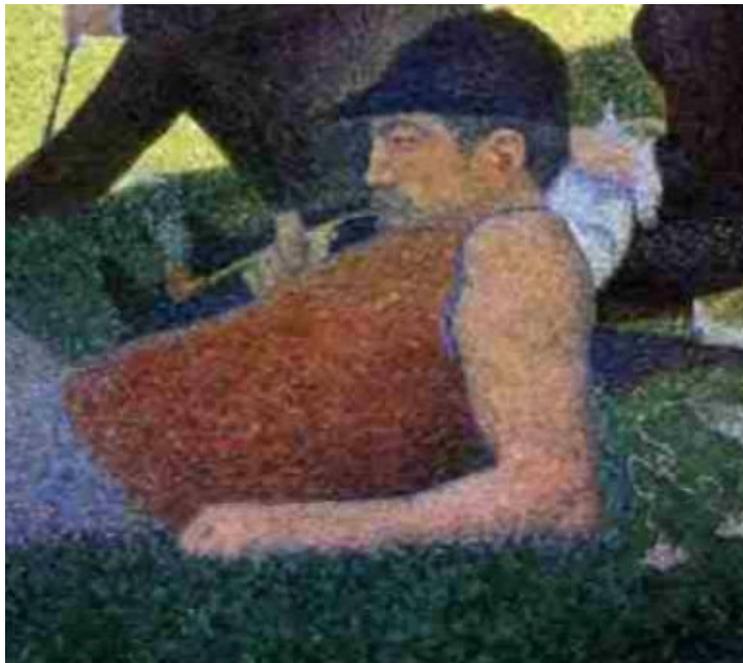


圖 4-2-12 《星期日午後的大嘉特島》-局部



圖 4-2-13 秀拉，*《撲粉的女人》*，1889-1890，油畫，
37 · 2/1 x 31 · 1/4，科特爾德中心畫廊。



圖 4-2-15 秀拉，*《漆船的男人》*，1883，油畫、厚紙板，
6 · 3/8 x 9 · 1/2，Bulter 爵士收藏。



圖 4-2-16 秀拉，〈在河中的白馬與黑馬〉，1883，
油畫、厚紙板，6·3/8 x 9·1/2，倫敦，Bulter 爵士收藏。



圖 4-2-17 秀拉，〈騷動舞〉，1889-1890，油畫，
67·1/8 x 5·1/4，荷蘭奧特盧，庫拉-穆拉國立美術館。

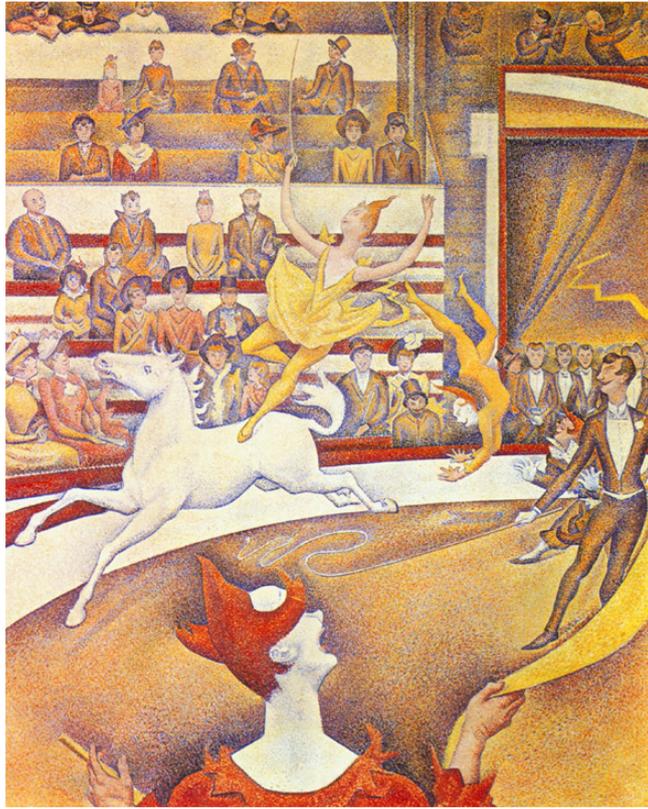


圖 4-2-18 秀拉，《馬戲團》，1890-1891，油畫，
73 x 59 · 1/8，巴黎，羅浮宮。



圖 4-2-19 梵谷，《星夜》，1889，油畫，
28 · 3/4 x 36 · 1/4 (73 x 92)，紐約，現代美術館。



圖 4-3-1 馬格利特，《報喜》，1929，油畫，
40 · 7/8 x 57 · 1/2 (114 x 146)，布魯塞爾。



圖 4-3-2 馬格利特，《神秘的遊戲者》，1926，油畫，
60 x 76 · 3/4 (152 x 195)，布魯塞爾。



圖 4-3-3 馬格利特，《困難的跨越》，1926，油畫，
37 · 7/8 x 25 · 1/2 (81 x 65)，布魯塞爾。



圖 5-1-1 賽薩爾，《大拇指》，1967，雕塑，(90 x 50)。



圖 5-1-2 馬格利特，《臨床醫學家》，1967，銅像，
高 63(160)，倫敦，漢諾威畫廊。



圖 5-2-2 鍾佩儒，《嚮往自由》，2009，
油畫，畫布，30F，91 cm x 72.5 cm。



圖 5-2-3 鍾佩儒，《異想世界》，2009-2010，
油畫，畫布，60F，130.3 cm x 97 cm。



圖 5-2-4 鍾佩儒，《物慾天堂》，2009-2010，
油畫，畫布，60F，130.3 cm x 97 cm。



圖 5-2-5 鍾佩儒，《殘愛》，2009-2011，
油畫，畫布，50F，117 cm x 91 cm。



圖 5-2-6 鍾佩儒，《理性與感性的對立》，
油畫，畫布，2009-2011，60F，130.3 cm x 97 cm。

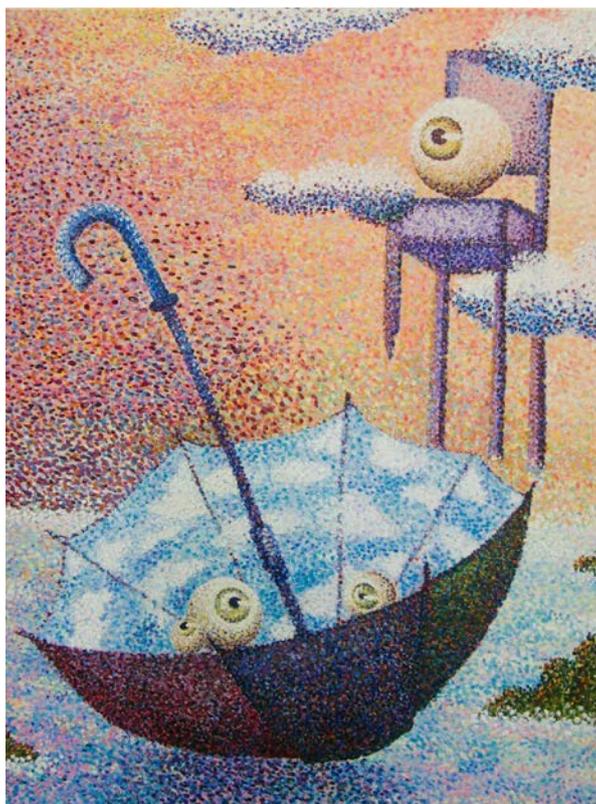


圖 5-2-7 鍾佩儒，《盲》，2009-2011，
油畫，畫布，60F，130.3 cm x 97 cm。



圖 5-2-8 鍾佩儒，《靜止狀態》，2009-2011，
油畫，畫布，60F，97 cm x 130.3 cm。



圖 5-2-9 鍾佩儒，《葬送》，2010-2011，
油畫，畫布，60F，97 cm x 130.3 cm。

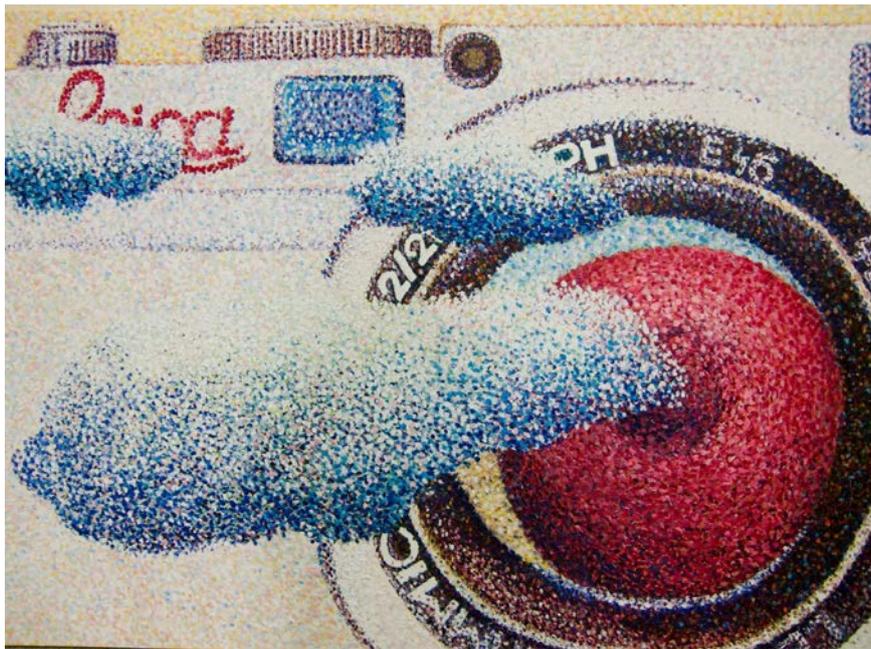


圖 5-2-10 鍾佩儒，《攝慾》，2011，油畫，畫布，
60F，97 cm x 130.3 cm。

中英文辭目對照索引

【A】

Absicht 意象

André Breton 布荷東

Arcgetype 原型

Arp 阿爾普

Assemblage 聚合

Automatic Writing 自動書寫

【B】

Barbizon School 巴比松畫派

【C】

Carl Gustav Jung 榮格

Camille Pissarro 畢沙羅

Charles Blanc 布朗

Chance 隨機

Claude Monet 莫內

College 拼貼法

【D】

Dadaism 達達主義

David La Chapelle 大衛·拉夏培爾

David Sutter 沙特

Delacroix 德拉克洛瓦

Divisionism 分光派

Division of Tone 色彩的分割法則

dada 達達

die Deutungsarbeit 釋夢的工作

die Traumarbeit 夢的工作

【E】

Edgar Degas 竇加

Eugène Delacroix 德拉克洛瓦

Eugène Boudin 布丹

ego 自我

【F】

Félix Fénéon 費尼雍

【G】

Georges-Pierre Seurat 秀拉

Giorgio de Chirico 基里訶

Gómez de la Serna 塞納

Gustave Coquiot 柯基奧

【H】

Hermann von Helmholtz 赫爾姆霍茨

Hugo Ball 巴爾

【I】

Impressionism 印象主義

Intention 意象

【J】

id 本我

【K】

Kurt Schwitters 史維特斯

【L】

Ludwig Wittgenstein 維根斯坦

latent dream-thought 隱夢

【M】

Man Ray 雷

Manet, Edouard 馬內

Manifeste Du Surrealisme 超現實主義宣言

Marcel Duchamp 杜象

Marc Chagall 夏卡爾

Martin Heidegger 海德格

Max Ernst 恩斯特

Merz 美而茲

Michel-Eugène Chevreul 謝弗勒

manifest content 顯夢

【N】

Neo-Impressionism 新印象主義

【O】

Ogden N. Rood 魯德

【P】

Pablo Picasso 畢卡索

Paul Cézanne 塞尚

Paul Delvaux 德爾沃

Paul Signac 席涅克

Philippe Soupault 索波

Picabia 畢卡比亞

pleasure principle 快樂原則

Pointillism 點描派 / 點描主義

Preconscious 前意識

Pure Psychic Automatism 純粹心靈的自動主義

Puvis de Chavannes 夏昀

【R】

Ready-made 現成物

René François Ghislain Magritte 馬格利特

Richard Huelsenbeck 余森貝克

【S】

Salvador Dali 達利

Sharon 雪倫

Sigmund Freud 弗洛伊德

Sinn 意義

superego 超我

Surrealism 超現實主義

Synchronizität 併發性

【T】

Tendenz 傾向

The Art of Assemblage 集合藝術

【U】

Unconscious 無意識

【V】

Vergessen 遺忘

Verlesen 讀誤

Verschreiben 筆誤

Versprechen 口誤

Vincent van Gogh 梵谷

【Z】

Zurich 蘇黎世