

第壹章 緒論

第一節 研究與創作動機

繪畫創作的心情是不可言詰而迷離不清的。往往一朵花在心中產生一個直覺的意象，那意象便已表現了心中的感觸或情感。如同感受到季節更替般的年華逝去、花草的生長繁衍與凋落，這種花月無情卻蘊含無線生機的自然生息狀態，都令人無限遐思。

雖然早在希臘時代的柏拉圖(Plato, 427 B C -347BC)與亞里斯多德(Aristotle, 384 BC -322 BC)早已對「一般」與「特殊」的問題進行思考，但筆者總以為，能夠把握和描寫特殊的東西才是藝術的真正生命。或許是出於模仿衝動吧，描寫事物的同類性能令人感到滿足，可是真正特殊的東西是不能模仿的。為什麼呢？因為我是我，別人不能經驗到我的特殊美感經驗的緣故。人們能清楚地區分花朵的季節性，如春天的木棉，夏天的向日葵，秋天的芒草，冬天的星夜，但我卻能在「一般」中以自己的心眼看到專屬於我的「特殊」，而將這種感性又愜意的靈感描繪於作品中。好比說，若有人習慣夏夜散步，冬天早睡，便不知冬天的夜晚有多麼的美麗一般。微微的花香伴著涼風吹來，沒有蚊蟲的干擾，只有鈷藍的天色伴隨著明亮會說話的星星。

這種特殊的美感經驗若是企圖藉由文字、圖像、節奏旋律或動作姿態等媒介傳達給他人知道，則文學、繪畫、音樂、舞蹈等藝術於焉產生。把美感意識轉換成一個外在的作品，它的目的在於使旁人得以鑑賞、分享創作者所傳達出的美的熱忱。也因此，在藝術創作中，美感經驗與傳達是兩個不可分開的階段；美感經驗往往要連帶地與傳達媒介一起進行思考，藝術創作才有可能。好比置身花叢中的一個精靈，或是一顆掉落的隕石剎那間化作萬點流星雨一般。花固然美，但花的美不一定有精靈在作怪；同樣地，流星進入大氣層後燃燒，但它也不是雨。這些天馬行空中的，甚至是不合邏輯的美感經驗或想像，在藉由特定的藝術創作媒材轉換之後，才可能成為現實的、真切的藝術光輝。

將個人對大自然的美感經驗，藉由膠彩畫予以表現，希望能與他人共同分享，是我最主要的創作動機。另一方面，筆者也希望能暫時脫離創作者的角色，而能運用美術理論來分析自己的繪畫創作。筆者相信，這種較客觀的思考與反省是對繪畫創作大有助益的。此是為本論文之研究動機。

第二節 研究方法

如上所述，本文的研究與創作動機在於釐清自己既有的膠彩畫創作，而與西方美術史上諸如：達文西(Da Vinci, Leonardo 1452-1519)實驗〈最後的晚餐〉濕壁畫、印象派(Impressionism)的光學理論、乃至二十世紀以降的「主義」、「宣言」先行的現代繪畫流派等「創作研究」相區隔。也因此，筆者思索著一個足以「詮釋」自己繪畫創作的方法，是為「研究方法」。

繪畫理論之研究與繪畫創作是一體之兩面，彼此互為軒輊。在筆者個人的創作實踐中，首先起了一個創作的動機，而後作品製作，進

而有針對作品的研究、探討產生。創作實踐的反省與美術理論的充分思考，往往能對筆者下一次的創作冒險有所啟發。也因此，檢討自己的創作動機，以及站在一個客觀的角度審視自己的繪畫創作，乃成為本文最主要的兩大研究重心。

就筆者個人而言，既成的膠彩畫作品已擺在那兒，那麼，這些作品背後的創作動機是什麼呢？在筆者細細回想每一幅作品的原始動機之後才發覺，筆者的創作動機竟然是如此的複雜：有的時候是很直覺的覺得那朵花好便畫下它；有的時候是忽然回憶起兒時記憶的美好而予以紀錄；有的時候是想要畫一張家人看得懂的那種美美的畫來取悅他們；有的時候只是為了嘗試某種新技法；更多時候是藉花隱喻當下的思緒心境。驅使著筆者創作的動機是極其複雜的。上述這些動機歸納起來約有技法形式的探討、自然美的感動與表現、個人內心世界的呈現三大類。雖然這三種創作動機在筆者不同的創作階段裡各有不同的比重，但它們卻沒有一個發展序列可言。筆者極欲了解的即是，這些創作動機是如何地影響著我的膠彩畫創作？

在學術研究的場合裡，討論藝術作品的方法不乎如下四種：以形上學的角度探討美感意識的美學；藝術家基於實踐之需要的創作研究；藝術批評家與當代藝術家、觀眾之間的互動；美術史家基於更廣大的政、經、社會等因素之認識，而將歷史上的藝術作品予以討論。其中，欲求探討筆者膠彩畫作品的主要內涵—亦即個人對自然界景物的美感經驗，美学的思考是不能或缺的。另一方面，沒有膠彩媒材的媒介，這些美感經驗與內涵亦無法被負載，因此，以創作者之角度直接出發的技法形式之探討亦屬必須。除此之外，筆者認為，藝術批評與美術史研究的方法亦對筆者膠彩畫創作有著深刻的影響。

藝評是針對當代的藝術創作予以批評，在時間上與美術史相區隔。藝評、創作與藝術史間有密切的互動，方法論亦是相互影響的；但在諸多方法論中，因各有所偏，沒有任何一個學派可以用來解釋個人畫作。¹但是，這並不意味著它們一無可取。不過，從整合藝術史、藝術批評、美學與繪畫創作者的種種觀點以詮釋自己的膠彩畫創作恐怕是更具建設性的。例如，在頻繁地與師長、同學們討論作品，乃至展覽時與觀眾們的對話，他們都對我的創作產生影響。這便是藝術批評的效用。另一方面，藉由風格分析的方法，從美術史的認識上尋訪自己的技法根源與學習對象，景仰前人的風采，並將自己的繪畫創作放在歷史的長河上進行思考，亦將使自己未來的創作方向更篤定踏實，是本文最主要的研究方法。

第三節 研究目的

身為一個膠彩畫創作者，在檢視與探討自己的繪畫創作時，應該提及的問題不外乎「過去」、「現在」與「未來」。換言之，本文的主要研究目的是：了解自己膠彩畫創作的根源；現在的我為什麼執著於花草的描繪；我未來的創作道路在哪裡？等三個問題。

在方法論的運用上，筆者以風格分析及詮釋學為出發，於面對著自己的膠彩畫創作時，分析自己作品中的技法形式及意涵，逐一地思索自己的學畫歷程中，曾受過那種繪畫風格或特定畫家的影響？筆者

認為，這將有助於對自己繪畫創作的了解。在這段思索的過程中，筆者了解到，所謂的「創作」並不是無中生有的；至少，在技法形式上筆者是站在前人的基礎上繼續前進的。因此，筆者乃重新檢視台灣膠彩畫的發展歷程與近代日本畫，以說明影響筆者膠彩畫創作的技法形式。

台灣膠彩畫發展史中，除了寫生技法與畫幅形式曾給予筆者直接的影響外，日據時代中所倡言的「炎方色彩」²與「地方特色」亦給予筆者很大的思考空間。這些論點中的若干部分，筆者自以為已在無意識間部分地做到了；亦有若干部分是筆者長久以來所秉持的創作理念；有更大的部分是筆者以前從未想過的。我想，美術史的了解是重要的，它能使自己更明白地看清自己，知道自己在美術發展史的長河裡已完成了那些目標，未完成的尚有哪些？筆者相信，身為一個美術創作研究所的肄業生，應有資格來思考這個問題；我想，這也是應當而必要的。而這些台灣膠彩畫發展史上未完成的部分（當然，這僅限於筆者看到的、能力所能及的部分），將是筆者下一階段的努力目標。

除了追本溯源及描述未來創作的可能方向外，本文最重要的組成部分當然是現階段的作品風格分析。

不論是在過去或現在，筆者大量的繪畫作品皆是以花草為題材的。無可迴避地，筆者必須對它做出解釋。在作出解釋之前，筆者以為繪畫作品的組成不外乎內容與形式兩項，因此，這也是筆者解釋自己的花草作品的兩個主要思考點。從台灣膠彩畫的發展過程、日本畫的技法探討及筆者大學時代之作品的整合檢視中，筆者釐清了自己在技法風格之形成過程與轉變的軌跡。而在老莊哲學、胡塞爾現象學（Phenomenological）及日本畫家東山魁夷（1908-1999）的美學理論啟發下，我才驚覺，自己所以一貫地喜愛以花草為題材入畫，則根源於幼時成長經驗裡所得到的安慰與滿足。

以膠彩為媒材所彩繪的大量花草，竟是自己七年來離鄉求學的完美紀錄。如何清楚地描述出這段成長歷程，是本文的研究目的。

第四節 名詞釋義

1、「拈花-微笑」--個人與植物間的經驗互動，如看到種子發芽、花卉盛開，心情非常雀躍；看見小草枯萎、花朵落地，心情雖是黯然，卻是生命延續希望的方式。³

2、「日本畫」--此處是指明治維新時期恩斯特·費諾洛薩（Ernest Fenollosa, 1853-1908）所倡導的改良式日本傳統繪畫名為「日本畫」（Nihonga），和西式的油畫（洋畫）成對比，他主張應保留日本傳統畫的有力、具表現性線條，再加上西方寫實的明暗繪法和更多鮮麗的色彩。⁴明確地定位出日本畫的性質與發展方向。

3、「膠彩畫」--是中國傳統丹青繪畫。日據時代，時稱「東洋畫」，依展覽當時類型分為「東洋畫部」與「西洋畫部」。「膠彩畫」的正式稱謂為一九七二年由本省當代畫家林之助依其材料特性取名。目前中國大陸則稱為「工筆重彩」。依時代名稱而異，實為同一種媒材之創作。

第貳章 技法形式的歷史思考

所謂的「鑑往開來」，對於一個從事創作（或者是創造）的繪畫工作者而言，美術史研究的意義亦是如此。這也是為什麼今日談及膠彩畫者，大多會將中國傳統工筆設色繪畫或日本畫與之放在一起討論的原因之一。或有論者以為：藝術家只管創作就行了，因為藝術創作是藝術家個人生命的展現，在作品中得以展現個性才是重要的。先不論美學的多樣性觀點與價值判斷，僅就美術發展史本身而言，這也已是西方二十世紀上半葉的舊調，況且表現主義⁵（Expressionism）的大宗師梵谷（Van Gogh, Vincent 1853-1890）也要向米勒（Millet, Francois 1814-1875）、印象派（Impressionism）諸畫家及新印象派（Neo-Impressionism）的秀拉（Seurat, Georges 1859-1891）學習而後有成。中國繪畫更是在文人畫的高度發展下，以「仿黃公望」、「仿董源」等方式表現自己的文人風采，而終成就五百年來一大千的大風堂。由此可見美術史的了解與研究對繪畫創作的重要性。

在東海大學美研所裡，除了膠彩畫的學習外，並有眾多的美術史課程以供選修。這裡所要闡述的，便是這些美術史課程對筆者在創作思考上的若干影響。在闡述這些影響時，筆者尤其要特別指出的是，這裡所謂的影響是指向於繪畫技巧與形式的，尤其是指向筆者所賴以創作膠彩畫的技法養成過程，亦即：為何筆者偏愛以中國工筆畫的技法從事創作？對於注重賦彩的膠彩畫，筆者的色彩觀念淵源於何處？對於近、現代日本畫的成就，筆者吸收了哪些技法形式？面對著紛擾混亂的台灣膠彩畫發展史，筆者又是如何地思考與面對等問題。

在台灣討論膠彩畫，無可避免地，有兩個繪畫傳統是必須嚴肅面對的：一個是以中國大陸為中心的傳統工筆設色繪畫，另一個是近百年來直接地影響著（或支配著）台灣繪畫發展的近代日本繪畫。探討百餘年來兩岸三地（台灣、日本與大陸）之間的影响關係與來龍去脈是美術史的研究課題，非本文討論的重點。在這裡，筆者只想檢選出對自己繪畫創作有所影響的部分予以闡述。

第一節 中國設色繪畫

遠從距今約一萬至五千年前的新石器時代開始，著重於色彩表現的繪畫傳統便悄悄地在中華大地上展開了。樸素而原始的仰韶文化彩陶是最著名的，而時代稍晚的大汶口文化彩陶更以對比強烈的紅、黃、白、黑等色彩繪出幾何圖形，可以說，這種注重色彩表現的繪畫傳統在中國淵源甚早。雖然筆者對於這些彩陶上的彩繪紋飾沒有做過像考古學家般特別深入的類型分類與排比分析，但若就一位從事美術創作者的眼光而言，彩陶上的紋飾大致可區分為兩大類：一類是以粗黑線勾勒輪廓者（圖1）；一類是直接以多樣的原色彩繪（圖2）。筆者所以會做出上述之分類，主要是因為筆者在從事繪畫創作的過程

中，某一段時光特別偏愛以原色入畫的緣故；眾多以火紅的葉子襯以金黃色背景的小品，便是這一時期的系列性連作（圖3）。在這一時期，筆者或有意識地、或無意識地以色面或色塊構成畫面，並排除黑色輪廓線的勾勒；這或許與筆者曾對新石器時代彩陶繪畫之風格類型予以主觀分類，並加以判斷和選擇的結果。

由於筆者從事膠彩畫創作的緣故，因此，除了史前彩陶外，自然地對於平面繪畫投以相當的注意力。因流風所及，唐代閻立本〈歷代帝王圖〉、周昉〈簪花仕女圖〉、傳李昭道〈明皇幸蜀圖〉、李思訓父子的「青綠山水」等作品都是以色彩濃麗的表現手法成就大唐氣象。而這一類的中國丹青設色繪畫也約在四至七世紀時即影響了朝鮮，在當地則稱為「彩色畫」⁶。日本因地緣關係稍晚接觸中土文化，但也約在五世紀時，經由百濟將佛教傳入日本，壯大了華麗的佛教美術。⁷

降至五代兩宋，雖然工筆設色畫在畫院中仍佔據著主流的位置，但隨著文人畫的逐漸興起，工筆設色畫遂被貶為匠工謀生之作。惟至清初四王與惲壽平等畫家興起，才得以挾高超的繪畫技巧而將色彩融入畫面之中；但在賦彩的技巧與完成後的作品品像上，已大不相同於唐、宋的濃麗，而轉為設色淡雅的淺絳風格。據詹前裕先生的研究，淺絳風格的形成或與顏料的研製便利化有關。⁸

基於上述之認識，筆者在膠彩畫的創作過程中，自然地對唐宋的設色繪畫投以特別的注意，尤其是大學二、三年級時在詹前裕與李貞慧兩位老師的指導下，大量地臨摹宋代工筆花鳥畫，更是一段受益非淺且印象深刻的記憶。（圖4）就筆者個人的心得與體會，中國傳統工筆重彩畫的特色是這樣的：以設色為主，色彩光鮮亮麗而能吸引人們的目光；在技法表現上是對真實事物的描繪、運筆工整細緻；畫面予人的整體感覺是富麗堂皇、富裝飾性；作畫態度相對地更加理性、嚴謹些。也是因為這段學習經歷，因此，雖然筆者在近些年的創作中，有意識地追求朦朧的美感，並力求畫面中色彩的素雅潔淨，但基於上述之過往經驗，所得的結果往往是：主題物的輪廓造型仍存在有一定的明晰與肯定度，在潔淨而不失色彩多樣性的情況下，似乎得到了一個頗令人滿意的效果。（圖5）

第二節 近、現代日本畫

所謂的近代日本畫，是指明治維新時期至第二次世界大戰前，創作的畫風或畫作。1867年明治維新，日本開始吸收西方文化，許多留學西方國家的學生，以及外國人也在當地建設學校等因素，使得日本人民的眼界大開，遂步上了西化與現代化的改革腳步；在繪畫上當然也不例外。由於學生長期留駐歐洲，有機會將油畫的題材與技法特色介紹至日本國內，使得傳統大和繪也受到了激勵。曾任教於東京帝國大學的費諾洛薩（Fenollosa, 1858-1908）所提出的改良式日本傳統繪畫，即是一種將西洋畫的特點與傳統日本畫風相融合的新繪畫風格。在他的影響下，被喻為「朦朧派」大師的菱田春草（1874-1910），其作品〈落葉〉（圖6）便是企圖在富有日本詩意的畫面空間裡，描繪以西方寫實主義的方式繪成的樹林，以表現出樹木置身於迷濛煙霧中的朦朧空間感。

對於上述這種一改傳統日本繪畫之勾勒填彩畫法的朦朧體，筆者

個人有著特殊的愛好，它也影響了筆者近一年來的繪畫創作。（圖7）

由於受到工筆花鳥畫訓練的影響，筆者早先的花鳥題材作品多有主題物清晰明快的特徵，由於技法還不甚成熟的緣故，多數作品像極了花草樹木的剪影，似乎是硬生生的剪貼在畫面上。（圖8）筆者一直對這種現象感到不滿，但直至近年才發覺到原因之所在。由於近年來對朦朧派繪畫有所了解的緣故，以朦朧派理論審視自己的作品，筆者逐漸地發覺到，先前那種犀利而令自己感到不快的原因所在，是筆者長期地忽略了主題物與背景結合，致使背景與主題物相互分離的緣故。也是因為這層認識，筆者近來的研究對象之一便是鑽研朦朧派，並以研究的心得運用在近來的繪畫創作上。（圖9）但有一點必須指出的是，不同於菱田春草等朦朧派畫家以絹為載體，筆者偏好以麻紙為載體。筆者當然了解絹布對於水分空氣的描繪是很得力的，但筆者也很清楚地認識到，朦朧派畫家以大氣氛圍為唯一的描繪對象，畫中主題物自可極為朦朧地消融在空氣中，但筆者不是。筆者所欲描繪的不是陰晴雨潤，而是花草樹木所代表的大地生機，因此，畫中主題的堅實存在對筆者而言是很重要的。也因此，雖然筆者對絹布的使用並不陌生（圖10），但基於上述之考量，因此選擇以麻紙厚塗（相對於朦朧派的薄塗技法而言）為主要的表現技法。而筆者的厚塗技法也是得自於現代日本畫的啟發的。

提及日本文化藝術，部分人士會對他們豎起大拇指，但另一部份的人則是避之惟恐不及；這與他們超強的學習能力有關。基本上，筆者以為日本人學習異國文化，確實是能迅速地將之內化成自己民族文化特點的。最近的例子是1945年第二次世界大戰後，日本畫畫家們在世界潮流的驅使下，由唯美的藝術風格轉向西方厚塗的抽象表現路徑（圖11）〈閉海〉。對於日本畫畫壇的這種現象，日本教授家永三郎提醒當時的藝術家勿一昧地崇洋，應以自身社會、文化為特點，以之邁向國際化，這才是可行之道。⁹筆者所效法的厚塗技法，便是日本畫在這段期間所發展出來的產物。

在日本畫壇中，這種以西方厚塗技法為標準的創作風格直至二十世紀的七十年代才逐漸消退，東方風味的畫風再度引領風騷。也因此，筆者在近、現代日本畫的發展過程中，對日本畫家在傳統風格和現代繪畫的意念融合中所達到的高度表現出無限的佩服。好比上村淳之的花鳥畫〈白雁〉（圖12），東山魁夷的山水畫〈光昏〉（圖13）等。從上述作品中，皆可以看出日本藝術家們對於其自身的創作活動，是將之視為一種意念極至的追求。當然，上述畫家的作品與創作背後的意志力，都曾經給予筆者極大的影響與鼓勵。

由戰前費氏所提出的改良式日本畫，及1970年代在西方旋風籠罩下日本人仍能有意識地呼籲恢復東方畫風的性格看來，日本人確實在吸收外來文化之餘，又能不斷地提醒國人日本藝術文化的自覺性。如此強悍的藝術堅持，終使日本繪畫在國際上占有不可輕忽的地位。這又不免使筆者對於自己立身的所在-台灣畫壇，產生檢視與探討的心理。

第三節 台灣的膠彩畫

明清時台灣的文人雅士主要以寫意水墨畫為主，其中又以四君子

為多；而風格形式則為模擬或學習鄰近的閩廣一帶畫家。¹⁰

1895年日人掌理台灣，並於1902年開始於各級學校實施圖畫教育，旋即於1927年舉辦第一屆台灣美術展覽會。以今日的眼光來看，日人有意以較委婉的文化手段控制台灣知識分子，但就台灣繪畫本身的革新與發展而言，亦功不可沒。二十世紀前的台灣藝壇可謂十分單純地沉迷於文人畫的世界，以至於在第一屆台展評選之後引發了傳統國畫家的抗議。除了抗議與落選展外，台展依舊是歷年舉辦，而東洋畫部的評審結果依舊，終於讓台灣畫家如蔡雪溪等從四君子畫中覺醒，更有呂鐵州等人進而赴日取經，欲深入了解東洋畫媒材的底細者。台灣的繪畫終於在傳統的文人士大夫與閩習傳統之外，有了與現代繪畫接軌的契機。

日據時期對台灣膠彩畫最具持續性之影響力與貢獻者，當屬身兼歷屆台展評審的鄉原古統與木下靜涯，尤其是鄉原古統更是熱心於台灣圖畫教育，於課後協助學生製作台展作品，甚至於協助學生赴日留學等，都可看出他們對台灣藝術教育的貢獻。¹¹而台灣最初的膠彩畫的發展，便是數位日本畫家在台從事藝術教育的啟蒙下，開始了嶄新的一頁。

就筆者個人的研究心得而言，日據時代膠彩畫的最主要成就約有二項，一是以重彩畫的嚴謹製作程序打破文人畫與閩習的水墨畫傳統；二是以寫生觀念打破文人畫與閩習的抄襲臨摹。就上述二點成就而言，所謂「炎方色彩」的顏色使用方式並不為筆者所接受；相對地，不管觀眾接不接受，筆者更有意識地自以為在色彩的使用上，是與新石器時代的彩陶、宋代工筆花鳥畫及近、現代日本畫的色彩使用更為接近的。然而，日據台灣的東洋畫仍有深刻影響著筆者的地方，那就是寫生觀念。¹²

就在地方特色與灣製畫的旗幟下，日治時期膠彩畫家所繪台灣的風土民情十分地吸引筆者，¹³也因此，筆者往往特別留意當時的畫家們所提出的寫生觀念。在此特別提出林玉山、陳進與郭雪湖三位的寫生觀念，是因為每當筆者遇到創作瓶頸時，他們的寫生觀念往往是筆者反覆思量的對象之一。林玉山說寫生：

是「想表現那份特殊感覺的精神」，而且「並非只是畫出外形皮毛而已，應進而掌握那種氣氛，就像把花繪出香味，讓月亮透出光潔一般。也許當時那些畫現在看起來很幼稚，但內心那股表現內心感覺的熱勁值得回味」。¹⁴

陳進則以為

寫生不只是外表的臨摹，而是經過了一番的消化與吸收，由內而外的寫生。東洋畫的精髓，並不只是自然的模仿，而是自己觀察自然後極其敏銳的表達出自然的活躍生命。¹⁵

至於郭雪湖的作畫態度，他曾自述：¹⁶

……第二屆我即廢寢忘食，發憤製作。第一屆入選是山水畫，第二屆則改採寫生創作。對膠彩畫連泡膠都不懂，畫的非常辛苦。每天去圖書館看書研究，清晨五點就去圓山找題材，找了很久才決定以圓山鐵道（淡水線）附近為主。之後每天去寫生，畫出了3尺、6尺的大畫。即使是一棵樹也要表現得圓潤立體，與圓山的色彩達到調和。當時的寫生稿有20-30張，有一張彩色畫稿至今還在。膠彩畫不能塗改，因此對於寫生稿要檢討取捨，構思很久，大約畫了兩個月左右才完成。

而他對寫生則認為：

「寫生」即是觀察力，也是繪畫最基礎、最重要的元素。寫生是繪畫之基礎，文人

畫沒有觀察力，沒有實際去看，只是臨臨稿，有如影印（Copy），這是文人畫最大的缺失。畫家怎能缺乏觀察力，看到什麼即可畫什麼，故寫生最要緊。寫生不同於寫實，寫實就是畫的很逼真，而老練的寫生畫家則幾筆即可表現對象。

以上三位前輩畫家的寫生觀念都對我有所啟發。若謂與筆者心目中的寫生觀念較契合者，應以林玉山先生為首。（圖 14）在筆者的心目中，畫畫的目的原本就是想抓住、或是欲求將刹那予以永恆的擁有，也就是像林玉山先生所說的，去抓住個人內心的那一份特殊的感覺。也因此，筆者特別歡喜林玉山先生：「也許當時那些畫現在看起來很幼稚，但內心那股表現內心感覺的熱勁值得回味。」的一席話，因為筆者永遠都能深刻地記住每一幅畫背後的那一剎那感動。（圖 3）也因此，陳進女士以為寫生是為了「表達出自然的活躍生命」，或許正與筆者的觀念背道而持也說不定？！誠如王國維在《人間詞話》中所說的，境界有「有我之境」與「無我之境」，那麼，既然筆者意欲表現個人的內心感動，那麼，暫時地也就無須考慮自然了吧！至若郭雪湖先生的嚴謹的「寫生示範」（圖 15），這是筆者每一幅畫作都必須經歷的程序，筆者頗自信地以為學得十分到家。（圖 16）

雖然筆者在寫生的部分頗為自信，然而，亦有懷疑者。筆者的這點懷疑正是來自於日據東洋畫發展史本身。好比第二屆府展審查員松林桂月便指出「非必要的繁雜畫面」是寫生作品需注意到的。¹⁷這點筆者一直深刻地警惕著。又有第六屆台展的審查委員結城素明在「以真面目力作居多」的這篇評審感言上說：「站在本島風俗真面目的態度上觀之，寫生的力作很多，具有原來東洋畫傳統的特色。希望作家應多鑑賞古來名畫，作為寫生研究之參考，以發展東洋畫。」¹⁸關於這點，第九屆台展時，台灣日日新報亦發表了「台展如是我觀」的長篇大論，指出「技倆與見識二者並行」的重要性。¹⁹這些建言，在今日看來仍十分有建設性，它也是筆者努力追求的目標。

此外，關於畫幅尺寸的問題，日據時代的膠彩畫早已有所表現與思考了。事實上，日據台灣的膠彩畫並沒有類似今天以號數計算的所謂的標準尺寸，如陳進的〈合奏〉、〈悠閒〉、〈化粧〉，郭雪湖〈圓山附近〉、〈芝山岩〉，林玉山的〈蓮池〉（圖 14）、〈故園憶舊〉，呂鐵州〈後庭〉，林之助〈朝涼〉、〈好日〉等等。²⁰這些作品除了畫幅巨大的特點外，另一個重要特徵是：畫幅完全順應構圖的需要而展開，不是削足適履地遷就於畫幅。這種畫幅尺寸與作者之間主、被動互易的觀念，給予筆者極為深刻的啟發。此後，筆者的畫幅不再依隨著西方油畫的號數觀念而起舞了。

在畫幅尺寸上，日據時期膠彩畫所帶給筆者的第二個影響是「大」與「小」的問題。日據官展評審委員曾於台展第九屆及府展第二屆指出「非必要大畫」的論點，第二屆府展審查員松林桂月更明確地指出：「不必在意台展覽會的會場效果，即使是小品畫作，仍能以藝術良心為使命，實令人樂見之事。」²¹也因此，筆者有〈剪影〉（圖 3）、〈花草集〉（圖 17）般長時間心情日記紀錄的小幅連作產生。無可諱言的，相較於筆者若干完整度與企圖心皆高的大作（這是指畫幅大，而不是自稱偉大，如圖 7），筆者所繪製的〈剪影〉、〈花草集〉系列無非是似流水帳般的呢喃。但是，另一方面，筆者亦堅信，好比小說與散文、史詩與絕句等長短不同的文體並不減低其藝術性一般，筆者所繪製的小品連作

亦與其它畫幅巨大的作品佔有同樣的地位的，不是嗎？

第四節 自我的定位與省思

台灣光復後，東洋畫雖仍於 1946 年的第一屆省展的國畫部裡展出，但好景不常。1949 年，隨著國民政府渡海來台的大陸畫家參與歷屆省展評審，使得「正統國畫」之爭開戰，前後達 16 年之久，膠彩畫也逐漸地消失於國畫部。²1973 年，林之助以材料特性為「膠彩畫」正名，並整合國內的膠彩畫家，組織「台灣省膠彩畫協會」，每年定期舉辦巡迴展覽。1983 年由於林之助的長期奔走下，省展終於恢復膠彩作品參展。1985 年，林氏受邀於東海大學美術系授課，於此教授三年，帶動了膠彩畫的學習風氣；後由詹前裕接替，更將膠彩畫推向更寬擴的空間。筆者長期以來在東海美術系學習，於林之助與詹前裕兩位先生們的風範與教導下，對於他們典雅華麗的畫風自然地耳濡目染而身受影響。無須諱言的，筆者大學時代許多畫在絹布上的作品，便是心摹手追兩位師長的成果。（圖 18）

綜觀台灣膠彩畫的發展史，其歷程可謂步履闌珊，期間雖然無法避免政治因素的干預，但我們也無法否認其本身即潛藏著足以阻礙其發展的若干因子。這些困境或晦或明，解決它，除了仰賴創作者不斷地努力以求突破外，更需要有豐富的內涵來架構它的理論基礎。由此觀之，林之助先生以一個創作者的身分提出「膠彩畫正名論」無疑地是極具歷史價值與意義的。問題是，自省展恢復膠彩畫展出已屆二十年矣，這二十年來的蓬勃發展難道毫無非議之處嗎？未來的出口在哪裡呢？學習膠彩畫者非得到日本取經嗎？或許，在學得了更多的繪畫技術，能夠熟練地掌握各種膠彩畫的媒材特質之後，膠彩畫的藝術性也將因此而更為提高也說不定！那麼，膠彩畫的技術性發展也就走入了盡頭了？！又或者，我們應當在此緊要當頭重新思考第六屆台展審查委員結城素明及第九屆台展台灣日日新報所發表的建言？

筆者絕對承認「為藝術而藝術」、「為形式而形式」的美學主張，只是，身為一個創作者，在筆者審視了自己的學習歷程及近、現代日本畫與台灣膠彩畫發展史之後，不免在面對自己的作品之時，於完全形式主義的觀點產生了懷疑。這個懷疑是：為什麼西方在抽象表現主義（Abstract Expressionism）之後走入了極限主義（Limitism），反而是退回到普普（Pop Art）與具像繪畫呢？同樣地，許多論者強調膠彩畫本身有其材質的特殊性，不容取代，但在技術與媒材之後，應該還有一點什麼東西吧？！也許，從一幅媒材使用與技法掌握看起來皆很幼稚的膠彩畫中，也可以找到林玉山先生所謂「那股表現內心感覺的熱勁值得回味」的感動吧！於是，筆者希望自己的繪畫創作是從自己的生命歷程出發，結合美學、美術史的角度來奠定個人的繪畫觀，而不僅僅是受到若干片面性真理的干擾，便阻礙了個人去觀察、體現與繪畫間實際互動的契機。

石濤《畫語錄》曾提及：

凡寫四時之景，風味不同，陰晴各異，審時度候為之。古人寄景於詩，其春曰：「同沙草發，長共水雲連。」其夏曰：「樹下地常蔭，水邊風最涼。」其秋曰：「寒城一以眺，平楚正蒼然。」其冬曰：「路渺筆先到，池寒墨更圓。」亦有冬不正令者，其詩曰：「雪慳天欠冷，年近日添長。」雖值冬，似無寒意，亦有詩曰：「殘

年日易曉，夾雪雨天晴。」以二詩論？，欠冷、添長。」長，易曉、夾雪，摹之不獨於冬，推於三時，各隨其令。亦有半晴半陰者，如「片雲明月暗，斜日雨邊晴」。亦有似晴似陰者，「未須愁日暮，天際是輕陰」。予拈詩意以為？意，未有景不隨時者。滿目雲山，隨時而變。以此哦之，可知？即詩中意，詩非？裡禪乎？²³

萬物的生命型態各有其構成與場域，身為一個創作者，筆者不願倚仗著某種特定的繪畫技巧來奴役它，筆者情願耐心地等候，以求尋覓出與筆者心靈契合、有感而發的部分入畫。筆者以為，那應該是一個能夠使創作者心靈感到安詳的地方。

第參章 幾點關於美學的思考

在行文序列上，本章是由較大的美學範疇漸推至較小範圍的創作理念。雖然章節段落是由繪畫思想為中心鋪展開來，但仍能由中可看出個人繪畫創作的演變與形成。此外，不同於上一章的歷史性檢驗與反省，此章主要由不同的美學思想作出發，欲求梳理出影響筆者膠彩畫創作的思想淵源。這種思考與整理不僅可以使筆者更了解自己的創作路程的形式意涵，亦有助於確立自己的美學觀，對未來的創作作出指導作用。惟在美學理論的閱讀中，漸漸發現，眾多的美學理論並非完全適用於膠彩畫創作。雖然如此，眾多的美學理論仍在心中激盪，它們仍然為我的創作帶來思考與反省。於是乎，就道家哲學及日本畫家東山魁夷，分別節選出符合自己創作題材之選擇的、影響整體風格與創作心境及美學觀之建立的部分予以闡釋，以架構起個人的創作美學觀點。

第一節 美的聯想

在康德《判斷力的批判》裡有「美的分析」，其中提到了優美與壯美。在筆者膚淺的理解裡，優美與壯美便好似女性之美與男性之美一般，固然有世界小姐后冠，也有健美先生選拔。在藝術欣賞上，不同人格特質的人們面對或陽剛強健或陰柔婉約的不同美感，固然有類似異性相吸的現象，也有選擇合於自己口味的狀況產生。身為一個女子，筆者亦嚮往所謂的新好男人，但這並不是說所有的女子皆喜歡溫柔體貼的男性。筆者身邊不乏情願選擇個性豪放的男子為婿者，她們說他較有安全感；這很類似金庸小說裡的英雄美人配。細思量，「美」的選擇與欣賞確實是很複雜的。

美也是多樣的。所謂的環肥燕瘦各有所好，這就是一種美的特色的選擇。以中國美女為例：所謂西子捧心，這是一種林黛玉式的病美人，惹人憐愛。王昭君不巴結毛延壽，出塞和番，是一種剛烈的性情之美。趙飛燕是個身輕如燕的苗條女性，反之，楊貴妃則以柔嫩的白白胖胖體態贏得膚如凝脂的美名。在多樣的人物性情與多樣的身軀體態交叉組合下，真不知將有多少美的典型出現呢？只能說，在面對自己的膠彩畫創作時，我所選擇的技法形式與表現內涵也是經過選擇的。從畫面的整體視覺效果而言，我的畫是傾向優雅之美的，但是畫中技法與描繪的細節卻不似中國傳統工筆畫般一絲不苟，因此在優雅之餘另有一種輕鬆的氣氛存在。但是，總以為自己的畫並不僅於此。雖然在視覺效果上希望自己的畫能愉悅人，但在厚塗技法的誠懇製作過程中，它似乎已在不知覺中承載了豐富的能量，內斂而沉穩，潛藏著一股撼動人心的力量。

藝術創作可以是很直覺性的。筆者常常執著於自己內心世界的一

點感動，堅持以個人的觀點入畫，奈何，這些淺見卻不一定能說服所有的觀眾。筆者不免疑惑，難道創作一定都得如此理性？一定得以大眾的眼光為依據？能不能只是為自己而創作呢？創作難道不能是個人情緒的抒發或宣洩嗎？似是而非的論點發展了許多的美學流派，書讀多了，腦袋瓜混亂了，人也更加迷糊了。不論筆者如何努力地想去抓住一點什麼，便馬上有人提出足以顛覆筆者思緒的意見來反證，也許，反覆的辨證也是美學的真諦吧！只是，筆者終究是一個創作者啊！身為一個創作者，不能僅是光說不練，終究需要有作品的呈現才算數。因此，筆者想，若是清楚自己生命的定位點在哪，清楚為何而彩繪，如此，這種能夠堅強地支持個人持續地創作的想法（縱使它是十分天真的），算不算也是一種美學思想呢？

長久以來，畫畫不過是想捕捉住個人面對自然時，那股油然而生的剎那感動，整個創作過程只要去思考技術性問題將如何克服與表現，單純地感覺到作品完成之後的歡心與喜悅；甚少去思考什麼樣的美學理論足以支持自己的繪畫創作。遊戲、模仿的藝術起源論似乎不能滿足筆者；若說是為廣大的政治、社會、人群服務，筆者也沒那麼大的理想與企圖心；詮釋學、符號學等等，筆者也不敢相信自己的作品竟如此偉大，足以荷載大量的訊息；也許，我的創作正如我的生命一樣地淺薄，如此而已。

百思不得其解。筆者依然不清楚自己的美學是什麼？但是，佛洛伊德（Freud, Sigmund 1856-1939）早在百年前即已告訴我們，人有所謂的潛意識層，它對我們的影響是不容忽視的。況且，現代美術學院的訓練也要求我們，身為一個創作者不能僅是畫畫，他還要能說善道地推銷自己。不得已，筆者只有努力地撥開意識層的迷障，往自己的過往記憶中努力探索，希望他有助於解釋自己的創作。

第二節 從道家的自然觀審視我與花草的對話

在筆者短暫的創作生涯中，雖不乏人物（圖 19）、風景（圖 20）與花鳥題材（圖 18）一類的作品，但為數最多的還是花草植物。筆者自信對人物、風景等題材的掌握能力並不差，因此，多數作品以花草植物為題材，純粹是一種個人的喜愛與個性使然。

如果我們必須對這種關心大自然裡面的每顆花草的心情予以詮釋，那麼，筆者情願稱之為「自然的禮讚」。這種對自然的禮讚，在中國有崇尚自然的言論，在西方有啟蒙時代盧梭（Rousseau, Henri 1844-1910）所提倡的回歸自然。筆者在此願意借用老莊的思想來詮釋自己的創作，以自然的禮讚解釋自己繪畫題材的選擇，並解釋以何種美的觀點表述週遭環境的美。那麼，什麼是「自然」呢？晉郭象注《莊子》曰²⁴：

我既不能生物，物亦不能生我，則我自然矣。自己而然則謂之天然。物各自生而無所出焉，此天道也。

原來，「物」、「我」、「天」、「道」都是「自然」的範疇。那麼人與自然之間的關係究竟如何呢？

《老子》：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」²⁵

《莊子》：「夫道未始有封，言未始有常，為是而有畛也。」²⁶

在《老子》與《莊子》中，兩者所謂的「道」並沒有太大的區別，「道」甚至可以與「自然」畫上等號。「道」有宇宙性的廣大涵義。

它也可以是人的精神層面在與自然溝通後，轉化而成的主觀心靈境界。至於「天」，道家所講的天，純為自然之天，沒有神秘的意義，亦沒有宗教性；這與墨家、儒家是很不相同的。²⁷

以上是筆者就老莊思想中關於「人」、「天」或「自然」、「道」的了解，三者之間的互動關係約如上述。筆者以為，這種論述人與萬物是相互平等的、對等的存在的命題，頗似西方討論的存有(Being)。雖然老子與莊子對道或自然的解釋十分貼近，但在真實生活的應用上仍有他們的差異性。例如：老子明顯地將「道」予以道德化，人的行為倘能遵循「道」，則一切不合理的罪惡現象都會自然消失，世界將會和平美善；莊子則是將「道」予以精神化，認為沒有人為或主宰者掌控萬物的世界即為自然，心靈思想、行為非攸關利害亦是自然表現的一種，譬如草的顏色，不是靠人為加工的，而是自然生成的。此外，莊子思想中以為花草萬物與人是對等地存在著的，是可以互相溝通、互動與尊重的觀點，是不同於老子的地方，也是西方所沒有的。《莊子》〈秋水〉即云：「以道觀之，物無貴賤。」葉海煙在《莊子的生命哲學》中也說：

莊子的心靈世界即其生命世界，當其轉生命世界為心靈世界之際，生命立即貫注於心靈之中，而獲致更純粹的真實性及更普遍的客觀性。也唯有透過生命，吾人才可能確認心靈的向度，並進而開拓其深度與廣度。²⁸

筆者以為，這種從個人之心靈世界、生命世界出發的，對大自然萬事萬物的關照，才是莊子所謂的「道」，也才是筆者所應該思索的「創作美學」吧！

檢視自己歷年來的創作，多數作品是以花草植物為題材的。為什麼會這樣呢？或許這純粹是一種個人的喜愛與個性使然，也或許這與筆者的生長環境有關。

自幼生長在風光明媚的宜蘭縣員山鄉，住的房子是在自家竹筍園中蓋起來的農舍，舉目望去，一片田野風光，明媚而動人。因自小即在田園中幫忙農務，在父母教導那棵是稻，那棵是草，鋤草留稻的過程中，我養成了隨時留心觀察任何一棵植物的心情與習慣。長大後到東海大學學習，這也是一個草木扶疏的優美環境。也許時農家本色使然吧，路邊的小花小草何其多，奈何我棵棵關心。因此，無暇多作思考，每當作畫，總是去尋訪記憶中在哪兒見到的某株花草。讓人關心憐愛的花草何其多啊！畫也畫不完。

也許，這就是自然界向筆者啟示的生命力，使人們的心靈充滿了純粹的充實。「這才是我該有的創作美學觀吧！」筆者如是思索著。

本著上述對「自然」的認識，搭配現象學的理論，筆者繪出如下圖所示之〈創作意念結構圖〉以說明個人的繪畫創作歷程。



< 創作意念結構圖 >

當創作者以自然為創作意念之中心時，左方為獨立於人的物理現象，亦即所謂的宇宙、遺址、美學、知識.....等；它們不會因為人的存在與否而消失不見，它們自有其客觀的存在，有其持續性。右方是關係著人們存在的人類心理現象；因為人的存在，一切事物的存在才有它的價值。若以筆者個人的創作歷程為例：尊重自然的獨立性，以「回歸自然」的心情面對萬事萬物，這是個人目前執行的方向，這也是王國維所謂的「無我之境」；若謂以人類自身的存在去審視自然並加以詮釋，則是筆者較早期（大學時期）的創作意念，是王國維所謂的「有我之境」。

第三節 來自東山魁夷的美感啟發

常聽人說日本的櫻花很美。它的美在於它最繁華燦爛的那一剎那集體凋落。櫻花精神也是他們武士道的精神象徵。這種極至的生命現象當對日本美學有所影響吧。另一方面，日本文藝作品帶給筆者的感受是一種很高的道德精神性，或者說是「人味」濃厚；芥川龍之介的小說與黑澤明的電影即是這種「人道主義」美學觀的集中表現。這兩種典型的日本美學觀分別給予筆者極大的震撼與迷惑。筆者不解，也不擬從此處談起。筆者承認浸淫於膠彩畫的學習中，無可避免地將受到日本美學的強大影響（事實上亦是如此），只是筆者更情願將美學的論述回歸到視覺藝術上。每每欣賞現代日本畫家東山魁夷的作品，不免心有戚戚。也因此，若說日本美學曾對筆者產生何種影響，還不如說東山魁夷的創作意念對筆者美學思想的形成產生影響更為直接。

由東山魁夷的著作中，可以窺探出作者的藝術觀點。留學歐洲和遊歷中國對他都有很大的影響。年輕的東山魁夷選擇留學德國的原因除了那裡有吸引人的美學思潮外，他也希望能從國外凝視日本的美。隨著視野開拓，戰爭的洗禮，東山魁夷逐漸地奠定了他對日本美的執著，與創作路程的堅持。《美的情愫》²⁹便道出東山魁夷對於東西方繪畫的精神、形式、色彩異同的感受。他不斷地捕捉日本的美，並從異文化的接合點上找到自己的位置。（圖 21）

東山魁夷的許多創作靈感都來自於他經驗過的自然，是心與自然相互感通的描繪；這也同時表現了作者本身。川端康成引用東山魁夷在《與風景對話》一文中，旅行對人生的體悟：³⁰

迄今我的旅行恐怕多得不計其數，今後我仍要繼續旅行.....通過將孤獨的自我寄于大自然，讓他在思想上獲得解放、淨化，變得活躍起來，找出大自然變化中顯現的生之證明。究竟什麼叫生呢？偶然來到這世上的我，不久又將要離開到什麼地方去。理應沒有常住之世、常住之地和常住之家。流轉、無常才是生的證明。

將這段文字配合東山魁夷的畫作慢慢咀嚼，它給了我很大的省思。經常地，筆者認為花草很美。至於花草美在何處？怎樣的美法？筆者並沒有太深入的推敲。東山魁夷的散文與畫作為我開啟了另一扇窗。從最初懵懂地崇尚自然，到近年來偶而回到員山老家投身自然，當筆者第一次有意識地去用心體會這種時空交錯的心情時，我才開始有了了解。當我從另外一個我中，真正地去體悟身邊環境中的自己：如同花草般接受這大自然所降予的甘露水，將因此而茁壯，並且隨著下一代的延續而逐漸老去，最後歸為塵土。

這是為賦新詞強說愁嗎？好像是，又好像不是。

想多了，看遠了，與同好評圖論畫時的劍拔弩張也一笑置之了。筆者告訴自己，題材不是問題，那管它是小花小草或怪力亂神。不必擔心特殊的東西吸引不了別人的注意。不論是多麼特殊的，凡被描寫的東西總具有類似性，從各式各樣的小石子以至於各式各樣性格的人皆是一般。反之亦然，再怎麼平凡的東西也會有它的殊相在。重要的是，繪畫創作者是否在人與自然的對話中找到了那一點真實的美感。

第肆章 花草之美的感動與表現

以筆者是膠彩畫創作者的緣故，因此，在肯定美學思想對藝術創作之重要性的同時，亦同樣地堅持繪畫作品之形式與內涵的重要性。筆者相信，唯有文質彬彬的、內容與形式並重的膠彩畫，才足以稱之為有血肉、有靈魂的完整體。因此，接續美學思想的闡述，本章所欲著墨的是筆者對於繪畫題材及膠彩這一媒材的認識與思考。這是重要且必要的。藝術作品的內容固然足以影響形式技法，但內容仍需依靠形式技法的負載；況且在實際的創作過程中，內容與形式往往是互相影響而彼此互動的。事實上，以繪畫創作者的角度來看，膠彩媒材確實是值得在現階段給予多一點的思考。相較於水墨或油彩等媒材，膠彩在台灣除了日據時代的「災方色彩」外，似乎還有廣大的領域尚待開發。雖然今日已可以很快速地從日本直接學習其既得的成果，但也誠如日據時代的台、府展評審們所建言的，台灣的膠彩畫也應該有自己的特色才對。從這一觀點去思考，如何以膠彩描繪台灣大地，應還有很大的發展空間才是。

第一節 一個為花草所包圍的成長歷程

我生長在一個鄉土風情極為濃厚的鄉下——宜蘭縣員山鄉，當地因為有一座獨立於蘭陽平原上的圓圓小山而得名。在家鄉裡，大人們極為重視孩子的教育，這是因為他們大多由於其生長環境困苦，無法求學，所以將希望寄託在孩子身上的緣故。我的父母也是，他們在能力所及的情況下，無不充分供應孩子們的求學所需。

筆者在高二升高三的那一年才知道，欲就讀大學美術科系尚需加強基本繪畫能力訓練，因此才由塗鴉的年代轉為較具系統性的繪畫學習。在配合聯考取向的考慮下，水墨畫是從臨摹老師的寫生畫稿開始的，而素描畫的是石膏像，此外還有水彩靜物寫生。就這樣，筆者在公式化的教學模式下度過了緊張且充實的二年。在準備美術系入學考試的這期間，由於經常可以觀摩到老師對自然景物的寫生作品，因此也漸漸地學會去感受自然界的美好。這些美好的景象在宜蘭員山鄉舉目可見：梅花、桃花、荷花的燦爛季節，或風聲搖曳中的一片竹筍林；帶領著我從事膠彩畫創作的便是這樣的一個環境。我熱愛我的家鄉，我可以閉上眼睛而輕易地想像出關於她的一切美好景象。更令人歡喜的是，東海也可以令我感到如魚得水般的優遊自在；我喜歡這兒有家鄉的感覺，草很多、樹很多、冬天的雨也很多。筆者在大學時期的繪畫創作，題材便多取自於校園景色；這樣讓我很安心。那種心情好像是倘臥在被雪山、蘭陽平原、龜山島與太平洋所環抱的員山頂上，靜聽松風般地令人感到平安。我愛極了這些林木花草，但她並不總是如此的可愛。

務農的家庭裡的孩子總也是跟隨著大人們依農民曆上的節氣而作息。童年的我生長在萬種植物覆蓋的大地間，一想到草，心裡便有許多的不快。那是假日烈陽下幫忙農務時所能接觸到的一切。不知那野草為何生長得如此快？菜園裡的草總除不完？這種不愉快的印象一直

要到離家求學後才有了 180 度的徹底轉變。除了寒暑假外，平均一年回家不到四次的我，特別幻想家鄉的氣氛：擔心阿嬤養養的那些窩在燈泡旁的小雞是否平安？竹筍採割了，價錢多少？柚子快熟了，那柳丁也該開花了吧？希望今年風雨小一些，不然把花朵果實打落了可傷心。奇怪的是，除不完的雜草夢魘不復出現，縱使我明明知道他還是那麼的茂盛。於是乎，每有三、五天的連假（它往往是家鄉最重要節日，如清明節、端午節等等），外地讀書與工作的哥哥們也回來了，這時，我們每天的休閒就是到農園裡幫忙，大家一邊談天、一邊工作，心境無比輕鬆愜意，還會比賽誰的速度較快，工作竟變成了遊戲。有一天，我突然驚覺，小時候鋤草的心境竟已轉換成為我創作的動力了。

員山的土地與田園多花多草。小時候的夢魘讓我不得不長時間地注視它；我不時地觀察它、區分它、批評它、瞪視它，就好像對待一個惹人討厭又揮之不去的人一樣。但是也是因為這樣，我得以了解它、接近它。現在，我不僅認識了它們的生長型態，回家鋤草時，我還會替它們選美，哪一些可以入畫？這樣表現會更好？騎著機車出去兜風，也習慣對路邊花草多窺伺幾眼，這一簇是不是比那一簇美好？在畫花花草草的當刻，於有意無意間，彷彿讓我跟家鄉靠得更近；我會心神馳往地想到畫中的這棵小草原是長在我家的竹林旁，在山下的果園裡。它們已深深地佇進了我的心裡。小草與我二十四小時地生活在一起，我們一起塗鴉，一起分享心事，一起擁鄉入夢，一起仰承雨露、一起露宿蒼穹。我們約定好了，那一天，我們將一起回歸大地。

第二節 花草之美

自然之所以美，首先它要讓人們感受到它的美；這是需要有人因素介入的。所謂「我看青山多嫵媚」，我與青山，缺一則不可為美矣。沒有人的價值判斷，金子跟沙子沒兩樣。誠如道家哲學所言，人與自然的相處應該是一個和諧的關係；這也是筆者所服膺的美學思想。也因此，筆者將自然界景物帶入畫中，並不是只為了描畫其外在的形體而已，更重要的是與它溝通，參與它的靈性。讓人與物的對話中有更深刻的交流。

《莊子》「知北遊」：「天地有大美而不言。」美存在於宇宙之間的每一個角落，無處不美。我們看到朝日雲海、落日晚霞、青康藏高原的雄偉、蒙古大草原的遼闊、江南的明媚、黃河長江的波瀾壯闊等，都可能興起「美」的感受。只是，為什麼筆者獨以花草之美作為創作的題材呢？在回答這個問題以前，筆者想先請各位想想，什麼狀況下你會有美的感受？面對花朵時，妳的感覺是什麼？妳覺得花美不美？

一、花之為美

在佛教的經典裡有一個故事，大意是這樣的：有一天佛祖在講佛法，當大家聽得歡喜讚嘆之際，適逢花開，佛乃拈花不語。當時大家都不知是怎麼一回事，只有迦葉一人微笑以對。於是，釋迦便將手中的花朵傳遞給迦葉。這個故事或許是想藉由佛祖拈花微笑的動機告訴我們，佛法中所欲演示的一切「生命真諦」，不也可以在花開花落中找到嗎？所謂的生老病死、苦疾滅道，花的生命歷程不也同人類的生命一樣嗎？因此，對於一朵花的領

悟，可以是對生命了解的開始，也是對美的領悟的開始。

「採菊東籬下、悠然見南山」是一種對花的美(外在的自然)對生命(內在的)的美的體會。雖然我們沒有陶淵明物我兩忘(王國維所謂的「無我之境」)的高度藝術修養與人生境界，但當我們看到花朵開放了，仍會滿心歡喜，看到花朵的凋落了，亦會像黛玉葬花般地有無限的惋惜、眷戀。

花是美的。世界上不同民族的人們似乎沒有不對花的美有所感受的。

花是大自然中的一種美的象徵。而人類活動中的各種送花行為，亦使不同的花朵有各種象徵，好比達文西〈聖告圖〉中，天使手中的百合便象徵了純潔、處女懷孕的意思。而在生日、畢業、結婚、戀人求愛等場合裡，花的象徵則代表了愛慕、追求、欣喜與祝福。但送花的行為並不全部代表喜悅。朋友生病住院時我們送花探病，是一種安慰與鼓勵，葬禮上送花(花車)則是一種安息、告別、懷念與感傷。這種正面的或負面的、代表了欣喜、愛慕，或安息、告別，或懷念感傷的複雜場合裡，送花的行為正是一種人類對於花的「美」的感受欲以之與人分享的渴望。因此，人類覺得花「美」，這美的內容也非常複雜了。

花花草草的生命歷程正與人們生老病死相呼應。而花草之所以為美，正在於它是植物經由種子破土發芽，到成長豐盛、凋落的完整生命歷程。如同人的生命歷程一樣，花開花落中有著成長過程的喜悅與艱辛。特別是「花」的開放，在植物的一生中特別有意義。花之所以美，為的是招蜂引蝶，傳播花粉。花的形狀、色彩、香味，都是為了生殖；少男少女們的花樣年華也是一般。所以，人們愛花，把花送給別人，就是想和他人分享花的生命，從開放到凋零的全部。我們覺得花美，正反映了我們對自己生命的珍惜與眷戀。

二、中西方畫家畫花舉例

花的美是所有人類共同感知的。在眾多中西方畫家的花卉作品中，可以非常清楚地確定花草之美是不受時空限制的。所不同的是，不同的畫家面對著不同的草木花果會有不同的感想罷了。中國文人畫家尤其喜愛以四君子或荷花象徵自己的品格，如蓮花的出淤泥而不染，以梅花的高潔象徵自己不隨波逐流、不向惡劣環境低頭的品格。好比元初大家錢選(約1235-1300)為趙宋遺民，因此所繪之花卉往往帶有亡國隱逸之喻意，如〈白蓮圖〉以蓮花象徵出淤泥而不染的精神之義，而從其〈秋瓜圖〉的題識亦可知到他是藉用「東陵瓜」的典故，提醒世人勿忘被異族統治的傳統文化。³¹另有徐渭(1521-1593)者，一反傳統「石榴」帶有多子多孫之吉祥寓意，卻在〈榴實圖〉中以「山深熟石榴，向日便開口，深山少人收，顆顆明珠走」的詩句，自喻身不逢時才華無所施展之苦悶。這一類的例子在傳統中國畫中不計其數。在近代則有齊白石(1864-1957)在繼承傳統的花卉象徵意義之外，直接將自然之趣帶到觀者面前。他畫中植物總像雨後新晴般的濕潤與朝氣蓬勃，清新可喜的畫面正是畫家與自然景物間的一個對話。

一同於中國的傳統，西方文化中亦有花朵所代表的象徵意義。達文西〈聖告圖〉中天使手中的百合花，正象徵了聖母以處女身分懷孕的純潔。波提且利（Botticelli, Sandro 1446-1510）〈維納斯的誕生〉中飄落的玫瑰花，亦是一種對生命之讚美與祝福的意思。布魯格爾（Bruegel, Jan the Elder 1568-1625）〈花束〉以漆黑的背景來襯托無數的花卉，使它們好似從木製的花瓶中伸展出來並散發著光輝。花朵的縫隙中穿插著草莓和黑梅。果實和花朵並置的方式，引申有天堂的花朵的意思。而桌上的草花和葉片，各有一隻蝴蝶，具有宗教上復活的象徵意義。

在中西方的繪畫史中，除了以花卉的傳統圖像學意義入畫外，近代更有直接在花朵中觀照畫家自己的生命，並將之表現於畫布上者。梵谷的向日葵大概是其中最著名的例子了。從梵谷（Van Gogh, Vincent 1853-1890）的〈向日葵〉（圖 22）中，我們確實能感受到，在法國南方陽光充沛的土地上所生長的向日葵，正如梵谷熾熱燃燒著的生命一般，如一輪團團火球向四面八方轉動著。不同於梵谷的，魯東（Redon, Odilon 1840-1916）的精神與生命型態則內斂了許多。他除了藉由亮麗繽紛的粉彩花卉創作來掩飾自己的喪子之痛，也進一步地表達出個人的精神與心靈境界。而美國女性畫家歐·吉芙（O'keeffe, Georgia 1887-1986）以女性生殖器官加以變形而成的女陰花，尤其令筆者感動。如作者 1926 年所繪的〈黑色水仙花〉（圖 23）、〈紅牡丹〉，此兩幅作品的花材都是實際花朵的數倍大。所表現的題材固然與她離群索居於美國西南部荒野中的所見所感有關，然而形象清楚的花卉，其質感與花形韻律走向均在她的畫中被表現得比實物更富永恆性了。

第三節 我對花材及其色彩表現的選擇

藝術對我而言是抒情的，所有的藝術家也都是浪漫的，惟有將心有所感表現於藝術創作，藝術與生命才不是子然劃分的兩截。這種藝術創作背後的「感覺」雖無形象可捕捉，卻是真實的「存在」，與老子《道德經》「視之不見，聽之不聞，搏之不得」、「惟恍惟惚」、「不可致詰」等有關形而上的「道」體之描述相似。偉大的藝術創作便是藝術家們將這種無名的身心意念全部放進去後所產生的結晶。因此，僅就美的欣賞與創作的角度而言，風格史或藝術流派的了解相對地不是那麼的重要。美是一種體驗，箇中滋味，如人飲水。

美的欣賞也是一種創造。「美」任何時候都在那裡，只是不尋找就不會覺得「它」在那裡。偈曰「鑽故紙，機關死」，若只是通過語言文字去尋找「美」，到底能否真切地了解「美」呢，這是很令人懷疑的。藝術欣賞是需要觀者用心去體驗的。在「花」與「人生」的觀照中，藉物思景地從生活週遭的景物提昇至藝術領域，將內心所蘊含的真切情感，用每天呈現於眼前的心情氣氛迅速地運筆捕捉，就這樣，筆者掌握了自己繪畫的心情，也因為這樣，我能在繪畫創作的過程中得到快樂！

一、題材的選擇

筆者身為一個在血緣上、歷史上、地理上與中國脫離不了關係的台灣畫家，深刻地自省著：在畫面上，如何發揮出源自中國

人文教養的精神性、捕捉台灣大自然的特色，並融合日本繪畫在膠彩媒材上的技法開發，以完成一新樣式的台灣「膠彩畫」是目前的一大課題。

對於鄉土藝術與本土化等問題，筆者以為，鄉土題材的描繪不僅僅是對外在景物的刻意描繪而已，它更應該是一種對自己所生長的家園的深刻認識與感動，鄉土藝術的背後應該有更多內在的、深沉而真實的人文關懷。筆者固然承認康德所謂的「純粹美」，但筆者更樂見康德所謂「依存美」與藝術之間的關係。亦即，美不僅僅存在於所描繪的對象物裡，美更是個人內在的感受作用。「純粹美」只能是一種藝術創作前的形體欣賞步驟吧！筆者相信，唯有「心」才是外物生機的本源，也唯有心領神會，萬物生氣才有了自由詮釋的境界。猶如馬諦斯所提及的：「繪畫是藝術家內心幻象的表現」。

在長時間的繪畫創作實踐過程中，筆者曾廣泛地以多樣地題材入畫，近年才逐漸地歸趨至單純地以花草入畫。花草的世界是筆者生活的環境，是筆者所熟悉的景象，也是筆者心有所感而能夠自由表現的題材。以下權將筆者的花草作品以畫幅的大小分為兩個部分予以介紹。

（一）小花小草的心情筆記

人常言道「花月無情」，卻不知花月雖無情但有信。依隨時令的定時開落，令我感受到花所蘊含的一切生命的真諦。沒有聲音，沒有言語，是心與心靈之間的交會。

在我生命的若干片段中，小花小草曾給予我很大的依賴，它是我兒時成長的家鄉記憶，是離家求學的思鄉情懷，亦是我個人的精神寄託與心靈夢土。1999 至 2001 年之間，筆者繪製了大量的花草小品，這在當時雖屬無意識的創作行為，如今回憶起來，它們似乎正與筆者當時內心裡莫名的孤單感相互表述著。

1999 年的花草連作--<剪影> (圖 3) 為大四時的作品。技法稱不上老到，構圖也大多是簡單的折枝形式。當時的心境很單純，沒有想太多形式技法的問題，只是老老實實地畫著我的小花小草。因為心境的單純與無意識，故稱之為「剪影」。這些作品的色彩多較為華麗繽紛，或許正與當時閑逸無憂的學生生活有關。這也是我無意識地對植物生命力的讚頌吧！

2001 年的生活是筆者生命中的重大挫折。大學畢業後參加中等教師教育實習並繼續進修研究所課程，原是歡心喜悅的心情，卻因故而歷經波折，終以退學收場。教師資格的取得與甄試，實習津貼的賠償與研究所的學費，教育部的公文往返與行政人員的恐嚇威脅，都得由我自己獨立面對。一個離鄉求學的遊子第一次體會到學業無成還得賠錢，「無臉見江東父老」的心情。我不敢向家人訴苦，只有一種離鄉背景、被發配邊疆卻又無枝可栖的強烈孤獨感籠罩著我。多少夜裡的擔心受怕，只有夢魂中的花草安慰著我，一頁頁地紀錄下

這段傷感歲月。一株株的小草挺立在因為被搓揉而糾結在一起的背景上。（圖 17）而於無意識之中所流下的無助淚水卻也慢慢地澆灌、茁壯了我的心靈日記--〈花草集〉。

（二）枝桠伸展的羊蹄夾

羊蹄夾是東海隨處可見的植物之一，陽光草坪尤其有幾株長得十分的好。它藤蔓式的枝幹向下伸展，極富姿態與韻律感，更可喜的是它又有柳樹條所沒有的勁健，似乎鼓舞著人們欣欣向榮的生命力。而狀似羊蹄般的，由兩個橢圓形組合而成的圓呼呼葉片真是可愛，極度惹人歡心。當它開花的時候，綠色的葉片幾乎全被粉紅的花朵掩蓋，那才叫做燦爛呢！於是乎，心中油然地興起一股將這些枝桠、花葉鋪展在我的畫面上的想法。〈紫荊軒外的春天〉（圖 24）與〈水湄月色〉（圖 25）便是這想法實踐後的結果。

羊蹄夾又名洋紫荊，〈紫荊軒外的春天〉中的題材便是以東海宿舍外的羊蹄夾為對象，以寫生技法為出發，再加上個人的造型意念予以整合而成的。寫生的步驟是：先在速寫本上進行花朵、葉片、枝幹等局部地方的寫生，待筆者對羊蹄夾的各種角度與姿態有所掌握後，再進行底稿（下繪）的製作。還記得當初為了對景寫生一比一尺寸的草圖，還勞動哲研所的學長挪動位置呢。

雖名之為對景寫生，但寫生決不是如同照相機一般的照抄不誤，寫生的過程是需要作者的經營與剪裁的。所謂的增損即是去思考：那個花朵姿態好不好，需不需要調整一下？這個枝桠與葉片省略掉會不會更好？如此，整個構圖的進行過程，簡直是一場康丁斯基點、線、面的構成練習。在底稿確定之後，以自製的複寫紙（以土質的水干顏料調和少許高梁與膠水製成）複寫到麻紙上，再予以上彩而成。完成後的作品以呈 C 字型的羊蹄夾枝幹為重點的構圖設計，如五指伸展狀的花多與圓弧造型的葉片穿插在粗細不等的枝桠上。色彩的表現則以紅、藍、黑、金等耀眼的對比性原色並置於畫面上，是一件設計與裝飾意味較濃的作品。

雖然〈水湄月色〉與〈紫荊軒外的春天〉皆以羊蹄夾入畫，但不同於〈紫荊軒外的春天〉純粹只是題材的描繪與技法、色彩的考量，筆者在〈水湄月色〉試著加入個人對生命「繁」與「落」的體悟，並很有意識地企圖以水岸煙樹的氣氛加以烘托。就某種層面而言，它亦與筆者當時的心境相呼應；那原是方寫完〈花草集〉日記後不久的一段時光。簡單地說，在題材的處理上，〈水湄月色〉與〈紫荊軒外的春天〉雖在造型、構圖或色彩運用上都是以相同的寫生理念出發，但在表現的內涵上，不同於〈紫荊軒外的春天〉的裝飾性，〈水湄月色〉的用心處卻在於氣氛的營造上。以水邊月影抒發個人的情懷，正是我的創作這件作品的唯一動機。雖然我的個子確實極為嬌小，但濃濁沉悶的抑鬱似乎逼得我非得有如此廣大的畫幅消耗體力才足以排解。

筆者希望在〈水湄月色〉一作中，藉由羊蹄夾的花開花落同時地表現出人世間的冷暖枯榮。畫面的右方是寒冬中落葉凋零的情形；葉片雖然凋落，枝幹依然蜿蜒而蘊含內在的生機。左邊是春暖花開的生長景象，希望呈現出繁茂而欣欣向榮的心情。惟上述左右區分的枯榮景象在畫面中並不容易為人所感知，這是因為筆者不願意將它孑然地分割成兩個區塊的緣故。也因此，雖然它暗示著筆者對人世生命的兩極看法，卻因為採用了個人心理中的想像與主觀色彩，因此畫面中的意蘊也因此而統一了起來。這個統一畫面的中心意蘊，主要是筆者對生命韌勁的歌頌。當然，這也是一種自勉。

藝術的真正生命應是努力去把握與描寫平易近人的東西吧？！這也才是真正屬於更廣大的人類的藝術吧？！因此〈水湄月色〉與〈紫荊軒外的春天〉雖在題材上相類似，但由於筆者對它們（羊蹄夾）的喜愛與熟悉，因此，雖然二作所表現的內涵與心境差異十分巨大，但在個人的寫生經驗與技法相去不遠的情況下，兩件作品的整體風格仍是極為相似的。對筆者而言，它們仍不失為一組系列性的連作。

二、色彩的轉變

唐張躁工樹石山水，言畫之要訣為「外師造化，中得心源」。石濤於其《畫語錄》〈遠塵章第十五〉³²中也表明，人常被紛繁的萬世萬物的表面現象所遮蔽，只能用塵俗的眼界去觀察而停留在事物的外表上，不能深入其理，被物像扭曲支配，總是拼命地去追求物質表象，心就會被束縛，為創作帶來侷限。因此藝術家作畫貴在對形象的想像思維上，形象有所富麗，這樣才能從畫中得到審美的快感。依此，所謂的「技近於道」才有意義，倘能更上一層樓地至廣大而盡精微，那麼繪畫創作也就沒有什麼不可以表現的了。

筆者初學膠彩時，亦落了石濤所謂被現象所遮蔽的問題。作品大多只注重對物象的描摹，在色彩方面也多為隨類賦彩。後來又誤認為膠彩既然有表現濃艷富麗畫風的特色，便認為膠彩應注重觀眾所投射的眼光，也因此，作品大多有意取悅觀眾的目的性。（圖 26）慢慢地，等到筆者對膠彩的特性掌握得更好了，對物象的描繪更有把握了，畫中所蘊含的內涵慢慢地豐富了，於是筆者不再滿足於隨類賦彩或膠彩畫的富麗濃艷了。

在筆者學習與創作膠彩畫的過程中，不同階段裡的色彩變化是很大的，當然，從某一方面來說，色彩的表現亦是作者當下心境的一種投射，因此，在筆者的創作中，它並沒有一個確切的準則。這裡要談的，只是筆者對特定的某些色相之看法，及其與筆者繪畫表現相關連的部分。

（一）綠色調

學畫之初開始描繪花草植物，只知道它很漂亮，我要如實地畫下它。傷腦筋的是，要如何調色才能賦予它一同於實物的色彩呢？雖然這種想法很單純，但它確實困擾過我很長的一段時間。這是眼與手還不能配合的階段。可是這種訓練對於初學者的我而

言，有容易入手、目標明確的優點。大學時候的作品〈塘堤菊〉（圖 10）還真應了高更的色彩理論，一片綠意，沒半點色象變化。惟筆者仍努力地經營畫面，務使畫面中的調子與色階變化豐富，層次清晰，因此，柔和的輕綠色調或可以帶給欣賞者更多的舒展空間。不論如何，筆者對它仍舊是喜愛的。還記得作畫當時適逢塘堤菊花季，有的含苞待放、有的嬌豔盛開。多麼美好的季節！這種對綠色的喜好一直持續至今。（圖 27）

（二）藍色調

在色彩使用技巧尚不甚成熟的階段裡，綠色的使用並不總是成功的。往往是綠色下得重了，正應了「一片慘綠」那句話。或許，在我內心深處並不是那麼喜歡綠色。在我的感覺裡，藍色調的視覺舒適度遠較綠色來得好。打小時候筆者就非常喜愛藍色，它給我的感覺往往是神秘的、清涼的（不是冷的）、豁達的，就如同藍天白雲般地帶給人以爽朗舒服的感受。也因此，畫中的綠色花草竟也慢慢地著上藍色的外衣了；縱使我十分清楚花草不是藍色。（圖 28）還有，色彩學理論往往稱藍色為所謂的冷色，但筆者曾於畫中頑皮地在藍色調的前景及背景中填充了橘黃色的屋宇，屋內散出溫暖的燈光，使整幅畫作的心境感受綜合了起來，不再令人感到蕭瑟。雖然此畫因色彩對比強烈而使氣氛略顯詭異，但它又確實容易讓筆者想起為竹筍園所包圍的員山的家，使我感到安全與舒適。這幅畫我稱它為〈暖冬〉（圖 29）。也是在這時候，我能較熟練地掌握色彩了。

〈暖冬〉之寫生題材來自於東海學人宿舍，主要運用了中國傳統山水畫中畫樹的點葉法與線條構成畫面。從寫生風景的製作過程中，我幻想著將自己化身作前景的樹木。看似凋零的枯樹，其實只是在冬眠罷了。前景葉落的樹與中景茂密的樹叢所產生外觀的生命對比，其實都是個人內在生命的盡力演出。

（三）紅色調

紅色予人的感覺多為喜氣、熱情，同樣地，紅色帶給我的也是一種有朝氣的安全感，也可以說是一種對現實生活世界所感到滿足、幸福。作品〈紫荊軒外的春天〉，其名稱之由來便與作者當下的心情有關。就大自然的四季輪迴而言，紅色的葉子容易讓人聯想起溫帶植物的秋天，但筆者並不曾感受到畫面中的蕭瑟，相反地，因為當時心情的高昂興奮，筆者的畫面似乎也欣欣向榮。我想，除了作畫當時的歡心愉悅外，畫面上紅亮的葉片、粗放的黑色樹幹、金色的背景以及葉脈線條勾勒，這些強烈的色彩對比都對畫面上所洋溢著的喜氣有所加分。

紅色的使用曾長達兩年的時間消失在我的畫面上，但隨著研究所生活的重新展開，火紅的熱情又重新躍上了我的畫幅；〈林花秋紅〉（圖 30）便是近期的作品。由於同學們的建議，於是有了背景留白、主題物不再滿滿地佔據畫幅的改變。對於上方的空白，我有計劃地貼上銀箔並予以打散，以求能和花卉主題相融合。更富裝飾性的效果是我所希望的。〈林花秋紅〉不同於〈梅花雉雞〉（圖 31）、〈向日葵田〉（圖 7）、〈菅芒〉（圖 32）與〈

芒花 > (圖 9) 等美感意識與表現內涵極為清晰的近期作品的地方是：它沒有特定的主題與創作思考路徑，筆者只是單純地希望觀者可以用心地去感受畫中意境，能以嶄新的心情重新審視一棵小草。因此，筆者以較自由而感性的心情來彩繪此畫，希望他人在觀賞它時，視覺與心理的感受是舒服的。

(四) 粉色調

筆者現在工作的環境是在一個長年風沙吹颳的沿海小鄉村，在這個中學代課已接近兩年。在茫茫陌生的海邊，既沒有都市的喧鬧霓虹，也沒有員山的風光明媚。學生放學後，一個人待在教職員宿舍內，偌大的校園顯得格外清靜，夜晚也變得更長了。少了都市生活的匆忙，心常常是靜下來的。單純的工作，單純的對象，單純的生活；讀一些書，想一些事，畫一些畫。不知不覺間，畫面上的構圖佈局也就越來越簡單，白色的使用也就愈來愈多了。(圖 33、36) 當各種色彩都加進了白色胡粉，所有的原色也就變成了學生們口中的粉紅、粉黃、粉藍。或許，粉色調是筆者在這一個新環境下生活的心情寫照。如 < 花草集 > 系列 (圖 17)，畫面有時候流露私人的孤獨感，卻又對簡單的現實生活感到滿足。

第五章 拈花微笑的作品論述

「樹啊！樹啊！我把你種下，希望你快點長大，長成綠的葉，開著紅的花……鳥來作窩，猴子來爬，我也來玩耍。」這樣一首小時候唱的童謠，至今還深深地烙印在我的記憶裡。從一顆種子種下，細心的照料，日日盼著它的萌芽、長大；農家出身的孩子是懂得那種心情的。就如同養兒育女的心情一般，眼看著嬰兒呱呱落地、眼看著他長牙學爬、眼看著他上學、眼看著他結婚生子、眼看著……。每個人的一生都是在這樣的環境與人群照料著才能成長、健壯、美麗。花草樹木是我成長的農村景觀，在媽媽洗衣的溪邊樹上或土地公廟旁的榕蔭下嬉戲玩耍，隨同著父母在花草的呵護栽培間尋找經濟的來源。自然間的景物無一不是我生命中的一部份，以前是，現在也是。它們是我的生命共同體，是我創作的泉源。

關於筆者的花卉創作，隨著先前章節的展開，已有不少的論述。那些作品都是重要的，它們關係著筆著繪畫歷程的發展與風格的形成，如 < 紫荊軒外的春天 >、< 暖冬 >、< 水湄月色 > 等幾幅作品，便是標誌著作者繪畫歷程的重要里程碑。然而，在筆者進入研究所而畫風漸趨於穩定之後，亦有不少佳作產生。這裡所要介紹的，便是筆者集上述個章中，個人關於美術史、技法形式、題材與美學的思考，而後創作完成的若干作品。介紹的內容，除了是技法形式的說明外，更多的部分是關於筆者的創作動機與美的感動。筆者相信，身為一個繪畫創作者，所有的理論研究都應回歸到繪畫創作的原點才有意義；縱使理論與實踐是互相影響的。

第一節 以花卉為主題

植物花開以至花落的這段時間，我們稱之為花期。花期雖是植物最燦爛的一段時光，卻也是一年中最短暫的一個階段，於是，花之燦爛被用於形容少男少女們的「二八年華」。短暫的燦爛有如水潑落地而收不回來，用音樂來比擬，頗具藍調色彩，如 < 雨夜花 > 這首歌。

筆者的花卉繪畫，便是在歡喜讚嘆與葬花嘆息的交替中完成的。

一、〈梅花雉雞〉（圖 31）

樹木堅挺地屹立在大自然中，若沒有人為因素干擾，少則數百歲，多則數千年。長久以來我只是試圖去認識它的生物屬性，一味地讚嘆它的姿態、它的紋理、它的生命力，卻忽略了它跟人們之間的關係。當我有意識地開始思考人們跟樹木之間的關係時，我才驚覺，在它庇蔭之下，業已點亮了所有的生命。孩子們在樹下嬉戲、人群們在其中一角溝通感情。樹木是鳥類的衣食父母，也是它們的家。它是我的心靈避風港。

梨山的舅舅家種植了一大片的桃、李、蘋果、梅樹，果林間奔跑著眷養的雉雞，我在工作之餘（每年寒暑假我與哥哥總上梨山幫忙農務）總是喜歡看著雉雞於果林間穿梭覓食。就創作的原始動機而言，〈梅花雉雞〉是屬於筆者心靈私密層面的生活嚮往。一公一母的兩隻雉雞在極富詩意的梅花林中，愜意地過著屬於他們的生活。而畫中雉雞安詳地相互依靠在梅林深處，就如同我對自然環境的依存一般。

濃濃的感動與喜愛，讓我下山來到東海，便想即刻將此意像描畫下來。雖然對景寫生絕無問題，但一方面農忙，二方面也實在不願意將雉雞關在籠子裡，因此下得山來，除了一股充實飽滿的創作動機外，一無所有。不得已，只有借助其它圖像資料以資參考。在蒐集與研究、描繪雉雞頭、翅、尾等個部分細節的過程中，筆者又逐漸地興起另一種想法：在梅花與雉雞的形象設計上，難道不能打破自己的「寫生」習慣，試圖以較圖案化的造型來描繪嗎？在「寫生乃寫其蓬勃生氣，而不僅是形象的描繪」的護身符下，自信對梅林雉雞的活潑生機體會極深，因此大膽地以歸整化後的梅林雉雞入畫。

二、〈向日葵田〉（圖 7）

二、三月間，向日葵已經十分熱鬧地上市了，加上電視上播放的向日葵花田，心中一直雀躍地期待著能夠親自體會置身於向日葵花田，讓向日葵熱情擁抱的感動。雖經過幾番打聽，並三番兩次地南下田尾公路花園尋訪，可惜都無緣得見，百般寂寥，於是花了幾百塊買了兩盆小小的向日葵帶回家以解相思。很快地，葵花子成熟了，花也謝了，滿手整把的葵花子。也許是農家子弟本性使然吧，我並沒有將它們拿去炸油，卻是在學校一塊荒廢的花圃裡將種子種下。很快地，它長大、開花了。長得比原本盆栽裡的還高，比我的個子還高；花朵比盆栽裡的還大，還更茂盛。隨著向日葵日以繼夜地不斷成長，我忙碌地以照相機、速寫本紀錄著。終於地，它們挺立在我的畫面上了。

直立立的向日葵坐落在我的畫面上，或含苞、或盛放、或凋落。畫面上有我的感動。我因為向日葵而動容。當它的花蕾上的種子日趨結實，莖幹亦日漸乾萎。然而，枯槁的向日葵仍以瘦硬的身影挺立在土地上，一株株的，滿滿的一片花圃。

大面積的藍綠色調，是畫面給人的第一個印象。盛開的花朵因筆者刻意經營的色彩配置，使得左右對稱明顯；這是筆者希望整個

畫面的視覺焦點坐落在畫幅兩方盛開的向日葵花朵上之緣故。

有感於花園裡向日葵的盛大，初始便興起以屏風的形式予以呈現了。我選擇了長條式的畫板六片，希望它能自己構成一面牆、一個世界、一個感動。我想，果能如此，這件作品自有其存在的價值。

我心中的向日葵是似太陽。日復一日地，太陽總像是沈到海的那一邊，但明天它又將再升起。我想，太陽絕不是沈下去了，是在為不停地輝耀著而作準備。

三、〈向日〉（圖 34）

我常在夜晚散步，也常常會去探視週遭的植物是否已經入夢歇息。一朵朵嬌嫩的花蕾，受日夜精華的滋潤長得更好，引起我羨慕的心情。轉往向日花叢；心想，隨著太陽轉動的太陽花，會不會在日落月出後，放鬆小憩一番呢？

植物們的生命力，帶給我的震撼力，不是三言兩句可以說明白的。因此，在它即將歸為塵土前，我假想自己和它們同一類，在承載生命下、在搖曳的風中寫下夜間心中的向日葵。它們不論白晝總「專注」地望向一處，一處一個盼望、一個夢想、一個希望。

此圖以糝紙的方式作為基底，鉤上物體，畫上雲朵。由於租賃處適值靠海，這地方的氣候變化明顯，天象雲層的變化很豐富，而鈷藍色的天空深深吸引著我，於是起了彩繪夜向日葵的動機。

四、〈塘堤菊〉（圖 35）

有一陣子，十分著迷塘堤菊這樣的植物。第一年認識它，趕緊做下速寫，怕它明年就謝掉了；來年在老地方看到這特別的菊花，依然陽光貌美；然而再次畫下它，已經是數年後的事了。它們依舊青春燦爛的站在那裡，家族多了、茁壯了。

在載體上特地選用金箋紙，我想為絢爛的花找一個新材質的底，以襯出它本有的朝氣活力。畫面的主題用色濃麗，採對稱式構圖，保留紙材特色，觀畫者說：「具有南國氣候的特色，滿特別的。」背景的小草是完成主題二年後加上去的，為何選擇小草？自然景象中，塘堤菊的生長環境便是和草同居，也因為有雜草襯托，塘堤菊顯得更有精神。

第二節 以花草為主題

在我的想像裡，小草是生命中最珍貴的一面，它是植物發芽以至成長的一個小段落。樹之所以壯碩，花之所以燦爛，歸結於根本，都是藉由種子不斷地傳播，生命才得以綿延不斷。種子發芽，然後長出了兩、三片葉子，終於長成大樹，開出了美麗的花朵，於是生命有了甜美的果實。生命有了延續，大地有了生氣。在這個生命循環的過程中，小草的韌性是植物生長階段中最強的，如民謠：「大風起，把頭搖一搖，風停了就直起腰……小草其實並不小。」

一、〈菅芒〉（圖 32）

〈菅芒〉一作是筆者意識想像的情境追求與表現。它的原始創作動機是基於筆者十七、八歲時，和家人共同生活的美滿關係

之紀念。

高中時由於哥哥們都已在工作，所以相聚的時間相對地較短。假日除非是農務特別繁忙而非得下田幫忙外，哥哥們總會帶著我往外跑，去兜風、看海、捉螃蟹……。那情景總會讓我不由自主地哼出「小牛的哥哥帶著她捉泥鰍，大哥哥好不好，咱們去捉泥鰍」的旋律。許許多多的美好回憶中，尤其以熟悉的芒草令我感動最深。隨風飄颻的芒草有如遊子般的心情，不知將歸向何方？

臨海的線西田野裡開滿了芒草花，往往讓我回憶起少年時期的美好時光，而隨風而逝的芒絮漫天飛舞，它不僅模糊了我的視線，更令我對未來感到茫然。芒花的美，是如此的深刻，卻又是如此的撲朔迷離。我想用自己的彩筆紀錄下這種美感經驗，因此，憑藉著深刻的美感意像，以非常主觀的直覺繪製了遠方渺茫的芒花。在畫幅的前景則是以數株芒花特寫突出主題；它們是筆者面對真實芒草所作的精細寫生描繪。我希望能捕捉到風中搖曳生姿的芒花形象。

廣闊的溪床上一片雪白，一陣陣的風吹拂過來，像極了海浪般的起伏盪向遠方。這芒花啊！它一直地無限延伸，延伸到我想念家人的心坎裡。

二、〈芒花〉（圖 9）

線西的農人們多將芒草保留在田埂上，以阻擋海邊的強勁風沙。秋風一陣一陣吹來，米白色的芒草浪花在秋陽照耀下竟如滿地珍珠般地閃閃發亮，著實令人陶醉。課餘閒暇，一人靜坐在水田旁欣賞著芒花的風姿花絮，我沈浸在如詩般的意境中，享受田野風光。東海大學與線西之間的上課往返，沿途總有芒草伴我一路，從大肚山頂俯瞰，更有一大片的白浪平鋪在這片丘陵台地上，果然「數大便是美」。我想我是適合這樣的景色的。舒徐的涼風，高照的秋陽，油然興起一股想徜徉於這片白浪花海之中的想法。拾起貼近週遭環境的想望，提筆畫下我眼中的雪白。

在時間、題材與表現技法上，〈芒花〉無疑地是〈菅芒〉的延續；雖然如此，兩者的創作動機卻是十分不同的。〈菅芒〉是一種美的意念的捕捉與懷念，想像的意味較濃厚。〈芒花〉卻是身處在週遭環境之中，對芒花本身的美有所體悟後的作品。〈芒花〉有著具體的風景可以讓筆者真切地置身處地好好品味，感受這自然界間的律動與對話。

在技法表現上，〈芒花〉的背景氣氛主要是顏料層層堆疊流動的結果。在細密而反覆的堆疊過程中，筆筆的呵護與關心，我的情感似乎也融入其中。而芒花的動態走向則是刻意營造的結果。它是筆者個人的思緒方向，也是一種象徵；它們一直跨出畫面之外。至於芒葉的處理則是畫面上較複雜的一處，也是用意最深的部分。筆者想家的感覺便纏繞在葉片之中。而整體畫面的粉白色調，或許是潛意識的選擇吧。也許，它正暗示著我對自己先階段的精神生活感到滿足與平安。

三、〈牆草〉（圖 33）

這樣的小草對我來說是不陌生的，它常常生長在不起眼的角落或路旁已經荒廢的空地上。路中原本種有行道樹的平台上，樹木已經消失無蹤，留下的是一株株矮短不知名的草，小草硬如鐵絲般的梗，長期的屹立在海風中、車道中。這骨氣和生長在牆腳邊的草有很大的不同。長在牆邊的草，它的環境較路中的草優渥許多，因此它長得較高，開得花是輕柔的，葉子和體態都是修長的。我羨慕長在路中的草，那骨氣是我欠缺的、是我想要的；可是，我的成長環境是優渥的，怎能違背心意，沽名釣譽？於是我畫著屬於我環境中的草，它們是幸福的，令人感到舒服的。

四、〈草〉（圖 36）

〈草〉繼「林花秋紅」之後，題材相同的作品。畫面打上底，噴上水，用大量的顏料，任其在畫面上遊走，如此多次使用--背景變得迷濛，富詩意，是我喜歡表現的方式之一。

秋冬的花草，依舊茂盛地生長著，那強韌的生命力令人讚嘆不已。筆者欲以寫意畫的方法，藉由粒子間的粗細走動表現植物的枝葉。顏料的濃稀像墨色一樣，隨著運筆輕重而有濃淡的變化，這樣的效果使畫膠彩畫的我有新的體會，也帶來遊戲般的趣味。

五、〈芒〉（圖 37）

〈芒〉是回老家過春節時，和兄長們開車兜風時的一景。引我回想起童年時的快樂生活，哥哥們常騎車載我去兜風，上山下海，盡其所能的遊山玩水，那情景已烙印在腦海，適時給我創作的動力。

同〈菅芒〉創作的心境一樣，時差上竟已十年了。望眼過去，一大片無邊無際的芒花座落在山腳下，我們依著白茫茫的景象找尋入口。碧澄澄的湖水旁，可人的芒花就在這兒，我們彷彿進入傳說的桃花園境中。溯湖而上，無人跡的山水，潔靜極了，且有蟲鳴伴隨一路，心情是輕鬆的、奔放的。我心裡感謝著天，自然大地的青山、綠水，若不是您的滋養，微弱的我要如何茁壯？

試圖以背景留白的方式創作此幅作品，又希望它能帶一些細膩的變化。因此，我貼上二分之一的銀箔，再隨機點上黑箔，用墨色以寫意方式鉤上風中的芒花；覆蓋數層的糊粉，如此反覆多次，後以揉紙方式去銀的光澤，再畫上芒花以作為背景；最後鉤上草圖，並開始彩繪我感受到的芒花叢。在背景層層疊疊中，將我外放的情緒內斂地收集在畫面，並拉進了我和家人的距離。

第六章 結論

隨著創作路程走來，了解自己膠彩畫描繪的根源：最初啟迪於中國工筆設色繪畫，尤以花鳥題材最感到興趣；後受彩陶繪畫的原色運用，而有濃麗的畫風。加上，每年師長分析、解說現代日本表現技法與藝術觀，無形中都讓筆者在媒材的運用上、或創作的思想上更為活絡，而有別於前一階段表現形式。

一片翠綠的家鄉景緻，使此環境中成長的我，對身邊週遭的花草有特別敏銳的感受；個性使然、個人喜愛，都是筆者執著於花草的描繪原因。至於我未來的創作道路到底在哪裡？從日治時期的審查員評論中，以及從

筆者理解日本藝術文化發展中，都重複的提醒著，發展台灣本土的繪畫精神；雖然，這不是一天、二天的事，也不是一味的彩繪鄉村破舊景物，就能夠表示倡導鄉土文化，而是彼此的心對這土地的情，如何不被利益薰動了？而忠實個人藝術品味的探究。

還記得兒時，父母辛苦的在烈陽下工作以供應我在鄉村裡的一所私立幼稚園學習，但那時只覺得到田野間與鄰家的孩子玩「家家酒」更有趣些，因此常常逃學。這段兒時記憶常讓我良心不安，覺得有愧父母。但在另一方面，於田野大自然間玩耍與農務的成長經驗，使我自然而然地習慣、熟悉，並樂於與它相處在一起。這生活環境中的一切，對我而言是那麼的理所當然，所以我在負笈他鄉求學的日子裡，只感受到若有所失，卻沒體會到田野裡的蛙鳴早已離我遠去。直到有一天，我才在花草的描繪創作過程中找到這段失落的記憶，我才領悟到，唯有徜徉於田野大自然間才能讓我感到自在、舒服與安心。在「一般」中以自己的心眼看到專屬於我的「特殊」，而將這種感性又愜意的靈感描繪於作品中。從這裡，我看到了個人未來的創作方向。我想，我將審視身邊的花草，檢拾花草葉片間與我創作心靈相契合的部分為題材。就這樣，我將畫它一輩子。

現在的我看到初長的新嫩綠葉冒出了芽，滿心讚嘆；看見葉子一片片地、一星期又一星期地漸次形成莖幹，滿心地歡喜滿足。五月裡看見蓓蕾，覺得快活；六月玫瑰的艷麗芬芳好像為我而開放。我想，我已在花草的世界裡找到了心靈的夢土。

參考書目

一、專書

- 1、石濤著，胡琪閱，《畫語錄》，華正書局出版。
- 2、石濤著，劉長久校注，《畫語錄》，成都：四川美術出版，1987。
- 3、李承遠，〈近代韓國彩色畫之形成與變遷〉，《膠彩畫之淵流、傳承及其影響學術研討會論文專輯暨研討紀錄》，台中：省美館，1996。
- 4、李進發，《日據時期台灣東洋畫發展之研究》，台北：北美館，1993。
- 5、李鴻儒，〈中國水墨畫、日本畫與膠彩畫的關係〉，《膠彩畫之淵流、傳承及其影響學術研討會論文專輯暨研討紀錄》，台中：省美館，1996。
- 9、吳怡，《莊老與禪》，台北：三民，1970。
- 6、東山魁夷著，唐月梅譯，《美的情愫》，桂林：廣西師範大學，2001.12。
- 7、周世輔，《中國哲學史》，台北：三民，民1990。
- 8、周李耳、莊周撰，晉王弼、郭象注，《老子 莊子》，台北：中華，民61.4。
- 10、徐小虎著，許燕真譯，《日本美術史》，台北：南天，1996。
- 11、森三樹三郎著，姚百勤譯，《回歸自然—老莊哲學》，台北：敦理，民1989。
- 12、黃冬富，〈從省展看光復以後台灣膠彩畫之發展〉，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》，台北：雄獅，1991。
- 13、葉海煙，《莊子的生命哲學》，台北：東大，1980。
- 14、詹前裕，〈東海大學美術系膠彩畫教育十年展的回顧與展望〉，《東海大學美術系膠彩畫教育十年展》，台中：東海大學，1995。

二、畫冊

- 1、印象社製作.鶴岡厚生翻譯，《現代日本畫 50 年》，群馬：群馬縣立近代美術館，1994。
- 2、東山魁夷，《自選畫文集（一~五）》，台北：錦繡，1996 。
- 3、河北倫明監修，〈菱田春草〉，《ARTISTS JAPAN》第 32 期，東京：同朋舍，1992.09.29。