



## 從「傳統繪畫精神」與「筆墨」 談水墨畫的創新

徐素霞

新竹師院美教系副教授

### 前言

**要** 對中國水墨畫的創新問題做深入的探討是一件很棘手的事，一方面由於這項課題太寬廣，背後又有著深遠的歷史傳統在牽繫著，無論從那一個角度切入都不容易全然地掌握到水墨繪畫的核心。另一方面，藝術創作是件很個人化的事情，如何運用一項深具民族風格的繪畫表現形式，將之「發揚光大」，而又能滿足自己內在創造的需要，以表達深藏的情感和顯現個人的特質，這些都是有心拓展水墨藝術的現代畫家所一直面臨的難題。

個人對幾乎所有屬於繪畫性的表現形式都感到深度的興趣，水墨自然也是其中很重要的一項。然而，曾經在面對傳統的觀念上有誤解，造成一度對水墨的排斥，所幸經

過這幾年的反覆質疑、推敲並嚐試做進一步的創作實驗後，對水墨的信心又重新拾回來了。

基於水墨創新問題範圍的寬廣，及個人在此領域的理論與創作的研究資歷尚淺，本文只能就個人這幾年在創作中所思考到的一些問題，選擇幾個重點——傳統繪畫精神的內涵、筆墨的角色及水墨媒材的獨特性等主題做簡要的探討。希望能提供水墨藝術愛好者一些創作或欣賞上的參考。

### 一、傳統繪畫精神的探析

一門藝術的發展若不能深植於它的根源，而一味快速地往前奔跑，即使它的腳步或它的面貌與世界潮流並齊，亦將不是一件可喜的事

情。

中國水墨畫因其深厚的傳統哲學與美學背景，無論是在精神上的觀念或者造形上的語言，都與世界上其他的繪畫藝術有著很大的差異。這些來自其背後的傳統思考方式，點滴地滲進中國藝術家的精神性質裏，不著痕跡地影響到他們的創作。此外，自近代以來，凡有關中國繪畫創新的論點我們聽到最多的是如「繼承傳統藝術的精華，開創時代的面貌」的話語。然而什麼又是傳統藝術的精髓，卻是多數人所感到模糊或知之不全的。若要能在水墨創作上有更穩健踏實的拓展，我想是有必要在「中國繪畫藝術精神」的特質上做一番探討的。

在這部分的討論開始之前，有兩點需要先加以註明的是，其一，固然我們著重在中國水墨畫的精神層面上，但也希望能將觸角延伸至



其他的藝術形式，以便獲得更清晰、更廣闊的概念，如此將更能深入瞭解我們所探討的主題。其二，傳統藝術精神的架構有如綿密、錯綜複雜的絲網，每個精神上、形式上的元素都有其承襲的傳統源流，而它們彼此又有著緊密不可分的關係，且一個傳統的觀念同時又引發著許多種形式的展現。因此，就這個主題我們很難將其中某一部分抽離出來單獨分析討論。為了能較清晰地說明，我們從三個方向：對宇宙的觀念、創作的態度及造形創作上的觀念來做簡要的探討。

### (一) 對宇宙的觀念

#### (1) 與大自然和諧的追求

唐代張璪(約西元750年)有云：「外師造化，中得心源」(1)，這代表著對一個畫家來說，自然象徵著取之不盡、用之不絕的泉源，是創作之母。宋朝郭熙則云：「謂山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者，畫凡至此，皆入妙品」(2)。清代的石濤在其畫語錄中亦有此句：「以一畫測之，即可參天地之化育也」(3)。這幾個早期的畫論，可以讓我們領悟到中國畫家對於天人合一，融入自然的渴望，並引以為創作上的指標。這種追求與大自然和諧的態度亦可以與道家思想上的陰與陽、為與不為、實與虛、有與無、水與火、黑與白、濃與淡、僵硬與柔軟等大自然中對應的觀念做一有趣的印證。在宇宙世界中相對的兩客體，唯有相輔相成才能獲得最高的精神狀態。

#### (2) 生命力的追求

南齊的謝赫在其〈古畫品錄〉中談到繪畫之法，其一為「氣韻生動」(4)，即著重在畫面中的「生命力」。這亦使我們聯想到常聽的古話：「天地之大德曰生」。對生命的虔敬尊重，使得在藝術上的表現

有了特別的意義。畫面上的講求生命動態的展現，在自然中或飛翔、跳躍、漫步、聆聽，或即便是沈睡靜止的描寫，也都流露出對「生命力」的喜愛。這現象有別於西方靜態的描寫，尤其是被獵殺動物的鉅細寫實的質感表現。

中國的盆栽造景藝術，由矮樹、石塊或細砂所建造的「大自然」，為人細心地「灌溉」著，讓它或長青苔、或形成水流。這種在尺寸之間營造一個「真實」的天地，即為追求「生命力」的展現。

#### (3) 時空觀念的無限性

中國藝術中時空觀念於繪畫上的表現，在移動視點、畫面虛實對應(留白)及長卷的形式中最能看出。藝術家在不斷的動態中審視著自然，這種由心靈延伸出去的空間與宇宙似乎互為對應。

在畫面佈局上的留白，其代表之意義更是多重的。它可以是水，是天，是雲，或只是畫家所營造的，不明說的造形趣味，這些均為時空的一種延伸。至於長卷的呈現形式，從一端慢慢展延到另一端，時空是不斷地在變化著的，或靜止，或在演變中，或推向無限的未來。

我們亦可將此時空的無限性與中國傳統戲劇的舞台空間的展示與表演手法做一對應。這些具象徵性的表達特質，其不侷限於客觀寫實的表現(表演)正是中國藝術中時空無限性的最佳詮釋。

### (二) 創作的態度

#### (1) 創作上的自娛

元代倪瓚說過自己的畫：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛者」(5)，我們亦常聽得人云：「寄情於景」，從這些話語可以瞭解畫家在創作時注重精神陶養喜悅甚於視覺滿足的態度。

#### (2) 精神上的昇華

從前面創作上的自娛可以瞭解到中國畫家注重精神層面的傾向。宋代韓拙曾語：「作畫之病者眾矣，唯俗病最大」(6)，而清代王昱亦有此句：「學畫者先貴立品」(7)，此兩段畫論可以顯出在創作中作品所負的精神提昇的份量，這是中國繪畫很特殊的地方。除此外，我們亦可由下列的一些傳統繪畫創作現象得到更深的印證：

- 追求遺世而獨立的隱逸生活。
- 對物質器物描寫的排斥，尤其是愈代表通俗物品的題材。
- 畫面中對身體感官享受及器物性材質的排斥。

### (三) 造形創作上的觀念

#### (1) 客觀與主觀的協調

這個特質在畫家面對客體時之取景、構圖、透視運用與形態描寫上最為明顯。人們在提到中國畫時常喜歡強調其主觀創作的成份，事實上，此主觀表現卻是經由客觀的觀察與體驗而來的。也因為這種協調，在造形上，中國水墨畫很少是極端寫實或是極端抽象的，它通常是游走於所謂的「似與不似之間」，也藉以凸顯其「客體」所具備的「畫」的本質。

#### (2) 超脫外在的形似

中國畫中的「寫意」表現通常是較「寫實」風格(或說工筆)來得評價高些，一方面由於前所說的主觀因素影響，一方面由於形的「簡化」所帶來的「抽象」味道似乎更能接近畫家所追求的境界。畫家們喜愛在落款時以「寫」代替「畫」也是有著這層不重外在形似的意義。

#### (3) 「精神傳達」與「意境」的追求

中國繪畫描寫人物的題材中講求的是對象精神的傳達與掌握，而外在形貌的描寫(寫形)只是一個造形上必經的程序。在自然的傳移



模寫上，畫家所極力想達到的亦乃是景物外在形貌所營造出的另一層能有所「啓發」或「聯想」的「意境」。一切畫面造形上的努力似乎全是為精神上的追求而來。

#### (4) 象徵性與程式化

除了以造形上的表現來做進一步的精神上的追求外，中國繪畫另一特質是在所描寫對象上的象徵性和程式化。前者即一般人所熟知的文學上的譬喻，如以松竹梅蘭菊……等比喻各種高尚的品德。許多的題材都有其一定的詮釋象徵內容，觀者若要了解畫家所想表達的含意，必須先清楚這些約定俗成的觀念，這是一套「遊戲規則」，缺了它，只好各玩各的，沒有交集。（尤其對不同文化的觀者而言，這無異是重重的門檻。）

程式化的產生，乃在於前人為了後學者學習上的方便所編纂的一系列描寫形式上的法則，目的在使其易以筆墨媒材來掌握大自然間種種的形貌特徵。只是學習者在創作上「尊師道」、「不逾矩」的觀念，使水墨造形藝術創作變成「套公式」的「藝匠」製作，減損了藝術家各自的原創性和水墨風貌的多樣性，實為一大憾事。

#### (5) 機動性的佈局

畫面上的「留白」在此佔了重要的因素，它增加了中國繪畫的「神秘性」。孔子的「素以爲絢」，老子的「大象無形」及莊子的「虛室生白」均直接或間接地助長了這個造形上的特質。若從禪宗上所倡的「妙悟」來做比喻，畫面上的繪形部份好像是表達出來的語言文字，而留白則是需要觀者去「妙悟」之處。「實以虛出，虛以實現」確為中國繪畫佈局上最微妙之點。

#### (6) 材質與造形表現的簡單性

中國水墨外貌所展現的「簡單性」常是引起它被評為「薄弱」的

原因，殊不知這種「簡單性」卻正是它最獨特的地方。透過形式材質的簡單性，反而更能直指所要表現的最深處。固然過去尚有「青綠」「金碧」等較華麗工整的表現形式，但最能代表中國繪畫精神的可能即為晚來的水墨特質。老子的「五色令人盲，五音令人聾」的觀念可能是其中最主要的影響。而且既然五色無法完全表達出自然外在的真實世界，那麼何不用單純的墨色來詮釋呢？如此豈不更有「表現性」？

孔子有云「繪事後素」，表現了中國人崇尚簡單之美，宋元朝代的瓷器、傢俱色彩與造形的簡樸亦反映了中國人最高的品味。而傳統戲劇背景的空無一物，道具的簡單，除了象徵性的意義外，亦表現了中國人視「簡單」為最高境界的思想模式。

#### (7)「筆墨」獨立價值美感的追求

前述的各項水墨精神上的特質若非透過筆墨的造形表現是無法被顯現出來的。中國人常以「筆墨」的有無來論定作品的高下，甚至不講求所表現的事物而只注重在「筆墨」的趣味上。明朝陳繼儒曾謂「文人之畫不在谿徑而在筆墨」(8)，而現代書畫家、鑑賞家王季遷亦說「談到傳統繪畫，其中最重要的還是筆墨，其他都不能算是傳統的中心」(9)。由此，我們可以知道筆墨之於水墨創作上所扮演的角色之重要性。有關這部份，我們將在後段文中再探討。

#### (8) 詩書畫的結合

詩文、書法與繪畫的結合約在宋末才開始，然而卻成爲中國畫的一大特徵，繪畫形式上也因此二者的加入更爲豐富而多元。宋代畫家對詩文與繪畫之關係之深有多重的感觸，唐寅曾說：「世之善書者多善畫，由其轉腕用筆不滯也」(10)，郭熙則舉前人之言：「詩是無形畫

，畫是有形詩」(11)，而文人畫更將此文學與繪畫的結合推波助瀾至最高點。這個本質與形式上的結合方式，從某種角度看來使繪畫性的特質薄弱了，但同時也因此而形成傳統水墨繪畫與西方（及其他異國文化）繪畫殊異之處。

#### (9) 與觀眾精神上的溝通

以上所探討的種種表達方式，如藉由觀念上對宇宙和諧的追求、夾帶主觀重精神的創作態度、造形上不甚寫實的表現、追求傳神與意境、象徵性的內容、機動性的佈局、材質造形表現的簡單性、筆墨韻味的追求與文學上的結合，這些種種的現象，若仔細地分析，其實就是一種強烈邀請觀眾參與其創作領域的過程及所營造的想像空間。這與西方藝術較直接入骨的描寫（近世以前），觀眾對作品一目瞭然，不感到有需要去「參與」的表現方式有很大的差別。

## 二、傳統繪畫精神於水墨創新中的位置

中國繪畫藝術的傳統精華是自久遠年代不斷更新交替演變而「形成」的，每個朝代在大的傳統流向裏都有其特殊之處。這種由不斷「變易」中所形成的看似「恆理」的情形，似乎可以藉用易經上的三個大原則來進一步了解：

變易（交易）——所有的宇宙中的人事，在廣大的時空中永遠地在變化著。

簡易——宇宙中萬事萬物錯綜複雜的現象經由一定的法則去理解後，亦顯得簡單多了。

不易——萬事萬物隨時隨地都在變，然而卻有一項永遠不變的東西存在，就是能變出來萬象的那東西是不變的，是永恆存在的。宗教



家叫它是「上帝」、「神」、「主宰」、「佛」、「菩薩」，哲學家叫它是「本體」(12)。(若我們以藝術上的角度來看，則此不變的東西即「創新力」)

從前面這些易經上的原理來觀察，我們可以清楚地明瞭，中國繪畫的傳統精神從不曾停止演變，而在歷代多類型的面貌中又存在著一個既定的法則，它無形地牽繫著傳統的變遷。我們可以這樣做定論：所謂的傳統不是一個一成不變的事物，它是「活」的，它是一條永不斷在變化的歷程。凡所有的創新之道應正視這一點。

由此延伸，藝術家在創作時又需如何面對深遠的傳統呢？放眼看去，現代的水墨畫壇是極為多采多姿的。從事水墨創作的藝術家因學習背景、個性、觀念、生活環境……等等之差異，其作品所呈現的面貌也極為不同。許多畫家不被傳統所羈絆，很大膽、有氣魄地開創嶄新的面貌格局。有些畫家深信創新必定要從傳統出發，他們從舊有的格局形式裏發展出現代的個人風格，而有些則似乎極為依戀傳統，(有如一種懷舊、遠離現世的情緒)，以至於其作品或在題材內容或在表現手法上顯得與古人無異。

創作實是很「個人」之事，我們不能置喙。但覺得不解的是，何以在二十世紀末，有些畫家還繼續重覆前人的技法形貌，而忘記自己的存在，尤其周遭的環境已是資訊爆炸，科技日新月異的情況。(我們是否可以假設說，是不是就正是這些因素讓他們不自在，而透過舊有的表現形式反可以得到一種離塵的情感寄託？)

不管如何，我們認為，做為一個現代的水墨創作者有必要充份瞭解過去的傳統，知其源流和內涵，然後再去選擇自己所需要的。在傳



▲圖一 李鱣 土牆蝶花圖 1727年 115 × 59.5公分 南京博物館藏。此幅畫不論在取景、著色、渲染或筆觸上均含有強烈的現代感。



世的一些古畫中我們發現其中不乏頗具現代感的風貌，這些畫家處在舊有的時空環境中依然能創作出與眾不同，具獨特氣質個性的作品（如圖一、圖二），這與他們面對傳統時所持的態度有很大的關係，對傳統最大的敬意其實就是對它不斷地挑戰，並創造新的東西加入其中。

### 三、「筆墨」在水墨創新上的角色

中國繪畫創作中最重要的元素就是「筆墨」。從字面上解釋，「筆」與「墨」即代表了中國繪畫的基本材質工具，以此出發慢慢演變，「筆墨」遂成爲一個專有名詞，意指「表現手法」，甚至成爲繪畫鑑賞上的重要準繩。清代石濤說：「夫畫，……借筆墨以寫天地萬物而陶泳乎我也。」<sup>(13)</sup>現代的劉海粟

亦云：中國畫的第一個特徵是「意」，意境很重要。……第二個特徵就是筆墨。筆墨是什麼呢？就是完成畫面表現的東西，沒有筆墨，就不能表現。形神意境不能單獨存在，一定要通過筆墨才能表達出來。

(14)

從上面兩段文字我們可以瞭解到筆墨所建立的不只是主要的工具，整個的技法，也是最主要的表達方法。透過它，「客體」（宇宙自然的再現，人類的情感等）得以表達，這是筆墨的「功能」。然而，就筆者過去所做的一系列的筆墨的研究，發現中國的筆墨藝術其實是遠超過它的技法與表達這兩項功能，它還包括了它獨立的美學與造型上的價值。另外，從早期的畫論中則可發現到，近代以前的畫家他們所講求的「筆墨藝術」其實是較傾向於它的精神抽象的美感。這個原因應緣於中國的水墨藝術一直太重視

氣韻、境界與意境這些形而上的東西。

本文中所要強調的是，「筆墨藝術」確實包含了形而上的精神價值與形而下的造形美感。除了可以藉由歷代流傳下來的畫作做爲探究的元素外，我們亦可透過古今的畫論來瞭解中國畫家對筆墨價值美感的重視呈現何種傾向，茲舉例摘錄如下：

#### (一)精神層面的追求

高逸一種，不必以筆墨繁簡論也。總須味外有味，令人嚼之不見，咽之無窮。（清·李修易）

(15)

畫之天趣在筆墨外，不可言傳。（清·邵梅臣）<sup>(16)</sup>

筆墨在境界之外，氣韻又在筆墨之外，然則境界筆墨之外，當別有畫在。（清·戴熙）<sup>(17)</sup>

筆墨問題本來是抽象的。（王季遷）<sup>(18)</sup>

#### (二)精神與造形層面的平衡

筆墨的運用，神妙無窮，也是千餘年來各個畫家的秘密，無數畫學理論所發揮的。中國水墨畫並不是光影的實寫，而乃是一種抽象的筆墨表現。（宗白華）<sup>(19)</sup>

筆有誤筆、墨有誤墨，其至趣，不在天才工力間。「畫能隨意著筆，而能得特殊意趣於筆墨之外者，爲妙品。（潘天壽）<sup>(20)</sup>

繪畫是以筆墨直接描繪形象，是以筆墨的藝術性來表現形象的藝術性的。（謝稚柳）<sup>(21)</sup>

董其昌把繪畫形式歸爲「筆墨」。當然這「筆墨」概括很廣，我國文人畫裏，筆墨便是一切，其中存有作者的意境和情感。——他的這種思想被寫實主義者譏



▲圖二 虛谷(1823-1896) 板橋修竹 作畫年代不詳 34.7 × 40.6 公分 上海博物館藏  
畫中之竹、橋、屋舍及人物等造形都做最大的簡化，表現性強，極為獨特。



為形式主義。(高木森)(22)

### (三) 造形層面的追求

何謂筆墨？輕重疾徐、濃淡燥溼、淺深疏密、流利活潑，眼光到處，觸手成趣。(清·王昱)

(23)

畫須要遠近都好看。有近看好而遠不好者，有筆墨而無局勢也。有遠觀好而近不好者，有局勢而無筆墨也(沈宗騫)(24)

所謂不似，在筆墨上就是主要為形象服務之外，還要它的獨立性。抽象地發揮筆墨中熟練和巧妙的運用技法，整幅畫筆融洽一致，渾然一體，而拆開來，筆筆分明，經得起推敲。(陸儼少)

(25)

元人講筆墨，但此筆墨並非為山石、為樹木為廬舍而存在，而是為筆墨而筆墨。山石、樹木、廬舍不過是附託而已(楚戈)(26)

筆墨的結合豐富了線的表現力，使線與色進一步結合，融化到筆墨中，筆墨既包括了線也包括了色，成為中國畫藝術語言的棟樑，加上對於書法、篆刻的結合，筆墨不僅表現出客觀，並且具有更加抽象和獨立的美學意義(翁如蘭)(27)

中國繪畫的筆墨就像唱腔與歌劇的關係。筆墨線條有其獨立性，乃是因為它自有豐富的韻味和高度的音樂性。……充滿筆墨韻味的中國畫線條，是要把戲裏的故事「唱出來」(王季遷)(28)

以上所列舉的這些畫論也許不是最具代表性的例子，事實上，亦有可能同一位畫家在其不同的畫作裏分別顯現出不同層次的追求，但它們到底提供了一些讓我們參考推斷的元素，體認到筆墨藝術確實存在著自造形的美感追求一直到較精

神層次的講究。

近代畫家潘天壽有段話可做參考：「筆為骨，墨與彩為血肉，氣息精神為靈魂，風韻格趣為意態，能見此，活矣」(29)由此，我們亦可了解筆與墨(包括彩)是為骨肉，乃為身軀的基本架構，其他的精神氣質韻味乃從此基本元素滋養散發而來。

若從中國繪畫創作過程的架構來分析，自製作到完成並欣賞的系列流程，其筆墨韻味的追求可以圖表來顯示：

從附圖我們可以看出筆墨由下面最原始的材料工具，至上面最高精神層次的各階段演變。當「筆」與「墨」配合運作(經由各種技法)時產生點、線、面等最基本的繪畫造形元素，有了初步的「造形圖形」那是「視覺上的筆墨」，將視覺圖形進一步具體化，實現了構想中的圖像，是為「完成作品」(亦為「表現上的筆墨」)。作品本身的韻味刺激了觀者的想像，有了「氣韻」的產生，是為「精神上的筆墨」，此「精神上的筆墨」更上一層，觀者尚可感受到「意境」的滋發湧現。

以上對筆墨所做的探討，乃試圖闡明一個觀念：筆墨於中國水墨畫的重要性是無庸置疑的，它是水墨造形表現最核心的東西。隨著時代的演變，筆墨的表現亦應有所對應。「筆墨」之所以為現代一般畫家或藝評家所排斥，認為它是個落伍的表現法，主要是因為大家把「筆墨」的表現侷限在傳統的運筆用墨工夫。我們從許多傳統風格的畫作上也看出，經由長久錘鍊的高筆墨水準，其線條雖蒼勁有力、多變化，而墨色豐富，渲染韻味十足，但所營建出來的整體畫面效果並不絕對能產生新穎獨特的感受。有時

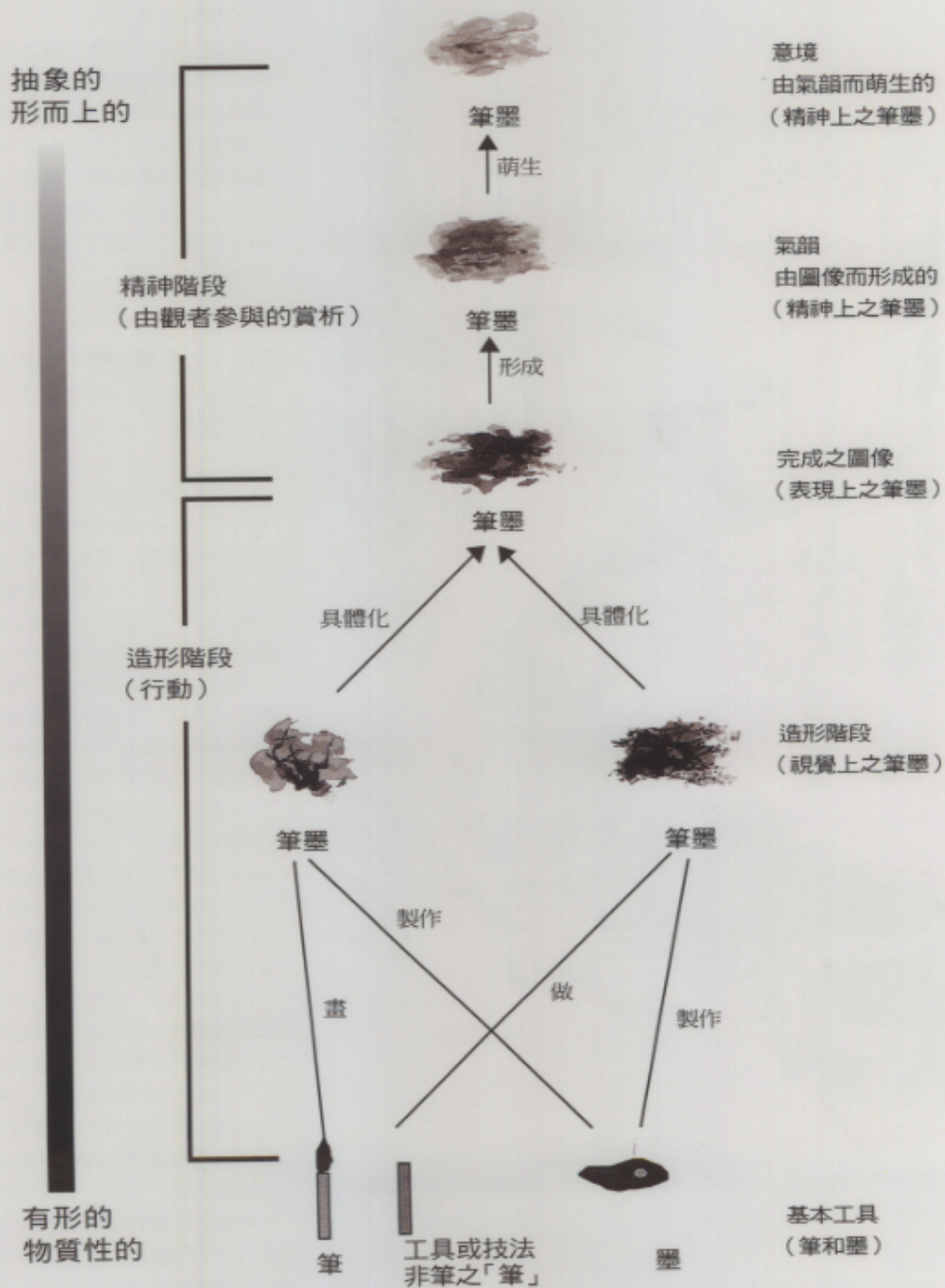
，這種合乎傳統美學標準的筆墨效果，卻反而予人一種「老套」的感覺，引起「視覺倦怠」現象。相反地，有些筆法生拙，墨法亦不見圓熟，甚至出自傳統忌諱手法的筆墨造形，卻反而營造出新穎的趣味。

這些現象可以告知我們，筆墨的表現應以個人的需要(時代的要求亦已包含在內)來考量，換句話說，我們不能侷限於前人所訂的金科玉律，要勇於突破過去的框框。石濤在十七世紀時已云：「縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在」、「筆墨乃性情之事」及「筆墨當隨時代」。(30)處於即將邁入二千年代的我們更需要有開創屬於自己特質的筆墨之認識。「筆墨」不是老舊頹廢的東西，它還有很大的空間可發揮，最重要的是需將它的定義做廣義解釋，凡是能將墨留置於畫面的工具，不管其技法方式如何均應視為「筆墨」的表現。事實上，許多致力於水墨革新的現代畫家，他們所極欲革除的，乃為狹義的「筆墨」表現，而其竭盡心力所開拓的，其實就是廣義的「筆墨」展現(在技法上，如水漬法、拓印法及其他各種自動技巧，均為廣義的筆墨法)。(如圖三、四、五)

此外，在前面已敘及的中國人重筆墨(精神部分)、重氣韻及重意境，論者若不談及此三者，便彷彿如沒有深入核心，隔靴搔癢一般。筆者墨則認為這種重視，其實已經是一種很嚴重的偏執，藝術創作不應只是論及這種在完成後的「頂梢」部分，彷彿所有的努力只在追求那虛無縹緲、稍縱即逝的感覺。只是，這種情形在今日還是非常易見。常在報章媒體上的報導、藝評看到對某些展覽的畫評或簡介，其所討論的大多圍繞在歷史、美學及作品所營造的形而上的美感，而對於最基本的使用媒材、表現方式等繪



附圖 中國水墨畫創作之架構







▲ 圖三 徐素霞 雪林中的小溪 1992年 70 × 46公分 漸脫傳統線條的筆觸。

畫上最本質的東西卻鮮少觸及，造成有時同一文章可以適用於多項不同的展覽之現象。

個人認為繪畫之所以為繪畫，應有它與其他藝術表現形式不同的獨特之處，創作必須凸顯這個特質。因此作品表現上的內容、題材、所營造的所謂氣韻、意境，不應該「過於」被強調，至少不應該掩蓋過它的獨立繪畫性（如材質形式上的美感）。

#### 四、水墨媒材的獨特性與多媒材介入水墨的審思

基於傳統水墨存在的許多問題，許多有心的現代畫家亦積極地在尋求解決之道，不管他們所採用的方式如何，其用心是值得嘉許的。多數的人已意識到在藝術創作上，自我內在的需求乃是最高的原動力，傳統之於自己會成為「豐富的泉源」或造成「沈重的遺產包袱」乃取決於創作者個人的意識形態，要知道如何去面對與運用傳統。

隨著科技的發達，世界的距離已逐漸地縮小，許多藝術的潮流、最新的藝術表現法藉傳播媒體，迅速地為各地的藝術家所掌握。由於自己創作上的需要，藉用外來藝術文化表現的媒材和手法，已是愈來愈普遍的情形。在水墨的創作上，於傳統媒材中添加許多異質性的材料更為現代年輕藝術家所愛好。這其中有著求取與異國文化（特別是西方的）溝通的目的，運用大家所熟悉的表現媒材、手法來創作較易取得溝通與了解，尤其是傳統水墨，不管是在媒材和表現法上都存在著不少「門檻」，難為人了解。這些因素再加上為中國水墨求創新的使命，於是近年來我們可以看到許





▲圖四 徐素霞 雪林 1994年 85 × 65公分  
以揉皺壓印手法為之的廣義筆墨。

多面貌不同、集獨特與新奇於一身的「水墨作品」，有些著重在內容與題材的深入刻劃（如針對社會現象所做的剖析），有些在呈現形式上做變化（如水墨的裝置藝術），而有些則大量地採用異質性媒材創作（如各種平面、浮雕與立體拼貼）。這些為水墨創新而努力的嚐試確有其正面的意義，它們豐富了表現語言提供了許多前進方向的可能。只是，我們亦不能不對某些過於「大膽創新」的嚐試（如過度傾向異質媒材者）做一些深思。固然它開

創了嶄新的面貌，但也愈來愈遠離了做為一個「水墨畫」的基本存在因素：水與墨。「筆」不存在，不成問題，「紙」（或絹、布）為其他材質所替代亦可接受，而水和墨都幾乎要消失時，此畫作是否依舊能稱為「水墨」就不能不去考慮了。有些畫家認為水墨材質並不是講究的因素，水彩、壓克力、甚至油畫材料中的黑色都可代替傳統的墨來使用，因為創作中最重要的乃在取得有「墨」的韻味，並不在於材質本身。這種觀念雖有其創作意義，



▲圖五 徐素霞 諸相非相 1996年 97.5 × 82公分  
綜合多種廣義筆墨手法之表現。

但個人認為在這種情形下應該著重在其強調或較凸顯的部分，亦即視此畫家在其創作（拼貼或其他形式）運用了水墨媒材，而不宜將此創作定位在「水墨畫」。

如果因求溝通的需要或求所謂「現代感」的目的而將水墨原來很珍貴的獨特性去掉，那將是很遺憾之事。因此各種大量採用異質性媒材的嚐試都似應該有個「底線」，至少水墨媒材的特性不能被掩沒。科技上或其他方面的溝通可求一致性，唯獨藝術文化上的溝通交流應力保其原有的特質才是。在藝術表現上讓每個不同文化的人種、區域展現其特有的面貌，不是一件最美妙的事嗎？



## 註

- (1) 劍華編，《中國畫論類編》，華正書局，台北，1984，頁19。
- (2) 同(1)，頁153。
- (3) 同(1)，頁632。
- (4) 同(1)，頁355。
- (5) 同(1)，頁702。
- (6) 同(1)，頁672。
- (7) 同(1)，頁188。
- (8) 同(1)，頁754。
- (9) 王季遷，〈傳唱千年，水墨新音〉，雄獅美術，1989.4，頁62。
- (10) 同(1)，頁107。
- (11) 同(1)，頁640。
- (12) 南懷瑾，《易經雜說》，考古文化事業公司，台北，1991，頁5-6。
- (13) 同(6)，頁149。
- (14) 劉海棠，〈劉海棠藝術觀想〉，雄獅美術，1990.1，頁71。
- (15) 同(1)，頁272。
- (16) 同(1)，頁984。
- (17) 同(1)，頁995。
- (18) 同(9)，頁62。
- (19) 宗白華，〈意境〉，北京大學出版社，北京，1989.6，頁88，103。
- (20) 潘天壽，〈潘天壽美術文集〉，丹青出版社，台北，1987.1，頁84，103。
- (21) 謝稚柳，〈借鑑·繪畫藝術的主要基礎〉，出自《中國畫論》，駱駝出版社，台北，1987.8，頁48。
- (22) 高木森，《中國思想史》，東大，台北，1992.6，頁357。
- (23) 同(1)，頁189。
- (24) 同(1)，頁875。
- (25) 陸儼少，〈略論中國山水畫中筆墨的運用〉，藝術家，1982.4，頁71。
- (26) 楚戈，〈水墨畫的背景〉，藝術家，1987.4，頁81。
- (27) 翁如蘭，〈什麼是中國畫傳統〉，出自《中國畫論》駱駝出版社，台北，1987.8，頁13。
- (28) 王季遷，〈把中國畫的問題擱出來〉，藝術家，1982.1，頁67，70。
- (29) 潘天壽，〈潘天壽文集〉，丹青出版社，台北，1987.1，頁54。
- (30) 同(1)，頁152，167，186。