

## 國畫創作「情境」探研 -

### 附：臺灣藝大校友近年表現的取樣觀察

林進忠

國立臺灣藝術大學書畫藝術系系主任

中國古代哲思中最為精要的中心體就是『天人合一』的觀念。因此，人在大地生活中與天地萬物交流感應，最後的精神依歸，便會指向對道與自然宇宙的哲思參悟，人與天地合成一體而無分主客。文人儒士的生活是詩歌的國度，山水詩是其表達思想、渲泄情感、寄托胸臆最為自由暢神的創作世界。壯麗山川、草木豐茂、秀麗的自然景觀則滋養畫者的心靈，明媚山川猶如畫家傾訴情思、抱負胸懷的知友，在畫家與自然的對話合一中，因其各自境遇知感而呈現豐采的筆墨形質與性情理念。中國繪畫向以達通天人之境為至高旨妙，以人本、自然、性靈三者相融為精神範式。

由於唯心主義的理學興起，在物形神韻之外的筆墨體悟，追求自主情境的墨戲一派，異軍突起於宋而盛於元，強調自我表現、寫主觀感受，講求的是神韻意趣的使筆用墨。在逸筆寫胸中氣的理念引導下，天人合一的自我情境也逐漸脫開造化的形體拘限，隨著筆墨自娛而意足自足。同時，書法與繪畫的關係也更為緊密，畫是『寫』出來的，境是描寫、意是筆寫，個人的情思理念全轉注在筆情墨韻之中，無疑的也大為拓展開發出中國繪畫筆墨表現的領域。

#### 一、寫境是中國繪畫創作的精要特質

中國的繪畫與書法作品，對創作活動的過程本身及其孕育情思的生活境遇亦頗多感應，在追求自我存在價值的精神指標下，豐富了書畫創作的思想內涵。而在文人儒士的參與影響下，中國書畫創作的美學理念也無形中融合中國文化哲思的人文思想精髓，在詩書畫三位同體合一表現中，顯現貫穿儒、道、理、禪的精神素質，表現出卓然圓滿的書畫創作思想內涵，形成具有東方文化特質的中國繪畫美學思想體系。

藝術源自生活，不斷創新是藝術發展的規律，而隨著時代的發展是藝術創新

的規律。藝術創新是創時代之新，主要源自新生活中所見、所知、所思的全部古今情事知能，是真實感受的反應表現。繪畫作品具有引發高遠馳想、悠然遐思的認識效用，千秋遐想筆墨情，作品中透現的筆墨情思、含情寓意，是作者無形的面相與永存的精氣，亦可千秋傳情，雖千里相隔、古今異時亦可如見知友。

在天人合一、物我同體的繪畫思想內涵中，自我存在的意識是情思理念的本體泉源。事物雖是或有別或同一，黃山明月古今所見仍同物，華廈車船則古今已不同，但情思發自人心，各人寫心得境而成的構成，實質存在的價值終究是樹立在人心有別、各述其境，創新實為傳統精神的真義，事物形體與筆墨形式都是外在表相，不足為論。而情思理念則是精神內涵，即使是今之華廈車船與古之茅屋策杖亦無所阻滯而通貫於一；筆墨皴法古今技巧表現形式有別，而寫心寄情的繪畫內涵如能領會認知，則繪畫的精神傳承亦得通貫於一。在繪畫創作而言，便自然形成移情作用，『我』與描寫的『物』是融合為一的，創作是借景敘志言情，在筆下所繪的是『我』的『境』，而不再單純的是『物』的『景』。中國繪畫創作與其說是畫『景』不如說是寫『境』。畫景，是外在形式；寫境，則是心中內涵。因此可知，『寫境』是中國繪畫創作的傳承精要。

妙諦微言寄情思，『遷想妙得』是東晉顧愷之的精妙見解，凝想形物的『遷想』情境，便是所謂『感情移入』的近代西洋美學思想。前人所論的草蟲與我不分、身與竹化，及清石濤所說『山川與予神遇而跡化』便是感情移入、遷想妙得的體會與表現。『遷想妙得』是從理性認識回歸感性認知的藝術創作構思，妙得，實是作者心靈深處的創獲。東方藝術精髓中國繪畫的至高境界，則是心無所師的用志不分、物我皆忘之境，即『隨心所欲』，因心有主宰、胸儲造化，能不受世俗束縛，打破清規戒律，只是任心游藝寄情思，如禪論妙諦微言，則景物形象之外無我，而我之外亦無景物形象也。

## 二、物象心象盤錯的繪畫情境

作品是藝術創作生活的寫照，包含物象與心象所盤錯的領界，是創作者情感與思想所凝聚的結晶，反映著生活的點點滴滴。『生活』，不但包含創作者的出身、環境及其遊蹤所見的物象世界；同時也包含創作者所知、所聞及其心中體悟思維的心象世界。畫者將自然景物通過思維、理念、情感作藝術表達，便是應之于目，會之于心。若是靈心自悟巧妙動人，始能引起共鳴，與觀者心目應會。物象與心象世界的事物在創作之際交錯盤雜地映現，而統領並靈活支配情境構成並具體表現在作品上的，是其創作理念與繪畫表現技能。

中國繪畫創作傳統立基於「以形寫神」、「形具而神生」，而在以造化為師、

自我心運之際：寫境者，以「情」為勝，猶如明·徐渭〈漱老謔墨〉所云：「不求形似求生韻，根撥皆吾五指栽。」其於象外所得者，則是自我塑造的「象外之象」，筆情墨韻是其精神所託。另之，造境者，以「境」為勝，妙在意造。因心造境，以手運心；寫貌物情，攄發人思。詩是無形畫，畫是有形詩。<sup>1</sup>歐陽修以「閑和嚴靜、趣遠之心難形。」、以「蕭條澹泊」為難畫之意。

唐司空圖《二十四詩品·雄渾》云：「超乎象外，得其環中。」象外，事物外表跡象之外；環中，喻其內涵精義，即其中內蘊的情境。猶如「踏花歸去馬蹄香」，領得「香」字才是得其環中情境。獨具慧眼別出感悟所得的「象外情境」，是中國傳統美學與藝術學的一個重要範疇。南朝宋·宗炳《畫山水序》云：「旨微于言象之外者，可心取于書策之內。」他認為象外情境的思想意旨，是來自於讀書學問，亦即創作者情思質氣的表徵。

「意境」是中國繪畫藝術構成的核心要素，薛永年教授曾統合析論其內涵精義，云：

「中國畫家的意境論，主張“以意為主”，強調“表現”，但又要求寓“表現”於描述中，使“意造境生”，令“山性即我性，山情即我情”、“山川與予神遇而跡化”，通過“攝情”和“寫貌物情”，達到“攄發人思”，憑藉有限的視覺感性形象，在虛實結合中，誘發聯想和想象，使覽者在感情化的“不盡之境”中，受到感染，領會其“景外意”以至“意外妙”，潛移默化地發揮其審美作用。」<sup>2</sup>

可知，繪畫創作的過程中，造化與心我交融合一，物、景、情、境是互資相生的。所謂「畫以意為主，意至而氣韻出焉。」<sup>3</sup>立意，是創作理念衍生的初階，而情境之妙與筆墨之能則是構成氣韻的一體雙柱。故清·方薰《山靜居畫論》云「意造境生，不容不巧為屈折，氣關體局，須當出於自然。故筆到而墨不必膠，意在而法不必勝。」必是以意為運，手隨心至，筆墨形質係於熟用巧能之中自然所出，氣貫而韻出。易言之，即清·惲壽平《甌香館集》所述「筆墨本無情，不可使運筆墨無情。」、且「作畫貴在攝情，不可使鑑畫者不生情。」，同時，「意貴乎遠，不靜不遠也。境貴乎深，不曲不深也。」在期能引發共鳴感人的創作構思中，前賢以靜遠之意、曲深之境為貴，而其情性引生，端賴應目會心之感悟、存於胸臆之識見學養。

古人畫山水，以得山水性情為要，韻致手采得自熟察諦視，以萬物為師，以

<sup>1</sup> 北宋·郭熙、郭思《林泉高致·畫意》，原文謂「詩是有形畫，畫是無形詩」。

<sup>2</sup> 薛永年〈關於意境〉，《中國書畫》第11期，1982年7月。

<sup>3</sup> 清·惲向〈跋山水冊〉，鎮江市博物館藏。

生機為運，明·唐志契《繪事微言·山水性情》云：「自然水性即我性，水情即我情，而落筆不板呆矣。」所謂與造化同根、陰陽同候，北宋·郭熙、郭思《林泉高致·山水訓》云：「蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。」「境界已熟，心手已應，方始縱橫中度，左右逢源。」便能「寫貌物情，擲發人思」。可見，在情境蘊生的過程中，廣博見聞與寫生觀察是其基本要件，看得熟自然傳神，於造化真景中取會才能脫下俗套。繪畫之意境是創作理念情性交融構成的理想，並藉由心手連結的筆墨形質所具體呈現的結果。

所謂「因心造境，以手運心」，顯示畫者情思所追的意境理想，必須借助其活用自如的筆墨形質之能巧，才得以充分表達。李可染說：「意境是藝術的靈魂。是客觀事物精萃部分的集中，加上人的思想感情的陶鑄，經過高度藝術加工，達到情景交融；借景抒情，從而表現出來的藝術境界；詩的境界，就叫做意境。」<sup>4</sup>對鑑賞者而言，筆墨形質僅是畫面構成的要素，而情境表現的總體成效才是品評的首要核心；惟對創作者而言，缺乏適切熟用的筆墨形質巧能則其情思意境終是未能實現的虛無，是故筆墨功夫總會左右牽引著作品情境表現的走向與成果。表現技能是藝術理念表達的憑藉，但理念認知才是創作發展的舵手與藝術價值的標竿，二者質用有別，卻是缺一不可，二者兼具，心手合一，才能追尋理想而滿意的作品。

### 三、能妙品評的形質與性情

藝術創作的內涵包括表現的理念情思與技能，即所謂作品中的「性情」與「形質」。古人論書畫藝術常言『神彩為上，形質次之』，<sup>5</sup>作品中的神彩，是作者個人情思理念的具體展現，是藝道情性的自然流露；而所謂作品中的形質，是作者藉以表現的技能筆墨。故又云書畫藝術『妙在性情，能在形質』。藝術創作貴在寫其胸臆、任情恣性，以展現自我風貌為理想，是作品得以感人的神妙之處；而筆墨技法的形質之能，是因應其情思所趨而生，也是藉以完成藝術理想所依恃的手段與過程。「性情」與「形質」固有能、妙之別，但成功的藝術妙跡則必定是有感人的理念情思，並具適切自如的表現技能，即能、妙必得兼備，二者缺一不可，實無輕重軒輊之別。

從繪畫學習的立場而言，通常是以筆墨技法的研習入手較易求得形質之能，在學習的成果上也較彰顯可期，繪畫作品中，筆墨技法表現的形質之能，是眼可見而易知的，形跡筆墨是可以教授，得以學習模臨，能經常演練，亦有可能習至

<sup>4</sup> 李可染〈談學山水畫〉，刊《美術研究》1979年第1期。

<sup>5</sup> 見宋陳思編《書苑菁華》卷十八，引南朝王僧虔《筆意贊》序·唐張懷瓘《文字論》云：『深識書者，惟觀神彩，不見字形。』

肖似的；然繪畫是以理念情思為上，追求的是自我風貌的展示，並非僅止於模仿學習的他人筆墨形跡。北宋蘇軾《和子由論詩書》云：『苟能通其意，常謂不學可。』，會通藝術創作的理念情思旨要，則自然不會再以模仿（學）他人形跡為能事。而呈現畫面中的性情之妙，則係隱藏在作品背後的情思理念，是歲月與生活長年累積創作經驗所得，沒有具體可依的模仿形式，其神妙之由只能意會難以言傳，故神彩端賴妙悟。簡言之，怎麼畫成的，可以教亦能夠模仿學習；而為什麼會這樣畫，則是玄奧而難名，必得自行會悟其中所具理念與情性之境。<sup>6</sup>

然能妙兼得的神品勝跡，擁有適切自如的表現技能是不可或缺的，畫者若高言理念情思而未能得筆墨以襯顯，則亦不過空中樓閣不切實際的徒想。繪畫作品要得能、妙兼具，便得要心眼通暢、而手出精熟，徒事技法玩弄固然難免空洞，『適切自如』的技能是基本必備的，能心眼合一才能意、筆同發，眼高手低或眼低手高都是學畫病忌。

另一方面，以繪畫創作的立場而言，則是意在筆先，性情在前而形質在後。明沈襄《小霞梅譜》云：『古人寄情物外，意在筆先，興致飛躍，得心應手。』，畫者的情意應是作品產生的先領與本體，也是創作價值的所在。心，是思想、意念、感情的通稱，作畫是先應會生活中景像形物的所見所思，靈心自悟，熟能生巧，情生意發的表現出來，並引發審美的共鳴。而能恰如其分表現情思，自然是依賴適切自如的表現技能。北宋郭若虛《圖畫見聞志·卷一·論用筆得失》云：『氣韻本乎游心，神彩生于用筆。』情意引發用筆，而筆墨生發神彩，故技法形質是因應情思之境而生存的，並非以既定筆墨技法去空言畫境，其先後本末實有所別。

前人作品中的筆墨形質，固可為學習技能之取資借鏡，但不足為自我創作時套用，因其筆墨係依個人情思而發生。而人各有生活境遇，亦各富理念情思，實亦無由強行搬用，清原濟《大滌子題畫詩跋·卷一·跋畫》云：『師古人之跡，而不師古人之心，宜其不能一出頭地也，冤哉！』，故真正『創作』的效法，是師法其心，即創作的精神與方法，在既得筆墨形質之能以後，筆墨構成便是自我情思理念的轉化形跡。蘇東坡所論的『不學可』，便代表深識研創之理者凌越形質技能學習，進而體悟性情玄妙的認知提升。

#### 四、傳統的精神是承繼出新

<sup>6</sup> 清包世臣《論書·述書下》云：『書道妙在性情，能在形質，然性情得於心而難名，形質當於目而有據。』又，宋晁補之《雞肋集》云：『學書在法，而其妙在人，法可以人人而傳，而妙必其胸中之所獨有。』又，明胡應麟詩論中有『體格聲調有則可循，興象風神無方可執』。

藝術貴在創新，從歷史發展觀點深思，『推陳出新』實為藝術傳統精神的精義。從字面上看，傳統與創新是二個相對的語詞，但『傳統』實係歷代創新之傑作所累積形成，從精神傳承而言，現代的創新才有可能列入未來所認知的傳統之中。傳統是一種概念認知，它絕不是任何片斷或局部所能代表的。在藝術史上，自商周秦漢至明清民國，歷代傑出作品所表現的創作理念、形式與技巧構築成今人對傳統的認知，單指宋元或明清的作品與理念，都僅是藝術傳統構成的一部分。一言概之，即藝術發展史上優秀創作之總合構成今人對傳統的認知，而古代傑出作品是因『推陳出新』而受到讚賞，傳統與創新實為一體之兩面。

傳統，代表古代優異的文化精神與物質。繪畫傳統，由歷代的傑出畫蹟所累積構成，但是，形成傑出畫蹟的動力思想則是先賢的創發精神，繪畫歷史不是在模仿形似同一之中停滯，而是在延續思想持續開創、各成自我中不斷演進發展，創新的精神才是繪畫傳統發展的中心思想，古代的創新成為今人認知的傳統，「後之視今，亦猶今之視昔」，今人的創新才是現代的成就，才有可能成為後人認知的傳統之一部分。師古人之心而非止於師古人之跡，才是承續傳統的正確認知，才能真正洞察傳統的可貴精華。繼承、生活、創新，可說便是繪畫創作構成的三個最主要部分。

清原濟《大滌子題畫詩跋·卷一·跋畫》云：『古人未立法之先，不知古人法何法；古人既立法之後，便不容今人出古法。千百年來，遂使今人不能一出頭地也。』此論極為精妙，石濤上人明白指出傳統是緣自創新而形成，學習傳統宜自精神面去探求，若從作品表相去摹仿師法，雖美其名為維護發揚傳統，其實是違反推陳出新的傳統精神而不自知。五代、宋人的山水畫，是由觀察寫生領悟而創新所得，並非因襲秦漢繪畫而成；八大、石濤、白石老人、張大千等諸人的成就並非建立在只能摹仿傳統表相筆跡，而是在脫出傳統成法下自有新法，但他們的作品表現卻創造出後人認知的傳統。隨心所欲，超越法度，可以說就是藝術創新的本質，它本是天生具在。未學，未知法而無所懼亦無所拘，隨心所欲散天質。教學，非法難言傳，無法不知道。既學，則古人、造化、藝術學理、世俗理念等諸多法度串一身，困於法中失天真，而欲求返璞歸真，惟有性靈妙悟。

藝術貴在創新，此非今人所提新論。唐書家李北海《頻羅庵集》云：『似我者俗，學我者死』，提出若學而不化未能創造自我新貌之弊。吳昌碩云：『畫之所貴貴存我』即同此意。清原濟《石濤畫語錄·變化章第三》云：『我之為我，自有我在。』。追求自我面貌的創新精神實係形成藝術傳統的精義，數千年的歷史發展，說明藝術若浮淺地守舊復古，將即失去生命。因此可知，要能深體『師心不蹈跡』的傳統創作精神，藝術才能推陳出新。

## 五、國畫研習創作的路徑與情境養成

繪畫研創，一方面承饋先賢筆墨技法與論述理念，得以便利入門探境，而另一方則又得再加深入探索，追尋與既有畫跡風味有別並足以呈現自我的新面貌，其間經歷的便是從研習到創作的歷程。學習是『容他性』的，學習筆墨技能愈深入得法，無形中落筆便是他人形貌而失卻自我；而創造出新所追求的則是『排他性』的自我風格，「學習」與「創新」是代表不同階段與內容的兩個創作歷程。

研究學習是以『借古以開今』為目的之一種手段與過程，它和創新是『異質同體』，其間經過一段質化的蛻變歷程。過於迷戀學習所得技能與理念而未能提昇質化，則極易失去自我，忘卻創新發展的藝術傳統精神。學習最終追求的便是要能有得魚忘筌、得兔忘蹄之妙，如果泥古不化死守舊本則終無出路。

《宣和畫譜》卷十一記北宋范寬云：『前人之法未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若師諸物也。吾與其師於物者，未若師諸心。』他具體踐行的『師古』、『師造化』、『師心』研創路徑，正是中國繪畫進階的三個進程層次，也是致達『外師造化、中得心源』的必經路程。

- 1.師古，是對包含當代諸前賢先進的創作經驗取以借鏡與繼承，體得前人筆墨要領旨趣與感會創作情思理念，有他而無我，所進的是『入門關』，即使筆墨形跡全似古人亦只是叩門而入，尚未開步自走。師古，臨摹前人筆墨意在得其精神旨妙，吸收技法仍貴能為己所用，是學習的有效捷徑，而難脫以古人眼目與理念作畫之嫌係其陷阱。
- 2.師造化，是對自然物象的自我觀察與檢省。若抱以虛心研習以廣植根基的態度而言，暫拋既成表現技法，體貼造化以自然為師的長期寫生歷煉，實為日後自我創新所不應忽視的重要環節，開展的是自我筆墨法度，意念情境實得自造化與我性的交會，所進的是『生死關』，困於物形則心死，傳其神韻則得其生。師造化，一方面寫生是前人筆墨技法的印證，另一方面是自我技法表現的體悟，不同時空生活所見所思的不同景物內容，無形中使表現的筆墨技法自我成局而脫開前人的形式定則。筆墨因事物而生，傳承所重的是情思精神的內涵，事物不同自然筆墨形質有異，表現形式亦因時空思維而各具分生，但傳承內涵的情思精神仍是代代不同而中心貫穿的，傳神寫心的寫生精神便是要能得其境。其中尤為關鍵的是，若仍以研習師古所得「公式化」筆墨技法從事『代古人寫生』，忘卻自我眼目而徒言『寫我心中所見造化』，雖然承襲前人的境界仍高，但研習之功能不彰。
3. 師心，心指的是自我對藝術理念的認知與體會。在拋開既有成法去深入

師法自然之時，追求自我詮釋自然的企念勢必湧現，經由閱讀與思考古今中外藝術史論述，體悟參證天地山川與中外傑作名跡所繫串的藝術本質與史觀，臻於物我合一、天人一體、古今為鄰的中國傳統精神領界，辨思自我藝術存在的價值與發展的歸向，是自我凌駕造化之上，在遷想妙得之後，所成漸是自家神貌，所進的是『風格關』，相同或不同的宇宙事物，因各人心思各異，感受自發，情思理念導引表現而各有風格、各成旨妙。

師心，是自我理念思維的追求。其一，在面對古今前賢而師法傳承時，心是一種精神意念。其二，在面對自然景物傳其形神時，心是思想、意念、感情的通稱。在形而上學的哲思領域中便是『天人合一』的中國思想特質。明王履《華山圖序》則云：『吾師心，心師目，目師華山。』是自造化中追尋自我之存在。在物我之間，通過靈心自悟的過程，即南朝宋宗炳《畫山水序》的『應之于目，會之于心』，當心物合一時，即是東晉顧愷之『遷想妙得』的精辟見解，而潘天壽《聽天閣畫談隨筆》即云：『此妙果，既非得于形象上，又非得于技法中，而得之于畫家心靈深處之創獲。』

依上所述可知，師心實築基於師造化之功；師心亦為師造化之化。外師造化，中得心源，二者相輔相成。造化是形質，心源是性情。藝術妙在性情，能在形質。形質之『能』，當於目而有據，故可練可學；然性情之『妙』，得於心而難名，故端賴自我參悟。師古、師造化、師心，是藝術研創歷程中三個充實築基的進修管道，實無軒輊先後之分，亦無完成盈滿之期，乃因學習研究是終生過程。

## 六、影響當代國畫創作情境發展的要項

王伯敏說：

「中國現代的繪畫走向那裡？走「傳統」，走「中西結合〈混合〉」，走「寫實」，走「寫意」，走「抽象」，走「朦朧」，走「超然」……在當前，我們還是不要急於爭評優劣、是非，應該是，畫家仍然我行我素，各走各的，進行競走。只不過在競走期間，畫家有必要「充實自己」，「認識自己」，深化自己的藝術創造。」  
「近百年來，中國畫在發展過程中，概括綜述，其論爭的中心問題：一是繼承與創新；二是中國與西方；三是為藝術還是為人生。」<sup>7</sup>

所述的三個中心問題，也是從事國畫創作研究者必須時時省思檢討的，而畫家各自在反覆探索思維中亦將會有各自的判斷與選擇，各抒己見、各行其是，彙總所成的兼容多樣，反倒是促進後續發展相互借鏡檢省的動力。

<sup>7</sup> 王伯敏〈畫史編餘〉，刊《中國繪畫通史》〈下〉，1398頁。



當代國畫創作的「情境」有多方面之發展，影響改變的重心是面對歐美西潮衝擊而引生省思與借鏡，概要而言，包括繪畫工具媒材的檢討應用，顏彩與水墨並重，素描訓練與寫生創作再受重視，抽象、超現實、視覺設計構成等表現形式手法的擴增，也影響筆墨傳承的表現技法與鑑賞品評的價值認定。同時，由於生活環境與人文思想的時代更迭，詩詞歌賦與文學素養為中心的文人美學普遍流失，代之而起的是映現當代生活情思的新時代文化，在面對繪畫傳統優異性的承揚，以及引西潤中的實驗探索，在如何取舍與融合創新而不致全盤西化的相互辯證之中，東西文化本質特性的認知自然是影響創作表現的核心問題，而作品整體表現的情境則充分映現當代國畫創作發展的風尚脈絡。

### (一)、畫具媒材：物質文明背景的時代映現

中國的繪畫有悠久的歷史，也有極為優異的表現，在世界藝術史上佔有重要的席位。從遠古時代彩陶文化的陶器繪畫、各處山岩石壁的岩畫等，均可見先民的繪畫遺跡。在商周先秦時代的青銅器、漆器、絹帛等，亦可見各種材質所針刻或塗繪的繪畫作品。近年在戰國楚地出土的兩幅人物帛畫，主要是以毛筆線條繪成，顯示這種質材與表現形式確是淵源久遠、其來有自，而在漢、唐之間持續發展，毛筆線畫著色的表現形式，無疑的是中國繪畫演進的主流。從整個中國古代繪畫發展史實概觀，毛筆線畫著色是最主要的繪畫質材與表現形式，其中或有偏於色彩為主，或有純以線條勾勒墨色為主，但並無刻意明顯的偏廢，即使是在唐代這種情形仍是普遍通見的。另外，湖北包山戰國楚墓及長沙馬王堆、臨沂銀雀山西漢初期墓中出土的棺木漆畫、柩旌『非衣』、〈導引圖〉等帛畫，則均使用了極為豐富的色彩，有的更是艷麗鮮明，亦顯示先民繪畫在色彩使用的廣泛精熟。在出土的多處秦漢時代兵馬俑均可見使用十餘種彩塑顏料，以及遺存最多的數十處漢代壁畫，均可證實中國繪畫顏料極為廣泛與完備，應該說色彩的使用也是中國繪畫悠久長遠的固有傳統。

『膠彩畫』、『水墨畫』是近年藝壇依材質區分的繪畫名稱，本質上它們都是中國繪畫中的一部分，漢唐壁畫主要是膠彩畫，而宋代以降則是水墨設色為主流，事實上兩種材質各自均不足以概括整個中國繪畫史。傳統，是累積形成的，源頭起因與發展成果都有其重要性，任何橫切的時代片斷均無法代表全體。『中國繪畫』所代表的是一種繪畫創作形式的源起發展地域，它包含使用的墨、彩、紙、絹等各種材質，同時，更重要的是具有其獨具圓滿的繪畫思想與人文精神，一種無可取代的文明內涵精髓。如果說中國繪畫的生命是線條，那張大千的潑彩畫算什麼；如果說不用毛筆不行，那以拳指所畫的又如何。從事中國繪畫創作者不應拘泥於某種材質與表現形式之限，承繼的應是優良傳統繪畫的思想精神，著力於在現代藝術思潮中融合、蛻化、演進，以期承續創發現代本土自我的優異繪

畫表現。藝術創作的價值在於其獨特的自我創見，文明的價值也在於其地域色彩的個別本土性，在世界性物質科技與文化思想日趨同一的現代化發展中，固有文化精神的延續發揚絕不是浮淺的落伍表徵，反倒是極具時代意義的積極性使命。

在傳承研創中探尋自我存在的價值，在使筆運墨的繪畫表現中，無疑是最為舒暢無拘的自由天地，材質與形式其實只是支節，在適切自如的表現能力中，充分表達自我的情思理念才是真正藝術創作的本質與精神所在。

## （二）素描與寫生：畫景寫境傳心韻

繪畫，本質是將知聞見識的事物以筆墨描繪之事，師法造化便是繪寫事物的基本。如果說繪畫研習不師古、不臨摹前人畫蹟亦能可成，或有可信，但是若說可以脫離生活事物不受造化形影惠注，欲求繪畫有成則必然是異數。真山水、實景物，是生命孕育的環境，造化自然的形跡當然也是繪畫孕育的母體，即使所從事的是抽象繪畫，也都曾受自然造形的滋潤。

傅狷夫教授是臺灣藝大國畫創作教學最主要的領航導師，其於 1951 年所撰〈漫談國畫的改革〉云：

「所謂改革，不外乎要使他走向新的途徑上去而不為時代所摒棄，改革章法使形式新，改革題材使意義新，改革技法使筆墨新，我們要從事改革，無疑的非致力寫生不可，其實，寫生二字，不過名詞較新而已，早在南齊謝赫的六法中，就有應物象形隨類賦彩之說，後人避難就易，只知臨摹為尚，乃致每況愈下，不可收拾。」<sup>8</sup>、「然而寫生也有他的效用限度與範圍，所以只能說是改革方法之一端，例如：寫生對於章法的影響是特別大，可以不落陳套，對於題材，就不一定因寫生而在意義上能得到豐碩的效果，在技法方面亦然。」<sup>8</sup>

針對五十多年前臺灣地區的國畫創作發展情形，傅氏提出致力「寫生」是當時國畫改革發展的首要核心途徑，並指出寫生對於章法、題材、技法所產生的不同影響效果。傅氏自謂：「三十八年（1949年）春，由滬來台，船經台灣海峽至高雄港登岸，此行始識水深黛浪起如山的大海，心中就醞釀著這偉大的畫面，於是我常到太平洋邊大里一帶去觀察洶湧的波浪，在近十餘年中，我曾二上阿里山，一遊東西橫貫公路，留連雖均非久，不能算是尋奇搜勝，但目之所接，心之所會，有助於筆墨，仍屬不少。」<sup>9</sup>他在數十年身體力行的寫生創作實踐中，具體的展現自我創新的新風貌，也導引臺灣藝大在藝專時期的國畫研創發展方向。

<sup>8</sup> 傅狷夫〈漫談國畫的改革〉，原文刊於《暢流》半月刊，第三卷第九期，一九五一年六月。

<sup>9</sup> 傅狷夫〈我的書與畫〉（下），原刊《藝壇》32期，1970年10月。

針對現代中國畫壇的山水畫發展情況，薛永年評云：

「幾十年來，代之而起的主流山水畫，實際上變成了介乎西方風景畫與傳統山水畫之間的藝術。不能否認，這類山水畫的創作思想變出世為入世，題材也由寬泛而具體。山水畫家開始關心國運民生，並拓展了山水畫的題材領域，這是應予充分肯定的。然而，伴隨著這種新山水畫的產生和發展，一種新的創作模式也日漸流行。比如，意境多係具體感受與實境的統一；丘壑追求接近西方風景畫的視覺幻象；筆墨偏於為描寫造型形象的真實感服務；至於空間則又是焦點透視學牢籠下的有限空間。非主流的傳統山水畫雖非如此，但往往只師古人之跡而不師古人之心，少有成之作。」<sup>10</sup>

薛氏所評可謂深得大要一針見血，這是當前主流「山水畫」融合了「風景畫」發展的現況事實，自有其得失利弊。

由於「素描」寫生的訓練，轉化了取景與筆墨表現的形質語彙與手法，同時，詩文素養與生活環境少見壯麗山川風物的改變，也影響情思意境的內涵與取向。陳傳席認為：徐悲鴻的「素描為一切造型藝術之基礎」論，在畫史上出現了劃時代的效果；以素描為基礎，改變了以往以臨寫古人基本上勾線平塗為基礎的形式，決定了中國畫的生命和形體。<sup>11</sup>以現今的美術養成教學事實而言，引自西方的水彩、素描是中小學美術課程的主要項目，每位當代的國畫家多少都曾涉獵過。

寫生造境傳心韻，繪畫研習首重體貼自然生意，寫生，不只是寫其『形』，更重視寫其『生』，生是生機、生意的無形生命力，而進一步的追求內涵便是顧愷之的『傳神寫照』，神，就是對象的精神面貌、性格的特徵等，也就是氣度、神韻，與謝赫所論『氣韻』是基本同意的。中國繪畫對寫生的認知非止於寫其『形』，更要寫其『真』、寫其『生』，進而寫其『心』，前人的體悟是極為高妙的，其中旨趣頗有值得深加細品之處。

唐代張璪『外師造化，中得心源』的名言，是千古畫家的座右銘。但是『中得心源』並非是無中生有，而是建立在『外師造化』的基礎上的，實不容忽視。而傳神寫其心的遷想妙得，是在適切自如的以形寫神表現中能恰得其分，獲得自我情境的深體會悟表現貼切，便是寫生師造化的高度成就表現。

### (三)、筆墨：法自畫生、無有一定之法、「無法而法，乃為至法」

<sup>10</sup> 薛永年〈淡寂寥廓的常進山水畫〉，刊《江山代有才人出》，192頁。

<sup>11</sup> 陳傳席〈談改變中國畫形態的五大理論〉，刊《中國繪畫理論史》之「後記」，439頁。

中國繪畫長期發展的歷程本體中，主要是以其生活環境所見所思的事物內容為對象，從中體悟領會其神韻、內涵、意趣，藉其所具之筆墨形質表現巧能，映現出各自的情境。它對於自然界周遭萬物的形體、色彩、時空、光線等，未曾發展出科學理性的絕對性客觀寫實表現手法，但也不曾完全捨棄造化物象走進純粹造形極端主觀的抽象繪畫（僅有的是用於飾用美術的設計應用圖案），惟前人所無並不能限定後人不可有；相對的，中國繪畫有較多感性主觀的施展空間，並藉由毛筆的特性發展出點、線、塊面的“局部性”表現趣韻，形成一套獨有的繪畫語言－「筆墨」，而其表現的形物已是摻和意象所塑造而成。

中國繪畫中的「筆墨」，是藉以繪景寫境、心生造化表現之所託，也是繪畫專業文化素養高低之表徵，同時，它更是人文質氣與精神情境的具體呈現。但是，「筆墨」雖然在藝術文化內涵具有重要的意義與價值，它卻是依附畫者之理念情性而存在的，而畫者之情境思維，則是因隨時空地域之差異、文化思想與物質文明之變遷，而會不斷更迭改易的。所謂「用筆千古不易」、「筆墨精神千古不變」，指出的是其表現功用與價值；另一方面，所謂「筆墨當隨時代」、「放懷筆墨之外」，則道出其發展的非固定性與無限定性，甚至於凌越有無筆墨之藩籬。

清方薰《山靜居畫論》云：『畫法之妙，人各意會而造其境，故無定法也。』，前人的畫法實出於體悟所得，其中關要便是取資自我生活的所見所思，渡過各自不同生活的情境體察長期神領，則必天成自有我在，亦能真正瞭解，所謂「畫有畫理而無定法」的旨趣真義。清原濟《石濤畫語錄·變化第三》云：『至人無法，非無法也，無法而法，乃為至法。』有法無法，實端賴妙悟。拙於法、未能法者，固困於法；善於法、習於法者，亦常拘於法。所謂『從規矩入，再從規矩出』，即能權變、化功，則如清蔣和《寫竹雜記》所云：『無法非實，無法非空。』。是故清鄭績《夢幻居畫學簡明》云：『不可有法也，不可無法也，只可無有一定之法。』

近年來大陸畫壇引發關於「筆墨等於零」相對於「筆墨是中國畫的最後底線」或「無筆無墨等於零」的論爭，引起很多人的興趣與關心，顯示現今社會在中西交匯、古今雜陳的特殊時代背景下，中國藝術文化當前發展走向的關鍵性。吳冠中在〈筆墨等於零〉中說：

「但筆墨只是奴才，它絕對奴役於作者思想情緒的表達。情思在發展，作為奴才的筆墨手法永遠跟著變換形態，無從考慮將呈現何種體態面貌。也許將被咒罵失去了筆墨，其實失去的只是筆墨的舊時形式。真正該反思的應是作品的整體形態及其內涵是否反映了新的時代風貌。」

所論述的，在創作與鑑賞上均可獲得共鳴贊同；惟其於文末結語又說：「脫離了具體畫面的孤立的筆墨，其價值等於零，正如未塑造形象的泥巴，其價值等於零。」<sup>12</sup>如果單看此句中所說的「筆墨」，顯然是與中國繪畫談論用筆用墨的精神內涵有異，故易引生歧異論爭，因此他再解釋說：「就是說不能用傳統的、程式化的技巧、程式化的標準來套筆墨。」亦即其本意「實際是指套子等於零」。<sup>13</sup>可知其意乃指：僅能套用學得的筆墨技巧而已，是稱不上創作價值的。事實上，吳冠中的作品並不是「沒有筆墨」的。

主張「守住中國畫的底線」、強調「筆精墨妙，這是中國文化慧根之所繫」的論者，<sup>14</sup>其立足點較偏向於「傳承面」的發展，著眼點在於作品「形質」的視覺層面，並非無視自我情思；而吳冠中提論「筆墨等於零」的心意，是站在省思與導向「創造面」的發展，關切的是作者「情思」的精神意念層面，並非追求沒有筆墨。對於這二種論點，我們認為是畫學中原本即並立存在的，都是畫者在繪畫研創歷程中所必須不斷思索反省的基本問題，容有喜惡與取捨，並不是對或錯，而影響的是其創作情境與作品風格之發展走向。因為，融合「筆墨形質」(能)與「情性思想」(妙)所構成的創作情境，才是作品總體能妙鑑賞批評的對象。「筆墨」的問題並不是在於有或無，石濤謂「法自畫生」，它是畫者藉以傳達情思之所用，因人異各殊，自然是「無有一定之法」，悟得「無法而法，乃為至法」其實是「非無法也」的道理，便也不須再多爭辯。

#### (四) 抽象、超現實與設計：視覺構成的形式拓展

自二次世界大戰以來「抽象藝術」影響了東西美術發展，確是事實。對於近數十年的現代中國畫家融合中西的創作表現，李鑄晉說：「黃賓虹晚年，在理論和畫風上都已進入完全抽象的世界。」，並認為，最後都回歸傳統的“抽象抒情派”已「成為中國現代繪畫的一個新傳統。」代表性畫家包括：「從傳統國畫出發的有張大千、王季遷、呂壽琨、曾佑和等人；從西畫出發的有趙春翔、吳冠中、朱德群、趙無極、劉國松、蕭勤等人。」其立論的基點是：

「中國古代文化中確實包含著抽象藝術因素。中國書法其實就是一種抽象藝術。」<sup>15</sup>

李氏以抽象藝術為因子統合諸家，視為影響中國現代繪畫的共同核心，固有其見地而能成其一家之言，但較偏向以「視覺構成之成效」立論，所列諸家在創

<sup>12</sup> 吳冠中〈筆墨等於零〉，原刊《明報月刊》1992年3月號，香港發行。《朵雲》第五十四集，101~102頁轉載。

<sup>13</sup> 吳冠中〈我就這麼想、這麼說、這麼做〉訪談稿，《文藝報》2000年7月22日，4版。

<sup>14</sup> 張釘〈守住中國畫的底線〉，刊《朵雲》第五十四集，103~108頁。

<sup>15</sup> 李鑄晉〈中國的抽象畫家〉，刊《朵雲》第五十一集，40頁。

作表現上實質的內涵情境則未必是那般簡易。同時，從「欣賞」而言，書法與抽象畫確實是可以互通並賞的；但是，以「創作」而言，在創作理念情思上，書法與抽象畫的表現旨妙及其過程其實是各不相同的。

繪畫作品流現的情境，是由理念情性之妙與筆墨形質之能所共同構成，兩者是一體合成亦無本末之分，但在兼取能妙的過程中仍有導引取向之別。表現性與抽象性的實驗性水墨畫，以及偏向承揚傳統筆墨形式者，其筆墨形質之能無疑是導引其作品情境生成的主軸，其「繪畫語言」掛在筆墨形質的新舊形式上，在古、今以及本土、國際的鑑賞對話中，便形成彼此溝通釋讀的首要。皮道堅指稱：

「90年代中國實驗性水墨畫，包括表現性水墨和抽象性水墨。」、「文化批判性和對水墨語言功能的拓展是實驗水墨的精神特質。對於批評界來說，只有由言說繪畫及繪畫之真理，轉向言說繪畫的語言方式，才能真正使對話成為可能。」<sup>16</sup>

水墨繪畫語言的釋讀是鑑賞溝通領受的橋樑，而實驗、批評、創作、欣賞彼此之間是互資共生的關係，互相牽引對應辯證也是必然的時代趨勢。

原列新文人畫家而致力實驗性水墨藝術的張羽認為：「探尋水墨畫藝術發展與推進的關鍵，在於藝術家是否能夠在國際藝術語境與當下中國文化已經發生巨大變化的情景中，從實質上以新的維度切入當代中國文化生活，從而體現中國水墨藝術的當代品質和民族精神。」、「不管是水墨抽象，還是水墨表現，我們都將會以新水墨藝術的姿態超越它。」<sup>17</sup>國際時潮的落地生根以及現代本土的國際化發展，是創造當代新藝術風貌的兩大主流支柱，也是文化藝術傳承發展之必然，而在不斷辯證省思的過程中，各種創新的探索自然是持續拓展與超越。

台灣畫壇的「水墨抽象畫」與日本畫壇的「前衛書道」，都是受西潮衝擊而產生，自五十年代以來已確立存在，在視覺造形表現形式的拓展上有其一定的成效，但是，在當前台、日兩地的書畫界已非主流發展也是事實，畢竟純粹點線面構成的形式類同性也是其發展的局限。

相對的，猶如《西遊記》般豐美想像力營造發揮的自由天地，「超現實」的藝術表現思想以及「造形構成設計」的畫面視覺表現手法，在以心為師展現自我的傳統精神旨妙承揚下，反而是近年台灣地區國畫創作探索中時有所見的。不論贊同或反對，視覺構成形式多樣化發展已是存在的既成事實。

<sup>16</sup> 皮道堅〈實驗性水墨與當代文化問題〉，刊《朵雲》第五十一集，72頁。

<sup>17</sup> 張羽〈論抽象型水墨畫〉，刊《朵雲》第五十一集，64頁。

### （五）新時代文化：生活情思的映現

在當前中、西美術並重同存的生活與教育環境中，快速發展的歐美現代藝術思潮與表現手法，早已實質加附在國畫研創者的成長過程中，如同生活中隨處可遇的西式餐飲一般無可避免，在傳統與創新的思維中，新時代的生活背景應被列為首要，其省思、借鏡與發展才能切合實際，才具有功效與意義。

時代環境的差異，在師造化的精神上，若古人畫乘騎、帆舟、茅亭；而今人畫汽車、飛機、華廈，實均為師諸物表現生活所見，取資入畫乃同樣是創作的傳統精神，是真師古人之心而不師古人之跡，乃傳承真義。相反的，山川、明月、花卉、蟲鳥、動物則是古今同物，繪畫的新與舊，顯然不在於內容題材的異同，而是在各自不同情思與手法所表現的作品情境。

省思中國文化的歷史發展，外來的「佛教」可以成為社會文明的要角，可知，在現實生活文明隨處充斥外來文化的環境中，當代中國繪畫創作融入歐美思潮自然是發展途徑之一，這是無可避免、必然的、不用再討論的事情。值得關心的是，如何吸收並落地生根而與古典傳統接軌下融合再生，創造出當代本土繪畫的「新傳統」，才是承續「傳統的創新精神」之精義。因此，融合的態度與取捨的方法才是重點。邵大箴認為：「“中西融合”是歷史潮流，在融合中可以“以中為主”，但也允許“偏西”的試驗。中國畫的“全盤西化”的主張和試驗不應受到支持和讚揚，但難以禁止。」<sup>18</sup>藝術創作原本就不可能去禁止的，所謂的「全盤西化」如何去界定也是含混而不易釐清的。

盧輔聖從近現代水墨畫發展所依存的中西文化碰撞交融的背景加以解析，認為：「西方的眼光，一方面成為中國近現代水墨畫在不同的階段發現問題、解決問題，從而推動其走向現代型態的催化劑；另一方面又成為中國近現代水墨畫在不同的層面消解本體、轉換意義，從而導致其背離民族根基的麻醉湯。因此，維護水墨畫與後水墨畫的張力結構，讓拒絕西方眼光的藝術取向與順應西方眼光的藝術取向構成對立互補的整體格局，對於中國水墨畫走向自己的未來性具有不容忽視的意義。」<sup>19</sup>從知識環境資訊快捷的現實生活而言，中西並陳交流衝擊是既成的實況，在互補取捨之中畫家各自的自覺與智慧是很重要的。

對於中國大陸畫壇目前現代水墨與新文人畫出現了難分難解的交叉，劉驍純認為：「“鑒古開今”與“借洋興中”兩大取向的界限也會越來越含混，並最終歸於消失。“國粹”與“洋務”、傳統與現代的世紀大論爭將漸趨平靜。藝術家的心態將轉入自由吸取東西文化兩邊的營養以完成自己的創造。」<sup>20</sup>誠然，在

<sup>18</sup> 邵大箴〈多元的審美觀與多元的價值觀〉，刊《朵雲》第五十一集，7頁。

<sup>19</sup> 盧輔聖〈水墨畫與後水墨畫〉，刊《朵雲》第五十一集，16頁。

<sup>20</sup> 劉驍純〈對現代水墨畫的回顧與思考〉，刊《朵雲》第五十一集，39頁。

一個多元文化交會的開放性社會中，長期接受素描、水彩等習作教學的青年學子，廣泛接觸複合媒材及裝置、行爲、觀念藝術等歐美現代藝術思潮的洗禮，成天與電腦網路多媒體科技資訊爲伍的生活環境中，仍然會選擇「書畫藝術」努力執著耕耘者，其文化認知與情性思想無疑仍是東方本體的。

## 七、台灣藝大校友近年表現的取樣觀察

台灣藝術大學書畫藝術學系，源自藝專美術科國畫組至今已歷四十三年，現行大學部的國畫及書法篆刻課程學分表中，除相關史論學理探研的學科之外，國畫研習創作的必修及選修課程時數計有：一年級 8 小時、二年級 12 小時、三年級 8 小時、四年級 8 小時。國畫課程的教材教法是於 1997 年修訂延用至今，係依循師古、師造化、師心的研創進程搭配所研擬，在「瞭解個別差異」並「因材施教」以輔導各自發展的活用原則下，各年級的主體教學綱要如下：

一年級：以技法研習爲主。包含山水、花鳥草蟲、動物或人物等各項題材，以及工筆、重彩、寫意、淺絳等諸多畫法，由教師示範講解配合臨摹古今名家畫稿，研習各樣表現技法以奠立筆墨功夫，同時輔導寫生以資印證技法並應用表現。

二年級：以寫生創稿爲主。延續一年級的各項題材與各種畫法，教學方法由示範臨摹轉向以寫生創稿爲重心，於室內外現場寫生的輔導過程中，強化觀察會悟並探索省思活用表現手法，增益畫面經營整體構成的處理能力。

三年級：以創作方法指導爲主。指定共同的題材內容由學生各自選擇喜愛的表現技法形式，或是指定相同的表現技法由學生自選題材內容、或是全無指定。由立意、取材、寫生、擬稿、調整經營、試畫乃至作品完成，在尊重學生自我取向下輔導其創作方法及過程。

四年級：以各自創作發展爲主。站在輔導協助的立場，啓發各自獨立自主的創作理念情性，選取自我適性的題材內容與表現技法形式，以能充分展現各自的創作情境、各自發展爲首要。

郎紹君在〈筆墨批評的前提〉文中，針對中國畫的類型區分及其與筆墨批評的關係，主張依照：傳統型（本色形態）、泛傳統型（變異形態）、非傳統型（極端變異形態或曰邊緣形態），對應各自的形態、觀念、語言方式和價值意義，採用不盡相同的方法與標準去衡量與批評。<sup>21</sup>這樣的觀點與作法是值得肯定與贊同的，也與我們在古今繪畫評論與鑑賞的立場相同；同時，在創作教學輔導上，依照「瞭解個別差異」進而「因材施教」的教育方法準則，針對研習者的進境程度

<sup>21</sup> 郎紹君〈筆墨批評的前提〉，刊《朵雲》五十四集，123~127 頁。



與發展需求，亦是概約依照上述三種類型，偶亦有第四種：非關國畫型（非繪畫形式的裝置、行爲、觀念之藝術表現，保留的僅是某些有關東方哲思美學的精神思想）。依其創作發展類型，而分別給予協助與輔導是基本原則。

台灣自 1949 年至 1993 年之間，山水畫在大學美術科系教學的情形，王耀庭評云：「傅狷夫，因任教藝專美術科，孕育的個人畫風，得見於藝專畢業生傳承，能直接從畫面上體認出來，這和師大美術系的學風可以說各異其趣。事實上兩科系的教學均來自“臨摹”老師畫稿、鼓勵“寫生”，但師大美術系出身的成名畫家，幾乎無法看出黃君璧、溥儒的筆墨痕跡。」<sup>22</sup>這種看法與臺灣畫壇組成的成員背景有關，藝專畢業持續從事國畫創作者每年均有相當高的比例與人數，投入畫界，其中擅長山水畫與山川風物寫生創作者亦不乏其人，得見傳承傅氏筆墨風味是必然的，但不代表畢業生全部如此，事實上，並非專攻山水畫的或是從畫面上看不出傅氏風格的也非少數。

王耀庭評云：「惟就此基本形態形成共同畫風，顯為明顯者，只能以藝專所見傅狷夫氏的影響，（任教期間為民國五十一年至六十二年）。……，基本上較容易從筆墨技巧的處理上，比較容易見到共同的師門淵源。」、「相對的，師大美術系的黃君璧，對於該系的影響，成名的畫家中，幾乎無由是見黃氏的筆墨技巧，溥心畬的情況亦復如此，系中第一代教授如林玉山、張德文，也是無有蹤跡可述，倒是鄭善禧的風格有人風從。」<sup>23</sup>王氏所評基本上也代表目前一般的看法。但是客觀的說，傅氏所影響最大的，並不是止於山水畫筆墨技巧的「學習面」表層（一般人看得出），而是其師造化、師自我之心的研創方法與途徑，開啓引領畢業生數十年各自發展後各具自我風格的「創作面」內層精神（一般人看不出），因此，有不少畫得不似傅氏風格的當代國畫家，實亦深受傅氏啓發與影響，只是一般的研究觀察者並未能知曉罷了。傅狷夫云：

「學古人和學近人，甚或攙和西洋東洋方法，都應認為是一種手段，要擷取其神髓而棄其糟粕，若一味食古不化，充其量是做到高明的複製術，這樣做下去，窮其天年，於功何有，運用之妙，在乎一心，學者應於了解基本方法之後，發揮自己個性，振奮創作精神，若能持之以恆，我想是不難獲得新的技巧，成就新的風格。」<sup>24</sup>

傅氏闡明學習只是過程，發揮自我成就新風格才是目標。台灣藝大校友近年來的國畫創作情境表現，從蘇峰男、林章湖、倪再沁等三位學者專家對於下列校友

<sup>22</sup> 王耀庭《四十年來台灣地區山水畫之發展研究》，31 頁，1993 年 8 月，台灣省立美術館編印。

<sup>23</sup> 王耀庭《四十年來台灣地區山水畫之發展研究》，49 頁，1993 年 8 月，台灣省立美術館編印。

<sup>24</sup> 傅狷夫〈漫談畫展和發揚我國美術的正當途徑〉，刊《三民主義半月刊》37 版，1954。收入《浪蹟藝壇一覺翁》，頁 153。

1997~2004 年所作獲得連續三屆全國美展前三名作品的評述<sup>25</sup>，或可略得大要：

- (1.) 羅景中的〈生命靈魂與空間〉，整件作品的畫面分割為六個區域，構圖新穎而富巧思，使筆用墨精熟自如，整體構成經營安適，在各個區域裡分別施以異樣結構，應用了國畫的筆墨特質，藉著人體機件的隱顯，表露生命的奧秘。由生命演化的共生互衍得到啟發，將靈肉時空的複雜結構以其精練的筆墨形質重加重詮釋，展現出自我獨具的構成形式，將中國繪畫傳統的境氣趣韻與遷想妙得旨要，從精神理念上承傳與發揮，使東方美學哲思特質及創作表現形式，賦與現代情思的境趣生意。
- (2.) 葉惠美的〈野薑花之舞〉，描繪野薑花自然質樸的純雅質韻，上置野雀飛舞，動靜互映增益生趣，意寓著生命與自然的無限玄機，以工筆設色酌配自動性技法表現異質體相，均能各安其所而神采自具。其穿錯時空重行組構的表現形式，有種掙脫俗規的心靈直覺，也蘊含多重繁複的無限生機玄境，在真幻虛實的構成安置中自然透現其思維情境，於形管理念均得旨妙而表現完熟厚寅。
- (3.) 譚建中的〈尋找--永恆的答問〉，畫面是穿越時空的超現實組構，飢瘦老叟與童少狀似難民的悲情，寓富命運生機的多乖顛沛。垂直主線構成明暗虛實猶如光明與晦暗的境遇，生老病死的沈思，在線質墨量與區塊的組合中貼襯形質變化玄奧，在精熟的筆墨技能中表現其個人豐富多感的情思理念。
- (4.) 陳炳宏的〈潛意識的渴望〉，畫中人物採取上下複製的方式，運用解構畫面以及紅青重色對比與裱貼的效果，得力於水墨素描的純熟功夫，同時展現兼融傳統與創新的張力。
- (5.) 沈秀玲的〈異域〉，選用絹本，筆筆刻畫出細膩的肌理，微觀亦有如細胞，引人遐想。這種同幅只用單純鉤皴法是一種巧思也是險棋，處理的相當成功。
- (6.) 王慶鍾的〈綠意襲人〉，作者通用了超寫實的手法，將蔓生的藤類植物、悠遊自在的飛鳥與酣睡香甜少女等結合於同一畫面，表現出如夢似幻的媚惑氛圍；為配合絹本容易渲染的特性，在技法的選用上，也以工筆細描與多次疊染的方式，烘托出柔和的整體效果。此話無論是在意念傳達或構圖佈局上，皆屬佳作，看的出作者對於畫面經營的用心。

<sup>25</sup> 蘇峰男〈國畫類評審感言〉，《第十五屆全國美展專輯》五十一頁，國立台灣藝術教育館 1998 年刊印。林章湖〈國畫類評審感言〉，《第十六屆全國美展專輯》五十九頁，國立台灣藝術教育館 2002 年刊印。倪再沁〈國畫類評審感言〉，《第十七屆全國美展專輯》四十一頁，國立台灣藝術教育館 2005 年刊印。

(7.) 羅宇均的〈小小的心願〉，是以隱喻的手法，描繪九二一災後，災區重建情景與災民祈願未來的心情：畫面下方的小女孩，流露出的是無辜天真的神情，望著原本平靜的生活，在一夜之間風雲變色的巨變，無與問蒼天之際彷彿也只能以跪地祈禱來面對一切。作品中，無論是對於人物表情的描寫、動態姿勢的掌握、以及場景的營造等，都展現出高度的繪畫技巧，表現出畫家對於主題的特殊情感與體會。

(8.) 林洪錢的〈是非〉，大量運用了拼貼、並置、以及多媒材混用的技法，逸出了國畫中筆、墨、紙、絹等傳統媒材的範疇，具有較多的實驗性；而圖像上，則選用如孔雀、斑馬、荷花、乩童、冥祇…等調性迥異的符號，反映出對於現實生活中各種光怪陸離的現象，相當具有批判精神。

由上列學者專家對諸作的評述中可知，「中西融合」是確實存在的發展方向，各人取捨參用的分寸固然有別，但主要仍是在傳承東方藝術特質上努力經營。在畫具媒材的取用上較為多樣化，反映出現代物質材料供應的社會背景；同時，表現技法亦跟隨多媒材應用與實驗而各自取用，但主體表現尚能承揚國畫傳統的筆情墨韻旨妙，純粹以點線面構成的抽象表現已非主流，筆墨功夫轉向細膩的氛圍處理，「墨」與「色」勝於「筆」，傳統「以書入畫」的線條語言是流失最多的部分。在描寫能力及整體韻律經營上，可以看出素描寫生踐行的成果，在造形組合、形式架構與隱寓時空等畫面處理上，則明顯吸取資用抽象造形、超現實、視覺構成設計等現代美術既有普見的表現手法，傳統畫面的單純統一、善用留白等已甚少見，這是當前美術教育環境的時代背景反映，往往形成品評賞讀的「代溝」，也不免引發西化尺度的質疑，但確實是新生代努力拓展國畫新情境的具體成果。

如果暫離國畫傳承發展的使命，不談創作成就的歷史地位，單從個人作品「情境」的養成與呈現而言，「自有我在」的存在確立與表達應是最重要的價值。養成的孕育過程中，在筆墨形質上，熟用自如的表現技法是其「能」，適合各自所需而能活用便可稱宜，古今中外前賢所傳亦須能化而自體，惟「法自畫生」本即無有一定之法；而在理念情性上，自我感思的意會得境是其「妙」，源自生活所見、所知、所思的會悟，原即是物象心象盤錯的統合，古今中外人人環境有別，「意造境生」自然是人殊各異。是故創作表現之際能統合互資兼取能妙，於筆墨形質中展現理念情性，自有我在的繪畫情境即是最重要的價值。



葉惠美〈野薑花之舞〉  
十五屆全國美展第二名



譚建中〈尋找-永恆的問答〉  
十五屆全國美展第三名



羅景中〈生命靈魂與空間〉



林富源〈起落〉

十五屆全國美展第一名



周依璇〈意象的標記〉

十六屆全國美展第三名



沈秀玲〈異域〉

十六屆全國美展第二名



王俊盛〈內蘊〉



陳炳宏〈潛意識的渴望〉

十六屆全國美展第一名



王慶鐘〈綠意襲人〉  
十七屆全國美展第一名



黃朝政〈身體的意象〉



林洪錢〈是非〉  
十七屆全國美展第三名



羅宇均〈小小的心願〉  
十七屆全國美展第二名

