



水墨畫創造性思考的研究（上）

袁金塔

國立臺灣師範大學美術學系教授

一、前言

中國繪畫自明清以來，逐漸衰頹，其根本原因在於創造精神喪失，誤把「模仿、抄襲」當創作。難怪黃賓虹要說：「唐畫如麵，宋畫如酒，元畫如醇。元畫以下，漸如酒加水，時代愈近，加水愈多，近日之畫已有水無酒，故淡而無味」。反觀西方，自文藝復興以來，就不斷新生，尤其到十九世紀末，後期印象派崛起，突飛猛進，百家爭鳴，百花齊放。一積弱，一興盛，勝負的決戰點就在於西方的「創造性」得到更好的發揮。因此，「創造性的思考研究」對中國的藝術工作者，顯得格外重要而迫切。

藝術創作，必須經過一段繁複的蘊蓄與培育過程，是否把握得好，關係作品成就至大。其關鍵所在

，就在於創造性的有無。過去，創造性長期被蒙上神祕的色彩，有的以為神授，有的以為是不學而能的天賦才能，僅為少數天才所有。現在專家學者們，不但發現創造性可經學習而得，而且發展出許多開發「創造性的方法」。筆者嘗試以哲學、美學、心理學的研究成果，與自我創作體驗來加以研究，希冀為中國畫的創新，提供些資料與方法。

二、創造性的意義、過程、類型與背景

（一）創造性的意義

韋氏英文大辭典對創造的解釋是「生生」(to bring into being)。簡單扼要，涵意深遠(1)。「生生」

，不息也，含有創新蛻變之無限生機。心理學家蒙尼(Mooney)認為創造(creativity)涉及創造者(person)，創造過程(process)，創造品(product)，與環境(environment)。創造者是指具有獨立性與自我實現的人格。創造過程是指創作的全部過程。創造品是指最後成功的新作品(產品)。環境是指產生創造品的環境，包括家庭、學校、社會(2)。易言之，所謂創造應包含創造者、過程、作品及環境。

創造性的特徵就是「新奇」、「新」要新的有意義有內涵。「奇」要具有特色，要能「險」，要奇中要正，奇而不怪。十九世紀初的一位哲學家德傑蘭多(Dégérando)就認為：一切的創造，都只不過是新的組合而已(3)。二十世紀的法國現代畫家瓊·杜布菲(Jean Dubuffet

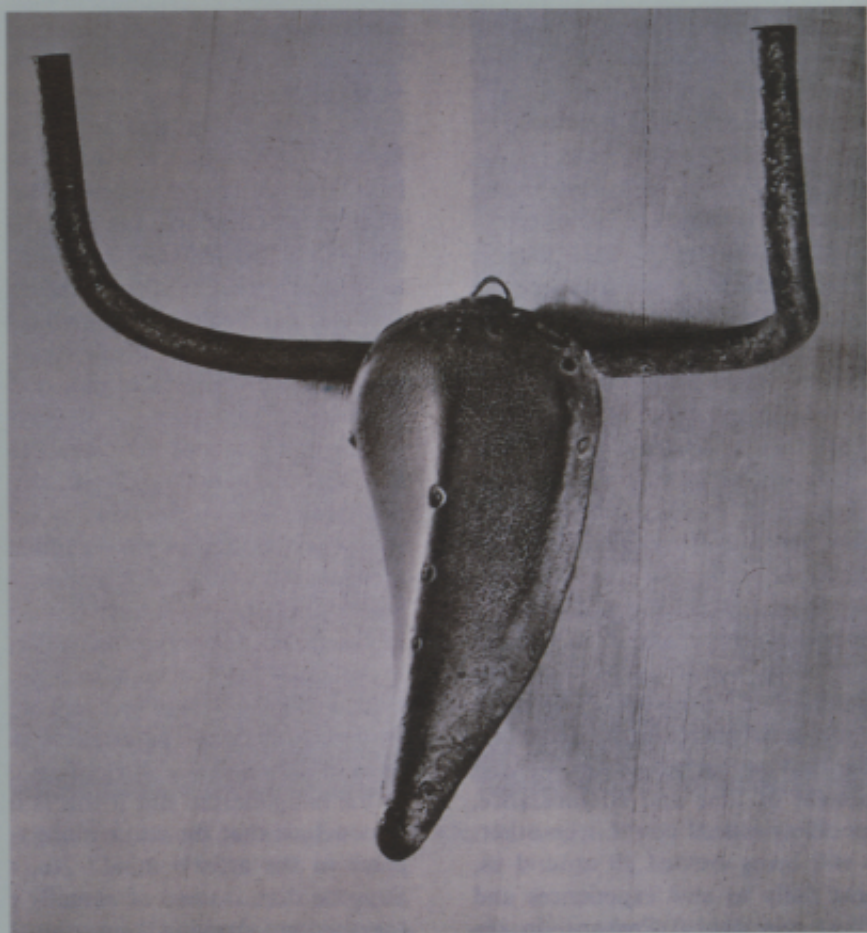
在他的「意見書」(Prospectus)中寫道：「藝術的本質便是新奇性，對於藝術的見解也同樣應是新奇的，唯一切合藝術的體系，便是不斷地創新」(4)。「新」與「奇」和時空緊密連在一起。今日的「新」，明日可能已成為「舊」今日的奇，明日可能已是普通的「不足為奇」了。因此，時空因素的把握，便成為創造的關鍵所在。

假如新奇瀕於白痴；新奇變得如此古怪，以至無法引起共鳴。這便流於作者絕對的主觀，而失去最基本的普遍性原則。因此，新奇既是主觀的標準，又是客觀的標準。新奇經過主客觀的檢驗後，呈現出百分之百的原創性，這樣的新奇才是創造。難怪谷爾蒙 (Remy de Gourmont)堅持一個作家唯一生存的理由，便是成為一個原創者(5)。

另外，具有創造性的人，其作品不只是新奇，而且也是一種特殊才能，心靈能力，個性的具體呈現，這也是衡量一件作品是否有創造性不可或缺的要件。

創造中的新奇，心靈能力，不只出現在藝術家的作品中，也同樣出現在其他專家如科學家、心理學家、軍事家、政治家的成果中。所以，藝術家的創造，必然還有些特別的質素，那就是某種虛構的創作。例如中國上古社會「龍」的圖像、「封神榜」的故事。虛構的存在、虛構的個性、虛構的命運、虛構的事件之創作。像這樣的創造性，的確只顯現在藝術之內，而不存在於其他學科之中。

綜上所述，繪畫創造是指繪畫方面的獨創或新意的表現。是出於己意而非模仿，是原創性的。它包含創造者、創造過程、創造品與環境。它是生生不息，含有創新、蛻變之無限生機。



▲圖一 畢卡索 (Picasso) 牛頭(Bull Head) 1943年
青銅鑄造的腳踏車零件 高16 1/8" 巴黎 Louise Leiris 畫廊

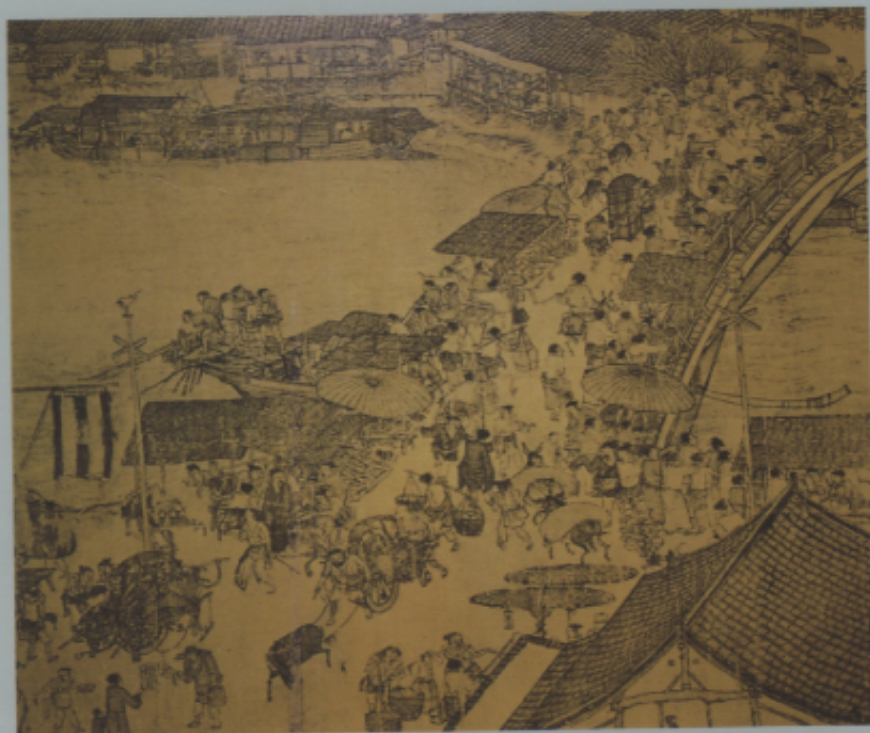
(二) 創造的過程

藝術創作的過程是先由感性的衝動，再經理性的思考安排，終至感性的呈現。藝術家的感受來自內在的思想感情與外在的自然人生；或外在的自然人生，與內在的思想感情相結合時，產生心中的「意象」。

然後再將「意象」以具體的媒介物表現出來。這就是創造的整個過程。簡言之，創造過程就是藝術家由美感衝動到具體的將藝術品表現出來的過程。創造的過程有兩種

型態，第一種是理性較多，比較科學式的，指個體從開始創造到作品落實的一段心智歷程。第二種是感性較多，比較浪漫式的，著重隨心所欲，因境生情，無所為而為的創造活動。

第一種型態的創造，我們將其仔細分析，可分為觀察、體驗、想像、選擇、組合、表現六項過程。所謂觀察，即是以視覺感官感受實物的存在，經由感官而獲得對外物的認識，觀察必須仔細而深入。它是開啓靈感之鑰。體驗、即是親身經歷，體驗必須深刻，它是蕃孕創作的階段。想像，即是根據觀察、



▲ 圖二 宋 張擇端 清明上河圖 絹本手卷 約1120年 大陸故宮博物院

體驗所得加以聯想、幻想。在藝術創造中所需要的想像，是創造性的想像，它是以過去的生活經驗為基礎，加以選擇、組合而構成一種新的創造。所以，生活經驗愈豐富，想像力也愈能運用自如。想像力愈豐富，創造力愈強。它是創造力的靈魂所在，如畢卡索（Picasso）作品「牛頭」（圖一）就是應用想像力將腳踏車零件組合而成的。所以生理學家季拉德（R.W. Gerard）將創造性的想像力謂：「產生新觀念或新見解的心理活動」。米開朗基羅（Buonarroti Michelangelo）說：「一個人不是用手，而用腦筋去繪畫」。沙士比亞（William Shakespeare）說：「想像是一種超凡的力量，這種力量是造成人類成為萬物之靈原因」(6)。選擇，是將眾多材料中篩選出適合創造之用者，它是去蕪存菁的作用。組合，是將選擇過的

材料加以適當的組織安排構成。使成為有生命有靈魂的作品。表現，即是以媒介，將心中「意象」表現出來。前面五個步驟是構思立意，後面一個步驟是實際動手去完成作品。例如：宋，張擇端的清明上河圖卷（圖二）。此圖描繪了北宋都城汴梁繁華熱鬧景象。街道縱橫，店舖林立，車水馬龍，人流如湧，拱形橋一段的情景是畫面精華所在。全圖表現了北宋時京都的水陸交通，市集買賣，手工業生產等各方面經濟活動，是一幅反映當時社會風貌的傑出風俗畫。試問，張擇端如未經觀察，如何把握人物車船的造形；未經體驗如何描寫人物走獸神情；未經想像如何能創出這般生動有趣的情景；未經選擇如何能表現得精粹；未經組合如何能作此嚴謹安排；沒有表現能力，又如何將這構想完美的表現出來呢？

第二種型態的創造，多為隨興而發，自由流露出來的性情之作。如詩人墨客，其學養、境界已達超凡出塵後所產生的即興之作。此類作品多屬一氣呵成，已臻化境，並無明顯的創作階段之劃分，有時甚至無跡可循。李白作詩，有時不受規律的束縛，像天馬行空，縱橫馳騁。蘇東坡、文同、米芾等作畫常不經修飾，只求氣韻及真情流露。

上述二種不同創造過程，在歷史上不難發現。例如：李白與杜甫。李白的創作似乎是意到手到，臻於以心馭筆的地步。杜甫的創作是一種慘淡經營，經過一番安排與苦思的。又如李思訓與吳道子。唐天寶年間，明皇想到四川嘉陵江三百里山水的優美，遂請畫家李思訓與吳道子於大同殿寫繪。李思訓經數月方成，而吳道子一日竟成。兩者，一以工密勝，一以水墨勝，各具特色，玄宗看後說：「李思訓數月之功，吳道子一日之跡，皆極其妙。」

(三) 創造的類型

我們知道，藝術家創造作品，深受個性、環境及時代精神的影響。每個人的稟賦、氣質不同，創造方法也就不同，當然作品也就相異。心理學家扼佛泳·泰勒（Irring Taylor），根據創造品的性質與複雜性，將創造分為以下五種類型：

1. 即興式創造（Expressive Creativity）

這種創造，往往隨興而至，無的而發，高潮所至，放浪形骸，不知東方之既白。這種情境在王羲之的蘭亭序中有很生動的描寫：「……群賢畢至，少長咸集，此地有崇山峻嶺，茂林修竹；又有清流激湍

·映帶左右，引以為流觴曲水，列坐其次。雖無絲竹管絃之盛，亦足以暢敘幽情。是日也，天朗氣清，惠風和暢；仰觀宇宙之大，俯察品類之盛；所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。夫人之相與，俯仰一世，或取諸懷抱，晤言一室之內；或因所寄託，放浪形骸之外。雖取舍萬殊，靜躁不同；當其欣於所遇，暫得於己，快然自足，曾不知老之將至」。這種詩人雅集，參與者率性而為，盡情而歡，或高談闊論，或即席揮毫，或高歌一曲，或舞之，蹈之，已到忘我的境界。這種以自由與興懷為主的創造活動，泰勒認為是其他各種創造的基礎。所以，對特別重視創造，尤其是藝術創作的人，應養成隨身帶有紙筆，將一時偶發的感受或靈感記錄下來，待日後深入思考，作進一步的發展。

據畫史記載唐代王洽「善潑墨，畫山水，時人故亦稱為王墨。遊江湖間，性多疏野，好酒，凡欲畫障，必先飲，醺酣之後，即以墨潑，或笑或吟，腳蹴手抹，或揮或掃，或淡或濃，隨其形狀，為山為石，為雲為水，應手隨意，恍若造化」。宋梁楷的「潑墨仙人」（圖三），以及近人張大千的潑墨潑彩作品（圖四），在創作開始的一刹那，都是即興式的表現。還有西方的超現實主義的自動性技法，紐約抽象表現派畫家如帕洛克(Jackson Pollock)的作品（圖五）、德庫寧(Willem de Kooning)的作品（圖六）都是屬於這種創造方式。

2. 技巧性的創造 (Technical creativity)

這種創造需要使思路適應客觀的要求，應用科學上或藝術上的原理原則，以解決特殊與實用的問題，以增加作品（產品）的精密度與



▲ 圖三 宋 梁楷 潑墨仙人 冊頁 48.7 × 27.7 公分



▲ 圖四 民國 張大千 秋山夕照
1967年 梅雪堂藏



▲ 圖六 德·庫寧(De Kooning) 女人第一號 1950~1952年



▲ 圖五 翰洛克(Pollock) 集中 1952年

完整性。例如新寫實主義 (Photo Realism) 畫家，他們利用幻燈機將幻燈片或照片投影在畫布上，然後在畫布上描摹，以求更精確的掌握輪廓外形，他們以噴槍代替畫筆，如此更能客觀，細微而毫不具個性的描寫，達到亂真，比真還真的境地。如愛狄 (Eddy) 作品「給H先生的新鞋子」(圖七)

3. 發明的創造 (Inventive Creativity)

發明的創造是產生新觀念的一種創造。主要是舊物新用，用另一種眼光來看舊東西。西洋現代畫家馬賽勒·杜象 (Marcel Duchamp) 的藝術創造就是用這種方法，他在一九一五年的一篇論述，名為〈藝術觀大轉變，破壞偶像者馬勒塞杜象〉闡述對傳統的藝術觀功能的置疑 (s)。在他的一件作品名為「噴泉」(圖八) 是現成品的尿缸 (男用小便池)。尿缸在一般人眼中怎麼可能成為藝術品，但杜象以新的美學觀來詮釋，而成為一種新的創作。

民國初年，吳昌碩、齊白石，引金石藝術入畫，徹底精研金石碑學，把碑的用筆入畫，用筆取法古篆使筆意轉趨古樸渾厚，而開創金石畫派。將中國文人畫推向另一高點。我們可從吳昌碩作品「藤圖」(圖九)，齊白石作品「豆與蟋蟀」(圖十) 中，發現獨特金石韻味的篆籀線條。

4. 革新的創造 (Innovation Creativity)

革新的人，必須具有高度抽象化，概念化的能力，以及敏銳的觀察力與領悟力，以洞察隱藏在原理原則以及各種概念背後的前因後果，並進而發掘問題解決問題，產生新的創造。近代大書家吳昌碩就是



▲圖七 唐·愛狄(Don Eddy) 給H先生的新鞋子 1973~1974年 壓克力 畫布 克利夫蘭藝術博物院

一例，他窮畢生之力，臨摹專研石鼓，終將石鼓結字加以變化，石鼓原文圓中帶方，他將之變為瘦長，右邊提高再參與兩周金文，故婉婉恣肆，自創一格。五四新文化運動後，一些留學歸國的畫家提出國畫改良，徐悲鴻提出「中國畫改良論」主張：「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方繪畫之可採入者融之」。吸收西方繪畫以滋潤中國固有繪畫，強調師法自然，以西方素描技法寫生、以解剖學、透視學與色彩學的學理，充實傳統內容。林風眠倡「國畫革新」主張吸取西方之長。他們兩人為傳統文人畫一味臨摹、復古，



▲圖八 杜象(Duchamp) 噴泉(Fountain) 釉瓷衛生設備 高30公分 1917年 米蘭·史凡茲藝廊



▲ 圖九 民國 吳昌碩 蘇園



▲ 圖十 民國 齊白石 豆與蟋蟀 1923年 40.5 × 67 公分
布拉格國家畫廊



▲圖十一 民國 徐悲鴻 人像 1943年



▲圖十二 民國 林風眠
五朵紅花

所形成「公式法」的畫法，注入西方的營養，讓中國畫帶來生機，如徐悲鴻作品「人像」(圖十一)畫中人物的頭手的表現法是吸取西方寫實素描的營養，林風眠作品「五朵紅花」(圖十二)是擷取野獸派的觀念來創作的。

5. 新興的創造 (Emergentive Creativity)

這種創造最為複雜，深奧。它所牽涉的是前所未有的，最抽象而基本的原理原則。由這些原理原則所組成的新觀念新學說或由一些抽象符號所代表的新作品。如後期印象派 (Post-impressionism) 畫家塞尚 (Paul Cézanne) 不滿於印象派 (Impressionism) 畫家的追求外光色彩的表象畫法，而希望在物象的表面之外尋找永恆的性質，因而發現「自然中所有形體是基於圓錐型、圓球型和圓柱型」(9)如作品「聖維多利亞山」(圖十三)。因而開啓二十世紀的新藝術運動、野獸派、立體派相繼運應而生，他本人也因而被尊為現代繪畫之父。

以上的五種創造類型，每一種都牽涉到不同的生活經驗與智慧，有的創造者的作品可能只單純屬於一種類型，有的可能包含兩三種類



▲ 圖十三 塞尚(Cézanne) 聖維多利亞山
(Mont Ste-Victoire) 1904~1906年



▲ 圖十四 梵谷(Van Gogh) 麥田與柏樹
(Wheat Field and Cypress Trees) 1889年 28 1/2"×36"
倫敦國家畫廊

型。但不論如何，這些都是富創作性的作品。

(四) 創造的背景

藝術品是藝術家創造出來的，所以藝術家是創造藝術的主宰，因此，藝術品自然離不開藝術家本身及四週所給予的外在因素的影響。換言之，作品的內容與形式決定於創作者的智慧、個性、人格、民族性、環境、時代精神，也就是創作者的創造背景。

1. 智慧

首先把智慧、智能、心智的意義界定如下：

心智：各種屬於思維方面的活動，如認知、記憶、思考、評價等都屬於心智的範疇。

智能：每一種心智運用到某種訊息上去，而產生某種產品（作品）是一種智能的表現。

智慧：個體所有的全部智能的表現。

藝術的創造，是需要天才，這

是大家公認的事。藝術家將思想感情構成「意象」，再經由媒介表現出來，這不是普通的意志作用可以完成，而需要才智的融會。天才，即是天賦才能，如果以通俗的話來說，天才亦可稱為智慧，是高度的生命力，在同時代大流中，強於其他生命力是也。今日的行爲科學家對天才的研究，已累積相當成果，僅將其發現天才的共同點，介紹如下(10)：

(1)才華體現：天才是個多種力的體現，是個人智、情、意三者最高的成就。世界上很少有人能夠體現全部的潛能，常人所用的潛能，只達所有潛能的百分之一二。而天才所用的潛能，無論就縱面與橫面而言，都較常人深廣。才華是智力、知識、技巧與創造力的總合。才華不能與智力相提並論。智力高者，創造力並不見得高。智力到某一程度以後，情與意在創造上扮演更重要的角色。

(2)創造革新：美國人類學家葛雷(Gray)在評量西方天才時，除了創造力外，更重視該人超越時代的造

就。如荷馬處在一個無知的，但又啓蒙的時代裡，詩歌還停留在原始狀態。他既無典範可資參考，又無良師教導，僅憑自己摸索創造，而寫出光芒四射的《伊里亞德》《奧德塞》二本史詩，堪稱劃時代的創造。

(3)影響力：天才的造就，必定對該領域有長久而大的影響。有時由於創造者的觀念過於前進，而使該領域的專家還不能窺略其發明的要旨與含義。有時對於該創造過於新穎，一反「常理」不為大眾所接受。以致其創造成就暫時被時代所埋沒或摒棄。如後期印象派畫家梵谷(Van Gogh)他以主觀的手法來呈現內心感情世界，色彩強烈，筆觸奔騰有力。充滿不安的情緒與內在的激情(圖十四)，成為後來表現主義(Expressionism)的先驅，但他生前不曾賣過畫，唯一的一張是他弟弟買去的。

(4)創作年距與創作量：心理學家阿爾伯特(Albert)從七十多篇有關天才的研究報告中，發現多數的西方天才創造年距都很長。有一位研究

者發現，十九世紀的科學家與作家，他們平均創作年距各達三十四年與三十年。各種研究顯示越早從事創造的天才，其創作量便越多。創作量越多者，其達到高峰的可能率也越高。

2. 個性

心理學上所謂的個性，乃是精神生活之個人的差別情形。因為人類的生活，一方面有共通之點，另一面復有其特殊之點，即是個性。易言之，就是每個人的內部生活，各有傾向不同。這個傾向就叫「個性」。個性是與生俱來的性情，依著它來決定每個人的好惡。因此，也就決定了每個創作者的創作態度，所以說有個性的作品，就有獨特之處，是內心的流露，自然而純真。我們常說：「畫如其人」就是這個意思。

3. 人格

藝術家的人格特徵與生活方式，在所有行業中可以說是多采多姿的。在我國古人常以「清高絕俗」、「嘯傲煙霞」、「不食人間煙火」來形容。西人則多視藝術家行徑怪癖。不修邊幅，具有神經質傾向。根據心理學家各項研究顯示：藝術家（不包括作家）個性內向，精力旺盛，並且對從事作品與事業鏗而不捨。具有不屈不撓的精神(11)。藝術家與科學家一樣都是氣質平和，興趣女性化，並且有消極的趨勢。富於創造性的藝術家人格特徵是智慧高，富於獨創力、領悟力、與抽象（理論）思考力。具有獨立的思考與行動的習慣。求知與求美的興趣高。對經驗有廣大的開放性。他們的生命都有一個明確的方向，夙夜匪懈，朝理想目標奮進。

4. 環境與民族性

人類文化一開始，即深受其所生存居住的「地域影響」。地域指的是土地，包括位置、地勢、面積、氣候等。由這些合成所謂的「地理環境」。也就是說，任何民族的文化成果，無不深受地理環境的影響，而完成其獨特的表現。換言之，「地理環境」是人類「文化環境」賴以建立形成的基礎。作為文化藝術的繪畫作品也不例外，自然在作品中顯出地域的氣息與情調。

我國版圖遼闊，地域環境差異大，南北民族的精神生活，始終呈現著不同的色彩。北方高山峻嶺，平原廣漠，景物蕭條，氣候寒冷，形成北人重實際，崇武德的習性。南方山明水秀，川澤縱橫，風物茂美，氣候溫和，形成南人崇玄想，愛文治的習性。因此，北方藝術多慷慨激昂之思，南方藝術富悱惻纏綿之情。李思訓、王維的不同畫風，肇因於此。李思訓作品工整華麗，以小斧劈皴法（適合陝北的山石質感），鉤線、重彩表現青綠金碧山水，王維作品以水墨（南方多霧潮溼）表現出江南的詩情畫意。

5. 時代

對藝術具有影響的特殊力量，除智慧、個性、人格、民族性、環境外，便是藝術家生存的時代。它包括政治環境、社會變遷、時代思潮。日本評論家金子筑水曾說：「藝術由時代所產生，更進一步去創造時代，這是藝術家最偉大的本領。藝術家一方面根據一定的時代精神去創造作品，而又在此作品中，顯示思想上特殊的傾向或潮流，……」(12)。南宋，李嵩的市擔嬰戲圖，圖中人物穿著與現具充分顯現時代因子，試想今日我們的衣飾與小孩的玩具，兩相比較是多麼不同，單就以玩具材料來看昔時是竹子木

頭，今日則是鋼鐵橡膠。▲

註

- (1) Marilyn Finnegan, New Webster's Dictionary of the English Language college Edition p.372.
- (2) 郭有通，《發明心理學》，P.11。
- (3) 劉文潭譯，《西洋六大美學理念史》，P.334。
- (4) 同(3)。
- (5) 同(3)。
- (6) 凌嵩郎，《藝術概論》，P.105。
- (7) 郭有通，《創造心理學》，PP.2-5。
- (8) 沈麗蕙，佳慶藝術圖書館—3，新地平線 P.168。
- (9) H.W. JANSON HISTORY OF ART P.621。
- (10) 同(2)，PP.99-101。
- (11) 同(2)，P.134。
- (12) 虞君賢，《藝術概論》，P.107。