

第四章 創作的形式、技法與媒材



第一節 創作的形式

筆者認為藝術家雖以其個人在地經驗為出發點，但其再現形式上，除了藝術價值觀及藝術內容，其中藝術的生產形式(forms of production)，更是自身理想「風格」的塑造。關於視覺藝術的風格，賈克·瑪奎 Jacques Maquet 就風格（style）二字解釋為：「其可在一組對象中被感知的特定形式組合。亦即當某個人一生中創作的的所有或大多數藝術品形式，皆具有特定的形式組合時，則會出現個人風格。」⁵¹

當我們進行藝術創作構思或面對組合藝術作品時的元素運用，經常是擷取前人的經驗與成就；其中油畫創作的表現，大部分有著西方血緣的關係，特別是在創作觀念以及形式表現上。筆者自西洋藝術流派中，概略性地歸納出本系列油畫創作形式之基本思維依據重點如下：

一、古典主義(Classicism)思考的秩序性和明晰性

古典主義的精神，普遍尊崇古代希臘羅馬的藝術價值，它包含了完美、永恆、嚴密的結構及規律的秩序。筆者嚮往其精神上追求尊嚴與寧靜、強調結構的單純及均衡和比例的勻稱。

⁵¹ Jacques Maquet, 2003, 《美感經驗：一位人類學者眼中的視覺藝術》，《The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visul Arts》，武珊珊、王慧姬等譯，臺北市，雄獅圖書股份有限公司，頁 225。

古典主義的美學觀在十五世紀的文藝復興（Renaissance）時期中，以多元化的方式結構奠定了穩固的視覺基礎，筆者以其執行策略方向，作為個人藝術表現的理性根基如下：

（一）創造空間深度－透視學、空氣遠近法

透視法除了運用在壁畫上，一般繪畫也經常使用。文藝復興時代的繪畫觀念是，一幅畫就像是打開的一扇窗，畫面展現出「窗外」另一個的空間。傳統的古典主義者，根據幾何的機械方式來測量，例如，以消失點的透視表現，使畫面產生具有漸進深度的立體空間效果。另



圖 4-1 拉斐爾(Raffaello Sanzio)
雅典學院 1510-1511
梵諦岡博物館簽署室(Stanza della
Segnatura)

外，再結合來自觀者的實際觀察視覺經驗，以表現既嚴謹又自然的視覺觀點。如拉斐爾（Raffaello Sanzio,1483-1520）所描繪的[雅典學院]（圖 4-1），畫中的古典建築以完美的透視法再現、以及人物比例前後關係調和，其實是畫家對新的聖彼得大教堂的詮釋。透視原理的應用在文藝復興的藝術表現上，因能夠協助表現三度寫實空間，而成為極受重視以及普遍運用的古典技法。一如筆者在創作〔踏浪〕（圖一），即以左上角消失點的透視表現，呈現海景廣闊的景深，使畫面人物的比例合乎空間結構，以利寫實的描繪表現得以達到更趨美好的境地。



圖一、 陳美瑤 踏浪 194x130 cm

除了透視法，達文西在畫中還發展了「空氣遠近法」（亦即暈霧法）來輔助遠近距離感，將遠近不同的物體隔著空氣呈現出色彩和明暗的差異，如達文西(Leonardo Da Vinci,1452-1519)所畫的〔蒙娜麗莎〕(圖 4-2)，即是利用油畫細微的差距與逐漸的變化，使畫面產生深度空間的遠近效果，表現出空氣的透視與大氣朦朧的景深，與數學幾何線條的透視法完全不同。空氣遠近法乍看之下很像中國山水畫中「虛、實」的表現方法，如近山突出、明顯，屬於「實」，採以濃墨及線條實體表現；遠山濛朧、縹緲，屬於「虛」，多用淡墨烘托。虛實對比之下，遠近差距就出現了。當然，達文西的腦中不見得裝著中國的「陰陽」、「虛實」之理，他只是務實地把大自然中觀察到的景象呈現在畫面上。筆者依據文藝復興時期空間創造的理論概念，與實際觀察相結合，安排畫面人與人、人與物、主體與背景環境的比例、體積與空間關係相互調和，例如作品〔朋友〕(圖十二)，畫面中前後兩組騎馬的人物，其體積與比例的關係，經由文藝復興時期所傾向的智識性的構圖方式，即以有意識的計算，以大小比例結構表現出彼此間遠近的關係，又尚能保有筆者欲詮釋的人物們儘量呈具相等的份量，以強調互為一家人之密切關係，另外，採用空氣遠近法處理畫面之大自然，使光線與空氣互相交織成一片透明、流動而生機蓬勃的空間。

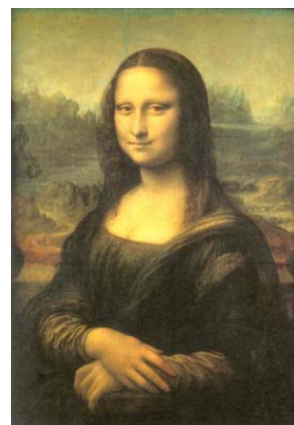


圖 4-2 達文西 蒙娜麗莎
77x53cm 1503-1506
法國巴黎羅浮宮



圖十一、陳美瑤〔朋友〕122x107 cm

（二）注重和諧的理念

古希臘與羅馬的人文認知背景雖有所不同，但在古典主義的表現上，卻承傳了理性、和諧、平衡和理想化的建築、雕刻與繪畫特色，為西方文明奠定了傳統的基礎。文藝復興的人相信人能夠掌握宇宙間的平衡與和諧，認為人類不僅在藝術上，在生活上也必須要平衡自己多方面的才能與興趣，達文西(Leonardo da Vinci 1452-1519)說：「可知我們的靈魂是以和諧為原則所構成的？當我們對事物各部分結構的關注有同等之比重時，和諧自然產生。」可想而知，文藝復興的藝術家何以結合著多重領域的科學研究，幫助他們在作品上追求深入、細緻與準確的表現，尤其是最著名的大師達文西，同時具備著科學家、發明家、哲學家、藝術家等多重身份。筆者極為崇尚文藝復興的藝術家，對精神層面與生活實踐的和諧意念，將繪畫的古典認知帶領到最高技術表現的境界；「中國古典美學則從《尚書》講『八音克諧』，『人神以和』到孔子倡導溫柔敦厚的中和風格，也提出了構成藝術的基本要求：美即和諧。」⁵²儘管東西方的藝術表現形式大有不同，然而所共同強調的是藝術的再現與表現的統一。筆者以東西方古典主義之理性與和諧特色的美學規範，透過潛意識的本能追求，將創作的再現與表現、理想與現實、理智與情感的統一概念，帶入本油畫創作表現中。

⁵² 王林，1993，《美術形態學》，臺北市，亞太圖書，頁 145。

(三) 追求完美的比例與結構

古典主義的精神在藝術家們對古典原則的探討與表現下，實踐了希臘人對完美標準的觀念，在文藝復興時期將此信念推向高峰。尤其古典希臘的理想標準，具有關照後世藝術家的影響力：

自古至今，藝術家都在找尋「理想」的比例標準。古典希臘哲學主張數學是控制宇宙的力量，因此建立了「黃金比例」(Golden Mean)，有時稱做黃金分割(Golden Section)，來代表生活及藝術裡比例與平衡的理想標準。希臘數學家歐基里德認為，黃金分割是兩邊極端的中點，也就是「所有事物的中庸之道」。在藝術品上，黃金分割是用來說明：一小部分與較大部分的關係如同較大部分與整體的關係。⁵³……

對於組織畫面的內容元素，筆者經常運用此理想的黃金比例原則，為作品做最有效的結構安排，以呈現令人愉悅而協調的比例關係的畫面。如作品〔吹泡泡〕(圖六)筆者安排畫中主題女孩在畫面的構圖與其畫面的關係，即為一種黃金比的構成形式。



圖六 陳美瑤 吹泡泡 145.5x112 cm

另外，希臘人最崇敬人體，並從自己身上找到了完美的依據，正如同第一世紀的建築師維楚維斯 (Vitruvius)所提出的，人的身體代表著比例的標

⁵³ Ocvirk、Stinson、Wigg、Bone、Cayton，江怡瑩譯，2004，《藝術原理與應用》，台北市，六合出版社，頁 64~66。

準：當我們的手與腿伸直時，恰好能夠構成「完美」的方形和圓形；⁵⁴達文西認為：「人類所有的真理研究都要透過數學來分析」⁵⁵，他並且畫了“人體比例”（Proportions of the Human Figure）—〔維楚維斯之後〕（After Vitruvius）

（圖 4-3），筆者自接觸藝術以來，最感興趣也最深刻感佩的便是此圖；達

文西在圖中表現出對人體結構的完美計算。「他

將男性軀體放在一個正方形，和圓形裡面，探討

頭、身體、手、腳的比例關係：其身高和伸直後的雙臂一樣長，而且正方形的中心位於雙腿的接

合處，圓心則在肚臍⁵⁶。」Wylie Sypher 的解釋是

「當你將雙腿張開，使身體的高度降低到原身

高的十四分之一，然後將雙臂舉起，讓中指與

頭部同高度，這時，你的四肢將可構成一個正

圓形，你的肚臍定是位於圓形正中央，而你兩

腿之間的空間必然會構成等邊三角形。」⁵⁷

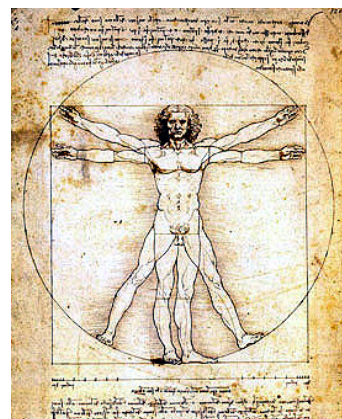


圖 4-3 達文西 (Leonardo da Vinci) “人體比例” (Proportions of the Human Figure) —〔維楚維斯之後〕 (After Vitruvius)，c.1492，34.3x24.8cm，Pen and ink.

除了人體的理想標準比例，佛羅倫斯藝術家們學習從解剖中研究人體內部的組織、肌肉與骨骼；深入探索人體結構，來突破外在的視覺侷限性，賦予更完美的藝術表現。達文西更以數量驚人的人體解剖圖素描進行研究，使他的油畫作品能夠給予我們完美無暇、優雅自然的視覺經驗。由於筆者本創

⁵⁴ Kenneth Clark 1972, *The Nude: A Study in Ideal Form*, Princeton, New Jersey: Princeton University, p15.

⁵⁵ Wylie Sypher 1955, *Four Stages of Renaissance Style: Transformation in Art and Literature 1400-1700*, Garden City, New York: Doubleday & Company, p.61.

⁵⁶ Ocvirk、Stinson、Wigg、Bone、Cayton，江怡瑩譯，2004，《藝術原理與應用》，台北市，六合出版社，頁 69。

⁵⁷ Wylie Sypher 1955, *Four Stages of Renaissance Style: Transformation in Art and Literature 1400-1700*, Garden City, New York: Doubleday & Company, p.63.

作研究主題以人為主，於是可以感受到古典美學的能量，是視覺藝術中所無法忽略的視覺語言。

亞里斯多德(Aristotle, 前 384 年-前 322 年)認為「美」有三個條件：秩序、勻稱以及明確。有秩序才不致一團混亂；勻稱，則是其本身的比例恰當；明確，即是表現出來的東西要清楚。⁵⁸此三個條件可以說是後來古典主義的大架構，也是筆者對於畫面中「人」與「空間」之間關係，所追求和諧的基本依據，代表著個人對現世的認同與探索在進行創作時，而追求完美的觀念，需透過理性認知，以能夠理想化現實生活中不夠完美的狀況。

二、巴洛克(Baroque)情感與精神的運動性

古典主義代表節制，強調理性；巴洛克則醉心於動態與視覺效果，是十七世紀在歐洲主要流行的藝術形式；但這兩大潮流絕非對立，他們都強調表現，不相互敵對。尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844~1900)，曾言：「偉大藝術衰亡之際，巴洛克風格便產生了。當古典主義藝術變得過於苛求、過於嚴厲之時，巴洛克便以一種輕鬆的現象出現。」針對這一斷言，藝術史學家歐吉尼奧·道爾斯 (Eugenio d'Ors) 反駁說：「這兩種藝術的靈感來源各有千秋。一種風格強調簡約、理性；另一種則強調鋪陳，並具有音樂性。前者偏愛固定且有重力感的形狀，後者喜用曲線成飛翔之勢。由此及彼，談不上什麼墮落或衰亡。他們是永恆藝術感受的兩種不同表現形式。」⁵⁹

⁵⁸ 傅佩榮，1995，《自然的魅力：盧梭、席勒、柏格森、德日進》，臺北市，洪建全教育文化基金會。

⁵⁹ Pierre Cabanne，董強、曹勝操、苗馨 合譯，2002，《西洋視覺藝術史—古典主義與巴洛克藝術》，(L'ART CLASSIQUE ET LE BAROQUE)，臺北市，閣林國際圖書有限公司，頁 6~7。

筆者對於巴洛克藝術中，強調情感或精神的運動性充滿興趣；也能察覺其中的藝術形式表現：除了外顯的結構動勢，隱約也反射其內在層面的情感；屬性較安靜，同時注重微妙深思等特性。其中最令筆者欣賞的典型代表畫家，及其對筆者之創作形式有所關聯之處如下：

(一) 委拉斯蓋茲 (Diego de Silvay Velazquez 1599-1660)

是文藝復興後期西班牙最偉大的畫家，1628年，委拉斯蓋茲畫了〔巴克斯的勝利〕又名〔飲者〕The Topers (The Rule of Bacchus)。如(圖4-4)畫中有兩位人物直視著畫框外，巴克斯(Bacchus)眼睛則朝一邊望去，讓觀者從他的表情猜測他不為人知的心思。委拉斯蓋茲有意使觀者徘徊在參與和疏離間，尤其這種操弄觀畫者的作法，在《西洋藝術流派事典》一書中，指稱為巴洛克藝術的標記。



(圖4-4) 委拉斯蓋茲
〈巴克斯的勝利〉又名〈飲者〉
The Topers (The Rule of Bacchus)
1628 油畫，165 x 225 cm
Museo del Prado，馬德里

筆者在本研究創作中，在〔天人菊之舞〕(圖七)與〔悠閒的下午茶〕(圖二)作品裡，亦以此作法安排畫面，表現出其中的重點人物角色，視



圖七 陳美瑤 天人菊之舞 116.5x91 cm



圖二 陳美瑤 悠閒的下午茶 145.5x112 cm

覺動線朝向畫外一端望去，出現觀者與畫中人跨越畫內畫外的趣味性與神秘性思維。另外，也以魯本斯豐富的色彩和躍動的筆觸，作為展現繪畫表現之本質。

（二）魯本斯 (Peter Paul Rubens, 1577-1640)

比利時的魯本斯是巴洛克早期的代表人物，他的繪畫作品氣勢宏偉、色彩豐富且充滿動感，是歐洲的達官顯要所喜愛的。筆者尊崇魯本斯描繪眼睛看到的每一樣東西，並用鮮活的色彩和筆觸來表現畫中人物的肌肉結構、肌膚色澤和衣料的質感等。



圖 4-5 三美神，魯本斯，1639，油彩·木板，221 x 181 cm，馬德里普拉多美術館

魯本斯所畫的〔三美神〕(圖 4-5)，是以古代希臘神話的三美神為主題，畫面中富有肉感的軀體的女子，在如此一側一反一正的節奏性中展開，豐腴的身軀在轉動的肢體下產生扭曲的張力，魯本斯用柔軟的色彩和纖細的筆調，表現畫面和諧柔美的視覺氛圍。

魯本斯除了他人訂做的主題作品外，尚有為悅己而製作的神話創作等，都有著個人的，親切的一面。如(圖 4-6)地與水的結合 The Alliance of Earth and Water (The River Scheldt and Antwerp) 魯本斯對畫面結構表現的維妙維肖。筆者很欣賞這些較個人化的作品形式表現，尤其運用魯本斯表現人體的



圖 4-6 魯本斯 地與水的結合 1618,油彩·畫布 222.5 x 180.5 cm 俄羅斯聖彼得堡艾米塔吉博物館

色彩形式，輕快有勁的筆觸，以及包含對畫面對象一人與物的氣氛，做為筆者創作人物形式的模範。如肖像畫〔小女孩〕(圖十八)的人物描繪，即是筆者初次以其細膩的色調運作，嘗試將女孩洋溢歡欣的笑臉，以透明的技法充分表現出其中臉部肌肉的微妙變化，做為本系列油畫創作的熱身運動。



圖十八 陳美瑤 小女孩
41x31.5 cm

(三) 普桑 (Nicolas Poussin, 1594~1665)

法國畫家普桑在他所屬的巴洛克時期的繪畫風格中，顯得古典又理性。普桑的繪畫理想是詮釋人類內在的善良情懷，從他的畫作中可以看出他樸實單純的性格，有些觀者認為普桑的畫作是呆板多慮的，也許正因為畫作中反應的是他個人純正的企圖，觀者若能解讀他畫中的意念，便能夠得知這正是普桑獨樹一格的個人表現形式。

在早期作品中，普桑便將風景畫進畫中，成為畫面的背景；十七世紀以後，風景在他的畫作中才佔據主要地位。在高尚的構思與和諧的型態方面，普桑本著古典主義的靈感泉源，色調冷靜、構圖明晰、具有幾何性質，被譽為十七世紀最偉大的「古典主義」或「理想主義」風景畫家。



圖 4-7 羅馬平原風景 普桑
油彩·畫布 1638-39
62.8 x 74.4 cm
英國倫敦國家畫廊

普桑認為一幅畫必須包含最高的道德內涵，並表現在一個能傳達其知性內涵的結構中；圖式本身必須是令人愉快的；普桑的用色概念認為，色彩是指點視覺上的統一，而非提供感覺上的魅力，他的風景畫始終表現他所堅持的嚴謹的態度。如〔羅馬平原風景〕(Landscape in the Roman Campagna) (圖 4-7) 即能看出他風景畫作所展現的獨特氣韻。

筆者在個人的創作中，景色於畫面的屬性雖為客體元素，但卻佔有很重要的氛圍影響性，普桑風景畫作的色彩形式及結構概念，正是筆者樂於運用的表現形式，一如普桑的風景畫，散發著空氣的清
新感，色調平穩而統一，整體結構呈現悅目之明晰性，如圖十五〔古今畫意一向古希臘致敬〕，即是以此概念作為主要的表現形式。



圖十五 陳美瑤 古今畫意一向古希臘致敬 91×72.5 cm

第二節 創作的技法與媒材

「藝術就是理念的表達，而其表達又需藉媒材與技巧的應用和配合。」

⁶⁰誠如每一位創作者，在藝術創作的領域裡，不斷的摸索、嘗試與開發，終究會在這過程中，具備經驗而有所心得，筆者在本系列創作的技巧與媒材方面，運用的方法與內容大致如下：

一、創作技法

(一) 肌理打底法 (Texture Ground)

當作品完成構思階段，筆者會在空白畫布上做出大體架構，並於所欲呈現質感紋理之區塊，選擇適當的媒介物如增厚劑、浮石凝膠劑等打底塗料作為表現畫面質地之結構，如〔漂流木〕(圖五)，位於漂流木前端的沙灘部分；以及〔妳在看我嗎〕(圖十四)，啫咕石之處，皆施以打底塗料建構基本質地，等其充分乾燥後，接著再作顏料打底的工作。此技法的優點在於，之後在顏料的運作及質感的表現上，將更為省力而得心應手。



圖五、漂流木 162x130 cm



圖十四、妳在看我嗎 50x20 cm

⁶⁰ 李美蓉，1997，《視覺藝術概論》，台北市，雄師圖書股份有限公司，頁 41。

（二）厚塗法 (Impasto)

厚塗法可以展現出油畫的厚實特質，並且在顏料豐富的堆積變化或筆觸層次交疊中，產生富有節奏性的趣味感；甚至厚重濃稠的顏料，在畫面上的起伏效果，具有淺浮雕的感覺。筆者在作



圖七、天人菊之舞 116.5x91 cm

品進行中，基於表現畫面某小部分的畫肌，或顯示

近處效果、強調肌理質地份量時，會以顏料的相當份量，來做主要層次的建構，以突顯視線焦點或區別畫面造形元素之不同質地。如〔天人菊之舞〕(圖七)，畫中主角的舞衣及背後舞台布景的天人菊花心部位，即是使用此技法作為表現方式。

（三）薄塗法 (Fluide)

這種技法與 Impasto 相反地，欲表現輕快的畫面或呈現某區塊的後退感，筆者通常是將顏料調薄後再作畫面處理，使底部調子隱約透出，可產生微妙的色層美感；有時欲表現畫面構成需要，將顏料以媒介劑稀釋



圖三、窗 194x130 cm

後，使其於畫面呈現流暢效果。如〔窗〕(圖三)，天與海的部分，主要即以薄塗技法構成其清透的視覺效果。

(四) 乾擦法(Frottage)

此種技法術語源自於法文的 froter (摩擦) 。
意指將顏料在已上過色的區域，以乾擦方式再畫上
其他色彩。刻意製造作品局部的效果，顯現出破碎
而不平滑的色面。尤其在具有厚度的肌理最外
層，待顏料乾後，筆者以擦塗表面的方式，製造



圖二、悠閒的下午茶 145.5x112 cm

不同層面的明暗或色層，以表現質感或立體感，以發揮油畫顏料豐富質紋。如〔悠閒的下午茶〕(Tea-time at Leisure) (圖二)，位於畫面右下方的花臺，除了以增厚劑打基底，在彩繪的末層階段即以乾擦法呈現其石化質感；另外，花叢的乾草部分亦配合此技法作表現。而作品〔朋友〕(Friends) (圖十一)，畫面中白馬的表面質感，即是在幾次塗層乾後，以乾擦法所表現的細微變化。

(五) 透明染法(Dye Transparent)

特別是有些顏料，本身的質的屬性，即缺乏
覆蔽性，直接使用會過於單薄，其光采亦無法突
顯，必須以別的颜色為底，再將透明性的顏料稀釋薄塗
於已乾的底色上。筆者將此油畫的透明染法，運用在局
部的細節修飾，透明及半透明薄塗層，使得空間和色調
都具備大幅度的跳躍變化，產生油畫畫料透明感和豔澤
感，賦予畫面統一協調中帶有節奏性。如〔踏浪〕(圖
一)，此技法除了表現於人物的膚質，亦使得濕潤的



圖一、踏浪 194x130 cm



圖十六
白鴿與模特兒 72.5x60.5 cm

海灘及海水呈具了透明的特質。另外，〔白鴿與模特兒〕(圖十六)的天空、草

地，其層次的調子，亦以透明技法烘染運作。

(六) 多層次畫法(Layer-Multi)

傳統的油畫，就是綜合運用不透明色的掠塗，成爲半透明像磨砂般擦入的塗法，以及薄塗層透明色的烘染等，通過一層層重覆塗繪，建構出深層調子和有構築性的畫面紋理來；筆者在本系列創作中，多數作品即以此表現技法進行，而

此反覆的塗層及暈塗(Sfumato)的畫法，有利於製造豐滿的層次和正確的色值。如〔大自然的樂章—琴韻遊戲〕(圖六)，其中小提琴玩具的色層結構，以多層次畫法重疊覆塗，直至最鮮亮的表層；而〔女孩與小兔子〕(圖九)，也以層

次重複暈染畫面中大片的草地；〔古今畫意—向古希臘致敬〕(圖十五)，畫中的植物、岩石與黑犬等，皆以多層次的塗層表現其質感特色。



圖六、大自然的樂章—琴韻遊戲 145.5x112 cm



圖九、女孩與小兔子 116.5x91 cm



(七) 裱貼法(Collage)

爲畫面重點式的表現需要，取適當的材料黏貼於畫面局部。例如筆者在本

創作作品中〔吹泡泡〕(圖四)及〔天人菊之舞〕(圖七)的畫面上，以金箔裱貼於主題人物部分，使其成爲主體人物的飾品配件，以強化女孩愛美之特質。



圖四、吹泡泡 145.5x112 cm



圖七、天人菊之舞 116.5x91 cm

(八) 濕中濕法(Wet in wet)

在畫料未乾時，即進行覆塗，或施加暈色，從而帶出下層色彩。此種畫法藉由塗層變化而生成明暗的暈調，下層的色隱約透過上層色彩產生中間調子，製造出調色版上無法混色的灰調，稱爲「光學灰⁶¹」。此技法運用情形如作品〔餵鴿〕(圖十)，畫中女孩的衣裳明度層次變化，以及〔餵牛〕(圖十三)，濕中濕的技法表現了牛的毛髮微妙的明暗灰調色階，〔表姊妹〕(圖十二)的人物膚色處理等。筆者認爲使用此技法，能直接於畫布上製造出光學灰的鮮色調，可以表現油畫的唯美韻味。

⁶¹陸韜，1989，《油畫繪製入門》，台北市，南天書局，頁79。



圖十、餵鴿 80×65 cm



圖十三、餵牛 116.5×91 cm



圖十二、表姊妹 80×65 cm

(九) 微黏法(Mordiente)

在創作過程中，當畫面某一區塊，稍乾而未乾透時，會呈現一種略帶黏性的狀態，筆者認為在此階段再次上色，因運筆時會略帶阻力又具適當的附著力，反而容易使作品出現鮮明的效果。一如作品〔鄉間的花香〕(圖八)，在畫面中遠處的枯林以及地上的乾草堆，以及〔紅簾綠椅〕(圖十七)，畫中的綠色椅子，即以此微黏法作為結構的表現技法。



圖八、鄉間的花香 116.5×91 cm

綜合以上大致較常使用的繪畫技法，筆者深感在現代繪畫技法極其自由的表現意欲下，尚可勇於嘗試、持續追求個人最感適宜的創作技法，因為表現與技法有不可分離的關係；具特定的思想，自然有特定的技法，而技法也產生創作者富於個性的畫肌。



圖十七、紅簾綠椅 72.5×60.5 cm

二、創作媒材

藝術世界的多元化，洋溢著各種活絡的能量，一直可見推成出新的藝術創作。現今又因充斥著科技的便利性及多媒材的花俏樣貌，展現於台灣當代的藝術創作中，不論是創作媒材、形式語彙或表現內涵，所呈現的藝術風貌，不乏驚豔。

筆者相信，當藝術家面對各種可供選擇的表現媒材時，都有其自覺性地以最有把握的認知，選擇自身最能展現其創作意圖的材料工具，以作為視覺性轉換的最佳媒介，而無須為了呼應時下材料的變異，追隨「流行」。筆者認為，在藝術價值的層面上，「繪畫」仍是最能直接表達美學觀念、心靈意涵與詮釋物象的優越方式，而且最為貼近感知者的經驗向度及社會文化背景。在眾多用以表現繪畫的媒材中，筆者選擇了「傳統油畫」的媒材，以作為此創作研究表現的素材媒介。

傳統油畫畫料發明於十五世紀北歐文藝復興繪畫的創始人范·艾克兄弟（Jan van Eyck 1390~1430 · Hubert van Eyck 1395 ~ 1441），兩位皆是法蘭德斯畫派〔Flemish〕（以地名而起名）的重要人物。過去的畫家通常自己調配顏料，也常有自己獨特的配方，范·艾克兄弟對亞麻仁油、核桃油等乾性油作為媒介劑的發現，以及對油畫技法的開發，對後來的繪畫有很大的貢獻。油畫畫料發現以後，即幫助了畫面表現的細膩度，色調層次表現亦更為豐富；啓迪了文藝復興繪畫如實呈現的手法。

一直到今日，傳統油畫依然存在著它五百多年來的表現魅力，筆者在本創作中，主要透過的油畫媒材及使用的情形，大致如以下之說明：

（一）基底材(Support)：

對繪畫作品的生命狀態而言，基底材的重要性是首當其衝的，因為它的建構與品質關係著作品未來呈現與保存的問題，所以陳景容教授將基底材的重要性做如下的比喻：「顏料、畫油等可喻為油畫的皮肉，基底材則可說是油畫的骨骼。」⁶²可見一幅紮實的創作作品，需要完善的基底材為先決條件。筆者在本系列油畫製作的基底材使用概況如下：

1、畫布與畫板：

油畫基底材泛指可以承載或可供依附繪畫顏料層的材料，包含麻布、木板、等素材。從中世紀畫於木板上的畫，其保存情形較為良好來看，說明硬的基底材優於軟的基底材；筆者於某些小的畫作，便以木板作為嘗試性的選擇素材，效果頗佳。然而，對於大幅作品的基底材，筆者全部都是使用畫布(Canvas)，其中有 50% 麻（粗目）、仿麻、及棉麻做成的合成畫布。

2、建構畫面效果：

油畫創作時可視畫面表現需要之狀態，選擇適當的媒介物以呈現畫面效果，或做為質感表現的肌理打底塗料，包括增厚劑、浮石凝膠劑

⁶² 陳景容，1971，《油畫的材料研究及實際應用》，台北市，國立台灣藝術專科學校藝術叢書編纂委員會，頁 49。

(Coarse Pumice Gel)、紗布、兔皮膠(rabbitskin glue)、碳酸鈣(化工原料)、金箔。筆者以增厚劑、浮石凝膠劑(壓克力保麗膜樹脂),做為畫面近處沙灘的肌理打底劑,以及其他質感表現的處理媒介;紗布、兔皮膠及碳酸鈣使用於以木板為基底材的版面處理;金箔則用於作品完成後,畫面的局部性妝點表現。

(二) 顏料(Pigment)：

筆者在油畫創作的過程中,以自身不斷的嘗試與體驗,於眾多顏料的領域裡,具體的經驗使得筆者偏向習慣性的顏料用色,主要常用的顏料概況如下：

1、關於無彩色的顏料：

如白色有鈦白(Titanium White)、鋅白(Zinc White)。鈦白是不透明的,具有良好的覆蓋力及著色力,色調效果很優美,唯乾燥時間較慢。鋅白則是半透明的,與其他色彩調和,有清透的鮮亮感,但日子一久,鋅白的透明性愈顯,而白色的力量便顯得減弱了,尤其這種白容易產生裂縫,持久性堪疑,不宜用於厚塗或下層著色以及底部打底用,宜作最上層的調色之用。

黑色有象牙黑(Ivory Black)、炭黑(Lamp Black)。半透明的象牙黑是由動物骨骼炭化製成,色澤溫潤典雅;炭黑則是炭精製鍊而成的,色調偏寒。另外,淺黑色有派氏灰(Payne's Grey)和較暖的灰色—墨魚灰(Sepia)。筆者在除非必要時,方會使用黑色系顏料。

2、關於彩色的顏料：

從錫管擠出來的油畫顏色，都是鮮豔而純淨的。調色的目的，是爲了所得的理想色相、明度與彩度，而增加明度與豔度並非徒加白色即可，因爲如此易使顏色偏於輕薄，較理想的顏料運用是調和以明度或彩度較高的鄰近色，例如紅加朱色、群青加鈷藍等。而對比色的混色會呈現顏色深而亮的潤澤度。

3、微妙的色彩冷暖的傾向：

一般而言，顏料通常被區分爲寒色與暖色，例如：朱標、西洋紅、赭石等列爲暖色；而鈷藍、群青、翠綠等列爲寒色，其實這僅是大概而論而已。在暖色群中有其較暖與較冷之分，而寒色群中亦具有冷暖屬性之傾向，例如：西洋紅與朱標並置，西洋紅顯得較冷，而朱標則偏暖調；又如天藍色較冷調，而鈷藍則暖些。若將顏色再經以調合，則其中冷暖屬性的變化就更多了。筆者認爲，繪畫的表現形式，有效地掌握色彩的冷暖感覺，運用色彩的微妙關係，對營造畫面氣氛與色調的豐富性，具有其實質的影響性。

（三）媒介劑(Medium)：

油畫顏料的穩固，是由於油的氧化作用，使其能徹底乾透；而油又使顏料的色澤得以保持鮮豔。以前范·艾克兄弟正是爲找尋可以使油畫顏料的展現同時具備這兩種性質的油，而做了無數的試驗，並一再經歷失敗才如願以償。由此可見油畫畫料的生命就在於油賦予它的豔澤之質

與其表現的可塑性了。

筆者用於油畫的溶劑畫用油，最主要依據油的性質分為兩種，一種是乾性油(Drying oil)，一種是揮發性油(Essences)。乾性油即是指不能揮發，而是吸收氧產生氧化作用使其乾化的現象而言，如亞麻仁油(Linseed oil)；亞麻仁油有一個特質需要注意，就是它含有黃色色素，放在暗處則會變黃或變暗，影響畫面的明快感，所以油畫不宜置於陰暗潮濕之處；乾性油宜放在明亮的地方，揮發性油則需置於暗處；揮發性油的特質是它本身可揮發而使顏料易於乾燥，如松節油(Spirits of turpentine)。由於松節油比乾性油容易乾之外，其油質亦較輕，透明而且流動性佳，易於使顏料拖動，可於作畫開始時，調節其以三分之二的比例，混合三分之一亞麻仁油使用；但因揮發性油會減少油畫的固著力，以及使顏料失去光澤，所以在作畫程序的第二層用色開始後，就必須逐漸增加乾性油的比例，以避免畫面色調灰暗，以及引起龜裂的現象。除了亞麻仁油和松節油的調配使用外，亦配合含有乾性油及揮發油所調配適當的調色油(Painting Oil)、Painting Medium(schildermedium malmittel medio para pintar)、以及適用於古典表現，運用於暈塗技法的 Liquin Original。

「實際上在法國，西歐的畫家們都認為一幅畫到了完成的階段的時候，不用溶解油描畫才是正規的方法」⁶³，筆者亦有同感，除非是畫面面積較大、或不易調色時，溶解油是可幫助調和與運筆的。

另外，當畫作需要補筆或進行修改時，因畫面上層顏料易被下層顏料吸去原來的光澤，而顯得黯淡，筆者會以軟性筆均勻適量的使用補筆

⁶³ 賴傳艦，1987，《油畫技法研究》，台北市，藝術家出版社，頁 39。

凡尼斯(Vernis a retoucher)塗擦於乾燥的畫面，約經二十分鐘，即可繼續進行作畫或修改畫面。

以上是筆者在創作媒材上大致使用的情形，在此概略性列舉出來。關於媒材之於作品的作用，有其直接性的影響或效能，然而，從實作經驗的累積方可對各種媒材的熟悉度與日遽增，進而能更有效的掌握媒材的表現特質，使得創作工程能獲得事半功倍的成效，而易見預期的理想結果。