

東海大學美術學系碩士班碩士論文

創作論述

紅塵裡

Life in the Dusty World

指導教授：倪再沁 教授

研究生：盧奕如 撰

中華民國 99 年 8 月

摘要

我以水墨畫來描繪紅塵裡的百態人物。我的水墨風格經歷三次轉型，先後分爲寫實、寫意風格，創作的第一階段爲「憶舊系列」，第二階段爲「塵世模擬系列」，第三階段爲「擬人爲物系列」。

第一、二階段的創作為寫實風格、第三階段的創作為寫意風格，第一階段「憶舊系列」主要是描繪回憶中的人事與過去的生命經歷等題材，第二階段「塵世模擬系列」爲描繪紅塵裡的世俗人物，而在材料使用上，融合其他媒材和裱拓技法，以拓展創作風格。第三階段「擬人爲物系列」是我的重要轉變期，由寫實風格轉變爲寫意風格，使用文學性轉化法的擬物化，把人物比擬爲天地萬物，人和大自然的生命可以是合諧、交融的生命共同體，目的在體現物我爲一的生命境地，那是一種抽象的心境表述，是一種「天人合一」的生命境界。

在寫實、寫意風格形塑之後，我也希望可以結合二種風格，來發展出一種新的繪畫風格，期使自己能夠發展具有當代性的繪畫語言、創作風貌。

我的人物畫創作，其實就像說故事一樣，故事是永遠說不完的，人物畫創作的發展性也是無限、無窮的阿。最緊要的，是期盼自己在藝術創作中永遠懷有一顆赤子之心。

Abstract

I paint figures of the human life by ink and color on paper by realistic and impressionist styles. There are three major changes of style in my painting.

In the first stage I painted my family, friends, and experiences of life by realistic style. In the second stage, I painted the poor old rouged tumblers, the light-fingered folk because of compassion by realistic styles.

In the third stage, I painted figures by metaphoric expression. I paint figures as some things like mountain, sea and wind by impressionist style. I believe the life within us and abroad which meets all motion and becomes its soul.

After the new style emerged, I want to combine the realistic and impressionist styles to further develop my painting styles.

My works are similar to the stories of life which will never end. I hope I will become a great artist, and my works will be dazzling forever. Most importantly, I hope I will never lose the complete innocence of painting.

目次

摘要	I
目次	III
圖目次	IV
第一章 緒言	6
第二章 人物畫的當代面貌	7
第一節 西方寫實主義影響下的水墨人物畫	7
第二節 臺灣當代水墨人物	16
第三章 個人創作之歷程	22
第一節 憶舊系列	22
第二節 塵世模擬系列	30
第三節 擬人爲物系列	39
第四章 個人創作風格分析	52
第一節 寫實風格時期	52
第二節 寫意風格時期	53
第五章 結論	55
參考書目	57
盧奕如 學經歷	59

圖目次

- 圖 1 徐悲鴻，〈愚公移山〉，1940，水墨設色，144 × 431(cm)，徐悲鴻紀念館藏。
- 圖 2 蔣兆和，〈流民圖〉，1943，水墨設色，2000 × 12027(cm)，局部。
- 圖 3 葉淺予，〈印度獻花舞〉，1949，水墨設色，101.5 × 53.5cm，浙江省桐廬縣富春畫苑。
- 圖 4 程十髮，〈牧羊女〉，1973，水墨設色，55×45cm，現藏大陸。
- 圖 5 黃胄，〈豐收圖〉，1977，水墨設色，245×123cm，現藏大陸。
- 圖 6 徐樂樂，〈清音〉，1989，水墨設色，129 × 49cm，現藏大陸。
- 圖 7 盧奕如，〈季〉，2004，水墨設色、棉紙，140×70cm×3。
- 圖 8 高一峰，〈按摩女〉，1955，水墨，家族藏。
- 圖 9 鄭善禧，〈民歌彈唱兩少年〉，1983，彩墨。
- 圖 10 季康，〈藝文雅集〉，157×60cm，水墨設色，傅冬生收藏。
- 圖 11 李奇茂，〈養鴨人家〉，1984，水墨設色，916×68cm，臺北市立美術館藏。
- 圖 12 于彭，〈慾望山水 III〉，1999，水墨，67×1082cm，大未來畫廊，局部。
- 圖 13 盧奕如，〈父親畫家〉，2005，水墨設色、棉紙，140×140cm。
- 圖 14 盧奕如，〈兄妹〉，2005，水墨設色、棉紙，140×70cm×3。
- 圖 15 盧奕如，〈琴音〉，2005，水墨設色、棉紙，140×140cm。
- 圖 16 盧奕如，〈飄零〉，2007，水墨設色，麻紙上簪，214×70cm。
- 圖 17 蘇漢臣，〈秋庭嬰戲圖〉，宋，絹本設色，197.5×108.7cm，國立故宮博物院。
- 圖 18 盧奕如，〈室內風景〉，2007，水墨設色、簪宣紙，140×70cm。
- 圖 19 盧奕如，〈水彩課〉，2007，水墨設色、簪宣紙，140×70cm。
- 圖 20 盧奕如，〈舞女〉，2010，水墨設色、簪宣紙，184×96cm。
- 圖 21 〈馬王堆一號墓 引魂升天圖〉，旌幡帛畫，233×141cm，湖南長沙。

圖 22 盧奕如，〈人間·天堂〉，2009，水墨設色、水干繪具、羅紋楮皮紙、臺灣麻紙，188x77(156 x47) cm。

圖 23 盧奕如，〈關懷的手〉，2009，水墨設色、水干繪具、羅紋楮皮紙、臺灣麻紙，127x64cm。

圖 24 盧奕如，〈擬物系列 I 文人山〉，2009，水墨、楮皮紙，206x158cm。

圖 25 盧奕如，〈潮汐〉，2009，水墨、楮皮紙，145x57cm。

圖 26 盧奕如，〈石不能言〉，2010，水墨、楮皮紙，183x96cm。

圖 27 盧奕如，〈峰頂〉，2010，水墨、羅紋楮皮紙，141x77cm。

圖 28 盧奕如，〈天邊的風〉，2010，水墨、羅紋楮皮紙，141x77cm。

圖 29 盧奕如，〈谷底〉，2010，水墨、羅紋楮皮紙，141x77cm。

圖 30 盧奕如，〈小山系列〉，2010，水墨、楮皮紙、明礬，32x50x4cm。

圖 31 盧奕如，〈小山系列 I 曲流〉，2010，水墨、楮皮紙、明礬，32x50cm。

圖 32 盧奕如，〈小山系列 II 彎延〉，2010，水墨、楮皮紙、明礬，32x50cm。

圖 33 盧奕如，〈小山系列 III 石礫〉，2010，水墨、楮皮紙、明礬，32x50 cm。

圖 34 盧奕如，〈小山系列 IV 土塊〉，2010，水墨、楮皮紙、明礬，32x50 cm。

第一章 緒言

筆者以紅塵裡的人物為題來作水墨人物畫。「紅塵」原意是指紅色的塵土，就字面上來談紅塵二字，「紅」在文化習俗裡，帶有喜慶的味道，我以為也包括著慾望、名利與糾葛。至於「塵」則帶有一種紛亂和熙攘的意味，人們常深陷於執念的追求而不忍稍離，終於無法自拔，人生的起伏也就開始了，這是我覺得有趣的。為什麼想用水墨來畫包羅萬象的人物？或許在於水墨是很純粹的材質「水」與「墨」，卻有著工筆、濕筆、沒骨、墨暈……等豐富的質感變化，加以筆墨中的深邃哲學意涵，十分吸引著我，所以我想用水墨為媒材，描繪紅塵百態。

我先後以寫實與寫意的風格來詮釋紅塵裡的人物，作具象的俗世模擬，或抽象的心境表述。創作歷程包括傳統的承襲，與風格的蛻變，分析創作中的「承」與「變」，自傳統中汲取的養份為：人物畫美學、風俗題材的表現和形式等；爾後風格之蛻變：受到西方的寫實風格洗禮、新文人畫論點的影響等，而以寫實作為創作起點，進一步闡釋風格由寫實走向寫意的脈絡，希冀在創作的嘗試與改變後，能夠型塑出個人的繪畫風格。一言以蔽之，我是在延續傳統的「承」與開展個人風格的「變」中，發展新的繪畫風貌來表達內心的真實感受。

我的作品能否從「承」走向「變」，與時代感交融，而具有當代性？此為創作的動機，也是待解決的問題。因此，我從主題、描寫、構圖、造型等方面來探討風格之演繹，並尋找答案。茲將創作歷程分為三階段：第一階段的憶舊系列、第二階段的塵世模擬系列、第三階段的擬人為物系列。

第二章 人物畫的當代面貌

第一節 西方寫實主義影響下的水墨人物畫

西方寫實主義的創作意念是源自於西方文化的宇宙觀，所使用的油畫媒材，是在西方文化的體系下發展而來；中國水墨畫所使用的媒材，即筆墨用具，也是為表現出中國文化的特質而產生。然而，到了二十世紀，中國與西方世界有更多政治、文化的交流，水墨畫也在大環境的滲透之下，形成關注於傳統與革新的兩大對峙方向。

二十世紀的中國繪畫，在西方寫實主義影響之下，於創作中加入寫生、素描之過程，畫圖至此可以直接從自然、社會取得素材，獨立創造構圖、造型，而非只仰賴畫稿。中國繪畫的形式至此乃獲得解放，內容也可作無限擴展了。

在 1919 年，康有為於《萬木草堂藏畫目》一書中，倡導「中學為體，西學為用」的政治、文化口號，繪畫亦須融合傳統中、西畫的觀念，同年，陳獨秀、呂澂也在《新青年》雜誌上激論著美術革新，認為中國畫須從西方引進「寫實主義」(realism)及「洋畫寫實精神」，在此原則下，水墨畫開始了前所未有的丕變。

中國於 20 年代至 40 年代期間，水墨畫基本上是以承襲傳統文人畫的保守派、金石派，和引進西方寫實主義的洋畫派、革新派為主要方向。到了 40 年代至 70 年代期間，中國社會發生無產階級革命、文化大革命，影響所及，繪畫發展出以西方寫實為基礎，內容帶有社會寫實主義的水墨畫。80 年代之後，新文人畫派也自南京漸漸興起，且開始受到重視。

二十世紀中葉，一些在繼承中國民族繪畫傳統基礎，但也不離素描、速寫的新作風影響，他們多畫新中國人民、城市新貌、農村生活或邊疆少數民族等，如：徐悲鴻、蔣兆和、程十髮、葉淺予、程十髮、黃胄、徐樂樂等。

我的水墨畫風格，受到西方寫實主義的影響，因此，以徐悲鴻倡的「引西潤中」繪畫風格作為論述起點，再逐步分析以寫實風格描繪的中國現當代水墨家與作品，分述他們在寫實的基礎下，又各自發展出獨特風貌，或取長於素描、速寫、寫生，或是融合古今中外的藝術養份，在傳統的「承」與「變」之中開展一己的畫風。

引進西方寫實主義的「革新派」，以「引西潤中」改良國畫的徐悲鴻(1895-1953)為代表。徐悲鴻是江蘇宜興人，他曾於法國留學，留學時所受到的藝術影響，基本上是近於庫爾培自然主義的寫實主義，傾向於客觀地反映外在事物，主觀的批判性不強。他在作品〈愚公移山〉(圖 1)一作中，即用筆墨畫素描，先以模特兒寫生，再用水墨勾勒填彩，人物略施明暗以顯示體積。〈愚公移山〉取材於「列子」的「湯問篇」，敘述愚公與眾子孫以堅毅不拔的精神，移開一座山峰的故事，據悉〈愚公移山〉畫面左方搬運泥土的巨像，是經過歷史的求證後完成。他作寫實的人物畫，和中國的顧派人物畫描繪方式大不相同，他更富科學精神地作觀察與描繪，並提出唐代張璪「外師造化，中得心源」即寫實的主張，提倡「師法自然」，認為西方繪畫的透視、解剖、色彩有其可取之處。回國後，徐悲鴻力倡國畫改良運動，他曾在〈中國畫改良之方法〉一文中道出對傳統國畫的看法：**夫寫人不準以法度，指少一節，臂腿如直筒，身不能轉使，頭不能仰面側視，手不能向畫面而伸。**¹他認為素描是一切造型藝術的基礎，把中國傳統水墨與素描結合起來的嘗試，就是「國畫改良論」的主張。進一步談徐

¹徐悲鴻：〈中國畫改良之方法〉，載於徐伯陽、金山合編，《徐悲鴻藝術文集 上冊》，(臺北市：藝術家出版社，1987)，頁 44。

悲鴻繪畫中的「承」與「變」，所「承」的是傳統的筆墨韻致，所革新的「變」則是以西方繪畫觀融入於水墨畫中，徐悲鴻是為革新的典型代表人物。

又如蔣兆和(1904-1986)的人物畫，在徐悲鴻之後，蔣兆和發展了寫實主義。蔣兆和是四川瀘州人，曾作過油畫、雕塑，1935年起作水墨人物畫，在傳統的基礎上吸收西畫之長來塑造形體，以表現人物形體的豐富性，更深入作人物的性情刻劃，形成了真實、深刻、沉著的畫風。²蔣兆和的〈流民圖〉(圖 2)一作，被稱為「中國現代畫史現實主義的歷史畫卷」巨作，當時中國發生淞滬會戰、五卅慘案，人民莫不痛苦萬狀，他還將難民畫得等同真人大小，加添真實性與悲劇性力量。畫中人物亦為素描式描繪，傷殘軍人、勞工、婦孺等貌態如生。他從結構中分清主次而表現出人物的形與神，不只是用乾筆擦出素描的效果，而是以寫意式的揮灑，帶有著濃淡乾濕，「粗服亂頭」極為生動的筆墨，蔣兆和注重寫實風格，以簡練奔放的筆觸塑造了別有特色的人物形象。

葉淺予(1907-1995)，浙江桐廬人，他筆下的人物畫與速寫密切相關。起初，速寫是爲了作漫畫，爾後，嘗試在貴州皮紙上以國畫筆墨創作，速寫是爲了作國畫的畫稿。速寫、漫畫、國畫爲他的作品增添趣味，漫畫中人物誇張式的筆法，到了水墨畫中變化爲一種純樸美。徐悲鴻爲葉淺予的知遇，說他的水墨畫風格：**淺予的國畫，一如其速寫人物，擇善擇要，筆法輕快，動中肯綮。**³

葉淺予也受到張大千的影響，在〈印度獻花舞〉(圖 3)一作中，可以看到張大千從敦煌帶回的唐歷代畫摹本之影響，畫面以對角線構圖，充滿動感，也在用筆、落筆、

² 許禮平：《中國近代名畫家圖鑑》，(香港：翰墨軒出版有限公司，1992)，頁 41。

³ 樓家本：《葉淺予 Ye Qian-yu》，(臺北市：臺灣麥克股份有限公司，1997)，頁 15。

層層敷色、重複勾線中看到受中、印兩國壁畫的影響。葉淺予從天竺佛國的城市、手鼓節拍達達聲、少女的清新歌聲中找到感動。畫中的印度少女身批紗麗，佩戴銀杯，灑著花瓣，在典雅莊重舞步中，也不失娉婷姿態。葉淺予重視中國畫中線條的運用，能把毛筆之頓挫韻律表現出來。他的風格特色，來自於速寫、漫畫、傳統，又大大拓寬了傳統文化的審美觀，把對於現世的感受，呈現於繪作中。進一步分析，葉淺予在傳統的「承」裡，並不囿限於既成規矩，他活用生動灑然的速寫，並將速寫與水墨畫作結合，形成特殊的造型與筆緻，也造就了他繪畫風格的「變」與新意。

程十髮(1921- 2007)出生於上海松江，幼年曾受民間藝術的薰陶，也畫過插畫，自學過素描。程十髮著重於作品中的民族性、時代性、世界性。民族性是指傳統的筆調墨韻、節奏感等，時代性即現代人的思想氛圍，世界性是指全人類都能夠欣賞。他向中、西畫學習，喜歡西方古典素描，如：霍爾班、杜勒的線描，和先拉斐爾派中的米雷的人物造型，羅塞提的畫裡抒情氣氛等，他由西洋畫中凝練出造型能力、比例、透視和面體關係，使他能夠掌握住人物比例和動態美，而西方面體結構也使他發展出一種「缺筆」畫法，即畫人時只畫眼、眉毛、一點鼻底、唇邊、頷下，上色後臉部立體感就產生了。程十髮由中國畫裡習得梁愷、李公麟、陳洪綬、任伯年的筆墨意趣，至於傳統壁畫、帛畫也有所涉獵，尤其在筆法、造型上受到了陳洪綬、任伯年的畫風啟發，使得他的人物造型不落俗套。色彩上則有帶著民間藝術的陶冶，富有裝飾感和生活氣息。

程十髮的繪畫取材廣闊，舉凡：少數民族、歷史人物、舞臺人物、紅樓夢故事人物等都入畫。以〈牧羊女〉(圖 4)一作為例來說明他的風格，他曾到雲南德宏傣族遊歷，並且，深深為著落後民族的生活情景、鮮艷服式與風俗索所吸引，也為傳說、葫蘆笙歌、游牧民族的好客熱情所動容，因而畫了系列作品。

程十髮的畫風經歷數次變化，早期人物畫多用單線雙鉤，工整細膩且墨線濃厚。⁴後來他領略到意筆中具工筆、粗放中見細膩的對比美，便持續此風格，在極粗、極細的筆觸中，產生強烈的節奏感，畫面又加上狂草書法，畫風呈現出奔放開朗的氛圍。晚年筆墨越趨簡雅，而豪爽之氣貫穿其中。分析程十髮於創作的「承」與「變」，可以解釋為在中西藝術、民藝或傳統中的尋找靈感，在筆墨中又不斷的作粗筆、細筆融合之嘗試，而從中體會那細膩、狂放筆致交融所形成的韻律節奏，復從生活中感受民俗風趣，凝練為更富新意、表現力的水墨造型與風格。

黃胄(1925-)，河北蠡縣人，他自幼並未入專業學校學習，他的人物畫取材於現實生活，他喜歡用速寫來記錄素材。黃胄經常以速寫分析、綜合、錘鍊題材，可以說，每一幅畫的筆墨都是來自於速寫，與他對生活的一份熱情。在 1949 年，黃胄於春季加入中國人民解放軍，到新疆、西藏、青海等地深入少數民族的生活，在〈豐收圖〉(圖 5)一作中，描畫維族人民的生活樣態，而少數民族那動人的傳說、民歌與諺語也著實令他回味無窮。起先，黃胄以速寫來表現他們的勞動、衣著和環境，後以寫意式的筆法，不拘泥的塑出整體輪廓，觀察他的筆致，有些許交疊參差之處，充滿大而化之的豪情。此外，他也特別強調手與臉的刻畫，以此來表現人物的形與神。在創作中，黃胄也藉由不斷觀察、實踐而筆致能去繁瑣、具準確性，而形成獨特的風格。

探究黃胄的繪畫脈絡，他曾向山水畫家趙望雲學畫，從唐代壁畫、民間美術、故宮收藏的歷代名畫中學習石濤、朱耷、揚州八怪的筆墨，並把長處用在人物畫中。他曾說：**筆墨以表現神形為是，形尚不具，空談筆墨只能是胡亂塗抹而已。**他認為繪畫要能根據現實生活的需要，學到古人的優點，並且加以運用，才能有所繼承與發展，創發出新的繪畫技巧。

⁴鄭明：《現代水墨畫家探索》，(臺北市：雄獅圖書股份有限公司，1992)，頁 163。

徐樂樂(1955-)爲南京人。她在形色、筆法、佈局上學陳洪綬，而人物畫的獨特造型與用筆，對於當代中國社會文化現狀，能作適洽的詮釋。她的人物畫題材爲：古裝人物、古山石、古器物，學習陳洪綬那源於木刻的勁挺用筆，並在筆中深化，將人物五官作變形，使人物畫產生與現代「卡通」造型意趣的聯想，也使人物畫流露「當代古人」的意趣。⁵她用筆緊勁稠密、流暢，初時風格怪誕幽默，且精謹順暢，後來，也從米芾、文徵明的書法中求變化，深化書法用筆，也從現代藝術、文化中感受理解到人世，她的風格漸趨深刻，也更注意了筆畫形式與哲學內涵，此外，她也在當代都市的生活感受中，發展出冷峻嚴謹又理性的構圖，有致的對人世表達關切，形成了一種剛健清朗，且骨氣嶙峋的風格，也成爲對藝術新的詮釋。進而論徐樂樂的繪畫風格，她的水墨畫具有時代感、當代性，但究其養份也自傳統而來，她由傳統學習到陳洪綬人物畫變形風格與米芾、文徵明的書法功底，加上她自都會生活、電影裡學到的卡漫造型，畫風轉爲表現出當代人們的古意、古趣，有一種帶著書卷氣的「當代古人」詼諧面貌，一「變」爲她獨特的繪畫風格。

在西方的寫實主義影響之下，帶來解剖學和體積感的觀念，擴展了中國水墨畫表現的可能性，固然說，中國與西方的繪畫觀不同，然而這也是時代環境的衝擊下，所激盪出的繪畫革新。上述畫家的寫實描繪，在同中取異，徐悲鴻、蔣兆和、程十髮「引西潤中」自傳統蛻變出個人風格；葉淺予、黃胄、徐樂樂則自傳統中提煉、型塑畫風，而形成壯麗、古雅的藝術形式，這些殊異代表著不同審美觀與性格，也形成風格與創見。總體來說，他們由傳統的「承」走向「變」，繪畫面貌非常豐富，然而，他們對待創作之「創變」、「新意」態度是一致的。我畫人物也是由傳統中「承」而始，後才思考著求「變」求「新」。在作品〈季〉(圖 7)一作裡，由西方寫實主義影響的寫生、素描來進行思考，並從中簡化筆法，後以水墨入畫，也形成寫實的風格。

⁵ 陳綬祥：《新文人畫藝術 文心萬象》，(吉林美術出版社，1999年5月)，頁237~241。

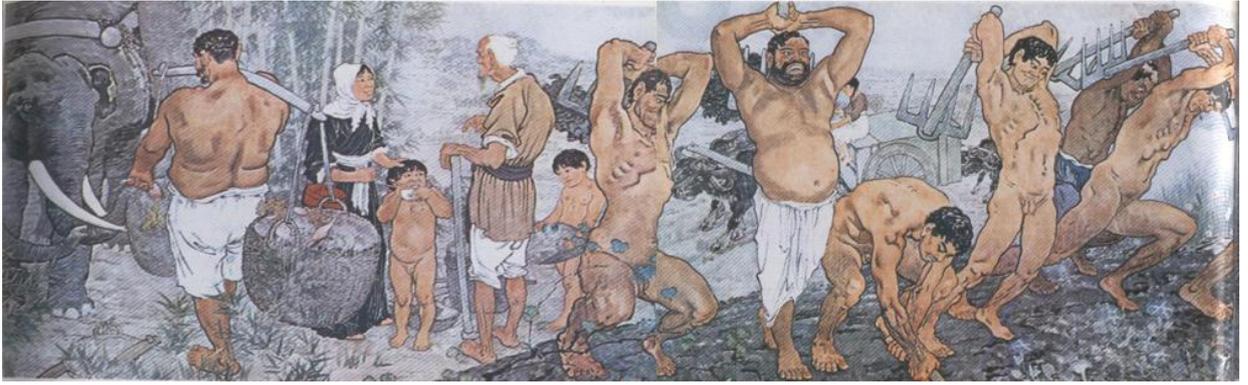


圖 1 徐悲鴻，〈愚公移山〉，1940，水墨設色，144x431 cm，徐悲鴻紀念館藏。



圖 2 蔣兆和，〈流民圖〉，1943，水墨設色，2000 × 12027cm，中國美術館藏，局部。



圖 3 葉淺予，〈印度獻花舞〉，1949，水墨設色，101.5 × 53.5cm，浙江省桐廬縣富春畫苑。



圖 4 程十髮，〈牧羊女〉，1973，
水墨設色，55x45cm，現藏大陸。



圖 5 黃胄，〈豐收圖〉，1977，水墨設色，245x123cm，
現藏大陸。



圖 6 徐樂樂，〈清音〉，1989，水墨設色，129 x 49cm，現藏大陸。



圖 7 盧奕如，〈季〉，2004，水墨設色、棉紙，140x70cmx3。

第二節 臺灣當代水墨人物

臺灣繪畫從日治時代，受明治維新和日本全盤西化影響，藝術以西畫為主的發展，至 1949~1955 大陸光復以來，軍民大量退守台灣，把大陸 30-40 年代的文化帶回臺灣，光復初期，臺灣傳統國畫受到日本殖民影響所打壓，十分薄弱，所以水墨畫主要由大陸來臺的畫家支配，當時有所謂渡海三家：溥心雲、黃君璧、張大千等，而後續也有中國的新文人畫家過渡來臺灣。

中國大陸的水墨畫從西方寫實主義，以至於社會寫實主義，又到文革之後的反思，亟需找出一種可以對中國現況進行深入思考的「新法」，這便是新文人畫家的萌芽思想。新文人畫家在中國受到重視是在 80 年代中期以後，是一個對於中國畫重新思考，對於近現代整個美術思潮重新反思，也對於中國發展現狀剖析之的一種繪畫現象。新文人畫家覺悟中國畫、發展中國畫，創造當代中國畫是其思考點與理論基礎，進一步分析新文人畫家的風格和技法，有兩點是共同追求的：一、他們效法的基本法式與基本語匯都是中國畫發展史上具有經典意義的，二、他們所選擇的技法是中國畫最基礎的筆墨，他們以為「無筆無墨等於零」，此外，他們也想要創造「時代化」的筆墨。⁶新文人畫家們曾在南京博物館中舉行「南北方中國畫展」，參展畫家包括：方駿、王孟奇、朱新建、徐樂樂、江宏偉、何家英、羅思聰、聶鷗、田黎明……等。本節試以臺灣地區的畫家：高一峰、鄭善禧、季康、李奇茂、于彭為例說明新文人畫家的風格，並且探究他們在水墨風格之「承」與「變」中，如何轉換傳統養份而發展出個人風格。

⁶ 陳綬祥：《新文人畫藝術 文心萬象》，(吉林美術出版社 1999 年 5 月)，頁 196~197。

高一峰(1915-1972)生於山西，是戰後來臺的大陸水墨畫家之一，具有一個先驅者的角色。早期創作爲自傳性的題材，例如〈三個蒙古小孩〉、〈召廟印象〉等畫作中描繪塞北生活的回憶。高一峰來臺灣後開始以俗民生活爲題材，充滿對於中下階層的關懷，數年後也取材於大陸俗民生活與想像的作品，如〈按摩女〉、〈賣藥郎中〉等。在〈按摩女〉(圖 8)一作中留下大塊的空白，街頭盲人被擠壓於畫面一角，⁷ 身影傾斜和陰影拉長顯得弱勢，高一峰以簡潔筆法、匠心獨具的構圖來表達關懷之情，其作品取材自生活體驗，或大陸家鄉的回憶，也與臺灣風土民情結合，有著生命的悸動與荒涼，他所悸動的是臺灣溫暖的人情味，而荒涼的是一己多病與堅忍的生活態度。曾習畫於高一峰的李義弘說：看他畫圖，原以為行筆速捷，沒想到是從容不迫，游筆捺墨，我們學到的不是浮面的筆墨，而是用心於尺幅之間的鍊鑪。⁸ 高一峰在傳統中學習到的儘管是西畫與水彩，他轉畫水墨後，以純熟的素描，描繪著塞北記憶與風俗民情，以簡拙奇特的水墨語言，與過人的刻苦精神，終究還是走出創新的新文人畫面貌，或許可以更深入解釋，他的繪畫由「承」走向「變」的風格，是由西畫吸收的傳統素描功底，進而將速寫轉爲筆墨語言、筆墨造型、寫意情調而呈現出富時代感的新文人畫。

鄭善禧(1932-) 生於福建龍溪縣石碼鎮，他的繪畫處於承先啓後，通古而不泥古的轉寰點，以寫實風格、重彩來描繪現實生活，一方面傳承文人畫筆墨特色，一方面應用西方造型及日本東洋畫的色彩觀，建立水墨新語匯。他能夠以詩、書、畫等文人畫的繪畫語言，與民間藝術作雅俗融合，以民間基本感情來充實文人畫內容。⁹ 在《民歌彈唱兩少年》(圖 9)中，以仰揚頓挫的渴筆線條，速寫般的描繪人物，畫面中雙人歌班子據著觀光車，一個在談唱，一個在拉琴售唱乞求零錢。兩少年面貌清瘦，眼神

⁷ 蕭瓊瑞：《臺灣近現代水墨畫大系 高一峰》，(臺北市：藝術家出版社，2004 年 3 月)，頁 94~96。

⁸ 李義弘：〈路滑霜濃無怨言一憶高師一峰〉，雄獅美術編輯委員會主編，《雄獅美術月刊 12 月號 166 期》，(臺北市：雄獅美術月刊，1984 年 12 月)，頁 53。

⁹ 鄭惠美：《臺灣近現代水墨畫大系 鄭善禧》，(臺北市：藝術家出版社，2004 年 3 月)，頁 119~126。

充滿淒涼期盼，穿著邋邋且未穿鞋。畫中的人物刻劃有形有神，而題款筆趣也與畫面統合，以書入畫，筆意拙而不巧、不媚俗，鄭善禧的畫風充滿敦厚素樸的味道，由傳統的「承」和開展風格的「變」來探討，他的畫在傳統中國繪畫、文人素養薰陶之下，又能開啓水墨嶄新的面目，他能夠融俗於雅，由傳統的「承」，即豐富的學養中提出新見「變」，即從寫生、民俗藝術裡領悟、錘鍊出一種質樸拙趣的新文人畫，而富有開創性。

季康(1913-2008)是浙江省慈谿人，他曾經來到臺灣，並且曾參加歷史博物館舉行的「兩岸重彩交流展覽」。季康出身書畫世家，擅長工筆仕女畫，張大千看過季康的畫，曾說：**眼中恨少奇男子，腕底偏多美婦人**。在〈藝文雅集〉(圖 10)一作中，以淡雅鋪色和秀麗筆致來描繪，鋪陳出古代文人的雅集生活，左上方有文人於案上研究詩詞文章，童僕侍側在旁，拄著拐杖靜觀，右下角另有文人在几子上弈棋，他們正聚睛會神的思索棋局，後方則有一株老松。在佈局上，可以見得是閻立本「主大從小」的傳統，與中國南宗繪畫的柔美墨法、設色。

李奇茂(1925-)，安徽省渦陽縣人，他具有深厚的中西藝術之學養，此外，他也曾行跡於世界各地，了解各地風土人情而作無數草稿等，其風格可以汲古博今，於中西繪畫中逢源，往往能夠自傳統蛻變自成格局。李奇茂近年以臺灣民情風俗為題材，將其素描功底遊走於水墨中，以傳統學理為基礎，繪出現代生活百態。題材包括：廟會、民俗活動、市集人物、景觀風土……等，以虛與實、黑與白作空間呼應，以氣勢來構圖，用四邊角來使畫面穩定，佈局以白當黑、以色當黑，在墨筆求意、求氣。在〈養鴨人家〉(圖 11)作品中，老者前的鴨群，和隨著老人手上飼料，在一片你爭我奪中，鴨子們吃飽也肥了，老人專注凝神，不掩滄桑的愁容，描繪出一幅具有俗民生活拙趣的圖畫。在單純題材中，有著深刻的人世樣貌，李奇茂能適切的運用水破墨中以狀其形，從心所欲的點染出人、動物神韻，且能傳達民初生活百態，筆墨與畫面的空間流

動，民情風俗等，都能夠恰如其分的呈現出來。

于彭(1955-)作品中也帶有「承」與「變」的意味，他使用中國畫裡文雅的傳統語匯，揉合民俗藝術的表現，可以說，文雅就在其筆下的拙。于彭的拙，在於始用禪畫或塗鴉式筆法呈現拙趣，認為人的本質是拙的，經過修練才變得精巧。¹⁰ 俗就在於皮影偶戲等民間藝術影響下的刻意人物並存空間、誇張扭曲人物比例與色彩鮮豔等。畫面可以感受到當代社會下的懷舊古文人生活氛圍，顯得如此的突兀與疏離。

在〈慾望山水 III〉(圖 12)一作中，可以發現畫面遠看為山水畫，近看有著許多裸體人物，畫中人物的裸身被解讀帶著慾望特質，而作品中流露出的慾望，于彭看作是「食色性也」自然而然的。他在造景、佈局上突破了傳統，不論是手捲橫向的空間流動形式，或狹長掛軸的佈局，就筆墨、空間來說，從基礎上搖撼了傳統，且山水畫出現裸體或許並沒有前例，自有格局的想法卻顯得與眾不同，具有當代感，方後現代主義藝術之趣，在形式理趣中且蘊涵了濃厚的文人精神，彷彿訴說著這就是文人食色，這就是人性。觀其畫中的筆墨韻致，不難看出傳統涵養的「承」，然而，更多的是求新求「變」，例如：他的題材，平面式的空間安排、不合理的人物並置……等，一如他所述：**可能是史無前例的**。此外，畫面裡也提供了無拘無束的生活觀，與適意的生活情調。

由上所述，可以見得臺灣的新文人畫家循古典以取其養料，在承襲傳統深厚內涵時，又不泥於傳統，往往，他們從生活、學養中找到更深刻的見解，可以發展出各自的風格，創作內蘊古典且能另闢新境，在作品中可以看到「承」與「變」的風格型塑、轉化，其內涵是不豐而腴的，他們所想呈現的不止於膚淺的皮相意義，而是對於生活

¹⁰ 楊蕙如：《臺灣探究—當代紙上作品》，（臺北市：臺北市立美術館印行，1999年2月），頁38。

獨特的思考與智慧，使得畫面至臻畫外之妙，在當代水墨畫中能創出屬於一種自己的、時代的、超越的繪畫風格。在我的作品中，也希冀能在古典的養料中，更發展出具有自身感受、時代意義的風格，此外，從小我就沒有安全感，因此個性敏感緊繃，心靈壓迫無從釋放，也許從小就喜歡繪畫，讓我對於繪畫有一份熟稔，也想以繪畫抒情。因此，繪畫對我來說是可親可切的表達感受，也能夠擴大詮釋出在時代背景下的人民生活，與更深刻的人世、社會意義的事。



圖 8 高一峰，〈按摩女〉，1955，水墨，家族藏。 圖 9 鄭善禧，〈民歌彈唱兩少年〉，1983，彩墨。



圖 10 季康，〈藝文雅集〉，1973，157x60cm，水墨設色，傅冬生收藏。

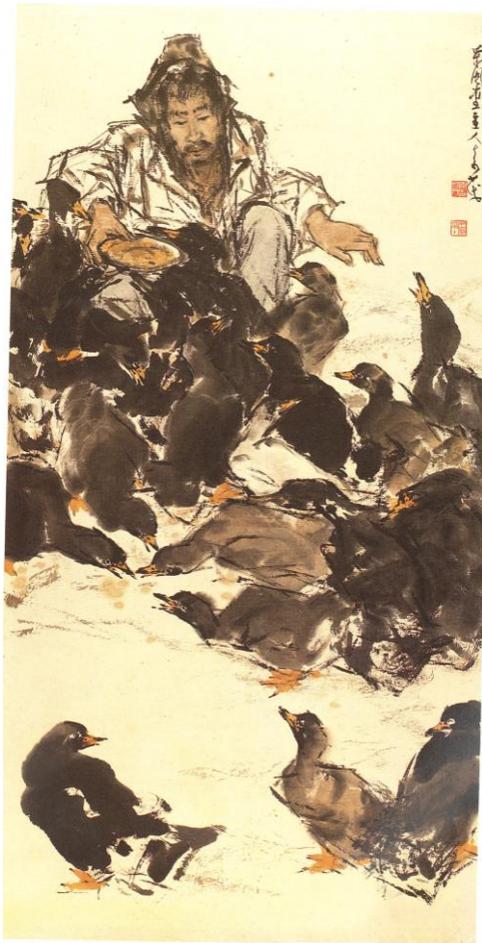


圖 11 李奇茂，〈養鴨人家〉，1984，水墨設色，916×68cm，臺北市立美術館藏。



圖 12 于彭，〈慾望山水 III〉，1999，水墨，67×1082cm，大未來畫廊藏，局部。

第三章 個人創作之歷程

第一節 憶舊系列

水墨創作對我來說是無拘無束的自由。老子：**大巧若拙**。古拙是一種天真的境界，越過各種規矩法度，達到從容自由的境界。以巧追巧，並不能巧；拙中見巧，方是大巧。¹¹本章節探討個人創作中的「承」與「變」，所謂的「承」：即承襲傳統的題材、筆墨技法、人物美學；與所謂的「變」：即個人水墨的語言，與風格的形塑。

我的創作第一階段為大學時期的「憶舊系列」，以自傳式題材作為成長過程說書人。內容包括：回憶中的人事、難忘的生命經驗、遊歷等風俗題材，憶舊於我的意義是以水墨捕捉已逝的時空，再建記憶中的往日，逐步描繪成長中逝去的回憶。此外，對於曾遇見的人事表達思念與謝意，因為與他們的相處使我變得成熟。「憶舊系列」發展到後來漸跳脫出個人回憶，用不同的方式呈現憶舊情愫，也試著對社會人群抱持著觀察、關懷。代表作：〈季〉、〈父親畫家〉(圖 13)、〈兄妹〉(圖 14)、〈琴音〉(圖 15)、〈飄零〉(圖 16)，此為承襲傳統風俗畫的題材。

再者，從技法來看創作的「承」，即「憶舊系列」是以兼工帶寫¹²的方式來畫。例如在人物身軀與衣紋輪廓上先以淡墨勾勒，後多次堆疊墨線，以細巧嚴謹畫法完成。在人物背景與前景的部份，以較為概括寫意的畫法作點景花卉、擺飾，目的在突

¹¹ 朱良志：《曲院風荷》，(合肥市：安徽教育出版社 2004 年 12 月)，頁 113。

¹² 《中國工藝美術辭典》：「兼工帶寫為一幅畫中的形象，有筆法工整細緻的部份，亦有較放縱寫意的部份，用工、寫二種筆法，表現出物象的形神，多見於花鳥、人物畫。」

顯人物的主角效果。創作的「變」，則在於推敲「憶舊系列」的表達，試圖更有變化且能傳達出真摯誠懇的情感，更能切合於水墨的繪畫語言。

從傳統中所承襲的人物美學來看，我畫水墨人物時，尤重人物的神韻。探討人物的形神美學，張彥遠在《歷代名畫記》一書中曾論畫六法：**至於鬼神人物有生動之可狀須神韻而後全。**¹³我的人物畫創作，尤重神韻，也思考著如何表現出神韻，藉由眼神、手勢、姿態、裝束來詮釋，使得畫面中同時躍動著對象與我的生命力，畫中人物就顯得神采奕奕了。我從傳統而得的「承」，即為注重神韻的人物美學，我以為只有深入的理解傳統，才能夠深刻的由創作中求新、求「變」。東晉顧愷之在《論畫》中提出六要素：神氣、骨法、用筆、傳神、置陳、模寫，發展了重神論，謝赫的《古畫品錄》一書曾提出六法：氣韻生動、古法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫，則相對的重在形似，不論形似或是神韻，最後也是要以繪畫反映現實的形神兼備。

中國繪畫受到思想的影響，自孔孟、老莊、佛教傳入，到宋明理學，一直保持著一貫調和的特色，因此中國繪畫始終是理性主義，表現物象時，並不悖於理法，論及主、客觀時，也是以悅己、悅人的精神為原則。顧愷之所謂的「神」和謝赫所謂的「韻」，本是玄學品評鑒識人的概念，即一個人所顯露出來的風姿氣質，繪畫講求神韻，指的是畫人不但須畫出人的形體，也要畫出人流露出的精神狀態。傳神的重點在眼睛，顧愷之：**手揮五弦易，目送歸鴻難。**蘇軾也說：**傳神之難在目。**氣韻的重點則包括眼、四肢、身軀整體，來傳達出人物的生氣。宋代郭若虛在《圖畫見聞誌》一書中論氣韻：**人品既已高矣，氣韻不得不高。**進一步的把氣韻提昇為人品表現，到後來也發展為書畫中的筆意。陳傳席說：**「韻」用於繪畫在藝術上非常進步，藝術家追求「韻」，僅**

¹³ [唐]張彥遠：《歷代名畫記》，[明]毛晉校訂，（臺北市：廣文書局印行，1971年6月），頁47。

把「形」作為取韻的手段，這是藝術的生命和「個性」。¹⁴ 神韻表現出人物活入畫面之感，其價值不會被時光消損磨滅，也不會被潮流的更迭、變異所取代。

由傳統的「承」來探討我的畫，我在描寫人物的同時，也詮釋了我這個人，例如：〈季〉一作中的阿嬤，〈父親畫家〉作品中我爸爸在畫圖的神情，〈兄妹〉一作中的哥哥與幼時自己、〈飄零〉一作中的流浪漢等，都融會了主客觀、形似與神韻，此外，也注意人物的舉手投足所流露的個性，由人物眼睛、動作、姿態、裝扮等來暗示人物的身份與個性，因此，形似與神韻才能夠充分被補捉帶入了畫面，賦予畫中人物一股活潑潑的生命力。

此外，對我來說，「憶舊系列」有更積極的意義，每或遇著生活中難以接受的挫敗，常不自禁想起家人的滿滿鼓勵與支持、回憶給予的安心和歸屬，便能產生無限勇氣渡過，是我面對未來時，內心最大的依靠支柱。當面臨更難的挑戰，憶及曾經歷過、看過的風景，總能平和樂觀看待事物。而創作的「變」為，以新的筆墨語言來描繪，以筆墨的精神性來表達我這個人，與畫中人的氣質融合。

生命的成長在省察自己，後向未來前進出發。對新的時空，是熱情相迎的。誠如另一位憶舊作家林海音說：**逝去的日子，我不傷感，只是懷念**。茶暖飯飽的同時，將關注個人生命的美滿，拓寬到社會人世，以人文關懷的角度，為社會人情百態，致上我以真誠的投入。憶舊，在紙面上，在我的記憶裡，留下了洗刷不去的印記。從小，經常看到父親在家創作油畫，在偌大畫布中自由的揮灑，父親時常一邊畫圖，一邊抽菸，一邊沉思。眉頭揪結的表情，十分有趣，也讓我耳濡目染的想拿筆來畫圖。如〈父親畫家〉作品，藉由畫面描述父親畫油畫的情景，他獨自在畫布前，一筆筆畫圖。

¹⁴ 陳傳席：《六朝畫論研究》，(臺北市：臺灣學生書局，1999年9月)，頁342。

在偌大的客廳中，爸爸常穿著隨性，比如西裝上衣配著拖鞋，邊畫圖邊抽菸，相信那刻，對他而言一切都如浮雲，眼前的畫布、調色盤和油畫顏料是一切，正充塞著他的內心宇宙。爸爸畫圖時，若有所思而速度遲緩，也帶著些許眉頭糾結，而顯出樸拙的模樣。另一件作品〈兄妹〉，是描繪哥哥與我小時候一同遊玩的情景。猶記得哥哥和我當時都很年幼，靜靜遙想哥哥兒時與我的相處情景，回憶對我來說，並非耽溺或傷感，我只是懷念。記憶中學琴的那一段難忘時光。〈琴音〉一作，描繪學琴的回憶，即使後來結伴我成長的鋼琴已不復再，我也不能夠再學琴，回憶裡卻仍留存著童年時的琴音。

此外，〈飄零〉一作是我在憶舊系列中，所想要嘗試發展、擴大憶舊題材的作品，把對個人回憶的憶舊，擴充到社會現象方面，在茶暖飯飽同時，關懷社會中貧苦流落的老人。藉由水墨的樸拙特性，詮釋出我的個性、氣質，以筆、墨來配合呈現之。在每一筆的表現中，都融入自己的性情，也藉此表達自己的憶舊情懷，和真誠誠懇的感情，盡心的表達出許多人事物帶給我的記印、感觸，對過往回憶的嚮往不捨，對逝去歲月的傷懷，和對物質化社會中的關注反思。在筆墨中，〈父親畫家〉、〈兄妹〉我以遲緩頓拙的線條，來表達自己個性中較為遲頓的一面，與父親畫圖、兄妹遊玩時予我的憨厚之感融合。與之前〈季〉一作中的細密線條明顯不同，我賦予其一種細膩嚴謹的個性表現。〈飄零〉一作又轉變為一種活潑變化的線條，來表達自己個性中較為外顯的一面，這是我於創作中的「變」與新意。

明代鄒德中於《繪事指蒙》載有「描法古今一十八分」，歸納、總結中國古代人物畫衣服折紋的線描，每種線條均係象形，各種線條有其用筆特點。時至今日，現新描法應有變化，清石濤：**用情筆墨之中**。又說：**筆墨當隨時代**。我以為線描可以依據物象，質感而異，除此之外，線描也可以詮釋出個人氣質與精神性於其中。

探究線條變化，希望在筆墨中結合不同情緒，使線條充滿多樣個性。例如：我的作品〈季〉中的線描，較為細密謹慎，與〈父親畫家〉、〈兄妹〉畫中較頓拙線描各異其趣；後來在線描中又加入了明快的變化，〈飄零〉一作中的線條顯得活潑明快，也投入了我個性中較為外顯的一面。在筆墨中發展、嘗試了三種不同屬性的線條表現：較為謹慎的、頓拙的、明快的線條，來詮釋出自己與畫中人物的個性，希望把水墨語言等表現力推展至極限。

綜觀中國繪畫的發展歷史，東晉顧愷之創立了筆法之後，任何一位大家作品中都韻藏著獨特的、創造性的筆墨程式，他們通過既定模式，發揮所具有的特殊表現能力與造就的審美模式，豐富與發展了中國畫的基本語匯，同時拓展了中國畫的語言邏輯，豐富了中國畫的表現。

由上所述，可以了解我在第一階段「憶舊系列」中的「承」與「變」的起點：技法學養的承襲與筆墨風格之創變，爾後，我更要作題材中的「變」，即拓寬題材，來思考人物畫創作的可能性，此即為第二階段「塵世模擬系列」的創新之處。



圖 13 盧奕如，〈父親畫家〉，2005，水墨設色、棉紙，140x140cm。



圖 14 盧奕如，〈兄妹〉，2005，水墨設色、棉紙，140×70cm×3。



圖 15 盧奕如，〈琴音〉，2005，水墨設色、棉紙，140×140cm。

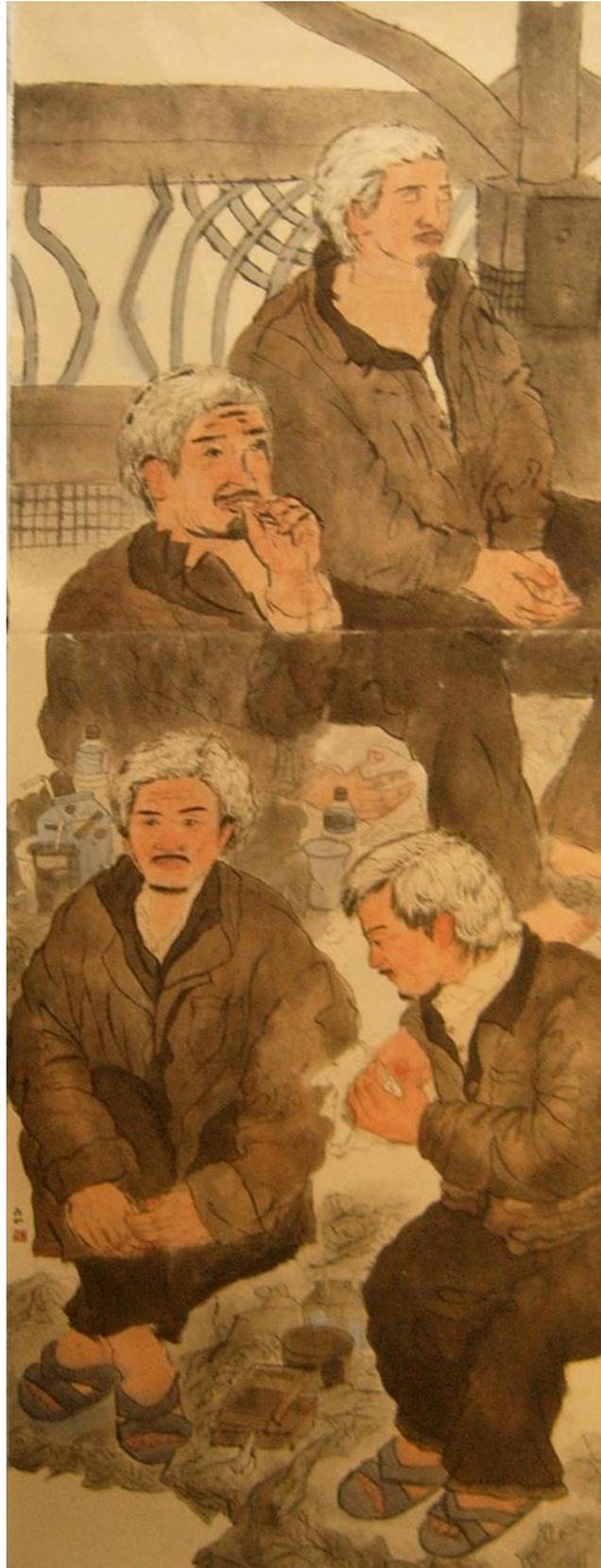


圖 16 盧奕如，〈飄零〉，2007，水墨設色，麻紙上礬，214×70cm。

第二節 塵世模擬系列

我的第二階段創作爲「塵世模擬系列」，內容亦爲風俗畫的題材。「塵世模擬系列」在創作中的「承」與「變」可解析爲：「承」的是中國風俗畫題材，「變」的是我把圖畫內容、構圖方式誇張化。首先，由傳統承襲的風俗畫題材談起：中國風俗畫¹⁵有許多傑作，爲具有寫實風格的畫，凡是生活週遭可見可感的人事物皆可入畫。所謂的「塵世模擬」，意即所畫人物的生活面貌，與我的過活方式差異甚大，其中並無聯結，描繪動機主要在於個人的關切，我以關懷的角度試著去描繪市井小人物的生活。

北宋張擇端〈清明上河圖〉是描寫宋代人們在首都汴京過清明佳節的熱鬧景象，用工筆描寫屋舍、船隻、商店等，其中刻劃人物的表情、生動細膩的世俗情態爲風俗畫典型之作。又如宋代的蘇漢臣系出於畫院，描繪許多風俗民情的題材，尤其善畫嬰孩與貨郎。在〈秋庭嬰戲圖〉(圖 17)一作中，描繪兩名幼童在庭園中遊玩，庭中有一座高聳的畫湖石，旁邊綻滿了芙蓉和雛菊。〈秋庭嬰戲圖〉畫面左下方有黑漆螺鈿鼓凳二只，一對小姊弟依偎著在刻畫著紋樣的鼓凳上玩「推棗磨」遊戲，即用竹籤穿掛棗子，撥弄轉動以考驗平衡力的新玩意，右下方的另一只鼓凳上面，所擺滿的小佛塔、鈸、散置轉盤等正式玩具，此刻卻被忽略了。

描畫是極爲生動的，姐弟髮式衣著都是富貴式樣，兩人嬉遊未必相讓，然那純真無瑕的喜新厭舊，及孩童好遊戲的天性都躍然紙上。筆法工整細勁，以折筆釘頭鼠尾描，行筆彎曲時變弧爲方折，具剛健婀娜之美，風格出於張萱、周昉的繪畫傳統。¹⁶

¹⁵ 《中國美術辭典》：「風俗畫爲人物畫的一種，是以社會生活風習爲題材的人物畫。始於漢代，五代李群、北宋張擇端、南宋左建、蘇漢臣爲一代名家，現代的風俗畫反映了新的題材、新的人物。」

¹⁶ 劉芳如：〈著色鮮潤 體度如生—蘇漢臣嬰戲圖試析〉，載於張月雪主編，《故宮文物月刊 第八卷第一期》，(臺北市：國立故宮博物院出版 1990 年 4 月)，頁 82~87。

過去常敏感、緊張，心不安，說出來的話講不通，創作求諸於心也沒有用。例如〈室內風景〉(圖 18)、〈水彩課〉(圖 19)等作品，可明顯看出是我創作遲滯期的畫作。我想藉由作品表達想法，但找不到合宜畫面來「說話」，所以，我想要改變看待生活的方式，且關心更多人。藝術彷彿是我心靈的一道窗口，讀《藝術治療》一書，雄恩·麥克尼夫寫：“畫像的詮釋方式採行團體冥想，我們彼此說話，並且與圖畫本身說話，藉以沉思圖畫。”¹⁷

傳統固然重要，創作中的「變」更為重要。在〈室內風景〉一作，是想呈現出少女等待的無奈，感到人與人之間時常都帶有不確定性，所寄出的信箋，也不見得有所回音。後來，我也曾從事教學，在教與學中揣摩與學生相處，也從中感到教學的樂趣，此外，也從教學中體會不一定能事事如意，人情世故還有許多需要學習的地方，而以水墨畫描繪出來。不論是有著實際感動、體會、身歷其境的人物畫，或是以揣測、模擬其內心感觸，我都是以真誠的視察去感觸、描繪紅塵百態。觀察社會上有一些從事夜生活與交遊複雜的人群，我十分驚訝於某些功利的價值觀，也困惑於人世之惡就像枷鎖般窒息。即使我的生活經驗與舞女大不相同，但是關注、關懷受一時迷惑的少女是本意所在。在〈舞女〉(圖 20)畫作中，也呈現了我在創作題材中突破的想望。迷惑的少女和周圍醜惡可怖的抓手形成一怪異的畫面，在描繪手法上，我把周遭的抓手都畫成張牙舞爪的黑色，就像是我以為紅塵裡的人物有善、惡的分際，如此明晰，描繪人性的惡主要也在於彰顯善良的可貴。以誇張的構圖，與題材的突破，來表示我於作品中的創意、創變。

「塵世模擬系列」題材又如另一件作品〈人間·天堂〉(圖 22)，以受到西漢馬王堆墓帛畫的特殊形式影響，此旌幡帛畫以想像與寫實的方式來詮釋天、人之間發生

¹⁷ 雄恩·麥克尼夫：《藝術治療》，許邏灣譯，(新路出版社，1999)，頁 140。

的故事。馬王堆一號旌幡帛畫〈引魂升天圖〉(圖 21)，形式如一件張開袖管的衣服，上寬下窄而主體呈一 T 字形，稱為「非衣」¹⁸，原本是在墳墓裡記載死者姓名生平之類的銘旌。內容自上而下分為三等分，表示天上、人間、地下。

畫面上段：天上世界，在畫面中央有一個天蓋，上有楚辭中所吟的「天門」，由兩根柱狀的闕上，傍二隻護衛的老虎，死者由此進入天界。右上方是金烏(日)，左又是玉蟾(月)。並有仙鶴、升龍、蛇身人面(女媧)等圖像。中段：人間生活，畫面上方是華蓋，下面有人身鳥首像，標示墓主一行人的日常生活，有出行、晏樂或祭祀等場面。下段：陰間世界，以雙龍交叉的玉壁隔開，有著各種怪獸、鰲魚等，表示著「水府」、「黃泉」或「九泉」的陰間，有一個大力士雙手上舉撐著大地。¹⁹

帛畫的意象豐富瑰麗，主題思想在「引魂升天」，也有人以為在「招魂以復魄」，使死者安息。全幅以象徵性手法描繪，為一件想像和寫實結合的作品。旌幡帛畫中的人物造型帶有風俗畫性質，線描規整勁利，色彩絢爛。畫作形式暗示了空間與構圖的關聯，我的作品〈人間·天堂〉(圖 21)有受到馬王堆旌幡帛畫的形式、內容影響，以寫實與想像的結合來創作，且具有象徵意義。全幅也是呈現一 T 字形的畫面，目的在於聯結旌幡帛畫的空間與構圖的象徵意涵，畫面空間亦分為三等分：天上、人間、化外之境。

分析我的作品中三個空間之象徵意義，上段：天堂，中心有一座廟宇，是神仙的住所，左側有許多天女在歌舞，身旁有著暖風和雲彩，代表人間的歌舞表演都已化為祝福呈獻給神仙了。中段：人間，有一臺電子花車停靠於廟宇前方，臺上有歌舞女郎

¹⁸ 《中國工藝美術辭典》：漢代帛畫主要是指喪葬出殯時張舉的一種在帛上繪出圖畫的旌幡，也有人根據墓中出土的「遣策」稱之為「非衣」。

¹⁹ 廖惠玲：《中國考古全記錄》，(臺北縣：人類智庫股份有限公司出版 2008 年 11 月)，頁 206~207。

正在表演，臺下則有許多觀者在拍照，畫面帶有臺灣民情中的一種詼諧。下段：化外之境，以一棵正榕樹隔開花車與人群，一位老人在大樹下納涼，畫面留下大段空白，彷彿風俗裡的誘惑與他無關。我以為，在俗世裡也總不乏清新之流，能為人間開闢一處化外靜謐之地。此作也藉由裱拓、色彩來增加不同的視覺效果。特殊的構圖與空間安排，也是我在創作中的「變」中做的努力，希望可以呈現出誇張與想像的效果。

此外，也描繪在紅塵俗世裡，適時幫助人的手，如作品〈關懷的手〉(圖 23)，畫裡有一雙救援的手，從雲端伸下人間，要救助一些迷惑的眾生，眾生表情與姿態各異，有很害怕的，有憤怒不悅的。然而關懷的手卻沒有捨離他們，仍舊維持支援的手勢。關懷的手在我看來，就像是一雙雙佛的手，喚醒了我們心中的憐憫。技法上以臺灣麻紙拓於羅紋楮皮紙後，作色彩變化，希望增加水墨創作的可能性。

總括我在第二階段「塵世模擬系列」中的「承」與「變」，自中國古典中學習而來的內涵包括：人物美學、風俗題材、畫面空間形式、真實與想像之表現。從作品中，藉由形式去加強它的內容指涉意義，其中，我也看到傳統與創新的發展原則是形成一條直線、連續的前進方式。我學習傳統的內涵之虞，也希冀以詼諧的方式，描繪出紅塵裡的人物百態，有自己的繪畫新意。求新意，求「變」，在於融合雅與俗，真實與想像的生活，並且以特殊的人物造型、線條、誇張之形式來表達我對於夜生活、電子花車的名利視野看法，也是我在紅塵中觀察到世俗人群所無可奈何、特殊生活之感慨。



圖 17 蘇漢臣，〈秋庭嬰戲圖〉，宋，絹本設色，197.5×108.7cm，國立故宮博物院。



圖 18 盧奕如，〈水彩課〉，2007，
水墨設色、簪宣紙，140×70cm。



圖 19 盧奕如，〈室內風景〉，2007，水墨
設色、簪宣紙，140×70cm。



圖 19 盧奕如，〈舞女〉，2010，水墨設色、褚皮紙，184x96 cm。

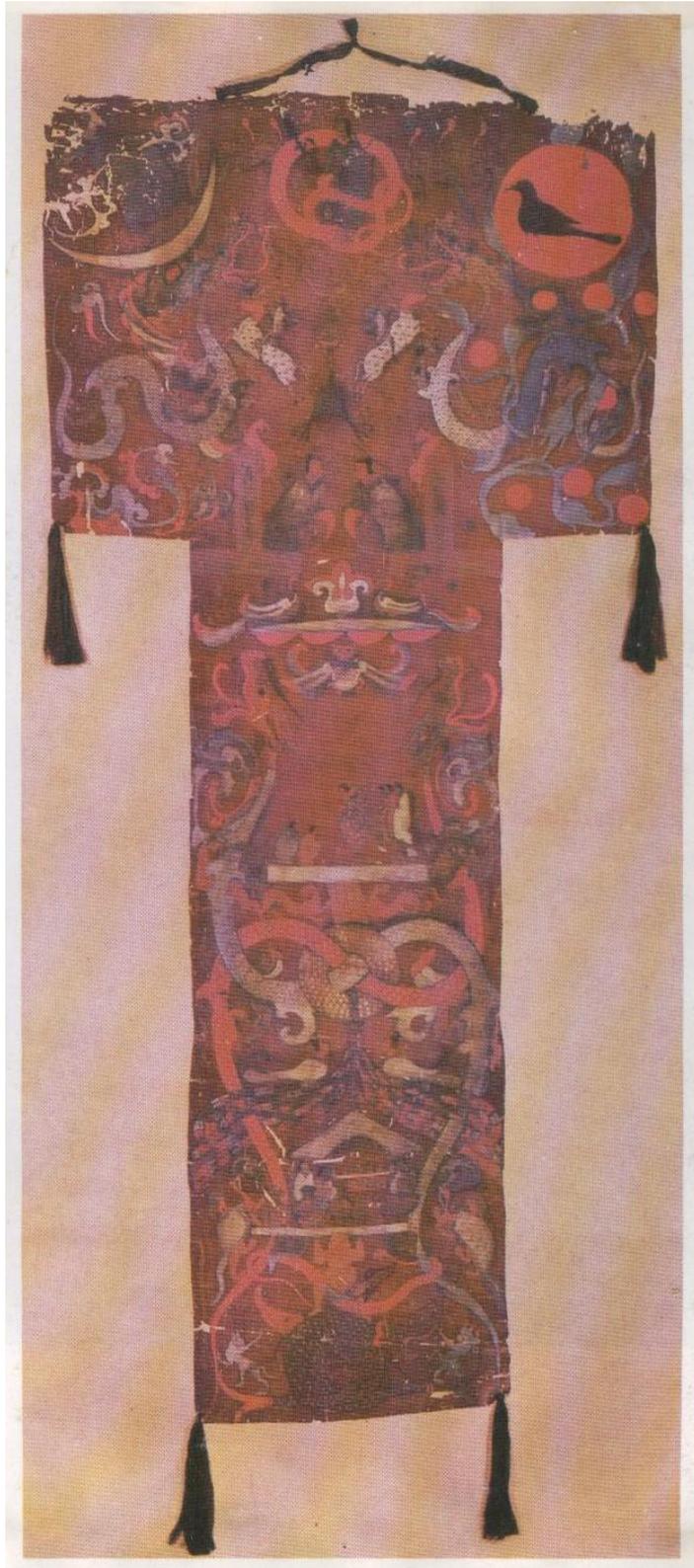


圖 20 〈馬王堆 1 號墓引魂升天圖〉，旌幡帛畫，233×141cm，湖南長沙。



圖 21 盧奕如，〈人間·天堂〉，2009，水墨設色、水干繪具、羅紋楮皮紙、臺灣麻紙，188x77(156x47)cm。



圖 22 盧奕如，〈關懷的手〉，2009，水墨設色、水干繪具、羅紋楮皮紙、臺灣麻紙，
126x58cm。

第三節 擬人爲物系列

我的第三階段創作為「擬人爲物系列」。所謂擬物，是屬於中文修辭中的轉化法，改變人原有性質，使其物性化，即擬人爲物。²⁰

創作過程中，我得到一個反思，即使從「憶舊系列」、「塵世模擬系列」把關切的人群範圍擴大，仍然只侷限於某些題材，如此我以為不滿足，我想要關切到整片滾滾紅塵裡的人群。探究此系列創作中的「承」與「變」，「承」的部份為，中國的散點透視、乾筆、濕筆之筆墨技法，「變」的部份是，所構思的抽象構圖，並帶有哲學意涵。

首先，從傳統承襲而來的散點透視來看，中國繪畫中採用「可看、可游」的遊移視點。南北朝宗炳《畫山水序》：誠由去之稍闕，則其見彌小。宋郭熙《林泉高致》：山有三遠：自山下而仰山顛謂之高遠，自山前而窺山後謂之深遠，自近山而望遠山謂之平遠。韓拙《山水純全集》又增一說：有近岸廣水，廣闊遙山者，謂之闊遠。中國畫家看事物不受固定視圈的限制，結合了視覺經驗與思維方式，畫家可根據主題的要求，在畫面佈局中作虛實規劃，或是賦予特殊象徵意義。使不同時空下的活動，於同一畫面上組織、呈現出來。我在「擬人爲物系列」的作品中，也在畫面的空間、佈局安排下，使用可游移的散點透視，希冀在空間的安排上，不受限於單點透視的框子，回到純然的畫意裡，在〈擬物系列I 文人山〉(圖 24)作品中，專注於人形與人形的呼應，線條與墨塊的相互襯托，轉回到畫裡疏密、虛實消長的藝術規律之中。視線可以隨著人物姿態、動向而轉折，由佈局中帶入起、承、轉、合變化，人物團塊中也自大小韻律感中，暗示了整體的宇宙大氣空間。

²⁰ 黃慶萱：《修辭學》，(臺北市：三民書局股份有限公司，1985年9月)，頁388~389。

「擬人爲物系列」的作品中，也從傳統筆墨中講究「水」。「水法」是以水破墨，漬水等鋪陳出秀潤、和諧的畫面。我在〈石不能言〉(圖 26)中，有許多地方是先畫墨，後再以水破之，使畫面呈現速度感的暈開，而於〈潮汐〉(圖 25)一作中，使用了漬水，使得畫面留下水漬痕，有漫漶之感。我也使用了乾筆、濕筆等作水份乾與濕的效果變化。我的作品〈峰頂〉(圖 27)中，以乾筆(渴筆)來畫。清代秦祖永：**沈周、唐寅乾筆皴擦，勾勒鬆秀**。大陸畫家黃胥在《洪荒風雪》中也使用了幾筆淡墨，潑辣生動的勾出大雪中的生活。我也想藉由乾筆(渴筆)來表達一己的情緒，與人生看法，我在此作中，以敏感的筆觸去描述人生在峰頂的時候，更須戒慎，避免高傲而失去許多機緣。

此外，我也運用濕筆，並且帶入沉著的思緒，以〈天邊的風〉(圖 28)一作爲例。張彥遠《歷代名畫記》：**是故運墨而五色具，謂之得意**。²¹ 北宋郭熙：**墨色不滋潤，謂之枯，枯則無生意**。在畫面中由淺而深的筆線暈染，呈現出筆墨堆疊的時間性，同時也呈現了我思考的走筆，希冀畫面呈現出溫厚沉穩的情緒。乾筆、濕筆除了帶有個人特質，也應該適度調整互用，黃賓虹說：**乾濕互用，方能謂之「水暈墨章」**。我以爲作畫重在找尋自己的筆墨語言，「潘方齊圓」即爲一種筆墨造型，是筆墨風格、個性的呈現。

創作也蘊含一份質樸與率性的哲想。以人擬物(山、谷、風)對我來說是生命觀照的擴大，把人比擬爲山，學習山的遼闊；人物可以比擬爲谷，學習谷的謙卑；人物可以比擬爲風，學習風的自由自在，從宇宙之廣大來覺察看人之渺小，看生命與一切。此外，也受到旅行的影響，在 2007 年四月，與研究所老師們、同學們遊桂林灕江，在廣闊無際的山谷與河流中與自然萬化交流，得到新的體會，人在桂林的梯田層巒、花雲、江河上顯得極爲渺小，與萬化交流時，體會眾山環抱、山澗曲流的自由，有心凝形釋與萬化冥合之感。突然想著，人物畫要如何表現出與萬化冥合呢？人以肢體動

²¹ [唐]張彥遠：《歷代名畫記》，[明]毛晉校訂，(臺北市：廣文書局印行，1971年6月)，頁66。

作模仿自然萬物，挺直身軀就如同一棵聳立的樹、躺平下來可以模仿泥土，跳動的姿態模仿生動的火、風，而別有趣味，因此想以水墨把它們畫下來，此為創作動機，這也是我於創作中的「變」所作的思考。在創作中由「承」走向「變」，人物造型亦為創新的部份，把人物堆積成一座山、谷與風等抽象性構圖，人形是一種筆墨的語言，每一筆畫代表作者，每一個人形符號也代表著自己。

郎紹君：水墨畫的「語言」有三大要素：結構、筆墨和造型。「語境」(context)原是現代理論語言學中的概念，認為「意義」是上下文確定的。這裡借用「語境」一詞，是想說明中國水墨畫它的視覺符號和和符號意義產生於中國哲學、倫理學、詩詞、歷史的、現世的、思想的…背景。²²

水墨語言有其侷限，要完整保留水墨語言的純粹性與精神意義之困難，即使如此，我在「憶舊系列」、「塵世模擬系列」以筆墨的精神特質來發展我的繪畫語言，在「擬人爲物系列」中，即以人形符號般的語言，建構一片擬人物化的世界。我的個性內向，以圖畫表達內心語言。如〈石不能言〉表達著自己不擅言辭，竟像石頭一樣，也是一種文人的自嘲吧。白居易《雙石》：回頭問雙石，能伴老夫否？石雖不能言，許我為三友。大自然與人其實是可以如此親近的，擬物之同時，更深刻的是涵育出一個更純然、謙虛的修養，因此感到精神單純、寬慰、放鬆了，希望表達出人物畫多元、深邃之體會。此種體會，或許可解釋為禪境。禪境對我來說，是一種隱微的頓悟，帶有淡泊名利與不爭不奪。在創作時常無心以合禪，本心的自然躍動，跨出時代侷限，這才是真正當代藝術。²³禪境著重「道在心悟」的概念，是一種突然躍出的心境，那

²² 郎紹君：〈水墨畫：反省與展望〉，載於陳樹升主編，《現代中國水墨畫學術研討會 論文專輯暨研討記錄》，(臺中市：臺灣省立美術館發行 1994年8月)，頁326。

²³ 倪再沁：《水墨畫講》，(臺北市：典藏藝術家庭股份有限公司出版)，2005年4月，頁131~132。

絕非刻意爲之的。在禪境中頓悟，而也由頓悟中體會到「空」的意涵，將人從物質枷鎖中解放。

也因為在日常生活中覺察到一些事，而體會禪境之可貴。人們若是過於執著某個人事物，最後往往一場空。例如〈天邊的風〉作品就是表達出人與人的聚散是不定的，一時相聚，終究也會散去。〈峰頂〉、〈谷底〉訴說著人生際遇起浮無常，重要是面臨挫折時，轉變執著的心態。此外，藉由添加物的效果來說人生的「雜」，〈小山系列〉(圖 30)嘗試在畫面中加入明礬等，說明生命的一種吊詭，卻也不妨單純、坦然的看待。禪境所啓發的抽象性構圖，也就是我在第三階段「擬人爲物」創作系列中，所作的創新，於創作中的「變」。

紅塵在佛家的看法意旨：**眾生如微塵一般，情愛嗔痴轉瞬即逝，功名利祿如浮雲過眼，於是佛家云：放下執念，看破紅塵。**紅塵裡充滿各種各樣的事，充滿著許許多多名利誘惑，從不同事情中思索理則與處世哲學，也從名利載浮載沉中，感到最可貴的就是不汲汲營營於名利追求，放下執著的一種單純自由的心境。也在創作中，由傳承與創新中不斷思索，畫風的凝練，與處世的磨練。

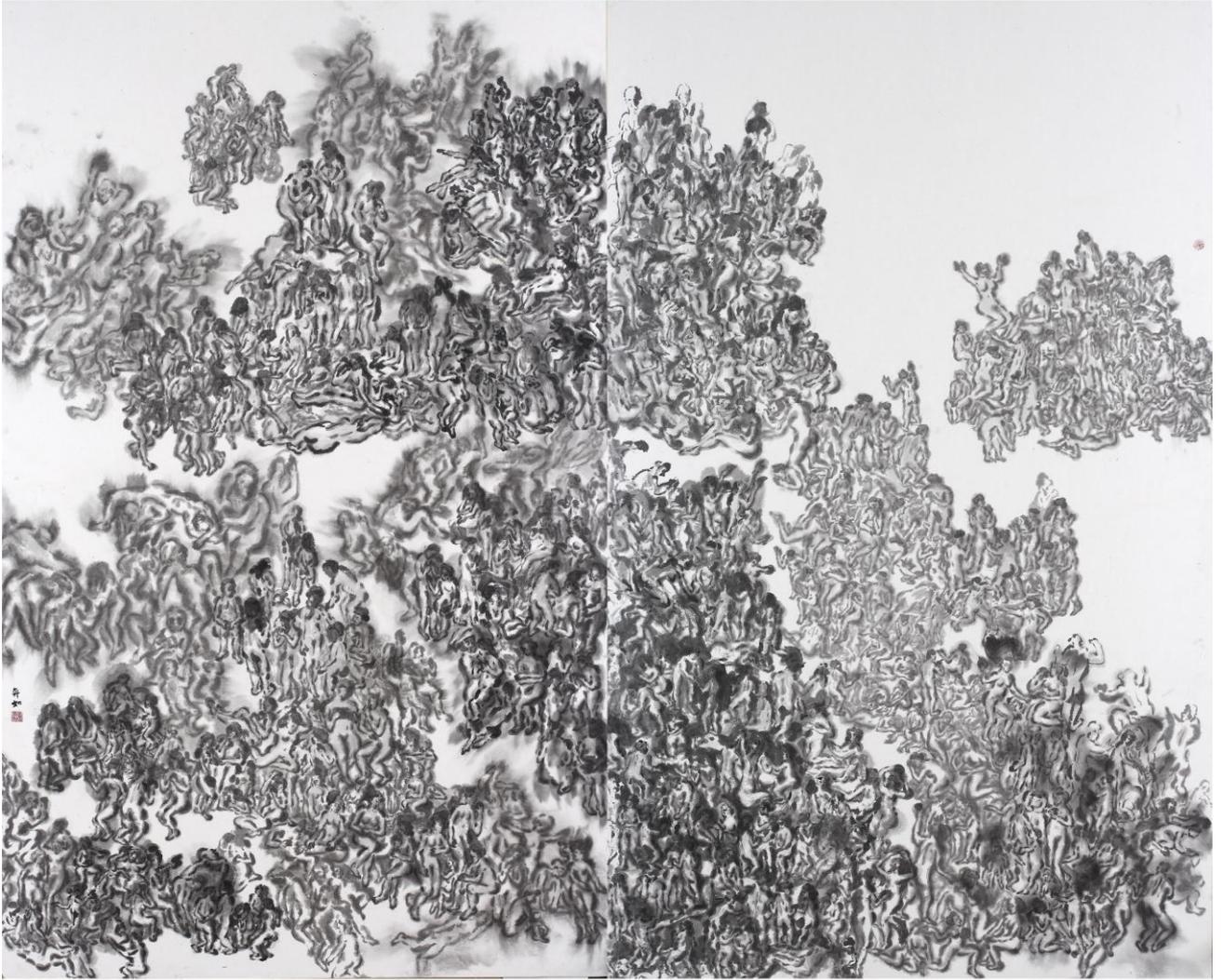


圖 24 盧奕如，〈擬物系列I 文人山〉，2009，水墨、楮皮紙，206 × 158 cm。



圖 25 盧奕如，〈潮汐〉，2009，水墨、楮皮紙，145×57 cm。



圖 26 盧奕如，〈石不能言〉，2010，水墨、楮皮紙，183x96 cm。



圖 27 盧奕如，〈峰頂〉，2010，水墨、羅紋楮皮紙，141 x 77cm。



圖 28 盧奕如，〈天邊的風〉，2010，水墨、羅紋楮皮紙，141 × 77 cm。



圖 29 盧奕如，〈谷底〉，2010，水墨、羅紋楮皮紙，141×77 cm。

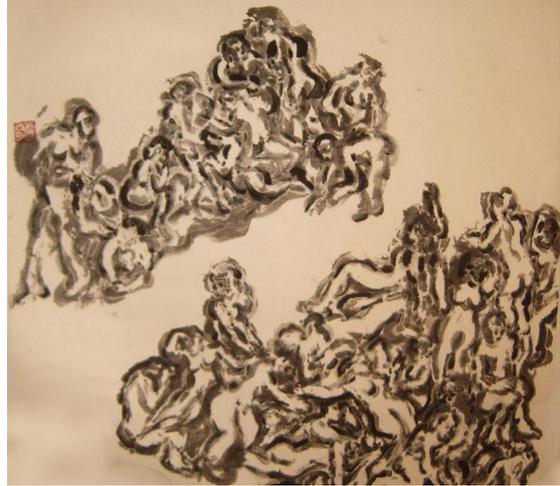


圖 30 盧奕如，〈小山系列〉，2010，水墨、楮皮紙，32x50x4 cm。



圖 31 盧奕如，〈小山系列 I 曲流〉，2010，水墨、楮皮紙、明礬，32x50 cm。

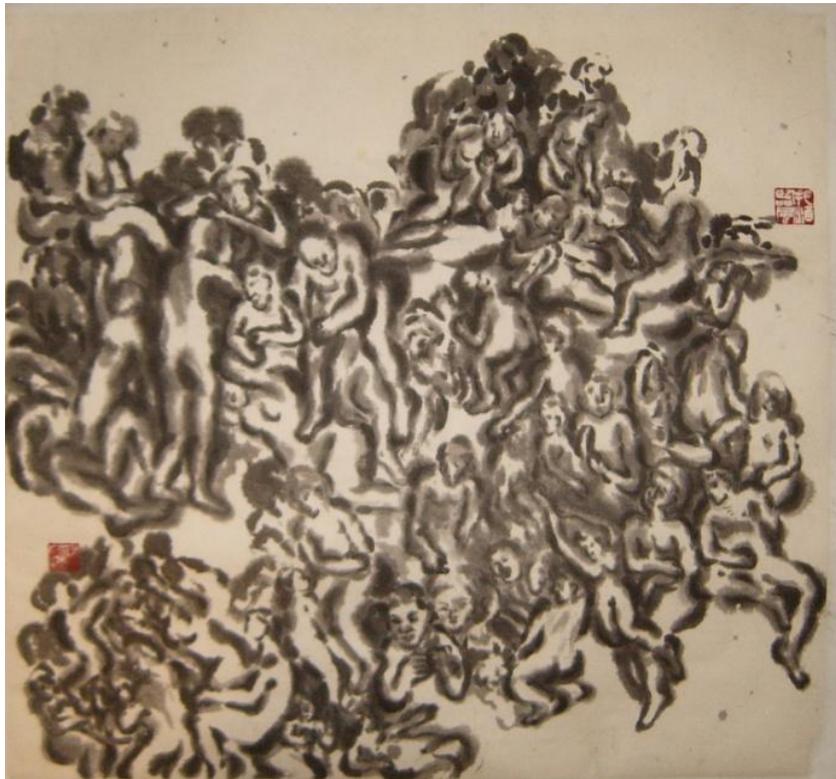


圖 32 盧奕如，〈小山系列 II 彎延〉，2010，水墨、楮皮紙、明礬，32x50 cm。



圖 33 盧奕如，〈小山系列 III 石礫〉，2010，水墨、楮皮紙、明礬，32x50 cm。



圖 34 盧奕如，〈小山系列 IV 土塊〉，2010，水墨、楮皮紙、明礬，32x50 cm。

第四章 個人創作風格分析

第一節 寫實風格時期

本章節就繪畫風格的演繹，即由寫實到寫意的過程，在筆墨、描寫、構圖與風格等方面作分析。在我第一階段「憶舊系列」、第二階段「塵世模擬系列」的創作中，二個階段皆為寫實風格，而統整歸納出四點特色：一、明確的主題，二、記實性的描寫，三、堆疊的構圖，四、寫實的人物造型。

「憶舊系列」、「塵世模擬系列」中的人物，都是具體的呈現出來，有著明確的主題。例如：家人、朋友、同學、流浪漢、舞女……等都是為一個明確主角和所想表達之主題。並且，以敘述式手法描繪對於回憶的戀棧，或對於小人物的生活，表達關懷與看法。

在構圖方面，「憶舊系列」和「塵世模擬系列」依據主題思想加以組織、佈局，畫面上除了主角人物之外，身邊風景也有所描繪，呈現出一種盈滿的、喧鬧的俗世效果。「憶舊系列」、「塵世模擬系列」是寫實的人物造型。人物畫的寫實風格，主要在探討線(筆)和色彩(丹青)兩種不同路線，而我在此時期也一直在解決線和色彩的問題，線條為紮實筆線，以積墨筆觸堆疊而成，筆墨、色彩使用也是以形寫形、以色貌色，描繪總不離常形、常理，為具體呈現出人物形神的寫實風格，畫一個人會把他畫到貌態如生般的寫實。

在寫實風格時，我亦思謀著創作的「承」與「變」及其意義。傳統的「承」並非不好，而是因了時代變化，筆墨也須有更多創意的表現，發掘、創造新的繪畫語言是

我們努力的目標之一。在承襲傳統方面，由人物美學、空間與題材的「承」，好比人物骨架，古今以來不至於有太大變異。創新、求「變」則是不容忽略的創作目的，期使自己能深化所創發風格語言，讓新的繪畫語言完善的融於創作。因此，「憶舊系列」個人的創新是，將精神特質帶入線條表現中，把線條有意識的導入悲傷、歡喜、遲頓、焦慮之情緒，使畫面富有變化，亦傾吐我對於某些畫面、情景的深刻與熱忱，也是我對於水墨的筆墨語言之突破與試驗。

第二節 寫意風格時期

宋代韓拙：用筆有簡易而意全者。清龔賢：拙中寓巧巧無傷，惟意所到成低昂。寫意畫特別強調了筆墨的運用，帶有書法、文學、金石意趣，淋漓灑脫的筆墨能充分表達情感，帶有簡括生動的意象造型，分為大、小寫意、文人寫意畫、畫家寫意畫，作畫時由此流露畫風、個性、感情的特徵，以筆意表現自己的多樣個性。我的創作第三階段「擬人爲物系列」，爲寫意²⁴風格。

把人比擬爲萬化，擬人爲物目的在於表達個人對生活、紅塵的觀感、想法，當然也包括我的心境轉換。藉由擬山、擬石的物化來說明自己的爲人、創作態度，與「物我爲一」的合諧宇宙觀。風格分析四點：一、無明確主題，二、文人抒情寫意，三、抽象性的構圖，四、抽象性的造型。

在「擬人爲物系列」所比擬的〈文人山〉、〈潮汐〉、〈石不能言〉、〈天邊的風〉……中，人物描繪成人形般的圖像，人物形神的描寫是不明確的，似人、似山只是一種感

²⁴ 《中國工藝美術辭典》：「寫意爲中國畫中取法粗獷、奔放一類畫法。其用筆用墨概括、簡練，以求形神兼備。重在寫其意境，故名『寫意』。」

觸，是「天人合一」與萬化冥合的發想，帶有文人的抒情寫意，因創作時不受成法所拘束，畫面即帶有淡泊適意的抒懷格調，人的變化或成山形、或為谷形、或為風形、水形……，也是我期許自己能夠與萬化合一的一種抽象的境界表述，畫意在於追求樸拙的古意士氣，不在於精細描刻求工、求似，是個人主觀的感情抒發，這般自在的感受，也是我在平日的忙碌，少有閒適時光的所感所得中，體會到適意的生活氛圍如此不易與難得，也讓我更覺自在生活觀的可貴。

「擬人為物系列」中比擬的物象，不論是山、谷、風……構圖都是抽象的，所比擬的潮汐、山谷、風的形體也並非實體，人物造型、形態也概略化了，繪畫主題不在於具體而微的表現人的形神，而是抽象的內心表述。而線條相對來說是虛的，不同於寫實時期線條是實的，此時已去除五色，追求一種純粹的內在感受。

第五章 結論

人物畫的發展可能性是無窮的，可以是一幕幕難忘的畫面，也可以是說不完的故事。人物畫創作也可以由「承」走向「變」，現當代水墨家即有許多成功的例子，如中國大陸畫家：徐悲鴻、蔣兆和、葉淺予、程十髮、黃胄、徐樂樂，臺灣畫家：高一峰、鄭善禧、季康、李奇茂、于彭……等。他們找到了屬於自己的繪畫語言、繪畫風貌，他們在風格轉化的過程中也不斷的試驗、實踐，而有令人驚喜的風貌。人物畫能否由傳統走向創變，並能呈現時代氛圍，答案是肯定的。

在我的創作中，能否由「承」走向「變」？可以確定的是，過去我從傳統中學習，進而尋找自己的繪畫語言，並期望能夠走向更具厚度、深度的成果，未來也將繼續往當代人物畫創作中邁進啓程，因此，答案也是肯定的。

在紅塵裡，從回憶與塵世模擬中來看世俗與自己，也在擬人爲物的想像中，體會紅塵就如同一個使生命不斷成熟與圓滿的大千世界，從與人交流中學習「人之所以爲人」，從處世中修習深刻的人世哲學。我是一個喜歡單純過生活的人，閱讀、畫畫、探望幾個知交……，但是人間世決不只是如此，我相信，還有好多人生的智慧需要琢磨，而這份磨練對於我未來的人物畫創作，也帶有正面意義。

我也在自己的創作歷程中看到風格的轉型，從「憶舊系列」、「塵世模擬系列」、「擬人爲物系列」不斷畫下來，發現人物畫可以融貫寫實、寫意風格，創發出新的面貌，來作爲下一個論述的開始。畫人世的波瀾，抑或塵世的啓示，對於紅塵與觀察人物、畫人物的樂趣，是無時無刻的，從人物身上得到的靈感也永遠都那麼有趣。具體來說，我的學習計劃將由一件水墨畫開始，我想畫出眾生人物匯聚成一座大佛的造型，畫中人物有的巨大寫實，有的人嬌小得如泥塑，主題思想是描畫人物從出生到老，心境不

斷成熟、圓滿的過程。

在結論中，要致謝給這段時間支持、鼓勵著我的親人朋友。親人在論文期間的支持，哥哥在資訊問題上給我的建議，都是我學習中向前邁進的動力，此外，也感謝研究所朋友們的參與，使我得以實現辦個展、校外二次聯展的夢想，更感謝師長們在過程中予以更正的論文謬誤，使我終於能夠畢其功於一役，順利的完成論文。

身在紅塵裡，希望自己始終像是一個天真純樸的孩子般，保持一顆赤子之心，像白石老人一樣，用興味眼光來看待俗世，即使面對人生境遇無常，也能夠泰然處之。最重要的，是期許自己在日後的藝術創作中，看待任何事物都能懷有質樸的樂觀。

【參考書目】

- 1.朱良志：(2004年12月)。《曲院風荷》，合肥市：安徽教育出版社。
- 2.李澤厚：(1987年11月)。《美的歷程》，臺北縣：谷風出版社。
- 3.吳超然：(2003)。《臺灣當代美術大系 水墨與書法 媒材篇》，臺北市：藝術家出版社。
- 4.倪再沁：(2005年4月)。《水墨畫講》，臺北市：典藏藝術家庭股份有限公司。
- 5.徐伯陽、金山：(1987年12月15日)。《徐悲鴻藝術文集 上冊》，臺北市：藝術家出版社。
- 6.許禮平：(1992年9月16日)《中國近代名畫家圖鑑》，香港：翰墨軒出版有限公司。
- 7.陳綬祥：(1999年5月)，《新文人畫藝術 文心萬象》，吉林美術出版社。
- 8.陳傳席(1999年9月)。《六朝畫論研究》，臺北市：臺灣學生書局。
- 9.〔唐〕張彥遠：(1971年6月)。《歷代名畫記》，〔明〕毛晉校訂，臺北市：廣文書局印行。
- 10.張懋鎔：(1988年12月)。《書畫與文人風尚》，臺北市：文津出版社。
- 11.雄恩·麥克尼夫：(1999)。《藝術治療》，許邏灣譯，新路出版有限公司。
- 12.黃慶萱：(1985年9月)。《修辭學》，臺北市：三民書局股份有限公司。
- 13.廖惠玲：(2008年11月)。《中國考古全記錄》，臺北縣：人類智庫股份有限公司出版。
- 14.鄭惠美：(2004年3月)。《臺灣近現代水墨畫大系 鄭善禧》，臺北市：藝術家出版社。
- 15.鄭明：(1992年1月)。《現代水墨畫家探索》，臺北市：雄獅圖書股份有限公司。
- 16.樓家本：(1997年5月)。《葉淺予 Ye Qian-yu》，臺北市：臺灣麥克股份有限公司。
- 17.蕭瓊瑞：(2004年3月)。《臺灣近現代水墨畫大系 高一峰》，臺北市：藝術家出版社。
- 18.蘇啓明：(1999年8月)。《二十世紀中國水墨畫大觀》，臺北市：國立歷史博物館。

【參考期刊】

- 1.李義弘：〈路滑霜濃無怨言—憶高師一峰〉，《雄獅美術月刊》12月號 166期(1984.12)。
- 2.劉芳如：〈著色鮮潤 體度如生—蘇漢臣嬰戲圖試析〉，《故宮文物月刊》8卷9期(1990.4)。

【參考畫冊】

- 1.楊蕙如：（1999年2月）。《臺灣探究—當代紙上作品》，臺北市：臺北美術館印行。

盧奕如 學經歷 (Yi-Ju Lu)

- 2010 中等學校教師證
- 2009 私立東海大學附屬實驗高級中學實習
- 2006 私立東海大學美術研究所水墨組
- 2006 私立東海大學美術學系暨中國文學系輔系畢業
- 2000 國立新莊高中美術班畢業
- 1982 生於台北

個展

- 2010 <紅塵裡—當代風俗人物>研究所個展於東海圖書館藝術中心

聯展

- 2010 <逼問·反轉·重生>三人展於北藝大乒乓閒置空間
- 2009 <是不是+有沒有=活生生>雙個展於東海 43 號創意實習空間
- 2005 <憶舊>畢業雙個展於東海美術系閣樓藝術空間
- 2003 油畫評鑑展於東海芳華廳
- 2004 畢業預展三人展於東海美術系閣樓藝術空間
- 2004 東海大學第 21 屆美術系師生美展於台中市文化中心
- 2005 東海大學第 22 屆美術系師生美展於台中市文化中心
- 2005 第十屆大墩美展於台中市文化中心
- 2006 東海大學第 23 屆美術系師生美展於台中市文化中心
- 2007 東海大學第 24 屆美術系師生美展於台中市文化中心
- 2008 東海大學第 25 屆美術系師生美展於台中市文化中心

獎學金

- 2010 善立文教基金會獎助學金
- 2005 馬壽華國畫獎助學金
- 2005 美術系獎助學金

獎狀

- 2010 東海大學師資培育中心 E 檔案實習彙編 成果優異獎
- 2010 東海大學第 27 屆美術系師生美展-研究所書畫組水墨組 第二名
- 2007 東海大學第 24 屆美術系師生美展-研究所書畫組水墨組 佳作
- 2006 東海大學第 23 屆美術系師生美展-書畫組水墨組 入選
- 2006 東海大學第 23 屆美術系師生美展-書畫組書法組 入選
- 2005 東海大學第 22 屆美術系師生美展-書畫組水墨類 第三名
- 2005 台中市第十屆大墩美展-彩墨類 入選
- 2004 東海大學第 21 屆美術系師生美展-書畫組水墨類 佳作
- 1999 國立新莊高級中學八十八學年度畢業美展素描類 佳作