

東海大學美術學系碩士在職專班碩士學位

創作論述

方圓之外

-謝依庭水墨創作的當代意識

Outside the Limit - Hsieh I-Ting's Contemporary

Consciousness of Ink Painting

指導教授：李思賢 副教授

研究生：謝依庭 撰

中華民國 108 年 6 月

東海大學美術系
碩士在職專班

謝依庭 君所撰碩士論文：

「方圓之外-謝依庭水墨創作的當代意識」

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

潘 禧 (潘 禧)

王怡然 (王怡然)

指導教授 李思賢 (李思賢)

系主任 張惠蘭 (張惠蘭)

中華民國 108 年 7 月 8 日

誌謝

最初來到東海，除了對藝術的喜好，更多是為了逃離工作的禁錮與生活的困頓；在撰寫的期間，我歷經了人生的變動與掙扎。2016 開始共同經營藝術街 71 號工作室，感謝夥伴們幸洵、雅慧、墨心、寅璋、雅婷的陪伴，你們的玩笑、指點、還有我們隨意揮灑的紙張，那個充滿精神糧食與無數個吵雜的夜晚，我們在沒落的東海藝術街完成了好多不可能做到的事情，是一段很棒的序曲。

然後 2017 年末身體幫我放了超過 6 個月的長假，在住院的期間，感謝我的家人與司翰的陪伴，雖然他們總是開導著我、讓我休息、讓我不再執著；雖然最終現代醫學也查不出一個結果，然而他們的愛與最深的關懷是我在休養期間得到最豐厚的獎賞。

2018 年我離開了長達 5 年的工作環境，重新規劃人生，並接續完成這系列的創作與論文，感謝我的指導教授-思賢老師，當事件與壓力接踵而來，老師一直以來的傾聽與堅定話語，讓我在最終能嘗試將內心的能量剖析、整理、而後再次化為文字描述出來。

感謝教授們無私的包容與指導，以及在東海的期間陪伴我成長的同學、摯友，感謝在生命出現過的你們。

摘要

創作關乎創作者的意識與未知的潛意識，作家用文字書寫思想及情感，創作者則在作品中展現不同的造型與符號，用影射、象徵來表述其意義，除此之外那些隱含的企圖，或筆觸、或肌理、或擦染.....都試圖展現個人的意志與情緒。

「方」、「圓」造型是人類文化中最廣而熟知的圖像，透過「方」、「圓」的文化性探究、完形理論及「方」、「圓」的現代性討論，進而梳理創作之脈絡；探究水墨中的虛空間與包裹的同心圓，透過挖掘圖像意義並嘗試剖析內心深處的心理情感，並在創作中發展時間性的造型軌跡。最終，透過觀察並撿拾身旁物體，以勞動、收集、積累、梳理，將之拓印再現於畫面中，存在是當下此刻，用畫面保留物的痕跡，並步向方圓之外。

對於習慣硬筆書寫的手來講，水墨是奇妙的觸發，使用圭筆置於方形畫板的中央，筆觸繞著中心填增，更像是一種類似素描的書寫過程，在不斷重複的筆意中，建構出了一個又一個圓，也讓焦躁的心平靜下來。外方內圓的輪廓，展現「天圓地方」的東方思維，透過一虛一實的同心圓，影射著被圍困的主體，是既在內又在外的矛盾情感。最終作品完成，筆者與圍困意識共存化為天人合一。

關鍵字：潛意識、圍困、天圓地方、存在、拓印、天人合一

Abstract

Creation is about the creator's consciousness and the unknown subconsciousness. The writers write thoughts and emotions in words. The creators show different shapes and symbols in the works, express their meanings with insinuations and symbols. Besides, other implicit attempts, brushstroke, texture, or rubbing...all tries to show the individual's will and emotions.

The "square" and "circle" shapes are the most widely known and well-known images in human culture. Through the cultural exploration of "square" and "circle", the gestalt theory and the modern discussion of "square" and "circle", they comb the context of creation. To explore the virtual space and the concentric circles in the ink painting by looking into the meaning of the image, the creator tries to analyze the psychological emotions deep inside, and develop the temporal modeling track in the creation. In the end, the creator picks up objects by observing, laboring, collecting, accumulating, combing, and reproduces them in the picture. There is a trace of the current object, and it is outside the square.

For the hand that is used to writing hard pens, ink is a wonderful trigger. The pen is placed in the center of the square drawing board, and the brush strokes are filled around the center. It is more like a sketch-like writing process. In the repeated writing, it constructs one circle after another, as well as calms the restless heart. The outline of the inner circle reveals the oriental thinking of "the place of heaven and earth". Through a virtual concentric circle, it reflects the besieged subject, which is a contradiction between the inside and the outside. After the final work is completed, the author and the siege consciousness coexist into the unity of nature and man.

Keywords: subconscious, siege, heaven and earth, existence, rubbing, harmony between man and nature

目次

誌謝	I
摘要	II
Abstract	III
目次	IV
附圖目次	VI
圖目次	VIII
第一章 緒論	1
第一節 被圍困的時代經驗	1
第二節 生命中的潛意識	4
第二章 「方」、「圓」造型的文化觀察	7
第一節 「完形理論」中的「方」與「圓」	8
第二節 「天圓地方」中的「方」與「圓」	11
第三節 「方」與「圓」的現代性	15
第三章 水墨中的空間意識	20
第一節 包裹的同心圓	20
第二節 生命的微圖像	24
第三節 隱藏的虛空間	27
第四章 存在的軌跡	31
第一節 時間軌跡	31
第二節 被形塑和圍困的主體	34

第五章 結論	39
參考文獻	41
圖版	43

附圖目次

附圖 1 謝依庭,〈販賣芋冰的三輪點心車〉-----	3
附圖 2 〈Similarity 相似法則〉-----	9
附圖 3 〈Proximity 接近法則〉-----	9
附圖 4 〈Closure 閉合法則〉-----	9
附圖 5 〈Continuity 連續法則〉-----	9
附圖 6 謝依庭,〈因為愛情〉(局部 1)-----	10
附圖 7 謝依庭,〈因為愛情〉(局部 2)-----	10
附圖 8 謝依庭,〈茶靡之後-1〉-----	10
附圖 9 Susan K.Donley,〈兒童塗鴉發展圖〉-----	11
附圖 10 清 〈白玉璧〉-----	12
附圖 11 宋 〈玉瑗〉-----	12
附圖 12 清 〈綠玉環〉-----	12
附圖 13 西周 〈鳳鳥紋小玉圭〉-----	13
附圖 14 西漢 〈玉圭〉-----	13
附圖 15 206B.C~244A.D. 〈玉琮〉-----	13
附圖 16 塞尚,〈靜物與衣櫃〉-----	16
附圖 17 米羅,〈人物、狗、鳥〉-----	17
附圖 18 謝依庭,〈葦類的念想-1〉(局部)-----	18
附圖 19 謝依庭,〈茶靡之後-2〉(局部)-----	22
附圖 20 謝依庭,〈茶靡之後-1〉(局部)-----	23
附圖 21 謝依庭,〈茶靡之後-3〉(局部)-----	23
附圖 22 謝依庭,〈自由落體-1〉(局部)-----	25
附圖 23 謝依庭,〈自由落體-2〉(局部)-----	25

附圖 24 謝依庭，〈自由落體-3〉(局部)-----	25
附圖 25 謝依庭，〈自由落體-4〉-----	26
附圖 26 謝依庭，〈自由落體-5〉-----	26
附圖 27 謝依庭，〈荼靡之後-3〉(局部)-----	28
附圖 28 謝依庭，〈雨過天青〉(局部)-----	29
附圖 29 謝依庭，〈月光〉(局部)-----	30
附圖 30 謝依庭，〈時光印痕-1〉(局部)-----	33
附圖 31 謝依庭，〈時光印痕-2〉(局部)-----	33
附圖 32 謝依庭，〈孤獨的存在-1〉-----	35
附圖 33 謝依庭，〈孤獨的存在-2〉(局部)-----	36
附圖 34 謝依庭，〈因為愛情〉(局部 3)-----	36
附圖 35 謝依庭，〈樹林〉-----	38

圖目次

圖一	謝依庭,〈孤獨的存在-1〉,2016,水墨絹本,60x60x5cm-----	43
圖二	謝依庭,〈荼蘼之後-1〉,2016,水墨絹本,60x60x5cm-----	44
圖三	謝依庭,〈荼蘼之後-2〉,2016,水墨絹本,60x60x5cm-----	45
圖四	謝依庭,〈荼蘼之後-3〉,2016,膠彩絹本,60x60x5cm-----	46
圖五	謝依庭,〈時光印痕-1〉,2016,水墨麻布,60x60x5cm-----	47
圖六	謝依庭,〈時光印痕-2〉,2016,水墨麻布,60x60x5cm-----	48
圖七	謝依庭,〈因為愛情〉,2016,膠彩絹本,60x60x5cm-----	49
圖八	謝依庭,〈荼蘼之後-4〉,2017,水墨紙本,60x60x5cm-----	50
圖九	謝依庭,〈孤獨的存在-2〉,2017,膠彩絹本,60x60x5cm-----	51
圖十	謝依庭,〈月光〉,2017,膠彩紙本,30x30x5cm-----	52
圖十一	謝依庭,〈自由落體-1〉,2017,水墨紙本,60x60x5cm-----	53
圖十二	謝依庭,〈自由落體-2〉,2017,水墨紙本,60x60x5cm-----	54
圖十三	謝依庭,〈自由落體-3〉,2017,水墨紙本,60x60x5cm-----	55
圖十四	謝依庭,〈自由落體-4〉,2017,水墨紙本,60x60x5cm-----	56
圖十五	謝依庭,〈自由落體-5〉三聯作,2017,水墨紙本,30x30x5cm-----	57
圖十六	謝依庭,〈樹林〉,2017,彩墨紙本,60x60x5cm-----	58
圖十七	謝依庭,〈雨過天青〉,2018~2019,膠彩絹本,30x30x5cm-----	59
圖十八	謝依庭,〈蕈類的念想-1〉,2019,膠彩紙本,60x60x5cm-----	60
圖十九	謝依庭,〈蕈類的念想-2〉,2019,膠彩紙本,60x60x5cm-----	61
圖二十	謝依庭,〈我會好好的,花還香香的〉,2019,膠彩絹本,60x60x5cm-----	62

第一章 緒論

每個時代都有各自必須解決的問題，人是群體動物，無法遺世獨立存在的個體，我們觀察這個世界，去聆聽、受教育、與人相處、了解信仰，感受環境、賦予責任、完成社會價值。由生至死的過程中不斷與社會產生聯結，然後經由想像與溝通建構對世界的認知；透過碰撞與磨合，交織出經驗的累積，漸漸形塑出「我」的雛形。

我身處後工業化的進程中，貿易的全球化促使資本主義無限擴張，政治不為眾人利益而為財閥服務，道德淪喪及暴力犯罪使得人心惶惶，低薪的社會結構令集體潛意識走向一種不安全感的汲汲營營，所謂小確幸其實是被巨大經濟體綁架的喘息.....，身處於這樣社會氛圍下的創作者，其創作風格具有何種時代性？

創作風格的展現除自身蘊含的意識經驗，其創作風格亦受到時代性的影響；也因此，藝術家雖然有其自由意志及思想，然而一個時代的風格展現，也深深影響了創作者的審美觀與表現形式。

第一節 被圍困的時代經驗

藝術風格的發展，隨政治社會產生交互關係，以中國歷史來看，魏晉流行駢文、唐詩、宋詞、元曲、清小說...皆代表不同時代的風格特色；推想魏晉時期的動亂社會，讓人們放棄對人倫禮教的推崇，轉而追求宗教與老莊哲理的清談之風，藝術上則發展禪畫與佛畫(人物畫)系統。宋元時期，繪畫開始分野為色彩豔麗的青綠山水-「宮廷

畫」，及追求墨趣的「文人畫」兩系統，受挫的士大夫們因官場上的不得意，轉而自藝術上尋求心靈救贖，這種源自於政治力打壓士人的結果，促成文人畫的興起。

而我正處於這個讚頌自由民主的時代，社會不再有世襲階級，男女都能享有教育與工作，各行各業並進發展，人們可以自由談論政治與思想……；然而，科技進步所暴增的產能並沒有讓物價平穩，對環境的超載掠奪讓生命暴露在危險之中，密集的資訊充斥真假不實的報導，網路的發達造就匿名的霸凌傷害，物質的豐滿填滿不了空虛的心境，即時的電信傳輸與訊息軟體反而讓人與人更加疏離，壓榨基層的低薪使人們產生對立與階級，畸怪的審美觀讓人們忘了自己是誰。浸潤在這樣的時代氛圍中，我們不禁想問，何謂自由之身？

回溯童年，放學後的下午，總有我最愛的點心三輪車滑過街巷，「叭嘍！叭嘍！」的搖鈴聲，冬天是三顆十元的紅豆餅，夏日則是一球十元的芋冰；騎三輪車的年輕人喜歡在鼻下留著八字小鬍子，與日本男人那種整齊而短的方塊狀不同，不論冬夏，厚分的長瀏海往耳側一梳，顯得流暢而浪漫。三輪車偶爾會缺席，尤其是下過西北雨的日子，街坊的小孩在放晴後不斷往路口望去，然而甜甜的滋味把大家都放了鴿子；惱怒的我們投訴長輩，老人說：「遐咧嘸結婚的羅漢餃仔，毋耗啦！」

那是一次印象深刻的衝擊，在十歲的腦袋裡，我的生活是被排好的課表-放學後吃中飯、接著午睡、寫作業、練琴……；而騎著電動三輪車、梳著潮流的髮型、著POLO衫與西裝褲、販售孩子們最愛的甜點，穿梭在大小街巷，所到之處盡是雀躍期盼的眼神，那是我見過最開心的大人，是我心中定義的自由與浪漫；然而在長輩眼裡，賣紅豆餅與芋冰是一事無成，隨興營業且遊走街口是一種懶惰與散漫。

接下來的青春期，如同連續劇般的高潮迭起，起因於音樂老師總嫌我無法奏出樂曲中的情感，當時的我無論快板、慢板、或憂傷、或沉靜、或優雅，總是將曲調彈得高亢激躍，然而難度高的曲子總是顯少表現歡愉情調。當時的我單純認為彈琴是那樣開心的事情，也僅是傳達出當下心中喜悅及開心而已，十幾歲的孩子哪懂得樂曲中的憂傷與情感阿！無法突破的挫折使我決定放棄學習十年的音樂路，然後一路的爭吵與反抗，最終不顧反對選擇離家較遠的高中美術班、上課自學不聽講、繳了報名費然後胡亂寫的考試、最後硬是填了大學美術系；回想過去的成長經歷，被我討厭的師長不計其數，有時候連自己也分不清，我討厭的究竟是教條式的死板教育還是人？

長大後，某次夜涼的散步時光，無意間看見熟悉的摩托三輪車，它停在一棟三層樓透天厝門口，還是舊時的模樣。我問起小時候那位漂丿年輕人的近況，長輩說，他前幾年做得很不錯，看不出來賣紅豆餅這種零嘴還頗有積蓄，買了一棟五百多萬的透天厝，現在娶妻生子，而小朋友正讀你從前的小學呢！偶爾經過三輪點心車(附圖 1)，他已不在大街小巷穿梭，改在路口定點販售，那個記憶中被風吹起瀏海的青年，現已經是大伯模樣，而我也成為其他人的師長。

教育是養成人格的重要因素，環境的潛移默化更影響了人對於生命的認知，當人們接受資訊的方式倒向媒體，掌握發言權的儼然成為一種主流，控制並影響著集體社會感知，從四面而來的觀念與聲音、被壓迫的生活空間，使人們不由自主的被推擠，形塑一個社會化的價值觀，最終造就一個時代的社會氛圍。



附圖 1
謝依庭，〈販賣芋冰的三輪點心車〉，攝影，彰化縣員林市

第二節 生命中的潛意識

人類生命的構成是百分之七十的水以及其他種類的碳有機物及金屬物元素，簡單來說是水與蛋白混和的肉團，然生命的意義不僅僅如此，透過皮膚觸覺我們感知到冷熱與四季、透過鼻嗅覺我們分辨環境、透過耳聽覺我們察覺遠近、透過眼視覺我們看見大千世界；然後從最初那個純淨的點開始，學會開始思考，能理解書本，讀清人情世故，漸漸成為各自獨立的個體。

潛意識來自於人類生命中成長的軌跡，幼時若缺乏親情的安全感，成人時便容易落入不斷索取愛的泥沼；受到暴力對待的受害者，長成後更易成為加害者；家庭中的教養構成了大部分的我們，所以古人喜歡以「宿命」為一生下結論。然而社會環境的影響也不容小覷，經濟起飛的台灣喜歡用金錢衡量價值，文憑至上的觀念促成名校優越感，四書五經馴化人成為溫文儒雅不敢反抗的兔子……；教條與規則原是為了教導人成就更理想的自我，然卻也限制了最初那個自逸自在的靈魂。

方圓之外系列的主角「草」，源自於幼年成長的環境，出生大家族的童年是特別歡樂的，阿公共有四個兄弟，五個家族同住一排面馬路的新式樓房，是那個年代最能展現事業有成的象徵。新式樓房各自依家族隔開，後院則採開放式花園，說花園可能過度美化了些，基本上老一輩不太有花園的概念，僅在偌大的泥地中種上一株白玉蘭，其他僅有的就是老爸禁止進入的蕨類溫室，及無盡雜生的草。小孩子哪裡懂得花園，只知道後門一開，數十個孩子瘋在一起，一膩就是大半下午，直至天黑才不甘願的被各自父母喚回。

記憶中的白玉蘭花矗立園中，供家族女性長輩禮佛之用，不可隨意摘取；一層樓高的茂密樹形是孩子們眼中的巨樹，長輩們總沒忘記定期灑藥施肥，因此孤獨的白玉蘭長年開花、顯少長蟲，花園裡總是滿滿濃郁花香。而一大片的綠草則無所用，小孩子目光淺短又喜愛破壞，漫生的雜草恰巧成為我們最棒的玩物，隨意的摘取、拔除、製成花圈、切斷、然後排成圖案；記憶中的酢醬草堆、鬼針草堆、咸豐草堆、牽牛花藤、野人蔘叢、狗尾草、牛筋草叢……積累成童年，也交織成我幼時最美好的時光。

大約是我高中升大學之際，台灣終於擺脫九二一地震後的低迷房價，土地生意正炒得火熱，市區房價、田地亦奔漲了許多；自此，家族長輩提出將閒置後花園清理並蓋成樓房的想法，在面臨空間不足及土地利益的催化下，倒下的白玉蘭成為大事底定的序曲。當新樓房蓋起，水泥牆隔絕的家族間的溝通與親暱，各自打拼的人生也讓幼時的情感多了生疏與客套。

倒下的白玉蘭成了記憶裡那個完美的空缺，而不同種類的「草」各自為叢，猶如社會聚落，每個人就是一株株不起眼的單體，相似卻也各不相同，不同的單體因適當的水、環境、而聚集而成「叢」，最終成為聚落；而人因價值觀、共同利益、或理念聚合一處，最後成了團體，一圈圈各異的團體最終交織成時代的形貌。尼采認為，藝術的產生來自於人的生存需要，它雖不是真理，卻是讓人得以現實中抽離出來，當藝術進入生命，人生因而產生意義與價值。「草」這個主題對許多人來講既渺小也沒什麼特別，然而當這樣元素卻象徵了我童年生命中最美好的一段時光。

創作者用繪畫書寫自身潛意識，展現生命中被道德規則束縛、被社會價值禁錮的經驗，利用規則去包裹雜亂的本體，傳達一種無形之力，並透過應證與剖析，發掘創

作者之內在經驗，並在顏色、構圖、造型及表現上顯露出一種對生活的態度，重新建構生命中的潛意識。

第二章 「方」、「圓」造型的文化觀察

自古以來「方」與「圓」的形制，常用來象徵日月星體，被大量應用在古文化中；而佛道教也以「圓滿」象徵心靈的整體性或悟道。「方」則在根本上帶有區隔、限制、或指涉概念，例如：南方、遠方、藥方。「方」、「圓」形制在不同文化間涵蓋了有形的空間與無形的心靈之地。

方圓之形制在論及視覺、哲學、政治倫理空間裏均具有三角對辯的現實與想像，而在現代生活裡無處不在，食文化中的方形圓盤、衣文化中的圓領方巾、住文化中的圓頂方牆、行文化中的行禁標誌，均是漫生的方圓延異(高千惠，2001)。¹

幾何形「方」與「圓」是最單純且純粹的造型，在古文明中「圓」常被指射為太陽、月亮、湖泊、或本體-「我」；而「方」則對應為屋舍、田宅、劃分國界之用；中國與埃及文化中的象形圖文亦常使用「方」與「圓」結合，並變化出許多意義，最後成為溝通書寫的文字。無論東、西藝術史，都曾以簡化物像造型作為探求繪畫語言的手段；現代社會中，對於幾何造型的運用則更為寬廣，舉凡數理計算、工程圖學、交通標誌甚至近期流行的表情符號(ORZ、O3O、囧)……等。

從不同的歷史脈絡與文化軌跡中，我們發現東、西方文化中「方」與「圓」雖大量出現，但其代表的意義及論述各不相同，筆者藉由比較東、西方思維的差異，嘗試探究文化中潛藏的思考脈絡，藉以分析自身作品。

¹ 高千惠。《形簡意繁-人對方圓空間的想像》藝術家 310 期。民 90。頁 404-405。

第一節 「完形理論」中的「方」與「圓」

「完形理論」又稱「格式塔學派」(德語：Gestalttheorie)，格式塔是德文 Gestalt 的譯音，具有形狀或形式的涵義，由 Max Wertheimer 等三位德國心理學家於二十世紀初發展而來，其研究以「似動現象」為基礎創立²。理論主張人類腦部是基於整體概念而運作的，因此，當我們觀看一件事物時，並非單單從個體的表像來理解，而是綜合過去經驗的感知。舉例來講，觀察一張「桌子」時，我們並非先看到它的檯面、桌腳、木紋、雕花裝飾、光滑的大理石等，而是先以「桌的整體」作為觀看的模式，並綜合過去經驗理解到這是一張「桌子」；因此即便時代變遷，桌子因文化風格或設計造型使得形貌各異，但我們仍舊能判斷出一張桌子的形象。

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，各部份也相依於整體。³

完形學派認為，人類對於視覺影像的認知，是透過元素間組織型態與輪廓彼此建立關聯，最後才能串成完整的概念，而並非是各自獨立的集合。因此當人類觀察圖像時，會反射性的讀出符合自己既有經驗的知識，然後連結各自獨立的部分，最後整合成能被理解的描述。完形心理學家曾做過許多實徵研究，並歸納出「完形的組織法則」，包括：相似法則(Similarity)、接近法則(Proximity)、閉合法則(Closure)、連續法則(Continuity)、圖地關係(Figure Ground)、對稱法則(Symmetry)、共同命運(Common Fate).....等⁴。以下，我以自身創作為基礎，並透過相對應的完形理論做條列分析。

² 取自維基百科。上網日期：108年6月4日。網址：<https://zh.wikipedia.org/wiki/格式塔學派>。

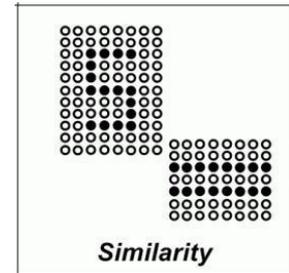
³ Wolfgang Kohler。《完形心理學》(李姍姍譯)。台北市：桂冠出版社。1998。頁23。

⁴ 張景媛。《教育大辭書》名詞解釋。上網日期：108年7月11日。台北市。網址：<http://Orz.tw/KRmTR>。

(1) 相似法則(Similarity)

在某方面相似的部分，被理解成一個群體。圓球大小相同且排列整齊，當出現顏色的區別時，我們會自動將圖像歸類為黑球群與白球群，說明相似的部分較容易被認知為一個整體。

(附圖 2)

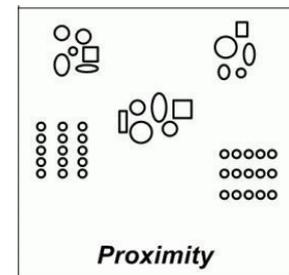


附圖 2

〈 Similarity 相似法則〉

(2) 接近法則(Proximity)

距離相近的部分，容易被歸納為一組。當不同造型的物件隨意散落在空間之中，而距離相近的物件，雖大小形態各異，但仍舊被我們歸類為一組。(附圖 3)

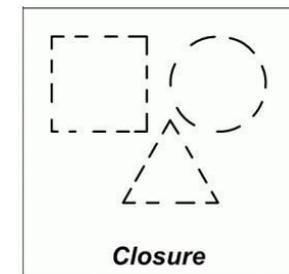


附圖 3

〈 Proximity 接近法則〉

(3) 閉合法則(Closure)

特徵傾向於聚合成形時，即使其間有斷缺處，也傾向於當做閉合而完整的整體。因此，畫面中呈現的斷裂線條雖隔開了彼此，但我們仍能利用心理推論，把不完整的缺口連貫成有意義的方形、圓形、三角形。(附圖 4)

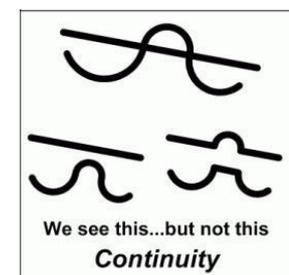


附圖 4

〈 Closure 閉合法則〉

(4) 連續法則(Continuity)

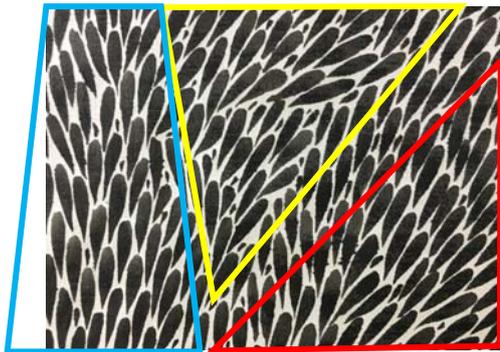
在人類知覺的過程中，習慣將直線繼續為直線，曲線繼續為曲線。在〈Continuity 連續法則〉(附圖 5)中，我們習慣理解成一條直線與一條曲線相交，而非上下兩部分的直線凸起及凹陷。



附圖 5

〈 Continuity 連續法則〉

筆者以完形理論之法則分析作品〈因為愛情〉(附圖 6、圖七)，畫面中大小墨點穿插其中，象徵大水螞蟻拍落的翅膀；依照墨點尖端的方向，大致可被歸類為三種方位的群組；然而在(附圖 7、圖七)中，視覺感知則表現出黑與白的相對部分，而成為對應的兩群體；再者，左側半圓的點與點間雖不相連，但我們仍可以依照視覺經驗，將連續的點連結成弧形。



附圖 6
謝依庭，〈因為愛情〉(局部 1)



附圖 7
謝依庭，〈因為愛情〉(局部 2)

藉助上述概念的分析，筆者接續分析作品中的造型元素，在〈荼蘼之後-1〉(附圖 8，圖二)這樣的畫面裡，我想呈現兒時花園的亂草與伐除的白玉蘭；草連接成圓，象徵一種野性最終被圈籬的樣態，而圓心的空白是砍除的白玉蘭，是遙遠的理想與美好。觀者閱讀作品時，很自然的依墨色濃淡被區分為不同屬性的草叢，及前後相異的空間關係；在邊界缺漏處則透過心理感知，將斷裂處接合成完整的圓；在相近的黃斑上面，我們認知為一種連續關係之群體，透過文化經驗，並賦予「玉璧」的想像空間。



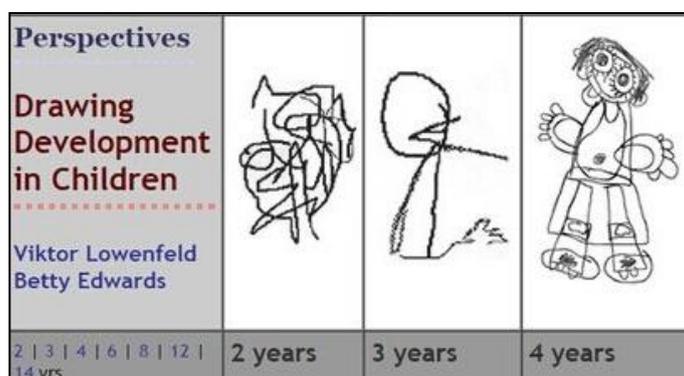
附圖 8
謝依庭，〈荼蘼之後-1〉，
2016 年，水墨絹本，60x60x5cm

第二節 「天圓地方」中的「方」與「圓」

在文字發明以前，古文明善用各式各樣的造型符號做為溝通工具，其造型概念源自於其民族之信仰、神話、或神靈溝通等；然而，造形符號的由來是具備直覺性的，不同民族的造型符號也可能指射相同的義涵，關於這點，我們從幼兒繪畫中便能看出端倪。

幼童塗鴉中最初出現的圖樣是點或圓形，因圓是最簡單的視覺形狀，在使用意義上可視為「物件」的代表，而非圓形之物，同時也會以連續畫圈的方式表現指涉物件。⁵

最早呈現幾何圖案的，是經歷塗鴉期後的孩童(附圖 9)，當手部肌肉與視覺概念持續發展，兒童開始利用線條構成幾何圖案，如：大小不同的圓、方矩、多角型.....，用以指涉不同形貌的物體，建構不同概念並加以區別，目的是串聯成一個能被理解的故事；而基本造型的「方」、「圓」便是最初用來區分彼此的重要元素。



附圖 9，Susan K.Donley，〈幼兒塗鴉發展圖〉，1985-1987

⁵ Ellen Winner (1977)。《創造的世界：藝術心理學》(陶東風 譯)。台北市：田園城市文化事業有限公司，1997，頁 113。

東方文化中，對「方」、「圓」造型的應用，可常見於宗教、禮器、祭祀、政治與建築設計……等，並推及至為人處事之行為準則；從新石器時代的良渚文化到商周時期出土的大量文物中，可見玉文化的重要性，而玉器中的「方」、「圓」型制代表了政治與宗教意涵，在古人的世界觀中以天圓地方作為準則，並展現在「六器」與「六瑞」的使用上。

《周禮·春官·大宗伯》記載「以玉作六器，以禮天地四方：以蒼璧禮天，以黃琮禮地，以赤璋禮南方，以白琥禮西方，以玄璜禮北方」說明古天子進行宗教祭祀時，需依天地四方使用符合禮度之「六器」，以尋求國家安定、社稷平安。又「以玉作六瑞，以等邦國：玉持鎮圭，公持桓圭，侯持信圭，伯持躬圭，子持谷璧，男持蒲璧」，說明「六瑞」以圭、璧兩種玉器，分別制訂出階級與官制的高低。

以「圓」為型制的玉器，其樣貌為扁平狀的圓體，中央鑿有孔洞，依照用途呈現不同變化。在《爾雅·釋器》中解釋「肉倍好謂之璧，好倍肉謂之瑗，肉好若一謂之環」，文中的「肉」意指「邊」代表玉的部分，「好」意指孔洞；整體來講，「璧」的孔洞最小而玉體最豐(附圖 10)，「瑗」則是孔洞大而玉體少(附圖 11)，「環」則是孔洞大約等同於玉體邊寬(附圖 12)。



附圖 10 〈白玉璧〉，清，
外徑 12.5cm 孔徑 3.25cm，
國立故宮博物院藏



附圖 11 〈玉瑗〉，宋，
外徑 11.08cm 孔徑 7.2cm，
國立故宮博物院藏



附圖 12 〈綠玉環〉，清，
外徑 2.2cm，
國立故宮博物院藏

古人認為璧圓象徵蒼天，內圓象徵太陽，而「天」與「陽」、「乾」、「男性」…等概念連繫在一起；故璧作為最為高貴之敬天禮器，在玉文化的發展中就有了避邪驅災的作用；漢以後玉璧的使用更為多元，除作為陪葬品、亦成為貴族配飾、或餽贈之用，展現階級與富貴之象徵。

以「方」為型制的玉器，其樣貌為扁平狀的長方型或方尖狀，稱為「圭」（附圖 13）、（附圖 14）。圭為瑞信之物，古代周天子依照不同的爵位、官階，分別授與大圭、鎮圭、桓圭、信圭……等玉器，並在朝覲時持於手中，作為分辨階級地位之用。朝聘群臣的圭，不僅顯示各部官員的等級，也暗示各司的管理權責；上自天子下至群臣，皆有其法度與管轄範圍，是人世間的度量，也象徵行為規準的劃分。



附圖 13
〈鳳鳥紋小玉圭〉，西周，
10.2x3.7x0.49cm
國立故宮博物院藏



附圖 14
〈玉圭〉，西漢，
18.5x7x0.8cm，
國立故宮博物院藏

在玉文化的多樣面貌下，我們還能看到一種結合「方」與「圓」的玉器樣式，稱之為「琮」（附圖 15）；「琮」從外觀來看是一個被方型包裹的圓，由上往下看，圓形的部分



附圖 15
〈玉琮〉，206B.C.-244A.D.
高 9.4cm 口徑 5.6cm
寬 5.7x5.7cm，
國立故宮博物院藏

呈現桶狀中空造型，是一種內圓外方的結構。

承前所述，「璧」為祭天之禮器，而「琮」則用為祭地，在新石器時代的良渚文化中，被推測為祭祖之用，帶有神秘的巫術色彩，巫師以「琮」作為溝通鬼神與天界之法器。在墓穴中亦發現「琮」被廣泛作為陪葬品，象徵財富及權勢地位。

「圓」象徵天，「方」象徵地，「方」是人類活動的範圍，內圓外方的型制，代表人存在於蒼天之下。從天圓地方來談東方建築，可見傳統四合院的型制便是基於「方」而來，及便是皇帝的宮闈也需以「方」結構作為設計的基礎；而天壇作為祭天之用，其建築體以圓丘為主，地壇則為方型。自商周起，統治者為鞏固地位，並嚴格區分階級，更制定了各式階層必須遵從的器物用度，故孟子云：「不以規矩，不能成方圓。」⁶萬物須按照天地法度運行，規矩不可僭越，如此才能社會安定，國家太平。

「天圓地方」展現東方文化的世界觀，古人所謂的「天圓」指的便是「天時」，周而復始的能量輪迴，透過四時天象的變化才能成就四季，是一種時間概念；而「地方」用來描述方位，是一種人世間的空間概念，時間與空間的交錯，便成為了宇宙。也因此，東方文化中追求「天人合一」的精神，也源自於對「天圓地方」宇宙觀的推崇。

對於我來講，方型的畫布代表著所處的空間範圍，以圓圈為外型表現一種自身存在宇宙之間的狀態，是一種主觀的空間意識，對應在東方文化中「圓」呈現一種美好與完滿的象徵符號。中央的留白是關於自我意識中一種理想的典型，這樣的理想典型

⁶ 出自《孟子·離婁上》「離婁之明，公輸子之巧，不以規矩，不能成方員；師曠之聰，不以六律，不能正五音；堯舜之道，不以仁政，不能平治天下。今有仁心仁聞而民不被其澤，不可法於後世者，不行先王之道也。」

必定是美好的，卻難以具體描述；在我創作的系列作品中，中心的空缺象徵一種對過往追憶的美好與無法明述的追求，空缺並非不見了，而是存在想像之中。作品呈現與玉璧相似的狀態，既是對於生命完滿的追求，也是期許自己在生活中以美好的姿態存在。

第三節 「方」與「圓」的現代性

在資本主義與工業化時代，幾何造型在各個層面被廣泛運用，從音樂、設計、建築、繪畫、算數、工程學.....等；人類創造圖像並賦予圖像意義，在不同時代、不同文化皆有其異同，我們必須重新看待這些既單純卻又意義深遠的造型，並檢視其背後的意義。

古人利用造型發展文字及標記，現今幾何造型的廣泛應用，已不限於象形圖說；在音樂上，以音符為造型，透過不同的排列組織成美麗的曲調。幾何造型也常被應用為數學、統計、及工程學中的專業測量符號，這些幾何造型可以指涉數理性概念或計算方程式，而連續的數值可被製作成線性網格、圓餅圖、歸納與統計圖表。日常生活中，交通號誌與駕車系統皆以簡化的造型作為人們判斷環境特質之用；現今，在電腦軟體及手機 APP 等電子產品中，亦能廣泛看到幾何圖形作為概念式的符號。

從藝術史來談，也能發現藝術家在歷史進程中逐步推移，十九世紀開始蓬勃發展的現代繪畫，透過科學理論，重新建構色彩與造型構成，亦試圖探究繪畫中的精神性，因而發展出印象派、立體主義、超現實主義、表現主義、未來主義.....等。當代藝術對於幾何形的詮釋不再僅止於原始圖騰，而是賦予許多概念式的意義與邏輯思考。十九世紀法國藝術家塞尚(Paul Cézanne)嘗試將物體簡化為圓柱體、球體、圓錐體，並

影響了立體主義；二十世紀初，西班牙藝術家米羅(Joan Miró i Ferrà)則開始透過簡化的符號，探求繪畫的精神世界。筆者藉由上述兩位藝術家的創作思想，對應造型的當代性，並嘗試探求自身作品的脈絡。

藝術家塞尚(Paul Cézanne，1839-1906)在其漫長的繪畫歷程中，提出革命性的觀點，他認為自然中的一切造型，都可以被簡化為球體、圓錐體、圓柱體。透過一件物體的多方觀察，探索其不同視角的空間性，透過繪畫，他將肉眼所見的自然物像轉化並重組，客觀的探究自然景物所蘊藏的構成造型，試圖在畫面中尋求一種永恆的展現。

在塞尚大量的靜物作品中可以發現，畫面物件各自呈現平視、仰式、俯視的觀點，幾乎所有物件的視角都各不相同，畫面中結合了不同的視點，組合成複雜的空間結構，形成了獨特的繪畫語言。以〈靜物與衣櫃〉(附圖 16)為例，花瓶、藍灰色無蓋陶甕及木桌，以俯角觀看；帶花紋的有蓋糖罐則幾乎以平視示人，背景的屏風及衣櫃則略帶扁平感，



附圖 16
塞尚〈靜物與衣櫃〉，1882-1887，油畫，
73.3x92.2cm，德國慕尼黑現代藝術美術館藏

在光線明暗上表現得並不明確；水果則各自展現其不同視角的風貌。畫家想表現的，並非物體單純的樣貌，而是希望透過藝術家的思考及知覺，呈現出一種內心視界。

塞尚曾在他的筆記裡寫到：「文學是藉由抽象的東西表現自己，而畫家是借素描和色彩來使感覺、知覺具體化。我們所見的東西全部都會消失，自然如是，浮現在我們眼前的東西並非靜止不動。我們要使藝術具有變化的外觀，讓自然永遠充滿生命的訊息，藝術是要讓我們感受到永遠的存在。」塞尚展現的是一種超越畫面的情感，他

的靜物畫是有血有肉而非單純圖像，強調繪畫中的知覺與感官，並以藝術家的意識構圖畫面，是現代繪畫的革命。

另一位藝術家-米羅(Joan Miró i Ferrà，1893-1983)從小熱愛天文及自然風景，在其繪畫歷程中嘗試了許多派別的繪圖手法，最終走出自己獨特的繪畫風格。米羅擅長運用簡化的造型表現大自然中的景物-星星、月亮、太陽、鳥.....等，並以自創的符號及鮮明的色塊表現空間中風景。

米羅的作品充滿符號性，也帶有兒童繪畫的特色，作品中以點、線、曲面、圓、方形、三角形.....等幾何意象，保留簡單的線條及變化過的造型元素，觀者可以透過自身想像力的連結，去理解符號意義，不同觀者所見符號之象徵未盡相同。米羅的繪畫企圖掙脫物象的形體及明暗關係，他認為透過想像力的啟發才能使藝術達到精神的層次，在藝術流派中被歸類為超現實主義畫家。

以〈人物、狗、鳥〉(附圖 17)來看，畫面中的角色分別是中央穿著黑衣服的人物、右上及左下飛翔的鳥、左上及右下不同角度的狗，還有散落畫面中的太陽及星星等自然景物。圓形表現在圈形的人頭、狗的眼睛、黑圓的鳥頭、及右邊的紅太陽；三角形代表人的衣裳、鳥的尾翅、及狗的尖牙利爪；方形則是左上角的藍黑組合，推測為動物的形象。背景畫面為灰藍作底，給人一種處於大自然的閒適感。



附圖 17
米羅〈人物、狗、鳥〉，1946，水彩 水粉 紙，
21x31.1cm，美國 紐約古根漢博物館藏

米羅的繪畫語言是詩性的，跳脫傳統繪畫重視物體結構與立體感的組合，使畫面帶有原始童趣，也有人說米羅的繪畫具有音樂性；綜合來講，米羅的作品，是藝術家透過知覺思考而完成的圖像，因此與信手塗鴉的兒童繪畫並不相同，其作品中帶有童趣，但卻是幾經是思考後的結果。簡化的圖像並不會降低觀者對作品的認知判斷，反倒開啟了活潑的想像空間。

回顧我的創作歷程，作品上並非追求如實的摹寫，而是透過自身意識的再抒發，將圖像中的特質簡化，表現個人化的指涉意涵；透過感覺與抽象思考的轉換，畫面構成一種意念中的狀態。我試圖透過線條的轉換、相互錯綜的空間，將內心的觀察、潛意識、矛盾與圍困情感融之其中，書寫內心的潛意識圖像。

在〈蕈類的念想-1〉(附圖 18，圖十八)中，表現近期市場流行的生態球旋風。生態球是透過水、陽光、植物、土壤、腐生植物及玻璃瓶組成封閉式的內循環，生態球盆栽能透過光合作用產生足夠的氧氣；這樣有趣的設計令我們反思-「如果植物有意識？」



附圖 18
謝依庭〈蕈類的念想-1〉(局部)

我將生態系中微小的蕈類暗示為巨大社會體系下的人類，「蕈」與「馴」同音，「蕈類」也等同於「馴類」，想像那些微弱細小的真菌孢子，如同社會中奮力存於各處的眾生，那樣不起眼而讓人忽略，與在社會架構底層不斷爬升，被馴化為了慾望、或名聲、或權力、或資本主義的蜜……，外在的固著與工業化的競爭，讓人的思想與形體逐漸扭曲，腦袋的慾望愈大，身體的筋骨卻愈發細弱得看不見了，而最終贏家得到了什麼？而生命最終追求的又是怎樣的光景？

畫面中蕈類們已跳脫現實形象，頭部巨大而充滿似孢子的細點，扭曲的頭部各異，像是富有表情緒，交織的根部像動物似的蔓延而交纏，獎賞是放在人造浴缸中的淨水。工業化的資本社會為我們塑造了許多獎賞，而對於人生，你真正渴望的是什麼？生命或許只需一個簡單的、輕鬆的悠哉時光吧。

第三章 水墨中的空間意識

東方繪畫中以「物象」搭配「虛白」，形成移動視點的觀看方式；而物象的組成，則是透過藝術家主觀認知所建構，水墨畫中的物象因未受特定光源的物理性關係所制約，而呈現出很強的隨意性，主要表現物象的恆常性及固有狀態。

畫面中的虛白並非代表「無」，一是作為山嵐氣氳、或水景、或雲霧、或空茫的景物推移之表現，因此虛白代表了一種無特定形物的存在；二來，虛白也作為心理空間之展現，清·笪重光在《畫筌》中談到：「人但知有畫處是畫，不知無畫處皆畫，畫之空處，全局所關，即虛實相生法。人多不著眼空處，通幅皆靈故妙境也。」⁷作品中的實體是直接的內容，而虛空之處則需依觀者透過想像及類推，理解超越畫面之外的審美經驗；東方哲學「大象無形」的空間意識，及老莊尚無的精神成為繪畫空間表現的基調。

第一節 包裹的同心圓

「圓」既代表天，又象徵人存在宇宙的縮影，除此之外「圓」在食、衣、住中亦代表完滿，東方文化中喜歡在圓桌用餐，又以圓形的包餡元宵代表團圓，東方建築也常以圓形的塔樓、裝飾的團花、圓形花窗.....等，代表一種追求完滿的念想，而我以一大一小的同心圓描述了人與天的共存。

老子《道德經》中談到「天人合一」的概念，「天」說得不僅限於自然之天，而是無限的宇宙；宇宙從渾沌中生成，是無限大與無限小的統一，依自然之道運行，使

⁷ 清·笪崇光，《畫筌》沈子承編，《歷代論畫名著彙編》，台北：世界書局，1984再版，頁303。

得萬物有其時序，四時能依規則變化，萬物得以生息。「人」指的是能自由思考，處理世間俗事，並能覺醒的修道之人。當「天道」與「人道」不互相牴觸，趨於渾然一體，一切按照自然規律、宇宙大道生息，便能隨心所欲達到天人合一的境界。

又老子在《道德經》四十二章談到「道生一，一生二，二生三，三生萬物」，這裡所指的「道」便是宇宙中有形與無形的運行，是一種先天地的萬物之母的原型，當「道」生為二便出現了「陰」與「陽」，兩者加上「陰陽沖合之氣」就有了三，在三者交互作用之下，便有了我們看到的宇宙萬物，因此萬物同源，皆需依宇宙的「道」運行，自此才能達到「無為而治」、「天人合一」的境界。

創作的最初僅為了逃離工作上的困頓，我來到東海美術系，在工作中的壓抑與衝撞中，繪畫是我試圖逃離的方法之一；以童年的老家花園作為開端，是一種意圖回到美好回憶的臆想，我試圖成為中心的美好，而被環境所困頓，進而發展〈茶蘼之後〉系列作品。

「茶蘼」取自於宋代王淇春《暮遊小園》「一從梅粉退殘妝，塗抹新紅上海棠；開到茶蘼花事了，絲絲天棘出莓牆。」蘇軾詩「茶蘼不爭春，寂寞開最晚。」茶蘼是春末最後盛開的花朵，凋謝後往往已是初夏，象徵著花季的結束；因此古人認為「茶蘼花開」是一年花季的終結，開到茶蘼了，便沒了退路不能繼續美麗。而對於佛教來講，茶蘼花是繁盛後歸於平淡，緣起緣滅俗事盡了的一種灑脫。

對我來講，作品雖以「茶蘼」為名，但畫作中並沒有出現茶蘼花，以漫生的草，展現一種繁華歸於平淡的生命力。未出現的茶蘼花，或許它從未出現過，

也或許它只出現在回憶裡、夢境裡、想像中……，它象徵花季的結束也是一段美好時光的結束。白玉蘭樹的伐除，便是童年回憶的終了，園子裡再也沒有濃郁花香，最終只剩下草了；荼蘼過後最豐的是「草」，而我也步入這個被教條束約的人生。

夏日的草哪裡除得盡呢？柔軟肥嫩的，看似不具侵略性，卻韌性極強，若不去管它便占盡所有肥沃之處；近看它生長的位置，顯得細碎而不規則，整體望來卻充滿秩序，一叢叢、一落落，如同世間上的教條與行為準則，繁雜而終歸一路；教條不知不覺中制約了人們，潛移默化眾生，最終我們而成為了那一種「人」。

虛空的「圓」代表天，在〈荼蘼之後-2〉(附圖 19，圖三)畫面中的漫草夾縫而雜生，亂中有序的依次展開，是綻放生命之歌的禮讚；聚集而最終空出一抹白，那是被伐除的白玉蘭樹、是晴空中的暖陽、是璧環中的天、是無窮無邊的宇宙。虛白的「圓」也代表我，而我又是如何被形塑的呢？被雙勾的規線一寸寸圈圍，漫生的草像是依循著無形力量，推動向內擠壓形塑，這無形之力譬如社會價值、倫理綱常、群體意識、父母期待……在這樣不斷揉捏的過程中，「我」便逐漸形成，然後浮出畫面。



附圖 19
謝依庭，〈荼蘼之後-2〉(局部)

生命最初的記憶是沃土，土壤能孕育生命，土地則是家的起點；老一輩人遠行離家時總是要帶上一把故土的，它不僅象徵著懷鄉，更多的是對成長環境的安全感。選擇偏黃的絹布暗示一種對土地及童年的念想，方形的畫面是土地、是家。以草漫溢的

大圓象徵所處的生命狀態，在教條與規準中，我被形塑成各式的模樣，遵循著社會期待的想像成長；內圈的筆墨濃濃淡淡，由綿延的雙勾線占滿天地之間，是無窮盡的包裹，草持續向外而成為圓的邊際，是外在價值觀的束縛，草群向內伸展，是兒時美好的想像與我的模樣；筆觸最終停在畫面中心，呈現包裹的同心圓。

人生難免有意外，這些意料之外的經歷無關好壞，是建構「我」的重要元素，〈茶靡之後-1〉(附圖 20，圖二)與〈茶靡之後-3〉(附圖 21，圖四)中，絹布黃褐的色斑因受潮而生，原本透淨的畫絹儼然無用，然而意外那樣的美，因此被保留下來成為畫中的一部分；當畫筆結束，色斑仍倚著時間流轉而增長，畫面還歸自由不受制約，在這樣的非典型制約中，我期盼自己也能逃脫方圓之外，成為另一種「人」。



附圖 20
謝依庭，〈茶靡之後-1〉(局部)



附圖 21 謝依庭，〈茶靡之後-3〉(局部)

第二節 生命的微圖像

生命之中，充滿許多未知的可能，卡爾·榮格(Carl G.Jung)曾說：「造型是人類心性因素及人類意識活動的成果，幾何型代表一種經過思考或予以簡化的造型模式，有機型則帶有較多的人為不確定因素介入。」因此，藝術家透過繪畫造型，展現多樣的內心世界，不同時空的刺激，也觸發藝術家風格的轉變；例如，西班牙立體派藝術家-畢卡索(Pablo Ruiz Picasso)的繪畫風格，從藍色時期、粉紅色時期以及最廣為人知的立體派時期，經驗的累積及心理感知的投射，造就藝術風格的轉變。

就我的生命歷程來看，創作〈荼蘼之後〉系列作品是生命聚焦在圍困意識，與無法重返的童年時光之中；隨著工作室的成立，我將對外的不滿與視野朝向自身尋求解答，不斷挖掘內心苦痛的同時，也轉而朝向身體意識與自身特質。創作與夢境雷同，時常表現出多重意義或時空交疊的狀態，透過已知的物體，象徵或暗示著某種未知的，或被隱藏的心靈狀態，以達成一種心靈的平衡與渴求的滿足。在〈自由落體〉系列之中，我選擇最微細的髮絲，呈現生命樣態中最尋常，卻倏忽即逝的生命狀態。

身體是天天都會改變的，吃胖了點臉便澎潤了、天冷了皮膚就顯得乾而脫皮、多煩惱髮根就白了，佈滿身體的毛髮給了生命保暖與偽裝之用；然而，人類在進化後，毛髮退化成細小的分布，頭髮則呈現另一種樣態，除了保護頭部之外，髮絲會持續生長、自然脫落，過程中需梳理並修剪它。美軍在二戰時期，曾選用印地安原住民的「巫士」擔任軍隊中的探勘員，在大戰前夕運用巫術蒐集軍情；然而實行成果並不理想，在後來的報告中指出，軍隊中整齊而短的「頭髮」是其中要素。對於印地安人來說，頭髮的意義不僅止於保暖及保護頭部，頭髮也是重要的身體器官，作為人與神靈間的

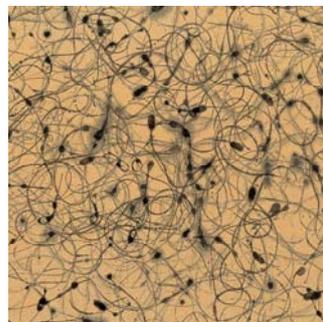
溝通橋樑，長而豐滿的頭髮將使人充滿能量磁場，並刺激腦內運動，使人類更能感知到外在環境的變化，並觸發靈動的力量。

蓄長髮是大多數女性的生活經驗，常待在室內的日子，我總是能發現掉落的髮絲散落在房間、工作室、衛浴空間，時間一久就積累成一落一落的團體；嘗試將這樣的經驗保留下來，於是創作了〈自由落體〉系列作品。最初的嘗試開始於房間之中的髮絲，蒐集清理後，拿取一根，沾墨，然後放置在紙張上，就像是當初它們自然脫落母體那樣，有時候髮絲難免沾上灰塵、或糾結、或分岔，墨水因而產生不規則的暈染與積墨，這樣重複行為的過程，是一種清理，也像是儀式性的送別。

有趣的發現是，身體的秘密似乎也能透露在畫面中，大約在二月末，我開始了一連串的撿拾與蒐集，長度到胸口的捲髮，集結在工作室的木地板上，乾燥而冷的空氣讓髮的紋理看來粗糙又雜亂〈自由落體-1〉(附圖 22，圖十一)；〈自由落體-2〉(附圖 23，圖十二)時則是在夏初時節，剛修剪後的髮絲，紋理看來特別細軟而富有女人味。頭髮是別具特色的，不一樣的季節、不同的個體呈現的樣貌更不相同；〈自由落體-3〉(附圖 24，圖十三)是一位女性友人遺落在浴室的髮絲，四十好幾的年齡配上自然捲的粗硬特質，顯現出來是特別剛硬而別具風味的，髮能透露出個性，而底的水漬則是為了展現當時浴廁的樣貌。



附圖 22
謝依庭〈自由落體-1〉(局部)



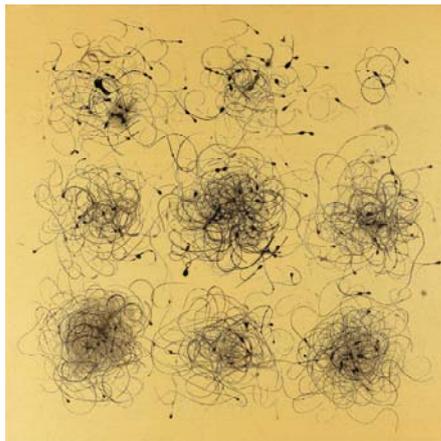
附圖 23
謝依庭〈自由落體-2〉(局部)



附圖 24
謝依庭〈自由落體-3〉(局部)

在轉向自身觀察的同時，我也開始關心周遭的時空關係，生活的場域總有人類移動的軌跡，家具的擺設也影響了空間的佈置，門與對流的窗戶也間接影響人與掉落物的狀態。當掉落的髮絲散落空間，飄動的風、行走路線、桌椅的擺設.....都漸漸形成不同的糾結，〈自由落體-4〉(附圖 25，圖十四)是九個圈型的組合，自右而左紀錄聚散的過程，我嘗試在一個畫面中，呈現同一地點不同時間的狀態。而在同一時間不同地點的狀態又是如何呢？我以作品〈自由落體-5〉(附圖 26，圖十五)的三連作，呈現創作者的髮絲分別位於工作室、浴廁、房間的不同形象。

我從生活觀察出發，感受真實、存在的生命軌跡；從撿拾毛髮的過程，認識自己的身體，即便如此渺小而細微的存在，依然與環境發生變化；在反覆思辯圍困意識的同時，重新探求自身狀態，以拓印保留生命足跡。在感受身體的同時，我也期待將一連串的時間性包裹在一起，讓觀者意識到非線性時間的思考。創作是一種心理的產物，在轉而朝向自身的微觀中，我重新考察自身的生命樣態，並且在生活的空間中找尋壓力與不平衡的軌跡。



附圖 25
謝依庭〈自由落體-4〉，2017
，水墨紙本，60x60x5cm



附圖 26
謝依庭，〈自由落體-5〉，2017，水墨紙本，30x30x5cm 三聯作

第三節 隱藏的虛空間

東、西方繪畫對於畫面整體感的要求並不相同，西方繪畫追求的是面面俱到、且物象寫實、空間感十足的畫面構成，留白或缺空影響了畫面的整體性。而東方水墨講求「計白當黑」，虛白與用墨都是同等重要的一環，「虛」與「實」也象徵了「陰」與「陽」的協調，「虛實相生」才能成就完美的畫面。也因此，宋元文人畫常追求留白的趣味，以虛空間展現藝術家的高雅氣度與性靈的表現。

一般來說，東方繪畫中的虛空間，也常被用來表現霧氣、雲煙、或遠近推移的手法，空缺的「白」並非無作為，這樣的效果主要用來表現大氣中的水氣、雲霧、或空間感，是一種若有似無的不明狀態，若缺乏了這些虛空間，繪畫中的物像便顯得鬆散如散沙，透過虛空間的流動，展現環境中的空氣與無明狀之形體，串聯起物與物的語意，使畫面趨近於整體性。

另一方面來講，虛空間開拓了審美的想像，透過曖昧不明、說不清的模糊虛化，表現一種詩性的美學意境；有意識的淡化、放鬆、削弱，有意識的說不清反而更能表現內在與情感的想像空間。畫家將話語權返還給了觀者，因為這樣的虛空，反而觸動觀者的心理空間，觀者能以更具個人化的角度欣賞作品，並賦予畫面意義；因此，生命歷程相異的觀者，對於作品的詮釋、理解也各不相同。

在圍困意識之中，我漸漸憶起童年時光，荼蘼花開後就是夏日了，台灣西部的夏陽總是特別炙烈，老人說，家附近的田圳河道是源自濁水溪而來，因此總是呈現汗黑的泥色；這些水源湧道旁滿是雜草與昆蟲，偶爾放學時的貪玩，總被毫無遮蔽的烈日將皮膚燒成辣紅，嫩綠野草也曬成了暗綠色，這樣深沉的綠，看得連蟲都消了食慾。

在西北雨來臨之前，空氣中凝著悶氣，壓頂烏雲越聚越濃，透出的微光將深綠染成了灰紫，鳥獸也都感受到這樣的不尋常而紛紛走避；大顆雨珠率先墜下，傾刻之間大雨滂沱，雲霧蒸騰，雨珠痛在身上也打進了泥土，一陣狂風驟雨後，蓄積了一窪的沁涼。於是我以〈茶靡之後-3〉(附圖 27，圖四)呈現一種雲破水積窪的狀態，以深淺不同的石綠、綠青勾勒出漫草的生命強韌，延伸至整個圓，時而密集時而稀疏，或翠綠或暗沉；雨前的烏灰天空用紫藤色呈現，是壓頂的窒息；雨後的大氣霧雲散落原野，化成一抹淡紫，留白處是積窪、是雲朵、是灑落的艷陽、是空氣中不明狀的展現。

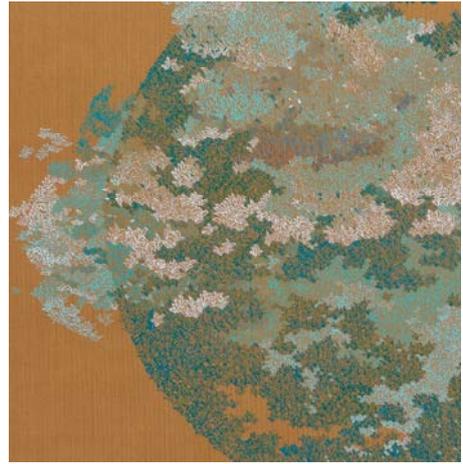


附圖 27
謝依庭〈茶靡之後-3〉(局部)

放遠看，整個同心圓因為中間的留白，加上暗綠、紫、白三色給人一種璧玉的想像；璧玉是自古以來的敬天法器，以玉敬天可以祭祀、可以祈福，可以慎終追遠，象徵對天的崇敬；古人亦隨身配戴璧玉，既顯示身分高貴又意味著君子處事審度有制。四時氣候依循節氣輪轉而生，這是天道；人們則被禮教制約束縛而活，也是一種道。我試圖展現兒時的生命風情，並以此暗示人身處其中的情貌。

因生了一場大病的緣故，我逐漸改變並跳脫這樣死胡同的桎梏，在向內探求自身狀態後，大病初癒就好像西北雨後的空氣，瀰漫著一陣沁涼舒爽，而我內心的苦澀水窪也慢慢退去，太陽重現天際，那就是雨過天晴了，輕吹的微風挾帶著未散盡的水霧，雨抹淨了午後的燥熱，懸浮大氣中的灰泥塵埃落地，扁塌的暗綠漫草重回生機，泥土吐露芬芳氣息，夏日燥熱趨於涼靜，接著便是蚊蟲放肆飛舞的時刻了！

雨後的涼爽帶來生命的氣息，我在〈雨過天青〉(附圖 28，圖十七)描繪空氣中最盛大張狂的求偶搖蚊群，牠們擺動著飛翅盤旋於髮稍之上，層層團團的圍成一圈，我走到哪便跟到哪裡，五人頭上便有五個圈；抬頭望一望，地上的顏色映照著天空，是湖綠的影子、是未退去的雲、是因搖蚊而破碎了的天穹，然後就是月色青空了。



附圖 28
謝依庭，〈雨過天青〉(局部)

以胡粉、白綠、綠青、群綠、鶯…等色，配置在畫面中，此時畫中雙鉤的線，可以是環境中的各色景物。畫中以深綠青組成的草群，也代表雨後晴陽，可以看成一個完整的圓，一個生命完滿的象徵。溢出白與淺綠是灰雲散去，是我從目光中望去的搖蚊，牠們漫天飛舞而打散的天光；也象徵是那些生命中的意外，不經意出現的碰撞，融合成我這個人。圓的邊界並不那麼清楚，混合著擴散的筆觸，象徵一種自內而外相互交織的狀態；細看圓的邊緣之處，有些恣意漫溢，有些則呈現一種邊緣處若有似無的圈合，這樣破損又散溢的圓，是回歸自由與突破重圍的綜合，呈現了最真實的生命之歌。

在 2016 年我徹底斷了一場無疾而終的戀愛，那是一段充滿矛盾且不合適的組合；沉澱過後，我的創作破除的同心圓的形制，穩固的圓形開始走出框外，過去糾結而壓抑的圈，也漸轉化為留白的虛空間。我以深藍的夜給人一種涼爽的輕鬆，用來表現走出戀情的平靜與快活。當夜晚到來，大地重歸平靜，啁啾的鳥都回家去了，以青黑的色宣傳達天穹深不見底的暗夜訊息，是過去那些紛吵與衝突壓抑。畫作〈月光〉(附圖 29，圖十)是我從樹下仰望，那月光是攝氏 27° 的暖金色，以雲母金粉繪雙勾線，散落在弧形與不規則的四周，漸漸透出黑夜之中。夏日晚風，樹叢中輕聲搖過，是我移動的腳步；月光穿透樹梢的殘影，打散了樹葉也弄亂了玉盤，婆娑之後撒落一

地的皎潔，抬頭再望向那月圓已不成形，是雲霧獨攬了月光？或樹影剪殘了銀月？生命的樣貌雖不圓滿，但我可以主宰自己的路，黑夜已經不那麼可怕，離開過後帶來的是夏日的清涼！

透過畫面的構圖轉變，最初的同心圓被打破，溢出的線條與不規則的留白，使畫面跳脫規矩的圓形，並帶有一種活潑與自由，呈現生命中的意外及擺脫桎梏的想像。留白不僅是畫面空間的喘息，與雲煙漫佈的浪漫情懷，虛白可以是有形及無形之物，透過觀者的生命經驗，體現的一種既真實又虛幻的東方趣味。



附圖 29
謝依庭，〈月光〉(局部)

第四章 存在的軌跡

「什麼是存在？」(Martin Heidegger,1889~1976)

自古希臘始，許多思想學派不斷討論關於存在之於人的意義，然而德國哲學家海德格(Martin Heidegger)首先指出過去研究所犯下的一些關鍵錯誤，譬如混淆了「存在」和「存在者」的差異；「存在」是一個動詞，表徵了一個事件，而「存在者」則是指參與特定動作或事件的那個事物。(《存有與時間》闡釋第三版 2017)⁸

「存在」在西方哲學傳統中，一直被視為是現象背後永世不變的本質，與時間不相干，在人類中心主義的思考傳統裡，總是站在「存在者」的角度去表象「存在」，而無法看到存在的意義。然而海德格則試圖說明存在是具有時間性的-「過去」、「現在」、「未來」三重結構，並認為思想必須與「存在」相聯繫，因此他主張在「形上學思考」。

第一節 時間軌跡

外在的物質世界，終將內化為心中的觀念，「存在」是此時、此刻、此地，藝術的存在，是為了重現瞬間的永恆；日本文化中「一期一會」的精神也正說明珍惜當下的重要。然而，當時間滴答的走過，水果會腐爛、紙張開始受潮長斑、墨條因研磨而

⁸ 陳榮華(2001)。《存有與時間》。國立台灣大學出版中心。

改變形貌、身體皮毛會自然脫落，生活中的物態因時間流轉而產生質變，我想探索生命存在的意義，並嘗試紀錄這樣單純的時刻。

「存在」是時間與空間之間交錯而成，在創作的過程中，童年時光主導了我的創作歷程。時間不斷進行，年華持續老去，思想也有所變異；作品的呈現是一段生命經驗的軌跡，而創作期間，我不斷思考畫面上的構成，時間的永恆又要如何呈現？於是，我將繪畫轉向了最基礎的書畫工具。

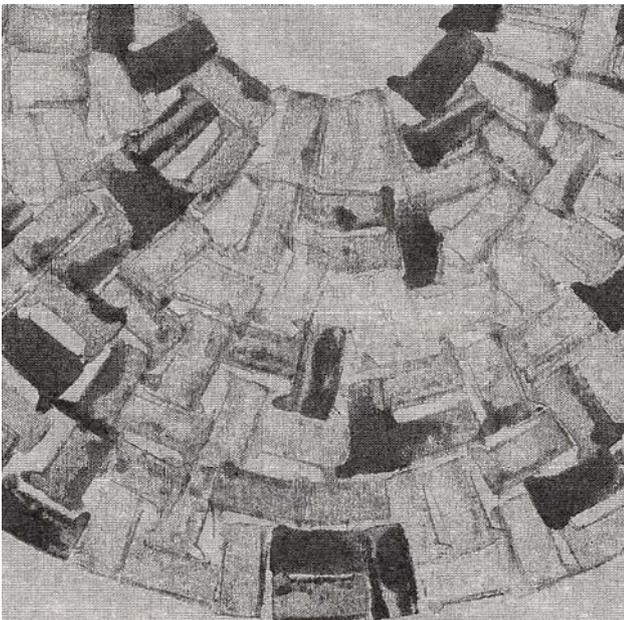
「墨」是東方書寫與繪畫的重要媒材，墨條的質地不同，能研磨出墨紫、墨藍、或墨茶……等色調；油墨與松煙各自能做出不同效果，前則強調乾涸後的油亮，後者能在書寫後持續發散優雅松香。然而在工業化發展之下，機械墨汁幾乎占滿主流市場，這樣合成的墨汁攜帶方便，不腐不臭，甚至能處理到不暈紙張且書寫流暢，就連墨香都能處理得維妙維肖。

學習東方繪畫的歷程中，「磨墨」對筆者來講是特別有感覺的一環，正確來講自東海美術系開始，才漸漸認識了「墨」的不同。我試著拿起國小時長輩贈送的墨條，從備水，接著以小湯匙舀出一瓢，絕不能貪多，然後放入硯中細細研磨；這樣反覆而無聊的旋轉，加入了時間的淬鍊，讓創作者的躁動之心也慢慢靜置，然後沾墨下筆。墨條因為慣性的緣故，在研磨的底部生成了如「舌」般的樣貌，墨條的存在與我產生了連結，並嘗試保留這樣的時間性。

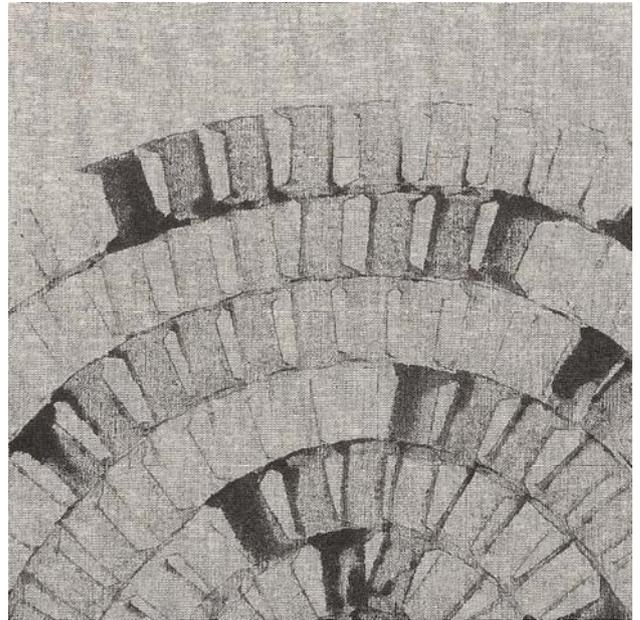
我將視覺投向繪畫最初的開始，從繪畫前所使用的墨條當作操作媒材的基礎，是以次序的壓印表現時間與人的狀態。墨慢慢被麻布吸收，色由濃轉淡，旋轉的圈漸漸堆積成為一個安定的圓，如同研墨的手部姿態。圈形是有意義的，在東方世界裡，圓

代表一種完滿的狀態，在日本茶道中，儀態、行禮、用詞、茶碗、品茗……這樣繁雜的次序與規範儀式，造就了茶文化的展現。圓也象徵了輪迴的過程，大地因四季輪轉而得以豐收、歇息；人因為輪迴，而開始從佛道中探求生命的完整性，進而歸納出天人合一的宇宙觀。

透過墨條的壓印，我重新省視創作的過程〈時光印痕-1〉(附圖 30，圖五)、〈時光印痕-2〉(附圖 31，圖六)墨色的濃淡隨壓印痕跡轉淺，周而復始，是研磨與用筆的姿態，也如同生命不斷經歷的生老病死；雙勾線的草也是無盡而反覆的輪迴，兩者皆透過筆墨的儀式性映照在畫面之中。透過這樣儀式性的壓印及書寫，我的心也慢慢靜置，最後時間沉積在麻布上留下時間軌跡。



附圖 30
謝依庭，〈時光印痕-1〉(局部)



附圖 31
謝依庭，〈時光印痕-2〉(局部)

第二節 被形塑和圍困的主體

生命的初始是「子宮」-包裹胚胎而孕育生命，那是細胞在圍困中不斷分裂的狀態，成熟後的個體必須衝破子宮，離開保護才得以降生；生命總伴隨著外在形塑的揉壓與圍困，那是一種渴望被保護的安全感，當保護成了限制、當安全感產生不自由，每一次奮力突破都將成為人生中的重要課題。而我們就是在這樣的輪迴中經歷人生。因此木心在《素履之往》中寫到「人生恰如監獄中的窳劣伙食 心中罵 嘴裡嚼」⁹。

「雕」與「塑」並不相同，前者是削除不需要的部分，而後者以增添而致完整；因此「形塑」意指藉由外力積累產生一種物像的形態或風格。教育、知識、禮儀、社交技巧、宗教……這些訓練使人更完整，並使人與人間和諧相處共創理想社會。身處漢文化圈，容易陶養出謙讓的氣質；浸潤歐美文化中，則容易展現自我，追求不同；人類終其一生都在被形塑中老去，「形塑」使個體趨近美好，也可能更失去自己。

「包圍」理應是帶有安全感的，漢字中的「國」、「困」、「圍」……等其部首為「口」，有口框住的字意皆帶有界限及圍塑之意，因而國界上常以地理山脈作為疆界劃分的依據。野象群遭遇危機時，數十隻成象會將幼象及傷者團團圍住，然後圈狀的移動，直至狩獵者放棄攻擊；節慶時我們喜歡圍成圈慶祝，歌舞中也常以主角當作簇擁的焦點；更縮小一些來講「家庭」即是一種包圍的安全感。

人出生後以家族為姓然後命名，「姓名」是親情的投射，是最初的束縛；「世上最短的咒，就是名。所謂的咒，簡而言之就是束縛。名字正是束縛事物根本形貌的一種

⁹ 木心。《素履之往》。台北市：雄獅圖書股份有限公司，1993，頁199。

東西」。¹⁰筆者名字中帶有「庭」字，古時「庭」與朝廷的「廷」同義，在國語辭典中含有院子、廳堂、及審判之處的解釋。在命名的最初，父母將未來的期盼放在我的姓名之中，「依」則有遵循之意，兩字合在一起，提醒我為人需審時適度，並依循家人與社會期盼成就美好人生。

然而不安於世的性格，總在我生命中屢屢發生衝突，因學畫之路頂撞父母，從事設計及繪畫駐村的工作讓家人為我的經濟狀況擔憂。後來，只因為對考試制度的熟稔及家人的盼求，我踏入了教師這項職業，然而這並非我所願。直至今日，我仍感受到自己不容於校園制範的規矩之中，禁錮的壓力使得生活並不開心，而〈孤獨的存在-1〉(附圖 32，圖一)描繪的正是處於這樣狀態上的我。主體被群



附圖 32
謝依庭，〈孤獨的存在-1〉，2016，
水墨絹本，60x60x5cm

山圍繞，山勢綿延緊密，呈現一種層層疊疊的限制，是難以打破的重重困局；暗示著充滿制約的教育環境，是保護也是圍困，更是形塑內在的一種無形壓力。群峰摺皺蜿蜒，若有路在其中必然是凹折崎嶇，是身處情境中走不出的圍困。不帶色彩而僅保留墨線，是失去快樂的孤獨憂傷；以碎石帶出曲折的荒原感覺，忽高估低的山勢，向外則輪廓愈發清晰，若有幸打破重重山界，那也是銅牆鐵壁遍體鱗傷吧！

以三角形勾勒的墨線小筆觸，連續堆積成小山形，隨著空間的內縮，逐以淡筆，最終山形模糊而臉面露出，以山的不規則輪廓作為臉。原應是天空的中心位置，卻是出現臉的形貌，神情略為偏右，噘嘴而目光向下，好似從空中俯瞰世界。蒼白的面容隱隱顯露出凹凸感，是以衛生紙敷出皮膚皺褶的紋理，胡粉輕擦被形塑的主體，然而再怎樣濃的白，再怎樣厚重的妝容，都糊不去因壓抑而扭曲的臉龐。所思所想是能確

¹⁰ 取自日本電影《陰陽師》(2001)

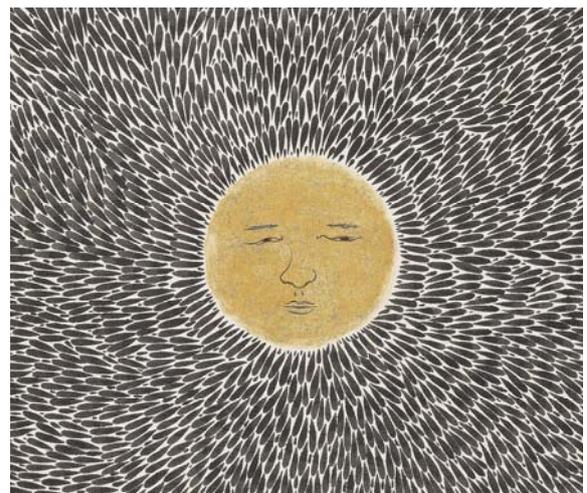
實反映在外貌型態上的，即便表情能假裝，美醜能遮掩，但眼神的飄移是應照內心的，那樣眉眼向下帶有不願正視或不在意的暗示，緊閉而噘起的嘴角好似不願述說什麼，卻又透露出無奈而不滿的情緒，正是大多數現代人的日常寫照。

在這樣的困頓之下，我在 2016-2017 年連續以同樣圍困的主軸，人的面部以盛上和胡粉敷出立體感覺〈孤獨的存在-2〉(附圖 33，圖九)，眉神間斜睨透露出拒絕溝通，嘴角緊閉暗示不願回答的沉默。是環境與人本身一同形塑出這樣的無可奈何，環境既形塑主體，最終而成為主體樣貌的一部分，是既在內又在外的矛盾情感。



附圖 33
謝依庭，〈孤獨的存在-2〉局部

同樣的圍困意識也充滿在我的現實情感中，在梅雨季來臨之前，你是否看到死亡之舞？〈因為愛情〉(附圖 34，圖七)總是在春夏之際，下雨的日子裡，大水白蟻發瘋似的拍打紗門，窗溝裡溢滿了雨水和散落的翅膀，是雨讓它們衝出土壤，是絢麗的燈泡吸引它們奔向求偶的訊號，這樣奮力一搏，只為了延續生命與成就今日的一隅。旭日升起，你不再飛舞，而是筋疲力盡的爬，透明而輕透的銀翼



附圖 34
謝依庭，〈因為愛情〉(局部 3)

是最難清理的；待艷陽高掛天空，水氣蒸發，再擲擲掃帚，徐徐微風吹過，那墜落的銀翼似又重獲新生，你已不再試圖移動了，而是跟我一起，望向那悠悠飄起的遺骸，走過的那些多美阿！

這是大水白蟻壯烈成仁的故事，也是講述人為了愛情、為了不知為何而作的目標瘋狂追求。我們也和大水白蟻一樣，總為了自以為的目標全力衝刺，而這些目標來自於動物性的衝動？或內在加諸於己的枷鎖？滿滿的翅膀最後聚成一面金臉，像是一個孤獨卻榜樣似的存在……。

人總是複雜，而植物卻很安靜；自小我就喜愛植物，只要看過一次，大概就能記得葉理紋路以及名稱，植物給人舒服的味道，沒有攻擊性。從電影《*花神*》FLORA(2017)中，我特別喜歡劇本裡，導演轉換植物與人類間的優、劣勢設定，而植物與植物間的共生、排擠，也像是另類的「被形塑」。

故事的源由是一部結合歷史、科幻與異想的加拿大電影，描述一群研究植物科學的大學生們，當他們跟隨教授進入一處曠無人煙的森林，整片森林中極其乾淨，沒有落葉、沒有惱人的蚊蟲、沒有蟲鳴鳥叫、甚至沒有惡狼猛獸；教授意外失蹤，而他們四人則是森林中唯一的動物。

「松樹會產生大量的粉末，它們速度很快，而針裡含有一種可以殺死其他所有花朵的酸，它們與林間的植物隔絕，成為一種群聚的狀態。」

「啊，就像綠洲，我們得盡全力的跑，跑進松樹林中才能免於感染。」

「告訴我，這對你來說看起來像什麼？是死亡嗎？」

「不！是生命，我見過最強的生命。」

這片森林充滿內生植物，夜晚靠著震動將孢子狀的內生菌體飄散空氣中，當人類吸入後便悄悄寄生體內，侵蝕器官直至宿主死亡，唯一的方法便是「逃！」然而孢子散播速度很快，離開並不容易，他們得盡全力跑，而唯一喘息的綠洲便是松樹林……。

電影裡松樹林的「酸」便指射松屬類所分泌的芬多精(Phytoncide)，芬多精是有毒的物質，但卻對人有益無害；松類釋放高活性的物質來對抗細菌、真菌及昆蟲，避免植物本身腐爛或被動物或昆蟲所食。也正因為松屬類分泌防禦的芬多精，它們在森林中才得以群聚而生避免感染，長青數千年。

松樹林因芬多精的保護而群聚在一起，看起來像是某種「規矩」和限制〈樹林〉(附圖 35，圖十六)，既是抑制了異種屬性的發展，反的來講也是一種「保護」，相對於人類社會，規矩讓人更有所依規，使世界趨於理想性，沒了規矩而壞了方寸那麼紛亂也就不遠了。這樣矛盾的情懷，與圍困生活中的我，產生了共鳴。



附圖 35
謝依庭〈樹林〉，2017，墨彩紙本，60x60x5cm

在長達兩年的圍困意識下，生命歷程的推移促使內心潛意識產生轉變，在本文前述之第三章第三節-「隱藏的虛空間」中，筆者歷經情感與身體病痛的催化，作品的圍困意識也逐步走向散溢的型態，源自內心矛盾的糾結得以釋放，當主體不再拘泥於教條束縛，是心理狀態的脫困；最終，潛意識不被制約於方圓之內，我則得以從圍困意識走出方圓之外。

第五章 結論

作品是創作者對外界的溝通方式之一，筆者由外而內對作品進行辯證，剖析形上與形下的構成，嘗試釐清畫面中的對應關係。構圖中，分離出「方」與「圓」兩大元素，這樣的造型展現了一種內隱的東方文化，也凸顯出創作者被傳統大環境束縛的生命狀態。從心理的角度來看，創作與夢境雷同，時常表現出多重意義或時空交疊的狀態，透過已知的物體，象徵或暗示著某種未知的，或被隱藏的心靈狀態，以達成一種心靈的平衡與渴求的滿足。

創作是一種心理平衡的產物，生活中的壓力與不平衡，以圍困的同心圓表現，外圈象徵著強權、教條、束縛與生活困頓，不斷衝擊、擠壓的結果，塑成了一個我、一個他、一個誰？最後我們都成為社會共同潛意識下的類型。而另一方面，從生活觀察出發，感受真實、存在、與時間軌跡；從撿拾毛髮與研墨的過程，認識到即便如此渺小而細微，依然存在著變化。在反覆思辯的同時，決定以自身最微小的物象出發，將髮絲拓印成為時間與生活空間的足跡；在尋求繪畫的可能性同時，期待將一連串的時間性包裹在一起，讓觀者意識到非線性時間的思考。而堅持磨墨的創作過程，讓我重新回到自己本身，從生活出發，體驗生命中的壓力鍋；觀察日常的走動與墜落，反省自我的創作，其實創作的根源來自於思想的表達，運用熟悉的媒材，更真實的面對自己，將好的、壞的、喜歡的、討厭的，平淡看待，然後創作；生命總會在時間流轉後解決問題，而創作是紀錄此時、此刻、此地的方法。

在嘗試突破傳統水墨的同時，東方文化的念想，從我作品微微透出，即便從不刻意操作，然而這樣的底蘊仍幽幽在作品中展現；或許，一直以來的教育與生長背景才是影響藝術風格最重要的因素吧！最終，圍困和衝突狀態趨於平和，與困頓相處是生

活，行為過程是一種抒發，作品則成為一種階段性的紀實。當代藝術世界的走向趨於多元發展，從思考性、精神性、社會性、商業性議題，這些超越國際界線的輻射影響，使創作者邁向奔放之路，同時也教人無所適從。如今，當代水墨不僅要跳脫皴法的泥沼，更要在新的時代經驗中提出挑戰。

創作「方圓之外」系列，是生活的困頓與不如意的抒發，更是自身觀念的辯證與釐清；創作教我如何過生活、如何解決難題、如何靜心，創作是一種生活方式的展現。從最初的圍困情感，直至今日衝破方圓之外，是一種生活態度的書理與轉折，透過潛意識的抒發，讓作品的圖像意義不僅是平面的表徵書寫，而是突破紙張，將意象精神化。作品是創作者書寫內心情感的詩，我的情感與記憶留在作品之中，刻畫方圓之內的光景；如今，我將以最真實的初心面對創作，方圓之外的路是更寬廣也更具挑戰。

參考文獻

一、中文專書

1. George Berkeley (1709)。《*視覺新論*》。大陸：商務印書館，2017。
2. Paul Cézanne。《*塞尚書簡全集*》(潘禧 譯)。台北市：藝術家出版社，2007。
3. Carl Gustav Jung(1964)。《*人及其象徵：榮格思想精華的總結*》(龔卓軍 譯)。台北市：立緒文化，1999。
4. Wolfgang Kohler。《*完形心理學*》(李姍姍 譯)。台北市：桂冠出版社，1998。
5. Ellen Winner (1977)。《*創造的世界：藝術心理學*》(陶東風 譯)。台北市：田園城市文化事業有限公司，1997。
6. 史作樑。《*尋找山中的塞尚*》。台北市：典藏藝術家庭，2007。
7. 田曼詩。《*美學*》。台北市：三民書局股份有限公司，2008 再版。
8. 倪再沁。《*美感的魅惑*》。台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2004。
9. 閔建蜀。《*易經的領導智慧*》。香港：香港中文大學，2001。
10. 董仲舒(西漢)。《*春秋繁露今註今譯*》(賴炎元 註譯)。台北市：台灣商務，2010。
11. 黎玲、張小元、張晶燕、李紅莓 合著。《*藝術心理學*》。台北縣：新文京開發出版股份有限公司，民 93 年。
12. 劉思量。《*藝術與創造*》。台北市：藝術家出版社，1989。
13. 鄭麗玉。《*認知心理學：理論與應用*》。台北市：五南圖書出版有限公司，1993。

二、引用論文

1. 林美蕙 (民 98 年)。《*心靈映照與自然空間*》。東海大學美術系研究所碩士論文，台中市。

2. 陳美均（民 91 年）。《從傳統水墨化之「空間表現」論李可染山水畫之突破》國立成功大學藝術研究所碩士論文，台南市。
3. 梅政清（2003）。《中國上古天文學之社會文化意涵》。國立成功大學歷史研究所碩士論文，台南市。
4. 黃敏欽（民 102 年）。《草木生命-黃敏欽創作理念與風格分析》。東海大學美術系研究所碩士論文，台中市。
5. 廖乃慧（2010）。《夢軌在儲存格中的移植圓方元素創作的理念陳述》。國立台中科技大學設計研究所碩士論文，台中市。

三、引用網路等電子化資料

1. 國立故宮博物院。上網時間：2019 年 7 月 3 日。網址：<https://www.npm.gov.tw/>。

圖版



圖一 謝依庭，〈孤獨的存在-1〉，2016，水墨絹本，60x60x5cm



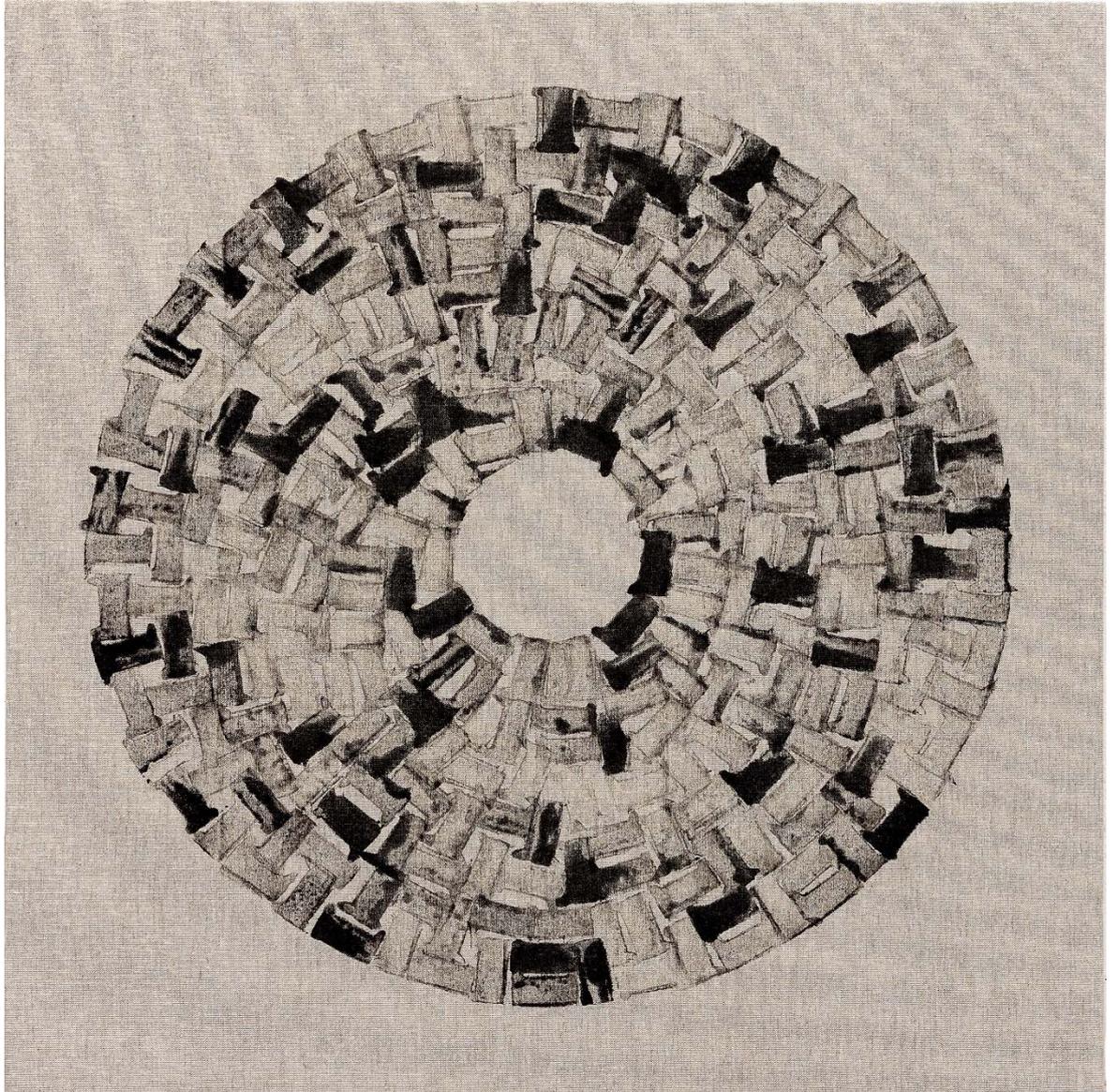
圖二 謝依庭，〈茶廳之後-1〉，2016，水墨絹本，60x60x5cm



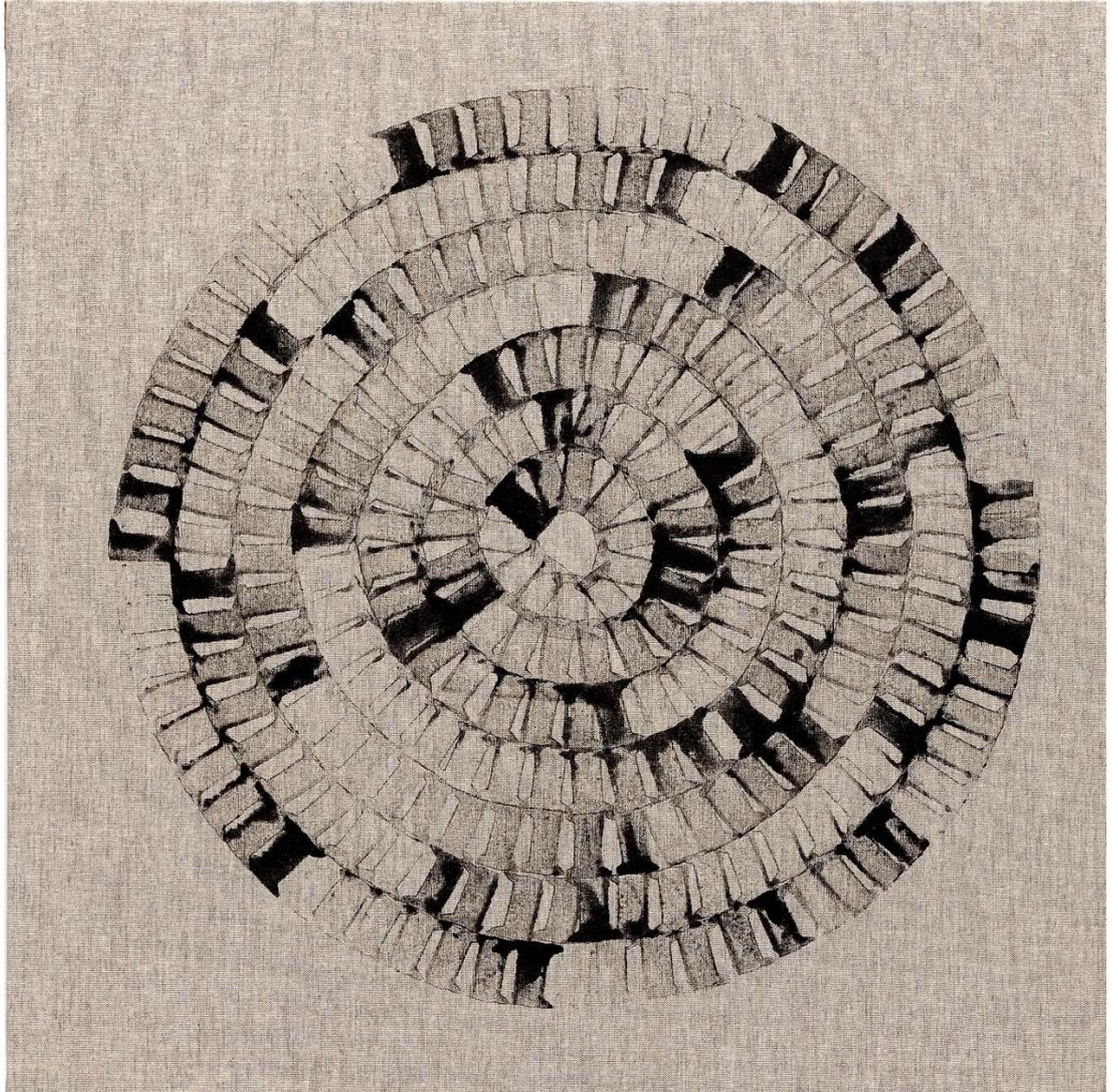
圖三 謝依庭〈茶靡之後-2〉，2016，水墨絹本，60x60x5cm



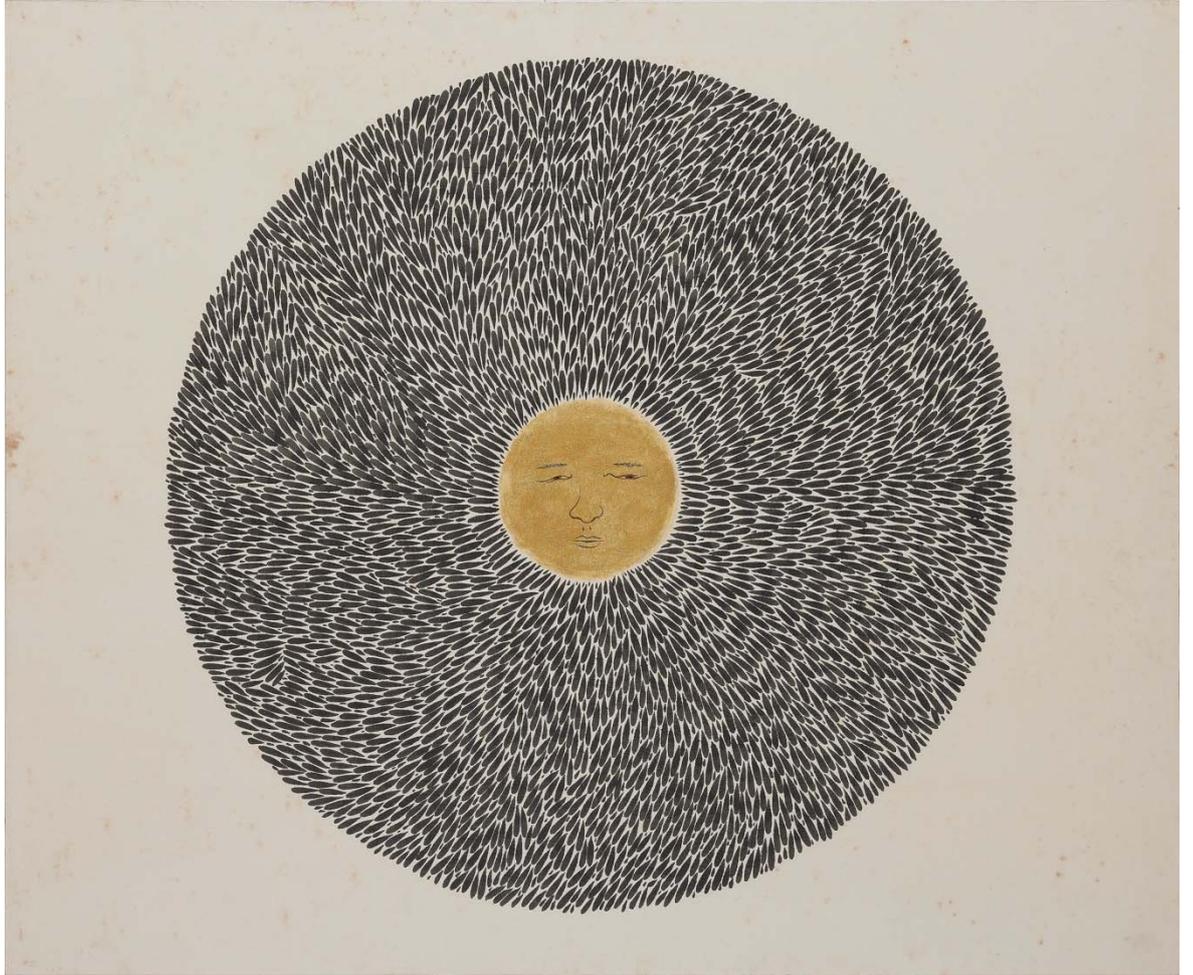
圖四 謝依庭，〈茶靡之後-3〉，2016，膠彩絹本，60x60x5cm



圖五 謝依庭，〈時光印痕-1〉，2016，水墨麻布，60x60x5cm



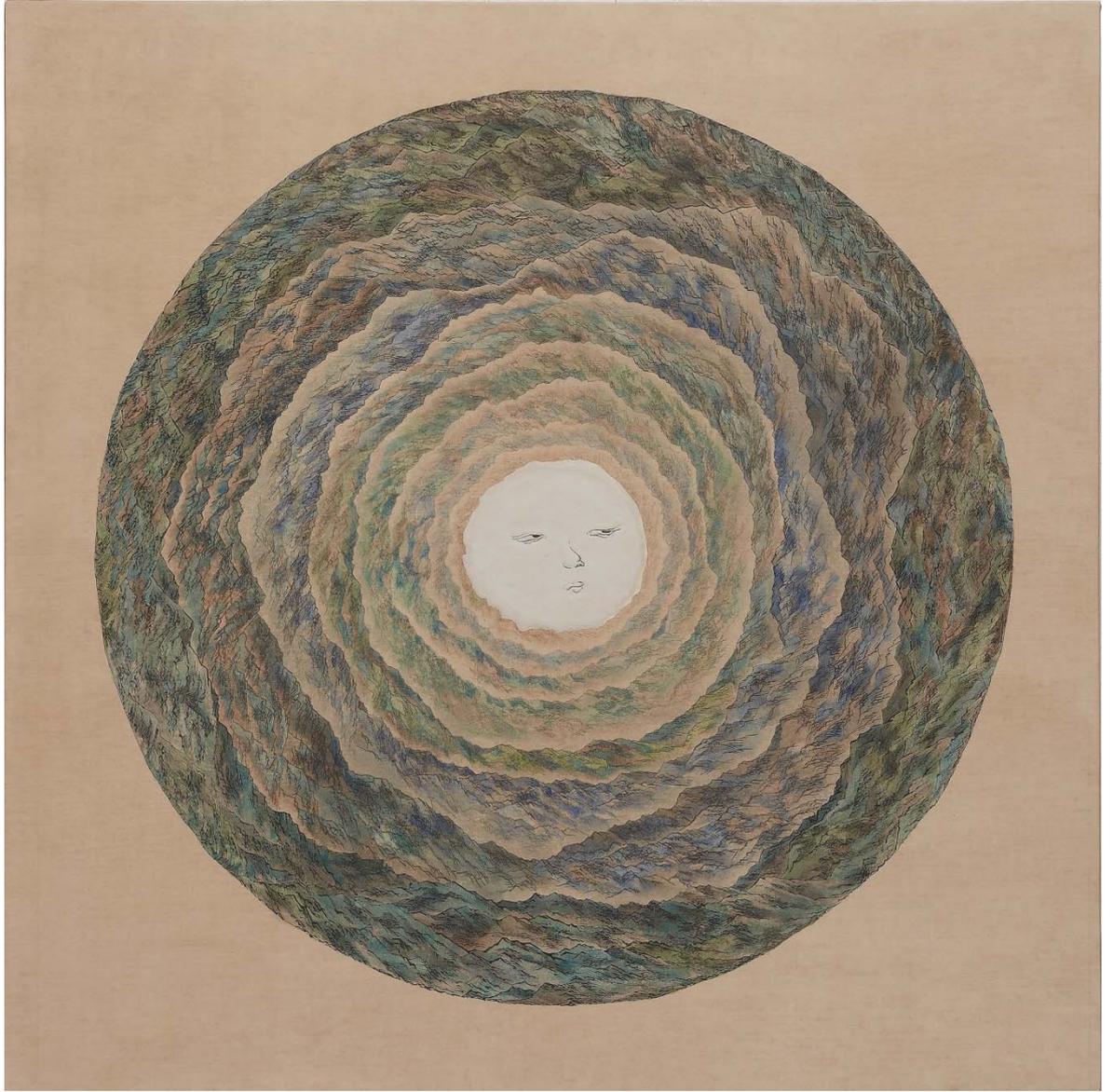
圖六 謝依庭，〈時光印痕-2〉，2016，水墨麻布，60x60x5cm



圖七 謝依庭，〈因為愛情〉，2017，膠彩絹本，60x60x5cm



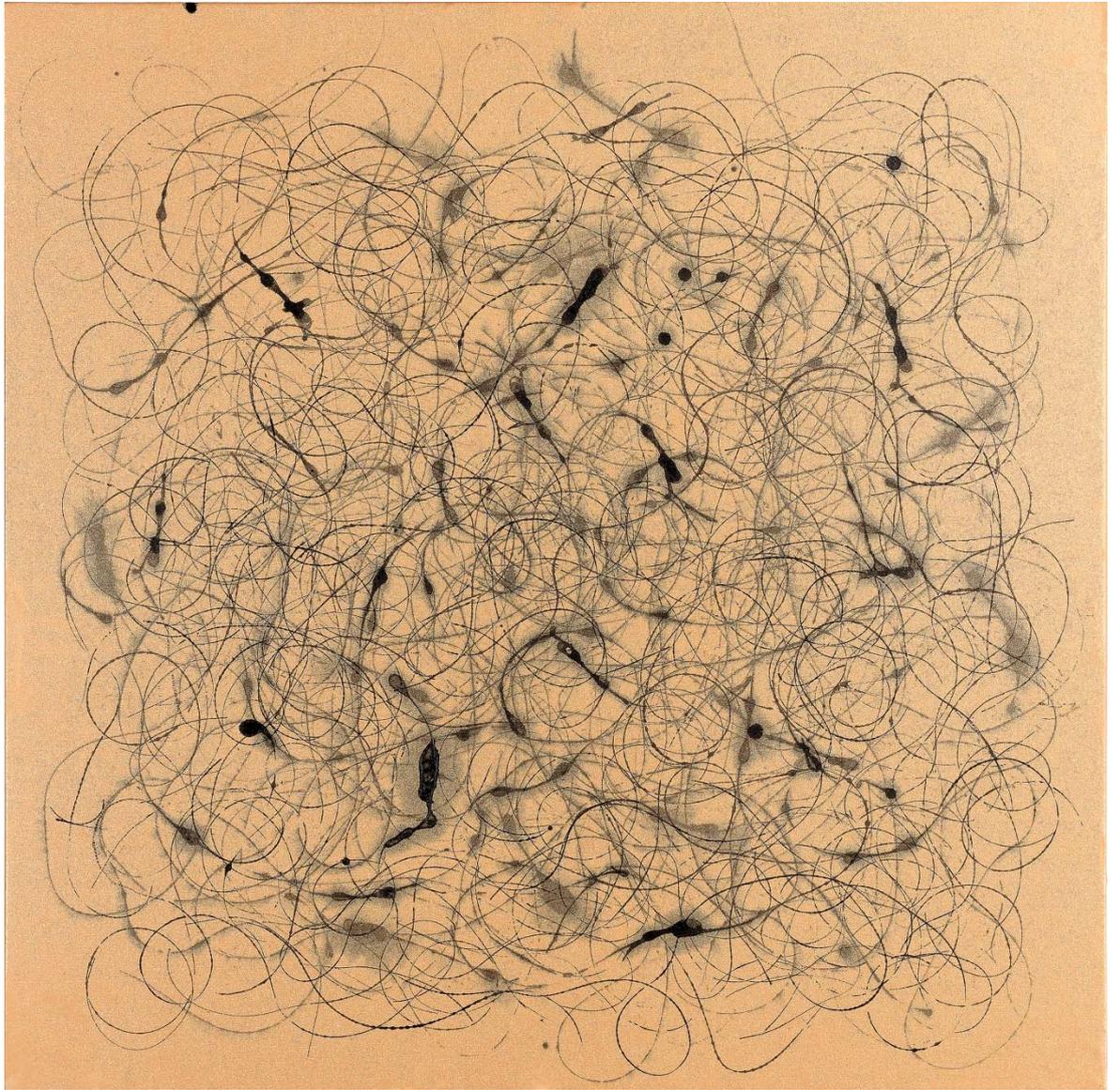
圖八 謝依庭，〈茶靡之後-4〉，2017，水墨紙本，60x60x5cm



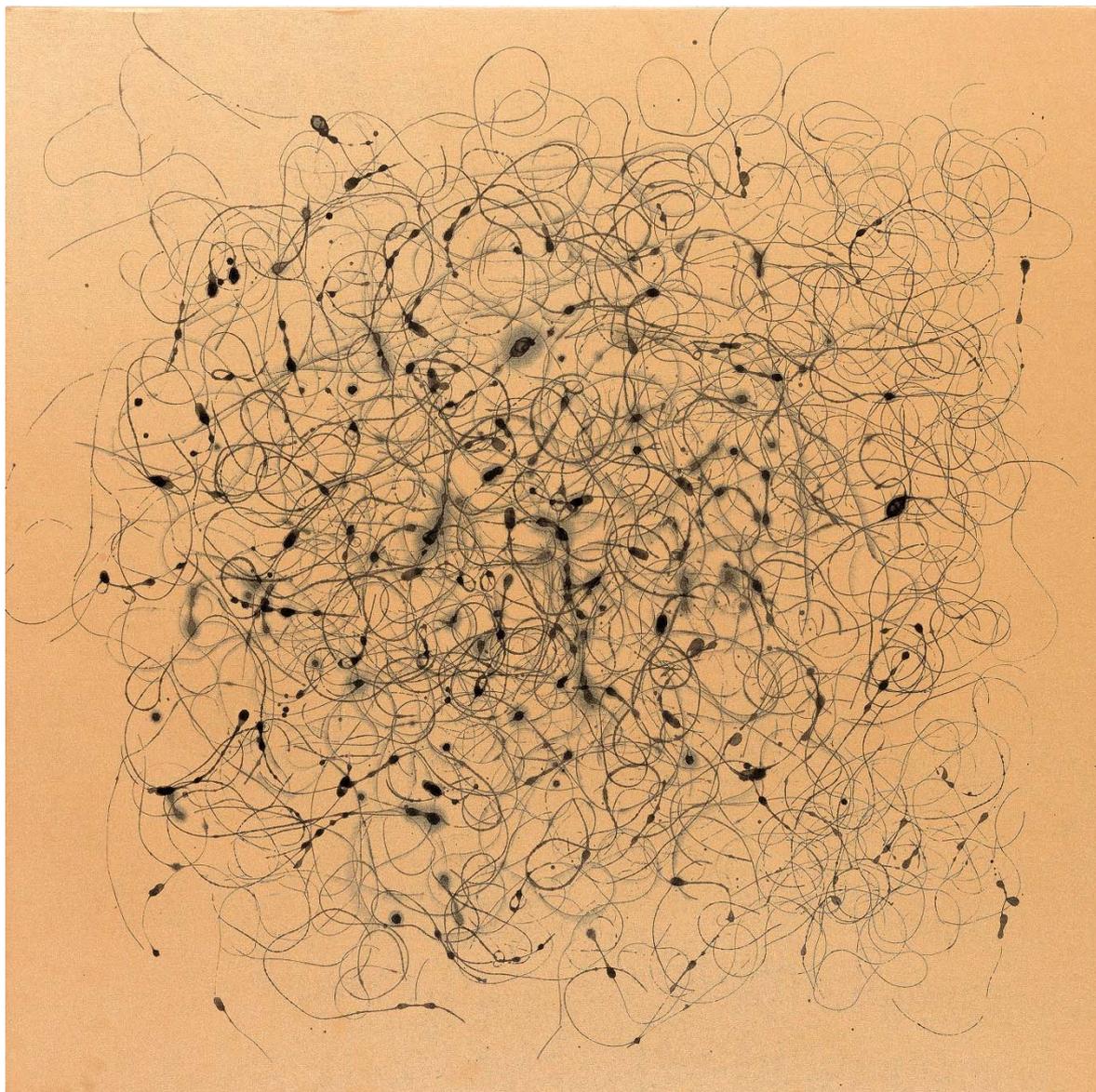
圖九 謝依庭，〈孤獨的存在-2〉，2017，膠彩絹本，60x60x5cm



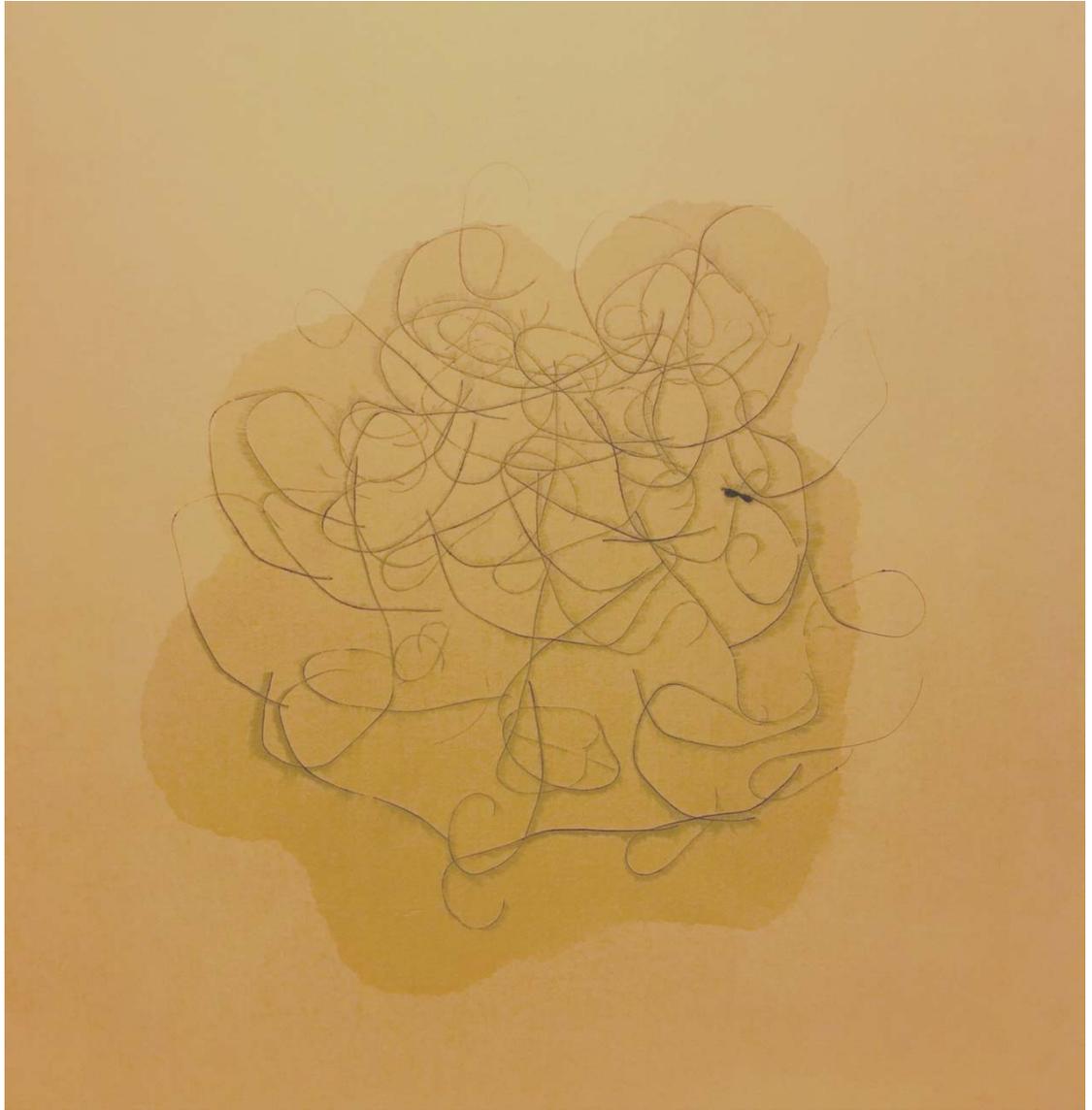
圖十 謝依庭，〈月光〉，2017，膠彩紙本，30x30x5cm



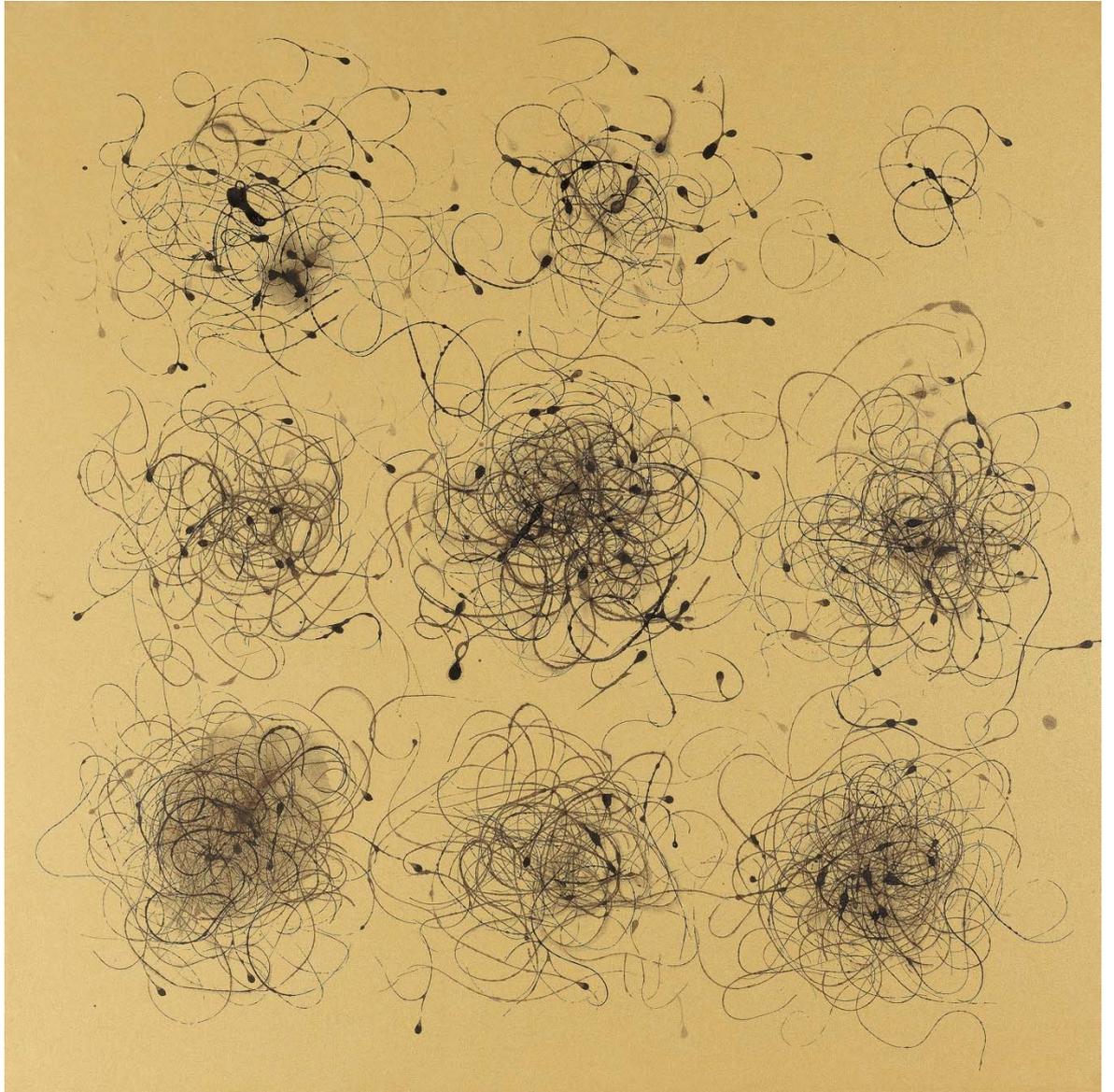
圖十一 謝依庭，〈自由落體-1〉，2017，水墨紙本，60x60x5cm



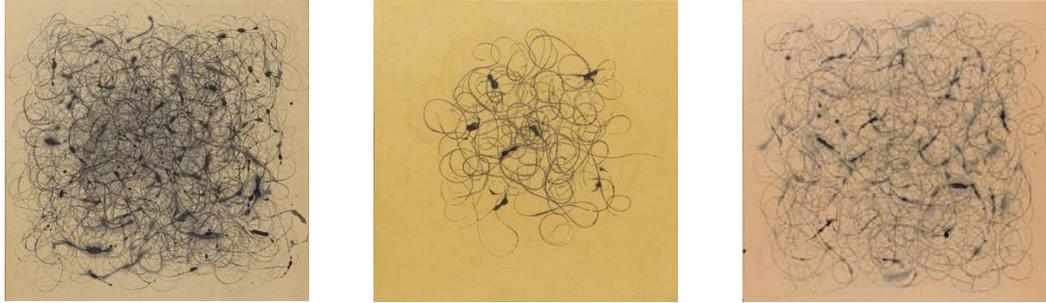
圖十二 謝依庭，〈自由落體-2〉，2017，水墨紙本，60x60x5cm



圖十三 謝依庭，〈自由落體-3〉，2017，水墨紙本，60x60x5cm



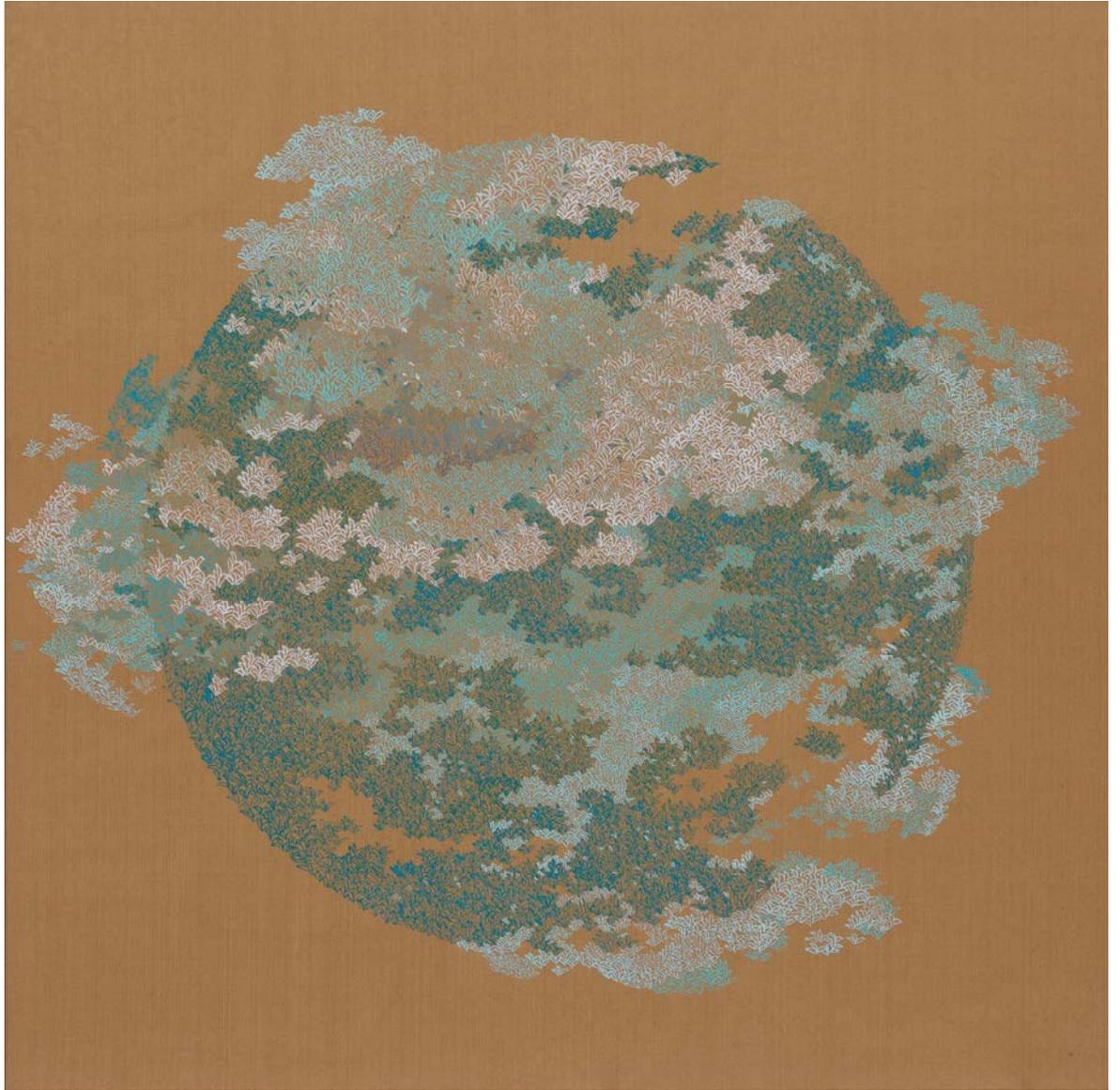
圖十四 謝依庭，〈自由落體-4〉，2017，水墨紙本，60x60x5cm



圖十五 謝依庭，〈自由落體-5〉，2017，水墨紙本，60x60x5cm



圖十六 謝依庭，〈樹林〉，2017，彩墨紙本，60x60x5cm



圖十七 謝依庭，〈雨過天青〉，2018~2019，膠彩絹本，30x30x5cm



圖十八 謝依庭，〈葦類的念想-1〉，2019，膠彩紙本，60x60x5cm



圖十九 謝依庭，〈葦類的念想-2〉，2019，膠彩紙本，60x60x5cm



圖二十 謝依庭，〈我會好好的，花還香香的〉，2019，膠彩絹本，60x60x5cm