

精于形 易求神——水墨人物畫創作之思考

Expressing spirit by form :

Thinking on creation of ink-portraits painting

范 墨

Fan Mo

國立臺灣藝術大學書畫系博士生

摘要

在當代多元化藝術思潮的影響下，水墨人物畫以其特殊的文化內涵、藝術品質形成了前所未有豐富與漸趨成熟的面貌。本篇論文以「以形寫神」的美學觀點為主導，闡述了筆者對於水墨人物畫創作的思考。筆者認為，人物畫創作首先要直面造形問題，創作者如能「精于形象」，自不難「求得神韻」。唯有繪畫的語言合稱，創作者才能在作品上實現充分的情感表達。

本文簡要梳理了現代水墨人物畫的形成過程，並著重介紹了水墨人物畫造形訓練方式和水墨人物創作方法。並以筆者近年的幾件幅代表作品為主要案例，分析個人在創作理念、情感積累、技法語言上的探索和思考。

【關鍵字】 以形寫神、骨法用筆、水墨人物、造形、筆墨

一、前言

中國的人物畫經歷了綿延千餘年的發展時期，有著「成教化，助人倫，窮神變，測幽微」¹的功能。在唐宋時期，主要以工筆重彩的方式描繪在絹本卷軸或者寺院牆壁上的人物畫，成為了其發展歷史的第一個高峰。在繪畫方式上，追求張彥遠所提出的「象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似，皆本于立意而歸乎用筆」。²在繪畫美學上，以謝赫的「六法論」為基本準則，追求「以形寫神」、「形神兼備」。這類人物畫也可以被稱作「古典型的工筆人物畫」。

宋元以降，隨著文人畫異軍突起，使中國畫的審美方式也發生了根本性地轉變。「逸筆草草、不求形似」、「聊寫胸中逸氣」的繪畫筆意取向逐漸佔據主流，這種形式受到了文人士大夫們的歡迎。文人畫家們追求「以書入畫」、「書畫同源」，並把書法和詩文置於繪畫之前。人物畫的發展被文人畫的勃興所抑制，從此趨於弱勢，其主導地位逐漸被山水、花鳥畫所取代。

人物畫發展到近代，改革思潮愈烈。繪畫中的造形問題是其爭論的核心之一。清末變法人物康有為在繪畫評論中多次強調作畫要重視造形，反對「逸筆草草」的文人畫風格。他在《萬木草堂藏畫目》〈序言〉中寫道：「非取神即可棄形，更非寫意可忘形也。遍覽百國作畫皆同，故今歐美之畫與六朝唐宋之法同」。他提出中國畫要「以復古為更新」，恢復唐宋重造形、重寫實的人物畫傳統。這與其在政治上「托古改制」的思想一脈相承。

自五四新文化運動之後，伴隨著整個民族的救亡運動和西方文化的衝擊，人物畫在這一歷史背景下重新走上了復興之路。借鑒外來因素以革新中國畫的藝術家取得了卓越成績。其中，康有為的中國畫變革思想在他的學生徐悲鴻身上延續並發揚光大。有著深厚的中國畫傳統功底，曾在歐洲學習過西畫的徐悲鴻，對於一千多年前的「以形寫神」理論，有著自己在繪畫創作中的現實理解。他提出：

¹（唐）張彥遠著，俞劍華注釋：《歷代名畫記》，第一卷，「敘畫之源流」篇，（上海，上海人民美術出版社，1964年1月第1版），1頁。

² 同上。

「中國藝術重神韻，西歐藝術重形象，不知形象與神韻均為技法，神者乃形象之精華，韻者乃形象之變態，能精於形象，自不難求得神韻」。³

徐悲鴻、蔣兆和等幾位畫家選擇西方寫實主義改良中國畫，並通過自己的實踐，成功地走出了一條融西入中的現代水墨人物畫發展道路，並為水墨畫的持續發展取得了切合實際的成功經驗。

在技法層面上，現代水墨人物畫受西方繪畫中寫實的造形方法影響，卻並不捨棄中國傳統繪畫中對筆墨表現力的追求，這也成為了繼唐宋工筆人物畫第一個歷史高峰之後的人物畫發展新高峰。這類人物畫也被稱作「現代型的水墨人物畫」。現代水墨人物畫，既不同於過去的工筆人物畫，又不同于宋元以降的籠罩於山水花鳥以及書法情趣中的文人寫意人物畫，它完全是清末民初在中國畫領域中逐漸從傳統繪畫中剝離出來並融匯中西的新畫種。

在題材的選擇上，現代水墨人物畫更貼近現實生活。與傳統文人寫意畫相比，它更注重再現對生活本身的捕捉和把握。這不僅僅是為傳統繪畫樣式在現代世界之中尋找到了一種新的生存方式，也證明了中國畫同樣能夠負載巨大的社會意義與精神內含。徐悲鴻、蔣兆和為代表的畫家以現實主義的手法，創作了許多具有人民性、現實性、悲劇性的作品。（圖 1、2）這種性質的繪畫創作，在從前的中國畫中確實是極為罕見的。

徐、蔣的創作實踐還為中國水墨人物畫在後來的持續發展積累了切合實際的經驗。以他們為代表在教學中探索形成的「徐蔣體系」，啟發和培養出了一大批後輩畫家，其影響延續直至今日。

³ 徐悲鴻著，華天雪注析：〈當前中國之藝術問題〉，《徐悲鴻文與畫》，（濟南，山東畫報出版社，2011年10月第1版），225頁。



圖 1. 徐悲鴻，〈愚公移山〉，1940 年，北京徐悲鴻紀念館藏



圖 2. 蔣兆和，〈流民圖〉(局部)，1943 年，北京中國美術館藏

現代水墨人物畫的勃興不是偶然的，除了歷史發展和技法變革原因之外，也源自於其自身極大的包容性。除了繼承宋以前「形神兼備」的美學傳統和文人寫意人物畫的傳統以外，現代水墨人物畫主要是「融西入中」的結合產物，它也是文人寫意的筆墨語言和西方人物造形方法和部分色彩方法相結合的產物。它既古老，又年輕，積澱並不是非常深厚，是一個有待成熟、具有發展潛力的畫種。

筆者認為現代水墨人物畫的繼承和發展，有兩大基本問題，其一是造形問題，其二是筆墨問題。在繪畫實踐上，現代造形觀念已經上升至與傳統筆墨意識同等重要，或是比傳統筆墨意識更加重要的地位。就目前水墨人物畫的創作現狀來看，首先要解決造形方法問題。沒有造形作基礎，筆墨問題就會沒有著落，水墨人物創作也就沒有根基。

因此，下文主要介紹現代水墨人物畫造形的基本概念和基礎訓練的途徑，並以筆者近年的幾件幅代表作品為主要案例，分析個人在創作理念、情感積累、技法語言上的探索和思考。

二、水墨人物畫的造形問題

(一) 造形

現代水墨人物畫演進與發展，從根本上講是得益於造形方法的拓展與造形能力的提升。東晉顧愷之在其畫論《魏晉勝流畫贊》中提出「以形寫神」。這說明「形」是被用來寫「神」的。「形」是其根本，「神」是其結果，「以形寫神」是人物畫創作的終極目的，而「形神兼備」、「傳神」、「通神」則是人物畫的審美最高準則。

關於人物畫的造形，大家可能有一種約定俗稱的概念，就是把人畫「像」、畫「好」。其實這僅僅是從具象觀察角度上的一種基本的認識。造形就是製造形狀，它包含有模仿、再現、複製的因素在內。但更重要的是，造形作為一種空間藝術形式，是一個非常全面的美學概念。造形一詞，可見於德文的 *Gestaltung*，字源的意義是「完形」(完全形態)，亦即格式塔心理學上探討的範圍。⁴我們所觀看到的物象的造形除了其本體造形外，還包括在視覺、觸覺乃至心理的主觀感受。

在繪畫和攝影藝術中，造形是根據客觀物象的畫面進行的再創造。藝術家用線條、色彩、色調和構圖在平面空間中創造著平面感或立體感的二維形象。筆者認為對繪畫中「造形」的釋義，可以分為兩層，一方面是「造」，一方面是「形」。首先強調「造」，是關注於創作者自身，是創作者心性和審美情感的投入，是屬於感性的一層。古人講「骨氣形似，皆本于立意」、「意在筆先」、「畫盡意在」，都是指的創作者主觀的思想。「形」，筆者認為有兩個部分，一個是來自於客觀物象的「形」，而另一個是回饋在畫面上的「形」。第一個「形」可以指創作者對客觀物象形體的認知、掌控能力，需要訓練嫻熟的技巧表現出描繪的對象，是屬於

⁴ 丘永福：《造形原理》，(臺北，藝風堂出版社，1987年6月)，9頁。

理性的一層。古人講：「應物象形」、「以形寫形，以色貌色」。南朝謝赫在其「六法論」中，把「象形」的概念擺在第三位，表明古代繪畫對待形似、描繪對象真實性的重視。第二個「形」是經過「造」而反映出來的「形」，這個「形」同樣也是客觀存在的，但它是整個創作的結果反映。綜上所述，所謂「造形」，實際上是「形——造——形」這個藝術創作過程的統稱。

（二）造形的基礎訓練方式

中國傳統繪畫的造形方法是以「以線造形」、「骨法用筆」、「書法入畫」為核心的。西方繪畫則強調「光影、塊面、明暗、透視，結構」等。中西方在造形的基礎訓練方式上存在著差異。所以，在引進西方的造形方法之後，與中國畫所固有的造形體系必定產生了一些碰撞。這兩種造形體系的矛盾與結合，在美術教學實踐中，在素描的訓練上面反映非常明顯。

1、素描

在當今，素描是最簡單、最純粹、最便捷的繪畫方式，無論東西方，都是如此。在美術教學中，雖然徐悲鴻曾提出「素描是包括中國畫在內的一切造形藝術的基礎」，⁵引來不小爭議。實際上，這一針對時弊的觀點的提出，是鑒於當時中國畫是以「師古人」的臨摹為主的。徐悲鴻在〈當前中國之藝術問題〉一文中提出了「藝術家應與科學家同樣有求真的精神。研究科學，以數學為基礎；研究藝術，以素描為基礎」⁶的主張。畫家應該「起而師法造化，尋求真理」，「以寫生為一切造形藝術之基礎。因藝術家，如不在寫生上立下堅強基礎，必成先天不足現象，而乞靈抄襲摹仿，乃勢所必然的」。⁷實際上，徐悲鴻在他的創作中依然重視中國畫的特點，也沒有使用非常多的西方素描技法。他採取的是一種「溫和折中」的方法——是把素描融入筆墨，轉換成自己的繪畫語言。

⁵ 華天雪著：《徐悲鴻的中國畫改良》，（上海，上海書畫出版社，2007年7月第1版），165頁。

⁶ 徐悲鴻著，華天雪注析：〈當前中國之藝術問題〉，《徐悲鴻文與畫》，（濟南，山東畫報出版社，2011年10月第1版），222頁。

⁷ 徐悲鴻著，華天雪注析：〈當前中國之藝術問題〉，《徐悲鴻文與畫》，（濟南，山東畫報出版社，2011年10月第1版），224頁。

後來的實踐結果證明了，當素描形式移植到中國畫上之後，的確煥發了中國畫的許多生命力，尤其是對中國人物畫有相當的啟動作用（同時也有一些排斥反應）。筆者認為，素描是一種訓練造形能力的手段，但也絕對不是唯一的手段。不過，就人物畫所具有的固有特性來講，素描訓練又有著必然性。就像中央美術學院教授唐勇力所認為「現代人物畫家是靠素描造就的」，⁸就代表了這一觀點。

那麼如何把握在水墨人物畫造形訓練過程中的素描？就這一領域來講，要認真梳理中國古代傳統造形方法的經驗。同時，認真吸收西畫造形中的可以為中國畫形態所能吸收的精華部分。在這二者的基礎上，努力建立中國畫尤其是人物畫自身的造形方法和造形體系。所以，我們在學習水墨人物畫和進入創作之前所強調的造形能力訓練，絕對不僅僅是畫好一張素描那麼簡單。

在學習水墨人物畫的初始，由於造形能力和對水墨、宣紙這類傳統工具材料的駕馭能力的限制，學生不便一開始就使用軟性的毛筆和宣紙來表現人物形象、研究其造形規律。所以，使用硬性的工具，如鉛筆（或炭筆）、素描紙（或其他非滲水性紙張）當然是首選。這些與西洋素描的工具材料沒有差別。在素描寫生中，既要尊重客觀對象，強調寫生的原則，又要發揮主觀創造性，同時還要研究中國畫乃至西方繪畫歷史上的造形樣式的演變及其造形規律，以這種借鑒來提高素描寫生的藝術品位，並且由此獲得造形基本經驗。

中國畫人物畫的造形在歷史上形成了比較獨特的風貌與品味，這是由於「線」所發揮的獨特作用所致。中國傳統繪畫注重線條的表現，強調「以線造形」，即用線來塑造形體。在對物象輪廓界定的同時，以線條的變化來表現其自身具有的質感、動感和量感。所以線是中國畫基本的造形手段以及審美特徵。（圖3）它的特點主要體現在以下三點。

⁸ 唐勇力著：〈講線性素描〉，《為中國畫增高擴》，（北京，中國文史出版社，2017年10月），19頁。



圖3. (傳)唐 吳道子,〈送子天王圖〉(局部),日本大阪市立美術館藏

第一，線是繪畫的一種最基本的形態。點、線、面是幾何學裡平面空間的三大基本元素。線是點運動的軌跡，有位置和長度，是具有動態特徵的。所以人類進行繪畫，都是從描繪一根線條開始的。

第二，線條自身所具有的美感以及抽象性。線條自身的長短、粗細、疏密等變化，可以引起人們視覺感受上的變化，喚起欣賞者對現實生活中各種物象形態美的聯想。

第三，線條的書寫性。線條在書寫的過程中，人們可以通過線條的輕重緩急、抑揚頓挫來表達自己的情感，抒發個人意趣。特別是在中國古代，講求「以書入畫」、「書畫同源」，線條的表現往往和書法聯繫在一起。

古人在以線造形的過程中，突出了「骨法用筆」的關鍵性。無論是用線還是線上反復積線的深入，或是通過皴擦出來的虛線，都能體現其「骨」的本質。「骨法用筆」的深入，增加了造形的密度與品質。可以說是「骨法用筆」的概念導致形成了中國畫的線造形意識。中國畫強調用線，從形象結構出發，而不是從明暗關係和體積出發，這和西方繪畫主要通過光和面來表現物象的形體有著根本的差異。通過用線的勾、點、皴、擦，粗細、剛柔、虛實、濃淡等變化，完全可以刻劃出形象質感和動態，從而描寫出物象的精神本質。另外，以線造形是用創作者的自覺意識去感受物象，並敏銳的觀察形體邊線與形體本身之間的關係，在腦海

中「造」成一種圖影，建立「形」的意識，那麼造出的「形」是一種脫胎換骨後的新「形」。

筆者認為，有了這些實踐經驗後，西方素描可以經過改造形成「本土化」的造形訓練方式和表現方式。「線性素描」概念的提出就是其中的代表。「線性素描」的基本內涵就是中國畫的線與西方素描的體面相結合，以「線感性」的浮雕式造形形式表現物象。⁹（圖4）



圖4. 唐勇力，〈人物素描〉，2005年

「線性素描」的思想內核與六法論中的「骨法用筆」有著異曲同工之處。「線性素描」是以線面結合的方法去深入地觀察，研究物象。它削弱了光影、明暗、體塊等因素的刻畫，提煉出了線條，也更注重對結構的刻畫。這其實是結合了中國傳統線描（或白描）的一些特質，但又與古代「程式化」人物線描造形風格不

⁹ 唐勇力著：〈線性素描與線描〉，《為中國畫增高擴》，（北京，中國文史出版社，2017年10月第1版），5頁。

同，其方法更為自由、靈活、且包容性強，更有益於表現現實中的人與物。

筆者經歷了從西方素描、色彩，到中國傳統繪畫、書法，再到目前專攻水墨人物畫的整個學習過程，造形能力的訓練貫穿始終。筆者認為，線性素描不僅可以是作為中國畫人物畫造形基礎訓練手段，同樣也非常適合繪畫初學者作為入門途徑來學習。我們在繪畫基礎教學與研習中，一方面要強調素描能力訓練的重要性，注重客觀規律及表現法則，另一方面也要培養造形的個性化特徵和繪畫多樣性表達能力。採用「線性素描」寫生與臨摹相結合的學習方式，既訓練了扎實的造形能力，又培養了中國畫「骨法用筆」與「線造形」豐富的表現意識，為進而從事人物畫創作奠定良好的基礎。

圖為筆者所繪線性素描課堂寫生。(圖5、6)



圖 5. 范墨，〈人物素描〉，2015 年

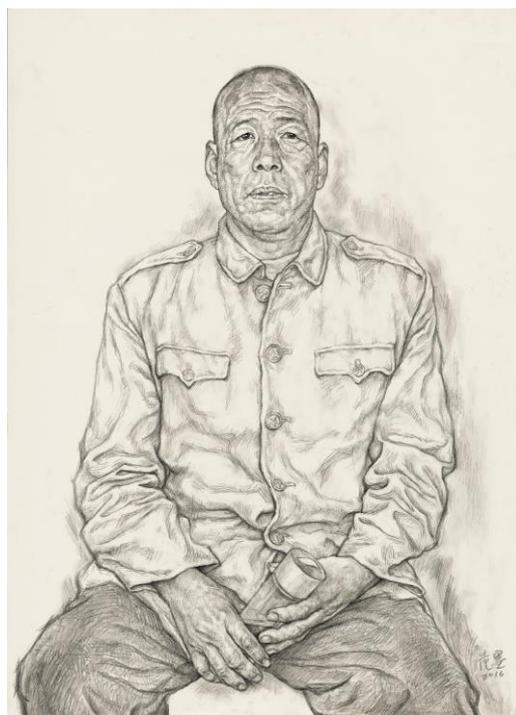


圖 6. 范墨，〈人物素描〉，2016 年

2、速寫

水墨人物畫的造形能力的訓練還可以通過畫些素描中用線比較多，而用明暗比較少的速寫來進行。速寫既是素描的濃縮，同時又是向水墨人物畫寫生創作過

渡的良好途徑。其優點有三，一是取其可以直接面對物象進行寫生訓練，通過寫生加強對於人物特徵、整體形態、人物動態與人體結構的了解。二是取其方便快捷，隨時隨地可拿筆勾勒，不必浪費塗光影明暗調子的時間；三是取其主要以用線為主，這與中國畫創作中的筆墨用線相關聯。這是用西方素描中速寫的長處，來彌補傳統中國畫寫生時抓形不夠準確和與對象缺少關聯的缺點。

速寫也是最能鍛煉創作者眼、腦、手相互協調配合能力的。生活中的任何景物都可以是成為速寫的對象。速寫的畫面可以不同於課堂長期素描，當面對物象不知所措、無從下手時，那麼不妨可以拋棄在課堂上學習的素描技巧，用「簡單，直接，且適合自己的方法」，自由、生動、活潑的表達，在生活中發現形體之美與繪畫的樂趣。

速寫並不單純地意味著「快畫」，往往畫得快，不能夠準確地反映一個事物。畫面潦草，粗枝大葉，似是而非是應該警惕的。在技術還不夠熟練、認識客觀事物還不夠深入全面之時，最好還是踏踏實實地細心觀察，心中有數再落筆。¹⁰

任何技能都是由生到熟、從量到質的轉變過程，速寫也是這樣。作為人物畫的創作者，素描、速寫的訓練，是一個持續不斷、堅持一生的工作。只有長期堅持動筆，才能培養良好的手感；只有堅持對形象的觀察，才能保持並提高眼睛捕捉形象特質的敏銳程度。

另外，筆者認為速寫作為訓練一般的造形能力與快速搜集畫材的手段是極佳的，但是不能僅僅限制於此。因為這與上升到中國畫造形高度還有一定距離。古人講：「外師造化中得心源」。所以畫速寫時也不能光畫不想，要從中不斷體會感悟，如果可以經心中過濾，有主觀感覺的，經過形式處理的和帶有創造性的速寫則更值得提倡，這更接近於中國畫的繪畫造形，做到「以形寫神」、「立象以盡意」，也更有利於創作的積累。並且，當有感而發時，表現對象才會畫的越來越順手，畫面的表現力才會增強，速寫興趣和繪畫信心也會越來越高漲。

¹⁰ 郝之輝，孫筠編：《葉淺予人物畫講義》，（天津，天津古籍出版社，2010年9月第1版），88頁。

近一段時間，筆者畫了一些帶有記錄和創作性質的速寫。不僅鍛煉了造形能力，還對於人物形象特徵的捕捉，體會線條的使用，感悟生活中的趣味性，培養良好的繪畫手感都有很大益處。不同于普通速寫的地方在於：筆者採用的是同一種箋紙，尺寸為 19cm×13cm；通過鉛筆勾勒，記錄筆者在生活中見到的人或事；從北京到臺北的一年多時間裡，已畫了 500 多張，並按照時間順序留存下來。筆者將它取名為「Draw Note」，意為「繪畫筆記」。筆者認為，這種形式也不同于正式的創作，可以更加自由的表達生活樂趣，體驗畫意。將它積累到更大數量之後，或許可用來做集中展示。（圖 7、8、9、10、11、12）

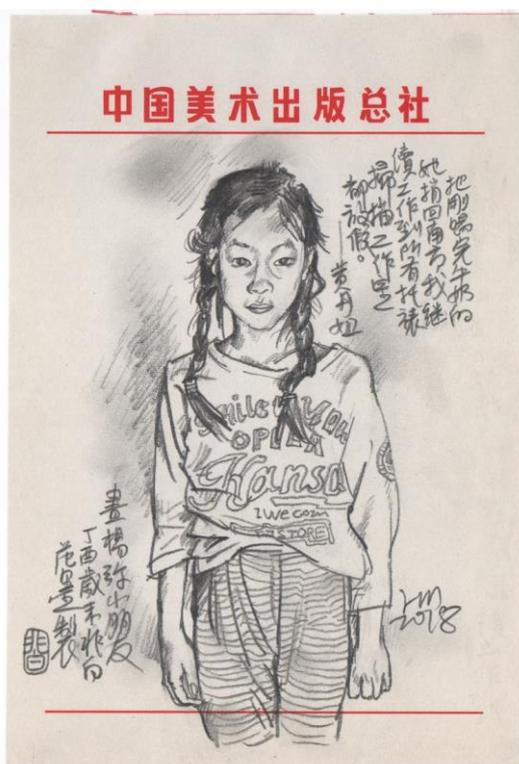


圖 7. 范墨，〈速寫人物〉，2018 年



圖 8. 范墨，〈速寫人物〉，2018 年



圖 9. 范墨，〈速寫人物〉，2018 年

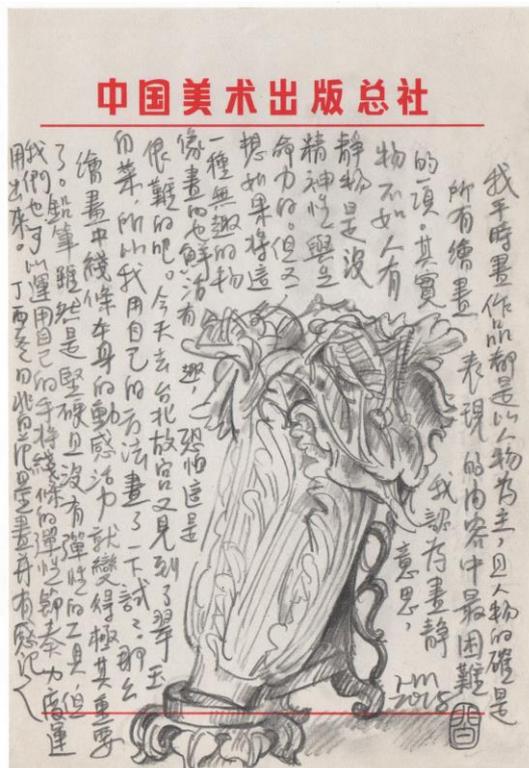


圖 10. 范墨，〈靜物速寫〉，2018 年

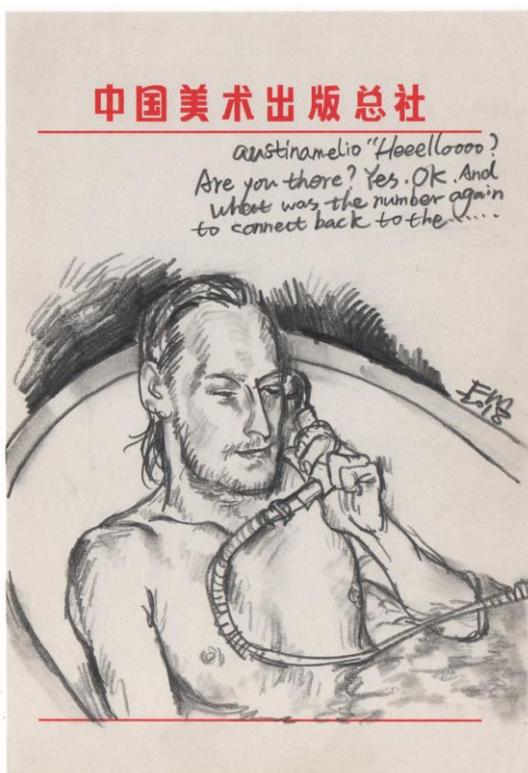


圖 11. 范墨，〈速寫人物〉，2018 年

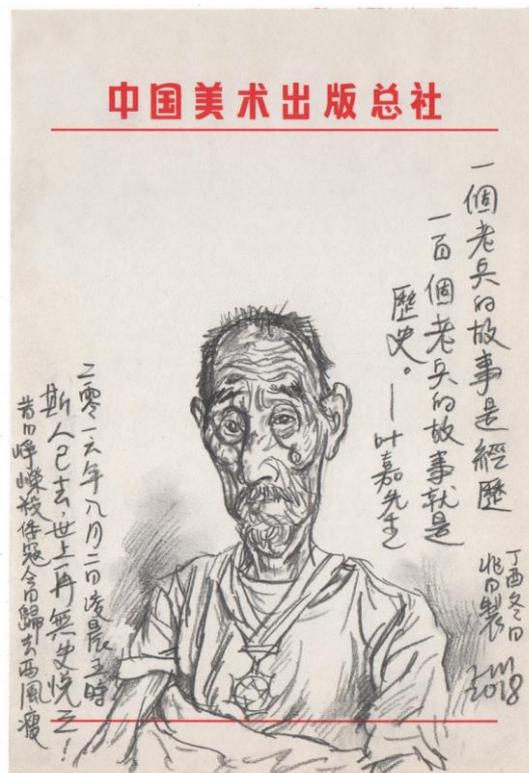


圖 12. 范墨，〈速寫人物〉，2018 年

三、水墨人物畫的創作思考

本章節主要從筆者的個人經驗角度來介紹水墨人物創作的的方法。

(一) 創作方法

水墨人物畫創作是一個很長的的經營和塑造的過程，是彰顯作者個人繪畫能力和技巧的綜合過程。在具備一定的造形能力的基礎上，還需要經過長期的筆墨訓練，通過水墨人物臨摹、寫生的反復練習才能達到的。一個優秀的人物畫家還需要有獨特的創作風格以及文化內涵，同時是個人獨立思考過程的經驗體現。本章重點介紹水墨人物畫創作過程，筆者認為主要分為以下幾個階段。

1、主題選擇

素材的收集是進行人物畫創作的重要前提。畫者在進行創作之前，需要把大量的時間和精力都放在素材的收集和分析上。創作素材來源於生活，離開了生活，藝術就是無源之水，只有在真實的生活中才能找到打動人心的主題與形象，從中能獲得每個人想要的創作靈感。

2、立意

立意是一幅繪畫作品的根本，尤其重要。現實生活中的人或者物在被創作成藝術作品之前，必定要經過畫家個人情感的理解概括和形象再造，將客觀現實中物象的形態神韻與畫家的情感經歷相結合。畫中的「意」寄予著畫家的情思，所以，也有人說：「千古文章意為高」。足見一篇好的作品有了好的立意，才能考慮構圖、技法、材料、筆墨乃至呈現的整體格調等其他的因素，賦予作者的想像力與創造力。

3、構圖

構圖是進入到繪畫創作重要的過程。創作者為了表現作品的主題思想和美感效果，在一定的畫面內安排和處理人、物的關係和位置，把個別或局部的形象組成藝術的整體，就是構圖。無論是中國繪畫還是西方繪畫，無論是肖像畫、靜物

畫還是山水畫、風俗畫，都存在著構圖問題，構圖的成功與否往往會直接影響到整個作品的成敗。

4、選取繪畫形式與媒材

繪畫是以表現直觀形象和作者的直覺感受為其特點的視覺藝術，所以繪畫的形式媒材是產生視覺藝術的基礎。無論是具象、意象、抽象的表現方式，還是使用的材質肌理、黑白灰層次及色彩關係，這些形式語言是顯現畫家藝術智慧和藝術才華的火花，是畫家思想情感轉化為具體畫面的最終視覺效果。現代中國畫創作的形式媒材多種多樣，可以根據個人繪畫主題以及實際情況選取適合的方式。

5、創作草圖與小稿

以上四點講的是創作思路的演進以及前期準備過程，伴隨這個過程必不可少的就是一遍遍創作草圖的勾勒繪製。配合速寫、素描等習作，把構思畫出草稿。習作不用很完整，但需要反復推敲構圖和人物形象，最終形成較為深入的草圖。在繪製草圖的同時，也要考慮「成品」的畫法與形式語言，甚至還包括繪畫習慣和落筆輕重之類的細節。所以，人物畫創作大體要經歷「深入生活—確立主題—素材寫生—草圖研究—正稿繪製」這樣一個過程。

（二）創作實踐分析

近些年，筆者較為關注「歷史」與「記憶」這一系列主題，關注那些逝去時光中被遺忘的人與物。特別是對「人」本質的觸及，以及對人與人關係的思考，是推動筆者創作的深層動力。

本章節著重介紹筆者在創作這系列作品時的情感抒發和意境表達。以筆者的幾幅代表作品為案例，來介紹分析創作理念與實踐過程。

1、作品一

作品名稱：〈記憶中的那些花兒〉 作品尺寸：180cm×291cm

作品材料：紙本水墨 創作年代：2014年

(1) 創作動機

筆者曾於此作品完成後寫下這段話：

那些年，夾在書裡傳遞的小紙條，見證了我們的小秘密；那些年，刷了又刷的小白鞋，陪伴了我們打彈珠、跳皮筋兒的日子；那些年，畫在手腕上的手錶不會動，卻帶走了我們最美好的時光……

筆者認為，創作應該選取自身有所體悟的題材，首先要能讓自己感動，才有可能打動觀眾。每個人都有對於舊時記憶、童年時光的懷戀之情。「80 後」出生的這一代人，經歷了從幼年開始漫長的學生生涯，一級級地升學、跳躍，成長的腳步從未停歇。當進入成年人的行列後，生活趨於平穩，於是屬於這一代人的懷舊情緒就蔓延開來，雖然這種懷舊的記憶並不遙遠。

2013 年的夏天，筆者到美國紐約藝術學院（New York Academy of Art）訪問學習。在課程中，筆者畫了一幅以兒童時期班級大合影為主題的水彩小稿，採用是三聯幅不同色調的形式一字排開。（圖 13）



圖 13. 范墨，〈馬老師和她的孩子們〉，紙本水彩，35.5cm×84cm，2013 年

(2) 創作的前期準備

在水彩小稿的基礎上，筆者著力深挖內容，做了具體調查研究。在這幅畫的

構思上，筆者首先考慮到了「記憶」這個概念，試圖想通過繪畫來表現「80後」這一代人童年的共同記憶。筆者認為需要一張大尺幅的水墨作品才能呈現出來。

筆者力求全身心投入到這幅作品的創作中去，不僅是從技法繪畫上，而且從心底裡，深埋在那屬於90年代的回憶中去。所以，筆者趁假期時間回老家探訪童年時的老師、朋友，在童年生活過的街道、學校、居民區大院徘徊反側，尋找回歸舊時歲月的體驗；到曾就讀的小學原址，在一片瓦礫堆中追憶，在還未拆除的操場圍牆上看到那依然保留的運動浮雕圖案；還到一所小學裡探訪現在的孩子們，與老師們交流，觀察他們的動作、神態，體驗20年前後的同年齡段孩子的不同。

光有表達「回憶」的情感積累還是不夠的，畫面必須要有立意。筆者思考許久，最終選擇了「花」，是用春天盛開的花朵來象徵處於美好童年時光的孩子們。

有了立意之後，就要考慮尋找合適的人物形象。筆者力求讓畫中的人物無論從整體造形，還是從面孔、表情、衣著、動作都具那個時代的「典型性」。比如畫中出現的戴大框眼鏡的班主任、一身正氣的班幹部「二道杠」、戴髮卡的「班花」、皮膚雪白的「小帥哥」、做鬼臉的「搗蛋鬼」、撅嘴的「受氣包」、一臉不高興的「馬尾辮」等。

（3）繪畫過程的體會

在草稿的繪製過程中（圖14），筆者選擇了很多陌生的人物形象，儘量避免依賴照片，避免沉浸在把人物本人畫「像」，而不是把他（她）畫出「典型性」的「像」。在具體刻畫的時候，力求通過自己的想像，將每個人畫的生動、鮮活。以筆者描繪的「形」寫出所需要的「神」，使得每個人的精神、性格特點都是創作者所賦予的。

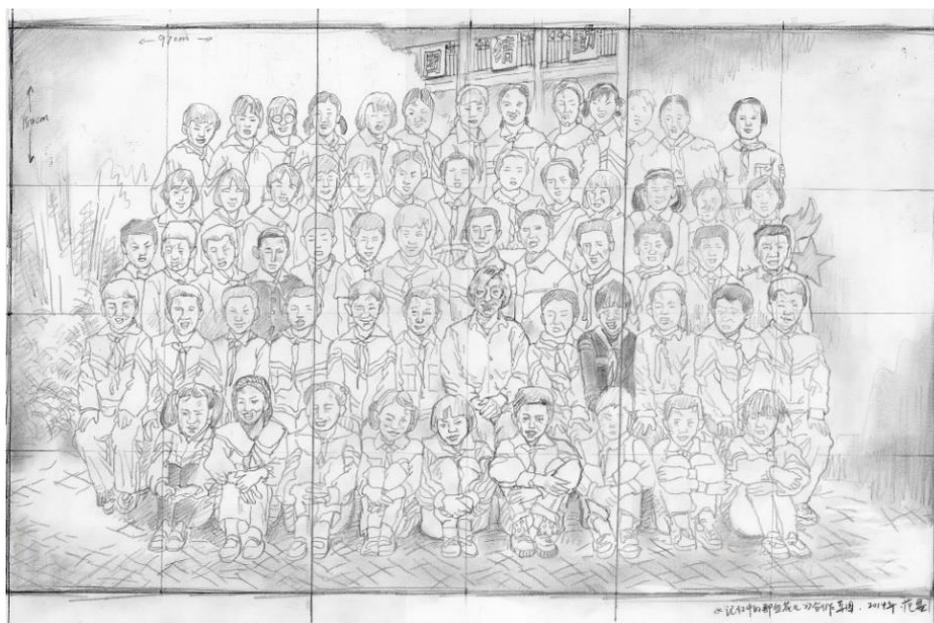


圖 14. 范墨，〈記憶中的那些花兒〉創作草圖，32cm×51cm，2014 年

進入到繪畫過程中，在堅守紮實的造形繪畫語言的基礎上，筆者做出了很大的改變，呈現出了不同與以往的繪畫風格。首先是筆墨方式的改變。因為要表現一個「回憶」的主題，所以筆者以「褪色老照片」的畫面效果作為參考。在經歷過前兩稿的實驗失敗後，基本拋開了濃重、乾澀的墨線，改用淡墨的濕畫法，降低了畫面的對比度，讓它從遠處呈現一個朦朧的整體畫面效果。還借助淡墨、淡顏色反復堆積渲染，以造成淡雅又不失厚重的感覺。

其次是主觀地處理畫面色彩。與淡墨的畫法相適應，筆者主動降低顏色的飽和度，這樣使得整張畫面都沒有濃重的墨和鮮豔的顏色。在這樣一個很小的色彩、明暗區間內尋找「微差」來表現局部的筆墨細節。比如說，每個人的頭髮、臉、衣服的颜色都是依照畫面的需要分為幾個明暗、色彩層次來畫的；在「紅領巾」的處理上，則是主動降低了它們的純度和明度，與真實拉開距離。

最後是細節表現的改變。這樣一張近 2 米高、3 米寬的畫面，筆者在素描稿中，遵循嚴謹的人物造形表現。而在落墨之後，在細節刻畫上由以前的「寫實」變為「寫虛」，以此方式做到「實」中有「虛」、「虛」中也有「實」。(圖 15、16)



圖 15. 范墨，〈記憶中的那些花兒〉，紙本水墨，180cm×291cm，2014 年



圖 16. 范墨，〈記憶中的那些花兒〉（局部），紙本水墨，2014 年

2、作品二

作品名稱：〈衛國者榮〉

作品尺寸：177cm×70cm×4 幅

作品材料：紙本水墨

創作年代：2015 年

（1）創作動機

歷史題材繪畫和主題性繪畫是嚴肅的課題，無論在形式還是內容上，都追求崇高感及深刻的精神內涵。在當代藝術多元發展的今天，人們的藝術價值取向亦呈現多維發展的態勢，以往時代要求藝術所承擔的社會責任則漸漸被弱化。觀眾往往對新奇、嘗試多重媒介的當代藝術更感興趣，而創作者也更願意追求內心的

詩意與閒情野趣。然而筆者卻認為，作為年輕一代的「學院派」青年畫者，我們在追求藝術的當代性探索和表達自我情感的同時，也應當敢於去思考一些深刻歷史、社會問題，用自己的繪畫語言表現出來。

筆者雖然長期研習主題性水墨人物畫，具備了一定的創作經驗，但面對這樣極具歷史感且深重的題材也是第一次。選擇「抗日老兵」這個題材，是對筆者一段時間以來創作理念的延續。筆者試圖表現生活中的普通人，追求以平凡的訴說，在觀眾心中掀起不平凡的波瀾，以期達到共鳴感。然而戰爭距離我們已經十分遙遠，在這種直觀體驗極度缺失的情況下，必須沉下心來做調查研究。但從另一方面講，這種距離感也有好處，一是青年藝術者可以用一種相對比較客觀、不帶有政治傾向的眼光來看待歷史；二是能夠較為自主地選擇題材，獲得創作動力，抒發情感，表達人文關懷。

（2）創作的前期準備

在創作前期準備的過程中，筆者到河北太行山區農村進行實地探訪，拍攝了許多影像資料，並與相關人物進行交談。這些收集的資料和實地的探訪經驗，為創作積累了情感動力。（圖 17）



圖 17. 范墨，〈衛國者榮〉創作草圖，2015 年

這些退伍的老兵，已經年逾古稀。他們當年參軍抗日的目的是保家衛國，在戰後選擇退伍返鄉，在家鄉的土地上默默耕耘。如今，他們是太行山區普通的農民，是生活在這片土地上的平凡一員，但他們的眉宇間依然隱藏著只屬於革命軍人的英氣與堅韌。時光倒退七十年，正值壯年的他們，是反法西斯戰爭的親歷者，

是那千千萬萬「衛國者」中的一員。抗日戰爭的勝利，也是數以萬計的這樣的「衛國者」以鮮血，甚至生命為代價換取的。這段不可磨滅的民族解放戰爭歷史，也應由一個個微小但具體、生動的人名連綴而成。

(3) 繪畫過程的體會

璀璨的繁星，血染的晨曦，暮年的老者。 ——范墨語

在畫面具體的構思上，筆者選取了四名在動作、神態、衣著、精神面貌上有所區別的老兵組成群像，以他們的形象作為千萬老兵的代表。

筆者將每一位老兵完整、正面的形象分別呈現在四張紙上。然而這種「群像」的構思仍顯單薄，是否能有更為巧妙的立意，將背景和主體人物協調好，並將每張畫面串聯起來，這是筆者面臨的最大難題。筆者在某一天工作到深夜，偶然間抬起頭透過窗戶看到臨近拂曉的天空，想到一部電影的橋段：「天上那些閃耀的星星，是逝去的先人們在望著我們……」。為了民族獨立、為了世界和平奉獻出青春乃至生命的那些「衛國者」們，也像那天上的繁星一般難以計數。每一個逝去的英魂都如星星一般，散發著不滅的光芒，在夜空中守望著我們。

抗戰烽火，巍巍太行，鋼鐵長城，屹立不倒！ ——范墨語

由此立意為導引，筆者在老兵身後描繪了他們的故鄉——巍峨聳立的太行山。太行山那刀劈斧削般的懸崖峭壁，也仿佛是千千萬萬的「衛國者」們共同鑄造的「鋼鐵長城」。當漫長的黑夜即將過去，天空拂曉，從東方而來的晨曦照耀在山脊上，泛出紅暈……祖國新的一天雖已經到來，而他們——這些「衛國者」們，已步入暮年，垂垂老矣。

每一位「衛國者」都是部活著的歷史，時光流轉，他們終究會帶著那些記憶、那些故事，悄無聲息地轉身離去。(圖 18、19)



圖 18. 范墨，〈衛國者榮〉，紙本水墨，177cm×70cm×4 幅，2015 年



圖 19. 范墨，〈衛國者榮〉（局部），紙本水墨，2015 年

3、作品三

作品名稱：〈大先生〉系列

作品尺寸：69cm×47cm×4 幅

作品材料：紙本水墨

創作年代：2016 年

(1) 創作動機

「回望歷史，追憶往昔，表現那些逝去時光裡的人與物，在現實與過往之間尋求一種新的自我表達……」這是筆者近些年來的創作思路。「大先生」這個題材也是延續這一思路。筆者力圖通過對民國先賢們的描繪，表達對他們的崇敬，以及對民國自由開放之文化學風的嚮往之情。

(2) 創作思路

古者稱師曰「先生」。晚清至民國初年，文化界大師雲集，王國維、蔡元培、梁啟超、胡適、魯迅、梁漱溟、陳寅恪、馮友蘭等民國知識份子，學貫中西，開風氣之先，不墜青雲之志。他們是民族的「脊梁」，時代的「燈塔」，他們的人格風骨、思想情懷、學術風範、學問自由，莫不是學人的榜樣，因而稱他們為「大先生」。作品採用較為寫實的水墨形式表現人物形象，並將每一幅畫的主人公與太湖石相配，以物喻人。太湖石的造形獨立高標，孤迥特立，有野鶴閑雲之情，恰如一清臞老者，拈須而立，超然物表，不落凡塵，是文人智者的象徵。另外，筆者用純粹的水墨形式來表現整幅畫面，並借助淡墨的反覆堆積渲染，讓作品呈現出厚重、古樸的效果。(圖 20、21、22、23)



圖 20. 范墨,〈大先生之蔡元培〉, 2016 年

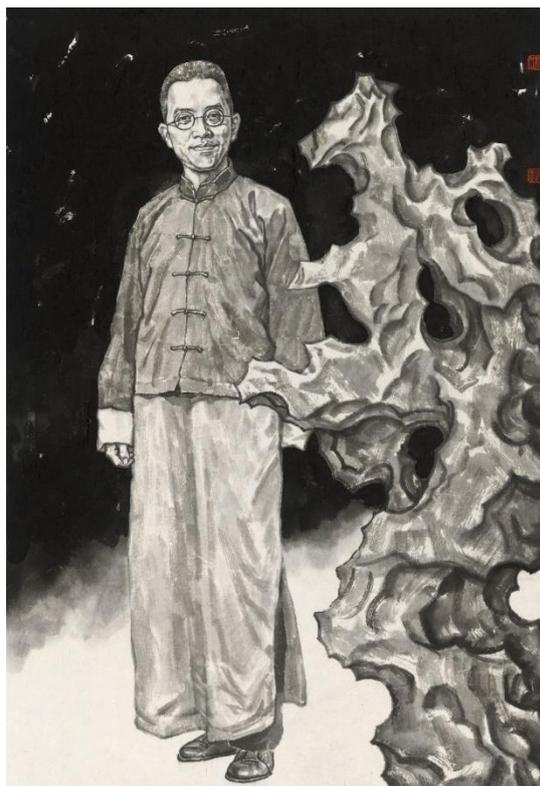


圖 21. 范墨,〈大先生之胡適〉, 2016 年



圖 22. 范墨,〈大先生之梁啟超〉, 2016 年

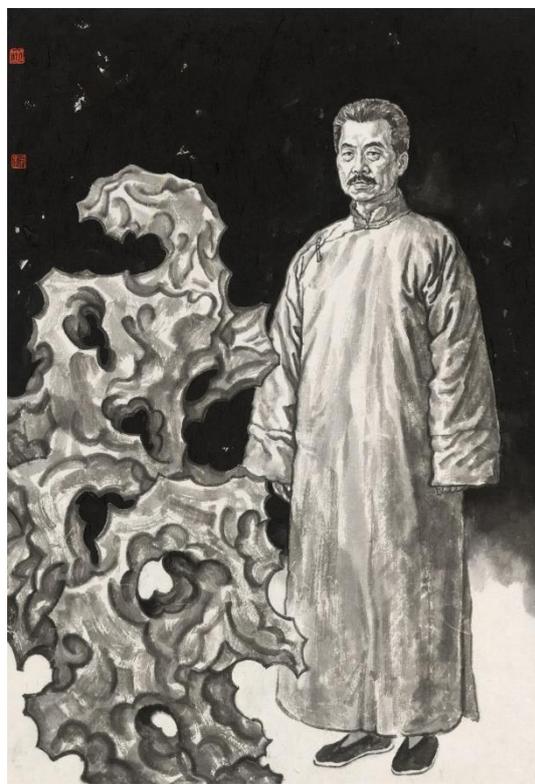


圖 23. 范墨,〈大先生之魯迅〉, 2016 年

6、作品四

作品名稱：〈同人誌動漫展會的午後〉 作品尺寸：182cm×125cm

作品材料：紙本水墨

創作年代：2018 年

(1) 創作動機

與上面幾件不同，這幅〈同人誌動漫展會的午後〉是筆者來臺灣就學之後創作的作品，表現的是現實生活中的人物和場景。

「同人誌」一詞來自日語的「どうじん」，原指有著相同志向的人們、同好。後來演變為「二次元」文化的用詞。一般常聽到此名詞的用途，是意指漫畫或與漫畫相關的周邊創作方面，指「自創、不受商業影響的自我創作」，或「自主」的創作。

在臺灣，每隔一段時間就會在展覽中心或者大學的體育館舉辦大型的「同人誌」動漫展會。所謂的「同人誌漫展」是指在特定場域裡舉辦的 COSER¹¹（動漫角色扮演者）的集會、作品販售活動。在同人展中，除了湧入展場大批的愛好者們以外，許多精心打扮成動漫人物的 COSER 也會駐足、巡迴于展場內外，供觀者攝影、採訪。除此之外，主辦單位往往也會邀請漫畫家、配音員等動漫業界的知名人士親臨現場，藉此吸引著大批粉絲進場支持。隨著娛樂產業的多元化發展，漫畫同人誌亦逐漸成為不可忽視的次文化現象。

筆者在臺灣近一年的生活中，關注到這種新型態的娛樂文化現象在臺灣有著廣泛的受眾和巨大影響力。所以在這幅作品中，筆者選取了在「同人誌」動漫展會上的一個片段——大批攝影者爭先恐後的聚集拍攝動漫 COSER 的有趣場面。

(2) 創作思路

雖說是表現同人誌漫展題材，但筆者並非直接表現那些衣著光鮮、造形奇特的動漫 COSER，而是從鏡頭的相反方向，關注那些扛著攝影設備來拍攝 COSER

¹¹ COS 是英文 Costume（意為戲裝，服裝，演出服）的簡略寫法，而從事動漫角色扮演的的人則一般被稱為 COSER（有時也稱為 cosplayer）。

的「宅男」粉絲們。

筆者在「同人誌」動漫展會上拍攝了許多人物形象資料，並將一些典型的形象截取下來。筆者發現，這些參觀人群涉及男女老幼，其中不乏一些設備非常專業的攝影愛好者。每當遇到打扮亮眼的 COSER，往往就會聚集一群攝影者拍攝。在這幅畫中，筆者描繪了十幾位男性攝影者，營造出爭先恐後的人群密集之感。而僅僅表現一群攝影者是不夠的，無法體現同人誌展會這一主題。所以，筆者參考展會上的實際景象，將兩個正在用手機合影自拍的動漫 COSER 置於攝影人群包圍中，以為點題。(圖 26) 在色彩的處理上，用色相與純度的差異將她們與四周攝影者劃分出來，營造出「萬綠叢中一點紅」的視覺感受。(圖 27)



圖 26. 范墨，〈同人志動漫展會的午後〉創作草圖，2018 年



圖 27. 范墨，〈同人志動漫展會的午後〉，182cm×125cm，2018 年

四、小結

現代水墨人物畫作為融匯中西的代表性畫種，發展百餘年形成了現在多元繁榮的局面，是由其「成教化、助人倫」特殊的文化精神內涵以及社會性需求所決定的。並且因其具有融合性、包容性特質，具有強大的生命力和未來潛力。水墨人物畫發展的重要議題要是從技術上解決表現人的「中國式」的方法。只有解決一般技術性問題，才能談創作的情感積累等。人物畫創作首先要直面造形問題，「以形寫神」的美學觀點也應在當代有全新的解讀——創作者如能「精于形象」，自不難「求得神韻」。這就是說，造形能力是人物畫創作的根基，直接關乎到創作的成功與否。如何訓練提高造形能力，不僅只是借鑒西方素描，而是利用西方素描的一些造形觀念與中國傳統繪畫造形語言相結合，建立我們水墨人物畫獨有的造形訓練體系。

筆者的多年繪畫實踐經驗正式得力於造形能力的訓練。筆者堅信，唯有表達語言的合稱，藝術家方能以最好的途徑傳達他的所思所想。在筆者自身的繪畫實踐上，一方面扎根於兼工帶寫的傳統中國畫造形，另一方面融入了西方繪畫中的寫實性因素；力求尊重傳統，又不拘泥於傳統；在具象人物形象中蘊含抽象的造形因素，於寫實中包含寫意。筆者認為，水墨人物畫創作還要發展筆墨的表現能力，以「筆墨當隨時代」為宗旨，賦予筆墨以個性化品質與獨特的審美風格。現代水墨人物創作還需要吸收當代藝術的有益經驗，探索出技法上更多的可能性。雖然筆者對於畫面中寫實與抽象、筆墨與色彩等幾者關係的處理問題上還存在諸多問題，這也恐怕是所有水墨畫家必經的一個階段。

參考文獻

中國美術學院中國畫系編：《中國畫學研究——形神與筆墨》，杭州，中國美術學院出版社，2008年4月第1版。

丘永福：《造形原理》，臺北，藝風堂出版社，1987年6月第1版。

李澤厚著：《美的歷程》，臺北，三民書局股份有限公司，1996年9月第1版。

宗白華著：《美學散步》，上海，上海人民出版社，2005年12月第1版。

周積寅編：《俞劍華美術論文選》，濟南，山東美術出版社，1986年10月第1版。

俞劍華編著：《中國古代畫論類編》，北京，中國古典藝術出版社，1957年12月第1版。

郎紹君著：《論中國現代美術》，南京，江蘇美術出版社，1988年8月第1版。

徐悲鴻原著，王震選編：《徐悲鴻論藝》，上海，上海書畫出版社，2010年1月第1版。

徐悲鴻著，華天雪注析：《徐悲鴻文與畫》，濟南，山東畫報出版社，2011年10月第1版。

唐勇力著：《為中國畫增高擴》，北京，中國文史出版社，2017年10月第1版。

畢建勳著：《中國畫學原理》，石家莊，河北美術出版社，2013年7月第1版。

郝之輝，孫筠編：《葉淺予人物畫講義》，天津，天津古籍出版社，2010年9月第1版。

（北宋）郭若虛著，黃苗子點校：《圖畫見聞志》，北京，人民美術出版社，1963年7月第1版。

陳傳席著：《六朝畫論研究》，南京，江蘇美術出版社，1985年8月第1版。

黃光男：《畫境與化境》，臺北，典藏藝術家庭出版社，2007年6月第1版。

葉紀彬著：《藝術創作規律論》，長春，東北師範大學出版社，1987年12月第1版。

葛路著：《中國古代繪畫理論發展史》，上海，上海人民美術出版社，1982年6月第1版。

潘天壽著：《潘天壽談藝錄》，杭州，浙江人民美術出版社，1997年3月第1版。

劉曦林著：《二十世紀中國畫史》，上海，上海人民美術出版社，2012年5月第1

版。

蔣兆和著，劉曦林等整理：《蔣兆和人物畫講義》，天津，天津古籍出版社，2007年1月第1版。

（南齊）謝赫、（南朝）姚最撰，王伯敏注釋：《古畫品錄·續品畫錄》，北京，人民美術出版社，1959年12月第1版。