

# 花想－以形寫心之繪畫創作研究

Flower's association -

a work on art in the transmits person's heart by the object shape style

陳芃宇

Chen Peng-Yu

台灣藝術大學書畫藝術學系碩士研究生

## 摘要

本文主要是以「以形寫心」為主軸，作為繪畫創作之中心思想。花想，花的聯想。人們為花賦予其各種不同的人性化象徵意義，荷的出淤泥不染，形容人的高亮、淨潔；向日葵的充滿希望，樂觀、進取等等，用文字語言方式給予新的生命意義，從感性的心理活動，為精神創造對生活體驗和對客觀事物的感性判斷，提供了大量的素材。

藉由以形寫心之理論為基礎，加上日常生活中的經驗與感動，加上在色彩與裝飾上的探討，試創作屬於自我情感敘述的繪畫，運用水墨與膠彩的各種不同特性的材料，取其優點運用，是從其中尋找出新的繪畫表現方式。

**【關鍵字】** 以形寫心、色彩、裝飾性、水墨畫、膠彩畫

## 一、前言

「花想」，花的聯想。

從小到大，我們的生活週遭處處充滿著花草草，他們安靜的在道路旁、公園邊、行道路上、或者自己的小園圃裡，隨著季節綻放、凋謝又新生，日復一日、年復一年，為這個社會增添色彩、賦予生機。櫻花綻放，告訴我們春天來了；鳳凰花開，又是初唱驪歌的離別季節；樹葉開始轉紅掉落，寂寞冬天逼近；真的靜下心來觀賞身邊的這小生命又是在何時呢？我不禁想，士為知己者死，女為悅己者容，而花朵的綻放是為了誰？人們為花賦予其各種不同的人性化象徵意義，荷的出淤泥不染，形容人的高亮、淨潔；向日葵的充滿希望，樂觀、進取等等，用文字語言方式給予新的生命意義，從感性的心理活動，為精神創造對生活體驗和對客觀事物的感性判斷，提供了大量的素材。

「盈天地間者，萬物悉皆含毫運思，曲盡其態…」<sup>1</sup>天地萬物皆有其存在意義及應有形態，如何由畫面中傳達出深刻的情感與思想，乃繪畫者恆古來之課題。筆者用「以形寫心」的觀點作為自身創作的基礎理論，亦試圖尋找出自己的符號語言。

## 二、「以形寫心」之美學理論探討

### （一）物體的「形」與「心」

「形」指外在形貌、體態；「心」為精神、心靈；「形」處於外，「心」處於內。西方對於藝術的審美是一種視覺的呈現，是直接的，而中國是內斂的，間接的。然在中國繪畫，是從「畫，形也。」<sup>2</sup>單純的指出物象「形」為繪畫的基本，到「傳神寫照」，提出對形的更深刻要求，再者更將繪畫提高到要求「氣韻生動」<sup>3</sup>，也就是表達畫者的「神韻」與「心」，是一種借物喻情的一種隱喻的表現方式，間接的這樣的演變，豐富了中國繪畫的內涵與形式。概言之繪畫由形入心，便是由眼睛所見，深化至內心精神層面的這個過程。

<sup>1</sup> 宋，鄧椿：《畫繼雜說》，收於《中國畫論類編》上，75頁，1993年12月，華正書局。

<sup>2</sup> 《詩經·爾雅》

<sup>3</sup> 南齊，謝赫：《古畫品錄》，序文中提到其六法「一氣韻生動是也，二古法用筆是也，三應物象形是也，四隨類賦彩是也，五經營位置是也，六傳移摹寫是也。」

## 1、物象之「形」

人類精神文化的起源，從文字開始，中國的甲骨文、西元前 3000 年出現的埃及象形文字「聖書體」(圖一)，均以象形為起點。從中央研究院歷史語言研究所珍藏的甲骨「殷墟遺文」(圖二)中可看到，右至左版上刻有獼猴、馬在火上、虎、雉(?)等物之形。雖是習刻，但說明了圖畫與文字的關係。《敘畫》中提到「因儷鳥龜之跡，遂定書字之形」，文字之成形，起於魚鳥獸之形狀，古人由眼睛所見，實際所感，將其設計造型，轉化成一種符號，可以讓人與人之間互相溝通、傳達訊息，故「無以傳其意故有書，無以見其形故有畫，天地聖人之意也。」<sup>4</sup>藉此有了更多的文化藝術的出現。所以「形」是文化藝術根本。



上 (圖一) 埃及聖體文



右 (圖二) 殷墟甲骨文

形，指物體的形象。「形」是具有實體的外部形態，「象」則泛指視可見的物象，「形」較實而「象」較虛。《周易》中提到「在天成象，在地成形。」<sup>5</sup>以天地作為對形、象的區分。《尚書引義·華命》<sup>6</sup>則更將「形」與「象」深入解釋為「質」與「文」：

嘗試言之：物生而形形焉，形者質也。形生而象象焉，象者文也。形則必成

<sup>4</sup> 唐，張彥遠：《歷代名畫記敘論》，〈敘畫之源流〉，收於《中國畫論類編》上，頁 27-29，1993 年 12 月，華正書局。

<sup>5</sup> 《周易》，〈系辭上〉篇。

<sup>6</sup> 清，王夫之：《尚書引義》。

象矣，象者象其形焉，象者象其形矣。在天成象而或未有形，在地成形而無有無象，視之則形矣，察之則象也。所以質以視章，而文由察著。未之察者，弗見焉耳。

「形」顯現成「象」，是能感受到的，但「象」不一定有「形」，且要細心觀察，才能發覺它的本質。我們將「形」稱為「形象」，便是在觀察物體的外在形態之外，還能了解其本質、內涵。謝赫六法中的「應物象形」<sup>7</sup>，要我們面對物象時真實的將其面貌描繪出來，講求眼與物合一的繪畫訓練；「畫寫物外形，要物形不改；詩傳畫外意，貴有畫中態。」<sup>8</sup>想要畫出物體之外的質，便要先要求物體的形態不變，才能進一步傳達作者所想望的意境。

## 2、情境之「心」

心，指的是內心，心境。從審美的角度來看，是強調主體的心理狀態，精神境界。從中國古典美學中，審美標準首先表現在心與物的關係中，《詩經·小雅》巧言篇提到「他人有心，予忖度之」。仔細推敲、解讀他人內心思慮的方式，相同地，也可應用在探討物的本質上。哲學思想中也都將形、神列入範疇之內「抱神以靜，形將自正」、「神將守形，形乃長生」<sup>9</sup> 從莊子提出重神思想後，神的觀念深植於文人思想之中，而這個「神」就是指人的內心。

宗炳提出畫山水要「以形寫形，以色貌色」<sup>10</sup>且是「質有而趣靈」的，才可以「夫聖人以神法道，而賢者通，山水以形媚道而仁者樂」，不只是將無生命的山取其形而已，而是要畫出山之靈趣，已有形的寄託於無形的「神」，畫者要超以象外，得其環中，而這個懷便是宗炳強調的「暢神」，便是強調自我的「內心」。王微也說「本夫形者融，靈而動變者心也。」，作畫要讓自己「望秋雲神飛揚，臨春風思浩盪」，進而「明神降之」，這就是「畫之情也」<sup>11</sup>，也就是主觀的將客觀的物境，轉變成作者的心理狀態，強調的是主體性、及精神性。正所謂「外師

<sup>7</sup> 同注釋3。

<sup>8</sup> 宋，晁說之：〈景迂生集〉，收於《中國畫論類編》上，66頁，1993年12月，華正書局。

<sup>9</sup> 《莊子》，〈在宥〉篇。

<sup>10</sup> 劉宋，宗炳：《山水畫序》，收於《中國畫論類編》上，583-584頁，1993年12月，華正書局。

<sup>11</sup> 南北朝宋，王微：《敘畫》，收於《中國畫論類編》上，585頁，1993年12月，華正書局。

造化，中得心源」<sup>12</sup>更是在中國繪畫中一直不斷強調的法則。宋朝陳郁在《藏一話腴論寫心》一文中提到：

蓋寫其形，必傳其神，傳其神，必寫其心；否則君子小人，貌同心異，貴賤忠惡，奚自而別？形雖似何益？故曰寫心惟難。……不察其人，不觀其形，彼目大舜而性項羽，心陽虎而貌仲尼，違其人遠矣。<sup>13</sup>

他更確切的指出「寫形」必「傳神」，而「傳神」必「寫心」，且寫心為最難達到之事，但基本的是，有形之外，必須更深入的去刻畫其本質，也就是所要傳達的「心」，否則就會貌同心異，便有形也是無形。

中國因受到傳統的儒道思想的深根，因此對於精神上的滿足大於視覺上的需求，但在西方藝術中，與東方的不同的是，自從亞里士多德建立模仿說之後，此說長期存在於藝術理論的主導地位，古典主義時期的藝術中，對「形」已經可以達到準確完美的程度。十九世紀之後，以科學的觀念帶入視覺藝術的康(Immanuel Kant, 1724-1804)在《純粹理性批判》第二版前言中提出主體的新組織和新定位。「我們對於事物原本樣子的再現，不是按照它們本身之所然，而是這些作為表象的客體要合乎吾人的再現模式」<sup>14</sup>，他所提出的是，視覺不再是一種得天獨厚的認識方式，反而是自身變成的知識的客體，成為被觀察的客體。同時代的麥納·德·畢朗(Francois-Pierre Maine de Biran, 1766-1824)研究一種「深層感覺」的科學，以求更確切了解內心經驗的性質<sup>15</sup>。十九世紀開始由對象物轉向觀察人，便是與中國的由形入心的道理是一樣的。

從人的道德思想，帶進對人物畫要求”阿堵傳神”，後山水畫興起，又將神轉向寄託至天地之中，歷經唐、宋，文人畫的出現，要求自身品節道德的文人，抒發己意便是繪畫的重心，題材又回到生活周遭，梅、蘭、竹、菊為文人基本的

<sup>12</sup> 唐，張璪：〈文通論畫〉，收於《中國畫論類編》上，19頁，1993年12月，華正書局。

<sup>13</sup> 宋，陳郁：《藏一話腴論寫心》，收於《中國畫論類編》上，473頁，1993年12月，華正書局。

<sup>14</sup> Jonathan Crary 著，蔡佩君譯：《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》，69-70頁，2007年9月，行人出版社。

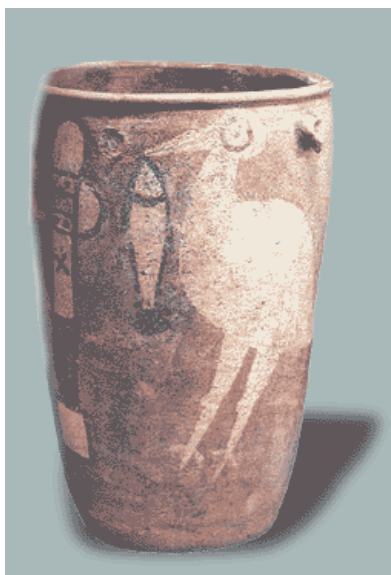
<sup>15</sup> Jonathan Crary 著，蔡佩君譯：《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》，〈主觀視覺與感官之分離〉，70-72頁，2007年9月，行人出版社。

繪畫題材，藉由這些題材，所要描寫並不一定是山水、花鳥、人物本身，而是爲了傳達自己之心，將客體之神與主體之神合而爲一的過程。

## （二）色彩與裝飾性

### 1、繪畫與色彩

自古以來，我們在許多藝術作品中就可以看到色彩的運用，新石器時代的彩陶藝術（圖三），是利用赤鐵礦粉和氧化錳作顏料，使用類似毛筆的工具，在陶坯表面上彩繪各種圖案後，經攝氏 900~1050 度的窯燒後，所呈現出黑、紅、白等顏色的圖案而得名。在中國壁畫（圖四）<sup>16</sup>裡也常可見到多彩的運用，現在也有許多畫家受其影響，如張大千先生，在經過敦煌之旅後，對色彩運用上的轉變。



（圖四）敦煌壁畫一角 285 窟，西南角

（圖三）彩陶

從中國歷代的繪畫中，也不乏色彩的運用，以宮廷繪畫來看，色彩是不可或缺的元素，傳唐代畫家周昉作〈簪花仕女圖〉，大小李將軍的青綠山水、黃筌父子以重彩上色，創造出富貴花鳥。他們都是運用色彩作表現的最佳典範，雖現今許多作品不因年代久遠可考，但史實畫論中留下了對於色彩的記載與評論，成爲我們今天對於色彩的考究，甚是爲一大幫助。加上近代西方色彩學的相互激盪，對於色彩更已經成爲繪畫中不可或缺的元素。

中國自兩漢之後，受到儒、道、釋三家的色彩美學的影響，東方人將色彩的

<sup>16</sup> 《中國美術全集》，〈繪畫篇 14 敦煌壁畫〉上，86-87 頁，1994 年 1 月，錦繡出版社。

觀念運用在裝飾、象徵、印象、模仿，表現在不同程度上都有向前開拓，而東方藝術在裝飾、象徵、印象的表現上，一直都較於西方藝術更勝的<sup>17</sup>。「畫續（繪）之事，雜五色：東方謂之青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑。天謂之玄，地位之黃。青與白相次也。赤與黑相次也。玄與黃相次也。」<sup>18</sup>中國用地域方位來劃分五色，對於色彩的運用上，論語中也提到「君子不以紺緇飾，紅紫不以為裘服。」<sup>19</sup>，「子曰：惡紫之奪朱也。」<sup>20</sup>可見色彩的美學思想在兩千年之前就已進入自覺精神層次，受到古老封建思想所產生的制約行為。因此色彩在封建統治階級時就有一定的規範，是不可亂使用的。

就繪畫來說，色彩的功用是為達到美化的效果，豐富觀察者對視覺再現的一種表現方法，也可代表所賦予的意義。我們對於色彩有一種概念化的認識，表現為一種抽象概念化的色彩，如：紅花、綠葉、藍天、白雲等，這種制約，便於我們判斷視覺的直接反應，然而要更表達出景色之實，但其氣氛，時間點必須靠色彩來傳達。例如四季之景，可以用春花、夏葉、秋蕭、冬雪來表現，但清晨、傍晚等等小時間的表現上，色彩可以說是最好的媒材選擇。謝赫六法中提到「隨類賦彩」，宗炳《畫山水序》中的「以形寫形，以色貌色」，北宋郭熙、郭思父子也在《林泉高致》中提到「水色：春綠、夏碧、秋青、冬黑。天色：春晁、夏蒼、秋淨、冬黯。……一種畫春夏秋冬各有始終曉暮之類，品意物色，便當分解。」創作者對於繪畫色彩應按照不同的物象，給具體的表現；不同的時節，給予應有的氛圍。「山有四時之色，風雨晦明，變更不一，非著色無以像其貌。……水墨雖妙，只寫得山水精神，本質難于辨別。四時山色，隨時變現呈露，著色正為此也。」<sup>21</sup>繪畫除了注重畫面的物體之形以及畫者之神以外，正因為大自然中有這些四時景色，始終曉暮的變化，因此更造就了畫家在經營畫面氣氛上的材料，也就是色彩。藉由運用色彩的表現，來豐富作品的強度與深度，以及想營造的氣氛。

十八世紀牛頓等科學家對色彩及顏料進行科學論證，促使十九世紀西方色彩

<sup>17</sup> 李廣元：《東方色彩研究》，39頁，1996年2月，黑龍江美術出版社。

<sup>18</sup> 《周禮》，〈考工記〉。

<sup>19</sup> 《論語》，〈鄉黨篇第十〉。

<sup>20</sup> 《論語》，〈陽貨篇第十七〉。

<sup>21</sup> 清，唐岱：《繪事發微》〈著色〉篇，收於《中國畫論類編》下，849-850頁，1993年12月，華正書局。



學，把色彩對於藝術的距離近一步的拉近，色彩觀念的提高在於十九世紀中期的印象派注意繪畫達到高峰。印象畫家廣泛的取得了對色彩寫實的自由，脫離宗教的影響，開始全面的樹立色彩藝術自身語言與認識整個精神的內外關係，正式的面對物象、景物將其光線律動感，強調時間，真實的透過畫家的眼睛，運用色彩傳達出來。就如印象派大師莫內，以盧昂大教堂為主題畫了一連串的作品，雖主題地點一樣，但由於時間點的不同，透過光線所呈現的不同景色，運用色彩給予了多樣的教堂呈現。



(圖五)  
清晨的盧昂大教堂



(圖六)  
盧昂大教堂



(圖七)  
日光下的盧昂主教堂

中國繪畫自古一直強調「心神合一」、講求「氣韻生動」。因此作畫對於畫家來說，是抒發自己的人文思想，因此，從唐代的表現性色彩，取得獨特的藝術成就開始，發展到宋代的繪畫，一轉而成以墨為主的文人畫，運用黑與白的豐富對比便於畫家擺脫物象具體色彩之束縛，在一切單純之中去講求抒情寫意的美的觀念，便「意足不求顏色似」，出現了墨梅、墨竹等等的繪畫作品，再度展現了講求人的最高審美原則。李可染在其畫論中所稱：「筆墨是形成中國畫藝術特色的一個重要組成部分。畫家有了筆墨功夫，筆墨與物象渾然一體，筆墨腴潤而蒼勁；乾筆不枯，濕筆不滑；重墨不濁，淡墨不薄；層層遞加，墨越重而畫越亮；畫不著色而墨分五彩。筆情墨趣，光華照人。」王麓台嘗論設色畫云：「色不碍墨，墨不碍色，又須色中有墨，墨中有色。」<sup>22</sup>色與墨之間不相互抵觸、干擾，而是相輔相成的，因此「墨分五色」、「虛實留白」成了在中國繪畫裡一種新的色

<sup>22</sup> 清，王昱：《東莊論畫》，收於《中國畫論類編》，187-191 頁，1993 年 12 月，華正書局。



彩展現方式。



(圖八)

北宋 文同 墨竹圖



(圖九) 明 陳淳 雜花圖(局部)

## 2、繪畫與裝飾性

從人類文明誕生之際，「裝飾」這個名詞就和我們的生活脫離不了關係，成為裝點生活的美的泉源。遠久的新石器時代的陶器上的裝飾花紋、台灣古庭園建築的花窗，古埃及圖坦卡門的黃金面具，日本的漆器工藝、和服等等就是最好的例證，從強調其功能性提升至對美感的追求，以簡單的幾何圖形，裝飾的彩紋，甚至金屬色系的色彩，讓單純的工具不僅在功能上有所作用外，他賦予主體以一般功能外的形象及表情，

右(圖十)明 徐渭 墨葡萄圖

是文化領域中的一大突破，它增加了對於生活上美感的追求，甚至以這些器具、面具、繪畫等等來做為一個傳承民族、甚至國家的表徵符號。法國的裝飾工藝家 Paul Follet 他認為裝飾藝術乃至於所有藝術存在的原因在於「為了讓我們的生活更快樂、更美。」<sup>23</sup>從人文角度來看，出於對美需求越來越大，作為人類生活和觀念意識所釋放出來的產物，是文化歷史組成的重要產物，因此裝飾與藝術有著密不可分的關係，「裝飾」這個詞不單單只包含線條、形式、色彩上展現的審美觀，還包含著從文化上、社會上、象徵意義、精神上等各方面所帶來的社會情感與文化意識，滿足人類更深層的藝術追求。



<sup>23</sup> 黃利：《裝飾藝術運動大師圖典》，12 頁，2004 年 2 月，陝西師範大學出版社。



(圖十一) 林家花園 定靜堂 蝴蝶型花窗



(圖十二) 圖坦卡門黃金面具



(圖十三) 八橋時繪鏤鈕轔箱 尾形光琳作



(圖十四) 黑底銀泥笹文打掛 1982 加山又造

一般用於解釋圖像以及符號紋飾，採用以下幾種方法<sup>24</sup>：

- 1、肖像學 (Iconography)：即透過作品的「圖形」與「涵意」所組成的「從屬性的」或「約定成俗」的符號學意義，闡釋作品中的形象，作品母題及喻意之間的綜合關係。
- 2、圖像學 (Iconology)：即以圖像本身的形態、構圖及風格的特點為依據，去發現作品中所潛在的象徵性內涵，包括其特定時代的文化精神以及藝術家創作的心理特徵。
- 3、語言學 (Semasiology)：由於古代的紋飾及圖像的產生與語言的表達是有密切關係的，因此藉由圖形與文字語言的內在聯繫或某種對應關係，運用詞源及詞意的考據和推演，來辨析圖形的意涵。

<sup>24</sup> 翁劍青：《形式與意蘊—中國傳統裝飾藝術八講》，5-6 頁，2006 年，8 月，北京大學出版社。

不管是繪畫還是裝飾作品，他們都是不可分的共通藝術，從繪畫藝術歷程發展來看，其繪畫的演變與裝飾性都由人類生活及生活中產生的直接或間接的經驗，以及在此基礎上的模仿、想像、綜合和再創的能力。即使是那些經過變形或抽象手法設計出的作品，使用反復的重疊，達到畫面的律動（圖十五）<sup>25</sup>，這些元素是直接或間接的從自然形態和日常生活中萃取而來的，不管是用肖像學的角度切入或者圖像學的角度來說，要表達出時代的風格及創作心理，都是創作者所追求的最高表現。



（圖十五）反復和律動  
琳派畫師運用重複圖形  
如動畫般表達出鶴的律動

中國的墓葬壁畫最原始的目的也是在於紀錄或裝飾功能，帝王圖也是在紀錄帝王肖像或是宣揚權威；西方教堂的天蓬壁畫，也是在讚頌主的偉大，但這些藝術創作經過時間的運轉，成為單純的繪畫藝術這門科目的開始，中國繪畫隨著皇帝的愛好發展，產生宮廷繪畫，帝王圖、象徵富貴等等的畫題，此類繪畫點綴皇宮，供貴族賞玩。文人想「臥遊」山水，把山水畫掛於在牆壁裝飾，或文人抒發胸中逸氣，此「文人畫」影響整個數千年的繪畫形式；日本自唐代傳入的藝術文化開始，逐漸轉型為自身文化語言，形成純粹日本造型美以及幾何圖形組合而成的江戶美術，其中以琳派為綜合日本裝飾圖案之大成<sup>26</sup>，此後不少畫家都是由琳派汲古而出新，成為日本獨特的繪畫藝術語言，曾被譽為日本最偉大的裝飾畫家，琳派的尾形光琳（1658-1716），創作出曾被認為是世界上最完美的裝飾畫「燕子花圖屏風」（圖十六）、及「紅白梅屏風」（圖十七）<sup>27</sup>，他同時也設計染織，畫陶、團扇等；被譽為將琳派藝術再次發揚光大的加山又造（圖十八），不僅在繪畫中傳達日本的民族色彩及風格，他的作品同樣的題材「千羽鶴」也運用在和服（圖十九）的繪製、陶器的裝飾上，讓自身作品更貼近生活。

<sup>25</sup> 《大琳派展 継承と変奏》，〈反復とリズム〉，160-161 頁，2008 年 10 月，読売新聞社。

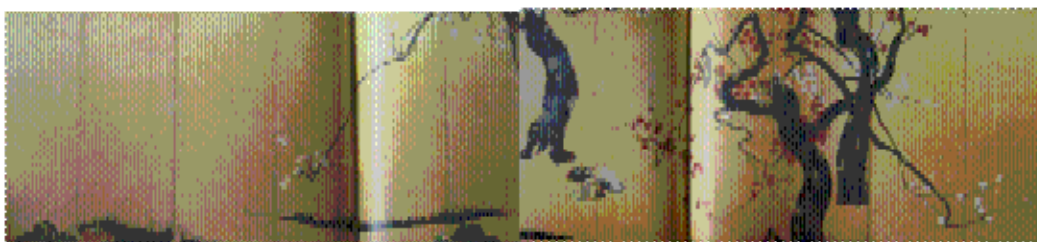
<sup>26</sup> 李欽賢：《日本美術史話》，〈精緻美麗的江戶趣味〉，88-95 頁，1993 年，雄獅美術。

<sup>27</sup> 同注 23。





(圖十六) 燕子花圖屏風

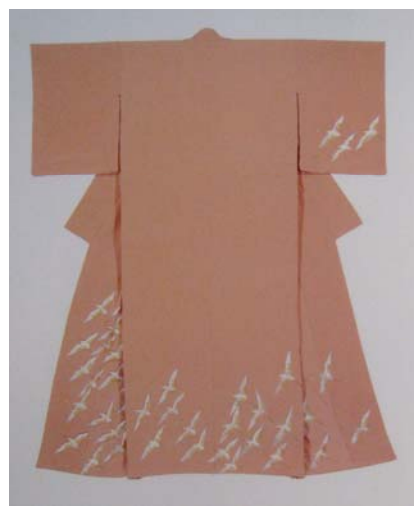


(圖十七) 紅白梅屏風



(圖十八) 1970 千羽鶴

西方隨著經濟的進步，不僅是貴族，連中產階級也加入藝術市場的行列，有錢投資藝術市場，佈置家中。二十世紀更興起了「裝飾藝術運動」，例如野獸派的奠定者馬諦斯，運用強烈的色彩和單純的畫面造就獨特的表現手法；立體派畢卡索，反對自然的再現，企圖從新的意義征服空間和時間，對自然的解構賦予幾何圖形新的意義，這些流派在西方繪畫的源流裡為裝飾藝術展開新的一頁，這樣的以繪畫與生活結合的習慣，在不同歷史環境中與人類精神和自由創造產生密切關係。



(圖十九) 錦紗豐後紅梅染千羽鶴文色留袖

裝飾這個名詞逐漸成為人類文化和精神情感的重要載體，繪畫作為多樣性文化歷史的生動見證，隨著人類需求、文化的走向而產生新的繪畫語言，然而汲古

出新，是一切藝術發展的重要法則，中國古代的裝飾藝術極為豐富，無論是在與其相輔相成的器物上、工具，還是在材質、樣式風格的類型特點上，都是極多采多姿的，資訊的進步與審美觀的演變，將其裝飾性與自身繪畫創作結合，亦是不可或缺的一環。

### 三、「花想」創作思維與內涵分析

以創作的要素來論，所謂「樣式」，是指繪畫在視覺中所要呈現的某種典型和固定的相貌；所謂「題材」，是指所要表現的具有主題性的創作素材；所謂「風格」，是指表現出的形式語言，包括造型規則、技法特點、形式結構及內在觀念融合後的最後表現。以上文中提到的「以形寫心」中心思想為出發，結合色彩的運用，加上現代的裝飾審美意識觀，以此三大元素來做為自身的創作的基石。

#### （一）「以形寫心」之體現

筆者在大學期間，也曾以花卉作為創作的主题，但通常都夾伴著人物或麻雀等動物做陪襯，作敘事性的畫面表現如圖二十〈雨停了〉，是在敘說一段故事，一個事件，以向日葵作為雨停止不下了，晴朗的表徵；或將花卉寫實的還原呈現如圖二十一〈牽牛〉，以麻雀搭配隨處可見的野生牽牛花，一種樸實的感動還原呈現。直接的以物寫形，單純的將眼睛所看到的，在色彩運用上，也是以「隨類賦彩」為原則，將其組合之後表現出來寫實的一系列創作。



（圖二十一） 2004〈牽牛〉

（圖二十） 2004〈雨停了〉

在經過寫實的表現階段之後，也因為接受很多新的觀念與現實外在的刺激，加上到了日本學習一年的經驗下，重新再次面對花卉這個母題，有了新的想法。高行健先生在演講中曾說到對於藝術創作要「越過框架，找到新鮮的感受，回到自我本身，超越現實利害，以個人面對世界，去轉述這個世界」，「創作是對世界的認識，每一件作品都是對世界的部份認識，要一直重複的『再認識』」，由高先生對於藝術創作的觀點可以驗證，從生活的地方、基本的扎根學起，廣泛的吸收，用身體去感受自然中的一切，再回到原點，此時正是一個出發點，所謂的自我的繪畫語言，便是這樣得來的。我對花的重新感受，欲對花的一切感想，藉由花的美、花的形、花的顏色等，表達的是我的「心」，而不再只是單純的、美麗的花。就算是路邊不起眼的、不知名種類野花，在現在的我看來，我想說的是我的心情，而不是他是什麼品種的花，原本附有什麼意義的。

取其「花形」，是必定要的基本元素，以平面的、幾何的圖形帶有裝飾性的花的符號語言或是用明暗表現立體轉折，畫出有生命的花朵，以具體的「形」注入抽象主觀的「意」。對於畫面的呈現，也將捨去過多的、複雜的額外元素，不再以花作為主題的裝飾或以其他元素作為陪襯，而是單純的用生活中最平易近人的花朵，看花，寫花。讓欣賞者對欣賞對象的表現有直接且具有同感的，是生活中隨處可見的經驗分享，企圖讓筆者的主體經驗和情感主動的介入，希望能與觀者達到溝通。

筆者企圖在畫面中達到一種真實與抽象的意念結合，在不脫離形的範疇外，意念的部分，用抽象的概念去達到，李可染對於美有其堅持，「美的抽象的規律，在藝術上往往是最高的境界，規律中有一條重要的規律，就是自然。矯揉造作永遠是要避免的，不要把『奇』理解為矯揉造作。」<sup>28</sup> 正如李可染所說的，在追求畫面的美的同時，重視自然的表現，雖有抽象的自我主觀意識在內，但還是尋求一定的定律，才不會太過不切實際，希望作品是種和觀者距離很近直接感受。

## （二）媒材與技法

<sup>28</sup> 孫美蘭：《所要者魂－李可染的藝術世界》中，談藝，原載《李可染中國畫集》。頁 180。1993 年 8 月，台北，宏觀文化。



在材料上，我選用了日本麻紙、薄美濃紙、褚紙、宣紙、絹、箔等多種素材作為底部的紙張，在底紙的運用上採取多元的方式入畫。例如生紙與礬水的運用作為底部的基礎，或是運用紙張與紙張的厚薄感造成的肌理，或與絹相互拼貼，利用布的紋理，及絹的透明感，藉以創造出花畫面的層次感，有別於以往單純以平面紙張入畫，藉此效果，運用在想傳達的透明效果，或交互作用。除了在紙張的選用上多樣化之外，配合顏料的使用也是作品中重要的一環。除了傳統的國畫顏料、水墨之外，也用具有透明特性又可覆蓋的水干、礦物顏料來增加畫面的肌理表現。

技法上，因開始所選用的大多是生紙，會先處理畫面的氣氛，運用生紙可渲染的特性，以及加礬水或膠後的特殊性技法，加上工筆的技法修飾，完整畫面。運用多層次及放大花朵的方法，讓單一表現的花卉具有深度及主題的強調。為了求其裝飾性，運用了大量裝飾法的重複圖像的重疊法，讓紙張與顏料與圖像三層的重疊，具有一些表現性的語言，雖然不屬寫實技法中的規則，但卻看花似花，看花又非花，提供更多的想像空間。

除了抽象的空間與造型主義的作品外，真實的還原重現，強調實物實地的真實感也是另一個創作的方向，充分掌握礦物彩的變化特質，在寫實的工筆技法中，讓顏料在筆者的畫面中發揮最大的功用。

#### 四、「花想」創作實踐與作品分析

創作概略分成兩部分，一為抽象的異想空間「花語心語」，一為寫生活中的點點滴滴「花之生活」，因此在創作上也是利用兩種不同的風格呈現。前者希望心理的感覺得以表達，所以以抽象的表現為主；後者則是寫實的描繪，讓繪畫更接近生活。

##### （一）花語心語

花本身具有他的意義，而這個意義是人們約定俗成，依照他的特性，賦予精神思想，例如荷花，因出淤泥而不染，所以通常用以象徵高潔；向日葵向陽的生長特性，用來形容樂觀，陽光；牡丹花，富貴之象徵。我想追求的是一種賦予他

一個新的定義，一種重新表現的方式，運用我的想法來重新詮釋。

作品 1 〈花火〉



2008 〈花火〉 50F 雲肌麻紙、絹 / 水墨、膠彩、箔

在日本留學時期，在一次花火大會（煙火大會）中，在寂靜漆黑的夜空中，非常炫爛的煙火打亮整個夜空，這讓我聯想到盛開的荷花，也像煙火一樣的璀璨。荷花是一種象徵潔白燦爛的脫俗的花，雖沒有像煙火一樣展現瞬間的豔麗，卻讓人產生無限的聯想。

構圖上以放大花朵的方法，運用礬水的留白線條和灑點，營造煙火的放射效果，兩層重疊的荷花花瓣的飄逸感讓畫面的動勢帶往畫外，讓畫面如同夜空一樣的寬廣。運用黑與白的兩大對比相呼應，沒有多餘的色彩，利用黑凸顯白的亮度，也運用絹的加裱，更讓白色之中有不同的質感表現。而銀箔的使用，讓黑底之中微微透出亮度，呈現更多的



2009 〈花火 II〉 10S  
宣紙、絹 / 水墨、膠彩、箔

空間層次感。

作品 2 〈祝福〉



2009 〈祝福〉 88 x 88 公分 宣紙、薄美濃紙、絹 / 膠彩

櫻花盛開，讓我第一次見識到櫻花的美，那種感動是忘不掉的。在四季如夏的台灣，雖也有櫻花樹，但與把被當作日本的符號的櫻花相比之下，遜色許多。成遍成道的櫻花樹，盛開的時候只有花，他不需要葉子的襯托，自己就可以獨立成一種數大的美。櫻花是在畢業與新生入學之際盛開的花朵，代表春天的來臨，度過寒冬考驗之後的新生，它恭喜著畢業者邁入下一個階段，歡迎著新生的到來，一種帶著喜悅的氣氛下盛開的花朵，除了單純的欣賞花美以外，那種氣氛更襯托無比的快樂。因此帶著這種心情，創作了這件作品〈祝福〉。

也是以重疊的方法，欲想傳達出櫻花的盛開朵朵，所以使用了薄的美濃紙來透出底層的花，用絹的透明度讓底層的花顯露出來，最後選擇一朵盛開的櫻花的花形來涵蓋這一切，花心具有展望與包容，就如同畢業生與新生，是具有無限深層的意義。

作品 3 〈貧窮草〉



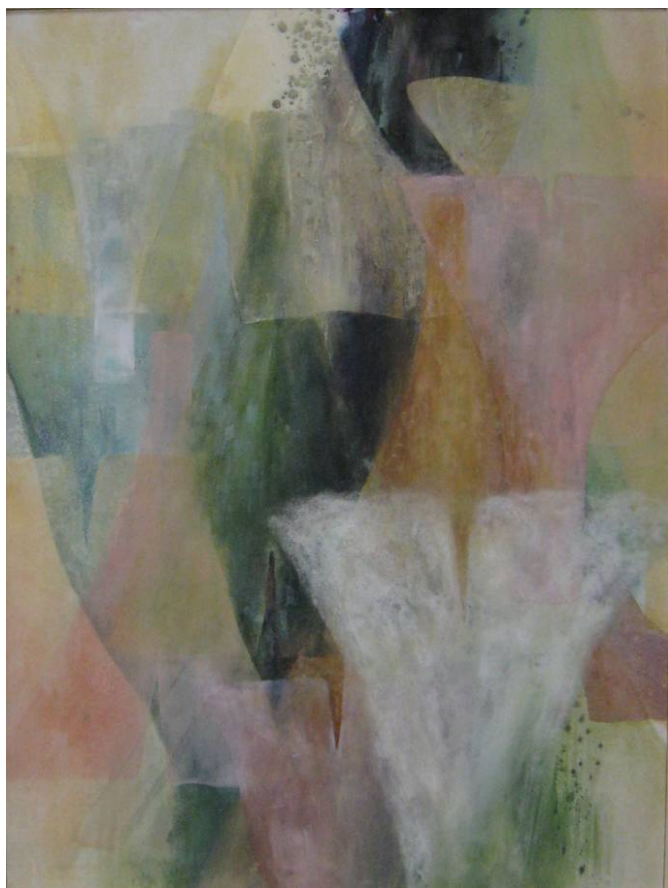
2009 〈貧窮草〉 S80 雙宣、銀箔 / 膠彩



這個別名「貧窮草」的野菊花，它的名子吸引了我的注意，因為非常容易生長，因此滿片草原往往它是主角，它有頑強的生命力，但他卻又是那麼的小巧可愛。這是一種很小的白色的野花，因為它的名子賦予我許多的幻想，若它是繽紛多彩的話，如果它是朵很大的花的話，那麼還會有這個可憐的別名嗎？藉三種不同的色彩與構圖，想創造出不同於平凡的「貧窮草」新稱呼。



作品 4 〈時間的流轉〉



2009 〈時間的流轉〉 60P  
雲肌麻紙 / 膠彩

銀杏從春天的新綠，夏天的濃蔭，秋天的黃金色彩，到冬天的凋零、消失，造就他一年的榮枯與起落。銀杏是東京的代表樹，因此各各街道都會有銀杏圖像做成的標誌，簡單的造型，足以說明它是什麼，因此我也選用銀杏的造型，運用重複圖像的原則組合，及用它一年之中的多變的色彩，來傳達歲月的流轉，年復一年的輪迴，因此沒有哪一個種色彩是作為他生命的結束，而是不斷的再生，利用象徵銀杏的圖形，層疊重複與靈魂般的透明感來表現這作品。

## （二）花之生活

從生活中隨處所見的花草作為創作題材。走進小巷，不乏看見許多住戶栽種盆景、花草來點綴庭院，或真花或假花的插在屋裡，或者以有花紋樣式的桌布窗簾等裝飾生活，可見花朵與人息息相關，它不僅是日常中一種美的來源，也是一種增加生活情調不可或缺的元素。

作品 5 〈櫻花雨〉



2009 〈櫻花雨〉 43.5 x 83.5 公分 土佐麻紙、寒冷紗 / 水墨、膠彩

櫻花瓣的凋零，雖然也是美麗，但卻有結束的意味之感，落下櫻花雨的感傷，如眼淚一般，款款而下。學校附近的矮房子，那老舊的窗戶，殘破不堪，亦是一種歲月的痕跡，當我看到這扇窗，也像是心裡的出口般，隨著時間的流逝，可能有某些東西漸漸消失，但卻又期待那重新開始的美感。老舊的窗戶，再次經過刻畫下，似乎又多了一點新的感動與生命。

## 第五章 小結—省思與展望

以花來傳達我的心聲，色彩表達我的感動，在不斷的嘗試中，材料的實驗，各種表現力，色彩的配置，圖案化的呈現，爲了便是期許增加作品畫面的表達能力。東山魁夷爲〈道〉這件作品寫的其中一句話，「ひとすじの道が、私の心に往った。」<sup>29</sup>對東山魁夷來說，這不只是一條風景的道路而已，而是他對自己繪畫道路的期許，他用他的作品宣示他的心境與決心。我也藉由這句話期許自己，在繪畫的道路裡，現今的我們可以接受許多不同的資訊，如何能吸收後表現是一重要的轉化過程，許多繪畫技巧上都待加磨練，期許不足處日後再加以研究。

<sup>29</sup> 東山魁夷：《東山魁夷自選畫文集》，〈1 旅への誘い〉，編號 50，1996 年 3 月，集英社。



## 參考書目

1. 俞崑：《中國畫論類編》，2003年10月，華正書局。
2. 成復旺：《中國美術範疇辭典》，1995年6月，中國人民大學出版社。
3. 李廣元：《東方色彩研究》，1996年2月，黑龍江美術出版社。
4. 黃利：《裝飾藝術運動大師圖典》，2004年2月，陝西師範大學出版社。
5. 李欽賢：《日本美術史話》，1993年，雄獅美術。
6. Jonathan Crary 著，蔡佩君譯：《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性》，2007年9月，行人出版社。
7. 東山魁夷：《東山魁夷自選畫文集》，〈1 旅への誘い〉，1996年3月，集英社。
8. 謝弗著，吳玉貴譯：《唐代的外來文明》，1995年8月，中國社會科學出版社。
9. 蕭瓊瑞：《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後台灣之發展》，1991年11月，東大圖書公司。
10. 潘力：《日本美術：從現代到當代》，2000年9月，河北教育出版社。
11. Alastair Duncan 著，翁德明譯：《裝飾派藝術》，1992年10月，遠流出版社。
12. 翁劍青：《形式與意蘊—中國傳統裝飾藝術八講》，2006年，8月，北京大學出版社。
13. 《大琳派展 繼承と変奏》，2008年10月，読売新聞社。

