

生之慾—生殖意象水墨人物畫創作研究

Reproductive Desires - Creations Studies in Ink Figure

Painting of Life Images

陳炳宏

Chen Ping-Hung

東方設計學院專任助理教授

摘要

本創作研究旨在藉由繪畫創作的藝術表現，將人類對於生命繁衍與生殖衝動的意識形態整理與探究。透過，藝術史與美學認知中取得知識、靈感；與筆者長期對社會倫理的觀察與期待，內化為個人創作形式。並藉由社會心理學的詮釋角度與現代繪畫的創作形式結合，企圖在台灣過去水墨創作思潮中的「水墨現代化」、「水墨本土化」、「數位化及多媒材發展」之外，尋求獨立自我的創作方法與美學觀。

本文經前言敘述研究動機後，分別以「生命意象的創作意涵」，探討性別角色的圖騰概念、生殖意象創作符碼；「現代水墨創作實踐與形式表現」中，探討台灣的水墨創作現況之省思、台灣水墨創作之特徵、現代水墨人物創作實踐、創作語言之表述等。最後透過筆者的七件作品以創作理念、學理依據、內容與技巧等，詳述創作中如何經由新生兒的意象與水墨人物表現，對研究主題之現代水墨畫探究的結果，形成結論，以作為未來創作研究之參考。

【關鍵詞】 生殖、新生兒、水墨人物、現代水墨畫

一、前言

日本知名導演黑澤明（1910-1998），曾在 1952 拍攝《生之慾》To Live (Ikiru) 一片，以日本常民文化生活為背景；透過社會寫實的手法與個人創作美學的修養，刻畫對時代生活的觀察與生命意涵的看法，拍攝出膾炙人口的影像美學。時至今日仍是電影藝術的典範。也印證了生命議題，可謂是許多藝術創作的靈感來源。創作對於藝術家而言——其靈感多數源自於自身成長背景與文化的薰陶。尤其是，能反映時代現象或是生命的關照者，特別能引發觀賞者發自內心的情感互動。藝術心理學家魯道夫·安海姆（Rudolf·Arnheim 活動於二十世紀中葉）在其名著《藝術與視覺心理學》（*Art and Visual Perception*）導論中提到：

所有知覺即是思考，所有推論即是直覺，所有觀察即是發明。此種見解對於藝術之理論與實際的關係是十分明白的。藝術的製作不再是獨立自足，不再是上天的神祕授與，不再是和別人毫無關聯了。導致偉大之藝術創作的那種高貴的洞察力，也無非是日常生活中謙恭的觀察活動的結果。這與散文之尋求日常見聞同樣是藝術的，因為它給予並發現形式及意義。所以藝術家之觀察實在就是生活之工具，一種精鍊的自覺。¹

按安海姆所述，我們可以理解藝術創作、社會文化、藝術家之自覺，等三者之間的依存關係。然而，社會文化會因時代更替而有所變遷，但藝術家對生命的關注，長久以來始終不因時間變動而消退。本世紀的偉大心理學家：榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）在其一篇名叫《原古人》（*Archaic*）的文章提到：

現代文明，乃是人類努力幾千年的結晶，可是物質文明的進化，並無法掩飾人類內心所具有的那種「原始民族」的心靈特性……。²

從上述觀點，許多源自人類原始衝動的心靈活動，並不因物質文明的推演所掩蓋，藝術就是最佳例子。無論是人類早期文明的雕塑作品，亦或是當代前衛的

¹ 李長俊譯，安海姆著。《藝術與視覺心理學》，（台北市：雄獅圖書公司，1985年），頁15。

² 石朝穎著，《藝術哲學與美學的詮釋問題》，（台北縣：人本自然文化事業有限公司，2006年），92頁。

觀念藝術，對於人類生命議題的探究始終不因時空轉換而為其他題材所取代。

中國水墨畫的發展一直深受哲學、宗教、人文、政治等社會環境因素的影響。在形式與美學表現完全與今日強勢的西洋藝術型態大異其趣。在畫種的分類上：有山水、人物、花鳥、走獸等，眾多的畫風與門派、形式特徵，對照西洋畫派的繁盛可說是不遑多讓。然而水墨畫在創作取材上，歷來一直深受政治環境之牽動，衍生出以自然觀照為主流人文意涵；西洋繪畫因自我意識抬頭並與宗教題材互相影響，而產生以描寫人的外在感官為出發點的人像繪畫。但不管東西方繪畫題材內容追求如何迥異，對生命意涵的探討與社會現象的描述，始終誘發許多

藝術家的創作靈感；轉化為精神符號，創造出無數流傳千古的不朽佳作。荷蘭畫家梵谷·文生 (Gogh Vincent Van, 1853-1890) 1885 年創作〈吃馬鈴薯的人〉(The potato Eaters)



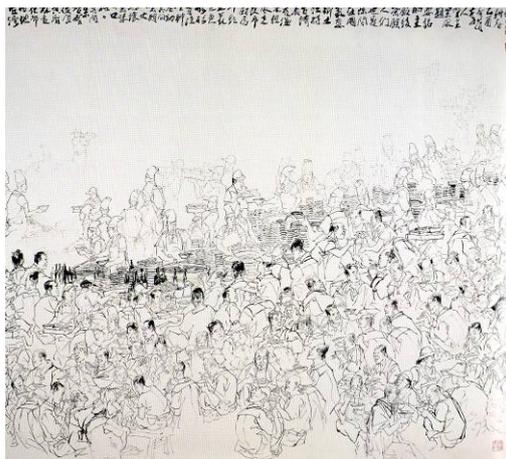
(圖 1)：梵谷·文生〈吃馬鈴薯的人〉1885

(圖 1) 表現社會底層人們的生活；法國畫家及諷刺漫畫家杜米埃·歐諾列 (Paumier · Honore, 1808-1879) 曾以〈三等車廂〉(The Third-Carriage, 1862)

(圖 2) 來反映當時社會貧富不均的現象。同樣的社會現象在當代水墨大師李奇茂教授的創作中，則以〈蚵仔麵線〉(圖 3)、〈淡水線〉(圖 4) 反應水墨人物畫對時代生活寫照與藝術功能之價值。



(圖 2)：杜米埃·歐諾列〈三等車廂〉1862



(圖 3)：李奇茂〈蚵仔麵線〉2005
紙本設色 150 x150



(圖 4)：李奇茂〈淡水線〉2005
紙本設色 150 x150

上述作品未必是該藝術家最知名的代表作。但我們或許可以從這幾件作品的創作情感與視覺意象中感受到一個創作者敏銳的洞察力。那種發自內在情感流露的表現手法，無論其年代遠近或媒材的異同；最終，表現出的時代現象，相同的感動人心。

俄國作家哲學家托爾斯泰（Leo Tolstoy，1828-1910）在其《藝術論》（*What Is Art*）中說：

藝術是一種人類的活動，包含一個人自覺地由某種外在的符號，將感受傳遞給其他人，這種感受是作者所經驗過來的，而別人則為此感受所感染，而且也經驗他們。³

筆者從事水墨創作以來，始終，專注在水墨人物創作領域。對於，傳統筆墨、基礎掌握、創作觀之建構、形式之探究、媒材的創新，始終抱著追求新知的態度。同時，對生命繁衍、生殖議題的創作一直抱持著高度的興趣。此創作研究：即是希望透過個人對社會現象的觀察，與在地生活的體悟；藉由水墨人物創作的表現，對生命繁衍的多種面向意涵，加以探究。以期能在現今百家爭鳴的創作環境中，建立自我的創作面貌。

³ 姚一葦，《藝術批評》，（台北：三民書局，1996年），1996，頁4。

二、生命意象的創作意涵

生命，是一種現象。通常，有機生物須歷經出生、成長、死亡等歷程，同時具有自我複製及繁衍的行為。「生命意象」亦既是生命型態的象徵意涵；是一種反應生物存在的一種名詞。此創作研究的生命意象——則是以生殖概念為主軸的創作符碼，透過生命的存在價值，進一步探尋藝術表現之價值。法國的哲學家勒內·笛卡兒（René Descartes, 1596-1650）以我思故我在（I think, therefore I am）的命題，透過懷疑與知識的求證，探求「我」的真實存在；奧地利精神分析學家西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）以「自我」（Id）、「本我」（Ego）、「超我」（Superego）的理論結構，闡釋人類存在於慾望、現實世界、內在的道德判斷等精神層面的三種狀態。這些，皆是源自於生命意涵的各種現象，長久以來一直是宗教、哲學、科學甚至是藝術家們，熱衷探求的課題，也直接或間接反映出時代與社會的一些價值觀。

人類社會從古至今，一直存在著生命面向的多重議題：如「生殖」、「婚姻制度」、「地球生態」等。從生存的角度來看，人生中的「生老病死」四大要事，需以宗教、哲學、科學等角度，來處理及面對問題。然而，在心裡層面與精神層次，則需要用藝術來美化人類的心靈。故，生命意象一直以來也是藝術家創作靈感來源。國內當代著名藝術理論學者姚一葦教授在其《藝術批評》一書提到：

一個藝術家一方面是受著他所生存的時代、社會意識形態的限制，另一方面又因其性別、社會地位、家庭環境、宗教信仰等不同，又形成其個人的「作者意識形態」。是故同一時代、社會的作者創作出來的作品可以不同，這是因為有「作者意識形態」的緣故。⁴

由上述觀點，再對照許多藝術創作的史詩，很容易窺探出從生命意象隱喻，轉化為藝術表現的可能性。如莊子的哲學思想，在中國古典文學與戲劇就常被引述與轉化為藝術創作。莊子在《莊子·齊物論》提到人生在世不過是一場夢：

⁴ 同注3，頁133。

方其夢也，不知其夢也。夢之中又占其夢焉，覺而後知其夢也。且有大覺而後知其大夢也。」「昔者莊周夢為蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻適志與！不知周也。愕然覺，則籊籊然周也。不知周之夢蝴蝶與，蝴蝶之夢周與？周與蝴蝶，則必有分矣。此之謂物化。⁵

莊周之夢蝶，在戲劇藝術的表現下，將「梁山伯與祝英台」打入傳統父權社會，優生學與生殖迷思的深淵中。「血統純正」、「門當戶對」等社會議題，創造出一對愛情，從一而終的熱戀男女，最後雙雙殉情。戲劇性的化生為蝴蝶，翩然而去。這便是典型藉由藝術手法彰顯生命意涵的典範。另外，西洋藝術從希臘時期古典文學、宗教神話描述生命意涵的題材；就其本性和本質而言，對死亡的概念及神話思維，均表現於西洋宗教美術中。為數眾多的「聖母子圖」題材俯拾皆是：如羅倫傑提（Ambrogio Lorenzetti 1319-1347）〈哺乳的聖母〉（*Virgin of the Milk*, 1320）（圖 5）、貝里尼（Giovanni Bellini 1430-1516）〈聖母與聖嬰〉（*Madonna and child*, 1475）（圖 6）等畫作中，多少皆隱含著生殖與生命的意象。



（圖 5）：羅倫傑提〈哺乳的聖母〉1320



（圖 6）：貝里尼〈聖母與聖嬰〉1475

（一）性別角色的圖騰概念

根據英國著名的生物學家，查爾斯羅伯特·達爾文（Charles Robert Darwin，1809-1882）的「演化論」為基礎，所推演出來的「物種起源」（*On the Origin of Species*）理論：生物為了獲得較高的生殖成就，需要花費相當大的心力以獲得繁衍後代的權利。希望藉由生殖，而將自己的基因傳遞下去。對於基因的延續，中國人自然衍生出「香火」的符號。這在父權社會體制下的傳統中國社會下，有時甚至超越

⁵ 吳怡著，《禪與老莊》，（台北：三民書局，1992年），頁 156-157。

親情、倫理、生存的重要性。照理說如此重要的生命議題，以兩性型態的藝術呈現應該是很普遍的現象。然而，在傳統禮教的長期牽制下，生殖議題形成一種隱而不宣的特殊文化背景，隱藏在歷代所謂的「春宮圖」祕本或歷代的「嬰戲圖」中，如（圖7）、（圖8）、（圖9）皆是有生殖意涵的藝術作品。但歷代對於性別角色，生殖議題扮演的藝術表現並不多見。反倒是以父權社會僵化的角色扮演，隱射女性應該就其扮演之角色，安分其職，勿涉及男性角色舞台，如政治或學術，最有名的案例便是著名的人物畫作——顧愷之〈女史箴圖〉畫卷。相傳顧愷之是根據，晉惠帝時期大文學家張華所作《女史箴》一文，來諷刺賈后專權善妒。並藉此，教育宮廷婦女應遵守的清規戒律。就在如此的氛圍下，水墨人物畫自然很難產生如西洋繪畫，以感官美為主的兩性繪畫。



（圖7）：李嵩〈骷髏換戲圖〉

扇面 宋



（圖8）：李嵩〈市擔嬰戲〉

局部 宋



（圖9）：磁州窯〈赭彩嬰戲罐〉

金



（圖10）：顧愷之〈女史箴圖〉畫卷局部 東晉

中國水墨畫的發展長期以來，一直是在逸格、傳神的表現與線條美學境界的追求。故在，中國畫論中許多對於線條的表現之評價，皆在評論：人物畫之品等。南齊、謝赫在《古畫品錄》中，所倡導的「繪畫六法」；或者是明代鄒德中《繪

事指蒙》所記載古典人物畫，「描法古今一十八等」皆是在探指人物畫的各種描繪的高下。另外，唐張彥遠《歷代名畫記》卷十；張璪提出「外師造化，中得心源」的概念，成為歷代中國繪畫超越物象寫生的美學觀。如此獨特的美學傳承，今日，筆者思索透過西洋圖騰的概念，將兩性意象注入水墨畫中；並承續水墨人物畫的美學觀，其難度與挑戰，自然可觀。但以近代徐悲鴻將西洋技法融入水墨人物畫的表現，使得人物畫在用色、造形上的轉變為借鏡，所產生的結果應是轉變而非斷裂。

筆者在參酌歷代水墨人物繪畫的形式表現與美學後，從圖像與圖像間的空間關係，與圖像佈局所造成的空間錯視，所產生的視覺感受與關連性頗感興趣。此創作研究中的性別角色之圖騰概念，是透過畫面空間構成，將人物圖像以概念化的形式置入。取材有兩性老者、兩性軀體的肢體表現概念型態。藉由圖像平面空間的物質形式，呈現出一種時間凝結的感官型態意念。並透過這種圖案的方向性，產生的視覺動力，以身體軀幹外形線條產生連續性視覺效果的追求。其形式意涵的探究，旨在與單純的人物肖像寫生及感官美的人體繪畫產生區隔。

（二）生殖意象的創作符碼

在人類認知體系中，符號所指的是一定意義的意象。它可以是一種圖形，亦可是一種圖像，甚至是一些文字或點畫的組合。在音樂中它以音符作為某一種音律的象徵；在東方文化中，紫禁城可視為皇權的象徵；在古老的宗教或典籍中，則運用了很多秘教符號，象徵著某些神權。許多符號是約定俗成，一般民眾輕易可以理解其象徵意涵：如文字、數學符號。但若是在經驗或是使用習慣以外，符號，則會產生其抽象性。如阿拉伯數字是世界共用的符號，但對非洲未經文明開發的土著而言，則如同外星文一般，抽象而難以理解。符號也帶有個別的性格，對於某些族群有著獨特的意涵，但對其他人卻未必能感同身受。就像一件精湛的藝術品，可能博得少數專業收藏家的珍愛，但多數人卻需透過藝評家或導覽員解說，才能理解藝術家創作符號背後的象徵意涵。但這依然無損其作品的藝術價值。對於符號與人類的情感關係，德國哲學家恩斯特·卡西爾（Ernst Cassirer，

1874-1945) 認為：

一切人類的文明現象和精神活動：如語言、神話、藝術和科學，都是在運用符號的形式來傳達人類的種種經驗，概念不過是符號的一種特殊的運用。符號行為的進行，給了人類一切經驗材料以一定的秩序：科學在思想上給人以秩序，道德在行為上給人以秩序，藝術則在感覺現象和理解方面給人以秩序。符號表現是人類意識的基本功能，這種功能對於理解科學結構固然不可缺少，對於理解神話、宗教、語言、藝術和歷史結構同樣重要。人就是進行符號活動的動物。⁷

「生殖符碼」即是透過特定的形式化符號處理，將創作語彙與生殖意涵植入於繪畫的表現之中。藉以暗寓生命議題與藝術之間的關係。中國繪畫從上古出土的陶器、磚雕、宋代大量的「嬰戲圖」、「百子圖」，以及民間流傳的「嬰戲年畫」、「麒麟送子年畫」、刺繡、剪紙等，在筆者的創作思惟中——皆屬生殖符碼的靈感來源。然而，在因應當代視覺系統的處理方式，則以個人式的圖像表現來傳達，如以「新生兒」的形象注入個人的繪畫形式中，置入性的成為個人的風格語言。然而「新生兒」的表現人人皆可描繪，如何成為個人的創作語彙？筆者思索下列幾種可能性進行實驗：

- 其一、大量使用「新生兒」圖像，以複製概念重複出現於作品之中。
- 其二、以個人主觀的形態表現，取代寫生的途徑；用最簡練的原則，以最精純的手法來表現個人獨特美感。
- 其三、廣泛描繪「新生兒」成長階段圖示單純性；並透過其他象徵意象相呼應，以突顯創作的廣度。
- 其四、結合現代繪畫的構成形式，與色彩運用以提升視覺強度。

⁶ 恩斯特·卡西爾 (Ernst Cassirer, 1874 年 7 月 28 日—1945 年 4 月 13 日)，德國哲學家，生於西里西亞布雷斯勞 (今波蘭弗羅茨瓦夫)，一般公論卡西爾是「新康德主義」「馬堡學派」的學術總結。其透過其符號形式的哲學，將康德的知識理論視角，與馬爾堡學派對自然科學的關注，擴展到文化哲學的層面，並從知識論的問題出發，發展出一套獨特的哲學人類學。

⁷ 劉大基 傅志強 周發祥譯，蘇珊·朗格著，《情感與形式》，(台北市：商鼎文化出版社，1991 年)，頁 3。

上述的形式，其目的在強化個人表現的「新生兒」意象，成為具有視覺語言的生殖意象創作符碼，以期能構成具原創性的形式語彙。

三、現代水墨的創作實踐與形式表現

(一) 台灣水墨創作現況之省思

台灣本土意識的興起，對近年藝術環境有著極深遠的影響。早期台灣社會由於殖民時代的社會環境，藝術型態一直很難產生較具本土色彩的創作風格。日據時代，台灣美術活動雖然蓬勃，但基於政治環境的因素其形式也都瀰漫一股殖民文化的色彩。時至政府遷台許多藝術家渡海來台，將水墨教育由海峽對岸傳播到台灣來。多年之後，本土水墨繪畫才在這片土地上生根發展。早年水墨創作者，身上背負著傳統畫風沉重包袱，隨著水墨現代化的創作思潮掀起水墨藝術的改革浪潮，七十年代之後，鄉土文學的風氣，瀰漫台灣社會，本土意識高漲，畫壇上也掀起一陣回歸本土的熱潮。

隨著時代與科技日新月異，數位化與西洋當代創作，媒材走向多媒體發展。水墨畫也在這一波的潮流中，朝更多元化發展。新世代的創作者，透過，媒材實驗的角度，視水墨為媒材表現的一種選項。水墨傳統美學根基，在媒材複合的結果下，許多當代水墨創作僅剩水墨特徵。內涵全以西洋創作思維強行疊加。這股潮流在兩岸反應的現象上，雖有程度上的差異，勢必在將來更加蓬勃。反觀堅持傳統筆墨逸趣的水墨創作者：因襲董源的江南山水、范寬的華北峻嶺開始，轉變為，台灣蒼翠綿延的山巒及鄉野，與隨處可見的古厝、農舍等；而「人物畫」從懷古人物，轉變為取材台灣農村景致與庶民的生活。時至今日，強調繪畫性的水墨風格形成兩大勢力，一為意象的寫實主義，二為表現理想化的氣韻描寫。

在當前的創作環境，很難說傳統與前衛何者才是對的，雖然說藝術是主觀的產物；愈是主觀愈有個性、愈有創意。但立場不同，觀點自然不同，畢竟台灣是一個多元的社會。然而，尋求創新與建立自我的創作風格應該是普世的價值，這是無庸置疑的。藝術工作者，在創作行動上當然要義無反顧追求創新，但同時也要思索媒材本身更深沉的美學意涵，非一味追求潮流，標新立異，才是更宏觀的

創作態度。

（二）台灣現代水墨創作之特徵

水墨畫之所以會有現代化的問題，其主因：是以西洋為主體的藝術觀點，對現代藝術的認知標準與傳統水墨教學、取材、形式表現、美學基礎、藝術環境甚至於藝術市場等，整體的差異性，所產生的問題。當然，就一個傳承數千年的藝術形式的價值來討論，傳承的問題，與創新一樣重要。但若從創新的角度來看，西洋美學觀對現代繪畫的認知，或許可做為現代水墨在現階段角色的定義。

對於「現代繪畫」的定義何恭上在《現代繪畫叢談》中提到：

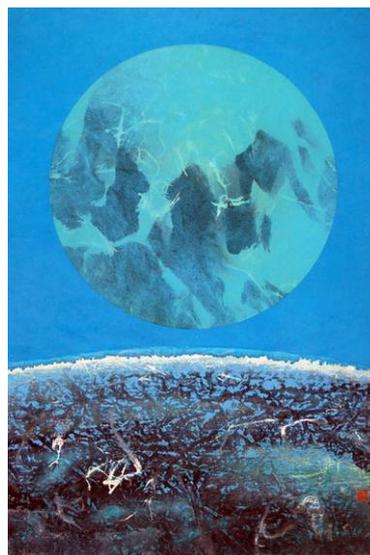
要了解現代繪畫，或者需要了解那些所有的形容辭，「現代」的意義；「現代」(Modern) 和「當代」(Contemporary) 不混為一談。「現代」代表精神，「當代」則僅僅指時間。今天我們所謂「現代繪畫」，不一定是指「當代繪畫」，當代是乎距離太近了。所謂「現代繪畫」，原則上是指凡企圖解脫古典繪畫的束縛，以追求新觀念新價值，並以新形式表現之作品，皆屬現代繪畫的範圍⁸

從上述角度來看「現代水墨畫」的積極的意義，應當是在形式表現，創作手法不斷翻新。而不只是停留在筆墨經驗的累積，或傳統書畫工具的堅持。現代水墨是改變以往以古典美學為主的形式意涵。取而代之，是融入西方現代繪畫思潮，在手法及創作形式，以西洋的創作精神為運用。然而，在保留傳統水墨媒材、形式美學，與創新表現上，仍具有相當大的追求空間。過去，台灣當代水墨藝術家劉國松教授所提倡的「革筆的命、革中鋒的命」，意味著水墨藝術家應當對習以為常的媒材工具，重新思索與反省。

五月畫會創始人劉國松教授，為國畫現代化倡導者，建立 20 世紀水墨畫的新傳統。一九五一年劉國松教授進入台灣師範大學藝術系。在東西方繪畫系統的

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

滋養下，紮實而嚴謹的筆墨訓練，奠定日後水墨發展厚實基礎。在傳統國畫表現上，深受溥心畬和金勤伯影響。在接觸後期印象派、野獸派、立體派、超現實主義、抽象主義的風格和理論。其現代藝術的顛覆創新精神，及對於藝術形式不斷嘗試的實驗態度，創造了以一弧一圓的構圖形式〈地球何許〉(圖 11) 系列。



(圖 11): 劉國松〈地球何許〉
1968 年

另外其〈山外山—宇宙心印〉(圖 12) 作品中破筆狂草的筆勢和東方繪畫精神與虛實，在創新與傳統之間走出其獨特的創作語彙。然而，上述劉國松教授在創作上所作的變革可窺探出：其強調的水墨改革，但仍保有平面繪畫的基本特徵，及東方繪畫美學的視覺風味，並未全面顛覆水墨藝術的根基。然而當前的水墨環境相較二十世紀末可說是更加多元。由學院派第三代師資所領導的水墨教育，率領新生代學子多方實驗企圖跳脫傳統，這樣的氣氛，可從 2010 年舉辦的第九屆彩墨新人賞得獎作品一窺端倪。



(圖 12): 劉國松〈山外山—宇宙心印〉1968 年

國際彩墨畫家聯盟，會長黃朝湖在此屆得獎作品展覽序文中指出：

從得獎和入選的作品分析，約可看出「彩強墨弱」、「山水退位」、「創意掛帥」和「風格明顯」的發展趨向，他們不再以傳統的方式布局，而是以直覺的感受，感情的噴發和犀利的視覺，來捕捉所見、所思、所需要的境界，是以創意為優先，以自我訴求為首要…(後略)…。⁹

彩墨新人獎，雖非在地指標性的官辦美展，但其以現代水墨創作為訴求所提

⁹ 引述自黃朝湖在「2010 彩墨新人獎得獎作品展」的評論，詳參黃朝湖，〈2010 彩墨新人獎得獎作品展邀請卡〉，(臺中市：臺中市文化局，2010 年)，未編頁碼。

供發表園地，雖不能代表台灣現代水墨的全貌，但也可看出台灣各大專院校美術系水墨教育的現況。

（三）現代水墨人物創作實踐

藝術作品的批評與分析在十九世紀，西方人從「以我觀物」到「以物觀物」的發展歷程，對事物的評析已經從主觀的判斷發展到客觀分析。個人認為任何一件藝術品，它的存在，必定有其時代性意義與價值，否則不能被稱為藝術品。然而所有的藝術品，都是社會與歷史環境下的產物。由於創作者是身處社會中的一份子，所以作品可被視為社會生活中，創作者的知覺體驗之語彙表現。根據歷史的角度來看，藝術品都需因應時代來產生，從客觀的角度論斷，藝術品的好壞應取決於是否具時代性。

生命現象的題材表現是沒有時間的隔闔，不論在中西方都不會被時代所淘汰。然而會被認為過時的，通常是形式及媒材等表象的特質。在思索過這些問題，嘗試以水墨媒材匯入現代語彙，應非難事，需擔心的是投入時間的長短與成熟度的問題。

筆者對於水墨人物畫的現代化表現，思索的是：如何跳脫單純寫生的人像特質，或純粹個人主義的意象描寫。呈現的手法，其一：圖像符號化的形式意涵，其二：時間運動的視覺空間表現，其三：西洋繪畫構成的視覺心理層次，其四：主觀的色彩運用實驗。上述的表現元素結合在單一畫面，理論上應當會相當複雜，但一個實驗從發想到結果，是需要相當多的時間來消化。

實際畫面的轉化，「人物圖像」方面：擺脫攝影化的寫實人物手法，利用對稱、平化、靜態等造型語言，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」視覺手法，將西洋繪畫的畫面分割，以及電影「蒙太奇」(Monttyge)的概念手法加以呈現；畫面構成：運用「圖地反轉」(figure and ground)的視覺概念，表現社會中多元的生殖的態度；另外借用「傳統建築」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。

(四) 創作形式語言之表述

十九世紀末瓦西里·康丁斯基 (Wassily kandinsky 1866-1944) 用點、線或幾何形式表現抽象繪畫；二十世紀蒙德里安 (Piet Mondrian 1872-1944) 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，用水墨為基本媒材展現東方精神的最佳寫照。

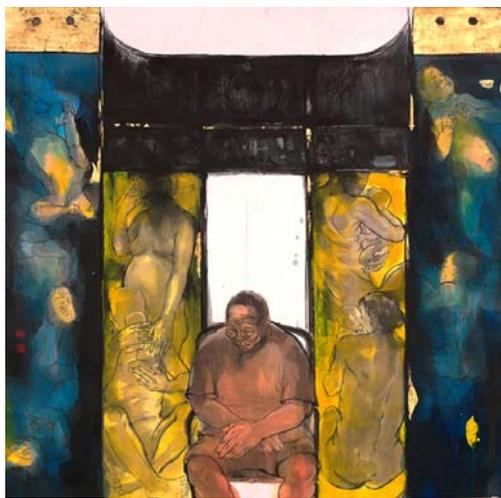
筆者在創作近期的作品時，也不斷思考。如何將現代繪畫的基本構成，融入水墨人物畫之中，歸納出下列幾種形式，作為個人創作之畫面構成要素：

1. 畫面構成之詮釋

(1) 分割 (Section)

在西洋現代繪畫的創作中，時而可見。多半視創作者需要而決定：是繪畫技巧性的分割，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，則為聯作式是的分割。在中國佛教藝術中，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，其理念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，同時打破單一視窗，慣用的視覺瀏覽原理，提升，畫面配置的可能性。

下圖，筆者以 2001 年創作之作品〈門第之見〉(圖 13) 與〈天擇〉(圖 14) 為圖例，主題在分割的區塊概念下：圖像的形體與色彩與墨塊的配置所產生的視覺性，對觀賞者會產生視覺方向的變動，將影響作品的結果。



(圖 13)：陳炳宏〈門第之見〉2001



(圖 14)：陳炳宏〈天擇〉2001

(2) 平化〈Plane〉

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。¹⁰

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，廣為後人所採用。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，直接傳達創作者絕對的「心靈空間」。

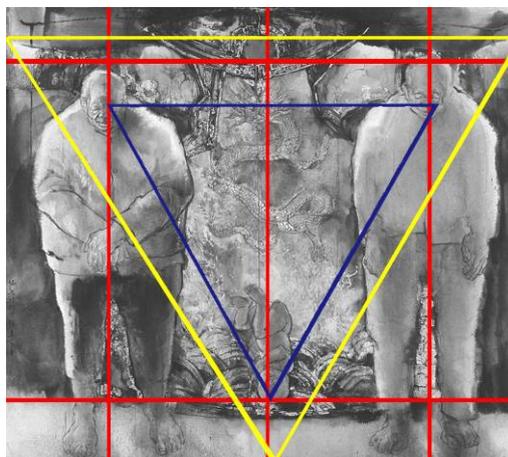
中國繪畫，受到老莊哲學思想的洗禮，對宇宙、山川自有一套獨特的空間概念。山水畫中常用虛實、留白及移動的視點來表現作者的「心理空間」。筆者則採用較折衷的方式以「平化」的空間感來處理。右圖〈千禧之願〉(圖 15) 便是壓縮畫面中的前後關係。其靈感，來源取自於藏傳佛教藝術的「唐卡」及中國古

¹⁰ 劉思量，《中國美術思想新論》，(台北市，藝術家出版社，2001年)頁168。

代繪畫的「帝王像」。

(3) 複製 (Copy ; Repeat)

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」的概念早再西方



(圖 15): 陳炳宏〈千禧之願〉2000

「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，筆者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〈五蘊相生〉(圖 16) 既是將佛教信仰中的釋迦神像，依據「複製」的概念，將畫面區分為五等份再進行漸變的取捨，使畫面呈現自然分割之效果。



(圖 16): 陳炳宏〈五蘊相生〉2002

(4) 圖地反轉之構成概念

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。在安海姆的《藝術與視覺心理學》(Art and Visual Perception)，對於魯賓所研究的形象與基面(figure and ground)提出了對於圖與地與連續性圖形的雙重關係，對位置之相似性作用的對應法則。

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的「杯與人頭」，在圖形中，可以發現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。如〈母體〉(圖 17)圖中，中國古代父權社會威權象徵的龍袍，與男女軀幹的造形，以色彩的「反差」與「名度變化」交相運用，產生圖與地之間的相互關係，透過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，產生另一種創作意趣。



(圖 17) 陳炳宏〈母體〉2008

(5) 回字型的構成

在繪畫的構成之中「空間」無非是表現畫面層次、遠近、距離的法寶。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；水墨畫則善用「移動視點」的表現手法，並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。¹¹

因此，筆者主觀的採用中國文字中的「回」字，以圖騰的暗寓方式處理畫面中的佈局。「回」在段氏《說文解字》中解釋為淵中迴旋的水紋，與輪迴的「迴」字同意，其在圖象學中的內外口字，原為左右不同方向迴轉之意。其可引申至易經卦象太極陰陽之意。從民俗的角度來看，「回」字一如民間祭祖祈福的（紙錢）之圖騰（Totem）有著祈求上蒼保佑的精神象徵。右圖〈孕化〉（圖 18）採用「回」字形構圖，以暗寓的手法傳達中國人對生死輪迴的觀念。



（圖 18）陳炳宏〈孕化〉2002

2、色彩表現之詮釋

傳統的水墨畫，一向受限制於媒材的特性，色彩的運用多數以淺降的染色法為主。而透明性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某些材料上的局限。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。」「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。

淺降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。型式表現上又分為大青綠及小青綠之別，前者多勾輪廓而少皴筆，著濃色而裝飾性強。後者是在水墨淡彩基礎上，敷以青綠。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

¹¹ 劉思量著，《中國美術思想新論》，（台北市，藝術家出版社，2001年），頁80。

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，在作品肌底上，沉穩表現與行式美學；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。

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及其考究，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「色不碍墨，墨不碍色」，「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，在水墨畫發展之初，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，時代的演變清逸蕩為主流自然有其背景，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。最終應不能失去其自我的民族性，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，及台灣廟宇中民俗彩繪的用色；同時，運用「表現主義」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」。¹²

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「傳承」、「潛意識的渴望」皆是以上述之色、墨運用所呈現之強烈的視覺效果。

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上，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，對色彩運用以主觀情緒反映，取代對物象色彩的紀錄。在筆者的水墨色彩運用上，為了達到繪畫的形式目的，及畫面配置的效果，主觀的引用類似「表現主義」繪畫精神的色彩觀念。

四、作品解析

(一)〈生之慾〉(圖 19)

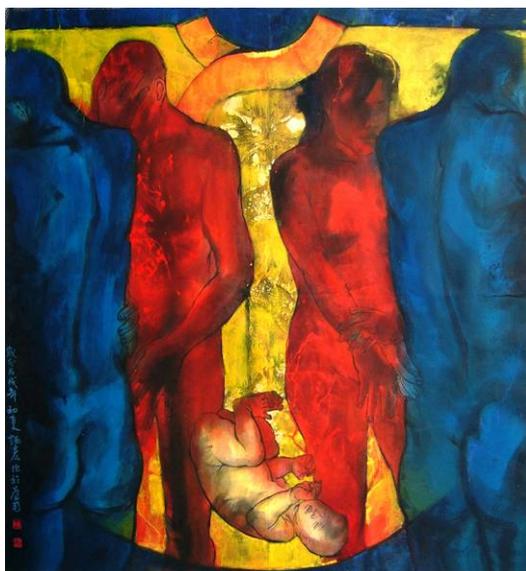
尺寸：150x150cm

媒材：水墨設色 宣紙

創作年代：2008

1.創作理念

傳宗接代的觀念，不但關係著一個民族是否能永續繁衍；同時在強烈的種族主義中血統的純正更勝於物質上的



(圖 19)〈生之慾〉150 × 150cm
水墨設色、宣紙 2008

¹² 陳兆復著，《中國畫研究》(台北市：丹青圖書有限公司，1987年)，頁 157。

一切。在二次世界大戰中，民族爲了種族的優越感屠殺其他民族，種族毀滅戰爭在歷史上屢見不鮮。由此可見，物種對於基因複製的生殖繁衍的重視。在一般平民百姓的觀念中，傳宗接代長期以來深受父權社會的影響，也衍生出男女兩性的社會地位不平等。此作品，不以現代藝術形式中常見的男女之生殖器露骨強烈表徵，而是，運用色彩的原理來詮釋個人對生殖概念的反省與探討。

〈生之慾〉取材中國清代帝王龍袍之圖像，運用繪畫中圖地反轉的視覺原理，以及紅、黃、藍三原色面積使用上的衝突感作爲視覺上的基調。內容則以三男一女的排列配置隱喻男女情慾之曖昧關係，四者相互突顯同時也相互牽制，造成視線在畫面中遊走。最後，以新生兒安放在畫面下方的位置，作爲視線最後駐留的點。將激情過後的責任突顯出來，也點出此畫題的內涵。

2. 學理依據

平面繪畫的「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，他發現在形象與基面之現象中的法則，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。在視覺上產生反負的視覺效果，而這種爲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。此作品即是透過這種畫面原理，來增加圖像之間的聯結及抗拒性。

3. 內容與技巧

- (1) 構圖上，以「圖地反轉」的原理，將清代龍袍作爲畫面主結構，並以人體軀幹的外形相互呼應。
- (2) 在用色上，用主觀的強烈色彩，運用紅與藍，來彰顯人體圖像的體感與量感。在技巧上，先以國畫顏料做爲基底層，再將壓克力顏料以透明的技法，層層疊染；有別於西洋厚彩或傳統重彩，直接畫法，所造成的色墨分離感。
- (3) 龍袍的圖像，爲避免過度裝飾效果，故只做些許的描繪，點描出龍紋形態。加以點綴性的金箔，營造視覺的律動性。
- (4) 透過紅色男女軀幹所造成的縫隙，隱喻爲產道，而下墜的嬰兒猶如通過產道，得到新生。

(二)〈天地為証〉(圖 20)

尺寸：60x180cm

媒材：水墨設色、壓克力顏料、棉布

創作年代：2009

1.創作理念

所謂「執子之手，與子偕老」。這是我們傳統社會對婚姻制度，所衍生的一種期待。人生中的生老病死，每一個階段，都有著各階段的喜怒與哀愁。有了這些過程，人生才算完整。愛情是社會各階層與各人種都嚮往與追求的一個生命歷程；是造物者賜給人類為衍生傳續，所發演化出獨特的情感因素。而為歷代文豪、藝術家，甚至戲曲等各種形式，所歌頌著。

愛情中唯有修成正果，才是最美的、完美的句點嗎？這是很多人心中的疑問，因為生活中有太多的瑣事，讓人們在追求完美的過程後，還有許多未來式。因此古今中外美麗的戀曲，在大文豪筆下總是以不完美收場。



(圖 20)〈天地為証〉60 × 180cm

水墨設色、宣紙 2009

西洋的「羅密歐與茱麗葉」；中國的「梁山伯與祝英台」等故事，還有許多可歌可泣的故事。雖然大多是人們杜撰，但證明永恆的愛情，總是令人詠嘆。

2.學理依據

人體繪畫在西洋繪畫中已行之有年。藝術家所遺留下來的作品，甚至可以畫

作中人物的體態豐盈與否，供後來判斷當時社會的富裕程度。中國人自六朝以來，以線條的美感來描繪人物衣著飄帶的律動感，到了近代徐悲鴻以西潤中的西洋繪畫為基礎的水墨人物畫，人體的水墨表現，算正式成為水墨人物畫的一環，徐悲鴻的水墨人體表現是以素描為基礎，並以中國畫在線條用筆的力道及骨法。由上述的歷史演化，再審視此作，雖同樣以人體繪畫為表現，但筆者試圖強調色彩在畫面中的地位，運用類似「表現主義」的色彩觀念，再輔以素描技巧在人體光線與質感的描繪，在觀念上及視覺表現都有其別具一格之風味。

3.內容與技巧

(1) 以男女並立的背影，與傳統佛像的法像交疊產生對比。透過，人物雙方的十指交扣，以彰顯對愛情的堅貞；下方描繪 父親珍視著新生兒，表現人類特有的親 情關係，父親以臉輕觸著稚嫩的小手， 運用這樣的肢體語言，將人類的無瑕的父愛表現出來。

(2) 色彩以藍、綠兩色為主調，橙色為輔色。在前後的人體軀幹施以強烈的綠色與藍色作為版塊的區隔，下方的人物與水面同樣以藍色變化為表現，嬰兒漂浮在水面上，暗示如在羊水般包覆的安全感，而親子間色彩交融，如天人合一一般的合協。

(三)〈生命的洗禮〉(圖 21)

尺寸：60x180cm

媒材：水墨設色、壓克力顏料、棉布

創作年代：2009

1.創作理念

人的一生中，從出生到老死，注定經歷許許多多的波折。這種人生起伏，在中國傳統宗教的說法，解釋為劫難。基本上地球的生物都得在充滿險峻的生命歷程努力求生。對於這些考驗如同生命的洗禮，而這種形式的意涵，可從基督教的受洗儀式，找到形式佐證。以馬太福音第三章第十一節記載：

當施洗約翰在猶太的曠野傳講：「天國近了，你們應當悔改」的時候¹³他同時也在約旦河為人施洗時宣稱：我是用水給你們施洗，叫你們悔改，但那在我以後來的，能力比我更大，我就是給他提鞋也不配，他要用聖靈與火給你們施洗。¹⁴

另外洗禮也等同於代表埋葬一個人的過去，在羅馬書第六章 2-4 節中記載：

從罪這一方面來說，我們已經是死了。我們怎麼能繼續生活在醉罪裡呢？你們一定要知道，我們受洗跟基督耶穌合而為一，也就是受洗跟他同死。藉著洗禮，我們已經跟他同歸於死，一起埋葬。¹⁵

從上述的文字記載，可知一個人立定志向，向過去宣告死亡，這種形式上獲得重生的象徵，個人認為如同羽化與破繭而出的寓意，頗為相似。在藝術創作的形式上，對於重生的創作屢見不鮮，在中國戲曲上就有「梁祝」因追求真愛，而雙雙殉情，死後化為彩蝶成雙而去，永不分離。也造就了「化蝶」這種重生的藝術美學概念。當然以唯美形式詮釋生命的議題，較容易讓人接受，但以寫實的角度，赤裸裸的表現宗教儀式下的生命現象，特別是以東方媒材，是相當具有挑戰性的工作，此作即是以這樣的角度來創作。

2. 學理依據

明代陳洪綬曾作〈嬰戲圖軸〉，其中嬰兒的群像，透過其誇張的形體及靜穆的線條描繪，不但展現出其繪畫的獨特造詣，同時對筆者的人物取材上有很大的啟發。〈生命的洗禮〉作品既是透過「嬰兒」的形體與宗教題材結合，企圖突顯傳統的生命觀與親子之間生殖情愫之內涵。此作採用畫面分割的原理，將畫面一分為三，衍生出無數的變化。對於延續人類生命綿延不絕的「生殖慾望」，則在區塊中配置男女軀幹之局部，更加強化色彩強弱對比的概念。

¹³ 聯合聖經公會，馬太福音，第三章 11 節，聖經〈現代中文譯本〉，USA，〈舊約〉頁 5。

¹⁴ 同註 13。

¹⁵ 聯合聖經公會，羅馬書，第六章 2-4 節，聖經〈現代中文譯本〉，USA，〈舊約〉頁 288。

3.內容與技巧

(1) 此作與〈天地為証〉中的男女背影，手法有些雷同。同樣也是十指交扣但在簡單的肢體語言中，韻味卻大不相同。前者的姿態與身體方向，均有永結同心的一種隱喻，而此作男女肢體雖也相連，但在手與身體的動態上，較有明顯的向外擴張的動勢，隱含著七情六慾的感情糾葛，剪不斷、理還亂的人生百感交集於一身。

(2) 構圖以色彩加以切割強調主題，並暗示手部的肢體，讓動線引導向下，下方則是父子互動的情境，雖是以受洗為題材，但並非以寫實的清洗動作為表現，反而是以主觀與設計過的人物造型，表現父子肌膚之親的天倫之樂，但父親若有所思，好像在為下一代的未來，與即將面臨的人生考驗所擔憂。

(3) 作品中的色彩透過暗示主題的意含：黃色、綠色、橙色、藍色都是純色，未經調合，都具有侵略性，以面積比例的運用，讓這些色彩，發揮特性但又能強調出作品強烈的性格，是筆者實驗色彩的目的及結果。對與錯尚待時間考驗，但在水墨畫表現中，色彩實驗確實是可發揮的。



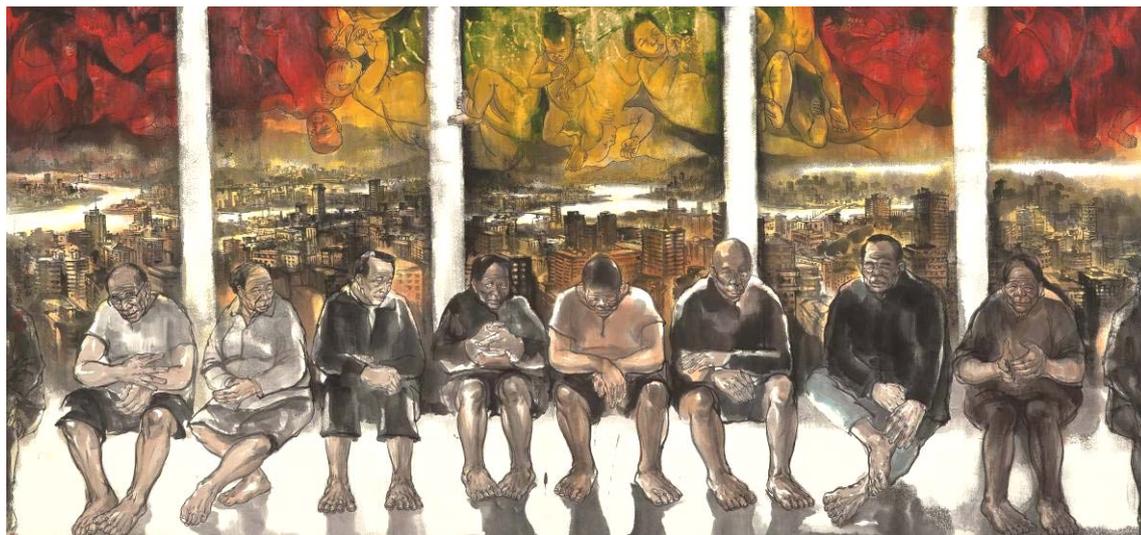
(圖 21) 〈生命的洗禮〉60 × 180cm
水墨設色、宣紙 2009

(四)、〈生命迄始〉(圖 22)

尺寸：150x300cm

媒材：水墨設色 宣紙

創作年代：2009



(圖 22)〈生命迄始〉150 × 300cm 水墨設色、宣紙 2009

1.創作理念

人生總有起點；也有終點。如果看成都市中的群體現象，就如同搭乘大眾運輸系統一般，人來人往、起起落落。這些循環如同早已安排好的劇本每天上演著，如果，以此種角度來看人生的生死面相，那就如同定律一般再自然不過了。世上所有的現象，都有一體兩面，有起就有落、有始就有終。這樣的循環如同老子的哲學思想人類二元論，統一二元之氣的要素就是道。天地萬物的自然定律成爲哲學探討的議題，也是繪畫中不斷被汲取的素材。

〈生命迄始〉是以輪迴的自然現象，爲概念作爲創作取材的表現。運用現代都會的意象與人物的寫照，創造出有別於一般寫生手法的都會景觀。人物靈感來自大眾運輸系統的寫生取景，將人物安坐在虛無飄渺的留白之上，以現代都會景觀爲背景，在城市的上空配置許多新生兒的圖像，暗寓生命來臨前的虛無飄渺。條狀的留白，將畫面切割成五個區塊。並以黃昏的氣氛暗示時間的流逝，如同人的年齡到晚年，等待人生最後的時刻。

2.學理依據

中國水墨畫空間的營造，與西洋早期繪畫中的透視原則大異其趣。特別在處理大山大水的山水畫作，運用的移動視點的形式，造就出如：宋代范寬「谿山行旅圖」的不朽之作，仰望觀之高聳筆直的大山，壓迫感正面而來，但俯視近景的

樹石、點景，又是一番精緻靈動。而這種移動視點在中國傳統長條式的畫作與橫式長軸，透過觀賞者的視線的移動、修正及畫面氣韻的安排。而達到視覺性合理的狀態，這也成就中國畫，特有的畫面視覺效果。

上述的移動視點，正是將創作者在觀察描寫對象的時間差，與作品完成後觀賞者瀏覽畫面的視覺暫留得到互映，這是畫面中的時間概念。「生命的迄始」所要闡述的就是「迄」和「始」兩個時間點，這兩個時間點如果放在一直線上，是線的兩端；但如果以輪迴的角度來看，它卻可以是一個圓，而這兩個點可能是重疊的一個點。為表現這一種觀點，此做便使用留白來將畫面切割，同時並分別以前景人物描繪、背景城市的印象和上方漂移的新生兒，三個元素組合成多視點的時間概念。

3.內容與技巧

- (1) 人物雖是以具象的表現，但造形上擺脫寫生人物造形的束縛，以主觀造型動態為依歸。並誇大手掌與腳掌的比例，藉以彰顯勞動階級的肢體美感。
- (2) 過去山水畫在空間感的表現上，常會運用留白來強化暗示性的空間感，也成為中國畫的一大特色。留白在一些繪畫表現確實能得到相得益彰的效果。像花鳥畫、人物畫的背景就常作留白的處裡。但當近年水墨繪畫越是以西洋繪畫為借鏡時，有時留白反而會產生作品未完成的感覺。但個人在此作卻嚐試適度留白來表現隱喻的時空。
- (3) 色彩配置則採黑白單調的人物設色，與重彩的新生兒和傍晚的台北建築群相互輝映。加上逆光的人物表現，烘托出前排人物的落寞感，單調的肢體語言更反映出人物對社會及人物的無奈。

(五)〈開門見山〉(圖 23)

尺寸：150x150cm

媒材：水墨設色 宣紙

創作年代：2010

1. 創作理念

自古以來中外皆有「血統純正」、「門當戶對」等生殖上的迷思。這不只是傳統優生學的問題，也是政治當權者鞏固勢力或擴張版圖的一種手段。就連今日文明之社會依然不時上演著，政治人物第二代與企業豪門千金聯姻。而媒體爭相報導。當筆者的創作的空間結構從寫生，轉變為平化的幾何形結構時，畫面上的分割



(圖 23) 〈開門見山〉 150 × 150cm

水墨設色、宣紙 2010

與區塊的角色配置，變成一個如同七巧板一般。單純的七個幾何色面可變化出無數的可能性。於是，在嚐試性的將具有可讀性的畫面，分割而取代即興式或自動性技法的切割分塊。傳統建築語彙作為畫面分割的結構，便因而形成以建築結構作為畫面結構。

西洋中古時期一些壁畫因本身載體的建築牆面造型變化需求，因此便將畫面融入結構之中，但乃出現透視的結構來營造空間的真實感；中國繪畫與曾出現過類似將圖像置入扇面之中，而扇面也是中國園林的建築元素之一。

2. 學理依據

十九世紀末康丁斯基用點、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。〈開門見山〉是個人想藉由繪畫中的幾何分割原理及現代繪畫中平化的形式。試將中國傳統建築形式中的結構語彙與水墨人物相連結，創造一種近乎科學計算又有繪畫感性的衝突感，如同此作想表達的人類階級意識，衍生出生殖問題。

此作，所以出現傳統建築結構為分割手法，其主要構思也是為了反應主題，

〈開門見山〉的內容為引子，讓這種反映傳統婚姻觀念，與優生學的看法，用極為強烈的視覺語言傳遞給觀賞者。

3.內容與技巧

- (1) 畫面結構以同心圓為核心將畫面在切個為三等分。藉以象徵中國建築中的拱門與大門的特徵，去除傳統門片上的彩繪與窗花的結構，置入極個人化的人物表現及兩性三代的人物圖像。中間置放老者獨自站立在兩門之中，隱約透露出躊躇不決的心情。以暗示對於生殖觀念衝突下的兩代親子關係。
- (2) 設色以單純的「黑與白」依畫面積比例配置，搭配橙色的圓形拱門以及人物。在黑色的墨色上，以重墨為表現，並透過筆觸提升色彩表現的深度，白色則以留白為主。

(六)〈生命的廟堂〉

(圖 24)

尺寸：65x50cm

媒材：水墨設色、畫仙板

創作年代：2008

1.創作理念

中國人有一句「早生貴子」俚語，常用在新人婚禮中的祝福。這種語彙今天雖然只是一種客套



的語意，但在早期人類所處惡劣自然環境中，繁衍是延續族群存在的關鍵。演變到上古時代，女人被男人社會視為財產的一部份，同時也是生育下一代的角色。這種意識流傳至今，仍依稀可見一些蛛絲馬跡。

許多民族有性崇拜的信仰。東南亞許多古代的廟宇，都有生殖器或男女交媾的彫刻遺跡。台灣的原住民中，各族群都有「陽具雕刻」的風俗，而這種象徵力

量源頭的彫刻在鄒族的傳說中，可防止崩山，因而又稱鎮山寶。而類似的主題在現代藝術的表現中更是經常被拿來挑戰社會開放尺度，以及民眾的觀感。廟堂在中國文學中常被拿來當作廟庭宇權貴的象徵。在生活中我們尊敬至聖先師，故也稱孔廟為「廟堂」。可見廟堂這兩個字在典籍中的崇高象徵。

在兩性的議題常被拿來做文章，或者被拿來包裝藝術形式，衝撞傳統時，個人便想藉由這種議題，以傳統人物畫的形式語言，用隱喻的手法來傳達對生殖與生命繁衍的態度。不以譁眾取寵的爭議性手法來表現，而是以圖像交疊的空間手法，象徵性的以留白的方式將人類繁衍的出入口，以如同對皇室般的尊崇以「廟堂」稱之。

2. 學理依據

近代畫家徐悲鴻(1895-1953)其善於素描、速寫以及中西繪畫兼容並蓄，對於人物畫的表現，真切深動，並廣泛涉略中國畫題材，對兒童形象的描寫也多數見於群像作品中，而未以獨立題材示之。

中國民間版畫作品如天津的楊柳青年畫，孩童成為應景的圖像，常以工筆的樣貌概念式的結合吉祥圖飾表現。山水、花鳥、人物等畫種歷經千年藝術家的耕耘皆有成熟的風貌，雖孩童的形象歸屬在人物畫，但以爲其創作題材，未必不是一種創新之路。筆者因以人物為創作主軸，對於人物題材，多年思索，認爲以現代繪畫形式應可跳脫常年以來嬰戲圖這類以孩童題材的創作與彙，雖未臻成熟，但也不失人物繪畫的另類思考。

3. 內容與技巧

- (1) 以男女的圖像為基礎，利用影像交疊的構圖形式，在背部重疊的區塊以留白的方式呈現，男女大腿各自向外的影像，似乎暗示著產婦生產時分娩時的姿態，留白的造形正好與女性的生殖器相近，嬰兒捲曲的身軀，與背後的空間形成對比，同時與後方的留白在視覺上產生呼應。
- (2) 在設色方面，先將人物的主題以筆墨的線條表現，與墨色運用處裡人物的體感及明暗變化，再以黃色烘染出背景的主色調，並藉由名度差的視覺安

排，圖顯嬰兒在畫面中的主角地位。

(3) 以畫仙板為紙本，掌握紙張的吸水特性，以簡捷明快的用筆，勾勒畫面所需，並排除不必要的贅筆，讓掌握不易的人物描寫，畫可能在不失水墨筆調特性的情形下，一氣喝成。

(七)〈民主下的赤裸〉(圖 25)

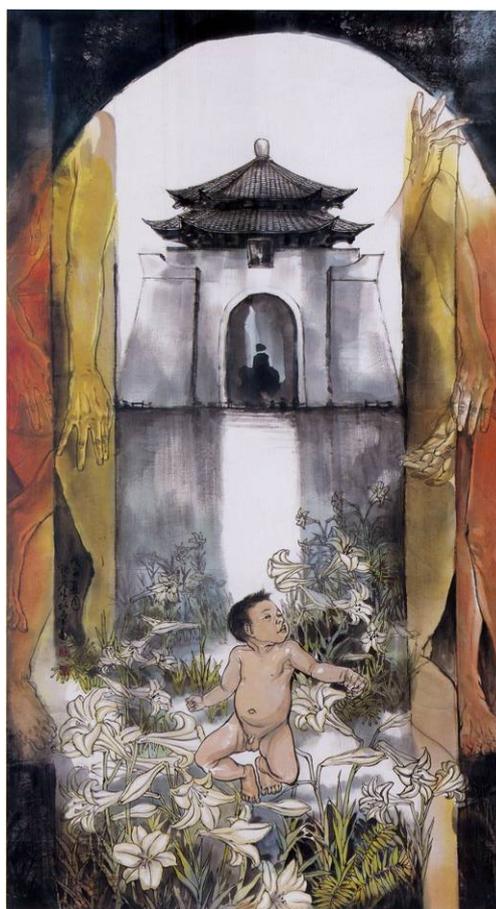
尺寸：90x180cm

媒材：水墨設色、宣紙

創作年代：2008

1. 創作理念

民主紀念館〈原中正紀念堂〉雖為紀念先總統蔣介石的史跡而建，其建築物建構於台灣威權時代，建築師在構思此建築的時候參考了中國宮殿式建築，在建築語彙裡多少反映出統治者君臨天下的象徵。另外此建築雖歷經民主時代的洪流，曾更名為民主紀念館，但在政治演變下，在次更改為中正紀念堂。這正反映出台灣尚在民主啓蒙的階段。民主並非只是政治角力運作的工具；它是西洋政治文化行之有年的制度



圖(25)〈民主下的赤裸〉

90 × 180cm 水墨設色、宣紙 2008

，是人類歷經千古的苦難累積出來珍貴的花朵。必然是必須攤在陽光下接受檢驗的。

台灣的民主是五十年來歷經多少苦難所結出的種子，當然是創作取材很好的課題，但由於藝術非政治之工具，故在表現上盡量跳脫政治色彩，而以藝術的純粹性為重點。

2. 學理依據

此作品以民主紀念館大中至正的拱門造型作為畫面的主結構，以彰顯構圖之張力。而此種視覺張力在安海姆名著《藝術與視覺心理學》〈*Art and Visual Perception*〉李長俊譯，對變形的張力就曾以回教建築舉例說明：

一個結構十分良好之形象的不完整性，會產生一種趨向完全封閉的張力。所以回教建築裡那馬鞋形的拱門，在半個高度的地方，來一個圓弧的造型，很明顯地在完全的圓弧之方向包含了張力。¹⁶

以上對建築結構之造型，運用在繪畫中的視覺心理學，與此作品的原始動機不謀而合。

3.內容與技巧

- (1) 以建築結構做為墨色的基調，將畫面構圖做基本的裁切，另將構圖兩側再進行分割，並置入人體軀幹，以象徵民主的演進，是歷經無數人的熱血奉獻所傳衍下來的果實。體態上強調肢體語言，並以畫面重置的手法，產生人體曲線延續所產生的視覺律動。
- (2) 為反映台灣民主的特殊現象，故畫面以赤裸的人體作為畫面的內容，藉以暗示台灣民主的發展，歷經稚嫩的階段，尚需要時間以及教育使其成長茁壯，而嬰兒未著衣物的身軀更象徵作為以陽光正向的言語，和平的表現手法來表現，現在仍然容易觸動敏感神經的議題，單純強調畫面繪畫性結構而避免說明性過重的強迫性置入行為，來迫使觀賞者去了解畫作要傳達的意念。
- (3) 遠處以民主紀念堂主結構，運用平化的手法將西洋透視法運用降至最低的狀態，讓此作品的建築物單純的以圖像的元素在於畫面之中，主要是避免因風景寫生的意趣模糊了主題傳遞的象徵目的。
- (4) 藝術表現自古以來即使用很多象徵性的手法來傳達，物象以外的寓意，例如米開朗基羅 (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) 所做〈創造亞當〉(The Creation of Adam) 一圖，為聖經裡「創世紀」上帝伸出手，指向亞當的手

¹⁶ 李長俊譯，安海姆著。《藝術與視覺心理學》，(台北市：雄獅圖書公司，1985年)，頁422。

臂將生命力從創造者轉換到被創造者身上，這象徵著生命的肇始；百合花在西洋象徵著聖母瑪利亞的貞潔，因此在西洋繪畫中常被使用，古代傳統的水墨畫中較少被描寫，原因可能也是西洋傳入的植物之關係，但在台灣群眾運動野百合反而象徵台灣在地民主世代象徵，因此在此畫面中以滿地遍野的生長，以象徵民主的落實。

五、小結

時代的推演下，藝術的表現、創作思維自然更迭。許多藝術形式、取材傾向也常因政治、人文消長時而不變。北宋時期，山水畫因在范寬、董源、關仝等巨匠們體悟師造化，而將山水畫的美學表現推向高峰；但山水畫卻也不得屈服在南宋政治衰微的現實環境下，由雄健大山，轉為邊角的取景。藝術的外在表現，雖有迫於現實的轉折，但精神意涵的追求，卻不因時空而減損。

筆者在觀察中西繪畫演進，精神內容變化。認為社會現象與生命議題在水墨人物畫的表現上，最能彰顯其藝術的深度，若能就表現形式與創作方法之建構上追求新意，並透過社會學與心理學的觀點探究創作意涵，必能在現階段當代藝術表現中建立自我的藝術特徵與形式語言。

在進行以「生之慾—生殖意象水墨人物畫創作研究」的過程中，個人在進行單一作品創作時，並非有完整的理論架構基礎與整合性的形式意圖，隨著創作經驗的累積與作品系列的整理後，研究的體系逐漸形成，現階段筆者將作品依「人生關照」、「圖地表象」、「生命容顏」、「回生」等系列持續發展，也透過資料的整理，對台灣現代水墨創作發展持續關注與投入。

參考書目

- 王雲五主編：《歷代名畫記》，台北市，台灣商務印書館股份有限公司，1971年。
- 王秀雄：《美術心理學》，台北市，設計家文化出版事業有限公司，1984年。
- 方惠光：《二十世紀新藝術的浪潮》，台南市：國超文化，2004年。

- 安海姆著、李長俊譯：《藝術與視覺心理學》，台北市：作者印行，1976 年。
- 石朝穎：《藝術哲學與美學的詮釋問題》，新北市：人本自然文化事業，2006 年。
- 李一：《中西美術批評比較》，河北美術出版社，2000 年 6 月。
- 李奇茂：《我愛台北縣李奇茂水墨畫集》：台北縣板橋市，北縣文化局，2009 年 5 月。
- 李飛：《中國傳統嬰戲圖》，中國杭州市：西泠印社，2007 年。
- 李霖燦：《中國美術史稿》，台北市，雄獅圖書公司，1987 年。
- 何恭上：《現代繪畫叢談》，台北市，藝術圖書公司，1977 年。
- 杜善牧 著·宋雅青 譯：《老莊思想與西方哲學》，台北市，三民書局，1968 年。
- 杰夫瑞·C·亞歷山大〈Jeffrey C. Alexander〉史蒂芬·謝德門〈Steven Seidman〉：《文化與社會 Culture Society》，台北市：立緒文化，1997 年。
- 段玉裁註譯：《說文解字》，高雄市，復文圖書出版社，2000 年。
- 馬克·A.奇塔姆，：《康德、藝術與藝術史—學科的階段》，中國南京市：江蘇美術，2010 年。
- 姚一葦：《藝術批評》，台北市：三民，1996 年。
- 韋政通：《中國思想傳統的現代反思》，台北市，桂冠圖書公司，1990 年。
- 陳秉璋、陳信木：《藝術社會學》，台北市：巨流圖書，2003 年。
- 陳兆復：《中國畫研究》，台北市，丹青圖書有限公司，1987 年。
- 陳鼓應註譯：《莊子今註今譯》，台北市，台灣商務印書館股份有限公司，1985 年。
- 黃光男：《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》，台北市：國立歷史博物館，1999 年。
- 赫伯特里德 著·李長俊 譯：《現代繪畫史》，台北市，大陸書店出版，1990 年。
- 劉思量：《中國美術思想新論》，台北市，藝術家出版社，2001 年。
- 潘天壽：《潘天壽論畫筆錄》，台北市，丹青圖書有限公司，1987 年。
- 蘇珊·郎格著、劉大基譯：《情感與形式》，台北市：商鼎文化，1991 年。