

## 第四章 創作形式與媒材技法

### 第一節 創作的形式方法

「形式」，指外觀、外形，抽象或具體的事物，其形態的直接表現或組成；指作品外在的體式。「形式美」，是合乎形式法則的美，與描寫心情、表現性靈的內容美相對。「方法」，為達其目的所行的方式和步驟。人們感官所見的不外乎形與色的感受，但應該如何讓形與色組合的最美，這才是此節的重要課題。

**「無論從創作或欣賞的角度去衡量畫面時，都得以循序漸進的方式，才能找到隱藏在畫中的美感因素。我們作畫的最終目的就是尋『美』，畫中的『美』由組織開始，而後循序至技法表現的各個細節<sup>68</sup>」**，本節將劉文煒老師〈畫面組織〉一文的學理系統作為主要研究架構，根據「變化即為統一」原則所做的方法分為形象構圖與色彩構圖，加以說明並運用於創作中作品。

#### 一、 形象構圖

「形象」，意指形狀、外貌；由一個人的內涵作為，所呈現出來的風格、特色。「構圖」，是依據題材和主題之思想，將心中面對物象的感受，選擇最適當的表現方式，置於畫面的手法；主要的目標，是對主題意義的明確化。對實體而言，美感之所在，不在實體，而是在實體的形象，此形象即出自實體的模仿，而不為實體所限定，乃經心中的醇化而產生。形象的表現，不只是形式而已，須是形式和內容的統一，需在構圖思維妥善進行。在構圖之前，首先應理解許多有關構圖學的原理及方法，以下列整理出三個原則最為普遍：

---

<sup>68</sup>劉文煒，《水彩畫》，1991，頁10。有關畫之組織可分為兩大系統：（一）形之經營法；（二）色之經營法

### (一) 中央構圖

這種構圖是將主題大膽的置於中央，具有穩重、嚴肅、突出以及強調主題的特質，如作品《上課Ⅱ》【圖 4-1】、《父子》【圖 4-2】，讓人有直接面對物象的感覺。但若處理不當，很容易在表面上形成呆板的感覺。



【圖 4-1】陳昱螢《上課Ⅱ》60F

### (二) 黃金分割構圖

黃金分割一詞，源自 19 世紀，「當一條線段被分割成兩段，直線全長與較大線段之比，恰等於較大線段與較小線段之比<sup>69</sup>」時的分割比例，它的長邊與短邊之比，約為 1.618 比 1。運用這種數據來處理畫面的構圖時，便是黃金分割構圖。如《技藝傳承Ⅱ》【圖 4-3】採用黃金分割構圈，也會帶給人較為生動優美的效果。



【圖 4-2】陳昱螢《父子》50F

### (三) 邊角特寫的構圖

邊角的構圖，因為易於表現強烈的印象或獨到的見解，尤其在畫面顯得空洞或單調時，將主題移到邊角，使注意力由大畫面轉到不引人注意的地方，常有獨具的巧妙效果。《片體鱗傷的阿卻》【圖 4-4】題材很適合此種方式表現其特質。



【圖 4-3】陳昱螢《技藝傳承Ⅱ》50F



【圖 4-4】陳昱螢《片體鱗傷的阿卻》50F

<sup>69</sup>林文昌、蘇益家，1986，頁 54。

「畫家是以『嚴密的造形』構築了畫家的夢<sup>70</sup>」，但形象的關係非常繁複，劉文煒教授考量各種佈局方式，指導了筆者創作作品時形象構圖的表現。綜合形象的秩序結構之法<sup>71</sup>如下：

## （一） 形象二分法

### 1. 天與地：

作品常見於室內空間，牆面（鏡像）與地板如同天與地的關係，運用比例表現空間的關係。例如《上課Ⅲ》【圖 4-5】天地比約 6:1、《父子》【圖 4-6】天地比約 1:1。



【圖 4-5】陳昱螢《上課Ⅲ》50F

### 2. 垂直與水平面之排列序

參見《上課 I》【圖 4-7】，畫面中的遠近效果，產生了縱的空間，其強弱或聚散效果產生了橫的、與斜的空間，這種縱與橫（斜）的空間相互作用，而形成了「畫面的架構」。塞尚曾說：「把畫面所有的一切置於一種透視之中，使的物體和層次平面的每一邊，都向一個中心點集中。以和地平線相平行的線條，來產生寬闊感，……以和地平線成直角的線條，來產生深度感。<sup>72</sup>」畫面中所有的構成造型，都有其互相的關係和存在的意義。



【圖 4-6】陳昱螢《父子》50F



【圖 4-7】陳昱螢《上課 I 》60F

<sup>70</sup>李德，1961。見一廬同門編，1999，頁 65。

<sup>71</sup>王瓊麗老師的油畫創作的 2001 上課講義；理論內容源自劉文煒教授 1999 年 11 月上課的口述，王老師記錄。

<sup>72</sup>Michel Hoog，1997，P144。

### 3. 前段與後段（下段與上段）：

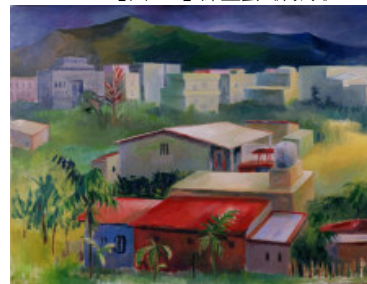
前段高調子與後段低調子之對比。在《待嫁》【圖 4-8】這幅畫中，人物的排列秩序，由右下角一直延伸到左上方，人物大小由前方到遠處的遞減，表現出空間的遼闊及深度，即是以「漸層」手法完成的實例。「漸層」：很規則地由大而小，由長而短，其間隔也隨之變化，表現出物體排列的深度，美感很強。

### 4. 主體與週遭景物之分。

以《鄉景》【圖 4-9】為例，畫面佈局中以建築物低矮平房為主角，建築架構明確大面積，而居於賓物及陪襯的其他體，形態不和主角重複多為樓房，且面積小。畫面中建築物象有賓主之分，主角的責任是主導畫面中一切形象的秩序，賓則為背景，以免其重複，有穩定畫面作用。形成強弱、聚散之虛實關係。



【圖 4-8】陳昱螢《待嫁》50F



【圖 4-9】陳昱螢《鄉景》50F

## （二）形象三分法

### 1. 前後深度三分法

#### （近中遠、上下三段法）

注重面積的秩序關係，在《技藝傳承 II》【圖 4-10】這幅畫中，在描寫人物時，使用了「律動」原則，源自



【圖 4-10】陳昱螢《技藝傳承 II》50F

兩面鏡像反射形成豐富反覆的形式；因遠近位置不同的關係，形象也依序變小與高低變化，也形成「律動性」。整幅構圖以人物為中心，猶如電影分鏡呈現移動焦距的空間延伸，而又經由「律動」的力量，使畫面力量、精神統一而不渙散。「律動」：在反覆<sup>73</sup>的單元中加以多樣變化，但仍具有某種形式之重複，有活潑、節奏、變化之性格。

## 2. 左右寬度三分法，注重左右明度調子。

《片體鱗傷的阿卻》【圖 4-11】背景的梳妝台櫃子正面、側面與鏡像三分比為約 3:1:5，人像體積：實體阿卻、小鏡裡的臉、與右方鏡中人像面積之比例約 8:1:5。畫裡將阿卻分割成三個不同形象安排：角度（背面、半側臉到正面）、部位（胸像、臉、半立像）的特寫。



【圖 4-11】陳昱瑩《片體鱗傷的阿卻》50F



【圖 4-12】陳昱瑩《技藝傳承Ⅲ》50F

## 3. 斜坡深度、高度三分法或 斜坡交叉法：

《技藝傳承Ⅲ》【圖 4-12】人像佈局使用了對角線構圖法，實體雙人像與鏡裡三人像及更遠鏡裏穿著粉紅衣女孩，可依序看到三組大小人像高度與深度的漸層關係。

<sup>73</sup>反覆，是妨害統一的因素，欠缺變化易於散漫，若使用在應用美術時，則效果特佳。

(二) 形象三進法（三五成群法）二分法後之三進法<sup>74</sup>

在《上課Ⅱ》【圖 4-13】這幅畫中，人像主題為大調子，空間為中調子，家具為小調子，運用了調子關係大、中、小調子的漸序安排……如此作法，使畫面不混亂，並產生秩序美感。



【圖 4-13】陳昱螢《上課Ⅱ》60F

(三) 背景空間的處理

繪畫要在二度空間的平面，求得三度空間的立體效果，如果忽視背景空間，必定無法解決畫面的問題。我們知道，畫面空間的產生，是隨著物體放置的位置，及周遭環境的影響來決定。一般人總把背景空間的處理，視為低明度低彩度的表現來概括一切。空間處理，最主要的關鍵在於主題與背景的關係，有了這層賓主關係的界定，才能使我們的目標，有較為明確的定點位置。

本系列作品筆者常運用鏡像（一片鏡）作為背景的處理，以不干擾主題又能支持其他物體的存在所表現的適當空間，作為第一要務。一般描繪近距離景物中，較為清晰易辨，背景以鏡像入畫可表現朦朧的物象與空間深度並達襯托主題之效果，有時還可幫助畫面關心到散列在主題旁的物象變化，以及周遭環境。主題與背景所產生的虛實的特性可使描寫的對象關係更為綿密與更趨完整。

<sup>74</sup>請參閱本論文，頁 55-56，同「(色彩) 二分法後之三進法」解釋。

繪畫到底不是真實，它得有物態化及視覺化的形象，在對稱、均衡、節奏、上下、高低找到落點，在或大或小、或左或右、或長或短、或水平或垂直、或直或曲、或動或靜、或有或無、或實或虛的組合與拆卸，需要再三地洗滌，才可尋得落筆之處，正如黑格爾所言：「**形式被清洗過，可以還原為觀念的東西，從表現出自由無限。**<sup>75</sup>」形象最佳的詮釋可稱為「有效的形式」，應找到真正屬於各司其所的形象表現，勿流於形式免於演變成徒具表面而無實質內涵之結果。

## 二、 色彩構圖

色彩，是物體表面所呈現的顏色，思想、行動的傾向或事物的格調。色彩具有無限的美，對一個視覺型的人來說，是具有無限樂趣的。在此簡述色彩的屬性：

- (一) **色相** (Hue) 由每一顏色屬性而命名。
  
- (二) **彩度** (Saturation)：可用來區分顏色的鮮明度或純度。不同顏色的顏料均有不同的彩度，如紅—橙和綠—藍是中等明度的顏色中彩度最高的，當它們的明度提高或降低時，即失去彩度。然而，黃色卻唯有在高明度時才具有高彩度，而紫色則在低明度時才有高彩度。彩度高的黃色——它是高明度中最醒目的——在只能表現明度的黑白印刷品中仍是醒目的，但是紅、藍、紫等色轉成黯灰或黑時，則變得很難區分【圖 4-14】。

---

<sup>75</sup> 李範，《美學教程》。

明	黃 (Y)	
	(OY) 橙黃	黃綠 (YG)
	(O) 橙	綠 (G)
	(RO) 紅橙	綠藍 (GB)
	(R) 紅	藍 (B)
		藍紫 (BV) 紫紅 (VR)
暗	紫 (V)	

【圖 4-14】色相的明度關係表

(三) 明度 (Values)，指物體受光時所呈現的漸層的明暗調子。尤其採單色繪畫時，色彩的明度和調子的明度就會產生密切關係，而且兩者常常相互影響。

當我們面對自然，不論是生物或風景等實際物象，必然存在著複雜的色彩，這時畫面若流於「紀錄式」或「說明圖」的地步跟著這些繁複的色彩依樣畫葫蘆團，必形成雜亂無章，沒有主導色彩，更無法躍昇為一幅出色的「創作」。如何才能產生「美」呢？「作畫時，必須把複雜的色彩歸納成有秩序且明朗化的「色對」，依面積大小的秩序去完成，使這些色彩因素形成一有機的組織。在沒有秩序，沒有和諧的情況下，是不可能具有美感的。因此我們必須歸納複雜之色彩、去除無用的因素，呈現出簡潔的畫面，以散發出美感的作用。<sup>76</sup>」

下列將劉文煒教授指導學生畫面組織的歸納法則，即「形象的秩序結構之法<sup>77</sup>」呈述與說明：

### (一) 色彩二分法

由色彩的色相、明度、彩度、補色的搭配中，找出某兩種色彩的對比效果來，稱之為「注目性」，或稱為「明視度」。由注目性的高低，

<sup>76</sup>劉文煒，《水彩畫》，1991，頁 12。

<sup>77</sup>王瓊麗老師的油畫創作的 2001 上課講義；理論內容源自劉文煒教授 1999 年 11 年上課的口述，王老師記錄。

可以知曉色彩之深淺調子。以此做為色彩空間的基準，去整理賓主問題、遠近問題，以及畫面中的視點效果。以下是高注目性的配色（即明暗差異大）、黃底黑字（反之亦然）、白底綠字（反之亦然）、白底紅字（反之亦然）、白底青字（反之亦然）。低注目性（即明暗差異小）：紅底綠字（反之亦然）、綠底青字（反之亦然），或兩種同明度的色彩。一般來說，畫面色彩所以呈灰色效果，大部份是由於各種色彩之明度太接近所致。

以《上課Ⅱ》【圖 4-14】為例，這是一幅以「注目性」原則而作的作品，利用低明度的藍衣人像為字，配上高明度的底（鏡像），近似藍底白字的高明視度效果，使人



【圖 4-15】陳昱螢《上課Ⅱ》60F

產生清新、活潑、樂觀的感受，整個畫面充滿新生的喜悅。

## （二） 色彩三進法<sup>78</sup>

### 1. 二分法後之三進法

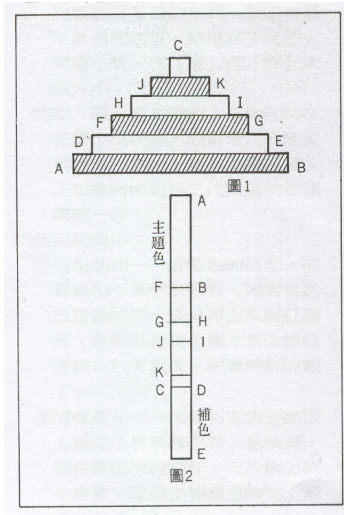
（形色的對比與面積的分配）

以下試以兩圖表說明之：

<sup>78</sup>王瓊麗老師的油畫創作的 2001 上課講義；理論內容源自劉文煒教授 1999 年 11 月上課的口述，王老師記錄。及劉文煒，《水彩畫》，1991，頁 12。

(1) 三角形為作品中所需的色彩，AB、DE 為主題色和其補色。FG 與 HI 為第二套色和其補色，JK 與 C 為第三套色，只是點綴，一般以黑白為常用色，也可使用金、銀粉。

(見【圖 4-16】的圖 1)

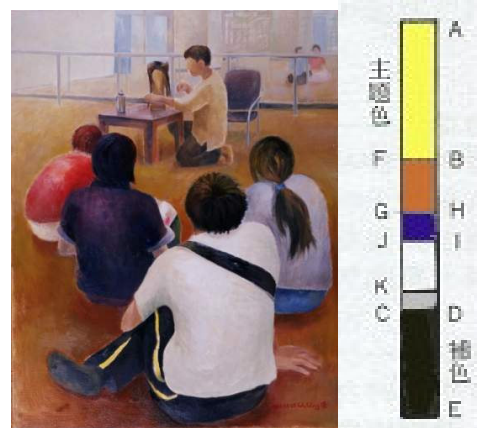


【圖 4-16】劉氏補色對圖表

(2) 若一個畫面所需之色彩為 A 到 E，其中 AB 段為主題色，DE 段為其補色，這是形成畫面最大調子所需的色彩。

第二套色彩中 FG 與 HI 為補色對，FG 要大於 HI，且第二套色在畫面中所佔面積比例，不宜超過第一套色，以免賓主不分。剩下即為 JK 與 C 點，其面積最小，僅是點綴而已。(見【圖 4-16】的圖 2)

參見《技藝傳承 I》【圖 4-17】及色彩結構說明圖，所需之色彩為 A 到 E，老師藍黑色 (AB 段) 為主題色，背景鏡面白灰色 (DE 段) 為其補色，這是形成畫面最大調子所需的色彩。第二套色彩中橘衣學生 (FG) 與黑衣 (HI) 為補色對，FG 要大於 HI，且第二套色在畫面中所佔面積比例，不宜超過第一套色，



【圖 4-17】陳昱螢《技藝傳承 I》及色彩結構

以免賓主不分。剩下即為桌椅淺咖啡色 (JK) 與桌椅淺咖啡色 (C 點)，其明度差最小，僅是點綴而已。以上所設的色彩，第一套色對所佔面積要最大，以形成主調。第二套色對次之。第三套色對可盡量的縮小。如此色彩在畫面中，

即可獲得「秩序」之漸層而產生美感。由於畫面中的色彩呈現出秩序的關係，自然各個顏色也能相處得很和諧，美感度自然就提高了。不論是以色相、明度、彩度作畫皆能比照補色方法組合，其差距愈大者，愈能呈現美感。因為補色能平衡心情，令人感到舒服，「舒適」亦是「美」的要素之一。

### （三）三分法之後五進法（線條顏色之面積分配）（三五成群法）

作畫時將複雜的色彩歸納成簡單的「色塊」，依面積的大小之秩序去完成。藝術創作，並非把物體固有的形色完全照抄；果真如此，非但顯不出美感，也表達不出自己的意念，不但沒有秩序，也沒有和諧，那有美感可言，因此我們必須歸納複雜之色彩，去除無用的因素，呈現出簡潔的畫面，以散發美感作用。可運用色彩透視法運用色彩（明度/彩度/色相）調子法：任何部份之調子絕無重複出現，如此才能獲得遠近效果、強弱效果、聚散效果，畫中才會產生有韻律的節奏性（或音樂性）。有了調子之次第變化，畫面才會趨於統一，產生美感，令人感情移人，此謂之「調子的和諧」。

舉如《技藝傳承 I》【圖 4-18】中，前景學生受到光線時，則其明暗急促，有明顯的差別，形成高調子。在畫面遠方的鏡面明暗最不急促，形成低調子，而中景的老師夾在其間，自然是形成中調子了。也是秩序的表現，調子由上低而下高，面積由下大而上小。高調子與低調子及面積的比例亦可顛倒順序，但必要有秩序的原則。



【圖 4-18】陳昱螢《上課 I》60F

#### (四) 細部點景法 (加強畫中之情趣施於 1 或 3 或 5 或 8……)

在畫作的鏡像世界裡人物的數量以 1 或 3 或 5 或 8 組合安排。如作品在《上課 I》【圖 4-19】作品中，鏡像內的人 總數八人：藍衣老師一人黑衣學生三人橘衣學生四人。



【圖 4-19】陳昱螢《上課 I》60F

#### (五) 統面 (原始畫面) 之直接五分法

必須嚴守大小秩序法，舉如《上課 III》【圖 4-20】作品，描寫三位穿著黑白衣服的學生，加上鏡像共五人從中、右、左、左後、右後呈現最高明度、中明度到低明度及面積比，充分發揮主賓呼應疏密均衡和諧與秩序之美等法則。若是畫面中物象大小面積重覆作用使用過多時，畫面即呈現散漫狀、單調、無主的效果，再大的畫布也不敷使用，穩健美自然消失，此謂之不調合。



【圖 4-20】陳昱螢《上課 III》50F



【圖 4-21】陳昱螢《上課 II》60

#### (六) 色彩透視法

##### 1. 補色關係現象：

《上課 I》【圖 4-19】此畫以橘色為主色 調藍色為輔色調，因為橘藍的補色關係讓前後的距離更增加。《上課 II》【圖 4-21】尤其鏡面空間的灰色調的表現運用了補色調和<sup>79</sup>—互補色在互調時是呈現灰的，但獨立時卻是一種很光輝的色彩。

<sup>79</sup>如印象派畫家秀拉為了表現出日光的效果，也為了注重彩度、明度，而用色彩並置的方法來維持最高的明視度，呈現出最光輝的畫面效果。「調和」(Keeping) 一詞是舊式語彙，常出現於十八世紀的評語中，以稱讚明度處理得當的作品。

## 2. 色彩透視法寒暖色關係現象

《上課 I 》【圖 4-22】此畫以橘色為暖色調具膨脹與前進感，藍色為寒色調具收縮與後退感，因此寒暖關係也讓前後的距離拉開。在《片體鱗傷的阿卻》【圖 4-23】，屬於寒暖色調合的作品一把對象固定在寒暖色相上，運轉其明度、彩度、面積等因素。寒暖對比在七種對比中是格調最高的，畫面看起來十分舒服。此對比可以表現出音樂的特性，使人有種躍躍欲動的感覺。印象派大師莫內的作品，即是以寒暖對比作畫的標準範例。



【圖 4-22】陳昱螢《上課 I 》60F



【圖 4-23】陳昱螢《片體鱗傷的阿卻》50F



【圖 4-24】陳昱螢《技藝傳承 II 》50F

## 3. 色彩透視法明暗色現象

《技藝傳承 II 》【圖 4-24】此畫將前景人物表現逆光的暗面，背景鏡像空間表現的亮面，運用高低明度的對比關係，增加了畫面的空間深度。於《父子》【圖 4-25】作品的背景皆採用高明度近似的明度調和<sup>80</sup>，而不易刺激感官，呈現淡薄的感覺。如白底紙放白紙杯，三夾板上放牛皮紙，頭髮上插黑色飾物；將前景實在空間的父子皆採用低明度增加鏡裡鏡外的



【圖 4-25】陳昱螢《父子》50F

<sup>80</sup>「調和」(Keeping)一詞是舊式語彙，常出現於十八世紀的評語中，稱讚明度處理佳的作品。

明度差，則呈現明確的高調子，引人注目。

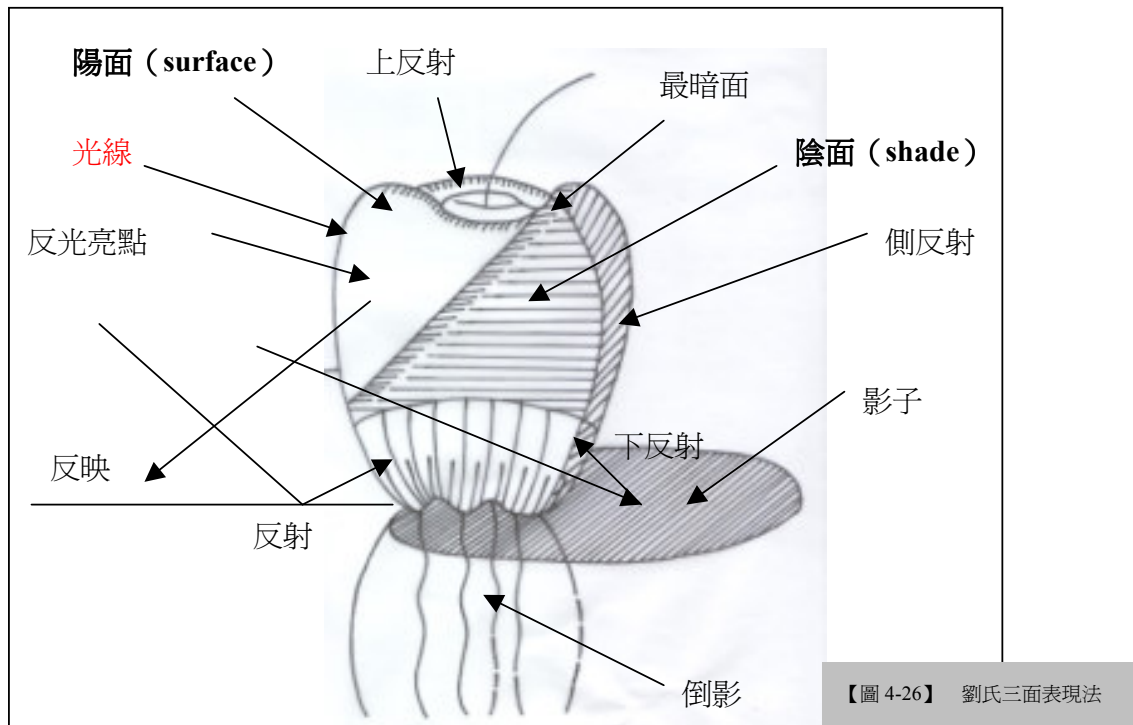
明度對比，其用途很大，且其力量較灰調子大，一般說來，明度比之力量較彩度比、色相比大三倍。畫家在運用形、色創作時，必先將現實世界提供的形、色等資料，加以分類整理、比較其異同、歸納組合而加以表現；然而在運用這種原則之後，所產生之視覺整合及各部分和整體之秩序，必走向秩序<sup>81</sup>的統一。

---

<sup>81</sup>秩序，是指作品中自我完滿的視覺次序，是以有規律的、循序漸進的、有條理的方式處理畫面。

## (七) 劉氏三面表現法

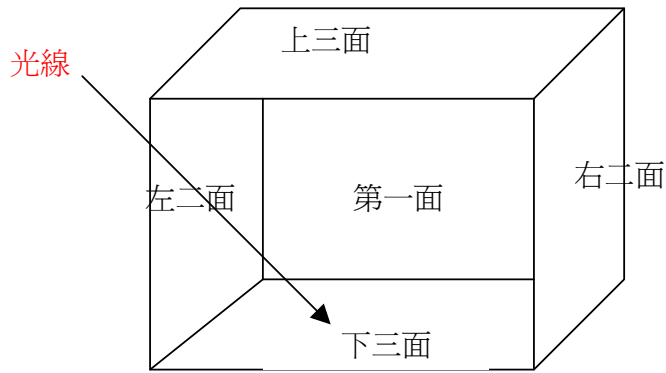
爲了讓物象的描寫更具完整的體積感，劉老師將畫面色彩歸納爲有機的整體性：依第一系列、第二系列、第三系列之順序，建構個體。下列以蘋果（一件物體）來說明：



1. 光線是主要色彩來源（因光線的不同，色彩分佈將跟著改變）
2. 呈現受光陽面（surface）與背光陰面（shade）
3. 第一系列亮面色彩的分佈：陽面裡最亮是反光亮點，其次是上反射，再則是後折射光線呈現第三亮色，物體色也會反映於周遭。
4. 第二系列暗面色彩的分佈：陰面裡最低明度於陰面與陽面的交接點稱爲第一暗面，第二暗面是影子，第三暗面是反側面，第四暗面爲物體下段因爲下反射光線使色彩明亮些，最後才是倒影。
5. 第三系列也可指影子與倒影，以灰階色彩表現。

可運用此法可將任何對象（靜物、人物）進行色彩觀察與繪畫表現，有助描繪物象豐富的色彩層次，並建立體積的立體感。

風景描寫也善用此法，藉【圖 4-27】說明圖解釋更顯清晰：



【圖 4-27 「劉氏三面表現法」---凹三面法

依光線決定色彩的順序（以上圖為例）：

第一面：通常為高調子，明暗色相反差鮮明，會有前進感。

右二面、左二面：為低調子，前者若屬於較暗面，後者則較不暗。

上三面、下三面：灰調子，較低彩度，上下段也有色彩之差異。

舉如作品《鄉景》【圖 4-28】

的色彩構圖【圖 4-29】：

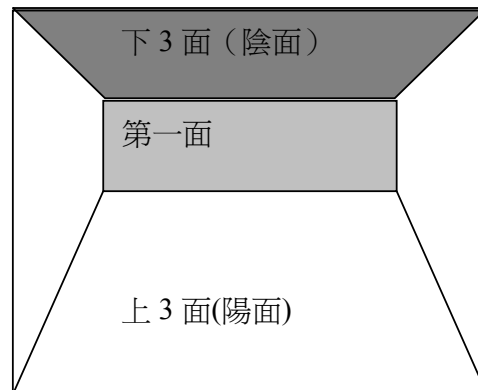
第一面：高調子指前方房子的正立面高彩度表現與後方建築及遠山最亮的亮面。

右二面、左二面：低調子，為建築體與山景的陰面、側反射面，色彩的彩度明度較低，左二面更低於右二面，皆以灰階為主的表現。

上三面、下三面：中調子，前者是本作品的陽面最亮面、後者是背光的陰面，較暗面。



【圖 4-28】陳昱螢《鄉景》



【圖 4-29】《鄉景》的色彩結構圖

## 第二節 媒材技法

### 一、 媒材

「媒材」美術上指表現的手法與其材料。「每一種材料都有其本身的特性<sup>82</sup>」由於每一種物質的材料所具有的特性和產生的效果不同，並非每一種材料適用於體現我們欲表達的情感，因此唯有當材料適合我們體現感情需要與體現身心一體的愛好與興趣時，它才能在我們手下活下來。波桑葵曾說：「**每個藝術家對於他所使用的媒材，都有特別的嗜好，對於它的性能，也都有特殊的瞭解……他那迷人的想像便生活在他那媒材的能力之中世界：他藉它來思考和感覺，它（媒材）便是那特殊的身體，而除了他（藝術家）那審美的想像就沒有別的東西是那特殊的靈魂了。**<sup>83</sup>」筆者的創作作品皆採用油畫（Oil Painting）媒材。下列就油畫的材料運用一一介紹與相關使用過程：

#### （一） 畫用油

##### 1. 松節油：

筆者因為之前習畫的習慣常使用松節油稀釋顏料以達到流暢筆觸感，能特質。松節油具快速作畫作用，但時間久了畫面失去原本應有的固著力變脆落而裂紋叢生，甚至無光澤到變灰的地步。

筆者曾錯誤的過度使用：畫用油的過量使用以及在畫面半乾的時候就不斷地加筆，以致顏料色彩之顯色上色不佳。

##### 2. 生嬰粟油：

經由同學推薦使用生嬰粟油，於這次繪製作品過程後段直接使用，不和其他油混合。但在材料學的書上才知道其缺點黏著力比亞

<sup>82</sup>摩爾認為雕刻家手當體認。參閱劉文潭，《現代美學》〈藝術與材料〉2002，頁113。

<sup>83</sup>劉文潭，《現代美學》〈藝術與材料〉2002，頁109。

麻仁油的顏料差。

## (二) 顏料：

有時會直接使用由顏料管中擠出、不添加任何畫用油或樹脂。以不透明的筆觸直接多層覆蓋，甚至在畫布上直接混色。以不透明的顏料直接描繪，筆觸還未完全乾化時塑造細部，畫法予人一氣呵成之感，情感連貫。

注意到應放棄某些老化後會使其畫面變暗的顏料如鉛白會和空氣中的硫、以及某些硫化物的顏料產生化學變化而變黑，需等到底層顏料已經乾燥，再修改畫面直至滿意為止。

## (三) 畫布：

1. 麻布：十件作品中，有八張是全麻畫布<sup>84</sup>，優點：

- (1) 物理韌性強，纖維不易被拉斷。
- (2) 彈性不佳，故不易變形。
- (3) 比木板輕便，可輕易上色，也較有利於搬運。
- (4) 在各畫布當中持久性最佳。

缺點：造價高

2. 仿麻<sup>85</sup>

多半為棉布，《片體鱗傷的阿卻》、《父子》兩件作品使用的畫布。

---

<sup>84</sup>麻布出現的時間最早，且因品質最佳，最適於繪畫作品，最被普遍使用。

<sup>85</sup>因為時間需要臨時先買兩張仿麻畫布。

麻布或棉布對於濕度的變化都相當的敏感，物理韌性甚差，彈性過佳，故容易變形。織紋的疏密，太鬆或太緊的畫布均特別容易縮水，皆非理想的畫布，應儘量避免使用。織紋較細的麻布並不適於厚塗，粗的布目 雖有利於厚塗顏料。很難在其上進行細密調子的處理。本系列人物畫所欲表現的畫面不宜太粗，織紋都必須平整且均勻，無纖維結球的多寡。

油畫布通常是已經打好底的畫布，很難確知這些產品究竟是用什麼原料、以什麼膠或什麼油打的底，更甬提了解其對於長久保存是否已有潛在性的問題。

#### (四) 內框<sup>86</sup>

未經固定的畫布將會隨著空氣中的濕度自由變形並且容易摺損，連帶著會牽動附著在其上的顏料層，造成剝離、龜裂等問題，最後甚至將一無所有。內框上的畫布，方能經得起因周遭環境氣候變化所引起的脹縮問題。

##### 1. 內框的尺寸：

市面上多以國際標準尺寸的內框為主。本系列作品皆使用內框採人物型<sup>87</sup> (Figure, 簡稱 F) 的規格。想要放大或縮小其構圖時，顯得方便。尺寸選擇 50F (116.5×91.0) 八件，60F (130×97) 兩件完成的作品感覺空間較寬廣，一系列選擇相同尺寸題材，有助整體呈現的統一性。這兩種尺寸仍可以放置於轎車後座，以方便筆者作品搬運，便於當面請教劉文煒教授指導作品。

---

<sup>86</sup>選購內框木材的檢查要點有乾燥度、結眼、蛀孔、節眼或蛀孔、木邊角落都必須磨圓。

<sup>87</sup>在相同號數底下，它們擁有同樣的長度，唯獨在寬度上以人物型最大，人物型(F)則是 1.236。

2. 厚度：

本次作品的木條有加厚為五公分作品四件，原先計畫不裱框考量，但完成後發覺裱框的整體需要，因而增加了框型選擇與價錢的困擾。畫布以輕為原則，因為加厚內框也相對增加了畫布的重量。60F 以上的內框就應當有橫桿的輔佐方不致於在繃緊畫布之時變形。畫布本身會因空氣中的濕度變化而產生放鬆或緊縮，對內框產生拉力，若內框本身不足以吸收這些拉力時，則會扭曲變形。

(五) 畫筆：

劉煒文老師說「**開始作畫時，最令人感到愉悅的，莫過於擁有幾枝好筆。為避免選購不當，應挑選毛量豐富、結實且筆端夠尖者；測量它是否結實，只需用手指在筆峰上壓一下，彈性愈強者愈佳。**」

1. 硬毫筆：

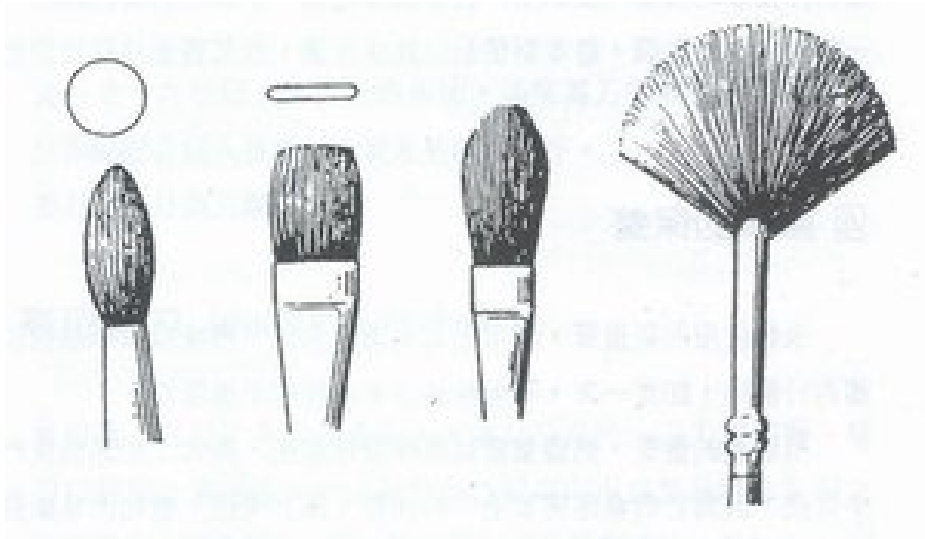
材質以豬鬃毛製的最普遍，容易留下明顯筆觸，適合厚塗及製造肌理。載色量高為方頭硬毫筆。

2. 軟毫筆：

貂毛筆具有柔軟、富彈性，並且不易變形，常保筆端的特性。適合處理平滑、精確的調子；運用於畫人物眼珠的反光點及眼睛上眼皮下的陰影處及簽名。

### 3. 畫筆的造型：

依【圖 4-31】由左而右說明：圓筆、扁筆、扇形筆和榛形筆。但實際上古代畫家採用的畫筆的筆毛均為圓身圓頭。扁身平頭的硬毫筆，僅在十九世紀金屬箍出現之後。自此之後，平筆大行其道，原因是因為印象派以後的畫家，偏愛明顯分割的筆觸以及厚塗的筆法，因此扁平的豬鬃筆大為普遍。扁平筆的寬面可用以塗色和塑造形體，窄邊則可用來勾勒線條。筆者除了細部描繪之外，皆使用堅硬的方筆。方筆上色佳，需注意握筆的方向及筆毛的完整。



【圖 4-30】畫筆的造型說明圖

## 二、 技法

「技法」是藝術創作的技巧和方法。「技法是在繪畫研究上必要的條件，尤其在學習過程中，應多作技法嘗試，但若是把它當做至上的法則依據，又覺得不妥當。材料和技法是屬於個人自由的流露，畫家能發現自己的技法，才能產生獨特的、有個性的、輝煌的藝術作品。<sup>88</sup>」因此「我們可以藉素描的能力，逐漸瞭解所謂藝術作品的繪畫性情趣，或繪畫的純粹美感等本質。<sup>89</sup>」

筆者繪畫的過程：先選擇主題（人物、風景），藉素描尋找到畫面的焦點——結構的原則。再運用下列油彩技法將系列作品一一呈現，過程中依然需要多作技法的嘗試，油彩的優點自由性高可厚可薄<sup>90</sup>，並無一定的方法而是依需要作增減，下列將筆者基本油畫的過程與本研究之作品使用於畫布上的油畫技法呈述於下：

### （一） 底色：

會隨著時間而顯露表面的打底對畫面的亮度、畫作的保存、壽命的維持，以及各種顏料的顯色作用都有非同尋常的影響。顏料所附著的表面若無打底時，將深受基底材表面紋路的左右，要不然就是得花費相當多的顏料厚塗才能覆蓋掉。傳統西方繪畫偏好採用白色底，顯現出色彩的本色而予以光鮮清晰之感，保留白底的方式來製作亮調子，由此可知白底在繪畫上所扮演的重要角色。但這次作品未先做打底的過程，因為特別選擇純麻畫布，希望嘗試瞭解表現畫布自然的顯色作用，並探尋層層推疊的層次美，但使用的油彩需要增加，顯色的飽和度仍需多畫數次來推疊。

---

<sup>88</sup>劉文煒，《水彩畫》，1991，頁 8。

<sup>89</sup>劉文煒，《水彩畫》，1991，頁 10。

<sup>90</sup>劉文煒：「油彩畫的技法，如此地自由，他記可厚又可薄。」，見劉文煒，1991，頁 8。

## (二) 草稿：

因需要掌握形象的等比關係，有些作品筆者會先於參考的素寫與照片習作上劃上比例分割線，也將畫布作等比例的分割線，直接用非常稀薄的赭黃系油畫顏料調以松節油薄塗技法起稿，大略地畫在畫布上，上述是最習慣常用的方式。曾嘗試使用黑炭筆或鉛筆在畫布上打草稿，但淡黑色的炭筆會影響色彩的彩度與上色品質。著重形象的定位。

## (三) 底稿：

筆者習慣將畫面向牆置放，大膽地加多量松節油以大色面的透明畫法，此技法較自由隨意，常由亮面逐漸加暗的上色描寫，中間調子的部分則是以乾淨的筆由亮部向暗面擦掃。真正的油畫稿，畫法係由暗面著手，保持暗部的透明感，每一個顏色準備成三個不同的調子。筆者有些作品直接以素描定稿以赭黃色調將形體明暗確定，另一種方式採豐富的色彩，嘗試組合畫面的形色關係，稱第一次上色。兩種重點皆放在表現「力」的大筆觸。

## (四) 透明法：

同范·艾克及北歐畫派的油畫有一定的作畫過程（俗稱的透明法），先著手作畫前需先從事周詳的計畫，再按部就班去完成作品。其畫法都是由明逐漸加暗，與透明水彩的作法相當的類似。這些嚴謹的作畫過程，雖然使得這些畫作獲「先天之良」而得以完善保存，但卻繁複費時，非但不適於即興作畫，亦不能隨意修改。

(五) **直接法 (Alla Pr-ima) :**

繪製油畫有兩個主要方法之一，是「單次直接塗繪」，即直接塗上顏料而能獲致預期效果者；如不成功，則另換一塊畫布重畫。

(六) **透明加厚塗法 :**

事前需有周詳的計畫，首先在畫布上畫好素描，然後敷一層或一層以上的單色顏料，此時，除了尚未設色之外，看來這幅畫似已完成了。待乾之後，再一層一層的上色，下層的單色顏料經過設色則呈現出預想的效果，色彩本身可在作畫的過程中加以修正，於是有的部分由於使用透明法而造成透明的薄膜 (Glazes)，或者是成為無光澤的半透明的狀態，此外更可運用厚塗的方法，讓顏料有「厚實感」(Impast) 和「筆觸」(Brushwork) 的變化，以造成畫面上的特殊效果。

(七) **不透明厚塗法 :**

善用提香的棕色底，較稀薄的畫用油調和顏料，表面光潔平滑，亮調子部分。

(八) **明暗對比法**

來塑造明確的形體、體積和空間，薄塗的方式描繪光潔平滑的畫面。

(九) **明暗法 Chiarscur :**

指畫中的明亮與陰影的均衡，以及畫家處理陰影的技術。按米開朗基羅 (Michelangel Buonarroti 1475-1564) 的學生瓦薩利 (Vassari 1511-1574) 的著作「美術家列傳」裏記述：「作畫時，畫好輪廓後，打上陰影，大略分出明暗，然後在暗部又仔細的作出明暗的光彩；

亮部亦然。」可知明暗法在素描中也是很重要又很實用的基本畫法。

**(十) 漸暈法和明暗法**

使得畫面的立體感和明暗對比更趨柔和、完美。但由於過度使用白和黑，加上以單純的亞麻仁油作畫，使其畫作往往有變黃、變灰的後果。達文西（Leonardo da Vinci 1452-1519）《蒙娜麗莎》便是受范·艾克多層薄塗技法的啓迪，配合他個人創新的傾向。

**(十一) 深色多層暈染：**

將顏料預先在調色盤上調色，色調較為接近。如維梅爾，較有主次虛實之分，用平塗上底，畫面平滑，筆觸和肌理富微妙。

**(十二) 濃稠的不透明重疊法：**

顏料在暗色底上由暗至亮層層厚塗，筆法為簡約豪放放棄了許多細節的描繪，以粗獷的筆觸做大塊面的處理。

**(十三) 用手指或手掌來揉染：**

除了使用一般的畫筆之外，也在亮面較厚，暗面則保留較薄的底色時使用。

**(十四) 紫色施用在陰影中：**

泰納（Turner 1775-1851）和印象主義畫家將高彩度的紫色施用在陰影中，以增加他們作品中的強烈色彩而不減損原有的明度；他們的陰影可同時兼具黝暗和色彩較強烈的雙重。由此可看，像紫色這般醒目耀眼的色彩，是由於它彩度高的緣故而非明度，實際上它可能非常沉暗。

(十五) 陰影部分切忌留白，否則會毀掉畫面，白色僅用於最光。

(十六) 高光處的「點苔」：流暢、斷續的筆法

技法與材料的不當使用易造成畫家作品難以完整表達其內涵，也易形成顏料色彩的變質、畫面的龜裂等不當後果，因此瞭解繪畫材料特性及其適當的使用技法，以期能兼顧理念與實際保存是繪畫的基礎。筆者創作的缺失常因對於材料的瞭解不週，進而阻礙了採購選擇及表現的能力，因此可藉助創作的經驗、材料學的閱讀研究、學習師長所傳承媒材技法的經驗與知識，或請教美術社老闆，幫助材料的認識與運用。「…繪畫藝術，到了只表達思想而無視技術表現時，已經不再是繪畫了；反之，技術表現離開了經驗、思維、靈活活動，而只是一種製作工業品一般的操作，淪落到貧乏、膚淺的手工的時候，也已經不再是繪畫了。<sup>91</sup>」「藝術創作必須要有技法……必須通過親身的體驗，才能形成屬於自己的表達方式，這個表達方式是與生命精神連接在一起，這才是創作所需要的技術。<sup>92</sup>」

---

<sup>91</sup> 李德所言。見一廬同門編，1999，頁19。

<sup>92</sup> 李德，〈在陳德旺左右〉，1985年1103 台北市立美術館演講全文。見一廬同門編，1999。