

第四章 創作形式的探索

在確立欲表現的意念之後，抽象的意念要如何透過具體的形式來呈現，避免眼高手低，或「詞不達意」的遺憾，技法、媒材和構成是其中重要的原素，就如劉其偉在《藝術人類學 原始思維與創作》中提到：「所謂『現代藝術』新視覺(new vision)，要求的是心靈上的深沉感動，而非視覺上外在物理的精雋技巧。」¹但又強調：「藝術的開端是出現在技巧問題完全解決之後。」²技巧不是創作的目的，但卻是必需經過的手段。所以在確定要表現的題材後，媒材的選取和技法的運用，再加上作品中構成的探索，是創作者必須費心嘗試與鍛練的課題。分述嘗試與實驗心得如下文。

第一節 媒材的實驗

每種材料有其特性，創作者必需要能掌握其特性和使用方法，才能藉由媒材表達創作的意念，本節整理前人和自己的創作經驗，從對媒材的瞭解和認識，來探討其可以發揮的效果。

一、**紙**：紙是中國四大發明之一，有關造紙者記錄的記載在西元四二五年前後范曄寫的《後漢書·蔡倫傳》提到：「自古書契，多編以竹簡；其用縑帛者，謂之為紙。縑貴而簡重，並不便於人。倫乃造意，用樹膚、麻頭及敝布、魚網以為紙。」³近來更有許多考古發現，西漢時代可能已有紙出現。紙的發明讓中國人的知識保存更加完善，也影響了藝術創作的發展，中國古代多數用絹作畫，宋元以後逐漸盛行用紙，中國書畫在不同的紙材上有不同的風格表現，一般而言，好的書畫用紙大略具以下特點：

(一)顏色：清潔晶瑩。

(二)觸感：緊密而厚薄適中。

(三)表面：光澤純麗而表背如一。

1 劉其偉 2002《藝術人類學 原始思維與創作》台北市 雄獅圖書股份有限公司 頁 24

2 劉其偉 2002《藝術人類學 原始思維與創作》台北市 雄獅圖書股份有限公司 頁 92

3 陳大川 1993《〈文房用紙的品質要求〉中國文房四寶叢書 紙》彰化社會教育館，頁 11

(四)使用：發墨彩，宜筆鋒，不凝滯，不艱澀沁墨，不滑而失筆，不堅而不留墨。

(五)保存：不帶酸性，不蟲蛀，卷舒不怕墨跡被磨損。¹

然不同的紙質有不同的特性，在創作時可發揮不同的作用，選擇筆者常用的紙分述其特點如下：

(一)宣紙：宣紙本是因安徽宣城盛產而得名，用竹為材料，經腐爛後煮成紙漿，在清水中以竹簾盪之，使紙漿附於竹簾上，再取下烘曬而成。較之棉紙，筆觸明顯，容易表現出水墨的層次和韻味。生宣紙依厚薄不同又可分為單宣、夾宣和雙宣等，單宣依紙廠的不同或者製作的原料方法，又有很多不同的種類，如金龍宣、松竹宣、星竹宣、玉板宣、色宣等。按筆者使用過的經驗分述如下：

- 1.金龍宣和松竹宣：是筆者平常寫生或練習最常用的宣紙，厚薄適中，易於表現水墨的層次。
- 2.星竹宣：較薄、滑且脆容易破掉，畫的時候下筆如果太慢容易暈開，適合連皴帶染一氣完成的畫法，堆疊會使的墨色顯得呆滯，很像畫在機械棉的感覺。
- 3.玉版宣：筆者買到的玉版宣應是台灣製的，可能與傳說中陳年老玉版不太相同，用起來不太會暈，走筆很順，表現墨色層次明顯。
- 4.雙宣：筆觸和墨色層次都很明顯，但可能因為很厚，感覺不太容易表現水墨交融暈開的韻味，染的時候若沒控制好，很容易留下筆觸。
- 5.夾宣：厚薄在單宣與雙宣之間，筆觸和墨色層次感覺還不錯，也可以表現暈染開來的效果。
- 6.日本雲肌麻紙：很厚，韌性也很強，膠彩畫如要用厚塗法或製做肌理，這種紙很適合表現。
- 7.日本鳥之子：沒有雲肌麻紙厚，但韌性也不差，很耐染，也可用來畫膠彩。
- 8.熟紙：不同於生宣紙、生棉紙等適合畫較寫意的風格，另一種不吸水的熟紙則適合畫工筆畫，將生紙加工，用膠礬水礬過即成熟紙，熟紙中又可分礬宣紙、礬棉紙、蟬衣箋等多種，此外也有介於兩者之間的半礬紙，如京和紙，適合連

1 陳大川 1993 《〈文房用紙的品質要求〉中國文房四寶叢書 紙》彰化社會教育館，頁 11

皴代染一氣呵成的畫法，染背景也比較不會留下筆觸。

畫仙板：從我國古代的冊頁演變成。它的優點是畫成後不必裱褙，可直接配框，拿來風景寫生也很方便。可分成生紙類，熟紙類，筆者常用的是生紙的畫仙板，畫的時候下筆不能太快，否則墨色感覺都浮在紙上。

二、毛筆：主要分為硬毫、軟毫、兼毫三種，分述如下：

(一)硬毫：主要用狼毫（黃鼠狼的尾尖毛製成），也有用貂、馬、狸、鹿、豹、鼠等的鬚毫製成，筆性剛健，彈性強，但吸水性不如羊毫，適合畫線條，挺而有力的特性，容易表現較硬的質感。常見的有：山馬筆、蘭竹、小精工、葉筋筆、紅豆、狼毫聯筆、豹狼毫、山水筆等，日本筆有：面相筆等。

(二)軟毫：主要用羊毫製成，也有鳥類羽毛製成的，筆性柔軟，吸水性強，但是彈性較弱，常見的軟毫有：祥雲、大鵝、白圭筆、純羊毫提筆、染筆、羊毫小楷、羊毫大楷等。日本筆有：則妙、彩色筆、隈取等。常用來作渲染、著色與點花瓣，筆者嘗試用其來表現榕樹，因為羊毫可以飽含濃淡墨色，連皴帶染一筆之中可以有很多墨色的變化，表現豐富的肌理和層次，加以筆性柔軟，走筆不能太快，可以表現樹老而拙的感覺。

(三)兼毫：兼毫筆由硬毫與軟毫配製而成，有紫狼毫、紫羊毫、雞狼毫等種類，硬度在狼毫與羊毫之間，可根據個人的習慣與需要去選用。

三、墨與顏料：

(一)墨：中國使用墨作為書畫材料的起源很早，歸結前人與自己使用的經驗，好的墨大致有以下幾個特色：

- 1.不論毛筆軟硬，用墨多能保持毛筆的靈活度，不致沾粘或無法施展。
- 2.不傷紙、絹、綢、木等材質。
- 3.經久不消退不變化。
- 4.遇日光或熱仍保持黑色。
- 5.附著力佳，畫過的痕跡很難洗掉。

此外，雖同樣呈現黑色，與西洋的壓克力或水彩顏料相較，墨的色澤亮度還是有其無法被取代的地位，尤其重疊後的效果，墨可以很黑，但黑中還有層次，可以看出疊在下面的顏色或墨色，而不是完全覆蓋。

(二)國畫顏料：

主要可分為礦物性顏料、植物性顏料、金屬性顏料等。分述如下：

(一)礦物性顏料：

傳統常見的礦物顏料主要有：

- 1.石綠：通常呈粉末狀，根據細度可分為頭綠、二綠、三綠、四綠等，頭綠最綠，依次漸漸變淡。
- 2.石膏：性能與用法大致與石綠相同，分頭青、二青、三青等好幾種，頭青顆粒粗，不容易染勻。
- 3.朱砂：等級不同有好幾種顏色，以色彩鮮明成朱紅色者較佳，也有製成墨狀者。
- 4.朱標：將朱砂研細以後，兌入清膠水，浮起來橙色的部份就是朱標。
- 5.赭石：又稱土朱，從赤鐵礦中生產，呈淺棕色，目前多製成水溶性的膠塊狀。
- 6.白粉：可分成鉛粉、蛤粉、白堊等數種，蛤粉又稱胡粉，從海種的文蛤中加工研細而成，不會變色，不若鉛粉會變黑。白堊則在古代壁畫中常用，久不變色。

(二)植物性顏料：透明，沒有覆蓋性，常用的植物顏料有：

- 1.花青：主用蓼藍或是大藍的葉子提煉而成。
- 2.藤黃：南方熱帶林中的海藤樹，從其樹皮鑿孔，流出膠質的黃液，以竹筒承接，乾透劈開竹筒取出，加水研過即可使用，藤黃有毒。
- 3.胭脂：用紅藍花、茜草、紫梗三種植物製成的暗紅色顏料，但以胭脂作畫，年代久易退色，現多以西洋紅取代。

基本上，礦物顏料使用上比較麻煩，雖現在市面上的顏料多已對膠處理過，沒有對膠呈粉末狀的礦物顏料，還是需另外再煮膠調和才能使用，然礦物顏料本身顆粒粗細不同所呈現的色澤，豔而不俗，可以層層暈染，而不致降低彩度，此乃其一大特性。

(三)金屬性顏料：有金箔、銀箔、銅箔等，現在還有用純金箔結合其他的箔製成的合金箔，可以有不同的顏色，銀箔遇硫黃會變色，可以製作很多肌理和層次的效果。

第二節 技法的運用

一、關於用筆

國畫的用筆與書法的用筆有相通之處，李可染在畫論中論及筆墨就強調：「書法練習是鍛練筆法的基本功。」¹不同於西畫裡線條單純的描繪，以書法的用筆入畫，毛筆在紙上留下的線條、點畫，本身就含有作者主觀的意識和情感，這是國畫形式上一大特色。古人對用筆的重視，我們可以從文獻上的記載來瞭解，張彥遠《歷代名畫記》：「夫象物必在於形似，形似必須全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意，而歸乎用筆。」²又提「古人畫雲未能斟酌，若能沾濕絹素，點綴新粉，縱口吹之，謂之吹雲，此得天理，雖約妙解，不見筆蹤，故不謂之畫。如山水家有潑墨，亦不謂之畫，不堪仿效」³，強調神似的境界是透過用筆來表現；荆浩《筆法記》中提出「氣、韻、思、景、筆、墨」⁴六要，其中用筆要有「筋、肉、骨、氣」⁵四勢，十一世紀後期郭若虛《圖畫見聞誌》以為「氣韻本乎游心，神彩生於用筆。」⁶再次強調用筆和得神采的關係。

用筆輕、重、緩、急、頓挫起伏、中鋒側鋒等不同運用方式會產生不同的變化和表情，傳統的筆法是歷代畫家長期的研究體驗中，累積形成的一套繪畫的表現手法，前人畫論中談到用筆的方法很多，但若做為創作的手段，將以是否能表達欲表達的意念為準則，黃賓虹就提到「描法的發明，非畫家憑空杜撰，乃古代書畫家寫生中瞭解狀況與性質後所概括出來的。」可見筆法是創作者根據他欲表現的對象，透過客觀的觀察瞭解和主觀的選擇，運用毛筆表現產生的，前人的經驗和傳統可以提供我們做為參考和鍛練的依據，但並不是萬古不變的定律，如果只是一味仿效，終會淪為形式上筆情墨趣的遊戲，而喪失用筆原本的意義。

1 王琢輯錄 1987《李可染畫論》台北市 華正書局，頁 47

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 32

3 葛路 1989《中國古代繪畫理論發展史》，臺北市，丹青圖書，頁 66

4 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 605

5 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 606

6 郭若虛(宋)《圖畫見聞誌》卷一，頁 12，1973，台北 廣文，頁 31

筆者以爲，每一種工具既有其特殊的功能，應該讓其發揮最大的作用，既承認毛筆爲國畫的一大特色，選擇其當作表現的工具，就不應該把毛筆當成油畫筆或是刷子，亂無章法的塗抹或把宣紙當成圖畫紙、油畫布般無意識的堆疊，而是要能發揮毛筆的特色，透過寫生，擺脫公式化的表現方式，爲傳統的筆墨線條賦予其表現的意義。

二、關於用色

線條和色彩的運用，在中國早期繪畫本有同等的地位，當時兩者皆爲繪畫的要素，不能偏廢。一些傳世的遺跡，如西漢馬王堆布帛畫，顧愷之的〈女史箴圖〉，都兼重色彩和線條。《尚書·益稷》：「予欲觀古人之象，日月、星辰、山龍、華蟲、作會；宗彝、藻火、粉米、黼黻、絺繡；以五采彰施於五色，作服汝明。」孔安國註：「會，五采也。以五采成此畫焉。」¹可見周代觀察萬物的色澤，以最原始的五色象徵天地事物，藉以傳達思想感情。秦漢承周代用色的觀念，並融合殷周器物上線描細潤鈎研的風格樣式。到了魏晉以後，顧愷之的鐵線描，緊盡連綿，又在《畫雲臺山記》中設定「清天中，凡天及水色盡用空青，竟素上下以映日」²，〈女史箴圖〉已將線條與色彩中和。南朝謝赫六法中「隨類賦彩」強調固有色的運用，指出國畫傳統用色觀念和西洋畫的不同。西洋畫以光影顯示物體的存在，用色彩來表現質感和量感，但國畫卻主觀的表現物象固有色的明度變化，注重的是基本的色調，而非色彩在光源下的變化，基本上反應客觀的現實，不泥於自然的色相。唐代以穠麗鮮豔的色彩著稱，如朱景玄《唐朝名畫錄》寫邊鸞：「下筆輕利，用色鮮明，窮羽毛之變態，奮花卉之芳妍」，畫孔雀「翠彩生動，全彩輝灼」，李思訓的金碧山水更是集山水畫用色之大成。五代荆浩在《畫說》論及原色與間色的關係上，提出「紅間黃，秋葉墜。紅間綠，花簇簇。青間紫，不如死。粉籠黃，勝增光」³。可見當時對顏色使用的觀念。宋代以後色彩漸趨清淡雅逸，文人畫中甚至以墨代色，清王昱《東莊論畫》中曾引王原祁的色彩論：「麓台夫子嘗論設色畫云：『色不礙墨，墨不礙色；又須色中有墨，墨中有色。』」⁴色彩的使用漸趨平淡的結果，墨的地位更

1 劉思量 2001《中國美術思想新論》台北市 藝術家，頁 126

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 581

3 劉思量 2001《中國美術思想新論》台北市 藝術家，頁 168

4 劉思量 2001《中國美術思想新論》台北市 藝術家，頁 159

加重要，筆者以為這樣的發展應與用筆有關，早期國畫使用的色彩，很多是鮮豔的礦物顏料，因為覆蓋性強或顆粒的關係，使用時用筆的表現不若用墨或是淺絳的表現效果好，較易表現出裝飾性強的效果，顯然與後來文人「寫意」要求的觀念相違背，所以文人畫興起以後，色彩的使用不再像唐以前一樣受到重視，現在台灣的膠彩畫，雖主要是承日據時代日本的東洋畫而來，但其實有關製作的技術和色彩的使用，最根本的源頭還是在中國，這種表現方式和水墨配合運用，筆者以為仍有很大的探索的空間。

三、其他技法的運用：除了傳統用筆的鍛煉和用色的觀念，在表現一些肌理時，運用一些輔助工具可產生意想不到的效果。分述如下：

1. **膠礬水：**在紙的背面依需要灑上膠礬水，待乾後，再開始畫，膠礬水的輕重不同，和灑的方式不同，會產生不同的肌理。
2. **拓：**用紗布包上厚厚的綿花，再綁起來，就成為拓包；寫生時可以將想要的質感拓起來做為資料，或是直接拓在作品上也可以，只是要有點技巧，否則會糊成一片或是把紙打破，拓的方法可分為：
 - (1)把紙放在要拓的物體上，沾墨直接拍打：這樣可以呈現較清楚的肌理。
 - (2)先把要拓的物體噴濕，再把紙放上去，沾墨拍打：肌理會融在水墨裡。
 - (3)把紙噴溼，再用比較乾的拓包拍打：效果類二，但比較模糊。
3. **印：**有些東西的肌理可以直接沾上顏料或墨汁，印在紙上，再處理。
4. **燒箔：**用硫黃在銀箔上製作肌理，淋過硫黃的銀箔與空氣接觸的時間長短不同，會產生不同的色澤變化。