

「依偎」

洪莫愁

創作自述

國立東華大學

目次

目次	1
一、緒論	2
二、創作思想體系	4
三、學理基礎	8
1. 宗教藝術的影響	8
2. 符號學的影響	12
3. 視覺藝術心理學的影響	16
4. 中國傳統繪畫的影響	17
四、方法技巧	47
五、結論	53
參考文獻	56
國立中正紀念志清廳個展附件	58
1. 展場回顧	58
2. 展覽新作	61
依偎-現代情緣 展覽影音 CD	82
學經歷與相關展覽著作	83

一、緒論

由古自今，在前輩藝術家的努力之下，無論是繪畫技巧或是創作題材均已早被發揮的淋漓盡致：各種不同的繪畫技法在時代的演變之下，已經從講究素描的寫實描繪，豪放寫意的中國寫意畫與西洋野獸派，追求拼貼效果的複合媒材，東方潑墨與西方自動性技法的偶然效果……，到如今相片般看不到筆觸的照像寫實等等；各類的創作題材從早期的宗教藝術題材，歌頌大自然傑作的風景與人物等，描繪生活的風俗畫與靜物，歷史題材的詮釋，到凸顯當代生活悲歡喜怒，抽象的心靈表現等等的各類題材。現代藝術創作者希冀創作出有別於前輩的作品，尋求其有效的個人歷史定位已經越來越困難了。

環視藝術史上的大師除了具備了一定能力的繪畫技巧之外，他們能夠在藝術史上占據一定地位的最主要的原因乃在於他們對議題的詮釋。環視歷代畫過「最後的晚餐」的知名藝術家不少於 30 名，他們皆具備純熟的技巧且各有其詮釋手法，可是每當我們提及「最後的晚餐」時，達文西的名字與他所繪製的畫面隨即顯現於大家的腦海之中，筆者曾細細的思索原因：因為達文西最能掌握住這段故事情節的精神中心與重點，畫出「神情落寞雙手下垂的耶穌」，而陰暗處的表現出賣耶穌緊握金幣袋的猶大與其他議論紛紛的門徒。當然，我們都必須為達文西精巧的利用單點透視將觀者的目光回歸耶穌而讚嘆不已。

當大師們審視其當代的自然環境與社會現象，面對豐富多彩與多元的客觀審美對象，一些特定的題材令他們有所感發、有所體驗、有所領悟，並在此基礎上產生強烈的創作欲望和衝動。他們獨特且聰慧的心眼將一些原是平淡無奇的題材轉譯成了令人心動的藝術品，這些藝術創作具備反映當下的思維、象現或是生活等等，構成了足以區分不同時代與區域特色的最好風格例證，也是後人用來討論時代特色的重要作品。法國印象派、美國的抽象表現主義與普普藝術等當代藝術已提出了很好的說明。

筆者身為台灣人在思索己身的藝術創作時，是無法僅以寶島的視野來討論自己在思想上的成長與從事繪畫創作時所受到的：除了台灣島嶼長期所受到的殖民文化，來自中國傳統的文化與西歐的異國文化等種種不同的影響。清末，西方勢力伴隨著帝國主義介入亞洲的中華文化圈時，東方藝術發展早

已深受西方文化的影響。再加上近代科技文明的快速發展，交通工具的便捷讓人們快速的往來跨越了洲際面對面地交換意見；網路科技的發達，資訊的往來已經讓人們之間的溝通時間縮短了甚至同步。不同地域的文化頻繁交流早已不在話下的，現代的人們在各方文化訊息的影響之下，思維邏輯亦有相當大的變化。

二、創作思想體系

中國繪畫的風格在數個世紀以來的發展保持了相當程度的延續性，與西方繪畫總是在不停的變化中而讓藝術風格有著顯著的不同。以現代的鑑賞標準：明朝的畫作還受到唐朝的影響，清朝的山水畫與宋代的風格有著相當大的雷同之處，可以說是「延續中有變化，變化中有延續」的特殊文化傳承。師承（遠師）與對傳統的尊崇造就了此一特殊的延續性，講究師承就不能闊論意圖超越前輩大師；此外，西元五世紀末的南朝謝赫在《古畫品錄》所提出的「六法論」，成為了中國古代品評繪畫作品的標準和重要美學原理，其中的「傳移摹寫」讓所有的藝術家儘可能逼真的臨摹舊有的作品，更加深了傳統繪畫風格的單一性與不容變異。中國傳統的哲學思想與宗教亦不斷地影響藝術家的作品，當文學家進入了繪畫的領域之後，文學與繪畫之間的交互影響成就了以山水題材為主導的「文人畫」，而「人物畫」就被貶抑至職業畫工之流；傳統道家的陰陽與虛實對山水畫的經營有著相當大的影響，畫家藉由用筆技巧的濃淡乾溼等對比巧妙地將道家思維導入了「文人畫」；佛教傳入後，以宗教傳播為主的佛菩薩造像藝術面對了以山水為主流的「文人畫」氛圍，佛教藝術的影響似乎僅留在宗教信仰之間，較難有全面性或是廣泛的影響。

羅傑·佛萊（Roger Fry, 1866–1934）在討論歐洲的繪畫史時曾說：從某種角度來看，整個藝術的歷史可以總結為逐步發現種種形象的歷史。並指出：歐洲從喬托的時代開始，藝術的發展是沿著發現事物的本來面貌持續前進，在這個過程中線性透視法（linear perspective）的發現標誌著一個重要的發現，而徹底探索大氣中的色彩和色彩透視法（colour perspective）的工作則有賴法國印象主義的畫家來完成。¹法國印象主義在歐洲風行之際，日本適逢明治維新時期派了一批年輕學子至歐洲學習藝術，這些後來主導日本西洋藝術發展的藝術家主要的學習是揉和了學院派與印象派而形成了日本的「外光派」，這也直接影響了台灣日治時期的西洋美術教育。台灣人的西方美術知識源自於日治時代的學校教育與美術展覽會，在日治時代成長的台灣第一代西洋畫家兼負起光復後美術教育的重要舵手。光復後遷台的中原水墨畫家在「正統國畫」之爭後，日治時期成長的東洋畫家們紛紛隱於市，前者取得了在台灣在中國繪畫領域主導權並以傳統「文人畫」思維為主。1960年代台灣的現代繪畫運動熱潮曇花一現之後，並未在當時的美術教育體制中獲得重大的影響。接續因為國際政治局勢的丕變，台灣被迫退出聯合國以及國際重要國家紛紛

¹ Roger Fry, *Reflections on British painting*, Freeport, N.Y. : Books for Libraries Press, 1934, pp.134-135

與之斷交，引起美術界的自我省思進而引發了鄉土運動，畫家受美國畫家魏斯（Andrew Nowell Wyeth，1917—2009）的影響以照像寫實的技巧描繪了台灣特有的鄉土場景。

筆者在 1980 年代的大學美術教育學習的大環境即包含了前述的歷史背景：中國水墨畫承繼了中原的「文人畫」傳統，強調線性透視的素描加上外光派概念的西畫以及鄉土照像寫實風格為主要學習概念的環境，當然，部分藝術家亦發展了野獸派與立體派的創作。師大美術系的主要任務是培養中學的美術老師，因此，大一與大二皆必修國畫，西畫與設計相關課程，大三之後才分主修類別，如此的課程設計對筆者的影響相當深大，美術專業的基礎學習不偏廢媒材，在師長們對於繪畫技巧的嚴格要求之下，出自師大美術系的中學美術老師皆具備一定的技巧水準是無庸置疑的。筆者在升大三時作了一個主修西畫的關鍵性決定，事實上我對國畫有著更深的興趣，但當時主觀地認為自己必須先深入學習西畫之後再回頭畫國畫，所畫出的國畫才會不一樣，如何「不一樣」是一直思索的重點，當時並不清楚自己認為的「不一樣」是甚麼，但卻清楚的那是件非常難的事情。

大四時雖依照師長的指導順利完成畢業製作，但同時卻也產生「不知為何而作」的困境，雖深知技巧並非成就感作品的最大關鍵，卻仍無法尋得創作主題與方向，在幾經深思熟慮之後，決定暫時放下藝術創作至藝術之都的巴黎學習藝術史，希望透過藝術史的學習並體悟前輩藝術家如何從是創作？希望在學習藝術史的同時得以仔細觀賞不同時代的大師作品。到巴黎求學的最早預期目標是：學習歐洲當代藝術史，尤其是巴黎畫派中的蒙德里安的藝術創作，因為被他的作品〈百老匯爵士樂〉（*Broadway Boogie-Woogie*）畫面的律動性所深深感動。

初到巴黎還在學習法文的某一晚溜進巴黎第四大學藝術史系的教室旁聽，當晚上課的老師放了一張中國古代的宗教人物白描畫，是我從來沒有看過的一張畫，一種特殊的感動由心中湧起，這種感動是我歷經一整年在巴黎聖母院望彌撒時都沒有的²。這時我突然明白了，法國的文化藝術再美麗都難以真正進入，或者我需要更長久的時間，冀望從中擷取文化的養分或是元素是很難的，因為我不屬於他們，其實，後來也明白蒙德里安一點也不巴黎，雖

²筆者在巴黎學習的前 2 年，每個星期天皆到巴黎聖母院望彌撒無關宗教信仰，僅為了深入學習法國文化。

然被歸為「巴黎畫派」的一員，他的藝術創作是與荷蘭的文化有關。因此，決定了以中國的人物造型藝術為主要研究範疇，除了巴黎索爾邦大學（Université Paris-Sorbonne）³的藝術史課程之外，個人藝術史的深入探究最初以唐代舞俑為探討主題，進階則以收藏在巴黎與倫敦的敦煌藏經洞中國唐至五代的佛教繪畫為主，希望從中國古代人物造型尋得未來創作的元素。此外，在巴黎學習藝術史的同時亦得以訪視各大博物館，仔細觀賞不同時代與地域的大師作品，在這個過程中發現：藝術創作必須與己身的文化有關，所有的重要藝術家得以列名藝術史皆因其作品反映了獨特的文化或區域背景，媒材僅是闡述的工具並非成果。

筆者的創作與學習過程與絕大多數以創作為志的藝術家不同，藝術家們通常在接受過一定程度的繪畫技巧訓練之後，即能開始從事個人特有的創作工作。筆者是以思考為重的人，從小就經常被很多的為什麼給糾結住，必須先處理這些為什麼之後方能開始從事創作，因此，有很長的一段路是用在閱讀與學習藝術史。收藏在巴黎和倫敦的敦煌藏經洞真蹟雖非皆為唐至五代時期的名家之作，有些甚至可以用稚嫩來形容某些作品的技巧，但是這些作品給了筆者相當中大且深入的影響，佛教繪畫中的人物造型與布局，以平塗為主的技巧，富於東方色彩的用色，專屬於中國毛筆的抑揚頓挫線條，當然不能忘記為了理解這些佛畫所閱讀過的無數佛經，筆者雖非佛教徒，但是佛教哲學思維總在閱讀佛經與檢視佛畫的過程中悄悄進入腦海。

完成學業回到台灣的第一份工作是世界宗教博物館的副研究員，「宗博」收藏了很多印度教的雕刻與繪畫作品但乏人深入了解，由於佛教與印度教有著深厚的淵源，也因為在巴黎研究敦煌藏經洞的真跡時，常常思考這些早已漢化的佛菩薩造像在印度原來的形象為何？反而對於佛教藝術在中國後續的發展並不太感興趣。筆者就此開始了長達 10 多年的佛教與印度教藝術交互關係的研究，並完成了副教授的升等專書。印度教（可上溯吠陀教與婆羅門教）與佛教皆為印度的本土宗教，兩個宗教在演繹的過程中彼此競爭也彼此參照引用，包含了部分的哲理與神祇，例如釋迦牟尼在印度教中被降為毗濕奴神（Vishnu）的第九化身，而印度教三大神的宇宙毀滅之神濕婆（Śiva）則在佛教被降為「天龍八部」中的「大自在天」。印度教的眾神講究的是宇宙能量在加上豐富感人的史詩與神話故事，形成充滿肢體語言與動作的石雕造型藝術，印度教所成就的宗教藝術與佛教藝術所講究的莊嚴靜謐截然不同，然而，這兩個源自印度的宗教具備了共同的特色：講究象徵與使用大量的符

³巴黎索爾邦大學（Université Paris-Sorbonne）即巴黎第四大學。

號。宗教藝術是古代宗教家傳播宗教時很重要的工具，面對龐大無閱讀能力的民眾，視覺藝術為艱深難懂的教義與歷史提供了絕佳闡述與引導功能，宗教藝術要能將抽象的教義轉譯成信眾能理解的具體的視覺形象，也成了傳播宗教的利器。筆者長期在佛教與印度教藝術浸淫之下，在個人的藝術創作過程中亦反映出企圖將抽象的情感藉由具體的形象轉譯出來。

藝術創作反映創作者當下的思維、社會象現、生活與成長背景等等。除了的藝術養成教育之外，筆者的家庭成長背景必然影響了創作的思維。父母親皆在日治時期接受了日本教育，家中的父權思維如同傳統的台灣家庭。身為公務員的父親因為對筆者特別的疼愛，筆者不同於較年長的四名兄姊，父親從未令我產生對威權畏懼也從未養成偶像崇拜的概念；母親對我最大的影響是：「囡仔有耳無嘴」（台語），應該是學齡前的筆者經常提問題而讓母親不勝其煩所說的話，聽話的筆者不再經常提問題，轉而將所提的問題透過觀察周遭來尋求解答，父母自在的教養方式讓筆者沒有太多的家庭期待與包袱。除了索爾邦大學的課堂學業學習之外，在法國近 9 年的生活經驗亦影響了筆者的某些思維與生活習慣，法文的文法結構與中文有著相當大的差異，還有法國人與理性思考與習慣性的問為什麼，強化了我原來喜歡提問的習慣，長期使用法語讓我原來的台式思維邏輯悄悄地改變了，為了配合曾經近距離相處的兩個法國人：曾與一名法國 80 多歲的老太太同住並照顧她長達二年與住在倫敦的法籍男友，我與他們之間必須以法語溝通再加上以法式的生活方式共同生活，這兩個人直接影響了我原有的生活習慣與態度。文化的影響是透過日常生活以漸進不知不覺的方式植入，刻意擷取法國文化的元素橫加置入所經營的畫面之中是不智的，會有點像金髮碧眼的西方人穿著旗袍一樣格格不入，可是，來自生活的點點滴滴所營造出的意念而自然流露出的部分，則會在畫面流露出淡淡的異國情調。

三、學理基礎

綜觀東西藝術史，不同的時代都出現過重要的藝術家，這些藝術家各具特色：有些提出了超越前人的新技巧；有些提出新的構圖方式；有些則因對議題的詮釋而令人對畫面所營造的意象迴盪不已；……等等。不同地域的藝術家都深受其所屬歷史文化的影響，隨著時代的改變，受到社會環境中的不同因素彼此牽制著，哲學思想、政治、宗教與經濟等等不同的社會現象都影響著藝術家的思維與創作。除了前述的人文思維，近代的德國藝術史學家斐利蘭德（Max Jakob Friedländer，1867—1958）為我們提出了科學領域中的心理學與藝術關連的想法：

藝術是靈魂之事，所以任何一項科學性的藝術研究必然屬於心理學範疇。他也可能涉及其他領域，但是，屬於心理學的範疇則永遠不會改變。⁴

藝術史的論述是在藝術家創作之後，且其所形成的影響已經確定並成為歷史才產生的。除了極少數的西方藝術流派在藝術家從事創作之前就提出其藝術宣言，如「未來派」，絕大多數藝術理論的產生都是為了闡述或分析藝術家不同風格或形式的作品而提出的，因此，藝術史與藝術理論處處充滿了前輩藝術家的智慧，藝術史與藝術理論可以讓我們更快速掌握什麼才是前輩藝術家的重點。筆者在從事創作時的重要思維實際上深受所研究過的宗教藝術與學者們所分析與討論藝術相關論點的影響，其中，包含了符號學與視覺藝術心理學。雖然，筆者創作時所使用的媒材是西方的油彩畫布，但是在大學時期奠下基礎傳統國畫理論與技法一直都在左右著筆者，造就筆者在畫面上的經營時一直嘗試將其融入。

1. 宗教藝術的影響

筆者在撰寫博士論文時，因為主要的研究範圍為敦煌藏經洞的佛教藝術，限於必須規範特定的研究範圍，因而將有關印度的部分略而不談，然而，始終對於印度佛教與印度教之間的演繹過程充滿著好奇，也對屬密教的藏傳佛教藝術懷著探訪究竟之心。後來，回台灣就職於世界宗教博物館時有機會深入兩個宗教藝術的演繹，能更深入了解印度佛教與印度教之間，如何的競爭與相互引用義理與象徵符號圖像，以及兩教在歷史的變遷中的消長。象徵符

⁴轉引自貢布里希（E.H.Gombrich），《藝術與錯覺-圖畫再現心理學研究》，頁1。

號是印度宗教藝術中相當重要的一環，當然，傳播至中國的佛教藝術亦帶著濃厚的象徵符號。

宗教藝術在文盲充斥的時代中扮演了詮釋義理的重要角色，宗教藝術在神廟殿堂中透過「插畫」與「繪本」的方式以載負了眾神間最重要的互動情節，藉以闡述精深的宗教哲學義理，平易近人的圖像讓芸芸眾生理解了繁複精深的義理，進而虔誠地跟隨僧侶的步伐進行相關的儀式，也將宗教信念深植於日常生活中。雖然，平凡的普羅大眾不能像宗教哲學家為人解說義理，但是殿堂中豐富的象徵圖像為他們提供了豐富敘述史詩與行為規範的依據，史詩的圖說與相關的象徵符號亦間接成為傳播宗教義理的重要媒介，稚齡不識字的孩童「看圖說話」的能力可以為我們提供很好的例證。任何令人印象深刻的「插畫」或是「繪本」都是用以闡述文本的，文本主導了圖像敘述的重點與基本結構，因此，研究的過程中筆者亦試圖透過符號圖像來回溯相關的文本。古代印度的尋常百姓是缺乏閱讀經典的能力，閱讀節錄自經典史詩的宗教圖像是他們宗教生活的重點之一，那是一般印度人學習宗教哲理與藝術之路，睿智的印度哲人是無須假借藝術圖像即能思索並演繹精深的哲理。

「宗教藝術」與當今一般藝術家或是學者所談論的「藝術」有相當大的距離，其最大的差異在於目的性的不同，現代藝術家所在意的是：為藝術而藝術——藝術是「藝術家」某些特定意念的表達，他們在當代的文化薰陶之下透過藝術創作來詮釋個人的藝術理念；宗教藝術作品的製作與呈現與前述的理念絕然不同，在東方，早期創作宗教藝術的「藝師」其存在經常是被忽視的，絕大多數不曾在作品或歷史上留名，宗教藝術的產生不在偉大的藝術理念的表達與詮釋，而是根源於其所尊崇的宗教教義與歷史，為了讚美神的崇偉與表達對神的崇敬之意，以當世的美學概念與審美價值來裝飾屬於神的聖殿，以視覺圖像的方式讓信徒能進一步了解教義與該宗教的歷史。在文字閱讀並非普遍能力的年代，視覺藝術扮演了相當重要的角色，教徒經由視覺藝術體認教義與歷史。宗教藝術跨越了文字與語言的隔閡，藉由視覺圖像的方式傳遞訊息，教徒得以觀想圖像來進行祈禱、告解等宗教儀式達到精神慰藉的目的。是以，宗教藝術在撫慰教徒心靈上扮演著重要角色；甚至更進一步，在宗教傳播的過程中，宗教藝術讓不同地區與不同文化傳承的人們更容易接受外來的新宗教，進而形成一超越區域與種族的宗教文化。

印度的藝術發展與宗教信仰及哲學觀有相當大的關係，印度教藝術表現受其宗教教義哲理的約制，並非一般人民審美觀照的體現。印度教結集了許多不同的教義和教派於一身，也是集絕大多數印度人生活大成之作。既然，古代印度的尋常百姓是缺乏閱讀經典的能力在加上複雜未完全統一的語言系統，⁵印度教的兩大史詩《羅摩衍那》和《摩訶婆羅多》與《往世書》等有關廣泛教義的典籍如何發揮其約制功能？語言與文字在印度教長期的傳播過程中不佔據重要的地位，印度教徒勢必過宗教儀式、宗教藝術與眾神的傳奇故事來體認。而宗教儀式過程有賴視覺藝術來傳達虔誠的意念與豐富對眾神的讚美與奉獻之心；視覺藝術亦是最簡單的方式來呈現眾神的傳奇故事，而最能讓信徒喚起精神上升的情感。宗教視覺藝術在建築、雕塑與繪畫等各領域為印度教聖典描繪出眾神的悲歡離合、人間正義公理終將獲得伸張、種姓義務應確實遵循與繁複的宗教哲學，通過萬神殿不斷擴大的神話泡製出複雜的哲學，而讓信徒體認印度教非常抽象的最終教義哲學：以親證個體靈魂「我」（Ātman）與宇宙精神「梵」（Brahman）同一為靈魂解脫的最高境界。印度教的宗教藝術表現相較於其他宗教則富於動態與變化。印度教藝術往往是印度教宗教哲學的象徵、圖解與隱喻，其表現方式則崇尚生命活力，追求宇宙精神，處處充滿了繁縟裝飾、奇特想像與誇張的動態，帶有超現實的神秘主義色彩。印度教的精神藉由萬神殿中的眾神仙相關的傳奇與藝術的表現形式來闡述，這說明印度教藝術在印度文化中所佔有的地位。

印度是一個充滿以象徵符號來傳達、演繹精深的與深奧的宗教與哲學義理的文化國度，這些符號承載了豐富的文化意象而感動了印度的普羅大眾，他們藉由這些符號去認識精深難懂的經典所蘊含的義理，並忠誠地將化為符號的文化義理傳遞下去，這些符號跨越了南亞不同的地形，不同的語言與文字，不同的種族與宗教，在南亞形成悠久精采的印度文明。印度教與佛教皆為多神崇拜的宗教，不同的神祇皆擁有其特定的信仰群眾，神祇的辨識是依靠牠們的象徵符號或是持物，這些象徵物協助了信徒在萬神殿中得以明確地為其所遵奉的神明奉上祭品進行應有的儀軌，印度眾神的象徵物不因藝術風格的改變而失去其特定的意涵，足以充分地令信徒跨越時代的鴻溝而清楚地辨識他們所遵奉的神明。希冀了解一個民族的思維邏輯，最重要的方法之一應是認識他們的宗教文化，宗教藝術則是深入宗教文化的一個重要管道。印度教與佛教皆為多神崇拜的宗教，不同的神祇皆擁有其特定的信仰群眾，神祇的辨識是依靠牠們的象徵符號或是持物，這些象徵物協助了信徒在萬神殿

⁵印度是一個語言複雜的國度，目前印度的官方語言是印地語，約 30% 人口使用，為印度使用人口最多的語言；英語是「第二附加官方語言」的地位，亦是全國性的通用語言，主要在政治和商業交往場合使用¹，英語在教育方面也相當重要，尤其是中等及高等教育；另外還有其他 21 種地方性的預定官方語言，還有超過 1,600 種登記的語言。而在今日印度，15 歲和 15 歲以上的人口中，文盲依然約占總人口的一半，其中女性文盲約占女性總人口的三分之二。

中得以明確地為其所遵奉的神明奉上祭品進行應有的儀軌，印度神祇的象徵物不因藝術風格的改變而失去其特定的意涵，足以充分地令信徒跨越時代的鴻溝而清楚地辨識他們所遵奉的神明。符號（signe）和代表某種意義的標誌經常成為宗教的象徵表現，而視覺的符號或標誌即為一種圖案。

發源於印度的宗教藝術擅長運用不同的符號來達到象徵的意涵，印度佛教藝術的發展早於印度教，早期因為對佛陀的尊敬避免直接用人像來表現佛陀的形象，但是為了傳播教義與歷史，「佛傳故事」中的釋尊必須被適當的表現，當時的雕刻家在寺廟之中透過使用不同的符號，如足印、菩提樹、法輪與金剛座等來象徵佛陀的存在，不同的符號用來說明釋迦牟尼在不同的人生階段與事蹟，足印可用來說明人群中的佛陀位置，法輪說明佛陀正在講經說法。犍陀羅時期的希臘後裔開始製作佛菩薩像，仍然使用符號來象徵佛教的哲學與義理，部分符號仍是用以區分大乘佛教中的不同佛菩薩形象。後來發展的印度教藝術亦使用了大量的符號來闡譯眾神與祂們的宇宙動能。中國的佛菩薩亦傳承印度佛教的符號與象徵概念：藉由佛像雙手所施的「轉法輪印」，我們可以確認這是釋迦牟尼佛正在講經說法；透過菩薩髮髻間的化佛讓我們確認觀音的現身；手持一把劍的菩薩就是文殊菩薩，那把劍是象徵智慧的智慧劍。這些不同的符號具備了「能指」的特殊功能，象徵了其「所指」的事物，讓信徒得以輕易的辨識眾神或是準確的從事各式的宗教儀軌，印度宗教藉由藝術的象徵符號有效的傳播宗教。透過符號象徵或轉譯概念的詮釋手法深深地影響了作者的藝術觀想，創作之際自然地以符號象徵的手法傳遞個人想法。

印度教與佛教藉由插畫或是繪本傳遞宗教思維的方式，影響了筆者亦不由自主地經由所創作畫面想傳遞個人的某些情感。研究宗教藝術除了得以深入深奧之宗教哲理與宗教藝術之美，更讓我的藝術創作思維有了不同來源。佛教藝術的內斂深沉與平靜穩健，印度教藝術的充滿宇宙變化能量，這二者看似衝突，卻也在印度的宗教發展過程中因教爭的關係彼此學習與模仿，讓我們總能看到彼此的影響。宗教藝術藉助「符號」來達成隱喻或是暗喻的方式而傳達宗教訊息與意義，象徵是印度藝術最顯著的特徵，透過帶有暗喻與神祕氣氛的符號來表達對宇宙的崇高敬意。這些方式也影響了筆者在創作時思維，筆者潛藏的意識會不由自主的希望借助具象的符號來隱喻抽象的概念。另外，宗教藝術跨越了文化差異讓不同地域的人們得以理解並認同教義，甚至是無文字閱讀能力的信徒。因此，筆者經常思考除了宗教議題之外，是否還有甚麼題材是可以跨越文化差異的？甚麼是不分宗教或是文化都可以懂得的？

2. 符號學的影響

水野宏元在討論印度的佛教時提出：密教的世界觀不是觀念的，而是生命的；不是理論、抽象的，而是藝術、象徵的；……⁶

筆者因為研究印度教與佛教藝術進而希望能對「符號」(signe)與「象徵」(symbol)有更進一步的認識，遂著手研習有關符號學的理论，是以廣泛的閱讀相關學者的論述，透過深入思索博學儒師們的符號學論述，筆者經常反思與試圖從中尋訪屬於宗教藝術的藝術符號體系，與個人創作時能提出專屬個人特質的符號體系。

近代對符號學最早提出有系統論述的是索緒爾(Ferdinand de Saussure, 1857-1913)，索緒爾是現代語言學之父，他把語言學塑造成為一門影響巨大的獨立學科。他認為語言是基於符號及意義的一門科學，即現在一般通稱為「符號學」。他指出語言是人類話語能力的社會產物，而且它是被社會使用和容許人用這個能力的必要習慣的總和，而語言結構是受規律支配的、「意義其實是被語言創造出來的」，索緒爾又劃分出「能指」與「所指」、「語言」和「言語」等重要概念，對後來的符號學影響深遠。後來的巴特(Roland Barthes, 1915-1980)所寫的《神話學》一書，使我們知道索緒爾的符號分析可以延伸至「神話分析」，神話與宗教信仰有著相當密切的關係。索緒爾所提出的「能指」與「所指」對筆者在思索與解讀宗教藝術中的「符號」與「象徵」有著極大的助益，巴特將符號分析延伸至「神話分析」亦協助了筆者在解讀宗教神話時能有清晰的架構。

在索緒爾之後，涂爾幹(Émile Durkheim, 1858-1917)的宗教符號理論提出了：人與某一圖騰有親緣關係；或相信一個群體或個人與某一圖騰有神祕關係的信仰，稱為圖騰崇拜。圖騰是標誌或象徵某一群體或個人的一種動物、植物或其他物件。涂爾幹力圖在圖騰崇拜中發現非常古老的純宗教，他基本上認為，圖騰崇拜是宗教的起源。不過，一般學者都認為圖騰崇拜不是宗教，但有時圖騰崇拜多少含有宗教因素。這讓我想起漢族認為是龍的傳人，而蒙古人認為他們是狼的後代。「圖騰」其實可以視為特定宗族的專屬符號。

⁶ 水野宏元，《印度的佛教》，頁 211。

法國人類學家李維史陀（Claude Levi-Strauss，1908—2009）在索緒爾的符號學基礎上，開創了文化人類學中的「結構主義」學派，這個新學派把各種文化視為系統，並認為可以按照其成分之間的結構關係加以分析。從李維史陀四卷《神話學》的著作中可以發現，他試著將各種不同文化中取得的一組圖騰、儀式或神話集中在一起，互相加以比較，整理出符號變化的範例系統和隱喻的模式，來確定所建構出的模型是否反映人類頭腦中的深層結構。李維史陀的「結構主義」令筆者在分析、組織與架構元素之間的關係有重要的影響。從索緒爾到李維史陀的符號學論述可以在分析宗教藝術符號有效的建構合宜的結構，對筆者內在思維有著深入的影響，但是在有關藝術造型與詮釋的部分，則必須談論卡西勒（Ernst Cassirer，1874—1945年），朗格（Susan Langer，1895—1982）與馬奎（Jacques Maquet，1919—2013）的符號學論述。

卡西勒認為人運用符號創造了文化，所以在《人論》中提出：

我們應當把人定義為符號的動物（animal symbolicum）來取代把人定義為理性的動物。⁷……符號化的思維和符號化的行為是人類生活中最富於代表性的特徵，並且人類文化的全部發展都依賴這些條件，這一點是無可爭辯的。⁸

卡西勒提出一切人類的文化現象和精神活動：如神話與宗教、語言、藝術歷史和科學，都是在運用符號的方式來表達人類精神的種種經驗。他以符號來談論美學，其中，語言和神話的符號形式在起源上都是表現的，神話和藝術一樣都是一種虛構；神話具有概念和感性、理論和藝術的雙重結構；藝術與神話思維的特徵相關。

朗格繼承了卡西勒的符號學美學進而發揚光大，她把符號區分為推理的符號即語言符號和表像的符號即非語言的符號，更進一步發展了非語言的符號論——把藝術視為具有表像形式的獨立符號，即表現情感意義的符號，在《情感與形式》中提出的主要觀點「藝術是人類情感符號形式的創造」，認為「藝術是人類情感的符號形式的創造」，強調藝術表現的是人類情感而非藝術家個人的情感發洩，把藝術視為具有表象形式的獨立符號，即表現情感意義的符號。

⁷ 卡西勒（Ernst Cassirer），《人論—人類文化哲學導引》，頁 39。

⁸ 同前註，頁 41。

一個藝術符號的意味不能像一篇論文的含意那樣去建立，首先必須全面性觀察，就是說，「理解」一個藝術品是從關於整個被表現的情感之直覺開始的。漸漸的，通過沉思，對作品的複雜性有了瞭解，並皆發其含意。⁹.....在藝術作品裡，一個意象借由不同的媒材被創造出來。意象的功用可以作為抽象之物，可做為象徵，即思想的荷載物。¹⁰

朗格區分了藝術符號和藝術創造中使用的符號是不同，後者接近前文所提及的符號學學者的觀點。朗格將藝術與符號之間的關連做了相當精緻的論述，內容包含：藝術是一種邏輯形式；藝術是一種生命形式；藝術是情感與形式的統一。藝術都是創造出來的表現人類情感的知覺形式，藝術即人類情感符號形式的創造。她的學說的很重要地方是為藝術找到一個合適的定義不隨著時代與地區而改變。她在《藝術問題》提出：所謂藝術，就是「**創造出來表現人類情感的外觀形式**」。¹¹藝術就是對情感的處理，朗格稱之為符號，它包括了情感詳盡敘述和表現。這亦是筆者在創作時的經常思考的重點：甚麼符號或是元素可以跨越文化與時空的差異，不需要語言文字的描述就可以讓不同文化的人都能理解。

朗格所提的「**藝術是有意義的形式**」論點讓筆者深為感動。如果一個藝術家要將有意義的形式抽象出來，他就必須從一個具體的形體中去抽象，而這個具體的形體也就會進而變成這種意味的主要符號。藝術表現所抽象出來的，卻是情感生活中那些不可言傳的部份，這就是那些只能為感覺和直覺把握的方面。形式和色彩，緊張力和節奏，對比與和諧，休止和運動，等等，都是組成那種可以表現出不可言傳的觀念概念的符號形是的因素。當我們提到某一件藝術品包含著一種確定的情感表現時，是因為它提供了可供觀照的情感。¹²既然藝術品是一種在某方面與符號相類似的表現性形式，這種形式又可以表現某種與意義相類似的意味，那麼創造一件藝術品的過程也就必然成了一种邏輯抽象過程。¹³認同朗格的論述之後，筆者陷入：藝術家如何創造出表現人類情感的符號？

朗格反覆提到一件藝術品雖然具有高度的表現力，卻是一種單一、不可分割的符號，雖是一種單一的符號，它的意味並不是各個部分的意義相加而

⁹ 朗格 (Susan Langer) (著) 《情感與形式》，頁 440

¹⁰ 同前註，頁 56-57

¹¹ 朗格 (Susan Langer) (著) 《藝術問題》，頁 126。

¹² 同前註，頁 110-111

¹³ 同前註，頁 145

成。¹⁴朗格的說法其實可以呼應後續筆者將要討論的視覺藝術心理學中的格式塔（gestalt）概念。

瑪奎所著的《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》，有著人類學者不同的藝術思維並在符號和象徵方面提出不同文化的美感參照與討論，他在論述「作為符號的視覺形式」時提出了「在脈絡M中，符號A代表主體X的意指B」（In context M sign A stands for signified B to subject X.）¹⁵。讓筆者注意到：當我們在辨識或是使用符號時要注意一個符號在不同的文化脈絡中所指的意涵是不同的。但同時也思索是否有可能存在某些符號是可以超越文化脈絡的？筆者前文所提的印度宗教藝術符號越過了文化的藩籬，是因為他們是具備了文本？因為經過解釋而被認同了？另外，他在討論「形式的意義」時提到：

美感客體或物品能讓觀者在觀看時維持專心一致、心無旁騖、清心寡慾的狀態。……必須進一步探究到底是客體或是物品的哪個（或是哪些）層面在美學上是有意義的。我們在此提出的問題，與客體的美學評價（aesthetic evaluation）、藝術偏好（artistic preferences）都沒有關係，而是想找出與美感相關的層面在哪裡：是在再現層面（representational dimension of the aesthetic）……；還是手工層面（craftsmanship dimension）……；亦或是在模塑或雕刻物品的材質面上？

這裡的清心寡慾應該指不為材質所炫目，貼了金箔與不貼金箔的作品其藝術價值與藝術性不應受金箔的影響才對，筆者認為馬奎的思考很有趣，觀者的專心一致、心無旁騖與清心寡慾的狀態是否是我們應該追求的方向？

筆者以為象徵（symbol）是一種記號，經由傳統與習慣或其形與色，喚起它原來無法明確表達的觀念，也就是以看見的來代表那看不見的，就像字句代表聲音一樣。如果一個圖像畫面是可以閱讀的，是因為它是由許多的符號所組成的一個整體，這些符號和觀者的經驗有關，是否說明了文化差異會阻礙我們的閱讀，是否存在與眾人經驗有關的符號而沒有文化差異？「藝術是有意義的形式」，但是否存在共通的「意味」而讓我們得以穿越時空與地域而無罣礙？

¹⁴ 同前註，頁 149

¹⁵ 賈克馬奎（Jacques Maquet），《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》，頁 135。

3. 視覺藝術心理學的影響

符號形式和某種生命經驗形式的和諧一致，只能靠格式塔的力量去直接覺察。¹⁶

視覺藝術心理學結合視覺藝術與心理學，從藝術創作與欣賞兩個不同的層面研究人類在藝術活動中的心理機制。其中所指的心理学即為格式塔心理學（完形心理學），是探討人類對於圖像的認知反應的學問，是心理學發展中的一個重要分支，對於視覺影像工作者而言是十分重要且基本的知識。德語格式塔（Gestalt）一詞是指事物被「放置」或「構成整體」的方法。格式塔（完形）心理學派認為：人類對於任何視覺圖像的認知，是一種經過知覺系統組織後的形態與輪廓，而並非所有各自獨立部份的集合。基本理論為：「部份之總和不等於整體，因此整體不能分割；整體是由各部份所決定。反之，各部份也由整體所決定」。因此，人們在欣賞一幅圖畫或一張攝影作品時，畫面裡的每一個部份形成了各自獨立之視覺元素，如果想讓觀者留下深刻的視覺認知，元素與元素之間必須彼此產生某種形式之關連。人類的認知系統，如何把原本各自獨立的局部訊息串聯整合成一個整體概念，正是「完形」心理學派主要的研究課題。

阿恩海姆（Rudolf Arnheim, 1904–2007）將藝術與視覺心理學溝通並作了搭橋的工作。他特別著重於研究空間、形式、色彩、律動等在視覺上的作用，以及這些作用與藝術作品之關係。認為知覺是藝術思維的基礎。並由此提出了「張力」說，認為力的結構是藝術表現的基礎，而「同形」是藝術的本質。他的代表作包括：《藝術與視知覺》為藝術行動與觀看行為之間找出兩者的共通性；《視覺思維》闡釋了「視覺思維」在藝術創作的的作用。他認為藝術作品不是臨摹自然，藝術家的工作也不祇是觀察事物，而是在於發現事物之本質。阿恩海姆的論述對筆者在思索構圖，造型與色彩的過程有相當重大的助益。

¹⁶朗格（Susan Langer）《情感與形式》，頁 71。

4. 中國傳統繪畫的影響

筆者在巴黎研讀敦煌藏經洞的佛教人物畫時，曾深入探討人物畫的不同線條形狀的描繪法「十八描」的表現技法；也為佛教畫富於東方的色彩與平塗為主的技法所折服。

西方繪畫只有一個焦點，一般畫面的視域只有 60 度如同照相，就是人眼固定不動時能看到的範圍，視域角度過大的景物則無法安置到畫面中。中國畫是採散點透視法(移動式視點)，即一個畫面中可以有許多焦點，如同一邊走一邊看，每一段可以有一個焦點，因此可以畫非常長的長卷或立軸，視域範圍可以無限擴大。例如宋代張擇端的〈清明上河圖〉長卷即採用移動式視點將北宋京城汴梁及汴河兩岸的繁華和熱鬧的景象和優美的自然風光，包含以虹橋為中心的風景、人物、城郭、街道、橋樑與船隻等豐富內容的場面布局在一個畫面之上，畫家的表現可以不受單一視點的限制。另外，如北宋畫家郭熙的代表作〈早春圖〉是使用了移動式視點的透視法鋪陳空間，觀者由畫面的下方透過「S 形」山勢引導，將視線從前景順勢牽引至後方的主峰。移動式視點的構圖法可以比較充分地表現空間跨度比較大的景物，這是傳統中國畫的一個很大的優點，也是傳統中國畫區別於西洋畫的一個重要特點。

筆者所使用的媒材主要是來自西方的油彩畫布與壓克力顏料，繪畫媒材的使用已經不再是當代用來談談論東西文化區別的主要議題，如在西方繪畫世界佔有一席之地朱德群與趙無極，皆以油彩畫布為主要的創作媒材，他們突出於西方世界而佔有一席之地的原因：他們的繪畫之中蘊藏豐厚的東方文化色彩。這與筆者在巴黎就學時的領悟：「藝術創作必須與己身的文化有關，所有的重要藝術家不同於他人皆因其獨特的文化或區域背景，媒材僅是闡述的工具並非成果。」但如何創作有別於西方的繪畫作品？首先要思索的式東西在藝術表現上的差異為何？若將專屬於中國的繪畫形式結合西方與現代議題是否可行？

事務與現象等通過將其論述化解為各部分之組合，加以理解和描述，李維史陀在結構主義思維所提出的「文化就是一套象徵溝通體系」對筆者有重要的影響，前述這些學者的論述有助於筆者將印度宗教符號的象徵內涵轉化成創作元素。藝術理論都是在藝術創作之後，用以闡述藝術作品的文化藝術內涵，當我們將藝術作品與前述學者所建立的理論交互應用之後，筆者不再以單純的創作者的思維來看待作品，若是在創作之時能同時以旁觀者的思維來審視作品，將可以提供更廣泛的詮釋空間，因此，學者們的理論可以用來建構筆者的創作之源。

四、內容形式

筆者在從事藝術史與藝術理論的學習與研究多年之後，才重新開始創作，因此，不可否認地深受來自不同面向的藝術史與藝術理論的影響，尤其是「符號」與「象徵」的概念早已深植腦海難以抹去。本節將借由創作〈依偎〉的次序來說明內容形式的演變過程，同時也闡述筆者在創作過程與對當代多元生活的反思與連接。

筆者在繪製最初的三張〈依偎〉（圖 1、2、3）時並沒有考慮太多理論，純粹是個人的情感投射與轉譯。每一個藝術創作者對藝術的情感方式不盡相同，因而所選擇的題材也會不一樣，筆者嘗試以生活議題入手，選擇了以在床上的腿作為詮釋的題材，「退去衣衫的腿」是個沒有太多文化差異的題材，「情慾」是一個可以貫穿古今中外的議題，使用的媒材是以油彩畫布為主。筆者與已逝的男友長期分居兩地，選擇以腿為題的最初原因僅是「以畫代信」將思念傳遞給遠在倫敦的男友，後來思索將此議題發想為探討現代人生活中的親密關係。



圖 1
依偎 1
油彩畫布
130*50 公分
2007



圖 2
依偎 2
油彩畫布
130*50 公分
2007



圖 3
依偎 3
油彩畫布
130*50 公分
2007

腳朝上的構圖尚屬罕見，每張畫面的真實人物都僅有一個人即「彩色指甲人」，以膚色與質感表現存在，象徵身在台灣的筆者，塗了白色油彩的雙腳則是表現不存在的想念，象徵遠在倫敦的男友。彩色指甲人在畫面中總是安詳自在，不存在的白腳人則在不同的畫面中充滿動能深情地依偎著彩色指甲人，看似安定靜止的畫面卻充滿了宇宙的動能，其中紅、金與綠不同顏色的床單分別象徵了熱情、美好與安詳。畫面的腿皆朝上的構圖，給與觀者兩種可能性：觀者是處在偷窺的角度，正在觀看畫中人物的互動；或是，觀者即為腿的主人。正在觀賞自己雙腿？還是觀看他人的互動？是「主角」？還是「偷窺」？這個部分，留給觀眾自行決定。「朝上的腿」在畫面所產生的趣味性讓觀者得以各自表述，也成了部分後續系列畫作構圖的共同點。來自朗格的觀點：對於事務的聯想一旦得到發展，再現的興趣就使藝術超越了原來的主題，一種新的組織方法便應運生。¹⁷應該可以呼應筆者希望觀者依其不同的背景做出不同的詮釋。

由最早創作於 2007 年的三幅〈依偎〉之後，筆者能夠不以此為限而發展出〈依偎〉系列畫作，是因為：

心靈從感覺中接收了微小的回憶端緒後，就無限地發展下去，把應該回憶的內容全部回憶出來。因此，彷彿站在心靈的入口處的感官，接收了萬事的端緒，並提供給心靈；同樣，心靈接收了這一端緒，然後從是其後的一切：細柄長毛的下部只不過輕微動搖，這種震動便傳遍整個長毛甚至到達矛頭……因此，我們的心靈只需要一個小小的端緒就能回憶起全部事情。¹⁸

當回憶被開啟了，很多潛藏於記憶中的思緒就慢慢地一點一滴的湧現了，潛藏的記憶化作了部分畫作的靈感來源，部分則否，可以朗格的論述來說明：

即使是藝術家，也不需要實際生活中經歷他所表達的一切感情。也許正是由於熟練地運用他創造的個種因素，他才能找到新的表達情感和特殊情調的可能性，這種表達比他自己的氣質所能產生的一切情感，或者比他曾經有幸喚起的情感，具有更凝重的激情。因為，儘管一件藝術品表現了主體的特性，他本身畢竟還是客觀的，他的目的就是使充滿情感

¹⁷ 同前註，頁 84。

¹⁸ 貢布里希（E.H.Gombrich）轉引自「據弗朗西斯科斯·朱尼厄引馬克西穆斯·泰里烏斯《古代文明國民的繪畫》（After Maximus Tyrius as in Franciscus Junius, *The Painting of the Ancient*）」，《藝術與錯覺-圖畫再現心理學研究》（*Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*），湖南：湖南科計出版社，2004，頁 147。

的人生對象化。¹⁹

筆者以為藝術品是將人所能感受到的一切呈現出來供人觀賞的，是由情感轉化成的可見的或可聽的形式。它是運用符號的方式把情感轉變成訴諸推理能力的東西。藝術品就是「情感生活」在不同的空間或是時間的投影，因此，藝術品也就是情感的形式或是將內在情感系統的呈現出來以供觀眾認識的形式。

接著，筆者嘗試改變傳統西洋畫布的尺寸，認為當畫布變成如中國畫卷軸般的長幅比例時，觀者的視點就會被迫由下往上移動移動視方式點的觀畫，因此，在〈依偎 1、2、3〉之後創作的作品〈依偎 2008〉（圖 5）採取了 130*30 公分的特殊尺寸。筆者使用了不同於前述作品的講究筆觸的方式，改以平塗技法融入畫面，竟引發了特殊的現代感。爾後，因為得知遠在倫敦的情人在〈依偎 2008〉完成的同時竟往生了，筆者停頓了兩年無法創作，因為不忍〈依偎 2008〉成了一張孤單的畫，遂在 2010 年以完成的〈思念〉（圖 4）與〈離世〉（圖 6）來陪伴〈依偎 2008〉，形成另一組的三聯作。繪製過程以更鮮艷的紅綠補色並置於畫面，以紅綠黑三色所調出的黑色與留白的長腿形成黑白對比，使的畫面的對比更為強烈，衝突的對比色彩並未使畫面產生唐突感，反而營造出靜謐內斂的美感，筆者藉由創作已能將佛教藝術的內斂深沉與平靜穩健與印度教藝術的充滿宇宙變化能量的意境融入畫面。

2010 年，作者已進入以留白的方式將畫面的主角--「腿」突出，之後的依偎系列作品皆將畫面中主要的「腿」以留白的方式呈現，此時〈思念〉與〈離世〉的白色與〈依偎 1、2、3〉三張作品的色意義全然不同，〈依偎 1、2、3〉的白色是以鈦白的油畫顏料所繪出，〈思念〉（圖 4）與〈離世〉（圖 6）則是未著油畫顏料的打底劑 gesso 的白色，筆者希望傳達「空」的佛教意念與呼應中國繪畫的留白風格，同時也是懷念並隱喻已遠離不會再出現的情感，至此已建立個人的特殊風格。平塗的技法讓觀眾的視線不受紊亂的筆觸所影響，可以專心於腿部的動態與單純鮮豔的顏色所營造出的情境。圖 4 以交疊的腳掌與緊握的左腳腳趾來隱喻思念；圖 6 以腳踝處的黑線轉折暗喻往生者無法自主覆蓋被單。

¹⁹ 朗格 (Susan Langer)。《感情與形式》，頁 433。



圖 4
思念
油彩畫布
130*30 公分
2010



圖 5
依偎 2008
油彩畫布
130*30 公分
2010



圖 6
離世
油彩畫布
130*30 公分
2010

在繪製〈纏綿〉（圖 7）時，作者思索將中國山水畫的山石的佈局與交纏的白色雙腿結合，中國傳統移動式視點的構圖竟悄然出現於以腿為題材的油畫布上。阿恩海姆在討論「結構骨架」的論述時引用法國浪漫時期的畫家德拉克洛瓦的觀點並加以評述：

要想把一個物體畫出來，首先應該把握這個物體之主要線條的對比。在動筆之前，畫家必須清醒的認識到眼前物體之主要線條的對比。在很多時候，主線條並無事務體的實際輪廓線，而是構成視覺物體之“結構骨架”的線條。²⁰

接著他又提出：

當我們想要使某個藝術品之內的某幾個形式互相類似的時候，只要使得它們的結構骨架達到足夠的相似就行了。他們之間在別的方面的一些差異，都不會造成很大的障礙。²¹

阿恩海姆的論述可以呼應筆者的創作結合中國山水與向上交結的腿的構圖。



圖 7
纏綿
油彩畫布
90x50 公分
2010

四條白色的腿約佔據三分之二的畫面，位於畫面前景左下方的腿引導觀者如同欣賞中國山水畫般，由畫面的下方蜿蜒到達左上方朝下的腳拇指，我

²⁰ 阿恩海姆（著），《藝術與視知覺》，頁 111。

²¹ 同前註，頁 113。

們可以看到中國山水畫的山石與〈纏綿〉的腿以相似結構骨架呈現。細心的觀眾會發現作者的細小外文簽名，即在畫面左方朝下的拇指下方另一人的小腿上方紅色處，畫家呼應了宋代畫家隱藏簽名的習慣。雖然持續使用平塗的技法，畫面中留白的腿缺乏描繪腿部的體積與量感的部分，但是，由於畫面主角的腿交錯向遠處延伸，腿部以不同的線條與濃淡不同黑線描繪，因此畫面仍然具備相當大的空間感。綠色的指甲除了可以讓腿更接近地面，也是畫家用以暗喻可能的性別差異與協助觀者在交疊的四腿中如何辨識成雙的腿。觀者若是對中國山水畫的構圖有一定程度的認識時，就會感受到筆者所繪製〈纏綿〉的東方意味，因為新的經驗圖式，總是與過去曾知覺到的各種形狀的記憶痕跡相關聯。²²所以，過去的圖像記憶的經驗會引領他們感受到筆者的意圖。

2011年筆者又創作了以「腿」為題材的相關作品，除了一幅名為〈同床異夢〉，其他皆命名為〈依偎〉，再依完成的年代次序給予編號如〈依偎2011-1〉、〈依偎2011-2〉…〈依偎2011-6〉等。此時，筆者對於「依偎」已有完整的概念並定義為：「依偎」是一種親密關係，當獨處的時候左腿依靠著右腿，是自獨自一人的依偎；當有「伴」的時候就會引發各種不同可能性的「依偎」。並開始有計畫以「腿」為議題創作系列的作品，藉由「腿的姿勢」來探討現代人的互動關係，當雙腿安置於床上時，它們是處於休息的狀態，雙腿相較於充滿姿勢語彙的雙手是樸實的。當它們歷經白天的操勞之後，處於休息狀態的雙腿會忠誠地表現出主人內心深處的情感，當與之共枕的人是親愛的人，雙腿會毫不遲疑的與之交結；若是避之唯恐不及的人，雙腿亦會做出最不掩飾的姿勢；無伴侶的雙腿亦敘述了單身的孤寂或無所謂。並肩而坐的人們，也會因為彼此之間關係而有不同的「依偎」，腿是會說話的。慢慢地因為創作〈依偎〉而有的展覽讓筆者得以與觀眾作分享，分享是雙向的，也讓筆者有了更多的思索方向。隨著家中成員的改變，母親的離世與新生命的誕生，讓筆者有了不同的思維與情感表現。

〈同床異夢〉是筆者首度思考伴侶關係的負面情感，用以述說部分伴侶間的早已互不相干或各有所思的現象，靈感來自與一位男性友人的對話，該男性友人並不知道此畫的創意來源與他有關。一男一女的模特兒是我的學生，他們分別擺出我所需要的構圖，為了營造冷漠不相干的情境，首度使用了藍綠為主的色調，畫面的男主角奮力的將雙腿交疊擺出一個拒絕的姿勢，女主角則轉身而臥，兩人躺在一張繪有一對親密依偎的情侶的被單上，這是一種

²² 同前註，頁58。

對比與反差，仔細觀察女主角的雙腳正搭在被單上的綠色人的膝蓋與小腿肚上。筆者企圖透過畫面的布局闡述現代人情感的不確定性與現代人的私生活領域其實是複雜多變的。



圖 8
同床異夢 油彩畫布 130x80 公分 2011

2011 年的作品除了〈同床異夢〉之外，重點放在移動式視點的立軸構圖的與色塊布局與情境的經營。除了山水式的構圖，作者希望將具東方特色的線條引入畫面，於是，在 2012 年創作了〈依偎 2012-1〉與〈依偎 2012-2〉（圖 9、圖 10），試圖以不同的線條來豐富畫面的效果，僅有大腿以下部位的畫面是看不見四條腿的兩位主人的性別，由於他們的腿以更糾纏的方式呈現，因此，所營造出的動能更為強大。圖 10 位於交疊最上方的腿，是以國畫乾擦的方式所畫出的輪廓線，可以視為是具有腿毛的腿，用以暗喻主人為男性，然而，在大部分的〈依偎〉作品是無性別辨識的，因為作者將腿的比例拉長之後，原屬原男性的肌肉線條被柔化了。部分的腳指甲雖塗有色彩的，但在很多事情都有可能性的多元現代，彩色的指甲似乎已經不能完全作為辨識性別的依據了。



圖 9 依偎 2012-1
油彩畫布，
130x60 公分
2012



圖 10 依偎 2012-2
油彩畫布，
130x66 公分
2012

性愛是情侶間少不了的議題，筆者亦繪製了比較具有性愛意念的作品，如圖 11-12-13，但因畫面所擷取的部位與姿勢較為抽象，再加上平塗的主要顏色是紅綠的補色對比，對比色塊與留白的腿，觀眾須要花一些時間辨識，這一個辨識的時間差足以令觀者減少對畫面「情慾」氛圍的感受度。



圖 11
依偎 2012-9
油彩畫布
55x55 公分
2012



圖 12
依偎 2012-11
油彩畫布
45x45 公分
2012



圖 13
依偎 2012-8
油彩畫布
55x55 公分
2012

除了敘說親密互動的腿之外，筆者亦希望創作透過無伴侶者以雙腿間的依偎與擁抱被褥或枕頭來闡述單身貴族的孤枕難眠，運用不同的情境說明「依偎」的意境亦可以是雙腿間無奈的或是無所謂的依靠。單身無伴侶的現代男女是現代社會的一個龐大族群，當他們獨處的時候的依偎為何？筆者在失去情人之後有著深深的感觸，因此，試圖描繪單身的〈依偎〉（圖 14-15-16），此時以色塊間的布局所營造出的情境為主，紅綠仍為筆者所使用的主要色彩，配合雙腿的姿勢適時的加入藍或黑可以改變畫面的意境。



圖 14
依偎 2012-13
油彩畫布
55x55 公分
2012



圖 15
依偎 2012-14
油彩畫布
55x55 公分
2012



圖 16
依偎 2012-15
油彩畫布
55x55 公分
2012

某日，筆者從一個阿爾及利亞籍的男性友人處得知了一個劈腿的故事，曾經試圖想將部分情節寫成小說，然而抒情的敘述文筆終究不是筆者所擅長的，筆者憶起〈同床異夢〉的創作過程之後決定創作「劈腿的依偎」。「劈腿」是一個從古自今經常在生活周遭所發生的議題，既然缺乏抒情文字描述的文筆，筆者就以充滿色彩的畫筆將不同的「劈腿」以「劈腿的依偎」表現出，作為思考不同生活層面的〈依偎〉（圖 17-18-19）。



圖 17
依偎 2013-2
油彩畫布
130x60 公分
2013



圖 18
依偎 2013-1
油彩畫布
90x50 公分
2013



圖 19
依偎 2013-8 油彩畫布 130x130 公分 2013

筆者的模特兒通常是學生與親友。他們有時是依筆者的構圖需要而擺姿勢；有時則是模特兒與筆者的互動；有時是他們之間的互動。姐姐的三位女兒自然成為者要的模特兒，其中老大和老二之間的姊妹互動，是筆者和姐姐未曾有過的，長腿的姐姐護衛著短腿的妹妹形成一個溫馨的畫面。於是便將此溫馨的畫面轉為〈依偎 2013-7〉（圖 20）。



圖 20
依偎 2013-7
油彩畫布
90x40 公分
2013

筆者在繪製〈纏綿〉（圖 7）時，已將中國山水畫的立軸構圖方式與腿的姿勢結合，接著，經常思索如何將中國長捲軸的構圖與依偎結合？姊姊的老大與三皆為長腿正妹，某日與她們的互動時給了筆者一個靈感，便請她們橫躺在床上，於是，筆者改變了原來強調的「腿朝上」的構圖形式，畫布的尺寸也作了特殊的調整，為此，特別訂製了兩張 45x200 的畫布，因為畫是以橫的方式構圖且尺寸長達 400 公分長，筆者改變了中國傳統卷軸由右而左的移動式的視覺觀看方式，採取由左而右的現代閱讀方式構圖，兩姊妹之間由一條金色的帶子連接，於是創作了〈依偎 2013-9〉（圖 21）與〈依偎 2013-10〉（圖 22）。兩張作品可以分開亦可左右並列展示。

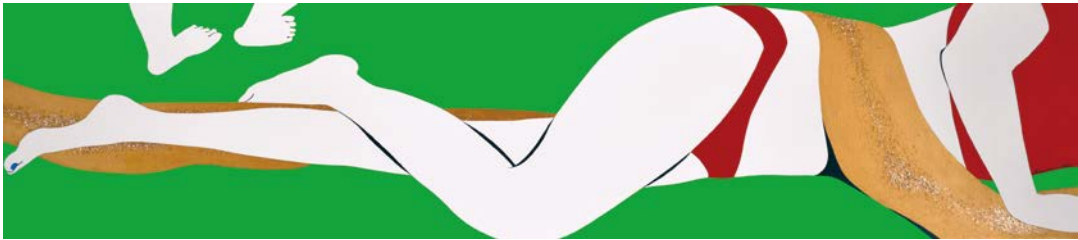


圖 21 (上/左)
依偎 2013-9 油彩畫布 45x200 公分 2013
圖 22 (下/右)
依偎 2013-10 油彩畫布 45x200 公分 2013

姪女在充當模特兒的前幾天因學騎機車發生「犁田車禍」，微滲鮮血的紗布包紮給了筆者靈感，決定創作「受傷的依偎」，其中〈依偎 2013-12〉（圖 23）呼應中國山水畫的構圖方式，前景是雙手環抱於腹部以表現山石意象，向上延伸的依偎著的雙腿則呼應樹木的概念，原本微滲血的紗布被筆者以全部紅色來誇大呈現傷口，腹部以貼金箔呈現所擁有的內涵，整體想呈現「現代女性即使受傷，因為擁有內涵，所以姿態依然優雅、美麗」。另一幅同時完成的受傷的依偎〈依偎 2013-11〉（圖 24）則表現現代的單身女性經常得自行舔傷，不管是身體還是心靈受傷了，意圖表現單身的必須獨立與無奈。同一位模特兒在筆者的不同詮釋之下有著不同的氛圍，圖 23 與人成熟知性的感覺，圖 24 就顯得稚嫩而令人憐惜。



圖 23
依偎 2013-12
油彩畫布
90x40 公分
2013



圖 24
依偎 2013-11
油彩畫布
90x40 公分
2013

筆者企圖藉由「依偎著的腿」所形成的畫面探討單身貴族獨處時的氛圍，即如何「自己與自己的對話」，筆者以自己的雙腿為例作了三個不同的意象的呈現，敘述單身的「自己與自己的對話」。
〈依偎 2013-13〉（圖 25）是筆者的右腳重複出現，以腳刀相抵同時繪製在同一畫面，形成一個張力與對峙的意象，配以對比互補的紅綠加深意境，此時筆者以更多時間思考傳統中國人物畫的 18 描，以簡單的線條呼應「柳葉描」，腳踝的部分則岩石的畫法鋪排。



圖 25
依偎 2013-13
油彩畫布
50x50 公分
2013

〈依偎 2013-14〉（圖 26）則為筆者的右腳的重複出現，敷以紅藍對比的指甲顏色，背景是溫軟的綠色，希望營造「安撫的依偎」的意象，畫面下方的線條是引用書法永字八法中的「捺」，這是筆者首度將書法線條帶入畫面，靈感來自於 2012 夏天造訪西安碑林博物館，無數古人所遺留的書法令筆者動容，因而思考在適當的時機引用入畫。

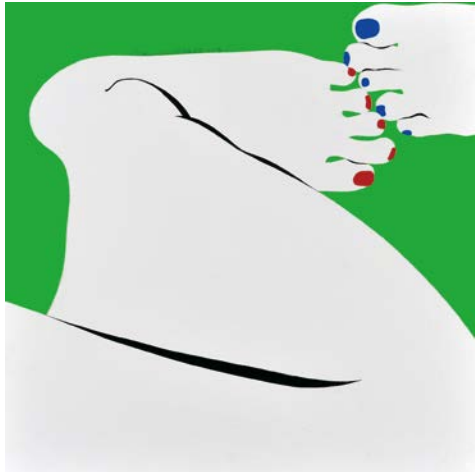


圖 26
依偎 2013-14
油彩畫布
50x50 公分
2013

〈依偎 2013-15〉（圖 27）是雙哀傷相依偎的腳，背景的黑讓雙腳無處可靠，僅能彼此依撐，彩色指甲油讓畫面增添些許可能的生氣，筆者近些年來因父母與親友逐漸凋零，試圖透過創作此作品闡釋己身的孤寂。



圖 27
依偎 2013-15
油彩畫布
50x50 公分
2013

敘述單身「孤寂的依偎」之後，筆者繪製了「等待的依偎」的意象，包括〈依偎 2014-6〉（圖 28）〈依偎 2013-16〉（圖 29）與〈依偎 2014-7〉（圖 30）。透過遠處的對比的紅綠補色色塊來帶出一種不知的期待。筆者希望這三張畫能表現出室內的空間，筆者的思緒經常回到〈依偎 1〉的空間意境，其實〈依偎 1〉的場域是在倫敦並非台灣，說明筆者經常思念逝去的愛情，某種程度是藉由其他模特兒在畫筆者的等待。



圖 27
依偎 2014-6
油彩畫布
90x40 公分
2013



圖 28
依偎 2013-16
油彩畫布
130x60 公分
2013



圖 29
依偎 2014-7
油彩畫布
130x80 公分
2013

在敘述單身的獨立與孤寂之後，筆者重新審視現代情侶的互動並描繪情侶間不同的氛圍，反過來思考由親密到生疏間不同的意境，〈依偎 2014-2〉（圖 30）是敘述情侶間深情的依偎，筆者的取景由僅專注於腿部逐漸向身體部分上移，希望觀者專心於兩人的相依相偎，因此，此畫的顏料僅畫面上方的紅色，也以充滿東方意味的線條來描繪緊貼著的兩人，也強烈感受到了僅靠線條即能刻畫出質感與量感；〈依偎 2014-4〉（圖 31）描述的甜蜜的依偎，女主角嬌羞地坐在男主角的大腿上，上半身的情境就留給觀眾想像；〈依偎 2014-5〉（圖 32）是透過兩人的 3 條腿來描繪的女主角的害羞與男主角的試探企圖，這是「初相識的依偎」。為何男主角的另外 1 條腿不在畫面上？因為男主角的右腿即能完全表達企圖與意象，無需全部畫出。



圖 30
依偎 2014-2
油彩畫布
90x90 公分
2014

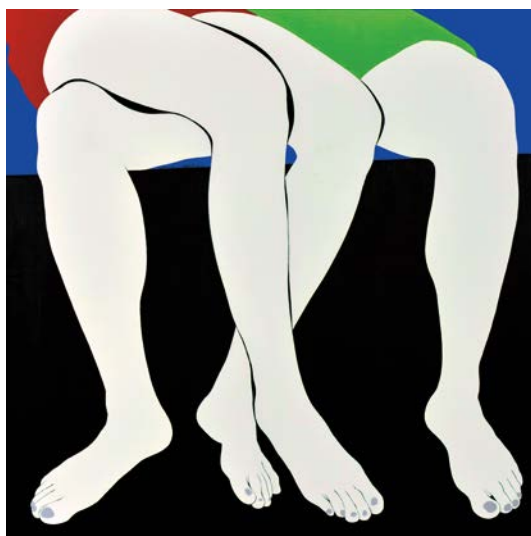


圖 31
依偎 2014-4
油彩畫布
90x90 公分
2014



圖 32
依偎 2014-5
油彩畫布
90x50 公分
2014

母親與筆者非常親密，母親在 2012 年春天往生後，筆者一直希望可以透過繪畫來懷念她，一個好友曾與筆者交換「第一個依偎」的想法，遂引發筆者希望透過繪製「親情的依偎」來思念母親，第一件是〈依偎 2014-3〉（圖 33）呼應筆者兒時與母親的模糊記憶，剛學會走路的嬰孩緊緊依偎著母親，綠色的背景象徵安全與溫暖。另外一張〈依偎 2014-9〉（圖 34）是尚未學會走路的嬰兒，依靠在母親的懷裡，可是嬰兒踏不到的地方以黑色象徵不可知的地方。後來適逢外甥女懷孕了，在深入閱讀生產的有關影片之後，「第一個依偎」的構圖於是成形了，接著，遊說外甥女同意當模特兒。於是，每個人的剛出生時與母親的「第一個依偎」就成形了〈依偎 2014-15〉（圖 34），金色的圓性象徵生產中剛離開母體的嬰兒頭，中間的三個嬰兒是出生後的小女嬰，上方是爸爸，左右重複出現的小女嬰以腳輕輕觸碰的方式依偎著遠處的父親，闡述了嬰孩是沒有血緣關係的父母之間的最大關聯。〈依偎 2014-15〉的構圖雖然很早完成真正的執行卻因為畫面過大（160x160 公分）而陷入細部構圖的糾結，經過長期的思考而在小女嬰已 7 個月之後才進行繪製。



圖 33
依偎 2014-3
油彩畫布
90x50 公分
2014



圖 34
依偎 2014-9
油彩畫布
90x50 公分
2014



圖 34
依偎 2014-15 油彩畫布 160x160 公分 2014

由於小女嬰的出生，未曾哺育嬰孩的筆者得以近距離觀察嬰兒的雙腿，小嬰兒雙腿間的依偎全然不同於成人的依偎，引發筆者企圖紀錄與詮釋屬於「嬰兒的依偎」的可能性，於是筆者繪製了 3 幅的「嬰兒的依偎」。〈依偎 2014-10〉（圖 35）是在母親關注之下的依偎，綠色的背景象徵是在一個溫馨安全的場域，紅色的尿褲用來隱喻是個女娃兒。〈依偎 2014-11〉（圖 36）是獨自玩弄雙腳的依偎，藍與綠色的背景給予了嬰兒溫馨與自由的意象。



圖 35
依偎 2014-10
油彩畫布
70x70 公分
2014



圖 36
依偎 2014-11
油彩畫布
70x70 公分
2014

筆者觀察尚無翻身能力的嬰兒在多數的時間經常是舞動著雙手與雙腿，穿著紙尿褲蓋著小被子的嬰兒其實是相當無助的，需要成人的呵護的，而缺乏關照與呵護的嬰兒其實是處在一個危險不明的處境。因此，筆者創作了一張蓋著綠色小被子，背景全黑的依偎〈依偎 2014-12〉（圖 37），白色的紙尿褲讓「嬰兒的依偎」的質感與量感相較前面的嬰兒更加突出，僅有的綠色與黑白對產生一種停格的靜謐。



圖 37
依偎 2014-12
油彩畫布
90x60 公分
2014

姊姊成為外婆之後，照顧與逗弄外孫女成為每日最重要的工作，某日她抱著外孫女的場景，讓筆者覺得祖孫兩人依偎在一起的樣子是一種舒適與安全，於是便繪製了〈依偎 2014-13〉（圖 38），此時的外婆就像一張舒適安全的綠色沙發讓小嬰兒處在一個安全又無慮的場景。



圖 38
依偎 2014-13
油彩畫布
70x70 公分
2014

希望有更多機會了解不同的小孩與母親之間的互動，我和已畢業的學生宜霖溝通，去觀察她和女兒的互動，活潑好動妹妹在等待與母親玩坐飛機的遊戲時，那是一種我未曾擁有過的場景，那是一種專屬於宜霖母女間的對話，於是畫了〈依偎 2014-14〉（圖 39）來闡述這個美麗的意象。



圖 39
依偎 2014-14
油彩畫布
70x70 公分
2014

筆者身兼教職因而經常會與學生作以下的有關討論：藝術作品是否能與文創產品結合？普普藝術提出讓藝術品與更多的人分享的概念，藝術作品若能轉化成複製作品或是文創產品也是現代藝術家尋求藝術創作經費的一個管道。筆者在進行創作時，希望能將其保留的作品與觀眾分享，因此將〈纏綿〉（圖 7）委請版畫家徐明豐協助製成絹印版畫，希望可以推廣依偎與較多的觀眾分享。

此外，筆者在創作「依偎」系列時，同時希望裝置乍看溫馨細看卻蘊含濃濃的孤單與無奈的房間，藉以述說現代人的生活寫照。因此，選擇「依偎」系列中的 6 件作品作為製作與房間氛圍相關的文創產品，其中以輸出的方式將〈同床異夢〉（圖 8）與〈依偎 2012-13〉（圖 14）放大製成與床單尺寸相仿的布旗（180x150 公分與 197x135 公分），3 件正方形的〈依偎 2012-11〉、〈依偎 2012-11〉與〈依偎 2012-8〉請版畫家徐明豐協助以絹印的方式印製在不同的布料上面，最後製成 55x55 公分的抱枕計 17 件。〈依偎 2012-1〉以 1:1 的比例透過絹版印製於 5 種不同的布料上，再製成圓柱形的抱枕。

筆者根據上述的輸出與部分絹印抱枕安置成兩件裝置藝術如〈依偎裝置 1〉（圖 40）與〈依偎裝置 2〉（圖 41）。〈依偎裝置 1〉以〈同床異夢〉（圖 8）為主布置成一個床鋪，床單內部放置兩個長抱枕象徵兩個在被單下的人，兩個正在交歡的抱枕則靠在另一長抱枕之上，以相反的意象來思考現代人錯綜複雜的依偎關係。〈依偎裝置 2〉（圖 41）則以抱著棉被的單身貴族的大型輸出為主，床頭安置四腿交纏的親密依偎〈依偎 2012-1〉用以強化單身貴族的孤枕難眠，透露出淡淡的無奈與說不盡的憂愁。這兩件裝置藝術主要說明現代人的無奈與哀愁。



圖 40
依偎裝置 1

輸出、絹印/布

240x180 公分

2014



圖 41
依偎裝置 2 輸出、絹印/布 180x170 公分 2014

筆者由「以畫代筆」對當時在遠方的男友傳達思念之情開始，經過不同階段的思緒轉折給了筆者不同靈感，就像筆者前文所引用的：當筆者的心靈從感覺中接收了微小的回憶端緒後，就無限地發展下去，把應該回憶的內容全部回憶出來。站在心靈的入口處的感官，接收了萬事的端緒，並提供給心靈；心靈在接收了這一端緒，然後細柄長毛的下部只不過輕微動搖，這種震動便傳遍整個長毛甚至到達矛頭。因此，我們的心靈只需要一個小小的端緒就能回憶起全部事情。筆者藉由腿部的互動談論親密關係，慢慢地發展出其他的次子題：「孤寂的依偎」、「劈腿的依偎」、「受傷的依偎」、「安撫的依偎」、「等待的依偎」、「親情的依偎」與「嬰兒的依偎」等等。其實很多時候多是在反射筆者在不同時期的心境與對周遭事物的詮釋。

在近幾年的創作中，筆者試圖以具象的造型來表現抽象的意味，為了能凸顯抽象的意味，遂採取了簡化線條與色塊的方式，避免讓觀者陷入筆觸技巧或是色調變化的觀察迷思，事實上是在執行很中國的「意到筆不到」的創作方式即「意念在可以免動筆」。筆者非常喜歡朗格的論點：

藝術家的工作就是創作情感的符號，這種創作需要各種技藝或計巧。一個藝術家不僅要知道盡人皆知的基本技巧還要學會自己的目的所需要的技巧，……每個藝術家都要發明自己的技巧，與此同時也發展自己的想像。²³

²³ 朗格（Susan Langer）。《感情與形式》，頁 449。

四、方法技巧

英國著名的風景畫家康斯特勃（John Constable）曾說：

“在藝術中跟在文學中一樣，人們企望成名有兩種作法：一種是藝術家仔細地研究他人已取得的成就，模仿他們的作品，或者對他們的各種妙處進行選擇和組合；另一種是他從根本的泉源大自然（nature）中尋求卓絕。前者是在研究圖畫上形成一種風格，產生的或者是模仿的藝術或者是折衷的藝術存在的種種性質，像它已被人稱呼的那樣；後者是通過仔細觀察自然去發現其存在的種種性質，這些性質以前從未被人描繪過，從而形成一種獨創的風格。”²⁴

筆者在藝術技巧的學習過程中曾大量的臨摹東西方前輩大師的作品，甚至，就讀師大時期的國畫課程除了寫生之外，每週必須至少臨摹老師的作品一張，此外，自己亦經常在課餘臨摹宋代花鳥畫。傳統的學院式教學皆包含對於前輩大師的模仿學習：謝赫「六法論」中的「傳移摹寫」就是說明應該臨摹前輩的經典佳作；在西方經由臨摹大師筆法亦是學習的一環，在巴黎羅浮宮至今仍然可以看到藝術家架起畫架在大師名作前一筆一畫的臨摹。有些藝術家在臨摹大師的作品久了之後，就陷入大師的藝術情境不可自拔，只能跟隨大師的腳步為其特殊的風格搖旗吶喊，成為其特殊風格之一員。筆者在學習藝術描繪技巧過程中，不可否認地皆曾模仿演練諸多大師的表現方式，然而，從事創作時卻選擇了最簡單的平塗法，因為簡單的平塗所能營造的意象正是筆者所需要的，是以大膽地摒除了長期以來所學習的學院式以強調立體描繪的方法，也摒除了對象的細節處理，採取了極簡的風格，甚至主要顏色也僅使用了三種主要顏色：紅（azo red deep）、藍（bleu primaire）與綠（light green），線條的部分是使用黑色（ivory black）

筆者在緒論時曾指出：在升大三時作了一個主修西畫的關鍵性決定，當時主觀地認為自己必須先深入學習西畫之後再回頭畫國畫，所畫出的國畫才會不一樣。然而，筆者並未使用毛筆、水墨與棉紙作為創作時的主要媒材，而使用大三以來慣用的油彩畫布。首先是媒材使用的熟悉度，因為媒材的熟悉度直接影響意念表現精準度；其次，對於當代的藝術創作而言：媒材是表達意象的工具，選擇能夠適切表達意象的媒材才是重點，不應受制於媒材。筆者因此轉換了當年的思維，將所接受的傳統技法加入西方的媒材中進行創

²⁴ 轉引自貢布里希（E.H.Gombrich），《藝術與錯覺-圖畫再現心理學研究》（*Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*），湖南:湖南科計出版社，2004，頁128。

作，如此，也符合當今藝術潮流中的文化交流與多元意象。

藝術創作來自生活的體驗，選擇「腿」作為創作的題材主要是來自於筆者對生活的體驗。筆者的創作方法為首先選擇合適的照片作為構圖的主要來源，照片來源多數為作者的拍攝，部分為個人的生活片段，部分為親友與學生充當模特兒。為避免構圖僅侷限筆者的生活經驗與不切實際的揣摩，因此在拍攝的過程中除了請模特兒依筆者已設定的構圖擺姿勢之外，同時要求模特兒依其生活習慣擺姿勢。筆者將所得的影像轉貼入電腦的 word 作業程式中，再將畫面作適度的取景與裁切之後，有時依其對畫面的詮釋將腿部的比例拉長變形。筆者所使用的畫布尺寸皆依事先對畫面的構圖與詮釋確認之後而特別訂製，跳脫了傳統畫布的尺寸與比例，藉此尋求有別於傳統的視點與構圖法。

筆者的繪製所有依偎的方式步驟大同小異，僅以〈依偎 2013-16〉（圖 42）為例說明主要的創作技法。畫布在繪製前事先以打底劑 gesso 交叉平塗 3 次，再以砂紙將較粗的筆觸磨平。構圖摒除了影像（圖 42-1）中的細節僅採用以腿部為主的線條。色塊是採分區塗佈，先將所要塗佈的區域先以「醫療用黏膠布」將範圍貼滿（圖 42-2），筆者所選定的藍色（bleu primaire）是不透明顏料，因此以平塗筆平塗 3 層，待顏色乾後將膠布撕掉就可以獲得乾淨俐落的色塊（圖 42-3）。

接著筆者再將欲塗佈綠色與紅色的部分以膠帶圈圍住，因為所使用的綠色（light green）與紅色（azo red deep）皆是半透明的顏料，如欲達到筆者所希望的飽和度則需塗佈 5 層，顏料乾後則處理背景的深黑色，此時亦將黑色以外的部分以膠帶區隔（圖 42-4），背景的黑色是以紅綠藍三色在加上黑色（ivory black）所調成的，背景亦以平塗法塗 3 層，俟背景乾後再將膠帶撕去，即可以獲得現代感十足的簡單色塊（圖 42-5）。接下來最難處理的部分是腿部的線條，筆者先用鉛筆將線條造型動線確認，之後亦使用了膠帶將線條的一方貼起來，筆者亦使用平塗筆繪製線條，此時就使用黑色（ivory black），黑線條乾後將膠帶撕去（圖 42-6）。繪製的過程中所產生的殘膠則以膠帶黏回，白色的部分則在施以 gesso 將污穢處整理乾淨，之後僅剩簽名即完成。筆者的簽名呼應宋代畫家將名子標註在不起眼的地方，是不希望過度突出藝術家的名字，不管姓名是否突出在重要的地方，以西方的說法：每一張依偎都是一張洪莫愁，而簽名以法文 Sanssouci（莫愁）或是 Sanssouci HORNG 而非中文的原因是筆畫的層次較少更容易隱藏。



圖 42-1



圖 42-2



圖 42-3



圖 42-4



圖 42-5



圖 42-6



圖 42-7

筆者相信讀者們若有機會比照了圖 42-1 與圖 42-6 之後，應該很清楚那是完全不一樣的意象。所有的模特兒姿勢經過藝術家的重新詮釋之後就會是不同的意境，筆者在畫布創造了一個虛幻的空間，畫布與所使用的色彩皆是真實的存在，經過筆者的排列和組合而構成一個新的空間幻象。圖 42-1 是一個可能很無聊的姿勢，經過筆者的構思與詮釋之後，已經是一個「等待的依偎」。畫面不同的主角經常被繪製彩色的指甲，有時是為區分性別，有時是為了畫面布局的需要。以〈依偎 2013-16〉為例，照片中的主角（圖 42-1）並未塗黑色的指甲油，筆者在繪製的過程中，決定替主角塗黑色的指甲油是為讓整體的意象能更著眼於遠處以紅色長方形暗示的另一個空間。

在創作的過程中，筆者並未使用或是研發驚人的技法，除了一般人都很容易上手的平塗法之外，比較特別是不再使用傳統的油畫筆改用扁平的尼龍筆，這是為了減少筆觸。隔絕色塊時使用了「醫療用黏膠布」而非一般繪畫用的膠帶，它是一種非常的黏且有一定厚度的透氣布膠帶，可以讓筆者完成平塗之後獲得一個合適的厚度，因為很黏所以顏料不容易滲透，撕除後雖會有點殘膠但很容易清除。

繪製的過程中以構圖的部分最為困難，筆者欲藉由簡單相互依偎的腿部姿勢傳遞不同的情意，必須對腿的動態有所感悟，所以這是個人對造形的詮釋；其次，用以區分腿部的線條是另一考驗，線條是傳達情意的靈魂，稍有不慎即將整體營造的意境毀去，線條的部分可以分為兩部分：首先是色塊與色塊間的輪廓線；其次是，用以強調腿部的黑色線條。作者在思索後者的過程中總以傳統的山石畫法與人物的「十八描」筆法為鏡，希望以古為師但不仿古、不泥古。

在探討造型與色彩的部分的創作，筆者很欣賞羅斯金（John Ruskin，1819—1900）的論述，雖然羅斯金距離我們已超過一個世紀，但是它的說法仍然令人欣然同意：

形狀是絕對的，所以在你畫任何線條的時候都可以說他是正確的或是錯誤的，色彩卻是全然相對的。在你的整個畫面上，每一個顏色都因受到你在別處添加的任何一筆的影響而有所變化。於是，剛才還有暖感，一旦你在別處加上一種更暖的色調，轉眼間這裡就變成了冷色了；你剛才畫完時還是和諧的，你在它旁邊再添上一些別的色彩，它就變得不再和諧了。因此，畫每一筆時都不能著眼於它當時的效果，而必須著眼於它未來的效果，事先考慮到其後要畫的一切東西對它的影響。²⁵

色彩的配置是筆者在創作時的一個很重要的部分，雖然所使用的顏色相當簡單是以色光三原色為主的色相，但是不同顏色的搭配所產生意境就會渾然不同，還有顏色在畫面上所占有的比例亦會影響整體的感覺。筆者將綠色與紅並置於同一個畫面會產生對立的感覺，如〈依偎 2012-1〉（圖 9）與〈依偎 2013-13〉（圖 25），然而當綠色與紅色的比例改變時，若是綠色的面積占絕大多數時，對立的感覺就會減緩，如〈依偎 2014-10〉（圖 35）的畫面是種偏溫暖與安全的意象。而畫面中的白腿相較於強烈的紅綠互補繪是一個優良的緩衝。

視覺藝術控制著一個空間世界，而藝術創作的目的即給予觀者得自此空間的最深刻感覺。筆者所使用的色彩相較於其他藝術家是很少的，在加上造型亦是相當簡單，因此，形狀與色彩之間的彼此搭配使用所能營造出的特殊意味是很重要，方能每件作品所給人的「有意味的形式」是不同的。

筆者在印度教藝術中所習得：透過眾神造像所展現宇宙的動能，進而希望在繪畫中藉由線條與色塊在空間的生長而演化出運動的感覺，因為藝術中的運動，不必是位置的變化，而是以任何方式令人可以察知即可想像的變化。這個部分是來自筆者長期研究印度教眾神造型的觀察與潛移默化，當轉譯至個人的繪畫創作時是自然的，很難述諸文字，雖然並非印度教徒但當我在經營畫面時，眾神的肢體語言就會自然出現，例如當我在繪製「嬰兒的依偎」系列時，如〈依偎 2014-12〉（圖 37），印度教的神祇象頭神（Ganesha）（圖 43）的故事與不同的造型就自然出現在筆者的腦海，很難不受影響。

²⁵ 同前註，頁 225。



圖 37
依偎 2014-12
油彩畫布
90x60 公分
2014

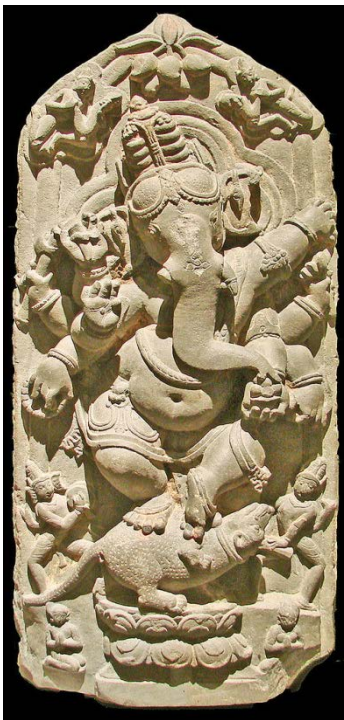


圖 43
象頭神 (Ganesha)
西元 11 世紀
孟加拉北部
柏林亞洲博物館

五、結論

筆者在宗教藝術中浸淫了 20 多年，以為當藝術從宗教中「解放」出來的時候，它便撇開了枯燥的宗教意識，轉而從其他源泉汲取營養。藝術從來就沒有被限制在禮儀、道德或宗教神話的範圍之內，一旦宗教變得乏味無聊，藝術也就轉向其他領域了。綜觀當代的藝術發展已不像古代以宗教為主，原因有很多，包含宗教生活不再是人們的生活重心，還有，最重要的是人們的文字閱讀能力早已超越文盲的古代，宗教藝術原有的重要性與功能性早已逐漸不重要。然而，不可否認地宗教的藝術之美曾經感動無數的信徒。筆者並無特定的宗教信仰，但始終確信宗教是優質的心靈服務業，經常思索的是不同的宗教所發展出的藝術形式，如何感動他們的信徒進而獲得心靈的平靜？筆者認為「藝術是對生活美好的轉印」，因此筆者創作的題材與意象是總希望能表達美好的層面，即使是孤寂的情感也要能透露出靜謐的美，其實是來自長期研究佛教藝術的深沉影響。

藝術創作能感動他人的第一步是創作者所選擇題材必須是創作者自己所感動的議題，同時，創作者在面對無數的前輩藝術家的作品時必須思索如何與他們作區隔，尋求有效的個人定位，藝術的獨創性是藝術家們終其一生所追求的。藝術作品之不同於其他所有美好的事物，因為它不是一種事物，而是一種符號。藝術品本身包含著感情但不感受情感，情感存在於作品之內，一件優秀的美術作品將形式和色彩明白地展示出來，情感因素也能將適合那種形式與色彩的情感明晰地展示出來。

符號的重要認識價值就在於它們能表現那些超越創作過去經驗的理念。因此，第一個認識到一個藝術形式中生命含意的人，認識到一個因素所具備的情感可能性的人，認識到創作中某一變化的表現價值的人，就是藝術家自己。他是自己作品的第一位觀眾，也是最可靠、最合格的觀眾。與其說他成為一位藝術家是由於自己的情感，到不如說他是借助對情感符號形式的直覺，借助於把情感認識塑造成這種形式的能力而成為藝術家的。在進行創作時，在塑造人類情感符號時，他從自己面前的可感的現實中認識到主觀經驗的前景，這是藝術家在日常生活中未曾認識到的。因此，藝術家的精神視野，以及本人個性的成長和發展，是與他的藝術相關的。²⁶

²⁶ 朗格 (Susan Langer)，《感情與形式》，頁 452。

朗格的敘述以不同於一般的美學家，她能以藝術家的角度來觀看藝術創作。其實藝術家甚麼也沒說，甚至對情感性質也沒說甚麼，他只是在表達。筆者藉著一種可感知的符號性投射，表達了情感的表象。筆者認為只有作品是真實的，所表達的情感才能成為普遍而為人所感知。把藝術符號化的作用就是為觀眾提供一種孕育感情的方法，而這比對感情作出判斷是更為基本的。

一件藝術品就是一種表現性的形式，凡是生命活動所具有的一切形式，從簡單的感性形式到複雜奧妙的知覺形式和情感形式，都可以在藝術品中表現出來。²⁷

藝術品是需要觀眾的，「依偎」系列作品發表後引發不少的討論，包含不同性別與不同的年紀，他們在看展的同時都各有所聯想，分別以自己的方式與不同的「依偎」作對話，因此，這是一個可以引發共鳴與討論的議題。藝術創作的表現所關聯的議題不只是藝術家本身而已，藝術家生活的社會環境與他所傳承的歷史文化都參與了如何形塑每個藝術家特殊的靈魂。藝術比任何其他經驗都更能模擬我們實際的情感生活。筆者著眼於以極簡的具象造型傳譯抽象的現代情感，這種創造性反映了一種借於藝術與同時代生活之間的關係，這一關係比起藝術家從周圍環境提煉主題這一是時更有意義。藝術根植於經驗，然而經驗又是來自藝術家的直覺在記憶中形成的，在想像中再現的。

作品是藝術家用來呈現個人長期的文化內容的最好註腳，部分內容是僅能意會的，畫筆是畫家的長處，畫家使用畫筆畫出其對當代生活的觀想。畫家面對鍵盤時所能打出的文字內容是無法與文學家一較高下的，也很難透過文字全面且完整的闡述畫境，藉由文字來闡述意境的是文學家。觀眾希望認識畫家的藝術與其創作理念，最好的方式到作品之前，與作品直接面對面神交，當藝術家完成作品之時，他的作品就充滿藝術家的情感而能與觀眾直接對話，無須文字的詮釋。觀者在觀看的過程中會產生來自己身的詮釋，希冀透過作品名稱或是其他的蛛絲馬跡來確認自己的看法，展場中的作品牌經常成了觀眾現成的印證工具，筆者還是希望觀眾直接與作品對話，因此除了較早的依偎有著〈纏綿〉、〈同床異夢〉、〈思念〉與〈離世〉等不同的名稱之外，其他的〈依偎〉都只有編號，筆者希望觀眾面對作品時能感受「藝術是有意義的形式」，不同的作品提供了不同形式的意味。

筆者認為繪畫媒材的使用已經不再是當代用來談談論東西方文化區別的

²⁷ 朗格 (Susan Langer)，《藝術問題》，頁 147

主要議題，如在西方繪畫世界已佔有一席之地之朱德群與趙無極，皆以油彩畫布為主要的創作媒材，他們得以突出於西方世界而佔有一席之地之原因：他們的繪畫之中蘊藏豐厚的東方文化色彩。筆者在創作「依偎」系列時，除了最早的 3 幅作品外皆以平塗的方式作畫，思考筆者的學習過程中，以油畫為媒材最早使用的平塗法是在 1983 年（大二）繪製一張寫實蘋果的背景，後來認識了蒙德里安以簡單色塊為主要的作品即深受感動，但是當我們深入的認識東西方藝術的交流之後發現，其實，歐洲的繪畫的平塗方式是等到日本的浮世繪傳入之後，受到浮世繪版畫的影響慢慢發展出的平塗法，因為西方講究的是定點透視與對所描繪的對象寫實描繪，平面繪畫中的立體表現概念一直是西方藝術的重要識別，我們在後印象主義畫家高更的後期作品可以看到受浮世繪影響的平塗的方式。但是當筆者在巴黎研究唐朝五代時期的佛教繪畫藝術時，已經「漢化」的佛教藝術所提出的專屬於中國的色彩與平塗法躍然紙上。我們有時是必須經過比較藝術的過程，方能更清楚自己的文化特色，從而提煉出屬於自己的符號。

筆者接受學院式的藝術養成教育且兼具藝術教師的身分，深知藝術家在現代社會中，若僅單純從事藝術創作很容易遭遇物質生活的困頓，因此在藝術課程的教學過程中，總是希望學子們能夠試圖將其部分的藝術創作轉化成藝術創意產品，因為藝術創作若能以藝術創意產品走入生活，必然能對一般民眾的生活美學有所助益，年輕藝術家的藝術創作若能同時轉化成藝創產品，除了能維持其藝術創作又能開闢其他的經濟管道，對藝術家所面對的艱困物質生活必然能有所助益。因此，在從事個人藝術創作的過程之中亦思考了轉化成藝創產品的可能性，筆者在將作品轉化為裝置藝術的元素時即考慮了藝術產品量化的可能性，希冀能作為教學時的範例，提供給學子們一個思考的方向。

筆者希望創作的畫面是無庸過多解釋，所運用的元素是人人可以看得懂，看過朗格的論述之後，覺得她所論述的「有意味的形式」正是我追尋的方式，筆者希望表現的形式是人人可以看得懂，而「腿」是沒有文化差異的元素，至於「意味」就是理解形式的方式，理解是個人的、屬於觀眾與作品之間無涉創作者，當藝術家完成作品之後，她和作品之間的對話已經結束，展場上的〈依偎〉們將獨自與觀眾對話。

筆者將持續以腿為創作的題材，「依偎系列」尚未停止，筆者將繼續以「腿」作為畫面主角述說現代人的眾生貌，因為「不一樣的人不一樣的依偎」。例如「友情」仍是筆者尚未深入的議題，「觸膝長談」就是一個很好的題材，「依偎」仍有很大的思維與發展空間。

參考文獻

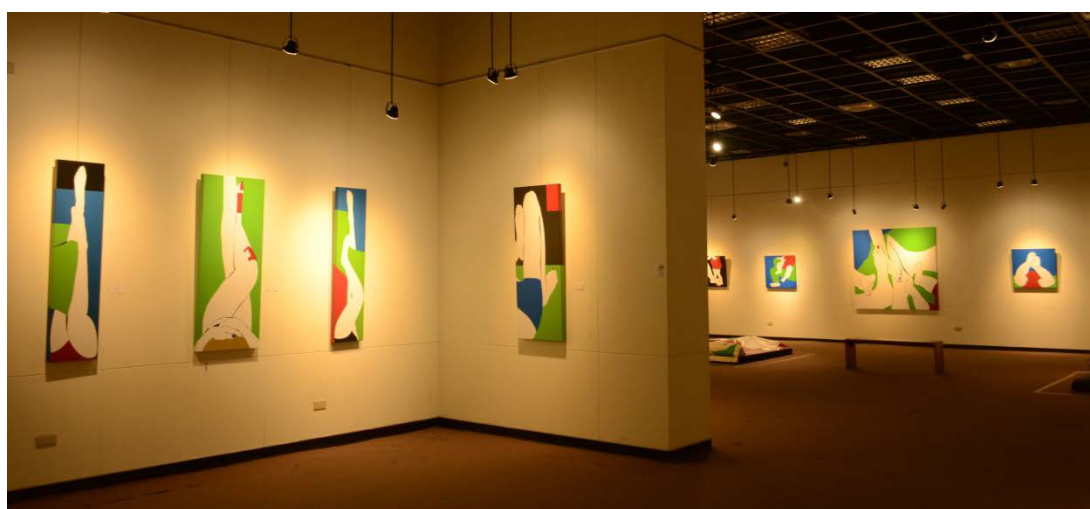
- Roger Fry, *Reflections on British painting*, Freeport, N.Y. : Books for Libraries Press, 1934.
- 巴特 (Roland Barthes) 著，王東亮譯，《符號學原理》 (*Éléments de Sémiologie*)。北京市：生活·讀書·新知三聯書店，1999。
- 巴特 (Roland Barthes) 著，敖軍譯，《符號學與服飾服碼》 (*Système de la Mode*)。上海：上海人民出版社，2000。
- 卡西勒 (Ernst Cassirer) 著，甘陽譯。《人論》 (*An Essay on Man*)。台北市：桂冠，民79。
- 李維史陀 (Claude Lévi-Strauss)，張祖建譯。《結構人類學》 (*Anthropologie Structurale*)。北京：中國人民大學出版社，2006。
- 阿恩海姆 (Rudolf Arnheim) 著，郭小平、翟燦譯。《藝術心理學新論》 (*New Essays on the Psychology of Art*)。台北：台灣商務印書館，1994。
- 阿恩海姆 (Rudolf Arnheim) 著，滕守堯、朱疆源譯。《藝術與視知覺》 (*Art and Visual Perception*)。四川：四川人民出版社，2005。
- 阿恩海姆 (Rudolf Arnheim) 著，滕守堯譯。《視覺思維》 (*Visual Thinking*)。四川：四川人民出版社，2001。
- 柯勒 (Wolfgang Kohler) 著，李珊珊譯。《完形心理學》 (*Gestalt Psychology*)。台北：桂冠圖書，1998。
- 朗格 (Susanne K. Langer)，滕守堯譯。《藝術問題》 (*Problems of Art*)。南京市：南京出版社，2006。
- 朗格 (Susanne K. Langer) 著，劉大基等譯。《感情與形式》 (*Feeling and Form*)。中國社會科學出版社，1986。
- 涂爾幹 (Emile Durkheim)。宗教生活的初級形式 (*Les Formes Élémentaires de la Vie Religieuse*) (林宗錦、彭守義譯)。北京市：中央民族大學。1999。
- 索緒爾 (Ferdinand de Saussure)。普通語言學教程 (*Cours de Linguistique Générale*)，斐文譯。南京市：江蘇教育出版社，2002。

貢布里希 (E. H. Gombrich) 著，林夕、李本正、范景中等譯。《藝術與錯覺-圖畫再現的心理研究》 (*Art and Illusion*)。長沙市:湖南科學技術出版社，2000。

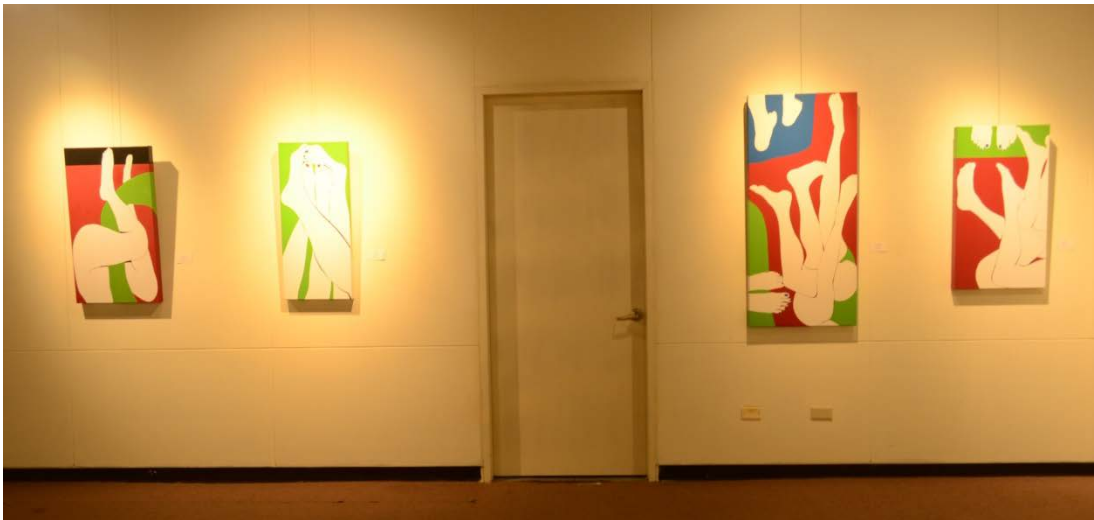
瑪奎 (Jacques Maquet) (2003)。美感經驗 - 一位人類學者眼中的視覺藝術 (*The Aesthetic Experience : an anthropologist looks at the visual arts*) (武珊珊譯)。臺北市：雄獅美術。

國立中正紀念志清廳個展附件

1. 展場回顧







2. 展覽新作

「依偎—現代情緣」共計展出 39 件作品，

其中新作為 23 件，含 21 件油畫，2 件裝置。



圖 24
依偎 2013-11
油彩畫布
90x40 公分
2013



圖 27
依偎 2013-15
油彩畫布
90x40 公分
2013



圖 27
依偎 2013-15
油彩畫布
50x50 公分
2013



圖 32
依偎 2014-5
油彩畫布
90x50 公分
2014

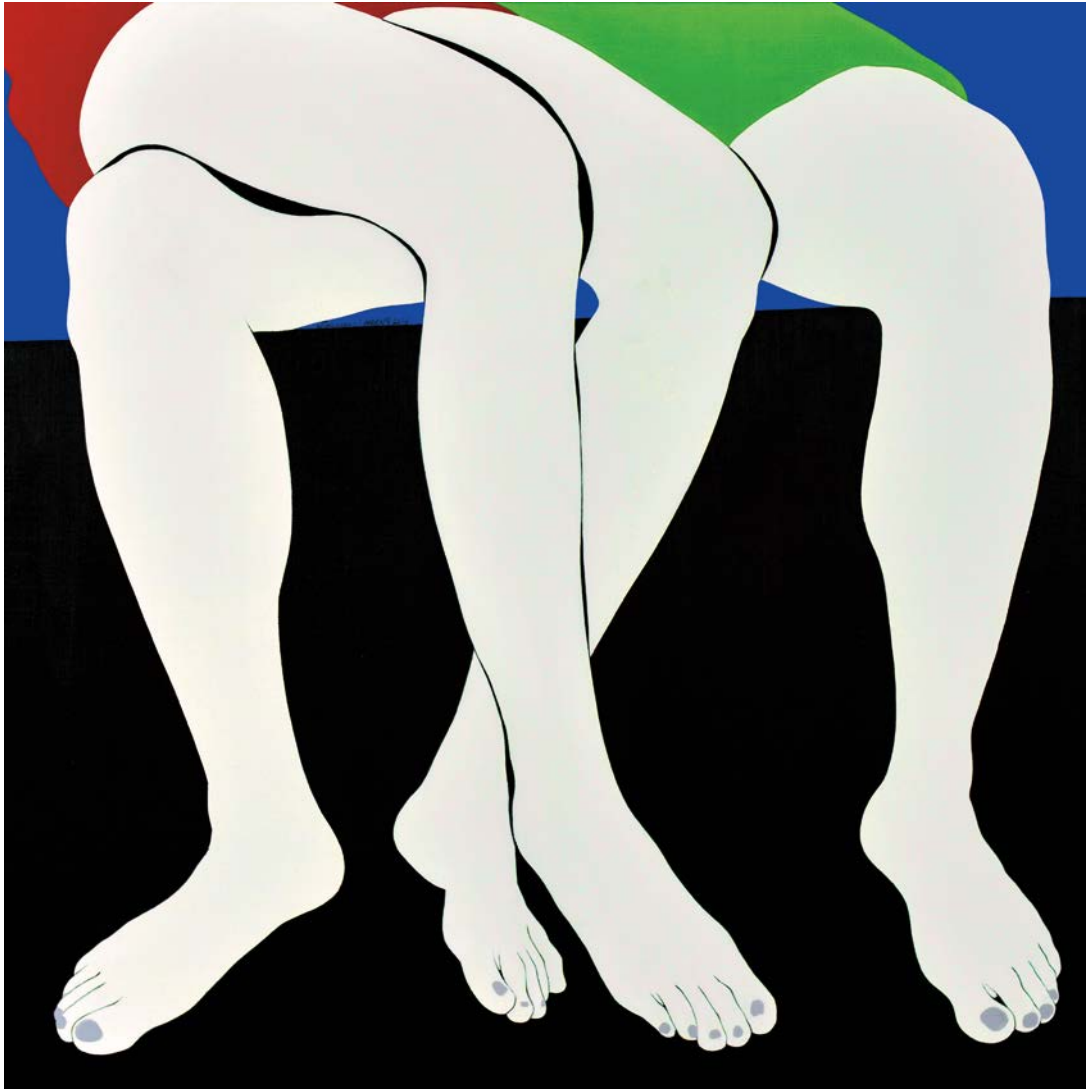


圖 3
依偎 2014-4
油彩畫布
90x90 公分
2014



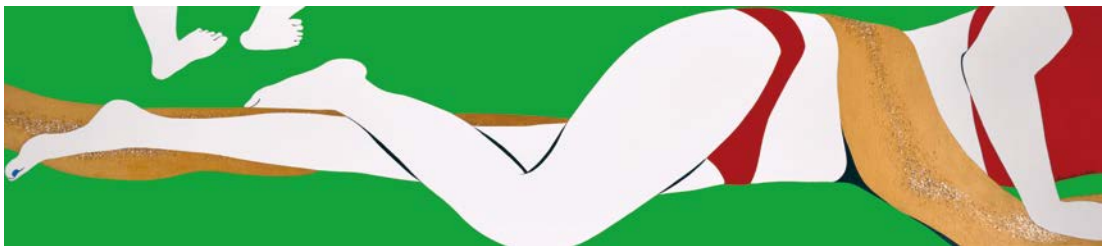
圖 30
依偎 2014-2
油彩畫布
90x90 公分
2014



圖 29
依偎 2013-16
油彩畫布
90x40 公分
2013



依偎 2013-9 油彩畫布 45x200 公分 2013



依偎 2013-10 油彩畫布 45x200 公分 2013



依偎 2013-10 油彩畫布 45x200 公分 2013



依偎 2014-15
油彩畫布
160x160 公分
2014



圖 35
依偎 2014-10
油彩畫布
70x70 公分
2014



圖 37
依偎 2014-12
油彩畫布
90x60 公分
2014



圖 36
依偎 2014-11
油彩畫布
70x70 公分
2014



圖 38
依偎 2014-13
油彩畫布
70x70 公分
2014



圖 37
依偎 2014-1
油彩畫布
160x160 公分
2014



圖 39
依偎 2014-14
油彩畫布
70x70 公分
2014



圖 33
依偎 2014-3
油彩畫布
90x50 公分
2014



圖 34
依偎 2014-9
油彩畫布
90x50 公分
2014



圖 20
依偎 2013-7
油彩畫布
90x40 公分
2013



圖 28
依偎 2013-16
油彩畫布
90x40 公分
2013

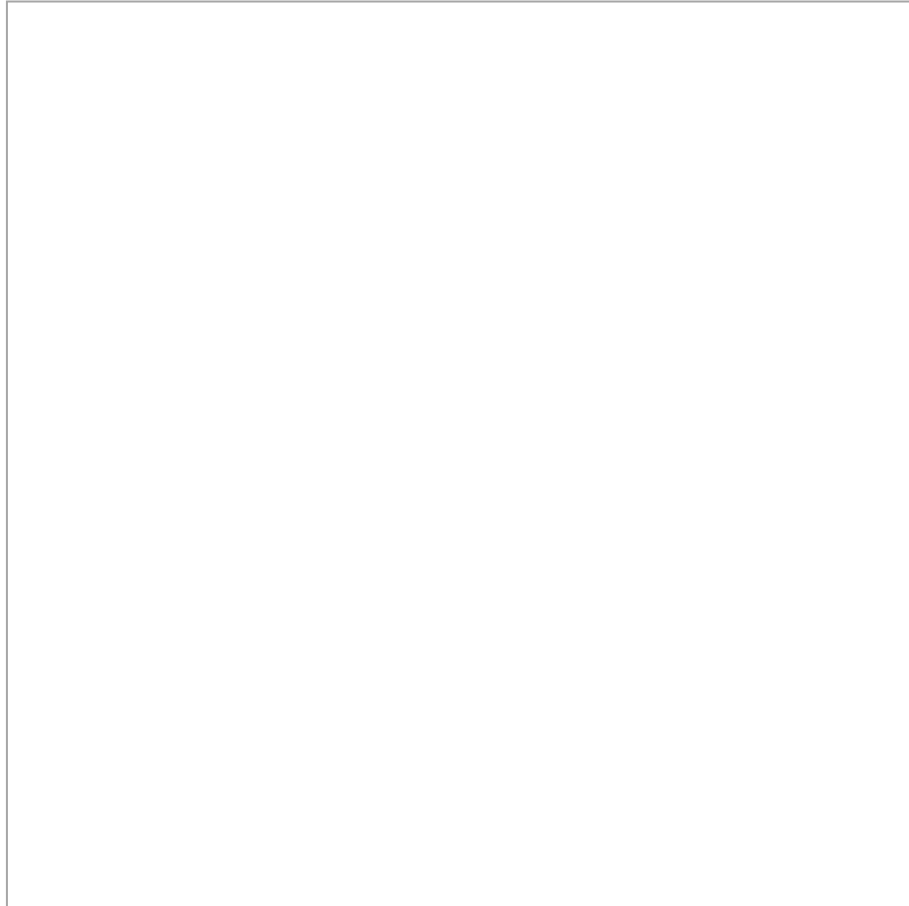


依偎裝置 1 輸出、絹印/布 240x180 公分 2014



依偎裝置 2 輸出、絹印/布 180x170 公分 2014

依偎-現代情緣 展覽影音 CD



學經歷與相關展覽著作

洪莫愁

1961 年出生於台北市



學歷

- 1992-1997 法國巴黎索爾邦 (Paris-Sorbonne)大學 藝術史學博士
- 1991-1992 法國巴黎索爾邦 (Paris-Sorbonne)大學 藝術史學 DEA
- 1990-1991 法國巴黎索爾邦 (Paris-Sorbonne)大學 藝術史學碩士
- 1981-1985 國立台灣師範大學美術學系學士

現職：

2009.02~ 國立東華大學 藝術與設計學系 副教授

經歷

- 2001.08~2009.01 東華大學 藝術與設計學系 (含花師美教系) 助理教授
- 1997.10~2001.07 世界宗教博物館副研究員兼典藏組組長
- 1985.07~1989.01 台北縣立雙溪國民中學美術教師

公開展覽

個展：

a. 具匿名審查制度

2014.07.02-07.13： 「依偎—現代情緣」洪莫愁 2014 個展，台北：國立中正紀念堂志清廳。

2013.04.03-04.13：「依偎—都會迷情」洪莫愁 2013 個展，新北市：國立台灣圖書館雙和畫廊。

b. 不具匿名審查制度

2012.09.01-09.30：「依偎」洪莫愁 2012 個展，花蓮：乙皮畫廊。

2007.11.19-12.17：「遭毀容的一威與傷心的母親」個展，花蓮教育大學。

聯展：

2013.12.：「2013 兩岸第五屆南開-東華創新藝術與設計教育論壇-教師創作展」，天津：南開大學。

2013.11.：第 17 屆上海藝術博覽會。

2013.09.：高雄藝術博覽會。

2013.09.：「典華藏萃」邀請展，花蓮縣文化局邀請，松園別館。

2013.05.：「潛藝識」-國立東華大學藝術與設計學系 103 級師生聯展，花蓮：文化局美術館。

2012.11.：「2012 第四屆南開東華跨校藝術與設計創作交流展」，花蓮：國立東華大學。

2012.08.：第 15 屆北京國際藝術博覽會，北京：中國國際貿易中心。

2011.11.：「2011 第三屆東華南開-創新藝術與設計教育論壇-教師創作展」，花蓮：國立東華大學。

2011.10.：「秋藝-國立東華大學藝術與設計學系教授聯展」，花蓮：國立東華大學藝托邦藝術中心。

2011.05.：「國立東華大學教授聯展 PART I」，花蓮：國立東華大學藝托邦藝術中心。

2009.07.：「原色風情-東方不敗」，第二屆亞洲國際藝術節聯展，花蓮。

2008.10.：「2008 年淨土藝術創作展」聯展，中華民國現代佛教會、中華慧炬佛學會，台北市艋舺龍山寺板橋文化廣場。

2008.08.：「翰墨飄香丹青傳情—2008 花蓮縣美術協會海兩岸似地首屆書畫聯展」，花蓮縣文化局美術館。

2008.06.：「亞洲國際藝術節—原色風情」聯展，國立花蓮教育大學。

2007.11.：「花師建校一甲子校友暨教師藝術作品義賣聯展」，花蓮縣文化局演藝廳展覽室

專書著作：

- 2014.09：《依偎-洪莫愁創作自述》（專書），花蓮。
- 2014.09：《依偎-都繪迷情 洪莫愁繪畫集》（專書），花蓮。
- 2012.08：《依偎-洪莫愁繪畫集》（專書），花蓮。
- 2008.08：《印度教藝術與文化》（專書），臺北縣，土城市：全華圖書。

專書論文：

- 2013：〈印度教的藝術〉，《台北世界宗教博物館宗教藝術文化展》（專書論文），頁 18- 23，北京：文物出版社。
- 2013：〈詮釋私密情感的藝術創作—以「依偎」創作展為例〉，《感性與理性—藝術與設計論文集》（專書論文），頁 1- 19，花蓮：國立東華大學。
- 2012：〈博物館跨文化溝通的課程實踐模式探討：以世界宗教博物館為例〉，「永續教育發展-創新與實踐」，盧秋珍*洪莫愁，2010 國際學術研討會-課程與教學論文專輯（專書論文），頁 145-162，新北市：國家教育研究院。
- 2009：〈南島原住民語族的神話與起源〉，《原民藝識：東台灣部落藝術論文集》（專書論文），頁 11- 19，花蓮：國立東華大學。
- 1999：〈瑤族與其宗教信仰〉，《道教文物》（專書論文），頁 34-40，台北：國立歷史博物館。

研討會論文：

- 2012：〈藝術創作與藝術產品—以「依偎」創作展為例〉，「2012 感性設計與藝術創作研討會」，花蓮：國立東華大學。
- 2011：〈跨越時空與文化的宗教符號-摩羯魚〉，「第五屆印度學學術研討會」，台北：政治大學。
- 2010：〈博物館跨文化溝通的課程實踐模式探討：以世界宗教博物館為例〉，「永續教育發展-創新與實踐」2010 國際學術研討會，新北市：國家教育研究院。
- 2010：〈結合歌劇、藝術與多媒體的藝術展演—以東華大學的莫札特「新魔笛外傳」演出為例〉，「第二屆音樂與文化創意產業研討會」，嘉義：國立嘉義大學。
- 2009：〈東印度的佛教發展與密教觀音造像〉，「2009 觀音學術研討會」，新北市：龍山寺板橋文化廣場。

國家圖書館出版品預行編目(CIP)資料

依偎：洪莫愁創作自述 / 洪莫愁作。 -- 初版。

-- 花蓮縣壽豐鄉：洪莫愁，2014.09

74 面；公分

ISBN 978-957-43-1763-9(平裝)

1. 油畫 2. 畫冊 3. 畫論

948.5

103017249

依偎--洪莫愁創作自述

作者 洪莫愁

出版者：洪莫愁

發行者：洪莫愁

974-01 花蓮縣壽豐鄉大學路二段1號

電話：(03) 8635130 傳真：(03) 8635120

電子信箱：mohchour@gmail.com

郵政劃撥戶名：洪莫愁

郵政劃撥帳號：06712449

網址：www.sanssoucihorng.com.tw

印刷公司：遠景印刷企業有限公司

花蓮縣花蓮市復興街81號

法律顧問：林長青律師 長青法律事務所

台北市大安區敦化南路二段180號7樓

初版 2014年9月

定價 新台幣300元

版本 初版一刷，十六開

版權所有，翻印必究

GPN：103017249

ISBN 978-957-43-1763-9(平裝)