

東海大學美術系碩士在職專班碩士學位

創作論述

花繪－林宥均創作論述

Blossom Paintings

The Creation Statement of Yu-Chun, Lin

指導教授：倪再沁教授

研究生：林宥均 撰

中華民國一百年六月

## 摘要

選擇「花卉」作為創作題材除了被花的外型所吸引，更因為它有著複雜的結構使然，花為大自然最美麗的創造物；花也象徵著各種不同的意義，在文學中，常以花來形容女人、文人畫裡將花格隱喻為人格，而現代的生活中更以花作為傳遞媒介來表達不同祝福的寓意；在創作過程中深受歐姬芙與常玉兩位畫家的影響，透過兩位大師的啟發與中國文人美學涵養，融入個人的直觀審美經驗，藉由花的物象轉化為可見的畫面，希望透過創作歷程的演進中，從發展的三階段：模仿期、過渡期、創造期中找到自我的繪畫語彙並持續的發展下去。

大地充滿禪機，見花非花只是還歸自然的本來面貌，我們對真相的了解越多，對美的喜愛就越不含糊。

## Summary

'Flowers and Plants' is my creative theme not only because the appearance it shows but also the complex composition it appears. Flower is the most beautiful creature in nature. It also symbolizes different meanings. In literature, the word 'flower' is often used to describe women, and is thought to be an image of personality in literati paintings. In the present day, flower is also used as a transfer medium to express different moral blessing. In my creative process, the two artists Georgia O'Keeffe and Sanyu have a deep impact on me. Through the inspiration of these two masters and aesthetics cultivation of Chinese literati, and combined with my personal visual aesthetic experience, I can convert the images of flowers into a visible image in my paintings. Through the three stages in my evolution of creative process: imitation, transition period and creative period, I hope I can find out my own painting vocabulary and have a sustainable development.

The earth is full of Zen. What you see is not always what you get. It just shows the original appearance of nature. The more truth we know, the love to beauty is less unambiguous.

# 目錄

博碩士論文電子檔案上網授權書	I
口委審議通過頁	II
摘要	III
英文摘要	IV
目錄	V
圖次	VI
第一章 緒言	1
第一節 創作動機與目的	1
第二節 研究內容與範圍	3
第三節 花的象徵	4
第二章 創作思維的根源	6
第一節 喬治亞·歐姬芙的啟發	6
第二節 抽象藝術的衝擊	8
第三節 常玉的啟示	11
第四節 文人畫「意境」的影響	14
第三章 創作歷程	16
第一節 模仿期—形象的簡化	18
第二節 過渡期—形象的脫離	21
第三節 創造期—形象的假借	23
第四章 創作風格解析	23
第一節 微觀的具象風格	25
第二節 抒情的抽象風格	29
第三節 具象的抽象風格	34
小結	38
第五章 結語	39
參考文獻	41
圖版	44

## 圖次

圖 1	馬提尼〈聖告圖〉	4
圖 2	波提切利〈春〉	4
圖 3	歐姬芙〈紅罌粟〉	7
圖 4	揚·布勒哲爾一世〈小花束〉	7
圖 5	羅斯科〈灰色上的黑〉	9
圖 6	羅斯科作品	9
圖 7	常玉〈瓶花〉	11
圖 8	常玉〈藍菊與玻璃瓶〉	12
圖 9	牧溪〈六柿圖〉	12
圖 10	徐渭〈雜花圖卷〉(局部)	15
圖 11	林宥均〈野渡〉	16
圖 12	歐姬芙〈黑色鳶尾 III〉	18
圖 13	林宥均〈生命引力〉(局部)《玫瑰系列》	19
圖 14	歐姬芙〈花朵系列〉	19
圖 15	張大千〈紫蓮花〉	20
圖 16	周昉〈簪花仕女圖〉	20
圖 17	林宥均〈循環一·花開花滅〉	21
圖 18	東山魁夷〈道〉	23
圖 19	林宥均〈白色玫瑰〉《玫瑰系列》	25
圖 20	林宥均〈生命引力〉《玫瑰系列》	26
圖 21	林宥均〈生命引力〉(局部)《玫瑰系列》	26
圖 22	林宥均〈方圓之間〉《玫瑰系列》	27
圖 23	林宥均〈思〉《玫瑰系列》	27
圖 24	林宥均〈漾〉《玫瑰系列》	28
圖 25	林宥均〈循環一·花開花滅〉	30
圖 26	林宥均〈循環二·花開花滅〉	30
圖 27	林宥均〈循環三·花開花滅〉	31
圖 28	林宥均〈葬花〉	32
圖 29	林宥均〈飄拂〉	33

圖 30	林宥均〈消逝〉	34
圖 31	林宥均〈悠游〉	35
圖 32	林宥均〈尋〉	36
圖 33	林宥均〈一朵花〉	37
圖 34	林宥均〈花·一朵〉	37

# 第一章 緒言

## 第一節 創作動機與目的

以「花卉」作為母題，主要是因筆者曾經經營過花店，教授插花、壓花多年，對花總有份特殊的情感，創作中記錄著一份我對自然、對花的一種情懷表達，藉由大自然形象，一花一世界，將花卉形體解放抽離來訴說我對宇宙、對生命、對情愫的內心世界之投射。人類與雄偉瑰麗的大自然相比較，山谷、雲霞、瀑布、花卉、樹木等皆為「道」的一種可見象徵，就顯得自己的渺小與無知。

自古以來，「插花」即與「掛畫」、「焚香」和「點茶」並稱「四藝」，<sup>1</sup>是文人生活的雅好之一。自十八歲開始與花接觸，一路學習花藝進而經營花店，每天從花市買回含苞待開的花朵，自己選材、修剪、插瓶、安置，每天與花卉互動著，今天應該買桔梗不選飛燕草？為什麼這幾片葉子要剪除？為什麼要這支長那支短？為什麼用瓶不用盆？為什麼太陽花的水只能裝一點點？為什麼玫瑰花束要搭配滿天星？為什麼白色的花總是特別美？為什麼客人配花的品味總和我不一樣？為什麼今天的盆花要插西洋派別不插東洋流派……？這一連串的抉擇都有著自我主觀意識的取捨。花卉插好安置後，又天天看著它，每日換水，每天看看有沒有凋零的須修剪，剪除後是否須調整姿態？看著這些花兒每天是否保持最佳狀態等著客人上門揀選它。看著花兒從含苞、待放、璀璨到凋零，時常感嘆花兒短暫的生命週期。無論多美麗的花朵終究還是會凋謝，心情也隨之花兒的轉變而牽動著，因憐花進而又開始研究押花，想為它保留最美的樣貌，這樣的花卉供養是物我交融的，是環境、花卉與自我的對話。而最高的藝術就是自自然然地反應創作者的生活；本論文以「花繪」為主題，將個人生活中對花卉藝術的喜愛，反應到自己的創作上。

---

<sup>1</sup> 黃永川譯述(1990)。《瓶史解析》(〔明〕袁宏道原著)。台北市：財團法人中華花藝文教基金會。頁 24

藝術創作是自由的，從我熟悉的花藝領域中，「借物詠情」體驗人生的道理，它讓我回到最真實的自己，不需偽裝與矯情，正視自己的情感、思索人生，透過創作中傾聽花語，從傾聽之中學習宇宙自然的神秘力量，提升「物我合一」心靈世界，幫助我釋放壓抑的情緒，沉澱不安的靈魂，同時也增長了美學涵養，強化自我認同感與存在的價值，如此讓我狹隘的心胸，得以更開闊的方向。



## 第二節 研究的內容與範圍

思考了許久，到底要如何來研究分析我的作品，總覺得欣賞繪畫作品，該用的是「心」與「眼」去感受，藝術跨越一切疆界，凌駕一切言語，而非用文字論述來輔助解釋。但是，我在學院體制下，無奈的我必須為作品剖析一番，猶如赤裸裸的我佇立在眾人之中，話說白了已無意義，少了神秘感，更少了賞畫的樂趣。藝術理論中每個流派的形成無非就是為了反叛，而當我又套入理論在其中不就又無法跳脫大師的影子及理論派別的框架中嗎？一個藝術家想要得到最大的創作自由，不就應該要拋開種種陳規與觀念，最好是沒有主義，擺脫意識形態的束縛，也不受時尚潮流左右，忠實自己的審美感受。

本論文研究的內容主要以筆者對花卉的主觀情感和自由意識為出發，並融入藝術史上啟發我在創作上的藝術家（歐姬芙和常玉）和藝術思想（抽象藝術與文人美學）作為基礎根源探索，進而影響我在創作上的風格演變；本研究範圍主要整理作者在 97-100 年的作品，研究歷程分為三個階段來探討：1 模仿期 2 過渡期 3 創造期。從創作脈絡中去混沌、明思慮，透過風格演變並論述創作意圖的根源探訪來尋找可行的藝術手段，找尋自我的藝術表現可能，希望能藉此找到未來的創作風格與定位。

### 第三節 花的象徵

「花語」的概念最初在十九世紀開始流行，乃是東方來旅人所書寫的文件紀錄，這些手稿描述了東方女性如何以神秘的花語來表達自己的慾望與感受。在 1818 年法國出版一書，可以首見到花卉的象徵意義。書中參考了古老的傳說、基督教的象徵理論，以及吟遊詩人在中世紀所創作出的羅曼史。<sup>2</sup>

在基督教中常將花轉移為符合教義的象徵物，從馬提尼畫中（Martini 1284—1344）〈聖告圖〉（圖 1）的百合即是貞潔的象徵，蘊含上帝對人們展示的神諭；而文藝復興時期的大師波提切利（Sandro Botticelli 1445-1510）所繪〈春〉（圖 2），此作描繪花之女神芙蘿拉的誕生場景，作品裡並不是描繪處於同一時間點的風景，而是在一幅圖像中呈現出時間的流逝；畫面右上方是西風之神澤菲爾正抓著想逃跑的克洛黎斯，在其左邊，帶著花冠，穿著花朵圖案的女子便是芙蘿拉，這裡的維納斯不僅代表了愛的女神，也代表大自然中擁有一切繁衍力量的女神，也是美麗的象徵，此時花又變成了神的代言。



圖 1 馬提尼〈聖告圖〉局部 1333 年  
畫板 膠彩 203x314cm 佛羅倫斯 烏菲美術館



圖 2 波提切利〈春〉 1482 年 畫  
畫板 蛋彩 203x314cm 佛羅倫斯 烏菲美術館

<sup>2</sup>何政廣 編（1996）。《花卉》。台北市：藝術家出版社。頁24

花是美的象徵，集形、色、香於一體，充滿生機使人有無限的想像空間，中國人在花木的觀賞活動中，不單單只是美女鮮花表象的比擬而已，在審美的關照之中，花卉視為一種高級的活物，是內蘊生命力和靈魂的生靈，他們作為植物，與禽獸、人類都是天地的產物，區別於人是順生的，花木是倒生的，禽獸是橫生的，在「一視同仁」「萬物與我為一」「眾生平等」等儒道釋傳統思想的薰染規範下，中國人對花木觀賞的活動所體現出來的感悟方式，構成了世界文化視野別具一格的東方色彩的人文景觀。<sup>3</sup>花植根於中國文化中，在中國文學自古以來即愛以「花」來比擬女性、形容女性，如「亭亭玉立的妙齡女子，膚若凝脂，面若潤玉，一抹紅暈似桃花」；「蓮出淤泥而不染」形容一個人的人品高節，像蓮花般潔淨，不受惡劣環境汙染，同流卻不合污（宋代周敦頤的愛蓮說：「……獨愛出淤泥而不染，濯清漣而不妖，中通外直，不蔓不支，香遠益清，亭亭淨植，可遠觀而不可褻玩焉。」）。除文學家愛於文章中以「花」做為譬喻、比擬外；在中國水墨畫中尤其與文人精神連結在一起的是人品與花品的滲透，人格寄託於花格，花格依附於人格，中國文人自身涵養高，對花卉的品鑑有其風骨與品味，其中最具代性的就是文人畫中常看到的四君子，梅、蘭、竹、菊，都帶有凝人化的情感，梅花象徵品格高潔，即所謂「清而不凡，秀而雅淡」；蘭花象徵君子的節操，文人善用清淡飄逸的蘭花來寄託清愁；竹子象徵有德性和節操的君子；菊花則取其隱居、隱士之意。

在現代生活裡，花也成了送禮的傳遞者，凡舉生日、升遷、戀愛、結婚、探病、喪禮，各種不同的場合看到的花卉其花的象徵也帶有不同意義，有喜悅、祝福、愛慕、安慰、告別、懷念或感傷…等等。

---

<sup>3</sup>何小顏著（1991）。《花的檔案》。台北市：台灣商務印書館股份有限公司。頁 6

## 第二章 個人創作思維的根源

### 第一節 喬治亞·歐姬芙的啟發

若將一朵花拿在手裡，認真瞧著它。你會發現，在片刻之間，整個世界完全屬於你。<sup>4</sup>

#### Georgia O'Keeffe

喬治亞·歐姬芙（Georgia O'Keeffe，1887-1986）的花卉系列作品中，以微觀的視角來作畫，將局部特寫巧妙地結合在一起，半抽象的構圖，亦即「部份化」的手法運用，雖難歸屬為純粹的抽象畫家，不過簡潔的色面，筆調平滑單純，近似抽象繪畫的意境。歐姬芙在畫中所表現出的是激情、生死觀、生活的痛苦與鬱悶，這種種的情緒都將被昇華至一種超越的境界，她所追尋的不外乎一種生命的本質。然而，她所畫的自然，她開玩笑的說：「那是我個人的山，完完全全屬於我的。有一天，上帝告訴我，倘若我一畫再畫，只要畫得夠多夠勤快，牠就會把整座山賜給我。」<sup>5</sup>，在這自然界裡那些無法言喻的事與世界浩瀚，超越了她的認知，她透過藝術形式、與意象的山頭尋找無限以了解它們。

反對傳統西方藝術，如抄襲大自然，平鋪直述的繪畫技巧的塞尚（Paul Cézanne，1839—1906）認為當色彩達到最飽和時，形式也就隨之充實起來。塞尚「放棄」<sup>6</sup>了透視法則，歐姬芙也受到他的啟發。

歐姬芙的作品〈紅罌粟〉（圖3），在造型上有別於傳統古典花卉的表現手法，也深受其先生阿佛烈·史蒂格利茲（Arthr W.Dow1857-1952）攝影之父「純射影」（Pure Photography）的影響，在構圖上精準聚焦，採取放大效果與強烈光影的

---

<sup>4</sup> 成寒著（2007）《花 骨頭 泥磚屋》台北：時報文化出版，頁100

<sup>5</sup> 同註4 頁183

<sup>6</sup> 塞尚認為畫面應追求藝術的真實，而不是以再現自然的藝術面貌出現，畫家應該根據面對自然的直接感受經過重新安排，在畫面上創造第二個自然。其藝術觀點，從根本上動搖了在此之前被公認的美學價值之整個基礎，此理論成為藝術史上的推導者。

製造，形式極簡，給人一種平靜、安寧的感覺，有種詩意的暗喻，深入探索既定題材的本質，帶有一種神秘的窺探，形式中『少即是多』的現代美學觀念，強調色彩、造型、線條、質量和空間平衡與諧和，張力十足的巧妙地讓畫面平衡，強烈的視覺感官佔據整個畫面，顛覆的表現手法有別於刻板印象中的古典花卉作品<sup>7</sup>，揚·布勒哲爾一世(Jan Bruegel I, 1568~1625)〈小花束〉(圖4)，這種新穎的花卉表現手法也影響了我初期的風格呈現。

我喜歡歐姬芙的畫如同高更(Paul Gauguin, 1848-1903)，有著一樣的氣質，雖然不同的表現形式，卻都給人同樣的孤獨感與深沉，靈性的藝術中有股令人沉思與感動的魅力，彷彿看到歐姬芙一個人在沙漠中享受悠閒，萬籟俱寂，唯有風聲傳來。



圖3 歐姬芙〈紅罌粟〉1927年  
油畫 畫布 17.8x22.9cm  
歐姬芙基金會藏



圖4 揚·布勒哲爾一世〈小花束〉  
約1600年，橡木、油畫，51x40cm，  
維也納藝術史博物館。

---

<sup>7</sup> 在畫科的分類上，西方的花卉題材被歸類為「靜物」，花卉在早期只以裝飾的角色出現在繪畫作品中，直到十七世紀才有獨立的花卉作品出現。

## 第二節 抽象藝術的衝擊

從二十世紀初抽象主義的興起，藝術風格不斷的快速流變，他們反對用具體形象反映現實，主張以點、線、面、色彩和空間等抽象形式來表現藝術家的主觀心靈。抒情抽象繪畫代表人物，俄國康丁斯基（Kandinsky，1866－1944）其著作理論《藝術的精神性》，發現視覺藝術與音樂的關聯，對純粹顏色的力量有了自己的概念，康丁斯基強調純色的心理效果，他相信通過這種觀念創作，進行心靈與心靈之間交流，色彩與形狀不應受限於大自然的外在形貌，而應來自藝術家的感情和內在世界。其實抽象主義影響我的並非是構圖上的技巧，而是觀念上的改變，讓我省思我個人化的風格在哪裡？也思考著當藝術不一定等同於美的前提下，藝術和人一樣，同樣面臨一個最大的問題：如何回復以及呈現天生天成的美感？

我很喜歡簡淨而極具超卓精神性的色域繪畫，馬克·羅斯科( Mark Rothko，1903-1970 )的作品，有一種靈性的美感。

靈性的美是，隱微的幽暗；豐盛絢麗的存在；無限的空虛；純粹的感受力；無法形容的優雅；精確測量所有事物；愛與寧靜；所有事物的合一；生活；喜悅與自由；無限境界中界限的消失；救贖；神聖。<sup>8</sup>

Leo Schaya

羅斯科曾說：「我不在我的繪畫中表現自己，我表達的是非我。」<sup>9</sup>，但我卻不認同，或許他看到的個性是不喜歡的自己，否則又怎會在自殺前的遺作充滿了黑與灰的色調呢？羅斯科的作品，靜寂遼闊、虛空的近乎無物的風景，猶如在夜

---

<sup>8</sup> Roberta Weir（2008）。《達文西的墨水瓶》尤可欣譯。出版社：商周出版。頁46。  
Leo Schaya（1915-1986）瑞士作家。

<sup>9</sup> Harold Rosenberg（1998）。《拆解藝術》周麗蓮、黃麗絹譯。台北：遠流。頁100

半無人的荒野漫步，帶點悲鬱的無邊尋覓，卻始終沒能找到落腳之處。在《繪畫與眼淚》一書中提到，很多人來到他的畫作之前不禁都會潸然淚下；令人也很想親眼目睹大師真跡〈灰色上的黑〉（圖 5）。<sup>10</sup>

羅斯科的作品在造型上通常是由幾個排列著的矩形構成，這些矩形色彩微妙，邊緣模糊不清，它們漂浮在整片的彩色底子上，營造出連綿不斷的、模稜兩可的效果。顏料是被稀釋的很薄，半透明，相互籠罩和暈染，明與暗、灰與亮、冷與暖融為一體，產生某種幻覺的神秘之感，這種形與色的相互關係，象徵了一切事物存在的狀態，體現了人的感情之行為方式。羅斯科的畫往往尺幅很大，這是為了能讓人置身於體驗之中。當面對龐大的畫作置於寂靜的空間中（圖 6），我想色彩變成了魔力而轉換成另一種能量，淨化了心靈，當下，人們也看到了各自心中的風景，藝術無須言語，已然自明。從羅斯科作品中讓我體會出單一物質（色彩）的表現，相互籠罩和暈染，也能做出質感與重量，亦能純粹的表現出驚人之作。



圖 5 羅斯科 〈灰色上的黑〉1970 年  
壓克力 畫布 203.8x175 .6cm  
紐約古根漢美術館藏



圖 6 羅斯科作品 2010/10/3—2011/4/25  
「抽象表現主義特展」現場，MoMA 提供

<sup>10</sup> 圖片轉引：<http://www.sinovision.net/blog/index.php?act=details&id=55832&bcode=rubin>  
2011 年 5 月 25 日

記得，有一次到清水港區藝術中心看展，有兩位近約 60 歲的婦人站在一幅抽象畫作前議論紛紛，其中一婦人說：「你看（手指著畫面的一角），這邊畫了一個阿嬤的身影，旁邊這個是搖籃。」，很好奇的我，拉開了間距仔細看著，想找出是否有這兩位阿嬤所說的形象，但就是看不出來，我心裡默笑著，或許這就是抽象繪畫迷人的魅力與有趣之處。



### 第三節 常玉的啟示

常玉（Sanyu，1901—1966）曾說「我生命中一無所有，我只是一個畫家；對於我的作品，我立志無需賦予任何的解釋，當觀賞我的作品時，並清楚了解我所要表達的…只是一種簡單的概念。」<sup>11</sup>常玉在1930—1940年期間，創作大量的以花為主題的「盆、瓶花系列」，在巴黎學習藝術的常玉，他雖然推崇現代藝術，同時也欣然接受西方當代藝術的薰陶，在豐富、多元的藝術氛圍薰染下，常玉卻沒有隨波逐流，作品中所呈顯出中國民族特色與人文情懷，多數取材自他所熟悉的人文生活，來抒發內在的情感與理想；我很喜歡常玉的作品，畫作中偶而的俏皮感，更多的是種鄉愁及文學氣質，不求形似逸筆草草的特質，有種中國詩詞古道、西風、瘦馬的淒美意境。〈瓶花〉（圖7）



圖7 常玉〈瓶花〉油畫 木板  
123 x130cm 國立歷史博物館

常玉的創作媒材主要來自西方的素描、水彩、油彩等，畫作尺寸以接近一比二的長型居多，很像傳統中國繪畫的「立軸」，構圖上背景的大片留白，明顯的線條勾勒，線條簡潔絕對，結構的精檢凝凍，畫面單純空靈，隱現著一種羈旅多愁的孤獨感，總能展現出中國筆墨韻味、工藝紋樣及中國文人墨戲自娛的特質，可體現出中國繪畫中寫意的「逸」境，〈藍菊與玻璃瓶〉（圖8）。在南宋文人畫，牧溪的〈六柿圖〉（圖9）藉由人間尋常的景物柿子來「寫我胸中之逸氣」，畫面

---

<sup>11</sup>高玉珍主編（2001）。《鄉關何處——常玉的繪畫藝術》。台北市：國立歷史博物館。

上看到的雖是單純六個柿子，但其精神已非物體的外在形貌而已，雖是如此平淡與簡易，卻可以是超乎時空、穿越無限之感，呈現出一種山非山、花非花、霧非霧，具象的抽象風格。<sup>12</sup>常玉所繪的作品亦是。



圖 8 常玉〈藍菊與玻璃瓶〉  
1940 年 油畫 纖維板 100 x50cm  
私人收藏 巴黎

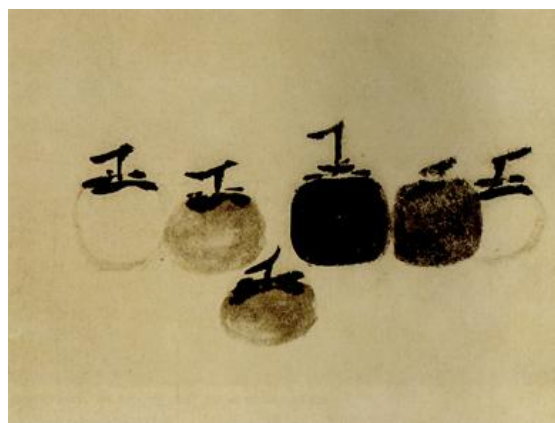


圖 9 牧溪〈六柿圖〉  
水墨 紙本 29x31.9cm  
大德寺龍光院藏 京都·日本

常玉影響我對作品簡化的概念，常玉的瓶花系列作品在造型上一向是簡約、不繁複的，在構圖上無論是線條、色彩、空間上的表現都能體現出簡潔、俐落之感。構圖方式是將瓶花置於畫面中央位置，下方位置以色塊或線條來交代水平的桌面、空間感，背景則用大面積的平塗方式，使畫面趨於「平面」化，不同於西方傳統靜物作品的深邃空間感，而是中國傳統繪畫中，「平面式」、「留白」的構圖特色。用色上，極推崇「平淡天真」的用色美學，用色純粹，最多不超過五色，可以用「簡、淡、雅」三字來涵括，在線條的視覺感受趨近中國繪畫中植物墨線

---

<sup>12</sup>倪再沁著（2005）。《水墨畫講》。台北市：典藏藝術家庭股份有限公司 頁 72-87  
具象的抽象風格：指文人畫家「借物詠情」，藉由對象物經由筆墨表現來傳達主觀的內在情感與精神。例如：西方義大利莫蘭迪所繪的瓶瓶罐罐，雖平凡無奇，但實已超然物外，抽象的情感更甚於具象的瓶罐。

的表現方式，甚至有乾筆所出現的「飛白」效果，接近書法或書寫性的筆觸，藉著「線條」來界定物體也界定空間，更利用線條的筆力展現出植物的生命力。常玉這種「西方繪畫的形質，東方美學的實踐」創作手法也影響筆者後期的發展。

## 第四節 文人畫「意境」的影響

「意境」的基礎首先就是「形象」。「意」與「境」是兩對範疇的統一：「境」是「形」與「神」的統一，「意」是「情」與「理」的統一。在情、理、形、神的互相滲透、互相制約的關係中或可窺破「意境」形成的秘密。簡單的說「意境」包含兩方面：生活形象的客觀反映和藝術家情感理想的主觀創造。<sup>13</sup>

中國文人追求心靈自由，力求與天道、自然合而為一，讓心靈處於虛靜清明的狀態之下，則能在天地萬物之中，看出其內在本德，亦即體驗於「道」。文人畫隨著時代的發展變化，詩、畫中的美學趣味也在發展變化，從北宋「無我之境」逐漸在向元代「有我之境」推移。元代之後的文人繪畫注重「寫意」，所謂「凡畫山水，意在筆先」<sup>14</sup>或「畫者理也，意也」<sup>15</sup>，尚雅觀中的隱逸思想就是藉景物來展現意遠、意深、情意、詩意等境界。在宋代文人畫家蘇軾對於繪畫思想，提到：「繪畫以形似，見與兒童鄰。作詩必此詩，定之非詩人。」，影響後代畫家無不主張神韻，意境的追求遠比形象的描繪來的重要。元代湯垕說：「畫梅謂之寫梅，畫竹謂之寫竹，畫蘭謂之寫蘭，何哉？蓋花之至清者，畫之當以寫意，不再形似耳。」<sup>16</sup>，他傳達的形象不僅僅是胸中之逸氣，也是思想情感的抒發，文人騷客寄情文采之地。在畫中無不強調「韻」、「味」，所謂「弦外之音」、「味外之致」。在「意境」上，形與神、情與理，對象（境）與主觀（意）這種發展下，元代之後極力強調了主觀的意興心緒。

在圖式上不主張完全形似與巧細，認為太似則媚俗，在題材、圖式、筆法、設色等均以「意境」為基礎前提，排除對主體的細節表現，從簡化、寫意、留白、以書入畫的過程中達到符合文人審美的筆墨情趣。追求的是主觀情感的內在宣

<sup>13</sup>李澤厚（1996）。《美學論集》。台北市：三民書局有限公司。頁 343

<sup>14</sup>王維〈山水論〉，前引書，頁 20。

<sup>15</sup>蔣和〈學畫雜論〉，《中國歷代美術典籍匯編》12，頁 368。

<sup>16</sup>傅抱石（1985）。《中國繪畫理論》。台北 里仁書局頁 41

洩，作品裡像不像花、像不像枝與葉已經不是重點，追求的是心靈的平靜，情緒紓發、宣洩的管道與理念的展現為主。中國繪畫中一貫講求的「氣韻生動」的美學基本原則，在這裡不再放在客觀對象上，而完全是放在主觀意興上。

明代徐渭的大寫意《雜花圖卷》（圖10），將形體簡化，力求線條精簡，在精神上追求水墨的律動與詩化的意境，躁動的筆墨後面是更多的不馴和無奈。



圖10 徐渭《雜花圖卷》，紙本，30x1053.5cm（局部）

因此，無論藝術史的敘述或文人畫的演變，一種絕對的信念，從繁入簡，從寫實入抽象，從複雜以至精練，是畫家放棄形似的內在衍化，這一種將自然對象物予以重新提煉鑄鑄的歷程，無不是藝術造形的純粹與人格特質的彰顯。

### 第三章 個人創作歷程

我之所以畫花不同於歐姬芙，她說：「我痛恨花朵，我之所以畫花，是因為它比模特兒便宜，而且它不會亂動。」<sup>17</sup>我愛花，也因為工作關係，研究壓花多年，為了力求自我的突破，一頭又栽進繪畫領域之中，認為藝術是相通的，壓花與繪畫只是表現媒材的不同〈野渡〉(圖11)。因此，再度進入學院體制下來增強美學涵養；創作歷程是隨著時間、空間、生活與心情不斷的醞釀著，對美的感受力也會受影響，我的作品是個人直觀的呈現，常帶有一種移情的表現，貼近我的生活。「移情」作用的象徵，可由人們對對象物持的關照是樂觀或悲觀、快感和痛苦感受到，因此，「決定的東西與其說是感受的表達，不如說是感受本身」。是一種內心活動、一種內在生命、一種內在的自我實現。



圖11 林宥均〈野渡〉2005年  
押花 乾燥花材 24×36cm

德國美學家洛茲，曾指出：

「凡眼睛所見的形體，無論如何細微或瑣碎，都可以通過想像面把我們移到這些物體裡面去，分享它得生命。」<sup>18</sup>

<sup>17</sup> The Guerrilla Girls 著，謝鴻鈞譯，《游擊女孩：床頭版西洋藝術史》，台北：遠流，2000，頁83。

<sup>18</sup> 轉引莊申，《畫史觀微－莊申教授逝世三周年紀念文集》 台北：國立歷史博物館 2003 頁 124

德國移情美學的代表人物李普斯（Theodor Lipps，1851-1914）就指出，將對象人格化是人類固有的傾向，而且：

這種向我們周圍的現實灌注生命的一切活動之發生而且以獨特的方式發生，都因為我們親身經歷的東西，我們的力量感覺，我們的努力，起意志，主動或被動的感覺，移置到外在於我們的事物裡去，移置到在這種事物身上發生的或和它一起發生的事件裡去。<sup>19</sup>

很多時候，我不會把所有的情緒都講出來，可能我內在的世界中有很多的轉折，很多的起伏，很多連自己都摸不清、搞不定的燥，我總習慣性放在心裡，不知道該怎麼表達，透過繪畫的表現，讓我不安定的靈魂更沉靜，喜歡這種簡單的感覺，只要專注在裡頭，順著呼吸的節奏，凝聽自我的音律，進入一種很深入的狀態，亦是一種潛意識的自我表達方式。在此我也藉著繪畫來看人生的風景，並從人生起伏、波折等等的矛盾求出平衡。

表現形式，想追求的是一種心靈絕對的自由，形式中蘊涵著思想與情感容量，將直觀的個人審美經驗變成可見的畫面，希望透過模仿，過渡階段的體認，進而得以內化發展出自我的繪畫風格。

---

<sup>19</sup> 李醒塵，(1996)《西方美學史教程》台北：淑馨 1996 頁 334，335

## 第一節 模仿期－形象的簡化

歐姬芙的花系列作品之中，很多書籍會提到她有「性象徵」的暗示，〈黑色鸞尾花〉(圖12)，但她卻終其一生都否認佛洛伊德分析學派解析其作品為性象徵的說法。<sup>20</sup>其實，花本身就是一個性器，即便植物在行動上比不上動物那樣自如，但在性事的選擇上同樣具有強烈的主導性。植物看似安靜，但並不是對所有的傳花粉者全數接納，如傳花、授粉這般敏感的碰觸，花只對他特定認可的對象發出呼應的。<sup>21</sup>一樣的世界，花兒也會在安靜中互相較勁，在沉默中彼此靜靜的略奪



對方，吸引一個傳粉者。而一棵植物生長歷程從種子、根、莖、葉、花和果實中，花是植物最美最有生命力的時期，也最容易引起注視的階段。

圖12 歐姬芙〈黑色鸞尾III〉  
(1926) 油畫 畫布 61x50.8cm  
紐約大都會美術館藏

花的美麗也如同女人一般，一朵花一紅顏，從美麗到燦爛，從哀愁到凋零，也象徵人的一生，女性在人類生命延續上有著無法取代的地位，從繁衍之處看如同花一般。

以歐姬芙作為學習對象，主要也是欣賞她以微觀的視角來探索花卉的本質所然，花卉構圖方式簡潔，迎面性的構圖方法，沒有固定的光源，細膩的線與敏感銳利的色彩，顏色大膽，明亮、純淨絲毫不帶有雜質，從作品中花瓣微妙的曲線

<sup>20</sup>何政廣編。(1996)。《歐姬芙：沙漠中的花朵》台北市：藝術家出版社，頁 65

<sup>21</sup> Sharman apt russell (2002)。《花朵的秘密生命》(鍾友珊譯)。台北市：貓頭鷹出版社。頁 12



和色調的漸層組成具有韻律感的畫面。〈生命引力·局部〉(圖13)不過，很快的我對歐姬芙的很多作品，過於鮮明的色調及輪廓線失去了迷戀，〈花朵系列〉(圖14)因為它只能捉住我短時間的視覺感受；我還是喜歡更單純、簡潔、樸實、雅緻一點的色調。腦海中閃過的是那曾經目睹張大千〈紫蓮花〉(圖15)的雅緻調子和唐代周昉〈簪花仕女圖〉(圖16)艷而不俗的色調。



圖13 林宥均〈生命引力〉局部  
2008年 畫布 油畫 90.9 x 72.7 cm



圖14 歐姬芙〈紅曇〉  
1923年 畫布 油畫  
亞利桑那大學美術館藏

很喜歡張大千〈紫蓮花〉這件作品，設色淡雅，以細線勾描出花瓣的立體感，細緻婉約，耐人尋味。張大千曾引清鄒一桂《小山畫譜》所說：「五彩彰施，必有主色，以一色為主，而它色附之。」<sup>22</sup>色彩的變化在主色的層次之中，不受外光影響，不受外光色的原理，而以畫家和觀者的感覺為主，所謂色重與輕，在於用色的厚與薄，感覺便有重、輕之分。而用色單純化與典雅色調的細微變化一直是我所追求的品味。

另一件用色之美的作品是會讓人倒吸一口氣的古畫，周昉的〈簪花仕女圖〉，

<sup>22</sup> 徐復觀著 (1998)《中國藝術精神》台北：學生。頁：59

周昉筆下的仕女無不衣著華麗，艷麗動人，人物的描法以遊絲描繪為主，行筆輕細柔媚，均力溫和，特別是在色彩的表現下成功的展現出紗羅透明的薄紗感和肌膚的質感，輕紗敷染淡色，深於露膚而淡於紗，刺繡的花紋色澤雅潔明麗，傳達出柔美和恬靜的美感，不難看出唐代豔而不俗的瑰麗風采。



圖15 張大千〈紫蓮花〉  
1956年 設色 絹卡  
52 x 45cm



圖16 唐 周昉〈簪花仕女圖〉局部 公元785—805年  
絹本、重彩，46x180cm 瀋陽 遼寧省博物館

## 第二節 過渡期－形象的脫離

從攝影技術發明逐日普及化以後，寫實主義在十九世紀後期受到了挑戰，藝術家不再局限於自然的具體物象的描繪。藝術家轉向主觀的，注重內在的真實與情感的表達。抽象藝術可以說是這股脈動的導航者，它探究事情的本質為宗旨，主張繪畫創作應捨棄自然體材，還原到形、色、線等繪畫基本元素上。

這個階段的作品傾向於「抒情抽象的繪畫」，此階段也正逢我人生的最低潮，在生活中情緒變得非常沉重，生活步調也變了，懷疑著自我存在的價值，總是不斷的迷惘和徬徨。此時，在學業上也開始懷疑自己一直藉由「花卉」的形象來作畫是否正確？這時的我變的游離不安，最後，決定先暫時拋開花的外在形象，只想跳開歐姬芙的影子，開始以抽象的形式來表現，但其精神上亦是感嘆生命的短暫，天地萬物總有它運行的方式與生存之道，是我們無法掌控的。這時期的作品中已經看不到有具體花的影子存在，從花的形象裡擷取多變的線條靈感，取而代之的是線條與圓的符號，此階段，或許是因為想多了，畫圖漸漸變成一件難題，情緒也跟著憂愁起來了。(圖 17)

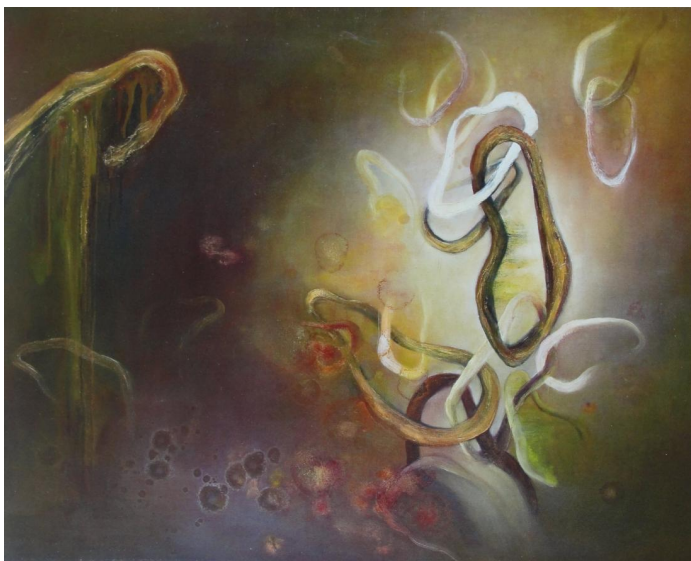


圖 17 林宥均〈循環一·花開花滅〉  
2009 年 麻布 油畫 91 x 116.7 cm

### 第三節 創造期－形象的假借

我認為藝術創作的過程是從不斷的實驗中找尋他的可能性，而每每解決一個問題的同時，新的問題又產生了，如此周而復始不斷從失敗中將經驗累積，隨時運用。經歷了過渡期之後，沒了花的形象做為依據，又開始懷疑抽象繪畫形而上的精神，這真是繪畫的本質嗎？抽象繪畫走到最後又剩下什麼？沒了形象情感的依附時常感覺心裡空洞，漸漸的不踏實起來了，耳邊更常聽到家人的質疑：「你到底在畫些什麼東東啊！」，讓我更懷疑起這些形而上的精神，究竟有多少人能理解呢？當大多數的人都無法體會出其中之精神，那藝術與社會的連結又在何處呢？

前輩大師李可染（1907 - 1989）曾說畫畫要「用最大的功力打進去，用最大的勇氣打出來」<sup>23</sup>，石濤（1642~1718）所謂「搜盡奇峰打草稿」便是以大自然為範本而進行創作，沒有「奇峰」哪來的「草稿」？但光有「草稿」還不行，還要「有我」，有了這個「我」就是創新。<sup>24</sup>我開始思索要如何來整合我的作品，我試著將文人畫「寫意」意境與「留白」構圖的空間觀念帶入我的創作中，再回歸以花的形象為依據，我仍繼續發展對線條與顏色的探索，這時也體會出倪老師的箴言：「畫什麼不重要，重要的是怎麼畫？」，首先，運用直覺式凝神的觀照，自我的審美經驗，拋棄主體舊有的成見，以全然中立的意念投向觀照的對象，成為一種絕對的精神貫注，而不帶任何既定色彩。藝術中的孤立化使主體精神得以集中於審美對象，集中所產生的效果，便是強度的加強，而使之足以產生共鳴與交感，我試著讓筆調變得輕鬆點，有時不經意的顏料中自然暈染積痕偶發的效果，也樂於其中，直接讓我的情緒與筆觸更真實的流露，更貼近我當下作畫的心情與節奏。在觀照中，體驗花朵存在的同時，也同時觀照著自己存在的本質，同時擴深對自己的認識，突破了形軀的迷思。

<sup>23</sup> 梅墨生 編著（2004）《中國民畫家全集林風眠》台北：藝術家。頁 187－188

<sup>24</sup> 姜一涵 著（2005）《石濤畫語錄研究》台北：中國文化大學出版部。頁 146

## 第四章 個人創作風格解析

這幾年來，我一直在找尋適合自己的繪畫方式，什麼樣的媒材和技法是適合自己的，所表現出來是契合自己的作品，要如何畫？曾有老師質疑我用水墨的方式來畫油畫，多愁善感、太陰柔，少了油畫的厚實感，有時也會質疑油畫這種媒材真能表達出我要的感覺嗎？面對自己的矛盾、善變、感情用事、不切實際的浪漫自己也很痛苦，有時喜歡古典技法層層暈染，類似水彩和水墨的溫潤感，欣賞羅斯科的神祕、席德進（1923-1981）水彩的濕潤、東山魁夷（1908-1999）的寧靜〈道〉（圖 18），同時卻也欣賞徐渭發了狂的氣勢淋漓與帕洛克那種放蕩不羈令人迷離之作。

圖18 東山魁夷〈道〉 1950年 絹本 膠彩  
134x102cm 東京國立近代美術館藏



我並不太喜歡在藝術史裡找近親，因為，那只會令我困現其中迷失自我，我尋找與我品味接近的、我所感動的。《論藝術裡的精神》一書中提到：「藝術上恰當的透過感覺才能夠得到『畫』題，即使純靠理論即可獲得整體的東西，然而，有一些額外的東西，是無法透過理論來創造或發現，只能忽然間有感覺得到啟發，這才是創造的真精神…」<sup>25</sup>，我當然也知道自己在創作中的不安與跳躍的缺點，並無深入再深入的探討，但我卻無法控制，時常發現自己的感受未能與畫布達成共識，就會開始調整，在具象、抽象、意象之間進出跨越著，不斷的追尋，

---

<sup>25</sup>成寒著（2007）。《花 骨頭 泥磚屋》。台北市：時報文化出版社。頁 42

想找到能表達出那純然的感動與心靈的本相。在創作的路途中，風格的塑造，學理基礎的實踐與充實，品味與格調的養成，都是需要長期苦心經營與不斷的蛻變，才能在藝術中呈現「有我之境」。

我的作品是浪漫主義與感傷主義的美學特徵；我應該是個悲觀主義者，電影與文學中喜歡看的總是悲劇，總覺得遺憾、無奈、不捨中它有一種扣人心弦的浪漫孤寂與淒美意境。

在色彩的處理上通常是一種個人主觀的情感顏色，也不停地實驗自己的色彩敏感度，色彩的配置是門高深的學問，也知道自己的配色太保守了，那些都是自己慣性的視覺經驗，總喜歡在同一色調中挑戰那細微的變化。

高更（Paul Gauguin，1848—1903年）說過：

色彩帶給我們的感官刺激，其實本身就如謎，所以邏輯來說，也只能謎一般運用，每一次，使用色彩不是為了描繪，而是取色彩自身流瀉出的音樂感覺、色彩的特質、內在的神秘如謎的力量。憑藉著精巧的和諧，可以創造出象徵。色彩是音樂一樣的顫動，足以觸動自然界中最普遍，而且無處不在的，最廣泛的內在力量。<sup>26</sup>

**Gauguin**

---

<sup>26</sup> 轉引「永遠的他鄉—高更」。展覽日期：11.27.2010—2.20.2011，台北市立美術館

## 第一節 微觀的具象風格

主要以「玫瑰」為創作題材，我喜歡玫瑰花瓣律動的感覺，有如層層被花瓣包覆呵護著，一朵花、一紅顏，彷彿訴說著女人的愛情故事。以花朵隱喻女性人生的起起落落，雖是小花一朵卻綻放著堅毅與美麗，並帶給大地彩色絢爛，給人類帶來新奇驚訝；花的特殊生命現象，尤如女性自外形以至於內在，每朵花的造型與顏色都有它存在的一種獨特形式，如同每個女人各有其存在之氣質與價值，不論是在婚姻關係或職場上，女性如何由其中取得平衡點，有時無奈、有時頹廢、有時無助、有時強勢，在社會中自綻芬芳，藉著花來表現女性內在聲音。

### 一、 作品〈白色玫瑰〉《玫瑰系列》（圖 19）

花卉通常給人視覺形象的是靜態美，白色玫瑰給人具有純潔無瑕之感，但我總覺得潔白的外表下應該也有花兒堅毅固執的一面，構圖上我運用旋轉的動勢，呈現一種外柔內剛的態度，也象徵筆者的性格；學習歐姬芙的微觀焦點，運用迎面性構圖來強化花朵的張力，讓造型的形式構成更「純化」的審美效果，作畫時聚焦在物體表面的某一個視點，並使之飄忽而曖昧，在似與不似之間，具象與抽象之間的模糊邊際，我的情感也停駐在其中。我運用古典油畫技法以薄塗的方式一層層慢慢罩染上來，最後，亮面不足在強化提白，色調細微變化再以直接技法來補強。色彩的呈現非花朵真實的顏色，從右上角的暗面到左上角的亮面不段的



旋轉著，也象徵從黑夜到白晝不斷轉動著。用淡雅的色調來呈現白玫瑰雅致的情調。

圖 19 林宥均〈白色玫瑰〉《玫瑰系列》

2008 年 畫布 油畫 90 x 90cm

## 二、 作品〈生命引力〉《玫瑰系列》(圖 20)

紅色玫瑰給人熱情奔放之感，藉由花瓣來呈現律動感與生命力。某個夜晚，我失眠了，忽然想畫一件大畫，立即性的衝動，只好運用家中四張 30F 的畫布拼成一件作品，並無刻意構圖只希望單張分開來欣賞也能是一幅獨立作品，我擷取玫瑰花的局部作為元素，憑著既有對紅玫瑰的印象和當下的情緒，「部分化」的構圖，呈現花之精神的生命力，感到生命跳動著，右上角暗喻的子宮造型象徵孕育新生命的希望，〈生命引力.局部〉(圖 21)。技法上以直接技法來處理，薄塗的方法呈現，運用紅與綠的對比色調來強化視覺效果。



圖 20 林宥均〈生命引力〉《玫瑰系列》  
2008 年 畫布 油畫 全 4 幅 各 90.9 x 72.7 cm



圖 21 林宥均〈生命引力〉局部  
2008 年 畫布 油畫 90.9 x 72.7 cm

## 三、 作品〈方圓之間〉《玫瑰系列》(圖 22)

方形的畫布讓我覺得更有現代感，在畫框四方形下畫上圓形往外散開的玫瑰花瓣，同時也含蓋著宇宙四方中的時間與空間。構圖上以聚焦的視點，迎面性的構圖來強化方形框與圓形玫瑰花的對比張力。技法上以古典油畫技法和寫實的方式來呈現，先打一層褐色底再慢慢提白，薄塗的方式慢慢罩染上來。色彩刻意壓低黃色調的明度，讓畫面呈現淡淡的憂愁；在花店中有個傳說，當情人送你黃玫



瑰的同時也代表著離別之意；畫完此作，更讓我確定寫實主義不是我所要追求的方向。



圖 22 林宥均〈方圓之間〉  
2008 年 麻布 油畫 90x90cm

#### 四、 作品〈思〉《玫瑰系列》(圖 23)

無論是花朵凋去，或是花將殘，都觸動人們的情思，美麗的繁花下，也使人憂愁，擔心其將謝去的花朵而無法再見盛開時的璀璨；也喻含對年華逝去的感慨，也是一種自我心靈的投射。色彩與形體不訴求物相逼真，紅玫瑰顏色也不再艷麗，帶有主觀、情感、情緒性的色彩在裡面，利用暗灰帶紫色的背景來呼應即將凋謝的花朵。

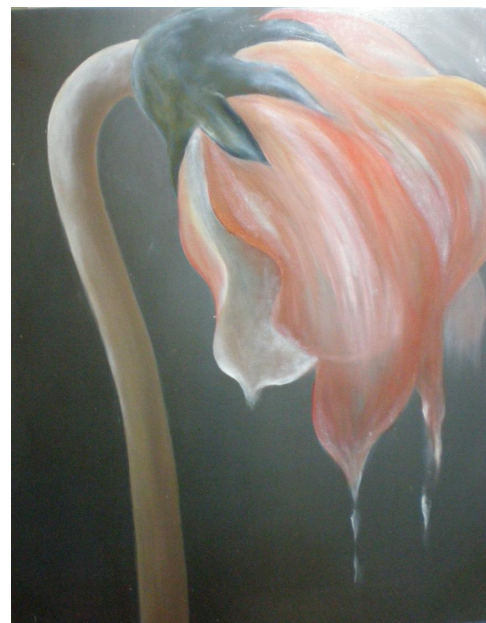


圖 23 宥均〈思〉《玫瑰系列》  
2008 年 畫布 油畫 116.7 x 91cm

五、 作品 〈漾〉《玫瑰系列》(圖 24)

擷取花瓣線條的律動感，造形構成讓視覺透視出去彷彿看到一片寧靜的海景，形式則用曲線縈繞著水平線而產生對立，理性與感性的衝突，藉由看似波動的外表包裹著平靜的心，亦是象徵筆者一直努力追尋心靈上的安定。以薄圖的技法表現，顏色以清爽淡雅為主調。



圖 24 宥均〈漾〉《玫瑰系列》

2011 年 畫布 油畫

91 x 116.7cm

## 第二節 抒情的抽象風格

「抒情的抽象繪畫」是屬於直觀的、自由感性的、生理形態的、有機的、曲線的、並且強調著神祕性、自發性、非合理性，帶有浪漫主義的色彩，以及著重於個人或內在經驗，和心靈或心理的活動。<sup>27</sup>在《中國美術史稿》一書中提到：「中國畫是線條的雄辯。」<sup>28</sup>，在西方藝術家伊夫·克萊茵（Yves Klein，1928-1962）與馬可·托比（Mark Tobey，1890-1976）也曾以線條作為創作主軸，克萊茵潛心專研柔道技巧，曾在日本停留，藉由柔道專注練習中來體認空靈與虛無，而馬可·托比則到日本學習書法與禪修；而我與他們不同，我相信生長在這塊中國的土地上，其思維上必會結出不同於西方的果實。

在西方抽象繪畫中無非是要彰顯個人風格呈現及繪畫的本質，本質探究著形式（點、線、面）與媒材（顏料、肌理）的構成，受儒道教育的我們，在線性的表現上自然會不經意流露書法中線條裡的經驗，我並不想套用一大堆書法理論來佐證我作品裡線條構成，書法中的文字<sup>29</sup>從屬於語言，而繪畫表現上恰恰是超越文字形象的，線條它只是單純的自然而然在我畫面上出現了。

在中國美術史中，文人美學也影響個人的創作思維，得知了構圖中在空間處理上，「虛與實」配置的重要性，適度讓畫面留下空白，使畫面趨於「平面」化，雖不同於西方透視觀點的深邃空間感，亦能使畫面更具想像空間。禪學裡也常常強調「虛空」的部分，他們認為人類不可能絕對的、無限的、作為造型的對象。「有的存在」並不表現絕對的無限之物。他們寧可在「虛空」「欠缺」與「不足」之中，給於最大的想像，也得到最大的自由。<sup>30</sup>人生，也像一幅禪畫，不管構圖如何，畫家總是巧妙運用留白，讓畫面有「空靈」的意境。一個人獨處的時刻，就是休止符的調節，也是生活中的留白。

---

<sup>27</sup> 何政廣《歐美現代美術》台北 藝術家 1994 頁 114

<sup>28</sup> 李霖燦《中國美術史稿》台北 雄獅美術 1989 頁 40

<sup>29</sup> 書法中的文字所指行草、狂草除外。

<sup>30</sup> 轉引李惠正（1991）。〈書法與書法表現〉《新竹師範學院學報》頁 80

這時期在構圖上不同於微觀的具象風格幾乎都以「實」來表現，此階段我留了更多的「虛」空間來營造我的畫面，讓畫面有更多的空氣流動，呈現抽象意境的空間感，用色上也開始轉變，深沉幽暗的色調，更令人有所省思，讓人更有想像空間，昇華至一種超越的境界，其追尋的不外乎是一種生命的本質。

一、 作品〈循環一·花開花滅〉(圖 25)、〈循環二·花開花滅〉(圖 26)

我將線條帶入構圖中，讓線條成為我的主體一部分，線條可展現出物體的運動，使畫中形成一種清晰的靈活律動與秩序感。將形體解構，以線條來表現，以不同的線條傳達各種思緒，心對圓滿、對回歸原型的渴望與探尋著，以圓的符號來象徵生命不停的循環，是繪畫創作的過程，也象徵著創作「無限可能」。想呈現的是一種無聲勝有聲的感覺，在花朵週而復始的生命周期中引發的靈感，想表達的是一種靜態中的能量。從羅斯可色域繪畫中體會出色調的營造也可以慢慢堆疊出質感來。顏色處理上我用了油畫較少運用的金色來象徵一種昇華的境界，在中世紀裡金色帶有崇高與尊貴象徵；以古典技法來作底色處理，層層暈染中不知來回多少次，主要是想讓畫面更沉穩富有冥想的空間感。作品〈循環二·花開花滅〉(圖 22)的構圖更簡化為垂直排列的組合。



圖 25 林宥均 〈循環 一·花開花滅〉  
2009 年 畫布 油畫 91 x 116.7 cm

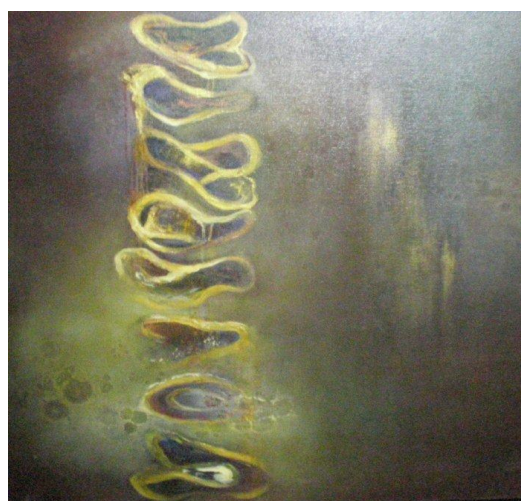


圖 26 林宥均 〈循環 二·花開花滅〉  
2009 年 畫布 油畫 120x 120cm

## 二、 作品〈循環三·花開花滅〉(圖 27)

一粒種子如同一個圓、一個繭，周而復始是大自然運轉不變的定律，由始至終，再終至始，生生不息，宇宙運轉如此，生命循亦是。畫面表現如同宇宙行星不停運轉著，將畫面分割成三塊，同時也象徵著人的黑暗與光明面。作品不同以往運用古典技法，以直接厚塗的方式，我的底色與主要形體藍色線條是同時進行，想讓背景與主體線條位置更確定，白色用了鋅白加鈦白混合取代鉛白。少許地方只利用鋅白讓底色更容易透出。



圖 27 林宥均 〈循環三·花開花滅〉  
2009 年 麻布 油畫 91 x 116.7 cm

## 三、 作品〈葬花〉(圖 28)

記得小時候很喜歡的一首名謠，那旋律與歌詞一直都不曾忘記，長大後才知道原來是李叔同（1880-1942），法號弘一法師，所寫的詞〈送別〉：

長亭外，古道邊，芳草碧連天，晚風拂柳笛聲殘，夕陽山外山。  
天之涯，地之角，知交半零落，一觴濁酒盡餘歡，今宵別夢寒。  
長亭外，古道邊，芳草碧連天，晚風拂柳笛聲殘，夕陽山外山。

一直覺得這首詞寫得美，從長亭、古道、芳草、晚風、拂柳、笛聲以及夕陽這些具體的景象來營造了一種濃濃的離別氛圍。用「一切景語皆情語」來抒發離愁別緒，整首歌詞瀰漫著濃重的人生空幻感，深藏著頓悟出世的暗示。

畫面運用西方古典技法提白的堆疊和東方水墨暈染的概念來營造富有東方詩意的空間，讓色彩更純化到幾乎只剩黑與白的色調，畫面著重於呈現出緩慢的時間感，彷彿時間被凍結的淒涼意境，以圓的形象來簡化花兒零落與消逝之感。

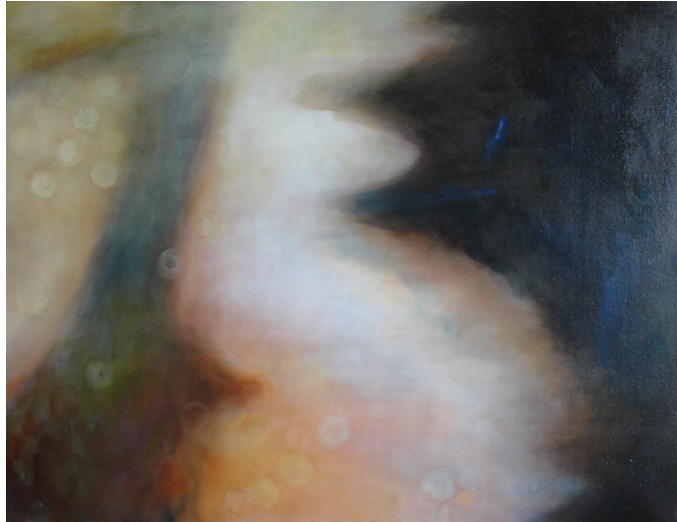


圖 28 林宥均 〈葬花〉  
2010 年 麻布 油畫  
91 x 116.7 cm

#### 四、 作品〈飄拂〉(圖 29)

偶見了一片落葉掉落不知要飄向何處，激發了滿懷的憂愁，而秋日，百花落盡，林葉稀疏，是將近寒冬的時節，在這樣萬物蕭條的景色下，總是牽動著人們的情感。

宋代李清照闕詞中寫道：

湖上風來波浩渺。秋已暮、紅稀香少。水光山色與人親，說不盡、無窮好。蓮子已成荷葉老。青露洗、蘋花汀草。眠沙鷗鷺不回頭，似也恨、人歸早。(〈怨王孫〉)<sup>31</sup>

「紅稀香少」中「紅」與「香」寫的都是花，是秋天的哀颯的景象，也隱約透露出憐花的意思，「青露洗、蘋花汀草」寫的是露洗小洲旁的蘋花，蘋花是水

---

<sup>31</sup>姚穎、彭程。(2005)《宋詞地圖：跟著宋詞去旅行》。台北：德威國際文化

岸邊常有的植物，在夏秋之際結子囊果，寓意出秋天的徵兆。寫出遊人到湖岸邊感受到的深秋之美景，也用花來暗指時間的流逝，青春年華的老去。

作品我用了單一的淺褐色，極簡的線條造型來象徵隨風飄逸的那一落葉，對角線的構圖，畫面留下大半虛空間，是一種抽象意境的空間感，以薄塗的方法呈現輕薄緩慢飄逸之感，最後修飾白色的地方用了罌粟油加鋅白而非亞麻仁油，這能讓白色顏料不會因時間長久而容易變黃。



圖 29 林宥均〈飄拂〉2010 年  
畫布 油畫 130x 89 cm

### 第三節 具象的抽象風格

西方寫實主義一直不是我所追求的，在西方傳統的繪畫，空間與物體都被當作「實務」來處理；中國的繪畫，「線條」界定物體，也界定空間。物體與空間都被視為一種「假設」，一種「非實體」的存在。<sup>32</sup>二十世紀初的繪畫所重視的空間效果是脫離透視與明暗立體的結構，而是藉著線條或顏色在畫面上互動所產生的。

以前作品，我總像似是有強迫症，會不留筆觸，彷彿深怕別人看出我不安的情緒，我想試著改變它，想輕鬆點畫，但有時那個討厭的惡魔又出現，總要來來回回不斷的和畫布妥協，因為，我知道唯有先讓自己的筆觸輕鬆自在，不受慣性所控制，才能駕馭它，也才能找到那個不曾出現的我。同時也發現微觀極簡風格時期，迎面性的構圖雖然是張力十足，但卻少了更多的想像空間。色彩上也有新的體認，在一大批色彩中是沒有力量的，色彩只有在被組織過，當他符合藝術家情感的強度時才能達到其完滿的表現力。

#### 一、 作品〈消逝〉(圖 30)

在感傷主義的文學中表現出來的一種無常、空幻；在繁華富足、醉生夢死的環境中，散發出的是一種對人生的空幻與悲嘆。以寫意的筆調來呈現，線條的表現有長短、曲線、柔軟、有節奏韻律的、有流動的、有隨意自由的…等，用以表現各種不同的情境與質感。以直接技法來處理，層層的薄塗讓畫面有消逝的朦朧與恍惚的感覺，冷色調來表現淒涼意境。



圖 30 林育均〈消逝〉2010 年  
麻布 油畫 90.9 x 72.7 cm

<sup>32</sup> 高玉珍主編《常玉 鄉關何處》台北 國立歷史博物館委員會出版 2001 年 頁 82



## 二、 作品〈悠游〉(圖 31)

2010 年 9 月不會游泳，從小怕水的我，終於鼓起勇氣踏出那一步，從第一次浮潛經驗中，放下緊張的情緒，順著水波飄盪，才知是這般的輕鬆自在，驚艷珊瑚美麗的姿態，宛如一朵朵盛開的花朵，也體會出在生命過程中有許多事情總是缺乏勇氣去冒險，蹉跎著，也就錯過了；下次，應該來趟一個人的旅行。

在構圖上作品呈斜對角的視覺焦點，呈現出 S 型的展開與流動性的飄蕩的美感。色彩處理上藍色的使用不只是因為自然中在水裡呈現的顏色，而是因為海裡所產生的封閉性，將許多雜音都削弱至近乎無聲的地步，並且能夠拖緩時間流逝的步伐，讓畫面營造著一股被幽微空間包覆環繞的氣息。

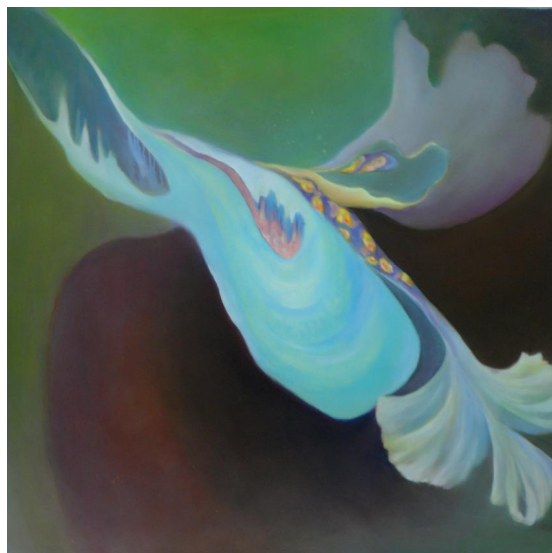


圖 31 林宥均 〈悠游〉  
2010 年 畫布 油畫 80x 80cm

## 三、 作品〈尋〉(圖 32)

紅色一直是我想挑戰的色彩，如何能呈現色彩本身的質感卻艷而不俗，又可以表現出神祕又充滿典雅的色調；在 2008 年〈生命引力〉(圖 20) 玫瑰的色調，總令我覺得俗氣極了，在記憶的片刻裡，當時的我只能察覺色調是不對的，但我卻無能力去改變它。但畫完此作，我仍然沒調出我要的紅色。

在中世紀歐洲，色彩被認為是用來治療的一種重要象徵，當歐洲人穿著不同分類色彩的衣服時，並不是為了吸引人，而是與宇宙中神的心靈達成和諧。基督

教藝術裡，每個色彩有其神秘及象徵意義；紅色：代表著神聖的能源與愛，同時也因恨產生的罪惡、革命、屠殺，後來成為撒旦的象徵。<sup>33</sup>

紅玫瑰象徵著愛情與熱情，也是表達愛意的最佳選擇，相對也會因對愛的破滅而引發憤怒的根源。在色彩處理上，我在紅色塊下透射出微妙的光，與底層的紅色和相襯少許黑色、綠色產生抗衡。運用少許的筆觸和隱微同色調的暈染希望達到既古典又神祕的意境，過程中不斷的調整紅色調，最後卻過於艷麗。



圖 32 林育均 〈尋〉 2011 年  
麻布 油畫 100x 100cm

#### 四、 作品〈一朵花〉(圖 33)、作品〈花·一朵〉(圖 34)

在《喬琪雅·歐姬芙》畫傳的開場白寫道：「明亮的光，是我人生的最初記憶，到處皆是光。」<sup>34</sup>，這兩張作品我選用 100F 的畫布來讓花朵置於更大的空間，以宏觀的視角來和之前微觀的具象風格對應這一朵花一世界；小幅的繪畫容易把自己置於體驗之外，我想把體驗作為一種投影放大器讓自己置身其中，中央式的構圖，希望把觀者帶進畫中直接與它交流。造型上簡化了花朵的細節形象，背景則用大面積的平塗方式，使畫面趨於「平面」化，不同於西方傳統靜物作品的深邃空間感。在色調上，最初的構想是想讓畫面純化到只剩下黑與白才顯得有視覺

<sup>33</sup> Morton Walher 著 《色彩的力量》陳宗明譯（台北：號角，1995）頁 54-56

<sup>34</sup> 同註 4 頁 184

對比，但光靠顏料的黑是無法撐起這張大畫的，我必須探索其他的媒材，例如：色粉的黑、以及原始柏油結晶黑，但這些媒材是從未嘗試過，但所剩的時間是不容我失敗，所以便打消念頭，繼續熟悉的媒材，用色上，以「簡、淡、雅」為原則，降低彩度把很多顏色隱微藏在白色裡，讓植物不再顯得沉重，表現花朵往上生長，有一種淡淡的光芒正在醞釀，讓它充滿希望；也象徵著筆者心中的那道曙光。



圖 33 林宥均 〈一朵花〉  
2011年 麻布 油畫 162x 130cm



圖 34 林宥均 〈花·一朵〉  
2011年 麻布 油畫 162x 130cm

## 小結

經過這三年的創作下來，於對「怎麼畫？」在媒材的運用上有了新的認知，我必須再回到材料學去研究摸索，在創作過程中常因對顏料特性不夠理解而無法達到所要的預期，浪費很多時間，總要失敗後才整理出心得，筆調上，應該要更輕鬆自在些，回想自己基本養成經驗中，炭筆素描總是為了壓碳粉而抹去筆觸，油畫練習用古典技法不留筆觸，現在面對畫面需要留下筆觸或線條的地方卻沒自信。記得，曾經在高美館看見一件黨若洪（1975－）的作品〈Cookey 與瓶花〉，他畫得也只不過是一枝香水百合和一條狗，題材是在普通不過了，但他輕鬆自在的筆調與看似古典又新穎的形式卻深深吸引我。

此刻，跳躍的性格又出現了，迫不及待想要試試，在 2004 年畫了很多瓶花習作，那時的作品只專注在像不像的技巧上，少了情感與思想容量。經過研究所美感養成之後，應該會有不一樣的作品風貌，這也是畢業後會重新回來再探討的風格。如何從歐姬芙的夢魘走出後避免又陷入常玉的瓶花風格，也是另一種挑戰。再一次回到最根本的研究，簡單中再出發，似乎繞了一圈又回到原點，但這原點絕非是原先的起點，而是創作上另一層次的起點。

## 第五章 結語

曾經，懷疑過自己是否真的喜歡繪畫這件事，在創作歷程過渡階段中，我停筆了近一學期未曾畫過任何作品，那時，思索著藝術創作不是該有一顆狂熱的心嗎？我為何沒有梵谷的狂熱、帕洛克的澎湃及莫蘭迪的執著呢？我居然可以無動於衷，我懷疑起自己是否能繼續走下去。那些日子學校的理論課程影響了我，腦子打結了，腦海中竟是些藝術家的使命是什麼？如何讓作品有新的形式與眾不同？如何讓作品當代化？如何讓藝術更有意義…？充滿無數的問號，大師們的影子不斷在腦海中閃過，我如何踩在巨人的肩頭往上跳躍呢？越想突破瓶頸卻造成了眼高手低，只會在腦海裡構圖卻不動筆，經常為了要想創造新風格而煩惱與失眠，同時也失去信心與熱情。在放空之後，靜下心來，回顧自己的創作經歷，只想找回那個單純愛畫畫的我，找回最初的意念，找回原有的溫度，回到原點，少了心機，隨之而來的是怡然自得。

在選定「花卉」為創作母體之後，卻因這普遍性的題材讓我一度想退縮，經過不同階段的釐清之後，才知怎麼畫，才是重點，不應被題材所困住。宛如同一首歌，不同歌手也會唱出不一樣的風格。

總觀自己就讀研究所的創作之後，看出了自己在創作上和別人不一樣的地方，許多人的作品上能夠清楚依附著藝術史裡的近親，依循著藝術家風格脈絡進行論述，很容易就能夠解釋出創作的連結之處。不過，我卻像是同時發展著不同的想法，我的創作足跡可能走過這個部分之後又會改道往下一條方向走去，然後又可能會折返回之前的方向。剛開始我也會認為這樣創作的方式，並不是很適當沒有深入探討再探討，因為，了解自己的個性，所以，腦海裡總能清楚的預知發展結果，如果只是依循著同樣的一條小徑走下去，只會令我走進死胡同，對我而言，並不會因此出現該有的轉角處與個人特色。

創作對我來說是種美感經驗的累積，情感的依附，對我而言，抽象之於我，得抽而有象，非形象的消失，而是能喚起我對形象的聯想，所留下的痕跡是有意義的。在這學習的三年裡，每次創作上的突破、顛覆，意味的更大的挑戰與冒險，哪怕只是一丁點的進步，有時不但沒進步，還會倒退好幾步，總是要和畫幕不斷的拉距著，雖有不安與壓力，也曾氣餒的想逃避，但是，始終相信唯有堅持信念的背後，才會有更大的驚喜。風格的塑造，非三、五年就能立竿見影，也非努力專研就能有所成就。或許，現階段的作品還未成熟足以走出自我風格來，但是，它是過程、也是經驗，創作對我來說，此刻，它只是一個起點。

## 參考文獻

### 中文專書

- 王震（1997）。《詩壇女傑：李清照》。台北市：昭文社出版
- 王秀雄（2006）。《藝術批評的視野》。台北市：藝術家出版社
- 朱光潛（1991）。《談美》。台北：新潮社文化事業有限公司。
- 宗白華（1981）。《美學散步》。台北市：洪範書局。
- 成寒著（2007）。《花 骨頭 泥磚屋》。台北市：時報文化出版。
- 何政廣（1996）。《歐姬芙：沙漠中的花朵》。台北市：藝術家出版社。
- 何政廣（1996）。《花卉》。台北市：藝術家出版社。
- 何小顏（1991）。《花的檔案》。台北市：台灣商務印書館股份有限公司。
- 李澤厚（1996）《美學論集》。台北市：三民書局有限公司。
- 李澤厚（1996）《美的歷程》。台北市：三民書局有限公司。
- 李醒塵（1996）。《西方美學史教程》。台北：淑馨
- 林淑心（1995）。《常玉畫集 *The San Yu's Paintings*》。台北市：國立歷史博物館。
- 倪再沁（2005）。《水墨畫講》。台北市：典藏藝術家庭股份有限公司。
- 姜一涵（2005）。《石濤畫語錄研究》。台北：中國文化大學出版部。
- 高玉珍主編（2001）。《鄉關何處 — 常玉的繪畫藝術》。台北市：國立歷史博物館。
- 高行健（2008）。《論創作》。台北市：聯經出版事業股份有限公司。
- 姚穎、彭程。（2005）《宋詞地圖：跟著宋詞去旅行》。台北：德威國際文化
- 梅墨生（2004）。《中國畫家全集林風眠》。（頁 187—188）。台北：藝術家。
- 黃麗娟（2004）。〈西方媒材類·抒情抽象繪畫〉。《台灣現代美術大系》。台北：行政院文化建
- 簡錦玲（2003）。《詩情花意—中國花卉事典》。台北市：大樹文化。
- 羅中峰（2001）。《中國傳統文人審美生活方式之研究》。台北市：洪葉文化

外文翻譯書

Kandinsky, Wassily (康汀斯基) (1987)。《論藝術裏的精神》(呂澎譯)。台北：丹青圖書。

Maurice Merleau-Ponty(梅洛龐蒂) (2007)。《心與眼》(龔卓軍譯)。台北市：典藏藝術家庭股份有限公司。

Jeffrey Hogrefe (1997)。《美國女畫家歐姬芙》(毛羽譯)。台北市：方智出版社股份有限公司。

Hebert Read (2006)。《藝術的意義》(梁錦鑒譯)。台北市：遠流出版社

Sharman apt russell (2002)。《花朵的秘密生命》(鍾友珊譯)。台北市：貓頭鷹出版社。(原著出版年：2001年)。

The Guerrilla Girls 著 (2000)。《游擊女孩：床頭版西洋藝術史》(謝鴻鈞譯)。台北市：遠流

James Elkins (2004)。《繪畫與眼淚》。(陳榮彬譯)。台北市：左岸文化

Harold Rosenberg (1998)。《拆解藝術》。(周麗蓮,黃麗絹譯)。台北市：遠流

Morton Walher 著 (1995)。《色彩的力量》。(陳宗明譯)。台北：號角

Helen Westgeest (2007)。《禪與現代藝術：現代東西方藝術互動史》。曾長生、郭書瑄譯。台北市：典藏藝術家庭

Wilhelm Worringer (1992)。《抽象與移情》魏雅婷譯。台北：亞太圖書

東山魁夷 (2008)。《美的情愫》(日)。(唐月梅譯。上海：復旦大學出版社

見鈴木大拙等著 (1979)。《禪與藝術》(日)。(劉大悲譯)劉大悲譯。台北市：天華出版社

秦寬博著 (2008)。《花的神話:所有浪漫的起源》。(日)葉芳如譯。台北：達觀出版有限公司



期刊

李惠正（1991）。〈書法與書法表現〉。《新竹師範學院學報》，第三期。頁 80

許慧蘭（2002）。〈在藝術中找尋自我〉。《藝術家雜誌》，期323。頁355-362。

台北市：藝術家出版社。

引用網路資料

圖片轉引：喜來莉。美國中文網博客。上網日期：2011年5月25日

網址：

<http://www.sinovision.net/blog/index.php?act=details&id=55832&bcode=rubin>

# 圖版



圖1-1林宥均〈生命引力〉《玫瑰系列》2008 麻布 油畫 90.9 x 72.7 cm x 4



圖 1-2 林宥均〈白色玫瑰〉《玫瑰系列》2008 年 麻布 油畫 90 x 90 cm



圖 1-3 林宥均〈方圓之間〉《玫瑰系列》麻布 油畫 2008 年 90 x 90 cm

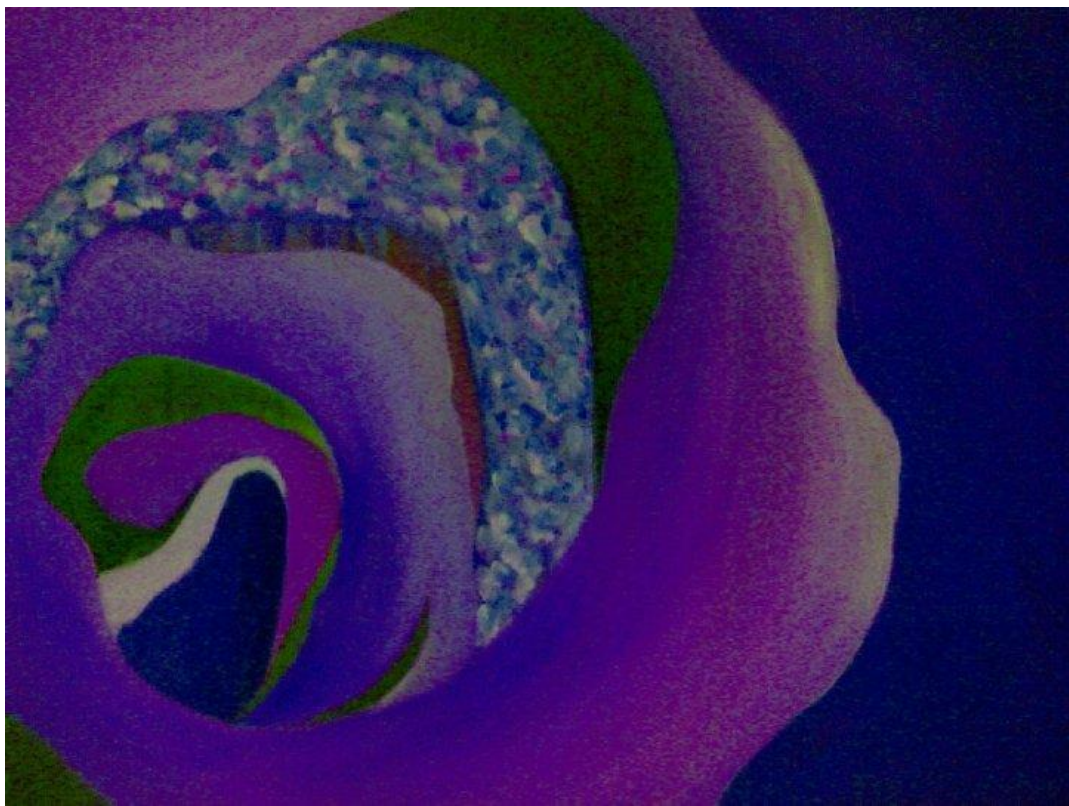


圖 1-4 林宥均〈私語〉《玫瑰系列》2008 年 畫布 油畫 91 x 116.7 cm



圖 1-5 林宥均 〈思〉《玫瑰系列》2008 年 麻布 油畫 116.7 x 91 cm



圖 1-6 宥均〈漾〉《玫瑰系列》2011 年 畫布 油畫 91 x 116.7 cm



圖 1-7 林宥均 〈變奏〉《玫瑰系列》，2011 年 麻布 油畫 100x 100cm





圖 2-1 林宥均 〈循環一·花開花滅〉，2009 年 麻布 油畫 91 x 116.7 cm



圖 2-2 林宥均 〈循環二·花開花滅〉，2009 年 麻布 油畫 100x 100cm



圖 2-3 林宥均 〈循環三・花開花滅〉, 2009 年 麻布 油畫 91 x 116.7 cm

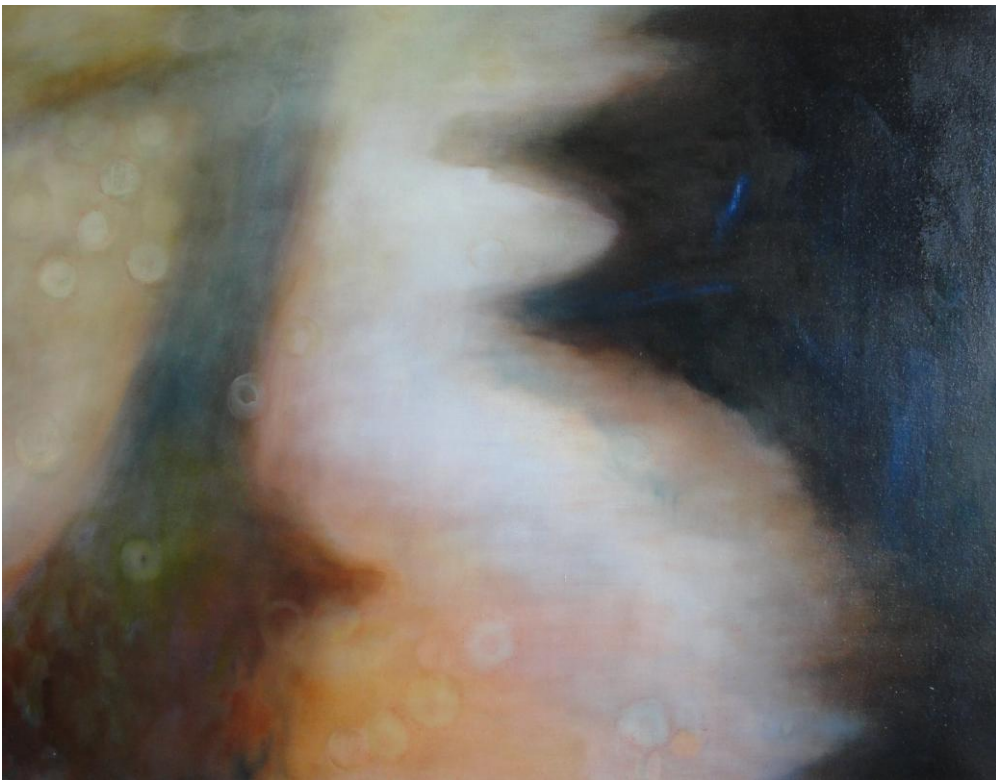


圖 2-4 林宥均 〈葬花〉，2010 年 麻布 油畫 91 x 116.7 cm



圖 2-5 林宥均〈羞澀〉麻布 壓克力 2009 年 90.9 x 72.7 cm



圖 2-6 林宥均〈飛舞〉麻布 壓克力 2009 年 56 x 40 cm



圖 2-7 林宥均 〈爭奇鬥艷〉，2009 年 麻布 油畫 116.7 x 91 cm

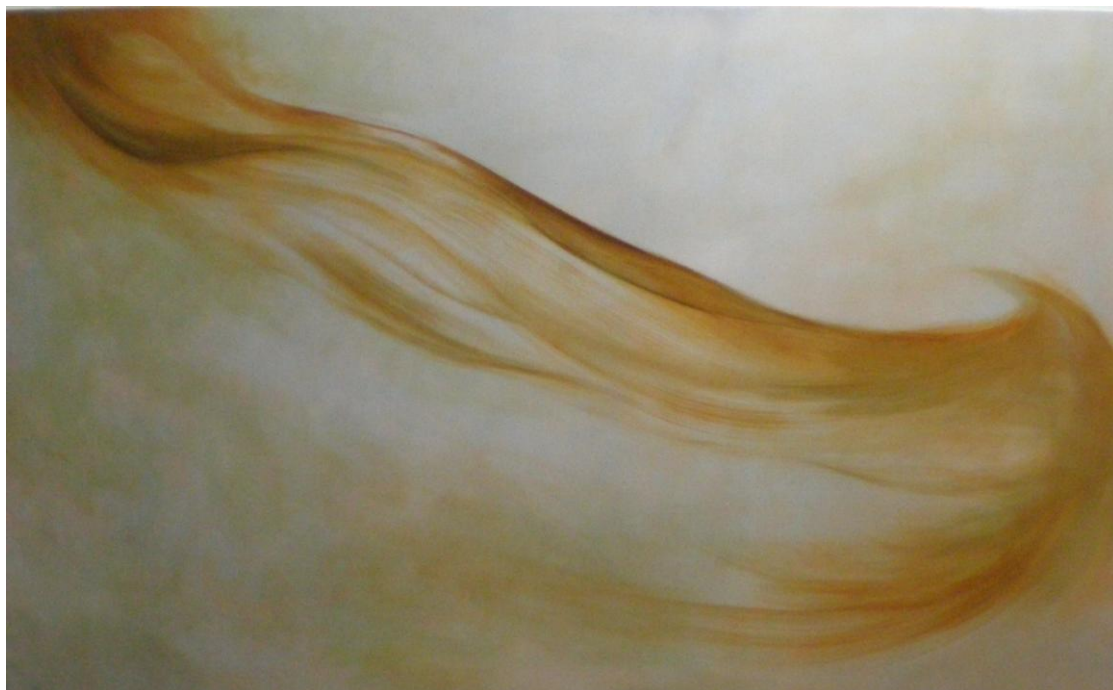


圖 2-8 林宥均〈飄拂〉麻布 油畫 2010 年 89x 130 cm





圖 3-1 林宥均〈消逝〉麻布 油畫 2010 年 90.9 x 72.7 cm



圖 3-2 林宥均 〈悠游〉，2010 年 麻布 油畫 80x 80cm



圖 3-3 林宥均 〈蓮〉，2010 年 麻布 油畫 72x 60cm



圖 3-4 林宥均 〈尋〉，2011 年 麻布 油畫 100x 100cm



圖 3-5 林宥均〈一朵花〉麻布 油畫 2011 年 162 x 130 cm



圖 3-6 林宥均〈花•一朵〉麻布 油畫 2011 年 162 x130 cm



圖 3-7 林宥均〈冥想〉麻布 油畫 2011 年 130 x80 cm



圖 3-8 林宥均〈幽境〉麻布 壓克力 油畫 2011 年 117x73 cm