

淺論兒童水墨畫的開放美育

胡寶林



前記

本文是一段水墨畫教學的經驗和心理報告。筆者有十幾年的水墨教學經驗，教學的對象都是以兒童為主。民國六十五年至七十五年間，在國內外都有開設兒童繪畫班，將中國水墨畫的筆法墨法基礎，融和到水彩和廣告顏料中去教學，後來教學概念又漸漸集中於返回宣紙棉紙和中國毛筆的媒體上。尤其是等到筆者的三個女兒漸漸長成到能手握寸管自由揮灑的年齡，更是把家庭中的繪畫生活集中到毛筆的繪畫藝術上，筆者之所以對兒童水墨畫樂此不疲，是因為能從孩子的作品中見到創作的解放。更覺得中國水墨畫教學不但應廢除臨摹的過程，更應推廣到兒童美育中成為教學活動的重心。

一、美育基礎——臨摹或寫生

中外繪畫教學的兩條傳統入門路線通常被理解成東方「臨摹」，西方「寫生」。過去關於臨摹和寫生的爭論已夠多；而就現代美術教育的整體目標來說，實際已經不能簡化到「臨摹或寫生」的基礎了。今天西方美術教育在幼稚園、小學到中學的實踐方面，普遍被肯定的是「方案教學」(Project wokshop)，並不計較素描技巧的進階。「方案教學」是透過多種材料去表現生活環境現象的美感和問題。傳統的素描技巧如靜物寫生(鉛筆、炭筆、水彩、油畫等)只能在少數的坊間美術班中學到。在學院方面必修的素描課程只剩唯一的，不爭的人體素描。

人體素描通常以木炭為主，是屬於一種線條和量塊造形的基礎訓練。而注重光影的石膏像素描早就不興了。

人體素描是一種以線條為形式與內容的表現。西方現代美學視線條為能表現的節奏、速度、運動、張力和外射的力量。線條從客體物象(人體)上抽離到畫面的空間，有可能推移運行成一獨立的自由情境。這一情境就是一種抽象的完成，是一個不再有主體和客體的獨立表象(representation)。「表象」是一個有自律性和原創性的理解客體的橋樑。原創是獨特的，自律則是顛覆形式的，尤其是僵化的形式。因此，國外的人體素描教室在同一個老師的指導下，會有許多不



清 八大 葡萄園 約1690年



明 徐渭 菊竹圖

同的風格表現，這是學生自己的選擇(可能模仿他人的表現，但不一定模仿老師)。

因此，現代的美育基礎教學，不能再用臨摹的方式，臨摹只會扼殺原創，僵化形式的表現。明沈顛《畫塵》有云：臨摹古人不在對臨而在神會。

寫生是觀照物象的真實存在方式，一種透過感性能力的觀照，不是模仿真實世界，而是對真實世界的形式予以修正。作品的美學形式擴大了對自然(物象)本質的知覺與想像。寫生的過程正如宗炳所說的「外師造化，中得心源」。整個西方美學運動追求的「主觀性」、「原創性」和「自律性」都是東方傳統繪畫的精神所在。中國的臨摹之風來自仿古風格，尤以明清為最。雖然明朝的復古之風好似一種文藝復興的運動，追求古代藝術純粹的高度自律，表現的山水畫已非人間烟火，是一種沒有空間，不佔體量，輕描淡抹的線條表演，正好唱和了文人追求淡泊遁世的人格修練。

臨摹之風扼殺中國繪畫創新數百年，已是不爭之實。表現人格的文人畫主流所冠的標籤——凡是文人畫的都是文人畫。不但阻礙了異於主流的發展，更妄視非人格表現的表現主義的存在。譬如徐渭、揚州八怪、八大、石濤等畫風都是至少有百分之八十表現主義的形式與內容。



拉斯哥 洞穴壁畫

二、表現主義和書寫線條

曾有藝術理論家說過：無論世界的藝術潮流怎麼變，有兩種形式會周而復始的出現，其一是表現主義，其二的象徵主義。前者是在洞穴繪畫中就出現過的深具原創性，以線條為主的表現；後者是藉繪畫變成一種符號、一種幻覺、一種象徵。表現主義的特徵一定是線條的書寫特性。線條的表現有能引起觀賞者共鳴的力量和感情變化，透過線條的微觀還能感覺作者手臂的律動而與之合一。中國早就「書畫同源」，古代稱繪畫為「寫畫」，所謂「寫胸中之氣」、「飄然寫物外情」。表現主義不是止於情緒的發洩，也可能是一種觀念和幻象的結合。線條的

寫畫是一種「心手相應」(蘇東坡)的過程。我們見到了法國拉斯哥洞穴中的牛羣線條、馬蒂斯、畢加索以及表現主義繪畫所表現的線條，正和徐渭感情爆發十足、八大飄逸長空、石濤貫穿宇宙的「一畫」線條相通。

中國的書法早就獨立於主體和客體之間，成為表現作者情感、抒發意境的抽象表現藝術。中國的論筆論墨已建構了幾千年的美學系統。筆墨中的「筋、肉、骨、氣」就包容了中國書畫精神中追求的「氣韻」，可以做到「心隨筆運」、「取象不惑」、「隱迹立形」(荆浩〈筆法記〉)。



洞穴壁畫

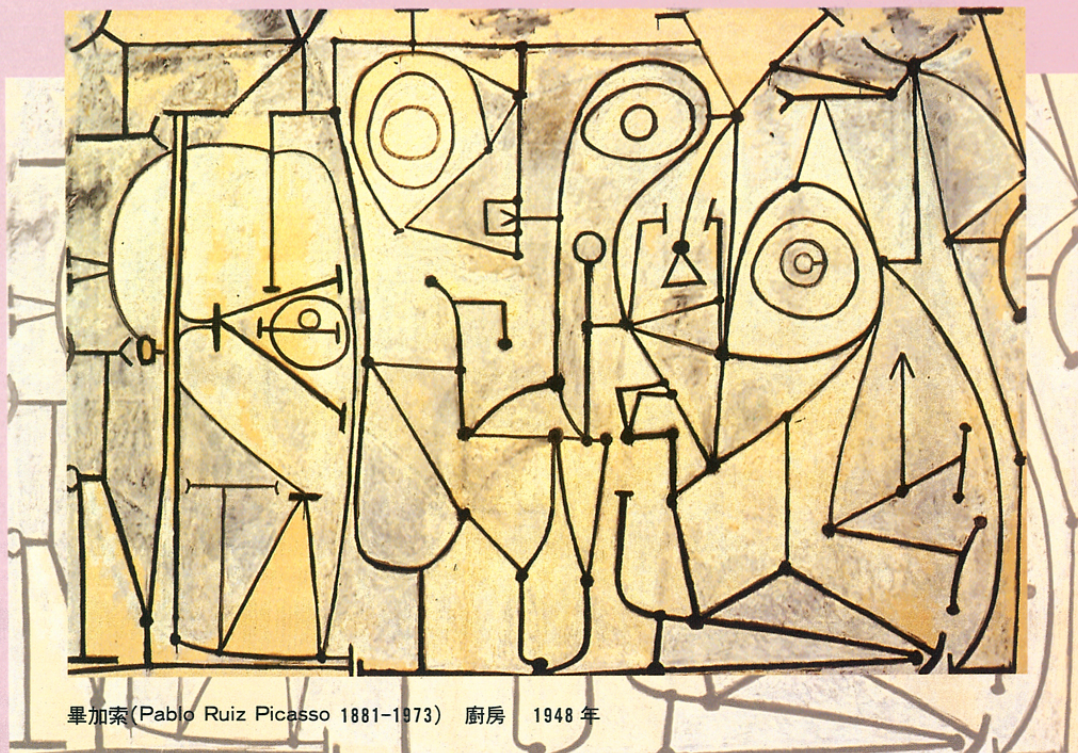
三、兒童水墨畫的美育基礎

傳統的中國兒童繪畫天才都是經臨摹調教出來的。近十多年來大陸也出過幾個資質甚高的繪畫天才，其作品的確是可喜，但不可愕。因為他們作品的原創力無超出成人之前。他們也會寫生，但並未「揮去臨摹手一雙」（齊白石），因此創作的原創力便顯不足。

筆者最早以水墨畫教導兒童基本動作，最初僅以筆墨中的「骨法用筆」和「墨分五色」來教導用筆和用色。「骨法用筆」即不斷叮嚀中鋒用筆和側鋒用筆的變化；「墨分五色」即應用在寫生觀察自然花木，葉葉皆有多色的現象，兒童習慣一筆含

多色；然後一筆揮就，筆墨中見五色層次，相疊而不重覆，以免色墨混濁。兒童被叮嚀養成這樣的習慣，便可盡情在畫紙上遊戲筆墨，但他們要學習知道亂而不混，見好即止（可以時常替換新紙）。兒童的模仿能力本來不高，他們的主觀概念特別強烈。因此他們的寫生是學習觀察，但常常是視而不見，更不能不自覺地有「轉物而不滯物」的直覺禪悟。兒童有了水墨的工具，各種大小的毛筆腕筆對他們來說是變色彩魔術的工具。他們用身體臂力在各種道林紙、棉紙、宣紙上揮灑，沒有老師要求的壓力，畫畫像打拳。

筆者有三個女兒，從她們十四個月能站穩開始，就給她們紙筆，



畢加索 (Pablo Ruiz Picasso 1881-1973) 廚房 1948 年

粉蠟筆、鉛筆、原子筆、大毛筆、洗衣刷、油漆刷。天天有固定的畫板和顏料當做她們的玩具。繪畫遊戲成了一家人的生活內容之一。孩子漸長，繪畫工具就愈來愈集中在水墨畫上面。孩子在四、五歲時作品無自覺的偶然成功最令成人喜愕。筆者漸漸體會到一種「不教之教」的教育方法，深信「拳練千遍，其理自見」的道理。只要給孩子時時繪畫的環境，孩子在八、九歲之間就能做到樣樣「敢」畫的地步，不多相問，自有主張就能保有自己的原創力。在七、八歲的成長階段，兒童的自我肯定和認知心理發展特強，水墨畫的媒材如能同時提供大腕筆和大張宣紙棉紙，給予他們更大的遊戲空間，讓他們有「任運成象」(荆浩〈筆法記〉)的樂趣，就能

擁有石濤所謂「筆不筆、墨不墨，畫不畫，自有我在」的情境。

筆者從未給兒童任何畫稿臨摹，但欣賞名畫和畫冊名作，則可以略作筆墨、用色、構圖、意境的導覽。

四、論毛筆速寫素描與筆墨

既然繪事的錘鍊有如「拳練千遍，其理自明」，對兒童來說，如果只是周末練畫或假期寫生，不但不足千遍，而且準備工作大費周章。因此，較為方便的速寫素描就是最好的補充。平時或假日，如果有帶速寫本子和毛筆外出，不但可學習寫生觀察，而且尚能增強錘鍊之功。提到速寫素描，我們習慣上想



清 石濤 詩畫冊頁 紙本 24×34.5 cm

到麥克筆和鉛筆素描。極少人有用毛筆素描。我們看傳統的中國畫家都有用毛筆素描的畫稿。因為中國畫家要「寫胸中之氣」，不會大費周章搬個畫架到山上去寫生寫實，但並不排除素描速寫。可惜歷史名家的素描畫稿不易尋獲，但近代畫家的素描畫稿則不難見到。現代人有了鉛筆和麥克筆之後便不會用毛筆速寫素描了，何況素描的教育和技法又是近代西方輸入的。筆者於十數年前便從香港購得日本的pentel公司製造的自來水毛筆。這不是常見的用橡皮做的尖毛形自來水毛筆；這是用人造纖維做成有毛的毛筆，毛質比狼毫還硬，能乾能濕，筆管為替換墨水型的墨水子彈，可稍施力擠壓，便能出墨濕潤，把筆

毛在廢紙上拭擦多遍就能蒼勁飛白。這種筆的墨水不是帶藍的化學墨水，而是乾後不怕水的墨液。筆者在家庭和對大學生推廣這種自來水毛筆素描已行之多年，唯購得不易。近兩年來發現師大附近的美術社有輸入此種毛筆，實為推廣毛筆素描的一大佳音。

毛筆速寫素描最適合兒童，因為他們可以手握毛筆便可寥寥數筆，就「意存筆先，畫盡意在，一筆而成，氣脈相連」（張彥遠《歷代名畫記》）。所謂「一筆而成」不能誤解為技巧的一筆線條從頭到尾相連的意思，而是郭若虛在《圖畫見聞志》中所說明的「自始及終，筆有朝揖，連綿相屬，氣脈不斷。」。「一筆」或「一畫」的精神重點在「筆有朝揖」這



馬蒂斯(Henri Matisse 1869-1954) 藍色裸女 1906年

四個字。也就是有血肉筋骨的用筆。只有中國毛筆這工具才能透過技法去掌握中國的「一畫」精神。石濤論「一畫」有謂「一畫者，眾有之本，萬象之根」。在技巧和筆法方面，中國毛筆可以「動之以旋，潤之以轉，居之以曠，出如截，入如揭，能圓能方，能直能曲，能上能下，左右均齊……信手一揮…寫生揣意，運情摹景，顯露隱含，人不見其畫之成，畫不違其心之用。…一畫之法立而萬物著矣。」(石濤《畫語錄》)

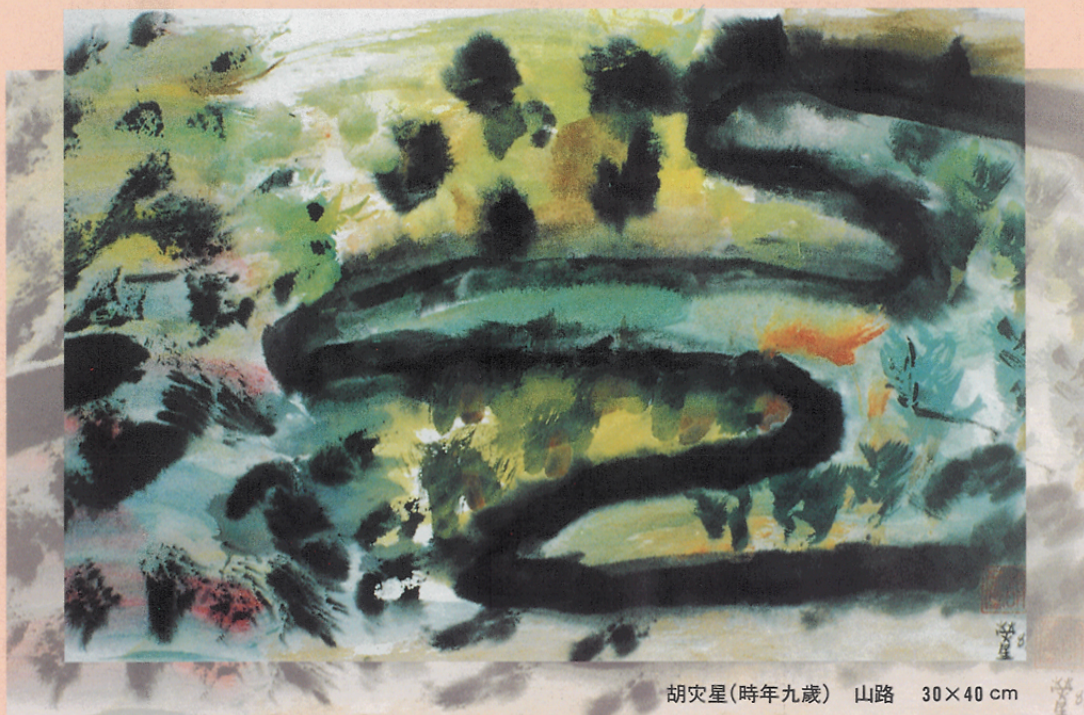
總之，要發揚和再創中國「一畫」的繪畫精神，我們必須掌握中國毛筆這種有世界文化價值的獨特工具，要練拳千篇，便得推廣毛筆素描的工夫。尤其對兒童來說，真是比用鉛筆鋼筆素描更好。鉛筆鋼筆素描的細線必須很有耐心和刻劃細

節，而毛筆則可寥寥數筆，兒童說話不會長篇大論，他們只會用很少的話配合身體語言來表現，兒童能用毛筆「去其繁章，採其大要」(荆浩《筆法記》)。毛筆素描正是很好的詩的語言，童心的語言。

中國繪畫的用筆，我們能教多少？關於傳統的筆墨工夫，筆者認為中鋒、側鋒的管握技巧可以教，但其錘鍊的筆墨如何做到中鋒的「綿裏鐵」、「如錐畫沙」，還有什麼鐵線描、蘭葉描…等等，向兒童說，也聽不懂，不如不說。筆者深信，而且十多年的驗證，技巧描法還是「不教之教」為妙。筆者深信，也要「練拳千篇，其理自明」。我們不求兒童有大人的功力，但求開放、實驗、勤練，不但可保有兒童各自的原創力，還能開發新境界。練畫功夫時日久之就能「墨中見筆，蒼柔相



胡冬陽(時年八歲) 花 45×60 cm



胡文星(時年九歲) 山路 30×40 cm



濟」。我們不必擔心用筆的「浮腫脹墨」。有些美學形式會僵化在固定的審美架構裏，扼殺時代的開創。如果齊白石不是先由外人發掘，他的作品不也是時有「浮腫脹墨」嗎？嶺南派的畫風更是浮腫浮到有時滿紙撞粉的地步，但甚受今人青睞。問題不在風格的固守，而是開創後有沒有再開創？嶺南派曾經開創新境，後來又有繼續開創或已經僵化？這都是令人深思的。筆墨論到精時，其開放包容性真是廣闊的。古人教人「骨法用墨」，不能「合泥」，不能「流滑無力」；却又教人要「無起止之迹」和「筆無痕」。筆墨要有骨力而形骸又不露骨的境地之妙

胡冬陽(時年十一歲)

划船

14×18 cm

處不能教，只能練。荆浩《筆法記》中藉老叟之言，曾道出「願子勤之，可忘筆墨，而有真景」的妙句。

郭熙、郭思父子在《林泉高致》中也有非常開放實驗的啟示：「使筆不可反為筆使」、「用墨不可反為墨用」；又說「用焦墨、用宿墨、用退墨、用埃墨，不一而足，不一而得」。因此，芥子園整理的各種僵化的山水皴法或出葉法只能研究欣賞更不能教。

這種開放和放開的實驗精神，正是啟蒙者需要的膽色。筆者在孩子的原創力和無拘束畫作當中學到了很多，再觀徐渭那種幾近顛狂的解放，突然領悟了繪事的創作，先要使自己拋却一切束縛，得到真正的自由。如海德格所說的，是「自由擁有我」或康德所說的「無所待於利」的美感經驗。這種率性、自由的猖狂，是我多年來從孩子的作品中學到的。



胡寶林 竹 50×90 cm



五、論空間結構的教學

中國傳統繪畫的空間一再強調遠近形勢而不重透視。這不是技巧的問題，而是繪畫觀的問題。因為中國的繪畫美學不是模仿論，中國畫品是貴在「天趣」不貴「工」。在山水畫中一再強調「遠而觀之」（郭熙父子《林泉高致》）。沈括在〈論畫山水〉中已很清楚批評定點透視法。他批評畫屋一定由下觀上地畫「掀屋角」的僵化。他說「若同真山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見？…屋舍亦不應見其中庭及後巷中事。」他又說如果人時在東立，時在西立，如何成畫？他明確指出山水之法係「以大觀小，如人

胡弦月（時年十七歲）

亂畫風竹

14×18 cm



胡冬陽(時年七歲) 潑墨遊戲

觀假山」。這「假山」在現代美學來說就是主體和客體間的「表象」。這假山不是眼前之山，是理解客體真山的表象，比真山還真的表現。不能只是可望，要可游可居。

沈括的「假山」就是「造境」，一個被再造的世界。這「假山」是立體主義的多點觀照法，人在運動（遊山玩水）中觀照對象的結果。郭熙父子在《林泉高致》中把運動的時空關係說得很清楚：「每遠每異，所謂山形步步移也」。

以上只是繪畫的空間觀，已經暗示了寫實和寫意，主觀和客觀，模仿論和表象論的空間概念異同。兒童本身就是用概念（經驗觀念加觀察）的態度來畫畫，因此兒童畫最沒有透視觀，但也最中國、最現代，所以空間結構不必教寫生透視技

法。他們寫生而不寫實，他們畫眼前看得到的，也畫看不到的（經驗中看過就成概念），他們自有空間內在結構的邏輯（看到的桌子是兩隻桌腳或兩長兩短，兒童的概念內在結構邏輯是四隻一樣長的腳）。

在畫面空間的佈局方面，傳統畫論中晉朝的謝赫也只提「經營位置」，其他也只強調「陰陽起伏、枝葉扶疏」、「以白計黑」、「石分三面」、「樹分四枝」的疏密、立體和正負空間的概念，在教學賞析中都可耳提面命。

筆者對兒童及學生常用的構圖教學法是採「剪裁法」。因為兒童繪畫的空間佈局均多呈鬆散且集中在畫面中間，邊緣鬆疏。如能準備各種不同大小的黑框，套在畫面，旋轉角度，取其精密適中者剪裁之。



胡寶林 城市石窟 60×90 cm

因此，畫紙大就可做構圖剪裁的工夫。尤其是潑墨遊戲，猶如面對一堵舊牆，選其偶然機趣之構圖框住，加以剪裁即有作品天成的喜悅。沈括早就教人「敗牆來「朝夕觀之，心存目想」，就能得天趣之境。

結 論

兒童水墨畫的美育有可為，而且也極須加強。重振有世界級民族文化異彩的中國水墨繪畫，應是政府和教師們的新課題。筆者從十幾年的教學經驗中，走出了一條「不教之教」的現代美育之路，反臨摹、重

毛筆素描、以水墨潑墨做墨海遊戲，只要練拳千遍，其理自明。

兒童畫美育應以水墨和木炭畫為重心，這兩種都是能令兒童「得心應手」，去繁取簡地刻劃物象。水墨畫可以讓兒童保有高度長效的原動力。我們都要向兒童學習。難怪蘇東坡要說學畫要與兒童鄰了。

著者 中原大學客座副教授

