

東海大學美術學系碩士班碩士論文
創作論述

一室花靜好

吳曉菁創作思維探索

The flowers in a peaceful chamber.
Thoughts of Wu Siao-Jing's creation.

指導教授：王怡然 助理教授

林銓居 助理教授

研究生：吳曉菁 撰

中華民國 104 年 6 月

摘要

「一室花靜好」，意指創作者將放置於一處室內空間裡的瓶花、盤花、皿花，藉由繪畫創作的方式，呈現理想中寧靜而閒適的好場所。畫作亦傳達自身於生活中思索、沈澱後的平靜心情，透過行筆緩慢的工筆技法，描繪出內心嚮往的世外桃源之輪廓。

論述內容分為五個章節進行討論，第一章緒論說明論述題目、創作動機、研究範圍、研究方法與內容。第二章追溯個人創作的美學基礎與影響來源，分別探索陶淵明與夏目漱石的文學中以自然花木象徵的理想世界、古典與現代繪畫裡的瓶花藝術、織品與紋樣和空間的選取等四個小節。第三章說明個人創作歷程與理念、探討創作形式與內容，包括花藝類型的挪用，窗簾和桌巾上的紋樣發想，作品中欲傳達的空間暗示，並闡述創作媒材與表現方法，分享個人選擇的紙張，墨、顏料與箔的使用及目的，以及工筆技法的演示。第四章探索個人創作思維，依形式與內容歸納為「芳菲獨語」、「閨閣情思」等兩項主題以解析個人作品。第五章為自身創作脈絡做一結語與對自我的未來期許。

關鍵字：工筆、瓶花

Abstract

“ The flowers in a peaceful chamber” , which means the creator taking the image of vases, plates with flower arrangement into her painting, to present an ideal place with peace and leisure. Through the painting, She can express her moods and feelings from everyday life. And she usually used an unhurried traditional Chinese painting method characterized by meticulous brush technique and detailed description, little by little, to describe an outline of ideal world where she would want to live.

This treatise consist of five chapters. Chapter one – Introduction. Including the subject of this treatise, motivation of creation, the range and the method of research.

Chapter two - The theory of aesthetics and the influences from, which related to the creation. Exploring the works of Tao Yuan Ming and Natsume Soseki, who used natural flowers and trees as symbols to describe an ideal world.

Chapter three - The concept, the process, the form and the content of her creation. Including the types of flower arrangement those she choose, the notion about the patterns of curtains and tablecloths, and the hints of those spaces in her painting. Sharing the meaning and the purpose of materials which includes papers, China ink, paints and metal foils that she used. And presenting the techniques in the creation.

Chapter four - Thoughts of the creation. According to the form and the content, the creator classify her works into two subjects, “the soliloquy of fragrant flower” and “ the feeling in lady’s chamber” .

Chapter five - Conclusion and the plan in the future.

Key Words: Traditional Chinese painting method characterized by meticulous brush technique and detailed description, vases and plates with flower arrangement

目次

摘要	I
英文摘要	II
目次	III
圖目次	IV
第一章 緒論	01
第一節 釋題與創作動機	01
第二節 研究範圍與方法及內容	03
第二章 美學基礎與影響來源	06
第一節 探索文學作品中以花木象徵的理想世界	06
第二節 古典與現代繪畫裡的瓶花藝術	11
第三節 織品與紋樣	21
第四節 空間的選取	29
第三章 「一室花靜好」思維探索	37
第一節 創作歷程與理念	37
第二節 創作形式與內容	40
第三節 創作媒材與表現方法	43
第四章 作品解析	48
第一節 芳菲獨語	49
第二節 閨閣情思	60
第五章 結語	73
參考文獻	76

圖目次

圖版1 漢，蟠虺紋壺	10
圖版2 獸面紋尊	10
圖版3 鳳紋罍	10
圖版4 清，仿哥釉瓶	10
圖版5 元，哥窯青瓷膽瓶	10
圖版6 宋，汝窯粉青紙槌瓶	10
圖版7 殿堂花	14
圖版8 明朝式宮廷廳堂花	14
圖版9 文人堂花	14
圖版10 民間堂花	14
圖版11 南宋 李嵩，〈花籃圖〉	15
圖版12 南宋 佚名，〈盥手觀花圖〉	15
圖版13 傳明 邊文進，〈歲朝圖〉	16
圖版14 宋 佚名，〈人物冊〉	16
圖版15 佚名，〈膽瓶秋卉冊〉	16
圖版16 明 陳洪綬，〈菊花〉	16
圖版17 蔣勳，〈合唱〉	20
圖版18 蔣勳，〈水墨之痕〉	20
圖版19 蔣勳，〈與花對坐〉	20
圖版20 高茜，〈獨角戲之三〉	20
圖版21 高茜，〈杯與梨花〉	20
圖版22 漢代絲織的各種幾何紋樣	22
圖版23 西漢馬王堆織物茱萸草紋繡紋飾	22
圖版24 商代饕餮紋	22

圖版25 十二章圖案	22
圖版26 唐 周昉，〈簪花仕女圖〉	23
圖版27 〈簪花仕女圖〉局部	23
圖版28 傳 五代 顧閔中，〈韓熙載夜宴圖〉	24
圖版29 傳 〈韓熙載夜宴圖〉局部	25
圖版30 清代九品官吏服飾紋樣	27
圖版31 藝人范冰冰穿著改良式龍袍	28
圖版32 八仙	28
圖版33 周楚	28
圖版34 米老鼠	28
圖版35 切·格瓦拉 (Che Guevara)	28
圖版36 牡丹花紋	28
圖版37 油桐花紋	28
圖版38 南宋 佚名，〈宮苑圖〉	31
圖版39 唐 閻立本，〈職貢圖〉	31
圖版40 〈職貢圖〉局部	31
圖版41 明 陳洪綬，〈瓶花圖〉	35
圖版42 Balthasar Van Der Ast ，〈靜物〉	36
圖版43 吳曉菁，〈花好月圓〉	38
圖版44 吳曉菁，〈茶花〉	38
圖版45 吳曉菁，〈紅茶花〉	38
圖版46 吳曉菁，〈怡然自得(一)〉	38
圖版47 吳曉菁，〈怡然自得(二)〉	38
圖版48 吳曉菁，〈怡然居〉	39
圖版49 吳曉菁，〈靜思隅(一)〉	39
圖版50 吳曉菁，〈靜思隅(二)〉	39
圖版51 勾線	46

圖版52 分染1-1	46
圖版53 分染1-2	46
圖版54 分染2-1	46
圖版55 分染2-2	46
圖版56 分染3	47
圖版57 分染窗簾	47
圖版58 單染窗簾	47
圖版59 勾勒窗簾花紋	47
圖版60 吳曉菁，〈悠悠系列〉	51
圖版61 吳曉菁，〈歇兒（一）〉	52
圖版62 吳曉菁，〈歇兒（三）〉	52
圖版63 吳曉菁，〈謐靜·幽香〉	53
圖版64 吳曉菁，〈謐境·春華〉	54
圖版65 吳曉菁，〈恬恬〉	55
圖版66 吳曉菁，〈卿卿〉	56
圖版67 吳曉菁，〈謐境·孤芳〉	57
圖版68 吳曉菁，〈謐境·獨芳〉	58
圖版69 吳曉菁，〈一室花靜好冊〉	59
圖版70 吳曉菁，〈韻悠悠〉	62
圖版71 吳曉菁，〈幽寂〉	63
圖版72 吳曉菁，〈潮悠〉	64
圖版73 吳曉菁，〈悠坦〉	65
圖版74 吳曉菁，〈恬悠悠〉	66
圖版75 吳曉菁，〈思幽幽〉	67
圖版76 吳曉菁，〈花開·漫漫〉	69
圖版77 吳曉菁，〈花開·漫漫〉局部	69
圖版78 吳曉菁，〈花開·輕輕〉	70

圖版79 吳曉菁，〈花開·無語〉	71
圖版80 吳曉菁，〈閒花淡淡〉	72
圖版81 吳曉菁，眺望司馬庫斯部落寫生稿1	75
圖版82 吳曉菁，眺望司馬庫斯部落寫生稿2	75
圖版83 吳曉菁，試作	75
圖版84 吳曉菁，試作局部	75

第一章 緒論

第一節 釋題與創作動機

閃亮於天空的星星，地上的一泓流水，遙遠蔚藍的大海，各種寶石輝煌的燦光等，勝過這些美，一朵小花，有時會抓住我們的心懷不放。花卉鮮明的顏色之美，極其自然地激起我們的懷念。在如有似無的風中搖曳的花那細緻的優雅，沐浴陽光而開的花之明艷如泣如訴的風情令人不堪入眼。¹

綻放於大自然中的花朵，總能打動人心，引起人們的想像，或勾起腦海裡的回憶。然而，若我們將花朵帶進不同的場所中，藉由花兒相異的姿態與樣貌，重新組合，便讓花朵在各種不同的環境下，產生了新的生命與象徵意涵。例如，當花朵佈置於婚禮上，瀰漫著喜悅的氣息，像是在祝福佳偶白首偕老、幸福美滿而歡愉地盛開著；在喪禮上，花朵沈靜的氛圍，就像是在告別離世的親人或朋友而感傷地逐漸凋零。

花兒從戶外的大自然進入室內的客廳、房間內，從廣大的土地上，進入一處小巧私密的空間時，她們在那象徵廣闊的池塘或大地的瓶中、盆裡，洋溢著美好生命的氣息，²讓觀賞者心情愉悅，怡情養性。透過人為加工、情境轉換的方式，我將無聲世界裡的花朵，放入瓶內、擺至皿中、盤中，做為寧靜的象徵，並靜置於一處我所創造的世界裡。

當生命遭遇困難與挫折時，往往會希望有一處安靜之地，可以隨心所欲、無所牽掛地靜下心，平復心情，療癒傷口；當生活變得忙碌不堪、不順心，又處處遭遇外在種種的不安時，更讓人想躲進自己內心的理想世界裡。於是，創作成了我的精神寄託，運用傳統工筆畫裡的「慢筆」技法，勾線填彩，反覆洗染，層層疊疊，間接地沈澱內心的雜塵，轉化成平靜的畫面。相對於明代個性豪放、一生歷盡滄桑的徐渭（西元1521—1593），其創作方式是運用醮墨法、積墨法、破墨法，用「大寫意」揮灑花鳥畫，直接地抒發對於生活上的不滿，並把對社會黑暗的批判變成激情，

¹ 柯有益編譯（1978）。《插花》。台南市：王家出版社。頁104。

² 黃永川（1988）。《中國插花藝術》。臺北市：中華民國國立歷史博物館。頁41。

把憤怒轉換成狂野的畫面，³將不得志的心情寄託於畫中。而我並非那樣個性的人，因此，選擇了以不同於徐渭的方式來表達我內心的情境。

「一室花靜好」，作為這次創作與論述的主題，是由「一室花，花靜好」而來，我將兩個花字合成為一個花字，目的是讓題目更為簡潔，猶如自身創作的畫面元素這般簡要清晰，亦不繁複。

一室花，是對於放置於一處室內空間裡的瓶花、盆花、盤花等之並稱。在花藝歷史中廣義的「瓶花」是我現階段的創作形式，也是自身創作中不可或缺的元素之一；花靜好，則是緊扣創作的核心「靜」，亦是畫面中所欲傳達的氛圍，是一個藉由繪畫創作，呈現的寧靜而閒適的好地方，傳達著思索、沈澱後的平靜心情，將生活裡的愉快轉化為恬靜，感傷轉化為幽靜，浮動轉化為平靜，吵雜轉化為清靜，煩亂轉化為沈靜——藉由一次又一次的心境轉化，我用毛筆描繪出內心嚮往的理想世界之輪廓。

³ 孔六慶（2008）。《中國畫藝術專史：花鳥卷》。江西：江西美術出版社。頁383。

第二節 研究範圍與方法及內容

一、研究範圍

二〇一二年九月，告別學生身份四年後的我再度重拾此身份進入東海大學，學習的內在動力不變，除了在研究所的課程之外，依然持續美術教學的工作，以溫飽三餐，守候理想。然而在身兼多職的情況之下，創作時間不斷的被分割、剝奪，使得我在入學後的半年裡心力交瘁，也一度出現創作的茫然時期。

二〇一三年二月春節時，我回到故鄉過節，那是一個可以讓自己暫時沉澱、放鬆、重新調整呼吸的假期。閱讀書籍、臨摹字帖、觀摩古畫、沐浴自然這些都得以讓我暫時離開創作的困境，虛心向學，不妄想求漿得酒，而是以一點一滴，一磚一瓦，時以繼時，日以繼日的沈思和消化，期望能擺脫掉心中對創作的疲憊和茫然。從假期歸來，再度回到大肚山上，拾起紙筆，隨著心境的轉移，思緒逐漸明朗，讓我得以緩慢地進入下一階段的創作旅程。

從資料的蒐集、彙整，至一張草圖的形成，最後到冊頁、立軸、橫披作品完成的過程，歷經無數次的推敲與修改，相較於二〇一二年的創作，也許在二〇一三年至二〇一五年的創作裡，由於經歷過轉化，作品能在更具意識的狀態之下完成，創作方向與作品風格的建立也更趨清楚完善。因此，我選擇此時期做為本論述主要的研究範圍。

為爬梳自身創作脈絡，我試著藉由東晉詩人陶淵明的〈桃花源記並詩〉、〈飲酒詩之五〉和日本小說家夏目漱石的《草枕》等作品中的文學意涵，與古典繪畫中的「堂中插花」與「書齋插花」相異的花藝形式，和現代藝術家蔣勳、高茜的的瓶花繪畫作品與理念，以及古代織品紋樣的演進，還有自身作品中空間的選取，包括分析園林、盆景到瓶花之具自我意識的空間和中國瓶花繪畫與西方靜物畫相異的空間等，由大範圍至小範圍，分別作為自我創作的縱向與橫向的探索之源。

二、方法及內容

研究方法以分析法與資料研讀法為主，比較法為輔。研究內容分別為：

（一）歷史的閱讀與分析

中國歷史擁有五千年之久，傳統文學藝術的養分可說是取之不盡，用之不竭，在眾多的文學家中，我選擇了東晉田園詩人陶淵明〈桃花源記並詩〉、〈飲酒詩之五〉作為第二章第一節創作意涵的歷史追溯，再以日本近代文學鼻祖夏目漱石《草枕》一書中，描述主角對於「非人情世界」⁴的追求，說明兩者相通之處，以及這兩位文學家對我的啟發、與自身創作的內在呼應，並探討在不同時空與背景之下，如何建構自己的「理想世界」。

其次，在第二節中概述花藝發源歷史與相關著作後，舉偶宋代與明代的繪畫作品，分別說明由明代袁宏道的瓶花理論中所區分的「堂中插花」與「書齋插花」等兩大花藝類型。接著，我試著分析並解讀現代藝術家蔣勳、高茜在瓶花作品中所傳達的畫境，作為個人的創作基礎與養分，並且比較自身創作與現代藝術家相似之處，尋找與自我關聯的創作心境。

第三節為傳統織品與紋樣之研究與賞析。在我的創作中，除了花卉與相應的花器之外，我大量地援用了簾幕作為繪畫的背景與空間的揭示，因此，我試圖從歷史資料中，整理出織品紋樣的樣式與演進，以獲取更多的繪畫養分。我著重於藉由唐代周昉〈簪花仕女圖〉（圖26）和五代顧闳中傳世作品〈韓熙載夜宴圖〉（圖28）中裡女子的服飾紋樣，說明當時流行的紋樣，亦成為我的創作資料來源。

最後，在第四節解析自身創作空間的選取，從文獻資料分析園林、盆景、瓶花等三種不同的空間藝術，並對照現在所處的環境之因素，促使我選擇了瓶花作為自身的創作題材。此外，我以中國瓶花與西方靜物畫相異的空間表現，說明中國繪畫的表現形式更能符合我欲傳達的內在空間，亦於此小節試著分析我的作品畫面中運用的構圖方式，所營造出的視覺空間。

⁴ 書中主角希望在非人情的天地逍遙一番，即希望暫時脫離俗世的羈絆，呼吸新鮮空氣。夏目漱石著林永福導讀（1990）。《草枕》。臺北市：久大文化。頁四。

（二）創作思維探索

在第三章中，第一節說明我個人創作歷程與理念，從與花朵結下的緣分到以折枝花為創作對象；從室外的花朵到室內瓶花的描繪；從大學時期到研究所的創作過程，以及最後探索畫面中欲傳達的意境。

第二節探索創作形式與內容，包括花藝類型的挪用，分析古代花藝創作者的心態與自身創作心境之關聯，以及我作品裡呈現的窗簾與桌布之紋樣發想，和作品所暗示的理想空間。

第三節探討創作媒材與表現方法，探討紙張的選擇與使用心得，及個人對墨、顏料、箔的使用與目的，並描述自身的工筆創作過程與對線條的體悟，藉以釐清此時期的創作面貌，歸納出自身創作的意涵，並試著在此小節中提出趨於實用性的論述，期望能藉此拙作與各界人士切磋琢磨。

（三）個人作品解析

第四章以個人的創作思維探索，作為解讀自身作品畫境的根基，再以創作形式、內容、意境，歸納為「芳菲獨語」、「閨閣情思」等兩項主題，進而深入解析個人作品。

第二章 美學基礎與影響來源

第一節 探索文學作品中以花木象徵的理想世界

中國歷代的文學作品中，有許多以植物、花卉作為象徵的經典著作。不同朝代的許多文學家、詩人在生活上遭遇顛沛流離之時，往往會選取自然界中，那些看似與世無爭、不做作矯飾的花草樹木作為吟詠對象，並藉由花卉盛開的季節、植物原有的本質或依其表象的特徵，以書寫的方式來抒發創作者感懷的人生體悟。

因此，經由創作者進一步的將大自然中的植物與自身的生命經驗相互作聯結後，使得原本不具有特殊意義的植物，產生了獨特的文學內涵與象徵意義。例如，宋代周敦頤（西元1017—1073）的〈愛蓮說〉，藉著描寫蓮花，讓作者當時在官場上所感悟到的黑暗面等關於社會的現實狀態，與蓮花產生了主觀上的情感與精神意義的聯結。他以蓮花「出淤泥而不染，濯清漣而不妖，中通外直，不蔓不枝，香遠益清，亭亭靜植，可遠觀而不可褻玩焉。」的形象，象徵自我高潔、不與他人同流合污的君子人格。此象徵意涵深深影響後世，也仍被今日的我們所廣泛引用。

在歷代眾多以花木象徵理想世界的文學作品中，我試著以東晉田園詩人陶淵明（西元362-427）的〈桃花源記並詩〉與〈飲酒詩之五〉，以及日本小說家夏目漱石（西元1867 - 1916）所著作的《草枕》等三件作品為例，做進一步的探討。

一、東晉田園詩人陶淵明

「……緣溪行，忘路之遠近。忽逢桃花林，夾岸數百步，中無雜樹，芳草鮮美，落英繽紛。漁人甚異之，復前行，愈窮其林，林盡水源，便得一山。……」⁵這是一段陶淵明在〈桃花源記並詩〉裡所描述漁人發現桃花源之經過的內容。在尚未進入桃花源之前，漁人眼前所見的是一整片盛開而美麗的桃花林。成群的桃花林，宛如一面壯麗的屏障，桃花瓣從樹梢上紛紛落下，如詩如畫，多麼引人入勝。而那和平寧靜，風俗純樸，與世隔絕的世界，就隱藏於這片桃花林屏障之中，當漁人穿越這片桃花林時，便進入了陶淵明在現實社會裡所欲追求的理想世界。現實世界裡的陶淵明，生活在戰亂不息、社會動盪不安的時代中，他藉由此文暗喻對於現實環境的不滿，以描寫桃花源來寄託他的社會理想。於是，那片夢幻般的「桃花源」，在陶淵明的筆下，成為「理想世界」的象徵。

陶淵明的另一首〈飲酒詩之五〉，內容描寫其退隱後悠然自得的情懷。陶淵明獨愛菊花，並以隱士的身份書寫菊花。他在幽靜的隱居住所中栽種菊花，蒔花弄草，並常在詩文裡詠菊，將人生的理想寄情於菊花之中。在〈飲酒詩之五〉的其中一句詩文曰：「採菊東籬下，悠然見南山。」描寫詩人悠閒自得的在東籬下採菊，不經意地瞥見南山，而從眼前美好的暮景中體悟了人生的真意。於是，菊花不但代表著陶淵明隱居時的閒適心境，和恬淡清幽的田園生活光景，也是陶詩裡隨性愜意的悠然寫照。因著他對菊花的愛戀，讓他達到陶菊一體，物我兩忘的境界。⁶菊花從原本的秋天代表，與象徵長壽的意涵，因陶淵明的關係而拓展為隱逸的、理想的恬淡生活之象徵意義，而這些意象也一直為後世文學家所引用。如在宋代周敦頤的〈愛蓮說〉一文中，即描寫「菊，花之隱逸者也；……菊之愛，陶後鮮有聞……。」內容便是引用以陶淵明賦予菊花象徵隱逸的意涵，與陶淵明對菊花的愛戴之深切。

詩人陶淵明透過文學創作，以桃花源象徵理想世界，以菊花象徵隱逸，這些都是以花木作為吟詠對象，再將之與他自身的生活狀態相互聯結，充分達成物我合一

⁵ 溫洪隆注釋（2004）。《新譯陶淵明集》。臺北市：三民書局。頁339。

⁶ 張榮東。閩江學刊：〈論屈原、陶淵明對菊花人格象徵含義生成的貢獻〉。

的高超境界。反觀我自己的創作，主要是以茶花為描繪對象，來抒發生命中的體會與感悟，藉由藝術創作的轉化，勾勒出在我心中的理想世界。由於茶花的花季可從冬天盛放至春天，因此，在嚴寒冬季中盛開的茶花，有著堅忍不屈的象徵意涵，我就以冷色調的色彩描繪它，搭以烘染幽靜的氛圍；而在溫暖春季中盛開的茶花，有著一年的開始，象徵迎接美好的希望，於是，我以暖色調的色彩來敷染，營造恬靜的氛圍。當茶花壽命已盡之時，會是以完整的姿態掉落於地，就像是對世間事物毫不留念的放下，如此直率，每每見到此景，便由衷敬佩茶花這般斷然的精神，讓處事時常躊躇不決的我羨慕不已。

二、小說家夏目漱石

在小說家夏目漱石的《草枕》一書中，主角是一位畫家，故事情節是描述他遠離塵囂，從旅行中尋求「非人情」的世界之心路歷程。在主角這一趟旅行裡，他讓自身沐浴於自然之中，不去理會人情世故。有天，主角為了去寫生，帶著畫具穿越了一段在旅舍後院的險惡山路，山路的盡頭是一片平坦的草原。主角因著某些原因，失去了作畫的雅興，於是，索性躺在佈滿橐吾⁷的草地上，注視著眼前的一株橐吾的他，身心感覺十分舒服自在，便在寫生本上寫下：「出門多所思，春風吹吾衣。芳草生車轍，廢道入霞微。停筇而矚目，萬象帶晴暈。聽黃鳥宛轉，觀落英紛霏。行盡平蕪遠，題詩古寺扉。孤愁高雲際，大空斷鴻歸。寸心何窈窕，縹緲忘是非。三十我欲老，韶光猶依依。逍遙隨物化，悠然對芬菲。」⁸主角藉由詩句，表現出臥看橐吾而忘卻世俗的感覺。這樣的情節，似乎已達到主角所欲追求的沒有人情羈絆與衝突的自然生活。而夏目漱石所描述主角內心渴望的世界，也正呼應了陶淵明〈桃花源記並詩〉裡描述的沒有喧囂的理想世界，都是在一處純淨的自然之中。

有時候，對於特定植物的意象來自於回憶，那是種很主觀的意識，也是生活中的感悟。在《草枕》書中的主角，便有這樣的經驗——孩提時的心靈中，一見到松樹就覺得舒服。⁹因為，小時候的他常在家門前對面的院子裡，聆聽一位女孩子練唱，女孩美妙的歌聲，盤旋於栽有松樹的院子裡，頓時讓主角感到舒適，於是，在心與物相互聯結之下，當主角看見松樹時，自然流露出愉悅的心情。這讓我回想起小時候，爺爺在農暇之餘，會接受訂製，以竹篾製作的畚箕，所以後山種有整片竹林。每每在爺爺上山採竹時，我們一群小孩會很興奮的跟著上山，彷彿是探險一般，令人雀躍不已。下山時，爺爺雙手摺抱數十支竹子，而我們小小的手只能一人拿三兩支，蹦蹦跳跳的用小小的身軀，緊跟在爺爺身後，還覺得自己幫了大忙。而在竹筍生長的季節，大人小孩們會拎著嘎機袋（早期農業用，尼龍製的提袋）上山採收，

⁷ 橐吾是一種有趣的花，枝幹頑固從不曲折，說是筆直又絕非全直，……在花中屬於領悟力較魯頓的。社會上有所謂守拙之人，這種人來世轉生時必然會成為橐吾。我也希望成為橐吾。夏目漱石著（1990）林水福導讀。《草枕》。臺北市：久大文化。頁144。

⁸ 同註7。頁145-146。

⁹ 同註7。頁83。

所以，我們家總是有最新鮮的現採竹筍料理可以食用。端午時節，後山更有用不完的粽葉可挑選。竹子對我而言，不僅是觸覺、嗅覺，也更是味覺的美好記憶。

無論是陶淵明〈桃花源記並詩〉裡與世無爭的世外桃源，或是其以菊花象徵的隱逸生活，抑或夏目漱石《草枕》裡描述的畫家所欲追尋的「非人情」世界，他們都是藉由創作，尋找一處讓內心平衡的出口。也許，我們可以這麼說，在這個物欲縱橫、弱肉強食的世界裡，生活是不容易安逸的，倘若我們無法改變這樣一個現實的環境，或許轉個念後，還可因此得到片刻的愉快，換言之，如果內心閒適安祥，沒有心魔干擾，外在客體的世界也跟著美好起來，而理想世界——桃花源，自然就隨處皆是了。¹⁰

身處科技發達、凡事講求快速的世界，使我們抵抗不了外在環境的變遷；過度的土地開發與使用，造成地球暖化，帶來了人類無法終止的災害；為了促進社會繁榮與個人良好的經濟狀況以改善生活環境，職場上人與人之間不斷的競爭與拉扯等，種種言語道不盡的因素，都不禁讓我想躲進一處自我建構的理想世界裡。然而，現實社會根本不存在所謂的桃花源、烏托邦世界。於是，我將生活裡的緊張與不安等狀態，試著透過藝術創作來排解，將自然界中那與世無爭的花卉放置瓶中、盤裡，結合簾幔、桌巾等元素，並且用行筆緩慢、宛如修行似的工筆技法，描繪出一張張平靜的畫面，藉此創作過程中，試圖尋得片刻寧靜的心靈。在我的作品裡，是以花藝歷史中，廣義的「瓶花」作為創作的形式，於此，我將在第二節中進一步分析關於瓶花藝術的緣由，與其重要的著作，以及探索影響自身創作畫境的藝術家。

¹⁰ 陳恬儀（2001）。〈外境追尋到內心契入：由唐至宋詩中桃花源主題的轉變〉載於黎活仁等主編，《宋詞的時空觀》，（頁10）。臺北市：大安出版社。

第二節 古典與現代繪畫裡的瓶花藝術

一、古典繪畫的堂中插花與書齋插花

中國插花源自六朝時期（西元 220-589）的佛教供花，¹¹插花藝術已有一千五百年之久的歷史，前後歷經先秦的發軔，漢魏六朝的蛻變，至隋唐五代，已逐漸形成具備了傳統樣式的典範；宋元時期是中國花藝的精雅期，賦予花藝雅緻的藝術精神，使之成為人類精神文明的表徵；明代時期花藝實際運用的專研，思想的構築，美學的闡釋，以及與花藝相關的撰作，都有獨到的見解和輝煌的成就；直至清代，插花藝術已深植民心，不論是雅士花藝或平民花藝都相當發達，同時，實用花藝已能和雅士花藝相結合，產生雅俗共賞之美。¹²

插花，從宗教、文人、宮廷到民間，從節慶到日常生活，從純粹的欣賞到教化人心，從生活的點綴昇華為生活的藝術，功能與範圍隨著時代與需求越趨寬廣。其可以如五代的禪室自由花這般主觀、沒有目的性；也可以像唐宋的宴會裝飾花這樣客觀、且具有目的性。而我所創作的瓶花造型，較接近五代禪室的自由花類型，是以一種花卉為花材，並隨著自我的心境轉變而安置之。

在花藝相關理論的著作方面，歷代中以明代最為發達。在明代文震亨著作的《長物誌》卷七〈花餅〉裡就已提到「花餅……隨花大小用之。瓷器用官、哥、定窯古膽餅、一枝餅、小蒼草餅，……。古銅漢方餅，龍泉、均州餅，有極大高二三尺者，以插古梅，最相稱。……」¹³，清楚描述了花卉與花器之間大小尺寸的搭配與應用，提供插花者良好的範例與典型。

另一位對花藝理論貢獻極多的文學家袁宏道，在其著作《瓶史》卷上〈瓶花之宜〉寫道：「瓶花之具有二用，如堂中插花，乃以漢之銅壺（圖1）、太古尊（圖2）壘（圖3）、或官哥大瓶（圖4）……，折花須擇大枝……。若書齋插花，瓶宜短小，以官哥膽瓶（圖5）、紙槌瓶（圖6）、鵝頸瓶……俱可，插花折枝，宜瘦巧不宜繁雜……。若瓶高瘦，卻宜一高一低雙枝，或曲屈斜裊，較瓶身少短數寸乃佳，

¹¹ 同註2。頁43。

¹² 許淑真（1987）。《花藝》。臺北市：幼獅文化事業公司。頁53、66、100、124、128。

¹³ 明文震亨著（1568-1610）趙菁編（2010）。《長物志》。北京市：金城出版社。頁259-260。

……」¹⁴，明確地將瓶花分為「堂中插花」和「書齋插花」二大類型，其乃以花器、花型、花與瓶的比例做區分，而兩者各自陳設的環境與意義也不盡相同。此理論雖然被認為是中國瓶花藝術的根基，但由於過於概括性，或許只適宜解析明代以降的瓶花作品，若放在南宋李嵩〈花籃圖〉（圖11）上似乎不是那麼適當——此圖並非以官哥大瓶插花，但整體的風格仍屬宮廷中的堂花類型。



圖1 漢，蟠虺紋壺，
高 30.1cm



圖2 獸面紋尊，高 30.7 cm

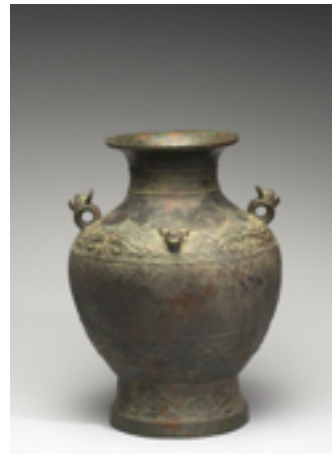


圖3 鳳紋壺，高 39.7 cm



圖4 清，仿哥釉瓶，
高 38 cm



圖5 元，哥窯青瓷膽瓶，
高 13.9 cm



圖6 宋，汝窯粉青紙槌瓶，
高 20.4 cm

¹⁴ 楊家駱編（1962）。《觀賞別錄》。臺北市：世界書局。頁不明。

在分析〈花籃圖〉前，先說明「堂中插花」的類型。「堂中插花」，即「堂花」，依黃燕雀〈堂花與茶花〉一文中，可深入分為五種型式。¹⁵其一，莊麗雄偉的「殿堂花」（圖7），盛行於古代王國之大慶，如皇帝登極、元旦等重要時節；其二、古代富貴人家或宮中的堂上之「廳堂花」（圖8），規模小於殿堂花，重視花材與花器配置，日常或節慶時插置；其三，較前兩項不拘束的「文人堂花」（圖9）；其四，寺院、民間家中的「佛堂花」；其五，寓有祈福之意，供在神案上、廳堂內的「民間堂花」（圖10）。

〈花籃圖〉以精緻編織的花籃，搭配茶花、梅花、水仙、瑞香、丁香等六種花材，整體配置豐富圓滿，雖然花藝造型並非雄偉壯麗，但依其富麗堂皇的繪畫風格，可得知是典型的宋代院體畫。因此，在作品裡的花藝類型，是屬於宮廷中日常裝飾堂中的「廳堂花」類型。宋代君王愛好花，得以讓花藝蓬勃發展，加上其對宮廷院體花鳥畫的重視，使宋代成為花鳥畫的高峰時期。此時期花鳥畫的應用範圍廣泛，除表現植物自然意趣等純粹性的美感之外，在宮庭宴會上、廳堂上皆可見到各種類型的瓶花佈置，如這般賞心悅目的〈花籃圖〉，亦能在〈盥手觀花圖〉（圖12）這件作品看到瓶花深受達官貴人的喜愛，顯示花藝已融入生活之中。

¹⁵ 黃燕雀（1994）。〈堂花與茶花〉。《中國古典插花》：第二屆至第六屆展覽回顧專輯。行政院文化建設委員會發行。頁22。



圖7 殿堂花



圖8 明朝式宮廷廳堂花



圖9 文人堂花

右圖 圖10 民間堂花





圖11 南宋 李嵩，〈花籃圖〉
絹本設色，26.1 x 26.3 cm，
國立故宮博物院藏



圖12 南宋 佚名，〈盥手觀花圖〉，絹本設色，
30.3 x 32.5 cm，天津市藝術博物館藏

另一件作品是明代邊文進的傳世作品〈歲朝圖〉（圖13），圖中花卉的穿插配置與青銅器，正符合袁宏道所提出的「堂中插花」的格式。邊文進是明代的宮廷畫家，其作品內容以銅壺插置十種花材（含果實與其他物件，花材已非侷限於花卉），分別有松、柏、梅花、蘭花、茶花、水仙、靈芝、天竺、柿子、如意¹⁶等，象徵十全，是典型的「殿堂花」，表現慶賀之意。整體隆重而華美，是刻意經營的形式，具有吉祥寓意。明代傳世的瓶花作品數量較宋代多，其花藝在宋元時期的基礎下，各方面都有更深入的考究，花學理論的發達奠定了花藝美學，特別是瓶花和盆栽是此時期格外突出的類型，遂成為花藝的主流。

「書齋插花」，即在書房內插置花卉。一般而言，書房的空間通常小於客廳，適合瓶器短小的瓶花類型，而書房多屬於私密空間，是一處偶有志同道合的三兩好友來訪的地方，這裏的瓶花自然主要是一個人讀書寫字、閒暇之時，怡情養性、寄託精神的對象，不需過於隆重華麗，是以自己為中心安排佈置的花藝類型，形式較「堂中插花」自由，風格也就因人而異。圖14是宋代〈人物冊〉中的一頁，圖中的前方有一瓶花，以一盆隨意插置紅色與粉色的花卉，造型自然，樸實無華，與圖中

¹⁶ 中國傳統工藝品，由細長的手柄和雲紋頭部組成，作吉祥之象徵。

成帙的書冊、高廣的屏風，和掛畫、飲茶、讀書的畫中人物，共同營造出一股滿室清芬的高雅氣息。



左圖 圖13 傳明 邊文進，〈歲朝圖〉，紙本設色，
108 x 46.1cm，國立故宮博物院藏

圖14 宋 佚名，〈人物冊〉，絹本設色，29 x 27.8 cm



圖15 南宋 佚名，〈膽瓶秋卉冊〉，絹本設色，
26.5 x 27.5 cm，北京故宮博物院藏



圖16 明 陳洪綬，〈菊花〉，紙本設色，
25 x 20.2 cm

另一件南宋佚名的〈膽瓶秋卉冊〉（圖15），以「紙槌瓶」¹⁷供養菊花，菊花姿態自然率真，不加以修飾，也不刻意經營形式，又依其花型簡樸，瓶器短小的特徵看來，實屬「書齋插花」類型。

明代陳洪綬的作品〈菊花〉（圖16），以古銅器供養菊花，整體造型率真可愛，亦是典型的「書齋插花」，用以擺置書房玩賞。陳洪綬與陶淵明同是愛好菊花的隱士，由於他目睹明末政治的腐敗，不願意再為朝廷奉獻，因而隱居紹興，並在明代滅亡之後，剃髮為僧。於是，他以畫菊來訴說歸隱時，安貧樂道的心境。

〈菊花〉作品中的瓶花造型自然且不受拘束，亦屬於五代禪室的自由花類型。陳洪綬畫下了這幅隨意將菊花插置瓶器之中的瓶花作品，自然呈現菊花自在的靜謐美感，正是我所想要追求的意境表現。然而，在我的創作形式裡，不僅僅有瓶花造型，還畫入了暗示室內空間的簾帳與鋪設在平面上的桌巾等織品元素，並在這些織品上描繪各式的紋樣裝飾。因此，我將於第三節中分析整理、歸納出歷代的織品紋樣類型，以說明作為自身創作的養分來源。

¹⁷ 廖寶秀（2011）。〈官窯膽瓶與鵝頸瓶—略談書齋花器造型〉。《故宮文物月刊》，第304期，頁91。

二、蔣勳與高茜之作品分析

在現代的花卉繪畫裡，我選擇蔣勳和高茜兩位藝術家的作品，作為討論的對象。蔣勳繪畫作品中的意境大致可分為兩類，其一，以數十朵盛開的百合組合而成熱鬧豐富的瓶花（圖17），其二，以幾朵含苞待放的花朵施以淡雅的色彩，呈現清雅寂靜的瓶花（圖18）。我喜歡他以淡墨輕描淡寫的瓶花作品，散發著靜謐之境。高茜的作品是透過色彩渲染出寧謐的氛圍，而乘載花卉的器皿不再非瓶器不可，有時高茜甚至會用高跟鞋與花卉配置（圖20），富有新意。總之，兩者皆傳達著我所追求的畫境，是我選取的原因之一。

蔣勳（西元1947~）出生於西安，福建長樂人，成長於台北大龍峒。一九六九年畢業於中國文化大學藝術研究所，一九七二年至法國巴黎大學藝術研究所就讀，於一九七六年返台。曾任《雄獅》美術月刊主編，先後任教於文化、輔仁和東海大學，是東海美術系創系主任，現任《聯合文學》社長。近年專事於寫作、演講等活動，也持續著繪畫創作，並在二〇一三年於臺北谷公館舉辦最近一次的個展。

有時畫花
是一種
觀想
冥坐許久
花在我前面
一一沉靜
如佛¹⁸

這是一段關於蔣勳畫花的詩句，短短幾句，意境深遠。

在〈與花對坐〉（圖19）這件作品裡，他用水墨描繪沒有背景、沒有光影、也沒有西方透視學的瓶花與桌子，以平淡天真的造型，敦厚素樸的筆墨，展現出情深意濃的世界，¹⁹單純地透過自己的手、心、眼，讓那些生命裡的浮動與不安之感，

¹⁸ 蔣勳（2007）。《來日方長詩畫集》。臺北市：天下遠見出版。頁68。

¹⁹ 倪再沁（2005）。《水墨畫講》。臺北市：典藏藝術家庭。頁51。

在瓶花作品裡都成了沉靜、永恆的畫面。

繪畫之於蔣勳是一種生命的修行，看著安置在瓶中的花盛開、凋零，如同看著自己的生命起起落落。畫花，有時是觀看生命，有時是尋找記憶，有時流串著難以言喻的感覺，如同蔣勳所言：「那是一種非常個人，也非常純粹的經驗，其中所能感受到的快樂也非言語所能言喻，更難完全與人分享。」；他還說：「創作時，一種很內在的東西流動出來，也不是常常有。沒有辦法用邏輯來推論。」也許，這就是創作最大的魅力之處，創作者將其感觸、記憶、體悟，都一一化作一張張畫面，訴說著一切。

「繪畫上如果有所謂『進境』，大概也還是領悟了自己的浮躁囂張，願意靜下來懷慚愧之心罷。」²⁰繪畫對於蔣勳是一種修行，而每個人對於生命的修行不同，方法也不盡相同。對於我而言，畫畫、畫花，都是一個與自我的對話，並藉由創作沉澱心靈的自省、自鑑，而後自我重生的過程。

高茜（西元1973~）是一位出生於江蘇南京的女性畫家，現定居於上海，並任職上海美術館教育部主任。一九九八年畢業於南京藝術學院美術系中國畫專業研究所，接受七年學院式的教育。其展覽經歷豐富，展出地點除中國南京、上海等地之外，亦涵蓋美國、日本、韓國、英國、義大利等世界各地。

作品內容以工筆花鳥、靜物為主，如梳子、鏡子、花瓶等物件，是對傳統「閨房」的情景想像；²¹春蠶吐絲般的線條，讓作品更為細膩；色彩典雅中帶點冷靜感；構圖十分精巧，以視角中的「平視」取景，如作品〈杯與梨花〉（圖21）；空間處理上，利用作品內容的曲線與桌面的直線做刻意巧妙的結合，是一個富有當代性的主觀心理空間。作品風格是古典的、沉靜的、內斂的，帶給人祥和平靜之感，還有女性溫柔婉約的特徵。

高茜曾說，在她的作品裡，是想通過一種內心的迴避來達到對緊張情緒的瓦解。也許對於原本居住於古都南京的她，在定居都會型城市的上海後，心理有著莫大的衝擊，而這些外在的奔忙與內在的平靜，相互衝突與激盪，一點一滴的在她的作品裡化作一幅一幅細緻寧靜的畫面。

²⁰ 蔣勳（1990）。《今宵酒醒何處》。臺北市：爾雅出版。頁130。

²¹ 高茜（2011）。《畫境：高茜工筆花鳥畫探微》。南京：安徽美術出版社。頁2。

對於曾經是學校美勞老師、畫室美術老師、社區故事繪本老師、插畫繪圖者和劇場美術指導等四處兼職的我而言，生活是很不安定的，在二〇一二年進入研究所後，更是栽進百般奔忙的生活裡。在工作與課業的忙碌、生活的負擔、家人的期許之下，常常使我感到沉重的壓力，這些外在的擾亂，讓內心更加地渴望平靜的生活。而在這樣的創作狀態之下，或許與多重身分的高茜相似，高茜既是上海美術館教育部主任，也做為太太、母親的角色，亦是一位藝術家，或許可以說我們都是把這種對外在的緊張情緒，透過繪畫沉澱出一個寧靜的心靈與畫面。



圖17 蔣勳，〈合唱〉，
1991，水墨紙本



圖18 蔣勳，〈水墨之痕〉
1994，水墨紙本



圖19 蔣勳，〈與花對坐〉
1994，水墨紙本



上圖 圖20 高茜，〈獨角戲之三〉，
2006，紙本設色，50.5 x 90.5 cm

左圖 圖21 高茜，〈杯與梨花〉，
2007，紙本設色，6.5 x 66 cm

第三節 織品與紋樣

一、歷代織品紋飾

一直以來，織品與紋樣有著密切的關係。從原始時代至清代，裝飾紋樣的母題可歸納為幾何紋樣、動物紋樣、人物紋樣、植物紋樣、文字紋樣等五大類型。

歷代織品紋樣的題材及其發展，以回紋、線紋、方棋紋、菱紋、六邊形紋、八角紋等幾何紋樣（圖22）出現最早，其中，回紋、線紋在商周時期就已經出現，而植物紋樣相對流行得較晚。在唐代之前，以動物紋樣為主，除了鳥紋、魚紋和從西域傳入的虎、獅、象等真實動物紋樣之外，亦包括龍、鳳、異獸等與中國天人思想、神仙觀念有關²²的神靈動物紋樣。人物紋樣包含神仙人物與真實人物，從秦漢至清代都少不了神仙人物²³的紋樣裝飾，說明了紋樣的發展與宗教的關係十分緊密。

在我的作品中，織品上最常使用的是植物紋樣。綜觀歷代織品的植物紋樣，最早出現的是漢代時期的茱萸紋（圖23），²⁴自唐代開始，才出現較多的植物紋樣，也逐漸被大量的使用，其中以團花²⁵為唐代植物紋樣的特色。由於唐代國力強盛、胡漢文化交流頻繁等時代背景因素，使得紋樣內容變得自由、活潑、親切，一掃以往的拘謹、冷靜的風格，紋樣裝飾亦從宗教思想中走進了日常生活裡，這些現象可從唐代人物繪畫作品中的服飾紋樣得到應證。直至宋代，花卉植物紋樣才真正崛起，受到當時院體花鳥繪畫盛行之影響，折枝花紋樣成為主要的題材。此後，包含宋代等各朝代，植物紋樣題材發展更趨多元完善，也更為流行與廣泛運用。

另一方面，織品上的文字紋樣始於秦漢時期，以延年益壽、萬事如意、子孫無極等吉祥文字作為紋飾內容；隋唐時期趨於簡化，以單字卍、吉、王等作為紋樣裝飾內容；明清時期則流行壽、如意等文字紋樣。其中，吉祥文字紋樣十分受人們歡迎，特別是壽、喜等文字紋樣，至今依然被運用於各個喜慶場合，說明了吉祥寓意的文字內容從古至今廣受大眾所喜愛。

²² 葉劉天增（2002）。《中國裝飾藝術史》。臺北市：南天書局有限公司。頁179。

²³ 神仙人物，如女媧、八仙、西王母。

²⁴ 茱萸為一種香草植物，民間視為瑞草，寓避邪。田自秉（1986）。《中國工藝美術史》。臺北市：丹青圖書有限公司。頁177。

²⁵ 團花，以寶相花為團花的主題，外圍以忍冬紋綴飾。同註24，頁244。

從文獻資料的分析、整理、探索中，可清楚得知紋樣的裝飾十分精彩，有單一母題的紋樣，亦有使用兩種以上的題材組合而成的複合紋樣，如唐代的花樹對羊紋，形成複雜又豐富的紋樣內容。而紋飾結構在唐宋之後越來越複雜，特別的是，明清時期的紋樣風格成極端寫實與極端樣式化發展，形成了兩種極端不同的裝飾風格與審美趣味。



圖22 漢代絲織的各種幾何紋樣



圖24 商代饕餮紋



圖23 西漢馬王堆織物茱萸草紋繡紋飾



圖25 十二章圖案

二、從繪畫服飾賞析織品紋樣

起初，紋樣的發展與人類的宗教思想息息相關，如商代流行的饕餮紋，乃因商朝是個鬼神崇拜的時代；其次，紋樣的題材亦受周遭環境影響，如東晉、北魏流行的蓮花紋，與西域傳來的佛教有緊密關聯；除此，紋樣的發展也與時代背景、經濟高度發展有關，如國力富強、社會繁榮昌盛的唐代，紋樣母題與風格變得精彩豐富與妍麗。

古代繪畫裡的服飾提供了許多關於織品上的裝飾紋樣，使我們能從中獲得各時代織品紋樣的實際樣貌，以唐代周昉〈簪花仕女圖〉（圖26）為例。自右而左起，分別有花草植物紋、團花紋、田字紋、方格紋、六角紋（龜背紋）、鴛鴦紋、雲鶴紋等，織品紋樣十分精緻（圖27）。

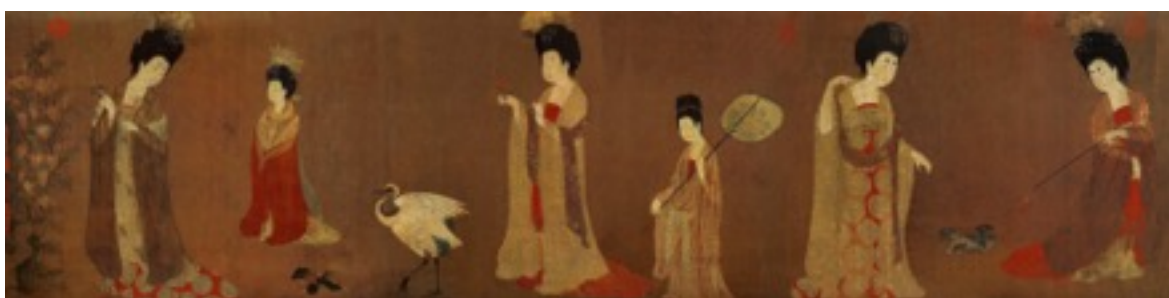


圖 26 唐 周昉，〈簪花仕女圖〉，絹本設色，46 × 180 cm

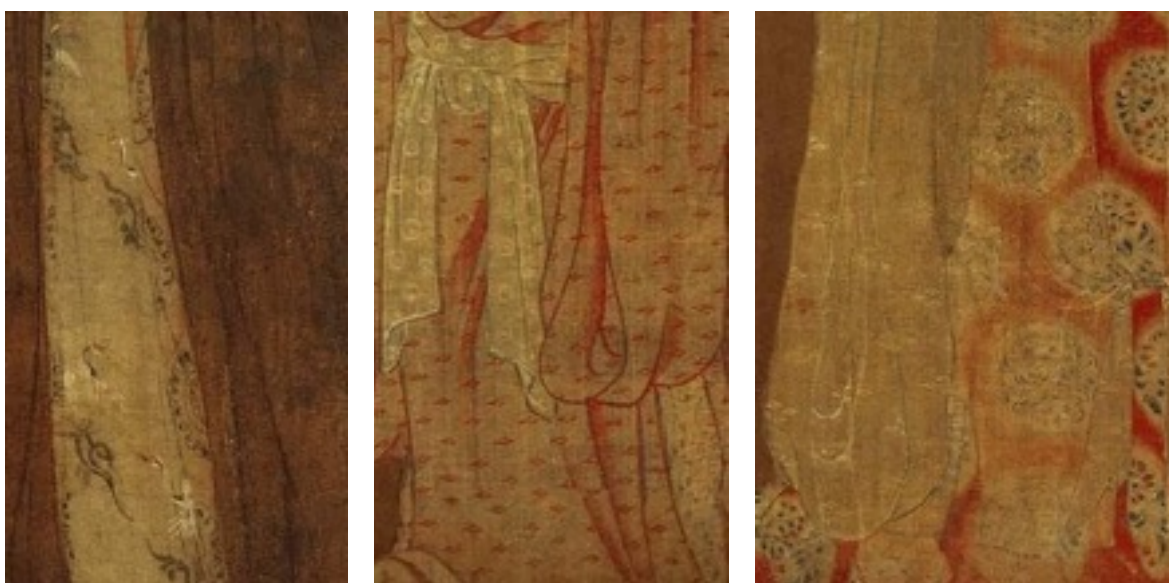


圖 27 〈簪花仕女圖〉局部

再以宋代摹本，五代顧閔中作品〈韓熙載夜宴圖〉（圖28）為例。圖中仕女、樂女的服飾織品紋樣更為精采豐富，有菱紋、方棋紋（方格紋）、六角紋（龜背紋）、圓圈紋、纏枝花紋、團花紋、菊花紋、小花紋、對鵝紋等（圖29），不但紋樣繁多，有的甚至以複合形態的樣貌出現，如菱紋、圓圈紋內有菊花紋，方棋紋內有四片花瓣的小花紋之組合，可以看見幾何紋樣與花卉紋樣的多元配置。

除了服飾上的紋飾之外，這件作品還提供了帷帳、被子、床套、繡墩²⁶等紋樣資訊，不外乎以幾何紋樣與花卉紋樣組合而成，並使用多種色彩、線條、形狀相間排列，構成複雜又別緻雋永的紋飾，也為我的創作提供了豐富的紋樣資源。



圖28 傳 五代 顧閔中，〈韓熙載夜宴圖〉，絹本設色，28 × 335 cm

²⁶ 有紋飾彩繡的坐墊。



圖29 〈韓熙載夜宴圖〉局部

織品的出現，在上古時代只求實用，作為保暖、保護身體之功能而存在，服裝上自然沒有過多的紋樣裝飾，有些民族是連衣服也沒有，更別提織品上的裝飾了。然而，隨著時代的變遷，經濟的發達，人們豐衣足食，織品上的裝飾紋樣也就跟著精彩而多元，除了物質上實際的需求之功能外，也多了精神上的享受，增加了生活情趣，這樣的現象，不僅表現在服飾上，也表現在其他的織品上。

在古代，統治階層的服飾往往與市井小民有所區別，因此有帝王服飾的「十二章」圖案²⁷（圖25）與九品官員各自的服飾紋樣²⁸（圖30）之分別，以此顯示服飾是有辨識身份的功能，而服飾上的紋樣也就更具象徵意義了，像龍袍上所使用的龍紋樣就成為皇帝的專屬，而不能在其他階層的服飾器用上輕易出現。但時至今日，相對開放的社會，使得原屬權力象徵的龍紋似乎不再專用於上位者，只要欣賞龍紋者，或因特殊的場合需求，也能穿著有龍紋的服飾（圖31）。

古代的紋樣大多具有象徵意義，也具時代風格，現代的織品紋樣亦是如此。當今的織品紋樣除了延續古代的幾何紋樣、動物紋樣、人物紋樣、植物紋樣等基礎上繼續發展之外，隨著年代的轉變，其中人物紋樣有較大的變化，如古代的神仙（圖32）、歷史人物（圖33），除了於婚嫁喜慶、宗教廟宇等場合外，今日已較少見；現今較為一般大眾所認識的多是以西方主流文化為主的卡通人物（圖34）、英雄人物（圖35）等形象。

另一方面，從唐代始流行的牡丹花紋，亙古不衰，依然活躍於現代，如在今日的客家花布上仍可見其被靈活運用之。濃豔妍麗的牡丹花紋（圖35）一直是富貴的象徵，但是對於我而言，它的氛圍意象太過於熱鬧，於是，我將它褪去色彩、只選取單純的牡丹花造型，以塑造清雅風格的牡丹花紋作為簾幔的紋樣裝飾。此外，隨著近年客家油桐花季活動的興起，油桐花遂成為客家族群的代表花卉，花布上也隨之出現了各式油桐花紋樣（圖36），有寫實的，亦有樣式化的，造型變化豐富多彩。於此，可以見得現代的織品紋樣題材不但更為生活化，也更加多樣化與廣泛的被應用在各種織品上，其風格與形式也都更不受限了。

²⁷ 同註24。頁93-94。

²⁸ 周洵、高春明（1987）。《中華服飾五千年》。臺北市：邯鄲出版社。頁186-187。



文一品補子 仙鶴



文二品補子 錦雞



文三品補子 孔雀



文四品補子 雲雁



文五品補子 白鶴



文六品補子 鷺鷥



文七品補子 鸞



文八品補子 鸞



文九品補子 練雀

圖30 清代九品官吏服飾紋樣



圖31 藝人范冰冰穿著改良式龍袍



圖33 周楚



圖34 米老鼠



圖35 切·格瓦拉 (Che Guevara)



圖32 八仙



圖36 牡丹花紋



圖37 油桐花紋

第四節 空間的選取

一、從園林、盆景、瓶花中體現的空間

園林、盆景、瓶花皆與自然景物、花草樹木的關係十分緊密，於此小節中分別簡述並稍作分析之，唯瓶花已於第二章第二節中分析，不再贅述，另外，需特別說明的是此處的瓶花為花藝中廣義的瓶花。

中國古代帝王、權臣貴族建造的園林極為奢華，佔地面積廣大，園內疊山闢池、築台造亭，種植珍貴的花草樹木，豢養珍禽異獸，他們將之視為表現權威和遊憩休息的場所，此種園林屬於中國園林中的「苑囿」（圖38）。²⁹另一種中國園林是「私園」，即私人造園，有別於帝王的園林，為一種住宅生活的延伸和調劑。以臺灣而言，最著名的是座落於臺北板橋的林家花園，其代表商業時代、殖民文化來臨的清末園林。³⁰

古代文人的園林亦屬於「私園」，當政治黑暗，社會秩序混亂，文人為避亂之故，漸有山林之想，文人競相修心養性，因此要求清靜幽雅、遠離塵囂紛擾之地，然而山居野處之願望不易實現，故建庭園以象徵自然，並為表現人格，寄託性情之所。³¹

盆景的起源始於晉唐，盛於明清，在盆栽的基礎上逐漸發展而成。³²「泥盆淺小詎成池，夜半青蛙聖得知。一聽暗來將伴侶，不煩鳴喚鬥雄雌。」此詩文出自唐代韓愈〈盆池詩〉之一，內容流露出此時期的文人墨客已喜愛盆景一事，而在唐代閻立本的〈職貢圖〉（圖39）一畫中，也可看見類似現代的山石盆景，一塊精巧的山石置於一淺盆中（圖40）。³³

盆景，即在盆中造園造景，是縮小的庭園，可放置於室內，亦可放在室外庭院中，創作者可因自身所需而靈活運用之，³⁴其不同於盆栽僅以栽種植物為主，佈置上十分複雜，選材上亦十分嚴格，是以古代山水畫為藍圖，謹慎構思，為自然景物

²⁹ 黃長美（1986）。《中國庭園與文人思想》。臺北市：明文書局。頁16。

³⁰ 漢寶德（1990）。《物象與心境：中國的園林》。臺北市：幼獅文化事業股份有限公司。頁172。

³¹ 同註29。頁10。

³² 楊永善、楊靜榮（1989）。《中國盆景》。臺北市：淑馨出版社。頁1。

³³ 同註32。頁15。

³⁴ 同註29。頁216。

的縮影。盆景和繪畫一樣講求「意境」，³⁵重視植物的濃淡疏密，賓主佈局的高低、大小、遠近，使整體視覺既富變化而又統一和諧。

園林、盆景、瓶花，在一定的基礎上，皆透過人為加工提煉而完成，依創作者不同的需求呈現各種風格面貌。站在古代文人的立場上，三者都是追求自然的表現，有寄託精神之功能；在規模上，以園林最大，其次為盆景、瓶花，掌上型盆景與書齋插花為最小；在景物元素上，園林有山、石、水、樹、花木、屋宇、橋樑等，盆景有各類植物、花卉、水、石等，瓶花則有植物、花卉與瓶器相互搭配，或僅有花卉，可一種一枝花卉，亦可多種多叢花卉組成；在主題上，園林可個別以花為主題、或以樹、石為主題造園，盆景則大致可分為樹木盆景、山石盆景、花木盆景，瓶花則以各式姿態、種類的植物、花卉為主題。

園林需要的土地面積廣大，建造的手法與注意事項相對複雜得多，而盆景則可大可小、可用水亦可用土壤栽種，有替代庭園的功能。依現代的社會住宅環境面積情況而言，盆景較庭園的可行性更高，因放置的位置較不受限制。至於瓶花是以水供養花卉，花朵相對嬌弱許多，不宜擺放戶外曝曬，是放置室內供人欣賞，陶冶性情，或作為佈置之用。

回憶起爺爺奶奶的家和外婆的家都有一處開放式的庭院，可以讓兒時的我光著腳丫子踩著土地，四處遊竄，樂此不疲。庭院裡種了許多觀賞植物，綠意盎然，美不勝收，依循四季開著不同色彩的花朵，點綴這片溫馨的院子，而我喜歡偷偷的摘下花，放進爺爺製作畚箕時所剩下的竹筒內，將她們蒐集在一塊兒，是我小小的樂趣。孩提時期的我，以為可以如此親近大自然是件司空見慣的事。如今，我只能慶幸自己能在那樣自然的環境下成長。

現在，我所居住的環境，可說是所謂的「現代囚籠」，狹小的空間，無機式的室內格局，走出戶外是冰冷的磁磚所鋪設的走廊，無法直接接觸土地，也沒有記憶中溫暖的庭院。在繁忙的日子裡，我只能抽出些許的悠閒散步時刻，欣賞左鄰右舍的庭院、盆栽，並為自己設計了賞花路線，勉強自樂，幸運的時候還能收到鄰居送

³⁵ 同註32。頁63。

的茶花，帶回屋內放入瓶中、盤上觀賞並畫下她。於是，室內瓶花的作品形式逐漸醞釀而成。

許淑真在《花藝》一書中關於花藝思想之一「瓶花的重要性」提到：

一般人終日忙於營生，想隱居高巖、濯纓流水根本不易，只好栽花蒔竹勉強自樂。但是一般文士的居宅，通常狹隘且遷徙無常，不是無地種花蒔竹，就是剛栽下花又得他遷，因此不得已用膽瓶插花，隨時插換。³⁶

對照今日的我，過著租屋的生活，狹小的生活空間，沒有私人的庭園可以蒔花弄草，亦面臨隨時可能搬遷的問題。因此，以瓶器插花，確實容易隨時隨地或隨心境的轉變而更換植物，也是現階段最能滿足生活與心靈需求的親近自然的方式之一。



圖38 南宋 佚名，〈宮苑圖〉，絹本設色，
24.5 x 24.5 cm，國立故宮博物院藏



圖40 〈職貢圖〉局部

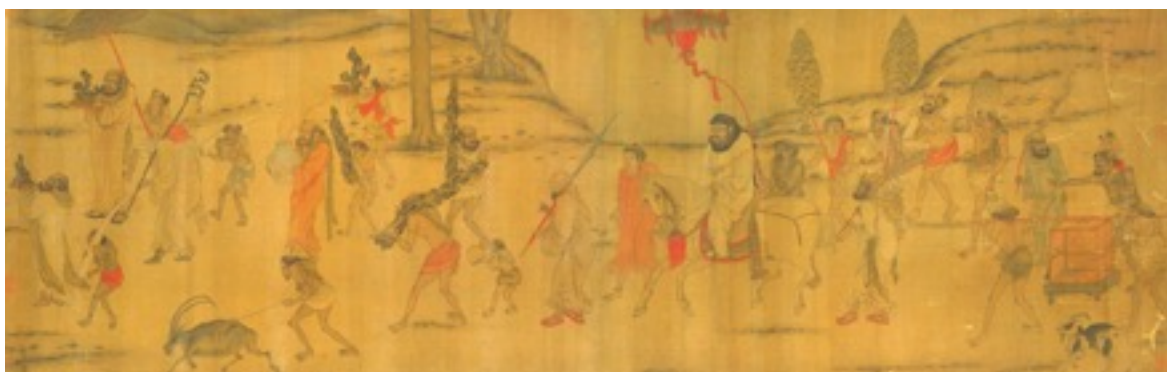


圖39 唐 閻立本，〈職貢圖〉，絹本設色，61.5 x 191.5 cm

³⁶ 同註12。頁103。

二、中國瓶花繪畫與西方靜物畫相異的空間

中國的瓶花繪畫與西方的花卉靜物畫，最初都不是獨立的題材。

自文藝復興時期（Renaissance，十四世紀末至十七世紀）起，西方靜物逐漸成為畫中題材，³⁷但在十六世紀之前，西方靜物畫只是作為宗教畫或肖像畫的點綴，³⁸到了十七世紀才開啟了靜物畫的黃金時期，然而當時只是著重靜物寫實的追求，直至十九世紀，才有印象派藝術家塞尚（Paul Cézanne，1839-1906）專畫靜物，成為第一位重視靜物畫面構成與展現個人風格的藝術家。

中國的繪畫主要分為山水、人物、花鳥走獸等三大類型。而瓶花型式的繪畫，一直以來被歸納為「花鳥畫」，中國歷代皆沒有專屬於「靜物畫」的繪畫類型，歷史上也沒有專畫瓶花靜物的藝術家。然而，早在宋代（北宋：西元960-1126，南宋：西元1127-1279）已有瓶花單獨成一張畫面的成熟作品，年代遠比西方靜物獨立成一繪畫題材來得更早。倘若單純以西方靜物畫的定義而論——由靜止不動的事物所組成的繪畫型態，³⁹中國瓶花繪畫也可說是廣義的靜物畫之一。

試以選取出生年代相同之中國與西方藝術家的瓶花靜物作品，分析比較東西方靜物作品相異的創作風格、審美觀與空間的呈現。

明代畫家陳洪綬（西元1598-1652）作品〈瓶花圖〉（圖41）中有一對瓶花，一大一小，大琉璃瓶貯立兩株菊花與葉下紅和雁來紅，瓶身以青色的錦帶束縛著，小瓷瓶插有菊花與月季，瓶身刻有細緻的回紋、人物紋樣，作品背景留白。全圖以細膩的工筆技法繪製，花瓣、葉子、枝條、瓶器等物件中的線條接近「十八描」⁴⁰中三大類型裡之第一類，即中鋒用筆、行筆慢且粗細較一致的「遊絲描類」；紅葉線條使用第二類，行筆較快、變化較多的「柳葉描類」；青色的錦帶，使用第三類的「減筆描類」，行筆最快，多用側鋒，線條中帶了些有節奏感的寫意筆法，豐富了

³⁷ 楊恩生（1987）。《靜物》。臺北市：雄獅圖書股份有限公司。頁10。

³⁸ 蔡楓、施虹。新教倫理與荷蘭靜物畫。二十一世紀雙月刊，2007年10月號，總第一〇三期上網日期：2015年5月18日。http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/issue/articles/103_0709056.pdf

³⁹ 同註37，頁8。

⁴⁰ 古代畫家創造出來的線條程式。陳兆復（1987）。《中國畫研究》。台北市：丹青圖書有限公司。頁125。

畫面。色彩上，以紅、藍、黃、黑、白為主調，以淡彩渲染，花卉以胡粉平塗，分別略施黃、紅和紫色，整體設色典雅。

中國畫家的靜物，是以各種表情的線條來呈顯物體的質感，並且重視物象的本質和內涵，與變換多端的光影無關。在東方繪畫的畫面中，物體所存在的時空彷彿被畫家所凍結，呈顯而出的是其物象剎那即永恆的內在本質。而陳洪綬的作品還添入主觀的色彩與造型，如墨色的葉子、樣式化的菊花。其次，畫面裡的紅葉與菊花，不僅暗示季節，秋天的來臨，也暗示了文人歸隱的情思。中國畫家常以菊花象徵隱逸，說明了人與物之間是有情感的，而不是單純靜止在那裡的描繪對象。因此，陳洪綬的瓶花是精神性的表現，並非只是單純描繪物體的表象，更不是以一目了然的圖像說明一切，而是透過畫家巧妙的選取與佈局安排，經過轉化，隱隱流露內在的情感、層次與心靈的空間。

荷蘭畫家阿斯特（Balthasar Van Der Ast，西元1593-1657）的靜物作品（圖42）中，是以一個深色的玻璃瓶插置玫瑰、鬱金香、鳶尾花、萬壽菊等花卉，鳶尾花上有一隻蝴蝶，桌面上有兩個貝殼，一大一小，一前一後，與其他昆蟲擺置在同一平台上，錯落有致。由此可見，這是一幅經過畫家有意識的選取、刻意配置的畫面。除此之外，阿斯特清楚地描繪出玻璃瓶內受折射光線影響的植物莖部，是符合科學的邏輯，反觀陳洪綬的作品並不用此方法。一般而言，在西方靜物中出現蝴蝶、蜥蜴等動態小、佔畫面比例小的昆蟲類，含意上仍屬靜物畫。阿斯特的作品整體風格寫實，用色客觀，沒有清楚的輪廓線條，而是利用光影的變化，描繪出物象的立體感，給予觀者逼真的視覺效果，再運用黑色背景加以襯托主題，更添增畫面上的對比性。

儘管兩者存在著某些相近的思想，皆以繪畫創作體現各自時空裡的人生觀、價值觀與審美觀，並借助物象傳達個人的理念。然而相較之下，中國繪畫的表現形式與手法，更能貼近我欲傳達的內心世界，與自身所追求的精神境界。

陳洪綬與阿斯特的作品，除了在技法上的表現不同之外，在「經營位置」上亦有所相異之處。陳洪綬的瓶花作品採取平面式佈局，畫面上並無出現一條明確的地平線，以空白的背景，留給觀者無限的想像空間。主題中的一對瓶花，大小對比、

疏密有致，重心則偏向畫面的右下方處，並透過畫面左邊多達六行的長款，使整體佈局得以和諧均衡。阿斯特的作品，則有一清楚的地平線，以區分桌面與背景的關係，花卉植物緊密的、錯落的聚集在一起，並將其佈置於畫面的中心，形成一種平穩的視覺感。又因西方繪畫的表現技法，讓畫面空間有強烈的深度感。

我在冊頁形式中的作品構圖方式，是用近似於攝影的特寫鏡頭，以微觀的方式構成畫面，就像宋代折枝花卉小品的觀看視點。再以西方「井字」黃金構圖法佈局畫面，即在畫面的上下左右均分為三等份後，畫出兩條垂直的線和兩條平行的線，兩兩相交成一個「井字」，便形成了四個所謂的「黃金交叉點」，也就是主題放置的最佳位置。我在構圖上，多以此四個交叉點作為基準點，讓畫面的主題皿花，有個穩定的位置，但又不希望過於一致而使作品趨於平板與機械化，因此，部分作品則採用稍微偏離這四個交叉點的位置來建構畫面，以達到構圖上的多樣性與視覺上的變化。

另一方面，在長軸形式的作品中，為凸顯由上垂下的慢慢長簾，我將主題瓶花佈局在畫面中心的下方處，依花卉不同的姿態，讓重心偏向於正下方、左下方或右下方，再透過色彩的敷染，使瓶花與簾幔形成一重一輕的對比。又以濃淡不同的墨或色彩，運用白描法、雙鉤填彩或沒骨法來繪製簾幔上的紋樣，並分染其凹凸感，營造畫面上的前後層次，意圖使簾幔與瓶花產生和諧的節奏感，以避免產生畫面上過度向下沉的重心。整理在此形式上的作品，我以瓶花為實，以留白或渲染的背景為虛。於是，簾幔與紋樣成了虛實之間的過渡，以擴延畫面中的視覺，是一種由上而下、由下而上或由前而後的空間層次感，形成相異於冊頁形式的特寫鏡頭的觀看視點。另外，〈花開·輕輕〉（圖78）、〈花開·無語〉（圖79）與〈閒花淡淡〉（圖80）等三件作品，則是結合此佈局方式與冊頁的構圖方法來進行創作。

較特別的是，在〈花開·漫漫〉（圖76）這件作品，運用的創作形式不同於冊頁與長軸，是一幅向左右延伸的橫幅作品。此作品吸取中國傳統長卷的構圖方法，但較之簡化，也不同於表現單一視覺焦點的攝影鏡頭。這樣的構圖方式，對於我而言，亦能完整而靈活的呈現自身的創作意涵。除了敘述寧靜的畫境，又以一對在簾幔一前一後飛舞的蝴蝶，稍稍添加畫面的生命力與微微的動態感。藉由蝴蝶飛舞的

路徑，和以濃淡不同的顏料所描繪的簾幔，在畫面中呈現出讓觀者可移動觀看的視覺焦點。

總結自身作品的佈局方式，大約有以上三大類型。若以中國傳統式的章法觀看整體佈局，是以瓶花為主，簾幔、桌巾為賓；以瓶花為靜，以蝴蝶、蝗蟲為動；以瓶花為緊密，以長幔為舒鬆。但我不僅依此方式佈局畫面，亦援用了西方的構圖方法。因此，我的構圖方法可說是東西方兼容並蓄的，這或許和我成長中的美術養成教育與西化教育的環境中有密切的關聯性。



圖41 明 陳洪綬，
〈瓶花圖〉，絹本設色，
175 x 98.5 cm，大英博物館藏



圖42 Balthasar Van Der Ast ，〈靜物〉，油彩，37 x 28.5 cm

第三章 「一室花靜好」思維探索

第一節 創作歷程與理念

記得童年時期，在奶奶那片綠油油的菜園裡看見了白色、黃色的小花朵，總是特別的雀躍，那是生命的延續，也是期待下次豐收的喜悅。初春時期，空氣中滯留殘冬的寒意，外婆家花園裡的花朵不畏風霜，開得燦爛迷人，那是美好的象徵，也是家族團聚的時節。就這樣，我和與世無爭的花兒結下深深的緣分，也在不知不覺中成為我的創作靈感來源。從最初的喜歡，到現在的愛戀；從戶外的簡單寫生，到室內的精細製作。畫花，儼然已成了我生活中不可或缺的一部分。

大學時期的創作，我以「折枝花卉」為主題，追求宋代院體畫系統裡的工筆花卉中所呈現的細緻風格，構圖上擷取花木最精巧的地方，並著重於技巧與花卉、枝葉的造形表現，強調植物的欣欣向榮、自然的生態情趣與萬物的和諧，對於空間與境界則沒有特別強調。畢業之後，在工作閒暇之餘仍繼續未完的創作（圖43、圖44、圖45），由於受到時間、空間與心境之相互影響，創作內容漸漸以「瓶花」為表現形式，並開始著重於生活與內心的感受（圖46、圖47）。

在二〇一二年進入研究所一年級時，仍然持續瓶花主題的創作，不同的是，我開始嘗試在畫面裡加入瓶花以外的元素。作品〈怡然居〉（圖48）便是在多方推敲之下所完成的，只可惜茶壺與茶杯安排的位置，並沒有我預期中的理想，而在畫心兩旁使用銅箔貼出的門之意象，似乎也可有可無，於是我調整了創作內容，試著摒除壺、杯、門等物件，創作了〈靜思隅（一）〉（圖49）與〈靜思隅（二）〉（圖50）——瓶花與窗的對話，成為我最初的構想。

然而畫面中的「冰裂紋」窗框似乎影響了瓶花的姿態，擾亂了視覺，於是我再度陷入創作泥沼之中。在幾番思索、沉澱之後，嘗試改變了器皿的造型與觀看的視點，創作了〈悠悠系列〉（圖60），亦試著將原本理性的幾何窗框換成柔軟的簾幔，於是，創作了〈韻悠悠〉（圖70）。因此，經過修正後的物件似乎更貼近我欲傳達的意境，成為了我研究所二年級的主要創作方向。

我的創作方式大多是先有題材才去經營畫面，這種取材立意的途徑與宋人描繪花鳥畫的方式相似，再從物象進行提煉加工，建構一處內心嚮往的理想世界。於是，從二〇一三年開始的作品中，並非只是單純捕捉萬物美好的景象，而是將花卉、容器、桌巾、窗簾等，放置於一個我所營造的簡靜、恬適的氛圍裡。並且，期望藉由傳統工筆畫的特質——緩慢、從容地線條表現與墨、色層層地渲染，在彼此交織的過程中，一點一滴的堆疊、累積，並逐漸地洗出一個沉靜、悠然的心靈，進而反思現代社會的匆促、紛擾與繁忙。



圖43 吳曉菁，〈花好月圓〉，2009-2010，紙本設色、銅箔，27 x 22 cm



圖44 吳曉菁，〈茶花〉，2009-2010，紙本設色、銅箔，27 x 22 cm

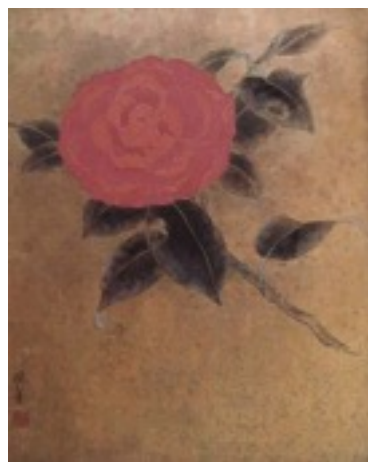


圖45 吳曉菁，〈紅茶花〉，2009-2010，紙本設色、銅箔，27 x 22 cm



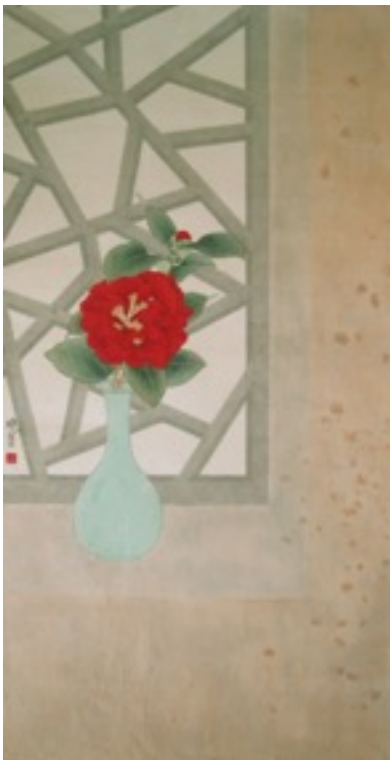
圖46 吳曉菁，〈怡然自得（一）〉，2010，紙本設色，30 x 30 cm



圖47 吳曉菁，〈怡然自得（二）〉，2010，紙本設色，30 x 30 cm



圖48 吳曉菁，〈怡然居〉，2012-2013，水墨設色、銅箔、黑箔、雁皮宣，100 x 80 cm



左圖
圖49 吳曉菁，〈靜思隅（一）〉，
2013，水墨設色、雁皮宣，
69.5 x 36 cm



右圖
圖50 吳曉菁，〈靜思隅（二）〉，
2013，水墨設色、楮皮紙，
69.5 x 36 cm

第二節 創作形式與內容

一、花藝的挪用

中國花藝歷史悠久，類型繁多，應用廣泛。因插花觀念上的不同，有時花材遷就花器，有時花器遷就花材；因創作者與目的相異，造成風格上的不同，宮廷插花繁複壯麗，文人插花樸實簡約；因陳設環境的不同，大致可區分為堂花與齋花；在花器應用上除了瓶花，還有盤花、缸花、碗花、筒花、籃花等，為中國插花的六大花器；依創作心境的不同，可分成寫景花、理念花、心象花、造型花等四大花型，分別象徵大自然景物、社會秩序、個人心境與志趣、新生命的美感造型表現等。⁴¹另有一種流行於五代禪室的自由花花型，花材僅一種，多則兩種，較不注重結構，亦不加以修飾，講求自然樸實。

在花器的使用上，可從中國歷代插花的六大花器中得知，插花所使用的花器並非只有瓶子。於是，我試著摒棄原本只著重於花瓶造型與花卉搭配的執著，不再囿於「瓶」，有時以「盤」代替「瓶」，以「碗」代替「盤」，或以「皿」代替「盤」。並嘗試加入各種不同的造型元素，舉凡圓形、方形、橢圓形、多角形…等，皆運用於作品裡。容器的質地，除瓷器的表現之外，嘗試描繪玻璃與金屬質感的容器搭配花卉，在以符合創作理念的前提下，豐富作品裡的花藝配置。

在我的作品中所應用的花型，多以一朵茶花擺置盤中，一株花或一枝開了三兩朵的花、含苞待放的花、或與結了幾個花苞的枝條放入瓶中、碗中。並只以單一花材為表現對象，呈現單純、簡約的意象，似乎更能貼近自身在此時期的創作理念。因此，在我的作品裡所應用的花型，是較接近四大花型中注重個人內在冥想的心象花，和表現與世無爭之胸懷為主軸、不加以修飾的五代禪室自由花。⁴²然而，較為不同的是，五代禪室的自由花，在花材的選擇上是因人而異的，也並非只有特定的花材，只是在配置時講求自然、樸實無華，因而僅限一種或兩種花材，我因為特別喜愛茶花，所以，作品中僅以茶花為表現對象。

⁴¹ 同註2。頁51。

⁴² 同註2。頁60-61。

二、紋樣的發想

關於自身的作品內容，除了花與花器之外，還有桌巾、窗簾等日常生活物品。在我的作品中，大量使用幾何紋樣、植物花卉紋樣和蕾絲花紋樣，極少部分使用了動物紋樣，僅在作品〈恬悠悠〉（圖74）裡的簾幔，以鳳凰這類的神靈動物作為裝飾紋樣。這些紋樣，大多是連續而不間斷的，是以繁複的線條造型所構成各式的圖樣，我之所以喜歡描繪這一類重複性、連續性的線條，是因其對我而言有著療癒的效能，讓焦躁的心情得以平復，也和我的成長背景有著直接的、間接的關聯性。

孩童時期，每到暑假期間，都會到爺爺家幫忙編織畚箕，那雖然是故鄉早已式微的傳統產業，卻曾是爺爺偉大的事業。依稀還記得，持著一條條竹篾的小手，在來來回回的過程中，免不了被竹篾劃過幾道小傷痕，還有用力後手指隱隱的疼痛感。到了青少年時，雖有沈重的課業壓力，但總喜歡在難得的課餘時間，賴著母親學習毛線編織，那毛線在手中的溫暖和小時候記憶中疼痛感很不一樣。在棒針一上一下的過程中，得到了心情上的平靜與輕鬆，當圍巾完成之際，能充實地感到喜悅。從小到大，每逢佳節，回到爺爺奶奶家中，也是我學齡前生活的家，隨處可見印製於窗簾與被單上的客家花布紋樣，點綴著樸實平凡的「土角厝」。這些點點滴滴，在潛移默化中，成了我深刻的生活經驗與創作養分。我開始試著將竹編的堅硬、銳利，與毛線編織的反覆性，化為手繪柔軟、連續的線條；將一叢叢大紅、大紫的客家花布上的牡丹花紋，轉化成恬淡的色彩與重複性的纏枝花紋樣。

除此之外，還以中國傳統紋樣作為參考與發想，以古代最早出現的幾何紋樣為出發點，並嘗試結合〈韓熙載夜宴圖〉（圖28）中，那些雋永的唐末五代仕女的服飾紋樣，藉由這些元素的結合，為作品增添豐富性與開創另一個可能性。

三、空間的暗示

作品裡呈現的空間可分為兩類：

其一，以俯視觀看物件之平面延伸，是直覺性的，暗示現實世界裡的桌面與主觀世界裡的平靜空間。以尺幅小的冊頁作為表現形式，是一個小巧的、微觀的空間，並以一朵花來訴說自身的心情。

其二，以簾幔暗示室內與室外的空間，以及心理的抽象空間。生活裡的門、窗、簾等在實際的應用上，皆有阻隔空間的功能。當我們關上門，有著不願被他人打擾的暗示；當我們關上窗，有著不願聽到窗外吵雜聲的暗示；當我們拉上簾，有著不願被他人窺見的暗示。這些動作，讓只屬於自己的私密空間更加地完整。我以拉起的長簾、半掩的窗簾暗示室內與室外的空間，以向天地延伸的立軸與向左右延展的橫披等紙張規格，作為創作表現形式，企圖讓觀看的視點與畫面營造的空間可以更加向上下、向左右擴延，感受更大範圍的視覺空間。

在作品裡所表現的室內，是一處悠閒自在、可以平靜心靈的舒適空間，阻隔於較室內喧鬧的室外空間。這樣的空間表現，不同於不強調描繪背景，而是多表現植物欣欣向榮、自然之意趣的宋代折枝花卉。因此，我的創作逐漸嘗試加入現代生活中的元素，試著表現不同於古人的空間與氛圍，讓作品更貼近自身的生活經驗，以追求屬於自我的藝術風格。

第三節 創作媒材與表現方法

一、紙張的選擇與分享

大部分的工筆畫創作者，往往容易受限於市面上現有的「熟宣」，如蟬翼宣等紙材，使得創作者只能中規中矩的表現畫面，難以將其想法一一施展，或是容易失去作品的個別性。除此之外，市售熟宣紙張常見問題如：易脆化、漏礬等現象產生，導致作品無法久存或不易於發揮繪畫技巧，這些狀況經常成為創作者頭痛的問題之一，也易影響創作時的心情。

基於市售熟宣紙張存在著品質不一等問題，因此，我在此階段嘗試選擇使用埔里廣興紙寮的手工紙張，其中，以質地堅牢，纖維長，極富韌性的原色楮皮紙作為常用的創作紙材。其特色是輕薄均勻，表面質地細緻平滑，紙質緊密實在，顯色性佳，略施膠礬水，更易於表現工筆畫墨與顏色之重覆洗染與堆疊。如〈韻悠悠〉（圖70）、〈幽寂〉（圖71）等作品，便是選擇一刀（100張），重量共1600克的楮皮紙做為基底材，極薄的楮皮紙具有半透明性質，如同絹一般，可在正反兩面刷染、敷色，讓顏色更為溫潤而飽和，以達到我所想營造的氛圍及效果。並藉由紙張薄而能隱約看見背後景象的特性，創作〈謐境·孤芳〉（圖67）、〈謐境·獨芳〉（圖68）等兩件作品，將楮皮紙（畫心）放在最上層，下層分別使用勾墨線的楮皮紙與染色的白荷葉紙，相互重疊後，可以見到在上層的楮皮紙透出下層紙張的紋樣，以增添作品之空間層次與趣味。

另外，也有選擇上礬黃金細羅紋紙、上礬銀紙和上礬赤金銀紙等作為繪畫的紙材，其特質與使用心得分別如下：

上礬黃金細羅紋紙，色澤柔美，因紙張為金色，易給人有種富麗堂皇之感，由於這種紙張製作方式的關係（金色非塗抹上去，是使用珍珠粉在打漿時，讓纖維吸收、附著，所呈現的是內斂的潤澤，不具侵略性的突兀）⁴³，因而不曾過於華麗炫目，更恰如其分的傳達我所想要的感覺，如作品〈悠悠系列〉（圖60）之一。

⁴³ 廣興紙寮：台灣手工紙店一書畫用紙。上網日期：2014年9月30日。

http://www.taiwanpaper.com.tw/handmade_paperaad5.html?hand_cat_id=100&page=2。

上礬銀紙、赤金銀紙，色澤柔和優美，質地細緻，可重覆渲染，顏料承载力佳，十分適合工筆畫，製作方式和上礬黃金細羅紋紙相同。上礬銀紙為銀白色，使用冷色調作畫時，可達到不同於一般未添加珍珠粉的紙張的冷峻、神秘中帶點微光之感，如作品〈謐境·幽香〉（圖63）。上礬赤金銀紙屬紛暖色系，在使用時，十分適宜暖色調的運用，易於表達春天溫暖之感，如作品〈謐境·春華〉（圖64）。

二、墨、顏料、箔的使用及目的

中國傳統「文房四寶」之一的墨，種類繁多，色澤也不盡相同，在研究所就學時期，接觸到徽歙曹素功藝粟齋⁴⁴造的松煙墨，其特徵是帶青的黑色，亦稱「青墨」，觸摸時的質地十分細緻，敷於紙上的墨色十分溫潤，不帶油膩，且容易附色。擁有這些特質的松煙墨，較能營造輕盈的墨色感，使人感到靜謐的氛圍及純淨的心靈，似乎比較能符合我創作裡所想呈現的長幔輕飄與悠然之氛圍。除了松煙墨的使用之外，作品中也使用了色彩偏暖色，略帶棕黑色的油煙墨。此外，亦使用些許日本好賓顏料中的Ivory Black（象牙黑）、Payne's Grey（藍灰色）、Sepia（深褐色），與松煙墨、油煙墨加以混合運用，以增加冷色調裡的黑與暖色調裡的黑。希望能藉由這些多元媒材，試圖擴充中國傳統裡的「墨分五色」之外的黑色調，期望能讓作品裡的黑更為豐富多元，耐人尋味。

在顏料的使用上，以蘇州姜思序堂⁴⁵出產的膠塊狀植物性顏料為主，常用顏色有花青、赭石、胭脂、曙紅等，其遇水即化，易於使用，色澤純淨。我以墨與顏料、顏料與顏料之間的混合，得到較能表現畫面嚴肅沉靜的冷色調子，與溫暖恬靜的暖色調子，以表達作品裡色彩運用上的意涵。並以礦物性顏料為輔，如石青、石綠、

⁴⁴曹素功為清代製墨名家。早期，曹素功繼承了明末著名制墨家吳叔大經營的「玄粟齋」墨店，以其墨模制墨，並在此基礎上發展壯大。康熙皇帝巡視江寧時，曹素功將他精心設計製作的黃山集錦墨作為貢品獻上，康熙帝看後讚歎不已，親自為該墨賜名為「紫玉光」。從此曹素功墨名聲大噪，後為避康熙「玄燁」之名諱，改店名為「藝粟齋」。大紀元：中國老字號，「曹素功」墨莊。上網日期：2015年5月27日。<http://www.epochtimes.com/b5/4/9/23/n669081.htm>

⁴⁵「姜思序堂」據傳始於1628年至1644年的蘇州姜姓畫家，為蘇城歷史記載最悠久商舖第二，以精製國畫顏料享譽盛名，幾代傳承，注重品質，精心維護；為弘揚國畫藝術增添光彩。百度百科：姜思序堂。上網日期：2015年5月27日。<http://translate.google.com.tw/translate?hl=zh-TW&sl=zh-CN&u=http://baike.baidu.com/view/5424414.htm&prev=search>

朱砂、鮮明血髹等，因應畫面所需，加以選擇鳳凰出售的藍綠色系礦物顏料，如群綠、水群綠，運用於容器或花卉上，以增加畫面幽微細緻的層次感。此時期的創作，以中國傳統裡的紅、藍、黃、白、黑等五大正色做為主題色調。整體使用單純的色彩調性來表現畫面，用以營造畫面的平和之感，且單件作品中所使用的色彩大約三色，至多不超過五色，用以傳達捨去過多色彩的喧嘩之感。背景的色彩，時而留白，製造一股輕盈、開闊之感；時而大面積的渲染，給人沉穩、內斂之感，讓整體氛圍趨向於淡而厚，雅而沉的色彩風格。

為了使作品裡的器皿質地更加豐富、創作風格更為多元，我嘗試在作品中加入貼箔技法，如作品〈謐境·孤芳〉（圖67），在完成花卉的敷色之際，先將作品小拓於木板上，使用一張青口洋金箔，完整而緊密地黏貼於作品中容器的部分，待乾後再將多餘的箔清除。而為了表現容器輪廓的清晰，金屬容器的乾淨俐落，運用了李貞慧老師於膠彩課中所教導的方法——在膠中參入隔水加熱後的珊瑚草之黏稠膠液，兩者以接近1：1比例混合後敷上貼箔處，以延緩膠在紙上吸收與蒸發的速度。而作品〈謐境·獨芳〉（圖68）則是用了「破箔」的技法，為增其質感與色調，先在畫面裡的容器上一層岱赭色，再將完整貼好的銅箔，待乾後，清除多餘的部分，並用砂紙將光澤磨去，讓容器產生斑剝之感，也為作品增添些許裝飾趣味。

三、工筆技法的演示

中國傳統裡有所謂的「十八描」，用以表現各種質地與物件。而線條形式種類繁多，舉凡長短、粗細、強弱、肥脊、剛柔、方圓、虛實、巧拙、疾徐、鬆緊、逸筆草草……等，⁴⁶創作者可廣泛運用。因此，中國的線條不只是表現輪廓與形狀，而是把物體的體積、質感、軟硬、厚薄完美展現，更著重的是要訴說創作者主觀的情感、內涵，以達到物我合一之境界。依前述線條形式來分析自身作品裡的線條：枝幹與花卉、花器與簾子、桌巾，是剛與柔、強與弱的線條；葉子則是介於兩者間的線條，用以做為緩和地帶。

⁴⁶ 何懷碩(2003)。《給未來的藝術家》。臺北縣：立緒文化事業有限公司。頁222。

這裡試著以〈幽寂〉（圖71）作品做為工筆技法的演示：將確立之草圖放在楮皮紙下，用狼毫小楷勾線（圖51），淡墨勾勒窗簾與紋樣、中墨勾勒茶花、中深墨勾勒葉子，再以含水量較少的墨勾勒枝條。將草圖移稿完成後，用各種墨色做凹凸渲染（圖52），用一支蘸墨的毛筆與一隻沾清水的毛筆進行此步驟，蘸墨的毛筆從葉子內畫出，沾清水的毛筆由葉子前端洗出至末端（圖53），每一片葉子有輕重之分，重複此動作至滿意為止。再以花青分染花瓣（圖54、圖55），因為是紅花，可以使用花青襯底，原則與方式和葉子相同，完成後再用朱砂分染花瓣（圖56）。每一個步驟都不能馬虎，也不能少於三遍。部份的渲染作業告一個階段後，用毛筆蘸墨，小面積分染窗簾凹處（圖57），再大面積暈染窗簾與背景（圖58），以淡墨層層敷染，待乾後，再觀察，再刷染，不停地反覆此步驟。過程中必須不斷思考與揣摩畫面的氛圍，幾番思索後，窗簾刷染花青，背景用墨加染，做出幽暗的層次。完成整體氣氛之後，整理畫面，處理細節，以墨線勾勒局部葉子、窗簾，再以雲母金勾勒窗簾花紋（圖59），最後落款鈐印。



圖51 勾線

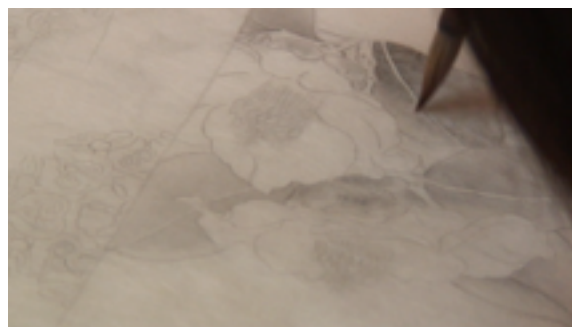
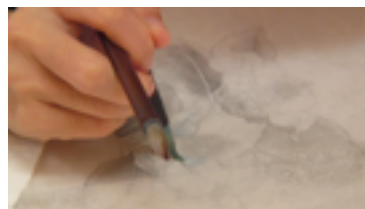


圖52 分染 1-1



圖53 分染 1-2



上圖 圖54 分染 2-1

下圖 圖55 分染 2-2



圖56 分染 3



圖57 分染窗簾



圖58 單染窗簾



圖59 勾勒窗簾花紋

第四章 作品解析

創作時，腦袋思緒經常是雜亂的，尋不到單一的頻率，一方面是太多訊息貪婪地想一次表達，另一方面則是受到內在情緒或外在環境的影響，在創作過程中激發新的構思，往往於閒置或觀察眼前這一件待完成品的同時接續製作下一件作品。因此，作品的分類不以創作時序區分，而以創作內容、形式、尺寸分為「芳菲獨語」、「閨閣情思」兩種創作意涵以解析作品。

在眾多花卉中，我特別喜歡茶花，喜歡茶花不畏風寒的精神，也喜歡茶花多樣的造型與色彩，盛開的茶花，可以是一個飽滿的圓形，也可以是一個圓潤的多角形，各有其吸引之處。皓白的茶花特別溫柔、純潔而完美，白淨清透的茶花是作品裡最常出現的主角，藍色賓客、粉紅嬌客與紅色茶花偶爾會來串門子，而我將她們賦予不同的象徵意涵進入祥和寧靜的理想世界中。

第一節 芳菲獨語

這一類的作品尺幅偏小，屬於冊頁形式，除〈悠悠系列〉（圖60）、〈歇兒（一）〉（圖61）與〈歇兒（三）〉（圖62）、以及〈一室花靜好冊〉（圖69）為系列作品之外，其餘皆可獨立為單一作品觀看。作品中多以俯瞰的視角描繪茶花，是一種對花的憐愛、親近。而花藝型式的使用，是以一只盤器、皿器供養一朵茶花，以暗示各種環境的形形色色之器皿，盛著各式姿態、樣貌、造型、色彩的花卉，於是，我與靜靜地躺在器皿中的花朵一一對話。

〈悠悠系列〉作品，在色彩上，使用中國傳統五大正色裡的紅、藍、白、黑，與紅和白調和而成的粉紅（稱之次色），並以四季的色彩為主調：粉花代表溫暖的春、紅花代表炙熱的夏、白花代表涼爽的秋、藍花與幽暗的背景代表嚴寒的冬，四季的循環，有著一年圓滿結束之意，期待下一個年頭的來臨，賦予她們吉祥意涵。背景使用蕾絲花紋之意象，而蕾絲桌巾與盤花若即若離的配置，在畫面上產生輕重緩急、舒緩平穩的節奏，與盤花之間的重疊、疏離、拉扯，暗示自身與環境之緊密又疏遠的關係，延續著這樣的理念，創作了〈歇兒（一）〉、〈歇兒（三）〉，並藉此系列作品，提醒自己，在忙碌的生活裡也要記得慢下腳步，歇息一會兒，因而命名〈歇兒〉。

有時畫面上的花器，只是生活裡隨手可得的器皿，將花兒放入皿中，靜靜觀賞，細細描繪，亦是一種平靜內在心情的過程。依偎在花朵邊的葉子，看似俏皮，其實是一種生命的堅韌、張力和向前的能量，再配以不同的色彩、氛圍，為她們帶來相異的情調。

〈謐境·幽香〉（圖63）使用上礬銀紙為紙材，冷色系為主調，呈現寒冷孤寂之感，背景的藍在多次來回刷染的過程中，色彩自然地渲進鑲有金邊盤裡的花朵，花兒像似被淹沒之中，暗示在現實世界裡因壓力而喘不過氣的自我寫照。

〈謐境·春華〉（圖64）使用上礬赤金銀紙為紙材，略施粉橘色調，讓畫面增添溫暖的色彩，洋溢著春意盎然之感。春暖花開，伴隨而來的是期盼能為人們帶來希望的感受。藍綠色調的容器，與背景冷暖配置有著看似曖昧，卻又融洽的趣味。

〈恬恬〉（圖65）亦是呈現溫暖感之作品，以白描方式描繪桌巾，以胭脂取代墨線，在一筆一筆勾勒的過程中，許下美好的心願，將自身愉悅的心情轉化為恬靜、悠然的畫面。

相對於前面幾件作品所賦予的冷色調與暖色調，〈卿卿〉（圖66）這件作品的色彩較為中庸，以綠色為主調，沒有強烈的對比，亦沒有太大的情緒起伏。背景裡紋樣的描繪，也從嚴謹的工筆白描，轉換為較不被線條侷限的沒骨法，由濃而淡向外延伸，描繪一個平靜的畫面。儘管是寂寥的、失望的、溫暖的、希望的，或是中庸的、平淡的，都是自身於現實社會中，面對各式各樣的挑戰之生活心情寫照。

〈謐境·孤芳〉（圖67）、〈謐境·獨芳〉（圖68）這兩件作品的容器不同於以往直接描繪的表現方式，融入貼箔、破箔等方法，想法源自漆器、金屬容器，這種光澤強烈的容器和自然中溫柔的花朵在視覺上形成強烈對比，或許更能突顯花的嬌柔，也暗示在巨大的環境中渺小的自己，面對未知的世界，也只能冷靜以對。

〈一室花靜好冊〉（圖69）作為「芳菲獨語」這項主題的最後系列作品，也呼應論述主題「一室花靜好」。這套冊頁，整體仍以各式的器皿盛著不同姿態的茶花為創作形式。圖57由右而左，由上而下，依序為冊頁一、二、三、四、五、六，共六開。作品裡應用的容器造型和質地與花的配置，分別為：圓形玻璃皿盛一粉茶花，花的姿態向左上方凝視；長方形石綠瓷皿盛一白茶花，我以近45度角描繪向上綻放的白茶花；圓形金屬盤盛一紅茶花，我以近60度角描繪向上盛開的紅茶花；橢圓形青色瓷皿盛一白茶花，花的角度近60度，姿態呈左上方仰望；圓角矩形白瓷皿盛一紅茶花，我以俯視描繪茶花；六角瓷皿盛一粉茶花，亦以俯視描繪盛開的茶花。也試著整理歸納在蕾絲桌巾上的技法運用：冊頁一，以間斷式的短筆觸點綴紋樣，使之若隱若現；冊頁二，用細碎的色塊填滿以輪廓線圈繞住的蕾絲花紋樣內的塊面，形成反白的線條；冊頁三，以連續不斷的淡墨線條勾勒紋樣；冊頁四，以花青白描紋樣，再以雲母銀局部勾勒蕾絲花紋；冊頁五，以濃淡不同、輕重緩急的墨線白描紋樣，紋樣佈滿整個畫面，我試圖將線條隱沒於用墨渲染的背景之中；冊頁六，以赭石略添淡墨白描紋樣，線條逐漸向蕾絲花紋外圍而減弱。最後，在創作的意境中，我以潔白的茶花象徵在閒適中的清靜，以紛色茶花象徵在愉悅中的恬靜，以紅色茶

花象徵在失去理智之前的冷靜，以三種色調的茶花表現生活裡內心的情境，似乎也像是在總結研究所三年的時光——許多喜怒哀樂、悲歡離合，而這些作品中所指向的、所隱喻的、所含攝的，就是我的生活。

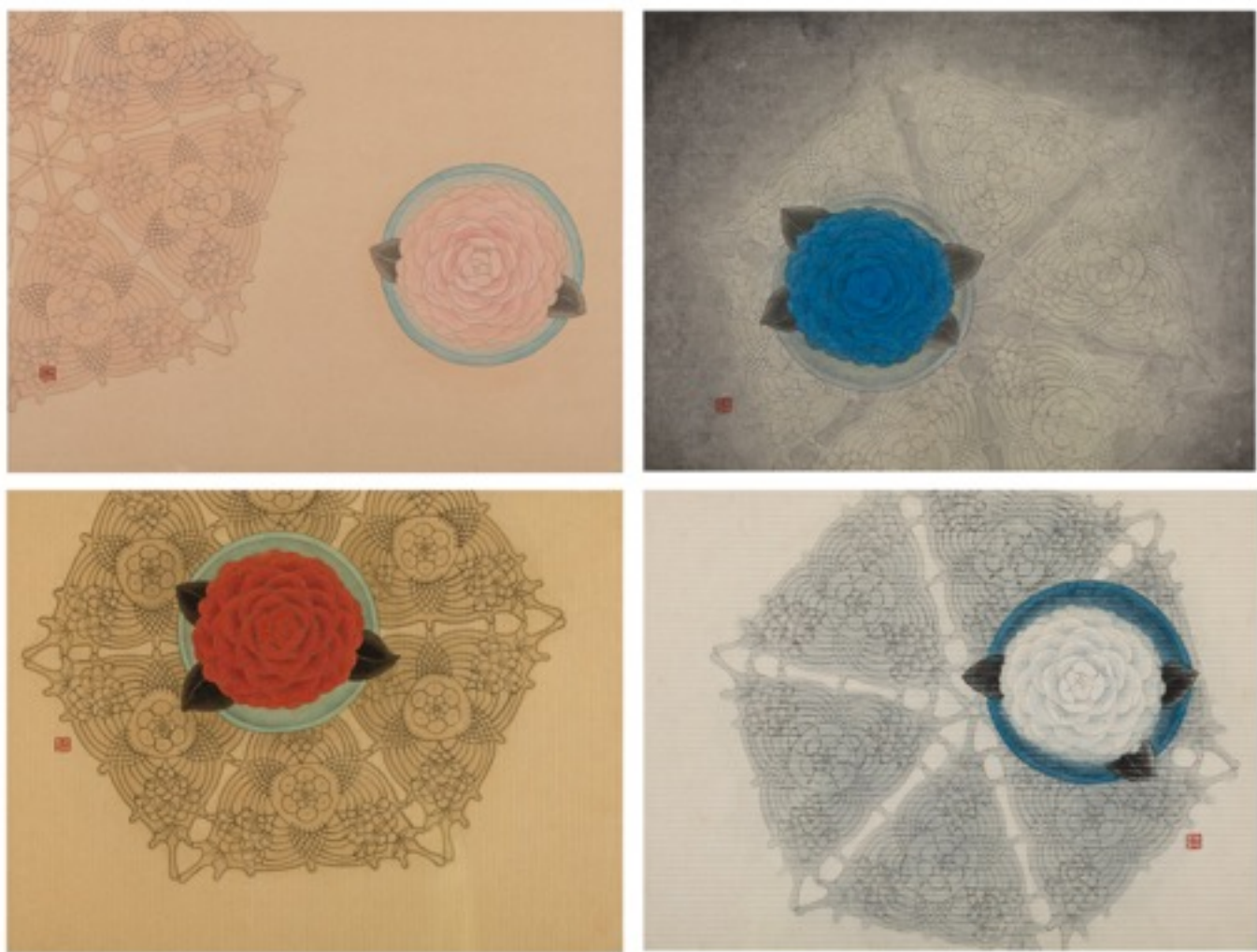


圖60 吳曉菁，〈悠悠系列〉，2013，紙本設色，28 x 37 cm x 4



圖61 吳曉菁，〈歌兒（一）〉，2014，工筆設色、上礬黃金細羅紋紙、洋金箔，28 x 37 cm



圖62 吳曉菁，〈歌兒（三）〉，2014，工筆設色、原色楮皮紙，28 x 37 cm



圖63 吳曉菁，〈謐境·幽香〉，2013，工筆設色、上礬銀紙，37 x 28 cm

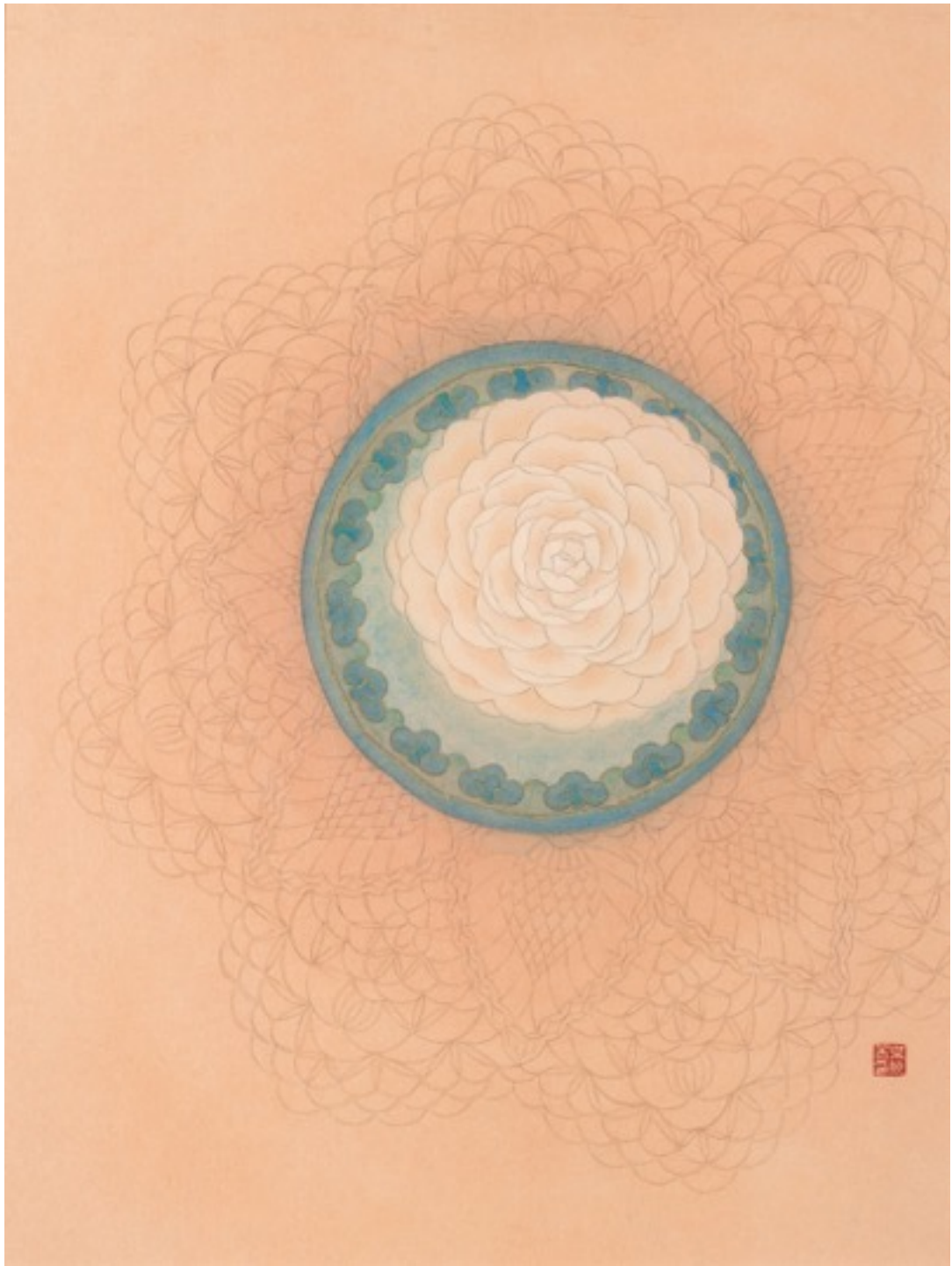


圖64 吳曉菁，〈謐境·春華〉，2013，工筆設色、上礬赤金銀紙，37 x 28 cm



圖65 吳曉菁，〈恬恬〉，2014，工筆設色、雲母金、原色楮皮紙，37 x 28 cm



圖66 吳曉菁，〈卿卿〉，2014，工筆設色、雲母金、原色雁皮細羅紋紙，37 x 28 cm



圖67 吳曉菁，〈謐境·孤芳〉，2013，工筆設色、雲母金、洋金箔、原色楮皮紙，37 x 28 cm



圖68 吳曉菁，〈謐境·獨芳〉，2013，工筆設色、銅箔、原色楮皮紙、白荷葉紙，37 x 28 cm

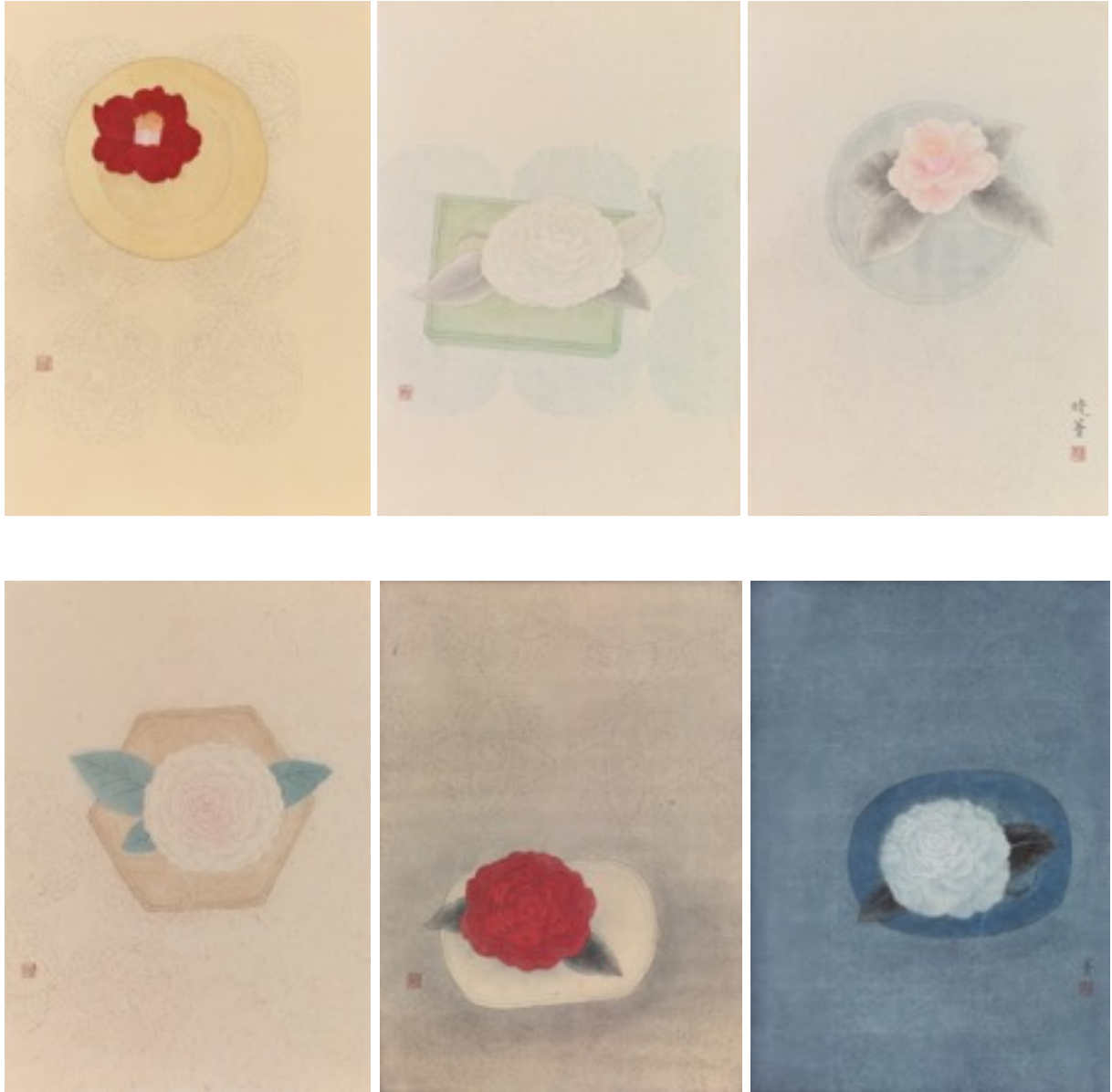


圖69 吳曉菁，〈一室花靜好冊〉，六開，2015，工筆設色、紙本，29.7 x 21 cm

第二節 閨閣情思

這一部分的作品，尺幅為近於全開，或對開、三開，或略大略小於對開尺寸，有直式與橫式，屬於立軸、橫披之作品。內容使用的花藝型式較「芳菲獨語」多變，或以瓶、以碗插花，以盤盛花，茶花造形與描繪的視角也相對多元，並試著以各種情調的花朵象徵自身各種生活狀態。在作品的背景中，我利用拉起的窗簾、微啟的窗簾，暗示一處屬於女生的現實空間，是書齋、是閨房，也是一處沒有對立、抗爭的理想世界，與一個向內心深處延展的心靈空間。

〈韻悠悠〉（圖70）是一件立軸作品，以半透明的花瓶供養茶花，簾幔紋樣使用折枝花紋，以雙勾填彩的方式逐一描繪，整體用著輕柔帶點冷意的色彩，傳達恬靜、淡雅的氛圍。瓶裡的茶花，刻意的拉高，向上伸展，給予一種冷靜而堅毅之感；由上垂下的帷帳，阻隔了室外的紛擾，留出一處完整的空間給予瓶花也給予自己，讓自己藏身於這舒適的空間裡悠悠然地自在生活。延續著這樣的想像與向上延展的空間表現，創作了〈幽寂〉（圖71）。

〈幽寂〉是以一只白瓷碗供養一對紅茶花，以淡墨勾出簾幔上的紋樣，於作品完成之際，再以雲母金勾勒之。在簾幔上隱隱發出亮光的纏枝寶相花紋，是結合各種花卉而成的幻想花紋，盛行於隋唐時期，有吉祥美滿的寓意；背景使用淡墨大面積的層層敷染，呈現幽暗的色調，與窗簾間微微地透出一絲光線，暗示一處晦澀的心靈空間，隱約透露著自身對於不明確的未來仍懷抱期待。在創作的當下正面臨工作的畫室即將被合併的情況，面對不確定的未來和新團隊的加入，與不同的運作體制，心情百感交集之下創作了這件作品。於是，我試著將生活裡的浮動化為一處平靜的空間。

〈潮悠〉（圖72）以一藍瓷瓶供養一枝白茶花，以類似自由花花型的風格隨意插置，讓茶花姿態自在地微微向右傾斜，看似要掉落至瓶外，卻又不至於落下的樣貌，在畫面中形成微妙的平衡狀態。花朵朝著上方綻放的姿態，藉此象徵在現實中的自己，即使跌跌撞撞，依然堅持向上的意涵。桌巾使用幾何紋樣中的菱紋，結合小碎花的圖式，做一連續紋樣，並用松煙墨敷染，讓墨色由上往下漸淡。在隨著風

微微吹動的簾幔上，以折枝花紋作為裝飾，以沒骨法逐一描繪，並用濃淡不同的花青營造凹凸感。整體以冷色調完成。創作時帶入對大肚山久久不散的溼氣之身心不甚舒適的感受，試著將空氣中的濕潤感渲染進作品之中，取名為〈潮悠〉，企圖將自身生活裡的煩亂轉化為沈靜的畫面。

〈悠坦〉（圖73）是與〈潮悠〉同樣在秋冬之際完成的作品。以一墨綠淺盆供養一枝夾帶著花苞的茶花，花的姿態依然是向上的樣貌，背景的簾幔相較於〈潮悠〉是較為平靜的，並以赭石輕染凹凸感，以團花紋樣裝飾，再以雙勾填彩的方式逐一描繪，紋樣規則的排列形成一種井然有序的秩序感。整體以褐色調完成。這件作品的產生，是在創作〈潮悠〉的同時，面對天氣所帶來的潮濕感後，內心所渴望的清爽舒坦的空間。

〈恬悠悠〉（圖74）以一白瓷瓶供養一枝正要盛開的粉茶花。桌巾使用幾何紋樣中的六角紋，結合六片花瓣的小碎花圖樣，以赭石添加花青敷染，背景飄起的簾幔，以雙勾填彩的方式描繪鳳凰紋樣，以鳳得鳳律的意涵，象徵結婚喜慶。創作時正逢家姊文定之際，在協助她準備婚前忙碌的事務時，畫下了這幅作品，等待這朵花兒綻放之時，也是她人生另一段旅程的開始，而我將這份喜悅轉化為恬靜的畫面，期望她能安然、悠然的渡過每一個日子。

〈思幽幽〉（圖75）是一件雙連屏作品。以一墨花青瓶供養一枝盛開兩朵的紅茶花。微微開啟的簾幔上，使用牡丹、蓮花、石榴、月季組合而成的折枝花紋樣，以白描的方式逐一描繪，再敷以淡墨層層渲染出幽暗的色調，訴說著親人離世後，在法會、在悲傷、在幽靜的情思中。作品的右下角是一隻蝗蟲，因為在外婆的喪禮上，法會的最後一個夜晚，出現了一隻身長比以往看見大上許多的雌蝗蟲。我好奇的觀察著牠，想知道牠是否為外婆捎來訊息而出現在這個場所，只見蝗蟲抬抬頭，動動觸角，緩慢移動在祭品旁，而當下，我已在心中偷偷寫下答案。時間回到當天傍晚，在每年盛開的櫻花樹梢上停留著一隻蜻蜓，朝著靈堂的方向看去，久久不離去；蝴蝶也翩翩飛舞著，有時停留在花朵上，有時停留在綠葉上，有時還停留在法會的流程表上。在片刻休息的時光裡，大人們幽默地談論著不知道外婆會變成什麼

回來探望大家。是蜻蜓？是蝴蝶？抑或其他昆蟲？那天出現的昆蟲特別多，但，沒有人知道答案。



圖70 吳曉菁，〈韻悠悠〉，2013，工筆設色、原色楮皮紙，140 x 37.5 cm

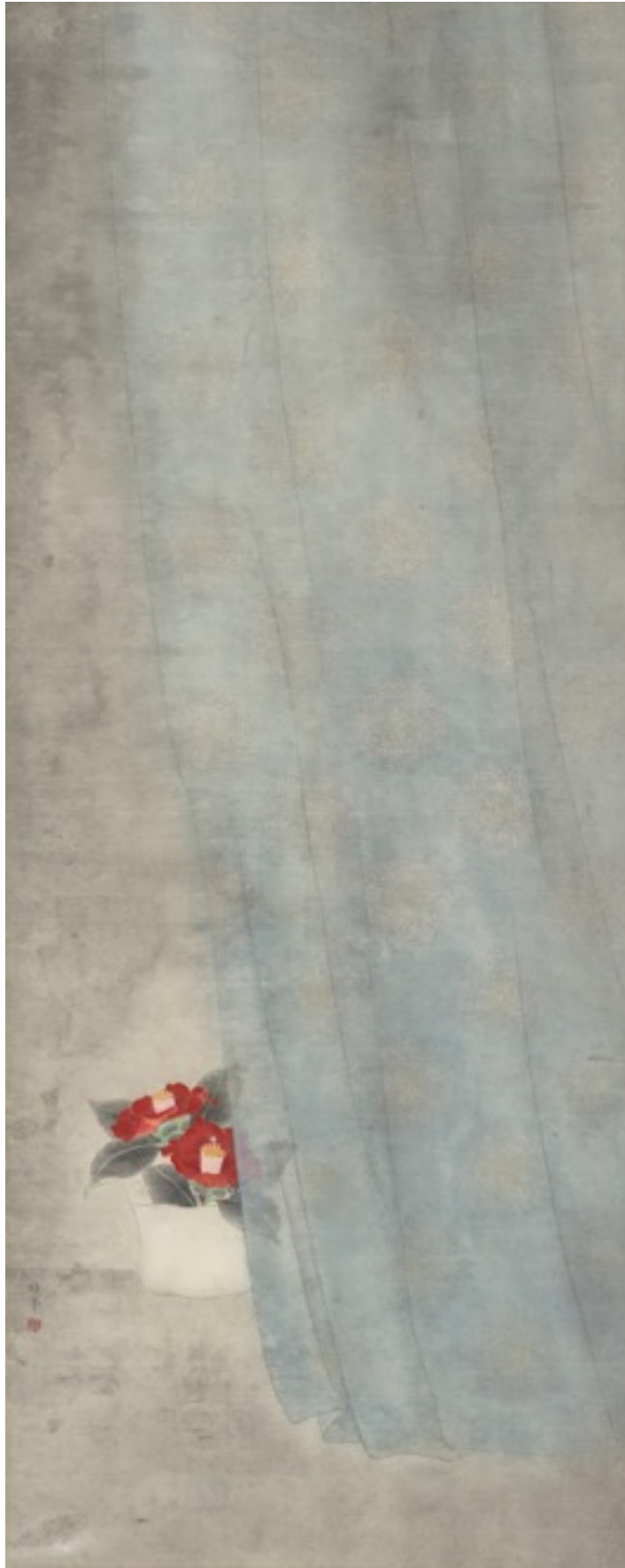


圖71 吳曉菁，〈幽寂〉，2013，工筆設色、雲母金、原色楮皮紙，120 x 48 cm



圖72 吳曉菁，〈潮悠〉，2014，工筆設色、原色楮皮紙，141 x 32 cm



圖73 吳曉菁，〈悠坦〉，2014，工筆設色、原色楮皮紙，140 x 37.2 cm



圖74 吳曉菁，〈恬悠悠〉，2015，工筆設色、原色雁皮細羅紋，141 x 26.3 cm



圖75 吳曉菁，〈思幽幽〉，2015，工筆設色、山芙蓉楮皮紙，141 x 124 cm

不同於向上延伸的空間表現，〈花開·漫漫〉（圖76）是一件向左右兩側無限延展的視覺空間之橫幅作品。以圓形的藍瓷瓶供養茶花，簾幔紋樣使用牡丹海棠綾，褪下固有色彩的牡丹與海棠，是以古典工筆技法中的「線」擴延為不受線條框架住的沒骨法的「面」描繪花紋，並使用濃淡不同的藍綠色調，以接近平塗的方式敷染紋樣，營造前後幽微的層次（圖77）。而我用著平淡舒坦的藍綠色調營造一個靜謐的空間，在這舒適的空間裡，一裡一外翩翩起舞的蝴蝶，像是帶來了生命的氣息，也帶來了生活裡愉悅的訊息。

同樣是橫披作品〈花開·輕輕〉（圖78），以墨綠色盤子盛著潔白的茶花，簾幔運用一種被稱為「百花芙蓉妝」的紋樣，白描與雙鉤填彩併用，最後層層敷上淡淡的胡粉，白色的窗簾微微透出被擋住的盤花。背景暈染溫和的色調，讓畫面更加柔靜舒展。一隻蝴蝶像是被什麼吸引而來，蝴蝶輕巧的身子不打擾這寂靜的午後，靜置在這兒舒適空間裡的花朵，像是我靜靜地躺在這裡伸懶腰，享受寧靜的片刻。

〈花開·無語〉（圖79）是在二〇一四年三至四月間所作，彼時正發生三一八學運，在創作的過程中，稍加融入自身對於不公正社會所表達無言的抗議，將波動的心情轉化為沉靜的畫面。以一瓷盤盛著折枝花卉，以青墨色取代墨，用白描技法勾勒桌巾花紋。一片一片如向日葵花瓣隱沒於一瓣一瓣堅硬的瓷盤紋路中，藍色折枝花茶花暗示對於現實的無奈，面對社會的黑暗，朝著未知的方向前進。也許，就如同《草枕》一書中所給予我們的啟示，現實生活是不容易安逸的，唯有在心中與畫中，才能擁有一處沒有外在紛擾的理想世界。

褪下所有色彩與思緒，創作了〈閒花淡淡〉（圖80）。以六角形的瓶器供養一枝白茶，以淡墨勾勒窗簾上的折枝花紋樣，葉子與蝴蝶的表現幾乎呈平面狀，沒有太大的情緒起伏，用墨與胡粉敷染，用延綿的線條輕描淡寫自身的心境，藉由工筆畫中緩慢的步調，整理內心糾結的情緒。



圖76 吳曉菁，〈花開·漫漫〉，2014，工筆設色、雲母金、原色楮皮紙，35 x 141 cm

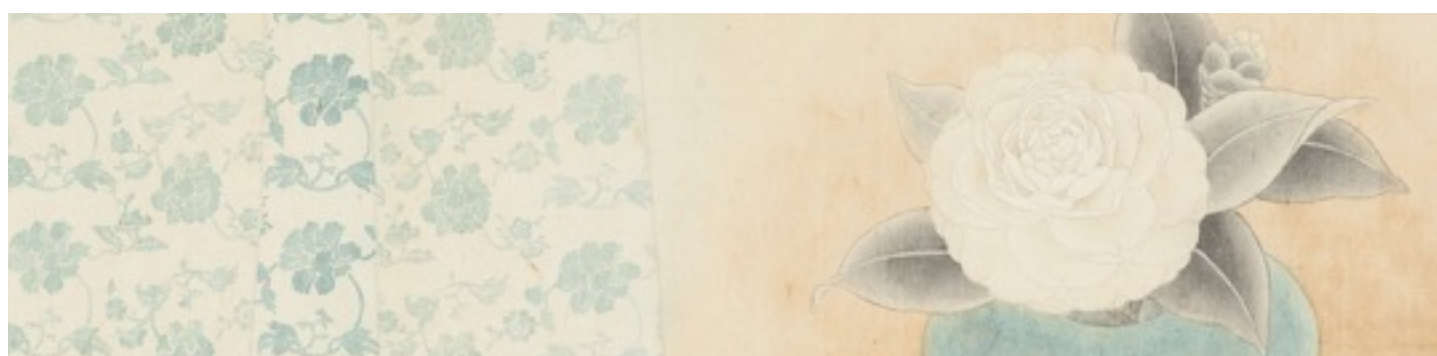


圖77 吳曉菁，〈花開·漫漫〉局部



圖78 吳曉菁，〈花開·輕輕〉，2014，工筆設色、原色楮皮紙，47 x 70 cm



圖79 吳曉菁，〈花開·無語〉，2014，工筆設色、原色楮皮紙，77.5 x 47 cm



圖80 吳曉菁，〈開花淡淡〉，2014，工筆設色、雲母銀、原色楮皮紙，77.5 x 45 cm

第五章 結語

「有人說畫畫是苦事，也有人說畫畫是樂事，其實，沒有苦那有樂？只不過入了迷，雖苦也心甘。」已故藝術家周思聰一語道破許多創作者的心聲。創作的魅力與過程中的愉快，也如同蔣勳所言：「非言語所能言喻，更難完全與人分享」，唯有親身經歷，方能體悟之中奧妙。這些同為創作者所道出的心聲，對於從高中到研究所，不間斷學習美術的我而言，感觸良多。從學習到創作的過程，經歷過許多挫折，即使到現在仍會受外在現實生活的壓力與內在心理的糾結等種種影響，卻依然慶幸自己能持續畫畫到現在。所以，創作這件事再苦，也甘之如飴啊。

從古至今，有許多文學家、藝術家對於周遭的事物總是特別敏銳，於是，他們將自己對於生活中的感悟，以各種創作方式，用不同的對象物來述說各自的理想、抒發內在情感。著名的東晉詩人陶淵明，他透過文字創作，描繪出一處和平寧靜、與世無爭的「桃花源」，來勾勒出他對理想世界的想像；而愛菊成癡的他，也將他的人生理想寄情於菊花之中。日本小說家夏目漱石的《草枕》一書中，主角離開了喧鬧的都市生活，來到寧靜和諧的大自然中旅行寫生，最後以檜子作為吟詠的對象，書寫了一篇忘卻世俗的詩句，也終於得到心靈上的平靜。藝術家蔣勳與高茜，都以繪畫創作的方式，抒發自己的情感，蔣勳在「與花對話」的過程中，沈澱對生命裡的浮動與不安之感，高茜則是藉由工筆技法，試圖以描繪畫中的靜物，瓦解生活中的緊張情緒。

創作者在表現自身經驗中的喜怒哀樂等狀態時，依其不同的個性，選擇符合自身的需求，來進行藝術創作，可能是以一種直接的情緒——暴力的、狂野的，或以一種內斂的情緒——平和的、沉著的。於是，我選擇了與自身個性較為符合的方式——是以平靜的心情，用緩慢的工筆技法，來勾勒、敷染瓶花、簾幔與桌巾，建構出一處室內空間，予以寄託自我的理想，和沈澱各種心情。

真正體悟到創作與生活密不可分的道理，是在進入研究所就讀之後。因為，在高中美術班的求學過程中，受到臺灣這個特別重視升學制度的「僵化教育」的影響，我雖然在美術班增進了自我的繪畫技術與考試技巧，卻沒有理解什麼是藝術創

作。尤其是水墨畫，學習到的是如公式般的技法，這似乎和眼前所見的景物有點格格不入。這樣的情況一直延續到大學三年級，我與創作、創作與生活，一直呈現平行前進卻互不交集的狀態。直到大四的畢業製作，在指導老師吳繼濤老師的帶領之下，讓我消除了對水墨的誤解，並有了更多的認識，也讓領悟力較為薄弱的我，逐漸地稍微理解水墨創作與自己現實生活的關聯性，也漸漸的脫離了水墨只有技巧的迷失。

在研究所三年的生活裡，受到課堂上老師們的影響，才真的深刻體悟畫畫不是只講求技巧，也不是在到處尋覓與眾不同的題材罷了，而是「專注一個題材，建立與媒材之間的感情」⁴⁷、「重要的不是畫什麼，重要的是怎麼畫」。⁴⁸於是，我最後仍選擇專注於一個我所熟悉的，卻曾被他人覺得古老而一度讓自己內心動搖不定的「瓶花」為題材，亦選擇了他人覺得跟不上時代的工筆技法與傳統的水墨畫材，作為自己的創作內容、方法與媒介。在學習過程中，試著更深入了解媒材的特性，建立自己與媒材之間的情感，並將過去的生活經驗，與現在的生活感悟，抒發在自身的創作之中。

透過各面向的探索，耙梳自身的創作脈絡與風格。從表現植物自然意趣到觀察自身的感受，藉由瓶花與空間的營造訴說內心的情緒，並以花卉或紋樣象徵來作為生活經驗的紀錄。在未來的日子裡，期許自己能多練書法，以加強作品中的線條力度，並臨摹和學習古人與前輩畫家的作品，從中吸收各家的表現方法與體悟畫中之意境，且藉由閱讀書籍，以吸取各領域的知識、充實自我。也期盼能暫時放下社會包袱，為自己安排一趟旅行，到戶外取經，增廣視野，重要的是放鬆心情、轉換心情，迎接下一段人生旅程。

回憶研究所的生活，是既忙碌又充實。在完成了階段性的畢業製作之後，如果問我有哪個心願未了，我想，那就是畫我童年的家鄉吧。有一次，在林銓居老師所帶領的戶外課程裡，我們來到新竹縣尖石鄉的司馬庫斯部落寫生（圖81、圖82），在那段旅程中所獲得的感受更加深了我的心願——「在進入司立富瀑布的途中，有一片竹林。我腳踩著滿地落下的竹葉，穿梭在竹林，一股熟悉感頓時湧上心頭——

⁴⁷ 摘自倪再沁老師造型藝術專題上課內容，隨堂筆記。2013年9月11日。

⁴⁸ 摘自倪再沁老師造型藝術專題上課內容，隨堂筆記。2013年10月9日。

從竹子間穿透的光線，從泥土發出的味道，還有一條彎曲的小徑，像極爺爺家那片已無人看管恣意蔓延的竹林，那是童年踏過的土地，隨著年齡增長，影像與感受竟越來越清晰。片刻的鄉愁……。」⁴⁹於是，我將對土地的思念，放進了我的未來計劃中（圖83、圖84），期許有一天能畫出這些眷戀。



圖81 吳曉菁，眺望司馬庫斯部落寫生稿 1



圖82 吳曉菁，眺望司馬庫斯部落寫生稿 2



圖83 吳曉菁，試作



圖84 吳曉菁，試作局部

⁴⁹ 摘自吳曉菁著〈司馬庫斯雜記〉。2013年11月13日。

參考文獻

一、引用專書

- 1、文震亨著（1568-1610）趙菁編（2010）。《長物志》。北京市：金城出版社。
- 2、孔六慶（2008）。《中國畫藝術專史：花鳥卷》。江西：江西美術出版社。
- 3、田自秉（1986）。《中國工藝美術史》。臺北市：丹青圖書有限公司。
- 4、何懷碩（2003）。《給未來的藝術家》。臺北縣：立緒文化事業有限公司。
- 5、周洵、高春明（1987）。《中華服飾五千年》。臺北市：邯鄲出版社。
- 6、柯有益編譯（1978）。《插花》。台南市：王家出版社。
- 7、倪再沁（2005）。《水墨畫講》。臺北市：典藏藝術家庭。
- 8、夏目漱石著（1990）林水福導讀。《草枕》。臺北市：久大文化。
- 9、高茜（2011）。《畫境：高茜工筆花鳥畫探微》。南京：安徽美術出版社。
- 10、陳兆復（1987）。《中國畫研究》。台北市：丹青圖書有限公司。
- 11、許淑真（1987）。《花藝》。臺北市：幼獅文化事業公司。
- 12、黃永川（1988）。《中國插花藝術》。臺北市：中華民國國立歷史博物館。
- 13、黃光男（1985）。《宋代花鳥畫風格之研究》。高雄市：復文圖書出版社。
- 14、黃長美（1986）。《中國庭園與文人思想》。臺北市：明文書局。
- 15、黃燕雀（1994）。〈堂花與茶花〉。《中國古典插花》：第二屆至第六屆展覽回顧專輯。行政院文化建設委員會發行。
- 16、溫洪隆注釋（2004）。《新譯陶淵明集》。臺北市：三民書局。
- 17、楊永善、楊靜榮（1989）。《中國盆景》。臺北市：淑馨出版社。
- 18、楊恩生（1987）。《靜物》。臺北市：雄獅圖書股份有限公司。
- 19、楊家駱編（1962）。《觀賞別錄》。臺北市：世界書局。
- 20、漢寶德（1990）。《物象與心境：中國的園林》。臺北市：幼獅文化事業股份有限公司。
- 21、葉劉天增（2002）。《中國裝飾藝術史》。臺北市：南天書局有限公司。
- 22、蔣勳（1990）。《藝術概論》。臺北市：東華書局。
- 23、蔣勳（1990）。《今宵酒醒何處》。臺北市：爾雅出版。

- 24、蔣勳（2007）。《來日方長詩畫集》。臺北市：天下遠見出版。
- 25、譚怡令等主編（2010）。《滿庭芳：歷代花卉名品特展》。臺北市：國立故宮博物院。

二、引用文集

- 1、陳恬儀（2001）。〈外境追尋到內心契入：由唐至宋詩中桃花源主題的轉變〉載於黎活仁等主編，《宋詞的時空觀》，（頁10）。臺北市：大安出版社。

三、引用期刊

- 1、廖寶秀（2011）。〈官窯膽瓶與鵝頸瓶—略談書齋花器造型〉。《故宮文物月刊》，第304期。

四、引用網路電子化資料

- 1、廣興紙寮：台灣手工紙店—書畫用紙。上網日期：2014年9月30日。
http://www.taiwanpaper.com.tw/handmade_paperaad5.html?hand_cat_id=100&page=2。
- 2、蔡楓、施虹。新教倫理與荷蘭靜物畫。二十一世紀雙月刊，2007年10月號，總第一〇三期上網日期：2015年5月18日。
http://www.cuhk.edu.hk/ics/21c/issue/articles/103_0709056.pdf。
- 3、大紀元：中國老字號，「曹素功」墨莊。上網日期：2015年5月27日。
<http://www.epochtimes.com/b5/4/9/23/n669081.htm>。
- 4、百度百科：姜思序堂。上網日期：2015年5月27日。
<http://translate.google.com.tw/translate?hl=zh-TW&sl=zh-CN&u=http://baike.baidu.com/view/5424414.htm&prev=search>。