國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

繪畫組

碩士論文

Program of Western Painting

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

「荷華細語」－生命意象繪畫創作研究

'Whisper of Lotus'

- Practice and Study of Life Image

張立欣

Chang, Lih-Shin

指導教授：黃進龍　教授

Advisor：Prof. Huang, Chin-Lung

中華民國 110 年 7 月

July 2021

摘要

本創作研究源於筆者觀察家中庭院荷花池的體悟與反思，在季節的推移、時序的變動下，荷花的生命週而復始的循環輪轉，促使筆者思索生命的本質意義以及如何透過繪畫創作來表現生命意象。因而，本論文將荷花作為對象，以其在生命週期中展現的樣貌為主題，試圖透過文獻學理的疏理與繪畫創作的實踐，建構出完整的創作論述與作品呈現。

文獻學理的探究將以荷花生命中展現的外顯現象為基礎，從客觀的理解活動出發，由荷花的生態環境與人文背景切入討論，並逐步探尋其衍生的心智內容是如何將意象具體化。透過分析與討論文學、宗教與繪畫作品中的荷花，來觀看荷花的生命意象是如何在許多不同結構系統中呈現其豐富的樣貌。並且藉由生物學、植物生理學與哲學的角度來重新審視關於生命的疑問與臆測。

在不斷地摸索與嘗試下，藉由半抽象表現的創作風格，透過平面化、微觀與符號化的表現方式，將荷花於現實世界中呈現的形象轉化為荷花生命力展現的意象。希望藉由繪畫創作的表現，傳達出筆者對於生命本質意義的新視野與想像。

關鍵字：荷花、生命週期、生命力、意象

abstract

This study originates from the author's observation and reflection of the lotus pond in the courtyard of the home. Under the passage of seasons and the change of time, the life cycle of the lotus is cyclical, which prompts the author to think about the essence of life and how to express the image of life through paintings. Therefore, this thesis takes lotus as the object, and the appearance in the life cycle as the theme, trying to construct a complete creational context and paintings through the theoretical basis and the practice of paintings.

The theoretical basis will be based on the apparent phenomena in the life of the lotus, starting from the objective understanding activities, through the discussion of the ecological environment and humanistic background of the lotus, and gradually exploring how the derived mental content concretizes the image. By analyzing and discussing the lotus in literary, religious and paintings, show how the life image of lotus presents its rich appearance in many different structural systems. Meanwhile, from the perspective of biology, plant physiology and philosophy to re-examine the questions and speculations about life issues.

With constant exploration and experimentation, through the semi-abstract expressive style of flat, microcosmic and symbolic expression, the image of the lotus in the real world will transform into the life image of lotus. Hopefully, the author can convey new vision and imagination of the essential meaning of life through the practice of paintings.

Keywords: lotus, life cycle, vitality, image

目次

摘要……i
英文摘要……ii
目次……iii
圖次……iv
第一章　緒論……1
　第一節　研究動機……1
　第二節　研究目的……3
　第三節　研究範圍與研究方法……4
　第四節　名詞解釋……6
第二章　文獻學理基礎……8
　第一節　荷花的生態環境與人文背景……8
　第二節　文學與宗教中的荷花……15
　第三節　繪畫作品中的荷花……27
　第四節　生命的現象與含義……40
第三章　生命與繪畫創作表現的關係……46
　第一節　創作歷程的轉變……47
　第二節　繪畫創作中的生命意象……52
　第三節　荷花的形態特徵轉化……59
第四章　創作實踐……66
　第一節　創作內容與表現形式……66
　第二節　創作媒材與技法……75
　第三節　創作心境的對照與轉折……82
第五章　作品解析……86
第六章　結論……104
參考文獻……106

圖次

編號	參考圖	參考資料
圖 1-1		父親與母親搭建的荷花池，攝於家中庭院
圖 2-1		幼苗期的浮葉，攝於植物園荷花池
圖 2-2		成苗期的立葉，攝於植物園荷花池
圖 2-3		花果期的荷花，攝於植物園荷花池
圖 2-4		結藕期的蓮蓬，攝於植物園荷花池
圖 2-5		被斜紋夜蛾啃食的荷葉，攝於家中庭院荷花池
圖 2-6		大賀蓮 圖片來源： http://ww2.njes.tn.edu.tw/home_town/08/lotus.htm

圖 2-7		建蓮 圖片來源： http://ww2.njes.tn.edu.tw/home_town/08/lotus.htm
圖 2-8		石蓮 圖片來源： http://ww2.njes.tn.edu.tw/home_town/08/lotus.htm
圖 2-9		菜蓮 圖片來源： http://ww2.njes.tn.edu.tw/home_town/08/lotus.htm
圖 2-10		德岡神泉（Tokuoka Shinsen）， 〈蓮〉（Hasu），1925，絹本，62 × 85 cm 圖片來源： https://www.pinterest.co.uk/pin/633387432334939/
圖 2-11		德岡神泉（Tokuoka Shinsen）， 〈池〉（Ike），1952，絹本，129.9 × 174.8 cm 圖片來源： http://izucul.cocolog-nifty.com/balance/ 2020/02/post-6163e1.html
圖 2-12		張大千，〈朱荷通景屏〉，1944，紙本，98 × 360 cm 圖片來源： https://reurl.cc/0oEv4l
圖 2-13		林玉山，〈蓮池〉，1930，絹本，146.4 × 215.2 cm 圖片來源： https://www.thinkingtaiwan.com/content/5272
圖 2-14		莫內（Claude-Oscar Monet）， 〈睡蓮〉（Water-Lily），1907，油畫，73 × 92.5 cm 圖片來源： https://reurl.cc/b57Ve3

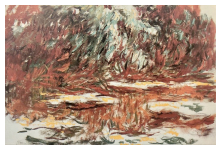
圖 2-15		莫內（Claude-Oscar Monet）， 〈睡蓮〉（Water-Lily），1918，油畫，73 × 105 cm 圖片來源： https://reurl.cc/V68znZ
圖 2-16		立石鐵臣（Tateishi Tetsuomi），〈蓮池日輪〉， 1942，油畫，60 × 72 cm 圖片來源： https://mag.ncafroc.org.tw/article_detail.html?id= 297ef72270f3c023017105c145b50029
圖 2-17		陳銀輝，〈出淤泥而不染〉，1985，油畫，91 × 116.7 cm 圖片來源： http://fund.aaeon.com.tw/album.php? lang=tw&tb=1&cid=16
圖 2-18		江賢二，〈蓮花的聯想 02-02〉，2002，油畫， 122 × 122 cm 圖片來源： https://www.tfam.museum/File/Exhibition/Main/ 665/20200331155951856626.pdf
圖 2-19		席慕蓉，〈晨荷〉，1995，油畫，130.3 × 162.1 cm 圖片來源： https://toolkit.culture.tw/artinfo_184_213.html
圖 2-20		蘇憲法，〈秋聲荷影〉，2018，油畫，91 × 116.5 cm 圖片來源： http://www.boartgallery.com.tw/tw/ work.php?act=view&no=2190
圖 2-21		蘇憲法，〈意荷〉，2018，油畫，80 × 116.5 cm 圖片來源： http://www.boartgallery.com.tw/tw/ work.php?act=view&no=2189
圖 2-22		〈蓮〉，局部

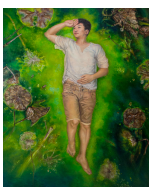
圖 2-23		〈朱荷通景屏〉，局部
圖 2-24		〈晨荷〉，局部
圖 2-25		〈蓮池日輪〉，局部
圖 2-26		〈池〉，局部
圖 2-27		〈蓮池〉，局部
圖 2-28		〈意荷〉，局部
圖 2-29		〈出淤泥而不染〉，局部
圖 3-1		張立欣，〈下一個繁榮〉，2015，油畫， 162 × 130 cm

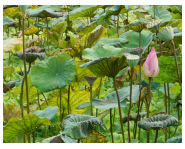
圖 3-2		張立欣，〈沈溺的安全〉，2016 油畫， 116.5 × 91 cm
圖 3-3		張立欣，〈微光〉，2017，油畫，50 × 65 cm
圖 3-4		塞尚，〈聖維多克山〉，1882，油畫，65.4 × 81.6 cm 圖片來源： https://www.metmuseum.org/art/collection/search/110000310
圖 3-5		植物園荷花池，攝於 2018 夏天
圖 3-6		植物園荷花池，攝於 2019 夏天
圖 3-7		逐漸消融的荷葉，攝於家中庭院荷花池
圖 3-8		歐姬芙（Georgia O'Keeffe），〈曼陀羅花〉 （Jimson Weed / White Flower No. 1），1932， 油畫，101.6 x 76.2 cm 圖片來源： https://artouch.com/views/content-4313.html
圖 3-9		歐姬芙（Georgia O'Keeffe），〈蘭花〉 （An Orchid），1941，油畫，70.2 x 55.2 cm 圖片來源： https://www.moma.org/collection/works/37328?artist_id=4360&page=1&sov_referrer=artist

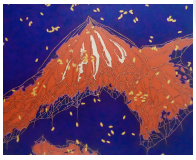
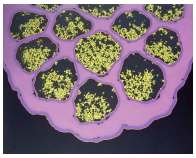
圖 4-1		幼苗期，攝於植物園荷花池
圖 4-2		成苗期，攝於植物園荷花池
圖 4-3		〈新荷（一）〉，局部
圖 4-4		〈浮生若夢〉，局部
圖 4-5		張立欣，〈枯荷〉，2019，油畫，72.5 x 91 cm
圖 4-6		張立欣，〈夜窗〉，2019，油畫，72.5 x 91 cm
圖 4-7		張立欣，〈夜幕低垂〉，2020，油畫，91 x 116.5 cm
圖 4-8		張立欣，〈夜幕低垂〉，2021，油畫，91 x 116.5 cm

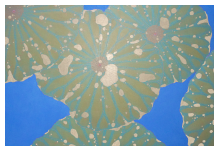
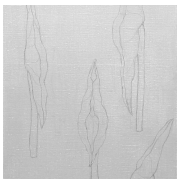
圖 4-9		張立欣，〈晨露〉，2021，油畫，91 x 116.5 cm
圖 4-10		〈新荷（二）〉，局部，繪製草圖
圖 4-11		〈新荷（二）〉，局部，油畫底色
圖 4-12		〈新荷（二）〉，局部，線條描繪
圖 4-13		〈新荷（二）〉，局部，細節修飾
圖 4-14		〈下一個繁榮〉，局部
圖 4-15		〈枯荷〉，局部

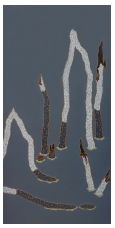
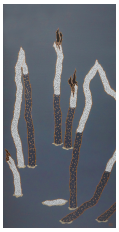
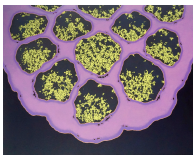
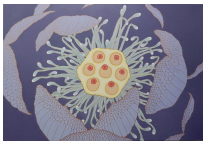
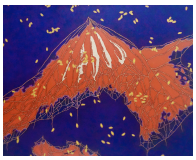
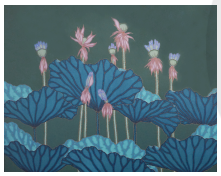
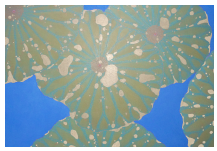
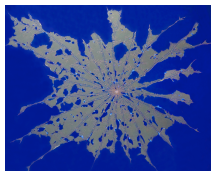
圖 5-1		張立欣，〈新荷（一）〉，2020，油畫，80 x 40 cm
圖 5-2		張立欣，〈新荷（二）〉，2020，油畫，80 x 40 cm
圖 5-3		張立欣，〈新荷（三）〉，2020，油畫，80 x 40 cm
圖 5-4		張立欣，〈斷梗（一）〉，2020，油畫，80 x 40 cm
圖 5-5		張立欣，〈斷梗（二）〉，2020，油畫，80 x 40 cm
圖 5-6		張立欣，〈斷梗（三）〉，2020，油畫，80 x 40 cm

圖 5-7		張立欣，〈夜窗〉，2019，油畫，72.5 x 91 cm
圖 5-8		張立欣，〈綻〉，2019，油畫，91 x 116.5 cm
圖 5-9		張立欣，〈枯荷〉，2019，油畫，72.5 x 91 cm
圖 5-10		張立欣，〈夜幕低垂〉，2021，油畫，91 x 116.5 cm
圖 5-11		張立欣，〈浮生若夢〉，2020，油畫，130 x 162 cm
圖 5-12		張立欣，〈晨露〉，2021，油畫，91 x 116.5 cm
圖 5-13		張立欣，〈永恆之輪〉，2020，油畫，130 x 162 cm

第一章　緒論

「荷華」為荷花的古名，於先秦時代已進入人們的日常生活，最早的文字記載見於《詩經》中〈鄭風・山有扶蘇〉篇的一段詩詞「山有扶蘇，隰有荷華」[1]，提及這種生長於山谷低窪處的水生植物。

本創作研究源於筆者觀察家中庭院荷花池的體悟與反思，看著池塘裡荷花的形態特徵隨著四季的交替，於不同時節各自呈現獨特的景致與氛圍。在時間的流轉下，荷葉從嫩綠轉為枯黃、荷花從綻放到凋零、蓮蓬從飽滿到萎縮，日復一日、年復一年，生命的開始與結束不斷的循環輪轉。在這看似單一且無限重複的過程裡，引發筆者思考生命的本質意義為何。

本篇論文將荷花作為對象，以其在生命週期中展現的樣貌為主題，來探討生命的價值與目的性。並且透過繪畫創作的反覆嘗試與實驗，試圖將現實中片刻流逝的生命，轉化為藝術作品中永恆的生命力展現。

第一節　研究動機



圖 1-1　父親與母親搭建的荷花池，攝於家中庭院

[1] 潘富俊，《中國文學植物學》，台北：貓頭鷹出版，2019，頁 53。

筆者從小生活在都市裡，由於父親有著靈巧的綠手指，家中庭院總是充滿許多不同品種的花卉植物，因而使筆者有機會在冰冷的城市裡經常接觸大自然，同時也萌生喜愛觀察植物的興趣。其中，位於庭院一隅的荷花池經常吸引筆者目光，那是一座由父親與母親親手搭建鋼筋骨架、填入水泥，最後再用碎大石塊鋪設於表面的池塘（圖 1-1）。

池塘裡種植了四、五株的荷花，每到春天時新葉會浮出水面，葉片的兩側會向內反捲緊貼著葉梗，隨著夏天到來才會慢慢展開葉面而呈盾狀圓形。秋天過後，荷花凋謝、蓮蓬漸膨大，成熟的蓮子因過熟而由果皮中腹轉褐，開始萎縮變硬。到了冬天，便會看見池塘呈現一片淒涼寧靜的景色，失去水分而變得乾扁的荷葉垂下呈傘狀，蓮蓬也佈滿黑褐色的皺紋垂掛於花梗頂端。待到春暖花開時，撥開水面上的浮萍，就能發現小小的新葉已鑽出水底的淤泥，準備開始新的生命循環。

無論是梅雨季下起雨時，大大小小的雨滴落在荷葉表面，凝聚成一顆顆晶瑩剔透的水珠之情景，亦或荷花綻放時，散發出清香吸引昆蟲前來協助授粉的模樣，這些景色皆能讓筆者佇立於庭院凝視許久。久而久之，荷花、荷葉與蓮蓬的形象也漸漸地烙印在腦海。

然而，隨著筆者日日看著荷花依序著季節的變化，春生夏長、秋收冬藏，開始促使筆者思索荷花的生命週期接連地週而復始，一年接著一年延續下去，這樣的過程是否只是一種了無新意、重複播放的循環？假若生命週期僅僅是一個不斷生成然後邁向死亡的進程，那麼生命的本質為何？如果芸芸眾生都將在這無情的時間洪流中生生滅滅，生命的存在價值應該如何被證實？面對上述關於生命的疑惑與臆測，筆者選擇回歸到藝術創作，試圖藉由繪畫作品傳達自身對於生命意義的觀點與看法。

第二節　研究目的

本篇論文將荷花作為研究對象，以其生命週期作為研究主題，嘗試透過客觀的細微觀察與主觀的感官經驗，尋找出荷花從生長邁向死亡的各個階段中展現的樣貌形態。為求達到更近一步的認識，除了筆者的日常紀錄之外，還需蒐集與荷花相關的研究文獻與學理依據。同時，藉由疏理文本中的理論與知識背景來重新審視關於生命的種種提問。

如何通過對於荷花的認識與理解，結合筆者感官經驗的反芻與內化，以繪畫創作為途徑，將荷花於現實世界中呈現的生命形態之「形象」，轉化為生命力展現的「意象」，為本創作研究的主要課題。這意味著從形象轉化為意象的過程，並非只是單純地將現實中的景象重複再現、仿製，而是經由形象的反覆破壞與組織建構，重新形塑出新的意象之形式。因而，本創作研究選擇在具象與抽象形式之間、寫實與寫意表現之間取得一個平衡。並且於半抽象表現的創作風格中，透過平面化、微觀與符號化的表現方式，以一種新的繪畫手法來形塑出荷花的生命意象。

筆者期望透過本創作研究，於繪畫創作中的油畫作品，賦予另一種觀看荷花生命的角度與方式。若是得以於其中覺察出新的可能、挖掘潛藏的意義，肯定生命確實具有其存在的價值與目的性，那麼現實世界就不會只是一個虛幻且毫無意義的生命迴圈。

綜上所述，研究目的將歸納為三點，其一，將荷花於生命週期中外顯之形象，轉化為作品中之生命意象。其二，將現實中轉瞬即逝的生命現象，化為繪畫創作中永恆的生命力展現。其三，回應關於生命的疑問與臆測，開展出生命的新視野與想像。

第三節　研究範圍與研究方法

一、研究範圍

本創作研究的開端是以筆者觀察荷花池的個人經驗與覺察為起頭，研究對象將聚焦在荷花身上，包含其荷葉、荷花、蓮蓬等構造。一般而言，荷花為本名，蓮花為俗名，兩者指的是同一種植物。由於其俗名與睡蓮相似，因此容易造成混淆，然而仔細觀察兩者外觀上的相異處便能分別。除了形態特徵上的區別之外，荷花與睡蓮在植物學的分類中也隸屬不同類別的植物。故本創作研究將以荷花為主，少數與睡蓮相關的文獻探究將略作補充說明。

研究主題涵蓋整個荷花的生命週期，從荷葉冒出新芽、荷花盛開、蓮藕成熟再到枯萎越冬，此過程約略以一年為一個週期。在荷花生長的過程中，其生命活動也會受到外界環境因子的影響，發生內在物質代謝、能量轉換、信號傳導等生理機制的變化與調整。意即水分、太陽、土壤等因素都會影響其代謝與發育，而池塘裡的生物、水面上的浮萍、落入池底的枯葉也都與荷花聯繫在一起。因此，筆者期望也能將這些作用於荷花生命中的要素轉化為視覺圖像，與荷花的形態特徵作結合，呈現於繪畫作品中。

繪畫創作方面，筆者選擇以平面油畫為表現媒材，運用顏料的層次堆疊與薄塗罩染等技巧，試圖藉由畫面中的形式與內容呈現荷花之意象。而創作範圍則是以研究所期間完成的作品為探討對象，從媒材技法、構圖架構、表現形式等要素來進行分析與詮釋，並闡述作品與創作論述之間的關係。

二、研究方法

（一）觀察研究法

筆者以荷花作為主要觀察對象，將自身感官感覺的經驗以數位攝影、文字書寫、素描寫生的方式紀錄下來。而實地觀察的地點以家中庭院與植物園的荷花池

為主，其他地區為輔。透過定期的實際觀看，得以幫助筆者直接、即時地掌握荷花生命活動的現象與基本規律的模式，並依循搜集而來的田野調查資料進行分析與整理。

（二）文獻分析法

文獻學理的參照將採納與本創作研究相關之概念，先從客觀的知識背景切入，再到主觀意識活動的創造，逐步研究荷花的生命意象是如何被體現。首先，由荷花生態環境的結構與人文背景的形成來討論荷花如何與人產生緊密的關係。接著，分析與歸納出荷花之意象是如何展現於文學、宗教與繪畫作品中，並且從生物學、植物生理學與生態學的角度切入，挖掘荷花更深入且有架構性的認識，以及確立關於生命議題的問題意識。最後，藉由美學與哲學的論述概念來疏理自身創作歷程的建構與轉變。

（三）繪畫創作實踐

繪畫創作的構思在觀察經驗的洞察與學術理論的辯證思維下反覆修正，於創作油畫作品的過程中，一方面透過畫面形式、構圖與色彩的摸索與實驗，尋覓筆者所要傳達之生命力的意象。另一方面，詮釋作品形塑而成的表現風格與美感，逐步釐清繪畫創作的脈絡。藉由繪畫創作的實踐與創作論述的建立，兩者相輔相成，期望本創作研究得以在學理基礎上，連同作品與創作論述，呈現完整的研究成果。

第四節　名詞解釋

一、荷花釋名

荷花（Lotus）又稱蓮花，別名尚有芙蓉、菡萏、芙蕖、蕖、藕花等，根據古老的文學詩詞記載，其植物體的各部位皆有特定名稱。本篇論文為避免論述用詞混淆，將於名詞解釋中統一荷花各部位之名稱用法。首先，「荷花」為此水生植物之統稱，花朵同樣稱為「荷花」、葉片為「荷葉」、可食用的地下莖為「蓮藕」、膨大突起的花托為「蓮蓬」、蓮蓬內成熟的小果為「蓮子」。其餘植物的部位，將以基本名稱如葉梗、葉脈、雌蕊等稱之。

二、蓮花效應

蓮花效應（Lotus Effect）[2]，也可譯為荷花效應，指荷葉表面具有超疏水性與自潔的能力。當清晨或下雨過後，荷葉上會凝聚圓潤的水珠，風一吹，水珠便會迅速滾落連同灰塵一併帶走。原因在於荷葉表面有一層具有角質與蠟質物料的薄膜，以及茸毛的脂質乳頭突起之構造。因而此現象的特性，使古代文人對荷花有著純潔清高、一塵不染的美譽。

三、生命週期

一個生物體從生長到死亡所經歷的過程稱為生命週期（Life Cycle）[3]，而在生命週期中，植物個體及其器官會伴隨著形態發生，進行生長、分化與發育。本篇論文中提及的生命週期之概念將聚焦在植物體上，意即植物在各種基本代謝與體內激素調節的基礎上，發生如種子萌發、幼苗生長、開花結果、衰老死亡等階段之現象。

---

[2] 徐世昌，〈蓮花的自潔功能與奈米科技的應用〉，《科學發展》，2002，354 期，頁 60。
[3] 蔣德安，《植物生理學》，台北：五南圖書出版股份有限公司，2018，頁 355-357。

四、意象

關於意象的名詞釋義現今有許多不同的論述方向，在此將以其拉丁文的原意做切入解釋。意象（Image）的英文翻譯包括了象徵與譬喻的含義，其字源於拉丁文中的“Imago”，有著模仿、摹擬或重複之意。而筆者在本篇論文中所指的意象為一種主觀與客觀結合的產物[4]，透過感官感覺的經驗將心理表徵傳達於創作中。而意象具有豐富性與多樣性的特質，在藝術創作中所建構的意象符號系統，既是傳達情感的手段也是表現意義的目的。

[4] 吳曉，《詩歌與人生:意象符號與情感空間》，台北：書林出版有限公司，1995，頁 5-6。

第二章　文獻學理基礎

大自然變化多端的景色，總能賦予豐富的想像與源源不絕的靈感。從歷史中可以瞧見人們經由體驗、介入並享受大自然帶來的生命情感，融合進日常生活、習俗與傳統，抑或將其轉化為意象，體現於文學詩詞、宗教與繪畫創作中。自古以來，荷花作為常見的庭園觀賞植物，其葉片大而圓、葉梗細長而挺直、花朵清香秀麗，因而深受喜愛，意象也被廣泛地運用在各個領域中。

若要了解荷花的意象是如何形成，就必須回頭轉向荷花本身，以荷花生命中展現的外顯現象為基礎，從客觀的理解活動出發，逐步探尋其衍生的心智內容是如何將意象具體化。因此，第一節從荷花的生態環境切入了解其生長習性，再由追溯種植歷史來探討人文背景的形成。依據上述的基本認識，第二節則從文學的角度討論荷花的形象轉化為文字吟詠的過程，以及宗教寓意賦予的象徵意涵。第三節回到繪畫創作，觀看藝術家如何以不同媒材詮釋荷花並將其意象轉化為視覺圖像。最後，第四節以生物學、植物生理學與哲學的角度切入，來探究生命中的現象與含意。

藉由本章文獻學理的歸納整理，得以挖掘荷花的生命如何在許多不同結構系統中外顯的過程與結果。而基於每一種表達方式產生的理解活動，又會同時與另一種表達方式產生連結，進而將這些分散的單一關係漸漸累積與整合，朝向整體性的概念。

第一節　荷花的生態環境與人文背景

一、生態環境

荷花，學名為（*Nelumbo nucifera*）[5]，英文名為（Lotus），為一種多年

[5] 李松柏，《台灣水生植物圖鑑》，台中：晨星出版，2007，頁 136。

生草本植物。荷花的基本構造將依序由荷葉、荷花、蓮蓬、蓮子、蓮藕以及根部，做簡單的形態特徵描述。荷葉的形狀為盾狀圓形，葉緣平滑呈波浪狀，葉脈由中心向葉緣成放射網狀排列。其葉梗為細長圓柱形且不會分支，一根葉梗只會長出一片荷葉。荷花與荷葉皆會挺出水面生長，葉梗與花梗的表面同樣有著向下的短刺。在荷花盛開的期間，經由雌蕊授粉受精後的蓮蓬會逐漸膨大，蓮蓬表面散生的蜂窩狀孔洞中會結成橢圓形狀的蓮子。而荷花的地下莖屬於變態莖的一種，會將養分儲存於地下莖，形成一節一節肥碩的蓮藕。蓮藕節間的橫剖面有許多大小不一的輸水導管，這樣的氣孔得以協助荷花進行氣體交換，此構造也出現在葉梗與花梗中。根的部分則為鬚狀不定根，叢生於地下莖的節上，連同地下莖橫生於水底淤泥。

品種資源豐富多樣的荷花，依照用途不同可以分為三大系統，依序為藕蓮、子蓮與花蓮[6]。藕蓮，以可食用的蓮藕為主，植株較為高大，地下莖能發展成粗壯的結塊；子蓮，以可食用的蓮子為主，結果實率高，蓮子圓潤飽滿；花蓮，以觀賞為主，花型多變，花香四溢且顏色鮮豔。而根據《中國荷花品種圖誌》[7]的分類標準，荷花共分為三系、五群、二十三類與二十八組。



圖 2-1　幼苗期的浮葉，攝於植物園荷花池



圖 2-2　成苗期的立葉，攝於植物園荷花池

荷花的生命週期大致可以分成幼苗期、成苗期、花果期、結藕期、越冬期，依序春夏秋冬四季的交替進行生長與發育，期間約以一年為一週期。春天時，荷

[6] 周裕蒼、周裕編著，《荷事：中國的荷文化》，山東：山東畫報出版社，2009，頁 6。
[7] 王其超，《中國荷花品種圖誌》，北京：中國林業出版，2005。

花地下莖的節間會慢慢長出葉芽，此期間可依據荷葉的生長階段分成幼苗期與成苗期。第一階段幼苗期，葉芽會逐漸長高，葉面兩側會向內捲曲，伸出水面後才會慢慢展開葉面。此時的葉梗細軟無力不能挺出水面，多數荷葉只能浮於水面，稱為浮葉（圖 2-1）。邁向第二階段成苗期時，植株的生長速度加快、荷葉不斷增加，此時的葉梗變得高而粗，荷葉得以挺出水面生長，稱為立葉（圖 2-2）。



圖 2-3　花果期的荷花，攝於植物園荷花池



圖 2-4　結藕期的蓮蓬，攝於植物園荷花池

夏天時，花芽同樣會從地下莖的節間萌生，荷花會一朵一朵陸續盛開，花期得以延續三個月左右，此期間為花果期（圖 2-3），主要為荷花綻放到蓮子成熟的過程。而每朵荷花的開花期大約三天，於開花期間，每天都會發生早晨花瓣綻放、午後閉合的現象。自花瓣凋謝的三週後，蓮蓬會膨大結成一顆顆成熟的蓮子。到了秋天為荷花的結藕期（圖 2-4），荷葉與蓮蓬開始變得枯黃、缺乏生氣，在尚未落葉前，荷葉經過光合作用產生的大量養分會儲存於地下莖的前端，使蓮藕膨脹變大。而冬天為越冬期，荷花的地上部分都已枯萎死亡，落入池底的黑褐色蓮子與蓮藕一同躲在溫暖的土壤裡休眠[8]，待到隔年春天時葉芽才會再度萌發、鑽出土壤表面，開始新的生命週期。

在生長習性方面，荷花屬於水生植物，整個生長發育的過程都離不開水域，水位不得過深也不得持續失水，待到泥土乾裂時荷葉便會因缺水而萎靡、枯焦。由於荷花的葉梗與花梗細長、無強支撐力，若遇到強風則容易使葉梗與花梗折

[8] 蔣德安，《植物生理學》，台北：五南圖書出版股份有限公司，2018，頁 477。

斷，進而影響生長與延遲結藕。同時，荷花喜愛陽光日照，適合生長於光照充足、溫暖潮濕的環境，不耐乾冷陰寒。一般而言，荷花通常生長於湖沼、池塘等水流平靜穩定的淺水中。

依據生態學的說法，一個池塘也能形成一個小型的生態系統[9]，在荷花池裡荷花的生命會受到上述之水、土壤、風、陽光等非生物因子影響，也會與荷花池中的其他生物因子產生交互作用與能量傳遞，使荷花池的整體景觀呈現出豐富而多樣化的風貌。關於荷花池生態系統的環境，因每個地區的荷花品種、栽植方式、氣候與環境都不大相同，故筆者將以實際觀察家中庭院與植物園的荷花池之景色做描述，其它文獻資料為輔。

一般在荷花池周圍可以看見的動物以鳥類、青蛙、魚類為主，綠頭鴨、夜鷺、翠鳥等鳥類會棲息在池塘周圍，時而於水中嬉戲、時而覓食；樹蛙、赤蛙等青蛙會躲在池塘角落休息，抑或在荷葉的葉梗周圍下蛋；鬥魚、泥鰍等魚類則是以水中的昆蟲為食。除了動物之外也能發現許多水黽、蜻蜓等昆蟲，而有些則會對荷花的生長造成危害，諸如荷縊管蚜與小黃薊馬。



圖 2-5　被斜紋夜蛾啃食的荷葉，攝於家中庭院荷花池

[9] 生態系統（Ecosystem），為一個特定環境內，相互作用的生物與非生物之間的交互作用與能量傳遞，所形成的一個整體環境。

筆者曾於家中庭院的荷花池，實際觀察過斜紋夜蛾的幼蟲（圖 2-5）啃食荷葉的情景。這些斜紋夜蛾的幼蟲會群集於荷葉的表面啃食其葉肉，或者以吸式口器吸食荷花汁液、破壞其組織。而在荷花池中也會生長其他植物，撥開水面上漂浮著的布袋蓮與浮萍，便可以看見水中有著水蘊草、金魚藻等其他水生植物，而沈入池底的落葉與花瓣也會逐漸消融、分解，成為荷花生長的養分。

歸結上述，荷花的生命除了植株本身的生理變化與機制作用外，也會受到非生物因子與生物因子的影響而產生生長進程的變化與形態特徵的改變，彼此之間的關係是連結在一起的。

二、人文背景

荷花早在古老詩歌集《詩經》的記載前就已存活於地球上，為被子植物中起源最早的植物之一。依據植物學家研究荷花的化石，證實荷花在白堊紀時期[10]已分佈於北半球的諸多水域中。儘管目前為止挖掘了數十種荷花的化石，但現存的蓮屬植物只剩遍及亞洲、大洋洲的中國蓮（*Nelumbo nucifera*）與北美洲的美洲黃蓮（*N.lutea*）[11]。此兩種荷花在遠古時期經過生態條件與氣候改變的演化過程中，出現了形態特徵上的差異，同時也打破原本的地理分布區域。因而，關於中國蓮的起源眾說紛紜，從文獻記載與學術探討中長期存在著兩種不同的觀點，有一說為荷花起源於中國、另一說則為起源於印度[12]。然而，荷花的出現早於現今大陸架構與國家的形成，故無法斷定最早的起源地點為何。

> 蓮生於亞洲，有謂原產印度或中南半島或亞洲。以往在大量廣泛栽植下，原產何處已不可考，但是原產亞洲，應是事實。臺灣的蓮約為17世紀由中國大陸引進栽培於臺灣南部。[13]

荷花在人類社會中已經有悠久的栽植歷史，最初是以其可食性與實用性的優

[10] 白堊紀時期（Cretaceous），為地質年代中生代的最後一紀，長達 8000 萬年，距今約為 1 億 3500 萬年前至 6500 萬年前。

[11] 中國蓮（*Nelumbo nucifera*），又稱亞洲蓮、印度蓮，即荷花，品種繁多、栽培應用廣泛。美洲黃蓮（*N.lutea*），又稱美國蓮、黃蓮，僅有淡黃色花一種，品種與栽培應用較少。

[12] 李尚志、李國泰、王曼主編，《荷花・睡蓮・王蓮栽培與應用》，北京：中國林業出版，2002，頁 3。

[13] 楊遠波、顏聖紘、林仲剛，《台灣水生植物圖誌》，台北：行政院農業委員會，2001，頁 68。

點走入人們的日常生活。當時的人們通常逐水而居、傍水而生，定居在河流兩岸、湖畔與沼澤周圍，而這些水域恰巧是野生荷花適合生長的環境。在採集果實的過程中，人們發現了蓮子與蓮藕清爽甘甜的滋味，於是荷花開始作為食用蔬菜，由野生植物引為栽培。隨著農耕文化的興盛，荷花被引進田間池塘耕種，同時也作為觀賞植物引種至庭園池塘。而觀賞用之庭園池塘，最早記載於戰國時期，吳王夫差在他的離宮為寵妃西施修築一座移植野生紅蓮的「玩花池」[14]。在社會文化的迅速發展下，荷花清新脫俗的風姿與容易培育等特性獲得人們的喜愛，使荷花得以擴大栽植的分佈區域，也進一步地融合進農業生產、觀光活動、經濟文化等領域中。

依據台灣荷花栽植的歷史，由於台灣屬於新生陸塊，並沒有生長於本土的荷花品種，最早的引進時間大約在十七世紀中葉之後，隨著漢人由福建華南一帶傳入，引種於高雄、嘉南地帶，進而擴及全島。初期傳入時，因蓮子與蓮藕價格昂貴，平民百姓消費不起，當時荷花的栽植主要供為藥用補品與庭園觀賞。直至五十年代後才逐漸作為經濟作物。而因應政策轉型、經濟起飛與生活水準的提升，在八十年代後，荷花栽植的分佈區域由過去的池塘粗放模式，轉而進入水田精耕的生產方式。荷花的產業集中在嘉南地區八掌溪的南北兩側，其中以台南市的白河鎮為主要發展地區，荷花的總產量佔全國三分之二。關於白河鎮的荷花產業興起可見於《白河鎮志》的記載：

> 至民國七十二年，政府大力推廣精緻農業，蓮花產業開始崛起，注入本鎮農業的新契機。民國八十五年，台南縣文化中心全國文藝季，舉辦「白河蓮花節」，將本鎮蓮花產業推向觀光化，成果斐然。八十六年，由白河鎮公所接辦蓮花節活動，前後歷時二個月，吸引全台十餘萬人來白河參觀，於是蓮花產業成為白河最典型之經濟作物。[15]

延綿不絕的荷花田間風光，是白河鎮特殊的農村景觀，因大量栽植荷花而賦有「蓮鄉」之美名。白河鎮主要生產的荷花品種以大賀蓮、建蓮、石蓮與菜蓮[16]為主。

---

[14] 楊遠波、顏聖紘、林仲剛，《台灣水生植物圖誌》，台北：行政院農業委員會，2001，頁 7。
[15] 張溪南，《白河鎮志》，台南：台南縣白河鎮公所，1998，頁 271。
[16] 同註 15，頁 276。



圖 2-6　大賀蓮



圖 2-7　建蓮



圖 2-8　石蓮



圖 2-9　菜蓮

大賀蓮（圖 2-6），又稱大憨蓮，為日本傳入的千年古老品種，經過培植成功而廣泛栽植。建蓮（圖 2-7），又稱見蓮，因福建傳入而命名，蓮子呈圓形飽滿狀。石蓮（圖 2-8）與菜蓮（圖 2-9），皆開白色的荷花，蓮子產量較少，以採收蓮藕為主。而荷花為多用途的高經濟作物，植株的各部分，從蓮藕、蓮子、荷葉、荷花、與花蕊均有利用價值。除了席上佳肴之外，也可入藥成為滋補營養品。蓮藕與蓮子可烹煮做成料理、荷葉可放入米做成和葉包飯、荷花與花蕊乾燥後可沖泡成花茶等，功用繁多便不在此贅述。同時，荷花也作為觀賞植物，被引種至庭園池塘、生態公園、園林盆景等景觀，與觀光產業結合在一起，間接帶動地方產業、節慶活動的興起。

到了盛夏時節，一朵朵盛開的荷花與含苞待放的花苞，在絢爛的陽光下迎風搖曳、翩翩生姿。荷花田間阡陌縱橫與飄香一片的花海美景，自古以來深受歷代文人雅士與遊人鍾愛，使人流連忘返。依記載，古人稱六月為「荷月」，蘇州人把農曆六月二十四日訂為荷花生日，稱這天為觀蓮節，並在這天盛裝打扮、相約賞荷。清人顧鐵卿於《清嘉錄》中「洞庭西山之址消夏灣，為荷花最深處；夏末舒華，燦若錦繡， 遊人放濯納涼，花香雲影，浩月澄波，往往留夢灣中，越宿而歸」便描寫此賞荷情景。

荷花於各個時節均展露出不同的風姿與神韻，無論是荷花綻放時嬌美的模樣抑或是一盞盞褪色的殘蓮細枝，其樣貌深刻地烙印在人們的腦海中，同時也激起文人雅士對荷花的諸多描繪與想像。隨著荷花的樣貌形態與生長習性在長久的栽植歷史與生活中，荷花與人們日常生活的關係日益緊密，漸漸地形成許多賦有荷花意象的民間習俗與故事，其象徵意義也在文化傳播與發展下不斷地被延伸於文學、宗教與藝術創作中。

第二節　文學與宗教中的荷花

一、文學作品的描繪

歷代文學作品中，無論是詩詞歌辭賦抑或是散文小說，皆能發現許多以植物為題材的描寫，有些以植物取喻言志、有些則以植物啓興歌頌，其中關於荷花吟詠的作品不勝枚舉。筆者試圖將文字中荷花之意象歸納為「詠荷情境」、「美人愛情」、「人格抒志」，並加以舉例、陳述說明：

（一）詠荷情境

碧綠的荷花池綻放著一朵朵清新雅緻的荷花，青翠欲滴的荷葉在微風吹拂下緩緩擺動，荷花豐富多樣的姿態使人深深著迷，備受古今文人雅士的青睞。西晉張華於〈荷詩〉中即描繪一幅情趣盎然的荷花池生意圖，創造出荷花恬靜優美的意象與池塘生動活潑的意境，其詩句中「荷生綠泉中，碧葉齊如規」呈現了荷花生長在碧綠色的泉水中，翠綠的葉片大而圓，像圓規一般整齊，貼切地將荷葉的意象表現出來。

歷代也有不少詩人對荷葉之形狀賦予不同的意象，南宋楊萬里的〈暮熱游荷池上〉中「荷花入暮猶愁熱，低面深藏碧傘中」；北宋蘇軾的〈橫湖〉中「貪看翠蓋擁紅妝，不覺湖邊一夜霜」；清朝鄭掄元的〈疏影殘荷〉中「芳塘曲處，看翠雲憔悴，收盡殘暑」，詩句中的「碧傘」、「翠蓋」、「翠雲」，皆是對荷葉形狀與顏色之比擬。而現代詩人林秀蓉於〈荷多必情〉中也有描繪荷花池清幽的意境：

盛夏最美的避暑角落

紅與白微啟情緒的線條

動人之色不必崢嶸招展

裙角輕扯旅人的鏡頭

荷葉早已綠透

豎立起的溫潤在風中款擺

飽滿的雨露彈出一顆塵

卻陷進

無法動彈的默

只有大蛙噗通水底的呼聲

響了，一圈漣漪[17]

詩的開頭描寫荷花與荷葉於池塘中恬靜、溫潤的氛圍，而詩的末段則以荷葉上的晨露悄悄翻滾入池，對比著青蛙跳水泛起陣陣漣漪，此一對比以動襯靜，使荷花池別有一番鮮活靈動的生意。除了許多描繪盛夏時節荷葉田田的景致外，也有不少主題聚焦在荷花鮮豔嬌美的色澤，如唐朝白居易的〈龍昌寺荷池〉:

冷碧新秋水，殘紅半破蓮。

從來寥落意，不似此池邊。[18]

白居易不是從荷花盛開的夏景下筆，而是描繪秋冬時節荷花殘敗、荷葉枯萎的景象。詩句中的「殘紅半破蓮」即鮮明地以紅色來凸顯荷花花瓣鮮豔之意象。同樣呈現秋風瑟瑟、荷花凋零的氛圍可見於清朝郭恭的〈秋池一枝蓮〉中「秋至皆零落，凌波獨吐紅」，池塘中的荷花大多離披破艷、香消色盡，驀然一瞥，偶然發現尚有一朵紅色的荷花獨自綻放。

而文人對於荷花的吟詠與讚賞，也出現在春分時節新芽與花苞冒出水面的情景，唐朝李群玉的〈新荷〉中「嫩碧才平水，圓陰已蔽魚」；唐朝元稹的〈新荷〉

[17] 林秀蓉，《荷必多情》，台北：釀出版，2016，頁 82。
[18] 潘富俊，《中國文學植物學》，台北：貓頭鷹出版，2019，頁 135。

中「種藕百餘根，高荷才四葉」；南朝沈約的〈詠芙蓉詩〉中「微風搖紫葉，輕露拂朱房。」，詩句中以「嫩碧」、「高荷」、「紫葉」形容新芽，而「朱房」則為含苞待放的紅色蓓蕾，皆為歌頌荷葉新芽與荷花花苞躍出水面，展現充沛生機與蓬勃生命力之意象。由上述作品可見荷花於四季呈現的外貌特徵，於文人的感性捕捉下，在字裡行間中轉換為豐富的色彩與多變的形狀之意象。

（二）美人愛情

美麗的事物容易觸發文人雅士的靈感，在寫作中經常將花朵清新優雅、嬌嫩柔美的姿態與女人娉婷嬝娜的身姿、精緻姣好的容顏聯想在一起。其中不乏以荷花為主題，借荷花之形象襯托人的品行與命運。古典名著曹雪芹創作的《紅樓夢》中，以「芙蓉」[19]來比喻林黛玉的形象，將其塑造成一位如荷花般高潔典雅、冰清玉潔的美人。文本中於第六十三回〈壽怡紅群芳開夜宴　死金丹獨豔理親喪〉，即描繪賈寶玉生日於怡紅院開夜宴，眾人逐一抽花名簽的場景：

> 香菱便又擲了個六點，該黛玉。黛玉默默的想道：「不知還有什麼好的，被我掣著方好。」一面伸手取了一根，只見上面畫著一枝芙蓉花，題著「風露清愁」四字，那面一句舊詩，道是：「莫怨東風當自嗟。」注云：「自飲一杯，牡丹陪飲一杯。」眾人笑說：「這個好極！除了她，別人不配做芙蓉。」黛玉也自笑了。於是飲了酒，便擲了個二十點，該著襲人。[20]

林黛玉抽到的花名簽上畫著一朵芙蓉，籤題著「風露清愁」與「莫怨東風當自嗟」，後者詩句出自於宋代歐陽修的〈明妃曲・和王介甫〉中最後一句「紅顏勝人多薄命，莫怨東風當自嗟。」[21]，曹雪芹借荷花將林黛玉與詩詞做呼應，隱喻林黛玉紅顏薄命，雖美豔如芙蓉，其命運終究只得隨風飄泊、淚盡而亡的結果。

據相傳，荷花的女花神有兩種說法，有一說為晁采、另一說則為西施。清人

[19] 「芙蓉」，有水芙蓉和木芙蓉之分，前者生於水中，即荷花；後者生於陸地，即木芙蓉。因而荷花的別稱有芙蓉與水芙蓉兩種。
[20] 曹雪芹，《紅樓夢》，新北：西北國際文化公司，2019，頁 581。
[21] 宋代歐陽修的〈明妃曲・和王介甫〉中為描述明妃王昭君紅顏薄命的不幸遭遇。

俞曲園以唐人晁采與文茂這段以蓮諧佳偶的故事，封晁采為六月的荷花花神。而喜愛荷花的西施，同樣被封為六月的荷花花神，在尚未入吳宮前的王妃西施，時常在江邊浣紗抑或入荷花池中彩蓮。唐朝李白於〈子夜吳歌・夏歌〉中提及西施採蓮，人們爭相觀看的場景：

鏡湖三百里，菡萏發荷花。

五月西施採，人看隘若耶。

回舟不待月，歸去越王家。[22]

除了借荷花喻人之外，文人也經常以荷花形容女人的形質與容貌。唐朝白居易的〈簡簡吟〉中「蘇家小女明簡簡，芙蓉花腮柳葉眼」[23]以「芙蓉花腮」形容女人臉頰白裡透紅的模樣。而荷花與美人的關係，也延伸為渴望愛情、相思相惜的情慾表現。唐朝王昌齡的〈彩蓮曲〉即借荷花抒發相思之意整首詩將採荷少女的身影與風光秀麗的荷花池塘融為一體，荷葉與羅裙、荷花與少女臉龐，兩者相互照應、若隱若現，形成一種引人遐想的優美意境。

南朝樂府民歌〈西洲曲〉中「低頭弄蓮子，蓮子清如水」，則是運用諧音雙關的修辭，將「蓮子」比擬為「憐子」，而「憐」又有「憐愛」之意，借此表達女子對情人的深長思念，以含蓄細膩而婉轉的方式，將荷花蓮子之意象與含蓄多情的愛慕心情做結合。而由上述列舉的作品可見荷花的樣貌特徵，已從豐富的色彩與多變的形狀之意象，進一步地與美人的容貌姿態相提並論，延伸為男女之間愛情情慾的抒發展現。

（三）人格抒志

荷花清新明麗、荷葉綠意田田，荷花池紅綠相映所產生的美感別具一格。文人雅士之所以傾心於荷花的氣質，不僅在於其無色可並、無香可比，更是在於荷

[22] 蒙曼，《四時之歌：蒙曼品最美唐詩》，台北：英屬維京群島商高寶國際有限公司台灣分公司，2019，頁 232。
[23] 潘富俊，《中國文學植物學》，台北：貓頭鷹出版，2019，頁 169。

葉的表面不沾一滴水滴、不染一顆塵埃的自然特性——蓮花效應[24]，使荷花人格化而具有純潔、高尚品德之意象。北宋周敦頤的〈愛蓮說〉中即陳述喜愛荷花之緣由：

> 水陸草木之花，可愛者甚蕃。晉陶淵明獨愛菊，自李唐來，世人盛愛牡丹。予獨愛蓮之出淤泥而不染，濯清漣而不妖；中通外直，不蔓不枝；香遠益清，亭亭淨植，可遠觀而不可褻玩焉。
>
> 予謂：菊，花之隱逸者也；牡丹，花之富貴者也；蓮，花之君子者也。噫！菊之愛，陶後鮮有聞。蓮之愛，同予者何人？牡丹之愛，宜乎眾矣！[25]

前段形塑出荷葉挺拔秀麗、荷花芬芳遠溢的形象，後段更是將荷花比喻為「君子花」，透過對荷花的愛慕與歌頌來表明潔身自好的情懷。反映了荷花舉世醉而我獨醒，舉世濁而我獨清，宛如遺世獨立的清廉之風。戰國時期曹植於〈芙蓉賦〉中也以「覽百卉之英茂，無斯華之獨靈」稱讚荷花為花中君子。戰國時期屈原於〈離騷〉中「製芰荷以為衣兮，集芙蓉以為裳」[26]，同樣以出淤泥而不染的荷花來表達自身潔白無瑕、清高的形象，穿上用荷花做成的衣服以示不願與世俗同流合污的期許。

而現代文學家朱自清於〈荷塘月色〉中也借荷花抒志，散文的首段即說出近日無法平靜的不安情緒，決定前往荷花池散心。接著，中段從荷花池周遭的環境寫起，再描述荷花與月色的景緻，以「曲曲折折的荷塘上面，彌望的是田田的葉子。葉子出水很高，像亭亭的舞女的裙。」[27]一連串生動的比喻描繪出荷花臨風搖曳的意象；以「月光如流水一般，靜靜地瀉在這一片葉子和花上。薄薄的青霧浮起在荷塘里。葉子和花彷彿在牛乳中洗過一樣；又像籠著輕紗的夢。」[28]描繪荷花在月光的輝映下別有一番風情。而末段則是憶起江南採蓮的舊俗，以南北朝時期梁元帝的〈採蓮賦〉與南朝樂府民歌〈西洲曲〉中歡樂悠閒的情景，反襯荷

---

[24] 見於第一章的第四節〈名詞解釋〉，第二項。
[25] 石繼航，《四時花令：那些奼紫嫣紅的古典詩詞》，台北：啟動文化出版，2018，頁 195。
[26] 潘富俊，《中國文學植物學》，台北：貓頭鷹出版，2019，頁 64。
[27] 朱自清，《朱自清經典散文集》，香港：天地出版，2019，頁 41。
[28] 同註 27，頁 42。

花池清幽靜謐的氛圍。整篇抒情散文藉由置身於夜晚荷花池的良辰美景，來抒發自身對於社會現況無法排解的哀愁與無奈。

由上述列舉的作品，依序「詠荷情境」、「美人愛情」、「人格抒志」的主題探討，可以發現文字中荷花之意象，從原有的外貌特徵與生長習性轉變為豐富的色彩與形狀。這些意象在擬人化的過程中，荷花與人的容貌姿態形成相互映襯，使荷花化作為柔媚多姿的美人，藉以訴說含情脈脈之情慾。而荷花與人的關係，又進一步地延伸為人格勸喻，將荷花比擬為君子，賦有高尚品德之美譽。可見荷花於字裡行間中的轉化，十足地體現了文人雅士的思想感情與追求美好理想境界的一種嚮往。

二、宗教寓意的象徵

荷花在文學作品中具有豐富的文化內涵，與宗教也有著密不可分的關係，許多洞穴石窟、寺宇壁畫、雕塑與法器等，皆能發現荷花的身影。同樣在諸多神話傳奇與民間故事，也能窺見荷花的蹤影。在荷花審美認識的不斷發展下，荷花於宗教寓意中賦有的象徵，得以形塑出多元之意象。筆者試圖將其依序「印度佛教」、「中國道教與台灣中元節」、「埃及宗教與神話」，加以舉例、陳述說明：

（一）印度佛教

荷花於宗教寓意中的象徵可見於印度佛教，而佛教相傳為古印度迦毗羅衛國的王世太子釋迦牟尼所創立。據說釋迦牟尼在婆羅樹下誕生時，周圍百鳥群集、百花齊放，池塘中突然綻放出一朵巨大的荷花。西藏僧人竺法護翻譯的《普曜經》中「地擁金蓮花，自然捧雙足」[29]提及此一盛況，描述了釋迦牟尼佛祖一出世後便站在金色荷花上，朝著東南西北各走七步，且步步生荷花，一手指天、一手指地，說道：「天上天下，唯我獨尊。」十足展現佛祖的聖潔與高貴。

而荷花之所以與印度佛教有著緊密相連的關係，在於印度如同中國，已經發

[29] 黃頌，《蓮花的故事－荷元素》，台北：藝術生活開發股份有限公司，2003，頁 20。

展出悠久的栽植歷史，於古印度時期即對清新高雅的荷花有所偏愛。荷花香清溢遠、荷葉出淤泥而不染的形象，與佛教主張向佛之人身心光明，不會受到現實世界塵世污濁影響，得以超凡脫俗達到清淨無礙的境界之理想不謀而合。因而在佛教初期創立時，便將佛教的主張、教義、經典與荷花所賦有的樣貌特徵緊緊聯繫在一起。如同佛教在許多專用詞彙上都會以「蓮」冠名，借荷花來比喻美好聖潔的事物，描述如下：

> ……廟宇稱為「蓮剎」；釋迦牟尼的手稱為「蓮花手」；僧尼受戒稱「蓮花戒」；僧尼之袈裟稱「蓮花衣」，謂清淨無雜之義；五智中的妙觀察智稱為「蓮花智」；稱善于說法者為「舌上生蓮」；謂苦行而得樂為「歸宅生蓮」；花淨土，故又稱「蓮宗」。可以說蓮即是佛，佛即是蓮。[30]

而慈眉善目、蓮眼低垂的佛祖，經常以「蓮花坐勢」[31]的標準姿勢端坐在荷花寶座上，其餘菩薩、佛陀，有的以手執荷花、腳踏荷花或作荷花手勢等姿勢，因此使佛座經常以荷花之形象呈現，有「蓮台」之名。帕蘇赤茶那（Sarunya Prasopchigchana）便指出在中國的佛教寺廟中也能觀察到此情景：

> 在中國的佛教寺廟當中，能夠很容易地看見荷花池塘。而佛陀與菩薩的形象與經文，也經常被描繪成坐著或站在一朵荷花上。[32]

實際上，佛教在唐朝極爲盛行，佛教傳入中國的歷史可追溯至兩漢之際，在魏晉南北朝時被廣泛地傳播，於唐代達到鼎盛。因而使詩人與僧人之間的關係密切，很多詩句中都滲透著佛學思想或以荷花為喻作詩頌偈。唐朝王維號稱詩佛、李白與杜甫也有習禪之舉等，此一現象在唐朝孟浩然於〈題大禹寺義公禪房〉中也有所體現，詩中描寫一位名為義公之高僧：

義公習禪處，結宇依空林。

戶外一峯秀，階前眾壑深。

---

[30] 石繼航，《四時花令：那些奼紫嫣紅的古典詩詞》，台北：啟動文化出版，2018，頁 194。

[31] 蓮花坐勢，為兩腿交叉、雙腳放在相對的大腿上，足心向上的姿勢。

[32] 原文：“In Chinese Buddhist temples, it is very common to find a lotus pond and the image and scripture of Buddha and bodhisattva are usually depicted as either sitting or standing on a lotus flower.” Sarunya Prasopchigchana, “Symbolic Representation in Buddhism”, *International Journal on Humanistic Ideology*, Vol. 4, No. 2, 2011, p. 103-104.

夕陽連雨足，空翠落庭陰。

看取蓮花淨，應知不染心。[33]

首句「義公習禪處，結宇依空林。」即呈現高僧義公習禪寂之志趣與山林中禪房之幽寂。而末句「看取蓮花淨，應知不染心」中的「蓮花淨」為《蓮花經》，借荷花於佛教中的意象比喻高僧義公懷有一塵不染、濯而不妖，恰如佛眼明麗的胸襟。而唐朝李商隱於〈題白石蓮花寄楚公〉中「白石蓮花誰所共，六時長捧佛前燈。空庭苔蘚饒霜露，時夢西山老病僧。大海龍宮無限地，諸天雁塔幾多層。」的「白石蓮花」為寺院中的石燈臺，「六時」則為佛經中所謂的二十四小時，整首詩藉由憶起體衰多病的老僧，來寄予嚮往佛教聖地「大海龍宮」之意念。

荷花在佛教經典中的意象非常繁複，除了上述提及的清淨無染、出仕隱逸的象徵之外，荷花從淤泥中生出鮮美的花苞到綻放的過程，也被佛教用來其主張的解脫過程，意即從凡夫到聖人、此岸至彼岸的過程，並從中解釋了生命、死亡與輪迴等象徵。而《阿彌陀經》提及西方極樂世界：「極樂國土有七寶池，八功德水，池中蓮花大如車輪。」[34]中也賦予荷花極樂世界之意象。可見荷花於宗教寓意中與生命關係密切，有些透過荷花象徵生命再生的意象、有些則強調生命創生的意象。對於佛教而言，荷花已不再僅僅只是普通的植物，而是具備佛教精神的神聖象徵。

（二）中國道教與台灣中元節

道教為中國傳統的本土思想，經過長時間各地的文化與信仰之結合，正式形成於東漢中葉，而荷花為與道教關係密切的其中一種植物。崇尚大自然的道家自古深受荷花「清水出芙蓉，天然去雕飾」[35]清新優美的氣質所吸引，因而使荷花具有道瑞之象徵，而道瑞代表的含義即所有道之祥瑞。南朝江淹於〈蓮花賦〉中以「珍爾秀之不定，乃天地之精英」與「一為道珍，二為是瑞」形容荷花為瑞草，

[33] 李靜，《有溫度的唐詩：穿越唐詩，邂逅那個時代，相遇那些詩人》，台北：日出出版，2019，頁 210。
[34] 石繼航，《四時花令：那些奼紫嫣紅的古典詩詞》，台北：啟動文化出版，2018，頁 194。
[35] 出自於唐朝李白於〈經亂離後天恩流夜郎憶舊遊書懷贈江夏韋太守良宰〉中詩句。

以「香氛感俗，淑氣參靈」形容得以透過荷花與天地神明溝通。

而荷花作為古老水生植物，於楚漢至魏晉時期，中國的神仙傳說在描寫仙境場景時，也出現荷花之意象，東晉王嘉於志怪小說《拾遺記》的〈軒轅皇帝〉篇中提及荷花：

> 軒轅出自有熊之國。母曰昊樞，以戊己之日生，故以土德稱王也。……有石蕖青色，堅而甚輕，從風靡靡，覆其波上，一莖百葉，千年一花。其地一名「沙瀾」，言沙湧起而成波瀾也。仙人寧封食飛魚而死，二百年更生，故寧先生遊沙海七言頌云：「青蕖灼爍千載舒，百齡暫死餌飛魚。」則此花此魚也。[36]

而〈炎帝農神〉篇中「神芝發其異色，靈苗擢其嘉穎，陸地丹蕖，駢生如蓋，香露滴瀝，下流成池，因為豢龍之圃。」也有描繪荷花的外貌形態，兩篇文章中「石蕖」、「青蕖」、「丹蕖」[37]皆指荷花，將荷花的形象賦予仙風道骨之表徵。同時，荷花也成為了仙人仙女出場時的手中道具，唐朝李白於〈古風・西上蓮花山〉中「西嶽華山蓮花峯上，仙女光芒如同明星。素手握着皎潔芙蓉，嫋嫋而行太空之中。」繪出一幅優雅縹緲的仙女飛天圖，詩的開頭即呈現了登上蓮花峯時看見明星仙女在遠方，潔白的雙手捧著荷花，身穿雪白的霓裳於天空中曳著寬長的帶子，凌空而行的場景。

唐朝李白於〈江上送女道士褚三清游南嶽〉中則是以「吳江女道士，頭戴蓮花巾。霓衣不濕雨，特異陽台雲。」[38]形容出家的女道士，頭上戴著荷花巾作的裝飾。可見荷花之意象於道教的盛行下，體現於道教生活的各個面向，與女冠、求仙、外丹等均有關聯。其中，西晉葛洪於《爾雅圖贊・芙蓉》中以「芙蓉麗草，一曰澤芝。泛葉雲布，映波赩熙。伯陽是食，饗比靈期。」將老子[39]享有高壽歸功於食蓮藕之因，與荷花作為仙境之花相應，蓮藕也成為仙人之食物，與道家的服食養生觀念相連，形同外丹。

由上述可得，道教對於荷花宗教意象的建構發揮了形塑能力，於宗教世俗化

[36] 王嘉，齋治平校注，《拾遺記》，北京：中華書局，1981，頁 1。
[37] 見於第一章的第四節〈名詞解釋〉，第一項。
[38] 石繼航，《四時花令：那些奼紫嫣紅的古典詩詞》，台北：啟動文化出版，2018，頁 193。
[39] 詩句中「伯陽」即老子，而道家的思想代表人物為老子，將其奉為道瑞。

的過程中，荷花的意象漸漸滲入日常生活中的各個面向，也間接發展出與宗教相關的民間習俗。農曆七月俗稱鬼月，中元節就落在七月十五日，人們會為鬼魂準備豐富祭品、輪番祭拜，因此普渡應運而生，也衍伸出豐富的節慶文化。實際上，台灣民間熟悉的中元節習俗，為道教的中元節與佛教的盂蘭盆節，內聚融合而形成的多元祭祀活動：

> 七月十五，是民間的一個重要節慶，不過長期以來因結合道、佛教義，成為底蘊豐饒的慶典。魏晉南北朝，道教已有祭祀天、地、人三官的三元習俗，中元為地官—清虛大帝神誕，慶讚中元也是地官赦罪之辰，所以稱為中元節。而佛教，則以七月十五為盂蘭盆節。盂蘭盆一詞來自佛經中的目蓮救母故事，梵語即 Ullambana，原意為「救倒懸」——解救在地獄裡受苦的鬼魂。[40]

可見道教與佛教賦予的宗教意義，隨著長時間的發展與傳播下，共同形成了中元節普渡的祭祀活動。其中的例行法事也包含放水燈，而中元節放水燈的歷史記載可見於宋朝吳自牧的《夢梁錄》中「差內侍往龍山放江燈萬盞，州府委佐官就浙江稅務廳設斛，以享江海鬼神。」[41]以放水燈作為普渡前招引死於水中的孤魂野鬼之儀式，僧人會燃放著蓮花水燈，以荷花形象之水燈來象徵極樂世界荷花池中的荷花，有祭祀、送厄與祈福之意。而燃放蓮花水燈的傳統，於宜蘭水燈節自清朝迄今已有百年歷史，此儀式會將往生紙[42]摺成荷花的形狀，中間放置蠟燭並置於水中漂流，除了接引的用意之外，也為祈求亡魂早日投胎轉世。

（三）埃及宗教與神話

荷花為橫跨東方許多不同宗教、國家與文化所共享的象徵性植物，除了上述印度佛教、中國道教與台灣中元節中荷花的宗教寓意之外，不同古代文明都曾展現荷花之諸多面向與性格。

---

[40] 林明德，《多音交響美麗島：臺灣民俗文化的入門書》，台北：五南圖書出版股份有限公司，2019，頁 81。

[41] 黃頌，《蓮花的故事－荷元素》，台北：藝術生活開發股份有限公司，2003，頁 6。

[42] 往生紙，呈方形且印有佛經往生咒的紙張，可摺成元寶、船舶或荷花等造型。

然而，威廉・瓦德（William E. Ward）指出荷花於東方文化與西方文化中象徵寓意的差別：

> 對於東方文化，尤其是印度佛教，荷花是神聖的，其盛開綻放的姿態具有豐富的象徵含意。而對西方文化來說，荷花的含意僅止於滿足賞心悅目的審美意義而已。[43]

依據威廉・瓦德的看法，荷花對於東方文化而言具有重要的宗教意義，對於西方文化中則較無更深入的含義，因而本段落將不細究荷花於西方文化中的宗教寓意。儘管如此，若留意到從近東至遠東整個歐亞內陸，自從古代文明時期起就是一個互動區域，便能注意到遠在非洲尼羅河中誕生的古埃及文明，也能尋找出荷花的身影。從歐亞宏觀的角度來看，於埃及的宗教與神話研究中，不難發現荷花是一個很重要的宗教象徵。

在古埃及文明的創世說當中，據傳宇宙本為一片幽暗混沌，大地為一片無邊無際的黑海，忽然之間，一朵荷花探出水面為世界帶來光明與芬芳，並且從中誕生了崇高的太陽神（Ra/ Rah/ Ré）。埃及人認為太陽神每天會從東方的水平線乘坐一艘聖船，渡過天河至西方沙漠，再搭乘另一條船經過地府回到東方，如此日月往復不休。荷花每天從黑水中綻放的姿態，就好像太陽每天衝破黑夜而光照大地一樣。

因而，從舊王朝起，許多埃及人便相信荷花就是太陽神的靈魂，而這朵荷花（被稱為 Nefertum）也被奉神靈[44]。此外，這朵具備神聖性的荷花，於創世說的太初時期，從荷花花苞中生出一名稱為阿頓（Atum）的男童，而這位男童所流的眼淚，成為了人類誕生的由來[45]。必須注意的是，在古埃及文明中，荷花與神祇的關係並不只限於指向太陽神而已。同時，有關於人類誕生或是生命來源的神話傳說也不只一個。

威廉・瓦德提到許多古埃及神話文本指出，賦有創造力與生產力的冥王歐西

---

[43] 原文：“To the oriental and especially the Buddhist, the lotus flower is sacred and its blossom is filled with meaning. For the occidental, this flower of the water contains little more than satisfying beauty.” William E. Ward, “The Lotus Symbol: Its Meaning in Buddhist Art and Philosophy”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 2, 1952, p. 135.

[44] 吳有能，〈蓮花敘事：比較宗教象徵研究〉，《臺大佛學研究》，2017，33 期，頁 115。

[45] 同註 44，頁 116。

里斯（Osiris）以荷花代表其生殖本質，使荷花與死後復活的概念有直接地關聯[46]。從生死變化的角度來看，此處所指的埃及荷花實為睡蓮，其花朵夜間收合白天綻放的特性，呼應了晝夜更替的變化。埃及人深信白天為生的象徵、夜晚則代表死，使隔日再度盛開的睡蓮象徵了生命由死亡到復活的過程。

由上述提及之文獻，依序「印度佛教」、「中國道教與台灣中元節」、「埃及宗教與神話」的主題探討，可以發現宗教寓意與神話敘事中的荷花意象，從原有的外貌特徵與生長習性，於經典、教義與傳說的論述框架下，被賦予聖潔高雅的特質與殊勝的地位。荷花與人的關係，又進一步地昇華為荷花與神祇的連結，其意象被呈現於佛祖菩薩的身邊、仙人道士的手上與民間習俗的法事、埃及神祇的周圍等，使荷花與生命的創生以及再生產生了象徵性的連結。可見荷花意象所傳遞的文化意蘊已經不再只是單純的水生植物，而是有著與人格、精神與生命相關的表徵。

[46] 原文：“According to the Egyptian conception creative and reproductive power, characteristic of the god Osiris, it is important to note that the lotus takes on phallic significance as the flower is directly related to the idea of resurrection.”
William E. Ward, “The Lotus Symbol: Its Meaning in Buddhist Art and Philosophy”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 2, 1952, p. 135.

第三節　繪畫作品中的荷花

一、東方繪畫媒材

每個季節都有獨特的風景，每種植物亦有獨特的氣質，荷花作為夏季的標誌，賦予藝術家無窮無盡的靈感與想像，並以之入畫寄情。歷代藝術家以荷花為題材的作品不勝凡舉，從新生荷葉、荷花綻放、蓮蓬結藕到枯萎殘荷的景象與主題，皆可發現許多絕世佳作。而筆者試圖於東方媒材的工筆與膠彩作品中，觀看近代藝術家德岡神泉、張大千與林玉山，如何透過線條與色彩表現、構圖與空間結構等形式內容，呈現荷花之意象。



圖 2-10　德岡神泉，〈蓮〉，1925，絹本，62 × 85 cm

德岡神泉（Tokuoka Shinsen, 1896-1972）為出生於京都的日本藝術家，〈蓮〉（Hasu）（圖 2-10）這件作品為筆者就讀大學時於東京國立近代美術館的〈MOMAT 藏品展〉參觀時，印象深刻的一幅畫作。德岡神泉的日本畫作品採用了傳統顏料繪製於絹本上，畫面整體呈現細膩靜謐的調子，甚至帶有一絲神秘

感。這幅描繪荷花池景色的作品，給筆者一種晨霧中的寂靜感，沉重的荷葉上乘載一顆顆晶瑩剔透的小露珠，反映了早晨的微光與霧氣，而水面平靜且無波紋。



圖 2-11　德岡神泉，〈池〉，1952，絹本，129.9 × 174.8 cm

德岡神泉於晚年創作的另一件作品〈池〉（Ike）（圖 2-11）同樣以荷葉為題材，然而筆者發現〈蓮〉與〈池〉的表現手法迥然不同。於〈蓮〉這件作品中，可以發現荷葉的空間結構有著明顯前、中、後的關係。畫面雖以挺出水面的荷葉為主角，其身後尚可見浮葉、花苞與掉落於水面上的花瓣。並且以具象寫實的方式呈現荷葉的立體感、小露珠的透明圓潤與葉脈的細膩紋路等，充分展現德岡神泉對於荷葉質感的表現與追求。而〈池〉這件作品則是明顯將空間平面化、色彩單一化，並且將主題對象物單純化，使整個畫面空間只剩三枝荷葉與水面上的倒影，兩枝荷葉相連、一枝孤立於旁。這種將對象物之造型與色彩單一化的手法，得以強化造型意識中的荷花意象，營造出一種氤氳氛圍。兩件作品相比下來，除了同樣的寧靜幽然之外，筆者認為〈池〉又多了一份詩意。可見德岡神泉對荷葉的凝視超越細節的表面呈現，通過對於荷葉透徹的自然觀察，於晨霧的寂靜中，將大自然的神秘感提升為具有靈性的精神表達。清楚且深刻地展示一種帶有抽象形式與色彩的荷葉意象。



圖 2-12　張大千，〈朱荷通景屏〉，1944，紙本，98 × 360 cm

張大千（1899-1983）為負盛名的中國藝術家，其一生畫荷無數，從工筆、沒骨到寫意等各種畫法來展現荷花之意象。從花苞綻放到凋謝、從荷葉嫩綠轉枯黃，荷花於生命週期中展現多變的外貌形態皆是張大千作畫的主題，可見其對於荷花之鍾愛與陶醉。

〈朱荷通景屏〉（圖 2-12）這件作品中，呈現的是荷葉田田、荷花齊開的盛大繁榮景色，有別於傳統工筆的清麗，張大千大量使用濃豔精麗的設色風格，可見其赴敦煌臨摹壁畫之色彩影響[47]。而畫面左方的款識寫到：「畫舸春思別浦長，綠雲十里暗紅妝。一番雨過秋如許，從此西風夜夜涼。甲申夏大千張爰青城山中寫。」以及左上方：「綠腰紅頰黃，凝想菱花茵茵波。自種沙州門外水，可憐腸斷採蓮歌。東陵仁兄法家屬作，漫設博笑。張爰又記。」皆令筆者憶起「接天蓮葉無窮碧，映日荷花別樣紅。」[48]詩句中荷葉密密層層與無邊無際的景緻，以及陽光輝映下，朵朵綻放的荷花顯得格外鮮豔嬌紅的情景，可謂與畫作有著相似的氛圍。〈朱荷通景屏〉使用強烈色彩對比的配置與圓熟勁挺的鉤線筆法，以荷葉的青翠碧綠突顯荷花的鮮紅明亮，並且以泥金勾勒出荷花花瓣上的細脈輪廓。而池面水色泛起的一片璀璨金黃，點醒了滿池春色盎然，賦予荷花光彩奪目、絢爛生動之意象。

[47] 巴東，《張大千研究》，台北：國立歷史博物館，1996，頁 165。
[48] 出自於南宋楊萬里於〈曉出淨慈寺送林子方〉中詩句。



圖 2-13　林玉山，〈蓮池〉，1930，絹本，146.4 × 215.2 cm

林玉山（1907-2004）與陳進、郭雪湖並列「台展三少年」，為著名的台灣藝術家，〈蓮池〉（圖 2-13）這件作品為林玉山參加第四屆台展獲得特選獎的作品，作為其早期工筆畫的代表作之一，同時也被文化部指定為國寶美術作品，可見其被賦予了融合日本、中國與台灣的文化意義與藝術價值。〈蓮池〉是林玉山以故鄉嘉義市牛斗山的荷花池為描繪對象，為捕捉曙光乍現時荷花池的景色，徹夜守候於池畔、忍受蚊子叮咬的干擾，只為畫出荷花於晨曦初綻之美，林玉山曾經描述：

> 夏日之晨幽靜清涼，微霧中的蓮池真有說不出的美。荷花一朵朵慢慢地開放，幽靜的天地間，甚至可以聽到花苞張開的聲音，似窺見了荷花生命的奧妙。[49]

經過無數次於清晨與傍晚的反覆觀察與寫生，將荷花從花苞、微開、綻放到花瓣掉落於水面上的各種生命樣態，完整地呈現出來。而畫面左下角的白鷺絲緩步涉水、緊盯水面下小魚模樣，也為靜謐氣氛增添一息生氣。相較於張大千〈朱荷通景屏〉的氣勢滂礴與雍容華貴，林玉山〈蓮池〉則是以淡薄的金泥色調烘托出荷花於夏日之晨綻放時，獨有的幽靜與靈性之意象。

[49] 石瑞仁編輯，《林玉山回顧展》，台北：台北市立美術館，1991，頁 10。

二、西方繪畫媒材

荷花亭亭淨直、清新優美的模樣於西方媒材的油畫作品中也可見其身影。筆者試圖透過近代藝術家莫內、立石鐵臣、陳銀輝、江賢二、席慕容與蘇憲法的作品，觀看荷花之意象是如何被詮釋。

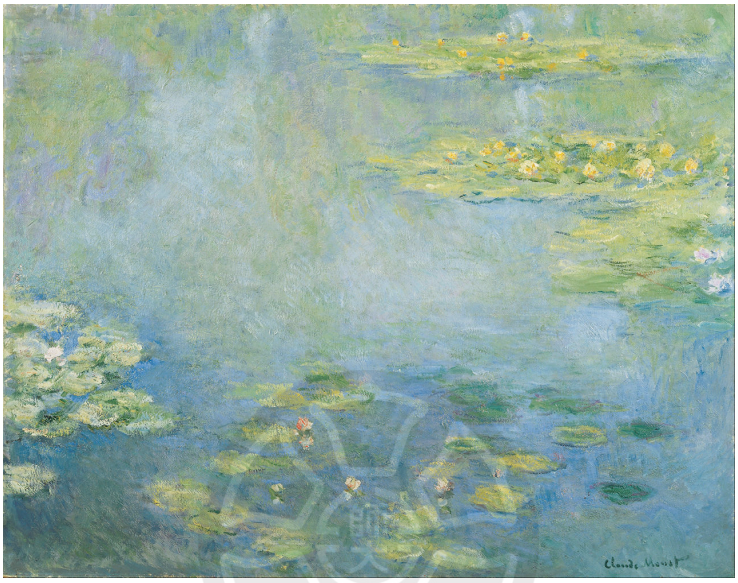


圖 2-14　莫內，〈睡蓮〉，1907，油畫，73 × 92.5 cm

奧斯卡－克洛德・莫內（Claude-Oscar Monet, 1840-1926）為印象派最具代表的法國藝術家，〈睡蓮池〉（Water-Lily Pond）系列為其創作生涯中相當光華燦爛的作品，描繪了晚年搬至塞納河畔的吉維尼住宅中，親手打造的庭園睡蓮池。此系列創作前後延續約三十年，可以窺見莫內晚年具體而微的創作演變。

〈睡蓮〉（Water-Lily）（圖 2-14）這件作品中，呈現池塘中睡蓮葉片田田、睡蓮花朵點點的景緻，柔和又溫暖的陽光輕灑於水面上，營造出天光水影、綠樹斜映的清閒安靜氛圍。莫內捨棄了傳統構圖中以水平面為視覺基準點的形式，使池塘的水平面消失，也沒有刻意安排的視覺焦點，使畫面中的池塘景色看似為風景的片段。同時，捨棄了細膩描繪與其他對象物的鋪成，只將繪畫重點放在光與空氣的瞬間表現上。

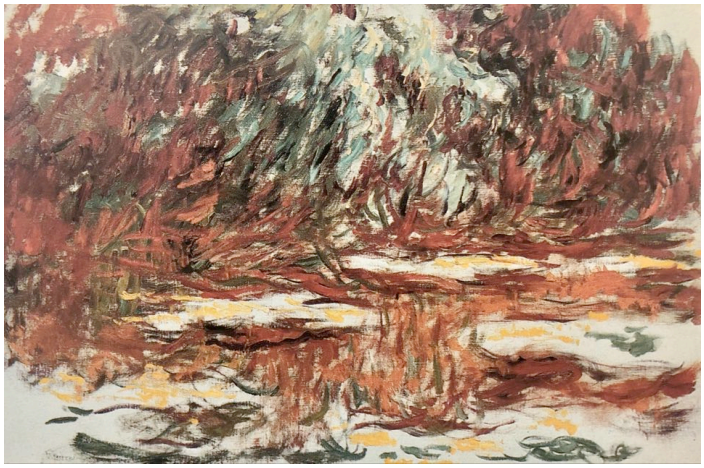


圖 2-15　莫內，〈睡蓮〉，1918，油畫，73 × 105 cm

莫內於晚年創作的另一件作品〈睡蓮〉(Water-Lily)(圖 2-15)，相較於初期〈睡蓮池〉系列的表現更為大膽自由，這幅〈睡蓮〉雖不是此系列中的代表作，筆者卻深受其色彩與筆法的吸引。在畫面中，沒有印象派中典型的顏色豐富、明亮與輕快的用色，整體以熟赭與橄欖綠這種沈重色調為主體，並且以鵝黃、橘與薄荷綠中和畫面調子。而輪廓也顯得更為模糊，只剩下一些神似卻不再注重形似的線條，筆觸也顯得更為凌亂奔放。〈睡蓮〉已不再有清晰可見的外貌形體，沒有葉片與花瓣的形狀、沒有如鏡面般透亮的水面，也不再營造出一種悠然寧靜的氛圍，而是透過抽象色彩與筆法來賦予睡蓮另一種生命氣息之意象。



圖 2-16　立石鐵臣，〈蓮池日輪〉，1942，油畫，60 × 72 cm

立石鐵臣（Tateishi Tetsuomi, 1905-1980）為日治時期於臺灣出生的日本人，與臺灣前輩藝術家一同參與創設台陽美術協會，為該會唯一的日籍藝術家。而立石鐵臣一生為臺灣藝文界注入豐富的內涵，其充滿民俗風情的作品使後人對於先民的生活有了鮮明的想像。

〈蓮池日輪〉（圖 2-16）為一件充滿象徵寓意的作品，從其創作年代便能發現當時已經是二戰爆發期間。畫面左下角倒映於水面上的鵝黃色太陽一向是日本的國家意識象徵，而日蓮宗也是宣揚日本帝國主義擴張的宗教。整幅作品藉由水面上載浮載沈的枯萎荷葉與曬得有些焦黃的葉面，呈現荷花即將入秋的蕭瑟景色，也透露出立石鐵臣對於日本祖國的思念之情。



圖 2-17　陳銀輝，〈出淤泥而不染〉，1985，油畫，91 × 116.7 cm

陳銀輝（1931-）為深受眾人景仰的台灣藝術家，其作品畫面具備一種充滿色彩感性共鳴與筆觸線條勾勒下所交織的詩意特質。而基於這種獨特的音樂性表現方式，陳銀輝得以超脫諸多限制，建構出自由抒情、半抽象畫的個人風格。

〈出淤泥而不染〉（圖 2-17）這件作品的背景以藍色與黃色的色彩對比，來呈現出愉快的氛圍。藉由韻律感的線條筆觸與空間切割的手法，使荷花在半抽象結構中表現出音樂性的流動感。而畫面中荷花如作品名稱一樣，在鮮明色彩配置中襯托其潔白、清高的形象。



圖 2-18　江賢二，〈蓮花的聯想 02-02〉，2002，油畫，122 × 122 cm

江賢二（1942-）為享有盛名的台灣藝術家，一生藝術風格多變，不斷地探尋藝術創作的可能性。而豐富的生命旅程與古典音樂元素為其重要的創作養分，賦予源源不絕的靈感。無論是浩瀚無垠的宇宙，抑或是偉大神秘的大自然，在江賢二的畫筆下，皆帶給觀者一絲思緒沉澱後的靜謐感，以及自身對於大自然與生命經驗的沈思與觀照。

〈蓮花的聯想 02-02〉（圖 2-18）這件作品為筆者於臺北市立美術館的〈江賢二：回顧展〉參觀時特別喜歡的作品，當時也有其他幅以荷花為主題的創作，而這件作品營造出的寧靜氛圍吸引了筆者的目光。畫面中的荷花在極簡的手法下，引人進入一種潔淨、深沉，宛如宗教信仰般的心靈境界。〈蓮花的聯想 02-02〉透過抽象的筆觸與簡單的線條將荷葉於池水中時而垂掛、時而沈浮於水面上的情境表現出來。而富含觸感的背景基底也為畫面帶來一股流動感。藉由非具象的表達與材料的累積，在層層顏料與肌理之中，可見其細膩的情感表現與荷花意象的精湛表達。



圖 2-19　席慕蓉，〈晨荷〉，1995，油畫，130.3 × 162.1 cm

席慕蓉（1943-）為生於中國四川，成長於台灣，祖籍為蒙古的藝術家。除了繪畫創作的專業之外，同時也是知名的詩人與散文作家，其油畫濃彩重抹、詩歌清新淡雅，因而畫裡有詩，詩裡有畫，揉雜了許多鄉愁與善感的思緒。

〈晨荷〉（圖 2-19）這件作品中，使用飽和鮮麗的土耳其藍與碧綠色來描繪荷葉、水面與天空，以粉紅與暗紅色來襯托荷花花苞。陽光照射於畫面中央挺直的荷葉，光線透過荷葉的背面使餘光灑落於左方含苞待放的花苞，鋪成出畫面的空間感與視覺焦點。席慕蓉善於運用戲劇性的光線與細膩和諧的色彩，形塑出夏日午後清風徐徐的悠閒氛圍，以及荷葉沉浮婉轉、荷花捲舒綻放之意象。

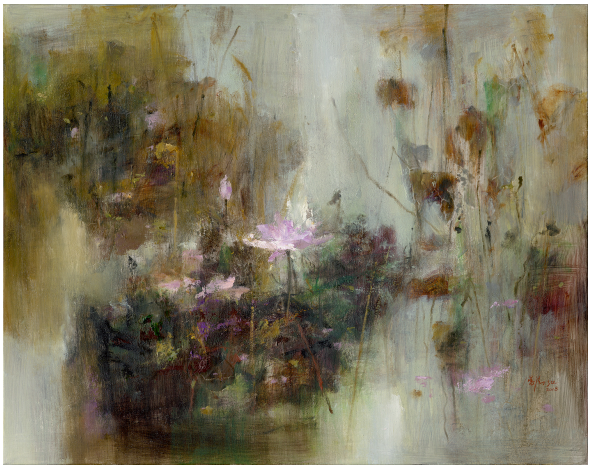


圖 2-20　蘇憲法，〈秋聲荷影〉，2018，油畫，91 × 116.5 cm

蘇憲法（1948-）為著名的台灣藝術家，擁有極為豐富的創作能量，創作題材廣泛多元，舉凡人物、風景與靜物等均兼善精熟，作品沉潛內斂。除了擅長的風景描繪之外，也有許多對於花卉的描繪，而賦有千姿百態的荷花也是創作主題之一。

〈秋聲荷影〉（圖 2-20）這件作品中，呈現的是夏天結束之際、秋天開始之時的荷花池景色。此時荷花的花期尚未結束，雖有殘枝敗葉、花瓣凋零，在畫面的中央尚可見粉紅色的荷花優雅綻放的姿態、花苞娉娉婷婷從水中浮起。令筆者聯想上述文學詩詞中荷花於秋天時節展現的意象，如唐朝白居易的〈龍昌寺荷池〉中「冷碧新秋水，殘紅半破蓮」以及清朝郭恭的〈秋池一枝蓮〉中「秋至皆零落，凌波獨吐紅」皆表現了在一片枯萎蕭瑟、平穩寧靜的荷花池中，仍有幾枝荷花透出一絲生意。



圖 2-21　蘇憲法，〈意荷〉，2018，油畫，80 × 116.5 cm

而蘇憲法於另一件作品〈意荷〉（圖 2-21）中，展現的又是迥然不同的荷花風貌。藉由寫意的筆觸將荷花、荷葉與枝梗交錯配置，以墨綠與群青藍等沈重色調的交錯重疊，映襯了畫面中央荷花潔白純淨之意象。蘇憲法透過對於荷花細膩深刻的觀察，將荷花的樣貌特徵運用介於寫實與寫意之間的表現手法，取其意而忘其形，於理性與感性交疊的筆法與色塊中，呈現出荷花的萬種情愫。可見〈秋

聲荷影〉與〈意荷〉這兩件作品，都充分地體現了蘇憲法獨有的東方人文精神，以及畫面中豐富的詩意與情境。

三、東西方荷花作品的比較與歸納

由上述提及的東方與西方媒材之近代藝術家與作品，可以發現荷花於四季更替中呈現豐富多樣的外貌形態，在不同的創作媒材與藝術家筆下都會轉化為迥然不同的意象、建構出獨樹一格的氛圍。而在此將依據畫面的色彩與形式表現，來簡述東方與西方荷花作品的異同。



圖 2-22〈蓮〉，局部



圖 2-23〈朱荷通景屏〉，局部



圖 2-24〈晨荷〉，局部



圖 2-25〈蓮池日輪〉，局部

在相似處的部分，將以東方媒材中德岡神泉的〈蓮〉（圖 2-22）與張大千的〈朱荷通景屏〉（圖 2-23）為例，西方則以席慕蓉的〈晨荷〉（圖 2-24）與立石鐵臣的〈蓮池日輪〉（圖 2-25）為例，來說明畫面中的視覺表現。

在東方與西方媒材中，這四件作品皆可以發現其表現形式主要呈現水面上的景色，並且聚焦在表現荷葉與荷花的樣貌。在〈蓮〉與〈蓮池日輪〉中，兩者同樣描繪荷葉飄浮於水面上的景緻，以一種近距離的角度刻畫出葉面佈滿水滴與葉面乾枯的細節。而兩者除了在荷葉上的著墨之外，也透過表現水面上的情景來清楚地區分出荷葉與水面的分界，〈蓮〉藉由葉面與葉梗的倒影來表現雨後濕氣瀰漫的水面，〈蓮池日輪〉則是藉由天空中耀眼的太陽與樹影來表現烈日炎炎的水面。

而在〈朱荷通景屏〉與〈晨荷〉中，兩者同樣地聚焦在展現荷葉與荷花繁榮、旺盛的景緻，並且以一種遠距離的角度形塑荷葉茂密與荷花綻放的盛況。在構圖方式中，〈朱荷通景屏〉透過荷葉層層堆疊、一字排開來形成密集的效果，而〈晨荷〉則是透過模糊背景中的荷葉邊線來形成景深的效果。



圖 2-26〈池〉，局部



圖 2-27〈蓮池〉，局部



圖 2-28〈意荷〉，局部



圖 2-29〈出淤泥而不染〉，局部

在相異處的部分，將以東方媒材中德岡神泉的〈池〉（圖 2-26）與林玉山的〈蓮池〉（圖 2-27）為例，西方則以蘇憲法的〈意荷〉（圖 2-28）與陳銀輝的〈出淤泥而不染〉（圖 2-29）為例，來說明畫面中的視覺表現。

在東方與西方媒材中，這四件作品則能察覺表現形式的主要差異在於色彩配置上的選用，以及形體輪廓上的取捨。在〈池〉與〈出淤泥而不染〉中，兩者的色彩配置為作品形塑出不一樣的畫面氛圍。〈池〉的整體色調以淺灰綠的水面為基底，襯托出荷葉淡雅的藍綠色，使畫面呈現一種氤氳且富有詩意的調性。而〈出淤泥而不染〉則是以明亮的黃色與藍色的色彩對比，使畫面呈現出更加活潑且具節奏性的效果。兩者相比之下，前者保留較多荷葉的固有色彩，後者則運用較多主觀的感性色彩。

而在〈蓮池〉與〈意荷〉中，兩者對於荷葉與荷花的形體輪廓有著不一樣的收放表現。〈蓮池〉透過工整而嚴謹的線條，仔細地勾勒出荷葉與荷花的邊線，將其葉面邊緣的些微起伏與嬌嫩柔軟的花瓣輪廓表現得栩栩如生。而〈意荷〉則是捨棄荷葉與荷花的邊線，並且模糊對象物與背景的邊界，以一種奔放瀟灑的色塊佈局來展現荷花耐人尋味的情請。兩者相比之下，前者採用具象寫實的客觀理

性描繪，後者則透過抽象寫意的主觀情感描繪。

由上述東西方近代藝術家的荷花作品之比較與歸納，皆能看見荷花豐富多變的意象表現。而在線條、色彩與形式交會的畫面中，無論是具象寫實抑或抽象描繪，無論是盛大華麗抑或幽微寧靜，皆能於繪畫作品中感受到一股荷花生命力展現的潛潛流動。

第四節　生命的現象與含義

人們總是仰望星空、環顧四周，想著宇宙何以無邊無際、大自然何以生意盎然。關於宇宙、生命與萬事萬物的疑問與解答，涵蓋許多學科領域的解釋與探討，然而生命依舊充滿許多未解之謎。依據文獻記載，現今地球上所有複雜生命的起源都來自一個共同的祖先，一顆距今四十億年前從簡單細菌演變出來的細胞[50]。經過漫長的演化過程，逐漸發展出構造與外形複雜的生物，包含所有生存於大自然周圍的真菌、海藻、植物與動物等。並且所有複雜生物的細胞，都共享著數種非常精巧、錯綜複雜的特徵與生理模式，諸如生殖繁衍、衰老老化以及細胞分化。其中，所有生物自誕生後，經過成長與衰老的過程，每一個生命終將邁向死亡，無一幸免且不可逆。

從科學的角度來看，生命是以原子為基礎組成，為有排列次序的巨大有機體，所有複雜生物的生命構成，如植物、動物與人類等，都是由許多細胞所組織而成[51]。當個體生命從誕生邁向衰亡時，在其生命真正終結之前，身體裡的數十億個細胞其實每天都不斷進行著從生到死的過程。一般而言，在人的眼中，死亡似乎經常與悲傷、絕望、無可奈何等負面情緒聯繫在一起，然而從生物學的觀點來觀看死亡，其實會發現死亡在生物體的生理機制與運轉中是有其目的、意義與價值。

在生物體中，有一種稱為細胞凋亡（Apoptosis）或稱程序性細胞死亡（Programmed Cell Death / PCD）的死亡機制，指的是在某些特定細胞於特定時間與地點進行細胞死亡的過程，意即細胞會為生命個體的整體利益而自殺[52]。細胞凋亡（Apoptosis）之目的在於調控生物體的發育與維護環境穩定，其機制為主動採取、由基因決定並且自動結束細胞生命，為維持正常生理活動的一種自我調節過程。其生理意義大致可歸納為四者，第一為塑造個體與器官形態，舉凡手指

[50] Nick Lane 著，梅芠芒譯，《生命之源：能量、演化與複雜生命的起源》，台北：貓頭鷹出版，2016，27 頁。

[51] 複雜生物中的細胞是分工合作的，功能相似的細胞會形成組織；數種不同的組織組成器官，負責特定的功能；相關的器官互相合作形成系統，在不同系統的協調下產生生物個體。

[52] Nick Lane 著，林彥綸譯，《能量、性、死亡：粒線體與我們的生命》，台北：貓頭鷹出版，2013。

與腸管腔道的形成、人類尾巴與蹼的消失、動物的變態發育昆蟲的蛻變等一切形態的形成；第二為細胞數目的原狀恆定，藉以控制細胞的數目、大小與更新；第三為挑選最適何生存的細胞，如生殖細胞的選擇與淘汰；第四為剔除危險性細胞，破壞受傷或遭感染的細胞以保護整個生命體。在動物與人體的發育過程中，如果缺乏細胞凋亡的機制運轉，將導致神經退化、細胞不當增生、自體免疫缺陷與癌症等疾病。

同時，細胞凋亡的機制也發生於植物體，關於細胞凋亡（Apoptosis）一詞，為源自希臘語，其中“apo-”為分離的意思“ptosis”為落下的意思，直譯為脫落，原為形容樹葉從樹枝脫落的狀態。從植物生理學的角度，筆者將以程序性細胞死亡（Programmed Cell Death / PCD）描述植物體的死亡機制。其發生可分為兩者，第一為植物體的發育過程，如種子萌發後糊粉層的退化、根尖生長時根冠細胞死亡、通氣組織的形成等；第二為外界環境的影響，如缺氧、高鹽、病原微生物感染等誘發的防禦性反應[53]。植物體細胞與組織中的程序性細胞死亡，如同動物與人體中的細胞凋亡，兩者於生命中發生的死亡現象，其目的與意義皆是為了維持正常生長發育與形態結構之形成。

而衰老（Senescence）一詞，專指植物的器官或整個植株的生命功能衰退，最終導致自然死亡的一系列惡化過程。一般來說，衰老總是在植物體的某項生物性功能具體實現後才出現[54]。高等植物的衰老模式分為四種，第一為整體衰老（Overall senescence），整個植株衰老死亡；第二為地上部衰老（Top senescence），植株的地上部器官隨生長季節結束而死亡，之後由地下部器官的生長而更新；第三為脫落衰老（Deciduous senescence），即季節性的葉片衰老脫落；第四為漸進衰老（Progressive senescence），成熟的器官與組織衰老退化，被新的所取代。其中，荷花的衰老模式屬於地上部衰老，即地上部的器官如荷葉、荷花、蓮蓬、蓮子等器官，會隨著生長季節年年衰老、結束而死亡，而地下部的器官蓮藕則會繼續生長與茁壯。因此，發生於植物體的衰老，於植物生理學中有其作用：

> 衰老不是一種消極地導致死亡的過程，而是植物生長發育過程中的一個重要組成部分。……塊莖和球莖植物，雖然地上部年年衰老，但可保

[53] 蔣德安，《植物生理學》，台北：五南圖書出版股份有限公司，2018，頁 488。
[54] 同註 53，頁 487。

留地下部以備來年新個體形成時再度使用。[55]

這意味著筆者於家中庭院荷花池觀察到的荷花，其形態特徵隨著四季的交替，荷葉從嫩綠轉為枯黃、荷花從綻放到凋零、蓮蓬從飽滿到萎縮，看似生命已經結束，而事實卻不然。筆者所見的僅是水面上之荷花地上部的器官與組織的衰老死亡，荷花的生命其實一直藉由吸收地上部的荷葉、荷花、蓮蓬與蓮子所產生的養分，日復一日、年復一年，不斷於水面下的蓮藕繼續延續其生命。其中，筆者將以荷葉葉片的衰老為例，來說明其死亡所賦予荷花生命的價值：

> 從功能上說，葉片衰老並非只是一種退化過程，它也是養分從衰老細胞向幼葉、發育中的種子或貯藏組織運轉的再循環過程。從結構上來說，在衰老過程中，葉片細胞經歷明顯的次細胞變化，先是葉綠體完整性的喪失，細胞核的分解相對滯後。[56]

荷花葉片的衰老，開始於葉片面積達到最大之時，首先表現的衰老現象為光合作用功能的退化。而荷葉葉片的表面從嫩綠轉為枯黃的原因在於葉綠素的降解，顏色的變化不是新的色素組成，而是由於占主導作用的葉綠素逐漸解體。到衰老的最後階段，即荷葉死亡之時，葉綠體解體表現出丹寧的茶色，而其儲存的糖類與氨基酸等水解物將轉移至蓮藕與根部。

由上述植物生理學的論點可見程序性細胞死亡與衰老過程，對於植物體的發育與體內物質的再利用，具有重要的意義與目的。筆者於荷花池看見的荷葉枯萎發黃、荷花花瓣凋零、蓮子變硬轉黑等形態特徵的轉變，皆與每天發生於荷花植株體內的死亡機制有關。此生理機制幾乎貫穿植物體生命的整個過程，從種子萌芽、葉片生長到花朵生殖都有程序性細胞死亡現象存在。而從前述之生物學的論點亦可見細胞凋亡的重要性。這些每天發生於身體內的細胞死亡，看似微乎其微卻是維持生物體正常且健康的原因。而死亡在演化的觀點上又具有更深一層的價值，從生物體演化的發展可闡釋細胞凋亡對於生物個體間互相競爭與族群永續生存的重要性，使死亡於生命的歷程中具有其積極的作用。

筆者試圖於此章節，以科學領域的角度出發，運用客觀知識與理論論述來觀

[55] 蔣德安，《植物生理學》，台北：五南圖書出版股份有限公司，2018，頁 487。
[56] 同註 55，頁 503。

看生與死的關係。藉由發生於生命體中的死亡現象，透過程序性細胞死亡、衰老過程與細胞凋亡機制運轉的角度，以「死亡」來肯定「生命」，而不是以生命來否定死亡。生命與死亡之間沒有絕對的對立，死亡也不是生命終點上一個不可移動的界線，而是散播在整個生命過程中、作用於無數個時間點。因此，生命所展現的生意盎然不應自滿地涵括所有的正面積極，而死亡所呈現的黯淡蕭靜也不應委屈地囊括所有的負面消極。兩者之間的關係相輔相成，因為有了生命才會有死亡，反之，因為有了死亡才會有生命。在時間的流轉下，日復一日、年復一年，生命的開始與死亡的結束不斷的循環輪轉，荷花依序著季節的變化，春生夏長、秋收冬藏，將不再僅僅被視為一種單一且無限重複的生命迴圈。而筆者也將從上述觀察與解析生命中的種種現象，進一步地探討生命中的含義與生命所能延伸的可能性為何。

在植物與動物之間，荷花與人類之間，筆者認為兩者的生命除了生理結構上顯著的差別之外，精神心靈的有無為根本上的差異。植物並不像人類具有中樞神經與大腦的構造，雖然能藉由內部的生理機制來應對外界的影響，卻不能本能上地做出超越生理機制外的反應。若從歷史的角度來看，荷花於一億多年前便已存活在地球上，儘管發生形態特徵上的演變，卻沒有更高層次的發展與變化。但是人類卻不然，因為得以思考而有了意識，從而做出各種選擇，去形塑生活、社會與文明，使生命不單只是為了滿足生存需求而行動。可以說人類的生命相較於動物、植物與荷花，多一份自主性與主動積極的意志。同時，也正是因為能夠思考，人類得以意識到自己的生命為有限的時間，以及生命必有一死。

海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）在《存在與時間》（Being and Time）中便透過時間的角度來理解生命的存在意義。意即，人類對於自身存在的理解結果為人是一種時間性的存在，即與無限的宇宙時空相比下為有限的時間。因而，在意識到一個人必有一死，並且無人可代替屬於自己的死亡時，每個人就要決定當下如何為自己而生存。在此，死亡宛如生命的絕境，卻也成為一種對於生存解放的力量，於絕望恐懼的同時也賦予了與之抗爭的勇氣。

應該如何面對此一死亡絕境，如何與之抗爭，而勇氣從何而來又該如何展現，為每個人勢必遭遇的問題。海德格認為尼采（Friedrich Nietzsche, 1844-1900）

從「權力意志」(Will to Power)學說的角度來理解與解釋存在意義，尼采將生命的存在視為生成、視為意志的創造物，可以說是一種欲求意志的哲學。權力意志意味著追求更強有力的生命的意思，它是生命維持與發展自身的意志，是一切生命的創造性力量[57]。而德勒茲(Gilles Louis René Deleuze, 1925-1995)在寫於 1962 年的《尼采與哲學》(Nietzsche and Philosophy)一書中，則對尼采的「權力意志」做重新詮釋：

> 權力意志本質上是創造和饋贈……它只是饋贈：權力是意志中不可表達的東西（是流動的、易變的、可塑的東西）；權力做為『饋贈的美德』存在於意志中，透過權力，意志本身饋贈意義和價值。[58]

按照德勒茲的理解，權力意志為生命中創造與餽贈的慾望表現，是一種主動的、充滿強度的意志展現。權力意志對於尼采來說就是生命本身，也代表著生命的本能。只有以權力意志肯定有限存在的時間、肯定現實塵世的生活、肯定自然大地的意義，生命才能不斷克服、不斷超越自身與命運。在此一意義下，人存在的生命意義與價值，不再是注定陷入虛無輪迴的泥沼，也不是毫無目的的生成與消逝，而是一如同邁向圓錐形軌跡的道路，不斷朝著更高的精神層次上昇的生命表現。

筆者認為尼采的權力意志思想之含義，詮釋了筆者對於生命本質意義的疑問與想像，權力意志即為生命中的勇氣，即是生命中展現的生命力。而尼采也將藝術視為權力意志的主要體現，並且將藝術理解為所有精神活動乃至全幅生命的範型。尼采在晚年的節錄遺稿《權力意志》(The Will to Power)，於 1884 年曾提到：「我們必須了解藝術的基本現象，它叫做「生命」——即創造精神，它在最不利的逆境中從事創造。」[59]尼采的思想主張在於藉助藝術創造的力量來肯定生命，讓更高等的生命形式在藝術創造中重新獲得生命價值與意義。

由上述哲學論述之疏理，筆者相信人的生命之存在意義，是可以透過各種途徑去形塑自身對於生命價值的建立，一切端看個人的思想選擇與行動而定。對筆

[57] 汪民安主編，《文化研究關鍵詞》，台北：麥田出版，2013，頁 439。
[58] 同註 57，頁 110。
[59] Friedrich Nietzsche 著，張念東、凌素心譯，《權力意志：重估一切價值的嘗試》，北京：中央編譯出版社，2000，頁 8。

者來說，藝術創造即為自身生命中所欲追求的，透過繪畫創作的探尋與實踐，得以賦予筆者對於自身生命本質的意義與目的，如同尼采所說的：

> 萬物是自己跳舞：它們出來，手拉著手，歡笑，逃開，然後返回。萬物走了，萬物回來；存在之輪永恆地轉動……存在之輪永恆地忠於自己。存在開始於每一個瞬間；彼處之球圍繞此處之球永恆地轉動。中心無處不在。永恆之徑充滿了曲折。[60]

每一次的輪轉都不只是同一現象的簡單重複，而是生命自身的自我創生與不斷選擇的過程，每一次的輪轉都是其生命力的展現。因而，只有當生命積極地肯定與讚美自身，生命本身才得以獲得目的、意義與價值。

[60] 汪民安主編，《文化研究關鍵詞》，台北：麥田出版，2013，頁 150。

第三章　生命與繪畫創作表現的關係

家中庭院荷花池的荷花從小伴著筆者長大，有時往窗外一看，盡是一片枯葉折荷，有時走近池塘一瞧，捲曲著葉面的新荷已悄悄地探出水面。荷花生命的循環隨著四季的更替，不斷地週而復始。

筆者認為生命的目的、意義與價值，除了生物體自身為了生存而啟動的生理機制，此一外顯現象之外，應具有更深一層的積極意志，如同人的生命也不僅僅只是為了滿足吃飯、睡覺與行走等生理需求。筆者願相信狄爾泰（Wilhelm Dilthey, 1833-1911）於〈人文研究〉中所說的：

> 但這同一個人如今卻轉向生命，轉向自身，回到經驗，因為只有透過經驗，我們才能接近自然與生命，這也是目的、價值和意義的唯一源頭。[61]

因而，筆者於本創作研究中，選擇轉向荷花，轉向自身，回到感官經驗的反芻與內化，以繪畫創作為途徑，來尋找生命中目的、意義與價值的源頭。而本章的創作論述與觀點疏理，將由三小節依序說明。

首先，第一節為描述筆者繪畫創作歷程的轉變，從大學時期具象寫實的創作風格，經由一連串的懷疑與反省，轉變為碩班時期半抽象表現的嘗試與實踐。接著，第二節描述如何透過繪畫創作的途徑，將荷花生命的意象呈現於作品中。最後，第三節為敘述筆者於半抽象表現的創作風格中，選用的符號與繪畫語彙之創作概念。試圖透過藝術與繪畫創作的表現，來肯定生命確實存在更深一層的積極意志，以及藉由將荷花於現實世界中呈現的形象轉化為生命力展現的意象，來傳達自身對於生命本質意義的詮釋。

[61] Jeffrey C. Alexander, Steven Seidman 主編，吳潛誠總編校，《文化與社會》，新北：立緒文化事業有限公司，1997，頁 42。

第一節　創作歷程的轉變

筆者從小喜歡拿著蠟筆、鉛筆與水彩到處畫畫、塗鴉，在成長過程中一直當作興趣培養，直到大學時期才視繪畫為專業而學習。於求學階段期間，初次接觸油畫這項創作媒材，在反覆練習與嘗試下，漸漸地被其色彩豐富、層次多變與可塑性強等特性所吸引，也慢慢地熟悉與喜愛其使用方式，因而使油畫成為筆者至今主要的繪畫創作媒材。在創作題材的選擇中，由於喜歡接觸大自然，因而花卉、樹木與風景等主題之描繪，經常出現在筆者的作品裡。

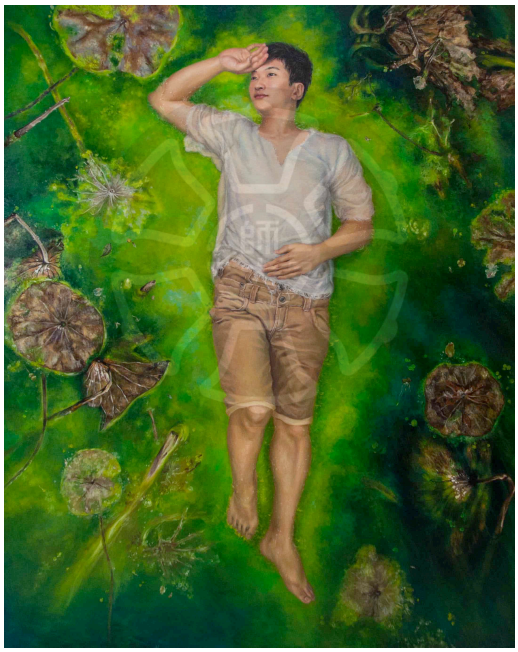


圖 3-1　張立欣，〈下一個繁榮〉，2015，油畫，162 × 130 cm

其中，筆者於大學時期便以人物與大自然的結合，創作名為〈迴〉之系列作品。而筆者初次以荷花作為創作對象的第一件作品，同時也是〈迴〉系列中的第一幅，〈下一個繁榮〉（圖 3-1）這件作品，即是以枯萎的荷葉結合人物的創作。當時創作的動機，來自筆者觀察家中庭院荷花池裡枯萎的荷葉景色。此時池塘中的荷葉都已衰老，由於葉綠素降解的關係，葉片的表面不再呈現清脆的碧綠色，

而是乾扁且失去水分的黃褐色。有的荷葉沈入池底，有的荷葉漂浮於水面上，葉片的表面也不再具有蓮花效應的排水功能，漸漸地於池塘中分解與消融。雖然水面上的荷葉看似毫無生氣，然而筆者卻留意到在殘枝敗葉之下湧出的一股綠意，這些於水中生長的鮮嫩青綠色之藻類，早已佈滿整個池塘，使池塘水面上與水面下的景色形成很大的對比。因而在觀察的過程中，荷花池給予筆者創作的靈感，遂經由想像將人物置於荷花池中，並且將枯萎的荷葉與茂盛的藻類之對比呈現於畫面中。試圖藉由此一景緻來比擬人們在時代巨輪的推動下都必須不斷前進，儘管表面已枯萎腐敗，然而過往的成就與經驗將會被吸收成為養分，在下一次晨曦來臨時，水面下的生命將會湧出，締造新的繁榮。



圖 3-2　張立欣，〈沈溺的安全〉，2016，油畫，116.5 × 91 cm



圖 3-3　張立欣，〈微光〉，2017，油畫，50 × 65 cm

經過〈下一個繁榮〉的創作經驗後，筆者開始注意到荷花池水面下的景緻，於是將觀察荷花的範圍從水面上的荷葉、荷花、蓮蓬，擴展到漂浮於水面上的浮萍、布袋蓮與昆蟲等，以及水面下的落葉、淤泥與小生物等。同時，筆者也萌生荷花的生長是與其環境聯繫在一起的想法，因而想要將隱匿於水面下的景色呈現出來，遂創作〈沈溺的安全〉（圖 3-2）與〈微光〉（圖 3-3）這兩件作品。

庭院荷花池的水面上經常佈滿著密密麻麻、小小圓圓的浮萍，像嫩綠色的地毯一般覆蓋於池塘表面。筆者有一次在荷花池旁觀看荷花時，出於好奇心決定把水面上的漂浮水生植物全部撈走，好看清楚池底的景色，而〈沈溺的安全〉與〈微光〉這兩件作品便是以此為主題。

〈沈溺的安全〉也是〈迴〉系列的其中一件，筆者經由想像將自己置於荷花池的池底，周圍圍繞著沈入底部的落葉、破碎的枯萎荷葉、昆蟲的屍體與淤泥等。由於荷花池為靜水狀態，除非颳風下雨，否則水面與池底將無任何波動，而筆者甚是著迷於這看似靜止不動的水下世界，可以整日蹲在荷花池旁盯著水面下的景色良久。〈沈溺的安全〉這件作品即是呈現此幽然、寂寥的情境，透過畫面中人物與青蛙的配置來暗指兩者皆不能長時間待在水中，若無法堅決離開此安逸、寧靜的環境，便會如水中的落葉與荷葉逐漸溶解於水中、自我也跟著迷失在此幽暗的水面下。而〈微光〉這件作品同樣是以荷花池水面下的景色為主題，呈現光線穿透荷葉與浮萍間的縫隙時，微光輕輕地照耀在荷花池底中沈積的浮萍、逐漸消融的枯葉與荷花葉梗。並且透過局部放大的微觀視角，描繪深埋於淤泥的枯葉，在靜謐的水中經過葉片表面分解與消融的過程，使其細密、複雜的葉脈清晰可見的模樣。

上述提及的三件作品皆完成於大學時期，當時的繪畫創作大部分是以具象寫實的手法來完成。筆者喜歡透過細膩的色彩配置與精準的輪廓外型，將大自然真實、美麗的樣貌呈現出來。因而畫面中不會有太多主觀的顏色抑或形體的改變，以一種較為客觀理性的再現方式，把自身的情緒與想法壓低，來達成一種平靜的作品氛圍。為了將筆者眼見的大自然做客觀準確地描繪，在創作過程中總是離不開使用數位相機的攝影紀錄以及觀看電腦螢幕的數位影像（Digital Image）[62]。然而，久而久之，這樣的創作方式使筆者產生一種自身被束縛於像素（Pixel）[63]複製的框架中，宛如形成某種數位影像的使徒，遵從像素的指示而動筆。

因而開始懷疑描繪的對象物究竟是現實中的大自然，還是經由電腦螢幕顯示的數位影像之像素。若是後者，那麼創作者將變成被動地感受大自然，創作過程

[62] 數位影像（Digital Image），指透過電腦數位化的方式紀錄的影像，一般透過螢幕顯示。
[63] 像素（Pixel），為數位影像的基本單位，一張數位影像是由眾多一格一格的像素組成。每個像素的顏色與亮度一起展現出影像的外觀，像素越多對於影像的描述越詳細。

也將慢慢地成為一種眼部與手部的複製動作，反覆操作於畫布上。儘管完成的作品最後能如實地呈現筆者眼中大自然的景色，卻看不到畫面中大自然與筆者的連結。

當筆者剛進入碩班就讀時，便不斷懷疑與反省過往大學時期的繪畫創作方式，並非是想全然否定以具象寫實來再現大自然的創作手法，抑或全然推翻以往的作品與系列創作。而是想尋求一種新的表現方式，來展現大自然豐富多變的樣貌以及生物體所蘊含的生命力；想嘗試一種新的實踐方式，來突破舊有的創作思維。延續前面狄爾泰於〈人文研究〉中所說的：

> 人的意志總是努力想要去完成發展和組織；只有在心智的世界——那個在我們內部具有創造性、富責任感、並且自主地騷盪著的心智世界裡，生命才有它的價值、目標與意義。[64]

因而，筆者試圖改變以往的習慣、突破固有的創作模式，選擇以一種更為主動地介入方式，將大自然與自身所獲得的感官感覺經驗連結在一起，使描繪的對象物不再只是單純的再現模擬，而是經由內部心智世界的消化與反芻，將對象物塑造成為一種新的意象可能。

如果想要超越對象物的單純再現模擬，改變對象物原本的樣貌型態或者環境或者意識連結或許不可避免。德勒茲於《法蘭西斯・培根：感官感覺的邏輯》（Francis Bacon : Logique de la Sensation）中提到：

> 超越再現（也就是超越既是說明性的事物也是描述性的事物）的方式有兩種：或朝向抽象的形式，或朝向感覺形象。……抽象形式（Forme）則訴諸於腦部，透過較接近於骨骼的腦的中介進行活動。[65]

在德勒茲看法中，再現是一種對對象物的複製，這樣的偽造會產生一種無法完全等同於對象物的罪惡感。然而，筆者暫且不希望畫面走向純抽象形式，而是選擇在具象與抽象形式之間、寫實與寫意表現之間取得一個平衡。透過主觀情感

---

[64] Jeffrey C. Alexander, Steven Seidman 主編，吳潛誠總編校，《文化與社會》，新北：立緒文化事業有限公司，1997，頁 41。

[65] Gilles Louis René Deleuze 著，陳蕉譯，《法蘭西斯・培根：感官感覺的邏輯》，苗栗：桂冠圖書股份有限公司，2009，頁 47。

與油畫本身的材質表現，將荷花脫離原本的形象再現。希望本創作研究，能於作品中傳達更多自身的情緒與想法。這意味著畫面中呈現的荷花，不僅僅只是荷花於現實世界中展現的樣貌型態，其中還包含了筆者對於荷花的觀察與認識，以及荷花帶給筆者的感受與體悟。

第二節　繪畫創作中的生命意象

延續前一小節的創作反思與一種渴望突破的創作慾望，促使筆者重新思索人是如何與某一對象物產生連結，進而透過創作活動與媒材的運用，來體現自身對於對象物的覺察。而荷花的生命意象又是如何透過繪畫創作的轉化，來表現和花的生命價值。這之間的因果關係將於此一小節，依序透過「遭遇」、「繪畫創作的途徑」、「生命意象的形塑」敘述的進程，闡述本創作研究對於形塑生命意象的觀點疏理。

一、遭遇

荷花的生命週期隨著植株內部的生理機制與季節的流轉，一年接著一年，週而復始地延續。筆者對於荷花的認知，於時間進展的過程中，感官經驗不斷地累積與消退，記憶圖像時而清晰、時而模糊，荷花的生命歷程也跟著被刻畫於腦海之中。久而久之，這些日積月累的感官與視覺經驗，漸漸地引起筆者對於荷花的興趣，構想與靈感油然而生，同時興起想要創作的衝動。

而在創作活動中，能否深入探討創作歷程，盡可能地描述一個人在創作時真正發生的情況？其中，創作的對象物是如何被選擇、如何與人達成情感的連結？再者，若荷花早已被古今往來的藝術家創作過，為何還能在不同的詮釋觀點、時空背景與創作媒材中，發現荷花的新形式、美感與價值？其中，是什麼引發創作的慾望，又是什麼樣的心靈狀態激發人去思考與創造出新形式？受到存在主義與人本主義心理學影響的羅洛・梅（Rollo May, 1909-1994）於《創造的勇氣：羅洛・梅經典》（The Courage To Create）中，將人的創造力從抽象神秘的心理活動，具體地描述為一個人如何以勇氣作為創造力核心，進而體現自我的存在價值。

關於上述提問，可以從羅洛・梅提到的遭遇（Encounter）[66]一詞，來回應對象物的選擇與情感連結的建立。在創作活動中，遭遇為創作歷程的第一個要素，

[66] Rollo May 著，傅佩榮譯，《創造的勇氣：羅洛・梅經典》，新北：立緒文化事業有限公司，2013，頁 43。

為一切創造的基礎。可以視之為主觀與客觀兩端之相會，也就是人與世界之間相互關連。然而，並非所有與主體關聯的事物都能稱之為遭遇，其中的關鍵在於主體沈浸其中的程度，需為一種主體與對象物之間介入的性質。因此，遭遇之強度（Intensity）[67]為創作歷程的第二個要素，這種強烈而深刻的遭遇，將使人進入忘我境界，進而牽連整個人下意識、潛意識與意識的同步行動。羅洛・梅以塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）以樹木為繪畫創作主題，來說明創作活動中的遭遇：

> 樹的這一切形象以及別的各種特色，全部被他的知覺吸收進去……塞尚看見的那顆具體的樹，其形式已經被融入樹的本質中。他所見的景觀不論如何原創及不可重複，仍是由他與特定的這棵樹的「遭遇」所引發，再演變為對所有的樹的一種奇觀。[68]



圖 3-4　塞尚，〈聖維多克山〉，1882，油畫，65.4 × 81.6 cm

在主體塞尚與對象物樹木之間的遭遇，衍生創作而成的作品，確實為獨一無二、具原創性的成果。筆者以塞尚的〈聖維多克山〉（圖 3-4）油畫作品為例，可

[67] Rollo May 著，傅佩榮譯，《創造的勇氣：羅洛・梅經典》，新北：立緒文化事業有限公司，2013，頁 47。
[68] 同註 67，頁 92。

以看見畫面中央的那棵樹展現了強勁的生命力，以及它與風景之間的親密連結性。塞尚著實創作出一種新的空間形式與創作手法，它原本並未存在、並未被發現。而促使此一創作過程的驅動力，即為創造的勇氣（Courage）[69]，羅洛・梅指出：「創造的勇氣是為了發現新的形式、新的象徵、新的典範，以便由此建立一個新的社會。」[70]並且得以體現於人類活動中的各個領域。

如同第二章節談及荷花於文學詩詞、宗教神話、繪畫作品等不同的創作活動，皆是透過創造的勇氣將荷花的意象呈現於不同的媒材。其中，藝術家即是以直接當下的途徑，藉由想像將新的象徵具體體現於世人面前。這意味著，在藝術家的眼中，大自然是一種媒介，是用來彰顯自身世界的語言，以及自身與世界的關係之中，那種潛伏於心理與精神上的處境。如同克列（Paul Klee, 1879-1940）所說：

> 克列（Klee）的著名用語「不是讓可見的事物出現，而是讓某些東西變成可見的」，正意味著這個意思。繪畫的任務被定義為企圖讓不可見的力量，變得可見。[71]

一件繪畫作品的偉大之處，不在於它描繪了所觀察或所經歷的東西。而是在於它描繪藝術家所見到的景觀，這景觀是由他與對象物的遭遇所衍生而成的。也正因如此，在不同藝術家詮釋同一對象物主題的情況下，才會展現出迥然不同的作品氛圍。

筆者於本創作研究中，將不再如過往追求全然描繪出荷花的樣貌型態抑或追求立體感與空間感的呈現。而是將荷花朝向新的繪畫表現形式，來展現荷花於生命週期中所展露的生命意象。在筆者自身與荷花對象物之間的遭遇，透過創造的勇氣，去激發對於生命中一切不可思考的、未被思考的、甚至不可能思考的東西的可能性。

---

[69] 羅洛・梅於書中闡述的勇氣（Courage）一詞，體現於形體的勇氣、道德的勇氣、社會的勇氣、創造的勇氣，此小節提及的勇氣一詞將聚焦於創造的勇氣上。

[70] Rollo May 著，傅佩榮譯，《創造的勇氣：羅洛・梅經典》，新北：立緒文化事業有限公司，2013，頁 15。

[71] Gilles Louis René Deleuze 著，陳蕉譯，《法蘭西斯・培根：感官感覺的邏輯》，苗栗：桂冠圖書股份有限公司，2009，頁 77。

二、繪畫創作的途徑

在日常生活中隨處可見掉落於人行道旁的枯萎落葉、庭園裡凋零的花瓣、暗巷裡腐爛的小動物屍體等，透過觀看個體衰亡的視覺經驗，似乎在暗示著死亡是每一個個體生命的最終終點，一個看似消極、單調且毫無變化的固定結果。若是麻痺於此視覺經驗，那麼生命的開始與死亡的結束，將會被理所當然的視為一種簡化的直線方程式，並且永無止盡地於所有生物體不斷重複循環。就如同筆者觀看著荷花於時間的流轉下，荷葉從嫩綠轉為枯黃、荷花從綻放到凋零、蓮蓬從飽滿到萎縮，日復一日、年復一年，荷花的生命似乎也依循著相似的結果而不停地輪轉。



圖 3-5　植物園荷花池，攝於 2018 夏天

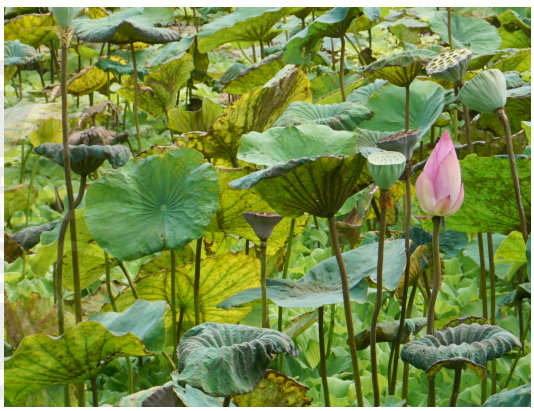


圖 3-6　植物園荷花池，攝於 2019 夏天

隨著四季交替，筆者屢屢到各處實地觀察荷花的生長樣貌。在整理資料時發現了一組相隔一年，分別攝於台北植物園的照片（圖 3-5）（圖 3-6），同樣呈現夏末時分的荷花景色。在這一組照片中，可以看見池面上的荷葉有些已開始發黃捲曲、有些方才挺出水面，許多蓮蓬漸漸地彎曲枯萎，以及些許含苞待放的荷花。相形之下，筆者發覺時隔一年拍攝出的兩張照片中，植物園荷花池的景色並未有太多的改變與差異。

然而，若是重新檢視此視覺經驗，運用自身的感官經驗、細微觀察與文獻學理的疏理，即會意識到生命之所以誕生、成長與衰亡，不僅僅只是命中註定的模

式，其中蘊含著生命目的、意義與價值。就如同第二章節談及荷花的生態與人文，以及荷花的生命現象與機制運轉等知識背景，便能發現現實表象後的價值得以藉由不同創作途徑來重新挖掘其意義。

而要如何肯定荷花生命的價值，筆者選擇透過繪畫創作的途徑，來進行荷花生命意象的詮釋。其因在於繪畫創作提供一個自由、無限制的場域，使筆者能藉由自身觀點去形塑出對於對象物的詮釋。在創作活動中，無非是一種藝術家與自己的世界的一種搏鬥過程，竭力盡能地展示一個人所能見得的景觀，再經由此一景觀去看待世界，僅僅是為了要從荒謬中找出含義、從混沌中找出意義、從衝突中找出一致。

猶如尼采透過權力意志的學說，指出縱使人身處於充滿苦痛、矛盾與荒謬的世界中，生命的唯一出路即是對現世予以最高的肯定，去超越自己與命運，勇敢面對生命的各種境況。在此一意義下，人存在的生命就不再只是永遠的輪迴，而是一不斷圓錐形上昇的生命。而筆者也期望透過繪畫創作，來肯定荷花生命的價值。康丁斯基（Wassily Kandinsky, 1866-1944）於《藝術中的精神》（Concerning The Spiritual In Art）中的導論曾提到：

> 藝術家必須要竭力喚起更為精純的情感，喚起那些我們還不知如何命名的情感。未來的生活將更加精緻，未來的藝術當然也理應為觀眾喚起更精純的、不可言表的情感。[72]

繪畫創作提供了一條自由的道路，使藝術家得以透過作品為觀者提供一扇心靈之窗，經由這扇窗所眺望出的景色，將會以一個嶄新的視野來重新看待現實塵世。如同筆者試圖藉由繪畫創作的途徑，使荷花生命的樣貌以另一種方式呈現於作品、以另一種角度來挖掘生命意義。這意味著將荷花於現實世界中展現的形象特徵，轉化為意象表現；將荷花於時間洪流中流逝與生成的變化，轉化為當下瞬間的永恆。並藉此來肯定荷花週而復始的生命週期，並非只是無限且無意義的循環，也並非只是了無新意的生命現象。

[72] Wassily Kandinsky 著，余敏玲譯，《藝術中的精神》，台北：信實文化行銷，2013，頁 78。

三、生命意象的形塑

生命的樣貌無時無刻都在變化，除了受到生物體本身的生理變化與機制作用之外，也會受到非生物因子與生物因子的影響。彼此之間產生交互作用與能量傳遞，進而造成生長進程與形態特徵的改變。荷花生命的樣貌，也隨著四季的交替，依序經歷著從幼苗期、成苗期、花果期、結藕期到越冬期的生長進程，於不同時節中各自呈現出獨特的形態特徵。而筆者試著通過對於荷花的認識與理解，結合感官經驗的反芻與內化，去摸索該如何將荷花生命的樣貌之形象，轉化為生命力展現之意象。這意味著從形象轉化為意象的過程，並非只是單純地將現實中的景象重複再現與仿製，而是經由形象的反覆破壞與組織建構，重新形塑出新的意象之形式。



圖 3-7　逐漸消融的荷葉，攝於家中庭院荷花池

在不斷地透過客觀的細微觀察與主觀的感官經驗去感受荷花的過程中，筆者於家中庭院荷花池，發現一片浮於水面、逐漸消融的荷葉（圖 3-7）。這片荷葉上佈滿水中的綠藻與氧氣的小氣泡，葉面在水中因為分解的作用，已看不出原本荷葉圓形的輪廓，而少數還殘留的葉面組織也已經轉為透明的灰綠色。唯一還能清

楚辨識的，就是那細密、複雜的葉脈。而同樣的情境也能於荷花綻放時的花瓣、荷葉挺直的葉梗、蓮蓬中枯萎的蓮子裡觀察到類似的模式。

這些錯綜複雜又賦有幾何規律線條的荷葉葉脈，帶給筆者一種既脆弱又堅強的矛盾的情感。兩者情感之間看似互相抵觸、卻又彼此相輔相成，猶如生命在死亡面前終究敵不過的命運、亦如生命在死亡面前始終燃燒的熱情。因而，此一消融的荷葉景色給予筆者豐富的創作靈感與想像，使荷葉葉脈的線條在筆者的心中，成為一種自生命之始、自生命之終，永遠存在、不會消失的生命意象。

而藉由荷葉葉脈的線條之形式，所要傳達與強調的即是一種賦有生命力意象的表現。大西克禮（Yoshinori Ohnishi, 1888-1959）於《日本美學 1：物哀－櫻花落下後》中曾提到：

> 人們對於大自然的美學感受，並不局限於如花鳥色彩、山水型態等外在、靜態、感性的方面，而是能夠敏銳地感受到時間推移下大自然及其微妙的變化，這是對於大自然的「時間」感覺，在某種意義上是將自然感情的內化、精神化。[73]

透過繪畫創作所要展現的生命意象，並非是自然無限的威力、亦或是攝人心魄的宏偉崇高，而是以一種寧靜、安穩、圓滿而和諧的氛圍，細細地去品味荷花生命於時間推移下所呈現的生命樣貌。而荷花的生命意象所包含的，也不僅僅只是荷花的形狀輪廓與結構外觀，還涉及無法直接被肉眼所觀看卻實實在在作用於荷花生命中的力量，那些看似無聲無息的時間流動、衰老過程與細胞凋亡機制的運轉、葉綠素降轉的變化、陽光的照射與水分的吸收等，皆是豐富荷花生命意象的表現。

筆者希望能將生命力量化為可被感受到的意象，將不可見化為可見的事實，將單一的說明與敘事轉變為無數種可能性，使作品中的荷花將不再只是再現性的景象，荷花變成真實能感受到的生命意象。

[73] Yoshinori Ohnishi 著，王向遠譯，《日本美學 1：物哀－櫻花落下後》，新北：不二家出版，2018，頁 148。

第三節　荷花的形態特徵轉化

大自然的律動、週期性的推移，形塑荷花豐富多變的樣貌形態，生命的意象所散發的魅力，來自於歲月留下的痕跡與生物本能的積極意志。在自然之美的撩撥下，生命的意象為現實世界與精神世界搭起了橋樑，使人得以於其中傾聽無言之語、凝視無形之物，體驗心靈的富足。而如何在瞬息萬變的自然現象中捕捉生命力的展現，將於此一小節，依序透過「平面化」、「微觀」、「符號化」敘述的進程，闡述本創作研究於半抽象表現的創作風格中，選用的符號與繪畫語彙之創作概念。

一、平面化

人的空間意識有屬於知覺、想象、抽象等類型，不同空間意識之間既相互排斥又相互滲透與作用。空間意識的形成仰賴人的觀看行為，透過文化脈絡、科技媒體、環境與自然等場域來建構。而如何將荷花生命週期變化之觀看經驗，轉為平面繪畫來呈現生命意象，首要觸及的問題即為空間意識。

在幾何學當中，平面主要由點、線、面的不斷運動與變化所構成，在平面繪畫中也是一樣。將客觀對象物從三維的立體空間轉化為二維的平面繪畫空間時，必然會面對空間感呈現的問題。在傳統的古典寫實繪畫中，視覺效果追求的是三維立體感，運用透視法（Perspective）[74]的技巧，帶來一套能夠製造更加準確、更加逼真的景深技術。如果走向傳統的古典寫實繪畫，筆者勢必要將視覺真實感建立於透視構圖的基石上，順服於數位影像與像素的複製框架中。若是如此，荷花的生命意象之形式構成，或多或少會受到寫實技巧與透視構圖的限制，新的形式構成便難以呈現出新的詮釋意義。

[74] 透視法（Perspective）源於拉丁文的「Perspicere」，意思是「清楚地看」、「檢視」或「看透」。透視法指的是一組在空間中再現物體的系統或機制，要讓畫面看起來像是某位觀察者透過一扇窗戶或一個鏡頭所看到的模樣。根據透視法的原則，畫中物件的大小和詳細程度，必須符合該物件與那名想像中的觀察者之間的相對距離。Marita Sturken, Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，台北：臉譜出版，2013，頁 165。

因此，筆者選擇朝向半抽象表現的創作風格，在具象與抽象形式之間、寫實與寫意表現之間取得一個平衡，使畫面走向平面化的效果。而平面在幾何中可以看成是由直線運動而產生，平面化在繪畫中最明顯的改變即是視覺上具有一種直觀性的呈現方式。平面化所反映的現象好比古埃及時期的壁畫，沒有強烈空間透視感，而是運用重疊的方法塑造淺度的空間。筆者以《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》（Practice of Looking : An Introduction to Visual Culture）中，藉由古埃及陪葬用的莎草紙手稿來說明：

> 其中的構圖不存在任何景深。裡面所描繪的物體和人物，都不像有某位觀看主體正在那裡看著模特兒們用真實的物質空間感將該場景再現出來，甚至也不是從上往下看的模樣。[75]

在古埃及的壁畫中，空間邏輯並非直接反映出眼睛看到的景色，而是根據象徵主義的空間與圖像符碼，使文字與圖像可於其中依序組織。這意味著在平面化的空間中，立體感與透視法的弱化與消失，得以實現對於畫面秩序的重構，以及重新詮釋時間與空間的可能。因而，筆者將不再追求全然描繪出荷花的樣貌型態，抑或追求荷花的立體感與背景的空間感呈現。而是透過平面化的效果，衍生出「荷花平面化的可能」與「時間與空間消失的可能」，進而呈現出荷花生命意象之新的詮釋意義。

（一）荷花平面化的可能

當荷花轉變為平面化時，荷花的立體感與體積感隨之消失。橢圓飽滿的蓮蓬不會再藉由受光、背光與反光的光影效果來反映出立體感；盛開的荷花不會再有花瓣堆積出的厚實體積感；枯萎捲曲的荷葉也不會再有葉面皺褶形成的表面肌理。荷花的形態特徵在平面化的作用下，解構與消抹了現實世界中直觀的視覺經驗，一切的視覺元素由色彩與畫面形式來建構出生命意象。

平面化繪畫變成一種形象的自由聯合與視覺想象的構造，而不是一個為透視法所控制的主題表現，使色彩與線條得以重新組成荷花的形態特徵。在此，橢圓

[75] Marita Sturken, Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，台北：臉譜出版，2013，頁 164。

飽滿的蓮蓬能透過高彩度對比來呈現膨脹的立體感；盛開的荷花花瓣能藉由高飽和色彩形成的視覺張力來呈現厚實的體積感；而枯萎捲曲的荷葉也能經由線條的排列來形塑表面肌理。藉由感性的想像與知覺的連結，以一種更為豐富的表現方式，使荷花的生命意象能形塑出更多的可能性。

（二）時間與空間消失的可能

當背景轉變為平面化時，畫面中的時間感與空間感便無法輕易地辨認。畫面的中央不再有一條水平線來平分池塘水面上與水面下的相對關係；畫面的荷花不再因景深的效果而分辨空間上前面與後面的相對位置；畫面中的時間感也因平面化的空間而無法區分出中午與傍晚、春天與秋天的差別。畫面中的焦點不再集中，以至於荷花不再被固定於一種不間斷、可辨識的連續時空中。焦點就在畫面空間自身，一切的視覺元素作為色彩與線條組成在畫面空間中存在，而不作為寫實再現而存在。

平面化繪畫同樣變成一種時間與空間的自由聯合與視覺想像的場域。在此，只剩空殼的乾扁蓮蓬在深色色彩中看似浮在水面上、亦有可能沉於池底下；佈滿浮萍的荷葉葉梗在錯綜復雜的線條排序裡看似至於荷花前方、亦有可能退至後方；而含苞待放的荷花花瓣也在低明度與低彩度的色域中看不出是清晨還是日落時分。當時間概念變得模糊、空間深度正在消退，荷花的生命意象便得以有更多表現空間與詮釋可能，而不至於被寫實再現的背景落入既定的時空印象。

二、微觀

自從工業化革命之後，攝影術[76]的發明改變世界觀看事物的方式。到了二十一世紀，數位影像科技已完全地融入人們的日常生活，深深地影響當前社會對於

[76] 攝影術指的是，從物體反射出來的光線穿過鏡頭在諸如銀鹽片的媒材上（或以數位攝影而言，就是在數位晶片上）顯現成一種印記。這種技術於十九世紀初在歐洲開始發展，而實證主義（Positivism）所倡導的科學觀念也在當時橫掃全歐洲。Marita Sturken, Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，台北：臉譜出版，2013，頁27。

價值觀念的建立與意識形態的形構。人們觀看的方式也早已不限於眼睛，數位攝影、顯微鏡、望眼鏡、核磁共振等造影技術的出現，皆給予生物限制上的視覺突破。甚至在醫學與生物學中，得以透過數位影像科技觀看原本看不見的東西。這意味著在當前社會，人們可以透過生物醫學的範式來認識生命，從分子的層級來體驗身體，那些無法輕易觀察、確實存在的生命運作現象，如今能藉由科技的再現系統給予視覺化與概念化的可能。而筆者認為，透過藝術與繪畫創作，同樣能將生命中之不可見，化為可見：

> 藝術與影像是一種致力於以視覺和物質方式複製世間事物的實踐。……所謂的非具象或抽象藝術，其實是在複製概念或是藉由抽出事物的某些方面來再現它們（它們的形貌、結構或觀念意義）。[77]

當筆者於觀察與認識荷花的過程中，發覺藉由數位影像的放大可以看清楚荷葉葉脈的紋路，放大鏡能看仔細荷葉葉面的表面肌理，而顯微鏡能觀測葉綠素的運作。在上述視覺經驗中，微觀成為一種有趣的視角，彷彿能藉由極微小的細節去認識荷花，猶如一沙一世界，一花一天堂。



圖 3-8　歐姬芙，〈曼陀羅花〉，1932，油畫，101.6 x 76.2 cm

[77] Marita Sturken, Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，台北：臉譜出版，2013，頁 155。

而如同喬琪亞・歐姬芙（Georgia O'Keeffe, 1887-1986）曾說過：「若將一朵花拿在手裡，認真瞧著它。你會發現，在片刻之間，整個世界完全屬於你。」[78]在歐姬芙的花卉系列作品中，便是以微觀視角與局部放大的獨特創作手法，開啟一種重新觀看花卉的視角。於〈曼陀羅花〉（Jimson Weed / White Flower No. 1）（圖 3-8）這件作品中，畫面的視覺焦點集中於一朵曼陀羅花上，視線從中央的花蕊出發，沿著花瓣之間的分界線，以放射狀的線條向外發散。整件作品透過簡化的造型，塑造帶有詩意般的生命隱喻。



圖 3-9　歐姬芙，〈蘭花〉，1941，油畫，70.2 x 55.2 cm

另一件作品〈蘭花〉（An Orchid）（圖 3-9），則是以更近距離的角度，透過局部放大將花瓣的邊緣做切割，使蘭花抽離直觀性的辨認活動，產生一種帶有神秘窺探的私密感。而從〈曼陀羅花〉與〈蘭花〉這兩件作品中可以發現，同樣以白色的花朵作為創作主題，歐姬芙卻運用不同距離的微觀視角，使其畫面氛圍產生了微妙的差異。筆者也透過欣賞歐姬芙所構築的畫面，感受到花朵中富含的誇大、簡化與雕刻般的形狀，是如何從大自然中予以提煉，並且在歐姬芙線條簡潔而用色純淨的視覺效果裡，展現花朵生命中的寧靜與廣闊。

[78] 成寒，《花 骨頭 泥磚屋》，台北：時報文化出版，2007，頁 100。

而筆者放眼望去，看見的一片花葉簇擁的荷花、枯枝殘影的荷葉景色，隨著春芬、夏綠、秋彩、冬寒的季節更替，所呈現的豐富生命樣貌與生生不息的生命力量，原本也都是由極微小的細節構成，透過一層又一層的連結與作用，蘊含著無窮無盡的因果關係。

因而，筆者也想透過微觀的視角，將荷花豐富而細微的生命意象展現於繪畫創作。依據上述平面化繪畫的基礎上，筆者選擇以水平的平視角度與垂直的俯視角度，以局部放大的構圖方式來呈現微觀的視角，使畫面中的荷花具有平衡而寧靜的氛圍。並且藉以突出荷花形態特徵的有機形狀，在色彩與線條的重新組成中，產生一種宛若似曾相識的熟悉感，卻又帶著無以名狀的不確定性。在簡潔的色塊、簡化的形式與平滑的筆觸中，去挖掘表象背後的真實，在毫釐之間探尋荷花的生命力。在此，荷花生命意象所展露的想像空間，成為一種超越現實現象的限制，使萬物之間產生連結。

三、符號化

繪畫創作所呈現的即是創作者與對象物之間的聯繫，這種聯繫仰賴創作者的自身情感與主觀意識，將對象物的具體造型予以轉變與詮釋。在此創作活動中，色彩與線條的形式構成，成為一種如同語言的象徵符號，作為觸發情感與知覺的中介，使觀者得以從畫面中的形式構成與相似的形象連結，將大自然中的形態特徵與心理現象相聯繫。

李維史陀（Claude Lévi-Strauss, 1908-2009）於《結構人類學》中提到：「繪畫被稱作一種語言時，那麼如同每一個語言存在特定的符碼一樣，繪畫的術語由一些屬於一般符碼的單位所連結起來。」[79]好比人類文明早期發展的象形文字，藉由大自然中的形態特徵轉化，將其形體轉化為線條，建立起一種具備意義傳播功能的圖像符號隱喻。而繪畫創作如同文字語言，藉由大自然中的形態特徵轉化，運用色彩與線條重塑現實世界的已知，建立起一種帶有想像性與抽象性的圖像符號隱喻。

[79] 趙毅衡，《符號學》，台北：新銳文創，2012，頁 381。

而基於上述平面化繪畫與微觀視角的基礎上，筆者選擇以符號化的表現方式來呈現荷花的生命意象。在此，筆者不希望畫面中的符號化效果，只是為了營造畫面美感而形成的裝飾性色彩與線條，亦如康丁斯基於《藝術中的精神》中提到：「如果藝術家倉促切斷與自然的紐帶，貿然投身純色彩和純形式的組合，那他的作品可能不過是幾何紋樣，用來裝飾領帶和地毯罷了。」[80]荷花的生命意象，唯有透過研究、分析與認識荷花的生命樣貌，並且從中抽取出其形態特徵，才得以在色彩與線條中捕捉純粹的生命力量。

康丁斯基接著說明：「有的裝飾藝術，呈現一個古怪的世界，其情形有如萬花筒，充滿物質的偶然，不受精神支配。」[81]而符號化效果，也並非藉由自動性技法所形成的任意與偶然形式。這意味著畫面中荷葉葉梗的表面肌理的呈現，並非由隨性滴灑的顏料所繪製。同樣地，符號化效果也不只是為了填滿畫面背景的空缺而形成的紋樣。

如果說平面化繪畫是為了掙脫現實世界中的時間與空間枷鎖，而微觀視角是為了在私密的微小世界裡探尋大自然內在遼闊的浩瀚感，那麼符號化的表現方式即是為了揭示隱藏於荷花生命中的生命力、為了理解不可意識的生命之謎。無論是荷葉表面茸毛的脂質乳頭突起構造、佈滿在荷葉葉梗上密密麻麻的細刺、還是荷花邊緣逐漸脫水乾枯的花瓣，在符號化的表現方式下，成為一種賦有諸多意涵與解釋可能的生命符號。這些生命符號蔓延於荷葉葉梗、荷葉表面與荷花花瓣，彷彿無法控制卻又如交響樂一般充滿和諧的律動，譜出一段交織著華麗、浪漫、暴力、神秘與喜悅的生命意象。

[80] Wassily Kandinsky 著，余敏玲譯，《藝術中的精神》，台北：信實文化行銷，2013，頁 146。
[81] 同註 80，頁 147。

第四章　創作實踐

繪畫創作於物質與精神的生命中，都有其明確堅定的力量，以無形之力去喚起深層的精神觸動。在創作實踐的歷程中，無非經由不斷地嘗試與摸索，將荷花的生命意象呈現於作品中。

本章創作實踐的歷程將由兩小節依序說明。首先，第一節將以上述章節中提及的平面化、微觀與符號化的表現方式為基礎，來描述作品中荷花生命意象的內容與形式。接著，第二節描述作品中選用的繪畫媒材，以及說明作品創作的程序與步驟。最後，第三節疏理本創作研究所經歷的創作心境對照與轉折。

第一節　創作內容與表現形式

一、創作內容

不同的生物物種之間隨著生理機制的運轉與作用，呈現的生命樣貌會有所差異，而生命樣貌所展露的生命意象也會有所區別。本創作研究將透過繪畫創作，聚焦於表現荷花的生命意象。

作品中的荷花，將以現實世界中呈現的基本構造為依據，來表現荷葉、荷花、蓮蓬與蓮子等形態特徵。即便畫面中的荷花經過色彩與線條的重新構成，其形式與構造並不會有顛覆性的改變與變形。因此，原本為盾狀圓形的荷葉形狀並不會突然變成正方形、原本不會分支的荷葉葉梗也不會忽然長出許多荷葉新支、荷花的花瓣組織更不會離奇地變形成鳥類羽毛。在半抽象表現的創作風格中，荷花的生命意象將會於具象與抽象形式之間、寫實與寫意表現之間取得一個平衡，並且於平衡之中形塑出想像空間。



圖 4-1　幼苗期，攝於植物園荷花池



圖 4-2　成苗期，攝於植物園荷花池

荷花的生命週期也將以現實世界中呈現的循環輪轉為依據，按照幼苗期、成苗期、花果期、結藕期、越冬期，隨著四季的交替進行生長與發育。此生命週期的期間約以一年為一週期，週而復始地循環。而荷花生命週期的呈現，將以荷葉的幼苗期（圖 4-1）與成苗期（圖 4-2）之相關作品略作說明。



圖 4-3　〈新荷（一）〉，局部



圖 4-4　〈浮生若夢〉，局部

到了春天時節，荷花地下莖的節間會慢慢長出葉芽、漸漸地浮出水面，此期間可依據荷葉的生長階段分成幼苗期與成苗期。第一階段幼苗期，葉芽會逐漸長高，伸出水面後才會慢慢展開葉面。此時的葉梗細軟無力不能挺出水面，多數荷葉只能浮於水面，稱為浮葉。而〈新荷（一）〉（圖 4-3）這件作品即是以荷葉幼苗期的浮葉為主題，描繪出荷葉的葉面兩側向內捲曲的模樣，有的才剛露出水

面、有的浮於水面、有的已經能直挺站立。當邁向第二階段成苗期時，荷葉的生長速度加快、葉片數量不斷增加，此時的葉梗變得高而粗，荷葉得以挺出水面生長，稱為立葉。而〈浮生若夢〉（圖 4-4）這件作品則是以荷葉成苗期的立葉為主題，表現出荷葉展開葉面、努力往上生長的情境，宛若一把向上撐開的大傘。

荷花的生命樣貌除了植株本身的生理變化與機制作用之外，也會受到非生物因子與生物因子的影響，進而產生生長進程與形態特徵的改變，彼此之間的關係相互連結在一起。而荷花所身處的池塘也能形成一個小型的生態系統，其中的非生物因子如水、土壤、風、陽光皆會影響荷花的生長習性，而生物因子如青蛙、翠鳥、荷縊管蚜、水蘊草也會與荷花產生交互作用與能量傳遞。

雖然畫面中無法如具象寫實的創作風格，將陽光灑落於荷葉上的光影、水面流動的透明感與斜紋夜蛾啃食葉肉的情景直接地呈現出來。然而，筆者將試圖透過色彩與線條的重新構成，使因陽光過分曝曬而乾燥的荷葉、下雨過後水珠滯留於葉面以及破損的葉面坑洞之景象，透過暗示的方式來表現非生物因子與生物因子的作用。而作品中的荷花，將以筆者這四年累積的觀察經驗與文獻資料為主，並且從中揀選感觸濃厚與印象深刻的景色，盡力將荷花豐富多變的樣貌呈現於畫面中。

二、表現形式

當代繪畫創作的表現形式不及備載，不同的觀點與詮釋手法將直接地影響對象物的呈現效果。而筆者將以半抽象表現的創作風格來形塑荷花的生命意象，並且以平面化繪畫、微觀視角與符號化的表現方式為基礎，透過「平塗」、「局部放大」、「色彩變異」與相關作品，進一步說明畫面中荷花的表現形式。

（一）平塗

在平面化繪畫中，筆者以平塗的方式處理畫面中的荷花、時間與空間，而平塗顧名思義就是將油畫顏料均勻且平整地塗抹於畫布上。在創作過程中，首先筆

者會先區分出物體的輪廓線與背景的區塊，將界線劃分清楚。接著，使用畫筆將油畫顏料依序塗抹於分割的畫面上，並且將筆觸的方向與紋理統一。最後，使用扇形畫筆將油畫顏料掃成均勻的色塊面，來形塑一種冷峻、單純、規律與整齊的效果。



圖 4-5　張立欣，〈枯荷〉，2019，油畫，72.5 x 91 cm

〈枯荷〉（圖 4-5）這件作品中的荷花與背景便是以平塗的方式來呈現，畫面形成了扁平化的視覺效果，削弱物體的體積感與空間的深度感，不再有明顯的明暗關係與前後的距離關係。由於物體的造型與空間的構圖不再拘泥於寫實再現，畫面中的色彩與線條組織將獲得更多表現可能。

平塗彷彿開闢一條新的道路，捨棄繁瑣的細節卻提升了色彩與線條的地位，使畫面呈現出一種更為理性、穩定與均衡的組織。〈枯荷〉恍如凝結於生命週期中的某一個瞬間，處於一個無法明確辨認的時空背景。因平塗的筆法而顯得寧靜幽微，卻又因色彩與線條的形式顯得躁動不安。對於筆者而言，平塗的表現形式為超越現實世界藩籬的第一步，荷花、時間與空間的可能才得以於其基礎之上開拓出新的詮釋空間。

（二）局部放大

於微觀視角中，筆者則是以局部放大的創作手法來呈現作品的畫面結構。當構圖經過放大特寫與形體裁切的取捨後，荷花已不再是現實世界中原本的實際尺寸，也不再完整地呈現其原本的樣貌型態。而是藉由部份擷取的方式，揭示平常不曾關心留意、抑或視為理所當然的微小細節，使畫面中的荷花重新獲得凝視的機會。



圖 4-6　張立欣，〈綻〉，2020，油畫，91 x 116.5 cm

一般在欣賞荷花盛開的景色時，若不能近距離端詳其花姿，通常只能由平視的角度觀看荷花的側面。而筆者在觀察荷花的過程中，發覺由俯視的角度從上往下觀看荷花的方式，會使人不自覺地將視線往中心凝聚，越發凝視、越容易產生一種投身於此私密微小的花中世界之錯覺。

而〈綻〉（圖 4-6）這件作品，便是想藉由局部放大的效果，將畫面的視覺焦點集中於一朵荷花上。並且試圖呈現荷花於短暫的開花期中，花瓣、花蕊、蓮子與蓮蓬的形態特徵，隨著快速轉變的生長過程所迸發的生命力。進而透過〈綻〉作品中充滿張力的構圖結構與色調平穩的溫潤氛圍，形塑出荷花宏偉而內斂的生命意象。

（三）色彩變異

若平塗的表現形式為超越現實世界藩籬的首要步驟，那麼色彩變異便是開啟生命意象的想像空間。而色彩變異就意味著畫面中的色彩，並非荷花於現實世界中原有、常見的固有色。對於筆者而言，描繪荷花客觀寫實的固有色較容易留下短暫而平淡的視覺印象。當這些印象慢慢累積、漸漸熟悉，視覺印象帶來的色彩體驗，會相對地難以引發情感與聯想的知覺活動。

然而，筆者期望將色彩體驗往更深一層發展，透過色彩來發揮出更深刻與動人的感染力，使對於荷花的知覺活動有所擴展。因此，筆者選擇運用非固有色的表現方式，來營造認知上的衝突感，使畫面中的荷花無法在第一眼的視覺印象中直接連結到個人的觀看經驗。而筆者選擇非固有色的用色習慣，並非來自無意義的色彩對調，也不是電子屏幕所呈現的螢光與冷光色澤，更不是將數位影像放進影像編輯軟體裡，使荷花產生偏光與變色的效果。

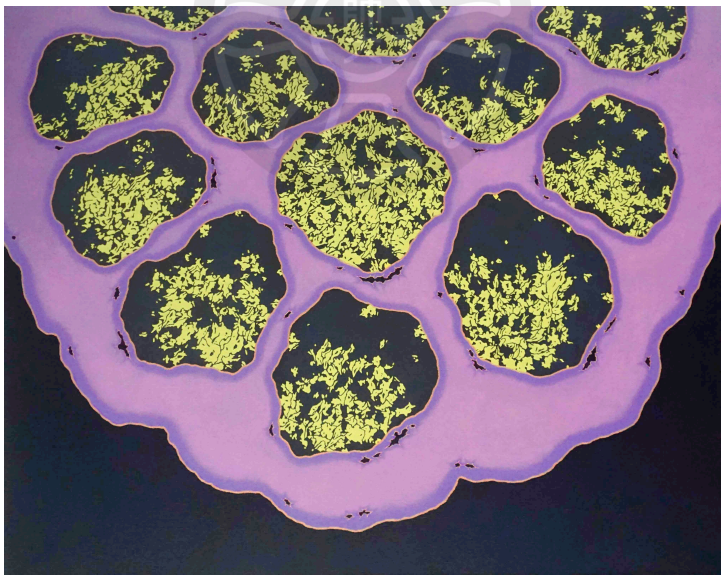


圖 4-7　張立欣，〈夜窗〉，2019，油畫，72.5 x 91 cm

在非固有色的用色習慣中，所仰賴的準則有兩種，其一是筆者對於荷花的客觀認識，其二是自身的主觀情感投射。這部分將以〈夜窗〉（圖 4-7）這件作品略作說明，畫面中蓮蓬的創作靈感來自於筆者撥開水面上的浮萍，然後望進荷花池

底的景色。當時沉於池底的蓮蓬已經脫離葉梗，失去養分的蓮蓬變得乾燥而暗沈，顏色介於灰粉色與深紫褐色之間。而蓮蓬中的蓮子也早已脫離蓮蓬，只剩下一個個如碗形狀的空洞，裡頭堆積著池底的分解物碎屑，以及些許綠色藻類。

這些視覺經驗與荷花的客觀認識，引發了筆者的主觀情感投射。由於荷花池屬於不流動的死水，因此沉於池底的蓮蓬處於一個非常寧靜而穩定的環境裡，讓筆者不禁將夜晚裡的蓮蓬與黑夜裡的星空連結在一起。於是，〈夜窗〉在平面化繪畫中轉變成扁平化的視覺效果，一個個如碗形狀的空洞被壓平成一扇扇眺望星空的景觀窗。在色彩變異中，筆者提取蓮蓬介於灰粉色與深紫褐色之間的粉紫色，並且提亮分解物碎屑與綠色藻類中的黃綠色，透過粉紫色與黃綠色的色彩對比，來形塑一種安靜而幽微、神秘而詭譎的氣氛。而背景與蓮蓬空洞裡的深藍色，則是形塑出夜晚裡深不見底的死水以及黑夜裡浩瀚無垠的星夜，使〈夜窗〉於色彩變異中，呈現出另一種生命意象。

同樣地，本創作研究中呈現的其他荷花作品，也是依照上述非固有色的用色習慣中的兩種準則來進行色彩變異。或許第一眼在觀看作品時，會因畫面中荷花的色彩感到認知上的錯亂。然而，筆者期望觀者於凝視色彩組合的過程中，能夠感受到這些看似不合理的色彩組合，其實都存在於現實世界中荷花所呈現的生命樣貌。而筆者僅是將其部分的色彩予以揀選與強調，透過色彩對比、色彩互補、高飽和與低明度的配置，來展現荷花生命週期中的生命力。

而本創作研究中的作品皆是以油畫顏料繪製而成，其中唯有兩種顏料能使畫面產生金屬光澤，分別是荷蘭林布蘭（Rembrandt）油畫顏料的紅銅（Copper）與錫（Pewter）。在色彩變異的表現方式中，紅銅所代表的色彩含義為荷花自生命之始至生命之終，永遠存在且不會消失的生命意象。而錫所代表的色彩含義為陽光反射於水面上的白光現象。

在眾多含有金屬光澤的油畫顏料中，筆者不選擇金色（Gold）與銀色（Silver）來代表上述色彩含義的用意在於，當畫面中同時有金色與銀色並置時，會帶給筆者一種銀色附屬於金色，兩者之間有層級關係的意味。再者，兩種顏料的色彩含義並沒有直接的作用關係，因此在選擇顏料時不希望兩者之間有直接的連結。而選擇紅銅的原因在於，紅銅比金色多了一點鮮紅色與鮮橘色的色調，相較於純粹

的金黃色，筆者認為紅銅更有生命力豐沛的熱情意象。選擇錫的原因，則是在於錫比銀色多了一點灰藍色與灰綠色的色調，相較於純粹的銀白色，筆者認為錫更有透光性與水面流動的意象。



圖 4-8　張立欣，〈夜幕低垂〉，2021，油畫，91 x 116.5 cm

筆者於前一章節曾提及觀看荷葉消融的視覺經驗，逐漸消融的荷葉葉脈引發一種脆弱與堅強並存的矛盾情感。兩者矛盾情感之間的作用，宛如荷花的生命於死亡面前終究敵不過的命運、亦如荷花的生命在死亡面前始終燃燒的熱情。因而，在色彩變異的表現方式中，筆者選擇使用富含金屬光澤效果的紅銅，藉此與其他油畫顏料區隔出來。並且透過線條的形式來勾勒出荷花生命樣貌的輪廓，以紅銅裡的金屬光澤來象徵荷花永恆的生命力展現。

在〈夜幕低垂〉（圖 4-8）這件作品中，可以看見紅銅線條的形式出現於枯萎荷葉的形狀輪廓、乾燥葉面的葉脈組織、細長彎曲的葉梗與密密麻麻的細刺上。而紅銅的線條亦會於其他作品中，出現在飽滿蓮蓬的形狀輪廓、綻放荷花的花瓣脈絡與乾裂脫皮的葉梗紋路上。在本創作研究裡的每一件作品，皆能看見紅銅線條的蹤影。

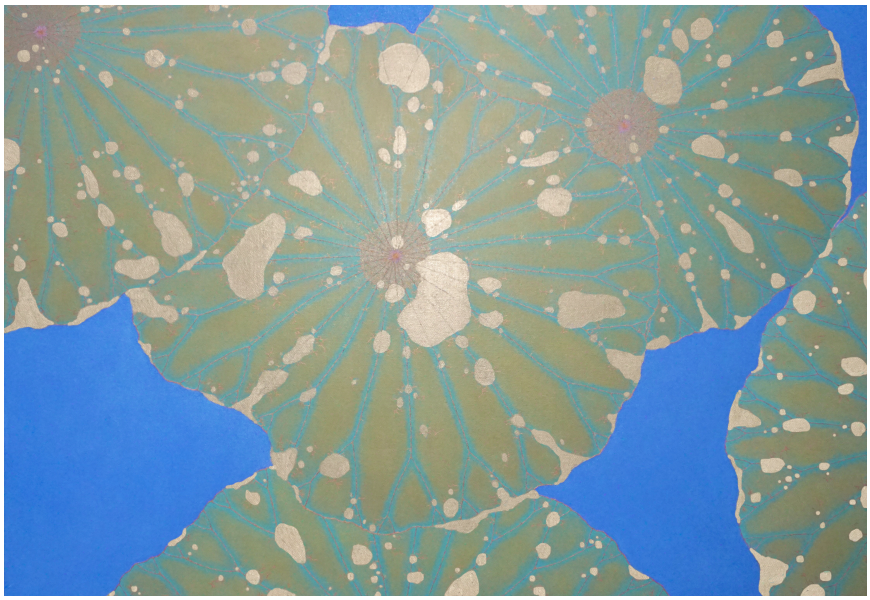


圖 4-9　張立欣，〈晨露〉，2021，油畫，91 x 116.5 cm

而紅銅與錫不同，錫只會出現於特定情況的作品中。在平面化繪畫與色彩變異的表現方法中，由於荷花背景裡的時間與空間變得模糊，要呈現水面、水滴與陽光的效果就會變得相對困難。然而，筆者也不希望前者的效果變得太容易去辨認，使聯想的知覺活動受到干擾。

因此，筆者選擇使用富含金屬光澤效果的錫，同樣也是為了與其他油畫顏料區隔出來。並且透過錫在不同光線角度下的金屬反光效果，來象徵陽光反射於水面上、造成微微刺眼的白光現象。在〈晨露〉（圖 4-9）這件作品中，可以看見錫色塊的形式出現於荷葉葉面的邊緣，以及因荷葉葉面的蓮花效應而凝聚成一顆顆晶瑩剔透的水珠上。而錫色塊的形式亦會於其他作品中，出現在破損的荷葉坑洞、浮於水面的捲曲荷葉與挺直的荷葉葉梗上。

第二節　創作媒材與技法

一、媒材

本創作研究中的作品皆是以平面油畫為媒材，將油畫顏料繪製於畫布上。此部分將透過「油畫畫布」、「打底劑」、「顏料」、「畫用油」，依序說明作品中使用的媒材為何，以及媒材的處理方法。

（一）油畫畫布

一般而言，油畫畫布可依布料材質分為合成纖維、棉質、混紡、仿麻、純麻。由於台灣的氣候屬於潮溼炎熱的環境，若油畫畫布的品質不好又處理不當，容易造成作品受潮與發霉。因此，本創作研究裡的每一件作品，皆是使用日本製的純麻畫布，其質地細膩、耐久性良好的特性，能使作品妥善保存且適合筆者的繪畫方式。

（二）打底劑

取得畫布之後，需於畫布塗上打底劑來黏著基底材與顏料層，為的是防止畫布產生變質的問題與減少純麻畫布的纖維干擾。而筆者使用的打底劑為法國羅浮（Lefranc Bourgeois）的白色打底劑（Gesso）。在調和打底劑的過程中，會將白色打底劑混合些許韓國普思（ALPHA）的黑色壓克力顏料，將顏色調成淺灰色，方便日後作畫。

（三）顏料

顏料的部分除了於畫布打底劑使用的黑色壓克力之外，繪製於畫布上的顏料皆是使用市售的錫製軟管油畫顏料。其中有兩種顏料能使畫面產生金屬光澤，分

別是荷蘭林布蘭油畫顏料的紅銅（Copper）與錫（Pewter），其餘顏料則不含金屬光澤。

（四）畫用油

在創作的過程中，筆者使用的畫用油為荷蘭老荷蘭（Old Holland）的調和油（Painting Medium）。此款調和油的主要成分是由亞麻仁油、松節油與石油溶劑油混合，其中不含任何樹脂與乾燥劑。在過往的創作經驗中，曾嘗試過自己調和亞麻仁油與松節油的比例，也嘗試過不同牌子的調和油。最後認為老荷蘭的調和油最適合筆者的作畫方式與習慣。

二、技法

本創作研究中的作品，每一件的創作過程彼此相似，此部分將以《新荷（二）》這件作品，透過「畫布打底」、「繪製素描構圖」、「油畫底色」、「線條描繪」、「細節修飾」、「保護畫面」，依序說明作品的創作過程紀錄。

（一）畫布打底

於開始作畫之前，筆者會先在純麻畫布塗上打底劑。而打底劑的調和方式為混合白色打底劑、些許黑色壓克力顏料與些許清水。此種水性打底劑會帶有一點流動性，而不至於過稀。

打底的過程會使用豬鬃排刷沾取打底劑，以水平、垂直與斜線的方向交錯平塗。待第一層乾燥之後，會使用灑水器於畫布上噴灑少量水滴，接著再用細砂紙以順時鐘方向畫圈打磨至光滑平整。此動作將使純麻畫布的孔隙填平，方便畫面的細節描繪與平塗工整。而第一層打底劑完成之後，會再重複上述動作一次，當畫布完成兩層打底劑後，即可開始進行構圖與繪製草稿。

（二）繪製素描構圖

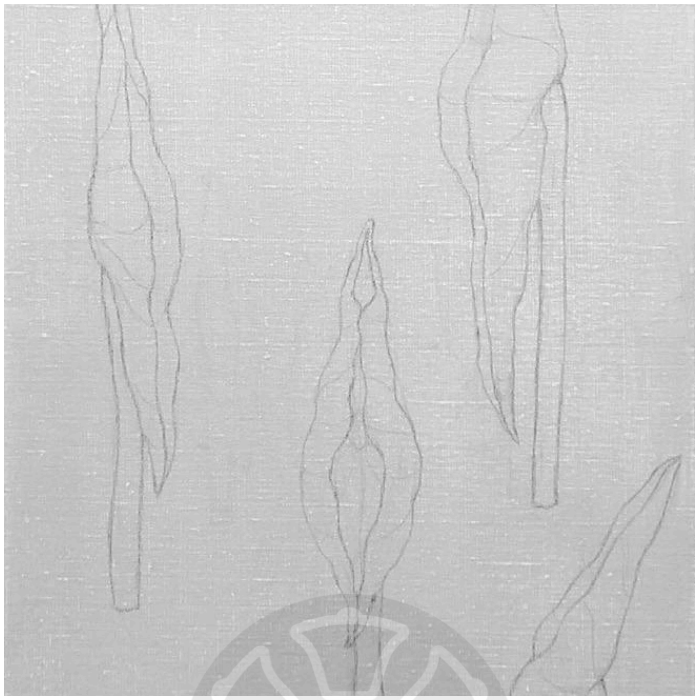


圖 4-10　〈新荷（二）〉，局部，繪製草圖

於進行畫布的素描構圖之前，筆者會先簡單地使用鉛筆與色鉛筆繪製數張草圖。接著，於草圖之中訂定出一張完整的構圖，確認其形式結構與色彩配置無誤後，便會使用鉛筆繪製素描構圖於畫布上（圖 4-10）。

由於平面化繪畫注重畫面結構的比例與均衡，因此在繪製素描構圖時，會將荷花的形狀輪廓線與背景的區塊之界線劃分清楚。此一構圖定稿之後，至作品完成之時，其畫面結構並不會有太多出入。然而，除了描繪精準明確的荷花輪廓線之外，並不會再進一步地畫出荷花的其他細節表現。而是以一種不預設畫面走向的方式，不去限制荷花形態特徵轉化的可能性。在創作過程中，依據每件作品想要展現的生命意象，慢慢地摸索出畫面中荷花的細節表現。

（三）油畫底色



圖 4-11　〈新荷（二）〉，局部，油畫底色

素描構圖定稿之後，會先上一層油畫底色（圖 4-11），繪製過程會使用軟毛畫筆、扇形筆、調和油與油畫顏料。第一層的油畫底色，筆者會以顏料比例低、調和油比例高的方式，使其色彩稀釋而薄透。接著以平塗的方式均勻地塗抹於畫布上，將畫筆筆觸的方向與紋理統一，再以扇形筆將顏料掃成平整的色塊面。

通常第一層的油畫底色會直接決定整張作品的畫面氛圍，不像筆者過去以古典油畫寫實的方式，從冷暖灰階慢慢疊加色彩繪製而成。因此第一層的油畫底色，對筆者來說是相對直接而果斷的創作方式，以往於具象寫實繪畫中過於飽和鮮豔與奇異冷門的色彩，得以於荷花的色彩變異中有了相對自由的發揮空間。因而在上述章節提及的非固有色的用色習慣中，或多或少也仰賴了筆者的直覺判斷與色彩敏銳度。待畫面乾燥後的油畫上色過程，將會以第一層的油畫底色為基礎，不會有太大的色彩配置變動。接著透過一層又一層薄塗罩染的方式，漸漸地調整畫面的色彩效果與氣氛營造。

（四）線條描繪



圖 4-12　〈新荷（二）〉，局部，線條描繪

此部分指的線條描繪，為色彩變異的表現方式中，能使畫面產生金屬光澤的紅銅顏料。筆者於上述章節中已提及紅銅顏料的色彩含義，在此僅說明其描繪過程（圖 4-12）。於畫布的素描構圖中，除了荷花有明確的輪廓線外，其餘荷葉的葉脈、荷花的花瓣脈絡、葉梗的細刺等線條走向，只會有大致的位置安排。其用意在於荷花於生命週期中展現的生命意象皆不同，若每一件作品中的線條皆相同，或許會限制畫面中的形式發展。因此，筆者會在作品完成第一層的油畫底色後，依照想要呈現的生命意象與畫面的氣氛營造，再開始進行紅銅線條的描繪。

首先，第一次的紅銅線條，會使用筆尖較細的尼龍畫筆，沾取以調和油稀釋過的紅銅顏料，做第一次的輪廓線條勾勒。第二次則不加調和油，直接沾取顏料，確認線條的位置無誤。最後一次的紅銅線條也是直接沾取顏料，不以平順拉線的方式，而是以沾點的動作覆蓋於原本的位置，使畫面中的線條形成一種類似於刺繡線條的立體效果。

（五）細節修飾



圖 4-13　〈新荷（二）〉，局部，細節修飾

在平面化的繪畫當中，由於其表現形式蘊含一種冷峻、單純、規律與整齊的效果，若畫面的細節處理不當，容易使作品看似粗糙而未完成。因此，當作品來到完成階段時，筆者主要會針對色塊的邊緣、背景的平整度與顏料的飽和度，來做最後的細節修飾（圖 4-13）。

首先，色塊的邊緣指的是每一個色塊是否都有一個明確的界線，不會出現模稜兩可的範圍，或是超出輪廓線之外的色彩。接著，背景的平整度指的是在平塗的過程中是否均勻平滑，不會出現明顯的筆觸紋理，或者顏料厚薄不一的問題。最後，顏料的飽和度指的是畫面中的色彩效果呈現，是否在層層薄塗罩染下達到理想的發色。而筆者期望於上述三者之細節修飾，提升畫面的精緻度與作品的完成度。

（六）保護畫面

當作品完成準備收尾時，筆者會確定畫面的顏料乾燥完畢後，再進行保護畫面的動作。由於保護凡尼斯須待畫面的顏料乾燥至少一年，因此本論文將無法即時記錄保護凡尼斯的使用方式，於是此部分只描述保護凡尼斯的使用過程。

而塗抹保護凡尼斯的作用，就宛如在畫面上鑲嵌一層薄透的玻璃，可用於調整作品完成後的光澤度，以及保護畫面隔絕外在的灰塵與碎屑。於使用過程中，第一個步驟為清潔畫面，待顏料乾燥後以軟毛排筆將表面雜質清除，並且放置於乾淨無塵的環境。接著，使用扁長有彈性的豬鬃排筆直接沾取保護凡尼斯，以量少且均勻的方式薄塗。最後，將作品放置於通風陰涼處待乾燥。

第三節　創作心境的對照與轉折

本創作研究於就讀碩班時期的四年時光裡，帶給筆者最大的體悟在於一種永遠要勇於探尋與挖掘事物表象的衝動與熱情。在創作過程中，不只須向外重新檢視現實世界所呈現的現象，同時也須向內重新審視自身的心智活動。

而筆者於此小節描述創作心境的對照與轉折，並非想於其中比較具象寫實與半抽象表現的優劣上下之分，亦非暗指創作應往何處發展、抑或如何發展。而是透過「觀看的方式」、「時序的變動乘載著意志的流動」、「生命連結生命」的敘述進程，作為回應筆者一路上所經歷的創作心境歷程。

一、觀看的方式

從具象寫實往半抽象表現的創作轉變中，首先意識到的改變為筆者觀看對象物的方式。當作品所欲表現的對象物不再追求客觀理性的再現模擬，創作過程不再仰賴數位影像中的像素色塊，繪畫便大幅度地減少現實現象的限制。而在減少限制、增加自由的同時，便意味著未知的道路應如何開拓，只能由自身與對象物緊密地對話與連結，一次又一次的建立與破壞，在觀看、在思索、在動筆之中，慢慢地形塑出作品所欲展現的意象。

正因如此，從對象物中觀看與感受到的經驗，將會成為影響作品表現最關鍵的因素。其中，筆者認為觀看即是創作開始的起源，唯有透過集中、不間斷的知覺活動，才得以於觀看對象物的過程裡感受到最重要的本質，進而在不斷編織的意識中表現其意象。而筆者於本創作研究便試圖透過頻繁地實地觀察荷花，盡可能從不同的面向去感受荷花的樣貌型態是如何轉變。

久而久之，筆者漸漸能發覺在午後雷雨喧雜地落在荷葉上躁動的景色，與雨停時濕氣瀰漫的寧靜氛圍；從側面的角度遠距離看荷花，與從俯視的角度近距離看荷花；在烈日下曬到乾燥捲曲的荷葉，與漂浮於水面上的枯萎荷葉，這之間所蘊含的共通性為何，而其中微小的差異又是如何在不同的視角、時間點與環境的

作用力下，產生了荷花溫度、顏色與質地的改變。

在這些不斷累積的感官感覺經驗中，當筆者再一次觀看漂浮於水面上的枯萎荷葉時，便會與之前關注的面向不一樣。自然而然地，當筆者再一次以相同的對象物為創作主題時，觀看的方式將會引導作品創作出與過往截然不同的意象。此部分將以大學時期創作的〈下一個繁榮〉與碩班時期創作的〈枯荷〉這兩件作品為例，說明兩者觀看與描繪荷葉的方式。



圖 4-14　〈下一個繁榮〉，局部



圖 4-15　〈枯荷〉，局部

在〈下一個繁榮〉（圖 4-14）這件作品中，枯萎荷葉藉由精準的輪廓外型、透視法與明暗光影的表現，如實地呈現乾枯葉面所形成的皺褶與發白的葉脈，一部分浮於水面上、一部分埋於水面下的綠藻中，以及在接近葉梗的濕潤葉面上有些許太陽照射的強烈白光。當時筆者關心的是畫面中的荷葉應如何才能神似於現實中的景色，遂使數位影像所顯現的荷葉成為創作的主要依據。

而〈枯荷〉（圖 4-15）中的枯萎荷葉則是藉由平面化、微觀與符號化的表現方式，體現荷葉於水中消融的生命意象。在創作過程中，不須再緊盯著數位影像來指示荷葉的葉面為深褐色、規定葉脈的走向與分枝細節。而是於不斷觀看荷葉的過程中察覺葉面邊緣的皺摺處帶有磚紅色、摸索出葉脈分布的規律、體悟到葉面會比葉脈更早分解等逐漸重疊而凝聚成的感官感覺經驗，使筆者不再過度仰賴

他者，而是相信自身能自由地透過色彩與線條的重新組成，將荷葉詮釋成富有想像的生命意象。

二、時序的變動乘載著意志的流動

於研究起初，筆者曾視荷花週而復始的生命現象，為一種單一且無限重複的過程，不禁懷疑生命的開始與結束都只是由一套固定的機制來進行循環輪轉。然而，隨著認識、摸索與創作的研究進程，得以挖掘生命在四季的流動、時序的變動中，處處乘載著意志的流動。而筆者認為此一意志的流動，即是生命自身的自我創生與不斷選擇的過程所留下的痕跡，以一股無形的生命力量緩緩流動於表象之下。

若反過來思考，當生命不再週而復始，世間萬物宛如曇花一現，在消失的剎那既無人記得也無人知曉，生命無法再以漸進式的過程進化與繁衍，沒有意志得以傳承與延續。在一切都是新穎而僅有一次的世界裡，心智能否承受得了永遠無根的狀態？

或許週而復始的時間現象，其實象徵了一種重新觀看的機會，讓生命得以於其中再一次的選擇、再一次的與他者產生連結。而或許重複的不是荷花的生命現象，而是一直以相同的目光投射於荷花身上的結果。而筆者相信若是抱持著主動探尋、集中注意的積極意識，便有可能於重複中捕捉到意志的流動。同時，也得以於每一次相異的切入點，持續地發掘生命現象中的樂趣與秘密。猶如蒙德里安（Piet Cornelies Mondrian, 1872-1944）於樹木之中尋找出隱藏的基礎形式，最終闡明了蘊含於一切實物之下的幾何形式。亦如筆者試圖將荷花轉瞬即逝的生命現象，轉化為作品中永恆的生命力展現。

三、生命連結生命

大自然中最吸引人的地方是生命與生命之間不斷蔓延與延伸的連結，透過無法控制與臆測的躁動能量四處流竄，使一切萬物處於穩定而和諧的狀態。對筆者

而言，本創作研究的創作過程也類似於此情境，在摸索如何表現荷花生命意象的同時，也將自身的思緒與情感一併揉雜、搗碎、攪和進畫面裡，使生命與生命之間透過繪畫創作產生交匯與連結。而創作無非是為了帶來新意義與新形式，致力於從混沌與幻象中尋求真實，只為跨越個人片段的經驗而走向共相的境界。

因而在夜深人靜，筆者一人獨自於作品前來回踱步之時，當葉面水珠的金屬光澤隨著角度反射而閃爍、當手指撫摸紅銅線條堆砌造成的些微刺痛感、當蓮蓬詭異的色彩對比充盈著目光的轉瞬之間，在看見了荷花生命意象的躍動中也感受到自身生命意志的痕跡。

第五章　作品解析



圖 5-1　張立欣，〈新荷（一）〉，2020，油畫，80 x 40 cm



圖 5-2　張立欣，〈新荷（二）〉，2020，油畫，80 x 40 cm



圖 5-3　張立欣，〈新荷（三）〉，2020，油畫，80 x 40 cm

一、〈新荷〉

〈新荷〉這個主題是由三連幅組合而成（圖 5-1）（圖 5-2）（圖 5-3），三者之間可以單獨陳列，也可以並列排放。這三件作品皆是以春天時節，荷花於幼苗期所展現的生命樣貌為創作依據。荷花於幼苗期時，葉芽才方從地下莖的節間中成長，此時的葉梗相對地細軟無力，多數荷葉只能浮於水面。而畫面中的荷葉，有的才剛露出水面、有的浮於水面、有的已經能直挺站立。葉面的部分，有的依然維持著兩側向內捲曲的模樣、有的已準備舒展開來。

若以荷花的生命週期之順序來看，便能發現幼苗期為開展新週期的第一個階段，同時也是四季更替之始，〈新荷〉這個主題所要呈現的即是荷花生命的開始。而生命的開始之意象，帶給筆者的感覺不光是希望與喜悅，其中還包含著宛如婦女生產時所伴隨著的腫脹、灼熱與刺痛感。筆者觀看荷葉葉面一頭的紅色尖角刺出水面的景色，就像新生的孩兒剛來到現世，葉梗如孩兒的臍帶一般連接著池水之母體。

在創作的過程中，筆者揀選荷葉葉面[82]之背面中的紅色斑紋，將其轉變為類似於人的皮膚表面組織，形成一顆顆不規則形狀的淺粉色圓點，佈滿於荷葉葉面的背面。透過鮮黃色、亮橘色與桃紅色之相似色並置，使畫面形塑出一種正在膨脹、向外伸展的色彩張力，彷彿新鮮、嬌弱而腫脹的肉體。而背景中的灰藍色水面也與橘色調的荷葉，形成一種視覺上的色彩對比。

[82] 荷葉於幼苗期時，兩側向內捲曲的葉面為背面的部分。一般來說，荷葉的背面會相對正面來得光滑，顏色也相對較淡。而背面中的紅色斑紋在幼苗期階段較明顯，隨著荷花的生長，到了成苗期的階段會逐漸淡化。



圖 5-4　張立欣，〈斷梗（一）〉，2020，油畫，80 x 40 cm



圖 5-5　張立欣，〈斷梗（二）〉，2020，油畫，80 x 40 cm



圖 5-6　張立欣，〈斷梗（三）〉，2020，油畫，80 x 40 cm

二、〈斷梗〉

〈斷梗〉這個主題是由三連幅組合而成（圖 5-4）（圖 5-5）（圖 5-6），三者之間可以單獨陳列，也可以並列排放。這三件作品皆是以冬天時節，荷花於越冬期所展現的生命樣貌為創作依據。荷花於越冬期時，地上部分的組織如荷葉、荷花與蓮蓬都已經枯萎死亡。由於地上部分的組織失去了養分的運輸，不再具備挺直於水面上的支撐力。因此在颳風下雨的天氣裡，容易使荷花彎折、斷裂與破損。而畫面中的荷花早已無法分辨究竟是荷葉、荷花還是蓮蓬的斷梗。

在荷花的生命週期之順序中，若幼苗期為開展新週期的第一個階段，那麼越冬期則為整個週期的結束。於是在創作〈斷梗〉時，筆者選擇將〈新荷〉與〈斷梗〉形塑出一種視覺對比，在平面化繪畫中，同樣以平視的視角與三連幅的方式，去詮釋生命的死亡之意象。

當筆者望向荷花池時，池塘中只剩下一片零零落落、或長或短與彎曲傾斜的斷梗，一根又一根的斷梗宛如墓地上神聖而純淨的白色十字架，豎立於寧靜、無波紋的水面上。而荷花生命的死亡之意象，所想要展現的是一種莊嚴而平靜的氛圍。在畫面中，筆者以淺霧藍、灰藍與接近黑色的花青色，為〈斷梗〉營造一種穩定的冷灰色調，並且以紅銅線條仔細地描繪因斷裂而露出的導管組織。而因表面乾燥造成的脆化現象，則是以類似於瓦片的不規則組織，逐漸蔓延於斷梗的表面上。

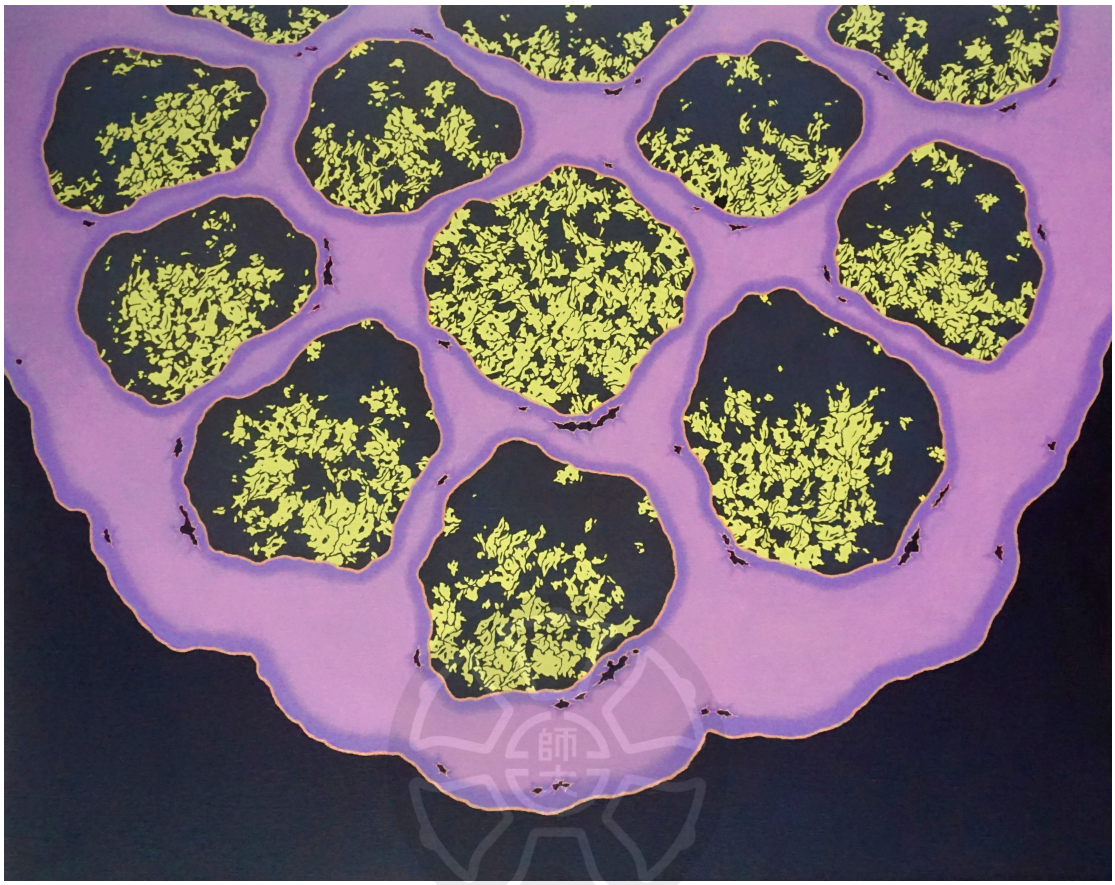


圖 5-7　張立欣，〈夜窗〉，2019，油畫，72.5 x 91 cm

三、〈夜窗〉

〈夜窗〉（圖 5-7）這件作品是以沉入荷花池底的枯萎蓮蓬為創作依據，其靈感來自於筆者撥開水面望進池底的景色。當時沉於池底的蓮蓬已經脫離葉梗，尋不著葉梗的蓮蓬就像是在戰場上被遺落於一旁的頭顱骨骸，只是靜靜地斜躺於池底的角落，繼續看著荷花的生命週期不斷地輪迴轉動。

失去養分的枯萎蓮蓬變得乾燥又暗沈，而蓮蓬中的蓮子也早已脫離蓮蓬的溫床、不見其蹤影。最後剩下的僅有一個個如碗形狀的空洞，裡頭堆積著池底的分解物碎屑，以及些許綠色藻類。由於荷花池屬於不流動的死水，因此沉於池底的蓮蓬處於一個非常寧靜而穩定的環境裡，讓筆者不禁將夜晚裡的蓮蓬與黑夜裡的星空連結在一起。在平面化繪畫中，筆者透過俯視的視角與微觀的表現方式，將完整的蓮蓬進行放大與畫面切割的動作。〈夜窗〉也在扁平化的視覺轉化下，使一個個如碗形狀的空洞，被壓平成一扇扇眺望星空的景觀窗。而空洞裡的分解物碎屑也轉變成某種不可辨識的星象圖。

筆者提取蓮蓬的粉紫色，並且提亮分解物碎屑與綠色藻類中的黃綠色。透過兩種色調的色彩對比，來營造出一種幽微、神秘與詭譎的氣氛。而背景與蓮蓬空洞裡的深藍色，則是形塑出夜晚裡深不見底的死水以及黑夜裡浩瀚無垠的星夜。〈夜窗〉這件作品是可以說是筆者為了死亡的枯萎蓮蓬，在漫長而孤單的黑夜裡，特別獻上一首充滿幻想的鎮魂曲。



圖 5-8　張立欣，〈綻〉，2019，油畫，91 x 116.5 cm

四、〈綻〉

荷花依據其豐富多變的顏色與花型，能夠區分出很多不同的品種，而〈綻〉（圖 5-8）是以白色荷花於花果期所展現的生命樣貌為創作依據。到了炎熱的夏天時，花芽如同葉芽會從地下莖的節間萌生，一朵一朵探出水面、陸續盛開，花期得以延續約三個月。於花果期的階段中，蓮蓬會漸漸變得膨大飽滿、蓮子也慢慢變得圓潤成熟。

雖然荷花花期得以延續整個夏天，然而每朵荷花的開花期卻只有約略三天的時間。於開花期間，荷花每天都會發生早晨花瓣綻放、午後閉合的現象。而〈綻〉這件作品試圖捕捉的是開花期即將結束的剎那。在畫面中的荷花雄蕊[83]隨著荷花的盛開，花藥開裂散出大量的花粉，隨後昆蟲便會攜帶著花粉使之吸附於雌蕊[84]柱頭上方的黏液。而完成受精後的荷花花托[85]遂開始向上隆起發育為蓮蓬，結出一顆顆淺綠色的蓮子。

在俯視的視角中，〈綻〉畫面中央的視覺焦點為七顆正在發育的蓮子，其上方的柱頭運用粉紅色與鮮紅色的漸層來營造黏液的濕潤感。環繞於鵝黃色的蓮蓬為細長彎曲的淺藍色雄蕊群，透過放射性狀的線條將視覺導引至荷花花瓣。而花瓣脈絡在紅銅線條的勾勒下，轉變成一種類似於昆蟲翅膀鱗片的效果，保護著中央的蓮子。

[83] 荷花的雄蕊環生於花托基部，每個雄蕊由花絲、花藥及附屬物組成。而花藥中為藥隔，兩側各具兩個花粉囊，每個花粉囊包括壁層及由壁層所包圍之藥室，在藥室中產生花粉粒。

[84] 荷花的雌蕊多數離生於花托上，每個雌蕊為一個心皮，由柱頭、花柱及子房組成。而柱頭中為開放中空，其溝槽可直達子房室，表皮能分泌柱頭黏液。在雌蕊受精後，才會逐漸發育為平時常見的蓮子。

[85] 荷花的花托呈倒圓錐平頂形，在雌蕊受精後，才會逐漸發育為平時常見的蓮蓬。

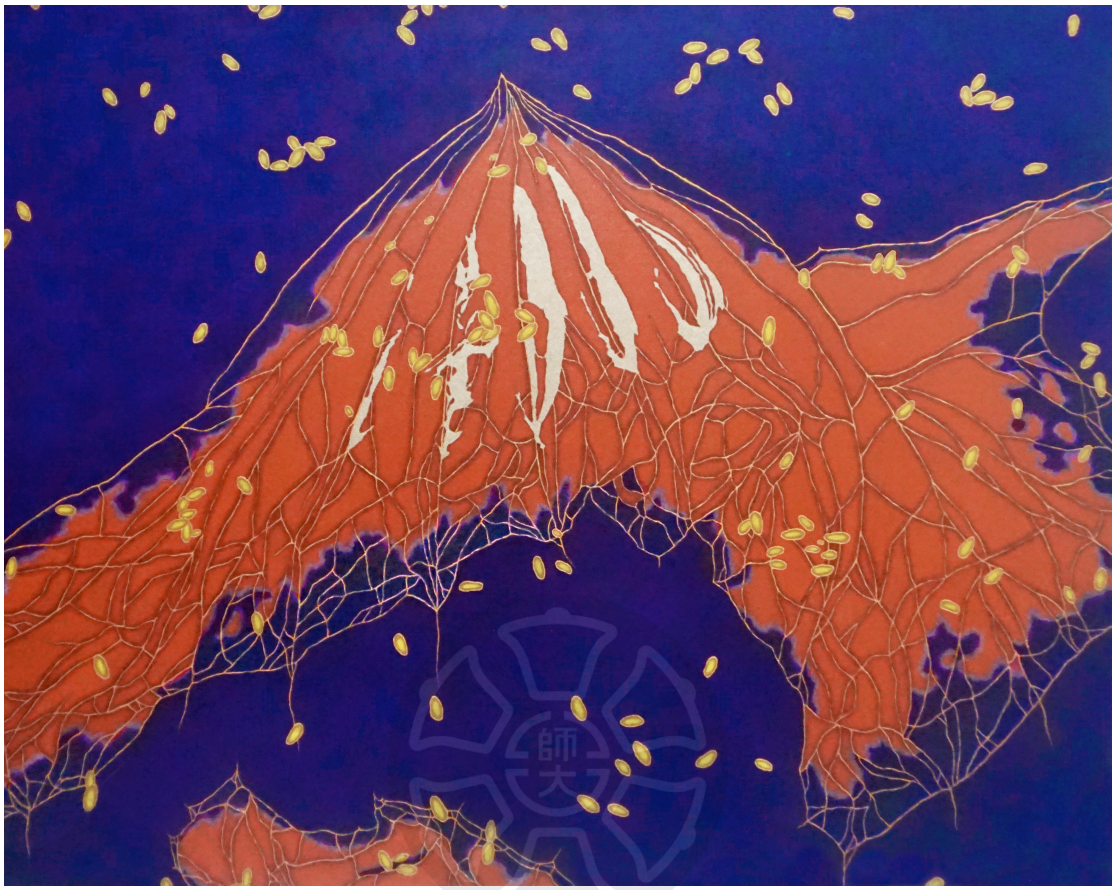


圖 5-9　張立欣，〈枯荷〉，2019，油畫，72.5 x 91 cm

五、〈枯荷〉

〈枯荷〉（圖 5-9）為本創作研究中第一件完成的作品，也因為這件作品，促使筆者決定往半抽象表現的創作風格來表現荷花的生命意象。而這件作品是以荷花池水面上的枯萎荷葉為創作依據。當荷葉的葉片面積達到最大之時，便會進入植物衰老的生理程序。在葉綠素降解的作用下，導致荷葉的葉片表面從嫩綠轉為枯黃，而葉梗也因失去支撐力，使枯萎荷葉漂浮於水面上。

當創作停筆時，筆者甚是喜歡靜悄悄地凝視著荷花池。或許是因其水體不容易產生流動的關係，不見任何波紋與騷動的水面，對筆者來說就像是一個時間暫停的世界。在透明清澈的水中世界，一切看似毫無動靜，卻又處處蘊藏著生命的氣息。而〈枯荷〉這件作品彷彿也在平面化繪畫中，恍如凝結於生命週期中的某一個瞬間，處於一個無法明確辨認的時空背景。

在不斷觀看荷花的生命週期輪轉之視覺經驗中，筆者始終認為植物體從死亡到分解的階段，與其說是悲傷與哀憐，不如說是非常浪漫且富含生命力的過程。〈枯荷〉這件作品雖因平塗的筆法而顯得寧靜幽微，卻又因荷葉色彩與紅銅線條的形式顯得躁動不安。即便〈枯荷〉中的葉面在逐漸消融的過程分解於水中，其細密而複雜的裸露葉脈依舊存在於水面上。這樣的生命熱情，使筆者強化了枯萎荷葉裡的磚紅色，使其於深藍色背景的色彩對比下，形塑出一種荷葉燃燒的生命意象。



圖 5-10　張立欣，〈夜幕低垂〉，2021，油畫，91 x 116.5 cm

六、〈夜幕低垂〉

〈夜幕低垂〉（圖 5-10）這件作品是以枯萎下垂的荷葉為創作依據，所呈現的季節約略為秋天時節的結藕期。此時荷葉在衰老程序中的葉綠素降解下逐漸缺乏生氣，在尚未落葉前，荷葉經過光合作用所產生的大量養分會儲存於地下莖的前端，使蓮藕膨脹變大。

而作用於荷葉上的衰老程序，同樣也會顯現於荷葉的葉梗上。剛開始只會由綠轉黃，漸漸失去水分的葉梗會變得枯黃而接近深褐色。最後葉梗會因完全失去支撐力而導致折損與斷裂。雖然〈夜幕低垂〉這件作品中的葉梗還保有支撐力，但是已無法再負荷荷葉的重量，進而造成上半段的葉梗向下彎折，使原本朝上舒展開的荷葉，一個個低頭下垂。

當秋風輕拂過荷花池水面時，搖搖欲墜的枯萎荷葉會隨風輕輕擺動，抑或安靜地彼此依偎。由於荷葉表面的肌理變得乾燥而皺褶，其質地也會相對粗糙而堅硬，在兩兩碰撞時會發出哐啷、哐啷清脆的聲音，甚至在午後餘暉的照射下產生一點透光性[86]。而這些秋日蕭瑟的景色，使筆者將枯葉殘荷與黑夜裡微微發光的小夜燈聯想在一起。在〈夜幕低垂〉的背景中，筆者以深紅紫色來暗示太陽剛落下殘留的餘光，以鮮黃色的荷葉來形塑其葉面的透光性。並且在兩種色調的對比下，形塑一種暮色時分，微光瀰漫的神秘氛圍。

[86] 此時荷葉葉面的厚度也會相對地薄透，因此在陽光的照射下，部分枯萎荷葉會產生些微透光效果。



圖 5-11　張立欣，〈浮生若夢〉，2020，油畫，130 x 162 cm

七、〈浮生若夢〉

〈浮生若夢〉（圖 5-11）這件作品是以荷葉、荷花、蓮蓬與蓮子，於花果期所展現的生命樣貌為創作依據。相較於其他作品僅描繪荷花的部分構造，〈浮生若夢〉則試圖以全景的方式，展現荷花於盛夏時節展現的生命意象。

畫面中的荷花呈現的是開花期結束後，準備開始枯萎、凋零的模樣，有的花瓣向下低垂、有的花瓣則寥寥無幾。當荷花邁向凋零階段時，便意味著蓮蓬與蓮子將變得成熟飽滿。而〈浮生若夢〉中所描繪的蓮子並非一般常見的橢圓形，其形狀較類似於長圓柱體，其色彩也偏向藍綠色。在平面化繪畫中，筆者透過平視的視角將荷葉、荷花、蓮蓬與蓮子的位置分層並相互交錯，藉此來達成畫面的均衡感與流動感。

在創作過程中，筆者也希望能將荷花的生長習性展現於作品中。由於荷花屬於喜愛陽光日照的水生植物，適合生長於光照充足、溫暖潮濕的環境。因此，炎熱的夏天對荷花來說，是其成長最快速、蓬勃的季節。如同向日葵總是面向著陽光，荷葉朝上舒展開的模樣，彷彿張開雙臂承接著陽光的沐浴一般。尤其中午太陽直射時，荷葉的表面在烈陽照射下，葉面的正面與背面皆會泛著淡淡的藍光。而筆者遂強化此一現象，使畫面中的荷葉於色彩變異下，葉面的色彩從淺綠與翠綠轉變為土耳其藍與藍綠色。而整幅作品在不同的藍綠色調中相互輝映，營造出荷花欣欣向榮、生命力旺盛的景象。

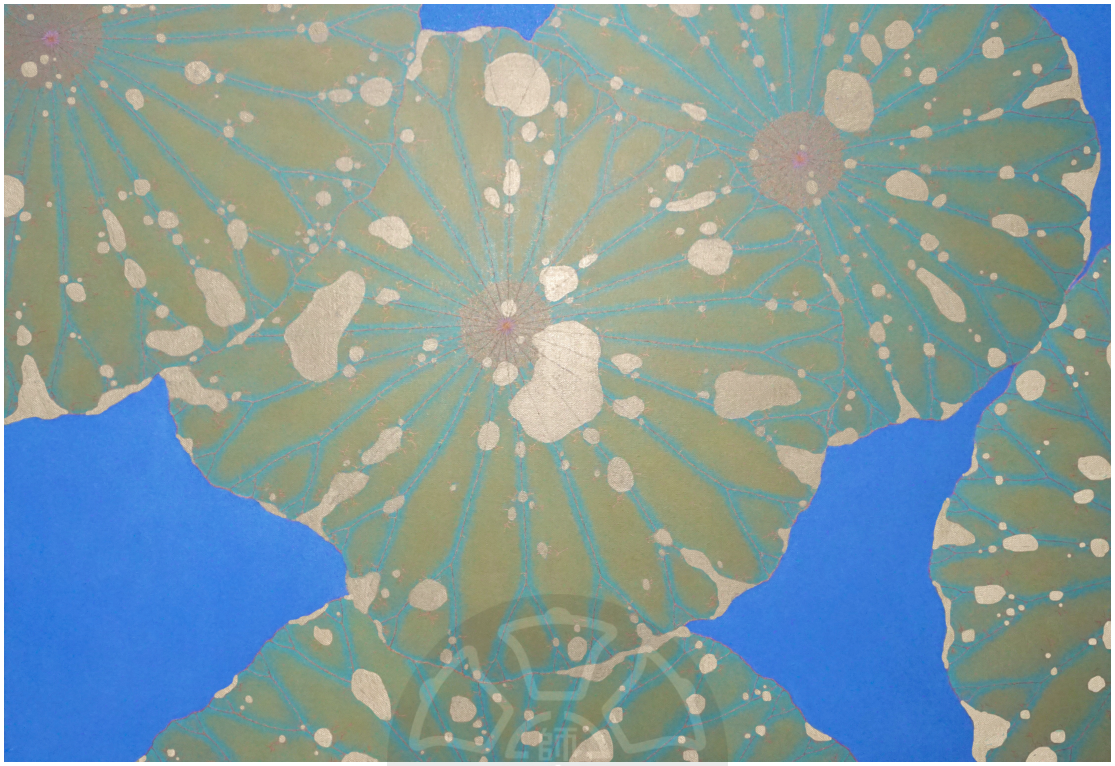


圖 5-12　張立欣，〈晨露〉，2021，油畫，91 x 116.5 cm

八、〈晨露〉

〈晨露〉（圖 5-12）這件作品是以春天時節，荷花於幼苗期所展現的生命樣貌為創作依據。此時的荷葉雖然還無法挺直於水面上，其葉面已經能完整地舒展開來，形成盾狀圓形的輪廓與平滑波浪狀的葉緣。在擁擠的池塘水面上，荷葉與荷葉之間，兩兩相疊、相依相偎。

在下雨過後的荷花池，空氣中總會瀰漫一股濕氣，夾雜著些許雨水的味道與荷葉清淡的香味。每次在觀看雨景中的荷花池塘，筆者經常會想起唐朝白居易的〈琵琶行〉中「嘈嘈切切錯雜彈，大珠小珠落玉盤」之詩句。筆者甚是喜歡雨剛下完的時候，許多大大小小的雨珠依然停留於荷葉葉面上的情景。而此一現象的成因在於荷葉葉面的蓮花效應，使荷葉不會向一般葉子被雨水淋濕，而是將雨水凝聚成一顆顆晶瑩剔透的雨珠。

筆者於俯視的視角中，將畫面中的荷葉進行放大與邊緣切割的動作。透過湖水藍與灰黃色的色彩對比，強調荷葉葉脈的放射性網狀線條。並且以湖水藍罩染於灰黃色的荷葉葉面上，使其產生一種濕氣瀰漫、朦朧柔焦的氛圍。而畫面中的雨珠並非以隨機的方式點綴於荷葉葉面上，其分佈是依據葉面起伏的波紋與葉脈的線條走向而定。並且藉由富含金屬光澤的錫顏料，來描繪雨珠於陽光反射下造成微微刺眼的白光現象。而〈晨露〉這件作品便是展現荷葉獨有的蓮花效應之現象。

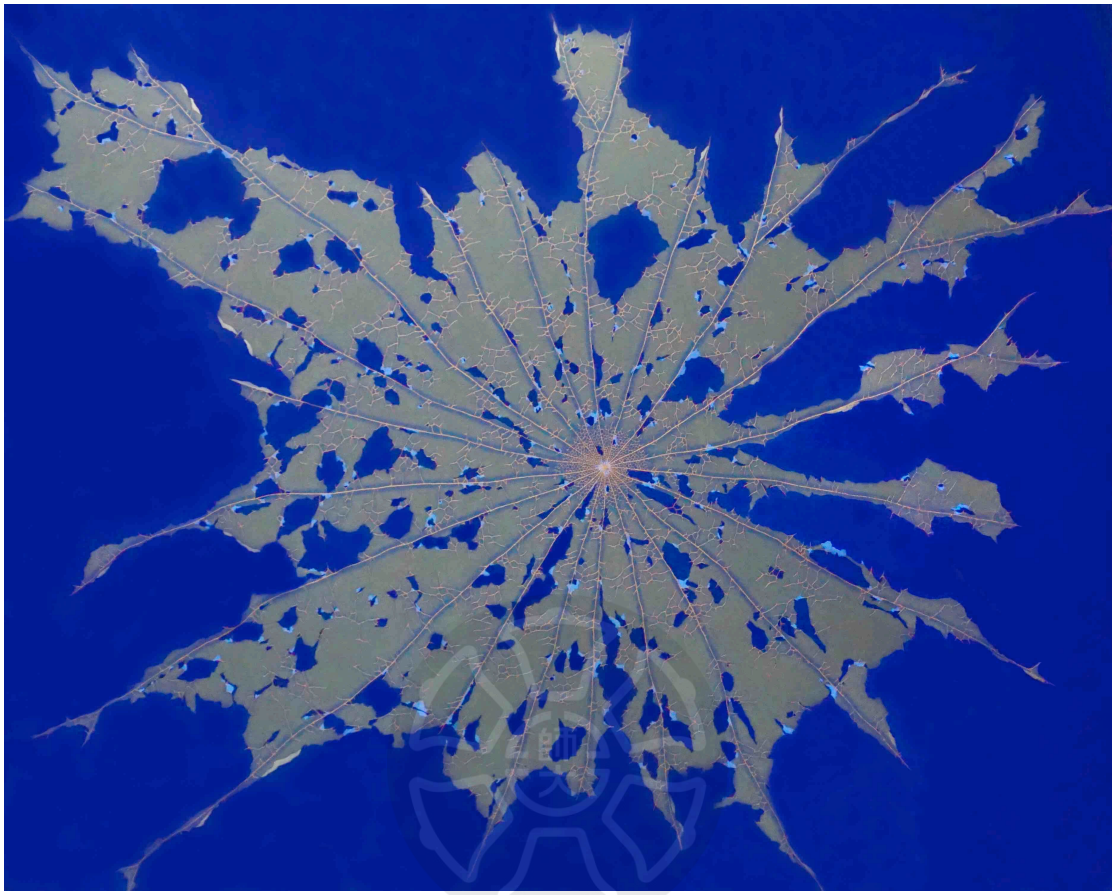


圖 5-13　張立欣，〈永恆之輪〉，2020，油畫，130 x 162 cm

九、〈永恆之輪〉

〈永恆之輪〉（圖 5-13）這件作品是以一片飄浮於水面、漸漸消融的枯萎荷葉為創作依據。此時缺乏生氣的枯萎荷葉，在失去水分與養分的情況下，其表面的厚度會相對地薄透，其表面的質地也會變得脆化且容易破裂。同時，荷葉葉面的蓮花效應也會變得不明顯，消融的葉面組織已不再具備此排水特性，使部分荷葉葉面浸濕於水中。

畫面中的荷葉葉面在水中的分解作用下，已看不出原本荷葉盾狀圓形的輪廓。少數還殘留的葉面組織也已經轉為透明的灰綠色，部分的葉面組織甚至出現破損與坑洞。〈永恆之輪〉這件作品中還能清楚辨識的，就是那細密、複雜的荷葉葉脈。對筆者來說，這些錯綜複雜又賦有幾何規律線條的葉脈，是荷花生命力強韌的意象展現。

在平面化繪畫中，筆者僅描繪一片枯萎荷葉，並且將其荷葉的葉面舒展至畫面的邊緣，來營造一種視覺張力的效果。在色彩變異中，筆者透過冷灰色來呈現逐漸分解的荷葉葉面，部分變得更為透明薄透的葉面組織則是以淺藍色來表現。而〈永恆之輪〉中的葉脈線條則是以富含金屬光澤的紅銅顏料來描繪，越靠近中央的線條越稠密，越向外擴散的線條越稀疏而斷裂，藉此來呈現荷葉於寧靜的水面中漸漸消融的過程。

第六章　結論

悠長的時間洪流之中，生命總是處於不斷生成、不斷消逝的過程。若生命循環僅是一個無限重複的迴圈，生命本身沒有更多的欲求、沒有進一步的超越，那麼在地球漫長的四十五億年歲月裡，或許現有生命還維持著單細胞的構造，又或者根本不會衍生出生命的蹤跡。而本創作研究即是基於此生命疑問，透過荷花在生命週期中展現的樣貌型態，於繪畫創作中探尋其生命意象的展現，重新審視生命的價值與可能性。

於本創作研究的進程中，筆者透過文獻學理與繪畫創作兩條途徑，前者以他者的視野、後者以自身的視野，分別從客觀的角度去理解荷花的生命樣貌，再從主觀的角度去詮釋荷花的生命意象。

在文獻學理的途徑，筆者以生物學、植物生理學與生態學的角度，藉由理性的科學知識來了解荷花的生命運作與現象。接著從人文、文學、宗教與繪畫作品，藉由人類感性的視覺、知覺乃至心理的轉化效果，延伸出有別於以理性解釋生命本質的另一種意象展現。在此一途徑中，筆者意識到荷花在生命週期展現的樣貌型態，確實有其固定的模式與生理機制，也有其實質上的用意與因果關係。由此可說明生物體的確具備生命自發性的目的與價值，同時卻也受到其限制。其因在於生物體的演化在穩定的環境中，較難以引發細胞突變與構造進化。於短暫的歲月裡，荷花的樣貌型態勢必會以類似的形式持續好一段時間。若麻痺於此視覺經驗，便也難以覺察其中的生命意象。因此，在後續部分可以發現生命意象的展現需仰賴人類的主動介入，現實現象才得以於想像與知覺活動中，獲得轉化的可能性。

而意象的展現得以經由不同的媒材與表現手法體現，本創作研究便是以繪畫創作的途徑來形塑自身對於生命的觀點。從形象轉化為意象的實踐過程，筆者依循自身對於荷花的知識背景與實地觀察作為形象參照。並且於荷花的生命週期變化裡，揀選出具有代表性與象徵性的形象。在此一途徑中的轉化用意並非是想以畫面中的色彩與線條形式，來駕馭大自然的形式。筆者所描繪的荷花作品追求的

是一種生命內在精神與外在形式之形神兼備。為此，畫面中的生命意象需言之有物、有感而發，使荷花不至於淪落為空泛的皮囊。同時，繪畫創作無非為一種對象物與創作者的對話空間。在畫面中探尋著荷花生命意象所能展現的可能性，也是筆者在畫面中形塑自身對於生命價值的建立。此一對話空間不可否認地在呈現荷花生命樣貌的同時，也反映了筆者當時的心境。

而在古今中外的藝術創作中，以荷花作為描繪對象的作品不勝枚舉，但是以平面符號化作為表現方式的手法不多，以其生命週期作為描繪主題的完整系列研究更是稀少。因此，本創作研究的作品價值在於透過一種新的表現方式，來重新詮釋荷花的生命意象、展現不一樣的生命樣貌。而本創作研究運用的半抽象表現風格，對於筆者而言實為一次難得可貴的嘗試與經驗。相較於過往具象寫實的創作歷程，總是相當程度上地依賴數位影像中的對象物，往往形成了只再現其形式卻不見其精神的窘境，遂促使筆者在頓悟與反省之中，決定以漸進式的方式，針對每一環節作出改善與突破。因此，筆者選擇藉由平面化、微觀與符號化的表現方式，作為具象寫實至半抽象表現的創作風格過渡，以一種更為主動地介入方式，將大自然與自身所獲得的感官感覺經驗連結在一起，透過畫面色彩與線條的重新構成，展現荷花於轉瞬間綻放的生命力。並且於回顧創作心境的對照與轉折之中，描述觀看方式的改變如何影響筆者創作脈絡的形成，以及重新檢視週而復始的時間現象所蘊含的意義與機會，使筆者得以透過繪畫創作使自身與荷花生命之間相互交匯、產生連結。

綜觀來看，現階段的繪畫創作還存在許多能調整與延伸的空間。平面化、微觀與符號化的表現方式，一方面給予筆者一種形式、時間與空間的自由聯合與視覺想象的開拓，一方面也有其視覺效果上的限制性與重複性。因而，在後續調整與延伸的方向裡勢必會再尋求新的表現方式，去挖掘表象背後的真實，在毫釐之間探尋蘊含的生命力。而筆者願意相信人們眼中所看見的現實世界之現象，絕非代表了世間萬物的一切。無論透過客觀的科學、醫學與生物學，抑或主觀的文學、宗教與藝術，都是人們試圖去理解世間萬物的諸多面貌之方法。即便看似主觀、想像與抽象的繪畫創作中，筆者同樣地願意相信在作品中呈現簡潔色塊、簡化線條與平滑筆觸所構成的繪畫效果，也是展現荷花生命意象的一種真實。

參考文獻

一、中文書目

巴東，《張大千研究》，台北：國立歷史博物館，1996。

王其超，《中國荷花品種圖誌》，北京：中國林業出版，2005。

王嘉，齋治平校注，《拾遺記》，北京：中華書局，1981。

石瑞仁編輯，《林玉山回顧展》，台北：台北市立美術館，1991。

石繼航，《四時花令：那些奼紫嫣紅的古典詩詞》，台北：啟動文化出版，2018。

朱自清，《朱自清經典散文集》，香港：天地出版，2019。

吳曉，《詩歌與人生:意象符號與情感空間》，台北：書林出版有限公司，1995。

李尚志、李國泰、王曼主編，《荷花・睡蓮・王蓮栽培與應用》，北京：中國林業出版，2002。

李松柏，《台灣水生植物圖鑑》，台中：晨星出版，2007。

李靜，《有溫度的唐詩：穿越唐詩，邂逅那個時代，相遇那些詩人》，台北：日出出版，2019。

周裕蒼、周裕編主編，《荷事：中國的荷文化》，山東：山東畫報出版社，2009。

林秀蓉，《荷必多情》，台北：釀出版，2016。

林明德，《多音交響美麗島：臺灣民俗文化的入門書》，台北：五南圖書出版股份有限公司，2019。

汪民安主編，《文化研究關鍵詞》，台北：麥田出版，2013。

張溪南，《白河鎮志》，台南：台南縣白河鎮公所，1998。

曹雪芹，《紅樓夢》，新北：西北國際文化公司，2019。

黃頌，《蓮花的故事－荷元素》，台北：藝術生活開發股份有限公司，2003。

楊遠波、顏聖紘、林仲剛，《台灣水生植物圖誌》，台北：行政院農業委員會，2001。

蒙曼，《四時之歌：蒙曼品最美唐詩》，台北：英屬維京群島商高寶國際有限公司台灣分公司，2019。

潘富俊，《中國文學植物學》，台北：貓頭鷹出版，2019。

蔣德安，《植物生理學》，台北：五南圖書出版股份有限公司，2018。

趙毅衡，《符號學》，台北：新銳文創，2012。

二、中譯書目

Friedrich Nietzsche 著，張念東、凌素心譯，《權力意志：重估一切價值的嘗試》，北京：中央編譯出版社，2000。

Gilles Louis René Deleuze 著，陳蕉譯，《法蘭西斯・培根：感官感覺的邏輯》，苗栗：桂冠圖書股份有限公司，2009。

Jeffrey C. Alexander, Steven Seidman 主編，吳潛誠總編校，《文化與社會》，新北：立緒文化事業有限公司，1997。

Marita Sturken, Lisa Cartwright 著，陳品秀、吳莉君譯，《觀看的實踐：給所有影像世代的視覺文化導論》，台北：臉譜出版，2013。

Nick Lane 著，林彥綸譯，《能量、性、死亡：粒線體與我們的生命》，台北：貓頭鷹出版，2013。

Nick Lane 著，梅芠芒譯，《生命之源：能量、演化與複雜生命的起源》，台北：貓頭鷹出版，2016。

Rollo May 著，傅佩榮譯，《創造的勇氣：羅洛・梅經典》，新北：立緒文化事業有限公司，2013。

Wassily Kandinsky 著，余敏玲譯，《藝術中的精神》，台北：信實文化行銷，2013。

Yoshinori Ohnishi 著，王向遠譯，《日本美學 1：物哀－櫻花落下後》，新北：不二家出版，2018。

三、期刊論文

吳有能，〈蓮花敘事：比較宗教象徵研究〉，《臺大佛學研究》，2017，33 期。

徐世昌，〈蓮花的自潔功能與奈米科技的應用〉，《科學發展》，2002，354 期。

Sarunya Prasopchigchana, “Symbolic Representation in Buddhism”, *International Journal on Humanistic Ideology*, Vol. 4, No. 2, 2011.

William E. Ward, “The Lotus Symbol: Its Meaning in Buddhist Art and Philosophy”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 2, 1952.