

東海大學美術學系碩士班碩士學位

創作論述



指導教授：吳超然 助理教授

研究生：朱軼楠 撰

中華民國 108 年 1 月

摘要

在一胎化政策下的現代人都是公寓裏的獨子現在的我們都生活在被過度保護的世界裏。一切現實事務都被替代處理，現實感很弱的我們，只能在虛擬的世界裏體會到真實感，又在真實的世界裏感覺虛擬，導致人與人之間的關係疏離。大家都各自生活在各自獨立的小空間，以管窺天的以為這就是全世界。而生活在被父母或者社會營造出來的的溫室裏的我們，就像生活在粉紅色的籠子裏，父母給予無微不至養護的同時又給我們必須要成為優秀人士的壓力。看起來衣食無憂的內心卻充滿壓力、無助感以及孤獨感。在愛與壓迫的對峙下，我們內心反抗的力量只好內化，導致現代社會精神疾病的比例居高不下。溫室的我們敏感脆弱又夢幻。馬克思說過「人是社會與自然關係的產物」¹。我想要通過探討的是以愛之名的社會與生活環境給現代人心理狀態的影響。

本文分成兩個部份，第一部份就自己的背景出發，討論創作動機，題材選擇及媒材和表現形式，第二部份細論作品，羅列不同時期作品的流變發展，瀝清單張作品中想要呈現的社會環境帶給我的體悟以及對自己的反思。

大綱編排中緒論始於自己的成長背景和對於自己的觀察反思以及對自己生長的社會環境做連結。第一章首先敘述創作研究動機目的以及範圍方法，以創作者自身作為出發點聯結到同是生長在中國一胎化的背景下現代人的心理狀態以及對於現代社會的思考。第二章則是對於現代人與自身特質的思考。生活在被父母社會營造出來的的溫室裏的我們同時也要接受父母和社會給我們設置的條條框框；在接受父母給予無微不至養護的同時又必須承受要符合他們期待的壓力。看起來衣食無憂的內心其實充滿壓力、無助感以及孤獨感。第三章則是對於作品的美學基礎以及畫面的元素進行探討。第四章是就作品的風格與形式做一個系統的分析，從創作初期到中後期創作的連接與轉變。最後以第五章的總論動機，目的的發展的方向和對未來的展望。以此論文爬梳自己的創作脈絡，並提供給讀者

¹ 「人是社會與自然關繫的產物」一詞出自《費爾巴哈提綱》第六條，是馬克思第二次對人的本質做出的敘述。

一個閱讀作品和瞭解創作者的簡介導覽。表述自己想要呈現出一種看似溫暖舒適的環境，實質上會產生焦慮恐慌情緒的矛盾衝突感。抱持著上述所提到的理念創作，將我對於現代人與社會的關懷與正視敘述出來，並期許有更進一步的發展與提升。

關鍵字：恐慌、自我中心、衝突、孤獨

Abstract

Under the one-child policy, modern people are the only children in their family, living in an over-protected world. All things are dealt with by our parents. We can hardly feel the sense of reality which however can be felt in the virtual world. In turn, we somehow feel virtual in the real world, leading to the alienation of relationships among each of us. We all live in our own little space, thinking that this is the whole world. Living in the greenhouse fully protected by our parents or society is like living in a pink cage where our parents feed us with both care and pressure to become successful people. We seem to have nothing to worry about being like flowers living in such a greenhouse, however we are actually full of stress, helplessness and loneliness. In the confrontation between love and oppression, the power of our inner resistance has to be internalized, resulting in a high rate of mental illness in modern society. Like flowers in the greenhouse, we are vulnerable and dreamy. Marx (1845) once said, “The essence of man is the ensemble of the social relations²” . What I want to explore is the influence of the social and living environment in the name of love on the psychological states of modern people.

This paper is divided into two parts. The first part discusses the motivation, the choice of theme, the media materials and the manifestation based on my background while the second part analyses the works in detail, list the development and tendency of the works in different stages, figure out the social environment behind each work as well as my own feelings, thoughts and reflections.

In the outline of the paper, the introduction starts from my observation and reflection based on my growing background as well as figuring out the relationship between my growing background and the social environment. The first chapter states the motivation, aim and methodology of my research, and also deducts the psychological states and thoughts of the modern society of modern people who also grow up under the China's one-child policy like the author herself. The second chapter discusses the special personalities of modern people. Living in the greenhouse created by our parents and society, we also have to accept the rules set by them. That is to accept the pressure of living up to their expectations while enjoy the care and protection they give. We seem to have nothing to worry about being like flowers living in such a greenhouse, however we are actually full of stress, helplessness and loneliness. The third chapter analyses the aesthetics of the works and the elements of the images. The fourth chapter gives a systematic analysis of the style and form of the works, as well as the cohesion and transformation from the early stage to the middle and later stages. Finally, the fifth chapter

² The saying comes from the Article 6 of the *Thesis on Feuerbach*, where Marx explains the essence of man for the second time.

makes a conclusion, predicts the development and tendency reflected in the works and gives some future prospects. This paper gets my thoughts into shape, provides readers with a guidance of reading works while understanding the creators. In addition, it presents a contradiction between the comfort the “greenhouse” brings to us and the anxiety and panic cause by the real society. With the above-mentioned perception, this paper also shows solicitude for modern people and society, for which I look forward to the further development and improvement.

Keywords: Panic, Egoism, Contradiction, Loneliness

目次

摘要.....	I
Abstract.....	III
目次.....	V
圖目次.....	VI
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究目的.....	2
第三節 研究範圍與限制.....	2
第四節 研究方法.....	3
第五節 名詞釋義.....	4
第二章 對於現代人與自身特質的反思.....	5
第一節 自我為中心的思考模式.....	5
第二節 內心的壓抑、焦慮、孤獨感.....	7
第三節 社會的控制父母的束縛.....	12
第四節 我的溫室我會怕.....	13
第三章 美學基礎與畫面元素探討.....	15
第一節 隱喻的表現手法.....	15
第二節 平面性與裝飾性.....	15
第三節 風箏作為象徵符號的意涵.....	17
第四節 植物與固定容器的關係.....	18
第四章 作品的系列與發展.....	20
第一節 再現的寫生理念.....	20
第二節 形式框架的視覺呈現.....	25
第三節 自我意識的顯露.....	30
第五章 結論.....	43
參考文獻.....	45

圖目次

圖 1	朱軼楠〈漩渦 I〉，2018 年，紙本、水干、礦物，60x60 cm.....	6
圖 2	朱軼楠〈漩渦 II〉，2018 年，紙本、水干、礦物，60x60 cm.....	6
圖 3	尾形光琳〈紅白梅圖屏風(紅梅圖部份)〉，1716 年，紙本，156x172 cm.....	16
圖 4	朱軼楠〈禁錮〉，2017 年，紙本、水干、礦物，91.5x119.5 cm.....	17
圖 5	朱軼楠〈溫室〉，2017 年，紙本、水干、礦物，100x100 cm.....	17
圖 6	常玉〈婚禮花飾〉，1930 年，油彩、畫布，73x50cm.....	18
圖 7	常玉〈盆中白蓮〉，1934 年，油彩、畫布，60x40cm.....	18
圖 8	朱軼楠〈逃脫〉，2017 年，紙本、水干、礦物，71.5x92.5 cm.....	19
圖 9	朱軼楠〈掙脫〉，2017 年，紙本、水干、礦物，100x100 cm.....	19
圖 10	朱軼楠〈太陽花〉，2017 年，紙本、水干、礦物，91.5x119.5 cm.....	22
圖 11	朱軼楠〈蓮蓬〉，2017 年，紙本、水干、礦物，91.5x119.5 cm.....	23
圖 12	朱軼楠〈壓力〉，2017 年，紙本、水干、礦物，91.5x119.5 cm.....	24
圖 13	朱軼楠〈禁錮〉，2017 年，紙本、水干、礦物，91.5x119.5 cm.....	26
圖 14	朱軼楠〈溫室〉，2017 年，紙本、水干、礦物，100x100 cm.....	27
圖 15	朱軼楠〈逃脫〉，2017 年，紙本、水干、礦物，71.5x92.5 cm.....	28
圖 16	朱軼楠〈掙脫〉，2017 年，紙本、水干、礦物，100x100 cm.....	29
圖 17	朱軼楠〈凝視〉，2018 年，紙本、水干、礦物，110x90 cm.....	31
圖 18	朱軼楠〈操控〉，2018 年，紙本、水干、礦物、銀箔，R100 cm.....	32
圖 19	朱軼楠〈牢籠〉，2018 年，紙本、水干、礦物、銀箔，120x80 cm.....	33
圖 20	朱軼楠〈掙扎 I〉，2018 年，紙本、水干、礦物，72.5x60.5 cm.....	34
圖 21	朱軼楠〈掙扎 II〉，2018 年，紙本、水干、礦物，72.5x60.5 cm.....	35
圖 22	朱軼楠〈撞擊〉，2018 年，紙本、水干、礦物，72.5x60.5 cm.....	36
圖 23	朱軼楠〈漩渦 I〉，2018 年，紙本、水干、礦物，60x60 cm.....	37
圖 24	朱軼楠〈漩渦 II〉，2018 年，紙本、水干、礦物，60x60 cm.....	38
圖 25	朱軼楠〈安排的力量〉，2018 年，紙本、水干、礦物，60x60 cm.....	39
圖 26	朱軼楠〈被注視的我們〉，2018 年，紙本、水干、礦物，60x60 cm.....	40

- 圖 27 朱軼楠〈溫暖的囚禁〉，2018 年，紙本、水干、礦物，120x120 cm..... 41
- 圖 28 朱軼楠〈粉紅色的陷阱〉，2018 年，紙本、水干、礦物，120x120 cm..... 42

第一章 緒論

第一節 研究動機

很多我們都習以為常的事情其實不那麼尋常

從小都生活在被父母或者社會營造出來的的溫室裏，並沒有對身邊的環境產生過質疑和思考，直到研究所階段來到台灣后，我很明顯的感受到差不太多的長相語言，差不太多地理位置的我們有著截然不同的差異。創作者透過找尋自己面對自我之挖掘和探索進一步聯結到同時代生長在中國一胎化背景下的現代社會，人與人之間關係的疏離，社會環境的緊張與混亂從而引發創作者對於自己和現代社會一系列的思考。

「你是獨生女嗎？」一個近乎陌生的台灣同學傳來的詢問。

「我？是啊。」

「我一看就知道了。」

「哦，是嗎？」

平淡回應后的我默默拿出隨身攜帶的小鏡子細細的端詳了自己好久，想要找到自己身上獨生子女的標示，有這麼明顯到一眼就看出來了嗎？平常對周圍人事物都沒有很敏銳的我默默地把這句話記掛在心裡，也仿如種下了一顆種子讓我開始想要認識自己觀察周圍，直到後面這種能量促使自己踏上了研究所畢業創作的路途。

第二節 研究目的

其實此次研究最關鍵的目的是找尋自我認識自己。透過對自己的分析進而觀察研究現代人的生活。習慣性以自我為中心的思考模式，內心的恐懼、壓抑、孤獨感的情緒強烈而外顯的情緒又平和。創作者自身的經歷也是同時代人的文化群徵，精神的壓力無法找到科學邏輯的方式來排解，只能時刻提醒自己不要落入俗套。再透過周圍生活帶給自己性格特質的影響，擴展到對周圍環境與現代人心理狀態聯繫的觀察，來做研究和探討。

創作者用「植物」去隱喻和轉喻「人」的心理活動的創作形態，用植物來表達人物複雜的情緒，畫面想要呈現一種看似溫暖其實孤獨壓抑的畫面氛圍。並且在自我認識發現療愈之外，也希望觀者能夠透過我畫面之中的訊息，去意識到身在中國的現代人和現代社會所面臨的危機。一切祥和溫暖的畫面都暗藏很多不被發現的內在問題。我想藉由這個創作計畫來喚醒人們對現代人和現代社會的關懷。重新去看見那一直發生在我們身邊，稱為「尋常」的東西。並探討現代人所處的環境與我們之間的關係。

第三節 研究範圍與限制

創作者的創作議題範圍一胎化背景下處於溫室背景下的現代人被愛束縛的心理狀態，此創作論述主要對於創作者就讀研究所期間的兩個系列，溫室系列（2016）到風箏系列（2017）的創作脈絡進行。分析創作者以平面裝飾性與童趣造型來表現看似無憂無慮的生活下潛藏著不為人知的壓力。風格上，受到東洋畫

琳派風格和西方新藝術風格的影響，通過象徵的風格達到畫面的簡潔性。

第四節 研究方法

特質分析法、現象研究法以及歸納法

通過閱讀弗洛伊德的心理學以及美學相關書籍來建立理論基礎。畫面企圖用裝飾性的風格來表現現實世界的夢幻，加以對東洋畫琳派風格和西方新藝術風格的研究，探索畫面中裝飾性圖案的意義。作品希望以水干和礦物質作為主要創作媒材，通過平面繪畫的方式來呈現我的想法。作品的脈絡會呈現看似溫暖美好的場景背後卻隱藏著現代人的孤獨和空虛。其中也包括事情的發展都有兩面性，物極必反定律的研究。

一、特質分析法：

以分析自己創作中創作者在作品中的線條、墨色、層次、留白以及膠彩中礦物流動、粗細顆粒的運用特質。

二、現象研究法：

以從小生長環境與社會現象為對象，慢慢回憶一些之前忽略或者認為本該如吃的事情，重新提取分析來加以判斷認識自我。再經由自身創作對現今社會與現代人進行觀察與描述，以現今的社會案件討論精神病患受社會壓力來源并表達對此現象的立場。

三、歸納法：

經由對自身作品的分析發現創作中的原理原則，歸納影響自我創作的相關思想、風格形式、經驗、藝術家等，從對現代社會與人之間的觀察，加上對於自己的剖析至自身如何去觀看社會、體會生命存在意義等思維，并轉化為創作中的元

素，釐清創作脈絡並論述之。

第五節 名詞釋義

「一胎化」是一種網路語言，準確點說是計劃生育，又稱一胎制政策，是中華人民共和國 1979 年開始的人口控制政策，是中國的一項基本國策。目前的計劃生育主要強制漢族「晚婚，晚育，少生，優生」當前目的是減少中國漢族人口數量。此政策限制城鎮戶口的漢族已婚夫妻只能生育一胎，對農村夫妻、少數民族和夫妻雙方均為獨生子女等幾種情況作出了例外規定，民族自治地方也普遍設定了自己的計劃生育政策。

「自我為中心」自我中心主義在對自己的觀點方面和利己主義和個人主義還有唯我論有相似的地方可視為個人主義的一種表現方式。自我中心主義以自己為中心解釋世界和處理事情，不站在他人立場去同理，其基本原則為「自我中心」。

「膠彩」在歷經戰後正統國畫論爭後，由林之助先生1977年將東洋畫改名為膠彩畫而得名，並帶入學院美術教育之中。在中國大陸目前稱為岩彩畫或重彩畫，在日本仍稱為日本畫。它是一種以動物膠作為接著劑，混合礦物顏料，在紙、絹或木板等基底材上作畫的繪畫形式，以礦物顏料顆粒粗細的不同，形成各種光澤與質感，以及金屬箔、泥等各種材質的使用為其特徵。在日治時期傳入台灣，當時稱為東洋畫。

第二章 對於現代人與自身特質的反思

第一節 以自我為中心的思考模式

在一個家庭只能有一個孩子的背景下，父母所有的關愛所有的注意力都投注在一個孩子的情況下，孩子感受到的不是尊重，其實只是放縱的表達方式。大家的愛只是停留在滿足層面上，滿足孩子的各種要求，其實只是強化孩子走向另一個極端，讓我們生活在以自我中心的世界里。外界稍有不滿足自我的事情，就會陷入糾結和衝突里，「人本主義」³的尊重自我是沒錯，但是現在的我們大多數都是執著在自己的感覺里，無法真正走出衝突，大家各自都站在各自的立場思考問題，沒有同理心不能換位思考都各自執著自己的執著。習慣了從我的角度出發，去觀察外在的人、事、物，並得出相應的種種感受，殊不知「我」就像一個「哈哈鏡」⁴，客觀與真實在裏面有著種種顛倒之相。這樣的社會狀況是非常可怕的，大家走不出衝突走不出我執，導致現在的社會心理疾病以及自殺比例與日俱增。

生活在中國的現代環境，走在中國的城市街道，不難發現有這樣一些人，他們存在著過於濃厚的自我為中心的觀念，凡事都只希望滿足自己的慾望，要求人人為己，卻置別人的需求度外，不願意為他人做半點犧牲，不關心為他人痛癢，表現為自私自利，損人利己。要求所有人都以他為中心以他的意志為轉移。否則

³ 「人本主義」，興起於五六十年代的美國。由馬斯洛創立，以卡爾·羅哲斯為代表，被稱為除行為學派和精神分析以外，心理學上的「第三勢力」。人本主義和其他學派最大的不同是特別強調人的正面本質和價值，而並非集中研究人的問題行為，並強調人的成長和發展，稱為自我實現。

⁴ 「哈哈鏡」是一種遊樂場及商場常見的玩樂設施，藉表面凸凹不平的鏡面，反映人像及物件的扭曲面貌，令人發笑，故名叫哈哈鏡。哈哈鏡的原理是曲面鏡引起的不規則光線反射與聚焦，做成散亂的影像。鏡面扭曲的情況不同，成像的效果也會相異。

就會感到委屈受不了。這種人強烈希望別人尊重他，卻不知道自己也得尊重別人的人比比皆是。所以縱觀世事，大到貪污腐敗，生態破壞，食品危機，小到街邊亂丟垃圾，隨意停車，當街謾罵都肆意充斥在中國的大街小巷。究其根源都來自于以自我為中心的思考模式。

自我為中心是一種人格缺陷，在社會交往中碰壁后回陷入懊惱和痛苦之中，從而誘發抑鬱癥、焦慮癥等心理疾病。不為別人考慮，覺得自己什麼都是對的，什麼事情都只為自己著想，別人的話聽不進去，我行我素。凡事以自我為中心的人都自以為是，都以為自己最了解整個事件，也分析的最透徹自己都沒錯都是別人的錯。以自我為中心的人也最缺乏安全感，一有風吹草動不合自己意思的時候就受到刺激就會試圖想要報復，想法偏極端、偏執。

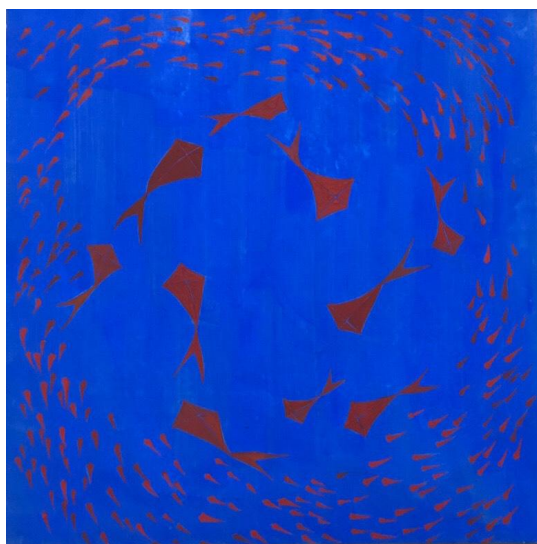


圖1 朱軼楠〈漩渦 I〉，2018年，紙本、水干、礦物，60x60 cm



圖2 朱軼楠〈漩渦 II〉，2018年，紙本、水干、礦物，60x60 cm

創作者的畫面就是圖想要呈現出一種看似熱絡滿足的社會環境透露出內在匱乏的矛盾感。人際關繫的疏離，大家都以自我為中心的思考模式去觀看感受這個社會，沒有辦法也沒有意識到自己被這種人格缺陷框住無法動彈。

第二節 內心的抑鬱、焦慮、孤獨感

我們自我卻沒有自己

在中國計劃生育政策下出生的我們都是公寓裏的獨子。是眾多雙關愛眼睛下家庭裏惟一的小孩。被認為是身處險惡環境的我們都會被教育成這個不許那個不能。不許和陌生人講話，不許吃陌生人的食物，不許收陌生人的禮物，我們都生活在被過度保護的世界裏，一切未知都被認為是危險。一切現實事務都被替代處理。但是在受到如此巨大的照顧背後同樣要接受同樣巨大對於你的期盼。你是家裡惟一的獨子是家裡惟一的希望。於是，外在社會的壓力和來自家人的期盼都同時附注在一個任何事情都習慣依賴別人處理的我們身上，以愛之名的壓力使現代的我們沒有一個可以宣洩的出口。「我是為你好」這一句溫柔的陷阱足以讓被逼迫的我們啞口無言。導致現代的我們內心恐懼、壓抑越來越嚴重，精神疾病的比例也一直居高不下。從小被保護的現代人面對面交流的機會甚少，交談、交心的時間也越來越少，導致孤獨症的人越來越多。內心抑鬱焦慮孤獨感的情緒強烈。借此探討自身與現代人的共通之處。

「我是為你好」⁵

這句是出現在最近台灣的導演楊雅喆導的《血觀音》劇中的臺詞。我是為你好，只是控制女兒的咒語，與愛無關。劇中成人後的棠真在人前求醫護「救救她（棠夫人）」，實則要母在病榻中獻世，因果循環，母女以愛為名互相煎熬成就最狠的現世報。電影是現實生活的縮影，雖然日常的生活好像看起來沒有電影那麼黑暗，但他其實是想要告訴我們，愛是平等，是包容是體諒，而不是枷鎖，不是單純的我以為。最近網路也很流行一句話「有一種冷叫做媽媽覺得你冷，有一種好

⁵ 「我是為你好。」在電影《血觀音》這部片裡面一共出現了三次，這三次乍看之下可能都是飽含關愛，但隨著劇情發展，證明了這些話語並不單純與愛有關。實際上，《血觀音》在許多對話台詞，充滿了表象的愛，人與人之間的溫存與關心似乎一再強化了劇末被肯定說出來的話：愛是這個世界上最重要的事情。

叫做媽媽為你好」。愛是救贖，同時也是毀滅，這一切皆與人性和慾望相關聯。真正懂得愛的人不會以愛之名輕易地講一些無法讓人反駁的真理或是逼迫被愛的人做一些違背他意願的事情，讓人活在虧欠之下，其實也是對別人的虧欠。

叔本華曾經說過一句話：

說我愛你的人一定現有一個完整的我，倘若沒有一個我字，我愛你也就不存在，所以我要先存在，愛才能開始行動。但有些人愛裡只有對方，那麼自己的心就只能跟著對方的牽引忽上忽下，因為沒有了自己。而有的人愛裏只有自己，那麼這種愛太少溫度，實在太過於自私自利。我愛你包括了自己還有對方，有了彼此的存在，愛才有存在的意義。⁶

這些無不都告訴我們，在我們想要愛護人的時候，要首先有一個完整的「我」，再給對方一個完整的「他自己」。可是現在的社會環境太快政策的制定來不及給大家可以緩衝的機會，大家來不及學習愛來不及轉變愛的方式，我們的父母都愛的太強勢愛的太沒有自己。以至於背負著全家人愛護的我們沒有辦法對他們說出不字。一切內心的想要自由的真實想法都會被硬生生的堵回去。其實這些想法在對於沒有來到台灣的我來說是多麼的習以為常，我們一方面非常的以自我為中心，不能也不會站在別人的立場去思考問題。另外一方面在對未來的選擇和面對父母的期待面前又多沒辦法做自己。

來到台灣讀書，難免會被無數次問起在台灣和中國有什麼不一樣的感覺。我的回答也都一樣：在台灣不會無緣無故受氣。雖然非常簡短可是涵蓋太多的不同。在中國的社會環境里你走在街頭總是都可以感受到周圍人急躁的步伐非常煩躁。和周邊人對話你可以感受到他們壓力很大常常焦慮。和周邊人談心又可以瞭解到他們的憂鬱和孤獨。生長在台灣的人比我們多了一些些可愛與溫和。生在在中國的同學比台灣的同學多了一些些急功近利的心，多了很多很多的抑鬱、焦躁、孤獨的情緒。

⁶ 出自叔本華《愛無能的世代：追求獨特完美的自我，卻無能維持關係的一代》，原文名稱：Generation Beziehungsunfähig，114頁。

弗洛伊德將一個人的人格劃分為意識與潛意識（還有“前意識”——處於意識與潛意識之間的意識）。在1923年，弗洛伊德在《自我與原我》一書中，又將人格進一步劃細分為三個部分：原我、自我和超我。

一、抑鬱

在精神分析概念中，抑鬱狀態是「超我」⁷對「原我」⁸的懲罰。當社會規範表現的過於強大時，抑鬱就會產生。「原我」會不顧現實情況和道德原則要他能夠想到的任何東西。因此，一個人為了避免將有限的生命精力浪費在根本無法實現的目標上，需要一種“心靈疼痛”的狀態——抑鬱狀態，來抑制「原我」的無理要求。如果沒有抑鬱，每個人都會好高騖遠，都會去「伸手抓月亮」。抑鬱是「超我」對「原我」過度壓抑導致的。當一個人經歷抑鬱時他會感到灰心喪氣、快樂不起來、自責、懊悔、內疚、自卑、感到活著沒有意思和自己一文不值。

哪裡有壓迫，哪裡就有反抗。這對於心靈更是如此，雖然本能慾望被壓抑了，但是這種本能能量並不會消失，他總是試圖衝破制約出來表現自己。每當本能慾望發起進攻時，都會與制約規則直接發生衝突，而心靈也就會再次經歷痛苦，本能慾望不斷衝擊的過程中會不斷經歷痛苦，我們的本能慾望無法得到一個很好的釋放就會壓抑自己本能的慾望。

二、焦慮

⁷「超我」指的是「社會規範」——代表良心的那部分潛意識，遵循“道德原則”，超我是在5歲以後，通過父母、老師和社會共同作用下被逐步輸入到潛意識中的。原我完全是潛意識的；自我和超我有一大半是潛意識的。

⁸「原我」指的是一個人的本能反應及本能慾望，遵循“快樂原則”原我與生俱來；自我則是在一個人兩歲時開始在潛意識中通過父母及經驗而逐步形成的，自我”指的是根據現實情況，理智而有計畫地去實現“原我慾望”的那部分潛意識內容，它所遵循的是“現實原則”

當我們感覺到恐懼害怕時，身體會做出反應，我們的腸胃好像被重壓，而且心跳加快甚至會喘不過氣，這些都是焦慮的癥狀，身體的自然反應令我們無法漠視這些這些不安的感覺。

焦慮，就是積極的思慮。而思慮在進化上是為了實現某一個慾望而產生的，過於積極的思慮就會產生焦慮。在精神分析的概念中焦慮由本能慾望和「自我」⁹與超我之間引發的衝突而產生，當自我的積極思慮變成了焦灼的狀態時，就成為了焦慮癥。在此情況下，一個人就會經歷焦慮帶來的痛苦。

三、孤獨感

孤獨感的存在，提示了自我某個層面的「失聯」狀態，每一次讓人感覺淒涼、沉寂的孤獨感，都在提示我們需要與某個人、某種心理活動、某種生存狀態，建立和保持聯結。

內心失去聯結的感覺，在中文裏有很多可以表達的詞語，比如：舉目無親、孤家寡人、異客、茕茕孑立、形影相弔、鏡中的陌生人等等這些詞語在描述了人在不同層面體驗到的孤獨感。

參照存在主義心理治療大師歐文·亞隆¹⁰對於孤獨的解析；可以把我們日常體驗到的孤獨感，分為人際孤獨、心理孤離、存在孤獨三個層面。其中任一層面出現了失聯狀態，都會導致孤獨感的出現。

人際孤獨，意指和他人的分離。心理孤離，是情感和理性、自我要求和真實感受之間的分離。存在孤獨，指的是個體自身與任何其他生命之間無法跨越的鴻

⁹ 「自我」指的是根據現實情況，理智而有計畫地去實現。原我完全是潛意識的；自我和超我有一大半是潛意識的。

¹⁰ 歐文亞隆，1931年6月13日生於美國華盛頓特區。父母是俄羅斯人，第一次大戰後移民美國。如今擔任斯坦福大學精神病學終身榮譽教授，美國團體心理治療權威，與维克多·弗兰克（Viktor Frankl）和罗洛·梅（Rollo May）並稱存在主義治療法三大代表人物，當世僅存的國際精神醫學大師。

溝，是一種更基本的分離，人與世界的分離。

本文的孤獨感是指心理孤離。

歐文·亞龍總結到：

人如果過多的壓抑了自我的情感，只在認知和理解上，和自己保持聯繫，壓抑自我的感受和欲望。把“應該”或“必須”當成自己的願望、不相信自己的判斷或埋沒自己的潛力，都被稱為心理孤離。¹¹

在日復一日的的生活、工作中，我們時常體驗到重複感，並不清楚自己為什麼要這麼做、體會不到這麼做的意義，只是盲從於大多數人的意見、遵從於過去的習慣而維持原樣。這一過程已經不再帶來新鮮的體驗，我們成為我們心靈上的陌生人，我們與內心的需要、深層的體驗失去聯結。這導致我們的內心變得空洞、做事情變得沒有熱情。覺得做了又當如何，只是成績更好、有了更好的金錢需求和物質滿足，但是內心卻不再能體驗欣喜與滿足。這時候，即使我們渴望表達自己的空洞感、無趣感，也很難被人理解、聽懂，這就自我與心靈孤離的寫照。

這種人群中的孤寂、疏離的感覺，我們很少歸類為孤獨感，更多說成是人變得麻木、空洞。但這麻木的背後，是自我與基本的需要、真實感覺的疏離。心理孤離的感覺，提示著我們要正視內心情感與理性、真實需要和自我要求之間的分離。

¹¹ 出自歐文·亞龍 <https://read01.com/zh-tw/70Jj83.html#.Wq6imZh942w>

第三節 社會的控制父母的束縛

我們不可以用 F B 和 L I N E 的社交軟體，不可以 G O O G L E 不可以知道國家不給我們知道的資訊。近幾年網絡控制更加收緊獲取外界信息的渠道，甚至開始封鎖通過網絡獲得實體出版物的途徑。2017 年 3 月，大陸最大的購物網站淘寶網推出一項規定，規定任何商家都不得出售海外出版物，也不得提供代購海外出版物的服務。這個出版物並不僅局限於書籍，也包括了光盤等介質。通過網絡獲取外部信息，已經愈發艱難。我們在獲得資訊的時候其實已經經過嚴格的篩選和過濾。我們看到的聽到的都是這個社會想要我們知道的。社會給我們營造出來的都是溫暖祥和互幫互助的場景和畫面。規避掉的都是真實的我們應該要知道的真相。我們都以為一片祥和的場景其實暗藏很多危機，自以為聰明不已的我們都愚昧無比，我們被控制被欺騙的理所應當。

「孝順」文化與對「權威」的尊崇

「你要聽話才是乖小孩喔」

「我們對你這麼好，你忍心讓爸媽傷心嗎」

「你要孝順，要尊師重道」

從小聽到的來自父母的「溫柔」教導下我從來沒有一點的反抗，在他們糖衣炮彈的哄騙下我成為父母的「俘虜」。覺得本來就應該是這樣，本來就應該要孝順本來就應該做好這些事。可是其實沒有什麼是本來就應該的，那些本來就應該的事情在深受儒家文化燻陶之前本來也是沒有這些事的。中國社會，由於深受儒家文化的影響，很在乎「孝順」，但對於父母來講「孝」就是「順」。「順」就是順從爸媽的想法和意見。隨著我們的年紀漸長專業知識的豐富，我們漸漸有了自己的想法自己的立場，可是我們還是不能成為我們，我們只能成為父母的期望。我們被控制的似乎要心甘情願才對。

第四節 我的溫室我會怕

母愛有時候也是一種暴力，儘管我和我的媽媽很親，但她不知道這個愛對於青少年來說是多大的負擔，愛應該是給孩子最大的自由，然後祝福他走的更遠。¹²

自認為是生長在非常傳統的中國家庭，父母是教師、醫生，因為都是公職人員所以家庭中接觸的人相對比較單純。家裡又只有我一個小孩家人所有的關注力都凝聚在我一個人身上。他們極盡最大可能的為我構築一個溫暖無害的「溫室」。這個溫室隔絕了外來世界對我傷害的同時也阻礙了我和外界的交流溝通。他們認為一切的未知都是危險，因為社會新聞的黑暗恐怖，他們極盡一切可能的保護我不受到任何的傷害，他們採取的行為方式是控制束縛我的行為和行蹤。例如晚歸不得超過晚上十點，不然爸媽就會瘋狂的打我手機。每次看到未接來電我的心臟都會撲通撲通跳個不停，怕在沒接到電話可能就會報警了。我不能十一點后睡覺，爸媽會一遍一遍的敲我的房門，叮囑我：「孩子，快睡吧」。我不能略過任何一餐，爸媽會受挫一樣的自言自語，「今天的飯菜不合我孩子的胃口」紛至沓來的關心讓我幾近窒息。爸媽的愛意太濃，束縛太多，接近暴力。所以當我遠行時，就像是一隻掙脫牢籠的鳥，迅速投奔天空的熱鬧，以至於常常忽略爸媽發來的近況。但心底總是會有一根枷鎖讓我無法無憂無慮的翱翔。

中國父母最真實的狀態，就是把子女當成生活目標。當我們離開家，爸媽的生活就失去了方向，他們靠看我們所在生活的城市的天氣預報、看我們的朋友圈，靠我們電話的隻言片語去想像和拼湊我們的日常生活。

因為一個家庭只有一個小孩的緣故，過去要用在好幾世代上的教育和相關花費，現在全集中在我一個小孩身上。中國的獨生子女們比先前的世代擁有更高的

¹² 本文選自蔣勳在中歐 EMBA 人文藝術講座上的發言，認為人生的第一個孤獨就是「倫理孤獨」，以愛的名義捆縛與被捆縛原文網址：<https://read01.com/6dAR0g.html>。

教育水準，相應的教育花費也一直攀升。從前，一個家庭會選出家中的一個孩子繼續進修，但在一胎化政策後，這樣繼續受教育的壓力開始壓在一個孩子身上。因為我是獨生女，我有責任照顧我的父母親，我不能離開這裡。我必須要待在他們身邊。這是我無法改變的現實。開始承接家長一胎化背景下出生的孩子們，獨生子女長大後理所應當就是要承受大人們所有的期待，這是毋庸置疑也不可以推脫的責任。這些固有的強制的思想對我們造成極大的心理壓力。

必須努力為父母爭一口氣，因為我們沒有退路，如果有兄弟姐妹，很多時候我們可以偷懶，可以抱有僥倖心理，然而獨生子女的我們沒有退路，我們小時候得到父母全部的愛護，長大就要背負上全部的責任。我們沒有資格變壞，沒有資格墮落，也沒有資格叛逆。怕自己沒有才華，怕自己表現不好，怕辜負爸媽的期待。這些都是社會告訴或者獨生子女的我們應該要有的自覺。常常台灣同學說，你好棒喔，獨生女可以一個人佔據父母所有的照顧和呵護。當然我也承受了父母所有的情緒和體罰，還有巨大到讓我無法喘息的期望。

集萬千寵愛于一身，也集萬千孤獨于一身。是一胎化背景的我們真是的生活寫照。自己保護好自己，別人的事情不要多管閒事。和你不相干的事情不要出頭，這是爸媽從小在我們身上灌輸的思想。隨著年紀漸長，壓抑感挫敗感孤獨感漸漸蔓延在我的身體里，讓我不知道怎麼和家人朋友溝通交流。導致我看似活潑外向的表面下其實掩蓋了我不敢隨便表露出的憂鬱孤獨的內在。

很多時候我們在夢想自由和父母之前徘徊。因為渴望自由想要實現夢想的我們往往都想要遠離父母看到更大的世界想去陌生的城市開創出屬於自己的一片天地。但實現夢想需要時間。很害怕逐漸老去的父母沒有人陪伴，怕看不到我們的父母會孤獨。我們必須要捨去自己的人生去回報為我們付出所有的父母。

第三章 美學基礎與畫面元素探討

第一節 隱喻的表現手法

隱喻是藝術創作最常見的表現手法，如柯維（Vico,1688-1744）對隱喻所思考的論點，這種形象思維是一種創造性的思維，是人在不理解時卻憑著自己來創造事物，而且通過自己變形成事物，也就變成了那些事物。這樣的隱喻也是在近代美學中所指的移情作用。移情作用會將自身的情感轉移至其他物體上面。透過隱喻轉喻的方式之後，它的意義隨著不同元素變化更迭。創作者在研究所階段把自己隱喻為創作上面的植物，而溫室和籠子是父母和社會以愛之名為我們戴上的框架和枷鎖。創作者作品裏面的風箏則是隱喻創作者想要掙脫枷鎖的心。

安塞姆基佛曾在訪談中提到「我並沒有真正的創造什麼東西，而只是像船頭瞭望台的那般，因為先看到了遠方的日出或船隻，所以就比手畫腳的高速後方的人前面有什麼¹³」那些感受和動作就成了他的作品。我看到植物的安靜和強大的生命力會產生無來由的觸動和感動，覺得受到撫慰和融合進植物為一體的情緒，爲了把這樣的感受傳達給別人，所以想要編排，讓別人感受到自己的感受。如同電影導演選用某些佈景，道具和設定甚至演員來接近心中想要表達的精神。是一種人類想要與想像的世界建立連接的移情活動。

第二節 平面性與裝飾性

¹³ Anselm Kiefer (2011) 《Salt of the earth》 Italy : Skira Editore。頁 145。

比較系統的接觸到膠彩畫，是來到東海以後，我大學階段主修專業是水墨，因為都在黑白墨韻中徘徊漸漸有些厭倦，來到東海看到色彩斑斕并閃閃發光的礦物質顏料引起了極大的興趣。接觸到膠彩的初期比較感興趣的是傾向表現手法的造形藝術流派——琳派¹⁴。

畫面充滿華麗裝飾性的紋飾，也表現東方繪畫中平面且較無立體感、深遠感之特質。琳派是桃山後期江戶初期興起的繪畫流派利用大膽與華麗的手法表現出傳統主題琳派畫家俵屋宗達塑造出一種裝飾風格，利用鮮艷色彩人物與自然世界圖案對比金葉的背景重新創造出經典文學主題追求純日本趣味的裝飾美。

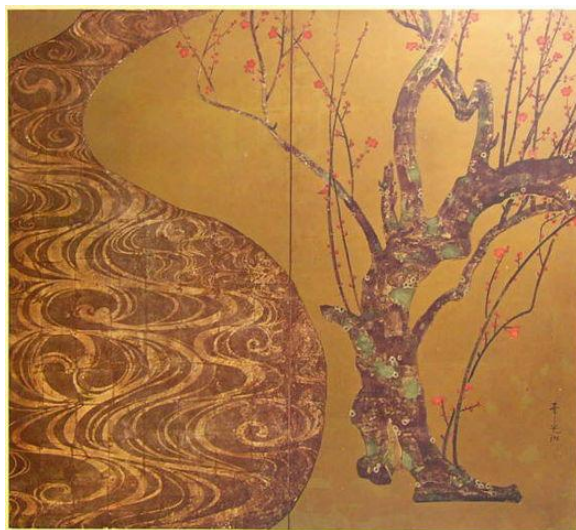


图3 尾形光琳〈紅白梅圖屏風(紅梅圖、部分)〉，1716年，紙本，156x172 cm

常玉「平面化美學」的影響。畫面充滿裝飾性的紋飾，常玉透過象徵的手法到達簡潔性，也表現東方繪畫中平面且較無立體感、深遠感之特質。這些都給創作者很深遠的啓發。其中簡潔性是創作者後續需要學習的。

常玉說：

¹⁴ 「琳派」：琳派（りんぱ）是桃山時代後期興起活躍到近代，使用同傾向表現手法的造形藝術流派。本阿彌光悅和俵屋宗達創始，由尾形光琳・乾山兄弟發展集大成，之後由酒井抱一・鈴木其一在江戶確立。也稱做「光琳派」。

「我先畫，然後再化簡它，再化簡它」¹⁵。

常玉的「簡潔」藝術自成一格，也使觀賞者可以從簡單之中詮釋出他獨特的意境。他兼具抽象與具象的寫意美學，用色至極與樸實無華的風格，創作主張簡單無華，呈現傳統中國文人畫所推崇「平淡天真」的單純美學。



圖4 常玉 《婚禮花飾》，1930年，油彩、畫布，73x50cm



圖5 常玉 《盆中白蓮》，1934年，油彩、畫布，60x40cm

第三節 風箏作為一種象徵符號的意涵

借用風箏看似自由自在的飛翔的實質上卻有千絲萬縷牽絆與不自由，來表達處於溫室背景下的現代人被愛束縛的心理狀態。生活里我常常會聽到來自于家人的關懷：「沒關係，你自己決定吧，但是爸爸媽媽會希望這樣……比較好。我們不會要求你，我們只是把我們經驗說給你聽，你自己決定吧」。這種看似民主、自由的態度其實隱藏他們無法放下對於你的控制和完全信任。

¹⁵ 出自衣淑凡（2012）《常玉油畫全集》第二冊，頁76。

借用童趣的造型表現天真無邪的背後有著一些不為人知道壓力，恐懼和不安全感。因為帶有童趣的造型會給人一種無憂無慮輕鬆地氛圍，但是又因為線的相互纏繞和捆綁賦予童真造型上無形的壓力。創作者試圖用這種衝突感引發觀者的思考。通過風箏與線之間的交織與走向，表現出整個畫面的動勢。通過線交纏表現出創作者做決定前雜亂無章的內心，但是借由風箏飛行的朝向和動勢，可以看出創作者內心想要衝破束縛勢如破竹的決心。

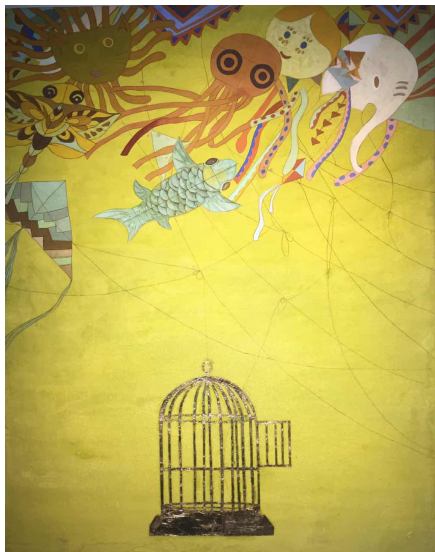


圖6 朱軼楠〈逃脫〉，2017年，紙本、水干、礦物，92.5x71.5 cm



圖7 朱軼楠〈掙脫〉，2017年，紙本、水干、礦物，100x100 cm

第四節 植物與固定容器的關係

身為無法治愈的脆弱人類，我喜歡植物，他們安靜但持續的變化，給我大尺

度的時間感，讓我感受療愈之外給我很多希望。和我們一樣，植物他同樣生長在複雜險惡的世界里，他們表現出堅毅的求生意志。時而無情冷酷時而熱情如火。尤其是他們對於生命的追求，永遠趨光向上的積極性，讓我感動。他們可以直接透過光合作用從陽光中獲得能量，用光反應和暗反應把太陽光轉化成能量的的困難任務，一肩挑起最難得部份。

因為自己有在種植一些植物，爲了美觀我選擇了看起來很漂亮舒適的器皿來種植他們，看到這些植物讓我聯想到總愛自憐自艾的我。

選擇被種植或挑選好的植物來呈現畫面，植物被放在固定容器或既定的空間內被安排的好好的，容器象徵爸爸媽媽或者這個社會給我們的人生設定框架。植物代表生活在這個時代的我們。想要反映現代的我們都生活在早已經被預先設定好的框架里。我們的父母我們的國家以愛之名以保護他們的孩子為藉口，行束縛控制之實。美其名爲了保護我們不受傷害實質上用他們自以為的好綁架我們的行為和思想。現代的我們就像是被關在籠子裡的金絲雀，不論再怎麼飛也無法完全無所顧慮的展開翅膀。



圖8 朱軼楠〈禁鋼〉，2017年，紙本、水干、礦物，119.5x91.5 cm



圖9 朱軼楠〈溫室〉，2017年，紙本、水干、礦物，100x100 cm

第四章 作品系列與發展

第一節 再現的寫生理念

研究所由水墨轉為膠彩，因為對媒材的不熟悉穿做的前期一直以實驗膠彩的媒材性為主要解決問題，所以對於畫面的深層次意涵沒有過多的考慮。日本面對膠彩畫創作時有著十分謹慎的步奏與觀念，從素描寫生到定稿到小草稿大草稿然後刷膠礬水到裱紙移稿才可以開始創作，這些反復繁密的動作讓我每天都各種碰壁在膠彩的前期準備功夫上。創作者前期的作品礦物顏料採用薄塗多染的手法表現在畫面。每次的渲染都透出一個色層。物件的造型都是以巨像的實物以及繁雜的構圖呈現在畫面上。注重畫面的豐富性，構圖的合理性及瑣碎的細節。

所謂好的繪圖術往往提供一個答案。它或許是一個了不起的答案也可能是一個枯燥的答案¹⁶。

藝術的最初階段都是從崇敬和模仿開始的，研究所初期對於藝術似懂非懂的我沒有真正的創造能力，之前的教育也給我相對保守的觀念。認為藝術就是要記錄描繪眼睛所觀察的事物，藝術家的必備基本功就是學好素描。當然這些觀念在膠彩上面也是成立。可以追溯到日本京都的「圓山四條畫派」¹⁷，其寫實觀察描繪因素甚至影響到現在的日本畫教育體制。所以初期的我的作品大多重視技法的學習都以描摹自然描繪具像實物為主。

¹⁶John Berger (2006)。《另類的出口》(何佩樺 譯)。台北市：麥田出版，頁 77。

¹⁷「圓山・四條派」(まるやま・しじょうは)是江戶時代後期開始，在京都以圓山應舉為祖的圓山派和以吳春為祖的四條派的合稱。也稱作四條・圓山派。圓山派之祖圓山應舉的寫生畫風，加上四條派之祖吳春的影響，後世稱作「圓山・四條派」，但是，實際上，吳春是以與謝蕪村的文人畫(南畫)為基礎，所以也被認為和圓山派、四條派是別的流程。

膠彩的顏色是吸引人的，膠彩的技法是可以讓人入迷的，膠彩的顏料屬性是極其特別的，所以東海初期的我從大學時期的水墨轉來膠彩被他的豐富感和難以捉摸吸引住了。每天都沉迷于激發的摸索，因為每一次的嘗試都是不可預期的。繪畫膠彩的過程繁複，事前準備功夫眾多，更要按著季節天氣、溫度、濕度甚至個人經驗來判斷調整畫圖細節。稍有不慎都有可能發生不可預期的後果。礦物質顏料的粗細，膠水的濃度粘性各種要素都一定要控管到恰到好處。滴流、圓形箔、盛上、截金等等這些特殊技法都讓我興奮不已。然而如何把這種看似隨機的狀態掌握在可控的範圍，和運用不可預期的狀況轉化成我所需要的效果是我覺得學習膠彩初期很有挑戰也最有趣的地方。

繪畫是靜態的表述，它需要用各種視覺元素獲得的一切，去引發觀者得到審美直覺甚至情感交流。創作者對於繪畫之意識是傾向東方美學的，畫面是自己與自然的對話。初期我在造型上每一個物象都是照著原本的樣子去描繪，沒有經過轉化沒有內化沒有轉化，只是單純的描繪我自己認為美的事物。如研究所初期所創作的〈向陽花〉（圖10）和〈蓮蓬〉（圖11）皆是透過自然形體汲取個體情緒的表現。猶如中國畫最常見的題材梅、蘭、竹、菊個代表不同人物的情操氣節。〈向陽花〉（圖10）中枯老的向陽花用膠彩的揉紙技法作為畫面的基底隱喻繁瑣複雜的世界里向陽花經歷過千催百煉后依然朝著太陽的方向生長。暗喻創作者心之所想的心理狀態。〈蓮蓬〉（圖11）枯萎的蓮蓬頭插在印有中國畫的花瓶裡汲取營養。暗喻創作者和蓮蓬一樣的遭遇與無奈。這都是使外形化身為關照自我內心的情結。但這時期的我偏向注重繪畫的技法沒有太多的去考慮到作品需要傳達的理念與意涵。因為過多的考慮畫面的美感構成導致畫面元素過多，造成主題不突出畫面繁瑣複雜，使觀看的大家看不到重點不知道我的作品究竟要表達什麼。最後導致繁瑣複雜的畫面其實沒有它該有的意涵和靈魂。意識到之後，才漸漸開始重新去思考作畫的意涵。



圖 1 0 朱軼楠〈太陽花〉，2017 年，紙本、水干、礦物，119.5x91.5 cm



圖 11 朱軼楠〈蓮蓬〉，2017 年，紙本、水干、礦物，91.5x72.5 cm



圖 12 朱軼楠〈壓力〉，2017 年，紙本、水干、礦物，119.5x91.5 cm

第二節 形式框架的視覺呈現

通過一段時間在東海的膠彩畫學習，關於此種由日本平行輸入的繪畫儀式，也曾質疑這樣繁複的創作過程是否符合自己的創作現象與知覺，這疑問在心中縈繞千百回。也常常在東海被非膠彩專業的同學詢問使用這個媒材的必要性。我常常回答不出來。畢竟有很多媒材可以替代甚至更輕鬆更經濟的替代我們想要表現的情緒和傳達的觀念。我沒有答案可是一直到現在在創作的時候仍然依循著這樣的一個儀式，雖然也認識它就是一種儀式，可是也漸漸的在這個過程裡可以體會到內心平靜的感覺，同時也萌生很多可以思考的問題點，促使我面對內心的衝突和拉扯。這樣的拉扯和衝突讓我更加誠實的面對自己認識自己，也給予我源源不斷的創作能量。

面對膠彩的形式框架時，極為受到日本視覺呈現的影響，從裝飾性、裝飾性大和繪傳統下。箔的金屬感和顏料的飽和性是筆者對膠彩的初始印象。大和繪¹⁸及琳派華麗視覺感下的日本膠彩畫體系，給予創作者不同以往的視覺震撼。起初以為這種視覺上震撼只是感官上的刺激。但潛入深層意識后，發現這樣的知覺現象更貼近自我。

內在美其作用在於彰顯將感情與賦予藝術作品生命的思想關聯起的形式。在藝術作品中將感情與思想觀聯起來的形式，除了美之外，當然還有別的，例如厭惡、色情、崇高、憐憫、恐懼以及黑格爾所提到的那些與審美有關的情況。所有這些形式都有助於說明藝術在人類生活中之所以重要的原因……美並非構成藝術定義的一部份。美可以是許多形式當中的一種，透過這些形式，思想得以呈現於人的感受，理清藝術於人類生存的關係，並說明為什麼唯有在一個充分定義中才能包容這些形式的原因¹⁹。

¹⁸大和繪（やまとえ）是日本繪畫的樣式概念之一。平安時代，國風文化時期發達的日本風的繪畫，以日本的故事、人物、事物、風景為主題的繪畫。也寫作「倭繪」「和繪」等。以源氏物語繪卷等繪卷物為典型。被土佐派等流派繼承，影響近代、現代的日本畫。

¹⁹Arthur C. Danto (2008)。《美的濫用》（鄧伯宸 譯）。台北縣：立緒文化，頁 76~77。

漸漸知道藝術創作尤其是到了研究所階段不應該只是畫畫開心而已。一副好的作品不是只追求單純表面的美感。膠彩畫常常給人的印象就是美美的，日本膠彩畫獨特的審美意識成就了大家對於膠彩畫的粗淺認知。我不知道為什麼膠彩畫不能美美的，但我知道膠彩畫不止可以美美它也是可以用林外的形式去影響人的知覺。帶我們體悟到藝術的本質。我們需要發掘尋找。於是在創作中我開始最求它更深層次的涵義。我選擇從自己的生活入手，希望自己在創作與思考的過程中更加認識自己進而面對自己。

創作中期我選擇被種植或挑選好的植物來呈現畫面，畫面中植物被各自放置在自己固定容器或既定的空間內養育，想要映射一胎化背景下的我們早被安排的好好的。我們都生活在早已經被預先設定好的框架里。我們的父母我們的國家以愛之名以保護他們的孩子為藉口，行束縛控制之實。美其名為了保護我們不受傷害實質上用他們自以為的好綁架我們的行為和思想。現代的我們就像是被關在籠子裡的金絲雀，不論再怎麼飛也無法完全無所顧慮的展開翅膀。



圖 13 朱軼楠〈禁錮〉，2017年，紙本、水干、礦物，119.5x91.5 cm



圖 14 朱軼楠〈溫室〉，2017 年，紙本、水干、礦物，100x100 cm

〈溫室〉這個畫面想要描述一個很溫室的环境，置物架、地毯放置整齊。植物盆栽也都各自安穩的站立在自己的位置，整個畫面給人一種溫暖舒服的氣氛。可是黑色的落地窗框架籠罩整個畫面，以及畫面落地窗前有一隻貓咪站著望向窗外映射創作者對於自由的渴望以及對於現實的無奈。

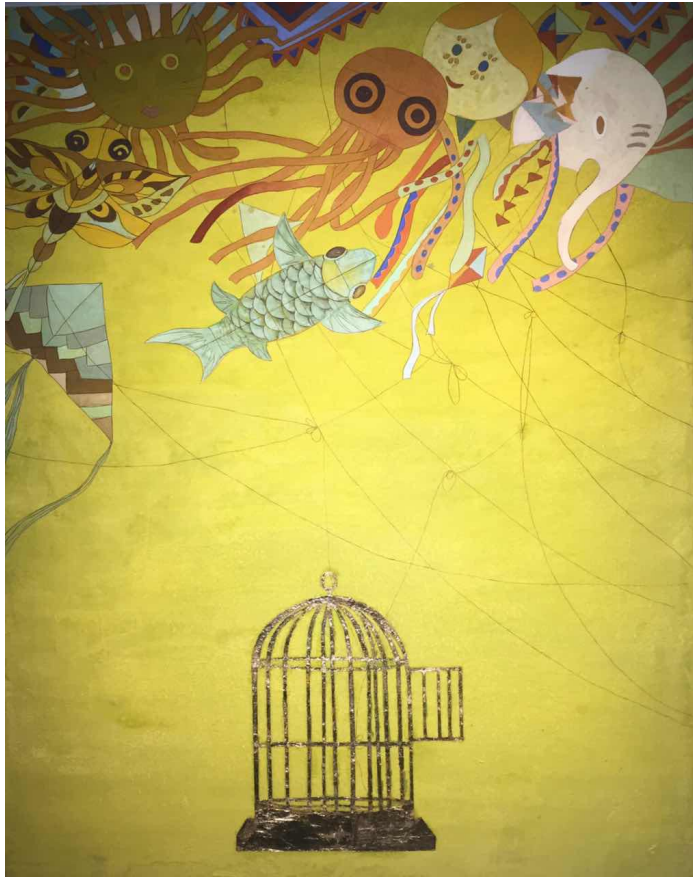


圖 15 朱軼楠〈逃脫〉，2017 年，紙本、水干、礦物，91.5x72.5 cm

作品〈逃脫〉是創作者在意識到自己受到束縛和壓迫的時候機會想要衝破牢籠展翅飛翔，可是現實總是不如人意。一胎化背景下的父母給的愛和期待太過沉重，讓早已成為父母全部牽掛和希望的我們不論在怎麼的飛翔，都會有一根綁在父母手上的繩索忘不掉剪不斷。用硬邊的金屬籠子作為承重的象徵也有隱喻自身處在一個環境也如身在牢籠般禁錮不自由。

於是我借用風箏看似自由自在的飛翔，實質上卻有千絲萬縷牽絆與不自由綁在風箏的另一頭，借此來表達處於溫室背景下的現代人以愛之名被束縛的心理狀態。



圖 16 朱軼楠〈掙脫〉，2017 年，紙本、水干、礦物，100x100 cm

作品〈掙脫〉風箏作為一個符號，畫面本身作為框架，想要表現一種掙脫束縛和規則的形式感畫面，互相碰撞又力爭突破的力量感。我用圖案式的風箏表現一種集體與社會規則對抗的力量，當然對抗的過程會有犧牲但是我們不可以丟掉想要衝破規則的決心。創作者採用以物隱喻的方式將自身轉化為他物喻情。

第三節 自我意識的顯露

研究所創作後期，在面對人這個因素時，不再執著於我這個個體的感知，而是延伸為同時代人的普遍狀態。人是這個時代擁有最複雜心靈的生物，並且越接觸外在環境后，內心產生的變化程度超乎想像的。人生好像要經歷過磨練才會豐富，但大眾常備蒙蔽在外相的美好燦爛里，盲目最求一種表像，這就是社會權威下的產物。人也會在這種異化下轉變為社會的附庸。

繪畫中充滿各種元素，外在的形式與內在的意識都缺一不可，或許在當代藝術環境下沒財運用的熟練性已非藝術家追求的目標。但創作者認為選擇藝術的表達方式是邁入藝術的第一步，也是心靈表述的最初選項。而接下來面對膠彩時看到的是更精神層面的意義，是在學院學習到的多元意識，融合在同一種媒材中，並從創作中感受到意識與媒材的互相牽引，再次反省繪畫的本質。

研究所創作後期，在面對人這個因素時，不再執著於我這個個體的感知，而是延伸為同時代人的普遍狀態。人是這個時代擁有最複雜心靈的生物，並且越接觸外在環境后，內心產生的變化程度超乎想像的。人生好像要經歷過磨練才會豐富，但大眾常備蒙蔽在外相的美好燦爛里，盲目最求一種表像，這就是社會權威下的產物。人也會在這種異化下轉變為社會的附庸。

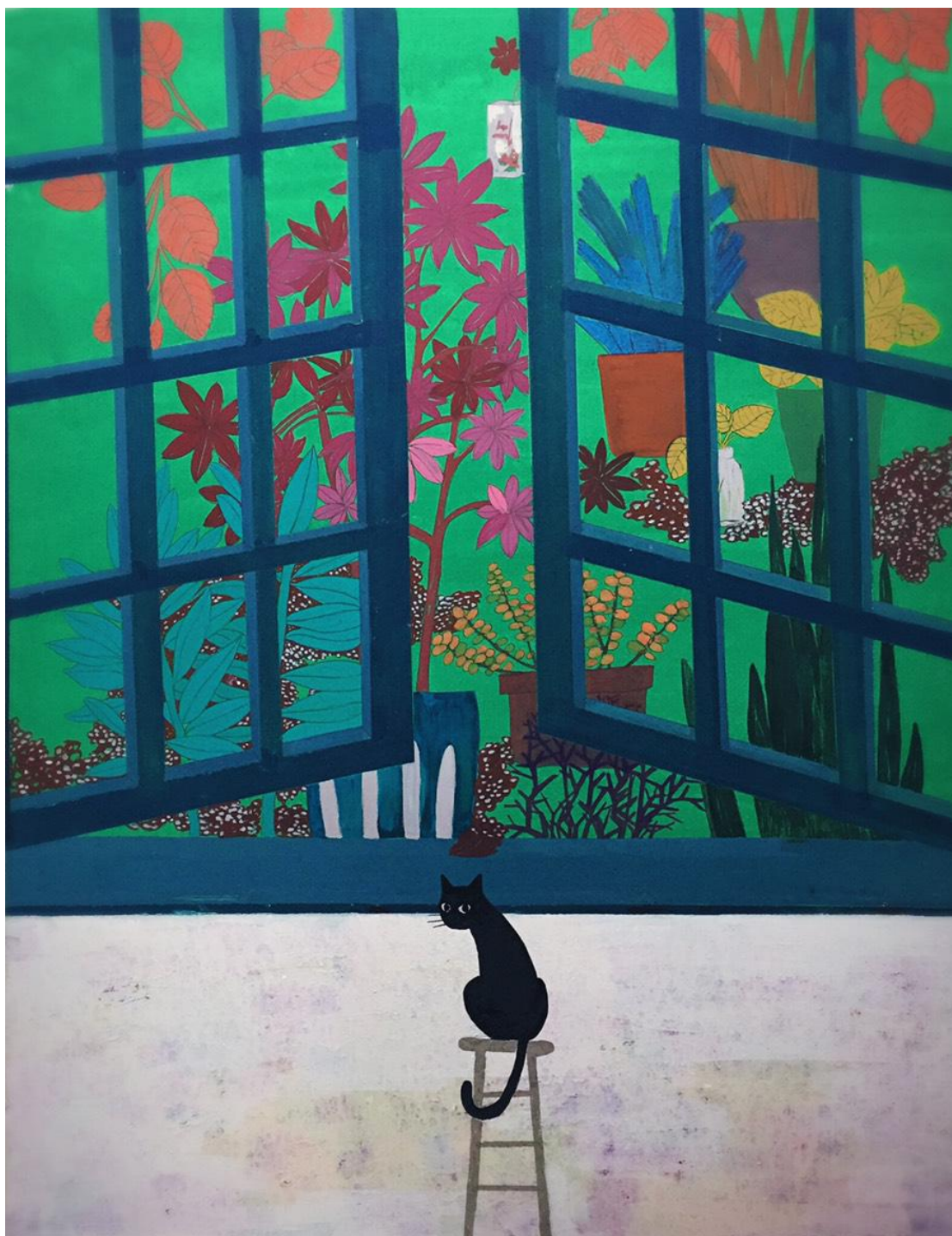


圖 17 朱軼楠〈凝視〉，2018 年，紙本、水干、礦物，110x90 cm

窗戶是我們觀看外面世界最好的媒介，可是它又不是通往外面世界的正常通道，它真實存在於世界的每一個角落，默默安分的為外界和內在做溝通的橋樑，窗內窗外互相可以看見互相被保護又互相被隔絕。窗戶無論在哪一個國家哪一個城市都不會改變它存在的目的，這是我對窗戶初始的感受。這樣的感受，仍有經驗主義的影響，但后啓發的知覺才是我想要敘述的部份。

窗戶內的人在面對窗戶外的世界的時候充滿嚮往和憧憬，但是舒適圈呆太久總是會懼怕外界的未知不敢離開當下的圈子，就像被控制久了的人會失去方向，被暴力對待久了的人會愛上施暴者。被錯誤的對待方式對待久了會以為這是正常的被對待方式。他們並不享受這種對待方式但又沒有辦法脫離這種對待方式。



圖 18 朱軼楠〈操控〉，2018 年，紙本、水干、礦物、銀箔，R100 cm

微微仰視的角度的上方有一個窗的概念。靜置的植物被放置在精美的盆器里或是安置在有設計感的瓷器中，紅色的背景暗示這些植物享受這這份溫暖的同時按捺不住內心深層的情緒。藍色的地毯和紅色的空間形成一種強烈的衝突感。植物的表現也採用平庸的畫法沒有強盛的生命力也沒有頹廢之勢。想要形成一種激

烈社會背景下的大家看似平靜的向外特徵。引發觀者無窮的想像力。



圖 19 朱軼楠〈牢籠〉，2018 年，紙本、水干、礦物、銀箔，120x80 cm



圖 20 朱軼楠〈掙扎 I〉，2018 年，紙本、水干、礦物、亞克力金，72.5x60.5 cm



圖 21 朱軼楠〈掙扎Ⅱ〉，2018年，紙本、水干、礦物、亞克力銀，72.5x60.5 cm

身為沒有自愈且生命短暫的動物，我比較偏愛植物，喜歡他們安靜卻持續的變化，喜歡他們頑強的生命力。在繁複的世界里，同樣在混亂難解的環境中，他們總表現出堅毅的求生意志，有時無情，有時又極其熱血，尤其對生命的追求，永遠趨光向上的極性，讓我很感動。植物看似平靜無聲但後勁十足，就算整株攔腰砍除，還是可以在某個芽點萌生。植物的創造性、自愈性、供給性和生命力讓他力量無窮。圖(20)〈掙扎Ⅰ〉圖(21)〈掙扎Ⅱ〉想要表現的是植物頑強的生命力和束縛下恣意成長的魄力。其中植物裏面這一系列選用空氣鳳梨作為描繪對

象。植物作為單純的生產者它不需要消耗任何便毫不吝嗇的提供它的價值給我們。我深受感動空氣鳳梨它更加不需要土壤水分只需要在空氣中就能生存下來，我想要描繪它驚人的生命力帶給我的觸動。

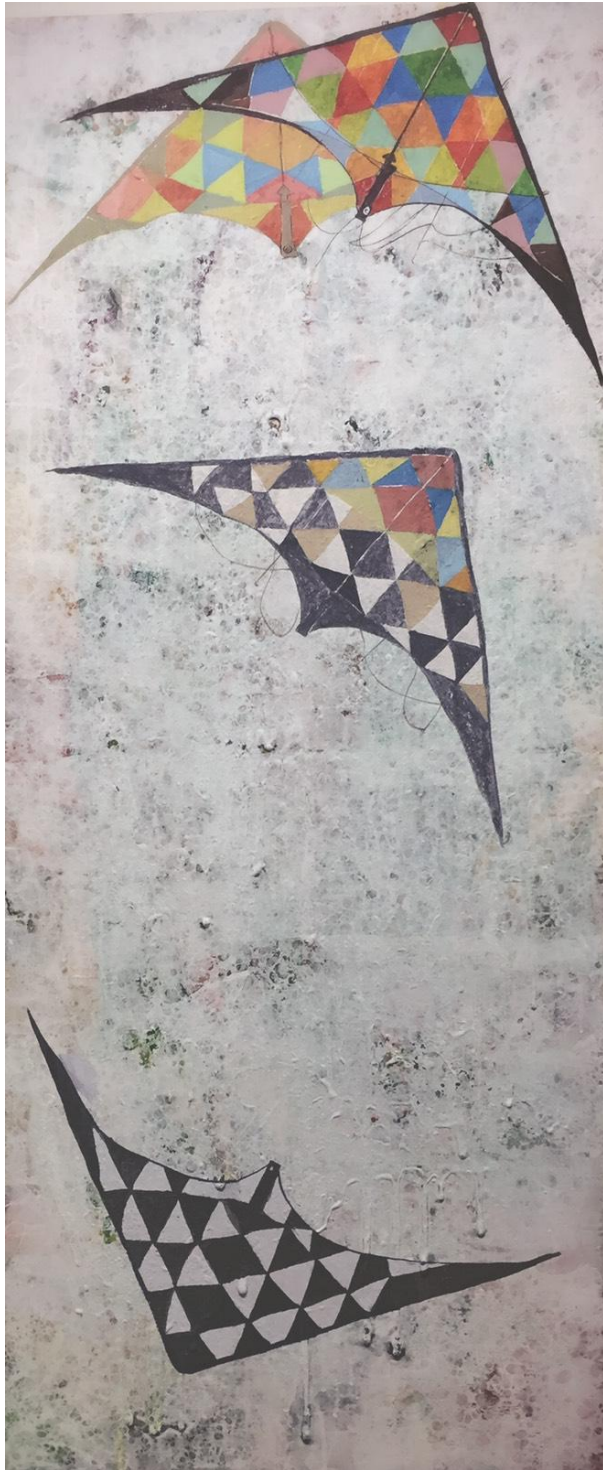


圖 2 2 朱軼楠〈撞击〉，2018 年，紙本、水干、礦物、亞克力銀，72.5x60.5 cm



圖 2 3 朱軼楠〈漩渦 I〉，2018 年，紙本、水干、礦物，60x60 cm

漩渦無處不在，可以說有差異的地方就有形成漩渦的可能。漩渦是兩股或兩股以上方向、流速、溫度等存在差異的能量（如氣流、水流、電流、磁流、泥石流等）相互接觸時互相吸引而纏繞在一起形成的螺旋狀合流。合流在漩渦平面軸線方向形成一進一出的出入口。作品圖(23)〈漩渦 I〉作品圖(24)〈漩渦 II〉借用風箏簡化的造型形成一個漩渦狀，創作者以微觀的視點去體會世界的奧秘，身邊的任何事物都有他存在的意義，但當界面變化時，人就像畫面中的風箏一般被吸入不能克制自己而發生異變，以中心為構圖擴散出螺旋狀的波紋。其實我們的社會不是自己偽善就能圓滿，外界給予的善意有時會轉善為惡，你們的愛也會造成當事人的很多困擾。借此意象冠詞自我的生活狀態，不明確卻無法不去進行，

不想要卻不能拒絕的黑洞模式。也暗喻在一些想法和體制相互接觸摩擦時產生的狀態。



圖 2 4 朱軼楠〈漩渦 II〉，2018 年，紙本、水干、礦物，60x60 cm



圖 2 5 朱軼楠〈安排的力量〉，2018 年，紙本、水干、礦物，60x60 cm



圖 2 6 朱軼楠〈被注視的我們〉，2018 年，紙本、水干、礦物，60x60 cm

作品圖(25)〈被注視的我們〉和圖(26)〈安排的力量〉兩幅作品在撞色的背景下置放被安排好的植物以及植物的精美容器。每一株姿態各異的植物象徵不同狀態的人，或保守或瘋狂，或合作或互殘，或傾聽或自閉。看似斷裂其實有其連貫的狀態。植物看起來安靜沉默就像乍看之下無害的群眾，其實都張牙舞爪高分貝的吶喊著他們內心真正的聲音。表面上的平靜其實暗藏內心的波濤洶湧。其中〈被注視的我們〉裏面的貓，左邊的貓的頭部和右邊的尾巴形成一種靜謐環境的動感。貓作為一種第三者在注視著所發生的一切帶給觀者無限的想像。



圖 2 7 朱軼楠〈溫暖的囚禁〉，2018 年，紙本、水干、礦物，120x120 cm

圖(27)〈溫暖的囚禁〉和圖(28)〈粉紅色的陷阱〉這兩件作品不同與之前都描繪單件植物和小場景，這次嘗試把焦距拉遠縱觀整個花園或溫室，讓觀者可以更直觀的感受到我想要傳達的氛圍。

圖(28)遠看是華麗美好的燦爛，當慢慢走近深入觀察時，就可以看到外圍用金屬感的鐵網作為背景，銀色護欄和金色鐵網的層層包圍給人一種城中的壓迫感，遠看是甜美溫暖的保護近觀才知道是被愛控管的枷鎖。



圖 2 8 朱軼楠〈粉紅色的陷阱〉，2018 年，紙本、水干、礦物，120x120 cm

第五章 結論

從最初的習以為常到來台灣後的發現，聯結與反省再到認識自己面對自己，我好像經歷了人生很長的一段。繪畫已經佔據了目前生命中一半以上的時間。初期階段一直在對自然進行專注的摹寫。仔細再現出體感、量感，追求一種視覺的幻覺。直到後面來到東海，面對眾說紛紜的當代、裝置、影像等各式各樣的藝術觀念瀰漫在美術系，才開始對藝術和繪畫產生許多疑惑，觀念的拉扯和推翻，矛盾的情緒波濤般湧現，每次創作時都在思考繪畫所承載的歷史使命是什麼？自己仍然還在繪畫領域摸索。

對於現在的我來說，繪畫無法視為一種現實界的再現，但也非像古人所言的成教化助人倫這等殿堂級般的神聖。繪畫對我來說是生活感知的汲取。藝術猶如一面鏡子，照出原本雙眼看不見的自己，將認識自己面對自己作為藝術的一部份。能夠讓自己產生體會、感動、領悟的都是周遭的一切。活在當下不是盲目的活著，而是將自我體認道德觸點發揮到極限。但同時也在經歷外界的紛擾后回歸單純的心中世界。

我成長的社會給予了現代人看似民主實則沒有任何選擇權利的環境。現代的爸媽給予小孩溫暖的家庭的背後也同時賦予過多壓力在我們身上。這樣的生活環境，幾乎忽略了最原始的那些生命力與溫度。我藉由創作慢慢傳達出微弱的力量，提醒並引領觀者前往去察覺到那些已被我們習以為常，卻一直深深影響我們日常生活的事情。

選擇用植物作為我的創作主題是因為植物厲害的地方在於他們沒血沒淚也沒有思想和情緒，面對現實它們沒有逃避的選項，只有努力的成長和不顧一切的發揮生命的韌性。而人比植物強大的地方在於我們有情有思考的能力，有移動的能力和選擇的可能，可惜這也成就了人們失去天生生命本能的另一個缺陷，喜歡逃避困難。落入指責和對立的地步，忘記我們天生也有生命的韌性。不要強加自己的思想在另外一個人或是其他人的身上，因為我們各自都有各自生命的韌性。我

們需要的是一個完整的自己。完成自己期待的自己，不要把未完成的自己強加給別人替你完整。如果能認識到這些事情，對每個在社會上不同地位的人，我們或都能多點同理和勇氣，自己的位置因為過往的因緣造就，而未來的發展還在自己身上學會自己為自己負責。不要以愛的名義去要求別人達成自己的願望。

在此次研究主題上，我必須檢視自己，重新發現整理發掘自己的內心世界，情緒狀態，去挖掘那些之前都習以為常沒有觸碰過的內在和情感。有認識自己的成就感也有對於現實無能為力的無力感。自古以來無論東西方藝術史上都有許多描述個人內在傷痛的創作主題都與社會環境有關，在觀看這些藝術作品再搭配當時的歷史文化。更能夠了解創作者與當時社會的關係，而創作者也在思考自身與文化環境的互動。

參考文獻

1. 何小顏（1991）。《花的檔案》 臺北市：台灣商務印書館股份有限公司。
2. 田曼詩（2008）。《美學》。台北市：三民出版社。
3. 黃海鳴（2000）。《從身體到城市的閱讀》 台北市：台北市立美術館
4. 大衛 里秋（2009）。《以愛之名，我願意》（廖婉如譯）。台北市：心靈工坊文化。
5. 李澤厚（1996）。《美得歷程》 台北市：三民書局有限公司。
6. 愛默森（Ralph Waldo Emerson）（1999）。《細說生命華采愛默森自然文選》。台北市：張老師文化出版。
7. 劉振源（1999）。《野獸派繪畫》 台北市：藝術圖書。
8. 周尚意、趙世瑜（1994）。《天地生民中國古代關於人與自然關係的認識》。浙江：人民出版社。