第四章

創作層面探討

第一節　技法與材料的運用

古人說的：「意在筆先」，顯現著下筆之前必先有意念的產生，然而筆著認爲「意由筆成」同時重要；意念的產生就像是頓悟一般，是認知的過程，而技巧的高明就呈現在如何透過表現來顯現意念所在。意念的境界展現著智慧的高低，技巧的高低則代表著對特定領域的認知，因此內容與形式的同步追求一直是筆者的創作信念。

筆者以油畫爲最主要的表現技法，著重於新思維的呈現與建立新的美感，追求高超的繪畫表現，以達到視覺的滿足，同時完成意念的傳達，透過視覺表現與廣大的心靈相通。

(一)筆法在油畫上的運用

荆浩在《筆法記》中提到「六要」：「夫畫有六要：一曰氣，二曰韻，三曰思，四曰景，五曰筆，六曰墨。」這段名句成爲中國水墨的普遍規範，然筆者認爲應作爲「以筆墨之合，成氣、韻、思、景之四要」，似乎較容易被理解，以此作爲爲探討筆法的依據，也得以應用在油畫的表現上：

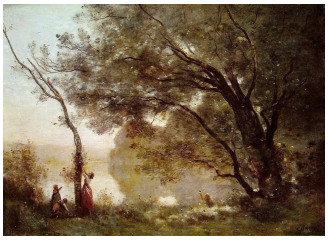


圖 1 柯洛 摩特楓丹的紀念 油畫 1864

圖 2 米勒 晚禱 1857-9 油

畫 55x66cm

一、氣，中國畫裡氣指的不單單是氣氛，而是藉由繪畫體現畫家的氣質，甚至展現出無限的精神力，舉例在西畫裡柯洛(Corot, Jean-Baptiste-Camille)畫裡的氣氛呈現了高雅的氣質(圖 1)，米勒（Jean Fransois Millet）在其表現農民生活的系列作品裡(圖 2)，隱含了面對生命的堅毅，這些爲人津津樂道的先賢畫家們，其作品都能夠散發出一種迷人的「氣」，而這股氣同時帶著令人無法抗拒的吸引力。

二、韻，韻指的是畫面的節奏感，透過運筆的方式不同，如筆觸、線條、色彩的安排與下筆的輕重等等，甚至充分運用美術心理學的知識，即形式表現所帶來的觀者心裡感受，便能製造出不同的旋律、律動及節奏感，如新古典主義作品裡，呈現出的節奏感，就好比悠長的旋律，而浪漫派則像激昂的交響樂。

三、思，這裡的思就指畫裡的思想，即內容的展現，也包含創作動機、創作的旨趣，作品裡的旨趣必須顯著明確，否則再高的技巧都無法完成使人心領神會的作品；西洋美學史上常常討論形式和內容哪個比較重要，在中國的美學概念裡則較重視思想的傳達，而荆浩的筆法記，說明了形式表現的重點，也提出內容的重要性，顯現出他認爲形式與內容同等重要，西方在討論內容表現爲何時，常以爲何而藝術來論，如近代杜象(Marcel Duchamp)所提出的爲藝術而藝術，中華文化裡的先賢們所重視的內容上的傳達，則接近於情操、志向與人生智慧；在杜象提出爲藝術而藝術以後，形式等於內容在美學上被成立，但要特別注意的是內容並不等於形式，筆者認爲現代主義以降形式的變革日新月異，但經過一百多年以

後，內容上的改變卻不顯著，我們或許可以從思想的探討作爲創作的策略，在形式的廣度追求之外，亦可致力於內容深度的表現，除了造型上的準確可追求，也應當表現思緒的準確度。

四、景，景就是空間。平面繪畫創作常有必要突破二度空間，不只是視覺上的新鮮感與刺激，而是創造一個可包容觀者的新空間，如宋代畫家郭熙＜林泉高致＞：「山本有可行者，有可觀者，有可遊者，有可居者…可行可望，不如可居可遊之爲得。何者？觀今山川，地占數百里，可遊可居之處，十無三四，而必取可居可遊之品，君子所以渴慕林泉者，正謂此佳處故也。」講的就是這個意思，好的作品該有充分的包容性，讓觀者得以寄情於畫裡，方可同時獲得視覺上的快慰與精神上的滿足。

五、筆，透過運筆的變化，可以表現出豐富的節奏感，而力道的不同更能表現出不同的精神性，筆者慣用的運筆方式則在後文作詳細說明。

六、墨，在西畫裡墨的運用也可套在墨的運用上，水墨畫裡，墨的運用非但是要單單利用墨與水作出豐富的層次，而同時要呈現一種沉穩的特質，用色也是一樣不得輕浮，否則六要裡的氣、韻、思、景、筆也都不復存在了，筆者的用色認知也將在後文色彩的探討中呈現。

油畫筆以圓筆、扁筆和畫刀爲主，畫刀（painting knife）原本被使用在精準的調色(註 1)，現代流派裡開始被運用在畫面上，畫家可利用畫刀作出銳利的直線、不規則的堆砌及大塊面而表面平滑的筆觸，大致上所製造出的感覺較爲銳利。扁

筆（chinsel brush）也是現代畫派才開始流行的材料，筆端切齊而扁平，爲現代畫家所愛用的原因，在於透過扁筆的表現，筆觸邊緣整齊銳利，使用起來容易製造出看上去較爲熟練的運筆展現。圓筆是筆者慣用的畫筆種類，剛開始使用圓筆時，並不容易上手，因爲其將顏色調勻要稍

註 1 藝術名詞與技法辭典 羅夫.梅耶作 貓頭鷹出版社 2002 年出版 p321

微費一番功夫，接觸畫面時筆觸也較難控制，但是一旦熟練了，筆觸便較爲自然而變化豐富，圓筆可以透過利用尖峰、中鋒和側峰來作出不同形狀的筆觸，使用上較爲靈活。在筆者的創作心得上，認爲筆的運用常微妙地顯露出情緒的變化，當創作心態淪陷於功利主義時，畫面的筆觸常露出故裝老練的油氣，實際上是欠缺思考而呆滯，如果能夠保持創作時心性的真誠，運筆就能夠變得活潑起來，筆觸不再輕浮而力道十足，這些細微變化大概起因於偌長的筆桿與筆毛，總可以表現出畫家的精神，這一藝術表現上最需受考驗的一環，高度鑑賞者皆能自畫中發現創作者的思緒，筆者相信這是騙不了人了，我們當以更誠懇的面對創作，筆法上的展現則更能代表一位畫家的風格。

(二)色彩的探索

在西洋美術史裡，針對於色彩這項課題有兩大派別，一者重視色彩必須依附於素描上，一者強調色彩的魅力；前者的理論重視著畫面不能因爲色彩的運用而破壞的立體感與空間感，後者則透過強調色彩，使畫面充滿強而有力的張力，然實際上，一位成功的畫家從不讓色彩有輕浮、誇張的現象產生，沉穩的呈現方式是他們作品之所以耐人尋味的主因，在繪畫上，如何使得色彩不浮誇、輕浮，而以沉穩的表現獲

得耐看的韻味，是繪畫創作上必然面對的挑戰之一。

在筆者的學習過程裡，曾因爲在繪畫上過早使用大量的白而使得色彩失去彩度，產生了一種稱之爲「發粉」的不良效果，雖然在不透明技法理，常使用加白來提高亮度，但是過於迷信，或者具備明度的概念而缺乏足夠的彩度觀念，則容易破壞彩度運用上應有的節奏，造成畫面上視覺的混亂，因爲畫者的創作常在平面的二度空間上，企圖製造深遠的三度空間，及安排強弱關係來製造如音樂性的節奏感，如果彩度的運用缺乏理想的控制，則畫面就會變得紊亂，而失去吸引力，自然失去引導的能力；無論明度與彩度的運用都必須建立於強弱對比的概念之上，一定的明度便必須搭配上適當的彩度，這樣才不會破壞畫面上彼此的強弱關係，明度與彩度的相輔相成自然就能建立起空間感與節奏感。

在配色上，特別重視畫面上前後景與各物體間的對比效果，即互補色關係、冷暖對比與彩色和無彩色的對比，透過以上的搭配運用，一件繪畫作品很快的就能夠獲得明確的視覺強度，爲要注意的是各色塊的面積，不得形成相等的強度，例如：原則上紅花與綠葉原本相得益彰，但畫面上紅色與綠色的面積如果相當，則因太過平衡而分散力量，使得失去相互映襯的效果。在設計業的蓬勃發展下，已經可歸類出幾組大方向的配色效果，如透過象牙白搭配深褐色可產生禪風的寧靜感，正藍搭配白色具有地中海般的清爽，紅色與金色的搭配則會出現極爲中國風的高貴感等等，設計業在爲了迅速滿足客戶需求下，整理出如上幾個大原則，這樣的配色方式當然也可用於純藝術創作上，然無論是具象或抽象藝術家都應再延伸創造不同的配色效果，因爲在三原色與白色的相互調配上，近日更有諸多的螢光色與珍珠色，其組合是無限多的，我們只要大膽嘗試一定會有新的配色效果產生，是各類

藝術有趣的課題之一。

在十多年的創作心得中發現，調色時所要注意的細節相當多，色彩除了寒暖、彩度的分別，另外也分爲乾淨色與髒色，畫面上若太過依賴顏料自身的顏色，使得顏色的運用上「太純了」，則效果容易過於甜膩、缺乏層次，甚至造成視覺上的轟炸令人疲累，而三原色間過度的相混，便會產生髒色，適當的混色會增加畫面豐富的精采度，髒色運用得宜也可襯托出純色的強度，然而不適宜的髒色，特別指的是灰濁不明的顏色，容易產生不明快的感覺，因此在創作時得要格外注意色彩的安排，才能準確的呈現出畫面的旨趣。

筆者曾在研究所的一段時間內，曾只在調色盤上擠出紅、黃、藍、黑、白五個顏色，刻意訓練自己色彩運用的能力，這樣調色的過程或許較爲麻煩，過程裡也需要花更多的心思才能調出精準的顏色，但這確實有助於訓練色彩的敏銳度，也可獲得較爲沉穩的色彩效果，隨後再加入土黃色、褐色，更大膽使用螢光色，這讓筆者對色彩有更深、更細微的發現。

(三)基底材與肌里的製作

筆者在製作英雄主義系列的創作中，使用過幾種不同的基底材也嘗試作出不同的肌里，包含吸收性底與非吸收性底的畫布、舊木板的使用與牆面肌里的效果研究，這些都是創作時前半段的製作，其運用也都會影響畫面最終效果，於此感謝陳淑華教授在油畫材料學上，細心深入的指導，使我們對材料有更深的認識，一方面得心應手的使用材料，另一方面能更同時注重作品的保存性，以下分享筆者材料上的心得：

（1）吸收性底的畫布

油畫的製作上無論在任何木板、畫布或卡紙的運用上都

需要打底，因爲這些材料都會因潮濕等原因而變形甚至腐敗，因此將油料層與基底的隔開可避免日後兩敗俱傷，而被滲入油料的纖維也會發黃、變脆，造成保存上的威脅。（註 1）

製作吸收性底的畫布過程大致上爲：繃上去漿的生麻布、上膠和打碳酸鈣底，在打碳酸鈣底之後，筆者習慣不再加上油性底，雖然這會使得運筆上感覺較爲咬筆，然而在調色時調入較多的油（筆者慣用亞麻仁油與松節油的調和油），則不但可以改善咬筆的不快，更可獲得些微渲染的效果。

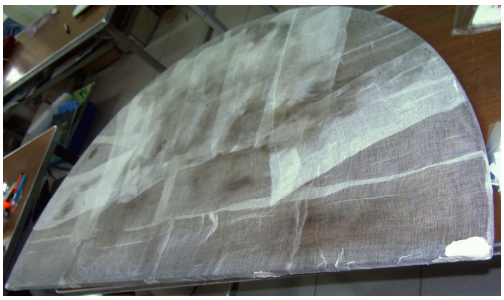
註 1 陳淑華著 《油畫材料學》 洪葉文化 1998 年

（2）非吸收性底的畫布

一般市面上我們所見到的畫布，皆是已經打好底的，而且大多使用壓克力混合石膏來打底，因此它不能算是油性底，但同樣難以吸收油料，這樣白底的且不吸收的畫布，適合表現流暢的筆觸，整體效果較爲明亮，但畫起來感覺比較滑，較容易產生不理想的筆觸，也難以呈現運筆的力道，需要在畫面上另外形成另一道底色後，畫起來增加了磨擦力，才比較容易表現出理想的筆觸。

（3）舊木板處理

在這一系列的創作過程裡，筆者有兩件作品以半圓形的基底材呈現，木板爲合版製成，厚度達兩公分，表面稍微不平整，但合版沒有掀開的現象，再加上長時間的擱置，木板內的濕氣與酸性物質，皆已散發出來，如此便不容易影響在其上的打底層，但



仍需幾道手續的加工：

步驟一：木板表面整理

木板表面需要打磨至平，並且擦拭乾淨。

圖 1

步驟二：帖上紗布(如圖 1)

爲了繼續保持合版不變形，可以調製動物膠，將紗布不規則的將木板表面包裹起來，側邊也必需加以包覆，才能防止合版不掀開。膠的比例爲十份的水和一份的食用水膠，需要隔水加熱調和，但須注意加熱不得超過攝氏 60 度，否則會失去膠性，待第一層徹底乾後，在上第二層。

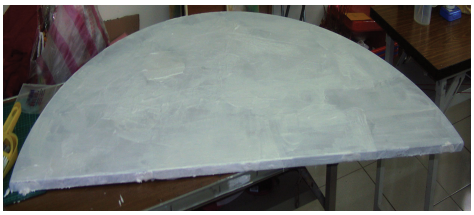


圖 2

步驟三：打上碳酸鈣底(如圖 2)

碳酸鈣較石膏彈性性，使用碳酸鈣底一方面可以使油料與紗布和木板纖維分離，另一方面可直接作爲吸收底，碳酸鈣與膠水的調和同樣需要隔水加熱，比例大致上爲一份的膠水與一份的碳酸鈣(重量比)，但這樣的比例適用於打於畫布上，又因爲木板有較畫布高的承載力，因此可以加重碳酸鈣的比例，同時可以透過這個步驟製作斑剝、厚重的肌里，也同樣需要打上兩層，以確保油料層能與基底材隔離，要特別注意底層必須完全乾燥，否則會產生難以修補的龜裂。(註 2)

(四)素描訓練的幫助

謝愷宸 石膏像素描習作鉛筆 對開

素描一直被視爲繪畫的基礎，在筆者認爲素描訓練的用意，建立於單純的明暗調子上，可避免色彩的影響而忽視對比、空間等關係，同時可以強化造型掌握、對比強弱處理、筆調控制、層次、氣氛等眾多增進繪畫技巧的要素，因此每當筆者在油畫創作上遭遇到問題，如造型的不夠準確、氣氛不夠理想、層次不夠多、強弱不明確等等，每每這些障礙出現時，都會回頭練習素

註 2 陳淑華著 《油畫材料學》 洪葉文化 1998 年

描，最後也都得以找到解決之道，因此筆者認同素描的重要性，也認爲充足的素描練習得以幫助畫家縝密檢視技巧上的問題。

第二節 形式表現的構成

(一)具象形式的表現

具象表現的限制在於以下兩點：1、無論我們有再精細的功夫，都無法完全複製客體；藝術家只能透過觀察，透過視覺經驗法則在平面上製造看似真實的假象，但卻無法作到絕對的真實，製造特定的感覺才是技法演變的動力。2、客體的呈現上同時具有移情作用；筆者認爲客體的移情作用是繪畫的功能也是限制，畫家可以藉此來有效的引導觀者意念的方向；同時觀者對特定的客體，皆有特定的概念，創作時若不少加留意，意念的誤解與傳達的障礙便會產生。

馬列維奇曾說到:「抽象畫是沒裝在瓶子裡的牛奶」，筆者認爲牛奶指的並不是色彩，而是意念，抽象畫的概念便是使意念逃出束縛，然而瓶子本身並不一定是束縛，也可以是保護，具象繪畫上，客體的特定移情作用，雖然成爲意念傳達的屏障，但也可確實保持某特定意念的不被扭曲，畫幅的限制也同樣可保持畫面不被環境所影響，如雕塑品被放置在不同場域，則容易產生不相當的感官刺激，而具象繪畫被討論的範圍，就僅於畫面本身，與環境無關，具體的形象在畫面上也更有利於思想的傳達。

(二)轉介與拼貼的運用

轉介是透過形象的複製以創造新感受的表現手法，如普普藝術常透過眾所皆知的形象，將其再次呈現以強化客體的存在意義。

達達主義的拼貼效果產生了前所未有的趣味性、無厘頭與親切感，同時在平面上產生了新的空間感，畫面得以不合透視學的任意前凸或深陷。另外未來派（futurism）在平面繪

畫裡創造動感，加入了時間的要素，使二度空間的平面在獲得三度空間的視覺效果後，更衍生出時間感。筆者試圖藉由轉介與拼貼打破特定空間與時間的限制，以創造更多的想像空間，並建立新的視覺美感。筆者也常將客體以不連貫姿態重複出現，藉以破壞畫面被定格的視覺感受，但卻不像未來派那般表現短暫的速度感，而是不被確定且時間更長的影像錯置。

(三)兒童意象的呈現

筆者在 2005 年開始以兒童作爲繪畫主題，至研究所畢業創作時，更以兒童意象創作了十幅英雄系列作品，畫兒童的動機，來自於筆者美勞教育學系的背景，取得正式國小教師資格後進入師大美研所就讀，仍從事兒童美術教學，在與小朋友朝夕相處下，原本只是藉由觀察其心理以掌握教學成效，而後慢慢發現所有人類的基本性格，都可以從觀察小孩的行爲中發現，兒童不純熟的掩飾技巧，使得很容易了解其心理運思過程，在大人的世界裡頭，思緒的複雜使得一個人的性格難以完整的觀察出來，因此筆者試藉由兒童形象以傳達容易爲人所了解的意象，另外也用來象徵人類心中對世界最根本的期望，筆者在英雄系列的作品裡，用孩子來傳達對英雄的看法，代表著不同心理類型的英雄原型，以描繪英雄概念的形成，藉以帶出人們對世界的渴望。

第三節 創作內容的呈現

(一)救贖的概念

尼采曾提到藝術救贖的力量，這是筆者長久以來創作內容的依據之一:

> 藝術是智者的救贖－
>
> 那些能看到存在的恐怖特徵和不確定特徵的人；願意看至這些特徵的人；具有悲劇意識的人。
>
> 藝術是力行者的救贖－
>
> 那些不只看到存在的恐怖、不確定特徵，而活在其中，並且願意在其中生活的人；像悲劇般戰鬥的人，英雄。
>
> 藝術是受苦者的救贖－
>
> 藝術是通向一個新境界的道路，在那裡，人們追求痛苦、美化痛苦、神化痛苦。痛苦在那裡只是極樂的形式之一。
>
> －尼采 藝術成為三種人的救贖(註 1)

回憶尼采所詮釋的藝術，在他的詮釋下藝術擁有無限的力量，足以去完成救贖的任務；人們只要接觸到痛苦，只要人生無可避免的悲劇發生，便需要藝術的救贖。智者透過藝術揭示悲劇意識的存在，力行者透過藝術向悲劇挑戰，而受苦者因爲藝術將痛苦化爲美的形式，得以將痛苦轉化爲生存的動力，所有人皆得以因爲認識藝術而得到救贖，堅強面對這個悲劇世界。筆者在創作上以將達成這樣的任務自我要求，透過這樣的企圖使作品具有對人類精神意義的建設性。

註 1　尼采 尼采藝術形上學 南華管理學院 1988 年出版 p168~169

(二)英雄主義的發想

所提出的英雄主義系列作品，一部分是名畫改編，主要強調前人對於和平的渴望，至今到我們也未曾消滅，試探討究竟是人類的性靈裹足不前，還是不斷的從戰爭中渴望和平，才得以人類體現求生存的本能。另一部份，透過自己的構圖形式來創造，並闡釋當代對英雄的想法及對和平的渴望。各畫作的意涵將在下個章節裡作詳細的介紹。

小結

第四章包含創作理念、創作形式的選擇與創作內容的呈現，其中表達了自我對藝術創作的堅持，也同時發現許多不足的地方，這是一次的大檢查；發現自己在精進的過程裡總抱著一股傻勁，如明知人物上有許多不夠精確的地方，但仍不透過投影機來增加造型能力與作畫速度，明知有些地方用色過於混濁，亦將其作爲累積經驗的方式，又明知收放的功夫不到家，卻一直嘗試在畫面上增加表現力，雖然時常漏洞百出，但也樂在其中，甚至喜歡發現自己的缺點，多過於展現自己的優點，將成就感放在每一次的領悟上，這些心得產生，希望能爲世界提供一點可供參考的創作策略。