

東海大學美術學系碩士在職專班碩士學位

創作論述

一天

One day



指導教授：吳繼濤 副教授

研究生：黃錫寶

中華民國一〇三年十一月

誌謝

在東海這些日子，雖因資質駑鈍，但一直以來相信「勤能補拙」這句老話。也有幸能得幾位師長的不棄，在每次挫折後總是於以鼓勵和糾正，讓不才我深感背後有著強大的支撐力，督促我埋頭向前衝；高樓平地起，無論是學術或者技巧上，基本功是老師們在課堂上的叮嚀，只有扎穩馬步才能有往後寬廣的發展。不囿於單一的學問學習，是我在每個老師身上所深感到的道理，日常生活的長物，都是豐富藝術修養的由來，連吃顆芭樂都可以用來解決創作的困境。也要感謝家人在這些年來的支持，讓我可以自私的在無旁騖困擾中學習茁長。

摘要

藝術需要創作，而創作需要時間和空間。

現代社會中人面對紛亂的生活節奏，即便行走在熙來攘往的街頭，擦身而過的四周人群，我們記得多少？網路世界中，人們聯繫的空間好像愈來愈親密，但是內心卻是愈來愈疏離冷漠；身處在這種環境氛圍中，去掉人與人的親密溫度後，人的外在形體剩下什麼？

當今繪畫創作的目的，已經不再全是為了功利性的服務，更多的是一種創作者對周遭事物的感觸，藉由繪畫抒發出的主觀表現。本創作論述主要闡述作者在繪畫創作中，如何經由個人生活經驗與社會文化的時代變遷，藉由創作的實踐力量，表達自己生命中的特殊時刻與生命感嘆。主要分成以下三部份探討：

- 一、耙梳中國人物畫在歷史以及現代社會中，社會經濟文化與藝術表現的關聯。繪畫風格和形態的演進也因社會文化而異。當今繪畫創作的目的已經由明教化的功利性表現，轉而為一種創作者對所處社會的感觸，藉由繪畫抒發出的主觀表現。
- 二、就個人繪畫的表現形式作探索。藝術家在進行創作時，會試圖去描繪與本身經歷相關的某類場景中的人事物，這是對他所處的社會文化所做的反映，並使用各種藝術的手法轉化為創作的諸種表現，這就是藝術的獨特性。
- 三、分析個人如何在實際創作中，藉由形式內容表達出對創作主題的主觀情思與自我個性情緒。最後並闡述個人創作理念的總結和對未來的自我期許。

Abstract

Artistic creation needs, and creation requires time and space.

Modern society human face chaotic pace of life, even walking in the bustling streets, and passing around the crowd, we remember how much? Internet world, the space seems more intimate contact people, but inside it is increasingly alienated indifference; after living in this environment atmosphere, intimate remove temperature between people, who form the rest of the external what?

The purpose of today's painting is no longer all for utilitarian service, more of a creator of things around us feel, with paintings express a subjective performance. The creation of the author discusses the main elaborate painting, how to live through personal experience and the social and cultural changes of the times, by the power of creative practice, to express their special moments in life and life sigh. Discussion is divided into the following three parts:

1. Rake comb the history and relevance of modern Chinese society portraits, socio-economic and cultural and artistic expression. Evolution painting style and also because of the social and cultural forms vary. The purpose of today's painting has been made clear enlightenment utilitarian performance in favor of a society in which the creators of feelings, with paintings express a subjective performance.
2. On the performance of individual forms of painting as exploration. When the artist during the creation, will try to depict their experiences associated with certain types of

people and things in the scene, which is a reflection of the social culture in which he did, and using a variety of artistic techniques into a unite creative expression, which Art is unique.

3. Analyze how individuals in the actual creation, by the form of expression of the creative theme of subjective emotions and emotional self-personality. Finally, creative ideas and express their personal summary and future self-expectations.

目次

誌謝	I
摘要	II
目次	V
圖目次	VII
第一章 緒論	
第一節 研究動機與目的	1
第二節 研究方法	2
第二章 關於「一天」的創作理念	
第一節 水墨人物主題與傳統社會的關係	5
第二節 水墨人物畫在現代社會中的變革	13
第三章 創作的內在精神與表現形式	
第一節 內在精神的探索	21
第二節 表現形式的呈現	23
第四章 創作自述	
第一節 創作形式與內容	25
一、 線條	26
二、 色彩	27
三、 構圖	29
四、 留白	30
第二節 個人創作心理與風格分析	32
一、 早期的繪畫學習	32

二、 作品的解析.....	34
結論.....	47
參考文獻.....	48
圖版.....	49

圖目次

- 圖 1-1 南朝。〈竹林七賢與榮啟期畫像磚〉，墓室青磚模印，240x80cm，南京博物館。……6
- 圖 1-2 東晉。顧愷之〈女史箴圖〉(唐摹本)(局部)，絹本、設色，24.8x348.2cm，大英博物館。……6
- 圖 1-3 東晉。顧愷之〈列女仁智圖〉(宋摹本)(局部)，絹本、設色，25.8x470.3cm，北京故宮博物院。……6
- 圖 1-4 唐。韓幹〈牧馬圖〉，絹本、設色，27.5x34.1cm，台北故宮博物院。……7
- 圖 1-5 唐。周昉〈簪花仕女圖〉(局部)，絹本、設色，46x180cm，遼寧省博物館。7
- 圖 1-6 唐。張萱(傳)〈虢國夫人遊春圖〉(局部)，絹本、設色，51.8x148cm，遼寧省博物館。……7
- 圖 1-7 五代。顧閔中〈韓熙載夜宴圖卷〉(局部)，絹本、設色，28.7x335.5cm，北京故宮博物院。……8
- 圖 1-8 五代。石恪(傳)〈二祖調心圖卷〉，紙本、墨筆，35.5x129cm，日本東京國立博物館。……8
- 圖 1-9 北宋。蘇漢臣〈秋庭戲嬰圖〉，絹本、設色，197.5x108.7cm，台北故宮博物院。……9
- 圖 1-10 南宋。李嵩〈貨郎圖卷〉，絹本、墨筆，25.5x70.4cm，北京故宮博物院。…9
- 圖 1-11 明。袁尚統〈曉關舟擠圖〉，紙本、設色，114.5x60cm，北京故宮博物院。10
- 圖 1-12 明。李士達〈歲朝村慶圖〉，紙本、設色，132.9x64cm，北京故宮博物院。11
- 圖 1-13 清。任頤〈蕉蔭納涼圖〉，年代不詳，紙本、設色，129.5x58.9cm，浙江省博物館。……12

圖 1-14 清。任頤〈酸寒尉像〉，1888 年，紙本、設色，164.2x77.6cm，浙江省博物館。	12
圖 1-15 陳師曾〈讀書圖〉，1917 年，紙本、設色，87.7x46.6cm，北京故宮博物館。	13
圖 1-16 蔣兆和〈流民圖卷〉(局部)，1943 年，紙本、設色，200x1202.7cm，中國美術館。	14
圖 1-17 明。周臣〈流民圖〉(局部)，紙本、設色，31.9x244.5cm，美國克里夫蘭藝術博物館。	14
圖 1-18 溥心畬〈鍾進士渡河圖〉，絹本、設色。	16
圖 1-19 張大千〈時裝美人〉，1945 年，紙本、設色。	16
圖 1-20 李奇茂〈小販〉，1960 年，紙本、水墨，48x30cm。	17
圖 1-21 鄭善禧〈小女和布娃娃〉，1978 年，紙本、彩墨，92x34.5cm。	17
圖 1-22 曾玉圓〈合琴仕女〉，1978 年，紙本、設色。	18
圖 1-23 丘美珍〈半日閒〉，1982 年，紙本、設色。	18
圖 1-24 劉俊志〈舞慾念〉，1999 年，紙本。	19
圖 1-25 洪根深〈男與女〉，1985 年，紙本、彩墨，43x67cm。	19
圖 1-26 陳永模〈生命泉源〉，1998 年，絹本、設色，61x39cm。	20
圖 1-27 戰國。〈龍鳳人物圖〉，絹本，31.2x23.2cm，湖南省博物館。	26
圖 1-28 戰國。〈御龍圖〉，絹本，37.5x28cm，湖南省博物館。	27
圖 1-29 南宋。梁楷〈李白行吟圖〉，紙本、墨筆，81.2x30.4cm，日本東京國立博物館。	31
圖 1-30 黃錫寶〈路人-1〉，2008 年，水墨設色、紙本，137x207cm。	33
圖 1-31 黃錫寶〈路人-6〉，2009 年，水墨設色、紙本，137x138cm。	33
圖 1-32 黃錫寶〈路人-4〉，2009 年，水墨設色、紙本，137x138cm。	33

圖 2	黃錫寶〈市場-1〉	，2013	，水墨設色、紙本	，137x69cm	……50
圖 3	黃錫寶〈市場-2〉	，2013	，水墨設色、紙本	，137 x 69cm	……51
圖 4	黃錫寶〈市場-3〉	，2013	，水墨設色、紙本	，137 x 69cm	……52
圖 5	黃錫寶〈市場-4〉	，2013	，水墨設色、紙本	，137 x 69cm	……53
圖 6	黃錫寶〈市場-5〉	，2013	，水墨設色、紙本	，139 x 76cm	……54
圖 7	黃錫寶〈人群-1〉	，2013	，水墨設色、紙本	，69 x 274cm	……55
圖 8	黃錫寶〈人群-2〉	，2013	，水墨設色、紙本	，137 x 138cm	……56
圖 9	黃錫寶〈人群-3〉	，2013	，水墨設色、紙本	，179 x 237cm	……57
圖 10	黃錫寶〈老人-1〉	，2013	，水墨設色、紙本	，154 x 192cm	……58
圖 11	黃錫寶〈老人-2〉	，2013	，水墨設色、紙本	，139 x 76cm	……59
圖 12	黃錫寶〈老人-3〉	，2013	，水墨設色、紙本	，137 x 69cm	……60
圖 13	黃錫寶〈老人-4〉	，2013	，水墨設色、紙本	，154 x 96cm	……61

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

現代工商業忙碌的社會中，人們處處相逢，但大抵都是素昧平生的陌路人。在行進中、街道上、騎樓下，匆忙的、清晰又模糊的、擦身而過的四周人群，我們一天之中記得多少？我們距離那由農業轉往工商業社會，人們還保有早晚見面互道安好的年代已經有多遠了？那種人與人生活中的溫度是溫暖、豐盈的，對照現代冷漠、枯燥的資訊化社會，走在熙來攘往的街頭，只看到人人低頭撥弄著手上的手機，與被外在事務壓擠的傴僂身影。在宣稱越來越進步的現代社會，人們聯繫的空間好像愈來愈親密，但是相互間卻是愈來愈疏離冷漠。身處這種環境氛圍中，繁忙的工作，壓縮的人際關係，所顯現出人的樣貌會是什麼呢？

藝術發展和社會發展具有密切的關聯性，繪畫風格和形態的演進也因社會文化而異。當今繪畫創作的目的已經不再全是為了功利性的服務，更多的是一種創作者對周遭事物的感觸藉由繪畫抒發出的主觀表現。對我而言，繪畫是一種感受自我的一種方式，我的創作取擷於生活中的人物影像，藉由人與人以及人和環境相互間有意與無意的牽連，借象寓意，抒發出在日常生活中的種種得意與不如意。

第二節 研究方法

在現今多元的藝術媒材學習中，我選擇水墨這種繪畫形式，是因為水、墨、紙張相觸碰發所產生的繪畫表現，合於我自身的性情，而畫面上所生發的結果，也符合我所要表達的，一種「淡然」的藝術表現。在畫面中的人物形式表現並非鉅細靡遺的寫實性描繪，有時簡化一些細節表現，使墨色暈化產生出一種偶然的繪畫效果，表現的是普羅大眾的一種眾生像。

在創作中，我試圖透過繪畫表現出這種處於現實，但又不真實的環境中的人體形象。首先透過客觀的觀察，表現出一種大眾生活的共相，進而透過個人的凝想，在創作時依畫面中所需強化、省略、改變描繪的形體、色彩、線條等等，表現出一種主觀的心理反映。

在第二章中，耙梳水墨人物畫在歷史以及現代社會中，社會經濟文化與藝術表現的關聯。人物畫在中國歷史進程中，從審美觀念到創作技法和藝術風格諸方面已經構成了一個相對完備的系統。從服務於統治階層帶有教化功能性的描繪，隨着社會經濟的演進，繪畫從廟堂之上進入了世俗人間，人物畫開始描寫下層民眾的生活百態。二十世紀之後，現代風潮席捲全球，水墨人物畫是在歷史變革和社會動盪中發展開來，並在西方文化對中國文化的滲透與融合的文化背景中成長起來的。

第三章裡，就個人繪畫的表現形式作探索。繪畫是一種社會文化的體現和呈現，創作者受現實世界的影響將之反映在作品中，所以藝術家在進行創作時，會試圖去描繪與本身經歷相關的某類場景中的事物。每個人對其所處的社會文化所做的陳述反

映，被轉化為諸種視覺的表現，便成為是藝術的獨特性。

第四章中透過個人繪畫創作的形式內容、技法研究，從中找尋在實際創作時的構成要素，透過線條、形式、色彩、空間各要素的組合，表達出對創作主題的主觀情思與自我情緒。在作品的創作心理與風格分析裡，呈現出對前述理論研究在個人作品的融合，期許觀者理解本人創作時的思緒與企圖。

最後在結論裡是個人創作理念的總結，和對於未來創作的自我期許。這整個的研究，將藉助藝術史的深入閱讀研究，在前人的腳步上汲取其成功的經驗，轉化為更清晰的思考基礎依據，這都將是我現今與往後創作表現所需要努力的方向。

第二章 關於「一天」的創作理念

除了睡眠以外，一天可以切成多少片段，在這些時間中有什麼樣的人在活動，而他們又各在做什麼？人在一天中所扮演的角色，隨著不同的時間和空間而有所不同。在這個社會化程度越來越高的當代，在這個群體不得自由的時代裡，我們也許注定無法擺脫現代性時間給我們所帶來的束縛，我們也將掙扎於現代性時間的河流中。¹

在現今工商業社會，人與人彼此生活所處的空間愈來愈緊密，但在心靈上，卻是愈來愈寂曠，忙碌的世俗外務擠壓著精神呼吸的空間；如同我所身處現實的職業生涯（或責任）中，時間的分割往往是必須的，其間有著諸多的無奈。置身於這忙碌且機械化的社會，每日所經歷的常規化與例行重複的生活內容，相似的場所、重複特定進行互動的對象，隨之而來的是一種莫可奈何的心理狀態，人們必需不時以某種預設的外在標準，順隨世俗的生活方式；但如何在世俗生活中，保有心靈自由的天地，從而獲致擺脫世俗的定性限制追求現實生活的自由解放？

社會發展和藝術發展具有無法割裂的關聯性，繪畫的演進也因社會文化而異。人物畫在中國畫各個畫科中發展最早，是由於早期繪畫具有很強的「政治」性，它所表現的多以「禮制」「教化」「記功」「頌德」「表行」「奉祀」等為主要內容。正如南北朝齊謝赫《古畫品錄·序》中所言：「圖繪者，莫不明勸戒，著升沉，千載寂寥，披圖可鑒」。

中國人物畫在漫長的歷史進程中，從審美觀念到創作技法和藝術風格諸方面已經

¹ 傅松雪（2009）。《時間美學導論》。濟南：山東人民出版社。頁 15。

構成了一個相對完備的系統。從先秦、秦漢粗略儉樸的風格初建，魏晉南北朝一系列凝結著哲學、美學智慧的人物畫理論著述紛紛出現，如謝赫的《古畫品》、姚最的《續畫品》、顧愷之《論畫》等著述，而由顧愷之提出的「傳神寫照」和謝赫提出的「氣韻生動」理論建立，深遠影響了往後的中國繪畫藝術，此後，中國人物畫又經歷了唐、宋、元、明、清幾個歷史時期的進一步發展，在題材的拓展，藝術語言和技巧的完善與成熟，以及風格的多樣等蔚為壯觀。時至今日，在西方強勢文化思潮的衝擊與影響，以及全球化社會的快速發展，水墨人物畫是在傳統和創新兩者相互折衝以及融合中發展起來的。

儘管在中國人物畫發展的每一個歷史階段都擁有不同的時代風格面貌，但人物畫的發展規律，其間依然要從社會、政治、經濟和文化思潮以及宗教觀念諸多方面構成制約作用，從而產生對繪畫藝術的滲透和影響。

第一節 水墨人物主題與傳統社會的關係

從古至今的中國畫家（包括西方畫家）為什麼要表現人類自身的形象？這大概是緣於人類天性中的一種自我認識的衝動，任何一種藝術的存在和發展總是和時代的思想文化狀況息息相關，人物畫也是如此。

宗白華說：「漢末魏晉六朝是中國政治上最混亂、社會上最苦痛的時代，然而卻是精神史上極自由、極解放、最富於智慧、最濃於熱情的一個時代。」²魏晉直至南北朝，社會政治長期處於比較混亂的狀態，此這一時期的文人和藝術家對之採取了一

² 宗白華（1981）。《美學散步》。上海：上海人民出版社。頁 177。

種疏離和棄絕的態度，在精神和生活上採取一種對世俗社會的超越，在思想上推崇「玄學」，在這時代氛圍下出現了一種人物品藻的風氣，它將人的風度儀表以及由此而透發出的「神氣」作為品藻的主要內容，這種風氣使人成為一種審美對象，從而大大促進了這一時期人物畫的興盛。³一個時代的思想和文化風氣不僅體現在藝術風格上，而且也可以通過藝術題材內容反應出來。如南朝墓磚壁畫〈竹林七賢與蔡啟期〉（圖 1-1）一作，生動的表現出了魏晉文人士大夫自由瀟灑的生活情態。而傳為顧愷之所作的〈女史箴圖〉（圖 1-2）、〈列女仁智圖〉（圖 1-3），則呈現女子形象和教化倫理意味的題材。這些題材不僅展現了魏晉南北朝人物畫的審美傾向，也提示了當時的文化思潮和時代風氣的變化。



圖 1-1 南朝。〈竹林七賢與蔡啟期畫像磚〉，墓室青磚模印，240x80cm，南京博物觀。



圖 1-2
東晉。顧愷之〈女史箴圖〉（唐摹本）（局部），
絹本、設色，24.8x348.2cm，大英博物館。



圖 1-3
東晉。顧愷之〈列女仁智圖〉（宋摹本）（局部），
絹本、設色，25.8x470.3cm，北京故宮博物院。

³ 樊波（2008）。《中國畫藝術專史·人物卷》。南昌：江西美術出版社。頁 136。

人物畫到了唐代，在審美風格上呈現出一種雄強、博大的時代特徵，這和唐代政治、經濟和文化發展的狀況緊密相關的，如韓幹（約 706—783 年）〈牧馬圖〉（圖 1-4）描寫馬的造型肉圓豐健，而且人物形象也是那樣壯碩結實、虎背熊腰，繪畫中人物與馬匹的「豐肥」之美恰恰體現了盛唐的審美追求；周昉〈簪花仕女圖〉（圖 1-5），以及傳張萱〈虢國夫人游春圖〉（圖 1-6）所散發出濃郁的時代氣息，鮮麗的色彩，肥碩的駿馬，矯健的身姿和豐滿的仕女形象，無一不昭示了唐代的審美情趣和格調。

五代時期的人物畫有兩種相異的表現形式風格，一是以周文矩（生卒年不詳，江蘇句容人）、顧闳中（生卒年不詳，江南人）為代表，體現宮廷審美旨趣的「富貴」風格；二是以貫休（生卒年不詳，字德隱，號禪月大師，浙江蘭溪人）、石恪（生卒年不詳，字子專，四川成都人）為代表的具有明顯寫意傾向的「野逸」風格。顧闳中〈韓熙載夜宴圖〉（圖 1-7）畫中，「用筆秀勁，物象安妥，設色高雅，整個作品一絲不苟的刻畫，一種富貴典雅的氣息從畫面



圖 1-4 唐。韓幹〈牧馬圖〉，絹本、設色，27.5x34.1cm，台北故宮博物院。



圖 1-5 唐。周昉〈簪花仕女圖〉(局部)，絹本、設色，46x180cm，遼寧省博物館。



圖 1-6 唐。張萱(傳)〈虢國夫人遊春圖〉(局部)，絹本、設色，51.8x148cm，遼寧省博物館。



圖 1-7 五代。顧闳中〈韓熙載夜宴圖卷〉(局部)，絹本、設色，28.7x335.5cm，北京故宮博物院。

中洋溢出來」⁴。畫家對生活場景乃至物品和器皿細節的描繪，重視敘事的情節性乃是五代宮廷人物畫的一個重要審美特點。此外，禪宗思想所強調的「頓悟」，在開啟人的內在性情上顯然激發了藝術的創造思維，「禪畫」正是這一思想傳統影響下的藝術產物。《宣和畫譜》說，貫休所畫「羅漢狀貌古野，殊不類世間所傳。豐頤蹙額，深目大鼻，或巨頰高項，黝然若夷獠異類，見者莫不駭矚」⁵，這種「胡貌梵相」使得人物畫的風格造型表現出強烈的主觀色彩，傳為石恪所畫的〈二祖調心圖〉(圖 1-8)，簡率奔放的筆墨和無比生動的造型，通過繪畫自然地將佛禪義理融入到繪畫創作中，與那種典雅富麗的畫院風格拉開很大距離。



圖 1-8 五代。石恪(傳)〈二祖調心圖卷〉，紙本、墨筆，35.5x129cm，日本東京國立博物館。

⁴ 同註 3，頁 316。

⁵ 岳仁譯註(1999)。《宣和畫譜》。長沙：湖南美術出版社。頁 82。

承接五代而下的宋代人物畫，一方面依然保持那種典雅富貴的審美風致，如北宋蘇漢臣（生卒年不詳，河南開封人），曾為北宋宣和年間的畫院待詔，從〈秋庭戲嬰圖〉（圖 1-9）畫作中顯現，他的人物畫用筆精細、注重設色，典雅工整；但相較於蘇漢臣這樣院體式的手法和審美旨趣，宋代另有一種表現市井村郊等風俗題材，如南宋李嵩（1166—1243 年，杭州人），從其流傳下來的〈貨郎圖〉（圖 1-10）中可以看出，畫中對於下層民眾的關注，無論在風格面貌上，還是藝術手法上，都與蘇漢臣有很大的差異：畫中兒童不再那樣衣著鮮麗，而是有的赤足露臂，有的光膀敞背，孩童們歡呼雀躍、嬉鬧忘形，但生活的艱辛和貧寒，從對貨郎及兒童形象的描繪中還是真切地表現出來了。



圖 1-9 北宋。蘇漢臣〈秋庭戲嬰圖〉，絹本、設色，197.5x108.7cm，台北故宮博物院。



圖 1-10 南宋。李嵩〈貨郎圖卷〉，絹本、墨筆，25.5x70.4cm，北京故宮博物院。

與唐宋時期相比，元代人物畫顯得停滯不前，造成這種停滯的因素是多方面的，從政治上看，由於蒙古人入主中原，使得社會動盪不安，知識份子受到壓迫，所以只能依靠傳統來保持一個固有的審美格局，和一份對舊朝故國難以割捨的眷念。

明代是人物畫發展的又一重要階段，明代社會的商品經濟發展，使得新興的市民階層日益壯大，他們的審美要求直接地滲透到明代的藝術領域。明代人物畫家不僅擅於描繪現實生活，關注世俗題材，而且還從小說和戲曲中擷取情節內容而形諸於圖，這一切都給明代人物畫壇帶來了新的生機。

明代人物畫家對於不同的風格流派，不同的表現手法，都能採取一種融會貫通的態度。對此，近代學者高木森曾有一個很好的論述，他說，明代畫壇具有一種「綜合主義」傾向，就人物畫壇而言，「戴進、謝環，李在，吳偉……把平民審美觀帶進宮廷，發展成一股新的力量，綜合了平民審美觀和士人審美觀……；題材方面也大為擴展，舉凡文人雅集、野游、閑居、歷史故事人物皆能入畫。」⁶明代人物畫的表現離不開現實生活，創作活動更是貼近現實生活而發生。李贄（1527—1602年）在《焚書·答鄧石陽》說：「穿衣吃飯，即是人倫物理」，「非衣食之外更有所謂種種絕與百姓不同者也」。明代人物畫家袁尚統（1570—1661年）的〈曉關舟擠圖〉（圖 1-11）、張宏（1577—1652年）的〈雜



圖 1-11 明。袁尚統〈曉關舟擠圖〉，紙本、設色，114.5x60cm，北京故宮博物院。

⁶ 高木森（1992）。《中國繪畫思想史》。台北：東大出版。頁 339。

技遊戲圖》以及李士達（1550—1620年）的〈歲朝村慶圖〉（圖 1-12）等風俗畫題材，正是明代人對世俗生活的關注，在他們看來，這種世俗生活不僅值得關注的，而且還是引人入勝的。

1842年（道光二十二年）清政府與英國簽訂《南京條約》，上海、廣州等地區成為「通商口岸」，這是中國繪畫發展的一個重要轉折時期。北京不再是繪畫的審美重心，傳統意義上的以教化為主旨或文人雅集的創作，在以商業為主導的時代中改變了它的性質，職業畫家生存狀況和創作心態的改變，必然進一步地反映到繪畫本身的變革上，無論是題材取向的變化，或是藝術手法和風格趣味的變化上。

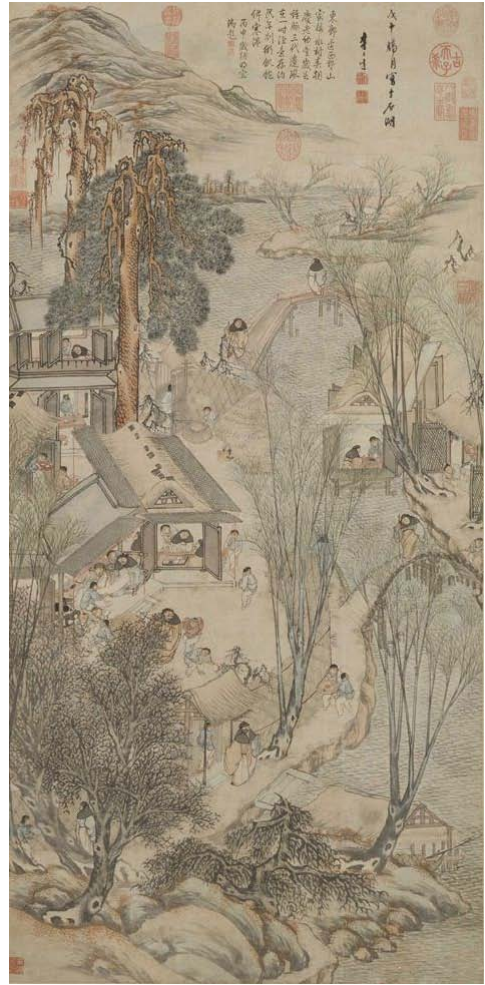


圖 1-12 明。李士達〈歲朝村慶圖〉，紙本、設色，132.9x64cm，北京故宮博物院。

到了晚清，在上海、廣東地區很多畫家在創作中迎合市民趣味和商業風尚，構成了晚清繪畫的重要特色。如「海派」畫家任頤（1840—1895年，字伯年，浙江紹興人），早年作品中對線條用筆的運用，可以見到對於陳洪綬風格表現的推崇和學習運用。遷居上海後，在一個完全不同的生活形態和藝術市場，畫家必須接觸各個階層，為了兼顧市場的趨勢和買家的品味，任伯年的人物畫除了為當時的人物所作肖像，大部分的作品多以歷史故事、宗教題材或民間傳奇的角色為主，題材十分大眾化及多元化，一脫傳統文人畫的有限主題。為吳昌碩（1844—1927）所繪的〈蕉蔭納涼〉（圖 1-13），畫中人物不再是傳統文人雅士的恬淡自在生活姿態，而是描寫袒胸露腹坐於戶外的人物形象，是一個真實性的生活記錄，使得傳統的文人格調和民間風味獲得了

很好的相互交融。不僅如此，任伯年的人物畫還善於借鑑西方繪畫語言和手法，能將多種筆墨和著色技巧大膽地混合運用。繪於 1888 年的〈酸寒尉像〉(圖 1-14) 作品中，人物的衣袍採用直接上色的沒骨畫法，只以寥寥數筆的線條勾畫出衣袖並融於墨色之間，利用線條勾勒及渲染來表現人物面部和五官，在他的筆下，細緻工筆與粗曠寫意兼容的「兼工帶寫」畫法，將傳統技法與新意追求在人物畫中很好地統合起來，在同輩畫家中具有傳統性又富有前瞻性。



圖 1-13 清。任頤〈蕉蔭納涼圖〉，年代不詳，紙本、設色，129.5x58.9cm，浙江省博物館藏。



圖 1-14 清。任頤〈酸寒尉像〉，1888 年，紙本、設色，164.2x77.6cm，浙江省博物館藏。

第二節 水墨人物畫在現代社會中的變革

自辛亥革命以來一直到「五四」時期（1911—1919），中國思想界和藝術界掀起一場聲勢浩大的文化變革運動，其變革的矛頭直指封建社會文化和傳統藝術。就繪畫而言，主要針對清代以來囿於模仿、缺乏創造精神、疏離了現實生活的傳統繪畫，這些批評的依據與當時「西學東漸」文化背景相連，從西方繪畫的造型和透視法則，創作中強調「寫實」，成了衡量和評判中國傳統繪畫的一個重要的準則。

但在當時仍有一批畫家和文人執著於對中國繪畫傳統的審美維護，反對片面強調「寫實」，倡導中國畫具有一種西畫不可替代的屬於自己的品格，中國畫走向現代的審美歷程是不應該以喪失這種品格為代價的。⁷這種審美維護和肯定並不完全是保守和消極的，其中最重要的實踐者如陳師曾（1876—1923年，江西修水人，名衡恪，字師曾），他不僅精於書畫，而且在繪畫理論上亦有很高的見識和修養；齊白石（1864—1957年）就曾受到他的啟發和提攜。陳師曾的人物畫，如果放在清代人物畫向現代人物畫轉化的歷史過程來看，他為數不多的人物畫作品卻顯現出不同尋常的價值。他的〈讀畫圖〉（圖 1-15）、〈北



圖 1-15 陳師曾〈讀畫圖〉，1917年，紙本、設色，87.7x46.6cm，北京故宮博物院。

⁷ 如金紹城（1878—1926年，浙江吳興南潯人）、汪 塵（1894—1983年，浙江杭州人）、鄭 昌（1894—1952年，浙江嵊縣人）等，他們紛紛撰文闡發中國畫的審美特性，反對簡單以新舊去劃分藝術；那些對於中國繪畫傳統的批判，和對西方文化和繪畫藝術的推崇以及主張中西繪畫融合，是源於對繪畫傳統膚淺的了解，中西繪畫在文化個性和審美意蘊上是各自不同的。不應片面強調以西方繪畫的「寫實」方法來否定中國繪畫的「寫意」精神，將西方繪畫不加思索地原封不動移到中國來。

京風俗圖》等作品，畫中的人物形象和構圖十分簡潔，畫家將審美眼光投向當時的現實生活，相較於歷朝描寫文人雅士的鑑賞玩古圖一類的主題，《讀畫圖》可以說是真正把此一傳統高雅的品味予以世俗化⁸，由此可見，陳師曾雖然深諳傳統，但非常巧妙將對社會生活的真實描寫融入到人物畫的語言構造中，從而擴展中國人物畫的表現形式，使之呈現出新的審美趣味和現代風貌。

人物畫的創作主題有一個極為重要的基礎，就是體現畫家的生活背景以及置身的時代狀況。二十世紀上半葉的中國幾乎一直處於戰火硝煙的籠罩之中，這一切使得中國廣大的民眾完全生活在一種艱難困苦的境遇中。蔣兆和（1904—1956年，四川人）的《流民圖》（圖 1-16），乃是那個時代人間痛苦的記載，是那個苦難社會窮苦人民生活的真實寫照，是把現實流民變成藝術討論的主題，不同於明周臣（約 1460—1535 年）《流民圖》（圖 1-17）以降的個體呈現，蔣兆和將流民從現實感受，有效的以工作室模特兒寫生方式，濃縮重組成具有戲劇張力的表現。



圖 1-17 明。周臣《流民圖》(局部)，紙本、設色，31.9x244.5cm，美國克里夫蘭藝術博物館。



圖 1-16 蔣兆和《流民圖卷》(局部)，1943年，紙本、設色，200x1202.7cm，中國美術館。

⁸ 尤其這是為賑災所辦的展覽，參照落款可見此圖的創作取材於真實的歷史事件，是將藝術品藏捐輸成為現實賑災所用。

如果以 1949 年為界的話，可以看到現代水墨人物畫的發展因為政治實體的分野，導致題材選擇和主題思想表現出了不同的風貌。中國繼承社會寫實主義風格，人物畫的發展由於當時上層意識形態的種種侷限，導致人物畫創作表現出了某種單一傾向，從 50 到 70 年代，那種過分強調政治理念對繪畫的統攝和灌輸，必然損害了藝術應有的自由品格和豐富的意蘊。80 年代以後，中國人物畫逐漸走出「工農兵」的表現範圍，尋常生活開始活躍於畫面上，畫家們從現實中探索世情、人性、並尋找人的「自我」和藝術的「自我」，逐步擺脫寫實的手法，脫離客觀的事實，伴隨着畫家對人性的重新審視，在藝術形式和表現手法進行新的探索，中國水墨人物畫出現了新寫實⁹、新寫意¹⁰、新文人畫¹¹、新工筆重彩畫¹²等開放、多元的繁榮狀態。

反觀海峽之隔的台灣，戰後隨着國民政府來台的是一批保守的國畫家，他們對於傳統繪畫技巧的保存，也能夠成為官方宣傳「復興中華文化」的樣板。在 50、60 年代，「復興中華文化」和「反共抗俄」的文宣充斥籠罩整個台灣，在美術的領域，傳統水墨以及其所夾帶的政治、社會與文化的壓力，影響了創作與藝術活動的發展。在日據時期台灣所發展，以寫生設色為主的東洋畫（膠彩畫），也在官方的倡導下逐漸被「正統國畫」擠壓取代。當時大部分的畫家只知道依照傳統書畫成規來閉門造境，卻不知道實對自己居住生活土地的風物景致；此階段的水墨人物畫，以承襲傳統講究文人品味，效法師輩的筆墨，較缺乏創意。

⁹ 新寫實指 1980 年代後所發展，在寫實主義基礎上，融入了現代主義多元的藝術語言與技巧，和傳統中國傳統水墨表現相結合，強調筆墨效果的風格，其代表人物是周思聰、張道興、盧沉、劉大為、謝志高、石齊、聶鷗、史國良、王明明、王迎春、王彥萍、陳鈺銘等。

¹⁰ 新寫意指 1970 年代末以後，以弱化寫實主義，而進一步強化傳統筆墨，並借鑑西方現代繪畫語言，力圖延續傳統寫意人物畫風格。代表人物是劉國輝、吳山明、馮遠、曾宓、尉曉榕、王贊、胡壽榮等。

¹¹ 新文人畫的名稱出自陳綬祥，指 1989 年後至 1993 年間所發展，延續傳統人物畫的思路和方法，在藝術語言方面追慕古人，對世俗狀態持諷諭態度的風格。代表人物是王孟奇、劉二剛、朱新建、徐樂樂、周京新、楊春華、范揚、張友憲等。

¹² 新工筆重彩畫指 1983 年後，將傳統工筆重彩畫，以近代寫實主義畫法，與日本重彩畫的材料表現結合，把古代重彩畫中淡雅表現轉為濃郁的色彩表現風格。代表人物是陳白一、蔣采萍、唐勇力、何家英、謝振甌、胡明哲等。

溥儒（1896—1963，愛新覺羅氏，字心畬，生於北京），因其清皇室遺族的特殊身分，不免給於他一生有決定性的影響。1949年（54歲），輾轉跟隨國民政府渡海來台定居，過着教書與書畫創作的隱逸生活。溥心畬早年習畫多觀摹自皇室收藏入手，因此他的畫風多從擬悟古人名畫以及詩文蘊藉而成，高雅脫俗與精湛的筆墨技巧，在50年代，正應合了官方所倡導下的正統國畫（傳統的風格）風潮。

溥心畬的人物畫創作，特別是哪些神仙鬼怪、西遊記、太平廣記等小畫，鬼怪造型與人世間的形色百態一般相同，也有隱喻和諷刺現實的意味；溥心畬筆下，其生動的神態與肢體語言，展現了熟練的筆墨與線條的美感，令人不禁感嘆不已。在〈鍾進士渡河圖〉（圖 1-18）中的鍾馗，跟着小鬼一起橫渡過水，似乎是溥心畬自身的寫照。溥心畬的人物畫，在當時一片因襲臨摹的畫風中顯得來自傳統又富有個人獨特的藝術觀。



圖 1-18 溥心畬〈鍾進士渡河圖〉，絹本、設色。

不同於隨國民政府渡海遷台的畫家，旅居國外多年，在1976年後定居台北的張大千（1899—1983，四川內江人），十分注重對傳統繪畫的臨摹。在二十世紀四〇年代初，張大千曾去敦煌石窟，對壁畫進行實地臨摹，以至於他後來的古裝人物無論是從線條和設色上，還是在造型上都是以敦煌壁畫作為其主要的審美資源。張大千的古裝人物創作顯示出與古人並駕齊驅的藝術能力和才情；但是在面對現實對象的這一類作品時，如〈時裝美人〉（圖 1-19），創作中始終有一個古



圖 1-19 張大千〈時裝美人〉，1945年，紙本、設色。

典美的理想範本，而將其納入到傳統的語言形式中。張大千深耕傳統，但因個人品味以及生活環境的制約下，所以在現代人物畫的發展（現代性）方面有所不足和遺憾。

戰後以來台灣的學校美術教育成為培育藝術人才的重要園地，匯聚了第一代的大陸渡台名家，以及日治時期台籍前輩名家等藝術師資。同樣受美術學院教育，擁有不同的學習背景下，當時的水墨人物畫家，如沈以正（1933—，江蘇省武進縣人，台灣師範大學美術系畢業），梁秀中（1934—，廣東順德人，臺灣師範大學美術系畢業），董夢梅（1927—，山東省昌邑縣人，臺灣師範大學美術系），在他們的作品中，依舊沿襲傳統的描摹造境，或將現代人物置放在傳統山水風景中。

李奇茂（1925 年出生於安徽渦陽），隨軍來台後，1956 年進入以培養軍中文藝宣傳人才的政工幹部學校美術組（政治作戰學校前身），課程主要以實用美術為主，人物是宣傳畫最直接的形象，李奇茂的人物畫創作，除一些古裝人物的形像創作之外，在描繪台灣風土人物的作品〈小販〉（圖 1-20）畫中都可見到早期宣傳畫訓練下的速寫水墨人物痕跡。祖籍福建的鄭善禧（1932—），18 歲由福建來台，28 歲台灣師範大學美術系畢業，他是以台灣的鄉土作為寫生的對象，將生活的瑣事置入他的水墨人物畫中，相較於當時西方現代繪畫的浪潮，鄭善禧的創作從民間藝術中汲取養分，描寫現實生活的市井小民，有如兒童畫天真的意趣，描寫女兒與玩具的〈小女和布娃娃〉（圖 1-21）作品，不論是勾勒皴擦



圖 1-20 李奇茂〈小販〉，1960 年，紙本、水墨，48x30cm。



圖 1-21 鄭善禧〈小女和布娃娃〉，1978 年，紙本、彩墨，92x34.5cm。

還是筆酣墨飽，既樸拙又渾鬱地畫作，間接也為困境中的水墨人物畫注入了新意。

70年代的台灣，在政治、外交、經濟等方面都面臨了重大轉變，由文學論戰所引發的「鄉土寫實」畫風，這股興起的鄉土潮流，藝術家們紛紛傾向鄉土題材的創作，一種受美國畫家魏斯（Andrew Nowell Wyeth, 1917-2009年）所影響的「懷鄉寫實主義」畫風，細膩寫實的手法和鄉土主題結合，老舊的鄉村景物成為表達台灣鄉土情懷的最佳對象。這股引發的「鄉土寫實」畫風，在水墨人物畫的領域，畫家揹負了傳統國畫的大包袱，不容易從滯悶的學院傳統出走。「全省美展」這個全國性最大的美術展覽會，從這個時期的得獎作品風格可見，水墨人物畫由早期的傳統仕女畫為主，如第32屆（1978年）曾玉圓〈合琴仕女〉（圖1-22）畫中人物姿態優雅、婀娜多姿；而後逐漸具有寫生意義的生活化題材作品增多，第36屆（1982年）丘美珍〈半日閒〉（圖1-23）就是描繪農村人物生活題材的作品。

1987年，台灣解除戒嚴，經濟所得的成長使得民眾有心以欣賞藝術來充實生活的品質，在這個趨勢下，畫廊與藝文空間的蓬勃發展，促使美術型態和創作多元化。國際美術的資訊取得和引介，啟發了年輕一輩創作者大膽嘗試各種反權威、批判、推翻政治禁忌的題材。在媒材的選用和技法的運用上極為自由，已不再侷限於傳統水墨畫的表



圖 1-22 曾玉圓〈合琴仕女〉，1978年，紙本、設色。



圖 1-23 丘美珍〈半日閒〉，1982年，紙本、設色。

現形式，如第 53 屆（1999 年）劉俊志〈舞慾念〉（圖 1-24）大膽的運用怪異、誇張的粗曠筆觸，以及拼貼等手法，赤裸裸地詮釋人性的欲望。水墨人物畫乃根源於傳統，因此在發展脈絡上不免面臨着創新改革的巨大壓力，但即使借鑑西方繪畫的空間處理、解構、重組和多媒材的結合，得以拓展水墨人物畫的表現形式，或是反映時代社會的脈動，但就當前去回望這藝術語彙的批判性與衝突性，在未來可否持續發展下去？或者說這是否是水墨所必須發展的方向？也許更值得深慮。



圖 1-24 劉俊志〈舞慾念〉
1999 年，紙本。

洪根深（1946—）出生於台灣澎湖，1970 年畢業於台灣師大美術系，早期以水墨山水開始走出他探索現代水墨風格的第一步，80 年代開始，受鄉土文學思潮的影響，轉向以鄉土人物畫為主軸，捕捉那些他深藏在內心對於鄉野的熱情。他的人物畫是扎根於他的寫實技巧，描繪現代的市井小民；而 1982 年後以現代都會生活批判與人性探索的主題，〈男與女〉（圖 1-25）作品中以拓印加上筆墨修飾的方法表現出各種模糊臉孔，全身包裹着繃帶的扭曲人形，這種新的表現，象徵着現代人的沉淪、痛苦與徬徨。¹³洪根深的繪畫創作轉變，是台灣水墨新世代，為了突破舊有水墨畫的框架，吸收西方的繪畫觀念與技法後的風格轉變。



圖 1-25 洪根深〈男與女〉，1985 年，
紙本、彩墨，43x67cm。

¹³ 曾肅良（2004）。《台灣現代美術大系·水墨類：意象構成水墨》。台北市：文建會。頁 93-94。

相對於藉助西方藝術觀念而對傳統水墨人物畫進行衝撞、轉變的現代水墨人物畫之外，從傳統中汲取營養並轉化的現代水墨人物畫中，如陳永模（1961－）便是，1984年畢業於文化大學美術系，陳永模對於人物主題的表現主要集中於兩種不同的題材：首先是他，早年師承鍾正山（1935－）¹⁴的寫意人物，以及來自齊白石人物畫中的些許詼諧與童趣，出現在他一些懷念兒時農家生活情思下的作品。除此之外，上溯明代陳洪綬、清代任伯年，下探於張大千以寫生稿所發展出來的「美人畫」系列，在〈生命泉源〉（圖 1-26）作品中，設色古雅清麗，面貌十足現代的女性，可見陳永模在仕女畫與生活人物題材的基礎上，開拓出一條自我風格的新徑。

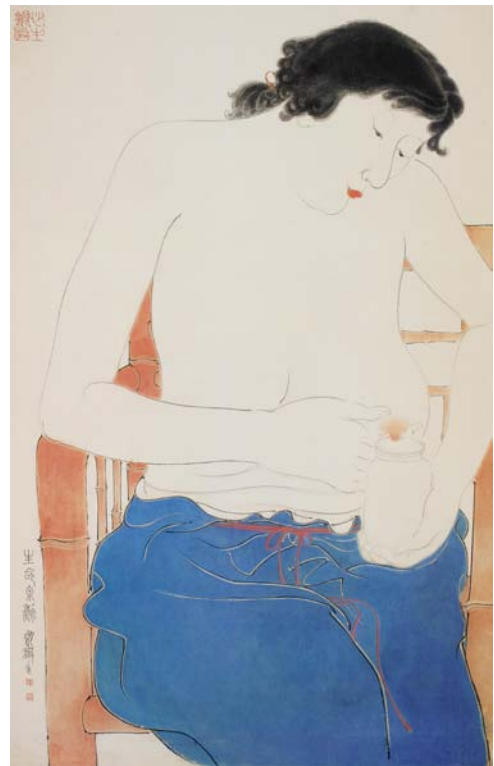


圖 1-26 陳永模〈生命泉源〉，
1998 年，絹本、設色，61x39cm。

¹⁴ 馬來西亞籍水墨畫家，1981-1982 年來台擔任文化大學美術系客座教授。

第三章 創作的內在精神與表現形式

第一節 內在精神的探索

關於時間，「為何在一個不停流逝的動態世界裡，一幅靜態描繪的影像不會顯得可笑？」；至於空間，「繪畫是用哪一種空間包圍它所描繪的『存在』？」¹⁵

繪畫是一種文化現象的體現，也是一種社會現象的呈現。人物畫相較於其他題材的繪畫作品來說，能夠更為直接地呈現出當時社會文化、思想、審美等諸多層面的歷史面貌。¹⁶許多藝術家在進行創作的時候，為什麼要表現人類自身的形象？這大概是緣於人類天性中的一種自我認識的衝動。由於人物圖像具有強烈的視覺信息提示，決定了人物畫可以做為某個複合形象被畫家反覆賦予生命並將自我幻化其中，並且由此將觀者目光游離在自我和圖像之間；圖像的敘事性特點，將畫中人物的角色置換，畫家意欲藉畫中人的身形姿態，在藝術與現實之間，運用各種隱喻手法，映照自己在現實生活中的存在以及賦予畫中人在現實生活中的意義。

繪畫之所以具有時代性，根源於其來自現實生活，蘊涵於社會文化背景和文化思潮之下，人物畫更是現實社會的反映，通過畫中人物的姿態或表情顯示，將人物從靜態特性中（平面繪畫）解脫出來，一種非特別時空中存在的對象，不是某地存在某物的空間陳列，畫家通過對畫中的情景描述，使人在欣賞藝術的同時，感悟到了畫外的

¹⁵ John Berger (2010)。《觀看的視界》（吳莉君譯）。台北市：麥田，城邦文化出版。頁 295。

¹⁶ 黃歡（2010）。《並非衰落的末世百年：清代中後期的「文士」人物畫》。北京：文化藝術出版社。頁 1。

精神境界。藝術家如何以作品的展示，折射出自我與外在世界的矛盾，無論是製造，現場紀實，或是以藝術手法轉譯，雖然不能把握全部或真實，但也算提出個體與所處時代的一種關照。

藝術史學家，潘諾夫斯基（Erwin・Panofsky，1892—1968）說，「作為人文科學的藝術存在的重要理由，就是超越現在，發現存在背後的真實，予人以智慧的啟發」¹⁷。「人物畫」，是助人倫、成教化也好，是見賢思齊也罷，甚至於只是單純的創作者心靈投射，不管是平淡乏味的生活寫照，也不管創作場景是否如實還原？「人物畫」可以是單純的，有時也是殘酷的，它所挖掘出來的除了美好的自我滿足，它更可能是無情的披露。

藝術家在創作中表現個人所處的社會文化，以追求藝術不同的獨特個性，如果用心去觀察、感受所處的這個世界，將會發現人生世界種種豐富、動人的內容；將這些所感所思，透過感性的形式（形象）表現為客觀（主觀）的作品。每一次的繪畫創作都是一種「體驗」，它不是「記述」，而是「發現」，是獨特的、無法重複的、是對生命真實地顯現。我的創作不是將繪畫變成實在情景的紀錄，不是紀錄具體生活經驗，而是寫當下生命體驗，將具體生活作為繪畫的主要表現內容；也不是實錄具體的生活場景，更不是以形似為追求目標，畫的是自己由具體生活所引發的生命體驗。在創作時，從當下實際中尋找的畫題，所關注的並非是具體的生活和過往的歷史，而是透過表相追求生命的真實，提供一個展現生命真實的途徑而已。

¹⁷ Erwin・Panofsky（1997）。〈談藝術史為一門人文學科〉，《造型藝術的意義》（李元春譯）。台北市：遠流出版。頁 1-22。

第二節 表現形式的呈現

你見到什麼，取決於你在何時何地。映入眼簾的一切，還同你所處的時空頗有關係。¹⁸

人被作為某種符號安置在畫面中的敘事結構中，顯示人作為視覺主體所具有的獨立存在特徵，這些特徵與畫像背後蘊含了多種層次的社會人文因素。人物在畫面環境中的存在身份既有自在性和不可更改性，也有其原型被改編時附加的公共性。畫中人物形制也具有指涉畫意的功能，畫面中的人物是出於畫家對其審美虛構與傳神寫照的兩種需要，通過與某個人物塑形以及相關的敘事結構，就可能獲得觀者對畫中人事物的認讀。

在視覺藝術的表達中，人物作為表達的符號建立，是來自於我們對自己身體的感覺，與其他個體相互之間的交流和感知，這個符號所攜帶的信息，讓我們從他人中認識到一個符號不只是事物本身的時候，我們則可以透過符碼相互間的安排，產生藝術的行為以及視覺交流的情感表現。

人物畫對於形象的構思，本質上與其他藝術創造一樣也屬於人的認識活動範圍，是以認識客觀事物的普遍規律為基礎，我的繪畫取藉於現實社會城市中，人物形體聚集與疏遠的關係。人在城市，身處在人群中，街頭過客忙碌的步伐，表面看來社會因進化而繁忙的外相，呈現著不變的重複節奏，看似互動頻繁的人際關係，實際上卻充滿空虛、無常、無情與莫可奈何，猶如一種無力的溫柔，這種溫柔卻同時帶著消極抵抗的意識。在走動或者停駐街頭的人群中，是否我們常常會有一種印象蔓延開來，看

¹⁸ John Berger (2007)。《觀看之道》(戴行鉞譯)。桂林：廣西師範大學出版社。頁 13。

見熟悉且剛好在一瞬間，觸動我們內心的一種共相，彷彿自己變成那一個眼中所見的形軀、互相轉換，是你在看我？或者是在看你？好像周遭一切事物的存在都只是由於它們是人的複製品，這種假象導致一種彷彿人所到之處，所迎面而來的只還是自己。

畫家們慎重地選擇了人物造型的意象圖式，並且企圖將創作中表現於外的對象，引入個人的私密世界中，賦與超脫形軀表象之外的意涵，繪畫不等於照相術一般的映像寫實，它不僅具有時間性和空間性，同時還要加上人的主觀性思維，因此不明確著重於外觀的視覺真實性，在對象基礎上的改變是必然的，也是藝術創作自身的要求。

清代鄭績在《夢幻居畫學簡明·論尚品》中談道：

凡寫故實，須細思其人其事，始末如何，如身入其境，目擊耳聞一般。寫其人
不徒寫其貌，要肖其品。

雖然我們不能對照出所繪人物的真實原形，但在每個形象的表徵上都能找到具有突出特點的細節描繪，又通過人物的神情、體態、舉止、動作等的編排描寫，使每個觀者在心中引起了對於生活經驗的聯繫，從而獲得對該人物形象性格、氣質、身份、修養上的認可。這種通過概括、綜合甚至想像，創造出非特定的、類型化的，甚至虛構的人物形象，以不偏離於相似物之外的圖像語言營構，將表象的喧嘩、繁複，返歸為內在的沉靜與單純，讓繪畫創作成為生命意識呈現的一種形式，從而獲得與作品共同的心靈安頓。

第四章 創作自述

第一節 創作形式與內容

王國維 (1877-1927) 的一段詩論：「詩人對宇宙人生，須入乎其內，又須出乎其外。入乎其內，故能寫之；出乎其外，故能觀之。入乎其內，故有生氣；出乎其外，故有高致。」¹⁹所以，藝術創作不同於機械生產，這是一個由表及裡再及外或以形寫神的創造過程，也是一個抽象化或理想化的過程。在這一過程中，畫家主要憑藉其富有想像力的感官去觀察和把握描繪的對象，在筆墨與造型、具象與抽象、技法與精神等因素之間，把握住事物的中心本質，對其進行論證、判斷和描繪。

在藝術創作中往往與社會之間的相互關係甚為密切，於作品中所呈現的基調均源自於創作者所屬的那個社會，由於創作主題、關注對象的差異，人物畫呈現出不同的作品樣態，也反映創作者性格的特定形式意味。我們生活在現實生活中，以多種視角感受生活中的人物的「狀態」，見到貼近生活的普通人和平凡的生活場景。作為平面繪畫作品的構成要素，線條、形式、色彩、空間，是相輔相成的。這些要素的組合不是機械的拼湊，而是有機的創造過程，是創作者對主題的直接情緒領悟。也因為如此，我的創作不是用繪畫去揭露什麼，只是以藝術中諸多手段表達觀念和情感；個人經歷、成長的環境、性格的傾向、意志力和自信心都會直接影響我的創作和風格。

中國書畫的紙，來自於天然植物的撈製，其敏感、通透、與脆弱的特性，與筆墨共生出傳統中國文化獨有的性靈，落筆留痕，不容篡改，難以把握，這樣材質的運用，

¹⁹ (王國維著)馬自毅注釋；高桂惠校閱(2007)。《新譯人間詞話》。台北市：三民出版。頁98。

不只是作為畫面圖像的載體，而是在創作的互動中呈現對於事物的推究和體悟；紙張在顏料等材質的層層堆疊後，畫面凝固為具有一定的體量感，線條痕跡從畫面滋生，視覺的感受超越了現實觀念的制約和圖像的束縛。在實際創作中，利用宣紙的素材，使用毛筆淡墨勾勒人體形軀，輪廓線的勾提確立了形體，線條的粗細、圓方、轉折、疾澀呈現水墨對於筆墨線條表情的要求；再用顏料一層或數層不等，逐漸加染所需的色彩，水、膠與色料在生紙上撞擊，利用不同的比例調和，形成柔和、輕快，和厚重、粗澀的質感表現。畫面中的色彩墨塊，畫面中的人形，表現出被表現人物的情感，也反映創作者主觀的情思與投射自我的個性情緒。從整體而論，線條、色彩、構圖、留白正是創作中不可或缺的要素，其特質分述於後。

一、 線條

中國繪畫總是選擇在對於毛筆的使用中，以得到一種最大限度完整與清晰表現的形式；毛筆的運用是作為畫家本人身體的延伸，創作中的作品直接隨著其用筆不斷的展現出來。對於中國繪畫而言，其審美品格和特徵在很大程度上是由「線條」的性質所決定的。一般說來，傳統中國繪畫中的人物畫往往注重「線條」，而不是以光影塊面方式進行造型，這在戰國時期的《龍鳳人物圖》（圖 1-27）、《御龍圖》（圖 1-28），以及兩漢時期壁畫、木板（簡）畫、畫像石、畫像磚上的人物造型和構圖方式皆為很好的例證。作品中注重對對象內在神韻的把



圖 1-27 戰國。〈龍鳳人物圖〉，絹本，31.2x23.2cm，湖南省博物館。

握，而不太計較對事物外形的逼真刻畫和描繪；注重構圖上物象經營的自由展現，重而獲得一種統一於自身的內在規律性，這種以線條為主要造型語言，充分的體現了人物畫審美特徵的形成和發展。

東晉顧愷之（約 344-405）將這種利用線條在人物造型中的輔助表現，稱之為「助神」，他說：「然服章與衆物既甚奇，作女子尤麗衣髻，俯仰中，一點一畫皆相與成其艷姿」，「作人形，骨成而制衣服慢之，亦以助醉神耳」。²⁰



圖 1-28 戰國。〈御龍圖〉，絹本，37.5x28cm，湖南省博物館。

近代美學家宗白華(1897-1986)也指出：中國人物畫「在衣褶的飄洒的流動中，以各式線紋的描法表現各種性格與生命姿態」。²¹在中國畫家眼中，筆畫同時表達了外在事物的形態和內在的律動；「它們並非單純的輪廓線，通過它們的粗細，通過它們所環繞的虛白，通過它們所暗示的空間，筆畫已暗含了體積和光。」²²，這些筆畫不是複製或描繪世界，而是體現畫家所感的真實世界的形象。

二、 色彩

色彩的功能在於增強繪畫的真實感，這種功能可以說是色彩的天然功能，就像讓一個小孩子畫畫，他總是把樹畫成綠色，把天空塗成藍色。在古代（古典）繪畫中，

²⁰ [晉]顧愷之。〈魏晉勝流畫贊〉，《漢魏六朝書畫論》。長沙：湖南美術出版社，1997年。頁273。

²¹ 同註2，頁103。

²² [法]程抱一（2006）。《中國詩畫語言研究》（涂衛群譯）。南京：江蘇人民出版社。頁17。

除了在表現自然時遵循孩子式的用色方式之外，用色常常受到若干規則的制約，這些規則並非取決於藝術家，而是取決於時代習俗與政教的權勢。²³唐代張萱（京兆人，生卒年不詳）的人物畫散發出濃郁的時代氣息，鮮麗的色彩，肥碩的駿馬，矯健的身姿和豐滿的仕女形象，仕女「朱暈耳根」，從而襯托出其豐腴白嫩的面龐，其作品無一不昭示初盛唐的審美情趣和格調。

水墨人物畫傳統手法乃是墨線勾出與粉彩渲染相結合，其五官結構及衣飾起伏變化之表現主要是循著勾線而敷的色彩來實現的。明代曾鯨（1568-1650）在傳統繪畫之外，吸取西方繪畫的明暗色調技巧，對於人物畫的造型方式和用墨用色有新的探索和創造，它的特點是「重墨骨，墨骨既成，然後傳彩，以取氣色之老少，其精神早傳於墨骨中矣」。²⁴「墨骨」的構成是以淡墨渲染從而呈現出明暗凸凹的視覺效果，即所謂「每圖一像，烘染數十層，必匠心而後止」²⁵，這裡講「烘染數十層」，非單指淡墨之渲染，還應包括色彩的相融統罩。在曾鯨的人物畫創作的過程中，其線、色與墨三者結合不是按部就班，機械相加而成的，而是隨緣機發，相互參用的²⁶。這就與以線條和傳色為主的傳統人物畫手法有了很大的區別。

現代畫家作品裡的用色是富有象徵意味的。例如，如何以用色去表現對象的「氣色」，如何用豐富的色彩去表現對象的不同部位，如何用不同的色調去表現對象的年齡差異，如何通過色調的層次變化來表現空間感，結果使整個畫面主題突出、結構均衡，如何使「用墨」和「用色」達到水乳交融從而表現對象的神采等等。這種隨著畫家在創作時由客觀觀察然後統合取捨後加入的主觀色彩表現，正會顯現出畫家的內在情感。

²³ Herbert Read (2004)。《藝術的真諦》（王柯平譯）。北京：中國人民大學出版社。頁 33-34。

²⁴ [清]張庚。〈國朝畫征錄〉，見于安瀾編輯：《畫史叢書》（台北市：文史哲，1994年），頁 1286。

²⁵ [清]姜紹書。〈無聲詩史〉，見于安瀾編輯：《畫史叢書》（台北市：文史哲，1994年），頁 1030。

²⁶ 同註 3，頁 584-586。

三、 構圖

南朝齊，謝赫（約 479—502）在《畫品》中評論西晉人物畫家張墨、荀勗時說：「若拘以體物，則未見精粹，若取之象外，方厭膏腴，可謂微妙也。」在中國繪畫藝術中，畫家利用「可見」的世界外象，呈現為在作品畫面中的線條、語言形式等方面；表現一個「未見」的世界，那是一種看不見、摸不著的世界，是藝術作品的藝術形象所隱含的世界。從廣義的角度看，前者是「象」，後者可以稱為「象外之象」。²⁷它強調的是在藝術創作中，對象具有超出於形式之外的意味世界。在人物畫創作中，不僅是要體現人物的精神或內在生命，更是重視人物的神靈、活力和氣質，所追求的是超脫自由的人生境界某種微妙難言的感情表現。

中國人物畫往往注重對對象內在神韻的把握，而不太計較對事物外形的逼真刻畫和描繪，繪畫注重構圖上物象經營的自由展現，捕抓富有表現力的片刻，使其在形式內部形成強大的張力，強調創造一個賦予片刻的重要性效果。藝術家在創作時，將人物安置在有意的環境中，使之具有文本敘事的虛構特點，人被作為某種符號安置在敘事結構中，顯示人物在某種環境中所具有被認知的圖像構建模式，畫境中的人與周遭景致互融於一自足的空間，這些人物與其所處的時、地、事件等，都是不可分的，這些都是為了顯現畫家的創作精神和意圖。

²⁷ 朱良志（2006）。《中國美學十五講》。北京：北京大學出版社。頁 370。

四、 留白

每個文化都發明了自己表現空間的典型藝術手法，並對之加以熟練運用。古典西洋繪畫中，通過運用傳統線性透視 (linear perspective) 和大氣透視 (atmospheric perspective) 手法來描繪物理空間，利用光影色彩的漸次來表現空間感，真正目的並不是描述，而是想讓他們的物像看起來接近自然實景。二十世紀現代繪畫，則是通過讓人物和物體融入到看似連貫的各種動作中去，藝術家們在單個構圖中將一個故事的不同情節結合在一起。例如，立體主義 (Cubism) 者們把一個對象在不同角度、時間被觀察到的不同景象融入同一靜態構圖中；夏卡爾 (Marc Chagall, 1887-1985) 則以不同的物象繪製在同一畫面裡，表現了多重空間的共存或同一空間的多重視角，真實和虛擬彼此滲透、相互貫通。

我們見到一片空虛的背景上突出地集中表現人物的行動姿態，刪略了背景的刻畫，正像中國舞台上的表演一樣，使觀者著重在主體的表現上。清初畫家笪重光 (1623-1692) 在他的一篇《畫筌》中扼要地說出中國畫裡處理空間的方法：

空本難圖，實景清而空景現。神無可繪，真境逼而神境生。

位置相戾，有畫處多屬贅疣。虛實相生，無畫處皆成妙境。

中國傳統的人物畫很早就掌握了這虛實相結合的手法。作畫時在一片空白上隨意繪入幾個人物，空間因人物而顯，人與空間融成一片，俱是無盡的氣韻生動。在這畫中無邊的世界裡，只有這幾個人，並不嫌其少，而這幾個人在這空白的環境裡，並不覺得沒有世界。對空白的關注，是中國美學空間意識的核心組成部分。在藝術創造中，

強調關心那個無形的世界，有形的世界只是走向無形世界的一個引子、一個契機。如南宋梁楷（祖籍山東，生卒年不詳）的〈李白行吟圖〉（圖 1-29），畫家將一切可有可無的東西全部減去，剩下的就是一個人的輪廓，沒有背景，別無長物，但卻感到滿幅瀟灑。「在繪畫中的空間創造並非是寫形出相，而是為內在生命超越提供一個階梯」。²⁸

從線條、色彩、構圖和留白各個方面的論述表明：以傳統人物畫的造型和藝術表現形式為根基，吸收西方繪畫的藝術手法，在中國傳統人文觀照方式為主線的藝術創作中，兼之西畫技法的融合，是可擴展人物畫的藝術表現力。例如，將中國傳統人物畫中畫面人物的完整構圖，採取西方裁切人物的取景構圖形式，以達到緊縮的畫面戲劇效果。清末畫家任伯年(1840-1896)在重視繼承傳統的線條表現之外，吸收了西方繪畫的設色等方法，形成自己新穎生動的獨特畫風。這對之後的中國人物繪畫從造型到色彩都產生重大影響之際，也提醒人們在借鑑西方繪畫的同時，不應該忽視或丟棄中國繪畫本身所具有的特點。



圖 1-29 南宋。梁楷〈李白行吟圖〉，紙本、墨筆，81.2x30.4cm，日本東京國立博物館。

²⁸ 同註 27，頁 183。

第二節 個人創作心理與風格分析

一、 早期的繪畫學習

我的水墨人物畫，一開始是從臨摹古代的作品出發。從繪畫基底材（紙、絹…）、毛筆、墨、顏料的選擇，在每次的實做中體會各材料間的使用和調配，務必貼近於原作，從中理解繪畫的技巧和表現。但從當前的一些所謂現代水墨人物作品觀察中，心裡也有一種疑問：古代的作品有其時代的意義精神，而臨摹這些古老的作品對我所處的這個時代，在創作上有什麼幫助？這些臨摹的繪畫技巧，面對這個訊息快速轉變的社會有何表現性可言？

這在大學的繪畫創作中有了轉變。課堂上面對真人模特兒實際動筆，心中早已把以往的臨摹技巧忘卻，紙張上的圖像不成人形，這才從新去思考古人在繪畫中為何這麼做？捨棄了什麼、加強了什麼來構成作品中的表現性。在實踐與檢討中，認知了老東西有其延續的生命力和轉化的可能性，在水墨畫中「線條」是用來表現人物形體精神的重要技巧形式，例如「十八描」²⁹就是古人在繪畫實踐中各種表現線條的總結。但用來表現古人衣飾的線條是不能照搬不變的用在現代人的身上，例如古代漿挺衣服所呈現的「釘頭鼠尾描」衣褶線條，就難以表現現代各種化學纖維衣料的褶紋線條。傳統的勾勒線條再敷色，如果改變它的創作程序，就會有不同於以往的表現形式產

²⁹ 中國古代人物衣服褶紋的各種線描法，都是根據歷代各派人物畫的衣褶表現形式，按其筆跡形狀各冠以相應名稱，既便於區別和記憶，同時也說明每種線條的用筆特點。其名目一般認為最早完整地提出是明代鄒德中《繪事指蒙》一書：「描法古今一十八等。」（1）高古游絲描；（2）琴弦描；（3）鐵線描；（4）行雲流水描；（5）螞蝗描；（6）釘頭鼠尾；（7）混描；（8）擷頭描；（9）曹衣描；（10）折蘆描；（11）橄欖描；（12）瓠核描；（13）柳葉描；（14）竹葉描；（15）戰筆水紋描；（16）減筆描；（17）柴筆描；（18）蚯蚓描。

生。在創作中我也加入了傳統之外的媒材，例如水彩、水干顏料，並在畫面中加入一些光影的表現形式，(圖 1-30)、(圖 1-31)、(圖 1-32)。在這些青澀的作品中，我看到了一些可行，也應該再深入去學習和發展的可能性，這就是接下來我在研究所的思考和實踐。



圖 1-30 黃錫寶〈路人-1〉，2008，
水墨設色、紙本，137 x 207cm



圖 1-31 黃錫寶〈路人-6〉，2009，
水墨設色、紙本，137 x 138cm



圖 1-32 黃錫寶〈路人-4〉，2009，
水墨設色、紙本，137 x 138cm

二、 作品的解析

系列一：市場—1（圖 2）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：137 x 69 cm



藝術創作是個人的，同時也 and 所處的生活環境與社會息息相關，我們是這個龐大社會體系裡的組成分子，每天走著相同的路，做一樣的事。因此創作就同時具有個人和社會兩方面的性質，不僅涉及形式和意義之間的關聯，還涉及藝術和社會的聯繫。繪畫創作不僅僅是材料技術的處理或構思的運用，其中的創造性思維也是創作者個人的表達，這種創作並非憑空生出，它發生在個人的想法和社會文化的交互作用中。

廢棄物是一種符號，我們先是擁有它，然後使用分解再丟棄，所以它同時是記憶以及時間的標記。我將這個平凡的現實景像畫在紙上，凌亂的垃圾是為了與倒垃圾婦人的簡約造型相對應，人物外型的壯碩感顯現出家務的勞動；在衣物的墨色上我利用多次的加染是為了表現出一種堅毅的體積感，最後透過較為穩定的線條勾勒人物形體，對比垃圾袋上不確定的短促線條。

對現代人來說，日常經驗中平凡的事物似乎是離人更近，實際卻是離人愈遠了。在我們的視線緊盯著日常現實的當下，普通的事物也能夠適時的成為藝術品。

系列一：市場—2（圖 3）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：137 x 69 cm



任何偉大的事情都不可能在匆忙中完成，藝術創作也是一樣。我們生活的周遭事物現實中是難以捉摸、豐富多彩、變化無常的景象，我們仔細觀察自己生活附近的事物，逐漸從中找到所需要的東西，藝術家應該透過現象看到那最簡單的、最基本的形式要素。一旦找到了那些形式要素，就應該抓住不放，將這些觀察、感受透過感性的形式（形象）表現為客觀（主觀）的作品。

創作是通過直接的、日常的觀察而畫成的。畫面中市場肉攤上呈現了同質性的物品色調，相對比的是人物的形體和衣物色調。背景的暗色處理將空間的景深縮減，既簡化了背景也突顯了人物和肉品。這些是繪畫中由客觀的觀察，然後統合取捨後加入的主觀色調表現，強調的是在藝術創作中，對象具有超出於形式之外的意味世界，並顯現出創作者的內在情感。

在社會的變異洪流中，藝術家在創作裡對社會提出反映，雖然藝術和社會有時也有配合默契的時候，但是藝術家並非是社會的建構者和醫治者，模仿、修飾或講故事都不是他的正事，他的作品就只是表達觀念和情感。

系列一：市場—3（圖 4）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：137 x 69 cm



平凡的事物往往是真實的人生寫照。波特萊爾(Charles Baudelaire,1821-1867) 在《現代生活的畫家》一書中寫道，要表現現實生活的場景，最簡單最節省的方法顯然就是最好的方法。在平庸的生活中，在外部事物的日常變化中，藝術家越是在裡面放進去美，作品就越珍貴。³⁰這裡指的美並不是畫永恒的事物，而是要表現出看起來輕鬆而實際的普通人生活。

此件創作中，我將畫面中的事物作了部分裁切，藉由各人物形體間的動勢，使得視覺焦點向內壓縮集中，只注重於這富有表現力的片刻，而不太計較對事物外形的逼真刻畫和空間的描繪。前方的機車色彩是我嘗試在生紙上使用「石青」色礦物性顏料，在底色上了多次的花青色後，再上礦顏就顯得容易多了。

藝術創作不應該只關注於自身，而應該具有普遍性的形式或意義。創作的符號必須是關於人類經驗的重要東西，而人的自身形象恰是最為親近和熟悉的，在現實人生的種種，還是要回到現實中去尋找真正的平凡。

³⁰ 波特萊爾（2012）。《現代生活的畫家》（郭宏安譯）。上海：上海譯文出版社。頁 6-7。

系列一：市場—4（圖 5）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：137 x 69 cm



在什麼樣的時刻，選擇什麼樣的對象表現，人以哪一種態度去觀看事物，事物的哪一種屬性就向人呈現出來。黃昏市場買橘子的婦人，這是生活中常見的景象，在這個時間和這個場域，市場中周遭的喧囂聲音彷彿都慢了下來，我擷取這個片段的人物畫面，試圖將其按照事物的本來面目或可能會有的面目來表現事物，並將主角所處在具體時間中的位置，呈現了我看待社會人與周遭事物的普遍共像。

在創作中，時間的意義變得模糊了，我畫我所看到的，畫面的呈現是由幾次的加諸所產生的，前一層的筆觸墨色被後一層覆蓋和補充，每鋪上一層的動作也如畫面中的人物動作專注於眼前的事物，一個平凡現實生活中的簡單場景，包含着對創作表現中一切手段的理解和獲得這些手段的願望。

系列一：市場—5（圖 6）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：139 x 76 cm



藝術的表現發展離不開時代的脈動，在現今多元的社會文化衝擊下，畫家的思想也發生了深刻的變化，在關注現代人生存狀態的同時，也感受現代人的心理訴求，從而在身所處的生活環境中，創作出感動自己和感動他人的作品。

水墨人物畫的創作，情感與形式是不可分割的，情感需要借助形式進行表達，而沒有情感的形式也是沒有意義沒有思想的。繪畫不同於攝影，利用裁取刪減挪移，將不同空間、時間鑄成一個虛構的場景，虛構它不是事實，但它卻是真實的，現實人生的創作還是要回到現實去尋找真正的平凡。

快速時代的變遷令人困惑，不久前遇到的人，這個「不久前」的時間是已經過多久時間？的確，對時間的感受是因人而異的。在我們這個忙碌時代，因為永無止盡的訊息與不斷迎面而來的事物，將我們的心靈切割得破破碎碎。在這個連感情都追求速成的時代，許多珍貴與美好的感受也就流失不復存在了，我們只能活在每個當下，或透過分享促成每個因緣的發生。

系列二：人群—1（圖 7）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：69 x 274 cm



美國作家，愛倫·坡(Edgar Allan Poe,1809-1849)在《人群中的人》短篇小說中寫出：

在一家咖啡館的窗戶後面，一個人愉快的觀望著人群，他在思想上混入在他周圍騷動不已的各種思想之中，……。終於，他投入人群，去尋找一個陌生人，那陌生人的模樣一瞥之下便迷住了他，好奇心變成了一種命中注定的、不可抗拒的激情。³¹

人物畫的題材選擇和特徵，展現了藝術家的生活境遇、思想脈絡，我們生活在稱為後現代社會中，相對於傳統的生產型商品社會，後現代消費社會似乎是個經濟過分「虛擬化」、「文化化」的社會，也是一個過度「圖像化」的社會。現代傳媒技術的高速發展，使得信息的高速流動、符號的極度爆發成為消費社會的重要景觀。英國藝評家約翰·柏格（John·Berger,1926-）就說：「在我們居住的城市裡，我們每天都看到大量的廣告影像，再沒有任何別的影像這樣俯拾皆是，我們也許記得、也許忘卻這些

³¹ 愛倫·坡（1995）。《愛倫·坡短篇小說選》（唐蔭蓀、鄧英杰、丁放鳴譯）。台北市：故鄉。頁 205-214。

信息，可是總得投以匆匆一瞥。」³²進入一個媒體時代，整個世界就如同一個充斥著各種傳媒圖像的巨大展覽，色彩、造型等基本問題被轉化為對諸種視覺問題和表現力的探索，這種轉化使藝術與現代的相關性突現出來。而藝術家與其說是對現狀作出觀念的反應，到不如說是以個人陳述反映社會各個階層之間的關係。

如何在人物畫中不描繪出人物全像，僅利用少數（單純）的人物線條，色彩…，就能表達出人物的形態動作？我嘗試只描繪人物的上半身形體，省略下半身。利用人物的少數動作，群組間的相互形態，個體距離的聚散重疊，表達在行進中的人物群像。構圖以手卷的形式表現，試圖在橫直的畫面中表達一種綿延連續的空間與時間觀。

³² 同註 18，頁 139-140。

系列二：人群-2（圖 8）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：137 x 138 cm



在周遭的環境中，人群是一面大鏡子，也是一台具有意識的萬花筒，每一個動作都表現出豐富多彩的生活，我們從中認知一種對世界的態度，他從我們的身體感官中產生並被理解，這對一般性事物的敏感對於藝術的表達是很重要的，創作者也是生活在一個畫在畫面上的社會中。

一靜一動，兩個時間點，節奏不同，時間性也不同。假日的公園中偶見幾位老者的對談動作，引發我對於我看到什麼和怎樣看，在構思中將當日在園中所遇所見所感，嘗試融合成一件作品。畫面前方坐着的幾位老者的動作表達出一種動勢，後方的行人或駐首或陌然前進的靜逸對比出前方老人間的喧嘩動作，畫面左側切入的男子豐富了整個畫面也起了引導視覺的作用，向右透過人物體態、表情、手勢，向上再由後方人物向左的行進動態，形成畫面迴繞的時空表現。

怎樣來描繪呢？他們是活生生的人，有著真實的精神世界，如何表達才會更為單純和有感染力；我用最簡單的方式在每次次的加筆中注入自己的真實和直白，在那個畫面的時空變化中，使其更接近自己感覺到的事物。

系列二：人群—3（圖 9）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：179 x 237 cm



時代的變遷，當代水墨人物畫表現生活的繪畫題材，不再是文會茶事、紀游山水或城市園林生活等圖像，隨着社會文化的改變，人物畫向世俗移情，漸漸改變了其結構與旨趣，逐漸凸顯大眾生活情趣的表現層面；其中包括，借用人物來表達畫家對於社會文化的關照和生活感悟，也有藉著畫中的圖象人物來表達和觀畫人進行對話的默契。

下棋這件事在不同的社會文化指涉下呈現出不同的風貌，在古代是作為文人雅士之間的風雅逸會，在現代社會它可以是作為正式競賽的項目，也可以是市井小民茶餘飯後的消遣玩事。這件作品畫中的人物身份既有自在性，也有其原型被改編時附加的公共性，他甚至可以做為某個複合形象並將自我幻化其中。

畫面中各個的人物具有潛在的牽引作用，畫中人物全然陶醉在自己所關注之事，這些人物與其所處的時、地、事件等都是不可分的，所要表現的也正是這些時空場景中，人物之間所存在的心理與情緒上的依存關係，讓觀者有一種如同自身正在經歷該事件的情緒同感。

系列三：老人—1（圖 10）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：154 x 192 cm



將具體生活作為繪畫的主要表現形式，不是紀錄具體生活經驗，也不是實在情景的紀錄，主要是對具體物象的真實描摹，不是以追求形似為根本目標，畫的是自己由具體生活所引發的生命體驗。畫中人物景象多是平常景致，人人眼中所有，一切都是人們熟悉的、親近的，人間處處皆可聞。

繪畫的理想是表現生命思考，而並不只是創造活潑的、美的形式美感，能在更廣闊的時空中，來審視生命價值問題。創作中重視當下直接的感覺傳達，這並不意味着直接圖寫物像，它常常通過引入廣泛的內容，利用人事地物以及時間和空間的互疊，產生內在的意義回旋，從而突出藝術家的生命感覺。更甚者，觀畫者也能從畫中感覺到自己生命中與之相呼應的生活情感和事物。

繪畫必須超越形似，反對依樣畫葫蘆，但人物畫卻也需要依附於大眾認知的人體形象，從大眾形象中汲取共感共象，畫面中相同的人物組合是現代社會中處處可見的景象，乍看雖有表面的真實，但我所要表達的是形似之外的內在真實和滔滔人世中平凡生命中的存在。

系列三：老人—2（圖 11）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：139 x 76 cm



時代的進步，生活的便利也造成生活步調的急促，一些對過去的事物產生緬懷的情思，不是鄉土寫實的懷鄉追索，是一種淡然的生活情緒懷念和對現實生活壓力的情緒釋放。放慢腳步，我們可以發現那失落已久的樸實就在我們的四周，它並沒有消失，只是因為我們匆匆而過沒有感覺到了而已。

作品畫面的營造為畫中人物平添了一份生活的真實，而與畫中人物相匹配的每一個身外之物本質上是為人物所作的委婉象徵，並通過這樣一些自然景物的描繪加強了與人物相般配的表述；使得畫中人物與周遭景致能夠互融於一自足的空間之中，這樣的時空場景，不是一時一地一景的重現，而是人物生活場景的常態，水墨人物畫的題材選取不是現景的重現，而是共感共景的詮述，就像宋代風俗畫是一種大時代文化社會民眾的生活縮影，畫家所要表現的是人物心性的描畫。

創作時，人物造型雖依附於人物本身的形貌特徵，畫中人的身份也可以通過人物塑形得到認讀。但因作者的藝術風格和對人物性格的理解，產生不同的表現內容，而做了藝術性的加工所呈現出來的藝術面貌樣式，這其中畫家的構思與技法也因所學習成長的境遇不同表現為不同的藝術範型。

系列三：老人—3（圖 12）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：137 x 69 cm



在中國水墨人物畫，畫中的人物「神」、「形」是與其環境密切相關的顯現，什麼樣的人、什麼樣的姿態或神情與什麼樣的環境相匹配，而不完全是視覺再現的。畫家意欲借畫中人的身形姿態映照自己在現實生活中的存在，把自己安置在畫境中通常會以比較隱晦地表達某種精神訴求，在藝術與現實之間，用各種隱寓手法來表現自己所處困境。

現代的社會科技的進步，即時性造成變化的迅速，經濟的發展也造成人際關係互動之間的天秤傾斜，城市水泥叢林環境的競爭使得每一個人的壓力更大，人們要在那裏獲得心靈平衡，尋找渴望卻很難尋覓的幽靜處所。

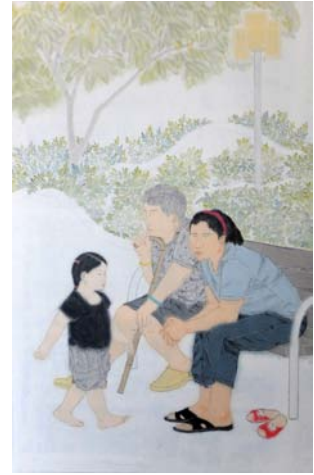
對人生狀態現實性的寫照和主觀化的設計，不僅可以看出創作題材與畫家主體之間的對應關係，也由於畫家所處社會地位及角色的不同，導致他在題材選擇或意蘊表現上有了差異呈現。畫家將人物從物態特性中解脫出來，變成與自我生命相關涉的存在。畫中的世界，它將觀者從現實世界中拉出，拉到一個陌生的所在，讓壅塞的心靈找到一個抒發的共鳴。

系列三：老人—4（圖 13）

年代：2013 年

素材：水墨設色、紙本

尺寸：154 x 96 cm



「寫真」不是「描實」，它不只是被動描摹出人物的表象真實，而是要寫出人物的神采，寫出自己 and 人物交流碰撞的生命真實；想畫得「不像」，在不像中間又滲透着像的因素，這令人感到玩味無窮；畫面中主角、配角之間的相互關係，場景中人與景物的關係，明暗表現、墨與色的融合等等，都是為了在畫中營造出平凡無奇中戲劇性的張力。

作品中，是以關注並表現當代人普通生活為特點的，表現的是當代普通人和他們平凡的生活，要畫現實題材就要有適合表現現代生活的表現手法，對現實景物進行拆解與改造，使之在不脫離其基本形態的情況下，表現筆下的人物在當下的精神面貌和生存狀態。作品儘管風格平實，人物造型中各部位與環境之間的關聯性，表現感覺等的總體處理，不同於直接面對模特寫生，這是畫家有意的所為。

一個藝術家的作品，關注什麼、漠視什麼、表現什麼仍然是藝術家對所處時代社會的價值觀和自我形象塑造的實證，繪畫的價值在於把它和所經歷的時代某種真實存在聯繫在一起。

結論

藝術的境界，不外乎是從自然的描摹、生命的傳達，到意境的創造。藝術創作，應該不只去探討畫家的個人品格與師承流派，更應該嘗試將其個人或集體的內在思維與外在活動，回歸到創作與社會環境之間的時空背景。

自我投射，應該是人類行為中根深柢固的一種習性吧？在創作中，自身幻化成畫面裡或是現實中的情景，其作品呈現出體驗的內在真實圖景，這種感受以及想像，表明了一個具體實在的人，與生活環境不可分割地連繫在一起。

每次創作時，只覺得心中有一股氣要對外迸發，作畫的過程總令我沉靜下來忘了時間；畫面中的人物，在第一眼看到他們時所引起的感動，這一度存在的人物實體，隨著畫面逐漸地明朗具體化中，會轉為繪畫的種種問題，不再是人物，而是各種造形與色彩。在創作時，我一直尋求融合主觀的感覺與學習而來的藝術標準，嘗試著調和存在於自然的感性，和創作上嚴謹的理性間的兩極；將「客觀」的外界事物如同在日常生活中一般的態度，作為平等的他者來對待。

繪畫藝術的演進不脫離自身繁衍和突變，以及外來不同元素的衝激以產生新的形式風貌。繪畫創作的風格形成，除其本身初期的繪畫啟蒙，以及中後期吸收外在不同元素的激發與自身轉化的縱軸形塑，也不應該忽略橫向同時代不同地域與其他創作者所給予的影響。通過觀念的梳理和風格的分析，藉由畫筆在紙張上一次次的走動，在水與墨色層層的堆積中，本人試圖從繪畫歷史的演變中，開創不同於當代人物水墨畫的另一種可能性。

參考文獻

1. 朱良志 (2006)。《中國美學十五講》。北京：北京大學出版社。
2. 宗白華 (1981)。《美學散步》。上海：上海人民出版社。
3. 吳超然 (2003)。《台灣當代美術大系·媒材篇：水墨與書法》。台北市：文建會。
4. 岳仁譯註 (1999)。《宣和畫譜》。長沙：湖南美術出版社。
5. 高木森 (1992)。《中國繪畫思想史》。台北：東大出版。
6. 馬自毅注釋；高桂惠校閱 (2007)。《新譯人間詞話》。台北市：三民。
7. 傅松雪 (2009)。《時間美學導論》。濟南：山東人民出版社。
8. 曾肅良 (2004)。《台灣現代美術大系·水墨類：意象構成水墨》。台北市：文建會。
9. 程抱一 (2006)。《中國詩畫語言研究》(涂衛群譯)。南京：江蘇人民出版社。
10. 黃歡著 (2010)。《並非衰落的末世百年：清代中後期的「文士」人物畫》。北京：文化藝術出版社。
11. 樊波 (2008)。《中國畫藝術專史·人物卷》。南昌：江西美術出版社。
12. 波特萊爾 (Charles Baudelaire) (2012)。《現代生活的畫家》(郭宏安譯)。上海：上海譯文出版社。
13. 約翰·柏格(John Berger) (2010)。《觀看的視界》(吳莉君譯)。台北市：麥田，城邦文化出版。
14. 約翰·柏格 (John Berger) (2007)。《觀看之道》(戴行鉞譯)。桂林：廣西師範大學出版社。
15. 赫伯特·里德 (Herbert Read) (2004)。《藝術的真諦》(王柯平譯)。北京：中國人民大學出版社。

圖版

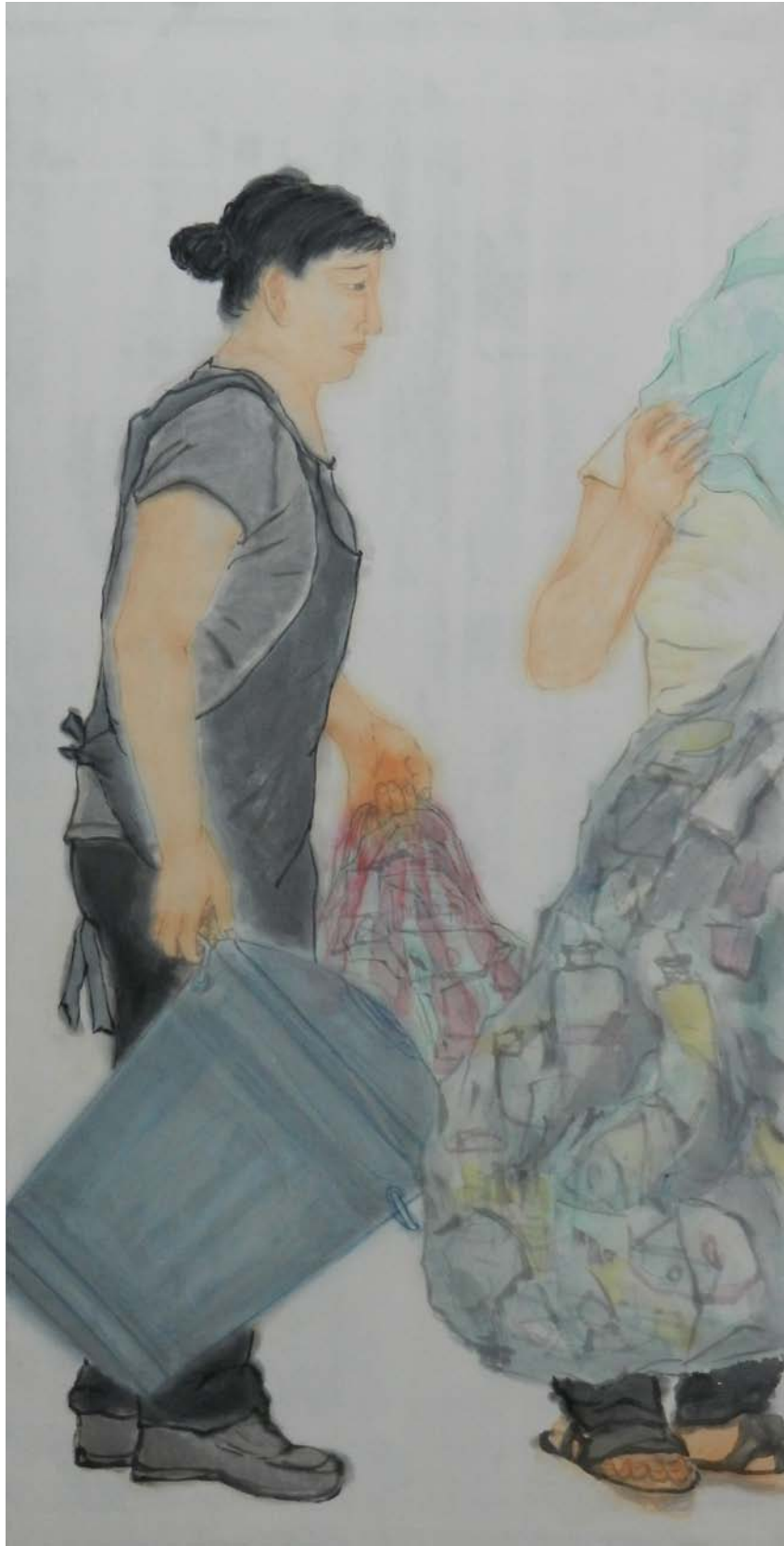


圖2 黃錫寶〈市場-1〉，2013，水墨設色、紙本，137 x 69cm



圖 3 黃錫寶〈市場-2〉，2013，水墨設色、紙本，137 x 69cm



圖4 黃錫寶〈市場-3〉，2013，水墨設色、紙本，137 x 69cm



圖5 黃錫寶〈市場-4〉，2013，水墨設色、紙本，137 x 69cm



圖 6 黃錫寶〈市場-5〉，2013，水墨設色、紙本，139 x 76cm



圖 7 黃錫寶〈人群-1〉，2013，水墨設色、紙本，69 x 274cm



圖 8 黃錫寶〈人群-2〉，2013，水墨設色、紙本，137 x 138cm



圖 9 黃錫寶〈人群-3〉，2013，水墨設色、紙本，179 x 237cm



圖 10 黃錫寶〈老人-1〉，2013，水墨設色、紙本，154 x 192cm



圖 11 黃錫寶〈老人-2〉，2013，水墨設色、紙本，139 x 76cm



圖 12 黃錫寶〈老人-3〉，2013，水墨設色、紙本，137 x 69cm



圖 13 黃錫寶〈老人-4〉，2013，水墨設色、紙本，154 x 96cm

東海大學
美術學系

碩士在職專班
創作論述

一天

黃錫寶 撰

2014