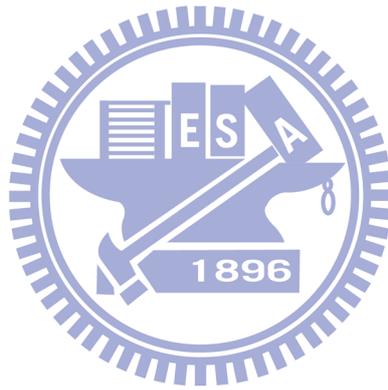


國立交通大學
應用藝術研究所
碩士論文

《心相》——無意識的塗鴉到有意識的創作
“Faces of Heart”: From Unconscious Doodles to Conscious Drawings



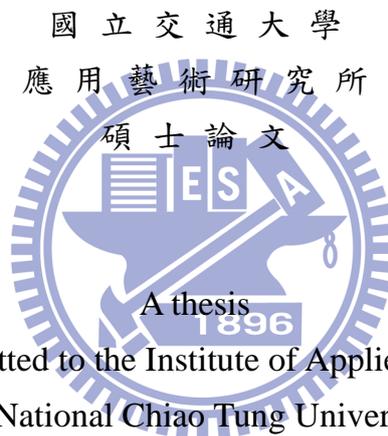
研究生：王郁勳
指導教授：賴雯淑

中華民國一〇〇年八月

《心相》——無意識的塗鴉到有意識的創作
“Faces of Heart”: From Unconscious Doodles to Conscious Drawings

研究生：王郁勳
指導教授：賴雯淑

Student: Yu-Hsun Wang
Advisor: Wen-Shu Lai



Submitted to the Institute of Applied Arts
Of National Chiao Tung University
In partial fulfillment of the requirements
For the degree of
Master of Arts

August, 2011

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國一〇〇年八月

《心相》——無意識的塗鴉到有意識的創作

研究生：王郁勳

指導教授：賴雯淑

國立交通大學應用藝術研究所碩士班

摘 要



《心相》系列作品是我為了將「自我察覺」加入創作而進行的創作計畫，旨在將以往「無意識」的塗鴉動作，轉化為「有意識」的創作行為。透過關注創作當下的感覺，讓自我察覺自然地介入創作過程當中，進而達到有意識創作的目標。同時我也藉著這次創作反思長久以來對創作的疑慮。

關鍵字：自我察覺、無意識、塗鴉、有意識、創作。

“Faces of Heart”: From Unconscious Doodles to Conscious Drawings

Student: Yu-Hsun Wang

Advisor: Wen-Shu Lai

Institute of Applied Arts
National Chiao Tung University



“Faces of heart” is an art project made for infusing self-awareness into my own artworks. The goal is to turn my “doing” into “making”. In this series of works, I have turned my unconscious doodles into conscious drawings, through critical reflections. By concentrating on my “feelings,” I let self-awareness naturally get involved in the process of art making to achieve conscious making. I also took this opportunity to reflect on some questions and doubts about art making that I had for a long time.

Keywords: self-awareness, unconscious, doodle, conscious, art making.

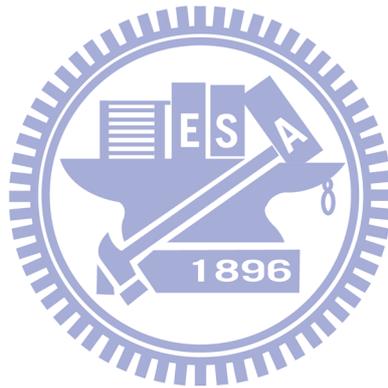
誌謝

感謝我的指導教授賴雯淑老師三年來在創作上給我的鼓勵與幫助。

感謝應藝所同學們讓我學習走出創作的孤獨，勇於與他人分享。

感謝我的爸媽對我的選擇總是給予最大的支持與祝福。

我會繼續在藝術的道路上努力前進。



目錄

中文摘要	i
英文摘要	ii
誌謝	iii
目錄	iv
圖目錄	vi
一、緣起	1
1.1 創作背景	1
1.2 創作動機	3
二、文獻探討	4
2.1 Studio Art: Praxis, Symbol, Presence.....	4
2.1.1 First the Making, Then the Naming.....	4
2.1.2 Art as Praxis.....	6
2.1.3 Art as Symbol.....	7
2.1.4 Art as Presence	8
2.1.5 Essential Conditions for Making Art.....	10
三、創作記錄	12
3.1 醞釀歷程	12
3.2 作品概念	14
3.3 媒材挑選	15
3.4 創作過程	16
3.5 作品瀏覽	17
3.6 作品說明	25
3.7 作品呈現	27
3.8 作品檢討	30
3.8.1 作品形式檢討	30
3.8.2 作品內容檢討	31
3.8.3 創作手法檢討	31
四、衍伸思考	33
4.1 我的「意識」迷思	33

4.2 我的「作品」迷思	34
4.3 我對「創作」一詞的理解與轉變	35
4.4 無題式創作的瓶頸	36
4.5 自我質疑與相信	36
4.6 結語	37
五、參考文獻	38



圖目錄

圖 1	我慣用的塗鴉工具	1
圖 2	功夫塗鴉	2
圖 3	只畫出手部動作的功夫塗鴉	2
圖 4	臉孔塗鴉	2
圖 5	只畫出眼睛的臉孔塗鴉	2
圖 6	A4 塗鴉與長條紙塗鴉的等比例對照	13
圖 7	毛筆於宣紙上、毛筆於水彩紙上、與麥克筆於圖畫紙上的線條比較	15
圖 8	《心相之一》	17
圖 9	《心相之二》	17
圖 10	《心相之三》	18
圖 11	《心相之四》	18
圖 12	《心相之五》	19
圖 13	《心相之六》	19
圖 14	《心相之七》	20
圖 15	《心相之八》	20
圖 16	《心相之九》	21
圖 17	《心相之十》	21
圖 18	《心相十一》	22
圖 19	《心相十二》	22
圖 20	《心相十三》	23
圖 21	《心相十四》	23
圖 22	《心相十五》	24
圖 23	最終展出的八幅《心相》系列作品	28
圖 24	《心相》系列作品的展場呈現	29



一、緣起

1.1 創作背景

曾在國中經歷過美術班訓練的我，儘管高中、大學未繼續就讀藝術相關科系，因為興趣使然，仍時常在課本或筆記本上塗鴉。這種行為到大學時期更為顯著，我會專門準備一疊乾淨夾好的空白 A4 紙，隨堂攜帶；每當我無心聽課的時候，就會拿出那疊白紙在上面任意塗鴉，一張畫完換下一張繼續畫。這樣的塗鴉習慣持續至今已經有五、六年。



圖 1 我慣用的塗鴉工具

我最初期的塗鴉內容頗為多元，有 Q 版的自創角色、日本動漫風格的人物、偶爾也有同學或老師的速寫，但現在的塗鴉幾乎都是手與眼睛，最愛畫的東西也變成手與眼睛；對手與眼睛的關注是怎樣從零演變至今，我想有必要先交代一番以免顯得太唐突。

大一那年《功夫》這部電影的出現，讓當時的我對中國神話及武術萌生高度興趣。我開始產出大量以肢體動作為主的塗鴉，且多半充滿了濃厚的東方色彩。在這些塗鴉中可發現手扮演著非常重要的角色，有些塗鴉更只畫出了手部動作；或許對「手」這個元素的關注，是從這些功夫塗鴉發展而來的。

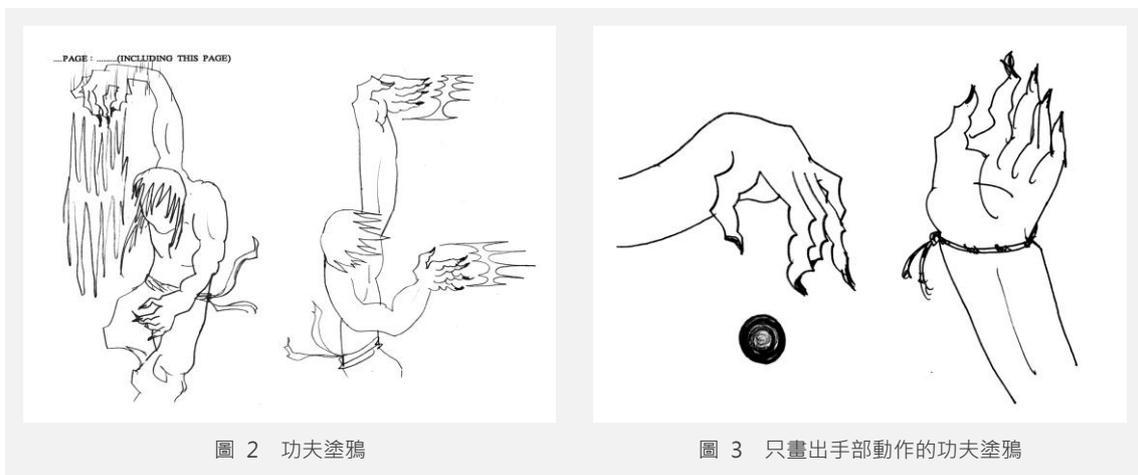


圖 2 功夫塗鴉

圖 3 只畫出手部動作的功夫塗鴉

另一個在我的塗鴉中出現頻率極高的元素——「眼睛」，我則將它歸因於大學時期大量接收到的日本動漫與時尚資訊。想畫出日本動漫裡的精緻臉孔，是最初我畫人臉的原因；而與時尚的接觸，讓我逐漸把各種模特兒的符號，諸如濃密的睫毛、冷酷的表情、空洞的眼神等，融入這些臉孔當中。單純只畫眼睛的塗鴉也間接從這些臉孔衍生出來。



圖 4 臉孔塗鴉

圖 5 只畫出眼睛的臉孔塗鴉

至此，我對眼睛與手這兩者的關注已是非常習慣且自然的。

1.2 創作動機

進研究所之後，塗鴉的數量也達到了數百張；我開始思索這些圖像的意義，甚至是創作行為本身的意義。但隨即我就面臨到一個巨大的問題：我似乎不知道自己在做什麼？

當時的我，要隨手畫出手與眼睛已不成問題，對於它們視覺上的美感也算是滿意。但我越畫越覺得，塗鴉之於我已經變成了一種反射動作；不用多想，這些手與眼睛就會自動透過畫筆跑出來。我畫它們的時候不會思考，我也不是為了抒發什麼特定的想法而去畫它們；我訝異地發現我只是在「無意識」地塗鴉。

雖然不知道這樣是好是壞，但未經思考就能畫出東西來，對於尋找創作意義的我而言無疑是一道難解的題。如果這些塗鴉是「自己跑出來的」，那麼它們對我來說有意義嗎？這樣的創作行為是有意義的嗎？

為了解決這個問題，我替自己設定了一個短期目標：能「有意識」地創作。我希望未來在塗鴉的時候，至少「知道」自己在做些什麼；藉著從「憑感覺」到「有所自覺」的改變，取回主導權，讓自己更介入於作品之中。如此一來，以後在面對作品時，或許就會有更高的機率讓我找出它蘊藏的意涵。我也能慢慢接近我的最終目標：找到創作之於我的意義。

二、文獻探討

2.1 Studio Art: Praxis, Symbol, Presence

本論文文獻探討以 Marilyn Zurmuehlen 所著之《Studio Art: Praxis, Symbol, Presence》(1990) 一書為主，主要原因乃是因為該書所探討的藝術創作理論，是我得以釐清長久以來對創作的困擾與疑慮的重要依據。在該書中，作者透過各種不同的切入點來分析藝術創作的本質，並試圖將其理論應用於藝術教育上。該書前五章所論述的藝術創作觀點，因為與本次創作有高度的關連性，便將這五章的內容先於文獻探討中詳加解釋，之後在衍伸思考的部份會再回顧本章提及的各個參考論述作為呼應。

〈First the Making, Then the Naming〉一章主要探討藝術創作的階段性，〈Art as Praxis〉、〈Art as Symbol〉、〈Art as Presence〉三章以三個不同面相來解析藝術創作的本質，〈Essential Conditions for Making Art〉則為從上述三章的論述中歸納而出的「藝術創作行為的三個必要條件」。

2.1.1 First the Making, Then the Naming

普羅大眾對於藝術作品的概念大多不出幾個既定印象：一、符號 (marks) 必代表了某物，不會只是存在於真實世界中單純的幾道線條、幾坨顏料；二、這些符號所代表的意義是由創作者加諸其上的；三、創作者分享給觀者的，即是這些被賦予了意義的符號；四、觀者必須透過文字或言語描述才能理解這些符號背後的創作意圖。然而 Zurmuehlen 認為一位創作者不會一開始就達到這種藝術創作的層級，創作行為是循序漸進、有階段性的。她以孩童塗鴉行為為例，向讀者逐一闡述其觀點 (1990, p. 1)。

(I) The Making

Zurmuehlen 舉的實例如下：我的侄子正沾著橘色水彩，在白紙上塗上一條又一條的橘色線條。他的媽媽問他在畫些什麼，他答道：「橘色。」媽媽又繼續問：「我知道這是橘色，但是是橘色的什麼呢？」他這時才回答：「橘色的牆壁。」

(1990, p. 1)

就此情境而言，明顯地孩童對於畫畫本身的「行為」遠比被畫出來的東西的「意義」要來得有興趣得多；Zurmuehlen 認為這是一般人藝術發展的第一個階段——「the making」。此階段發生的創作，其「做」(doing or making) 的首要性更勝於「意義賦予」(conceiving or naming)。創作者的創造直覺、無反思到有反思的轉變、意圖的超然存在、創作者與媒材之間的對話等，這些藝術創作的特質，再再都是由「做」的行為所引發出來的 (1990, p. 3-5)。

(II) The Naming

而此情境中大人對孩童的反應，卻也顯現出藝術創作的另一個面相。在大人的世界裡，藝術是象徵性的；作品是一種象徵，不一定是物，也可能是事件、人物、回憶等等的象徵，亦是內在意涵以各種媒材之姿存在於真實世界的化身。這也正是為何這位母親會繼續追問，直到得到「橘色牆壁」——一個明確的象徵意義——的答案才感到滿意的原因。不過符號並非生來就具有意義，是我們給了它們意義。如同這位母親循循善誘地引導小孩往「所畫的東西代表某物」的方向回答，孩童在成長的過程中多半會被大人或同儕有意無意地引導至這種代表化、象徵化的思考，並習慣為自己的創作行為或作品命名。Zurmuehlen 稱此為一般人於藝術發展的第二個階段——「the naming」；創作者不再只沉浸於「做」的行為，更開始注意透過做的行為可以被創造出來的「東西」，其通常是具象徵意義的符號，且多已有一個名稱或描述能夠指稱之。若以創作意圖來表現這兩個階段的差別，the making 比較像是「我在畫畫」，the naming 則比較接近於「我在畫一個○○○」 (1990, p. 1-6)。

(III) Seeing is forgetting the name of the thing one sees

由於象徵性的抽象思維，例如語言或符號，已經為絕大多數人所慣用、熟悉，甚至令人陷於其中而不自知，因此一般人的創作行為普遍發展到 the naming 階段後便停滯於此；這也是為什麼多數人觀賞藝術作品時，總是對「意義」有種偏執的期待的原因，如同前述情境中對孩子的塗鴉要求解釋的母親。但 Zurmuehlen 提及某些人還會繼續發展至第三個階段——「seeing is forgetting the name of the thing one sees」 (1990, p. 6)；此階段創作者擺脫給予作品一個切確命名的束縛，不以詞語、象徵等「大腦邏輯思考運作後的再造物」為真，而回到以五感和內心直接感受或間接察覺到的「真實現象」為真。孩童不需要特地做些什麼就能察覺直接經驗，因為他們尚未被大腦的邏輯思考習慣深植；但大人就必須先「忘掉」

對事物約定俗成的抽象概念，才能再次察覺它的真實現象。以此情境為例，小孩看見的是最直接的真實現象：「橘色」，媽媽看見的卻是她期待的、符合邏輯思考但並不真實存在的抽象概念：「橘色牆壁」。唯有先忘掉那些深植於心的普遍抽象概念，即放下一片顏料可能代表一面牆壁、一個東西、或一個意義的執著，才能以不帶偏見、期待、或預設的角度，真正看見發生於眼前的現象，以 Zurmuehlen 舉的情境為例，即一片橘色（1990, p. 1）。

從「the making」、「the naming」、到「seeing is forgetting the name of the thing one sees」，這三種具代表性的對創作行為的觀察與詮釋，即為 Zurmuehlen 認定之當代藝術創作的根基。儘管三者各自表述了藝術創作行為的某一個階段與面向，它們可以、也通常會同時存在著（1990, p. 6）。

2.1.2 Art as Praxis

實踐哲學（praxis philosophies）主張：一個觀念的建立是根基於與其相關的行為之上；當一個動作不斷被重複行使，與之關連的觀念才可能被建立起來。

Rhoda Kellogg 在學齡前兒童塗鴉與否的統計研究中發現（Zurmuehlen, 1990, p. 7），就學前有過塗鴉行為的兒童，對圖案、形狀、空間等概念通常有一定程度的理解；相反地，就學前被限制塗鴉行為的兒童，則多半不懂甚至尚未具備這些概念。舉例來說，孩童腦中的「圓形」觀念，是被自己畫出來的圓圈塗鴉、以及畫圓時手臂呈現的畫圈動作所建立起來的；並不是什麼都不做、被動地隨著時間成長就會自然理解。因此 Zurmuehlen 認為「藝術觀念是根基於創作行為之上的」，並稱此概念為「art as praxis」（1990, p. 7）。她也以孩童在塗鴉行為中發現兩條平行鋸齒線和聖誕樹兩側的輪廓相似，進而創造出一套聖誕樹畫法的例子，說明「做」（praxis）是藝術發展過程中一項非常重要的基礎。

另外，從存在主義及現象學的角度來看，創作行為是一種「建構人類和所處世界之間的關係」的動作（Zurmuehlen, 1990, p. 9）。對於有創作習慣的人而言，與其說是藝術，創作更像是生活中不可或缺的一部份。創作行為也可說是所思與所為相互影響下的產物；一位創作者的作品（所思）必與其個人生命經驗（所為）有密不可分的關連，這是 art as praxis 的另一層意義。

2.1.3 Art as Symbol

Suzanne Langer 認為意義可以以兩種形式運作 (Zurmuehlen, 1990, p. 11-12)，一種是「徵兆」(sign)、一種是「象徵」(symbol)。徵兆可理解為一種信號，它指示我們什麼曾經發生、什麼正在發生、或什麼將要發生；它邀請我們做出反應。而不同於動物，除了信號，人類還會使用徵兆來指稱或代表某主體；當一個徵兆被當做某物的抽象化身而非信號時，它便不再是一個「跡象」，而被轉化為一個「象徵」。

象徵讓我們聯想到某物，並使我們能對該物的「抽象概念」而非「即刻呈現於眼前的實相」做出反應；名詞就是一個簡單的例子，指代或命名也是最常見的象徵化行為。有了象徵，人類得以意向某物卻不致做出直接反應；因為我們知道自己面對的只是象徵，並非該物的真實存在。

Langer 視創造象徵為人類的的基本需求之一，人的心智與生俱來就有創造象徵的能力，這項能力使我們能夠綜合、延遲、及調整我們對事、物、乃至其他生物的反應。藉由象徵在感知與反應之間的介入，我們得以從混亂的直接經驗中建立秩序；透過象徵，我們也能夠體會他人的經驗，並將之納入於自己的經驗之中 (Zurmuehlen, 1990, p. 11)。

在 Langer 的研究出現以前，許多心智相關理論都無法明確說明為何人類世界會一直有魔術、儀式、藝術、夢的存在。Langer 認為這一切的原因都在於「人的大腦會自動將經驗轉變為象徵」。不論是人或動物都使用徵兆來驅動反應，此現象明確顯示了心智的存在。只是對動物來說，徵兆伴隨著反應的出現隨即終止；但對人類而言，徵兆引起反應後，大腦還會繼續一連串象徵化的過程，直到執行了靈感抒發的行為後才宣告終止 (Zurmuehlen, 1990, p. 11)。

Langer 將人類表達靈感的象徵手法分為「推論的」(discursive) 與「非推論的」(non-discursive) 兩種。語言即是推論式象徵的最佳例子，語言的組成內容是被連續呈現出來的 (例如：一句話即是一串字詞的連續呈現)；反之，圖像則是非推論式象徵的典型，圖像的組成內容是被同時呈現出來的，它的結構是被一次抓取的 (例如：一幅畫會同時呈現畫面中的所有元素於我們眼前)。這種非推論式象徵又被 Langer 稱作「表現性象徵」(presentational symbols)，唯有以一個整體觀之，其象徵意義才能被理解 (Zurmuehlen, 1990, p. 12)。

Langer 強調藝術和語言都是人類所不可或缺的 (Zurmuehlen, 1990, p. 12)。

藝術的重要性在於其特有的、約定俗成的語言所無法表達的「必要意念」(vital import)，這種意念是感覺或生命的自我詮釋。一件藝術品不等於其中所有元素的加總，作品以整體之姿呈現出的活躍質感，不是加法足以算計的。儘管作品承載的意念是屬個人的，例如創作者的想像、生命經驗、情緒等等，作品本身卻又是一個為眾人分享的客觀存在，提供觀者一條路徑去感受創作者的個人經驗。

人與生俱來就有創造象徵的能力。我們創造推論式象徵，例如語言；我們也創造非推論式象徵(表現性象徵)，例如圖像。藝術本身以表現性象徵被創造出來的人類天性，即作者所謂的「art as symbol」。Langer 的理論也說明了為什麼每個人似乎天生都會有想創作的慾望 (Zurmuehlen, 1990, p. 13)。

2.1.4 Art as Presence

Robert Irwin 建立出一套以認知前感知 (precognitive perception) 為首要前提的藝術理論 (Zurmuehlen, 1990, p. 14)。他對於人類的抽象思維是如何演變成約定俗成的既定概念感到疑惑，並認為關鍵點就在於演變過程中抽象思維的混合；此混合過程使一項原始感知或觀念發展成另一個具完全不同意義的事物。他描述此「複合抽象化過程」(The Process of Compounded Abstraction) 為「主觀存在(私有領域)到客觀存在(公共領域)最初的再詮釋」，並將此過程依序分為六個階段逐一說明：

(I) Perception/sense

最原始、尚未被分化的知覺。我們在「藍色」及「天空」等概念出現之前，就已經能感知到天空的藍。

(II) Conception/mind

我們的心智開始運作，將感知區分為各個主體，例如這個影子、那棟房子。具象知覺於此階段被再詮釋為抽象意象。

(III) Form/physical compound

上一階段的抽象意象又被我們於真實世界示現出來。人與人始能溝通，因為我們給予每個抽象意象一個固定的具象再詮釋，例如符號、動作等。同一個具象再詮釋已能使不同個體聯想至同一個抽象意象，這也意味著「意義」的出現。

(IV) Formful/objective compound

描述這些具象再詮釋的關係語彙被發展出來，例如亮與暗、大與小、硬與軟。我們在行為、語言、藝術等範疇內樹立出一套常規，這些常規成為我們下判斷時的基本依據。

(V) Formal/boundaries and axioms

關係語彙被實體化。心智構築的抽象被當作實相，演變成原則與規律；抽象世界與真實世界逐漸混淆。這些關係語彙被標準化並為群體所共用，例如時間、曆法、文法、色盤、度量等。以時間為例，時間原是無形的抽象概念，但我們以年、月、日、時、分、秒等度量單位來界定、規範時間這個概念，於是時間變成一種具體、有邏輯、可丈量的標準化概念，甚至超越了抽象，宛如真實存在一般。於是我們在此刻抵達了兩大觀點同時並行的階段：屬於個人的、直覺的、感受的「理解」(reason)，與屬於群體的、智力的、思考的「邏輯」(logic)。兩者各自在世界中發展出各自的觀念系統，彼此相異卻又彼此互補。

(VI) Formalized

最終，我們與直接的知覺經驗完全疏離，而為這些標準化概念所支配。我們被引導至把抽象概念被當作是真實物件看待；真實世界被抽象化為另一個正規化的版本，自然現象被強制放進一個被定義好的框架。

儘管正規化的高效率及恆常性使人類在科學上得以迅速發展，Irwin 仍對於它帶來的好處持保留態度。他認為當代藝術正朝著反方向發展，從正規化這端走向感知那端。當代藝術以堅持主觀知覺的不可取代性，來挑戰正規化帶來的過度的客觀性。然而他也指出這個複合抽象化過程沒有所謂的開始或結束；他將此過程比擬為莫比斯圓環 (Möbius strip)，說明一個人的經驗參考可能直接從某一階段「出發」往某個方向發展，也可能在不同階段之間做非線性地變動。

對 Irwin 而言，此由感知到正規化的發展過程，中間的每一次抽象演進都是弊多於利；任何因演進而獲得的效率與實用性必定也伴隨著真實資訊的流失。Walker Percy 也表示，當我們誤將某個抽象物件當作是其指示的真實物件時，該真實物件就被蒙蔽了；我們習慣透過抽象的濾鏡去看世界，反而忽略了實際存在的直接經驗。

直接經驗一直是 Irwin 在藝術中探尋的東西，他稱這些創作是關於「所見」

(seeing) 的創作。「Art as presence」所指的即是以表現個人直接經驗為主要訴求的藝術創作。

2.1.5 Essential Conditions for Making Art

藝術研究者 Kenneth Beittel 視表現行為 (expressive act) 為創作者「由無反思到有反思的轉變發生之處」(where the conversion from unreflective to reflective thought comes about)，其研究貢獻絕大多數是立基於 Langer 的「art as symbol」、存在主義與現象學的「art as praxis」、與「art as presence」這三大觀念上。在對進行中創作的多年考察下，他定義了「藝術創作行為的三個必要條件」(Zurmuehlen, 1990, p. 18)，分述如下：

(I) Artistic Causality

Artistic causality 指的是創作者其日常行為與創作之間緊密牽連的因果關係，與 art as praxis 描述的「我即我所為，我即我所造。」(I am what I do, I am what I make.) 有高度的關連性。在這個因果關係的運作下，藝術家覺得自己像是生活的主人，而非被生活操控著的棋子。

Anne Truitt 說「藝術家有其天命，不得不透過自身不斷地去展現自己的生命；他們唯一能做的選擇，只有怎樣去進行自己的生命過程。然而進行方式的選擇並不會改變他們的藝術創作所蘊含的本質——他們的生命自身。」從她的話語中可以感受到創作者「對生命的參與」(所為) 與「對生命的展現」(所造) 兩者間密不可分關連。

Zurmuehlen 以作家 Annie Dillard 的創作經驗為例，說明何謂 artistic causality。Dillard 回憶小時候曾很長一段時間投入在畫棒球手套中，畫到最後她驚訝地發現原來任何東西都可以花很多時間去畫、任何東西都可以很有趣味。即使繪畫對象只是一個普通的棒球手套，越是畫它、解讀它，就越會發現它尚未被注意到的新細節；創作者對某物的注意會使其發現許多該物擁有的有趣特質，並因而創造。而她每天上午在畫完棒球手套後，下午就帶著它去打棒球；Dillard 畫棒球手套的生命展現與用它打棒球的生命參與，兩者都是落實在她生活中的日常行為 (praxis)，兩者也互為激發她對棒球手套的注意、使她不斷創作的因與果，即 artistic causality (1990, p. 18-19)。

(II) Idiosyncratic Meaning

Idiosyncratic meaning 被 Beittel 定義為情感的、與畫面相連的意義；它是主觀的，只為某個人在某個情況下所擁有。此種意義的個人獨特性與 art as presence 有緊密的關連；抒發這些意義的慾望驅使著藝術家進行創作，而這些意義所包含的生命經驗也是藝術家創作的源頭。

Idiosyncratic meaning 被表達的方式可以是透過「描述」(description)、也可以是透過「再現」(re-enactment)。Miller、Galanter、和 Pribram 對描述與再現做了一個貼切的區別：「生命不只是一個東西、一個物件、或一個實體存在，它更是一個被經驗著的過程；我們可以選擇去描述它，我們也可以選擇去再現它。而描述是科學家慣用的方法，再現則是藝術家習慣的方法。」(Zurmuehlen, 1990, p. 28)

(III) Intentional Symbolization

Intentional symbolization 是藝術家想要將媒材轉化為具備個人獨特意義之物的意圖，與 Langer 的 art as presentational symbol 觀念互相關連 (Zurmuehlen, 1990, p. 28)。人生來就有創造象徵的意圖；而藝術家特地以表現性象徵來展現這個意圖的原因，就在於表現性象徵的創造過程能讓創作者重溫自己生命經驗的某個片段。這也顯現了「個人神話」(personal myth) 對藝術家的重要性，它承載了個人生命經驗、對這些經驗的感受、以及伴隨而來的記憶。

三、創作記錄

3.1 醞釀歷程

在執行這項創作之前，有一段重要的醞釀歷程，與最後產出的作品有強烈的關連性。這段歷程大致可分別為「A4 迴圈期」、「非 A4 轉變期」、「意義偏執期」及「解放意義期」。

(一) A4 迴圈期

因為大學以來一直都只在 A4 紙上塗鴉，A4 尺寸自然成為我的創作舒適圈。在構思初期，我未曾有過跳出這個框架的念頭，而是打算繼續在這個非常熟悉的空間中作畫。當時我的焦點一直放在「要從所畫的東西中找出意義」，我也尚在抗拒創作習慣的改變；因此儘管指導老師提出了嘗試別種尺寸、別種紙張的建議，我還是徘徊在 A4 舒適圈中許久。

(二) 非 A4 轉變期

在遲遲不願改變的情況下，某天指導老師直接拿了一大疊紙廠剩餘的紙給我，要求我改用這種紙畫。一直在原地打轉的我，猛一轉念，才終於不再鑽牛角尖，決定試著用新的紙來塗鴉。原本以為跳脫熟悉的作畫方式會為我帶來極大的痛苦及厭惡感，實際試了之後才發現沒有想像中來得糟！

老師給我的紙是長約 50 公分、寬約 9.9 公分的長條形白色紙張。首先我試著橫的畫，作畫感覺和以往的塗鴉經驗雷同；我一橫畫手與眼睛，也依然直覺式地這裡畫畫、那裡畫畫，把整張紙填滿。接著我改成直的畫；雖然我也能夠順利地在上圖畫出塗鴉，但這些塗鴉似乎起了些變化。

直畫帶來的改變，其是我開始構圖；不像過去在 A4 紙上畫滿整面的塗鴉方式，長條形空間使我將整個畫面視為一個整體，下一個塗鴉出現的位置會隨著紙上已經存在的塗鴉而改變。且畫面留白也比以前多上許多，塗鴉不再塞滿整個空間。其二是手與眼睛不再是不相干的個體；我變得會排列組合它們，讓它們在畫面中有某種關連存在。我也意識到我喜歡它們的組合是具象且合理的，例如手與眼睛的相對位置是可能真實出現於一個三度空間中的人身上。

只是換了不同大小的紙張就讓塗鴉產生這麼多變化，還是自然而然的轉變，讓我感到十分驚奇。這也使我往後對於嘗試新手法的態度從排斥變成了開放。

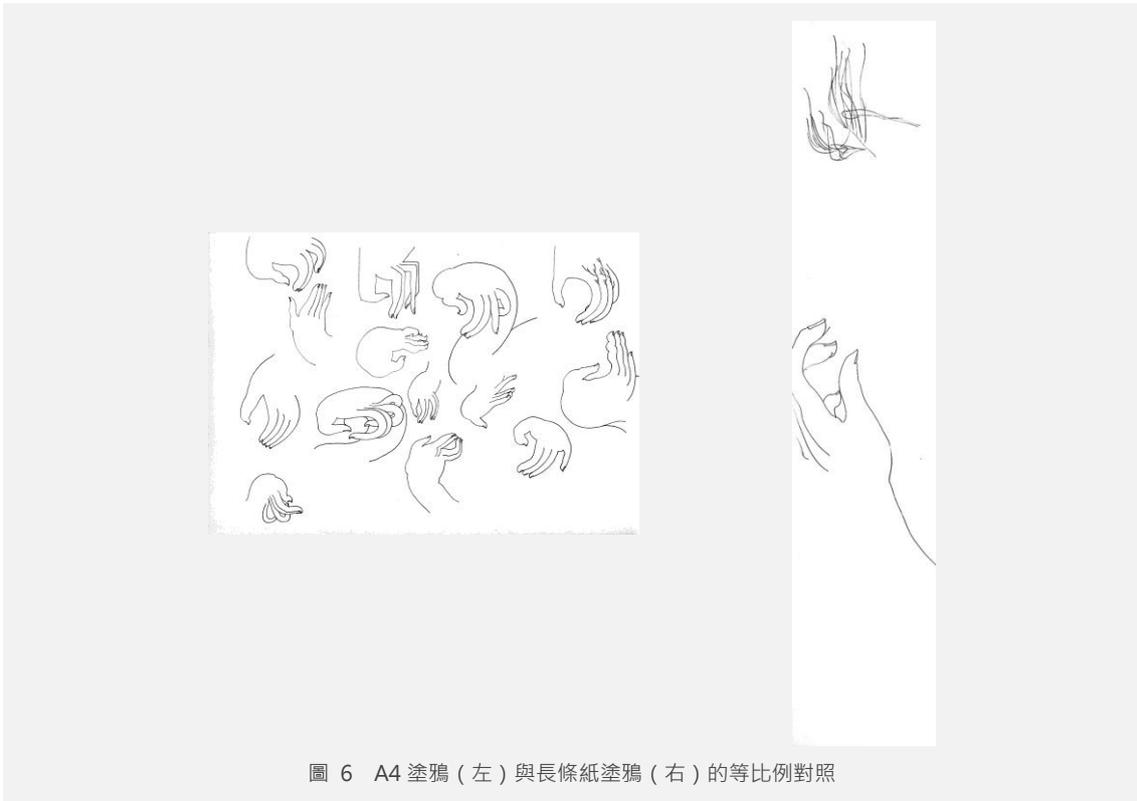


圖 6 A4 塗鴉 (左) 與長條紙塗鴉 (右) 的等比例對照

(三) 意義偏執期

在改以長條紙作畫的同時，塗鴉意義的未知仍持續困擾著我。尤其同學們的作品都有非常明確的主題，不像我是毫無緣由的創作，使得當時的我急著想替我的創作定個主題，也想立刻為我的塗鴉冠上意義。

我以「人與神性」作為我當時的創作主題，也試著以它為出發點去解讀我的塗鴉。會挑選這個主題，一方面是與個人興趣有關，一方面是手與眼睛容易直接聯想到對精神與物質層面的探討。於是我的意義牢籠在當下獲得了快速的解脫：手就是代表肉體與人、眼睛就是代表精神與神性；此階段的創作也在「畫出神性」或「畫出人性」如此過於崇高的期待下進行著。

(四) 解放意義期

上個階段維持了沒多久，便覺得不太對勁，我發現「人與神性」的解讀還是無法說服自己；是有感受存在沒錯，但我對這個主題的關心程度似乎沒有大到會讓我有想動筆塗鴉的慾望。

與所上多位老師分享我的困擾後，我獲得了一些不同的見解。有老師認為我的作品的主題已經很明顯了，就像文章有論說文也有抒情文一般，我的創作顯然不是確定了想說的話再開始撰寫的論說文，而是直接宣洩出文字的抒情文。要在我的塗鴉中找主題，就像要在肖像畫中找主題一樣庸人自擾；我塗鴉的主題就是它們自身，如同肖像畫的主題就是肖像。

我也向指導老師表達了我認為自己只是硬要為作品冠上意義的情況，而老師也給了我正面回應：如果現階段對人與神性的感受不夠強烈，也就不必勉強自己以此為題創作了。

在經過四個階段的醞釀歷程後，最後才衍生出這系列作品的概念。

3.2 作品概念

回顧最初的創作動機，是希望能「有意識」地創作。既然找一個題目來闡述的創作方式對我來說過於綁手綁腳，我何不反過來（與其說反過來，倒不如說是回歸我最初的創作方式），不定題目，改以創作當下的「感覺」為出發點來塗鴉？

會有這個點子出現，其一是由意義偏執期的創作經驗發想而來。當時我迫使自己以神性或人性為主題作畫，但最後焦點都轉移到「感覺」上，例如我想畫出代表神性的堅定感的時候，我創作的注意力會放在表達「堅定感」而非「神性」。在那些作畫的當下，我肯定自己是持有了某個「想表達的東西」才開始動筆的，只是當時我並未察覺那個東西不是神性或人性這種抽象的概念，而是與之相近但更為具象的「感覺」。

其二是「感覺」是我最容易知覺到的意識。如果我想在創作中加入自覺卻又不想刻意到反而成為一種阻礙，感覺是很合適的切入點。感覺是最清楚、最能第一手接觸到的東西，也是我必然會關注的議題。

因此，延續手與眼睛這兩個我最熟悉的創作元素，以有意識地創作為目的，將自己的感覺當作創作時的依據勾勒出來，是我這系列作品的核心概念。也因為我覺得這就像是在畫出我當下的心的模樣，我將這系列創作命名為《心相》。

3.3 媒材挑選

因為長條紙的試畫結果有出現一些我認為值得發展的新方向，我便將這系列作品的比例固定為長條形。但基於展出需求，我認為正式作品必須比現有長條紙的尺寸再大上幾倍；於是我就進行了一連串媒材的嘗試。

一開始的想法是紙張和線條等比例放大，因此在尋找適合大幅畫作的媒材時，立刻想到毛筆和宣紙。我買了約全開尺寸的宣紙和大楷以上的毛筆，把宣紙鋪在地板上，如平常一般隨意塗鴉。第一個察覺到的不同是，毛筆需要重複沾墨水的特性會讓我無法全程投入於繪畫行為當中，我也必須時時留意不讓墨汁滴到紙上。其次是毛筆的線條性和自動鉛筆的線條性差距太大，毛筆的軟性與停留太久墨水就會暈開的現象也讓我在畫線條時無法施全力去畫。

後來我改試毛筆與水彩紙的組合，雖然墨水暈開的嚴重性明顯比宣紙低，但水彩紙的粗糙紙面反而又會減損線條的飽和度。再加上測試後才發現毛筆線條的東方性太強，不是現階段我想要的風格；因此最後我放棄毛筆，改考慮以粗直徑的麥克筆作畫。

用麥克筆畫了幾張塗鴉，就覺得這不是我想要的線條。麥克筆工業化的線條性格，加粗後更被看得一清二楚。不過少了需要沾墨水的麻煩，確實讓我在塗鴉時自在不少；我就決定將畫筆的挑選範圍縮小至有筆芯、不需要沾墨水的筆種。然而我所知道的粗線墨水筆只有麥克筆一種，在找不到其他合適筆種的情況下，我放棄加粗線條的念頭，轉而實驗紙張尺寸放大、但線條粗細不變的可能性。



圖 7 毛筆於宣紙上(左)、毛筆於水彩紙上(中)、與麥克筆於圖畫紙上(右)的線條比較

若要維持自動鉛筆粗細的線條，我認為至少線條顏色要夠深，才不會被展場的燈光蓋掉。試了各種筆種之後，最後我選定 0.8 mm 的代針筆 (Faber-Castell Ecco Pigment Fibre-Tip Pen) 當作畫筆，紙張則選擇代針筆可畫得很流暢的設計紙 (Canson Lavis Technique Paper)。至於畫紙尺寸，考量到手臂畫線條的靈活度，我以站立時手能自然觸及紙張最高點與最低點為準，最終決定的大小約為全開的三分之一 (26.4 cm x 109.1 cm)。

3.4 創作過程

由於在媒材挑選階段體驗了在地上作畫的不便，正式創作時我改成將紙貼在牆壁上作畫。一方面比攤平著容易俯瞰整個畫面，一方面也較接近作品展出時被觀看的狀態。

處理每一幅畫作時，從貼畫紙在牆上的準備動作開始，我會一邊聽歌 (通常會重複播放同一首) 一邊慢慢將自己的感受凝聚在某個特定的情緒或氛圍當中，之後便開始作畫。一般情況下，我都是盯著空白畫紙，讓整個人滿載特定的感覺，假如腦海有浮現什麼畫面，就試著把它畫出來。每幅畫搭配的歌曲也不盡相同，我只要求一幅畫從開始到結束要處在同一個感覺就好。

以往我畫一張長條紙的時間都很短，平均約三到五分鐘，最長不超過十分鐘。然而這系列作品的概念是以表達「感覺」為訴求，如果我還是依樣畫葫蘆一幅畫只畫個幾分鐘，或許感覺都還沒到位就畫完了；因此我認為有必要延長我與作品的對話時間。在這系列創作中，我一律先用自動鉛筆打稿，反覆修改直到覺得是自己想要的畫面了，才用代針筆畫上明確線條，收尾時再把鉛筆線擦掉。

從轉到長條比例上創作到結束這系列作品產出為止，共歷時約四個月。最終我一共完成了十五幅畫作。

3.5 作品瀏覽

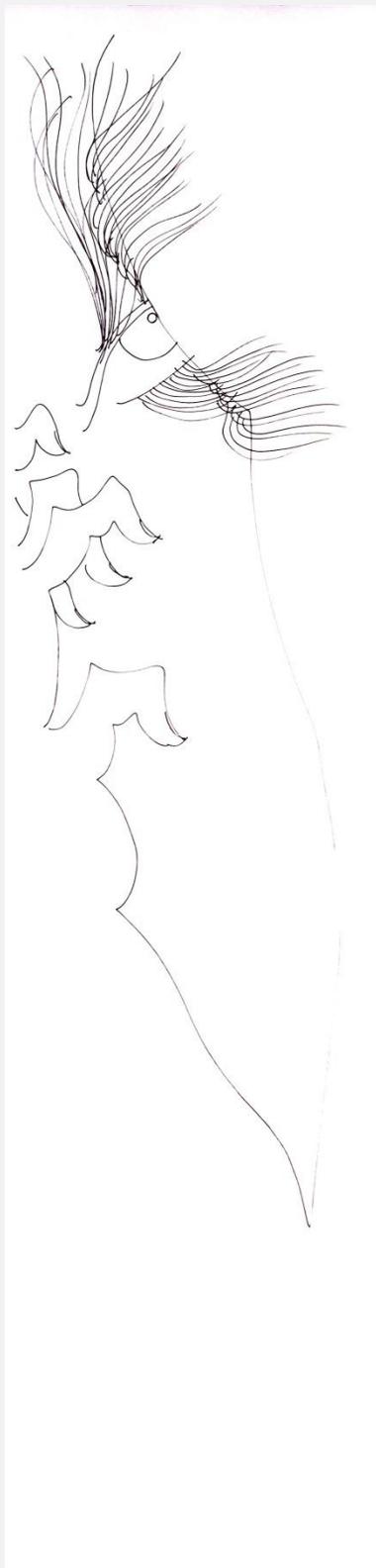


圖 8 《心相之一》
墨水、畫紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011

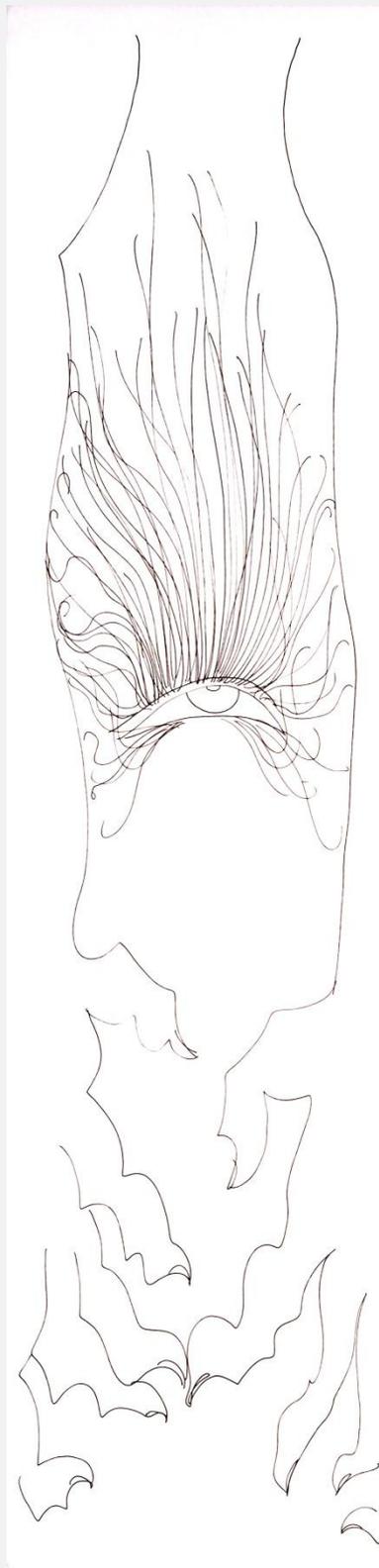


圖 9 《心相之二》
墨水、畫紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011



圖 10 《心相之三》
墨水、書紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011



圖 11 《心相之四》
墨水、書紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011

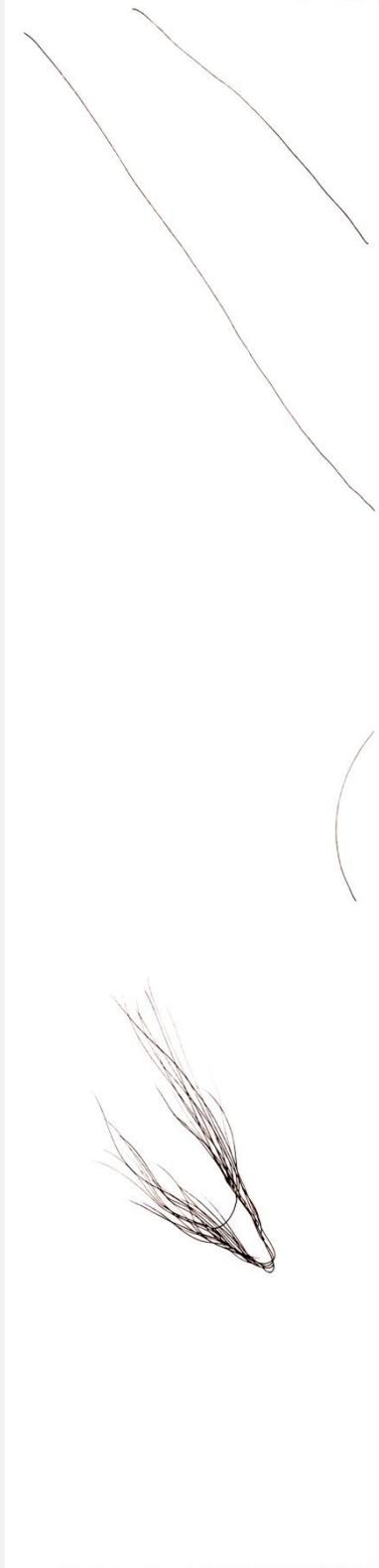


圖 12 《心相之五》
墨水、書紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011

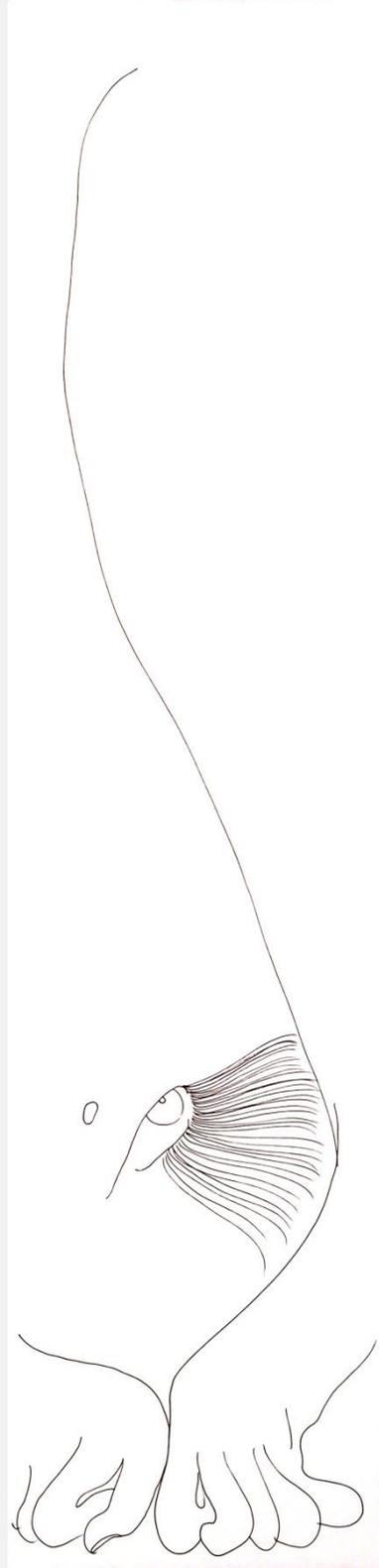


圖 13 《心相之六》
墨水、書紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011



圖 14 《心相之七》
墨水、畫紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011

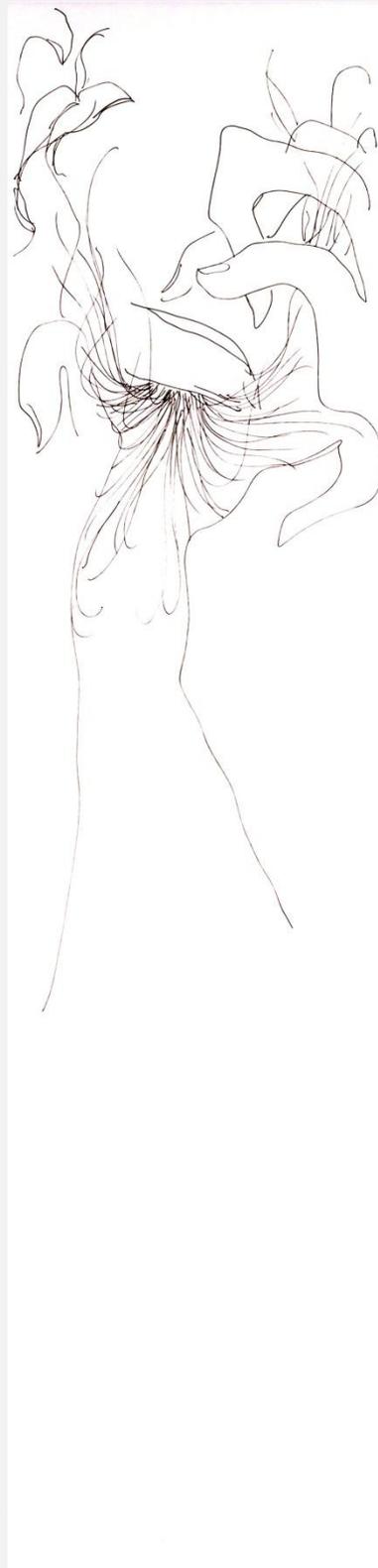


圖 15 《心相之八》
墨水、畫紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011



圖 16 《心相之九》
墨水、畫紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011

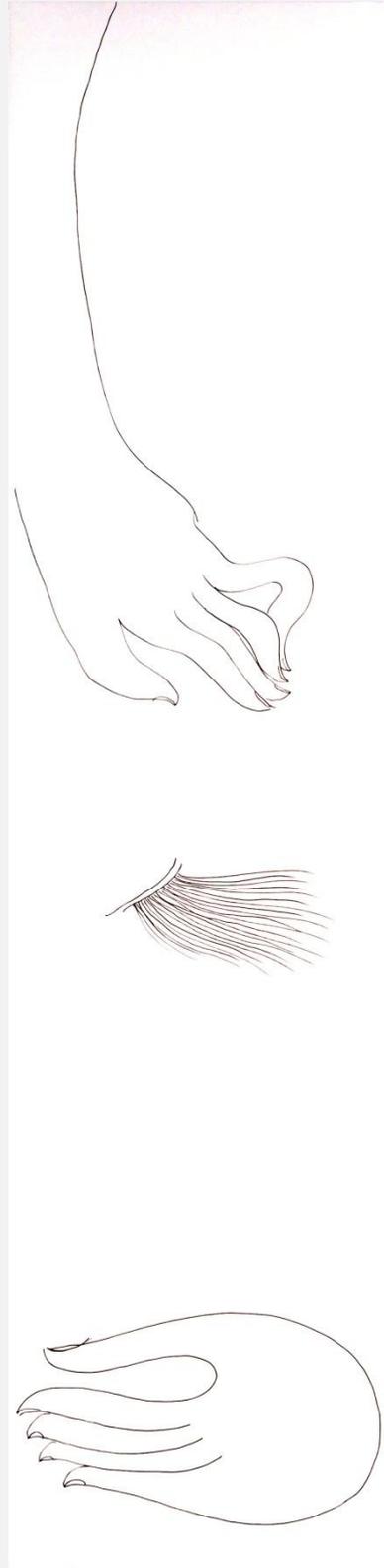


圖 17 《心相之十》
墨水、畫紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011



圖 18 《心相十一》
墨水、畫紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011

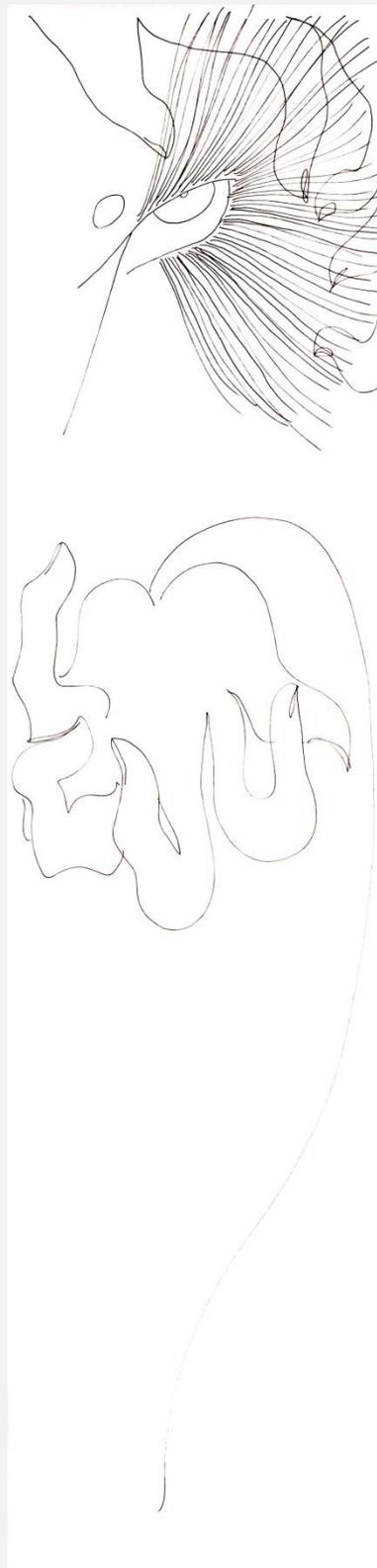


圖 19 《心相十二》
墨水、畫紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011



圖 20 《心相十三》
墨水、書紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011

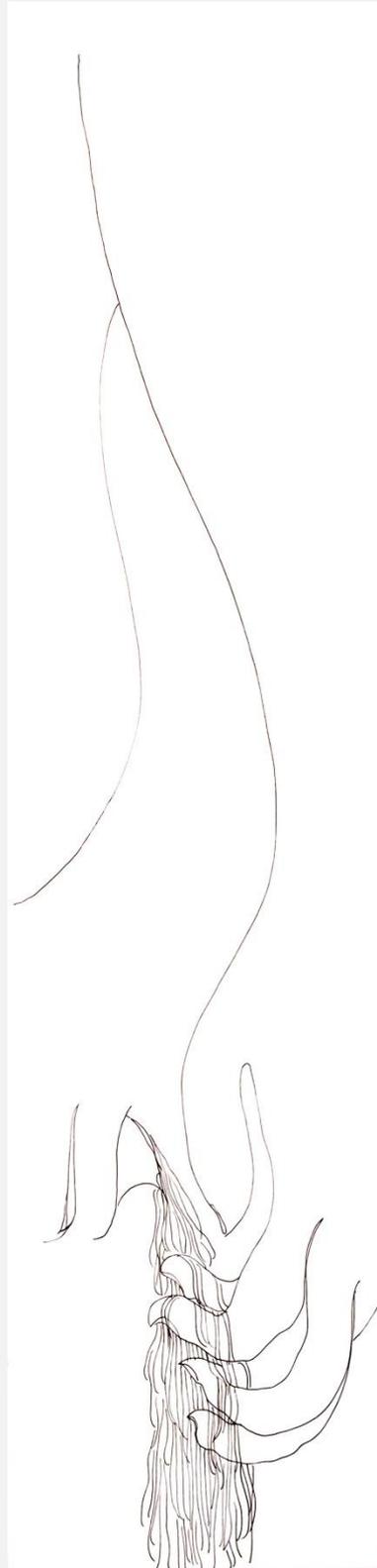


圖 21 《心相十四》
墨水、書紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011

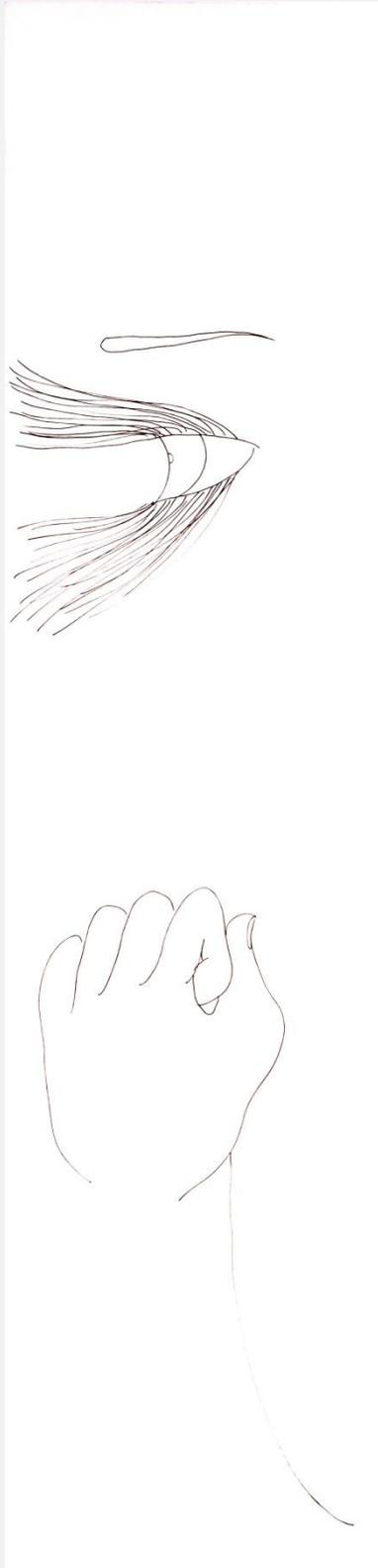


圖 22 《心相十五》
墨水、畫紙
26.4 cm x 109.1 cm
2011

3.6 作品說明

以一個整體來描述《心相》系列作品，「畫出創作當下的心的模樣」就是整個系列的主要概念。然而這中間每一幅畫的內容與涵意實則不盡相同，若只以全體來解釋會錯過許多細節；因此我將以畫作為單位，一幅一幅地詳細說明。另外，這十五幅作品名稱裡的數字是創作先後順序的編號，並無其他特殊意義。

《心相之一》主要想表達的是一種藏匿於暗處窺探他人的感覺。這是《心相》系列創作的第一件作品，也是轉到大尺寸長條紙上的首度嘗試。比較特別的是，我頭一次沒有畫出完整的眼睛，而將一部分的眼睛藏於手臂後方。原本沒有打算要畫超出手臂輪廓的眼睫毛，不知怎麼的，很自然地我就讓他們沿著手臂的肌肉一根根柔順地伸出來，像是有生命的觸角想從縫隙溜出來一樣。

《心相之二》想表現一種慾望的主從關係，一方是非常強勢的主宰、一方是對於主宰甘心崇拜的弱勢，但焦點是放在弱勢這方。這是第一幅手與眼睛分屬於兩個不同個體的畫作；從上方垂直進入的兩隻臂膀宣示了強烈的主權，而被包覆其中的眼睛則靜靜地往上看著高高在上的主宰，眼睫毛極盡所能地往上伸，彷彿想碰到主宰一般。

《心相之三》是畫一個人手輕靠著額頭、正熟睡著的樣子。與前兩幅畫相比，情緒相對平靜許多。雖沒有刻意安排，但在畫完之後我發現閉著的眼睛與輕拂著的眼睫毛在一片空白中的畫面，像極了在大海裡漂浮的水母；這個眼睛的個體感似乎已經完備到足以自成一個小宇宙了。

《心相之四》是一個人雙手像是被銬住、被禁錮著的樣子；即使被如此對待，堅定冷酷的眼神卻傳達著不願屈服的意念，長如頭髮並遮住眼睛的眼睫毛也對外宣告了一種拒絕與孤立。這世界一直以來都存在著一群人，明明沒有犯任何罪，卻只因為和世俗規範背道而馳就為眾人所畏懼、抨擊，例如中世紀的女巫。儘管這些人最終被迫服從於世人的裁判，但他們之中沒有任何一個人的眼睛因為即將到來的死亡而顯露出一絲畏懼，因為他們知道總有一天他們會重生，讓世人覺悟自己的謬誤。這是這幅畫背後隱含的寓意。

《心相之五》想傳達一種渴望與追求的感覺；往高處某方凝視的空洞眼睛、朝著同樣方向抓取的手，都訴說了某種嚮往。因為前幾幅畫的眼睫毛都很自然地被加長加濃，這幅畫我特地讓眼睫毛的量維持以往在小畫面塗鴉時的量，看是否

大畫面就真的需要加重眼睫毛的份量來平衡美感。結果少了眼睫毛的支撐，畫面確實就空白許多；再加上此幅畫的眼睫毛不像別張畫裡一樣展開著，與其他作品相比似乎就顯得較不吸引人。儘管如此，我在之後的畫作中並無刻意避免大量的留白出現，反倒是希望自己能找出在一片空白中呈現出美的表現手法。

《心相之六》是一個有野獸形象的人，弓著身子蜷縮在角落觀看著；我刻意把手畫得很像貓科動物的腳掌，眼睛也想畫出那種動物特有的銳利眼神。在我的設定中這人是被豢養著的，只有某個人的出現能讓他收起獸性的一面，展現完全的臣服。

《心相之七》是想表現一種人對上天的感謝之情。眼睫毛由上而下匯聚成一條條平行線，像是雨絲一般；人閉著眼睛用手去接這從天而降的雨水，心中懷抱著感恩。

《心相之八》就只是單純情緒的抒發，作畫當時聽的是一首非常激昂的歌。這幅畫裡的手被強烈的扭曲變形，眼睫毛也呈現散亂奔放的狀態；整個畫面是在呈現一個人頭痛劇烈，手撐著頭的樣子。

《心相之九》畫的是一個倒立的人，主要是想訴說一種叛逆的態度。或許是因為垂散的長髮更能凸顯一個人倒立的狀態，這幅畫的眼睫毛很自然地被畫成如頭髮般的形象，使其同時扮演眼睫毛和頭髮兩個角色。而一支手緊抓另一支手的動作，也在傳達一種自我壓迫、自我虐待的神經質般的訊息。

《心相之十》是在畫一個熟睡的人被另一個人輕撫著臉龐，給人平靜溫柔的感覺。畫面下方如符號般的完整的手，其個體性不亞於上方那隻像是飄在空間中的眼睛。它是這系列唯一一隻在空間中展露全貌的手，這幅畫也是唯一一幅有另一個個體與眼睛共存於空間中的畫作。

《心相十一》畫了一個人用手遮住自己的臉，但眼睫毛卻像觸角一般想從手的空隙向外掙脫。一個對外總是表現出冷酷一面的人，這種態度通常無法為別人所諒解；只是誰又知道在他選擇這樣做之前，必須先對自己做多少殘忍的事呢？如同這幅畫裡的人硬是用手扼殺了內心仍想與外界溝通的觸角一般。

《心相十二》想表現一種唯我獨尊、舍我其誰、亟欲吸引眾人目光的感覺。如光芒般向外放射的眼睫毛、充滿迎接意味的導引手勢，都在對外宣告自己強烈的存在。

《心相十三》畫的是一個臉朝上、雙手交叉放在頸後，正仰望著天空的人。我選擇以線條的重疊而非真實的透視畫面來表達雙手交叉的意象；眼睫毛也刻意畫得很一致，想模擬梳理油頭時會出現的頭髮線條。整幅畫並沒有特別想說的事，只是單純想把這種很放鬆、很自在的人的姿態呈現出來。

《心相十四》是一個流著眼淚的人，手試著去接住淚水卻怎麼接也接不完。這幅畫的眼睫毛被刻意畫得像是流動的液體，試圖讓觀者聯想到眼淚。

《心相十五》是一個望向遠方的人，手緊緊地握在胸前，神情很堅定的樣子。這個畫面其實在小型長條紙上就曾經畫過，會想在大型紙張上再畫一遍，是因為我很喜歡這幅畫傳達出來的打從心底確信某件事的感覺；而我也希望觀者能透過這幅畫找回被遺忘的勇氣。

3.7 作品呈現

因為展場空間有限，我決定從十五幅畫作中挑八幅展出；挑選方式以與過去塗鴉有明顯不同，又能被明確視為是一個系列的作品為原則。

首先被我排除掉的是《心相之三》、《心相之五》、《心相之十》，因為這三幅畫與之前在小型長條紙上的塗鴉差距不大。《心相之八》則是線條過於奔放，與其他畫作相比會顯得太突兀而捨棄之。剩下的畫作中，除了《心相十五》對我而言有特殊意義外，只有《心相之一》、《心相之二》、《心相十二》三幅畫的眼睫毛沒有被轉化為其他東西；考慮到系列一致性，只好將這三幅畫拿掉，正式展出的八幅畫作名單也就此誕生。

最終展出的八幅《心相》系列作品為：《心相之四》、《心相之六》、《心相之七》、《心相之九》、《心相十一》、《心相十三》、《心相十四》、《心相十五》。



圖 23 最終展出的八幅《心相》系列作品

展場空間部份，因為不希望作品擺放的地方太有壓迫感，我挑選了一處挑高白色牆面掛畫。八幅作品都僅以木板裱裱，不錶框的原因是希望保留每一幅畫的開放性及延展性。

雖沒有特別提及，展出的八幅作品乃是依照它們完成的時間由左至右排序。我始終認為作品產出的先後順序是有關連的；因此若從左看到右，或許能觀察出這些塗鴉的某些演變。

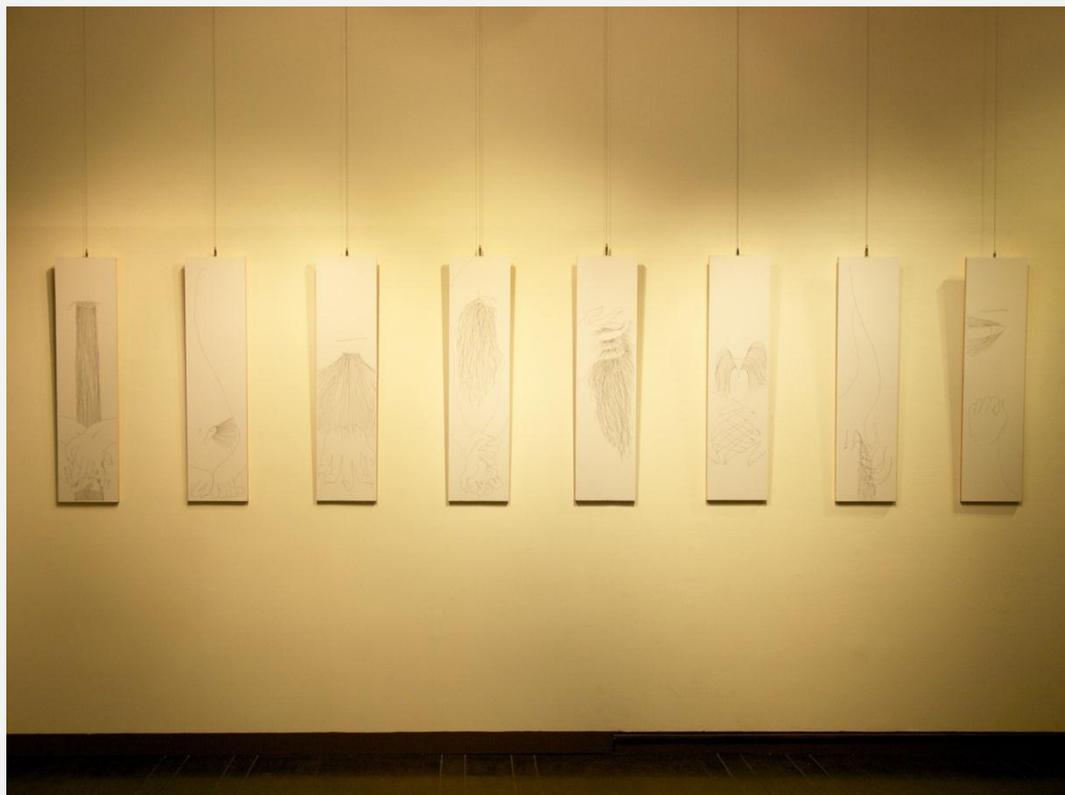


圖 24 《心相》系列作品的展場呈現

3.8 作品檢討

就這次的創作成果，我想以形式、內容、手法三個大方向來做自我檢討。

3.8.1 作品形式檢討

若要以幾個詞來形容我一直以來的創作，線條、留白、無色彩就足以概括。這次創作依舊不拖這三大特點；沒有特別的原因，就只因為這是我的美感喜好，也是我感到自在熟悉的表現方式。然而這樣的表現形式一定不會適合所有創作的題材；因此形式檢討部分，我就以這次創作的主要訴求——表現感覺——來衡量這三種表現形式的好與壞，並針對這系列作品提出尚可改進的地方。

首先，線條是否適合拿來表現感覺？這裡的線條是指我慣用的極細、無體積的硬筆線條，不是指毛筆、水彩筆的軟筆線條。或許多數人對硬筆線條的印象都是很清晰、理性，似乎不太能表現感覺的多樣性；但在我看來，硬筆線條有很多軟筆線條做不到的手法，是適合拿來表現感覺的，例如線條重複排列的規則感、線條交織重疊的肌理感等，都能在這系列作品中看到效果。然而，硬筆線條缺少體積的特性，確實也在這次創作中顯露出問題；沒有線條堆疊的畫作，整幅畫就會顯得過白。這是硬筆線條在此次創作中尚未克服的缺陷。

其次，留白手法對於表現感覺的訴求來說似乎就顯得合理易懂，中國水墨畫就是一個善用留白來塑造氛圍的最佳範例。而我的作品中硬筆線條無體積的特性又恰好增加了畫面的留白量，大量的留白使眼睛得以懸掛在空白中卻顯得安穩、手得以被截出畫面外卻仍有延伸感；因此我認為留白在這次創作裡是合適且不可或缺的。

至於不使用色彩作為表達感覺的工具是否恰當。雖然顏色的確是表達感覺的一大利器，但在我的創作都是以線條為主的情況下，我認為不要讓顏色干擾線條是較適當的作法。再對照到留白這一點，如果背景被換成別的颜色，或許就不會有同樣的穩定、延伸的效果；因此這次創作我決定不加入色彩。只是，就算只有黑白，也不是只有極黑或極白兩種；不同程度白的紙張、不同程度黑的畫筆、黑線條的疏密可變化出的灰階效果等，都是我能夠再多加嘗試與實驗的。這一點是我在黑白表現手法上還能繼續發揮的地方。

3.8.2 作品內容檢討

這系列作品的共通內容是「我創作當下的感覺」，而這次創作絕大多數的感覺都是由歌曲所激發出來的。有鑑於我創作時放的歌曲都是有歌詞的，即使不全是中文，每首歌多少都會給予我故事或角色的設定；因此內容檢討部分我第一個想檢視的，就是作品受這些歌曲影響的程度有多大。如果歌曲只是個情緒的引子，那麼理想情況下，歌曲與畫面之間應該只會有情緒上的關連，不會有歌曲意境、歌詞內容之類的關連發生。

然而這十五幅畫當中竟然有不少被我認定與歌曲描述的情境太過相似，例如《心相之四》、《心相之七》、《心相之九》、《心相十一》。若以純感覺的內容訴求來評斷這次創作，有四分之一的作品是稍為偏離這個目標的。

另一個我想檢視的，就是我究竟有沒有把感覺如實地以繪畫形式呈現出來。從觀者的回應中，我無法得知他們從畫面接收到的感覺是否就是我創作時的感覺；一方面是觀眾都會期待創作者先給一個解釋，另一方面是多數觀眾都只簡單表達喜歡或看不看得懂。展出期間是有遇過一兩次《心相十五》的堅定被解讀成憤怒的情況，但偶爾也會遇到每幅畫都能接收到我原始感受的觀眾。

或許感覺表現的貼近與否只能交由觀者自行判定，但若以創作者的身分來看這系列作品對「感覺」的呈現，大抵而言我是滿意的。

3.8.3 創作手法檢討

我在這次創作中採取了以往從未試過的作畫方式，其中兩個最主要的嘗試，一個是站著作畫、另一個是打草稿。

我過去的作畫習慣是坐在桌前，在桌上放一疊紙，埋著頭一張畫完接著一張一直畫。因為新畫紙的尺寸增大到無法擺在桌子上，我改將畫紙用膠帶貼在牆壁上站著作畫。

站著作畫和坐著作畫的經驗截然不同。站著作畫可以畫到一半、退後幾步觀察再繼續作畫，適時讓自己與畫抽離，不會像坐著作畫容易整個人陷入畫面難以跳脫。站著的時候，我與畫的關係也不再像坐在桌前一樣我高它低，而是變成平起平坐。由於我會把畫紙貼在比自己高一點的地方以方便手的活動，有時甚至會以仰看的

角度去看自己的作品；這是以前從來沒有過的。站著作畫似乎更能讓我進入一種作者與作品對話的情境。

而打草稿的行為也和我以往的堅持背道而馳。我喜歡未經設計、自然畫出的線條；儘管不見得每次都能畫出流暢的線條，但未經修飾的第一手痕跡是我覺得非常珍貴且重要的特質。這次創作我會決定要打草稿，最主要的原因是希望延長我與一幅畫之間的對話時間。依我以往的作畫習慣，一幅畫能分配到的創作時間長則十分鐘、短則三分鐘，對於以「感覺」為訴求的創作來說，我認為太短了。如果這次創作依然如此，或許心裡的感觉都還沒到位，一幅畫就被畫完了！因此這次創作我都先以自動鉛筆在紙上打稿，不限時間，任意塗改到認定是自己想要的畫面後，才用代針筆畫上確定的線條，最後再將打稿痕跡擦去。

打草稿的好處在於多了修改空間，畫的時候可以很放心的畫；但壞處是最終呈現出來的線條是參照已經存在的線去畫的，與即興線條相比，就是多了點僵硬與不自然。不過就觀者的回應來看，幾乎沒有人覺得這次作品的線條表現有生硬呆板的感覺；也許是因為我在畫最後的線條時，不會硬要照著線描，而是只參考線條的走向，手還是盡量維持一筆劃流暢地畫完它。儘管我依舊偏好即興的線條，這次打草稿的良好效果，卻也讓我再從中發展出能兩全其美的作畫方式。

整體而言，這次採用的創作手法確實起了幫助，讓一直都習慣在小尺寸創作的我，在轉到大尺寸之後能夠迅速進入創作的狀態。

四、衍伸思考

4.1 我的「意識」迷思

如前述，在創作這系列作品之前，我一直都被「意識」問題困擾著。我認為自己一直都是在「無意識」地塗鴉，也懷疑這樣被畫出來的東西是否具有意義；因此這次創作的主要目標，就是讓自己在創作過程中是「有意識」的。我想要比舊有塗鴉行為多一些當下的自我察覺，又不希望這些自我察覺是因為創作主題的限制而來；於是，我設定「感覺」這個我願意關注卻又不致於讓我覺得刻意的大方向，試著讓自己在作畫時有思考的需要，使自己不會像過去一樣一頭栽進畫中，無意識地塗鴉。

以這種「強行加入自覺」的方式創作後，我發現自己似乎比以前更能和作品建立起「對話」。新塗鴉你來我往的互相溝通和舊塗鴉單方面的喃喃自語實在大不相同。妙的是，本來以為加入自覺後就能取回創作控制權的我，沒想到在意識的介入下，反而開始察覺到作品的自我意識，進而被它影響。創作走向在我與作品之間不斷拉扯，一幅作品的結局依然無法全然被我掌握；這是過去未曾察覺到的。

然而，回到我最初的癥結點——「意識」，我如何才能確定以前的我真的是在無意識地創作、現在的我真的是在有意識地創作呢？《Studio Art: Praxis, Symbol, Presence》一書在〈Essential Conditions for Making Art〉一章提到：藝術研究者 Kenneth Beittel 視表現行為是「無反思到有反思的轉變發生之處」（Zurmuehlen, 1990, p. 18）；當創作者行使了表現行為（創作行為），此時的他就已經從無反思的狀態轉變為有反思的存在了。換言之，在創作過程中，只要開始思考自己的繪畫行為是所謂的表現行為還是無意義的塗鴉，我其實已經進入一種有反思、有批判的創作狀態了，即所謂「artistic causality」的具體呈現。

而怎樣的行為足以構成 Beittel 描述的「表現行為」呢？同本書〈First the Making, Then the Naming〉一章（Zurmuehlen, 1990, p. 1）舉小孩塗鴉為例，小孩沾顏料在紙上畫了一筆，顏料於眼前留下的痕跡給了他反饋，使他察覺這個動作可以生出某些原先沒有的東西。此時小孩已從無反思轉變至有反思的狀態，使他接下來的相同行為從不加思索的「做」提昇至有所思考的「創造」；這與 Beittel 所說的「無反思到有反思的轉變發生之處」不謀而合。也就是說，當一個行為被

以「創造」的等級來行使時，這樣的行為就是表現行為。

我這次的創作行為是表現行為嗎？是。因為我能肯定自己是在「創造」某物，不是只是在「行使」畫畫的動作。那我過去的塗鴉行為是表現行為嗎？也許是，也許不是。在我回想一開始初碰塗鴉的驚喜與四、五年後塗鴉變成習慣的無感，我給自己的答案是：或許一開始是，但後來變成不是。當塗鴉這個表現行為被我一再行使，變成無反思性的慣性行為時，它產生出來的東西漸趨大同小異，我也遺忘了它最初為我帶來的創造感受。我在行使它時，即便表面上是一種「創造」行為，實際上我卻已經將它退回至「做」的等級來行使了；也許這就是我會覺得自己一直在無意識地創作的的原因。

關於我的意識迷思，現在的我把「覺得自己好像是在無意識地創作」這件事當作是一種警訊，提醒我現在的創作行為已經無法讓我感覺到「創造」的深刻與驚奇；必須再多加思考與實踐，來重拾那獨特又奇妙的創造經驗。

4.2 我的「作品」迷思



關於「作品」迷思，也許是國中就讀美術班之後就再也沒有科班的求學經驗，「作品」一詞對我來說一直是崇高的、嚴謹的、正經八百的。我想像中的「作品」都是那些「可以被擺在美術館裡」的作品，這些作品也都不能是隨隨便便就被創作出來的，得要是藝術家聚精會神、嘔心瀝血做出來的東西才能被稱為「作品」。

這個思想一直持續到研究所。尤其我的創作又都是課中的紙上塗鴉，我一直對自己畫的東西帶有一絲保留，覺得它們「還不夠格」。

直到碩三下的某堂課上，我在提報時與老師和同學分享這個困擾，才破除了這個迷思。當時老師指著我的塗鴉直截了當地對我說：「沒有所謂什麼稱不稱得上是作品，它們就是『作品』！」如今回想起來，似乎自己只是一直在等別人對我說出這句話，我才敢這樣想。我是打從心底喜歡這些被我創造出來的東西，不管是以前被我認為稱不上是作品的也好、稱得上是作品的也好；既然如此，就不要再將它們以「作品」之名區別優劣了吧！讓創作說話，讓它們自己去展現身為「作品」的潛藏價值！這是現階段我的結論。

4.3 我對「創作」一詞的理解與轉變

這一年來，我對「創作」這件事的理解也不斷在改變。

打從美術班時期開始，創作就一直被我視為是一種「任務」——必須準備好完美的時間、完美的地點、完美的狀態才能進行的一項任務。與作品迷思類似，「創作」不會是平常在課堂上塗鴉，也不會是待在研究室與同學邊聊天邊做作品。在轉換到長條紙上的那段時間，我每一次的創作行為都依然像是要「開工」一樣戰戰兢兢。

某一天，應該是發生了什麼大不了的事，只記得當時我的情緒非常強烈，我頭一次突然覺得：「我好想畫畫！」隨後我就開始畫了起來。在那之後，我對創作的理解變成是一種「直覺與衝動」；比起任務，被某種直覺和衝動驅使而行的創作似乎才更貼近創作的本質。

後來在這系列作品的醞釀階段，我讀了《心靈寫作——創造你的異想世界》這本書。雖然該書主要是在引導初學者進行文字創作，但裡頭提到的許多觀點也頗受用於藝術領域。書中〈把寫作當成練習〉一章提到：不管有沒有興致，我們都得練習寫作；可不能等靈感來了、衝動來了，才想到要寫作。就像跑者每天都會練習跑步以維持最佳狀態一樣，創作也需要天天練習，我們在靈感閃現的片刻才能夠順利將它透過創作捕捉下來。覺得頗有道理，我便決定親自實踐看看這個說法。

連續七天的時間，我逼自己把一天的生活重心都放在創作，有一半以上醒著的時間都是站在白紙前面畫畫。剛開始前幾天總是特別坐立難安，畫沒三兩下就想喝個水、換個音樂、或看一下電腦。隨著作畫時間的累積，自己漸漸變得可以專注在一幅畫上直到畫完為止，休息時間也不再貪戀在電腦前，只想著還有下一幅畫等著我開始。到了第三、四天以後，創作已經變成是我所習慣的狀態。儘管這樣的練習比起書裡的說法要極端許多，但我第一次體會到「創作就像『呼吸』一樣重要」是怎樣的感覺。

從需要全神貫注去執行的「任務」、表達內心感受的「直覺與衝動」、到融於日常生活中的「呼吸」，每種理解都是我體會到的創作的某個本質，我也期待未來的自己能發現更多不同的創作面相。

4.4 無題式創作的瓶頸

關於這系列作品，某種程度上我算是以投機取巧的方式避開了定題目這件事。確實，當時的我對定題目再去創作的作法十分抗拒，所以作品概念才故意不設定一個明確的主題。但在創作執行的過程中，我也漸漸發現這種「無題式創作」的困境。

這裡的「無題」，除了一般認知的不定題目，我將「範圍定得過大、難以聚焦的題目」也包含在內。以感覺為題的創作看似自由，隨著一幅一幅的畫被產出，我卻越來越覺得不踏實。我開始煩惱下一個要畫的感覺是什麼，我也不確定畫到何時才能為這系列劃下句點。以這次創作而言，即使勉強能將「感覺」視為一個大題目，其實也跟無題一樣空泛且無所適從。

現在的我會認為「題目」是創作者在創作過程中一個很重要的依據。不管是擬定計畫、下決定、或審視作品，有這個明確的準則在，就能不帶懷疑地去完成它們。無題式創作絕非不可行，只是當心的火炬晦暗不明、照不到路時，若還有題目這個「遙遠但明亮的燈塔」讓創作者在迷惘時有方向前進和思考，總多少會有些幫助的；儘管前方的道路仍充滿了未知。



4.5 自我質疑與相信

最後我想寫下自己在這次創作中遇到最大的困境與回應。

在作品概念確立後，我很快在某次課堂提報被一位老師質疑。該位老師認為我要做的東西不算「創作」，她認為的「創作」（或以我的解讀而言——「研究所架構下被期待的創作」）是要有明確的主題或驅力作為出發點的；我在做的事情只是換另一個大小的紙張繼續塗鴉罷了。

第一次遇到這麼直接的評斷，我完全傻了。尤其是「你做的東西不算『創作』」這句話，更讓我開始懷疑從前累積至今的塗鴉又算是什麼？我與指導老師討論了這件事，老師給我的建議是：每個人對創作的定義都不盡相同，我可以當作參考，但絕對沒有誰的答案才是對的這回事。

後來我還是決定按照原定計畫進行我的創作。雖然在作品完成後確實也體悟

到該位老師當初在課堂上拋出來的問題癥結所在，我仍十分慶幸這次創作讓我、多位老師、以及我的作品進行了一場豐富的對話，慶幸我是親自察覺、面對、並思考這些問題的。這也使我也更加確信創作之於我，絕不會是非得符合什麼條件不可；只要相信自己的聲音，真誠地將它表達出來，這就是我要的「創作」。重點不在別人期待我「該做什麼」，而是我自己「要做什麼」！

4.6 結語

這次創作對我而言就像是一場肯定自我的療程——肯定自己內心那個想創作的靈魂。也許我們一直都知道自己渴望創作，也許我們一直都知道自己可以做出好作品，我們卻總是需要再多一句別人的肯定，才願意相信這些其實一直都了然於心的事實。

如創作動機所言，我的終極目標是找出創作之於我的意義。我知道這不會是一時半刻就能尋得的答案，但我相信每一次創作的收穫都會讓我繼續探索下去；如同這次創作帶给了我巨大的創造能量一般。



五、參考文獻

Zurmuehlen, M. (1990). *Studio art: Praxis, symbol, presence*. Reston, VA: National Art Education Association.

