

第三篇

陳陽春水彩畫創作風格之形成



陳陽春〈雨打芭蕉〉1973



陳陽春〈古樹〉1973

自 1973 年陳陽春邁入專業水彩畫家時期，即對其創作題材與技法，不斷的尋求提昇與超越。他早期的創作題材，因嚮往大自然，多以寫生風景為主，走入農村田野、古街聚落、寺廟建築，對都市叢林的描繪則較少，技法上則由傳統寫實的水彩畫入手，不斷吸取中外水彩畫家的技法，融入中國水墨畫的特質。並遠赴國外遊歷寫生，除開拓視野外，逐漸擴大至花卉、仕女、宗教、蟲魚、走獸等不同題材與技法的挑戰與突破，特別是涉及中西技法的調合，如光影色彩之表現、東方水墨畫境的追求，均為其努力尋求的創作風格。

陳陽春自幼生長於雲林鄉下，有著農村樸實堅忍的個性，故早期作品充滿著對鄉土的熱愛與懷念，加上其過人的藝術天份，經過啟蒙及學校藝術教育的養成之後，經由其對藝術的執著與自我不斷的淬煉，在題材上不斷的尋求新意，對中西技法的不斷吸納與融匯，開創了東方水彩的新境界。本篇將對其創作題材及技法的演變與風格分述之。

一、創作題材之演變

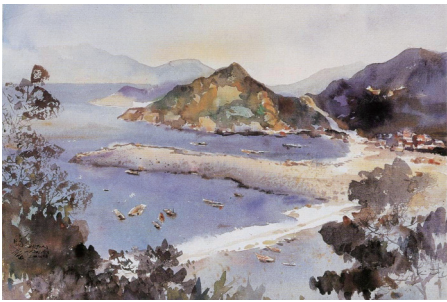
陳陽春水彩畫創作初期多就地取材以臺灣鄉情為主，以鄉土風景畫、花卉為主。後於遊歷寫生及畫展中發覺女性題材之新意，乃嘗試創作仕女畫。縱然水彩畫以人物畫最難，由於本身具有書法線條之根基，且企圖自我超越，以週遭熟悉的東方女性為題材，適度運用中國書法的筆觸，嘗試從各種不同角度刻畫不同風範內涵之女性力求神形兼具，所創作題材之多樣，或溫柔婉約女士、或嫵媚動人之佳麗、或純樸天真的少女、或修行之女尼、或觀世音菩薩、媽祖等等，均以神韻之掌握為要。茲就繪畫題材之種類分述之：

1. 風景水彩畫

初期以臺灣鄉土風景寫生為主，1973 年至 1983 年多為臺灣農村



陳陽春〈赤崁老街〉1990



陳陽春〈馬祖港灣〉2000

鄉土寫生作品，如〈古樹〉（1973）、〈雨打芭蕉〉（1973），至1984年之後漸漸出現故鄉懷舊及古街聚落作品，如〈北港牛墟〉（1986）、〈赤崁老街〉（1990）、〈九份黎明〉（1992）等，此時用色明顯亮麗許多，光影變幻渲染通透，為其風格上的一大轉變。之後更因至各地遊歷、參展、講學，國外及大陸地區風景寫生作品逐漸增多，如〈夢幻櫻島〉（1991）、〈泰國水鄉〉（1993）、〈馬祖港灣〉（2000）、〈伊斯坦堡之秋〉（2001）、〈舊金山遠眺〉（2002）、〈京都聖地之冬〉（2003）等。早期從臺灣的農村田園、寺廟、古街、聚落、山林、湖泊、海濱、離島的風光無一不是取材的對象，其中對雲林故鄉濃郁的情懷，更是屢見不鮮，到國外遊歷寫生後，各國的湖光山色、名勝古跡、風土民情，舉凡都會繁華到鄉野漁村、叢山峻嶺至河港景象、北國雪地乃至蠻荒大漠無不入畫。

2. 仕女水彩畫

陳陽春在多年創作後警覺到：「在藝術的創作上，某一題材熟練之後，不可太拘泥於同一題材，以免故步自封，而易於走入死胡同，如果說藝術品只代表某個區域性，缺乏廣泛的國際觀，那麼其作品價值就有待商榷。」人



陳陽春〈笛音佳人〉1985

物是畫家眾多題材之一，而人物中又以女性美線條的細微最適於傳達創作的意念，因此，女性模特兒就成了畫家創作時，激發靈感的一個泉源。

其仕女畫更因寫意對象背景的差異，呈現出多元不同的風貌，如不同領域、年齡、階層的女性有不同的風情。成熟的女人，雖不再擁有青春、朝氣、活力，卻能隨著年齡的增長，散發出智慧、涵養、儀態之美，那是一種經過琢磨、歷鍊之後的風韻展現。

而其仕女畫對象的選擇卻需具有相當的條件，他說「模特兒的條件，不只要有美的外貌，而取捨的標準更在性靈之動人與否，能否激發畫家創作的欲望。」各種女性美的樣態，不論是清純或嫵媚、野逸或嬌羞、隨性或典雅、沉思或飄逸，都需透過畫家與寫意對象的互動，陳陽春喜歡表現美女若隱若現的情思，看起來似笑非笑的感覺，予觀者無限的想像空間，尤其特別喜歡以東方女性為其仕女畫的創作題材，乃因東方女性的含蓄、氣質，很能牽動創作者與欣賞者的遐思。

3. 宗教水彩畫

除宗教建築之外，於1987年偶然起意為造訪畫室的女尼寫意畫，見〈靜心養性〉（1987）、〈靜思自得〉（1987）等作品，令人心境清明，是其繼仕女畫之後，人物畫的氣質內涵頓入超脫的階段，因緣際會恭繪了多幅媽祖及觀音菩薩水彩作品，如〈媽祖緣喜〉（1988）、〈觀自在〉（1990）、〈竹林觀音〉（2003）等作品，讓人觀之更覺法喜充滿。



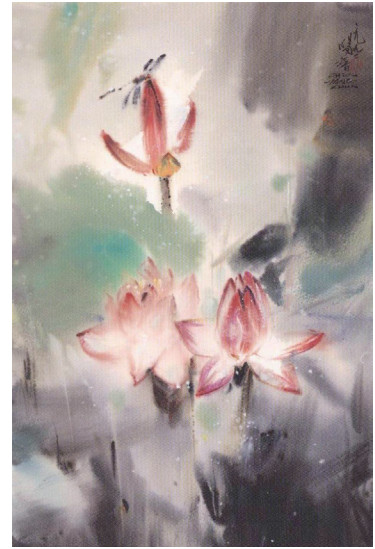
陳陽春〈靜心養性〉1987



陳陽春〈觀自在〉1990



陳陽春〈五福臨門〉1988



陳陽春〈春到荷塘〉1992



陳陽春〈海鷗之旅〉1991



陳陽春〈踏青〉2003

4. 花卉、禽鳥、蟲魚、走獸水彩畫

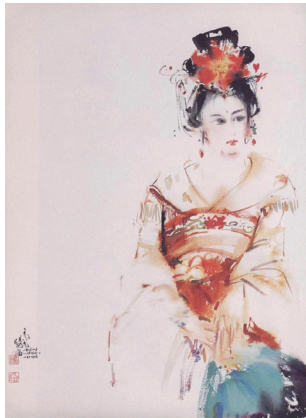
較仕女畫更早的花卉作品，見〈春到荷塘〉（1992），與一般畫家的花卉作品不同，於嬌豔欲滴中展現生命的氣息，禽鳥蟲魚作品同樣別富生趣，如〈五福臨門〉（1988）、〈海鷗之旅〉（1991）、〈竹籬野趣〉（2004），且有時與仕女畫的搭配，延伸出不同的意趣，如牛、馬、駱駝等走獸作品，〈大陸沙漠之旅〉（1997）、〈踏青〉（2003）更是鄉野大漠中應景的題材。

二、創作技法之演變

陳陽春從學習水彩畫到專業創作水彩畫，其創作技法的演變不但繁複且



陳陽春〈山居閒情〉1991



陳陽春〈仕女〉1989



陳陽春〈雙十絕色〉1988



魏斯〈後院一角〉

劇烈，可以說由大破至大立，為了拋開前人窠臼，不論用筆與設色，均以粗放、強烈、奔放為特色，先經破壞再建設的過渡期，然後漸次調整融合技法與充實內涵。其技法的演變，又分為初、中、晚三期。

（一）初期水彩畫技法

陳陽春認為水彩畫的學習乃需經過「臨摹」、「寫生」、「創作」三個過程，主張「理論與實務並重，人品畫品如一」。於其 1974 年出版的《世界水彩畫選—水彩畫法》，可見其廣泛搜集取法的國內外水彩畫家相當多，如英國的泰納（Turner）、吉爾亭（Girtin）、科特曼（Cotman）、寇任斯（Cozens）、科羅姆（Crome）、美國的荷馬（Homer）、沙金特（Sargent）、馬林（Marin）、魏斯（Wyeth）、華裔的曾景文、程及、日本的石川欽一郎、山內雨海、菲律賓的蔡惠超、國內的藍蔭鼎、馬白水、劉其偉、李澤藩…等。該書主要陳述水彩畫技法的基本原理，如渲染法的基本要領、構圖的方式、乾筆的應用、色彩的表现、括擦及水洗的效果、並特別介紹留白的自然、筆觸的飛白乾擦濃淡所表现的意境。

1973 年走入專業畫家時期，陳陽春於形體多變的無常中，漸次體悟多元融匯，掌握瞬間與藝術的永恆，如早期的農村寫生的風景作品〈古樹〉（1973）、〈雨打芭蕉〉（1973）等，不論農舍、樹叢的線條、筆觸，一改初期的粗獷豪邁，逐漸趨於熟煉而嚴謹，色彩渲染的層次更見明朗。

（二）中期水彩畫技法

中期以後因常到國內外遊歷寫生，創作題材更為多元，除國內外風景寫生外，陸續出現花卉、仕女、宗教、蟲魚、走獸等作品，但仍以國內風景及仕女系列為主，此期光影及色彩的變化更為鮮活，畫中的意境更為深遠。如〈赤崁老街〉（1990）、〈石碇老街〉（1990）、〈山居閒情〉（1991）等臺灣鄉間系列作品乾濕並用，於渲染的色彩交融中，配合適度的留白，產生空濛的意境。而此期仕女畫如〈彩墨佳人〉（1984）、〈笛音佳人〉（1985）、〈仕女〉（1989）、〈雙十絕色〉（1988）等，背景與軀體調合的留白中，主體人物的形態，藉設色簡筆勾勒，配合淡彩渲染，簡約而有朦朧美，流露出超脫世俗的恬靜空靈。

（三）晚期水彩畫技法

李焜培教授曾於《現代水彩畫法研究》一書詳盡介紹近代水彩畫技法，如重疊法、空白法、渲染法、縫合法、淡彩法、平塗法、乾筆法、

濕中濕法、裱貼法等。陳陽春教授自 1994 年走入國際交流之後，其技法上已從一般傳統的水彩畫中洗鍊出來，並認為技法的運用並非千篇一律，乃在師法自然，創乎自然，其於田納西大學的講稿「大自然的美學論」也提到：「從事藝術工作者，若能融入自然，渾然忘我，創作者更善於有感而發，訴之於作品，自會脫俗感人，別出心裁。…藝術家當以天賦敏銳易感的心靈，不斷探索大自然的奧妙、美感，從大自然中汲取源源不絕的題材加以記錄、思考，這樣才能創作不輟，亦即『臨摩、寫生、創作』。進而取之自然而更甚於自然，也才不致辜負了造物者的一番美意。」其晚期技法的表現則不拘一格，為下列諸技法的融合，主張理論與實技並重，人品與畫品如一。

1. 渲染法（使畫面產生朦朧之美）

運用水的流動性的畫法。先在畫紙上用排筆沾清水刷上一層，然後在紙上著色，或以大量的水分將兩種以上的不同顏料，藉彩筆及水分使顏料自然交融或互滲，產生流動、滲染、暈開的效果。減弱筆觸以簡化物象或調合色彩光影，使其淋漓空濛，表現出迷離朦朧的意境。

2. 縫合法（適合處理複雜之畫面）

於畫面渲染時，保持與鄰近色塊之間適當間距，以控制兩色塊間不同色彩的浸融，以充分掌握描繪物象形體的整體性，往往以一次用色表現，很少加以重複塗抹修飾，常可見不同色塊的間縫。

3. 重疊法（英國傳統畫法，表現較佳質感）

將色彩以彩筆分層逐次的交疊或重疊畫上去，往往等上一層色彩乾了再加次一層的色彩，具有穩定協調的特性，為規律性的畫法，亦為一般傳統的基礎技法。

4. 水洗法（具特殊效果）

乃於已著色的區塊、色層，以水彩筆或吸水材質擠去水分，吸起部分畫下的顏色，或沾水洗掉減弱部份色層，使之露出水洗擦拭的底層或較淡痕跡，往往運用於水景或透明物象的表現。

5. 噴灑法（加強趣味性）

藉助筆刷或噴壺器具等敲擊或控制噴灑出的顏料（水分）產生大小、粗細、聚散有致的色點，或使畫面色塊遇水滴而融出或暈化，產生水痕或暈開的效果。

6. 勾線法（讓主題更突顯）

運用不同筆意或書法性線條，配合遲疾頓滯等畫法，將線條韻致融入畫中，賦予繪畫生命力。

7. 留白法（製造意境）

適度的留白使畫面顯出空靈寧靜的感覺，讓觀者緊繃的心靈，獲得舒暢喘息的空間，空並非無，乃留下更大的想像空間。陳陽春認為「繪畫通常描述的是景物、人物，但氣韻卻往往在”空靈”處，正確而適當的運用”留白”的效果，襯托出主題，並在視覺上予人清爽、舒暢的美感，它不僅使觀賞者集中注意力，也為畫面留下一方遐想的空間。」「”留白”即是”心靈上完全寧靜”的象徵。在一片無邊無涯的靜謐裡，心靈自然好似掙脫了一切束縛，而變得異常輕鬆、自由、敏捷與暢快了。」

8. 平塗法（水彩畫之基本技法，可處理大塊空間）

以筆畫調出適當的色彩，以一致規律的方向施彩，因筆觸痕跡一致，畫面產生光滑均勻的質感，常使用在大面積物象的描繪。

9. 刮擦法（使畫面產生部份亮光）

以刀、筆桿、指甲等硬物，於未乾透之深色層間刮出透亮的白或相當淺的線條或肌理，可表現出強光反射透亮的效果。

10. 乾筆法（有意想不到的效果）

部份的乾筆法配合紙張的肌理，往往使乾中帶濕或濕中帶乾，擴大延伸表現出不同的視覺效果。

陳陽春藝術風格，一如其溫文儒雅的個性，經過漫長演變的過程。「繪畫與其他各種藝術創作一樣，作者本身以其親身體驗或綜合多項藝術，而後終能自成一格，總之，創作最好的途徑，乃取本身熟悉的題材做雛型，待技巧圓熟後才有更高的境界出現。唯有由內形諸於外的創作，才愈見真摯可愛，藝術的真諦在求真、求美，矯情造作必然經不起事實的考驗，而終至功虧一簣。」故其認為藝術為生活真實體驗之呈現，藝術是由生活中提煉出來，生活須藝術來點綴，藝術則是從生活中得到靈感與啟示，其風格演變一如其對生命藝術的漸次體悟。

三、創作內涵之演變

陳陽春自 1973 年走入專業水彩畫家時期，初期十年（1973-1983 年）的創作題材以臺灣風景寫生為主，有農村田野、古街聚落、城市風貌、寺廟建築等作品，技法上不但有英國傳統水彩寫實細密的表現方式，更有美式水彩酣暢及歐式浪漫不羈的情趣，並蘊含著極濃厚的中國水墨特質。中期（1984-1993 年）則因常至國外遊歷寫生，創作題材更加多元，除了國內外的風景寫生外，陸續出現花卉、仕女、宗教、蟲魚、走獸等作品，此期中西技法的結合漸趨成熟，不但光影及色彩的變化更為鮮活，畫中的意境也益形深遠。其近期（1994 年以後）的水彩畫，融合了東方水墨的靈性及西方水彩的光影，在水彩技法如水份的控制、色彩的掌握和構圖的講究，漸臻化境。分別依不同創作內涵詳述其各期繪畫之創作背景、影響與繪畫特質。

（一）初期水彩畫作品（1973-1983）以臺灣鄉土風景畫為主

陳陽春十四歲習畫正值一九六〇年，台灣畫會漸漸風行，是年三月二十五日（美術節）於歷史博物館召開「中國現代藝術中心」成立大會，其中的「聯合水彩畫會」便是臺灣早期的水彩畫會。當時少數具國畫基礎的水彩畫家，嘗試尋求水墨寫意與水彩渲染的水彩畫風，如馬白水、王藍等。被時值陳陽春就讀臺灣藝專三年級，甫自巴黎回國的畫家席德進，偶然於畫廊看見陳陽春的水彩作品認為：「太中國味了。」沒想到後來席德進也大力提倡「中國味的水彩畫。」另外日本石川欽一郎及其弟子藍蔭鼎等經常深入台灣鄉野寫生，輕快活潑的筆法，觀察入微的臺灣鄉土特色，使陳陽春早期習畫亦間接受其影響，然而當時臺灣的畫壇從事水彩畫的並不多，專業從事水彩畫者更是少之又少，陳陽春受了師長及前述幾位大師的鼓勵，於一九七三年毅然走入專業水彩畫創作之途。



陳陽春〈農家〉1973



陳陽春〈遠樹小築〉1973

陳陽春於一九七〇年首次個展於臺北「精工藝廊」，可略窺甫自學校畢業水彩作品的風貌，廣泛吸納中西水彩繪畫的特點。於一九七三年步入專業水彩畫時期，即勤於深入台灣鄉野寫生，如〈農家〉（1973）、〈遠樹小築〉（1973）、〈樹林〉（1973）等寫生作品。於一九七九年定居臺北都會地區後，除了都市街景寫生如〈北港街景〉（1979）、〈中正紀念堂〉（1979）等作品外仍不乏鄉土懷舊之作如〈日出而作〉（1979）、〈竹籬野趣〉（1979）、〈休憩的水牛〉（1980）、〈石碇〉（1983）等創作。其繪畫特質分析如下：

1. 線條：筆觸細緻繁複線條短促，為畫面構成的主要視覺語言，輪廓線明顯，通幅表現出嚴謹厚實的感覺。
2. 結構形態：構圖重視實景比例及空間遠近，多採用遠近法、透視法，整體表現有空間遠近深度感。
3. 色彩：全以實景寫生為主，色彩多採統一調和的低彩度色相設色，色階之彩度及明度的變化均不大。
4. 明暗：重視西方明暗光影的呈現，採自然光影的柔和漸變，充份掌握自然環境的朝夕陰晴不同的氛圍，如〈破曉時分〉的陽光初露、〈雨打芭蕉〉的風情、〈雨過天晴〉的清朗。
5. 肌理：重視自然實物本身的肌理，藉由細緻的筆觸詳盡描繪對象的質感，塊面渲染的表現較少，多以水洗法表現漸層的物象。
6. 媒材：經濟情況較不允許，畫材紙張、顏料的種類較為單一，筆觸及調性的差異較不明顯。
7. 技法：多採重疊法、勾線法、水洗法，水分的渲染變化較少，畫幅中的留白較不明顯。

（二）中期水彩畫作品（1984-1993）

以風景及仕女為主，輔以花卉、宗教、地方人物畫及禽鳥作品。陳陽春幼年奠基的書法根基，用筆精妙外，另外亦得自於二十世紀初著名英國水彩畫家佛林特之女性作品的啟發，獨到的領悟：「他的人物畫（女性模特兒），不僅肌理分明，其晶瑩剔透，彷彿連那芬芳的氣息及肌膚的彈性皆可感覺出來。…佛林特描寫女性，小至風景中的陪襯人物，大至模特兒的特寫，不論是簡單幾筆或細膩描繪，不僅栩栩如生，彷彿自畫面走出，更令人贊嘆的是，這些女性彷彿個個有其特性，氣質、表情同時包含著一個複雜的、隱晦的故事。」此期的創作動機，一方面因為受其影響創作的靈感不斷的湧現，創作的題材與領域亦多方的突破，於大量創作品的出現之餘，相對的經常舉辦畫展，這種喜悅更想讓廣大的群眾分享。

1. 風景水彩畫

中期以後除國內鄉情系列作品之外，國外風景寫意作品逐漸增多，此期



陳陽春〈曲線之外〉1992



陳陽春〈低語〉1990



陳陽春〈懷舊〉1991

對中西技法的表現漸趨成熟，對光影及色彩的掌握更顯鮮活，畫中的意境更為開闊。如〈曲線之外〉（1992）、〈冬暖〉（1992）、〈泰國水鄉〉（1993）等，尤其〈曲線之外〉之作，對梯田水中倒影的掌握、肌理的呈現、乾濕變化的運用、點景，人物動態神情的詮釋，均能駕馭自如，除此之外，不斷拓展不同的生活領域，藉以豐富藝術的內涵。

2. 仕女水彩畫

於1984年代起，遊歷寫生之餘及參觀畫展人群中，陳陽春發覺女性題材之新意，嘗試自我超越，以身邊熟悉的東方女性為題材，創作出許多仕女畫。

自古中國畫中的人物畫包涵甚廣，如歷史畫、仕女畫、故事畫、風俗畫、肖像畫、宗教鬼神畫等等，在中國的人物、山水、花鳥三大畫系中，以人物畫發展最早，亦佔據重要的地位，其中又以人物畫較難，早在晉時顧愷之的畫論中也提及：「凡畫、人最難，次山水，次狗馬。臺榭、一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。……美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纖妙之跡，神儀在心，而手稱其目者，玄賞則不待喻。」可知對人物畫應掌握用筆，注重對象的神采，而以形神兼備為要。

同樣的，陳陽春的人物畫也注重神韻，企圖掌握人物的表情與動態，對構圖造形的拿捏、線條的掌握、色彩的運用、氣氛的營造都有獨到之處。他除了吸收西方畫作透視光影與色彩變化的技法外，更融和中國水墨畫的線條之美與飛白乾濕筆法之運用。尤其適度的留白，使美女畫給人無限的遐思，

且對畫中人物的穿著衣飾，搭配畫境的需求，加入不同的創意。

此期以美女為基本布局，由於遮遮掩掩及朦朧的意境，總有種欲迎還拒、半遮面的特殊效果，令人在意猶未盡之餘，更想再多看幾眼。美女畫因為身上猶著衣飾，藉著不同款式、色彩、質感的服飾，經由畫者的造境，將畫中女子的性情整個烘托出來，不但充實畫面的流動感，更讓人物鮮活具有生命力。

傳統人物的描寫以點睛最難，尤其經由眼神的傳達來反映人物的內在情緒；中國人物畫，自古以來，很多畫家都認為最難表現的是手部，除了欲抓住模特兒的美感，更希望藉由畫作，適度展現畫家的個性，嘗試結合彩墨的技巧，將女人的曲線與外在的感覺一併完整呈現。

3. 宗教、地方人物水彩畫

陳陽春對美的詮釋：「慈悲是一種美，健康也是美，感性是美，智慧也是美，美是沒有模式限制的，只要用心經營，不同的層面都可營造出自己獨特的風格之美。」由藝術品所呈現創作者所表現的生命力，透過欣賞解讀，可以影響我們的精神世界，激發我們的思想，並豐富我們的精神生活。

（三）近期水彩畫作品（1994~2011）

劉其偉認為：「以水彩畫人體要避免細緻的描寫，並且要盡量省略不必要的色階和調子。最重要的是隨時牢記著大而簡單的塊狀，並維持色度的簡



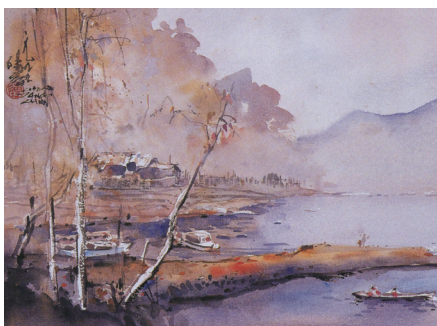
陳陽春〈靜思自得〉1987



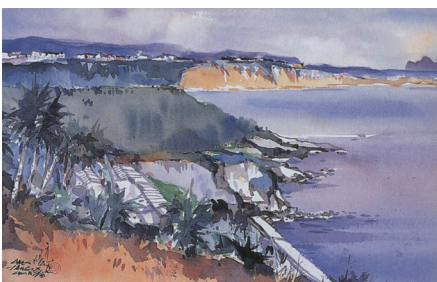
陳陽春〈媽祖緣喜〉1988



陳陽春〈松山慈佑宮〉1994



陳陽春〈日月潭之秋〉1997



陳陽春〈東岸之美〉1997



陳陽春〈北海道所見〉1998

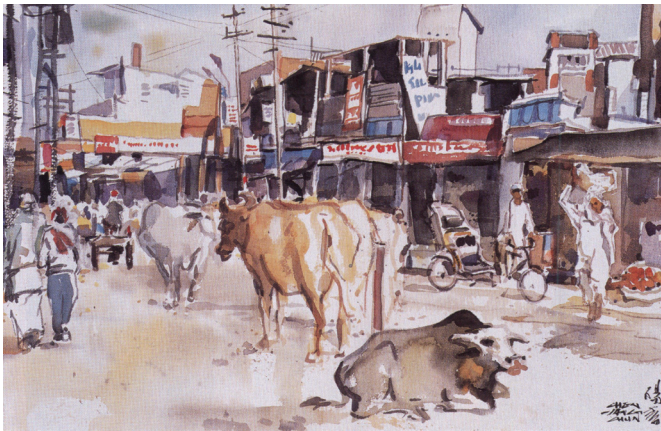
化；如色度複雜，絕不會是一張好的人體畫。」魏嫩（Roger Vernam）也說：「人物的描寫，不妨把技法忘掉，讓你的畫筆自由自在的在紙面渲染。不要顧慮畫錯，它將會幫助鬆緩你的情緒，……如是，技法自然會像 Bo-Peco 的綿羊一樣，慢慢地會回到家裡來的。」大師之言，指出人體水彩畫的高難度與不易控制性，可儘量省略繁複不易調和的色階與調性，作品或可成功展現。由晚近 2003 至 2004 年陳陽春風景、美女水彩畫的創意，可看出陳氏顯然已超越此一樊籬，邁向大開大闢的境界。

1. 風景水彩畫

陳陽春晚近風景水彩畫的創意，在於對通俗題材的畫作所融入主觀的造境，亦能雅俗共賞之餘，藉由格調高超所顯現的畫境，引起人們廣大的回響、感動之餘，使畫作轉化出盎然的情趣。如〈松山慈佑宮〉（1994），廟宇為臺灣早期常見的景致，也是臺灣畫家常描寫的題材，不但構圖絕美，意境深遠，並使水彩畫融注東方繪畫的特色，以濃烈對比的色彩表現臺灣特有的風情，純樸中洋溢著溫馨祥和的氣氛。〈日月潭之秋〉（1997），秋高氣爽的潭邊，掩映於層綠叢樹間，遠處山嵐如煙，隱約可見遠山與近景的互相輝映，構圖取景乃至用色，除寫實外，適度的造景，使畫作於不失真中展現美的境界。〈東岸之美〉（1997），堅實的東部海岸亦為臺灣畫家繪畫的題材，唯作者適度的留白，配合明亮的色調，使海面充滿陽光的璀璨，明快亮麗的色彩，寫出臺灣特有的濃郁鄉情。尤以善用各種融合技法，於強烈對比及光影的變化下，使整體畫面更為明媚動人。

陳陽春國外風景創作技法表現更是多樣，如〈北海道所見〉（1998），雖有類似北國風光水彩畫的味道，在中國式速寫的留白筆法下，表現明顯的透視空間結構感，以淡彩平塗及渲染法產生特有的空間光影效果。此外於暈染筆觸下，配合嚴謹的構圖，突顯出主題色彩及明亮顯眼的留白肌理，為畫家獨具的畫風。〈悠遊印度〉（1999），採東方水彩虛實的表现方式，於古老舊建築的肌理，聖牛與檢樸苦修的生活境況，蘊藏著歷史文化的光輝，以沉穩熟練的筆觸速寫古城的悠遠歲月。人與牛的動靜對應，配合淡彩光影的留白，鮮黃赭青的色調，顯現古街的沉穩寂靜，宛如時空的交錯，賦予生命傳承的意義。〈韓國初秋〉（2001）融合中西並用的格調，嘗試詮釋中國式筆法的枝幹，配合明晰流暢的設色，採西方空間光影的留白，讓遠屋顯得更為明亮，遊人騎著腳踏車的動態呼應，使鄉城充滿了蓬勃的生氣。〈舊金山中國城〉（2003）則於特殊的取景構思下，兩側漸遠的高樓，於舊金山擁擠的都市叢林中，格外顯得生機盎然。以彩筆加以點染與留白虛實相生，使單調的都市建築，藉光影流動的變化，搭配彩旗廣告看板的相互襯托，取得整體的和諧。

〈京都聖地之秋〉（2003）突顯出宗教的化外淨土，近景崢嶸的老松樹



陳陽春〈悠遊印度〉1999



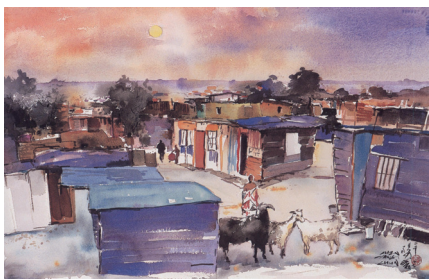
陳陽春〈韓國初秋〉2001



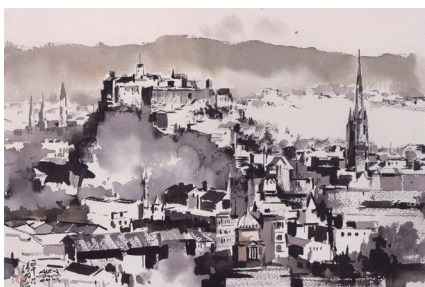
陳陽春〈舊金山中國城〉2003



陳陽春〈京都聖地之秋〉2003



陳陽春〈南非村落〉2007



陳陽春〈巍巍愛丁堡〉2008

與聖地建築的孤立寂靜，引領出聖地的幽思，朝聖者正於聖殿內靜修，待引渡向聖潔的彼岸，筆簡意賅而寂靜的深潭，於渲染的氛圍中，襯托出聖地清修的澄澈清明。〈南非村落〉（2007）原為高度開發的喧囂城市，環繞週遭卻是廣漠的大地與荒蕪的鐵皮屋村落，產生貧富差距的明顯對比。於冷灰色調的鐵屋上，遠天渲染出霞光映照的光輝，陰暗與污穢中隱約顯露出光明希望。許多連鐵皮屋都無法擁有的大地子民，因善心人士的濟助麵包、毛毯，而能免於嚴冬面對生命的威脅。從繪畫表現的深意，流露出悲天憫人的人性。

〈巍巍愛丁堡〉（2008）的畫境中，俯視愛丁堡山城，櫛比鱗次亂中有序的民居建築，引人發思古之幽情。全幅畫以黑白有力的色調處理，尤其在類似單調的建築群中，透過不同筆意及錯落有致的安排，既營造統一和諧的氣氛又顯現豐富的韻律感；以虛實相生相長，使近景山坡建築及遠山的空間無限遼闊。



陳陽春〈思念的人〉2008

2. 仕女水彩畫

陳陽春有感於「尋求靈感的唯一條件就是經驗的累積，在創作上欲達收放自如之境，須要功夫的磨練，因此要成為一位有為的創作者，經驗的累積及功夫的磨練是突破靈感與造就靈感不可或缺的不二法寶。」1995年起陳陽春的作品中，其仕女速寫增多，對人物造形、線條及用色不斷的淬煉，如〈色彩與線條〉（1998）、〈自在〉（2001）、〈恬適〉（2002）、〈少女情懷〉（2002）、〈品茗〉（2002）、〈淡彩速寫〉（2002）、〈紅衣女〉（2002）等速寫淡彩作品，其筆觸則更為簡潔。

於技法淬煉的同時，開始尋求各種不同題材的溶入，如將花果、樹鳥與美女畫的結合，可見於〈背影〉（1995）、〈思慕的人〉（2002）、〈恬適〉（2002）等創作；又如閒棲的禽鳥與悠遊於美女周遭的游魚，見〈低語〉（1990）、〈魚水之歡〉（1997）、〈靜思〉（2000）、〈嬌媚〉（2002）。此期創作題材的多樣，是其迷離夢幻、飄逸出塵時期的巔峰之作，如〈真情〉（1995）、〈春之頌〉（1997）、〈遐思〉（2000）、〈靜思〉（2000）、〈飄逸之美〉（2000）及〈花語〉（2002）、〈思念的人〉（2008）等作。如此難以掌握的題材，亦能輕易駕馭，畫中以筆墨傳神寫出少女的嬌柔純真，鮮嫩的大紅袍與黃綠的蕉葉紫果取得和諧的對比，以適度的墨韻表現出烏亮長髮與背景，再以留白點綴的繁花相襯，於淡青、橙黃渲染調和的空間，襯托出清新的少女情懷。



陳陽春〈恬適〉2002



陳陽春〈紅衣女〉2002

陳陽春於近兩年，創作無數的風景美女水彩作品，好似四季美女風情畫，略加詮釋如下：

a 〈尋夢園〉（2003）

此幅水彩作品以細步穿梭的和服少女與遠景深處的日式豪宅大院相呼應，描述少女細步穿梭於層層花圃之中，細心探視深幽小徑，希望能找尋出美夢的方向。於迷離夢幻的花樹叢間，鮮綠與嫩黃的淋漓渲染下，陪襯出幾許疏落的紅花，反襯出行於乾筆皴擦留白的小徑中白衣和服少女的動勢，與厚實濃淡墨黑的高聳庭院大宅遠遠相互呼應，似乎隱約暗喻少女的憧憬與夢想，就算豪門深似海，或許可一探森森庭園幽境裡，雖不停的邁出細碎的步伐，努力尋找去向，但是否會忽略身邊如許優美的景致。畫面處理的方式，乃以快速俐落的筆觸寫出穿梭而行少女的動勢及點染出小道，再於遠方平塗、重疊畫出日式深宅大院，以便與主題遙相呼應，待勾寫出建築四周園景及遠山後，以渲染及噴撒法使近景遠天產生朦朧意境，最後以紅花綠葉對比的色調點醒通幅的生機。

b 〈夢鄉〉（2003）

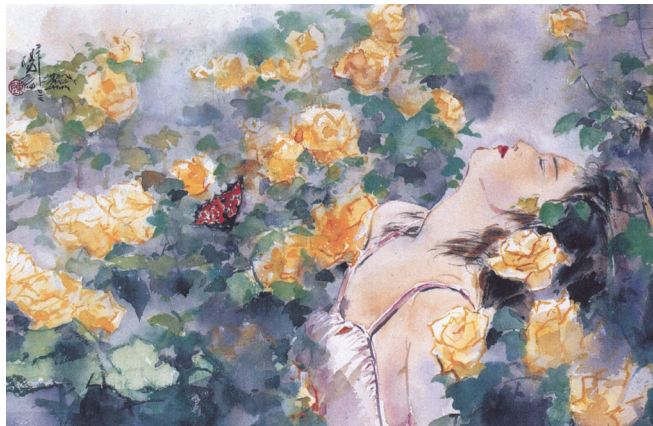
春天繁花似錦的一片黃玫瑰花叢中，一位著露背紫羅蘭寬鬆衣裳的美女，開懷凝神如入夢鄉情思中，一抹紅唇與翩翩起舞的鳳蝶相互呼應，彼此正舒暢的吸吮著甜蜜的花香，伴隨著甜美的憧憬。畫面藍中帶紫的背景，不但襯托出翠綠葉間的黃花，更突顯出掩映其間白晰女子的膚色，兩腮的粉嫩及髮稍的酣暢，洋溢著溫馨幸福甜美的滋味，好似落入春天的夢境中。畫幅中描繪出仰面而立女士的姿態，尤其閉目沉思的神韻及髮梢的飄逸已使畫面氣韻生動，又使黃色玫瑰及綠葉遠近聚散穿插其間，藉由色彩渲染乾濕相破產生律動的動勢，使畫面出現更強的感染張力，最後以紅唇、鳳蝶、用印來對比提點出通幅的氣韻神采。

c 〈秋詩篇篇〉（2003）

低頭沉思的長髮女士，身著寬厚和式絳紅大袍降低色階與深秋搖曳生姿的黃花相當調和，上方糾結纏繞的白花，勾勒出複雜的愁思。整體以濃淡相破、乾濕並用設色下，局部的留白使靈動的筆觸，營造出秋色的凝重氣氛。



陳陽春〈尋夢園〉2003



陳陽春〈夢鄉〉2003



陳陽春〈秋詩篇篇〉2003

前景的黃花及背景有著西方水彩渲染光影變化的效果，又以中國寫意筆法勾勒出主題人物與狂草般的花枝，使光影、煙雲渾然一氣。正是陳陽春對畫勇於嘗試及突破，吸收西方透視光影色彩變化的技巧，再加以融合中國水墨畫的線條、留白效果，除了有明暗光影的變化，更使彩墨交相融合，營造出特有的空靈意境。

d〈若有所愛〉（2003）

身披潔白大袍下吹彈可破的嬌柔身軀，置身霧動霜結的梅林雪海中，更顯得冰清玉潔。先寫意出俯身而視雙手挽衣女人的樣態，乾濕並用下配合適度的留白，大筆揮灑出身披白色大袍的姿態，以簡練概括的筆觸勾勒出飄逸下垂的白袍。更以枯辣的筆意寫梅幹枝梢，留白相間點染出俯仰相映成趣的雪梅，尤其下方塊面乾擦濕染的霜雪，使得景致更為深邃，以青藍與淡紫濕染背景，營造出渾穆清嵐初冬景象。陳陽春常藉由水分的乾濕相襯，將畫面表現得淋漓盡致，作品不但增加透明性，更給人輕快明朗的感覺，此於水彩畫實屬高難度創作，而仕女畫尤甚。

e〈暗香〉（2004）

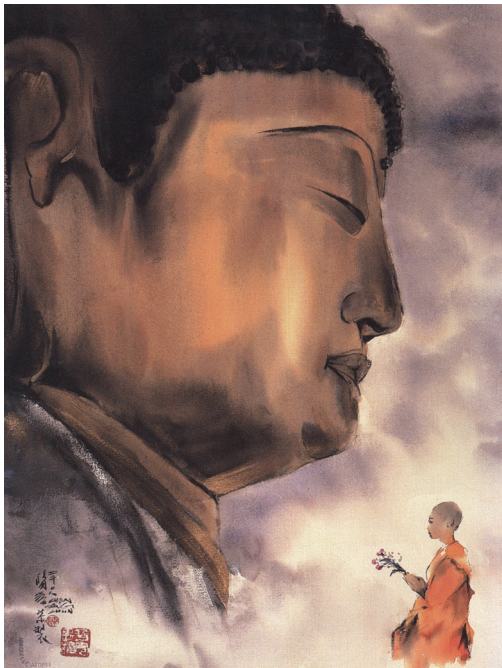
陳陽春喜歡將畫中的美女畫得「似笑非笑」表面看似冷漠，實則內心如火，給人無限想像空間。此圖表現東方女性特有的冷漠含蓄與靈秀解語的氣質，深冬



陳陽春〈若有所愛〉2003



陳陽春〈暗香〉2004



陳陽春〈虔誠佛光〉2008



陳陽春〈關聖帝君〉2008



陳陽春〈慈航普度〉2009



陳陽春〈觀自在菩薩〉2008

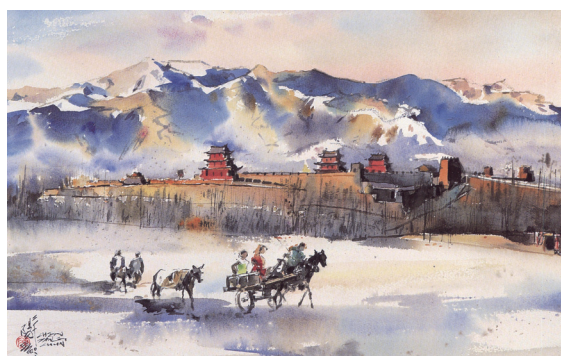
的蕭肅，以壓雪低垂的梅枝，抖落出飽經風雪的寒意，似乎突顯天地間的枯寂冷漠，實則內心正如枝頭解語初鳴的鳥，於萬般沉寂之後，欲盡訴衷腸。畫中難能可貴的，除了寫出飽經風雪仕女複雜的心境，更畫出微風抖動雪枝飄落下隱隱的梅花芬芳，彷彿聽到鶯啼婉轉嘹亮的歌聲，不但使觀者融入畫境，更是一幅具有生命力的藝術創作。正如陳陽春常談到的：「畫家若能將豐富的經驗與感性的心靈充分融合，充分運用暗喻、聯想、象徵等方法來擴展美的題材，即使只是一個平凡不起眼的角落，也能在轉眼間變成一幅耐人尋味的畫面，這也是繪畫最可愛、最迷人之處。」

3. 宗教、地方民族人物水彩畫

繼仕女畫之後，陳陽春由宗教上的體悟修持，配合高超畫技的淬煉，使其人物畫及宗教、地方民族人物畫的氣韻內涵，頓入超脫的階段。如恭繪之〈觀自在菩薩〉（2008）、〈虔誠佛光〉（2008）、〈觀自在菩薩〉（2008）、〈關聖帝君〉（2008）等，由於藝術來自生活的洗練，作者冀望將儒家的進取、佛家的超脫、道家的飄逸皆融匯於其藝術中，曾經數度以觀音為題材入畫，畫前先行齋戒沐浴，以誠敬虔誠的心恭繪，畫中慈光普照下菩薩慈悲皎潔的聖容，顯現普渡眾生的一念心。

4. 花卉、禽鳥、走獸水彩畫

陳陽春的花卉作品於嬌豔欲滴中展現生命的氣息，而禽鳥走獸作品則別富生趣。〈絲路之旅〉(2002年)、〈歸〉(2003年)、〈南非獅園〉(2007年)、〈泰國古寺與大象〉(2008年)、〈巴林所見〉(2008年)等作品中之馬、獅、象、駱駝等走獸，勾寫出動物的神態，於適度留白乾溼並用渲染下，呼應出自然環境與生物間的生生不息。



陳陽春〈絲路之旅〉2002



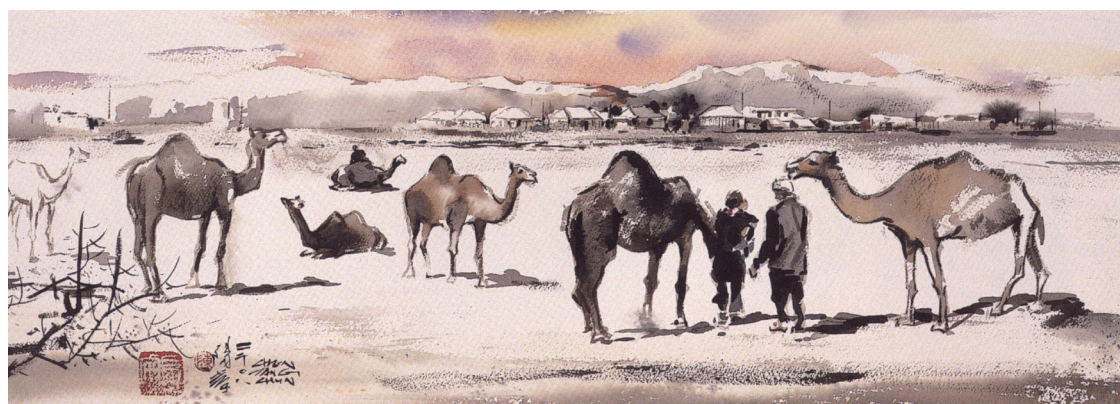
陳陽春〈歸〉2003



陳陽春〈南非獅園〉2007



陳陽春〈泰國古寺與大象〉2008



陳陽春〈巴林所見〉2008

第四篇

陳陽春水彩畫創作思想與理念

水彩畫源自十八世紀之前的西方，直到十八世紀末才由英國畫家確立此一具有透明效果的繪畫藝術。日本石川欽一郎 1907 至 1916 年來臺擔任總督府翻譯官及國語學校（台北師範學校）教官時，倪蔣懷、陳植棋、李澤藩、藍蔭鼎、張萬傳、葉火城、洪瑞麟、鄭世璠、李梅樹、楊啟東等前輩畫家都受到他的啟發，奠定臺灣美術教育之基礎。他深入臺灣鄉野，啟蒙台灣畫家愛自己的鄉土，他彩繪無數的臺灣鄉村圖畫，輕快活潑的筆法，觀察入微的鄉土特色，扣人心弦。陳陽春早期亦間接受其影響，揮灑彩筆表現對鄉土的熱愛。

陳陽春認為藝術的創造在未經顯現之前，祇是一種意象的聯想。但是，意象的再現卻是一種經驗，在未加入作者本身的情感、理性之分析與統整之前，絕不可能產生藝術，藝術必須有獨立的生命，意即「創造的想像」。而創作靈感本身有兩個特徵：其一是它突如其來，其二是它不由自主。往往經驗的累積及功夫的磨練是突破靈感與造就靈感不可或缺的不二法寶。主張靈感：「等它來不如找它來，而尋求靈感的唯一條件即是經驗的累積，在創作上欲達到收放自如之境界，亦即是功夫的磨練。」陳陽春臺灣水彩畫創作的理念，可歸結如下數點：

構圖、色彩、肌理為其繪畫形式的表現重點，尤以構圖及色彩為其繪畫作品中極為重要的視覺語言。長達四十年的創作生涯中，他的水彩畫已融合了東方水墨的靈性和西方水彩的光影，其創作題材，包括風景、仕女、花卉，能瞬間掌握自然萬物的精髓，尤其構圖中虛實的巧妙安排，明暗光影的幻化，使畫面淡雅清新、豔而不俗。他認為藝術家需兼具真、善、美與愛，尤其那一股綿綿的愛更是藝術創作的原動力。就整體而言，已將西洋水彩的技巧與中國水墨的精神，巧妙的組合，塑造出東方水彩畫的風範，畫中不但流露作者的思想、感情，並使觀賞者獲得深深的共鳴。

一、水彩畫學習的要領

水彩畫是一門不易專精的學問，它不似油畫，稍有偏差還可以慢慢地添補做些修改，水彩正如同書法般，下筆就不能更改，而且不只是筆觸、線條，

還有色彩、乾濕程度和濃淡、深淺的控制問題，要達到超凡的境界更是難上加難。畫家的審美力要高，這樣畫出來的畫，不但自己滿意，也讓人接受。他認為學習水彩畫不可或缺的要訣，有下列要點：

（一）搜集題材

學畫者通常可藉照相搜集題材，亦可將眼底之景物畫於速寫本，最好還是寫生，室外寫生最難之處是光影隨時在移動，或因環境惡劣，畫者必須在短短數分鐘內捕捉意境，傳達美感，因此當您觀察感興趣的景物時，最好能馬上速記下，至於明暗的安排，賴於平日多觀察，那就是表現立體感的妙方，才有把握畫下一幅有內涵的水彩畫。要達到預定的效果，並無一定的方法可循，此乃水彩畫的自然美，也是構成畫本身具有獨特吸引力的條件。

（二）由淡彩入手

初學者往往易被色彩的魅力所迷惑，而對物象的形態及明暗看不準確，忽略了繪畫的基礎—素描是繪畫必修的功夫，初學時自然不感興趣，待理解之後，它在筆觸和調性的領域中，將深深體會到其生命力。素描在我們的繪畫生涯中永遠不會有止境，初學水彩畫不妨在風景素描或速寫上著色，一般稱為淡彩，十八世紀之前，英國的水彩皆是淡彩，小畫要有大畫的氣勢，而大畫必須有小畫的緊湊，一氣呵成，不可拖泥帶水，在色彩上要免於俗氣，妥善地了解畫材和性能，發揮它的特性，找適當的題材配合，以達相得益彰之效。

（三）勿使畫筆停頓

我們當然可以用長篇幅去解釋和分析水彩的技巧、構圖，但最重要的創作因素卻是本能的直覺，其價值是不可否認的，水彩的技巧非一成不變憑實際經驗累積出來，創作的原則就是不停的繪畫、思考，勿使畫筆停頓。

（四）畫出心中世界

水彩畫的困難，在於把一個通俗題材創造出雅俗共賞格調高超的作品，坦誠自然的意境，讓別人從漠不關心進而引起回響，由厭煩轉為讚歎、感動人，或由單調變成生趣盎然，我們描寫一個主題，若太抽象，有種不實在的感覺，若太寫實，則又過於呆板，或有討好觀眾之嫌，一切技巧只是表達目的方法，而人生的歷練和思想所引發出來的內涵才是重要的。

（五）瞭解畫材性能

初學者通常只用一種紙張作畫，達不到預期的效果，或無法表達自己所