

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

家居幽光：劉安婕創作論述與實踐

Glimmers Of Light Found In Family Life :

Creative Thesis and Practices Of

Liu, An-Chieh's Art Works

劉安婕

Liu, An-Chieh

指導教授：莊連東 博士

Advisor : Chuang, Lien-Tung, Ph.D.

中華民國 114 年 01 月

January 2025

謝 誌

沒想到轉眼之間在臺師大的研究所生涯即將完成了，在校園內學習的時光裡，一直在吸收新知和探索世界的日子匆匆即逝，多年後，也許許多回憶和細節不在清晰，但祈願自己這些年努力的軌跡，可以如同我的作品般，在生命中留下筆觸和堆疊痕跡。

特別感謝指導教授莊連東教授，耐心且具有效率的協助我建立論文架構，並在論文進行時，不斷給予我建議和指導，認識莊教授八年，一直鼓勵我在生命的各個階段，嘗試找到自己的路，教授在我心目中，是一位不只給予學生專業指導，更是一直提供溫暖能量的教授。同時，感謝口試委員孫翼華教授，在擔任主任忙碌之餘，撥空指導並給予許多細節上的建議與調整。感謝口委臺灣藝術大學張維元教授，特地到師大給予指導，發掘到我自己沒注意到的作品亮點及針對媒材上給予我許多呈現建議和方法。此外，感謝一路栽培我學習藝術並支持我唸碩士的媽媽、同窗八年的好友子枚、在我寫論文最煎熬的階段給予我鼓勵的昀慧、一並努力完成論文的維楨、一直支持我的創作的愛瑪和其他一直給予安婕支持和鼓勵的親朋好友同學們。

兒時常常覺得人生很長，五歲時，總覺得距離成年是遙不可及的，但沒想到一瞬間居然即將成為碩士畢業生。我期許並勉勵自己，無論未來變化如何，能勿忘初衷，謹記自己創作的本能和快樂，繼續在人生的路上前進。

劉安婕 謹誌

民國 114 年 1 月

摘 要

本文以「家居幽光：劉安婕創作論述與實踐」為題，探索個體在家庭生活中情感的消逝與轉化，通過繪畫創作表現出潛意識中的陰影、角色轉換及情感依附的複雜性。筆者認為，家庭情感中的消逝與存在是一體兩面的，創作不僅記錄了因消逝而引發的悲傷，也反映了對生命及家庭情感的深刻反思。在探討消逝與變化的過程中，筆者試圖尋找情感與家庭關係的本質與存在意義。

本論文分為五個章節。第一章涵蓋研究動機、研究範圍與限制、研究方法及名詞釋義；第二章以家庭情感中的陰影與角色投射為核心，探討這些情感如何在藝術創作中得以表現；第三章詳細介紹了筆者的創作理念、技法選擇及實踐過程，包含水墨與膠彩等媒材的使用。第四章則逐一分析每件作品的內容與形式表現，並在第五章中對整體創作與研究歷程進行總結，展望未來更深入的創作方向。

關鍵字：陰影、潛意識、家庭情感、角色投射、水墨、膠彩



Abstract

This paper, titled " Glimmers Of Light Found In Family Life : Creative Thesis and Practices Of Liu, An-Chieh's Art Works" explores the fading and transformation of emotions within the context of family life. Through artistic creations, it expresses subconscious shadows, role transformations, and the complexities of emotional attachment. The author posits that the fading and persistence of family emotions are two inseparable facets of the same phenomenon. The creative process not only records the sorrow triggered by emotional fading but also reflects a profound contemplation on life and family emotions. In examining the processes of fading and transformation, the author seeks to uncover the essence and existential significance of emotions and family relationships.

This thesis is divided into five chapters. Chapter One outlines the research motivation, scope and limitations, methodology, and definitions of key terms. Chapter Two focuses on the shadows and role projections within family emotions, exploring how these emotions are expressed in artistic creations. Chapter Three provides a detailed introduction to the author's creative philosophy, technique selection, and practical processes, including the use of media such as ink and mineral pigments. Chapter Four analyzes each artwork's content and formal expressions individually. Finally, Chapter Five concludes by summarizing the creative and research process and offering an outlook on future, deeper artistic explorations.

Keywords: Shadows, Subconscious, Familial Emotions, Role Projection, Ink Paintings, Eastern Gouache

目 錄

謝 誌	I
摘 要	II
ABSTRACT.....	III
目 錄	IV
表 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 研究範圍與限制.....	3
第三節 研究方法	4
第四節 名詞釋義	5
第二章 陰影與情感的交織：角色扮演與潛意識的映射	9
第一節 負向情感的形塑與影響.....	9
第二節 依戀中的糾葛：母親角色的影響.....	15
第三節 潛意識的映射	22
第四節 角色、情感與陰影在藝術中的重塑.....	29
第三章 「家居幽光」創作理念與方法	41
第一節 創作理念	41
第二節 創作手法	48
第三節 創作流程	55
第四章 「家居幽光」系列創作實踐	67
第一節 「家居幽光」系列創作實踐.....	67
第二節 「家居幽光」系列個別作品分析.....	74
第五章 結論	107
第一節 研究回顧	107
第二節 反思及展望	109
參考文獻.....	110

表 次

【表 2- 1】 幼童分離反應三階段.....	19
【表 2- 2】 三種依附類型.....	20
【表 4- 1】 家居幽光創作歷程表.....	69



圖 次

【圖 2-1】 弗里德瑞秋馮·莫林，〈兩歲的列支敦士登公主瑪麗·法蘭琪斯卡肖像〉，1836，油畫，33x27cm，列支敦士登博物館	30
【圖 2-2】 曾詩涵，〈睡著的孩子〉，2016，墨、色鉛筆、水干顏料、礦物顏料、麻紙，75x75cm.....	31
【圖 2-3】 曾詩涵，〈給予你的〉，2016，水干顏料、礦物顏料、水彩、麻紙，15.5x22.5cm.....	32
【圖 2-4】 涂鈞筑，〈萌生〉，2016，水墨紙本、水墨絹本，Ø =23.5cm，圓扇 3 件組.....	33
【圖 2-5】 劉安婕，〈你的我的〉，2022，紙本膠彩，106x45.5 cm	34
【圖 2-6】 曾詩涵，〈母之海〉，2014，墨、水干顏料、礦物顏料、麻紙，72.5x91cm	35
【圖 2-7】 曾詩涵，〈森之語〉，2016，色鉛筆、水干顏料、礦物顏料、麻紙，75x75cm.....	36
【圖 2-8】 涂鈞筑，〈卸載體〉，2016，水墨紙本，97x48cm.....	37
【圖 2-9】 曾詩涵，〈地界〉，2014，墨、水干顏料、礦物顏料、麻紙，91x72.5cm	38
【圖 2-10】 〈家居幽光〉，2024，紙本膠彩，180x180cm	39
【圖 3-1】 劉安婕，〈人物形象創作構思草圖〉，2021	44
【圖 3-2】 劉安婕，〈月亮下的晴天娃娃曾經回憶的跑馬燈與幻想〉（局部），2020，紙本膠彩、亮片膠.....	45
【圖 3-3】 劉安婕，〈媽咪之死之二〉（局部），2021，紙本水墨、亮片、泡棉	45
【圖 3-4】 劉安婕，〈千禧年少女之二〉（局部），2023.....	46
【圖 3-5】 劉安婕，〈媽咪之死創作構思草圖〉，2021	46
【圖 3-6】 劉安婕，〈你的我的創作構思草圖〉，2022	48
【圖 3-8】 劉安婕創作流程附圖：鍊糊過篩.....	49
【圖 3-7】 劉安婕創作流程附圖：熬煮糰糊.....	49

【圖 3-9】劉安婕創作流程附圖：紙本膠彩過程圖	50
【圖 3-11】劉安婕創作流程附圖：裱貼紙張.....	51
【圖 3-10】劉安婕創作流程附圖：銅箔作為基底材	51
【圖 3-12】劉安婕創作流程附圖：使用噴槍.....	52
【圖 3-13】劉安婕，〈媽咪之死之二〉（局部），2021，紙本水墨、亮片、箔	53
【圖 3-14】劉安婕，〈媽咪之死之二〉（局部），2021，紙本水墨、亮片、箔	53
【圖 3-15】劉安婕，〈客廳裡看了誰？〉，2020，複合媒材，臺中市港區藝術 中心展出呈現.....	54
【圖 3-16】劉安婕，〈家居幽光照片素材〉，2021.....	56
【圖 3-17】劉安婕，〈家居幽光草圖〉，2024，平板及繪圖筆.....	56
【圖 3-18】家居幽光流程圖：投影移稿.....	57
【圖 3-19】家居幽光流程圖：水干打底.....	58
【圖 3-21】家居幽光流程圖：風扇燈盛上堆高.....	59
【圖 3-20】家居幽光流程圖：磁磚盛上堆高.....	59
【圖 3-22】家居幽光流程圖：燒箔效果.....	59
【圖 3-23】家居幽光流程圖：礦物顏料堆疊細化.....	60
【圖 3-24】家居幽光流程圖：黑曜石粉末覆蓋效果	60
【圖 3-25】家居幽光流程圖：黑曜石粉末洗出效果	61
【圖 3-27】家居幽光流程圖：裱貼貝殼碎片	61
【圖 3-26】家居幽光流程圖：撒箔.....	61
【圖 3-28】劉安婕，〈千禧年少女照片素材〉，2023.....	62
【圖 3-29】千禧年少女流程圖：移稿.....	63
【圖 3-31】千禧年少女流程圖：細化.....	64
【圖 3-30】千禧年少女流程圖：描線及製造立體感	64
【圖 3-32】千禧年少女流程圖：大範圍鋪色.....	65
【圖 3-33】千禧年少女流程圖：噴槍使用	65
【圖 3-34】千禧年少女流程圖：銀泥使用效果.....	66

【圖 4-1】劉安婕，〈月亮下的晴天娃娃曾經回憶的跑馬燈與幻想〉，2020，紙本膠彩、亮片膠，159x91cm.....	75
【圖 4-2】劉安婕，〈客廳裡看了誰？〉，2020，紙本水墨、典具帖紙，180x180cm.....	77
【圖 4-3】劉安婕，〈客廳裡看了誰？〉，2020，複合媒材，臺中港區藝文中心展出呈現.....	79
【圖 4-4】劉安婕，〈客廳裡看了誰？之一〉，2020，紙本水墨、典具帖紙，90x90cm.....	80
【圖 4-5】劉安婕，〈客廳裡看了誰？之二〉，2020，紙本水墨、典具帖紙，90x90cm.....	81
【圖 4-6】劉安婕，〈媽咪之死〉，2021，紙本水墨、亮片、箔、泡棉，53x91cm.....	83
【圖 4-7】劉安婕，〈媽咪之死之一〉，2021，紙本水墨、亮片、箔，53x45.5cm.....	85
【圖 4-8】劉安婕，〈媽咪之死之二〉，2021，紙本水墨、亮片、泡棉，53x45.5cm.....	86
【圖 4-9】劉安婕，〈餵親愛的你〉遠景拍攝，2022，錄像裝置，新浜碼頭藝術空間呈現.....	89
【圖 4-10】劉安婕，〈餵親愛的你〉近景拍攝，2022，錄像裝置，新浜碼頭藝術空間呈現.....	89
【圖 4-11】劉安婕，〈餵親愛的你〉錄像截圖，2022.....	91
【圖 4-12】劉安婕，〈你的我的〉，2022，紙本膠彩，106x45.5 cm.....	93
【圖 4-13】劉安婕，〈窗光〉，2022，紙本膠彩、金籤紙，15x15cm.....	95
【圖 4-14】劉安婕，〈千禧年少女〉，2023，複合媒材，60x180cm.....	97
【圖 4-15】劉安婕，〈千禧年少女之一〉，2023，複合媒材，60x60cm.....	99
【圖 4-16】劉安婕，〈千禧年少女之二〉，2023，複合媒材，60x60cm.....	100
【圖 4-17】劉安婕，〈千禧年少女之三〉，2023，複合媒材，60x60cm.....	101
【圖 4-18】劉安婕，〈曬月亮〉，紙本膠彩，2023，116.5x182cm.....	103
【圖 4-19】〈家居幽光〉，2024，紙本膠彩，180x180cm.....	105

第一章 緒論

視覺藝術作為文化表達的一部分，提供了多樣且豐富的非語言紀錄，視覺藝術作品的涵蓋範圍和表達內容，隨著藝術家個體經驗的不同，呈現出多樣化的視角與觀點。筆者自幼便在藝術才能班就讀，並在高中畢業後進入美術系，這段學習歷程使筆者深刻體會到繪畫作為視覺藝術的一部分，並不需要追求照片般的寫實效果，也不必像古典藝術中，作品成為宗教的輔助語彙，當代藝術作品所珍貴之處，在於它的自由性與表現性，藝術家可以在作品中寄託情感，通過自身的創作語言來闡述他們所關注的議題。

筆者去反思自身想著重的創作主題後，關注到在生命中的每個人類個體最寶貴的特質之一便是擁有七情六慾，正是因為具有情感和情緒，才孕育出了無數的創造力和生命的可能性。在與他者互動和碰撞的歷程中，難免會感受到痛苦與難過，但這些經歷正是促使個體成長與淬鍊的契機，筆者對此深感共鳴，因此決定將這樣複雜但是珍貴的情感經驗，作為創作的核心主題。

在大學期間，筆者修習了教育學程科目，進而接觸到了精神分析心理學，幾次的接觸，開啟了筆者認識潛意識各種機制及概念的興趣，並使筆者發現這些理論與筆者想探討的個體負向情緒有著高度的契合，因此筆者選擇以精神分析學作為創作文獻探討的基礎。同時筆者也發現生物性的依附理論中，對人際依附關係的描寫同樣引人入勝，與筆者的研究方向相契合，因此這兩大面向成為了筆者文獻探討的核心基礎。

本文期望透過對情感癥結的觀察，探索個體在家庭成長中的角色轉換，及其在愛與排斥的複雜關係中所經歷的情感波動。最終筆者希望通過創作，能夠創造出能夠引發觀者聯想與情感投射的藝術作品，讓觀者在作品中找到共鳴，並反思自身的情感經歷。

第一節 研究動機與目的

一、 研究動機

生命經驗與個人與生俱來的特質在不斷碰撞中，共同塑造了個體的人格發展，並且無形中牽引著個體的選擇與生活方向。筆者認為，人類成長過程中，不僅僅是本能對愛與慾望的渴求在影響著我們的發展，還有那些游移不定的焦慮、不安的情緒、悲傷的回憶與經驗的反覆交織，這些都構成了人類追尋自我的重要歷程。事實上，正是在追求快樂與自由的過程中，痛苦與猶疑的情緒反而讓我們的生命更加璀璨而深刻。

在筆者的生活中，曾多次目睹家人與朋友深受憂鬱症、躁鬱症等官能失調症的困擾，這些經歷不僅令筆者開始探究這些情緒困擾的根源，也促使筆者反思自身的生命經驗。筆者發現，負面情緒深刻地影響著每個人的生活，那些能夠妥善處理負面情緒的個體，往往更容易擁有幸福的生活；而被負面情緒困擾的個體，則需要面對更多的生命挑戰，因此筆者對負面情緒的起源產生了濃厚的興趣，也開始思考個體是否能夠擺脫這些困境，並探索這些負面經驗是否能夠在個體成長中進而被轉化。

正因為筆者在成長過程中，深切感受到情緒對個體生活的困擾與影響，意識到感知情感與處理情緒是個體社會化的重要部分。筆者試圖從自身角度出發，觀察當代臺灣社會中的女性在自我成長過程中所面對的情緒和社會壓力，透過自身的成長經歷與人際情緒的拉扯，筆者希望能夠探討並呈現千禧世代中人類情感與慾望的原型。在整理自身對情感與慾望的無意識反應的同時，筆者也期望能夠探討當代社會中的共感與聯覺，並透過創作來引發觀者的情感共鳴。

二、 研究目的

回顧筆者在大學期間的創作，筆者發現自己在作品中反覆使用了相似的繪畫語彙，這些語彙常常與死亡、痛苦以及詭異的氛圍有關，並伴隨著抑鬱的情感表現。筆者逐漸意識到自己對詭異且帶有諷刺意味的怪誕美學情有獨鍾，

這也促使筆者開始關注家庭關係與情緒困擾的議題，並以此作為創作的核心主題。

在人類的發展歷程中，對情緒自由、快樂追求以及安全歸屬感的渴望，始終是推動人類進步的重要動力。這種渴望既是所有爭鬥與痛苦的根源，也以千變萬化的形式存在於藝術作品中。筆者對這些議題深感興趣，並期望能夠通過創作，以精神分析學、依附理論等多重視角的詮釋，來回應當代社會的情緒困擾議題。筆者的目標是通過作品引發觀者的聯想與共鳴，讓觀者在觀看作品的過程中，體驗並反思自身的情感經歷與內心世界。

第二節 研究範圍與限制

本研究的範圍涵蓋精神分析心理學、依附理論及當代藝術創作，並以此為基礎進行筆者個人創作的探討。第一章探討了筆者的創作動機與目的，與研究範圍與限制。第二章進一步闡述了精神分析心理學和依附理論的相關文獻，分析個體在成長過程中如何受到潛意識與情感糾葛的影響，並以夢境、童話及當代藝術作品的投射與呈現，說明文字與視覺藝術如何呈現這些語彙。第三章則聚焦於筆者的創作過程，詳細介紹了創作理念、手法、步驟以及作品。第四章則針對本文作總結、反思及未來展望。

然而，本研究在範圍與方法上仍存在一定的限制。首先，研究的理論基礎主要來自西方的心理分析學與依附理論，這可能導致對於東方文化中家庭結構與情感表達的獨特性關注不足。其次，研究結果基於筆者個人的創作實踐與經驗，具有一定的主觀性，這可能影響研究結果的普遍性和客觀性。此外，研究中所探討的創作媒材主要為水墨與膠彩，因此研究結論可能不完全適用於其他形式的藝術創作。

第三節 研究方法

本研究主要採用文獻分析法、圖像分析法以及創作作品解析法，旨在從多角度探討個體情感、心理分析理論與藝術創作之間的關聯的議題。

一、 文獻分析法

文獻分析法是本研究的核心方法之一，筆者透過系統性地收集和分析與研究主題相關的書籍與學術論文，特別是精神分析心理學、依附理論、以及藝術理論方面的文獻。在這些已有的理論基礎上，筆者再去來建立和強化研究的背景，並確保創作過程中所探討的議題能夠得到理論上的支持。

藉此理解並內化如西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）的潛意識理論、卡爾·榮格（Carl Gustave Jung, 1887-1961）的陰影概念，以及約翰·鮑比（John Bowlby, 1907-1990）的依附理論等概念，並構成了本研究的重要基礎，也是本研究第二章節主要研究方法，為筆者的創作實踐提供了豐富的背景資料。

二、 圖像分析法

筆者根據潘諾夫斯基（Erwin Panofsky, 1892-1968）提出的圖像學理論，針對本文研究之作品圖像進行描述、分析與解釋。描述階段是觀者在觀看作品時，首先注意到的具體視覺元素，在這個階段，重點在於基於藝術脈絡對圖像進行客觀描述，而非解讀其象徵意義。隨後進入分析階段，透過文獻與歷史資料，深入探究作品試圖傳達的核心主旨及其寓意。最後，解釋階段將焦點轉向藝術家本身，挖掘其創作動機與選擇，並進一步確認圖像內在意義的建構與重塑過程。

圖像分析法作為研究藝術作品中的一種核心工具，主要用來解析作品中的圖像符號、構圖和色彩應用。筆者透過對自己和他人創作作品的圖像進行深入分析，試圖揭示其中蘊含的象徵意義和情感投射。使用圖像分析法，不僅幫助筆者更好地理解自身的創作，也提供了豐富的視角來探討如何通過視覺語言來表達複雜的心理狀態，且為本研究提供了更為具體的實踐基礎，使筆者能夠在藝術創作中更有效地融入心理分析理論。

三、 創作作品解析法

創作作品解析法是將理論研究轉化為實際藝術創作的關鍵方法，筆者在創作過程中，將在透過文獻研究法中所得出的理論應用於作品的創作中，通過水墨畫、拼貼異材質等形式來表達內在情感和心理健康。

在創作過程中，筆者持續反思和調整作品，以確保作品能夠有效表達理論中的核心概念，且創作實務研究法亦幫助筆者在實踐中驗證理論的有效性，並在此過程中探索更加切合文本及筆者想表達的創作方向，筆者也會在創作的反思中埔段去思索新的藝術表現形式。

第四節 名詞釋義

一、 個體 (Individual)

在教育部重編國語修訂本中，個體的釋義為「單獨的人、生物或其他不可分的實體，相對於集體、群體而言如：『每個人在社會中都是獨立的個體。』」

代指群體中的個人。」。¹ 在本文個體如同釋義般，指的是一個獨立的生命體，具有自我意識和人格特質，個體會有行為、情感和心理活動，並通過這些來探討自我發展、社會化過程及其在群體中的角色與地位。

生物學中指的個體也包含其他有機生命體，如動物或植物，則不在本文「個體」的討論範圍內。

二、 陰影 (Shadow)：

本文的陰影為榮格心理學中的一個重要概念，指的是個體潛意識中的黑暗面或個體隱藏不想被發現的部分，這些部分通常包含被壓抑的慾望、情感和本能。在《圖解榮格心理學》² 中，也有描述卡爾·榮格曾經夢到在一個漆黑的深夜，本該照亮空間的燭火，映照出來的自己的影子，成為可怕鬼影追趕著自己，驚醒後才發現是一場夢境，這個惡夢也提醒了榮格，自己懼怕的黑暗面也是來自於自己的一部分，從正面的角度來看，陰影也是一種推進個體淬煉的力量，使每個個體成長。

「在人的潛意識裡，存在一種令自己厭惡而不願承認的陰暗面—這就是被稱為『陰影』的原型」。³ 可以說陰影是自我中未被接納或未被意識到的部分，通常以負面或是恐怖的象徵形象出現在個體的夢中，如巫婆、猛獸或妖怪等，個體需要透過不斷的挖掘以及頗析自己，才能透過對陰影的理解與整合，達到健康的心理及人格的完善。

三、 情緒：

¹ 李鑒，〈辭典檢視「個體」〉，《重編國語辭典修訂本》，
<<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=68408&la=0&powerMode=0>> (2024年11月15日檢索)

² 長尾剛，蕭雲菁譯，《圖解榮格心理學》，臺北市：易博士文化，2023。

³ 同註2，頁157。

《情緒陰影》中提到「我們可以將情緒視為一系列的個人主觀經驗，這種主觀經驗包含了個人的感受、思想與行為，也是一種心理和生理狀態的綜合體。」⁴ 情緒是指個體在面對內外部刺激時，所產生的主觀感受，亦強調生理層面的反應。情緒通常是自發的、無法被個體控制的，並且能夠影響個體的思維、行為和人際關係。

情緒的表現在精神分析和心理治療中是一個關鍵的概念，雖然無法使用儀器量化，但是可以透過個體描述內心的感受與其表達方式，來挖掘頗析個體的陰影或是矛盾，亦是筆者著重表達在作品上的重要元素。

四、 母親：

母親在心理學和依附理論中，通常代表著個體生命中第一個重要的依附對象。母親角色不僅提供基本的生理照顧，還在情感上影響著個體的安全感、自我價值感和社會化過程，母親與個體之間的依附關係被認為是個體情感發展的基礎，對個體未來的人際關係和心理健康有著深遠的影響。

本文的母親不僅於限制擁有血緣關係之親屬和性別，亦包含收養人。

五、 集體潛意識（Collective Unconscious）：

集體潛意識是卡爾·榮格提出的重要概念，指的是一種超越個體經驗的、全人類共有的潛意識層面。這一層面包含了古老的原型、神話、夢境和符號，這些內容深植於每個人的潛意識中，並在個體的夢境、幻想和藝術創作中得到

⁴ 許皓宜，《情緒陰影》，臺北市：遠流，2018，頁 26。

表現。集體潛意識是解釋人類共同行為模式、文化現象以及藝術創作的重要理論依據。



第二章 陰影與情感的交織：角色扮演與潛意識的映射

在生命的不同階段，個體都會擔任不一樣的角色，小時候擔任父母的兒女，進到校園內成為其他個體的朋友和同學，談戀愛結婚後，成為某人的伴侶，甚至成為父母，個體的一生都再不斷的切換角色，感受不同的生命體驗，學習如何成為更好的人。但人生對於所有個體都是不如意的，從個體出生的那一刻起，外界的資訊便成為刺激成長的重要因素，這些刺激既可能帶來美好的回憶，也可能引發令人痛苦、難以擺脫的情緒，在多重刺激的環境中成長，外在的干預行為往往牽動著個體的形塑，成為人性發展的關鍵力量。在常人的生長行徑下，個體需同時體驗角色切換和遭受負向經驗，在這些經驗中體驗咀嚼生活的酸甜苦辣後，不斷的碰撞及反覆嘗試，才能認知了解並形塑社會，這些經驗的集合往往帶有痛苦或是恐懼的感受，有一些經驗令個體成長出保衛自己的方式，有些經驗令個體形成反射性的反應，成為深埋於心靈的種子，在個體沒有意識的情況下，牽動影響著個體的決策與生活。

本章將先從個體在生命中感受的負向情感出發，形塑出精神分析心理學對個體的心靈圖像後，聚焦於筆者想著重探討的母親角色，再輔以至依附理論的本能性依戀母親，探討當代個體對於母親與家庭的當代聯覺與感受。

第一節 負向情感的形塑與影響

負面的情感與哲思一直是筆者觀察到人類個體的課題，在成長時的每個階段，筆者都能想起至少一個負向情感的經驗，負向情感的種類也十分繁複，而且也時常同時存在，如同電影《腦筋急轉彎 2》中，⁵ 將情緒描繪成不同樣的

⁵ 《腦筋急轉彎 2》（Inside Out 2），導演：Kelsey Mann，華特迪士尼工作室電影，2024，DVD。

角色，如樂樂（Joy）、憂憂（Sadness）、怒怒（Anger）、厭厭（Disgust）、阿焦（Anxiety）、驚驚（Fear）……等情緒，這些情緒角色一起掌控著個體的思緒掌控權，共同去決策生活中的事務，而個體也需要面對不同情緒的挑戰，經歷控制自身情緒才能成長。筆者認為，現實中的情緒往往比電影所描繪的更加複雜，因為我們不像觀看電影時，可以有超脫情緒角色的視角，當個體自身站上掌控台時，往往會被各種複雜的情緒及情感牽動，甚至這種情緒都是一層又一層的，表像呈現的情緒、自身感受到的情緒或是無意識到的情緒感受，都難以直覺性的認知到自己的情緒情感狀況，更難以理解自身情緒脈絡構成。談到這些無法控制的情緒，會被注意到且令人十分厭煩的尤其是負向情感，包含憂鬱、恐懼、生氣、厭煩或嫉妒等……，這些情緒往往乃個體自身保護自己和認知世界的途徑之一，透過情緒，個體可以去反思並認知到自己的生命議題，或是嚮往的人生方向，但同時也可能為個體的絆腳石，有些無法處理自己負向情緒經驗的個體，可能會面臨無法找尋目標的生活，或是時刻處在痛苦陰霾下的窘境，更甚者可能因此導致自律神經失調，或是導致精神疾病。

一、 負向情緒的來源

在早期的精神分析學中，西格蒙德·弗洛伊德在其著作中深入探討了人類意識與潛意識之間的關係，並提出了精神的三大構成：本我、自我及超我。在《夢的解析》中就說明了，⁶這三大構成都是弗洛伊德理論的核心，解釋了人類行為的驅動力及其相互交織的影響。

「本我」代表人類潛意識中最原始、最本能的部分，包含了生物本能和衝動。它是從最初始的狀態發展而來的，儲存著各種衝動和慾求，如口慾、排泄和性衝動等。這些動機的來源被稱為「里比多」（Libido），指的是性驅力，幾乎掌管了人類非理性的一面，並且隨著心理和性階段的發展，會針對不同的目標和特殊對象產生不同的影響。「超我」代表了內化的道德標準和理想，它

⁶西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud），《夢的解析》，（The Interpretation of dreams），劉佳伊譯，臺北：華成圖書，2003。

是由個體在成長過程中受到的教育、社會規範和文化價值所形成的，超我又稱理想自我（Ego Ideal）或完美我，理想自我追求社會道德觀所認為的完美行為。

「自我」則是精神結構中負責調節現實需求與本我衝動的部分，它試圖在滿足本我的同時考慮外界現實的限制和後果，自我發展於個體成長過程中，逐漸學會如何在社會規範下行事，以保護自身免受潛在的危險或懲罰，自我也是個人意識與潛意識之間起到橋樑作用，努力維持內心平衡，並同時應對外部世界的挑戰，透過情緒的內疚感或驕傲感來控制和調節自我的行為，以確保其符合社會和道德的標準。

「遭遇的各種心理衝突，心靈會在有意或無意間透過某些防衛機制來解決或調節精神上的緊張、焦慮、痛苦、尷尬或罪惡感。」⁷ 可以說佛洛伊德認為情緒在本我、自我及超我之間，扮演的是一個關鍵的啟動「防衛機制」的樞紐，透過本我的衝動，往往會引發強烈的原始情緒，這些情緒有時可能會直接驅動行為，但更多時候，自我會介入來調節這些情緒，也就是啟動「防衛機制」，並使其符合現實的要求和社會的規範，自我通過壓抑或轉化本我的衝動來減輕焦慮，保持內在的心理平衡，而超我則透過內疚、羞愧等情緒來懲罰那些不符合道德標準的行為，並引導自我朝向理想的行為模式。這三者之間的互動構成了個體內心的情感動力系統，影響著日常的決策和行為選擇，形成了人類複雜的情感體驗和心理動態，也因此透過佛洛伊德，筆者得以窺探那些強烈引起個體注意的情緒，是在何種機制下發生的。

二、 潛意識的內在交織

「1918年，榮格寫了一篇論文〈論無意識〉，他指出我們所有人都站在兩個世界之間；外在知覺的世界與無意識知覺的世界。」⁸ 在精神分析心理學中，個體的心靈常劃分於意識與潛意識（unconscious），意識代表著個體能主

⁷ 林逸鑫，《圖解佛洛伊德與精神分析》，臺北市：易博士文化，2008。

⁸ 卡爾·榮格（Carl G Jung），魯宓、劉宏信譯，《紅書》，臺北市：心靈工坊文化，2016。

動認知到的事情，潛意識在近年的翻譯又被稱作為無意識，亦即個體無法輕易察覺的事。

在佛洛伊德的精神分析心理學概念中，潛意識是本我的主要運作場所，也是自我和超我壓抑衝動和道德衝突的儲存區域，許多無法直接進入意識層面的心理衝動和欲望都隱藏在潛意識中，特別是那些被壓抑的欲望和創傷，以間接的方式影響個體。但在卡爾·榮格（Carl Gustave Jung, 1907-1961）的潛意識分析中，討論到的潛意識除了「個人」的潛意識，將範疇擴展到「集體」潛意識，在《榮格心理學指南》中，引用到榮格的原話：

除了我們當下的意識，也就是一個完全歸屬於個人特質，且我們相信唯一以經驗為依據的心靈（雖然我們把個人無意識當作附帶部分）之外，還有一個第二種在每個人身上都有，本質屬於集體的、普遍的且非個人的心靈系統。這種集體無意識並不是個別發展，而是遺傳來的。它由先天的形式—原型—組成，只能成為次要性的意識，而以明確形式表現特定心靈內容。⁹

榮格強調了潛意識範疇中也具有人類共有的原型和象徵，就是所謂榮格潛意識的範疇中的客觀心靈（objective psyche），客觀心靈及為集體潛意識（collective unconscious）。不論是個人潛意識或集體潛意識，榮格都認為是人類心靈普遍存在的部分，卻也是較為不被意識或是察覺的部分，而且象徵和幻想容易成為它們的語言。

這裡筆者先做簡單的比較，在兩者的潛意識的理論結構中，佛洛伊德的本我、自我、超我之間的互動主要集中於管理內部衝突，特別是平衡本能、現實和道德之間的矛盾；而榮格更關注的是自我與無意識，包括個人和集體無意識間的整合，特別是在個體化（individuation）過程中達到人格的完整性和平衡，

⁹ 雷諾斯·帕巴多博洛斯（Renos K. Papadopoulos），魏宏晉譯，《榮格心理學指南：理論、實踐與當代應用》，臺北市：心靈工坊文化，2022，頁 119。

在心理治療的實踐中，弗洛伊德強調須透過夢境，揭示和處理那些被壓抑的本能衝動，榮格則更注重通過理解和整合原型來促進心理成長和自我實現。

拉回個人潛意識的範疇，榮格也提出重要的觀念：情結（**complex**），情結就是許多情緒交雜，以特定的意義為核心展開，與個人的過去經驗吻合後，形成個人內心中的一個形象，並影響牽動人的思維，也是構成人心靈的基本內容，特徵是容易牽動個體特定的情緒調性。例如：母親情結，母親情結是包含著個體對於與母親經驗的相處，與成長中認知到母親的相貌，再加上社會對於母親形象的樣貌，進而構成母親情結，發展完好的情節較不容易讓個體在生活中產生衝突，可以說情結也是個體心靈成長的重大因子之一。情結作為個體的心靈基礎，某層面包含了集體潛意識的構成，因為情結跟原型（**archetype**）可能是有交織關係的，個體的情結也可能會被集體潛意識的原型給影響，而原型則可能在個體的情結中得到具體的表現。集體潛意識作為以原型形象的基本構成，原型不是一個能實際被個體意識到的形象，原型除了逐步累積的經驗外，更多的是在時間的洪流中沈澱，並深埋在意識文化中，比如說大眾會對於某些神明有同樣的情緒感受，也可能會對其有共同的形象與意識。亦即說情結的產生不只包含了個體本身的經驗，也包含了集體潛意識的模型，因此雖然個人潛意識的建構以情結開始且被影響，但其中的內容也包含了集體。

三、 陰影與情緒的相輔相成

陰影（**shadow**）作為一種涵蓋原型的存在，它是被個體抗拒且隱藏的部分，這部分往往會伴隨著個體被否定的經驗和社會否定的期待，但同時又是自我的一部分。當然陰影的存在在榮格心理學的概念中，是必要的存在，在沒有意識到陰影存在的個體運作下，陰影會融入個體日常生活的主導決策，必須透過夢境的方式去顯現那些被壓抑的感覺和情緒。

在安德魯·山謬斯（**Andrew Samuels, 1949-**）、芭妮·梭特（**Bani Shorter**, 出生年不詳）、弗雷德·普勞特（**Fred Plaut**, 出生年不詳），三位分析心理學的教授及醫師整理的《榮格心理學辭典：深度與廣度兼具的榮格入門指引》，描述榮格口中的陰影是：

榮格在 1945 年為陰影給出了最直接清楚的定義：「一個人不願意承偉的那種東西」（CW16,para.470）在這個簡單的敘述裡，歸入了陰影的許多面向以及對它的反覆提及，亦即它是人格的負向層面，所有令人想將之隱藏的不快特質的總和……由於陰影是一種原型，因此陰影的內容非常強大……。¹⁰

負向情感在榮格心理學中，也扮演著陰影的形體，時常在個體心靈脆弱時無法壓抑或是無意識中表現出來。陰影不僅僅是個體內部的黑暗面，還可以被視為人生中的巨大議題。它包含了那些被壓抑、否定或隱藏的特質，這些特質在日常生活中可能通過各種形式表現出來，特別是在壓力和情感波動時。榮格認為，陰影的存在對於人格的整體性至關重要，因為只有通過認識和整合陰影，個體才能實現真正的自我成長和心理成熟。

在詹姆斯·霍爾（James A.Hall, 出生年不詳）的著作《榮格解夢書：夢的理論與分析》中，提到：

陰影似乎也帶有負面的意味…因為陰影是兒時不成熟的自我最先分離出去的內容。……倘若陰影認同後來沒被帶進意識裡進行修正的話，那麼陰影的特質就不太容易被自我察覺，以讓自我正常地運作。。¹¹

當個體無法與陰影和解時，這些壓抑的內容可能會在不知不覺中支配行為，影響個體的選擇和人際關係，這類陰影的影響可以通過夢境、無意識行為

¹⁰ 安德魯·山謬斯（Andrew Samuels）、芭妮·梭特（Bani Shorter）、弗雷德·普勞特（Fred Plaut），鐘穎（愛智者）譯，《榮格心理學辭典：深度與廣度兼具的榮格入門指引》，新北市：楓樹林，2022，頁 237。

¹¹ 詹姆斯·霍爾（James A.Hall），廖婉如譯，《榮格解夢書：夢的理論與分析》，新北市：心靈工坊，2006，頁 122。

或情緒波動來顯現。因此，榮格強調，面對陰影並將其融入意識，是心理整合的重要步驟，這樣才能達到人格的完整性和內在的和諧。

負向情緒和情感的複雜性常常深不可測，難以用語言準確表達，僅僅是「恐懼」這一情感，就可以從不同的角度進行理解。筆者認為，恐懼本質上是一種在生命歷程中發揮保護作用的機制，同時也是促進成長的重要因素，這一觀點在弗里茲·李曼（Fritz Riemann, 1902-1979）《恐懼的原型》中，¹² 中得到了更為詳細的闡述。李曼將恐懼的機制比喻為太陽系中地球的運轉，並描述了個體面對恐懼挑戰時的想像圖景，他將地球比作個體，而將太陽比作社會或群體的形象。地球的自轉象徵著個體的自我追尋，類似於榮格提出的個體化的過程，使我們能夠與其他個體有所區別，而地球的公轉則比喻為個體在群體中生活，與這個世界和社會保持同步的必要性。

李曼還闡述了恐懼的兩種對立力量：向心力和離心力。向心力，如同萬有引力，象徵著個體對穩定和永恆的嚮往，反映了對變化的恐懼與抗拒；而離心力則象徵著推力，代表著挑戰和變革的勇氣，是對未知事物的探索。這四種恐懼的挑戰力量，彼此之間既互相影響，也共同塑造了個體的生命軌跡。在不同的情境下，成功應對這些挑戰的個體將發展出與恐懼平衡共存的能力；而無法成功應對的個體則可能陷入內在矛盾，最終導致人格的病變或其他心理問題。

不論是精神分析中的弗洛伊德或榮格心理學，還是李曼所闡述的恐懼原型，都揭示了情緒在個體心理結構中的核心地位。情緒不僅僅是內心的感受，更是構建人格、驅動行為的重要力量，透過理解和整合這些情緒，個體才能夠達到心理的完整性，實現自我成長和成熟。

第二節 依戀中的糾葛：母親角色的影響

¹² 弗里茲·李曼（Fritz Riemann），楊夢茹譯，《恐懼的原型—分裂、憂鬱、強迫、歇斯底里人格深度探索》（Grundformen der Angst），臺北市：臺灣商務，2003。

母親是人類最初接觸的女性形象，對我們理解女性應該有的樣貌和特質具有深遠影響，人類天生的生存本能驅使著新生嬰兒尋求母親的關愛與哺餵。即使筆者對幼年時期的記憶感到模糊不清，但記憶深處的片段卻依然鮮明，即是那些懷著渴望尋求母親背影和擁抱的時刻，永遠刻印在心中。

在上一節中，筆者提到榮格的陰影概念揭示了個體內在那些被壓抑和否認的部分，而筆者認為這些陰影也往往在早期的與母親的依附關係中萌芽，當一個人在童年時期經歷不穩定或不安全的依附關係時，這些經歷可能會深深埋藏在潛意識中，形成負面的陰影，並在成年後以不同的形式表現出來。例如，一個在幼年時期未能從母親處獲得足夠安全感的個體，可能在其成年後的親密關係中表現出過度依賴或極端不信任的行為，這些行為正是陰影的外化，也是對童年未解議題的無意識反應，依附理論在這裡提供了一個重要的框架，幫助我們理解這些行為背後深層的情感動機，筆者將深入探討依附理論，並分析其如何揭示陰影對人際關係的深遠影響。

一、 對母親的依戀

1930 年代早期，探討母子依附關係一直無法被科學驗證，普遍也認為母與子的關係為哺育及生存關係的連結，母子之愛的本質背後的真相只是食與養，不能一昧的給予兒童關愛，只需經過精準的科學方法教養即可，這類在當代看似荒誕的思想，在當時也有著名的行為主義學派心理學家約翰·布羅德斯·華生（John B. Watson, 1878-1958）的支持，在《愛在暴力公園》一書中，就有說明華生對於心理學及孩童教養的看法：

華生堅持心理學的目標是要預測及控制行為。……「被過度親吻的小孩前途堪虞。」華生不但要求兒童要有紀律，也要求父母要守紀律。……他說，兒童應該從出生的第一天，就被迫學習獨立。經過一段時間之後，

「你就會因為自己對待孩子那種無病呻吟、感情用事的作法，而感到羞愧難當。」¹³

父母不應給予嬰兒過多的關愛，講求絕對的理性教養，這種明確準則及嚴謹的教育方式成為主流，美國心理學家哈里·哈洛（Harry F. Harlow, 1905-1981）就是在這樣的觀念背景下，從 1950 年代開始研究母子的依附關係，在這系列研究中，哈里·哈洛使用與人類較為相近的恆河猴作為實驗對象，著名的實驗包括代母實驗及鐵娘子實驗。

代母實驗為給予小猴子鋼絲製作的母親，並在鋼鐵媽媽身上裝上食物負責餵食，另外一角則放置以絨布覆蓋製作的母親，可以發現這樣的情形下，小猴子只有在需要吃食時，才到鋼鐵媽媽身上，大多時間還是在絨布媽媽身上尋求安慰與照顧；鐵娘子實驗則是另外一種特殊的布偶母親，它身上同時有哺育小猴子的奶瓶裝置，也有鐵釘製作的尖刺不時的探出、令小猴害怕的怪聲及陣陣的冷氣，時不時會無預警的傷害小猴子。即使如此，在此實驗中，還是能觀察到小猴會短暫的逃離發出攻擊的母親，在角落瑟瑟法抖觀察母親，待一陣子後，發現母親停止攻擊行為，小猴還是會持續的靠近母親，並試圖在母親身上尋求安慰，直到母親再次對小猴發出攻擊。

不論是代母實驗或鐵娘子實驗，猴子表現的都不如主流思想般，對母親的依附僅僅為餵養需求，且被滿足生理需求的小猴，在成長後並沒辦法如同正常的小猴般生活，牠們性格極為孤僻且害怕猴群，遑論交配孕育下一代，為了後期觀察研究，哈里·哈洛透過強制交配或是人工受精的方式，令這些代母養大的猴子產生後代，此類母猴非但不會對透過這樣的方式所強制生產的幼崽予以關愛，更甚者會冷漠地殺死孩子。

對於的恆河猴實驗雖然頗受動物保護團體爭議，且猴子與人類有生理及心理差異，但透過這系列的實驗，能了解到從生物的本能來看，孩子對於母親

¹³ 約翰·布羅德斯·華生（Deborah Blum），《愛在暴力公園：哈利·哈洛與情感的科學研究》，(Love at Goon Park: Harry Harlow and the Science of Affection)，鄭谷苑譯，臺北市：遠流出版社，2004。

的依戀並不能只琢磨於生理需求，否則會影響成長個體的社會化，與母親的依附關係也是形成人的一大因素，照護與「愛」的需求是不可忽略的。

二、 強迫分離的負面經驗

延續本我存在及哈里·哈洛實驗的概念，提出依附理論的重要心理學家—約翰·鮑比（John Bowlby, 1907-1990）進行了一系列觀察實驗及彙整，有別於佛洛伊德從成年人及精神病患作為研究對象回溯觀察，約翰·鮑比取樣幼童的行為分析，針對兒童早年經驗的共同行為進行研究，並聚焦於依附關係中的經歷「分離」幼童的變化。

觀察對象設定在兩歲至三歲的兒童，並且孩童必須以傳統看護下，生活於全時間托兒所或是住院場所，面對突然的分離且陌生環境的狀態，孩童會有三階段變化：抗議、絕望以及疏離，雖在真實的情況下時間持續的長度及階段有可能不依或是重疊，亦可能擁有不一樣的過渡期並在兩階段中搖擺，該實驗仍可觀測到孩童經歷的狀態皆呈現出類似的模式與準則。

自古以來，母親和詩人就能感受到失去母親對孩子帶來的痛苦，但是，科學領域在近 50 年間才開始予以關注……不同研究選取的對象在很多方面都存在差異。例如，年齡、來源於哪種類型的家庭、被送到哪一類機構，以及他們所受到的照顧，另外還有他們離開的時間。然而，儘管有那麼多不同之處，且觀察者的背景和期待也有所不同，但結果卻有很高的一致性。¹⁴

如【表 2-1】所呈，被分離的孩童首先會大哭、搖晃床的護欄或是發脾氣表示抗議，表達強烈的痛苦，時常關注可能為母親的聲音或影像，強烈的抗拒

¹⁴ John Bowlby, 《依戀理論三部曲 1：依附》, (Attachment & Loss: Attachment Volume 1), 汪智豔、王婷婷譯, 新北市：小樹文化出版社, 2020, 頁 45。

代替母親的新照顧者，行為的目的都是祈求母親的賦歸；經歷抗議階段後，孩童會呈現絕望感，並且減少肢體動作，有時會被錯誤理解為紓解分離的焦慮，實際上進去哀傷哀悼的狀態，懷念母親的溫度與擁抱；絕望的低谷過後，孩子會漸漸恢復回力，且不再拒絕代替照顧者，常被誤會為恢復的信號，但實際上孩童的自我防衛機制已開啟，其會反抗歸來的母親，甚至冷漠地離開。

【表 2- 1】幼童分離反應三階段

第一階段	第二階段	第三階段
抗議	絕望	疏離
1.發脾氣表示抗議 2.發出強烈的痛苦 3.期待母親回歸 4.抗拒代替照顧者	1.無望感 2.身體動作減少 3.常被錯誤理解為孩童內心痛苦漸弱	1.表現出對周遭事物感興趣 2.不再拒絕替代照顧者的照料 3.母親歸來時拒絕接受母親的安慰及照顧
分離焦慮	憂傷哀悼	防衛反抗

這些外在彰顯的行為，隱含的都是感受刺激影響的行為，如最初抗議階段其實為幼童呈現分離的焦慮、絕望階段為表達憂傷情感的哀悼儀式，最後的疏離階段則為幼童建立自我防衛的反抗機制，以免自己重複的接受分離的痛苦。分離的三階段，可能在個體的童年回憶中會重複的發生，反覆的失去依附關係會造成個體的失落及焦慮情緒，並對應到成人的依附型態。

三、 人的三種依附狀態

相關研究可以在瑪麗·愛因斯沃斯（Mary Dinsmore Ainsworth, 1913-1999），其兒童陌生情境（Strange Situation）的實驗發現，承襲了約翰·鮑比的研究結果，並做了詳細的依附類型。如【表 2-2】所呈，推測出兒童在與媽媽分離的情況下，呈現三種不同的依附類型，包含安全型依附、迴避型依附及焦慮性依附。

【表 2- 2】三種依附類型

	安全型依附	焦慮型依附	迴避型依附
分離時表現	與母親分離時有壓力，但能進行遊戲狀態。	與母親分離時呈現焦慮不安，無法進入狀態。	與母親分離時不會有反應，亦不對身邊狀態感興趣。
再相遇表現	再次見到母親時很開心。	母親的回歸呈現接觸需求，但會對母親產生不耐煩及生氣。	母親的回歸會呈現積極地迴避及忽視。
信任感	對於母親有信賴概念。	對母親感到不安，認為與母親的關係會隨時改變。	孩子認為母親總是離開，對自我生存呈現保護姿態。
成長後	安穩成長與朋友關係良好。	不安定傾向，有較多的人際關係衝突。	無法與他人維持長期關係，多數有孤獨的人生。

安全性依附的兒童與母親分離時會有短暫的壓力，但因為信任母親的關係，還是能沈浸在遊戲情境，對於母親的賦歸也是感到開心的；焦慮型依附則是對於與母親的分離呈現不安，時刻吵鬧希望母親回歸，但母親的歸來並沒有讓孩子心安，而是一邊表達需要母親的需求，一邊呈現對母親不耐煩及生氣的模樣；迴避型依附則在與母親分離時呈現呆滯狀態，也無法融入情境，母親的回歸也呈現抗拒迴避的姿態。三種不同的依附類型孩子，也進行了後續追蹤，包含學業、朋友關係、配偶等人人際生活，由此發現到，安全型依附的孩童成長後人際關係良好，對於信賴關係穩定，且事情能正向接納；焦慮型依附則是時常在關係中表達不安的感受，以否定眼光看待世界，也較容易與伴侶及下一代有衝突；迴避型依附的孩子則對於人際關係的維持有困難，大多維持孤單的人生。由此可知，筆者認為不安情緒某層面為兒時依附關係中的缺失，其可能呈現的眼光、追求的目標及嚮往的關係習習相關。

承如上述所言，母子間的依附關係會影響成人的社會化過程，並且在外來再製於下一代身上，《如何相愛不相害》一書中，對依附關係的描述：

我們兒時和母親的「依附關係」，決定我們日後在重要關係中的基本互動模式。如果我們的母親本身就是在關係中缺乏安全感的人，身為子女的我們，可能也不容易建立穩定的內在安全感和自信、自尊。¹⁵

伴隨著與母親疏離的感受，依附關係影響著個體的家庭關係與溝通模式，不安定的親密關係，往往是上個家庭延續的悲劇。與母親產生矛盾，就是不安全感的依附模式及自我分化（Differentiation of Self）不全的糾葛，著名臺劇《你的孩子不是你的孩子》中，望女成鳳的母親，對已經盡全力唸書的女兒說「我的一生都被你毀了，我把所有希望都放在你身上，你拿什麼來報答我？」¹⁶，殘忍的情緒勒索導致了憂鬱症的女兒自殺。面對母親對生活的不滿及不安，轉移過去的情緒與期盼，深根於內在缺憾重複轉移於子女身上，造成子女在肉體分

¹⁵ 李南玉，《如何相愛不相害》，陳靖婷譯，新北市：蘋果屋出版社，2021，頁18。

¹⁶ 《你的孩子不是你的孩子》，導演：陳慧翎，演出：柯素雲、鍾欣凌、尹馨、謝瓊煖、葉全真，公視，2018，公視主頻。

離後，並未真正分化原生家庭，文化認同的孝順觀念，為許多個體帶來痛苦與掙扎。在日劇《母親》裡，女主角野上佳代綁架了一位受虐的兒童，並成為他的養母，「我們都說母愛是一種最無條件的愛。但其實孩子對父母的愛才是真正無條件的愛。」¹⁷ 孩子不能選擇父母，但孩子都是真心誠意愛著父母的，對於孩子來說，母親的照護及愛是必要的，也是個體期待所擁有的保護及溫暖，並且這樣的關愛對於個體的社會化有顯著的正向影響。

第三節 潛意識的映射

雖然依附關係與潛意識是以不同的角度下出發，但筆者認為在個體與母親的依附關係中，成長階段的負向經驗可能會形成了深刻的心理陰影，這些不完全的依附關係可能會成為陰影深化，並逐漸成為個體潛意識的一部分，隨著這些陰影在個體內心的扎根，它們不僅影響著個人的情感和行為，還透過各種文化表現形式，扮演某些形象並反映在夢境、童話、神話以及藝術創作中，這些文化表現形式不僅僅是個體心理的映射，更是集體無意識的一部分，以原型在整個社會的扮演恐懼和渴望。個體可以透過聯想自己為這些故事中的角色，去切割黑暗面或是切換自己的光明面，隨著扮演和映射不同的角色，認知到自身潛意識中被壓抑的自己，並去面對隱藏自己內在深處的陰影。

一、 虛幻夢境的陰影

在熟睡的夜晚，夢境是每個人都曾經歷的普遍經驗，夢境彷彿是一個異次元的世界，個體在其中會經歷許多出乎意料的情境，無論是見到已故的親人，還是探索幻想中的世界，甚至化身為其他生物。在夢境中，個體以夢境自我（dream-ego）的身份活動，身處於一個脫離現實的環境。然而，只需一次驚醒，

¹⁷ 《母親》，導演：山田洋次，演出：吉永小百合、淺野忠信，松竹，2008，DVD。

個體便會意識到自己剛才的經歷並非現實，儘管那些感受可能是如此強烈和震撼，卻在瞬間被現實取代。

夢境在精神分析中一直佔有重要地位，尤其是在探討陰影的表現時。佛洛伊德認為，夢境是潛意識的表達，通過象徵性的方式顯現被壓抑的慾望和衝動。他曾在著作《夢的解析》中曾表示「『夢的隱意』並不是很難理解的。把『夢的顯意』就像是象形文字，而它的符號必須被全部翻譯成『夢的隱意』所需的另外一種文字。」¹⁸ 根據佛洛伊德的理論，夢境由顯性夢境和隱性夢境組成，前者是個體記得的夢的內容，這些內容可能是透過個體近期的經驗來的素材，比如說最近發生的事情或是欣賞的電影，而後者則是夢境背後潛藏的真實意義，亦即潛意識中壓抑的存在，也因此佛洛伊德能藉由分析夢境中的象徵，揭示了個體內心深處的壓抑慾望，這些願望在現實中被壓抑或否認，卻在夢中找到了表達的途徑，完成補強了缺失的表達，可以說夢境在佛洛伊德的思想中，扮演著保護個體免被壓抑的衝動傷害的角色。

榮格進一步擴展了夢境的意涵，他認為夢境不僅僅是壓抑慾望的表達，更是一種自然的自我調節機制，類似於身體的互補機制。榮格認為，夢境具有補償功能，可以調節個體心靈，彌補現實情境中無法處理的情緒，且可以分成三個面向來看。第一個面向是：自我的暫時性扭曲，比如來說在現實狀態因為不得已，壓抑了生氣的怒火，但是在夢境中又再度顯現的這樣的情緒，因此讓個體認知到自己可能是被某個情結給挑起情緒感知；第二個是夢作為呈現整理自我的角色，幫助個體在自我化時，能意識到進一步的其他任務，如提醒個體不能安於現狀等；第三種則是透過夢境自我的經歷和任務，完成清醒自我的狀態。不論是那一種，榮格都認為夢境在個體心理中佔有舉足輕重的地位。

因此在夢境中，陰影的象徵性成為榮格分析的核心。他認為通過夢境，可以認識到自身被壓抑的情結或隱藏的情感，這些陰影象徵著個體內心深處未解決的衝突和恐懼，並通過夢境提醒我們注意那些被忽視或壓抑的部分。夢境中的陰影或可怕的故事情節，不僅僅是負面情緒的表現，更像是一面鏡子，反映出個體內心那些未被正視的部分。

¹⁸ 西格蒙德·弗洛伊德（Sigmund Freud），《夢的解析》，（The Interpretation of dreams），劉佳伊譯，臺北：華成圖書，2003，頁 210。

無論是在佛洛伊德還是榮格的理論中，這些陰影都代表著潛意識中的衝突和欲望。夢境使這些陰影得以顯現，給我們提供了面對並整合這些被壓抑部分的機會，從而促進自我成長和心理平衡。

二、童話中的角色

在人類的歷史書寫、神話和童話中，我們可以看到人類情感的軌跡與慾望的掙扎與拉扯。這些故事中的角色無論是充滿情慾、勇於追求理想，還是被描述為惡人，都是當時代生活的縮影，反映了社會的集體意識。夢境、童話和宗教神話作為最好的情感投射載體，存在於各種敘事中，為人們提供了一個探詢自身投射的空間。童話與夢境雖然充滿幻想與奇妙的元素，但本質和功能上有顯著不同，童話常常會出現固有結構和情節，隱隱約約傳頌某些價值，而夢境作為個體的無意識中的心理現象，反映了個體的內在情感和思維過程，雖然在榮格的論點內也主張個體的夢境會包含某層面的原型和集體潛意識，但終將只能將夢境當成童話創作的素材，不能視為原型的典型討論標準。

當然童話作為集體潛意識的母題和原型集合體，它的起源於可能為無意識的個人經驗，如夢境或白日幻想（waking ego）。

原型故事有很大的可能，是起源於受無意識侵入的個人經驗，其一為經由夢境，另一則為白日幻想（waking hallucination）的狀態。¹⁹

由此可知，童話與夢境雖然都可能含有意識的原型，童話故事的來源也某部分來自某個體的夢境，但童話的原型故事都經歷了時代與歷史，這使得童話的來源趨向於描述整個人類的文化與構成，而不是個人潛意識，可以說是最純粹的集體潛意識文本，在重複的傳誦和去蕪存菁後，被抽去複雜脈絡及文化

¹⁹ 瑪麗-路薏絲·馮·法蘭茲（Marie-louise von Franz），《解讀童話：從榮格觀點探索童話世界》，徐碧貞譯，台北市：心靈文坊文化，2016，頁 48。

史觀，扁平的人物和角色，會以簡易的敘事呈現最簡潔的原型形象出現，方便談論其中的黑暗力量和共同母題。

在童話文本裡，本能與慾望常常會被描寫成為推動角色行動的重要力量，這些故事的本能往往與生存、保護和直覺有關，在《解讀童話：從榮格觀點探索童話世界》中，分析以及詮釋童話中的架構可以被分為：時間空間、人物與角色、問題與困境、轉折與結局。在童話的開頭，時常以「從前從前」或是其他沒有時間性或空間限制的詞語，這些起頭本身就期望觀者進到一個超脫的集體潛意識場域，在這個場域的想像，可以套入任何個體有意義之場所。緊接著故事會出現角色和人物，馬上緊接而來的是人物會出現一些困境或者是無法解決麻煩事，這時往往迎來故事的高潮，即為努力解決困境的轉折，這些轉折可能不只一個，但都是故事的張力點，最後才會迎來故事的結局。

（一）童話中的母親原型—大母神

提到童話中的角色，筆者能最輕易的想到女性形象，像是漂亮的公主或是勇敢的小女孩，比如較為知名甚至有被翻拍成動畫或電影的作品，像是格林童話的睡美人、白雪公主或是灰姑娘，都是以女性作為主角展開的作品，但在歷史的脈絡中，女性往往是聲量較為小的角色，對於話語的主體性可能往往會淪為男性視角，亦即榮格所稱的阿尼瑪（Anima），也是存在於男性心靈中的女性特質及樣貌，這樣的疑惑可能也存在於以女性作為主角的故事中。但如果看回現實生活中的女性，可能有些女性也的確在扮演阿尼瑪，包含穿著能讓男性喜愛或是產生慾望的服裝，又或是以男性期待的方式，輕聲細語的在丈夫歸來前準備好晚餐，演藝男人心目中的好妻子。當然這些只是社會上女性的一些面貌，真正的女性可能非自願扮演阿尼瑪的，可能是在潛移默化中認為女性的形象應該如此。

縱然不全面，童話的敘事可能有許多版本，撰寫者也不斷的變更，依照不同的闡述對象，也可能凸顯不同的形象特質，作為一個集體的敘事，我們可將童話中的女性視為一種非阿尼瑪女性，也非完全現實女性的詮釋，抽取其中的角色特質跟局部，是更好從集體視野觀發現個人情結或陰影的。

在第二章節筆者已經就依附關係說明母親對於孩子的重要性，而母親也正好是所有個體第一次接觸的女性形象，童話中也有許多母親的形象。在《童話故事裡的心理學》中，作者河合隼雄（かわい はやお, 1928-2007）提到了大母神的概念，母親作為新生命的源泉，在宗教中也常有以母親形象的神像，人們崇拜並仰慕女性的生產機能，但同時在某些女神，也同時是死亡之神，例如日本神話中的伊邪那美，既是產下日本國一切的偉大母神，也是統治黃泉國度的死神，這說明了母親形象在原型意識中是具有光明及黑暗的兩面性。

當然在某些大母神形象中，母親的負面形象會被消除，「當母性的正面成為宗教崇拜的對象，也就是說，母性的正面被固化為公眾人物時，人們容易忘、卻母性的負面，不再公開傳講。」²⁰ 也就是說母親的正面形象成為宗教崇拜的對象，也使得群眾容易忘記母親的負面形象，而這樣的大母神形象，有時也遠遠超出個體母親的存在，河合隼雄舉了童話〈特魯德夫人〉的故事，女孩不聽從母親的勸導跑去找特魯德夫人，因而被特魯特夫人變為柴火燃燒殆盡，故事的主角女孩不聽從自身母親的勸戒，反而轉去聽此故事的大母神—特魯特夫人，顯示出特魯特夫人的意象已超乎母親的存在，同時這個大母神的形象也顯現出兩面性：令人崇拜嚮往以及邪惡女巫的面貌，從這些宗教的母親意象出發，筆者也回想到許多現實的母親形象，並不是所有母親都是溫暖、溫柔及無條件愛著自己的子女，部分的母親是邪惡殘忍的，比如說因為現實因素遺棄自己的孩子，甚至傷害和殺害自己的孩子，正是因為這樣母親的兩面性，在榮格的母親原型概念中，非只有母親的正面形象，母親同時也包含了某些黑暗形象，隨著個體對於母親的情結不同，在童話中看到不一樣的母親面貌時，能產生不一樣的聯覺感受。

（二）童話中的邪惡與陰影

〈漢賽爾與葛麗特〉又名〈糖果屋〉的童話故事中，因為饑荒及糧食的不足，兄妹倆的後母將他們丟在森林的深處，飢餓的兄妹在森林深處看到邪惡巫婆的糖果屋，忍不住飢餓偷吃了糖果屋，被巫婆發現後，將兄妹倆綁起來並

²⁰ 河合隼雄，《童話故事裡的心理學：從榮格心理學解析格林童話》，林仁惠譯，台北市：遠流，2023。頁 45。

要將其煮食，而兄妹在經歷重重難關後，逃脫並引誘巫婆進到大型烤麵包烤爐，將巫婆燒死後，帶著巫婆大量財寶回到家中，發現趕走他們的後母已去世，從此後過著與父親快樂相處的美好生活。

在〈漢賽爾與葛麗特〉初次構思的版本中，後母其實是生母，畢竟童話作為給幼童閱讀的故事，如生母做出這麼可怕的事情也太未免令人恐慌，所以安徒生兄弟才在之後的版本中，將生母轉為後母，並用結尾後母不存在的事實，暗喻巫婆及後母是同一人。但如同前文提及的現實狀態，不論為何種原因，殘忍的母親是真實存在的。

母親的黑暗面幻化為〈漢賽爾與葛麗特〉的後母及巫婆的樣貌，先從故事的敘事中抽離，退回後母的狀態及意識，送走兄妹兩的原因是來自於飢荒，是非不得已的狀態，令筆者不禁聯想到，現實狀態棄養孩子的母親，時常也伴隨著無奈，比如說無法支持孩子的金錢，因而無法養育孩子，或是如同河合隼雄說的「如貧窮和飢荒的物質性欠缺，就心理層面來看，可說是代表心靈能量的欠缺」，²¹在心靈能量的欠缺下，母親的負面及黑暗會難以隱藏的出現。

在第一節中筆者也有提到陰影的出現，陰影作為每個人都懼怕的黑暗面，本身就是一個心靈的平衡機制，如同照射強烈陽光下，產生濃烈暗色的陰影，個體會先害怕及排斥其存在。作為一位愛孩子為孩子勞心勞力的母親，不大可能無法時刻只向自己的孩子展示自身正向的樣貌，生活的疲憊感及無奈，作為母親都是難受的。對於這樣的母親個體來說，可以透過夢境的負向情緒場景和角色，認識其陰影的扮演者，彌補母親個體在生活中不完全的情感經驗，而童話則是扮演著集體潛意識的反射母題，在這兩種情境下，筆者認為不論是夢境抑或是童話，個體都得以窺探出在這些文本脈絡中的個體議題。

²¹ 河合隼雄，《童話故事裡的心理學：從榮格心理學解析格林童話》，林仁惠譯，台北市：遠流，2023，頁 77。

三、角色投射

在分析童話文本中，讀者以中性的文字內容和生動的故事場景形成聯想，這種聯想並不依賴具體的畫面，因此讀者在心中構建的圖像往往更為個人化和豐富。例如，當我們觀看根據小說改編的電影時，經常會感到不如原著那般引人入勝，因為導演的視角和敘事風格未必能完全符合每個讀者心中對角色和場景的想像。藝術作品作為一種潛意識的投射媒介，分析其背後的情結或陰影時，可以從作品的創作背景、形式和手法等角度進行探討。在《觀看的實踐》中，也有提到：

在典型的女性裸體繪畫中，女人所擺出來的姿勢是為了展示給觀看者看的，讓觀看者可以輕易鑑賞。……在這些會畫中，女人擺出的姿勢是做為某個主動或男性「凝視」的對象……²²

典型裸體畫作為阿尼瑪的投射作品被創作，在童話作品的美麗公主，都擁有讓王子或是男性角色為之瘋狂的能力，而以男性視角作為出發的裸體畫作品，也具有相同的能力。書中也指出，在 1970 年代的電影觀賞者與性別理論中，傳統好萊塢的女性影像，有許多阿尼瑪形象，比如說電影的視角以讓觀者形成偷窺的角色，觀看女角色作為傳統優質婦女的形象，演藝性感或是令男人喜愛的女性角色。傳統的電影觀影環境，如黑暗的影廳，本身就是一種優質的潛意識投射手法，在這樣的空間中，觀者會全神貫注於電影內容，進而將自己代入到電影角色中，電影也借此反映觀者的內在情結與議題。

²² 瑪莉塔·史特肯、莉莎·卡萊特，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，台北市：城邦，頁 135。

可以說藝術作品作為中性的投射載體，除了能夠呈現創作者的情感和心理狀態，還能讓觀者透過這些作品反思自身作品中所展現的形象和故事，不僅僅是作者個人的創作，也是觀者心靈的映射和投射。

在《觀看的歷史》中，大衛·霍尼克（David Hockney,1937-）也說道：

鏡子能生成圖像，是具有力量的物件。……鏡子能簡化世界，並使之扁平化。而素描和繪畫是利用筆觸將世界轉譯至平面。平面化世界的方法很多，鏡子則是一個好幫手。²³

鏡子的本質就如同一個輕易將世界轉變成繪畫作品的載體，而平面作品的世界，也與反射出世界的鏡子一樣，映照出世界。因此當我們分析這些藝術作品時，可以更深入地理解其中潛藏的象徵和隱喻，以及這些符號如何反映人類共同的情感和經驗。



第四節 角色、情感與陰影在藝術中的重塑

筆者認為，個體無法逃離本能的依附，亦無法逃脫原生家庭建立的依附感受及信賴概念，命運的操弄紛擾著個體的生力經歷，但如同陰影與自我的概念和恐懼的原型一般，藝術家能轉移這些負面感受及心靈感知，並作為繪畫語彙，去了解、重塑並再詮釋負面情緒，以其他視角去看待自身的生命經驗，亦給予觀者能投射自我的圖像舞台。

²³ 大衛·霍克尼、馬丁·蓋福特，韓書妍譯，《觀看的歷史：大衛·霍克尼帶你領略人類圖像藝術三萬年》，臺北市：城邦，頁 108。

一、製造安全情感連結

在大多數的個體心中，即使未擁有童年創傷，大多數仍然有與母親連結及被保護的渴望，在前面章節依附關係的重要性中，恆河猴的代母實驗就有可見一斑的描述，筆者也觀察到藝術家會以符號刻意或是無意識的滲入作品，表達其渴望或曾經接收的安全感。

〈兩歲的列支敦士登公主瑪麗·法蘭琪斯卡肖像〉【圖 2-1】中由宮廷畫家弗里德瑞秋馮·莫林（Friedrich von Amerling, 1803-1887）所繪製的兩歲小公主肖像畫，整體光線營造酷似早晨的暖陽，輕輕的灑落在小公主的側臉上。構圖呈現著捲曲包覆並緊抱玩偶的動作，除了為嬰兒下意識的動作外，也酷似於模擬捲曲在子宮內的安全感，整體畫面使用暖色調帶出溫馨的氣氛，呈現的安全感依戀關係是正向且溫暖的。在觀看這件作品時，觀者可以透過小公主放鬆的表情與充滿安全感的狀態，感受到正向的情感連結，有共同正向情感的觀眾，會在這件作品中感受到正向的母親情結。



【圖 2-1】弗里德瑞秋馮·莫林，〈兩歲的列支敦士登公主瑪麗·法蘭琪斯卡肖像〉，1836，油畫，33x27cm，列支敦士登博物館

水墨藝術家曾詩涵（1991-）的論文中，以重溯記憶的作品為主，大多為回視過去及釐清傷痛，筆者也將其理解為重整陰影，其創作有許多負向的回憶及再製。藝術家在其論文寫到：

筆者藉由將注意力從記憶裡抽離出來，意識不再集中在特定的記憶裡反覆打轉……去想像自己的狀態是什麼，當想像那個自己，就完全和記憶抽離了。……而這樣的狀態，也使筆者用更遼闊的心去回視過往生命經驗。²⁴

相較於直接的呈現強烈的恐懼或是負面經驗，藝術家更傾向創造出獨立正向的感受經驗。「內在孩童的夢工廠」系列作品中，〈睡著的孩子〉【圖 2-2】的畫面就如同夢境般，淡色的色彩和細碎的光暈建構了非現實的場域，給予了安全感的再現形式，捲曲的孩子輕輕地躺在鹿形象的神獸身上，呈現保護的狀態，「…沉睡的孩子，在鹿兒溫暖的懷抱中，安穩地進入了夢鄉。」²⁵ 如同



【圖 2-2】曾詩涵，〈睡著的孩子〉，2016，墨、色鉛筆、水干顏料、礦物顏料、麻紙，75×75cm

²⁴ 曾詩涵，《穿透記憶的傷痕—曾詩涵彩墨創作論述》，臺北市：國立臺灣師範大學碩士論文，2017，頁 16。

²⁵ 同註 24，頁 56。

擁抱的姿態，像是緩解焦慮般掩撫著畫面中的孩童，柔和的色調給予觀者寧靜以及安詳。

藝術家使用七彩多色打底的揉紙作為背景背景，給予畫面繽紛的基底，畫面中的雙手溫柔的撫捧花瓣，〈給予你的〉【圖 2-3】雖然沒有具象的角色形象，但也與〈睡著的孩子〉一樣，呈現出「保護」的姿態和樣貌，浪漫溫暖的色調及抽離現實的幻想世界中，亦給筆者撫慰及安心的感受，加上畫面中的雙手同時也是輕撫手中保護的光暈，讓筆者聯想到兒時與父母相處的正向聯覺時光。藝術家在這兩張作品中，不論是作品論述或是創作形式上，皆與呈現溫暖的樣貌，包含包覆的安全感受。使用礦物質繪製的光暈及斑斕的色彩，類宇宙的虛擬溫暖世界，透過抽離的情緒並再製的安全依附，給了藝術家沉澱記憶的空間。



【圖 2-3】曾詩涵，〈給予你的〉，2016，水干顏料、礦物顏料、水彩、麻紙，15.5x22.5cm

涂鈞筑的作品〈萌生〉【圖 2-4】三件圓扇為其畢業論文母親系列其中一作，在藝術家的論文中，對作品的描述為：

畫中的人物形象已經去掉服飾裝扮及髮型元素，呈現出不分性別的狀態，被魚獸啃咬的痛感也似乎在人物角色身上更加無知覺，傳達的是人生之

初，以自由自在、無知的方式達到整體性的完滿，這些滿足的原型就如同與母親連在一起時的豐盈感受，以及對一切事物毫無偏見的認識。²⁶



【圖 2-4】涂鈞筑，〈萌生〉，2016，水墨紙本、水墨絹本， $\varnothing=23.5\text{cm}$ ，圓扇 3 件組

涂鈞筑在對母親的作品詮釋，在詮釋對母親情感的矛盾，其中提到佛洛伊德的閹割情結及對母親產生敵意，進而產生失去對母親的信任。但就潛意識中的母親情結作為分析〈萌生〉，筆者認為這件作品也有著安全感依附的再製造行為，形式上去除複雜的樣式表徵，回歸球體如同子宮內壁或是細胞的原生狀態，是回溯與母親最開始且最純粹的依戀關係，並且去渴求那份寧靜與安詳，與曾詩涵作品相似的是，這些以描述負面情感經驗為出發的作品，兩位創作者皆使用夢幻的色調作為畫面的主色調，不約而同地平衡畫面整體氛圍。

劉安婕的作品〈你的我的〉【圖 2-5】是以拉長畫心聚焦於作品主角的作品，整體顏色以暖色調作為主色調，類似舞台燈光的光束打在躺在床上的主角，似乎像是透過被窩的溫暖，隱藏在這個舞臺上的緊張。筆者認為，臥室中的床鋪，是孩子最能感受安全感的地方，亦如同母親擁抱的感覺。畫面中的狗狗和布偶如同代替母親不在身邊的安全感，陪伴著畫面中的主角，亦有呈現正向的安心情感之意。

²⁶ 涂鈞筑，《少女主體認同—涂鈞筑水墨創作研究》，臺北市：國立臺灣師範大學碩士論文，2016，頁 48。



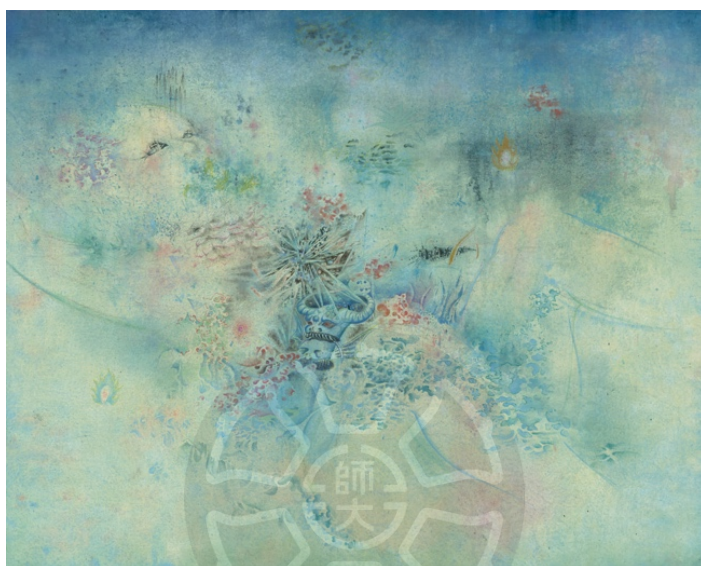
【圖 2-5】劉安婕，〈你的我的〉，2022，紙本膠彩，106x45.5 cm

處理衝突的情結或是情感，藝術家的轉化形式加入與主題衝突的色調，不一定只呈現恐懼與黑暗，而是以柔和溫暖的形象呈現，觀者可以透過反射和扮演這些作品中的感覺或角色，來發現或是意識自己的情結，並和解這些陰影。

二、呈現陰影和恐懼與轉化

孩童經歷分離焦慮後，會產生「哀悼」的現象，是孩童以為照顧者永遠離開的心理機制，延伸此心理機制至於成人，毀棄的信賴感也會在不知不覺失去依附時，產生麻木、焦慮、憂鬱及生氣的情緒。這些兒時負向情感，也會形成個體的負向情結或是陰影，在個體的生命中影響個體的生活。「恐懼化身成

邪惡的魔鬼，穿梭在這空間裡，女子忍受著所有的對待，痛苦的心臟開出刺狀的生物，釋放出黑暗且具有攻擊性的力量。」²⁷ 曾詩涵在〈母之海〉【圖 2-6】中，重新繪製了負向的記憶。以融入在大地的女性形象繪製，女性沈靜的躺在畫面中間，用墨色罩染出死寂般氛圍，隱藏在女性身體中央的骷髏象徵著哀悼著死亡，直覺性繪製的零碎物件，如同藝術家破碎的記憶與情緒，交織於畫面中，對母親愛的渴望碰撞著母親的傷痛，祈求的意味在點點破碎的花草形象中帶有重生的語彙關係。



【圖 2-6】曾詩涵，〈母之海〉，2014，墨、水干顏料、礦物顏料、麻紙，72.5x91cm

在筆者與藝術家進行的訪談內容中，藝術家兒時就時常有負面的家庭經驗，因此筆者認為，藝術家在創作此作品的出發，部分來自於負向的母親情結，長大成人後，會有體貼母親的處境，與負向的母親情結狀態產生衝突狀態，認為母親與自己是分離的狀態，自己無法阻止母親的離開亦無法幫助母親。並且除了兒時對於母親情感的抽離，藝術家提及關於〈母之海〉的記憶重現，亦為事後恐懼於與母親天人永隔的狀態。故筆者認為藝術家將〈母之海〉作為記憶

²⁷ 曾詩涵，《穿透記憶的傷痕—曾詩涵彩墨創作論述》，臺北市：國立臺灣師範大學碩士論文，2017，頁 38。

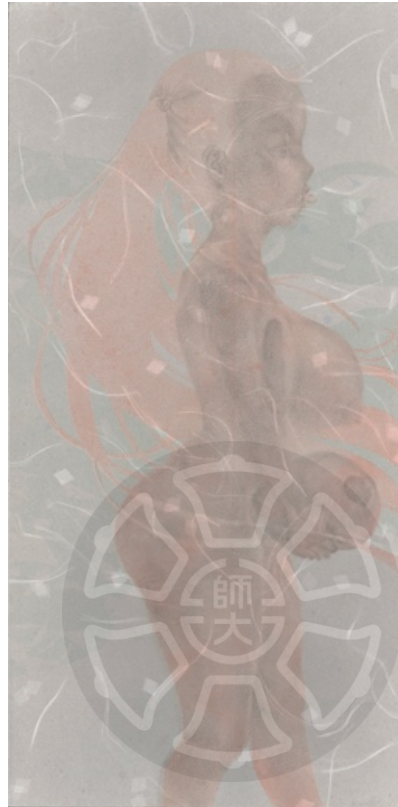
的重組，一方面呈現兒時與母親分離的哀悼及麻木的情緒，另一方面表達對母親痛苦經驗的無力傷痛感，轉換為幽深的畫面構成。

當然在描述恐懼、焦慮躁動與母親的矛盾的作品中，有時也會隱藏一些心愛物體的象徵，為安全與救贖的母親關愛替代物。如同前面提到在依附的實驗中，被迫離開母親的猴子，會強烈地依附於絨布製作的布偶母親；對於人類，強迫的分離往往造成孩童巨大的痛苦，這時玩偶或是小被子等，能暫緩紓解孩童的分離焦慮，筆者發現藝術家也在畫面中創造此形象，有撫慰及降低緊張感的意義及象徵。筆者認為，在曾詩涵的作品中，有許多動物及靈獸的形象，皆為這類型的指涉符號，如〈森之語〉【圖 2-7】構圖上的鯨魚及海豚游向位於中下的孩子，整體利用淡藍色及礦物質顏料，營造出溫柔恬靜的氛圍，點點的細閃光暈圍繞孩子，給予撫慰緩解和安全感。孩子的形象可說是藝術家孩童時期的化身，除對應到本章節中的「安全依附的再製」，而動物形象就如同守護者般，為創作者重現兒年回憶的寧靜空間。



【圖 2-7】曾詩涵，〈森之語〉，2016，色鉛筆、水干顏料、礦物顏料、麻紙，75x75cm

相似的形象也出現於涂鈞筑的作品中，藝術家在其論文中，描述作品〈卸載體〉【圖 2-8】「……少女所含著的奶嘴與被拆卸下來的乳房的端點所呈現的洞，間接地產生與母親依戀記憶的關係，隱含著多種複雜的焦慮。」²⁸ 畫中少女的奶嘴，也如同心愛物體般，平衡著來自與母親不完整的依戀關係，亦為畫面中消失的乳房端點。



【圖 2-8】涂鈞筑，〈卸載體〉，
2016，水墨紙本，97×48cm

被拋棄的個體，不論為短暫或為長期重複性的，皆在被拋棄的初期會產生抗議的行為，某些個體在經歷這些負向經驗後，會產生疏離及自我防衛的狀態，對生命表示冷漠。成人亦有可能在無意識的狀態下呈現疏離的樣貌，這樣的情緒到了藝術家的作品內，會結合其他早期對於母體依戀的存有，隔離對感受的恐慌，並轉化為另外的符號語言，隱藏在作品中。

²⁸ 涂鈞筑，《少女主體認同一涂鈞筑水墨創作研究》，臺北市：國立臺灣師範大學碩士論文，2016，頁 48。

如同曾詩涵的〈地界〉【圖 2-9】，作品上方的大鳥看著畫面中心的池子，水深火熱的地獄池內，有人物的殘肢和魔鬼的形象，看似為繪製地獄般的場景，實際上為創作者隱喻殘破不堪的情感。「一隻沉靜的老鷹展翅著，牠看著這死寂的世界，聽著每一處痛苦的呼喊，牠並沒有出手援救，而是靜靜地，用牠睿智的雙眼，目睹這一切」²⁹ 根據藝術家訪談，空中俯瞰的老鷹為藝術家本身投射，以上帝視角拉開距離觀看家庭的傷痛回憶，就像是自我防衛機制，維持其感受的隔離。



【圖 2-9】曾詩涵，〈地界〉，2014，墨、水干顏料、礦物顏料、麻紙，91x72.5cm

筆者的作品〈家居幽光〉【圖 2-10】，作為與本文同名之作，是一件充分表達筆者對於母親角色、父親角色與孩童個體的作品，亦為筆者想將這樣對父母角色既恨且愛的複雜情感表現出來的作品，是筆者對個體與家庭他者關係的深入探索。

²⁹ 曾詩涵，《穿透記憶的傷痕—曾詩涵彩墨創作論述》，臺北市：國立臺灣師範大學碩士論文，頁 36。



【圖 2-10】〈家居幽光〉，2024，紙本膠彩，180x180cm

這件作品以聚於臺灣家庭典型的飲食文化場景——餐廳，藉由三個頭戴白色頭套的角色，作品模糊了具體身份，讓觀者透過服裝與動作分辨角色地位，左側穿洋裝者與右側穿西裝者手持菜刀，象徵家庭中具權力的父母角色；中間低頭靜坐的角色則代表家庭中弱勢、退縮的子女。餐桌上的空盤子暗示資源的匱乏與分配的矛盾，圓形設計則象徵家庭中角色的輪迴轉換與圓滿理想，透過這一構圖與象徵，作品揭示家庭成員間的情感與權力博弈。如同江學滢教授評論此作：

在這個空間中，三人圍坐而帶有關係間的張力，卻又充滿空間毆受性的孤獨。既期望由家庭獲得愛，卻在家庭成員間無法真實交流，每個人都戴著頭套面具無法理解對方真實感受，有如這空間獨立於星空宇宙中，清麗、閃亮、深邃，卻又充滿遺世獨立的孤獨感。確實，一個人的潛意識毆受除了來自於集體感受之外，還有個人獨特的部分，這樣獨特的人際

與空間孤獨感，大約不會是期望獲得資源或者獲得愛的任何人想要沉浸其中的。³⁰

在個體矛盾地對母親及家庭的感情擺盪，對家庭的感受有可能是且恨且愛的，亦可能發展成對這些情感逃離或疏離的樣貌，藝術家能將這些日常不過的情感，幻化為圖像指涉，融合於作品中，不論是詭異的氣氛或是無法察覺角色的真實情緒，都是藝術家們期望在意識或無意識的情況下，與觀者產生的共同對家庭的依附關係，所連結共感與想像。



³⁰ 江學滢，〈一來自意識與潛意識間之想像的「家居幽光」〉，《美育雙月刊》，263 期（2024.1），頁 94。

第三章 「家居幽光」創作理念與方法

本章基於學術與創作實踐的深入探討，逐步展開筆者的創作過程與理念。在第一節中，筆者首先闡述了創作的核心概念，其中涵蓋了家庭幽光的象徵意義，以及其在情感表達與角色轉換中的象徵與表徵的具體呈現；第二節則聚焦於創作手法，詳細說明筆者在作品中，對基底材料、媒材的選擇和其他現成物材料及陳設的運用手法，以達到筆者想呈現的效果；第三節為創作過程的具體步驟，筆者主要創作分為水墨設色及膠彩設色，本節將會就兩種筆者不同的創作過程分別解說。

第一節 創作理念

筆者將自己的這系列作品取名為「家居幽光」，英文名稱為 *The Glimmers of Light in Family Life*，這一命名象徵著微小的光線照進家庭生活中的瞬間。透過這些作品，筆者試圖捕捉家庭生活中那些看似微不足道但卻具有深遠影響的情感片段。這些「幽光」代表著在家庭情感的陰影中隱約閃現的希望與記憶，它們是個體在面對家庭關係中的情感起伏時所感受到的光芒與溫暖，亦或是隱藏在記憶深處的情感投射。

可以說這些作品是以生命經驗及先天特質為起點，旨在探討個體於家庭空間的角色轉換，以及家庭在情感上的關鍵影響。筆者以猶疑焦慮、不安情緒、負向情感經驗及愛慾需求等情感因素為基石，透過抽象、具象或符號性的形式，探討生命歷程中的情感困擾，並建立一個家庭空間意象的舞台，使其成為令觀者抽離聯想的地方，呈現每個個體在其中扮演的多元角色，和映射自己的情感。觀眾可以透過筆者的作品，感知自身家庭中的情感起伏，以及在角色轉換中所產生的情感碰撞。

一、「家居」與「幽光」的概念

家庭是每個人生命中的第一個社會單元，也是情感、依戀和身份形成的重要場所，在筆者的創作中，家庭可以被視為一個情感容器，它包裹著個體的記憶、情感和成長經歷，家庭中的每個成員都扮演著多重角色，而這些角色在不同時期和情境下可能會發生變化和轉換，這種角色轉換往往伴隨著情感的碰撞和內心的糾葛，從而塑造了個體的情感經驗和心理狀態。對筆者來說家庭不僅是一個物理的居住空間，更是一個情感的舞台，展示了人們如何在家庭中經歷愛、依戀、衝突和分離等多重情感，家庭的每個角落都可能蘊藏著深刻的情感記憶，這些記憶在筆者創作中被具象化或抽象化，成為探索自我和他人情感聯繫的載體。

「幽光」（Glimmers of Light）是一個詩意的象徵，它代表了那些在黑暗中閃現的微光，象徵著希望、回憶、和潛意識中隱藏的情感。「幽光」也可以理解為一種在內心深處微弱卻持續的情感力量，它時而隱藏在陰影中，時而出現在光明的邊緣，提醒我們過去的經歷和未解的情感。在筆者的創作中，幽光的概念可能體現為一種模糊且難以捉摸的情感氛圍，它讓觀者能夠在作品中感受到內心深處的情感波動，連結自身曾經的經歷。幽光既是黑暗中的指引，也是對內在情感的映射，它象徵著那些未被正視的情感和經歷，通過筆者的作品，引導觀者去探索自己內心深處的情感陰影和未察覺的感受。

二、家居幽光的聯繫

當家庭這個情感空間與幽光這個象徵相結合時，筆者將家庭描繪為一個具有多重情緒的載體，在這個載體空間內，有幸福溫暖的記憶，也有因為負向情結產生的陰影，但在這個載體內會有幽光，這些幽光既是家庭中微妙而難以察覺的情感力量，亦是個體在成長過程中經歷的情感轉變和內心掙扎的象徵。透過這些微光，筆者希望觀者能夠反思自己在家庭中的角色，並理解這些角色

如何影響他們的情感和身份。這樣的聯繫強調了家庭作為一個持續影響個體情感發展的場域，而幽光則是這個過程中不斷閃現的情感片段和記憶，它們構成了個體在家庭中的獨特情感經歷。

在創作過程中，筆者發現自己經常不自覺地運用一些無意識的形象和符號。這些符號經過強化和放大後，成為筆者表達特定意象的工具，包括以下幾項：角色扮演、童年重複性符號、投射、以及室內家庭意象、刀子及武器和營造成室內家庭空間的舞台意象。

（一）角色扮演：晴天娃娃與布頭套女性意象

在筆者此系列較早的作品中，常將找尋自身情感依託的個體形象幻化為「晴天娃娃」，這個形象的靈感來自於筆者某次躺在床上時，看向房間內白色透光的窗簾在飄動，那微妙的動態似乎將陽光偷偷帶進昏暗的房間，閃爍片刻的微光，給予筆者時光凝滯但又放大感官的情緒。在太陽光漸弱後，獨自的深夜，白紗透過月光顯得詭異且讓人感到害怕，這樣的意象讓筆者聯想到晴天娃娃。晴天娃娃是來自日本或是中國部分地區，傳說的玩偶，當雨天時，人們會製作晴天娃娃，將娃娃用繩索吊掛著，並祈求放晴，這樣困苦且無法動彈無法動彈的樣貌，卻被畫上了笑容。這樣的對比就如同個體在生命中遇到負向情感困擾時，必須因應社會壓力而繼續努力生活的狀態，同時亦是等待自己生命放晴的霎那。

因此筆者選擇以晴天娃娃來扮演這樣一個遭遇困難的個體，讓觀者可以將自身情感投射到晴天娃娃中，進而反思自己的陰影和內心掙扎。

在後期創作中，筆者將晴天娃娃的形象轉化為套有布頭套的無臉人物形象【圖 3-1】。這是因為筆者認為，在神話或童話故事中，主角通常是人類角色，對應到筆者想呈現的敘事中，使用人物意象，個體也較容易對其產生聯想或是感覺，筆者希望這樣的設定，能更引發觀者的共鳴並增強畫面的張力。雖然形象有所改變，但其概念上與晴天娃娃的意象相似，都是作為個體情感的投射載

體，去演繹和表達在這個空間中發生的故事。筆者也因應畫面需要，去使用這兩種概念相同但形象不同的符號。



【圖 3-1】劉安婕，〈人物形象創作構思草圖〉，2021

（二）重複性符號：簡單童趣的符號

簡單的花朵線條【圖 3-2】、漫畫中常見的閃亮符號【圖 3-3】、五芒星以及幾何圖形等元素，經常出現在孩童的繪畫中，這些符號充滿童趣與夢幻感，筆者發現自己對這些簡單而富有情感聯結的符號有著特殊的喜愛，因筆者很早便接觸寫實繪畫的培訓，在成長後找尋自我風格的創作中，筆者逐漸意識到，簡單線條與圖案中所蘊藏的情感深度與趣味，甚至超越了複雜的寫實技法。這些帶有童趣或拙趣的符號，對筆者而言，不僅是一種視覺語言，更是一種情感的表達方式，它們簡單而純粹，卻能直指人心，傳遞溫暖與記憶的共鳴。

在創作家居幽光系列初期，筆者經常無意識地將這些童年象徵性的符號融入畫面中，或許是出於對其形式美感的喜愛。然而隨著創作的不斷深化與觀者的回饋，筆者逐漸意識到，這些符號不僅僅是裝飾性的元素，它們亦能承載深層的情感與意圖。基於筆者對家庭角色與成長議題的探討，這些符號成為筆者用以強調童年情感的重要工具，筆者認為，家庭情感中的許多互動模式與情

感記憶，無論是正向還是負向，都根植於童年時期，也因此筆者選擇強化這些符號的使用，將其作為一種尋求童年安全感與家庭歸屬感的象徵。

它們也表現了筆者筆下角色在回憶中漂浮與遊蕩的狀態，透過超現實的方式呈現童年記憶的片段。簡單的符號不僅喚起觀者對自身童年時光的聯想，也賦予作品一種輕盈而魔幻的氛圍。



【圖 3-2】劉安婕，〈月亮下的晴天
晴天娃娃曾經回憶的跑馬燈與
幻想〉（局部），2020，紙本膠
彩、亮片膠



【圖 3-3】劉安婕，〈媽咪
之死之二〉（局部），
2021，紙本水墨、亮片、泡
棉

（三）投射：鏡子、多重呼應的畫面及反射

投射的意象在筆者的作品中時常出現，剛開始創作此系列時，筆者反覆在繪製鏡子或是多重呼應和類似的場景，之後回顧自身作品的此符號時，想到筆者想聚焦的主題中，有一部分是個體在生命中的淬煉和成長，筆者希望個體因為體察陰影而強大，或是因為發現自我而成長。除此之外，人類自我的形成，透過他人對於自身的評價逐漸建構而成，基於筆者期望觀者反思及重新認知自我的這樣理念，在筆者的作品中，筆者加強了投射的印象，除了加強創作理念外，亦有提醒觀者投射的意圖。

對筆者來說，筆者所繪製的角色或是人物形象，就是觀者或亦為任何與筆者同時空的角色，其在找尋自己情緒及情感的寄託，或是找尋自我本源，作品中的鏡子，大多不投射任何畫面中的物品或角色，如【圖 3-4】，也是筆者想暗示作品中的鏡子除了可能反射畫面中的角色外，亦投射身處於畫面外的觀者。



【圖 3-4】劉安婕，〈千禧年少女之二〉（局部），2023

除鏡像外，筆者偏好將類似場景的構圖，改變些許物件再重畫，將重複性的構圖視為一件完整作品，【圖 3-5】是筆者在構思〈媽咪之死〉時原先繪製的草圖，可以從這張構思草圖中看出筆者在初期構圖規劃時，變想到多圖多重呼應的構圖。這樣類似重複性畫面也類似於鏡子的投射，只是筆者認為，重複性的畫甚至多了不同的時間性概念，亦為筆者期待給予觀者有更多投射的空間，或者是觀者可以想像成逐格式的動畫場景，筆者在繪製的是在每個時間點定格



【圖 3-5】劉安婕，〈媽咪之死創作構思草圖〉，2021

的個體，也是當每個個體在生命中，都會有突然意識到自己「痛苦」或是「成長」的瞬間，有更多玩味的投射想像。

（四）刀子及武器

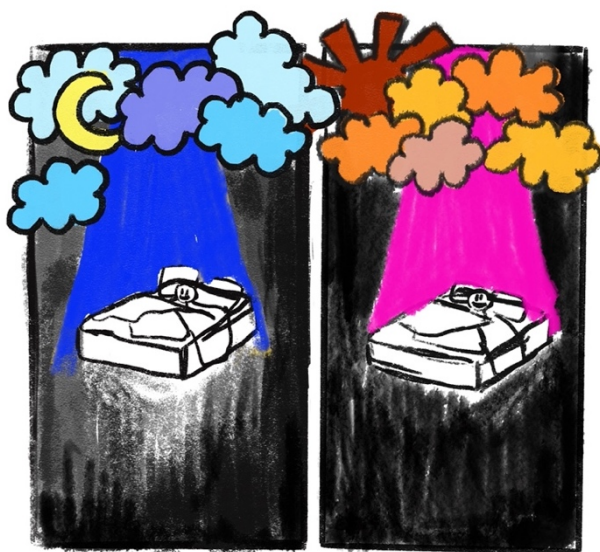
情緒的樣貌總是複雜的，在表面的情緒背後，往往是個體集結自己所有的生命經驗後，一層一層令人難以捉摸的感覺，如呈現生氣情緒的背後，可能又帶著悲傷或委屈，個體為了保護自己，往往會呈現與自身深處感受不同的樣貌，尤其是呈現攻擊性的自己。

在筆者的作品中，有著刀子的符號，刀子是一種常見於家庭生活的工具，但它同時也是一個危險的武器，筆者將其視為其是家庭角色的一種權力與義務，這刀子像是鋒利不適的表面情緒，是個體於生活中積累的痛苦，亦是攻擊其他家庭角色的工具，筆者也觀察到，往往有資格呈現自己的刀刃的角色，往往是家庭中的成人角色，也因此筆者的作品中，大多都是成年角色擁有刀子。

（五）營造成室內家庭空間的舞台意象

在筆者的作品中，一直有舞台及演員的意象，包含前述提及的晴天娃娃或是無臉人物形象就是筆者繪製的舞台演員，而其他符號象徵像是刀子、鏡子及童年重複性符號，就像是舞台劇場的道具，室內家庭空間則是筆者精心打造的舞台，在這些作品中，有著不同個體在家庭內發生的故事。因筆者成長自身時空背景的臺灣，故將作品場景繪製於臺灣常見家庭意象與物件，目的除了讓觀者更好聯覺，也為筆者認為觀者安全感和熟悉的景象，安全感依附的感覺。筆者透過將家庭空間設定成整體微微昏暗，但會有一道照射近主光源

如【圖 3-6】，這樣的概念也呼應本文「家庭幽光」的主題，在幽微及五味雜成的生命中，個體會去追隨及成長為平衡的狀態外，也給筆者的作品帶來舞台劇場感光源的趣味性，在觀賞筆者的作品時，也像是在看戲，又或是某時刻觀者會驚覺自己亦是劇中人。



【圖 3-6】劉安婕，〈你的我的創作構思草圖〉，2022

第二節 創作手法

筆者有幸生活在東方繪畫藝術接受各式異種媒材結合的時代，也感謝自身在學習藝術的路上受到不同異種藝術的恩師教導，深感不同媒材碰撞的趣味以及可玩性，在形式上的設計，構圖嘗試不過度在意西方透視理論，保有東方構圖形而上的趣味；顏色上偏向使用鮮艷色作為焦點及使用濁色進行過度，製造聚光的舞台感效果，再輔以使用現成物媒材的拼貼去進行繪製作品，期待帶給觀者混血碰撞的視覺體驗。

一、 無酸基底材：堆疊效果的基石

在筆者的這一系列的創作中，選擇紙本作為主要的創作基底媒材，主要使用的繪畫紙材包括狀紙和雲肌麻紙。

因筆者以墨彩及礦物顏料作為主要繪製媒材，繪製方式偏向多次的堆疊，除此之外，筆者也在作品中加入局部的異材質拼貼，這些異材質能夠象徵人在憂鬱或悲傷情感中的聯覺體驗，並且能夠喚起童年記憶或家庭物品的象徵性。基於這樣的創作需求，筆者偏好選用較厚的基底紙張，並先進行裱板，考慮到作品的保存，筆者會將澄粉熬製成無酸糰糊【圖 3-7】，並過篩後【圖 3-8】，將畫心小拓至棉紙上，再裱至木板上，才開始繪製，以確保在多層次堆疊的過程中，紙張能夠保持完整，避免破損或無法承受的現象，堅固傳統的無酸基底才雖製作步驟較為繁瑣，卻是筆者繪製作品的基石，能確保作品在未來能保存完整外，也可以再多層次的堆疊或黏貼中，讓基底材不至於毀損。



【圖 3-8】劉安婕創作流程附圖：熬煮糰糊



【圖 3-7】劉安婕創作流程附圖：鍊糊過篩

二、 製造筆觸與痕跡

筆者的作品有分兩類上色模式，一種為以水墨設色，另外一種為以膠彩設色作為上色方式。第一類以水墨設色主要使用墨條磨墨的墨汁進行初步效果的堆疊，後會使用顏彩、水彩顏料及廣告顏料進行多層次的重疊。第二種以膠彩設色作為上色方式，如【圖 3-9】，以礦物顏料作為主要顏料，筆者主要使用水干、新岩及天然繪具。

兩種上色模式筆者皆透過不斷堆疊和製造筆觸和肌理的效果，能為作品帶來了更豐富的視覺層次和情感表達，如同大衛·霍克尼評價痕跡的趣味一樣：「筆畫有一定的先後順序，能被人解讀成各式各樣的東西。…這一切都與人類解讀『痕跡』（Mark）的能力有關。」³¹ 留下堆疊的軌跡以及筆觸的肌理，是充滿感情且饒有風趣的，亦是筆者認為非常適合創作這系列主題的表現效果。



【圖 3-9】劉安婕創作流程附圖：紙本膠彩過程圖

三、 舞台感的聚光效果

魔幻的空間效果一直是筆者想去營造在平面作品上的空間場景，雖說筆者一直都是繪製以家庭生活空間作為場景設置，但在筆者的作品中，這些場景卻又不像實際的家庭生活空間般，反而透露一種戲劇性的空間。因期待給觀者

³¹ 大衛·霍克尼、馬丁·蓋福特，韓書妍譯，《觀看的歷史：大衛·霍克尼帶你領略人類圖像藝術三萬年》，臺北市：城邦，頁 34。

一種沈浸在作品中的效果，筆者刻意營造舞台感，基於這樣創作需求，「光線照射」一直是筆者聚焦營造畫面的其中一點。



【圖 3-11】劉安婕創作流程附圖：銅箔作為基底材

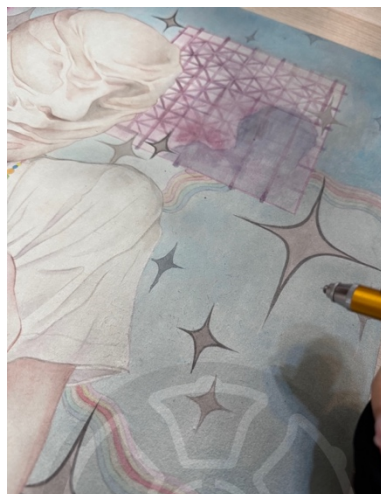


【圖 3-10】劉安婕創作流程附圖：
裱貼紙張

舞台光線效果的營造，必須基於兩層面才能有足夠張力，第一層面是確保視覺焦點有足夠的亮度或是明度，為了營造足夠的亮度，筆者會使用金箔、銀箔或銅箔等，作為顏料層下面的底才【圖 3-10】，讓顏料層下可以透出具有內斂的質感光澤，或是在畫面焦點處使用碎箔，都是筆者喜歡使用的形式，而

部分作品，筆者則是會透過裱貼具有肌理的紙【圖 3-11】、留白或是使用胡粉，確保在光線聚光的部分可以是畫面中的最高明度。

第二層面則是確保焦點旁低明度或是有自然的光暈漸層感，筆者常會透過繪製漸層的過度，或使用裱貼薄透的黑色典具帖紙在焦點旁，來製造舞台效果的照射感，部分作品也會利用噴槍去製造朦朧的陰影感【圖 3-12】，這類型的作品希望營造的舞台劇光感是相較於前面兩種較微弱的。



【圖 3-12】劉安婕創作流程附圖：使用噴槍

四、 異材質拼貼

在創作中，筆者會使用異材質拼貼技法，這些異材質包括書局常見的亮片、亮片膠和泡棉素材等，像是【圖 3-13】中的小亮片及泡棉小花，和【圖 3-14】鏡子上的「囍」字，就是使用到書局或是文具常見，孩童喜歡使用來做勞作的媒材。

這些現成物材料不僅豐富了畫面的整體感覺，也有助於強調筆者在前一節中提到的童年象徵符號，這些簡單的素材與筆者童年回憶有高度連結，通過將這些異材質融入作品中，筆者試圖在畫面中創造出一種對比和共鳴，使觀者在看到筆者的作品時，可以對筆者的作品產生好奇心，並去思考這些童年指涉表徵與之連結感受。



【圖 3-13】劉安婕，〈媽咪之死之二〉（局部），2021，紙本水墨、亮片、箔



【圖 3-14】劉安婕，〈媽咪之死之二〉（局部），2021，紙本水墨、亮片、箔

五、跳躍的時間軸與定格的情緒

在筆者的作品中，時間性雖非主要關注的核心議題，但筆者樂於探討個體情感在不同時間軸上的變化與陰影的呈現，筆者尤其喜歡通過形式上的「重複構圖」，來展現情緒波動與內心起伏。這些重複場景並非單純的複製，而是在細節處融入了些許的變化，例如局部物件的調整、角色表情或姿態的細微變動，藉此反映個體情感的層層遞進與內在的動態轉化。

這種表現手法使觀者在欣賞作品時，不僅能注意到畫面的表層內容，更能透過對比，發現藏於畫面深處的情感細節，筆者也希望，這些重複的場景能引導觀者體驗情感變化的過程，並進一步理解筆者內心世界中的波瀾與深刻的自我剖析。這種重複繪製類似場景的形式手法，筆者也希望能營造了一種逐格動畫的視覺效果，讓觀者彷彿透過「定格」畫面，感知到角色在不同情境下的情緒狀態與反應，這些畫面間的聯繫，如同時間的碎片在某一時刻被凝固，但又暗示著時間的流逝與情感的延續，筆者試圖用這種方式，將靜態的藝術表現轉化為動態的情感敘事，使觀者在畫面的跳躍中，感受到時間的脈動與情緒的

流動。透過這些設計，筆者希望這樣的手法能讓作品不僅是視覺上的呈現，更是對觀者內在感知的啟發。

六、現成物營造的展示場域

在繪製作品時，筆者也曾經事先考量到作品的展出形式，因筆者這系列作品都是自行裱板作品，也喜愛以比較精簡的無框形式展出，所以在裱板側邊的厚度，也會裱綳綾布，或是將紙張裱綳至側邊，延伸畫面。在展場呈現作品時，也因為筆者的作品大多為不同張作品集合而成的系列，筆者也偏愛使用直接釘牆的方式讓畫面在牆上維持整潔的狀態，一方面避免懸吊造成的傾斜，另一方面可以強化筆者想呈現的定格或是點狀閃爍回憶的效果。筆者也會在繪製部分作品時，一便設計使用現成物去佈置在作品旁，來達到營造家庭意象的場景，這樣的意象和場景對筆者來說，有種「畫中畫」的趣味，能使觀者更加進入筆者創造的意象空間內。如【圖 3-15】，就是以筆者其中一系列作品去做延伸場域設計的，在這種現成物營造的場域內，筆者都十分歡迎觀眾能走進筆者佈置



【圖 3-15】劉安婕，〈客廳裡看了誰？〉，
2020，複合媒材，臺中市港區藝術中心展出呈現

的意象內，去感受筆者想呈現的獨特氛圍，能多一份不同觀賞及參與筆者作品的趣味。

第三節 創作流程

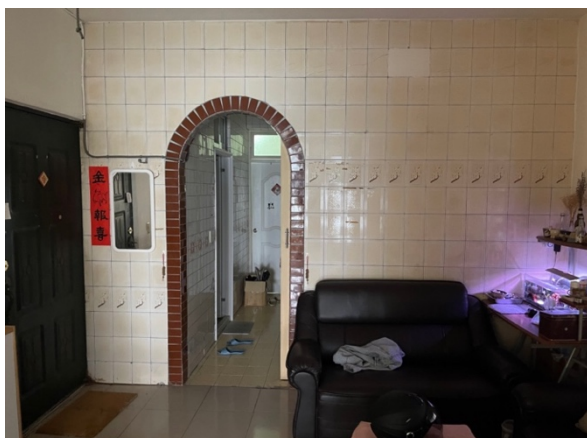
「家居幽光」系列創作中筆者主要採用水墨紙本設色與膠彩設色作為主要創作媒材，這兩種媒材各具獨特的表現力與技法，是筆者探索作品情感表達與視覺效果的核心載體，本節將分兩部分闡述筆者的創作流程與技法運用，旨在揭示這些媒材在作品中的實際應用。

第一部分將以與本系列同名的作品〈家居幽光〉為例，解釋膠彩的創作流程，筆者通過膠彩層層疊加的特性，營造畫面豐富的色彩層次與質感，且筆者試圖營造光影交錯的氛圍，以此表現家庭情感的微妙流動與多層次內涵；第二部分則以作品〈千禧年少女〉為例，探討水墨創作的流程與手法，筆者在此作品中通過濃淡墨色的變化，呈現角色情感的內在張力與動態流動。

一、 膠彩紙本創作流程

（一）素材搜集及構思

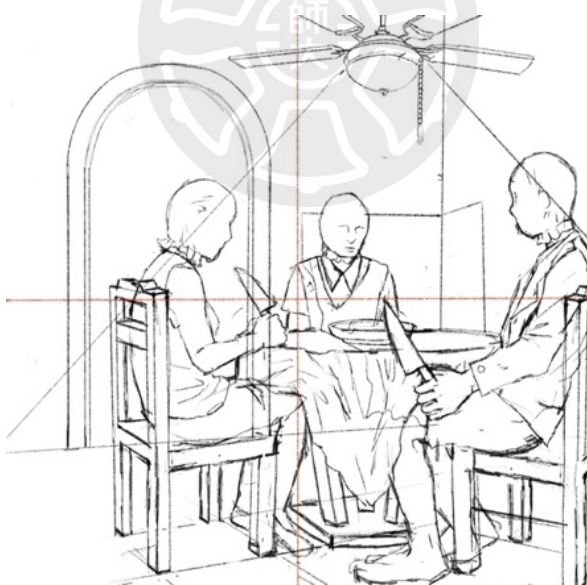
筆者會在生活中觀察集體察自己關注的主題，而後會在腦中先進行大概氛圍及情境的想像，並決定作品元素。以此件作品為例，筆者想呈現一個有三位成為小家庭在餐廳內的畫面，且透過頭頂的風扇燈及空蕩的餐桌上，每個角色面面相覷的樣貌。決定好氛圍及情境後，筆者會先搜集素材，筆者大多都是採用自己拍攝的照片去參考繪製作品，本作背景就是使用筆者的前工作室照片【圖 3-16】。



【圖 3-16】劉安婕，〈家居幽光照片素材〉，2021

（二）起稿

在構思完畢後，筆者習慣大件作品在平板上起草稿，如【圖 3-17】包含安排人物角色位置、場景細節和舞台光線感營造等，筆者也會在此步驟做色彩計劃搭配及模擬。



【圖 3-17】劉安婕，〈家居幽光草圖〉，2024，平板及繪圖筆

（三）製作膠彩基底材

- 1.確認好草圖後，筆者會購買符合畫心尺寸的裱板，將裱板上二度底漆二層，等待一週陰乾。
- 2.將雲肌麻紙及棉紙裁至大過於畫心五公分。
- 3.將雲肌麻紙上膠礬水，並等待一天陰乾。
- 4.煉製無酸醬糊，以澄粉加水至明火熬製糨糊，並將糨糊過篩二次後備用。
- 5.使用無酸醬糊，將雲肌麻紙小拓至棉紙上，等待一天陰乾。
- 6.再將紙張裱至木板上，並等待二至三天陰乾。

（四）移稿

陰乾基底材後，筆者會使用投影機將草圖打至草稿紙上，如【圖 3-18】。再使用念紙將草稿複寫至基底材上。



【圖 3-18】家居幽光流程圖：投影移稿

（五）勾線

接著筆者會使用墨條磨墨，並使用淡墨細化構圖並進行勾線。

（六）打底

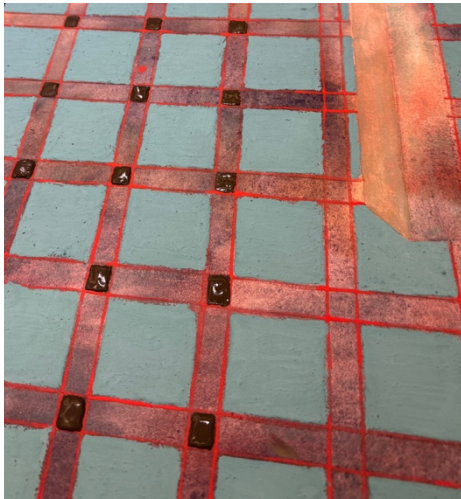
構圖完後，使用水干顏料進行打底，如【圖 3-19】，筆者會使用多種顏色的水干顏料進行打底，主要是透過此步驟進行區分出不同物件區域，筆者也視畫面需求，留下畫面上視覺中心會使用到白色的部分，因筆者希望接下來留白區域顏色可以較為乾淨，可以在畫面中心留下局部基本的紙張原色。



【圖 3-19】家居幽光流程圖：水干打底

（七）盛上堆高

在使用水干分區細化到能區分大區塊後，筆者會使用碳酸鈣堆高，如【圖 3-20】，是筆者將碳酸鈣、方解末加上水干進行堆高，來表達磁磚的質感並作其底色。右上的風扇燈如【圖 3-21】也是相同的做法，但筆者為了增加其層次，趁未乾前用牙籤製造風扇燈的凹陷肌理。堆高處筆者會放置二至三天，再使用純膠進行多次補強，以免脫落。



【圖 3-21】家居幽光流程圖：磁磚盛上堆高



【圖 3-20】家居幽光流程圖：風扇燈盛上堆高

（八）貼箔

將要貼箔的位置上黑色濃墨，再塗上純膠兩遍，待乾後，刷上淡膠，並使用竹夾輔助貼上銅箔及銀箔，如無要使用硫磺氧化的部分，在待乾後刷上膠礬水保護箔以免氧化變色。需使用硫磺氧化部分的箔，則將自行製作的硫磺布覆蓋於箔上，再使用電熨斗做多次的燒燙處理，期間筆者會小心多次的使用，以便箔氧化的效果是筆者所想，氧化過後的箔在使用清水做表面的硫磺粉清理後，筆者會立即使用膠礬水封層，以免箔繼續氧化，如【圖 3-22】。



【圖 3-22】家居幽光流程圖：燒箔效果

（九）使用礦物顏料堆疊細化

有了大範圍的水干鋪色、箔底和堆高質感後，筆者會使用礦物顏料進行近一步的堆疊和細化，為了作品的保存完整性，筆者大多使用新岩及天然繪具等較穩定膠彩顏料。偏好使用補色的礦物顏料做疊加，可以營造多層次的色調呈現，如【圖 3-23】。



【圖 3-23】家居幽光流程圖：礦物顏料堆疊細化

（十）洗出

在餐桌上的碗，筆者先將其使用號數五的黑曜石粉末將其覆蓋，如【圖 3-24】，再將其以清水洗淨，為了讓其留下自然的機理層次與堆積的邊線效果，如圖【圖 3-25】。



【圖 3-24】家居幽光流程圖：黑曜石粉末覆蓋效果



【圖 3-25】家居幽光流程圖：黑曜石粉末洗出效果

（十一）撒箔及裱貼和紙

在使用礦物顏料細化到一定程度後，裱貼和紙和典具帖紙製作層次效果，待乾後持續使用礦物顏料進行疊加，並在焦點畫面及主要人物周圍撒箔，如【圖 3-26】。



【圖 3-27】家居幽光流程圖：撒箔



【圖 3-26】家居幽光流程圖：裱貼貝殼碎片

（十二）裱貼現成物

裱貼亮片或是其他現成物增加層次，如【圖 3-27】是裱貼貝殼碎片至風扇燈上。

（十三）細化和收尾

持續細化並處理好空間明暗關係，並貼上黑色典具帖紙製造舞台感光源。

（十四）完成

二、 水墨紙本創作流程

（一）素材搜集及構思

此步驟創作與膠彩紙本相同，在腦中先進行大概主題構思後，會進行初步情境的想像，並決定作品的場所、角色和構圖。決定好氛圍及情境後，筆者會先搜集素材，筆者都是採用自己拍攝的照片去參考繪製作品，本作是以無臉少女的形象作為繪製，筆者以照片【圖 3-28】作為畫面動作參考。



【圖 3-28】劉安婕，〈千禧年少女照片素材〉，

（二）製作水墨基底材

1. 確認好草圖後，筆者會購買符合畫心尺寸的裱板，將裱板上二度底漆二層，等待一週陰乾。
2. 將狀紙及棉紙裁至大過於畫心五公分。
3. 將狀紙上膠礬水備用。

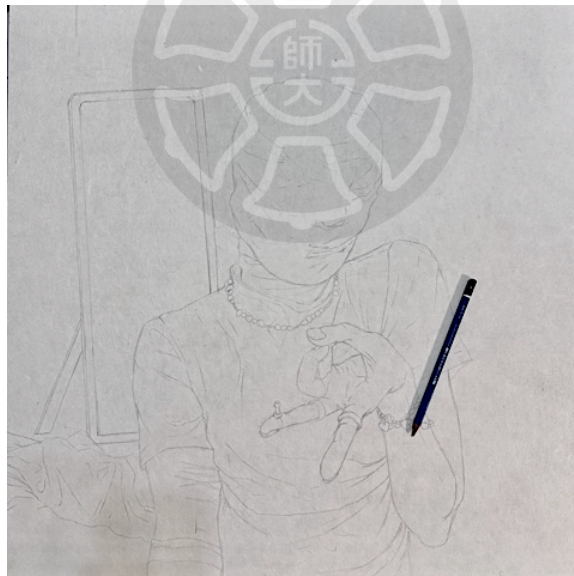
- 4.煉製無酸醬糊，以澄粉加水至明火熬製糰糊，並將糰糊過篩二次後備用。
- 5.使用無酸醬糊將狀紙小拓至棉紙上，等待一天陰乾。
- 6.再將紙張裱至木板上，並等待二至三天陰乾。

（三）起稿

在構思完畢及製作完基底材後，筆者在平板上做簡單草稿及色稿後，包含安排人物角色位置、場景細節和舞台光線感營造等。

（四）移稿

因本件示範作品尺幅不大，筆者不另外使用投影機移稿，筆者會使用鉛筆在紙上先做移稿及細化構圖，如【圖 3-29】。



【圖 3-29】千禧年少女流程圖：移稿

（五）描線及製造立體感

使用具墨磨磨墨，並使用多層次墨色勾線，不同部位筆者也使用不同顏色勾線，以免設計明度較高的區域線條過深，導致後期無法覆蓋。勾線完後筆者會一並製造人物立體陰影感，如【圖 3-30】。



【圖 3-31】千禧年少女流程圖：描線及製造立體感

【圖 3-30】千禧年少女流程圖：細化

（六）細化

持續使用淡墨細化，並使用顏彩顏料，細化畫面細節及層次【圖 3-31】，一邊小心的保留留白位置。

（七）大範圍鋪色

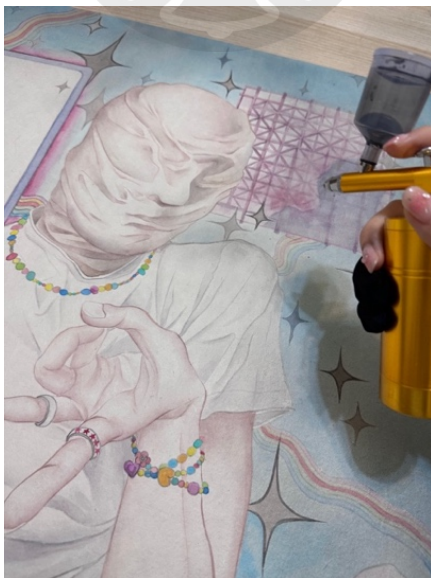
畫面大致上細化完畢後，使用顏彩及水彩顏料進行大範圍鋪色及細節上色【圖 3-32】。



【圖 3-32】千禧年少女流程圖：大範圍鋪色

（八）噴槍製造光暈

在整體細節營造的差不多後，筆者使用噴槍，製造畫面呈現柔和的燈光照射效果。【圖 3-33】



【圖 3-33】千禧年少女流程圖：噴槍使用

(九) 使用銀泥

使用銀泥繪製閃亮符號、鏡面及增加層次。【圖 3-34】



【圖 3-34】千禧年少女流程圖：銀泥使用效果

(十) 完成

第四章 「家居幽光」系列創作實踐

前一章節筆者已描繪出本系列的大致雛形，使能理解作者創作之理念與表現形式和手法，本章將對「家居幽光」個人系列作品進行統整和個別作品逐一解析。第一節將會表列本系列所有作品，並做一整體創作時序講解，第二節則會詳列每件作品，並做逐一解說。

第一節 「家居幽光」系列創作實踐

「家居幽光」系列是筆者從生活經驗中汲取靈感，經歷反覆的創作反思與精進後孕育而成的結晶。【表 4-1】呈現了此系列的所有作品，依照創作時序排列，呈現了這段創作旅程的演變與深化。

此系列的起點，是編號一的作品〈月亮下的晴天娃娃曾經回憶跑馬燈與幻想〉。如前文所述，這件作品的靈感來自某次筆者在家中房間，目睹白色窗簾隨風輕舞時的瞬間體驗，在那一刻，筆者的思緒仿若被抽離，時間的流動彷彿被忽略，而這段珍貴的感受化作晴天娃娃的象徵意象。這件作品對筆者而言意義非凡，是開啟這一系列創作實踐的原點，也是筆者進入魔幻場域的初探之作。延續晴天娃娃的角色象徵，編號二與編號三的作品〈客廳裡看了誰？〉進一步展開了筆者對於觀者與作品關係的思索，在兩件創作中，筆者初次意識到作品內含的「畫中畫」氛圍，這不僅成為筆者藝術語彙中的鮮明特色，也深化了筆者對特定議題的關注與探討。

編號四與編號五的作品〈媽咪之死〉，標誌著筆者首次嘗試將晴天娃娃的象徵意象轉化為一個套著布頭套的人物形象。在此前的作品中，晴天娃娃一直作為象徵個體的核心意象，構圖多以場域為主軸，而在這次創作中，筆者刻

意將人物作為主角，嘗試新的表現形式，這樣的轉變不僅賦予作品更多的舞台感與戲劇張力，也為系列創作帶來了嶄新的可能與趣味。

隨後筆者因應受邀參加高雄新浜碼頭藝術中心展出的《反正我是信了》聯展，創作了編號六的錄像裝置作品〈餵親愛的你〉，這是筆者首次嘗試錄像裝置的形式，作品結合了聯展主題與自身探討的議題，進一步探索作品呈現方式與觀者之間的關係，透過這件作品的創作，筆者不斷反思展示形式對觀者體驗的影響，並進一步深化了對自身創作語彙的理解。



編號七〈你的我的〉與編號八〈窗光〉延續了前期平面作品中的單人敘事創作，筆者在這個階段深入探索了單人敘事的內涵與隱秘性，並嘗試以更為空曠的構圖形式來呈現作品。相較於之前繁複的風格，這些作品更注重留白與空間的美感，然而，筆者在實踐中發現，自己對於繁複的美學體驗仍有深厚的偏好，這促使筆者回歸更具細節的表現形式。編號九至編號十一的〈千禧年少女〉系列，則再次使用布頭套人物的意象與較為繁複的空間構圖，並在單人敘事的基礎上強化了「反射」的概念，同時加深了觀者進入作品聯覺意象的可能性。

在學業與工作忙碌之際，筆者經歷了摯愛親人的離世，這場人生變故促使筆者重新思考創作中個體與他者之間的情感聯繫。編號十二〈曬月亮〉原創作於 2020 年，但因筆者投入創作〈媽咪之死〉而一度停滯，直到 2023 年，筆者將〈曬月亮〉重整完成，並藉此確立了更明確的研究方向，從單純描述負面情緒及個體敘事，逐步延展至家庭的情感單位。在這樣的背景下，筆者創作了編號十三的大型作品〈家居幽光〉。這件作品突破了單一個體的敘事框架，融入了家庭的整體概念，成為筆者此系列的重要進程與象徵。至此，「家居幽光」系列的全部創作時序正式劃下句點，呈現筆者一路以來的創作歷程與思想演變。

【表 4- 1】家居幽光創作歷程表

編號	作品圖片	作品資料
1		<p>〈月亮下的晴天 娃娃曾經回憶的 跑馬燈與幻想〉，2020，紙本 膠彩、亮片，159 x91cm</p>
2		<p>〈客廳裡看了 誰？之一〉， 2020，紙本水墨、 典具帖紙，100x 100cm</p>
3		<p>〈客廳裡看了 誰？之二〉， 2020，紙本水墨、 典具帖紙，100x 100cm</p>

4		<p>〈媽咪之死之一〉，2021，紙本水墨、亮片、箔，53x45.5 cm</p>
5		<p>〈媽咪之死之二〉，2021，紙本水墨、亮片、泡棉，53x45.5 cm</p>
6		<p>〈餵親愛的你〉，2022，錄像裝置，依場地而定</p>

7		<p>〈你的我的〉， 2022，紙本膠彩， 106x45.5 cm</p>
8		<p>〈窗光〉，2022， 紙本膠彩、金籤 紙，15x15cm</p>

9		<p>〈千禧年少女之一〉，2023，紙本 水墨，60×60 cm</p>
10		<p>〈千禧年少女之二〉，2023，紙本 水墨，60×60 cm</p>
11		<p>〈千禧年少女之三〉，2023，紙本 水墨，60×60 cm</p>

12



〈曬月亮〉，
2023，紙本膠彩，
116.5x182cm

13



〈家居幽光〉，
2024，紙本膠彩，
180x180cm

第二節 「家居幽光」系列個別作品分析

作品 1

名稱：〈月亮下的晴天娃娃曾經回憶的跑馬燈與幻想〉

媒材：紙本膠彩、亮片膠

年代：2020

尺寸：159x91cm

作品說明：

此作由六件作品組合而成，是筆者首次以晴天娃娃的擺盪形態為主要畫面意象的創作。在此作品中，晴天娃娃象徵著深陷負面情緒中的個體，其擺盪動態代表情緒在自由與原生家庭束縛之間的拉扯，同時暗喻了生命在生與死之間徘徊的微妙狀態。隨著娃娃的擺盪，觀者可以發現六幅作品中變換的象徵符號：從「空無一物」開始，依次出現尖刺、霓虹愛心、雜草、花朵，最後又回歸「空無一物」。這些符號雖看似彼此獨立且不合常理，但實際上如同使用相機和閃光燈捕捉的瞬間，代表著個體在不同時間點所經歷的情緒與感受。

作品中的光源設計分為兩個主要來源，其一來自窗外，窗戶中的月亮暗示作品的時間設定為夜晚，而畫面中魔幻且多變的色彩則試圖將現實感抽離，帶領觀者進入飄忽的思緒；其二為廁所內透過門縫射入的燈光，筆者設計此視角如同觀者正窺探廁所內的景象。廁所作為一個極為私密的空間，在此作品中被賦予特殊的象徵意義，它是晴天娃娃（觀者）反思與情感連結的場所，同時，燈光透過門縫的窺探效果也隱喻了他者的介入，如同個體在情緒擺盪中受到外界的干擾，進一步加強了作品的隱密性與張力。

形式分析：

此件作品以六件類似構圖的形式組構而成，一開始設計的展出形式就如同兒時筆者曾繪製過的單點逐格動畫，透過觀察娃娃擺盪的姿態，觀者可以在筆者的作品中重複體會及玩味。六件作品筆者都以不同的水干底色及礦物顏料繪製，期望在類似的畫面中，用多樣的色彩層次帶給觀者不同的體驗。本作也使用到大量的盛上堆高技巧，包含磁磚、樹葉、花朵等符號，



【圖 4-1】劉安婕，〈月亮下的晴天娃娃曾經回憶的跑馬燈與幻想〉，2020，紙本膠彩、亮片膠，159x91cm

作品 2、作品 3

名 稱：〈客廳裡看了誰〉

媒 材：紙本水墨、典具帖紙

年 代：2020

尺 寸：90x90cm

理念說明：

作品〈客廳裡看了誰？〉的創作靈感是源自於筆者在閱讀林奕含（1997-2017）的小說《房思琪的初戀樂園》後，³² 對女性性價值議題的深刻反思。作品背景設置於家庭中的客廳場景，選擇這一空間具有雙重意涵，其一，客廳是家庭成員互動與溝通的重要場所，亦是展示家庭期待的場域，筆者認為，身處於家庭內的個體，往往需要表現出符合家人期待的樣貌，而這種外在形象的建構，與女性在原生家庭中的價值觀塑造密不可分。其二，客廳的電視作為核心物件，成為象徵性元素，電視發出的光芒如同社會目光，映照並審視女性，隱喻女性價值在家庭與社會中的雙重壓力。

在創作過程中，筆者意識到社會對女性的「性」價值存在放大檢視的現象。生育功能、被欣賞的外貌、甚至被物化的價值觀，長期以來在台灣社會中以潛在但深遠的方式影響每個女性個體。筆者設計了兩個對比鮮明的空間場景，以呈現社會對女性價值的兩面性，兩件作品展作如【圖 4-2】。在【圖 4-4】的之一中的客廳場景，乾淨整潔、井然有序，代表社會對女性在家庭中的期待，將女性角色限定為無性、溫順、宜室宜家的形象；而【圖 4-5】中的場景則呈現出散亂的衣物與雜物，暗示被操弄、被消費的性感形象，反映社會對女性價值的另一極端需求，兩個空間對照出女性在社會與家庭價值觀中的矛盾處境，揭示了筆者對於性別角色在文化中的深層困境體會。

³² 林奕含，《房思琪的初戀樂園》，臺北市：游擊文化，2017。



【圖 4-2】劉安婕，〈客廳裡看了誰？〉，2020，紙本水墨、典具帖紙，180×180cm

形式分析：

此件作品使用水墨紙本去繪製，主要使用墨汁及水彩顏料，而其中聚光的效果則是透過裱貼黑色典具帖紙，利用其薄透的特性，製造暗面效果。此件作品也運用了多角度觀看的形式，展現了觀者與作品之間的互動可能性，畫面設計中包含了面對電視的沙發、站在畫面外的觀者，以及背對觀者的電視映射出的光芒，筆者期望觀者在觀看時，不僅能站在不同視角來感受畫面，還能想像自己成為畫中角色：或坐在空間中的沙發上，或成為懸掛於後方的晴天娃娃。

在展出規劃上，如【圖 4-3】，此為〈客廳裡看了誰？〉入選臺灣新貌獎後，於臺中市港區藝術中心陳設此作品，筆者佈置了一個與作品畫面相似的現成物場域，並鼓勵觀眾進入這個場域進行互動。這樣的設計不僅讓觀者以不同視角觀看作品，更將觀者置於作品之中，使其成為整體的一部分，形成一種「畫中畫」的趣味性。通過這樣的展示方式，作品不僅突破了平面繪畫的局限，還賦予了觀者主動參與的可能性，進一步強化了作品的情境感與連結性。





【圖 4-3】劉安婕，〈客廳裡看了誰？〉，2020，複合媒材，臺中港區藝文中心展出呈現



【圖 4-4】劉安婕，〈客廳裡看了誰？之一〉，2020，紙本水墨、典具帖紙，90x90cm



【圖 4-5】劉安婕，〈客廳裡看了誰？之二〉，2020，紙本水墨、典具帖紙，90x90cm

作品 4、作品 5

名 稱：〈媽咪之死〉

媒 材：紙本水墨、亮片、箔、泡棉

年 代：2021

尺 寸：53x45.5cm

理念說明：

作品〈媽咪之死〉【圖 4-6】是筆者借鑒了賈克·路易·大衛（Jacques-Louis David, 1748-1825）的名作〈馬拉之死〉，以現代語境中的「母親」角色為核心，進一步延展了角色的社會意義與心理探討。〈馬拉之死〉描繪的是一位政治人物在極度私密空間中遇刺後的場景，象徵了革命者的犧牲與偉大，而〈媽咪之死〉則將視角轉向「母親」這一角色的日常與心理負擔，探討她在家庭中作為養育者、照顧者的角色轉換及辛勞。

〈媽咪之死〉與〈馬拉之死〉的作品場域皆設置於浴室這一私密空間，延續了〈馬拉之死〉對封閉場所的描繪，但賦予了不同的象徵意涵。〈馬拉之死〉中的浴缸承載了革命者的「殉道」精神，〈媽咪之死〉則是筆者對於母親養育的辛勞有感而發，而作品中的浴室私密場域，則成為母親得以短暫喘息和逃避責任的避風港，如同變異或是喪失生命的主角倒臥在浴室中，承受或是享受從蓮蓬頭灑落的溫暖或是光芒。同樣是倒臥的姿態，馬拉象徵的是革命後的犧牲，而筆者的作品中，母親的倒臥則傳達了角色因疲憊和壓力累積而達到的極限，甚至表現出自我重生或重構的需求。



【圖 4-6】劉安婕，〈媽咪之死〉，2021，紙本水墨、亮片、箔、泡棉，53x91cm

在物件指涉層面，〈馬拉之死〉中的信件與墨水象徵了馬拉的精神傳承與社會使命，而〈媽咪之死〉的蓮蓬頭灑下的水光則象徵母親的情感釋放與重生可能。筆者設計讓【圖 4-8】作品中的女性手持魔法棒，如同日本動畫「美少女戰士」中的角色轉換，象徵母親身份的多樣性以及不斷被賦予新使命的狀態，這一形象暗喻了母親角色在社會期望與自我追尋間的矛盾與掙扎，並延伸了馬拉作品中對「英雄」角色的讚頌至更為日常的「母親英雄」的概念，某層面也如同筆者孩童時期的記憶，將母親的工作能力想像成擁有超能力般，能完成其人生的所有代辦事項。到了【圖 4-7】中的主角，卻又拿回菜刀，是個體在現實與幻想中的兩種狀態來回跳動。

〈媽咪之死〉不僅是筆者對〈馬拉之死〉形式上的致敬，更是將其精神內核轉化為對現代母親角色的再思考與再詮釋。通過私密空間、倒臥的姿態以及多重象徵意涵，將「革命犧牲者」與「家庭奉獻者」兩者間的共通性建立聯繫，進一步強調了母親角色的犧牲性、變異性以及轉化中的希望。

形式分析：

構圖上筆者一開始思考是否將場域的透視設計精準，但在後面設計上，考慮到東方繪畫中的透視法有多重不同視角，更加符合筆者「多重觀看」之概念，故不去精準設計其透視法，能產生更加詭譎魔幻及帶有些許趣味之美學。且為了加強氛圍的詭譎及超現實，筆者將畫面中的主角顏色以濁色調的非寫實顏色呈現，再以書局購置的亮片及泡棉作為畫面的裝飾。



【圖 4-7】劉安婕，〈媽咪之死之一〉，2021，紙本水墨、亮片、箔，53x45.5cm



【圖 4-8】劉安婕，〈媽咪之死之二〉，2021，紙本水墨、亮片、泡棉，53x45.5cm



作品 6

名 稱：〈餵親愛的你〉

媒 材：錄像裝置、現成物

年 代：2022

尺 寸：依場地而定

理念說明：

〈餵親愛的你〉是筆者首次嘗試錄像裝置形式的作品，特別為受邀參加高雄新浜碼頭藝術中心展覽《反正我是信了》而創作。這件作品為了圍繞展覽主題及筆者一貫關注的個體負向情緒與心理陰影議題，設計了一個以料理為媒介的非語言感官交流實驗。

筆者邀請了三位曾長期受負向情緒困擾的參與者，請他們各自創作一道能象徵其負面情緒經驗的料理，並在錄像中將這道料理分享給陪伴他們經歷這段過程的家人或朋友。這樣的設計試圖打破語言交流的局限，藉由料理這一感官體驗的載體，讓親密的陪伴者能透過味覺與視覺，感受個體內在的情緒與心境波動。

在錄像作品中，參與者黃靖如製作了一道「鹹蛋炒苦瓜」，並為這道料理賦予了深刻的象徵意涵，【圖 4-11】【圖 4-12】為參與人黃靖如製作「鹹蛋炒苦瓜」的錄像截圖【圖 4-13】，她認為體驗負向情緒的經歷就像這道料理一樣，初入口時帶有明顯的苦澀，但隨著品嚐過程的推進，苦味逐漸轉化為濃厚的香氣，這種味覺體驗如同人生歷程，雖然充滿艱難與挑戰，但在苦澀的背後，蘊藏著助人成長茁壯的力量。

此錄像裝置的核心旨在於創造一個橋樑，連結負向情緒經歷者與其陪伴者的情感交流，透過料理的呈現，負向情緒被具象化為可感知的形式，從而使其不再僅僅是一種無形的心理壓力，而是一段可以被分享、被理解的生命經驗。這樣的作品不僅延續了筆者對心理陰影與負面情緒的藝術探索，也為筆者注入了關於情感連結與人性共鳴的多層次思考。



【圖 4-9】劉安婕，〈餵親愛的你〉遠景拍攝，2022，錄像裝置，新浜碼頭藝術空間呈現



【圖 4-10】劉安婕，〈餵親愛的你〉近景拍攝，2022，錄像裝置，新浜碼頭藝術空間呈現

形式說明：

筆者選擇了一個現代化的廚房作為錄製作品場域，意在凸顯參與者與料理過程之間的真實性與當代感，在展出佈置上，筆者刻意採用具有復古氛圍的空間設計，藉此營造出時間性的衝突效果。這種設計不僅加強了作品的視覺張力，也創造了一種魔幻般的抽離感，模糊了現實與情感記憶之間的界限。錄像的播放設備使用了復古的映像管電視機，將其置於二手茶几上，營造一種懷舊的情感氛圍，周圍佈置則選用了筆者鍾愛的復古物件，例如印有招財貓圖案的桌布以及老舊 CD 碟等，這些物件能很好的豐富展場的視覺層次。

觀者在這樣的場域中，能同時感受到可能體驗的熟悉的常與陌生的氛圍，進一步強化對作品中負向情緒與人際連結的感官體驗，透過這樣的設計，筆者試圖讓作品突破純粹的影像呈現，成為一個能夠引發多層次思考與情感交流的綜合性藝術場域。





【圖 4-11】劉安婕，〈餵親愛的你〉錄像截圖，2022

作品 7

名 稱：〈你的我的〉

媒 材：紙本膠彩、毛線

年 代：2022

尺 寸：106x45.5 cm

理念說明：

〈你的我的〉是一件以個人敘事為起點的作品，創作靈感源於筆者躺在房間內，注視白色窗簾隨風飄動的瞬間，那一刻，筆者感受到思緒的抽離，彷彿與外界隔絕，體驗到一種奇妙的安心與自由感。

〈你的我的〉以私密空間為背景，運用抽象而柔和的視覺語言，試圖捕捉那種隨思緒飄離而產生的寧靜與超脫。在畫面構成中，筆者特意融入了過世的小狗夥伴「阿夾」的形象，以此紀念這位在筆者青少年時期陪伴左右、穩定筆者情緒的重要夥伴，阿夾的存在不僅代表了筆者個人生命中的一段珍貴記憶，也象徵著情感的守護與慰藉。同時，作品也著重於情感的凝聚與聚焦，讓觀者能在畫面中感受到一種微妙的平靜與溫暖，筆者希望，這件作品不僅能展現個體情感的脈絡，還能为觀者提供一種發現自身情感經驗的契機。

形式分析：

筆者特意選用了拉長的畫心設計，旨在引導觀者視線集中於畫面中的聚焦光源，這樣的構圖形式與筆者以往偏向滿版設計的作品有些差異，筆者嘗試在畫面中融入更多的「留白」空間，希望通過這樣的設計，為觀者創造更多想像的餘地，使其能在觀賞作品時，透過聯覺的方式進一步探索畫面中的情感與意涵。在聚焦光源的處理上，筆者採用了淡黃色的典具帖紙進行裱貼，接著運

用礦物顏料營造漸層過渡的效果，使光源散發出柔和而自然的光暈，這些元素的材質選擇不僅增強了畫面的立體感，也賦予作品更多的觸感層次。



【圖 4-12】劉安婕，〈你的我的〉，2022，紙本膠彩，106x45.5 cm

作品 8

名 稱：〈窗光〉

媒 材：紙本膠彩、金籤紙

年 代：2022

尺 寸：15×15cm

理念說明：

〈窗光〉亦為筆者描述個人敘事空間之作，但此作品更著重於呈現個體所經歷的負向情感及孤寂的狀態。晴天娃娃懸掛於樓梯間，隨著空氣的流動輕輕搖擺，暗示著情緒的不穩定與孤單感，透過樓梯的物件，觀者能辨識出筆者將場域設置於典型臺灣傳統公寓的樓梯間。樓梯間作為住宅的公共區域，具有私密與公開交融的特性，筆者試圖藉此傳達出個體在家庭中的某種困頓狀態：既有逃離的渴望，又被現實的牽絆所束縛。在這個狹窄而封閉的場域中，懸吊的晴天娃娃成為孤立與掙扎的象徵，其擺盪的姿態彷彿在探索自我與環境的關係，也隱喻著個體在家庭壓力與自我追尋間的搖擺不定。

筆者期望畫面並未完全沉浸於負面的情緒中，觀者能透過窗外灑進的窗光，感受外界的可能性與個體的情感出口，為陷於孤寂中的角色提供了一種喘息的空間，同時這道光芒也打破了封閉空間的壓迫感，使整體畫面在情緒上形成了一種微妙的平衡。

形式分析：

筆者選用了金籤紙作為基底材質，因創作此作品的時期正值 AI 生成圖像技術蓬勃發展，這讓筆者開始反思傳統手繪平面繪畫的獨特性與其存在的價值。在這樣的背景下，筆者特別注重「痕跡」與「質感」的表現，因為這些元素承載了手工創作的溫度，而這恰恰是 AI 生成的平面圖像較難達到的，亦是觀者進入藝術家情感的重要途徑，因此藉由金色的基底，筆者期望畫面整體有金屬質感，能透過筆者的堆疊筆觸展現，所以此件作品整體也以多層次的堆疊為主。



【圖 4-13】劉安婕，〈窗光〉，2022，紙本膠彩、金籤紙，15×15cm

作品 9、作品 10、作品 11

名 稱：〈千禧年少女〉

媒 材：紙本水墨

年 代：2023

尺 寸：60x60 cm

理念說明：

近年來，無論在藝術圈還是時尚文化中，千禧年的復古風潮再度流行，這種美學形式重新出現在當代社會，並受到青少年的熱烈追捧。身為經歷過這段時代的筆者，目睹如今的青少年通過自拍重現或模仿這些復古美學形式，不禁讓筆者回想起自己在青少年時期，對外貌的在意、對成長的困惑以及對身份定位的迷惘。

青少年成長階段，總是充滿著與自我衝突的複雜情緒，同時也需要在心理與行為上逐漸脫離家庭，成長為獨立的個體。這樣的生命過程啟發了筆者創作〈千禧年少女〉這一系列作品，試圖透過畫面探索青少年時期的情緒矛盾與身份分化，筆者希望藉由這些作品，描繪出青少年在成長過程中的掙扎、抗爭與內心深處的孤獨感。在〈千禧年少女〉系列中，筆者選擇以青少年的私密場域為主要場景，畫面中的無臉女性代表著身份的模糊性，她們面向觀者擺出自拍的動作，如同展示自己美好的一面，但這一表象背後，卻隱藏著個體深層的情感掙扎與矛盾。她們的手臂或手上刻畫著類似刀割的開放性傷口，這些傷口象徵了青少年在迷惘與叛逆中所做出的極端行為，這些行為留下的痕跡，未來或許會成為記憶中的疤痕，伴隨著個體的成長，最終隨時間漸漸淡去。

作品中的私密空間也放置了多面鏡子，但這些鏡子並未反射角色的背影，而是呈現空白的畫面。這樣的設計意在為觀者提供更多觀看與詮釋的角度，讓筆者筆下的角色不僅僅是藝術創作中的形象，也是觀者內心深處某段青少年記憶的投射。此外，空間中的窗戶中有著隱隱約約的人影，象徵著個體成長後回顧這段迷惘歷程的形態與印記。

筆者期望希望透過〈千禧年少女〉系列作品，不僅描繪出青少年的情感糾葛，也邀請觀者重新審視自身的成長過程，重新感受那段掙扎與尋找的青春歲月。這些畫面或許能觸動觀者，讓其聯想到自己成長中的傷痕與希望，從而在藝術中找到與自身經歷的情感共鳴。



【圖 4-14】劉安婕，〈千禧年少女〉，2023，複合媒材，60x180cm

形式分析：

為了呈現如同社群媒體大頭貼般的感覺，筆者在〈千禧年少女〉系列中特意選用了正方形的畫心，這種構圖形式不僅與數位媒介的視覺語言相呼應，也旨在加強觀者的聯覺體驗，使其更容易與畫面中的角色建立情感聯繫。

在勾線技法上，筆者特別注重畫面視覺焦點的乾淨程度，在淺色區域，筆者選擇使用咖色墨汁進行勾線，營造柔和的邊界效果；而在需要進一步突出的區域，如主角的布頭套，則採用胡粉進行多層次的堆疊處理，胡粉的使用，能增加布頭套的冷白質感，還通過層疊效果強化了立體感，使角色更加突出。由於前期紙張保留了原始質感，胡粉的白色能在紙面基礎上增添一層冷調光澤，豐富了其色彩層次。

作品中的鏡面的媒材，筆者使用了銀泥繪製，而非銀箔，考慮到銀箔的高反光特性可能會干擾觀者的視覺焦點，因此選擇銀泥以降低反光強度，實現柔和且內斂的鏡面效果，這樣的設計也能更好地服務於畫面的整體氛圍，避免主題與背景之間的視覺衝突。

為了增強畫面的聚光效果與層次感，筆者還運用了噴槍技法來製作漸層陰影，這種技法的應用，能使畫面中的光影變化更加自然，角色周圍的聚光效果進一步引導觀者的視線集中於主角身上，從而強化畫面的戲劇性與情感表達。



【圖 4-15】劉安婕，〈千禧年少女之一〉，2023，複合媒材，60x60cm



【圖 4-16】劉安婕，〈千禧年少女之二〉，2023，複合媒材，60×60cm



【圖 4-17】劉安婕，〈千禧年少女之三〉，2023，複合媒材，60x60cm

作品 12

名 稱：〈曬月亮〉

媒 材：紙本膠彩

年 代：2023

尺 寸：116.5x182cm

理念說明：

〈曬月亮〉的創作靈感源於筆者體會至親離世後的情感波動，試圖探討自我與他者之間的關係及情感連結。這件作品最早始於 2020 年，但由於筆者在創作過程中面對生命課題的沉澱，最終直到 2023 年才完成。

作品的場域設計於陽台空間，營造出一種既私密又向外延展的氛圍。畫面中，晴天娃娃懸掛於窗邊，其繩索呈現出似乎要向外甩出的動態，但卻被鐵欄杆所阻隔，阻斷了向外的道路，這一設計象徵了角色內心的掙扎與困頓，也代表了生命中某些不可跨越的界限。透過窗外傾瀉而入的月光，穿透鐵欄的場景，隱喻了生命的逝去並非情感的終結，而是情感以另一種形式的延續與保留，作品中角色與觀者共享這一視角，提醒著逝去的生命並未真正消失，他們的影響與情感將以某種無形的方式留存於我們的生活之中。

形式分析：

在構圖的設計上，筆者希望能呈現困頓牢籠的感覺，因此構圖上有多塊面的分割，旁邊的銀箔亦是特別對邊緣作破箔處理，加上使用硫磺氧化，製造多變的顏色層次及肌理。



【圖 4-18】劉安婕，〈曬月亮〉，紙本膠彩，2023，116.5x182cm

作品 13

名 稱：〈家居幽光〉

媒 材：紙本膠彩

年 代：2024

尺 寸：180x180cm

理念說明：

此件作品作為與本文研究主題同名之作，延續了筆者對個體與家庭他者關係的深入探索。作品將焦點置於家庭結構中的角色權力及情感分配，並通過典型的臺灣家庭飲食文化場景—餐桌，來探討個體在家庭中的身份與情感定位。

作品中的三個角色反映了臺灣社會中常見的家庭單位，角色均佩戴頭套，模糊了具體身份，讓觀者只能通過服裝與手中持物來區分其角色地位。左側角色穿著洋裝，右側角色穿著西裝上衣與短褲，兩者手持菜刀，象徵著家庭中具有話語權的成人角色；而中間低頭靜坐的角色，則以其姿態與表情表現出不安與退縮，代表了家庭中相對弱勢、缺乏權力的個體。餐桌成為作品的核心場域，桌上的空盤子象徵著家庭資源的分配。空盤子的設計引導觀者聯想這些資源的分配過程，以及角色之間如何圍繞這些資源進行互動與權力博弈，這樣的安排不僅強調了家庭中的情感與權力動態，亦能深化觀者對家庭生活複雜性的思考。

在構圖上，筆者選擇將餐桌設計為圓形，這一設計既暗示了角色在家庭中的輪迴轉換，也象徵著家庭圓滿的理想。筆者認為，家庭中的每個角色隨著時間與成長不斷變化，每個人都在焦慮、游移與不安中感知自己的角色定位。作品旨在通過這一設計，反映角色在家庭中經歷的碰撞與協調，並以圓形象徵一種動態平衡的家庭關係。

作品的整體氛圍設計通過色彩與空間處理，營造了一種既真實又抽象的情感場域。餐廳作為家庭中的公共領域，承載了個體討論生活、分配權力與劃分利益的功能，而筆者通過這一場域，進一步延展了對家庭結構與情感互動的

思考。透過角色的無面設計與象徵性物件，作品邀請觀者重新審視自己在家庭中的身份，以及家庭對於個體情感成長的深遠影響。



【圖 4-19】〈家居幽光〉，2024，紙本膠彩，180x180cm

形式分析：

在這件作品中，筆者採用了與〈媽咪之死〉相似的構圖形式，特意未遵循西方傳統的透視法，而是運用了多點透視的方式進行設計。這種設計手法賦予畫面一種抽離現實的魔幻感，同時也呼應了筆者對多角度觀點的表現需求，讓觀者能從多重視角來體驗作品的情感與敘事層次。

在顏色運用上，筆者通過層層堆疊來豐富畫面的色彩層次，作品在設定顏色基調後，筆者特意選用補色繪製底色，以礦物顏料的透色特性，讓底層顏料通過上層顏色微微顯現，從而增強畫面的深度與細膩，這種顏色的堆疊手法能使作品在視覺上更具張力。

為了營造如舞台般的聚光效果並增添戲劇張力，筆者在作品的部分焦點處貼上金箔作為底層，隨後在金箔之上堆疊顏料，形成隱約透出的金屬質感，為作品增添了一層微妙的光影效果。而在陰影部分，筆者裱貼了薄透的典具帖紙作為媒材，利用其特性創造出柔和且層次分明的陰影，使整體畫面在光與影的對比更加強烈。



第五章 結論

本章旨在總結研究成果，回顧整體創作的過程與理論框架，並展望未來可能的發展方向。研究以「家居幽光」系列為核心，深入探討了家庭情感的陰影、角色轉換，以及藝術創作中的符號語言與多層次敘事，通過結合精神分析心理學、依附理論與創作藝術實踐，筆者不僅為個人創作奠定了堅實的理論基礎，也嘗試突破傳統媒材的限制，探索了多媒材結合及空間場域設計的可能性。

本章分為兩節，第一節為研究回顧，總結創作與研究過程中的核心發現，並梳理筆者在情感表達、技法運用與理論結合上的成果；第二節為反思及展望，提出未來創作的方向與可能性，特別是在媒材技術以及家庭情感探討上的創新視野，筆者希望通過這樣的回顧與展望，深化對個人創作的反思。



本研究以「家居幽光」系列創作為核心，探討了家庭情感、角色轉換及陰影在個體上的表現，此研究及創作靈感來自於筆者個人對生活經驗的反思，以及對精神分析心理學、依附理論的深入學習與應用，筆者以水墨、膠彩等傳統媒材為基礎，試圖以視覺化的語言呈現家庭關係中的複雜情感，並通過藝術創作進行自我療癒及情感探索。

回顧整體研究，作品創作以家庭為主題，探討了情感波動、角色衝突及家庭成員間的情感連結，從創作的視角來看，筆者試圖以「晴天娃娃」、「無臉女性」等象徵性形象為主軸，構建出一個充滿私密性與普遍性兼具的藝術空間。在開始繪製這系列象徵時，筆者其實嘗試了更加直白的語彙或是形式，但那樣的作品顯得太過幼稚及暴露，經過多次的演變後，才形成這系列的象徵與會。在如今的「家居幽光」系列不同作品中，晴天娃娃及無臉女性能得以現在

的形象，象徵著個體在情感波動中的掙扎與尋求，凸顯了個體的情感複雜性的內在矛盾，是因為筆者作品的符號與空間設計在設計時，皆探討了文化及心理學之交匯，以〈窗光〉為例，晴天娃娃懸掛於窗邊，其擺盪動態象徵了個體在家庭與自我追尋間的矛盾與張力，而窗外灑進的光芒則暗喻了外界的希望與支持，這種多重符號的運用，使作品在情感層次與視覺語言上形成了一種豐富的張力，也使筆者開始探索個體陰影與他者的關係。。

能有這些學理的靈感，皆感謝在師大時，觀者欣賞筆者的作品反饋，及江學營教授的啟發，讓筆者能通過創作與分析，更加深刻地理解了家庭情感對於個體成長的重要性，也體會到藝術創作在療癒與反思過程中的力量。畢竟家庭作為最初的情感場域，其對個體的影響深遠且持續，無論是筆者自身的經驗還是觀者的情感投射，作品均希望為家庭情感提供一個深刻而豐富的詮釋空間。結合了多學科理論與藝術實踐，解析個體在家庭中與情感連結的心理過程，這樣的跨學科結合，不僅為筆者作品完善了理論深度，亦是證明了藝術創作與心理學的可能性。

筆者的創作過程不僅專注於情感內容的呈現，亦重視作品的效果，可能因筆者在創作上一直不斷有探索及求知的心態，亦在學校受到教授們的啟發，喜愛挑戰不同的繪畫形式和樣貌。例如；在〈千禧年少女〉系列中，通過噴槍的漸層技法，營造出聚光與情感聚焦的視覺效果，就是受到莊連東老師的「水墨特殊技法」課程所影響，希望能嘗試不以筆去營造光線感效果，而採用正方形畫心模擬社群媒體的框架，強化了作品與當代網路的聯結性，就是因受到蔡芷芬教授的課程中啟發。而筆者將金箔、銀泥與胡粉結合使用，以多層次堆疊的方式，呈現出畫面質感，則是受到孫翼華教授的作品有感。在作品的場域設計上，筆者特別注重空間與觀者的交互性，在〈餵親愛的你〉中，筆者通過現成物與錄像裝置的結合，營造出家庭氛圍，讓觀者能夠以多角度進入作品的意象空間，透過這樣的創作方法，作品不僅是一幅畫作，更成為一個體驗情感與記憶的綜合場域，是在姚瑞中教授的課程上，體驗到各樣不同體驗生活及觀看的方式後，因而產生的靈感，筆者希望觀者不僅是靜態地觀看畫面，而是通過與作品的互動，觸發對自身情感經驗的回憶與再思考。在八年在師大學習的年華中，筆者自知並沒有特別卓越的技巧及手法，可能也並不是觀者喜愛的題材

或畫面，因此不斷地嘗試能有效果並讓觀者容易產生聯覺的新形式成為筆者主要關注的重點。

筆者期望自身的創作既是對個體情感的探索，也是對社會文化現象的回應。總結而言，筆者期望本研究不僅在創作方法上進行了多樣性的探索，也在情感表達與文化探討上實現了深度結合，從個體情感出發，延伸至家庭與社會關係的多層次討論，為藝術創作提供了一個兼具私密性與普遍性的範例。

第二節 反思及展望

儘管本研究在理論與實踐皆盡全力的進行多方面思考，但仍存在一些限制，需要在未來的研究中進一步克服與改進。首先研究的理論框架主要以西方心理學為基礎，對於東方文化背景下家庭情感的獨特性關注不足，東方文化中，家庭情感常與儒家倫理與集體價值觀密切相關，這種文化特徵對於藝術創作的影響有待深入探討。其次，筆者創作媒材的選擇集中於水墨與膠彩，雖然這些媒材對於表現情感具有獨特的優勢，但也限制了研究結果的通用性。未來筆者亦期待自身研究可以嘗試將研究範圍擴展至其他媒材形式，以探索更多可能性。此外當然因筆者的研究以個人創作實踐為主要對象，具有一定的主觀性，研究結果可能無法完全適用於其他創作者。

展望未來，筆者希望能進一步結合心理學與文化研究，探索更深層次的情感表達與符號意涵。同時筆者也期望能持續進行創作，研究更多東方繪畫包含水墨及膠彩的技巧，並加入更多的跨媒材實驗，挑戰不同形式的創作，並通過作品引發更多觀者對情感與人性的思考。

參考文獻

一、中文專書

- 王秀雄，《美術心理學》，臺北市：藝術家，2021。
- 王源東、莊連東、陳建發、葉宗和，《臺灣當代水墨特殊技法》，新北市：全華，2013。
- 許皓宜，《情緒陰影》，臺北市：遠流，2018，頁 26。
- 林奕含，《房思琪的初戀樂園》，臺北市：游擊文化，2017。
- 林逸鑫，《圖解佛洛伊德與精神分析》，臺北市：易博士文化，2008。

二、翻譯類書

- 長尾剛，《圖解榮格心理學》，蕭雲菁譯，臺北市：易博士文化，2023。
- 卡爾·榮格（Carl G Gung），魯宓、劉宏信譯，《紅書》，臺北市：心靈工坊文化，2016。
- 約翰·伯格，《觀看的方式》，吳莉君譯，臺北：麥田，2005。
- 雪登·凱許登，《巫婆一定得死：童話如何形塑我們的性格》，李淑珺譯，臺北：張老師，2001。
- Yuval Noah Harari，《人類大歷史：從野獸到扮演上帝》，林俊宏譯，臺北：遠見天下，2014。
- 佛洛伊德（Sigmund Freud），《夢的解析》，（The Interpretation of dreams），劉佳伊譯，臺北：華成圖書，2003。
- 安德魯·山謬斯（Andrew Samuels）、芭妮·梭特（Bani Shorter）、弗雷德·普勞特（Fred Plaut），鐘穎（愛智者）譯，《榮格心理學辭典：深度與廣度兼具的榮格入門指引》，新北市：楓樹林，2022，頁 237。

- 詹姆斯·霍爾 (James A. Hall)，廖婉如譯，《榮格解夢書：夢的理論與分析》，
新北市：心靈工坊，2006，頁 122。
- 弗里茲·李曼 (Fritz Riemann)，楊夢茹譯，《恐懼的原型—分裂、憂鬱、強
迫、歇斯底里人格深度探索》(Grundformen der Angst)，臺北市：臺灣
商務，2003。
- Deborah Blum，《愛在暴力公園：哈利·哈洛與情感的科學研究》，(Love at
Goon Park: Harry Harlow and the Science of Affection)，鄭谷苑譯，臺北市：
遠流出版社，2004。
- 李南玉，《如何相愛不相害》，陳靖婷譯，新北市：蘋果屋出版社，2021，頁
22。
- 瑪麗—路薏絲·馮·法蘭茲 (Marie-louise von Franz)，《解讀童話：從榮格觀
點探索童話世界》，徐碧貞譯，台北市：心靈文坊文化，2016，頁 48。
- 河合隼雄，《童話故事裡的心理學：從榮格心理學解析格林童話》，林仁惠譯，
台北市：遠流，2023。
- 瑪莉塔·史特肯、莉莎·卡萊特，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化
導論》，陳品秀、吳莉君譯，台北市：城邦
- 約翰·鮑比 (John Bowlby)，《依戀理論三部曲 1：依附》，(Attachment &
Loss: Attachment Volume 1)，汪智豔、王婷婷譯，新北市：小樹文化出版
社，2020。
- 約翰·鮑比 (John Bowlby)，《依戀理論三部曲 2：分離焦慮》，(Attachment
& Loss: Separation Volume 2)，萬巨玲、肖丹等譯，新北市：小樹文化出
版社，2020。
- 約翰·鮑比 (John Bowlby)，《依戀理論三部曲 3：失落》，(Attachment &
Loss: Separation Volume 3)，白建磊、付琳等譯，新北市：小樹文化出版
社，2020。
- 雷諾斯·帕巴多博洛斯 (Renos K. Papadopoulos)，魏宏晉譯，《榮格心理學指
南：理論、實踐與當代應用》，臺北市：心靈工坊文化，2022，頁 119。

瑪莉塔·史特肯、莉莎·卡萊特，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，台北市：城邦，頁 135。

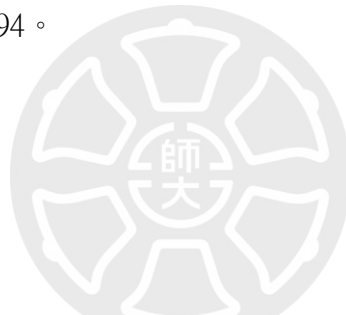
大衛·霍克尼、馬丁·蓋福特，韓書妍譯，《觀看的歷史：大衛·霍克尼帶你領略人類圖像藝術三萬年》，臺北市：城邦，頁 108。

三、論文與期刊

涂鈞筑，《少女主體認同—涂鈞筑水墨創作研究》，臺北市：國立臺灣師範大學碩士論文，2016。

曾詩涵，《穿透記憶的傷痕—曾詩涵彩墨創作論述》，臺北市：國立臺灣師範大學碩士論文，2017。

江學滢，〈—來自意識與潛意識間之想像的「家居幽光」〉，《美育雙月刊》，263 期（2024.1），頁 94。



四、電影資料

《母親》，導演：山田洋次，演出：吉永小百合、淺野忠信，松竹，2008，DVD。

《你的孩子不是你的孩子》，導演：陳慧翎，演出：柯素雲、鍾欣凌、尹馨、謝瓊煖、葉全真，公視，2018，公視主頻。

《腦筋急轉彎 2》（Inside Out 2），導演：Kelsey Mann，華特迪士尼工作室電影，2024，DVD。

五、網路資料

李鍇，〈辭典檢視「個體」〉，《重編國語辭典修訂本》，

<<https://dict.revised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=68408&la=0&powerMode=0>>

（2024年11月15日檢索）。

