

## 5.

### 創作不歇

創作，則是表達作者心靈人格，所謂藝術風格(的)寶貴重要，必須隨各方面的修養、增長和長期的藝術實踐而逐步獲得，經構成表達作者心意。創作離不開生活的源泉，藝術實踐得到發展，必須遵照古為今用的原則。

——摘自王清霜手稿「感受大自然的何其美妙」



【本頁圖】2001年，王清霜於臺中縣立文化中心舉辦首次個展時留影。

【左頁圖】王清霜，〈排灣少女〉(局部)，2010，漆畫，60×45cm。

國立美術館  
National Museum of Fine Arts

回歸創作，是偶然，也是從心所欲。

1991年，年已七十歲的王清霜受邀參加「臺灣工藝展——從傳統到創新」，這次參展，成為他由產業重返藝術創作的轉捩點。1953年他因為投身工藝教育和漆器產業，停止參加美展，直到將近四十年後，再度重拾創作之心。

邁入1990年代，受到產業結構的轉型，以及手工業外銷市場轉移的影響，漆器產業的市場需求量已經出現減少之勢。於是原本滿載的產能，逐漸釋出空檔，讓王清霜能夠將時間運用於創作。同時，美研的經營也逐步交棒給兩個兒子賢民、賢志。

「臺灣工藝展——從傳統到創新」由臺中工藝美術學會籌劃，在臺

王清霜攝於工作室。



灣省立美術館舉辦，所邀請的展出者都是當時各工藝專業領域的一時之選，包含臺灣現代陶藝之父林葆家等。王清霜在這次展覽中展出向恩師河面冬山致敬的作品〈雄獅〉(P.138)，所展現的技藝高度，受到極高的評價，自此他決定全心投入漆藝創作。

七十歲以後，漆藝創作成為王清霜的重心，短時間內就有豐富的作品累積，此後每年都受邀參與國、內外展覽，例如1993年應邀參加臺灣省手工業研究所主辦的「臺北國際傳統工藝大展」，展出〈登高遠眺〉。1995年，臺北國際設計展「臺灣工藝產業五十年展」中，集體創作的〈天人合一〉受到矚目。而1992年的作品〈辟邪〉更獲得明治神宮「漆之美展」的特別獎。



【上圖】王清霜：〈辟邪〉，1992，漆畫，36×45cm。

【下圖】王清霜的作品〈天人合一〉於臺北國際設計展「臺灣工藝產業五十年展」展出情景。

2001年，王清霜（右）於總統府藝廊展覽時導覽情形。



2001年7月，八十歲的王清霜受邀於總統府藝廊展出，9月則在臺中縣立文化中心參與「薪火相傳——第13屆臺中縣美術家接力展」之「王清霜漆藝展」，為他的首次個展。

能夠一轉換重心，就立即展現創作動能及累積作品數量，歸功於過去四十年即使在最忙的時候，也從來沒有停止過繪畫與漆作，時刻維持以寫生與攝影觀察紀錄周邊環境的習慣。而因觀察而觸動的心之所感，也有長期精煉的技術相輔相成，能夠心到手即到。1990年代的作品，包含〈月下美人〉(P.94)、〈秋意〉、〈雙鳥與柿〉、〈秋菊〉等，都精彩展現了觀察與技術的切合到位。

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

## 古為今用——從立體到平面

「漆藝的神祕感來自材料與工藝的特性。」（摘自《王清霜100+漆藝巨擘百歲特展》）

從美研收藏王清霜1970年代及1980年代的作品來看，在胎體材質、



王清霜，〈雙鳥與柿〉，  
1994，漆畫，  
60×31.5cm。



王清霜，〈獅球木盤〉，  
1970，木胎、天然漆，  
31×31×3cm。

器型和漆藝技法的運用上顯得相當多元，可以看得出試驗、研發的意圖，各種題材的嘗試，也在1990年代之後發展成精煉的創作。1970年的〈獅球木盤〉以木為胎體，天然漆的髹塗在朱紅基調上作細微的變化，也藉由木雕紋路的立體深淺使得色調本身就有陰、明的區別，因此喜氣卻不外放，顯得大度雍容。



王清霜，〈雙鶴小區〉，1979，  
塑胎、化學漆，19×25cm，  
圖片來源：王峻偉攝影提供。

1979年完成的〈雙鶴小區〉則是塑胎上以蛋殼貼附出羽翼，貝殼螺鈿界定喙、頸等，線條簡潔，但是飛行的動態、力度和方向卻鮮明動人，時間性則透過背景中看似無心而自由的線條加以暗示。

而1981年的漆盤作品（P.50），則是以竹編為胎體，透過「磨顯」（先上漆之後再用砂紙磨去漆層）的方式將竹編的紋路顯露出來，竹的常民和素樸，因此增添了古典的貴氣。

〈山水花瓶〉（P.67）是1985年之作，以尿素胎成型，尺幅雖小，瓶身也有曲度，王清霜運用「雕漆」（堆疊上漆到一定的厚度再以工具雕出圖樣）的技法，善用瓶身高度延展出層巒而上的大格局。漆的厚度，提供岩石嶙峋與遠山陵線的立體感。虛實相間，寫實之處如樹葉雕琢細緻，而留白之處則營造出空間感，可見功力。

此件木胎漆器作品，施以不同的漆藝技法「變塗」。  
王清霜，〈木紋漆盤〉，1970，  
天然漆、苦苓木、銀箔，  
31×31×3cm。



王清霜，〈磨顯漆盤〉，1999，  
天然漆、銀箔，  
36×36×6cm。



王清霜，〈柿木〉，1987，  
漆畫，45×36cm，  
圖片來源：王峻偉攝影提供。

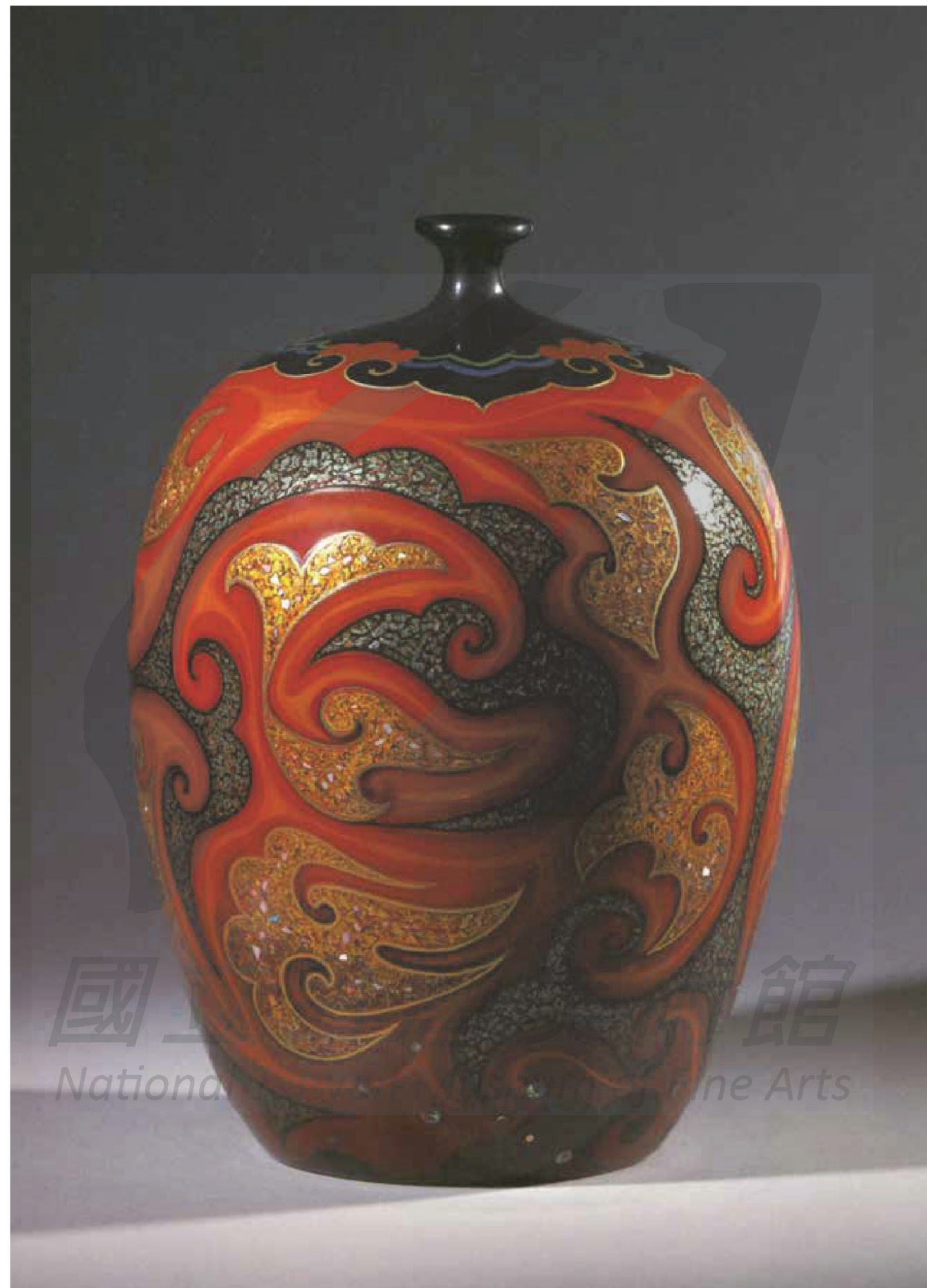
1987年的〈柿木〉是一幅漆畫，展現王清霜從自然觀察中的體會。「柿」是王清霜在其後的創作中經常採用的題材，柿子紅熟之時，在枝桿上不同生長方位、面向所展現的形狀、反射光澤，以及枝幹承重的伸展姿態，都有細緻的描繪，而葉子的色澤變化和缺洞，也暗示所處的季節。這幅作品運用「蒔繪」技法，並且留下「清三」的落款，可見已是創作作品的定位。

1990年代之前的作品，或展現古典圖樣和朱紅漆黑的莊重，或規劃縝密卻不失自由的幾何設計，或者源於自然觀察的動植物之作，展現漆的東方傳統和濃郁的時間感，反映王清霜「古為今用」的關心。作品的尺幅多較小，顯見時間的限制，多樣的器型和技法，以及題材的嘗試，已為1990年代之後的豐沛創作打下基礎，並漸而「從立體到平面」，走向以「漆畫」為主要創作型態。

王清霜，  
〈旭光飾盤〉，1996，  
布、天然漆、金銀粉，  
39×39×13cm。



王清霜，〈水果柿〉（或稱  
〈靜物〉），1994，漆畫，  
28×36cm。



王清霜，〈光華〉，2001，布、天然漆、貝殼、金箔，30×30×48cm。



王清霜，〈姨婆〉，2000，  
漆畫，36×45cm。

# 國立台灣美術館

## 芬芳賦形——寫實也寫意

National Taiwan Museum of Fine Arts

「創作離不開生活的源泉，於日常的日積月累的結果，應多方生活的體驗，大量吸收知識，和不斷的思索，於每一事物都有一種（啟發寶藏）新的感受，使有感性、思想、活躍，使則得到創作的啟蒙，才能發揮自身的特性，有存在、發展的價值。」（摘自王清霜手稿「感受大自然的何其美妙」）

在臺中工藝專修學校就讀期間，王清霜已經擁有照相機，也帶著相



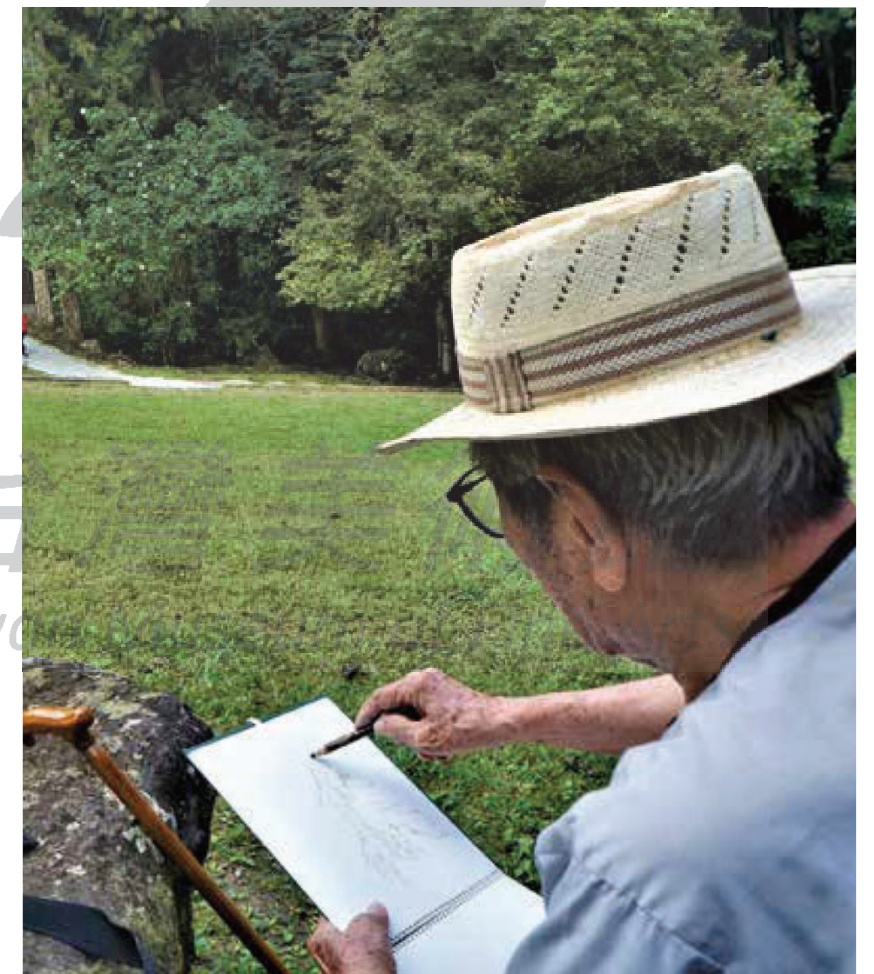
【上二圖】  
王清霜的相機和放大鏡。  
圖片來源：王峻偉攝影提供。

王清霜散步時也不忘畫素描。  
此圖攝於2015年。

機前往日本留學，在草屯宿舍時更留下許多生活和工作的紀錄。照相機和素描簿不離身，是王清霜的寫照，這個習慣從年少一直到退休不曾間斷。他曾說，沒有看過的東西我不會畫，夫人陳彩燕也笑道家中壞掉的

相機不知道有多少部。時時留心生活中的體會，每一個轉瞬和感動的靈思，感受其本質，經過醞釀和沉澱，再而成形為作品的生命，這是王清霜創作的出發點。

因為如此，許多人或以「寫實」形容王清霜的作品風格，然而寫實並不足以形容之。王清霜每一件作品的圖稿，並非基於一次素描，而可能是耗時多年，許多次細緻觀察的累積。因此畫面上的寫實，並非全然，而更是寫意的結果，漫長時間的所得，形成長久思索後的一瞬，而這畫面不見得與任何一張素描稿完全相同。





國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts



王清霜，〈牡丹〉，1997年，漆畫，45×45cm。

【左上圖】為了描繪臺灣不常見的牡丹，王清霜多次前往杉林溪素描。  
【左頁下二圖】王清霜的植物寫生素描。



【王清霜〈月下美人〉素描稿】

王清霜作的〈月下美人〉的曇花素描稿超過三十幅，包括描繪花的各種角度、各樣姿態，繪圖日期最早的從1992年開始，歷時十八年以上。繪稿旁註記當時的時間、開了幾朵，甚至當時的狀況，如「2000.6.11上(午)2.23大地震6、7級、下(午)10時寫計開7朵」，也為九二一大地震之後的南投留下紀錄。



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

1999年8月29日，曇花素描。

【右上圖】2000年6月11日，曇花素描。

【右下圖】2009年8月26日，曇花素描。

【右與圖】2008年10月21日，曇花素描。



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

王清霜，〈月下美人〉，1992，  
漆畫，45×36cm，臺中市立  
葫蘆墩文化中心典藏，圖片來  
源：王峻偉攝影提供。



1992年完成的〈月下美人〉，捕捉曇花盛開的一剎，而旁邊一朵則微綻著等待盛放時刻的到來。雖然曇花通常是懸垂於枝葉下，王清霜藉由枝葉的簇擁將綻開的花朵包裹在畫面中央，自然而然成為視線的焦點，可說是精心安排的寫實。

2008年的〈月下美人〉，是1992年之後經過十六年未曾間斷鉅細靡遺的素描紀錄、長期體悟思索的結果。比起1992年的〈月下美人〉，2008年的同名作品則更而脫出寫實，將幽夜裡曇花綻放，勾人心弦的神祕氛圍以高蒔繪手法表現得格外耐人尋味。

曇花極美，盛放的時候，皎潔如月。王清霜用最細緻的工筆，怕遺漏似的刻畫曇花的細節，以丸銀（顆粒狀的銀粉）作高蒔繪，花形清晰而飽實，特出於視線的重心，也顯見留影之情如此迫切，需要鉅細靡遺的紀錄。而花萼的線條曲動，彷彿可感覺曇花緩緩開放時的微顫。

撒上丸金粉的葉片則半實半虛的連結曇花與綻開的時空（丸金為顆粒狀的金粉）。後方的月，既是「月下美人」詞意中的月，也是「陰晴圓缺」之月。王清霜以貝片切割出月的圓弧，貝片的光澤，透出月的皎亮，映襯曇花的潔白，然而月的大部分卻似被雲霧遮蔽，深夜的沁涼和曇花的濃郁香氣，因而神祕地席捲觀者。漆是一種有厚度、質地的材



〔上圖〕王清霜，〈月下美人〉，2008，漆畫，45×60cm。

〔下圖〕〈月下美人〉（局部）。花瓣尖端為丸銀，月以貝片製成，葉片則飾以王清霜特製細磨的丸金顆粒。

料，王清霜卻用灑落的金箔巧妙表現雲霧、氣味之輕。曇花絕美盛放即謝的孤寂嘆息之情，也在明暗、虛實的對照間不言而喻。美之極致如是，轉瞬如是，然而年年能得此，卻非無常，而是祝福。

另外值得一提的是，為了呈現葉片的質感，市售的丸金顆粒不夠粗，王清霜因此自己動手，用銼刀將金條銼磨出顆粒，由這樣的細節可以深刻感受嚴謹的職人精神和求美的堅持。

曇花之外，王清霜最常描繪的題材，還有木棉花。草屯鄉間道路邊處處可見木棉，在春末初暖之時已經火紅盛放。

1997年的漆畫〈木棉花〉，則是以挺立的樹木之姿，安排於雙拼畫板之上，呈現如道路兩側的景象。春夏交接之際，木棉葉已落盡，五瓣如鐘形的花朵挺立滿布於枯枝上，是王清霜常常行經的生活意象。這幅

王清霜，〈木棉花〉，1997，  
漆畫，91×122cm。

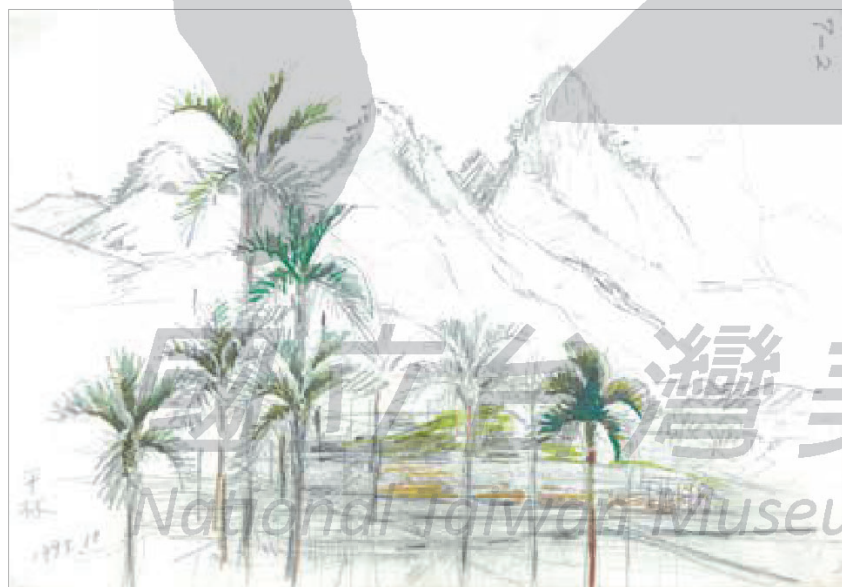


王清霜，〈雙鳥·木棉花〉，  
2001，漆畫，47×61cm。

畫運用「戩金」的方法，也就是以淺刻的方式先刻畫出樹形，再於刻痕內填漆，鋪上金箔或泥金粉。前排樹木明亮清晰，而後排則略模糊，使之退於背景中，實虛相映、光線透視層次分明。地面上姿態各異的小鳥，使得氣氛靈動活潑起來，而貝殼鑲嵌的小點，或如波光水影閃爍，更像點綴著小鳥的鳴叫，在漸暖的空氣裡喚醒愉快的心情。

木棉之作還有數件，包含2001年的〈雙鳥·木棉花〉。不僅是木棉，這件作品還包含兩隻白頭翁。

畫面的配置，呈現一種如攝影般的趣味。近處的木棉及鳥，以高蒔繪的方式，堆疊出聚焦的立體感及細節的清晰，後方的花朵與枝幹，則似大光圈的效果，模糊引入背景中。王清霜善於掌握光，而漆本身具有亮度，自極暗的黑地透出到明亮多彩的層次，正是漆作不同於其他媒材的趣味和獨特美感，於這件作品中顯現無遺。同樣是朱紅，從背景黑地中隱現的暗紅，到前方花瓣明亮的橘紅，雖是同一色調，卻有多種層次的韻味。



【上圖】  
王清霜，〈早春〉，2010，  
漆畫，95×95cm。

【下圖】  
王清霜作南投檳榔樹手稿。

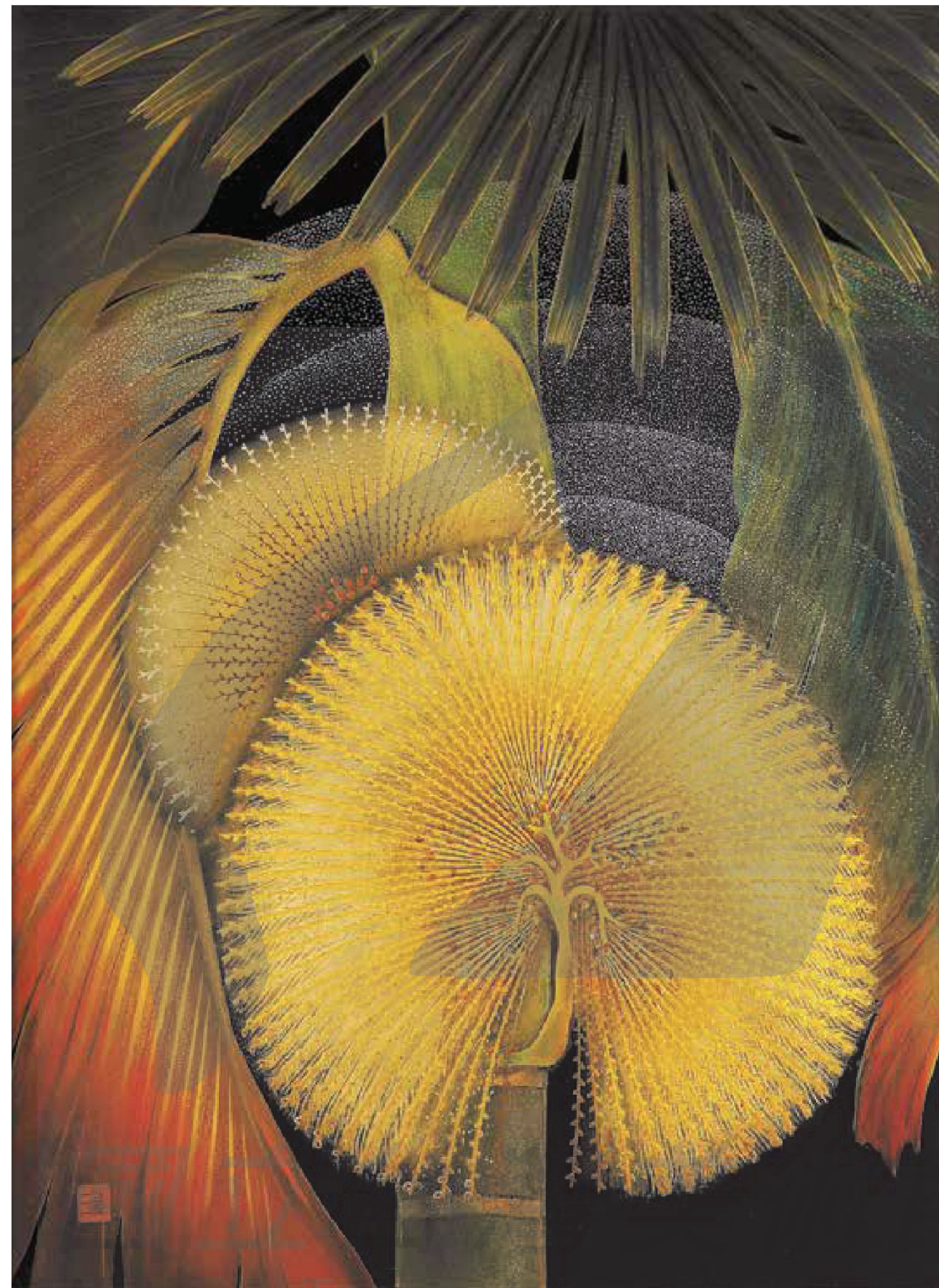
另外十分有意思的是，木棉姿態各異，有盛開，有半掩，也有含苞，然而綻放的朵朵木棉花，銀色的花蕊排列的格外齊整，一根根像針一樣環繞蕊心，透露出寫實之外的童趣，這樣的表現，在2010年另一件同樣是木棉與鳥之作〈早春〉更是鮮明。

2010年的〈早春〉是近十年後的作品，雖然同為木棉和白頭翁，視角卻從1997年〈木棉花〉的全觀地景，以及2001年〈雙鳥·木棉花〉的微距鏡頭，再而轉為捕捉二者之間，以一棵木棉樹的局部作為主角。

不是花朵，反而以樹幹為視覺中心，由中心伸展出的分枝盛放木棉，白頭翁則穿插其間。這個角度似乎要微微仰視才能取得，然而朵朵木棉的花心都清晰可見，展現寫實之外東方式的全觀趣味。構圖的鋪

陳，反而有種脫出精心安排的童心。

同樣是南投地景中常見的植物——檳榔，王清霜於1998年以〈清香〉一作捕捉它少為人知的美好之處。透過素描稿，可以看出創作以前觀察的重心及作品發展觀點的變化。



王清霜，〈清香〉，  
1998，漆畫，  
60×45cm。

檳榔樹高高矗立，一般而言，不容易看到檳榔花的近貌，然而王清霜家門口正好有一棵檳榔樹，位於樓上的小窗就正對著檳榔樹的高處，檳榔花開時正好一覽無遺，那股檳榔花開時獨特的芬芳，應該也深植在王清霜的心中，讓這件作品以「清香」為名。

〈清香〉的主要畫面，極盡精緻工筆描繪的金黃檳榔花，幾乎綻滿

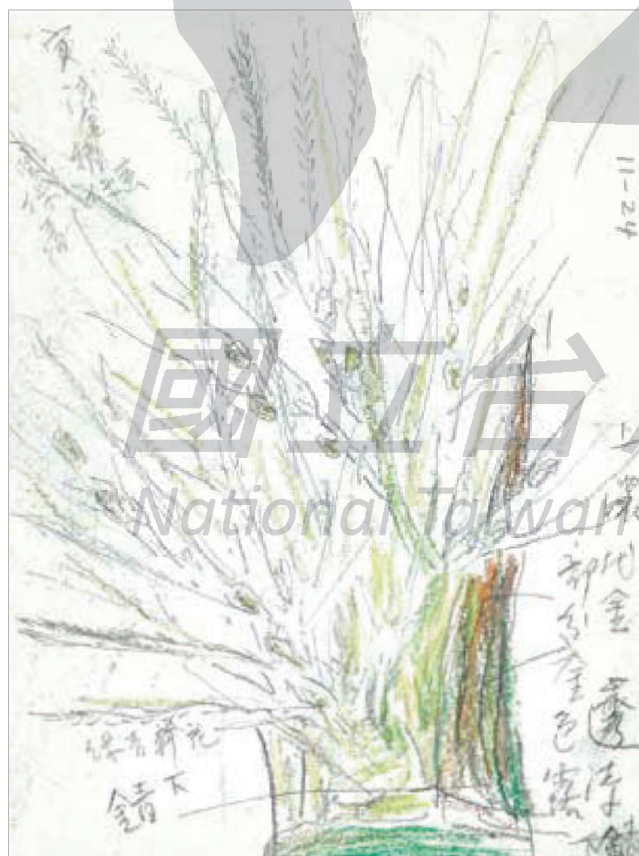


一半。整幅構圖以幾何方式鋪陳，將自然界中發散輻射的生長，精心齊整排列，使得視覺力道極為強烈，同時仍然巧妙呈現長期觀察的結果。等距排列的雄花運用漆的質性先作顆粒狀表現，上面再蒔金粉與銀粉。靠近中心基部的雌花，則是以丸金增加立體感與色澤的變化。色彩的組成，在草稿階段已有縝密的思考。為了表現物體的質地特性，如莖幹的堅硬，運用多種色粉研磨調出較為深沉的顏色，符合自然質性卻不僵化。

後方的莖葉，簡化為暗示性的表現，但仍不失細節。王清霜向來善用漆的質性營造透薄到濃厚的層次感，〈清香〉即是明證。視覺中心的檳榔花為最立體精細的表現，以漆堆疊的高蒔繪技法營造量體，後方莖與葉則以薄漆、研出蒔繪的方法，讓形象逐漸沒入背景。〈清香〉最為巧妙的是，以淺雕的戩金技法所形成一圈圈外擴的點狀層次，彷彿可以嗅聞檳榔花開時的清香之氣。

另一幅2003年的作品〈凝香〉以馬拉巴栗為題，在構圖表現上亦有異曲同工之妙，以微距鏡頭下的花與葉為近景，後方則取暗示的表現。只是馬拉巴栗的氣味濃郁，非以細琢的小蜜蜂才能道足，不同於檳榔花暗暗發散的自然清香。

無論是月下美人的曇花、清香的檳榔花，或者凝香的馬拉巴栗，王清霜的觀察綿密，對於氣味的表現，可說精采絕倫。



王清霜，〈凝香〉，2003，漆畫，60×45cm。

〔左頁二圖〕王清霜作檳榔樹色彩設計草圖。

## 自然靈動——在秩序中營造獨特

伽利略（Galileo Galilei, 1564-1642）曾說，「自然界偉大的書是用數學語言寫成的，其特徵為三角形、圓形和其他幾何圖形，沒有這些幾何圖形，人們只能在黑暗的迷宮中做毫無結果的遊蕩。」受過圖案學訓練的王清霜，每一件來自大自然的作品都完完全全體現這樣的宇宙秩序，包含對於動物的掌握和描繪，例如1991年完成的〈庭園孔雀〉。

這件作品重作修改之後，在構圖、色彩、觀察、技法各方面都最大程度地體現了王清霜的漆藝美學理念，可說是經典之作。而為求完美，王清霜不惜將費盡心力完成的作品修改，甚至重新再來，這種為美的用心從這件作品可見一斑。左下角細緻雕琢的龍紋欄杆，在新作中完全廢去，改為鳳凰木枝葉。



王清霜，〈庭園孔雀〉，1991，  
漆畫，45×45cm。



王清霜，〈庭園孔雀〉，1991，  
漆畫，45×45cm。

〈庭園孔雀〉同樣是以豐富嚴謹的觀察為基礎而發展出的作品。為了描繪孔雀，王清霜曾經多次前往日月潭孔雀園和鹿谷鳥園現場寫生、攝影，務求符合自然的原則。在孔雀軀體姿態、羽毛及鳳凰木花葉極盡細緻的寫實清晰，使得前景的視覺中心飽滿斑斕。而孔雀所佇立的枝幹，則是以示意的方式表現，如同攝影柔焦。

在色彩方面，王清霜曾經提及，漆畫最美的，莫過於「紅、黑、金」的配色，〈庭園孔雀〉中羽毛和葉脈的金、鳳凰花的紅，映襯在底色的墨黑之上，王清霜認為相當能夠符合這配色的命題。而技法方面，



王清霜·〈佇聆孔雀〉，2001，  
漆畫，45×60cm。

運用「高蒔繪」營造立體的雕塑感，也產生如光投射的效果，以及用料的質感。

這件作品更是展現王清霜的構圖特色。受到圖案學的影響，王清霜的構圖配置以7：5：3為原則，透過大小比例、空間比例或者顏色比例，使主從有致，虛實交錯，建立層次的秩序感。從具有秩序的穩定之中營造多樣的變化，即使細節繁多，主色明麗，然而卻沒有過度之感。〈庭園孔雀〉畫面之明晰乾淨的通透感正是王清霜一脈的重要特色。

同樣以孔雀為題，2001年的〈佇聆孔雀〉以及2008年的〈孔雀珠寶盒〉（P71上圖），則更是抽出形體的造形原則，鋪陳秩序後，再而以技



王清霜·〈晨曦〉，2002，  
漆畫，63×75cm。

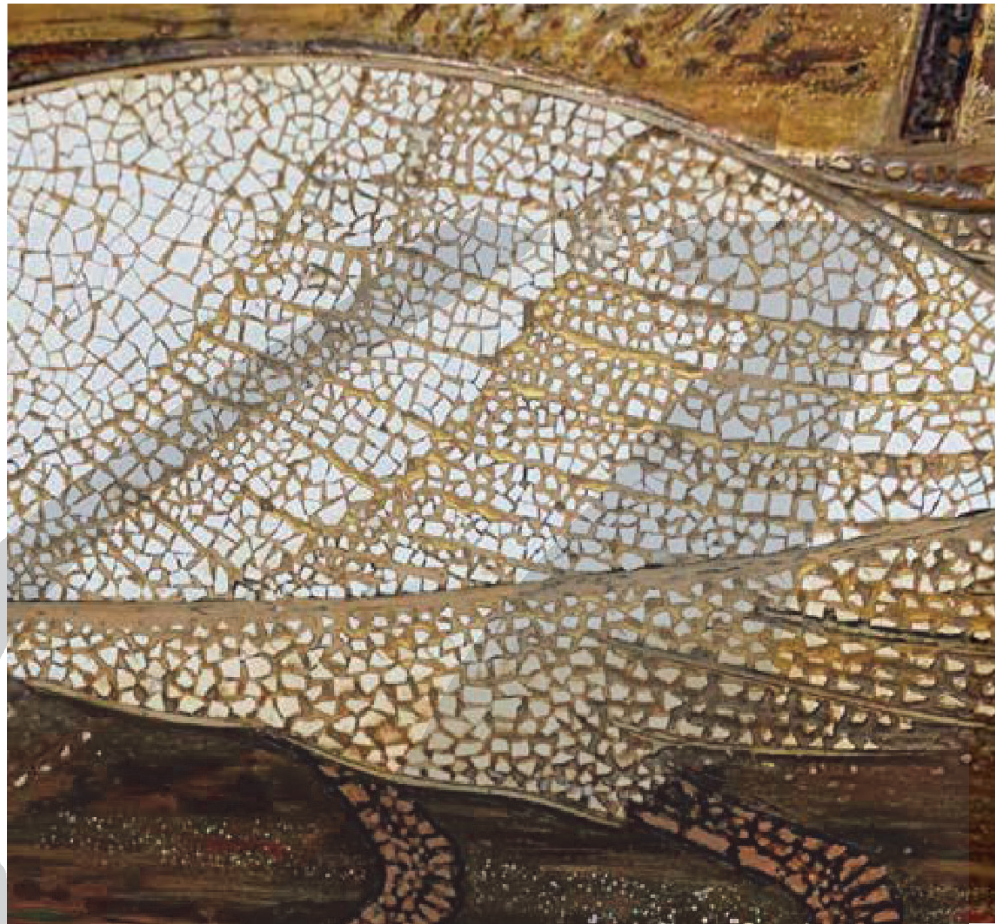
法、材料、厚薄、顏色等演繹質感的豐富變化。

以〈佇聆孔雀〉為例，三隻孔雀以三角、長橢圓狀為基礎幾何造形交錯並陳、區分主從層次，再而分別營造細節。置中主角以螺鈿技法與豐富的顏色變化描繪身軀及羽翼質感，前後景孔雀則藉由蛋殼貼附，巧妙運用蛋殼的疏密、正反、大小等營造出多層次的白的變化，產生形體的肌理與光線明暗。這樣細緻變化的白在黑色中產生空靈沉靜的感受，背景如光影灑落的色點和方塊，如同寂靜中孔雀之鳴，落地有聲。

2008年的〈孔雀珠寶盒〉則是以螺鈿貼附表現頭冠和羽翼的質感。

〈晨曦〉中的白鷺鷥，同樣也運用了蛋殼貼附的細緻表現。天然漆

〈晨曦〉局部圖。王清霜以蛋殼呈現白鷺鷥身體的白。圖片來源：王庭玫攝影提供。

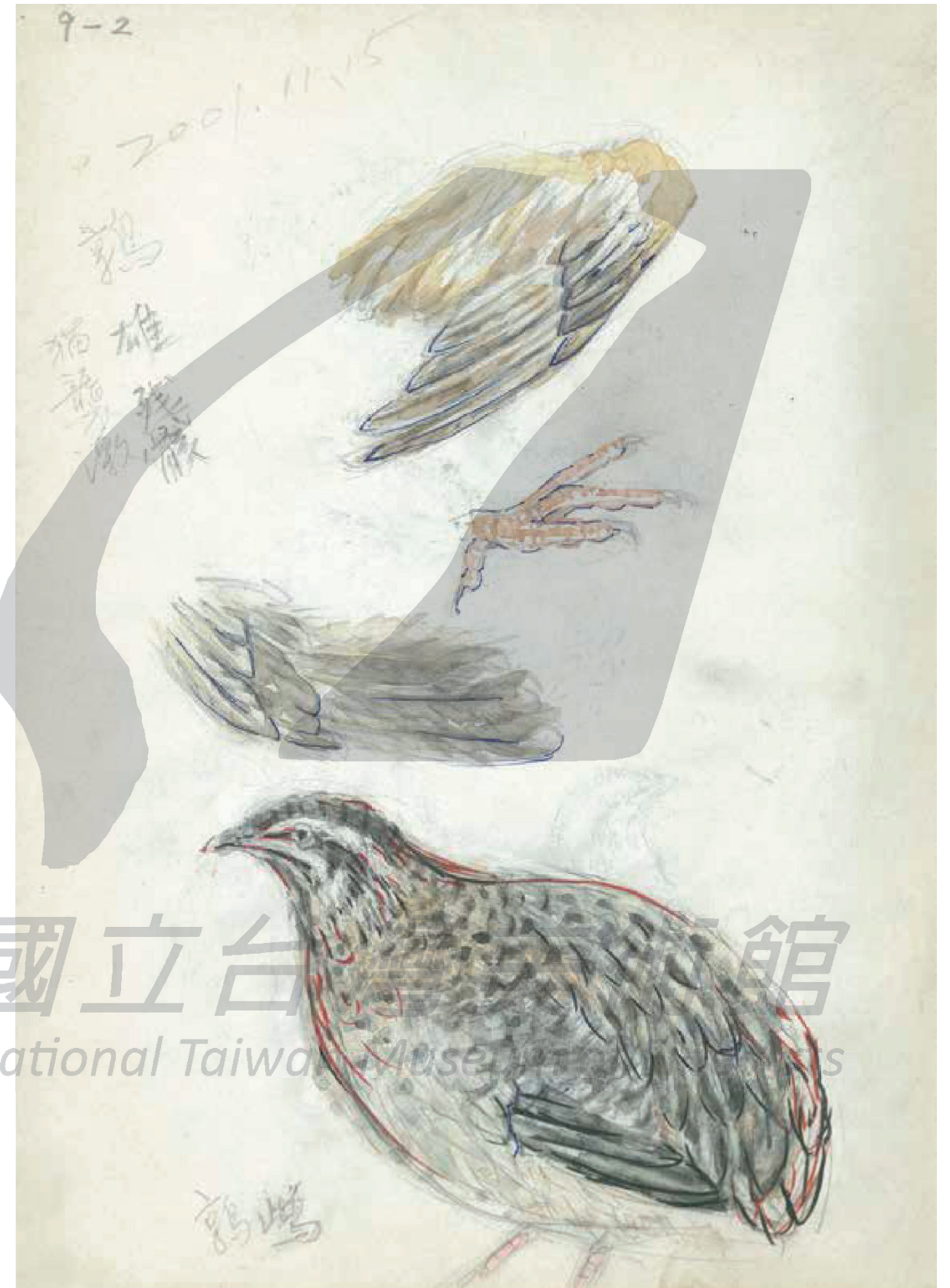


的色澤偏褐色，難以表現純粹的白色，王清霜以蛋殼呈現白鷺鷥的白，而水澤邊花朵的白，則以貝殼貼附的螺鈿技法表現。

除了孔雀，鸕鶿也是王清霜經常描繪的主題。王清霜對於鸕鶿有一份特別的喜愛，一方面是喜歡鸕鶿介於鳥與雞之間那種特別的可愛神態，而另一方面則是因為鸕鶿是臺灣常見的家禽，蛋殼又是漆藝使用的材料，有種格外親切的連結。為了表現鸕鶿，王清霜在家中養了一對鸕鶿，半年間持續觀察、素描、攝影，務求把握鸕鶿的神韻。

2004年創作的鸕鶿即有好幾件作品，有漆畫，也有硯盒（P.109）。鸕鶿的渾圓體態有種拙趣，而漆畫中鸕鶿的羽毛以高蒔繪的技法精細的表現羽毛的層理，增加這對小小鸕鶿的質量感，傳統漆藝絲毫不鬆懈的態度更是顯露無遺。

2005年的〈碧波泛金光〉（P.110上圖）是少數以水族為主題的作品，以



王清霜所作的鸕鶿素描稿。



王清霜·〈鶉鴉〉·  
2004·漆畫·  
36×45cm。



王清霜·〈鶉鴉〉(二)·  
2004·漆畫·  
36×45cm。



王清霜·〈鶉鴉盒〉·2004·木胎、天然漆·35×25×6cm。

王清霜，  
〈碧波泛金光〉，  
2005，漆畫，  
45×60cm。



王清霜，〈金魚〉  
(河面冬山圖稿)，  
漆畫，  
37×46cm。



王清霜，〈錦鯉〉，2006，  
漆畫，45×60cm。



大小比例構成次序感，漆的通透特性則巧妙的變化運用為水中優游的姿態，自雕琢飽滿的魚腹，再而沒為通透的尾鰭，背景的水泡正似水族無聲又有聲的日常。

而金魚之作，更早的是依據河面冬山老師圖稿所完成的〈金魚〉，兩者相較，比例位置都做了調整，〈碧波泛金光〉尺幅較大，但是金魚的比例略小，又將留空增加，左側魚群與右側主景雙魚距離拉大，映襯黑底，水中世界寂靜空靈之感更加強化，魚身的受光與魚鰭的通透感也更為強烈。

和在地生活中能夠見到的動物不同，傳統丹頂鶴的圖像，偶而呈現在王清霜的漆器作品。1991年重心轉為創作之後，王清霜



王清霜，〈海之趣〉，2015，  
漆盤，48×48×3cm。



王清霜，〈松鶴延年〉，2004。  
布、天然漆、金粉、丸銀，  
35×35×40cm。

逐漸以漆畫為主，漆器比重減少，〈松鶴延年〉是少數的漆器作品，無論胎體或者圖像都有古典之風。

〈松鶴延年〉的圓形胎體，是以傳統稱為「夾紵」的方式成型，也就是俗稱的「脫胎」，是中國戰國時期就開始的古老技法。「紵」就是麻布，「夾紵」技法是先鑄模，接著以麻布為內層，再加上數層漆灰的方式固定成型，把內部的模拿掉，則麻布和漆灰就獨立成為胎體，因此很輕。

在非平面的形體上構圖布局，這件作品的平衡感和意韻的圓滿讓人



〈松鶴延年〉局部圖。

驚嘆，不同的面向讀到不同的敘事，但又流暢地彼此聯繫。丹頂鶴主要生長在東北亞，臺灣很少有機會看見，延續古典松與鶴併同出現的祥瑞寓意和圖像，這件作品也有神話的氛圍。

一側松枝上站立著一對丹頂鶴。丹頂鶴是一夫一妻制，傳統圖像中經常成對出現。背景中的紅色夕陽成為另一面向的視覺重心，又為展翅的丹頂鶴圍繞，無論自哪一面觀看，虛實配置、構圖比例都是恰到好處。而丹頂鶴以高蒔繪的技法表現，樹幹也是運用高蒔繪以呈現蒼勁的質感，刻劃立體卻不突兀，十分精彩。

## 風土之思——記憶地景與臺灣之愛

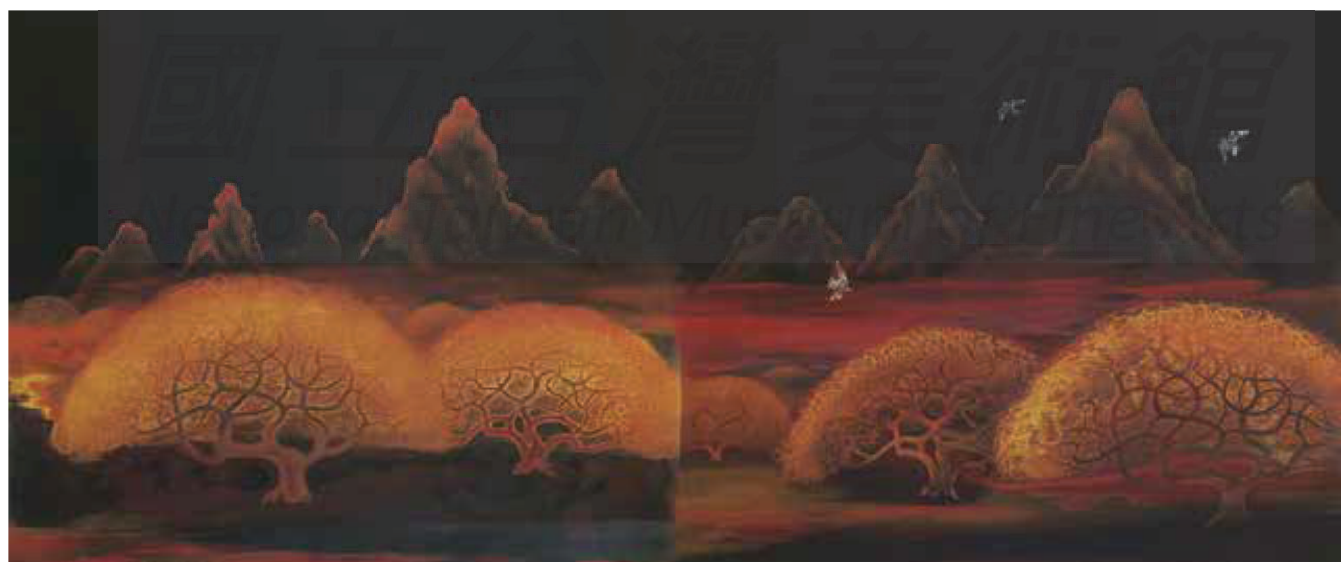
王清霜的兒子賢民、賢志曾經這麼談到父親：「恬淡規律的生活，專注於創作是我父親王清霜先生近年來生活的寫照，每天清晨5點外出散步，即展開每日生活的序幕，回家稍作休息後，就開始一天忙碌的創作，相較於早年每天忙著工廠因應內外銷，日夜督促員工從事生活日用漆器的生產而忙碌是一極大的對比。」（摘自《沒有彎路的人生——王清霜的漆藝生命史》118頁）清晨的散步，對於隨時留心觀察萬物、浸淫造化之美的王清霜來說，想必是創作生命的重要啟發。

草屯的重要地景九九峰，屢次成為王清霜作品的主角。素描簿與相機不離身的他，記錄下九九峰的各種面貌。

1995年的〈九九峰〉是兩幅合一的作品。九九峰雖然佇立於背景，卻和前景枝葉繁茂的樹木共同展現蒼茫神祕的氛圍。在地居民暱稱九九峰為「火燄山」，正似這件作品如火焰燃起的意象。

比起1995年之作更採遠眺視角的，是2001年的〈豐收〉，而這視角，更反映了每天散步穿越開闊田野時所望見的生命視角。九九峰在1999年大地震中受到嚴重破壞，這件作品仍然可以感受山脈石礫粗獷的質感。然而生命必然有其出路，近景精心描繪的金黃稻穗，粒粒飽滿低

王清霜，〈九九峰〉，1995，  
漆畫，30×72cm。



王清霜，〈豐收〉，2001，  
漆畫，36×45cm。

頭，展現無比的生命力與希望。

2002年的〈春郊〉(P.116)，則是描繪春光乍現之時，九九峰下的油菜花田燦爛滿溢的意象。草屯的農民在冬季休耕期間撒下油菜籽，大約12月到隔年的2月間就會盛開黃色的小花，直到3月分再翻土掩入土中作為養分。因此這件作品的景象正是春季盛放之時，又值黃昏，金黃的光芒灑落在黃色的油菜花海，成為溫柔而活潑的美好景象。蒔繪的金色，營造金黃光芒、螺鈿的銀色，點出活躍的白粉蝶，層次分明的引導視覺到遠方。夜晚將臨，但是帶來的不是黑暗，而是寬闊及希望。

〈草鞋墩風光〉(P.59上圖)直接以草屯的舊名為題，是2010年的作品。同樣是描繪黃昏時刻草屯隘寮溪稻田豐收的景象，與2001年〈豐



王清霜·〈春郊〉·2002·  
漆畫，36×45cm。

【右頁圖】  
王清霜·〈春郊〉局部。

收〉不同的是，相較於粗獷嶙峋的九九峰，〈草鞋墩風光〉的遠景則是平緩的八卦山脈。粒粒分明的稻穗，王清霜依舊費心蒔繪，而中遠景則以調漆的方式融混出類似水墨的意象，使遠山慢慢沐浴在夕陽中，散發出溫暖而懷念的美好氛圍。

前景的木禾部，許多親友曾經建議在稻穗間加入水紋，然而王清霜堅持呈現真實的農田景象，而非炫技。與其說是一幅創作，不如說〈草鞋墩風光〉已是王清霜記憶中的真實風景，柔軟的牽動自草屯宿舍以來已經成為第二個故鄉的深厚情感。歷經十年，創作心境已然轉變。

這幾幅以草屯為題的風景之作，雖然具有一貫的構圖基礎和寫實觀察的累積，但比起植物花鳥之作，更顯出自由的心境。漆畫是王清霜已





王清霜·〈豐收〉·2019·  
漆畫，95×125cm。

【左與圖】  
王清霜·〈豐收〉局部。

然優游的內在世界，如同日記一般，每天每刻在其中得到心靈的休憩。

草屯的風景不僅只是創作，更是對於數十年歲與這片土地朝夕相處，從風土自然中得到慰藉的美好記憶。

也是自然地景的展現，王清霜歷時數年一系列以「玉山」為名的作品，則展現創作生命極為不同的面向，後文將以專節說明。

鄉土之外，王清霜也以漆畫紀錄所遊歷的風景。夫妻兩人經常相伴旅遊，到訪過日本、中國、韓國、美國、加拿大、英國、法國、義大利、比利時、澳洲、紐西蘭、埃及、沙巴等地。每到一地，王清霜總是留下攝影和素描紀錄，有些旅行的體會回國後更發展成畫作。

2006年夫妻到中國旅遊後的印象，藉由寫生、攝影和感受的沉澱，

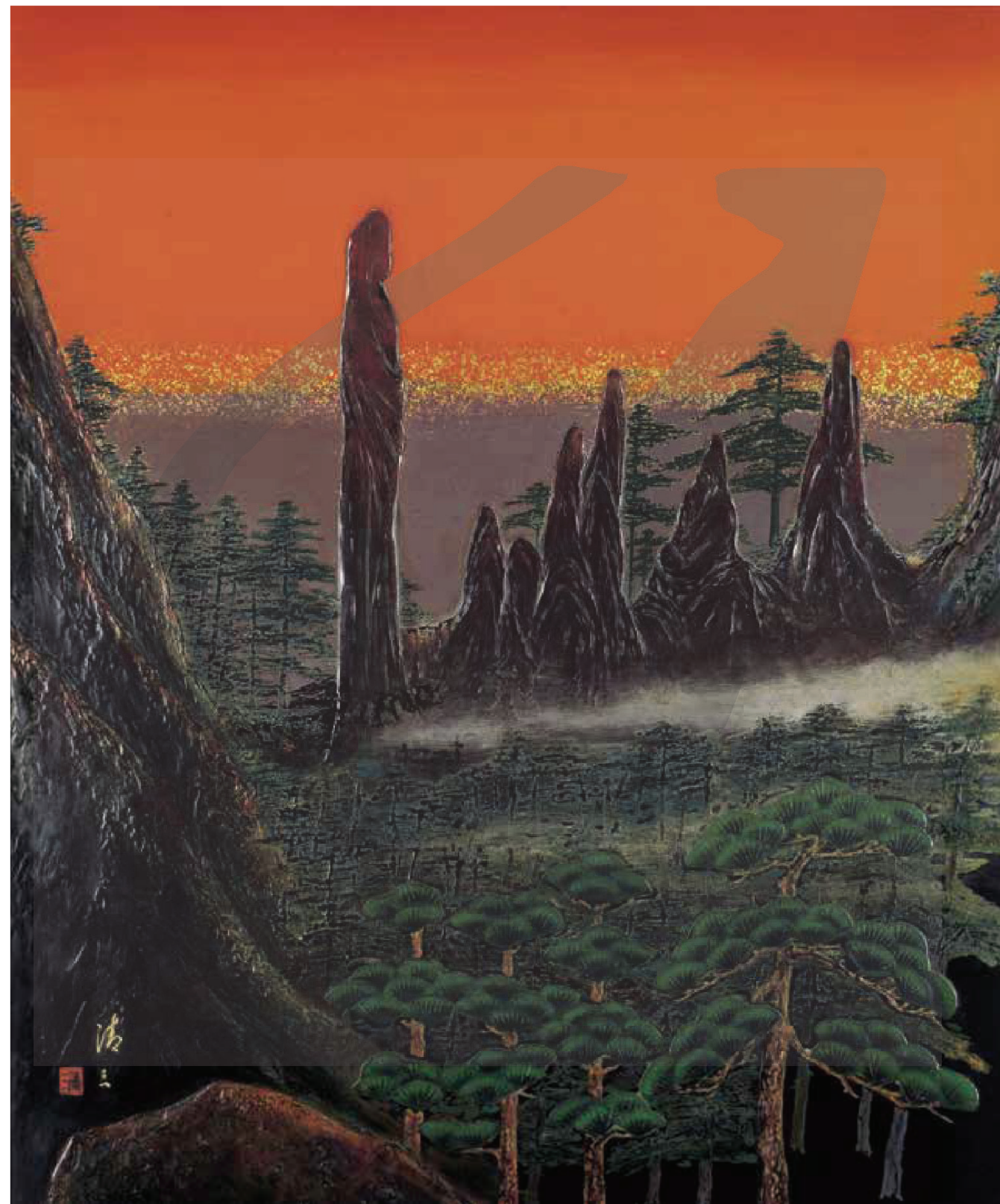


1988年，王清霜夫妻同遊英國，在溫莎堡夏宮前留影。

【下圖】  
王清霜·〈宏村古色〉，2007，  
漆畫，45×60cm。

回臺後繪成〈黃山奇景〉及〈宏村古色〉  
記下黃山嶽崎矗立的岩石、宏村芳美的院  
落和水鄉倒影。兩件作品完成的2007年，  
王清霜獲得文建會第1屆「國家工藝成就  
獎」。

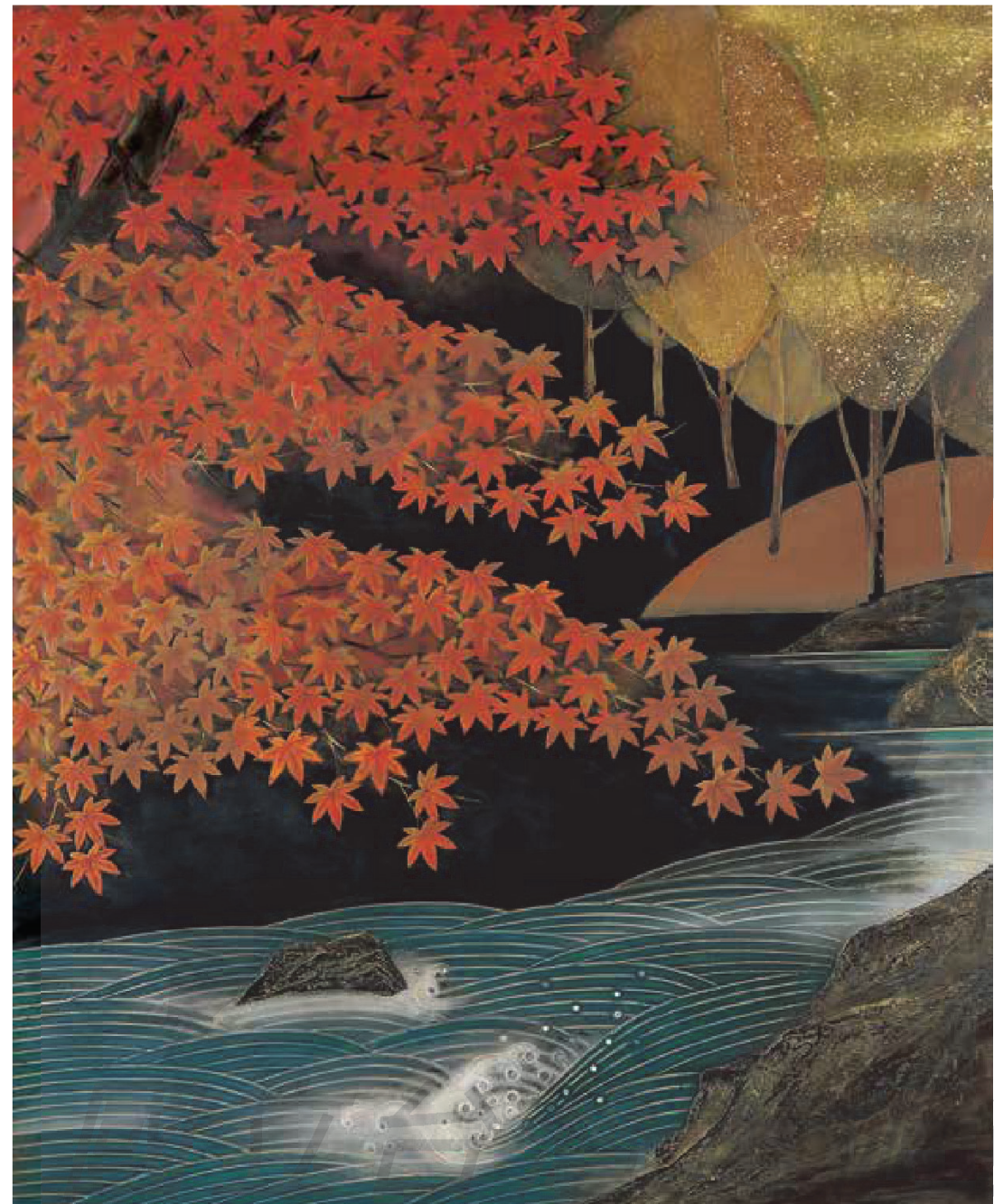
2008年完成的〈吳哥窟〉(P.122)則又是  
別樹一幟的異國風情。有別於一般人對於  
吳哥窟壯觀古建築群的印象，王清霜只取  
遺址局部，以盤根錯節的老樹、部分顯露的立面和幽深的入口呈現悠  
遠的時間感。以高蒔繪細細經營的建築浮雕歷久彌新，是光照聚焦的  
重點，記下印象最為深刻的藝術之美。



王清霜·〈黃山奇景〉，2007，漆畫，75×63cm。



王清霜·〈吳哥窟〉，2008，漆畫，75×63cm。



王清霜·〈秋風〉，  
2005，漆畫，  
91×74cm。

*National Taiwan Museum of Fine Arts*

早年的神岡故鄉，留日和歸國後的飄蕩，直到在草屯建立家園，成為第二個故鄉。風土的情感，驅動王清霜創作的熱忱，或閒適、或歡欣、或讚嘆、或懷念，由這片土地而來的豐沛感受轉為創作能量，也成就充滿臺灣特色的漆之藝術。



## 以形寫神——由器物到文化的演繹

開始投入創作後，王清霜的漆器作品比起漆畫來說數量較少。以夾紵塑型、螺鈿鑲嵌紋飾的〈九龍漆瓶〉是古典美感的講究展現。而「塑漆成器」之外，王清霜的創作中還有「以漆摹物」的獨特表現，不僅源自於早年就建立的從古物經典中學習的習慣，更衍生為博古觀今的靈思，在摹物的巧妙表現和題材的意涵格局方面都具有開創性。

2001年，王清霜首次個展，在臺中縣立文化中心開展，而海報上使用的，就是2000年完成的〈戰國文物：漆豆、鑑〉。以兩件古器物：「豆」與「鑑」為主角，前者是祭禮中盛裝供奉食物的禮器，後者則是映照古今的鏡子。延續日本學習期間從博物館古物中涵養美感靈思的習慣，王清霜的作品呈現典重的質感。而漆器曾經在青銅器式微之後，承繼其器型、裝飾和祭祀功能，王清霜以漆畫的形式將青銅器物以

王清霜，〈九龍漆瓶〉，1999，  
布、天然漆、貝殼，  
50×32×36cm。



王清霜，〈戰國文物：漆豆、鑑〉，2000，漆畫，70×60cm。



王清霜，〈磁州窯〉，2005，漆畫，45×36cm。



王清霜，〈獸型祭具〉，2001，漆畫，45×60cm。

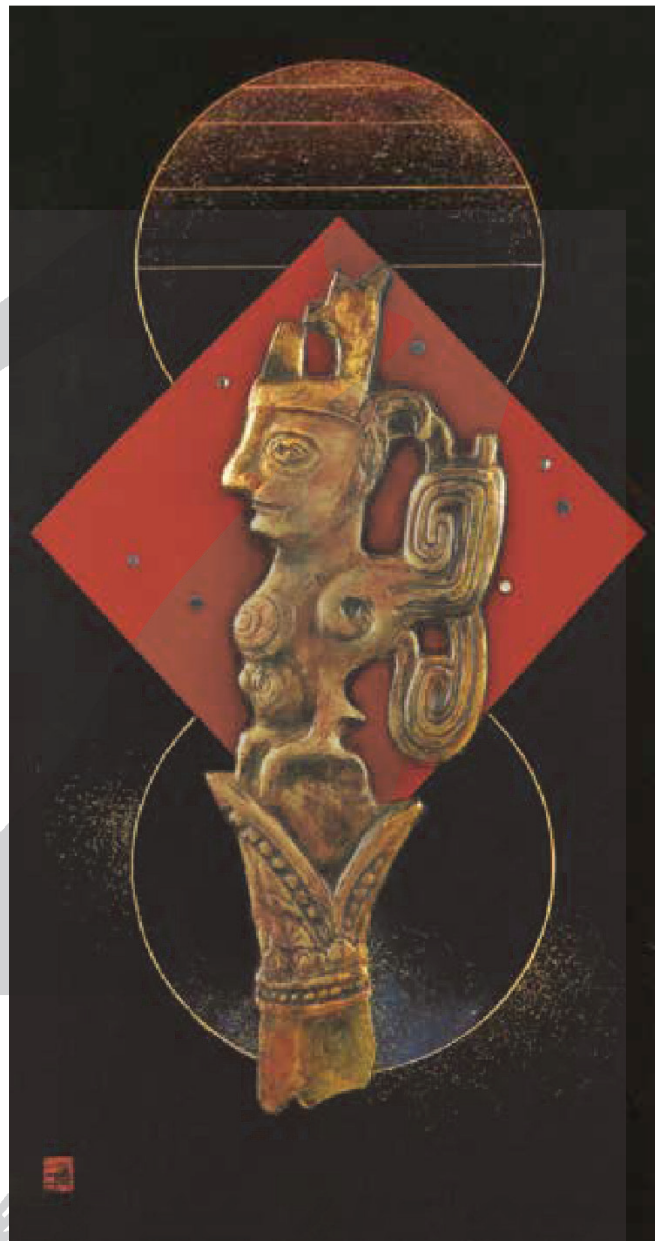
漆重新賦形，別有物外之意。

2001年以高蒔繪完成的〈獸型祭具〉也是相同類型的作品，以青銅器上的獸型銘文作為題材。

以漆摹寫器物的，2005年的〈磁州窯〉亦為代表之作。磁州窯位於中國河北省磁縣一帶，古稱磁州，以製造富有中國北方民間風情的各種紋樣彩瓷著名，其中尤以白地釉下彩繪瓷最為人所稱道，黑白的強烈對比，形成獨特的裝飾風格。王清霜以三種不同的漆藝技法表現三件瓷器，尤其位於後方的陶器，運用「戩銀」的方式，先在黑地上淺刻紋飾，在刻痕內填漆後灑上銀粉，摹寫出磁州窯黑地白紋的特殊風格，非常傳神。



【左圖】  
王清霜，〈八角仿古漆瓶〉，  
1998，布、天然漆、貝殼、  
乾漆粉，18×18×60cm。



【右圖】  
王清霜，〈寰宇之謎〉，2006，  
漆畫，62×34cm。

自塑漆成器，到以漆摹物的玩賞，王清霜也將古典之美的體會，抽象轉化為具有象徵之意的創作。2006年的〈寰宇之謎〉，運用高蒔繪將青銅器上的人形紋飾，以及青銅器的色澤質地表現出來。後方背景的圓與方，除了結構上的穩定，頗見圖案學的基礎，兩個圓也分別象徵著不同的時空，整件作品呈現出神祕的幽韻。

創作的動機，來自於王清霜童心未泯的好奇，初見到古器物上的人形紋飾，不禁驚嘆真像外星人，進而猜想，難道遠在商周時期，就有外



王清霜，〈天人合一〉，  
1995-2008，漆畫，  
150×504cm，  
國立臺灣工藝研究發展中心  
典藏。

星人之謎嗎？背景的兩個圓，上方的圓是商周時代，而下方的圓則意指宇宙的無垠，中央的方塊，作為兩者的中介，以紅色呈現，傳達王清霜的希望——在華人文化中，紅色是吉瑞的表徵，期待即使真有外星人及人類尚未能完全掌握的無垠世界，希望它所帶來的是正向的希望，而不是科幻電影中常描寫的災難和戰爭。

這種轉化自古典美學和圖案訓練的敘事表現，也展現在〈天人合一〉這件作品中。

1995年，臺灣省手工業研究所在臺北國際設計展中展出「臺灣工藝五十年」主題，邀請王清霜設計製作一件長504公分、高150公分的〈天人合一〉，是臺灣首見的巨幅漆畫（P.79下圖）。

這幅漆畫以臺灣工藝的過去、現在、未來為主題，由三塊畫版組成，以濃重的黑色框線連接時間的演變，也平穩了整個畫面。而過去、現在、未來的排列，並非線性順序，而以象徵「未來」的金色畫版為中心，左邊為「過去」——以泛黃的時間感表達，右側則是「現在」——用紅色為主調。

〈天人合一〉的製作，由王賢民、黃麗淑、徐玉明和王清霜共同合力完成。而2008年再由賢民、賢志和廖勝文修復後，於國立臺灣工藝研究所工藝資訊館的落成典禮中揭幕。1995年展出時，尚未及畫上中幅的鳳凰，2008年的揭幕，則加上高蒔繪的鳳凰，展現象徵「未來」的完整意象。



王清霜，〈天人合一〉，局部。

「過去」與「現在」，都以方形構圖為主。「過去」畫版底色浮現的四個圓圈，以「研出蒔繪」的技法繪成，分別是代表四方的青龍、白虎、朱雀、玄武等中國傳統文化中的四靈，畫版中間則以貼金表現龍紋。堅定的方形，象徵已經成形論定的文化。「現在」畫版以圓盤的俯視（下方）和側視（上方），象徵當代文化的多元面向。相較於「過去」的穩定感，「現在」以螺鈿的技法表現層次變化與漂浮的樣態，呈現當代文化還在進行、尚未定論的時間感。

正中心的「未來」，脫出幾何形的設計，置中的紅色圖樣，既是象徵生命之始的蛋，期待孵化新生，也是心臟，是對於臺灣工藝的警惕和期許——只要用心，臺灣工藝的未來就會如同浴火展翅的鳳凰，耀眼新生。高蒔繪的鳳凰，形成視覺的焦點。

有感於九二一大地震十周年，臺灣人民歷經家園毀壞重建的過程，王清霜將〈天人合一〉中幅的浴火鳳凰再作詮釋，成為2009年的作品〈重生〉，希望能夠藉由作品，鼓舞人心，如試煉後再起的鳳凰。同樣運用高蒔繪技法，栩栩如雕塑的鳳凰充滿堅決的力道，耀眼新生。

【右頁圖】  
王清霜，〈重生〉，2009，  
漆畫，122×100cm。



【右頁上圖】  
2021年，王清霜創作景象。

【右頁下圖】  
王清霜，〈鳳凰〉，2021，  
漆畫，45×75cm。



王清霜，〈夾紵原始圖紋漆瓶〉，  
2001，布、天然漆、乾漆粉，  
24×24×38cm。

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

2021年，已屆百歲的王清霜又有〈鳳凰〉之作，以調和色漆的方式，這次的鳳凰則是優雅而雋永。

其他題材方面，王清霜一直以來都展現對於原住民文化的興趣，無論器物或畫作皆有所梳理。臺中工藝專修學校時期學習的「蓬萊塗」，以及輔導「平地山胞手工業訓練班」時期所累積的寫生圖稿，轉化為後來的創作表現。





【上圖】王清霜，〈木杓漆果盆〉，1999，木胎、天然漆，25×29×10cm、31×29×10cm。

【下圖】王清霜，〈獨木舟掛飾〉，2001，木胎、天然漆，44×5×20cm。

【右頁圖】王清霜，〈杵音〉，2010，漆畫，95×75cm。

