


肆、創作內容形式技法與媒材

一、創作內容

(一) 傳統婦女生活圖像



文藝復興時代的畫家與新古典時代的畫家，對於女性美的追求，皆以理想化為最大的目標。中國傳統仕女畫也不例外，皆賦予女性美貌的形象。而對於近代生活在困苦中掙扎的台灣婦女而言，險惡的環境摧殘下，扭曲變形的外貌，真叫人慘不忍睹。像吳濁流筆下的〈水月〉中女主角蘭英，她是在農場為工作奔忙的女人，才三十歲，臉容卻像四十歲以上，甚至五十歲的人。手指像生薑似的，衰弱的臉龐像鍍鋅的白鋅皮一樣，鋅已剝落，露出了生鐵，滿面像是生鏽一樣的女人.....。文學評論家彭瑞金對客家婦女給予這樣的評價：「客家婦女都是像太陽一樣，從樸實中散發強烈得足以熔化掉一切的光與熱，帶給她們身邊的人溫暖與愛，她們又像大地之母，散發源源不絕的生之氣息，令人陶醉；她們的生命韌性，是整個大地與人群的希望....」。如此母性的形象，是安定社會的力量，我還是賦予較美麗的圖像，緬懷之，聊表筆者最崇高的敬意。

(二) 傳統婦女的生活空間

禮記：「婦人，從人者也。幼從父兄，嫁從夫，夫死從子。」傳統婦女一生中，大略可分為三個階段（1）第一為女兒階段：在這個階段中，依附在父親為首的家庭中，絕大多數被剝奪了受教育的機會，因為受傳統的影響「女人無才便是德」、「養大出嫁了還是別人家的」這些觀念，甚至有養女和童養媳的風氣，在養父母家中不要被虐待就算幸運了，還想受基本的教育嗎？未出嫁的女孩，當然也受到極大的約束，不得隨意在外拋頭露面。在這個階段，開始被教導去學習她的性別角色，以便在出嫁後能夠善盡婦道。（2）第二為媳婦階段：在婚後，性別由社會規範，持續發揮影響力，隨而加於其上的是小孩與家庭的枷鎖，鍊住她們的行動與社區參與。絕大多數的婦女，戒慎恐懼地守著家庭，這個生活空間。傳統的思想是「女兒嫁出去了，就是別人家的了。」「嫁出去的女兒，潑出去的水。」所以女子被迫與原生家庭

的聯繫斷裂，在過去交通不便的時代，有時一年之中，難得與娘家父母兄弟姊妹見上一面。回娘家作客，被認為回去玩，公公婆婆臉會臭臭的，氣妳沒有做工作。(3) 第三為婆婆階段：多年媳婦終於熬成婆了，此時家成為自己老年安養的所在，心靈的寄託。因為已成老人家了，她的家庭地位可以超越男尊女卑，擁有的權力空間中，佔有一席之地。由於在同時卸除社會文化建構出來的種種禁忌，參與家庭決策和公開的社會活動，這種階段地位的提昇，讓她大大地擴展生活的空間，一直到她死後納入神主牌中，才算結束。在一生中，她們活動的範圍，僅囿於有限的空間。

1. 房舍建築

以桃園縣新屋鄉的范姜古屋為例，建築宅第的正身五間，左右各二護龍，正身入口形式為凹斗門，石材地板，牆身材料為土磚外包以紅磚，稱之為金包玉構造。基礎為卵石，建築的裝飾方面，左右兩邊屋簷下有泥塑，粉以白色石灰壁，門窗的上端裝飾以高雅的水墨花鳥畫，或飾以磚雕、磚柱。屋頂主要是黑瓦，屋脊上有剪粘，兩側燕尾或馬背，內圍牆分隔內外埕，內埕為石板地，外埕則鋪以鵝卵石，分植四棵蔽天的古榕，門前兩旁栽種龍柏及環繞四周的椰子樹。附近的古屋建築群，構成一個極樸實幽雅的人文環境。以上是有錢人家的房舍建築，在比較偏遠的小戶人家，僅有土磚砌成，屋頂則覆蓋以厚厚的稻草。在後院種些防風的樹木，有的人家種綠竹、觀音竹等，竹子也可以用來製作農具或生活用的竹編材料。每至夏天，都有自家生產的竹筍，甚為可口。寬廣的田莊，可飼養成群的家禽家畜，在離正廳較遠處，另搭建簡陋的鴨寮、豬舍或者雞柵、牛欄等，遠望山腳下的簡樸房舍，白色的石灰牆壁尤其耀眼，兒時的景象又是一幕幕地浮現在眼前了。

2. 田園

家鄉的良田園地，原來是佈滿荊棘的台地，地勢高低不平，祖先歷盡千辛萬苦開墾成為如今富庶的福地。昔日婦女們同樣地要下田工作，播種插秧、駛牛犁田、鋤草施肥、收割挑擔之外，家務之灶頭鍋尾、針頭線尾也全全照顧好；在菜園裡種的各式各樣的蔬菜，每一棵嬌嫩的菜苗，需千杓萬杓的水將它養大，一天

疏於照顧，就可能旱死。栽種前的整地，必須用鋤頭，一鋤鋤深深地翻土，否則必定草盛豆苗稀。田事、家務事交給了女性，一切好像名正言順似地，要形容「女性忙碌地像一頭母牛」，真的不為過啊！

3. 海濱

婦女們對海濱也有特別的情感，平日她們在附近砍的柴薪不敷使用時，就會結伴相約到更遠的海邊去打柴。日據時代，日人對海邊的防風林的維護很重視，禁止人民在此間打柴，婦女們相約，利用黑夜去偷砍柴，大家相互壯膽，有時只是把一些木麻黃的枝葉拿回來。在農閒時刻，海邊撿拾螺貝，挖蚵賺取微薄的薪資，她們一邊動手一邊動口，在這樣的勞動環境中，發展出如同姊妹般的情誼，是一種自然形成的人際關係。

4. 山川、池陂

故鄉一帶的山，只可稱之為小山丘、矮山、淺山，日據時代有的種樟樹，有的種油桐，有的種相思，都是蠻不錯的經濟作物。樟樹可以鍊成樟腦油，油桐樹的果實可以賣給工廠煉桐油，而相思樹可以燒成木炭。這些工作算是極粗重辛苦的勞動，因為利潤被大量的剝削，「打炭人」灰頭土臉也只不過是收入微薄。河川溪流是婦女們最常去的地方，一大早，她們就提著全家大小的衣物在溪邊賣力地洗滌，並時聞清脆的笑聲。這裡沒有男人，只有勤勞的婦人家，河邊也提供她們一個發展姊妹情誼的好場所。

池陂在筆者的家鄉是一個十分特殊的自然景觀。「埤」、「陂」、「潭」、「坑」、「湖」等字均與低濕蓄水有關。其中「埤」這個字，是低溼潮濕的地方，如彰化縣的埤頭鄉是在水埤的前頭，因而得名。而「陂塘」就是利用地形高低的落差，來築堤以蓄水。因為塘水可以灌溉良田以外，還可以養殖魚類，一般地方居民稱之為「埤塘」或「養魚池」。在『淡水廳志』卷三有如下列的記載：「凡曰陂，一作埤，在高處鑿澮，潴蓄雨水，寬狹無定，留以備旱」。(註 12) 桃園縣內共有 8846 個埤塘，平均每個溜池的面積為 0.68 公頃，每個埤塘的儲水量平均可灌溉 2.9 公頃農田。其實縣內最大的陂塘約有 15 公頃那麼大，除農業灌溉水源得以充

分涵養調節外，也造就了地理上特殊的人文景觀。

陂塘和溪流是我們小時候戲水學游泳的好地方，但是家長們平日總是三申五令自家的孩子不得去這些地方。傳說那裡有水鬼，時聞小孩戲水而溺斃，他們的鬼魂會找下一個替死鬼，來使自己靈魂得以超生。還記得豆花嫂的兩個兄弟，大概是讀國小一、二年級這個年齡，雙雙溺斃於街背的那口「新陂塘」，是我兒時第一次強烈感受到親密的玩伴死別的難受，尤其是豆腐嫂那天在悶熱的傍晚時分，坐在地上哀號的情景，最令我痛楚。鄰村有一口埤塘叫「鬼嬖陂」，據說曾有怨女在此投水自盡，冤魂不散，每次路過此地，總覺背脊一陣涼颼颼的。後湖村有一口就稱為「後湖塘」的陂塘，面積少說也有二十來甲，有一年大旱，陂底的龜裂的泥塊裡頭，有著數以萬計的河蜆，扇貝自身能函水分，可度過乾旱季節，全村男女老幼皆投入撿拾的行列，每天一布袋一布袋被商人收購，一車車的往城裡送，大家在炙熱的夏季，賺到了不少的零用錢。

（三）傳統婦女所使用的器具、器皿與服飾

人類利用自然的器材轉換成自然器具，經歷長時期智慧的累積，方有今日的文明。與傳統婦女相關的器物繁多，不勝枚舉，僅介紹比較有代表性的部分 1.關於儲存類器物有：水缸、酒甕、陶製鉢頭、醃漬甕、醬油甕、褐釉大茶壺、茶葉甕、四繫甕……等，儲存類是以陶瓷製做為範疇。陶耐鹼、耐熱、耐磨的特性，不易起任何的化學變化，客家族群用之製作各類醃漬食物，而各類的儲存器為不可或缺的生活器皿。2.餐飲類器具有：陶盤、陶製飯碗、彩釉陶碗、湯匙、醬碟、陶製筷桶、火炭甕、陶製或木製高腳供盤、藥壺、墩鍋、粿板印、……等。3.竹編類器物有：竹製桌型菜櫥、籬隔（謝籃）、針線籃、竹製蒸籠鍋、竹刷、竹製飯撈、蒸籃、竹製篩子、竹製軟篩、吊籃、販賣籃、竹籃、魚簍、稱籃……等。4.木製器物類有：朱漆菜櫥、飯桌、長板凳、木製米桶、木製朱漆飯桶、醬菜桶、醬油桶、米篩目製作器物、木製杓子、瓠瓜製杓等。5.另外還有石器如：石臼、石礮、磨石……等。

早期農村家庭必備椿石，不僅可供搗米穀外，也是客家人製作之糍粑的必備工具，其造型如酒杯。磨石的構造有上下兩座及 T 字鉤成組，一般須二至三人操作，

早期先民吃頓飯類食物，皆必須辛勞付出體力，現今全由機器代勞相去甚遠了。

客家婦女和一般男人一樣需要耕田力役，所以與男人一樣穿著藍衫布褲，以便農作，只有在節慶時才有穿著正式禮服。藍衫比男性所著之長衫稍長，其襟乃自領口一直斜向右邊開縫，穿時釦子一直由領口扣到右腰際，再扣到右小腿，以防暴露。藍衫較其他族群附著之服裝樸素，衣服之顏色也大都採用素色，水藍、黑、白為流行，也有綠色。年輕婦女穿著之藍衫，較為華麗，由頸項開始，胸前、袖子上都繡有精細的「蘭冠」，類似蘭花的圖案，而中年以上的婦女則比較樸素，很少再加「蘭冠」。平日工作很少穿鞋子，夜晚沐浴後才穿布拖鞋或木屐。節日或出遠門則穿繡花鞋，鞋尖往上翹起翻轉，為客家傳統的特色之一。日據時代，大量使用印花布，鮮豔的方巾可以繫在頭上，遮陽且能防禦寒風，也可以當包袱包回娘家的物品或祭祀用的祭品。被單、被套、枕頭套也使用這些大花布縫製而成的，就是布袋戲的背景也大量使用這樣艷麗的色彩，已經形成那個時代的特色，當代的藝術家很喜歡拼貼這類的花色，看起來很「後現代」。

二、創作形式

（一）灰調子

筆者認為灰色調是最單純、最豐富、最微妙、最耐看、最有深度的色彩，不過這裡的灰色調並非黑白素描。在柯洛（Corot 1796~1875）的繪畫技法中，主要是以有系統地簡化色塊和明度，直到融為一體，取得最大的表現強度為止。而樹木無非是一些灰色的色塊，人們連樹上的一片葉子也看不出來，不過環繞在我們四周的是風，是清新的氣息，也是生命。夏凡諾（Puvis de Chavanne 1824~1898）的作品「貧窮的漁夫」是一幅非常出色的灰色調，馬爾蓋（Albert Marquet 1875~1947）用漂亮的灰調子表現了逆光的景色，單純而明快。

單純的黑色加白色所產生的灰色是直接的、僵硬的，有一種不安定感，很冷酷的

感覺。如果我們知道另一種秘訣：以熟褐加上鈦白，再加少量的群青，所產生的灰調子才是最好的灰。對色彩敏銳的程度，使用的成分多少，顏色的厚薄和其他色彩的對比作用等因素，缺一不可。其中最重要的就是每個人自己的色彩感覺，假使能夠掌握各種色系和彩度，並且能使用微妙的中間色，如偏冷的藍灰、紫灰或綠灰，即可達到使用色彩的最高境界了。

（二）寫生哲學

明代的大師董其昌說過：「樹有左看不入畫，而右看入畫者，前後亦爾。」「看得熟透，自然傳神，心手兩忘，益臻化境。」而黃賓虹大師在「論畫殘稿」也說過：「前哲之真蹟，合造化之自然，用長捨短。古人言『江山如畫』，正是江山不如畫。畫有手工之剪裁，可以盡善盡美。」大師見解，顯然是在大力提倡寫生，與師法自然之重要性。寫生時要注意其藝術的元素，那就是（1）意境即詩意性（2）情調即內涵性（3）運用色彩的豐富性與震撼性（4）總體色調的感動性（5）黑白灰在畫面上適當的比例，它是視覺效果的根本。

在寫生時，面對客觀物象，其基本的依據是視覺的藝術，必須抓住一瞬間的美感，造形則要盡量簡化到極限。寫生雖然是客觀的行為，但主觀的意義也很重要，所以應該把寫生當作現場的創作行為。在平面繪畫的油畫元素中，其空間的處理，不完全是構圖、透視、造形、取捨，而色彩的元素才是優先考慮的。對於黑白的概念，不應只是素描性質為手段，或用同一色的深淺濃淡的明度差別而已。應該是指紅與綠、黃與紫、各色之間的深淺濃淡，冷暖對比以及張力。當繪畫從光影造形轉至平面化時，其色彩的張力而形成的空間意識，則更增強了油彩的魅力。

（三）傳統風格與民俗色彩

台灣民間傳統的彩繪，受中國書畫的影響很深，工匠的畫，用色強烈但不火辣，顯現出鄉下的那份敦厚、誠實、純真的習性。他們喜歡在原色當中放進一些白色，可以緩和色與色之間的衝突，且明度大大地提高，看起來溫和而有光彩。這種永恆而絢麗的色調，讓人百看而不厭。如海港的漁船，門神畫像。使用時多用紅、粉紅、白、綠、黃、藍、淡藍等色彩。例如：吳昊、廖修平的現代版畫，其造形和色彩，

皆以研究傳統和民間版畫轉變而來的。傳統用色的特點，特別強烈艷麗，這和台灣的氣候有關，是使人對色彩敏感的需要。其藝術的表現，直接單純，天真的表露感情，並以象徵的手法，把自然形象典型化地表現出來。與這塊土地上的山、川、氣候、民族性、文化連成一氣，和諧無間。

陶器方面有各式各樣的罐子，茶壺、酒罐、坐凳、筷子筒……等。有的刻繪上花紋或飾以福祿壽的字樣。所使用的釉色有黑色、褐色、棕色、土黃、橄欖綠、琉璃翠綠，陶土有的像是紅磚的顏色有的是灰色。

台灣的服飾與大陸的差別不大，絲綢緞料華貴無比，色彩的表現很艷富。台灣傳統民間的刺繡，手藝圖案的設計，賞心悅目，顯示了高度文化的生活精華。平日民間一般人的衣著，多用素布，鄉下人多穿黑、青、白色，這跟道德規範與刻苦樸素的風氣有關。客家人最常穿藍衫，滾黑邊的青色古裝。年輕未出嫁的少女才會穿紅色等較艷麗的顏色。一直到了日據時代，才漸漸被日貨的印花衣料所取代。在家具上的漆工，大致以黑色、深紅、鮮紅、藍色、白色、土黃、咖啡色為主，並飾以彩繪描金，倍增其華貴的風采。

（四）戲與人生

「在戲劇上演之際，無論是演員或觀眾，都常常委身於愛情底假想。掙扎與愛情，勝利與毀滅，形成了悲劇主要的內容。究其根源，乃是由於人們都有一種想要體驗一下強大激烈之情感的需要。這種需要，往往是實際人生所不能立即加以滿足的，要不然人生即悲劇：生、老、病、死的痛苦，難道還不夠人受嗎？又何須觀賞悲劇呢！」（註 13）新一代年輕人，對於祖父輩描述早期困苦的经验，視之為天方夜譚，總是抱持懷疑、難以置信的態度。他們很難想像在這個世界裡，竟然會有這樣刻苦的人生，以為大人們用虛構的故事來教訓他們。孰不知那些活生生的故事，不是創作家的劇本，而是在台灣的這塊土地上演過，並且在故鄉，隨意就能尋得許多見證的長者。

三、創作技法與媒材

(一) 技法

1. 平塗法



蘇憲法 對話 油彩 2002 10P



蘇憲法 白屋 油彩 2002 10P

當繪畫由「光影造形」法轉至「平面化」時，「色彩張力」之運用，則代表了「空間意識」。「平塗其實來自於現代主義的繪畫思想，他們捨棄光影效果，主張繪畫的平面化，也就是塞尚所倡導的『物象還原原理』，平塗還可以做為解放色彩、筆觸的手段。印象派畫家對色彩研究非常專精，但沒有解放色彩，仍然被逼真侷限住。」(註 14) 例如今年作品中的「宿命之一」穿紅衣的婦人、「寒冷的沙灘」、「小溪」、「山上林地」、「寒夜漫漫」中的大花布，皆減掉許多光影的元素。

2. 肌理

使用大顆粒、小顆粒的石英砂加樹脂塗在畫布上，待乾了之後才塗色，造成地面或壁面的肌理，有一種真實的感覺。如作品「嚮往」的那一堵圍牆，所用的是細砂加樹脂造成的肌理，用畫刀抹平似鏟刀走過的痕跡，其水泥牆的斑駁和破損的裂痕，是歲月所留下的紀錄。作品「黎明時刻」畫中兩個婦人做在路旁，搓揉她的腳，走過崎嶇而漫長的路途暫時的歇息，沒有交通工具，環境條件奇差的荒野谷地，所使用的是大顆粒的石英砂做為肌理，貧瘠的紅石礫土地其實是乾涸的河床，好讓整體的氣氛顯得逼真。

3. 薄塗與厚塗

筆者習慣在創作之前將畫布打一層薄薄的底色，再視畫面的需要，有的部分薄塗有的部分厚塗，交互地運用。畫面中的暗部要薄，較為放鬆，感覺深遠而且比較透明乾淨；反之則混濁骯髒。至於亮面部分，可以厚塗，層層堆疊，形成油畫的厚重感。至於打底的顏色為明度低的熟褐加黑最為適合，調和以補筆凡尼斯（Uithaalverniss），用毛刷稀釋平塗一層，不必刷得太平均，有筆觸更自然。

4. 寫生與想像

寫生最要緊的是在抒發瞬間的情感，筆者主張畫面必須具備真實的感情和生命力。在技法上要能做到氣韻生動，一氣呵成的境界，幾乎不用調和油，用較厚的顏色「放」置在適合的位置，或拖拉，或快速逆筆上推，拍打、重壓、滾捲、顫揉等用筆的方法，使顏色結合於畫布上。

「藝術的創作心靈感知比單純的物形描繪更為重要。可辨認的圖像，雖然可以為繪畫加添觀念的意義，但加入美感的觀念，才能更充實繪畫的本質。」（註 15）所以創作需要發揮想像力，使之貧乏或單純的內容，更有內涵，更耐人尋味。

（二）媒材：1.油彩亞麻布木框 2.補筆凡尼斯 3.調和油 4.塑型劑 5.無酸樹脂 6.石英沙