

東海大學美術學系碩士在職專班碩士學位

創作論述

器物心象—楊永能創作論述

Mental Imagery of Still life—by Yang, Yung-Neng

指導教授：林文海 教授

研究生：楊永能 撰

中華民國 102 年 1 月

東海大學美術系
碩士在職專班

楊永能 君所撰碩士論文：

「器物心象 楊永能創作論述」

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

鄭月妹 (鄭月妹)

高永隆 (高永隆)

指導教授 林文海 (林文海)

系主任 林文海 (林文海)

中華民國 102 年 1 月 10 日

誌謝

天時、地利、人和，在研究所學習期間蒙上天的眷顧，安排一段鮮少世俗干擾的最佳時機，才能全心全力重新投入充滿人文氣息的校園完成課程，學習當中師長的提攜指導和同學情誼，是這研究所期間特別要感謝的對象。

因緣巧合就在這年度，提早一年或延後一年度入學，這些殊遇就不會齊聚發生在自己身上，我認為這些是美好的事情。

現任系主任的林文海教授也是筆者指導教授擁有深厚學理及實作，稍有遺憾未能及早跟隨學習。幸運的今年，承職業畫家旅居西班牙現發展於大陸的梁君午教授，親身授課和曾任國美館長倪再沁教授，宏觀寬廣之思想觀念啟發以及媒材自成一家的王永隆教授，傳授廣泛的創作媒材運用，以上，這是在東海大學美術系研究所進修中最大的收穫。還有如同兄長般的同學威杰對於修業間的關懷，創作進度提點，畢業前各項事務的協助，才能順利完成，在這美妙的因緣安排下衷心感激。

「師傅帶入門，修行看個人」，將抱持感恩之心努力創作隨創作經驗的累積，回味課堂上無法馬上領會的意境，若能有所體悟全歸功於師長的教導，希望此，離開校園後的創作生涯能有所長進與成績，莫負師長提攜與期盼，再次感謝。

摘要

在於年少時期曾經因喜愛美術有過短暫的學習，之後埋藏這種子於內心，經歷二十幾年後隱隱觸動發芽，這好似天命般牽引著，終究回到必須完成的一件事。此時回到美術系研究所重新拾起畫筆試探自命不凡的恩惠以及彙整一套創作系統，期望啟發將來孤獨的創作生涯。

本研究藉由器物繪畫來探討自我繪畫的創作性，從16世紀靜物畫在北歐的法蘭德斯與荷蘭萌芽開始到18世紀，靜物畫發展的第二個高峰，對於當時期文獻資料中出色的藝術家進行探尋，當中特別選以創作表現為筆者所欣賞、讚嘆的對象，17世紀的荷蘭畫家威廉·卡爾夫(Willem Kalf)作為本繪畫創作文獻基礎。

另因古典畫引發對於材料的好奇心，對基底材、媒介劑與顏料加以探索，於是收集材料文獻資料再自行調配實驗，於第三章中以圖片、文字整理說明，第四章呈現創作作品，介紹使用媒介劑與畫面表現的實驗關係與創作作品論述。

ABSTRACT

With love of Fine Arts, I learned it for a short time when I was young, then, such a seed as the passion is hidden in my heart and buds vaguely after two decades of years which is likely to be a destiny dragging me to the thing I have to accomplish it. In such an event, I returned back to the Institute of Fine Arts Department and picked up brushes for such tentative, pretentious kindness and aggregated a complete set of authoring system for the expectations to inspire a lonely author's career in the future.

The creativity behind self-painting was discussed by virtue of artifacts paintings in the Study herein, where the range was from the still life paintings initiated in Nordic Flanders and the Netherlands in the 16th century to those ones in the 18th century; at the second peak time of its developments, those artists who had great contributions to the literatures at that time began their explorations and searches, among of which, the works created by a Dutch painter, William Kalf in the 17th century were selected for the subjects I appreciated and gave praises for and served as the basis of literature in topic of the creative painting herewith.

Besides, my curiosity for the materials was driven by the classical style of paintings where I made researches on the substrate materials, media agents and pigments; hence, I collected materials for literatures then allocated them for experiments which were illustrated with images and texts in Chapter III, while Chapter IV presents creations and introduces the experimental relationship between the use of media agents and expressions on the display, as well as discourse of creative works.

目次

誌謝.....	I
摘要.....	II
ABSTRACT.....	III
目次.....	IV
圖目次.....	V
第一章 緒論.....	1
第一節 研究背景動機與目的.....	1
第二節 研究方法	2
第三節 研究範圍	4
第四節 名詞解釋	4
第二章 靜物繪畫文獻探討	6
第一節 靜物繪畫的意涵.....	7
第二節 卡爾夫的繪畫與影響發展.....	8
第三章 創作理念與結構、材料.....	13
第一節 創作背景與理念、風格.....	14
第二節 結構造型與材料.....	30
第四章 創作作品說明.....	56
第一節 創作作品	56
第五章 結論—創作省思與未來展望.....	75
參考文獻.....	77

圖目次

圖 1 卡爾夫〈靜物〉	9
圖 2 黑姆〈水果和龍蝦〉	10
圖 3 海達〈有黑莓派的早餐〉	10
圖 4 貝耶林〈宴會〉	10
圖 5 卡爾夫〈有鸚鵡螺高腳杯的靜物〉	11
圖 6 卡爾夫〈靜物與中國瓷罐〉	11
圖 7 卡爾夫〈金銀酒杯與一盤水果〉	12
圖 8 卡爾夫〈銀器玻璃靜物〉	12
圖 9 楊永能〈靜物〉	14
圖 10 楊永能〈肖像〉	15
圖 11 楊永能〈挪用〉	15
圖 12 楊永能〈型構表現〉	16
圖 13 楊永能〈蜉蝣之羽〉	16
圖 14 楊永能〈孕育繁衍〉	17
圖 15 楊永能〈自由境界〉	18
圖 16 楊永能〈器物心象〉, 2012, 畫布、油彩〈圖 59 局部一〉	20
圖 17 楊永能〈器物心象〉, 2012, 畫布、油彩〈圖 59 局部二〉	20
圖 18 楊永能〈簡單的矛盾〉, 2012, 畫布、油彩〈圖 65 局部一〉	21
圖 19 楊永能〈簡單的矛盾〉, 2012, 畫布、油彩〈圖 65 局部二〉	23
圖 20 達利〈聖體的靜物〉, 1952, 畫布、油彩, 私人收藏。	25
圖 21 達利〈記憶的堅持〉, 1930, 畫布、油彩。網路資料	26
圖 22 達利〈寓言〉, 55.9 x 71.1 cm。網路資料	27
圖 23 楊永能〈器物與時間〉, 2012, 紙本、水彩〈圖 68 局部〉	28
圖 24 楊永能〈盤上的核桃靜物〉, 2012, 畫布、油彩〈圖 50 局部一〉	29

圖 25 本研究繪畫材料相關書籍.....	32
圖 26 打底材料與準備器具	33
圖 27 首次平塗.....	34
圖 28 首次砂磨.....	34
圖 29 加入色料.....	35
圖 30 加入色料再次平塗.....	35
圖 31 加入色料後砂磨.....	36
圖 32 完成打底妥善置放.....	36
圖 33 市面販售之乾性油及經由加工後自製乾性油.....	37
圖 34 市面販售之揮發性油	38
圖 35 市售乾性油	39
圖 36 亞麻仁油日曬法.....	40
圖 37 日曬亞麻仁油、網路資料.....	41
圖 38 黑油製作材料、工具	42
圖 39 第一次煮黑油失敗.....	43
圖 40 黑油製作步驟.....	44
圖 41 黑油製作完成.....	45
圖 42 法國 Lefranc & Bourgeois 法蘭密斯油.....	46
圖 43 左邊 Lefranc & Bourgeois 艾奇凝膠，右邊英國溫莎·牛頓 麗可凝膠.....	46
圖 44 達瑪凡尼斯製作材料	47
圖 45 達瑪樹脂完成溶解.....	48
圖 46 媒介劑材料實驗整理圖片及文字說明	49
圖 47 研鉢、研磨杵	54
圖 48 繪畫用具及材料.....	55
圖 49 楊永能〈台上石榴〉，2012，畫布、油彩〈圖 57 局部一〉	57

圖 50 松節油加上化工行購買未經日曬亞麻仁油及自製達瑪凡尼斯.....	59
圖 51 楊永能〈盤上的核桃靜物〉.....	59
圖 52 松節油加上老人牌未經日曬亞麻仁油及自製達瑪凡尼斯.....	60
圖 53 楊永能〈植物與咖啡杯〉.....	60
圖 54 松節油加上化工行購買經日曬亞麻仁油及自製.....	61
圖 55 楊永能〈植物、橘子與咖啡杯〉.....	62
圖 56 松節油加上老荷蘭漂白亞麻仁油及自製達瑪凡尼斯加二氧化矽或蜜蠟.....	62
圖 57 楊永能〈台上石榴〉.....	63
圖 58 楊永能〈器物心象〉, 2012, 畫布、油彩〈圖 59 局部三〉.....	65
圖 59 楊永能〈器物心象〉.....	66
圖 60 楊永能〈器物心象〉, 2012, 畫布、油彩〈圖 59 局部四〉.....	66
圖 61 松節油加上老人牌未經日曬亞麻仁油及自製達瑪凡尼斯.....	67
圖 62 楊永能〈消逝的靜物〉.....	68
圖 63 松節油加上法蘭密斯油.....	69
圖 64 楊永能〈簡單的矛盾〉.....	69
圖 65 楊永能〈簡單的矛盾〉.....	70
圖 66 楊永能〈台上靜物〉.....	71
圖 67 楊永能〈台上靜物〉.....	72
圖 68 楊永能〈器物與時間〉.....	74

第一章 緒論

第一節 研究背景動機與目的

一、研究動機

正如詩人白朗寧說：「找出人生的意義，是我最大的快樂。」¹，是的，在這不惑之年我確信找到了屬於自我的意義目標，卻困窘的建立在平凡一般的世俗生活上，開門就是柴、米、油、鹽、醬、醋、茶，每天盤算著開源節流，和如何免除妻兒受經濟、物質上的困頓，如此汲汲營營過了二十餘年，雖然生活如此的貧乏，但一路由心靈美學伴隨走來也快樂、感恩！「然而，似乎每個人都有屬於自己的天命，最終都得完成生命中必須成就的某些事情；……」²，今筆者藉此創作機會建構另一種生活方式，實踐這人生意義。

對於美術繪畫的啟發和基礎練習，因離校而告一段落……，埋藏的因子，到現在，說是上天的安排還是內心的潛藏吶喊，使規律成習的「人生意義」之路，得以再次投入校院接續年少當時的夢想。感受上天交付的賞賜（美術性向）經這一年多來對於研究所內的學習感覺有如乘風而行的自在和愉悅，對於研究動機為一試煉上天賜予筆者美術性向的恩惠，藉此深入藝術創作、探討美學思維，判斷是否能成為專業藝術創作者之可能性。

¹羅勃特·白朗寧(Robert Browning,1812－1889)英國詩人，劇作家，主要作品有《戲劇抒情詩》(Dramatic Lyrics)，《環與書》(The Ring and the Book)，詩劇《巴拉塞爾士》(Paracelsus)。

²林文海總編(2011)。《留白－梁君午未盡的燦爛》。台中市：東海大學美術系所出版，第16頁。

二、研究目的

傳統的具象繪畫形式經過長時間的淬煉後，依然受到大眾所喜愛和收藏家所注視的收藏畫作，並沒有因為現代新的媒材、技法和新的創作理念而受到排擠、沒落或銷聲匿跡，可見具象繪畫藝術有其歷史延續的基本定位。

本研究選擇以器物具象繪畫做為創作題材，著重於繪畫材料，表現寫實技法、構圖分佈、造型色彩等等……以此單純的題材，並藉由藝術史上相關代表性藝術家之作品進行深入探討了解，實際體驗繪畫材料、媒劑，期能彙整一套自我創作系統與磨練繪畫技巧，此為目的之一。

器物，是生活上最熟悉也是最常見的事物，某些器物對於創作者已具特殊情感，因此靜心描寫、凝視觀察捕獲心靈感動。器物是靜止的自然蘊藏著無限的創作美學，藉由眼睛微細觀察和內心發掘傳達作品內涵精神，本研究期能為筆者強化學理基礎、美學表現與內心情感抒發，為目的之二。

第二節 研究方法

本論文研究的最終目標在做為藝術創作的實踐，希望透過學理的研究理解和體現創作的相互整合，所以文獻的整理和資料的論析採引用繪畫名家之繪畫相關文獻，並佐以實際作品相關文資整理，為了達到本研究目的獲致創作之成果，進而檢視自我創作思維，因此本創作研究採取下列的創作研究方法：

一、文獻分析、資料蒐集與整理

在確定研究方向與題目之後，藉助校內、外圖書館、網路資料和書局借閱搜尋或購買有關的文獻和資料，無論是文字或圖片都廣泛的蒐集並加以整理以利本論述之書

寫，此研究法主要作為自我創作上的依據，一方面是為了擴展思考的深度和廣度，可以從研究前人留下的智慧和創作思維，得以從中啟發新思維，而且透過經典畫作中得到啟發進而激勵藝術的創作接續性，來引發新時代的思想、創意。

二、理論分析

理論與實踐常有相輔相成的密切關係，此方法包括理念分析、結構分析、思想分析與整體特質分析。藉由研讀有關造型藝術、美學、藝術哲學…來了解藝術創作之表現形式和思考方向，再由結論內印證創作內容與材料技法運用的整體綜合表現，體驗繪畫歷程了解該創作者潛藏的獨特思維。

因此理論分析乃整理與筆者創作思維及內涵之相關文資理論，針對主題「器物心象」提供創作思想的架構。本文在第三章創作理念中分析本研究的創作背景包含學習過程重要的作品說明及對於本研究器物的創作觀點與闡述，茲對本創作說明如下：

- (一) 古典寫實。
- (二) 當代寫實與超現實。
- (三) 繪畫與攝影運用表現。

三、其他相關研究

每個人生長的环境背景和學習經歷均有不同的差異，因而塑造了不同的性情和相異的人格特質，藝術創作表現各種不同的詮釋與看法，筆者藉由研究所就讀期間，師長指導所得到的思想觀念和實際創作經驗，醞釀自我的創作理念，再行運用於創作實踐使這兩者揣摩、印證相互結合，並藉由實際體驗文獻記載之材料、媒劑以此磨練個人的表現方式和技法。

第三節 研究範圍

本創作研究以「器物心象—楊永能創作論述」為主題，主要範疇著重於靜態的器物畫作探討，在西洋美術史上留下有關器物畫創作的經典作品眾多，故筆者設定以16、17世紀後西方所稱的靜物（Still Life）藝術理念及畫家威廉·卡爾夫(Willem Kalf,1619~1693)為主要研究，探討藝術史和藝術文獻藉以強化筆者對於器物繪畫的創作思維，彙整一套繪畫創作表現技法。

本創作研究的時間為筆者進入研究所開始修業迄今，以繪畫藝術的觀點、題材、媒材、形式、風格及年代來探討，大約以13~15張不同號數之系列作品來呈現創作研究。

第四節 名詞解釋

本研究名為「器物心象—楊永能創作論述」，為探討主題確定性，必須對重要的名詞意義說明闡釋如下：

一、器物

《老子·老子的道五十一章·物形之，器成之》，「物形之」，是指由形以見物，有物才有形。「器成之」，器是指具體的萬物，也是我們感覺思考的對象，亦即萬物最後由具象來完成。³。

器物：本文裡所指的是具有形體的所有萬物，包含西方靜物文義。

³ 傅佩榮（2010）。《原來老子這樣說第五講老子的道 161 頁》。台北市：九歌出版社有限公司

二、心象

老莊的觀點中，揭示了藝術中「虛」與「實」、「無」和「有」的辯正思維。對創造者而言，「象」不僅只是「形體」、「形象」，也不只是外在「可見之象」，而是超越了肉眼所能見，經由內心思考，並與外在器物之間相互尊重的「對話」，形成具體性的創作呈現。

心象：本文裡是純粹主觀物與我的鏡射，呈現個人與器物之間的藉景傳情。

第二章 靜物繪畫文獻探討

中國畫（水墨畫）被尊為東方繪畫的主流，在美術世界中自具特色，別樹一幟，基本畫種有人物、山水、界畫、花鳥等，而在西方的傳統油畫分成我們所共知的三品類：人物、風景和靜物。其中「靜物」畫和筆者所探討的「器物」繪畫理念和表現材料技法較為近似，故舉以西方「靜物畫」作為主要論述對象。

我們知道羅馬人被維蘇威火山熔岩覆蓋的別墅中，就有一種酷似後人所稱的靜物畫，內容均是我們現今靜物畫作內所熟悉的物品，猶如〔英〕諾曼·不列遜(Norman Bryson, 1949-)說：「如果只是由於這一系列的物品與後來的繪畫中所描寫的繪畫（靜物畫甚或其源頭），那就錯了。Xenia（早期靜物畫）需要單獨予以研究。……Xenia（早期靜物畫）基本上是以一種遺跡的面貌呈現在我們面前的。」⁴因而Xenia（早期靜物畫）對於當時羅馬人所產生的意義、象徵和影響……，在此筆者就不再深入探究。

然把靜物做為一個獨立題材的做法源自義大利佛羅倫斯的聖克羅齊教堂塔德奧·加迪創作的寫實畫〈靜物〉（1337~1338）⁵。但根據是源自於16世紀的荷蘭。分析當時北歐的法蘭德斯與荷蘭畫家對於家庭生活較為關注，且與身俱來就有對觸覺和物體質感關注的天賦，故簡樸的生活家居描寫自形風格如：維梅爾(Johannes Vermeer 1632 ~ 1675)加布里·梅茲(Gabriel Metsu 1629~1667)⁶等……，而這使畫家對此相關的家居物品感到興趣，因此，促使不少荷蘭畫家投入靜物畫創作。16世紀的靜物畫在北

⁴ 〔英〕諾曼·不列遜(Norman Bryson)著。《被忽視的事物 靜物畫四論》(丁寧譯)。杭州市：浙江攝影出版社。(譯著出版年 2000) 第 13 頁

⁵ 王興吉 張奇典編著(2011.2)。《STILL LIFE 西方美術史上的經典靜物》。長春市：吉林美術出版社

⁶ 張羽凡編譯(2011年7月)〈名家傑作 加布里·梅茲(Gabriel Metsu 1629—67)〉《藝術家雜誌》434 期，頁 320—335。18.19 世紀時，他受市場歡迎的程度遠超過維梅爾(Johannes Vermeer)。

歐的法蘭德斯與荷蘭萌芽，飛速發展於17世紀而以荷蘭最為興盛，促使「靜物畫」這個繪畫體裁在美術史上佔有了一席之地。

靜物在法蘭德斯區與荷蘭，漸漸的由陪襯配角躍昇為主角後，靜物成為被單獨描繪的畫作，本文所探討的是其中具有代表性的畫家，17世紀的荷蘭畫家都有各自畫類的專長，有些甚至於非常狹隘例如：海達（Willem Claesz.Heda 1594~1680）、貝耶林（Abraham van Beyeren 1620~1690）等，靜物畫家可能經常將自己限制在單一類的物品範圍中。

進入18世紀，北歐畫家的影響在逐漸減弱，義大利和西班牙則保持著傳統，後來法國的掘起成為靜物畫及其他藝術創作的主流先驅。

第一節 靜物繪畫的意涵

西畫三品類中，風景畫在十五世紀初期是處於人物畫的背景附屬物，直到十七世紀，荷蘭風景畫才備受矚目，但是在藝術史上的地位仍位於人物畫之下，而靜物畫類最起初也不是一個獨立的畫科，他只是出現在宗教、神話等題材的繪畫中陪襯或是道具的背景作用如同早期的風景畫，所以早期西洋藝術史中靜物畫不受到重視處於三品類中末座位置，靜物畫英文以（Still Life）稱呼它，法文則以（Nature Morte）稱之。但靜物畫在經歷數百年的發展歷史後，它不似世俗畫的衰微。

然靜物描寫到現在仍令大眾所喜愛，且有不少以靜物為題材的藝術創作者仍繼續創作著，儘管是帶有圖像隱喻象徵意圖或單純內心呈現都令收藏家們愛不釋手。靜物描寫是無盡的謎：它既是對物質世界的讚美詩，也是對物質世界的虛無縹緲的替代者。

由術語探源的研究，靜物畫類的初始就有一令人鄙視的涵意，一已死的自然，但也有一相對涵意一直與它相抗衡，就是靜止的生命，其內涵包括了一切靜止不動的有生命體和無生命體，在畫中不斷探索「造形與色彩光線的探索」、「生活的細緻觀察」、「內在觀念意涵的拓展」及「圖像隱喻的表現」至今對我們具有很高價值的借鑑意義，也為世界藝術寶庫留下極為豐富的遺產。

第二節 卡爾夫的繪畫與影響發展

一、卡爾夫的繪畫

威廉·卡爾夫(Willem Kalf)⁷—荷蘭十七世紀著名的靜物畫家，是偉大的靜物畫大師之一。出生在巴黎，而卻在鹿特丹工作，後來，在荷蘭首都阿姆斯特丹定居了下來。此時的荷蘭貿易特別發達，繪畫和其他商品一樣，有行情，有市場，在當時，人們購買的畫幾乎全是架上繪畫。隨著各種不同畫種的發展—風景畫、海景畫、肖像畫、生活風俗畫、靜物畫等架上繪畫⁸在荷蘭達到了發展的黃金高峰，藝術家對於自己的藝術創作都有自己的畫類專長，經常將自己限制在單一類的物品範圍中發揮自己所屬的專長。威廉·卡爾夫就是其中專注於描繪華麗、奢侈幾乎是同樣的靜物組合畫最具天分者之一⁹。

⁷ 同註 7。第 430 頁所介紹(Willem Kalf 1619~1693)為主，另有其他版本(Willem Kalf 1622~1693)。

⁸ 在畫架上繪製的畫的總稱。又稱畫室繪畫。

⁹ E.H.Gombrich (貢布裏希) 原著。《藝術的故事》(兩云 譯)。臺北：聯經出版社(民 80)。第 607 頁。

卡爾夫，一再描繪幾乎同樣的奢侈品組合，他對構圖的判斷與幻覺的技巧相當優秀，創造出形色質感反射和透明感的和諧。卡爾夫引起我們對畫面上的事物產生了興趣而非真實存在的物體，(圖1)畫面上顯示宴會桌上的這只龍蝦在數世紀前被享用消失了，而在藝術的世界中，這盛宴包含這隻紅色的龍蝦則是永遠存在著。



圖 1 卡爾夫〈靜物〉，約 1653，畫布、油彩，86.4x102.2cm，英國倫敦國家畫廊。

另如其他當時的代表畫家有黑姆 (Jan Davidsz De Heem 1606~1683) (圖2)、海達 (圖3)、貝耶林 (圖4)……等共同創造出荷蘭及世界藝術史靜物畫類的光輝成就。



圖 2 黑姆〈水果和龍蝦〉，1648，
畫布、油彩，95x120cm，德國柏林
國家博物館。



圖 3 海達〈有黑莓派的早餐〉，1631，
畫布、油彩，54x82cm，德國德累斯頓。



圖 4 貝耶林〈宴會〉，1655，畫布、油彩，99.5x120.5cm 荷蘭海牙。

卡爾夫的靜物畫具有的特點是：對光線變化描繪的非常詳細，甚至把物品的黑暗背景下的樣子也畫得十分生動，與其他藝術家畫的靜物是不同的，因為他畫的是藝術品(圖6)(圖5)。由於卡爾夫本身也是一個藝術品經銷商，他收集畫面上的藝術器具和文物是很容易就辦得到的，但是卡爾夫所畫的靜物器具已經變得比他所描繪的貴重物品還要珍貴。詩人歌德說過：「如果讓我在黃金做的船隻和卡爾夫的畫之間做出選擇的話……我會毫不猶豫的選擇他的畫。」。

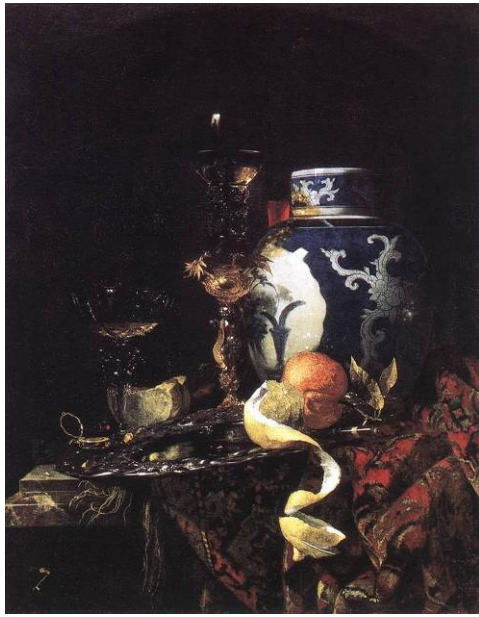


圖 6 卡爾夫〈靜物與中國瓷罐〉，1669，畫布、油彩，66x78cm，美國路易斯安那州美術館。



圖 5 卡爾夫〈有鸚鵡螺高腳杯的靜物〉，1660，畫布、油彩，79x67cm，西班牙馬德里博物館。

卡爾夫他擅長畫荷蘭人生活中的靜物畫，它的專有名詞翻譯過來叫做「普龍克靜物畫」，這是因為他畫的多是食品和代表著富裕生活的昂貴奢侈品。這些豪華的奢侈品代表著財富，象徵著十七世紀生活富裕的荷蘭，在他的畫中(圖8)(圖7)，通常有精緻的金、銀、玻璃器皿、水果、土耳其掛氈、中國的瓷器及襯以陰暗的背景，他的靜物題材奢華、豐富，而且描繪細膩、華麗、精美、質感極強，很多富裕的家庭會邀請畫師來為他們家的這些珍貴物品作畫。



圖 8 卡爾夫〈銀器玻璃靜物〉，1653，畫布、油彩，48.5x59cm，馬德里博物館。



圖 7 卡爾夫〈金銀酒杯與一盤水果〉，1650，畫布、油彩，105x87.5cm，俄羅斯聖彼得堡冬宮。

二、影響及發展

16、17世紀的荷蘭畫派如海達、卡爾夫……等，當時靜物畫家不僅靜物題材多樣描繪、細膩、華麗精美、質感極強，奠定了靜物畫類科存在現今藝術史上的一席之地。受法蘭德斯、荷蘭畫派影響的夏爾丹他把靜物的題材範圍擴大到了以往不被人們注意的形像上樸實、簡單的廚房用具和食物，把極普通的對象變成了富於美感的藝術品，有如一座橋樑聯繫了十七世紀和十九世紀的藝術史。18、19世紀，靜物畫獲得廣泛長足發展，產生了無數的佳作，風格也日趨多樣。另一方面，靜物畫還成為畫家練習技巧和學院美術教學的一種手段而得到普及。到二十世紀塞尚(Paul Cezanne 1839~1906)將靜物重新賦予新的描寫意義，塞尚在靜物畫創作中追求繪畫的形式語言美感，開拓了靜物畫創作的新天地，並且啟迪了西方現代藝術追求形式創新的新方向，開啟了現代主義之門。其後，超現實主義、野獸主義、立體主義等現代主義流派更進一步發展了靜物畫創作的形式。

第三章 創作理念與結構、材料

創作作品若只是一味追求表象呈現而忽略內含情感，其似乎缺乏生命主要的靈魂思想，但究其何為靈魂則令人苦惱，引用美學哲理思維還是宗教教義？身處後現代藝術創作環境中，充斥著否定、推翻的藝術創新，已不再由傳統的藝術目的和藝術表現所制約，讓其來引領創作者，創作者更是腸枯思竭無所依循的創造現代藝術，唯有開創屬於自己的中心思想來維繫支持這創作主軸，或是繼續的採用傳統立論賦予新思維。

創作媒材與作品呈現兩者關係密切，有了創作主題選用正確的表現媒材和技法才能充分表達創作者的預想成果，反之則是倍功半無法適時的表達反而遭受創作的順暢度或阻礙甚至危害到作品的保存問題。

油畫這媒材作畫在台灣，許多人所認為的油畫幾乎是將油畫當做不透明顏料來使用，不透明繪畫有強烈的體積感與質感表現力，並且可以得到很多的灰色調。相對於透明畫法就顯得色彩溫潤而清澈、質感更加細緻，這是從古代大師畫面中所透露及文字記載流傳的。

今筆者清楚的創作理念，確定自己所要呈現的畫面表現，故對於媒材使用必須謹慎選擇與充分了解相關特質才能藉由古代大師記載的文獻經驗加以傳承，省卻實驗過程中不必要的困窘和曠日廢時的辛勞，於此，正是本創作的開端。

第一節 創作背景與理念、風格

一位創作者不可能沒有脈絡過程一覺醒來變成為藝術愛好者或藝術創作者，應該會顯性或隱性在成長過程中留下蛛絲馬跡，筆者也是如此，茲將對於創作生成背景和本創作理念與創作風格在以下篇幅中做介紹。

一、創作背景

對於美術喜好雖然模糊但可以確定的是國小、國中的美術課，高中美工科奠定基礎，曾獲全省學生美展西畫類優選(圖9)，爾後匆匆畢業，未再接觸美術課程，漸漸將畫具全部收藏。



圖9 楊永能〈靜物〉，1989，紙本、水彩，74x65cm。

重新進入研究所，攤開塵封許久的美術用具，舉凡油畫、雕塑、水墨或膠彩……等，相關藝術的課程都能引發筆者的好奇心趨前學習(圖11)這是進入研究所的油畫作品，距離上次作畫大約有二十幾年了。(圖10)這幅是經過一個學年度後研二所畫的彩色肖像，對於繪畫術語和技巧名稱……等之相關的術語總算不再是一頭霧水。



圖 11 楊永能〈挪用〉，2011，
畫布、油彩，65x53cm。



圖 10 楊永能〈肖像〉，2011，
畫布、油彩，53x45cm。

(圖12)小品創作，這是課堂上對於立體的創作，學習材料特性相互融合，表現在空間中塑造具有量感的立體造型，材料為鐵線和石膏及紙張，運用鐵絲特質相互纏繞塑形後，再將紙張選擇需要部分糊上，最後將石膏淋倒於紙張上，或將石膏淋倒至襯紙張之桌面成小片狀，待凝乾前覆蓋於作品上。



圖 12 楊永能〈型構表現〉，2011，雕塑、鐵線石膏，約 20x35x22cm。

這觀念也讓筆者在最近的創作上有所想像，（圖13、14、15）。分別採取三單元示意，第一單元(圖13)混沌之初，如蜉蝣之羽單純的懸浮，第二單元(圖14)生命依循軌跡組織構架，漸形態勢而孕育繁衍。第三單元(圖15)自見本心，成就生命的自由境界。

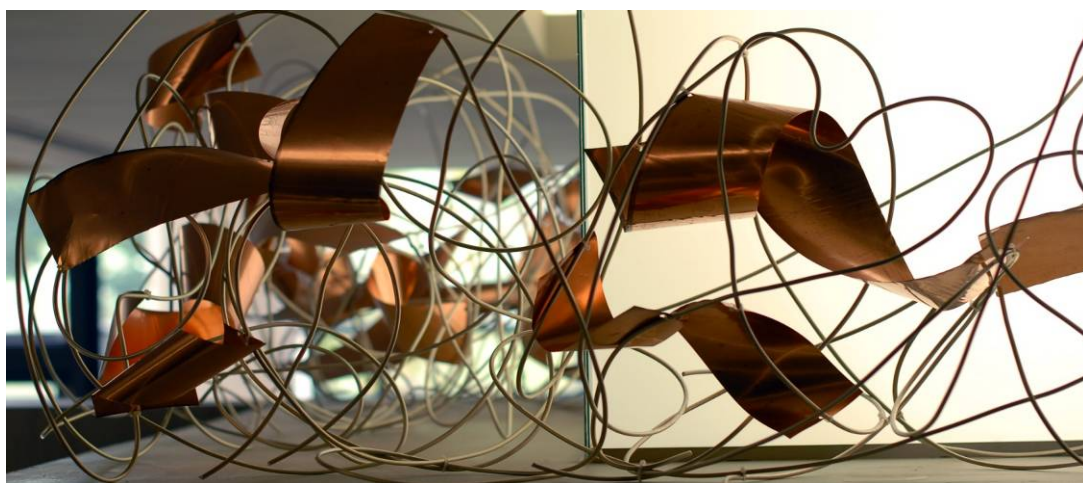


圖 13 楊永能〈蜉蝣之羽〉，2011，雕塑、金屬作品，約 372x60x50cm。

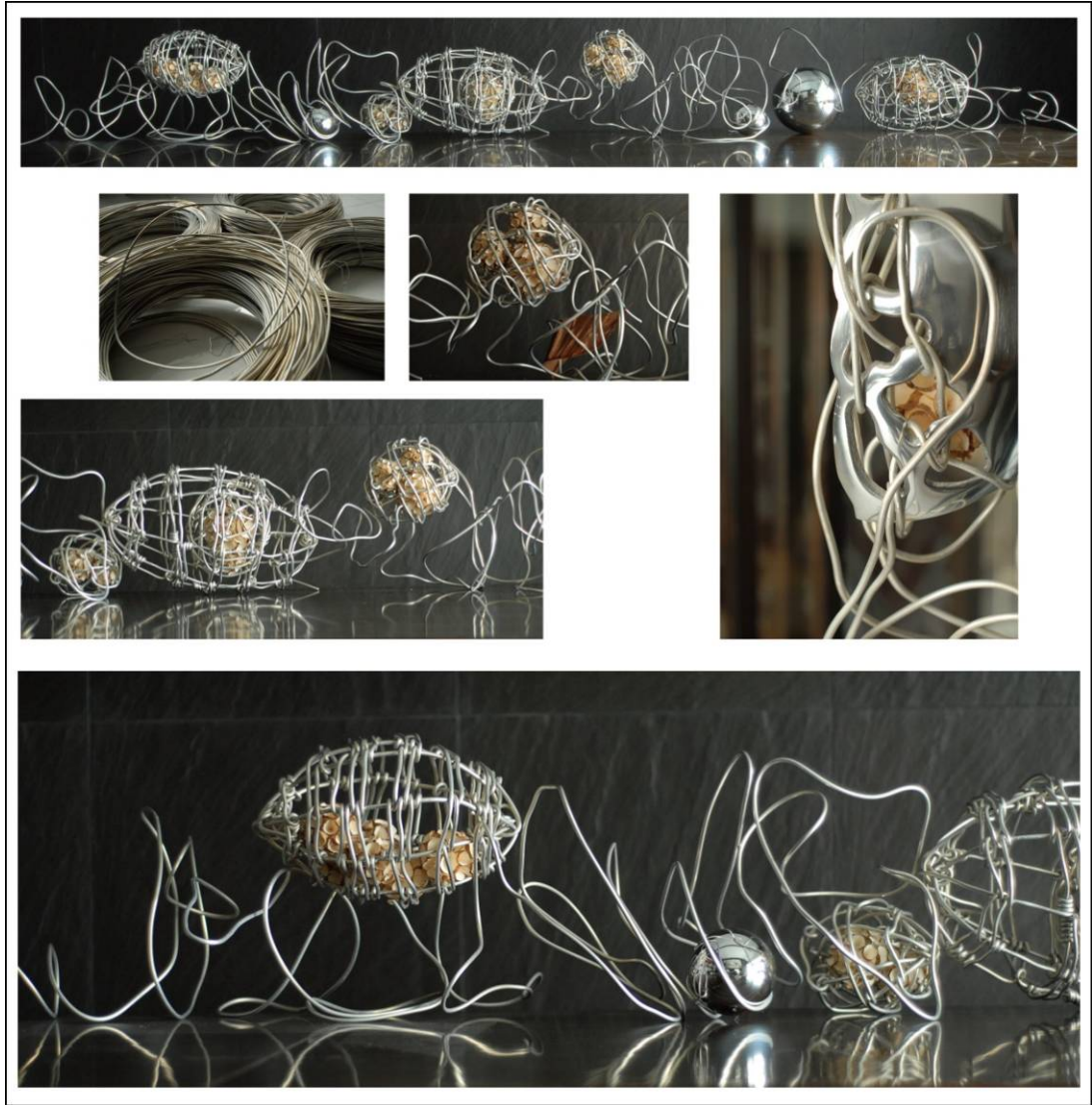


圖 14 楊永能〈孕育繁衍〉，2012，雕塑、金屬作品，約 40x300x35cm。

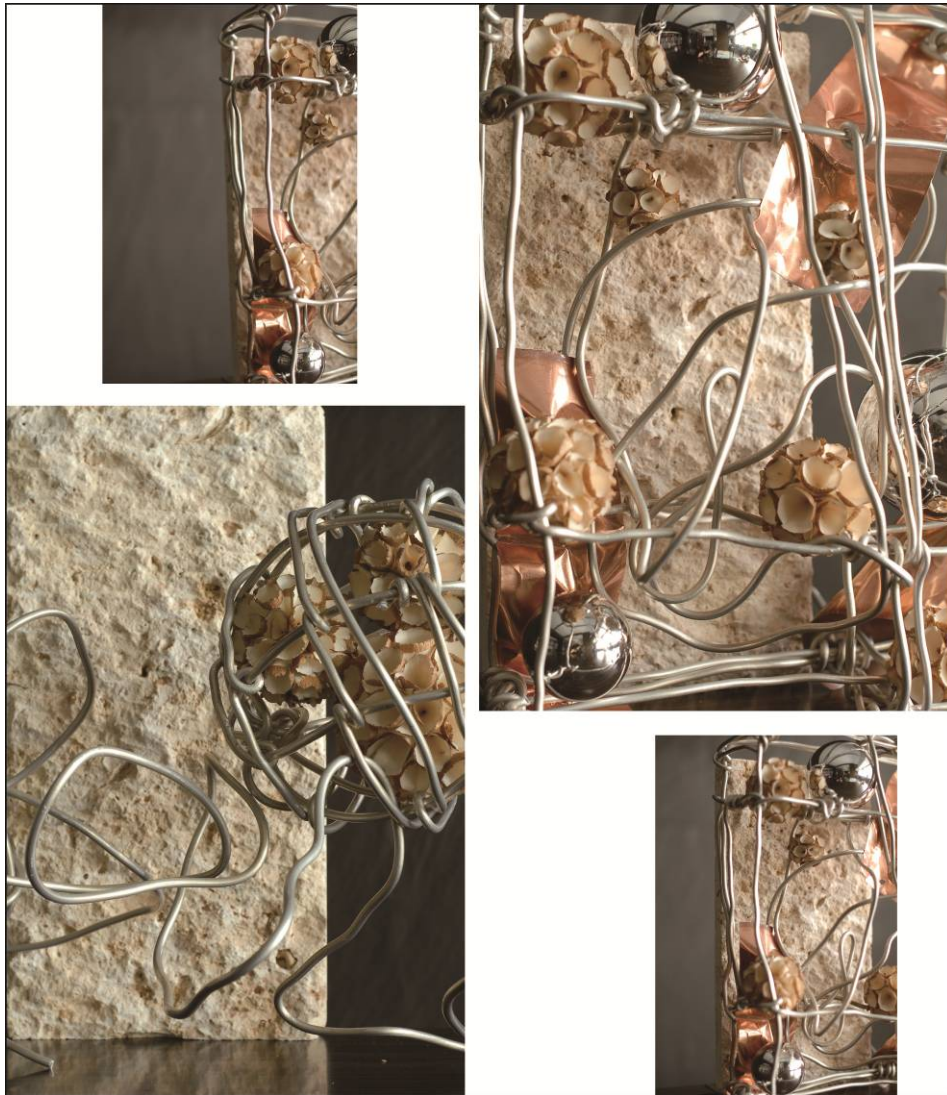


圖15 楊永能〈自由境界〉，2012，雕塑、金屬加石材作品，約43x30x26cm。

在這立體創作經驗裡回到對平面繪畫中構圖的整體安排或是色料塗佈與孰是主、孰是客的條件安排中，領悟到唯有形式構造與材料運用的相互關係，發揮屬於它專有的藝術表現，這空間觀念對於平面繪畫注入立體概念。

對於本創作作品中所描繪的立體器物具有觀念上的啟發，例如描繪物因光影所產生的立體效果，實際上在空間裡它是具有可觸摸到的轉折面，但是在畫布面上只是一個平面，那如何運用顏料欺騙眼睛來產生立體感，經過立體創作經驗後相信描繪物體的觀察和概念裡，很深刻的運用邏輯經驗能讓物體更傳神的表達出來。

二、創作理念與表達

東方老子思想「大象無形」¹⁰用至真至誠的心靈體察。因此，創作構思簡化回歸單純的意象美，最大最震撼的形象，反而是最為單純近乎無形象。在現代藝術中對於禪風表現或極簡主義中，莫不追求所謂的意境。

如何淬鍊繁複生活中的題材意境呢？我創作中最有效的便是觀看將器物透過「心物合一」的觀照，達到靜寂意象的營造。面對器物的各樣元素安排在畫面中得到解構、重組，建立屬於自我風格的「造形」，對於形，眼睛所看的形，透過手掌皮膚所觸摸的形，對於平時生活中具有情感的器物將會在我們內心產生出甚麼形，我隨著當時周遭環境的變化，慢慢體驗。

或許隨著大提琴樂聲的響起絲扣著與朋友共享時光的思念回憶，或許一曲振奮人心的樂章眼前的器物突然成了座右銘的示警物，我想器物伴隨生活，在內心刻劃出一道道具有不同環境時光的記憶。

透過靜心觀照，人與生活周遭的器物關係是和諧統一的，藝術家在審美的過程中，若要發掘器物所展現意義，我們需要一個全新的介面來當作兩者間的橋樑…「靜心觀照」，唯有抱持靜心觀照的態度，才能除去目前已知所賦予的意義，將之轉化至精神的層次，隨著一首樂曲，隨著氣溫的驟降或升揚，走入新的感知領域，描繪出內心觀照的形，心靈才能融入創作的氛圍掌握這稍縱即逝的靈感，將心靈意象展現於作品中。

¹⁰老子《道德經》第四十一章「大方無隅，大器晚成，大音希聲，大象無形，道隱無名。」
“大象”指“道”或道的形象，筆者將之引申比擬成為形體。

筆者採用當下生活周遭中容易取得或可見的器物做為選材靈感，以自身的生活經驗和對該器物所產生的情感或旅遊中對於具有啟發的事物和事後的回憶經驗給予安排構圖。



圖 16 楊永能〈器物心象〉，2012，畫布、油彩〈圖 59 局部一〉

如(圖16)這是和老師及同學一起外出旅遊的景點，當現在回憶起另有一番與當時同遊不同的心情滋味(另於作品呈現中論述)。

心象意涵是東方美術中特別使用的一種表達方法。「象」不僅只是「形體」、「形象」，也不只是外在「可見之象」，而是超越了肉眼所見，經由內心的思考，器物之間相互尊重的「對話」，形成具體性的創作呈現。有如西方的塞尚、孟克、梵谷……等，對於「造形」與「色彩」是經由個人心靈與器物的「心物合一」融合而得的，並不是公式演算或是眼睛傳達所產生的，如(圖17)，藉由自己的心傳達出靜物不相等的形體。



圖 17 楊永能〈器物心象〉，2012，畫布、油彩〈圖 59 局部二〉

關於表達，筆者在這裡感受到了卡爾夫細膩的觀察力，將華麗、豐富的器物，透過熟練的運筆用色，精緻的刻畫物體本身的質地、光澤而吸引觀賞者流連讚嘆這精彩絕倫的表現技法，望能如卡爾夫掌握熟練技巧深入刻畫，探討光投射在物體上產生的質感紋理，分析穿透玻璃器物的透徹晶瑩，企圖將所仰慕的大師筆法鍛鍊扎實，期待能醞釀出屬於筆者的個人風格。

經文獻資料探討如(圖22)書籍資料，對於質感表現除了純熟的技法外，關鍵在於使用媒介劑中的油料影響最大，尤其油畫要使器物表面光澤質感顯現正確的使用油料才能達成，如(圖18)簡單的矛盾局部一，乃經由書籍資料所指示，採用古法中所謂的黑油，才順暢表現出來。



圖 18 楊永能〈簡單的矛盾〉，2012，畫布、油彩〈圖 65 局部一〉

幾乎古代油畫大師的材料中，都有屬於自己研究出的調和油或是黑油，黑油與乳香凡尼斯(mastic varnish)結合，就是著名的「布魯日光油膏(Brügge)、馬洛吉膏(Maroger medium)」或稱佛蘭芒油膏(Flemish medium)，此油膏¹¹到對岸時，曾被封為「神油」。

¹¹是一種用於古典技法的凝膠媒介劑。凝膠媒介劑加在油畫顏料中，可以提升顏料透明度和乾燥速度，減低繪畫筆觸，產生光滑、光潔的表面效果，適用於罩染透明色之運用。

黑油有很多種如西班牙黑油，不含鉛只有一點微小的毒，較安全，此製品具毒性且不環保故有廠家研究推出安全類似品，如法蘭密斯油或稱佛蘭芒油膏(Flemish medium)、艾奇(Alkyd)、麗可(Liquin)。另有專家因將來變色及修復問題反對黑油這類油膏。

三、創作風格

寫實的描繪我想必需引用一段話：「寫實主義大盛時間約在1840至1870~80年間，起源地為法國，在歐洲其他地方也有同樣類似的、或平行的發展。它的目標是對當代生活嚴密觀察的基礎上，給予現實世界一真實、客觀且公允不偏得再現。」¹²寫實描繪的表現方式亦以19世紀的寫實主義為基本精神來做創作探討，由王公貴族轉為一般百姓的生活器物擷取題材，將所謂的“真實”映入作品中。筆者創作題材之器具亦為生活週遭常見物品，創作於畫面表現，就“生活真實”與“描繪真實”賦於創作體現來探討。

傳說古希臘畫家帕拉席爾斯（Parrhasion）所畫的葡萄幾可亂真，連天上飛的鳥也上當，雖然這個故事不可置信，但如同攝影的發明一樣，透露出了藝術家那永遠深執的渴望：召喚現實，掙脫藝術成規的羈束，進入一全然似真、逼真的魔幻世界¹³。

「表象的真實」與「內在的真實」對於寫實繪畫的藝術家來說，其涵義並不艱難但是要體現其所指則並非藝術家的努力就可做得到。更如黑格爾所說的「內在的真實」，即事件背後隱藏的涵義，象徵性的指出現實或是屬於當下的狀態，絕非如同「表象的真實」外表般的單純、絕對，透過藝術家眼中“內在”的真實，運用具象的呈現手法將“真實”攤開在世人眼前，這就是所謂寫實主義精神的目標。

¹² Linda Nochlin（1931—）著《寫實主義》刁筱華譯 遠流出版社（譯著出版年 1998）第3頁。

¹³同上 第7頁

（一） 古典寫實

從文藝復興、巴洛克一直到浪漫主義，繪畫題材幾乎不脫離宗教與神話故事，在於題材方面的「歷史性」則一直停留在以古希臘時期與耶穌基督時期的基礎，題材內容主要表現聖像與神話帶給人們心靈上的啟示與警示的意義。古典寫實的繪畫經歷到了寫實主義，庫爾貝（Gustave Courbet 1819~1877）堅持以「時代性」「當代性」為「具體」的一個必要條件，因此寫實主義對於題材皆是以平民百姓和當時社會型態為重要依據，筆者本次創作題材亦以當代當下生活器具為主要創作題材，唯內在表現的意涵與思想邏輯所發展構成出的創作，這時空環境、生長時代的差異與當時庫爾貝寫實主義所堅持的理念，應當有所不同但對於古典寫實的氛圍表現卻是筆者所喜愛，在此隱性因素下創作研究激發體現。



圖 19 楊永能〈簡單的矛盾〉，2012，畫布、油彩〈圖 65 局部二〉

如(圖 19) 簡單的矛盾局部二採用古典技法，西洋油畫三大技法中之的多層次技法與透明罩染法，對於技法及油料以古典油畫文獻參考體驗，而構圖表現則以當代藝術啟發所展現出。

(二) 當代寫實與超現實

到了現代，寫實繪畫經歷了許多演變和歷程，仍舊不變的是基本寫實主義精神：「時代性」「當代性」。例如有許多的畫作表現出街景和城市角落被遺忘的觸動或是車站的離別孤寂感也有畫作表現社會繁榮與文化衝擊具有「時代性」相互矛盾的問題…等相關題材正是照相寫實主義畫家們極力表現的「當代性」。

以「佛洛伊德」淺意識論者對於夢境與幻覺發掘出細節的描寫和任意地誇張、變形、省略與象徵等等不同手段結合地使用，創造出一種介於現實與臆想、具體與抽象之間的"超現實境界"，其實這都是畫家們主觀的"構思"出來的，實際並不是什麼潛意識或下意識的感情表達，筆者認為圖稿佈局甚為嚴謹，描繪技巧甚為講究，但某些是當下情感所致變更，隨興方式即時表達。

達利 (Salvador Dali 1904~1989) 生於西班牙東北部地區的費格拉斯，他敢挑戰既定的觀念，勇於顛覆傳統美學及社會價值觀。身為當代先驅他的作品充滿活力，他擺脫理智束縛，把人類最底層的心思、也是最真實的一面挖掘出來，創作表現方式是當代藝術環境所孕育出來的同時又創造出當代藝術媒材，獨特的表現手法(圖 20)。



圖 20 達利〈聖體的靜物〉，1952，畫布、油彩，私人收藏。

達利早年在馬德里美術學院學習，接受義大利畫家契里柯和卡拉的"形而上繪畫"的影響，後來對英國拉斐爾前派¹⁴精細的描繪很崇拜。他的自傳《神秘的一生》中自稱，他在童年不時被猛烈的歇斯底里痙攣所干擾，他覺得這是他的創造力的源泉。在當代藝術家創作題材上以不拘於畫面繪畫，達利創作作品豐富性和多面表現，展現現代藝術家生活環境、思想觀念和創作作品的創作媒材已不是單一就可以滿足！

超現實主義（法語：Surréalisme）是開始於法國的藝術潮流，起源於達達主義，於1920年至1930年間盛行歐洲文學及藝術界中。理論背景為弗洛伊德的精神分析學說和帕格森的直覺主義。強調直覺和下意識。傳統對藝術的看法有巨大的影響。也常被稱為超現實主義運動。或簡稱為超現實。

¹⁴ 前拉斐爾派（Pre-Raphaelite Brotherhood），又常譯為前拉斐爾兄弟會，是 1848 年開始的一個藝術團體（也是藝術運動），他們的目的是為了改變當時的藝術潮流，反對那些在米開朗基羅和拉斐爾的時代之後在他們看來偏向了機械論的風格主義畫家。

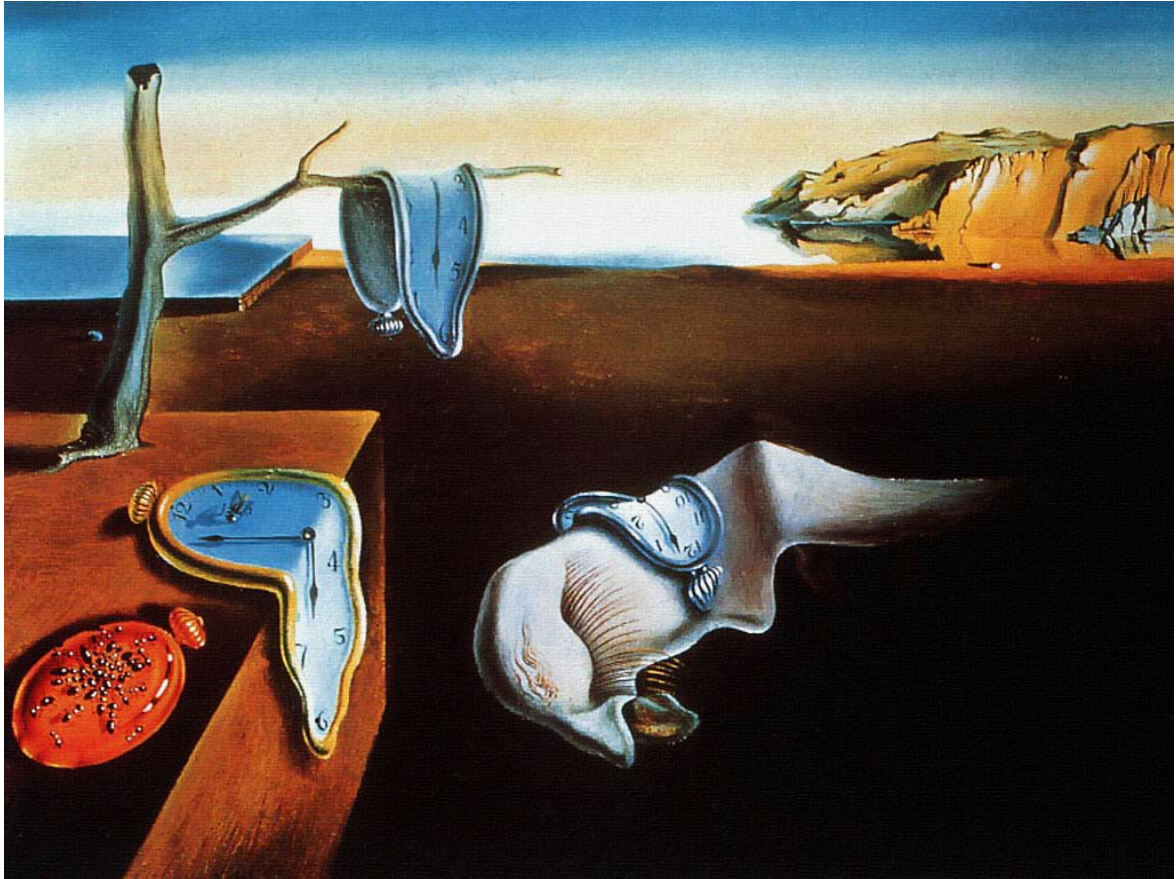


圖 21 達利〈記憶的堅持〉，1930，畫布、油彩。網路資料

達利承認自己表現了一種"由弗洛伊德所揭示的個人夢境與幻覺"。為了探尋超現實幻覺，親身探索精神病患者的意識，認定他們的言論與行動往往是一種潛意識世界的反映，在日常生活中是見不到的。對於超現實主義畫家們來說，這是珍貴的素材。因此達利在許多的作品中，總是把具體的細節描寫和任意地誇張、變形、省略與象徵等手段結合地使用(圖21)，"超現實境界"，從整體上看，感到荒謬可怖，違反邏輯，怪誕而神秘(圖22)，後人認為其實都是畫家主觀地"構思"出來的，根本不是什麼潛意識或下意識的感情表達。達利在超現實主義繪畫中的影響最大，持續也最長。

而在達利作品中，豐富的創作作品不僅限於繪畫圖面而是多元性的，對於媒材運用和嘗試也是這新世紀許多創作者自然而然的一種創作手法。



圖 22 達利〈寓言〉，55.9 x 71.1 cm。網路資料

對於寫實主義或超現實主義繪畫表現面的歷程走來，可想當代藝術家們竭盡創作之能事幾乎把所有可以創作的都呈現出來了，在基本精神不變的基本上，對於描寫繪畫仍就如美食料理一樣尚有許多潛藏的美味料理適時推陳出新，感動饕客味蕾，成為頂級飯店食材料理的招牌名菜。當代的寫實亦然，藝術家們永遠有發掘不完的新鮮題材。



圖 23 楊永能〈器物與時間〉，2012，紙本、水彩〈圖 68 局部〉

(圖 23)器物與時間局部一，企圖採用如同夢境一般的超現實境界，在物品構圖安排以飄浮為主要表達，真實的生活中我們腳踏實地，頭腦清晰理性勝於感性，唯有半夢半醒之間或是神經系統受到改變，產生潛意識夢幻超現實境界荒誕不合乎邏輯，但是對於創作者來說這一切的構圖似乎是相當理性下的一種藝術創作。

(三) 繪畫與攝影運用表現

繪畫與攝影相互間的運用表現，17世紀畫家維梅爾（Johannes Vermeer）使用暗箱（camera obscura）作畫，影像投射在暗箱之中，畫家依照暗箱內的影像描摹物體，逼真的靜物與光線，震撼了繪畫界……。繪畫暗箱成為當時畫家必備的工具之一，將

所需繪製的器物，利用暗箱描摹，再輔以肉眼觀察，到了1839年攝影術發明以後，黑白照片成了畫家輔佐繪畫創作過程中的必需品，尤其是描繪風景和人物。超現實主義興起後，照片的使用增加更迅速，達利（Dali）與瑪格莉特（Magritte）取用照片當中的物體，製造出不可思議的場景和情節，如今許多畫家藉著照片的輔佐創作了相當成功的作品，攝影與繪畫創作的相互良性影響，並沒因攝影術的發明感受到當時「繪畫已死」¹⁵的悲觀宣告讓畫家放棄繪畫創作，反而使創作題材得到更多的啟發，關於靜物畫一直以來，以現場寫生為主要練習或創作依據，雖照相技術的發達，許多的畫家還是習慣將所要描繪的器物擺設安排在畫架前方，方便觀察其光影存在的相互影響與空間氣體的氛圍表現，但是對於寫實構圖、數位編排還是某些氛圍營造還是受惠於照相技術和相關科技的發明。



圖 24 楊永能〈盤上的核桃靜物〉，2012，畫布、油彩〈圖 50 局部一〉

(圖24) 盤上的核桃靜物局部一，運用現代科技產品輔助完成的一幅古典構圖採用現代技法的作品，從局部我們可以看出底圖與油彩已經相互融合，完全不易察覺影像輸

¹⁵ 陳泰瑞·貝瑞德原著《攝影評論學》(邱奕堅主編陳敬寶翻譯)。台北市：影像視覺事業有限公司。(譯著出版年 2008)。第 140 頁。「1830 年代，攝影正式發明。伴隨而來的是繪畫已死的悲觀宣告。1980 年代末期，新興的數位科技對攝影家之言可謂唾手可得，攝影將死的預言或宣告也同時大量出現……」。

出的跡象，對於構圖這件事從以前紙本草圖到投影機以至於輸出效果，隨著時代進步我們很難猜測還會有甚麼樣的輔助工具幫助創作者構圖，但是目前可以確定的是沒有靈魂的藝術創作，是毫無藝術價值可言。

第二節 結構造型與材料

一、結構造型

安海姆(Rudolf Arnheim)¹⁶指出一個形象的結構特性愈少則越單純，巴特（Kurt Badt）¹⁷更認為單純是一種最佳的秩序化，洞察事物之本質，並有提綱挈領之效。¹⁸因此單純的造型顯然比複雜的造型更具說服力，繪畫結構造型的多元性，筆者本階段創作構圖形式依器物主題的特點，將主角安置於畫面的中央範圍呈現平衡的畫面穩定，或分散於畫面尋求失衡構圖的美感，企圖讓觀者更專注於器物本身及鍛練筆者對於畫面平衡理論的創作經驗。

二、材料

¹⁶ 安海姆（Rudolf Arnheim）是美國著名心理學家、美學家。1956—1960 曾任美國美學學會主席，三十年代致力於電影理論的研究，1949 年起致力研究藝術心理學。

¹⁷ 德國藝術史家卡爾·巴特（Kurt Badt, 1890-1973）

¹⁸ 心靈呼喚與社會關懷—鄭寶宗油畫創作理念與作品詮釋 鄭寶宗 台中：興台印刷 1999 第 37 頁 鄭寶宗，1956 年生於臺南市，專長油畫、水彩、科技藝術，畢業於臺灣師範大學美術研究所。嘉義大學美術系副教授退休。

油畫繪畫過程於歐洲改良有系統的使用，大約15世紀時由荷蘭人所發明，用亞麻子油調和顏料，在經過處理的布或板上作畫，因為油畫顏料乾後不變色，多種顏色調和不會變得骯髒，畫家可以表達豐富、逼真的色彩。油畫顏料具有透明、半透明、不透明覆蓋力強，所以繪畫時可以由深到淺，逐層覆蓋，使繪畫產生立體感，19世紀後期，由於科技發展，許多新材料應用於油畫領域，如丙烯顏料等。

構成油畫作品三大要素是基底材、顏料和媒介劑，基底材料指承載繪畫顏料層的依託材料和底子塗料。油畫顏料是繪製時直接表達繪畫的色彩和肌理效果的主要材料，媒介劑材料則是用於調整顏料性狀並使其和基底材料結合在一起的各種稀釋劑、結合劑和上光劑等。

本研究對於基底材依照課堂資料及書籍記載予以操作體驗，媒介劑材料分為：油、溶劑、樹脂及蜂蠟，本創作研究實際做調配實驗與整理，每個構成環節均影響油畫表現出不同效果，選用正確的媒材可以事半功倍適時傳達出作者預想傳達的質感，然使用相違背的媒材則須大費周章，甚至影響日後保存的嚴重問題。

對於相關資料可參考「油畫材料學」¹⁹、「油畫技法·古方今用」²⁰、「歐洲繪畫大師技法和材料」²¹、「油畫材料與技法」²²、「繪畫顏料與色彩指南」²³「西方繪畫

¹⁹陳淑華著（1998）。《油畫材料學》。臺北：洪葉文化。

²⁰ 克勞德·依維爾原著張漢明譯（1994）。《油畫技法·古方今用》。臺中：亞伯出版事業有限公司。

²¹ 馬克斯·多奈爾(德)著（2006）。《歐洲繪畫大師技法和材料(插圖修訂版)》大陸：清華大學出版社

²² 姚爾暢著（2008）。《油畫材料與技法》。大陸：安徽美術出版社。

²³ 姚爾暢著（2004）。《繪畫顏料與色彩指南》。大陸上海：人民美術出版社。

材料技法手冊」²⁴書中（圖25）對於基底材打底、畫用油、催乾劑均有詳細文字說明及圖片解說故不再贅述，以下為筆者參閱以上相關書籍及國內從事油畫創作工作者之網站，網站除介紹材料使用經驗、材料製作、討論互動，從中得到相當的收穫，對於本地區材料購買取得之方法，讓本研究順利進行且對材料更進一步的認識，希望有益於創作。



圖 25 本研究繪畫材料相關書籍

²⁴ 瑪格麗特·克魯格著姚爾暢譯（2009）。《西方繪畫材料技法手冊》。大陸：安徽美術出版社。

(一) 基底材打底製作

選擇繃裱於實木框架上之市售仿麻畫布，欲嘗試創作畫面平滑沒有麻布紋理之效果，故在布面上刷塗混合比例之（鋅白、鈦白、碳酸鈣與壓克力膠、動物膠）乾後再砂磨，視畫面表現之需要來決定打底砂磨之次數，筆者製作步驟如下：



圖 26 打底材料與準備器具

(圖26)打底材料與準備器具：攪拌機、容器、篩網、動物膠、壓克力膠、鋅白、鈦白、碳酸鈣等。



圖 27 首次平塗

(圖27)將材料混合攪拌經篩網過濾後盛於容器內，稠稀恰當以毛刷塗於畫面上，選以柔軟細毛刷筆刷痕越少越好，縱橫均勻平塗一次。



圖 28 首次砂磨

(圖28)陰乾後選以粗砂紙第一次砂磨，筆者選用100號砂紙。



圖 29 加入色料

(圖29)筆者嘗試以灰色加褐色為色底畫面，故將色料加入打底劑內攪拌均勻。



圖 30 加入色料再次平塗

(圖30)將色料攪拌均勻之打底劑再次平塗於已砂磨一次之畫面上，因畫面已砂磨一次毛細孔較細故本次可將打底劑調稀，同樣塗勻。



圖 31 加入色料後砂磨

(圖31)第二次砂磨可選以較細之砂紙研磨，筆者選用400或600號砂紙。



圖 32 完成打底妥善置放

(圖32)視創作作品需要對於畫面細緻平滑的要求，可多次重複，達到效果。完成後防止木框物理性翹曲變形，妥善置放。

後記心得：坊間畫布品質不一，對於專業創作者而言畫布優劣判斷及畫布構造成分，是一門必須研究的課程才不致辛苦完成滿意的創作作品後，才發覺基底層發生剝離損壞感覺事態嚴重，已悔不當初而無法彌補，一切都已太遲。本研究對於胚布和已打好底材之畫布，對其打底材使用材料和步驟均有所不同，無法一一嘗試，故使用者應針對選擇之畫布深入了解，擬定對策調整材料成分和步驟施行。目前對於丙烯運用打底時有所聞，對於基底層穩定度尚由時間印證與考驗，若能獲得穩定完善品質亦是一種單純處理方案。

（二） 畫用油、催乾劑、凡尼斯

油畫，就是以「油」為主要媒介劑的繪畫表現，我們可以將媒介劑區分為畫用油、催乾劑、凡尼斯三大類。畫用油包含乾性油〈圖33〉和揮發性油〈圖34〉，催乾劑顧名思義是一種加速乾燥的媒介劑，古時畫家以亞麻仁油用黃丹一氧化鉛〈PbO〉來熬煉成快乾油，這種快乾油俗稱「黑油」但畫家常過度濫用致評價兩極。凡尼斯是指樹脂溶解於乾性油或揮發性油目的在於幫助油脂散發光澤和透明性及保護畫面的功能。



圖 33 市面販售之乾性油及經由加工後自製乾性油



圖 34 市面販售之揮發性油

對於材料種類繁多，品質優劣不齊本研究實際進行體驗中曾一度深入探討某單一媒材，發覺與本創作論述偏離且時間不足，故此深入部分暫時擱置，以下介紹本研究常見使用之乾性油品牌種類於課堂、文獻裏常見的材料成品名稱做煮煉和調合之實際體驗，希望對此部分的了解有助於作品創作，亞麻仁油為畫用乾性油種類變化可以依照創作者自己所用來調製或購買，對於俗稱「黑油」的製作為本研究重要的嘗試，國內可以購買到品質不錯的達瑪樹脂也予實際調製亮光達瑪凡尼斯、亞光達瑪凡尼斯及補筆凡尼斯。



圖 35 市售乾性油

市售乾性油〈圖 35〉左起：經日曬老荷蘭 C1104 亞麻仁油、第一化工購買冷壓核桃油〈胡桃油〉、法國 LB 黑油〈法藍密斯油〉、未經日曬老荷蘭 C1104 亞麻仁油、未經日曬第一化工購買精煉亞麻仁油、經日曬德億化工購買精煉亞麻仁油、未經日曬老人牌精煉亞麻仁油。亞麻仁油精油日曬後顏色變的較清淡，心裡感受較為舒坦不擔心深顏色的亞麻仁油與顏料混合影響色相，但根據研究將來還是會慢慢變黃，所以早期許多畫家堅持核桃油作畫或是在畫面上先預計變黃問題，提早改變彩度、明度作為對策。

將瓶蓋緊封日曬得以改變目前亞麻仁油由深色轉淡色，但是如果為了加速乾燥所採取的日曬方法〈圖 36〉，則使用寬口瓶不加蓋使空氣流通氧化，圖上使用透氣濾網罩上僅作為防止異物昆蟲進入，保持潔淨。如此曝曬亞麻仁油變得濃稠，將會縮短作畫時的乾燥時間。



圖 36 亞麻仁油日曬法

亞麻仁油日曬若能使用鉛容器，使鉛〈催乾劑〉溶合於油中據說更能於作畫時加快迅速乾燥。〈圖 37〉圖為網路資料取得之古代圖面資料及現代畫家自己的曬油鉛容器。



圖 37 日曬亞麻仁油、網路資料

對於油畫材料學書中常提及黑油、馬洛吉膏、布魯日光油膏、威尼斯調色油膏，這材料內主要就是黑油就一直想自己試作，之所以這麼想研究黑油的原因，是因為黑油在古典油畫技法的歷史中不斷出現，也不斷演變，幾乎古代所有油畫大師的材料

中，都有一個屬於自己研究出的調和油或是黑油，布魯日光油膏被介紹到對岸時更被譽為「神油」故更覺得有必要實際煮煉一鍋黑油，感受這煮煉過程，黑油製作材料、工具〈圖 38〉。



製作材料、工具：

1. 核桃油或亞麻仁油
2. 氧化鉛〈黃丹〉
3. 達瑪樹脂
4. 松節油
5. 蜜蠟
6. 瓷鍋或耐熱玻璃鍋
7. 加熱器
8. 溫度計
9. 電子秤
10. 研鉢
11. 毛刷

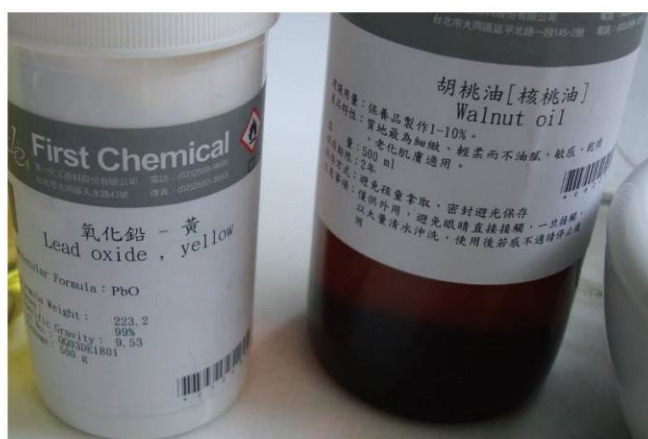


圖 38 黑油製作材料、工具



圖 39 第一次煮黑油失敗

第一次煮煉黑油失敗〈圖 39〉，原因是將瓷盆放上黑晶爐倒入亞麻仁油後火力全開，只因故離開數分鐘回到現場瓷盆已爆裂亞麻仁油灑落一地，所以記得一定要專心注意溫度，溫度上升太過應馬上調整溫度。

再次準備〈圖 40〉，本次將所有煮煉工具放置周邊防止煮煉中離開而導致溫度失控。製造黑油的材料比例是 500ml 亞麻仁油或是核桃油，30g 氧化鉛黃丹(Pbo)，本次使用 4000 ml 加上 250g 黃丹，黑油(black oil)是將亞麻仁油(linseed oil)和可以融合的氧化鉛一起高溫加熱控制在 115 度間煮煉約兩小時所製成的油料。以前黑油被稱為「強效乾燥劑」。若與瑪蒂脂調製又可形成馬洛吉調色油(Maroger medium)或「布魯日光油膏」，黑油(Black Oil)與蜜蠟(Beeswax) 調合後就是威尼斯調色油膏(Venetian Medium)。故此次煮煉 4000 ml 大量黑油期待將來能進一步運用。



1. 先以75度煮亞麻仁油15分鐘後，放入黃丹。



2. 溫度110-115間，漸起變化



3. 放入黃丹後再煮1小時45分，顏色淺棕色



4. 準備容器及過濾網



5. 稍靜置冷卻



6. 待油溫尚存，倒入過濾網過濾



7. 倒入容器滿瓶封蓋

黑油製作步驟

圖 40 黑油製作步驟



圖 41 黑油製作完成

後記心得：超毒的一氧化鉛，俗稱黃丹，若不小心吸到粉末或手指有傷口，黃丹的毒性可滲透到體內，屆時就慘了，更糟的是煮煉黑油所產生的氣體也是有毒的煮煉過程會散發出怪異味道最好是在戶外通風處煮煉，清洗時黃丹還會污染水源故須將沉澱黃丹集中特別處理，真的是很危險。

其實法國 Lefranc & Bourgeois 品牌也有黑油產品，產品英文名稱就是 Black Oil，但經由國內美術社指出現由 Flemish siccativ medium 因環保因素代替 Black Oil，效用和黑油差不多如果覺得煮煉過於危險或麻煩可以直接購買〈圖 42〉「法蘭密斯油」左邊即是，但價格可不便宜。



圖 42 法國 Lefranc & Bourgeois 法蘭密斯油

若想要使油畫過程中加快乾性油的乾燥速度除了黑油外還有介於丙烯顏料之間的折衷物，是由 1976 年英國溫莎·牛頓公司首先研製的「醇酸樹脂凝膠媒介劑」，至今已其他品牌投入生產販賣，筆者僅以〈圖 43〉這兩大品牌做為創作嘗試，體驗這不同於傳統油畫的現代媒介劑。



圖 43 左邊 Lefranc & Bourgeois 艾奇凝膠，右邊英國溫莎·牛頓 麗可凝膠

達瑪凡尼斯(Dammar Varnish)製作材料(圖 58)只需達瑪樹脂和松節油兩樣，依據不同比例所做出的達瑪凡尼斯，可以是保護凡尼斯，也可以是市面上知名油畫調和油，如林布蘭 83 號調和油和日本文房堂的調和油裏更直接寫出裡頭含達瑪凡尼斯成分，這和製作黑油比起來簡單又無負擔，而且國內取材容易。



圖 44 達瑪凡尼斯製作材料

要製作油畫調和油配方，達瑪樹脂:松節油的比例是 1:2，製作保護凡尼斯，松節油的量加多一些，比例變成是 1:3 較稀薄些。

作法非常簡單只要將達瑪樹脂敲成小碎塊或細粉，加入玻璃瓶內與松節油溶解即可，雜質沉澱於瓶底或將達瑪樹脂包覆棉布溶解後雜質存留於棉布內均可。國外溫度低故有加熱需要而在台灣溫度較高只需 1~2 天即可完全溶解，端看達瑪樹脂碎塊，大與小。

若想製作平光凡尼斯(Picture varnish mat)，在達瑪凡尼斯中加入 1/4 到 1/3 的皂化蠟或是適當的二氧化矽粉來產生光的散射，減低或是消除凡尼斯光油在油畫表面產生的光澤。



圖 45 達瑪樹脂完成溶解

達瑪凡尼斯與皂化蠟混和的調色油，根據歐洲繪畫材料大師多奈爾²⁵提到這兩者不但製作方便，更是極好的調色液，或許可以嘗試看看，另外達瑪樹脂還可加上黑油、蜂蠟做成馬吉洛油膏的配方，對於實際體驗材料製作的一連串實驗，相信能使創作者於創作繪畫過程中充分掌握材料特性予適時運用。

(圖 46)為本創作研究之媒介劑材料實驗整理圖片及文字說明。

²⁵ 多奈爾教授 1870 年生於德國風拉廷特的伯奧森。父親是個軍官。他卒於 1939 年。逝世前 18 年，他一直任慕尼黑巴伐利亞皇家學院教授。去世前 1 年，他主持創立了繪畫領域的國家技術試驗和研究學院。為了紀念他，該學院被命名為多奈爾學院

品 種	本次創作研究過程中購買、使用、實驗調配之媒介材料圖片及文字說明	備 註
油 乾性植物油	 <p>亞麻仁油 (Linseed Oil) 核桃油 (Walnut Oil) 罌粟油 (Poppy Oil)</p> <p>老人牌亞麻仁油 老荷蘭牌O1104 亞麻仁油 第一化工 亞麻仁油 德隆化工 亞麻仁油 第一化工亞麻仁油 日曬法自製 亞麻仁油 德隆化工 25公升 亞麻仁油 美利牌 罌粟油 第一化工 冷壓核桃油</p> <p>黑油，就是利用蒸餾的方法，將油中的雜質，主要是氧化鈣，亞麻仁油中特殊的油，超毒的一氧化鉛，俗稱毒粉需特別注意安全，無毒的注意溫度密封不要超過120度，不然溫度太高，甚至起火有礙於安全，建議封好蓋子，因此其具有毒性且不發味故有礙於安全全類藥品，如法蘭西黑油，艾奇，馬牙。</p> <p>罌粟油(Poppyoil)：一般使用於水彩的顏色或畫油，因為它比亞麻仁油便宜，因此並不是第一選擇，有時會作緩乾劑。</p> <p>核桃油(Walnut Oil)在歐洲文藝復興時期是一種非常受歡迎的乾性油，可以乾燥得比較快，而不像亞麻仁油那樣慢，增加光澤並用於較深的顏色。這適合於較深的顏色。這適合於較深的顏色。</p>	<p>除冷壓外，市面上許多產品其實都是為了保護亞麻仁油一個天生的變質特質，或改變乾性油。</p> <p>曬油主要是要用亞麻仁油來加快亞麻仁油的乾性速度。</p> <p>此化工行曬油(亞麻仁油)含磷最低要求 [Ref: Fine Linseed oil]。</p>
油 相關調配油	<p>自製黑油 法爾密斯油 Alkyd Liquin</p> <p>黑油，就是利用蒸餾的方法，將油中的雜質，主要是氧化鈣，亞麻仁油中特殊的油，超毒的一氧化鉛，俗稱毒粉需特別注意安全，無毒的注意溫度密封不要超過120度，不然溫度太高，甚至起火有礙於安全，建議封好蓋子，因此其具有毒性且不發味故有礙於安全全類藥品，如法蘭西黑油，艾奇，馬牙。</p> <p>自製黑油成品</p> <p>法國L牌 艾奇Alkyd 英國L牌 艾奇Alkyd 英國L牌 艾奇Alkyd 英國L牌 艾奇Alkyd</p> <p>幾平古代油畫大師的材料中，都有屬於自己研製出的調和油或黑油，黑油與Alkyd varnish 馬牙(巴斯)結合，就是著名的「布魯日光油畫」(馬牙)油。此油調和對黑油有很多種的調和方式，不含鉛，只有一種微量的鉛，較安全。只有專家反對黑油，這類的油。</p>	<p>松節油(Resin)：松節油是從松樹的樹脂中取出的，經過提煉，在常溫下是固態的。松節油在油畫中用途廣泛，可以用來調和顏料，也可以作為乾性油。松節油在油畫中用途廣泛，可以用來調和顏料，也可以作為乾性油。</p> <p>松節油(Resin)：松節油是從松樹的樹脂中取出的，經過提煉，在常溫下是固態的。松節油在油畫中用途廣泛，可以用來調和顏料，也可以作為乾性油。</p>
溶 劑 植物溶劑 石油溶劑	<p>松節油 (Turpentine) 油彩去除劑</p> <p>老人牌 松節油 第一化工 松節油 德隆化工 松節油 黑毒天然 柑桔萃取液 第一化工 25公升 松節油</p> <p>松節油(Turpentine)：松節油是從松樹的樹脂中取出的，經過提煉，在常溫下是固態的。松節油在油畫中用途廣泛，可以用來調和顏料，也可以作為乾性油。</p> <p>油彩去除劑</p> <p>油彩去除劑</p>	<p>松節油(Resin)：松節油是從松樹的樹脂中取出的，經過提煉，在常溫下是固態的。松節油在油畫中用途廣泛，可以用來調和顏料，也可以作為乾性油。</p> <p>松節油(Resin)：松節油是從松樹的樹脂中取出的，經過提煉，在常溫下是固態的。松節油在油畫中用途廣泛，可以用來調和顏料，也可以作為乾性油。</p>
樹 脂 天然樹脂 合成樹脂	<p>達瑪脂 (Dammar) 丙烯酸、醇酸</p> <p>達瑪樹脂原料 達瑪樹脂製作 自製達瑪樹脂成品</p> <p>達瑪樹脂來自高加索亞歷山大森林中的龍腦香科樹，是一種樹脂，是一種非常普遍的樹脂。達瑪樹脂在油畫中用途廣泛，可以用來調和顏料，也可以作為乾性油。</p> <p>英國牛頓牌 達瑪樹脂</p> <p>Alkyd, Liquin 屬於合成樹脂的硬乾性樹脂，有較好的揮發性，其性質是能使顏色持久，保持堅韌性，它有一特性叫軟化劑性(Thixotropic)，防止畫是膠漆狀，經過乾燥後是硬性的。</p> <p>丙烯酸克力樹脂</p>	<p>要作油畫和油畫的時，建議樹脂：松節油的比例是1:2；但若要作為保護層，松節油的比例要多一些，比例變成是1:3，較好。松節油可與皂化鹼結合，可得亞亞效果。</p>
蠟 動物蠟 蜂蠟 (Beeswax)	<p>片狀蜂蠟 顆粒狀棕色蠟</p> <p>皂化蠟製作：蜂蠟與松節油約1:3大約比例，可採重製作：10g蜂蠟+30g松節油松節油及蠟原料溶解。</p> <p>自製皂化蠟成品</p> <p>蜂蠟產自蜂群的天然蠟，可以作為油畫的乾燥劑。蜂蠟在油畫中用途廣泛，可以用來調和顏料，也可以作為乾性油。</p>	<p>顏料(顏料)：顏料是油畫中最重要的組成部分。顏料的選擇和調和對油畫的質量和壽命有決定性的影響。顏料的選擇和調和對油畫的質量和壽命有決定性的影響。</p>
參考書籍	<p>A. 顏料學 (1998) 《顏料材料學》 臺北：洪業文化。 B. 亞歷山大·德爾維斯(1991) 《油畫技法：西方油畫》 貴州：亞歷山大·德爾維斯。 C. 王瑞芳 (1989) 《油畫技法：三大技法》 臺北：國立編譯館。 D. 馬克·多夫(1996) 《歐洲油畫大師技藝(材料與創作)》 大陸：清華大學出版社。 E. 羅伯特·克萊(1996) 《西方油畫材料技藝(油畫)》 大陸：安徽美術出版社。 F. 羅伯特·克萊(1996) 《西方油畫材料技藝(油畫)》 大陸：安徽美術出版社。 G. 羅伯特·克萊(1996) 《西方油畫材料技藝(油畫)》 大陸：安徽美術出版社。 H. 羅伯特·克萊(1996) 《西方油畫材料技藝(油畫)》 大陸：安徽美術出版社。</p> <p>A. 顏料學 B. 亞歷山大·德爾維斯 C. 王瑞芳 D. 馬克·多夫 E. 羅伯特·克萊 F. 羅伯特·克萊 G. 羅伯特·克萊 H. 羅伯特·克萊</p>	<p>顏料(顏料)：顏料是油畫中最重要的組成部分。顏料的選擇和調和對油畫的質量和壽命有決定性的影響。顏料的選擇和調和對油畫的質量和壽命有決定性的影響。</p>

圖 46 媒介劑材料實驗整理圖片及文字說明

(三) 繪畫顏料

顏料的特性影響表現方式，以下整理：油畫顏料重要色系特性分析表

表格繪製：楊永能，資料參考：油畫材料學

顏料名稱		優缺點	透明度
○白色系			
傳統白	鉛白 〈Silver White〉	優：促進畫用油乾燥特性、易與亞麻仁油等結合而不易產生龜裂紋、吸油率低固著力強、耐久不變色 缺：與茜草紅混合時會吸收其紅色、遇亞硫酸或硫化氫時會變黑色硫化鉛，故需凡尼斯保護且不適宜保存在硫磺溫泉區	覆蓋力強 適合厚塗
古代化學白	鋅白 〈Zinc White〉	色調偏冷偏藍的白色俗稱亞鉛華。鈦白出現而壓倒鋅白 優：可與其他色彩混合無禁忌、耐光性強不易受光照變黃 缺：會隨時間越來越透明露出底下顏色、固著力差色膜堅硬但易龜裂剝落、乾燥性較鉛白差	覆蓋力差
	鈦白 〈Titanium White〉	優：不會變質、堅牢性佳不易龜裂紋 缺：色膜質軟、易粉化、乾燥性差、純鈦白顏料容易變黃	覆蓋力強
●黃色系			
古代延用至今的黃	土黃色 〈Yellow Ochre〉	經培燒脫水後變土紅〈red Ochre〉性質同土黃色 優：來自天然極堅牢持久，可以和其他顏色自由混合、快乾 缺：	覆蓋力染色力良好
	拿坡里黃 〈Naples Yellow〉	廣受喜愛的顏色直至鉻黃、鎘黃出現之後才逐漸沒落、少製造 優：乾得快、乾後色質厚重相當穩定 缺：對鐵製畫刀敏感因鐵質會使他變黑或微綠	覆蓋力強
現代化學黃	鉻黃 〈Chrome Yellow〉	鉻黃在台灣普受歡迎，但其品質極不穩定應避免使用 優：乾燥性佳、染色力佳 缺：不穩定日久有變暗變褐色傾向、耐光性差、需小心混色	覆蓋力強
	鎘黃 Cadmium Yellow	優：如果精純時則穩定持久尤其色澤深者越穩定，耐光性強 缺：染色力十分高因此應小心混色避免侵略其他色彩、乾燥性中等、價格昂貴常被混雜質	覆蓋力強
	鈷黃 〈Cobalt Yellow〉	優：性質穩定堅牢、不受光線和空氣污染影響 缺：	透明
●紅色系			
	朱砂	一般而言天然朱砂要比人工朱砂來的穩定，好壞取決於精純	覆

古代延用至今的紅	〈Cinnabar 或 Vermilion〉	優：染色力強色澤鮮美麗非一般可比、吸油低快乾 缺：耐光差在強光照射下表面會變黑或灰傾向、不能自由混色，在油畫技法外不可與鉛色系混會產生黑色的硫化鉛	蓋力極佳
	紅澱色系 〈Red Lake〉	所有的紅澱色的特性大致相同 優： 缺：吸油度高乾的慢，舉茜草紅〈Alizarine〉為例吸油度 70、耐光度差除非品質特佳否則容易褪色、與鉛白調色會被吸掉而失去色澤、只適合薄塗暈染時使用，有變黏稠傾向用量要薄否則容易龜裂現象	
	土紅 〈Red Ochre 或 Iron Oxide Red〉	只要品質夠精純時都具備如下： 優：穩定堅牢、快乾 缺：染色力強、有滲透其他色層疑慮	覆蓋力強
現代化學紅	鎘紅 〈Cadmium Red〉	優：品質較為優良，色澤較為鮮麗的紅色、如果精純時則穩定持久尤其色澤深者越穩定，耐光性強 缺：染色力十分高因此應小心混色避免侵略其他色彩、乾燥性中等、價格昂貴常被混雜質	覆蓋力強
	火星紅 〈English Red〉	優：穩定性高、耐光性強 缺：火星色系色彩較灰沉，不如其他顏色鮮明，市面愈來愈少	覆蓋力佳
●褐色系			
古代延用至今的褐	錫耶納土 〈Raw Sienna〉	優： 缺：有滲入其他色層疑慮、不易乾燥色調會日久便、不適油畫	半透明
	鍛燒錫耶納土 〈Burnt Sienna〉	優：經焙燒錫耶納土色澤變深色相偏紅穩定性較佳、與鉛白混合可獲十分堅固色層，自古用來打底用顏料 缺：吸油率仍偏高	
	天然褐土 〈Raw Umber〉	比錫耶納土更安定，色相變化衆多包括偏黃偏紅偏綠多種，用油研磨後，綠或橙的微妙色會消失，而變深暗，但調白色時會重現 優：堅牢持久、乾燥性佳、 缺：染色力強、有滲透其他色層疑慮、呈半透明、吸油度高有變暗變深的傾向、應避免在未乾或半乾的顏料上疊上否則易龜裂	覆蓋力中等、較利於薄塗暈染
	鍛燒褐土 〈Burnt Umber〉	褐土中尤以微偏綠調的棕色賽普勒斯土〈Terre de Chipre〉最受重視 優：比天然褐土更穩定、吸油量較低、反應如催乾劑為其特性 缺：	

現代的褐		人工合成的氧化鐵與天然土色相比，較不透明密度也較低、難與天然褐土相比擬，但不含砂石顆粒對製造商而言足以取代天然褐土，瀝青屬褐色系但永不乾及會龜裂不建議用	
	●藍色系		
古代延用至今的藍	群青 〈Ultramarine Blue〉	1. 天然群青 〈Lazurite〉 其中以純藍色最受器重價格高昂非常透明染色力很強、色彩華美、耐光性強、堅牢持久經久不變、易乾 缺：若不夠精純則可能產生群青病，其表層會分解成灰粉狀 2. 人造群青 其成分與天然十分接近但色澤更純且微帶紫光，覆蓋力強，現市面多屬人工群青	透明 不透明
	石青 〈Azurite 或 Amr〉	其中以色調最深最沉着品質最好，古代畫家以石青與鉛白調和來充當群青的底色。特質：非常透明、乾得快、美中不足是有變深和綠化的傾向	非常透明
現代的藍	普魯士藍 〈Pmssian Blue〉	又名柏林藍、巴黎藍，取代昂貴群青和石青 優：乾燥性佳 缺：染色力強，甚至有侵略其他色彩傾向、在日光下褪色回到非日光底下便回複其原有色相、與油混合性不佳	
	鈷藍 〈Cobalt Blue〉	優：堅牢耐久、對熱、日光及酸性物質等有耐力、很快乾 缺：覆蓋力染色力差，厚塗易產生龜裂紋	覆蓋力差
	天然錫酸鈷 〈Cemlem Blue〉	優：為一具覆蓋力不透明藍色、堅牢持久不變色、乾燥性強 缺：價格高市面常以劣質替代品出現、色調偏綠	不透明
	●綠色系		
古代延用至今的綠	土綠 〈Green Earth〉	優：耐光性佳、可與所有顏色調和、很適合描繪膚色含蓄細膩的暗調子 缺：覆蓋力差染色力不佳、調油研磨後柔和的土綠會變沉，且透明度高，僅適合薄塗罩染、用油過量會龜裂、吸油度高乾得慢、可調鉛白催乾，且調出的淡綠色清淡雅致	覆蓋力差
現代	鈷綠 〈Cobalt Green〉	優：堅牢持久、可自由混色、快乾 缺：昂貴，但可用翡翠綠群青黑色調成鈷綠來取代	不透明
	翡翠綠 〈Viridian〉	優：透明的深綠色、色澤鮮明亮麗、堅牢持久可自由混色乾燥性佳、若調鉛白更易乾，可用來厚塗或薄染	

的 綠		缺：價格偏高	透明
	鉻綠 〈Chromium Oxide Gree〉	優：穩定性高、可自由混色、覆蓋力染色力均佳、易乾 缺：色不及翡翠綠鮮亮、色調低沉與土綠近較不柔合	不透明
	委羅內斯綠 〈Veronese Green, Paris Green〉	優：色相十分美麗，非其他色可比擬 缺：極不穩定、遇硫化物會變黑，也會被酸鹼分解僅適合薄塗乾 後馬上凡尼斯保護、忌與礦物性油混合	
	●紫色系		
	鈷紫 〈Cobalt Vioite〉	優：堅牢持久快乾甚至具有催乾油料的作用、覆蓋力染色力均佳 缺：忌與鐵鉛及土性顏料接觸，亦應避免鐵製畫刀、昂貴	覆蓋力佳
	火星紫 〈Mars Vioite〉	優：堅牢持久快乾、耐光性佳 缺：不宜混色、色彩易不如鈷紫色鮮麗	
	●黑色系		
	象牙黑或骨黑 〈Ivory Black 或 Bone Black〉	現今冠上象牙黑者實際都是脫脂後焙燒的骨黑，象牙黑色調偏暖、色澤深沉透明、所有黑色均不易乾，單獨厚塗會龜裂吸油性強，乾後失去光澤度，顆粒粗大，易吸收濕氣而發霉	
	各種植物黑	例如桃黑〈Peach Black〉葡萄黑。 色澤不如象牙黑優美葡萄黑偏藍偏冷，但比象牙黑更堅牢，桃黑則色相比葡萄黑溫暖	

油畫顏料的覆蓋力和透明度決定於色粉與調和用油對光線折射率〈refractive index〉的差異，其間折射率差異越接近則顏料越透明，覆蓋率越弱，畫用油的折射率介於1.3~1.5間，而色粉折射率則由1.5~3.0之間不等。所以色粉如果標示1.5折射率覆蓋率就弱、透明度就高。

一般而言，密度高的重質顏料的吸油度較低，乾燥速度較快，有的甚至於具有促進油料乾化的特性如：鉛白但朱砂例外。有的相反，由於吸油度過高會延緩油料的乾燥氧化，例如黑色、褐色及色澱。吸油度強的顏色還會有乾後變深、變暗的傾向。

對於研磨色粉工具尚未備齊(圖47)，故選以(圖48)美術社販賣之品牌錫管油彩顏料、色粉或引用東方媒材，筆者多數創作使用油畫技法除課堂師長授課外參考「西方傳統油畫三大技法」²⁶，分別為：透明間接畫法與多層次畫法與直接畫法，其中的透明間接畫法包含別名為罩染技法²⁷，交互運用。



圖 47 研鉢、研磨杵

²⁶ 王勝著（民國 89 年）。《西洋傳統油畫三大技法》。臺北：國立歷史博物館。

²⁷ Jos`e M. Parram`on 著《油畫》錢祖育譯。台北市：三民書局（譯著出版年：民 86）



繪畫工具及顏料

大陸溫莎牛頓、英國溫莎牛頓〈學生級、專業級〉
林布蘭、老荷蘭

圖 48 繪畫用具及材料

第四章 創作作品說明

藉由器物題材來傳達物情感表現，藉景傳情，本創作論述創作主題「器物心象」這意涵包含範圍非常寬廣，個人選擇從生活環境所經歷的周遭駐足停留，思索眼前所見的任何器物它為什麼會出現，在這裡仔細回憶觸動內心的情感，發現藝術無時無刻就在身邊，也因不同的人生階段孕育出創作經驗，而該創作經驗中，祕密的潛藏醞釀未來作品的脈絡，如此，創作作品乃透過自我的分析詮釋加以論述。

第一節 創作作品

靜物畫對筆者來說相較於其他繪畫類型是目前最具情感的，靜物畫簡單來說，他是大自然的模仿，早先用它作裝飾再而被加上了象徵意義，現代呢？它被賦予了許多的精神內涵…和創作者主觀情感。

對於畫面表達，每個時代藝術家所傳達出的畫面效果都流露出當時的社會狀態或思想精神，本創作研究試圖從畫面材料層運用不同的媒材和畫面表現，發掘筆者面對器物的情懷感受達到當代性的創作目的。

一、油彩與多媒材運用

(一) 創作緣起

17世紀畫家維梅爾（Johannes Vermeer）使用暗箱投影作畫，當伊士曼（Eastman George 1854~1932）改進攝影的技術，使幾百萬人能享受攝影的樂趣後，攝影已經由銀版照相術改良與演變高品質的35mm簡易型相機的膠卷底片加上快速沖印機的推出發展，緊接著數位攝影技術的突破，隨即可在螢幕上觀看、複製、傳輸、列印幾乎是數位相機的高度成熟期。

靜物、風景、人像畫的藝術當代性重新被提出檢驗，繪畫創作者對於寫實、超寫實與創作的意義困惑著，數位攝影加上影像編輯或直接的電腦創作輸出，畫面藝術傳達已非只有油彩可以勝任，畫家練就一身純熟的繪畫寫實技巧此時情何以堪。

但是對於繁複構圖的題材借助科技的便利性，不再刻苦耐勞的著墨於構圖線條上，而可以自由的揮灑色料(圖49)，進一步將情感暢快，無拘無束的表達呈現心靈美學更高層次，這是本系列創作的主要想法。



圖 49 楊永能〈台上石榴〉，2012，畫布、油彩〈圖 57 局部一〉

（二） 作品說明

美術史上寫實主義繪畫不斷的重新界定，隨著時代演進藝術評論者敏銳的分析評論，然不外乎藝術家對創作的情懷感受所詮釋的感動，攝影拍照可以真實的傳達表像，但是，對於蘊藏的美學意涵卻沒辦法同時得到繪畫等值的藝術價值。

畫作中畫面表現出來的沉穆、凝重和樸實對於輪廓、線條、色彩隱藏著內斂的樸拙生機從中發掘深藏的美感，這絕非精緻的優勢效果可以呈現的。

相信題材作品的感動來自於靈魂的提煉，創作者只需細心觀察以自己的想法來詮釋，用主觀的情感來表現，對於媒材的運用視之是一種提煉的元素端看創作者如何應用表達，對於本系列作品研究探討付諸於實際體現，使筆者對於攝影媒材與傳統油彩結合創作的可能性，本創作在真實的影像中，加上創作者的人性情感，透過筆觸沾取顏料豪邁揮灑，傳達情感提煉靈魂不用考慮構圖問題，只有霎那間調色的直接動作。

此實驗性質在繪畫過程中探知創作上對於媒材運用與了解媒材特質，相較於傳統繪畫程序只能說這是一種全然不同的創作思考邏輯，需要真實的操作才能從中體驗。

（三） 媒介劑使用心得

（圖 51）盤上的核桃靜物。媒介劑使用心得：松節油加上化工行購買未經日曬亞麻仁油（圖 50），作品採取直接畫法與透明化法相互運用，依照油畫肥蓋瘦用油程序原則加入顏料繪畫，化工行購買未經日曬亞麻仁油對於繪畫過程中並無異於其他亞麻仁油，唯顏色較為偏黃對於淡色顏料較有微小色偏但不影響整體效果，只於內心存有調色偏見疑慮較難控制，對於日後黃化問題須有時間來驗證。

待畫面完成後約半年，但須視畫面全部乾燥，施以自製達瑪凡尼斯（圖 49）平塗橫向一次乾後再平塗縱向第二次全部平塗三次左右，除使畫面光澤統一外並能達到畫面保護，施塗最好擇選天氣晴朗空氣濕度低時較佳，不然無法達到畫面清澈會因濕氣使達瑪凡尼斯霧化，且無法附著產生剝落而須以溶劑清洗去除。

對於達瑪凡尼斯要作油畫調和油配方的話，達瑪樹脂:松節油的比例是 1:2；若是要作為畫面保護凡尼斯，松節油的量加多一些，比例變成是 1:3 較稀好刷塗。

當畫面需要可加入二氧化矽或蜜蠟使畫面得到亞光效果不同於亮光達瑪凡尼斯的光亮效果，但是加入蜜蠟量越多則引起透明度減少這需注意。



圖 50 松節油加上化工行購買未經日曬亞麻仁油及自製達瑪凡尼斯



圖 51 楊永能〈盤上的核桃靜物〉，2012，畫布、油彩，91X116cm。

(圖 53) 植物與咖啡杯。媒介劑、技法：松節油加上老人牌未經日曬亞麻仁油(圖 52)



圖 52 松節油加上老人牌未經日曬亞麻仁油及自製達瑪凡尼斯



圖 53 楊永能〈植物與咖啡杯〉，2012，畫布、油彩，91X116cm。

(圖 55) 植物、橘子與咖啡杯。媒介劑、技法：松節油加上化工行購買經日曬亞麻仁油(圖 54)，自製達瑪凡尼斯內加入二氧化矽或蜜蠟(圖 53)可使畫面得到亞光效果不同於亮光達瑪凡尼斯之實驗。



圖 54 松節油加上化工行購買經日曬亞麻仁油及自製達瑪凡尼斯加二氧化矽或蜜蠟



圖 55 楊永能〈植物、橘子與咖啡杯〉，2012，畫布、油彩，91X116cm。

(圖 57) 台上石榴。媒介劑、技法：松節油加上老荷蘭漂白亞麻仁油(Linseed Oil bleached) (圖 56)



圖 56 松節油加上老荷蘭漂白亞麻仁油及自製達瑪凡尼斯加二氧化矽或蜜蠟



圖 57 楊永能〈台上石榴〉，2012，畫布、油彩，91X116cm。

二、傳統油彩表現及媒介劑

（一）創作緣起

塞尚曾說：「沒有感覺就沒有繪畫。」²⁸，油彩繪畫表現是一門可深澳也可淺顯的藝術表現美學，文獻上自從十五世紀的法蘭德斯畫家范艾克（Jan Van Eyck）改良油畫以來，油彩運用至今一直是繪畫藝術的主要運用媒材，畫家選以油彩表現，重要的是對於情感表達及收藏保存都得到一定的肯定度。

成長過程對於西方油彩、東方水墨似乎代表著兩區域繪畫媒材的主要性和認知，經學習修業後才知道這樣的認知太狹隘，生活藝術繪畫上的接觸或美術史介紹名家的演進，充滿了對油彩的親切毫無距離的熟悉，但是對於筆者的創作媒材使用一直到研究所才開始，這看似熟悉的媒材實際上卻是如此陌生。研究所期間，經師長對於油彩繪畫的傳授、認識及運用才有更深刻的了解與濃厚興趣，於是進行創作體現。

（二）作品說明

本系列創作作品以桌面上的器物作為表現，除作為創作上構圖、技巧、顏色感覺等，探討外，亦作闡述筆者主觀觀看器物狀態，物與我相互間產生的微妙感覺，形體上有些想要真實的描繪有些又予以改變端看構圖及當時情感意念，藝術創作上永無弗屆，隨著思想運用油彩來捕捉瞬間的內心思想及欲想呈現的畫面效果。

我們都有一個經驗，就是當清晨、黃昏或是風雨欲來的前一刻，窗外天空滲出平常不易發生的色彩調配，有些是融合的那麼柔美、有些是衝突的顏色顯現出讓我們驚訝甚至於是照染在大地不尋常的光線，這些優美的突然的或是讓我們驚豔的，這一刻我們似乎享用滿足且稍嫌不夠的視覺饗宴，讚嘆中留下美好時光(圖58)。

²⁸ 呂彭（民國 75 年），《塞尚、梵谷、高更書信選》，四川美術出版社，頁 14



圖 58 楊永能〈器物心象〉，2012，畫布、油彩〈圖 59 局部三〉

欲藉由豐富的顏料模仿表達自然界神秘無法理解的顏色變化，我是從調色盤尋找顏色呢？還是從大自然中記取光線牽動質感表達出顏色的變化，我想是有限跟無窮的探索，這應該是很清楚的選擇。

(圖59)器物心象，目前展現在眼前的景物和回憶中曾經呈現在眼前的風景，將這兩者經由內心感受，透過筆尖傳達思念與離別的無奈滋味，曾幾何時我們一起越過山嶺，漫步在雲端一起踏踩著飄雪，無力的爬著無窮的石階……，今天獨自站在這陽台上昔日歡樂時刻已不復返。

是時間、是空間還是這環境的景物阻隔了大夥無法再次相聚，即使相聚也要不回我踏熔印記在石階的冰雪……，我是這麼的激情透過筆尖尋找當時的片片記憶(圖60)，僅依照些許的回憶，緊緊貼牢在這畫布上。



圖 59 楊永能〈器物心象〉，2012，畫布、油彩，145.5X448cm。



圖 60 楊永能〈器物心象〉，2012，畫布、油彩〈圖 59 局部四〉

畫面表現方式藉由達利超寫實主義中以不合乎的違反邏輯荒誕、衝突與不真實的虛幻表現(圖60)把具體的細節描寫和任意地誇張、變形、省略與象徵等手段結合運用。意境的表達，闡釋出本論文「心象」這不僅只是「形體」、「形象」，也不是只

有外在「可見之象」，這樣的構圖組合超越了肉眼所能見，經由內心思考，並與外在事物之間相互「對話」，形成具體性的創作，純粹主觀的物與我的鏡射，呈現創作者與事物之間的藉景傳情。

(三) 媒介劑使用心得

(圖 62) 消逝的靜物。媒介劑使用心得：松節油加上老人牌亞麻仁油(圖 61)，作品採取直接畫法為主，不照油畫肥蓋瘦用油程序原則而是自行隨興調合，本實驗經三個月後畫面已逐漸龜裂，對於日後黃化有待時間來記錄目前尚未顯著。



圖 61 松節油加上老人牌未經日曬亞麻仁油及自製達瑪凡尼斯



圖 62 楊永能〈消逝的靜物〉，2011，畫布、油彩，65x53cm。

(圖 65) 簡單的矛盾。媒介劑使用心得：松節油加上法國 Lefranc & Bourgeois 牌法蘭密斯油，(Flemish siccativ medium)及自製黑油(圖 63)，作品採取直接畫法與透明化法相互運用，依照油畫肥蓋瘦用油程序原則加入顏料繪畫，法蘭密斯油性質極為流暢適合透明化法罩染可使刷痕淡化平順因有催乾元素故隔天即可乾燥，乾燥後表面呈現光亮，最適合表現具有光澤的質感如：瓷器表面之釉亮(圖 64)效果，法蘭密斯油為油畫專門提煉催乾油且油色深黑對於日後黃化與其他亞麻仁油黃化速度及深淺有待時間來記錄。



圖 63 松節油加上法蘭密斯油，(Flemish siccative medium) 及自製黑油



圖 64 楊永能〈簡單的矛盾〉，2012，畫布、油彩〈圖 65 局部三〉



圖 65 楊永能〈簡單的矛盾〉，2012，畫布、油彩，130X97cm。

(圖 66) 台上靜物。媒介劑、技法：除底色為松節油、亞麻仁油，作品採取直接畫法以畫刀作畫為主，毫不做過多的調色考慮。

瞬間帶來難以掌握的機會美感，午後的光線稍縱即逝，音樂伴隨充滿這空間中當你拿起身旁的咖啡杯，飲啜一口，放下，在這短暫的時間裡我們錯過了甚麼，整個午後，在交響樂聲中此起彼落經歷了一場豐富的心靈洗滌，和情感宣洩，最終在太陽西落光線漸漸灰暗而落幕。

本顏料實驗以大陸製溫莎牛頓為主，端看色料於時間上的考驗變質問題及顏料未經添加畫用油附著於畫布牢固、龜裂問題施以觀察。



圖 66 楊永能〈台上靜物〉，2012，畫布、油彩，110X162cm。



圖 67 楊永能〈台上靜物〉，2012，畫布、油彩〈圖 66 局部〉

三、其他媒材表現及媒介劑

(一) 創作緣起

攝影多媒材運用與油畫作為創作在形式上可以精細的描寫入微，也可以大刀闊斧，顏色可以燦爛多彩，也可以低調哀傷；其表現領域非常廣泛。但是以媒材來了解，再如何的廣大都有媒材本質的特性，俗話說：「工欲善其事，必先利其器。」工具的使用和媒材的運用，得心應手能為創作的過程恰如其分帶來順利表達的流暢度以及得到創作者欲想呈現的畫面效果。

水彩是一般大家所熟知的媒材，除方便創作外對於水份的運用和控制並不是想像中的容易，因此有進一步探討的創作想法與實踐。

(三) 作品呈現

(圖 68) 器物與時間。採以水彩為表現媒材，技法主要為縫合法，渲染法交互運用。

這身旁器物伴隨著一起經歷生活上的喜、怒、哀、樂，他總是默默的在旁陪伴著，不讓我因為它而更加哀傷或因此而更加愉悅，時間在我們之中一起的流逝，生命對他來說一開始就不曾擁有，但是它卻伴隨一個生命提供自己應盡的本分一起、一起邁向最終價值，終點或是另一個起點。

本幅作品以超現實主義中表現手法將某素材解構，再進行重組安排置入畫面，產生弗洛伊德所揭示的個人夢境與幻覺場景，製造神祕荒誕的空間景象，在時間的啟示中，安排主題器物進入畫面核心，引領觀眾視覺慢慢的轉移到遠方而消失。



圖 68 楊永能〈器物與時間〉，2012，紙本、水彩，77X57cm。

第五章 結論—創作省思與未來展望

藝術繪畫創作對筆者而言筆觸、色彩和高超的表現技法目前仍充滿極大的吸引力，但事實上視覺表層上的繪畫技巧方面的創作已經在前幾個世紀就達到了巔峰，「現代藝術」的多變形式把素描、筆觸趨向邊緣，使其重要性更近式微。在達達藝術時代後眾多“創新”的藝術創作者更採取了任何媒材表達出所謂的藝術，傳統的平面繪畫創作會因而被覆蓋而消逝嗎？筆者認為傳統的繪畫創作處於前人豐功偉業的夾縫裡迷失導致淹沒，如同課堂中師長的提示：美術館收藏的最主要的二個原則一是藝術創作最初創新者、二是同類型最頂尖的，當一位藝術家只是附屬於某種風格而又不是優秀的行列當然注定被淹沒，雖然夾縫求脫穎建立新時代風格實屬不易但觀美術史不就是一直不斷的推陳出新。

「器物創作」，若只是追求描繪如同照相一樣的逼真寫實是可以循步驟方式和訓練技法而達到目的，也可以沒有形式的個人情感抒發讓人人都可以自由的揮灑，但是要呈現出創作者的思想意念透過筆尖賦予畫面的生命力，這所謂的「藝術創作」就不是可以透過訓練和安排可以達到目標，這和其他一切的藝術創作相同並非一件容易的事，藝術之所以偉大就是這麼一門可以平凡也可以高深的功課。從藝術史文獻資料中可以明顯的劃分創作時期區別創作的風格，所以筆者相信當代繪畫創作者只要能對周遭環境事物詳加體會觀察，即能產生環境互動帶給創作者無限靈感，創作者的創作道路是寬廣沒有止境的。

筆者在這短暫的研究所創作生涯受到極大啟發，進研究所是開啟創作觀念的最佳場所，在課程中吸取美術文獻了解美術呈現的各式型態和內涵意義、表達精神，同時在這期間對於繪畫材料的了解奠定將來創作的的基本認知，但是每件專業的行為其專業層面將有更深入的學理，這待將來循創作步驟續做探尋。

對於題材、構圖、技法和媒材如何運用到畫面上的藝術創作行為，深深感受這不是手、腳、身體就能解決的其中最重要關鍵是在於「心」跟「腦」，研究所的歷程學習超越原本自我認為，啟發出筆者對藝術創作的核心關鍵。接下來筆者面對的將是秉持著不懈的永續精神期待朝向一滿足視覺慾望與探索個人內在心靈的創作，結合當代人文思想不侷限任何題材的藝術創作向前邁進。

參考文獻

一、引用專書

- 王興吉·張奇典編著(2011.2)。《*STILL LIFE*西方美術史上的經典靜物》。長春市：吉林美術出版社
- 王勝著(民國89年)。《*西洋傳統油畫三大技法*》。臺北：國立歷史博物館。
- 克勞德·依維爾原著張漢明譯(1994)。《*油畫技法·古方今用*》。臺中：亞伯出版事業有限公司。
- 呂彭(民國75年)。《*塞尚、梵谷、高更書信選*》。大陸：四川美術出版社
- 林文海總編(2011)。《*留白—梁君午未盡的燦爛*》。台中市：東海大學美術系所出版
- 貢布裏希(E.H.Gombrich)原著。《*藝術的故事*》(雨云譯)。臺北：聯經出版社(民國80)
- 馬克斯·多奈爾(德)著(2006)。《*歐洲繪畫大師技法和材料(插圖修訂版)*》大陸：清華大學出版社
- 姚爾暢著(2008)。《*油畫材料與技法*》。大陸：安徽美術出版社。
- 姚爾暢著(2004)。《*繪畫顏料與色彩指南*》。大陸上海：人民美術出版社。
- 陳淑華著(1998)。《*油畫材料學*》。臺北：洪葉文化。
- 陳泰瑞·貝瑞德原著《*攝影評論學*》(邱奕堅主編陳敬寶翻譯)。台北市：影像視覺事業有限公司。(譯著出版年2008)
- 傅佩榮(2010)。《*原來老子這樣說第五講老子的道161頁*》。台北市：九歌出版社有限公司
- 瑪格麗特·克魯格著姚爾暢譯(2009)。《*西方繪畫材料技法手冊*》。大陸：安徽美術出版社。
- 諾曼·不列遜(Norman Bryson)。《*被忽視的事物 靜物畫四論*》(丁寧譯)。杭州市：浙江攝影出版社。(譯著出版年2000)

Jos`e M. Parram`on著《*油畫*》錢祖育譯。台北市：三民書局（譯著出版年：民86）。

Linda Nochlin（1931－）著。《*寫實主義*》刁筱華譯。台北市：遠流出版社（譯著出版年1998）

二、引用期刊

張羽凡編譯（2011年7月）〈名家傑作 加布里·梅茲(Gabriel Metsu1629-67)〉*藝術家雜誌*，434。頁320-335。