

# 第一章

## 緒論

### 第一節

#### 研究動機與目的

創作過程猶如一場不眠不休的長期硬仗，考驗自己具備多大的能耐以及仰賴什麼特質與其共存亡。在情慾議題盛行的這個年代裡，我面對自己對創作的使命與情感慾望相互之間的衝擊，思考自己以什麼樣的姿態和認知站在這個大環境中。無形間流露出的慾望特徵，往往與自己創作出的圖像做了某些程度的連結；在創作的媒材中，我不斷的實驗，似乎身為人的性本能的驅使灌注一大股能量，促使自己能精力充沛的肯定自我，並從身體意象中找到認同。

本文的目的在檢視個人創作時情慾/情感的轉化，以及表現形式與心靈意圖交會所產生的矛盾。當我表現一個身體的意象，此刻所指的身體應有其自己的本質及意義，而非只是被表現。在畫面中傳達出身體的形象及具體化暗示了它自身的掙扎，期望從中找到它自己的力量。

藝術史家琳達·諾克林 (Linda Nochlin)<sup>1</sup>深切地認為自十九世紀以來，女性的身體往往為了滿足男性性愛上之需求而被呈現出來，而男性的身體卻極少因女性性慾上之愉悅而被展現。由英國有名的電視影集製作人 John Berger 等人所著的《看的方法》(John Berger, *Ways Of Seeing*, British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972) 一書，當中討論到「裸體」與「赤裸」之間的區別。「裸體畫」是一

---

<sup>1</sup> 琳達·諾克林(Linda Nochlin)：1931年生於紐約布魯克林區。1951年自Vassar College取得哲學學士學位；1952年獲哥倫比亞大學的17世紀英國文學碩士學位；之後於紐約大學藝術學院獲藝術史博士學位，接著展開教書生涯。Nochlin專長於研究19世紀藝術及女性主義藝術史，並且就此研究領域陸續發表許多文章。她有關女性主義的作品自1971年開始發表，第一篇文章為《為什麼沒有偉大的女性藝術家？》，一般將此篇文章視為這個領域的濫觴，且其有關論述及研究從未間斷。

種藝術的形式，經常變成老套（coventionalized）——而這個老套的權威則又來自一個特定的藝術傳統。這些問題不能僅從藝術的形式這一角度回答，因為「裸體畫」同時與活生生的性行為有關。<sup>2</sup>必須要顛覆這個老套——由男性主導的觀看傳統，才能使身為「女性」的這個意識被重視，並受到合理對待。

「赤裸」為的是「自我」，而非「偽裝」；「裸體畫」則是為了讓別人見到裸露之身，並與「自我」無關，一個赤裸的身體必須被當成對象才會變成一幅「裸體畫」。赤裸呈現其自身，；而裸體畫則被用來展示。<sup>3</sup>

藉由本文之探討，我試圖釐清自己與自己創作出的圖像間女性情慾的「赤裸性」，不是供人觀賞品頭論足的「裸體畫」。同時也企求所有人能用更客觀、平等的目光去看待身為女性所詮釋的「自我」之中的主導性。

---

<sup>2</sup> 參自：John Berger；陳志梧 / 譯，《看的方法》(Ways of Seeing)，台北：明文書局，1989。頁 47。

<sup>3</sup> 同前註。頁 48。

## 第二節

### 研究範疇及方法

本文所探討的，主要是以探討 1999-2000 年所創作之作品為研究範圍。主要有「主·客」、「影響」系列、「粒線體夏娃」系列等。

研究方法針對作品的內容、畫面的構成元素、色彩等外在形式略做說明，並以文獻學的方式，試從精神分析學家佛洛伊德（Sigmund Freud, 1886-1939）及榮格（Gustav Carl Jung, 1875-1961）分別闡述的原慾理論和原型的概念，瞭解個人所使用的圖像語彙，在意象(image)與心理作用上的意義。

另外，許多女性藝術家用其獨特的手法，詮釋了或陰柔、或陽剛的個人風格，其中普遍存在一種共同的情慾意象。文中例舉其部分作品做介紹以供比對自己創作圖像中的意象。

在本文最後，筆者用詮釋學的方式，試從格式塔（完形）心理學派美學——即以格式塔心理學主要觀點出發的「完整」概念，為個人創作的整體實踐的過程來做總結。主要是因為要釐清究竟是自己先有身分性別上的認知才做出情慾意象，還是已經透過認識他人的表達形式後，根據別人的經驗的影響所做出來的認同。

## 第二章

### 個人創作的心靈與性慾意涵的關聯

我在從事繪畫創作的過程中，同時也涉獵有關心理學方面之書籍。若詳加觀察的話，不難發現—許多心理學家有關於藝術創作行為的理論著墨不少；而其中某些論點，確實有助於理解個人挖掘出心靈狀態與物象活動。

對個人創作而言，創作從肇始、過程到完成，是一個在藝術領域中追求美的實踐；生理與心理現象的參與是催化自己前進的手，推動自己實現完整人格。

在本章裡，分別就精神分析心理學家—佛洛伊德（Freud, Sigmund, 1886~1939）及榮格（Jung, Carl, Gustav, 1875~1961）針對生理及心理需求的交替運作，結合心理學方面有關之理論，來解釋個人創作時的心靈狀態—包括情緒起伏、轉折，情感擴張、緊縮等變化。

#### 第一節

##### 性本能(Instinct)能量在創作中的角色

個人創作之原動力—即活力，最初肇始於生理本能的需求，其與性慾是一股強韌的驅力—具有源源不絕的能量。

我們從物理學的能量觀點來看，能量不會失去，只會轉換或是偏移。依佛洛伊德的說法，當這股能量充溢過多、與現實生活的世界產生衝突時，人們必須藉由「反向作用」<sup>4</sup>之平衡，為本能的慾潮找尋適當的棲身之所。而安置這股強大能量的最佳管道—便是從藝術創造裡著手。因此，自身存在的機體本能(性本能)與創作的整個過程是密不可分、互相依存的。我思索自己面對個人情感時的身

---

<sup>4</sup> Freud；林克明 /譯，《性學三論-愛情心理學》，台北：志文，1997.2。頁 164。

份，像是手無縛雞之力的孩童，無知並帶著些許偽裝。矛盾的是，自己在生理上完全具備了成熟年紀的條件。這在認知「自我」的概念時同時產生了錯亂：

關於人類或動物的性需求現象，生物學常以「性本能」(Sexual instincts) 這個名詞來表達。這種衝動可以比擬於覓食的衝動——亦即饑餓感。但在口語中，並沒有適當的字彙足以表達在性方面相當於饑餓的那種感覺，所以 Freud 在其學術方面，使用「原慾」(libido)一詞以形容之，建構一套「原慾理論」(Libido Theory)<sup>5</sup>，以解釋「性」促成人類種種行為模式的導因。

關於性衝動的本質和真相，人們常自以為知道得很清楚。他們認為它並不存在於童年，它隨著成熟的過程，才發生於青春期；他們相信它僅出現在兩性之間排山倒海似的互相吸引力裏，其目的則在於性之結合或至少也在於能導向性結合的行為。

人類本能性的衝動，是與文化所要求的標準背道而馳的，因此完全不見容於文化之中。事實上，並非人的本能抗拒文化、道德的標準，而是所謂的「文化」藉著對本能衝動加以壓抑，才能取得發展所必要的能量與形式。任何的社會，對於性對象及性慾滿足的方式，都有著規範性的設定；不論其尺度與標準是寬、是嚴，都對本能的原慾有著限制性的作用。社會藉由否定女性性慾，把女性的活力導入一個連續，而且永無回復可能的壓抑系統之中。雖此，人為了壓抑性本能所耗去的精力可以用來從事創造，如同 Freud 所說：

一旦情慾的滿足太過輕易，它便不會有什麼價值可言。想使原慾情潮高漲，一些阻礙是不可避免的；...性本能一旦受制於文化、沒有能力求得全盤的滿足，它那不得滿足的成分，乃大量昇華(sublimation)，締造文明中最莊嚴最美妙的成就。如果人類在各方面都能滿足其慾樂，又有什麼能催促它把性的能源轉用在其他地方呢？他只會顧著快樂的滿足，而永無進步。<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> 同註 4。頁 106。

<sup>6</sup> 同前註。頁 162。

這也正是個人創作主題中心的源流之一。而我強調情慾的同時，雖把女性生殖器官的意象獨立出來，卻不容許「生殖」的功能性存在——只追求自性本能中獲得的敏感性、振動的美感。

美國著名的自然主義美學家及藝評家桑塔耶納（George Santayana, 1863 1952）則是從自然主義的立場出發，強調性本能在審美中的作用：

性本能屬於生理機能 and 社會功能的中間地帶，如果自然無須分化兩種性別就已經解決了生殖問題，我們的感情生活就會根本不同。正由於精力的耗散，由於性慾的發洩，美才取得它的熱力。...我們審美敏感的全部感情方面...就是來源於我們性機能的輕度興奮。<sup>7</sup>

Santayana 認為，性追求的開始也是對美的追求的開始：「性的敏感將帶來美的敏感，性不僅僅是為了完成生殖需要——如此將失去美。」<sup>8</sup>桑塔耶納的論調，恰可為我將器官象徵——自功能性中抽離的意圖，下了最適切的註腳。

在 1999 的首件作品 主·客（圖 1.）創始之初，尚未意識到自己為何在雙手運作過程中，不知不覺將「性」的情緒轉移成繪畫元素。幾番無數次、不由自主地瀏覽生物學圖鑑（圖 3.）的行為裡，其實就是一種壓抑的本能衝動——心理與生理慾求浮現至現實移轉成實踐的開端，發洩的一種探索。知覺自己本能慾潮的存在並面對它，才能夠——亦須拒絕再把女性當成缺乏原慾的(libido)與缺乏生命力的代名詞。我要接觸的，是一個就保有慾力的女性本身——亦是對自己特質的認同。

在個人作品 泄口（圖 7.）裡，安排著如供消化的腸道，意謂著激動的能量透過內在環境轉換——其內在機制將自身轉化，將不敢浮出現象表面的慾望在畫面中傾洩。此即當原慾中的性本能被阻遏，跳躍不安的精力便只得順從感情的依附作用，而另求發洩的出路——在心靈中依著某種程序，而使激動能量能夠自

<sup>7</sup> 司有倫 主編，《當代西方美學新範疇辭典》，北京：中國人民大學出版社，1996。頁 575。

<sup>8</sup> 同前註。頁 583。

由地流出；在此同時，藉著創作的動作，將激動流出口堵住，並把它轉變成靜止的潛能。

性本能本屬一種生理力的性質，受外圍環境的刺激——在視覺上獲得一種感官經驗後，人們自然在視知覺中作了記錄，把所謂的「象徵」與視覺經驗結構起來，去做各種的審美活動。

我在創作的過程裡，細細回想每一階段處理感情的態度；當我在自己製造出的畫面上感覺出直指「性」特徵的圖像時，便會忍不住將它蓋過，再用與那個形狀意義沒有直接關聯的色調處理。這種心態顯示出自己在意識到身為「女性」的認知與發覺慾望本能存在的真相時，無法一致認同或坦然釋懷。不過，從創作的角度去挖掘具有實在慾望本質與本能的個體時，更能寬容的接納自己。

## 第二節

### 修正原慾理論的「原型說」

嚴格說來，在前一節中，雖提及有關「本能」衝動(原慾)的理論與個人藝術的原動力的關聯，但其並不意味著我在完成個人藝術方面的動機純粹只為性慾衝動，因為那樣的說法過於片面不夠完整。

佛洛伊德完全從生物學意義上看待人和社會的本質，將藝術的原動力完全說成以性慾衝動為主的本能衝動——使社會的東西心理化、使心理的東西生物化；構想出這一套「原慾(libido)」理論<sup>9</sup>的用意，乃在於想使用簡捷的「原慾」一詞來解釋所有可見的現象與可知的歷程；而為了使自己的理論有用且具有說服力，他亦不得不將其理論系統逼到極限。但他忽略其他社會、文化等多重角度的影響，難免顯露出侷限性和太過簡化。

如果我們引用它定義的名詞，將那些釋放著性吸引力的人物稱做性對象(Sexual Object)，而把那些性衝動所竭力以求者，稱為性目的，則這一方面的科學研究報告，究竟將能告訴我們多少與性對象或性目的有關的現象？它們和一般所接受的常態之間究竟有怎樣的關係？在創作者擷取生活經驗作為創造靈感時，它與「夢」一樣真實卻不易察覺，因為受了外界環境、習俗、禮教所綁縛。

直到榮格(Jung, C. G, 1875 ~ 1961)修正了佛洛伊德的原慾(libido)理論，提出「原型」說，將佛洛伊德用來描述「性能量」的libido擴大至包括一般的心靈能量。藉其理論的提出，有助於理解個人創作過程中，心理現象的神秘性和獨特性——更進一步挖掘心靈在創作中作用的痕跡。

---

<sup>9</sup> 同註4。頁106。

「本能」(instincts)、「原型」(archetypes)及「阿尼瑪斯」(the animus)

我的私密情感慾求、生理本能的渴望，偶爾在夢裡會直接顯現出幻境；而將這股慾潮投射至感情對象時，不見得能夠完整地獲致充實飽滿的感覺。在性已成熟發展的這個階段裡，自我的人格不斷追求精神上也能達到與生理本能一同平衡的狀態；但是心靈上似乎永遠難以和這股欲求能量妥協。

象徵圖象的不斷使用，只是企圖從創造的手在自己身體特質上探求更深一層的認同，像是不停歇地追尋某種與生俱來、不變的真理——無法遏阻的衝力。在繪畫的世界裡，我不自覺而一再地鋪陳著波動的皺摺，一瓣瓣的有機體，代替個人成為情慾的主體——在「主客」（圖 1.）、「伏」（圖 5.）、「交合」（圖 6.）等作品中展現。欲蓋欲掀的曖昧性，帶著個人情感細胞的波動，也是心象透出至表象的掙扎。我認定自己為自身情慾的主體，任憑自己的遐想主導，卻無法控制對情感投射的不定性。

作畫行為的分秒之間，我必須感覺到自己的身體認同所創作出來的圖像，和被描繪了圖像的紙材——才感覺自己真實地存在——自己既是圖像/紙材，同時也是那個作畫的創作者。紙材就像我自己的皮膚一樣，我就是那幅畫作，而畫作也是我。我的創作以身體的感覺為中心。我不是想畫我所看到的，而是想畫我感覺到的——感覺到自己同時身為物體的觀看者和物體本身。

這被投射出來的象徵圖像，照 Jung 的解釋，便是個人的心靈自象——阿尼瑪斯(the animus)<sup>10</sup>，它代表著無意識全體的一種原型——乃與生俱來、集體的，並且沒有時間性。「我們對某種情境認知的方式(原型)，決定我們行為的衝動。原型的無意識認知，決定了本能的形式與方向。另一方面，我們行為的衝動(本能)，也決定了我們認知某種情境的方式(原型)。」<sup>11</sup>

Jung 認為除了本能決定、促使我們的行動外，另有一種「與生俱來的無意

---

<sup>10</sup> 心靈自象(阿尼瑪、阿尼瑪斯) (Soul Image(anima, animus) : 即異性的內在原型意象，在男人是阿尼瑪(anima)，在女人則是阿尼瑪斯(animus)。其出現在夢境和幻想中，而且可以投射到異性個體的身上，就是人們通常所經驗到的「戀愛」。

<sup>11</sup> 參自：Maggie Hyde；蔡昌雄 /譯，《容格》，台北：立緒，1995。頁 178。

識理解模式，在規範著我們的知覺作用(perception)，這些模式便是「原型」——即直覺(intuition)形式，它們是所有靈性作用過程必備的絕對要素。」<sup>12</sup>

「原型」是一切心理反應的具有普遍一致性的先驗形式，決定我們的認知模式，是構成「集體潛意識」<sup>13</sup>的重要內容。然而，我們如何得知在我們的種種經驗中有原型的存在呢？

Jung 認為它們並非物質的存在，而僅以「意象」(images)的形式表現出來——亦即個人在創作畫面上，運用象徵女性本質認同的貝類、似陰唇的皺摺等意象。而其涵蓋的心靈自象與社會人格為互補關係，它的主要功能在於引導心靈，並且提供個體化過程中創造的可能性。

為什麼我在創作形式上表達情慾的語彙是一瓣瓣、層層裏疊的圖像呢？可伸縮、擴張、閉合、似貝類的造型一再地出現，甚至常與層層的皺摺一起被放進畫面裡。這構思的過程中有很大的成分是隨機性、不經刻意計劃或安排的。

在生活外圍環境裡，我的目光總是容易受到似草履蟲撞的造型吸引：如東海校園內隨處可見的豆莢、未爆開的木棉花殼等類似樣式；更貼近的說法是——如「魚」形的縮影一樣。它們獨特的、強有力的造形特徵，莫名地使我產生親切、認同感，觸動一種除客觀性認知外的有機感；尤其帶有明顯劃分的縫線、可掀性的結構，不禁地由然升起一股剝弄的衝動——就像即將展開一場永無止盡的神秘冒險一般。

然而，要想全盤瞭解這種感官與心靈作用(將魚形般的物象認知為自身認同、女性特質的過程，像是解釋如「先有雞？還是先有蛋？」的問題一樣困難。

---

<sup>12</sup> 同註 11。

<sup>13</sup> 集體潛意識(collective unconscious)：為 Jung(1875-1961)分析心理學中最重要的基本假設。他不同意 Freud 把無意識僅賦予於一種個人的特性，而認為無意識可分兩種：屬於表層含有個人特性——來源於個人經驗的稱之為「個人無意識」；另一更深層、先天存在、並非後天獲得的定義為「集體無意識」。它組成一種超個性的心理基礎，並且普遍地存在於每個人身上。它是從祖先那裡所遺傳、繼承下來的心理功能體系總是先於意識而存在。其內容主要是「原型」且十分廣泛，能夠以最互相矛盾的方式，同時容納最雜亂的因素。——司有侖主編，《當代西方美學新範疇辭典》，北京：中國人民大學，1996.1。頁 300-301。

當然亦不可能以如上之精神分析理論，完全為個人創作的整個行為作最完整的詮釋——畢竟「精神分析學」由其理論來否定理性的地位和作用，屬於典型的非理性主義，僅能了解一部份的存在現象。

在下一章裡，我將藉由認識其他女性藝術家的作品中解讀出的情慾表現形式與概念，了解在「原型」普遍經驗外，無法得到證明卻存在的獨特經驗。

### 第三節

#### 創作媒材之使用動機和意義

在本文中所論及的個人創作，不同系列採取不同底材，但最主要仍是以「膠」為媒介，分別與水溶性顏料和礦物質顏料結合使用。

主要運用的基底材是進口麻紙——本可選用國產之機器棉紙，但是因為之後所要鋪陳的顆粒性顏料頗為厚重，所需的膠質濃度較高，機器棉紙質地較脆、纖維短，保存不易；基於紙張承受度的考量，乃選用纖維較長、質地較堅韌的麻紙為底。而有部分作品，則是嘗試著直接繪於木板之上，在初打底層時亦頗具相容性。

在主客、伏、交合、泄口、藏掖、私密角落（圖 1、圖 5、~10。）等系列裡，濃厚地運用大理石磨製、經化學合成染色的新岩顏料，其顆粒大致上無號數(大小)之分，表面缺乏天然礦石的光澤——與傳統的「天然礦物質」顏料相較起來，略帶塑膠味兒。近來已有配合此材料使用的「PE 膠」問世，一般作為工業用途。此種材料的優點是價格低廉，在一般傳統顏料(天然礦物質)昂貴、不易取得的聲浪中，在經濟考量上較能作合理運用。我習慣於自稱此種顏料為「大理石礦質」，有別於「天然礦物質」。

而在 影響（圖 11.~14.）及 粒線體夏娃（圖 16.~22.）系列裡，採用畫絹為底材，則是考慮「絹」本身質地的柔質特性，易於表現具彈性、半透明及烘染效果，並且求得單純的趣味。

「大理石礦質」與「傳統天然礦物質顏料」相較起來，後者很明顯地較為細緻、每一色系皆依其顆粒大小呈深淺色階，可直接選取不經調色，色彩間互容性高。而在粗顆粒(同於大理石礦質之粗細)的「天然礦石」色彩調和中，就因其調和性較高，無法保留在大組合中原組成之各色彩的趣味。

偏好「大理石礦質」的使用，除了前述之經濟考量外，尚根植於其基本特

性—每一顆粒具有其色彩獨立存在性和不同色彩粒子間的融合性。

在我眼中，這些組成粒子有如身體內分秒運作的細胞，悠遊於這些顆粒間的遊戲方式，就好比血液中的動情素(estrogen)其中的一種作用—濃度(色彩強度、顆粒密度)愈高，有如花苞即將綻放的少女般，牽引其他第二性徵一同迸裂、震顫；它們在混濁、危險的強調與細微變化中，迷亂紛繁地閃爍著。而此謂閃爍之意，並非材質在客觀定義上所指光造成的折射效果，而是個人情感主觀的內化作用，投射至心靈產生的心象。

雖然我所謂的「大理石礦質」顏料，在我這個動作者手裡，不過是一顆顆經過化學染色、沒有光澤，如塑膠沙礫般的顆粒，只是供我應用的一項「材質」，以物質層面來說，是死的；但是每一個顆粒在畫面中都是一個「點」，皆有其獨立的生命(在畫面的世界裡)。用筆在畫面接觸的瞬間，情緒可能從零升至沸點或降至冰點。相異的時間點上出現微妙的細小變動，也足以影響成品的結果。

這作為一種皮與肉關係似的媒材，最小單位的「點」有如康丁斯基(Wasily Kandinsky, 1866 ~ 1944)在其《點線面》一書中所提：

點還是從因襲的情況裡跋涉出來，急急地想躍入另一個世界裡，從規律，從應用目的性解放出來。在那個世界裡，他開始有獨立的生命，自己的規律內在的目的。這便是繪畫的世界。<sup>14</sup>

在科技狂飆的今日，許多有機或自然材質已普遍能在可塑性材料中發現替代物：譬如衣物—工業肇始前多為絲、棉、麻等「天然」材質所製成—現今事實為，尼龍已和難以計數的材質做了無數的混種，普遍地替代了「天然」材質。以自身為例，與女性最貼身的內衣褲，我著實很難找出有幾件是「純棉」製品—主要的，因為自己對「純棉」、「羊毛」衣物過敏。再就其他材質為例，水泥、聚

---

<sup>14</sup> Kaminski 著；吳瑪俐 /譯，《點線面》，台北：藝術家，1985。頁 22。

苯乙稀、樹脂等材質更是大量取代了木材、石材等材質(只要稍在各類用品賣場繞一圈，便不難體會)。在瞬息萬變的現今，我們不能否認這個演變的存在。

法國思想家布希亞(Jean Baudrillard, 1929 ~ )在其著作《物體系》(Le système des objets)裡，針對材質的氣氛結構，討論新材質在實用層面的展演舞台中，其演出如何地扭轉了「材料」的「意義」：

自然材質/合成材質的對立，如同傳統色彩/鮮豔色彩的對立，只是道德意義上的對立。客觀地說，各種材質都是材質，沒有所謂真偽或自然人工之別。為什麼水泥就不比石材「真誠」(authentique)呢？.....其實，材質由傳統而來的高貴性，只能在一個文化意識型態中成立，正如人的社會中，有關貴族的神話一般，然而，隨著時間流逝，這種文化而來的偏見也會隨之消亡。<sup>15</sup>

這就如同色彩從原來的純粹性，朝向所謂「色調」(寒暖色系或中間色調)之演變，代表色彩掙脫了道德和象徵的地位：

.....正代表掙脫了如道德與象徵的地位，成為一個抽象的存在，並使得系統運作和色調遊戲成為可能，合成材料的製造，亦代表材質擺脫以自然為基礎的象徵主義束縛，邁向多樣的造型可能(polymorphisme)，和一個更高程度的抽象性，而使得一個普遍的材質結合遊戲成為可能，如此，便超越了自然材質/人工材質之間的純形式對立.....<sup>16</sup>

「自然」與「人工」材質處於今日的價值，已沒有「本性」(de nature) 之區別，它們皆共享以身為材質性元素的地位。「做為文化記號而言，這些本身異質

---

<sup>15</sup> Jean Baudrillard ; 林志明 /譯，《物體系》(Le système des objets)，台北：時報，1997。頁 41。

<sup>16</sup> 同前註。頁 41-42。

多元的材質已成為同質，它們也因此可以構成一個具有嚴密一致性的系統。抽象化過程使得它們彼此之間的無限組合成為可能。」<sup>17</sup>

在此處並非駁斥自然材質的價值，僅是期望對材質的可能性有更寬廣之遠景、更深之認識；材質的本身並無過時與否的問題，關鍵在於創作者能否運用材質本身的特性，去挖掘新興媒材在既有印象以外的可能，容許它們能自由地展現而不被無聲地淘汰—揆著內在的生命力，在不同時代情境下，恆為藝術思維傳播之媒介。

經由創作的過程，這些(點)原本無聲而沉默的特質，將能愈發顯明而壯大—這種特質即內在的張力<sup>18</sup>—透過與周圍不同的點慢慢組織，將一件作品的內涵由構成表現出來。

---

<sup>17</sup> 同註 15。頁 42。

<sup>18</sup> 張力(tension)：典型的格式塔心理學家—Rodolf Arnheim(1904-)從物理運動的概念出發，提出「張力」這一術語。在他看來，所謂「張力」，乃指視線所觀察不出的一種內在的運動趨勢和力的聚集，但是「視知覺」(perception)可感受得到。

### 第三章

## 女性藝術家創作表現形式中的情慾意象

偶然地從克林姆(Gustav Klimt, 1862-1918)<sup>19</sup>性感的繪畫圖像 ( *Water Serpents I* , 見圖 4. ) 中得到靈感 ( 參照本文第四章第一節 ) , 正計劃著創作第一件以情慾為主題的作品的同時, 無意間看到了歐姬芙( Georgia O' keeffe, 1887 ~ 1986 )的畫作 -- 第一次從畫冊裡看到 O' keeffe 的花朵系列 ( 1999 年夏天 ) , 感到非常震撼。

當我看著「男性」藝術家 -- 如 Klimt 處理情慾表現的圖像中, 透過眼睛傳遞給觀者的就是強烈的視覺刺激。畫裡描繪的性感「女性」圖像, 是他生活中真實可見的情人, 是他投以情愛慾望的「對象」。就像所有男性藝術家看待其自己作品中的「女性」一樣, 「女人」無法躍升為慾望的「主體」, 僅是他們投射情感慾望的「客體/對象」。而經由 O' keeffe 花朵形象的啟發, 我在自己創作的圖像 主·客 ( 圖 1. ) 中找尋自我認同和面對情感關係時的矛盾 -- 時而清晰、時而渾沌, 甚至懷疑是否、以及何時意識到自己身為「女性」這個身分。這個引發式的概念, 自然地促成接下來我在本章第一節中, 將 O' keeffe 的花朵以的原因。

之後, 我陸續地經由印刷品圖片接觸到茱蒂·芝加哥 ( Judy Chicago, 1939 ~ )、歐培·耶雷屋雷特 ( Aube Elléouët, 1936 ~ ) 等女性藝術家詮釋情慾的作品, 試圖找出自己與她們之間共通的特質和差異。

在本章裡, 分別例舉這幾位女性創作者 ( Georgia O' keeffe , Judy Chicago, Aube Elléouët ) 的部分作品及其特質, 來檢視個人創作過程中思及的兩難和矛盾情節。

---

<sup>19</sup> 克林姆(Gustav Klimt, 1862~1918): 奧地利畫家, 生於維也納。1900~1903年間, Klimt 以一種嶄新的象徵主義風格為維也納大學製作了幾幅壁畫, 震驚畫壇, 他的肖像畫結合兩種風格: 頭部採寫實主義手法, 背景則用無立體感之抽象圖案、充滿濃厚的裝飾性。

## 第一節

### 歐姬芙 ( Georgia O' keeffe, ) 的神秘花朵

#### 一、從 黑色鳶尾花 ( *Black Iris III*, 1926 ) 為起點

O' keeffe 可以算是第一位引領我女性意識覺醒的重要藝術家。雖無法親眼一睹原作的容貌——純粹透過畫冊上的圖片與文字來認識這位藝術家與其作品，一幅幅超大尺寸的花朵特寫形象，仍然強烈吸引住我的目光。而這也是我生平頭一次意識到，所謂「女性」藝術家與「男性」藝術家創作出來的圖像展現出多麼不同的特質與力量。

O' keeffe 一生創作了驚人數量的一系列以「花」為主題的作品，每一件皆以超出平常尺寸的比例展現。所有的花朵作品中，最先吸引我的是 黑色鳶尾花 ( *Black Iris III*, 見圖 35. ) ——因為它清爽而高雅的色調，帶來無限神秘和最深邃的幻想。對我而言，這股神秘的魅力來自於豪不吝嗇的暗紅色塊——佔去了大半的畫布面積，每一塊色調的邊緣走在最適當的位置，形狀擷取、安排的恰到好處。

假使一位男性藝術家也描繪出一朵類似主題——鳶尾花，他所展現的花朵意象想必與此有很大的差距。原因在於：一位男性看待花卉的想法，大多以功能性出發、藉由造形、色彩客觀地呈述判斷其外形，描述的是一朵花卉的客觀條件。而在 O' keeffe 手中創造出的花朵，是用她最敏銳的感知將那株花朵的外在與內在完全吸收，情況變成——被畫的那朵花被賦予全新的意義之外，不再只是提供欣賞，而是一個獨立的世界。

這種放大特寫式的描繪，推翻傳統再現植物的一點是：它可以不需要任何所謂的「背景」，完全充滿花瓣本身的質地。它的醇美、質樸就像淨化過的純水一樣甘甜，沒有俗艷刺眼的色彩，也不須區分「主題」、「背景」為何——就是不須談論如何構圖的問題，因為整個畫面唯一可見的花瓣——本身就是獨立的、唯一姿態。

## 二、粉紅抽象 ( *Pink Abstraction*, 1929 )、花朵抽象 ( *Flower Abstraction*, 1924 )

O' keeffe 曾提及她的抽象作品謹奉 Kandinsky 的藝術抽象概念為依歸，姑且不論其切合性如何 ( O' keeffe 曾做過一些完全抽象的作品，聲稱其概念想法皆因自 Kandinsky 的理論，遭受某些爭議 )，相較於 黑色鳶尾花 的花朵意象，她在 粉紅抽象 ( *Pink Abstraction*, 見圖 37. )、花朵抽象 ( *Flower Abstraction*, 見圖 38. ) 中呈現的圖像，花朵的具象經驗逐漸地被消融，抽掉了更多的「寫生」意味，倒是挺符合 Kandinsky 「構成的觀念」之定義<sup>20</sup>。

粉紅抽象 中，用俐落的直線、波狀線條，搭配粉紅色調與少許的藍、黃相接，掌握形、色本身的力量，達到一種韻律的協調。垂直的波浪色塊可以是卷髮、腸子、雲海甚至是女性陰唇等物象的化身；粉紅色的兩個大圓可以是蜜桃、彩霞、太陽或臀部等形的簡化，它提供了一種浪漫毫無邊際的想像空間，全憑觀者是依賴何種心念與認知來解釋。

O' keeffe 在 1924 年作的 花朵抽象 中，清新的嫩白、淡膚色，除了傳遞花卉特有的質感外，抽出精簡有力的圓塊、卷軸線，同樣地提供了如 粉紅抽象 一般的浪漫幻想，足以將觀者吸入她創造的臆想世界。

在她抽象作品中的畫面上，任意截取出一個角落來看，並不會因面積縮減而削弱形或色彩的特徵，依舊帶有柔中堅毅的性格。

## 三、諾克林 ( Linda Nochlin, 1931~ ) 的論點

Georgia O' keeffe 在她和其作品間創造了自身與畫布間微妙的關係。從她大量的花朵作品中，我們不難瞧見許多環繞中心式的構圖——姑且不論 O' keeffe 本人承認與否，任何觀者都能深刻地感受這些花朵象徵的女性特質。有些藝評家、藝術家或觀者在看過 O' keeffe 所畫的花朵後，都直接指稱她的花朵形象就是畫出女性的陰道、生殖器。

---

<sup>20</sup> 詳文可參考：Kandinsky/吳瑪俐譯，《點線面》，台北：藝術家，1985。頁 30。

藝術史家 Nochlin ) 認為, O' keeffe 超大尺幅的自然物主題繪畫是一種獨特的象徵寫實主義典型——並且是「召喚式寫實主義」<sup>21</sup>。她直接用 O' keeffe 的 黑色鳶尾花 來佐證她的論點——她指出: O' keeffe 的 黑色鳶尾花 , 就像其他幾位寫實女性藝術家描繪的水果或花朵一樣, 「是一幅幾可亂真的植物形體的形像, 而同時又構成令人驚異的女性陰部或生殖器官的自然象徵。」「這類的象徵主義蘊含了這些女性的心像, 」<sup>22</sup>「『鳶尾花——女性陰部』的關聯是立即產生的: 此中並無哪個代表哪個的問題, 兩個意義幾乎是可以互相交換的。這種類似性並非建立在共同的抽象特質上, 而是以花朵和女性之器官兩者的物理結構之間型態上的相似性為基礎——亦即建立在視覺上具體的相似性, 而非抽象的、依上下文條件而來的關係。」<sup>23</sup>

Nochlin 直接將 O' keeffe 所畫的花朵形象歸類於寫實主義, 並且指出她的花朵「暗示並激起女性的內涵——也就是說, 是寫實主義的形象懸浮在一片充滿暗示的虛空中。」<sup>24</sup>總之, 她的意思是, 這類的繪畫屬於寫實的一種擬語, 一種性別器官上隱喻的寫實, 讓人聯想到女性。很顯然地, Nochlin 明確地將 O' keeffe 定位為一位重要的「女性」藝術家, 並明白表示這些花朵的意象是她的商標。而對於這種說法, O' keeffe 本人卻不以為然。O' keeffe 完全不把那些對她的藝術的批評或推崇當一回事, 並且拒絕接受「女性藝術家」這個稱謂或女性主義者的觀念。

看著畫冊上 O' keeffe 的花朵, 我總試著想像自己佇足在原作那樣巨大的花朵面前, 感覺很像是這種巨大的花卉自成國度, 自信而驕傲地站立在那兒看著我、歡迎我。其實第一眼見到時, 我從來沒連想過這些吸引我的花朵——它們和「女性」、「陰部」、「生殖器」等字眼有什麼關係; 之後將這一類有關「女性特質」的字眼與其作品做連結的概念, 應該是在讀到許多形容她的文章論述以後, 才慢慢

---

<sup>21</sup> 引自: Linda Nochlin; 游惠貞 譯,《女性, 藝術與權利》( *Women, Art, and Power and Other Essays* ), 台北: 遠流, 1995, 頁 117。

<sup>22</sup> 同前註。頁 117-119。

<sup>23</sup> 同前註。頁 118。

<sup>24</sup> 同前註。頁 119。

開始將這些累積成形後的「術語」烙印在腦海裡。從這個角度來說，我不禁懷疑：Jung 所強調的「集體潛意識」、「原型」之說，是否能完全解釋人們對某種物象的感覺一定是來自某種共同經驗的殘象？

在作文字解讀之前，我憑藉著純感官去體驗 O' keeffe 花朵中色彩的純淨、陰柔中帶剛毅的自信美，並未作任何與生理上有關之聯想——此時所產生的視知覺尚未參雜任何外來訊息(也就是他人對相同的一個物象所作的解釋)而作出判斷。若按照 Freud 或 Jung 心理學的角度解釋，有可能被解釋為所謂「本能」心理的對等物或是「原型」、「集體潛意識」等普遍經驗。然而另一位心理學家霍奈(Horney)則認為，「在人的本性中並不存在什麼基本的趨向，因此也不存在對整個人類都有效的『常態心理學』，一個人的態度和行為在很大程度上是由他生活於其中的社會文化條件所塑造的，相比之下，生物的或生理的影響則微乎其微。」<sup>25</sup>

在整理個人創作思緒的來龍去脈時，經常參雜著混淆、未知等種種心情；藉由 O' keeffe 的花朵，引我走向對自己更深一層的認知與探索，因此這一節以相對較重的比例敘述了 O' keeffe 的花朵，謹此對這位已逝——且我個人最景仰的藝術家致上謝意與敬意。

---

<sup>25</sup> 王小章、郭本禹，《潛意識的詮釋》，北京：中國社會科學，年代不詳。頁 88 ~ 89。

## 第二節

### 茱蒂·芝加哥 (Judy Chicago) 的女性圖像形式

Judy Chicago 生於 1939 年，本名為 Judy Cohen。後來她覺得叫 Cohen 的藝術家太多，在婚後決定冠夫姓——改為 Judy Gerowitz，之後她為了凸顯自己女性主義著的角色，又改以她的故鄉 Chicago 為姓，予人堅毅、充滿活力之感。

1969 年，Judy Chicago 在春天結婚，這個階段的同時，她正在製作一系列以「巴沙迪那救命劑」(Pasadena Life-savers) 為題的作品，如 巴沙迪那救命劑：紅色系列 4 (Pasadena Lifesavers : Red Series 4, 見圖 30.)。這個系列的作品總共有五種圖像，噴畫在透明壓克力板背後，並用白色耐熱有機玻璃裱裝起來。透過形式與顏色的象徵手法，這些作品能夠具體地顯現在她那一年中所做的作品，並反映了她個人的情慾與身分認同。<sup>26</sup>她透過色系的對比、顏色之混合，讓圖形顯得灰暗無光。她對這種影像的力量與侵略性感到害怕，因為她已內化社會的規律——要求女人不可以有侵略性。她表示當自己透過作品表達出其自信的一面時，就感到恐懼。當她不再為展示出與一般認定的「女性」不同的概念而感羞恥時，才能逐漸接受這些畫，也更能夠接納自己。<sup>27</sup>

1969 年年底，她完成了 巴沙迪那救命劑 系列作品、與丈夫關係穩定、在演講中表達其做為女人的真實經歷等等這些事情，讓她感覺可以對自己再開放，一切逐漸進入生命與工作的新階段。她希望做為一個女人的身分可以在作品中看出來，所以決定改名——自 Judy Gerowitz 改為 Judy Chicago，以建立其做為一個獨立女性的行動。<sup>28</sup>

1972 年開始，Judy Chicago 做了一系列以「穿越花朵」為名的作品。1975 年出版了與此同名的自傳《穿越花朵》(Through The Flower) 一書。在 穿越花朵

---

<sup>26</sup> 參自：Judy Chicago；陳宓娟 / 譯，《穿越花朵》(Through The Flower)，台北：遠流，1997。頁 58-59。

<sup>27</sup> 同前註。頁 59。

<sup>28</sup> 同前註。頁 63。

(圖 29.) 作品中的圖像，中間的圓洞會收縮、放大，排列成一個圓圈、扭轉、突出、融化，同時感覺它持續地變軟。她配合身體節奏的經驗，重覆這些圖像來建立快感的連續性。她所建立的顏色系統讓她運用色彩來代表情緒的不同階段——強烈色彩代表信心，屬「男性」具侵略性特質；較柔和、漩渦狀的色彩（如圖 28.）代表「女性」特質的接納性；高潮的狀態則可用融化色彩表現出來，並等於在挑戰男性權威。她開始把這些色彩系統與創造形式結合，便於表現其個性的多重面貌，同時肯定她所經驗到的女性自我之完整。<sup>29</sup>

Judy Chicago 表示她用花朵來象徵女性特質，就像 o' keeffe 做過的一樣，藉此象徵而揭露出生命的神秘；但她的圖像中不同的是——花瓣大都是分開的（如圖 25、圖 26.），我們可以見到一個開放、曖昧誘人的空間。這種核心意象式的構圖，不僅和她自身的經驗相呼應，同時認為 o' keeffe 也在自己和其作品間創造了類似的關係。

我在個人作品裡，最後認同的神秘生命形式與這種關係的方式，則是創造一個柔軟可變形的半透明體（參照本文第四章第六節，見圖 16.-22.），這個力量來自最原始的生命型態，無法揣測真正不變的形狀為何，但這能變形的柔軟物代表了「我」，也是蘊含一切慾望的主體，與超現實主義畫家達利（Salvador Dalí, 1904 ~ 1989）的畫作中的軟物造形（見圖 33、圖 34.）類似，但在內涵上代表的主體性不同；在他充滿性慾、暴力及幻想的情色圖像中，其男性自大狂妄的慾望視「女性」為供其享樂或幻想的「對象」，與我所創造的「夏娃」形象有相當大的差距。除此，更別提另一位超現實主義畫家馬格利特（René Magritte, 1898 ~ 1967）的強暴（Le Voil, 見圖 31、圖 32.）作品中，直接將臉部五官繪成對女性軀體裸露身體的聯想及臆測。

Judy Chicago 在之後所創作的一系列以「偉大女性」（The Great Ladies）為名的作品中（如圖 27.），用歷史上有名的女性之名來命名，意圖肯定這些女性在歷

---

<sup>29</sup> 同註 26。頁 58。

史上的地位。她在 1974 創作了龐大的擺設作品，命名為「晚宴」系列（見圖 25、26）。這些繪於瓷器上的圖像直指女性生殖特徵與象徵，將之前為女性定位的企圖更強烈地表達出來。

### 第三節

#### 歐培·耶雷屋雷特 (Aube Elléouët) 的慾望意象世界

歐培·耶雷屋雷特 (Aube Elléouët, 1936 ~ ) 是一位超現實主義的女性藝術家，其父親也就是超現實主義創始人布荷東 (André Breton, 1896 ~ 1966)<sup>30</sup>。Aube 擅長用拼貼的手法，捏塑出神秘宇宙及珍奇的幻境，她的藝術視覺現象有種一致性，即是將女性與自然世界的規則結合——將人類女性的情人以自然界其他生物型態呈現並與之和平共存，強調了慾望的自由。本節擷取了 Aube 的兩件作品為例，簡略這位藝術家以拼貼手法詮釋的情慾意象。

##### 一、秘密 (Le Secret)

在 Aube 創作的宇宙中，暗伏一個沉潛的領域——象徵著潛意識及受壓抑的心慾之境，而慾望的對象通常是某種海洋生物。例如在 秘密 (圖 23.) 這件作品裡，呈現的是一名女性與她的墨魚情人相互沉醉於彼此深情的擁抱——大膽不晦地跨越了不同物種間的界限。然而我們在 Aube 這裡捏造的越軌行為中所見到的情慾意象，並無觸犯禁忌的挑釁意味，反而能激起生命最底層的感動與熱情——所有生物都擁有最原始、真實的本能，並擁有澎湃的慾望，超越世俗所謂的道德和破除情慾的禁忌。身為一個超現實主義的女性，Aube 訴說的是女性夢境和女性慾望的本質，以及女性與被秘密隱藏的世界之間的關係。

簡單的說，Aube 藝術中的慾望自由，是企圖融入自然世界而非予以征服。她的視象「既非男性中心論的(androcentric)，也非神人同形論的(anthropomorphic)。它屬於我們現在所稱的生態女性主義(ecofeminist)，因為在她的作品中，人類不再是

---

<sup>30</sup> 布荷東 (André Breton, 1896 ~ 1966): 法國詩人、作家及評論家。1919 年加入達達主義集團，後來策劃超現實主義運動，為此一流派寫了幾篇宣言闡明宗旨、觀點及界定立場。之後又主編《超現實主義革命》(La Révolution surréaliste)，1930 年參加共產黨，戰時在美國渡過，1946 年回到法國，卒於巴黎。

創造的中心，而被視為自然的一部分，並且與其他所有的生物結合在一起。」<sup>31</sup>

## 二、永遠不要承認（N' avouez Jamais）

在 Aube 另一件作品 永遠不要承認（圖 24.）中，一對男女共處於深海的地底世界，周圍環繞著與人類同比例大小的蔬果和魚類。這些拼湊的圖像組合出一個曖昧、暗藏情色意味的空間關係。魚或水果並沒有因為其超大的比例而突顯與人類之間的空間距離——女性圖像似乎刻意被安插在這超現實化的夢境裡，企圖暗示女性情慾真實存在的現象，又得隱匿在深暗、不為人知的海底。

Aube 作品中的動植物並非用來隱喻——或作為慾望對象的替身，她強調了它們自身具有生命力並且真實的存在，擁有自己的生活也有慾望——如人類慾望一樣強烈。

---

<sup>31</sup> 引自：林明澤 等/譯，《超現實主義與女人》，台北：遠流，1995。頁 315 ~ 316。

## 第四章

### 1999 2000 年之個人作品解析

本章理，所探討的各系列作品，主要是以「膠」為媒材，分別在麻/棉紙、畫絹及木板上完成。在創作的整體過程中——從構思緣起、題材、色彩配置、造型元素到材質選用，簡單的說，就是外在物質及心靈交互作用的產物。不論在造型、亦或色彩層次上，均含有個人自內心湧起的個性表現的慾望。整個實踐過程裡，心靈轉折和媒材間的對話則為連續性的。

本章一共分為六節，各列舉具有連結性或過渡性的作品分作介紹，

#### 第一節

##### 主 客

###### 一、創作之理特徵與緣起

個人創作絕離不開生活。許多時候，我會將平日所見事物、想法或做過的夢偶然記下；感受深淺不一，思緒停留在不同事件上的時間長短也必然有異。其實，我們所處的時空中，每一個分子，分秒都在變化、位移。情緒的能量亦然。

在創作 **主 客** (圖 1.)這件作品之初所使用的紙材，原先其實是另一件尚未處理完的作品。當初那一件作品，原本是一具象人體為主體的題材。背景處以揉紙方式、纖維式的作繭包紮；而心境上欲求自我放逐，作夢境內容的呈現。而經一段時間未繼續處理，最先受制於夢靨的情緒，無形中起了波折不定的變化。礙於完美主義心態的作祟，我總會把未臻理想、感覺變異後的作品毀去，另起爐灶——新的作品以舊作為底。這是作品 **主 客** 基底紙材的背景。

因於當時創作上才思枯竭的挫折感、情感及現實生活中的失落和空虛，長期以來造成了夜裡多夢的慣性，進而剝奪了本該純淨的睡眠——這在實際創作的有

限時間裡，耗去了大半的思緒空間及能量。放下手邊龐雜的畫筆和用具，時常凝視著魚缸中飄然游動的魚兒們，穿梭自如於若掀若掩的海貝間，牽動起體內不自由主地翻騰、情緒亢奮起來；自己宛若水中的魚兒一般——來自深海，有著類似的經驗——在那裡儲藏著所有對生命的記憶與呼吸的悸動。

在視覺圖像與心靈特徵上，這個部分是創作時的重要泉源。其增強的靈感緣起於克林姆富裝飾性的作品（圖 4）。這幅作品中，充滿情色味道、似陰部圖形的鱗片，以及畫面上像魚一般曲線蠕動的線條——能夠輕易地激起視覺感官的愉悅、吸引匆忙一瞥的目光。

## 二、色彩及造型的企圖

在個人繪畫的創作元素中，色彩佔了很大的重要性。在個人視覺經驗裡，不論是走在街上、看電視欣賞藝術作品甚或在夢中，最先引發我注意、引起心裡反應的，很顯然的是色彩——這種也許是生理結構上自然的反應。而在繪畫的過程裡，創作者可以有很大的自由，闡出屬於個人特色的色彩語言——可將某一色調安置在具有內心及外觀上需要的位置，不論是將它原色重現或再造。甚至我們可利用繪畫語言塑造出感覺可口的「食物」。

Kandinsky 認為，當人處在較高度發展時，對不同的東西及本質的經驗領域會不斷地擴大，這些東西便獲得內在的意義與和諧。色彩也是如此。當它只是官能的感應時，只能在表面產生一些較大的影響力；而當吸引力消失時，影響力也隨之消失。即使有這種情形，簡單的作用還是有許多不同的方式。這些基本的作用，更進一步可以深刻地影響情緒。心理作用，它會引起心靈的變化；是生理作用將之傳到心靈而發生的。

人們有所謂「色彩治療法」一說，這證明了彩色的光對人發生很大的影響。人們做了很多實驗，以利用色彩的力量。例如用在神經病患者上，發現紅色帶給人們興奮作用，也刺激心臟，而「藍色」有片刻的麻醉作用。如果將之試驗於動植物上也是如此的話，那麼，上面「聯想」的說法就不成立了。

在個人作品中，對自己最具療效的莫過於「主 客」（圖 1.）這一件了。如果用色彩來表達我的情緒狀況，黃色代表的就是亢奮的狀態，而不是憂鬱或懷疑。從對比色調上來看（與藍色對比），這樣的色彩較缺乏深度感，而藍色是較有深度感的色彩。

Kandinsky 以幾組對比色在物理上的運動（見圖 2.）<sup>32</sup>，闡明色彩之內在特徵表現—為心靈的作用。本文舉其第一組黃藍對比色說明之：

「藍色」在物理上的運動特性是：1. 遠離人們；2. 走向自我的中心。如果我們直接試驗藍色（塗在任何幾何形裏）對情緒的影響，必然得到相同的結果。藍色的深度感傾向很大，調子愈深就顯得愈密，內在的作用更顯著。藍色愈深，愈易喚起人們一種遙遠的意象，並且渴望單純和形上。

我選擇藍色的穩定感，因為它那股非塵世的憂鬱，可以帶離、潛入深邃安全之處的感覺。我慣於將藍色加白，它仍可帶有相同的特徵—遠離人們；又像飄蕩的海，永遠抓不住的神秘。藍色愈亮，它的質愈弱。黃色比較尖銳，較缺乏厚度。

我將黃、藍等量地分前後順序調勻，產生不純粹的綠，卻仍是穩定的色彩，它不向任何一方移動，不予人快樂、悲傷或痛苦的感覺（此指客觀通論而言），也不要求或吶喊什麼。這種不動性，對一個對情感疲倦的人而言很溫和、甚至有舒緩效果。

以上所述是「色彩」的一連串作用；而單一色彩與其他色彩混色自然有其不同的特徵會顯現，在創作的過程中，亦產生個人的色彩語言。

在「主 客」這件作品中，先前的打底工作需得非常紮實，除其材質本身特性的原因之外，主要的是顏料顆粒的特性。我個人偏好上喜歡「加白」，因為在經過除它之外的色彩刺激之後，總是意圖再揉進「白」。也許是害怕畫畫的過程中的強烈情緒被看穿，也有部分因素來自於白色另外帶來一種充實感。

---

<sup>32</sup> Kandinsky；吳瑪俐 /譯，《藝術的精神性》，台北：藝術家，1985。頁 63。

Kandinsky 曾比喻：「色彩是一個媒介，能直接影響心靈。色彩是鍵、眼睛是鎚、心靈是琴絃。藝術家便是那隻依需要敲鍵而引起心靈變化的手。所以，很清楚的，色彩的和諧必須建立於心靈的需要上。此即，內在需要的原則。」<sup>33</sup>由此可知，在創作的視覺遊戲中，仍舊是繞著心靈運作的。

「藍色」於我，帶有一種神秘、疏離之感，我將個人早期(22 歲前)的情慾觀藏在這個色調裡。在當時對情慾的理解是：沒有他人的「配合」，自己仍然能持所謂「柏拉圖式愛情」的狀態。對異性與自身似乎並未做太深入的聯結。

黃、橙等暖色調，代表著個人意圖衝破的情緒，大致上來說，我讓它(暖調)包圍在近邊緣一帶，像情慾洩流時慢慢引出的激動；但，佔視覺中心的大比例是藍、白、紫等色，其實只是寓含自己表面裝出冷漠的姿態，又硬將這姿態說成裡子亦如此的荒謬說辭。簡單地用一種原諒自己及較寬容的說法是：矛盾。

在顆粒與顆粒間的關係，冷與暖的的並存，除了在色感要求純粹悅目外，就畫面整體來看，其色彩是協調的——因為總的來看，黃(暖)、藍(冷)色調，以適當的比例在視覺上做了平衡。

在造型元素的取材上，緣於渴望、等待的暗示性。最初起用包藏整體畫面的皺摺，乃緣於自生物圖鑑中，以顯微鏡放大後的輸軟管內壁皺摺(圖 3.)。用似陰部瓣膜式的有機體形象呈現——至此，自己大致將種種體驗消化，對自己認知，都存在於這個做為身體的部分——這一具體的肉體的存在，存在於女性的普遍經驗——性別認知中。

這裡主要象徵著從開始到最後的各個發展階段中，都能見到這個體現女性本質的原型象徵。這一象徵的基本樣式，與身為女性主體最基本的女性經驗相一致。其造型的層層裹疊，相當具視覺性，特別容易激起女性親切的認同感，就如自己全身上下所具備的有機纖維一般。那一層層包裹住的可掀性，強烈地帶有吸附的魅力。狀如貝類造型的硬殼夾藏在於如陰唇般的皺摺間，個人視其為主體，

---

<sup>33</sup> 引自：同註 32。頁 48。

帶有隱藏著的縱慾的本質；其微露的縫口，內外間擴張、凹陷、狹縮，對於自身經驗精確的人也絕不會錯認。

左邊摺縫處有一暗口，隱藏光亮似精子狀的飄動體，則是表露對情慾在肉體實際行為上之怯步；以心理學的角度來說，這應是壓抑反應後的產物。

### 三、使用媒材之特徵與侷限

這件作品大多使用顆粒性的「大理石礦物質顏料」。此種如沙礫般的顏料有種堅硬、厚實感，但卻能隱透底層、或與其同時並列的空氣感，在平面繪畫上容易處理色調重疊、隱透下層的效果。如前文中所述黃、藍單色的氣氛作用，並仍保其原色的特質。

在一層層堆疊的過程中，所增加的厚實感，提供了一種在畫面中尋求協調的穩定力量。雖然厚實、安全而穩定的需求是視覺要求的重點，然而因為顏料缺乏了在拖灑間的流動感，必須捨棄性慾強調的瞬間性——這裡所要傳達的是慢性的激情——不愠不火，但在安穩中自有情慾的流洩。

## 第二節

### 伏 到 交 合

個人對性之體認，不是全然執迷於從情慾對象中獲致的快感，其中夾雜著複雜的社會包袱：我怎麼看待在慾潮中的自己？滿足的是自己還是作為投注對象的異性？當我還在思篤這個問題的同時，其實在心境上已經做了退縮。我害怕自己被源源不絕的「性」本能衝動給淹沒，不見容於處處設好圍欄的社會評價——它不容許一個身為女性的個體，狂妄地想要解放自己的觀念上的開放——甚而為生理需求尋求最大的出口。

為了逃避這種本能與外圍情境的緊張感，我僅能慢慢地藏在自身心靈最安全的某個角落；用觀望的眼神等待自己能適應那種對立的情境。然而體內的聲音從來沒有停止過的壓迫我、逼我投降——好像在激情的迷宮裡兜圈子：越緊張越走不出去、越掙扎越緊。太多的貪慾、太多的鮮血、太多的情感，產生了那在緊閉的嘴唇上的靈魂躁動——這強壓的痛苦還未尋到出路放鬆自己。

我企圖在臆想中歡愉地叫喊、在有意識的畫面中，用穩定的手將那幻想和本能壓下去——但又不能將它們完全殺死，因為它們偏偏是緊附在我每一個細胞內的養分——滅絕它們等於毀滅自己。

這緊縮的情緒，藉著在作品 伏（圖 5.）中的鋪陳，像把卡在內部的骨刺拔出來一樣，似乎它躺在那畫紙上，就不能再威脅到我了；因為它不再是躲在看不見的地方啃噬著我，而是被我抓出來、被慢慢消化掉成為我身體的一部分了。

畫面使用的基調大體為高彩度的藍色，等於發散出體內強大的激流，而又在這激流中隱約疏離著外界。左邊透著粉白、有暖調細胞活動的膨脹團，在白亮的誇張中不斷擴大著——象徵我一直抗拒卻又推不掉的慾潮。而中心下方的有機體，彷彿在緊繃的神經中漸漸敞開了...在這壓抑後的慢性激動將依然存在。

緊繃的情潮到了 交合（圖 6.）創作階段時，已經開始沉澱了。我用巨大的

貝狀、只有部分的形體，象徵著我已能接收自己情潮飽實的狀態，沉澱在身海裡一個可安心的角落。帶了點疲憊的色調也意味著情緒和生活同時降低了起伏。

停留在深海處的有機體——充溢著情慾細胞，和皺摺擠壓的邊界，撞出我體內的每一個細胞，等待著下次重新出發的能量。

伏 的造形一部份靈感來自於 O' keeffe 的 粉紅色的甜豌豆 ，它在乎朵中感受的形之力量，與我自己對自身經驗銜接了點關係。

### 第三節

#### 泄口 與 藏·掀

當我對自己身體的情況愈熟悉、愈來愈能掌控時，就不太容易被原來已然內化的道德機制所宰制了。

在創作 主 客（圖 1.） 伏（圖 5.）等作品階段的情境是停滯於：雖想真實地生活，卻總需隱瞞自己——於是便產生不間斷的緊張和阻塞的狀態；這其中更是夾藏著許多關於性慾的所有偽裝與混合的知識，更徘徊於矛盾之間。

在 泄口（圖 7.）的創作階段中，便是我對這慾望反抗的意志再度談判，其如同慾望本身的力量一樣強大；兩者間矛盾的雙重力量，將內心的鬥爭沖激出去，自行在體內作生物的移轉——自有其平衡系統，最後找到洩出孔。白亮飄蕩的色塊如之前的作品中的慾流象徵相同——此時已輕飄淡薄，不再佔有那麼大的壓迫感，因為他自會在身心方面的體制內無形轉移，只是讓我清楚抓出到意識表象時，還能以隱約的影響力在畫面上占有一席之地——你永遠無法輕忽它隨時有可能從對你的視覺中慢慢擴張，端看你反射至個人心象的成物而定。

藏·掀（圖 8.）傳達內心情感纖細、緩慢蠕動的感受，翻起向外尋求的觸角。這兩件作品在同一個階段處理，除了在材質上運用相同手法，主要在於兩件作品同時進行隨心情變動起伏在兩個畫面中輪流更替。

## 第四節

### 私密角落

私密角落 系列兩件作品（圖 9、圖 10.）用厚重的堆疊方式，鋪陳抽象而帶點皺摺的圖像。這個階段裡，情緒漸漸平緩，不再對情感或身分認同感到矛盾、掙扎，此時動機只有單純的視覺刺激。我試著體驗自己身體上獨立而不同於男性的部分，這其間同時吸取了 O' keeffe 的幾件作品的抽象經驗，如，粉紅色的甜豌豆（*Pink Sweet Peas*, 見圖 36.） 粉紅抽象（*Pink Abstraction*, 見圖 37.） 花朵抽象（*Flower Abstraction*, 見圖 38.）等，這些圖像引導我在花朵間神遊；不同的是，我並未參考或觀摩一個真正的花卉來描繪一個經驗，而是憑身體在 O' keeffe 花朵作品裡引起的敏感神經的震動感，藉由其圖像形、色本身傳達的內在聲音，結合我在自己創造出的圖像中能夠辨識出的內在情感。

我在 粉紅色的甜豌豆、 花朵抽象 簡潔有力的物象造型裡獲得靈感，用平穩細膩的心情去體會 O' keeffe 在花朵中感同的生命力。檸檬黃色調的鋪設，代表的是我對生理上正面的認同、不帶情緒的波動；粹取「黃」色調光明堅毅的色感，等於是堅決聲稱自己掌有身體自主權，也是慾望的「主體」。紫色調則純粹是遙想自一大片薰衣草花田的氣味，在此只是借用了這個色調引領自己進入幻想的世界。此處色彩與簡略造形的配置，有一部份同時對照著 Judy Chicago 於 1973 年所做的「偉大女性」之一：瑞典的克莉絲汀（圖 27.）與同年作品 穿越花朵（圖 29.），最後完成時覺得自己像徜徉在一片花田中享受自然的芬芳香味。

## 第五節

### 轉化時期：影響 系列

#### 一、結合科技處理——「變形」之理念

跨入 2000 年間的生活進程，在這個資訊爆炸的年代，各種聲光科技不斷地推陳出新，催促著人們必須不時地得跟上腳步，以適應這大環境為人類端出的炫麗科技菜單。當市面上充斥著種類繁多的電腦繪圖軟體之際，不禁令人省思——日新月異的電腦科技能由數位化的程式設計，仿製出如 蒙娜麗沙 等繪畫名作甚至製成網頁在網際間遊走時，我們是以科技為媒介來知悉所謂世界名作的大致樣貌——某某人士畫了某某東西等；此時，繪畫原作的顏料與底材之特殊質感逐漸在人們印象中削減，吸引人們注意的主要是僅剩的視覺表象/形式？還是圖像中隱藏的故事與真相/寓意？如果是前者，人們只看見圖像的傳遞，無法親眼目睹原作真正展露出顏料的氣味與實感；而試想若是後者，難道人們只想聽一個存在的歷史故事，而不願感受真正有體積、具深度的藝術作品？

不可否認地，電腦已與人們的生活密切地結合；在驚嘆它神乎其技的種種繪圖編修把戲時，我們也不免要提醒自己：快速而效果立現的電腦科技暗中隱藏著無形的危險——凡事要求速食式的現代文明，悄悄地取代了人們原本手工性樸直的表現趣味。

影響 (圖 11. 14.)系列是個人將身體自覺，此時的意念，放在思考個體與外在環境中相互的依存關係。在此運用的圖像語彙，逐漸脫離代表性別或是帶有情慾的符號，呈現的是單純的形體——有能量、有生命，但不是指稱另外一個形體，也並非象徵某物或生命的形式，「它」就是「它」。

#### 二、自「變形」觀內心之「變」

當我的創作陷溺於厚重材質的搏鬥一段時期之後，很自然地想要逃脫，放鬆

材質上的執著，自己不再是遊戲於顆粒與顆粒間的媒介，而想尋求更單純、更精練的精練的生命個體。對我而言，身為一個繪畫創作者，一直以來追求著畫筆鋪陳中濃厚的痕跡與揮灑過程裡不經意的效果，那是一種自動性不可預期的情境。

影響 1 號（圖 11.）、影響 3 號（圖 13.）意圖呈現有生命動力的能量，處於與其緊密相容、相互依存的皺摺環境中，分不清是生命的能量點改變了環境而使外在反饋至生命隨之變形、調整，還是外在環境本身空間影響了生命體，迫使其扭曲配合。此時的情境思考著起始點為何的懷疑態度，藉由畫面的表現，將自己投射出來——定義在純粹能量的生命體，與緊連的環境密不可分，沒有起點和終點。當環境/外在世界有所變動時，有生命的個體必定在這空間做出反彈與調適。就如 主 客（圖 1.）中所探討的情慾主體和客體投射對象的關係一般，自己究竟為主體，還是只是他人情感投射下所顯現的客體環境的一份子而已。

這些關係全圍繞在一個反饋系統中，指出一個所謂獨立個體從來就不可能完全是獨立存在，它永遠是隨著週遭所處的環境被定義；同樣地，這個環境也永遠無法一直是單純固定的型態——依附在其中的生命體時時刻刻都在影響它。

影響 4 號（圖 14.）是生命能量與外在環境相互影響後的產物。有機的生命形體改變了，在可見的範圍裡；外圍環境看來是沒有太大的變化，卻也並非完全有變動。前一秒與後一秒在時空中的位移，以不同時間點的角度來說，存在著數個不同的個體；而以個體實存可觸的數量來說，至始至終又只是原來存在的那一個，只不過表面上稍微有了變化。

影響 4 號（圖 14.）意圖呈現的就是這共存的關係。雖然生命的個體扭曲是為了環境做改變，但也可說是其本身為了個體化的完成，做了階段性的改變而以一環境僅是提供其有所棲身的居所，也是其賴以維生的外殼。好像人們或所有物的存在必須和它物相連，無法切割。

經由電腦處理「變形」的過程，逐漸發現：視象上求「變」的需求是應和著內心渴望能量轉變而變化，而使用單純技法和材料則是為了求得純粹的感覺和解放——自厚重的鋪陳轉變為清淡質感。

## 第六節

### 夏娃原型線體夏娃

#### 一、關於 夏娃原型

2000年春夏之際，我將近一年以來整理出的畫面一字排開，凝視著這些用情感心血釀製出來的作品。將它們一一檢視，感覺很重一股壓力沉在心頭；這些應是我釋放出的慾望能量，卻感到它們是如此的渺小、存在意義不知為何。它們是我製造出來、將要呈現在公眾之下的作品，但卻讓我覺得這樣是為了別人而「製造」出一種假象——在這兒我刻意強調是「製造」，而非「創作」。

似乎為了達到一個內容故事的敘述性，在之前總是盡量把畫面做到完整；畫面雖然完整了，實際上似乎永遠欠缺一個部分——覺得這些圖像和自己有很大的距離，與我是分開的、沒什麼關係的。那些作品釀製的過程太繁複、太緊繃，有時讓自己忘了手、心結何時暗藏的偽裝。因為真要把一個人的情感、慾望全部揭露出來，是否真有必要？讓他人知悉的過程中畢竟隱瞞了一部份真相。在已勾勒出的情慾意象中，我仍經常有意無意地利用無關於形的訊息的色彩來敷色，為的是揭露「意向」後，無法接受隱私外流而企圖掩蓋這意圖。

我想將個人所有情感回流至生命最原始的起點找起。當我單純地以內心的情感去尋找自己生命存在的真相，有時僅僅瞧見所有真相的一小部份。而人們普遍是以什麼樣的認知模式和角度去理解自己存在的架構？隨手拿起一顆晶瑩、酸甜的葡萄，霎時令我感受到單純之美而豁然開朗。

我隨意地用水彩在一張卡紙上描繪了一個圓形體，用淡紅色調慢慢地加染層次。這個過程像是生命逐漸成形的儀式，不帶生育的負擔、沒有痛楚，是「它」藉著自身存有慾望的力量而成形，「它」可以是一切生命物種的象徵。直到我覺得「它」帶有足夠的強度和能量呈現在這個世界那種感覺時，我才停下筆，並且將「它」命名為 夏娃原型（圖 15.）。這個「夏娃」意味著所有人類的始祖——尚未分化（不是聖經中的那個夏娃），卻足以代表所有生命故事的起點。

## 二、粒線體夏娃 起由及意圖

### (一) 關於「粒線體」Mitochondrion：

偶然間，讀到加州大學的生物學教授 Christopher Wills 所著的《人類演化的未來-普羅米休斯的後代》( *Children of Prometheus: The Accelerating Pace of Human Evolution* , 台北：聯經，1999) 一書。Wills 運用了最新的科學方式，詮釋人類與其他生物間的差異及演化過程對人類的意義。這整個過程中，他也面對了許多生物學中有趣的問題：身為「人類」的我們正在演化「成為」什麼嗎？若真是如此的話，那麼一千年之後，我們將會變成什麼模樣？雖然這些問題始終沒有正確答案，卻拋出一個激人思考與想像的空間。Wills 極力想證實我們這個自許為「智人」( *Homo sapiens* ) 的這個物種不僅是持續地在演化，並且正在加速進行中。

Wills 在其第九章「瓶頸和選擇熱潮」<sup>34</sup>裡，談論人類與黑猩猩的 DNA、基因差異、以及人口遺傳學家所謂的「選擇熱潮」，還提到了「粒線體」( Mitochondrion ) 一詞：

「粒線體」為細胞質中的結構，主要是製造其自身所需的能量。它是兩億年前侵入我們細胞細菌的後代，它們有自己的染色體，所以可以縮減體型，因為它們不再需要攜帶足夠的資訊去創建整個粒線體；但是在核中的基因一定也有所貢獻。」<sup>35</sup>「粒線體」並不是我們細胞完整的一部分，而是一種原先和我們相當疏離生物的後代。」<sup>36</sup>「粒線體並非經由精子所傳播，因此這意味著它們必須要經由卵子從母親傳遞到女兒的身上。但是它們似乎也沒有再重新組合，所以每一個粒線體的染色體都將它們自身完整的複製傳遞給下一代。但是這些染色體就像是 DNA 其他的部分一樣，並不需要憑藉突變來作為助力。時間一久它們自然就會相互分歧，」<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Christopher Wills ; 王晶 / 譯,《人類演化的未來-普羅米休斯的後代》, 台北：聯經，1999。271 頁。

<sup>35</sup> 同前註。頁 360。

<sup>36</sup> 同前註。頁 169。

一堆從不熟悉的生物專業術語，一時之間完全吸引了我的注意。從字裡行間，我似乎找到最貼近自己的原始面貌；「粒線體」

## (二) 粒線體夏娃 (Mitochondrial Eve)

Wills 書裡提到物種數量瓶頸的問題，牛津大學的 Jim Wainscoat 在二十世紀第一次替「夏娃」命了名，並且很小心的界定了「她」是誰：

因為這個粒線體染色體是由女性的世系群所傳遞下來的，但是卻沒有經過任何重組的過程，所以它一定有其他的來源，而這個來源就是粒線體夏娃。她攜帶了一個特殊的粒線體染色體，只要是來自夏娃後代的人類，都會攜帶這個粒線體染色體。<sup>38</sup>

在認識了「粒線體夏娃」之後，我決定將 夏娃原型 的水彩習作製成圖檔，放到電腦裡去處理。我將最原始、可代表所有生命原型的這個圓形體不斷變形、壓縮、扭曲，直到找出最符合我希望「它」就是「我」的圖像；在不斷排列組合和修改的結果中，我選了幾件最滿意「自己」的「樣子」，這些圖像就是「我」。

在繁複的修整後，我將這些圖像製成一系列的作品：粒線體夏娃（圖 16.~22.）。我用簡單、反覆的染法繪於絹上，僅敷以桃紅、鳩羽紫等色調——單純的紅色系，目的在粹取最初始、源源不絕的生命形式與能量。這些充滿畫面的紅、紫有機體，不須背景，沒有賓/主關係；因為每一個畫面個體，等同我體內每個細胞的面貌，不論它們再如何變化，僅僅是表象的變化，真正最裏層的核心則是永遠不變的。

主題「夏娃」指的是體內確實感到心在搏動、活生生的「我」。它也代表、象徵了每一個認真體驗出自己存在的生物體，而非聖經中背負原罪包袱的夏娃。

---

<sup>37</sup> 同註 34。頁 170。

<sup>38</sup> 同前註。頁 232。

## 第五章 結論

雖然許多心理學家的理論中對藝術行為顯示高度的興趣，但真正有關的研究報告卻極少。為什麼？主要原因不外乎以下幾點：

1. 藝術創作行為屬人類高層次的精神（心理）活動，其牽涉範圍廣泛，包括複雜的動機（motive）、情感（emotion）、思維等種種變數（variables）。這些內容均不易採取觀察或測驗方式來獲得樣本而研究，無法像從事科學研究般客觀地呈現數理方面的質、量數值。
2. 雖然每個人都能從事創造，但藝術創作之才能，並非所有人都完全發揮出來——使得能夠提供藝術創作行為研究的個案（case）相對減少。
3. 極少有心理學家具藝術創作的經驗，也很少藝術家從事心理學的研究。

藝術創作者在創作時，大多不允許別人的干擾——別說是參觀，僅僅是在一旁靜默的觀察，也能成為影響創作環境及成品的變因。如此，使心理學家更難以深入創作者當時的心理狀態，了解真正的核心——即真相。儘管佛洛伊德的精神分析觀為藝術行為動機（創作原動力），提供了詳細的解釋，且皆歸因於「性」，但是任何一門理論總不免淪為偏狹。何況「無意識」的根源及真相，其實僅有一小部分是意識能夠接觸到的；如果人類的一切藝術行為，只能被解釋為一種被壓抑或未能滿足之慾，須藉由「藝術」這種能被社會見到的具體形式來表達、獲得紓解——這種解釋，未免過分地簡化藝術行為。

我不否認在某階段或某時刻的心理狀態的確受「夢」中顯現的性情境啟發，情慾能量偶會干預創作思緒、方向，而這卻很可能只是過渡的現象，也可能是受意識知覺外界所吸收的視覺經驗影響，無法單純地如佛洛伊德理論所言——將一切訴諸於「性」。而佛洛伊德對藝術行為動機的解釋，也只是來自分析某個案的經驗得到的結果，若是硬要類化到所有藝術創作行為上，便顯得過於武斷及簡化；但是為了讓自己的理論有用和具有說服力，Freud 不得不將自己的詮釋系統

逼到極限。基於此點，筆者在參考其有關藝術心理之理論時，亦不得不自我提醒——這些對號入座的危險性。

在創作的領域中一路走來，偶而也有稍作停歇的時候；在歇息的空暇，雖想放鬆心情把畫畫這回事兒拋諸腦後，但不經意地浮現創作過程中——心力激盪——的刺激，卻也不免因其中的收穫不禁莞爾一笑：它(創作活動)在無形間已和自己的一切，包括生活、情感、思維、人生觀、行為模式等人之存在完全結合在一塊了。

其實不論是創作，或者只是單純地吃飯、購物等行為，也不過是作為一個「人」的全部——其中的一部分而已；但話說回來，沒有了這些林林種種的小螺絲，也無法成就完整的「我」這個「人」。而若從各個小部份觀察到對自己的某種現象，就想用此小點來解釋或形容「我」，也只是片面的解剖，永遠不可能達到完整。就如創作裡包括的表現的內容、色彩、造型等形式，不過是完成自我語言的冰山一角，它們只是在各自的崗位上做好份內工作罷了。

在文中分述的感性與理性面的分析，只是呈述現階段在自我創作層面呈現的某些現象而已。不管是生理層次(性慾本能)、精神層次(心靈自象等)、物質層次(材質、形式等)，抑或交相作用，都是為創作的本質——實現自我而呈現。但其個別存在的價值也不是純粹處於附庸服膺於創作的地位。這整個循環互存的體系，筆者個人僅以格式塔心理學美學中強調的整體概念，最能為此一複雜流程——甚至在創作與個人生活整體間的關聯，做最簡單的詮釋：

### 格式塔(完形)心理學美學(Gestalt Esthetics)的「整體性」

顧名思義，它是建立在格式塔心理學基礎上的美學，它是現代西方美學的重要流派之一，立足於從心理學角度進行藝術批評。「格式塔」一詞乃源自德文的譯音。原詞「Gestalt」含有型態、面貌、外型、形象的意思。在英文中並無完全精確的同義詞，通常被譯為「形式」(form)或「形狀」(shape)，在心理學領域被譯

成「模式」(pattern)和「完形」(configuration)，所以格式塔心理學又稱為「完形心理學」。

格式塔心理學創始於 19 世紀末的奧地利和南德意志，在 20 世紀初率先使心理學脫離 19 世紀的實驗心理學，進入採用現象學方法的研究階段。<sup>39</sup>

格式塔心理學家認為，「局部是由整體來決定的」，無論如何不能通過對各局部的分析來認識整體。要理解整體的全部性質，必須「自上而下」地分析從整體結構到各個組成部分的特性，必須把握住事物的整體基本結構。其信念為：視覺不是對視覺對象的各種元素的機械式的記錄，而是對結構樣式的整體把握。」<sup>40</sup>

「完形」是一種特定概念的「整體」，這整體既是由各「部分」相加而得，卻不等同於它們之和——整體大於各部分之和。

其實我們觀察到的對象是靜止的，而大腦在對知覺刺激進行組織激起生理的活動時，產生了心理對應物—即物的「運動」。這種運動性質就是「視覺經驗」的性質，它與後者密不可分。這種關係，就像我們視覺對象的靜態性質—「形、色、大小」與「視覺經驗」之密不可分的關係一樣。

「外部刺激就是自然物體的形狀中所活躍著的『力』和『張力』，許多自然物體的形狀往往是物理作用之後留下的痕跡，由於這種物理力的運動、擴張收縮或成長等活動，才把自然物的形狀創造出來。」<sup>41</sup>在個人的創作語彙中，色彩、造型等元素自有其各種視覺經驗殘留下的跡象，就像自己對生殖器官投注或者植物形象的觀察，被知覺轉換成隱藏著的運動無形間刺激著我們的感官——視覺，人的眼睛根據這些自然物體的形狀，直接知覺出其中包含的意涵及力量。

「傳達藝術品表現性的基礎是一種『力的結構』，它之所以能引起我們的關注，除了它對那個擁有這種結構的客觀事物本身具有意義之外，還在於它對於一

---

<sup>39</sup> 參自：司有倫 主編，《當代西方美學新範疇辭典》，北京：中國人民大學出版社，1996。頁 174。

<sup>40</sup> 同前註。頁 190。

<sup>41</sup> 同前註。

<sup>41</sup> 同前註。頁 190。

般的物質世界和精神世界均有意義。」<sup>42</sup>

從這個「整體性」的概念去理解自己在創作實踐過程的意義，再結合至對自己身為女性——一個握有主觀情慾的主體來說，實際上也認知到一切存在物的基本存在形式。

從 主 客 到 影 響 、 影 響 到 粒 線 體 夏 娃 等 系 列 ， 呈 現 的 是 自 己 在 創 作 這 個 行 為 裡 ， 覺 醒 到 個 人 為 認 知 世 界 的 主 體 ， 同 時 也 是 自 己 認 知 的 這 個 世 界 中 的 客 體 。 不 論 是 以 情 感 來 灌 注 ， 或 用 宏 觀 的 方 式 理 解 自 我 存 在 的 有 機 體 在 宇 宙 間 的 定 位 ， 只 是 差 別 在 如 何 定 義 而 已 。 而 真 正 最 確 實 的 ， 莫 過 於 每 個 有 形 物 間 的 接 觸 和 無 形 的 交 流 。

可以說一切本質在完形的觀念中，得到對自己個人而言——最適當的詮釋。

---

<sup>42</sup> 同註 39。頁 190。