

現代水墨人物畫自我創作方法建構之研究

Study on the Construction of Modern Ink Painting Individual Creation Methods

陳炳宏

Cheng Ping-Hung

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系專任副教授

摘要

藝術創作要形成自我主觀意識並透過科學的研究方法進行演繹與歸納，並經由自我剖析式的論證，實為現階段藝術創作者最難突破的障礙。但若將藝術史研究視為對過去的人、事、物進行資料考證與研究，那麼藝術創作研究當然可視為以自我為對象，同樣透過創作的起心動念與過程的資料彙整，經由系統性的整理與比對建構屬於該階段性創作體系，而形成具方法論的論述基礎。本研究以“自我創作方法建構”為主題，就創作研究之動機與學理的探索，因篇幅所限未納入此篇研究探討之範圍。就藝術學中創作研究的價值貴在實踐，也就是學理基礎如何完整，研究本質創作的部分若不能有具藝術性及完整思想架構的方法論述相佐證，則難能成為嚴謹且具說服力的藝術創作學之研究。有鑑於此，筆者將博士畢業論文「生之變易-生命意象水墨人物創作研究」中，自我創作過程中所思所行以及記錄節錄整理，藉以呈現現階段個人創作方法之具體面貌。

【關鍵字】 藝術學、研究方法、創作方法、論文寫作、書畫

一、前言

臺灣水墨繪畫的發展與源自大陸來台先民的移入。早在明清時期，臺灣地區即受來自大陸傳習的影響，因此一些文人畫與四君子一類題材的水墨作品為高知識份子所喜愛，如謝棺樵、林朝英…等。創作類型與題材在松竹花鳥上均表現出溫厚典雅的創作風格。然而，「藝術」是文明社會的產物，「藝術」也是最能反映社會現象的工具。因此臺灣在歷史發展的兩百多年間，接續受到中國「揚州畫派」、「海上畫派」，以及「閩習」風尚之影響，乃至於荷蘭、西班牙等文化的混流與日本在臺灣「皇民化」所開啟的美術教育；爾後的國民政府以恢復中國文化正統的教育等，讓臺灣這個屬於海島文化特徵，接受與融合包容了大中原文化底蘊，形成早期臺灣特有的水墨畫藝術特徵。

在五十年代以前「水墨藝術」與「日本畫」在臺灣藝術創作者的表現上各有其文化的發展特色，而能悠遊於這兩種媒材與之間的代表性畫家與人物莫過於前輩畫家林玉山先生。然而因西洋繪畫在二次戰後，現代主義潮流的刺激下，新一代創作者也開始嘗試著如何在傳統筆墨審美與傳習框架中，跳脫媒材表現的限制。故此時由西洋媒材創作領軍的李仲生及廖繼春的影響下，接續成立「五月」、「東方」畫會，並接受西方現代主義創作思潮之影響，也進而擴大影響至部分的水墨創作者；此時期社會尚以「國畫」界定水墨藝術。而審美的標準亦深受書畫古典美學觀所制約。也因此，當後來畫家劉國松提出「革筆的命；革中鋒的命」時，便意味著試圖跳脫傳統創作媒材形式技巧的桎梏及審美標準的框架，在當時也引發一場傳統與變革的討論。

1977年至1978年間，臺灣歷經一場文化界「鄉土文學」的論戰，本土化與重視臺灣這片土地的聲音，同時也在藝術創作產生觸媒的轉化作用。一個以傳統水墨教育所傳承古典筆墨技法的世代，開啟了對鄉土與自身所處的臺灣風物移情作用，於是鄉土寫實表現在七十、八十年代極為興盛。表現內容也從過去對大陸「黃山」、「長江三峽」之懷想造境與憶寫，轉為如描寫在地的「美濃煙舍」、「東北角海岸」…等回歸自然造化的寫生。此種由「文人」寫胸中丘壑轉化為「自然主義」的情感轉移，在臺灣當時的水墨發展是一大轉變。然而藝術潮流是不斷向

前推演的。除了鄉土寫生的創作表現外，另一類完全轉化西洋美學的抽象表現性水墨蔚為風尚，因此八十年代以後水墨畫形成多元且豐富的創作生態；八十年代在社會解嚴後的潮流表現類型逐漸開放多元，此種現象若從社會觀察，可從台北市立美術館舉辦水墨創新展，以及具官辦美展代表性的第四十屆至六十屆全省美展的入選作品的創作形式表現，則約略可勾勒出原屬於傳統「山水畫」的優勢與主流，在西洋創作型態的介入後逐漸失去優勢；而「花鳥、走獸」繪畫亦在歐豪年教授所代表的「嶺南派」走到最巔峰，而繼之將噴發的是「水墨人物」創作類型，與隨後的「影像組合」與「類超現實空間」的「集景」水墨表現。

不論近幾年來，大陸水墨市場如何蓬勃；臺灣歷經水墨現代化及多元型態的轉化亦是早於大陸開放之前。在現今全球化的文化現象中，世界的價值觀逐漸產生無國界之差異，也因此當前藝術創作，已無媒材表現之限制，數位科技以大量傳播的訊息暴力下，平面藝術逐漸被邊緣化。然而身為水墨創作者若也不能認同自身所處之時代，必定讓狹隘的藝術認同，將「水墨現代化」變成「水墨終結化」。事實上全球文化與藝術界當前正吹起一股「在地認同」的聲音。此「全球本地化」(Glocalization)是結合全球化(Globalization)與在地化(Localization)二字的全新字義。主要訴求便是正視「文化主體性」，以及「個別差異化」的民族自我認同，這在藝術上值得現今「創作者」與「藝術策展人」以宏觀態度深省。

筆者身為臺灣水墨藝術教育的一員，同時兼具水墨創作實踐者的角色。在面對時代轉變的關鍵點，當然必須認清，自我立足之立場，而不是「全盤西化」、「虛無化」以及「文化斷裂」等，而是更加肯定認知創作的價值是在「內容」而不在於「題材」的新舊，在於表現「手法」而不在於「形式」的追隨！此為筆者對應當前水墨發展現況深深之感悟。然而，「藝術」是主觀的產物，在西洋的美學觀中，愈是「主觀」愈有「個性」，愈能表達「藝術不被拘束」的本質。因此在繪畫創作過程中，吾人所思考的當然是如何立足在臺灣之上，萃取來自於這塊「母體」人們的髮膚、性格、長相、血統…等特質，以及如何在東方民族共同的膚色下突顯臺灣人獨一無二的容顏。這也就是筆者長期投注在「水墨

人物畫」的創作與形式開發的主要關注點。

若從「人類學」的角度來分析臺灣人的外型特徵，有著大陸南方人與南島民族削瘦堅毅的臉型和渡海來台拓荒者的勤儉樸實性格。因此，在人物創作的思考上，如何在臉部的特徵與人體骨架、體態表現上，與現階段大陸水墨人物畫以及過去古典人物、仕女畫作出風格上的區隔，是筆者在創作研究人物造型表現的一大課題。但如何將生動的將人物以個性化的形式表現，筆者認為必定回到傳統創作經驗中尋找答案，也是從古人的智慧中尋找解決之道。如同〔唐〕代張彥遠在《歷代名畫記·論畫六法》對其「氣韻·生動」指出：「夫象物必在于形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本于立意而歸乎用筆…」¹。即真實人物的生動氣韻，在作品中以「形似」將「骨氣」全部表現出來，「立意」（構想）是達到「骨氣形似」的根本。從上述引述中我開始尋找「氣韻、生動」的真諦。若以西洋素描技巧來看，也許是人體的「肢體語言」亦或是寫實的「人體結構」。試想，但亦無法完全涵蓋。因就筆者的觀察，臺灣老人的肢體動作並不如戲劇般誇大，而以靜態的姿態為多。因此筆者嘗試採以最「單調」的正面姿態與「方正」的人物造型作為老人為題材的創作表現語彙；同時嘗試在作品中透過環境搭配人物主題來暗喻對社會現象及人生的自省。另一特點，索性重複使用同樣的人物圖像，或概念化的人物面容以描述現代繪畫「複製」與「重組」的概念。

二、當代繪畫語彙之轉換

人物畫之所以在歷代受重視不是因其所表現的藝術美感，而是其最能反映當時的社會現象，以及在位者用以政治教化之功能。論「人物畫」當然首推〔東晉〕顧愷之，其《論畫》一文中即提到：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬…不待遷想妙得」²。而其重要美學「傳神寫照」以及「以形寫神」、「盡在阿堵中」的觀點在謝赫六法的傳衍之下，不啻是人物畫長久以來高度精神規範的準繩，亦是學習

¹ 〔唐〕張彥遠撰，〈論畫六法〉，《歷代名畫記》（台北市，台灣商務印書館股份有限公司，1971年4月）臺一版，52頁。

² 〔東晉〕顧愷之著，余崑編：〈魏晉勝流畫贊〉，《中國畫論類編》（台北市，華正書局，1984年8月），347頁。

者引以為創作理想目標。然而時代已歷經一千多年的變遷，繪畫技巧、工具表現題材，美學觀都已有無數的變化，古典的美學可以引以為鏡，但建立自我美學觀，亦是每一位創作者須具備的能力與要件。臺灣人物繪畫創作，在水墨媒材亦是伴隨美術教育與思想的導入形成重要的變化。尤其是西方素描的觀念，大大的改變過去水墨人物畫，以線質為主要的表現形式。特別是如明代汪珂玉所舉「古今描法十八等」，所記載在《珊瑚網》一畫中的線條美學，已為現代繪畫面的處理以及光影表現所取代，而此種現象也形成現今人物畫家們因個人創作需求所產生的類型特徵。就現代繪畫的定義。何恭上在《現代繪畫叢談》中指出：

「現代」的意義；「現代」(Modern)和「當代」(Contemporary)不混為一談。「現代」代表精神，「當代」則僅僅指時間。今天我們所謂「現代繪畫」，不一定是指「當代繪畫」，當代是乎距離太近了。所謂「現代繪畫」，原則上是指凡企圖解脫古典繪畫的束縛，以追求新觀念新價值，並以新形式表現之作品，皆屬現代繪畫的範圍³。

從以上角度來看，「現代水墨人物畫」的積極意義，應當是在人物表現的手法不斷翻新，而不只是停留在筆墨的嘗試，或傳統書畫工具的堅持。筆者秉持上述之中心思想，嘗試著在人物的「造形圖象認知」、「畫面構成的認知」、「色彩的媒材認知」，幾個層面注入融合的實驗。

其一、在造形圖像認知上：

藉由具象與描寫表現需求，運用繪畫中的變形手法，主觀的將人物形象以塊狀的造形變化呈現，為強化風格性，人物都採以立姿、坐姿表現，老人的造形除了對臉部皺紋的描寫外，更強化誇大的手部與腳部，重現因歲月侵蝕下，操勞變形的肢體特徵；男女軀幹多數以局部表現的方式呈現，強調手部與腳部的力道與線條產生的視覺律動，並忽略臉部的描寫，以減少人體感官轉移了畫面意涵的要求；兒童與嬰兒的題材以傳統筆墨及色彩在宣紙所產生的意蘊，來呈現新生兒肌膚溫潤的質感，透過新生兒捲曲的肢體語言，強調造形語言的自我風格。

³ 何恭上著，《現代繪畫叢談》(台北市，藝術圖書公司，1977年8月)，2-3頁。

其二、在畫面的形式認知上：

運用電腦世代的形式語言，作為畫面構成的實驗同時運用「蒙太奇」(Monttyge)時間區塊的畫面分割概念、重複出現的複製表現、平化空間的壓縮原理來解決畫面主體與背景間的空間關係，取代西洋透視法的空間視覺原理與中國繪畫的三遠法等空間表現相對應。

其三、在色彩的媒材認知上：

透過對水墨繪畫傳統色彩的認知，融合透明與不透明媒材表現的技巧，疊加出多層次的色彩質感。並嘗試中國民間用色的表現習慣，援引西洋表現主義的色彩主張，透過主觀的色彩形式，實驗出具有現代繪畫精神象徵的形式表現。

三、自我的人物造形美學

中國繪畫長久以來由於表現工具「筆、墨、紙、硯」的限制，在人物畫的描寫上自然發展出一套獨特的美學形式，所謂「曹衣出水，吳帶當風」；「骨法用筆」等皆在形容中國人物畫線條之「鈎勒」之美。然而筆者所思考的是如何將線條以外的美學形式加諸於人物畫之中。筆者對人物造形的表現方式往往考慮到整體作品希望呈現的意涵而作思量，有時除了客觀的描寫外加諸強烈的主觀色彩，來強化創作語言的特質。正如梵谷認為的繪畫，並非把我們肉眼所見的予以正確的再現(represent)，而是如何地把自己意念中的造形和顏色，按自己的需要予以再現。在創作的概念下有時以石頭的紋理來表現人物皮膚的質感，如圖〈五蘊相生〉(圖 1) 2010，或是色彩對比的區塊切割視覺形式，來強調母體的體態與新生兒親情互動的效果性等，如圖 2012〈妙手入經藏〉(圖 2)。其目的無非是希望藉由視覺感官的改變對水墨人物畫創作發展的可能性作探討。

下圖以石頭的紋理來表現人物皮膚的質感，以幻境來呈現修行老僧在頓悟的當下，體認到時間、空間、物質，皆來自人對外界的感受。而超脫了對識的認知。面對生命及世間一切的果相，皆可澄澈看透事物的本質，將自身的一切融入於無的狀態之中。



(圖1)〈五蘊相生〉450x180 公分 2014

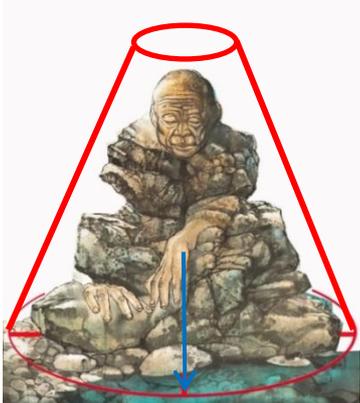
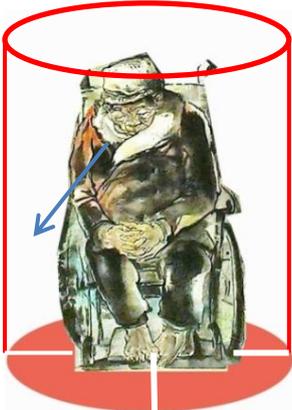
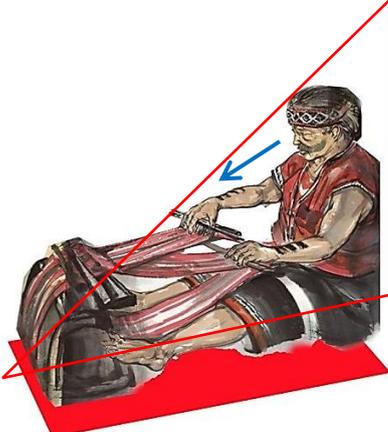
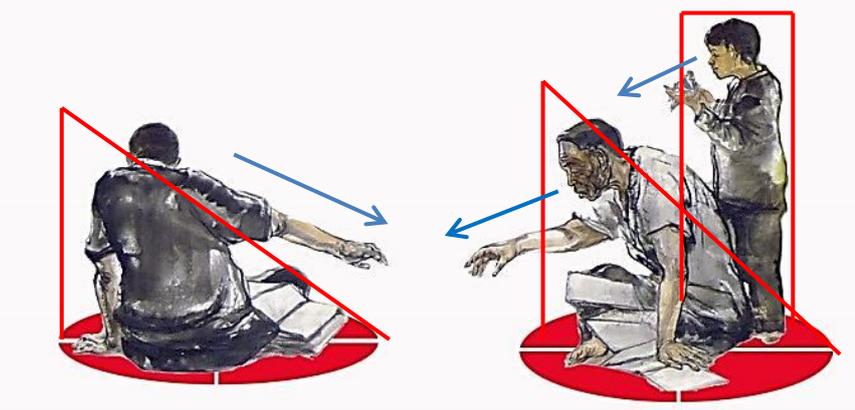
在人物的表現上，筆者自我分析；大致呈現幾種特質：其一、都以苦境來呈現現今社會老人，面對生命及生活的歷練所散發出的造形特質。其二、老人都以正方形的形體來形成風格特色，女性以孕婦角色為風格之特色，另外赤裸的孕婦並非如西洋繪畫在表現人體感官之美，而是對女性與生命意象形成自我風格之表現。其三、孩童與嬰兒的表現多數帶有象徵意涵，如視覺方向的帶動或親子互動的必要性，未單純針對孩童的題材與主題作創作。其四、人物動能大致在靜能中運用人物的視角或肢體動作形成創作主題，而背景是透過境的營造，作為風格與系列分屬的條件。

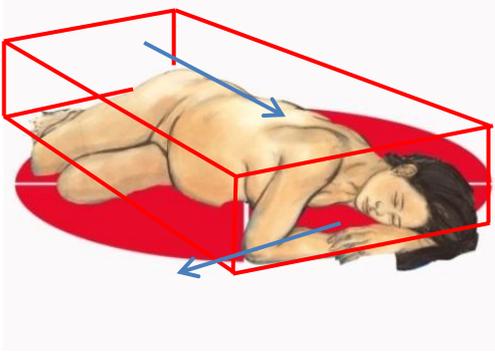
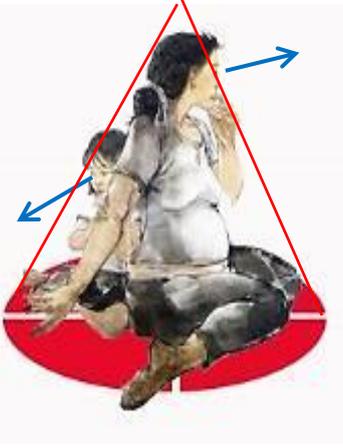
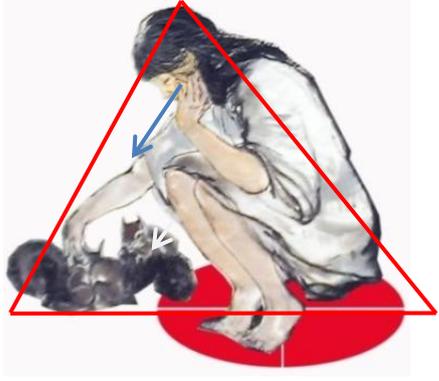


(圖2) 陳炳宏〈妙手入經藏〉90x180 公分 設色紙本 2012

就上述筆者在人物造形上的表現手法，以(圖表 1)人物造形風格自我美學表現分析圖中，用十一個圖例加以簡述，圖中紅色線條形成人物造形結構的特徵，而藍色標線則是視覺與帶動的力量之方向。經由此分析表多少可看出此研究中，筆者人物創作的系列性與風格特色。

圖表 1：陳炳宏人物造形風格自我美學表現分析圖

<p>1.</p> 	<p>2.</p> 
<p>1.老僧禪定以圓錐體造形與目視向下產生如文字的結體之穩定度與風格性。</p>	<p>2.老婦以方正的造形特質與斜低著頭肢體態，強化寫實風格中的合理變形。</p>
<p>3.</p> 	<p>4.</p> 
<p>3.利用老婦與嬰兒肢體外擴的力量以產生戲劇性象徵語言。</p>	<p>4.略為傾斜的三角構圖將腳部支撐與拉扯的力道顯現。</p>
<p>5.</p>  <p>5.運用盤腿箕坐的微駝老態，並重複地傾斜肢體方向，以產生人物的動勢。老者雙手延伸之方向與三人之視線引導用以加助主題之暗示。</p>	

<p>6.</p> 	<p>7.</p> 
<p>6.父親滑坐的睡姿仍緊抱幼子產生戲劇性效果。</p>	<p>7.以單腳微露的人物體態手抱女孩產生視覺上的傾斜，再以男孩支撐與平衡。</p>
<p>8.</p> 	<p>9.</p> 
<p>8.孕婦側臥的睡姿呈現即將臨盆的體態，亦暗示潛意識對新生命的期待。</p>	<p>9.孕婦側身護子以及與女孩分散的視線，營造出臨危不安的情境氛圍。</p>
<p>10.</p> 	<p>11.</p> 
<p>10.小女孩提手餵食的動作以向上的姿態顯示稚情與創作者的視角。</p>	<p>11.少女托腮與掂腳的姿態，表現正處於夢幻般年華對於情感之美好的遐想。</p>

四、創作方法的建構與實踐

(一) 空間概念

平面繪畫的創作基本上是在二維的平面空間(Two dimensional space)上做視覺藝術活動的進行；然而越過自然主義的表現時期後，藝術表現的意涵在視覺呈現上亦越來推陳出新。就水墨畫面而言，因媒材限制性在特徵上不若西洋媒材演變的多樣貌。因此以繪畫的表現性而言，多數的藝術家通常在筆墨蘊緻上成就個人的藝術地位。此一創作研究中，筆者將重點鎖定在水墨人物繪畫的表現上，但並不強調特殊技法的呈現與開發。而主軸聚焦在單純繪畫性與視覺美學的實驗兩方面。因此本節針對創作方法的建構，主要以組成畫面要素的 1.空間、2.構成、3.符號、4.視覺、5.用色、6.技巧等表現特徵與自我觀點加以陳述。

1. 畫面結構之表現

畫面視覺性空間轉化方面：筆者嘗試用具實驗性的空間手法，利用對稱、平化、靜態等造形語言，配合數位語彙中的複製、重疊等技巧，將人物概念化，以創造出一種屬於個人風格化的造形語言；「時間」概念：筆者結合「視覺運動」創作手法，將中國移動視點與西洋繪畫的畫面分割，來傳達時空交疊的技巧表現，並利用電影「蒙太奇」(Monttyge)的概念手法加以呈現。另一方面也運用「圖地反轉」(figure and ground)的視覺概念，表現社會中多元的生殖態度；另外借用「物象」的結構元素：轉化為構圖分割，注入人物圖象以詮釋自我對社會現象的觀察與關注；「色彩」表現：採以主觀的色彩心理表現，以類似西洋「表現主義」(Expressism)象徵的手法，大量運用原色與色彩對比原理，詮釋生殖慾望的情緒糾葛。對於此系列的形式表現，筆者將透過後段文章以圖文加以表述。



(圖3) 陳炳宏〈覺〉2014
利用「佛陀」的雙眼分割畫面成交疊之空間

2. 時空交疊的空間配置

在繪畫的構成之中「空間」無非是表現畫面層次、遠近、距離的手法。西洋繪畫自古就對點、線、面所產生空間感研發出透視法，利用視線的錯覺來處理畫面中二度及三度空間；水墨畫則擅用「散點透視」的表現手法採用平面佈局的構圖利用，虛實來處理畫面中的空間關係。

劉思量在《中國美術思想新論》中指出：「每個人在物理空間之外都創造了一個心靈空間。畫面空間就是藝術家心靈空間的具體呈現。…⁴」因此在畫面所呈現的視覺性，筆者思考突顯時間與空間對人物畫影響。同時所產生隱性的象徵意涵。在過去筆者曾主觀的採用中國文字中的形體，透過字型轉化為構圖，以圖騰或暗喻的方式，處理畫面中的佈局。或將易經卦象轉變成圖騰（Totem）用以象徵東方人祈求上蒼保佑的精神象徵。在系列演化的過程，筆者在將建築物的文化圖像轉化為畫面結構，以上主要的用意皆是在於實驗與破除製成化的畫面組構成規。在下圖 2014〈覺〉（圖 3）、2014〈孺慕春暉〉（圖 4）以橫式與直式的分割手法將室內或城市的空間變成多意象的型態。

（二）、幾何結構的構圖原理

十九世紀末康丁斯基（kandinsky Vassily）用點、線或幾何形式表現抽象繪畫，二十世紀蒙德里安以近乎科學的幾何、點、線、面來表現美的「超我」境界；歷代中國繪畫強調氣韻、神韻的捕捉即一直處在具象與半抽象之間，若以宏觀的角度來看現代繪畫的理論與中國傳統的繪畫精神有一部分是不謀而合的，一如西洋的拼貼（Collage）與中國畫中的聯屏，西洋的抽象與中國畫中的留白、潑墨等，若以當代畫家為例，劉國松先生的作品既是以西洋繪畫實驗的精神，以水墨為基本媒材展現東方精神的最佳寫照。筆者在創作近期的作品時也不斷思考如何將現代繪畫的基本構成融入水墨人物畫之中，歸納出下列幾種形式作為個人創作之畫面構成要素。

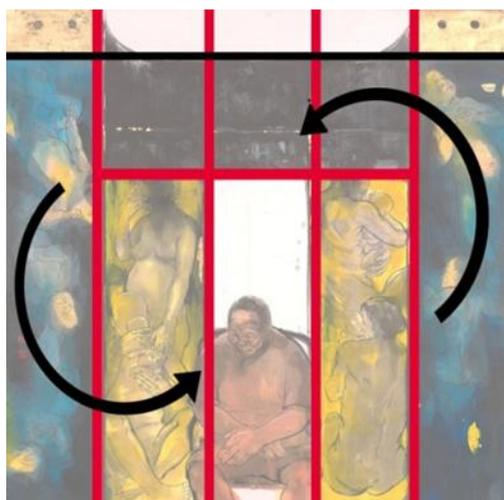
⁴ 劉思量著，《中國美術思想新論》（台北市，藝術家出版社，2001年9月），80頁。

1.分割 (Section)

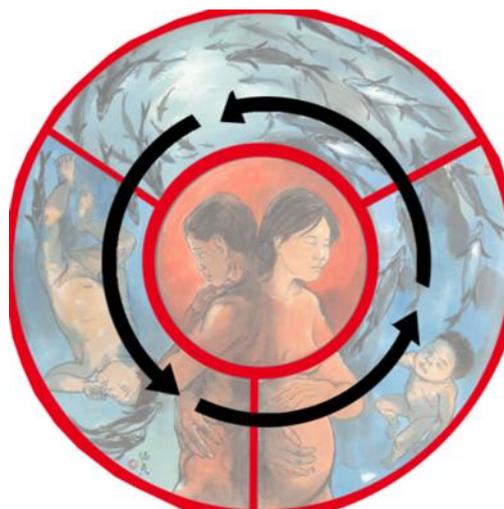
在西洋現代繪畫的創作中畫面切割時而所見，多半視創作需要選擇用物象切割，還是聯作式的分割。如「立體派」(Cubism)的分割為繪畫技巧的分割；而許多現代繪畫為求展出效果的變化而以多媒體的方式呈現者，有時則為連作式的分割。再中國佛教藝術中也有類似的分割區塊表現的現象，例如敦煌石窟中的「佛龕」。個人採用「分割」畫面的手法，如(圖5)〈門第之見〉其效果與靈感來自中國畫中的四時聯屏以及西洋繪畫拼貼(Collage)的基本概念，試圖以「分割」的手法，多重區塊的分隔產生移動的視點及時間感，時打破單一視窗慣用的視覺瀏覽原理，提升畫面配置的可能性。如(圖6)〈圓善〉，筆者運用圓形的運動性原理，畫面切割後產生如符號般意指之方向性。



(圖4) 陳炳宏〈孺慕春暉〉2014
利用「人」與「建築」轉化為畫面疊之空間



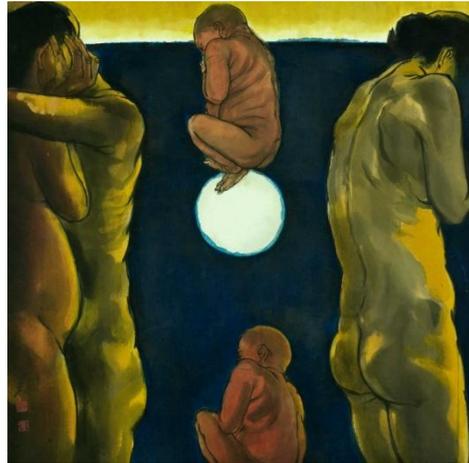
(圖5) 陳炳宏〈門第之見〉2008
運用方形分割與人物動態產生律動感



(圖6) 陳炳宏〈圓善〉2011
運用圓形與扇形分割產生運動方向性

2. 平化 (Plane)

在此的平化與今日流行卡漫風或所謂來自翻譯的超扁平的創作意圖與論點是不同的。筆者認為繪畫也許是一種處理空間的藝術，但是否須具備三度空間的看法，在歷史上有許多爭辯。劉思量在《中國美術思想新論》中指出：空間是一個定位系統，經由這個系統，而確定個人與其事物的相關位置。然而在繪畫創作的過程中，創作者常將二度平面的「畫面空間」，技巧



(圖 7) 陳炳宏〈不圓滿的遇合〉67x67cm
水墨設色紙本 2009

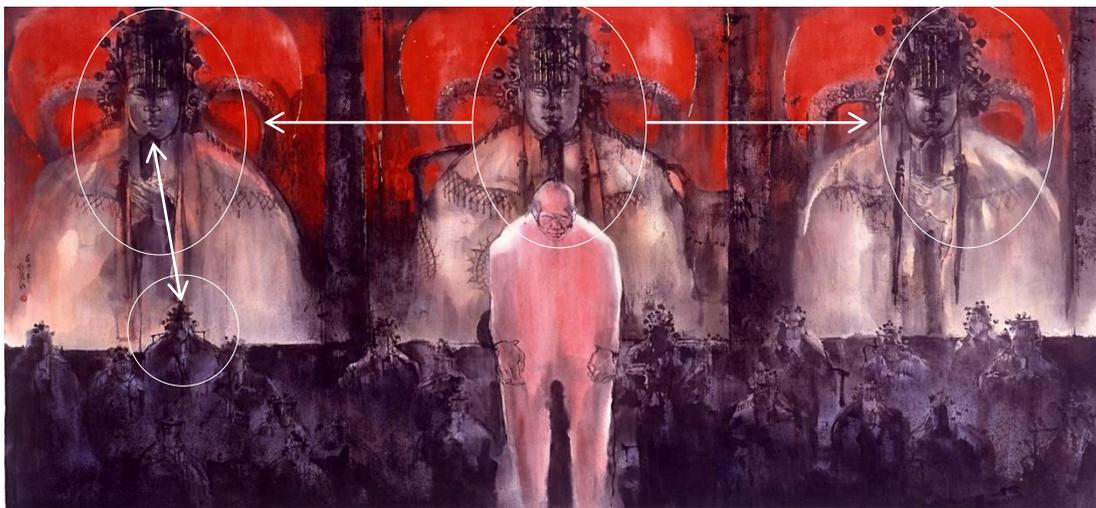
性的以虛擬三度空間的技巧，來傳達作者抽象的「心理空間」。這在西洋衍生出透視原理之後，廣為後世採用。然而在抽象繪畫產生之後，繪畫的自動性技法打破了以繪畫上的「物理空間」模仿而直接傳達創作者絕對的「心靈空間」。

中國繪畫受到老莊思想的洗禮對宇宙、山川自有一套獨特的空間概念。山水畫中常用虛實、留白即移動的視點來表現作者的「心理空間」。個人在處理對稱性的畫面空間時，則採用較折衷的方式，以「平化」的空間感來處理。左圖 2009 年〈不圓滿的遇合〉便是壓縮畫面中的前後關係，以直立式單一或對稱的人物配置於畫面的中央，利用圖像方向與人物的肢體動作或眼神方向產生視覺引導，讓觀者視覺在圖中遊走增加畫面的可讀性。此可讀性如同符號般可讓不同文化語言的民族，仍可讀出畫家在每一個畫面的安排與用心。

3. 複製 (Copy ; Repeat)

此為筆者所解讀的時代語彙，其與後現代主義解構的概念在時間上產生後續性的特質，因為當從解構後再重新建構，其建構的思維便與過去現代主義的構成思維有所不同。新的世紀是電腦的世代，對於創作上許多新媒材的發明，不得不讓人重新思考創作的定義。「e」世代的生活環境一切取決於快速與便利性，由於電腦的發明繪畫構成的語彙無疑將產生重大的變革，「複製」(copy) 或「重製」(repeat) 將是此世代相當重要的藝術語言。事實上「複製」的概念早在西方普

普藝術時期 (Popular art) 盛行時既廣為運用。若廣義的來說，中國的活字版印刷、民間的版畫或建築、工藝品皆有類似的運用。然而個人則取決於其象徵時代的特性而將其運用於水墨人物畫之中，下圖 2002 年〈點化〉(圖 8) 即是將民間信仰中的佛祖神像，依據「複製」(copy) 的概念，將畫面區分為五等份再以漸變的手法逐次遞減，使畫面呈現自然與時間的運動意象與前方物象相呼應。



(圖 8) 陳炳宏〈點化〉陳炳宏 2002 媽祖神像以“複製”(copy) 的概念重複大小出現

(三)、象徵語彙與符號運用

中國繪畫符號的特徵極為明顯，不論是情境幽遠的山水畫，亦是大量的符號技巧所組構。在中國繪畫的專有名詞為「皴」；「皴」同時具備符號與圖像的特性也許是來自於中國文字起源，與對大自然的觀察。中國的文字起源甚早，特別是早期的象形文字、或人面岩畫等，以簡易的線條模仿自然，後來因工具的進化而形成則書法藝術，書法藝術與文學在中國繪畫中透過「詩中有畫，畫中有詩」的特殊表現將藝術提升到意念的境界。然而在意念的表達上，暗喻式的繪畫表現常在中西繪畫中被使用，根據瑞士語言學家索緒爾 (Ferdinand de Saussure 1857-1913) 將符號分成「意符」(Signifier) 和「意指」(Signified) 這是指兩個分屬於從不相屬的部份，他認為語言是人類話語能力的社會產物，而且它是被社會使用和容許人用這個能力的必要習慣的總和，不論是以圖像、圖騰、符號等形式，藉由特定的藝術語言組合傳遞，將作品特有形式婉轉的反應作者的思想、情感、修養，提供觀賞者仔細咀嚼畫面中的涵義，並與創作者以畫面做意念的互動，也提升了畫作的思想性和藝術性。

若對照符號學的理论，中國人從遠古就常以「假借」、「暗喻」的手法來象徵另一個意涵，所謂的「意有所指」不就是最好的形容詞，在中國繪畫語言中常見的可分為，暗喻式的「圖像」語言與暗喻式「符號」語言等方式。

1. 暗喻式的圖像語言

- (1) 如竹子、菊花、梅花：象徵君子虛懷若谷、清新脫俗、及堅毅不拔的精神。
- (2) 如白鴿、烏龜、花鹿、蝙蝠：象徵是人長壽、綿延，及人間福至。
- (3) 龍鳳、麒麟等亦獸：象徵帝王、后妃，或吉祥喜慶之事等。

2. 暗喻式的符號語言

如《周易》六十四卦其符號，每一卦各象徵某一事物，伴隨著卦義而存在各自特定的背景。

除了上述的例子外，中國畫其他類型隱喻的創作表現也很多，然而現代繪畫在創作語言的表現往往傾向於個人表現，對於從無到有的過程，常常需藉助物化的現象及物質給人的影射來傳達作者內心深處的言語。

筆者在水墨人物創作的表現手法上，極少以肖像畫或單純寫生的手法來詮釋人物的官能美，主要重視繪畫藝術中，物相象徵以外顯現的東方特有人文精神。以似有若無的暗喻手法來處理圖象語言。如圖 2014 年〈神往〉(圖 9) 之局部，畫面中透過少女與松鼠的互動來暗示如童話故事般的不真實，與夢幻般的奇想世界。象徵夢境與潛意識的畫面；另外如圖 2014 年〈空相〉(圖 10) 以「鴿子」來表現移動飄浮不定的現象與停滯般的虛相，以「老僧」、「少女」與「鴿群」來看待生命中事物本質的視角。並藉由女童純真的象徵與老僧參透人生的自在，同大自然互動融為一體，以「空相」命題。此種創作手法主要為產生畫外之畫的理想追求。



(圖9) 陳炳宏〈神往〉局部
水墨設色紙本 240x120cm 2014



(圖10) 陳炳宏〈空相〉
水墨設色紙本 180x180cm 2014

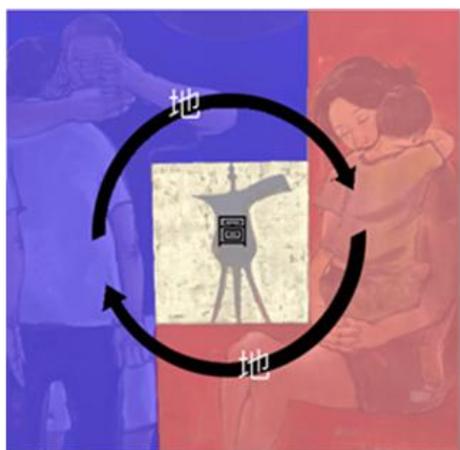
(四)、視覺性創作原理之應用

1. 圖地反轉概念之應用

平面繪畫的構成中有一種「圖與地」之間的關係運用，在西洋第一個有系統的研究者魯賓(E.Rubin.1886~1951)，他發現在「形象與基面」(figure and ground)之現象中的法則，也就是封閉的表面有變成形象的趨勢，而開放的表面則有變成基面的趨勢，在視覺上產生反覆的視覺效果，這種為圖與地之間的視覺關係相互依存，反而在平面的空間繪畫，創造出另一種空間錯置的趣味性。在魯道夫·安海姆(Rudolf Arnheim, 1904—2007)的藝術與視覺心理學《Art and Visual Perception》李長俊(1943-)譯，對於魯賓(Rubin)所研究的形象與基面(figure and ground)提出了幾個淺顯易懂的圖解與說明讓對於圖與地之關係與連續性圖形有興趣的讀者輕易了解外形線的雙重作用，對位置之相似性作用之法則。

圖地反轉的錯視圖形有很多種，有幾何圖形、具像圖形或半具像圖形。反轉圖形的構成條件乃是因為圖形與背景相似，於是造成賓、主關係的變幻，因而形成了反轉的現象。有關圖形與背景最有名的創作者是魯賓(E.Rubin .1886—1951)的「杯與人頭」反轉最有名，在圖形中，可以發圖與地交接的輪廓線具有特殊關係，也就是說輪廓線在圖、地的任何一方形成具體實像時，圖地會造成反轉的現象。

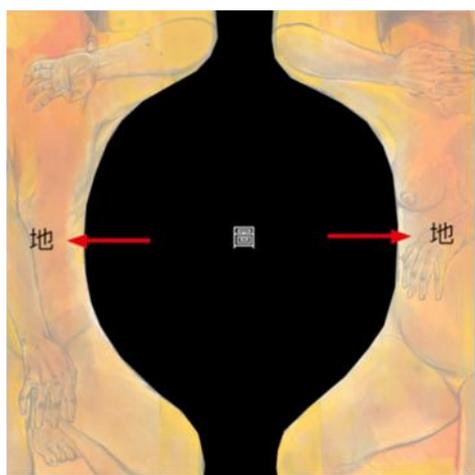
「圖」與「地」是屬於共存的一體兩面，但「圖」與「地」間，必須在型態、色彩或是明度上有所差異，我們才能視為其存在。透過圖與地之間的視覺關係，筆者嘗試將其運用於畫面的構成應用。例如 2012 年〈相敬如賓〉(圖 11)與(圖 12)，方塊的回字形的構圖，形成如太極陰陽反覆之意象。在色相對比的變化產生視覺的運用性，中間產生空間以「爵」的器形與外圍產生呼應關係，透過視覺效果讓男女圖像因畫面空間與色彩造成暗喻結構，以神韻、表情、肢體語言等形成創作意涵。而下圖 2011 年〈母體〉(圖 13)與(圖 14)，男女軀幹的造形，以色彩的反差與形體變化交相運用，產生「梅瓶」與「人體」的關係，這種視覺效果讓傳統的人物畫，在一向追求線條力度，以及神韻形似的表現外，產生另一種造型變化的意趣。



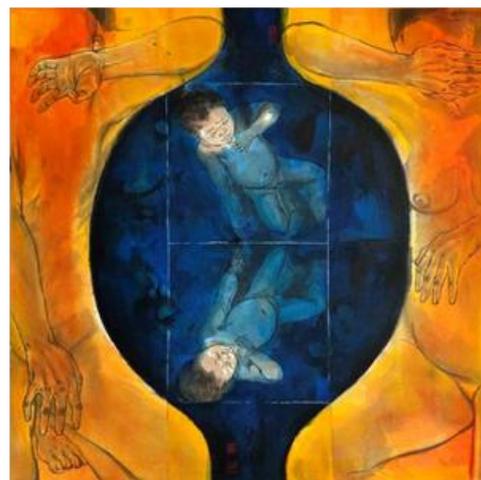
(圖 11) 圖與地在視覺中運動的方向性



(圖 12) 陳炳宏〈相敬如賓〉2012
水墨設色紙本、金鉞 90x90cm



(圖 13) 圖地反轉的手法表現概念



(圖 14) 陳炳宏〈母體〉2011
水墨設色紙本、90x90cm

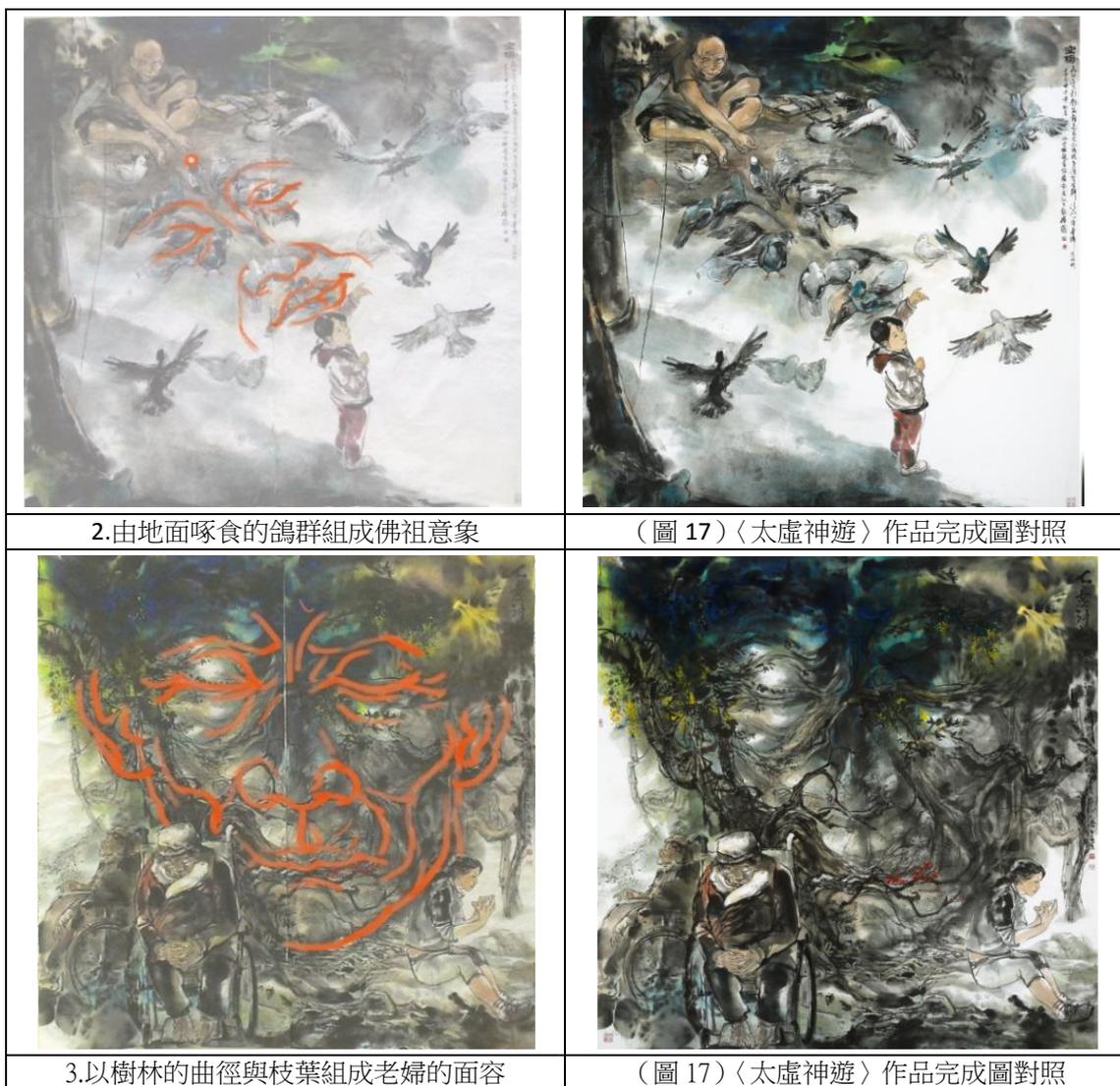
2. 多意象組合視覺之應用

人類的認知在視覺上除了經驗的理解，有一大部分與心理現象有關，如同符號有方法性，色彩有收縮與膨脹，圖形亦會有限定的印象，或預期心理。這在繪畫心理學中有很多理論舉證多意象組合的表現，亦是筆者在水墨創作人物畫中，思考背景之畫面與前景人物之間的關係時，所產生的實驗創作，因為筆者不認為畫中人物以外空間只具備造境或空間存在意義。若能再引申另一種視野或驚喜，相對於單純的寫景，應該更加有張力。

在上述的研究動機下，筆者先嘗試著以鳥類的聚集來形成另一個圖像的實驗，如（圖 15）〈視亦非識〉為第一張成果，由於主意象為佛陀的五官（遠觀時隱約可見），而具象的圖像則是寫實的鴿群。（近看所見），此種近看與遠觀兩樣性，在創作的過程中，發現勢必在畫幅上必須達到一定的尺寸，才能具備此種特質。隨後筆者在繼續創作同（圖 16）圖 2〈空相〉、（圖 17）〈神遊太虛〉兩件作品，而這種多意象空間表現，在畫面呈現上有一定亮度的現象，就是因主體圖像需求而產生所配置的景物可能在形態上，有刻意或扭曲的現象，這些全在人為主控的有意識表現。但在藝術的角度上，亦不失為變形主義的另一種風格。

圖表 2：圖地表象系列之多意象空間組合表現重點示意圖





(五)、用色技巧與用色概念

1. 傳統水墨畫設色觀念的參考

傳統的水墨畫一向受限制於紙張的特性，色彩的運用大多以「淺絳」的染色法為主，而多數的水墨創作顏料其特性也是符合此種傳統的表現技巧，即便是唐宋時期的青綠山水或大陸西南的重彩畫也都有這些材質的局限。因此傳統水墨所呈現的視覺效果，過去是墨色大於色彩的要求。唐代張彥遠《歷代名畫記》：「運墨而五色具。」⁵「五色」⁵說法不一，或指焦、濃、重、淡、清；或指濃、淡、乾、

⁵ “墨分五色”中國畫技法名。指以水調節墨色多層次的濃淡乾濕。語出唐代張彥遠《歷代名畫記》：“運墨而五色具。”“五色”說法不一，或指焦、濃、重、淡、清；或指濃、淡、乾、濕、黑；也有加“白”，合稱“六彩”的。實際乃指墨色運用上的豐富變化。清代林紓用等量的墨汁放置在五個碗內，分別加以不等量的水，用以作畫，來區分濃淡。詳參：雄獅美術辭典大系與《中國美術辭典》（台北市，雄獅圖書股份有限公司，1989），70頁。

濕、黑；也有加「白」，合稱「六彩」的。清唐岱《繪事發微》提到：「用墨之法，古人未嘗曾不載。畫家所謂點染皴擦四則而已。此外又有渲淡積墨之法。墨色之中，分為六彩。何謂六彩？濃、淡、乾、濕、黑、白，是也。六者缺一，山之氣韻不全矣。」⁶乃指墨色運用上的豐富變化。

淺絳山水畫在水墨勾勒基礎上，敷設以赭石為主色的淡彩風貌，這種設色的特點，使畫面沉穩，始於五代而盛於元；青綠山水的表現則是以中國畫顏料中礦物性的石青和石綠為主的著色表現。形式表現上又分為大青綠極小青綠之別，其前者多勾輪廓少皴筆，著濃色重裝飾性強。後者是在水墨淡彩基礎上敷罩青綠。上述傳統的色彩運用雖是山水畫的表現技法，同樣也使用在人物畫的表現。然而現代創作媒材表現多元，若僅以傳統的書畫顏料與技法表現，實在無法滿足創作形式的需求，然而傳統媒材在本質呈現上仍有其原有的美感層次，故筆者試圖保留傳統水墨顏料在作品基底上，沉穩表現與形式美學，在技巧運用上，藉由其他如民俗色彩表現與西洋表現主義的主觀色彩表現疊加運用。

2. 民俗色彩在現代水墨的運用

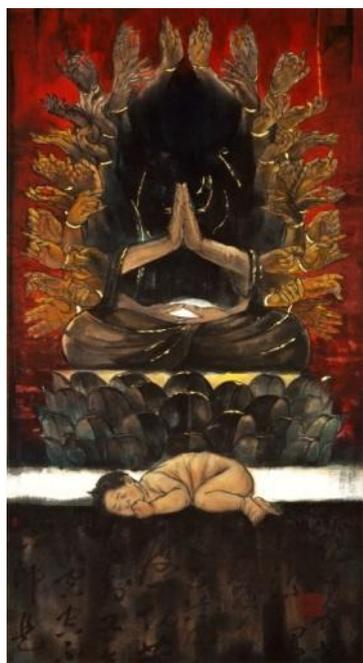
水墨畫在用色方面一向給人清新脫俗的印象，這與宋代以降水墨山水畫的發展有很大的關係。宋代畫家對於顏料的選擇、使用，都極其考究，除了一般純粹的水墨作品外，多數的顏色使用都在水墨的基礎上染上一些赭石、花青等色彩，其設色的共通點既是以一種類似淡彩風格的「淺絳」手法為主。另外「渲染」也是中國繪畫色彩表現上的一大特色。利用單一色彩濃淡的微妙變化在固有的色彩明度差採用暈染的效果來強化物體的體感。當然中國繪畫在色彩表現上的境界絕對不只這些，謝赫「六法」中提到的「隨類賦彩」既是自古以來中國繪畫用色的基本原則。但如何做到「色不礙墨，莫不礙色」，「淡而不艷，艷而不俗」則考驗著無數水墨創作者對色彩的體認與心得。

事實上在中國畫發展之初，用色大多鮮明燦爛、活潑強烈，不論是人物、山水、亦或工筆、重彩，往往都是墨色濃重、色彩強烈。然而時代的演變清逸蔚為

⁶ 傅抱石著，《中國繪畫理論》（台北市，李仁書局，1995），138頁

主流自然有其背景，但濃重的繪畫色彩卻在民間生氣勃勃。民間的木刻年畫運用強烈的民俗色彩，紅、綠、黃、紫黑、金等色彩為年節添增歡娛的氣氛，是深植人心的大眾性藝術文化。藏傳佛教的「唐卡」也是將各式礦物性顏料以重彩的風格來傳遞神秘深邃的密宗教義。而近代藝術大師李可染、林風眠皆在其水墨創作中使用大量的朱砂重色、或結合西洋濃艷設色獨創出屬於個人的東方藝術氣質。

基本上水墨用色應「妙在自然」，「墨中有色，色中有墨」的用色法則雖有其特色和規律，但個人認為色彩的使用應屬於創作的一部分，不論是擷取傳統的精華或是表現個人的主觀色彩其最終應不能失去自我的民族性，才能在這個時代展現獨特的藝術魅力，筆者在創作設色選擇上參考藏族佛畫金碧輝煌的色彩，及臺灣廟宇中民俗彩繪的用色，同時運用「表現主義」(Expressism) 主觀的色彩表現並參考民間畫訣：「紅綠相對力量強，如黑白然黃紫相對亦相強，但力弱；紅間綠，花簇簇，青間紫，不如死；青紫不宜並立，黃白未可肩隨的用色原理，強調紅、黃、藍及黑、白、金」⁷的用色思考。



(圖 18) 陳炳宏〈慧根〉 90x180cm 2012



(圖 19) 陳炳宏〈妙手入經藏〉 90x180cm 2012

上述用色的組合，透過幾何色塊的分割將「墨為主，色為輔」的水墨畫基本原則，成為個人創作「色墨交融」的追求，下圖 2012 年〈慧根〉(圖 18)、2012

⁷ 陳兆復著，《中國畫研究》(台北市，丹青圖書有限公司，1987年4月)，157頁。

年〈妙手入經藏〉(圖 19)皆是以上述之色、墨運用所呈現之強烈的視覺效果。

3. 西洋藝術創作色彩表現觀念之引用

繪畫的色彩運用，往往受到民族生活的地域及文化的影響，產生極大的變化，非洲原住民族受到大地季節變化影響，在繪畫及雕刻用色上反映出陽光與森林的原始風貌，因此色彩透過藝術表現的演變，最能直接反應文化環境的面貌。長久以來色彩在藝術表現一直是描寫對象重現的角色，直到 20 世紀表現主義藝術家們對色彩運用的認真，以主觀情緒反映取代對物象色彩的紀錄。「表現主義」(Expressionism)對於色彩的認知是，已不再是把再現自然視為藝術表現的首要目標，而是直接表現情緒和感覺為藝術唯一的目標，對於色彩之所以被採用全因它們有表現的可能性。荷蘭的畫家梵谷 (Van Gogh) 雖然他自認為是承襲印象派畫家的傳統，但他情緒化和象徵性的色彩本質同樣具有主觀的色彩表現。馬諦斯 (Henri Matisse 1869 ~ 1954) 總結他的創作目標：

我所追隨最重要的即是表現。色彩的最終目的是盡可能地協助表現……⁸

在筆者的水墨色彩運用上，為了達到繪畫的形式目的以及畫面配置的效果，主觀的引用表現主義的色彩觀念。上述用色形式，透過幾何造形的分割將墨為底，圓形為體的個人形式化視覺結構與色彩產生，極富表現性的形式意涵追求，如下圖 2010 年〈洞天〉(圖 20)、2010 年〈開門見山〉(圖 21)皆是採用紅、黃、黑之衝突色彩強化視覺衝突性。

⁸ 雄獅美術辭典大系，《西洋美術辭典》(台北市，雄獅圖書股份有限公司，1989 年)，289 頁。



(圖 20) 陳炳宏〈洞天〉2010 採用橘紅、黃、黑之民俗意味濃重的繪畫色彩



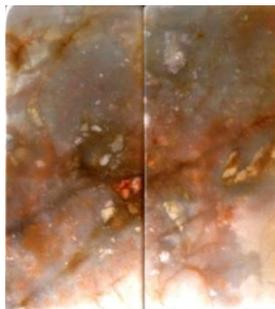
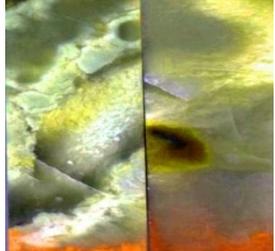
(圖 21) 陳炳宏〈開門見山〉2010 採用紅、黃、黑之衝突色彩強化視覺衝突感

4. 由彩石紋理與夜間攝影取得用色靈感

(1) 彩石紋理

主要來自大自然石材，因琢磨光滑所顯現出如抽象繪畫般的變化。例如大理石紋主要是灰、黑、白的紋理流動現象，就如同水拓畫的效果。另外玫瑰石多變的紋理中亦常在石材切割後出現如山水畫自然靈動的效果。然而筆者並非是將石頭上面產生的紋理描寫到畫面中來，追求形似而是因篆刻的過程中，因打磨印材，受到許多不同印石彩文所呈現瑰麗斑斕的色彩。以及色相拼湊所產生的抽象意趣。為達到此自然且不刻意的效果，筆者必須透過水與墨的特性以及色彩透明度上的了解，以自動性技法來產生。其中用色方面特別在石綠和青色調和後所產生的螢光感溼染在墨漬上最具特殊性及幽遠的感覺，如（圖表 3）八張圖例所示。由於此種技巧，用在幽暗空間微光斜透的七彩光感亦為奇妙。主要先用大量的水塗在宣紙上，然後用墨在水上造成自然流動的墨趣。或再用水沖或噴後所造成的光斑的滲透感，此為單純留白或淺絳染色技法所不同的繪畫趣味性。

圖表 3：創作技法表現示意表—以印石紋理轉化為色彩元素

		<p>1.由左圖所示，人物的神韻表現除了客觀的條件外，亦加入主觀設色，其中的用色考量也經由大自然岩石瑰麗的色彩與紋理變化。但並非模仿自然，此為表現性的用色風格。</p>
		<p>2.水與焦墨經由濕中濕的暈染效果，來營造取自印石中斑斕與流動性的逆差配色效果，雖如自動性技法，但呈現的意象結果並非抽象性水墨創作。</p>
		<p>3.透過靈感的引發將石紋中接近石綠與螢光般的色澤，運用色彩的流動性的技巧表現與具象前景交融，營造出亦真亦虛的空間感。</p>
		<p>4.藉由抽象的視覺感受，轉化為具象表現的質感描寫與肌理表現。是筆者觀察岩石肌理石，除了表面的質地外，經由打磨後的結果，亦可成為符號表現的靈感來源。</p>

(2) 夜間攝影色彩特徵的轉化

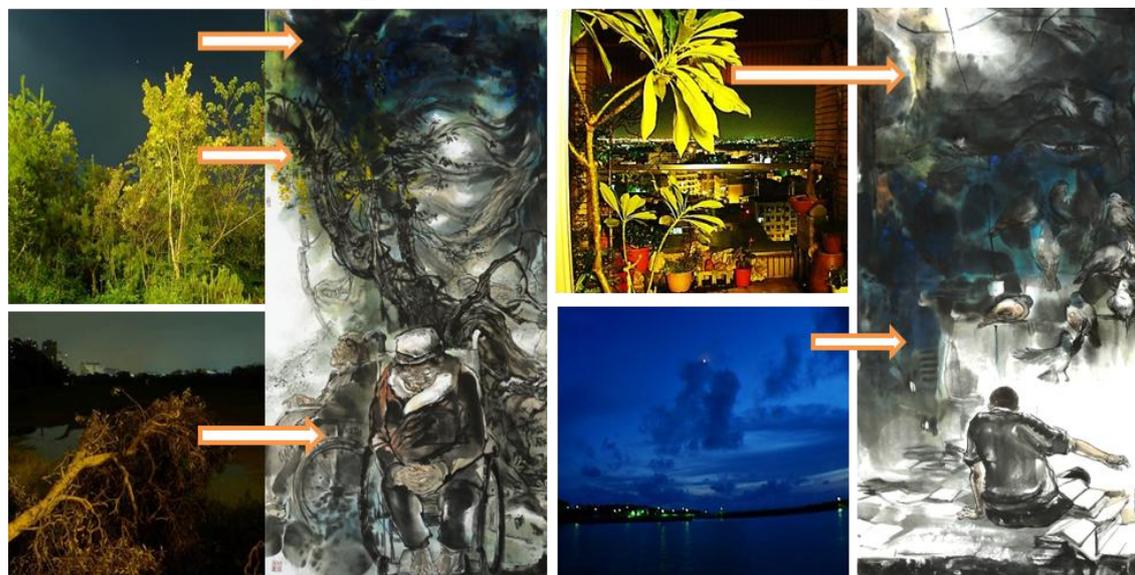
繪畫中色彩的表現除了來自大自然觀察外，心理反映的主觀色彩表現，亦是藝術直觀的另一種方式。而在此系列中筆者另外在攝影技巧中所呈現的大自然，人類正常視界所感受不到的黑暗中色彩，加以理解與嘗試，用於水墨的融合之中。

夜間攝影的技巧，早在機械單眼相機時代，慢速攝影的技巧及常被用於捕捉

星空或城市街道流動的車燈，以形成光線流動所產生的線條。另外一類則是在完全無光線照明下，以「B」快門的慢速曝光，將大自然微光中的色彩加以記錄。光是色彩形成的主要現象，然而光的本質有波長以及可視光與不可視的光等，也就是在微光中所拍攝的色彩是極具斑斕濃烈。尤其在綠色系的呈現常出現有螢光綠的色彩特徵，與橙色光暈的神祕性特質。而前述的色彩系統，在過去的中國繪畫中尚未被提及或用以作為色彩表現的學理追求。但就筆者所解讀「師自然，師造化」或「筆墨當隨時代」等。前人在創作過程所體會的，必定在當時代所理解的觀念前端，故亦是墨守成規的反骨。因此在可視光所見的造化現象，與黑暗中無光的造化，事實上相同存在，但更呈現另一番的氛圍。因此在此創作研究的部分色彩系統，筆者便從上述夜間色彩中獲得靈感，當在表現幽暗的意境或光影的投射時，不以墨色黑白來用西洋素描的光影表現，而是以色彩的原理將空間幽暗中微光所呈現出來濃鬱斑斕的色彩來表現。

就夜間攝影色彩的特徵與轉化為作品的成果對照，筆者以（圖表 4）將筆者現實攝影得之相片與作品成果局部相互對照，更可理解上述之說明。

圖表 4：創作技法表現示意表—以夜間攝影特質轉化為用色原理



1. (圖表 4) 左側夜間攝影為筆者透過 15 秒的慢速曝光，在完全沒有光線下所攝得的高山夜景與路邊雜樹。由於周邊微光的投射下，而產生清晰且陌生的色彩感官，完全不同於日間之視覺感受。右圖筆者試圖以上述之色彩元素運用於創作之色彩運用之概念，約略可示意筆者所稱之為光中斑斕之色彩。

2. (圖表 4) 右側夜間攝影為筆者透過 6 秒以及 30 分之 1 秒所拍攝露臺與海邊的夜景，慢速曝光寒暖色之互補運用在西洋繪畫中，為稀鬆平常。然在水墨畫的使用上則易形成彩墨或墨彩的認知差異。在以創作的前提下，筆者以實驗的角度深度的理解並廣泛運用。以形成學理與成熟之技巧。

(六) 傳統筆意與特殊效果的融合

書畫的特質除了東方人文底蘊深厚的文人特質外，繪畫中的用筆用墨皆融合了書法的筆意，亦是與西洋繪畫相異其趣。然而就筆意的系統早在水墨特質形成時即已形成寫意與工筆兩類的用筆特徵，而且這兩類的作品演化到今日亦形成極端的現象。

其一、寫意繪畫形成大潑墨或著重用筆力度的技法結合熟練的皴法(符號)，作為組構畫面語言的內容，在文化的聯結上與文人的思想系統有延續的特殊。

其二、工筆繪畫以形成精細寫實的技巧表現，線質在氣氛的表達與染的技巧重於線的勾勒的渲變下，線的美學僅能在輪廓的有限範圍下發揮。質感與肌理特徵則因創作者表現意圖與美感的要求，藉由皴擦或拓等筆法表現。

就上述二類線質特徵的表現中，筆者的創作方法所處的藝術定位，則在兩類之中，而偏寫意作品，因此在筆法的使用上，各類形大小用途的工具皆使用，主要能表達創作的的需求，便是最好的工具。另外，由於筆者在畫面風格不是以簡筆以及留白作為人物畫背景意境的表現特徵，因此，作品中常考慮到創作所需，使用一些自動性技法，或產生特殊效果的自然媒材。因於這些媒材的使用，只是在畫面中技巧的使用，不是創作理念的中心思想與精神層次的美學層次。故筆者僅以圖表的方式，以圖版示意，並不以使用媒材的名稱來對技法定名或定義。

就線質與特殊效果的融合（圖表 5）分述如下：

圖表 5：創作技法表現示意表一以肌理為例

	<p>1.〈娑婆若海〉局部：運用水在紙上吹乾後所產生的水痕凹陷，運用排筆乾擦，產生類似蜂巢石紋理，在噴灑墨點以製造另一種變化，在皴法的筆趣中加入變化。</p>
	<p>2.〈罔極化境〉局部：運用鹿膠與礬水製造排水生不同的反白肌理，配合線條與乾擦，形成老樹繁雜的表皮紋理與攀附生植物的意象。最後以色彩烘染出植物背光面的生態效果。</p>
	<p>3.〈俯拾甘露心〉局部：為表達以回收物層疊組構成老人側臉的形象轉換在人物輪廓內運用水與墨點產生的自然效果作為緩衝區，同時運用紙的皺摺紋理乾擦出自動性肌理，以製造視覺效果。</p>

五、創作流程之建構表述

透過階層的觀念，先將創作緣起至資料圖像收集與解讀，以及速寫稿及創作草圖，完成畫面組織定稿。在依次完成各部份畫面內容，逐次將主題人物與空間結果一一完成，呈現可分述之圖表以作為立論之佐證。在（圖表 6）中，圖片中紀錄了筆者在工作室的情形，從創意的發想→圖稿建構→作品的創作之進行→畫面大面積的統整等，此為筆者創作流程大致的過程。而就單一作品的詳細記錄，

在此以「人生觀照」系列中，〈娑婆若海〉作詳記如（圖表 7）透過多面向思維創作，系列的面貌逐漸形成。下方圖表筆者藉由作畫過程之紀錄（圖表 8），選擇性挑選〈神往〉（圖表 4-10）、〈空相〉（圖表 4-11），為筆者創作流程與素描稿意象轉換之過程。

（1）作品創作流程紀錄與圖說

圖表 6：作品創作流程示意圖

			
1.構思與速寫稿繪製	2.等比例素描稿繪製於描圖紙	3.以色墨同時進行的創作過程	4.大面積烘染與統整步驟

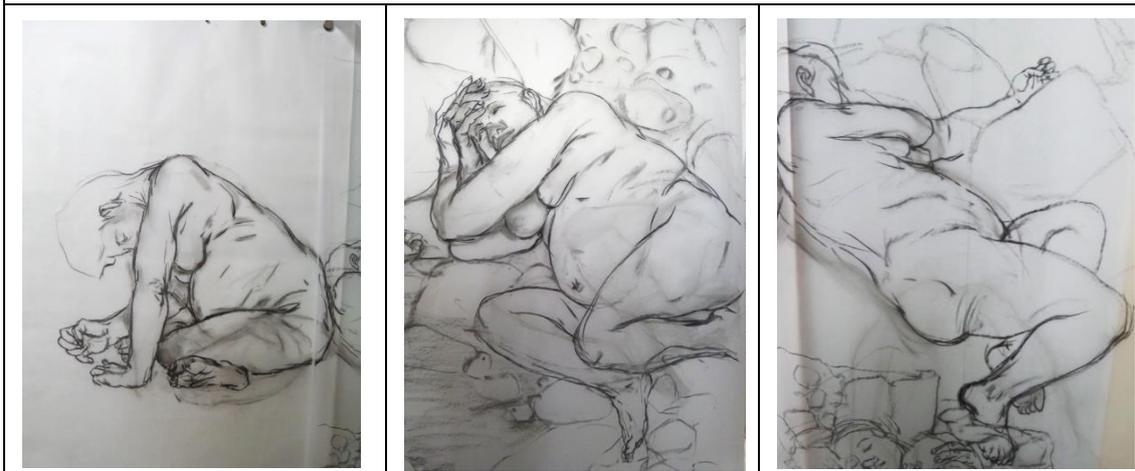
圖表 7：自我創作方法之建構與創作流程說明表

1. 陳炳宏〈娑婆若海〉速寫稿結合電腦著色方式繪製與完成作品將近之假想圖


2. 意象取得與資料收集：



3. 透過創作理想與感性的衝動，轉化成理性的規劃與行動。有了完整的創作輪廓後進行速寫稿與素描稿的創作，在構圖以精確底定後便轉換為以五張 3x6 尺雙仿玉版宣進行繪製工作。



人物速寫與素描稿



4.逐一對人物進行色彩與筆墨描寫。



5.人物周邊之岩層同時進行第一階段定位。



6.主體岩塊的寫繪一。



上列圖說為筆者〈娑婆若海〉人物繪製的局部流程，由於人物數量較多，難以單一人物之繪製流程依序呈現。但從 5-7 的繪製過程中顯示。筆者在表現人物的技巧事先敷色彩再施以墨色層次，因為在技法呈現希望與大陸人物畫素描式的乾擦與粗筆勾勒的創作特徵區隔。另外當人物描寫的進行中亦考慮到其它位置的物件與處理的先後次序，此為自我創作流程初步之呈現。

7.主體岩塊的描繪二。



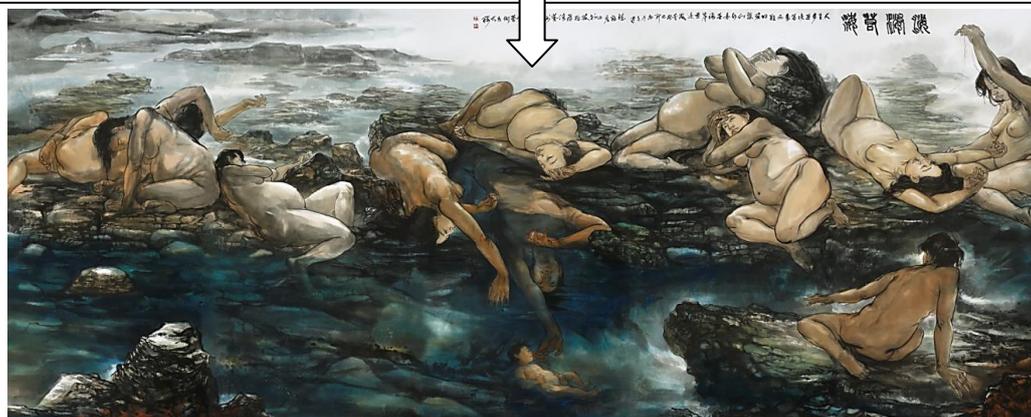
8.前景與中景的人物與岩層大致完成。



9.分次依淺絳至重彩對海水進行染色。

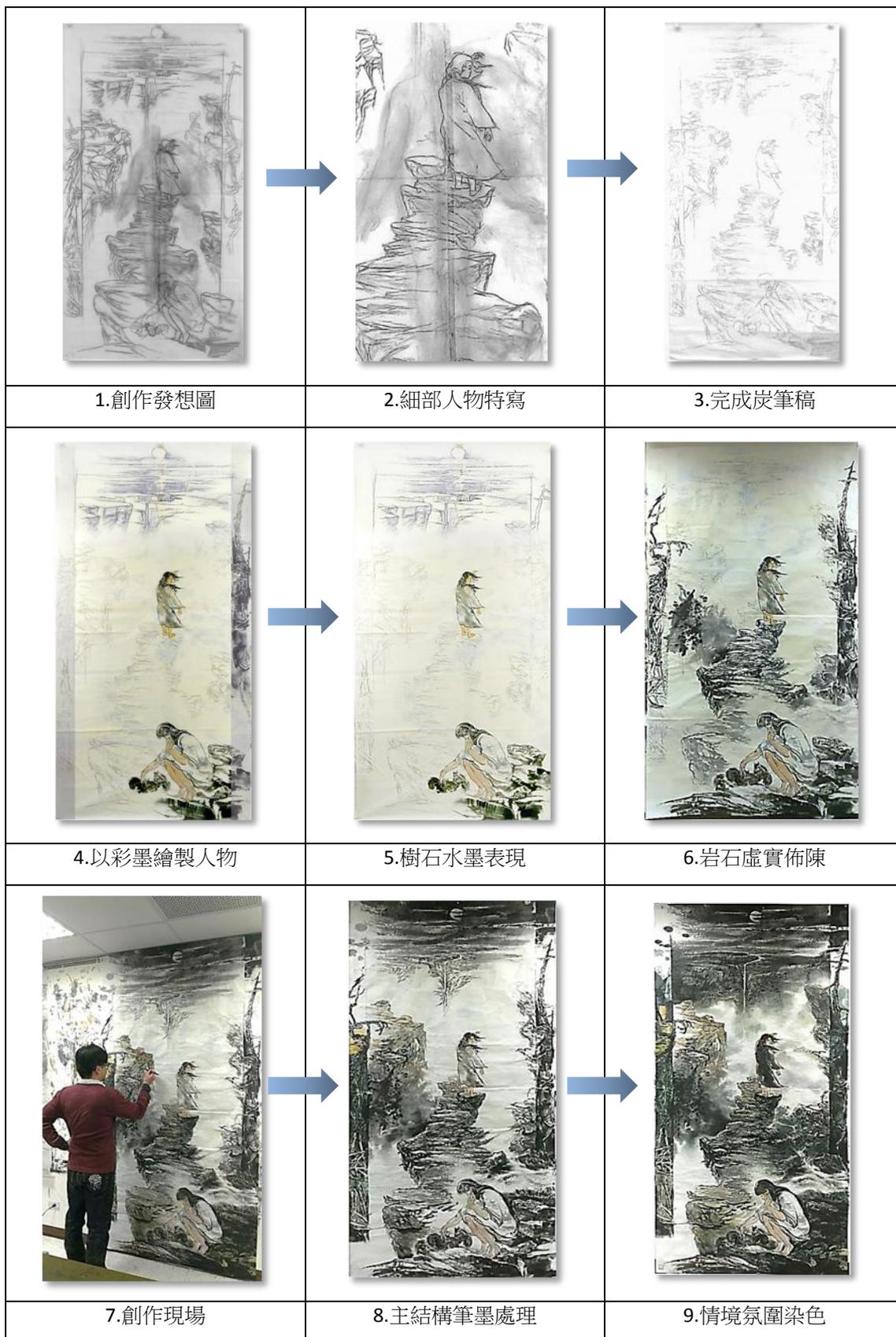


10.作品完成並依創作理念落款。

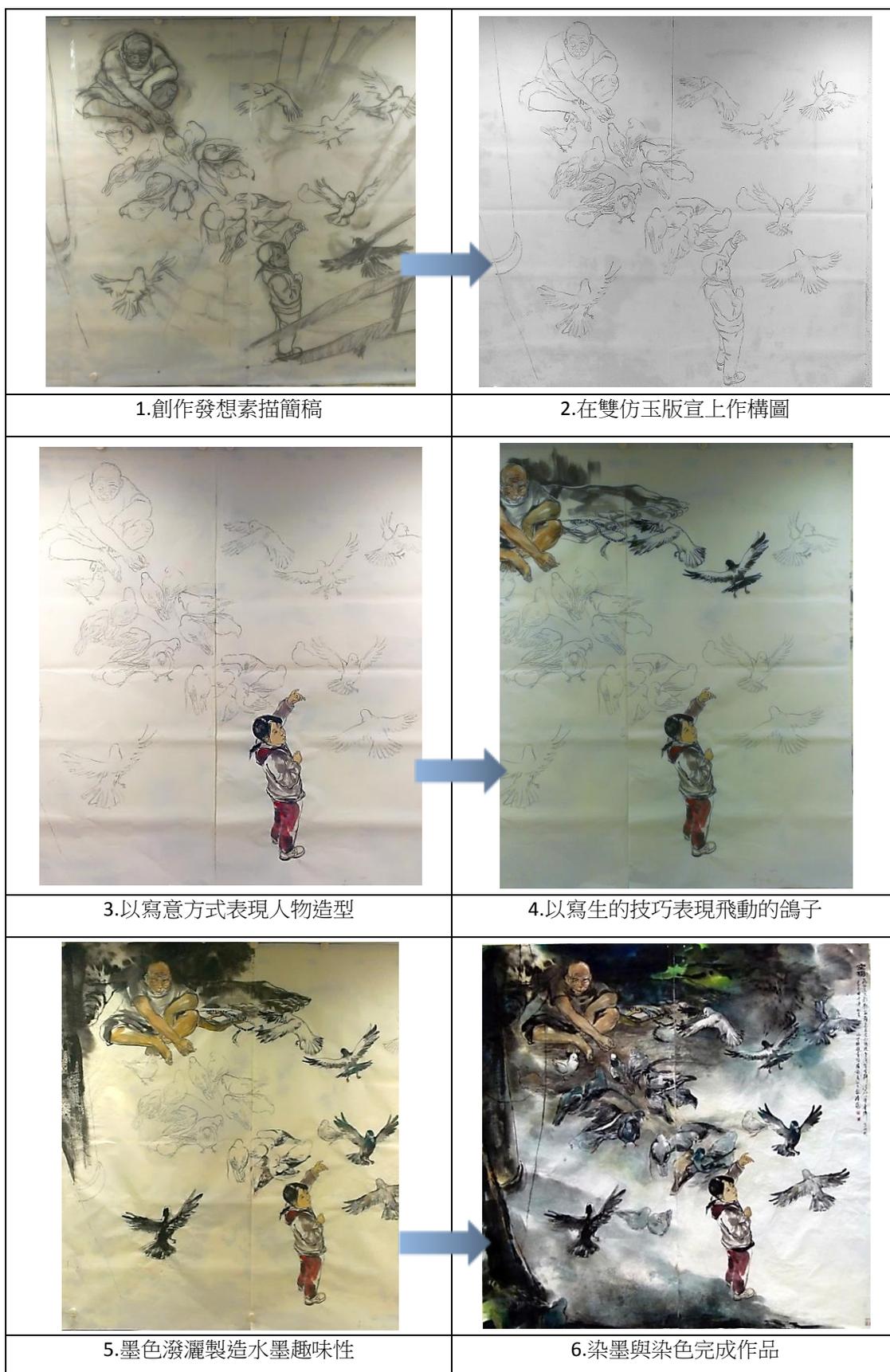


(2)、創作步驟之圖像紀錄

圖表 8：創作流程示意圖—以〈神往〉一作為例



圖表 9：創作流程示意圖二 以〈空相〉一作為例



六、結語

此水墨人物創作方法研究中筆者為清晰勾勒出個人創作思考時所構築的理性架構，節錄「生之變易—生命意象水墨人物創作研究」之作品實踐為「方法論」的詮述基礎。所演化出個人在水墨人物創作表現的思維與作品風格之建立，其中在作品外顯的各項創作表現的特徵與技巧，分別以一、前言：說明台灣水墨人物畫發展的文化背景，進而透過「當代繪畫語彙之轉換」、「自我人物造形美學」等內容，以圖像分析的圖表與實例相互對照。並進行解析自我「創作方法的建構與實踐」，分別就「空間配置」、「構圖概念」、「符號運用」、「視覺原理」、「色彩表現」、「繪畫技巧」六大方向，完整地將創作過程中所運用的創意與靈感，藉由文字說明以及圖表的分析，來說明已完成的作品中各種創作語彙與觀念。

為清楚釐清筆者不同畫作從構思到完成的細節，遂嘗試將建構流程圖一一陳述，其中或許在創作方法的舉例未必能全面性的介紹，但已頗能清晰呈現筆者在過去二十多年來，從事人物畫創作中所確立的風格與理想。而前述之研究並未對個別作品的創作動機與創作理念作獨立解析，而是著重在陳述個人整體表現與學理技巧之概述。因研究規模所限未能置完整圖版於後段，以補本文畫幅太小欣賞困難之缺憾。未來筆者必定持續發表相關論述。期望能為廣大的藝術愛好者在理解人物畫創作時有所助益。

參考文書目

- 大村西崖注，陳斌和譯，王雲五主編：《中國美術史》（臺北市：臺灣商務印書館，三版，1971年。）
- 王秀雄 著：《美術心理學》（臺北市：設計家文化出版事業有限公司，1984年。）
- 王雲五 主編：《歷代名畫記》（臺北市，臺灣商務印書館股份有限公司，1971年。）
- (魏)王弼 注；(唐)孔穎達 疏，李學勤 主編，《周易正義〈上經、下經〉》，台北市，台灣古籍，2001年。
- (德)卡西爾 著，結構群文化 編譯，《人論 AN ESSAY ON MAN》，台北市，結構群文化事業有限公司，1991年。
- 卡西爾(Ernst Cassirer) 著羅興漢 譯，《符號 Symbol·神話 Myth·文化 Culture》，台北市，結構群文化事業有限公司，1990年。
- 石朝穎，《藝術哲學與美學的詮釋問題》，臺北縣人本自然文化，2006。
- 史作檉，《中國哲學精神溯源》，臺北市，理得出版，2006。
- 安海姆(Arnheim,Rudolf) 著，《藝術與視覺心理學》李長俊譯，臺北市，師出版社，1982。
- 何恭上 著，《現代繪畫叢談》，臺北市，藝術圖書公司，1977年。
- 何上恭編著，《中國歷代名畫精選》，臺北市，藝術圖書公司，1980。
- 杜善牧 著·宋雅青 譯，《老莊思想與西方哲學》，臺北市，三民書局，1968年。
- 李霖燦 著，《中國美術史稿》，臺北市，雄獅圖書公司，1987年。
- 李長俊，《臺灣餅和美國派》，台中縣太平市，西街工作室，2010。
- 李長俊，《此作品已被借展》，台中縣太平市，西街工作室，2010。
- 李長俊，《厚啊你麥擱講啦》，台中縣太平市，西街工作室，2011。
- 周積寅編著，《中國畫論輯要》，南京，江蘇美術出版社，2005。
- 段玉裁注譯，《說文解字》，高雄市，複文圖書出版社，2000年。
- 胡永芬總編輯，《抽象化創始者：康丁斯基》，臺北市，閣林國際圖書（初版），2001。
- 格奧爾格·西美爾 著，刁承俊 譯，《生命直觀》，北京市，2003年。

- 陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北，東大圖書，1997年。
- 陳懷恩，《圖像學—視覺藝術的意義與解釋》，台北市，大雁文化，2008年。
- 陳兆復 著，《中國畫研究》，臺北市，丹青圖書有限公司，1987年。
- 陳秉璋、陳信木合著，《藝術社會學》，台北市，巨流圖書，1993年。
- 康丁斯基(Kandinsky)著，吳瑪俐譯，《藝術的精神性》，臺北市，藝術家出版社(初版)1985年。
- 康丁斯基(Kandinsky)著，吳瑪俐譯，《繪畫元素分析論》，臺北市，藝術家出版社(初版)1985年。
- 黃光男，《時代、情感、形式》，台北：台北市立美術館。1989年。
- 黃光男，《台灣地區現代美術的發展》，台北，台北市立美術館，1990年。
- 黃光男，《心象與物象美國新抽象》，台北，台北市立美術館，1991年。
- 黃光男，《桃城風雅----林玉山的繪畫藝術》，台北，台北市立美術館，1991年。
- 黃光男，《進入抽象世界》，台北，台北市立美術館，1992年。
- 黃光男，《藝海微瀾》，台北，允晨文化實業有限公司，1992年。
- 赫伯特裡德 著·李長俊 譯，《現代繪畫史》，臺北市，大陸書店出版，1990年。
- 諸宗部五，《大正新大藏經》，大正原版，新文豐出版公司。
- 德雷福斯(Hubert L.Dreyfus)拉比諾(Paul Rabinow) 著，錢俊 譯，《傅柯—超結構主義與詮釋學》，台北市，桂冠新知叢書，1992年。
- 劉其偉 著，《現代繪畫理論》，臺北市，雄獅圖書股份有限公司，1975年。
- 劉思量，《藝術心理學》，台北市，藝術家出版社，1992。
- 劉思量 著，《中國美術思想新論》，臺北市，藝術家出版社，2001年。
- 劉平衡，《中國繪畫》，臺北市，歷史博物館，1989。
- 劉芳如，《四十年來台灣地區國畫人物畫發展之研究》，台北市：文淵閣文化1997。
- 韓瑞屈·沃夫林(Heinrich Wofflin)著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》，台北市：雄獅圖書，1987。