

南華大學藝術與設計學院視覺藝術與設計學系

碩士論文

Department of Visual Arts and Design

College of Arts and Design

Nanhua University

Master Thesis

榮枯－呂嘉民水墨創作論述

Blooming and Withering:

Discourse on the Chinese Painting by Chia-Ming Lu

呂嘉民

Chia-Ming Lu

指導教授：葉宗和 教授

Advisor: Tzong-Ho Yeh, Prof.

中華民國 112 年 7 月

July 2023

南華大學
視覺藝術與設計學系
碩士學位論文

榮枯-呂嘉民水墨創作論述

Blooming and Withering :

Discourse on the Chinese Painting by Chia-Ming Lu

研究生：呂嘉民

經考試合格特此證明

口試委員：

葉榮和
謝世昌

莊連東

指導教授：

葉榮和

系主任(所長)：

葉榮和

口試日期：中華民國 112 年 06 月 26 日

謝 誌

在過去的求學階段，不曾有機會就讀藝術相關系所，直到四十不惑之年，再次當起了學生，一圓年少時的夢想。尤記得初踏進藝術大門時，既懷抱著雀躍的學習心情，也不免顯露出幾分的緊張，就怕自己一下子吸收不了太多的專業知識與實務操作。經過幾年的充實學習，也該是驗收成果的時候了，知道自己的學習步調很慢，能用來創作的時間也很破碎，總是覺得時間並不夠用，於是常常告訴自己，可以慢，但要做就做到最好，時時刻刻不斷的提醒自己，堅持到最後一定能夠順利的完成畢業個展與論文發表。

來到南華大學的時間前後也有 11 年之久了，在這幾年裡，歷經求學、工作、教學再回到求學，這一切都發生在這所充滿學習氛圍的校園。感謝學校提供這麼好的學習環境與優秀的師資。還記得初來到南華的前幾年，在一個課堂上認識了所上的學姐，因此有機會去到圖書館的樓下，見識到葉宗和老師的教學風格，讓我印象深刻，也概略知道現代水墨創作的畫風樣貌，當下可說是深深吸引了我的目光，也因此結下了學習的因緣。

在藝術創作與論文寫作方面，感謝葉宗和老師的指導，讓我有機會將花藝、書法與水墨相融，以自然的生命直觀，開啟了論文寫作的新思維，方能順利完成論文。在此，也要感謝兩位口試委員，莊連東老師與謝其昌老師，針對論文鉅細靡遺的批註與建議，讓此次的創作研究論文內容更加完整，收穫匪淺。

最後，要感謝母親的體諒，看我終日忙碌的樣子，真的深感抱歉。也要感謝在學習期間，所有遇到的師長、同學、學弟妹、同事及善知識們，謝謝你們的鼓勵與指教。期許自己在未來的生命旅途中，發揮所長，分享更多的美好予大眾。

呂嘉民 謹誌 2023 年 7 月

摘要

本文以植物花卉作為創作研究的主要對象，從「榮」與「枯」相對面向進行概念發想。每一種植物都有其獨特的符號與象徵意義，藉由水墨韻味與古今交融，以水墨畫筆來紀錄一場生命榮枯的自然之美。

本文以文獻分析、圖像學、藝術史與行動研究法，為主要研究方法。從自然觀、藝術觀與宗教觀來探討「榮枯」在不同層面上的啟發意義，以及所要表達的自然生命內涵，試圖重新詮釋水墨創作的多元性，並嘗試融入東西方美學，在畫面中帶來相互衝突的視覺空間表現，建構花藝、書藝與繪畫三位一體的多重感官視野，創造出突顯於表象之外的作品。

作品的表現形式上，以圖像符號、象徵意涵、技法運用、色彩表現等方法，讓研究主題在情感與意境中，發現生命的榮枯之美。研究結果在突顯傳統水墨與現代技法的相融性，以及禪美學的生活實踐。藉由文獻資料的蒐集與分析，了解禪美學在古今的發展脈絡與應用。透過水墨圖像的詮釋與生命經驗的連結，從研究創作實踐中，看見生命無常中的變化，進而學習「榮枯自在」的人生觀與豁達的心境。

關鍵詞：榮枯、生命、現代水墨、書法、禪

Abstract

In this paper, flower plants are the main object of the creative study. The contrasting concepts of "blooming" and "withering" are the cornerstone of the creation. Each kind of plant has its unique symbol and symbolic meaning. By means of ink painting and the blend of the ancient and modern, the brush is used to record the natural beauty of life.

This paper takes document analysis, action research, and quality consideration as the main research methods to explore the enlightening meanings of "blooming" and "withering" on different levels from the perspectives of life, art, and religion. On the other hand, the meanings of natural life are expressed through these methods. In addition, this paper is intended to reinterpret the diversity of the creation of ink painting, and to integrate Eastern and Western aesthetics with a view to bringing conflicting visual expressions together in a picture, to construct a multisensory vision with the trinity of floral art, calligraphy, and painting, and to create a work beyond its appearance.

In terms of the form of expression of the artwork, various methods including visual symbols, symbolic meanings, technique application, and color expression are employed to explore the beauty of blooming and withering in life within emotions and artistic conception. The research findings highlight the harmonious integration of traditional ink painting techniques with modern approaches, as well as the practical application of Zen aesthetics in daily life. Through the collection and analysis of literature, an understanding of the historical development and application of Zen aesthetics in both ancient and contemporary contexts is obtained. By means of ink painting images and connecting them with life experiences, the research and creative practice allow for the observation of changes within the impermanence of life, thus fostering a life philosophy of embracing both prosperity and decline and cultivating broad-mindedness.

Keywords: blooming and withering, life, modern ink painting, calligraphy, Zen

目 錄

謝 誌.....	I
摘 要.....	II
Abstract.....	III
目 錄.....	IV
圖目錄.....	V
表目錄.....	VII
第一章 緒論.....	1
第一節 創作研究動機與目的.....	1
第二節 創作研究方法及步驟.....	4
第三節 創作研究範圍與限制.....	9
第四節 名詞釋義.....	10
第二章 創作學理基礎.....	13
第一節 生命現象中的榮枯.....	13
第二節 宗教思想中的榮枯.....	16
第三節 藝術文化中的榮枯.....	20
第四節 圖像學的應用與詮釋.....	27
第五節 相關藝術家風格.....	30
第三章 創作理念與實踐.....	37
第一節 創作理念之分析.....	37
第二節 創作理念之實踐.....	40
第三節 創作表現意涵及圖像語彙.....	54
第四章 作品詮釋.....	60
第一節 「書畫同源」系列.....	61
第二節 「無生有生」系列.....	70
第三節 「蒔花弄草」系列.....	79
第五章 結論.....	88
第一節 省思與價值.....	88
第二節 展望與期許.....	91
參考文獻.....	94

圖目錄

圖 1-1 創作步驟發展流程圖	8
圖 2-1 南宋 石恪，〈二祖調心圖—豐干〉，紙本水墨，35.3×64.4cm	21
圖 2-2 南宋 石恪，〈二祖調心圖—慧可〉，紙本水墨，35.3×64.4cm	21
圖 2-3 五代 徐熙，〈豆莢蜻蜓圖〉，蒲扇頁，絹本，設色畫，27×23cm	22
圖 2-4 五代 徐熙(傳)，〈雪竹圖〉，絹本墨筆，151.1×99.2cm.....	22
圖 2-5 陳丁奇，〈筆花〉，草書，條幅，65×33.5cm，年代不詳	24
圖 2-6 清 八大山人，〈鷺梅花圖〉	24
圖 2-7 劉國松，〈暮春草壑〉，水墨設色，紙本，46×93cm，1966	26
圖 2-8 劉國松，〈山外山〉，墨彩，拼貼紙本，99.3×94.5cm，1968	26
圖 2-9 莊連東，〈懸日齊光—3〉，水墨紙本，90×59cm，2020	28
圖 2-10 李君毅，〈兩生花〉，水墨紙本，145.5×182cm，2013	28
圖 2-11 波洛克，〈秋天的節奏〉，油彩·畫布 Oil on canvas，266.7×525.8cm.....	29
圖 2-12 李奇茂，〈秋〉，水墨紙本，90×97cm，2011.....	29
圖 2-13 李奇茂，〈剛柔相濟〉，24.2×27.3cm，2017	32
圖 2-14 李奇茂，〈歷史彈痕〉，69×70cm，2006	32
圖 2-15 程代勒，〈山外青山樓外樓〉，135×69cm，2010.....	33
圖 2-16 程代勒，〈圍城·封城〉，179×70cm，2021	33
圖 2-17 李振明，〈蕨醒〉，97×64cm，2018	34
圖 2-18 李振明，〈轉角遇到愛〉，106×68cm，2018	34
圖 2-19 葉宗和，〈生命舞曲〉，45×45cm，2012	36
圖 2-20 葉宗和，〈角荅〉，45×45cm，2012	36
圖 3-1 作品前置作業	42
圖 3-2 作品前置作業圖片篩選	42
圖 3-3 呂嘉民，〈一方之境〉，局部圖	43
圖 3-4 呂嘉民，〈一方之境〉，局部圖	43
圖 3-5 呂嘉民，〈攀綠而上〉，局部圖	44
圖 3-6 呂嘉民，〈貓蝶〉，局部圖	45

圖 3-7 呂嘉民，〈貓蝶〉，局部圖	45
圖 3-8 呂嘉民，〈共生〉，局部圖	45
圖 3-9 呂嘉民，〈蕨·有情〉，局部圖	45
圖 4-1 呂嘉民，〈聽見花開〉，水墨設色，京和紙，143×79cm，2019	63
圖 4-2 呂嘉民，〈貓蝶〉，水墨設色，京和紙，143×79cm，2019	65
圖 4-3 呂嘉民，〈蘭亭新綠〉，水墨設色，京和紙，140×40cm，2021	67
圖 4-4 呂嘉民，〈蘭亭四方〉，水墨設色，京和紙，140×40cm，2021	69
圖 4-5 呂嘉民，〈同在〉，水墨設色，京和紙，142×78cm，2020	72
圖 4-6 呂嘉民，〈共生〉，水墨設色，京和紙，140×70cm，2021	74
圖 4-7 呂嘉民，〈一方之境〉，水墨設色，京和紙，140×70cm，2022	76
圖 4-8 呂嘉民，〈蕨·有情〉，水墨設色，京和紙，142×40cm，2021	78
圖 4-9 呂嘉民，〈攀緣而上〉，水墨設色，京和紙，140×70cm，2020	81
圖 4-10 呂嘉民，〈凝視〉，水墨設色，京和紙、草紙，142×79cm，2022	83
圖 4-11 呂嘉民，〈植蕨〉，水墨設色，京和紙，142×79cm，2023	85
圖 4-12 呂嘉民，〈春光〉，水墨設色，京和紙，142×79cm，2023	87

表目錄

表 3-1 作品技法實踐一覽表.....	50
表 3-2 作品圖像與意涵對照表.....	55
表 4-1 創作作品目錄一覽表.....	60
表 4-2 「書畫同源」系列作品一覽表.....	61
表 4-3 「無生有生」系列作品一覽表.....	70
表 4-4 「蒔花弄草」系列作品一覽表.....	79



第一章 緒論

唐白居易《賦得古原草送別》詩：「離離原上草，一歲一枯榮。野火燒不盡，春風吹又生。」¹這一段詩詞中提到，廣大的草原上生長著茂密的青草，隨著四季更迭，青草年復一年的由繁盛到枯萎，再由枯萎到繁盛，不斷的輪迴，在這個生命轉換的過程裡，還得面對大自然的一切考驗，不論是野火還是冰雪，挨過了，只要根還在，就能再次看見生命的綻放。描述了小小生命的不屈不撓，藉由詩詞的隱喻，看見了生命由點到面的自我擴張，更是捍衛生命的精神象徵。

筆者是位花藝設計師，從事花藝的工作也 10 多年之久，對於體察花卉的生命榮枯並不陌生。花藝中所謂的美感，不外乎就是表現出花卉本質中的獨特性，此獨一無二的生命存在與張力，它可以是一朵小花或一枝小草，從出現到消失，演繹著無聲息的生命歌唱。這個自然的生命過程，也成了最好的創作靈感來源。

第一節 創作研究動機與目的

現代水墨設色的創作，可以透過結合數位化的功能來預見作品的風格，當然，這只是創作方式中的一種，若真要發現生命榮枯的美麗與哀愁，還是得要親自去觀察、去體會，因為榮枯的美，是離不開人而獨自存在的。在主、客觀兩者，以不同眼界的審視之下，榮的好？還是枯的好呢？還是都好呢？²就生命而言，榮與枯的現象與生死無異，沒有生又那有死呢？榮枯一如³也就說明了「榮任它榮，枯任它枯。」順應自然而存在的道理。因此，筆者選擇以「榮枯」的現象，作為此一研究創作論文的題目。

¹ 〈離離原上草，一歲一枯榮。〉，《讀古詩詞網》，<https://fanti.dugushici.com/mingju/13230>（瀏覽日期：2022/12/24）

² 藥山禪師在庭院裡打坐，身旁坐了兩位弟子，一位叫雲巖，一位叫道吾，他忽然指著院子裡一枯一榮的兩棵樹，先對道吾問道：「那兩棵樹是枯的好呢？還是榮的好呢？」道吾回答道「榮的好。」藥山再問雲巖：「枯的好呢？榮的好呢？」雲巖答道：「枯的好！」這時，正好一位姓高的侍者經過，藥山又以同樣的問題問他：「枯的好呢？榮的好呢？」侍者回答道：「枯者由他枯，榮者任他榮。」同一個問題有三種不同的答案，「榮的好」，這表示一個人的性格熱忱進取；「枯的好」這表示清淨淡泊；「枯者由他枯，榮者由他榮」，這是順應自然，各有因緣。所以有詩曰：「雲巖寂寂無窠臼，燦爛宗風是道吾；深信高禪知此意，閒行閒坐任榮枯。」《星雲禪話》榮枯一如，《人間福報》，2010年1月29日，<https://www.merit-times.com/NewsPage.aspx?unid=165478>（瀏覽日期：2020/06/21）

³ 佛家語。不二曰一，不異曰如，不二不異，謂之「一如」，即真如之理，猶言「永恒真理」或本體。《漢語網》，<http://www.chinesewords.org/dict/490-613.html>（瀏覽日期：2020/06/21）

一、創作研究動機

《榮枯鑑·圓通卷一》：「榮或為君子，枯必為小人。」⁴從人的面向解讀榮枯的意喻，是富貴與貧賤的差異，而不是人格的特徵。榮枯是萬物呈現的一種現象，若以草木花卉的榮枯表現，或可分為「自然」與「加工」二者。自然者，在植物的生命週期裡，以一種循環的方式，依著四季而有所變化的；加工者，植物的生命週期已終止，且是以強迫的方法進行再製或乾燥等手續來表現植物花卉枯萎的另一種美感。若以商業需求的角度去看待乾燥花，反而不失是一種延續花卉觀賞期的另一種展現方式，花卉變成切花來供應給消費者，觀賞期莫約一週左右，若將適合的植物花卉，透過加工的方式製作成乾燥花或者永生花，廣義言之，也算是生命榮枯的另一種變相呈現。

生命的個體與集體的存在本身就是一種美，若將視覺焦點分別從微觀與宏觀的角度切入，去發現，原來生命存在的意義與價值，就是展現那無可取代且獨有的美感。在同樣的花、草、樹木，若從單一個體的角度去觀察，也就能以微觀的視野去看清個體生命的細節。因此，對筆者而言，有了焦點的基礎，也就提供了，解構、再造的功能；相對的，集體的觀察是跳脫於個體以外的宏觀視野，在排列、用色及佈局上，有助於筆者對整體構圖的表現與提昇。

在認識什麼是「藝術」之前，我的生活周遭就總是圍繞著美好的人、事、物。自小生長在鄉下，有很多的機會親近田野及幫忙鄰居務農，對小花小草總是充滿了好奇與興趣，也間接影響了我日後對美學的認知與深入。德國哲學家黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）則認為：「自然當中其實沒有所謂的美醜，所謂的美，存在於我們自己的心理，在觀賞、讚嘆美的那一剎那，看到自己生命的狀態、生命的痕跡、生命的本質。」⁵從自然界中觀察生命的流轉、四季的更迭，同樣的生命本質，卻有著不同的榮枯之美，藝術創作亦是如此，主觀眼下的美麗與哀愁，也不失是一種反應自我內在美感的反射。

花卉在西方，因受到宗教的影響甚鉅，大多與耶穌、聖母有關。花的象徵意義，羅馬藝術裡的花卉畫常以壁畫或馬賽克鑲嵌的方式出現，主要是讓人賞心悅目。基督教時期宗教畫裡的花就各有其象徵意義，例如過去一直被種植在花園裡散發著芬香

⁴ 〈榮枯鑑〉，《維基文庫》，2023年4月29日，（瀏覽日期 2022/12/19）

<https://zh.wikisource.org/zh-hans/%E6%A6%AE%E6%9E%AF%E9%91%91>

⁵ 轉引自蔣勳，《美的覺醒》，台北市：遠流事業股份有限公司，2006，頁 192。

的白百合、橘色百合等，以及後來的紫色鳶尾花都代表純潔的聖母。⁶從古自今，各種植物花卉的生長條件、花色、香氣等，都有著不同的愛好者與象徵意義。花草樹木在東方歷史軌跡裡，總離不開以花卉作為人格特質的引喻，如四君子之梅、蘭、竹、菊；歲寒三友之松、竹、梅；出淤泥而不染之蓮花，喻人如出水芙蓉，高雅聖潔、喻人富貴的牡丹、多情的水仙等。一花一草蘊含著與人格相應的特質，也是過去歷代文人雅士，引喻、寄情與舒發情感的創作對象。

一般我們所認知的花藝作品，大多數都是以立體的方式來表現，但在畫筆下的花藝作品，作者希望透過「榮枯」的主題來構思創作的方向，把屬於一花一草的動態線條，利用水墨表現的方式來詮釋其獨特性，進而走出框架之外，結合書法與花藝的元素，來表現榮與枯。透過畫中的花卉，述說「榮與枯」和自然、生命、佛法義理、宗教信仰、書法美學等等的連結，開展更多創作的可能性。

二、創作研究目的

根據上述的研究動機與疑問，以此做為筆者探討與創作的研究方向。水墨題材的選定，筆者以自然生態中的植物花卉為創作主軸，無論是物質本體，還是精神層面上，它象徵著生命的開始與結束，是一種輪迴、亦是一種無常的存在，榮枯的現象，廣義而言，也包含了有機物與物質的變異。因此，本論文創作研究目的包含以下幾點：

- (一) 藉由文獻資料脈絡式的蒐集與分析，了解東、西方文化解讀植物花卉精神象徵與意涵的差異。透過歷史、文物、自然生態與行動觀察，作一個有系統的資料論述，將植物花卉的榮枯表現，透過藝術型態的創作，讓更多民眾可以進一步的認識，有機生命在創作中的生命連結。
- (二) 透過水墨圖像的創作與分析，重新融入繪畫、書法與花藝，開創更多視覺的可看性，作品也橫跨了古今，從文字美學、草木花卉等，詮釋出一種屬於強烈對比的直觀感受，讓觀者可以借由創作的視覺表現，看見更深層的圖像意境，進而產生共鳴與生命對話。
- (三) 在傳統與創新中找出新的創作風格，借由生命與藝術的碰撞，表現出多元的創作面向與空間，是一種帶有個人特色的直觀模式。師法自然，也回歸於自然，從生死榮枯、藝術文化、宗教信仰之中，淬煉出當代水墨意象的另一種創作形式與思維，在不斷內化的過程中，繼續累積創作能量與技法表現的成熟度。

⁶ 參見李美蓉，《藝術欣賞與生活》，台北縣：上硯出版社有限公司，1999，頁 52。

第二節 創作研究方法及步驟

本研究中須不斷的蒐集相關參考文獻與圖像資料，希望透過資料整合與分類建檔，有效提升論文寫作的準確性與執行效率，讓研究過程可以事半功倍，筆者本著全力以赴的研究精神，期許自己在理論與創作上有更多不同的創見與發現。

一、創作研究方法

本研究採用方法約有下列幾項：文獻分析法、藝術史研究法、圖像學研究法、行動研究法，簡述如下：

（一）文獻分析法

文獻研究是論文書寫過程非常重要的一環，是獲得知識來源的基礎。在確立研究主題之後，隨即要做的就是蒐集相關文獻資料，包括了專書、論文、期刊、網路資料，內容涵蓋了美學、中西美術史、宗教學、心理學、哲學、期刊、圖像、論文與研究方法等資料，在有系統的閱覽後，有助創見出新的論點。文獻資料的輔佐，讓藝術領域的資源可以有效匯集與統整，作為藝術形式表現、圖文記錄與參考引用的依據。在創作的過程中，除了透過文獻資料的知識積累，日常生活的經驗與記錄更是創作來源的最重要基礎，綜合前者，加以分析出創作所需的部分，並加入筆者自身的感受及詮釋，統整為創作的精神主軸。

（二）圖像學研究法

以圖像學做為一種詮釋方法，因為它概括了一切可被視覺所經驗與學習的對象。圖像和文字一樣，可以被視覺所認識，也可以是超出語言以外的一種符號與象徵。從歷史發展來說，圖像學最早是一門建立「象徵」的學問。圖像言語由形象元素在一定的結構下組合而成。由於元素本身的特質及其組合關係，產生可感受或可理解的意義。「所以圖像被納入意義系統，是語言以外的言語形式。」⁷圖像語言經由不同的形象元素組合，發展成為可被感受、認同與理解的視覺化語言。圖像的功能性與意義，就視覺所認識的對象而言，包括了自然記號與約定俗成的人為記號，也是形成藝術多義性的本質條件與風格，進而從中造就獨樹一格的作品類型。此研究法有

⁷ 李明明，《古典與象徵的界限：法國象徵主義畫家莫侯及其詩人寓意畫》，台北市：東大圖書股份有限公司，1994，頁 111。

助於圖像內容的分析與創作主題的選定；建立符號與象徵的關係連結；創作理念與圖像故事的詮釋。

本創作研究過程中，運用了很多的圖像語言來表達創作的核心思想與意義，經由組合再造與重新詮釋，在不斷的創作中，不同的隱喻與象徵也會成為記錄的一部份，也是此篇論文論述的重要依據。借由圖像學的詮釋，用一種非文字語言的方式來分享，讓觀者可以更容易理解畫作中的圖像語言，以及圖像所傳達的精神意涵與故事內容。

（三）藝術史研究法

藝術史記錄了各年代的美學特色與創作背景，包括了藝術家的創作歷程、圖像風格、文化歷史等，匯集了許多藝術結晶於此，透過圖像與文字來理解每一件作品背後的故事連結，提供創作者理出相對應的史觀、創作風格、美學理論、繪畫技法、構圖方法等等，也補足了不同面向的詮釋參考。藝術史的詳盡記載，不僅豐富了筆者對於藝術領域的見識，更可激發出自己的繪畫風格與思路。

（四）行動研究法

藝術創作本身就是一齣自導自演的行動劇。不論是文字梳理或資料蒐集，這一切都在行為模式中發生，是有動機與目的的，是必須由個人親自參與和執行的，諸如繪畫題材的尋找、技法的實驗、時間的掌控、構圖的呈現等等，經由不斷的與指導教授討論與反思，透過一次又一次的反覆修正與實驗。筆者透過筆墨紙張、技法運用、色彩表現、複合媒材、影像記錄等，隨心而作自己的水墨表現形式。這不僅僅只是一件水墨畫作，也是生命經驗醞釀的成果，透過圖像語言，契入我們的內在生命，傳遞以「榮枯」為主題的精神意涵。

二、創作研究步驟

（一）日常生活體驗與感受

在日常生活裡，做一些自己喜好的事情，無論是種植花草，還是外出活動，眼睛視線總離不開花草樹木的吸引，走在城市或農村的巷弄裡，總是會到處觀望，也常常能夠意外的發現創作題材，並將觀察到的榮枯現象加以拍照或文字記錄。

(二) 創作主題的確立與思辨

從創作主題物的彙整、分析、簡擇與重組，是生活的體驗、是自然生態的啟發、是文化與信仰的連結。透過影像的記錄與數位的構圖設計，強化具體的美學表現，嚐試多種形式組合的可能性，最後完成歸納與確立創作研究的方向。

(三) 資料蒐集與篩選整理

平日透過花坊實務與生態觀察，蒐集及記錄相關的文獻與圖片資料，並且分類建檔。利用軟、硬體資訊的整合，有效的提升創作的發想與品質。此外也利用多次參訪故宮及藝術大展的機會，蒐集創作主題的相關圖片資料與觀摩學習。綜合這些可能或即將運用的資料，作為創作的部份內容與印證。在蒐集資料的過程中，也大量的使用拍照紀錄、圖書館資源與網路媒體資訊等工具，以豐富創作內容的多元性。

(四) 相關學理與創作論述

研究主題的方向確立，利用圖書館、網路資訊、專業書籍、期刊論文等資料，首先整合已蒐集的文獻資料，疏理此次創作論述欲引用的相關文字內容，在學理基楚方面，作為加強專業領域與引證的重要依循；在創作論述方面，參閱研究主題相關的論文與期刊，整合以上的相關資源，建構出此次創作論述的方法與模式，有助於提升此一創作理論的研究價值。

(五) 自然生態觀察與花坊實務

以自然生態的四季更迭為創作題材，因此，不論是走入山林田野或是穿梭在巷弄街道裡，總能在不經意間，發現植物生命所展現出的美感與韌性，也就成了我手機鏡頭下的創作題材。因為工作的關係，長年的接觸花花草草，除了可以細部觀察到植物花卉的特徵，更結合了花藝美學的空間設計，讓創作更有生命的張力與想像空間。

(六) 確定創作題材與元素

創作主題的靈感發想，是想表現有機生命的生起與死亡，也就是記錄植物花卉生命的榮枯現象。其中還包括了個人對於自然生命的探索與心理感受，創作內容的構圖與想法，經過與指導老師的討論與修正，確定創作研究主題的方向與進程。

(七) 作品形式及技法的運用

根據創作的主題與方向，思索作品的表現方式與技巧應用。創作前的準備，包含媒材選定與技術實驗，將心中的想法與畫面構畫出來。運用適合的水墨表現技法，賦予作品形色兼具的視覺表現，在有系統的形式構思與技法創新之下，以期達成創作研究的目的與成果。

(八) 整合研究範圍與研究方法

透過與指導教授的討論與自我省思，結合自身的專長與興趣，進行研究範圍的選定與整合。研究對象以自然生態相關的範疇為主，其中包含了有機生命與無機物質。研究方法則是以文獻分析與行動研究法主；圖像學與藝術史研究法為輔，進行有所本的研究創作與論述。

(九) 作品理論及創作論述

經與指導教授討論與思索，著手進行論文的撰寫，透過有邏輯、有步驟的論述與主題創作，在相輔相成的過程中，逐一完成研究創作論文的進度與內容。

(十) 反覆修正的創作過程及學理運用

在撰寫研究創作論文的過程中，保持與指導教授的討論，還有不斷的自我省思、調整與修正，在創作中融入更多的實驗技術，在理論上參見看多相關的文獻資料。反覆的檢視論述內容與創作品質，讓論文的架構與內容更趨完整，進而提升論文在創作領域的研究價值與貢獻。

(十一) 作品展出及論文發表

最後筆者將水墨創作研究成果做最完善的整理，並以個人形式籌備創作個展，選擇適當的場地公開地發表「榮枯-呂嘉民水墨創作論述」系列展覽，並發表研究論文集，予以呈現筆者現階段性的研究成果與創作理念。茲將上述各項步驟，彙整成以下之創作步驟發展流程圖（圖 1-1）：

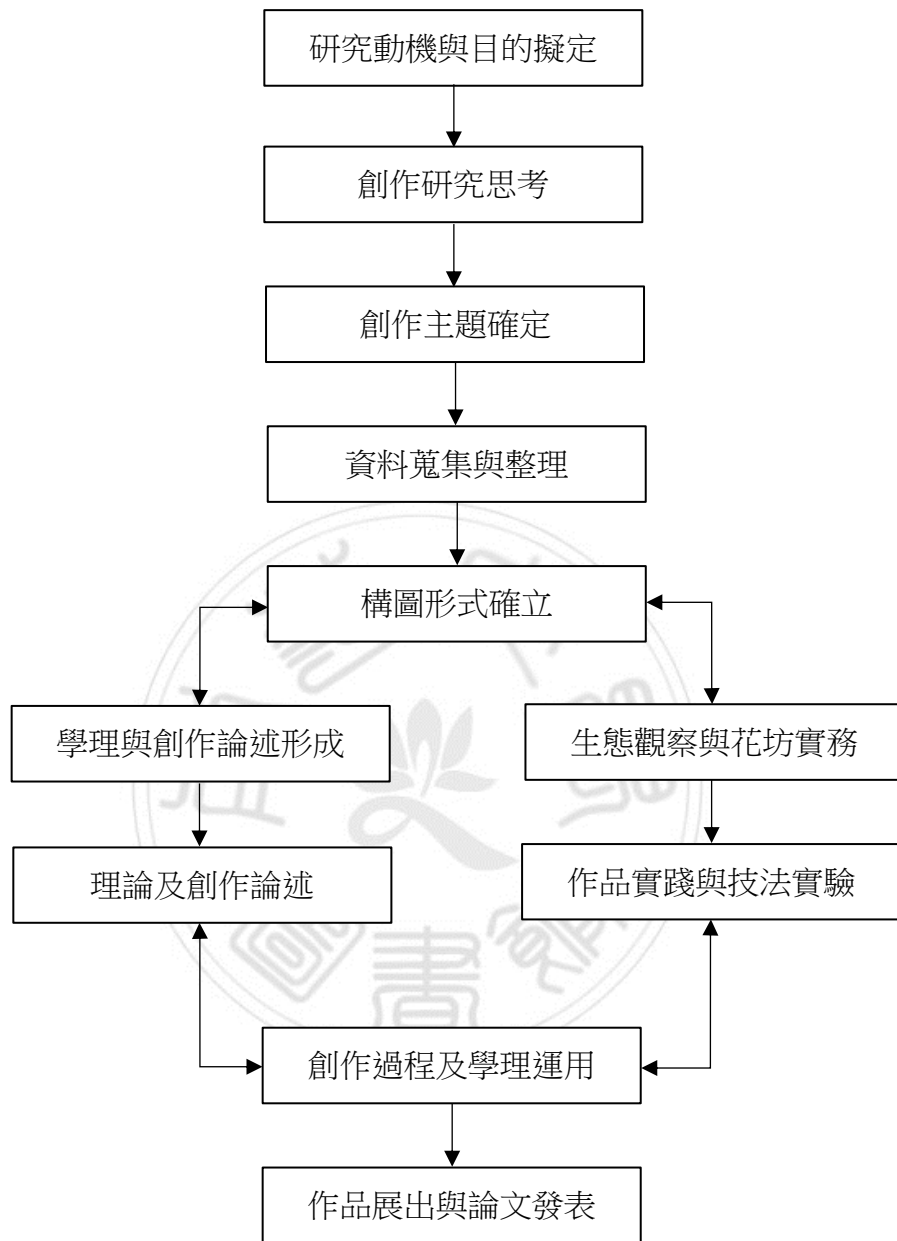


圖 1-1 創作步驟發展流程圖

第三節 創作研究範圍與限制

本創作研究探討生命榮枯的自然現象與藝術表現為範圍，在日常生活中發現身邊的創作題材，從自然的有機體到無機物質，包括了生命與自然、宗教與信仰、文化與藝術的層面等，從生命的觀察為切入點，草木花卉的榮枯現象；有機生命與無機體的共存關係；文化藝術的融合與創新，以及心靈層面的體悟與實踐。研究範圍從自身的工作領域、自然生態環境、書法美學的創新，進而探究「榮枯」現象下的創作可能，可以是純粹表現植物花卉的四季更迭，也嘗試結合不同面向的題材，並以生命型態作為創作主軸最重要的視覺表現，從角落生態走到山林；從信仰走進生命；從藝術文化融入生命，借由水墨創作，紀錄一場榮枯之美。

一、內容範圍

本研究範圍包含了筆者於課堂中、日常生活、工作實務及閱讀書籍與文獻資料中找尋靈感，從山林田野間的觀察與紀錄，還有宗教與文化的深層體悟，引發筆者對於生命的榮枯、宗教信仰、文化藝術之象徵意涵與關連性的探討，也希望讀者能輕易的理解文章中所要表達的內涵。

二、時間範圍

從筆者藝術創作主題的發想背景來看，其研究年代跨越了，東晉、唐、宋以降，一路來到民國，涉略的範圍從傳統到當代，也包括了現在所處的生活環境與空間，筆者以生命的無常作為研究主軸，以自然、生命與文化的交融，為創作靈感的脈絡，創作時間的週期為（西元 2018-2023 年），作為本研究主題的時間設定範圍。

三、媒材範圍

本研究中主要用來表現整體畫作韻味的媒材，則是以墨汁為主，在畫作的局部也會運用一些能增加墨色變化的液態物（如：牛奶、膠水、茶類、清潔劑……等），製造出筆者想要的特效畫面。在色彩的使用上則多方嘗試，只要能表現出色彩美感之材料皆能運用（如：水彩、粉彩、傳統書畫顏料、廣告顏料、壓克力顏料……等），並結合各種不同表現技法，來展現個人水墨創作的藝術特質。

四、創作研究限制

創作型論文的内容，分別由理論與創作所構成，研究的過程中，參入了主客觀的視野與前人的研究成果，並以合理性與啟發性，作為本研究的基本原則。創作中也含括了宗教、文化、藝術與生活美學等面向，並在歷史與學理的脈絡裡，找尋創作與論述的依據與解釋，再加入個人的想像空間與生活實踐，傳達自我生命經驗的感受，並以「榮枯」作為創作研究之核心，從生活中體悟、去發現，生存空間的種種美好，進而成為筆者在生命經驗發展的脈絡中，將創作融入了，禪美學與無常觀的生命詮釋，更是不可忽視的重要觀點之所在。

筆者在創作研究中，主要是以生命、物我的存在與消失為觀察對象與個人內心感受為依據。但在創作論文的撰寫內容裡，筆者是藉由個人信仰與主客觀的角度進行論述，尚無法顧及到不同信仰與生命經驗的觀者，筆者期許能夠透過創作與研究，跨越一切生命經驗的藩籬，讓觀者，看見更多不同面向的藝術表現，藉此研究成果，也樂於提供予對此研究領域有興趣者作為參考。

第四節 名詞釋義

一、生活禪

禪，又稱為禪那，意譯為靜慮，指將心專注於某一對象，思慮寂靜不隨外境轉動，達到定慧均等的狀態。《六祖壇經》：「外離相即禪，內不亂即定；外禪內定，是為禪定。」⁸禪是生活，禪是藝術，禪是智慧，禪是對應人生的一種態度。⁹在生活中學習，時時觀照自心，於外不隨境染，於內保持通透，在生活中融入禪學的精神與生活態度，進而創見自己內心，獨一無二的美學空間。

「禪」思想的無處不在，是佛教東傳之後，充滿人間性的修行方法。因為走入人間，我們得以在生活中發現禪的藝術表現。「禪」起源自釋迦牟尼佛靈山說法「拈花微笑」的示現，禪是有情眾生的清淨本性，一切物質的本來面目，宇宙人生的事實真相。¹⁰禪，是不立文字的心法傳承，禪的藝術境界是無言之美。以禪的精神，創造

⁸ 依空法師，《一字禪》，高雄市：佛光文化事業有限公司，2018，頁262。

⁹ 同註8，頁264。

¹⁰ 〈拈花微笑與達摩東來〉，《星雲大師全集》，<http://books.masterhsingyun.org/ArticleDetail/artcle6648>（瀏覽日期：2022/12/18）

生活中的一切美好，教導我們不攀緣過去，不期待未來，還要能夠不抓取現在，如此專注當下，契入無聲寂靜的世界裡。

星雲大師在禪與現代生活講述：「禪的思想，為東西方文化共同接受，因為禪不是什麼神奇玄妙之理，禪只是一種生活，是大、是尊、是真善美的境界，是常樂我淨的領域。禪是人間一朵花，是人生的一道光明；禪是智慧，是幽默，是真心，是我們本來面目，是人類共有的寶藏。」¹¹禪美學著重在藝術與生活中精神性之探索、內化與實踐。¹²禪與生活的關係是一種物我的直觀感受，從生活中體悟寂靜無聲的禪學之美，內化成為藝術創作的精神資糧。生活禪，就存在生活中，在生活中體現，是鍛鍊身心的一帖良方，是引領發掘自我的一盞明燈，也是源源不絕提供新意與創見的美學寶庫。

二、符號與象徵

黑格爾認為，藝術類型最初的發展階段，其最初的類型是象徵型藝術，在這個階段，人類心靈力求把它所朦朧認識到的理念表現出來，但還不能找到適合的感性形象，於是就採用符號來象徵。¹³比利時詩人莫蓋勒（A. Mockel, 1886-1945）—《拉梵洛尼》詩刊（La Wallonie）創辦者——象徵是自然的，固有的。象徵是要以直觀方式引出某些特殊形象背後的意念。¹⁴藝術符號與生活中的一般符號的不同之處，在於它並不直接對應它所表徵的對象。¹⁵藝術象徵的符號，並不是要讓欣賞者不加思索的明白畫意，是故不同於生活符號的直接認識，藝術符號特有的模糊區域，也是藝術象徵耐人尋味的地方。卡西爾（Ernst Cassirer, 1874-1945）認為：

一切人類的文化現象和精神活動：如語言、神話、藝術和科學，都是在運用符號的方式來表達人類的種種經驗，概念作用不過是符號的一種特殊的運用。符號表現是人類意識的基本功能，這種功能對於理解科學結構固然不可缺，對於理解神話、宗教、語言、藝術和歷史的結構同樣重要。¹⁶

¹¹ 星雲大師，《禪與現代生活》，人間佛教小叢書（七十七），新北市：香海文化，2012，頁5。

¹² 劉榮豐，〈禪美學之審美精神性要義—其主體、境界、應用與學習之議題〉，《藝術研究期刊》第12期，嘉義市：嘉義大學，2016，頁24。

¹³ 轉引自賀瑞麟，《今天學美學了沒》，台北市：商周，城邦文化出版，2015，頁191。

¹⁴ 李明明，《古典與象徵的界限：法國象徵主義畫家莫侯及其詩人寓意畫》，台北市：東大圖書股份有限公司，1994，頁45。

¹⁵ 余秋雨，《藝術創造論》，台北市：天下遠見出版股份有限公司，2008，頁147。

¹⁶ 轉引自蘇珊·郎格著，劉大基等譯，《情感與形式》，台北市：商鼎文化出版社，頁3。

就藝術符號象徵而言，圖像就是一種視覺符號，是被眼睛所經驗與認識的。從東、西方最早的岩畫、古墓壁畫中，足可窺見其中的共同特色就是擁有大量的動植物與人類生活的場域與情境的畫面，並以寫實的手法繪製或鑿刻的型式存在。時至今日，這些圖像依然能夠被認識與解讀，是因為圖像就是一種視覺符號與視覺語言。

三、現象與直觀

「現象」是指能被觀察、觀測到的事實。在哲學家伊曼努爾·康德（Immanuel Kant, 1724-1804）的定義中，「現象」一詞是有特定含意的，它認為「現象」與「本體」（noumenon，或稱本質）在純粹理性批判中是對立的。我們所身處的世界是由現象組成，與獨立於我們經驗的世界（物自身 das Ding an sich）是相對的。根據康德的解釋，人類無法了解物自身，僅能了解那些由我們提供的經驗組成的世界。¹⁷

現象這個語詞由於顯現（Erscheinen）與顯現者（Erscheinendes）在本質上的相關關係而擁有雙重的意義。現象本來是意謂著顯現者，但是卻主要用來指稱顯現本身，這是一種主觀現象。¹⁸現象學興起於二十世紀初的德國，創始人是胡塞爾（德語：Edmund Husserl, 1859-1938），他本人並未建立一套美學理論，不過他的現象學方法和理論卻被應用到美學上，而成為現象學美學。現象學最重要的口號就是「回到事物本身」；這裡的事物，指的不是客觀事物，而是呈現在人們意識中的事物，也就是「現象」。¹⁹

胡塞爾在現象學中，所要告訴我們的是如何達到「直觀」的方法，透過知性的思想與推論，可以在知性上獲得自明性或理所當然，但這並不代表就是達到直觀的境地。直觀的不只是眼睛所看見的一切，而是透過眼識將這個所見之物傳達到內在的經驗寶庫中，將之細部逐一解構，也就是理解、領悟或可說是體證的過程，進而得到全然的、直觀的明證性。此一思想與東方佛教禪宗所說的明心見性可說是如出一轍。²⁰身處在這個物質的世界之中，藉由內外感的感知與經驗，從直觀中獲得明證性，也是整個現象學方法所要詮釋的要義。

¹⁷ 參見《維基百科》，<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%8F%BE%E8%B1%A1>（瀏覽日期：2022/11/12）

¹⁸ 胡塞爾，黃文宏譯注，《現象學的觀念》，新竹市：國立清華大學出版社，2017，頁 59。

¹⁹ 賀瑞麟，《今天學美學了沒》，台北市：商周，城邦文化出版，2015，頁 125。

²⁰ 參見胡塞爾，黃文宏譯注，《現象學的觀念》，新竹市：國立清華大學出版社，2017，頁 23-25。

第二章 創作學理基礎

本研究以榮枯現象為主要的創作對象，借由水墨設色來表現自然與生命的連結，以及存在的共生關係。藝術創作是自我身心靈的實踐與產物，可以是一種心靈層面的體悟，也可以是生活的日常發現。筆者在創作中，試圖透過圖像語言，來表達內在生命經驗的觀察與連結，從植物與構圖的形式中，開展無限的想像空間。

學理基礎的積累與思索，是藝術創作重要的依循方向，茲將本研究之學理基礎依：一、生命現象中的榮枯。二、宗教思想中的榮枯。三、藝術文化中的榮枯加以探究。²¹經由文字敘述、文獻資料蒐集進行闡釋與探討，運用東西方不同的理論觀點，茲分如下：

第一節 生命現象中的榮枯

唐 溫庭筠《題端正樹》詩：「草木榮枯似人事，綠陰寂寞漢陵秋。」²²道盡了世事多變，就像草木一樣，沒有永遠不凋零的，終將走到生命的終點。枝繁葉茂與枯萎凋零的這一演化過程，不失是一種自身平衡的活動。如同一棵大樹，在春天的季節裡，慢慢的褪去舊有的老葉，轉眼間，已滿樹新嫩枝芽，綠意盎然。是的，這樣的轉變是一種生命延續現象，不斷更新、不斷蛻變、不斷的成長茁壯，直到生命終了。在有限的生命中，透過生命、藝術與宗教的三個面向去探索與詮釋「榮與枯」。在四季交替的輪迴中，我們不妨暫時停下脚步，佇足在大自然的畫布裡，感受一下處處正在上演，且充滿生命之美的無聲之歌。

一、生命的自然現象

生命中最美好的時刻不是永遠保持不變，而是隨時都能感受到生命不斷蛻變的短暫痕跡。最美好的生命，不是一個速度不斷加快的生命，而是速度在加快跟緩慢之間有平衡感的生命。²³花草植物，乃至萬物，在生命成長的過程裡，經過無數次的更新，每一階段的呈現，是花開花謝的或繁榮枯萎，都有它象徵及存在的意義，榮

²¹ 參見呂嘉民、葉宗和，〈榮·枯—呂嘉民水墨花卉創作論述〉，《藝術與設計期刊》第三期，2021，頁 63-84。

²² 〈題端正樹〉，《讀古詩詞網》，https://fanti.dugushici.com/ancient_proses/31486（瀏覽日期：2022/12/27）

²³ 蔣勳，《天地有大美》，台北市：遠流出版事業股份有限公司，2005，頁 277。

與枯的美，巖然已成，生命中不可或缺的一環。

馬丁·海德格爾德（Martin Heidegger 1889—1976）《同一與差異》說：「我們尚未轉投（*einkehren*）入共屬之中。但如何才能達到這樣一種轉投呢？那就需要我們自行脫離表象性思想的態度。」²⁴就榮枯的水墨創作而言，眼睛所見，乃至五種感官的觸受，大多不離表象的回饋，以作者的視角去看待生命的流轉，每一個階段都是最美的當下，此時的美，已經是包括了每一個剎那的生滅，那怕是生命枯竭後的狀態，上述的觀點是離不開所謂表象性的思維模式而言。筆者也嚐試用一種跳離的觀點來進行水墨創作與詮釋，很肯定的是，既然已跳離表象的思維，也就自然的連結上一種形而上、且開放的眼界來進行作品思想內涵之表述。

花卉自古在東西方文化的演進過程裡，已融入在生活與信仰裡，從書畫藝術中不難發現，其創作主題多離不開「生命」與「美」的聯結。這句「數大便是美」出自於徐志摩（1897-1931）的日記〈西湖記〉，徐志摩說：「數大了，似乎按照著一種自然律，自然的會有一種特別的排列，一種特別的節奏，一種特殊的式樣，激動我們審美的本能，激發我們審美的情緒。」²⁵在視覺感受上，群聚的效應是強烈的，對於筆者在整體畫作構圖上提供了很好的參考意義。

從榮與枯的自然觀而言，生命的生成與衰敗，依附在時間軸上轉動著，如同一棵大樹、一朵花在四季更迭的過程裡，不斷的蛻變中，豐富自身。就認知的層面而言，這樣充滿表象性的活動作用，它是存在的、必然的，生命的美，是離不開所有物質現象而存在的。生命的開始與死亡，對應了「榮與枯」，就表象的概念而言，似乎還可以發現更多。

就生死而言，所有構成生命體的本質，都離不開生滅的循環，將其對應到榮與枯的體現，如同植物花卉的生長過程，一年四季不斷的在變換容顏，這是生命存在的美景，倘若生命終了，留下的或許已不復是原來生氣盎然的樣貌，卻也可以成為另一生命體的寄生，承載著孕育下一個生命的誕生，大自然的生命體，依著自然軌跡而運行，花開花謝或許只是生命中的小小輪迴，生靈萬物也是如此做著同樣的事情。或許當我們放慢脚步，停一下，就能看見多一分的美好與感動。

二、生命的藝術表現

榮枯並存的美麗與哀愁，從未間斷的持續進行著，從植物的四季更迭，看見生

²⁴（德）馬丁·海德格爾著、孫周興等譯，《同一與差異》，北京：商務印書館，2011，頁 36-37。

²⁵ 轉引自劉文會，《終日相思卻相怨—徐志摩書信日記評析》，台北市：開今事業文化事業有限公司，1993，頁 12。

命的輪迴之美。所謂藝術，就是要表現自然之「道」的。中國古書上講「游於藝」，才是真正的藝術態度。西洋的所謂藝術，最高也不過以藝術為本位。而中國的固有藝術，則除了美的表現而外，還有兩點要講究的：一是藝術是表現自然的；二是藝術是表現人格的。²⁶藝術的本質，就是離不開美的存在與消失的過程。藝術所要探討的就是「美」。而「美，看來應該是最明明白白的人類現象之一。它沒有沾染任何秘密和神秘的氣息，……美就是人類經驗的組成部分。」²⁷朗格（Susanne K.Langer,1895-1982）說：

藝術直覺不是那種從一個基本直覺進入另一個基本直覺，逐漸構成某種較為複雜直覺的過程。它是針對每一個有表現力的形式的直接把握或「頓悟」。藝術審美感受就是一個由直覺開始『通過沈思漸漸對作品的複雜含義有所了解』的過程。²⁸

生命形式概念，是朗格美學理論中一個極其重要的論述。其包括了「有機統一性、運動性、節奏性和生長性。」²⁹

第一、生命的「有機統一性」，每一種生命的存在，都有其屬於自己獨特的生長特性，是一種有規律的生命運動所存在著。關於生命形式與藝術創作的連結，是密不可分的。「朗格也指出有機性並非完全是藝術創造的技巧性原則，而是藝術作為情感符號的第一個必要條件。」³⁰

第二、生命的基本特徵「運動性」，生命體的不斷運動，是持續進行的，唯有走到生命終點，這有機體才會停止運動、分化解體直到消失。有機體生命的運作過程中，以「時間藝術」表現了運動特徵，有著規律的自然生長模式，也是創作者在作品裡，表現生命藝術特質上最好的創作對象。不論是在生命藝術中表現中的靜態中的動或是動態中的靜，對於生命的感知與觀察是不可少的一環。帶有運動感的藝術創作，雖然無法作到如同有機生命體一樣的自然，卻得要把生命的運動性展現其創作中，使人們在欣賞藝術作品的同時，也可以和創作主題產生內在生命的共鳴，這是一種生命的連結，也是呈現生命活動的典型特徵，能動能靜的生命藝術表現形式。

²⁶ 余我，《讀書人叢刊 5—中國的藝術境界》，台北市：國家出版社，1979，頁 1。

²⁷ 伍至學，《人性與符號形式—卡西勒《人論》解讀》，台北市：臺灣書店，1998，頁 97-98。

²⁸ 蘇珊·郎格著，劉大基等譯，《情感與形式》，台北市：商鼎文化出版社，1991，頁 23。

²⁹ 同註 28，頁 25。

³⁰ 同註 29。

誠如莎拉·瑪札 (Sarah Maza, 1953-) 所言：「一幅畫的最優美的地方和最大的生命力，就在於它能夠表現運動。」³¹

第三、生命形式的「節奏性」，它是靜態藝術表現運動的基礎。生命的存在有明顯的節奏性特徵，如動物的心跳和呼吸，當然還有更多細微的節奏表現存在於各種生命體之中。「朗格認為，實際上，所謂節奏性是一種連續事件的機能性，是一種經歷了開頭和結尾的變化過程。」³²它是一種有規律的前後關係，譬如植物完成了花開，緊接著花謝，再接著結果等等的過程，不同階段的完成生命的節奏表現。生命節奏表現，也被運用在生命藝術創作的內容與形式中，因此，要在靜態藝術中，把生命的節奏感融入在創作裡，就必須先讓自己了解生命節奏的環節與連續現象。「人們因此不難理解在靜態藝術中行家們所說的節奏並非比喻，他們是在準備地說明線條的斷續、筆觸的行止、色彩的落差、質料的粗細、布局形態的緩和與尖利。」³³

第四、生命形式的「生長性」，這在說明生命體都有自己的生長模式。它以動態的生命現象存在著，譬如植物的向陽性，遇見光會不斷的向上攀升；仰賴水源得以維持生命，成長茁壯；又譬如開花、結果與繁衍的現象等。朗格說：

在靜態藝術中，生長性特徵表現為一種心理效果。由於運動與線性形式在邏輯上的一致，所以可以互為符號。靜態藝術中的“運動”不是一種位移，而是憑借各種方式都可令人察覺或想像的變化，所以藝術中具有方向性的運動表現出生命形式的生長性特徵。³⁴

生命是以微細的動態變化而存在，沒有任何的生命是靜止的，好比眼睛看到植物花卉，在眼前似乎是靜止不動的，但，生命確實是以緩慢的速度進行著。因為這緩慢的生命表現，才得以發現生命的靜態之美，進而成為靜態藝術表現動態生命的最好詮釋。

第二節 宗教思想中的榮枯

從「生命」角度去觀看、去發現，生死流轉與變異的演化過程。生命的存在總有

³¹ 轉引自蘇珊·郎格著，劉大基等譯，《情感與形式》，台北市：商鼎文化出版社，1991，頁 26。

³² 蘇珊·郎格著，劉大基等譯，《情感與形式》，台北市：商鼎文化出版社，1991，頁 27。

³³ 同註 32。

³⁴ 同註 32，頁 28。

它形成與凋零的週期，只要是以「物質」的條件存在，也就具備了「地、水、火、風」四大元素的特性，物質對象在四大元素的包裝下，終難脫離生死的流轉，「成、住、壞、空」的體現也就成了創作的最好題材。無論創作的對象是動物亦或植物，生命的本質是會變異的，沒有所謂的恆常不變，既是如此，就能以欲觀察的對象來進行創作，用畫筆紀錄，生命的繁榮茂盛與枯竭凋零的過程。

一、形而上的生命詮釋

「道法自然」是老子哲學中一個十分重要的思想，老子《道德經》第二十五章：「人法地，地法天，天法道，道法自然。」³⁵從文字解讀中，可推得，天地萬物，皆不離「自然」之道，也是人類師法於自然的圭臬。道法自然，意為純任自然，不逆自然而行；師法自然，以大自然為老師，並加以效法與學習。道法自然的精神的是強調順應自然，自然而然的，不強求，隨順天地之造化。佛家也以中道的思想來看待生命的緣起和緣滅，不落兩邊，觀照實相，順應自然，又不執於自然，以不變隨緣，隨緣不變的生命態度，行於中道。

以宏觀的視角，來觀看自然界的一切變化，尤以山水為最，興盛於晉宋之際，畫者也常借高山河流的景緻，來抒發內心的情感與感受。儒釋道家的精神思想也融入了畫作之中，除前所述三家，也受到當時玄學的影響。如東晉 孫綽《太尉庾亮碑》中所云：「公雅好所托，常在塵垢之外，雖柔心應世，蠖屈其跡，而方寸湛然，固以玄對山水。」自然山水以獨立的品格進入詩歌、繪畫之中，使山水詩、山水畫成為言玄悟道的工具，則是順理成章的事情。³⁶

無形的美，是內在反應出生命的一種覺察。以佛教的觀點而言，身與心的存在，是由色、受、想、行、識，五蘊³⁷假和合而成。進而透過眼耳鼻舌身意之六根³⁸，觸動了我們對於生命的感官認知，而有形的美，是藉由外在的對象，觸動了五種感官，而有了視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺的運作，進而反應出內心存在已久的故事連

³⁵ 〈老子道德經〉，《數位經典》，<http://www.chineseclassic.com/LaoTzu/LaoTzu01.htm>（瀏覽日期：2020/06/07）

³⁶ 轉引自黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，台北市：正中書局，1997，212頁。

³⁷ 五蘊：蘊，音譯作塞健陀，乃積聚、類別之意。即類聚一切有為法之五種類別。參見《佛光大辭典》，https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx（瀏覽日期：2020/06/20）

³⁸ 六根，又作六情。指六種感覺器官，或認識能力。為十二處之內六處，十八界之六根界。根，為認識器官之意。即眼根（視覺器官與視覺能力）、耳根（聽覺器官及其能力）、鼻根（嗅覺器官及其能力）、舌根（味覺器官及其能力）、身根（觸覺器官及其能力）、意根（思惟器官及其能力）。參見《佛光大辭典》，https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx（瀏覽日期：2020/06/20）

結。《華嚴經》說：「心如工畫師，能畫諸世間，五蘊悉從生，無法而不造。」³⁹

水墨藝術創作的靈感不是全然無中生有而來的，是從生命輪迴中不斷積累而來的，是透過六根、六塵⁴⁰、六識⁴¹所認識而來的。創作是無中生有或有中生無，透過佛教經典義理的詮釋「榮枯」的生命意義。也期許自己能夠以此次的創作為開端，賦予未來對於生命的覺察，轉化為源源不絕的創作題材。藝術與宗教具有相同的淵源、相同的題材和相同的內在體驗。宗教信仰的體驗與美的體驗在一定程度上具有同一性。⁴²從人類最早的生活模式裡，可以看見器具與圖像等物，廣義言之，或許也都摻雜了對自然的信仰，隨其演化至今，是人類精神象徵的轉移，也開創了藝術的先河。

星雲大師在《星雲說偈》中說：「這四句話將我們的心比喻成一個美術家、一個書畫家，他可以彩畫世間上的風景、花卉、人物、昆蟲、魚鳥等等。」⁴³我們的內心就是一個世界，它具備了無中生有與創造的能力，當每一個念頭生起的同時，進行編織、加工與建構，輸出成自己想要的理想畫面，雖然，它不見得是真實的存在，卻可以借由畫筆，天馬行空的揮灑呈現。有心念的存在，畫面就存在，當這念心滅了，也就歸零了。

《莊子·庚桑楚》曰：「有乎生，有乎死，有乎出，有乎入。入出而無見其形，是謂天門。天門者，無有也，萬物出乎無有。有不能以有為有，必出乎無有，而無有一無有。」⁴⁴意思是說，有生，有死，有出，有入，入出而不見其形，就叫做自然的總門。自然的總門，就是無有，萬物生於無有，有不能以有生出有，必定出於無有，而無有一無有。⁴⁵

《六祖壇經》神秀大師說：「身是菩提樹，心如明鏡台；時時勤拂拭，勿使惹塵

³⁹ 《大方廣佛華嚴經》卷 19，《大正藏》冊 9，頁 102 上。

<https://cbetaonline.dila.edu.tw/search/?q=%E5%BF%83%E5%A6%82%E5%B7%A5%E7%95%AB%E5%B8%AB&lang=zh>（瀏覽日期：2023/01/10）

⁴⁰ 六塵：指色塵、聲塵、香塵、味塵、觸塵、法塵等六境。又作外塵、六賊。眾生以六識緣六境而遍污六根，能昏昧真性，故稱為塵。此六塵在心之外，故稱外塵。此六塵猶如盜賊，能劫奪一切之善法，故稱六賊。參見《佛光大辭典》，https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx（瀏覽日期：2020/06/20）

⁴¹ 六識：指眼、耳、鼻、舌、身、意等六種認識作用。即以眼、耳、鼻、舌、身、意等六根為依，對色（顯色與形色）、聲、香、味、觸、法（概念及直感之對象）等六境，產生見、聞、嗅、味、觸、知等了別作用之眼識、耳識、鼻識、舌識、身識、意識等。識、境、根三者必須同時存在。參見《佛光大辭典》，https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx（瀏覽日期：2020/06/20）

⁴² 保羅·韋斯，馮·奧格登·沃格特著，何其敏，金仲譯，《宗教與藝術》，中國：四川人民出版社，頁 86。

⁴³ 星雲大師著，《星雲大師全集 172 第五類〔文叢〕38 星雲說偈 2》，高雄市：佛光出版社，2017，頁 12。

⁴⁴ 黃錦鉉註譯，《新譯莊子讀本》，台北市：三民書局股份有限公司，1974，頁 271。

⁴⁵ 徐小躍，《禪與老莊》，台北市：龍圖騰文化，2019，頁 60。

埃。」；惠能大師說：「菩提本無樹，明鏡亦非台，本來無一物，何處惹塵埃。」⁴⁶前者談有，後者說無，兩位大師的偈頌，也代表了漸修與頓悟的法門。我們習慣以眼見為憑，但往往勿略了，一切所能視能觸的都只是短暫的擁有，實沒有任何物質東西是真屬於我的。一切物質與生命，的確是有使用期限的存在，所以應當真惜每個當下，於外，學習好好善用生命的創造性；於內，學習輕安自在，讓有限的生命，開出無限可能的生命之花。佛教是就「有」而言「空」，終的是欲使人們洞察、了悟包括人在內的宇宙一切存在之本質特性。在「觀」宇宙、世界、價值、人生中來形成契合佛教所認定的真實。⁴⁷這裡所指的「觀」，是站在「空」的基礎上而言之。

二、禪美學的藝術與象徵

在佛教信仰的影響下，禪是一種人內觀的修行方法，是洞察生命變化的一種形而上的態度。「禪」倘用現代美學的術語來解釋，不外是人類精神上的一種沉思或冥想，冥想對於客觀的意象（實即主觀的心象）上說，當是「出神的靜觀」或「抽象的凝視。」⁴⁸禪是一種減法美學的態度，是一種導向簡單生活的境界。如同宋代書畫家代表人物蘇軾所畫的〈枯木怪石圖〉，一種超越認知的繪畫風格，也是受到禪學影響的一時之作。⁴⁹

佛學對藝術精神的影響，是通過影響社會意識而影響整個社會心理來實現的，這也表明了中國佛學對中國藝術影響的深刻性和普遍性。⁵⁰禪思想對藝術領域有極具的影響力，足以改變人類生活的態度與思考模式。禪，是追求簡單的象徵符號，如同簡單的一件衣物，披掛在身上，我們需要的其實很少，如此簡單的美學生活，也就是禪美學最好的藝術實踐。

當文字符號無法完整的表達心中想法的時候，藉由圖像符號，間接或者隱喻的方式，讓觀看畫作的人，可以明白作者心中想要抒發的情感，因為除了文字以外，圖像化的視覺符號，可以更容易的與每個人心中的生命經驗做連結。在近代東西方美學的藝術表現上，也可發現很多融合了「禪」美學思想的相關創作。從語言轉換成文字符號，再變成圖像符號，詩、書、畫成為一體的現象也為之誕生，在三位一體

⁴⁶ 參見李申釋譯，《六祖壇經》，高雄市：佛光文化事業有限公司，1997，頁 31-60。

⁴⁷ 徐小躍，《禪與老莊》，台北市：龍圖騰文化，2019，頁 21。

⁴⁸ 謝玫真《觀·修—現代禪師佛相藝術創作論述》，南華大學視覺藝術與設計學系碩士論文，2018。

⁴⁹ 宋·蘇軾，其為書，姿容奇逸，自成格調。其為畫，古木枯樹怪石疏竹及佛像，蒼勁奇古。他又是一位奉佛弟子，將對禪學的通曉深悟，匯合其藝術天才，融注入詩文書畫之中。參見章利國，《中國佛教百科叢書—書畫卷》，高雄市：佛光文化，2015，頁 149。

⁵⁰ 黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，台北市：正中書局，1997，頁 213。

的文人風格脈絡下，故說書畫同源，一顯相輔相成之功。

禪美學最重要的思想在以心印心，直觀的契入內心與之相應。漸悟法門的有為與頓悟法門的無為，最終的目的都是導向「真空妙有」的境界。常與無常都好，好比榮也好，枯也好，其實到頭來，所有因緣和合而成的一切事物，終將歸無，所以眼前所見一切的色，只是物質化的暫時顯現，執取有或無，對只求中道的人而言，也沒太大的意義了。因此，以中道不取兩邊的心境，去發掘禪美學的無處不在，不僅可以體現富有禪味的藝術創作，也變得更具個人特色。

宗教中的象徵手法是藝術中古典主義手法的本質。也是它永恆的需要。象徵並不限於只被用作傳達這具體對象的媒介，它還可以用於象徵重大的思想。教義並不是信仰本身，它只是信仰的一種象徵。⁵¹是的，禪美學的藝術表現，也承襲了空的美學思想，更是崇尚永恆和自然理性的東方古典美學。

禪美學的空有思想，不只是東方藝術靈魂的特色，也影響了西方美學在藝術表現上的更多可能與創造性。與自然合而為一的感覺，對禪來說非常重要，這主要等於是在說人類自己也是大自然的一部分。⁵²人類肯定是自然的一部分，因為也是生命的一環，有生有死。因為明白自己與自然相融，更能以心以眼，看見生命的變異過程，生與死、榮與枯，都是生命輪迴的象徵，禪美學的藝術想像空間，也緊緊跟隨生命的變異過程，在空與有的兩邊繼續搖擺。

第三節 藝術文化中的榮枯

藝術文化的榮枯，內容概括了一切文化歷史，有形與無形的現象，一者、是不可視的，重在反應心境意識形態的榮枯；二者、可視的，中國書畫藝術的脈絡與當代水墨的創新與應用。就文化藝術上，論述傳統書畫與當代水墨榮枯的表現特色。

一、傳統文化中的榮枯現象

從傳統的面向探究屬於東方藝術的興起與傳承，從新石器時代的岩畫、彩陶文化再到墓室壁畫，在繪畫藝術的表現上，不斷的融合與創新。從東晉顧愷之的「以形

⁵¹ 保羅·韋斯、馮·奧格登·沃格特著，何其敏、金仲譯，《宗教與藝術》，中國：四川人民出版社，頁171。

⁵² 海倫·威斯格茲著，曾長生譯，《禪與現代美術—現代東西方藝術互動史》，台北市：典藏藝術家庭，2019，頁20。

寫神」⁵³與南朝 謝赫的《古畫品錄》序論中的繪畫「六法論」之說，(一)氣韻生動；(二)骨法用筆；(三)應物象形；(四)隨類賦彩；(五)經營位置；(六)傳移摹寫。⁵⁴其中首要的「氣韻生動」則是作為其他五法重要的靈魂樞紐。

唐 張彥遠《歷代名畫記》記載顧愷之畫於瓦棺寺的維摩詰像，「清羸示病之容，隱幾忘言之狀。」可知顧愷之一改西域造像風格，以當時士人為參照，漢化審美形象，成為被時代精神所貫注的文化符號。⁵⁵顧愷之的畫風正是一時代繪畫的特色與典範，從人物表情與服飾特徵，充份的展現出，以形寫神、傳神寫照的具體實踐。中國畫素重寫意方面。說起這個「意」字，便是胸中先有邱壑，而後表現在畫面。「意在筆先」，這是我國畫道的金科玉律。所以我們觀看古人筆墨，當先研究它的意，才能領悟它的神趣。作中國畫，是先講究用筆、用墨、運腕、練指，然後才談到畫意、佈局、傳彩，最後加以題句。要考究詩、書、畫三絕，才能算一幅完全的精品。⁵⁶受到宋代文人輩出，能詩、書、畫兼備者眾，文人畫風也在此一時期達到了顛峰，借由畫作托物寓興之風，也成為抒發心中情感最好的方式。

在中國水墨繪畫的歷史進程中，寫實的畫風出現的甚早，而寫意畫風，則大量的見於唐宋繪畫中，也是文人雅士藉以直抒胸意與師法自然最直接的畫風表現。從五代末北宋之初石恪的作品〈二祖調心圖〉(圖 2-1、圖 2-2) 中可見表現佛道人物的形象、用墨與筆法中，粗中帶細的寫意風格盡顯其中。⁵⁷



圖 2-1 南宋 石恪，〈二祖調心圖—豐干〉，
紙本水墨，35.3x64.4cm
圖片來源：日本東京國立博物館藏



圖 2-2 南宋 石恪，〈二祖調心圖—慧可〉，
紙本水墨，35.3x64.4cm
圖片來源：日本東京國立博物館藏

⁵³ 出自東晉顧愷之《摹拓妙法》，指明畫家在反映客觀現實時，不僅應追求在形象的逼真，還應追求內在的精神本質的表現。〈以形寫神〉，《百度百科》，2023年5月12日，(瀏覽日期：2023/07/12) <https://baike.baidu.com/item/%E4%BB%A5%E5%BD%A2%E5%AF%AB%E7%A5%9E/8026360>

⁵⁴ 轉引自陳師曾，《中國繪畫史》，香港：香港中和出版有限公司，2017，頁37。

⁵⁵ 〈經典的凝定與改寫：《維摩詰像》的審美話語流變〉，《每日頭條》，2021年10月06日，原文網址：<https://kknews.cc/culture/m5ergp6.html> (瀏覽日期：2022/12/27)

⁵⁶ 余我，《讀書人叢刊5—中國的藝術境界》，台北市：國家出版社，1979，頁4。

⁵⁷ 〈宋代著名畫家石恪代表作品《二祖調心圖》〉，《每日頭條》，2017年10月14日，<https://kknews.cc/culture/5g4oopl.html> (瀏覽日期：2022/12/27)

從五代 徐熙〈豆莢蜻蜓圖〉(圖 2-3) 與〈雪竹圖〉(圖 2-4) 觀之，所作花木禽鳥，形骨輕秀，樸素自然，清新淡雅，獨創「落墨法」，作品注重墨骨勾勒，淡施色彩，流露瀟灑的風格，有樸素縱逸之感。《夢溪筆談》說道：「畫以墨筆為之，殊草草，略施丹粉而已，神氣迥出，殊有生動之意。」⁵⁸ 石恪與徐熙分分開創了人物與花鳥草蟲寫意畫法之先河。



圖 2-3 五代 徐熙，〈豆莢蜻蜓圖〉，蒲扇頁，絹本，設色畫，27×23cm
圖片來源：北京故宮博物院



圖 2-4 五代 徐熙(傳)，〈雪竹圖〉，絹本墨筆，151.1×99.2cm
圖片來源：上海博物館藏

中國水墨畫的研究創作特別選以「榮枯」為主題，並在每一幅創作中加入了花卉與植物的元素，嘗試以物與生命的連結，作為創作的切入點，藉以表現筆者心中生命經驗的觀察。花卉的榮枯，本身就是一種美學的符號與象徵，李美蓉說：「古典文學詩詞裡常以花作為人的象徵符號。」⁵⁹ 日常生活中人們也常借花來表現心靈、傳達情感。花之所以如此常為人所引喻，其中奧秘就是美學。文學家葉嘉瑩說：「花卉的活色生香能娛人感官，但更主要的是，其興衰榮枯所體現的生命形態撩人情思，惹人喜愛。」⁶⁰ 從大自然生態中，看見生命與四季的對應關係，時而榮茂，時而乾枯，植物花卉無法選擇生命的長度，卻也懂得順應天地之造化，時而繁花似錦，時而凋零落盡，在生命的輪迴中，何嘗不是一種動態之美。尼采始終強調藝術的本體論意義：「藝術是生命的最高使命和生命本來的形而上活動。」藝術是「自然真相的哲理說明。」……「要正確認識世界之存在，只有把它當作一種審美現象。」⁶¹

⁵⁸ 〈徐熙畫派的平淡野逸〉，《每日頭條》，2018年1月17日，<https://kknews.cc/culture/8xrm654.html>（瀏覽日期：2022/12/27）

⁵⁹ 李美蓉，《藝術欣賞與生活》，台北縣：上硯出版社有限公司，1999，頁51。

⁶⁰ 轉引自李美蓉，《藝術欣賞與生活》，台北縣：上硯出版社有限公司，1999，頁51。

⁶¹ 周國平，《尼采在廿世紀的轉折點上》，台北市：林鬱文化事業有限公司，1992，頁309。

藝術創作者的靈感來源，是離不開自然界而存在的，從生命現象中去尋覓，不就是为了找到與自心相契合的那道光。在充滿東方美學、藝術創作與設計的領域裡，書法與水墨畫，說是中華文化兩大美學的藝術表現，實不為過。就書法而言，隨、唐以降，篆、隸、楷書，因字型工整平實，變化較少，筆法拘謹，在藝術創作上較難展現出自然生動之感。

《書法教育月刊》主編蔡明讚在〈法度與形式〉－現代生活中的書法身影一文中，寫道：「書家文人藉以展現臨池功力與造形風格的仍舊是行、草，而且創作主力投向了長卷，如陸東之《文賦》、孫過庭《書譜》、懷素《自敘帖》……。」⁶²在文化與藝術的聯繫上，水墨美學的精神蘊涵應自然而然地落實在不管是傳統的或是現代的藝術創造。⁶³從知性認識筆墨，水墨之所以引人入勝，無非就在於利用毛筆的特質所產生獨特的痕跡，亦即注重骨法用筆和墨韻，以求個人心性的發展而表現筆墨氣質。換言之，水墨作品的生成就是運用毛筆，使之與水、與墨、與色進行相互作用而產生特殊的視覺效果，並在動態組合中顯現其構成關係。⁶⁴

在現代生活空間的運用，事實上西方抽象表現主義（書法畫）已經指出了一條道路，那就是造形書法的開發。唐朝大草書風的開創者，其作品莫過於張旭〈古詩四帖〉與懷素〈自敘帖〉為其代表。所謂的大草與狂草，不是書體概念，而是指草書的表現狀態。字形較大、草法程度大、情緒表現激烈、字體因劫誇張、視覺抽象因素強烈，字跡較難辨認的為「大草」。筆勢隨情緒表現緊實，癡狂狀態的草書稱為「狂草」。陳丁奇（1911-1994）是位出生於日本時代嘉義的書法藝術家，其中〈筆花〉（圖 2-5）為少字書之作，以筆直的象形「代」筆桿之「形」，以草書的「花」一氣呵成，在文字識讀之間，邁向抽象書法的境界。

從明清時期八大山人〈驚梅花圖〉（圖 2-6）的畫中可以窺見以書入畫，畫中有書的獨特風格。八大山人的以書入畫，不是簡單的書畫拼加，也不是把繪畫變成純抽象的符號，而是將書法語言因素滲透到繪畫中去，使繪畫語言更加豐富。其筆下的線條，如枯藤搖振、剛柔相濟。⁶⁵書和畫雖然都屬於視覺藝術，都有意象的因素，但分屬兩個系統，書法以抽象的文字符號為表現媒介，而繪畫則要「應物象形」。

⁶² 蔡明讚，〈法度與形式－現代生活中的書法身影〉，《書畫藝術與生活空間國際學術研討會論文集》，台北市：里仁書局，2011，頁 148。

⁶³ 李憶含，〈從變異與歸元－談水墨精神的超現實性〉，刊載於《視覺藝術論壇第 5 期》，嘉義市：國立嘉義大學，2010，頁 129。

⁶⁴ 葉宗和，〈當代水墨畫的特質及其空間意識探討〉，《美學與視覺藝術學刊第五期》，嘉義縣：南華大學，2013，頁 1-14。

⁶⁵ 黃可萱，《你不可不知道的 101 位中國畫家及其作品》，台北市：信實文化行銷有限公司，2017，頁 273。

寫客觀的物象之形與傳物象之神，達主觀之意。八大山人既深知「書畫道殊，不可渾詰」，又意識到畫法可以兼之書法，在創作實踐中將書法的筆法和空間構成滲入繪畫之中。⁶⁶其擅長以各種書體的特色，運用在繪畫作品中，不僅引人入勝，莞爾一笑，同時可見濃厚的禪學意境，盡顯八大山人從心所欲，恣意暢懷的書畫造詣。



圖 2-5 陳丁奇，〈筆花〉，草書，條幅，65x33.5cm，年代不詳
圖片來源：嘉義市立美術館



圖 2-6 清 八大山人，〈鷺梅花圖〉
圖片來源：<https://kknews.cc/zh-tw/culture/j6p6xr6.html>

書法入畫與書法筆意的運用，在當代水墨創作中，有越見普及的現象，書法線條的特色與水墨畫的筆觸表現，有著同根同源的文化底蘊，不可否認的是，將心裡最深處的情感寄情於書畫之中，在水墨交融之下，激盪出無有上限的一時之作，也更顯書畫形而上的空間美學與禪味。

二、當代水墨藝術的榮枯表現

當藝術家勇於質疑藝術自古以來的存在目的，各種可能性隨之展開。藝術家開始推翻過去因循的做法，創作出貼近現代社會的作品，現代藝術應運而生。拜先人努力所賜，藝術得以掙脫幾世紀以來的枷鎖，形態和題材不再受到限制。藝術發展到今日的樣貌絕非偶然，這是很重要的認知。每個藝術家都是時代和文化的產物，

⁶⁶ 參見〈八大山人 以書入畫 以畫入書〉，《每日頭條》，2017年6月23日，<https://kknews.cc/zh-tw/culture/j6p6xr6.html>（瀏覽日期：2022/12/25）

他們所處環境中的變化都對今日的藝術有深遠的影響。⁶⁷一如「國畫」一詞已由「水墨畫」所接替。事實上中國繪畫所講究畫作表現應該要有「意境」、有「氣勢」、有「筆墨」、有「創新」、有「品味」、有「理想」的集合體，也是繪畫內容與形式的統一。⁶⁸因此，每一件作品的展現，是藝術家集各種經驗之所成。

我們很容易將「創作」一詞，誤解為匠人或創作者一開始就胸有成竹，知道自己想要表達的是什麼。事實上，創作過程中，藝術家經常任想像力自由驅馳，直到作品完成之前，連藝術家本人都無法預知自己的成果將會展現出什麼樣的風貌。⁶⁹雖然在創作前，就會思考如何構圖，但是往往在創作的過程中，對於創作中的內容，也會因為當下的新思維而或加或減，總是有著一份的不確定性。也因為這份不確定性的存在，也讓創作者還能保有一絲彈性的發揮空間。

在藝術的領域，以西方藝術的發展來說，從十八世紀的現代主義到後現代主義，再到所謂的當代藝術，基本都是一連串緊密關係的存在。「後現代主義崇尚反叛，許多當代藝術作品與藝術家亦然。事實上，我們常聽到一種說法：當代藝術的主要功能之一是挑戰既有的一切、刺激觀眾的思考以及帶來革新。」⁷⁰在東方，從古至今，水墨藝術的表現，一直都沒有間斷過，書法與繪畫，可以共融，也可以自成一派，書畫同源更是水墨繪畫表現的一大特色。

1960 年代，劉國松在台灣文化界發起了，民國以來美術史的文藝復興活動，這也是由傳統藝術走向現代與當代化的開始。「他認為所謂的「寫意」，其最後目的，就是在使繪畫擺脫一切外來的束縛而獨立。換言之，即在求「純粹繪畫」，也就是「抽象畫」的建立。⁷¹劉國松的畫風也深受五代時期石恪〈二祖調心圖〉的影響，將寫意畫中的破筆線條特色融入在自己的創作之中。之後更開發出專屬個人特色的「國松紙」，這紙張富含長短不一的粗纖維，因此，在創作中將紙筋抽離的技法，被稱為「抽筋剝皮皴」而受到矚目。充滿現代與抽象的作品，也奠定了台灣畫壇的新氣象或可說是開中國當代水墨藝術之先鋒。從 1960 後的諸多作品，如狂草抽象系列的〈暮春草壑〉（圖 2-7）可看見石青的藍綠尤如春之初，綠意盎然，亦可看見融合書法線條的大筆觸；〈山外山〉（圖 2-8）更加入了拼貼的手法，其色彩鮮明，表現出複合媒材

⁶⁷ 安景輝，潔西卡·瑟西卡作，金振寧譯，《誰怕當代藝術》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2018，頁 15。

⁶⁸ 黃光男策畫，張繼文等著，〈橫看成嶺側成峰—臺灣水墨畫一百年〉，《臺灣美術發展史—臺灣水墨畫》，台北市：藝術家出版社，2013，頁 103。

⁶⁹ 霍斯特·伍德瑪·江森著，唐文娉譯，《美術之旅—人類美術發展史》，台北市：好時年出版社有限公司，1983，頁 18。

⁷⁰ 蘭斯·埃斯布倫德著，張穎綺譯，《藝術欣賞入門 3—如何解讀現代與當代藝術》，台北市：啟明出版事業股份有限公司，2022，頁 19。

⁷¹ 蕭瓊瑞，《水墨巨靈—劉國松傳》，新北市：遠景出版事業有限公司，2011，頁 86。

多層次的抽象山水風格。從歷史過往的水墨發展足跡裡，吸收古人的創作經驗，從榮枯的筆法中發現與開創更多的技法連結，〈二祖調心圖〉對劉國松的創作，可說是起了非常大的影響。筆者認為，過去前人在水墨的創作當是反應那時的心境與技法，不論是何題材的創作，皆有榮枯表現的元素存在，有內化的精神層面，也有外顯的技法表現，是當今水墨創作者，最好的學習典範與依歸。



圖 2-7 劉國松，〈暮春草壑〉，水墨設色，紙本，46x93cm，1966
圖片來源：<https://www.liukuosung.org/projects.php?lang=tw&CateID=1>



圖 2-8 劉國松，〈山外山〉，墨彩，拼貼紙本，99.3x94.5cm，1968
圖片來源：台中美術館藏

無論是「現代」或「當代」的水墨表現，是反應這個時代的感知與思維，是直觀的，也是當下的。這是每一位藝術家，反覆且不斷創新與進步的過程。從現代與當代的衍生義來詮釋所謂的現代，亦即：

是一種不停而運轉的力量，與所謂「當代」的進行式相當，也是一種「時尚」或「流行」的意涵。更具體的說，「現代」或「當代」所具有的意念，應該是現實的、現場的、是可知的、也是可感的，更是「創新」的產物，被社會所應用的生命圖記。⁷²

從「當代」的視野，看見傳統到現代的進化過程。學習古人的智慧，當「以古鑑今」，有趣的是，我們所說的「當代」，可能遠遠比不上任何一個朝代藝術上的創舉，因為，那就是屬於那個時期的「當代」。「當代藝術工作者因為當代現實中一些不同的看法或種種的事件，而可能有機會重新詮釋傳統中的某個關鍵性的美學價值；另一方面，也不要忽略那個傳統發生的年代，可能就是當時的當代。」⁷³

⁷² 黃光男、黃慶源、鄭佳耀、徐嘉露、鄭世昱、湯玳、賀琛博合著，《水墨畫藝術美學與發展》，台北市：藝術家出版社，2022，頁 4-5。

⁷³ 參見朱貽安座談整理，江采蘋等聽打整理〈非關傳統與當代展現時代態度的問題意識〉，《典藏古美術》第 361 期（2022 年 10 月），頁 22。

千年來，在水墨的世界裡，有太多太多值得學習的書畫作品，山水、人物、花鳥草蟲等，不可勝數。一時代的當代，是表現個人主觀的精神意趣或思想；是私慾（小愛）或大愛；是微觀或宏觀；是庸俗或神聖等，其中不乏所謂的「圖像慧力」⁷⁴，如此「自在一畫」⁷⁵，尤如「見山是山，見山不是山，見山還是山。」⁷⁶的境界一般。不可說，卻說盡言語之外的一切。

當代的水墨創作，是以今日我們所處的時間與空間而言。過去在歷史中被我們所認知的藝術創作，一樣有著當代思維與創新的技法，只不過是換了一個新的名詞來解釋，立足在傳統水墨的基礎上，加上新的元素，則成了當代水墨創作的特色。

第四節 圖像學的應用與詮釋

「圖像學一詞是中文對於德文藝術學名詞「Ikonologie」及其英譯「Iconology」的翻譯，從歷史上說，圖像學是西方藝術學家和藝術史學者用來解釋造形藝術乃至於其他各類造形活動的一門知識進路。」⁷⁷圖像所要傳達的意涵，既多元又寬廣，概括了所有人、事、時、地、物的一切表述。就圖像學而言，從「圖像的應用」與「圖像的解釋」兩個面向，擴展出圖像詮釋的方向與內容，筆者也將其作為圖像藝術創作理論詮釋的基礎方法，來進行圖像象徵與圖像視覺的探討。圖像如何解讀，因人而異，不會有標準的答案，每一個圖像都有其對應的符號與象徵意義，經重新組合之後，即賦予了新的圖像語言及藝術表現。因此，圖像的象徵與視覺感受，也會隨著個人的生命經驗之不同，而得到不同的感官刺激與生命連結。

一、圖像與象徵

圖像傳達訊息，都有一個對應的符號。而多數的圖像創作，都具有單一性與統一性，為了能夠明確表達圖像的意涵，因此，有了識別符號，且是多數人所經驗的，例如，識別標誌，舉凡交通、食品、藥品等等，都有著明確的指示與象徵意義。「視

⁷⁴ 「圖像慧力」是指卓越的藝術家能透過創造性的造形（含括筆法等各種表現）、精神彰顯外在萬象及內在心靈深刻意涵的能力。在於視覺形象能體現一個抽象、無所著的精神性。參見趙宇脩〈從古代經典畫作看當今水墨名相的泥淖〉，《典藏古美術》第361期（2022年10月），頁41-42。

⁷⁵ 《石濤畫語錄》所謂：「一畫者，字畫下手之淺近功夫也。」乃至「乾旋坤轉之義得，畫道彰，一畫了。」石濤顯然無意製造玄談，鼓勵畫家以當下淺近的「一畫」之法，去察納乾坤、陰陽之理，進而收攝紛然萬象，是不落成法的通透見地。參見趙宇脩〈從古代經典畫作看當今水墨名相的泥淖〉，《典藏古美術》第361期（2022年10月），頁47。

⁷⁶ 參見〈見山是山，見山不是山，見山還是山。〉，《菩提煉心》，2016年5月2日，<https://bestzen.pixnet.net/blog/post/63202843>（瀏覽日期：2023/03/08）

⁷⁷ 陳懷恩，《圖像學—視覺藝術的意義與解釋》，台北市：如果出版社，2008，頁15-16。

覺形象永遠不是對於感性材料的機械複製，而是對於現實的一種創造性把握，它把握到的形象是含有豐富的想像性、創造性、敏銳性的美的形象。」⁷⁸藝術創作者，依照自己的意向，將單一或者多元的圖像符號融會在作品中，貫徹著獨一無二的計畫，來表達圖像語言。

當圖像以多種符號象徵的形式重新組合，不同視角的共感模式也會隨之啟動，因此，越多象徵符號組合的作品，更須以直觀的方式，去觸發內在的審美經驗，並在自己所建構的美學空間裡，試著去理解與連結，圖像所要表達的意涵。「圖像分解構成」與「佈局形式組合」兩個面向，是審視東西方繪畫對外物象的觀照後，透過本質的解析與探索，因應自然規律的原則轉化為純粹構成元素的形象解構，再經由策略運用進行視覺有機樣態重組的創作觀點。⁷⁹



圖 2-9 莊連東，〈懸日齊光—3〉，水墨紙本，90x59cm，2020

圖片來源：《傳統與現代的辯證：2023 莊連東彩墨創作面向展》，頁 82。

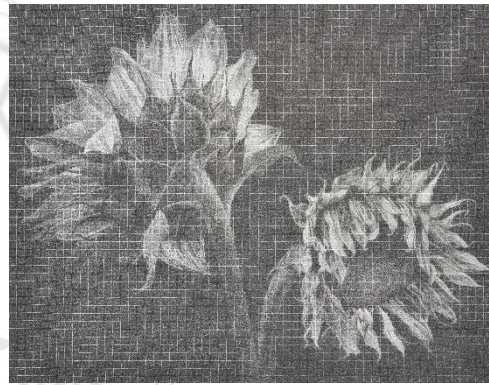


圖 2-10 李君毅，〈兩生花〉，水墨紙本，145.5x182cm，2013

圖片來源：《後殖民的藝術探索—李君毅的現代水墨畫創作》，頁 117。

藝術家在選定創作主題的同時，以自然的更迭現象與循環，來表現內心觀察的對象，它可以是自然的、文化的、政治的、藝術的、宗教的，等等的思想表現。從藝術家莊連東（1964-）在〈懸日齊光—3〉（圖 2-9）的畫作中，可以明顯的看見畫面中有兩個主要的視覺焦點，一者高掛中央上方的懸日，以及向上仰望的向日葵，畫作給人帶來正面積極，充滿陽光與希望的感受，足見如日中天，欣欣向榮的圖像語彙。〈兩生花〉（圖 2-10），藝術家李君毅（1965-）選擇以兩朵不同表情的向日葵，作為主視覺的對比關係，從外在層面而言，可以清楚的判別出枯與榮的表現，作者藉由

⁷⁸（美）魯道夫·阿恩海姆著，滕守堯，朱疆源譯，《藝術與視知覺》，成都：四川人民出版社，2006，頁 5。

⁷⁹ 莊連東，《傳統與現代的辯證：2023 莊連東彩墨創作面向展》，台中市：台中市政府文化局，2023，頁 56。

枯榮優劣來反映中國與台灣的兩岸情勢與現實面向，兩朵向日葵，既不同根，且各自安好，雖立足於同一片土地上，卻以獨立的個體存在而互不干擾。⁸⁰

二、圖像與視覺

圖像語言中，水平的表現，可以和地平線做連結，就像草原、海面如此的遼闊，卻可給人一種平靜與安穩的感覺；垂直的表現，可與天空做連結，植物的向陽生長或直立的建築物，都能給人帶來不斷向上延展的力量與蓄勢待發的感受。⁸¹ 圖像語言與生命經驗的連結，是個充滿未知，且無限寬廣的內心世界。對於創作者而言，在構思的過程中，無一不是想追求，內外兼具的高品質藝術輸出結果。在創作上為了傳遞圖像所要代表的訊息，運用了各種學理的基礎，構思對應主題的表現方法與面向。

中國繪畫在寫意畫風的脈絡中，開創了更多的視覺的想像空間。「畫家對於寫意法的運用愈來愈主動，以至於任何形象都有可能被轉化成紛繁自如的線條組合，形成視覺上並不「形似」的形象。」⁸² 藝術家擅用書法的線條與律動感，營造整體畫面的形勢表現。西方藝術家傑克遜·波洛克（1912-1956）在〈秋天的節奏〉（圖 2-11）中，以東方的書法結構，融入西方滴畫的創成當中，取代了油畫筆，滴畫線條充滿了動感與張力，就視覺的直觀感受而言，讓人可以當下連結秋天的荷花田，盡是凋零的荷葉，傾倒的蓮梗，相互交錯，秋天的意境已不言而喻。



圖 2-11 波洛克，〈秋天的節奏〉，油彩·畫布 Oil on canvas, 266.7x525.8cm

圖片來源：大都會藝術博物館

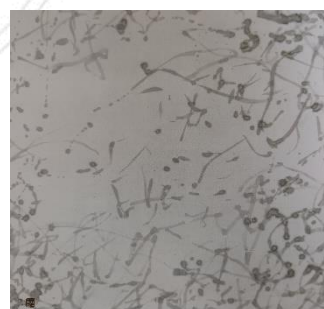


圖 2-12 李奇茂，〈秋〉，水墨紙本，90x97cm, 2011

圖片來源：翻攝自《采風·神韻·李奇茂》，頁 84。

⁸⁰ 參見李君毅《後殖民的藝術探索—李君毅的現代水墨畫創作》，台北市：遠流出版事業股份有限公司，2015，頁 116-117。

⁸¹ 參見莫莉·班著，宋珮譯，《圖像語言的秘密：圖像的意義是如何產生的？》，台北市：大塊文化出版股份有限公司，2018，頁 52-54。

⁸² (美) 謝柏軒著，柴夢原譯，《中國畫之風格：媒材、技法與形式原理》，北京：北京大學出版社，2020，頁 131。

當代水墨畫家李奇茂（1925-2019）在〈秋〉（圖 2-12）的作品中，運用水墨單色的濃淡變化、點與線的聚散表現，從全景的構圖到適當的留白，是跳脫中國水墨畫以高遠、深遠及平遠的構圖法則，俯看畫作全景，如同看見秋天的蓮梗倒臥池塘，有著秋冬季節交替的景緻，等待來年再長新芽，在生生不息中，一窺畫作的形勢美學。⁸³

第五節 相關藝術家風格

從書畫歷史演進的脈絡來看，傳統水墨畫的表現手法與技巧，不外乎就是從變化中而來，然現代水墨創作，也多從傳統基礎中求新求變，再加上強烈的個人風格與特色，創新的發想也就孕育而生。值得注意的是，在東西方繪畫技術與資訊的普及交流下，如何讓現代水墨在創新、創意、創造的過程中，保有東方美學的底蘊，也是創作者應該正視的一大課題。

筆者創作的主題名為「榮枯」，為能夠把榮枯的意境與技法表現出來，特別選擇了四位當代水墨藝術創作者的作品，做為此次創作風格依循的方向。李奇茂擅寫人物與風俗民情，技法表現上大量使用了沒骨、白描、勾填與和墨的技法，再晚期的創作上也可見以書入畫的風格展現；程代勒擅長將文字圖像化，形象具現的表現手法是一特色；李振明擅寫生態議題，畫作中融合了東西方美學的特色，盡顯東方的禪風意境與西方的明亮用色；葉宗和擅寫微觀之物，對於生命現象的存在，則透過細膩的擬像手法表現，完美的融入水墨創作之中。四位教授的創作風格與技法表現，是筆者現在與未來創作路上，重要的學習對象，因此，在系普分析上，也將其作品特色，做一概要性的整理與介紹。

從現代水墨的表現技法來看，臺灣水墨畫的發展現況，很明顯的可區分為守舊與創新兩者，前者，為保留傳統水墨技法的表現與傳承為主；後者，以傳統水墨技法為基礎，融入類西方的繪畫元素，且勇於開發與嚐試新的可能性。因此，從傳統重視筆墨韻味及客觀寫實的表現方式，已不足以應付大舉東進的西方文化潮流的衝擊，故有逐步趨向個人內省及意象的繪畫風格展現於創作中。水墨技法的表現已經不在只限於傳統的紙筆，更多的是善用先進的媒介與媒材，複合媒材的結合，也為現代繪畫注入了新的活水與氣象。

⁸³「形勢」為藝術表現的起點，而非視覺焦點，這種形勢美學出自於中國書法的文字符號中的視覺美學。參見潘潘，《采風·神韻·李奇茂》，台中市：國立台灣美術館，2014，頁 87。

一、以書入畫

李奇茂(1925-2019)所運用的繪畫技法基礎中，有深厚的考古研究與美學底蘊，其創作不僅僅傳承了東方美學的精神，也可窺見西方美學的身影。「先師承而後法古，「師法古人」以臨摹入手，汲取古人之長，探索技法竅門，中期「師法自然」以動態素描技法寫生，練就完美的寫實技法；後期「師法心靈」推陳出新，置入思想與時代感，以心造境而後象由心生。」⁸⁴整體而言，他善用水墨暈染的效果，畫作中突顯出大量水線墨韻，擅畫人物及動物，並以書入畫自成一格。

以心造境的藝術境界，是經由生命的經驗，去審視自身內外對美的體證、內化與提煉，主客觀統一後，並付諸於生活的創作過程。師法造化，擅於觀察與寫生的李奇茂，總能將自己置身於圖畫意境中，如同畫中的主角一般，「創作思維一直不斷的推陳出新，就在於不斷的將藝術表現力與其藝術素養、哲思融合，透過觀察、累積、轉化、重整，發展出具有新意的創作。」⁸⁵創作的形成，並非無中生有，而是透過有的觀察過程，內化成為無形的資糧，最終才成為筆下的水墨靈魂，從〈剛柔相濟〉(圖 2-13)的創作中，其不難發現，文字的變化似寫似畫。構圖中留有大量的白色空間，能充份表現出文字的濃淡粗細，且刻意將字體超出畫紙之外，不再受限於文字須工整排列、留有天地的舊有傳統給框架。

「書法之美在於可以純粹欣賞線條的均衡、布局、速度或空間，甚至於墨的濃淡乾濕趣味。李奇茂以真、草、隸、篆之書法，融入筆墨中，使得繪畫有書法的韻味和律動感，而其所寫的字又非常有畫意。」⁸⁶從書畫同源的觀點來看，此創作風格，就結構上以書入畫時，即是書也是畫。筆意中似可窺見，懷素狂草的書法韻味，氣勢宏大，字體粗細濃淡之間，對於整體畫面而言，靜動、虛實的筆法都同時躍然於紙上，書法雖由點線所構成，以抽象來表現實感，相較於繪畫，卻更能表達出內斂深遠的意涵。李奇茂晚年的作品多可見以文字融入畫作中，富有濃厚的禪意，是人生淬煉過後的另一境界，是一時代的水墨巨擘，已無可比擬。

〈歷史彈痕〉(圖 2-14)其水墨設色的技法為色點滴彩，「蘸淡色筆尖蘸深色直寫點狀或筆蘸多汁彩色，用垂直懸筆滴灑於紙上，則點呈圓形擴散，讓大小不一、有深有淺的墨點，和疏密有致的布局，滴灑出似具象又抽象、交織成斑痕累累的歷

⁸⁴ 陳若慧，《水墨畫巨擘－李奇茂教授》，臺北市，五南圖書出版股份有限公司，2012，頁 44。

⁸⁵ 同註 84，頁 99。

⁸⁶ 同註 84，頁 112。

史遺跡。」⁸⁷ 帶有歷史痕跡的水墨表現，是如此的讓人更貼近於作品中所要表達的時空背景裡，畫中沒有任何的生命體存在，卻可以讓人與畫中的景像連結，連結到戰火之中，生命此時是如此的脆弱，生命的存在，面對的就是不呈間斷的無常試煉，此時的生命，榮也好、枯也罷，生死難測，只待戰火平息，生命才得以喘息，畫作中，不僅僅是在牆面上留下了無數彈痕，也留下了另一種殘缺的美麗與哀愁。



圖 2-13 李奇茂，〈剛柔相濟〉，24.2x
27.3cm，2017
圖片來源：非池中藝術網
<https://artemperor.tw/artworks/23432>

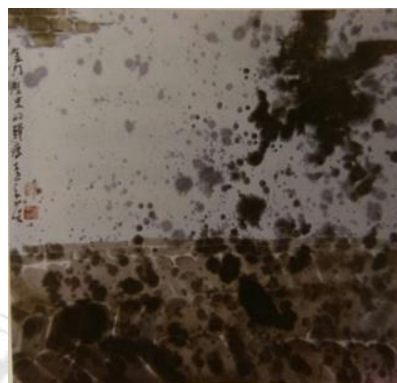


圖 2-14 李奇茂，〈歷史彈痕〉，69x70cm，2006
圖片來源：翻攝自《水墨畫巨擘－李奇茂教授》，
頁 133。

程代勒（1957-）「程氏書法本身，頗受老莊哲學影響，強調「意念」之追求，並已達心中無礙，一片澄明靜定之境界。故其書法總在無意間流露一種近乎「禪」之意象美，與文人書家雅趣。」⁸⁸，作者在創作的字裡行間，有著不羈的灑脫風格和快慢自如的韻律感，除了強調學習書法的線條與布局之外，更重要的是充實自己的心靈，舉凡閱讀、學習與體驗，汲取古人的智慧，探索藝術家的內心世界，開擴視野、豐富心靈，進而深化書法的內涵。由〈山外青山樓外樓〉（圖 2-15）可以看見用筆渾厚的「山」字表現與左下方細長線條的「樓」字，文字佈局輕重對比明顯，加上「外」字部首分開表現，使得整件作品在視覺的表現上更具意境之美。

⁸⁷ 陳若慧，《水墨畫巨擘－李奇茂教授》，臺北市，五南圖書出版股份有限公司，2012，頁 133。

⁸⁸ 參見《全球華人藝術網》，2011 年 11 月 19 日，（瀏覽日期：2023/07/18）
http://blog.artlib.net.tw/author_blog.php?act=blogcontent&bid=11258&ename=CD



圖 2-15 程代勒，〈山外青山樓外樓〉，135x69cm，2010

圖片來源：http://blog.artlib.net.tw/author_blog.php?act=blogcontent&bid=11258&ename=C
DL



圖 2-16 程代勒，〈圍城·封城〉，179x70cm，2021

圖片來源：https://www.moc.gov.tw/information_250_144777.html

2022 年在國父紀念館舉辦的「見山是山—程代勒書畫創作展」中提到，「我畫山水比較接近出世思想，書法創作反而是入世心境，反映的是當下社會。」⁸⁹ 如〈圍城·封城〉（圖 2-16）所示，自心呈現的書畫創作，特別是在書法作品的表現上，結合了當代時事與議題，從鮮明的文字線條融入了形象具現的特色，既是書法也是圖像，富藏東方美學的藝術表現，是看山是山的那樣純粹，不僅展現了個人書畫的風格底蘊，更能感受到文字的力量與觸動生命經驗的連結，如篆刻般的線條，足以令觀者留下深刻的印象。

以書入畫，不只是傳統的題詩落款，更多的是創新與創意，結合當代水墨藝術美學的表現，既保留傳統文字意涵，又不失是活化文字存在的價值。讓文字在圖像空間裡流動，完美融合以書入畫的精神，在東西方美學兼容的世界裡，不僅是符合時代性的圖像表現，更是傳統水墨與當代藝術孕育而出的創新產物。

二、生態水墨

獨特的畫面經營是李振明（1955-）水墨畫給人的第一印象。他除了延續水墨的抒情傳統，營造畫面的美感外，但也打破傳統規範，採取一種近似「破壞式創新」（disruptive innovation）的手法來創作新的水墨畫。他首先利用反覆漬染的技法，讓原

⁸⁹ 參見〈程代勒「見山是山」找回對水墨初心 用書法回應社會〉，《人間福報》，2022 年 6 月 4 日，<https://www.merit-times.com/NewsPage.aspx?unid=790903>（瀏覽日期：2023/07/09）

本平面的水墨畫帶有油彩畫的積累、層次與肌理；他一改傳統水墨的粗略寫意描述，採用精密寫實的方法來精準突顯主體物件；他打破水墨的留白傳統，把畫作的背景部分以線條分割或以色塊來填補，使畫面的鮮明主體與寫意或近乎抽象的背景，互相辯證，相映成趣。⁹⁰從〈蕨醒〉（圖 2-17）與〈轉角遇到愛〉（圖 2-18）都以蕨類做為創作的視覺焦點，蕨類植物是遠古的生物，在幾億年前就存在地球上，可以想見，蕨類在這塊土地上的繁衍力及適應性非常的強大，更是生態指標的重要成員。從李振明的 2 幅作品中，是否也注意到了〈蕨醒〉（圖 2-17）中的蕨類，生長在高山岩壁中，而〈轉角遇到愛〉（圖 2-18）的蕨類，則是生長在平地牆角一隅呢？蕨類的存在代表了生命的循環，以及普世中的存在價值。李振明認為，「蕨」的音通「覺」，故「蕨醒」則有「覺醒」的意思；「覺」則連結了佛教名相「覺有情」一詞，詞的另一解釋則是「菩薩」之義，菩薩以慈悲之心為人所知；又以利他為大願。因此，從畫作中，不只是看見李振明在水墨技法的展現，也看到了作者對於生命的尊重與態度，並以更宏觀的視野，繼續維護生態的永續發展。



圖 2-17 李振明，〈蕨醒〉，97x64cm，
2018

圖片來源：李振明-惰逃齋作品

<http://bit.ly/%E6%9D%8E%E6%8C%AF%E6%98%8E%E4%BD%9C%E5%93%81>



圖 2-18 李振明，〈轉角遇到愛〉，106
x68cm，2018

李振明近幾年，著墨於生態美學與生命連結的水墨創作中，從「蕨」類發展出一系列的創作。從高山到平地，蕨類處處可見，可提供做為人類的食物、草藥、盆景等等，用途甚廣，它的存在遠比人類還要早很多很多，它是如此謙卑的存在，高至懸崖峭壁，低至腳下一隅。因此，李振明，借由生態來看見生命的歷史與存在的意義，把視域變得開闊了，也從內在的省思中，化做成一幅幅與生命連結的生態水墨作品。

⁹⁰ 《惰逃齋-李振明》，<http://jimili1955.blogspot.com/>（瀏覽日期：2020/08/09）

從李振明「蕨」系列的創作中去觀看、去體悟，會發現作品中的蕨類植物，不分大小或遠近，一眼望去，這「蕨」就如同聚光的焦點，水墨用色既淡又濃，雖不見大量的留白處理，卻可見其深厚的設色功力，寫實的精細與寫意的精神，完美的交融其中，而自成一格。

三、生命的凝視

水墨技法的表現，是賦與創作者與作品之間，生命連結的重要媒介。葉宗和(1958-)在〈生命舞曲〉(圖 2-19)「試圖傳達一種有生命在無生命載體上的存在意識，營造出生命力的強烈誇示，建構自我滿足的生存律動。」⁹¹在畫作中可以清楚的看見有機生命與無機生命體的存在，畫作大面積的背景，是長年累月而成的斑駁牆面，它帶著裂痕與粗糙的印記，而這印記也是一種普遍存在的符號表現。在有機與無機的共存中，營造出視覺焦點的明暗關係，更能一窺植物向上攀升的生命韌性。

在自然界裡，越是不起眼、越是普遍存在的植物，其生命力的延展性則特別的強烈。從畫作中可以窺見藤蔓植物依附載體而壯大自己的生存模式，日光引領著方向，仰望天際，如同看見希望那般的雀躍，不斷努力向上，堅韌的生命態度，也是作品主題欲突顯理念價值之所在。植物生命的本能反應，看來是那麼的合乎常理，是那麼真實的存在，遇牆攀爬，遇障礙也知跨越和轉彎，是那麼無懼環境優劣，以存有者之姿而立足。生命在虛實的關係中存在著，如同畫作中的菩薩像，象徵生命的淨土與歸宿，生命的存在意義，似乎就像旋進的爬藤植物，向著光明昂頭前進，是這麼自然而然的的存在著。「永不回頭的生命意志決定了生存空間，旋進的身體影像，似自然的歷史法則，藉著迂迴、踰越、侵越與混搭模式向綠色迷宮推進。凝視，生命在未知領域中逐漸茁壯與成長。」⁹²筆者認為，構圖的視覺美感，是主題與背景的相即相融，如同洗石子般的老牆，是代表著生命的載體，亦是每個人對心中信仰與希望的投射。

角落，通常是給人陰暗、潮濕、人煙罕至的地方，卻是苔蘚與蕨類植物的最佳棲息地，這也映射出社會上普遍存在著角落文化與人生縮影。因此，常被忽視的一群底層階級，卻也練就了一身生存功夫，以生命勇者之姿活著。〈角落〉(圖 2-20)「此作品藉由生活週遭的角落存在，媒介質感、崩裂痕跡及青苔植物互構成一處生機無限之生命場域，訴說著自然生態的蒙太奇事件，也映射出社會與人生的故事縮影。」

⁹¹ 王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《台灣當代水墨畫特殊技法》，新北市：全華圖書，2013，頁 167。

⁹² 同註 91，頁 171。

⁹³筆者認為，若從微觀的視角觀之，在於心的細膩度，反應出當下對於美的不同體會；若從宏觀的視角觀之，我們不也是，那處於生命角落的一員，亦即所謂的「心在哪裡，世界就在哪裡。」生命的存在，就像是一場遊戲，適者生存，不適者淘汰，在物競天擇的自然機制裡，又留下了多少的美麗與哀愁。生存遊戲不會停止，時時刻刻都在上演，為了繁衍與擴大生命版圖，本能的游移，既可以綿延紮根、左右開展，亦可依牆而上，爬向生命的出口。



圖 2-19 葉宗和，〈生命舞曲〉，45x45cm，2012

圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 171。



圖 2-20 葉宗和，〈角落〉，45x45cm，2012

圖片來源：翻攝自《台灣當代水墨特殊技法》，頁 201。

生命現象的存在，是共存共融的，如同畫作中的牆面坑坑洞洞、斑駁龜裂，卻是孕育生命最佳的載體，凹陷不規則的蝕刻痕跡，可以儲存水份，供給那一抹綠所依賴的養份；大大小小的裂縫，是灌輸生命能量的來源管道，透過不完美的缺陷，造就生命悸動的每一刻。「於是，一個衰敗的故事正在上演，一個崩解的構成持續發生，一個生存的事件留下辯證，一個生命的繁衍寫入歷史，在一個很熟悉卻又有些許陌生的角落。」⁹⁴如果我也是那微小的有機生命，是否也能為世界的某個角落，帶來不一樣的美麗風景；如果我不曾走過艱難的道路，爬過佈滿荊棘的險灘，又如何詮釋物我合一的精神。這一世的生命流轉，是有限生命的經驗累積，縱使行走在滿是誘惑的人生道路上，也能自在獨處，窩在角落，寂靜的綻放著。這不怎麼耀眼的生命體，卻是用盡一生的力量，彼此溫暖著，我在角落，但不孤獨。

⁹³ 王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《台灣當代水墨畫特殊技法》，新北市：全華圖書，2013，頁 197。

⁹⁴ 同註 93，頁 200。

第三章 創作理念與實踐

藝術有著各種不同的表現方法，不同的畫派，不同的主題、技法與理論。藝術家的作品風格雖說不盡相同，卻同樣是藉由筆墨來抒發情感，將文字語言的表達方式，轉以圖像符號來敘述內心的世界。本章節是筆者，將生活中的體悟與發現，透過創作的過程，將主客觀的情感內容，以藝術的表現形式、書畫技巧與複合媒材的應用、轉化與組合，成為獨特的表現風格，作為本研究的支持與創作內涵的延伸。

第一節 創作理念之分析

金剛經云：「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如日是觀。」⁹⁵的確，一切因緣所生，因緣和合而成的人、事、物、一切物質的、精神的以及所有現象的存在，最終都會消散，雖然這道理多數人都懂得，卻又常常忽略世事無常的變化。藉由佛教經文的理解，知道無常變化是如此的貼進我們的生活，也深深影響了筆者看待事物、洞察生命的廣度與深度。如何將直觀感受轉化為藝術來呈現，就必須了解直覺是什麼？「對實在事物所起的知覺和對可能事物所起的單純形象，二者在不起分別的統一中，才是直覺。」⁹⁶筆者的創作理念來自於對於生命現象的觀察與體悟，在生與死、榮與枯的無常變化中，獲得個人的直觀感受，進而轉化成為此次研究創作的主要來源。茲將個人藝術創作理念之分析，以「觀無常」、「禪的美學生活」、「榮枯自在」等三個面向進行論述。

一、觀無常

從無常變化出發，佛法中論及「無常」二字，並非指死亡，而是強調與「常」，亦即「恆常不變」這一概念相對的說法，無常指的是世間一切都在變動的狀態。⁹⁷經常的變，所謂經常的變就是一定會發生，而且常常發生的，例如四季的變化。我們都知道四季會變化，但是不容易感受到。我們看樹葉的枯凋、發芽，然後變綠，我們

⁹⁵ 參見〈關於《金剛經》的「四句偈」〉，《星雲大師全集》，（瀏覽日期：2023/01/06）
<http://books.masterhsingyun.org/ArticleDetail/article334>

⁹⁶（義）貝內德托·克羅齊（Benedetto Croce）著，朱光潛譯，《美學原理 Estetica I-Teoria》，台北市：五南圖書出版公司，2018，頁6。

⁹⁷ 參見辜琮瑜，《生死學中學生死》，台北市：法鼓文化，2010，頁118。

知道一切在變動中，可是因為太熟悉，覺得理所當然。⁹⁸

無常觀，《雜阿含經》說：「觀色如聚沫，受如水上泡，想如春時燄，諸行如芭蕉，諸識法如幻。」⁹⁹佛教裡說到「人」，是由五蘊中的色、受、想、行、識所積聚而成，是由物質的「色」和精神的「識」和合而成。《心經》有云：「……照見五蘊皆空，度一切苦厄，舍利子，色不異空，空不異色，色即是空，空即是色，受想行識亦復如是。……」¹⁰⁰明白的告訴我們，對於五蘊所生的一切現象，當以般若智慧觀照，不執不取，實沒有任何東西是真正的屬於我與我所，也印證了，生不帶來，死不帶去的這句話，生來空空，死也空空，然無常卻是這般真實的存在。

無常，是指一切世間萬物，沒有一物是恆常不變的存在，日月星辰、山河大地，連微塵也不例外，這一切都是充滿變異的，時時刻刻，分分秒秒都在進行微細的變化。如同生命的誕生到死亡的過程，是緣起而聚，緣滅而散的無常。佛教認為，所有的生命體包含了，胎生、卵生、溼生和化生等類，泛指一切有情眾生，然此處所指的是一切有生命的動物，但筆者是以藝術創作的眼界來看待生命，一切有機的生命體含括了所有的動植物，因此，也都會出現在此次創作中。眾生，眾緣和合而生，即是和合而有，當然也會因為，眾緣解離而消散。因此，觀察生命的現象也成了最重要的創作來源，當然也包括了一切動植物、一切能視的物質。

佛教談生死、說無常，因為無常，可以觀察到四季的變化；因為無常，所以會有生老病死；因為無常，所以寫字作畫。瞬息萬變的世界，也因為無常而存在。

二、禪的美學生活

禪的生活美學是什麼？法國雕塑家羅丹（Auguste Rodin, 1840-1917）所說：「生活中不是沒有美，而是缺少發現美的眼睛。美到處都有的，對於我們的眼睛，不是缺少美，而是缺少發現。」¹⁰¹

一件充滿靈魂的藝術創作，其所要傳遞的圖像語言，會隨著觀看者的生命經驗而產生不同的解讀。李可染（1840-1989）說：「意境是藝術的靈魂，是客觀事物精華的集中，加上人的思想感情的陶鑄，即借景抒情，經過藝術加工，達到情景交融的

⁹⁸ 參見辜琮瑜，《生死學中學生死》，台北市：法鼓文化，2010，頁120。

⁹⁹ 〈星雲說偈--空幻的世間〉，《人間福報》，2012年6月18日，<https://www.merit-times.com/NewsPage.aspx?unid=265135>（瀏覽日期：2023/01/06）

¹⁰⁰ 〈心經〉，《佛光大藏經》，http://etext.fgs.org.tw/sutra_01.aspx（瀏覽日期：2023/01/06）

¹⁰¹ 參見〈羅丹名言名句，羅丹經典語錄〉，《漢語網》，<https://www.chinesewords.org/wisdom/show-523.ht>（瀏覽日期：2023/03/08）

美的境界、詩的境界。」¹⁰²如詩如畫的意境，可以是四季更迭的不同景色，也可以是一場久別重逢的心靈邂逅。佛家語：「相由心生，境隨心轉。」境遇會隨著心境的轉變而轉變，若以直觀的感受來觀看事物，或許就能看見最純粹的藝術本質。禪在生活中發現，禪宗美學的思想特質與中國水墨創作的結合，是這麼的相融，最單純的水墨色調，卻蘊含著非常豐富的內容與變化，黑與白的變化，給人更多的想像空間，而這個空間，也是禪宗美學的意境創造方式，禪的表現手法，多數都是抽象的，常給人一種摸不著頭緒的神秘感。

禪的美，唯有與禪相應，方由內心所化現。在日常生活的環境裡，洞見物我存在的連結，如第二章所述的五代 石恪〈二祖調心圖〉、北宋 蘇軾〈枯木怪石圖〉、南宋 梁楷〈六祖斫竹圖〉、唐 懷素〈自敘帖〉及清 八大山人〈雙鳥圖軸〉等等，從千年來，眾多的書畫作品中，可以窺見禪思想的美學表現，從寫實到寫意，有書法、有意喻，盡在作者直觀的生命視角中誕生。一件充滿禪意的藝術作品，其典型特徵是「一種未經修飾、簡單、質樸、客觀和純淨的原始感受；體會到無外力的自然性、強而有力的率直及對自然深刻的尊重。」¹⁰³禪的美，可以貼進我們的生活空間；可以回到最單純、最簡樸的呈現，直觀的生活美學態度，也是眾多藝術創作者，表現禪美學的基本功夫。

三、榮枯自在

《心經》有云：「觀自在菩薩，行深般若波羅蜜多時，照見五蘊皆空。……」從經文的開頭第一句話就充滿了聖教量¹⁰⁴，此句有兩種解釋，一者：有一菩薩名為觀自在，而此菩薩，普遍被認知為觀世音菩薩；二者：菩薩以般若智慧之行一切自在。「自在」儼然已成為菩薩給人的深刻印象。無論是佛或菩薩的形象，能使大多數人，見而起歡喜之心，對於心中有信仰的人而言，就是一種內心的相應，或說與法的連結。因此，「佛像不僅吸納萬千經文於一體，呈現為一個莊嚴慈祥的直覺形象，而且震撼萬千信徒於一瞬。」¹⁰⁵我們透過經文中的文字，去想像、去理解、去建構一個神聖的世界，而最能直接能視的圖像符號，因為圖像符號連結了，我們所認知的一切

¹⁰² 李可染，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書有限公司，1985，頁 59。

¹⁰³ 西門·莫雷著，田立心譯，《簡單的真相：現代藝術中的單色畫》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2022，頁 161-162。

¹⁰⁴ 「聖教量」又作正教量、佛言量、至教量（意指自可信仰者之處所受的傳統之教）、聲量（又作聖言量）。意指以本派所尊奉之聖書或聖人之教導作為正確知識之來源、標準。參見《佛光大辭典》，https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx（瀏覽日期：2023/01/06）

¹⁰⁵ 余秋雨，《藝術創造論》，台北市：天下遠見出版股份有限公司，2008，頁 178。

生命經驗。精神，只有附體於「象」，才能完成自我構建，於是，種種物象，也就成了各種精神的外化形狀。¹⁰⁶是阿，當仰望著菩薩像時，那慈悲的面容與威儀，頓時讓人感覺得到內心的安定與自在；當自己看見有情生命、山川大地、草木花卉，我也看見了自己生命經驗的連結。

唐 孟浩然《江山寄山陰崔少府國輔》說：「春堤楊柳發，憶與故人期。草木本無意，榮枯自有時。山陰定遠近，江上日相思。不及蘭亭會，空吟袂襖詩。」¹⁰⁷宋 程顥《秋日偶成》說：「閒來無事不從容，睡覺東窗日已紅。萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同。」¹⁰⁸從以上兩首詩詞中，可感受到文字間濃厚的人生體悟，這一切的感受莫過於生命經驗的積累與直觀的心境，若是沒有「靜」與「觀」的功夫底蘊，也無法如此照見生命的無常與更迭。靜觀萬事萬物而能怡然自得、自在以對，內心必有一種無法撼動的精神信仰，那就是「道」，老子說：「道法自然」；莊子主張：「道通為一」；佛家說：「明心見性」，「老莊與佛教是要以「道」與「實相」去觀照和澈見萬物、諸行、諸法的相待性、相對性與有限性。」¹⁰⁹在我們普遍認為有就是真實的世界裡，看得到摸得到就是真實，因為一切的物質都只是暫時的存在，也因為了解了無常，更要懂得活在當下，學習榮枯自在的生活態度，並將生命經驗的感動，轉化成為水墨創作與研究的題材。

第二節 創作理念之實踐

藝術創作者的人格特質，除了重視修養，才德兼備之外，還須有一定的學理基礎與實踐方法，結合應用。¹¹⁰學書作畫，書畫同源，如同《李可染畫論》所說：「書法練習是鍛煉筆法的基本功。字和畫表面上看來並不相同，但用筆的肯定有力，剛、柔、虛、實等等基本規律却是一樣的。」¹¹¹

一、創作模式的運用

造型是對直覺的提煉，是讓直覺從黑箱走向外顯。欣賞者在這種造型面前除了

¹⁰⁶ 余秋雨，《藝術創造論》，台北市：天下遠見出版股份有限公司，2008，頁177。

¹⁰⁷ 〈江上寄山陰崔少府國輔〉，《讀古詩詞網》，https://fanti.dugushici.com/ancient_proses/7174（瀏覽日期：2023/07/14）

¹⁰⁸ 參見〈【詩人心事】萬物靜觀皆自得〉，《人間福報》，2011年7月11日，<https://www.merit-times.com/NewsPage.aspx?unid=231885>（瀏覽日期：2023/01/06）

¹⁰⁹ 徐小躍，《禪與老莊》，台北市：龍圖騰文化，2019，頁24。

¹¹⁰ 李可染，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書有限公司，1985，頁122。

¹¹¹ 同註110，頁91。

直覺衝撞外，只期待「頓悟」。¹¹²藝術家的創作，往往都是以感性直覺作為形塑的出發點，或可說是將生命經驗的轉化為圖像符號。筆者以水墨做為主要的創作媒材，墨色能表現陰陽、明暗、虛實、濃淡與乾濕等等變化，在本創作研究中，將水墨與生命經驗的景物融入在創作中。例如街角的老牆與小草；老屋花圃的攀藤植物；水池邊的花卉與生物；山上的自然景觀與當下直觀的感受等等，皆是創作題材的來源。

藝術創作最主要靈感是來自個人的直觀感受。筆者帶著感性的直覺感受，以水墨創作的技法表現，重新構思圖像符號，運用拼湊、刪減、重新組合等手法，在畫面上賦予符號的多重意義。「創作的內涵與思維，不單指顏彩與墨色的結合，而是多元素材的結合、時間與空間的結合、東方美學與西方思潮的結合、當代特質與當代人文的結合，以及強調個人的風格。」¹¹³還包括了多元媒材的應用，勇於實驗、突破與創新，賦予創作對象，更契合筆者當下身心的感受與生命故事的連結。創作模式的整合與應用，是豐富作品不可少的過程，也是展現美學底蘊的重要基礎。

在內容上由以自然生命、文化與信仰為主要創作面向，以綜合媒材的並陳與水墨技法的表現，形式上以寫實與寫意的互補手法來進行創作，從圖像中皆可自見植物花卉的身影，水墨技法運用大量的皴法與重彩設色，來呈現現代水墨畫創作的風格。

二、創作步驟闡述

藝術形式，從一個角度看，是一種以感性直覺為基礎的構成形態。因此，在研究藝術形式的時候，首先要對感性直覺有所了解。¹¹⁴

(一) 立意

唐宋以降，文人輩出，走出院派畫風，以用筆隨意、自由、創新，因此，畫「意」的觀念，比起公式化的形似更為重要，蘇軾云：「善畫者，畫意不畫形；善詩者，道意不道名。」¹¹⁵在論畫詩〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉又云：「論畫以形似，見與兒童鄰；賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。」¹¹⁶這種文人寫意繪

¹¹² 余秋雨，《藝術創造論》，台北市：天下遠見出版股份有限公司，2008，頁13。

¹¹³ 林紫婕，《慾望物語－林紫婕水墨創作論述》，南華大學視覺藝術與設計學系碩士論文，2016，頁44。

¹¹⁴ 同註112，頁147。

¹¹⁵ 轉引自陳新雄，《蘇東詩選析》，台北市：五南圖書出版公司，2003，頁450。

¹¹⁶ 〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉，《中華古詩文古書籍網》，（瀏覽日期：2023/07/10）
https://www.arteducation.com.tw/shiwenv_16e8eb61cf36.html

畫以神寫形、暢達胸臆的造型觀念，對宋代以後的寫意繪畫產生了重要影響。¹¹⁷的確，寫意不在強調外在的擬真，而是強調其內在的精神表現。立意，是加以思索之後，才確定創作的主题與內容。在研究創作主题選定的當下，腦海中也同步出現了榮枯的意象畫面，直覺告訴自己就是它了。連結內在生命經驗的寶庫，梳理出一條研究創作的路線，如同乘坐列車，望著窗外，已隱約可見創作進程的諸多風景，此時也確立了創作研究的方向。

東晉書法家王羲之《題衛夫人筆陣圖後》說：「意在筆前，然後作字。」¹¹⁸指出寫字作畫，應當先構思成熟，然後下筆。唐代畫家、繪畫理論家張彥遠說：「骨氣形似，皆本於立意。」¹¹⁹「文字即是圖像。」視覺的力量來自於以視覺接收的所有事物。書寫的文字既是象徵，也具有認知上的催化作用，圖像及想法會隨文字具體化。……概念本身即有其形式。¹²⁰寫字與繪畫線條之表現是同一法則，沒有差異，寫字時腦中會先浮現出學習過的字型，繪圖前也會先構思才下筆。筆者作品發想的來源，大多是平日外出拍照記錄而來，很喜歡蒐集創作題材，採以截取式的構圖，主题明顯、色彩對比強烈、畫面富含禪意，充滿著希望、寧靜的感覺，進而創造榮枯系列作品，如下圖所示：



圖 3-1 作品前置作業

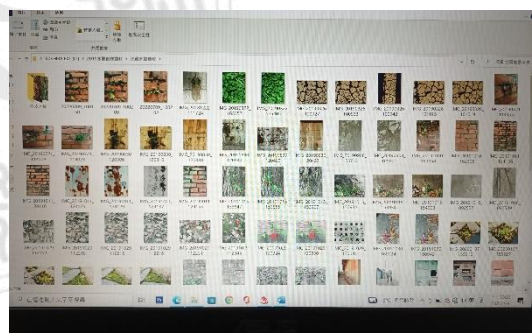


圖 3-2 作品前置作業圖片篩選

(二) 繪製描寫

南齊 謝赫所著的《古畫品錄》，提出「六法」：氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移摹寫。¹²¹其中的「傳移摹寫」是學習繪畫藝術的方法之一，強調臨摹複製的方法，更是學習傳統水墨畫的基本心法。

¹¹⁷ 王志軍，陳虎編著，《一本就通：中國書法》，台北市：聯經出版事業股份有限公司，2017，頁 281。

¹¹⁸ 〈意在筆先〉，《漢語網》，<https://www.chinesewords.org/idiom/show-12263.html>（瀏覽日期：2023/01/08）

¹¹⁹ 丘挺著，《山水畫筆墨技法詳解》，中國：廣西美術出版社，1999，頁 11。

¹²⁰ 基特·懷特著，林容年譯，《藝術的法則》，新北市：木馬文化事業股份有限公司，2014，頁 16。

¹²¹ 謝赫，〈古畫品錄〉，俞崑編著，《中國書畫類編》上冊，台北：華正書局，2003，頁 355。

「中國畫講究骨法用筆，不能「合泥」。在世界美術中，中國畫以線描和墨色表現基礎，形成了自己的藝術特色。」¹²²所謂心摹手追與意在筆先同樣道理，是古人留下的經驗分享。現代繪圖軟體功能齊全，可以將心中的構思，利用軟體組合拼湊，隨意進行新增或移除，有別於傳統繪畫構圖，必須要有很好的素描基礎，而且使用碳筆或鉛筆也會多少留下痕跡。因此在現代科技近步的時代，不只是繪圖工具的進步，繪圖者要跟上現代化的學習脚步，也不是件容易的事。對於筆者而言，利用電腦完成構圖只有少數幾件，更多的是保持圖片內容自然的表現。有了底稿，最重要的就是精準的描繪畫稿的過程，必須小心的固定紙張，邊描繪邊移動時還得注意是否有走位的現象，避免造成線條流暢度不連續。描繪輪廓線的步驟，須要非常的聚精會神，在耐心與時間的磨練之下，細心的完成作品底圖。



圖 3-3 呂嘉民，〈一方之境〉，局部圖



圖 3-4 呂嘉民，〈一方之境〉，局部圖

(三) 形體塑造

繪畫在於表現圖像語言，水墨創作前的首要功課，就是觀察主題物的特徵並且記錄，諸如形體、材質、粗細、結構、比例、空間感、明暗與色調等等的面向進行了解。當掌握了形體特色，才能自由的運用在構圖的空間，繪畫前的構思少不了主體物、配角與背景，為了讓整體畫面呈現出一種協調與律動感，就必須善用顏色明暗來表現立體感，對植物花卉則須兼顧其生長的向陽性等等細節。

從一張紙的構思、構圖到構成一件作品，是幾經不下多次的描繪與上色而成。如：爬藤直物會有向陽性的表現，上方比較接近光源的葉片會有半透光特徵，下層光源較弱的地方，葉片則呈現墨綠色澤，平面朝上的葉片受到光的照射下，則帶有

¹²² 李可染，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書有限公司，1985，頁 59。

珍珠般的光澤。在同一株植物上，看見不同的色澤變化，透過顏色的堆疊與明暗對比，表現出葉面的立體質感。



圖 3-5 呂嘉民，〈攀綠而上〉，局部圖

（四）意境的營造

從自身的審美經驗中，開啟外在的視覺感受與內在的想像空間。很多的創作靈感來源，是來自生活中的觀察與體悟，物與心的連結，而有了空間的想像。「境」進入了審美的範疇，最早出現於唐 王昌齡的《詩格》，如：「處身于境，視境于心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。」心與境相契合，故心可以悠遊於象外，趨向無限，不著有無，不即不離的境界而言。¹²³孔夫子自道修養經驗說：「七十而從心所欲，不逾矩。」這是道德家的極境，也是藝術家的極境。¹²⁴藝術創作最怕走不出自縛的框架，若能隨心所欲，又不失其應有的作為，實不簡單，卻又令人嚮往。

唐 張彥遠說：「顧愷之之跡，緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。」¹²⁵雖然此處最初所指的是，對於人物繪畫的用筆描述，但是他所說的意存筆先，乘著心中節奏，表現疾徐、勁緩、剛柔、輕重、厚薄、收放、疏密等等不同的精神特色，不只可以運用在人物畫，也適合做為繪畫創作者的學習與效法的依據。¹²⁶筆者藉由意境的構思與圖像的佈局，表達心中的想法與意境之美。

¹²³ 參見黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，台北市：正中書局，1997，頁 105-109。

¹²⁴ 朱光潛，《談美》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2021，頁 105。

¹²⁵ 張彥遠著，王雲五主編，《歷代名畫記》，台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，1975，頁 67-68。

¹²⁶ 參見《女史箴圖》，中國畫史開卷畫，世界史一寶》，《大紀元文化網》，2021 年 7 月 28 日，<https://www.epochtimes.com/b5/21/7/20/n13100678.htm>（瀏覽日期：2023/01/09）



圖 3-6 呂嘉民，〈貓蝶〉，局部圖



圖 3-7 呂嘉民，〈貓蝶〉，局部圖

（五）深入刻畫

利用墨點，融合西方素描與透視表現技法，利用光影的明暗變化及對形體的結構理解，來表現對象實體結構的理解。¹²⁷一樣是利用水墨的濃淡表現，不同的是拋開了慣用的線條筆觸，而是藉由墨點的聚散，形塑出具有鑿痕的質感，讓繪製的主體物在視覺的表現上更加細緻。筆者將點墨法和皴法配合使用，整體畫作，由近而遠，呈現出漸次的堆疊感與立體變化，有別於傳統水墨技法表現的繪畫風格。

在深入細膩的刻畫當中，特別能夠專注在一顆石頭點畫的樂趣，每完成一個小局部，就像完成了一幅作品的感動。可從〈共生〉（圖 3-8）與〈蕨·有情〉（圖 3-9）局部中發現，點墨法與皴法相融使用的表現成果。採用點墨法完成的底圖，因為工法較為細緻，所以選擇以具有透明質感的國畫顏料調色，進行刷染即告完成，如下圖所示：



圖 3-8 呂嘉民，〈共生〉，局部圖

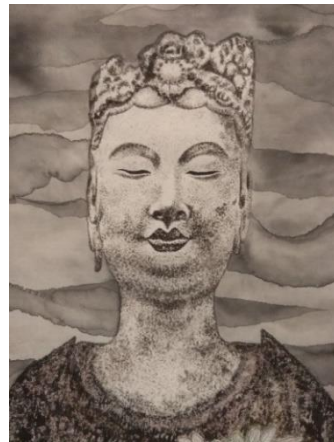


圖 3-9 呂嘉民，〈蕨·有情〉，局部圖

¹²⁷ 游雯迪，〈限縮：當代水墨，抑制般行為的創作模式〉，莊連東主編，華建強等著，《逆·滲·透：臺灣彩墨創作的跨界與集結》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2015，頁 112。

三、水墨創作媒材之實驗與選用

(一) 現代水墨的創作觀點

「藝術是一種實驗的形式。」雖然大部分的實驗都以失敗收場，但不要害怕失敗，而是要去接受它。若沒有這些因為失敗而帶來的可能性，你可能不會願意承擔風險，跳脫以往習慣的思考模式和工作方式。¹²⁸水墨畫，的確是在反覆的實驗與練習中獲得經驗，無法僅以知識面的認知來操控水墨的變化，一張感覺可以的作品，往往都要經過無數次失敗收場，才能眾中選其一。現代水墨繼承了傳統水墨的基礎，話雖如此，但也並非所有從事現代水墨創作的人，都懂得水墨藝術的精神與基本功，好比中畫西用的抽象繪畫；或是只學水墨畫，而勿視書法者；或是捨棄傳統水墨顏料，慣用西方媒材者，諸如此類之現代水墨創作者，已多不可數。因此，從年輕學子在現代水墨創作上可發現，其創作的方式與風格也越趨西化。「中國畫的筆墨技法，需要長期的鍛鍊，本身也是一門深厚的學問。近年有些在現代水墨畫家選用移印、拓印、噴灑、拼貼等技法，更可證明水墨表現力的廣闊性。」¹²⁹筆者喜好傳統的水墨表現，可以是最純粹的水墨風格，也可以是多元的複合媒材，站在水墨創作的立足點上，傳統的水墨元素當不可少。創作本身沒有對錯、美醜與好壞，唯有一點必須堅持，就是保有水墨的精神與靈魂。

筆者也走在「現代水墨」創作的這條道路上，透過學習與實驗，也嘗試接納有別於傳統水墨的框架，讓自己在創作的過程中，學習新的水墨技法與開闊眼界，在創作中依然保有傳統水墨的精神外，還運用了許多技法來表現墨色的變化、東西方顏彩的搭配使用、紙張微加工與形塑等等，讓水墨創作，呈現更多的可能與面向，與現代接軌。筆者的創作內容包含了對自然與生命的關心、個人信仰與空間美學的層面等等，因此，具體的來說，此次的創作，是以生命與自然的外在表現為主，信仰與空間的想像為輔。

(二) 創作媒材之選用

李可染在《畫論》說：「水墨中墨是主要的。明暗筆觸要在墨上解決，着色只是輔助。」又說：「筆調色調本身就代表一種情調。情調包括具體部分，也包括抽象部

¹²⁸ 基特·懷特著，林容年譯，《藝術的法則》，新北市：木馬文化事業股份有限公司，2014，頁 64。

¹²⁹ 葉維廉，《與當代藝術家的對話—中國現代畫的生成》，台北市：東大圖書股份有限公司，1987，頁 150。

分。」¹³⁰中國水畫的表現從彩色到墨色，再從單色到彩墨，再到抽象，水墨作為相融的媒介，有了水墨的靈魂，才有筆調色調與情調可言之。

繪畫作品的表現，透過不同的軟硬工具與媒材，分工與應用，變化出更多的表現技法，也大大提升了創作過程中的效率與品質。在傳統水墨用筆、用色的表現上，素材與原料，多取自於自然界，毛筆、礦石顏料、動物膠等等，對於現代人們環保意識抬頭與自然生態保護的觀念興起之一下，是值得再次效法學習傳統水墨，在繪畫的同時，不只是師法自然，也不忘回歸自然。

用筆與用色，會因為不同的質感與成份特性，來改變或影響繪畫的風格。在水墨藝術的世界裡，每位藝術家都有自己獨特的繪畫技巧與表達的方式。圖像符號或文字符號，在此，誰也離不開水墨而獨立存在。也因為水墨藝術的表現技巧不盡相同，繪畫所使用工具，例如筆、墨、紙與其它媒材的選擇性也就會因為市場須求而變的多元。

早期對於傳統水墨畫的接觸，一方面是立基於筆、墨、紙、硯，即文房四寶的認識。現在是傳統水墨創新的年代，現代水墨的出現，其繪畫風格也跨越寫實與寫意的框架，抽象水墨也為之誕生。所以在繪畫媒材之選用，有時也會摒棄傳統的繪畫工具來進行創作。水墨創作在媒材上的選擇也變多了，例如：水彩、粉彩、廣告顏料、壓克力顏料、油彩等等。筆者選擇以傳統的水墨的基礎，融會西方繪畫顏料，嘗試透明與不透明顏料的用色表現。筆者的創作過程中，所使用的媒材大致如下：

1. 筆：

在學習傳統水墨畫的工具中，會常使用到大、中、小楷的兼毫的毛筆，例如：長流筆與蘭竹筆。長流筆採用狼毫配上羊毫，可用於水墨創作與行草書的用筆；蘭竹筆，故名思義就是適合拿來畫蘭、竹，其筆毛可以吸附較多的墨水，透過筆腹與筆尖的提按與收放，可以表現出竹葉與花卉的挺拔筆勁。

在現代水墨畫的畫筆工具選擇上，則是使用小楷狼毫筆居多，常用於勾勒畫線與表現皴法。除此之外也還會另外準備兼毫的大、中、小楷，可用在書寫文字時交替使用，例如：直接書寫在畫紙上，表現書畫同源系列的書法文字，還包括了提字與落款等。用來上色的毛筆則會以兼毫的毛筆進行敷色或填彩時使用。如須大面積的進行紙張渲染時，則會採用羊毫排筆進行刷染上色。

¹³⁰ 李可染，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書有限公司，1985，頁 142-143。

2. 墨：

「墨」是水墨創作中最重要顏料，缺之不可。繪畫純用墨色是中國獨有的藝術創作風格，水墨畫家講求「以形寫神」，並主張以筆為畫之骨，墨為畫之肉。¹³¹以墨來進行點、線、面的筆法變化與組合，山水、人物到草蟲花卉，皆可單以墨色變化而完成一幅作品。唐張彥遠《歷代名畫記》曰：「運墨而五色具。」¹³²在說明墨分五色：焦、濃、重、淡、清，並且在水與墨的調和下，還有不同層次的乾、濕之變化。

筆者在墨水的選擇上則是使用常見的吳竹墨汁來進行水墨創作與書寫。其墨色與品質非常穩定，在此次的研究創作中，也大量的使用點墨法、皴法、暈染等的墨色表現技法。

3. 紙：

紙張的媒材以京和紙為主，並分為生宣及半熟宣。紙張的特性具有較長的纖維、紙張較厚、有韌性及吸水性強。使用生宣紙進行水墨作，其暈染的效果很好，經的起重複渲染墨色，唯勾描墨線時，須掌握好墨與水的比例與乾濕，避免水份擴散快速，而造成線條有漲墨的現象發生。為了克服漲墨的現象，與更好的水份控制，因此，在後半段的作品中，皆選擇以半熟宣來進行創作，除了比較容易掌握水份的控制，也適合進行兼工帶寫的創作，更經得起濕筆反復的擦染，不會輕易的造成紙張的破損。

筆者認為京和紙吸水性好，墨色的暈染流動、墨韻豐富變化，也因為此特性，筆者也利用紙張的特性進行浸染、刷染及拓染等方法，表現出水墨在紙張上的在墨色變化與自然韻味。

4. 顏料：

色彩源於大自然，華夏先民從觀察天地運行間，日出日落和時序更迭的自然景色中，得出赤、青、黃、白、墨為滋生宇宙大地色彩的五種基本色調的觀念，從而建構出「五色觀」色彩理論。¹³³在中國，對於顏色的使用，會因為權勢、倫理及宗教禮儀等因素而融入在色彩中，進而發展成為東方特有的色彩系統。另外，西方色彩學系統在顏色的變化上相對的豐富，顏料的選擇與應用，也有了更多的變化，其白色調的基底，作為其它顏色的調和之用，也更顯色彩的多元與繽紛。顏色，可以讓人

¹³¹ 黃仁達編撰，《中國顏色》，台北市：聯經出版事業股份有限公司，2020，頁 255。

¹³² 〈墨分五色〉，《漢典》，<https://www.zdic.net/hant/%E5%A2%A8%E5%88%86%E4%BA%94%E8%89%B2>（瀏覽日期：2023/01/15）

¹³³ 同註 131，頁 6。

感受到溫度與情緒，它是中性的，包容一切的萬物變化。

因此，筆者將傳統國畫顏料、水彩顏料、廣告顏料、粉彩等，應用在水墨的創作中。墨，是黑色的顏料，具有基本的五色變化，是水墨創作的主要色調，在創作上也使用和墨的方式，將水彩或廣告顏料進行調色，使明亮的西方色彩，在調合墨色之後，更能融入水墨創作的色調之中。

（三）技法之實驗

傳統與現代水墨藝術交融的美學風格，保有傳統水墨的繪畫方式，更加入了現代水墨技法的表現。水與墨的應用是基本條件，藉由點、線、面變化出各種水墨技法，可分為線條、用墨與設色的技法，本次研究創作中，在線條技法的應用則有「皴法」、「點墨法」、「白描法」、「雙鉤法」、「沒骨法」以及「書法」等；用墨法則有「浸染法」、「濕染法」、「拓印法」、「積墨法」與「破墨法」等；設色法則有「和墨法」、「填彩法」、「落墨法」及「留白」等。各種水墨技法的應用，透過線條、用墨與設色，來表現物象的造形、質量與水墨變化的美感。

當代水墨創作的技法推陳出新，具有個人特色者不在少數，但唯一無法捨棄的是，傳統水墨技法的基楚，當然也包括了書法美學。若沒有水墨的元素存在，就筆者認為比較適合以「類水墨」稱之，因為東西方媒材的交互使用，已是一種普遍的藝術表現。例如利用油墨或黑色顏料代替水墨來進行創作，雖然也能呈現出類水墨的線條，總的來說，還是無法取代中國傳統水墨獨特的用墨方式。筆者過去求學的階段，一直都不是就讀美術相關科系，只不過是小時候受到國小老師啟蒙，因此奠定了對於水墨畫的興趣，一直以來都沒忘記喜歡水墨和書法的初心，如今有機會學習水墨創作，也讓我更加的珍惜。

過去筆者接觸學習的是傳統的水墨繪畫，雙勾填彩，沒骨寫意，大概就是這些的認知，殊不知水墨發展至今，已經來到現代水墨或以當代水墨稱之的年代，筆者經由水墨技法的練習與研究、欣賞當代水墨前輩的創作與研究，進而嘗試將水墨特殊技法融入到此次的創作中。「如果藝術的目的只為新的思維觀念產生，一味的將藝術革命或是顛覆傳統的一切，不斷進行剝奪，最終將貧乏空洞。」¹³⁴的確，水墨廣泛運用在繪畫與書法，有人喜好傳統，也有人喜好與眾不同，對於水墨的執著卻都是好事。守舊，則是有傳承的意義；創新，則是勇於嘗試與挑戰，水墨技法的現代詮釋，是過去與現在的連結，誰也沒有忘了誰，因為我們依然依循著古人的脈絡，繼續開創屬於這個時代的水墨藝術。以下是筆者在創作過程中，所應用的實踐技法，

¹³⁴ 游雯迪，〈限縮：當代水墨，抑制般行為的創作模式〉，莊連東主編，華建強等著，《逆·滲·透：臺灣彩墨創作的跨界與集結》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2015，頁117。


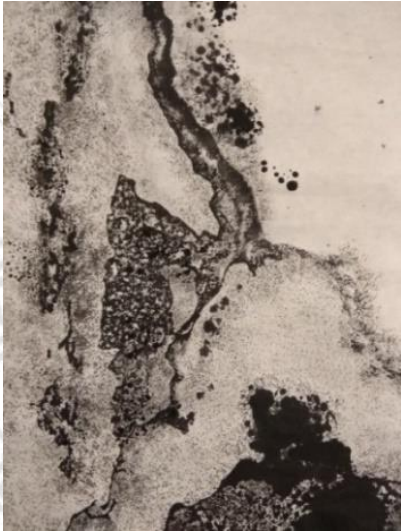

彙整如下所示：

表 3-1 作品技法實踐一覽表

技法	說明	圖片
揉紙法	用手將紙張局部揉成團，再輕輕攤開展平，將畫背面朝上，用底紋筆刷墨或需要的顏色，避開主體物（尤其是淡色物體、明亮處）以及不需要表現肌理的地方。反面的墨會沿著揉皺的紋理滲透到正面，出現粗糙紋理效果。	
留白法	利用牛奶油脂的排水性，可於欲留下的位置畫上牛奶，待乾後再以墨或色料繪入，塗上牛奶的部分，將會留至其畫面中，藉此隔離水墨的滲透做隔離墨滲透，產生清晰度不同的留白效果。	
渲染法	在濕潤的紙面上染化，形成精彩而特殊渲開、滲染效果的畫法，跟疊色法正好採取相反的技巧，渲染法所研究的效果不乾脆、反肯定，而呈現出矇矓、濕潤、柔和、滲透、模糊，界定不明的特別效果。	

<p>點畫法</p>	<p>用色點堆砌，主要是色塊的理解，點畫這種畫法，主要是表現墨點濃淡聚散的技法，有別於傳統水墨大筆的色塊處理，點墨的繪畫手法，在技法表現上也會更加細膩，凸顯出寫實般的風格，如同輸出的圖片一樣，運用碎點的疏密感來排列表達明暗。</p>	
<p>勾勒法</p>	<p>勾勒是以勾形為主的單線表現，用墨線勾出物體的輪廓，來表現花瓣的弧線，細長的線條，讓菊花看起來如同跳舞般的輕盈，也更具張力。</p>	
<p>沒骨法</p>	<p>直接不用墨筆勾出輪廓線，而是完全用墨或色渲染而成。首先將毛筆沾上已經調好的顏料，以筆尖帶筆腹，輕輕按壓出花瓣，另取一筆，筆尖沾上和墨的青綠色顏料，點上花粉與花托，接著畫上花莖與花葉，即完成沒骨畫法的油菜花。</p>	

<p>疊墨法</p>	<p>在紙張上均勻的刷上已調合好的膠水，待紙張乾了之後，即可進行墨染的動作，依不同的位置給予不同的墨色，完成後待乾，再進行第二次墨色，以此反覆上墨，製造出墨痕的層次感，染墨的過程中，在未乾的紙張上也可用筆沾清水來改變或修飾墨痕，製造出不同的暈染效果。</p>	
<p>拼貼法</p>	<p>將完成的第一層作品，採用手撕的方法，使紙張呈現大小、形狀不一的紙片，在拼貼的過程中，還必須保持畫面結構的完整度，使最上層的破碎紋路與下層的龜裂紋可以相融。</p>	
<p>燒烙法</p>	<p>利用打火機或燭火，將欲燒穿的地方進行燒烤，使紙張產生碳化的焦痕，製造出大小不一的破洞，如同葉片焦黃破損的樣態。</p>	

<p>點皴法</p>	<p>源自「雨點皴」的變化運用，利用墨色的濃淡，以小楷蘸墨，使用筆尖輕點或啄或擦的方式，墨點大小與形狀帶有些許的細長或不規則，做出濃淡疏密，即可完成石頭的肌理紋路。</p>	
<p>壓印法</p>	<p>將絲瓜布或海綿，套上捏皺的塑膠袋或夾鏈袋備用，將濃墨平塗於已套上塑膠袋的絲瓜布，利用塑膠的撥水特性，在紙張上壓印出大小不一的墨點，表現出風化侵蝕的肌理質地。</p>	
<p>浸泡法</p>	<p>首先準備好 3:7 稀釋好的墨水盛裝於水桶內，將以完成勾線與留白的圖稿，折成方便放進水桶裡的大小，浸泡莫約 15 分鐘後取出，並小心的將完全浸泡上色的京和紙攤開，室內晾乾備用。</p>	

<p>重彩法</p>	<p>在水墨顏色的表現上，以和墨的方式加上各色不透明顏料來繪製葉片，讓葉片帶有陰陽與光澤感的變化，因此，在用色上也顯得繽紛奪目。</p>	
<p>落墨法</p>	<p>使用淡墨勾勒出圖像線條，並依據圖案的色彩明暗施以淡墨，讓圖中的葉片呈現陰陽凹凸的變化，使物象意態更加生動。</p>	

第三節 創作表現意涵及圖像語彙

人類依感官的不同，雖然有視覺、觸覺、嗅覺、聽覺、味覺等等的傳達，但是以「視覺」的傳達占了大部份。¹³⁵每一個圖案與符號，都有它欲傳遞的圖像語言與象徵意涵。現代水墨創作，不僅僅是圖像的拼湊，而是先懂得圖像的故事，進而開啟圖像符號之間的相互連結，創造更多的圖像語彙。

視覺符號能夠與生命經驗中的感情符號互為連結，因為每一個圖像符號的存在，都有它對應的象徵意義。從認識不同的圖像符號開始，學習新知，當生命有了連結，圖像的象徵符號，也會帶來更多的自由想像空間。大部份的圖像都在日常生活中就可觸及，沒有太多艱深的理論堆砌，唯有全然的接納與直觀的感受。讓欣賞作品的

¹³⁵ 林品章，《視覺傳達設計的理論與實踐》，台北市：全華科技圖書股份有限公司，2000年，頁27。

同時，也能看見自己生命經驗的無限視野。

本創作共分三個系列，共計十二張作品。以下是筆者整理全系列作品的圖像與意涵之對照表，並加以分別解釋說明如下：

表 3-2 作品圖像與意涵對照表

項目	作品圖像語彙	
植物 (一)		
意涵	<p>植物的葉子代表的含義非常深刻，通常代表著生命的意思，它能在陽光下進行光合作用，使其環境充滿生機，也象徵著希望的意思，不管在多麼惡劣的環境下，也能不斷的生長，同時也代表著希望、平凡、繁殖力的含義。小草，表現蓬勃頑強的生命力，默默的存在，代表著低調與謙遜與親和力，隨處可見蹤跡。</p>	
植物 (二)		
意涵	<p>藤蔓象徵著創造空間、沒有畏懼、勇敢向前與自縛，善於編織自己的夢想。它可是一流的空間設計師，充滿了正向的人生觀，敏捷的行動，搭配曼妙舞姿，繽紛的花朵與果實，不僅為了強大自己，也不忘繁衍下一代。</p>	



植物 (三)		
意涵	<p>蕨類植物，是古老的物種，生命力與繁殖力很強，適應性也很好。其孢子如同千千萬萬的眾生，須要一個可靠的載體給予生存的空間與保護。蘭花象徵美好、高潔典雅、賢德。其生長在深山野林，品德高潔，枝葉典雅，花朵幽香清新。古論，義結金蘭，詩文之美，有誼之真，君子之交。</p>	
花卉 (一)		
意涵	<p>菊花是四君子之一，自古就是文人雅士喜愛的花卉，自從被陶潛先生垂青之後，菊花就成了「花之隱者」，其花瓣、色澤之多，姿態各異，不難引人注目。古人稱荷花為花中君子，北宋 周敦頤《愛蓮說》稱其「出淤泥而不染」¹³⁶，將其視為高潔與神聖的象徵。佛教將蓮花視其為修行次第的象徵，蓮花雖死，而根不死，去歲葉枯黃，來年又長，不斷的輪迴。</p>	

¹³⁶ 參見〈出淤泥而不染〉，《教育部國語辭典簡編本》，（瀏覽日期：2023/05/29）
<https://dict.concised.moe.edu.tw/dictView.jsp?ID=32564&la=0&powerMode=0>

花卉(二)	
意涵	<p>油菜花在冬末初春的時間點，常常出現在休耕的稻田中，隨著春風吹拂，而恣意的擺動，也常常吸引大量的蝴蝶與昆蟲來覓食。生氣盎然之景，有著豐收、向上、情意濃濃、鼓勵和無私奉獻的象徵。</p>
動物(一)	
意涵	<p>貓同「耄」，蝶同「耄」，在中國畫中，貓蝶圖是一個固定的主題，以諧音取「耄耄」之壽的美好含義，也可表示老夫老妻健康長壽之意。貓與蝶，具有強烈的敏銳性，擁有著細微的動靜表現。</p>
動物(二)	
意涵	<p>中國傳統認為蛙類產卵量多，故有多子多孫之寓意。在中國文化裡，相傳有三腳蟾蜍是瑞祥之動物，會帶來金錢與富貴。因此無論是青蛙或蟾蜍，都被視作為吉祥物。</p>

文字			
意涵	<p>文字符號，文字由象形文字發展而來，最早也是以圖像的方式存在，以形表意。文字以形作為必要的載體，提供人們表意與認知的功能。文字可以讓我們與千年前的文化做連結，成了穿越時空界限的最好媒介。</p>		
菩薩像			
意涵	<p>菩薩給我們的是鼓勵、啟發、相應，尋回佛義的真我。四大菩薩也是人間四種美德的象徵。文殊菩薩象徵智慧，普賢菩薩是實踐，觀音菩薩是慈悲，地藏菩薩是大願。菩薩以慈悲願力，上求佛道，下化眾生。如《觀世音菩薩普門品》說：「善男子，若有國土眾生，應以佛身得度者，觀世音菩薩，即現佛身而為說法。」¹³⁷菩薩願力無窮，能化現種種身，濟度一切相應之眾生。</p>		

¹³⁷ 《佛光大藏經》，http://etext.fgs.org.tw/sutra_01.aspx（瀏覽日期：2023/03/09）

<p>石壁</p>		
<p>意涵</p>	<p>牆壁，實質上有阻隔與保護的功能，也是眾多微生物的載體。牆壁在畫作中所扮演的角色相對重要，常作為主題內容的背景，來襯托表現之物。經過常年的風吹、雨淋、日晒，牆片所產生的浸蝕痕跡，卻也像極了一幅畫作。</p>	



第四章 作品詮釋

本章內容將詳細介紹筆者以「榮枯」系列創作，主要是以「書畫同源」、「無生有生」與「蒔花弄草」三個系列的創作作品，內容分為創作理念、內容形式、創作過程進行分析研究，以下是共計 12 件作品的目錄簡表：

表 4-1 創作作品目錄一覽表

系列	作品名稱	年代	媒材	尺寸	備註
書畫同源系列	聽見花開	2019	水墨設色、京和紙	143×79cm	圖 4-1
	貓蝶	2020	水墨設色、京和紙	143×79cm	圖 4-2
	蘭亭新綠	2021	水墨設色、京和紙	140×40cm	圖 4-3
	蘭亭四方	2021	水墨設色、京和紙	140×40cm	圖 4-4
無生有生系列	同在	2020	水墨設色、京和紙	142×78cm	圖 4-5
	共生	2021	水墨設色、京和紙	140×70cm	圖 4-6
	一方之境	2022	水墨設色、京和紙	140×70cm	圖 4-7
	蕨·有情	2021	水墨設色、京和紙	142×40cm	圖 4-8
蒔花弄草系列	攀緣而上	2020	水墨設色、京和紙	140×70cm	圖 4-9
	凝視	2022	水墨設色、京和紙、草紙	142×79cm	圖 4-10
	植蕨	2023	水墨設色、京和紙	142×79cm	圖 4-11
	春光	2023	水墨設色、京和紙	142×79cm	圖 4-12

第一節 「書畫同源」系列

書法與繪畫的相融應用，以書入畫。「字和畫表面上看來並不相同，但用筆的肯定有力，剛、柔、虛、實等等基本規律却是一樣。」¹³⁸筆者嘗試將過去傳統水墨畫的筆法運用與書法用筆的線條表現，融會貫通於創作中，以書畫同框的樣貌來構思畫作圖像內涵與意境。文字也是一種象徵符號，同樣是被視覺經驗所認識的圖像，因此，筆者在書畫同源系列的畫作中，欲表現文字符號給予的訊息，亦即書法的線條視覺感受，也意在表達文字背後的故事連結，從欣賞畫作的同時，也可與圖像中的文字產生共鳴，使畫作有更多一層的藝術欣賞價值與文化深度。

書法文字幾千年來，傳承至今，詩、書、畫同時躍然紙上的作品也不可勝數。文字記載了天下事，無所不記，歷經了多少朝代更替，更見證了一時代的榮枯，文字符號的象徵意義，足以引發創作者與觀畫者進入不同內在時空的意境連結。

文字在中華文化中已存在好幾千年；植物花卉則有生命週期的更迭，利用墨色來表現過去與現在，也融入墨色深淺濃淡，來表現生命每個階段的印記。文字與花卉，是多數人普遍認知與喜好的事物，無須過多的語言贅述，不妨放慢腳步，靜下來，用心領會與傾聽，自己內在的聲音。本系列以文字與結合圖像，讓畫作的整體視覺表現更具意喻，包括〈聽見花開〉、〈貓蝶〉、〈蘭亭新綠〉、〈蘭亭四方〉四件作品，如表 4-2 所示：

表 4-2 「書畫同源」系列作品一覽表

			
聽見花開	貓蝶	蘭亭新綠	蘭亭四方

¹³⁸ 李可染，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書有限公司，1985，頁 91。

作品一：聽見花開

年代：2019

媒材：水墨設色，京和紙

尺寸：143x79cm

一、創作理念

以「書畫同源」的概念作為最初的創作發想，結合了書法篆書與花卉，述說文字千年的文化歷史與植物花卉的有限生命，在同一個情境下，彼此產生交集，一樣的無聲綻放，是文化藝術與生命的對話。圖中特別選了「菊花」作為生命符號的象徵，如同魏晉陶淵明《飲酒·其五》詩詞所述：「採菊東籬下，悠然見南山。」¹³⁹的意喻一般，藉由詩詞中的花卉與山景，傳達一種悠閒自得，不與世爭的意境，境與意會的真意妙趣，更是顯然其中。

二、內容形式

以榮枯與虛實，作為設計的架構核心，以白描及勾填的手法將花卉以墨線勾勒其形，再填以顏色。整體佈局概念，以姿態各異的菊花鋪陳，花卉的技法表現上，沒有工筆的拘謹，沒有寫意的大筆觸，以綜合兩者之詮釋。畫面之中各有一印，為篆書字體的「聽」、「見」兩字，其一陰一陽的刻法，代表著書畫同源、陰陽虛實之意，細觀亦可發現浮水印記。花卉設色刻意跳脫一花一色的概念，用色有深淺濃淡以及留白，或純施墨色，在參差中帶有律動的美感，並以碎墨施染，襯出花卉與篆印的整體色澤。宣紙底色則以淡墨浸染，也讓整個畫面有基礎的色調。

三、技法與步驟

- (一) 在京和紙上將篆書的「聽」與「見」兩個字，利用碳筆描繪在紙上。菊花圖案，則分別以直接構圖手繪與複寫兩種方式完成。接著利用淡墨勾畫出輪廓。
- (二) 將「聽」與「見」兩個字，以留白法完成。將紙張折成方塊形，浸泡在稀釋好的墨水中，莫約 15 分鐘，取出攤開晾乾，進行填彩。
- (三) 將主視覺的文字線條，以紅色的廣告顏料，塗刷作出刻鑿質感。以碎墨法在紙上壓印出大小不一的斑駁感。
- (四) 最後使用國畫顏料，以大筆觸刷染的方式，作出漸層的背景顏色，待紙張乾燥後，局部噴點黃色廣告顏料，以拉升整幅作品的明暗度，即告完成。

¹³⁹ 參見〈採菊東籬下，悠然見南山。〉，《讀古詩詞網》，<https://fanti.dugushici.com/mingju/14228>（瀏覽日期：2023/05/17）

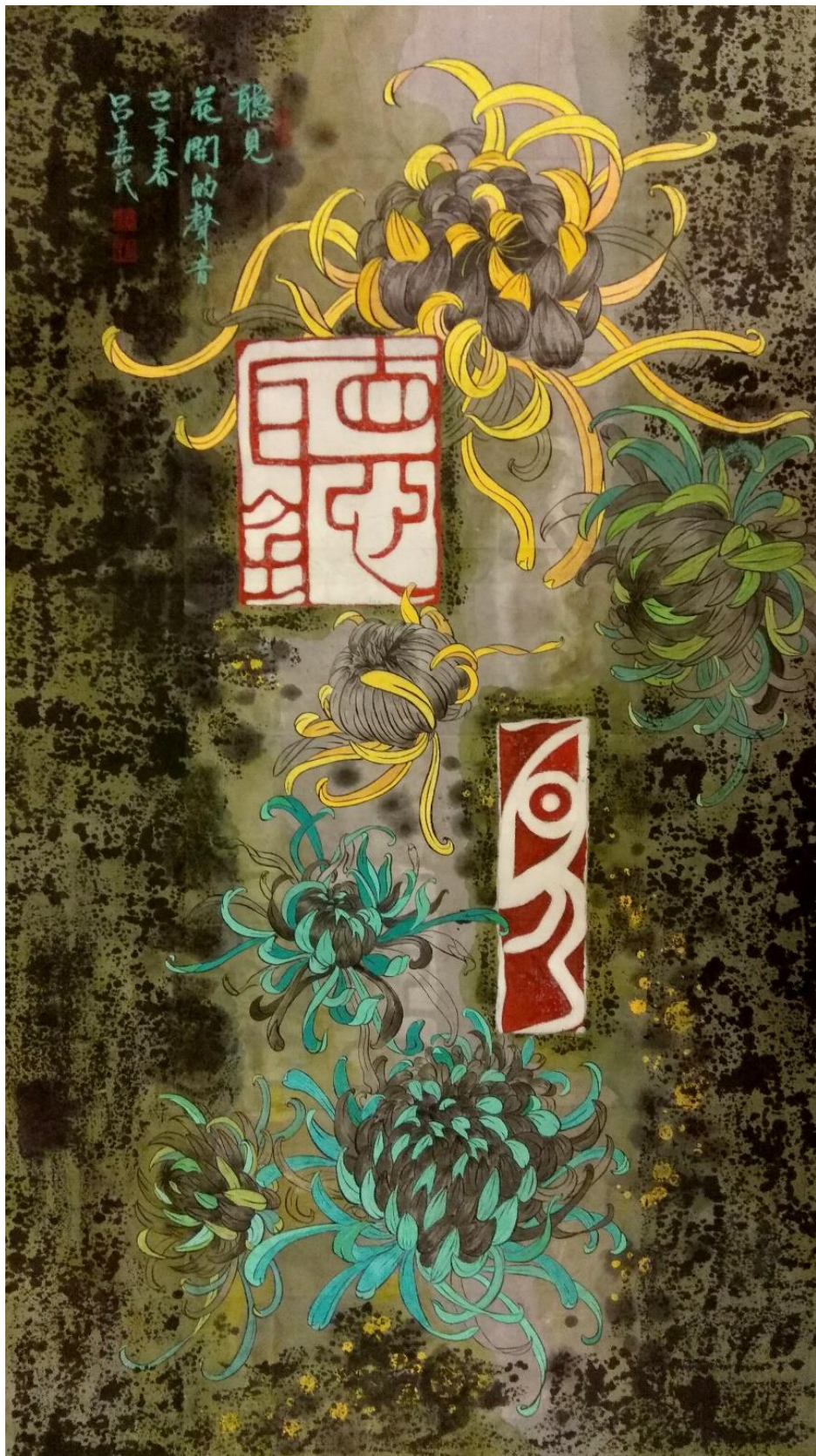


圖 4-1 呂嘉民，〈聽見花開〉，水墨設色，京和紙，143x79cm，2019

作品二：貓蝶

年代：2019

媒材：水墨設色，京和紙

尺寸：143x79cm

一、創作理念

以書法字形作為主架構的佈局，貓與蝴蝶則採一靜一動的意象來呈現。文字張力中帶有濃烈的枯榮意境。主題構思融入了花卉的元素，加上了草書於畫作裡，想要表達的概念，是借由生命與非生命的不同面向，去觀看生命「榮枯」的精神與內涵。三國 魏 曹操《對酒》詩：「人耄耋，皆得以壽終。」¹⁴⁰，以貓蝶之形，取耄耋之意，代表高齡之壽，因此也有祝福健康長壽的美好寓意。

二、內容形式

此圖以 S 形的構圖方式為布局。先以擬像法，將貓安置於畫面右下角，再以濃墨書寫唐代懷素《自敘帖》中的詞句，表現書法線條輕盈流動的韻味，除此之外，文字線條的鬆緊與張力，恰如藤蔓垂降而下，給與畫面中的蝴蝶，一個能夠攀附，安住身心的棲所。

書法文字、貓與油菜花的構圖安排，則是呈現一種三角空間的穩定感。整體完成的步驟分別為，貓、書法、蝴蝶、花卉與點墨，依此順序接進行繪製。在 S 的動線中，完成所有的圖像。畫紙底色則以排筆刷染淡墨，做最後的修飾，作品完成。

三、技法與步驟

- (一) 在京和紙的右下方，以擬像法描繪出一隻貓。
- (二) 將大楷毛筆沾濃墨，以行草的筆法寫上《自敘帖》的部份文字。
- (三) 書法字在墨還沒乾時，點上少許的淡墨。
- (四) 在書法線條的空間裡，描繪幾隻蝴蝶，並施以顏彩。
- (五) 以 S 型的動線，點上淡彩。
- (六) 將紙張下方的油菜花，以寫意的畫法完成。

¹⁴⁰ 參見〈耄耋〉，《漢語網》，<https://www.chinesewords.org/dict/246828-73.html>（瀏覽日期：2023/07/09）

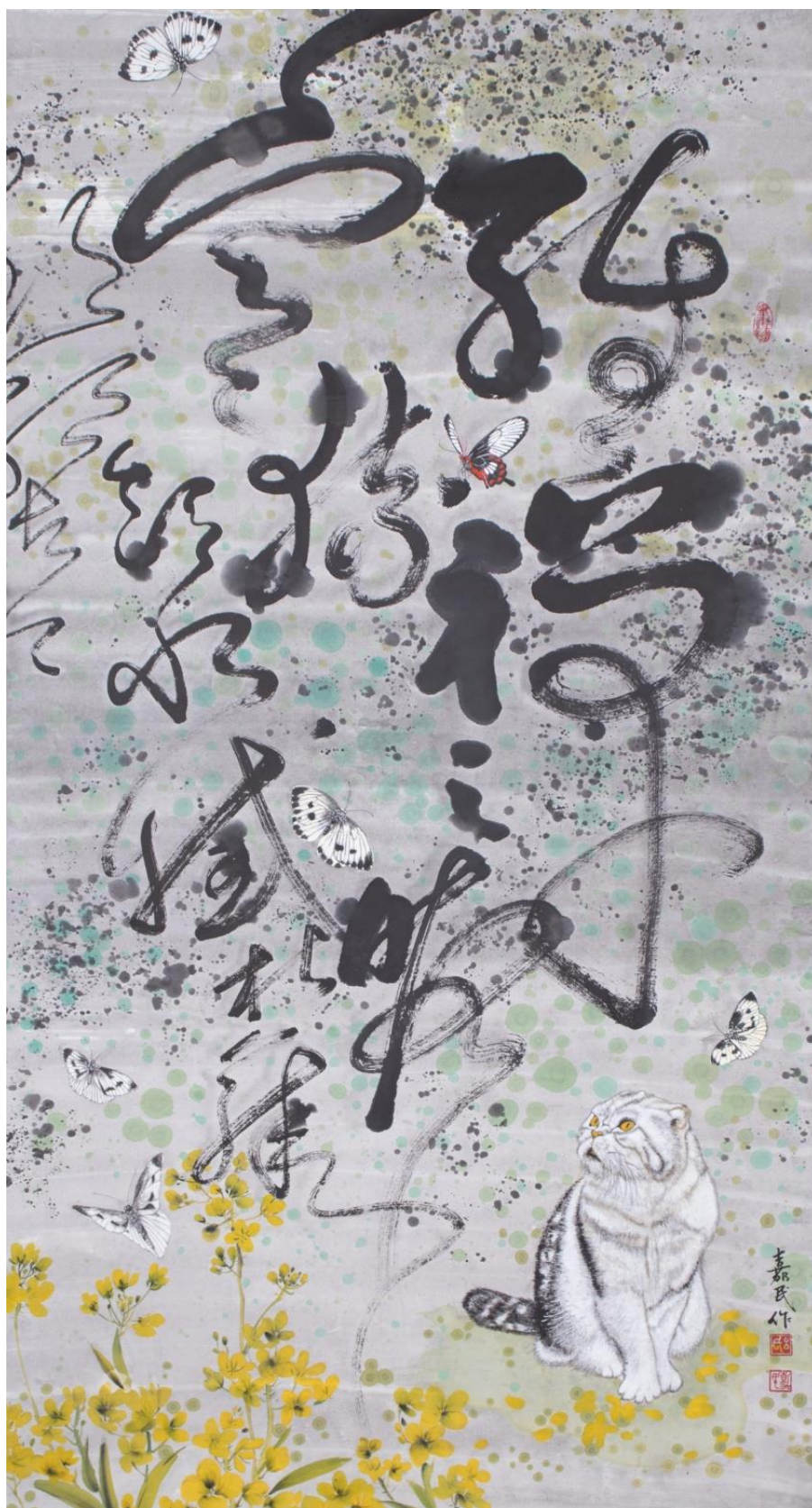


圖 4-2 呂嘉民，〈貓蝶〉，水墨設色，京和紙，143x79cm，2019

作品三：蘭亭新綠

年代：2021

媒材：水墨設色，京和紙

尺寸：140x40cm

一、創作理念

時值春天，其蘭花名為「春石斛」，有著長棒狀的根莖，花落之後的石斛，從根部的地方重新長出新芽，這綠讓人看了舒服，期盼來年的此時，再次開出美麗的花朵。石斛寄生樹皮之上，承載著生命，也伴隨四季的榮枯繼續輪迴著。黑白相間的文字，是一段歷史文化的記載，它無聲，卻演的精彩，它給了生命養份，但也隨著時間洪流，慢慢的崩壞與流逝。龜裂的文字與白色牆面，沒有什麼怨懟，無償的給了生命依靠，因此，生命有了文化底蘊與生命的寄託。

二、內容形式

直觀的畫面，是白色龜裂的牆面，懸掛著一株上板的蘭花。植物花卉利用自然加工的方式，將春石斛寄生於杉木板上，為了凸顯蘭花的生命力與強烈的適應性，將其固定在狹小的木板框架裡，成長茁壯，那綠色的新芽與恣意生長的氣生根，令人不得不讚嘆與多看一眼。文字的部份則是以《蘭亭序》的行書字體來表現，接著將寫書法的紙張，以手撕的方法，拼貼於主視覺的左下方，使整體畫面得以兩條錯開的直線的形式呈現。

三、技法與步驟

- (一) 在京和紙上，將春石斛的圖片安置於畫面上，進行描圖的步驟，並完成上色。
- (二) 另取紙張，利用牛奶代替墨汁，進行文字的書寫。並於紙張背面刷染墨色，使文字產生如同拓印的質感。
- (三) 取一張裁切好的京和紙，揉捏成團，使其產生皺褶紋路，並以乾墨在褶痕上進行刷染。
- (四) 將步驟(三)的紙張攤開，以掌心將紙張整平，在紙張上均勻的噴濕，使紙張恢復平整，待乾備用。
- (五) 以水調和醬糊，略成稠狀備用。首先將石斛蘭裁剪貼於步聚(四)的右上方，再將文字拼貼於中下方，於文字左下方用印即完成。



圖 4-3 呂嘉民，〈蘭亭新綠〉，水墨設色，京和紙，140x40cm，2021

作品四：蘭亭四方

年代：2021

媒材：水墨設色，京和紙

尺寸：140x40cm

一、創作理念

延續作品三〈蘭亭新綠〉的風格，四字一句的詞彙，內容意義深遠，讀之有味，書之有意，足令人悠然神往。千年前的一場蘭亭集會，文人雅士同聚一處，一派悠閒，盡顯把握當下，即時行樂的歡樂氛圍，亦不忘感嘆，生命無常短暫，快樂與悲傷，就如同榮枯一般的存在，有好有壞，持續不斷的在生命中流轉。文字符號可以讓人在剎那間與過去作一連結，那是過去的智慧結晶，更是藝術與文化傳承的根本。

二、內容形式

構圖的形式是以四個方型小圖的概念，來進行排列組合。以臨帖的方式將《蘭亭序》的部份文字，利用牛奶進行書寫，並在紙局部以淡墨勾勒出春石斛蘭花朵盛開的墨線。打破一般白底黑字的工整印象，文字保留了書寫的行氣韻味，並以黑底白字的方式呈現，最後再將四張切割好的小品，拼貼於繪有龜裂紋紙張上，完成以四個方塊構圖的條幅作品。

三、技法與步驟

- (一) 將裁切好的京和紙，揉捏成團，在皺褶紋路上，進行刷染，產生龜裂紋質感。
- (二) 在空白條幅的紙張上，描繪出數朵蘭花。
- (三) 以牛奶進行文字的書寫。並於紙張背面刷染墨色，使文字產生如同拓印的質感。
- (四) 使用顏彩與粉彩，將描繪好的蘭花進行上色。紙張待乾，裁切成四等分，拼貼於步驟（一）的紙張之上，落款用印，即告完成。



圖 4-4 呂嘉民，〈蘭亭四方〉，水墨設色，京和紙，140x40cm，2021

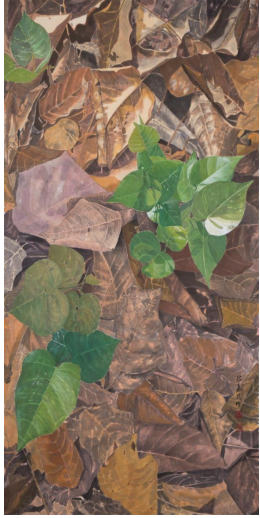



第二節 「無生有生」系列

從有機的生命體與無機物質的同在與共生關係中，發現生命的榮枯之美。正如清代龔自珍《己亥雜詩》說：「落紅不是無情物，化作春泥更護花。」¹⁴¹生命在繁花落盡時，將化作養份培育生命與滋養大地，進而迎接新生命的開始。生命如此循環著，有機與無機物的共生，是大自然的安排，也是象徵生命體在無生與有生的依附關係中，發展出一種給人寂靜與平衡的視覺之美。

「無生有生」系列的作品，以寄生、附生與共生的形態存在，從彼此存有的關係中，看見生命的本質與意義。構圖中應用牆面與石壁，作為襯托主題物最重要背景元素，厚實的牆面，帶給人堅實有所依靠與安全的感受，它可以是純粹的畫作背景，也可以是個載體，承載著過去、現在與未來；它象徵生命有所依靠，靜靜的守護一段生命的出現與消失。

自然與生命的寂靜之美，「侘寂，是在樸素，不完美的事物中感受到美，這種感性或感覺世界上可說獨一無二。」¹⁴²在物質世界中共生共榮，是一切無生與有生，自然而不掩飾的演化過程。從不同的景色，不同的視覺焦點，連結觀者不同的生命經驗與直觀感受。本系列以多種植物與無機物為構圖，為表現共生、共感的生命連結，包括〈同在〉、〈共生〉、〈一方之境〉、〈蕨·有情〉四件作品，如表 4-3 所示：

表 4-3 「無生有生」系列作品一覽表

			
同在	共生	一方之境	蕨·有情

¹⁴¹ 參見〈落紅不是無情物，化作春泥更護花。〉，《讀古詩詞網》，<https://fanti.dugushici.com/mingju/10130>（瀏覽日期：2023/01/14）

¹⁴² 大西克禮著，王向遠譯，《侘寂—素朴日常》，新北市，不二家出版，2019，頁 93。

作品一：同在

年代：2020

媒材：水墨設色，京和紙

尺寸：142x78cm

一、創作理念

作品的構圖發想來自秋末時節，校園裡的水黃皮樹，枯葉掉落滿地，葉片有著不同的大小、乾濕、光澤與捲度，層層疊疊的鋪滿了整個樹下，把根部完完全全的覆蓋住，走近一看便發現，在枯葉上方有著些許綠葉襯托其上，它不是種子的新芽，而是老根長出的新葉，覺得此畫面充滿了生命力與自然之美。這是大自然賜予的自然畫稿，它有我熟悉的成長記憶，國小階段的我，在教室外頭不遠處，種有整排的水黃皮樹，開花期的紫色小花與淡雅香氣，總能使我心情愉悅，記憶中有它的連結，也因此記錄下，這場秋天落葉堆疊的景象。

二、內容形式

第一次嘗試全以葉片塞滿整個畫面的構圖方式，來自俯視的視角，這樣的構思雖然很常見，卻完全保留了自然更迭的當下視覺感受。葉片是整個畫面的主角，沒有其它，唯有榮與枯的對比關係。方開始處理葉脈與上色等細節時，才深深體會到，看似簡單的主題物，卻處處充滿了水墨技法的挑戰，繪製的過程中，同一片葉子必須多次的上色，把葉子的陰暗面、深淺及光澤感帶出來，看似簡單且重覆的動作，確也用掉了不少時間。完成作品的當下，看見老葉與新芽的共生共榮，也看見了自己填彩技法上的成長。

三、技法與步驟

- (一) 在京和紙上完成底稿，再以白描的方式，完成圖中的每一片葉子。
- (二) 在葉子交疊的縫隙，施以較深的墨色，進而凸顯出葉片的輪廓。
- (三) 葉片上施以濃淡不一的墨色，做出陰暗面的部份。
- (四) 以透明顏彩與不透明顏料，進行填彩與刷染。
- (五) 最後進行線條的修飾與光影的提昇，即告完成。

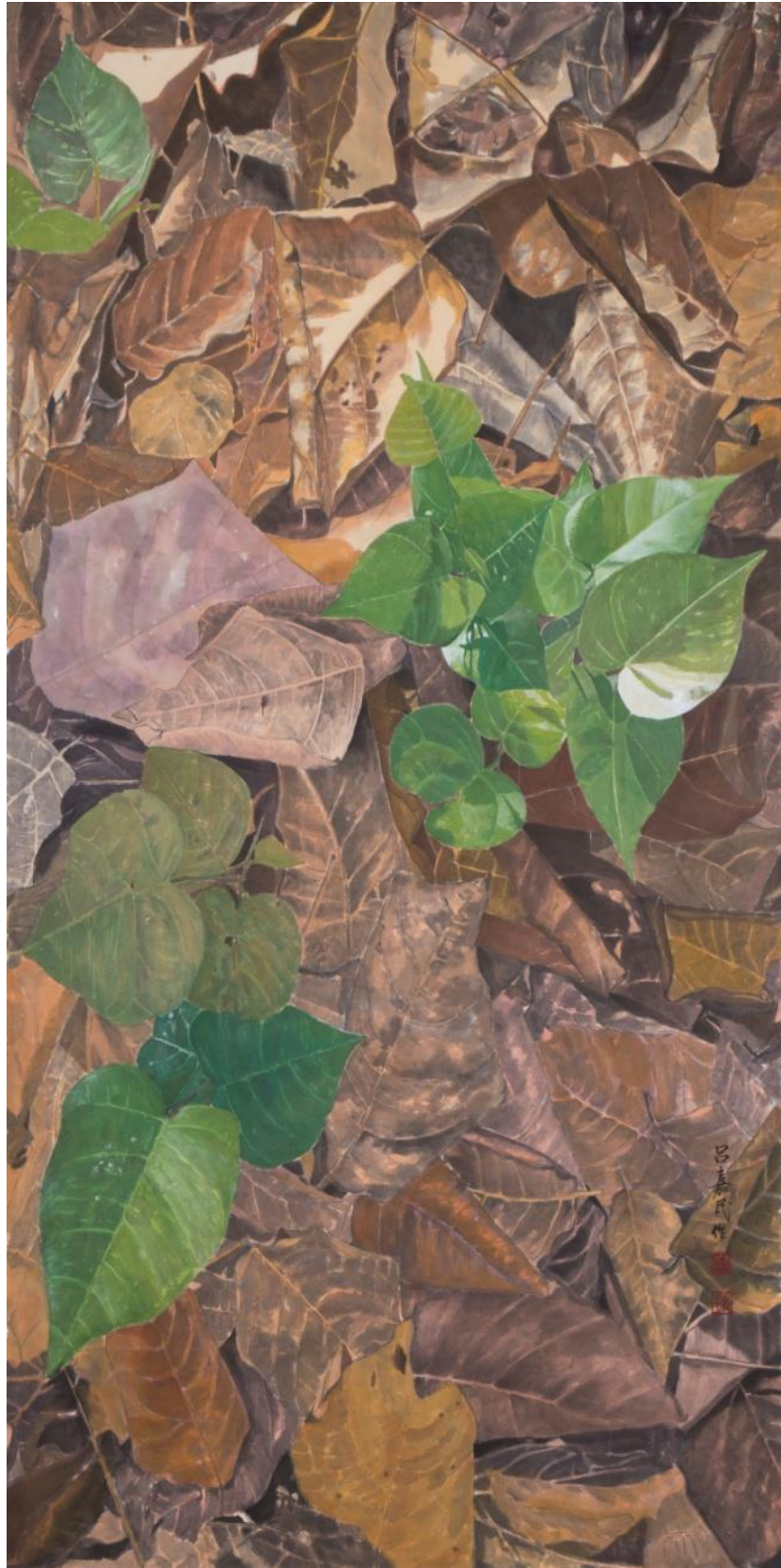


圖 4-5 呂嘉民，〈同在〉，水墨設色，京和紙，142x78cm，2020

作品二：共生

年代：2021

媒材：水墨設色，京和紙

尺寸：140x70cm

一、創作理念

有一種寧靜的和諧叫做「共生」，山石、落葉、小草與苔枝，就這樣靜靜的躺卧在山林的土地上。小草從石縫中探頭，仰望著天空，是生命韌性的象徵；落葉並不寂寞，伴隨著陽光、空氣、水，化成春泥滋養著大地；枯枝上的苔蘚，像穿上蕾絲衣裙，吸引眾人的目光；大小錯落的山石，亂中有序，紋路、形狀、色澤各異其趣。因為彼此的相依而「共生」，窺見自然之美，也讓心跟著寧靜了。

二、內容形式

以多種素材共生而成的畫面，主要是以 S 型的構圖方法來表現視覺的焦點。帶有由進而遠的景深意象，使觀畫者能自然的由下往上看，從 S 型的綠色動線，可以看見植物的向陽性特徵，讓整體畫面更加自然。此圖分佈了大大小小，完整或不規則的石頭，幾乎佔據了圖面 3 分之 2 的空間，當堅硬的石頭，搭配上輕柔的小草，在視覺上不覺得有壓迫感，而是共生中，一種自然與和諧，不相衝突的平衡美感。

三、技法與步驟

- (一) 將實地觀察的圖片輸出，並描摹在京和紙上。
- (二) 在葉子及石頭交疊的縫隙，施以較深的墨色，凸顯出每片葉子與石頭的立體感。
- (三) 葉片上以落墨法施以淡墨，石頭則以點皴法進行濃淡乾溼的表現。
- (四) 將畫面中的苔樹枝進行細部刻畫，表現苔蘚植物的濕潤感。
- (五) 最後分別以不透明顏料，繪製細長的青草，透明顏彩調色刷染石頭。

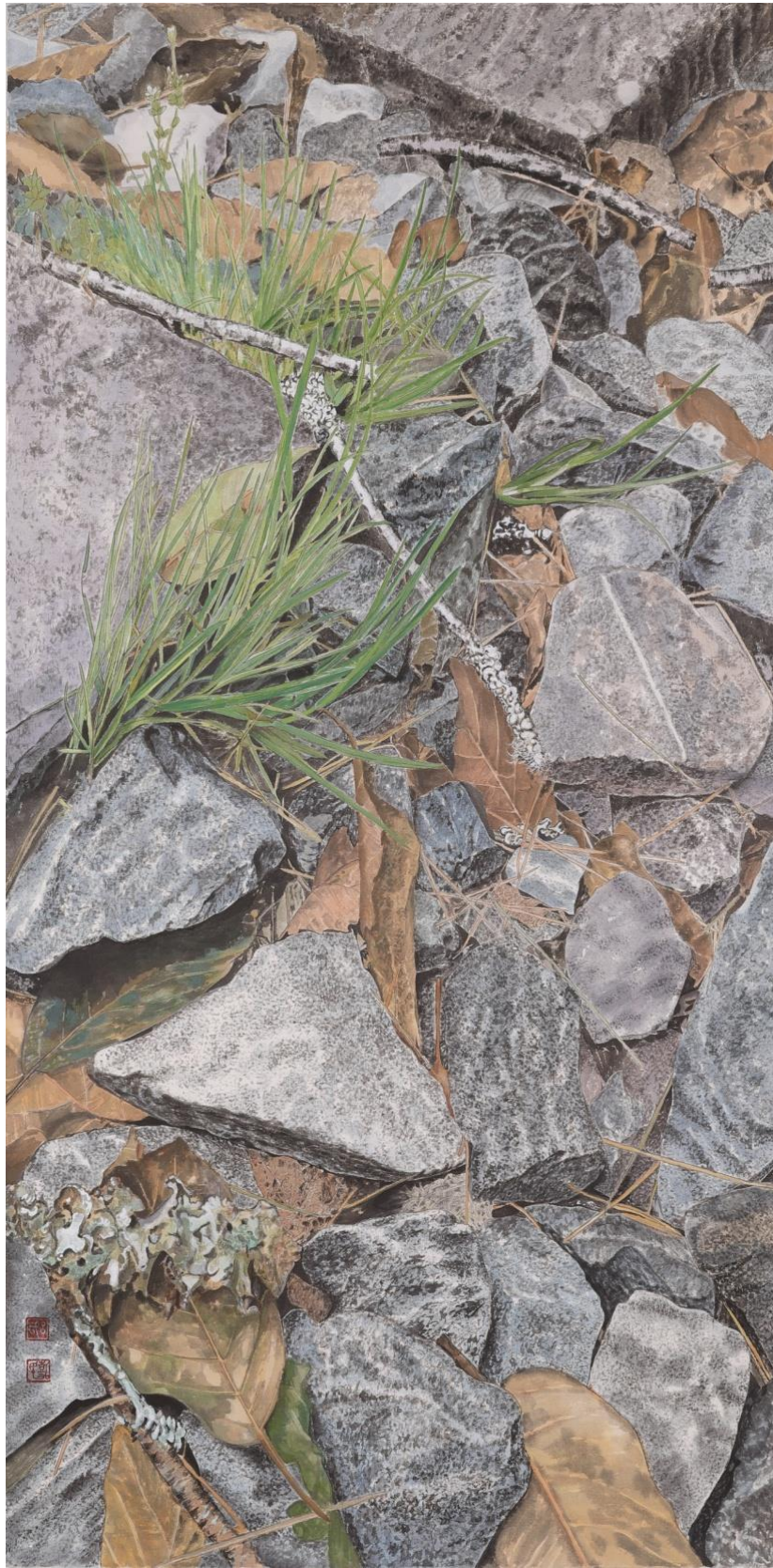


圖 4-6 呂嘉民，〈共生〉，水墨設色，京和紙，140x70cm，2021

作品三：一方之境

年代：2022

媒材：水墨設色，京和紙

尺寸：140x70cm

一、創作理念

走在人車不多的巷弄中，有著幾分靜謐，抬頭望著一片斑剝的牆面，牆面有著過往粉刷過的痕跡，向下緊貼著柏油地面。地面上有著幾株不畏炎熱高溫的植物，正奮力的在縫隙中求生存，畫面中特別加了兩株向上攀爬的薜荔，它來自龜裂的樹皮上，因為樹皮有著相同裂紋特徵，所以將之合而為一。牆面因為長期潮濕，有幾處已呈現剝落的現象，隱約可以看見砂土裸露的質地，因剝面含有水份，部份凹陷處則長了些許青苔，部份則是又乾又黑，沉穩的牆面與角落的植物，是對比鮮明，且普遍的存在。

二、內容形式

有機物與無機物的共生生態，是城市角落的一處靜地，也是可以令人佇足微觀的一境之地。此構圖採二分法，畫面的上半部，以斑剝的牆面與不規則的龜裂紋，作為主要的視覺焦點，大小不一的剝落牆面，一樣可見生命的足跡，不顯眼，卻也是生命的落腳處；下方的構圖則是以倒 T 的方法表現，植物的向陽特性，可見縱向與橫向的生長軌跡。從整體的構圖表現上來說，視覺感受的到強烈的輕重之分，一分為二的構圖形式，前景的綠與後方的黑，是互相依存的關係。牆面可以是表現植物色彩與光影最好的背景，一方之中，也足見生態多樣與群聚共生的生命韌性。

三、技法與步驟

- (一) 將實地拍攝的圖片，利用繪圖軟體後製，將完成的圖稿輸出，並描摹在紙上。
- (二) 以淡墨勾勒出底圖的輪廓，並以拓印的方式，做出大小不一的斑剝紋路。
- (三) 將植物進行填彩，並加強葉面受光的層次變化。
- (四) 牆面進行大面積的刷染，局部則表現出帶有水泥漆粉刷過的底色與痕跡。
- (五) 最後以水調和金粉，在局部的裂縫中，進行刷染提色。植物在反光的部份，則是以白色顏料，加強葉脈紋路與反光的表現。



圖 4-7 呂嘉民，〈一方之境〉，水墨設色，京和紙，140×70cm，2022

作品四：蕨·有情

年代：2021

媒材：水墨設色，京和紙

尺寸：142x40cm

一、創作理念

「但願眾生得離苦，不求自己得安樂。」¹⁴³菩薩因眾生而存在，留惑潤生，如《維摩詰經·問疾品》所說：「從癡有愛，則我病生。以一切眾生病，是故我病。若一切眾生得不病者，則我病滅。所以者何？菩薩為眾生故入生死。」¹⁴⁴菩薩一詞，譯為「覺有情」，覺了一切有情眾生之意。引「覺」為「蕨」，古生物的蕨類，幾億年前就已存在，生命的流轉與不停的繁延，就像眾生的無明煩惱，生生滅滅，無有休止。菩薩化做岩壁，承載有情，生也好，滅也罷，如如不動，慈眼視之，是生命的依止，也是不忍眾生的存在而存在。

二、內容形式

〈蕨·有情〉是兩個主題的相融作品，整體以垂直構圖的方式來表現。石雕佛像來自北齊時期，雕工精細，臉部表情生動，慈眉善目，嘴角微微上揚的表情，令觀看者，生起喜悅與恭敬之心；蕨類植物是以常見的鳳尾蕨依附在石雕佛像的身體上，蕨類生命力強大，可以生長在石壁裂縫中，兩株的植物以斜線的方式佈局，上輕下重的安排，使整體視覺感受更加平衡與協調。

三、技法與步驟

- (一) 將石雕佛首的圖稿輸出，置於紙張的上方處，進行描圖。
- (二) 勾勒佛首的主要輪廓線條，並以點畫法進行細部刻畫。
- (三) 畫面空白處則利用調和的膠水刷染留白的地方，待紙張乾燥。
- (四) 以墨色的濃淡變化，進行刷染，表現墨漬的堆疊與暈染變化。
- (五) 最後將植物、佛首與岩石，進行填彩與刷染。

¹⁴³ 參見《佛教叢書 10—人間佛教》，

<http://www.masterhsingyun.org/ArticleContentServlet?bookid=2c907d49462713fa0146282394530000&ch=2&se=21>（瀏覽日期：2023/05/29）

¹⁴⁴ 參見《維摩詰所說經》，<http://ccbs.ntu.edu.tw/DBLM/resource/ebooks/seeland/sutra/032-g.htm>（瀏覽日期：2023/05/29）



圖 4-8 呂嘉民，〈蕨·有情〉，水墨設色，京和紙，142x40cm，2021


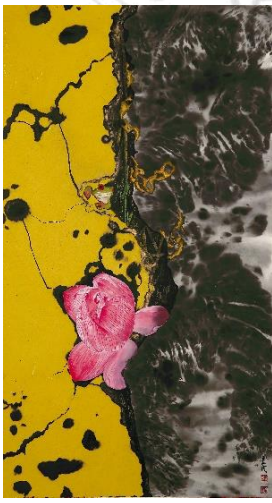


第三節 「蒔花弄草」系列

植物花卉自然的生長軌跡，處處充滿了強盛的生命力，其向陽性的特徵，還能自然的延伸出眾多的形與式。植物花卉的四季變化豐富，從更迭的循環中體會生命的無常。「知物哀的人，目之所及耳之所聞，即便對榮枯的草木，也心有所感。」¹⁴⁵ 筆者嘗試從植物的自然形體中，紀錄既短暫又美麗的生命故事。構圖裡，以生活中較為常見的植物為主要視覺設計，輔以少見的花草增加視覺亮點。

以植物花卉的生長特性，作為構圖形式的來源。自然生態中的植物，不受人為的影響，以最原始的生命姿態存在。構圖中包括了簡約風格、架構型式與自然花型的應用。筆者習花多年的經驗中，無論是中國傳統的花藝美學或是西方花藝的構圖形式，都離不開所謂「師法自然」的根本道理。

如果說，藝術創造的主觀意識來自自然的啟發，那麼經過人為加工的，則可稱之為第二自然，第二自然的創見，則帶有濃厚的個人風格。對自然的仿模與再製，是藝術創作常見的應用方法，加上自我生命經驗的體驗與想法，在創作的形式中，構思自然與生命共同的視覺語言。「藝術中的「第二自然」，它既是對客觀自然形式的提煉，又與藝術家的心理形式處於對應或同構關係之中。¹⁴⁶本系列以植物花卉的生長過程與變化為構圖方向，為表現四季榮枯的物哀之美，包括〈攀緣而上〉、〈凝視〉、〈植蕨〉、〈春光〉四件作品，如表 4-4 所示：

表 4-4 「蒔花弄草」系列作品一覽表

			
攀緣而上	凝視	植蕨	春光

¹⁴⁵ 大西克禮著，王向遠譯，《物哀—櫻花落下後》，新北市，不二家出版，2019，頁 146。

¹⁴⁶ 參見余秋雨，《藝術創造論》，台北市：天下遠見出版股份有限公司，2008，頁 164。

作品一：攀緣而上

年代：2020

媒材：水墨設色，京和紙

尺寸：140x70cm

一、創作理念

走在朋友阿嬤家的後院，映入眼簾的是老屋後方的菜園，幾棵的落葵，枝繁葉茂，生機勃勃，恣意生長的藤蔓，攀附著竹子搭起的棚架，順勢而上，在午后的陽光撒落下，葉片顯的青翠耀眼，植物後方的那一片黑，是乾枯已久的青苔，水泥牆面有著侵蝕斑剝的痕跡存在。前後畫面一亮一暗的強烈對比關係與自然鮮明的榮枯意象，成了表現自然最好的創作素材。

二、內容形式

以十字構圖方式，來表現縱向的藤蔓線條與橫向的棚架，貼近於農家生活的景象，看似簡單的構圖，卻也是最貼切於自然的寫實手法。整件作品的背景處理，純以墨色的濃淡深淺，輔以點皴法的技巧來完成水泥牆上乾枯、發黑、斑剝的青苔痕跡。對於葉子填彩的部份，則局部參考〈同在〉(圖 4-5) 的處理方式。

三、技法與步驟

- (一) 將實地觀察拍攝的照片以繪圖軟體設定好大小，輸出並描摹在京和紙上。
- (二) 水泥牆面施以點皴法，濃淡的層次堆疊，表現斑剝的質感。
- (三) 在葉子上以淡墨作出深色處與陰影部，接著施以顏彩。
- (四) 最後再以白色顏料，加強葉面上的光影效果。



圖 4-9 呂嘉民，〈攀緣而上〉，水墨設色，京和紙，140x70cm，2020

作品二：凝視

年代：2022

媒材：水墨設色，京和紙、草紙

尺寸：142x79cm

一、創作理念

夏天是荷花盛開的季節，住家距離白河的賞花景點並不遠，因此會特別安排時間前往賞荷。走在早晨的荷花田，微風徐徐，迎面而來的是一股令人頓時心曠神怡的清新香氣。觀賞荷花的過程中，不忘利用手機捕捉它美麗脫俗的姿態，從春夏到秋冬，在不同的季節，看見花開花謝、葉枯與葉落的變化，如此鮮明的四季更迭，是一種可以讓人放鬆，享受當下、保持內心寂靜很好的觀察對象。

二、內容形式

垂直平分構圖法，將畫面一分為二，藉由葉片的裂縫，將主視覺的荷花安置於畫面的中下方，中間則有一隻綠眼樹蛙，其於的空間則有蓮梗佈滿其中。畫面的左邊以草紙進行燒烙與拼貼的手法來完成；右邊則採用拓染的方式完成，以不同的媒材表現出各自的肌理紋路，大兩邊出極具強烈感的對比關係。

三、技法與步驟

- (一) 將實地觀察拍攝的照片以繪圖軟體後製完成，輸出並描摹在京和紙上。
- (二) 在紙張右邊，以拓印及濕染的方式，完成具有流動韻味的荷葉意象。
- (三) 取一大張草紙，裁切成數張畫面所需的大小，進行燒烙備用。
- (四) 調和醬糊水，進行拼貼的動作，從大面積開始著手，逐一完成。
- (五) 將下方的荷花進行上色，勾描細部線條，讓花更顯淡雅輕盈。
- (六) 接著將樹蛙與蓮梗進行填彩，最後在葉片裂縫局部刷上些許的金色顏料。



圖 4-10 呂嘉民，〈凝視〉，水墨設色，京和紙、草紙，142x79cm，2022

作品三：植蕨

年代：2023

媒材：水墨設色，京和紙

尺寸：142x79cm

一、創作理念

以生命無常的視角來觀察植物花卉，其生長過程就是一場榮枯的輪迴，因此，從最貼近生活的植物生態觀察起。筆者透過花店的實務參與，將植栽設計的元素，加上花藝的手法，以壁掛式的插花方法，重新表現多種蕨類，不同樣態的榮枯現象。葉片從生長到凋謝的過程，深淺不一的色澤，是最貼切於榮枯的精神與象徵，從漸榮到漸枯，全然的表現在這幅作品之中，其中還特意留了一片只有墨色的葉片，讓觀畫用自己的直觀感受，去體會榮枯自在的生命意涵。

二、內容形式

此件作品以對角線構圖的方式，將主視覺的整體架構安置於左上角，表現出植物垂懸的姿態。主題物以多種的蕨類葉片交錯堆疊而成，突顯出不同的色塊，搭配藍色粉刷感的破碎牆面與明暗的對比關係，讓感官視野更具張力。

三、技法與步驟

- (一) 採摘自己栽種的蕨類葉片，包括了新鮮翠綠與凋萎枯黃的葉子。
- (二) 進行花藝作品的構思與設計，以插花方式進行葉材的固定。
- (三) 將完成的花藝作品進行拍攝的動作，並挑選出最適合的相片進行後製。
- (四) 將圖片輸出，在京和紙上開始進行描圖。
- (五) 接著在紙上進行各種拓印的效果，表現出牆面大小不一的斑剝紋路。
- (六) 進行調色，從綠色到枯黃的葉子，由淺至深的開始上色。
- (七) 最後調以花青色為基底的顏色，刷染牆面，即告完成。



圖 4-11 呂嘉民，〈植蕨〉，水墨設色，京和紙，142x79cm，2023

作品四：春光

年代：2023

媒材：水墨設色，京和紙

尺寸：142x79cm

一、創作理念

春天，時值百花盛開的季節，所有的植物花卉都不約而同的，開始綻放相互爭妍。以植物生長樣態的特點，進行自然風格的花藝創作，其中以水仙百合、翠珠花與蝴蝶陸蓮等，作為垂直線條的表現，花卉略帶彎曲的姿態，更能凸顯出自然不造作的特色。自然界的植物花卉，多生長於大地之中，為了能夠讓創作更融入自然，特別選用了樹皮，作為插花的容器，搭以自然植生為設計方向，從植物本具的形式中重新組合，看見了春光灑落在植物花卉之上，也看見了植物向上延伸的生命力，意喻著迎接光明與希望。

二、內容形式

以多條垂直線式來進行構圖，讓觀畫者可以在看見圖畫的第一眼，目光就會被眼前垂直的植物花卉所吸引。人們生活的環境與自然共生，對於植物生態的樣貌並不會太陌生，因此，視覺的感受得以在剎那間與生命經驗做連結，進入內在世界對於春天的想像空間。以自然作為模仿的對象，進行花藝的實務操作，完成之後，進行取景拍攝，讓整體的構圖表現出自然與加工相融的美感。

三、技法與步驟

- (一) 準備多種帶有線條感及塊狀的植物花卉，進行花藝設計的步驟。
- (二) 將完成的花藝作品，移至戶外進行取景及拍攝。
- (三) 將拍攝好的圖片，以繪圖軟體後製好圖稿大小，將圖輸出，並在京和紙上開始進行描稿。
- (四) 以淡墨勾勒出圖案線條，接著進行牆面肌理紋路的刻劃，採以皴、擦、點、染的方法完成。
- (五) 進行植物花卉填彩，使用透明顏彩及廣告顏料，逐一完成上色。



圖 4-12 呂嘉民，〈春光〉，水墨設色，京和紙，142x79cm，2023

第五章 結論

「榮枯」的美麗與哀愁，同時與我們共生在這塊土地上，看似平凡不過的存在，卻也隱含了表象以外的意喻與形而上的內涵。從古代詩詞典籍中，不難發現此榮枯二字，多說人世的盛衰、窮達等事。透過枯與榮的反覆對話，從生命中體現不同階段的美麗與哀愁，透過水墨與花卉元素的融合，把固有美好的認知形象，以更寫實、更貼近生命現象的發掘。對筆者而言，從生命、文化、宗教藝術之間去探索「榮枯」存在的感動與意義，才是此次創作上的核心價值之所在。藉由花卉主題的構思與心靈的交會，除了用畫面來表達內心世界之外，更希望每個人都能暫時停下脚步，去發現、去體會，用心聆聽花開的聲音。

第一節 省思與價值

本創作研究最初的構想是以植物花卉作為主要的創作題材，並以生命無常的視角，來構思每一系列的創作主題與圖象意涵的詮釋。自然生態的多樣性，不必是大山大水的景色，就在平凡的花草樹木、石牆裂縫中足以窺見，此處所要表達的是，對於內在感受的探索；對於生命無常的接納。筆者嘗試以水墨創作的方式，將生活中常見的植物花卉連結生命教育、文化藝術與禪美學的元素，進行研究創作與探究。本節將研究結果與發現的綜合結論描述如下：

一、從植物花卉到生命意涵的連結

回想過去，深受祖母的影響，從小就有機會認識了很多野外常見的藥用植物，也樂於幫年邁的她進行採集，因此，也讓我種下了喜愛花草的因緣。我的第一件研究創作作品〈聽見花開〉，選擇以四君子中的菊花為題材，只因，小時候被紅磚老厝家，門口的一盆小菊花給深深吸引，至今仍然記憶猶新，每每見到菊花，除了充滿親切感之外，也瞬間開啟了內在生命經驗的連結。

植物花卉與人類共生在這片土地上，在文化和生活中，扮演著重要的角色，有著深遠的象徵意義與生命連結。首先，植物花卉代表著生命循環的現象。從一粒小小的種子開始，經過發芽、成長、開花、結果到終點的枯萎，植物的生命週期，都在每一個更迭變化中完成。透過對自然生命循環的觀察，提醒我們要把握當下的美好與珍惜生命的短暫與可貴。植物花卉的綻放也象徵著希望和新的開始；植物花卉的

凋零也象徵著無常變化的過程，無論在個人生活實踐還是藝術創作，也常以它作為慶祝和祝福的象徵，不論對象是生者或逝者，藉由植物花卉來傳遞心意，也是一種表達對生命循環的接納與理解。

其次，植物花卉也象徵著各種層面的成長、發展和隱喻。在「榮枯」的研究創作中，以菊花、蘭花、荷花與油菜花等等，一者、表現花卉的外在特徵；二者、用來隱喻一個人的人格特質。先不論植物花卉對每個人的象徵意義為何，當下的心與眼前的景，能與內在生命經驗契合與連結，這份發自內心，油然而生的感動與寧靜，對於自我生命的啟發也就有了它的義意。

植物花卉在不同的生命階段，展現出獨特的美麗，從花開之初的稚嫩與羞澀，到熱情盛開時的華麗與自信，再到凋謝枯萎時的淒美與寧靜。各種階段的成長過程，啟示著人類生活中的成長與變化，每個階段都有其獨特的價值和美好。短暫的美好，則是處處示現生命的無常，提醒著自己，花開花謝本無好壞與美醜之分，榮也好，枯也罷，都是人生旅程中獨一無二的一處好風景。

二、禪思想在東西方的藝術表現

禪思想在東方興起，自古影響了很多藝術家的創作風格。禪，所要表達的是一種直觀的內在精神表現，是一種化繁為簡的生命形式。禪思想在東方和西方的藝術表現中都扮演了重要的角色，尤其是對書法及繪畫創作上的影響。帶有強烈感的深度沉思與超越日常思維的直接體驗和現實的觀察，這些內在的深刻體悟，也直接應影了藝術創作的表現風格。如第二章所述的幾位藝術家，如五代石恪、唐代懷素、北宋蘇軾、南宋梁楷及清代八大山人等等，書畫作品都充分體現了，禪思想的美學底蘊。

融入禪美學的書畫作品具有簡潔、寧靜和超然物外的特點，作品的線條、筆觸、用色與構圖，也都帶有強烈的視覺感受，展現了意境與精神合而為一的特點。回到簡單而樸實的禪畫，經由揮灑自如的線條與墨色，來傳遞一種自然而然、無為而為、心物合一的境地。不僅是表現視覺所見的表象，更是透過靜觀與直覺與內心的寂靜空間產生連結，讓我們得以透過前人的作品，一窺禪美學的純粹與自然。

在西方，禪思想對於 19 世紀的西方抽象藝術與現代藝術影響深遠，如同注入了東方美學的靈魂一般。抽象表現主義藝術家，如馬克·托貝（Mark Tobey, 1890-1976）

¹⁴⁷與傑克遜·波洛克等，深受日本禪美學的影響，進而學習將禪的概念融合到他們的創作中。東方的水墨創作具有寫實與寫意的風格，可以相融，亦可獨立表現與西方的抽象藝術既相融又不違和，他們尋求直接而自由的表現，又不忘融入東方的禪美學的精神，並將自己與作品合而為一。西方抽象藝術以類水墨的手法，表現出書法線條的韻味，這種藝術形式的表現，實與禪的去無存菁有著相似之處。

「無論是從思想還是情感上，對於東方美學所謂的「藝術美」和「自然美」，都不能從西方的美學角度將它解讀為「形式美」和「素材美」。」¹⁴⁸東方與西方藝術的核心思想與文化底蘊差異甚大，因此，就論形與式的詮釋，還是各自保有彼此的審美標準，可以在藝術表現上互為交流，但無法混為一談。

三、傳統與當代水墨的創新與思維

從傳統水墨藝術的演進，看見水墨創作的美學境地。單一墨色的繪畫風格，無論傳統或是當代，在東方水墨繪畫的脈絡中，得以在書法與繪畫中保有「書畫同源」的技法與象徵意義。「水墨畫是如此的自然天成，無需任何彩色，因為它提醒我們的是大自然的物象，水墨畫也不需要完全或不完全的複製重現，就此點言，它正如書法一般。」¹⁴⁹沒有顏彩的水墨書畫，更接近自然，少了炫目的五彩繽紛，更顯禪味與當代極簡的風格。

傳統與當代水墨的創新與思維，自古至今不斷的在進化與演變，正因有著傳統的藝術文化底蘊，當代的水墨創作得以立足在傳統的基礎上，開發出新的水墨技法與多元媒材的應用。在此，當我們論及過去各個朝代的書畫風格，都習慣式的稱之為傳統水墨；稱這個時代的水墨創作為當代藝術，就筆者而言，這只是在劃分過去和現在罷了。當代的水墨創作，是在保有傳統水墨技法之下，加上創新的原素如此而已，若論古人技法之精妙，也只能說前無古人，而後無來者，因為，在藝術創作的天地裡，誰也無法取代誰。自古以來，水墨在傳統文化背景的加持下，一直被視為一種深邃而富有哲理的表達形式。然而，在當代社會的影響下，水墨藝術也不斷接受新的挑戰和改變，以適應現代人的藝術需求和表達方式。

¹⁴⁷ 馬克·托貝把他在禪院平日所練習的書法與墨繪中的生動線條，稱之為「活動的線條」，那是如此的具動感，生動而靈活。海倫·威斯格茲著，曾長生譯，《禪與現代美術—現代東西方藝術互動史》台北市：典藏藝術家庭，2019，頁 65。

¹⁴⁸ 大西克禮著，王向遠譯，《幽玄—薄明之森》，新北市，不二家出版，2019，頁 28。

¹⁴⁹ 海倫·威斯格茲著，曾長生譯，《禪與現代美術—現代東西方藝術互動史》，台北市：典藏藝術家庭，2019，26 頁。

傳統水墨藝術的核心價值，在於其富有人文素養及禪宗哲學的精神，追求內心寧靜與境界的描繪。這種精神體現在藝術家對於墨色、筆觸和留白的巧妙運用，以及對於自然景物和人物情感的表達。然而，當代水墨的創新思維，體現在尋求新的表現方式，例如引入西方油畫的技法，使水墨藝術在表現形式上更加多樣化。藝術家可以運用水墨的媒材結合其他材料如紙張、絲綢、布料等，將水墨融入立體或拼貼作品中，增加作品的層次感和質感。

當代水墨畫的創新趨勢與表現形式，已不再侷限於傳統的紙張之上，而是以實驗家的精神，在任何可能表現水墨的媒材上，進行各種繪畫創作。如今水墨創作已大量的吸收與轉化，融入西方美學的元素，在加上東方的繪畫技巧與思想，已是當代水墨應用上的主流表現。筆者從研究中，得到的結果概括如下，超越水墨固有的傳統派系與框架，融入寫實與寫意的現代風格；創意技法的堆疊與實驗，水墨在不同紙張及載體上的表現效果；畫面與空間的佈局，營造出具有流動感的視覺美學。

第二節 展望與期許

本研究除了針對植物花卉的生命特質予以進行水墨創作，也透過文獻整理、實務參與及探討相關資料，希望透過植物花卉的記錄，去發掘它的生長特性與象徵意義，整合及應用在「榮枯」主題系列的創作上，藉由生命無常之美，喚醒多數不願直視生死議題的人們，透過水墨創作的視覺美感，與大眾分享，生命教育親民又可貴的價值與意義。

一、生命教育與生活美學的推廣

筆者以生命榮枯的現象，作為研究創作的切入點，以有機生命與無機物的共生特點來詮釋生命的無常。生命教育和生活美學是兩個有著緊密聯繫的概念，它們都早在提昇個人的生命價值與思辨、終極關懷與靈性修養等面向，綜合各個面向所發展出的生命品質，是學習珍惜生命與擁抱自我，最好的教育成果。

生命教育的落實與生活美學的推廣，是可與生命相互連結的課題。因為有了發現美的眼睛，處處都可以是最美的風景，從生命的微觀視野，近距離的接觸，去發現與體悟，生命之美是這般的垂手可得，如此接近我們的生活日常，當發現生命中的一切美好，不僅有了良好的生活品質，也多了各式各樣的審美體驗。「美是人性的

必要條件，只有美才能引領人從淪為粗俗和變得疲憊的雙重迷途上走向正途。」¹⁵⁰有了美，可以讓人心情愉悅；有了美，可以使人視野開闊；有了美，可以接納所有，有了美，所以包容了眼前的一切。最終，回到精神上的美，它是超越眼睛所認識的美，它是跨越美醜的寂靜之美。

選擇以植物花卉作為創作的題材，是因為我們熟悉到常常視而不見，研究的目的是希望每個人都可以學習發現生命的美好與可愛之處。在充忙的生活中，學著放慢腳步，把擦身而過的美好找回來，進而關注生命教育、人文藝術、生態環境與生命連結的相關議題。

每一個生命體，本就具有榮枯的特質，而每一個生命週期的循環，就是一個榮枯的現象。榮枯現象的表徵意涵，是對於生命無常的認知，最終所闡述的是回歸到空無的境界。實沒有任何一物是我真正擁有的，包括生命這個當下也是暫時借用，所以，榮枯短暫的美麗與哀愁，稍縱即逝，藉由檢視每一段生命的演變過程，進而導向靜觀自在，看見榮枯一如的生命實相。

二、自我水墨藝術之期許

筆者在進行研究創作之前的繪畫基礎，是來自於學習傳統寫意的畫法，對於水墨的各種技法應用非常生澀，更談不上構圖與美學的這些專業知識。繪畫與書法是多年慢慢培養起來的興趣，簡單的書畫不成問題，但真正開始進入研究創作的領域後，才深刻發現，自己對水墨創作的技法非常不足，甚至還停留在傳統水墨畫的認知，且一直帶著疑問與排斥感，難以跨越還得在傳統水墨中，加上諸多的當代元素與媒材，甚至還得學習如何應用繪圖軟體來進行構圖，層層的考驗真的令人倍感壓力之重。因此，不得不說，在研究限制上，礙於水墨技法應用尚顯不足，還需多多琢磨於技法的實驗及練習。

在整個研究過程當中，筆者雖然早早就選好了創作主題與方向，只因構圖與自身時間的不足，總得花上半年的時間才能完成一幅作品，產值可以說是非常的低，自己也意識到，若不加快創作進度，就要趕不及此次的研究創作成果發表。還記得在構思第一張作品的時候，心情是非常雀躍的，開始嘗試以牛奶作留白的效果，加上用墨浸泡紙張的實驗，充滿了新鮮感。接著開始構思滿版的畫面，以落葉為主視覺的創作，紙張上全是葉子的圖樣，看似簡單的構圖，但在描圖及上色的時候才知，不是自己所想的那麼簡單，因為每一片葉子幾乎就是一件作品，都要經過細部的描

¹⁵⁰ 弗里德里希·席勒著，謝宛真譯，《美育書簡：席勒論美與人性》，台北市，商周出版，2018，頁 14。

繪，還得作出葉子的紋路與光影變化，可以說是自找苦吃，還得花更多的時間去完成，因為畫了很多葉子，也學到了落墨法及重彩用色，也算是有所收穫。緊接著嘗試以書法入畫、皴法刻劃石牆等等的技法應用。

創作的過程，其實並不是這麼的順利，中間也曾發生構圖與繪製失敗的經驗，但是我並沒有放棄它，而是進行了二次創作，當完成作品時，是出乎意料的令人驚艷，也從此次的失誤中，得到了新的創作靈感。近期著手最後兩件作品，是以花藝設計的方式完成立體作品，並將插好的作品移到戶外取景拍攝與後製，再進行大圖輸出、描稿、繪製等過程，這兩件作品皆以拓印、皴法及重彩法來完成，在上色的過程中，也遇到了很多須要克服的問題，在反覆的嘗試與實驗中，突破繪畫的瓶頸與吸收經驗，不僅學到了很多繪畫的小技法，也更加確立自己對於創作的信心。

在邊畫邊學的過程中，不斷的累積繪畫經驗與技法應用，真的是獲益良多，雖然常顯得技拙，而感到無力，還好有老師與學妹們的不吝指教，自己才能帶著堅定的心走到現在。對於自己的期許很簡單，在花坊工作之餘，計劃在社區大學開設水墨創作的推廣課，教學內容也可以加入花藝的元素。可以快樂的學習繪畫過程，開創更多屬於自己風格的全新作品，建立自我的肯定，把在系上所學的水墨技法與知識，透過融入式的課程設計，分享給更多有興趣的民眾與朋友，一起共學，達到教學相長的實質效果，

參考文獻

一、中文參考資料

- 大西克禮著，王向遠譯，《侘寂—素朴日常》，新北市，不二家出版，2019。
- 大西克禮著，王向遠譯，《物哀—櫻花落下後》，新北市，不二家出版，2019。
- 大西克禮著，王向遠譯，《幽玄—薄明之森》，新北市，不二家出版，2019。
- 王志軍，陳虎編著，《一本就通：中國書法》，台北市：聯經出版事業股份有限公司，2017。
- 王源東、莊連東、陳建發、葉宗和編著，《台灣當代水墨畫特殊技法》，新北市：全華圖書股份有限公司，2013。
- 丘挺，《山水畫筆墨技法詳解》，中國：廣西美術出版社，1999。
- 弗里德里希·席勒著，謝宛真譯，《美育書簡：席勒論美與人性》，台北市，商周出版，2018。
- 安景輝，潔西卡·瑟西卡作，金振寧譯，《誰怕當代藝術》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2018。
- 朱光潛，《談美》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2021。
- 西門·莫雷著，田立心譯，《簡單的真相：現代藝術中的單色畫》，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2022。
- 李明明，《古典與象徵的界限：法國象徵主義畫家莫侯及其詩人寓意畫》，台北市：東大圖書股份有限公司，1994。
- 李美蓉，《藝術欣賞與生活》，台北縣：上硯出版社有限公司，1999。
- 余我，《讀書人叢刊 5—中國的藝術境界》，台北市：國家出版社，1979。
- 余秋雨，《藝術創造論》，台北市：天下遠見出版股份有限公司，2008。
- 李申釋譯，《六祖壇經》，高雄市：佛光文化事業有限公司，1997。
- 李可染，《李可染畫論》，台北市：丹青圖書有限公司，1985。
- 李君毅《後殖民的藝術探索—李君毅的現代水墨畫創作》，台北市：遠流出版事業股份有限公司，2015。
- 周國平，《尼采在廿世紀的轉折點上》，台北市：林鬱文化事業有限公司，1992。
- 林品章，《視覺傳達設計的理論與實踐》，台北市：全華科技圖書股份有限公司，2000年。

- 依空法師，《一字禪》，高雄市：佛光文化事業有限公司，2018。
- 星雲大師，《禪與現代生活》，人間佛教小叢書（七十七），新北市：香海文化，2012。
- 星雲大師，《星雲大師全集 172 第五類〔文叢〕38 星雲說偈 2》，高雄市：佛光出版社，2017。
- （美）魯道夫·阿恩海姆著，滕守堯，朱疆源譯，《藝術與視知覺》，成都：四川人民出版社，2006。
- （美）謝柏軒著，柴夢原譯，《中國畫之風格：媒材、技法與形式原理》，北京：北京大學出版社，2020。
- 胡塞爾，黃文宏譯注，《現象學的觀念》，新竹市：國立清華大學出版社，2017。
- 陳若慧，《水墨畫巨擘—李奇茂教授》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2012。
- 徐小躍，《禪與老莊》，台北市：龍圖騰文化，2019。
- 保羅·韋斯，馮·奧格登·沃格特著，何其敏，金仲譯，《宗教與藝術》，中國：四川人民出版社。
- 海倫·威斯格茲著，曾長生譯，《禪與現代美術—現代東西方藝術互動史》，台北市：典藏藝術家庭，2019。
- 陳新雄，《蘇東詩選析》，台北：五南圖書出版公司，2003。
- 陳懷恩，《圖像學—視覺藝術的意義與解釋》，台北市：如果出版社，2008。
- 莊連東，《傳統與現代的辯證：2023 莊連東彩墨創作面向展》，台中市：台中市政府文化局，2023。
- 基特·懷特著，林容年譯，《藝術的法則》，新北市：木馬文化事業股份有限公司，2014。
- 章利國，《中國佛教百科叢書—書畫卷》，高雄市：佛光文化，2015。
- 莫莉·班著，宋珮譯，《圖像語言的秘密：圖像的意義是如何產生的？》，台北市：大塊文化出版股份有限公司，2018。
- 陳師曾，《中國繪畫史》，香港：香港中和出版有限公司，2017。
- 黃仁達編撰，《中國顏色》，台北市：聯經出版事業股份有限公司，2020。
- 黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，台北市：正中書局，1997。
- 黃光男策畫，張繼文等著，《臺灣美術發展史—臺灣水墨畫》，台北市：藝術家出版社，2013。
- 黃光男，黃慶源，鄭佳耀，徐嘉露，鄭世昱，湯玳，賀琛博合著，《水墨畫藝術美學與發展》，台北市：藝術家出版社，2022。

- 黃錦鉉註譯，《新譯莊子讀本》，台北市：三民書局股份有限公司，1974。
- 黃可萱，《你不可不知道的 101 位中國畫家及其作品》，台北市：信實文化行銷有限公司，2017。
- 賀瑞麟，《今天學美學了沒》，台北市：商周，城邦文化出版，2015。
- 辜琮瑜，《生死學中學生死》，台北市：法鼓文化，2010。
- 張彥遠著，王雲五主編，《歷代名畫記》，台北市：臺灣商務印書館股份有限公司，1975。
- 游雯迪，〈限縮：當代水墨，抑制般行為的創作模式〉，莊連東主編，華建強等著，《逆·滲·透：臺灣彩墨創作的跨界與集結》，台北市：五南圖書出版股份有限公司，2015。
- 葉維廉，《與當代藝術家的對話—中國現代畫的生成》，台北市：東大圖書股份有限公司，1987。
- (義)貝內德托·克羅齊(Benedetto Croce)著，朱光潛譯，《美學原理 Estetica I-Teoria》，台北市：五南圖書出版公司，2018。
- 趙宇脩，〈從古代經典畫作看當今水墨名相的泥淖〉，《典藏古美術》第 361 期，台北市：典藏藝術家庭股份有限公司，2022。
- 劉文會，《終日相思卻相怨—徐志摩書信日記評析》，台北市：開今事業文化事業有限公司，2013。
- 劉星佑，〈無法抹滅的畫都墨緣〉，刊載於《畫外月訊第 13 期》，嘉義市：嘉義市立美術館，2021。
- 潘潘，《采風·神韻·李奇茂》，台中市：國立台灣美術館，2014。
- 蔣勳，《天地有大美》，台北市：遠流出版事業股份有限公司，2005。
- 蔣勳，《美的覺醒》，台北市：遠流事業股份有限公司，2006。
- 蔡明讚，〈法度與形式—現代生活中的書法身影〉，《書畫藝術與生活空間國際學術研討會論文集》，台北市：里仁書局，2011。
- (德)馬丁·海德格爾著、孫周興等譯，《同一與差異》，北京：商務印書館，2011。
- 霍斯特·伍德瑪·江森著，唐文娉譯，《美術之旅—人類美術發展史》，台北市：好時年出版社有限公司，1983。
- 蕭瓊瑞，《水墨巨靈—劉國松傳》，新北市：遠景出版事業有限公司，2011。
- 謝赫，〈古畫品錄〉，俞崑編著，《中國書畫類編》上冊，台北：華正書局，2003。
- 羅青，《墨彩之美》，台北市：九歌出版社有限公司，2019。

蘇珊·郎格著，劉大基等譯，《情感與形式》，台北市：商鼎文化出版社，1991。
蘭斯·埃斯布倫德著，張穎綺譯，《藝術欣賞入門 3—如何解讀現代與當代藝術》，台北市：啟明出版事業股份有限公司，2022。

二、期刊及研討會論文

呂嘉民，葉宗和，〈榮·枯—呂喜民水墨花卉創作論述〉，《藝術與設計期刊》第三期，嘉義縣：南華大學，2021。
李憶含，〈從變異與歸元—談水墨精神的超現實性〉，刊載於《視覺藝術論壇第 5 期》，嘉義市：國立嘉義大學，2010。
葉宗和，〈當代水墨畫的特質及空間意識探討〉，刊載於《美學與視覺藝術學刊第 5 期》，嘉義縣：南華大學，2013。
劉榮豐，〈禪美學之審美精神性要義—其主體、境界、應用與學習之議題〉，《藝術研究期刊第 12 期》，嘉義市：嘉義大學，2016。

三、學位論文

林紫婕，《慾望物語—林紫婕水墨創作論述》，南華大學視覺藝術與設計學系碩士論文，2016。
謝玫真，《觀·修—現代藥師佛相藝術創作論述》，南華大學視覺藝術與設計學系碩士論文，2018。

四、網路資料

〈八大山人 以書入畫 以畫入書〉，《每日頭條》，2017 年 6 月 23 日，
<https://kknews.cc/zh-tw/culture/j6p6xr6.html>
《大方廣佛華嚴經》卷 19，《大正藏》冊 9，頁 102 上。
<https://cbetaonline.dila.edu.tw/search/?q=%E5%BF%83%E5%A6%82%E5%B7%A5%E7%95%AB%E5%B8>
〈《女史箴圖》，中國畫史開卷畫，世界史一寶〉，《大紀元文化網》，2021 年 7 月 28 日，
<https://www.epochtimes.com/b5/21/7/20/n13100678.htm>
〈心經〉，《佛光大藏經》，http://etext.fgs.org.tw/sutra_01.aspx
〈以形寫神〉，《百度百科》，2023 年 5 月 12 日，
<https://baike.baidu.com/item/%E4%BB%A5%E5%BD%A2%E5%AF%AB%E7%A5%9E%8>

026360

〈老子道德經〉，《數位經典》，<http://www.chineseclassic.com/LauTzu/LaoTzu01.htm>
《全球華人藝術網》，

http://blog.artlib.net.tw/author_blog.php?act=blogcontent&bid=11258&ename=CD

〈江上寄山陰崔少府國輔〉，《讀古詩詞網》，

https://fanti.dugushici.com/ancient_proses/7174

〈宋代著名畫家石恪代表作品《二祖調心圖》〉，《每日頭條》，2017年10月14日，

<https://kknews.cc/culture/5g4oopl.html>

〈見山是山，見山不是山，見山還是山。〉，《菩提煉心》，2016年5月2日，

<https://bestzen.pixnet.net/blog/post/63202843>

《佛光大辭典》，https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx

《佛光大藏經》，http://etext.fgs.org.tw/sutra_01.aspx

《佛教叢書 10—人間佛教》，

<http://www.masterhsingyun.org/ArticleContentServlet?bookid=2c907d49462713fa0146282394530000&ch=2&se=21>

〈拈花微笑與達摩東來〉，《星雲大師全集》，

<http://books.masterhsingyun.org/ArticleDetail/article6648>

〈《星雲禪話》榮枯一如〉，《人間福報》，2010年1月29日，

<https://www.merit-times.com/NewsPage.aspx?unid=165478>

〈星雲說偈--空幻的世間〉，《人間福報》，2012年6月18日，

<https://www.merit-times.com/NewsPage.aspx?unid=265135>

〈徐熙畫派的平淡野逸〉，《每日頭條》，2018年1月17日，

<https://kknews.cc/culture/8xrm654.html>

〈書鄢陵王主簿所畫折枝二首〉，《中華古詩文古書籍網》，

https://www.arteducation.com.tw/shiwenv_16e8eb61cf36.html

〈耄耋〉，《漢語網》，<https://www.chinesewords.org/dict/246828-73.html>

〈採菊東籬下，悠然見南山。〉，《讀古詩詞網》，

<https://fanti.dugushici.com/mingju/14228>

《倚逃齋-李振明》，<http://jimili1955.blogspot.com/>

〈程代勒「見山是山」找回對水墨初心 用書法回應社會〉，《人間福報》，2022年6

月4日，<https://www.merit-times.com/NewsPage.aspx?unid=790903>

〈意在筆先〉，《漢語網》，<https://www.chinesewords.org/idiom/show-12263.html>

〈落紅不是無情物，化作春泥更護花。〉，《讀古詩詞網》，
<https://fanti.dugushici.com/mingju/10130>

〈【詩人心事】萬物靜觀皆自得〉，《人間福報》，2011年7月11日，
<https://www.merit-times.com/NewsPage.aspx?unid=231885>

〈經典的凝定與改寫：《維摩詰像》的審美話語流變〉，《每日頭條》，2021年10月
06日，<https://kknews.cc/culture/m5ergp6.html>

〈祭枯鑑〉，《維基文庫》，2023年4月29日，
<https://zh.wikisource.org/zh-hans/%E6%A6%AE%E6%9E%AF%E9%91%91>

《維基百科》，<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E7%8F%BE%E8%B1%A1>

《維摩詰所說經》，<http://ccbs.ntu.edu.tw/DBLM/resource/ebooks/seeland/sutra/032-g.htm>

《漢語網》，<http://www.chinesewords.org/dict/490-613.html>

〈墨分五色〉，《漢典》，
<https://www.zdic.net/hant/%E5%A2%A8%E5%88%86%E4%BA%94%E8%89%B2>

〈題端正樹〉，《讀古詩詞網》，https://fanti.dugushici.com/ancient_proses/31486

〈羅丹名言名句，羅丹經典語錄〉，《漢語網》，
<https://www.chinesewords.org/wisdom/show-523.ht>

〈離離原上草，一歲一枯榮。〉，《讀古詩詞網》，<https://fanti.dugushici.com/mingju/13230>

五、電子工具書：

中華電子佛典協會（Chinese Buddhist Electronic Text Association 簡稱 CBETA），所出版的電子佛典集成（CBETA Chinese Electronic Tripitaka Collection）Version 2014 版本。