

國立交通大學

應用藝術研究所

碩士論文

意識之探—自動性繪畫與自我的對話  
Entrance - Connecting to Being by Automatic Drawing

研究生：楊宜娟  
指導教授：陳一平 教授

中華民國一〇二年六月

意識之探—自動性繪畫與自我的對話

**Entrance - Connecting to Being by Automatic Drawing**

研究生：楊宜娟  
指導教授：陳一平

Student : Yi-Jiuan Yang  
Advisor : I-Ping Chen

The logo is a circular emblem with a gear-like outer border. Inside, there is a stylized figure of a person or a creature, possibly a dragon or a scholar, with a large letter 'A' on its back. The text '國立交通大學' (National Chiao Tung University) and '應用藝術研究所' (Institute of Applied Arts) is written across the top of the emblem, and '碩士論文' (Master's Thesis) is written across the middle.

國立交通大學  
應用藝術研究所  
碩士論文

A Thesis  
Submitted to Institute of Applied Arts  
National Chiao Tung University  
in partial Fulfillment of the Requirements  
for the Degree of Master  
of Arts in Design

June 2013

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國一〇二年六月

# 意識之探—自動性繪畫與自我的對話

學生：楊宜娟

指導教授：陳一平

國立交通大學應用藝術研究所

## 摘 要

我以「自由繪畫」為主要創作方法，滿足探索自我之主要目的。本論文紀錄創作歷程與心得，包含 4 個展覽作品——師生聯展《聽說下午 6 點最精采》、《揀碎片》、《一顆種子的提問》、畢業聯展《Entrance》，並以畢展作品作為現階段的小總結。透過 4 個展覽歷程，清楚呈現自由繪畫的發展與演變，包括初始的驚奇與中期的疲乏，乃至後期的熟稔與限制；除此之外，也包含了形式媒材與工作環境的轉換。我的創作方法「自由繪畫」，屬於自動性繪畫的技法。我將陳文玲發展的自由書寫基本規則——「不停筆、不思考、不修改」應用到圖像創作，成為自由繪畫。並在其中體會到神奇美好的經驗，認識了更深層的自己，進入難以到達的內在世界。幾次神秘的自由繪畫經驗，讓我深信自由繪畫能夠帶領我進入我無法輕易碰觸的自我潛意識。畫作總是呈現出意想不到的驚奇，有時候甚至栩栩如生地和我說故事。我視本論文為創作與自我的再理解，透過書寫，我更加明白自由繪畫的精髓與侷限。同時透過退一步的反思，讓我更加明白我在畫些什麼，或不畫些什麼，因而更加靠近深層的自我。畫作隨著時間的流動，產生了不同的意義；或者是我隨著經驗的累積，成就了不同的領悟。做自由繪畫時，我驚喜地發掘內在世界的新天地；而在撰寫論文時，我再次詮釋作品意義，並且再次認識了自己。

關鍵詞：潛意識、自動性技法、自由書寫、自由繪畫

# Entrance – Connecting to Being by Automatic Drawing

Student: Yi-Jiuan Yang

Advisor: I-Ping Chen

Institute of Applied Art  
National Chiao Tung University

## ABSTRACT

By “Automatic Painting”, I attempted to achieve the goal of connecting to Self. This thesis is a log of my creation processed for four exhibitions, “Things Happened at 6 PM”, “The Fragments”, “A Simple Thing of A Seed” and ”Entrance” , with “Entrance” as my graduation exhibition that summarizes the whole journey. The four exhibitions show the developmental path of my art creation, including the wonder at the beginning and the awareness of some limits in the end. In addition, this thesis introduces the media I used and the environment I worked. My method of making art is automatism. I modified the rules of automatic writing developed by Wen-Lin Chen to make them applicable to drawing. In so doing I had a wonderful experience as I entered my inner world and meet my soul there. Through automatic drawing, I obtained a better understanding about who I really am. The mystic automatic drawing experience made me keep on drawing and drawing. I was eager to know more about myself and the world, and I believe “automatic drawing” is an efficient way to achieve that goal I take this thesis as an interpretation of my works. In the writing process, I became more aware of the essence and limits of automatic drawing and learned more about what my paintings mean. When making art, I discovered a fantastic world inside myself; when writing this thesis, I gained a clearer vision about my soul through reinterpreting the works I made.

Keywords : subconsciousness , Self, automatism, automatic drawing, automatic writing



## 誌 謝

每年生日我都會寫生日感謝清單，感謝那一年重要的他人為我做過的事，這樣一來，我就不會這麼傷感於時間的流逝。今年為了配合論文，延遲了感謝清單的時間。因為我知道，在撰寫論文的過程中，我一定會欠下許多人情。

首先，感謝我的爸爸、媽媽及哥哥對我的信任。他們放任我自由地在應藝所闖蕩，不去過問或者質疑我的所作所為，並且提供足夠的愛，讓我知道他們不是不在乎，而是給我自由。

再者，是我的指導老師陳一平。去年的生日感謝清單已經有他，今年又再度出現。陳老建造了一個充滿愛與包容的環境，讓怯懦沒有自信的我在其中充分發揮，不怕跌倒，不怕人笑。因為他對我的信任，讓我也漸漸相信自己。此外我也感謝賴雯淑老師細心又有耐心地逐字修改我的論文，並且在創作上提供專業的建議與協助。對於第一次嘗試裝置藝術的我來說，佈展時每天出現在展場的賴老，簡直是燈塔一般的存在。

我還要感謝我的室友阿蛤，除了每天陪我打發枯燥無味的論文時光之外，總是給我許多實質的建議與鼓勵。每當我寫不下去的時候，找她發發牢騷，然後一起討論更多可能性，就會得到靈感激發我繼續向前。以及，感謝輝泰和我一起斟酌論文的名稱、幫我佈展，還會逗我笑。

感謝妙香總是很支持我所做的事，千里迢迢地來看我的每一個展覽，並且非常仔細的看我的作品，告訴我她的故事。她讓我及我的作品都得到許多養分，並且提供了不少靈感。感謝小公主熱心地和我討論架構的編排，並且建議我參考書籍（雖然我都沒看），陳老不在的時候，就換小公主壓陣。感謝陳文玲很敏感地發現了我沒注意的事情，並且真心的花時間在我的創作與論文上，很慶幸有找她來做我的口試委員。感謝卡卡和我一起奮鬥，並且幫我把很多麻煩的雜事都處理好。感謝雲朵雖然不時常在我身邊，我仍然感受到她的力量。感謝孟芳時不時關心我，讓我感受到家人的支持。感謝 IAA 的所有人，是你們一起創造了這麼棒的環境，讓我認識自己。感謝所有我生命中遇見的人，是你們塑造了今天的我。

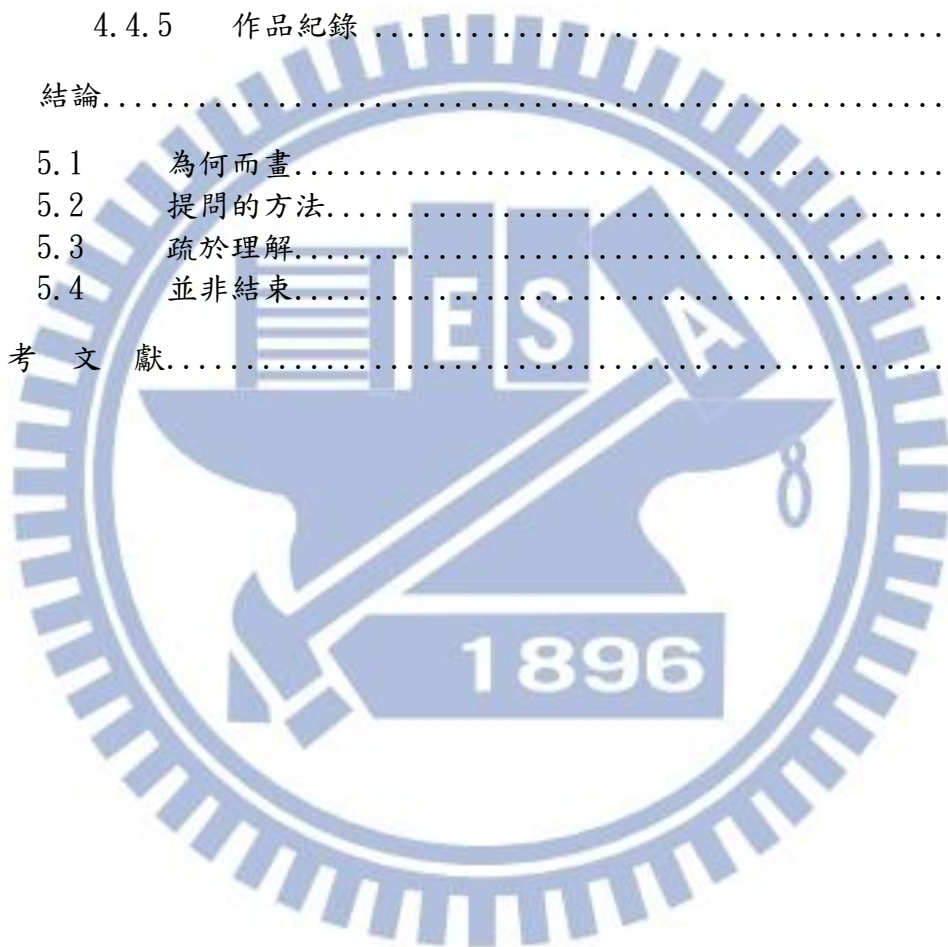
最後，我要感謝 Remy。他在我身旁陪伴我，時而提醒、時而包容，成為我最強力的後盾，不管遭遇多巨大的遺落，他都能為我承接。他讓我相信自己原本的面貌，不需要多加掩飾或裝扮，就已經完整美好。我想我能夠透過自由繪畫將自己內心深處直接顯露，有很大部分是受到他的啟發，以及他給我的勇敢。

回顧往昔才發現，我的人生，都是靠貴人在撐場面啊。

# 目 錄

摘要	I
致謝	III
目錄	IV
圖目錄	VI
表目錄	VII
一、 緒論	1
1.1 主題簡介	1
1.2 創作背景與動機	1
二、 創作方法來源	3
2.1 越旅行越裡面	3
2.2 自動性繪畫 Automatism	4
2.2.1 André Masson	5
2.2.2 Jackson Pollock	6
三、 相關理論	7
3.1 Marilyn Zurmuehlen 藝術創作分析	7
3.1.1 artistic causality	7
3.1.2 idiosyncratic meaning / Transformer	8
3.1.3 intentional symbolization	11
3.2 藝術基礎研究法	12
3.2.1 自由發展的研究方法	13
3.2.2 主觀性	14
3.2.3 講究實踐	14
3.2.4 個案式研究	15
3.2.5 還原作品的說話權	16
四、 創作發展自述	17
4.1 初期嘗試——名為「過程」的結果	17
4.1.1 媒材選用——水彩	17
4.1.2 2011 師生展《聽說下午 6 點最精采》	18
4.1.3 2012《線·鎖》以立體的方式呈現我的畫作	21
4.1.4 畫更大的畫	22
4.2 2012 清大個展《揀碎片》	23
4.2.1 展覽介紹	24
4.2.2 展場設計	26

4.2.3	作品紀錄 .....	26
4.3	2013 典藏個展《一棵種子的提問》 .....	38
4.3.1	創作理念 .....	39
4.3.2	展場設計 .....	40
4.3.3	作品紀錄 .....	42
4.4	2013 交大應藝所畢業聯展作品《Entrance》 .....	46
4.4.1	工作環境 .....	47
4.4.2	媒材選用——墨彩 .....	47
4.4.3	主題：Entrance .....	48
4.4.4	展場設計 .....	48
4.4.5	作品紀錄 .....	53
五、	結論.....	55
5.1	為何而畫.....	55
5.2	提問的方法.....	57
5.3	疏於理解.....	57
5.4	並非結束.....	58
參 考 文 獻.....		59





## 圖目錄

圖 1 《自由繪畫練習》(2011) 楊宜娟, 水彩, 15x20cm.....	2
圖 2 《Automatic Drawing》(1924) André Masson, 資料來源: <a href="http://primitivepicasso.blogspot.tw/2012/11/the-paranoid-critical-method.html">http://primitivepicasso.blogspot.tw/2012/11/the-paranoid-critical-method.html</a> .....	5
圖 3 Jackson Pollock 繪畫過程 圖片來源: <a href="http://pasiraint.info/jackson-pollock-action-paintings/">http://pasiraint.info/jackson-pollock-action-paintings/</a> .....	6
圖 4 《生命之樹》(2012) 楊宜娟, 水彩, 15x20cm.....	10
圖 5 《聽說下午 6 點最精彩》(2011) 楊宜娟, 水彩, 50x70.6cm (單幅) ...	18
圖 6 《聽說下午 6 點最精彩》展台彩繪.....	20
圖 7 《線·鎖》(2012) 楊宜娟, 原尺寸 20x20x7cm, 展開後尺寸約 50x20x30cm, 複合媒材.....	21
圖 8 《線·鎖》放鬆狀態.....	22
圖 9 《線·鎖》收緊狀態.....	22
圖 10 《自由繪畫》(2012) 楊宜娟, 水彩, 78.6cmx109cm.....	22
圖 11 《揀碎片》楊宜娟個展(2012).....	23
圖 12 《揀碎片》裝置掛畫遠觀示意圖.....	25
圖 13 《揀碎片》裝置掛畫近看示意圖.....	25
圖 14 《自由繪畫》(2012) 楊宜娟, 水彩, 78.6cmx109cm.....	27
圖 15 《自由繪畫》(未完成) 女巫側臉示意.....	28
圖 16 《凝》(2012) 楊宜娟, 水彩, 66cmx97cm.....	30
圖 17 《一座不飛的島》繪畫過程紀錄.....	31
圖 18 《一座不飛的島》(2012) 楊宜娟, 水彩, 109x78.6cm.....	32
圖 19 《別過頭去》(2012) 楊宜娟, 水彩, 54.5cmx79cm.....	33
圖 20 《別過頭去》側臉示意圖.....	35
圖 21 《彼方》(2012) 楊宜娟, 水彩, 78.6cmx109cm 與其側臉示意圖.....	36
圖 22 無題(2011) 楊宜娟, 電腦插畫.....	37
圖 23 《一顆種子的提問》(2013) 楊宜娟, 掛畫裝置.....	38
圖 24 《一顆種子的提問》展場設計圖.....	40
圖 25 《一顆種子的提問》入口裝置(左牆).....	40
圖 26 《一顆種子的提問》入口裝置(右牆).....	40
圖 28 佈展過程紀錄.....	41
圖 28 墨水染線製作過程紀錄.....	41
圖 29 《一顆種子的提問》畫與畫的牽線.....	41
圖 30 工作桌紀錄.....	42
圖 31 《微觀世界》(2013) 楊宜娟, 水墨, 128 x 32 cm.....	42
圖 32 《裡／外》(2013) 楊宜娟, 水彩, 32 x 37 cm.....	44
圖 33 《手的游移》(2013) 楊宜娟, 水彩, 55 x 22 cm.....	45
圖 34 《Entrance》(2013) 楊宜娟, 裝置掛畫.....	46
圖 35 《Entrance》貼上宣紙.....	48
圖 36 《Entrance》佈展前的牆壁.....	48
圖 37 《Entrance》作畫紀錄.....	49



圖 38 《Entrance》(2013) 楊宜娟，裝置掛畫 .....	50
圖 40 《Entrance》佈展過程記錄 .....	50
圖 39 《Entrance》掛畫過程 .....	50
圖 41 《Entrance》畫作背面牽線 .....	51
圖 42 《Entrance》局部 .....	52
圖 43 《Entrance》牆面影子 .....	52
圖 44 《Entrance》完整大幅作品 1 .....	53
圖 45 《Entrance》割開大幅作品 1 .....	53
圖 47 《Entrance》完整大幅作品 2 .....	54
圖 46 《Entrance》割開大幅作品 2 .....	54
圖 48 《Cave of Forgotten Dreams》紀錄片截圖 資料來源： http://happyotter666.blogspot.tw/2012/11/cave-of-forgotten-dream s-2010.html .....	55

## 表 目 錄

表格 1 複合抽象過程：六個階段介紹與範例 .....	9
-----------------------------	---



# 一、緒論

## 1.1 主題簡介

我的創作方式取自於自動書寫<sup>1</sup>，我修改自動書寫規則，發展出我稱之為「自由繪畫」的自動性繪畫方法。我透過「自由繪畫」，嘗試接觸我的潛意識與靈魂，探究神秘的性靈世界。<sup>2</sup>

論文題目「意識之探」點出了我一直嘗試在做的創作主題，不論是單幅作品或系列作品，我都來自同樣的出發點——探求自我潛意識。《與神對話》(Walsch, 2012, 頁 50-52) 裡面提到，「聖父、聖子、聖靈」與「超我、自我、本我」其實就是「知曉、經驗、存在」。而他們都是三位一體，我們先要知曉，透過經驗，成就完整的存在(is-ness)。我藉由創作欲接觸的對象，是靈魂、自我與純粹的存在。而本論文紀錄的是探求自我的過程，而非結果，因此採動詞「探」，以表達進行之感。

## 1.2 創作背景與動機

身為非本科生的我，進入應用藝術研究所後，展開了好長一段探索期，我試著做很多事，但是都做不到位。嘗試做動畫或繪本都無法打動人，也無法真正滿足自己。一次課堂報告，我的作品被老師評為像「即溶奶粉」一般速食、大眾化，很容易被溶解然後消失不見。我坐在書桌前，感到很沮喪，不知接下來該做什麼好，同時也注意到我的手正無意識地在筆記本上塗鴉。過去一直都沒有正視我那些不完整的、無意義的塗鴉，因為我總覺得「作品」就是要很「有意義」、「很完整」才行，我所畫的那些塗鴉像鬼畫符一般，看都看不懂，怎麼可能稱之為「作

---

<sup>1</sup> (英語: Automatic writing)，是書寫者聲稱在無意識狀態下，自動寫出的某些書面內容。相信者認為書寫者的手是自動寫出某些訊息，但是這些內容不是書寫者本人故意去寫出的。在某些狀況下，書寫者是陷入無意識狀態。但是也有書寫者自認意識清楚，但是他的手部受到某種外力影響而寫出非他本人想寫出的訊息。(Automatic Writing, 2013)

<sup>2</sup> 詳見 2.1 越旅行越裡面

品」。但是由於我之前的嘗試都沒有好結果，大受打擊之下，便想：「算了，反正做什麼都做不好，就做我想做的事吧。」於是放任自己無意識地塗鴉，不帶任何期望與想像，輕鬆自在地畫。在畫的過程中，我隨著一筆一畫的增添，在腦子裡和自己對話著：



圖 1 《自由繪畫練習》(2011) 楊宜娟，水彩，15x20cm

「這是什麼呢？」

「這是我自己吧。」

「為什麼要哭呢？」

「沒事、沒事，沒有人看見。」

等到再也畫不下以後，我就停筆，然後重新審視作品，彷彿看見足跡、看見時間的腳步。雖然完成了以後就成了「結果」，但是我認為我的作品其實是「過程」。因為創作時，我想著的不是如何規劃以表現我想要的結果，而是跟著一筆一畫互相溝通、彼此影響，漸漸完成作品。我聯想到自由書寫的概念，這種看似隨機、不做任何設定的創作方式，反而更能貼近內心並且感動人。過去我如此忙於設計規劃，卻得不到效果，不如反璞歸真，將心裡所想的直接了當地呈現在畫布上，不去思考構圖、配色、甚至情境，這種不做任何設限、憑空而來的「創造」，深深令我著迷。沒有過多的修飾令它更貼近我，因而更能夠真誠地打動人。因此我開始貪婪地畫，一幅接著一幅，我期待它最後的樣貌，期待它在繪畫過程中和我說些什麼。



以繪畫作途徑，我成功地進入內心世界。那是一個不容置疑的真實體驗，我透過繪畫，將自己的心靈沉澱至無雜質的狀態。然後我在那裡聽見了聲音，它——或者說「我」——告訴我一些我不曾想過的事。因為有了這樣的經驗，我深信，繪畫是一個能夠進入更深沉、純粹的內心世界的有效途徑。於是我渴望用繪畫深入了解自己的內心。想要藉由向內探索去認識自己、認識世界。

現今的社會，普遍推崇客觀科學的思考。我們認為要了解宇宙與人類，必須以理性的頭腦提出問題，透過客觀的實證，最後得出的解答就是真理。然而，在試了這麼久以後，我們不得不承認，客觀的科學並不能完全地了解人類與世界。既然從外向內的途徑已不敷使用，也許我們可以試著從內向外探求。然而，不知從什麼時候開始，人們開始不相信自己內在的聲音。我們變得不信任自己，即使心中有確切的看法，仍然等待外在環境證明其真偽。然而「道可道，非常道。」世界上有很多事情，不須證明，即已存有且真實。藝術研究亦如是，我們無法用量化、客觀的資料去「證明」藝術；所能做的，是誠實地紀錄藝術創造歷程，以及作者情感、思維的變化，這是很寶貴的資料，並且無法以科學研究方法強加於上。由內而外的思想創造，是人類最獨特的天賦，應當大受讚揚，而不是貶低或扼殺。

我的創作讓我了解到：看似幽閉狹窄的內心，其實可能大過宇宙，大過我們所規範出的任何框架。不做任何設想、修改，敞開內心的靈感泉源，信任自己能夠完整地承接訊息，就能夠流洩出如此變化多端且富含意義的畫作。於是，人們或許會有一點點的相信，相信自己的內在世界，是富麗如星空、真實如眼見、純粹如初始的必然存在。

## 二、 創作方法來源

### 2.1 越旅行越裡面

之所以會開始做自由繪畫，是由於發現自己作品的「拙樣」——我發現自己太過在意於作品，導致無法放開心胸，畫出真的能夠感動人的畫作。因為我總是對於「作品」有一種不實際的幻想，總覺得作品就是得構圖平衡、用色完美、畫面優美等等。內心真正的聲音被表面的形式所掩蓋，觀者讀不進我的心，無法與我產生對話。



嘗試了許多不同類型的創作方式後，我決定回到初衷，說最想說的話，畫最真的圖。我將陳文玲在《越旅行越裡面》(2007)所介紹的自由書寫規則<sup>3</sup>，稍微轉了個彎，就成了我的「自由繪畫」。和自由書寫一樣，我秉持著「不思考、不批判、不停筆」三大原則，而限制就是我的畫紙大小。我在畫的時候態度非常的柔軟，手也跟著溫柔起來，呈現出的樣貌很有情感、很真誠。也許不是什麼都看得懂，但可以經由觀者自己去詮釋體會，我的內心反映的其實就是真實世界的樣貌。而且那都是第一手的資料，沒有經過任何轉化與修飾，最為原始、真摯。

陳文玲老師提出，創意就是意識與潛意識互相碰撞而湧現的能量。(陳文玲，2007，頁 192) 在經過這麼多年的向外探求後，才發現原來目的地是我自己。當外在的目標滿溢到一定程度後仍然無法滿足自己，便試著向內呼求。初期做自由繪畫的時候，我對於那種靈光的展現，覺得非常的不可思議。它讓我確信：「就是它了！我的目的地就在那兒！」然而，如同《雪洞》提到的：「起初，你看到一絲靈光，人們以為這就是全部，以為自己到達了目的地。其實，這只是這條路的一個開頭。」(Mackenzie, 2001) 於是我用我的方式，一步一步地接近真理。透過實作與感受，我漸漸修正創作方法，並且用我所能適應的方式記錄下來。

## 2.2 自動性繪畫 Automatism

我的創作方法「自由繪畫」屬於「自動性繪畫」的範疇，由於我直接取自陳文玲所提出的「自由書寫」規則(陳文玲，2007)，故取「自由繪畫」為名。本節介紹自動性繪畫的基本概念，以及代表藝術家。

1924年，布荷東(Breton)在他的超現實主義宣言中使用了有名的「純粹心靈之無意識行為」(pure psychic automatism)一詞。思想的受命，沒有任何理性的控制，獨立於美學或道德的盤據，意指一種夢境的表達、心靈的真正運作、掙脫理智的桎梏，及免除道德或美所加諸的規範。

automatism 在心理學中的詮釋是「無意識動作」。它是指一種不經自己的意識而表現的活動，如上台階時腳步提高、身體前傾等動作。或者是個人不能自行支配的行為，如夢遊、自動書寫、夢囈等。而當「無意識動作」對個人生活構成困擾時則稱之為自動症。但是這樣的一個心理學名詞，被運用在藝術上時，則是在無意識的部分加上藝術的自動性。它專指一種不依照歷史的傳統訓練，不接受素材間的性質約束，以創造作用為主，希望從技術的過程中，獲得思想的解放，以闡明無意識世界的「無意識的自動作用」。(自動性繪畫，2005)

---

<sup>3</sup> 自由書寫就是「第一念書寫」，就是把腦袋裡當下浮現的念頭直接用筆寫出來。儘管浮現的念頭是亂序的，書寫的過程卻是連續的——不增潤、不修刪、不停筆。(陳文玲，2007，頁 126)

## 2.2.1 André Masson



圖 2 《Automatic Drawing》(1924) André Masson，  
資料來源：<http://primitivepicasso.blogspot.tw/2012/11/the-paranoid-critical-method.html>

André Masson 在其早期的繪畫生涯中，做了許多自動性繪畫。藉由不眠不食將自己逼入極端的境界，或者仰靠藥物讓自己進入神秘的狀態，他以鉛筆、墨水作畫，畫出了一幅又一幅神秘的自動性畫作。1920 年代，Masson 將沙子隨興的撒在黏有膠水的畫布上，再依據其形狀作畫。然而到他的繪畫生涯後期，他發現自動性繪畫的侷限，漸漸離開超現實主義。(Masson, 2013)

如同我自己的繪畫經驗，雖然沒有依靠藥物進入迷幻，但也盡量將自己保持在「出神」狀態。畫到後期也開始嘗試特殊媒材，期望從毛筆的局限中綻放出來。由於作品的取材全來自於作者，超現實主義者重視培養自己，使自己變成美術「作品」，竭力去除英雄式藝術家的神秘性。創造者成為一件「作品」，本身受美術歷程的改造。他們抨擊言必稱「我」與理性的人本主義，預先提出希爾曼 (James Hillman) 的信念：心靈不在我們內部——我們在心靈的內部。(McNiff, 1999, 頁 73) 我希望透過自動性繪畫，將那充滿生氣、盈滿著我們的心靈能量，盡情地展現於世人面前。

## 2.2.2 Jackson Pollock



圖 3 Jackson Pollock 繪畫過程

圖片來源：<http://pasiraint.info/jackson-pollock-action-paintings/>

20 世紀中期，紐約開始盛行抽象表現主義（Abstract Expressionism）或稱「紐約畫派」，其藝術創作充滿動態、即興、不拘泥於形式的特色，代表的藝術家有 Jackson Pollock（1912-1956）、Franz Kline（1910-1962）、Willem De Kooning（1904-1997）等人。Pollock 的作畫方式被稱作為「動態繪畫（Action Painting）」，指的是隨機地潑、灑、滴顏料在畫布上，而不是計劃性地作畫。（Action Painting, 2013）Pollock 先把畫布釘在地板上，然後用棍棒澆上油漆，隨著畫家自己的走動，任其在畫布上滴流，Pollock 認為創作是潛意識的衝動：「當我畫畫時，我不知道在畫什麼；只在完全以後，我才看到我畫了什麼。」（藝苑撰英-Jackson Pollock）雖然 Pollock 作畫前從不擬草稿或底圖，畫作很像隨機事件的偶然發生，似乎所有的佈局與結構都是當下才決定的，但 Pollock 卻否認了意外的存在。對他來說，每當創作一幅作品之前，腦中已想好大致方向，不論是顏色、層次或構圖。換言之，他清楚地知道自己要的是什麼，不要的是什麼。當概念決定，他便讓自己與作品融為一體，讓直覺引領著身體移動。他宣稱這種創作哲學為”No Limits, Just Edges”。（陳德政，2006）而就我自己的創作經驗，我認為，要將美感技法完全抽離是不可能的，因為那就是我的一部分。我所追求的，是透過繪畫釋放出完整的「我」。明意識的技法屬於我，潛意識的流動也屬於我，沒有分離二者的必要。



## 三、 相關理論

### 3.1 Marilyn Zurmuehlen 藝術創作分析

我的創作模式與藝術治療非常相像：在一個放鬆的創作環境，讓自己的意識投射在畫布上，不做任何假想地畫畫，完成作品後分析畫面的顏色、線條對我而言是什麼意義。先有藝術而後治療，而藝術存在的關鍵則在於作者是否涉入，「我」是否存在於作品之中，是否對於作品造成了專屬於我的影響？而這樣含糊粗略的概念，可以由 Marilyn Zurmuehlen 發展出的藝術創作要素（Zurmuehlen, 1990）來分析，其很清楚地說出了成為藝術必須存在的三要素，以及其如何存在於藝術創作過程與結果之中。

我欲以 Marilyn Zurmuehlen 藝術創作的三個必要條件—artistic causality、idiosyncratic meaning，與 intentional symbolization（Zurmuehlen, 1990, 頁 7-17）反思自己的創作經驗，期望能夠更了解自己的創作脈絡。其三個必要條件，可以對應為三個藝術家所扮演的角色，分別為：originator, transformer, reclaimer。原創（originate）是選擇與決定，我選擇用「自由繪畫」的創作方式來記錄內在的世界，並且以流動性高的水溶性墨水作為我主要使用的顏料。轉化（transform）是用另一種方式表達心裡所想，並且加入只屬於我自己特有的情節與象徵，將自我與作品產生獨一無二的連結。我利用自由繪畫，畫出屬於自己內心的第一手資料，用各種不同輕重的筆觸，描繪出內心的紋理。重新宣示（reclaim）是加入自己的想法，創造專屬的符號意義，重新宣示「我是誰」，把「自我」放入作品中。

Marilyn Zurmuehlen 在書中，將藝術創作分為三個要素：Artistic Causality, Idiosyncratic Meaning, Intentional Symbolization。本節將詳細介紹三個要素，以及我個人的創作經驗是如何與其呼應：

#### 3.1.1 artistic causality

藝術為實踐（praxis）。創作者不僅僅是做美勞作業，而是加入了自己的觀點與決策，他從 doing 轉換成 making，從只是「照著做」轉換成「我決定怎麼做」。藉由創造，藝術家與作品產生了對話。將原本不被反思（unreflective）的事物，變成具有反思性（reflective），創作者退後一步，思考這件作品為他帶來的意義，從自然態度（natural attitude），轉變為現象學態度（phenomenological attitude），將所關注的對象暫時放入引號內（bracket），去思考它獨立代表的意義，以及對自己顯



現的面向。(Sokolowski, 2004) 此階段的創作者被稱為「原創者」(Originator)，他擁有自己的思考模式與抉擇，他選用媒材、顏色、主題，而不是只是「照著做」的傀儡。

自由繪畫對我來說，似乎比較像是 *doing* 而不是 *making*。我在作畫的時候是如此地「放空」，那些線條與渲染彷彿我的呼吸一般那樣自然地吐息而出，我進入近似無意識的狀態以接近我的潛意識。如同書中那個畫畫的孩子，我就是在畫「橘色」而已，沒有別的。(Zurmuehlen, 1990) 然而，當我完成作品時，我會退後一步，反思作品表現的獨特意義，此時我變成為了「原創者」(Originator)，用我自己的方式選擇意涵，我所做的每件事都是經由我自己的選擇，無論是水性顏料的媒材使用，或者偏好的顏色與潛意識主題。

我相信，寫作和繪畫都是保存「我」的方法。像是一盆水缸，放一張紙下去，吸起了一幅水墨畫，再放一張紙下去，同樣可以吸起另一幅完全不同的美麗畫作，如此一直放下去，也將沒有完結的一天。如同 Zurmuehlemy 的藝術實踐哲學(*art as praxis*): *I am what I make. I am what I do.* (Zurmuehlen, 1990) 我就是我的作品，它像是細胞分生一樣，從我的體內生長出來，分離之後變成了另一個個體，可以獨立存在，如同我一般。

### 3.1.2 idiosyncratic meaning / Transformer

藝術為當下 (*presence*)。生活經驗是創作靈感的泉源，創作者將其生活經驗消化吸收，成為創作的能量與養分，他用他的方式將之轉換成獨具意義的藝術作品。那些被創作出來的作品，對於創作者本身都有著相當親密的特殊意涵。藝術家將那些被習以為常的生活經驗挑選抽離出來，賦予意義並且參與創造。將事物還原到本來是的樣子，提醒人們去經驗、去感受、去親自了解。

Robert Irwin 提出人們在理解事物時，可分為 6 個階段，稱之為「複合抽象過程」(*The Process of Compounded Abstraction*) (Weschler & Irwin, 1982):

6 Stage of The Process of Compounded Abstraction		意義	Ex. 一支鉛筆
1.	Perception/sense 感知	初期階段，人們透過親身經歷去感知事物本身，以自己收集的第一手資料去了解事物的特性。	細長而堅硬的物體，與物體磨擦會產生灰黑色的痕跡。
2.	conception/mind 進入概念	接著我們會進入比較抽象化的簡單概念。	這是一個可以書寫或畫畫的東西。
3.	form/physical compound 產生形式	我們給物體一個形式與意涵，以便於互相溝通。	這是一支鉛筆。
4.	formful-objective compound 脈絡發展、具有規範基準	嘗試將物體訂下規則與基準，像是輕重、深淺、大小等等形式上的規範。	測量鉛筆的長度：是張開食指與拇指的距離。
5.	formal/boundaries and axioms 作為現實，與生活融合	給事物更嚴謹的規範，例如度量衡、時間或價格，使其具有社會實用性。	這支鉛筆是 14 公分長，重約 5 公克，在 2013 年以新台幣 5 元購入。
6.	formalized 標準化準則掩蓋過經驗直覺	背離知覺的經驗，標準化的準則開始掌控行為與思考，分類與標籤被誤認為本質與實質。	推論 1 盒 12 支的鉛筆為 60 公克重，新台幣 60 元。

表格 1 複合抽象過程：六個階段介紹與範例。參考《藝術研究申論》課程資料，經筆者整理編製。

Irwin 提出複合抽象過程，為的是提醒人們回到第一階段（*perception / sense*），以第一手資料經驗事物本身。我們已經習慣直接使用標準化準則（*formalized*）來認識事物，自然中的事物被強迫當作是「事先決定預設好」的架構。六個階段的進展看似讓我們更認識世界，事實上卻是我們愈趨背離真實。Irwin 希望得到最真實的原始感受，強調立即當下的知覺，他建議藝術家在創作時，重視原始的感官體驗，用自己的方式詮釋真實寶貴的經歷與情感。把自己放入當下、感受當下、詮釋當下。藝術家用自己的方式，將生活經驗轉譯成具有特殊意涵的作品，此為藝術家作為轉化者（*transformer*）的樣貌。

我的創作主題——潛意識之探，來自我的潛意識，其與我的生活經驗息息相關。人生中遇到的人事物，成就了專屬於我的獨特生活環境。在成長過程中，我經由豐富的經驗形塑我的個性與價值觀，而我的潛意識，也隨著生活經驗的堆疊累積漸漸成形。潛意識影響著我的決策與觀念，而我的行為與思想所造成的結果經驗也影響著我的潛意識。二者密不可分，且相互滋長。我透過自由繪畫，將潛意識的第一手資料完整呈現，希望用最真切的方式詮釋當下的情感知覺，並且用我獨特的視覺語彙，把原本隱藏在潛意識裡的故事畫出來，變成有意義的作品。

雖然自由繪畫誠實地展現了我的內心，但由於它的抽象，使其意義會依觀看當時的心情而有所改變。因此，每當畫完一個自由繪畫，趁著記憶猶新的時候，我寫下當時畫圖的心情與轉折，以確實地紀錄過程，保留每時每刻的自我。

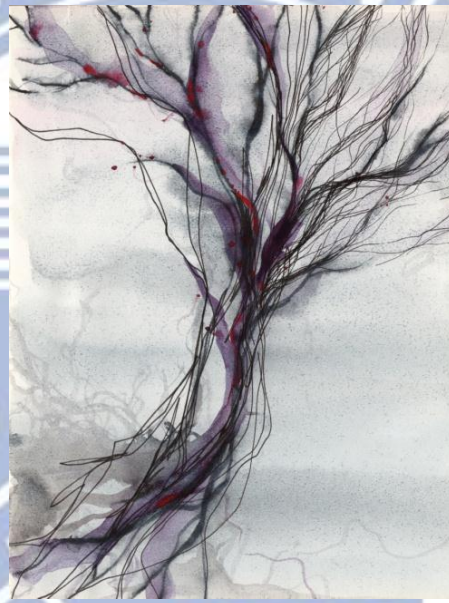


圖 4 《生命之樹》(2012) 楊宜娟，水彩，15x20cm

聽著客家歌的時候，心裡浮現了小時候常常去的山上的家。想到阿公阿婆，想到那條山路旁的橘子樹，以及總會經過的山洞，還有小時候頑皮走過的溪。已經有點記不得了，那條山路，筆直又彎彎曲曲有許多岔路的山路。悲傷莫名隨山路而來，又隨山路蒸發。一回頭，才發現這原來是一棵生命之樹，那些無法返回的路，已經茁壯枝桠，成了支撐一生的美麗的樹。

--2012.1.8

每一個作品都會誠實地展現出當時的心情與想法，而在完成作品後，我對於作品的詮釋，則會深深地被我所累積的過去經驗所影響。以上圖《生命之樹》為例，從小生長在苗栗山區的我，對樹木有著敏銳的情感，於是很容易將作品畫面想成樹木。對我來說，山路與樹木是緊密相連的，因為在我的老家，那蜿蜒而



上的山路旁，總是有許多朝氣的樹，它陪伴著我向前，它成為我的路。我的經驗與情感，為作品帶來了獨特的意義（idiosyncratic meaning），我將這些只屬於我、獨一無二的意義，帶入我的畫中，使其成為專屬於我的符號。

### 3.1.3 intentional symbolization

藝術是符號（symbol）。藝術家將經驗透過轉譯產生獨有的語彙符號，讓觀者可以了解其中的意義，在雜亂無章的直接經驗中建立了秩序，並且容許他人加入自己的經驗，再次詮釋產生新意。在詮釋的迴圈扶搖而上，每一次的觀看與解釋，都再次添加意義，因此我們說此階段的創作者重新宣告者（reclaimer）。

練習到一定程度後，我開始嘗試更大尺寸的畫紙。畫紙尺寸從 35 × 50 cm 改變到 70.6 × 100 cm 大小，並且從水平的桌面移往垂直的牆上，全身的姿勢都改變了，不只將軸心從手腕移往手軸，原本習慣的安逸坐姿也換成忽站忽蹲的動態。種種轉變，使我有許多「喘息」的空間。我常常畫到一半就退後一步，看著我的畫，想著這是什麼，而這是過去所沒有或相對較少的經驗。過去的自由繪畫非常流暢、不間斷，而現在開始多了很多的空格，讓我填空。

過去我希望透過畫作，不特別指涉或做任何侷限，讓觀者用自己的經驗與想法，感受我的情緒——以及他自己的一切，自由地「對號入座」，進而產生新意，意即完全的留白，不主動去說什麼，讓觀者自由詮釋。隨著長久的經驗累積，我漸漸發展出自己的語彙，我不再使用現成符號，而是創造出屬於自己的視覺語彙。這些視覺語彙就如同作品的語言一般，視覺語彙發展成熟後，我就更能夠了解作品意圖跟我說些什麼。每每在做自由繪畫時，最後的成果都讓我驚豔，它總說出我一開始沒有想到的事——更加深入、更切中要害——它真真切切地透過畫作與我在對話。我希望能夠將這樣的「對話」以更加明顯的方式展現出來，不僅僅是對我，而是對所有看畫的人。

我想這就是重新宣示（reclaim）的意義，藉由將想法加諸作品，在創作過程中，更了解自己同時也更了解世界，進而向世界重新宣示自己是誰。我不再什麼都不說，加入前後文，將中間留白，讓觀者填入他們覺得適當的文句。讓作品有了流動的方向，不再是隨處滿溢的一攤水漬。生命中發生的任何事，都是向世界展現「我是誰」的機會，而創作也當如此。透過創作，我同時向外在與內在發出訊息；而透過那些呼喊，一再地證明了我的當下存有，完整了靈魂的工作。

過去我嘗試透過自由繪畫，接近潛意識的神秘國度，希望能夠引導其與我對話。也許在經過了長時間的對話與繪畫練習後，我能夠較為輕易地邀請那些浮游於水面下的什麼與我共舞。於是我用我的方式，讓靈魂得以展現，貪婪地希望能夠更了解自己，並且主動與更多人分享這個美好經驗。如今我轉變成 Studio Art：



Praxis, Symbol, Presence 一書中那個「畫橘色的牆」的孩子，並非只是畫「橘色」而已。另一種說法是，我從 doing 轉變成 making。(Zurmuehlen, 1990) 然而其實 making 也不適切表達現階段的狀態，我認為 being 也許較為接近我所追求的。我用我的方式表達我的 being，我就在那兒，向你顯現。我所做的是我真正喜愛，並且渴望做的事，並不是標新立異或者為藝術而藝術。我將我自己以最真誠的姿態，用我所能做到最完整的樣貌展現於觀者的面前，一個純粹的 being，一個靈魂追求的簡單小事。如同超現實主義藝術家與東方人文畫家一般，作品與自我合而為一，作品是我的分身，我是作品的來源。我所做的，僅僅是存在 (being) 而已，而這就夠了。

### 3.2 藝術基礎研究法

本章節將介紹由 Shaun McNiff 提出的「藝術基礎研究法」(Art Based Research, 2006, 吳明富譯)。透過藝術基礎研究法，作為創作後的詮釋與再理解，讓我更能夠掌握作品的意涵與自己的想法，同時也幫助我釐清發展自由繪畫此一創作方法以來的歷程轉變。我以自己的觀點，將適用於我的作品與創作情境的研究特點抽取出來，作為我的藝術研究方法。本論文將以藝術基礎研究法作為創作的研究方法，探討各個作品透漏的訊息，以及作品之間的可能關聯與發展。

從事藝術治療研究多年的 Shaun McNiff 提出了藝術基礎研究法，期望透過藝術創作的研究來更了解人類內心，並呼籲學界不要以科學量化研究為唯一指標。他指出，藝術治療研究一味地向科學研究靠攏，透過實驗、量化研究等等方式，符合科學研究的精神與標準。然而藝術創造真的能夠靠科學實驗來分析嗎？如果科學在努力了幾千年後至今，仍然無法全面地了解人類與宇宙，我們也許該尋求其他方法，用適合藝術的方式研究藝術本身。藝術基礎研究法包括了運用創造性過程，以作為理解經驗的一種方法，而且，它是藉由與藝術治療實務工作間的密切關係來定義。除了實際的創造性表達之外，藝術基礎研究法還包括：對藝術治療實務工作的描述、為了要達到理解藝術創作在美學和心理學方面的重要性所做的思考、對一個人及其藝術創作過程之間關係的調查、對藝術治療環境的研究等等。在所有這些研究項目中，藝術都被當成是一種用來理解和獲得治療性蛻變的主要方式。(McNiff, 2006)

雖然我認為我的創作並不屬於藝術治療專業領域，但以下引述 Cathy Malchiodi 文章所述，其藝術治療的歷程心得讓我很有共鳴：

就像許多藝術治療師一樣，帶領我進入這門專業的主要原因，是那強而有力且能實現個人抱負的藝術創作經驗……我不相信我們能夠對關於藝術治療的效果，作出許多令人讚賞的結論，除非我們去認同、調查，和尊敬藝術

創作的獨特性質，並且探究出藝術創作如何能在服務我們的個案時，被最佳的呈現出來。藝術治療成效的認定，將來自我們對媒材、藝術過程、治療空間，和我們如何視自己為藝術家的深入了解和探索上。這些我們所要尋找的答案，將不會單獨的只來自我們在臨床上的專業技術，同時也是來自於我們對藝術的認識，以及一個對自己的藝術創作親密且個人化的連結。(Malchiodi, 1995)

畫了第一幅自由繪畫後，我像上癮一般停不下來，我持續地畫，樂此不疲。那是由於我親身經歷到自由繪畫的美好之處，我震懾於藝術創作的的神奇力量，並驚喜地發現，暫時放棄邏輯思考與評斷標準後所得到的自由，以及自由繪畫是如何地讓我更了解自己。Malchiodi 正是體會到類似的感動，才會一頭栽進藝術治療領域，她認為藝術治療師應當視自己為藝術家，盡責地深入探討自我與作品間的連結，進而認識自我與世界。

### 3.2.1 自由發展的研究方法

藝術基礎研究法最大的挑戰，在於它的無限制可能性。我們比較容易遵照一連串的標準步驟來設計一項研究方案，但為了與創造性經驗的本質保持一致，藝術基礎研究法也許有時候會鼓勵去沉浸在經驗的不確定性當中，來找尋一種滿足自我的探究途徑，以及透過一個通常無法預測的探索過程中，所浮現出來對事物的理解。這些價值，與事先建立好和預先計畫實施的一套準則的研究法，是十分不同的。以藝術為基礎的探究就像藝術本身一樣，也許經常要包含仔細計算過的研究調查，但真正在創造性的發現中，最獨一無二的特徵是對未知的擁抱。這種研究方式需要具備非常清楚的自我抉擇能力，並非適合每一個人，可是它必須提供給那些想要用自己的技巧和獨特敏感度去研究自身經驗的藝術家們。(McNiff, 2006, 頁 7) 我的指導教授在研究初期，從不輕易給我參考文獻或告知我下一步該怎麼做，他讓我深陷在發掘創造的過程中，細細體會並且鼓勵我如實記錄下來。我曾經帶著疑惑問他：「我寫這些創作自述，是關於我自己與我的繪畫，它沒有什麼嚴謹的實驗設計，這樣真的具有價值嗎？」指導教授回答：「你用你的方式，真誠地記錄下創造與藝術展現的過程，對於相關領域的研究者來說，是不可多得的第一手資料。」正如 McNiff 所說，每一種真誠的研究，最終都會對全體的研究環境做出貢獻。(McNiff, 2006, 頁 133) 我用我所能適應的方式，一步一步發展自由繪畫。我詳細地記錄每一幅富含意義的畫作當時所代表的意義，並在事後以理性的思維反芻。同時也注意繪畫技巧的進步，經過多次的創作與展覽，我越來越能掌握並呈現專屬於我的視覺語彙。另外我也關注我的內在思維，細細地體會每一次碰觸潛意識的感受，事後反覆思量下次可以如何更進一步。我明白探索自我無法一蹴可幾，也不能強求得之，雖然



我在未知的創作之路摸黑前進，但是我確定我的方向，我知道我不會迷路，因而感到平靜喜悅。

### 3.2.2 主觀性

我們必須肯定藝術研究的內省式的主觀性。藝術的可貴之處就在他那神秘不可測的創造過程，我們如何測定一幅畫由無到有的過程中，藝術家的腦或手產生了什麼化學變化，使其產出如此瑰麗的作品？與其用科學方法拐一大圈去了解其過程，不如用藝術研究的主觀紀錄，真實地保留創造過程中發生的事件與創作者主觀的情感。「在啟發式的過程中，什麼是外部事物的表面現象和真實性，我的內心思想、感覺和意識又是什麼，這兩者之間存在著不可動搖的關係。」(Moustakas, 1990) Moustakas 強調，我們對所有要研究的問題必須堅持不懈地埋頭研究，並把「直接的、個人的經驗」當成是我們研究的對象。這種調查研究的方法，其實是多麼需要一種「自傳式的連結」，在這種連結下，研究者以一種生動、熱情，和完整的方式遭遇了某段經歷。使用藝術基礎研究法，我會更加考慮個人進行藝術創作時的動機、我選擇這項特定藝術主題的原因和我與這個主題的淵源，以及所使用的視覺符號等，所有這些對於理解創作行為背後的觀點，都很重要。而這也剛好呼應了 Zurmuehlen 所提出的藝術創作的三個必要條件—artistic causality、idiosyncratic meaning，與 intentional symbolization (Zurmuehlen, 1990)，我用我特有的方式，選擇創作的主题，賦予它獨特的意義，並且容許作品產生新意，重新宣示世界與我的關係。

### 3.2.3 講究實踐

近年來藝術治療領域開始鼓勵治療師用自己的作品作為分析案例，治療師自我的創作經驗開始受到重視。在分析作品時，我們必須掌握創作者的脈絡，了解創作者的成長背景、性格，甚至當下的情緒，作者與作品是不可分割的。因此，藝術基礎研究法鼓勵藝術創作的實踐，讓自己身陷其中，不要拒絕主觀意識的介入，透過藝術創作來了解自我。「當我在研究繪畫行為時，我毫不懷疑地必將意識到，個人的思考、記憶、所想到的主題和內在形象，都將會表現在畫布上。藝術基礎研究法是牽涉到去反映出，介於這些心理動機和透過與藝術媒材相接觸時所自然流露出來的動機。」(McNiff, 1999, 頁 56)如同 Zurmuehlen 提出的 artistic causality——藝術為實踐 (praxis)，透過個人的藝術實踐，過程中我們會漸漸發現原本所沒有設想的結果，必須透過實作，才能夠真正到達預想的境界。其實藝術家的工作室，就如同科學家的實驗室，我們計畫可能的未來，透過實踐到達那個未來。過



程中，如同實驗，常會有意想不到的事情發生。而那些意想不到，都要做了才知道。

### 3.2.4 個案式研究

個案式研究如同故事，研究者想像自身與作品的互動——可能是單向或雙向的對話，將作品的意義以文字的方式記錄下來。我們編織故事來賦予經驗（作品）一個意義，此行為參與了創造的過程。而觀者透過個人對經驗的描述，獲得更多的理解。而故事本身也是文本，理解故事也被視為開放性的詮釋。陳文玲在《越旅行越裡面》裡，用深度報導的書寫方式記錄她的創意實驗，並引用心理學者 Jerome S. Bruner 所述：「論述」與「故事」最大的不同，在於前者最終訴諸於求證的程序，由此建立形式的、經驗的真理，後者建立的卻不是真理，而是逼真。（陳文玲，2007，頁 245）我盡最大的努力以文字的方式還原創作時的情境變化，採較為感性的詞句記錄心情的轉折，嘗試用他者能理解的方式還原至 Irwin 所提出 Process of Compounded Abstraction 的初始階段——感知（perception/sense）。

想像力是在我們的研究方法中被大大低估的智慧。那是一種所有人用來處理和理解新的經驗領域，並且修訂已知學問的基本工具。藝術基礎研究法示範更多直接且具創造性的方法，來把想像力投入於學術性探究中。如 Gaston Bachelard 所寫的：「去驗證圖像反而會扼殺了圖像，去想像永遠比去經驗更豐富。」（Bachelard, 2003）McNiff 鼓勵人們用對話式研究來分析畫作，並與畫作（或自我）對話。與圖像進行想像性的對話，能夠讓我們在思考作品時，讓情感介入發言。在這種富有詩意的對話中，討論是發自內心的，與那些解析性的說明，形成鮮明的對比。以下為 McNiff 於對話性研究紀錄：

在我對與畫像之間的對話過程所做的研究中，我首先想到的是，我需要研究出一些替代方法，以使用描述式的語言來對圖畫做出回應。我的探索性研究集中在，透過詩歌般的對話，與畫像進行互動的過程，在這種經驗式的美學探究過程裡，我發現自己與畫作的關係明顯地變得更加親密，這正就是此實驗的結果，藉由想像的表達和思考，讓我獲取了新的特質。這些結果沒有一個是在探究過程之前就有所暗示的，而研究過程其實就是持續不斷的在經驗創造成果的湧現。我注意到，實際上也「感覺」到，頭腦或思維中的對話已深入到內心深處。我們可以把探究的過程比做是一種會對研究者產生影響，並塑造其內心想法的環境，在這種情況之下，方法也就相對的簡單、可靠，並能夠維繫持久的探究。每當我做完化後，我就會與他們進行想像式的對話，這些對話會被錄音、轉成文字並編輯起來。

在編輯這些對話時，我很藝術地自由處理原文，並用創造性寫作的方式來對待這些文字，目的是為了獲得最大極限的表達效果。我的目標並不是像行為科學研究那樣，僅作文字上的翻譯。在藝術基礎研究中，整個探究過程我們都在創作，並以藝術角度的思考和表達去回應藝術品。我把原文當作詩句來處理，有時對創造性的對話作一些變動，因為我想使它擁有較自然的繪畫特性。在這種情況下，準確性應被視為最適合的表達，而非逐字的說明。（McNiff，2006，頁 170）

Zurmuehlem 也在 artistic causality 中說明了與作品對話的重要性，藉由將作品視為獨立個體，與之對話、闡釋進而產生新意。將原本不被反思的事物，變成具有反思性。（Zurmuehlen，1990）作品像是有了生命，栩栩如生地與我交談著，時而雀躍、時而低落。我像是與一個好久不見的老朋友聊天一般，在最適切的時候插嘴，在最靜默的時候細細品味我們之間的氛圍。因為彼此熟悉對方的步調，我們像完美的伴侶，在思緒上跳著雙人圓舞曲。

### 3.2.5 還原作品的說話權

研究藝術作品或藝術治療時，我們傾向呈現圖像，利用它反映意義，並且也提供敘事篇幅，去描述這些圖像是如何被創造出來的，他們與創作者之間有何關係，或者他們是如何在創造過程中，被帶出了獨特的意義。McNiff 鼓勵人們以現象學式的觀點來研究藝術，「致力於呈現視覺資料和描述治療經驗，意圖讓這些資料和經驗，盡可能的自我表達」（McNiff，2006，頁 100）我透過自由繪畫，將我的內心情感與意識以「第一手資料」的方式呈現，這些對我來說都是相當珍貴的研究對象，我盡力去保留這樣的完整性，讓作品說話，讓讀者能夠以自我的觀點詮釋作品，而非透過我所詮釋過的敘事文本，去了解作品本身。McNiff 引述 Martin Heidegger 主張「事物何以敘事物」：我們的想法和觀念，其實是對事物的「事物化」（thinglyness）的連結和反應。我們透過文字語言去解釋藝術，前者為理性邏輯思維，後者仰賴感性情感。兩個基礎相當不同的事物，必須經過層層轉譯，才能從此方到達彼方。（McNiff，2006）而在轉譯的過程中，也許有些東西已經流失，或者必須捨棄。如同 Irwin 所說，在理解事物的 6 個複合抽象過程（The Process of Compounded Abstraction）中，為了讓他者能夠充分理解事物本身，我們會用抽象化的語言文字或抽象的形式觀念加諸事物之上，雖然這種作法能夠讓人迅速有效地掌握事物的概念，但卻愈趨背離了真實。（Weschler & Irwin，1982）



## 四、 創作發展自述

本章以初期嘗試以及 4 個展覽作品介紹創作發展歷程，以藝術基礎研究法詳細紀錄創作過程與心得，並且透過現象學態度以及 Zurmuehlem 的藝術創作三要素理論，進行創作後的反思，以作為後續創作之參考，也希望能夠讓更多人了解自由繪畫是什麼，認識另一種探索自我的方法。

### 4.1 初期嘗試——名為「過程」的結果

從第一次在筆記本上做的自由繪畫開始，我在筆記本上大量地畫畫。那是一個我最能感到安適的環境，它不是一張要價 15 元的美術紙，它只是一本筆記本的其中一頁。「我沒有要做什麼了不起的作品啊。」我這麼說服自己，在不帶任何期待與壓力下，我做了一幅又一幅的自由繪畫，尺寸皆是 20 x 15 cm 的小件作品。然而漸漸地我對於這樣小的尺寸感到厭倦，我的畫筆受到限制，我需要更大的空間揮灑，我貪婪地想要藉由自由繪畫知道更多，筆記本的空間已經不夠滿足我的好奇了。於是自然地我改換更大的畫紙，而先前在筆記本上累積的美好經驗，已經讓我忘記畫一件「作品」的恐怖。我只是覺得我「需要」在這麼大的紙上畫畫，而不是考慮一件偉大的作品需要什麼專業的素材。

#### 4.1.1 媒材選用——水彩

起初在筆記本上我以隨手可得的代針筆、鉛筆與墨水筆作畫，為的是培養我的自信，讓我可以安適的環境創作，保留「塗鴉」的隨興與就地取材特色。對那時候的我來說，面對一張空白的美術紙，手拿著沾滿條好顏色的水彩筆，是非常有壓力導致無法下筆的。

在做了許多的自由會話練習後，我開始嘗試在更大尺寸的畫紙上畫畫。對細細的代針筆來說，50 x 70.6 cm 的畫紙有太多的空白，難以填滿。並且那樣的細線在相對大的畫紙看來，像一個膽小的人怯懦地說著悄悄話，力量不夠。於是我改用別的媒材，在嘗試了蠟筆、粉彩、壓克力與水彩後，我最喜歡水彩的呈現。它容許意外的發生，它那水溶性的特徵，讓它難以捉摸。也許卓越的水彩畫家能夠很精巧地掌控住水彩的特性，但我不試著控制它，反而讓它發揮，讓它帶領著我向前，走向想去的地方。而水彩能粗能細的線條外型，使我得以嘗試更多可能性，畫作像是學習了不同的修辭語句，用更豐富的方式和我對話，給我更多訊息。



#### 4.1.2 2011 師生展《聽說下午 6 點最精采》



圖 5 《聽說下午 6 點最精彩》(2011) 楊宜娟，水彩，50x70.6cm (單幅)

我後來漸漸發現，我的畫作裡充斥著流動的線條，它們有機且富有情感，可以自成一體，也可以相互成形。如同人有不同的面相，單獨看一幅畫的時候，我看見它「獨處」的表情；合在一起的時候，我看見它與其它畫「相處」的樣貌。

開始的時候，我以非常柔軟的態度下筆，任由水彩自由發展、任由我的手帶領筆前進。到一個段落，我會退後一步，以全知的觀點看待整幅作品，嘗試理解我在畫些什麼。有了約略的答案後，就繼續畫，畫到我不能畫、或不想畫為止。我透過自由繪畫的方式，將內心的第一手資料完整而原始地呈現出來。隨心之所向，信任眼前的畫布能夠承接住我的筆，讓筆自由地去揮灑玩耍。而當我完成四幅畫後，我試著旋轉、移動作品，於是發現看似互不相關的畫作，竟然可以拼湊出超乎預想的樣貌。它們自然能夠形成另一個連貫的、有生命力的主體。於是在佈展的時候我放棄去討論平衡原理，只直覺地將它們彼此之間的連貫性排出來，於是成了高低起伏的樣貌，讓原本潛藏的它，向人顯現。如同齒輪的接合，當每一幅畫彼此形成關係，原本不向人示明的意涵，便如同一扇門扉自然地開啟。而我想這樣的過程，就是驅使我做任何事的動力，讓原本躲藏在背後的、不去做就不會知道的，往前站一步，來到聚光燈下，讓眾人看見。

《聽說下午 6 點最精彩》提名取自 2011 年在捷克旅行時，某日的自由書寫手記：

.....9/11 早上去城堡區，在山坡上很大一區，覺得很奇妙，後來想到很像六福村遊樂園區，一切都有點造作，而且布拉格空氣品質好糟，時不時都會傳來屎味，但是有些東西還是不錯啦。12 點的時候有閱兵典禮，好多人，好像在看演唱會，好無聊和台灣的憲兵差不多。晚上回程的時候經過查理大橋，燈開了好美好美，橋上也有一些小攤販和街頭藝人，但是由於觀光客好擁擠，又很擔心治安，整個很不放鬆，還是德勒斯登比較美。之後又逛去天文鐘，看九點的小人跑出來好失望，聽說下午 6 點最精彩，但可遇不可求.....

單句的「聽說下午 6 點最精彩」有獨立且中性的意思，也許是充滿期待與興奮；若是和上下文交互作用的時候，可能變成完全不一樣的意涵——其實整個情緒是充滿轉折、失望但仍平靜的。如同這次展覽的安排，我將各個獨立的畫作拼湊在一起，或加或減地，轉變為另一件完整的作品。而單件作品本身，是它自己，也是整體。它獨立富有意涵，同時也為整體給出意涵。透過觀者的解讀與投射，作品本身產生了觀點，便成了人一般的存在。在解讀整體作品時，會因為單件作品而有特定的觀點，於是單件作品便成為觀者之於整體作品的詮釋點。由於每個單件作品並沒有特定、無可取代的意思，如果缺失了某一特定單件作品，整體作品仍然存有完整，然而它缺失了以那幅單件作品為角度的詮釋觀點。就如同 Sokolowski 討論世界與自我的關係時，所提出的觀點：

一方面我們知道即使我們死了，世界還是照樣存在，因為我們只是世界的一部分；另一方面，世界總是為我而存在於彼，是所有我所知的東西的基底支持，當我不再是它的一部分時，它必然有所不同……世界從此失去了一個被經驗的方式，一個用一個人的一生來成就的經驗方式。(Sokolowski, 2004, 頁 77-78)

對於單件作品，我沒有做詳細的說明解釋。在我說明我的創作理念，是經由潛意識的自由繪畫後，沒有人問我在畫什麼。他們自然地投射自身經驗與想像，告訴我他們「看到」什麼。我想這就是抽象畫的有趣之處，由於沒有一個確切、具象的形體與主題，觀者必須去猜測、想像畫面，任憑其解讀，而沒有正確答案。作品在完成的那一瞬間，就已經死了。原來我愛創作，愛的是過程中它生生不息地與我對話、共舞、甚至爭執。當結束停筆的那一刻，也是畫作停止呼吸的那一刻。原本有說不盡的話語想對它訴說，有好多豐沛的情感想傾倒在它身上，都在停筆的那一瞬間，一切啞然無聲。然而值得欣慰的是，作品雖然在停止作畫的當下死了，但是卻在觀者的再詮釋中又重新活了起來。當觀眾透過自身經驗與思想去賞析、解讀我的作品時，加入了自己的觀點，在畫作裡看出了我沒看出的東西，此時作品又用另一種方式，在深眠之中，化繭而出，翩翩飛舞。所以也許，停筆的剎那我以為作品已死，其實只是暫時沉睡罷了，等待觀者的重新詮釋，讓它甦醒過來。如同羅蘭巴特在「作者已死」(Barthes, 1968) 中主張作品本身存在於作

者以外的生命，因此在作品完成的瞬間，作者與作品的關係便宣告結束，解讀權釋放回歸於讀者手中。（楊坤潮等，2003）



圖 6《聽說下午 6 點最精彩》展台彩繪

圖 8 是師生展作品《聽說下午 6 點最精采》，我把畫裡的線條向外延伸出去，從牆壁慢慢延展到立體的展台上。在相互影響的作用下，自由繪畫開始突破 2D 平面的限制，它產生了更大的能量與影響力，延伸到立體的三維空間。好似有了生命，它將觸角往觀者伸展。《聽說下午 6 點最精彩》系列作品，是我突破純粹平面創作的開始。增加一個維度以後，整體思維與呈現都變得非常不同，可能性也變得更大，使創作更加活絡有趣。



### 4.1.3 2012《線·鎖》以立體的方式呈現我的畫作

翻開回憶的扉頁，由線串連著，時而鬆落、時而緊密。那些你緊握不放的，總是無法看清；那些你真的放手的，明朗而美麗。

過去編織起的書冊，經由內在時間的鬆緊調節，自成一種淡美的、獨一無二的風景。每一轉瞬，都來刺到痛處。



圖 7 《線·鎖》(2012) 楊宜娟，  
原尺寸 20x20x7cm，展開後尺寸約 50x20x30cm，複合媒材

在《藝術家的書》一門課中，我用立體書的形式把平面的繪畫變得立體，透過立體空間說更多故事。我將畫作以透明投影片輸出，並利用壓克力夾住讓其站立，藉由兩側的經摺主體做出錯落的效果。我用細線穿梭在每一片透明畫作間，並且全部收集在同個源頭，若是將源頭鬆動，書就可以放鬆展開；若是收緊，書就無法打開。透明的畫作彼此交織，全部重疊時看不清楚，必須要稍微鬆開才能看得明白。如同過往的回憶，握得越緊就越不容易看清，必須等到真心放手，才能看到原本看不見的東西。而原本糊成一團的迷霧，也漸漸散開，顯露出美麗的風景。



圖 9《線·鎖》收緊狀態



圖 8《線·鎖》放鬆狀態

《藝術家的書》這門課大大地影響了我之後的展覽創意，我發現讓畫作延伸到空間上，會產生更大的渲染力量，讓觀者更容易進入情境。我著迷於立體空間的呈現方式，期望做更完整的空間設計。

#### 4.1.4 畫更大的畫

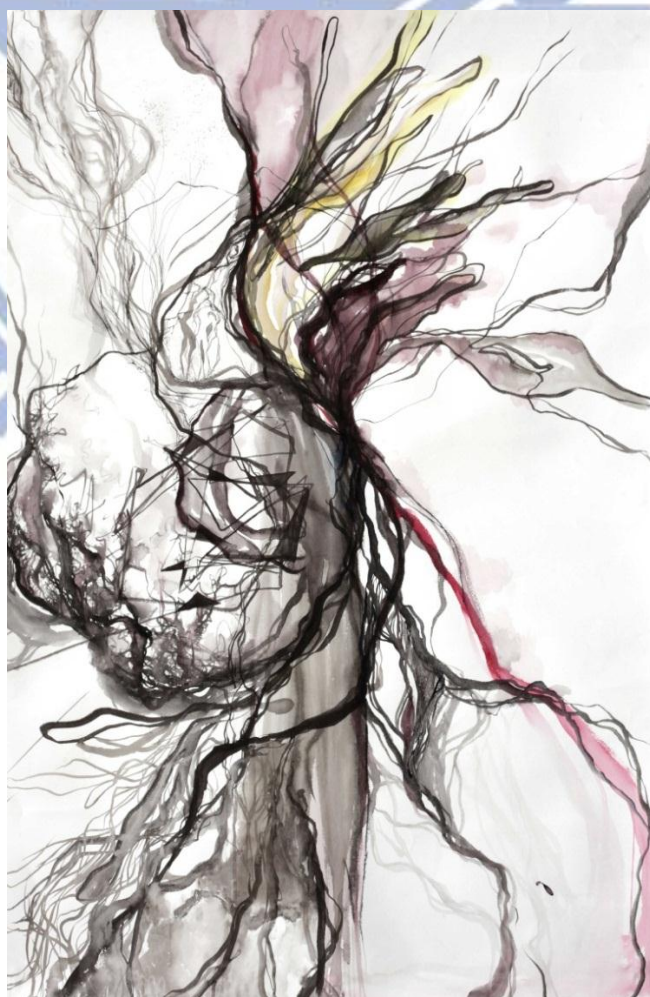


圖 10《自由繪畫》(2012) 楊宜娟，水彩，78.6cmx109cm



改用 50 x 70.6 cm 的水彩紙後，短暫地滿足了我想探索更多的欲求，然而過沒多久我又覺得不過癮，便嘗試畫在更大尺寸的紙上（78.6 x 109 cm）。過去畫在 50 x 70.6 cm 的紙上，中等程度粗的毛筆就可以為我畫下主要的構圖線，改成畫大圖以後發現，我最粗的畫筆不敷使用，必須要一直重複畫很多次才能夠明顯。而因為紙太大，筆的吸水度不夠，以往需要一筆就完成的，必須被切開分很多次才行。這使得我的思緒和情感中斷，難以進入狀況。

並且在畫細部圖的時候也遇到一些瓶頸，像是手不夠穩，在手腕不能碰觸畫紙的情況下，很難畫出精緻的細節。以及，畫筆濃度不夠，讓我畫出來的細節都淡淡的，以整張圖的感覺來看，太淡太不顯眼。

畫大的思維是：把整個畫面做出主要分割以後再著手畫細部。但是這樣的方式，因為工具的不敷使用，使得最後呈現的效果不佳。若是可以先不管主要構圖，以局部的方式，像拼拼圖的方式拼接起來，可能會比較好。

總而言之，第一次畫大畫的經驗，並不像之前想像的，可以讓潛意識更自由奔放；反而因為換了一個不熟悉的環境，綁手綁腳的。於是開始調整畫畫的步調，之後的大畫，我用更加精細、充滿耐心的方式，將我感受到的情感與故事表現出來。

#### 4.2 2012 清大個展《揀碎片》

我把將目前為止做的自由繪畫，集結起來，整理出它們自己的故事，透過展覽讓他們站上舞台，期待它們向我顯現平常看不見的面向。



圖 11 《揀碎片》楊宜娟個展（2012）



#### 4.2.1 展覽介紹

在潛意識的夢境裡，我貪婪地蒐集、揀選。

如果潛意識能夠擷取，它可能會是什麼樣子？我一刀一刀剪下我的潛意識，讓它們一片一片散落一地。接著我開始挑選，把富有意義的潛意識碎片保存起來，期望能夠拼湊出「我」的樣貌。

我把蒐集而來的碎片，堆積成一座山。必須要靠得夠近，才會發現每個碎片都有一個秘密。我總是在山邊徘徊，想看清他們在說些什麼，但像一陣悶熱午後的風，挾帶濃厚的訊息，卻怎麼也聽不清楚。

自由繪畫對我來說，如同潛意識的碎片。透過自由繪畫，我將那深不見底的潛意識浮出水面，以具象的方式展現它自己。而那些潛意識，有時候是完全沒有意義，或者我無法知曉其意義的碎片。我所能做的，就是不斷地累積，充滿渴望地追求潛意識的顯現。然後再仔細地檢視，嘗試聽取畫中的話語。透過審視與自省，我將富有意涵的潛意識碎片揀選起來，以透明穿透的方式展覽呈現。

一直以來都對於透明材質很著迷，覺得透明的穿透感所營造出的不絕對性，和我對於夢與潛意識的感受很類似。由於超出意識的範疇，潛意識對我來說，總是飄渺不定，似乎近在眼前，卻很難把握住。必須在某個切合的時機，我才能罕見地瞅上一眼。倏地，即消逝不見。像一陣雲霧，與前後事物互相堆疊，造成誤會或形成新意。小時候的回憶與幻想互相交織，夢裡發生的事與現實互相纏擾，我無意將它們清楚區辨，只希望能保留這種不確定的美好與氛圍。經由透明材質的展現，我將自由繪畫以數位輸出的方式懸吊，並且兩兩一組，使得彼此之間產生關係。遠遠地看，後方的作品就與前方作品融為一體，觀者一次就能看見兩幅畫作，能夠大略掌握住作品的樣貌；靠近一點，置於前面的作品越發清晰，後方作品逐漸模糊，於是觀者必須重新審視，重新判斷自己看到了什麼。隨著距離的改變，作品道出了不一樣的意涵。第一次遠觀作品時，觀者透過自身的經驗與當下的情緒，去感染作品的氛圍，透過投射產生對作品的理解；第二次近看時，觀者透過再理解與再詮釋，並且考量了後方作品的顯現，產生新的意義。



圖 12 《揀碎片》裝置掛畫遠觀示意圖



圖 13 《揀碎片》裝置掛畫近看示意圖

此二階段的過程，是我希望能夠展現給觀者的。做自由繪畫的當下，我能夠約略地感受到畫作帶給我的情緒與概念，完成後我退一步審視，才能夠真正地聽見作品滔滔不絕地向我訴說些什麼。這樣的理解是兩個層次的，溫和地堆疊線索予我，讓我以階段性的方式認識它，如同交朋友一般，越是靠近，便越是了解彼此，發現不同的面相。

以下節錄參觀者看展後的留言：

Wilson：「其中以吊繩懸掛在半空中的幾幅畫作我特別有感覺，總意識到靠得愈近，前方的畫布愈清。往後幾步，後方的畫布顯然比剛剛清晰許多，層次感很豐富，好像作品想像我說什麼一樣。」

黃宗記：「兩層的系列都有個特點，就是如果太近看就只能看見第一層，愈遠反而能看到全貌，這是不是說意識清楚時，只能看表面，而在夢中，才能真正明瞭自己完整的內心？」

#### 4.2.2 展場設計

關於懸吊距離的拿捏，我設計成浮在半空中而非緊靠牆壁，目的是希望觀者能夠自由地繞著畫作移動，有時在明意識上游走，有時在潛意識上探索。透明的畫作呈現出不同的兩面樣貌，同樣的物件在不同角度，呈現出來的樣貌全然不同。經由腳步的前進後退，觀者的身體在繞著畫走動的同時，似乎也融入了作品之中，成為滿足創作的一部分。對我來說，自由繪畫在完成的當下便暫時歇止，然而透過觀者的詮釋與感受，它又再度生生不息。經由觀者的參與環繞，作品便完整了，為每一個特定的人產生了意義。

#### 4.2.3 作品紀錄

以下 4 小節紀錄 4 幅在《揀碎片》中展出的作品，皆具有獨特的意涵與故事，也闡明了我是如何從小幅作品慢慢演進到大尺寸畫作的過程。每一幅富有意義的作品，在畫完的當下，我都會立刻以自由書寫記錄繪畫過程的心情轉折；同時，也會抽離開來，用理性思維分析作畫技法與遇到的問題。



#### 4.2.3.1 大畫的舞步

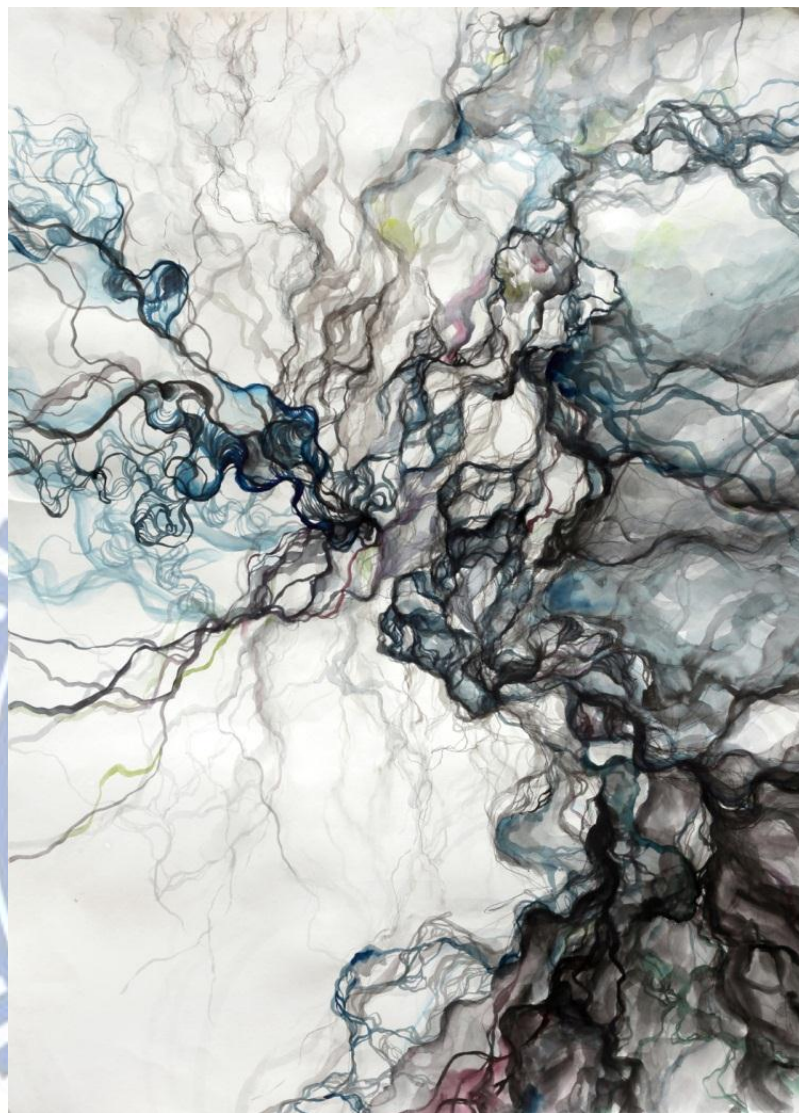


圖 14 《自由繪畫》(2012) 楊宜娟，水彩，78.6cmx109cm

開始慢慢能夠掌握大尺寸立在牆面的畫了。用許多細密的線條組合而成的潛意識繪畫，漸漸地快要完成。隨著畫畫期間的拉長，我慢慢發現，不同的時間點有不同的心境，整幅畫的情緒在不同的區塊有所分別。我可以明顯看出某些部份是屬於他們自己，而另些部分是屬於另些他們的自己。

畫著的時候，身體的姿態是煽情的。緊貼著牆面，幾乎是趴在上面。用最溫柔的筆觸，畫出那彎扭的線條。為了配合高低，有時候整個身體是蜷曲的，像是畫裡的線條那般。姿態的豐富如同和人聊天時，自然做出的肢體動作；也像兩個有默契的伴侶，一來一往地跳著舞步。也許當整個心靈開放時，身體也能自然地配合做出對話。

舞蹈治療師 Carolyn Grant Fay 曾經透過錄影帶，紀錄一位婦女，如何在畫完一張螺旋狀的圖後，更深層地投入動作經驗中。當這張畫被完成後，Fay 接著問說：「為什麼我們不按照這些形狀來舞動呢？」當這位婦女針對圖畫作出反應動作時，變得比較不做作、更加隨性，她似乎真正的進入了這張圖畫裡，並且成為那些向內捲曲的螺旋狀了。(McNiff，2006，頁 226)

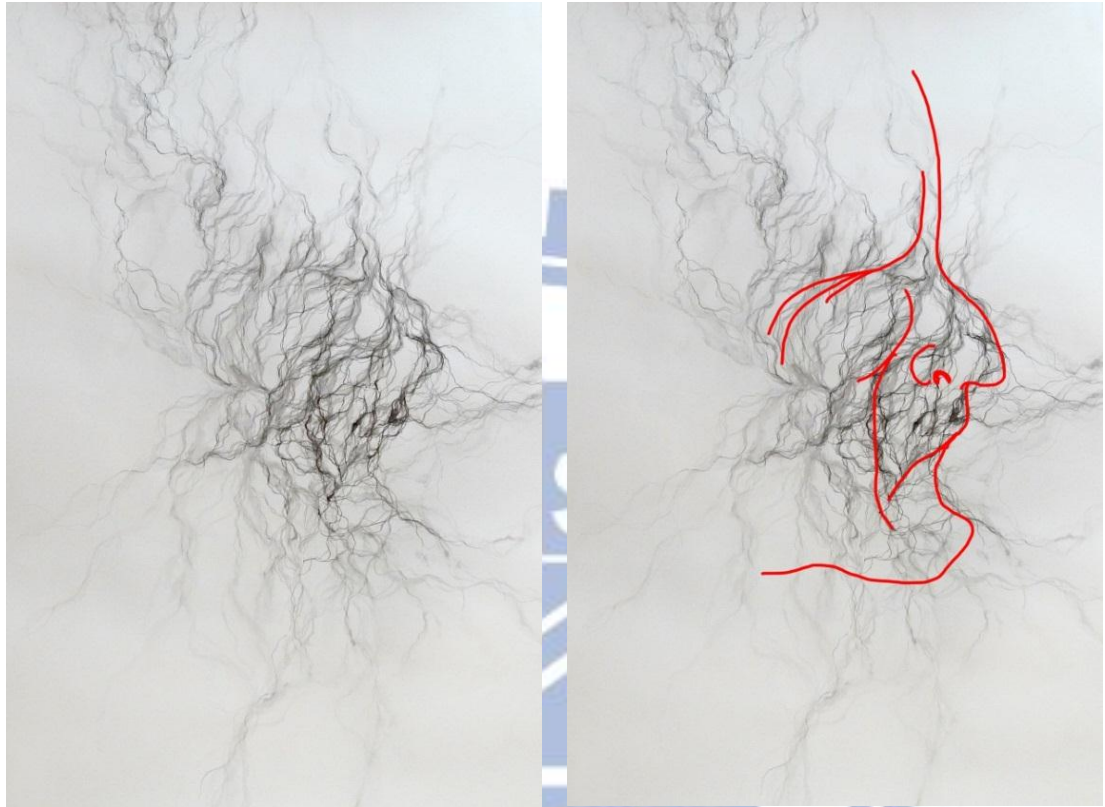


圖 15 《自由繪畫》(未完成) 女巫側臉示意

畫到一個地步後，我退後一步，認真地檢視我的畫。

我看見一張側著的臉，越看越明顯，於是想在他的嘴唇附近吹出一些氣息。之後又覺得那側臉有點太過明顯，不知怎地，很想把他掩蓋掉。越補越多，以為成功掩蓋掉原本的側臉了，竟然又出現了另一個側臉，像個女巫。我決定暫時停止，因為再也畫不下去了。

過了一陣子後，莫名其妙的，我又再把它拿出來，用粗重的墨水線條蓋上，一筆接著一筆，把原本纖細的淺色線條全都遮掩住了。我不明白為什麼要這麼做，只稍微感覺到情緒是負面的。後來展出時，有位朋友指出，相較於其他的作品，這幅作品的線條是蜷曲、凝滯的，找不到出口，濃厚而難以呼吸。

#### 4.2.3.2 安靜地看進去——《凝》

藝術創作，是一種可以讓我們拘留在任何出現於我們面前，並且要求我們注意之現象的方法。閃躲困難是一種普遍共有的傾向，然而，圖像創作允許讓你集中精神地停留在那個困難裡，但同時透過使用藝術媒材的愉快感受，來讓那個停留變得可以忍受。特意為了某個問題而去繪畫是不必要的，你只要寫下一個清楚的意圖來知道自己想了解什麼事情，然後拿起材料開始創作就行了(Allen, 1998)。

我是一個非常容易不專心的人，一開始畫大畫的時候，因為所耗時間較久，我常常難以凝神，畫到一半就想做別的事。習慣了大畫的節奏以後，我較為進入狀況。我不需要特意去想「我要畫什麼」，我只要靜下心來，讓畫筆來為我說話，讓顏料來為我綻放。透過繪畫，我比較能夠心無雜念，在繪畫的時光裡，我找到自己的靜心天地，那是屬於我的冥想，讓我與自己對話。

下圖作品《凝》，較上一小節的作品《自由繪畫》，顯得較為流動、順暢。看似濃重的藍黑色墨水，其實自成一條水道，在最深刻的地方，找到了出口。它並非停滯不前，它一直在流動，嘗試找到自己的路。我在畫的時候，發現畫面上出現了一個眼睛，於是我試著把它描繪清楚。對我來說，它在雜亂的線條中，是一個清晰得刺眼的存在。它看著我，彷彿在質問我：你是誰？它是如此的澄淨直接，並不拐彎抹角，而這樣露骨的注視令我不安。

兩位男性朋友告訴我，他們在這幅畫裡看見一個男人，並且不約而同地將自我投射在其中。一個認為那是一個雄赳赳氣昂昂的巨人，像盤古開天闢地；另一個告訴我那是一個垂敗而冷漠的男人，而他不敢直視他的眼睛。





圖 16 《凝》(2012) 楊宜娟，水彩，66cmx97cm

#### 4.2.3.3 《一座不飛的島》

Jackson Pollock 說：「爬在地板上作畫了給我更多的安逸，平安，感覺上我更靠近，更令我投入畫中，屬於畫的一部份。就是這樣，我可以在畫的四方走動，投進畫裡……」我後來習慣將畫紙平放在地上，我繞著它走動。這樣的作法，有更高的自由度，它讓我可以換個角度思考，仔細咀嚼畫裡的意義。



圖 17 《一座不飛的島》繪畫過程紀錄

有時候畫完一幅畫，會很有感覺，甚至在畫的當下就體會到畫作在和我說話，情緒會隨之高昂，畫作結束的時候會覺得很平靜。然而也會發生，畫到一半的時候漸漸停下來，不知道該怎麼繼續，而畫完以後還是不知道自己在畫什麼，應該說，不知道畫作想跟我講什麼。或者其實我未必都需要與畫像對談，我們想起美國女作家葛楚德斯泰因（Gertrude Stein）的話：「玫瑰就是玫瑰是玫瑰就是玫瑰。」（McNiff，1999）也許畫作不一定要有意義，我們不用一直問：你是誰？你從哪裡來？你是什麼意思？畫作本身的存在就可以是一種意義，一種不需提問的意義。McNiff 在書中以一張紙上單純無具體形象的一條線為例：當線條被貼上「無意義」的標籤，線條說，「我就是。為何我必須有意義？為何你不能接受我？我就不會問你，你是什麼意思。」（McNiff，1999）

然而此階段的我，還是很想要知道畫作想跟我「說什麼」，當我了解畫作說的話以後，會覺得很有成就感、很感動、很開心。當無法達成的時候，失敗的感覺就會浮出。與圖像進行想像性的對話，是一種能夠有效深化我們在思考作品時，讓情感介入的發言方法。在這種富有詩意的對話中，討論是發自內心的，與那些解析性的說明，形成鮮明的對比。（McNiff，2006）我習慣在作畫的時候，任由直覺帶領我落筆，然後看著在白色畫紙上的痕跡，想像它是什麼，跟著它更進一步。先是仔細體會作畫時的情感，然後我會開始提問：「這是什麼呢？你想要跟我說什麼？」而畫作通常會藉由圖像給我回應。





圖 18 《一座不飛的島》(2012) 楊宜娟，水彩，109x78.6cm

以下為畫完後立即的書寫記錄：

畫一畫忍不住又停下來了，明知道一停下來就很難再繼續。直式畫法，線條一筆一筆地出來，心情很輕鬆、很透明。畫一畫不知為何竟然有點想哭，稍微將注意放在為何想哭時，想哭的感覺就沒了。於是只好不去理會、繼續畫下去。漸漸地發現畫作好像一幅衝入水中的小鳥，濺起了大量的水花後，時間就靜止了。

水花的形狀成了一棵樹，翅膀的羽翼也成了別的東西，而那一半沒入水中的小鳥，就變成了一座不會飛的島。

我在心裡想，不會飛的島，有什麼不好。島上孕育了好多生命，豐富而美麗。突然有個念頭產生，難道是靈魂在安慰我嗎？關於暫時無法出國這件事。於是明白了為什麼想哭。

畫了約兩個小時後停止，停止了以後就畫不下去了。畫筆懸在紙上，怎麼樣都找不到空間落下。



#### 4.2.3.4 畫中的女人——《別過頭去》

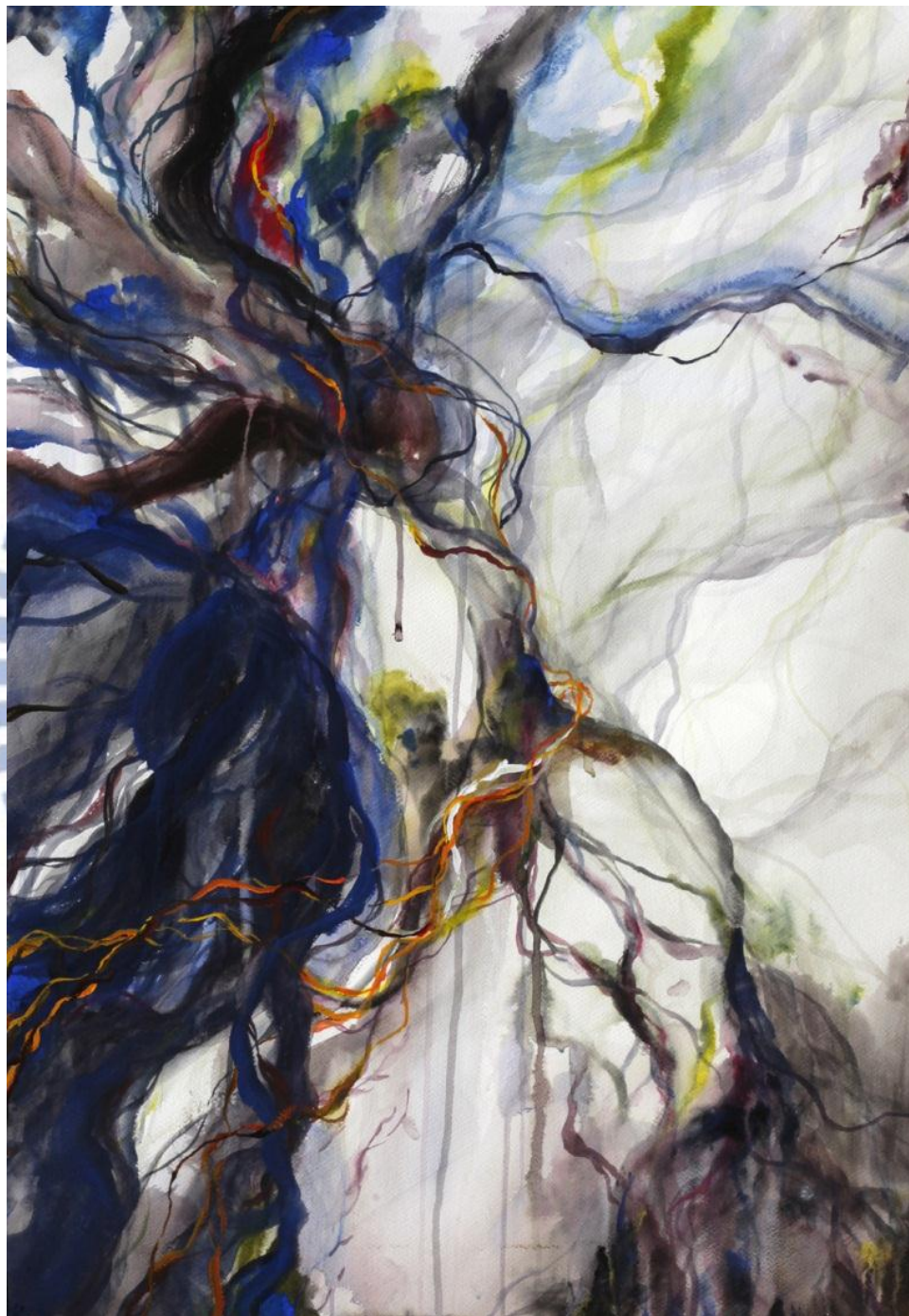


圖 19 《別過頭去》(2012) 楊宜娟，水彩，54.5cmx79cm

《別過頭去》這幅作品是我在參加「歷程性繪畫工作坊」<sup>4</sup>時畫的，當時透過老師的導引，以及團體產生的凝聚力量，我比平常更進入潛意識的世界，並且更為坦率地將心中所想的表現出來。

老師要我們在一張 54.5 cm x 79 cm 的紙上畫畫，先畫了 1 小時，中間休息吃午餐，下午再繼續畫 2 小時。除非特殊需求，不得換紙。使用廣告顏料，原因是可以一直堆疊。

一開始畫的時候，就像以前一樣，看著空白的畫紙，漸漸有了感覺，於是隨性自在地畫下第一筆。畫下第一筆的痕跡是很暢快的事，畫面上沒有任何東西可以干擾它。憑藉對於第一筆的印象與情感，就能決定整幅作品成不成功。接著順著第一筆的姿態，漸漸地疊加出第二筆、第三筆。就這麼流暢地畫了一個小時後，大致完成了作品。我盯著畫思考：我又畫出了看不懂的東西。

午餐過後，老師簡單地跟我們說要繼續畫在同一張紙上，一直不斷地疊加累積。一開始同學們有些疑惑為什麼不能換紙，老師說這就是「歷程性繪畫」的工作方式。我想看看他要變什麼把戲，就接受了繼續畫在同一張紙上的要求。我繼續畫著，加入了大而濃厚的色塊，那是我之前盡量避免去做的事，因為老師要我們做以前不常做的事，所以我就試著這麼做。其實把畫筆用力地打在紙上也是很暢快的事，我暫時不去想美醜問題。

---

<sup>4</sup>歷程性繪畫工作坊是強調繪畫過程的工作方法，在繪畫過程中著重創作的心理過程探索，而非繪畫作品與技巧，在這樣的過程中，人得以和自我內在的潛意識相遇或者接觸，這是一個尋找自由的過程、一個與心靈再度連結的過程。(張, 2012)



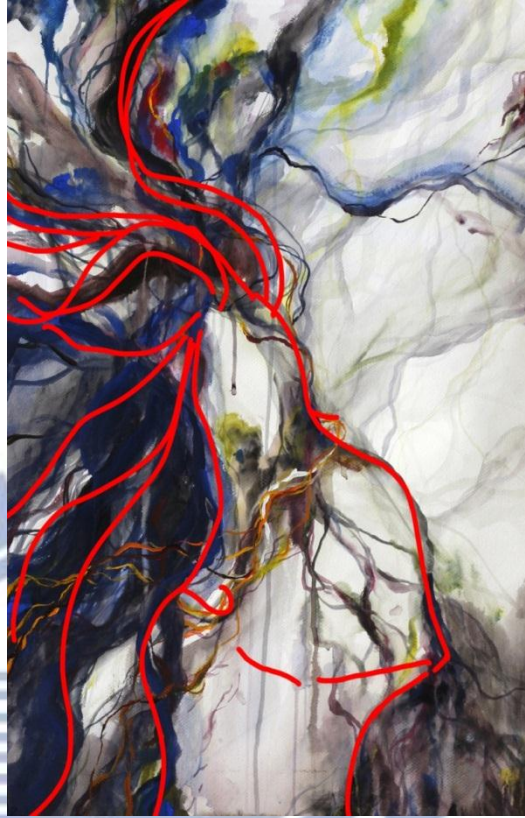


圖 20 《別過頭去》側臉示意圖

畫到一半老師走過來了。我跟老師提出我的疑惑：我做自由繪畫有一段時間了，但常常我都不知道我在畫些什麼。和老師討論了一下後，老師要我做自由書寫，看著這幅畫去想想我在畫些什麼。10分鐘的自由書寫完畢後，我得出了結論，我一直醉心於的細線條其實是「髮絲」，並且我常常在畫面中找到人臉，但我總是想把它蓋掉。老師要我試著把那人勾勒出來，慢慢地，如果覺得不舒服就停止。於是我不甘願地把那個人畫出來，中途要是畫得太明顯我還是會忍不住把它蓋掉一些。老師問我那是誰，並且坦承沒有找到我畫的人在哪。我向他指出人的位置後，說我也不知道那是誰。而畫面中的人臉是別過去、望向遠方的，是我一直獨愛的人臉角度。於是老師開始與我進行一連串的問題：

師：「她在看什麼？」

我：「我不知道，可能是『不看什麼』。她可能不想翻過來，她有點難過。」

師：「為什麼難過？」

我：「我不知道，但是我想跟她說『沒關係』。」

師：「什麼沒關係？」

我：「就沒關係啊」心裡有點不耐煩。

討論沒有結論，老師問我「你現在在看哪裡？」，我回答我看著她的眼窩處，覺得她掉了一些眼淚，想幫她擦眼淚。老師說，試著在畫面上找到眼窩的位置，畫出來。我立刻就找出來了，那是一個在別過頭去的女人頭髮處的位置，我加深



那個地方的線條，但仍然故意在交界處留下模糊，看起來有一個人，又好像沒有人。並且在女人的淚痕處補上了正橘色、純白色的細線條。

老師又問了一次「你現在在看哪裡？」，我說我在看那橘白色的線條，原本是想安撫她，叫她轉過來的，但是現在看看，反而有點像是束縛、羈絆。也許對她反而是不好的，也許就讓她像她那飛舞的髮絲一般自由比較適當。老師要我把那橘白色的東西描繪得清楚一點。我描了以後，覺得不夠，又在畫面四處加上了橘白線條，畫完以後我赫然發現，那彷彿是一條金色的鎖鏈。緊緊地把我和那女人綁在一起，我突然有個感覺，我就是你，我就是那個別過頭去不想看什麼的女人。

歷程性工作坊的經驗，激發我與畫作對談的靈感。老師其實就是扮演作品的角色，藉由與我的來回問答，讓我更明白畫作想說什麼。但是特別的是，由於老師是一個他者，他有著自己的成長脈絡與個性，他用他獨特的方式詮釋作品，與我所習慣的方式很不一樣，因此能夠提出我忽略的面向。同時我也驚艷於「對話式」的探討更能夠有效地得出結果。過去我與畫作對談比較像是沉浸在特定的氛圍裡，著重抽象的感受，然而加入了文字思考後，能透有效地釐清作品的脈絡。「與畫作（自我）的對話」從一個抽象的概念，轉變為真正的對話了。

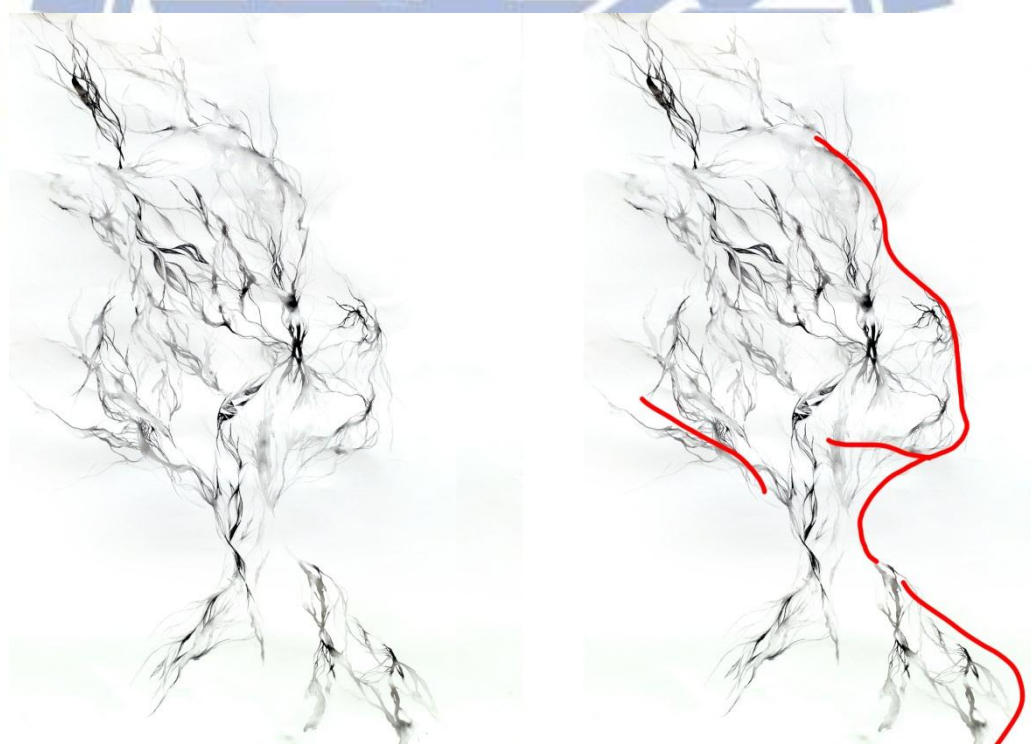


圖 21 《彼方》（2012）楊宜娟，水彩，78.6cmx109cm 與其側臉示意圖

過了一陣子，我又畫出另一幅別過頭去的女人，但是這次的線條較為清淡，整體情緒沒有那麼厚重。然而我還是很輕易地在畫面中找到別過頭去的女人，而這是觀者比較難發現的。因為這次做畫我採用特殊的方法：先用乾淨的水在畫紙上塗出軌跡，再輕輕地滴上墨汁任由它暈染。事先沒有勾勒任何輪廓，完全是以

局部進展的方式，以區塊構成全部。作畫過程是有趣而輕鬆的，我趴在地上，像是在玩積木的小孩。畫到累了，站起來一看，赫然發現別過頭去的女人。

而在更早以前，我的插畫作品中也出現了別過頭去的女人。但不同的是，我是出自有意識地去畫這個女人，我故意畫這個角度的女人樣貌。雖然是 2011 年的作品，我仍然記得，在畫的時候我非常快樂，而畫完以後也感到自由與滿足。



圖 22 無題（2011）楊宜娟，電腦插畫

我總是在畫著別過頭去的女人，她到底有什麼意涵？現在我仍然不得而知，雖然有些粗淺而模糊的概念，但是目前我還不願意記錄在這份論文裡，那是出於對那個女人的尊重，總覺得我還不了解她，因此不願意去解釋她、評論她。或者是我還沒準備好面對她，她老是別過頭去，而我真的希望她轉向我嗎？我不知道她長什麼樣子，有什麼表情，眼神是清明的還是汙濁的呢？她若真的看向我了，我該怎麼回應她？現在的我，還沒有自信能夠承接住她的一切。我站在她身後，看著她所看見的風景，讓我覺得我與她同一陣線，我向著她嚮往的地方。然而同時，她也遮掩住大部分的風景，我沒有得到真正的自由。站在她身後的我，是保護者？還是被保護者？究竟是我成為她背後的支柱，還是她在前方為我擋風遮雨？

只有讓她消失，我才能看見完整的風景，才能得到自由。而讓她消失最好的方法，就是使她內化為我，而不是使盡力氣把她去除，因為當我要丟棄一個東西時，那個東西勢必得存在。而當我包容她、接受她之後，她就會成為我的一部分，不在我之外，不造成任何干擾。這個時候，我才真正與她站在同一陣線。

然而，明白了這個道理後，仍然無法強求改變。我只能盡力將自己準備好，然後等待，等待起風的時候，她在飄揚的髮絲間回過頭來。



### 5.3 2013 典藏個展《一顆種子的提問》

你怎麼知道，一顆種子它在爆裂以前是什麼樣子？

你怎麼能想像，一顆種子它挾帶著足以更動宇宙的生命力量，在那堅硬得脆弱的外殼內如何揣摩這個世界？

當種子還未串出枝桠，它可能是任何一種形式的生命。它有足夠的能量去選擇做一個什麼，或不做什麼。而如此強悍的力量，卻是如此被動地等待著，等待著一滴比眼淚還煽情的事件，啟動它的旅程。

你怎麼能決定，終止那顆種子它長長的、無盡的深眠？

-- 2012.3.21 《關於一顆種子的提問》



圖 23 《一顆種子的提問》(2013) 楊宜娟，掛畫裝置

2012年，我在自己的部落格上寫下了這一段文章，突如其來的靈感，我將潛意識聯想到種子，進而對種子作出了一連串的提問。而問題問出了，也就放在那邊，誰也沒有想到一年後我把這個理念提出來，當作展覽的主題。



### 5.3.1 創作理念

我總是在揣測：潛意識這樣抽象、不可捉摸的東西，它是怎麼轉化成具體的繪畫，讓我得以察覺？我聯想到，意識就像一顆種子般，在若無其事的外表內，其實正在醞釀、發展。種子那沈靜、堅硬、無法輕易進入的外殼內，包裹了強悍的生命力量，它能夠發展枝芽，突破想像與預期。如同意識的冰山，在水面上的明意識很容易被察覺看見，而水面下，那佔意識八成以上、無時無刻影響着明意識的潛意識，卻是我們很難到達的部分。然而，並不因為我們看不見，就說那兒沒有事情發生。相反地，雖然我們無法證明，但是我們相信潛意識的世界生生不息地運作着，並且確實影響了我們的思考與情感。

我以種子作為譬喻，以一顆未發芽的種子，比喻尚未成形的思緒。當一顆種子只是一顆種子的時候，他在那小小的堅硬的外殼內，正想些什麼？一顆種子具有足以改變世界的能量，他可能成為一株小草、一朵花兒、或是整片森林。在一個不起眼的、小小的種子內部，有一股莫名的力量，形塑種子的外貌，成為另一種完全不一樣的東西。而我想討論的，並非發芽之後長成的什麼，而是在發芽之前，種子的內在是什麼樣子。我想討論的，是在思緒成形之前、在能夠以理性邏輯整理出口前，我們的內在意識是什麼樣子。那些能量在我眼前，我感受得到，卻始終無法捉摸。我希望用我的方式，把那些充滿朝氣的團塊，看個仔細。

試想種子的小小內在，像正在形成的思緒，渾沌、鼓動，有什麼東西，正要出來。而潛意識，如同那神秘的種子一般，在深不見底的內在世界裡，影響著我們的外在世界。我希望藉由「一顆種子的提問」，討論尚未成形前的內在意識，可能是什麼樣子：想像一顆種子在爆裂以前是什麼樣子，想像憶起以前的遺忘是什麼樣子，想像醒來以前的夢境是什麼樣子。從一個意念開始，將內在小小世界所迸發出的能量，在偌大的宇宙中點起一盞小燈。如同一顆種子，發展枝芽，茁壯整個樹林。

### 5.3.2 展場設計

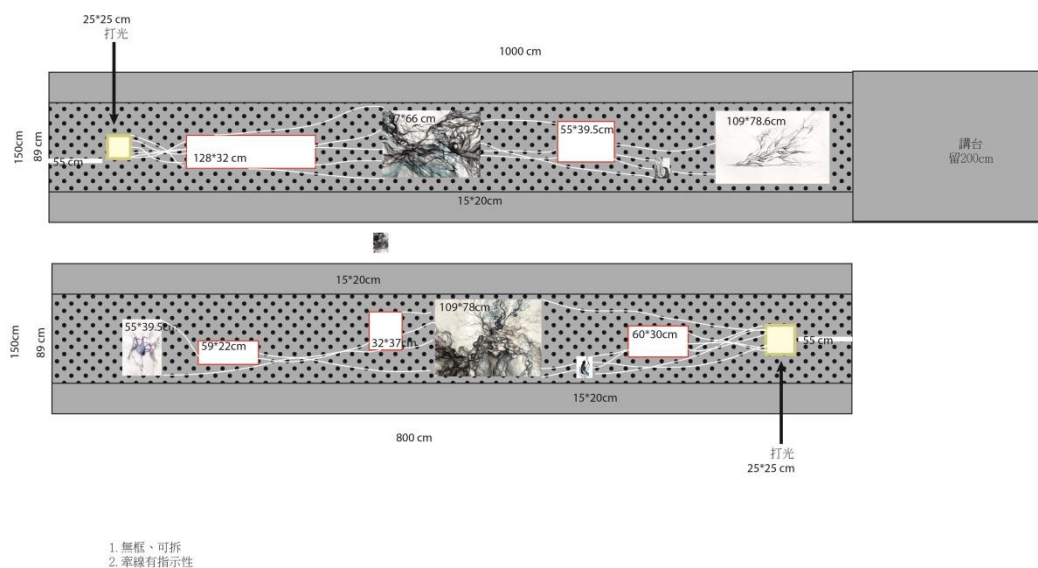


圖 24 《一顆種子的提問》展場設計圖

由於典藏創意空間是狹長型的複合式展覽空間，畫只能掛在牆上。但我不甘於平凡的擺放方式，於是特別為了《一顆種子的提問》想了一個特別的展場設計。我想像我的作品是有機的生命個體，他們從種子發芽茁壯，最後變成獨一無二的果實，而每個果實必定會長得不一樣，不只是畫作內容的不同，尺寸也應該不同，就像熱帶叢林裡豐富多元的物種一般。我在入口處放了兩個裝置作品，然後用棉線牽引出線，表達種子發芽的行進與生命力，為這個展覽營造出獨特的氛圍。



圖 26 《一顆種子的提問》入口裝置（右牆）



圖 25 《一顆種子的提問》入口裝置（左牆）

左右牆面靠近入口處各放了一個裝置作品，那是用三個木頭方框堆疊成型的立體畫。那像是一扇門、一個通道，我們先從垂直的角度出發，漸漸深入探索，然後我們會發現，原來更深沉、更接近中心的世界，是可以水平發展出絢麗的世界的。而那些衍伸而出的，就是我以自由繪畫作出的潛意識畫作。我的繪畫從一



個點開始，延伸成柔軟線條，而線條又組合成畫面。如同一顆種子，從一個小點，生長出屬於他自己的樣貌。



圖 28 墨水染線製作過程紀錄



圖 28 佈展過程紀錄

我用墨染過的棉線，一條一條地牽引出羈絆與關係，每一幅畫都是獨立的個體，同時也互相影響著彼此，息息相關進而成為另一件作品。觀者能夠獨立地詮釋個體，或者以整體的角度去理解作品。經由那個小小的入口，我向人展現我的內在世界，我的夢與潛意識。同時，也想告訴大家，每個人都有自己美麗的內在宇宙，那是充滿無盡的寶物的地方。成長過程中，我一直向外追尋，想要知道我是誰，追尋生命的意義，然而我後來發現，原來目的地是我自己。



圖 29 《一顆種子的提問》畫與畫的牽線



### 5.3.3 作品紀錄

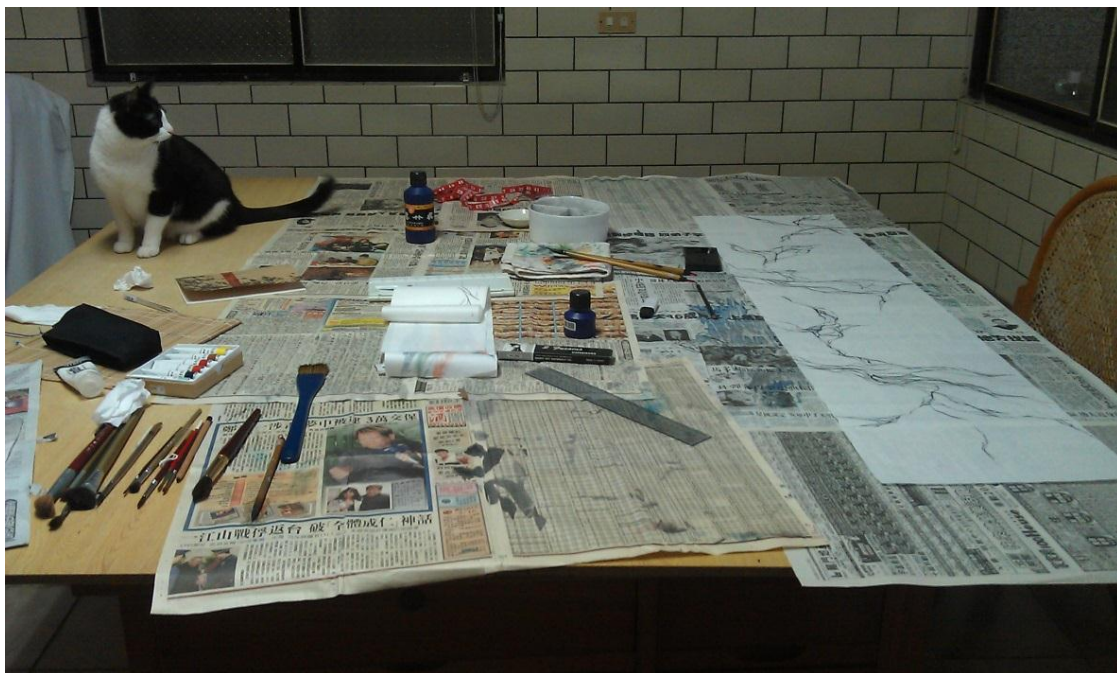


圖 30 工作桌紀錄

為了配合這次的展場布置，我設計了許多狹長的畫紙尺寸，並且一改以往的習慣，以橫式作畫。這次的作品，最長的有到 128 公分，為了配合畫紙尺寸，我將雙人床拆了下來，取其床板的部分，架成了工作桌。橫式作畫對我來說很陌生，剛開始的時候，畫一畫還是變成了直式。後來的展覽經驗告訴我，其實對於我的作品來說，橫直式好像其實沒有太大的差別。

以下小節為 3 幅作品的紀錄與心得：

#### 5.3.3.1 《微觀世界》



圖 31 《微觀世界》(2013) 楊宜娟，水墨，128 x 32 cm

電影《一代宗師》提到「見自己，見天地，見眾生」，我認為我做自由繪畫，是一定程度的「見自己」，藉由認真投入一件事，從中發掘自己、了解自己。我總

是在我的畫裡面尋找自己，期待另一個自我與我對話。「見天地」，是去了解世界上其他在和我做類似的事的人，他們的本事有多高、走的有多遠。「見眾生」，則是尋找自我之餘社會大眾的定位。了解自己，也明白世界以後，就該思考自己該在這樣的世界做什麼事、成為什麼樣的人。建立自己與天下之間的關係，把自己放在適合的位置，做自己認為重要的事。

目前為止，我已經稍微見過自己，還沒見過天下，當然也無從見眾生。這天畫畫時，我一邊思考著這句話，一邊無意識地畫些線條。我想，也許在見自己的過程中，同時就能夠見眾生。雖然天地還沒見過，這樣好像有點跳級。但是當下不知道哪來的想法，我是這麼相信的。因為自己與社會脫不了關係，所以在描繪自我的同時，會連同整個社會一起描繪進去，而再仔細挖掘，也許就能夠約略看見一點眾生的面貌。然而我也相信，這樣的作法是看不見整個眾生的，只能夠稍稍感覺。真的要「見眾生」，勢必得先見過天下。如此一來，才能夠完整地認清自己該處於什麼定位。寫至此處，更是深深覺得，東方藝術總是與「人」本身無法分割，因為藝術經由人現身存在，藝術的「道」，必須經由整个人生淬鍊而成。因此，東方的藝術家，是將自己作為藝術作品在經營，人作無法分離，故修煉也必須一同進退。

於是我抱持著深深的信任感，讓畫筆著眼於眼前的小處，細細地畫，而不是先畫大骨架，再描繪細處。我想著，當所有細節拼合而成時，整幅主題自然會顯現，同時一邊努力適應宣紙的特性。告一段落後，我覺得我的線條太過拘泥於細處，變得有點不自然且放不開，於是改用大筆揮灑，用重墨暈染。但是宣紙只要沾濕，再淡的墨看起來都很深，所以我好像瞎子摸象，在一片漆黑中畫畫。使用宣紙作畫，常常畫到一半就得暫停等它乾，才能繼續畫下去，也許這樣慢的步調，能夠給我另一種結果。

如果筆墨的路徑是走出來的，我透過繪畫，了解到「沒有路是錯的路」。我隨心所欲畫下的線條與色塊，都能夠成為美麗的作品。因為它是如此中性，你不能說一滴水是好的或壞的，但它潛藏著靈性，我們尊重每一個生物的天性，就像人的個性一般，其實本生並無好壞，有的只是社會衍生出來的價值判斷。然而，要成為好的作品，我必須尊重每一筆劃的走向，我不要嘗試「更正」它，我順著它疊加、生長，而不是將它導正為我想要的樣子。如果我畫出來的東西和一開始規劃的不同，那我就必須接受它，然後看看它會帶我到哪裡去。多次的經驗告訴我，這樣的作法總是會產生好結果。

就像人生，有時候我們難免「走錯路」—其實並沒有什麼對與錯，只是來到眼前的和我們所期望的不同，於是我們失望，以為選錯了。這時候其實不需要怨懟，也不需要勉強更正，只要順著它走，自然會將我們帶到另一個美麗的境界。雖然無法證明這一點，說我是還沒跌倒過所以無所畏懼也好，這是我相信的，也會是我實際履行的作法。因為人生本來就沒有對錯，也沒有所謂好壞。那些標準



都是我們用世俗的價值觀去判斷的，而價值觀是社會給我們的，有些價值觀甚至是在上位者為了方便統治而制定的，讓我們具有奴性並且深信不疑。每一條路都是一種全新的體驗，因為我忘記了，我沒有經歷過，所以所有將臨之事，都是我樂見的。然而我仍然會有希望、有期待，但是當期待落空時，我便不會這麼悲傷，我會告訴自己：有什麼來了，就來吧。有什麼走了，就走吧。既然墨已染黑了紙，接下來我就是隨著它扭轉、變化，將那黑化為富有生命力的美麗蝴蝶。

### 5.3.3.2 《裡／外》



圖 32 《裡／外》(2013) 楊宜娟，水彩，32 x 37 cm



不知為何，我很想畫一個圓。隨著水墨的暈染我看見了，那彷彿是一個通道，周圍長了一些藤蔓、樹枝，像是一個樹洞。我繼續畫，加深墨水。我在洞口畫了一棵樹，心裡想著，只要越過這棵樹，就能走到另一個世界。而另一個世界有什麼正在等著我呢？我感覺我所有的疑惑，都能在另一個世界得到解答，那是如此明亮美好的地方。雖然我還沒抵達，但我能想像的到，出了樹洞以後，那會是一個非常開闊、充滿希望的地方。畫完那棵樹以後，我發現其實整個樹洞看起來就像一張人臉。原本我以為我得向外追尋，到達外面的世界就會得到答案；其實答案就在我自己的內心，答案就在我自己之中，在腦海裡、在心靈裡。向外追求不到的，繞了好大圈子還是沒找到的答案，其實在自己的內心就能夠得到。如同陳文玲說的：「越旅行，越裡面。」畫作這麼告訴我，雖然我還沒真的得到解答，但我已經這麼相信著了。

### 5.3.3.3 《手的游移》

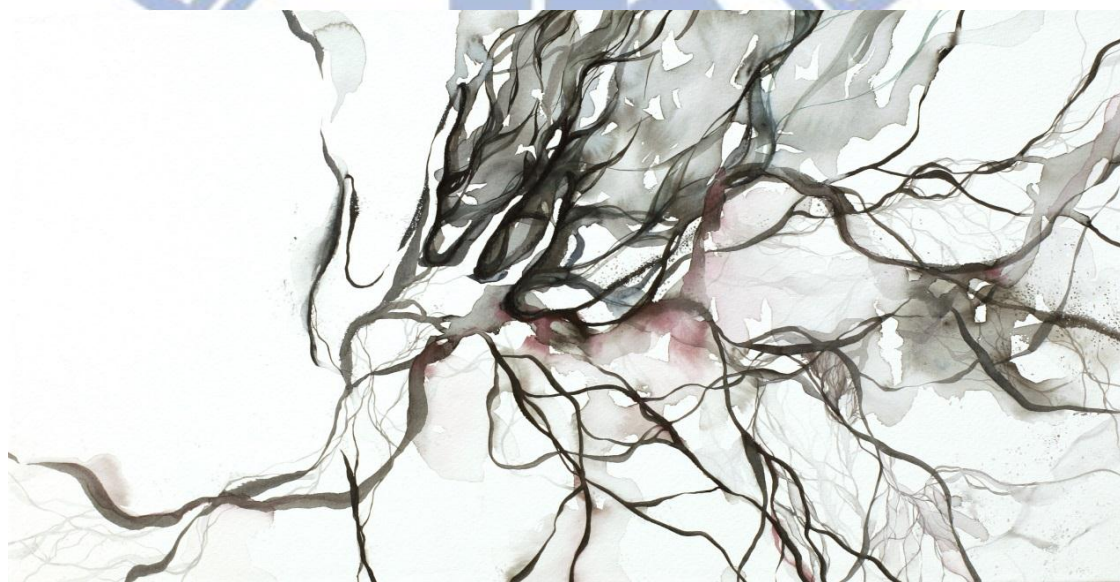


圖 33 《手的游移》(2013) 楊宜娟，水彩，55 x 22 cm

在畫之前，我的手在畫紙上游移著。塗了深藍色的指甲油，因為視覺暫留變成了筆刷，在純白的紙上留下了痕跡。我觀察那些痕跡，時間越近的越清楚，時間遠的就漸漸淡去，好像水彩暈染的痕跡。我也觀察自己手部的動作，像是在紙上跳舞一般，手指充滿韻律地移動著。完了一陣子後，我決定把剛才看見的全都畫下來。於是拿起真正的畫筆，將適才的嬉戲記錄下來。我畫出一隻手，正要把它完成時，畫告訴我，這不只是一隻手，它透過神奇的力量，突變成別的什麼了。於是我不將小指圈完，而是發散出許多豐富的線條，看似是那隻手抹出來的，同時也像是覆蓋在它上面。而每一個發散出去的枝桠，又各自發展出自己的天地。布荷東曾這麼說過：這隻手不滿意只描畫物體的形狀，它迷戀上自己的動作，而且就那樣而已，它描繪這些非出於本意的圖形，如同經驗所顯示，這些形狀注定

要再度具體化。而超現實主義的重要發現是，沒有事先構想出意圖，流動才能寫的鋼筆與移動才能畫的鉛筆塑造無限珍貴的內容，即使未必擁有交換的價值，該內容仍然充滿詩人或畫家在既定的時刻內心已經儲存的全部情感的緊湊性。

(McNiff, 1999)

「用創造性的動作來回應圖像，將能夠以獨特的方式來增強他們的表達活力和激情，畫家對其畫作在肢體上的回應動作，有時會比語言更能幫助我理解他們真正的表達意圖。由於繪畫是一種動態的藝術表達，創造性的動作比起語言來說，更能建立一種與繪畫充滿活力結構間的緊密和諧關係。」(McNiff, 2006) 用遊戲的方式完成這幅畫，是一個令人驚喜的經驗。過程中非常的順暢且富有節奏，如果說繪畫是靈魂與我對話的窗口，那麼透過肢體創作來接觸「繪畫」這個窗口，比起邏輯的語言思考，也許更能到達靈魂。可惜的是，作為保存與紀錄，我們仍然必須憑藉文字。人們依賴客觀邏輯的傳達來理解，單單畫作或肢體表演這種抽象的感動經驗，無法說服人們。而我相信，在觀看的時候，人們就已經透過那難以言喻的情緒理解了，只是我們難以將這種經驗感受以語言傳達出來。

#### 5.4 2013 交大應藝所畢業聯展作品《Entrance》



圖 34 《Entrance》(2013) 楊宜娟，裝置掛畫

無法停止的我畫著自由繪畫，貪婪地想從畫中獲取更多信息，同時，我也設法將那些事情分享給別人知道。第一次展覽《揀碎片》，我將畫作重新輸出再製，為了賦予它透明的特性，因為潛意識繪畫對我來說，是充滿穿透性層層影響的。第二次展覽《一顆種子的提問》，我還原畫作的原貌，直接展出原作，為的是讓作



品親自站出來說話，而原作的力量真的比再製作品強上許多。第三次展覽《Entrance》，我以原畫作為裝置藝術，將平面的作品拆解錯落成立體的空間。我個人對於第三次展覽的呈現很滿意，既保留了原作的初始震撼力，也藉由空間配置表現出潛意識與夢境的層層錯落，彼此互相交織、影響。有人問我，為什麼想將平面的畫變成立體？我想表現的，就是我在畫畫時感受到的，彷彿掉入內在世界一般，在其中探索遊走。

#### 5.4.1 工作環境

我是個多產的創作者，因為我還有好多事想說，我像個受到啟發的作家一樣，刷刷刷地止不住創作傾洩而出。在完成《一顆種子的提問》創作個展後，我持續創作。為了製作大尺寸的圖畫，我回到苗栗的老家，將空著的房間整理成工作室。我和爸爸一起把雙人床版拆開，墊在畫有世界地圖的書桌上，成了一張雙人床尺寸的大桌子。桌子的一半擺上畫具與自由書寫用的筆記本，空著的另一半，把 180 cm x 100 cm 的宣紙放上去剛剛好。如同一個沉睡的人躺在上面，而我的工作是把牠喚醒。在老家畫畫心情很容易放鬆，而且這裡有我童年的味道，更靠近我所探求的地方。我計畫做 3 幅大尺寸與 2 幅小尺寸的畫，4 月開始我幾乎都待在苗栗，我像台印表機一般，把腦中浮現的畫面打印在宣紙上。

#### 5.4.2 媒材選用——墨彩

一直以來，我選擇用水性顏料作為主要媒材。嘗試過許多不同的媒材後，我選擇使用延展多變的水性顏料（例如水彩或墨彩）。我著迷於水性顏料自由揮灑的暈染效果，並不追求完全地控制媒材，反而喜歡媒材與我的對話。有時候不小心滴到一滴，我就隨著它變化。而每一下筆，我從來都不知道它會是什麼樣子，甚至不確定它會是什麼顏色。在畫紙未乾的狀態，我給它新的一筆，它就會依照原本的水痕發散而去，那原先的痕跡像是藍圖，指引著新上的顏料前進，而新上的顏料也不會這麼乖巧地聽隨它，它還是會走出自己的路，被過去影響著，但仍是自己選擇的。水性顏料特殊的透明感，它可以層層堆疊，但又互相影響，並不會完全覆蓋。每一筆都是當下，也成歷史，無法分割，全部即為一。

後期為了做大尺寸的畫作，我選用宣紙與國畫顏料。宣紙沒有水彩紙那麼強壯禁得起顏料和筆觸的堆疊，墨彩也未若水彩那樣容易暈染。然而墨彩有它自己特殊的性質，它那強而有力的飛白效果，以及筆韻特殊的氛圍，都是水彩達不到的效果。同時，墨彩的彩較不鮮艷，有著我所喜歡的質樸氣味。統合以上所述，以國畫顏料作畫呈現較少的暈染與水性，然而多了力度與韌性。



### 5.4.3 主題：Entrance

我以畢展作品作為現階段自由繪畫創作的一個小總結，經過了這麼多自由繪畫練習後，儘管我仍然不很熟練這個語言，但我確信這個創作方式，能夠有效地讓我與那更深沉的自我溝通。**Entrance** 作為名詞有「入口」、「進入」、「成為...的一員」的意思。我宣告「自由繪畫」是我的潛意識或更高階的靈性的「入口」，透過自由繪畫，我正在「進入」其中，用我的靈性選擇的方式，試著成為他們的一份子。另外，作為動詞可拆解為 **En-Trance** 看，為「使...進入迷幻」之意。在繪畫的過程中，我常是出神（**trance**）的狀態，讓自己的理性意志暫時休止，讓感性官能全部開啟，接收來自心底深處的訊息。另外，我也希望藉由我的作品，可以讓觀者進入出神的境界，透過反映我的內心世界，讓觀者接觸自己的內在領域。

### 5.4.4 展場設計

我將完整的大幅畫作（100 cm x 180 cm）對半割開成 4 等分，像是打開一扇門，作為潛意識的「入口」。以垂直水平的角度錯落地憑空懸掛，建構通道，營造出更強烈的空間感，引領著每個觀眾走進去，感受每一幅充滿能量的畫作圍繞在身邊，產生特殊的氣場。

#### 5.4.4.1 盡頭的畫



圖 36 《Entrance》佈展前的牆壁



圖 35 《Entrance》貼上宣紙

通道的盡頭，本來是硬梆梆的牆壁。我將同樣尺寸的宣紙隨興地浮貼在牆上，隨著空調冷氣的流動，宣紙會一上一下地浮動，彷彿在呼吸、在跳舞。趁著佈展期間無人的時候，我在現場作畫，直接將墨揮灑在貼好的宣紙上。我希望隨著通道走進意識的盡頭時，看到的不是死板而生硬的牆面，而是像心底一般流動的溫柔。



圖 37 《Entrance》作畫紀錄

在牆面上作畫的過程中，我不斷地問著：「通道的盡頭有些什麼？我已經走到盡頭了嗎？還是下一個階段的開始？」接著身體開始發熱，我分不清是緊張還是興奮，我的心咚咚地跳著，在無人的展場造成回音。第一次在如此大的畫布上作畫，我全身都準備好動作，隨著腳步的移動與雙手的揮灑，我彷彿成為一個舞者，聽著心臟的節奏，在無人的舞台上，獨自滑步。空無一人的展場，並不是沒有聲音，我像是沉入水底，耳邊有著水中特有的轟隆隆的聲音，混濁的，嘈雜卻又安靜。我知道外頭還有人在，但是我自發地創造一座泳池，只有我在水中，暫時隔絕了外在世界。

#### 5.4.4.2 通道建置



圖 38 《Entrance》(2013) 楊宜娟，裝置掛畫



圖 40 《Entrance》掛畫過程



圖 39 《Entrance》佈展過程記錄

271

在空間中，建構通道。我選擇單面呈現，為的是表現出方向性，有正反兩面，才有彼此的概念。我在此方望向彼方，或在彼方回首此方。大部分的畫作正面朝外，有著召喚、吸引的意味。有點像是在招呼著觀者進入，它用它華麗美好的外貌邀請著人們。而在走進去以後，會發現還有許多空白，期待著觀者的填入，如同它期待著觀者的進入。



一塊塊的空白背面，成了空間中的畫布，我在空間作畫。我用染上淡淡顏色的棉線，在空中牽引。從這幅畫到那幅畫，相互交織成為比原畫更隱晦的秘密。純白色，有開放的意味，它容許意外賦予意義，它像是一本打開的空白筆記本，讓觀者隨意寫上文字。從入口處進來，到達通道的盡頭，感受一下牆上的畫的吐息，然後轉身看看來時路。「換你填空了。」我說，然後你用你那多語的眼睛畫畫，回到你原來是的地方，完整地呼吸。

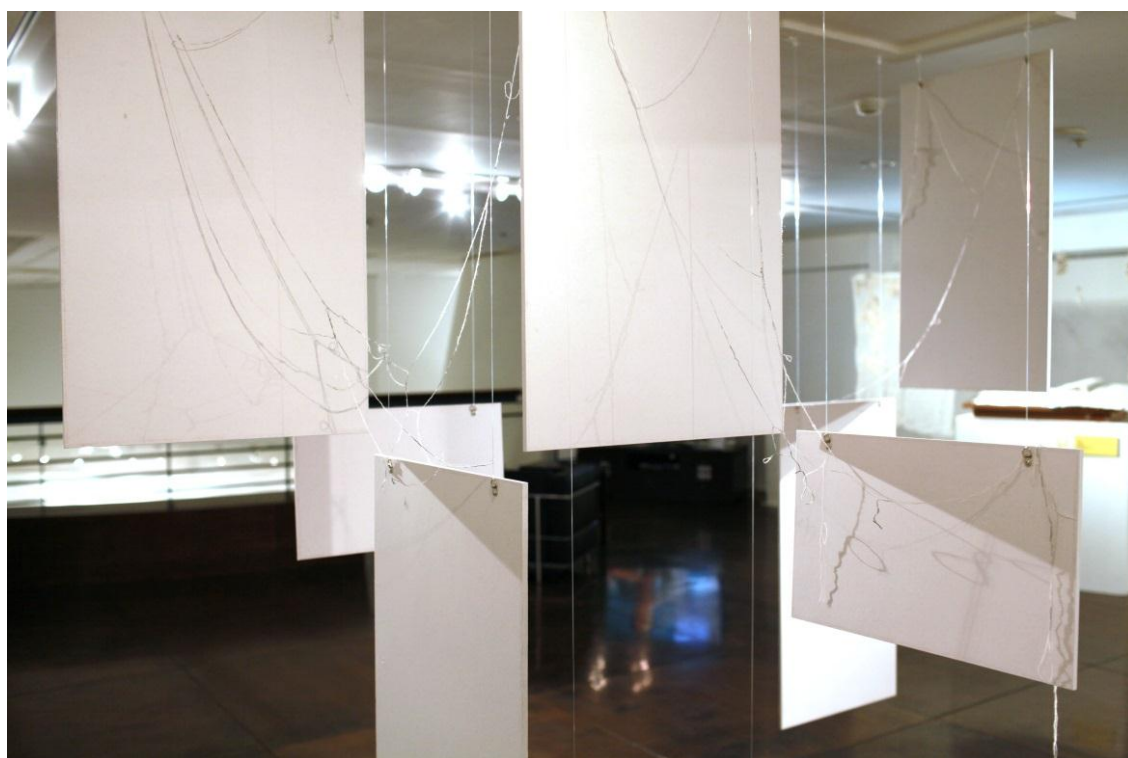


圖 41 《Entrance》畫作背面牽線

在外頭看整體作品時，我們很清楚地看見全貌，迅速地掌握所有訊息。然而我們進入，我們開始迷失、疑惑，我們處於完整的不完整內部，事物未若它在有段距離時那樣清楚。正因為深陷其中，我們感受更深，但是卻看不清楚。且待我們退後一步，看見全貌，才了解那是什麼。我們可以選擇只在外圍繞繞，欣賞著它的完整性；也可以選擇冒險進入，接受它的不完整，並參與創造。

#### 5.4.4.3 光影作用

我利用燈光強調層次感，不將每幅畫都打上燈，只打外圍。最外層最為明亮，象徵容易接觸的意識層面，它在那兒，如此耀眼，待人靠近。進入它那幽微的內在，雖暗仍有光。在通道中穿梭時，燈光讓我感受到明顯的「進入」，像是進入一棟房子，一間房間，一個屬於自己的秘密基地。

而影子很完美的打在牆上，同樣尺寸的影子，形成隱形的秩序。它像是一幅幅看不見的畫，告訴我它還有很多事想說。並且透過不同的影子角度，產生錯覺，以為還能再繼續向前。而事實是，我們還能繼續深入。



圖 42 《Entrance》局部

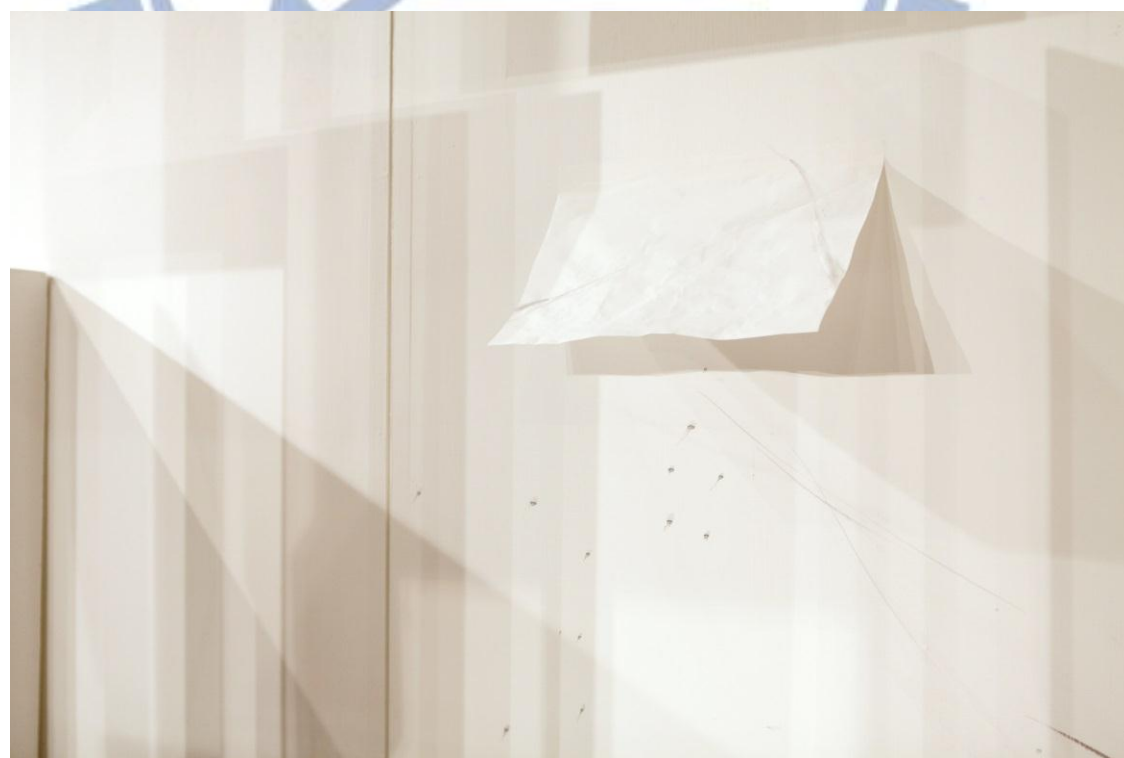


圖 43 《Entrance》牆面影子



#### 4.4.5 作品紀錄



圖 44 《Entrance》完整大幅作品 1



圖 45 《Entrance》割開大幅作品 1

我將原本 100 cm x 180 cm 的大幅作品畫好後，便切割成 4 等分，讓它們彼此分開錯落懸吊。上幅作品，我直接拿著一團棉線作畫。像是在玩碟仙一般，我的身體追著我的手前進，我不斷追問：「我從哪裡來？你要帶我去哪裡？」然後放鬆讓墨水的軌跡引領著我。因為畫的尺寸很大，我必須在桌子旁邊繞來繞去，才能跟得上作畫的步調。我很罕見地圖上了濃重的黑色，想要用此代表我所看見的幽微與模糊，那黑色中透著些微的白光，是希望與可能，我並不身陷黑暗中無法自拔，而是擁抱黑暗並且嘗試找到出口的軌跡。而畫作在拆開懸掛後，展現出來的樣貌更加的多元豐富了。看似斷裂卻仍然連貫的線條，在空間裡產生多種可能性。





圖 46 《Entrance》完整大幅作品 2

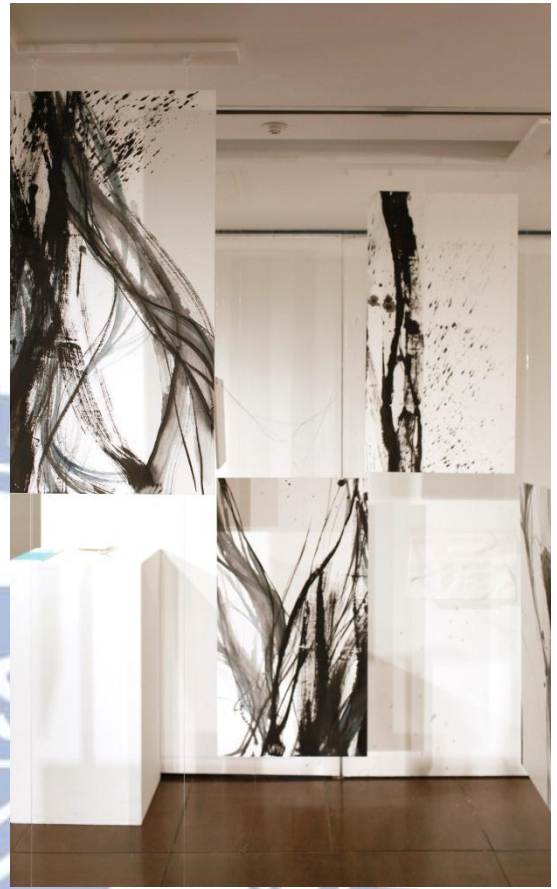


圖 47 《Entrance》割開大幅作品 2

我並不照著畫的原貌擺放，而是將切開後的單幅作品視作特別的筆刷，在空間裡畫上一筆。不同時刻噴灑飛濺的墨滴，在空間的巧妙配置下合為一體，我好像在這個神奇的空間裡時光旅遊，把過去與現在完美的結合在一起，在非線性的時間空間裡，互相產生對話與能量。

我將畫作以最簡單的方式十字分割，而不去考慮美學形式以捨棄部份邊界。出於經驗，我完全不擔心將畫切割開來後，畫面的比例與美感會失調。當它們集合起來成為完整的一幅畫時，畫面是完好的；而在分開懸吊時，單幅作品仍具有協調的美，多幅錯落的作品也形成完整的平衡。我很難說明是如何達到這一點，但是在得到結果之前，我已經知道會是如此。那是由於對自由繪畫的信任，以及對自己的信心。我做的是靈魂的工作，我用自由繪畫將靈魂的氣息沾染在畫作上，我把作品視為人一般的個體，獨立而完好，具有自己的思想與氣韻。事物的本質並無好壞，有的只是我們加諸其上的價值觀，當我明白這一點後，我便能衷心地欣賞每一幅自由繪畫的美好之處，並且將這樣的美好忠實呈現。作品只要做它自己，就已經成為完整。畫紙的裁切或尺寸，只是虛幻的框架，不會對它造成任何困擾或限制。

## 五、 結論

我從來沒想過我會成為一個藝術家。透過這份論文的撰寫，我再一次審視自己是如何一步步走到現在。我看著過去的自己，那個初進入藝術圈時的掙扎的小女孩，跌跌撞撞時而漂浮時而沉沒，在找到屬於自己的行進方式時她喜樂雀躍，熟習藝術成為生活的一部分後，她發現她再也離不開孕育一切的藝術汪洋。如同詮釋迴圈層層向上，透過本論文我再次經歷創作的昇華，以及對自我的理解。透過書寫，我看見了身陷其中時看不見的事物。我仍然保持主觀，但是加上了距離，我將自己放在一段距離之外，檢視自我的創作歷程與論述，藉此更加深入探索自我。仍然，我對於畫作與我的對話感到不可思議，難以置信我可以在一張紙上找到自己，認識靈魂，進而見到天地。在過去的成長經驗中，我老是向外探求，希望大大的世界可以豐富我的視野，然而現在我了解到，看似封閉的內心，也蘊藏了偉大的物外曠野，在宇宙間運行，影響著我同時也影響著外在世界。正因為嚐到自由繪畫的美好之處，才如此殷切地想分享予人，期待他者藉由我的經驗與創作，也許能夠稍稍碰觸屬於自己的內在世界，聽見性靈的呼喚。如同一顆種子，挾帶如此巨大的能量，安靜地在每個人心中沉睡，等待時機，發展枝桠。而我是如此著迷於發掘自我的過程，以至於我無法停止創作。我將持續下去，直到我真正到達靈魂的目的地為止。

### 5.1 為何而畫



圖 48 《Cave of Forgotten Dreams》紀錄片截圖

資料來源：

<http://happyotter666.blogspot.tw/2012/11/cave-of-forgotten-dreams-2010.html>



紀錄片 Cave of Forgotten Dreams 《荷索之秘境夢遊》(2010)，深入法國南部的 Chauvet Cave 雪維洞穴，帶領我們看見目前發現最早的人類洞穴壁畫。影片中，荷索提問，人為什麼要畫畫？在舊石器時代，生活溫飽都成問題的原始人類，憑藉著火把微弱閃耀的光芒，在藏有穴熊的洞穴裡，留下一幅幅美麗的畫作。是什麼原因，促使他們藉由繪畫，在歷史上凝結了時間？

「你為什麼畫畫？」

以前我找不到理由，所以畫的不多，頂多就是紀錄生活或抒發壓力。但是現在，不需要任何理由，我就是想畫。我畫一些我看不懂的東西，我不知道我在畫什麼，但我知道它想和我說話，只是我聽不清楚。我感受到它生生不息、確實存在，而目前我仍然無法理解它。只有在某些特殊的時刻，我才能夠很深切地體會到它想說些什麼。

那像是一個嚐到甜頭的孩子，因為無法忘懷那美妙的滋味，於是一再尋求更多的甜頭。在第一次做自由繪畫後，才知道原來潛意識可以產生這麼大的能量。我把抽象的、看不見的潛意識，透過繪畫轉化成具象的、可視的平面作品。然後那些畫作在我面前跳舞、低語，像是原始部落在營火前閃爍著身影，凝聚出豐富的蘊含，而我只能安靜地在一旁欣賞這一切，無法向誰提問——豈能去打擾那些揮灑著笑容的舞者呢？

作品與我的對話，有別於我自己自言自語的對話。它比較像是我多畫一筆之後，它就對我多說了一句。那是超出語言範疇之外的溝通，然而它給的訊息更多了。詩人羅智成在《寶寶之書》(2012) 裡有這麼一篇：

我的眼睛是多話的  
它喋喋不休地望向妳  
而妳的是善於傾聽的  
隔著那許多人  
遠遠地領首

畫作與我的溝通，就如同眼神間的交流，不需任何言語，只是一瞬間，就能明白許多事，能體會突如其來的快樂與哀戚。我相信人有靈魂。而我相信這件事情，不需要任何哲學或科學來證明。我只需要相信，也不需說服任何人。而我認為，我的靈魂，正是透過畫作向我顯現。透過繪畫，我感知到我的性靈與我對話；也許洞穴藝術，展現的正是最古早的人類靈性。我畫畫，因為我相信我的靈魂。我的靈魂透過畫作與我對話，他用他的方式，用我能做到的方式，充滿渴求地想對我說些什麼，只是我還沒能清楚理解。只要有過一次對話經驗，就很難再忽視



靈魂那隨時隨地的鼓動生息。因此，繪畫對我來說，是我對於靈魂與神性的一種渴望與追求。

## 5.2 明確的提問

我後來發現，之所以聽不清楚畫作在跟我說些什麼，並不是因為我還沒掌握好傾聽的技巧。而是因為我提問的時候，思緒過於混亂，沒有一個明確的問題，所以畫出來的東西才會看不懂。

通常我做自動繪畫，沒辦法一次畫完。些時候再畫，那時的問題或心境已經完全不一樣了。那些特別明確知道畫作在說些什麼的，都是一次畫完的作品，例如《一座不飛的島》。大部分的時候，我一邊畫一邊提問，這一分鐘對某些問題有興趣，下一分鐘就變到別的事了。如果剛好生活中有事情讓我分心，我就會開始胡思亂想，而不是專心於問題或情感上。這時候，畫作顯現出來的樣貌，就會雜亂且格格不入。

這個經驗有點像我有一次去求籤，因為還沒整理清楚問題，亂問一通，結果抽的籤都被否決（暗杯）。後來我認真思考後，再問一次，才抽對籤。當問題並不明確時，對方當然無法給你好的回答。知道這個道理後，我還是很難做到專心致志，因為實在有太多干擾或誘惑了。曾經想過去練習觀想或禪定，讓心靜下來，但直覺告訴我這不是我現階段所需要的。之所以會無法專心，可能是提出的問題並非我目前最為關心的，或是我還沒準備好面對問題，因此心靈自動閃躲逃避。

## 5.3 疏於理解

我的創作形式有顯著的進步，圖畫意義上的摸索卻反而無明顯進展。可能是因為自我意識的探究本來就比較難達成，它趕不上形式的進步，久而久之，我在形式上得到成就感，便較喜好追求形式的進步。原本我的目的是要探索自我的內在世界，但發展到後面，我比較專注於形式上的發展，努力創造獨具風格的視覺語彙，或者著重心力於展示的呈現，反而忽略的自我意識的探索。這股一心想要突破的強烈慾望本身，經常是使人麻痺的起因，反而是一種抑制。想像力的泉源就在尋常事物的附近。過度思考應該畫什麼，反而干擾理解的能力，不明白自己正在做什麼。（McNiff，1999，頁 86）如同那別過頭去的女人，一直重複地出現在我的話中，但我卻仍然無法理解她。McNiff 指出，在做藝術治療時，必須留意重複出現的符號與圖形，那通常是潛意識與我們溝通的殷切表現。因此，未來我將把重點還原到我的初衷——探索自我，嘗試以適合自己的方法去理解畫作與我的

對話。目前我已經較為熟習與潛意識對談的語言，接下來我希望能夠更加深入地理解它所表達的事，以及適切地說出我想說的話，讓溝通更為雙向暢通。

#### 5.4 並非結束

「畢業聯展」這個詞很容易讓人聯想到終結，我也曾經以為畢業就是宣告結束，人生要進入下一個完全不相干的領域，並且為此深深的哀悼嘆息。然而現在我了解到，雖然我結束了學生的身分，但是在學生時期時茲養我的養分並不會消失，只要我仍願意接受。因此，本論文不以畢業聯展時的作品為主，而是從早期作品開始紀錄至今，為的就是誠實地展現過程——我是如何從無到有，以及今後我可能會以怎樣的面貌向前。對我來說，藝術不只是一個計劃（project），而是生活。當計劃結束，我仍繼續創作，因為我仍要繼續生活。開始畫自由繪畫後，我漸漸地無法與之分離，我對它上癮，它對我依存。我將自由繪畫深深的植入我的生活中，和我一起創造與回憶。我仍然著迷於自由繪畫帶給我的力量，仍然好奇著自由繪畫想對我說些什麼，因此我必將繼續創作。探索自我的路，得用一生去完成。因此在本論文的尾聲，我想聲明：在這探索自我的路上，感謝你們陪我走了一段，而路還沒走完，我將繼續前進。



## 參 考 文 獻

### 中文書籍：

- Allen, P. (1998)。彩繪心靈 (Art Is A Way of Knowing) (江孟蓉譯)。臺北：生命潛能。
- Bachelard, G. (2003)。空間詩學 (The poetics of space) (龔卓軍、王靜慧譯)。臺北：張老師文化。(原著出版於 1969 年)
- Mackenzie, V. (2001)。雪洞 (Cave in the Snow) (葉文可譯)。躍昇。
- McNiff, S. (1999)。藝術治療 (Art As Medicine) (許邏灣譯)。新路。
- McNiff, S. (2006)。藝術治療研究法 (Art Based Research) (吳明富譯)。臺北：五南。
- Sokolowski, R. (2004)。現象學十四講 (Introduction to Phenomenology) (李維倫譯)。臺北：心靈工坊。
- Walsch, D. N. (2012)。與神對話 (Conversation With God) (王季慶譯) 臺北：方智。
- 陳文玲 (2007)。越旅行越裡面。臺北：心靈工坊。
- 羅智成 (2012)。寶寶之書。臺北：聯合文學。

### 英文書籍：

- Malchiodi, C. (1995). Studio approaches to art therapy. Art Therapy : Journal of the American Art Therapy Association 12.
- Moustakas, C. (1990). Heuristic Research: Design, Methodology, And Applications. Sage Publications.
- Weschler, L., & Irwin, R. (1982). Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees. University of California Press.
- Zurmuehlen, M. (1990). Studio Art: Praxis, Symbol, Presence. National Art Education Association.

### 網站：

- André Masson (2013)。2013 年 6 月 19 日，取自 Wikipedia：<http://goo.gl/5T450>
- Action Painting (2013)。Wikipedia。2013 年 7 月 16 日，取自：<http://goo.gl/vlYrH>
- 自動性繪畫 (2005 年 4 月 19 日)。新竹教育大學數位藝術教育學習網。2013 年 6



月 4 日，取自：<http://www.aerc.nhcue.edu.tw/2-0-1/A/a10-index.htm>

- 自動書寫 (2013)。維基百科。2013 年 7 月 14 日，取自：<http://goo.gl/qwdqp>
- 陳德政 (2006 年 10 月 15 日)。NoLimits, JustEdges. Jackson Pollockin Guggenheim。給所有明日的聚會。2013 年 6 月 13 日，取自：<http://goo.gl/Yh7vz>
- 張淑芬 (2012)。與愛畫畫的內在小孩相遇—「歷程性繪畫創作體驗工作坊」課程有感(上)。呂旭亞紀念文教基金會。2013 年 6 月 5 日，取自：<http://goo.gl/WUq53>
- 楊坤潮，楊翔任，張弘毅，&徐程遠 (2003)。作者已死：巴特與後現代主義。南華大學社會學研究所。2013 年 7 月 16 日，取自：<http://goo.gl/boh6i>
- 藝苑撰英-Jackson Pollock。(無日期)。翼報。2013 年 6 月 13 日，取自：<http://goo.gl/waUn6>

