

自然生成與理性把控的表現 ——中國畫中「沒骨法」的現代探索

The exploration of modernity in China's painting -- the creation
of multiple fusion

朱錦澤

Zhu, Jin-Ze

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

中國畫發展到今天已不僅僅是在學習中國畫傳統的筆墨形式，而在吸收其他的藝術營養，與時代觀念相結合的藝術表現。本文從中國畫傳統與現代的比較入手，通過視覺圖式的分析，闡明傳統與現代中國畫在「用水」中的不同；以及通過作品比較，分析現代肌理製作的類型和其在沒骨畫中所產生的意義。筆者從實踐經驗中，通過對「用水」技法的運用，製作肌理，並把肌理運用到不同材質載體中，使它呈現出不同的藝術效果，嘗試把「撞水撞粉」的有筆限、「潑墨潑彩」的無筆限兩者進行融合，開啓了對傳統筆墨方式以外的繪畫語言的想象空間。用自然生成的理念糅合技巧展示了除毛筆之外的工具也能把屬於中國畫範疇的「撞水撞粉」、「潑墨潑彩」進行創作，擴大了以非筆限的手段製作現代中國畫，加深了對現代中國畫創作現代樣式的認識和體驗。

時代在發展，繪畫表現形式多種多樣，為了表現自我的藝術語言，筆者困於在工筆與寫意之間徘徊，一直在尋找一種工意結合的多種元素融合的繪畫表現形式，積極尋找一種符合內心表達的繪畫語言，反映時代美與自我追求的藝術美相結合，創作具有時代特徵和個性符號的藝術語言。

【關鍵詞】 沒骨法、用水、肌理、融合

一、前言

本文試以中國畫中沒骨畫為研究重點，通過水在實踐中進一步拓展沒骨畫裏的語言表現和模式運用，考察歷代沒骨畫家繪制和實踐用水的心得。這些年來，通過臨摹、研習惲壽平、二居（居巢、居廉）的作品，在寫生、構圖、筆墨、色彩等課程中錘煉中國畫的基本功，並把歷代技法與當代理念融為一體。進而試圖探究風格演變中沒骨畫特殊的技法特徵，對沒骨特殊的技法風格進行實踐研究。為了打破傳統中國繪畫單一、定向的思維模式，尋找多元的、適合自己的繪畫語言。採用各種的形式、手法、技巧、肌理來進行中國畫的實踐製作，融匯西方繪畫某些成分在實踐經驗中，通過對「用水」技法的運用、肌理製作，並把肌理運用到不同材質載體中，使「水」呈現出不同的藝術效果，做探索性的經驗總結。

中國畫藝術裏「墨」相對於「水」是一種「顯」，「水」相當於「墨」是一種「隱」而已，其用「筆」用「水」是中國畫的審美方式和藝術精髓，構建中國畫藝術的內核所在。因為在古時候墨是作成墨錠，只有用水才使其溶化成墨汁，水的比例多少決定了墨的濃淡。筆者認為中國畫裏的「水」重要程度不底於筆、墨、紙、硯的運用。「水」在傳統文化裏也不斷地被聖人演繹著種種思維的啟示，老子云：「上善若水」，又如孔子所說：「智者樂水」。

「水」作為沒骨技法里一個不可替代的存在，在中國畫裏的運用“水”應該說是人的目的使然，而最終達到的藝術效果，卻是「自然而然」，這正是水的「自然生成」與「理性把控」的兩個特徵，才能揭示出墨、色、紙之間美學意義上的魅力。隨著中國畫歷史的不斷演進，中國畫的發展包容性越來越大，在現代中國畫中沒骨用水的更加具有新的可塑性，潑墨潑彩、撞水撞粉，以及用肌理彰顯自然天成的藝術效果，把水的特性凝固在畫面上，成為現代中國畫裏一個不可或缺的元素。

二、「工」與「寫」結合的創作——理念

筆者一直困於在工筆與寫意之間徘徊，不斷地在尋找一種工意結合的多種元素融合的繪畫表現形式，不甘於表現單一的繪畫模式，積極尋找一種符合內心表

達的繪畫語言。反映時代美與自我追求的藝術美相結合，創作具有時代特徵和個性符號的藝術語言。

隨著中國畫的發展，「沒骨畫」這種不用墨線勾勒作畫，以不同的墨色或色彩的濃淡乾濕來表現物體的形態和神態的手法，被現代畫家所運用，而且還不斷的詮釋出新的繪畫語言觀念。「沒骨畫」，經過清朝初期惲壽平的創造性發展，以及清末任伯年、居巢、居廉等人的進一步完善，「沒骨畫」融合並吸收工筆、寫意技法，在畫面糅合了肌理，「水」產生的特殊的肌理效果成為現代沒骨畫裏一個不可或缺的元素。「沒骨畫」行走於工、寫兩極之間，有著無限的後勁發揮。在當前這個文化空前融合的時代裏，中國當代沒骨畫創作，隨著時代理念的開放，中國畫的材料越來越豐富，越來越多樣，天然礦物色和水色顏，現代高溫結晶色，水彩、丙烯等顏料都可運用到中國當代沒骨畫創作裏，草皮紙、金銀泊紙、水粉紙、素描紙、板材等材料比傳統宣紙、絹豐富得多，因為不同的材料，吸水附色的性質就會有所差別，產生肌理效果會有所不同。例如有的在粗絹運用、有的畫家對中國畫及水彩畫顏料的掌握、有的在生宣上運用淡墨畫沒骨的方法、有的對重彩、岩彩顏料及金銀泊的熟練使用等等，現代畫材為沒骨畫的發展提供現實的土壤。這就意味著以多元形態突破一元形態的繪畫創作的趨勢。現代沒骨畫正是由於在工寫之間異中存同、同中存異、既有聯繫又有區別的時代背景下產生的，它具有更開放的空間。我們生活在一個現代文明的社會，豐富的生活經驗，面對社會信息的快速傳播，新鮮事物的誕生和延展比以往任何時期都要快速得多，文化也呈現出多元化發展的趨勢，因為生活的環境、思想觀念都與古代有著天壤之別。現代沒骨畫在觀念上有開放性，技法上有包容性和材料上有多樣性，呈現出具有時代意義的審美內涵。

為了追求視覺效果，使肌理的運用得到合理化，還擴充出各種各樣的手法來表現中國畫。在現代信息發達、藝術頻繁交流中，使畫者可以更加自由，把「用水」這一技巧發揮到極致。因為現代沒骨畫既可以寄於工寫之間，又以開放的包容性借鑒吸收其他藝術養分，所以說豐富的繪畫表現語言是現代沒骨畫的特點。

現代的中國畫已經不僅僅限於傳統的技法，民族文化的發展與繪畫創作的自覺意識自然而然的得到進一步加強，站在歷史的角度縱觀世界，應該以開放的眼光去吸取西方藝術的創作觀念。當代中國畫創作者在受到各種藝術思潮的影響下所作出的一系列的繪畫探索和實驗就是時代的趨勢，時代需要繼承的同時也需要創新，夏碩琦先生在「工寫融合創新風——裘緝木的藝術與成就」中說過：「如若沒有隨著時代的發展而不斷創造新內涵、新形式的花鳥畫，花鳥畫史就會中斷，花鳥畫藝術的活力就會枯竭。歷史上也不乏固守前人成法不變，奉成法為圭臬、為雷池者，那時畫史就會出現停滯、衰落。也因此，中國花鳥畫史曾出現過高峰，也出現過低谷。」¹（雖然這段話只指中國花鳥畫，但不乏於反映一個事實，就是歷史的發展規律）以新鮮的現代感覺不斷地刷新程式化的中國畫給現代人帶來多元的審美形式。綜合材料技法的應用主要體現在不同種類的顏料結合使用、畫紙不在拘泥於傳統的幾種而是嘗試新的品種的紙質、不同形狀和特性的筆也被用來蘸墨勾線皴擦、肌理的製作等等。在新時代裏現代中國畫的作品中都能看到肌理製作的痕跡，在肌理製作過程中，一些材料通過水、墨、紙與顏料之間產生的視覺所呈現出不可再現的效果。水在現代沒骨畫的繪畫過程中具有雙重作用，既是聯繫筆墨之間關係的媒介，又充當著理性把控與畫面自然生成相互和諧統一的角色。並且通過中西融合，從不同角度進行整合與重組。（例如：圖1、圖2、圖3）



圖1 現代，李魁正，
《金牡丹》80x80cm 1989年
（私藏）



圖2 現代，蘇百鈞
《追憶的故園》148x178cm
2005年（私藏）



圖3 現代，馮霖章
《聽雨》66x67cm 1988年
（私藏）

如今，越來越多地畫家在水的運用中與墨與色彩之間進行創作，去探索新形

¹ 賈德江主編，《裘緝木花鳥畫藝術》，北京工藝美術出版社，2003年，第1頁。

式、尋找新語言，使沒骨畫能夠在時代潮流的衝擊下呈放異彩。如：李魁正先生的花鳥畫就是「結合工寫、融匯中西」，注重豐富、清雅、的色調表達情感。運用西方繪畫的色彩方法與中國墨色進行融合，用多層漬暈來增強色感，卻不見濃艷，又有微妙的肌理效果。他的作品充滿著一種清新靈動的自然之美。馮霖章先生就是在傳統的筆墨中尋找契機，在形式上突破了傳統的潑墨法，拓展其功能創造了幻化潑墨法，這種潑墨強調滿潑滿染，同時注意處理那些可遇不可求的肌理，變化莫測的肌理效果給畫面增添了幾分神秘感，抽象與具象的結合，形成現代構成美。裘緝木先生突破了傳統中國畫的審美觀念，注重色彩的構成意味，利用沒骨法的撞，使水、墨、色在紙上互溶、互破、自然滲化使畫面呈現出神秘莫測的偶然效果，給人一種朦朧的美感。（如圖 4、5、6）林若熹先生的作品注重色彩的構成形式，追求平面化、裝飾化繪畫語言表現，色塊組合、使畫面平添一份現代審美情趣；並且利用色彩構成、中西融合，把材料研究、文人筆墨、潑繪、重彩等諸多理念糅合在沒骨創作中。（圖 7、8）中國當代沒骨畫可以說比在追求傳統筆墨樣式的畫者，更具有時代個性。



圖 4 現代，李魁正
《清氣》80cmx45cm 1988 年
（私藏）



圖 5 現代，馮霖章《彩色的
世界》66x50cm 1990 年（私
藏）



圖 6 現代，裘緝木
《暗香浮動》68x68cm 1999
年（私藏）



圖 7 現代，林若熹
《秋 NO. II》84x90cm 1992 年（私藏）



圖 8 現代，林若熹
《搖籃曲之三》84x90cm 1993 年（私藏）

現代沒骨畫不斷的把「水」作為一種媒介激發出更多的可能，發揮出更大的表現空間。「水」在現代沒骨畫廣泛的運用，不純粹是技巧上的表達而是上升到現代的一種觀念，演繹著種種思維的啟示。現代人對繪畫作品的審美不僅僅停留在傳統的程式上，越來越看重作品反映的時代氣息和個人審美感受的再現，更具有現代氣息的新中國畫審美趣味。所以說，現在中國畫的發展呈現出多元的格局。

三、「潑」與「撞」在畫面的運用——實踐探索

筆者受到當代許多沒骨畫作品的啟發，在實踐當中以「撞水撞粉」、「潑墨潑彩」等技法進行融合，並進行技法重組、結合中西的理念為創作沒骨畫進一步打開了廣闊的思路。運用「撞水撞粉」、「潑墨潑彩」以及肌理技法等，這些手段都需要從傳統技法基礎上發掘。所謂「撞」就是利用水的張力，將水中混合的墨或色推到設定的物體中就是在畫面半乾未乾時，有意識的進行沖、破、融，使水與色、色與色互撞、互化自然滲融，留下自然的痕跡。沒骨畫的進一步得到開拓就是居巢、居廉在惲壽平的基礎上，對「撞」的更深理解，而且作品裏更富有裝飾性。林若熹先生在《解讀傳統》中指出：「沒骨畫寫生的理性及臥筆寫性的感性，是對工寫兩極的折中與調和，而撞水撞粉卻是把兩類不可調和的顏色，通過「撞」的方法，把它們融合在一起，撞水與撞粉的質不同，表現效果不同」²。

「二居」的沒骨法，通過用水把色、墨通過「撞」來分化出濃淡深淺，水與粉質色和水色在熟絹或熟紙上相互滲透，形成了變幻豐富的、特殊的肌理，就是在這種方法裏求得生動、明朗、清麗的表現效果。在撞水撞粉後，再進行畫面收拾，用分染、醒勒、立粉等技法進行理性加工，自然生成的感性與理性把控下使作品生動有秩序。而色漬、墨痕的肌理成為了居氏沒骨畫的新的、重要的造型審美因素。林若熹先生在其《解讀傳統》中對「撞水」「撞粉」又是這樣論述的：「沒骨畫偶爾出現的撞水撞粉，更是被居巢、居廉發揮極致。此法是先筆畫上墨及植物顏料，在未幹時撞上水及粉色（指白粉及礦物顏料）幹時墨及植物顏料被水及粉色擠到邊緣，由於水而淺色的色相向周邊深色相過渡及粉色向植物色、墨過渡，所自然形成的立體以及自然立體組合形成肌理，與西畫求立體體重肌理

² 林若熹：《解讀傳統》，廣東人民出版社，2004年，第171頁。

的因素吻合撞水撞粉的「水」、「粉」除直指的水及白色外，還意指相對溶於水的植物顏料及不能溶於水的粉狀礦物顏料。居氏的「撞水撞粉」技法在以帶有飽和的水筆，握筆垂直對準所要表達的物象撞之，水、色、墨、筆在與紙、絹相互對接相互混融，有墨、粉的流動，色彩的沈積，水幹後滯留的痕漬，自然渾融在一起，形成特殊的畫面效果，居氏的這種因撞水撞粉技法，具有的純粹性暗示了居氏的沒骨畫形成的風格有別於傳統沒骨畫的新觀念。（圖9-12）



圖9 清，居巢《紅荔圖》21x60cm 廣州藝術博物院藏



圖10 清，居廉《蝴蝶海棠》21x60cm 廣州藝術博物院藏



圖11 清，居巢《牡丹圖》21x60cm 廣州藝術博物院藏



圖12 清，居巢《百合花》21x60cm 廣州藝術博物院藏

沒骨法通過生宣紙蘊藏的表現特性，以「潑」的形式，進行感性宣泄與傳統用筆的理性把控，把墨與彩兩者之間的關係，淋漓盡致的發揮出來。「潑」在傳統筆墨裏是指筆勢豪放、墨如潑出的畫法。「潑」又有另一層的解釋，就是用水調好墨、色，用手拿裝有墨、色的碟、碗等工具任意潑。這種「潑」也能得「五彩」，荊浩在《筆法記》裏就有「不用筆」³而顯墨韻之自然的說法。由水的作用而引發出種種技巧的誕生：由此引申為「潑水」法、「潑彩」法、「潑墨」法。

「潑墨」的技法所彰顯出來的效果如同李日華在竹癩畫媵所說：「潑墨者，用微妙不見筆徑，如潑出耳。」⁴

³ 荊浩在《筆法記》中有：“墨者，高低暈淡，品物淺深，文筆自然，似非因筆。”荊浩撰，《筆法記》，俞劍華編：《中國古代畫論類編》上卷，人民美術出版社，2000年，第606頁。

⁴ 周積寅編，《中國歷代畫論》，江蘇美術出版社，2007年，第465頁。

筆者以沒骨技法裡水為媒介進行多種技法嘗試，並利用筆、墨、紙等特性進行實驗，在墨水中加些膠水，根據調配的濃稀度，然後在生宣紙上進行潑或寫，趁墨色還未蒸發乾時，用水撞墨、或灑水沖墨，使墨色流動、滲化，產生出各種富有動感的肌理效果。例如用潑墨潑彩、沖積流凝法、拓印法、制點法，反襯烘托法等技法進行實踐，有時用「潑」的方式結合「撞」的技巧，以不同的速度潑、以不同的濕度撞、不同的方向尋找契機，隨心所欲地表現自己的想法，既能體現人為描繪的理性，又可呈現宛若天成的自然肌理。自然生成的肌理被凝結成符號化的元素，為進一步進行創作做好切實準備。從實驗中體會到水添加膠水、礬水、洗衣粉水在宣紙產生的特殊效果和趣味，能達到一種人為把控與感性的宣泄，同時能夠激發潛意識裏的藝術感受，並且在墨、色相接相溶過程中，運用線、面的多樣組合，由淺入深地熟悉現代中國畫肌理技法在天然和人工之間的運用。在這些通過肌理制作的如詩如夢，奧妙無窮的「作品」中尋找符合審美原則的「作品」進行調整。融入一種觀念，注入一種情感，在豐富的肌理中，自然會閃現出一些自己意想不到的「作品」，從這些「作品」中彼此能得到啟發，從觀念上建立抽象審美的元素並開拓新的想象空間。對肌理而言，在水的作用下它不僅能自然生成也可以理性把控。（圖13-16）

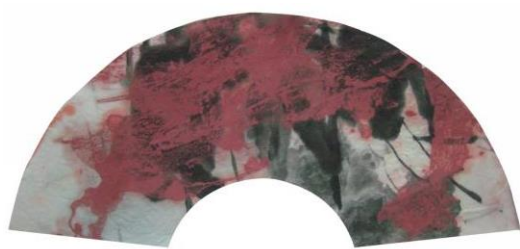


圖 13 現代，朱錦澤《實驗作品 1 號》
22x60cm



圖 14 現代，朱錦澤《實驗作品 2 號》
22x60cm



圖 15 現代，朱錦澤《實驗作品 3 號》
22x60cm

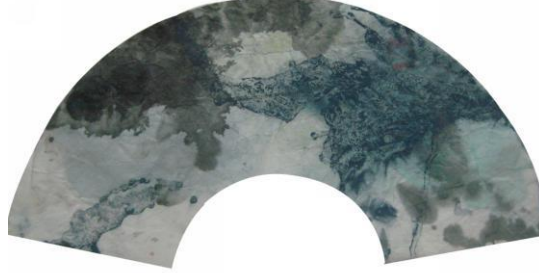


圖 16 現代，朱錦澤《實驗作品 4 號》
22x60cm

張大千先生在潑墨山水畫里，巧妙地運用水的流動使彩與墨相互滲透，自然生成，進而使色彩產生出變幻莫測的視覺效果。在受到西方繪畫觀念的影響的同時，卻能把中國畫傳統的寫意精神進行融合。張大千的「潑彩」其實是取法於中國傳統筆墨中的「破墨⁵」。在有筆限和非筆限裏揣摩靈感，巧妙運水使墨、彩、濃淡交融，以用筆和非用筆的技法同時交叉進行，礦物色、植物性顏料兼容並用，濕破和幹後再罩染的複合技法綜合來完成的。（圖 17—18）



圖 17 現代，張大千 《幽谷圖》
68x138cm 1970 年
(收藏不詳)



圖 18 現代，張大千 《喬木芳暉》118x58cm 1983 年
(收藏不詳)

筆者在前輩們那裏吸收到一些經驗，不斷地實驗，在生宣、麻紙或皮紙上作畫，再根據畫面需要，用膠礬水刷所需部分，這樣既能把熟紙部分進行細緻刻畫，又能保留其他部分有生紙的特性，根據畫面需要來進行創作。嘗試把「撞水撞粉」的有筆限、「潑墨潑彩」的無筆限兩者進行融合，開啟了對傳統筆墨方式以外的繪畫語言的想象空間。用自然生成的理念糅合技巧展示了除毛筆外的工具也能把屬於沒骨畫範疇的「撞水撞粉」、「潑墨潑彩」進行創作，擴大了以非筆限的手段制作現代沒骨畫，加深了對現代沒骨畫創作現代樣式的認識和體驗。創作中采用傳統中國畫顏料的同時也加入丙烯、水粉，綜合的運用不同的繪畫材料。（圖 19—21）

⁵ 「破墨」二字最早提出是在南朝梁·蕭繹《山水松石格》「或難合於破墨，體向異於丹青。」「破墨」就是指：用濃墨破淡墨，或用淡墨破濃墨，墨色濃淡互滲掩映，達到滋潤活潑的效果。



圖 19 現代，朱錦澤《實驗作品 5 號》22x60cm

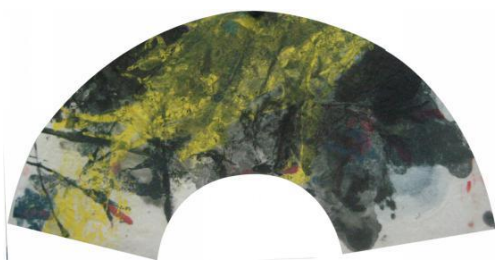


圖20 現代，朱錦澤《實驗作品6號》
22x60cm



圖21 現代，朱錦澤《實驗作品7號》
22x60cm

以下是筆者創作完成的作品，通過「撞」與「潑」的隨意性，以及那種可遇而不可求的肌理變化，然後在理性把控下形成的作品進行說明，以此來證明「自然生成」與「理性把控」在沒骨法中具有可行性。在創作《尋覓》（圖22）這張作品就是先自然的、隨意的、無意的「潑墨潑彩」的肌理大效果的基礎上，帶來靈感，引起感觸點。但它是不完美的，不完整的。需要用一種理性去提煉、理順、強化、完善。進行畫面的疏密節奏調整理性起決定性作用，補充哪裏，沖破哪裏，靈性幾筆需放在哪個位置？不經過思考是難以達到的。構圖上多融入了現代構成元素，豐富精心的勾染，恰到好處的肌理效果，物象的符號化以及強烈的現代形式美感給整個畫面營造出了浪漫的氣息，物象符號化和裝飾性的形式美也是創作沒骨畫的一大關鍵。從表現方式上看，作品的物象裏既有抽象化元素又有具象化的細



圖 22 現代，朱錦澤《尋覓》
110x100cm 2011 年



圖23 現代，朱錦澤《尋覓》97x97cm
2011年

節，畫者簡化處理眼中物象，達到一種天然的內在契合，每一幅作品都是心與自然經過碰觸所激發出的心象靈動的組合。

以「撞」與「潑」這兩種畫法為契機，接下來在空白部分，根據畫面的形態糅合寫實的技巧，工與意互見，大開大合，既有寫意的氣象，又有工筆的精彩，使畫面產生了一種全新的面貌，達到了具象和抽象的統一，抽象的表現是要建立在具象的基礎之上的，任何一種繪畫表現形式都需要繼承和修煉，才能體會得其中滋味。如《花世界》（圖23），畫幅中水墨任意流淌，形成了有直有曲，有粗有細，參差錯落的抽象線條，有壹種以樹非樹的藝術效果，又像翻卷的雲，而牡丹花用分染的手法在進行套色，刻畫得寫實逼真。《塞上曲》（圖24）就先「潑墨潑彩」，然後再有意的刻畫出山川紋理，在原有的「撞水撞粉」色彩中保留其特殊的色感。《川上行》（圖25）是以純墨色的形式來表現墨分五色這一單一的色通過潑墨、撞水來彰顯墨暈的這種韻味，在畫面幹了之後再進行細節刻畫，把自我的表現觀念和追求意境的情緒中呈現出來。《田野初春》（圖26）中的遠景也是巧妙的運用了潑墨潑彩的效果，形成了斑駁、朦朧的早春田野的氣息，具象的樹幹，有著節律的運動和變化，呈現出實與虛、近與遠的視覺效果。正是這種「撞水撞粉」與「潑墨潑彩」的結合，在畫面上扮演著不同角色，畫面打破了傳統的章法布局，形成了具象和抽象的現代構成形式，同時也為畫面增添了幾分神秘的意蘊。

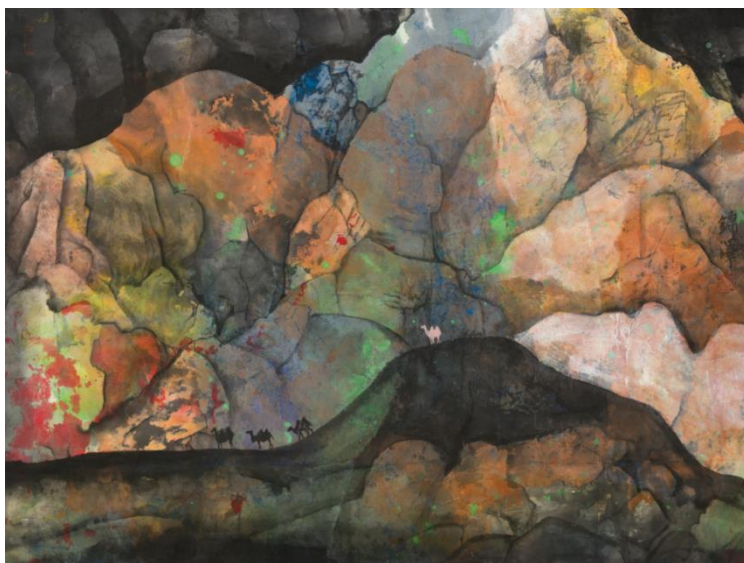


圖 24 現代，朱錦澤《塞上曲》43x58cm 2017 年

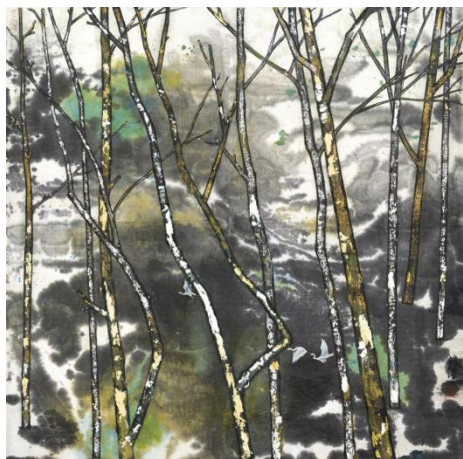


圖 25 現代，朱錦澤《田野初春》50x50cm
2017 年



圖 26 現代，朱錦澤《川上行》48x58cm 2017
年

中國現代沒骨畫更加體現出富有時代氣息和審美精神追求的內涵。在現代中國畫壇裏成為具有開拓性的畫家無不受得沒骨法的影響，以及在其基礎上形成自己的風格的。現代沒骨畫法不斷地推陳出新，混撞沖漬法、交錯點彩法、沒骨點染法、沒骨渲染法、沒骨粉染法、水洗渲染法等或者多種方法進行結合，技法的多樣性與豐富性是隨著現代人對藝術審美的多元化，為此筆者不斷的尋找更符合現代人在快節奏生活下的心靈需求，從而形成一種更具現代氣息的花鳥繪畫新審美。如何使鑒畫者對畫者的作品有所觸動「生情」。「筆墨本無情，不可使運墨者無情；作畫在攝情，不可使鑒畫者不生情。」⁶ 「用水」在色、墨之間運用所形成的圖式視覺，進行理性的把控，「撞」與「潑」都是在「有意」與「無意」之間，然而兩者的區別卻是在有筆限和無筆限上。本章節通過「撞」與「潑」的畫面效果來闡述繪畫語言所呈現的理性把控和感性的渲泄，達到觀念與技法的和諧。在《中庸》一書中言道：「中也者，天下之大本也；和也者，天下之達道也。致中和，天地位焉，萬物育焉。」⁷ 如何把「撞水撞粉」和「潑墨潑彩」融合在畫面裏達到和諧統一作為理想來追求。無論是「撞水撞粉」還是「潑墨潑彩」，都是借用水的力量，在實踐中已經注意到水與墨在相互融合時的趣味，達到一種自然天成的藝術效果。由水的介入慢慢地自然流動滲化，交替合成的韻味、墨趣匯集成為現代畫者的一種表現語言。

⁶ 清·惲壽平：《南田畫跋》，毛建波校註，西泠印社出版社，2008年，第25頁。

⁷ 陳蒲清註譯：《四書》，花城出版社，1998年，第16頁。

四、自然生成與理性把控的融合——實踐研究

任何一種繪畫都需要在畫者有意識地控制下完成的。如何處理畫面是關鍵中的關鍵，多樣性需要歸於統一，畫面也需要主賓關係。笄重光在《畫筌》中論述道：「繁簡恰有定形，整亂因乎興會。⁸」這裏的「整」、「亂」應該是整體和局部的關係，也就是所謂的章法或構圖，運用整的手法，將混亂零碎的物象依其外在、內在的聯系布置於畫面，使之成為一種特殊的審美客體。「撞水撞粉」、「潑墨潑彩」的興致與「自然生成」、「理性把控」的技巧在互為聯系中，進行創造性組合，亂中求整，把理性發揮到極致。因為在「自然生成」之前需要「理性把控」的醞釀，在「自然生成」之後還需「理性把控」的提高、升華，「自然生成」就是通過水的作用，制作肌理，肌理都是在「有意」與「無意」之間產生，通過「撞」與「潑」的技法的畫面效果來闡述畫者的繪畫語言所呈現的自身的理性把控和感性的渲泄，然而兩者的區別卻是在有筆限和無筆限上。「理性把控」是人為有意識處理畫面，達到畫者心中設定的效果。自然生成的感性與理性把控的融合都是有借助偶然性與必然性，「自然」的偶然性是以理性把控的必然性為基礎。「自然生成」與「理性把控」之間是相互循環，從感性的開始到理性的收拾，每一步都是厚積薄發中體現出來的。因此，在水運用之下所形成的天然美感和畫者的人為表現之間，必然形成一種契合。對於把「撞水撞粉」、「潑墨潑彩」這兩種技法同時運用到畫面裏，主要是對「水分」幹濕的把控和兩者之間幹後在「撞」或者待幹後在「潑」的循環交替上。在對沒骨畫進行各種不同方式的嘗試中，對於「用水」法的方式，自然就有著不同的控制方法。就「墨韻」而言，對於墨跡、水跡形態的控制主要體現在潑法和撞法中用水含量的不同。（由於本文重點討論沒骨相關技法，所以不對運筆、用筆做闡述）如同筆者在進行創作時運用「自然生成」與「理性把控」是一樣的道理，都是為了凝固成一種藝術表現手法與藝術形式風格。只是兩者之間的區別在於一種是技法的表現、一種是觀念的象徵。老子云：「人法地，地法天，天法道，道法自然。⁹」。由此用此語來頓

⁸ 清·笄重光，《畫筌》，楊大年編著：《中國歷代畫論采英》，江蘇教育出版社，2005年，第173頁。

⁹ 饒尚寬譯註：《老子》，中華書局，2006年，第62頁。

悟一種屬性、狀態，或是天地本源、循環不息、自然生成，無論是對於老子悟「道」說的理解，還對於繪畫的認識都是需要遵循一種自然規律。

當代沒骨畫的發展形態是時代的必然產物，必然也表現出時代的審美和意識。在現代藝術語境裏，對沒骨法運用，「水」的控制有了更多的方式，通過不斷地吸收和借鑒一些在沒骨法方面有研究的畫家，筆者進行一些實踐，利用水的特性，主要體現在注水的時機、水的份量，以及注水時對力度、方向的把握，還有就是表現在對水的理性把控。在潑、灑之餘，還要充分利用畫板的傾斜和震動，需要借助水的流動，在水的張力作用下，水中的墨、色逐漸向邊緣擴散、堆積，令剛剛附著在畫面上尚未乾透的墨、色隨著水的蔓延和滲化，產生許多出人意料的肌理效果，非常生動自然，在水分乾燥的過程中自然形成一種純天然般的美感——自然生成，變化微妙細膩。這一過程，流動的痕跡鮮明地被刻錄在畫面上。卻是在比較理性控制下產生出自然生成的藝術效果。（也是說是人為的理性把控下的產物）。如果不再觸及這一筆跡，待水分揮發之後，會在紙或絹的表面留下與水漬完全相同的痕跡，水產生出來的效果能豐富畫面、增加層次感、產生肌理之外，一個重要的特征就是用它來表達一種對時間的感受，用視覺的方式再現出自然生成與理性把控的藝術效果。此時水已經隱沒在在畫面裏，留下的只是畫者情感與墨、色之間的契合。「水」自身的催化「跡象」便走入前臺成為現代沒骨畫被關注的對象。

正是由於沒骨用「水」取得豐富多彩的藝術表現，在具象與抽象、自然與人為之間形成反差和張力，在畫面上留下與眾不同的痕跡，形成特別的肌理。無論其中哪一種手法，都是充分利用水的特性，借助水與其他繪畫材料的相互作用，形成豐富多變的藝術效果。它與許多畫者建立起一種互動的關係，在互為印證的過程中成為一種創作方法。抽象的表現是要建立在具象的基礎之上的，任何一種繪畫表現形式都需要繼承和修煉，才能體會得其中滋味。張大千先生說「抽象是從具象而來，沒有純熟優美的具象基礎就去搞什麼抽象不過是欺人之談。¹⁰」

¹⁰ 陳洙龍編：《張大千畫語錄圖釋》，西泠印社出版社，1999年，第87頁。

「自然生成」與「理性把控」作為沒骨法中感性與理性結合的表現形式。在通過比較兩者對「水」的使用情況，在創作過程中筆者不斷的實踐證明水在沒骨畫裏起到法的關鍵性的作用，水的痕跡越是自然生動，畫面越發顯得活潑有生命。無論是把「水」作為一種筆墨，或把它當作一種制作肌理的手段，都還存在著無窮的表現形式的可能。由此，筆者認為水寄予筆墨之中，使水、筆、墨三者成為一個有機的整體，水相對於筆墨來說，它只是作為一種媒介，水的隱沒成就了筆墨的呈現。正所謂：「夫畫道之中，水墨最為上。肇自然之性，成造化之功。」¹¹王維在《山水訣》裏把水墨推為至尊。「水」的「自然生成」在表現對象時通過人的「理性把控」融入到一種創作狀態，進而達到「天人合一」的境界。同時在西方藝術觀念的催化作用下，誕生了許許多多以「抽象」為審美主體的沒骨藝術，這種演化發展已經成為沒骨畫藝術的自律性進程的歷史趨勢。在沒骨藝術中對「水」的「自然生成與理性把控」的實踐與運用自然就有其合理性的發展空間。

五、結語

王國維說過：「凡一代之文學，楚之騷，漢之賦，六朝之駢語，唐之詩，宋之詞，元之曲，皆所謂「一代之文學」，而後世莫能繼承焉者也¹²」。中國繪畫也何嘗不是一代有一代之繪畫呢？也就是說藝術理應當隨時代之步伐。二十一世紀的今天，信息化的開放時代，中國乃至世界藝術不斷的進行互補，多元而多彩的新呈現，對繪畫流派的界定越來越寬泛，畫種之間的分別也越來越模糊。中國畫的發展正面臨著新的階段，沒骨畫順應了這一時代特徵，在多元探索中得到發展。筆者對當代中國畫作深有感觸，一直以中國當代沒骨畫作為研究對象。中國畫從形式到技法都是要服從於新的觀念，中國畫藝術個性的生成離不開傳統文化的滋養和個人的審美取向。

筆者基於對綜上所述，思索時代影響下所形成的審美心跡，並從生活中、從自然中尋找創作契機。「撞」與「潑」都是在「有意」與「無意」之間，通過「撞」與「潑」的畫面視覺效果來表達「有意」的「理性把控」和「無意」的「感性渲

¹¹ 【唐】王維撰：《山水訣》，俞劍華編：《中國古代畫論類編》上卷，人民美術出版社，2000年，第592頁。

¹² 王國維：《宋元戲曲史·自序》上海古籍出版社，1998年，第1頁。

泄」，期望突破工筆畫的工整性，求得一種新視覺的再現。並運用理性與感性的結合，用「水」在色、墨之間「把控」撞與潑所「自然生成」的視覺圖式，在通過糅合工筆的技巧進行多元創作，希望能成為一種符合現代生活節奏的表現形式加以探索和完善。

限於筆者學力，實踐的描述還存在許多不足。筆者將不斷地努力學習和實踐，並從西方的現代意識觀念與藝術形式中吸取營養，以提高在繪制實踐中深度與高度。

參考書目

- 俞劍華編：《中國古代畫論類篇》，人民美術出版社，2000年。
- 潘運告譯註：《清人論畫》，湖南美術出版社，2003年。
- 宗白華著：《美學散步》，上海人民出版社出版，2006年。
- 饒尚寬譯註：《中華經典藏書·老子》，中華書局，2006年。
- 毛建波校註：《南田畫跋》，西泠印社出版社，2008年。
- 周積寅編：《中國畫論輯要》，江蘇美術出版社，2005年。
- 傅抱石著：《中國繪畫理論》，江蘇教育出版社，2005年。
- 石守謙著：《風格與世變》，北京大學出版社，2008年。
- 林若熹：《解讀傳統》，廣東人民出版社，2004年。
- 劉墨著：《中國畫論與中國美學》，中國社會出版社，2003年。
- 俞劍華著：《國畫研究》，廣西師範大學出版社，2005年。
- 了廬、凌利中著：《歷代中國畫論通解》，上海畫報出版社，2006年。
- 林若熹著：《中國畫線意誌》，中國人民大學出版社，2010年。
- 湯哲明著：《國畫之江南》，華東師範大學出版社 2007年。
- 俞劍華譯註：《宣和畫譜》，江蘇美術出版社2007年。
- 陳傳席著：《中國繪畫美學史》，人民美術出版社，2009年。
- 朱光潛著：《談美》，華東師範大學出版社，2012年。
- 朱萬章著：《居巢居廉》，廣東人民出版社，2010年。
- 黃光男著：《美感探索》，臺北，聯經出版社，2007年。
- 李君毅編：《劉國松研究文集》，臺北，國立歷史博物館，1996年。

- 董萍實、何雲著：《中國畫特殊技法》，天津人民美術出版社，2001年。
- 袁牧著：《工筆花鳥畫的特技與肌理》，安徽美術出版社，2002年。
- 楊大年編著：《中國歷代畫論采英》，江蘇教育出版社，2005年。。
- 周積寅主編：《中國畫論大辭典》，東南大學出版社，2001年。
- 陳蒲清注譯：《四書》，花城出版社，1998年，
- 張強著：《國畫現代形態》，河南美術出版社，2005年。
- 沃林格著：《抽象與移情》，遼寧人民出版社，1987年。
- 康定斯基著：《論藝術的精神》，中國社會科學出版社，1987年。
- 叔本華著：《意志與表像的世界》，臺北，志文出版社，1977年。
- 魯道夫·阿恩海姆著：《藝術與視知覺》，四川人民出版社，1998年。

