

第二章 藝術創作與潛在意識之探討

第一節 潛意識與藝術創作之相關性

一、佛洛伊德潛在意識學說對藝術之影響

一件藝術品在其完成創作之前，所經過和醞釀與構思過程是非常繁複的，而且每一個過程皆非單純的獨立片段，不管是事理或物象的表達，情感的擬象，技能的表現，都需要日積月累功夫的培育，並以觀察、體驗、選擇和組合等程序，鎔鑄成藝術構成的要素，建構成心中的意象，並能以豐富的內涵，熟練的技巧表現出來，才能稱得上完整的創作過程。

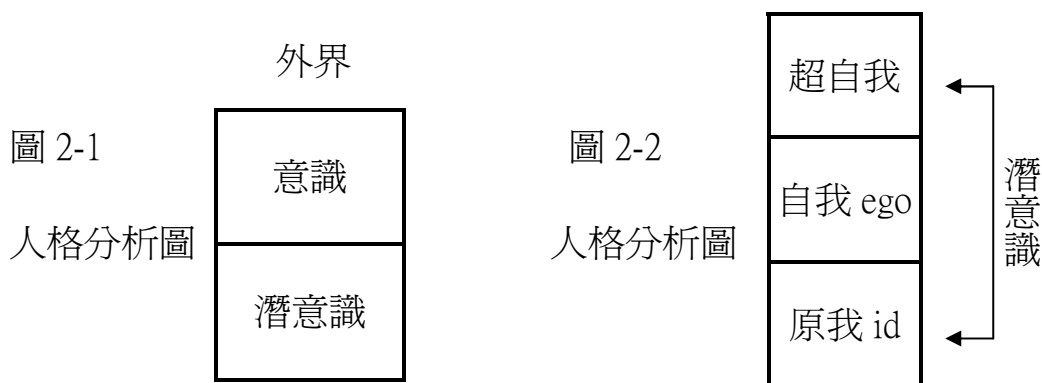
除了過程之外，影響創作的因素也很多，從內在心靈的活動到外在的表現，媒材的運用和掌握固屬重要，但由於創作者所處的時空環境背景不同，其表現意義和形式亦各異其趣，此外，個人所具備的智慧與專業技巧條件外，更包括心靈因素與精神內涵的配合，才能顯現出其作品的感動性。

或許，也可以說創作是件煞費苦心的工作，這是因為藝術的創作完全是情感的表達或發洩，創作者先是由靜觀人生、宇宙種種意象而形成心中的意象，當這意象未表現於外的時候，就叫做「內創作」，表現於外時，便稱為「外創作」，我們欣賞藝術，只能欣賞藝術的外創性，其內創性是無法直接從表面上欣賞，必須通過分析藝術品的內容，透過其象徵性的外表去體會品鑑洞察創作者之「內創」意涵，所以說藝術家創作之前的想像力和創造力的涵養是決定藝術品良窳的主要關鍵。¹¹

藝術創作是屬於個人的，然而個人是社會的一分子，不可能與社會毫不相關，藝術的主要動機固然是人類的心，然而談到人為什麼要創作藝術，關於藝術家的創作動機來源，最全面的理論是由德國心理學家佛洛伊德提出的，並必須在他的有關廣泛人格理論的範圍去理解。

心理分析學家佛洛伊德(Sigmund Freud, 1856-1939)把心靈比喻為一座冰山，浮出水面的是少部分，代表「意識」(consciousness)，而埋藏在水面之下的大部分，則是潛意識(Sub-conscious)他認為人的行為舉止只有少部分是意識在控制，而「意識」是一種覺知的狀態(a state of awareness)，其他大部分都是由於潛意識所主宰，而且是主動地運作，人們卻沒有察覺到。

然而「潛意識」內的本能衝動是本來的自己，命名為「原我(id)」，而能意識到外界並能適應之的就叫做「自我(ego)」，以圖示 2-1、圖示 2-2 來說明：



「原我」的行為準繩是「快樂原則」，而自我的行為準繩卻是「現實原則」，此兩者之行為常是對立而矛盾的。

晚年佛洛伊德再把「潛意識」區分為「原我」「自我」與「超自我

(super-ego)「超自我」或可譬喻成良知，而自我遭遇到不為社會所允許的本能衝動時，就在無意識中藉「超自我」的力量，把原慾的衝動封閉在無意識的階層裡，這種心理機制就稱為「抑制」。

佛洛伊德認為藝術是我們被壓抑慾望的「昇華」(Sublimation)慾望受到壓抑時就會產生「幻想」(Fantasy)，從幻想回到現實世界的途徑，只有藝術之路才有可能，即原慾需要發洩，卻由於種種理由不能被社會允許而受到壓抑，此時受到超自我的指示，把原慾修正成能被社會所接納的高貴表徵，這就是藝術及道德的產生，或可概括的說「藝術是從幻想回到現實世界的途徑」(a path back from fantasy to reality) 。¹²

佛洛伊德的心理分析說問世以後，擁護者甚多，提出修正者亦不少，但他對世人的貢獻是無可置疑的，任何學說或理論常得經過時代的修正和辯證。

二、榮格集體潛意識的藝術觀點

卡爾·古斯塔夫·榮格(Carl G.Jung.1875-1961)，是瑞士著名的心理學家也是分析心理學的創始人，他和佛洛伊德一樣，承認夢是潛意識活動的表現，且認為潛意識「是一種自然的東西，在道德、美感和智慧判斷方面，它是完全採取中立立場的」他注重人格的整體性，強調意識對潛意識的同化作用，這和佛洛伊德把意識和潛意識截然分開的觀點有很大區別。

榮格堅信，意識起源於一種早先的潛意識精神，這種精神包括人的全

部思想、感情和行爲，它代表著人格的整體，而人格是由意識，個人潛意識和集體潛意識組成的，「個人潛意識是個體曾經意識到，但後來又被壓抑或者遺忘了的思維，記憶和情感等，它包括起源於個體發生的一切元素，而集體潛意識則包含起源於民族文化、行爲基本模式或者精神活動和反應，它們是受種族影響的，是透過演化從祖先那裡遺傳下來的」。13

由於集體潛意識中的內容深深地埋藏在心中，因此，當它們在意識中不能表現時，就會在夢中、幻覺、幻想和精神病症中以原型和象徵的形式，如透過藝術創作的形式表現出來。

而榮格的藝術觀點是以分析心理學為基礎，他指出「藝術是集體潛意識原型的象徵」，而所謂集體無意識乃指根植於人做為生物體的本性(即人性)得自進化或遺傳，容納著人類自原始社會以來的全部精神財富(經驗、情感、思想、記憶)本質上就是人類的集體經驗在心理深層的積澱(Precipitate)，它處於心理的深層，獨立於個人，凌駕在個人之上，既不為個人所知，又為人類所共有，且支配著人的行爲，使人們都以與自己祖先同樣的方式把握世界和作出反應，榮格亦稱集體潛意識的內容為原型即「原始意象」(archetypeimage)，而原型不只有一種，各種原型的總合構成集體潛意識(collective unconscious)且原型只有通過象徵才能表現自己，即象徵便是原型的外顯或表達，如神話的故事、童話…等。一切藝術本質上都是集體潛意識原型的象徵，它能把人引導到文化價值和精神價值中去，它是推動文化

進步和社會發展的有力手段。¹⁴

綜合以上基本概念之後，我們就不難理解，所謂藝術是集體潛意識原始的象徵，其涵義是「藝術既不是現實生活的再現，也不是藝術家個人經驗和思想感情的表現而已，象徵不是寓言，而是表現或暗示，在藝術意象背後隱藏的原形，人們尚未看清它所謂暗示的意義超越了我們的理解，本質上它是某種超越時空超越個人，且象徵和代表著人類共同的需求和歷史命運神聖而永恆的東西」簡言之；藝術是偉大人性的表現。¹⁵

每件藝術品均代表著藝術創作者對該時代的意識觀，在作品中皆反映出該時代的精神特色，更進一步的還可表達出該時代尚未表現的欲望、道出千萬人的心聲，更引領失去性靈的現代人走出黑暗的曙光。

註 11：黃光男（2002）審定，藝術概論—藝術與人生，台北：新文京，頁 103。

註 12：王秀雄（1984），美術心理學，台北設計家，頁 15-36。

註 13：陳書凱（2004），一次讀完 15 位心理學大師經典講義，台北：靈活文化，頁 167~176。

註 14：李醒塵（2000），西方美學史教程，台北：淑馨文化，頁 537~540。

註 15：游伯松（1998），榮格藝術觀導論下，美育第 95 期，台北：台灣藝術教育館，頁 15~19。

三、阿沙吉歐力超個人心理學的探討

超心理學家先驅阿沙吉歐力(Roberto Assagioli 1888-1974)基於綜合心理學創始人豐富的臨床經驗及深入接觸東方思想，發展出融匯東西方心理學的體系，以圖表 2-3 蛋形圖來說明其對潛意識的不同論述：

1. 低層潛意識
2. 中層潛意識
3. 高層潛意識
4. 意識界
5. 意識的中心 - 自我
6. 高層自我 - 超個人自我 - 真我
7. 集體潛意識

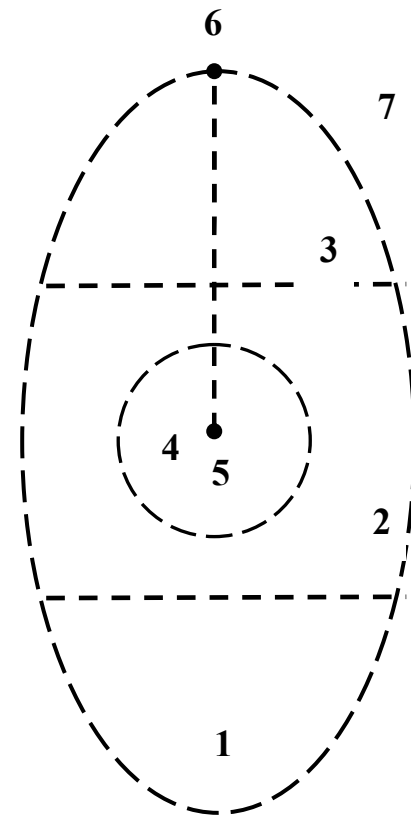


圖 2-3 阿沙吉歐力(Roberto Assagioli)有關潛意識的心靈結構模型

1. 低層潛意識：

本能、衝動、驅力、生理機械反映的世界，它是藏量無限的記憶庫，也是獸性本能的世界，是人類原始不文明的部分是犯罪及暴力行為的源頭，容納了所有不被意識接受的壓抑，因而形成感想，恐懼或強迫性的思想行為、妄想、幻覺和惡夢。

2. 中層潛意識：

精神分析學派稱為「潛意識」(Sub-Consciousness)那些流動於意識和潛

意識之間，沒有表露出來但可在記憶中復現的。

3. 高層潛意識：

是靈感、智慧、直覺、洞見、悟道和慈悲、價值的改變，它超越了自我的層次，人們若能欣然相應，必定產生人格的轉變，藝術創作…格外地啟發並賦予超然的能力(靈性)。

4. 意識界：

它是我們直接可在現實世界中意識到的事物：如：知覺、感受、念頭、記憶、意象，它的內涵；不斷變化或擴大、縮小。

5. 意識的中心--「自我」：

它是純粹意識的中樞，是自我認同及一體感的一貫中心。

6. 高層自我：超個人的自我（真我）

超個人的自我(真我)或許可用中國佛教人與宇宙合而為一的天人合一觀點的「無我」來闡述更為高層。

7. 集體潛意識：

是指超越個體的存在，所有生命的歷練，智慧全部彙整於此；包括個人和種族的往昔關聯等，此種歷史、民族俗性的串聯並不只是個人的潛意識，而是集體的潛意識。¹⁶

註 16：李安德（2002），超個人心理學，若水譯，台北：桂冠，頁 277-287。

四、拉康潛意識與語言結構的探討

法國新佛洛伊德主義精神分析學家拉康(Jacques Lacan, 1901-1981)重新解讀佛洛伊德，並對不同學科的綜合研究提出「回歸佛洛伊德」的口號，但拉康的潛意識理論已與佛洛伊德的潛意識理論有巨大的差別，拉康創新地把對人類的精神分析與語言的運用連結起來，其學說中指出「潛意識與語言結構類似」「語言結構是潛意識之內在結構的外化」也就是說「潛意識就是被內結構化的一種語言」。

拉康認為佛洛伊德所說的夢的凝縮作用(condensation)就是語言修辭手法中的隱喻(metaphor)或比喻現象，是建立在相似性與並列關係之上的；而夢的轉移(displacement)就是換喻(metonymy)移情或遷移、置換的意思，縮合作用是指一個心理現象自我表現出諸個聯想系列，這個表象就處在這些聯想系列的文匯之處，例如我們會夢到各式不同組合的形象，這個形象是不同內容的壓縮(縮合)，而遷移(換喻)作用是指某個心理表象在聯想過程中置換到另一個心理表象中去。也就是說潛意識像語言一樣其作用在於「替代」。

然而一個人的進化程度與運用潛意識力量的能力成正比，而語言系統理論的研究，是當代認知科學心理(或後分析)哲學與後現代主義的研究重心。所以；拉康的研究途徑與方向是其中一個非常有價值的向度。¹⁷

由前述可知悉夢與藝術有許多類似性，如替代、縮合、抑制…把陰性內容轉換成陽性內容等等，又能帶給藝術家心理的安寧，然兩者也有相異

之處，在藝術創作上，內容雖得自於潛意識，可是還須昇華的才能，把內在的意象轉換成形象，由此而得到創作的目的；換言之能從幻想到現實世界，去兌現潛意識中的壓抑或慾望。

又因藝術具表達，符號象徵與創作等功能，如佛洛伊德、榮格心理學大師亦採用繪畫方式來紀錄夢境，並應用在精神患者的診斷和治療上，「藝術提供非語言的表達與溝通機會，透過創作作品的過程，緩和情感上的衝突，提高對事物的洞察力或達到情緒淨化的效果，亦有助於維持個人內在和外在經驗的和諧，獲得內心的寧靜與平和」。¹⁸

註 17：網路文章，吳文成（2003），談佛洛伊德與拉康的潛意識理論。

<http://alummi.nctu.edu.tw/~sinner/think/part-1/unconscious/page2.htm>，2004 參閱。

註 18：王秀雄（1984），美術心理學，台北：設計家文化，頁 47-48。

第二節 個人意識與集體潛意識之探討

一、個體本身-----個人潛意識之探討

(一) 個人成長背景及經歷

80 年代以後的台灣地區、經濟高度成長，國民所得激增。興盛澎湃的社會現象，歸功於百姓的勤奮耐勞和強韌的生命力，很慶幸從小生長於台灣中部的南投，風景秀麗、民風淳樸；父親是個小公務員，養育家中五個小孩和年邁的祖父、母；爲了貼補家用，母親曾幫人洗衣，飼養雞、兔子或做加工等，在當時「家庭即工廠」正是許多家庭的經濟重要來源，也是經濟起飛的社會現象，每天放學後全家便聚在幾坪大的日式宿舍中作紙袋加工，掙些微薄的零用錢，回想大家邊做邊聆聽收音機中講古的日子，內心著實有著無限的悸動，那是一輩子的珍貴回憶。

孩童的我們多羨慕隔壁鄰家的小孩有電視卡通可看，心裡的確有許多的幻想和對未來的期許。家中五個孩子就屬大姊最會畫圖，耳濡目染之下自己也學著畫，因爲沒有畫本所以常在課本上畫歌仔戲的人物圖像，還曾被國小老師把課本丟到教室外，並罰跪在水溝邊把所畫的圖擦乾淨才准進教室上課。

或許這種興趣和潛能源自遺傳和受環境的影響吧；還記得台南的祖父是位彩繪廟宇門神和樑柱上相關民間故事等圖案的師傅。然父親雖不畫圖但寫書法，對孩子的生活習慣及行爲教育要求嚴厲，尤其重視字體，小學

三年級開始，他每天會在報紙上寫楷書，然後將破損的玻璃切成長條狀放在字上面取代書法用紙，讓我們「描著寫」，且可擦了再寫；一遍遍臨摹練習，真是具創意又環保！長大後仍在父親的支持與鼓勵下，兄姊和我相繼就讀師大美術系，成了美術教師，在當時的環境裡這真是父親心中的願望和驕傲。

師大畢業後返鄉任教，結婚育女；但生命的旅程中常有許多的不完美，任何人都無法理解和擺脫宿命的安排，一切的痛苦和傷害莫過於心死，然而怨恨、喪志、啜泣都無法改變事實，只有勇敢接受，或許這種不完美讓我有更多的可能可以追求，感謝雙親和家人的支持與協助，陪伴著我和女兒。

在工作上與學生分享藝術學習的喜悅；時時保有真稚的赤子心，天天充滿教學的挑戰和創意的探索，重新拾回生活的意義，而藝術創作就像寫日記般紀錄下每一個階段的感觸和想法。這也許就是上天為我所開啓的另一扇更寬廣的窗呀。

1999年的九二一大地震舊家全倒，整個市區就像戰後到處斷垣殘壁塵土飛揚，大家只有收拾起驚嚇的心，重整家園；一週之後，父親在沉睡中悄悄的走了，母親無法接受父親的驟逝，精神耗弱，腦部急速退化，成了需要有人陪伴和照顧的失智老人。雖然事隔五年，但父親最後一夜的電話，常於深夜人靜時縈繞在耳邊，那是內心久久無法平撫的痛，唯有好好照顧

母親才是父親最大的遺願吧。

現代社會中家庭結構的崩解，小家庭已成普遍現象，但二十一世紀的現在「婆婆媽媽」住在一起是件難得的事，感謝現今外子對母親的接納和孝順，婆婆行動不便，但頭腦清楚，吃齋唸佛，媽媽失智但是位沒有聲音的溫順親家母，兩位老人家相互為伴，一起吃飯、曬太陽、一起看醫生、吃藥做復健，相互關心著疼痛；一起看電視談著年輕的往事，因媽媽不識字，婆婆總是耐心的在旁講著劇情給她聽……看著她們如此日復一日的；接受著人生的生、老、病、死，促使自己去正視過去和未來；並思索著「生命」的課題。目前的只是一份為人子女的责任，一份關愛和割捨不斷的親情…。

（二）個人藝術創作歷程

或許來自家族的遺傳或環境的影響，創作在個人家庭裡似乎是很平常的事，從小就對人物感興趣，常畫古典人物和漫畫，尤其是描繪人物的服飾、髮飾…等造型，當時並沒有老師指導，只有看著姊姊或兄長畫，但自己會找圖片或相片來臨摹，一直到高中、大學才有真正的美術課程；也才有較專業的美術老師指導。

在民國 60 年左右時期的美術發展受到兩種形式的影響，其一是本省籍畫家承受日本及西洋繪畫精神的創作方式，二是大陸籍畫家隨政府遷台的湧入，使中國繪畫迅速發展。二者在初期交會時有些殊異，台灣籍

畫家以本土民間生活和信仰為主題。而高中和大學階段，西畫則以寫生靜物、石膏素描等西方基礎繪畫學習為主；國畫則因政治因素，以中國繪畫為基調，從文人畫精神的傳統技法入門，如畫四君子、山水傳統皴法…等，但由於當時台灣教育制度的成功，國民生活品質不斷提升，有助於美術活動的發展，藝術創作者從寫實或寫意為主到自然取向的寫生取材都有…。

在師大求學階段，極為幸運的受教於許多老師，西畫方面有王秀雄、劉文煒、陳景容、李焜培……等教授，國畫方面則有林玉山、鄭善禧、梁秀中、羅芳、王友俊……等教授，他們都是學有專精，除了用心指導學生之外，諸位師長每位都具有不同個人風格；也各有獨到的竅門和不同的教學方式，個人所有的繪畫基礎都在此階段習得，真是畢生感恩和時時惕勵自己，教學再忙也不可忘記老師們的期待，多讀書、多看畫展、畫冊，多思考、多創作。

擔任教職之後，隨手記下想法和構思成為平日的功課，或許隨著年歲的增長，對生命和自然界的人、事、物特別敏感，一首歌，一張照片，一段際遇，都可以觸發內心的悸動，雖然全家人住在一起，每天正常的上班上課，在眾人稱許的家庭環境中，個人內心仍存在著莫名的不安，似乎在變化如此迅速變遷的社會大環境中，人與人間越來越疏離，甚至感受到人類被物質慾望異化的諸多現象，就連自己也迷失了，於是創作

便成爲自己抒發情緒、認識自己的方式，因爲藝術創作是沒有疆界的，而它更是我們內心與自己對話的最佳知音。

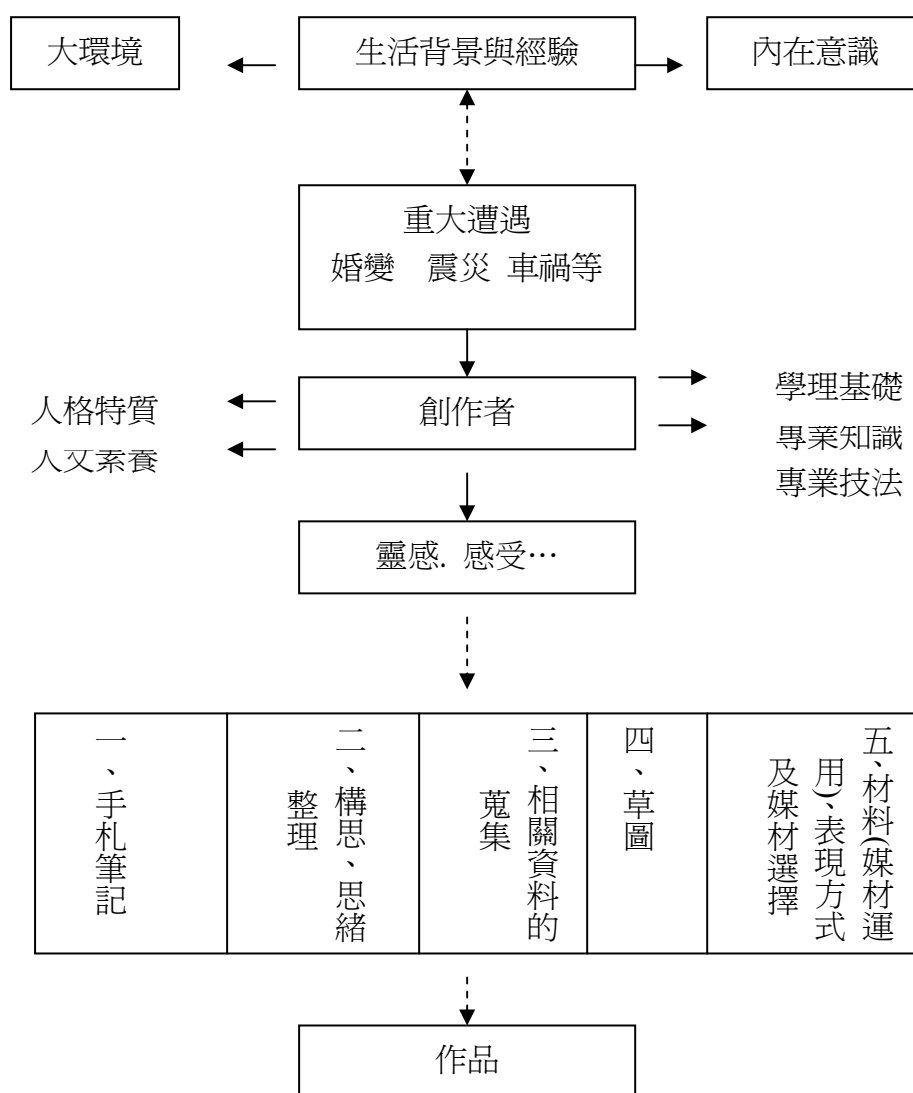
或許如同〈孤獨世紀末〉這本書中所言：「人生的基調就是孤獨」¹⁹馬丁·布柏曾說，在這理性取向的世界中，我們像是生存在「沒有歸宿」的文明裡，而孤獨雖然痛苦，卻是人之所以爲人的根本，我們甚至可以說孤獨也是蘊含喜樂和淒美的誘惑。²⁰

既然孤獨是生命釋出的一個必要面向，現在又超然於一切宗教信仰體系之外，因此透過藝術創作可以尋求解脫，於是拋開傳統和以往的思維枷鎖，捕捉平日內心的感動和情緒，任由心境帶領著畫筆揮灑；或透過自我的象徵圖像來傾吐內心的壓抑，訴說心中的情感意象，藝術成爲一種淨化的隱喻，創作過程則代表了被深藏在心底的潛在意志之復甦，於是此一階段追求將「禪」的意境，融入隱喻意象的表達之中，並不在直接陳述個人的觀點，而是企圖通過象徵的物件導引起觀者更多的思考和觸動。

創作與個人生活經歷是不可分的，然藝術創作除了可以表現個人對事物的感覺和想法之外；哲學家謝林（Von Schelling）曾說：「藝術是在有限的材料之中，賦予無限的精神」，黑格爾（G.W.F.Hegel）說：「藝術是把絕對的精神予以直覺的表現」，叔本華則認爲：「藝術是讓我們忘却現在苦惱的解脫劑」。而蘇珊·朗格（Susanne K.Langer）也指出：「藝術乃是人類情感符號

形式的創造。」²⁰。對個人來講把藝術作品當作認識心靈的生活方式，而透過創作的活動，得到壓力的紓解和與自我的對話，那是一種愉悅的心靈之旅。茲將研究者自我剖析、創作歷程及在生命中重大的影響因素列成圖示說明如下：

創作歷程圖 2-4：



註 19：Joanne Weiland-Burston (1999)，孤獨世紀末，宋偉航譯，台北：立緒。

註 20：林昭賢、黃光男 (2002)，藝術概論，台北：新文京。

（三）後現代藝術運動思潮的影響

文藝復興和宗教改革所開闢的西方現代社會，不但在結構上、人的思想上和基本心態上，都產生了根本的變化；從此之後社會和人們所關心的問題是，作為主體的人同整個社會的相互關係。西方文化也演變成以主體為中心的多學科、多專業和科層體制的分工體系，將一切事物分解為組成自身各個部分的科學方法，是人類走向主觀的第一步，在主觀的發展過程中，佛洛伊德提出一個不可見的心靈模型，認為心靈中不可見的活動會支配人外在的行為和心理反應；換言之，我們對環境的感知力和再現能力亦受其支配。即心理學所說的「潛意識」的影響，這便是強調個人意識主觀觀念時代的開始。

後現代社會是一個沒有完整的結構，時而和諧，時而矛盾，是一個拼裝的社會，永遠沒有一個 ” 最後 ” 的結構。二十世紀末期的情境；隨著科技與物質文明的發展，顯得詭譎多變，時代趨向數位化的同時，人們實不能漠視虛擬產生的無深度以及分不清楚真實生活與虛幻的界線，在科技的快速發達中，一切事物已充滿了不可思議的快速變化，大量的複製品充斥在我們身邊，影響了我們的視覺經驗，「複製便是後現代主義的特徵，他的基本世界觀是重視「偶然性」，和各種不確定性的「機遇」，以及因主體地位的漸形曖昧而導致的茫然無措，在這不確定的年代裡我們需要更深層的反思和探索。21

面對二十世紀後期的藝術作品，人們的腦海中不是一片空白便是一片混亂，傳統的美學理論已經無法解讀這些作品，這些作品不就是片片段段碎片的堆積，似曾相似的多種不同的風格面貌同時呈現在一個作品中，沒有一主體、沒有結構，時間、空間也不構成一重點…過去前衛藝術是不重複歷史的觀念和形式，而探究藝術的原創性，但後現代藝術不只以沒創作爲創作，且以「返回傳統」、「返回歷史」成爲西方後現代藝術最大的象徵(現象)，如新表現主義、超前衛、新幾何、新觀念、後普普、觀念等，在後現代的藝術性所謂「新」(Neo)或是「後」(Post)似乎只是時間(非形式)架構的不同而已。22

然而從歷史的發展中，我們可以發現既是連續又不連續的，雖是現正流行「後現代主義」(Postmodernism)現象，但並不意謂過去的觀念，已經停止產生影響，相反的傳統繼續再發展，甚至在已定型的事物上也會產生重大轉變而產生新的意義。23

註 21：網路文章 (Untitled Document) (2000)，頁 7-10。

http://mail.khjh.kh.edu.tw/~zona/post_modernism.htm，2004 參閱。

註 22：陳奇相 (2002)，歐洲後現代藝術，台北：藝術家，頁 12-18。

註 23：辛西亞·弗瑞蘭 (2002)，別鬧了，這是藝術嗎？劉依綺譯，台北：左岸。

後現代主義(Postmodernism)是 50 年代以來歐美各國(主要是美國)繼現代主義之後前衛藝術思想的總稱，又稱為後現代派。

後現代主義的概念最早出現在建築領域，後來逐漸擴展到美術其他部門，事實上，當今的變化發展仍在進行中，它的涵義可謂眾說紛紜，藝術評論家對後現代主義的認識也不盡相同。

在此綜合以上各種觀點，將兩者加以比較分析：

	現代主義	後現代主義
從藝術史的角度看	<ul style="list-style-type: none"> ● 是獨立釀造成的呈垂直發展途徑，不與同時代的其他文化、社會、政治相關。 	<ul style="list-style-type: none"> ● 不但是垂直的銜接，也呈水平方向的並蓄，重新組合新的，有異於現代主義的美學觀點。
特徵	<ul style="list-style-type: none"> ● 純粹性(purity) 	<ul style="list-style-type: none"> ● 藝術不只在藝術間存在，交錯其他的類別與超越原有的範疇。
從藝術家的角度	<ul style="list-style-type: none"> ● 對作品負起詮釋的權威性 ● 講求原創性，表 	<ul style="list-style-type: none"> ● 不必對作品負起詮釋的權威責任 ● 創作不拘形式

	<p>現超物質的高超精神</p> <ul style="list-style-type: none"> ● 以著文以敘說作品內涵 ● 與觀者沒有溝通 	<ul style="list-style-type: none"> ● 作品含古典神話、現代寓言、個人幻象、符號符象以及對社會環境、政治等反應及感想。 ● 難以著文賦予權威性的闡述 ● 直接引述他人文語，不具權威的一種紀錄，成爲文字互涉的拼貼
<p>藝術特質</p>	<ul style="list-style-type: none"> ● 追求宇宙的統一語言 ● 一種超物質的道德觀 ● 形而上的藝術景觀 	<ul style="list-style-type: none"> ● 利用電子通訊的傳播媒體，發展不同語彙的交流 ● 對社會人類負起自然的道德義務 ● 關心科技發展的後果，反應及批判政治現況(體認生活)

		<ul style="list-style-type: none"> ● 對現代主義提出種種反動；將過去許多既定符號法則進行分解和重組 (reconstruct)
--	--	--

。整理自陸蓉之〈後現代的藝術現象〉(1990)，頁 12-22

後現代主義絕非現代主義的衍生或延續，而是「反」現代主義的諸多觀念和種種努力形成的一股新「文化氣候」-後現代主義充滿了挑戰性，甚至破壞性，這些除免風格(Style-free)與自由風格(Fee-style)，戲謔的，同時充滿質疑地，並不否定一切，兼容並蓄，多重意義(ambiguity)，相互矛盾(contradiction)，錯綜複雜(complexity)，難以連貫(incoherence)，屬於不同軸心的融匯；以「時間」(而非形式)來結構，重視以內容(而非風格)，運用記憶，研究，供承，虛構等手法，訴說敘事性的譏諷、怪誕、疑慮，而又發自內心的語言。簡單的說：由入世的文化進入出世的思潮--是現代主義；由出世的境界又回到入世的文化---後現代主義。24

註 24：陸蓉之（1990），後現代的藝術現象，台北：藝術家，頁 12-27。

二、 社會影響-----集體潛意識之探討

(一) 物質文化的產生→科技進步、功利主義、個人主義

進入 18 世紀，歐洲資產階級掀起了聲勢浩大的啓蒙運動，資本主義的誕生和發展，也就是經過人類歷史上前所未有的精神解放運動之後，又經過美國和法國的資產階級大革命，工業化之後的社會以大量製造出來的速度，改變了空間和時間的關係，才使人類社會和人類文明進入一個新的階段，產生了特有的現代性精神狀態，和生活及創作態度。

進入二十世紀，電腦科技的興起及發展，遠遠超出人類所能想像的境界，電腦科技一日千里的發展，革新了傳統工商社會的生產工具、方式及生產力的運用，個人電腦的流行也使得人類累積知識的方式有了革命性的變化，資訊社會於是開始，社會的變化已經快速到難以探尋出其中的主體結構，甚至給予一個能涵蓋其中心思想的名詞。

凡此種種，都影響藝術創作和藝術理論的革新，舊有的、傳統式的封閉思想系統，主體式的架構到巨大的挑戰，在這被稱爲「後工業」或「後現代」、「消費時代」、「資訊社會」的時代中，社會、文化、經濟、政治都在大量且頻繁的相互交流中產生了新的關係。人在時間和空間中的存在狀態變化越來越大，變化週期越來越短；已經超越人的心靈所能想像和控制的，功利主義與個人主義似乎已經成爲現代社會的普遍現象。

(二) 精神文化的層面→心靈窄化與孤獨社會

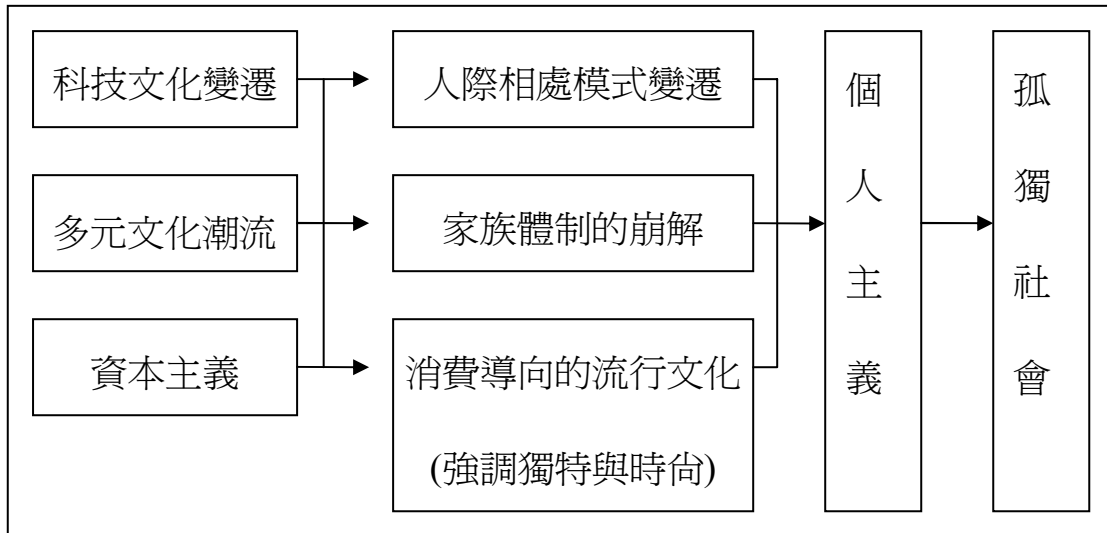
現代社會已是西方文化的產物，傳統社會的是非倫理觀念逐漸因西方物質文明和科技的發展而瓦解，文化改變之後伴隨著人格道德的改變與社會價值觀的轉變；其中包含有個人主義的抬頭，世俗觀念的偏差、科層制度和多元文化的產生，重組了台灣的產業和傳統社會結構，在重經濟輕社會的現代化歷程而導致了文化失調的種種亂象。

我們生存的這一時代，由於標榜個人主義，使得許多人安身立命的立足點寧捨群體生活，而自願離群索居尋求內心短暫愜意的自主生活型態，生活形式的轉變越來越多人選擇孤獨，隨之而來的就是父母與子女分開住，單身主義和單親家庭的普遍產生；更加造成了人與人之間的疏離感；因之我們可以發現：個人主義(Individualism)的加速形成，家族制度的崩解，生活型態的改變以及多元文化現象的抬頭，早已促使我們的社會形成所謂「孤獨社會」(Society of Solitude)圖表 2-5。25

個人主義的崛起及孤獨的生活趨勢，揭露了現代人的悲慘命運，我們一方面在有意無意之間追求自主的個人意識，一方面對有意無意之間渴求能夠從「存在之孤獨」的痛苦中解脫，因此也常將自己帶入「孤立」「孤寂」狀態；也就是和自己的內在世界嚴重脫節。或許這正是普遍現代人的焦慮現象。26

註 25：曾肅良（2004），眺望文化群島，台北：典藏，頁 68-74。

個人主義與孤獨社會圖示 2-5：



*曾肅良，漂浮的孤獨-現代藝術的自戀情結，美育，139 期(2004.5/6 月)，頁 59。

然而社會結構與個人主義的過度提倡導致「自戀情結」的產生。²⁷

個人只聚焦在自己身上，只重視自己的價值與自己的享受，而刻意忽視別人，或失去同情心，這是一種「心靈窄化」或是「封閉心靈」的狀態。

28

我們這個世界的社交關係正在崩潰，社會結構正在冰消瓦解，人與人間的關係淡薄而功利，過度以物質表達內心情感，正顯露出人類被物質慾望「異化」的事實，透露出現代人內心的淺薄和迷失，又因為在制式化工作的壓力下，所導致生活步調的快速與凌亂，促使現代人習慣以刺激感官和快速尋求抒解的方式，因之許多人沉溺於聲光影像和虛擬網路裡，分不清楚真實生活與虛幻的界線，而找不到一條返回現實世界的路，孤獨而又迷

失的生活在不安定的領域中，精神心靈的枯竭，造成出現特異行爲與畸型
心態的孤獨社會現象。29

註 26：荷妮(1989)，焦慮的現代人，葉頌壽譯，台北：志文，頁 47-63。

註 27：Joanne Wieland-Burston 宋偉航譯(2002)，孤獨世紀末(Contemporary Solitude)。台北：立緒出版 (2002)頁 7-10。

註 28：同曾肅良 (2004)，眺望文化群島，頁 68-74。

註 29：同註 28。