

城市心境-水墨創作研究

City state of mind- creative ink and water research

侯彥廷

Hou Yan-Ting

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士

摘要

城市是充滿變動性與特殊性的地方，筆者長期居住於其中，深感我們所居處的生活環境，會影響我們所思所想的心靈感受。本研究以「城市・心境」為題，探討環境、生活與心境三者之間的關係，以城市為創作核心，城市外觀與人們生活現象，進而釐清筆者自我創作的發展脈絡與成因。

本創作在理論上對前人具有「生活性」相關議題之創作進行了分析及研究，並從兩個角度「主觀」與「客觀」探討詮釋角度與畫面呈現的關係。創作者與身處環境之間的關聯性，探討創作者受時代背景以及社會環境的影響，產生獨特的繪畫心境與繪畫觀。而在同樣的時空背景下，也會因創作者的不同而有不同的心境，延伸出不同的創作。

究對繪畫的詮釋將因選擇角度的不同，區分為「客觀描繪」與「主觀表現」兩個大方向，分別以寫實主義或表現主義切入了解創作者客觀或主觀的態度呈現，釐清兩者在創作形式、觀看角度、表現內容與呈現方式中所包含的創作觀。

【關鍵字】 城市、心境、主觀、客觀、生活性

一、前言

創作思想的延伸，人身處在這個時代，所以創作反應作者所思、所感，創作的內容、風格因之與時代產生共鳴。

從小就在台北長大，每天遊走於城市熱鬧的街頭，在城市街頭所見到的是擁擠的交通、匆忙行走的人群與許多社會街頭現象，感受到的是「擁擠」、「混亂」、「虛幻」與「疏離」。李可染在談思想、創作、生活說到：「我們要求中國畫藝術真實地反映現今所處時代的生活¹」要深入的挖掘，才能真實的表現這時代的面貌。筆者想表現的“真實”，不是表面上的真實，而是一種時代氛圍的特徵，再加入作者的主觀情思，將所感受到的情注入對象物。史作檉說：「藝術家，其所追求，絕不可能只是一種特定物之流行而已；反之必是一種真具本質性的永久之物。²」描繪這時代的人、事、物，重點在於藉由表現出這些物象進而追求自我的存在。

繪畫創作本來就沒有一定的方法，是由自己開始表現的，石濤提到的「一畫之法，乃自我立」，每個人都是獨特的，當一位藝術家要有忠於自我的勇氣，不受他人眼光的影響，追尋自我表現的樣貌。

筆者以水墨為主水彩為輔，試圖在兩種表現媒材之間找到一個平衡點。就此創作理念而言，馬白水說：「中國畫家說我是洋鬼子，西洋畫家說我是中國畫。...不中不西，四不像；而我卻因此驕傲。因為我正在施工設計搭這座中西古今，融會貫通的橋。³」

¹李可染：《李可染畫論》（台北，丹青圖書有限公司 1985 年 10 月），121 頁

²史作檉：《雕刻靈魂的賈克梅第》（台北，典藏藝術家庭股份有限公司，2007 年），序

³蕭瓊瑞：〈略論馬白水的水彩教學與彩墨創作〉，刊於《藝術認證》第 29 期（台北，高雄市立美術館，2009 年 12 月），非常報導

本研究所關切的主軸，是將創作回歸於自我的生活環境中，以生活中所見的社會街頭現象為題材，試從其中尋找自我表現的面貌。以社會街頭現象題材為出發點，藉由文獻探討了解前人的相關創作與心得，加上自我對生活的觀察與體會，理出一條自己對創作的思維方式，作為日後水墨創作發展的立足點。

二、生活心境的時代精神

中國繪畫從古早出土的帛畫開始，以至漢唐宋元的繪畫，到近代明清、民國以來的繪畫表現，無非是人們生活的現實反映。黃光男說：「繪畫所涵蓋的含意，必然有民族性情感、社會意象，與個人吾知的範圍」⁴，隨著時代的改變，面對到的人、事、物都會有所不同，整個社會氣息、意象皆有各自的樣貌，繪畫反映出來的便是藝術家和所處時代對話的結果。

對於城市建構的記憶，我們既是作者也是讀者，在不同的時空環境下，在片段、主觀混濁的主見中，每一個感官個別行動都將使城市論述指向不同的起點與終點，亦即說我們對城市的感官本是多重的。⁵

繪畫離不開生活，是生活的反應。藉由與生活題材相關的繪畫表現脈絡和創作之目的，探討日常生活與繪畫創作精神之關係。

（一）前人繪畫中的生活性

以繪者描寫角度的差異性分兩大部分來探討前人繪畫中的生活性。1.由客觀(旁觀者)的角度紀錄性的描繪，是指觀者自身是抽離的，是以旁觀的角度在觀察，客觀的紀錄描繪。2.繪者有主觀的立場的融入，繪者自身置入其中，描繪的

⁴ 國立歷史博物館編輯委員會：《林玉山教授創作展》(台北市，史博館，2000年)，7頁

⁵ 洪月卿：《城市歸零—電影中的台北呈現》(台北市，田園城市文化事業有限公司，2002年)，18頁

就是作者心中的樣貌。

1.由旁觀者的角度紀錄

《虢國夫人游春圖》此圖描繪虢國夫人一行人盛裝出游的場景，前後繪有女官、宮婢、保母、太監、共八騎九人，衣著華麗，神容端莊。張萱為唐玄宗時的宮廷畫家，忠實地紀錄宮廷婦女的娛樂生活。



圖 1 張萱《虢國夫人游春圖》唐 遼寧省博物館藏

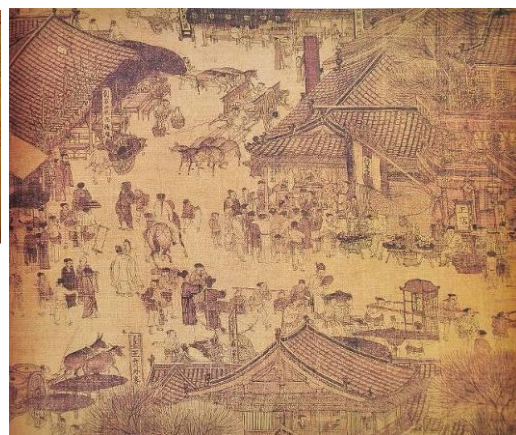


圖 2 張擇端《清明上河圖》(局部) 北宋 北京故宮

宋代張擇端所繪的《清明上河圖》，表現出汴河兩岸各階層人物生活的狀況，和社會風貌，從郊外農村風景開始，到酒樓、商店林立的繁華市街。由於宋代取消里坊和夜禁，商店才可以臨街設立，並按行業成街，所以才能呈現城市的興隆與熱鬧。

圖中仔細的描繪那時代的生活環境與使用的物器，市招林立，店鋪也都有不同的標誌設計；各式的交通工具的使用，如承載很重的獨輪車、兩三頭牛車載貨的太平車、滿行囊的駱駝隊，包括船、建築、城門等等…，種種現象的描繪都顯現了當時時節的熱鬧氛圍和風俗民情，也可感受到汴京當時繁忙的景象。

民初《南街殷賑》是郭雪湖以城市生活為題材的作品，此作品描繪中元普渡時，大稻埕霞海城隍廟一帶，招牌的林立、旗幟的飄揚，加上高聳洋樓與擁擠人群，這樣的場景可感受到當時廟街上熱鬧的氣氛。

由畫作來看，當時迪化街已是中藥、南北貨、布、農產品、算命等行業集中地，具體的表現出迪化街南段各家店鋪在中元節熱鬧非凡的景象，路上行走的人更反映了當年的穿著與生活方式。也可看出洋樓與城隍廟之間，呈現出現代文明與傳統民俗之間帶有落差的融合情況。



圖 3 郭雪湖《南街殷賑》188 × 94.5 cm 1930 臺北市立美術館

以上三張圖的共通性為，作者與對象物是有一定的距離的，以客觀的角度詮釋，較忠於對於原本細節的描繪，畫面構圖較為合理，是眼前景物的紀錄。

2.主觀的立場的融入

李奇茂《北淡捷運》描繪人們搭乘捷運生活狀態，移動中的車廂中人與人之間的互動。作著將視點放置於一個不可能存在的視點，像是到車外往內看的透視眼，畫面中每個人與每個人之間存在著一種模糊的關係，一切並不只是純客觀地描寫，是經過作者誇張、變形後的表現。



圖 2-1-4 李奇茂 《北淡捷運》173x216cm 2005

相笠昌義專注的觀察其他的人生，以平常看見的日常生活為主題，《交叉點》這張圖描繪都市生活的場景，人群集中於路旁等待過馬路，許多上班族西裝筆挺提著公司包，人來來往往，靜中又帶點動，動與靜的交錯在人生的交插點上。手插著口袋、衣著厚重的細節加上面無表情的人，都使這張圖散發出冷冷的溫度，有一種寧靜的時代氛圍。



圖 2-1-5 相笠昌義《交叉點》97x162cm 1999

從不同作品中看見作者當時生活所見，雖處在不同時間與空間中，但畫家關心生活週遭的事物與人們生活現象的心態是不變的，但會因為作者的角度、心態不同而產生畫面的差異性。列下表比較其差異性：

	扮演的角色	心態	構圖
客觀的紀錄	旁觀者	紀錄	合理
主觀的融入	融入其中	有感而發	不合理

（二）時代與繪畫觀

一個畫家的繪畫表現與思維，都會受社會背景所影響，時代的變遷與社會改變，會直接地影響創作者的心境，當然也會反映在繪畫作品上。藉由了解前人畫作，探討繪畫觀與時代之間的關係，以之當作參考，反思自己繪畫創作與時代的關聯性。

蔣兆和十六歲時遠行至上海謀生，憑著刻苦的精神在上海生存，靠自學接觸傳統藝術與西洋畫。之後結識了徐悲鴻奠定了他走上寫實藝術之路。

「一個畫家的成熟，往往是以痛苦為伴的。尤其是人物畫家，對人的關注，對人文的思考，就會使命般地負重一生⁶」，蔣兆和身處中國動盪不安、社會變革、戰爭頻繁、人生艱難的時代，以及日本帝國主義的入侵對中國人無情的殺戮，壓榨著中國充滿苦難喘不過氣的老百姓和大量流離失所的難民。由於自身的遭遇也曾經歷過乞討、失業、流離失所……等無盡的痛苦和磨難……，他自己曾經說過：「由於我的境遇，很自然的同情勞苦大眾，在藝術上從沒有閒情逸致，我覺得只有寫實主義才能揭示勞苦大眾的悲慘命運和他們內心的苦痛⁷。」創作上對街頭乞兒的觀注、勞苦大眾的內心理解、揭露真實的人生苦難，體現他對人物的認識，也體現對人生、時代和社會觀念。

蔣兆和在《蔣兆和畫冊》的自序中說到：

災黎遍野，亡命流離，老弱無依，貧病交集，嗷嗷待哺的大眾，求一衣一食而尚有不得，豈知人間之有天堂與幸福之可求哉？但不知我們為藝術而藝術的同志們，又將作何以感？作何所求？於是我知道有些人是需要一杯人生的美酒，而有些人是需要一碗苦茶來解渴。我不知道藝術之為事，是否可以當一杯人生的美酒？或是一碗苦茶？如果其然，我當竭誠來烹一碗苦茶，敬獻于大眾之前……

從蔣兆和的自序中可看出，當時的他面對大環境民眾流離失所、徬徨無助的心情，開始將筆觸對準他身邊的貧民，與他們同呼吸，和他們掙扎的命運一起脈

⁶ 尚和〈蔣兆和：感動了一個世紀的畫家〉，
<http://big5.chinaqw.cn:89/news/200908/19/176613.shtml>

⁷ 劉曦林：〈蔣兆和〉，《中國巨匠美術週刊》第十九期（台北，錦繡，1995年1月），30頁

動，以寫實主義的技法表現勞苦大眾的悲慘命運和他們內心的苦痛。

1943年蔣兆和畫下《流民圖》畫中的人們有仰天長嘯者；有被逼無奈者；有暴屍街頭者；更有手捂雙耳的老人，讓你聽到敵機野蠻的轟鳴；婦女們緊簇在一起，望著空中的炸彈，驚恐、無助地面對死亡……蔣兆和以雕塑般的力度，其巨大的震撼力鞭撻了入侵者的罪惡，呼喚著人生的價值，呼喚著亡國奴的覺醒，攪擾觀者流出深埋在心底而久未曾流出的淚泉⁸。以壁畫的規模揭露了戰爭罪惡，見證了這段清末民初的民族大悲劇。他曾說：「知我者不多，愛我者尤少，識吾畫者皆天下之窮人，為我所同情者，乃道旁之餓殍⁹。」這種悲天憫人的情懷，真實的將所見所感表現出來，他不介意「滿紙窮相」，更在乎是否能深刻真實的將這人間地獄的景況呈現出來將人性的孤絕深刻的展現。

蔣兆和的藝術傳達出真實、深刻精神性的表現，主張“以形寫神”認為人的內心和外觀是一至的是不可分割的一體，將內在的情感思想反映在形體上，忠實的依照人物的體態勾勒，其所勾勒之線條鏗鏘有力，紮紮實實的線條配上水墨皴法的應用，將人物衣摺的質感與量表現的唯妙唯肖，人物表情更是唱頌出時代的悲歌。



圖4〈流民圖〉修復圖(局部 20000x 120 27cm 1943 蕭瓊藏)

⁸ 劉曦林：〈蔣兆和〉，《中國巨匠美術週刊》第十九期(台北，錦繡，1995年1月)，18頁

⁹ 劉曦林：〈蔣兆和〉，《中國巨匠美術週刊》第十九期(台北，錦繡，1995年1月)，31頁

（三）生活與心境

即使在同的時代空間裡，因為創作者的生活背景、個性而產生不同的心境。以李奇茂與洪根深為例，兩人身活在同一個時空下，觀注與表現出的卻截然不同。

1. 李奇茂

李奇茂教授作品，能反映現實又能反映歷史，表現法極為豐富，上下古今人物山川花卉走獸，都極精卓，這與各種修養和藝術功力有關，即使是表達今日的生活，今日的社會，李教授的筆下都能精湛地完成¹⁰，李奇茂表現題材廣泛涵蓋了許多市井小民的生活百態。李奇茂說：「我喜歡從生活細節中去尋求筆墨的靈感，更由身邊的事物中發掘繪畫的素材，不拘時、地、也不拘畫材，自在的讓意境永遠隨著感覺和情緒漫步，使情感隨時圍繞著畫中景物的生命力催化和躍動。」可看出是以關懷的態度，賦予題材生命力，將情感注入生活，深情的把現實生活中的趣味面，點點滴滴藉畫筆描繪出來。

黃光男對於李奇茂繪畫所表現的面相說到：「他不放棄生活現實的實在，並且有系統作了一次更為完善的整理，當然包括他內在世界的廣大因素，重組他多元性的交集，把畫作的對象拉回藝術性的原位，歸屬於社會現象的表達，於是環境文化成為他關注的焦點¹¹。」

10 李奇茂：《李奇茂展 一台灣采風》，（臺北市，釉裡紅古美術出版社，1992 年 6 月），10 頁。

11 黃光男：〈人情、人性與人格—李奇茂的人物畫！〉，《李奇茂教授藝術風格發展學術研討會論文集》（台北，台灣藝術大學，2012 年 12 月），288 頁



圖 5 李奇茂〈小市場〉32x137cm 2005

李奇茂的繪畫中反映台灣人群善良、和諧、勤奮的一面，社會繁榮、快樂民生，萬頭鑽動的意象，那是中國社會裡的民族精神，是台灣民間的現實生活，現代背景的縮影。以溫柔敦厚的態度，隱惡揚善、是一種具有文人風骨的社會寫實主義，是在為社會善良面做歷史的見證。

2. 洪根深

藝術創作與環境應有其必然的關係，當師大畢業後移居高雄時，高雄已因重工業發展成為塵都、黑鄉，因此在都會景緻有了很明顯的轉變，這連帶牽動了藝術家創作的心境與風格。洪根深熱衷於探討藝術的社會本質，他筆下的人物大都是底層勞動者，神情刻畫盡是人間孤寂的一面¹²。

1987 解嚴之後藝術的表現大獲自由，使美術家們對政治的觀察異常敏銳，反應在創作上也非常快速。台灣美術大膽向禁忌挑戰並呈現病態、悲傷、頹廢的社會黑暗面。這時期的洪根深，在紛爭的社會現象中目睹了人性的貪婪、脆弱與攻擊性。於是，他開始以「人」作為表現的主題，赤裸裸地解剖人性奧義，並對現代人提出悲劇式的省思和質疑¹³。

¹² 蘇士雅：〈洪根深—蘊藏哲理與歷史宏觀的藝術家〉，《源雜誌》第四十六期（台北，台灣電力公司發行，2004年5月），48頁

¹³ 同註12，49頁



圖 6 洪根深〈新傳說之 14〉145x112cm 1989

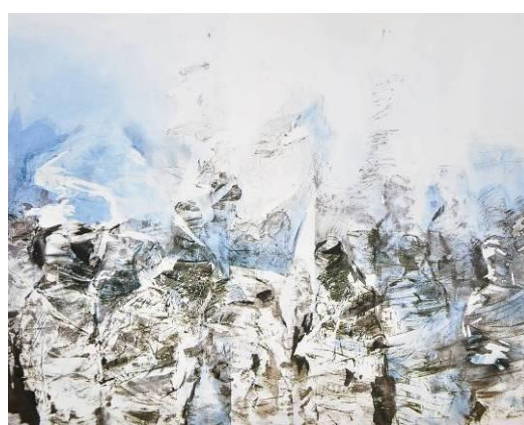


圖 7 洪根深〈運動〉163x130cm 1987

洪根深的繪畫以黑色風格帶著詩意的悲傷進入了觀看者的心裡。在非常表現主義的方法，以黑色象徵當時台灣人民的忙碌、疏離、呆滯、機械化、無個性、無方向、缺乏溫情、狂烈、不安、煩躁、毫無秩序¹⁴。

兩者心境與形式的比較圖：

	作者心境	觀注題材	表現方式
李奇茂	善良、和諧、勤奮的一面。	市井小民的生活百態	文人風骨的社會寫實主義。
洪根深	社會病態、悲傷、頹廢的黑暗面	大都是底層勞動者	詩意悲傷的表現主義

三、「城市心境」的繪畫思維

「城市心境」的繪畫思維模式以及思考方法，筆者茲就其思維模式形成的方式，將其分別歸類成三大主要的方向：

1. 景物再現—表現城市中之生活現象，以寫實主義的角度出發去做詮釋。
2. 自我表現—純粹表現筆者自我的心境，以自我心境出發去做詮釋。
3. 中西融合—筆者同時進行中西畫創作所產生的互相影響。

¹⁴同註 12， 49 頁

（一）景物再現

在筆者客觀地觀察景物之後，畫面表現使用了相對較為客觀的方式，畫作技法使用趨近於寫實的描繪，以期將客觀所觀察到的景物再做一次原景的呈現，客觀表現筆者雙眼所見到的景象，是對一個現實現象或具體對象的忠實描繪。在這樣一個創作的前提之下，畫面所欲表現的主要重點，將著重在於處理對象的客觀特徵，例如：結構、質感、量感……等，較偏重於外型方面的表現上，忠於對景物形象的高度掌握，並且如實呈現自然的現象，是一個以手中所執的畫筆去記錄眼中所見的現實世界的創作手法，使用了「記錄者」的角度去做觀察，並且進行這一系列的創作。

藝術反映現實：從事創作時，在精神、態度、甚至題材上都應脫離幻想，深入現實生活；藝術反映現實最重要的是要離開狹隘沈悶的象牙塔，走向人群的大街¹⁵。

如若想要忠實並且客觀地呈現我們所處的生活環境或者社會現象，基本上，我們無法單單只有待在室內，只靠我們腦內天馬行空的想像，就有辦法知道外面的世界到底發生了什麼事，無法使用虛擬架空的手法和夢幻想像的方式，去感知外面真實的世界所產生那麼真實的脈動。因此我們必須要走出戶外，直接地面對真實的人群，面對這個隨時都在變動的街頭，面對這個瞬息萬變的城市，我們才有辦法以自身的心靈去得到更深刻的感受，更真實的體悟，更確切的理解，而筆者的藝術創作也才有辦法得到最不加矯飾，並且原汁原味、鉅細靡遺的「現實」。

透過深入地觀察與紀錄，筆者試著去認識並且試著去了解所觀察對象，試圖去挖掘出對象最深沈最原始的本質，用客觀的角度洞察當下的社會現象，去清楚

¹⁵朱佩儀，謝東山：《台灣寫實主義美術》（台北：典藏藝術家庭，2006），231 頁

了解現象背後的成因。《觀念史大辭典・文學與藝術卷》一書中提到：

再現藝術忠實地呈現真實的世界，因此，藝術應該透過鉅細靡遺的觀察，和小心謹慎的分析當代社會的生活與習俗。對社會的關照應該不偏不倚，冷靜而客觀¹⁶。

法國寫實主義畫家庫爾貝曾說：

繪畫，就其根本而言，是種具體藝術，因此它只能涵括真實與實存事物的表達。它是一全然物質性的語言，這語言當中的每個字都指涉可見可觸的物體；若然一種物體是抽象的，是看不見、不存在的，那它就不該屬於繪畫的範圍之內¹⁷。

庫爾貝所持的觀點也就是說，繪畫是要對真實存在的事物做真實地描繪，藉由敘述的這個過程，來傳達具體發生的事件。不同的對象物，都具有自己獨一無二的符號語言。基本上，寫實主義所描繪的對象，一定是人類的眼睛所能看得見的人、事、物……等，視覺上可見並且存在的東西入畫。因此相對來說，即是不以看不見的東西入畫，寫實主義所欲呈現的畫面，必定是由可見物件的組合而形成。

徐悲鴻認為：

畫家在作畫時，有自己的創造，有取捨，有強調。虛實處理，有畫家自己的意圖，有畫家獨到的創造¹⁸。

¹⁶ 幼獅文化事業公司編譯部主編：《觀念史大辭典・文學與藝術卷》（台北，幼獅文化事業股份有限公司，1991），176頁

¹⁷ LIDNA NOCHLIN 著；刁筱華譯：《寫實主義》（台北，遠流，1998），17頁

¹⁸ 徐悲鴻：《徐悲鴻談藝錄》（河南，河南美術出版社，2000年6月），116頁

客觀的再現不完全是模仿和複製，更不是完全對現實的機械式反映，而應當是畫家依循自然美的規律，將所認識的對象，經過感官的認知和心靈的認知所選擇之後，在經由藝術家的加工及創造之後，才成為所謂的藝術形象，也因此畫面的呈現通常會帶有心理暗示的因素。黑格爾（Hegel, 1770-1831）所說：「真實的實在存在於立即的感覺與每日所見的物象之外。唯存在於事物本身之內者為真實……在此另一端是一敗壞、易朽現世的表相與幻象，在彼一端則是事物與真實內容，藝術就是要在這兩端之間挖出一道溝通，重新賦予事物及現象以較高的真實、出自於心靈較高的真實……藝術的表現絕非僅在於刻畫事物單純的表相與幻象，而是擁有一更高的真實與一更實際的存在¹⁹」。

承上所言，在本類思維模式的前提限制之下，筆者在創作上所使用近於「寫實主義」的畫面呈現方式，期望可以取法寫實主義畫家的創作手法來進行筆者本身的藝術創作，也就不僅僅只是單純再現客觀對象的表象與幻象，而是比任何其他創作手法，「擁有一更高的真實與一更實際的存在」。但是本階段的所有模式，尚未使用筆者自己的內在精神來作藝術上的創作表現，也猶未傳達出筆者內心在其他更深層次所蘊含的獨特情感。

（二）自我表現

所謂「自我的表現」即透過作品表現反映作者的主觀感受。一般指藝術家運用藝術手段直接表達自己的情感體驗和審美理想，理想的、情感的因素比較顯著，在創作手法上偏重於理想地表現對象或拋棄具體的物象，追求超感覺的內容和觀念，採取激情、扭曲、誇張、變形以至抽象等藝術語言，以突破感受的經驗習慣；在創作上傾向於表現自我，改變客體，表達理想。具有震撼人心、高度概

¹⁹ LIDNA NOCHLIN 著；刁筱華譯：《寫實主義》（台北，遠流，1998），5頁

括、不求形似、自由創作等特點。

俄國的哲學家兼文學家里奧·托爾斯泰(Lo Tolstoy)認為：「藝術是一種人的活動——一個人有意識地借著某種外在符號(External Signs)，將他所經歷的情感傳達給別人，使他人受到感染並且也經驗到這些情感²⁰。」藝術創作是有創作者有意識的藉由某些形式或圖像，表現出內在的情感傳達心中所思、所感。任何一個主體把他對於外在世界的認知、感受或體驗所得的與眾不同的情感、思惟、想像，藉由獨創又能被感動了解的符號、形象表達出來，使他人或觀賞者產生於心有戚戚焉的共鳴。

繪畫表現是將作者的心境表現於畫面中，心境的產生來自於作者“心”(審美的主體)對於物象所產生的“境”(審美的客體)的感受，王昌齡提及：

一曰生思。久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生。二曰感思。尋味前言，吟諷古制，感而生思。三取思。搜求於象，心入於境，神會於物，因心而得。²¹

他將意境的產生提出了三種狀態，「生思」指的是，心中的想法經過長期的構思，無法產生意象。只好放鬆心靈，等待靈感與想像為景所觸發，這時意象就會自然的湧現出來了。這種情況下“景”和“思”的關係是偶然的觸發，思是由境引起的，也就是說沒有特定的「境」的觸發，藝術靈感和藝術想像不能產生，就不能有意境的創造。²²「感思」是指說從前人的作品中的體會，轉而創造出新的意象在畫面中。「取思」則是主動的從生活中尋找生活的境象，與心靈產生共鳴，從而創造出心境。

²⁰ 托爾斯泰：《藝術論》（台北，遠流，1996 初版六刷），64、65 頁

²¹ 王昌齡：《詩格》

²² 葉朗：《中國美學史》（台北市，文津出版社，1996 年），197 頁

意境的產生，主要是由觀看對象物的主觀情思與審美客體的結合。梁啟超說：「境者心造也。」意境的產生來至於作者與對象物的共鳴，可能是當時心情，也可能是記憶的聯想，每個人都有其獨特的生命歷程，所以幾使遇到同像的景物也會有不同的心境。石濤說：「夫畫者，從於心者也。」²³繪畫要有思想上的支配，無論畫什麼，自己心中要先有個想法，有了想法就會產生畫法。張璪：「外師造化，中得心源」從體驗生活得到的印象，加以藝術加工，將自然的形象變成藝術的形象。在畫面上的表現試圖將自己獨有的感觸詮釋於畫面中，從對生活的體會轉化為自己心中的形象與氛圍。

形象刻畫既要為對象傳神，也要為作者抒情達意；藝術表現上敢大膽取捨，抓住與對象物本質特徵關係最為直接的結構，進行恰當的藝術誇張、變形，使用某些程式化、裝飾化的手法。²⁴

對於形的表現不僅止於對表象的刻畫，須加入作者對象的理解，通過觀察、了解，抓取對象物形態背後的本質，進而詮釋作者的心境。

張彥遠強調「書畫之意，須以意氣而成。」強調繪畫的表現上，重於作者的個性、氣質，可見“意”的重要性，也就是主觀的表現。張光賓說：「有內蘊的精神意志，才能使人靈明之氣充溢，散發出來，著筆墨的揮灑，必能表現出不同凡響的氣勢和韻度。」²⁵創作是在表達作者本身的精神意志，將作者的思想與經驗注入於對象物，呈現出來的意象已通過作者主觀的轉化，似與不似皆不重要，轉化後的意象必然散發著作者無窮的生命力。

²³道濟著：《石濤畫語錄》（台北，連貫出版社，1973 年），52 頁

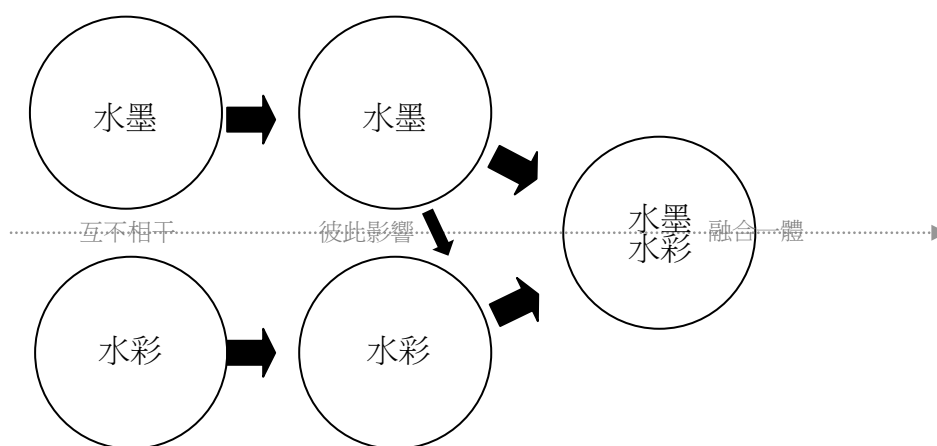
²⁴邵彥：《中國繪畫欣賞》（台北市，五南，2002 年 8 月）

²⁵張光賓：《讀書說話：台北故宮行走二十年》（台北市，麗山寓廬，2008 年 10 月），227 頁

創作應自我想像與創造，在描寫對象時，不為對象的原有形態所約束，不斤斤計較於對象細瑣部分的絕對準確性，加入充分的選擇、取捨、誇張或想像。

（三）中西融合

筆者迷戀於以水為媒介的媒材，所以偏愛水彩與水墨這兩種媒材，一直以來都有在做經營這兩種媒材的創作。過程由於環境的改變直接也影響了創作的思維間接也改變了畫面，使得這兩種媒材的創作關係反映了不同狀態，兩者關係從「互不相干」到「彼此影響」到「融合一體」。



1. 互不相干

水彩是一個思考，水墨又是一個思考，會認為每種形式會有他固定的樣貌與形式，用具上也都採用各自的材料。思考上較為單一會認為水彩就只能用色彩表現色光與影子，水墨只用墨色、單一的色彩，技法上也限定在當時所學習到技巧的範圍內做變化。



圖 8 侯彥廷〈亂〉110x78cm 2004

此階段兩者都在各自的形式、技巧上表現，各為一條軸線的發展，都維持在本身的形式美感範圍內思考，所以畫面沒有呈現共通的形式美感。

2. 彼此影響

大學階段思考不同媒材如何彼此運用，題材的選擇會有不同的方向，同樣是筆者的作品但因媒材的不同訴說著不同的故事。



圖 9 侯彥廷〈希望工程〉
180x90cm 2004

媒材會有獨特的形式美感，因媒材的不同而產生不同的觀看角度，呈現出不同的想法，不同的創作觀。將水墨的美感置入其中把「氣韻」的表現帶入水彩，在水彩中呈現水墨虛無飄渺的氛圍。水墨以枯枝入畫關心自然景色，水彩則是人物入畫表現人的心裡。



圖 10 侯彥廷〈泊〉
180x90cm 2006



圖 11 侯彥廷〈幻〉78x110cm 2006



圖 12 侯彥廷〈春〉
180x360cm 2006



圖 13 侯彥廷〈憶〉
110x78cm 2006

在一次的寫生比賽(圖 14)中筆者試著將「墨」這個媒材的特性運用至水彩上，在墨裡加上金粉使墨的黑色帶有金色的色點，發現這樣的使用方式會帶有中國味和東方味，也可使整片的墨色增加變化。這是第一次將墨與彩融合在畫面上，後來從這開始將這樣的表現方式延伸到人群(圖 15)的表現上。

這個階段水墨的形式美感與媒材的特性運用至水彩的表現上，兩者的形式、技巧上開始產生彼此運用的狀態，但題材還是在各自的軸線上發展。



圖 14 侯彥廷〈寫生〉
36x55cm 2010



圖 15 侯彥廷〈情〉
78x110cm 2010

3.融為一體

康丁斯基 (Kandinsky, 1866~1944) 在《藝術的精神性》提到：藝術家應該無視於一般人對形式的見解，無聞於理論教條或時代的要求。他的眼睛應該開向自己內在的生命。他的耳朵應該朝向自己的心。然後去抓取任何一種不管被承認，或不被承認的方式²⁶。方法的形成來自於創作者本身的需求，是為了達到某種目的的手段。筆者認為「異質性的融合」是破除畫面單一思考的方向。徐悲鴻在《中國畫改良論》提出他改良的基本原則：「古法之佳者守之，垂絕者繼之；不佳者改之，未足者增之；西方畫之可採入者融之。」²⁷林風眠對此有所見解：「對於繪畫的原料、技巧、方法應有絕對的改進，俾不再因束縛或限制自由描寫的傾向²⁸。」也就是說為了求新求變可採異於東方的創作入畫。媒材也不單一只用墨入畫，也使用其他水融性的媒材像是：壓克力、廣告顏料、彩色墨水等…。筆者將水彩畫中墨與彩融合的經驗和形式延伸至水墨創作中，也開始認為創作應

²⁶ Kandinsky；吳瑪俐譯：《藝術的精神性》(臺北，藝術家出版社，1985 年)，60頁

²⁷ 徐悲鴻：《徐悲鴻藝術文集》(台北：藝術家出版社，1987 年 12 月)，頁 39。

²⁸ 郎紹君：《中國名畫家全集·林風眠》(台北，藝術家出版社，2004 年 3 月)，219 頁。

不分媒材的去思考，將水彩與水墨創作視為同一個狀態，一樣是傳達創作者的思想。

此階段兩者的形式、技巧與創作思想立足於同一個思考點，是在同一個軸線上發展。



圖 16 侯彥廷〈亂〉局部 140x70cm 2011



圖 17 侯彥廷〈夜尋〉78x110cm 2013

四、「城市心境」創作實踐與作品分析

洪月卿《城市歸零》一書中提到：

若將「呈現」定義為是人與環境相涉相容之中，經過作者「客觀」分析下的「主觀」選擇，存在著「真實」與「擬真」兩種狀態，並以此觀念看現代人生活的場域都市，其中「主體」生活其中的人，「客體」則為都市本身。而「都市呈現」即是人與環境間表現出來的現象，經過作者主觀篩選詮釋之後的一種表現。

「城市·心境」的創作主要呈現筆者在城市中生活所萌生的心境，由自我為中心關注人與環境互動下所延伸出的現象，再經由篩選、重組，最後藉由畫面主觀的詮釋自己的心靈感受。

在畫面上採用“客觀再現”與“主觀表現”兩種處理手法，會依畫面的需求或呈現的目的性，選擇要偏向哪一種處理方式或參半的使用，若想傳達社會現象敘述所發生的事件，為社會發聲，就會客觀的忠於所見再現對像的精神。另外若是想反映心理感受抒發所產生的情緒，為自己告白，就會主觀的心有所感表現心中的情緒，但也有介於中間的狀態。

「城市·心境」創作以作品本身包涵“客觀”或“主觀”處理的偏重，將作品區分為三大系列：

1. 「原·心系列」—原原本本將對像的形體給呈現出來，偏重客觀的角度處理畫面。忠於眼前所見，深刻的描繪人在城市中的情緒反應生活樣貌和狀態，並呼應當時的社會潮流。
2. 「流·心系列」—流去一半的形像使之模糊，保留一半可辨識的部分，畫面中主、客觀的處理參半的使用。內化為一種畫面的表現，在主觀和客觀之間，有筆者主觀的情感介入但又保有城市真實形態的畫面平衡。
3. 「幻·心系列」—“幻”去“換”的諧音，換去原本的形態取而代之的是自己的心，畫面偏重主觀的角度處理。透過現實生活觀察的城市場景，進行自我創作的反思，找尋多種繪畫表現的可能性，轉化成創作者主觀營造的心域意象，主觀地詮釋作者的心境。

(一) 原·心系列

作品1〈亂〉



〈亂〉 水墨、宣紙 140x70cm 2011

一、題材內容

之前台灣五都(台北市、新北市、台中市、台南市、高雄市)選舉時，候選人為了提高能見度、知名度增加選票，使得街頭路口四處被掛上滿滿的旗幟標語廣告，尤其是天橋上被插了滿滿的旗子，更是台灣每到選舉時特有的現象，此現象所造成的視覺感官混亂與心理層面的不安。旗幟豐富的顏色與圖像，加上龐大的數量衍生出一種心靈的混亂，面對這樣的景象，筆者心中產生莫名的「不安感」，隨著旗幟的飄揚更呼應了筆者的的心情。

畫面成群飄揚的旗幟一部份訴說著社會混亂的現象；另一部份又表現出筆者雜亂的心情。畫面中正在上天橋的人代表筆者自己，面對周圍這般旗幟各領風騷混亂的狀態我們依然只能選擇不斷的向上朝向未來前進，一步一步堅定得朝向那空白的未知。

二、形式技法

1. 顏色

安海姆論色彩與感情表現說到：「紅色代表熱情、刺激、性奮；黃色代表爽朗、愉快；藍色代表沮喪、憂鬱」²⁹

紅色	熱情、刺激、興奮
黃色	爽朗、愉快
藍色	沮喪、憂鬱

顏色本身具有情感的表現，筆者將多種顏色並置交錯，企圖使圖呈現出五味雜陳的心理，並使畫面同時產生不同的情緒。

²⁹ 安海姆；李長俊譯：《藝術與視覺心理學》(台北市，雄師，1982 年)，341 頁



多色



紅色



黃色



藍色

作品 2 〈飄〉



〈飄〉 水墨、宣紙 180x146cm 2011

一、題材內容

社會充滿了虛假、混亂的現象，到底什麼是真實，太多繽紛、炫麗的表象，大多已魚目混珠難以分辨。畫面試圖探討具象與抽象的平衡點，運用浮動的筆觸與線條來表現筆者所感到不安的情緒。

由城市生活中取材，藉由掛滿布條的天橋來詮釋選舉時所造成的社會現象，視覺上混亂、內心的徬徨，眼前所見又真實又虛假，只有忠於自己才能從紛擾中看見真理。

運用大量的渲染法，藉由流動的「水」，來表現有形無形的混亂與虛假，營造出城市生活在似幻裡的時代氛圍，試圖將形式與內容做最貼切的結合。

二、形式技法

從收集的資料中挑選符合心中想呈現的圖片，把握對描繪對象的本質特徵，加以重新組織³⁰，呈現更真實的選舉期間的混亂景象。



圖 18 參考資料 攝於台北車站

³⁰李可染：《李可染畫論》（台北，丹青圖書有限公司 1985 年 10 月），78 頁



圖 20 小稿製作



圖 19 參考資料網路下載

(二) 流・心系列

作品3〈夢想〉



〈夢想〉宣紙、廣告顏料 180x90cm 2011

二、形式技法

1.取捨

對於畫面作者只需保留所要的，去掉多餘的，使畫面簡潔有力主題清晰。李可染說：「客觀事物永遠都是藝術的素材，我們在作藝術加工的時候，總是有取捨有增減。³¹」這張〈夢想〉對照原始資料，去除背景多餘的人與房子與旁邊賣氣球的人留下畫面主要的元素小女孩與氣球還有娃娃車，這樣可使主體明確清晰。增加氣球的數量使畫面產生氣球與小女孩的面積懸殊，強調夢想的大，在畫面上運用了傳統山水中常見的「大山小人」對比表現法。



圖 21 參考資料 攝於彰化天后宮旁



參考資料去背

2.張力

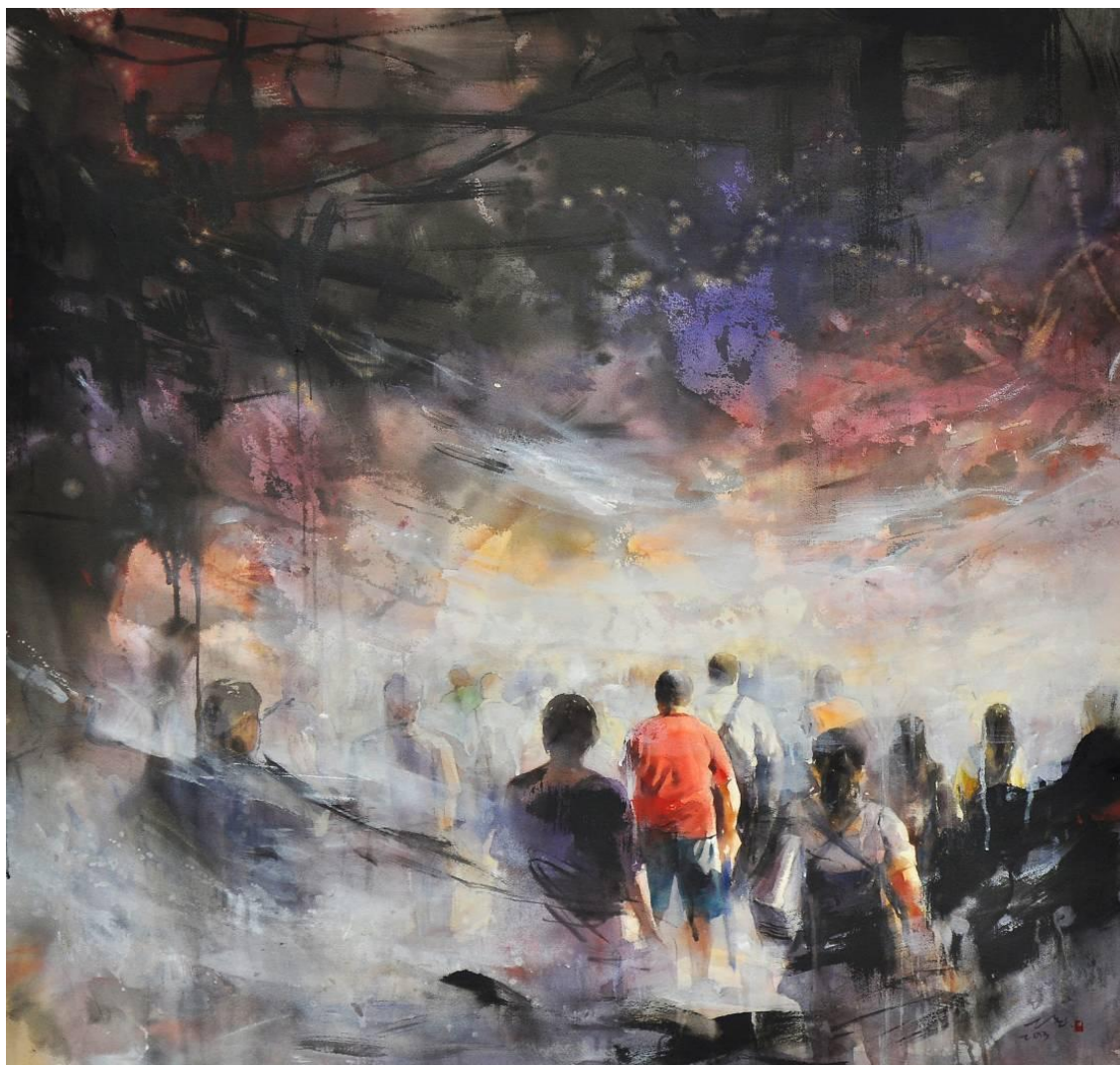
視線從主角小女孩由右下引導到左上的氣球，在由氣球射狀式的將視覺帶開，造成視覺向外延伸。

顏色的飽和度與彩度從氣球中心外減弱，由高彩度轉為低彩度，由暖色系轉為寒色系，將視覺往後延伸。



³¹李可染：《李可染畫論》（台北，丹青圖書有限公司 1985 年 10 月），77 頁

作品 4 〈迷走〉



〈迷走〉水彩紙、廣告顏料、壓克力 113x110cm 2013

一、題材內容

筆者喜歡遊走於城市中與陌生人接觸，成群的人行走於斑馬線上向同一個方向走去，不知是有意識或無意識的遵循著一種無形的社會價值觀。

畫面中背對著我們朝向畫面的深處走著，看不見盡頭無止盡的延伸，尋著某個方向迷失在人群中。去除掉真實存在的空間，去掉背景去掉地面只保留少部分的人物，想呈現一個虛構的空無場景，人群行走其中迷失了自我。

抽象繪畫以大膽、自由的筆法，宣洩內心情感，表現繁複不可捉摸的結構、線條³²，真誠流露藝術家的內心情感，是一種心靈圖象的呈現。以隨性的筆觸和任意的潑灑傳達筆者內心的情緒，將抽象的內心情感與具象的形體做結合。

一、形式技法

李可染說：「一幅畫要壟罩著一種氣氛，有了氣氛畫才會活躍起來³³。」筆者在一次的陰天裡上陽明山採海芋，此時的山上霧濛濛的一片有如在仙境一般，那種在迷霧中看不見又好像看得見的經驗，得知朦朧可以呈現虛無感。用白色壓克力多層的覆蓋，一層乾了再加一層的方式將原本清楚的地方漸漸變的模糊，使之壟罩著一層白色的霧氣，一面也能更加凸顯主題的部分。為了有足夠的空間呈現人群上方的變化，所以選擇方形來構圖。



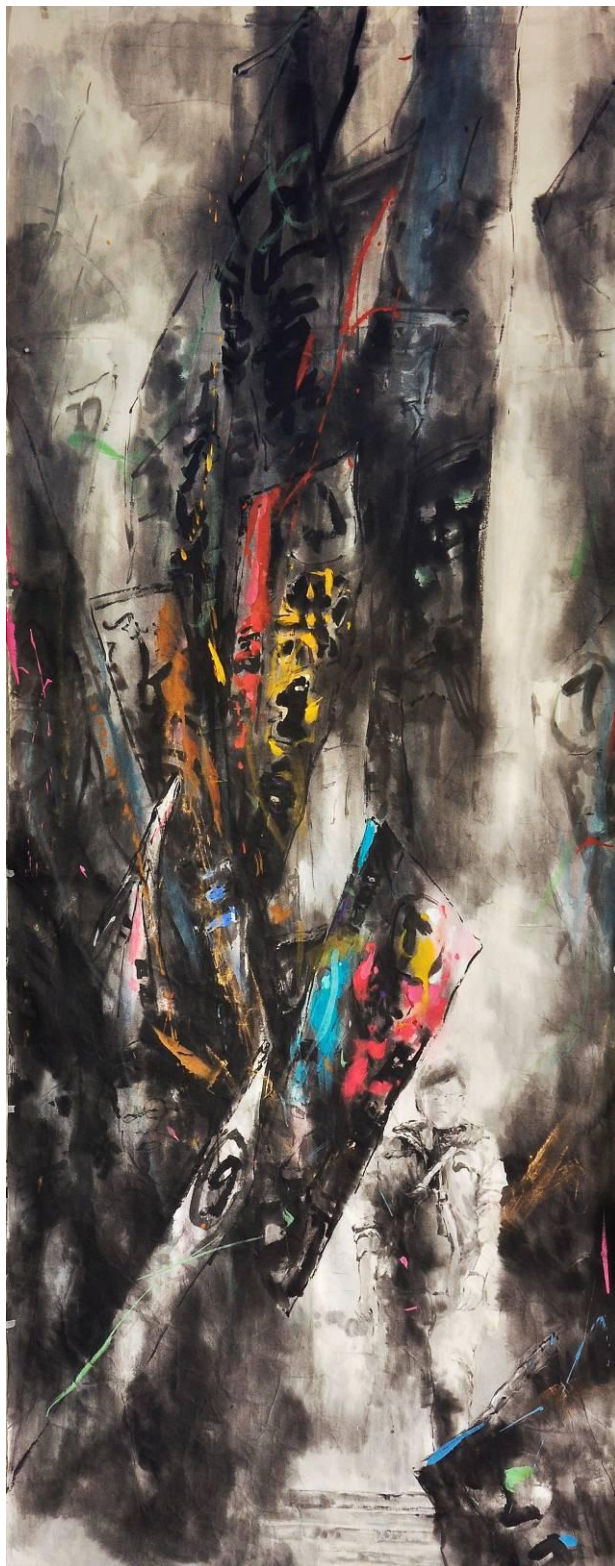
圖 22 參考資料 攝於景安捷運站

³²林吉峰：〈趙無極回顧展〉，《美術館導覽》（台北，台北市立美術館，1993），3 頁

³³李可染：《李可染畫論》（台北，丹青圖書有限公司 1985 年 10 月），139 頁

（三）幻・心系列

作品 5 〈走在虛幻裡〉



〈走在虛幻裡〉 宣紙 230x90cm 2011

一、題材內容

以選舉為表現題材，藉由掛滿布條來詮釋選舉所造成的亂象，視覺上混亂、內心的徬徨，眼前所見又真實又虛假，人就這樣行走於虛幻的氛圍中。

畫面中的婦女走在茫茫的旗海裡，行走在一個旗幟構成的空間，晃動飄揚的旗幟無盡的向外延伸占滿整個畫面，就像身處壟罩在充滿表象、浮面社會裡。

傅基芬在《論未來主義作品的「動勢」之美》一文中提到：「未來主義是一透過多重影像之描繪而揚棄固有的靜態畫面之藝術，並且著重於眼睛的視覺理論，藝術家要在靜止的作品中傳達出動感。³⁴」。不只於對靜止的畫面表現，更希望表現“動”的視覺感受，運用模糊、反覆的處理手法表現旗幟在飄揚的感覺，呈現出虛幻的氛圍。

二、形式技法

荊浩《筆法記》謂：「山水之象，氣勢相生。」畫家不僅要表現出峰、巒、嶺等不同地貌特徵，而且要把山水作為廣大空間中互有聯繫的統一整體來描繪。李可染〈黃山煙霞〉這件作品以黃山為對象，將黃山的地形地貌體呈現，將山脈做整體性的處理，連成一氣使之有氣勢。董其昌《畫禪室隨筆》提到：「遠山一起一伏則有勢，疏林或高或下則有情。」自然對象、山水景物完全成了畫家傳達主觀情緒意興的手段，其實自然界本「情」是不存在的，有情的是作者本身，正是通過畫家本身把自己的「情」加到自然界或山水上，自然界或山水也就有了「情」，由於這種畫面有了畫家的「情」傳達了它的「主觀情緒意興」，那麼它自然也就變成了「有我之境」了。李可染說：「意境是景與情的結合，寫景即是寫情。山水畫不是地理的圖解，不是自然環境的說明。³⁵」

³⁴傅基芬：《論未來主義作品的「動勢」之美》

³⁵李可染：《李可染畫論》（台北，丹青圖書有限公司 1985 年 10 月），66 頁



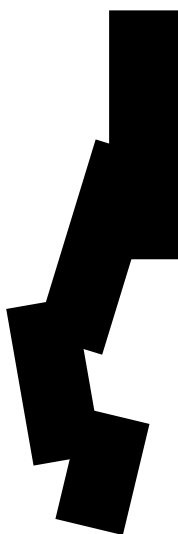
圖 23 李可染〈黃山煙霞〉

65x45cm



圖 25 李可染〈漓江勝景〉

122.1x69.3 cm 1963



構圖分析



水平翻轉



圖 24 小稿製作



圖 26 參考資料攝於
台北車站旁



圖 27 參考資料攝於
台北羅斯福路

作品 6 〈走在虛幻裡 II〉



〈走在虛幻裡 II〉 宣紙 180x90cm 2011

一、題材內容

面對人生不斷向前進行的時間軸，我們無法停止，只能不斷的回憶，將一切所有美好放在心裡。在這個社會裡，「真實」似乎難以讓人一目瞭然，眼前所見卻不知是真有此事，還是夢裡所見，太多虛假、表象，人行走在其中，如踏不到地般的不真實。

動態與光線粉碎了物體的實質，作品呈現出正在動著的人物或機器，使物像有動力的感受，即所謂的『速度』和『進行』，甚至是『動盪』的感覺³⁶

畫面中的人群行走於不明的空間中，似乎有走在地面似乎漂浮在空間中，四處擴散的墨韻與扭曲的線條破壞了造形的明確性，呈現出一種動盪不安的心裡感受。

以薄邱尼三聯畫「心靈的狀態：離開的人」、「心靈的狀態：告別」、「心靈的狀態：留下來的人」(States of Mind: Those Who Go 圖 5-12, States of Mind: The Farewells 圖 5-13, States of Mind: Those Who Stay 圖 5-14) 為例，作品中充滿強烈的情感張力，置於中央的是代表「告別」的火車站，左右兩旁分別是「離開的人」與「留下來的人」，薄邱尼以快速、重疊的斜線表現出離開者的焦慮不安，直立靜止的形體則表達出留下來的人沮喪、憂傷的心情。



圖 28 〈心靈的狀態：離開的人〉
1911



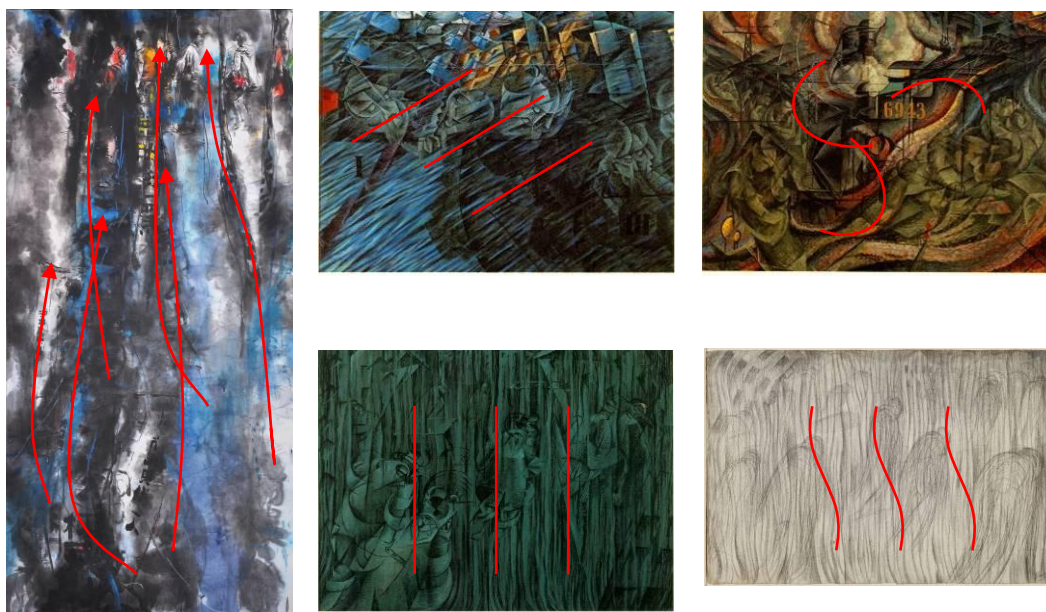
圖 29 〈心靈的狀態：告別〉
1911



圖 30 〈心靈的狀態：留下來的人〉 1911

³⁶ 許坤成〈十五世紀至現代西洋畫派之流變〉《文藝復興至二十世紀》，(台北：中國文化大學出版部，2000 年)，頁 23

二、形式技法



安海姆表示：「只有當一個構圖裡的各個部分之運動，合乎邏輯地融入整個作品的時候，此構圖的動力感才能成功。³⁷」運用眾多向上的線條使他們動力形式產生一個共同的運動方向，使整張畫面有向上的視覺導引。

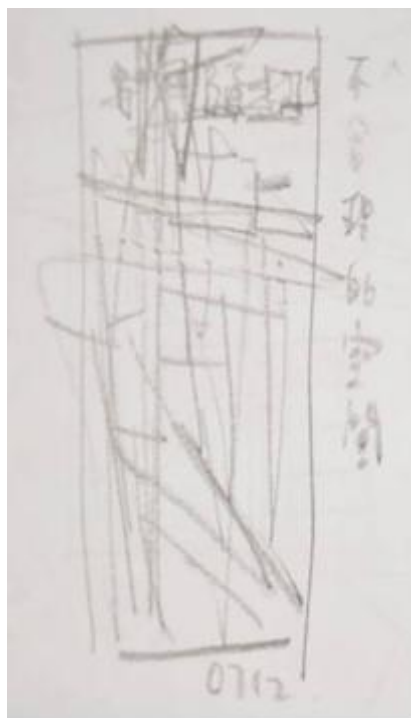


圖 32 小稿製作

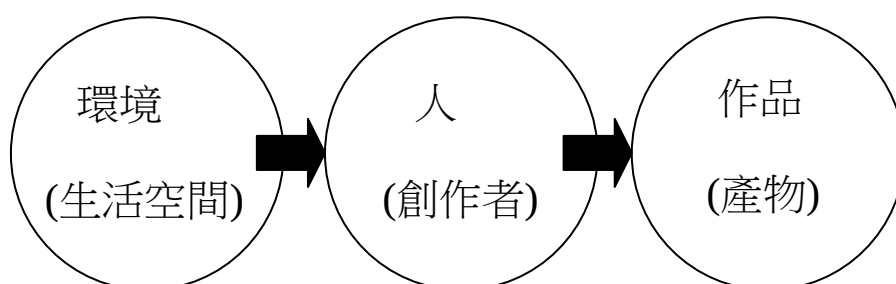
³⁷安海姆；李長俊 譯：《藝術與視覺心理學》(台北市，雄獅，1976 年)，427 頁



圖 31 參考資料攝於台北車站

五、小結—省思與展望

過程中了解到城市外觀與現象的特殊性與背後所形成的原因，弄清楚創作者與環境之間所存在的關係，是一種相互對映的狀態，心中的感動來自於與環境的對話，與創作者的生活背景也有一定的關聯性。整個創作過程就是環境、人、作品三者之間的串聯關係。



綜觀此創作研究作品的成果收穫，筆者自覺在創作情思和感觀越發細膩，以不同的角度思考將著眼於細微之處，追求作品表現的另一面貌，讓多數人能勾起共同生活經驗的共鳴，對筆墨精神、運用筆墨的技法、雙宣的紙性、整理作品提高完整度的能力也都更加了解熟悉。

筆者認為藝術創作須包含民族性、時代性、獨創性這三樣特質，創作上要結合自我民族的特色、成長背景的特質、對外在社會環境的感受以及個人的品味涵

養，方能有完整的藝術表現。

參考書目

- 史作檉，《雕刻靈魂的賈克梅第》（台北，典藏藝術家庭股份有限公司，2007年）。
- 安海姆，李長俊譯：《藝術與視覺心理學》（台北市，雄師，1982年）。
- 朱佩儀，謝東山：《台灣寫實主義美術》（台北：典藏藝術家庭，2006）。
- 李可染，《李可染畫論》（台北，丹青圖書有限公司 1985 年 10 月）。
- 李奇茂，《李奇茂展 一台灣采風》，（臺北市，紬裡紅古美術出版社，1992 年 6 月）。
- 洪月卿，《城市歸零—電影中的台北呈現》（台北市，田園城市文化事業有限公司，2002 年）。
- 林吉峰，〈趙無極回顧展〉，《美術館導覽》（台北，台北市立美術館，1993）。
- 黃光男，〈人情、人性與人格—李奇茂的人物畫！〉，《李奇茂教授藝術風格發展學術研討會論文集》（台北，台灣藝術大學，2012 年 12 月）。
- 蘇士雅，〈洪根深—蘊藏哲理與歷史宏觀的藝術家〉，《源雜誌》第四十六期（台北，台灣電力公司發行，2004 年 5 月）。
- 幼獅文化事業公司編譯部主編，《觀念史大辭典·文學與藝術卷》（台北，幼獅文化事業股份有限公司，1991）。
- 托爾斯泰，《藝術論》（台北，遠流，1996 初版六刷）。
- 許坤成，〈十五世紀至現代西洋畫派之流變〉《文藝復興至二十世紀》，（台北：中國文化大學出版部，2000 年）。
- 張光賓，《讀書說話：台北故宮行走二十年》（台北市，麗山寓廬，2008 年 10 月）。
- 葉朗，《中國美學史》（台北市，文津出版社，1996 年）。
- 道濟著，《石濤畫語錄》（台北，連貫出版社，1973 年）。
- 徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集》（台北：藝術家出版社，1987 年 12 月）。
- 郎紹君，《中國名畫家全集·林風眠》（台北，藝術家出版社，2004 年 3 月）。

- 國立歷史博物館編輯委員會，《林玉山教授創作展》(台北市，史博館，2000年)。
- 劉曦林，〈蔣兆和〉，《中國巨匠美術週刊》第十九期(台北，錦繡，1995年1月)。
- 蕭瓊瑞，〈略論馬白水的水彩教學與彩墨創作〉，刊於《藝術認證》第29期(台北，高雄市立美術館，2009年12月)，非常報導
- Andinsky；吳瑪俐譯，《藝術的精神性》(臺北，藝術家出版社，1985年)。
- LIDNA NOCHLIN 著，刁筱華譯：《寫實主義》(台北，遠流，1998)。