

# V • 永恆生命的結晶

據林克恭夫人海蒂女士所述，1949年共軍砲火重襲廈門時，林家匆促避難至香港，林克恭千餘幅早期畫作被留置在鼓浪嶼宅邸。

因而林克恭來台時，隨身僅攜帶少數幾件作品，再加上五十歲以後的創作，目前可見之作大約有兩百多件，內容包括油畫、水彩、粉彩、鉛筆素描及寫生草稿圖等。

在這些數量有限的作品中，林氏在每個階段都存留下藝術結晶的典範作品，值得我們仔細地品味與欣賞。

[下圖]

林克恭晚年身影（潘小俠攝影提供）

[右頁圖]

林克恭 人影（局部，全圖見P.133） 1968 油彩、三夾板 61×50.8cm 國立台灣美術館藏







林克恭  
長安東路  
1955  
油彩、畫布  
30.5×40.6cm  
畫家家族藏

## 莊嚴神聖的鄉土仙境

1949年年底，林克恭從香港遷回台灣，最早定居於台北中山北路上。當時中山北路一帶，處處可見翠綠田地及清澈溝渠，建築物亦多屬平房，因而抬頭即可見到遠處的觀音山與大屯山系青翠的山脈。尤其是觀音山，因造型類似仰躺的觀音菩薩容貌，因而有無數騷人墨客或畫家，都喜愛以它作為入詩、入畫的題材。

林克恭〈長安東路〉一作，即是以一消點在右轉彎處的黃土道路，為穿透畫幅的主軸線。軸線兩側，幾何塊狀的路標、綠野田疇、樹籬及房舍，乃以後印象派簡化、塊面分析的手法，表現出光影的明暗與寒暖色調的變化，展現出溫煦、和諧的律動感。遠處黛藍、飄渺的觀音山，與天空四朵具有裝飾、象徵性效果的白雲，則營造出一個引人進入莊

嚴、神聖仙境的遐思。此作堪稱是他中期融合後印象派、象徵主義的技法與概念，表達出個人對鄉土風景的冥思與託寓之情。

## 聖光籠罩的白色系列

林克恭在1971年接受席德進訪問時，曾表述說：「我真想把所有一切畫成白色」，可見他對白色這種具有純潔、神聖概念的非色彩極度喜愛。而大約在1950年代初、中期，他也曾進行一系列白色調的實驗性創作，〈金礦〉是其中在構思與創作表現手法上，堪稱最完整的代表作。

前景左側的單棵樹，中景幾何塊面、立體的建築群，以及遠景的山脈等構件，都讓人聯想到塞尚的艾克斯及聖維克多山風景畫作。塞尚晚年喜愛以故鄉艾克斯及附近的聖維克多山，做為反覆探索、推敲的主題，並以明亮的色彩及穩定的構圖，追求協調、永恆的本質。而林克恭〈金礦〉一作中，統一的白色調，幾何化、平行的梯田、房舍，以及橢圓形山巒與圓環狀的雲彩，打破了傳統對自然色彩、物象的模擬，統整地表達出一種神聖光暈籠罩萬物的和諧象徵意象。

對於視覺藝術中的「主觀」與「客觀」、「我」與「自然」的辯證關係，林克恭曾作如下的詮釋，他說：「繪畫是表現自然界的物象的假相，它是藉乎面上表現立體的一種藝術」。透過藝術家主觀的組織，「線的組合，形的安排，色的分配」才能團結一致，並表現出美的效果。因而〈金礦〉是他託借金瓜石山城的自然物象，經過主觀線、形、色的重組與安排，得到了「我」的心境與意念的抒懷表述。

塞尚  
聖維克多山  
1904-06  
油彩、畫布  
73x91cm  
美國費城美術館藏







林克恭 金礦 1956 油彩、三夾板 91.4×76cm 台北市立美術館藏



林克恭 組合  
1962 油彩·木板  
75.5×91.5cm  
台北市立美術館藏

## 色彩、線條、光影的抒情律動

National Taiwan Museum of Fine Arts

1960年代林克恭試驗了一系列以人體的組合為構思的抒情熱抽象繪畫。他摒棄了傳統人體寫生的擬真模式，以解構的人體所分解、釐析出的形狀、線條、色彩，作為畫面上重構的創新元素。最後將之轉化為具有張力、律動的視覺語彙，表達純粹主觀的美感經驗。

〈組合〉一作，宛如一場形、色、線的匯聚饗宴。從左下延伸到右上上的斜角色帶，以熱情、活潑、溫暖的鮮紅色為主色調，搭配黃、橙、白、藍、綠、紫、褐等豐富、微妙、不規則的互補色塊，表達熱鬧、歡



愉、舞動的歡騰情緒。右下、左上兩個斜三角形空間，則以黑、褐、藍色塊面，將色彩豐富、層疊剔透的對角形空間，穩穩地鞏固在中間。此作林克恭全然捨棄自然色彩、形象的仿擬，大膽地追求色彩情感的象徵作用。用形、色、線所組構的抽象色彩空間，徹底地解體自然的物象，並在單純化的色彩、線條、光影符號間，融入時間的因素，以創造出象徵性的律動生命。

## 幽默、機智的幾何抽象

林克恭  
台灣雙颱風眼  
1965  
油彩、畫布  
61×50.8cm  
畫家家族藏



1950年代晚期至1970年代中晚期期間，林克恭大量嘗試以人體為視覺創作的語彙。除了抒情抽象畫之外，他也嘗試著將形象單純化，還原成幾何形體或線條，運用自然空間「觀念化」的概念，以進行幾何冷抽象的創作實驗。

台灣因所處的緯度與位置，每年夏、秋兩季都會形成熱帶氣旋——颱風。它會帶來強風與豪雨，造成大小不一的傷亡，但伴隨它而來的大量水氣，卻也是河川短淺海島台灣的主要水資源。童年及中晚年居住在台灣的林克恭，對海島的氣候與天象的變化，感受必然也頗為深刻。此件〈台灣雙颱風眼〉，以兩個熱帶氣旋交會所引發的聯想，十足反映出藝術家幽默、機智的生活態度。

帶有明暗、陰影、漸層顏色



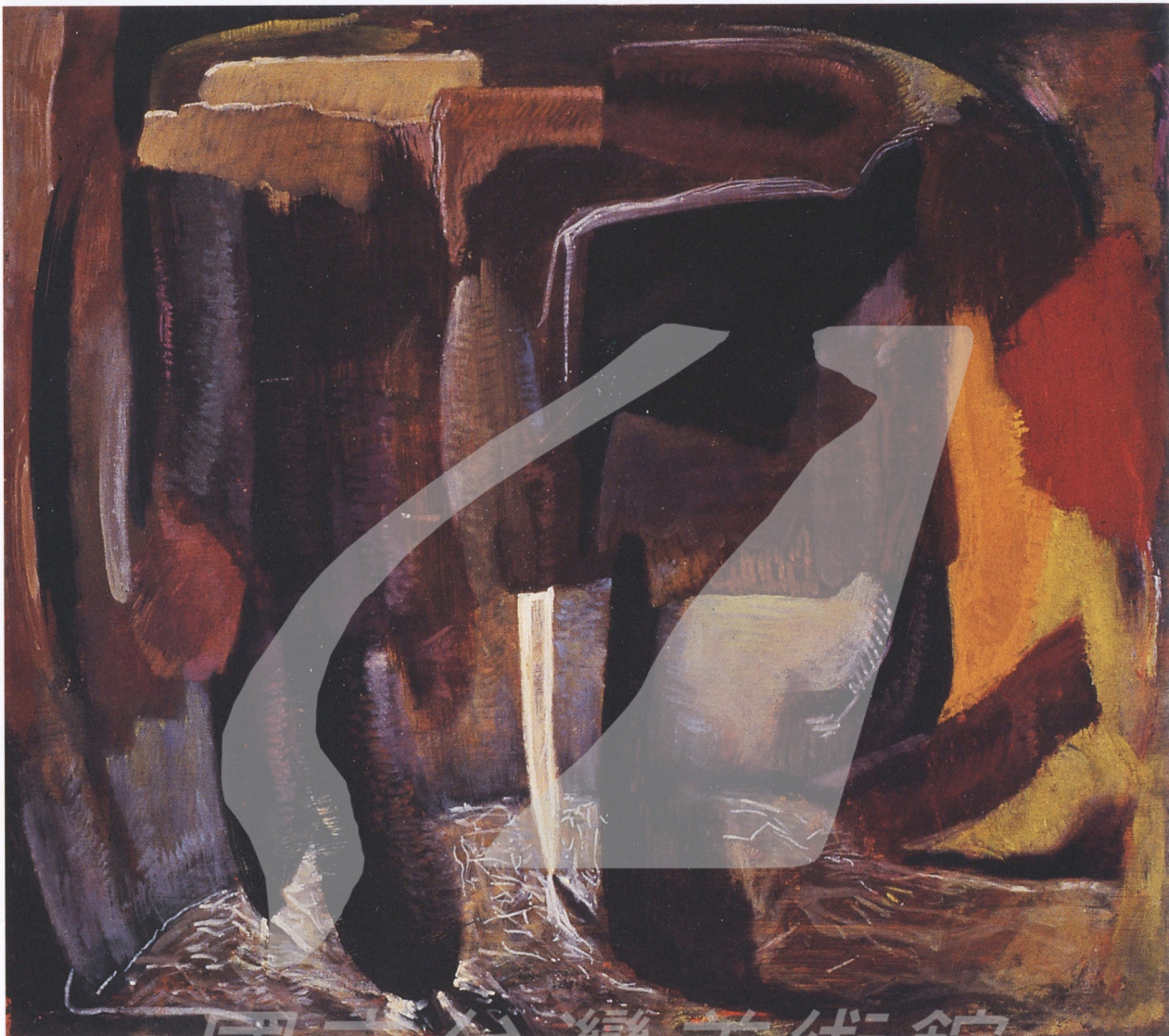
林克恭  
圖像組合（三）  
1967  
油彩、木板  
61×71.1cm  
台北市立美術館藏

變化的雙渦輪曲線條，圈套著兩個黃澄色，中心為黑點的眼睛造形。透過右眼大左眼小，右漩渦緊密左漩渦鬆弛，及背景中暗紅與暗綠色帶的對比，形塑出氣流合一，力道拉扯的象徵意涵。而右上角的白色圓形符號，與下端白色帶狀、尖角形幾何符號，則更加強雙颱風臉譜圖案化、趣味性的效果與抽象的意涵。

## 冷冽、滅幻的異想世界

台灣氣候炎熱，早期冰箱還不普及時，乃有小型工廠專門製造、販售方形冰塊給冰果室。林克恭將生活中所目睹、經驗過，冰塊透明的、





林克恭  
組合（三）  
1967  
油彩、畫布  
45.7×53.3cm  
畫家家族藏

反映物象的自然景象，利用抽象語法加以分解、變形，並以幾何的點、線、面、色，重新組構成異想的世界。

原名為〈源〉的〈圖像組合（三）〉一作，採用林克恭中晚期經常運用的構圖形式，低而淺的平面前景，將水平線壓縮至畫幅底部之處。不規則的形狀、線條，及藍、紫、黃、綠色塊，形構出中間有裂隙，兩側聳立如冰岩峭壁的巨型塊狀物，佔滿了畫幅的中景。而遠景宛如起伏山丘的弧形狀，與竦峙冰壁連結，則形成恰似極地般冷冽、清澈、光影滅幻的綺麗景象。

## 神祕、原始的悠邈洞窟

1956年洞窟造形首次出現在林克恭肖像畫的背景中，之後他仍不斷地將洞窟意象，與人體或動物作形式、構成的組合，以傳達神祕、原始、生命起源的意涵。換言之，渦漩狀、黝暗中透露微光的洞窟或隧道，已成為他獨特、具有象徵意涵的視覺語彙。

1967年完成的〈組合（三）〉，從它半抽象的構成手法，與光影的巧妙運用，可以分辨出，此作是純粹以洞窟為發想的主觀意念型繪畫。前景半圓形向右微縮的褐色平面，上面短促、扭曲的白色線條，猶如光之精靈般在地面躍動。中景的壁面，懸浮著數個重疊的長方形及不規則形，並以黑、褐、黃色調及明暗變化，營造出低沈、渾厚的律動感。畫幅頂端，從上向下延伸的粗黑拱形線條，將中景的幾何組構造形包圍住，形成洞中有窟，「另有洞天」的趣味性。中間如利劍般的白色光束，與三個豎立於其周圍暗褐色圓球底的棒狀物，彷彿原始神祕祭儀的標誌，傳達出幽玄、深奧而神祕的遠古氛圍。洞窟的意象，在此作中，完全從肖像、人體的系列獨立出來，赫然成為林氏創作中一個極具象徵意義的符號。

林克恭 人影  
1968 油彩、三夾板  
61×50.8cm  
國立台灣美術館藏



## 亡靈纏身的神祕美學

林克恭1969年在《論現代繪畫的美學基礎及其演變的社會基礎》論文





林克恭  
面紗之舞  
1977  
油彩、畫布  
40.6×50.8cm  
私人收藏

中說：藝術家「是用符號來表現他的思想情感」，而現代抽象畫家更趨向於以「符號」表現「抽象美」。他引德國哲學家卡希勒（Ernst Cassirer, 1874-1945）的理論，闡述「符號」乃是「觀念、事物意義的簡化」，說明「符示」符號具有象徵作用。卡希勒在他的著作《神話思惟》中提道，「神話做為一個封閉式象徵體系呈現於世，其形成體系仰賴於神話的功能性，又取決於對周圍世界加以模式化的手段」。因此神話乃是「現實」與「觀念」、「事物」與「形象」、「本體」與「屬性」的混同，也是「隱喻」與「符號」所構築而成的象徵世界。林克恭在抽象畫創作階段，也喜歡利用原始宗教儀式、神祕洞窟、寓言傳說等具有神話色彩的主題，擷取自然界「客觀物體」的部分線條、色塊，作隱喻性或象徵性的半抽象、符號性的表現。1968年所畫的〈人影〉，即是運用基督教的傳說故事所創作的寓意人物畫。

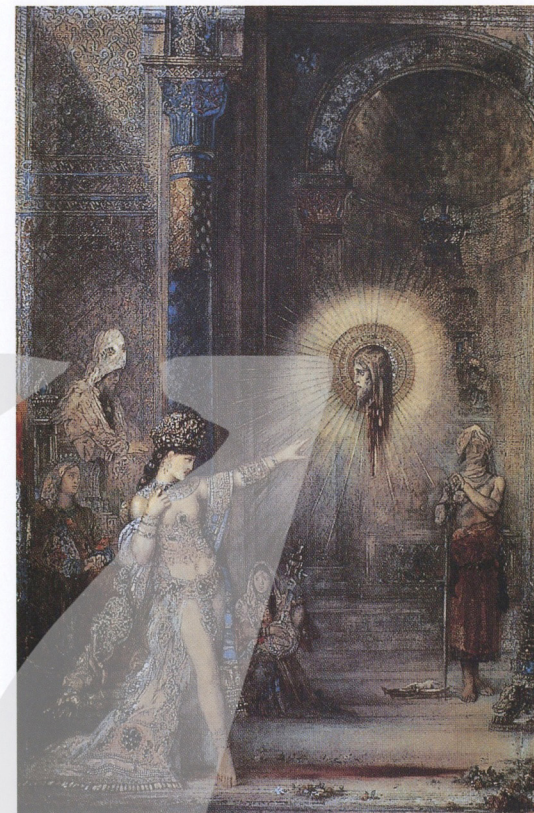
〈人影〉一作，中央矗立著一位曲線窈窕、穠纖合度的裸女。她背

對觀者，黑色長髮如水銀般流瀉及腰，並披著紅色綢緞的面紗。周圍虛幻的綠色光影與實感的紅色披紗，恰好形成強烈的對比。淺短、白色有深度感的平面，與綠、黃、白色混合所刷出的大立面，形成交叉垂直、光影明滅的密閉式幻覺空間。此件半抽象作品，藉由「客觀物體」的部分色彩、造形及光線等符號，表現象徵意味濃厚，但卻難以解析的寓意人物畫。

由於林克恭對主題性的創作，習於反覆研究，因而他不同時期的作品，往往有其延續性，可以做為相互印證之用。因而當我們欣賞他十年後所創作的〈面紗之舞〉時，則〈人影〉的隱喻與象徵模式即呼之欲出。

1977年〈面紗之舞〉乃描述西方基督教神話中，希律王、王后希羅底、莎樂美公主及施洗者約翰之間的愛恨情仇故事。希律王貪圖其繼女莎樂美的美色，答應她為他跳完七層面紗舞之後，將割下施洗者約翰的頭給她。〈面紗之舞〉描繪長髮、長鬚聖使徒約翰的頭部，漂浮在黑暗的人形漩渦中，上仰、光亮的臉龐，宛如照亮宇宙的明燈，指引著迷途者邁向希望之路。林克恭在〈面紗之舞〉中，藉著光、形、色的符號，強化神話故事結局中的隱喻與象徵意涵。此作乃屬於林氏晚年探索生死存亡本質的系列之作。

而當我們回頭看他中晚期的〈人影〉時，凝止不動姣好、雪白的身軀，披著紅面紗的裸女，顯然就是受約翰亡靈纏身的莎樂美。福音書中莎樂美的寓言傳說，乃是許多西方畫家、文學家、音樂家、舞蹈家創作的繆思，也是法國象徵主義畫家居斯塔夫·摩洛（Gustave Moreau, 1826-1898）極喜借用的寓意人物。由於早年在歐洲接受教育及長期研究西方文化，林克恭對莎樂美在聖經中的典故，或以莎樂美為主角的文學、歌劇與象徵主義的繪畫，應該也都極為熟悉。〈人影〉中他以簡化、局部的意象，意念化的形、色、光視覺語言，傳達他對莎樂美這



居斯塔夫·摩洛  
幻影  
1874-1876  
水彩、紙  
巴黎羅浮宮藏



位千古凄美少女受幽靈幻影糾纏的半抽象意象。而十年之後〈面紗之舞〉，則轉而以先知約翰的頭為意符，隱喻其靈魂逡巡縈繞於人世間，並成為永恆的光明指引。

## 凝重肅穆的西方女聖徒

馬利亞·瑪格德蓮娜（Mary Magdalene，即抹大拉的馬利亞）在西方宗教文化中，被賦予正反兩極的形象。6世紀晚期，羅馬教宗額我略一世（Pope Gregory I）將新約中的三個女性，混淆為馬利亞·瑪格德蓮娜。到了1969年，梵諦岡教廷雖然對額我略一世的推理未做評論，但卻將路加福音中有罪的貝塞尼瑪麗（Mary of Bethany）與馬利亞·瑪格德蓮娜區分開來，以暗示對羅馬天主教彌撒用書說法的否決。

在中世紀基督教的藝術中，馬利亞·瑪格德蓮娜乃被描繪成長髮披肩垂及腰部的形象，而其他的女性，依據當時的禮儀標準，則將頭髮藏在頭飾或頭巾下面。中世紀畫家喬宛尼·貝里尼在他的名作〈聖母子、卡達莉娜與瑪格德蓮娜〉一畫中，就畫出長髮披肩的瑪格德蓮娜形象。英國國教與路德教派則將瑪格德蓮娜視為聖徒，而其他的新教派則尊崇她為耶穌的十二使徒之一。

林克恭於1969年創作了〈瑪格德蓮娜〉，是否是對梵諦岡教廷否決額我略一世的回應，目前並無法確認。但曾在英國及路德教派發源地

喬宛尼·貝里尼  
聖母子、卡達莉娜與  
瑪格德蓮娜  
1500 油彩、木板  
威尼斯美術學院美術館藏



瑞士待過的林克恭，他對馬利亞·瑪格德蓮娜的視覺詮釋，應當是偏向梵諦岡的聖徒理念。〈瑪格德蓮娜〉中，畫家運用大膽、簡化的半抽象語彙，描繪長髮披垂，表情凝重肅穆的瑪格德蓮娜。背景中曲線形的女體將她團團圍繞，則以隱喻形式，表現瑪格德蓮娜聖潔的品格，以及女性福音使徒領導者的歷史定位。



林克恭 瑪格德蓮娜 1969 油彩、畫布 53.3×45.7cm 私人收藏





林克恭  
綺麗  
1967  
油彩、畫布

## 安詳聖潔的東方女性

林克恭早年除了受西方文化、藝術、思想的影響之外，更藉由庭訓及自我涵養中國文學與哲學。學貫中西的林克恭在發表的文章中，常對東方與西方的文化、哲學或繪畫，作比較式的分析與歸納。他在1972年發表的〈美術求變、求新小論〉一文，曾規勸年輕的「美術工作者要多讀書，多讀書便是使我們自己的美感更豐富。一個人的美感改變了，他的造型—繪畫便一定會『新』了」。早年及中晚年，他常引西方宗教、神話、藝術文本，轉化為創作的內涵；到了晚年，則在強調「民族性」的思維下，轉而萃取中國文學與哲學思想的精華，進行個人繪畫造型的實踐。從他的繪畫中可以體會到，他將讀書、研究、思考視為創作本質的「體」，而技巧形式則屬於工具性的「用」。

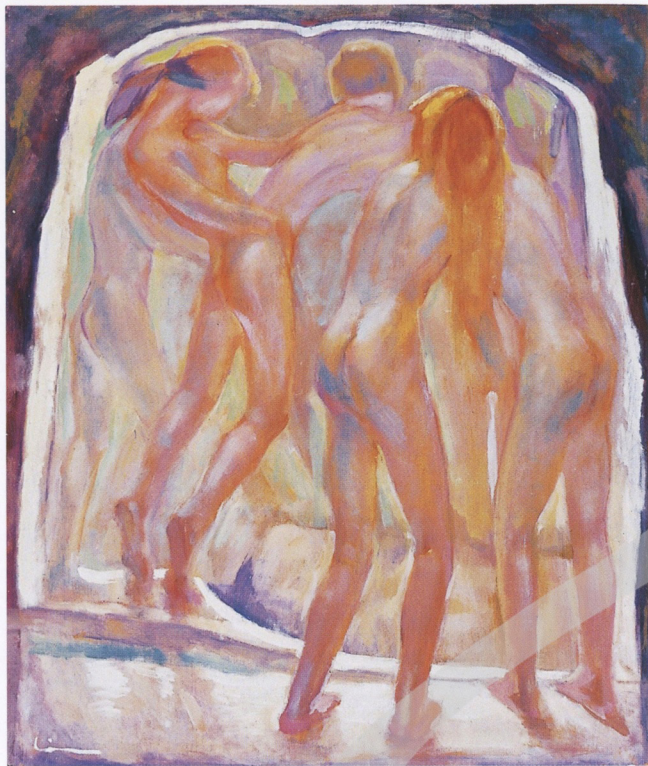
1972年〈燕安〉一作，表面上是畫一位長髮披肩少女的重疊肖像。但林克恭晚年偏愛以隱喻、象徵的手法進行創作，因而此作絕非只是肖像畫。細究「燕安」一詞，至少出自《禮記》〈射義〉及《樂記》中的兩個典故。前者指和平安詳，後者指安逸享樂。兩個正反抵觸的文本，究竟何者才是畫家想表達的象徵寓意呢？

從造型上來推敲，〈燕安〉的原型應來自1967年的〈綺麗〉一作。〈綺麗〉刊印於「中華民國畫學會」編印的《美術學報》第二期，從視覺形式來看，乃屬於表現主義人體系列晚期之作。〈綺麗〉中央的少女，長髮披肩，體態婀娜，微側的姿勢，齊眉的瀏海，和伸長的脖子等造型特徵，依舊保留在〈燕安〉一作之中。但〈綺麗〉女主角，回眸姣好的倩影、鵝蛋形的臉、夢幻般的大眼睛，以及背景中變形、拉長的女孩們，如眾星拱月般環繞著中央女孩的影像，則強調出少女旖旎綺麗的



林克恭 燕安 1972 油彩、畫布 61×50.8cm 畫家家族藏





林克恭 重地  
1972 油彩、畫布  
53.3×45.7cm  
畫家家族藏

青春年華。

〈燕安〉中，少女脸型線條較方，表現出個性化的內在性格，整體灰藍、紅紫、黃褐色調的調合性，以及右後方背景處曲線條的處理，在在給人沉靜、穩重的感覺。換言之，〈綺麗〉一作中感官之美的表徵與暗示，在〈燕安〉裡消失殆盡，給人的反而是安詳、舒緩、聖潔的精神感受。

如果說，〈綺麗〉傳達的是《禮記》〈樂記〉「宋音燕女溺志」，隱含著聲色感官的誘惑美感。那麼，六年後所畫的

〈燕安〉，則從追求官能美轉換成精神美，表達的是《禮記》〈射義〉「則燕則譽」，平安祥和的真善美意境。

林克恭曾說：「畫家不是面對山水寫生，而是引起美感的部分」，同樣的，在〈綺麗〉與〈燕安〉兩作中，他也依據當下自然對象在內心所引起的美感，「用他的想像來補足」，使作品蘊含著個人豐富體驗的生命意象。

## 寓意玄奧的洞窟與人體

1970年代初期林克恭逐漸脫離抽象的語彙，改以主觀的具象形式，繼續探索洞窟、人體與渦漩的系列意象。1972年〈重地〉，前景為淺平的地面，中景則是一群裸女，相互攬腰擁抱或交頭接耳，背光站立於拱形洞口前。女體頭部或軀幹重疊、連體的超現實形式，白色熾亮與身體的陰影，以及巨大拱形洞窟等形象，增添了純真、神祕的象徵蘊含。而拱形洞之外，又有另一個凹陷、光影明滅的石穴，則隱喻原始、自然、無人工雕琢的神聖空間。從這件象徵意味濃郁，充滿暗喻性的作品，可



林克恭 羊質虎皮  
1973 油彩、畫布  
50.8×61cm  
畫家家族藏

以看出從中期至晚期，林克恭對追求神祕、玄邈、寓意性強的視覺意象熱情不減。

## 探索人性本質的東方寓言

1973年的〈羊質虎皮〉乃林克恭中晚期人與動物結合的系列之作，亦屬於引用東方典故為創作主題的實例。他以漢朝思想家揚雄《法言》中，披上虎皮的羊，本性仍是怯弱的寓言故事，加以發展成具有獨特隱喻及象徵意義的個人視覺語言。

畫幅中央挺立的白綿羊，雙眼直視著觀者，儼然是羊群的領袖。兩



側隨從的白羊，或低首，或吃草，顯得悠閒而無憂。但隱約中，可見三具雪白胴體與綿羊疊合、共構，營造出一股詭異不安的氣氛。遠景的白色屏障，初看像積雪的山脈；但細看，實為一巨型雪白女體，長髮遮蔽臉孔，跪臥於地。褐色長髮間尚矗立著一隻較小的黑色山羊。左側黃褐色石坡，與褐色長髮女體和黑色山羊，圍繞成一侷促的空間，將白色羊群團團圍住。而空有壯碩外表，及尖挺羊角的綿羊們，對媚惑的女體及剛強的黑羊卻沒有抵抗的實力。

此作中林克恭巧妙地運用他個人獨創的視覺語彙，並技巧性地將傳統典故轉化為現代式的寓言，以託寓他對人性本質的觀察與體會，並從而創造出一種嶄新造型的寓意畫。

## 「歸於一」的和諧生命意境

林克恭晚年對易經哲學極有心得，因而也常運用太極、八卦等具有東方哲學理念的圖案，作為探索生死、永恆的象徵符號。完成於1980年的〈我愛中華〉，是他離開台灣七年後，最後一次參加「全國美展」的作品。此作以太陽、月亮、海洋（代表地球）三個簡單的意象，在極簡的風格中，表達深遠的寓意。

畫幅中央偏上渾圓飽滿的黃色球體，浮現於層層環繞的藍白光暈中，乃是光明、陽剛的太陽。右上角，陰藍陽白合一的太極球體，則代表黑暗、陰柔的月亮。太陽下遼闊的空間底部，從左至右以一條褐色粗直線平行劃過，線上不規則的曲線，象徵起伏的波浪。因而直線與不規則曲線的構成，實為地球的比喻。林克恭一向喜愛渦漩、層層包圍的構圖；或前景短淺，中景如屏障，遠景為封閉形式的空間結構。像〈我愛中華〉這樣寬闊、舒坦的空間組合，甚為少見，表達的是一種泱泱氣度、溫煦和諧的意境。而這件半具象，形、色、線精簡至極的晚年力作，完整地傳達他對「理念型」中華文化的熱愛與認同，並以之表徵他追求的是「歸於一」、「陰陽合一」的和諧境界。



林克恭〈我愛中華〉一畫中的黃色球體，是象徵光明、陽剛的太陽。



林克恭〈我愛中華〉一畫中的陰藍陽白合一的太極球體（畫面右上角），代表陰柔的月亮。



林克恭 我愛中華 1980 油彩、畫布 60×50cm 第9屆全國美展參展作品