

# 重彩工筆畫創作之思維與表現

Creative thinking and performance of Heavy Color Gongbi

陳士侯

Chen Shih-Hou

國立台灣藝術大學助理教授

## 摘要

本文主要是就個人重彩工筆創作多年來的經驗與未來展望所作之論述，在重彩工筆畫發展的歷史中，先人之創作不斷累積已有極為輝煌的成就。站在此一時期我們更應努力思考、創作、傳承，結合當代媒材與前人之經驗，透過創作者本身內在思維讓此一東方美學繪畫形式得以更加發光發亮。

**【關鍵詞】** 重彩畫、工筆畫、膠彩、岩彩、白描、寫生

## 一、前言

多年來一直想將自己創作心得透過文字適當表達出來，「我思故我畫」當我從事創作之時，無時無刻思緒也跟著轉，有時是有了想法把自己的理念，透過畫筆傳達出內心的想法，，也有時是畫隨念轉。當創作之時；隨性而為只在一念之間。這是相當有趣的；也就是在好玩隨興率性之中追尋自我心靈呈現，這次有幸參與此次重彩畫學術研討會，僅就多年來對於重彩工筆創作上的經驗；提出個人之創作經驗和心得，希望藉此次之論文發表和同道互為交流，也期待從同道中學習此門重彩畫課程之新的思維。

## 二、源起

重彩畫就文字意義之解釋在於色彩的運用較為偏重，舉凡寫意或工筆之創作中畫面裡顏料使用多，都可歸類於重彩。初學畫者常有人分不清楚何謂工筆、膠彩、岩彩、重彩畫？其實上述之各類中並無多大分野。只因後人之歸納而有此細分。對於創作者而言，應不以此為限，要包容兼蓄開放心靈。

一個創作者最怕限於固定之框架模式。如果沒有前人傳統留下之觀念思想，根據創作者自我理性和經驗檢視，吸收屬於自己的，拋棄不好的。隨時保持懷疑的態度才能有新的思維。因不滿於現狀人才有更向前的動力，不斷的懷疑與不滿於現狀，還必須有實踐的能力，不斷努力實作累積經驗；對事物常保赤子之心，對新奇新鮮之事物要有欲望一探究竟。這就是創新之道。以赤子之心面對新事物所帶來的影響就是不停地追尋變化，真正一位好的藝術創作者而言一定要不斷創新，在不斷創新中追尋喜悅與自我肯定。每個創作者之個人天生思維殊異，後天之養成各自不同。在此前提下個人以不同的方式表現自我是因人而異豐富而多元的。然因人而異原創想像力無限奔放。傳統藝術領域根植現實本性，透過技術不斷省思與心靈智慧相結合。

## 三、創作思維

就個人創作之經驗而言，簡單分為下列五個步驟：（一）立意（二）寫生（三）構圖（四）設色（五）省思。

立意乃創作的初始想法，包含創作之內容物，也可以說是題材之設定，有了作品主軸之設定後並要考慮到媒材的選擇，到底用哪種媒材可以合適的表現出所設定的主題。立意在動筆之初，也可以說是創作之慾望。有了想法和強烈之創作欲，是讓創作過程可以順利快樂的進行。爲了主題的內容物之多樣與深刻印象，觀察和寫生是立意之後進入實作的第一類接觸。從觀察寫生達到物我合一客觀與主觀之結合。創作者以過往個人經驗；自己獨特之表達方式，進行創作。觀察越深入，體察就更深刻。多寫生並經過創作者的內化過程後則主客觀之轉移就越大，時時記錄下創作者與觀察對象的情感記錄連結，寫生之積稿多；也就可以更方便構圖之完成。構圖是一張畫面的空間經營，寫生是物理之領悟；構圖則是畫理之體會。寫生是由三度立體空間轉移到二度平面空間，構圖則包含賓主虛實空間切割之道理。設色是感性的，有別於構圖時之理性思維，色彩在畫面的呈現是較爲感性的，設色媒材之選擇是多樣的，使用上技巧多樣也是必須經驗的累積。除了上述之創作技法外，當作品完成後，並須要虛心檢討反思改進之道，反覆的累積創作經驗有助於日後創作之能量。

### （一）、立意

一張畫之佈局和立意有關，所有內容物中有形體與色彩之不同，當佈局之始，先要妥善的考量鋪排所有物體之位置所在，該長、該短、該粗、該細、該濃、該淡…主角、配角、遠近空間，才能賓主關係分明，繁複疏落之安排，實虛相生的關係皆要細心經營，期能呈現完美的畫面視覺效果。

「重彩工筆」對於物象表現主要以觀察寫生入手，物象實體所現之生態狀況貼近真實逼真，透過心靈之轉化，瞭解其物理結構應更甚於雙目所見，以心作畫重於用眼觀察。我的作品皆是出自於觀察寫生而來，重視眼睛與心靈之間的轉化，然整張作品之形成，所有畫面物件的位置必須經過細心鋪陳，妥善構圖，畫面之中各種物件、主角、配角、輕重濃淡、遠近空間，必須適切合宜。

畫以象形取之造化，不假師傳，今以萬物為師，以生機為運，見一花一萼，

諦視而熟察之，以得其所以然，則韻致風采自然生動，而造化在我矣。<sup>1</sup>

藝術創作是人的情感表現方式，工筆重彩創作之藝術形式表現，正是抒發大自然造物者給予的禮讚，自然界中一切細微變化的美感經驗，總是能夠牽動創作者內心深處的感性世界，從而透過理性的入微觀察，與創作者之心靈神會之感性世界帶入，才能夠創作出一張完美的作品。

至於風格的形成，應是本於對藝術語言之深刻瞭解後，經過長時間的孕育而成，吾人之於工筆重彩畫即是以客觀的描繪，從內心感性的貼近寫實傳達，累積長久以來的美感經驗與表達能力盡力去做。過程中多嘗試用不同材質與表現手法以使畫面更臻於完善，視覺效果更豐富而具可看性。其中許多作品並非全然的寫實，而是由耐心、細心、誠懇的面對作品，在工整細膩的表現裡帶入些許寫意的筆趣，畫面的構成方面貼近自然而富裝飾性。

## （二）、寫生

將立體形象表現於平面之上，透過單純的線條適當的呈現出立體之感官實體。經過眼睛觀察心靈體會，透過線條用筆來表現出立體物之質感與光影之變化，透過人的心靈；以客觀的觀察大自然經由環境光影所產生之微妙變化，以單純的線條來表現。

白描是工筆重彩畫之基本工，畫者可以透過白描的訓練增加自我觀察力與手協調的能力。雖然白描看似單調；然若加以細心探究，其中卻是包含許多畫理於其中，繁複的視覺探討並不亞於其他議題。線條所隱含的繪畫語言，包括點、線、面之組成構圖之協調性，線條之粗、細、濃、淡，可以呈現立體物之質感、光影與前後次序。

一件好的白描作品必須具備結構嚴謹，質感、量感、線質俱佳。平面畫作要用白描來表現立體實物之空間前後；除了觀察上要用立體感取舍物體之形體外，

---

<sup>1</sup> 清無錫·鄒一桂撰《小山畫譜卷上》，《清人畫學論著中冊》，315頁，楊家駱主編。81年4月版，世界書局出版。

線條之輕重轉折，落筆之前後次序，行筆之抑揚頓挫，皆是白描之營養要素，平日較少以文字來表達畫作，及使用言語來說也很難把用筆之法敘述完整，所以下面我用實作的畫面來呈現基礎白描用筆之法：



以兩片葉子來解釋白描用筆之法，說明物體之前後次序和立體感，上圖所示兩片樹葉，左片葉尖最靠近我們眼睛，右邊葉尖距離最遠，兩片葉子和葉柄，左葉不相連，右葉則葉柄與葉子相連結，葉柄和主幹生長處，左葉柄往前伸展，右葉柄往後生長。除了上述用筆來表達空間之立體感外，還必須注意到起落筆之抑揚頓挫輕重轉折。

以上只是簡單的說明白描基礎用筆之法。一件好的白描作品，除了上述用筆之法外，還必須注意到取捨之道，刪繁就簡，以線條之長短粗細與雙鉤所包圍出空間之大小形狀來做出最好的結構，畫面之完整性，嚴謹的經營畫面位置至為重要。

宋·郭熙《林泉高致》有云：

學畫花者以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣；學畫竹者，取一枝竹因月夜照其影于素壁之上，則竹之真形出矣。<sup>2</sup>

「寫生」一詞針對花鳥畫來說，猶如人物畫之寫真，山水畫之師造化。所代表的是觀察、體悟與再現，結合主觀與客體，達到物我合一交融之境。

<sup>2</sup> 《宋人畫學論著》，272 頁，楊家駱主編。81 年 4 月版，世界書局出版。







清·方薰《山靜居畫論》有云：

今人畫蔬果蟲魚，隨手點簇者謂之寫意，細筆勾染者謂之寫生，以為意乃隨意為主，生乃像生而肖物者，率不知古人立法命名之意焉，寫意寫生即寫景物之生意也，工細之筆只貌其形，寫意之法蓋遺形而取神耳。<sup>3</sup>

中國花鳥畫由古至今表現之技法殊異，然總不外乎細膩與粗獷，亦即常人所謂之「工筆畫」與「寫意畫」，其皆源於作者個人對自然客體之感受而有所取捨，然若離開「寫生」不識自然之理，則將如《小山畫譜》鄒一桂所言：

芭蒂不全、奇偶不分、萌孽不備，而生氣索然矣。

畫有兩字訣曰活曰脫，活者；生動也。用意、用筆、用色一一生動方可謂之寫生。…脫者；筆筆醒透。則畫與紙絹離，非筆墨跳脫之謂。脫乃活意，花如欲語，鳥如欲飛，觀者但見花鳥樹石而不見紙絹，斯真脫矣，斯真畫矣。

4

生者，死之對也，生即活之意也。老子有言：「萬物無以生將恐滅。」萬物皆有生命。莊子庚桑篇云：「性者，生之質也。」自然萬物皆有規律，人有人性物有物性，生長之理也。畫家寫生自然花果鳥禽，應當體悟自然生長之理，而非對物僅只摹仿表象，則活脫兩字可臻矣。

由於個人於工筆花鳥畫多以雙勾填彩之形式表現為主，創作一幅畫的前置作業就是不斷的速寫以作為草圖，速寫稿越多越能夠解決雙勾白描稿上的構圖問題，猶如廚師烹調一道佳餚，必先上市場採購，配料愈是完備周延齊全，愈是助益得心應手之執行，正所謂「巧婦難為無米之炊」。而創作過程中對象物的細節掌握，可藉由速寫來加強熟悉，深化理解找出感覺，從而透過線條組合之錘鍊，

<sup>3</sup> 清·方薰《山靜居畫論》，《清人畫學論著（中）》，604頁，楊家駱主編。81年4月版，世界書局出版。

<sup>4</sup> 清·鄒一桂《小山畫譜卷下》，《清人畫學論著（中）》，372頁，楊家駱主編。81年4月版，世界書局出版。

以心依形，到達心手相應之境。雙勾速寫稿要解決的問題首重是線條的造型，先由觀察物體再透過畫家之手準確的刻畫，將立體的自然物三度空間轉移於二度空間的平面作品上，並賦予線條特有之審美趣味。

以寫實傳達技法表現在畫者心境上較趨近理性之表現，理性是較單純而無雜念，理性傳達對於物體表現上，是偏重在客觀物理性方面，然而物象很難由絕對理性表達局部作品之效果，絕對的理性也會失去畫的原味，是故作品之生命，必須透過畫者情感上的抒發而融入其中，主客觀完美結合，作品才有生命。

### （三）、構圖

當立意已完，整張畫所有的內容物皆有了完善的稿本之後，依畫幅大小、橫式構圖，或直式構圖…定其賓主位置，必要心中已有預期完成後之形象，雖然在構思動筆之初，距離整張畫完成尚須時間來完成，但若無預期效果，沒有理想完美圖像等待追尋，則過程將毫無意義，當然在動筆之初，腦中的理想完成圖像不是那麼具體，必須等待圖畫完成之後，才能夠具體化，這個創作過程中，必須嚴肅以對，過程中可變因素很多，很難用文字語言來表達。

寫生稿的繪製過程是一種純紀錄性質的速寫白描稿，主題是最需要強調的地方，繁複的背景與不必要的形象干擾完全排除。近景特寫只採要點，然而移寫於作品之中時，必須依畫面之立意需要再做調整，以符合畫面所需，依寫生稿之記錄形象轉寫於作品之上，首重線條美感與造形之諧調性。

我的寫生過程，主要是將眼見之物，如同照相機特寫鏡頭般的擷取其寫生物之精要而用線條予以表現，因取景於局部、角落，屬片段式的記錄，轉移畫面構成所需之時，就如電影導演剪接每個鏡頭，使之成為連貫的整體，整張畫面構圖之過程，就如同剪接師般的依劇情所需，畫面需要取用各個片段局部寫生速寫稿，使之合乎畫面所需的體勢，經營構圖，有取有捨，畫面主體之外，更應考慮畫外空間，因為自然景物廣大無邊，至於作品，總有畫幅之限制，有限的畫幅尺寸，總是無法將所有景物全部包括在內，除了主題畫面擷取精要之外，畫外的虛無想像空間，也應與畫面合併考慮，此即所謂「畫外之畫」，更富想像空間。畫

幅之外的圖像，是見不著摸不到，如何能夠讓觀賞者意會到？主要仍需要靠畫內的物件來指引，因此在構圖時，亦應注意到空間的延續性和虛實相應之理。

清·鄒一桂《小山畫譜》有云：

畫必分賓主，一虛一實、一疏一密、一參一差，即陰陽晝夜之理。布置畫面之法，上宜空天、下宜留地，或左一右二，或上奇下偶，約以三出為形，忌漫圓散碎，多不厭滿，少不嫌稀，大勢既定。一花一葉亦有章法，圓朵非無缺處，密葉必間疏枝，無風翻葉不需多，向日背花宜在後，相向不宜面湊，轉枝切忌蛇行，石畔栽花宜空一面，花間鳥集必在空枝。<sup>5</sup>

一張作品之結構組合是整張畫之主要精神所繫，清人鄒一桂所論即為構圖之精要所在，就如棋局，布局得宜，勝負即定。構圖之精要在於合乎自然之理，在於順眼而已，即是合乎美的法則，氣韻即是由此生，構圖之法由小局部到大整體不僅要合於自然造化之理，要合乎畫理。

昔人寫生，先用心於行幹分條，分寸之間，幾多曲折，膚裡多縱橫，各覈名實，雖有偃仰柔勁之不同，自具迎暘承露之態，勾萌折甲，以致花葉葳蕤、脫瓣、垂實皆一氣呵成。<sup>6</sup>

#### （四）、設色

色彩在一張重彩工筆的表現上至為重要，色彩學是一項專門的科目，光、物、人三者的相互關係，主要在探討光源，客觀物體，主觀創作者，三方面的感覺呈現色彩是創作者感性的表現，作者對於客觀物體因光綫之明暗，透過色彩經驗的不斷累積，對於色調之適當組合，整張畫面之結構除了構圖之畫面結構外，色彩的結構、對比或線條或濃淡，表現物體之質感、量感、陰陽、正、反、向、背，莫不以色彩之使用為最能夠體現。後漢，王延壽論云：

<sup>5</sup> 清·鄒一桂《小山畫譜卷上》，《清人畫學論著（中）》，316頁，楊家駱主編。81年4月版，世界書局出版。

<sup>6</sup> 清·鄒一桂《小山畫譜卷下》，《清人畫學論著（中）》，375頁，楊家駱主編。81年4月版，世界書局出版。

圖畫天地，品類群生。雜物奇怪，山神海靈。寫載其狀，託之丹青。千變萬化，事各繆形。隨色象類，曲得其精。<sup>7</sup>

「舉凡圖畫天地千變萬化。隨色象類，曲得其精。」十六字，到盡丹青之事，文字對色彩的形容詞倒是非常多，如艷麗、淡雅、鮮明、灰暗……色彩的美感經驗常可牽動人的情緒感情。

夫識畫之訣，在乎明六要而審六長也。所謂六要者：氣韻兼力一也，格制俱備二也，變異合理三也，彩繪有澤四也，去來自然五也，師學捨短六也。所謂六長者：麤鹵求筆一也，僻澀求才二也，細巧求力三也，狂怪求理四也，無墨求染五也，平畫求長六也。<sup>8</sup>

宋·劉道醇於《聖朝名畫評》中論及：「觀花竹者，尚艷麗閑冶」，六法中之「隨類賦彩」，於古畫論中較少論及用色之精要所在，大抵如：「寫載其狀、託之丹青」，「隨色象類、曲得其精」之說，然而製作一幅工筆畫，當白描稿定稿完成之後，染色常占去創作過程中極大的時間，當設色之前的完稿階段，心中除了有花葉翻仰之姿，並已將設色之輕重不同，合併考慮入內，不同顏色之間的互相搭配，深淺互動關係，整張畫面所要呈現的效果，在白描完稿之時就已有腹案，可得事半功倍之效。

當上色時，先以淺色系列為首要著色對象，以避免著色有誤，因為淺色較易修正，再來以主題所在之處先作染色對象，也在於避免白描線稿太過繁複之時，可以先定出主題所在，避免將虛處誤為實體所在，態度上必須謹慎小心、細心刻劃。

「隨類賦彩」指的是畫家對於表現物之色彩，必須隨其物象之顏色不同，而敷其彩，賦彩是以物象種類之不同而隨其類賦其彩，色彩本身在自然界中，因光線之強弱不同或因物種生長過程接受陽光照射之長短不同而有所差異，物體經由

<sup>7</sup> 文考賦畫 後漢·王延壽撰《中國畫論類編卷上》，10 頁。河洛圖書出版公司。

<sup>8</sup> 宋·劉道醇·宋朝名畫評《中國畫論類編卷上》，408 頁。

光線反射所反映出來的視覺效果，變化多端，很難在平面繪畫中找到合適的顏料來做詮釋，只能用類似大自然的顏色來表現自然的色彩。

一幅工筆作品主要的視覺效果，當然必須以顏色為主，顏色決定了整張畫的意境，或濃彩、或淡彩…或調和、或反差…呈現的是艷麗、淡雅的意境，然而意境的表現，除了有形的物象顏色之外，無形的烘染效果也至為重要，物象之色可以「隨類賦彩」，至於烘托旁襯而使主題顯現之渲染色彩，就應依圖畫上之整體顏色，考慮意境、情境、調和其中，來達到所要呈現之畫面效果，也就是所謂的「氣氛」，氣氛的渲染，整張畫面的烘染是畫面完整與否之所繫，也因如此，對於「隨類賦彩」四字的意義，應不僅侷限在文字的說法，僅止於物象本身的色彩而已，對於物象之外的烘染氣氛，使之調和整體畫面更是重要。

唐·張彥遠《歷代名畫記》〈論畫體〉曾云：

夫陰陽陶蒸，萬象錯布，玄化亡言，神工獨運。艸本敷榮，不待丹雘之采；雲雪飄颻，不待鉛粉而白。山不待空青而翠，鳳不待五色而綵。是故運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣。<sup>9</sup>

張彥遠此論之要旨所說自然中之各種色相變化莫名，畫者必須心領神會，俯察天地萬物之姿色，體察陰晴陽缺，四季變化，賦彩之妙，求其“得意”耳。工筆染色，以顏色為畫面之本體，細密精緻而臻麗，重在傳神，以造物為師，以吾心為意，意造自然，求其真而得其神，自然生動自在其中。

南齊·謝赫所撰之《古畫品錄序》中之六法論，涵蓋了品評一張畫之精要關鍵，由此定出畫之品第，然而以謝赫當時之畫風主要是以工筆為時代之表現風尚，“賦彩”在工筆畫製作當中甚為重要，一張畫之優劣，除立意、寫生、打稿、構圖、用筆之外，如何適當用色是決定整幅畫面效果的主要關鍵所在，著色之法，很難定論，色之厚、薄、淺、深…，紙、絹材料之選擇各有不同。

<sup>9</sup> 唐·張彥遠《歷代名畫記敘論》《中國畫論類編卷上》，37頁。



清·布顏圖所撰之《畫學心法問答》中曰：

絹宜著色，紙宜淡墨。絹發色彩，紙發墨彩。故絹畫必要著色，紙畫必要淡墨<sup>10</sup>

吾人作畫採用絹本為基底材料即是著眼於絹布之用色效果較佳，較能夠發色，探究其原因，主要是絹之表面，因為經、緯線之交互織成，留有凹凸，著色時，色顆粒附著其上，隨表面凹凸之不同而能夠比較有層次、綿密的效果，若是紙張，則因其表面光滑，色彩附於其上，則較平整少變化之妙。顏料之覆蓋性如何，也是作為一個畫家必須了解的，也就是水彩之透明性、或半透明、或不透明，上各種顏料時都要考慮什麼顏色先上，什麼顏色後上，先平塗而後渲染，或先渲染後平塗，都是必須對於材料充了解，則敷彩之法，才能夠全然掌控。最重要的是，作品完成之後給觀賞者的感覺，要能色不礙墨，艷而不俗，彩繪有澤，忌其呆滯不明，混沌則了無生氣，徒汙絹素。一張畫之成功與否，除了各人修練與對材料之了解之外，最重要的還是要注意到光影與水氣，光影主要表現亮面與暗面變化所在，以色彩學來說是明度與彩度的問題，皆要適得其所。水氣則是自然物生長之氣，彩繪有澤則生機勃然，若是枯澀、浮燥，則火氣太重而不足取。

清·方薰《山靜居畫論》有云：

設色不以深淺為難，難於彩色相和，和則神氣生動，否則形跡宛然，畫無生氣。<sup>11</sup>

彩色相和，指的乃是畫面上的顏色必須互相呼應、協調，也就是所謂「調子」色調符合畫面節奏，使之自然相調和。

在六法論中，對於「隨類賦彩」之用色之論，本無定則，本人因所表現之主題主要著眼於雙鉤填彩之法，所以試論較多，然亦無法論及全貌，參照古人所論

<sup>10</sup> 清·布顏圖《畫學心法問答》《中國畫論類編卷一》，192頁。

<sup>11</sup> 同11。



僅就個人之心得，略抒已見，亦不及於萬一。憑心而論，重點應以嘗試與實踐為主，主要的還是筆下功夫，因為我們用色之法，是顏料加膠、調水而成，各廠家所製之色料不同，有膠之輕重，色粉之顆粒大小不一，水份調和濃淡之不同，色彩與色彩有些可以融和，有些會背離，有顯色較重，有顯色較輕者，並不一致，亦有透明、不透明之別，不一而足，主要的還是先要了解各種顏料之特性與特色為何，所謂「知己知彼，百戰百勝」，「工欲善其事，必先利其器」，實務之經驗與造化之感受，以情意入畫，是完成好作品之不二法門。

### （五）、省思

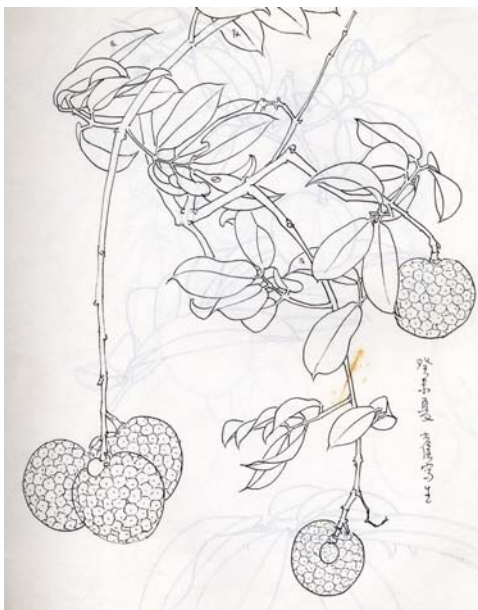
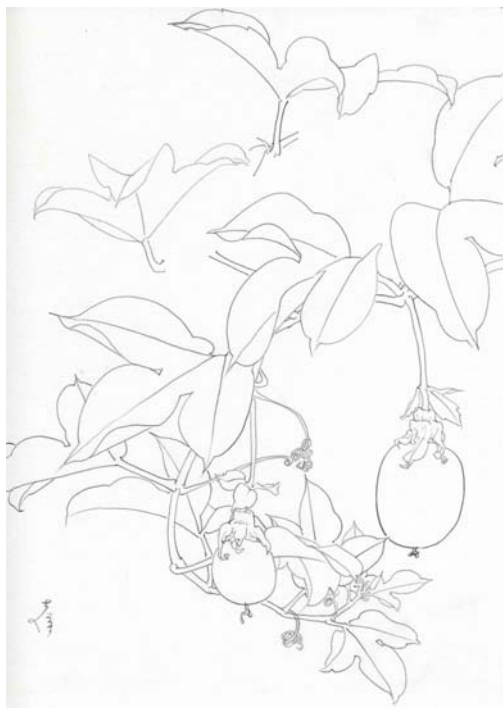
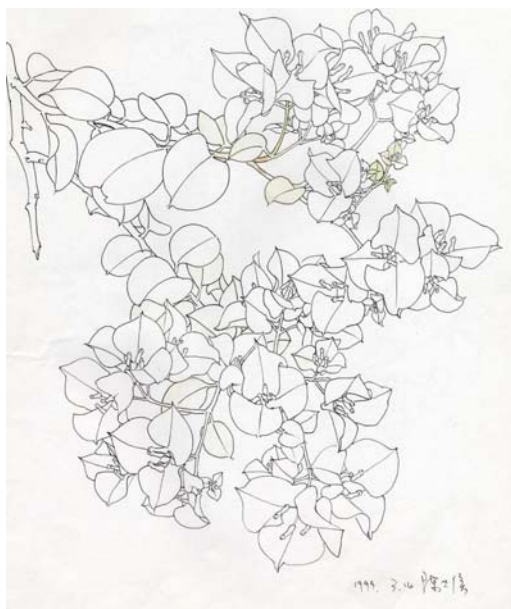
藝術離不開表現手法，藝術必須靠技術表現，談論技法表現，應先從學習過程談起。吾人於學習繪畫過程中，先師法前輩師長，後師古人，再以自然為師，以致今日作品風格之呈現。而於表現題材上偏重花鳥，偶涉山水、人物。對於表現形式則以寫意畫再入工筆畫，早期作品寫意花鳥為主，其中由寫生入手，大量的畫了很多雙勾白描速寫，30歲以後才畫工筆花鳥畫。由於寫意畫中自我感性成分較多，畫面較為靈動，故於構圖之賓主位置、輕重、橫斜、虛實、佈白…空間的切割上多所琢磨、也因此往後的工筆花鳥畫中起了很大的助益效用。個人常試將寫意畫轉成工筆畫作品，寫意與工筆兩種表現形式交互運用，透過心靈的過濾，在意象與形象之間取得平衡。

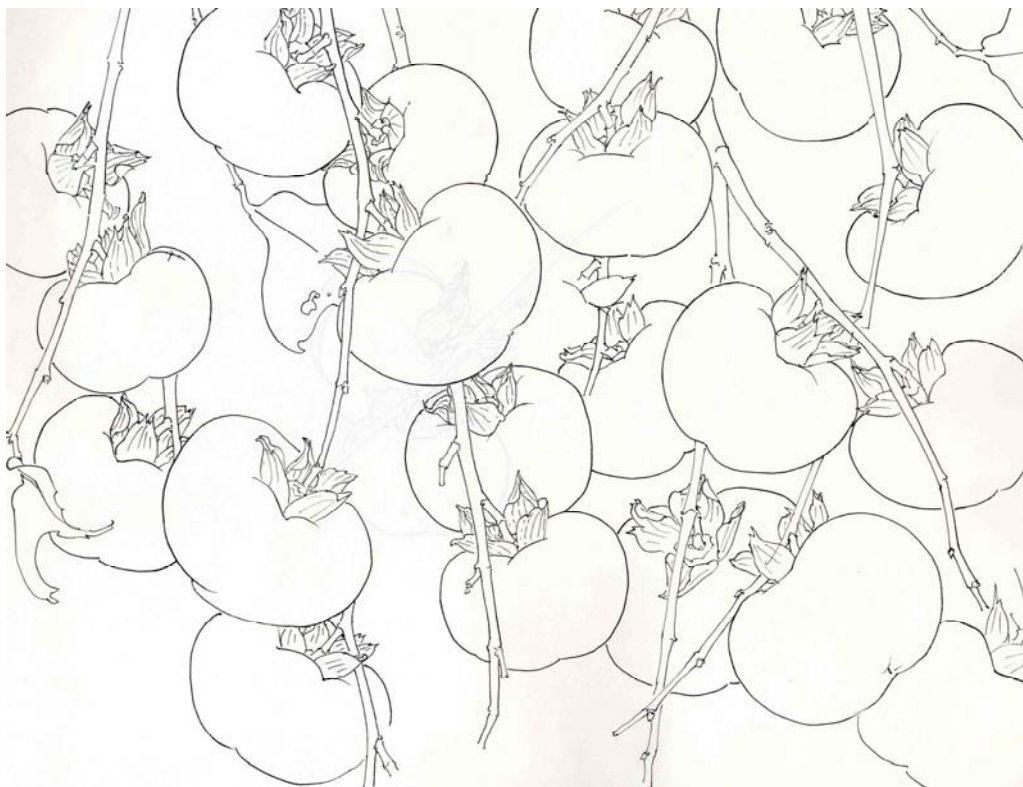
學習過程中對於技法與理論應並行，相輔相成，畫理之形成源於繪畫之合理性，前人名作，各家之法參為借鑑，集各家之法而後自出杼機，才可獲致完美的成果。所謂自出杼機指的就是創新之意，創新必須融古鑄今，心無所礙，技術思想同臻化境，思想情感與自我繪畫語言相互交融的修練成果。

繪畫是個人思想的表達，透過繪畫語言藝術形式，以作品呈現予觀賞者而引起共鳴。此一過程中，除了感官的接觸外，心靈交流更為重要。吾人之創作思想源於對大自然的感受體察，靜觀自得，認真跟大自然學習，參悟造化，真心對待藝術創作。起初會步上繪畫之路，完全出自於一片痴愚與愛意，覺得能夠學畫是件幸福快樂的事情，俗語說「青睞牛，不驚槍」即當時之寫照。學畫是一片痴心，



也因此才能全心付出，朝思暮想都是繪畫事，整個人沈浸其中，至於作品之優劣好壞抑或傳統、現代、主流、非主流...，已然不再重要。我思故我畫，以持久之熱情，忠於自己的思維，不斷反覆練習，省察、體悟，隨著自己感覺走，繪畫人生只有與自己競逐，終了一生，回顧以往一路走來已成定局。





陳士侯 台灣水果四屏 70.5 cm×30 cm×4 畫布綜合媒材 2009



#### 四、小結

歲月匆匆人生苦短轉眼之間丹青生涯已逾三十餘載，髮已蒼鬢也白眼茫茫，本來繪畫生涯規劃先是寫意人物花鳥，三十歲以後才接觸工比重彩，起初也沒設定自己的畫名稱為何，只是以一顆好奇的心去探索自然與寫意，用各種買得到的顏料紙張絹布……各種媒材，嘗試用各種媒材抱著好玩有趣的心情去畫圖，當一路走來之後回顧這二十年來的創作，自己簡單歸納我的工筆重彩作品風格是偏重唯美而具裝飾性。雙鉤填彩是主要表現方式這點較貼近傳統工筆畫，顏料有透明顏料不透明顏料或半透明以水為調和劑。中國、日本、歐美……各國的水彩、岩彩、水性顏料只要符合創作需要，一併取用。我認為最重要的是作品畫面的需要，也是我工筆重彩畫在材料運用上主要思維所在，生活在台灣寶島大自然動植物種

類繁多，無不可入畫為題，大量白描線稿將三度空間的物象轉化為平面，再細心的經營畫面的虛實空間，將白描稿鋪陳在畫面的適切位置，妙造自然畫境，呈現台灣富饒豐碩華美之感