

東海大學美術學系碩士在職專班碩士論文

(創作論述)

荷之凋零

楊家榆創作論述與風格

THE WITHERED LOTUS

The Discussion and Modes of Creation by

Chia-Yu Yang

指導教授：倪再沁 教授
研究生：楊家榆 撰

中華民國九十八年一月

摘要

緒論：說明自己偏愛凋零之荷的原由。「凋零」不是悲觀，更非絕望；而是更接近生命本質的現象。

第一章：從荷之花開、花落而體悟「無常」；在荷花的生命裡，了然其生生不息猶如人世間的輪迴；並且說明荷花之於宗教上的意義與給予人們莊嚴的情感；且從古代文人的「詠蓮」詩詞中認識荷花多元的內涵與價值。

第二章：透過對歷代畫荷的賞析，研究不同的畫派所呈現的不同氛圍。

第三章：闡述個人創作歷程、風格轉變以及以凋零為美的創作理念與作品解析，並且就造形上的盛開與凋零、色彩上的鮮麗與褪色對照出筆者對人生——「繁華若夢」的觀點。

結論：藝術即實踐。實踐了，「我」就自然呈現「心」亦顯現。「我」是一個無限可能的個體，對應著無限可能的世界，透過「心」的明覺與藝術表現形成一個無限可能的精神世界。藝術表現讓人無所遁形，唯有透過實踐，才能認識自己，反思自己的生活、涵養與境界，進而決定藝術創作的下一段旅程。

ABSTRACT

Preface: Illustrates the reasons of author's favor of withered lotus. "Withering" is not pessimistic, and it is not hopeless either. It is the phenomenon of getting even closer to the nature of life.

Chapter One: To Realize the "impermanence" meaning from the blossom and withering of lotus. Also, from the lotus lifespan, to understand the on-going cycles of lotus which are just as the transmigration of human life. In addition, this work illustrates the religious meanings of lotus as well as the solemn emotion of lotus given to human being. And, get to know the diverse spiritual connotations and values of lotus from the poet "Yong Lian" (詠蓮 literally means "ode to the lotus") written by ancient scholar.

Chapter Two: To analyze the various atmospheres of different painting schools through the appreciation and analyses of previous lotus paintings.

Chapter Three: To elaborate author's progress of creation, change of styles, as well as the creative concept and work analyses. Furthermore, base on the blossom and withering forms as well as the contrast between bright colors and color fading; comparison with author's concept regarding the "dreamlike prosperous life is made.

Conclusion : Art equals to practice. When art is put into practices, "me" emerges and "heart" also comes into view. "Me" is an individual with immeasurable possibilities. Corresponding to the infinite possible world, a infinite possible world of the inner world is formed with the clarity understanding and artistic performance of "heart". Artistic performances give people no way to hide. Only through practices, we can recognize ourselves and further introspect own life, self-restraint, and state of mind then proceed to the determination of next route in artistic creation.

目次

摘要.....	I
目次.....	III
圖次.....	V

緒論

第一節、研究動機與目的.....	1
第二節、研究方法.....	2

第一章、詠蓮

第一節、蓮的一生.....	3
第二節、宗教意義.....	6
第三節、愛蓮說.....	8

第二章、歷代畫荷賞析

第一節、工筆畫風.....	12
第二節、野逸畫風.....	14
第三節、金石畫風.....	15
第四節、潑墨法.....	16

第三章、凋零美學

第一節、創作歷程.....	18
第二節、風格轉變.....	20
第三節、創作理念.....	21

一、繁華若夢-----	21
二、作品解說-----	22
〈一〉、微觀-----	22
〈二〉、盛開與凋零-----	23
〈三〉、鮮麗與褪色-----	23
〈四〉、野趣與純粹-----	23
〈五〉、淡墨積染-----	23
第五章、結論-----	25
參考文獻-----	26
附錄-----	28

圖目次

圖一，蓮之生態圖.....	28
圖二，荷花各部位名稱圖.....	28
圖三，清/石濤/《採蓮》.....	28
圖四，清/任薰/《菩薩》，軸，紙本設色，140.5cm x 48.5cm.....	29
圖五，〈順利坤記《蓮花杯》〉，口徑 5.5cm，高 4.0m.....	29
圖六，春秋後期/《蓮鶴方壺》，口徑 30.5cm，高 118cm，重 64.28kg.....	29
圖七，宋/馮大有/《太液風荷圖》.....	30
圖八，民國/張大千/《朱荷通景屏》.....	30
圖九，元 /錢選/《荷塘清趣》.....	31
圖十，清/恽南田/《紅蕖裊裊映陂塘》.....	31
圖十一，清/恽南田/《出水芙蓉》.....	32
圖十二，民國/張大千/《嘉藕圖》.....	32
圖十三，清/石濤/《荷花圖軸》.....	32
圖十四，清/八大山人/《荷花水禽圖》.....	33
圖十五，清/齊白石/《鴛鴦荷花》.....	33
圖十六，民國/潘天壽/《映日荷花別樣紅》.....	33
圖十七，民國/張大千/《颱風過後的荷花》.....	34
圖十八，民國/張大千/《潑墨荷花》.....	34
圖十九，清/吳昌碩/《荷塘秋色圖》.....	34
圖二十，清/謝蓀/《荷花圖》.....	35
圖二十一，明/呂紀/《殘荷鷹鷺圖》.....	35
圖二十二，楊家榆/《歇息於微風徐盈的安慰》宣紙水墨設色 180 x 59 cm，1993...36	
圖二十三，楊家榆/《綠野》宣紙水墨設色 180 x 59 cm，1993.....	36

圖二十四，楊家榆/《秋荷墨趣》宣紙水墨設色，69x70cm，1993.....	37
圖二十五，楊家榆/《傾聽/文明的街燈/訴說古老的火》GESSO、宣紙水墨設色 142x30cm，1992.....	37
圖二十六，楊家榆/《春旅》宣紙水墨設色，74x142cm，1993.....	38
圖二十七，楊家榆/《泊》宣紙水墨設色，74x142cm，1993.....	38
圖二十八，楊家榆/《山水情境》宣紙水墨設色 80x50cm，1994.....	38
圖二十九，楊家榆/《惘》，絹、紗布 水墨設色 30 x 20 cm，1996.....	38
圖三十，楊家榆/《獨居老人》，宣紙水墨設色 70x134cm，1996.....	38
圖三十一，楊家榆/《失落與追尋》，紙、絹，水墨設色 90x36 cm x 3，1996.....	39
圖三十二，楊家榆/《冬雨》宣紙水墨設色，72x130cm，1998.....	39
圖三十三，楊家榆/《情境》宣紙水墨設色，67x17cm，1997.....	40
圖三十四，楊家榆/《海釣》宣紙水墨設色，69x80cm，2001.....	40
圖三十五，楊家榆/《觀雨》宣紙水墨設色 70x180cm，2002.....	40
圖三十六，楊家榆/《秋色》宣紙水墨設色，26.5x52cm，2002.....	41
圖三十七，楊家榆/《竹林》宣紙水墨設色 33x63cm，2002.....	41
圖三十八，楊家榆/《夜空》宣紙水墨設色 69x78cm，2003.....	41
圖三十九，楊家榆/《月夜》宣紙水墨設色 90x180cm，2002.....	41
圖四十，楊家榆/《風動》宣紙水墨設色 63x63cm，2002.....	41
圖四十一，楊家榆/《森森夜》宣紙水墨設色 180x90cm，2006.....	42
圖四十二，楊家榆/《夜色》宣紙水墨設色 69.5x69cm，2006.....	42
圖四十三，楊家榆/《荷》熟宣 水墨設色 69.5x69cm，2007.....	42
圖四十四，楊家榆/臨黃賓虹《設色山水》49x70cm，2006.....	42
圖四十五，楊家榆/臨黃賓虹《設色山水》35x63cm，2006.....	42
圖四十六，倪再沁/《大甕與花》水墨.宣紙 70 x 46cm，2004.....	43
圖四十七，倪再沁/《西洋甕與植物》水墨.宣紙 70 x 46cm，2004.....	43

圖四十八，倪再沁/《瓶子與植物》水墨.宣紙 70 x 46cm，2004.....	43
圖四十九，周思聰/《野花弄閒幽》水墨設色.紙本 66 x 67cm，1992.....	43
圖五十，周思聰/《自在水雲鄉》水墨設色.紙本 200 x 93.5cm，1992.....	43
圖五十一，楊家榆/《心動》檀皮宣 水墨設色 180 x 90cm，2007.....	44
圖五十二，楊家榆/《細雨》檀皮宣 水墨設色 54x87 cm，2007.....	45
圖五十三，楊家榆/《荷影殘風》宣紙水墨設色 89x96cm，2007.....	45
圖五十四，楊家榆/《微風》，宣紙水墨設色，83.5x135cm，2007.....	46
圖五十五，楊家榆/《荷盡結實秋欲老》，檀皮宣 水墨設色，70x100cm，2007.....	46
圖五十六，楊家榆/《紅衣落盡秋風生》宣紙水墨設色 36.5x131cm，2008.....	47
圖五十七，楊家榆/《荷塘秋影》宣紙水墨設色 36.5x131cm，2008.....	47
圖五十八，楊家榆/《半似紅顏醉》，宣紙水墨設色，70x137cm，2008.....	48
圖五十九，楊家榆/《晨光映紅荷》宣紙水墨設色 89.5x96cm，2008.....	48
圖六十，楊家榆/《臉膩香薰似有情》宣紙水墨設色 69.5x136cm，2008.....	49
圖六十一，楊家榆/《月曉風清欲墜時》宣紙水墨設色 69.5x136cm，2008.....	49
圖六十二，楊家榆/《風荷飄緲》宣紙水墨設色 69.5x136cm，2008.....	50
圖六十三，楊家榆/《留得枯荷聽雨聲》宣紙水墨設色 69.5x136cm，2008.....	50
圖六十四，楊家榆/《藕香輕》宣紙水墨設色 69.5x136cm，2008.....	51
圖六十五，楊家榆/《何曾生·何曾滅》宣紙水墨設色 69.5x136cm，2008.....	51

緒論

第一節、研究動機與目的

「白河」，是「蓮之鄉」亦是「家鄉」。

當決定選擇一個物象作為心境之載體的剎那，荷花的形象便鮮明的映入眼簾。

小時候，夏日的白河小鎮撥龍眼乾、撥蓮子的景象處處可見。因此，對「荷」的第一次印象是蓮蓬、蓮子以及像絲一般的薄膜與苦得不得了的綠蓮心。後來知道蓮子來自於荷花，驚覺她曾經如此嬌美；中學的時候讀了宋儒周敦頤的《愛蓮說》方知他那「**出淤泥而不染**」的美德；高中的時後，家裡經銷蓮子，才懂蓮藕、蓮藕粉都是來自荷葉田田，蓮花豔豔的土壤裏，就中醫而言；荷之生態〈圖一、二〉的一切，從蓮花、蓮蓬、蓮子、蓮藕到蓮葉、蓮鬚、蓮蒂都有其醫學上的實用價值。¹更讓我心生敬畏的是蓮花在佛教裏的隱喻與象徵。

民國八十四年白河鎮農會為了打開白河蓮子、蓮藕的市場知名度而辦理「蓮花觀光季」；翌年文建會舉辦的「全國文藝季——白河蓮花祭」更讓白河蓮花小鎮的美名響徹全台。產業結合文化的白河小鎮頓時光鮮亮麗。然而，土生土長於白河的筆者對「荷」的審美角度與情感卻別是一番滋味在心頭。

因為看盡一年復一年的花落又花開、人潮的擁至與消散而體悟「無常」，且對生命的本質有著更深一層的認識。生命既不是一成不變的恆常物，也不是一種偶然一現、死後永遠消失的斷滅物，它是一種永遠相續不斷、非常非斷的流變之物。因其處於剎那不停的運動變化之中，故「非常」；又因精神之續流相續不斷，故「非斷」。生命像植物的種子和植物之間的關係一樣，是無始無終、連續不斷的因果鏈。²因此，每每回鄉凝視著盛開的荷蓮，看著她在微風中輕柔的飄盪，心中一種「凋零的美感」便油然而生。加上最近沉浸在《紅樓夢》的文學世界裏，對「繁華落盡一場空」亦有所領悟，且喜歡上

¹ 《台南縣白河蓮花產業文化資訊館》，享綠文化編纂，台北市，文建會，民 90，頁 24

² 多識仁波切著，《佛教理論框架》，聖地文化出版，台北縣，民 94，頁 67~68

曹雪芹細膩、幽微的情感與筆調；不知不覺中畫起荷來凋零、幽微、飄渺的情感便流露出來。於是決定以「荷之凋零」為主題，發展這次展出的內容。

第二節、研究方法

「荷花」之於佛教上的意義神聖而莊嚴，對於文人而言；是君子風範、具審美價值、可託物寄情，對筆者來說；「荷花」有成、住、壞、空的階段；如同「心念」有生、住、異、滅的過程；「身體」有生、老、病、死的現象，然而；縱使人生空幻如泡影，在人間仍覺有情，因此；筆者以悲憫、憐惜的心情觀照荷花之「**臉膩香薰似有情**」。³

其研究方法為：

- 一、說明「荷花」一生的歷程、四季風情與意蘊。
- 二、從宗教的角度探究「荷花」莊嚴、神聖的意象。
- 三、從詩詞中認識「荷花」於古代文人心目中的人格象徵、審美價值、實用價質與託物寄情的功能。
- 四、分析歷代水墨畫「荷」的風格與技法。
- 五、闡述個人創作歷程、理念、技法及創作與時代和藝術史的關係。
- 六、最後做個總結，確認創作生涯的下一個旅程。

³ 唐，郭震，《蓮花》：臉膩香薰似有情，世間何物比輕盈。 湘妃雨後來池看，碧玉盤中弄水晶。

第一章、詠蓮

蓮〈中國古稱荷之果實為蓮〉，學名 EAST INDIAN LOTUS，又名荷，花名蓮花〈LOTUS FLOWER〉，通稱蓮花；別名水芙蓉、芙蕖〈荷已開花之古稱〉、菡萏〈含苞荷之古稱〉、水芝、藕花、玉環、水華、澤芝等。

自古以來，荷花深受國人喜愛，尤其歷代騷人墨客更是寵愛有加；或予入畫，或予賦詩，皆成美談。⁴

如石濤道人有一幅詩畫神品——〈採蓮〉〈圖三〉，是於訪問白沙山谷之時，他與友人泛舟於長滿蓮花的水中。詩曰：

花葉田田水滿溝，春風時繫採蓮舟

一聲歌韻一生槳，驚起白雲幾片浮

畫中烘托出抒情的意境，瞧那花瓣已落花蕊裡，蓮子正從蓮房中探出。

中國文人畫家愛畫荷，荷蓮是藝術家們的一種心靈寄託，從花開、花落、採蓮，直至荷殘，都足以彰顯畫家是寄荷蓮而寫自己的心境、生命與理想。⁵

以下小節乃針對「荷花」的宗教意義與「荷花」在文人詩詞中的人格象徵、審美價值、實用價質與託物寄情的情懷；以及「蓮之一生」的歷程來說明「荷花」的多元內涵與價值。以上的整理為的是讓自己除了自身對「荷」的體驗之外，加深對「荷花」文化上與情感上的廣度與深度。

第一節、蓮的一生

蓮花，屬水生植物，為不定根，莖為根莖，生長後期較為粗大，稱藕。成熟的蓮葉大而圓，葉面氣孔甚多；花萼與花瓣同形同色，通常以十二到十六片居多；蓮蓬原本是花托向上延伸，與雄蕊組合而成，待蓮蓬逐漸膨大，蓮子也會日趨成熟。⁶

⁴ 黃敏雄，《走過夏日：荷花攝影集》，臺中縣，小豆芽文化，民 90，頁 6。

⁵ 心岱，《千種風情說蓮荷》，臺北市，皇冠，民 72，頁 26、31。

⁶ 郭雄軍、許玉蘭、蕭敏華著，《到白河游學》，臺北市，稻田，民 96。

以下乃針對目前白河常見栽種的蓮花加以分類介紹，並說明其種植生態與採收情況：

一、 蓮的分類

1. 大憨蓮

是目前國內種植面積最廣，也是最受人喜歡欣賞及攝影。大憨蓮亦是清涼消暑聖品，運用大憨蓮地下的莖〔蓮藕〕加工製成--蓮藕茶。每年三月種植，五至九月紛紛綻放，吸引大批賞花人潮，大憨蓮花蕾基部略淺綠，其餘為桃紅，花開後，花基部稍白，其餘仍然深桃紅。蓮蓬大，蓮子多，是為橢圓型的蓮子。

2. 建蓮

建蓮的蓮子則是呈圓型，其它可從葉背、花、蓮蓬及蓮藕等來分辨見蓮的品種。從將蓮葉翻轉，葉背出現許多點狀棗紅色素，即可看出是見蓮的特色之一。見蓮的花色比大憨蓮稍淺，是屬粉色。其蓮蓬型狀像漏斗，有時在蓮蓬外側亦會出現棗紅斑紋。另外見蓮的藕條直徑約四公分，節間亦有兩道溝槽。

3. 石蓮

是種植面積最少的品種，但卻是屬於名貴的中藥材，其最大的特徵為花色是淺粉紅，有的近如白色。蓮蓬像淺碗，比大憨蓮的蓮蓬略小，大約只有十粒左右蓮子，亦是長橢圓形。同時蓮藕為長條形，節間有一道溝槽。

二、 蓮的種植：

蓮必須生長在高溫多濕、日照充足又沒有強風的地方，生育適溫為 20 度至 30 度。每年三、四月氣候轉暖，正是栽培蓮最好季節。

根是屬於軸根系，叢生在地下莖的節上。也因為蓮是屬於水生植物，生長在不缺水的環境，因此根系比較不發達。其長度約十公分，數量不多，雖有支根，但缺乏根毛！

通常是呈白色，偶爾也會出現棗紅色的根。莖是屬於變態莖的一種根莖，匍匐在地下，有如一條長鞭，分枝不多，有明顯頂芽伏勢現象。通長頂芽生長速率比腋芽快，因此使整個植株看起來非常明顯而挺直主幹，這種分枝生長方式稱為單軸分枝。蓮葉著生在地下莖的節上，一節僅生一葉。成熟的蓮葉大而圓，直徑超過六十公分，葉面深綠，葉背淺綠。全綠葉，葉脈屬掌狀網脈，從葉莖向外緣或雙Y型分岔，其中有一條葉脈並不分岔。

花蕾著生在花梗上方，屬於有限花序的單花，由於品種之不同，通常有粉紅及淺綠之分，色澤以花綠較深，基部稍淡。蓮花的花萼與花瓣同形同色，不易分辨。展開至少有十六片以上，離瓣花，顏色以花緣最深，基部略白。蓮花的花萼與花瓣同形同色，不易分辨。展開至少有十六片以上。蓮蓬原本是花托向上延伸，與雄蕊組合而成，花謝後雄蕊也跟著凋落在地，只剩蓮蓬依舊屹立在花梗頂端，像是未開過花的花蕾，顏色由黃、黃綠，轉為深綠。而原來花瓣與雄蕊著生的地方，則變成環狀黃褐色。蓮子成熟約二十一天，這段日子裡，蓮蓬漸漸膨大，裡面的蓮子也日趨成熟。蓮藕最適宜生長在 20 度至 30 度的環境。當氣溫逐漸降低時，植株將葉片光合作用所產生的養份，儲存在地下莖前端，供來年繁殖所需。而蓮的根莖前端，由於含有大量養份，這才逐漸膨大成蓮藕。

三、 蓮的採收：

在種植後二至三個月，即進入蓮的採收期，通常在六月至九月。

蓮子的成熟與氣溫有關，花謝後的 20 天以達到成熟的階段，此時蓮蓬和蓮子末端呈褐色即可採收，將蓮蓬摘剪，再剝出蓮子，脫粒【鐵湯匙】→劃痕【傳統括痕刀】→去殼【手工剝離】→脫膜【手工搓剝】→通心【竹籤推剔】→分檢包裝。蓮藕根莖栽植後 120-150 天開始採收，主要採收季節於 11 月至次年雨季前皆可進行。採收蓮藕的程

序如下述：挖藕【齒耙鋤頭山貓】→切目→清洗【自動清洗】→過濾→沉澱→刮片→晾曬→包裝。⁷

荷花於四月初萌芽，五月初新葉長成，五月下旬~六月初結成苞蕾，六、七月情竇初開，七、八正是田田豔豔的盛花期，九月則是落花紛凋零的末花期，十月~十一月中旬荷株衰老葉乾梗萎，⁸時序近冬，荷葉漸枯，生長在地底的蓮藕已開始蠢蠢欲動；蓮田荷葉凋零，景象令人感慨萬千，此時蓮藕已是肥碩壯大。十二月~一月，正是蓮藕成熟出土的最佳時機，看農忙採收蓮藕景象，品嚐新鮮蓮藕最適時；這時呈現的是家家曬藕粉的景觀，藕香四溢。二~三月，休息是爲了走更長遠的，農曆年回蓮鄉過年，回味著蓮花的再生。一年一作的蓮田，此時；溫暖的陽光，綿綿的春雨，又孕育著荷花的新生命，吐露新芽。⁹

夏天，是蓮花花開最美的時刻，約莫在早上五、六點開花，但只有三到四天的花期。第一天開到早上七、八點；第二天開到十點左右；第三天雖開到下午三點才閉合，但已力不從心，花瓣漸趨凋零。大約經過三個星期，就可採收蓮子了。到了秋天，一旦北風吹起，花朵將凋零落盡，蓮葉也漸漸枯黃，但此時卻是地下蓮藕生長時期，蓮的生命正在地底下延續著。等到冬天時，大約國曆十二月左右，蓮農就要忙著在田中挖掘蓮藕，以便製成藕粉。¹⁰

荷花歷經種植、萌芽、花開、花謝、凋零、採收，生生不息。四季各含不同的風韻、美感與價值，花開香遠益清，花落化作春泥。荷花謝了，明年一樣再生，因此，凋零不是滅絕，而是另一種生命價值的存在，是另一個生命的起點。

第二節、宗教意義

佛教東傳後，中國人對荷花有著另一層莊嚴的情感，傳說釋迦牟尼出生時向十方各

⁷ 蓮的一生，<http://www.ntctcps.tc.edu.tw/infoteach/ycc/lotus/life.html#>一生

⁸ 同註 4

⁹ 蓮的四季風華，<http://ms.ho.net.tw/07knowledge.htm>

¹⁰ 同註 14

行七步，步步生蓮花，自此蓮花與佛教結了不解之緣，而佛弟子更引為莊嚴佛前之具。佛教禮儀中所謂的四供養、五供養、六供養、八供養，到《法華經法師品》所說的「一華、二香、三瓔珞……」的十供養，以及六佛具的「一華、二塗香、三水、……」中，供花均佔一席之地。所供的花自以蓮花為第一優先。佛寺前也常作池種植芙蓉。¹¹

佛經上說，佛陀（佛教徒對釋迦牟尼的尊稱）本是天上菩薩，下凡降生到迦毘羅衛國（今尼伯爾境內）淨飯王處，他降生之前，淨飯王的宮廷裡現出八種祥瑞之相，百鳥群集，鳴聲相和，四季花木一齊盛開，池塘里突然開出大得像車蓋一樣的奇妙蓮花……。佛陀後來得道，每當他傳教說法時，坐的是“蓮花座”，相應的坐勢叫“蓮花坐勢”，即兩腿交叉，雙腳放在相對的大腿上，足心向上。

蓮花也是佛教經典中常常提到的象徵物，在佛教徒中傳播很廣的《妙法蓮花經》（即《法華經》），就是因為用蓮花喻佛所說教法的清淨微妙而得名的。蓮花被佛教認為宗教花主要有兩個原因：一是取蓮花出污泥而不染的聖潔性，來象徵佛與菩薩超脫紅塵，四大皆空；二是因為蓮花是多年生水生宿根植物，佛家以為花死根不死，來年又發生，象徵著人死魂不滅，不斷輪迴。

佛教把蓮花看成聖潔之花，以蓮喻佛，象徵菩薩在生死煩惱中出生，而不為生死煩惱所干擾。佛教有法螺、法輪、寶傘、白蓋、蓮花、寶瓶、雙魚、盤長八種吉祥寶物，釋迦牟尼把蓮花放在最崇高的位置，他為人類尋求沒有煩惱的極樂世界，那裡到處都是蓮花，稱為“蓮花世界”；佛的弟子一心向善，天天念佛，稱為“口吐蓮花”；善於說法稱為“舌上生蓮”；苦中作樂稱為“舊宅生蓮”，以蓮花代表無私無邪的心田，象徵人類的美好希望。

由於蓮花在佛教上的神聖意義，佛經中把佛教聖花稱為“蓮花”，把佛國稱為“蓮界”，把袈裟稱為“蓮服”，把和尚行法手印稱為“蓮藻華合掌”，甚至把佛祖釋迦牟尼稱為“蓮花王子”。¹²

¹¹ 高玉珍主編，《水殿暗香》，台北市，史博館，民 86，頁 16

¹² 行居者/悠悠古韻/荷文化：

佛經裡，蓮花更是時常被提及和作隱喻。在《攝大乘論釋》第十五：

蓮華有四德，一香、二淨、三柔軟、四可愛。譬法界真如統有四德，謂長樂我淨，於眾花中，最大最勝，故名為王。《文殊師利淨律經道門品》中則說：人心本淨，縱處穢濁則無瑕疵，猶如日明不與冥合，亦如蓮華不為泥塵之所玷污。這些都世藉蓮花的性質寓意理想的人格。《大智度論》第八說：人中蓮華大不過尺，漫陀著尼池及阿那婆達多池蓮華，大如車蓋，天上寶蓮華復大於此，是則可容結跏趺坐，佛所坐華復勝於此百千萬倍。

佛教中的佛陀菩薩像多以蓮花為座，或踩立於蓮花之上（圖四），這代表蓮之生於淨土。在西方極樂世界裡，教徒相信有神聖的蓮池，因此寺宇境內也都設有蓮池。

由於蓮花在宗教上的神聖意義，蓮花的組合圖案成為最廣泛的造型藝術，不但諸神的寶冠做成蓮瓣形，佛像的項光、背當，也都由蓮瓣組成。其花、實、莖、葉更是被用於佛教建築和有關藝術品上，並且普及到一般民間的器物裝飾、圖案與造形上（圖五）。

13

第三節、愛蓮說

在傳統的花卉品味中，正如宋人之愛梅、唐人之好牡丹，早在一千五百年前荷花則為六朝人所獨鐘。其後各代喜愛荷花的雅士燒騷客，對荷之形色、香味、光彩、神氣、性格也多贊不絕口。¹⁴

以下乃就「荷花」於古代文人心目中的人格象徵、審美價值、實用價質與託物寄情的功能加以例舉說明：

<http://translate.google.com.tw/translate?hl=zh-TW&sl=zh-CN&u=http://www.mcscn.net/article/3f/844.html&sa=X&oi=translate&resnum=9&ct=result&prev=/search%3Fq%3D%25E8%258D%25B7%25E8%258A%25B1%252B%25E5%25AE%2597%25E6%2595%2599%25E6%2584%258F%25E7%25BE%25A9%26hl%3Dzh-TW%26sa%3DG>

¹³ 心岱，《千種風情說蓮荷》，臺北市，皇冠，民 72，頁 20。

¹⁴ 高玉珍主編，〈黃永川文，〈瀉下清香露一杯---荷花與中國的人文生活〉〉，台北市，史博館，民 86。

一、人格象徵：

宋儒周敦頤於《愛蓮說》中曰：

水陸草木之花，可愛者甚蕃。晉陶淵明獨愛菊；自李唐來，世人盛愛牡丹；予獨愛蓮之出淤泥而不染，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。

作者藉蓮荷的特質來比喻君子的美德。詩中把荷花的靈秀氣韻與君子之質描寫得栩栩如生、見解精闢，使得《愛蓮說》引起共鳴，而成爲膾炙人口的詩文。

二、審美價值：

宋人許顥於《彥周詩話》裡讚美荷花獨特的清香道：

世間花卉無論蓮花者，蓋諸花皆藉暄風暖日，獨蓮花得意於水月，其香清涼，雖荷葉無花時亦自香也。

南朝梁沈約的《詠芙蓉》詩中的意象點畫出了紫葉朱房、紅花綠葉中的色彩之美：
微風搖紫葉，輕露拂朱房。中池所以綠，待我泛紅光

元人鄭允端的《詠蓮》道出蓮花出淤泥而不染的清新脫俗
本無塵土氣，自在水雲鄉，楚楚淨如拭，亭亭生妙香。

南宋楊萬里的《暮熱遊荷池上》，賦予荷花以人的感情，描繪了荷花在酷熱的傍晚呈現的嬌豔姿態。

細草搖頭忽報儂，披襟攔得一西風。
荷花入暮猶愁熱，低面深藏碧傘中。

三、實用價質：

南宋人黃休復於《茅亭客話》中，以實用的觀點稱讚荷花：

藕有四美，根為菜，花為翫，實為果，葉為杓，具此四美，池沼亭檻之前為瑞草，萍藻荇不得與侔也。

明人王象晉於《群芳譜》也稱譽它說：

荷花生池澤中最秀，凡物先華而後實，獨此華實齊生，
百節疏通，萬竅玲瓏，亭亭物表，出淤泥而不染，花中之君子也。

清人張朝在《幽夢影》中，對荷花更是推崇備至：

凡花色之嬌媚者多不甚香，瓣之千層者多不結實，
甚矣，全才之難也，兼之者，其惟蓮呼！¹⁵

自古以來，荷花就因其在觀賞、食用、藥用及其他用途而得到人們的喜愛。風景名勝之處荷花的觀賞功能自不必說，它的食用功效也更是早為人知。早在五千年前，先人就已經採摘蓮實為糧了。現今，人們則把藕、蓮子和花做成了菜餚，走進了國際市場。此外荷花的莖、葉、花、實都是中藥用材，有些部分還是某些疾病的特效藥。¹⁶

四、託物寄情：

隋人杜公瞻的《詠同心芙蓉》以濃墨重彩形象描繪了荷花的姿、色、香。最後兩句「名蓮自可念，況復兩心同」，以同心芙蓉喻兩心相連的意中人，飽含思情。

灼灼荷花瑞，亭亭水中出。一莖孤引綠，雙影共分紅。
色奪歌人臉，香亂舞衣風。名蓮自可念，況復兩心同。¹⁷

北宋王安石的《荷花》藉詠荷來寄托自己的「君子之志」，詩人採用詠物言志的手法，巧妙地表達了自己清廉自愛的情懷。

¹⁵ 同註 11，頁 10。

¹⁶ 中國名花—荷花

<http://translate.google.com.tw/translate?hl=zh-TW&sl=zh-CN&u=http://www.plant.ac.cn/huahui/06-08/982.htm&sa=X&oi=translate&resnum=10&ct=result&prev=/search%3Fq%3D%25E8%258D%25B7%25E8%258A%25B1%252B%25E5%258A%259F%25E8%2583%25BD%26start%3D10%26hl%3Dzh-TW%26sa%3DN>

¹⁷ 程龍、宋寶軍 編著，《賞花吟詩》，台北市，渡假出版社，民 84，頁 71

亭亭風露擁川坻，天放嬌嬈豈自知。

一軻超然他日事，故應將爾當西施。¹⁸

唐人李商隱的《宿駱氏亭寄懷崔雍崔衮》描寫著日不散的陰霾、霜冷的氛圍裡，大地所有草木都凋零了，只留下了枯荷。廣漠的天地之間，所有草木褪了色，李商隱就如同這株僅存的枯荷，獨自傾聽雨聲，把對崔氏兄弟思念寫得深情，是一首以友情為主的相思詩作。¹⁹

竹塢無塵水檻清，相思迢遞隔重城；

秋陰不散霜飛晚，留得枯荷聽雨聲。

¹⁸同上註，頁 77

¹⁹<http://ceiba3.cc.ntu.edu.tw/course/4ea2e2/lecture/10.pdf#search='%E5%AE%BF%E9%A7%B1%E6%B0%8F%E4%BA%AD%E5%AF%84%E6%87%B7%E5%B4%94%E9%9B%8D%E5%B4%94%E8%A2%9E'>

第二章、歷代畫荷賞析

荷花的造形在我國古代的工藝品或裝飾藝術中出現甚早，如春秋時代的《蓮鶴方壺》（圖六），即為一個明顯的例子。自從佛教傳入中國之後，因其象徵極樂淨土，也有「再生」的生命意義，荷花廣泛的被運用於佛像雕刻、壁畫中，甚至藻井的裝飾圖案，也大量的應用荷花的造型。

此章的整理，比較藝術史裡的畫荷之作所呈現的氛圍之差異，目的是要尋找自己觀賞荷花之後的內在情感與繪畫表現之基調，並且突顯個人畫作的特色。

以下乃針對歷來水墨中的畫荷表現形式來說明荷花風采的多元：

第一節、工筆畫風

一、雙鉤填彩 --- 濃豔工麗、金壁輝煌

雙鉤，是一種以上下或左右兩條線勾描物象輪廓的技法，大多用於工筆花鳥畫。而在雙鉤後填上墨彩的畫法，即稱為「雙鉤填彩」。²⁰

〈一〉、馮大有的《太液風荷圖》（圖七）

晚唐花鳥畫家周昉，即以畫荷與水禽著稱。到了宋朝，達到了花鳥畫的巔峰時期，畫荷名家輩出，作品亦有流傳，如馮大有的《太液風荷圖》，雖然只是小扇面，但卻描繪一片茂密的荷塘，紅、白花相間，蝶燕飛舞於花上，野鴨穿梭於葉下，葉的偃仰傾側的姿態，與野鴨覓食嬉戲的動作相互呼應，荷塘畔洋溢著生命的耀動。此畫繼承了黃荃雙鉤填彩的華麗風格。

〈二〉、張大千的《朱荷通景屏》（圖八）

張大千畫荷風格有多種，如沒骨、寫意、潑墨潑彩、雙鉤填彩、金碧等各種技法都能達到相當高的水準。

張大千在十八歲時，到日本學習繪畫與染織工藝，吸收了光琳派的金碧裝飾性畫風，民國二十九年又赴敦煌臨摹北朝及隋唐宋元諸朝的敦煌壁畫，領悟了古代丹青

²⁰ 故宮 e 學員，繪畫詞典，http://elearning.npm.gov.tw/chinese_paintings/chi/dic/c3_c1_p3.html

彩繪精神，《朱荷通景屏》即爲此種技法的代表，他是六張併連的屏風，以金箋紙作畫。金箋紙表面不易受墨，須先上膠礬水，或用滑石粉輕輕抹過，才易於作畫。先拿細筆鉤勒線條。荷葉、梗、水草等正面先用赭石（或花青）打底，乾後染較淺的四綠（或三綠）。荷葉與水草背面色淺，先用胡粉打底後，以較細而色淺的四青染，正面色濃再用四青或三青層層暈染，最後再用較濃的花青鉤勒葉脈，並在荷幹上打點。至於朱荷的花瓣，打底以後以朱砂逐次暈染，染過三、四次後，礦物質的顏色就會高凸紙上，好像剪絨一般，最後再用泥金鉤勒，花瓣外側的細紋亦工整的鉤出，自然正背分明，金壁輝煌。²¹

二、沒骨法 --- 清妍豔麗

沒骨畫法是指不用墨線勾寫，而直接用顏色點染的畫法，相傳是北宋徐崇嗣所創，不過徐崇嗣的畫蹟早已失傳。目前傳世的宋朝花鳥中，少見沒骨體，如趙昌、錢選等人的作品多先以細線鉤描，再賦彩掩去線條，僅在苔草上不畫骨線罷了，所以宋元的沒骨體，實從黃氏的勾勒填彩法延伸而來，設色清淡，不用礦物質顏料。²²宋末元初的錢選其花鳥師法北宋趙昌的寫生精神，技法上則受徐崇嗣沒骨畫影響，設色清雅恬靜，美國底特律美術館所藏的《荷塘清趣》（圖九）正是一例。²³

〈一〉、惲壽平的《紅取藻裊裊映陂塘》〈圖十〉

惲壽平在中國繪畫史上享有崇高的聲譽。他專攻花鳥畫，深入研究北宋徐崇嗣的「沒骨法」，並結合觀察，進而創造出自己的繪畫風格。許多人都學習他的畫法。他對清代以及近現代花鳥畫的發展產生了極爲深刻的影響。

清初惲壽平（南田）雖以徐崇嗣爲宗，又受寫意畫法與王武的影響，創立了「純沒骨體」的畫法，完全不用墨線鉤勒，設色明麗雅緻，深受清室貴族與一般市民喜愛，被

²¹何恭上主編·詹前裕文，〈畫荷花《張大千畫 朱荷通景屏》〉，臺北市，藝術圖書公司，民 90，頁 20。

²²同上註，頁 48。

²³何恭上主編·詹前裕文，〈荷之藝《古畫中看荷花》〉，臺北市，藝術圖書公司，民 90，頁 24。

畫院花鳥畫家奉爲圭臬，清宮御用畫家蔣廷錫、鄒一桂等都繼承了惲氏的沒骨畫法。就其《出水芙蓉圖》〈圖十一〉爲例，圖中所有的葉、花、果實，都是用色彩直接染畫而成的，此畫雖小，但卻畫得十分精緻、生動，並運用沒骨畫法，用筆輕細，敷色柔美，幾乎看不見筆跡。它突出地表現了荷花出污泥而不染的高潔品格，這是宋人花卉小品中難得的上乘佳作。畫面上的題詩，既是對荷花的讚美，也表述著畫家高尚的情懷。

〈二〉、張大千的《嘉藕圖》（圖十二）

張大千認爲畫荷花頗適合於沒骨法，先用淺紅色組成花形，再用嫩黃畫瓣內的蓮蓬，跟著即添荷葉及荷幹，葉是先用大筆靛淡花青掃出大體，等色乾後，再用汁綠層層渲染，在筋絡的空間，要留一道水線。荷幹在畫中最爲重要，等於房子的樑柱，畫時由上而下，好像寫大篆一般。要頓挫而有勢，有亭亭玉立的風致。如果畫大幅，幹太長了，不可能一筆畫下，那麼下邊的一段，就由下衝上，墨之乾溼正巧相接，了無痕跡。幹上打點，要上下相錯，左右揖讓，筆點落時，略向上踢，花瓣用較深的胭脂，再染一二次，再勾細線條，一曲一直，相間成紋；花鬚用粉黃或赭石都可，這時看畫的重心所在。加上幾筆水草，正如書法家所說的「寬處能走馬，密處不通風」也，如《嘉藕圖》。²⁴

第二節：野逸畫風 --- 自然逸趣

明末清初有「四王」爲代表的「正統畫派」，其創作思想力求摹古，另有一批在野的畫家，如石濤〈原濟〉、八大山人〈朱耷〉、石谿〈髡殘〉、弘仁〈漸江〉、龔賢〈半千〉、梅清〈瞿山〉等人，都是明朝的宗室或遺民，不願與清室合作，或託跡禪門或浪跡天涯。他們在藝術創作上有些近似，皆反對正統派的師古風氣，主張抒發個性，強調筆墨逸趣，而被時人斥爲「野孤禪」，這些畫家在近代中國畫壇，掀起了很大的波瀾，其中最具影響力者首推石濤和八大山人。²⁵

〈一〉、石濤的《荷花圖軸》〈圖十三〉

²⁴何恭上主編·詹前裕文，〈畫荷花《張大千畫 談沒骨荷花畫法》〉，臺北市，藝術圖書公司，民 90，頁 28。

²⁵何恭上主編·詹前裕文，〈荷之藝《畫派與荷花》〉，臺北市，藝術圖書公司，民 90，頁 40。

石濤將其生平的繪畫理論集成《石濤畫語錄》，極力反對以臨摹爲目的的作畫態度。石濤畫荷花，以水墨爲主，從寫生入手，加入主觀的感受，使淋漓的墨韻，如交響樂般活躍起來，背景荷塘則用淡墨點寫或赭石渲染，道出白荷的性格。

〈二〉、八大山人的《荷花水禽圖》〈圖十四〉

八大山人的寫意墨荷，可說是中國文人畫對空白運用最爲突出者，筆墨的精簡，已經進入抽象美的領域，從畫中黑白的墨趣與線的動蕩，可以體會到作者內心的不寧與哀思。以《荷花水禽圖》爲例，條條荷莖，都只在飄忽中略顯身影。中央下垂的荷葉用五、六點濃厚的墨點排成，右上方的荷葉則顯得斑駁，乾溼濃淡並用，白荷隱藏其間，是其人格的象徵，下方的石塊頭重腳輕，停在石上的水禽，亦經畫家的主觀變形與擬人化，個性倔強。

八大山人的花鳥畫，具有強烈的目的性與主觀的愛憎，造形簡潔洗練，筆墨不落窠臼，洋溢著充沛的生命力與悲憤蒼涼的傷感情操，將中國文人畫又推入了高峯。

〈三〉、齊白石的《鴛鴦荷花》〈圖十五〉

齊白石是近代中國畫壇的奇葩，尤其他所畫的大寫意荷花，更是獨樹一幟。由於早年學習雕花木工，後來又接受文人畫的薰陶，故筆墨能顯現雕刻訓練出的厚重、結實，不致流於貧薄。在色彩方面更有新的突破，創新了「紅花墨葉」的畫法，把中國古代漆器工藝的紅與黑〈最高彩度的紅與黑無彩色的對比〉，配合中國文人畫的筆墨趣味，形成了強烈的視覺印象，譬如《鴛鴦荷花》中的鴛鴦，以簡潔的造型及黃、橙、青、黑的色相對比，賦予鴛鴦無限的生命力。²⁶

第三節、金石畫風 --- 意趣高古

清朝中葉以後，由於金石學興盛，秦漢篆隸及北朝隋唐之碑刻，成爲研究及摹寫的對象。影響所及，以金石碑版的精神入畫，也逐漸成爲清末民初的花鳥特色之一。其中吳昌碩、潘天壽都是金石畫派最具代表畫家。²⁷

²⁶何恭上主編·詹前裕文，〈荷之藝《畫家筆下荷花》〉，臺北市，藝術圖書公司，民 90，頁 60。

²⁷同上註，頁 42-43。

〈一〉、吳昌碩的《荷塘秋色圖》〈圖十九〉

吳昌碩早年致力於金石，學趙之謙、吳讓之，書法得力於石鼓文，五十歲以後致力於繪畫，數十年的書法與金石功力熔鑄在繪畫作品中，使他的花卉用筆蒼勁渾厚，變化多端。吳昌碩所畫的荷花以篆籀筆法寫荷、荷梗與水草；荷葉則用點垛法揮寫，濃淡乾濕並用，顯得斑駁而質樸，意趣高古。

〈二〉、潘天壽的《映入荷花別樣紅》〈圖十六〉

潘天壽早年受教於吳昌碩，在繪畫的章法上得力於秦璽與漢印，在筆法上得力於漢隸與魏碑，其用筆剛勁古拙，力能扛鼎，潘天壽的畫風雄健堅實，有震撼人的氣勢。其作品《映入荷花別樣紅》；荷梗化圓為觚，其主線布局，源於璽印的觀念，落墨處黑，著眼處卻在白，對空間面積的佔領一絲不讓，險峻而奇特。在表現的手法上，特別重視對比，譬如粉紅色的荷花襯於銀灰的淡墨中，或濕筆加在乾筆的荷葉上，自然意趣高古，凝重而渾厚。

第四節、潑墨法 --- 綠水清豔、酣暢淋漓

〈一〉、張大千的《颱風過後的荷花》〈圖十七〉

潑墨畫法始於晚唐的王默。大千先生六十餘歲嘗試以潑墨潑彩法畫山水與荷花，可說是其生平藝術創作的一大突破，也為我國傳統畫法延展了新的一步。潑墨畫法以墨為主，以筆為輔，常用自動性技巧，畫畫荷葉〈或山水〉時，大筆飽飲水墨，以高速度落紙，一氣呵成，潑墨之前通常先打濕畫面，才能做到墨中有水，水墨交融，否則籠統一片，便成死墨。

潑墨乾後，用筆鈎寫花瓣、荷梗或雜草，在墨中有筆，增加變化。再以花青、草綠打底，即可用礦物質顏料〈如石青、石綠〉潑彩，以重色代替清水破析濃黑，同時取代積墨。民國六十八年賀璞颱風過後，見其摩耶精舍的荷花支離破碎，而作《颱風過後的荷花》，可算是潑墨、潑彩畫法的典型。²⁸

²⁸何恭上主編，詹前裕撰文，〈畫荷花〉，《張大千先生畫荷》，臺北市，藝術圖書公司，民 89，頁 32-33。

此畫的右半，除了右邊空隙中的一枝花苞以外，幾乎全是色墨交融的抽象塊面。左半幅則沿襲他一貫的畫荷筆墨，一朵盛開將謝的荷花，半掩在抽象的色塊後，另一朵則被風吹散只剩下三片花瓣，最具象的荷葉已被吹倒橫躺，與上方的橫截斷幹呼應。畫幅中下方，已經被颱風吹得一片枝葉零亂。全幅色墨交疊，氤氳混沌，具體表現了大千的主題：颱風過後的荷花。²⁹

〈二〉、張大千的《潑墨荷花》〈圖十八〉

張大千的潑墨潑彩荷花，注重畫面的整體效果和意境構築，造型趨向抽象，著重筆墨意趣，極其講求色彩的抒情效果、裝飾意匠。與此相應，他自然淡化了荷花的象徵性，減弱了狀寫物態的自然本體精神，也即他所謂的「超物的天趣」。其彩墨具有震撼人心的藝術感染力。

此幅《潑墨荷花》，構圖飽滿，兩片墨彩交融的荷葉占據了畫面的大部分，右上角是一枝連勾帶染的白蓮花，迎風搖曳。荷梗的用筆雄健而圓潤。水墨淋漓的蓮葉與潔白的花朵形成強烈形象和色調的反差，突出荷花的瑩潔。全畫色彩斑斕，給人清氣滿溢之感。³⁰

²⁹ 傅申、陸蓉之著，《張大千的世界》，臺北市，時報文化，民 87，頁 132。

³⁰ 曾陸紅著，《張大千》臺北市，台灣麥克，民 86，頁 92。

第三章、凋零美學

透過對荷之生態的了解、對宗教中荷花之意義的認識與在文人詩詞中探索荷花與中國的人文生活的關聯，再針對自己一路走來的創作脈絡來定位這次展出的風格、內涵與基調。

過去的創作歷程是筆者走過的墨痕心跡，不同的創作階段有著不同的涵養且呈現著不同的創作風格。以下乃針對過往的心路歷程與此刻的心境對照，凸顯此次展出風格的轉變與內涵的特色。

第一節、創作歷程

一、1990~1993 藝專時期

藝專是筆者接觸水墨畫的開端，這段期間奠定了繪畫的基本功力。

從懵懂無知到技法的驚艷讚嘆至體認自身脫離藝術本質的虛空而開啓心靈的探索。因此接觸了繪畫欣賞交流協會³¹的課程，也種下了日後決心到輔仁大學修哲學課程的因子。

藝專時期的作品（圖二十二 ~圖二十八），題材上以「生活」為中心，描寫著生活記趣、感受、心情與印象，如《歇息於微風徐盈的安慰》（圖二十二），就是當時與單車、夢想為伍的筆者之生活寫照。而《綠野》（圖二十三），是對森林綠野的印象之作，《傾聽/文明的街燈/訴說古老的火》（圖二十五），則是都市生活的感受。而《泊》（圖二十七），透露著筆者追尋與探索的心跡。

二、失落與追尋

藝專畢業後，用心思考水墨的特質與現代精神。包括筆、墨、宣紙的性格屬性、題材、內涵與精神，想越多越無法動筆。因此，輔大期間，創作量極少（圖二十九 ~圖三十三），卻經歷了一段「迷惘、失落與追尋」的歷程，並且透過藝術表現記錄心情。

³¹ 位於南京東路三段：主題內容包涵為「中國美術史」、「西洋美術史」、「西洋音樂史」、「中國戲曲」、「小說詩詞」、「電影」……，主講者有蔣勳、劉鉅渭、王鎮華、曾昭旭、馬叔禮……。

如《惘》（圖二十九），利用紗布的處理，企圖營造對迷惘之情的聯想，並且在作品的裱褙上，刻意又加了一層絹布，以讓視覺效果更爲朦朧，凸顯迷惘時的不確定性。《失落與追尋》（圖三十一），以『楓葉』紅：代表受西方思潮影響下的激情、衝突與張力之美學嚮往、『森林』綠：表示回溯歷史與民族情懷，重新走向自然，體會中國人與自然的關係、『虛白』：即澄懷觀道；是體驗時間上無始無終，空間上無邊無際之『道』的開始。

三、構思經營時期

因爲哲學系的課程，接觸了中國哲學史，使得自己對傳統水墨能有較深刻的領悟與文化情感上的感動。輔大畢業之後，把創作重心放在構思經營，此階段的作品（圖三十二 ~圖三十八），多了些「理性」的氛圍，無論是單純的寫景（圖三十四 ~圖三十七）或營造情境或以蒙太奇的手法合成畫面（圖三十八~圖四十），都強烈的意識著要有一個趣味中心或表現主題。

四、 2006~2008 東海時期

東海的人文氣息是我心嚮往的藝術園地，尤其那片陰柔幽靜的精神世界。然而，於東海悠遊的途中一片奇麗的花園吸引著我，新鮮感讓我一頭栽進姜一涵老師形式風格強烈的畫風（圖四十一、圖四十二）。這是個人創作的思維與新體驗。然而，終究眷戀著心靈的初衷，可是回程就像個迷宮，繞啊繞始終找不到出口，終於；在試探一幅「荷」（圖四十三），歷經倪老師的提點之後，熟悉的、嚮往的世界逐漸明朗與清晰。於是，慢慢的一步步地走進幽微靜謐的水墨世界。

第二節、風格轉變

一、1990~1993 藝專時期

「形神兼備」：

「水墨」是屬於玄深的精神世界，年齡、心智、歷練未到就是無法體會。藝專時期，藉由臨摹老師們的畫稿的入門，文房四寶交匯的趣味尚能體會，但對更精髓的傳統文化卻無法瞭解。因此，未曾臨摹古畫或大師名作，卻把心力放在西方的油畫。此時期對水墨精神的了解與追求標的在「形神兼備」。雖然，也嘗試過抽象水墨，如《綠野》（圖二十三）、也試過特殊技法，如《傾聽/文明的街燈/訴說古老的火》（圖二十五），但基本尚仍屬於寫景與技法探索的層次與風格。

二、構思經營時期

「外師造化，中得心源」：

於客觀現象中尋找藝術意象——以現實美為源泉。經過主觀情思的熔鑄與再造。將客觀現實的形神與個人主觀的情思予以有機的統一。作品中所反映的客觀現實皆隱含著主觀情思的烙印。如《夜空》（圖三十八）、《月夜》（圖三十九）。

三、2006~2008 東海時期

「幽微飄緲」：

深具人文精神的東海，使筆者對水墨精神有著更深沉的體會，這段時期嘗試形式風格強烈的畫風如《森森夜》（圖四十一）、《夜色》（圖四十二），此外；也臨摹了黃賓虹的作品如《設色山水》（圖四十四、圖四十五）、嘗試超現實的畫風（圖四十九）、認識了周思聰的水墨風格（圖四十七、圖四十八）也習得倪再沁老師的淡墨積染畫風（圖四十六~圖四十八）。如果構思經營時期的代表作像「小說」，此階段的作品則是「詩」。

這次的展出，除了「荷之凋零」系列的呈現，也將陳列東海時期所做的試驗與嘗試之代表作；讓東海時期的學習歷程做一次全面性的省視，因為；在筆者的認知裡，「唯有回顧，方知來路與去路」。

第三節、創作理念

喜歡「荷花」，因為「家鄉」；因為「神聖莊嚴」；因為「實用恩惠」；因為「形質之美」。在詠物詩的創作中，詩人和自然物的關係，就是主體把對象當作自己的身體而顯現的關係。把這種無生命的自然物當作有生命的人，賦予它生命和感情的心理活動，西方美學家用「設身處地」和感情「外射」的移情現象來解釋。³²「荷的一生」歷經初生、盛放與凋零，凋零之後的田地底下又內蘊、延續著豐富的資產；在筆者的心中初生之荷洋溢著生命、成長的新氣象；盛開的荷花青春正揚卻短暫即流逝，而荷花片片凋落是爲了關注蓮蓬的茁壯，三週後蓮子便已生成；到了秋天花朵凋零落盡，蓮葉也逐漸枯黃，此時正是地下蓮藕生長時期，蓮的生命正在地底下延續著，到了冬天挖掘蓮藕、制作藕粉。年復一年，一年一世，生生世世猶如人世間的輪迴。

一、繁華若夢 --- 凋零美學

「荷花」給予筆者諸多啓示與感動，記得那年夏天，觀光人潮擁至，荷葉田田、蓮花豔豔的花朵在微風中搖曳，曼妙得像獻舞；輕柔得似微笑。一到傍晚人潮逐漸消散，閉合的花朵在筆者的眼裡感觸良多，假日過後的田中荷更顯寂寥。因此，「繁華若夢」的思緒便縈繞於心底；當微風徐盈，回想過往似雲煙。

相較於「繁華」；還是喜歡寧靜的田野，喜歡獨自欣賞微風中的荷花，欣賞她的姿態、觀賞她的表情聆聽她的心情，此刻，「物」與「我」的關係不即不離，透過感物而體物，在由體物而達物我交融、神與物遊。

因爲看盡一年復一年的花落又花開、人潮的擁至與消散而體悟「無常」，且對生命

³² 祁家林，〈談詠物詩的審美特徵〉，《河北學刊》1983 年第二期。

的本質有著更深一層的認識。生命既不是一成不變的恆常物，也不是一種偶然一現、死後永遠消失的斷滅物，它是一種永遠相續不斷、非常非斷的流變之物。因其處於剎那不停的運動變化之中，故“非常”；又因精神之續流相續不斷，故“非斷”。生命像植物的種子和植物之間的關係一樣，是無始無終、連續不斷的因果鏈。因此，每每回鄉凝視著盛開的荷蓮，看著她在微風中輕柔的飄盪，心中一種“凋零的美感”便油然而生。然而，「凋零」不是悲觀，更非絕望；而是更接近生命本質的現象。

「荷之凋零」系列的作品〈圖五十二~圖六十五〉相較於以往，最大的特色是以「微觀」的視野觀想「一花一世界，一葉一如來」。畫面裡沒有故事要陳述、沒有觀念欲說明，純粹是對生命裡的凋零之感動，因為她比完美更真實。

二、 作品解說

「題材不完全等於內容」，藝術中的真正「內容」，是「象」外之「意」，誠如千百年來人們不斷描繪荷花---從唐人《簪花式女圖》中人物頭上的荷花，一直到齊白石筆下的荷花，畫家何只千百，畫的俱是同一種荷花，卻呈顯著不同的內容。如：李思訓父子的荷花~華貴豔麗、潘天壽畫荷~雄健挺拔、齊白石寫荷~鄉思傾瀉、張大千之荷~風姿萬種，而「荷之凋零」所欲呈現的是~幽微飄渺的氛圍。

以下針對「荷之凋零」的特色加以說明：

〈一〉、微觀

微觀、細膩的觀察與表現最貼近心靈。

看著墨與水的交融；看著墨與水交會後的微粒；看著墨、水在紙上滲透的氣息.....，一切仿佛生命的呼吸。因為微觀所以在淺灰的色階裡找千變〈圖五十九〉在深黑的墨韻裡尋萬化（圖五十三）。

〈二〉、盛開與凋零

造形上：關於荷花的描繪，前人喜歡捕捉剎那的永恆，凝聚荷花嬌美的姿態，如清

朝謝綽的《荷花圖》（圖二十），枯葉相襯的荷花卻嬌柔豔麗；又如惲南田的《出水芙蓉》（圖十一），蓮葉殘破時荷花更顯豐腴而清妍；張大千《颱風過後的荷花》（圖十七），花已經凋殘，嬌美的姿態卻依舊風韻猶存。

「荷之凋零」主題裡的荷花造形上不強調落瓣；荷葉也不突顯枯殘，而是以一種形態的虛實、漸變與消弭試圖與心靈交流上達成一種更純粹的觸動與感悟。

〈三〉、鮮麗與褪色

設色上：南朝梁沈約的《詠芙蓉》詩中的意象點畫出了紫葉朱房、紅花綠葉中的色彩之美，水墨中也不乏如此鮮麗的表現、如宋人馮大有的《太液風荷圖》（圖七），茂密的綠葉荷塘，紅、白花相間，雙鉤填彩更顯華麗風格，又如齊白石的「紅花墨葉」具有強烈的視覺效果與筆墨趣味。

「荷之凋零」主題裡的荷花色彩上不追求明豔鮮麗，而是一種褪色的感懷與回憶。

〈四〉、野趣與純粹

內容上：「江南可採蓮，蓮葉何田田魚戲蓮葉間，魚戲蓮葉東，魚戲蓮葉西，魚戲蓮葉南，魚戲蓮葉北。」荷塘逸趣無窮，在水墨表現中除了魚兒，青蛙、水禽、鴛鴦、鵲、鷹、鷺、麻雀、蜻蜓、蝴蝶.....等等，常常是畫面中的重要角色，都使得荷田野趣橫生、洋溢著生命的耀動。如明朝呂紀的《殘荷鷹鷺圖》（圖二十一）、元人錢選的《荷塘清趣》（圖九）以及齊白石的《鴛鴦荷花》（圖十五）都是描繪著荷塘野趣。

「荷之凋零」的內容是更純粹的「象」外之「意」，不描述眼見；不訴說故事；不引導觀念、不隱喻、不象徵，純粹是「物」與「我」的交融、心靈的投射。

〈五〉、淡墨積染

技法上：分析個人所喜愛的畫荷四種技法與風格，整理出雙鉤填彩的濃豔工麗、沒骨法的清妍豔麗、金石法的意趣高古與潑墨法的酣暢淋漓。

然而，就「荷之凋零」的表現內容與個人特質來說，以上四種表現形式並非契合，

於是選擇了淡墨積染層層堆疊、水漬氳散的方式來鋪陳心中的意象與情感；並且運用宣紙與水、樊、墨、壓克力顏料的互動與交融，透過一次次的試驗找出與心靈最契合的氛圍。

此外，這次展出的畫面色調偏淡，裱褙綾布的色彩成為整體作品能否更具層次感的顯現的重要關鍵，因此；在裱褙綾布的選擇上，尋找草綠色的綾布，剛好與畫中的花紅形成對比性的協調，且淺灰的荷葉群節奏感也更鮮明；更有一種萬木凋零，生機潛伏的意味。

結論

藝術即實踐。實踐了，「我」就自然呈現「心」亦顯現。「我」是一個無限可能的個體，對應著無限可能的世界，透過「心」的明覺與藝術表現形成一個無限可能的精神世界。藝術表現讓人無所遁形，唯有透過實踐，才能認識自己，反思自己的生活、涵養與境界，進而決定藝術創作的下一段旅程。

透過這次的創作體驗，發現筆、墨、水、紙、印都自成一個世界，筆、墨、水、紙、印和筆者之「心」的對話與交流又是另一層次的世界。未來，對紙與墨的選擇與試驗以及紙、墨與水的互動關係、作品與印章的關係將是研究的重點。而內涵與意境的提升除了「讀萬卷書，行萬里路」唯有「識本心」。

參考文獻

一、參考書目：

1. 心岱著，《千種風情說蓮荷》，台北市，皇冠雜誌社，民 72
2. 尹雪瑜 編，《周思聰水墨畫集》，藝達作坊，民 82
3. 台南縣白河蓮花產業文化資訊館 導覽手冊，享綠文化編纂，台北市，民 90
4. 王麗玲 編，《野逸圖-倪再沁水墨集》，台中縣，靜宜大學藝術中心，民 93
5. 多識仁波切 著，《佛教理淪框價》，台北縣，聖地文化，民 94
6. 何恭上 編，《畫荷花》，台北市，藝術圖書公司，民 89
7. 何恭上 編，《荷之藝》，台北市，藝術圖書公司，民 90
8. 林淑貞 著，《中國詠詩「託物言志」析論》，台北市，萬卷樓，民 91
9. 柳為方 著，台北縣，《柳為方荷花攝影集》，億聲印刷，民 82
10. 高玉珍 主編，《水殿暗香》，台北市，史博館，民 86
11. 黃敏雄 編著，《走過夏日：荷花攝影集》，台中縣，小豆芽文化，民 90
12. 郭雄軍、許玉蘭、蕭敏華 著，《到白河遊學》，台北縣，稻田，民 96
13. 曾陸紅 著，《張大千》，台北市，台灣麥克，民 86
14. 程龍、宋寶軍 編著，《賞花吟詩》，台北市，渡假出版社，民 84
15. 傅申、陸蓉之著，《張大千的世界》，台北，時報文化民，87
15. 畢建勛，《萬象之根：中國畫基本原理與方法》，中國，河北美術出版社，1997
16. 簡恩定、沈謙、吳永猛編著，《中國詩書畫》，台北縣，空大，民 90

二、參考期刊：

1. 祁家林，〈談詠物詩的審美特徵〉，《河北學刊》1983 年第二期

三、網路資料：

1. 維基百科，自由的百科 <http://www.wiki.auto-abc.com.pl/zh/wiki/%E9%A2%A8.html>
2. 行居者/悠悠古韻/荷文化：

<http://translate.google.com.tw/translate?hl=zh-TW&sl=zh-CN&u=http://www.mcscn.net/article/3f/844.html&sa=X&oi=translate&resnum=9&ct=result&prev=/search%3Fq%3D%25E8%258D%25B7%25E8%258A%25B1%252B%25E5%25AE%2597%25E6%2595%2599%25E6%2584%258F%25E7%25BE%25A9%26hl%3Dzh-TW%26sa%3DG>

3. 中國名花—荷花

<http://translate.google.com.tw/translate?hl=zh-TW&sl=zh-CN&u=http://www.plant.ac.cn/huahui/06-08/982.htm&sa=X&oi=translate&resnum=10&ct=result&prev=/search%3Fq%3D%25E8%258D%25B7%25E8%258A%25B1%252B%25E5%258A%259F%25E8%2583%25BD%26start%3D10%26hl%3Dzh-TW%26sa%3DN>

4. <http://ceiba3.cc.ntu.edu.tw/course/4ea2e2/lecture/10.pdf#search='%E5%AE%BF%E9%A7%B1%E6%B0%8F%E4%BA%AD%E5%AF%84%E6%87%B7%E5%B4%94%E9%9B%8D%E5%B4%94%E8%A2%9E'>

5. 故宮 e 學員，繪畫詞典，

http://elearning.npm.gov.tw/chinese_paintings/chi/dic/c3_c1_p3.html

6. 蓮的一生，<http://www.ntctcps.tc.edu.tw/infoteach/ycc/lotus/life.html#一生>

7. 蓮的四季風華，<http://ms.ho.net.tw/07knowledge.htm>



圖四、清，任薰，
《菩薩》，140.5x48.5cm
· 1881，軸，紙本



圖五、〈順利坤記《蓮花杯》〉，口徑 5.5cm，高 4.0cm



圖六、春秋後期，《蓮鶴方壺》，口徑 30.5cm，高 118cm，重 64.28kg，故宮博物院藏



圖七、宋，馮大有，《太液風荷圖》



圖八、民國，張大千，《朱荷通景屏》



圖九、元，錢選，《荷塘清趣》



圖十、清，惲南田，《紅葉裊裊映陂塘》



圖十一、清，憚南田，《出水芙蓉》



圖十二、民國，張大千的《嘉藕圖》



圖十三、清，石濤，《荷花圖軸》



圖十四、清，八大山人，《荷花水禽圖》



圖十五、民國，齊白石，《鴛鴦荷花》



圖十六、民國，潘天壽，《映日荷花別樣紅》



圖十七、民國，張大千，《颱風過後的荷花》



圖十八、民國，張大千，《潑墨荷花》



圖十九、清，吳昌碩，《荷塘秋色圖》



圖二十、清，謝孫，《荷花圖》



圖二十一、明，呂紀，《殘荷鷹鷺圖》



圖二十二、《歇息於微風徐盈的安慰》
宣紙水墨設色 180x59 cm，1993



圖二十三、《綠野》
宣紙水墨設色，180 x 59 cm，1993



圖二十四、《秋荷墨趣》宣紙水墨設色，69x70cm，1993



圖二十五、《傾聽/文明的街燈/訴說古老的火》GESSO、宣紙水墨設色，142x30cm，1992



圖二十六、《春旅》
宣紙水墨設色
74x142cm
1993



圖二十七、《泊》
宣紙水墨設色
74x142cm
1993



圖二十八、《山水情境》
宣紙水墨設色
80x50cm
1994



圖二十九、《網》，絹、紗布 水墨設色
30 x 20 cm， 1996



圖三十、《獨居老人》，宣紙水墨設色
70x134cm， 1996



圖三十一、《失落與追尋》，紙、絹，水墨設色
90x36 cm x 3 ，1996



圖三十二、《冬雨》宣紙水墨設色 ， 72x130cm ， 1998



圖三十三、《情境》 宣紙水墨設色，67x17cm，1997



圖三十四、《海釣》 宣紙水墨設色
69x80cm，2001



圖三十五、《觀雨》 宣紙水墨設色
70x180cm，2002



圖三十六、《秋色》宣紙水墨設色，26.5x52cm，2002



圖三十七、《竹林》
宣紙水墨設色，33x63cm，2002



圖三十八、《夜空》
宣紙水墨設色
69x78cm
2003



圖三十九、《月夜》
宣紙水墨設色
90x180cm
2002



圖四十、《風動》
宣紙水墨設色
63x63cm
2002



圖四十一、《森森夜》
宣紙水墨設色
180x90cm，2006



圖四十二、《夜色》宣紙水墨設色
69.5x69cm，2006



圖四十三、《荷》熟宣 水墨設色
69.5x69cm，2007



圖四十四、臨黃賓虹《設色山水》
49x70cm，2006



圖四十五、臨黃賓虹《設色山水》
35x63cm，2006



圖四十六、《大甕與花》 2004
水墨·宣紙 70 x 46cm



圖四十七、《西洋甕與植物》 2004
水墨·宣紙 70 x 46cm



圖四十八、《瓶子與植物》 2004
水墨·宣紙 70 x 46cm



圖四十九、《野花弄閒幽》. 1992
水墨設色·紙本 66 x 67cm



圖五十、《自在水雲鄉》. 1992
水墨設色·紙本 200 x 93.5cm



圖五十一、《心動》，檀皮宣 水墨設色，180 x 90cm ， 2007



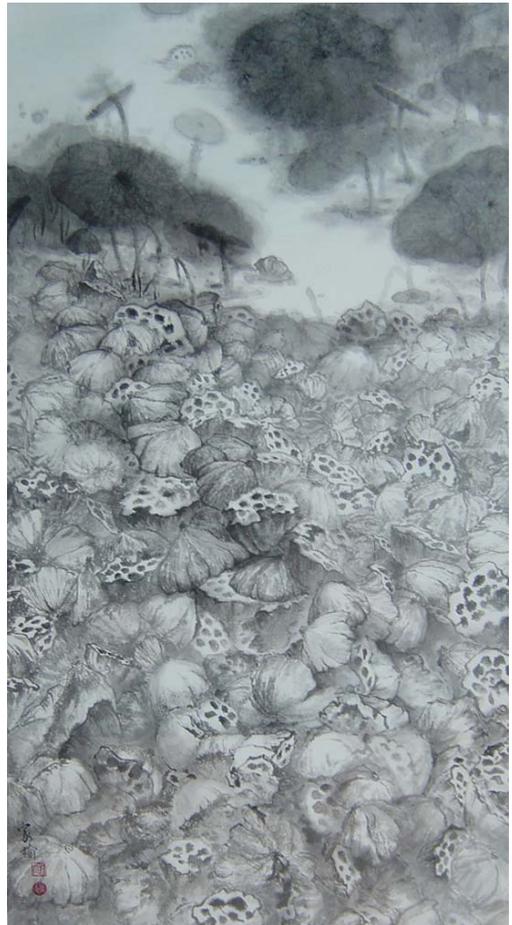
圖五十二、《細雨》，檀皮宣，水墨設色，54x87 cm，2007



圖五十三、《荷影殘風》，宣紙水墨設色，89x96cm，2007



圖五十四、《微風》，檀皮宣
水墨設色，83.5x135cm，2007



圖五十五、《荷盡結實秋欲老》，檀皮宣
水墨設色，70x128cm，2007



圖五十六、《紅衣落盡秋風生》

宣紙水墨設色

36.5x131cm，2008



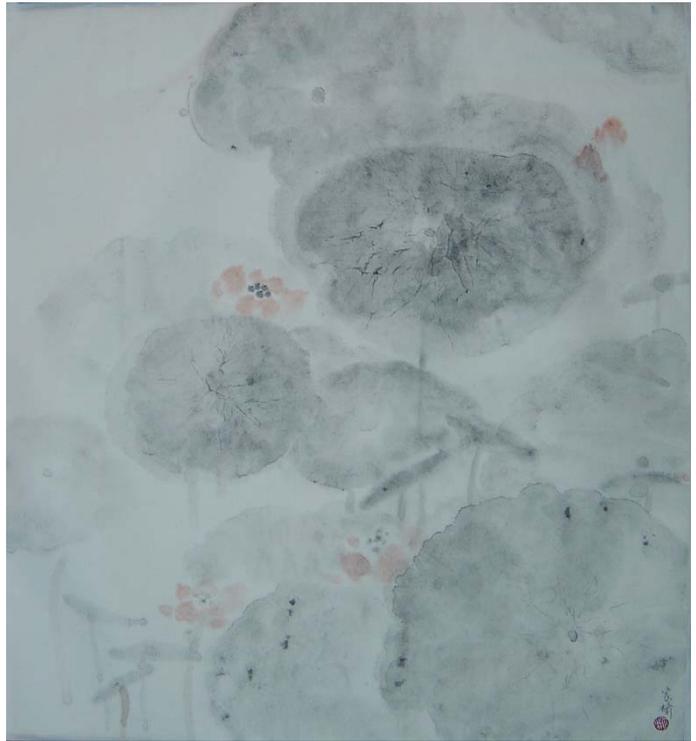
圖五十七、《荷塘秋影》

宣紙水墨設色

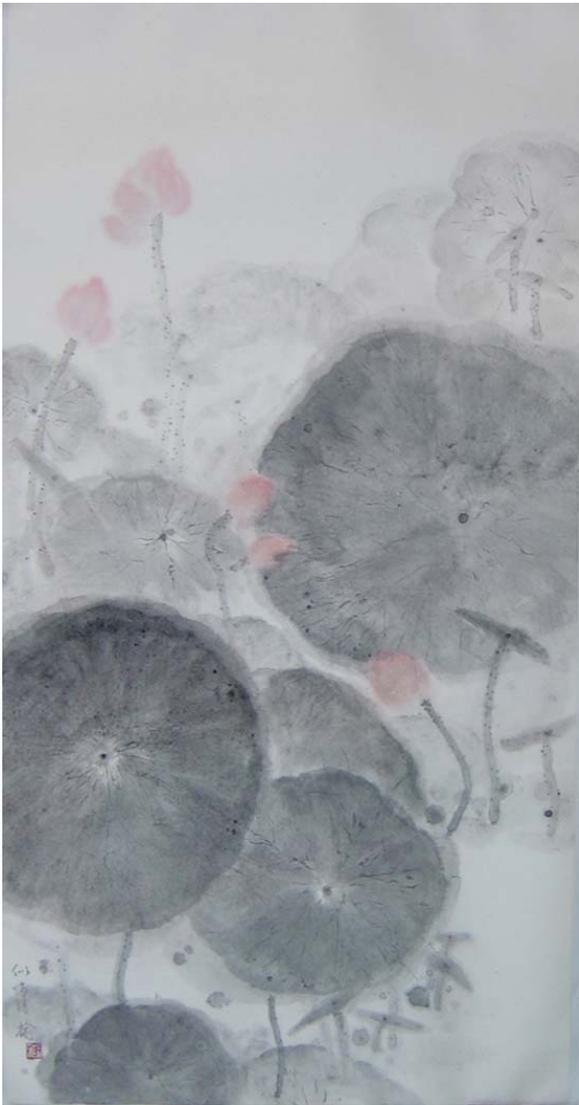
36.5x131cm，2008



圖五十八、《半似紅顏醉》，
宣紙水墨設色，70x137cm，2008



圖五十九、《晨光映紅荷》，宣紙水墨設色，89.5x96cm，2008



圖六十、《臉膩香薰似有情》
宣紙水墨設色，69.5x136cm
2008



圖六十一、《月曉風清欲墜時》
宣紙水墨設色，69.5x136cm
2008

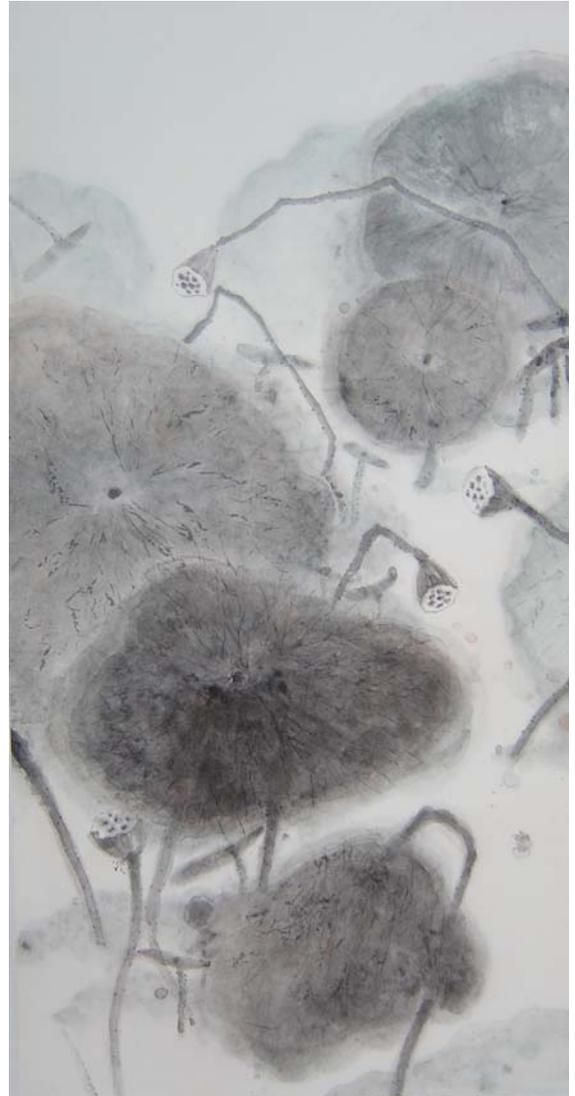


圖六十二、《風荷飄緲》

宣紙水墨設色

69.5x136cm

2008



圖六十三、《留得枯荷聽雨聲》

宣紙水墨設色

69.5x136cm

2008



圖六十四、《藕風輕》

宣紙水墨設色

69.5x136cm

2008



圖六十五、《何曾生·何曾滅》

宣紙水墨設色

69.5x136cm

2008