

妙合、天趣-自動性技法之於水墨創作本質之實踐

Synthesis and Nature Charm —The Practice of Automatic techniques in the Essence of Ink Painting Creation

陳正治

Chen, Cheng-Chih

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

古人對筆墨的線質及審美有著高度的標準，建立難以踰越的法度，也設下了創新的障礙，若再循古、仿古不做變革，當下在國際藝術舞台上顯得過於保守，以致近代對水墨的改革聲浪不斷，水墨在當代思潮下有諸多新觀念的表現，引西潤中、折衷、融合等做法、口號甚多，但其發展方向卻是水墨的本質和主体性不斷被稀釋，尤其新媒材、新技法、新形式的開發和操作愈發其盛，結果恐淪為西方藝術的殖民，所以如因改革而弱化或喪失本質和主体性則失去改革意義，故筆者以自動性技法豐富性的表現，反思傳統的價值，對傳統底蘊的存續和維護進行創作和實踐。

【關鍵詞】 水墨、當代、引西潤中、折衷、自動性技法、底蘊

一、前言

東方繪畫向來講求「天人合一」的精神，莫不以「道法自然」、「造化為師」為心源創作之本，心體即是天體，與自然呼應而和諧。及至文人的自我意識勢起，士大夫結合禪與儒學，將一切視為心的作用，即使天地亦為人的心中物，將真實山水、花鳥等的寫實轉移到修養心性的心靈寄託，更結合詩、書、畫之筆墨表現，以文人心象解放畫與客體之間的形象關係，文人畫家主張遣興，寫胸中逸氣，倡導發表感想，而成為東方繪畫的重要核心價值。到了五四運動之後，改革派打起了「美術革命」的旗號，提倡寫實主義，主張繪畫和時代的思想並進，這些主張其基本精神雖是正確的，但在批判清「四王」的同時，也否定了元、明、清以來的文人畫，當時的陳師曾(1876-1923)則提出東方繪畫是思想內涵的表現，是性靈之物，是心畫也，指出西洋的科學繪畫與東方心畫相較下的誤謬：

殊不知畫之為物，是性靈者也，思想者也，活動者也；非器械者也，非單純者也。...」¹

強調文人畫即在陶寫性靈，發表個性，如文同、蘇軾，更加自覺地運用寓意、象徵的手法，而成為文人畫的主旨，所以不能以西洋畫的審美觀念否定中國畫的審美觀念。

時代變動，水墨畫自清末吹起改革的號角後，一直延續到近期，引西方繪畫觀念革新水墨畫的風潮，雖然對水墨畫的革新有一定的作用，卻也讓水墨畫的發展面臨著更多待解決的問題。在改革浪潮下，水墨畫的本質的議題成為最重要的爭論。藝術的發展具有兩個不同的方向，一個方向是繼承歷代優良傳統，認為道統的傳承才是藝術可長可久的核心；一個是不斷懷疑當下與舊有的理念，以否定為創新的動力，在否定的基礎上重塑一套新的藝術理論和創作價值，對水墨發展而言，「筆墨當隨時代」一直是水墨畫家心中的信念，在全球化與國際化的時代中，新觀念的建構與成長，使傳統水墨面臨「被西化」的疑慮，當代與西化應不能劃上等號，水墨的當代應是東方繪畫的新表現。

¹ 朱萬章，《中國名畫家全集-陳師曾》，石家莊，河北教育出版社，2003年8月，頁108

藝術不可能孤立於社會之外，時至今日，文人氣質和文人涵養的文化底蘊在逐漸衰落，世俗化，程式化的內容不斷增強，顯示審美價值的變遷，加上受西方藝術影響，當代思維不斷衝擊傳統美學，甚至摒棄自然主義而大舉現代主義旗幟，東方繪畫的主體性不斷被稀釋，隱然成為傳統筆墨的危機，然而時勢如潮，不得不變的議題不停翻騰，新媒材、新形式的多元表現，觸發水墨式微的憂慮。本文之研究動機即是自動性技法的應用常被視為反傳統的作為，傳統對筆墨審美價值的執著，往往否定新形式，新媒材的表現，筆者藉由對傳統筆墨的創作分析，提出自動性技法之於水墨創作本質的助益，在水墨繪畫的眾多創作方法，表現方法，包括觀察方法，形式技巧，直至運用的工具材料進行應用，不再一成不變，應永無止盡的推陳出新。筆者試圖引自動性技法的豐富面貌在水墨山水繪畫中以筆墨創作本質為核心，在西方藝術強勢壓境下的水墨，堅守東方繪畫的主體性與實踐。本文將以筆墨本質之流變、自動性技法表現之限制、主體的危機與創作實踐進行探討。

二、筆墨本質之流變

(一)、初始美學與古典美學

藝術的起源在東西方各有其論述與發展，在時間軸上自有其承與變的經驗累積和實驗發現，藝術品之美皆由主題與形式結合產生，兩者皆有其發展的時代性，東方繪畫藝術的發展可以從新石器時代的彩陶文化說起，如仰韶文化的半坡遺址中的彩陶畫，紅地黑彩，花紋簡練樸素，人面、鹿紋、魚網紋等「圖騰式」的幾何紋樣，及發現的二十二種類似文字的符號，線條的運用，成為後世繪畫的一大特色。

新石器時代晚期，中國西部的齊家和馬家窯文化，彩陶紋飾繪有水波及蝶形花紋，富有律動感，線條簡化而流暢，韻律與靈動被視「氣韻生動」美學觀的基本精神。

而中國的古典美學生發於春秋戰國時代，在長沙墓室出土的帛畫「御龍圖」和「夔鳳圖」，用細線勾勒輪廓，設有簡單的絳色，去背的樣式，具象的人物、

動物，雖無立體空間感，但已可見水墨畫的雛形。當時藝術品除禮器和陪葬品外，多賦與社會功能，強調孔子所說的「文以載道」、「移風易俗」的作用。在思想上，重形而上哲學的道家，及重人倫的儒家，在美學的理念上都重視天人合一，如孔子云「仁者樂山，智者樂水」，孟子云「大樂與天地同和」。在表現上，則以樸素為尚，孔子云「繪事後素」，莊子云「既雕既琢，復歸於樸」，認為美不在華麗。此樸素之美的形式顯現是空靈，而表現空靈之美就靠氣韻，所以「氣韻」、「樸素」、「載道」奠定了東方繪畫美學的基礎。

朝代興替，繪畫發展亦隨之並進，南北朝時代佛教東傳，來自印度、中亞的文化隨即衝擊中國的美學觀，如南朝謝赫即提出「六法論」，系統化論述繪畫創作，將六法作為形式創作的基本法則，形神兼具，尤其「氣韻生動」更是中國繪畫的重要美學原則及精神所在。而顧愷之的「傳神論」則提升繪畫的藝術價值，畫家已注意到繪畫形式與感情的關係。隋唐時代，歐洲的藝術風格與觀念也東傳到中原，對山水的描繪逐量增加，西方的寫實觀念帶來更精細的表現，繪畫出現肌理細膩的人物畫和重彩的佛教畫及李昭道華麗的青綠山水，略見「西化」風潮，但時代的方向仍以「樸素」、「氣韻」為尚，用筆設色審度仍趨保守，畫不能畫得太工細、太寫實，普遍還是無法接受絢麗多彩的畫作。

夫畫物特忌形貌彩章，歷歷具足，甚謹甚細，而外露巧密，所以不患不了，而患於了……。」²

自然主義則在唐朝滅亡後，因絲路中斷，內戰不休，佛教在印度沒落等因素，精神回歸儒家和道教思想，佛教中國化，佛道相融，禪宗崛起，自然主義漸興，回復以水墨為主的畫風，五代兩宋畫家的繪畫題材由人物轉向山水花鳥，畫家與自然的關係起了變化，著重心與自然結合的感應，即「真」之追。

畫者畫也，度物象而取其真。……似者得其形遺其氣，真者氣質俱盛。凡氣

² 俞劍華，《中國畫論類編》〈歷代名畫記敘論〉，北京，人民美術出版社，2016，頁 37

傳於華，遺於象，象之死也。³

因此五代畫家荆、關、董、巨發明多種皴法，書法筆意融入山水繪畫，不全然畫出客體真正的肌理，而是借客體形象來表現用筆的律動，為之後寫意的文人山水畫奠定了基礎。

自然主義在兩宋時期為高峰，北宋中期道家思想主導皇家控制下的畫院，道家「風水」之說，山川走勢自然之氣影響繪畫風格，如李唐的「萬壑松風」、郭熙的「早春圖」。南宋則因高宗即位，極力推動復古，故由道轉儒，重設畫院，當時的程頤、程顥的程學興起，可謂以經儒治國，之後孝宗更重用朱熹，以致「理學」又對繪畫帶來影響，這種理性的自然主義主導畫院的繪畫風格，給當時的文人帶來極大的壓力，但當時的士人仍崇尚老莊思想，將浪漫和自由的情懷轉為遁世、隱逸的理想追求，自我意識的超越，反動的文人心象隱然成形，文人將繪畫從宗教、社會、教育功能轉移到修身養性的心靈寄託，以「筆墨遊戲」自適，表達對院體畫重技巧和細緻表現的反彈，尤其蘇軾提出的「論畫以形似，見與兒童鄰」的理論，重釋「天人合一」的觀念，道出了藝術的某種規律，又將書法與詩詞帶入畫中，在畫中實踐自己的理想生活，對後世的文人畫有重要的影響。

文人畫理念自南宋沈潛至元朝才又成為主流的藝術，元朝蒙古人統治，排斥漢人，廢科舉、廢畫院，以致院體派沒落，文人也失去士宦之路，因此元代文人畫家掙脫了倫理政治宣傳教化的束縛，寄情山水花鳥，從藝術本體和人的主體價值意義上面對繪畫，畫家心中的山水，寄寓了遠離塵世的理想，相對也給文人更多自由的創作空間，當時的趙孟頫即主張「以雲山為師」，「作畫貴有古意」和「書畫同源」，古意不再是仿古、復古，而是「以書入畫」的筆墨之氣，「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通」，講究用筆的「含蓄」，這種書法性的筆墨更能展現畫家的內涵，在表現上是抽象而不穩定的，個性化的，如倪瓚、王蒙的山水，以巧妙簡化構圖，異化留白，扭曲視點，提升觀賞者更多想像空間。到了明代，以董其昌和沈周為首的吳門畫派，文徵明、唐寅、徐渭、陳淳等人承續元四大家的筆墨，

³ 俞劍華，《中國畫論類編》〈筆法記〉，北京，人民美術出版社，2016，頁 605

雖無新的創見，但筆法及個性則有較多的特質，由於生活環境與前人不同，實際生活遠離真山真水，所以創作多從古畫中獲取靈感，其中董其昌提倡「讀萬卷書」，心生山水，其後所作才為山水畫，其繪畫不拘泥於自然形態，而是隨心弛筆，將書法與繪畫完美結合，以筆墨韻味代替造型原則。之後更依禪學理論提出了「南北宗論」，針對山水畫將唐至元代的繪畫發展，按畫家的身份、畫法，風格分為兩大派別，尊南貶北，這一種藝術思潮綿延了三百年，所以清代的文人山水畫仿佛找到了一種樣板，並以模仿為風尚，講究書卷氣的文人山水畫籠罩了山水畫壇，由於這一畫派相對地遠離了的大自然，拋棄了師造化的傳統，而代之以古人之跡的流習，在形式上也無大的突破。到了清朝初期又出現四王和四僧以及揚州八怪等大批的文人畫家，其中清初四僧之一的八大山人尤為著名。他在繼承文人畫傳統的基礎上，更是把禪意畫推向極致，借古開今，自出性靈，花鳥畫不拘形似，以意象為主，在似與不似之間，在用墨上施用潑墨，以清雅滋潤之效果，在創作上，取法自然，筆墨簡練，獨具新意，創造了高曠縱橫的獨特風格。

(二)、文人畫美學

中國的山水繪畫和西畫有著諸多差異，除了材料與工具的之外，最大的差異性應是其中隱藏於繪畫表象之後的審美與哲學觀念。六朝老莊學說盛行，對文人思想有絕對的影響，把握到哲學思想對文人畫發展的影響，就是找到了文人畫賴以發生、演變的思想根源。

陳師曾：當時之文人含有超世界之思想，欲脫離物質之束縛，發揮自由之情致，寄託於高曠清靜之境。⁴

水墨山水的作畫態度偏向於內在心靈的感知，著重在心靈意象或是意境的實現，畫家往往有意識或是無意識地去表現孤寂的趣味與美感。不同時期的文人畫有不同的藝術面貌，文人畫不是一出現就成熟的，也不是一成不變的，它隨時代變化的，在山水畫之中是有獨特的文化現象。

⁴ 張俊傑，《山水繪畫思想之發展》〈史物叢刊〉49，國立歷史博物館，2005，頁148

對於文人畫的定義，有多種說法，其中以文人畫即為文人之畫，畫中帶有文人之性質，含有文人之趣味、感想的說法最為深刻，重點是看重文人的人品、修養、學問和藝術觀念。對外界物質的描繪不是目的，而僅是「寄託其人情事故，古往今來之感想」的材料，也就是「寫意」，是「發揮其性靈與感想」，如果沒有畫的觀念、畫的感想，僅僅描繪事物的表相，無意境，無趣味，則「不達乎文人畫之旨」。文人畫家多以超凡脫俗的情懷，藉詩、畫、書法，突出文人的精神折射與性情的流露，中國書畫藝術的審美觀念自魏晉南北朝以來特別講究「風骨」的概念，其展現在於繪畫筆墨與形式上，也在於忠實地反應書畫家個人內在的心理、個性、人格等等，原因在於畫家必然把自己的主觀情感、人格力量乃至生命激情定位在對象身上，故畫家、畫論家們都很強調主觀情感，更深層地說，即是書畫家深層的內在潛意識或是人格的呈現，而這隱而不顯的深層意識是「孤寂」與「隱逸」，因「不事王侯，高尚其事」。正是文人求道的風範與理想，山水畫逐步與隱士的學問、智慧、道德與品格結合，成為一種出世、不流於俗的象徵，隱而不顯，卻深藏在山水畫的表現意識與靈魂裡面，逐漸集體內化成一種美學觀念，所以可以說「隱」是中國文人理想的終極表現，成為山水畫的理想與山水畫審美最高標準。

文人畫的造形藝術特點中，「不求形似」的創作觀，其形體觀念與西方美學的「象徵」手法相似，對作畫而言，經過形似之階段，必現不形似之手腕，中國畫有一個由「近似」到「求工」再到「不以形似立論」（即「不形似」）的演變過程，所以文人畫不求形似，正是畫之進步。齊白石(1864-1957)的名言是：作畫妙在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世。

齊白石說的「似」是指和物象完全相同，猶如照相一般，這大概相當於自然主義。他說的「不似」乃指經過藝術加工、成為藝術的形象，這藝術的形象是對現實中物的形象該捨棄的捨棄，該突出的突出，該變化的變化，使之具有藝術的美。⁵

⁵ 陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北，三民書局增訂三版一刷，2013，頁 339

畫動物形全似則工匠所為，全不似為研究者所笑。可見他對「似」與「不似」這個問題，是經過了反覆研究才得出的結論，這也正是畫之進步。

三、自動性技法表現之限制

(一)、技法操作之限制

皴和皴法是兩個不同的概念。其中「皴」是綜合了自然山石客體特徵與畫家主體感情痕跡的一種原創性、比喻性視覺符號；而「皴法」是皴的程式化、多樣化的應用規範和法則，皴和皴法的創造是繼「線」之後的「面」的誕生。「肌理」的作用也像「皴」字一樣，以物理和化學的方法以揉紙、拵貼、油拓、水拓、在水墨中注入輔助劑等各種非水墨材料等，製造出某種類似自然形象與自然肌理的效果。郎紹君(1939-)《現代中國畫論集》中提出製造肌理不是筆墨，其原因有四：

- 1、肌理是對水墨媒材進行物理或化學性處理得到的偶然效果，不管畫家對效果有怎樣的預料，肌理本身都具有不可更改的先定性。...
- 2、製造肌理是一種缺乏難度的技巧，與技巧難度很高的筆墨有天壤之別。...
- 3、肌理效果靠的是外在的偶然性，只要按照一定的程序和方法製造，就會出現所要的效果。...
- 4、筆墨在漫長的歷史過程中凝聚了特定的文化與心理內涵，已非單純的方法技藝。...

這也就是說，只有材料對材料處理而產生的效果，不需要經過思考即能馬上操作，是材料的特性使然，不是人的思想，技巧才是形成肌理的決定性因素。而筆墨是畫家掌握、使用，可注入個人情緒變化並創造性地發揮材料特性，表現人的思想、觀念的過程。創作的難度意味著可能性，唯有可能性的難度高才具有無限的吸引力，才符合畫家追求筆墨的完美和功力。製造肌理靠得是竅門和利用物性，即使一個沒有經過任何美術訓練的人，也可以輕易製造出讓人感覺有趣的無筆畫的肌理，肌理製造太過容易，即使畫面新奇人們很快就會看膩，所以在一定意義上，難度差異是區別藝術品質的方式，難度高的技巧雖未必保證藝術的高品

⁶ 郎紹君，《現代中國畫論集》，南寧，廣西美術出版社，1995，頁 201

質，但高品質的藝術一定包含著難度高的技巧。藝術家在進行藝術創作的基本動力之一是對技巧難度的追求，是成就感和一種滿足。中外傳統藝術都是講究技巧難度的，需要長時間的訓練，現代藝術雖弱化了技巧的難度，但大多增加了觀念藝術、顯示創意和結合科技的難度，其與單純肌理水墨的不同也是顯而易見的。製作肌理可視為只是製造效果的工藝，如浮水印的布紋，可大量的製作，這種肌理的製作其歷史不過幾十年，沒有任何的文化積累，缺乏藝術的內涵，筆墨表現是要求用筆不滯於物、不礙於情，內外諧和，能夠最大限度地發揮創造性才是。

現階段很多藝術家採用更多不同的技法，如蠟染法、紙筋法、腐蝕法、畫版拓印法、滲透法、撒鹽法、噴點法、潑墨、潑彩、噴彩、流、彈、灑、壓印、漬墨法、水拓法、揉皺、遮擋等等，各種化學、物理性的方法，殫精竭慮尋求奇趣的畫面製作，企求吸引好奇的眼光青睞，短時間似乎造成某種程度的成果，但可能馬上陷入不斷複製的窘境，很快了無新意。不同於筆墨的是，筆意墨趣，線質氣韻，雖是同樣的筆墨工具，因不同的人揮灑即有不同的表現，更容易辨識個人特質。

(二)、非筆墨媒材表現之水墨身份

現今對於水墨現代化的作法是採取多元技法和多元媒材的趨勢，現在水墨畫家最重要的一點就是想要去掉書寫性，傳統水墨畫離不開書寫、書法性的關係，而現代化無非就是要去掉筆墨的功夫，我們必須要去思考，離開水墨的美學內涵和特質，它就不叫水墨，這點是目前大部份水墨畫家所認同的。水墨的數位化的數位作品算不算是中國水墨畫？以油畫的媒材繪製水墨畫、或以膠彩的黑繪製水墨畫算不算是水墨畫？這個議題尚有爭議，在媒材的身份上確有限制，原因是科技和媒材是解決形而下的問題，無法解決具有人文特色的形而上的水墨內涵和特質美學問題，藝術必須要具有一個主體性，所以對非筆墨媒材呈現水墨表現之身份具有危機，水墨畫應該要有自主性、自己的特色，因為有特色才能夠凸顯在世界的潮流裡面，水墨在世界的藝術潮流當中站一席之地，不能全盤跟著西方走，應該是多元化展現合而不同，而不是東方再次變成西方的殖民文化。

四、主體的危機

(一)、去書寫性的文化身份危機

水墨改革要從畫傳統中跳脫出來，衝擊無疑來自西方，有部份畫家採取抽象是方向，解構是手段，前後借力而行，如果反文人畫的筆墨是去書寫性，在現代水墨「革中鋒的命」、「革毛筆的命」口號中，革去的是筆，存留的是墨，而筆墨之審美是筆法、筆意、筆力、墨法、骨、神、韻、格等等之綜合的表現，書寫在中國書畫體系中屬於表現層面，它的內在層面是情感心跡、筆墨運勢、意象意趣、氣韻空靈等本體的文化素質，所以如果革去書寫性，筆墨分離，無非是中國古典審美價值的解體。因此筆墨被解構，只留下水墨之媒材，正是主體的潰散。

居於文化的身份問題，無論如何改革，即使自我否定，亦或解構筆墨，在做法上，水墨作為身份符號就有必須保留的理由，這個理由成為東方繪畫特性的認同，在東西藝術交流上，水墨的保留變成一種取向和約定，現在的國際展場和文化交流中，西方文化是主潮，強調「現代」，台灣畫家如要參與，必有現代轉型的要求，在失去主導性的舞台上，對本體性的維護確實有困難，而相信水墨現代化的方向中，「西方即現代」的誘導下，水墨改革的發展便顯得仰人鼻息，處處掣肘於人。

近代以來，隨著社會與文化環境的轉變，講究藝術獨立價值，「匠藝」的意識趨駛，而學院體制的藝術教學中，普遍重視素描，色彩，結構等嚴謹的基礎訓練，使得青年學生自然地投入工細且製作性高的繪畫風格，過度仰賴西法與材料，攝影技術、設計的手法，寫實表現力強，在色彩和立體效果的處理藉助西畫光影、透視、解剖原理，高度描寫控制的能力，作品過於精細，忽略對於「形象本質的理解」，所以重要的是結構與本質，而非視覺上的如實再現。

(二)、後現代表現對傳統的侵略性

臺灣水墨畫家對於「後現代」的表現上有諸多實踐，解構主義既是一種理論，也是一種實踐，可以在理論層面上用於任何學科和文化產品的方法。根據「後現代」的「拼湊」、「錯位」法則，畫家解構已經熟悉的水墨符號，自主錯置物與物

之間自然合理的常態結構，重新建構了物與物畫面空間，取代慣見的邏輯整體性，並列同一畫面，彼此空間關係不必有透視消失點，強調設計概念。畫面上的筆墨保有傳統上的訓練，但在整體上設計感則多過於意象、心跡的傳達。

另外新表現水墨採「新表現主義」內容與形式，強調其繪畫動勢、與激烈的情感，它背離了藝術訓練的既定模式，畫法蓄意不求優美，不加設色，避開一般繪畫功夫追求的審美法則或意涵，去精緻、去優雅，摒棄傳統品味，以凸顯個性上荒率隨意的主觀特質，顛覆水墨講求清新淡雅的審美標準，表現強烈的個人水墨風格。

另類水墨創作則是僅「借用」水墨視覺的審美經驗發揮於其它材質之上，而近於水墨本身筆墨材質效果，產生另外一種類似與虛擬的「水墨」趣味特色，具有個人鮮明獨特的意涵，這些跨領域或材質的創作，作風特色顯然傾向或取之水墨精神而來，創作方式包涵平面繪畫與裝置藝術等多元多變，採用手工紙、細字筆精密描繪與貼金箔等技巧，「解構」中國繪畫傳統山水符號內容，操作仿古、造古等手法，裝飾風格呈現「後現代」顛覆、詼諧有趣的特色。

近代水墨運動本意在於解套鬆綁，追趕現代，以西方為目標，故假西方後現代的解構之手來解構中國畫的古典形態，是引西法破中法的概念。但這個西方思維模式中儘管形式或者觀念是西方的，或一些技巧也是西方的，在方法論上走着與古典主義、現實主義的老路，無非再次給自己添上了殖民文化色彩。

五、創作實踐

水墨畫是中國藝術中的獨特畫種，不同的歷代時空中，名家輩出，發展成各種風格面目，發展至今水墨畫已不局限於一種傳統藝術媒體，應是邁向更廣濶的空間，成為跨文化的水墨藝術。劉國松(1932-)曾在研討會中呼籲：「目前是一個東西文化交流非常頻繁的時代，要想反映這一大時代的特質，就應該一方面從我民文化的舊傳統中有識地選擇保留與發揚；另一方面在西洋和外來的現代文明表徵上，有認識地選擇吸收與消化，創造出一種既中國又具現代精神的個人風格，

建立起我們東方畫系的新傳統，這是我們不可推卸的責任和努力追求的目標」。⁷

因此，如何保有主體性和自身的繪畫自信是面對「現代化」的心理素質，不因傳統而自卑，文人畫既有的成就是現代人眼中的經典，不是改革的絆腳石，是前進時的後腳，是後盾，適時分析東西方的差異，不是對立，不受制於全球化，超越狹隘的筆墨制約，再次從傳統出發，建立真正的東方繪畫特色。

傳統水墨與當代創作之比較關係

	傳統	當代
基底材	絹、紙：手工紙(宣、棉、麻)	畫布、木板、矽酸鈣板、鋁板、雪銅紙、曬圖紙、不受限材質。
媒材	天然(礦物、植物)顏料	合成顏料(廣告顏料、壓克力)。仿礦物(水干)、任何新媒材
工具	筆、排刷、界尺	噴壺、刮刀、報紙、不限工具
輔助劑	水、礬、膠、鹽	催化劑、助流劑、裂紋劑、流淌劑、酒精、甘油、凡尼斯。化工原料：海藻酸鈉、六角磷酸鈉...
形式	全景、寫實、工筆、寫意	微觀、抽象、後現代(解構、重組)
內涵	文人精神	時代性、個人風格

當代水墨創作當然立基在當代的思維上，可選擇性的繼承傳統，現在的傳統即是過去的當代，事實上依舊是承與的變的關係，只是現在的媒材更多元，可藉繪畫媒材的善用，突顯出其材料特質，但不為所限，並加入現代的新技法。作法上可不強調主題的意涵，不帶說明性，不強調客觀的描繪，自由的抒發個人情感。

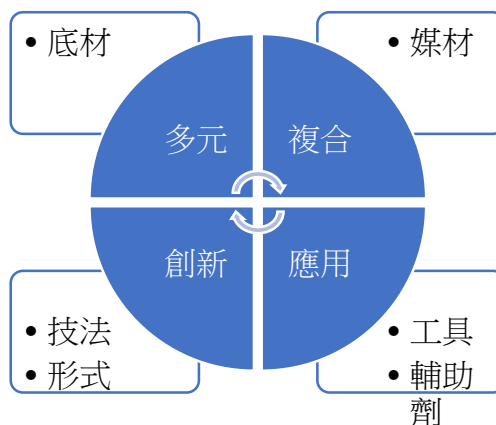
質感、肌理的探究是當代畫家極積進行的工作，試圖在新肌理的發現而建立個人的繪畫語言，故特寫鏡頭式的構圖是重要手法之一，觀察視點的不同，更容易顯現質感與肌理，畫面元素的「強調」與「弱化」，取其欲表現的部份，加以

⁷ 李振明 楊永源編輯，〈匯墨高升：國際水墨大展暨學術研討會論文集〉劉國松序，2012

「強調」，其餘則以弱化之，微觀式的創作，開拓新的形式。

「形」與「色」的精淬與昇華，表現出自我情感與繪畫語彙，成為個人的繪畫識別度，相同的造形元素不斷操作及特別顏色反復出現可形成形式風格的獨特性與區隔性。繪畫作品即是創作者個性的外顯。形與色是最容易顯現個人性格的捷徑。「色彩與形態必須簡單；即色彩愈單純，造形愈簡單，則強韌性愈大；反之，畫面則愈顯衰弱」。⁸

創作過程中歸納出現代水墨的創作要素：



1、 基底材的多元性：

底材的不同，如畫布、鋁板、矽酸鈣板等，會產生新的技術問題，對媒材的附著，「質性」、「觸感」將衍生出不同因應的方法，迫使創作者必需改變媒材的選擇，工具的更新及技法的突破，正所謂無法而法的印證，亦可視為創作的前置作業，豐富底材背景質性的效果，這是創作的第一步。

2、 媒材複合應用：

以水性媒材為主，舉凡傳統國畫顏料，包括墨、水干、水彩、壓克力彩等，透明與不透明顏料綜合混用，可發現在水的作用下，呈現撞擊、擴散、排擠、自動混色等多層次的效果，尤其「白」色顏料的應用，廣告白及胡粉會對其他料製

⁸ 劉其偉，《現代繪畫基本理論》，台北，雄獅出版社，1991，頁 185

造出不同程度的不透明變化。

3、技術與形式表現：

自動性技法的開發在技術上大大提升對肌理的多樣貌，皴法即是對象物肌理、質地的表現，當皴法無法滿足所有肌理要求時，自動性技法技術的開發是一條蹊徑，拓印、壓印、水拓、噴、灑、撕、揉、敲、彈、潑、破、拼、貼、遮、物理性的離心力、振動、磁性原理皆有不同程度的表現。有了這些基礎後，就有「即性」與「天機」的趣味，進而可採微觀與宏觀形式，重置與重組形式做構圖與創意的收拾。

4、輔助劑及工具的運用：

筆是傳統水墨的重要工具，但創作的工具不限於筆，在因應底材、媒材不同時，就要選擇不同的工具，如旋轉盤、噴壺、各類筆刷、刮刀等等。而輔助劑的應用除了膠、礬、鹽、流淌劑、隔離劑、助流劑、裂紋劑等等，對肌理的變化，其自然性則多過於用筆。

(一)、妙合、神離

書法之要，「妙在能合，神在能離」。離與合是書法藝術的神妙境界，既為書法之要訣，亦可轉為水墨畫的一種辯證法則。既要「合」即「不可無我」，又要「離」即「不可有我」，不可不似，又不可全似，要始於形似，終於神似，為不似之似。這就是基本功要下得深，熟才能生巧，才能忘筆於手，這樣的過程與文人美學的不似之似的境界養成是一樣的過程。

畫雖藝事，亦有下學上達之工夫，下學者山石水木有當然之法，始則求其山石水木之當然，不敢率意妄作，不敢師心立異，循循乎古人規矩之中，不失毫芒，久之而得其當然之故矣，又久之而得其所以然之故矣，得其所以然而化可幾焉。至於能化則雖是山石水木而識者視之必曰藝也，進乎道矣，此上達也。今之學者甫執筆而即講超脫，我不知其何說也。⁹

⁹ 俞劍華，《中國畫論類編》〈浦山論畫〉，北京，人民美術出版社，2016，頁 226

到戶外寫生取景是山水畫創作的橋樑，從大自然的仔細觀察中，去瞭解山石、林木、雲烟、飛瀑的真實面貌並隨時與古畫作對照印證，如此才不致被形式所蒙蔽。透過自然，寓懷造化，體驗且經過取捨、提煉而昇華地反映出物象精華。古人所用之皴法，乃是畫家經由觀察大自然，以寫實的方式，將之所見、所悟、經過取捨、去蕪存菁後，從自然中取材，加上筆墨技巧之詮釋使畫面達到心中想要之效果。

寫生千萬不可畫得太過於寫實，應用適合之筆法寫生，不應以固定之筆法去描繪不同之地質地貌，筆者之山水畫寫生，先是以傳統筆墨來描寫台灣海岸景色，回到創作時即轉化傳統技法，進而使水墨融入美的形式要求，且能因應時代的精神創造出地域性的繪畫新貌。如(圖 1)，畫面上是一個寫生的場景，結合自動性技法的肌理，以呈現海岸邊風蝕後的岩石紋理，這部份不是傳統皴法能表現的，正輔助傳統之不足，動勢的海浪採西畫水彩的畫法，不勾勒而直接以花青色點描，這種方式傅狷夫(1910-2007)早已使用，另外海蝕洞則以傳統皴法和工筆的方式表現，亦是作者本身的創作情思，符合筆墨個性表達的形式。

在水墨畫趨於多元的今天，肌理水墨畫理應有自己的一個位置；作為一種技巧，它豐富了水墨畫的表現力，如果把握得好，可以成為對筆墨的有益補充。而把筆墨方法與肌理方法適當結合起來，可以更有力地表現某些場景、物象、情調和氣氛。¹⁰

岩石受風沙、雨水的侵蝕風化，尤其海岸一帶懸崖峭壁，海霧、浪花侵襲下，鹽分的參入、早晚的溫差反應、曝曬的熱作用，逐漸形成蜂窩岩，其成因又與生物作用有極密切關係，而生物之附著寄生排列，又受東北季風影響，因而蜂窩岩孔洞常有方向性之排列趨勢。

看似似曾相識卻又不知是何處的一幅畫，這是以「非寫生的寫實」為創作方式。台灣北部濱海的海飾地形豐富多樣，尤其是蜂窩石是東北角常見的地形，

¹⁰ 郎紹君，《論現代中國美術》，南京，江蘇美術出版社，1988，頁 137-138

筆者的故鄉位居北台灣的石門，也常至野聊寫生，海飾地形的生態也算熟悉，因此在觀察岩岸和海濤時，將所見的海景融入自動性技法及傳統筆墨收拾，在構思時大膽重組海岸景色。



(圖 1) 作品〈海之聲〉70×90 cm 礬棉彩墨

(二)、天趣、添趣

這是筆者的創作方式，以各種媒材（如壓克力顏料、水干、岩彩、矽沙等），藉由漬、灑、潑、拓、流、等等技巧，造成抽象而多變的圖底，如山影、雲嵐、光韻。渾然天成的效果謂之「天趣」；而「添趣」：則因物制宜，飾以樹石、流水。畫面給予各種意境的聯想，因勢利導而成畫。所以人和畫是互動的，有時天趣九分、添趣一分；有時天趣三分、添趣七分。彼此關係相互消長，趣味無窮。有時一張圖底連看數日或數月，構圖和想法會一變再變。有時可依照片或已定的想法再做漬灑，以經驗控制畫面效果，最後再次因勢利導，隨之成畫。道家謂：「神形相融」才是一種真的表現。

畫無定法，物有常理，物理有常而其動靜變化機趣無方，出之於筆，乃臻妙

尸境...又曰：如蟲蝕木，偶爾成文。吾觀古人之妙處，類多如此。¹¹

「中得心源」在中國畫創作中，不但只是解決創作中的「源」，更注重人的「心」，「心思」、「情感」在創作中的成份。也就是說「中得心源」他還反映藝術創作者與客觀事物之間的辯證關係。「中得心源」明確地指出「意象造型」的中國繪畫造型觀。他突出地表現「心」就是「寫心」，「寫情」這就是中國藝術旨在表現人的主體精神，極力反對刻意摩仿自然，不能只重「形似」要把主觀與客觀的「意象」、「心思」相結合。以「心」、「胸懷」感受大自然，以人的意識能力，心理情感物化，將自然界化為人的主觀意識的媒介。

東方傳統繪畫大都用筆、墨繪在紙或絹上，筆與墨是表現手法中的主體，因之評畫必然涉及筆墨。逐漸，舍本求末，人們往往孤立地評論筆墨。喧賓奪主，筆墨倒反成了作品優劣的標準。為求表達視覺美感及獨特情思，作者尋找任何手段，不擇手段，擇一切手段。果真貼切地表達了作者的內心感受，成為傑作，其畫面所使用的任何手段，或曰線、面，或曰筆、墨，便都具有點石成金的作用。

透過有限的形象表達無限的情感，所以在創作的同時即依此「任運自然，隨機變化」的原則。筆者認為，筆觸愈多離自然愈遠，因此拓印之法雖是製造肌理的方式，卻可以以材料特性拓印出比用筆觸作出更合乎自然的紋理，之後再以造形進行構思，亦可達寫意之意。如(圖 2)

龍洞灣是東北濱海最堅硬的岩石「四稜砂岩」所構成，四稜砂岩主要的成分是石英岩質砂岩和頁岩，岩層非常的堅硬。岩層因為「斷層錯動」的緣故，形成很多小斷層線與節理，兩組的節理將岩層切割成許多方形的小岩塊，形成地壘與地塹的地形，在龍洞也可看到風化紋，造成的原因是雨水或海水沿著岩石的破裂面，在斷層形成時磨出許多光滑的擦痕，使得含有鐵質礦物的部分產生氧化作用，結果便形成氧化鐵的帶狀花紋。

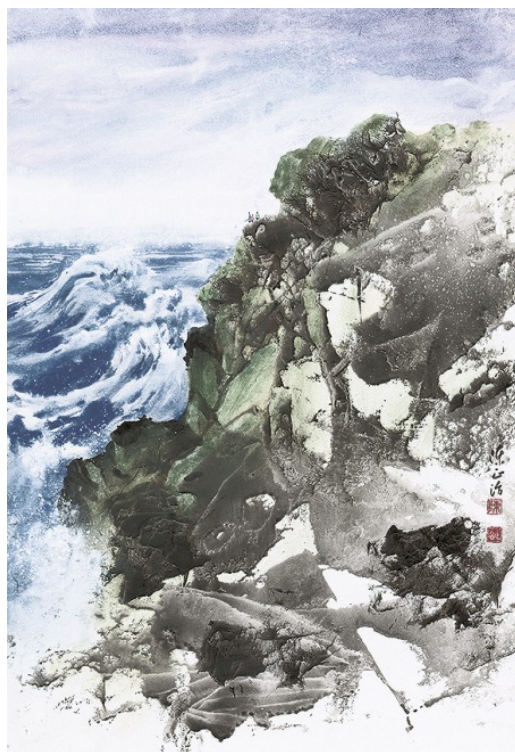
¹¹ 俞劍華，《中國畫論類編》〈山靜居論畫〉，北京，人民美術出版社，2016，頁 232

畫面上的斷層節理的方形小岩塊，是以拓印的技法產生，拓印的方法雖有材料使用的限制，因這樣的結果必需在光滑的雪銅紙上施作壓克力彩拓印才能生成，但在創作上並非全部以純肌理的力式呈現，有偶爾成文的趣味加上作者本身收拾的創意，始能將技法與龍洞灣四稜砂岩地壘與地塹的地形巧妙的結合。

(三)、紙上混色

這是一種在水彩技法上常使用的方法，但水彩採用的多為疊色或重疊法，是在畫面上以筆處理，我所指的是在噴彩的過程中所採取的方式，當在雪銅紙的紙上噴上墨後再噴壓克力彩，進行墨彩融合，接著再噴另一色彩，使其相混，此時需再噴清水使它更容易混合，這樣的方法既可以疊色又可以混色。在自動性技法的普遍上多為拓印式的減法，拓印上來的成品在過程中通常減去大量的材料，而噴彩的技法則為加法，多次噴彩即多次疊上材料，呈現的厚度和質感均不同。

另外噴彩的紙上混色形式上可分為積彩和流彩兩種，積彩是以噴水



(圖 2) 作品〈龍洞濤聲〉60×540cm 雪銅紙壓克力彩



(圖 3) 作品〈歲月無聲〉78×53 cm 雪銅紙壓克力彩

壺的特性，噴出的形狀是點狀，以點稚積成面而形成色調構圖。流彩則是積彩後使其流動產生動態的色調變化，具流動的線性。而且在流動的過程中加入礬水又可產生裂紋的效果，可仿製水干的裂紋效果。如(圖 3)

書畫至神妙，使筆有運斤成風之趣，無它，熟而已矣。或曰：「有書須熟外生，畫須熟外熟。」¹²

熟之後才能忘筆於手，始能將心思放在意境的表達上，此幅作品山色水流雖無傳統的皴染，仍可以展現山的層次肌理和厚重，瀑布則以造形取勝，適度的留白和以廣告顏料白修飾，傳達水流的動勢和由遠至近的視覺效果。

畫有造境，有寫境，此理想與寫實二派之分，然二者頗難分別。因畫家所造之境，必合乎自然，所寫之境，亦必鄰於理想自然中之物，互相關係，互相限制，故不能完全區隔。作畫必需遺其關係限制之處，所以雖寫實家亦理想，雖虛構之境，其材料必求之於自然，而其構造亦必從自然之法則，故雖理想亦寫實。

藝術境界可以由寫實與虛構兩種方法構成，並且二者不能截然分開，因為雖然是虛構也必須「合乎自然」，雖然是寫實也必然「鄰於理想」。藝術形象既要描寫自然又要表達理想，是理想和現實的統一。藝術家要獨具慧眼才能離開事物關係而認識事物的內在性質。如(圖 4)



(圖 4) 作品〈印象濱海〉78×53 cm 雪銅紙壓克力彩

¹² 潘運告主編，《中國書畫論叢書》〈山靜居論畫〉，長沙，湖南美術出版社，2014，頁 128

墨太枯則無氣韻，然必求氣韻而漫羨生矣。墨太潤則無文理，然必求文理而刻畫生矣。凡六法之妙，當于運墨先後求之。¹³

筆者嘗試以極少的紋理呈現「潤」的趣味，一反先皴後染，先墨後色的慣性操作，採先色後墨，先染後皴的拓印之法，表現水氣淋漓的海岸氣氛。

(四)、跨界思維

跨界指的是兩個不同領域的合作，在更多的時候代表一種新的態度和審美方式。原本毫不相干甚至矛盾、對立的元素，相互滲透相互融會，從而產生新的亮點，當跨越兩個不同領域、不同行業、不同文化、不同意識形態的範疇時，進而會產生的一個、新領域、新模式、新風格等。跨界得其道者成就最昭彰的莫過於設計與藝術領域。跨界跨度越大，成果越大，跨界和轉型不一樣，有可能產生與原來完全不同的面貌。最大的差異是來自不同的領域，不論是文化、藝術。即使是工業、科技亦然，機遇來自挑戰，要走出戶外才有不一樣的天空。



(圖 5) 作品〈關雲長〉65×53 cm 鋁板複合媒材

二千年來的筆墨發展已形成既完美又固化的程式規範，但表現手法已不敷使用，因為它很難迎合新時代的審美觀念的需求，現在繪畫以外的材料可呈現更多質與色和肌理的趣味，這已非筆墨可駕馭，以這幅作品為例，底材是鋁板，媒材是樹脂和礦岩，表現的是「意象」之美，作法與書法中草書創作的趣味相近，即

¹³潘運告主編，《中國書畫論叢書》〈畫引〉，長沙，湖南美術出版社，2014，頁 11

「即興到偶發」，筆者更大膽採用自動方式，噴灑，堆疊。造成從無形的抽象色塊，聚合成有形的「心象」造形，之後進行構思，將複合媒材的觀念創作整合表現出來。如(圖 5)

六、結論

當代水墨的多元發展早已印證時代推進的必然性，做為一個當代的水墨畫家，我們不得不承認兩個方向，一是改革往現代化、抽象化發展，二是不能一味隨著西洋現代化的風格形式而失去自我。我們是現代人，不是古人也不是西方人，傳統文人畫是個綜合性的藝術表現，也是具有時空變異中穩定的美學價值，西方訴諸於眼的「視覺」與東方訴諸於心的「體悟」在藝術表現上必然是不同的，不論如何改革，認為它必須有國際現代化的思潮也好，文人畫的美學詮釋勢必歷久彌新。維護水墨主體性的主導思想，要分清水墨畫的精華和糟粕，山水畫莫再陳陳相因，改變這種狀況，要對繼承和創新有正確的理論指導，而絕非摒棄傳統水墨。

近代一批現代水墨畫家進行的一系列改革中，採取「先破後立」的觀念，破的是傳統筆墨的書寫性，但如何「立」仍進行中，筆者認為維護傳統不應阻礙其發展，「一個民族文化之發達，一定是以固有文化為基礎，盡量吸收其他民族文化，造成一固嶄新的時代風格，如此生生不已」¹⁴。東方繪畫特質之一的「不似之似」是從寫實到寫意的進化，其實也是往「抽象」在發展，難以名狀的「傳神」是抽象的，符合文人「心象」中的心性抒發和個人意志的張顯。

在廣義的筆墨觀念中，筆是點和線，墨是色和面，皴是肌理，反過來說，點和線不必然是筆，色和面不必然是墨，肌理不必然是皴，所以在基底材、媒材、工具、輔助劑和形式多元的現在，透過自動性技法的表現正是可以豐富畫面的機會，在非純肌理的創作前題下，畫面收拾的過程中，回到筆墨的本質，不完全依賴材料的操作，從「妙合、天趣」的創作方式結合技法形式，在整體表現上回歸東方筆墨的主體性，將民族特性和時代多元性現代化的呈現。

¹⁴ 劉國松，〈過去、現在、傳統〉，《文星》10/5，(1962年9月，頁18)

水墨藝術要在世界現代藝術舞台占得一席之地，真正起到多元互補的作用，必須是東方美學具體表現的藝術，它積澱文化，本質呈現多元的美學觀，將傳統優秀的文化內涵，帶進新的結構思維，才能再造文人畫作為東方美學表現的高峰。

參考書目

- 朱萬章，《中國名畫家全集-陳師曾》，石家莊：河北教育出版社，2003
- 俞劍華，《中國畫論類編》，北京：人民美術出版社，2016
- 郎紹君，《現代中國畫論集》，南寧：廣西美術出版社，1995
- 郎紹君，《論現代中國美術》，南京：江蘇美術出版社，1988
- 高木森，《自說自畫-彩墨詩韻之承與變》，台北：東大圖書公司，2015
- 高木森，《東西藝術比較》，台北：東大圖書公司，2012
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北：三民書局增訂三版一刷，2013
- 黃光男，藝術評述文集《藝術行動》，藝術家出版社，2013
- 劉其偉，《現代繪畫基本理論》，台北：雄獅出版社
- 劉國松，〈過去、現在、傳統〉，《文星》，10/5(1962/9)
- 潘運告主編，《中國書畫論叢書》，長沙：湖南美術出版社，2014
- 謝明鋈，《水彩創作--觀念技法與實作解析》，台北：雄獅出版社，2011