

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

水墨畫組

碩士論文

Program of Ink Painting

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

異化映像：李書嫻水墨創作論述

Reflective Imagery Of Entfremdung: A Discourse On

Lee Shu-Xian's Art Works

李書嫻

Lee, Shu-Xian

指導教授：孫翼華 博士

Advisor: Sun, Yi-Hua, Ph.D.

中華民國 113 年 6 月

June 2024

## 謝 誌

在完成本文之際，我心中充滿了無數的感激之情。這是一段漫長而充滿挑戰的旅程，也是一次深刻的學習和成長。在此，我想對所有在這個過程中給予我指導、支持和鼓勵的人表達我的誠摯感謝。

首先，我必須感謝我的指導老師，孫翼華老師。翼華老師不僅在學術上對我的論文提供了深入的指導，更給予我無比的支持和鼓勵。翼華老師的專業讓我在研究的道路上能夠不斷前進，每次討論都讓我受益匪淺，對藝術相關理論的理解也更加深入。我也非常感激口考委員莊連東老師和吳恭瑞老師，在口考中給予的寶貴建議與改進方向。莊老師和吳老師的專業見解和評價為我的研究指明了方向，使我的論文更加完善，使我能夠從不同的觀點來思考問題，擴展了我的視野，他們的智慧和慷慨分享，使我收穫良多。感謝我的家人，他們是我藝術創作和研究之路上的堅強後盾。在我追求藝術創作的道路上，給予我情感上的鼓勵和理解，也對我的夢想不斷的支持，使我能夠自由地探索藝術。

此外，我要感謝所有在這個旅程中遇到的朋友，對於所有提供學術資源、分享經驗見解、並在討論中給予我靈感的朋友，我深表感激。每一位貴人的出現都是我這條路上的一大助力。最後，感謝這幾年來幫助過我的人，藝術創作是一條漫長的路，我會繼續努力，不斷探索和挑戰自我，希望能在未來的藝術生涯中有更多可能性。再次感謝所有人的支持和陪伴，是你們使我的這趟旅程充滿意義。



## 摘 要

在快節奏和虛擬化的當代社會中，每天都在虛擬世界和現實生活之間穿梭。這種轉變不僅影響了我們的生活方式，更深刻地改變了個體與社會之間的關係。本論文將聚焦於社會關係、心理連結和存在意義等議題於藝術創作中的應用探討。

本創作研究包含五個章節，第一章闡述論文的動機和目的，包含研究內容、方法以及相關名詞的解釋。第二章為學理基礎，探討異化的概念，揭示現代社會在都市化發展中產生的種種現象，包含虛擬社交與心理距離。進一步透過鏡像理論和存在主義，分析個體與他人之間的關係。第三章著重於剖析筆者的創作手法，分為象徵、虛實意境、透明性三大面向。透過對國內外藝術家的創作圖像分析，揭示其象徵元素中的異化內涵，也探討水的象徵意境，以及透明材質和半透明性在創作中的運用。第四章剖析了以「異化之鏡」為主題的創作論述，筆者以創作為媒介探索異化關係中的存在意義，思索個體如何在探索屬於自己的心靈空間，反映個體與社會之間微妙的平衡，探討當代社會的異化。

**關鍵字：**鏡像、異化、象徵、透明、水墨創作

## Abstract

In the fast-paced and virtualized contemporary society, individuals navigate daily between the virtual world and real-life experiences. This shift not only influences our lifestyles but also profoundly alters the dynamics between individuals and society. This paper focuses on the application of issues such as social relations, psychological connections, and existential meaning in artistic creation.

The research study comprises five chapters. Chapter One elucidates the motivation and objectives of the thesis, encompassing the research content, methods, and explication of relevant terminology. Chapter Two serves as the theoretical foundation, exploring the concept of alienation and revealing various phenomena arising from urbanization in modern society, including virtual social interactions and psychological distancing. Additionally, through the lenses of mirror theory and existentialism, it analyzes the relationships between individuals and others. Chapter Three delves into the analysis of the author's artistic techniques, categorizing them into three dimensions: symbolism, virtual-real scenarios, and transparency. By examining the visual imagery of domestic and international artists, this chapter uncovers the alienation connotations within symbolic elements and explores the use of water as a symbol, as well as the application of transparent materials and translucency in artistic creation. Chapter Four dissects the creative discourse centered around the theme of the "Mirror of Alienation." The author utilizes artistic creation as a medium to explore the existential meaning within alienation relationships, contemplating how individuals navigate their own mental spaces. This chapter reflects on the delicate balance between the individual and society, probing into the alienation prevalent in contemporary society.

**Keywords: mirror stage, Entfremdung, Symbolism, Transparency, Chinese ink painting creation**

## 目 次

謝 誌.....	I
摘 要.....	III
Abstract .....	IV
目 次.....	V
圖 次.....	VI
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究內容與範圍.....	2
第三節 研究方法.....	3
第四節 名詞解釋.....	4
第二章 從異化到存在的距離.....	7
第一節 透明的異化社會.....	7
第二節 映照的虛幻鏡像.....	12
第三節 人與藝術的連結.....	16
第三章 異化關係的形式表現.....	21
第一節 象徵中的異化.....	21
第二節 虛實空間意境.....	33
第三節 透明與半透明.....	40
第四章 創作模式與作品分析.....	47
第一節 創作模式.....	47
第二節 個人作品解析.....	58
第五章 結論.....	85
參考文獻.....	89

## 圖 次

【圖 2-1】凌·波兒，〈吳仁貞〉，2022，壓克力，89×89 cm.....	9
【圖 2-2】姚志燕，〈方言〉，2021，油彩，150×200 cm.....	11
【圖 2-3】蔡海如，〈XX 大風暴〉，2004，湯匙影印、鏡子.....	15
【圖 2-4】阿爾伯特·賈柯梅蒂，〈Four Figures on a Base〉，1952，鋼筆墨水紙本， 32.4×25.5 cm .....	18
【圖 3-1】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉，2022，水墨紙本，90×45 cm.....	23
【圖 3-2】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 1〉，2022，水墨紙本，90×90 cm.....	23
【圖 3-3】馬蒂斯，〈金魚〉，1912，油畫畫布，140×95cm，普希金博物館 .....	24
【圖 3-4】楊宛真，〈幻·日光〉，2018，水墨紙本，70×94cm .....	25
【圖 3-5】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉(局部)，2022，水墨紙本，90×45 cm.....	26
【圖 3-6】愛德華·霍普，〈酒店房間〉，1931，油畫，152×166cm，提森-博內米薩 博物館 .....	27
【圖 3-7】愛德華·霍普，〈夜鷹〉，1942，油畫，84×152cm，芝加哥藝術學院.....	27
【圖 3-8】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉(局部)，2022，水墨紙本，90×45 cm.....	28
【圖 3-9】陳修橋，〈對方眼裡的紅〉，2020，桂楠木、油彩、色鉛筆， 36×20×30.6cm .....	29
【圖 3-10】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 2〉(局部)，2022，水墨紙本，90×45 cm.....	31
【圖 3-11】莉莎·埃里克森，〈Shimmer〉，2019，壓克力，30×30cm，私人收藏 .....	32
【圖 3-12】簡詩如，〈水之聲〉，2017，水墨、膠彩紙本，50×36cm .....	35
【圖 3-13】簡詩如，〈夢與彼岸〉，2019，水墨、膠彩紙本，60.5×73cm .....	36
【圖 3-14】黃世昌，〈Between the Real and the Virtual〉，2018，膠彩紙本， 72×100cm .....	37
【圖 3-15】馬遠，〈洞山涉水圖〉，宋代，水墨絹本，77.6×33cm，日本東京國立 博物館 .....	37
【圖 3-16】徐凡軒，〈藍月〉，2017，岩繪具、麻紙，145.5×112cm .....	39
【圖 3-17】徐凡軒，〈香江 I〉，2020，礦物顏料、胡粉、墨、紅土， 73×90.5cm .....	39
【圖 3-18】羅姆·科恩，〈1400 km〉，2019，玻璃 .....	42
【圖 3-19】格哈德里希特，〈Four Panes of Glass〉，1967，玻璃、鐵，Anton Herbert 收藏，4 個玻璃框架，每個 196×106 cm .....	43

【圖 3-20】格哈德里希特，〈7 Standing Panes〉，2002，玻璃、鋼，北萊茵-威斯特法倫州藝術收藏，234cm×167 cm×336 cm .....	43
【圖 3-21】孫翼華，〈花雨滿天 II〉，2016，彩墨、蒜膜紙，52×74 cm .....	44
【圖 3-22】吳佳軒，〈融化在感性之後的理性〉，2020，墨、水性顏料、紙本，194 × 130 cm .....	44
【圖 3-23】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 2〉，2022，水墨紙本，90×90 cm.....	45
【圖 4-1】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉，2022，水墨紙本，90 × 45 cm .....	49
【圖 4-2】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 1〉，2022，水墨紙本，90 × 90 cm .....	49
【圖 4-3】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉(局部)，2022，水墨紙本，90 × 45 cm ...	50
【圖 4-4】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉(局部)，2022，水墨紙本，90 × 45 cm ....	51
【圖 4-5】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 2〉(局部)，2022，水墨紙本，90 × 45 cm ....	52
【圖 4-6】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉(構圖)，2023，水墨紙本，90 × 90 cm .....	54
【圖 4-7】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉(構圖)，2023，水墨紙本，90 × 90 cm .....	54
【圖 4-8】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，2023，水墨紙本，90 × 90 cm .....	54
【圖 4-9】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，2023，水墨紙本，90 × 90 cm .....	54
【圖 4-10】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，2023，水墨紙本，90 × 90 cm .....	55
【圖 4-11】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，2023，水墨紙本，90 × 90 cm .....	55
【圖 4-12】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，2023，水墨紙本，90 × 90 cm .....	56
【圖 4-13】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，2023，水墨紙本，90 × 90 cm .....	56
【圖 4-14】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，2023，水墨紙本，90 × 90 cm .....	57
【圖 4-15】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 1〉，2022，水墨紙本，90 × 90 cm .....	59
【圖 4-16】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 2〉，2022，水墨紙本，90 × 90 cm .....	61
【圖 4-17】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉，2022，水墨紙本，90 × 45 cm .....	63
【圖 4-18】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 2〉，2022，水墨紙本，90 × 45 cm .....	65
【圖 4-19】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 3〉，2023，水墨紙本，90 × 45 cm .....	67
【圖 4-20】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 4〉，2023，水墨紙本，90 × 45 cm .....	69
【圖 4-21】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 5〉，2023，水墨紙本，90 × 45 cm .....	71
【圖 4-22】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，2023，水墨紙本，90 × 90 cm .....	73
【圖 4-23】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 4〉，2023，水墨紙本，90 × 90 cm .....	75
【圖 4-24】李書嫻，〈鬥魚公寓-水晶之窗 1〉，2023，水墨紙本，42 × 42 cm .....	77
【圖 4-25】李書嫻，〈鬥魚公寓-水晶之窗 2〉，2023，水墨紙本，42 × 42 cm .....	79
【圖 4-26】李書嫻，〈鬥魚公寓-霧都幻影〉，2024，水墨紙本，90 × 90 cm.....	81
【圖 4-27】李書嫻，〈鬥魚公寓-日月〉，2024，水墨紙本，42 × 42 cm.....	83



# 第一章 緒論

當代社會正處於快節奏和虛擬化的浪潮之中，我們每天都在虛擬世界和現實生活之間穿梭，這種轉變影響了我們對自身和他人的認知，而這種社會型態的演變不僅影響我們的生活方式，也深刻地改變了個體與社會之間的關係。筆者透過對當代生活方式的洞察，以創作探討異化關係中的存在意涵，反映個體與社會之間微妙的存在平衡，思索關於自我認知、社會連結和存在意義，探索個體如何在現代社會中找到自己的位置，以及如何在與他人的連結中實現自我。

## 第一節 研究動機與目的

本論文的主軸為異化關係，此主題源自於筆者近年來對社會型態的觀察與感受，反映當代社會逐漸進入快節奏且虛擬化的狀態。筆者大學時前往臺北求學，在陌生的城市中，不斷切換群居與獨居的生活，讓筆者對個體與他人之間的連結擁有深刻的體悟，感受此關係中存在的微妙平衡，即是在與他人的連結中，卻又不失去與自己連結的平衡。社會快節奏的狀態下，人們面臨著不斷變化的生活要求，隨時接收著不斷更新的大量資訊。訊息過載的狀態之下，易產生種種壓力，且沒有足夠的時間與人建立深層關係，導致與他人的連結較為脆弱，產生孤獨感。

身處於網路時代，隨著科技進步與手機的普及，個體之間的互動方式逐漸改變。人與人之間的聯繫更加快速且便利，社交不再侷限於真人的面對面交流，社交範圍也更加廣泛，使人人在家都能看見他人的生活，也常將自己的生活公開並接受更多評價。現代人算足不出戶也能了解外面的人事物與情況，手機就如房間中的窗戶一般，為室內與外界的連結。如此便利且廣大的連結，卻呈現表面化的狀態，缺乏真實的情感連結，使當代社會的疏離感更加明顯，當人逐漸依賴社群媒體建立人際關係時，常與他人進行比較，且易將自我價值感建立在他人的評價和認可之上，花費大多時間營造自己美好的形象，追求虛榮的讚譽，活在刻意經營的社群假象中，同時也會無形地將他人投射於自我形象的建構，而在廣泛的社群媒體當中互相影響。

種種生活經驗使筆者思考關於個人與他人之間的關係，無論是真實社會中的社交或是網路社交，都是筆者創作思考的主軸。因此筆者時常獨自於房間中思考沈澱自身狀態，筆者認為藝術創作可以真實地展現內在的自我，在寧靜的房間中，

感到更接近自我意識，透過創作傾聽內在聲音。筆者將当代人之間的關係連結至水族館玻璃魚缸中的魚，筆者喜愛去水族館觀看水與水中動植物，水族館中的以透明玻璃魚缸相隔各種魚類，有的群居而有的獨居，因此創作以群居與獨居、虛實空間、個體與他人作為創作發想，呈現虛擬和現實、內和外之間的模糊邊界。透過對水與水中生物或空間的觀察與描繪，探討疏離議題與自我存在意識，也比喻自己與他人的關係。藉由魚在空間中的遊走與探索，表達筆者在沉靜思考時的腦中狀態，就如在水中隨著水流探索自我，逐漸追尋自我存在意識，盼藉由創作省思並沈澱自我，尋求和實踐自我意識的創作。

## 第二節 研究內容與範圍

身處於一個快節奏的社會中，筆者深刻體會社會的異化現象，還有人與人之間的情感距離。因此將自我生活經驗與感受投射於創作中，以異化社會中人與人之間的關係作為創作主軸，並以藝術創作探索當時代個人的存在與體悟。本文第一章探討創作的初衷與動機，同時描寫研究內容、方法與後續章節中涉及的相關名詞的解釋。

第二章為創作的學理基礎，第一節聚焦於異化概念的探討，反映現代社會在都市化的快速發展下產生的種種現象，像是虛擬社交產生的表面性連結，產生情感和心理上的距離，而快速的步調，使現代人在社交中選擇自我引退。第二節透過鏡像理論，探討個體與他人之間相互影響的關係，以及如何在這種互動中形成自我。無論是真實的社交，還是虛擬的社交，個體往往會受到他人的期望和看法的影響，呈現相互映照的虛幻鏡像。第三節從存在主義的視角出發，聚焦於個體不受制於外部力量的自由主體。存在主義強調自由的重要性，藝術如何成為表達主體性的媒介，以傳達個體的思想與情感，使個體在追求與他人的連結的同時，又保持著自己的主體性。

第三章以象徵、虛實意境、透明性三大面向剖析筆者創作手法。筆者作品中以魚缸、窗戶、鬥魚和珊瑚等象徵元素，反映身處於此異化社會中人與人之間的關係。因此第一節透過分析其他使用類似的象徵符號的多件藝術作品，探討社會關係與個體存在。第二節為意境的探討，筆者作品中以水之意象呈現意境，將水的特性與深層的心靈感觸相結合，反映個體內在心靈世界的存在。此節以簡詩如（1988-）、黃世昌（1992-）與徐凡軒（1981-）等三位以水呈現意境的藝術家為主軸，分析三者的作品含義，以及水如何成為個體反映身處於當代社會情感的媒

介。第三節以透明性作為探討主軸，筆者作品中多描繪透明玻璃質感與半透明的生物，以透明反映當代社會中個體與他人間的交互關係。此節分析透明材質與繪畫中的半透明性，透明材質部分以藝術家羅姆·科恩（Rom Cohen, 1973-）和格哈德里希特（Gerhard Richter, 1932-）兩位以玻璃為創作媒材的藝術作品為主軸探討，分析玻璃材質本身的特點與意涵。而繪畫中的半透明性探討藝術家孫翼華（1970-）與吳佳軒（1996-）作品，二位藝術家透過水墨媒材於平面繪畫中描繪半透明的質感，將以此分析其創作手法與意涵。

第四章為異化之鏡主題創作論述，透過以東方媒材進行繪畫，筆者得以把內心的情感和觀察轉化為視覺的表達，以筆墨表現出個人對於自身處境的感知，以及在異化社會中的心靈體悟，探索對於個體與群體、自我與社會之間關係的思考。

### 第三節 研究方法

#### 一、 文獻探討法

藉由資料收集與文獻整理，並以社會學、心理學與哲學理論的角度切入，以解釋異化關係中的存在。主要以異化社會、個體與他人的關係與個體本身三個層面觀看。首先將分析異化社會的整體組成，以釐清社會對個體的影響與意義。其次，將範圍限縮於個體與他人之間的互動，分析個體與他人如何互相影響，而組成此異化社會。最後，聚焦於個體本身的存在，探討個體在當代社會中的感受與情感的映照。

#### 二、 圖像分析法

藉由分析相關作品畫面構成與其手法，探討運用圖像元素之意義。由運用與筆者作品中相似象徵元素的作品進行圖像意涵的梳理，分別為：藝術家馬蒂斯（Henri Matisse, 1869-1954）與楊宛真（1992-）系列作品中描繪玻璃魚缸；藝術家愛德華·霍普（Edward Hopper, 1882-1967）作品中常出現窗戶元素；藝術家陳修橋（1993-）作品中的鬥魚；莉莎·埃里克森（Lisa Ericson, 不詳）系列作品中的珊瑚象徵意涵。其次，以藝術家簡詩如、黃世昌與徐凡軒的水墨作品中的水之意境分析探討其畫面。接著為透明性作為探討主，分析藝術家羅姆·科恩與格哈德里希特作品中的透明玻璃媒材組成的作品樣貌，還有藝術家孫翼華與吳佳軒藉由

繪畫方式描繪的半透明性。藉由分析上述藝術家作品，能更深入了解筆者所選擇的圖像元素的意義與象徵，也更能理解這些圖像元素如何反映當代社會的異化關係。

### 三、 創作實踐與作品解析法

透過筆者的生活經驗和創作歷程，將內心感受投射到不同時期的創作畫面中，結合工筆和自動性技法以表達情感，同時將自己的內在思想呈現於畫布上。在筆者的創作實踐歷程中，透過記錄創作過程中的觀察和反思，檢視自己與社會之間的關係，並進一步探討創作主題。

筆者以水墨膠彩描繪水和水中生物，象徵個體與社會之間的情感和關係，創作各系列作品。「關於海的記憶系列」反映對他人和自己關係的反思，以廣闊的海洋水面作為媒介，呈現出在自然中與自己的對話。「珊瑚之海系列」則將觀念潛入水下，表達在外部世界和內在思考之間的連結。而「鬥魚公寓系列」則通過小魚缸中的水呈現逐漸找到自我意識的過程，也是本文主要撰寫的系列。筆者的創作主題由廣闊的海洋轉向小魚缸中的水，由水面進入水中，也映照筆者對自我的看法由他人的眼光逐漸將重心擺放於自身的意識。本篇研究將透梳理筆者的創作脈絡，探討筆者創作主題與象徵意義。

## 第四節 名詞解釋

### 一、 異化

異化為個體或群體對他們所處的環境、社會結構或文化價值產生分離感或陌生感的現象。這種分離感可能源於對個體需求、價值觀或身份的不認同，或者對外界無法理解的感覺。

異化的概念早由馬克思（Marx, 1818-1883）提出，主要關注工業社會中的勞動異化，認為工人在生產過程中喪失了對產品的控制，導致對自己的工作感到疏離。而異化觀念並不僅限於勞動，它也可應用於其他領域，如文化、社會結構和政治。<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> 馬克思 (Marx)，尹海宇譯，《1844 年經濟學哲學手稿》，臺北市：時報文化，1990，頁 47-53。

黑格爾 (Hegel, 1770-1831) 則是早期哲學家將異化概念具體運用到哲學理論中的人之一。他強調異化的一種意思是與疏離的形成有關，指的是個體會從現實社會產生不同程度的疏離。異化的第二種意思則是製造疏離的活動狀態，即將權力轉讓給其他人，通常伴隨著敵對和不友善的關係。而本篇提及的異化概念著重於個體或群體與他們所處環境之間的疏離感，並對個體和社會產生的影響。<sup>2</sup>

## 二、 存在

在哲學中探討個體在現實世界中的存在方式、意義和狀態，重視個體如何存在於這個世界，以及他們如何理解自己的存在，也牽涉到生命的目的、自由意志、自我認同和生命的價值等。「馬克思認為人是類存在物，即人類不僅是自然界的一部分，還是社會的一部分。社會包括文化、價值觀、經濟體系和政治結構等，它將人與自然結合，賦予了自然界更高的價值和意義，同時促進了人類的自我實現能力。這使自然界不僅是個人存在的基礎，還是社會存在的基礎。個體的日常活動、思維和語言等都與社會密切相關。」<sup>3</sup>

存在主義哲學強調個體的自由和自主性，主張人們需要透過主觀經驗和獨立自主的行動，建立自己的自由意志和生命目的。存在主義者認為存在優先於本質，個體在世界中存在，然後才決定他們的本質。因此強調每個人的生命有其獨特性，人必須自己決定生活的意義，承擔自由意志的責任，並為自己的選擇負責，將人視為自己命運的主宰，能夠透過自由意志和行動來塑造自己的人生。<sup>4</sup>

## 三、 象徵

黑格爾曾在美學中說明：

象徵首先是一種符號。不過在單純的符號裡，意義和它的表現的聯繫是一種完全任意構成的拼湊。這裡的表現，即感性事物或形象，很少讓人只就它本身來看，而更多地使人想起一種本來外在於它的內容意義。<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> 黑格爾 (Hegel)，賀麟、王玖興譯，《精神現象學下卷》，北京：商務印書館，1979，頁 460。

<sup>3</sup> 馬克思 (Marx)，尹海宇譯，《1844 年經濟學哲學手稿》，臺北市：時報文化，1990，頁 53。

<sup>4</sup> 保羅·薩特 (Paul Sartre)，陳宣良譯，《存在與虛無》，北京市：三聯書店，2007，頁 527-585。

<sup>5</sup> 黑格爾 (Hegel)，朱光潛譯，《美學 第二卷》，北京市：商務印書館，1980，頁 10。

象徵為一種具有超越表面意義的深層隱喻，用於表達抽象的思想情感，具有多重層面和客觀或主觀詮釋的可能性。透過藝術媒介，象徵傳達深層的思想，激起觀者的情感共鳴，深入理念的世界。

#### 四、 鏡像

雅各-馬里-埃米爾·拉康（Jacques-Marie-Émile Lacan, 1901-1981）提出鏡像理論，描述嬰兒於六至十八個月大時，尚未產生自主移動的能力，會對於鏡像中母親抱著自己的影像產生認知，將自身與他人混淆且無法區別自我主體。當嬰兒產生自主移動的能力時，將能逐漸意識其四肢的存在並區別自身與他人。嬰兒看見鏡中的自己的那一刻，會因為在鏡子中看到自己的完整個體而感到喜悅。這也是個人自我初步建構與形成的階段，然而嬰兒看見的為鏡中的自己並於鏡中認識自我，而這僅僅是一個鏡中的投射影像。這也易導致嬰兒在一定程度上被這個鏡中自我的影像所束縛，無法完全理解和辨識真實的自我。<sup>6</sup>



---

<sup>6</sup> 杜聽鋒，《拉康結構主義精神分析學》，臺北市：遠流，1988，頁 159。

## 第二章 從異化到存在的距離

本章為筆者創作研究的學理基礎，藉由異化、鏡像理論與存在主義探討個體在現代社會環境中與他人的互動，還有個體的存在狀態。首先，以異化（疏離）概念探討現代社會中的無形距離，步調快速的都市生活充斥著許多變化，人選擇保持距離以避免受傷害，使社交形式趨向表面化，如同個體與他人之間隔著透明玻璃一般，就算距離相近也難以真正觸碰到彼此，被阻隔的真實內在難以與他人建立深層的心靈聯繫。尤其社交媒體的發達下，人與人在線上建立虛幻的連結，而這種虛幻易導致真實的疏離，難以真正填補真實生活中的空虛。而鏡像理論則探討個體如何透過他人形塑自己，使自我形象受到社會影響。厄文·高夫曼( Erving Goffman, 1922-1982) 將人在社會中的自我呈現比喻為舞臺上的戲劇，日常的社交如同舞臺表演，加劇內心的疏離，同時，他也提及後臺的概念，後臺為能卸下偽裝並回歸真實的內心領域。<sup>7</sup> 此呼應存在主義強調感性心靈的感受，保羅·薩特 (Paul Sartre, 1905-1980) 認為藝術創作能乘載個體深層的內心思想，擁有無拘束的自由探索內在。<sup>8</sup> 因此筆者以藝術創作作為自由意志下的內在自我探索，透過創作找尋內在與他人的情感連結。

### 第一節 透明的異化社會

「異化」(Entfremdung) 一詞為馬克思主義的重要概念，又可解釋為疏離 (alienation)，描述個體和其周遭環境之間的斷裂和不連貫性。馬克思將異化視為個體的自我疏遠，異化為資本主義經濟結構所引起，資本主義重視效率和生產力，使勞動成為機械化行為，並視其為人類的基本特性，透過勞動和生產塑造個體的本質。馬克思在《1844年經濟學哲學手稿》中提及：

工人同自己的勞動產品的關係就是同一個異己的對象關係。因為根據這個前提，很明顯，工人在勞動中耗費的力量越多，他親手創

<sup>7</sup> 厄文·高夫曼 (Erving Goffman)，馮鋼譯，《日常生活中的自我呈現》，北京市：北京大學，2008，頁 17-74。

<sup>8</sup> 保羅·薩特(Paul Sartre)，韋德·巴斯金(Wade Baskin)編，《薩特論藝術》，桂林市：廣西師範大學，2002，頁 51-53。

造出來反對自身的、異己的對象世界的力量就越大，他本身、他的內部世界就越貧乏，歸他所有的東西就越少。<sup>9</sup>

工人越多地投入勞動，他自身的東西就越少，這不僅是物質財富的減少，也是精神和情感的匱乏。工人在勞動中耗費的生命力和創造力，成為壓迫他的力量。此斷裂使勞動者在生產過程中無法看到自己勞動成果的意義，並逐漸感到自己的勞動變得無意義，人無法從自己的勞動中找到自我實現和滿足，而只是被迫為了生存而工作，淪為資本主義體系中的工具。異化由勞動與商品生產中產生，商品被馬克思視為利潤的來源，並非僅僅是滿足人類真正需求，使人與商品的關係呈現疏離的現象，進而使個體與生產物品、勞動、社會結構以及他人間的疏離。且在資本主義之下，商品的價值被扭曲，成了資本增值的工具，進而引發人與商品間更深層次的疏離感。個體在生產商品的過程中，感到自己只是巨大生產鏈中的一個齒輪，無法看到自己勞動的最終結果和意義，加劇異化的感受。

而異化不僅存在於勞動和生產之中，也在社會結構和人際關係中。在資本主義之下，人們之間的互動不再是基於平等和互助，而是基於利潤和競爭。這種社會結構使得人與人之間的關係變得冷漠和功利，也進一步加深了個體的疏離感。異化將對個體的心理狀態造成影響，感到孤立、無助和無意義，也可能導致心理上的焦慮和抑鬱。馬克思透過分析異化現象，批判了資本主義的弊端，異化不僅是個體與其勞動之間的疏離，還包括了與生產物品、社會結構以及他人之間的全方位疏離。

在當代社會中，職場的異化現象依然普遍存在，個體工作壓力大、節奏快且重複性高，導致難以在工作中找到成就感與自我實現，進而使個體與自己所從事的工作產生了疏離感。且筆者所處的現代社會在科技的發展下，網路發達與社交媒體的普及，個體與社會之間的疏離和喪失連結感更為顯著。我們擁有更多且更大範圍的連結方式，卻使人與人之間的實體互動逐漸減少。尤其在長時間的新冠肺炎疫情之下，遠端工作和線上會議成為常態，人們也已習慣透過社交媒體進行非實體互動，而人們大多只在社交媒體上分享表面信息，保持虛擬的社交聯繫。厄文·高夫曼是 20 世紀的社會學家，他在《日常生活中的自我呈現》一書中提出了印象管理理論 (Impression Management)。此理論研究個體如何以各種手段控制他人對自己的印象，尤其在社交互動中表演特定的角色來影響他人的看法。<sup>10</sup>

<sup>9</sup> 馬克思 (Marx)，尹海宇譯，《1844 年經濟學哲學手稿》，臺北市：時報文化，1990，頁 49。

<sup>10</sup> 厄文·高夫曼 (Erving Goffman)，馮鋼譯，《日常生活中的自我呈現》，北京市：北京大學，2008，頁 17-74。

在現今社交媒體興起的背景下，此理論極為適用。社交媒體的普及改變了人的表達和溝通方式。平臺如 Facebook 和 Instagram，成為人們分享生活片段、展示自我形象的重要場所。處於當代社會的個體在使用社交媒體時，會選擇性發布自己生活中的片段，通常是那些能夠引起他人羨慕、欣賞或讚美的內容，如旅遊、聚會、成就等。用戶在平臺上傾向於分享正向的經歷、成功的時刻以及美好的畫面，而忽略或淡化負面的事件和情感。也會通過使用濾鏡、美化工具和修圖軟件，來提升照片和影片的視覺吸引力。同時透過點贊、評論和分享他人的內容來增強社交聯繫。當代人的這種行為與高夫曼的印象管理理論極為契合，即個體會意識地控制傳遞給他人的訊息，塑造和維持他人對自己的正面印象，筆者認為這種行為在社交媒體上更加明顯。

當代藝術家凌·波兒（Rine Boyer, 1982-）的系列作品〈貼文照片〉中，探討現代社會中的個體在社交平臺 Instagram 上的互動方式。作品〈吳仁貞〉【圖 2-1】中描繪自信的藝廊經營者，此系列作品選用方形畫布呼應 Instagram 平臺發文的形式，以繪畫作品模擬社交媒體貼文中的肖像。她透過繪畫形式再現原本存在於網路平臺上的照片，並且在作品背景中手繪社群媒體網站上的 html 程式碼，探討個體在數位時代的自我展示，也延伸呈現畫中人物的線上與線下互動。筆者認為，此作品反映了高夫曼所說的印象管理理論，她的作品捕捉了這些社群媒體上經過精心包裝的形象，揭示現代人在數位時代中的社交形式。<sup>11</sup>



【圖 2-1】凌·波兒，〈吳仁貞〉，

2022，壓克力，89 × 89 cm

<sup>11</sup> 《Artist Video | Rine Boyer 凌·波兒》，Bluerider ART，年代 2023，Youtube，[https://youtu.be/VkyrWZA\\_ryc?si=\\_VUSLudkA\\_Zqh22u](https://youtu.be/VkyrWZA_ryc?si=_VUSLudkA_Zqh22u)。

然而，筆者認為這種選擇性展示和美化自身形象的社交狀態，易導致多重層面的情感距離。當個體只展示積極的一面時，他們無法在社交媒體上表達自己的真實情感，包括困難、痛苦與失敗等感受，使個體無法被他人感知和理解而感到孤立也忽略真實的自我需求。隨著個體在社交媒體上構建起理想化的自我形象，易與現實社會脫節。同時，看到他人社群平臺上分享的正向內容，個體可能會不自覺地進行比較，覺得自己的生活不如他人，從而產生自卑與焦慮。另一方面，有些人明白社交媒體上的形象經常是經過精心雕琢和美化的，因此易對他人形象的真實性產生懷疑，進而影響了與他人間的信任，使現代人難以建立深厚的情感連結，人們之間的互動短淺且缺乏深度的情感支持，使人際關係變得表面化，難以建立真正的親密關係和長久的友誼。

上述種種現象使人與人之間缺乏真正的情感連結，導致距離的產生，「距離」一詞除了物理上的距離之外，還包含情感和心理上的距離，為個體內在與他人和社會之間的隔離感。這種距離現象如陌生人一般

在陌生人現象中，可以用一種最簡短的方式來表達，即在與他的關係中，距離意味著他雖然近在咫尺，卻遙遠無比；陌生意義著他雖然遙遠，實際上卻近在咫尺。<sup>12</sup>

在與他人建立的關係中，距離表示他人雖然近在眼前，卻感覺遙遠，而陌生則表示他雖然遙遠，實際上卻感覺親近。格奧爾格·齊美爾（Georg Simmel, 1858-1918）表達與陌生人不同層面的關係，揭示人際關係中的矛盾，即物理上的接近並不一定是著情感上的親密，反之亦然。我們與陌生人於日常社交生活中常進行基本互動與交流，保持理性且互相保留情感，卻並未建立共鳴與心靈層面的互相扶持，因而感覺彼此情感層面距離遙遠。

物理距離是指個體之間的空間間隔，而情感距離則指人際關係中的心理和情感聯繫。在現代生活中，每天都會與大量的陌生人接觸，如在工作場所或日常買賣。然而，這些物理上的接近並未轉化為情感上的親密，因我們進行的基本互動與交流通常是理性的且情感保留的，這些接觸是表面且短暫的。例如，與同事的禮貌性寒暄，或是與店員的簡短對話等，這些互動雖頻繁，但通常缺乏深度的情感交流。因現代社會的快速節奏要求人們在短時間內完成大量的社會互動，而這些互動往往只是功能性的，目的即是為了完成某項任務或達成某種目的，此距離

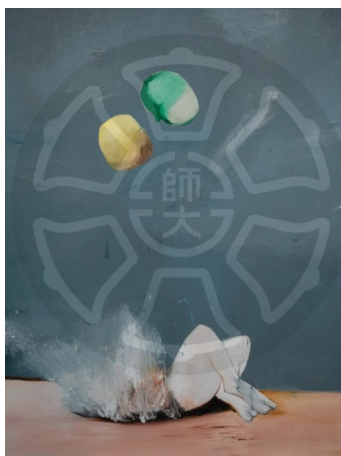
---

<sup>12</sup> 格奧爾格·齊美爾（Georg Simmel），“The Sociology of Georg Simmel”，New York: Free Press, 1950, pp. 402-408.

造成都市中的異化。

齊美爾認為，陌生人是一個既屬於內部又屬於外部的社會角色，他們同時擁有社會成員的身份，又因為其陌生性而與社會保持一定的距離。這種雙重身份使得陌生人能夠在社會中扮演獨特的角色。現代都市城市人口密度高、流動性強，人們在城市中生活和工作，與大量的陌生人只有淺層的接觸。且現代社會強調個人主義和隱私，人們傾向於保持情感上的距離，避免過度的情感投入，但同時也導致了情感上的疏離。

姚志燕（1964 -）作品《方言》【圖 2-2】中，畫面視覺焦點為上方黃色與綠色的頭部，象徵兩個不同的生命體，以漂浮狀態顯示思想與身體的分離，反映了現代人面對生活和自我認同時的困惑。雖然這兩個生命體距離很近，卻使用不同的方言對話，使其無法真正理解對方。就如現代人因文化、語言和心理上的隔閡而感到疏離，就如陌生人之間的互動，缺乏真實的情感交流。<sup>13</sup>



【圖 2-2】姚志燕，〈方言〉，  
2021，油彩，150 × 200 cm

對筆者來說，這樣的人際互動關係就如隔著透明玻璃一般，清晰可見卻難以觸碰，呈現接近卻又遙遠的距離。齊美爾認為距離像是一種現代人的畏觸病，現代社會充斥著許多刺激與變化，人會避免觸及而捲入其中，因此需要保持距離以保護自我，並得到互動中喘息的空間。<sup>14</sup> 然而，在保持互動距離之下，需同時乘載著孤獨、空虛等矛盾情感，呈現現代人在距離和連結之間的漂泊狀態。

<sup>13</sup> 裴剛，〈姚志燕畫與他的生命長在了一起〉《雅昌藝術網》，網址：<<https://m-news.artron.net/20210509/n1095055.html>>（2024年6月18日檢索）

<sup>14</sup> 格奧爾格·齊美爾（Georg Simmel），涯鴻譯，《橋與門：齊美爾隨筆集》，上海市：三聯書店，1991，頁 258-265。

筆者大學時離開家鄉並前往臺北讀書生活，感受到於繁華的大都市中，快速的生活節奏和高度繁忙也加劇了異化與疏離，人與人之間的情感距離更為明顯，「都市人相互間的心理態度，我們可稱之為自我引退（reserve）」<sup>15</sup> 述說都市社會的疏離感，因都市的快速節奏與高度競爭，令人時時刻刻感受到時間壓迫並接收眾多繁雜資訊，為了應對忙碌的生活，而對於表達情感有所保留。筆者認為自我引退並非無情或消極的退縮，此為一種保護機制，以找尋內心與外界以及理性與情感之間的平衡，也可能導致更真誠和有意義的外向表達，反而更可能是一種積極的探索，因都市人更需要自我空間以處理自我的情感與情緒，透過自己在繁忙生活中創造的寧靜空間，自我反思、對話並成長。在本文中，「透明」一詞具有多層次的意涵，包括資訊變得更加透明和可獲取，個體可以透過各種渠道獲得大量的資訊，此透明性改變了人們的生活方式和思考模式。透明還體現在社會關係上，在高度競爭和異化的都市環境中，人們往往會戴上面具，隱藏真實的情感和想法。然而，透過內省和反思，當個體經過深思熟慮後決定與世界互動時，他們的互動可能會更加真實且富有情感，因為他們已從自我引退的階段中獲得了新的自我認識，個體不再只是為了社交而社交，而是為了與他人建立真實的聯繫。

## 第二節 映照的虛幻鏡像

雅各-馬里-埃米爾·拉康提出的鏡像理論，描述嬰兒於六至十八個月大時，對於自己的鏡中的影像產生認知，而逐漸建構自我身分的基本同一性（*identification fondamentale*），由對不完整身體的虛幻中解脫出來，並逐漸理解自我身體的整體性。在嬰兒成長的過程中，將會經歷幾個階段的發展，在第一個時期，兒童將鏡子中的自己作為一個現實事物的影子，並誤認此影像為能與自己互動對象，處於這時期的兒童將自身與他人混淆且無法區別自我主體。在第二個時期，當嬰兒產生自主移動的能力時，將能逐漸意識其四肢的存在，並逐漸理解鏡子中的影像並非真實對象，而只是一個像（*image*），這使兒童能將影像由他人中區分出來。在第三個時期，兒童能理解鏡中為自己的影像，且因於鏡中看見自身完整個體而感到歡喜，並辨別自己與他人的影像，逐漸建構整體性，也是個人自我初步形成的時刻。

在這個過程中，嬰兒經歷了一種從碎片化到整體化的轉變，即從感覺自己

---

<sup>15</sup> 汪民安，《城市文化讀本》，北京市：北京大學，2008，頁 136。

的身體是分散的，轉變為看到一個完整的、自主的身體形象。然而，拉岡認為在鏡像階段中兒童是透過光學影像與幻想而形成的自我，並非透過客觀性的身體建構自身同一性，為「想象的再認」(reconnaissance imaginaire)，因為嬰兒並沒有真正地認識到自己的真實狀態，而是通過對鏡中影像的幻想來構建自我。鏡像階段是主體性構成的重要階段，嬰兒第一次感受到自我意識，而此意識是透過外部的影像呈現的，並不是透過內在的身體感受。此外部影像所形成的自我認同，奠定了個體未來在分辨自我與他人上的基礎，卻是一種理想化的、統一的自我形象，與嬰兒當時的現實狀態形成對比，同時也可能存在想像性的異化。<sup>16</sup>

此形象與嬰兒自身的真實狀態是不完全一致的，導致內在的異化感，而嬰兒仍需理想的自我形象與自身真實的不完美之間進行調和。此異化感為嬰兒對鏡中影像的幻想，在個體心理中將影響其未來的人際關係和自我認同的發展。筆者認為，成人在面對外界反饋時，仍然會經歷類似的認同過程，透過他人的眼光和社會形象來構建和調整自我認同。此過程中，想象的再認和異化感依然存在。

拉康將主體心靈與客體世界的關係整合為三個向度，分別為「想像界」(the Imaginary)、「象徵界」(the Symbolic)與「真實界」(the Real)，想像為自我與他人的想像關係，自我由他人的鏡像中找到理想的自我形象，此虛幻的想像代表自我與他人鏡像關係。象徵一詞涵蓋人類文化中的多種面向，包括道德、法律、習俗與語言等文化構成元素。而真實表達想像與象徵交織而成結果，所謂的真实與現實不同的是，真實成就了現實，卻不等於現實本身。然而嬰兒看見的為鏡中的自己並於鏡中認識自我，而此自我為幻想性的認知，使其對於自我的認知為一種理想我的狀態，並非實體之自我，嬰兒也因此易被鏡中自我的影像束縛。拉康說明此鏡像不侷限於實體的鏡子，也能延伸於周圍的人際相處，由他人的話語、肢體動作、眼神等，逐漸建構自身的模樣。在成長過程中，也有無數面鏡子反射著自己與他人，總是在與他人的互動中，就如互相照鏡子一般，建構對於自我的認知與形象。在互動中常將理想自我投射於他人身上，而當此認同破碎後，將更期盼嶄新的理想化認同，也在此反覆交織之下，內化成為一部分的自我。<sup>17</sup>

就如顧里 (Charles Horton Cooley, 1864-1929) 提出的鏡中自我概念，強調社會鏡子如何影響我們，主體心靈與客體世界之間存在著連結，主體透過鏡像

<sup>16</sup> 杜聽鋒，《拉康結構主義精神分析學》，臺北市：遠流，1988，頁 128-132。

<sup>17</sup> 同註 16，頁 159。

認識自己，就是藉由他人才能意識自己的存在與意義。<sup>18</sup>

這種自我認識有三個主要成分：對別人眼裡我們的形象的想像；對他對這一形象的判斷的想像；某種自我感覺，如驕傲或恥辱等。<sup>19</sup>

對別人眼裡我們的形象的想像，為鏡中自我理論的第一步，個體不斷地觀察他人的反應，並透過這些反應來建構自我的認識。接著，對他對這一形象的判斷的想像，為個體想像他人如何評價自己所展示的行為，包括外貌、行為與態度等。個體在過程中內化他人的評價，使評價成為自我認同的一部分。最終，某種自我感覺為個體對想像的評價產生情感反應，進而影響自我認同。例如：個體認為他人對自己為正面評價，進而會感到自信。反之，如個體認為他人對自己為負面評價，則可能感到自卑。因此，在此互動過程中，個體常常將理想自我投射於他人身上，盼能透過他人的認同來鞏固自己的理想化形象。

因此在顧里眼中，個體是透過與社會環境的互動，逐步形成自我意識和自我認同。而此互動過程中，社會就如鏡子的角色，個體透過社會鏡子來認識自己，在與他人的互動中，個體才能意識到自己的存在和意義。

假裝、虛榮等等都意味著錯誤地受了想像他人對我們的看法的影響。這些影響不是逐漸地對個人起作用，而是打破了他的心理平衡，摧毀了他的意志，使他失去他原有的個性；他裝模做樣，失去正常狀態，於是變得愚蠢、軟弱和卑鄙。<sup>20</sup>

當個體過於在意他人對自己的看法時，會開始模仿他人期望的形象，逐漸喪失原本的個性。而個體在投射理想自我的過程中，存在著想象的異化，會經歷理想與現實之間的矛盾。當他人未能如預期那樣看待自己時，會感到自我形象的破碎，使其產生心理上的異化。而這種異化感促使個體不斷調整和重塑自我，以尋求新的理想化形象，並在反覆交織中逐漸調整，試圖將其內化為穩定的自我認同。

在藝術家蔡海如（1967-）作品《XX 大風暴》【圖 2-3】中，使用鏡子與湯

---

<sup>18</sup> 查爾斯·霍頓·顧里 (Charles Horton Cooley)，《人類本性與社會秩序》，臺北市：桂冠，1993，頁 135。

<sup>19</sup> 同註 18，頁 135。

<sup>20</sup> 同註 18，頁 150。

匙影印圖像拼貼在立體空間中，製造螺旋狀的動態視覺效果，以拼貼和裝置探索身體與影像間的關係。反映鏡像理論中，個體透過鏡像認識和理解自己的過程，以影像的轉換和拼貼象徵自我認同的多層次，呈現個體與環境的互動及自我認識的過程，反映個體在內外世界之間的辯證關係及動態調整。作品中的鏡子象徵個體對自我的認知和反思，與觀觀者的互動創造動態與自我反思的空間，在交互反射中思索自己的身份和存在。<sup>21</sup>



【圖 2-3】 蔡海如，  
〈XX 大風暴〉，2004，  
湯匙影印、鏡子

自我逐漸成為他者對自己的想像，卻也是心理與性格的認知基礎，同時讓自己不自覺地活成他人眼中期待的樣貌，反而易使個體忽略內心的聲音。在現代社會中，社群媒體已成為生活中不可或缺的存在，個人能在線上打造他人期望的虛構形象，以展現理想化的自我形象。在社群媒體中，個人時常關注他人的評價，並根據此社會期待建構形象以尋求認同，這時社群媒體如同一面鏡子，讓人透過虛幻的像以建構自我價值，與真實的個體存在差異。

厄文·高夫曼在在日常生活自我呈現一書中，將人在社會中的自我呈現比喻為戲劇，個人同時是導演，也是演員。人在舞臺上根據不同情境以調整自己的呈現，如戴面具般不斷偽裝，加劇內心的疏離。他提及前臺與後臺的概念，前臺是個體在他人面前表現的場所，因應社會情境扮演特定的角色，以展示符合社

<sup>21</sup> 蔡海如，〈虛線之舞\_我對身體/空間的實際經驗與藝術探索(回顧生子前)〉《海如的大頭鏡》，網址：[https://hairut.blogspot.com/2007/04/blog-post\\_7342.html](https://hairut.blogspot.com/2007/04/blog-post_7342.html)（2024年6月19日檢索）

會期望的行為。例如：在工作中，個體需要表現出專業和自信，而在家庭中，則可能展現溫柔和體貼的一面。此行為是精心設計的，為了給觀眾留下正面的印象，這些角色扮演使個體能在社會中順利運作，同時也可能導致內心的疏離感，因個體需壓抑和隱藏真實的自我。而觀眾的反應也會影響個體的行為選擇，進而塑造其自我形象。此互動過程為動態的，個體和觀眾之間的不斷調整和適應構成了社會中的戲劇。相反地，後臺是個體可以放鬆和展示真實自我的地方，為隱私的空間，個體可以暫時脫離偽裝並回歸真實自我，能脫下面具表現出真正的情感和想法，進行內省與沈澱，思索並面對真實自我。<sup>22</sup>

對筆者來說，在創作過程中可以更加接近內心的真實，建構與自我對話的空間，探索自我並表達自己內心的情感。藉由創作沈澱自身心靈並突破鏡像自我，透過與自己內心的對話並找尋自身真實，進而在外界與自己的內心之間找到平衡。上述理論都突顯了個體在社會化過程中所面臨的挑戰，也讓筆者了解，自我意識的發展為複雜的過程，不僅受到內在的驅動，還深受外部社會互動的影響。在節奏快速的現代，自我意識被不斷重新塑造，理想化自我在社交媒體的時代被進一步放大，可能導致人追求不可持續的自我形象，而最終可能會導致內在的矛盾，忽視自己內心真正的感受和需要，難以與真實的自我進行連結，從而產生內在的疏離感。筆者透過解構社會塑造的層面，重新連結內心真實的聲音，創作可以是自我探索的途徑，此動態過程不僅為對自身優點的認可，也包括對缺點和不足的接納，從而達到更深層的自我接受和自我實現。

### 第三節 人與藝術的連結

馬克思提出「人是類存在物」的概念，人可以透過思考、創造以及勞動有計劃地對自然進行改造，自由塑造自身的環境，根據自我的目標進行勞動，改變內在與外在的世界。因此人不僅是生物，更是有意識的類存在物。人是自然存在物，但不是純粹的「自然存在物」，而是「人的自然存在物」。所謂「人的」即「社會的」。「自然界的人的本質，只有對社會的人說來才是存在的。」<sup>23</sup> 馬克思認為人類為自然的一部分，卻並非直接相同，而是擁有一個重要的中介在其之間，即為社會。社會包括文化、價值觀、經濟體系和政治結構等，將人與自然結合，應該

---

<sup>22</sup> 厄文·高夫曼 (Erving Goffman)，馮鋼譯，《日常生活中的自我呈現》，北京市：北京大學，2008，頁 17-74。

<sup>23</sup> 馬克思 (Marx)，尹海宇譯，《1844 年經濟學哲學手稿》，臺北市：時報文化，1990，頁 81。

將自然界置於社會的背景看待，當社會介入才賦予自然界更高的價值與意義，使其能促進人類的自我實現能力。自然界不僅是為人類集體的存在基礎，同時也是個人的存在基礎，透過社會建立彼此之間的連結，而個體的生活根植於社會基礎之上，日常活動、思維、語言等都與社會緊密相關。

在第二次世界大戰後，法國出現一種哲學思潮，將存在主義和馬克思主義融合以存在主義的觀點來詮釋馬克思主義的哲學潮流。保羅·薩特為代表人物之一，薩特認為存在先於本質，人先存在於世界中，再來透過個人的選擇和行動決定其本質，以存在主義強調個體需透過主觀經驗與獨立自主建立自由意志。<sup>24</sup> 於存在主義觀點中，人為自由的存在，沒有義務被社會中的標準所拘束，也沒有固定的目的或意義，認為人類的本質不是由上帝或自然規定的，因而更加重視個人獨立主體的自由與抉擇。同時將承擔自由帶來的責任，人應對於自己的選擇負責，以承擔後果，不應該被社會中的標準所拘束，也沒有固定的目的或意義，是透過個人的自由選擇將人生賦予意義。存在主義將個人的獨特性認定為身而為人極重要的部分，人被視為自身命運的主宰，並可以透過自由意志及行動來塑造自己的人生。<sup>25</sup>

在藝術創作中，薩特認為想像並不是單純地再現現實，而是一種創造性的行為，而這一創造性行為的核心為「無」。

薩特強調在賈柯梅蒂的素描和繪畫中避免使用連續的輪廓，他引入了“無”的概念，這一概念對他的存在主義至關重要，而賈柯梅蒂似乎理解了這一點。<sup>26</sup>

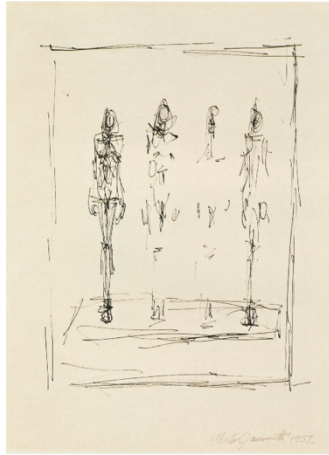
藝術家阿爾伯托·賈柯梅蒂（Alberto Giacometti, 1901-1966）的雕塑和繪畫作品中經常出現模糊的輪廓和未完成的形象，以作品〈Four Figures on a Base〉【圖 2-4】為例，畫面呈現形象的不完整性，給人一種虛幻的感覺，而自我意識的形成過程就是不斷地在無中創造和重建自我，做出對於外部世界的否定和區別，像是每當人作出選擇或行動時，實際上是對某種可能性進行否定，並透過此否定來確立新的存在狀態。這種不斷的否定和創造的過程，使得我們的自我意識成為一種動態的存在，即我們不斷在存在與虛無之間徘徊。薩特認為賈柯梅蒂的藝術體現

<sup>24</sup> 保羅·薩特(Paul Sartre)，陳宣良等譯，《存在與虛無》，臺北市：久大文化，1990，頁 527-530。

<sup>25</sup> 同註 24，頁 588-594。

<sup>26</sup> Clark V. Poling，《Giacometti and Sartre: On Drawing》，Master Drawings Association，2016，pp. 486.

了「無」的概念，表達存在與非存在之間的張力。



【圖 2-4】阿爾伯特·賈柯梅蒂，〈Four Figures on a Base〉，1952，鋼筆墨水紙本，32.4× 25.5 cm

筆者認為，以存在主義的角度，人有能力透過思考、創造和行動來改變自己的處境，在創作中能用自身的想像力使非存在的事物成為可能，超越現實的限制，追求自我實現。而個體的自由和社會是相互關聯的，個體的自由不僅體現在個人的選擇和行動中，還需要考慮社會的歷史條件和經濟結構，只有在一個公正和自由的社會中，個體的自由才能得到真正的實現。在當代社會中，個體應追求真實性，為誠實面對自己的內心和外在環境，避免被社會期待和規範所束縛，在真實的自我認識中，找尋真正的自由與意義。

而法蘭茲·卡夫卡（Franz Kafka, 1883-1924）被薩特視為存在主義中極為重要的文學家，其小說《變形記》中，描述主角格里高爾起床後，發現自己變成一隻巨大的甲蟲的故事。原本身為人的格里高爾將工作視為為家庭奉獻的一種方式，以自我的犧牲表達對家人的關心，並將自己的存在連結至家庭。格里高爾在變成大蟲之後，雖失去了為家庭奉獻經濟的功能，仍試圖對家人表達關愛，但他的家人卻對他逐漸產生排斥。這種單向的情感連結產生疏離感，其存在感也逐漸消失，最後導致無法得到理解的格里高爾死亡。<sup>27</sup> 存在主義強調感性心靈的感受應重於理性思考判斷，以主觀觀點重塑我們對於人與世界的認知。卡夫卡透過隱喻表達資本主義社會中個體的疏離現象，揭示現代都市的環境中的冷漠，並以格里高

<sup>27</sup> 法蘭茲·卡夫卡（Franz Kafka），方玉譯，《變形記》，臺北市：時報文化，2021。

爾的外在改變象徵其內在存在的轉變，為存在主義中感性心靈的體現。保羅·薩特認為個體為絕對自由的創造主體，將藝術視為非現實的想像美，個體能透過藝術創作展現自由意志，並承載個體深層的情感、思想與存在。<sup>28</sup> 同時，藝術作品藉由觀者的參與，召喚個體的自由本質，在觀者的感知與互動之中，賦予作品存在的完整性與生命。

筆者認為，上述兩種哲學雖然出發點不同，但卻於人的自我實現觀點中提供了互補的見解。馬克思將人看作積極改造自然和社會環境的類存在物，強調人類與自然的互動以及社會勞動，<sup>29</sup> 相對於馬克思，存在主義則強調個體的自由意志和選擇。現代人類生於科技日新月異的社會中，人工智慧與科技的發達使藝術的形勢逐漸改變，而人類的感性思考本質更為可貴。人的本質並非預設的靜態實體，而是透過不斷的社會互動和個人反思而不斷演進的過程，為一個動態的存在。藝術創作乃一種探索內在自我的過程，提供了與社會結構對話甚至是質疑這些結構的機會，透過無拘束自由的選擇和探索與他人對話，同時也體現存在主義的概念。這些觀點幫助筆者理解人的可能性，我們既是自然的一部分，也是社會的產物，我們的行動和選擇是自由的。雖然人不可避免地受到所處社會的影響，但我們也擁有反抗、適應或改變這些影響的自由，而藝術使人有機會逃脫那些可能限制自我實現的社會結構，並在創造和詮釋中找到自由。在追求效率與效益的時代背景下，自我探索和真實性更為重要，筆者盼在創作中不斷回歸內在，並保持內心的獨立性。

---

<sup>28</sup> 保羅·薩特(Paul Sartre)，韋德·巴斯金(Wade Baskin)編，《薩特論藝術》，桂林市：廣西師範大學，2002，頁 51-55。

<sup>29</sup> 馬克思 (Marx)，尹海宇譯，《1844 年經濟學哲學手稿》，臺北市：時報文化，1990，頁 53。



### 第三章 異化關係的形式表現

筆者的創作中有許多象徵性的圖像，透過魚缸、窗戶、鬥魚和珊瑚等元素，反映了當今社會中的疏離現象，並於畫面中營造沈浸在水中的氛圍，這種沈浸感不僅僅是視覺上的，還有一種情感上的共鳴，將水的特性與內心深處的情感相互交織，賦予水多重的象徵意義。水不僅代表著生命的流動，還承載著情感和思想的轉化，筆者將情感投射於筆墨之中，創造心靈的連接，透過水的流動性，呼應個體在生命旅程中環境、身體和心靈之間的不斷轉變和適應。而魚缸和窗的材質皆是玻璃，正如水一樣具有透明的特性。這種透明性不僅是物理上的特徵，在創作中還具有象徵意義，在作品中呈現社會裡情感世界中的複雜性，以及個體與外界之間的交互關係。

#### 第一節 象徵中的異化

在象徵主義中，以標記或符號賦予超越表面含義的深層意義，反應心靈世界的感悟。黑格爾在美學中說明

象徵首先是一種符號。不過在單純的符號裡，意義和它的表現的聯繫是一種完全任意構成的拼湊。這裡的表現，即感性事物或形象，很少讓人只就它本身來看，而更多地使人想起一種本來外在於它的內容意義。<sup>30</sup>

在藝術中，符號與形象關係密切並相互影響，透過藝術作為媒介，運用象徵能傳達深層的思想，並勾起觀者心中的情感共鳴。

象徵主義<sup>31</sup> 可以說是一種超越現實而深入理念世界的意圖；那些理念或為詩人胸中所藏，包括詩人的情感，或系柏拉圖所指，它們構

<sup>30</sup> 黑格爾 (Hegel)，朱光潛譯，《美學 第二卷》，北京市：商務印書館，1980，頁 10。

<sup>31</sup> 象徵主義為一種藝術和文學運動，大約起始於 19 世紀末的法國，而後影響整個歐洲，在詩歌、文學、戲劇、視覺藝術等領域都有所體現。其核心特點是強調象徵、隱喻和個人情感的表達，反對自然主義和現實主義的直接描繪方式。

成了人類心嚮往之的完美的超自然世界。<sup>32</sup>

如宋代文人將個人情懷融入山水畫之中，連結自身心靈之嚮往，追求天人合一的目標。創作者將自身心境融會於山水之中，投入情感與思想，讓自己的內心與畫作產生共鳴，將自己的心境融入其中。當畫家的心境與技巧皆達到成熟時，便能將情景交融思想且借景抒情，能達成精神上的超脫並創造藝術。句中強調不需擅長描繪客觀的景物，更需追求天人合一之哲學思想，將自己的心靈與大自然相結合，如詩中有畫、畫中有詩，以詩意入畫，因此畫家需達成意在筆先，於下筆前在心中已擁有山水之情意，進而將心念投射於作品之中。透過象徵意義的創作表達創作者的理想、修養與對自然的感受，比起客觀景物的描繪更加著重於主觀意義。創作者也能藉由象徵進入抽象理念層面的心靈世界，在佛洛伊德的觀點中，人的內心是由意識與潛意識所組成，而潛意識的層面為被壓抑的情感、慾望或衝突。<sup>33</sup>「象徵的暗示、婉轉、模糊的特性來自個人潛意識或集體潛意識含蓄的表露，超出理性思考的範疇。」<sup>34</sup>佛洛伊德認為夢境是潛意識的表達，人的潛意識中擁有複雜且多面向的情感和思想，夢中呈現的情節將代表更深層且隱晦的意義，夢透過象徵的方式觸發內心深層的意識世界。象徵將無法用言語表達的情感轉化為具象，在創作中，筆者將個人抽象情感投注於水、魚缸、植物與魚等具象物體上，透過生活中的物件與元素，連結自身感悟，透過象徵的方式呈現於畫面中，象徵性元素之間的互動與交織，反映人際關係的連結與複雜性。以下為筆者作品畫面中經常出現的物件：

## 一、玻璃魚缸的象徵意義

筆者作品中〈鬥魚公寓-城市1〉【圖3-1】及〈鬥魚公寓-鏡1〉【圖3-2】的魚缸，象徵個體與外界之間的表面連結，也是與外界心靈間的阻隔，同時構築自我的內在舒適圈。每個透明魚缸為個人的私密空間，透明的材質能讓光線與視線穿透，讓處於透明魚缸中的個人，能清楚看見外在的人、事、物，與外在世界進行表面的互動。同時，透明玻璃卻也擁有實體如牆面般的阻隔，使人與人之間呈現疏離，也是人在外在互動中為了保護自己不受傷害，而構築的保護層，如齊美

<sup>32</sup> 多米尼克·塞克里坦，艾曉明譯，《象徵主義》，北京市：昆侖，1989，頁7。

<sup>33</sup> 佛洛伊德(Sigmund Freud)，羅林譯，《夢的解析》，九州，2004，頁283-287。

<sup>34</sup> 李碧華，《定格的記憶－李碧華繪畫創作研究》，國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，2016，頁42。

爾所說的自我引退（reserve）。<sup>35</sup> 魚缸內為能沈澱心靈的私人空間，也是最能傾聽自己內心想法的舒適圈，在此空間中能放鬆的展現真實的自我。



【圖 3-1】 李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉，2022，水墨紙本，90 × 45 cm



【圖 3-2】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 1〉，2022，水墨紙本，90 × 90 cm

法國藝術家馬蒂斯（Henri Matisse, 1869-1954）的作品〈金魚〉【圖 3-3】，描繪金魚在魚缸中悠遊自在的樣貌。馬蒂斯會創作金魚是源自於他在摩洛哥的經驗，1912 年馬蒂斯前往摩洛哥旅行，他觀察到當地人經常凝視著金魚缸，並放空思緒，享受在寧靜中放鬆與思索的生活。而這種生活方式深深打動了他，於是他開始了以金魚為主題的創作，將金魚作為表達他內心寧靜和和諧情感的象徵。<sup>36</sup> 處於魚缸中的金魚帶給觀者一種被水包圍的治癒感，在魚缸中的空間，就如與外界隔絕的私人心靈空間，在此空間中能沈澱並探索沈澱在內心深處的想法和情感。

<sup>35</sup> 汪民安等，《城市文化讀本》，北京市：北京大學，2008，頁 136。

<sup>36</sup> Wilkins, Charlotte, 〈Matisse, Goldfish〉《Khan Academy》,網址：<<https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/matisse-goldfish>>（2023 年 9 月 1 日檢索）



【圖 3-3】馬蒂斯，  
〈金魚〉，1912，油畫  
畫布，140×95cm，普  
希金博物館

另外，處於玻璃材質的魚缸中，除了能看到外在世界的景象，同時也能因光的反射看見自己的影像，筆者將此現象看作人們將虛擬的像映照於社會中，魚缸的反射如人們透過社會互動來認識自己。在楊宛真（1992-）〈光影交織—水族箱〉系列作品〈幻·日光〉【圖 3-4】中，描繪魚缸中的七彩魚，魚群於魚缸的透明玻璃、光線與水之間互動，將魚群與人類的生活場景進行轉換與連結，呈現個體與環境間的關係。楊宛真以具象物體玻璃魚缸作為將光線連結至水族箱的媒介，讓魚群能在不同色彩溫度中遊走。而藝術家試圖弱化玻璃界線，使水中空間與人類空間流通，形成了混淆和交融的象徵性表達，探討生存與本質的現象。<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> 楊宛真，《異空間·存有一—楊宛真水墨創作論述》，國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，2020，頁 42。



【圖 3-4】楊宛真，〈幻·日光〉，2018，水墨紙本，70×94cm

而筆者作品中常呈現多個魚缸交疊的畫面，象徵自己與他人之間的多層次互動，為無形距離和交集，反映個體與個體間的鏡像關係。個體與他人的互動，如自身鏡射與他人在透明玻璃中交疊的情況，鏡像理論中所說，我們總是以鏡像建構理想的自我，而此虛幻的影像並非真實的自我。如互相照鏡子的關係，在社會互動中影響自我的構築。處於魚缸中，透過透明玻璃與世界互動，探索個人在社會中的疏離與存在。每個魚缸內為不同的角色的真實內在和情感，各角色擁有不同的舒適圈，在玻璃交疊之下構築不同的社會群體，以光線和透明性連結著彼此，關於玻璃材質與透明感的部分。

## 二、窗戶的象徵意義

筆者作品〈鬥魚公寓-城市 1〉【圖 3-5】中描繪的窗戶象徵現代人與外在世界的實質連結，如同現實生活中的窗戶，是房間中唯一能看見外部實體景象的物件。窗戶成為了一個觀察和被觀察的雙向通道，反映了現代社會中人們在公共與私密、自我與社會之間不斷協商的複雜關係。窗戶多為透明玻璃材質，利用此視覺的通透性，凸顯當代社會中個體與外部環境之間的關係與互動，對應現代社會中的人對於自身界限的管理。



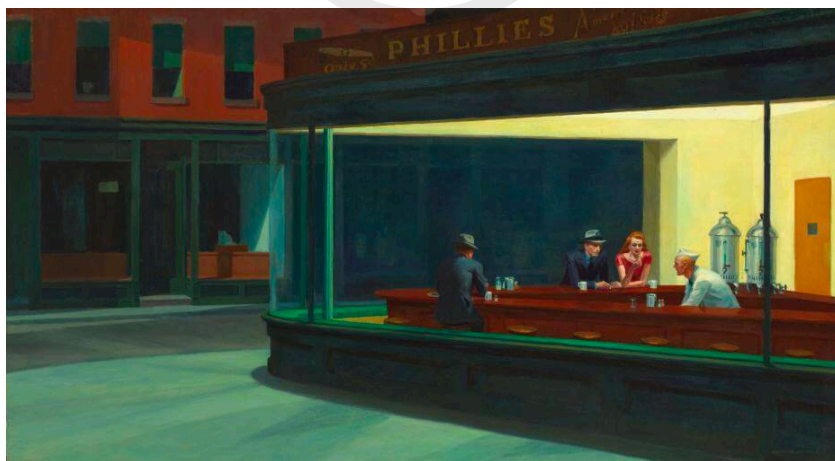
【圖 3-5】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉(局部)，  
2022，水墨紙本，90 × 45 cm

美國藝術家愛德華·霍普 (Edward Hopper, 1882-1967) 的作品中，常透過窗的描繪，象徵個體的疏離感。在分析霍普的作品中窗戶的象徵意義時，可以分為不同面向。先為探討身處窗戶後的個體，畫作〈酒店房間〉【圖 3-6】中，讓觀者以近距離觀看窗戶後的個體，房中的窗戶作為觀看者視角的呼應，如觀者的鏡子一般，使觀者進入他人的私人空間中窺探。同時，這扇窗也是女子於狹隘內部空間中的情感出口，窗戶成為了她和外界間的界面，具有多層次的象徵意義。



【圖 3-6】愛德華·霍普，〈酒店房間〉，  
1931，油畫畫布，152×166cm，提森-博  
內米薩博物館

另一面向是將窗作為偷窺者的媒介，作品〈夜鷹〉【圖 3-7】畫面中的窗戶象徵內部與外部之間的屏障，站在外部的觀眾處於夜晚的街道之中，對比內部燈光溫暖的咖啡館。觀者只能以窗戶為媒介在外保持距離觀看，外部無法參與內部，此窺探的感覺加深畫面的疏離感與情感的距離。<sup>38</sup>



【圖 3-7】愛德華·霍普，〈夜鷹〉，1942，油畫畫布，84×152cm，芝加哥  
藝術學院

<sup>38</sup> Wendy Lopez, "Windows as expressive elements in the art of Edward Hopper and Fairfield Porter", 科羅拉多州立大學堡科林斯分校藝術碩士學位，1990，pp. 1-7。

「作品〈夜鷹〉被認為是存在主義藝術的體現，捕捉了現代都市生活的異化和孤獨。」<sup>39</sup> 在愛德華·霍普的多件作品中，也具有異化、存在主義等呈現，他的作品藉由窗與觀者距離的佈局，探索人與他人之間的心靈狀態，也時常表達現代社會中的個體與集體之間的斷裂。

對筆者來說，窗也具異化與存在等象徵意義，作為內部與外部的界面，隨著數位時代的來臨，人們也能透過手機了解外界或與人互動，甚至能知道距離遙遠的地方所發生的一切，因此筆者創作時將數位螢幕轉化為房間中的小窗戶，小窗戶的存在也呼應社會的疏離，現代人常透過數位屏幕與他人連結，暗示人與世界虛實的互動，使人產生一種虛幻的疏離感。此外，窗在筆者的作品中擁有多面向的意涵，象徵許多現代人只透過一個小窗口來認識世界，透過有限的資訊和視野，使人在透明玻璃魚缸的阻隔下宛如井底之蛙，窗的存在提醒著筆者，現實世界如此廣闊，應透過更廣闊的視野探索世界，嘗試更多可能性和更深層次的理解。

### 三、鬥魚的象徵意義

筆者作品〈鬥魚公寓-城市1〉【圖 3-8】中以鬥魚象徵著現代人在一個充滿觀察與被觀察的社會中所經歷的疏離感，同時也是對自己身份的不斷質疑和探索。



【圖 3-8】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市1〉(局部)，2022，水墨紙本，90 × 45 cm

<sup>39</sup> 詔藝，〈「到最後終究還是一個人」 - 美國畫家愛德華·霍普 Edward Hopper〉《非池中藝術網》，網址：<https://artemperor.tw/focus/2758?page=3> > (2023年9月4日檢索)

而這種內在的鬥反映了個體在尋找自我的過程中，遇到的內心不安、糾結和空虛情緒。鬥魚之間通常具有領域意識，在同一個空間中飼養容易產生攻擊行為，就算是透過透明玻璃看見對方，或是看見鏡子中的自己，都容易表現出攻擊姿勢，因此以單獨飼養為主。鬥魚透過玻璃看到外面的世界，生活於有限的空間，在自己的寧靜世界默默生存。在獨處生活中，孤獨並尋求陪伴與關愛的渴望。筆者認為就如現代社會中的情感疏離，希望融入繁華的世界，並建立情感連結，卻同時受到種種限制與障礙，像是現實中的繁忙與交流壓力等，最後卻又還是待在自己的小魚缸裡。

藝術家陳修橋（1993-）的作品以木雕呈現鬥魚的主題，將情感透過鬥魚的意象投射於藝術創作中，他認為動物能夠更容易引起人們情感的共鳴，傳達出深層的意義。創作靈感為「魚書」的概念，為古代的書信傳遞方式，將信夾在雕刻成魚形的木板間，魚的造型便是傳遞內容與情感的信使。他的作品中常探討鬥魚的互動關係，透過魚的動作與符號象徵，傳達背後抽象的情感。在作品〈對方眼裡的紅〉【圖 3-9】中，用木雕呈現出一隻紅色鬥魚看著一朵亮麗的玫瑰，此作品探索當兩人相遇時，我們是否愛對方原本的樣貌，又或是愛對方所映照出的自己的樣貌。陳修橋將作品中的玫瑰花打磨，使其能映照紅色鬥魚的影像，創造兩者相互交織的鏡像效果。此作品情境與筆者本篇所探討過的鏡像理論有所關聯，關於自我認知與他人相呼應照影響的概念，反映著自我與他人的互動與連結。<sup>40</sup>



【圖 3-9】陳修橋，〈對方眼裡的紅〉，  
2020，桂楠木、油彩、色鉛筆，  
36×20×30.6cm

<sup>40</sup> 陳晞，〈那條不說話的鬥魚，像極了愛情：陳修橋與他的「情形」〉《非池中藝術網》，網址：  
< <https://artemperor.tw/focus/2758?page=3> >（2023年9月10日檢索）

就如拉康鏡像理論中所探討的，透過外在他人的影響，我們逐漸形成鏡像中的自我。同樣，筆者的創作中也透過鬥魚的象徵，探討自我與他人的關係。筆者作品中，用鬥魚象徵自己在疏離社會下的狀態，透過透明玻璃觀察他人與映照自己，呼應外在他人眼光對自己的影響，並感受與外界的距離。

筆者透過鬥魚獨居的習性，象徵現代社會中的疏離感。獨居的鬥魚能透過透明玻璃同時看見他人與自我，鬥魚在看見他者時會表現出攻擊姿態，又或是看見鏡子中的自己，卻認為那是另一隻鬥魚，從而表現出攻擊行為，這也暗示了現代人在社會壓力下的自我防衛和競爭狀態。上述作品都以鬥魚作為探討自我與他人、內在與外在的中介，表達個體在現代社會中尋找自我的旅程，映照人常於他人的眼光中形塑自我。筆者將其意象與鏡像理論連結，表達自我與虛擬鏡像之間的關係，以及對自我認知的探索與反思。鬥魚因看見他人或自己的像而鬥，鬥一詞對筆者來說比較像是產生內心的不平靜，包含心裡的不安、糾結、空虛或迷茫等情緒，因此筆者將鬥魚置於裝著水的小魚缸中，透過聆聽自我的聲音與洗刷外在塵土，找回真實的內心。

#### 四、珊瑚的象徵意義

筆者的作品〈鬥魚公寓-城市 2〉【圖 3-10】中，透過珊瑚的生物特性與其在環境中的脆弱性，反映現代人於社會中的生存狀態，作為個體與外界互動中自我認同的探索過程的媒介。透過描繪白色珊瑚，呈現一個不斷變化，時而顯露，時而隱藏的自我，喚起對於自我的反思。



【圖 3-10】李書嫻，〈鬥魚  
公寓-城市 2〉(局部)，2022，  
水墨紙本，90 × 45 cm

珊瑚對環境擁有極高的敏感性，需要穩定的水質和溫度來生存，常形成群落，此群居狀態也反映人們在社會中的群體性質。珊瑚依賴穩定的外在環境，現代人也常受到外在環境影響，期盼於現代社會中維持內外間的平衡。

美國藝術家莉莎·埃里克森 (Lisa Ericson, 不詳) 的系列作品中，受到珊瑚礁發生的大規模白化事件啟發，以壓克力顏料描繪珊瑚融入魚的鰭和尾巴中的超現實圖像，將魚的尾巴被轉變成了能夠移動的珊瑚避難所，給那些原本棲息地遭受破壞的魚群提供了庇護所，達成共生的狀態。作品〈微光〉【圖 3-11】呼應珊瑚礁受到白化等環境變遷影響，導致棲息地損害的情況，旨在引起人們對環境問題的意識，探討氣候變化與人類相關因素對動物生活的影響。



【圖 3-11】莉莎·埃里克森，〈微光〉，  
2019，壓克力，30×30cm，私人收藏

莉莎·埃里克森的作品中常出現將不同物種融合在一起，以象徵生物間的共生關係

共生 (symbiosis) 是指兩種生物體為了互助而共同生活在一起，並且依照共生的親密程度，還可以分為外共生及內共生。……以珊瑚為例，珊瑚是二胚層動物，身體的組織只有外胚層與內胚層，在珊瑚成蟲體內，共生多發生在內胚層，共生藻幾乎佔據了整個內胚層，共生藻在珊瑚體內依然能進行光合作用，並將產物供應珊瑚使用，是珊瑚成長所需能量的主要來源。<sup>41</sup>

顯現出珊瑚礁生態系統中的各個成員相互連結並依賴彼此，如同我們與自然、他人之間的相互影響和共鳴。不僅為個體對於環境的敏感性和內外平衡，還強調了生態系統中各個成員之間的相互關聯和相互依賴。珊瑚礁生態系統中，的各個成員都是環境的一部分，它們的存在和相互作用共同維持著整個系統的穩定性，達成微妙的平衡。如同珊瑚礁中的各個成員需要相互合作以維護整個系統，個體也能意識到自己對環境和他人的影響。

筆者認為，珊瑚白化可看作是一種剝離社會層面的過程，暴露個體的真實面貌。白色珊瑚的美來自於自然本質，不依賴外界的添加來定義自己，就如人在社

<sup>41</sup> 郭傑民等，《珊瑚世界的探索與了解》，國立海洋生物博物館，2011，頁 98。

會中的存在，常被迫塑造自己以適應他人的期望，往往忽視了自我本色的獨特與真誠。透過白色珊瑚象徵在社會的染色與塑形過程中尋找純粹自我的渴望，不僅是外在形象的洗練，更是一種內在精神的淨化，是一個自我沈澱、自我恢復的過程。鬥魚為獨居生物，而珊瑚為群居生物，在筆者的創作中皆是對於自己的投射，筆者的生活不斷在群居與獨居中轉換，也影射人與人之間的相處，如個體與群體之間的關係。

## 第二節 虛實空間意境

意境呈現情感、思想或情境，藝術家運用感知詮釋世界，透過投射傳達思想、精神與情感，賦予創作靈魂。透過主客體之間的互動，表現物象與整體畫面之間的關係，使虛幻、物體和空間等相互連接，使「意」與「境」交織出「意境」。

「意」是繪畫藝術的主體（有時用心、胸、情、懷……表示）；「境」是繪畫藝術的客體（又稱對象，有時指人、萬物、自然、造化……等）。而客體的「境」透過主體的「意」融合之後，主客合一，創造出境外之「境」。就是藝術作品的「意境」或是「境界」（有時以神、氣韻、精、靈、道、妙……表示）。<sup>42</sup>

意境猶如虛實關係，透過虛實的融合與周圍空間的聯繫，於創作中實現虛實的轉化，藝術家透過創作引導觀者感受作品要傳達的意境。此虛實的交互作用可以通過畫面的遠近、疏密、明暗、輕重、簡繁和模糊等方式呈現，使其虛中有實，實中有虛，沒有虛就無法展現實，而沒有實的也無法存在虛，虛實互相交織塑造抽象的情感空間。如侷限於物體表面，將無法理解事物的真正含義，因此需超越表面感知深層思想，探討事物的存在。筆者的系列創作試圖在畫面上以筆墨創造「意境」，將水的特性與個人內心深邃情感相結合，漫遊於虛實空間中，體會藝術的深度精神層次，使水具有多層次的象徵意義，作為意境的表達媒介。

藝術家將情感與思想投射至筆墨中，建立心靈層面的連結，意境的創造需要深刻的內在感受引發共鳴。在筆者的創作中，即透過水的流動性呼應個體在探索生命旅程中環境、身體與心靈的轉化。齊美爾曾提及「今天來了，並在明天停留

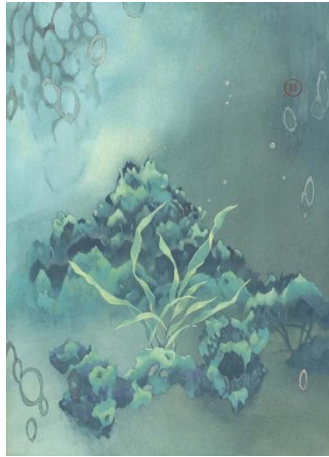
<sup>42</sup> 陳麗華，〈魏晉南北朝繪畫藝術的意境論〉《共同科學報》，3期（2001），頁2。

的漫遊者，可以說是潛在的漫遊者。」（As the wanderer who comes today and goes tomorrow, but rather as the person who comes today and stays tomorrow. He is, so to speak, the potential wanderer）<sup>43</sup> 描述「潛在的漫遊者」的概念。這些個體當下停留在某個地方，也保留了流動的可能性，即使他們並未從一開始就屬於這個群體，仍與這個群體中有著不可分割的連結。漫遊者於空間關係和人際關係中遊走，介於存在和流動之間的狀態。筆者在創作中將漫遊者比喻為水，透過畫面營造水的意境，水的流動性反映著人與社會的互動，水能流入不同地方，並適應不同環境以建立連結，探索空間關係如何承載著人際關係。水既能流動亦能靜止，如同湖泊與海洋般沈靜之水，能暫時停留或長久的存在，就像是人停留在某個地方並建立連結的狀態。水的多變形態，也呼應著生命中的變遷，彷彿映照著個體在社會中的角色轉換與人生波動，卻在多變的情況下仍不失本性。

藝術家簡詩如（1988-）的作品運用水墨與膠彩，描繪水介於寫實於抽象之間的失重空間，將大自然的生機和庭園美學元素融入之中，是對於內心世界和外在環境的一種感悟，透過感知環境、聆聽內心，創造了一種超越外部世界嘈雜的「空」狀態。作品〈水之聲〉【圖 3-12】創作中將媒材與造形視為傳遞訊息的工具，這不僅是對物質和精神世界的融合，也超越了可見事物的呈現，為藝術家心智與情感外顯的狀態，反映其內在在世界，賦予作品生命力，也透過介質和介面間流動的過程，在二維、三維或多維狀態的空間中進行自由的探索與表達。當觀看簡詩如作品，其清澈且如夢境般的色調與細膩且溫和的筆觸，彷彿走入其心靈潛意識之中，讓人可以在細節中感受到她對於空間和形式的詮釋，將迷惘與不安定的情緒沈澱於此。<sup>44</sup> 她的創作主題主要圍繞著水和水中植物，將水的流動變化搭配植物穿梭、漂浮於其中，透過不同造型的組合關係，呈現時間、物質、空間等複合關係，並透過象徵手法表達情感，融合在此變動社會中的心境與隱喻，營造出充滿生機的畫面，同時也是藝術家心中的桃花源，表達出她內心的情感和反思。而水的意涵在畫面中就如媒介一般，能夠填進入極為狹小的空間，也象徵在自己內心深處探索情感和思想的過程，將水的形態多變的特性，在不同的情感和想法之間流動，融入其意識空間之中，並使用大面積的留白，將觀者的視線引向背景，使其深入思考內在的情感和精神世界。

<sup>43</sup> Timothy Oakes, Patricia L. Price, "The Cultural Geography Reader", London : Routledge, 2008, pp. 312.

<sup>44</sup> 白適銘，〈詩意、夢土及其形式—簡詩如「浮流凝想」系列創作的造形與行動〉《穎川畫廊》，網址：< <https://www.inriver.com.tw/page/about/index.aspx?kind=179> >（2023年1月12日檢索）



【圖 3-12】簡詩如，〈水之聲〉，2017，水墨、膠彩紙本，50×36cm

水具有隨物賦形之高義，水在不同容器中呈現不同形狀，水的多變形態就如同鏡像理論中提及的，個體因應他人與環境形塑自我。然而，水在變化外在形狀時，仍保持本質與自我核心價值的存在，就算外在形狀變換，此物質仍然是水，體現存在主義的思想，強調從探索自身內心出發，重視對自我本性的了解。簡詩如的創作手法常運用自動性技法，讓色彩自由流動，增添水的流動感，搭配層層堆疊的顏料與礦物或是金屬箔的色澤變化，呈現水的變化無窮，像是陽光映照的水面，或是水面下的神秘光影。更能於畫面中體會記憶與時間性堆疊且沈澱的過程，將自身情緒透過反覆沈澱與探討主客體之間的關聯性，呈現生命與思想的唯美軌跡，透過微型的世界觀隱喻個體的旅程。作品〈夢與彼岸〉【圖 3-13】透過此表現方式，引導觀者進入更深層次的體悟，超越物質表面並進入非現實的心靈空間，透過沈靜的細細品味，在凝滯的時光中等待各種浮流的意義和關聯將逐漸展現，最終尋覓到最適合的內心寧靜之所，人與水的靈動和變化相連結，象徵著通向內心記憶的媒介。



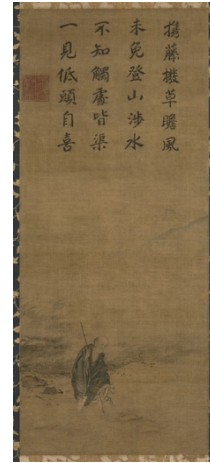
【圖 3-13】簡詩如，〈夢與彼岸〉，2019，  
水墨、膠彩紙本，60.5×73cm

藝術家黃世昌（1992-）的水墨、膠彩作品透過光影的變化與映照，以精細的筆觸配上水波紋在光影之中的流動變化，呈現水多變的樣貌並對應其心境。作品〈真實與虛擬之間〉【圖 3-14】描繪水面上波光淋漓的效果，將路上的積水與光影變化表露無遺，仔細凝視可發現畫面中的水面並非靜態，而是描繪動態的積水波動，創造出獨特的視覺效果，藉由此日常生活中的景色融入自身情感，呈現了水在城市中的存在，同時也反映現代社會中水和人類活動的交互作用。而此光影變化不僅是表面的呈現，更是對於他將水視為映照自身內在的鏡子的創作理念的生動詮釋。

如：馬遠（1160-1225）的〈洞山涉水圖〉【圖 3-15】，描繪洞山良價禪師於過河時，看見自己映於水面上的倒影，在此刻他體悟到不必刻意追尋其他的道路，也不必背離自己的身心，進而看見真實的自我，因而放下雜念與執著，覺知當下的自己與心靈體悟。藝術家黃世昌也透過捕捉了水的起伏、變換和流動，將水的本質與他的情感融合一起，在情感和意境上與水達到共鳴。並將此畫面聯想至突破自身框架之理想，並以水面映照之倒影，透過光的映射與引導，寓意著尋找通往夢想的途徑，將光影所指引的方向視為實現個人理想的大門，表達自身心中的理想世界。



【圖 3-14】黃世昌，〈真實與虛擬之間〉，2018，  
膠彩紙本，72×100cm



【圖 3-15】馬  
遠，〈洞山涉  
水圖〉，宋代，  
水墨絹本，  
77.6×33cm，  
日本東京國立  
博物館



徐凡軒（1981-）的作品〈藍月〉【圖 3-16】以藍綠色調為基底，畫面中透過大量的虛化，創造水的無限性與深邃，感受到安靜且空靈的氣氛，引發觀者思考的空間。將水虛化的手法與思維，可追溯至南宋後期，禪宗對於藝術的影響甚大，使禪畫於宋代逐漸發展，並於元代趨向成熟。禪畫重視筆墨的運用，並追求以簡易筆法將當下感悟之禪意呈現於畫中，極重視心靈體悟與境界，非侷限於寫實。就如《五燈會元》中禪師提及

老僧三十年前未參禪時，見山是山，見水是水。及即至後來，親見知識，有個入處；見山不是山，見水不是水。而今得個休歇處，依前見山只是山，見水只是水。<sup>45</sup>

道出禪的三種階段的境界，於第一階段中只看見客觀山與水的表面，是對世界最直觀的感受。而第二階段境界中體會到山水的本質，超越事物的表面，以思

<sup>45</sup> 釋普濟，《五燈會元》，臺北市：新文豐，1976，卷十七。

考探究更深入的意義。最終達到第三階段的境界，經過一番徹悟之後，透徹地直達世上事物的根源，領會屬於山水真正的本質，呈現返璞歸真之深刻領悟，對於世界的理解有了全新的層次。《莊子》中提及「淡然無極而眾美而從之」，<sup>46</sup>表示當內在和諧平靜且淡然，世界美好的事物將自然凝聚在身邊。強調以無勝有，而水得已呈現虛無的意境，道家時常以水形容出世思想，宋元時期將此思想投入山水畫之中，並深刻影響水的描繪方式，因此水的描繪方式也逐漸從勾線轉至留白，水如將全貌與所有細節完整畫出則無法呈現長遠的感覺，讓畫面若隱若現、斷斷續續得以顯現長遠之感，透過留白讓觀者想像未見之處，從而感受到遠方的無垠景象。這也反映出東方藝術畫水時對於留白技法的重視，呼應東方哲學思想，強調「無」的概念，為超越形式與表象的真實本質，令觀者感到心靈情感的共鳴，使作品呈現深遠感受與意境。因此，以水表現「無」的意涵，代表超越表面現象的真實本性，於虛實之間感知禪意，讓觀者觀賞畫作時，能夠超越表象的束縛，進入超然境界，並感受更深的體悟。

作品〈藍月〉【圖 3-16】及〈香江 I〉【圖 3-17】皆將海浪、水波紋描繪於邊界處，作者於個展論述中提及：

在世界與世界的邊界走了一程，一整個月，似乎走得很遠很遠，多了很多安靜的時間去整理思緒，去暴躁、去微笑、去思考、去想像。世界很遠很遠，也很近很近，一切混亂的讓我使不上力。如同漂浮在空曠的海洋，然後逐漸下沉，起初還見得到海面的粼粼波光，但是漸漸的，視線變得模糊，分不清楚是淚水還是海水，那一點點的微光也似乎顯得可有可無。<sup>47</sup>

徐凡軒探索不同情感和思想的邊界，有時候看似矛盾的情感，也是生活的一部分。在世界與世界的邊界走了一程，可以是地理、身體上的邊界，也可以是情感、精神上的邊界。藉由藝術創作，藝術家可以表達和探索內在世界，透過畫面中描繪的水波紋，呈現情感的波動，而文中漸漸模糊的視野，對應到畫面中水紋虛化的部分。透過由清楚的波光至模糊的虛化，視野變化呈現逐漸往水中下沉的動態感，透過水的描繪，表達內心情感的變化與波動，引導觀者深入思索其含義。

<sup>46</sup> 莊周，《莊子·外篇》，臺北市：臺灣古籍，2002，刻意篇。

<sup>47</sup> 徐凡軒，〈十年，小日子 徐凡軒日本画個展〉《鶴軒藝術》，網址：<

[https://www.facebook.com/hohoarts1994/photos/a.10158634555197999/10158710861997999/?paipv=0&eav=AfadWGbI\\_-BajuJqoTl5Yp7Ms\\_1iHcUSbr8V53NR9BK4LSxqmZZ5Ad22aNmPWFy\\_1Ok](https://www.facebook.com/hohoarts1994/photos/a.10158634555197999/10158710861997999/?paipv=0&eav=AfadWGbI_-BajuJqoTl5Yp7Ms_1iHcUSbr8V53NR9BK4LSxqmZZ5Ad22aNmPWFy_1Ok)  
(2023年8月26日檢索)



【圖 3-16】徐凡軒，〈藍月〉，2017，岩繪具、麻紙，145.5×112cm



【圖 3-17】徐凡軒，〈香江 I〉，2020，礦物顏料、胡粉、墨、紅土，73×90.5cm

上述藝術家以水的意象呈現內心的投射，如自東方哲學思想中對於水的論述，訴說水的多變與流動性，並以不同角度為出發點，將自身心境融會於水之中，投入個人情感、思想與態度。透過水反思自身心理變化與對於自我的期待，使觀者能藉由欣賞關於水之作品體會隨遇而安、超脫自我與對於理想世界的期待，以水為媒介建立個體與他人的心靈共鳴，在現代社會中穿越內在與外在的流動。

筆者的藝術創作透過水構築意境，象徵個體與社會的互動，於意境中流動和變化，跨越內在與外在的界線，並洗滌世間的氛圍與環境，此沖刷、淨化的過程，如存在主義中的內心對話，也是筆者對自己的期望。老子（約前 571-前 471）曾經說：

「善利萬物而不爭，處眾人之所惡，故幾於道。居善地，心善淵，與善仁，言善信，政善治，事善能，動善時。夫唯不爭，故無尤。」

<sup>48</sup> 「江海所以能為百穀王者，以其善下之，故能為百穀王。」<sup>49</sup>

老子認為水之哲學似於道，水無私地滋養萬物，而不與萬物爭奪高下，類似於道的無爭之境。因此，他提倡人們的心需如水一般平靜，不與他人爭強，並

<sup>48</sup> 趙榮珣，《老子道德經語法讀本》，上海：上海辭書，2013，頁 32。

<sup>49</sup> 同註 48，頁 312。

如深淵能包容萬物。因水之無形，將以柔之力穿透無縫隙之物，象徵著謙退之道，不與世爭，而能泰然處世。俗話說人往高處走，水往低處流，相比之下，人總是不甘處於下位，時時刻刻督促自己往上爬，且不斷與人爭強。而水反之，展現了與世無爭的姿態，從容往低處流動且永不居高位，甘願處於低下的位置，也不與人爭奪名利之氣度，因此不遭受怨恨，且於自行流動的同時推動其他物品，因此最高的善就如水一般，以最柔弱之物駕馭最堅強之物。

老子的避世思想，將社會中的自我引退用與疏離用正面的角度詮釋。他以水呼應內在的平靜與自由，與世無爭的態度能遠離浮華與自我迷失，以更純粹的方式尋求個體與世界的連結。水擁有能承載一切外來物質的包容性，筆者盼將自己浸於此氛圍中，以柔順且平靜地心態看待外在事物，而自身就算處於外在環境之中，也盼能如水一般柔順無形，隨遇而安且多變卻不失本性，如東方思想中儒家與道家所說，水總是處於下位不與人爭奪名利，也不與人比較，將重心擺放於心靈層面。

### 第三節 透明與半透明

第一節提及透明魚缸玻璃的象徵意義，而第二節提及水的意境概念，玻璃與水都是具有透明性的物質，這種透明性不僅是物理特性，在創作中更是極具意義，因此本節將針對透明性的意義與創作中的應用深入探討。透明性名詞 (Transparency) 定義是指透明性和透明的事物，透明的形容詞定義 (Transparent) 是指能使光穿透的性質，透亮的、清澈的。為不透明的反義，與半透明 (Translucent) 意義不完全相同。為精細而透明的，比喻淺顯易懂的、簡單的、材料鬆弛的、坦蕩的。<sup>50</sup> 本節將透明性分為兩個部分討論，第一部分為媒材本身的透明性，是藝術家以透明玻璃作為創作媒材，透明玻璃具有的特性能使光線穿透並讓人看見玻璃後面的事物，同時也有鏡面的效果，此物質本身包含許多象徵意義，反映隱私與透明度之間的平衡。第二部分為繪畫作品中的半透明性，以使用顏料搭配繪畫技巧的方式營造透明質感，反映人際關係與情感的複雜性。

#### 一、媒材本身的透明性呈現社會關係

<sup>50</sup> 柯林·羅、羅伯特·斯拉茨基，金秋野、王又佳譯，《透明性》，北京：中國工業，2008，頁23。

玻璃的透明性使其同時可見和不可見，當光線經過時會產生折射與反射，產生不同的視覺變化，此物理性質使玻璃成為獨特的藝術媒材。玻璃能同時處於於內部和外部之間，為內與外之間的一種媒介，模糊內外領域間的界限，讓內外界互相看見，卻又同時能看見玻璃的存在。

玻璃—同時可見又不可見—被認為是室內與室外之間的一種中介，既具有物質性又具有隱喻性。它多樣而對比的特性造就了以材料為訊息的藝術作品。<sup>51</sup>

這種遊走於不同區域間的性質，使玻璃材料本身就能透過隱喻傳遞意涵，上述提到玻璃是訊息的媒介，這指的是藝術家可以透過操控玻璃來傳達信息、情感和意義。玻璃的多樣性和對立性質使其成為一個豐富的藝術媒介，藝術家可以通過它來創造出多層次、富有深度的藝術品，這些作品既反映了玻璃本身的特性，又透過隱喻性來探討更廣泛的主題。玻璃在藝術中具有多重角色，既是物理材料，也是信息的載體，以及具有隱喻性的元素。筆者創作主軸為個體與他人之內外界限的無形距離，因此以具透明感的水與玻璃隱喻，以留白搭配層層堆疊的白色暈染營造具層次的透明感，讓畫面中的層次更加豐富。筆者以此表現水的清透感與玻璃的鏡射，營造水面與玻璃映射的空間，表達生活中的思索與反思，以此虛實元素的交織代表不同層面的重疊，為個體內外在世界之間的界限。

以色列藝術家羅姆·科恩（Rom Cohen, 1973-）的雕塑作品以玻璃創作，作品〈1400 公里〉【圖 3-18】中，以玻璃櫥窗的方式展示玻璃雕塑，像是透明的房子一般。羅姆·科恩指出此作品中玻璃的角色，說明如果我們考慮到建築中玻璃的作用，它是用來界定界限，保護房子免受雨水、風、黑暗和所有危害的，使內部免受外部環境的侵害。而玻璃保護著「家」，卻不是將其封閉在厚實的牆壁中，玻璃是以一種既能向內看又能向外看的方式連結。羅姆·科恩作品中的玻璃代表著界限、保護、連接和關係。玻璃作為保護的意義，避免內部受到外部的侵害，讓內部感到舒適、安全，同時觀察外在的人事物，與外在世界保持聯繫。玻璃與封閉的牆壁不同，它建立起內部與外部更開放的界限關係。羅姆·科恩也用玻璃材質探討性別議題，透明且易塑形的特性，讓他聯想到傳統女性在家庭中的角色，如玻璃一般，負責保持清潔與美觀，並且保護著家庭，然而，透明的材質暗示著女性為家庭的種種付出難以被看見。此性別議題的探討，反映著現代社會中個體與

---

<sup>51</sup> Eliezer-Bruner, Henrietta, "Israeli Glass", Tel Aviv: Eretz Israel Museum, 2015, pp. 13.

社會結構之間的交互作用。透明玻璃的特性使人與外界產生不完全的隔離，即個體存在於世界中，看得見外界的情況，卻有實質的阻隔，呈現個體與他人之間的關係。<sup>52</sup>



【圖 3-18】羅姆科恩，〈1400 公里〉，2019，玻璃

德國藝術家格哈德·里希特（Gerhard Richter, 1932-）的玻璃系列作品，透過玻璃的透明性與光滑表面，挑戰觀看和被觀看之間的界限。作品〈四塊玻璃〉【圖 3-19】將四片玻璃於垂直軸上旋轉，使觀者能透過轉動的玻璃，擁有不同層次的視野，因玻璃材質的特點不只為透明性，還能反射和折射光線，能改變視角且侵入觀看空間，打破觀看與被觀看者的界線。在作品〈七塊立式玻璃〉【圖 3-20】中，格哈德·里希特使用透明玻璃層層堆疊的呈現方式，使玻璃具有鏡面的質感。使觀者可以看見多層次的環境畫面與自己於玻璃上的影像，使觀者的影像成為作品的一部分。此影像是虛幻的，如個體與外界之間的反射，處於外部世界的觀看之中，又將自己的像映照其中，使觀者擁有不斷變化的視覺體驗。隨著觀者的行為與感知變化，鏡中自己的像也隨之變化，如人在社會互動中的鏡像映照，而社會環境就如玻璃一般透明，也如鏡子一般互相映照。

---

<sup>52</sup> Tal Dekel, “Transparent Substance in a Transnational Existence: Materiality, Migration, Memory, and Gender—The Case of Israeli Artist Alina Rom Cohen”, 以布茲伊姆學院視覺素養研究學程, 2021, pp. 11-13.



【圖 3-19】格哈德里希特，〈四塊玻璃〉，1967，玻璃、鐵，安東·赫伯特收藏，4 個玻璃框架，每個 196×106 cm



【圖 3-20】格哈德里希特，〈七塊立式玻璃〉，2002，玻璃、鋼，北萊茵-威斯特法倫州藝術收藏，234cm×167cm×336 cm

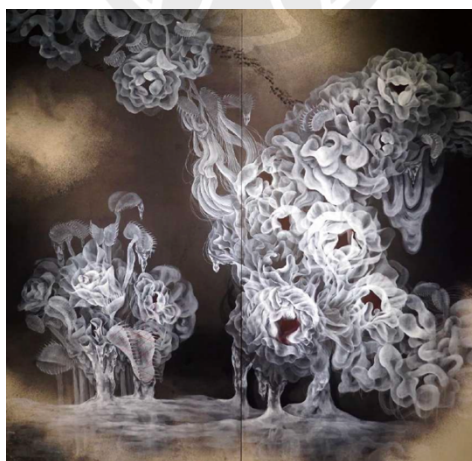
## 二、繪畫作品中的半透明性呈現個體探索

藝術家孫翼華（1970-）的作品〈花雨滿天〉【圖 3-21】中，以膠彩紙本為主要媒材，運用白色顏料堆疊與渲染呈現層次感，細膩描繪內部的層次，以半透明的方式詮釋花朵與水母，彷彿將它們浸入水中，如意識流的方式，透過水流無拘束的自由流動傳遞深邃情感，將個人的生命經驗轉化為藝術表達，以隱喻將女性特質和情感融入作品中，表現女性的視角和情感世界。畫面中水紋、花朵與水母從透明到不透明之間微妙變化且互相交織，水的透明感和流動性不僅體現在水波的紋理上，還反映在花朵、水母等物件的姿態中。彷彿微風輕拂過水面的動態感，花朵於水中輕輕搖曳的姿態，水母由模糊隱約可見的意象逐漸清晰，呈現如幻影般半透明的存在。讓觀者感受情感與思維的流動，在虛與實之間遨遊，這種半透明性不僅是物質的再現，更是情感的投射。



【圖 3-21】孫翼華，〈花雨滿天 II〉，2016，彩墨、  
蒜膜紙，52×74 cm

吳佳軒（1996-）作品〈融化在感性之後的理性〉【圖 3-22】探討社會的複雜性與不穩定性，人們需要切換自己的身份與角色，社會關係如液體般流動，挑戰著人的群體認同。畫面中使用花體的解離與花的碎形表達解構概念，透過半透明性的描繪傳達花朵的變動痕跡，時而模糊時而清晰，如社會結構中的變動，訴說人在社會中常改變自己的外在形象以適應環境，易使個體盲從而失去自我。



【圖 3-22】吳佳軒，〈融化在感性之後的理性〉，2020，墨、水性顏料、紙  
本，194×130 cm

吳佳軒使用半燻的紙作為基底材，用墨大面積暈染搭配噴水器噴灑形成深淺不一的底色，而後以白色顏料多層次的於暗色的底色上分染，白色的堆疊越多，

畫面上的白色就越鮮明，不同程度的白呈現半透明的畫面效果。她以半透明的方式來表現自我與社會間的關係，以透明性傳達個體在面對社會的期望與規範時，內心試圖找到平衡的狀態，這種內在世界的狀態是模糊且幽微的，有時被覆蓋或壓抑，半透明的狀態如過渡期一般，讓個體在不受明確邊界的世界中探索，細膩呈現自身於此社會中的處境，呈現出一種情感與理性之間的關係。

在筆者的作品〈鬥魚公寓-鏡2〉【圖 3-23】中，透過白色顏料堆疊半透明性的描繪，呈現玻璃的透明質感，不僅為物理特性的展現，也是作為社會關係的隱喻。如藝術家羅姆·科恩與格哈德·里希特透過玻璃媒材的透明性，創造了一種既連結又分隔的空間，允許光線穿透同時反射外界，展現多維的關係。透明玻璃的特性多涉及內與外、私與公、實與虛之間的探討。筆者以透明玻璃質感作為一種觀察與被觀察的雙向動態，闡述現代人在個體與外界互動中尋找自我認同的過程。以透明玻璃的魚缸象徵既分隔又連接的空間，呈現個體內心與外部世界之間建立界限的需求，以及穿透界限尋求聯繫的渴望。而在內部的人，仍能透過玻璃的透明性看見外部世界，也可以選擇如何與之互動，同時象徵個人的自由意志。



【圖 3-23】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡2〉，2022，  
水墨紙本，90 × 90 cm



## 第四章 創作模式與作品分析

保羅·薩特將個體被視為絕對自由的創造主體，認為藝術是一種非現實的、純粹想像的美，是個體展現自由意志並承載深層情感、思想與存在的媒介。<sup>53</sup> 筆者在城市的疏離中尋找自己的存在，透過藝術呈現出對於自由、情感、存在的深刻思索，形成對話，就如藝術作品透過觀者的參與，喚起個體的自由本質，在感知與互動中賦予作品完整性與生命。

### 第一節 創作模式

在筆者的創作模式中，將透過三個關鍵面向探討創作脈絡。首要的是創作理念，揭示創作的初衷和核心思想，為筆者創作旅程的根本起點。其次為創作符號的探討，筆者在藝術作品中經常使用象徵性圖像，不僅為視覺上的元素，更是情感和思想的載體。最後為創作實踐，這一面向透過紀錄創作的步驟和過程，探索筆者的繪畫實踐過程，包括技法的呈現，同時也揭示將創作理念轉化為實際作品的旅程。

#### 一、創作理念

身處於快速變動的都市中，科技的快速發展正改變人類的生活方式，尤其是網路的興起，數位世界與現實世界之間的互動創造了一個獨特的社會動態。筆者發覺生活總是穿梭於虛擬與真實之間，社交媒體、虛擬社區和在線互動成為我們日常生活的一部分，但同時，這種虛擬聯繫似乎也帶來了一種社交的疏離。我們可能在網絡上擁有大量的「朋友」，但同時感到孤獨和失去真實的連結，這種社交矛盾產生構築當時代的異化社會。疏離感不僅體現在人們與虛擬世界之間，也體現在人們與現實社會的關係中。筆者觀察現代人常被忙碌的城市生活、工作壓力和社會期望所困擾，這使人感到自己變成了一個陌生的存在，在努力應對這種異化的同時，也在這個過程中重新詮釋自己的存在方式。

而 2020 年初新冠肺炎的大流行無疑加劇了社會中的疏離感，人們被迫隔離，

---

<sup>53</sup> 保羅·薩特(Paul Sartre)，韋德·巴斯金(Wade Baskin)編，《薩特論藝術》，桂林市：廣西師範大學，2002，頁 85-87。

遠離親朋好友，避免大規模聚會，甚至遠距工作和學習成為新常態，無法像以往那樣自由地參與社交活動，更加突顯虛擬世界和現實世界之間的張力。人們更加依賴虛擬世界來保持與他人的聯繫，網絡逐漸成為人們主要的社交平臺。而在虛擬空間，人們往往建立和維護一種虛擬自我，這種自我在虛擬社交媒體上被精心打造，並不一定反映現實中的真實性。這種虛擬自我和現實自我之間的不一致性加劇了異化感，開始懷疑自己到底是誰，虛擬世界和現實世界之間的界限變得模糊。

筆者的創作理念源於對異化社會的體悟，也是對這個異化社會的回應。生活在現代社會，往往陷入了繁忙、虛擬和表面的生活模式中。社會的快節奏、虛擬世界的滲透以及個體間的疏離感，不斷感到與自我和他人之間的連結日益薄弱。在這樣的背景下，筆者以創作作為反思和沈澱的過程，透過創作沈澱與反思，將虛擬和現實、社交和疏離、異化和連結融合在一起，以抒發在這個快速變動的都市生活中所經歷的種種感觸。創作時獨自沉浸於寧靜的房間，與外界隔離，思考關於個人與他人之間的關係，探索自己的存在。這個過程類似一次獨處的冥想，一個尋找內在聲音的旅程。

筆者相信，藝術創作具有獨特的力量，可以真實地展現內在的自我，並幫助我們更接近自我意識。透過創作把自己的思緒、情感和狀態轉化為視覺藝術，以更深入地理解自己。因此，筆者的創作主題以個體與他人之間的關係為出發點，呈現虛擬和現實之間的模糊邊界，反映內在和外在世界之間的互動。此創作過程為追尋自我存在意識的旅程，為一個希望透過創作來省思、沉澱和實踐自我意識的過程。

## 二、創作符號

筆者的藝術作品透過象徵符號的運用，賦予其特殊意義，如描繪魚缸、窗戶、鬥魚與珊瑚等，表達在異化社會中所感受到的情感和體悟。在第三章第一節已探討此四樣元素，著重於其他藝術家作品中的運用與意涵，而本節將以筆者的作品為主，剖析魚缸、窗戶、鬥魚與珊瑚等元素，如何成為筆者創作中的重要載體，以及它們如何反映當代社會中的情感和關係。以下為筆者作品中符號的象徵意義：

### （一）魚缸的象徵意義

透明玻璃材質的魚缸為內部與外部之間的隔離與媒介。作品〈鬥魚公寓-城市1〉【圖 4-1】中，魚缸所構成的內部空間，就如筆者的心靈沈澱之所，是一個供獨自創作的舒適圈，允許筆者完全沉浸在內在的世界中，在此空間中，對於自

己真實本質的展現無需掩飾，為個體與自己的內心對話的地方。儘管實質上有一道似於牆壁的障礙，如人與人之間的疏離，也是私人空間的防護屏障，但因是透明的材質，能使光線穿透，讓內部與外部的人能夠進行表面的互動，同時也代表內部能透過此媒介連結外部世界。此透明的阻隔可以被視為象徵個體與外部世界之間的界限，既象徵著隔離，又象徵著連接，如人們在異化社會中的感受，反映當代社會中存在的虛擬和現實之間的模糊邊界，以及個體與社會之間的微妙關係，象徵著個體與外界之間的連結，同時代表著心靈的隔離和自我保護。

而每個透明的魚缸代表著個體的私密空間，多個魚缸交錯排列就像是一座公寓大樓，每個小房間都是一個個體的私密空間，而這些私密空間共同組成了整個公寓，就如同個體組成了社會。作品〈鬥魚公寓-鏡1〉【圖 4-2】中，多個魚缸交疊的畫面，如個體與群體之間的互動交流，為生活圈不斷重疊的樣貌。每個魚缸代表一個獨立個體的生活圈，個體在其中能夠保持一定程度的私密性。然而，這些生活圈並不是孤立的，它們彼此交錯排列，形成了一個更大的整體，就像社會中的個體在各種社會、文化、家庭和工作圈子之間不斷穿梭和互動，是社會中個體與群體之間複雜而多層次的互動關係與無形距離。



【圖 4-1】李書嫻，  
〈鬥魚公寓-城市  
1〉，2022，水墨紙  
本，90 × 45 cm



【圖 4-2】李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡1〉，2022，  
水墨紙本，90 × 90 cm

## （二）窗戶的象徵意義

窗戶在現實生活中是房間中唯一能夠看見外部實體景象的物件，為現代人與外在世界之間的實質連結。而在數位時代的影響下，人們可以透過手機和電腦了解外界，與他人互動，以及獲取關於遙遠地方的信息，這種虛擬世界的連接方式將數位螢幕轉化為房間中的小窗戶。這些窗雖然為與外界的連結，其存在卻又突顯社會中的疏離現象，因現代人經常透過數位屏幕與他人產生連結，此虛實互動帶來虛幻的疏離感。

作品〈鬥魚公寓-城市 1〉【圖 4-3】中的窗也象徵著現代人對世界的認識方式，往往僅透過有限的資訊和視野，如井底之蛙，只透過一個小窗口來觀察外部世界。窗的存在提醒著筆者，現實世界是如此廣闊，應該透過更廣泛的視野來深入探索世界，嘗試更多可能性，探索這個多元而豐富的世界。



【圖 4-3】 李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉（局部），  
2022，水墨紙本，90 × 45 cm

## （三）鬥魚的象徵意義

鬥魚以其具有攻擊性和獨居習性而聞名，鬥魚之間的相互攻擊行為為天性，這種攻擊性行為使鬥魚很難與其他魚類共存，因此通常被單獨飼養。筆者的作品中，以鬥魚象徵個人在現代社會中感受到的孤獨和疏離。生活於透明魚缸中的鬥魚，能看見外在的世界，同時也因玻璃的反射，能看見自己的像。當鬥魚看見他者時，易表現出攻擊性的行為，或者當它看見反射中的自己時，卻誤認那是另一

隻鬥魚而發動攻擊。這種行為就如人常透過他人的眼光來塑造自我，筆者將這一現象與鏡像理論聯繫在一起，反映個體與虛擬鏡像之間的關係，以及對自我認知的探索和反思。

作品〈鬥魚公寓-城市 1〉【圖 4-4】中，筆者使用鬥魚作為象徵性符號，“鬥”字不僅體現在對外部世界的攻擊，更多地象徵著內心的不安、糾結、空虛和迷茫等情感。因此，筆者在創作中畫面中，將鬥魚繪製於裝滿水的空間中，盼能透過水的沈靜與洗刷，使環境成為反映內心的空間，洗刷外在的塵土，以找回真實的內心，探索自我存在和情感的深層層面。



【圖 4-4】 李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉(局部)，2022，水墨紙本，90 × 45 cm

#### (四) 珊瑚的象徵意義

珊瑚為眾多的珠寶中少數可稱為為動物且擁有生命的，且對於環境極為敏感，包括穩定的水質與溫度等都是珊瑚於水中生存的條件，也多為群居狀態。就如筆者處的環境中，自身的生活時常受到對於周遭的人事物所影響，也代表處於現代社會中的體悟。筆者繪製白色珊瑚的原因有二，一為珊瑚骨自身的顏色通常為白色，筆者將此白色作為自身本質的顏色，而白色也是最容易與其他色融合的顏色，並配合其他顏色呈現於眼中，訴說當時代的人時常為了配合他人而迷失自我，舉例來說，世人多喜愛紅珊瑚，因紅珊瑚珍貴並象徵喜氣、高貴之意，因此市面上許多人爭相收藏紅珊瑚，卻較少人收藏白色的珊瑚，而紅色珊瑚的生成是因為吸

收海水中的氧化鐵，因而成為紅珊瑚，為吸附外在因素而成，就如紅色的美好意象為人類賦予珊瑚的意涵，並非珊瑚自身的本質。二為當珊瑚體內的共生藻減少時，將造成珊瑚逐漸脆弱並白化。

筆者作品〈鬥魚公寓-城市 2〉【圖 4-5】中，描繪人與人之間的相互依存關係，珊瑚與藻類共生，而人類也與他人共生，總是依靠他人眼光而得到理想自我。共生藻與珊瑚之間的共生關係雖看似美好，但當海水受到暖化、酸化、污染、疾病等外在因素的干擾時，此共生關係也可能會受到影響。此為「珊瑚白化」現象，當共生藻凋亡、離開珊瑚或其色素含量減少時，珊瑚將會失去原本由共生藻賦予的亮麗顏色，並逐漸顯現白色骨骼。而珊瑚成為白化狀態後，並不會立刻死亡，如環境等因素逐漸穩定且好轉，白珊瑚仍能再度接納共生藻類。<sup>54</sup> 就如一但脫離與他人的關係，空虛與迷茫之感湧上心頭，卻於私人空間中獨自沈澱心靈，逐漸將目光著重於真實的自我，當自身準備好時將能再度敞開大門，接觸外部的人事物。筆者將真實的自我比喻為海中的白珊瑚，不受到其他環境與物種的影響而呈現的真實狀態，無繽紛美豔的的色彩，卻是真真實實的白色，就如去除外在的繽紛的社交面具後內心樸實無華的樣貌。



【圖 4-5】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 2〉(局部)，2022，水墨紙本，90 × 45 cm

<sup>54</sup> 郭傑民等，《珊瑚世界的探索與了解》，國立海洋生物博物館，2011，頁 116。

## 四、 創作實踐

### （一）創作媒材

#### 1. 基底材：蟬衣宣、絹本

筆者創作以熟紙作為基底材，紙質較不易吸水滲透，因此墨與色彩較不易暈開，也更容易掌控。由於筆者在描繪具象徵性物件時，追求較細膩的工筆畫風格，需精準控制墨與色的位置與擴散程度，此基底材能以層層堆疊的墨與色彩，實現筆者構思的細節與筆觸。

#### 2. 繪畫媒材：墨、國畫顏料、膠彩、不透明顏料

筆者選用開明花仙青墨繪製畫面的主要物件，這種墨汁具有仿松煙色調的深藍色，呼應筆者創作想呈現水的質感。且此墨汁以碳素和穩定性高的樹脂膠製成，相對於天然膠墨汁，具有更快的乾燥時間，減少在紙上暈開的機率，同時也可以存放較久。染完墨色後，筆者選用半透明的國畫顏料逐層進行暈染，以營造沉穩且豐富的色彩效果，此國畫顏料以動物膠精製成，因為動物膠不易溶於水，在裱褙過程中能夠防止顏色暈開。畫面中極白的部分則採用膠彩顏料或法國鵝牌不透明顏料，因其較高的不透明性，能夠染出不同程度的白色效果，同時用於最後的亮部提亮，增添視覺層次和對比。

#### 3. 輔助工具：型版、霧吹、噴水器

透過噴水器或霧吹使顏料在紙面上有噴霧狀的質感，呈現出水花的效果，創造水的多樣性形態，此技巧的應用使畫面能夠更生動地呈現出水的特質。進一步透過將噴水器或霧吹搭配型板使用，能建立畫面中的空間感和層次感，相較於傳統的筆刷描繪，能降低邊界感，強調水的流動性和動態性，增添畫面的豐富性。

### （二）構圖

通常筆者只構圖畫面中具象、較細膩的部分，例如：玻璃魚缸結構、鬥魚姿勢等，而水波紋或較為抽象的部分，會以自動性法融合自身創作時的感受與狀態，以較感性的抒發方式呈現於畫面中。具象部分先觀察實際物體再以電腦繪圖方式打稿，繪畫過程如：作品〈鬥魚公寓-鏡 3〉構圖【圖 4-6】及〈鬥魚公寓-鏡 3〉構圖【圖 4-7】，因電腦繪圖較易調整畫面位置與比例，能更精準繪製玻璃魚缸重疊的樣貌，構圖完畢後將電子檔輸出，接著以絹本或蟬衣宣覆蓋此構圖勾線。



【圖 4-6】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉  
(構圖)，2023，水墨紙本，90×90 cm



【圖 4-7】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉  
(構圖)，2023，水墨紙本，90×90 cm

### (三) 工筆描繪

先由淡墨勾線，工筆勾線不只講求以粗細濃淡之分呈現畫面虛實變化，也講求線條的彈性與抑揚頓挫等節奏變化，使勾線更加生動並具靈動性。勾線完成後筆者習慣先將紙打濕並以青墨染出大面積的明暗變化，繪畫過程如：〈鬥魚公寓-鏡 3〉創作過程【圖 4-8】，能於打底時預先留白，營造整體氣氛，同時於整體打底後畫面快乾卻未乾之際，進行顏色的添加，繪製玻璃的質感，使顏料能夠自然地滲透與渲染，畫面色調柔和清透且融於背景，以增加玻璃的透明度與層次感，如：〈鬥魚公寓-鏡 3〉創作過程【圖 4-9】。



【圖 4-8】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，  
2023，水墨紙本，90×90 cm



【圖 4-9】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，  
2023，水墨紙本，90×90 cm

等待畫面完全乾燥後，以青墨將畫面物件細節反覆分染與罩染。這一階段的目的是描繪畫面物件的暗面與深色區域，於層層暈染中設色，注重層次的建構，使畫面的筆墨呈現溫潤色澤，也能呈現描繪物件的質感與光影效果，如：〈鬥魚公寓-鏡3〉創作過程【圖 4-10】。

待畫面中的暗色區域皆完成後，將整體打濕，以花青、群青、石青、石綠等國畫顏料將整體畫面染色，冷色系的色彩搭配使色調和諧，並將亮部區域留白，如：〈鬥魚公寓-鏡3〉創作過程【圖 4-11】。此暈染方式能使輪廓線較不明確，並降低邊界感，使畫面自然融合，營造朦朧、迷離的效果。如以絹本為基底材，筆者會於絹本正反兩面皆上色，以增添更細膩的層次感。



【圖 4-10】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡3〉，2023，水墨紙本，90×90 cm



【圖 4-11】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡3〉，2023，水墨紙本，90×90 cm

等待畫面完全乾燥後，以國畫顏料將畫面物件細節反覆分染與罩染，以呈現更加細緻的明暗光影變化，這個階段也是在逐漸建構畫面的細節色調與氛圍，如：〈鬥魚公寓-鏡3〉創作過程【圖 4-12】。



【圖 4-12】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，2023，  
水墨紙本，90 × 90 cm

最後以白色不透明的顏料或膠彩顏料層層堆疊與設色，白色顏料疊加分染的方式，能使層次多變，並提亮特定高光區域，營造玻璃的光澤與透明感，使畫面更加生動且和諧，如：〈鬥魚公寓-鏡 3〉創作過程【圖 4-13】。



【圖 4-13】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 3〉，2023，  
水墨紙本，90 × 90 cm

(四) 自動性技法：

筆者購買或自行製作所需的型版，常使用之型版為蕾絲、圓箔與珊瑚。蕾絲以購買為主，而圓箔型版以蠶絲自行製作，先將蠶絲固定於有釘子的木框上，並以拉扯方式製作自己所需的形狀，完成後於蠶絲上膠礬水固定並加以調整形狀，使蠶絲成為較堅固且孔洞較明顯的狀態，最後將此製作完成的型版以美工刀從木板割下。珊瑚的部分筆者以購買的真實珊瑚與自行製作的珊瑚型版搭配使用，筆者先自行以電腦繪製珊瑚的向量圖檔，接著以雷射切割方式依照圖檔做切割，以完成此珊瑚型版。筆者喜愛以霧吹搭配各種型版營造空間的虛實感，如：〈鬥魚公寓-鏡3〉局部【圖 4-14】，於自我的思考與沈澱後，將情緒與自我的狀態抒發於畫面中，有時重疊而有時只營造局部畫面，搭配各種不同的色彩與乾濕，讓創作擁有更多可能性。



【圖 4-14】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡3〉(局部)，  
2023，水墨紙本，90 × 90 cm

## 第二節 個人作品解析

作品一

作品名稱：〈鬥魚公寓-鏡1〉

媒材：水墨紙本

年代：2022

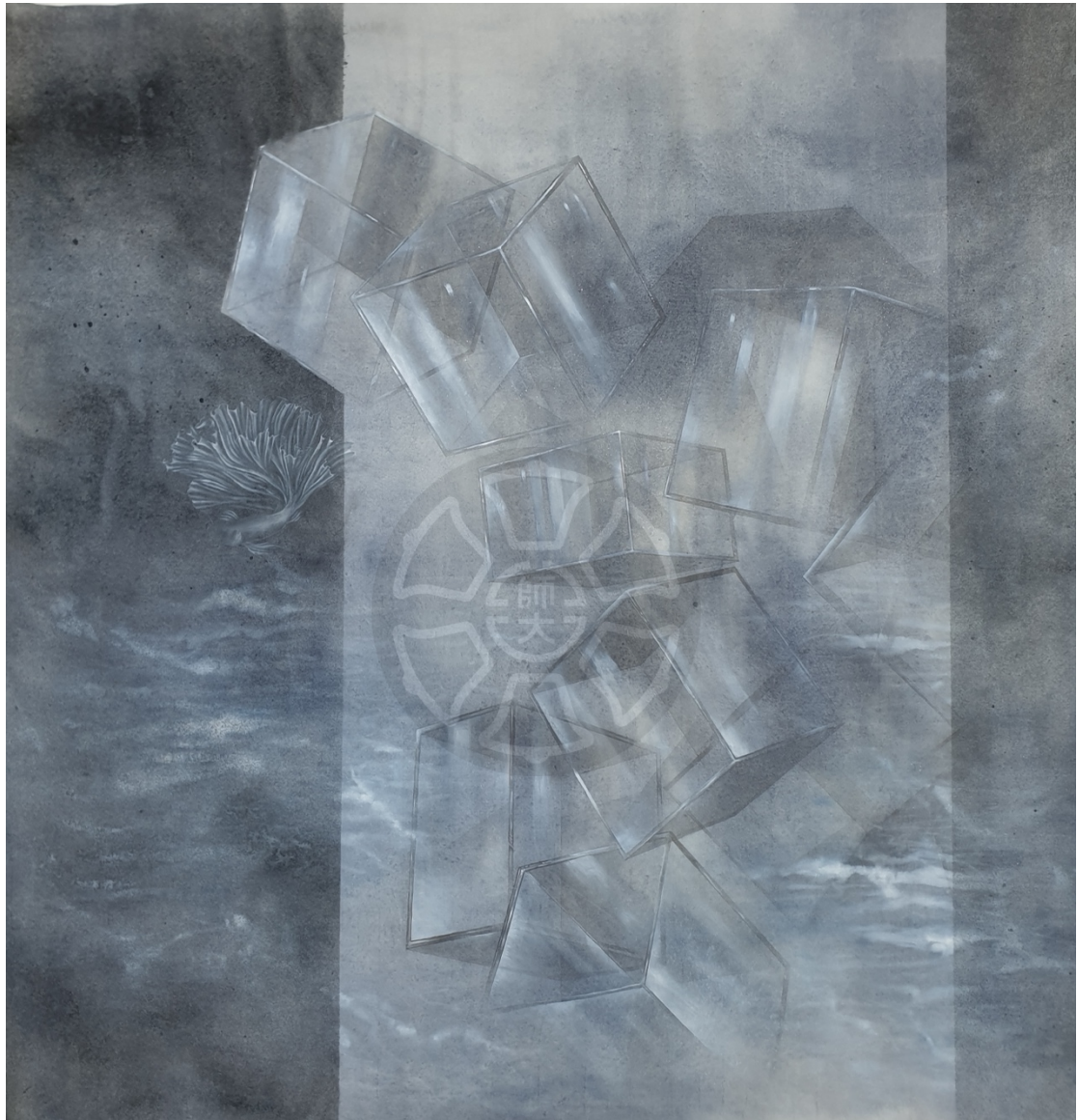
尺寸：90x90 cm

創作理念：

筆者喜愛徜徉在水中世界，親近著水的質感與水中生靈的習性。水族館的生物大多共同生活在一個大魚缸之中，唯獨鬥魚是以一格一格的獨居小魚缸，擺放成一面大牆，此獨特的排列，勾勒出如城市般的居住格局，就像公寓中的小套房。筆者時常靜靜地凝視鬥魚，它們在這微小的天地中，彷彿詮釋著生命在社會洪流中的歷程，也引起了筆者對自身在社會中的所感所悟。以此共鳴進行藝術創作，以透明玻璃魚缸交錯、重疊、鏡像的方式呈現，彷彿社會中的交流媒介，形成交錯的生活圈。每一格小魚缸代表個體的獨立生活空間，透過透明的牆壁，彼此可見，卻難以觸及。反映筆者在社會中，追求屬於自己的定位與舒適圈的過程與心靈表白。

形式技法：

首先，藉由在紙上打濕底層，使墨色更容易渲染。接著，透過層層的分染與罩染堆疊，呈現玻璃的透明感，最後運用白色突顯畫面的層次與光影效果，呼應光線在透明物體上的折射與反射。此外，藉由型版與噴水器的運用，筆者將畫面以不同深淺的墨色分割，在視覺上營造呼應異化社會的主題。



【圖 4-15】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 1〉，2022，水墨紙本，90 × 90 cm

## 作品二

作品名稱:〈鬥魚公寓-鏡 2〉

媒材:水墨紙本

年代:2022

尺寸:90x90 cm

### 創作理念:

在漂浮的靜謐之中，鬥魚獨居於其透明的小宇宙，每一個獨立的居所，如同密集的都市小套房。筆者常在無聲的觀察中，凝視著鬥魚，牠們在有限的空間裡，舞動生命的獨白，似乎在演繹著個體在浩瀚社會中的漂泊與掙扎。筆者描繪交錯透明玻璃的重疊與映射，彼此的生活透過清晰的牆面，既可見又隔絕，如同社會中相互交織卻又各自為政的人際關係。

### 形式技法:

首先將紙打濕，使墨與色能自由渲染，形成自然的漸變效果，並搭配後續的分染與罩染。以白色顏料的層層疊加，增加玻璃魚缸的立體感，呈現透明物質在光線折射和反射下的通透效果。再利用噴水器搭配型版，控制墨的散佈狀態，在畫面上切割和重構，象徵著社會的疏離和隔閡。並且使用廣告顏料，加入大量的水來促進顏料在濕潤的紙面上的流動，製造流動的水紋效果。魚在交錯的空間中自由探索，成為聯繫現實與抽象、自然與人造界限的媒介。



【圖 4-16】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 2〉，2022，水墨紙本，90 × 90 cm

### 作品三

作品名稱: 〈鬥魚公寓-城市 1〉

媒材:水墨紙本

年代:2022

尺寸:90x45 cm

#### 創作理念:

當筆者初抵臺北，這座城市如此夢幻，高樓林立，現代建築的影像在腦海中綻放，散發出匆忙而節奏明快的生活氛圍，同時透露出異化城市的情感，呼應了筆者創作中所描繪的「鬥魚公寓」。每一隻鬥魚，在這座擁擠的城市中，都擁有屬於自己的小空間，彷彿城市中的微觀宇宙。畫中的白珊瑚，多聚集成群，如同城市中的個體相互交融，反映著周遭環境對個體的深遠影響，映照現代社會的群體依存與個體間的關係。作品描繪在異化城市中的旅程，在城市塵囂中找到片刻寧靜，由迷失中逐漸找尋到個人舒適圈，也逐漸將目光回歸自我內在探索。

#### 形式技法:

以都市中聳立的高樓為意象，以長型的構圖形式呈現作品。透過高樓的垂直呈現，不僅在視覺上拉伸，更象徵都市快速與現代化的氛圍。底層以青墨搭配花青顏料，透過此組合，深化了底色的特殊肌理，並以多層次的打底，使顏色更加深沈。接著以青墨進行分染，著重於描繪玻璃的深色區域，使玻璃的透明度更加真實。最後以白色進行分染與罩染，描繪玻璃的透光感。



【圖 4-17】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 1〉，  
2022，水墨紙本，90 × 45 cm

#### 作品四

作品名稱:〈鬥魚公寓-城市 2〉

媒材:水墨紙本

年代:2022

尺寸:90x45 cm

#### 創作理念:

城市中的高塔與鋼鐵構造將天空劃分，而在繁忙的都會中，每一個靈魂都擁有自己的小世界。都市中每一個黑色的身影，都像是深藏在現代生活隔板背後的靈魂，既獨立又寂寞。黑色常被視為神秘、深邃甚至是悲傷的代表，反映了都市生活中個體的內心世界，各自在高樓大廈的單元中，找尋屬於自己的小確幸。

#### 形式技法:

以長型構圖呈現都市的崛起與壓迫感，以青墨搭配花青顏料打底，不僅製造出特殊的肌理，還能呈現雲霧繚繞的朦朧感，如都市迷霧中的不確定感和無形的壓力。並以青墨進行分染與罩染，再利用白色提亮畫面，增加光影的對比，也增添幻想與現實交錯的樣貌。選用黑色描繪鬥魚，著重描繪其尾部，象徵在繁忙都市中的迷失與探尋，也反映了都市人的生活狀態。



【圖 4-18】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 2〉，  
2022，水墨紙本，90 × 45 cm

## 作品五

作品名稱:〈鬥魚公寓-城市3〉

媒材:水墨紙本

年代:2022

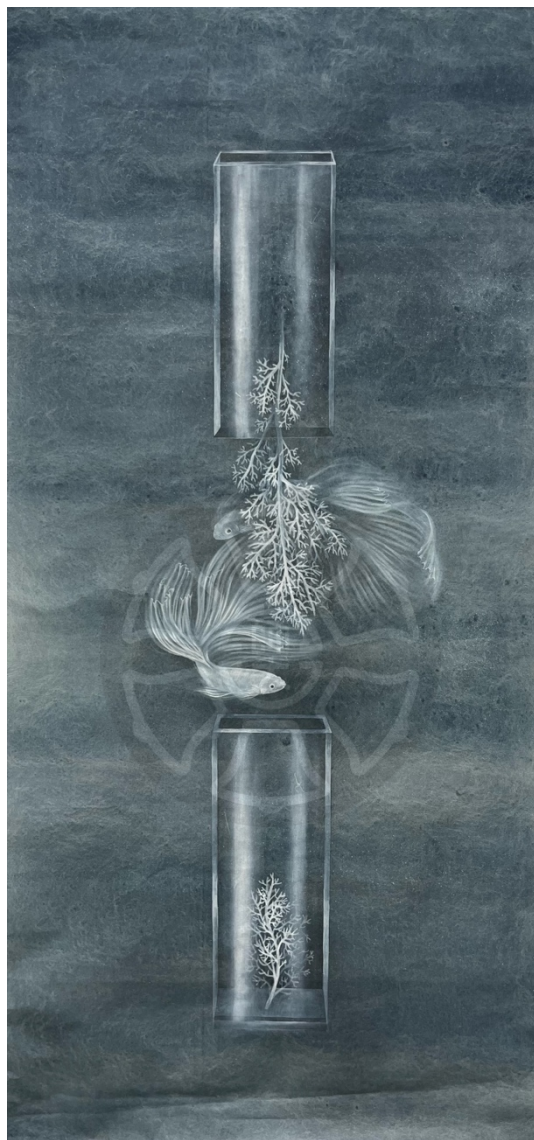
尺寸:90x45 cm

### 創作理念:

長型而空缺玻璃魚缸，不僅呈現隔而不斷的社會狀態，也象徵著人與人之間看似接近卻實際上的隔閡。兩隻鬥魚於透明的界限內交錯而游，彷彿在對話與對抗之間尋找平衡。而白色珊瑚不僅庇護生命，也成為分隔的象徵，為一道隔膜，既連接又分離，讓相遇成為可能，卻又限制了完全的融合。

### 形式技法:

採用長型構圖營造一種視覺上的平衡與延伸，象徵現代生活中時間與空間的流動性，中央空缺的長型玻璃魚缸中，兩隻鬥魚交錯游泳，彼此的動作和位置形成了一種動態的對比和交互。打底使用青墨搭配花青顏料，以冷調的基底創造出特殊肌理，模擬都市生活中的冷漠與疏離。並運用青墨與白色顏料突出光線變化，增強了畫面的層次感與立體感，也加強了鬥魚與珊瑚的質感。



【圖 4-19】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 3〉，  
2022，水墨紙本，90 × 45 cm

## 作品六

作品名稱:〈鬥魚公寓-城市 4〉

媒材:水墨紙本

年代:2022

尺寸:90x45 cm

### 創作理念:

透明玻璃魚缸如同城市中層層疊疊的積木，為一場在光與影、空間與時間交錯中的探索。鬥魚遊走在透明如積木般的格局之間，探索隔離與連結的界限，於空間中尋找自己的位置，探討現代生活中的連結與孤立，以及個體如何在不斷變化的都市環境中尋求安定。

### 形式技法:

構圖將都市樓房如玻璃魚缸積木般堆疊起來，突顯都市的壓迫感，也象徵著人們在都市生活中的疏離和隔離。畫面的中心為空缺的玻璃魚缸，於視覺上創造出呼吸空間。在色彩使用上，以青墨和花青顏料打底，創造深沉的背景色，反映都市生活，也為上層明亮白色提供對比，以白色增強光與影的交錯效果，使光線分布更加自然且有層次。



【圖 4-20】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 4〉，  
2022，水墨紙本，90 × 45 cm

## 作品七

作品名稱:〈鬥魚公寓-城市 5〉

媒材:水墨紙本

年代:2022

尺寸:90x45 cm

### 創作理念:

高樓般的玻璃魚缸映射出都市的冷峻的生活面貌，玻璃透明卻遙不可及，反映出都市人彼此隔膜的疏離感。鬥魚悠游於玻璃囚籠中，尋覓水中的白色珊瑚，珊瑚的白色潔淨而明亮，成為一抹突破灰暗都市色彩的希望，象徵著對連結的渴望與追求。鬥魚與珊瑚之間的相互尋找與靠近，探討在冷漠的都市中尋求溫度與連結的情感。每一次鬥魚對珊瑚的觸碰，都是一次心靈的呼喚，是尋找內心平靜的無聲對話。

### 形式技法:

在構圖上，利用玻璃魚缸的錯動，呈現都市生活的不確定性和變動快速的特點。使用青墨和花青顏料打底，混合創造出深沉且充滿層次的背景色，使白色的疊加更加有層次，做出玻璃的透明感和反光效果，也使鬥魚的顏色更加突出，象徵在都市中尋求關注和存在感的努力。



【圖 4-21】李書嫻，〈鬥魚公寓-城市 5〉，  
2022，水墨紙本，90 × 45 cm

作品八

作品名稱: 〈鬥魚公寓-鏡3〉

媒材:水墨紙本

年代:2023

尺寸:90x90 cm

創作理念:

由交錯的玻璃魚缸組成微型城市，宛如現代社會中人與人之間的社交網絡。鬥魚在交錯如房屋的玻璃間游走，彷彿是現代人在社會中穿梭的身影。這些鬥魚所見，有玻璃反射與折射的身影，探索了現代社會中的多層次關係，以及在這種複雜交織中個體如何尋找自我存在。每一個玻璃片都是一個交會點，彼此的存在在這個點上交匯，形成社會中的微妙平衡。

形式技法:

首先，以底層打濕的方式，染出大面積和較深的墨色。接著，運用花青、群青、石青、石綠等傳統國畫顏料，進行分染與罩染的堆疊，使整體畫面呈現出豐富的色彩層次，冷色調色彩的細微變化營造出水中世界的豐富多彩。而白色的運用突顯畫面的層次感，呈現玻璃的透明感，使整個玻璃質感更具有立體感與深度。最後，藉由霧吹技法的運用，呈現出水花噴灑的效果，呈現水的動態，增添感性的呈現與動感。



【圖 4-22】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡3〉，2023，水墨紙本，90 × 90 cm

作品九

作品名稱：〈鬥魚公寓-鏡 4〉

媒材：水墨紙本

年代：2023

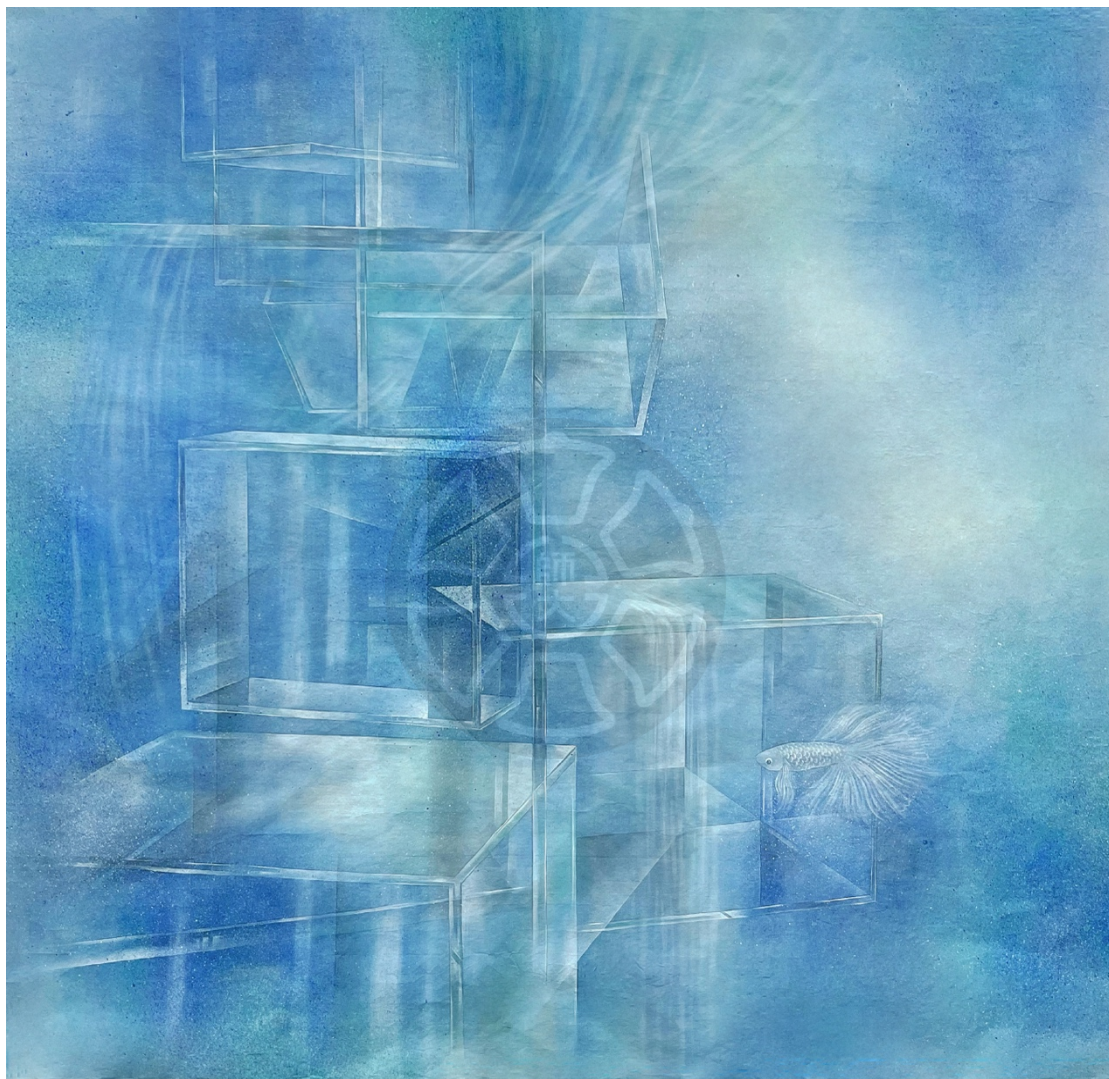
尺寸：90x90 cm

創作理念：

層疊的透明空間，如同城市生活中隱形卻無處不在的社會結構，塑造了一個既孤立又緊密相連的現代生活網絡。鬥魚在這些由玻璃劃分的空間中遊走，如現代人在規範的社會框架內尋求自我的過程，在多層次的折射和反射中，個體的存在感被放大，也被重新解讀。每一面玻璃都是一幕幕故事的舞臺，透明的面板既連接也隔離，探索現代生活中不斷變動的人際界限。

形式技法：

以將底層打濕的方式，使墨與色在紙上自由擴散，使後續的色彩能擁有更豐富的層次。運用花青、群青、石青、石綠等傳統國畫顏料，進行分染與罩染，逐層塑造出冷峻而深遠的效果，透過層次的彼此交織，呈現光影變幻的水下世界。再運用白色進行細節的強調和亮點的增加，加強畫面的深度和層次。



【圖 4-23】 李書嫻，〈鬥魚公寓-鏡 4〉，2023，水墨紙本，90 × 90 cm

作品十

作品名稱: 〈鬥魚公寓-水晶之窗 1〉

媒材:水墨紙本

年代:2023

尺寸:42x42 cm

創作理念:

水晶之窗非僅是透明之隔，更是對社會種種的抒發。以透明的界面，透過水的靈界，感受虛幻與真實的恍若隔世。每隻鬥魚，像人在社會中的個體一般，擁有自己獨立的生存小天地。彼此在同一片水中共舞，卻又被這屏障切割，彷彿現代社會中人心靈的透明屏幕。以窗窺探個體在這現實和虛幻的交錯中，尋求真我的旅程，在水中探索，透過水域寄寓對個體心靈追尋的嚮往。

形式技法:

首先，將底層打濕，使色彩更容易流淌和融合。運用花青、群青、石青、石綠等傳統的國畫顏料進行染色，透過感性色彩呼應筆者創作當下的情感。並運用型版搭配霧吹技法，於窗的表現上使用多層次的霧吹技法營造出虛實交錯的效果，使其更加靈動，仿佛透過窗戶看到的景象是一場夢幻的迷霧。最後以白色描繪鬥魚，白色的運用既凸顯鬥魚的純潔之美，在畫面中形成視覺焦點，為作品注入生命力。



【圖 4-24】 李書嫻，〈鬥魚公寓-水晶之窗 1〉，2023，水墨紙本，42 × 42 cm

作品十一

作品名稱: 〈鬥魚公寓-水晶之窗 2〉

媒材:水墨紙本

年代:2023

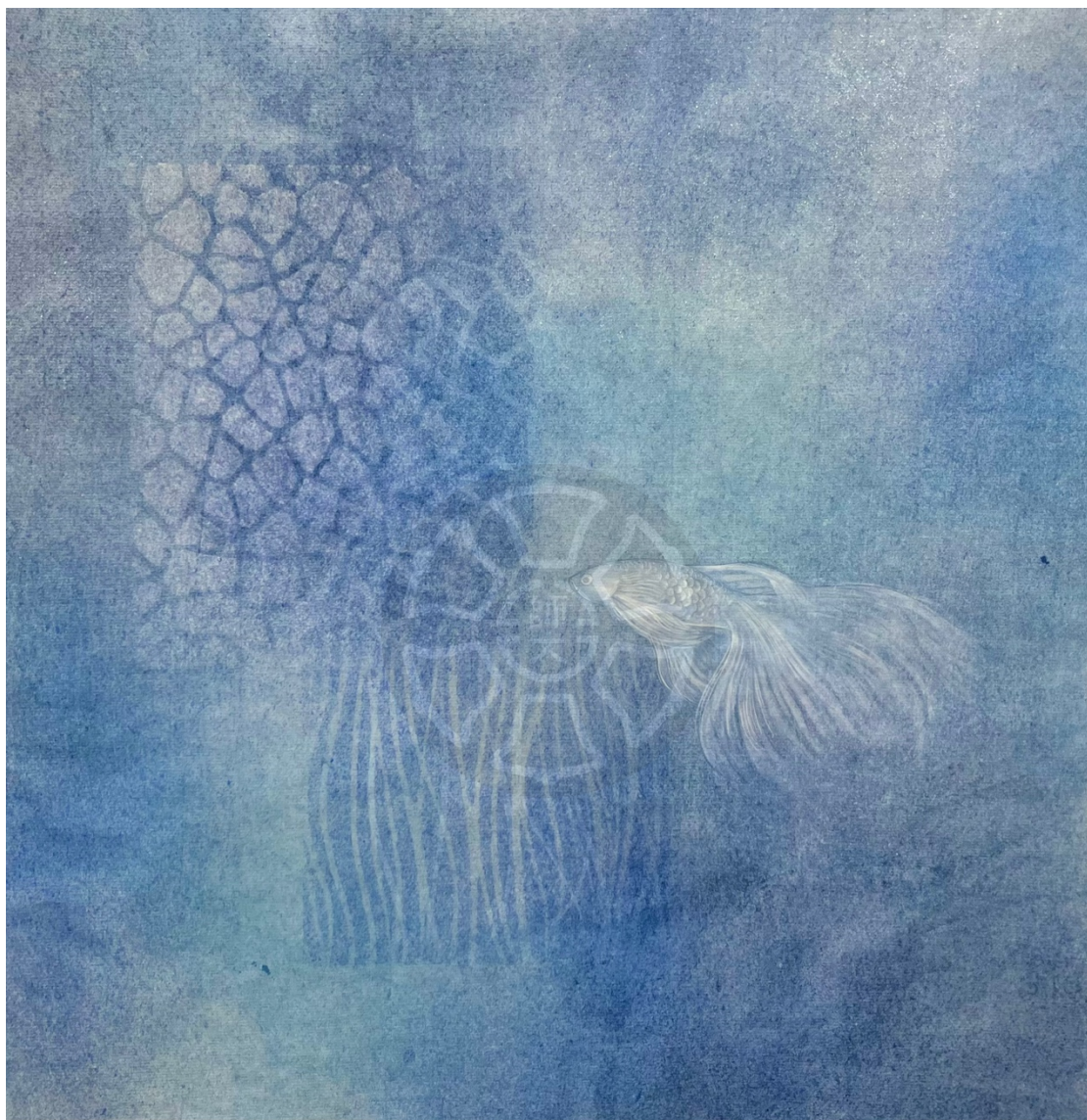
尺寸:42x42 cm

創作理念:

處於透明的水晶之界，探究社會的映象與個體心靈的反射，編織出一場現實與虛構交織的敘事，透明玻璃窗不只分隔了空間，更成為了連結現實與夢境的橋樑。水中的鬥魚，在其隔離的環境中演繹著獨立的生命舞臺劇，也映照了自身的內心深處，個體的探索既是向內的深潛，也是對外的呼喚，在光影交錯的環境中，尋找自我本質的無盡旅程。

形式技法:

透過打濕底層，用花青、群青、石青、石綠等染色，達到色彩自然過渡的效果，呼應了創作者當下的情感波動。此外，結合了霧吹技法搭配型版，讓窗戶呈現出透明和半透明的質感，試圖呈現光影變化的自然現象，也使畫面仿佛被一層薄霧覆蓋。以窗戶作為透明的媒介，不僅象徵界限和隔閡，也提供一個觀察和映射外界的平臺，在視覺上與背後的窗戶形成對比。最後，透過白色描繪鬥魚，看向窗外的姿態，增強作品的互動感和敘事，感受魚與窗之間的情感對話，同時也承載了情感的隱喻。



【圖 4-25】 李書嫻，〈鬥魚公寓-水晶之窗 2〉，2023，水墨紙本，42 × 42 cm

作品十二

作品名稱: 〈鬥魚公寓-霧都幻影〉

媒材:水墨紙本

年代:2023

尺寸: 90x90 cm

創作理念:

捕捉瀰漫於都市之中的不可觸及的孤獨感，正如同一座被迷霧籠罩的城市，其中的居民彷彿在霧中彼此探尋卻又終難相遇。霧不僅模糊了他人的輪廓，更隱藏了情感與思想。霧既是都市生活中隱形的情感阻隔，也是那種心理疏離感的具體表現。人們在霧中徘徊，尋求方向與連結，卻常常中迷失方向，只能隔空感受彼此的存在。鬥魚無法真正接觸到同類，反映都市人內心的孤立感，即使在擁擠的都市中，個體間真正的心靈交流何其罕見。

形式技法:

作品的底層先打濕，以紫色和藍色調為基底，這些顏色不僅提供了一個冷冽且深邃的背景，也象徵著都市的神秘和深沉，為後續的層次添加深度和情感張力。接著採用霧吹技法結合型版，形成如同薄霧般飄渺的視覺效果，透過不斷地堆疊，創造出一種霧都的感覺，仿佛整個城市被一層輕紗所籠罩，現實與虛幻的界限變得模糊不清。最後以白色描繪鬥魚，突出了鬥魚的孤獨與純淨。



【圖 4-26】 李書嫻，〈鬥魚公寓-霧都幻影〉，2024，水墨紙本，90 × 90 cm

### 作品十三

作品名稱: 〈鬥魚公寓-日月〉

媒材:水墨紙本

年代:2024

尺寸: 42x42 cm

#### 創作理念:

日月，作為自然界中最古老的對立與和諧的力量，承載著照亮與遮蔽的雙重角色，為世界帶來光與影的交織。這件作品透過日與月的象徵，揭示都市生活中人與人之間看似連結卻又充滿隔閡的疏離感。鬥魚在這光影變換中不僅尋求自身的方向，更反映出現代人對於存在的探究與內心的徘徊，就像是在光明與黑暗、熱情與冷漠之間不斷徘徊，尋找一種平衡，一種屬於自己的光。每一次光的映照與月的蔽隱，都是對內心世界的反應，如同在廣闊的宇宙中尋找一處能夠安放靈魂的港灣。

#### 形式技法:

首先使用藍紫色調打底，也象徵著夜晚的宇宙，提供了一個深邃的背景來映射日月的光輝，強調寧靜與遠離塵世的氛圍。接著，使用廣告顏料營造如雲般的質感，加入大量的水使其流動性強，易於形成自然的流動的效果，創造飄渺如雲的視覺效果。並使用霧吹技法搭配型版，營造出細膩的、層次分明的霧狀效果，呈現自然界中光與影的微妙過渡。選用金色顏料表現日的光芒，月亮則用更加沉靜的藍色呈現以形成對比，金色的光澤在藍紫色的月中尤為耀眼，也象徵作品中的光與暗、動與靜的交替。最後以白色描繪鬥魚，象徵鬥魚的孤獨與純粹，在鬥魚的某些鱗片上用金色勾勒線條，營造出光芒在鬥魚身上灑落的效果，也象徵生命能感受到來自日月的溫暖與光輝。



【圖 4-27】 李書嫻，〈鬥魚公寓-日月〉，2024，水墨紙本，42 × 42 cm



## 第五章 結論

本文探討現代社會中個體所經歷的異化現象，特別是在現代都市化和科技迅速發展的背景下，快節奏和科技的無處不在，以及社交媒體和虛擬互動的普及，顯著加速異化現象，筆者藉由本研究理解個體如何在社會化的過程中形成自我，以及在這一過程中遭遇的內在和外在矛盾。此快速變化的環境在塑造人際關係和社會互動方面擁有不同面向的作用，既提供新的互動方式，卻也增使人們增加疏離感。個體在當代環境中常感到與社會脫節，且與他人的連結更頻繁地依賴虛擬介面而非面對面的真實互動。透過本研究，筆者不僅深化了對當代個體經驗的理解，也了解個體在現代社會中自我認知和行為模式的形成是一個複雜且動態的互動過程。藉由自身的生活經驗，以及對群居與獨居模式的體驗，論述現代社會中的人際疏離，透過藝術創作，探討個體在社會中的位置和自我意識的形成過程，並試圖透過藝術創作來回應並省思這一當代社會現象。

### 一、 學理探討與感想

#### （一）馬克思的異化理論

藉由分析馬克思理論中的異化，探討個體如何在資本主義生產過程中失去對自己勞動成果的控制，從而感到疏離。而轉向當代，這一概念可延伸至社交媒體的普及，這些虛擬平臺雖在理論上增強了人們的連結，卻時常導致更深的個體孤立和情感疏離。社交媒體上的互動，雖然快速且頻繁，卻往往缺乏深度，而且在高度編輯和策略性的自我呈現下，個體之間真實的情感交流被稀釋。筆者認為，當代的異化不僅限於生產過程，更擴展至個體的自我認知與社會認同。網路普及化的社會中，個體可在線上建立一個完全不同於現實生活中的自我形象，使個體經常感到實體世界與虛擬世界間的斷裂，而此創造了一種自我疏離感，讓現代人在尋求真心的社會連結時感到困難。

#### （二）齊美爾的陌生人理論

齊美爾的陌生人理論描述的陌生人既「近在咫尺，卻遙遠無比」的矛盾狀態，筆者將其連結至現代人在物理空間可能接近，卻在情感上感到疏離的現象。在這個訊息爆炸的時代，筆者認為自己需要重新審視和塑造社交互動方式，以尋求更深層次的人際連接，思索導致異化的社會結構因素。同時，藝術創作為筆者提供反思和表達的媒介，透過將個體經驗與創作結合，揭示處於當

代社會的感觸。

### （三）拉康的鏡像理論

在疏理的過程中，筆者反思自我認知的形成過程以及當代社會中人與人之間互為鏡像的現象。借鑒拉康鏡像理論的見解，理解現代人在社交媒體中的自我展示往往被理想化，而這種自我呈現為被他人眼光塑造的自我，忽略了內在真實感受，拉康的理論啟示筆者，個人的自我意識可能始於一種虛幻的自我，這個「自我」不是在真實的社交互動中形成，而是在一個虛構的、虛擬化的世界中形成。而在社交媒體上，人們每天都在上演一場戲劇，演出想要別人看到的自己，現代人透過按讚、評論和分享來形塑自己，這些反過來又影響了個人的自我形成。此現代社會的自我建構過程可能導致異化，其中個體難以辨識真實自我與社交媒體上呈現的自我之間的界限，不僅可能造成心理壓力，也可能導致身份的混亂，因為個體不斷追求一個完美的，但不切實際的自我形象。筆者閱讀相關理論時，擁有許多反思的機會，儘管社交媒體和虛擬生活已經成為現代人不可或缺的一部分，但筆者意識到不應讓自己淪為僅僅是社交媒體上的一個虛構形象，更應追求的是真實的自我探索與內心深處的自我相連結的生活方式，筆者認為個人需要在生活中找到表達內在自我的方式。

### （四）馬克思觀點中的類存在物

在撰寫這篇論文的過程中，筆者體會到個體與社會、以及藝術之間的複雜的關聯，探討個體自由與社會條件相互作用。在馬克思的觀點中，人類是「類存在物」，是自然與社會的產物，通過對自然的改造來實現自我，而這一過程在社會文化的脈絡中得以增值。

### （五）卡夫卡的《變形記》

法蘭茲·卡夫卡的《變形記》更是讓筆者深思，個體在社會中的定位與自我認同的脆弱性。格里高爾的轉變讓筆者意識到，即使在家庭或社會中扮演著重要角色，一旦失去了這些角色，就可能感到迷失和孤立。這提醒了筆者，在追求自我實現的過程中，不應僅僅將個人定義於他人的期望或社會角色。

### （六）薩特的存在主義觀點

存在主義強調了人的自主性和自由選擇，這一思想流派認為人的存在先於本質，並由個體主觀經驗賦予生命以意義。存在主義的觀點則賦予筆者更大的自由感和選擇的意識，作為一個自由的主體，在創作藝術時，筆者體驗到了這種自由的實質，不受任何先入為主的規範所限，能夠表達真正的自我。筆者認為，勞動是自我實現的途徑之一，讓人有機會反映和塑造自己，而透過勞動實現自我的過程，也體現在藝術創作中。當筆者沉浸在創作時，不僅僅是在製造

一件物品，更是在表達自我，透過作品與他者進行溝通，從而賦予創作更高的意義。

## 二、 創作中的形式表現與思想

### （一）象徵性的圖像

魚缸、窗戶、鬥魚與珊瑚等元素在筆者的作品中，是對於現代社會疏離狀態的反思與情感體現，為探索自我與社會關係的媒介，既描繪物質世界的實體，也折射出心靈世界的波動。作品中也透過水的流動性，找到表達內心深處情感的路徑，筆者將水作為生命的流動與情感的變遷，其流動性與變幻無常象徵人生旅途中不斷的適應與轉變。黑格爾所言的符號與其背後的含義，引導筆者認識到藝術創作能夠激發個人對於外在世界深層意義的理解，也感受到藝術作為情感與理念傳達的能力，這不僅限於個人的內心世界，同時也包含他者的情感共鳴。筆者追求的不僅僅是對客觀外在事物的描繪，而是透過這些事物反映內心世界與情感，試圖透過具象的元素觸及潛藏的情感與慾望。

### （二）透明材質的描繪

藉由透明材質的描繪，探討個體與外界之間透明而脆弱的界限，以及人在情感世界中所面臨的隔閡與交流的可能性。筆者在創作中，藉由玻璃與水的透明性探討虛實關係，表達內心深處의 思考和感受，並試圖與他者建立超越言語和物質世界的溝通與連結。創造意境將情感與理念融入於畫面之中，以探索個體在生活中不斷遇到的轉變和挑戰，這些轉變可能是環境的改變、個人經歷的轉折，或者是內心世界的波動。就如齊美爾所描述的「潛在漫遊者」概念，雖然個體可能在物理空間中有所停留，但精神層面上保持著流動性，尋求與更廣闊的世界連接，就如透明的水一般，個體在社會中的角色和關係也在不斷地流動與變化。

## 三、 創獲心得

在研究的過程中，筆者站在更加宏觀的視角來回望所走過的路，筆者的創作過程不僅是個人情感的抒發，更是對當代社會異化現象的解讀和再現，反映當下的社會狀態。筆者意識到，藝術創作是一次次對自我、社會及存在的深層反思，創作過程成為了與自己對話的橋樑。本文由筆者的視角，反思個體在社會結構中的位置以及這些結構如何影響個體的內在，以及在現代社會找到屬於

自己的空間與意義，藝術成為筆者探討人與世界連結方式的重要渠道，探索自由意志的廣闊天地，並激勵筆者去想像、創造、反映與世界的關係。這是一種脫離社會建構的自我，回歸至內在真實的旅程，從拉康的「真實界」觀念中，筆者領悟到真實的探索和自我實現的過程往往較為艱辛與迂迴。正如拉康所言，「真實界」是既存在卻又無法完全被語言所表達的，於我們對於自我的理解和對世界的感知之外。

在未來的創作和研究中，筆者期待能閱讀更多相關書籍，以豐富我對藝術創作的理解，盼能夠深化對於當代社會中個體經驗的詮釋，並在作品中傳達更為多元和深層的情感和想法。處於這個科技盛行的時代，人經常被捲入快速變化的社會結構中，這樣的時代特徵讓人易於迷失於虛擬世界和表面的連結中，從而導致了異化現象的出現。而此背景下，藝術提供了一種回歸個人核心、探索真實自我的方式，更是一種對現實世界深層次理解的追求。



## 參考文獻

### 一、 中文書籍

- 杜聽鋒，《拉康結構主義精神分析學》，三聯書店，1988，頁 128-132, 159。
- 汪民安，陳永國，馬海良，《城市文化讀本》，北京大學，2008，頁 136。
- 查爾斯·霍頓·顧里 (Charles Horton Cooley)，《人類本性與社會秩序》，臺北市：桂冠，1993，頁 135、150。
- 柯林·羅，羅伯特·斯拉茨基，金秋野、王又佳譯，《透明性》，北京：中國工業出版社，2008，頁 23。
- 莊周，《莊子·外篇》，臺北市：臺灣古籍，2002，刻意篇。
- 郭傑民、王立雪、彭紹恩、林家興、柯風溪、陳德豪，《珊瑚世界的探索與了解》，國立海洋生物博物館，2011，頁 98、116。
- 趙榮珣，《老子道德經語法讀本》，上海：上海辭書，2013，頁 32、312。

### 二、 英文翻譯書籍

- 多米尼克·塞克里坦，艾曉明譯，《象徵主義》，北京市：昆侖，1989，頁 7。
- 佛洛伊德(Sigmund Freud)，羅林譯，《夢的解析》，九州出版社，2004，頁 283-287。
- 法蘭茲·卡夫卡 (Franz Kafka)，方玉譯，《變形記》，臺北市：時報文化，2021。
- 保羅·薩特(Paul Sartre)，韋德·巴斯金(Wade Baskin)編，《薩特論藝術》，桂林市：廣西師範大學，2002，頁 17-74，85-87。
- 保羅·薩特(Paul Sartre)，陳宣良譯，《存在與虛無》，北京市：三聯書店，2007，頁 527-585。
- 格奧爾格·齊美爾 (Georg Simmel)，涯鴻譯，《橋與門：齊美爾隨筆集》，上海市：三聯書店，1991，頁 258-265。
- 馬克思 (Marx)，尹海宇譯，《1844 年經濟學哲學手稿》，臺北市：時報文化，1990，頁 47-53，。
- 黑格爾 (Hegel)，朱光潛譯，《美學 第二卷》，北京市：商務印書館，1980，頁 10。
- 黑格爾 (Hegel)，賀麟、王玖興譯，《精神現象學下卷》，北京：商務印書館，1979，頁 460。
- 歐文·戈夫曼 (Erving Goffman)，馮鋼譯，《日常生活中的自我呈現》，北京市：

北京大學，2008，頁 17-74。

### 三、 英文書籍

Eliezer-Bruner, Henrietta, “Israeli Glass”, Tel Aviv: Eretz Israel Museum, 2015, pp. 13.

Timothy Oakes, Patricia L. Price, “The Cultural Geography Reader”, London : Routledge, 2008, PP. 312.

格奧爾格·齊美爾 (Georg Simmel) , “The Sociology of Georg Simmel”, New York: Free Press, 1950, pp. 402 – 408.

### 四、 論文與期刊

Clark V. Poling , 《Giacometti and Sartre: On Drawing》, Master Drawings Association , 2016 , pp. 486.

Tal Dekel, “Transparent Substance in a Transnational Existence: Materiality, Migration, Memory, and Gender—The Case of Israeli Artist Alina Rom Cohen” , 以布茲伊姆學院視覺素養研究學程 , 2021, pp. 11-13. 。

Wendy Lopez , “Windows as expressive elements in the art of Edward hopper and Fairfield porter” , 科羅拉多州立大學堡科林斯分校藝術碩士學位 , 1990 , pp. 1-7 。

陳麗華, 〈魏晉南北朝繪畫藝術的意境論〉《共同科學報》, 3 期 (2001), 頁 2。

楊宛真, 《異空間·存有一楊宛真水墨創作論述》, 國立臺灣師範大學美術學系碩士論文, 2020, 頁 42。

### 五、 網路資料

Wilkins, Charlotte, 〈Matisse, Goldfish〉《Khan Academy》, 網址 : < <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-america/modernity-ap/a/matisse-goldfish>> (2023 年 9 月 1 日檢索)

白適銘, 〈詩意、夢土及其形式—簡詩如「浮流凝想」系列創作的造形與行動〉《穎川畫廊》, 網址 : < <https://www.inriver.com.tw/page/about/index.aspx?kind=179>> (2023 年 1 月 12 日檢索)

《非池中藝術網》, 網址 : < <https://artemperor.tw/focus/2758?page=3>> (2023 年 9 月 4 日檢索)

徐凡軒,〈十年,小日子 徐凡軒日本画個展〉《鶴軒藝術》,網址:<  
[https://www.facebook.com/hohoarts1994/photos/a.10158634555197999/10158710861997999/?paipv=0&eav=AfadWGbl\\_-BajuJqoTl5Yp7Ms\\_1iHcUSbr8V53NR9BK4LSxqmZZ5Ad22aNmPWFy\\_1Ok](https://www.facebook.com/hohoarts1994/photos/a.10158634555197999/10158710861997999/?paipv=0&eav=AfadWGbl_-BajuJqoTl5Yp7Ms_1iHcUSbr8V53NR9BK4LSxqmZZ5Ad22aNmPWFy_1Ok)>  
(2023年8月26日檢索)

陳晞,〈那條不說話的鬥魚,像極了愛情:陳修橋與他的「情形」〉《非池中藝術網》,網址:<<https://artemperor.tw/focus/2758?page=3>>(2023年9月10日檢索)

詔藝,〈「到最後終究還是一個人」-美國畫家愛德華·霍普 Edward Hopper《非池中藝術網》,網址:<<https://artemperor.tw/focus/2758?page=3>>(2023年9月4日檢索)

裴剛,〈姚志燕畫與他的生命長在了一起〉《雅昌藝術網》,網址:<<https://m-news.artron.net/20210509/n1095055.html>>(2024年6月18日檢索)

釋普濟,《五燈會元》,臺北市:新文豐,1976,卷十七。

## 六、 影片資料

《Artist Video | Rine Boyer 凌·波兒》,Bluerider ART,年代2023,Youtube,  
[https://youtu.be/VkyrwZA\\_ryc?si=\\_VUSLudkA\\_Zqh22u](https://youtu.be/VkyrwZA_ryc?si=_VUSLudkA_Zqh22u)。