

東海大學美術學系碩士在職專班碩士論文  
(創作論述)

「眾生相」

王亮天水墨人物/肖像畫創作論述

“An Album of 1000 Faces”

A Discussion on Wang Liang-tian's Ink-Monochrome  
Figure/Portrait Paintings

A circular stamp from the National Central University Library is centered on the page. The outer ring contains the text "NATIONAL CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY" and "ROC". The inner circle features a stylized logo with Chinese characters.

指導教授：倪再沁院長

研究生：王亮天

中華民國九十八年一月

## 博碩士論文電子檔案上網授權書

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

本授權書所授權之論文為授權人在 東海大學 美術學系 水墨創作組 97 學年度第一 學期取得碩士學位之論文。

論文題目：「眾生相」-- 王亮天水墨人物/肖像畫創作論述

指導教授：倪再沁院長

茲同意將授權人擁有著作權之上列論文全文(含摘要)，非專屬、無償授權國家圖書館及本人畢業學校圖書館，不限地域、時間與次數，以微縮、光碟或其他各種數位化方式將上列論文重製，並得將數位化之上列論文及論文電子檔以上載網路方式，提供讀者基於個人非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印。

- 讀者基非營利性質之線上檢索、閱覽、下載或列印上列論文，應依著作權法相關規定辦理。

授權人：王亮天  
簽名： 王亮天

中華民國 98 年 01 月 12 日

# 東海大學美術系

## 碩士在職專班

王亮天 君所撰碩士論文：

「眾生相-王亮天水墨人物/肖像畫創作自述」

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

李惠正 (李惠正)

吳超然 (吳超然)

指導教授 倪再沁 (倪再沁)

所 長 林平 (林平)

中華民國九十八年元月六日

## 誌謝

我本是封閉的人，感謝我的父親王映湘、母親徐紅玉，既生了我，又生了我大妹王丹青，她將大學同學郭翠華介紹給我認識，後來成了我的太太；並由於篤信天主、實踐博愛，翠華激勵我一起參與救國團張老師儲備訓練，得以認識好友邱方晞，二十年後方晞引薦我進入育達商技學院，兼職幼保系的美術課講師，並再三鼓勵我為取得「講師証」繼續唸書，能為更多幼兒造福牟利。

我本是遇事易退縮的人，感謝女兒王升含國中畢業，毅然決心去美國當交換學生一年，更激發我報名育達升研究所補習班二個月衝刺，中大葉正取 7 和東海備取 2；感謝天主安排，讓我在民國 94 年 9 月 14 日開學兩週後順利遞補缺額進入東海。

我本是優柔寡斷的人，感謝黃海雲老師告誡「今後不得再畫樹」，和後來二年多人體課上，緊盯著我的速度和線條。感謝路況老師包涵，竟然誘發出我修「西洋美學專題研究」時，作出「消費性倒扁企劃書」報告，增加了我的膽識和信心。感謝李惠正老師通融，針對每位同學的特性提出鍼貶和創作對策，對我尤鼓勵有加。感謝吳超然老師引領，從入門、沿覽、廣開耳目、定性、深入中國藝術史堂奧……讓我融匯東、西。感謝倪再沁老師堅持，使我一路走來，跌跌撞撞，卻又目標明確，終得「質變」。

我本是容易緊張的人，感謝父母、家人從來不反對我的學藝之路，且不斷給予物質及精神上的支柱。太太、女兒幫助我電腦文書處理，大哥王陽南、大姊王丹雲、小妹王丹白，分擔照顧年邁父母的生活起居。老友施永銘、楊正言、杜紹威、何正健、陳志良、孫東烈、林進忠，給我多方面無形的助力，讓我失調的自律神經從三年前每兩個月必嚴重腹瀉一次，逐日遞減，如今只剩睡眠品質不佳和每日點三根香煙輔助思考及安穩心緒。

我本是丟三落四、又因循怠惰的人，感謝族繁不及詳數的同學，學長、姐，學弟、妹們，有你(妳)們的共渡及相互扶持，這一千多個日子變得好走的多。

我本是低自我認同、不對自己水墨創作懷抱任何希望的人，感謝天主和我自己，因了這三年又讓我敗部復活、重燃心頭「水墨創作」的生機了。

# 摘要

什麼樣的人民，組織成什麼樣的國家；一個地域內的媒體風雲人物，正是他們所處、崇舉他們的社會的縮影。我藉由一連串台灣各行業檯面上代表人物的樣貌，來引發觀者對現有生存環境做即時性、多面性的思考和評斷；過程中激勵我對當代水墨語彙的探尋與發現，也同時記錄了一段你我的「生命共同史」。

緒論中指出人是地球的主宰，環顧今日全球問題不斷，都是人心出了問題。筆者從事人像素描教學行之有年，如今再用水墨來表現，正是結合了教學、創作及人類的需求之研究。

參考文獻及畫冊，歸究出中國畫史上人物、肖像畫的演變，及兩者在近、現代與當代的親密糾結關係。透過對當代名家作品的臨摹，領悟出水墨人物畫的訣竅。

從刻意避開人群到決定畫人，創作理念中剖析了主、客觀；內、外在關於「眾生相」思路之源起、變遷和延發。對於如何融合東、西及適度地接續傳統和現代，既參照各家的立論，也注入了自己的思考。

作品風格分析後，細數了創作心路歷程中素描語彙轉換成水墨語彙的切實步驟，也從實踐中領悟到掌握精神性或人像本質的九種手法。

結論時自我下註：入了門，開了頭，但仍生澀、繁雜。對未來則有兩個確定——繼續作畫、繼續畫人；一項期許——筆墨愈練愈熟、表達自我(加周遭)更真切。

關鍵詞：素描、傳統、中國肖像畫

# Abstract

The characteristic composition of people defines the nation. Likewise, the collective image of all media darlings epitomizes the society that elevates and worships them. In this research, I intend to invoke an immediate multi-dimensional thinking and judgment from the audience public, by exhibiting the diverse faces of the most representative figures on the scene. In the course of my description, I myself was inspired to further explore and discover the vocabulary of contemporary ink painting, and record, at the same time, a fragment of history of you and me.

I point out in the introduction that man, as the sole master of the planet, is the root cause for the ever-increasing problems inflicting upon us today. Drawing from my years' experience in teaching portrait sketch, I try to integrate, with water ink as a new medium, teaching, creation and human nature.

By my comprehensive reference to literature and album of paintings, I explore the evolution of Chinese figure painting and portrait painting, and the intimate entanglement between both genres along the timeline. I have succeeded in grasping the knack of water ink figure painting by imitating works of present time maestros.

From my willfully shunning away from the crowd, to my determination to paint people, I have always focused on analyzing, from both objective and subjective perspectives, and external and internal angles, the origin, changes and development of "An Album of 1000 Faces." In my attempt to blend the East with the West and mix tradition with modernity, I have not only consulted the arguments proposed by various schools of thought and also

instilled my own thinking.

Following analysis of work style, I describe in details the concrete steps that have translated my vocabulary of sketch into my present day vocabulary of water ink. I have outlined nine approaches to the spirituality or the essence of portrait painting, through my realization in practices.

In summing up the final chapter, I make the following commentary: Indeed, I came and I entered, but the road ahead is long and distant. I am quite certain, however, about two things: keep on painting and keep on painting people; and hold one expectation: to refine and master my painting skill, so I can express myself and portray those around me in a more vivid and realistic way.

# 目次

摘要-----	I
目次-----	IV
圖目次-----	VI
<b>第一章 緒論</b>	
第一節 研究動機與目的-----	1
第二節 研究方法-----	2
第三節 名詞解釋-----	3
<b>第二章 中國人物、肖像畫之異同</b>	
第一節 人物畫-----	7
第二節 肖像畫-----	8
第三節 人物畫與肖像畫的親密與曖昧之間-----	11
<b>第三章 「眾生相」的緣起</b>	
第一節 主體內在意識的變遷-----	14
第二節 外在客體的衝激和陶融-----	15
第三節 名家立論的增強-----	19
<b>第四章 他山之石</b>	
第一節 東西方的二元對立之外-----	21
第二節 檢視中國畫改良運動-----	22
第三節 新潮美術運動後的省思-----	23
第四節 新文人畫的啓示-----	24

## 第五章「眾生相」的分析與探討

第一節 眾生相的角色選定-----	28
第二節 創作的風格分析-----	29
一、 創作理念-----	29
二、 布局形式-----	31
三、 筆墨技法-----	31
四、 作品對照分析說明-----	32

## 第六章 結論

第一節 創作後的心得-----	44
一、 不可以貌取人-----	44
二、 素描語彙之轉換為水墨語彙-----	44
三、 中國水墨人物畫中精神、本質到底何來-----	48
第二節 省思與展望-----	50

參考文獻-----	52
-----------	----

圖版-----	54
---------	----

## 圖目次

圖 1 王亮天《自畫像》，素描紙，原子筆，1977，27x20cm-----	54
圖 2 王亮天《父親速寫》，素描紙，針筆，2003，27x20cm-----	54
圖 3 王亮天《岳父肖像》，素描紙，針筆，2003，27x20cm-----	54
圖 4 王亮天《人體》，素描紙，鉛筆，1983，39x27cm-----	54
圖 5 王亮天《舅父頭像》，素描紙，鉛筆 2007，27x20cm-----	55
圖 6 王亮天《父親肖像》，素描紙，鉛筆 2007，54x39cm-----	55
圖 7 王亮天《自畫像》，素描紙，炭筆 2007，54x39cm-----	55
圖 8 王亮天《人體》，素描紙，炭筆，2007，54x39cm-----	55
圖 9 王亮天《臨摹任惠中人物畫》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	56
圖 10 王亮天《臨摹任惠中人物畫》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	56
圖 11 閻立本《歷代帝王圖晉武帝司馬炎》卷，絹本，51.3x531cm-----	57
圖 12 閻立本《歷代帝王圖陳文帝》卷，絹本，51.3x531cm-----	57
圖 13 貫休《羅漢之十三》，軸，絹本，129.1x65.7cm-----	57
圖 14 佚名《採藥圖》，軸，紙本 54x34.6cm-----	57
圖 15 徐悲鴻《泰戈爾像》-----	58
圖 16 楊之光《礦山新兵》、《石魯像》-----	58
圖 17 任伯年《人物》-----	58
圖 18 任伯年《鍾馗》-----	58
圖 19 任伯年《人物》-----	58
圖 20 石魯《轉戰陝北》-----	59
圖 21 戴衛《鐘聲》-----	59
圖 22 《曾姓人家祖先畫像》，台南，潘元石先生收藏-----	59
圖 23 《追容像譜》，第 76、77、78、79 圖南京，王達弗先生收藏-----	59

圖 24 聶鷗《晨霧》，300x200cm-----	60
圖 25 劉慶和《流星雨》，1998，220x140cm-----	60
圖 26 晁海《1997 系列之二》，29x185cm 1997-----	60
圖 27 畢建勛《小栓與大鳳》，221x143cm-----	60
圖 28 明代 民間畫工《肖像畫》，南京博物院藏 -----	61
圖 29 《追容像譜》，第 45、46、47 圖，南京，王達弗先生收藏-----	61
圖 30 王亮天《竹》，素描紙，針筆，2002，27x20cm-----	61
圖 31 王亮天《榕》，素描紙，針筆，2002，27x20cm-----	61
圖 32 王亮天《相思》，素描紙，針筆，2002，27x20cm-----	62
圖 33 王亮天《茄冬》，素描紙，針筆，2002，27x20cm-----	62
圖 34 王亮天《中國之一》，素描紙，針筆 2003，27x20cm -----	62
圖 35 王亮天《中國之二》，紙本水墨 2005，39x26cm-----	62
圖 36 王亮天《中國之二》，紙本水墨 2005，96x63cm-----	63
圖 37 王亮天《光與石》，紙本水墨，2005，60x60cm-----	63
圖 38 王亮天《人像之一》，紙本水墨，2008，70x70cm-----	63
圖 39 王亮天《人像之二》，紙本水墨，2008，70x70cm-----	63
圖 40 王亮天《人像之三》，紙本水墨，2008，70x70cm-----	64
圖 41 王亮天《人像之四》，紙本水墨 2008，70x70cm-----	64
圖 42 王亮天《人像之五》，紙本水墨，2008，97x64 cm-----	64
圖 43 王亮天《自畫像之一》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	64
圖 44 王亮天《人像之六》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	65
圖 45 王亮天《人像之七》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	65
圖 46 王亮天《人像之八》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	65
圖 47 王亮天《人像之九》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	65
圖 48 王亮天《自畫像之二》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	66
圖 49 王亮天《自畫像之三》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	66

圖 50	王亮天《三合一頭像之二》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	66
圖 51	王亮天《人像之十》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	67
圖 52	王亮天《人像之十一》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	67
圖 53	王亮天《人像之十二》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	67
圖 54	王亮天《人像之十三》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	67
圖 55	王亮天《四合一頭像之一》，紙本水墨 2008，127x70cm-----	68
圖 56	王亮天《四合一頭像之二》，紙本水墨 2008，127x70cm-----	68
圖 57	王亮天《四合一頭像之三》，紙本水墨 2008，127x70cm-----	68
圖 58	王亮天《人體之一》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	69
圖 59	王亮天《人體之二》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	69
圖 60	王亮天《人體之三》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	69
圖 61	王亮天《人體之四》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	69
圖 62	王亮天《女人體之一》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	70
圖 63	王亮天《人像之十四》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	70
圖 64	王亮天《人像之十四》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	70
圖 65	王亮天《人體之五》，紙本水墨，2008，127x70cm-----	70
圖 66	袁武《郊區老人》，紙本彩墨，2000，136x68cm-----	71
圖 67	袁武《民工小伙子》，紙本彩墨，2002，136x68cm-----	71
圖 68	任惠中《定西賣客》，紙本水墨，2003，136x68cm-----	71
圖 69	任惠中《陝北漢子》水墨淡彩，2003，75x68cm-----	71

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

人類史上最暢銷的書—聖經上如是說：…天主於是按照自己的肖像造了人：造了一男一女。天主祝福他們說：「你們要生育繁殖，充滿大地，治理大地，管理海中的魚、天空的飛鳥、各種在地上爬行的生物！」<sup>1</sup>而今日世界正是如此，超過了六十億的人們，以萬物之靈的身分，居住於七大洲上；至於大地治理的好不好，答案應在每個人的心中。

人們每天忙碌奔波，為的是要解決他們的問題，而新的問題也每天不斷發生著；每個人都擁有當下的希望、理想和目標。這一切顯示著人們最關心的永遠是與「人」有關的事務。

中國水墨畫的傳統博大精深，慚愧的是來到東海受教後才得叩門入室有了些微領悟，累積一段時日後終於帶來思路的「質變」，免不了對當前「水墨困境」引發一連串的質疑：清朝的衰弱真的是「四王」的文人畫造成的嗎？中國畫真的需要改良嗎？「中西融合」和「引西潤中」誰為優劣？中國畫的改良是成功還是失敗？水墨畫真的沒落了嗎？水墨畫未來何去何從？文人畫日後有無可能重登水墨舞台主流？…

這些困惑若以食物鍊層層相扣模式往回倒推：文人畫→水墨畫→中國文化→中國人→亞洲人→人，若再推往往會讓人想到該是「神」了，卻不知忽略了比我們更早被創造的大地、海、天、魚、鳥…(中國人俗稱的大自然)，亦即人與自然是同一層級的(或許可合稱地球)。在中國人思想中，天與神、宇宙、自然、道往往是同位語；西

---

<sup>1</sup> 天主、先知、耶穌門徒：《聖經 創世紀 第一章 27-28 節》(台北：思高學會，1984 年)，頁 10。

方人欲掌握、超越自然，中國人常強調天人合一，結果在實質上東西方皆輕視了自然，才產生了今日的溫室效應，而東方尤其嚴重；皆為人類到目前為止無法有效治理地球的明証。

近百年來西方醫學一向被冠以唐皇「正統醫學」之稱，但近幾年來西方人發覺「西醫」的強項竟然只是檢驗和外科手術，太多的慢性病與絕症都碰到治癒、改善率的瓶頸而無法提升，於是「本草醫學」、「自然醫學」、「整合醫學」、「預防醫學」開始大行其道；其理無他，不過是讓人回歸自然(或與自然合諧相處)，當人正常了，體內自療力、免疫力提升，疾病自然就退出了。

環保、醫學議題如此，筆者相信文化、美學議題亦可類比；筆者更試圖以同理看待前述水墨畫的問題，是因為這個國家及國家人民的「質」出了問題，而民又為國之本，故當台灣人的「質」都正常時，水墨該怎麼畫將不會再是一個議題。

也因此筆者將畢業創作主題鎖住人類問題的本源—「人」，筆者一向愛畫人(圖版1、2、3、4)，只是在「質」「病」的二十多年中，不知該如何下筆；如今自認「質」較正常了，又有幸兩年多來選修了黃海雲教授的人體素描，並同時在文化局教授人像素描(圖版5、6、7、8)。筆者願意再走一遍「中學為體，西學為用」或「引西潤中」；又因筆者長期浸淫於西方素描學的領域中，故如何朝傳統水墨畫精神靠攏，驗證「質變」後的筆者能否適意地將素描語彙轉換為水墨語彙，並探討出中國水墨畫認識論中所謂「人像的精神、本質」到底何來？是筆者所願。

## 第二節 研究方法

有學妹在課堂中問筆者：「怎麼可能一個寒假不見，人像畫的面貌有如此大的改變？」筆者的回答是一閱讀。課堂聆誨後在家朝思暮想，若不透過文字及圖片的參證，思路的醞釀與撥釀難竟其功。比起下筆墨功夫，要花更多倍的時間去了解中國人物畫史、古代及當代畫者及藝評者的論見、及感受名畫(從圖版檔)。

眼界開了，再回頭釐清自我自然事半功倍；這期間要感謝早年救國團張老師養成訓練中，鼓勵學員面對自我的探索，及陪著一心想成其「導演夢」的女兒，大量的影片觀賞；反倒是她付出了慘痛的代價—高中三年的在校成績慘不忍睹。

當人像畫的目標底定後，筆者開始思考及整理人像畫百年來風格、畫派及潮流的演變當作借鏡；而大陸改革開放後風起雲湧的美術運動、兩岸(加西方)各地的水墨學術研討會之大量文字資訊，提供助力尤多。在此同時，對筆者所鍾情的一、兩位當代大陸水墨人物/肖像畫家作品的反覆臨摹(圖版9、10)，則從不間斷。

臨摹到後期，開始逐漸添加自我，且添加的份量與實驗時心頭的起伏、完事後心頭的愉悅成正比；而隨著繳交論文期限的逼近，其添加的速度愈快，改變的幅度也愈廣。

以上四個階段並非單一獨自按時序演進，而是相互輪換、多次反覆、交替共融的雜匯；也因此，對「水到渠成」、「學位考試制度的正面效應」開始初步領會，更發現「最無情總是時間」，還有太多應做、可做、要做卻未做之處，看來魯鈍如筆者者，永不會有全然「我準備好了」的一天吧！

### 第三節 名辭解釋

## 一、 素描

素描在英文是「Drawing」，有繪圖或起草、草擬之意。在西洋藝術史中，「素描」的概念本是隨著時代的風格而不斷在變化。以當代而言，它可定義為：

1. 線與色調所構成的一種和諧關係，可以任何的造形方式及色彩來呈現。
2. 它強調畫面整體構成的關聯，內部與外部之間的聯繫。
3. 為內在情感表達的一種形式語言，力求內在感受與外現形態的一致。
4. 是一種藝術與情感的結合，屬於藝術目的「真、善、美」中「真」的部份。
5. 是藝術家的情感直接表現，因此無須「製作」、「修飾」的過程。
6. 其創作具有獨立性，與其他媒材混合製作時，成為整體作品的一部分。<sup>2</sup>

## 二、 文人畫

指中國古代讀書人能詩擅畫者所作之畫。一般因作品中「詩中有畫、畫中有詩」而將唐朝王維奉為其鼻祖；宋朝蘇東坡是文人畫的積極提倡者，其詩作中「論畫以形似，見與兒童鄰」，表達出作畫不能只追求形似，應掌握物象的內部規則，以達到更高的藝術境界；元代有趙孟頫提出「書畫同筆」的理論而開風氣之先。「文人畫作為一種體現時代精神的潮流出現在繪畫藝術上，似仍應從元——並且是元四家算起」。<sup>3</sup>明朝的沈周、文徵明提倡文人筆墨，重師法傳統、詩情畫意、自然傳神；到明末董奇昌等人分宗立派，提出山水畫的「南北宗論」，進一步助長了文人畫對形式美的追求與摹古風氣的盛行；<sup>4</sup>而這上升為畫壇主導地位的現象，直接影響了清代繪畫的基本格局和審美取向，形成了獨具民族特色的繪畫體系。朱耷、石濤及揚州八怪突破「四王」的籬絆，開創了新局面；又經趙之謙、吳昌碩影響到現代的齊白石、

<sup>2</sup> 施淑萍：《台灣當代美術大系 素描與水彩》(台北：文建會，2003年)，頁13-38。

<sup>3</sup> 李澤厚：《美的歷程》(桂林：廣西師範大學，2001年)，頁242。

<sup>4</sup> 賈濤：《中國畫論論綱》(北京：文化藝術，2005年)，頁165。

潘天壽等人。<sup>5</sup>

二十世紀美術理論家陳師曾指出文人畫之價值：

「不在畫中考究藝術上的工夫，必須於畫外看出許多文人之感想。…文人畫之要素，第一人品，第二學問、第三才情，第四思想。」<sup>6</sup>

倪再沁則在〈文人美學與禪〉中提出

「何謂文人美學，其最高境界是超越技術、規範的無為之作，是超越視覺形象、理智思考的無心之藝。」<sup>7</sup>

文人畫家喜愛梅、蘭、竹、菊「四君子」與松、石等題材，以取牠們多能比擬、託喻、象徵之意；在藝術上提倡高雅、平淡及天真；理論上主張逸筆草草、不求形似、聊寫胸中逸氣等，以區別於傳統的工匠畫和院體畫。其提倡遺貌求神，以簡逸為上，追求古意與士氣，重視主觀意興的抒發，可說是儒、道、釋合一的理學思想之慰藉，其實也是一種文人浪漫的情懷。<sup>8</sup>

### 三、 傳統

傳統，指歷史沿傳而來的思想、道德、風俗、藝術、制度、習慣等等。傳統的英文“Tradition”一詞源自拉丁語「*Traditio*」，即承接之意。它有下列意涵：

1. 代代相傳的習俗、信仰，多以口授為主。
2. 風俗、習慣。如西方人過耶誕節，中國人過年。
3. 由各種宗教活動構成的宗教派別(教派)，或具有共同的歷史、文化、習俗和

---

<sup>5</sup> 高尚谷：《藝研所題庫本(一)》(台北：育達教育事業，2005年)，頁285。

<sup>6</sup> 高尚谷：《藝研所中國藝術史提要》(台北：育達教育事業，2005年)，頁97。

<sup>7</sup> 倪再沁：《水墨畫講》(台北，典藏藝術，2005年)，頁120。

<sup>8</sup> 徐正彥：《盤錯 徐正彥水墨畫創作論述》(台中市私立東海大學美術研究所碩士論文，2006年)，頁14-16。

基本教義，如常說的伊斯蘭教蘇菲派、基督教路德教會傳統。<sup>9</sup>

對於傳統每個人都有著不同的解釋，大家對其抱有的感情也十分複雜不定：

「傳統是從歷史深處滾滾湧來的，瀰漫於現實空間的客觀性力量。傳，是現實的統的歷史根源，深厚不絕的傳遞；統、是歷史的力量在現實的籠罩。一般對於傳統的理解只是『過去的』意思，這就太小看了傳統，而這個傳統定義又包含了『過去的』在現實的存在，傳統永遠不死，它就像活在現代每個人的身邊，活在每一個角落，每一種思想裡。因此，我們用『傳統』一辭代表那限制中國畫形態的神祕力量」。<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> 網路資源－維基百科，<http://zh.wikipedia.org/wiki>

<sup>10</sup> 畢建勛：《萬象之根》(石家莊：河北美術，1997年)，頁261。

## 第二章 中國人物、肖像畫之異同

### 第一節 人物畫

#### 一、 定義

繪畫的一種。以人物形象為主體的繪畫之通稱。中國的人物畫，簡稱“人物”，是中國畫中的一大畫科，出現較山水畫、花鳥畫等為早；人物畫力求人物個性刻畫得逼真傳神，氣韻生動、形神兼備。其傳神之法，常把對人物性格的表現，寓於環境、氣氛、身段和動態的渲染之中。故中國畫論上又稱人物畫為“傳神”。<sup>11</sup>

#### 二、 分類：

中國人物畫的類別，可包括肖像(圖版 11、12)、勸戒、歷史故事、釋道(圖版 13、14)、生活、仕女、兒童嬉戲、鬼怪、高士等九大項。<sup>12</sup>

#### 三、 分期<sup>13</sup>、畫論及鑑賞：

(一)、 人物畫萌芽時期(上古時代至三代)：由於年代久遠，畫蹟湮滅無存，僅賴古籍記載輔助推敲—“黃帝時候，嘗命史皇畫蚩尤之像以弭蠢亂，圖神荼鬱壘之形以禦

<sup>11</sup> 沈柔堅：《中國美術辭典》(台北：雄獅圖書，1989年)，頁 67。

<sup>12</sup> 劉芳如：《民初中國人物畫之研究》(台北市國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1983年)，頁 4-8。

<sup>13</sup> 方向：《論中國人物畫》(台北：黎明文化，1977年)，頁 17。

魔鬼。”以此猜想，中國最早的人物畫，多係神鬼之像，用意則在驅鬼辟邪。<sup>14</sup>「說苑」中道：「齊有敬君，齊王起九重臺，詔敬君圖之，敬君久不得歸，思其妻，乃畫其妻對之。」則可推想，當時人物肖像畫寫實功夫已漸精密，所含的意義，也不只單純形象的表現。<sup>15</sup>

(二)、 禮教化時期(自三代至秦漢)：因是人物畫興起的階段，畫家多推崇能反映客觀世界的寫實作品，故品畫者自會將形似列為首要的品畫標準。

(三)、 宗教化時期(自三國迄於唐)：為人物畫鼎盛之秋，繪畫理論亦有劃時代的建樹。如顧愷之揭示的「遷想妙得」顯示已含蓋了想像的成分；南齊謝赫拈出「氣韻生動」為六法之首要，足見已不再斤斤計較內容的客觀、詳實，畫面的形式是否「適勁、窮奇」才是決定品第的關鍵。唐代張彥遠提出「夫象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意而歸乎用筆。」這種講求書法線條、用筆的審美觀，已將人物畫思想推展到主、客觀合一的高度。

(四)、 文學化時期(自五代直隸明清)：宋蘇東坡的「論畫以形似，見與兒童鄰」、明文徵明：「畫人物不難於工緻而難於古雅，蓋畫至人物輒欲窮似，則筆法不暇計也。」汪珂玉：「古人最以形似為末節…蓋其妙處在於筆法、氣韻、神采，形似末也。」顯示繪畫目的也趨於本質、真理的追求，其鑑賞也就傾向筆墨表現之美了。<sup>16</sup>

## 第二節 肖像畫：

---

<sup>14</sup> 同註 11，頁 8。

<sup>15</sup> 同註 12，頁 25。

<sup>16</sup> 同註 11，頁 24-27。

## 一、 定義：

人物畫的一種。專指描繪人物形象之畫。可分頭像、半身像、全身像、群像等。中國肖像畫傳統稱謂有傳神或寫真。<sup>17</sup>

“真”、“神”透露了中國肖像畫所側重的因素，有對照真實人物，如用鏡映照或水中取影般真切相像的意味，要求“形神兼備”、“以形寫神”，達到惟妙惟肖；透過外形而體現對象的內在精神，即“神”、“真”的把握。“真”，有逼真、真實的含義。引申為與形、神相關的內在特質的概念，即所謂“真在內者，神動於外”。（《莊子·漁父》）肖像畫就是畫某個人的相似之像。“肖”在《說文》中解釋為：骨肉相似也。還補充說：不似其先，故曰不肖也。是指兒子長得像不像其老子的遺傳學現象。“像”通“象”。如“凡卦之爻，不過倣法乾坤之理，凡卦之象，不過肖像。”

按照《漢語大詞典》的解釋，肖像是“用繪畫、雕刻、塑造、攝影、刺繡等手段表現的人像。一般指畫像或照片”；肖像畫是指“描繪人物形象的畫”。在人物畫中肖像畫是更具體的更現實的那種，形貌再現是其最基本的要求。肖像畫的肖似，包含了形似與神似(內在精神的流露)的統一。<sup>18</sup>

## 二、 功能：

早期的肖像畫作為輔助政治教化的手段而被逐漸發揚、開展起來，“成教化、助人倫”，具有宣揚治亂興廢、紀功、頌德、表行的資政作用，乃是孝道觀念、崇德紀功思想的形象外化。

---

<sup>17</sup> 同註 10。

<sup>18</sup> 周晉：《寫照傳神：晉唐肖像畫研究》摘自網路 [www.bookschina.com.tw/2769696/](http://www.bookschina.com.tw/2769696/) 2009 年。

歷代肖像畫均有見賢思齊、慎終追遠之意。不僅歷代王朝將之成爲體制，肖像畫的這一功效也被社會所廣泛使用，以後祖宗像的繪製、佛教僧侶像（祖師像）的創制，都是這一功能的延續，從而也促進了中國肖像畫的發展。

六朝以後，隨著文人士大夫參與肖像畫的創制，肖像畫的教化功能有所削弱，逐漸注重人物性格特徵的塑造和畫家的表現成分。這樣，中國肖像畫除以上功效外，又具有抒情和純藝術的成分，使肖像畫的概念發生進一步變化。<sup>19</sup>

故肖像畫計有 記功、記德、記念、記事、行樂等諸功能。<sup>20</sup>

### 三、 名家及代表作：

曾鯨（1568—1650），明後期肖像畫名家，創墨骨畫法，先以淡墨勾勒五官輪廓，然後以色彩層層暈染，使之具陰陽凹凸之形，以達神形逼肖。衣紋則往往寥寥數筆。作品有《王時敏像》、《葛一龍像》等。

禹之鼎（1647—1709 年）曾供職於內廷鴻臚寺的肖像畫師，時常給各國來使畫像，取形捕神，默識於心，“粗寫大概、退而圖之絹素”，把民間畫派的風格引入宮廷，影響日盛。代表畫作有《王原祁像》、《王原祁藝菊圖》。

任伯年（1840—1896）的寫生能力極強，對事物有深邃的觀察力，他畫的人物畫，真實生動，簡逸靈活。代表作有《華祝三多圖》、《鍾馗捉鬼》等。

---

<sup>19</sup> 金世弼〈明清肖像畫散論—兼論中國古代肖像畫〉摘自網路  
[www.ming-dynasty.cn/bbs/viewthread](http://www.ming-dynasty.cn/bbs/viewthread). 2009 年。

<sup>20</sup> 聶崇正：《中國巨匠美術周刊 曾鯨》（台北：錦繡出版，1996 年），頁 14-16。

任熊（1823-1857）是中國近代第一個全能型的天才畫家，其用筆如鐵劃銀鉤，氣味深厚。人物學陳老蓮，深得其神髓，進而上溯宋唐，得貫休遺意。長於肖像畫，曾於 1853 年作《自畫像》，青春風發，躍然筆端。又作《列仙酒牌》、《于越先賢傳》、《劍俠傳》、《高士傳》四種木刻畫譜行世。

民國後則有徐悲鴻的《陳散原像》、《泰格爾像》（圖版 15），蔣兆和的《印度婦女像》、《齊白石老人像》，周思聰的《老礦工》、《人民與總理》，楊之光的《礦工新兵》、《石魯像》（圖版 16），馬振聲的《愛國詩人陸遊》、《酒歌圖》等。

### 第三節 人物畫與肖像畫的親密與曖昧之間

#### 一、二者定義難分難解

針對見諸文字的定義，可發現二者有大量雷同、重疊之處；若以一般書籍中畫家的稱謂與圖片文字說明比對，發覺凡肖像畫家亦是人物畫家，而人物畫家的作品（尤其畫面僅單一人，同時又非公眾、知名人物時），往往標題定為人物畫、人像畫，肖像畫彷彿皆無不可，之間的差異微乎其微，幾乎到了可任意擇一而名的地步。譬如（圖版 17、18、19）三幅任伯年的作品，其標題分別是人物、鍾馗、人物，<sup>21</sup>但就畫面形式與格局而論幾乎毫無差別，且皆合乎今日廣義肖像畫的規格。唯要注意的有：

（一）、一幅畫中人物若臉孔太小、或臉孔雖不小但無詳細描繪、或無典型特徵、特色者，通常不以肖像畫稱之（圖版 20）。

---

<sup>21</sup> 余毅：《任伯年人物畫集》（台北：中華書畫，1975 年），頁 25、31、36。

(二)、 一幅畫中有二人或多人時，若無一彰顯出特殊身分地位且身軀較龐大者，或在畫面形式上無一恰被安排成焦點者，則多以人物畫稱之(圖版 21)。

## 二、 跳脫稱謂，實情方顯

原來「肖像畫」一詞在中國古代是不見用的，它出現較晚，古代稱作「寫真」、「傳神」之外，還有「寫照」或「寫真傳影」之名，在清宮檔案中尚叫「畫臉像」。故上網查詢時若進階使用「中國肖像畫」、「中國傳統肖像畫」或「中國民間肖像畫」等字眼收尋方得一窺東、西方兩種截然不同的「肖像畫」真相。

中國古代本有一類目的在「成教化、助人倫、鑒善誠惡」的肖像畫，如西漢宣帝時畫名臣圖像於麒麟閣、唐太宗時的凌煙閣畫像、唐代閻立本所繪的《歷代帝王圖卷》。此宮廷畫種日後漸在民間流傳開來，千百年師徒相承接續，開發出一套以輪廓線為主、雖加淡墨皴擦卻不重真實光影的表現法，使肖像容貌顯得天朗地清，一幅開闊雍容、有福氣的模樣，深得民間百姓喜愛。<sup>22</sup>

但這些民間畫師(在敦煌文獻記載中顯示，所有的畫師都被稱為畫匠或畫工，可見畫師們主要來自民間)<sup>23</sup>，社會地位並不高。中國先秦時代，就有將人分為「五位」「二十五等」的說法…敦煌古代的畫匠、工匠基本上屬於奴婢身分的「寺戶」和「常住百姓」，有一部分甚至屬於二十五等人中「下五等人」之「奴人」<sup>24</sup>。直至十九世紀末攝影術廣泛使用嚴重衝擊寫實人像畫後，肖像畫又遭到自傲的、以標榜「學院派」為主的美術學校無情的壓制和否定<sup>25</sup>；以致雖有曾鯨、任伯年等先後大幅提升了肖像

<sup>22</sup> 黃永松：《中國民間肖像畫》(台北：1994年)，頁5。

<sup>23</sup> 網路資源—百度知道，<http://www.zhidaobaidu.com/question/15624014.html>，2008年。

<sup>24</sup> 馬德：〈敦煌工匠史料 補遺與訂誤〉收錄於《敦煌學 第二十五輯》(上饒：新文豐 2004年)，頁297-298。

<sup>25</sup> 同註 22。

畫在美術史上的地位，但在徐悲鴻倡導下的水墨寫實主義成爲新的中國畫正宗並佔據主導地位之前，「肖像畫家」封號只被冠與極少數在藝術上有頗高造詣者，以使其作品的格調與價值得以與真正擁有廣大群眾、卻因崇尚技藝講究形似的「肖像畫師、畫匠」的作品之低俗趣味區別開來。

其實端看下述中國民間畫工在肖像畫上一些頗具形象化的專稱，或許即能有助於對其與人物畫之間差異的釐清：

整身：即畫全身的肖像，或稱冠靴像。

花整：坐著的全身肖像(圖版 22)。

雲身：半身像，意味下半身爲雲霧所遮。

雲整：直立或有動作的全身像。

大首：只畫頭像(圖版 23)。

壽像：畫老人像。<sup>26</sup>

大陸北京工藝美術出版社出版有一套《高等美術學院基礎教學教法》計三本，<sup>27</sup>共收錄了一百多張人像作品，若與上述肖像畫定義對照無不吻合，然其書名卻冠以「水墨人物寫生」之稱。而《'99 中國畫人物肖像展作品集》收錄了中國大陸當代三十五位水墨畫家的二百二十七幅人像作品(圖版 24、25、26、27)，書首劉勃舒先生的序言、范迪安先生〈筆端多意緒－關於當代水墨肖像〉、及殷雙喜先生〈圖像時代的肖像〉兩篇導言文中皆明確提到這是肖像畫的專題展，<sup>28</sup>但古時那種端坐畫面中間、背景一片空白、鈎描上色極度工整謹細的肖像(圖版 28、29)已不復見。這也是筆者將此次創作展中作品定義爲「水墨人物/肖像」的緣由。

---

<sup>26</sup> 同註 22。

<sup>27</sup> 賈德江：《任惠中、李洋、袁武水墨人物寫生集》(北京：北京工藝美術，2005 年)。

<sup>28</sup> 平義、范迪安：《'99 中國畫人物肖像展作品集》(深圳：廣西美術，1999 年)，頁 4-11。

### 第三章 「眾生相」的緣起

#### 第一節 主體內在意識的變遷

筆者早於童年時期即因所接觸的大環境中一些負面的際遇，被塑造成畏瑣、遷延、閃躲、自卑、負罪的人格特質；以致二十歲就讀藝專美術科及三十歲插班文化美術系兩段學生時期，爲了掩飾低自我認同，反而發展出在人前一副孤傲、清高之勢；明明自選的國畫科組，卻偏偏堅持不臨摹、抄襲甚至到了拒絕學習的地步，一天到晚和西畫組同學混在一起，一心想把素描、水彩的理念和功夫搬到國畫裡來，結果畢業展時卻也弄出了幾張頗具抽象性、表現性視覺張力的作品，但嚴格說來那只能算是用毛筆宣紙畫的水彩或素描，尙未觸及國畫的水墨程式和精神範疇。

來到東海就讀碩士專班，本是抱著把東西方藝術徹底搞懂(如今想來也未免太天真及自不量力了)以彌補年輕時的缺憾，並圓一個始終縈繞內心深處、「雲煙供養」的山水夢，但鎖住的卻是個漂浮的目標——非得將水墨注入如二十世紀西方現代藝術般的澎湃洶湧，或轟轟烈烈得令人瞠目乍舌才算是「當代」水墨；也一直不甘心於李渝所言「將水墨歸併於一地域性畫種」<sup>29</sup>(如日本浮世繪、東洋膠彩畫等，而筆者自己還擴大解釋到類似平劇、書法、太極拳可以表演方式展現的技藝上)，怕被別人把中國傳統的「文人畫」看待成保守、迂腐的守舊派。但在指導教授的課堂上，一次次被震撼洗禮：從「以前台灣畫壇上大多數水墨畫名家，被一一點名摒除在真正的文人畫名單外」、「水墨從沒有沉重的傳統包袱」、「水墨的精神性太強了，太難了…但一旦放鬆、放下了，它就到位了」、「線條不能被色彩、造型牽著走，要讓造型屈從線條」、「龔賢的畫最適合臨，因爲筆墨交待得清清楚楚」、「不要畫得太準了、太細了」、到「哪一

---

<sup>29</sup> 李渝：《族群意識與卓越風格》(台北：雄獅，2001年)，頁8-9。

位大師不是從傳統出來？哪一位大師不臨摹？」……當頭已不知幾輪棒喝。歷經一整年對龔賢、黃賓虹及大陸當代畫家作品的臨摹，到現在研討古人作品時，筆者終於也能慢慢看、讀進去了；畫看表面不難，甚至看背面的觀念、思想亦好懂，但要看到裡面的心性、素養和作畫時的悠遊自如、從容不迫反而要調整心弦(或頻率)得很準，稍一恍惚，就跑掉了，這也是「文人畫」難為一般人接受的地方。

## 第二節 外在客體的衝激和陶融

「晚近之現代化中一個愈來愈明顯的趨勢就是全球化，亦即各國家或地區被整合到一個全球體系裡面的過程。—全球形成一個密切互動或交流的體系或單位，不但在經濟上是如此〈如華勒斯坦所論證的〉，在政治上、軍事上、生態上、資訊傳播上、以及文化上都是如此……」<sup>30</sup>

對目前正鑽研繪畫的筆者而言，在客觀形勢上，所面對的又是怎樣一個全球化的世界呢？一言以蔽之：

… 後現代主義文藝美學基本特徵可以如下概括：

- 一、 平面感：又稱淺表感，指後現代作品不再提供任何現代主義經典作品所具有的深層涵義，它拒絕解釋，消解意義，削平深度模式。
- 二、 斷裂感：歷史意義的消失，使後現代人告別了諸如傳統、歷史、連續性，而浮上表層，在非歷史的當下時間體驗中去感受斷裂感。
- 三、 零散化：主體喪失了中心地位，無法感知自己與現實的切實聯繫，無法將此刻和歷史乃至未來相依存，無法使自己統一起來，人沒有了自己的存在，

---

<sup>30</sup> 黃瑞祺：《現代與後現代》(台北，巨流圖書，2000年)，頁53-54。

使藝術也成為純客觀的物的堆積。

四、複製：在大工業生產中的廣泛運用，複製使眾多摹本代替了獨一無二的藝術精品，本真性的意義開始坍塌；藝術成了擬像，當今世界已被文本和擬像所包圍，導致距離感的消失，人們只陶醉在物的影像或現實影像的退隱或轉換過程中。<sup>31</sup>

筆者因個性內向多於外向，從小受釋道影響亦重於儒，加上童年一些不愉快經驗，致使求學期間常年處於陰暗、封閉狀態，直至中年婚後才逐漸走出灰沉。基本上筆者對人的興趣，僅止於「尊為有生命的個體，及與筆者有切身關係者」。全球的大環境如上述已令人感傷與心寒，而台灣近十幾年來，政、經、社會變動尤大，僅以每日報紙、電視報導所提及者，常不外乎執政者(及執政團隊)的貪腐及鎖國的治國心態、朝野政黨的相互叫罵和批鬥、族群關係遭無格政客撕裂、全球競爭力及經濟規模逐日衰退、詐騙及非法討債集團橫行當道、教育政策制定及執行失當而無成效、人群之間的倫理及互信嚴重喪失；對於如此的外在環境，筆者變得更沉默了，雖然從未停止盡己之力投入對社會的改善工作(如當義工、參與社區管委會、定期慈善捐款)，但很清楚的知道，有一團愈滾愈大的怨憤和不滿，按捺於心，蠢蠢欲發。

這期間，在休閒作畫時，會刻意避開所厭惡的人事禮儀及人際互動，轉而專注在「不會使壞」的樹(圖版 30、31、32、33)、石之上(包含靜物、風景之類)。所以近二十年來用針筆畫了不下七八十幅的大樹，圖像心理學指稱是因為浮移不定的精神之投射；進入東海就讀後復專注於單一的、巨大山石的描塑，用以承載長久以來筆者對充滿醬缸文化、既古老僵化、又剛毅頑冥的「中國印象」之投射(圖版 34、35、36、37)。一個高大獨立的瘦長形體是對上帝天國的嚮往、畫面看不到人(或動物)是長期對社會失望政治厭惡和人世的悲觀，但對被外在綑綁了這麼久的自己我又做了麼？——似乎

---

<sup>31</sup> 汪亞明〈後現代美學〉刊載於孟樊、鄭祥福《後現代學科與理論》(台北：生智出版，1996年)，頁58-61。

只有逃避——在一次藝術治療進階課程中，老師說筆者針筆細線畫的千萬筆紛雜又精微的樹葉是一種反覆的變相的自我催眠。

沙特反對任何人生中「阻逆」的因素，因為它們縮小人的自由選擇的餘地。假如沒有這些阻力的話，那麼一個人唯一要解決的問題是他選擇哪一條路走。然而人是自由的；即使他在自欺中，仍有潛力與可能。<sup>32</sup>在面臨畢業製作迫近之時，內心不免動搖翻攪——還需要繼續畫那些可以寄情卻也讓自己躲藏了二十年的樹，或是專職吸納、禁錮筆者之憤怨、壓抑卻從不宣洩的大山巨石嗎？

「…在一個後現代，或如詹明信所言的「晚期資本主義」的時代，台灣의當代水墨已然進化到了一個五花八門，而且在題材與風格上幾乎是可以為所欲為的時代。然而這樣的解構或是解放，似乎並沒有為台灣的水墨界帶來一種具體的踏實，也沒有讓那些對水墨毫無信心的批評者，願意重新評價當代水墨的可能。台灣水墨的困境，其實不在技法與型式的突破，而是在創作精神層次上的集體墮落。這種墮落非關乎藝術家的私德與生活，而是在於他們的作品中不僅無法觸及自身存在的核心問題，也無法讓觀賞者從他們的作品中感受到一種時代的悸動。」<sup>33</sup>

亦即如何勇敢地撥開魔障、何須拐彎抹角地托物言志，而直接、誠摯的展現自己；且其過程正如李渝所言：

「中國繪畫觀念在本質上有很大一部分是屬於倫常性的，它的核心「文人」就是一個關心著，在人與自然的關係中，人如何取得適當地位的產品；「文人」

---

<sup>32</sup>維基百科—存在主義，  
<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%AD%98%E5%9C%A8%E4%B8%BB%E7%BE%A9&variant=zh-tw>，2008年。

<sup>33</sup>吳超然：《台灣當代美術大系—水墨與書法》（台北：藝術家，2003年），頁109-110。

的「人」是倫理人，是關係中的人，不是赤身的單純的個人，使畫家始終處在與環境牽扯的位置上；這在環境較單純、人與自然關係較易和諧的古代，促生了特殊而卓越的漢民族風格，但也變成今天的問題來源；傳統的中國畫家是人從環境的羈絆裡脫身，來達到個性的解放，有時是情性的紓放，有時甚至是一種自滿、自賞的「任性」，並不是現代時光所要求的由審視和掙扎的過程而獲得的自我體認。」<sup>34</sup>

依李渝所言、筆者畫樹仍落在傳統「人與自然」關係的探討，畫石雖具有批判意識，但與「自我」尚未有任何牽扯。

「二十世紀初葉“世界”終於破中國大門而入，畫家們被迫匆匆前去認識世界，但是並沒有體認到世界中的先進藝術走到現階段的存在精神：人的自我剖析、批評、否定、解放和再肯定，沒有意識到，這才是此世紀的「人與環境」中，人所能具備的唯一條件。一個世紀下來，最基本的創作元素——人，仍舊還沒有出現。西方經過歷史的浩劫總能以強烈的意志使人從荒原裡再站起，我們中國繪畫中的人，先天不足後天失調，到了這時的當下，已經無關得、浮誇得無法承擔起任何重量。」<sup>35</sup>

兩位學者在同一高度所談的「『自我』與環境」，是沒有任何藉口去迴避的。結果筆者不但否定了樹、石，同時還決定就要畫人。雖然顧愷之說過：「凡畫人最難，次山水，次狗馬。」<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> 李渝：《族群意識與卓越風格》（台北：雄獅，2001年），頁13-14。

<sup>35</sup> 同前註，頁14。

<sup>36</sup> 賈濤：《中國畫論綱》（北京：文化藝術，2005年），頁64。

### 第三節 名家立論的增強

在“創作論”裏，廚川白村寫道，作家之所以從事創作，乃是因爲“生命力受到了壓抑”，由這種壓抑而生的苦悶懊惱，就是“文藝的根柢”，其表現方法便是採用了“廣義的象徵主義”……凡有一切文藝，古往今來，是無不在這樣的意義上，用著象徵主義的表現法的。”他認爲，生命力的突進，實際上就是個性表現的欲求，表現個性就是創造生活。力和欲求受到強制壓抑便產生“人間苦悶”，這種苦悶的情緒，便是文學藝術創造的原動力。優秀的文藝，應該是拋棄一切虛偽和敷衍，最認真、最誠實地表現出苦悶的創作。倘不是將伏藏在潛在意識的海的底裏的苦悶即精神的傷害，象徵化了的東西，即非藝術。淺薄的浮面的描寫，縱使巧妙的技倆怎樣秀出，也不能如真的生命的藝術似的動人。<sup>37</sup>

依弗洛伊德「人格結構學說」而言，儲存我之原始本能的「本我」，不但受到實行現實原則以符合社會要求的「自我」之壓制，更時常被代表良心、道德律令的「超我」規範著；如今自我理想把本能所有的力量轉移到「人」之真、善、美的追求上，恰似弗氏「原慾昇華說」—「性本能無法滿足時，會喬裝、打扮(即「Libido 轉換」，如找到替代的對象為文藝、科學、哲學等較高目標時，稱之為昇華。)<sup>38</sup>弗氏之「泛性論」及「反理性主義」雖爲人詬病及否定，但筆者仍對於能將心中鬱積之能量轉換成筆墨且「依附」於人像感到欣慰。

范迪安在水墨肖像畫展的序文中說：「……當畫家用筆墨構築出一個帶有體溫的血肉之軀時，他們滲透了自己的思想、情感和個性——把畫對象，視為披露自己；把作畫的過程作為『我思』的過程。這才是當代水墨肖像最重要的變化……寄注了畫家

<sup>37</sup> 李建東：〈追問藝術之神—魯迅譯介廚川白村著作的思想動因〉，摘自網路

[http://www.qzskl.org/Article\\_Show.asp?ArticleID=238](http://www.qzskl.org/Article_Show.asp?ArticleID=238)，2008年。

<sup>38</sup> 李醒塵：《西方美學史教程》(台北：淑馨出版，1996年)，頁532-533。

苦澀的思考和沉重的記憶，這種人生探索的意識在筆下形象中的顯現，就表現為作品有一種經過推敲、琢磨的嚴肅，理性的因素支持著感性的表現，與此同時，當代畫家對身處現實世界複雜近況的體驗，也自然地流露出來。與筆墨渾然交織成豐富的形象內涵，這種共同的嚴肅感和複雜意緒，為水墨藝術留下了一份時代備忘錄。」<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> 范迪安〈筆端多意緒－關於當代水墨肖像〉收錄於《'99 中國畫人物肖像展作品集》(深圳：廣西美術，1999 年)，頁 5-6。

## 第四章 他山之石

### 第一節 東西方的二元對立之外

東方美學自由散漫而多元，不能以一個統一的實體與西方美學對比，…。唐君毅先生說過：「西方以科學精神對待藝術，中國則以藝術精神對待科學。」…故這裡不存在東西方誰優誰劣的問題，東方的精神性、整體性、裝飾性、原始性和西方的嚴整、清晰卻又片面性，呈顯出一種互補關係，在人類學意義上相輔相成。

因此藝術和美學的現代選擇，既不是讓西方來選擇東方，也不是讓東方來選擇西方，而是在兩方的碰撞、交會、比較中一起強化全人類的意識。一起來選擇藝術和人類的本性，也就是一起來選擇現代。<sup>40</sup>

當東西方交會、碰撞時，二者當然可互為體用，但看你如何去用？

邵大箴的一篇論文中提到：

「中國水墨畫是一個相對獨立的體系，但不是封閉的體系。他是可以與其他體系交流、對話，並能吸收其他體系的長處以豐富自己。中國畫中的筆墨所造成的美感是別的繪畫工具所不能代替的，它涵蓋著一整套的創作方法與審美範疇。“傳統派”堅持以筆墨為中心無可非議，但要注意“筆墨當隨時代”。中西融合是歷史潮流，在融合中可以以中為主，但也允許偏西的試驗。中國畫的全盤西化的主張和試驗不該受到支持和讚揚，但難以禁止。“重建色彩系統”的試驗適應了現代社會對中國畫的需求，但只是中國畫發展的一個方面。中國人應該為能在黑白交響中施展自己的才能而自豪，並應為以黑白為主調的水墨畫

---

<sup>40</sup> 余秋雨〈東方美學的現代生命〉收錄於《東方美學與現代美術研討會論文集》(台北：台北市立美術館，1992年)，頁274-281。

獲得更大的空間做不懈的努力」。<sup>41</sup>

這也讓筆者想起中央大學法文系劉光能教授某次演講席中所言：「不能學以致用，不是所學的知識有問題，而是學那知識的人出了問題…」不能用水墨畫素描，但可用筆墨表達構成素描的任何元素－譬如比例、輪廓(造型之邊緣線)、結構(包含解剖的、構成的、形體的甚至透視的)、和多光源照射的物體明暗現象。平面性、散點透視、裝飾性、計白當黑、誇張變形、宏觀微觀...是水墨畫的充分條件，多多當然益善，倘若缺一二、甚至全無尚無不可；筆、墨皆是充要條件，缺一已危危可岌，全無則難繫大局矣！

## 第二節 檢視中國畫改良運動

…徐悲鴻一生的藝術主張脫離不了「形神兼備」、「唯妙唯肖」以及「中西融合」的範疇。但是，綜觀他為〈中國畫改良之方法〉所開出來的藥方大多止於技法的層面，即使偶爾觸及所謂的「神」，也僅止於中國傳統美學裡的「神韻」與「神似」；至於藝術更高的精神與哲學層次的探討，不但在徐氏的畫論裡付諸闕如，也不見諸於同時期的中國畫家與理論家。<sup>42</sup>

接續康有為「以復古為更新」，及陳獨秀「改良中國畫，斷不能不採用洋畫的寫實精神」之後，

經由徐悲鴻及其學派的出現，漸次形成了近現代以西方古典寫實主義為裡，以宋畫水墨狀物技巧為表的水墨寫實主義傳統。…在近代畫壇上形成了新的中國畫正宗…但最後也被推向：

---

<sup>41</sup> 邵大箴〈多元的審美觀與多元的價值觀〉收錄於《朵雲第五十一集》(上海：上海書畫，1999年)，頁1-2。

<sup>42</sup> 吳超然：《台灣當代美術大系 水墨與書法》(台北：行政院文建會，2003年)，頁111。

- 一、 題材日益狹窄、主題日漸單一，選材立意只重認識教育作用而幾乎不講審美效能。
- 二、 以西方寫實主義再現客體的追求取代了文人畫所具有的抒發內心的優長，助長了能動精神與個人性靈的失落。
- 三、 把可以不拘於形似地傳寫性情抒發情感的筆墨，退化為被動地描形狀物的手段。<sup>43</sup>

### 第三節 新潮美術運動後的省思

興起於 1985 年，其倡導者和身體力行者，均以西方現代美術為主要參照系，努力實現著新潮學者所力倡的更適合現代工業文明條件下的藝術變革。他們高度重視對舊傳統的破除，充分看重藝術作品的社會文化價值。他們手中的利器，實際上主要是西方現代文化觀念、哲學觀念、美學觀念與西方現代各家各派的美術模式。短短數年間，出現於西方近百年來的幾乎不為國人所知的諸多流派，都在中華大地上出現了對應物，開闊了中國公眾的眼界，促成了美術界多樣化格局的形成。

伴隨著西方現代藝術思潮的衝擊，中國現代美術長期存在的歷史問題和潛在危機全面顯露出來。在西方現代藝術觀念支配下的激進主義，希冀通過對傳統的顛覆全面融入西方藝術潮流，從而實現中國當代美術的現代變革。

沒想到隨後激起的是中國老畫家的展覽熱，李小山等激進派的口號促動了傳統的積極應戰，並終致走向勃興。西方現代主義在 '85 新潮後，只在油畫、雕塑、裝置、行為藝術領域大行其道，在國畫領域卻遭到放逐及萎縮的命運。<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> 薛永年：《江山代有才人出》（台北：東大圖書，1996 年），頁 36。

<sup>44</sup> 姜壽田：《當代國畫流派地域風格史》（杭州：西泠印社，2006 年），頁 118-122。

#### 第四節 新文人畫的啓示

「中國在本世紀的前四百年中，由於中國的統治者對外部世界的重大變革一無所知，再加上文人畫家把藝術純粹做為一種人格理想自我完善的遣興工具，對現實人生抱冷漠靜觀態度，儘管也不乏有天才巨匠，但在思維方式上受大文化的制約，始終不能衝破“筆墨情結”這個大關，也只能小修小補，在原地推磨轉圈，其視野終究離不開筆墨這個磨盤打轉轉，充其量也只是對筆墨變化的完善罷了。」<sup>45</sup>

以上是周韶華先生 1993 年在一篇談論現代水墨畫運動文中的一段話，大致上筆者是認同的。(只是在經過一陣子名畫臨摹及圖謀創作而大量的實驗後，體會到筆墨變化永遠沒有「完善」的一天，真能做到「小修小補」，已是功德一件矣。)

而自五十年代「五月畫會」登台“革中鋒的命”以來，……造就了一批有很高成就的畫家，雖然五月畫會的成員後來“人各有志”各奔東西，但是其影響至今猶在，在世界的許多地方播下了種子……近二十餘年來的香港畫壇很活躍，對大陸的新潮美術也不無影響。<sup>46</sup>

這些也都是事實。再以賈方舟先生在 1999 年發表的〈現代水墨的趨勢與前景〉文中指出：

「現代水墨在 90 年代的發展趨勢，主要表現在三個方面：以精神探索為指向的表現型水墨、以語言實驗為前導的抽象型水墨和以觀念表達為目標的非架上水墨。」亦可證之。且文中同時談到 1989 年後的中國〈大陸〉水墨畫，曾先後出現兩股思潮：一是以回歸文人畫傳統為指向的新文人畫的興起，一是以回

<sup>45</sup> 劉國松：《中國現代墨彩畫展》(台北：藝術教育館，1993 年)，頁 13。

<sup>46</sup> 同前註，頁 14-15。

歸「現實主義新傳統」為指向的歌頌模式的回潮。新文人畫雖然極有力地顯示了傳統文化的“再生力”，但由於其消極隱退的玩賞心態，總予人一種隔世之感，因此難以構成一種健全的當代型態；……這兩股思潮均未能給當代水墨預示出一個光明前景。<sup>47</sup>

上述周韶華先生指出“筆墨情結”的可去除性，若與筆者在東海一年級上學期繳交路況老師的報告中所提出的「水墨畫的三大要素：筆、墨、氣韻。缺其一，不成問題；一但缺二，危危可岌；若三者全無，就精神全失了。」是相通的。雖然它在中國大陸仍以“三個方面之其一”的面向存在且發展著，但是：

「這三種型態標誌者現代水墨的基本特徵：既與傳統保持著一種內在聯繫，又明顯借鑒著西方現代藝術的某些樣式。這使它一方面具備了與國際藝術對話的可能性，一方面又具備了一種民族文化身份。然而它的致命點卻在這些型態因在西方早已成為『過去式』而失去了它的原創性。」<sup>48</sup>

所以它不能“跌入”「【純粹的抽象】的巢臼中」，不是添注些人文情懷，(若以狹義而言，它不免又依存於筆墨了。)就是貼貼補補或融入新媒材；若非才情高立意佳者，旋即就被看待為劉國松畫作中水墨的精神性較低甚或全無的一類，而索然無味了。所以，在已是冷門、復艱辛難走的苛刻條件下，對於擁“筆墨”倡“現代文人畫”的倪再沁老師，筆者反而報以敬佩及感激，因為筆墨、氣韻同是水墨畫中排名最前的重要元素(兩者有時又是一體的兩面)，先有良好的筆墨基礎，無論怎麼走，都容易事半功倍的。(這與劉國松的「首先要畫得與別人不一樣，進而要畫得比別人好。」一是在闡述藝術獨創性的價值，一是在指點進入“精采的”水墨畫核心的迷津。)

…在未來世紀來到之前，新文人畫已明確了任重道遠的追求，注意了中國畫特

<sup>47</sup> 賈方舟〈現代水墨的趨勢與前景〉收錄於《朵雲第五十一集》(上海：上海書畫，1999年)，頁140-141。

<sup>48</sup> 同前註，頁140。

有的藝術語匯與文化特徵的把握，重視了“新”、“文”、“人”、“畫”之四者之間相輔相成的深刻內在聯繫，並力圖使繪畫成為一種反映時代文化面貌與民族藝術精神的、呈現出追求更高文化品味的創造。在他們的實際努力下，已初步呈現出一種極具個人風貌又不離以上這種總體追求的較明顯的統一格調。這雖然離那種了無罣礙並高妙地反映時代且達到「以文化成」的境界還遠，但相信…一種立足於中華民族的仁和自強中的、屬於中華文化光輝未來的中國畫一定會出現<sup>49</sup>。

上段文字見諸於陳綬祥先生著《文心萬象》書中結尾，讀來不免陳義過高且有遙不可及之感；但若徹讀其書，了解「新文人畫家集群」的畫家們個個畫藝高超、名望高隆，卻不約而同的鑽進中國傳統文化中去研探挖掘；約定好的年度大展一辦就是十年、佈展時各暢己言即能篩選出展出作品、觀展時無不誠摯提出建言而被評論者皆虛心受教；尤其經本書作者奔走急呼、且在其任職於中國藝術研究院美術研究所副所長〈1993〉之後、終得成立的「中國畫名家進修班」一旦招生，即有十五位“人到中年、拖家帶口”卻心甘情願當學生似的吃食堂、住集體宿舍，且自費進修一年的集群畫家報名參加。其課程包括：醫學研究所的權威研究員講述當代對生命的認識、與當代生物學的成就，數學研究所的權威研究員講述當代數理哲學、模糊邏輯，在戲曲、民族舞蹈、音樂等方面極有成果的權威研究人員講述中國戲曲、民族舞蹈、古代音樂(從崑曲的表演談到了編鐘的定律)，其餘如中國武俠小說發展史、講述《易》相與玄學的研究成果，講述禪宗公案與諸子百家、楚辭、宋辭元曲、京味小說創作…且日常必修課有臨帖、《三字經》、《千字文》、《詩經》等的選讀<sup>50</sup>…讀來不禁為之動容且感嘆連連(看看別人、想想自己)。近十幾年來經歷起起落落，其實藝術界人士對「新文人畫」一向貶多褒少的不被看好；姑不論上述(如奧運集訓村般)的作法實際成效如何，但有能體納諫言的文化人、有願同時包容先端科技與中國舊傳統的文化心、且以「起而行」取代了「坐而言」，這還不值得稱道嗎？(筆者甚至覺得這不就是現代桃花源、

<sup>49</sup> 陳綬祥：《新文人畫藝術—文心萬象》(長春：吉林美術，1999年)，頁270。

<sup>50</sup> 同前註，頁121-125。

人間烏托邦麼？)

回頭比照周韶華先生的說法：

「…儘管也不乏有天才巨匠，但在思維方式上受大文化的制約，始終不能衝破『筆墨情結』這個大關，也只能小修小補，在原地推磨轉圈，其視野終究離不開筆墨這個磨盤打轉轉，充其量也只是對筆墨變化的完善罷了。」

他沒想到今天的大文化已日新又新，時代面貌更月異又異矣，且廣泛又深入地從總體民族文化傳統去溫故知新復推陳出新，周先生的立基點已不復存。

水墨性格頑強無比，走得非常偏窄；而筆者的造型意識太強，要讓筆墨詮釋造型而非依附在造型之中。黃海雲老師也要我們去建立在別人的終點之上。所以筆者大可以去審慎玩味黃賓虹、黃公望，效法江兆申、余承堯，但一定要加大步伐走跨出去；

「為何當代的水墨畫家無法用自己的繪畫語言來言說自己、揭露自己？當代水墨，無論是依賴故國山河的雲煙供養，或是水漬墨拓的抽象形式堆砌，如果永遠只能躲藏在自己的畫室，然後從遙遠的傳統中找尋創作的美學依據，那麼這類作品要如何觸動當代人類的心靈」？<sup>51</sup>

在東海美術研究所，筆者應該是一個異數，竟然鎖定了水墨人像的研討，但在筆墨基本功上卻只能算剛入門。乾脆要走就索性走深一點，筆者依然相信什麼都可以畫(題材內容)，什麼都可以用(工具材料)，什麼都可以做(觀念思想)；有可能一輩子也畫不出「新文人畫」，(以目前創作意念而言，光是以「素描語彙」來圖思轉換，就過不了「書寫性」這一關了。)但在進入水墨堂奧的一開始，就心甘情願的接受人品、學問、才情、思想的調教，追求詩、書、畫、印合一的目標，並力圖不再被事物的表象所吸引和干擾，而能真正體悟內在的本質及神韻，如此才能走得長遠；目前雖知難致，但心嚮往之。

---

<sup>51</sup> 同註 33，頁 109-110。

## 第五章 「眾生相」的分析與探討

### 第一節 眾生相角色的選定

「媒體形塑並控制了人類關係和行動的規模和形式…社會的形成總是取決於人們藉以溝通的傳播媒體特性」<sup>52</sup>

此兩句話雖是針對媒體的性質而非內容而言，但就那已因媒體特性所形成的社會而言，既然所有媒體都是人的某種心理和肉體能力的延伸<sup>53</sup>，人們日常所聽所聞當然也就影響著他們的身心言行，2008 總統大選前「一個蠢蛋等於四個笨蛋」事件即為明證。所以筆者首先要畫一群媒體上的風雲人物，包含了檯面上的政治人物和各行業中的菁英份子，選擇他們的原因不外乎：

一、 他們正是今日台灣人們最熟悉、最關心、或崇敬、或喜愛、或厭惡、或唾棄的人。藉由他們恰能彰顯台灣今日的核心價值，及帶給觀者內心的悸動。

二、 挑戰肖像畫工整、刻版的侷限性，並冀求進一步提升它的藝術性。

三、「當心源不夠時，出去寫生吧！」—李惠正老師語—筆者把它看做現代版的「讀萬卷書，行萬里路」。如果沒有了現實生活中「當下」的觸動，則何來「象」可「味」？更遑論須「澄」何「懷」了？當代媒體風雲人物們的複製影像方便取得，雖然想近距離寫生幾乎不可能，但他(她)們的言笑舉止，我輩早已了然於胸。

四、 能成為風雲人物必具某些特定條件或製造、流傳過某些事跡，為他們寫真或畫

<sup>52</sup> 麥克魯漢著、鄭明萱譯：《認識媒體》(台北：貓頭鷹出版，2006年)，頁3-4。

<sup>53</sup> 同上註，頁10。

像，正應了古代為功臣名將記功、記德、記念、記事的畫像功能。對筆者而言，就如司馬遷揮筆寫下歷史一般，只是他用筆、用墨寫文字；筆者則用筆墨寫人形。

五、 表現「自我與環境」最直接的方法當是自畫像，此自不待言(圖版 48、49、50)；然除此之外，拜現代傳媒流佈廣速之賜，時尚流行儼然以「文化工業」<sup>54</sup>之姿，倏地主宰著人們一切的經濟活動，當我們站立鏡前喝王建民代言的光泉鮮奶、或戴林志玲代言的浪琴表時，此時玻璃鏡中彷彿另一個世界級明星投手，或苗條優雅的高品味女性之「鏡象」<sup>55</sup>於焉誕生，故彼等偶像人物的風範和特質，早已普遍模塑、內化在我們周遭每個人的心中，畫他〈她〉們就是畫今天的台灣！

六、 有意味的形式<sup>56</sup>：人可以很石頭—有堅若磐石者、不動如山者、呆若木石者、鐵石心腸者、亦有正風化消融者…。人也可以很樹—有英姿勃發者、腐朽不可雕者、龐然粗壯者、美艷秀麗者、蠹蟲蛀食者及空心大佬倌…。樹、石本來是筆者為了逃躲人群，轉而可靜靜描繪、悉悉寄託的對象，在水墨裡當然也可成為象徵物或傳情表現的載體，但筆者是要朝亦人亦石、亦人亦樹的方向去嘗試；是把人當石頭、當樹畫，不是把人畫成超現實的石頭和樹，是約略含有某種樹、石韻(意)味的人。總之，面對客體後的所有心中感受皆可化約且囤集於意象之中，也正是筆者選擇人像作為主題的最重要的考量。

## 第二節 創作的風格分析

### 一、 創作理念：

---

<sup>54</sup> 楊裕富 麥兆昌〈後現代文化類群〉收錄於《育達藝研所美學概論》頁 160。

<sup>55</sup> 同前註。

<sup>56</sup> 李澤厚：《美的歷程》(桂林：廣西師範大學，2001 年)，頁 26。

(一)、 心態調整：

既然面對的是知名人士的照片，當然就肩負「形似」的壓力；但筆者是持「形神兼備」的標的而行，反正標題訂為「人物頭像」或「人像」，以審美態度觀畫者而言，筆者畫的是人物畫，但觀者一旦認出畫中人物時，它又可彰顯肖像畫的功能了。而筆者大可朝著「重神輕形」方向行，即能避免「說明性」、「感官性」的庸俗感。

(二)、 觀念浮現：

只要在筆者的展出作品中辨認出二、三位畫中人物之身份時，很可能觀者會重新回頭審視每位畫中人物，並意圖斷定到底所繪何人；當他依經驗法則做辨識判斷時，必會先開啓他的「分類」記憶庫，當他發現原來都是媒體上的風雲人物時，筆者的主要意圖就達成了——時光會過去，歷史會淡忘，過錯可容忍、原諒；但在辨認出畫中人物時，觀者應會聯想此人因何事成名？當初如何風光？如今光景又如何？是否衍生出道德判斷而予以褒貶？——此一面對風雲人物帶來心智的激勵或警惕，是筆者所願。

(三)、 恪守中庸：

作畫前即已確立輪廓要準而不準、完成後要像而不像；過程中下筆要依循在筆墨與解剖結構之間、在實際特徵與綜合印象之間；畫畫時要在從容不迫和緊繃果決之間；甚至在做此論述時，也要在說得出與說不盡之間。

(四)、 儘量靠記憶及印象作畫：

平常就將媒體上風雲人物的複製影像懸掛起來(通常是網路下載列印成 A4 大小，或刊印巨照的報紙)，閒暇時、甩手時、甚至吃飯時就不停地看，並不時用手指

憑空默寫，就如讀帖、背帖一般，以便日久能將影像熟爛於心(但目前還差得遠)。

## 二、 布局形式

(一)、 每位被選定的人物基本上皆繪製一幅特寫頭像，規格則接近 70\*70cm 的正方形，多為正面(十分面)，即使側面時也不致 180 度正側(不低於六分面)。其像則多置於正中，一律無背景，使符合肖像畫「大首」的規格(圖版 38、39、40、41)。當某些被選取的角色明顯有著共同的屬性時，則又以諸個大首並列的方式呈現，以突顯有志一同、相互為謀；或同床異夢、各行其道的旨趣。如曾經同為一個政黨成員的《三合一頭像之二》(圖版 50)、婚姻關係共組成一個大家庭的《四合一頭像之一》(圖版 55)。

(二)、 知名度較高者則增繪半身、大半身、甚至全身，或直立稍具動態，或展笑顏、或表情十足的全開立幅一幅，或無背景、或輕擦淡染，略具抽象的烘襯效果。此種構圖較近西方油畫的人像畫(亦是近身特寫的人物、亦是活潑親切的肖像)(圖版 42、43、44、45)。

(三)、 人體寫生課速寫後帶回家完成的作品，則分別就其站立、端坐、斜躺之姿來決定較為適宜的直幅或橫幅。(圖版 58、59、61、62)。

## 三、 筆墨技法

### (一)、 起稿

計兩種模式，皆直接下筆，不再另起炭筆、鉛筆或襯於紙下榻臨的墨筆稿：第一種是用左手面對照片看一眼畫一筆，這時啟動的是右腦圖像思維模式，用來起草筆者欲掌握「形似」者(如變形幾可與醜化畫上等號的女性圖像)，當排除語言文字的邏輯

理性思維，對視域內單位元素間的形象與比例能有較精準的掌握；<sup>57</sup>用筆則挑細小的硬毫筆沾淡墨直接畫人物的邊緣線，運筆速度不能太慢，怕會失去形象感動力。

第二種是面對照片看一眼畫二到三筆(有時甚至更多)，此時則用中號狼毫，乾筆淡墨，速度刻意放慢，多用中鋒，此為允許誇張、變形、扭曲者，當然線條的表現性就更重要了。

## (二)、 下筆

在臨摹了名家作品後，歸納出一些可依循的模式如下：

1. 沾墨時使筆尖筆肚所含濃淡不同，鈎線時儘量把墨用罄，唯要適時更移畫線位置。
2. 觀察審視照片時要剔除陰影。
3. 刻意改變照片既有的明暗關係，彷彿光源不一呈亂射狀。
4. 通幅保持明暗的節奏變化關係，如上重下輕、左重右輕；或將濃、淡依左、右、左的排序安放於小區塊中。
5. 儘量求單位區塊中筆墨的變化，其中五官絕不會全部一樣清晰，甚至凡左右對稱之眉、眼、鼻翼、鼻孔、耳皆要刻意不同。
6. 儘可能讓平面感與立體感統一於同一畫面內。

## 四、 作品對照說明分析

(一)、 《三合一頭像之一》(圖版 38、39、41)三種不同的手法(由左至右)：

1. 強調用筆的靈動，顯現人物內心沉穩及思路的練達，並有春風得意的喜感。
2. 想以沖冠的散髮，顯示人物的積極感和企圖心，雖屆中年，藉由結實、緊湊

---

<sup>57</sup> 張索娃譯，貝蒂艾德華《像藝術家一樣思考》(台北：時報出版，2004年)，頁 1-27。

的面廓昭顯他的行動力；微微抬起的下頷骨、則隱含著堅毅向上的進取心。

3. 想做出一種拓片，或石塊的感覺，可有粉屑掉落，繼之以暮春三月的生苔及蔓爬來強化，唯一能著力的是額骨和皺眉肌的起伏、整齊的白齒和招牌的笑容。

## (二)、 《自畫像之一》(圖版 43)

此為筆者根據三十一年前在旗山服海軍陸戰隊兵役時，半夜輪值安全士官，在巡防完畢後，端坐於中山室大鏡子前偷畫的原子筆素描稿發展而成。一符怯生生的樣子，身材略胖於現在，由於白天抱定賣給國家兩年的心態，出操、公幹無不戮力以赴，但一到晚上熄燈號想起，則是心思浮游、最浪漫的時刻。

筆者首次嘗試積墨法，總共畫了十五、六次，歷時約兩週，且每一次都用上不同的筆調，乾中濕、濕中濕、濃破淡、淡破濃；旋轉輪廓線、平行排線、網狀分叉線……每一遍只要控制住墨中的水分不要乾死僵固，其探索的自由度極高，對水墨暈染的效果領悟也極大，又無需擔心失不失敗的問題。爲了彰顯暗夜的逆光效果，有些地方上墨已臻至飽和，剛好用來傳達年少懵懂、青澀、心緒複雜，又略帶神秘和悲壯的氣息。

## (三)、 《人像之六》(圖版 44)

全身像部份已經是第八次畫他了，每次都想把他畫成雕像，要與石質或金屬牽扯上關連，用「硬度」來「傳移」他人格的「高度」，而這種石或金屬又不是偏暗偏沉的，方得以「亮度」來暗示他政治的「潔度」；但他到底不復年輕，又有重疾在身，在憶起他浪漫、坎坷、傳奇的過往，索性再往「粉質、風化、顆粒、碎裂」等方向刻劃，以影射他此生悲劇性、蒼涼的一面。

#### (四)、 《人像之三》(圖版 45)

這位知名棒球投手，已是台灣之光，不知照出多少體壇人士未來的光明願景，也一掃「東亞病夫」帶來的污穢與衰頹，並振奮了低迷已久的大社會氛圍，激勵起不分立場的「全民」一致為其加油打氣的昔日「紅葉精神」。

所以他得以「山」來鋪敘，脫不開直立及上尖下寬的沉穩構圖，它的人氣座標也鐵定坐落在極其光亮的刻度上，故用淡墨為適，為了強調下一球的深層考量，及出手前的萬鈞張力——萊辛主張「畫可以描寫動作，但由於媒介的限制，只能選用動作的某一頃刻，最好是富有暗示性的、給想像留有餘地的、頂點前的頃刻，也就是『最有包孕的頃刻』」。<sup>58</sup>

#### (五)、 《人像之四》(圖版 46)

此張與《人像之三》所繪者為同一人，唯這是在與捕手聯絡暗號的時刻，我想強調的是投手心頭上一份凝重的責任感。因是較早期所繪，如今看來在黑白配置上，尚不能大刀闊斧地與光影切割，型準的概念也綁得較緊。

倒是很輕鬆地流露一些、因斜掃凹凸不平紙面所造成的小白點；有學妹問起要怎麼做，筆者如是回答：「只要畫過三、四層待乾，別習慣性地用水噴濕讓紙回歸平坦，能安然面對畫紙不規則的起伏亂象，用筆保持一貫的角度，自然就能掃出這種基本的特技效果了」。

#### (六)、 《頭像之五》(圖版 47)

---

<sup>58</sup> 李醒塵：《西方美學史教程》(台北：淑馨出版，1996年)，頁266。

與《人像之六》(圖版 44)畫中的主角是同一人，想到他就讓筆者想起趙詠華所唱「紅的花/紅的雨/紅的好美麗……你牢記/我牢記/家就在這裡」。

畫大首時，筆者一心要畫出他內心的慈悲，和滿臉的倦容，是內心一個理念支撐著他從事與公眾有關的事物，穿戴了雨衣就像司馬中原筆下《狂風沙》主角關八爺，爲了主持道上的公義而拚了老命護鹽(這又跟李安《臥虎藏龍》中男主角李慕白一般「人在江湖，身不由己」)，而當年畫插畫的席慕蓉簡直是以義薄雲天的關雲長爲形塑對象；也讓我想起國小國語課本中的「義民吳鳳」，真正服眾是靠德性而非權威和霸氣。

筆者之前已試過了不下數十回，才得以較熟練、一氣呵成、暢快地寫、擦出他，原本還想再弄一些雨水或淚滴的效果，但多次失敗的教訓讓筆者又不敢造次，筆者最胸有成竹的就是這張了，因自認欲賦予佛陀與菩薩的性格已昭然若揭。

#### (七)、 《自畫像之二》(圖版 48)

將新近完成的鉛筆素描自畫像搬上畫面，正是名符其實的大首，算是微觀的一種，但又非花鳥畫般將一草一葉特寫放大，故可稱「以中見大」吧！除了一開始內外輪廓用淡墨勾了位置線，其他如髮絲、鼻唇溝有用到線，其餘皆是側筆刮、抹出來的「線面」效果。

筆者一開始就鎖定了自己稍寬的鼻頭，突出的天庭、和鼓起的嘴角，且刻意淡化眼珠和上下唇，在骨骼肌肉的起伏結構上描寫了三、四層後，忽憶起李惠正老師語：「不要急，就當素描一筆一筆慢慢畫，各種效果都可以嘗試……」於是把筆一橫，用筆肚幾乎取 0 度的角度平貼紙面，沾濃墨在臉龐上的突起處開始皴擦，但擦完後臉部結構太過明確，擔心會落入「筆墨爲造型服務」的言筌，當再奮力用濃墨濕筆側鋒再

橫掃過一層，並於未乾透時，噴灑水珠做些特效，直至黑白墨色又回歸「既分開又連結」後方止。

(八)、 《自畫像之三》(圖版 49)

這張是一年多前一張針筆頭像的放大，由於側面看時兩道小顴肌及大顴肌特別明顯，而下眼瞼及眼袋又是揮之不去的標記，以致一開始就重墨下去，但隨即就後悔，以致整張畫都處在「為它善後」的窘迫中，墨色不得不隨之加重，又得將額頭、顴肌、鼻頭分出賓主，免不掉又是幾番「愈蓋彌彰」；或以排線打溼來化解，結果原先被刻意淡化的眼珠也不自覺加重成了焦點，我彷彿記起表現主義前驅孟克的《吶喊》、及諾爾德的《舞者》，畫中人物亦有如此無眼睜、而僅呈現瞳孔部分的表現手法，彷彿有一種對未來惶惑的空洞眼神；筆者從來未有正式的生涯規劃，都是把握即時過一天算一天的，雖不像尼采和齊克果那樣悲觀地認為人生不過是「到死之病」，但長久以來找尋不到一個能完全說服自己的宗教，倒真的是內心不安的某個泉源，或許這正是此畫的寫照。

(九)、 《三合一頭像之二》(圖版 50)

他們都曾是同一政黨中權傾位重的代表性人物，又是三種不同的手法，其特色在於皆累積了七、八層以上的墨色作為一致的基調，我所依循的是以下感覺〈由左至右〉：

1. 沉穩憨厚、中正持平。
2. 謀深略重、有蓋世霸氣。
3. 有城府、搏感情，重實踐、講效率；有一股被壓抑的氣息。

(十)、 《人像之五》(圖版 51)

構圖頂天立地為加重懾人氣勢，墨色黑白分明圖彰顯摘奸發伏、嫉惡如仇似今之包拯；筆者直覺地把他當作「老煙槍」來繪製，因他的膚色、唇色、齒色、膚質、皺紋彷彿是煙斗醺出來的，無怪他能冷靜、沉穩、理知、「沉默得有如一顆地雷」。

(十一)、 《人像之六》(圖版 52)

線、形、色明明朝寬眉大目、闊額方臉、髮濃膚淡、唇紅齒白繪製，暈染之筆偏偏向圓、灰、柔、沉運施，恰與前圖(圖十)成強烈對比。筆者欲藉此矛盾突顯畫中人物之內、外在不一致的曖昧狀態，彷彿優柔寡斷或時運不濟之謂。

(十二)、 《人像之七》(圖版 53)

最初這幅人像可說通篇淺淡，亮麗清朗極了，真的一副「有夢最美、希望相隨」的清新模樣，且十個人看其中九個能一眼即正確說出畫中人名。但指導教授確實眼尖，一句「不對，亮天你處理頭像沒問題，畫到全身像時，東西方兩種構圖美學觀是不同的，不能像照片一樣，隨處切掉了事。」

結果我一加再增加到如今的「天昏地暗」，卻讓我領悟到當視覺影像被重重墨色掩蓋時，彷彿經歷長久時光考驗後，人們隱藏在內底深層的意識言行，反能在昏暗幽光中逐步顯現。

(十三)、 《人像之八》(圖版 54)

畫中人是筆者藝專時期同屆不同科的點頭之交，長久來存在的刻板印象是與筆者一樣，像是被某種無形禮教壓制下，沉默地只會噙著嘴微笑和點頭，只是笑時酒窩比筆者還深、更發諸內心一些吧？！筆者畫他計三次，每次都採仰角，且邊線直覺以豎

挺的岩層來處理，如今再加一個巨碑式的頭；筆者自忖，這是對他幾部作品深得筆者之心、長期沉潛尚能自我惕勵向上、如今藝術成就如此之高、顛頂髮量(比起筆者)還如此之多，致上高度的敬意吧！

(十四)、 《四合一頭像之一》(圖版 55)

這是某知名家族的成員，上層為父、母，下層是兒、媳。其中父、子用墨層次較多，因是較寬的排筆側鋒疊加，有磚砌式的塊面感，左上者尤甚；婆媳則白皙許多，以彰女性特質，唯右上者顏面透出甚多若有似無的小斑塊，中醫會說是臟腑之氣的外顯。

(十五)、 《四合一頭像之二》(圖版 56)

此四幅大首皆使用負(底)片明暗倒反、黑白互換的方式來顛覆觀者的視覺經驗，反而光線、明暗的一致性被偷偷保留下來也就無所謂了。視覺心理學家安海姆曾引用洛夏奇的實驗指出：心情快樂、敏感、易激動的人易於對色彩起反應；而抑鬱的、內向性的、對衝動控制力強的人則常常對形起反應。<sup>59</sup>他卻沒提到，當人類一旦接觸到新奇、特異的視覺形象時首先起反應的是形象、光影明暗、色彩還是整體氛圍呢？

選定的角色亦同為某一政黨中的精英份子，都共享過極高的權利與榮耀；對筆者來說這是開創性較強的嘗試，爲了要以不同的筆調來彰顯性別、和筆者對他們各個不同的感受，的確是搜索枯腸，備感艱辛！

(十六)、 《四合一頭象之三》(圖版 57)

---

<sup>59</sup> 洪惠鎮：《中西繪畫比較》(石家莊：河北美術，2000年)，頁 67。

與(圖十五)一樣，仍是同黨同志，亦都為權貴、高幹，唯黨別不同。也同樣用四種手法來顯示不同的(筆者認為的)人物屬性，依秩左上老成持重、右上今之儒俠、左下圓熟練達、右下溫良恭厚。

(十七)、 《人體之一》(圖版 58)

這姿勢是「對偶倒立」法則的變相。<sup>60</sup>本來撐直的一腳是體重的主要支撐點，另一隻腳略彎曲，且腳尖點地；重點是骨盆因出力腳端腰胯上提而向另一腳端下斜，相對雙肩則朝反方向傾斜。如今他傾斜的腳掌上舉搭在直立腳的小腿肚上，使膝蓋彎出一個銳角，而支撐腳的上跨，著實往後突出一大塊，這股緊張的趨力則靠那隻長棍來吸收。如今的重心回歸到肚臍下方、木棍與傾斜腳大腿部位的重合處，支撐的腳掌仍要吃住斜方來的重力，但若腳與棍輪流承擔，則可稍緩勞苦；如此四十分鐘站下來，打從心裡佩服他的體力與毅力。

由於這一奇特姿勢的引發，筆者索性決定把他畫成如蒼松或紅檜之屬的人，以彰顯耐力與韌性。筆者用羊毫中鋒，以其〈解剖學〉結構上的經線或緯線法環繞其身，並在手、腳明顯突起的三角肌、肱二頭肌、股直肌等處用等高線法，應能增加粗木橫剖後所露出的年輪效果。至於用線的粗細、密集度、波折感、和含水量的飽滿，是刻意區隔郭振昌、侯俊明等的木刻版畫般的平行粗線，和洪根深早期飛白筆觸包裹的人。

(十八)、 《人體之二》(圖版 59)

在人體課上，三分鐘一換的姿勢筆者仍是用鉛筆或碳筆練習快寫，等老師一宣佈：「現在開始一小時不變換的」！筆者趕忙將宣紙夾上畫板，盛清水、倒墨汁、選毛筆畫將起來。其實所謂一小時，扣掉二十分鐘休息，四十分鐘的時間在中國大陸素

<sup>60</sup> 王炳耀：《人體造型解剖學基礎》(天津：人民美術，2007年4刷)，頁244。

描教室裡叫做慢寫，仍然用全開紙，剛好夠你把含有動作變化的輪廓、及從頭到腳的外顯肌肉群表現完畢，不強調明暗光線，但對於扭轉帶來的骨、肉協同變化之觀察及帶速度感流暢線條之掌控，皆有促進。

對筆者來說，用毛筆淡墨鉤寫完輪廓，還有時間鋪陳一、兩遍墨色，然後平置待乾，回到家繼續再戰。這一張是筆者刻意跳脫「形準」束縛的嘗試，一來他不是媒體名人，像不像較沒壓力；二來筆者確定底稿已像他八、九分了，可以開始「戲墨」了！隨即發現自我的積習難改，玩來玩去就是那些步數，自己都看煩了，不覺懊惱起來——從暑假以來，平均每隔兩、三天就要經歷這種心情一次，唯一的解悶之道是「乾了再畫」。反正畫到最後，不是失敗就是成功，端看哪種比例較高爾。

反正這張最大的成就就是，把一個這麼像他的它，竟然可以畫成這麼不像他。

#### (十九)、 《人體之三》(圖版 60)

又是一個背面光景。一開始就以大狼毫在他背部乾筆刷下，以圖個銳利和痛快，接下來再慢慢用羊毫 壓制、填補、遮蓋來圓場；這種從矛盾、對立，漸至諧調、中和，墨不礙筆、筆不礙墨，整個過程的確是很值得的探尋之旅。

積墨法對初學者或如筆者般因循怠慢者確是個好畫法，不必急著在每一個當下做出抉擇；但長久以往，會不會造成一種「加重逃避罪」？一種「非得如此」、「只能如此」的宿命？是值得思考的。

#### (二十)、 《人體之四》(圖版 61)

畫中人是東海現職的專任模特兒，因同為煙友，課間休息時聊過幾次，故對他略有認識。雖是背面，但從大幅伸展的胸廓和下肢，及執長棍扭曲的雙臂，看得出他不

是很壯，但渾身結實。

針對「境在象外」、「虛實相生」，我用多支筆、不同方向、角度、濃度、溼度的斜線掃過他身軀，並在遠方繼續著「朔風野大」的效果，使他成爲此一空曠大地的守護者，約略有一夫當關、萬夫莫敵之勢。原本還想做些荒原、添條溪流，但因對他認識有限，打聽太多怕有不便，也就不多做詮釋了。至少他是一名勇者，面對蕭條的大環境時還未感受太多的侷促和窘迫。

#### (二十一)、 《女人體之一》(圖版 62)

畫中人是中部多所大專院校的專職模特兒，勤練瑜珈，又是舞台劇坊的成員，故舉手投足都讓人覺得純淨優雅、舒適自然。

筆者原先是用中鋒、整齊排線來鋪陳墨色，後來(兩個月後)又企圖以沒骨法來遮掉排線；經過幾十回宿墨的疊加，認識她的人一定會嚇一大跳，明明她本人膚色是很白的，人也沒那麼胖；而我，則增加了一種難得的經驗。

#### (二十二)、 《人像之九》(圖版 63)

記得某次觀賞中國美術史幻燈片，在剛看完唐、五代一連串畫作時心生一想：原來唐詩中某名句「山色有無中」正是雲煙繚繞的山水畫最好的詮釋；而工筆人物畫完成時的標的幾乎就是「陶瓷玩偶」的摹寫。而這張人像就是朝此標的進行繪製的實驗。

畫中人物面貌姣好、身材苗條修長、堪稱全台人氣最旺的名模及演藝人員，選取此像繪製，是因爲此襲加了鳳仙領的旗袍裝扮，雖然遮掩了她一向慣於展現，滑嫩、弧線優雅、鎖骨清晰可見的頸項部位，卻難得透出東方女性端莊、富麗的一面；由於膚色多層疊壓和印堂眉心之處的強調，反顯現一股狂野的氣息。

(二十三)、 《雙人像之一》(圖版 64)

這一張照片選取具有典範性質，乍看之下彷彿「美女與野獸」的搭檔，其實是美女與富豪的一場探戈舞碼，場合則是兩年前某大企業耗資七億的尾牙宴上，傳聞美女獻藝的價碼在台幣兩百萬元以上，其媒體效應著實太大，譬如：金錢是激勵員工士氣和獲取鎂光燈焦點的利器、「有錢能使鬼推磨」、演藝圈有暴利可圖、一技在身不如好色在身；瘦身、美腿、美膚、美容對今日女性是很重要的…。

一開始就設定了拉開雙方差異的策略、就這樣慢慢地美女愈畫愈濕、愈黑，而富男則相對愈畫愈乾、愈灰，甚至在西裝部分用乾筆狼毫慢拖，造成某種混紡材質閃亮生輝的效果。可惜那「硬邊」的輪廓，再怎麼大辣辣地旋天轉地、醮墨刮筆也抹不去攝影式、單點透視的西方構圖及清晰造型的印象，毫無流動、書寫的感染力，加之美女的肘關節、膝關節太接近邊線，活像被生切般的不雅，故決定不展出，但會「不爲了畢展」而再畫。

(二十四)、 《人體之五》(圖版 65)

面對他擺出這個姿勢，筆者兀地感傷起來。

退伍一兩年了，面對衰退的經濟，人浮於事的社會，又回到就讀東海美術系時就打過工的老崗位上來；模特兒本身是一種健康、高尚、極富挑戰性的行業；問題是邀請登台的機會多不多，鐘點費高不高…。他一向沉默寡言，但會在適當的時間點提醒那些休息時一交談、說笑就停不下來的同學：「同學，開始很久囉！」擺動作、換姿勢，無論是黃老師的要求或自發性的變換，開工前的暖身或收工後的自我保護，可說是中節合拍、收放自如。

看到這樣的年輕人如此打拼，心理愈發不忍，只有好好珍惜每一節旁聽的機會，

專注用心的畫。這張筆者畫著畫著，他好像愈縮愈小，心中浮現的是畢卡索淺藍色時期一張油畫中，頭上有白色的布袋帽、蹲靠牆邊的小男孩。我想，用「捲曲」兩個字來形容這張畫應是恰當的。

## 第六章 結論

### 第一節 創作後的心得

#### 一、 不可以貌取人

最早見於易經，中國命理學界一些有心人士利用科學方法中、建立在統計學基礎上的邏輯推論，從人們靜態的長相與動態的行爲動作之中，歸納出一些外在的長相、動作與內在的性格兩者間的必然關聯，再依性格的類型推斷命運吉凶，亦即「性格是命運的基礎，性格決定命運」。<sup>61</sup>

相由心生，但相亦可改造；現代社會爲了滿足民主的投票機制及民意的監督洗禮之需，近年來有所謂的「形象化妝師」應運而生；他們幫候選人打點外在造型、穿扮，及綜理拜票行程中的活動、講稿、和周邊商品的包裝設計，更讓人「知人、知面、不知心」了。

西方俗諺：「絕對的權力帶來絕對的腐化」，政治人物從走馬上任，到任期屆滿，其相貌仍不斷地變化。故在重要性愈高的選舉時，絕不能只看候選人的外表、和即時的政見；要看他的出生、成長、家庭、學校、社會經歷、及過去在不同場合的言論，甚至還要檢驗他當選後任內所有的言行舉止，方得認清他真正的理念和操守，這也正是孟子所說：「聽其言，觀其眸，人焉廋哉！人焉廋哉！」的精義。

#### 二、 素描語彙之轉換爲水墨語彙

---

<sup>61</sup> 高山青：《世界相命全集 面相·血型》(台北：大智慧，1997)，頁 1-2。

其轉換過程已在前三節風格分析、筆墨技法、作品說明中詳述；總的來說，爲了提升媒體風雲人物的辨識度，每每一下筆就被視覺形象的客觀性、人物形體造型的準確性給牽著走，這是筆者感覺最窘迫之處，縱使運用某些法則達成了微幅的變形，仍擺脫不了正確性及合理性的牽絆，落實了

「畫什麼並不重要，題材在歷史上不斷地被重複和保留著，畫家和鑑賞家們所關注的是如何畫和怎樣畫……」<sup>62</sup>

只有待日後選擇其它題材、並從傳統章法中去熟悉(臨摹)、領悟運筆的心法方得改善。

若要尋根究源，基本上筆者尚未超脫蔣兆和(闡釋國畫部分)的理念：

「素描與國畫在造形觀點和表現方法上，一是依據光源反射於物體而產生的明暗調子進行分面去塑造形象的體積，一是強調從物象本身的結構出發，基本上運用線條的變化去概括物象的精神特徵……」<sup>63</sup>，

他的「筆墨線條至上、形次之」，已修正調整了徐悲鴻「形至上、筆墨次之」寫實主義的大前提；但在實踐上，他仍是畫得太準了，以致因造型性強過了精神性而使好觀點卻被打折了大折扣。故在實質面貌上，筆者更接近中國大陸‘85 新潮中的京派畫風：

「這個時期的人物畫創作，變形、構成、肌理，製作效果成爲突破寫實畫風轄制的有效手段；擺脫純粹寫實的“正局”，而強調寫意性的“變局”……」<sup>64</sup>

謹以前述筆者所臨摹的兩位後京派人物畫家袁武(圖版 66、67)、任惠中(圖版 68、69)的習作，與他們的作品相較，其差異在於：

1. 他們的筆墨經驗與火候皆精簡、順暢、老練，而筆者繁複、疏漏、生澀、不時顯現突兀和過度程式化。
2. 他們描繪的特定對象或爲著粗服的工、農、兵階層，或爲顏面滿佈皺紋的農村、鄉間老者，及少數穿著平常的市井中年男女；而筆者只限於人體模特、自己，

<sup>62</sup> 畢建勛：《萬象之根》(石家莊：河北美術，1997)，頁 288。

<sup>63</sup> 姜壽田：《當代國畫流派地域風格史》(杭州：西泠印社，2006 年)，頁 31。

<sup>64</sup> 同上註，頁 28。

和穿著時髦或體面的，中、壯年的家喻戶曉的知名人士。就此點而言，同樣是畫人，他們的題材或內容要比筆者更適合傳統筆墨的發揮及表現；但也因如此，更激發筆者得積極尋拓屬於自己的水墨程式化語言。

3. 他們已能穩定的自然流露出個人風格，而筆者尙在多樣的試探、追尋。
4. 他們因是寫生，作品中有抒寫帶來的、鮮活的生命力和悸動感；筆者則多為循複製影像製作，作品中充斥設計性及再三琢磨的凝重感。
5. 筆者作一張畫的時間相信至少是他們所花的五到十倍。
6. 他們皆用中鋒、慢筆鉤輪廓，袁武會將人物身體不同部位用不同性質的線或輕或重、或皴或擦地區別開來，再分別敷以濕度極高的墨、色，作品完成時有骨有肉，截然不同的髮式及恍若微光輕灑的透明感膚色剝是迷人；任惠中則善用含水飽滿的羊毫，或提或按、忽中忽側地以點、線之勢直接下筆，霎那間骨與肉、皮紋、肌理、膚色同時完成，既有酣暢的流動感，復因筆與筆間明暗差異甚大的墨色帶來如油畫般的重量感。而筆者作品中的輪廓線往往被貶抑至不見，皴擦時常習慣性用到近乎平行的整齊排線，施墨時多帶有面塊感，這些皆是西方素描的特質，也是筆者極在意、不待墨乾、即畫就需即「破」之處；經三、五番堆疊造次後，往往會與新的肌理效果不期而遇，要不然索性停筆待乾，下回再畫個三五回，非得畫到有新的「驚奇和發現」不可。
7. 他們皆用新墨，縱有潑墨或積墨，皆局部偶爾為之，以增添邊緣形或水墨痕之效；其中袁武處理衣物時潑墨用得較多，並隨即乾、濕、濃、淡交錯互破、相互滲化又黑白分明；任惠中則多用濕筆，邊畫邊染，其濕中濕、濃破淡尤允在行。而筆者慣用宿墨，幾乎每一張作品皆積墨且積法不一，舉凡濃積淡、濃積濃、乾積乾、乾積濕、濕積乾、濕積濕…取其不易失敗又易致古舊、溫潤、渾厚之趣。
8. 他們在筆墨完成後間或用鋪水法來暈染涵養畫面，使整體有自然渾成之感；而筆者在每一層筆墨之後多用漬水法，以筆含清水點畫，或稍作逗留、或再三疊加，造成更多墨跡滲化及擴散的韻味。
9. 他們皆適度、淡雅地於膚肉及服飾之處敷色，而筆者僅單用墨色。

經過以上的比對、區隔、及冀望爲自己定位的探尋過程，終於有了較清晰明確的自我認知——中國(廣義的)二十世紀以來水墨畫壇所致力現代畫轉型工程到今日尙未完成，其艱鉅性及衍生的紛爭和困擾，我們沒有拒絕承擔的權利；但在人物畫方面幾乎在五十年代以後已建立了「以西方古典素描爲基礎」的共同立基點

「不同於山水、花鳥畫創作尚停留在古典樣態，‘85 新潮後…以周思聰爲代表的新寫實主義融合西方現代主義、傳統文人畫超越了徐悲鴻、蔣兆和的寫實主義體系，使當代人物畫在很大程度上，成爲能夠體現現代精神並具有現代審美質素的現代創作型態…」<sup>65</sup>

賈方舟也在〈現代水墨的三分天下〉中提及：

「『新寫實』以表現客觀對象爲第一要義，是以傳統寫意的筆法來塑造形象，但又達不到傳統寫意的筆墨要求。在全國美展的中國畫作品中，大量的作品(不只人物)都可歸入這一類…」<sup>66</sup>

原來對筆者來說，此番創作是個人生涯中踏出的一大步，但廣義言之，卻是在(中國大陸的)「新寫實主義下」打轉了大半年。在迂衡中國大陸當今國畫各地域流派理念後，筆者發覺除了「新文人畫」反映了活躍紛亂十年之後的中國美術，在進入新歷程中的自我反思，走向沉潛的一個重要方面之外，「後浙派」筆墨至上的理念，吳山明棄面主線、以水破宿墨，劉國輝、尉曉榕以寫意花鳥筆法寫人；以京派文人畫爲基礎，又融入不同程度世俗化傾向的「津門畫風」中的李津，在現代觀念藝術及現代主義圖式風格影響下，以水墨的手法來揭示人與動物、自然的奇特，皆令人折服；「後長安畫派」中勇於探索創新的李世南類似潑墨的沒骨法之狂肆；重暈染的「後嶺南」中尙濤的花鳥強調黑色意象和水墨意識，也都讓筆者心儀不已；最讓筆者倍感親切的是，堅持和延續了現代實驗水墨的現代精神，但卻揚棄了它的非本體化價值傾向，並在最大程度上固守了傳統筆墨精神的「都市水墨」畫家隊伍中的周京新、李孝萱、劉

<sup>65</sup> 同註 62，頁 15。

<sup>66</sup> 中國藝術批評家網，<http://www.ysppj.com>，2008 年。

慶和、張正民、崔進等以新的敘事策略視覺圖式表達，切入都市現實，將人物畫創作從外在的社會場景描繪，引向深層的心理刻劃，並試圖表達現代的生存狀態和精神現實，<sup>67</sup>正是最貼近筆者內心深處欲表現者之寫照。

近一年來作畫態度一直是小心翼翼，不能「犯規踰矩」，要將畫面中抵觸或不合宜於水墨精神性的「原發性錯誤」排除或消解；每一回指導教授評圖後筆者都會陷於疲憊的長考，但再提起畫筆時又是精神奕奕的好漢一條；原因無它，下一回筆者在轉換素描語彙時又可以更接近水墨核心價值一些了。而這檔事兒，幾十年來中國大陸已有無數人做過無數遍矣，且做得精采者大有人在。現在看來，某些「原發性錯誤」若適度修正或轉換的好，或許正好是筆者既不能自外於兩岸三地華人水墨文化範疇，卻又得適度反映立足台灣本土之身的原創性之來源呢。

### 三、 中國水墨人物畫中精神、本質到底何來

當宗教、科學和道德被動搖時(最後一擊來自尼采的巨掌)，當外界的支柱有倒塌的危險時，人們把視線從外部轉向了內心。文學、音樂和繪畫是最敏感的區域，在這裡這一精神革命使人們感到它的存在——康定斯基<sup>68</sup>

謹此將近一年來如何避開視覺印象及物形表象干擾之具體領悟及實際手法列下：

(一)、利用明暗錯置法，破除表象。

(二)、畫結構(骨骼與肌肉)並刻意忽略表皮層(皮膚)。

---

<sup>67</sup> 同註 62，頁 129-133。

<sup>68</sup> 黃玉華：《現代西方藝術美學文選》(台北：遼寧教育出版，1995年)，頁 13。

(三)、將一般(正片)影像改畫成負片(底片)影像，以顛覆一般視覺經驗。

(四)、把「意象」視為我對「客體」的全人格感受，利用語文當中的形容詞(如崇高、忠厚、率直、刁鑽、險惡、狡詐等)當作欲傳達的標的，以相對恰當的表現性筆調、筆意來「言說」，並使「意切」。

(五)、將象徵性之筆情墨趣直接注入畫面，使原本人為假設性的「筆墨程式」有所指涉，(如印堂發黑代表沉鬱的積纍、腦滿腸肥為重物質輕心靈的代表)。

(六)、變形

1. 能畫準卻畫不準：在紙上先行設定出狹長或寬扁的框格，在此場域內隨框格比例將人像拉長或縮短。
2. 不畫準：先設定某種書法的筆調與運筆法、當對人形特徵熟悉後，直接以書法性線條半寫生、半記憶地描繪輪廓與結構，也能達到自然之變形。

(七)、當人形確定後，不以明暗及膚色為施墨要點，而以虛實、乾溼、黑白、濃淡等筆墨對比、節奏在畫面展開，不但破除表象，又吻合中國傳統審美哲學中陰陽既矛盾對立、復調和統一的要領。(此點說來簡單，筆者卻因缺乏長期「浸淫傳統」的功力而倍感困難。)

(八)、利用筆墨在小區域內密集的與水分「遇合幻化」，既隨機、又抽象，經層層積累後，最終竟也能以「物質性」的肌理，引發出「精神性」的聯想。

(九)、讓形模糊、朦朧、不確定，亦能從畫面的整體構成去感受那明明存在、卻又難以描述的「非形帶來的」綜合感受。(或許有時即「意境」吧！)

## 第二節 省思與展望

從孩童時起，水墨畫的雲煙飄渺和蕭疎淡雅一直是筆者所喜愛的，在早年學生時代因個性與機緣未能按部就班進入堂奧，一直引為憾事。

進入東海藝研所就讀，就是為了一圓長久以來的夢。深深感謝諸位老師的啓蒙和教誨，三年來經歷了一次札實的質變，雖然生澀及繁雜難免，高興的是終得叩門而入了。

但筆者也了解，面對中國傳統的博大精深，以自己的年齡和資質，已沒有眼花撩亂和面面求全的本錢；筆者選擇的是一條崎嶇的險道——秉持畫面形式的某種規範，或環繞、或跳躍、或感悟，而非以寬廣的根基、逐步漸進提升的方式，朝水墨的核心價值接近，而且挑選中國大陸數十年來已深入碰觸、也曾大放過異彩的「人」作為創作研究主題，自己真的可能「進的去，又出的來」嗎？

藉由二十世紀水墨畫的發展、演變及回顧，筆者體認到凡有卓越成就者，無不從傳統中汲取養分來滋潤自己

「而中國水墨的現代化，既不可能是西方現代藝術簡單橫向的移植，也不是從傳統到現代的縱向單線，而是整體的多向度、多維度的主體構架…」<sup>69</sup>

基本上筆者將抱持不論流派理念的對錯是非，但求更深入的自我了解及認同，順著自然心性，誠實的面對生存環境，不時地玩味昨日、聯繫今日、而懷抱開創明日的「傳統」而走。繼續關懷周遭，不斷深耕、強化由素描轉換到水墨的美感意識及技巧手法；當筆墨愈熟練，愈能得心應手地表達自己的性情、想法和感受。

---

<sup>69</sup> 同註 62，頁 14。

經歷了水墨人物/肖像的創作、論述過程中的思考及感悟，體認到「明確目標、恆毅信念、時間」三者合一時的龐大力量，藝術的震撼力必然在等待、行動、發現中逐日淬勵而成；筆者確定會繼續畫人，內容及題材當會逐日擴大，且不自外於全球化的與經濟結合的市場機制，因筆者想長久、深遠的走。

什麼時候才能真正持「仁、中道、無常」來看待及感受人生，筆者不知道；但藉此機緣及方式起了頭，筆者還有許多「境外」的藍圖，藝術創作是一條不歸路，筆者樂意也情願走一輩子。

## 參考文獻

### (一) 引用專書：

- 方向：《論中國人物畫》，台北：黎明文化，1977年
- 平義、范迪安：《'99中國畫人物肖像展作品集》，深圳：廣西美術，1999年
- 余毅：《任伯年人物畫集》，台北：中華書畫，1975年
- 吳超然：《台灣當代美術大系—水墨與書法》，台北：藝術家，2003年
- 李渝：《族群意識與卓越風格》，台北：雄獅，2001年
- 李澤厚：《美的歷程》，桂林：廣西師範大學，2001年
- 沈柔堅：《中國美術辭典》，台北：雄獅，1989年
- 貝蒂艾德華著，張索娃譯：《像藝術家一樣思考》，台北：時報出版，2004年
- 林吉峰：《東方美學與現代美術研討會論文集》，台北：北美館，1992年
- 姜壽田：《當代國畫流派地域風格史》，杭州：西泠印社，2006年
- 施淑萍：《台灣當代美術大系 素描與水彩》，台北：文建會，2003年
- 耶穌門徒：《聖經 創世紀》，台北：思高學會，1984年
- 倪再沁：《水墨畫講》，台北：典藏藝術，2005年
- 高尚谷：《育達藝研所美學概論》，台北：育達教育事業，2003年
- 畢建助：《萬象之根》，石家莊：河北美術，1997年
- 陳綬祥：《新文人畫藝術—文心萬象》，長春：吉林美術，1999年
- 麥克魯漢著、鄭明萱譯：《認識媒體》，台北：貓頭鷹出版，2006年
- 敦煌學會：《敦煌學 第二十五輯》，上饒：新文豐，2004年
- 黃永松：《中國民間肖像畫》，台北：漢聲雜誌，1994年
- 黃瑞祺：《現代與後現代》，台北：巨流圖書，2000年
- 賈德江：《任惠中、李洋、袁武水墨人物寫生集》，北京：北京工藝美術，2005年
- 賈濤：《中國畫論綱》，北京：文化藝術，2005年

劉國松策劃：《中國現代墨彩畫展》，台北：藝術教育館，1993年  
鄭祥福、孟樊：《後現代學科與理論》，台北：生智出版，1997年  
盧輔聖：《朵雲第五十一集》，上海：上海書畫，1999年  
薛永年：《江山代有才人出》，台北：東大圖書，1996年  
聶崇正：《中國巨匠美術周刊 曾鯨》，台北：錦繡出版，1996年  
黃玉華：《現代西方藝術美學文選》，台北：遼寧教育出版，1995年  
高山青：《世界相命全集 面相·血型》，台北：大智慧，1997年

## （二）引用學位論文

徐正彥：《盤錯 徐正彥水墨畫創作論述》，台中：東海大學美術研究所，2006年  
劉芳如：《民初中國人物畫之研究》，台北：台灣師範大學美術研究所，1983年

## （三）引用網路資源

〈帝國主義分子掠奪莫高窟文物相關資料〉— 百度知道  
<http://www.zhidaobaidu.com/question/15624014.html>，2008年

李建東〈追問藝術之神—魯迅譯介廚川白村著作的思想動因〉  
[http://www.qzskl.org/Article\\_Show.asp?ArticleID=238](http://www.qzskl.org/Article_Show.asp?ArticleID=238)，2008年

存在主義——維基百科  
<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%AD%98%E5%9C%A8%E4%B8%BB%E7%BE%A9&variant=zh-tw>，2008年

賈方舟〈現代水墨的三分天下〉——中國藝術批評家網  
<http://www.meihao.org/html/24/n-42924.html>，2008年

周晉：《寫照傳神：晉唐肖像畫研究》摘自網路 <http://www.bookschina.com.tw/2769696/>  
2009年

金世弼〈明清肖像畫散論—兼論中國古代肖像畫〉摘自網路  
<http://www.ming-dynasty.cn/bbs/viewthread.php?tid=398>，2009年

## 圖版



圖版一 王亮天《自畫像》，素描紙，  
原子筆，1977，27x20cm



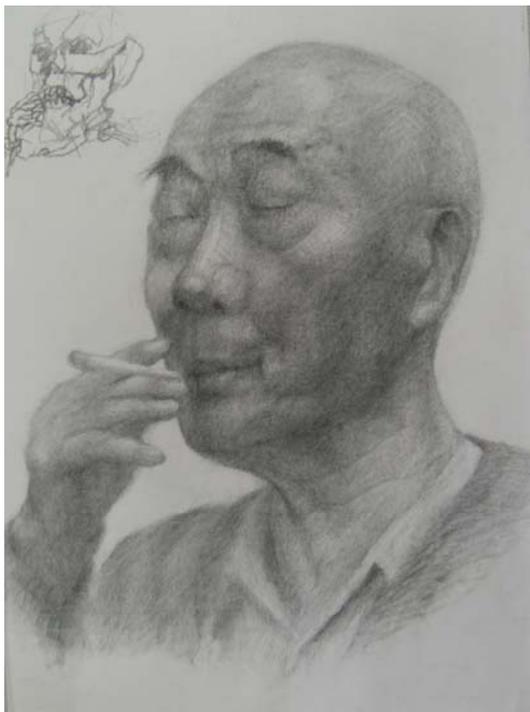
圖版二 王亮天《父親速寫》，素描紙，  
針筆，2003，27x20cm



圖版三 王亮天《岳父肖像》，素描紙，  
針筆，2003，27x20cm



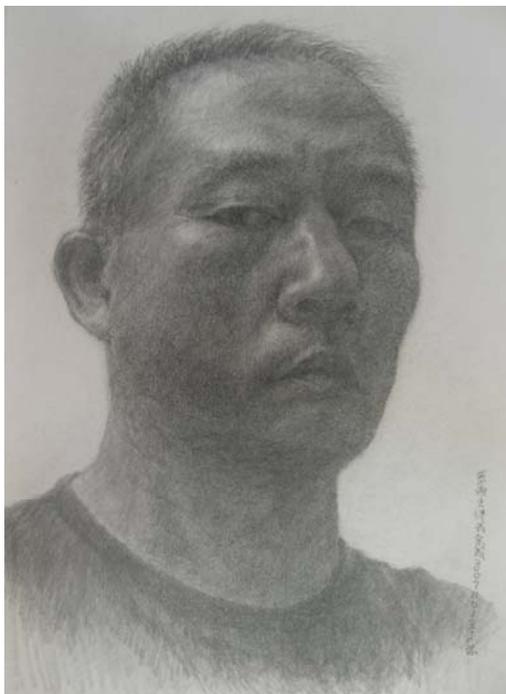
圖版四 王亮天《人體》，素描紙，  
鉛筆，1983，39x27cm



圖版五 王亮天《舅父頭像》，素描紙，鉛筆，  
2007，27x20cm



圖版六 王亮天《父親肖像》，素描紙，鉛筆，  
2007，54x39cm



圖版七 王亮天《自畫像》，素描紙，炭筆，  
2007，54x39cm



圖版八 王亮天《人體》，素描紙，炭筆，2007，  
54x39cm



圖版九 王亮天《臨摹任惠中人物畫》，紙本水墨，2008，127x70cm



圖版十 王亮天《臨摹任惠中人物畫》，紙本水墨，2008，127x70cm



圖版十一 閻立本《歷代帝王圖晉武帝司馬炎》

卷，絹本，51.3x531cm



圖版十二 閻立本《歷代帝王圖陳文帝》

卷，絹本，51.3x531cm



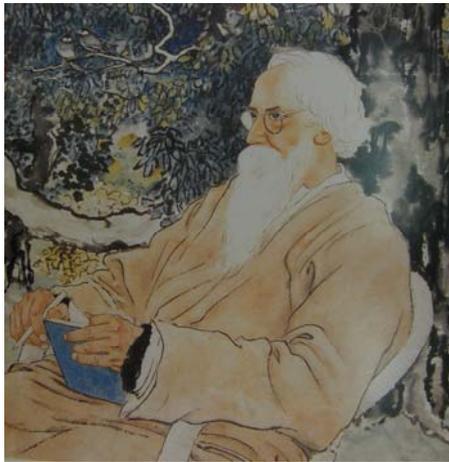
圖版十三 貫休《羅漢之十三》，

軸，絹本，129.1x65.7cm



圖版十四 佚名《採藥圖》，軸，紙本

54x34.6cm



圖版十五 徐悲鴻 《泰戈爾像》



圖版十六 楊之光 《礦山新兵》、《石魯像》



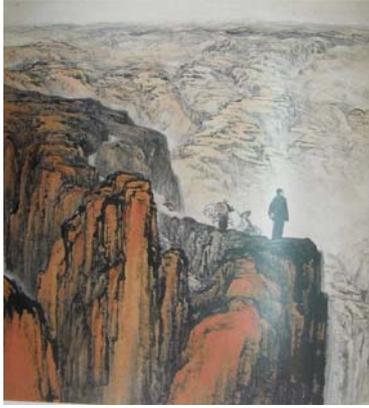
圖版十七 任伯年 《人物》



圖版十八 任伯年 《鍾馗》



圖版十九 任伯年 《人物》

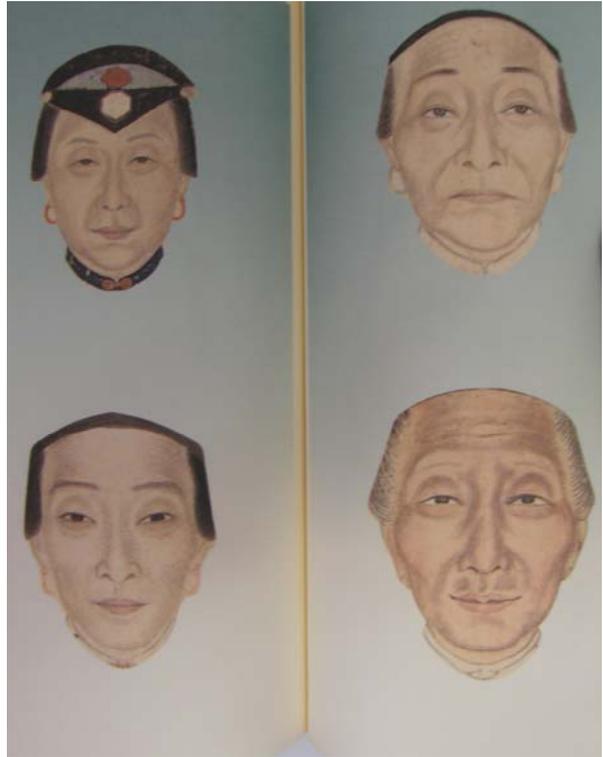


圖版二十 石魯 《轉戰陝北》 圖版二十一 戴衛 《鐘聲》



圖版二十二 《曾姓人家祖先畫像》

台南，潘元石先生收藏



圖版二十三 《追容像譜》 第 76、77、78、79 圖

南京，王達弗先生收藏



圖版二十四 聶鵬 《晨霧》，300x200cm



圖版二十五 劉慶和《流星雨》，1998  
220x140cm



圖版二十六 晁海 《1997 系列之二》，29x185cm 1997



圖版二十七 畢建勳 《小栓與大鳳》  
221x143cm



圖版二十八 明代 民間畫工  
《肖像畫》 南京 博物院藏



圖版二十九 《追容像譜》 第 45、 46、 47 圖  
南京 王達弗先生收藏



圖版三十 王亮天《竹》，素描紙，  
針筆，2002，27x20cm



圖版三十一 王亮天《榕》，素描紙，針筆，2002，  
27x20cm



圖版三十二 王亮天《相思》，素描紙，  
針筆，2002，27x20cm



圖版三十三 王亮天《茄冬》，素描紙，針筆，2002，  
27x20cm



圖版三十四 王亮天《中國之一》，素描紙，  
針筆 2003，



圖版三十五 王亮天《中國之二》，紙本水墨，  
2005，39x26cm



圖板三十六 王亮天《中國之二》  
紙本水墨 2005，96x63cm



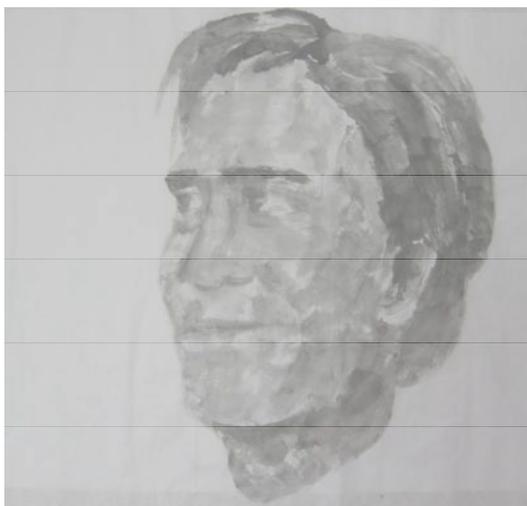
圖板三十七 王亮天《光與石》，紙本水墨，  
2005，60x60cm



圖板三十八 王亮天《人像之一》，紙本水墨，  
2008，70x70cm



圖板三十九 王亮天《人像之二》，紙本水墨  
2008，70x70cm



圖版四十 王亮天《人像之三》，紙本水墨

2008，70x70cm



圖版四十一 王亮天《人像之四》，紙本水墨，

2008，70x70cm



圖版四十二 王亮天《人像之五》紙本水墨，

2008，97x64 cm



圖版四十三 王亮天《自畫像之一》

紙本水墨，2008，127x70cm



圖版四十四 王亮天《人像之六》

紙本水墨，2008，127x70cm



圖版四十五 王亮天《人像之七》

紙本水墨，127x70cm 2008



圖版四十六 王亮天《人像之八》

紙本水墨，2008，127x70cm



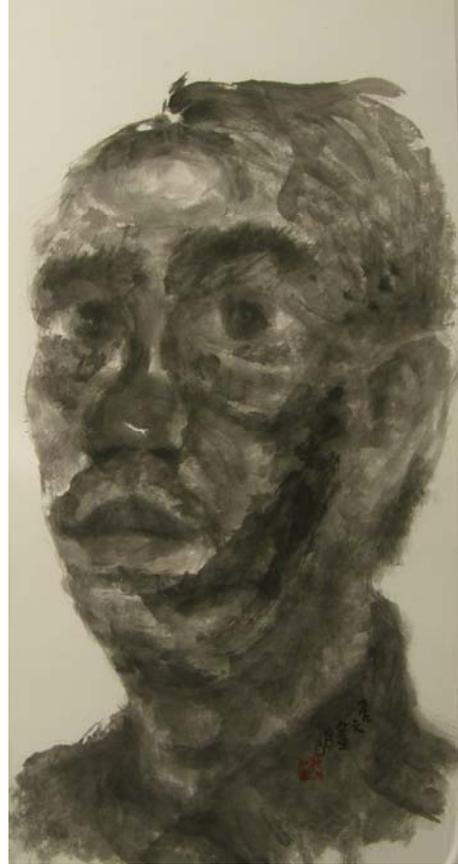
圖版四十七 王亮天《人像之九》

紙本水墨，2008，127x70cm



圖版四十八 王亮天《自畫像之二》

紙本水墨，2008，127x70cm



圖版四十九 王亮天《自畫像之三》

紙本水墨，2008，127x70cm



圖版五十 王亮天《三合一頭像之二》，紙本水墨，2008，127x70cm



圖版五十一 王亮天《人像之十》  
紙本水墨，2008，127x70cm



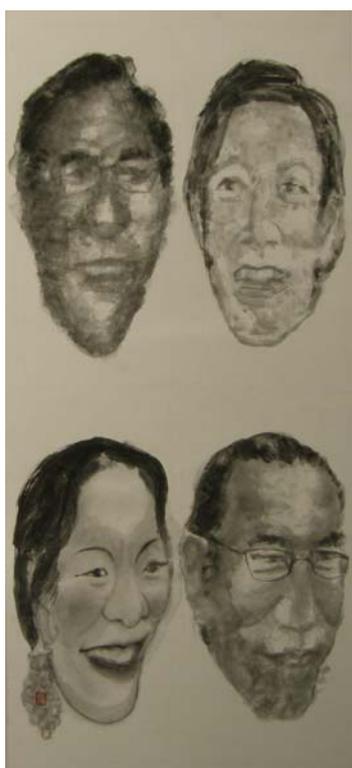
圖版五十二 王亮天《人像之十一》  
紙本水墨，2008，127x70cm



圖版五十三 王亮天《人像之十二》  
紙本水墨，2008，127x70cm



圖版五十四 王亮天《人像之十三》  
紙本水墨，2008，127x70cm



圖版五十五 王亮天  
《四合一頭像之一》紙本水墨  
2008，127x70cm



圖版五十六 王亮天  
《四合一頭像之二》紙本水墨  
2008，127x70cm



圖版五十七 王亮天  
《四合一頭像之三》紙本水墨  
2008，127x70cm



圖版五十八 王亮天《人體之一》

紙本水墨，2008，127x70cm



圖版五十九 王亮天《人體之二》

紙本水墨，2008，127x70cm



圖版六十 王亮天《人體之三》

紙本水墨，2008，127x70cm



圖版六十一 王亮天《人體之四》

紙本水墨，2008，127x70cm



圖版六十二 王亮天《女人體之一》，紙本水墨，  
2008，127x70cm



圖版六十三 王亮天《人像之十四》  
紙本水墨，2008，127x70cm



圖版六十四 王亮天《人像之十四》  
紙本水墨，2008，127x70cm



圖版六十五 王亮天《人體之五》，紙本水墨，  
2008，127x70cm



圖版六十六 袁武《郊區老人》

紙本彩墨，2000，136x68cm



圖版六十七 袁武《民工小伙子》

紙本彩墨，2002，136x68cm



圖版六十八 任惠中《定西賣客》

紙本水墨，2003，136x68cm



圖版六十九 任惠中《陝北漢子》

紙本彩墨，2003，75x68cm