

論膠彩畫之創作與風格

曾得標

The Creation and Style of Glue Painting / Tseng, The-Biao

摘要

膠彩畫是中國傳統繪畫兩大主流體系之一，設色膠彩畫比另一主流體系墨彩畫歷史早，自原始岩畫和新石器時代的彩陶就已見到它的蹤跡。膠彩畫承襲中國古老的「以膠繪彩」傳統，以動物膠稀釋的膠水為媒劑，調融粉末狀的天然質顏料、化合物顏料、人造礦物質顏料、水干顏料或金屬性顏料，彩繪於棉紙、麻紙或帛絹上，創作題材大多是與生活環境相關，畫者經由生活體驗、構想、寫生、造形、構成、層層彩色，完成一幅典雅、絢爛、瑰麗而富變化與時代和生活相結合的繪畫藝術，既保存傳統，又能以廣闊的胸襟融合時代思潮新知，開展視野，創新領域，朝更廣闊、更多元化發展，創造光輝的未來。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

壹、前言

人類遠在發明文字或語言之前，就能動用雙手，描繪生活環境裡某些事、物，或鑽刻一些形象，從洞窟壁畫所留傳下來的遺跡中，那栩栩如生的素描及色彩，散發出無比的生命力及親近感，可說是現代繪畫源流之一；因此繪畫藝術起自於生活，亦是反映生活中人與環境的諸般關係，而在豐富多彩的生活環境裡，必然會移注豐富多樣的圖繪風格，這種多彩的繪畫形式，如能經過藝術家的持續努力，調融自己的文化傳統與思想、民族地域特性，當可發展出獨具風貌的文化藝術。但對共處於同一地球上的地球人來說，世界各國民族文化不斷的接觸交流，繪畫藝術也互為影響，絕不可抱持封閉觀念，造成僵化，而使之無法發展壯大。

在我國歷史上曾經有過三次重要的中外文化交流，一次是印度佛教藝術的東傳中國，促成隋唐文化藝術的昌盛，繪畫方面講究細膩描繪物象外形，重視色彩的繽紛世界，表現工整細緻的金碧風格。二次是明清之際隨傳教士輸入的西洋油畫，促進肖像的發展。三次是清末隨外國大炮俱來的西方文化，激起五四新文化運動。而現代科學發達，電腦資訊迅速發展，交通便捷，政治開放，文化巨浪更是無所不入，繪畫藝術正進入第四次更大範圍、更深層次的衝擊，融合與創新更能顯現出時代性的繪畫風格，才能成就不朽的生命，永留後世。

貳、膠彩畫的特質

膠彩畫是應用膠彩顏料、調融動物膠稀釋的膠水所描繪創作出來的繪畫，以寫生為本，描寫細膩工筆，所使用的顏料有傳統粉末狀水干顏料（土質）及礦物質顏料或金屬製成的粉末顏料，傳承中國古老的「以膠繪彩」傳統，彩繪於棉紙、麻紙、宣紙、帛、絹之上，表現取材於生活環境中之現實題材，因此造形嚴謹，工筆細膩，層層敷染，設色典雅、絢爛、瑰麗而富變化，並直接靠色彩來區分陰陽向背、遠近層次，保留中國畫裡不作固定光源描寫的特質，早期膠彩畫對形象的把握態度嚴謹，線條要求形的準確性、合理性，構圖上安排頗費心思，重視色彩追求、深入探討，所用顏料經過不斷研究開發，迄今已有千種以上（礦物質顏料），以膠為媒劑的層層敷染，因此呈現不透明重彩的質感。近百年來更吸收西方新興美術理論與技法，融合變革及新素材的引用，因此面貌也逐漸多樣化，除了保有唐、宋繪畫細膩、穠麗、典雅的風格之外，也出現以石膏、砂粒打底，製

造粗糙肌理感覺，也有以油畫般地重彩筆觸、線條隱去，厚實的作風亦時有所見。因此現代的膠彩畫已經能從保存中國繪畫的優良傳統血脈，更以廣闊的胸襟，開展膠彩的視野，以多樣的表現，發展出符合時代及未來的文化藝術。

叁、材料與用具

畫膠彩畫，必須了解用具與材料的特性，才能充分應用工具而達到自由發揮的地步。

膠彩畫的筆和刷種類很多，依毛質、形狀、大小的不同，用途也不一樣。

一、毛筆

- (一) 描線用筆：專供鈎線用，筆鋒齊又硬為佳品，描粗細變化線、柔軟線條、細線條都各有不同種類的小描筆可用。如面相筆、削用筆、則妙筆等。
- (二) 著色用筆：用白色柔毛做成，大概分短毛、長毛、平毛三種。如彩色筆、平筆，其中平筆是用來塗底色很重要的筆。
- (三) 渲染用筆：這種筆的筆鋒短，拖染顏料時使用，如隈取筆。
- (四) 水墨用筆：筆鋒長、富彈性，其特長在於自由自在運筆，如長流、蘭竹筆等。
- (五) 廣幅面彩色用筆：把幾支毛筆連成像刷子的筆，但和刷筆不一樣，腰較柔，但非常好用的筆，廣幅面彩色時用，較不會留下筆痕，如連筆。

二、刷筆

有許多種類，按照使用目的變化寬度或毛質。分塗色刷筆、渲染用刷筆、膠礬水刷筆、水刷筆等。

三、膠

膠的功用是把膠彩畫顏料定著在畫面必須的東西。膠彩畫所用的膠是動物膠，分獸膠和魚膠兩大類，是屬天然性的膠，常用的膠有牛膠、兔膠、鹿膠、魚膠等。

四、顏料

膠彩畫顏料雖然種類繁多，但大致可分為天然質顏料、化合物顏料、人造礦物質顏料、水干顏料等。

(一) 天然質的顏料

- 1.天然礦質顏料：是由採自天然礦石，再予粉碎成泥狀的小粒子，依小砂粒大小分成好幾個階段，從 5 號至 15 號，號碼表示粒子大小，號碼數越大顆粒越細小，色越淡越白，號碼數越小顆粒越粗，色越濃，這是光線反射的原理致成。天然礦物質顏料有群青、綠青、白群、白綠、燒群青、瑪瑙、水晶末、方解石、利久鼠、金茶石、岩黑、雲母等。
- 2.天然水干顏料：此種顏料是由泥狀經沖洗乾燥的天然質顏料如水干黃土、水干代赭、水干朱土等。

動物質顏料：有水干胡粉、珊瑚末、黑等。

植物質顏料：鑽石黑，從椰子或葡萄的蔓製成的。籐黃，把黃色的樹脂裝在竹筒而後固體化的。黑，用油煙、松煙製成的。

(二) 化合物的顏料

- 1.朱：水銀和硫黃的化合物，自古就有的紅色顏料之一，應注意其化學變化，即對日光、酸、鹼不變，但遇到鉛類就會變化，所以在銀箔、銀泥上面塗上朱會變黑色。
- 2.辰砂：本來是純度很高的天然顏料，但現在大多數是化合物。
- 3.本藍：原來是由植物的藍製成，現在都用青色染料做成。

(三) 人造礦物質顏料

這種顏料利用酸化金屬造成，就是應用燒陶器的釉藥製成，顏色美、中間色多，且不變色。

(四) 水干顏料

把合成染料，加上酸、鹽等沉澱劑，定著在泥質顏料所製成的，此顏料的特色是比天然顏料鮮豔。因為顏色過於豔麗，無法畫出品味高尚和穩重的色調，因此最好和胡粉或混合別的色較好。

（五）金屬性的顏料

金泥、銀泥、金箔、銀箔：把金或銀打成箔就是金箔或銀箔，又磨成細粉末就成為金泥或銀泥，純金泥是 24K 金而呈金黃色，青金泥大約 18K 金，加少許銀而帶有青味。

五、墨和硯

墨和硯要能配合，才能磨出粒子細且色佳的墨色，硯和墨的硬度要適度很重要，磨墨時要心平氣和，用力適中，慢慢地磨，磨得不好影響墨色潤澤，因此不可大意。

- 1.墨：墨在中國繪畫中是很重要的素材之一，在膠彩畫中可先藉著它和水的融合，表現出事物的形象光影神韻，以此為本再結合各種顏色，表現豐潤膠彩繪畫。墨可分松煙墨與油煙墨兩種。
- 2.硯：硯是磨墨的工具，其優劣對研磨出來的墨色有很大的影響，國內目前硯石產地很多，質地差別甚大，其中以端硯、歙硯最著名，臺灣所產的螺溪石硯也不錯。

六、繪絹和紙

絹布和紙在膠彩畫裡是不可缺少的東西，這些都是興起於中國古代而後傳播全世界。先有絹布，後來才出現其代替品的紙，紙的保存壽命比絹長。

- 1.繪絹：用於繪畫的絹布稱之繪絹，是用未曾紡成紗的繭絲（生絲）織成，比起做衣料的絹布硬一些，繪絹依照經絲（經緯的經）的種類分為四種，即一丁桶至四丁桶，四丁桶較厚，通常二丁桶、三丁桶最普遍採用。
- 2.紙：膠彩畫常用紙以麻紙、棉紙、京和紙、鳥之子紙、美濃紙、雁皮紙、畫箋紙等。

七、其他用具

盛水用的筆洗，混合調色用的顏料皿，研磨細粉用的乳鉢，煮膠用的膠鍋取水用的水匙，清除用的羽毛帚等。

肆、膠彩畫的傳統技法

膠彩畫有幾種流傳很久的傳統性技法，各種技法分別有獨特名稱，對膠彩的創作來說，從現在到未來，多了解這些技法並無不可。

有人說膠彩畫是線的藝術，尤其是古典的膠彩名畫，可以發覺到這一些特色，膠彩畫的線不只是表現輪廓，還要包括畫者的意志，對象的質量感。這是我們東方繪畫和西方繪畫不同之所在，線和明暗、平面和立體之差別吧！民族、環境、風俗、民情孕育出獨特的文化結晶，我們東方藝術從平面表現發展，又累積以毛筆畫線條方面的獨特發展和用色習慣，在這樣情景下東、西方繪畫差異也就自然形成。

一、鐵線描：就是說自始至終都會一樣粗細的線，如鐵線，勁直而銳利，是冷漠而清潔的線，古代壁畫之人物所畫的線，就常用到它。

二、遊絲線描：沒有肥瘦，如蠶吐絲，連線柔軟，優美細緻之線的描法，適合花鳥畫。

三、肥瘦線描：有濃淡、有粗細、有感情的描線即是，山水畫就是以它做素描較多。

四、折蘆線描：畫山水畫或屏風畫常用的剛直的線，中鋒筆或側鋒筆都很有力道的畫法是它的特徵。

視畫題的不同，線的性質也有所不同。很久以來膠彩畫的傳統以原始表現型態，即所謂「畫是用線畫出來的」，可是也離不開色彩。色彩的技法也有膠彩畫獨特的傳統方法。

五、挖掘著色法：將最初構圖描繪的線留著，故意避開來著色，有顏料的部分高高隆起，線的部分好像被挖掉是這種方法的特色。

六、薄塗著色法：比顏色更重視線條，線有其速度感、力感的變化，線就不單單是色和色之間的界線，色彩塗薄薄的，甚至某一部分的色彩覆

- 蓋了線條，線條就有斷續的現象，常用在畫人物和花鳥畫等。
- 七、渲染：將顏色多加一些水，畫後未乾，又把另一色塗上，讓其自然混色渲染的方法。
- 八、破墨：淡墨尚未完全乾燥時，潑下濃墨去表現滲進畫紙的濃淡效果，不但很美，且筆力雄渾，豪放典雅。畫山水畫常用此法。
- 九、沒骨法：繪畫時不用線描繪，直接以顏料或墨去發揮毛筆的筆勢，一氣呵成的描法，直接表現實物的質量感。
- 十、極彩法：先用線條勾勒形態，再用膠調融顏料，一層又一層的敷彩，顏色鮮明華麗，色彩繁複而極有變化，靈活開朗，表現出金碧輝煌的畫風之畫法，很能隨時融入時代思潮及特殊風情文化，很多現代膠彩畫以此為其特色。

伍、寫生和寫意

接物觸景，孕生靈犀，有了美妙構想，將小畫稿初步描繪成形之後，就應該面對所要描繪的對象，做一番仔細的觀察和寫生，充分把握實體來建立能夠自由表現的自信。

創作每一幅作品，都要經過寫生，而寫生絕非只是客觀自然的再現、機械性的記憶、追求形似的滿足而已，因此除了描繪它的構造與色彩外，必須經常費很多時間觀察事物，由觀察把握對象書性與特徵神韻後，再經過心靈的過濾，將自我主觀的精神滲入對象內部核心，始強調自己的感覺，藉著線條與色彩，靈活的顯示出對象的生命內涵與情感，以達到氣韻生動的極致境界，這也就是「感覺寫生」的精神所在。

寫生及用心觀察，在膠彩畫來講，都是創作前的準備工作，進一步以心靈和肌膚去感受生命的核心更重要，有時候閉目聞香也行，這方面就是寫意精神吧！經過去蕪存菁的「寫意」創作，也是另一種寫生形式，因為其直接描寫有意義的形體，並傳達對象的神采精意，表達畫家自我意念，所以好的寫意作品亦能看出寫生的意義。

陸、構成與色彩的認知

構成，簡單地說就是安排各個對象的位置、大小、主賓、疏密的佈局觀念。構成是畫中最重要的一部分，畫的成敗與否，最初構成的好壞，可說已大致決定。

構成的重要要素有線、色彩和明暗三種，這三要素以對比、對應反覆、平衡安定三個性質，組成各種形態出現，這樣的繪畫要素，不但複雜且結合得極快速，我們在那裡覺得美麗調和、律動的造形美，有時會體會到宇宙空間的壯大，有時可能沉醉於寂靜的情感中。

構成中的線，常識告訴我們，重力是垂直運動的，一棟建築中的柱，原則上是垂直的，其上面安放樑木（水平）的形態最安定。另外屋頂的形狀，集中於一個頂點而向下擴大也是堅固的構成，如埃及金字塔就是明証。繪畫的構成與力學原則是相通的，畫面只要存在著上下左右，不管畫面成三角、六角形或圓形，力學原則是不變的。

線的構成好比骨骼，色彩的構成就是肉體構成，明暗的構成從物質、材料的意義來說是畫格也叫動勢，即從畫面的某一部分好像向畫面外，覺得走出來這樣的動態的力量，這跟筆觸也有關連，古語「氣韻生動」，雖然這句不僅指著動勢而言，但對動勢相當注重，再說缺少這種動勢的畫，看起來即使不錯是好畫，可是生硬、缺乏生命感。

還有空間的平衡問題，即各種形狀在畫面中所佔面積，隔著畫面中心如何平衡的問題，偶而太過於平衡的關係，反而會覺得倦怠、安定而缺變化，這一點關連到畫家本身的感覺，線、形、色彩、明暗連貫的構成考慮，是畫家作畫必須思索的問題，永無止境。

有關色彩方面的認知，可從物理與心理來說，自然界裡所有的物體在太陽光線下會顯出各自固有的色彩。大家都知道，照射到該物體的太陽光線中，一部分被吸進該物體裡，剩餘部分被反射出來，其反射光線被人類視覺當做物體的顏色接受，因此從物理上說，物體本身不具著色，只是藉著光線被認為有色的。從生理上說，沒有光線的時候，例如在夢中清楚地看到色，及注視物體一段時間後，眼睛閉起來也能看到其形狀和別的顏色的「殘像」。因此，可以說一種各個不同性質的興奮狀態和頭腦中的視覺神經連絡的部分會發生色彩。此外，顏色會因心理狀況發生變化，雖然同樣顏色，因靠近它而顏色隨之變化；同樣的顏色隨其面積大小濃度也會變化；又隨著形狀的不同，心理作用也不同，這種心理學上的變上，對畫家來說是最感興趣的地方，也是每一畫家如何應用這方面的變化，使畫面呈現奧妙感的方法。

色彩有三個屬性即色相、明度、彩度三要素；色彩的情感，有進退、伸縮、輕重、寒暖感的感情；色彩的對比，包括色相、明度、彩度的對比，這些問題都是畫家必須熟知的常識，色彩構成的千變萬化中，畫家要應用智慧去思索，並拿出創意，營造出獨特的色感才行。

膠彩畫的顏料比油畫顏料柔脆，視覺上要素較強，油畫顏料是觸覺性物理性感覺強。更具體一點，油畫顏料的顏色，是描寫對象物體表面的顏色或質感具有非常方便的顏料，至於膠彩畫使用的礦物質顏料，其本身的顏色就已經非常純粹自然，看起來很美，本來就是顆粒，具有物質感，因此用它來描繪其他具象形時，除非特別研究或創出新技法去表現，否則其物質極不容易表現出來，因此容易使膠彩畫墮入裝飾性作品、工匠性技術，這一點應加予注意，才不會影響膠彩畫的藝術價值。

柒、膠彩繪畫的藝術思想

中國南齊（五世紀）畫家謝赫《古畫品錄》的六法，「氣韻生動」、「骨法用筆」、「應物象形」、「隨類賦彩」、「經營位置」、「傳移模寫」，其「氣韻生動」是繪畫藝術的最高理想，具有深奧的意義，也是一幅作品自根底支撐的生命問題，是以各種繪畫形式所表現的內涵凝聚而成的氣韻，生動地搖撼人心予永恆的境界。

「骨法用筆」是要求以明確的繪畫線條畫所畫的對象。「應物象形」強調創作一幅畫之前的寫生法則。「隨類賦彩」依照所畫出來的圖形給予彩色。「經營位置」就是要創作者經過各人的意念感受，重新將景物選擇安排畫面，這也是構成的觀念。「傳移模寫」是研習技藝的另一種方法，模寫前人的作品畫法，不要只求其像能亂真，而應取法於前人的真神精意之所在，融合傳移成個人的修為，這才是「傳移模寫」的真義。

從「六法」中可以窺視出中華民族繪畫觀早在一千五百年前即具有寫生造形、彩色、創意、構成，造境以達栩栩如生、合乎「氣韻生動」最終目標之藝術思想。又從唐以前秦漢以降的古畫，都是以「畫形」為主流，未見畫意不畫形的作品，並予「隨類賦彩」的彩色繪畫，色彩在中國傳統繪畫中一直居於相當地位，彩色繪畫是主流繪畫（同時西方繪畫也都是「隨類賦彩」的發展彩色繪畫），且對色彩也已有相當精深的研究與發現，如梁元帝的《山水松石格》，不但論及色彩的

冷暖問題（「炎緋寒碧、暖日涼星」），而且注意到由水花噴射、反映在他物上的色彩（「巨松沁水、噴之蔚月」）。這已是相當先進的色彩觀念了。

再者從原始岩畫和新石器時代的彩陶圖紋，人類已經知道大自然的豐富色彩，其顏料經分析結果，有土質、礦物質的天然顏料如黃土（黃色）、紅礬土（紅橙色）、褐土（茶色）、骨灰（黑色）、赤鐵礦（赭色）、石灰石（白色）等，再調以獸膠（牛、馬、鹿、兔等筋皮中膠脂）繪於陶罐或岩壁上，而崇尚自然的中華民族，在繪畫發展上自古即以獸膠水將粉末狀各種顏料調融後在絹或紙上作畫，（西方歐洲的繪畫傳統，則從壁畫到蛋彩畫到油畫，將顏料調融「油」後在麻布上作畫），這種「以膠繪彩」的傳統技法，也是現代從事膠彩畫藝術工作者所繼承和極力發揚的優良傳統，希望這豐富的遺產能持續發展光彩於未來，媲美油畫。

膠彩畫重視色彩，更以寫生為基本，鮮少畫沒見過的景物，透過觀察，把握對象的習性與特徵神韻後，做徹底的寫生，並經由心靈過濾之後，將自我主觀的精神再次滲入景物內部核心後，才強調自己的感覺，藉著線條與色彩，靈活的顯示出對象的生命內涵與感情，也就是「感覺寫生」重新造形的觀念，因此寫生景物並非自然的再現、機械性的記憶，追求形似而已。

藝術家以敏銳的眼光，對於周遭環境的事、物感受，於心靈裡孕育發芽，並以畫筆思索，想投訴些什麼，自言自語一番後，最後必須非以畫來表現不可，這也是構思的出發點「靈感」，寫生了解景物的氣與神之後，就要透過造形表現，幾經檢討修飾、取捨而創作出藝術作品，因此繪畫得以誇張和造形，經過概括、提煉、強化、去蕪存菁過程，理出最能顯現景物氣質的形態，增強藝術的感染力、說服力，也是膠彩畫家取用不盡的寶庫。

東方繪畫有獨特的遠近法與西方繪畫集中於地平線的某一點遠近法不同，第一個遠近法是根據景物離得越遠，逐漸看不見細部的事實的畫法，郭熙的畫論《林泉高致》中說：「遠山無皴，遠水無波，遠人無目，非無也，如無矣。」第二個遠近法是有名的「三遠法」即高遠、深遠、平遠三種與西洋透視圖法的遠近法更具感覺性、心象性，還有鳥瞰法、移動法，視點可左右、上下自由移動，突顯超出表象的真切感受，更能達到即物即我、天人合一的詩畫境界。

「餘白」的觀念常在東方繪畫裡出現，以顯示宇宙萬物深遠的空間，因此在中國繪畫藝術裡前景、中景、遠景經常出現雲和霧等，在繪畫構成上極巧妙地應用這一點，使高山顯得更高，或中景和遠景之間插進白霧可加強距離上的感覺，

這種空白所代表的空間感，也可以一種顏色來代表，以處理畫面上景物的融洽關係。

捌、膠彩繪畫創作

一、靜物畫

東、西方的靜物畫有些差異與特色，雙方本來都屬寫實主義的，但寫實的技法和空間的看法、想法卻有根本上的差異，而且自從我國宋朝以來西方注重寫實，東方則不是描寫自然，卻更自由的表現映在心靈中的東西；換句話說，是基於理想主義的繪畫思想，尤其在靜物畫方面，對空間的看法與西方迥然不同，即當描繪一個靜物之際，同時也暗示周圍的風景那樣的表現方法，因此背景不僅是背景，連帶著季節、風土再加上作者的心理狀態的表現在內，造形上空間和色彩都非常重要。

每個靜物的造形及其物體所佔有領空的空間問題，即各個物體本身所佔有其本身大小的空間是當然，有時會更大；至於動物，這種感覺更強，這種物體領有的空間，就命名為「個有空間」。生物最討厭這種個有空間的無端被侵犯，人類相互之間，不接近某種程度以上的近距離，也是基於這一個「個有空間」思想。相反地，互相想更接近，只有戀愛中的情人或親友間的特定時間。從這種觀點看，擠在客滿的公車上不是一件愉快的事；以此例子來說靜物畫，當描繪個東西時，希望不單畫東西本身，連帶著這個靜物所佔有的「個有空間」也畫起來，因此排在那裡的東西增加了，隨著個有空間也增加，相疊而且糾纏更顯複雜，背景的處理、氣氛的營造很重要，以釐清這種複雜空間，表現不可思議的靜寂空氣。

在東、西方繪畫裡，東方繪畫的留白觀念，可以說是消極的空間主義，現代的膠彩畫要提倡積極的空間主義，使背景的空間（空白部分）成為更具有繪畫性的造形構成，讓靜物畫表現更合乎現代生活感情之道。

二、花鳥、動物畫

花鳥畫的主題很豐富，題材獨特，在東方繪畫發展中，可與山水畫、人物畫鼎足為三，在質與量上都是西方繪畫所望塵莫及的。在中國繪畫歷史中花鳥畫名

家輩出，以唐宋時期最盛，至北宋末年的宣和畫院達到巔峰，而宋徽宗本人擅長花鳥畫。歷代名家主題風格雖有所不同，但造形的關鍵所在都是一樣的，就是對花鳥的自然法則與生態現象，觀察入微，嚴格要求寫生，除了形似之外更要表現神、氣，建立自己風格。

寫生植物時，先了解植物的特性是非常重要的，並注意觀察其動態與質感，連細節部份也要認真把它畫得生動，若把植物當做比動物不會動的東西，那就不對；植物的表情是時時刻刻在變化，其驚人的變化，只有認真地描寫時才會發覺。觀察花卉、植物，從花葉到枝幹、從局部到整體、從姿勢到氣勢，每一角度都要去觀察，同時每一種花卉植物都有它的季節性、生長規律與特性，其差異關係，畫者在觀察寫生中不難體會到，花朵、葉、枝、幹等各部位的結構生態各具特性，需要從寫生記錄中加以認識區別；寫生花卉，最佳時間是上午清晨，生氣昂然，花朵盛開，枝葉挺拔，日晒久後水氣蒸發，花葉漸凋，就會有所變化。而寫生的視點，亦須移動，取各種角度姿態與種類，以備造形依據。而每一結構上的細節及色彩，要徹底忠實的記錄下來，將來在創作時，才能如「庖丁解牛，游刃有餘」。

鳥類、草蟲、動物等更要全神貫注的觀察，才能畫出其生命，寫生分兩方面著手，除速寫活動，寫生剝製標本也是有效方法。為了方便起見，飼養於身邊最有效，同時也應了解野生的狀況。描繪鳥類有一個共通點，那就是基於飛翔於天空的生物機能而來的美，除了具有強韌的量感之外，還要輕快，若忽略了這些的話，即與泥土捏成的東西無異。而走獸則必須注意骨骼架構、動態，才能畫出牠的氣與神。

描繪花鳥、動物畫時，事先是否熟悉花、鳥、走獸的各種特色、骨骼、習性，將使完成一張畫的結果大不相同，一言蔽之，植物、鳥類、走獸都隨著季節而變化，又拂曉、白天、夜晚隨時在變化，要能合乎自然的旋律，才能達到物我合一的境界。

三、風景畫

古語「讀萬卷書，行千里路」，道破畫家應該努力的方向，不像職業技術工人，天天在同一個工作地點工作，而要不斷旅行，與自然同化，共參自然形象之美，結合畫者的心象造形，實現理想。

就繪畫的構成來說，風景（雖不限於風景）是會賜給我們無限啟示的老師。旅行寫生是必要的，有時只用線，有時用色彩，甚至單色畫也可以。有時不動手只閉著眼睛去感受溫度，也許當創作時便會栩栩如生地記起來，派上用場，這一點非常重要，視覺縱然忘掉，聽覺會記憶著。也許有人不太相信，例如畫冬天風景，看起來視覺上很像，但是如果畫家本人沒有真正親身浸浴於那個地方的空氣溫度，那就好像空談而無深度，如看風景明信片畫不出生動的畫，和看風景明信片吟不成詩是同樣道理。

畫山畫水叫山水畫，描繪花鳥叫花鳥畫，山水畫這個名稱比風景畫較有東方繪畫的味道。本來東方比西方出現風景畫早很久，風景畫在西洋獨立成繪畫中之一派之歷史，頂多四、五百年，在這以前只不過當人物畫的背景而已，不怎樣引人注意。反過來看東方的中國，早在四世紀風景已獨立成最重要繪畫的一派「山水畫」。

山水風景畫有遠近的問題，嚴格說來靜物畫、人物畫也有，十五世紀前後西洋形成了集中於地平線上某一點的遠近法，好像所有東西都有嚴密的遠近觀念，反過來看，東方繪畫沒有那樣的遠近法，卻有東方獨特的遠近法。

第一個遠近法，根據景物離得越遠，逐漸看不見細部事實的畫法。

第二個遠近法，就是中國有名的「三遠」遠近法。即高遠、深遠、平遠三種，意思就是說從下仰望峰頂是高遠，描線是縱線（上下方向的）多。從山前窺視谷底深深望過去為深遠，適當地交織縱線、橫線的感覺。從近山望遠山於彼方叫平遠，多用橫線。這三遠的不同，變成色的不同，看起來感覺就不同，這些畫論都與西洋透視圖法的遠近法不同，更具感覺性、心象性，是一大特點。

畫風景畫要以作者本身好像在畫面上風景中行走的心情去畫，這是東方繪畫的傳統，與西方繪畫固定視點凝視前方的畫法迥然不同，中國畫的一大特色，是視點可左右上下自由移動，如芥舟說「一氣貫注之勢」，期望生命貫穿於畫面，達到「氣韻生動」的最高境界。

四、人物畫

什麼是最親近的生物？還是包括自己在內的人類最親近，小至嬰兒，大至老人在內，千變萬化，其妙處是無窮盡的，除形狀和色彩外，光以其生活和心理狀

態來看，就夠有趣、夠悲哀、夠狡猾和人生之多複雜夠多彩多姿了，想畫人物，就得下工夫去觀察體驗了。

畫人物時，要特別嚴格要求素描能力，了解體骨骼及包著它的肌肉，也就是美術解剖學，因此不必急於製作人物畫作品，最好先利用活動模特兒來練習各種素描，把握全盤動態。

描繪人體時有幾項應注意，即身體動作的流向，胴體扭轉情形，存放頭顱的角度（傾斜情形）以及支撐頭顱的頸部和胴體接著情形，全體和臉、軀體、手臂、腳等的大小比例，肩膀的位置、大小等。肩膀的位置跟其他部位的配合很重要，如果肩膀畫得好，接著胸部、手臂也會畫得好。畫站立人像時，應假想一條垂直地心引力的線（重力線）貫穿頭頂到腳尖，然後人體的各部是站在這條線的那一部分，應注意這一點。

立正姿勢時從側面看起來，耳孔、肩的關節、股關節以及腳踝都位於同一垂直線上。還有要抓住肌肉的大動作；而表情不僅限於鼻子、眼睛，還要有全身的表情。

人體各部大概的比例，頭長（頭頂到顎下的直線距離）和身長的比例，因人種、年齡、性別等不同有各種差異，東方人七頭身，西方人八頭身，年齡差別，滿一歲男孩身高為頭長的四倍（四頭身），滿四歲男孩五頭身，滿九歲男孩六頭身，滿十六歲少年七頭身，滿二十五歲為七頭身半是法國學者的標準。東方成年人比這個標準差一些，差不多六頭身半到七頭身才是東方人的標準。

不管畫題要表現什麼，畫家的人生觀會濃厚地顯現於作品裡，畫家對人的看法、感受絲毫不隱瞞的呈現於畫面，所以關係到畫家製作人物畫前的心情態度，自己想藉畫面訴說什麼，始終自問自答去思索最要緊。對人物畫有了某種程度的造詣、對造形等各方面都了解，最後就取決於畫家的人生觀，甚至宇宙觀、生死觀，這些就形成作品內容。

回顧歷史傳統，我們能夠欣賞到世界各國、各時代的各類型人物畫。有的把人極端理想化，相實現其理想，有時又冷酷、嚴格地去抓住人的現實，而徹底表現寫實，還有把那個時代的風俗演變的美留於畫面，也有想保存人類生活的演變過程。又有在某一時代裡，盡情挖掘人類官能，揭發人類的殘酷行徑的作品。另一方面由強烈信仰而來的繪畫，在東、西方人物畫中都流傳不少。

畫家也是社會的一份子，不該放棄一個社會人的權利，也不能和周圍環境隔離，不但不能自絕，還要不斷觀察、素描、寫生，融入生活當中，經常攝取豐富

的繪畫上素養，把內心的感受藉著造形構成繪畫，強烈地投訴想表現富有時代性、生活性的作品，這種人物畫才具有震撼力而流傳下來。

五、幻想畫

屬於幻想性質的繪畫，從古時候以來就有，東、西方都有廣義的幻想性繪畫流傳下來，所謂近代的超現實主義，其發想的基礎有些不同，總而言之，在現實世界看不到，重疊著映像、夢想或空想的映像等表現，在這裡通稱為幻想畫。主要條件是，如果是屬於繪畫性的或造形上給予某種感動的，都可認為有藝術價值。

廣泛的再擴大來看中國畫，所有的中國畫都有著幻想的氣氛。有時候會夢見某種現實世界不可能有的場面，而醒來後還歷歷在目，儘管浮羅度學派說，這是某種潛意識的出現，有時候充滿著色彩，非常美，把它重現於繪畫是可能的。還有由宗教性畫題而來的繪畫，表現型態就有幻想的韻味。

六、抽象畫

抽象畫指的是跟具象相反，完全由抽象形來構成的繪畫，膠彩畫界也自第二次世界大戰後出現一些，在膠彩畫中的分野很小，反而自古以來在中國傳統中就有具象性抽象繪畫。

玖、膠彩畫的風格演進

從原始岩畫和彩陶的圖紋來看，古人已知道運用大自然的豐富色彩，而其表現手法是工整的，內容是生活環境中所常見的題材；西漢古墓出土的帛畫，表現內容複雜神秘，天、神、人合一的幻想境界，施彩的方法，基本上用描線平塗，也採用渲染畫法及退暈畫法。南北朝代受佛教藝術東傳的影響，融合成以色彩為主的新畫風，敦煌壁畫以強烈的色彩表現宗教題材，到了唐朝膠彩繪畫進入極盛時期，風格趨向穠豔縝麗，厚重的顏料發揮了最高彩度，金碧輝煌、絢爛瑰麗的膠彩畫風格在這個時候建立起來，同時設色技法也從強烈對比的原色搭配發展到混色、間色運用，如紫、緋、橙、褐等色彩，並調入白、黑，產生多種明暗的層

次。宋代這種以膠繪彩的彩色畫受到墨彩畫的興起影響，色彩漸漸轉向淡雅，歷經元、明兩代墨彩畫為主流，設色膠彩繪畫只能聊備一格而已，沒落了將近四百年之久，清初及盛清因國力強盛、經濟繁榮，設色膠彩繪畫又有復甦的跡象，以恽壽平的《沒骨花鳥》，郎世寧中西合璧的畫風較具代表性，並影響到畫院御用畫家，不過這個時期的繪畫，受董其昌等學者排斥北宋的影響，厚重的礦物質顏料用的較少，普遍追求透逸的審美趣味，與唐朝金碧輝煌的重彩風格不盡相同。到了十九世紀末，清末西方列強犯境，政治、社會、經濟蒙受鉅大侵擾，被迫變革以適應新環境，繪畫藝術也不例外，重新面對自然、現時的事物及西方的繪畫思潮，反省過去的傳統，以跳出古人的窠臼，寫生的觀念這時又重新被提倡起來。台灣在過去的日據五十年間，快速的接觸西方現代思潮，以寫生為主的設色膠彩繪畫又得以重生，於一九二七年十月台灣首屆台展，三少年陳進、林玉山、郭雪湖寫生新畫風作品的入選引起不小的震動，以寫生方式，反映現實生活感受，描繪當地特殊風格、民情文化的膠彩畫風受到重視，並開展起來。一九四五年台灣光復，在民主社會制度下，社會安定、經濟繁榮，國民所得超過一萬美元，脫離貧窮，並超越了中國歷代的最富裕的盛唐與盛清，同時由於科學進步、交通發達、資訊便捷，縮短國與國之間的距離，文化衝擊互為交融影響下，膠彩畫廣泛吸收外來藝術營養，除了延續唐宋重彩的優良繪畫傳統之外，更勇於改革創新、反映時代生活，表現本土特殊風俗民情，因此面貌趨於多元化、國際化，畫風靈活開朗；煥發以膠繪彩的特殊畫格、色彩，在心理性、生理性、視覺上具有媲美油畫的材質感的美。

拾、結語

繪畫藝術種類固然很多，且各具特色，但追求美的極致及原則，卻有其共通性與國際性。膠彩畫有悠久的歷史和傳統，師法自然、重視寫生、強調造形，把握特徵的表現，以膠繪彩，色彩鮮明繁複，畫風開朗多樣化，並能隨時融入現代思潮及當地特殊風俗民情，為其繪畫的內涵，使膠彩畫擁有傳統及創新，具有本土性、時代性及未來性的發展空間。

膠彩畫歷經各時期的流傳，由鼎盛而沒落、幾近失傳，況且膠彩畫作畫過程繁複，顏料取得不易，上色用膠之技巧深奧難學，不是輕易可蹴的，不能當眾表演、一揮而就、不能多產，因此得不到重視，創作人口不如其他繪畫快速成長，

膠彩畫的延續傳承，如果單靠師徒傳授，效果有限，為了振興中國繪畫重要遺產，更需政府的重視及學校、社會美術教育機構的支持，從台中東海大學美術系率先開設膠彩畫課程及研究所之後，台灣省立美術館設置膠彩研習班，使有志於此的社會大眾得到學習的機會，並且在國立台灣師範大學美研所、國立彰化師範大學美術系、國立藝術學院美術系陸續設立中國畫類膠彩畫課程，漸漸培養出人才，膠彩畫的推廣培育顯露生機，期待膠彩畫將有更光輝的發展和前景。

參考書目

- 《故宮文物月刊》，國立故宮博物院出版民國 72 年。
- 〈歷代名畫記〉，張彥遠撰，《歷代論畫名著彙編》，世界書局，民國 63 年。
- 〈唐朝名畫錄〉，朱景玄撰，《歷代論畫名著彙編》，世界書局，民國 63 年。
- 〈林泉高致〉，郭熙撰，《歷代論畫名著彙編》，世界書局，民國 63 年。
- 《中國美術史》，張光福編著，華正書局，民國 75 年。
- 《宋代花鳥風格之研究》，黃光男著，復文出版社，民國 71 年。
- 《色彩與配色》，林之助著，青龍出版社，民國 68 年。
- 《中華藝術史綱》，譚旦冏主編，印刷出版社，民國 75 年。
- 《全省膠彩畫展集》，臺灣省膠彩畫協會出版，民國 72 年。
- 《臺灣美術》，臺灣省立美術館出版，二卷第二期，民國 78 年。
- 〈古畫品錄〉，謝赫撰，《歷代論畫名著彙編》，世界書局，民國 63 年。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts