

本文摘自美育雙月刊創刊號

# 「形」是宇宙間的一大秘密——方圓之美

這篇文章是個人多年來對於「形」苦思冥索的一點體悟，於一九八五年赴美渡寒暑假時撰成，原希望能在報紙副刊上發表，所以行文舉例力求通俗。但由於篇幅太長，且仍難適於一般讀者。遂置之篋笥，不曾發表。今以「美育雙月刊」編者徵稿，乃以此應之。深望關心造型藝術的朋友有以教之。

作者附誌一九八九年二月

## 一、宇宙的玄妙與神奇

有人說，藝術家最大的特長是能從平凡的事物中發現一些「不平凡的東西」。

方和圓對我們每個人來說，是那麽平常，却又是那麽神妙莫測。我們在沒有出娘胎以前就是一個圓，降生以後目接手觸，衣食住行所需幾乎無一不與方圓有關。可知人生與方圓從先天上就結下了不解緣；然而我們每個人對於方圓竟然那麽渾然無知！

我很難確定自己是打什麼時候起，才注意到方圓之美，並日益體會到它們的玄妙和神奇。最好的說法是：個人注意方和圓已經很久很久，而且優游其間越來越真切、越興奮，以至陶然自得非一吐為快不可！

面對這樣一個嚴肅的大問題，在原則上我採取了兩大方向和步驟：第一步，從先民造字、造詞的原意上抉發先民由方圓所引生的宇宙觀及其美感經驗。這是從義大利法學家、歷史學兼語言學家維柯（Giambattista Vico, 1668-1744）所主張

的從語言學的根源上去探討一個民族的歷史、哲學或美學所得的啟示；第二步，是從造型原理的「原型」(pattern)以探測方圓之美妙和秘密。

其實任何問題、任何學問，從根源處追溯總沒有錯。查考「方」字本義有：併比、平行、方正、垂直、道義、法術、方向、動勢、文章、恒常、平面、象徵地……等多重涵義，若不了解「方」和「方形」寓意之複雜和玄妙，也就無從體會到方之妙用無窮；同樣的，若不詳知「圓」字的原義有：周匝無缺、渾淪、整體運轉、空無、道、一、生命、象徵天……等涵義，便無法體認出「圓」和「圓形」所涵蓋之完滿、永恒和完美。

「天覆地載」和「戴圓履方」（淮南子）是漢代對於方圓的認識，也是漢人的宇宙觀。人類在古代早就意識到自己頭戴圓（天），足履方（地）；「天覆地載」乃是表明天之覆蓋以及地承載一切原是天地的大使命，「戴天履地」則又是任何人都無法脫逃的大責任，所以古人對於圓和方的意義很敏感，也很強烈，一直對它有一種敬

畏之情。大概由於後來世事紛紜，人事複雜，一般人大注意自身的現實生活問題，對於許多周圍的大問題，也就視而不見、聽而不聞了。以致人類對於方圓的認識和情感反越來越淡薄了。

在古代典籍中，尤其是文學方面，對於圓的崇拜景仰、靈活運用真是俯拾即是。在詩經中涉及日月的詩所佔比例相當大。歌詠日月與圓形崇拜之間有著密切的關係。圓在先民的意識中，有其極真實而又神秘的感受。除了日月之外，動物的卵、植物的種子都是圓的。人類對於「方」的意識之產生、運用則是遠在「圓」之後。所以方的被發現是人類文化史上的一大進步。因為方是經人類創造設計，極具理智的產物。是故方的運作對人類文明史的重要性遠超過圓，因為圓是一種自然的產物，方則是創設的。

方與圓是構成宇宙最基本的兩種形：圓象徵天，代表自然（上帝）的存在；方象徵地，代表人為的設計。再從此兩種基形演變出各種形來。人類對於形的體認以至運用，一則是基於天性和本能，一則基

於創造的意欲和實用的目的。

無論如何，人類探尋形之秘密已經有了很長的歷史：原始人從開始以色彩紋身、以樹葉蔽體時起，就開始了他們的探秘工作，幼兒從降生不久，看到慈祥的面孔就會發生喜悅的微笑，見到猙獰的形相就會恐懼或哭號。——但形却是無法探得謎底的大秘密。古往今來大哲人、大藝術家已經探索了千百萬年，我們對形所知道的仍然是那麼有限；尤其是因為形的背後總是蘊藏著無窮的秘密。

科學的昌明、機械的精密，已逐漸揭開了宇宙間的許多過去被認為神奇的謎，可是對於形的秘密仍然只知道一個皮毛；這就是星象學、占卜術在科技掛帥的今日依然大行其道的主因。由於星象學是企圖從林林總總的形象中歸納、約化、提煉出一些律則來，再運用這些律則去測度形象之後所隱藏的秘密，但是任何高明的星象學家都不是全能的天才，他們所探得的永遠是那麼有限，生命和命運也就成了永遠揭不開的謎底。

探討形之秘密的另一群天才人物是藝術家，他們在這方面的成績也被歷史所肯定，但即使是真正大藝術家也像星象家、魔術師一樣，永遠讓世人半信半疑。事實上，藝術家所探得的秘密與真理之間確實有些距離；也就是說，藝術家所創造的藝術常常是似幻似真，總是帶了一些魔術的意味。例如畢加索是一個很理性的人物，可是他的藝術作品却充份表現了他的魔術性和吊詭性。他的理論、作品永遠不可能像哥白尼的地動說那樣被科學所證實。

——這說明了：形的秘密，可能被大多數人所認同或肯定，却永遠無法用科學方法來證實；這是實驗美學之所以流行一陣子就會因技窮而止的主因。

## 二、秘密的探索是人類之本能

探形之秘是人類的本能和慾望，幾乎每個人都或多或少、隨時隨地在運用這種本能；年齡越大、閱歷越多的人，越容易誇示或展現他（她）這方面的特殊才能；如年長者為子女求偶相親，即便是從未受過教育的人，也會相信其觀察、判斷的權威性。主管徵求員工，也會充份發揮其主觀的判斷能力。這種判斷能力就是觀察者透過被觀察者之形相以透視其全部人格、性情，以預估其未來可能發生的一切。

我要再舉一個現實的例子，以說明探求形之秘密是大多數人的日常工作的嗜好。（一九八四年）十月間報上刊出英國黛安娜王妃攝於肯辛頓宮的母子照。當這照片映現在我眼簾的一霎，我不自覺地喊出來：「多美的女人！」一星期後，報上又刊出了消息說，黛安娜的髮型風靡了整個歐洲，而且成為目前美國最受矚目的女性之一。我舉這個特殊的例子，目的在說明：全世界的人無論男女老少，都很注意外形，並隨時運用「形的探秘」工作。因此，我相信，人倫品鑑是探形之秘和欣賞藝術的起步工作，古今中外並無二致。所以人物品鑑不僅可養成一般人審美觀念，並可訓練「探形之秘」的能力，但是黛安娜之風靡全球，固然由於她的外型美，而真正的美還是寓於外形之內的德性、風度和一

種攝人的高貴氣質。因為人的外形和內質都是宇宙間最大秘密。

## 三、歌德的名言

歌德對於形有這樣的名言：

內容人人看得見，

涵意只有有心人得之，

形對於大多數人是一種秘密！

以上的話，在詞句上非常明白；但仍須要略加疏解。現在仍就黛安娜的像片為例，只要識字能讀報的人，一看到像片和標題，就很容易知道她是英國王妃；但王妃的來歷，黛安娜的身世，與王子結婚的經過，只有有心人才知道；至於黛安娜為什麼美？美的要素是什麼？再進一步，若想知道她的形貌透視她的內慧、氣質和風度；不但一般人說不出，就是專家也會異說紛紜。——其主要原因就是她的外型之內蘊藏了無限秘密，而上帝造人既沒有固定的公式，也沒有一成不變的法則。上帝為什麼把她造得那樣美？永遠沒有標準的答案，而且將永遠是一大秘密。

## 四、形的探秘者——藝術家

一般說來，學造型藝術的人對於形的敏感度和對於形的支配能力當然要比普通人高明，但是若對形的秘密做深度地理解，參透到它的核心却並非每一個學藝術的人所能辦到的。比方說，塞尚告訴世人，宇宙間構成一切形狀的基形是：圓球、圓柱體和圓錐體。凡是美術系的學生大都知道塞尚這句名言，但當我以這個問題試問大學美術系各年級的學生，以至各年級的

研究生：

「為什麼塞尚說一切形狀的基形是圓球、圓柱體和圓錐體？也就是說，塞尚怎樣發現了有關形的這一大秘密？」

多少年來，我對於此一問題從來不會得到滿意的答覆。事實上，像這一類問題，就算是專家們也未必有令人滿意的解釋。而我個人曾試圖用各種比喻、各種方式來詳加說明。却又因為語言的表達功能或學生的領悟能力之限制，使我的解釋很難達到預期的效果。更重要的是，像這樣抽象的問題，只是聽懂或知道了，並沒有多大用處。一個學藝術的人，若只是記得了塞尚所說的「一切形狀的基形是圓球、圓柱體和圓錐體」這句話，對於藝術創作，以至於藝術品的了解和欣賞都不會有什麼助益。以下我就要就個人探尋形之秘密的經驗寫在下面，以與愛好造型藝術的朋友們共同參考。

## 五、點的秘密

一切造型藝術，如繪畫、雕塑、陶瓷、建築、書法等，都與「形」有極密切的關係，造型藝術的創作者，必都是形的探秘者。個人對於「形之秘密」的探索有一段漫長的歷程和無數艱苦的經驗。首先是當我初學國畫時，老師常常告訴學生這棵樹的姿態不好，那塊石頭的形狀不對；但當學生反問為什麼？老師却找不到適當的解釋來作答。又有一次老師在一幅剛畫完的畫上加了許多苔點，學生問：「為什麼把苔點加在這裏？而為何不加在那裏？」老師回答說：「這全憑經驗，很難說出道理。」

當時，我認為：「苔點點在某一地方，一定有其道理，也必有其美學和造型上的理論。」數年後當我讀研究所的時候藉著石濤有關點的一段題跋撰成「石濤對於點的妙用」一文，詳細發揮了點的奧秘，後來收入中央日報編印的《現代文選》中，經過修訂又納入我的「石濤畫語錄研究」的第三章裡。那篇會心之作，頗獲師長輩如黃君翁、張十之、劉延濤、呂佛庭諸先生之讚賞，可是它對於初學國畫的人會發生了些什麼作用，則非我所知。因為點的本身之形，以及點背後所蘊藏的秘密必須親身體驗，發掘、印證，才能變成創作的依據和生命力的泉源。

## 六、盧梭形內寓有兩個世界

在西方畫家中，揭開形之秘密的偉大人物之一是亨利·盧梭（一八四四—一九一〇），他獨特的創新風格，純樸、神秘的造型，蘊藏了人類最原始、最真實的本質。他所畫的「夢境」、「馴蛇者」中的人物、樹和草，浮離似地浮出畫面，有些人物（如「沈睡中的波希米亞女人」）則有如非洲雕刻（圖版），他一方面把握了現實中的真實，再加上幻想中的世界，以致使他畫面上的「形」，同時寓有現實和幻想兩個世界。而且將宇宙間的秘密大量寄於樸拙的形象中。在中國畫家裡的龔賢、陳洪綬、金農、齊白石等人物的作品都將樸拙厚重的趣味，寄於純樸的造型之中。可惜最近的中國畫家，大多數表現得那麼浮薄，忽略了理想的無限世界，於是「形」便只是光禿禿的外殼，也就喪失了其神秘性。



◀ 盧梭 沈睡中的波希米亞人



▶ 盧梭 馴蛇者

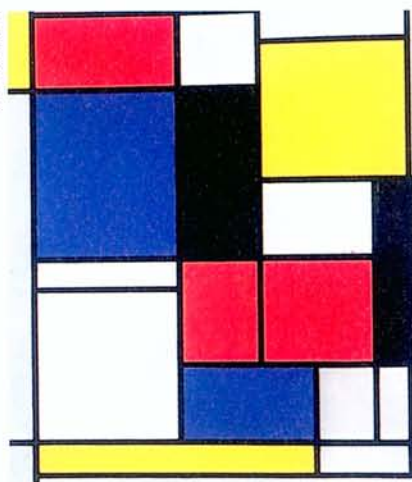
## 七、孟德利安的矩形結構

在世界藝術史上，孟德利安的矩形結構是有關「形」的革命者，也是形的秘密之最偉大的發現之一。所以他被譽為「抽象的幾何哲學家」。

近年來，我常常感到塞尚所發現的三個基形，似乎缺了些什麼，孟德利安正好彌補了此一缺憾，現在先讓我略述孟德利安所給予個人的啟示和震撼。

一九七三年頃，紐約高根漢博物館（Guggenheim Museum）舉行了一次「孟德利安作品大展」，那是我生平第一次接觸那麼多孟德利安的原跡。當時我剛到美國不久，欣賞能力僅能領略他早期的作品，而對他的矩形結構則全然無法接受，當然也無從領悟其美和意義。最多只是感到好奇。由於他早期作品中樹枝的結構與齊白石、李可染等畫家的結構有某種程度的相通處，我乃擷取其意念作了一些枯樹的寫生，在我的畫集中有三、四幅（如「春之謳歌」、「秋收後的葡萄園」等）均為當時的作品。後來我對那種結構形式漸漸失去了新奇感，又開始追求他的第二期作品，即橫與直的短線之組合，在孟德利安的遺作中，利用橫直短線組合的為數較少，也比較瑣碎和單薄，成功的作品也很少，所以他很快就跳到了第三階段——即矩形方塊的運用。他的第二階段雖然沒有第三階段那樣成功，但却也有他的重要性，亦即若沒有此一階段就無法發展出第三階段來；同時這種橫直線組合運作，在傳統國畫中也偶有發現，如界尺畫中的建

築物，有很多是利用橫直線的組合；然而大半停在具象的寫實層面上，抽象結合一直不會出現。在近代的大家中只有齊白石偶爾觸到這一層面，他一九二五年所作「荷塘」，橫的圓混點（荷葉）與縱的直線（荷莖）之結合佈置，其精神與孟德利安第二期的作品頗相通，齊氏的枯荷、玉蘭花、梅花的幾何結構也和孟德利安早期的結構原則相吻合。所以個人對於齊白石之能夠



▲孟德利安

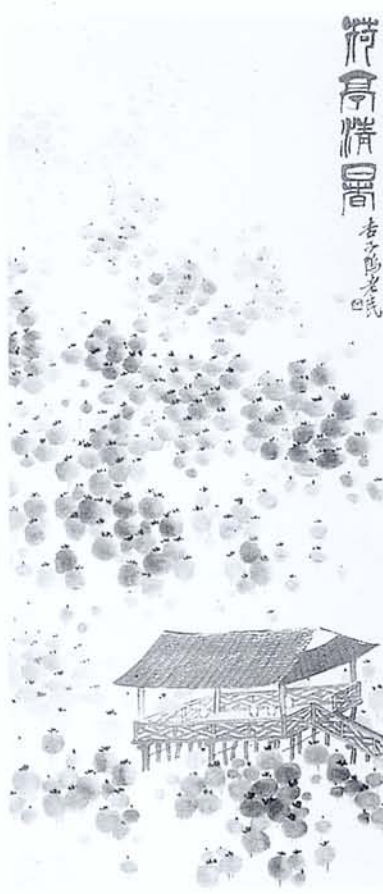
▲齊白石 荷亭清風

荷亭清風 齊白石

有了更深切的了解，是從東方繞到西方轉了一個圈子又回到自己的家，方才悟到寶藏原早在自己家中。

至於孟德利安의 後期作品，正像歌德所說的，它對一般人來說是一大秘密。我個人也是經過十多年的艱苦歷練，才突然「頓悟」出來的。事情經過是這樣的：民國七十二年秋，我應魏子雲先生之邀在文復會的講演前，放出了孟德利安的一幅矩形結構畫的幻燈片，一位學生大叫說：「這不是老師的雙松園的結構嗎？」經她一點，我也頓然景悟到我早已在不知不覺中運用了孟德利安的結構原理，而且恍然洞悉了矩形結構的美妙和神奇。若沒有那次的開悟，便永遠無法真正了解矩形的秘密。

不過，我還要略加解釋，對孟德利安的了解，我曾經歷了十多年的奮鬥，就像演算高等數學習題一樣，是一步步從小學的加減乘除，經過小代數、大代數、幾何、解析幾何、微分、積分……慢慢進步來的。於今我不敢說對孟德利安的矩形結構全然洞悉，最少已觸及到它的秘密，並感悟到

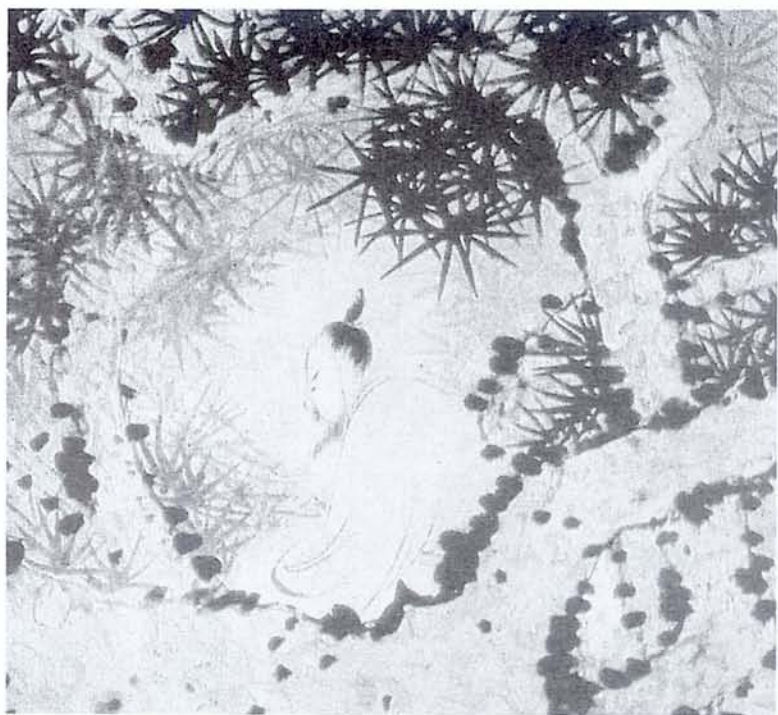


它的美妙與神奇。

這使我想起物理學諾貝爾得主丁肇中答記者的往事：記者問他願不願將他們在歐洲的高能物理研究的內容向一般人解釋一下。丁先生說：「其實參與研究的三四百人之中，能深入了解的也不過三數人而已。」（大意如此）我想對於「形的秘密」能全然了解的人，恐怕全世界上也只是極

少數而已。因為「形」是宇宙間的一大秘密。當今科技雖發達，沒有一個人能完全了解宇宙之秘，當然也沒有一個人能完全了解形之秘——我個人所了解的仍是那麼有限啊！

個人與一般人所不同的是，我深切體會到形是宇宙永遠探不盡的大秘密之一。我們愈熱愛真理、逼近真理，就越感到與



▶ 石濤 黃海松濤圖

奮和惶恐，也就越積極而奮發。  
塞尚對於方如何詮釋？怎樣運用？將另做查核，最少他不曾像孟德利安一樣，形之於理論，並推演出一套哲理來。

## 八、方圓之秘密

我國先民早有「天圓地方」之說，雖然科學已證實了地球並非方的，但我仍深信這是先民經過長期觀察體悟後所創設的有關宇宙結構的大律則。他們把天和地抽象化、神化，而使之成為創設宇宙一切人事物的主宰。「天造地設」之說，就是視天像神（或上帝）一樣，握有一切創造權；而視地為與人結合的現實中的一切設計者。所以「天圓地方」的「天」並非指仰頭所見之天，也非指太空，而是古代哲人所虛設的一種象徵的概念，是創造一切的全能主宰：「地」，自然也非指足下所踏之地，或地球之地，而是古代哲人所想像的現實世界中一個全能的设计者。於是「天」和「地」就成了創造宇宙，設計現實世界的相對待、相牽制、相彌補，而又互相完成的偉大力量和主宰。而「圓」和「方」也就成了宇宙間最原始、最單純和最完美的形象。

我們必須承認，原始人類對於真理感應的本能和發現哲理的智慧，常常超越科學之上：如海鷗測岸的能力，螞蟻預測氣候的本能，均非科學儀器所及。也就是說，我們必須肯定圓與方是創造宇宙、設計現實世界的兩大蓋天彌地的永恒的大法則。不但要肯定，而且當誠信，進而要景仰膜拜圓與方在宇宙和人世間的偉大、神秘的

權威及力量。必如此，才能真正體認得圓與方之莊嚴與神聖；也必須如此，才能毫不虛偽地，深切地悟到矩形之大美，行文至此，讀者當能相信我對「矩形」感受之真誠而深邃吧！同時，也該相信我對孟德利安之景仰絕不是出於盲目的崇拜吧！恕我再嘮叨一句，凡愛好藝術，尤其是從事創作的朋友們，付出你最大的愛，最真誠的信賴，去膜拜、去鑽研，去逼近那天上人間具有無限權威、莊嚴而完美的圓與方！——因為它們是掌握了天上創造之權和地上設計之全能的兩個神！

朋友，你不難看出，我因突然參得了圓方之秘，所帶來的興奮；同時，我確實是以宗教熱誠的心靈去投入方圓中。否則，我們若把圓方兩者的內容抽去或忽略，好像一面鏡子的玻璃被打破了，只留下一個圓架，一幅帶框的名畫的畫心被竊走，而只留下一個空框子，那麼這「圓」、這「方」又有什麼價值和意題呢？同樣地，圓與方必須賦予內容：以圓為象徵天，以方象徵地，這樣一來，日月星辰、山河大地，上帝創造的，人類所設計的，統統被包涵於這圓方之中；回頭來，我們再循著圓方去了解宇宙之秘密，去探索生命之義諦：我們堅信整個宇宙是一個大圓；原子、核子、細胞都是無數個小圓；阿米巴是圓，人初懷孕在胎胞中，又何嘗不是圓。再談到方，人類設計運用方的機會太多了：抬頭看看：壁上的門窗、字畫、桌上的書刊、硯墨，以至我現在寫文章的稿紙，稿紙中的方格子……。如果我們肯回頭多想一下，看到圓的電燈，我們必須深謝富

蘭克林和愛迪生；坐火車時，則當思念司蒂文生。就這樣圓方才被賦予生命和感情，而在我們眼前和內心跳躍著、生活著！

現在我該對圓和方總結幾句，先民以圓象天，以方象地，「圓」是自然生命的創造之理，「方」是人為設計之則；「圓」是先天而存有的道，「方」是後天而設施的法。石濤說：「規矩者，方圓之極則也；天地者，規矩之運行也。」意即依規矩而成方圓，從圓方以測天地，由天地之運行而顯規矩，可知方圓之為用大矣哉！

## 九、繫矩之道

從理論上說，圓是先天的、本然的；方是後設的，人為的。可是在中國古代算學上却有「圓出於方」的說法，周髀算經上說：

「圓出於方，方出於矩。用矩之道：平矩以正繩，偃矩以望高，覆矩以測深，臥矩以知遠，環矩以為圓，合矩以為方。」可知我國早就知道矩的廣泛用途和功能。此處之矩是指工程上所用的曲尺。用矩可以劃直線，並可用以測高、測深、測遠；若將矩之角固定而移動兩邊則可劃圓；將兩個矩會併則可構成方形；因之，我們也稱方形曰「矩形」。

但是國人對於矩的功能和用途始終未予充份發揮。在中國哲學、藝術、文學上討論圓的著作有很多，也比較為國人所接受。國人似乎特別偏愛圓，中國的民族性也偏愛圓。所以有人說中國文化是圓的文化，是很有道理的。

可是有關矩（方）的討論和讚美的文

辭却較少。例如在文學用語中：「圓滿」、「圓潤」、「圓融」、「圓通」等都是完美的形容詞；而有關方的用語，如「方正」、「方位」、「方技」等都缺乏美的意象。在語言學上有這樣一個常則：在一個人的語言文字中，其所用的字或詞出現的頻率越多，即表示他越關心這件事情；其美意越多，則越愛此事物。推而至於整個民族，仍然合於此一常則。

從國人偏愛圓而忽視方這一點，足以說明中國文化發展的大方向一直是偏向著圓的。圓而神，方以智；圓是走曲線的、柔和的，可發展而為圓融的慧；方是走直線的、剛健的，向前推演、發展而為邏輯科學，在中國文化中沒有發展出邏輯科學。且缺乏制度和原則的觀念，更缺乏創造制度，設計法規的意向和動力，這與傳統觀念之忽視矩（方），和國人之一向不長於矩（方）的運作，因而缺乏作直線推演、思考的習慣有絕大的關係。

以上所學的，由於國人受觀念意識所支配，而形成一些民族習性和特殊的思維方法。如我國的柔道、茶道、圍棋，傳到日本之後都有了嚴格的規則和學習評判的標準。近百年來，我們則只有跟著別人轉圈，一直走不出自己的路子來。所以我深深地體會到：談復興中國文化、發揚中國藝術，就得走向科學的道路、建立合理的制度和律則……，一切都要從根源處去研究、起步、前進！學畫的人，得從最基本的「矩形」起步，從方圓的原始律則去追求，再進一步推演發展開來，除此之外別無他途！

在大學傳十有如下一句：「是以君子有絜矩之道」。朱熹注曰：「絜，度也；矩，所以為方。謂君子因其所同，推以度物，使彼我之間，各得分願，無不均齊方正，而天下平矣。」這段話的主旨在說明欲平天下，在上者必須先立定一個方正的標準（矩），一般人民才能依據此準則向外推演擴大此矩之功能效用。就像工程師、設計師一樣，只要善為利用曲尺，方圓曲直，千變萬化的器物和建築都可設計出來。所以此「矩」可以說是一種創造設計所依憑的工具，也可以說是一種放之四海而皆準的法則。一個有理想有抱負的君子，若能善為利用此工具，充份發揮此法則的功效，既可治國平天下，也可以創造出世間所有的文化和文明來。故「絜矩」之道，就是充份發揮「矩」的功能和它無窮的大用。

從幾何學的觀點說，矩，就是兩條線互相垂直所構成的直角形，兩個矩（直角）相合可以構成方。若將四個矩相對且疊合便可構成座標。兩座標軸上下、左右移動，就可形成無數平面矩形（正方或長方形），座標軸角兩兩上下前後移動，中間所形成的空間便是矩體（即立方體）；若兩座標軸之一上下或左右擺動，則可形成各種不同的角度；若在座標軸的任一點裝一枝筆，順時針（或逆時針）運動，則可形成大小不等的圓。兩座標軸的各種錯綜複雜的運動，就可產生千變萬化的形制或器物來。或許這就是「絜矩之道」的原始意義。這其間有著無窮的變化與無盡的秘密和學問。

中國哲人太重視天道（圓）自然，中國藝術家對於此「絜矩之道」（矩之運用和功能）一向不曾深究和發揮其功能，以致影響到我們日常生活中對於「矩」的忽視和濫用。試看我們的門窗、桌燈、市招、書刊、畫幅……其形式尺寸竟漫無標準（國外此類大都有標準格式尺寸）。藝術家本來是最關心「形」的一群，但有些畫家，在畫人物或動物時，對於比例、線條的佈置並不十分妥當，這種情形同樣見於建築和雕塑，這些現象與我們整個教育之忽視「絜矩之道」有很大的關係。

讓我再次強調「絜矩之道」之意義，它就是矩的運用之道，引申而為對法則、律令、制度之尊重、創制和靈活運用；建立合理制度之觀念，遵守律則的習慣，這是推展中國文化，以至藝術現代化過程中最關鍵性的急務，也是與世界文化接緣的不二法門。

## 十、原型是一切的基礎

宇宙間一切的東西，都有它的構成原理和原型（pattern）：研究物理化學的，一定要從研究原子、分子起；研究醫學的一定要了解細胞；研究繪畫的絕不能忽略筆法、筆觸，以至由筆觸的點線所組成的原型（pattern），進一步去推敲造型與結構原理；研究文學的，則必須從字、詞、句、篇、次第前進，按照步驟、遵循律則，方可達於理想，這也是「絜矩之道」。

原型（pattern）是一切生命的因子，也是構成藝術生命的基礎。如繪畫、建築、

舞蹈……每一種藝術都有其內在生命和外在形式的構成符號，而這些原始的象徵符號既是構成藝術生命的基本要素，也是構成藝術生命的規矩法則；所以每個原始象徵符號都寓有無窮的奧義和至美。因之，方和圓便是宇宙間最神聖最完美的符號。又如一般人都認為八卦是中國文字之雛型或原型，所以國人一直把八卦視為神秘和智慧象徵。

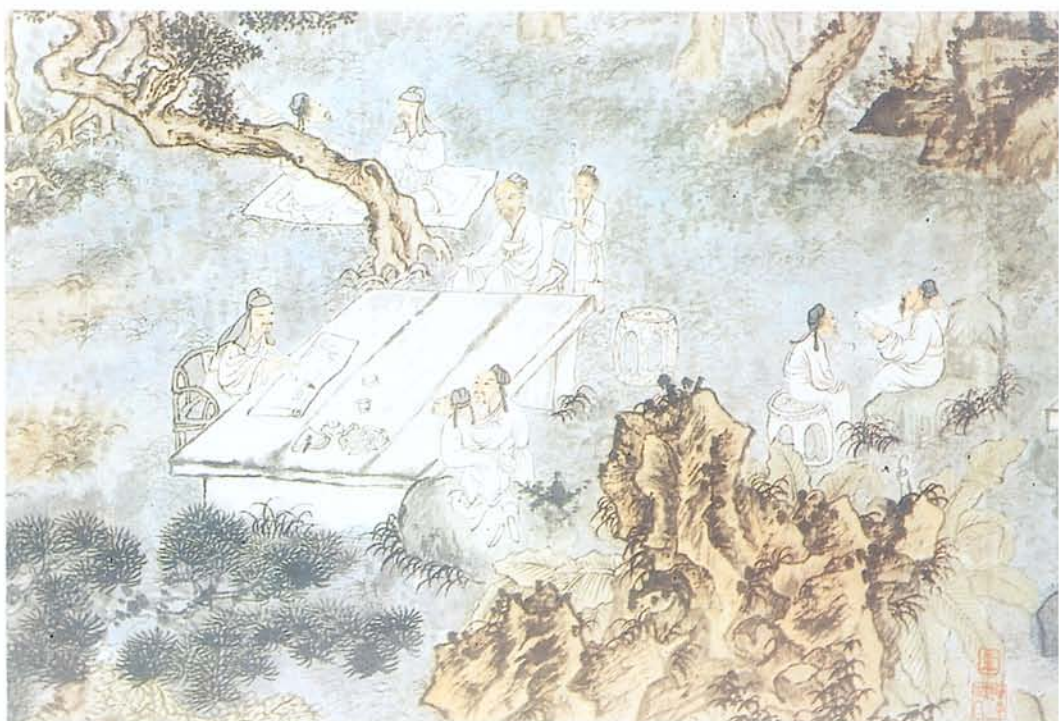
我深深地體會到，一個國家的全體國民對於構成自身文化、藝術的原始基本符號的觀念和運作的靈活與否，關係著整個國家、民族、文化、藝術的興衰與消長。因為這些原始符號正猶如人的腦細胞；腦細胞衰老僵化就顯示出生命的衰老和趨近死亡。所以我一再強調，原始符號或原型的研究和有效的運作是一切學問、一切藝術的起步，也是一場永無止境的探秘；原型的探究則是美學上的第一課，也是永無畢業的一課。因為原型寓有無限美和無窮的奧秘，而方與圓則是構成宇宙間一切形象的原型。

## 十一、結語

這個問題在心中醞釀了許多年，由於牽涉太廣太多，遲遲不敢下筆。趁著寒假回到寄寓雙松園，妻兒均早已開學，一人靜思冥索，一再探索、推敲、修正，終於完成此篇。一吐多年之鬱結。豈非人生之又一「不亦快哉」！

一九八四年二月七日脫稿於普林斯頓

# 由石濤繪畫看大陸水墨畫的發展



◀ 石濤 西園雅集

／沈以正（本文作者為師範大學美術系所副教授）

現今國內普遍反映了大陸兩岸交流，直接廣泛地接觸到繪畫上。台北市立美術館在兩年前舉辦的中國——巴黎展中，展出了多件劉海粟和林風眠作品，歷史博物館更先後推出這二大名家可稱為「回顧展」的大展，使國人一窺這二大家的風範和作品面貌。劉林二氏對台灣畫壇而言是陌生的，但是就美術史的發展而言，各自有其貢獻與成就。最近報端刊出省議會的決議，要省立美術館亦辦理文化交流展。一般人都知道，大陸繪畫與國內繪畫的表達上基本上是有所差距的，他們普遍在畫面上傾向於運用較多的水墨，流暢的線條和濃重的墨彩具有較多現代繪畫的風貌，應如何調適兩岸繪畫並研究其得失，應為目前研究繪畫者一大課題。

## 一

水墨繪畫，並不是現時的特產品，循傳統文化一線相承，而是在順應時代的需求下發展完成的，因此，現階段的水墨繪畫的發展所呈現的多樣性與時代特色，祇不過用現代語言詮釋傳統罷了。

論我國水墨畫的緣起，一般都以晚唐為轉捩點，張彥遠所謂「運墨則五色具，意在五色，而物象乖矣」的看法，是直指繪畫藝術的核心，是在「意」與「質」的直實，僅賴外表色彩的華美是不足依賴



的。但如王洽的潑墨和韋偃等的「山以墨澀，水以手擦」，純粹是水墨的技巧與玩弄，在唐代當時的繪畫觀念中，是無法接受此類表達理念的。所以待荆浩出，以「吳道子有筆無墨，項容山人有墨無筆」開啟了一條寫景的道路，也為我國的山水繪畫，建立了新的面貌。

水墨繪畫的發展中，帶有賢哲表達了自我的創作觀點，如南宋的梁楷、明代的青藤白陽，明末清初的石濤與八大，無一不是畫壇的宗主，對日後產生極大的影響。尤其是石濤，不但在思想上破除陳法的束縛，作品中更流露出許多的獨創意念，主觀地以重組自然的手法，虛實相應的構圖法，筆與墨的運用，色彩的自由與靈巧，對今日水墨繪畫的發展，產生了積極的導引作用。論者謂石濤的成就，除了對舊觀念的破除外，力主由自然中抉擇新精神，「搜尋奇峯打草稿」一詞，開啟了後人超越宗派、技法、觀念等的束縛，要做到「我自我有我」「自有我在」。他在作品中慣用的截斷，無畫處有畫等的手法，雖然也有法則和理念，但是從他作品中活潑的生機和由自然中汲取的空靈與精巧，常使人深深之感動，他的選境造意，均是我們所夢想一見的境界。

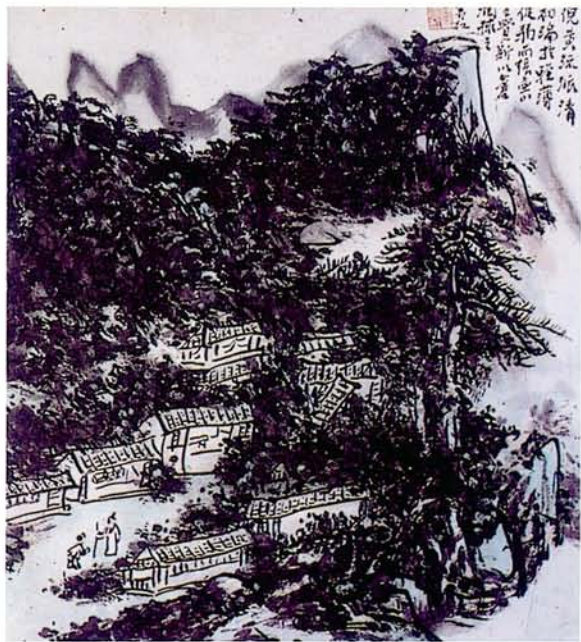
二

民國初年，蔡元培美育代替宗教說固然開啟了教育的新觀念，但是當西方文明東漸以後，學者們對固有文化的價值，產生了重新檢討和評估的觀念，像黃賓虹本身，固然由於對畫論的整理有了新的理

◀ 石濤 蒲塘秋影



◀ 黃賓虹 山水



念，連康有為、葉恭綽等人，雖為知名的書法家和政治家，但他們所接受的新知，都體認到一味保守於傳統的缺失，是不當的。他們認為自明清以降的畫人，倡導師古，導致了遠離自然和生活，斷送了中國畫的生命，所以一方面主張摒棄陳陳相因的陋習，同時也掀起了一股對遺民畫家作品的重新認知。收藏遺民畫家的作品，或者所謂的「石濤熱」，便在當時蔚為風尚。

由蒐集到研究，黃賓虹與張大千，便是深受其影響而開創自我風格的明顯例子。黃賓虹為浙江歙縣人，受黃山畫派重視寫生的觀念較深，早年摹王原祁，深得「拙」、「渴」之妙，但他要求渾厚華茲，「華茲」二字則在墨韻，墨韻則在鋪水後層層破墨，水墨畫的特色，不在墨而在善於用「水」，方能蒼潤淋漓而不腫痴。梅清、石谿都得用墨之奧秘，而石濤上人更是以水破墨之大家。

大千先生早年鍾情於石濤，他的老師曾髯農醉心石濤頗痴，在當時環境之刺激下，促使他疾心於石濤筆墨技法的研究。故不論他在摹偽石濤的功與過，從他由早期到晚年的作品來看，祇要人物略具意寫，所補樹石悉用石濤墨意。晚年潑墨潑



◀ 石澗 書畫冊 山水

彩雖說來自一時靈感的啟發，實際卻是多年經驗的累積，祇不過將原有的畫面空白衍化而為主題週遭的虛淡與烘托，加上自動流動的技巧而已。

前面以張大千為例，實際上師承石澗的像蕭瑟的人稱為「黑蕭」，卻有遠宗龔賢石澗的意趣在內。總之：民國初年上海一地普遍學習遺民畫家，蔚為風氣，是水墨一途大行發展的緣起。

### 三

大陸的水墨畫，實質應將水的涵義擴展到彩，是將傳統的水墨，滲和了西方水彩強烈的色彩表象，以及以墨破色以墨加彩等手法完成的。實質上，色彩的應用，清末民初也有著極大的轉型。

值得一提的是為徐悲鴻氏終生推許的任伯年。

浙江山陰人任伯年，十五歲時父親去



◀ 任頤 寒酸尉像

世，他在扇舖工作時，便仿人物花鳥名家任熊的作品求售，為任熊所賞識。任熊人物師浙江名家陳洪綬，線條挺拔，擅用石綠硃砂，色彩瑰麗。任熊過世後又從任薰習花鳥，得到更多的技法與變化。綜合任氏的風格，由陳洪綬人物畫中悟得套筆筆法，衣紋結構，相互牽連，得循環超忽之意。線條勁利如鐵筆銀勾，然運筆間自見飄逸，造型奇古，端麗和淡雅的設色，到他手上，如同擅長奏樂的高手，任意撫弄，無不如高山流水，抑揚頓挫，變化萬千。

由於他用色都由直接觀察自然中來，令觀者產生既古拙又親切的感受，這便是上海一脈作畫的情趣。實際上花鳥畫自青藤白陽的水墨，到以文人畫為標榜的揚州八怪和新羅山人華嵒等的手上，已經能突破陳習，頗有主觀的創意。趙之謙、吳讓之，在花鳥之中一發清逸為沈厚，都是有相當成就的。



◀ 虛谷 金魚

浙江安吉人吳俊卿，早年受教於俞曲園，致力石鼓文，在上海時與張熊同宅，任伯年也曾投入張熊門下，因高邕的介紹，欲向任伯年學畫。任氏見他筆力過人，讓他遵從自己的天份去發展，果然得享大名。吳氏在筆法上與任氏截然不同。和墨染色上，奔放自如，多少與任氏旨趣相合。學生白龍山人，晚年弟子潘天壽和王箇簾，都稱得上是大陸日後名家。

這裏特別應附筆提一下虛谷，我個人認為，書法至沈寐叟（曾植），畫至虛谷，能事畢矣。沈寐叟的行書，細細看來筆筆有出處，或真或隸、運筆及行氣也莫不變化萬千。虛谷為出家僧人，不求名利，故能筆下率性而為，造型固然奇突，線條之拙，饒具書學的意趣，用色更奔放大膽，視自然如同無物，可謂近百年之中西繪畫中，第一位敢於突破，純粹以主觀掌握宇宙的大家。他的和彩落紙，奇肆豪放，為

後人開了一條新的創作途徑。

#### 四

一個極具時代性的繪畫，經由發展到成長，自有其時代背景，傑出大家的產生，以及在教學上產生的效益。大陸目前水墨繪畫的發展，除了前面所列的肇因以外，是經由以上數點逐漸促進而形成的。

十九世紀，是整個世界的大動盪時期，西學東漸，國父革命成功，政治體系變更，直到共產政權的建立，使這個時代的國人，在飽經變革與戰亂中成長，整個的文化，也在不斷的崩變中重生。

比起黃賓虹和劉海粟，徐悲鴻是成名較晚的，但是他如慧星驟現，瞬間光芒四射，產生了巨大的影響。

悲鴻先生以不世的才情來到上海，曾到過上海美專，也幸而以當時嶺南大家高劍父、高奇峰的審美館錄用他四幅花鳥屏條的二十銀元，勉強在震旦大學補習法文。上海發迹的猶太富翁遺孀羅迦陵忽然

心血來潮要辦倉聖大學，徐悲鴻雄健的筆法作成三尺多高的倉頡像而被錄取，是而得以住進哈同公園，因此得識康有為而拜於門下，對他日後研究並搜集字畫有了極大的影響。當時並由羅氏支助了一千一百銀元到日本去留學，擴大了眼界。其後因蔡元培的知遇，簡請教育總長傅增湘的庚子賠款前往法國深造。徐氏受教於達仰，一九二三年作品入選於國家美展沙龍。回

國後先後以「田橫五百士」及「篋我后」等經典性大幅油畫，震憾了國人，直到八十年代，受古典主義影響的畫風，仍然影響了大陸整個畫壇。由國內美術科系素描之教學，所謂的分大面，寧方母圓、寧饒毋潔等觀念，都是徐氏倡導的素描造型規律，影響的普及和深遠，由此可見。

徐氏一生的成就，除油畫素描的創作外，第一是彩墨國畫，第二為國畫改良論。



▶ 徐悲鴻 奔馬圖



▶ 徐悲鴻 秋晴



▶ 徐悲鴻 狸奴圖



徐悲鴻 油畫婦人像

他發表過多篇的繪畫見解，反對當時八股式的山水，而他的創作中，以走獸人物花鳥為主，以大塊墨與雄健的筆，畫出強烈的光影，以水破墨和墨破水，產生微妙的墨的階層。著色時不悉依古法，滲和了水彩的遠近空間觀念，走出了自我的創作途徑。他以新七法為基礎，提倡以科學家求真的精神，以解剖學、色彩學、透視學、明暗法等去探究自然，以豐富的生活體驗重拾前聖先賢們在繪畫創作中的生命。他在中央大學美術系教學多年，培養許多傑出人才。他對寫生的重視，也導引了平民化藝術的出現。徐氏一生多彰多姿，他的觀念與表達理念，非常適合共產政權政治宣傳繪畫手法，為首任的中央美術院之院長，也因為他高血壓的病症，在勞動群眾中寫生而導致不治，幸而躲過了文革的魔掌。

黃賓虹早年從事美術史料的整理，美術叢書，幾乎悉加羅致了美術重要的經典，他並且協助神州國光社編印畫冊，得遍睹名家手跡，閱覽既深，見聞自然廣博，而西方美術的傳入也對他形成極大的衝擊，以西學融入傳統的意念，對他的創作也有著新的見地。他的擅長用墨，實在是從石濤理念中走出來的。他用筆都以圓筆中鋒，如錐畫沙，屋漏痕，以見其拙。運筆上他有五種特出的見地，一曰平，平要一波三折使平中見力。二要圓，方不安生圭角。三要留，如屋漏痕般緩緩而下。四要重，使點如墜石，五要變，轉運變通輕重兼具。在運筆中兼和以濃、焦、重、淡、清等墨色，層層變去，通幅墨彩自能煥發。

黃賓虹晚年對墨的體驗更為深刻，白與黑是中國繪畫的靈魂，他作品中黑墨一團，在不斷的皴點和暈染中出現，「積鐵」

般的淳厚。得西洋繪畫遠近空間觀照的奇趣。他八十一歲時，李可染當時約近四十歲，慕黃賓虹先生的大名，拜師從之研習山水。李可染研習西畫，追隨林風眠於杭州，黃氏八十以後自我風格方漸趨完成，故黃氏之大變，林風眠的變，傅抱石的變，大致能完成於抗戰結束的前後，時局的憂患，使畫家得有充分時間去沈思，去發掘自我，還諸本來。所以如果將大陸水墨畫的形成予以合理的分析，嶺南畫派是走先導的第一步，真正的影響是來自徐悲鴻，他如日中天的地位與權威性的觀念，引導了全國畫壇的發展與走向。但徐氏作品中對山水繪畫所表達的大自然全貌的領悟未見積極，因而使黃賓虹、林風眠、傅抱石等人，各有千秋。黃賓虹的深度和與傳統文化結合的緊密度，到李可染手上更真實化了；李可染真正掌握了黃氏的精神，而他寫生技巧之高，對自然景像掌握之深，透過西方的學養，開創了另一種新的面貌。我最佩服的是李可染所畫的「諧趣園」圖，第一次以寫生筆法畫出，客觀重於主觀。第二次則純用主觀，第三次再畫時過濾了外面的形相，去其殘滓，存其精神，一片濃淡蕪翳中使建築、山石、林木蒼蔚為一團漆黑。在白色反光的池塘中，淡綠綴點的荷葉，將自然回歸到單純。由繁而簡，遺其形骸而取其精粹，是李可染完全發揮黃氏的精神所在。王伯敏在記述黃賓虹的見解謂山水畫家作畫，要由「游覽」到「坐忘」，這是觀照所得感情的移入。再使「山川為我所有」，「三思而後行」，使自然經剪裁成為再造的自然。李可染終生創



▶ 傅抱石 瀑布



▶ 傅抱石 柳蔭

導畫家要到山川中去，從生活中獲得資料。大陸各畫院從四、五月間便紛紛安排各地的巡迴寫生，多年來一直由政府負擔經費貫徹這項有意義的工作，主動鞭策藝術家體悟生活，使大陸畫壇，不斷注入新的生命力量。

傅抱石早歲留學日本，研究畫論甚勤，顧愷之的三篇畫論尤其是畫雲台山記一文，更是瀉心瀝血，數度申述。所以他的入物，儘量擺脫傳統的細巧，取其高古。他在杭州藝專任教頗久，校長林風眠的觀念，黃賓虹探求的方向，徐悲鴻當時如日中天的聲譽，日本橫山大觀等創作中空間的處理手法，都兼包並蓄地到了他的作品。他對石濤的作品特別偏愛，所終生「抱持」者，「石濤」而已，所以他用更多的現

代語彙去解釋石濤，我們可以很清晰地看出來。傅氏晚年為大陸視為國寶，潛心創作，作山水不刻意求皴，隨山形大膽落筆，由於不落陳法，可名之謂「亂筆皴」。以水墨分出形勢。最擅長空間處理手法，層層淡去，遠水不用線勾，染出暗影，都為他獨到之處。有時通幅墨彩濃重，小塊留白處點出人物居屋，與黃賓虹作品相對照，實用異曲同工之妙。他多年教學，知名度也極高，毫無疑問對大陸繪畫的風格形成有其正面的影響。

林風眠十七歲留學法國，廿二歲返國任教，籌立杭州藝專並任校長多年。由於林氏並沒有深厚的國畫基礎，反倒沒有傳統包袱。也深感繪畫創作中傳統藝術的重要性，隨時不恥下問，由國畫的水墨中體



▶ 林風眠 仕女圖

會用墨階層及虛中生實的要訣，將黑與白運用在作品中，墨和彩並用後再以高明度的白色醒出，尤其畫中的虛白截斷，正是西方繪畫所缺的。林氏的各種程度的黑與不同的淡，流暢的線條，略呈抽象與誇張的造型，建立了獨特的風格。在台北市美術館展出「中國—巴黎」展中，喬借了林風眠「火燒赤壁」一圖，如將其中半抽象的人物造型減去，幾乎趨無極，朱德群等大家的作品，都包涵在內。趙無極、朱德群和席德進都是當時林風眠畫室的學生，深受師長觀念的啟導。席德進作油畫，纖長蒼白的人物，無法略脫畢斐的影子。晚年至香港拜見林氏，林氏要他體悟傳統，回歸自然。席氏在臨去世前的二年，足跡遍及國內，以「黑色」與「彩」相融匯寫民居及花卉等，折枝的畫法，黑與白的色階，使面貌煥然一新，都是由林氏觀念中引申出來的。

## 五

分析了對近代繪畫影響的大家們，一如前面所述，傑出的藝術家，既能高瞻遠矚，並包融了時代的特質，建立起自我的風格。但是成就也還需要後學去體悟的，往往設帳任教或不斷地發表作品，方能產生積極而正面的影響。國內早期有七友畫會等名家展覽，黃君璧影響了師範大學，由傅狷夫而蘇峯男影響到國立藝專的山水，江兆申及歐豪年影響到文大，這些都是無可否認的事實。同樣情形，前面所介紹的黃賓虹以下諸家，都在五〇年代前後於大陸從事教學與創作，他們以水墨為主，要求突破傳統的觀念，自然促使繪畫發展有了共通的理念。

大陸水墨繪畫的發展中，與政治的組織，畫家影響力的消長，其中的關聯性與互動性有相當玄妙的變化。

首先：談談大陸初期的畫壇與畫院。徐悲鴻由於多年來同情民間疾苦，傾向勞動人民，所以接受了最早中央美院院長及全國美協主席的席位。蔣兆和氏的作品，可謂徐氏水墨人物創作繼承者的典型。蔣氏出身清貧，以自學作油畫及雕塑，素描人物，頗受徐氏青睞。因此徐氏照顧



張大千 湘君夫人



林風眠 荷花



李可染 九華山

他生活，為他介紹工作，在中大授課時住在徐氏的畫室中，以畫冊為師。徐氏作「篋我后」，也是得力的助手。蔣氏在抗戰期間，作了大幅壁畫「流民圖」，將流浪者的潦倒、哀痛苦難情形，赤裸裸地描繪了出來。筆力厚重，色彩與水墨的光影相互融合，成為抗戰時期最能表達平民思想而又復綜合素描、水墨技法的經典作品。可惜晚年缺乏了創作生機，作品回到傳統的路線，便未免失之於做作了。

徐悲鴻和蔣兆和以水墨為基，色彩為輔的水墨繪畫，不但給予傳統注入了新的



蔣兆和 流民圖

生命力，其對傳統的修正和補充，亦具有了先導性和時代性。當大陸政策一味切斷與西方關係以後，便直認為惟有以水墨畫來代表揉合中西，發展成為東方特色的世界性繪畫。所以當時任職中央美院副院長的江豐，認為要使中國畫兼具油畫的質感及光影、色彩和科學性，來表達革命的現實生活，便應以彩墨來代替傳統。所以在一九五二年，將中央美院的中國畫系改為彩墨畫系，教學上以人物、工筆、寫實為主，傳統技法極少，甚至沒有「中國畫論」。這樣一來，若干老教授便開不成課，改為事務性工作，結果導致中國畫太西化，國畫的傳統優點全然喪失。

為了培養中國畫家以及安撫一部份學院教職以外的老國畫家，一九五七年成立了北京國畫院，設有院長、副院長、院務委員等職務，以創作、研究、教學為主。至一九八二年成立廣州國畫院為止，初步統計的有三十六所，主要的除北京外，如上海中國畫院以上海地區為主，兼及華東多省的著名畫家七十人入院，授予畫師的職稱。其他如江蘇省中國畫院、陝西國畫院、南京畫院，成都畫院等都是比較著名的。一九八一年還成立了中國畫研究院，以創作和理論研究為主。大致於文革結束後，由於商品畫的擴大，商品市場需求量大增，畫家在售畫中可獲得分成，增加改善生活的機會，進入畫院，相對地成為縮身之階。在上面積極的督導和策劃下，使畫家多產，並能在相互觀摩和刺激下，導致了創作者質與量的提昇。

## 六

在大陸畫家中，祇要傾向於文人畫，幾乎與石濤、石谿都結下不解之緣。雄獅圖書公司出版鄭明先生「現代水墨畫家探索」一書，列有大陸名家八人，李可染在前面已經介紹過了，錢松崑五十年代以前的作品，是在石濤、石谿、沈周、唐寅間出入的。而潘天壽早年入吳昌碩門下，後來至杭州藝專任教後，領悟到自創一格的必要，所以力求擺脫石濤的影子，走向方硬強健大塊面變化的奇峻領域中去。黃秋園是終生孜孜不倦以追求石濤為職志，不企圖迎合潮流去求新求變。李可染談他是「具石谿筆墨之圓厚，石濤意境之清新，王蒙佈局之茂密。」實質上他掌握了更多石濤的餘韻和特色，成為保留最多古人精神的大家。不幸文革時被壓迫，直待去世後方被迎聘他為教授及中國畫研究院的榮譽院委。

石魯原名馮亞珩，改名為石魯即因為崇拜石濤和魯迅。石魯功力極深，早年所作的政治型的彩墨畫獲得最高的評價。不幸他研究繪畫越久，愈能體會舊文化的重要，詩畫合一的理念也愈明顯。大陸評論家是不容許這類傳承舊文化觀念的，於是在文革時遭受集體的圍剿，終至精神分裂，留下若干類似以文字和圖案構成的繪畫。他的水墨作品用筆如持版畫刀，刀刀著木的筆法，見於書法和繪畫。彩色特重「水」的韻味，自其獨特的風格，被譽為東方的「梵谷」。

陸儼少也是終生探求石濤的，他早年追隨馮超然，得識吳湖帆、徐邦達等名士，後受聘為上海畫院專業畫師。他作品中造型源自石濤，用筆以中鋒送力，佐以墨韻，尤其勾雲和流水的方法，乃得自山峽景色的靈感，或拖或運，變化萬千。幾乎在前述諸家中，是唯一還存在世上深得石濤之味的大家了。



石魯 歸牧荷香



石魯 山鳴圖

## 七

傑出的畫家能傳名後世的，必有其傳承的「根」，傳統中若干資源，都是營養，或來自筆墨，或得諸造型，或來自觀念。根植在故土上滋長、成熟，才稱得上時代性、獨創性。大陸水墨，初初看去與國內畫壇是不同的，他們的源頭活水，既豐沛

又流長。在不健全的摒棄傳統的發展中，祇有循水墨途徑去發展，表面上是違反傳統，實質上卻掌握了精神。

石濤的思想成長在痛苦而多難的時代裏，正如我們現今也必須面臨時代的沖激和煎熬。若干人標榜水墨而忽視傳統，祇是拾大陸陳舊的殘羹剩飯而已，故不足取。反之，水墨畫是時代的洪流，沒有人



潘天壽 松鷹圖



能抵擋這股浪潮。大陸水墨是源自傳統，前輩的許多大家們包括了長大千和黃君翁以及大陸的傑出大家們，都代表了對傳統所做的努力的某一面，大陸的畫家們也不斷以自我的語言去解釋自己，是來自同一個「根」，實現共同的理念，毋需驚訝與排斥。如果硬要分析兩地畫風的不同，祇能這麼說：我們保留較多的傳統，面貌多樣化些。而他們一開始在政策的鞭策下，以宣揚祖國山河和描繪平民的生活為繪畫的主題，儘量排斥文人畫的內容，所以他們儘量接近自然，接近群眾。繪畫是純心靈的探究，感受來自「自然」後，經過剪裁，表達自我的意念，是唯心的，主觀的。刻意作有目的的描述，易於使繪畫流入了下乘。

由於近幾年來大陸政策開放了西方繪畫的溝通，抽象畫以及新寫實的觀念普遍為畫家所接受，使原本以說教為主的理念，作了根本上的修正。試看今年大陸所舉辦的全國美展的得獎作品，不但包融了較廣的技法，純藝術的內容也佔了多數，工筆重彩繪畫也普遍的擡頭，這樣看來，兩岸文化經由多年的「正」與「反」，重新回歸到理念一致的新局面。

色彩與水墨，為創作的兩大範疇，是相互相成的，就好像傳統與現代一樣，沒有杆格不入，是兼容并蓄的。水墨繪畫給予心靈較多的自由與恬適，易於疏導感情，作更深的表白。而水墨中的黑與白與色彩階層的結合，更是前所未有的廣大天地，而所代表的語彙，雖得自傳統，卻兼有其世界性，而我們為宗主國，更應予以弘揚與發展。



陸儼少 雁蕩山



錢松崑 平曠遠眺



石濤 溪南八景

山廬尚觀  
清可留船有明山陰溪通二月餘法竟廿日  
湖有忍看原氣無圖者錢鋪溪湖平波沈  
托玲瓏玉浪老松持杖花玉原溪原原野  
龍畫



高劍父 寒江晚泊

寒江晚泊  
高劍父



王震 荷

白石之寫  
王震