

超越表象與自我內在精神

論自我的《精神性繪畫》創作理念

【壹】、前言 - 創作與創作精神

（一）「創作/對象」

藝術創作的服膺對象究竟是大眾？還是藝術創作者本身？抑或是信仰、社會、政治、……？這樣的問題對多數的創作者而言，必定是經過長久的反覆思考與生命粹鍊後，才能有清楚而真實的認知。

對藝術創作的方式，每個創作者都有不同的出發點，而創作的本質可貴之處即是「生命經驗」的再現。我的作品產生途徑，就是藉由對生命自我體驗的反芻，所爆發出的能量與心靈意識。

「原我」的存在，幾被自我忽略，存在的當下，「潛意識」隱匿於外在形體的表層底下，唯有透過不斷地挖掘自我，並直覺接觸，「原我」的本體才能顯現，而「潛意識」的圖像才能被擬像出來。

當圖像一一被畫面所紀錄，我便能越接近『原我』。

對我而言，藝術創作是表達自我深層意識的一種方式，藉由各種材質的特性

與材質傳達出的語言，我重新付予它新面貌，經由畫面的各項元素組合後，一件「作品」於是產生，而「作品」就是「我」、 「我」就是「作品」。

（二）「詮釋/再現」

真正令人感動的作品，不該只有滿足視網膜與個體相關之生命經驗，或是論述上文理哲學的理論架構。生命的本源，應該有更令人動容的因子，那樣的血脈根源，深埋在理性邏輯的表象底下，而貫穿古往今來的所有個體精神裡。通往這個區域的路，必定要先敲開「潛意識」的大門，然後才得以體會生命本質的意義，而將其精神捕捉於畫面中，凝結出繪畫當中的精神性。

對於作品中的「符號」元素，我有著強烈的執著與固執，「單一」而「純粹」的圖像符號，一直在我的創作過程中，不斷地以各種形式呈現，每一種圖像符號代表每個階段性的個人意識語彙，從早期的靜物單一素描（圖 1-4）到後來單一細胞狀的符號圖像（圖 5-8），演變至貝殼圖像（潮覓系列）的呈現（圖 9-14），一直到近階段「意識 潛行」系列（圖 15-18）及單純幾何硬邊圖像「意 圖」系列（圖 19-22）與新作「物空」系列（圖 23-24）等所呈現的符號元素，整個過程的演變，我儘可能地將美學上的包袱褪下，以強烈的「自我意識」為出發點，希望藉由單一的符號圖像表達出個人內心底層的情感狀態和語言以及藝術創作超越精神的永恆價值。

（三）「形式/技巧」

形式的構成是繪畫裡很重要的一個成分，但，在精神性繪畫的領域裡，「形式」是個虛無的概念，因為捕捉的對象是個「空」的概念。

寫實（具象）的創作，有著可依據的臨摹對象物，將技巧移情於對象物的摹寫上，經過顏料與畫面的堆疊、融合，作品即可浮現相當之完整性，唯構圖、用色、肌理等組成因素，因不同人與不同喜好而產生對創作上的諸多質疑。為何如此？我想無須多做解釋，只因觀察之對象物一致，但個體生命體驗與主觀感知不同所致！這個問題古今中外皆然，但從沒有一完整的答案。

繪畫若剝除技巧與形式，剩餘的價值是什麼？是一片空白嗎？我認為一片空白或一片漆黑都是可以的，因為少了技巧的繪畫，它才有轉換質的可能，也才有傳達精神的虛空力量。

在我的作品裏，構圖的方式是相當直觀與當下的，創作的根源來自內心的覺知，因此，反應在畫面之中的語言與構圖，不會是理性常態下的合理模式，而是轉換心靈狀態的一種解碼符號。至於技法的部分，基於個人繪畫的慣性動作，我選擇最貼近我的素材，以便能最快速紀錄並呈現精神力度的材質來運用，所以混合的材質交錯使用或單一材質的使用，都有可能是我表達選擇的媒介方式。

(四) 「存在/虛空」

藝術創作有其可辯性，這個可辯的區域範圍包含許多領域的專業認知，並在眾多跨領域的學術綿密交構下完成美學的可探討領域。若將創作的本質與立意基礎放置於某一主題的範疇中，那麼這樣的作品必然可以被解構並且被分析解讀，但，若是以個體靈性覺知來作為動能呢？它是否能被探究？能被儀器測量？或者可以被他人的認知經驗所解讀？

既然是「個體」的自我覺醒與認知，必然是佔有絕大多數的「私域」部分，而私領域的呈現，並非能得到同為創作者的他人或非創作者的他領域人士所認可與理解，所以個人精神的呈現是否等同於不存在的一種假設狀況？這樣的答案或解題方式，任誰也不能接受！好比你很不喜歡吃榴槤，而且在你的生活及認知裡，它是一種味道很難令人忍受的水果，即便是它被做成油炸三明治這種熱食，你還是覺得它惡臭無比！那麼，即使喜歡榴槤味道的我說了再多的形容詞來讚美榴槤的美味口感，也難以讓不喜歡它的你來認同我的看法與認知！

這樣的比擬方式有點以小搏大，但卻又不失實際。只能說，精神上的深入及個體生命的覺知狀況，若非真的用心體會過或者是感應到它，以一個平凡個體的身分來對談的話，是難以找出適當的形容架構來詮述的。精神與身體不應該是分離的狀況，而應是相輔相成的。運用肉身的敏銳知覺來探測內在本我的原始精神狀態，直至將其開發後才能深切體會。或許這樣的說法很籠統而含糊，但起碼醫學科技上的專家已經運用儀器與實驗證明一點 - - - 「精神」與「身體」是密不可分且互為表裡的！

所以，「精神」它雖然無法用眼睛來看見，但未必它就是不存在而且是虛空的一種觀念現象。

（五）「回到本質」

任何的創作形式只有回到它的本質，才能產生最大的氛圍，也才能散發出最強的感染力。裝置、影像、平面、攝影、雕塑等，都是傳達藝術語言的種種呈現手法，不論是用何種方式來創作，最終還是要回到藝術創作的本質上來探討。作品去除了燈光、造型、聲音及影像刺激後，剩下的是什麼？是一片空白的牆面？或是空曠的展場？除了視網膜所能捕捉到的外在形體之外，藝術的創作精神也依附於作品的張力上，這樣的無形力量，就是藝術的本質！藝術回歸到藝術上，沒有了累贅的論述附鑿，更能表現出創作上的精純性及其精神性。

【貳】、本文 - 「文學、論述及自我內在精神」

《壹》、文學上的創作觀

（一）「性格/類比」

1986年9月，湖南的「女書」公諸於世，在這種母女相傳的「集體創作意識」下，流傳給現世不解的大眾六百多個有如天書般的單字符碼，四十七位女書作者頓時成為一群神秘的嬌客。其實，這樣的創作來由並非天外飛來一筆，就像李元貞在〈婚姻私語〉中講到的「可能女人在父權社會中的愛怨情仇，雖然有時代的差距卻沒有位置的不同」¹，藉由私相授受的文字，抒發內心的苦悶與壓抑，這樣的「文字藝術」不僅僅紀錄了一群邊陲婦女的內心世界，更可觀的是這樣的文字紀錄還可說、可唱，更可以進行交流與互動。

或許「秋風秋雨愁煞人」的秋瑾是壯闊激昂的女性典範，但女書的創作群眾卻是最直接的內心潛伏力量，為後代女子做了最沉重的一聲低吼，這樣的聲迴低響確是「此恨綿綿無絕期」的永續發聲。反觀自己，我如何對自己的生活與生命做回響？對於此一課題，我經常保持最低隱的心態，希望以不偏頗的臨界點位置來作一次又一次的自我探討並重現自己的內心世界。

藝術的創作應是不分男女老幼的。每一個創作人的生命歷程與生活經驗都是

¹ 鄭至慧，「她鄉女紀」，台北：元尊文化，1997，頁187。

不容他人再走一遭，這是每個生命最難得可貴的一部分，也是造就創作上艱難困頓的最大障礙。「我」如何是「我」？「我」該如何是「我」？「我」又應該如何表現是「我」？這樣的答案對多數藝術創作者而言，是最迷惑的茫點。審視藝術作品中，對視覺的美感再現與圖像的忠實描寫不再是我的關注焦點，我急欲表達的是原初的內心圖像，並非現實物界的模擬與再現，所以任何物像都可能都是我借用的題材，但根本上這樣的物像需要跟我底層的信念有所掛勾與碰觸才行。若依「她鄉女紀」中提到的女人創作版圖形態而言，古時候的守寡女子用窮盡一生的心力來為自己豎立一座「貞節牌坊」（很偉大的行動藝術），那麼，我想，每一刻我落筆的當下瞬間，便是在為自己的繪畫性格做最大的頑強抵抗，我必須忘記我所熟知的學院技巧及可能在不經意當中顯示出的手部訓練，同時我也必須忘記他人可能的臆測行為，以最堅持的心態（如同貞女一般）來為自己豎碑。這樣的性格雖然不同，她們為的是堅守中國長達五千年的禮教束縛，我為的是堅守內心的最終信念，但本質上，卻都是在跟自我的內心情慾與感動做一番激烈的爭鬥！未到終了的那一刻，永遠不知付出的是否足夠？

Carol S. Pearson 的著作「內在英雄」一書中提到的六種生活原型說到：「孤兒」處理無力感的問題；「殉道者」處理痛苦的問題；「流浪者」處理寂寞的問題；「鬥士」則面對恐懼的問題。² 那麼，我的原型是屬於哪一種呢？內觀自己的心相，諸多的原型都在我的各式情緒起伏中交叉扮演著幾乎每日上演的狀況，我不是聖人更不是上帝，所有的七情六慾我都必須經歷並嘗試。雖然書後所附的測驗，我的原型指向「魔術師」的內心角色，但那畢竟不是完整的自己，「魔術師」的角色要做的是：去承認那些差異，為它們的命名而存在，這些差異，其實正是個人和集體力量的來源。³ 在我一連串的自我探索過程中，我越是一直對內心潛藏意識底層的晦黯情感追尋，就越發覺得自己的內心像「潘朵拉的盒子」一般，一打

² Carol S. Pearson 著 徐慎怨、朱侃如、龔卓軍 譯，「內在英雄」，台北：立緒文化，民 89，頁 114。

³ 同上，頁 177。

開它，所有的恐懼、無助、失落、悲憤、.....的惡獸都逃竄掙脫出來，於是我只好將它們以二度的平面空間再次封鎖起來，並一一為其命上適切的標題名稱，這是一種勝利的自我挑戰，也是一種面對真實自我的方式。

(二) 「方向/定位」

「空間地圖」與「布希亞」兩本著作都在提醒讀者一個共通的嚴肅課題：對於現實物像表面的真實保持質疑；對於現實物像背後的真實要去覺醒。不要再相信視網膜對人類造成的表像錯覺。

沉溺在網路數位空間的人，對於眼前螢幕上所呈現的圖像與文字符號幾乎喪失常規判斷的能力，人與人的距離似乎就近在眼前數公分的螢幕顯示器上，螢幕後方網路另一端的對象是男是女、是高是矮無從判斷，真實虛假無從判別，但虛擬的影像從心由然升起，人們徹底說服自己去相信眼前所見一切即是「真實」，如此才能滿足內心情感架構上的渴望與快感。因為 當我「走」進網路空間，我的肉體靜止在椅子上，但我 - 或某個層面的我 - 已經被帶到另一個「界」之中。這個「界」雖然本質上是沒有實體的，它卻是真實的。⁴ 除此之外，媒體也是對於真實溝通的一種限制。⁵

難道所處環境中已無可信的實物存在嗎？我想並不是，身邊的任何事物，都可藉由感官上判別，可聽、可看、可聞、可觸碰的情況下，任何人都有相信他眼前所見是「真」的權利，但這樣的魯莽決定卻是喪失探求背後真相的最壞打算！舉例來說，見到地球儀上的南非領土版塊，我們的慣性判知即在眼見的當下，迅速經由腦部發號施令，告知自己「這就是南非」，但，它並非就真實存在那兒，而只是個塗上色彩、標上地名的幾何圖形（「幾何」(geometry) 這個名詞的希臘文原義正是「丈量土地」⁶），「真正的」南非，是位在離你千萬里之遙的地球另一端，我們被自我催眠告知的是一個『觀念上的真實』，而非『現實的真實』。這樣的思考

⁴ 瑪格麗特·魏特罕 著、薛珣 譯，「空間地圖」，台北：台灣商務，1999，頁 022。

⁵ Chris Horrocks 著、王尚文 譯，「布希亞」，台北：立緒文化，民 87，頁 13。

⁶ 同註 4，頁 159。

意識常在我們的生活上上演，好比 911 之後，美國紐約皇后區掉了一架民航機，經過美國對世界媒體發布的消息後，確認是飛機機件故障造成飛機在空中爆炸解體？若我們經由閱讀媒體的互動關係並接受報章上文字圖像的催眠效果的話，那我們便成為 21 世紀的「新愚民政策」下的運作玩偶，完全喪失自我應有的判斷能力，並臣服於文字圖像的表化結構上！因此-----

基於這樣的覺醒，我不再做表象的傳達，而願意當個心靈探索者！！

這樣的觀念定位與方向的確立，讓我褪下美學的包袱，更對視覺的愉悅性顯得漫不經心，色彩的運用也因觀念的驅使，使得我像是個色盲般，只會呈現單色系，而空間感更在我的創作上消失！我目前唯一想做的是：使用單一的圖像與單調的色彩，來表達我意識中的空間認知及心靈認知。

（三）「瑪格利特與我」

閱讀完「瑪格利特」一書後，我深深為它的畫面精神與氛圍而感動，但，同時我也領悟到，瑪格利特不會是我；我也不會是瑪格利特！他的精神世界不會在我的心底存在，但是對周圍事物的關注及內心潛存的哲思，卻是有某些交集點。可是，我不會是瑪格麗特第二，也不想！我只想成為自己。

我確定自己終究不會是他，他認為解釋神秘的方法有很多種，但他從不會解釋自己，⁷但是我卻千方百計地為自己做辯解。從單一的素描作品到細胞狀的描寫手法，到近期的貝殼圖像（潮覓系列）及「意識 潛行」系列與「意 圖」系列的創作過程裏，我不斷的說明自己、解釋自己、剖析自己，從對外界的關懷轉換成反射到以自我為中心的省思，希望能清楚看見真正的「我」，並真正清楚的了解「我」自己 ----- 一個不帶任何雜質超越現存的「我」。

瑪格利特對整個表現感描寫的過程表示懷疑，一個影像憑什麼可以「代表」一個物件的意義，而且當與被誤用的語言結合在一起時，甚至還會被認為是那物件本身。⁸在此，我必需鄭重澄清，我的創作原素，絕非空穴來風而是其來有自。每一個單一圖像就是我的慾望再現，它們直指我的內心世界，用最大的努力活躍在二度的平面上。而在我的創作畫面中裝飾著畫面的不是許多可見的或摹擬的原素組合排列，承如前面我一再強調的：是代表內心想法與感知的單一物像。

⁷ Suzi Gablik 著、項幼榕 譯，「瑪格利特」，台北：遠流，1999，頁 08。

⁸ 同上，頁 99，101。

(四) 「未完的神遊」

達摩祖師傳記中提及：「未生我時我是誰，生我之後誰是我。」⁹ 這一句禪問，縱貫古今、屹立永恆。在哲學、藝術上，『我是誰』的大哉問，從未停歇，真正能看透自我者，或許才能將自然與自體的力量融合唯一，發揮出最強大的精神力量，不管是透過文字或圖像的表達，一定是精練又準確的直指生命的目的及其永恆性。

然而內心的探索工作，總在我接近的那一瞬間又稍縱即逝，我沒感覺到它們的存在，但肯定它們一定無所不在；只要用心去感受你存在的當下，每一刻你都為了生命的多樣與精采而感到讚嘆。在你肉身這部機器裡，透過這種感受而產生一種腦心力，那是最深層的意識，亦可稱為「阿賴耶識」的「無我識」；沒有肉體的感受就不是肉身可以形容的，那種真正的你，是永生的生命，走向一個非我質的時空，進入腦思維的時空。¹⁰

我想，用「內在英雄」一書中的幾句話來傳述我說不清楚的部分，就用這些話來彌補我的言拙與詞窮：

* 『承諾就是在未知中承擔風險。』¹¹

* 『否認痛苦就是將它們抓的更緊。唯有通過它、允許它浮現、去感覺它、大聲將它說出來，才能從中學到東西，也才能別開生面，重新感受到歡愉和力量。』¹²

⁹ 彌勒佛陀 作，吳宜芳、李柔暄、白雅玲 神譯，「第三眼智慧」，台北：永續圖書，民 91，頁 116。

¹⁰ 同上，頁 239。

¹¹ 同註 2，頁 157。

¹² 同註 2，頁 182。

* 『如果你要的東西尚未存在，或剛好庫存不夠，你能做的就是自行發明或等待。有時候，你渴望的伴侶就在身邊，但他或她自己得旅程上，卻尚未走到恰當的位置與你相遇。』¹³

* 『不論你選擇的路徑為何，它什麼地方也到不了。』¹⁴

¹³ 同註 2，頁 212。

¹⁴ 同註 2，頁 224。

《貳》、論述上的創作觀

（一）「現象學 - 形而上的低而下？」

一切的知覺經驗是以個人主觀知覺為前提的，從主觀知覺所架構出來的形象或對象。因此對藝術創作而言，不免也是以創作者本身的知覺經驗出發，再以個人的主觀意識形構其作品的氛圍。但在一切以知識學習和主觀知覺經驗為前提的創作下，作品所能傳達的語言，莫非只是又一次的文字與學說論述的再次呈現？那麼，個人又在哪裡？主體精神又在哪裡？只是又一次淪為文字的奴隸、教條論述的傳道者。藝術創作的個體覺知，不應該被其他因素所網綁，應該是更自由且自主的，唯有對自我的認知與覺醒夠深入，才能在創作上將能量擴散開來，且達到藝術真正最原始的質感呈現。

茵加登（Roman Ingarden）在其文學本體論中提到構成文學作品的四個層次，其中第四個層次是「呈現的個體層次」，此層次如同中國文人山水畫背後所表現在我們心中的意境層次，且他認為作品非客體本身而是再現的客體，當作品達到客體再現的層次時，它必能提供一些“觀念”或“形而上質”，並揭示更深層地生命意義。¹⁵ 我認為作品若只是以「再現的客體」來呈現，其精神性只能停留在某個階層而無法再提昇，也就是上述的「觀念」與「形而上」，但與精神的「永恆性」卻還是有一段的差距，最後，作品只能以包裝華麗的樣貌呈現，而藝術的生命價值也終止了。

法國美學家杜夫海納（Mike Dufrenne）在其「審美經驗現象學」導言揭示：

¹⁵ 李醒塵，「西方美學教程」，台北：淑馨出版社，1996，頁 555-557。

「...審美經驗指的是欣賞者的，而不是藝術家本人的審美經驗。.....」¹⁶ 我個人則認為，藝術家要表達的並不該只有審美經驗，而是要超越生命個體所知的審美範疇，而達到任何一個生命體都共有的美感認知領域，這樣的審美感，應該是原初的、超脫的、非表象的、非具體的，它停留在每個生命體最最末梢的感知神經底層，稍經碰觸便能引發共鳴且不必再經由語言形容或解釋，它就能相當完備而力量強大。當然，只有超越自我現存能意識到的精神狀態，才能達到超脫的的境域，而將最原始的人類美感認知圖像捕捉出來。

¹⁶ 同上，頁 555-557。

(二) 「存在主義 - 作品即精神」

所謂存在是指「人的存在」的獨自狀態，「存在主義是使人生成為可能的一種學說；也是一種肯定任何真理與任何行動 - 包括環境和人類主體性 - 的學說。」¹⁷ 這樣的信念與解釋，與我的創作觀有某些擦身而過的遺憾。然而，接續的敘述，便稍能有彌補我心中疑問與空缺的說明：「存在哲學，在於使人類尋求自己的思考之路。……使思考者的存在顯現在明亮處，同時成就他的存在。」¹⁸

個體的存在（也就是思考者的存在）彰顯在創作中最能讓他人感知的部分為何？並非是畫面中唯美氣氛的營造或高超技巧的表達，而是「精神性」的力量！若在創作中充斥著許多迷惑視網膜的繪畫因素，個體轉化為作品時的存在只是真正的「作品存在」，而非個體本身真正的存在，因為他缺少了「精神性」因素，以至於將「作品」與「創作者」一分為二，「作品」此時便是獨立於個體之外而存在。

德國哲學家 - 海德格（Heidegger Martin），也是存在主義的創始人。他認為哲學要追問的不是「存在者」，而是「存在」；要回答的不是「什麼」而是「怎樣」。甚至他反對傳統美學，因為它有諸多錯誤：

- 一、它把藝術作品看成一種對象，這樣就把藝術作品和主體，致於主客體兩分對立的關係。
- 二、它把藝術作品看成是感性的主體，只能從作品的感性認識或體驗，這樣就把感性認識和理性認識對立起來，於是藝術作品就只成了與真理無關，只供享樂的東西。
- 三、它只從感性體驗尋找藝術的本質，把感性體驗作為藝術創造的標準。

¹⁷ 陳鼓應，「存在主義 - 增訂版」，台北：台灣商務，1992，頁 8。

¹⁸ 威爾 杜蘭 著、陳文林 譯，「西洋哲學故事」，台北：志文出版社，1980，頁 504。

四、由於它把藝術研究歸為感性經驗，這勢必導致藝術的緩慢終結。

所以海德格認為『藝術家是作品的本源，作品是藝術家的本源，兩者都不能少另一方。』¹⁹ 這樣對藝術作品的看法，似乎能與我產生共鳴，因為我感受到「作品」等同於「創作者」的真知灼見，也感受到創作的精神性被真實提出的喜悅。

我認同海德格的觀點並非只有他對藝術作品的看法，而是他延伸到存在者（創作者）的真實存在理念。他認為，藝術作品是展示存在者的存在，藝術作品的本質不應從存在者的角度去把握，而應當從存在者的存在去把握，而真理便在存在者的非隱匿性中展示出來。²⁰ 在創作的當下，忘記與放掉自己熟練的“技巧”和熟知的任何“理論架構”的枷鎖，作品才能更真實，也才能從作品中看到真正的永恆與真理，而架構通往這條道路的即是「精神性」。甚至我們可以說只有「空無」才能超越存在。

¹⁹ 海德格，王慶節等譯，「存在與時間」，台北：桂冠，1989，頁 65。

²⁰ 今道友信等，黃鄂譯，「存在主義美學」，台北，志龍印刷，民 78，頁 34。

（三）「符號學 - 自我語言的發掘」

「藝術是模仿的，但模仿的不是實物之外表形象，而是藉創造符號來顯示事物的形式。」前者是把模仿視為事物的再造，後者是把模仿視為形式的顯現。²¹ 符號論美學的奠基人 - 卡西爾（Ernst Casirer）也認為：藝術不是為模仿而模仿，而是為創作而模仿，即是為了表現內在的生命，……單純的模仿在形象上無法完全展現藝術的生命力量，它只能是種逼真的描寫，是被動的，缺乏自主性...美的形式與藝術是自主的。²²

事物的再造表現很容易達成，需要時間的堆疊與技巧的養成，再看個人天賦的多寡，以決定其再造的寫實與傳神度有多逼近真實物件；但若是形式的顯現，它就需要背道而馳，必須拋開經年累月的技巧養成習慣與慣性的積習，甚至對傳統美學觀的了解也不能保留，放下所知、所做的一切，全力而靜心地潛入未曾探索的心靈地帶，並凝聚個人的精神力量，才能提煉出真正屬於自己的語言符號。這樣的創作，勢必是孤獨而無助的，因為它不需要外界的干涉，以保持其最乾淨的純粹度與自由意識，如此才能讓靈性在最寧靜的空間裏抒發、燃燒！

在某種意義上可以說一切的藝術都是一種特殊的語言，它並非是一種語詞符號的語言，而是一種直覺的符號。²³ 然而，視覺上的直覺與心靈上的直覺是有很大的差異性的，也就是在「看得見」與「看不見」中的區別。創作上的精神性所要凝聚的符號，就是在一片廣大深遠、無邊無際的黑暗中摸索，直到你的性靈之眼看見為止，也只有到看見時，創作才能走出生命與感動來。

²¹ 劉元昌，「西方美學導論」，台北：聯經古風，1994，頁 194。

²² 外國美學編委會 編，「外國美學 11」，台北：商務，1995，頁 12。

²³ 趙憲章 編，「二十世紀外國美學文藝學名著精義」，江蘇：江蘇文藝，1987，頁 418。

藝術的根本特點就是在於它具有直觀形象的感性形式，是在「形式中見出實在」。²⁴ 同時藝術不是再現事物的性質與內容，而是在直觀的形式中包含著創造性的感情。藝術家憑藉想像力通過各種線條、韻律、色調、造型形成的結構、秩序、節奏來感染欣賞者，從而領悟藝術符號所表現的主體內在生命力。²⁵

美並不是一種被動的知覺構成形式，而是一種能動的知覺方式和過程，也就是運用以直覺把握情感的形式，即主體內在生命力與藝術表現的情感相對應的動態過程。審美經驗藉助藝術符號體系，才能成為「有限地呈現出來的無限」，也就是在靜態的感受中發現動態的有生命形式的力量。²⁶ 藝術符號的情緒內容不是標示出來的，而是接合或呈現出來的，亦即不是通過形式去標示意味，而是形式本身就呈現出意味，意味直接地包含在符號的形式之中。²⁷

藝術是人類情感符號的創造，整個作品的情感就是符號的含義，就是藝術家在世界及內心底層中所發現的實在。藝術符號之所以能夠成為表現情感的形式，不是靠藝術家觀察得來的，而是通過直覺發現的，因此它表現出來的應該是最真實而不經修飾的生命內在情感語言的符號 - 甚至，是超脫生命個體所認知的。

²⁴ 同註 13，頁 587，588。

²⁵ 同註 20，頁 20-23。

²⁶ 同註 20，頁 24，25。

²⁷ 木鐸出版社編輯部 編，「西方美學名著引論」，台北：木鐸，1988，頁 252，253。

（四）「精神分析美學 - 原我 = 精神 = 作品」

佛洛伊德（Sigmund Freud）將人的心理層面分為意識（Consciousness）、前意識（Pre-consciousness）、潛意識（無意識 Unconsciousness）三個部分。人的心理就像一做冰山，浮出水面的部分，是我們可以察覺到的意識活動領域，但只是冰山的一角罷了。藏在水面下的則是無法意識到的潛意識，它支配著人的思想和行為。而潛意識可能隱藏著憤怒、哀傷、悲痛、無力感……等不被個體本身察覺的負面情緒，我的創作根源，便是試圖去挖掘這些難以接觸與意識到的心底角落，並將它們呈現、宣洩出來。

佛洛伊德認為人格結構可分為三個部分：「原我」、「自我」和「超自我」。「原我」是人格結構中最原始的部分，構成的成分則是原欲。按照佛洛伊德的說法，原我的行為動機只在追求生物性需求的滿足與避免痛苦，或許我將原我的動機更單純化了吧？因為我不僅要將自己最原始的部分探覺出來，而且還要正視痛苦的部分。因為只有那部分才是我最關心的，若避免痛苦部分的存在，那麼只能停留在「自我」的階段。

我的創作中對「原我」的追尋，是種回溯、是種反內化，必須經過「超自我」，再跨越「自我」，逆向回到個體出生時的「本我」。只有回到「原我」的位置時，作品才有成功的「訴說」能力。而佛洛伊德認為「夢是潛意識的發洩與願望的滿足。」²⁸ 但對於描繪夢境的畫作，我認為並未因此而達到接觸真正的潛意識領域，而是重新的詮釋對夢的不解與疑慮。好比畫面中有一隻巨大的抹香鯨，竟悠遊在廣大的城堡上空、懸浮在靜謐的空氣裡；或許城堡的廣場中，還有一隻身上著火的猛獅，正遙望著凝視畫面的你……，這一切的畫面構成都是超現實的，

²⁸ 高宣揚，「進入精神分析的世界」，台北：洞察出版社，1987，頁 91。

它沒有真正解答方式，只有假定的推測 - 我是指的在夢境分析上，然而創作者本身真的因為描繪了夢境而得到了救贖嗎？我想並沒有！這樣的狀況只是暫時的逃離自我的困惑與對夢境的疑惑，夢境裡的徵兆或預言，還是沒有解答，因為你還是不了解自己，因為你沒站在自我心中的原點來審視自己，當然無法藉由奇怪的夢境來解讀自己。

「藝術的本質是原欲的昇華。」²⁹ 在現實中，人始終處於不滿足與受壓抑的狀態，於是產生自我焦慮，要擺脫這種焦慮，就得尋找替代性或補償性的滿足。藝術家的創作，正因如此而產生。因而自我較強的藝術家，都以寫實、自然主義的作品較多，自我若過強，就完全考慮他人的喜好而抹殺自己；反之，自我較強的人易接受潛意識內部的慾望與幻想，如浪漫主義、超現實主義。³⁰

分析心理學派的榮格（Carl Gustave Jung）強調的「集體潛意識」，其內容被稱為「原型」（Archetypes），「原型」是一種與生俱來的心理反應模式，「它是人類共同擁有的原始意象，是一種普遍性的思維。」他認為一位藝術家不是要深入生活，而是要從現實中退縮回來，返回最初的發源地 - - 集體潛意識。³¹ 在此我是認同榮格的，例如藝術創作者以隱喻性的“性暗示”手法，來引起大眾集體對性的一種潛藏意識及慾望，不正是如此的表現？

但榮格的另一說法指出，藝術家將大部分的精力投入創作，故在自我的生活表現上往往缺乏適應能力，由於對生活不感興趣，故「精神發展表現出返回、退化、逆行、下降的傾向，而越來越沉浸內心的生活中。」若真如此，我認為這樣的狀況是消極與封閉的，藝術創作是將內心與精神提昇的一種鍊金術，絕對是要

²⁹ 同註 13，頁 533。

³⁰ 王秀雄，「美術心理學」，台北：設計家文化出版事業，1984，頁 48。

³¹ 榮格原著、馮川、蘇克合譯，「心理學與文學」，台北：久大文化，1990，頁 20。

昇華的，若只是一種退化、逆行的表現，則創作的作品只是失去藝術本質的一種視覺呈現之作，而且作品的質將被消弱，創作的能量也無法凝聚，渙散的聚焦方式，便會失去重心與主體。

【參】、結論

創作時若能在當下反應，應當是最真實的狀態，我想。但，身為一位創作者而言，通常都需要一些時間來完成自己的作品，所以如何能持續維持對作品創作時的敏感思維能力呢？這便需要長久的自我訓練。

對自我的覺知、找回自己的原我、看清自己內心的底層、……，這些內部思維的動作，都需要長久的自我觀察才能窺見其中一二，在看清楚自我的過程裡或許並不怎麼輕鬆，而且也不是一蹴可及的事，但當意識到自己真實存在的時候，一切都會變的更踏實，創作上也能更輕鬆面對，真實度與精神性也會跟著昇華。

而不屬於生命基因中的真正生命基因，是那個虛空的腦思維，亦是腦幹之中深層意識最最最……深層的意識，那個真正的你，是不能以科學或任何感覺形容的。³²

一如前面所述，觀察與了解自我需要長久的時間，對於「自我觀照」的動作，我已經累積一段時間，但對於洞悉如何才是自己真正的「原我」，尚沒有明確的答案。在這樣一路的內心意識摸索過程中，我在變、心在變、精神在變，最重要的是 - - 作品也一直在跟著變。所以往後創作的面貌究竟會如何演化？我也沒能給予自己或他人一個確實的答案，唯一我能掌握的是，用心去看世界與自己，用最敏銳的角度審視自己，如此才能給予自己的創作最好的能量、最好的精神性。

³² 同註 9，頁 239。

主要參考書目：

- 1、 王秀雄，「美術心理學」，台北：設計家文化出版事業，1984。
- 2、 今道友信等，黃鄂 譯，「存在主義美學」，台北，志龍印刷，民 78。
- 3、 外國美學編委會 編，「外國美學 11」，台北：商務，1995。
- 4、 李醒塵，「西方美學教程」，台北：淑馨出版社，1996。
- 5、 威爾 杜蘭 著、陳文林 譯，「西洋哲學故事」，台北：志文出版社，1980。
- 6、 高宣揚，「進入精神分析的世界」，台北：洞察出版社，1987。
- 7、 陳鼓應，「存在主義 - 增訂版」，台北：台灣商務，1992。
- 8、 榮格原著、馮川、蘇克合譯，「心理學與文學」，台北：久大文化，1990。
- 9、 瑪格麗特.魏特罕 著、薛珣 譯，「空間地圖」，台北：台灣商務，1999。
- 10、 劉元昌，「西方美學導論」，台北：聯經古風，1994。
- 11、 鄭至慧，「她鄉女紀」，台北：元尊文化，1997。
- 12、 Carol S. Pearson 著 徐愼恕、朱侃如、龔卓軍 譯，「內在英雄」，台北：立緒文化，民 89。
- 13、 Chris Horrocks 著、王尚文 譯，「布希亞」，台北：立緒文化，民 87。