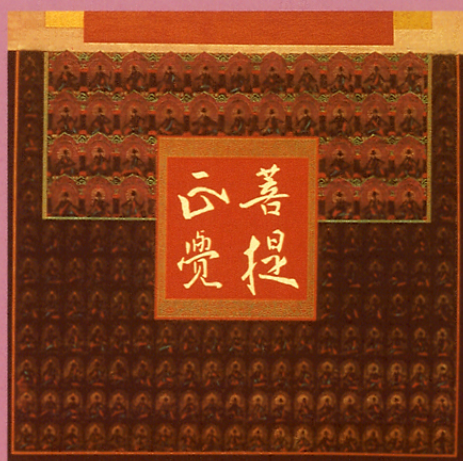


# 談水墨畫的創作與教學



劉國松

自一九五五年去基隆市立一中實習教學開始，中間除了接受預備軍官訓練和服役，以及獲得美國洛克斐勒三世基金會兩年環球旅行獎金旅行之外，從未中斷我的教學生涯，即使是在休假期間，我也在美國愛荷華大學及威斯康辛州立大學做客座教授。現在算來，已快四十個年頭了。

早年在中學教的是美術和勞作，隨後在成功大學建築系任郭柏川教授的助教、後轉去中原大學建築系任講師、副教授、最後升到教授，都是教的鉛筆畫、素描、水彩和油畫，也就是所謂的西洋畫，從未涉獵到中國畫，也就是水墨畫的教學。直到香港中文大學請我去藝術系任教，這才真正專教學習美術創作的學生，得以發揮我的專長，實現我的理想。

我從十四歲開始學習傳統中國畫，當時也是如癡如醉般地臨摹古畫。可是到了大學二年級，一接觸到西洋近代畫時(最初是印象派)，馬上覺得西洋畫更接近我們的生活和感受，也更吸引我。臨摹了四五年的國畫，反而使我感到與我們的真實生活疏離、無關，用的都是古人的辭彙與章法，表現的全是拾古人的牙慧，毫無生意，感覺一點希望也看不出來。我就像大多數的青年學子一樣，放棄了國畫，全心全意地投入到西洋現代畫的追隨與研究之中，走上了全盤西化的道路，這也是「五月畫會」最初成立的目標。可是僅一九五九年之後，我覺悟到全盤西化也不是我們中國人應該走的路。過去我們罵傳統國畫家只知模仿不事創造。但反省一下自己呢，不是也在模仿嗎？模仿的不

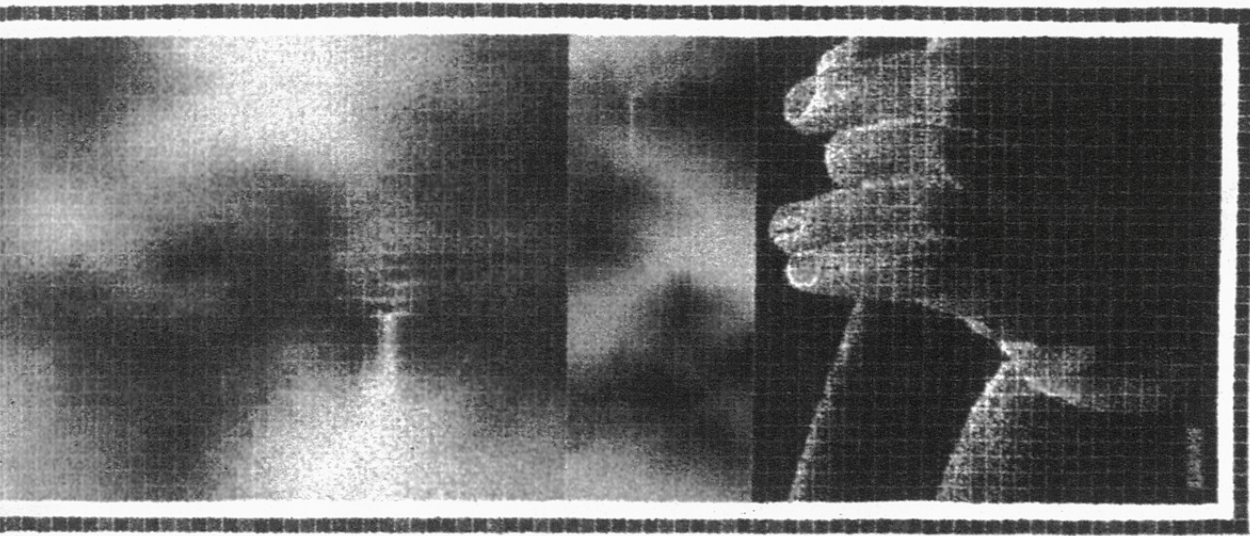


是中國古的，而是西洋現代新的，雖然模仿的對象不同，其模仿則一。我們是否在五十步笑百步呢？經過了一番反省自問之後，我就提出了一個口號：

李君毅 力拔山兮氣蓋世 22×90 cm 1994年

模仿新的，不能代替模仿舊的；  
抄襲西洋的，不能代替抄襲中國的。

於是我開始鼓吹走中西合璧的道路，在中西兩大傳統中擷長補短，走出第三條全新的自己的道路來。「五月畫會」之所以在台灣的現代藝術運動中佔有一定的地位，在台灣繪畫發展史上受到重視，不是由於它最初的全盤西化，而是在於一九五九年對「本土意識」的覺醒。那時余光中教授即為文稱我等為浪子回頭。



兩年以後，我更覺悟到，身為一位中國畫家，應對自己的文化傳統的發揚有份責任，我們生在這個時代也一定有我們的時代使命。世界上最主要的可分為東西兩大文化體系，美術上也分東西兩大畫系。代表西洋的是以油為溶劑的油畫，代表東方的是以水為溶劑的水墨畫。水墨畫由中國人發明，傳播至東亞各國，形成獨立的體系。在東西兩大畫系的發展上，水墨畫一直走在油畫的前面。尤其是文人畫的出現，對中國畫的發展，做出了空前偉大的貢獻。可是到了元朝以後，由於封建的文人把持了畫壇，繪畫變成了他們修心養性的工具，再也沒有新的發展，更沒有劃時代的突破。相反地，西洋畫家却因十九世紀末接觸到東方繪畫之後，有了極為突破性的發展，更變成後來居上的局面。就拿宋朝的梁楷來說，他的名作「潑墨仙人」的創作思想和表現技法，西洋畫家一直到了

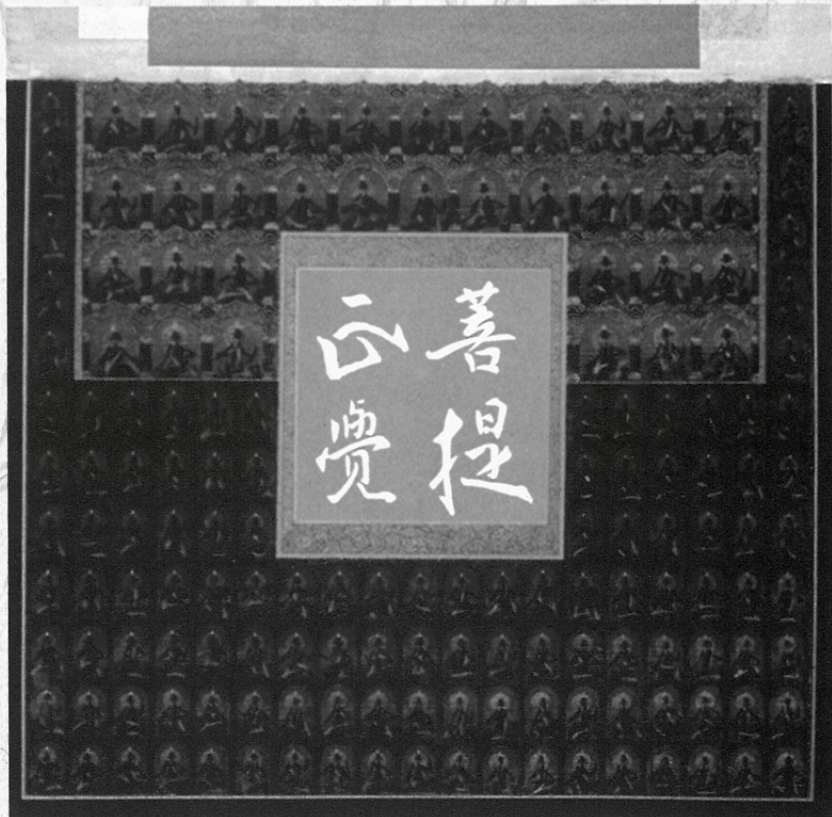
「表現派」的出現之後，才能與梁楷相比，這其中已相差了七百年之久。

東方畫系的水墨畫，有過如此輝煌的過去，它又有着與西方畫系迥然不同的獨有領域，如果能由封建的文人畫（一言堂）的桎梏中解放出來，應當還有廣大的發展空間，可以與西洋畫系並駕齊驅於國際藝壇，不至於淪為被淘汰的命運的。因此，我又放棄了以西洋油畫材料去實現中西合璧的理想，重新拾回已拋棄了七年之久的東方畫系的墨與紙。但經過西洋現代繪畫的洗禮之後，不可能再回到文人畫的舊形式之中。我一面從事各種技法的試驗，找尋新的出路；另一方面又嘗試建立新的理論，用以喚醒其他的中國畫家。

首先，我將文人畫的精髓——筆墨以及皴法翻譯成白話，並用現代語言加以解釋。所謂的「筆」，是指筆在紙或絹上走動時所

留下的「痕跡」，如果這留下來的「痕跡」好，就叫用「筆」好，這「痕跡」實際上就是「點和線」，「筆」就是「點、線」的代名詞。所謂的「墨」，是指用墨或色所作的渲染，如果這渲染的墨色好，就叫用「墨」好，而渲染通常是以大片平面出現在畫面上，所以所謂的「墨」，其實就是「色和面」。因此，文人畫所特別強調的「筆畫」，實際就是現代人所說的「點、線、面、色」，繪畫的基本元素。何謂「皴」呢？查查字典吧！字典中會很清楚地告訴你，「皴」就是「肌理」，製作「肌理」的方法就叫「皴法」。進而，我更提出了「革中鋒的命」和「革筆的命」的口號。因為點、線、面、色和肌理，並非一定要用筆才能做得出來，用其他的工具和技法也可以做得出來，而且還和用筆畫（寫）出來的不同。如此不是可以獲得多樣化的點、線、面、色和肌理嗎？不是將水墨畫的表現能力增強了嗎？也把水墨的領域拓廣了嗎？這樣才可以與西洋畫系平起平坐，一爭長短了。

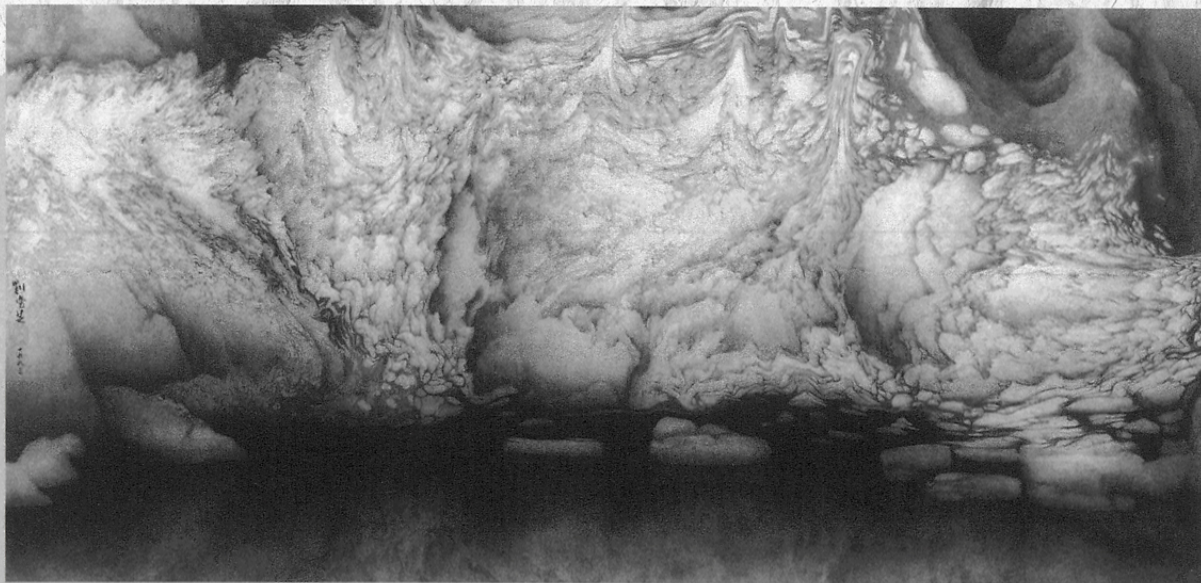
當我提出這想法與口號時，畫壇一片譁然，他們不明白我的「革筆的命」是在觀念上的，是要畫家從「筆」是繪畫的唯一工具這一概念的牢籠裡解放出來，並非從此不用筆。他們也不看看我在提出這一口號之後的幾年中，仍然以筆與其他新的技巧並用的。當然罵我的人很多，罵我最兇的，說我一心要想破壞中國固有文化、丟棄中國優良的繪畫傳統、數典忘祖等等。豈不知我愛中國文化傳統絕不亞於任何人，就因為我愛她，才想盡了辦法把她由死亡的邊緣救活過來，並為她找尋最好的出路。而那些自認為



郭漢深 菩提心覺 68×68 cm 1994年

保衛傳統文化的孝子、衛道者，實際上都是些坐吃老祖宗遺產的敗家子而不自知。

香港中文大學藝術系辦了多少年沒有甚麼成績，校董會有人提議關掉它，可是又有人覺得可惜，因為它是香港唯一的美術最高學府，最後還是決定重新整頓，於是在一九七一年請了我這位與香港沒有任何牽扯的外來人前往從事改革。在我系主任任內，我創辦了中國美術教育史上第一個「現代水墨畫」的科目和課程，從事新的教學方法，激



劉金芝 「雪山之六」 136×66.5 cm 1993年

底揚棄臨摹為水墨畫基礎的教學觀念，開始實驗新的教學方式。

我這一新的教學理念在最初試驗時，還有些耽心。於是在一九七五年，我同時用西畫也做了一個實驗。那年我給自己排了一科二年級的油畫課。香港是一個商業都市，父母更不贊成自己的子女讀文科，尤其是美術。香港高中已沒有美術課，初中也只學習些鉛筆畫、圖案和設計。許多學生根本沒有畫過水墨畫，當然更談不上油畫了。中文大學每年收學生名額為二十人左右，但可讓我們選的總共四十來人，這與台灣幾十人取一人的比例相比，可謂大冷門了。因此，學生進入二年級時都是第一次摸油畫，毫無根基可言。那時，全世界正在流行「照像寫實主義」，於是我一開始就教他們畫照像寫實的畫，不從

印象派開始教。

第一週上課時，我放了一些當代照像寫實派領導畫家的作品幻燈片給他們看，引起他們讚嘆與興趣。第二週就要求他們每人拍一卷幻燈片帶來，並放給大家看，選出一張自己最喜歡的。在第三週上課之前，先用幻燈機將其照在空白畫布上，並將輪廓用鉛筆細心的鈎出來，隨後將該幻燈片送到照像館放大成一彩色大照片，以便在第三週上課時，照着照片的顏色、明暗和光影慢慢地畫上已鈎好輪廓的畫布上。第一張畫完接着畫第二張、第三張……。第二學期快結束時，第十張照像寫實的畫已經完成。在此同時，「香港當代雙年展」將要收件，於是我選了五位最用功學生的五張優秀的作品，要他們送去參加雙年展。起初他們沒有信心，還說

剛畫了一年的油畫，怎麼可以與那些在海外已取得碩士學位的畫家相比呢？我鼓勵他們去試試看，落選了也沒有關係嘛！一個月後，評選的結果傳來，不但五個人都入選，其中一個還榮獲西畫首獎。他的名字叫翟宗浩，現在仍在紐約繼續創作之中。一年多之前還來台北舉行過個展，相當出色。另一位是鍾大富，東京國立藝術大學後來獲得藝術碩士，已先後在日本、台灣、韓國及香港獲得十餘個獎，今年初，香港藝術館特地為他舉辦了一次個人畫展，已出人頭地了。

那次香港雙年展的評選結果（我不是評審委員）說明甚麼呢？它證明了我的理念是正確的——甚麼樣的繪畫，它的基礎就在它本身技法地重複練習，其他的技法再好，也不是它的基礎。換句話說，宋畫臨摹得再好，只能畫宋畫，傳統筆墨練得再精，也只能畫文人畫，這些都不是現代水墨畫的基礎，對現代水墨畫的創作也沒有多大幫助的。我這樣說，也許有人會說，繪畫創作不只是技巧，還有精神內容呢！是的，一點也不錯！現代的精神內容，一定要用現代的辭彙來訴說、來表現；個人的精神內容必須要用個人的語句來表現。如果只是拾古人或他人的餘唾，訴說些古人已經說過上千遍上萬次的內容，那還能談得上甚麼精神呢？一個時代有一個時代的精神，有一個時代的辭彙與個人的語法，你必須把這些新的辭彙與現代語法練好了，才能自如地訴說個人的心聲。凡是談到技巧，除了重複地練習之外，沒有別的更好的方法。個人技巧掌握好了才有資格談表現自我的。



楊慧賢

大地在移(二)

67×33 cm

1990年

今年七月廿日至八月廿日，台北國立歷史博物館特地邀我舉辦了一個「劉國松藝術研究展」，同時邀請了成功大學歷史系蕭瓊瑞先生寫了一本「劉國松研究」十數萬字的大書，和李君毅先生編的三十萬字的「劉國松研究文選」，合成一部巨著，與畫展揭幕同時發行。這次「研究展」與過去歷次所舉辦的個人畫展最大不同之處，它不但展出我做為一個畫家的創作歷程，同時也展示了我做為一個美術教師的教育思想與理論，和教學方法與成績，有

些學生的習作同時配合展出，以作為說明與佐證。

過去二十年來，我曾不斷地在香港、大陸和台灣，甚至美國與澳洲講述我的教學理念，漸漸地獲得了一些人的認同與支持。在這次的「研究展」中，我特地創作了兩件作品，一張題名為「荒謬的金字塔」，另一張叫做「荒誕的金字塔」，是我對傳統的、陳腐的教學理論的否定與譏諷。許多觀眾看了都不明白，我就在此說明一下吧！

中國繪畫的教學思想，是根據

「為學如同金字塔」的教育理論而來的。所以傳統的國畫老師一再地向他的學生們強調：畫畫先要把基礎打好，基礎打得愈廣濶，將來蓋得愈高，才能出人頭地。換句話說，學畫先要臨摹過去各家各派的技法，把它們都學好了，然後再求個人的創造。基礎不學好是不能談創造的。我把這種教學思想稱之「先求好，再求異。」也是李可染先生所說的：「用最大的力量打進去，再用最大的勇氣打出來。」打進那裡去呢？指的是「傳統」呀！其實，打進傳統已經不容易，由傳統中打出來就更難了。我們就以大陸來說吧，每年由美術學院、畫院、大學、師範學院、師專的國畫部門學成的有多少人呢？我想用火車來裝也裝不完，每人的基礎都比台灣的要紮實、要好得多了，可是有幾個是有創造性而出人頭地的呢？吳冠中、李可染又都是西畫系畢業的。這種情形在台灣更明顯，陳其寬和余承堯，都沒有進過國畫系，沒有臨過古畫，也沒有學過文人畫，可說沒有一般人所謂的中國畫的基礎，但結果都比有臨摹出身的畫家更受到了中外美術界的讚賞。這些還不夠保守的傳統畫家反省的嗎？

我有鑑於此和自己的教學實驗，遂提出了「先求異，再求好。」的教學理論，並付諸於實行。我先要學生們由「一隻筆走天涯」的文人畫封建思想中解放出來，進而介紹幾種水墨畫的新技法給他們練習練習，然後鼓勵他們一定要能舉一反三，探索、試驗、創造自己的新技法，隨後再一再地重複的練習。等到把自己創造的新技巧練習好了，能運用自如了，個人的畫風也就建

立起來了。過去的金字塔因建築技術差，一定要地基寬廣，才能蓋得高，可說是堆起來的。可是現代的摩天大樓有哪一個是有那樣廣濶的地基的？都像一個柱子一樣，上下一般粗，個個建得比金字塔還高。因為現代建築的地基是往下扎，只求深，不求廣，地基打得愈深，大樓也就建得愈高。所以現代畫家不在於能畫的種類與方法多，而在於你畫的與別人不同；而後把它畫好來，你的技巧愈獨創、愈新，將來建得愈高，愈出人頭地。這就是「先求異，再求好。」的真義所在。

我常常對我的學生們說：做為一個畫家與做為一個科學家沒有甚麼兩樣，科學家一定要全心投入地在實驗室裡不停的做實驗，實驗成功了才有所發明，有所發明才能成其為科學家。畫家也是一樣，他必須全心全意地在畫室中不停的實驗，實驗成功了才有所創造，有所創造才能成其為畫家。如果一個人只跟著古人的筆法走，或是老師叫他怎樣畫他就怎樣畫，那又何異於科學家的助手呢？助手就是完全聽從科學家指揮的，他自己是有甚麼發明或創造的思想和理念的。

縱觀中國美術史的發展，五代與兩宋的繪畫之所以如此朝氣蓬勃，出了那麼多的大畫家，是因為個個都在實驗自己的方法，發明個人的技巧，創造獨特的風格。我們現在所常用的劈麻皴、解索皴、斧劈皴、馬牙皴、雲頭皴、雨點皴、米點皴、拖泥帶水皴……等等，都是那時的畫家為了達到個人的表現，創造出來的繪畫辭彙和語言。元四大家，除了倪瓚創造了褶帶皴，王蒙創造了牛毛皴之外，元以

後就沒有看到有任何新的技法的發明。後人最崇拜的黃公望，也只是將前人所創造的劈麻皴、礬頭皴及米點皴組合得非常好而已。明清兩代的畫人，更是推崇古人、模仿佛古人，根本不知創造為何物了。一代模仿佛一代的結果，只注重形式技巧的傳承，而失掉原創性的藝術本質；徒具古人軀殼，毫無時代精神，也難怪黃賓虹要嘆息地說：

唐畫如麪，宋畫如酒，元畫如醇，元畫以下，漸如酒之加水，時代愈近，加水愈多，近日之畫，已有水無酒，故淡而無味。

我看清了中國畫如欲起死回生，必須由形式上的突破做起，如欲突破上千年來的固有形式，又必須從技法的創新做起，從新的辭彙與語法的建立做起。換句話說，發明新的皴法是刻不容緩的當務之急。因此，我在一九六三年率先創造了「抽筋剝皮皴」。隨後，我和我的學生們不停實驗的結果，共同創造了許多新的皴法，有的已定名，有的還未命名，都在這次「劉國松藝術研究展」中同時公諸於世，引起了觀眾熱烈的歡迎與討論，也引起了保守人士的震驚。六百年來，我們對公式化的文人畫首先做出了突破性的發展。新的創造性浪潮，又滾滾而來。「21世紀現代水墨畫會」的成立，即一個明顯的例證，今後追隨的中青年畫家將會愈來愈多。

中國畫沒落是與走入公式化是分不開的，走入公式化又與「胸有成竹」的理論有著密切的關係。元朝以前的畫家，為了表現眼前所看到的山石肌理，而發明了個人的皴法，

也創造了自己獨特的風格。後來的畫人不去看真山真水，也沒有自創的慾望。古畫臨多了，已經可以背著畫了，「胸有成竹」又提供了他背畫稿的理論根據。他胸中能有多少成竹呢？難免不一再地重複那既成的形式了。針對這種現象，我提出「畫若佈奕」的理念以更新創作的思想。畫畫應該像下棋一樣，走一步算一步，隨機應變。不應該還沒畫就已經知道結果了，那樣的畫一定板，不可能活，更談不上生動了。

法國立體派畫家布拉克說得好：每一幅創作都是走向一個未知的旅程。如果要你去一個常常去過的地方去旅行，你一定沒有興趣的。

「畫若佈奕」的理論，我首先在六十年代的「抽筋剝皮皴」上實踐了。隨後又試驗運用水拍及漬墨的技法來表現，都獲得相當的成功。可是還是有人說這些技法是碰出來的，偶然性太大，是靠運氣完成的。不錯，這些新的技法，你在最初的確是碰出來的，但是你如果鏗而不捨地一再重複的練習，也就是往地底下打地基，久而久之地基自然愈打愈深，地基打好了也就是你可以控制到百分之八十或九十，自己的風格也就開始建出地面了。因為真正的創造是不可能做到百分之百的控制的，如果真能做到的話，那就可以複製，能夠複製的東西，就不是藝術品，而是工藝品。

我們不是常聽人說：畫家喝了酒之後，會畫得更好嗎？會有神來之筆嗎？為甚麼呢？喝了酒之後，開車都是犯法的！那是因為喝了酒之後，手腳都不聽大腦的指揮。手控制不住了，出現了偶然效果，這



鍾立崑 古迹冷原在嚴景夢中寒  
87×97 cm 1990年

梁棟材 三位一體之六 107 ½×68 ½cm  
1995年

種偶然效果就被稱做「神來之筆」。因此，你就可以知道偶然性在繪畫上是多麼的重要了。古人的潑墨、吹雲、彈粉、擲蔗滓等都是些半自動性技法，為的也是偶然效果的獲得。

中國人的人生哲學與西方的完全不同，西洋人把人與自然對立起來，相信人必勝天；中國人認為人是自然的一部分，一定要與自然取得和諧，最高的境界是天人合一。如果要把此一「天人合一」的理想落實到繪畫上，這種半自動性技法所得到的(如水拓、漬墨的)偶然效果，可以稱得上是「自然天成」，然

後再加上畫家的人工修飾。營造最後獲得一張氣韻非常生動的畫。這是古人所嚮往的，也是我們現在所追求的。



著者 國立台南藝術學院專任教授