

凝眸處·花開自在—繪畫創作研究

Gazing at the Ease of Efflorescence: A Study of the Creation of Painting

林碧麗

Lin, Bi-Li

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士在職專班碩士

摘要

藝術的本質是真是美，但對美的見識、解讀人人不同。美的標的可大可小，大如我們面對壯闊浩瀚千里的山河大地；也可以是凝眸審視道途中，一株不知名的小草或一片葉子，花草植物乃天地靈秀所鍾。大自然所締造的一切，季節變幻的煙雨山嵐、閒花野草；靜看花開花落時所發出內心的讚歎聲息，好美！這些令人驚羨的美好多來自生活經驗，藝術來自生活態。美是沒有目的性的快樂，藝術是有意義的創造；藝術永遠沒有極限，創作也不應該畫地自限，現代審美觀、世界潮流、東西方文化交流融合。多元社會背景下，當今不論技法、媒材或元素形式的表達，藝術的創意含無限的可能性。活經驗的提煉使創作有無限之可能。藝術創作型態百家爭鳴，創作既離不開生活點滴，今藉由花卉植物垂手可得的題材，以「凝眸處、花開自在」之題作為創造。檢視生活周遭的心情，喚起珍視隨遇有感的心悸動；信手捕捉生活面相將其化做筆下繪畫的能量。

【關鍵詞】花開、花落、花開自在

前言

中國書畫藝術的歷史源遠而流長，在東方藝術中佔極重要之一席。如今日的日本、韓國仍深受其歷史潮流遺風所影響。在運筆、用色、造型、構圖結構上的特點別具一格，屬於中國民族式的繪畫風格；筆墨用色、文化背景、人文思想底蘊的不同，中國繪畫呈現與西方繪畫所表現出的意境壁壘分明。隨著時空遞轉及西方文化洗禮下，西洋繪畫流派諸如寫實、浪漫、普普、超現實等等主義，對於近代的中國繪畫產生一定程度上的影響變化。

現代人生活型態、心境情感寄託上和古人思維生活態樣相去甚遠。時代的發展推演中，繪畫藝術也跟隨時代美學的感知相互呼應；地球村的概念，高科技生活一日千里、資訊快速傳遞吸收，將所謂東方、西方的差距與辨識度逐漸淡化模糊。「五四運動以來，中國美術界的幾位重要人物徐悲鴻、林風眠和劉海粟等等，力倡引進『西畫的寫實方法』來改造或改良『中國畫』¹」，抑或當今鑑於中國經濟崛起，強國文化所帶來的中國風、中國熱的「東風西吹」，讓原屬於地域性、民族性的表現輪廓線，終主動或被動地被模糊融合。身處中西文化激變之中，中國繪畫豈能畫地以自限，中國繪畫必然要走向國際化。或許派別不同，國情不同，人文精神不同。但普世共識之點即是對「美」的追求與理念實現，人類的審美方向基本上是與時代同步前進的。

邵大箴在《寫實主義和二十世紀中國畫》一文中曾指出：「從世界藝術的大格局中看中國近百年來的美術發展形式，不難發現中國畫的走向和西方美術的趨勢相背而行。19 世紀 70 年代之後，西方的美術潮流是從古典寫實逐漸轉向具有強烈現代感的寫意、象徵、表現和抽象；中國畫卻逐漸從趣味高雅的寫意、象徵、表現和抽象逐漸向較為大眾文化的寫實過度，和西方相較，走向是逆方向。」²為何有這樣的狀況產生，是緣由不同的歷史發展階段，人民生活型態對藝術表現形式的需求不同所決定的。

¹ 邵大箴，〈寫實主義和二十世紀的中國畫〉，《二十世紀中國畫討論集》，上海書畫出版社，頁 232。（原載《美術史論》1993 年第 3 期）。

² 衛明德 沈清松 邵大箴主編，《天心與人心，中西藝術體驗與詮釋》商務印書館，北京，2002 年，頁 178。

一、動機

質沿古意而文變今情。立萬象於胸襟³

- 1、表現—宋朝的繪畫藝術是中國繪畫史上一座難以攀越的巔峰，以花鳥為題綱的繪畫藝術走到當下今日，還能有怎樣的可能性，跨出東方傳統形式或由西方靠攏東方的表現會是以何種形式呈現呢？
- 2、裱褙形式—傳統中國書畫作品，須經過裱裝的工序完成後方算完整，作品才得以張掛鑑賞。然而坊間裱褙師傅良莠不齊，致使作品退色、汙損時有聞之。「古人凡事期必永傳，今人取一時之華，苟且從事，而畫主及裝者俱不體認⁴」，苟且僥倖心態古今皆然。
- 3、材料—再者就以往所學傳統繪畫中的顏料使用，大致以植物性、土質顏料為居多；或以當今水彩顏料、廣告顏料代用；若有用到礦物性顏料者僅硃標、石青、石綠少數色彩。教授於授課時一再強調提醒，時下國畫顏料材質不佳、膠合不穩定甚至不堪使用。假以時日則顏色退卻色彩不復，造成藝術家的缺憾與懊惱。乃引發以礦物顏料入畫作為創作媒材想法，以歷千秋不易之色彩創造恆永的作品，應不枉對藝術狂迷的初衷。
- 4、實驗—學習方法是為打破所有的法，各種方法都是拿來為繪畫服務的。故媒材選擇、裝裱形制、技法運用、形式表現是筆者想要實驗嘗試的方向。

二、目的

漢語辭典:凝眸詞語解釋 基本定義:〔gaze〕定睛去看;詳細釋意:注視;目不轉睛的看。黑格爾說:「把每個形象看得見的外表上，每一個點都畫成眼睛或靈魂

³陳.姚最序〈畫品并序〉盧輔聖 《中國書畫全書》上海書畫出版社 2009 年 12 月續畫品頁 4。

⁴明 周嘉胄〈裝潢誌〉，收編于俞劍華編著《中國古代畫論類編下》人民美術出版社，北京，2014 年 5 月頁 1273。

的住所，使它把心靈顯現出來，使外表形象成為『心靈的表現』。⁵藝術的表現有傳達內化情意及思維感知的張力。這種「心靈的表現」正是筆者有感於自然造化，視無常為常態的心靈態度轉換。

漢語辭典：「自在」的反義詞：拘束；近義詞有：安閒、悠閒、自如、自由、自若、逍遙、閑適；基本解釋：〔free;unrestrained〕：自由；無拘束。〔comfortable；at ease〕：安閒自得，身心舒暢他心中好不自在。〔freedom of wordly cares〕〔佛教〕：心離煩惱的束縛，通達無礙。詳細釋義：安閑自得，身心舒暢。

儒家：儒家的思想核心是「仁」講人與人的關係；道家：「無為」、「道法自然」講人與自然的關係；禪宗、佛學：佛家的境界是「空」，無相曰「空」講人與心的關係。空不是「無」，空的涵意是：每一個現象、任何一種存在所共同具備的性質，沒有不變性、孤立性和實體性。這是一切法的真相，空即是一切法的實相；。所有的一切都不是固定性，一切都是在變動變化的。生住異滅、成住壞空、生老病死的過程，沒有絲毫的固定性。體會大自然的變化、世事的變遷無常是正常；花開花落、一花一世界，從一朵花中便可悟出整個世界；認知了「空」性的不固定性及變動性，對無常的體驗不僅讓內心更自在，對人、事、物的看法上會有更寬廣的空間。萬法唯心造，花開水流、風清月朗一切的自然現象無不如此，荷無語、月無言一切乃吾心所造，一切都是自性生出來的。故花鳥(植物)的象徵意涵都是「心」之所「受」；也是佛家所講「唯心造境」，心隨境所牽、境隨心轉。佛法修行就是要讓內心自由自在明亮透徹不被拘束。

以「真」為萌芽，以「善」作養分，成就至「美」的境地；生命用「真」來表達、用「善」來傳遞、用「美」來實踐。生活該守住「真」留住「美」乃藝術的「真誠」。

花卉植物在自然界裡與世間萬物關係密切關連；沒有花草調色的世界，對人類而言就是死寂黑白。再其他非賞花植物如松柏、銀杏乃至苔蘚、蕨類植物，包括人類及動物的食物，幾乎都要靠花來作為繁殖傳代。所以植物開花有它存在的

⁵ 參引葉朗，《中國美學史大綱》台北市，滄浪出版社，1986年9月，頁202。

必要性，花朵的呈現更讓世界為之明媚動人、色彩繽紛。

今以萬物為師，以生機為運，見一花一萼，諦視而熟察知，以得其所然，則韻致丰采，自然生動，而造物者在我矣⁶。

希望藉由在以往所學習傳統花鳥繪畫表現的形式基礎上，對於技法運用、媒材選擇、形式表達上做出些不同往昔的實驗體現。「凝眸處、花開自在」經由對花鳥植物的描寫，讚嘆天地萬物自然循環運行的神奇，養心、明志、療傷。行至不惑之年，人生的審視反省該是清明豁達、逍遙自在。閒情逸趣是中國傳統文人生活的理想典型。追求游於藝的精神，人情見性，美不勝收。將天地間的美好有意識地蒐羅留下。也期待有脫離「能力」範疇，進入「表現」階段的作品呈現，為自我努力目標，這就是生活的藝術。

三、內容

藝術活動與人類的發展史緊密關聯，本研究內容著重於花卉植物(花鳥繪畫)，對於人們生活機能中的意義。如:移情、功能、表現及意境等的表達形式加以研究探討。

(一)、情感的寄寓冥和天人、與天地神遊往來—移情

凡吾人感情所由發，即畫之精神所在⁷

台灣女人早期的名字是:阿蘭、菊子、美蓮、秀梅、美麗，大多與花兒攀親帶故；這些平凡所謂菜市場名字，只要用心看待細細品味，她們都是認真過生活的血肉生命；她們優雅端正風華莊嚴，都代表著前人一步一印的步履足跡。「花」兒妳是春梅、夏荷、秋菊、冬梅...。兒時後院屋角種有木槿、紅薔薇、美人蕉、含笑、桂花；上學途中路旁籬笆的燈籠、扶桑、山邊野生月桃花、石板縫繡出的

⁶清·鄒一桂〈小山畫譜〉收編于鄭昶《中國書畫全集》臺灣中華書局印行 1966.10 月二版 頁 512。

⁷ 李叔同〈圖畫修得法〉《二十世紀中國畫討論集》上海書畫出版社 3 頁 1905 年作於日本，選自中國佛教圖書文物館編《弘一法師》。

蒲公英，樣樣都在記憶深處，童年光景常入夢來。

少讀《聊齋》：書中人物如夢似幻。葛巾、黃英、石清虛、青蛙神、香玉、竹青...，各個性格鮮活生動，情意燦爛自得。深感「心」可托天地，「情」可寄萬物；情感傳遞可以是文學、詩歌，可以是繪畫、舞蹈、攝影、電影...等等藝術形式，感動是隨時隨地無時無刻不存在，只要用心體恤但覺天地有恩，萬物皆含靈蠢動多有情義啊！

中國繪畫領域裡，花鳥畫乃重要選材之一。其象徵意涵上，古人早有明確吟詠與詮釋。

「故詩人六義⁸，多是於鳥獸、草木之名，而律歷四時，亦記其榮枯語默之後。所以繪事之妙，多寓興於此，與詩人相表裏焉。⁹」

以花鳥(植物)喻人，將之比擬君子仁人，其堅忍貞潔、傲骨凌霜、冰清不汙之特性，寓意著人性情感抒發與人格操守的精神象徵。花鳥畫被文人廣為操作，花鳥畫的意義是：文人雅士的學識、品德、才華；是人品才情發表的品項之一；「四季平安」、「鳥語花香」、「白頭富貴」、「代代壽仙」...，花鳥能傳情達意，郁鬱芳香多姿豐富的色彩，承載著人們對生活祈求圓滿、願望託付與祝福的花卉語言；佛教中更將花視為對生命的悟道，開啟心中智慧的象徵。

(二)、以美育代宗教說一功能

純粹的美育，所以陶養吾人之感情，使有高尚純潔之習慣，而使人我之見、利己損人之思念，已漸消沮者也。蓋以美為普遍性，絕無人我差別之見能參入其中。食物之入我口者，不能兼果他人之腹；衣服之在我身者，不能兼供他人之溫，以其非普遍性也。美則不然。即如北京左近之西山，我游之，人亦游之；我無損於人，人亦無損於我也。隔千里兮共明

⁸ 指《詩經》的六藝即「風」「雅」「頌」「賦」「比」「興」。

⁹ 花鳥緒論〈宣和畫譜〉收錄于俞劍華編著《中國古代畫論類編下》人民美術出版社，北京，2014年5月頁1043。

月，我與人均不得而私之。中央公園之花石，農事試驗場之水木，人人得而賞之。埃及之金字塔、希臘之神祠、羅馬之劇場、瞻望賞探者若干人，且歷若干年，而價值如故。各國之博物院，無不公開者，及私人收藏之珍品，亦時供同志之賞覽。各地方之音樂會、演劇場，均以容多數人為快。所謂獨樂樂不如人樂樂，與寡樂樂不如與眾樂樂，以齊宣王之愖，尚能承認之，美之為普遍性可知矣¹⁰。

藝術家之所以「創造」除了耳熟能詳的理由外，是否還有其他的功能性存在？藝術之不朽因其能感動人心，能感動人心自有其教化作用。故「賞心悅目」養其眼收其心，非所謂不服務人眼的曲高和寡。藉繪畫藝術的呈現，可以導人入「真與美」境地，期達淨化人心之效果。引人入善道，亦是善的行舉與當今的「成教化、助人倫」乎？繪畫應要先打動眼球(視覺美感)繼而打動心靈。「人格」之所以完美，乃因透過教育、學習循循善誘而成。獨善其身之獨樂樂不如眾樂樂乃大家之器量也。

(三)、探索多元新樣貌(當代的可能性)—表現

清人鄭績於〈夢幻居畫學簡明論花卉翎毛〉花卉總論云：

草木之花甚繁，無一不可以入畫圖而傳於筆墨，而其中分形別類，有樹本、草本、藤本之不同。當窮物理而參用筆法、墨法、寫工、寫意，各臻其妙。故寫花草不徒寫其嬌豔、要寫其風骨。骨法用筆、筆氣在墨，然練墨用筆，往往流入粗豪，又失花之情態。殊少文雅。如專用顏色而不用墨、古人有沒骨法，令人喜其秀麗，每多學之。但沒骨法雖得相生體態而無筆無墨，究竟宜於女史描摹，不當出在士夫手段。必要色、墨並用，練筆不失花情，寫生善用墨氣，如是乃寫花卉上乘之法。¹¹

¹⁰邵琦 孫海燕編《二十世紀中國畫討論集》上海書畫出版社，頁9，蔡元培〈以美育代宗教說〉本文為作者在北京神州學會演講，原載1917年8月《新青年》3卷6號。

¹¹清 鄭績撰〈夢幻居畫學簡明論花鳥翎毛〉收編於俞劍華編著《中國古代畫論類編下》人民美術出版社，北京，2014年5月頁1200。

作者於論述中將歷來花卉畫論，如何畫好花卉的方法概要，做了簡潔明確的總結。欲窮物理必善用筆法，或墨、或工、或寫意；骨法用筆、筆氣在墨或色墨並用無失花情，善用筆氣墨色使各臻其妙。

謝赫在《古畫品錄》中，提出了中國畫的品評標準—繪畫六法。

六法者何？一氣韻生動是也，二骨法用筆是也，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¹²。

謝赫將「氣韻生動」排列在第一，以下五項是作為達到「氣韻生動」的方法及手段。「氣韻生動」乃中國繪畫獨有的本質和境界、是品評中國畫審美最基本的最高標準。「氣韻」是藝術家的個人天分和創作素養的綜合具體表現，是由作品中折射出的深刻內涵及氣質。

「……昔人謂氣韻生動是天分，然思有利鈍，覺有先後，未可概論之也。委心古人，學之而無外慕，久必有悟，悟後與生知者殊途同歸。氣韻生動，須將生動二字省悟。能會生動，則氣韻自在。」氣韻生動為第一義，然必以氣為主。氣盛則縱橫揮灑，機無滯礙，期間韻自生動矣¹³。…」

方薰也指出氣韻生動為第一義，然必以氣為主。筆者以為所謂「氣」者，乃現代語言的生氣(機)、靈氣、精神氣勢，是精、氣、神的表現；「韻」就是氛圍、律動節奏感，風動的感覺、空氣流轉的空間感，是整幅畫的調和感。毫無疑問上述功夫是習畫者戮力以達到的境地。

1941 年春至 1943 年夏，張大千耗費巨資，攜帶家眷及畫家孫宗慰、肖建初、謝稚柳等，跋涉荒遠偏居敦煌兩年又七月餘，為面壁臨摹被忽略了千年之久的巨

¹²謝赫〈古畫品錄〉收錄于俞劍華編著《中國古代畫論類編上》人民美術出版社，北京，2014 年 5 月頁 355。

¹³方薰〈山靜居畫論〉俞劍華編著《中國古代畫論類編上》人民美術出版社，北京，2014 年 5 月頁 229。

幅壁畫。張氏以為「敦煌壁畫」是集東方中古美術之大成，非是一般匠人所能繪製。此乃名家之傑作，它是人類文化的瑰寶奇蹟。

張氏何以要散盡家當遠赴敦煌面壁臨摩？因為他知道中國繪畫藝術走到此地，文人畫藝術有了成程度上的瓶頸；因為那裡壁畫的水平至高，敦煌壁畫代表了中國各個時期繪畫的最高水準，是一部活生生的中國美術史。他透過臨摩藝術品的展覽，讓全國美術界同行及人民知道，有敦煌這樣一個藝術寶庫，傲視世界豪無遜色。敦煌地處絲綢之路的咽喉位置，中西文化匯集交融於此。是世界少有能吸收多種民族藝術風格又自成體系的石窟藝術；敦煌壁畫以色彩堆燦斑斕驚豔於世，審視敦煌的壁畫，不論那一朝代、那一個派別，皆採用重彩顏料著色，那就是礦物質顏料。在設色上絕無草率，並且上色不僅一次，必是多層次以上。致使得畫的顏色厚實有加，美上加美。礦物顏料是壁畫色彩的重要選材，厚重的顏料發揮它最高的彩度燦爛千年不墜。石窟中的藝術是中、西文化的交流亦是東方與西方同爐共冶的融合。大千先生面壁敦煌是「入古出新」，將黃沙淹沒千年的絢麗輝煌重新找回來，中國畫不僅僅是崇尚墨分五彩，以水墨方為上一脈而已。

當今諸多藝術的展演型態，靈感取材自敦煌、養分從敦煌而來，敦煌是當時的「承襲與創新」。吸收揉合當今社會多元藝術的特色取其優點而用，應是現代的「入古出新」也。

(四)、「詩情畫意」境界的自我尋找與實現—意境

故詩人六義，多是於鳥獸、草木之名，而律歷四時，亦記其榮枯語默之後。所以繪事之妙，多寓興於此，與詩人相表裏焉。¹⁴

宋·蘇軾《東坡題跋，書摩詰〈藍田煙雨圖〉》：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩¹⁵」。此乃東坡對王唯詩、畫的稱頌與褒揚，詩、畫藝術

¹⁴花鳥緒論〈宣和畫譜〉收錄于俞劍華編著《中國古代畫論類編下》人民美術出版社，北京，2014年5月頁1043。

¹⁵北宋 蘇軾撰〈坡題跋二〉王雲五主編，《成集書叢初編》，商務印書館，上海，1936年12月頁94。

彼此相互通融交會。中國藝術史上詩人兼擅書藝、畫藝者有之；畫家精通書藝、詩藝者有之；自唐以下，畫家以詩境來作畫、詩人以畫境來題詩，儼然成為詩畫交融的景象呈現；詩畫交輝的詩意畫或題畫詩，是思想與藝術的結合。

四、方法

(一)研讀國內外繪畫理論文獻、色彩心理、畫冊圖檔等資料，進行歸納分析。

(二)中外古今花卉(鳥)作品分析比較。

(三)色彩探討:礦物顏料的使用，在全世界古老文明中佔有極重要席位，對於人類文化藝術的發展產生了極大的作用。諸如一些古老洞穴壁畫的被發掘，皆因礦物類顏料具有恆久不易變色的物理特性，方使色彩自然而沉著的壁畫得以保存並留下諸多璀璨瑰麗的藝術作品，提供後人賞析與研究。

今人探討研究敦煌，對敦煌的色彩¹⁶以科學方法做深入之研究。敦煌壁畫鮮豔絕美的色彩能夠經歷千年不朽完整保存迄今，原因大致肯定敦煌所處位置，地理環境得天獨厚的氣候條件有關連；敦煌地屬大陸性氣候、乾燥少雨。石窟多鑿建於砂礫岩，地質上稱為酒泉系砂礫岩、乃是礫石與沙土混和沉積形成。壁畫多存藏於石窟內部，鮮少受外界自然氣候(日光、空氣、濕度)之影響；壁畫色彩顏料採用礦物或稱無機質顏料亦為重點之一。

「外師造化、中得心源¹⁷」

今以萬物為師，以生機為運，見一花一萼，諦視而熟察知，以得其所以然，則韻致丰采，自然生動，而造物者在我矣。¹⁸

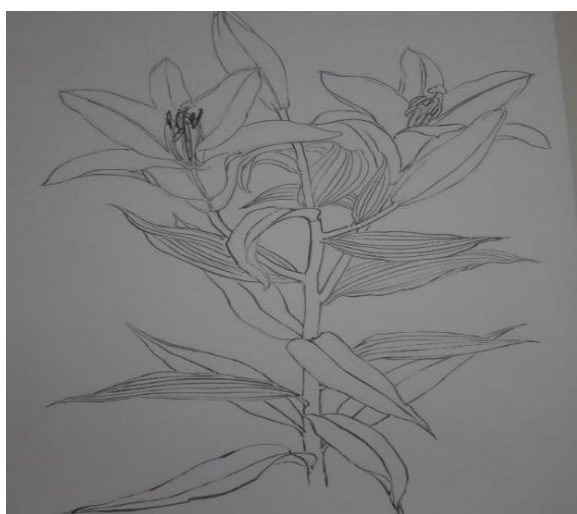
向大自然學習，由寫生著手。張璪:「外師造化，中得心源」；對景寫實，畫者於描寫創造過程中反映客觀事物與主觀思想及情感的聯繫作用，對表現對象做分析評判並加以改造，這就是中得心源。

¹⁶樊錦詩主編《敦煌研究》甘肅省 蘭州市 甘肅省文化廳 1983 年 創刊號，頁 187

¹⁷唐·張璪《文通論畫》俞劍華編著《中國古代畫論類編上》人民美術出版社，北京，2014 年，5 月頁 19。

¹⁸鄭昶《中國書畫全集》臺灣中華書局印行 1966.10 月二版頁 512。

歷來學者，皆以「遷想妙得」、「傳神寫照」、「以形寫神」、「形神兼備」等詞彙，來肯定顧愷之在中國繪畫藝術創作及美學思想上的顯著影響。而這種思想也左右了中國畫的審美觀。按李霖燦解釋：遷想妙得；遷想指「感情的移入」，妙得指「技巧的達出」¹⁹；傳神寫照：「寫神傳照，正在阿堵之中：按現代人說眼睛是靈魂之窗與此有映合之處，後來的畫龍點睛之故事亦昉於此。」²⁰以形寫神：筆者以為之所以能寫神，其前提必須是描寫能力佳，形體的掌控得宜方能顯神；如此才能達成形神兼備之境。「師法自然」者乃是對物象之理的基本觀察，從觀察中理解題材的特性，進而產生各種筆勢運用以掌握對象物的形貌與精神。



觀察寫生記錄



觀察寫生記錄

¹⁹李霖燦，〈中國美術史稿〉，台北，雄獅美術，2008年1月頁29。

²⁰李霖燦，〈中國美術史稿〉，台北，雄獅美術，2008年1月頁29。



珊瑚藤 2017 年 9 月攝於台藝大



珊瑚藤 2017 年 9 月攝於台藝大



複瓣芙蓉 2016 年 9 月攝於內湖碧山



百香果 2017 年 8 月攝於碧山



醉蝶 2017 年 8 月攝於碧山



九重葛 2017 年 8 月攝於碧山

五、創作實踐

繪畫媒材的選擇使用，會讓作品表現的形式樣貌改變。為探討花鳥(植物)畫的較多面貌態勢。筆者選擇以礦物顏料，色彩堆疊的折射相互作用做留白的空間感的實驗，也就是利用色彩來表達留白；對肌理的鋪陳如：水與墨的交流、墨與色的互動、色彩間的交互融合、厚薄紋路的堆砌，如何做到淺不薄、濃不俗；將空氣流動、風的感覺，花香的感覺表現出來，以達「氣韻生動」為目標；另闢蹊徑發掘新的載體素材，嘗試以建築裝潢用的進口松木板來作創作，取其木材本身紋路壓縮交錯之美感及天然大地的色澤質感作表現。但木板本身不平滑，要如何克服它凹凸不平的表面紋路，如何賦予它生命的感覺是要嘗試努力的空間。

作品〈四季，十二月令花卉〉



〈四季，十二月令花卉〉 37.5x37.5x12 公分
一月梅花、二月杏花、三月桃花、四月牡丹、五月榴花、六月荷花、七月玉簪、八月桂花、九月菊花、十月芙蓉、十一月山茶、十二月水仙。

中國自古以農立國，農業的地位至關重要。長久以來所形成的中華文化，對傳承的子民來說，有著濃稠化不開來的情懷。廣大的土地孕育滋養了這一方炎黃子孫...隨著季節的更迭變化，何時該播種？又該種植些什麼作物？四季中的春耕、夏耘、秋收、冬藏，它是怎樣地在運行？大地恩澤除了供應溫飽生活所需的資源糧食外，其中色彩鮮豔的花卉植物帶給人們生活上的意義、在人文與哲學知性上的意涵，更是豐富多彩和喜悅。十二個月令、二十四個節氣相互應和，斯土斯民血液裡的脈動因子孕育出的民族情懷世世承襲代代相傳。

作品 〈摯友〉菊花與石頭



〈摯友〉菊花與石頭 97X50 公分

水墨繪畫中，墨色的五墨、六彩之說：居巢、居廉的撞水、撞粉技法的傳承與發展，皆源自於「水」對「墨」對「彩」的交互溝通作用，此作用將關鍵的水由被動的「應用」轉為主動的「運用」；讓水、顏色、墨在紙上自由流動滲化、融合或衝突...嘗試在傳統的筆墨基礎上，加入吸收新的技巧方式及手法，期待於傳統的承傳中也能走出新意表現。

作品 〈竹林春曉〉 鸛鶉



〈竹林春曉〉鸛鶉 62X75 公分

漢字六書中有一使用方法:「假借」。吾今利用假借之名,就「借用」媒材既有的訊息特徵,「借力使力」以最小的創造,收穫最大的績效;野地俱寂偌大穹蒼下,引頸傾聽幽林深處,同伴傳喚聲聲...

朱光潛:「創造的定義可以說是『根據已有的意象作材料,把它們加以剪裁、綜合,成一種新形式。』材料是固有的,形式是新創的;材料是自然的,形式才是藝術。」²¹

利用盛上的技法為鸛鶉做局部基底,等待基底乾燥後,再敷以色彩。幾乎不加修飾的松木板天然紋路肌理為大地之幕,綴上鸛鶉數隻各有其姿態,天地悠悠,任其自在逍遙。

²¹ 朱光潛,《文藝心理學》,漢京文化,臺北,1987年3月,頁240

作品〈蝶戀花〉珊瑚藤



〈蝶戀花〉珊瑚藤 65×53 公分

某天，在學校書畫藝術學系，系辦角落的小花圃外牆上(花圃為系上重亨老師精心闢造)，驚見掛著串串粉紅色的花朵；貌似鈴鐺的小花兒接踵成串的開著，身姿搖曳、曼妙婀娜；雖然

沒有旁邊山茶花開時的厚實風韻，卻開得燦亮輕柔靈巧可人。珊瑚藤又名：紫苞藤、朝日蔓、旭日藤…。花期在 3-12 月間，春夏秋三季皆可窺其燦爛身影；在園藝界享有「藤蔓植物皇后」之稱。《蝶戀花》在中國傳統中有家庭美滿的寓意。

利用揉紙龜裂的變化做珊瑚藤葉面葉脈紋路的效果，以對角線的構圖做主題的描述。花、藤茂密隨風招搖，美麗的身姿招來戀慕的蝶兒款款而下一親芳澤；風與空氣在空間流盪著…。將水墨畫的低色調轉換成高彩度明亮的顏色，留白的空間就是風與空氣的語言。

作品〈天心〉海芋



〈天心〉海芋 77X92 公分

遙望穹蒼清涼如水，明月當空有浩瀚崇高之感，使心生仰慕之情。眼睛所看到的外在世界，引發人們反向內在反求自心。純淨的星空宛如崇高道德般，崇敬嚮往之心油然而生起...我欲乘風歸去...。

利用平面構圖的排列組合形式進行創作嘗試，將直線的海芋花莖與菱形的葉片作整齊排列的方式呈現畫面；既要排列又有重複，在整體視覺上有垂直、有水平(整體葉片)感又有花的塊狀曲線感。「海芋」是以遊戲的心情，對傳統繪畫理論重疊堆砌的話病進行實驗。驗證古人的一些說法在現代的審美條件下可否成立。

以工筆、重彩橫幅掛軸式的形式呈現，來實驗創作重複的構圖與線形的排列組合，構成均衡型的構圖樣態。讓視覺從單元化跨到多元化，由單一化向多樣化組合靠近，以現代導入傳統。

作品〈雙姝〉蜀葵



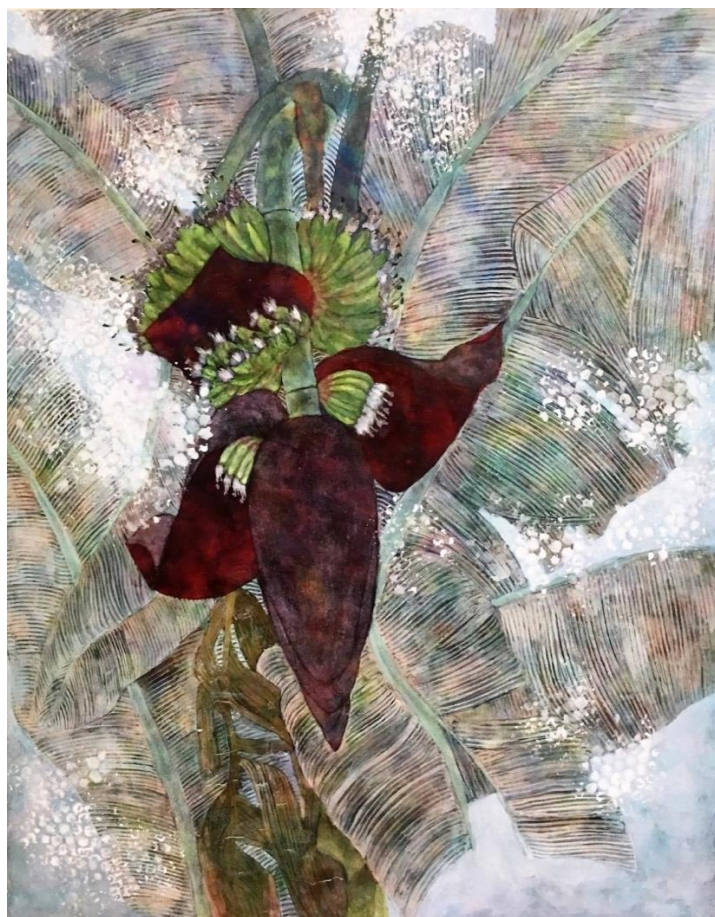
〈雙姝〉蜀葵 111.3X61.3 公分

對蟄居於現代都市叢林的人而言，想在自家範圍尋得一方寸土地種植花草植物，幾無可能。一朝見樓下消防小巷口旁，放置了兩個大水泥花盆，種著葉形碩大如掌的植物。其成長速度極快，不消幾許功夫就見其抽芽開花，愈長愈高花兒也跟著愈開愈高。花期裡，早晚路過一定駐足凝視默記姿容或拍照記錄。

「寫生」者，寫其生命、寫其神；中國人「天人合一」的觀念所執重的是自我內向的和平、安逸、追求主體投入客體的統一和諧。是對客觀事物的有所感悟的自我表現。此幅以膠彩直立形式

表達，茂盛的枝葉綻放的花朵迎向天際。花卉豐富美麗的樣貌姿態，象徵無比的自信與勇氣。

作品〈生命的獻禮〉香蕉花



〈生命的獻禮〉香蕉花 80.3X65.2 公分

台灣有句俗諺：「芭蕉吐子為子死」。芭蕉即香蕉，一株香蕉當它開花結果，收割香蕉果實之後，母株就必須被砍倒丟棄。當第一次聽得此諺時，心靈底處深深被觸擊。以「香蕉吐子」做比喻，道盡天下為母者疼惜子女無畏的奉獻與犧牲，不惜付出身軀與生命。當我們吃香蕉的時候，從來不曾想到它是以這樣的方式呈給人們口腹上的需求，人類真的該感謝宇宙大地一切的供給滋養。

多層次厚塗打底方式完成大片的葉子背景及天空底蘊；蔚藍的天、閃爍的陽光、流動的空氣、均在底色層作蘊釀。一次次堆疊鋪陳之後，葉子採用工具直接作出香蕉葉脈；紅艷的香蕉花是母親赤裸的心；畫面上的「白」是氣也是光，光

是未來的希望。

作品〈滋味長〉竹筍



〈滋味長〉竹筍 50X62 公分

發想念頭來自日本永平寺傘松閣的「天井繪畫」。天井繪畫它是以天然礦物質顏料在方形或圓形的木板上作畫，完成後將其組合鋪陳裝置在天井上方天花板上的一種繪畫創作；以它來作為天花板的一種裝飾，類似敦煌藻井圖案的呈現。中國寺廟的藻井是自天花板向上凹進，似穹隆狀；日本天井繪畫則呈平面式的表現。

此幅畫作是作者在嘗試繪畫創作的基底承載材料上，做一種不同於傳統、慣用材質(紙或絹)之外的另類實驗選擇。

歐松板:它是家庭裝潢整修中常用的一種材料。主要採用歐洲的松木作為原料，在德國加工製造。經過刨片、脫油、乾燥、施膠、定向鋪裝再到熱壓成型等等一系列工藝過程，所做成的一種定向版。木板本身組合的紋路肌理、天然的色

調，非常有小時候到竹筍園裡去挖竹筍，筍林地上鋪滿了落下竹葉那種迷離虛幻的感覺。借用載體原有的肌理色調作為背景空間，畫面背景上不做太多的人工著墨，讓松木板原始肌理的美以最自然之面貌呈現。

作品〈逐月〉黃百合



〈逐月〉黃百合 77X92 公分

色彩為表達情感、營造氛圍意境而服務。色彩的運用可以反映作者的情緒、展現內在氣質美感；畫面呈現的因子就是心境的反射。不同色彩予人不一樣的視覺印象。謝赫六法中「隨類賦彩」就是依所描繪自然界人事物的顏色來施以色彩。然以現代藝術手法及美學觀點而言色彩是非常主觀的，完全取決自個人主觀意識的取捨，來確立、主張在形象處理上的「似與不似」或「不似之似」。使塑造出相較於生活中更趨完美的藝術創作，來宣示作品與眾不同及其獨特性。本幅採右下到左上對角線的構圖形式創作，以橫幅掛軸呈現。

百合花屬百合科多年生草本植物，百合花在中國人心目中有百年好合、家

庭美好、百事合意之意涵，黃百合花語:財富、高貴、榮譽、快樂、吉祥...

作品〈淡看人間歲無憂〉



〈淡看人間歲無憂〉白描菩薩圖 108X92 公分

暢或古拙，以筆法融合自然之法，盡筆勢來反映物勢，延展內在的心靈體悟呈現生命的節奏律動。亙古安然端坐的菩薩，坐觀天下蒼生，祈願白雲千載歲無憂。

結語

本創作研究是以花卉植物作為創作主題，因此在過程中除了對花卉進行更深入觀察了解外，從蒐羅資料當中也更多機會去閱讀前人對於創作的態度及理論敘述的實踐。是否因為社會結構及生活方式的關係，前人對於花鳥(花卉)植物的用情至深、寄寓更切；農業社會中時刻離不開土地與植物，食用植物、觀賞植物既是物質又是精神的生活型態；花鳥意涵的創作於生活、文學、藝術方面的表現碩果累累成績非凡。生活中以文學支持藝術，藝術形態即是生活樣態；這是中國文人最終理想的生活，也是筆者未來追求的目標與理想。以下是此次創作中的體悟

白描，是中國對線要求的最高形式表現。用線是世界古文明共通之點，就如人類的兒少期行為中有諸多的共性一樣，所以書畫同源也並非僅中國古文明所獨有；應涵蓋中西古文明、文字及藝術的進化演譯，線條是基本原始的應用功能。

中國畫以毛筆為描寫工具，中國人講求中庸之道，中鋒用筆乃是書法運筆的最高審美準則。從一筆開始，或虛或實、或乾貨濕、或流

與反省:

元素、題材的選擇，對一個能畫畫，會畫畫的人來說:選擇什麼樣的題材來作為繪畫表現，並不重要；重要的是手中什麼樣的題材它都能夠表達出它內在的語言來，如此才堪稱「藝術家」。

表現形式上嘗試新的材質(歐松板)、金箋紙作為創作載體，並多以礦物質顏料作為媒材入畫(期盼色彩永存)，加重於肌理技法變化導入畫中，讓肌底層次及畫面呈現多元豐富感。此次經驗所得，使日後對選用媒材的思考會更加不設限，信心倍增。

構圖表現上採取些較不同於傳統形式的構圖表現，傳達內心想託付的語言訊息；如:十二月令花卉圖，以不違背植物生長本性，作左右旋轉、逆上順下或順上逆下的弧形律動，作圓中有圓或圓中有方或貌似太極的左右環抱旋轉、環繞的設計，是另一圖形構圖形式的嘗試。

針對自我實驗過程中一路的思考操作行為上，發覺自己依然小心翼翼深受既往慣用框架所束縛局限，不敢放膽一搏；創作的主觀意識就是誇飾或簡略，在於畫面結構的取舍上筆者仍是越畫越多的加法操作，要勇於捨棄以減法方式去操作，應當是筆者日後努力的重點。構圖的精簡，擺對位置就是設計的開始。中國式繪畫的發展和存在有其獨特的形式表現存在，除了藝術(技術)好之外還要學問好，否則就覺得它有不夠完善之感，能詩、能寫、能畫，所謂詩書畫三者兼備，往後將在詩詞、書藝上多下工夫；扣人心弦的作品呈現，應是來自繪畫者的生活經驗、生命質量和豐富的內心世界息息相關。藝海無涯，唯勤是岸；吾深信畢業之後才是真正創作的開始。

參考書目

- 張法著，《美學導論》，五南圖書出版公司，台北，2004 年。
- 衛明德 沈清松 邵大箴主編，《天心與人心，中西藝術體驗與詮釋》，商務印書館北京 2002 年。
- 法，馬克·吉梅內斯著 王名南譯，《當代藝術之爭》北京大學出版社，北京，2016 年。
- 曾肅良著，《當代藝術廣角鏡》三藝文化，台北，2002 年。
- 陸雅清，《藝術治療》，心理出版社，1999 年。
- 佛光文選 5809，《1944 年佛教研究論文集，佛與花》，佛光出版，1996。
- 星雲大師《人間佛教論文集》(共二冊)《佛教與花的因緣》2008 年。
- 謝清華，《花的故事》，沈氏藝術印刷股份有限公司，台北，1994 年。
- 王孝濂，《花與花神 中國的神話與人文》，洪範書店，2003 年。
- 羅賽著，鍾友珊譯，《花朵的秘密生命》，貓頭鷹出版社，2004 年。
- 楊家駱〈宣和畫譜〉世界書局，台北，1962 年。
- 盧輔聖，《中國書畫全書》，上海書畫出版社，2009 年，12 月。
- 俞劍華《中國古代畫論類編上、下》，北京，人民美術出版社，2014。
- 《古人詠百花》，木鐸出版社台北，1988 年。
- 屠青 劉群棟編著《題畫禪詩備覽》河南美術出版社 2006 年。
- 王源東·莊連東·陳建發·葉宗和編注，《臺灣 當代水墨 特殊技法》全華圖書(股)公司，2013 年。
- 清·蒲松齡，《聊齋》，台北，文源書局，1974 年。
- 《草蟲畫特展圖錄》，國立故宮博物院印行，1986 年。
- 《潘天壽談藝錄》，丹青圖書有限公司，台北，1986 年。
- 李霖燦，《中國美術史稿》，台北，雄獅圖書，2008 年。
- 李霖燦，《藝術欣賞與人生》，台北，雄獅圖書，2006 年。
- 戰國·屈原，《楚辭》，台北，三民書局，1974 年。
- 蔣勳，《寫給大家的中國美術史》，東華書局，1993 年。
- 鄭昶，《中國書畫全集》，臺灣中華書局印行，1966，10 月二版。
- 清 張潮著，《幽夢影》，與古典文學有約，達觀出版社，台北，2015 年

- 清·張潮著幽夢影《幽夢影新譯》三民書局印行，台北，2003年。
- 北宋 蘇軾，《蘇東坡全集》，中華書局，北京，2001年。
- 北宋 蘇軾撰〈坡題跋二〉王雲五主編，《成集書叢初編》，商務印書館上海，1936年。
- 葛路，《中國繪畫史》，北京大學出版社。
- 漢寶德等著，《中國美學概論集》，南天書局，台北，1987年。
- 李焱 譯注，《蟬詩三百首譯析》，建宏出版社，中和，1995年。
- 葉朗，《中國美學史大綱》，台北市，滄浪出版社，1986年。
- 高春明著，〈吉祥寓意〉，中華元素圖典傳統織繡紋樣，商務印書館，香港，2010年。
- 高春明著，〈花卉草魚〉，中華元素圖典傳統織繡紋樣，上海文藝出版(集團)有限公司，上海，2009年。
- 譯註周振甫.審閱黃永年，《中國名著選譯叢書 36 文心雕龍》，錦繡出版事業有限公司，台北，1992年。
- 郎昭君著:《中國名畫家全集·林風眠》，藝術家出版社，台北，2004年。
- 朱光潛著，《文藝心理學》，漢京文化，臺北，1987年。
- 黃賓虹、鄧實編《美術叢書》，第三集第三輯，北京古籍出版社，1998年。

