

墨彩交輝 / 墨與彩的研究

- 洪太山水墨創作畢業論述 060620

壹：前言：

筆者指稱的「墨」是單色墨，泛指黑白體系下所作出的水墨繪畫即針對黑色墨之繪畫應用而言。「彩」指的就是與墨夾雜、混雜或單獨應用於畫面上的「顏色」之表現。

一、研究動機：

黑白未敷彩的水墨畫自古自成一系，迄今未竭。而敷上色彩的「中國畫」始終與黑白的墨畫若即若離，時而密合，時而自立。誰先誰後？誰主誰賓？在筆者看來並非重要問題。筆者所關注的焦點還是在「墨」與「彩」的特質以及其彼此之間所產生的交互作用。

二、研究目的：

本文以探索「墨」與「彩」的特質以及當代水墨創作中：「墨」與「彩」的互動以及其彼此之間所發生的作用為重點。並無意為任何畫種或畫派作學術性之界定。

三、研究方法與步驟：

(一) 方法：

藉古今圖像作一般性的比較與歸納，並舉實例佐證。

(二) 步驟：

- A、先廣泛蒐集可靠圖像暨文字資料。
- B、再依本文題旨所涉相關內容訂立子題、依子題之需要作資料篩選、使之系統化，並藉此進行比對論證。
- C、從命題中交叉提問、並檢討同一子題論點之反證的可能。
- D、刪除多餘的、以及可能錯置之子題。
- E、考量有無延伸子題論點之必要。
- F、以史料事例、創作之作品佐證、歸結主要論點。
- G、結論

貳：本文：

一、「墨」、「彩」造形藝術探源

「墨」、「彩」從「線條」說起：

(一) 從「線條」到「雕刻」是文明的開端：

A、雕刻是從切割開始是最早被有效應用的技藝：

原始人製做工具從打造石器開始，我們可以透過實踐雕刻的經驗過程中推測得知：打造、切割是最早的技藝，線條發生的可能因素包括：是因為需要整齊地切開較大的石頭，而利用較尖銳的石頭預行在被切割的石頭上割劃，多次重覆地刻劃、逐漸深刻後的凹陷不易消失，後來就形成了一種普遍的、欲行切割的「界線」、一種應用的形式。而整塊崩落的情形促成了：「線切割」往「造形」發展。

人類總是在實驗、觀察、發現、理解中解決一些問題，畢卡索說：「發現比創造更重要」(註1)，換言說，沒有發現就沒有創造。藝術之所以為藝術，乃是起源於「發現」，人類發現「線切割」由此而逐漸創造了文明。由線條的切割而後發生了雕刻、造像，這些行為則像是文化發展遺傳因子似的，代代相傳、綿延不絕。線條的發現與應用可說是人類與大自然互動中特有的「智慧產物」。人類為了綿延自己文明的果實，持續宗族的理想，持發展了各種方法來記載功績或證明自己曾經存在的價值。而最早且最長久有效的「技藝」就是雕刻。分散於不同地域不同種族的人類，對於白晝黑夜、陰陽、明暗、凹凸、色彩裝飾 等等產生不同的應用與辯解...若仔細研究這些；每一項都開啟了另一方面的文明之窗。

B、文明的開端 - 線條的發生

從原始岩畫、洞畫、遠古文物（如墓葬出土文物）看可以看見「線條」，遠古人類他們透過一種單純的符號來表彰當時社會的生活意識，透過這些圖畫形式（原始象形圖騰），觀者的確可以與原始人類做了某些單向式的溝通，大致瞭解到當時狩獵的生活情形

圖一：野牛 壁畫 阿爾塔米拉洞窟 西班牙 12000BC、

圖二：法國拉斯科（Lascaux）洞窟《中國馬》因像漢朝馬雕塑造型而名
15000-10000BC、

圖三：法國拉斯科（Lascaux）洞窟《攻擊人的受傷野牛》
(15000-10000BC)。

圖一

圖二

圖三



近世才被發現的一些岩畫陳蹟、觀察其所刻畫的線條、看上去是一些可以重覆的象形符號。形式單純、線條簡捷，顯然上古人類最初

啟用線條的動機，純粹是一種記錄備忘的表現、而有的學者認為與祭祀有關。

圖四：新疆岩畫，摘自台灣商務印書館出版，蓋山林著作「中國岩畫」、

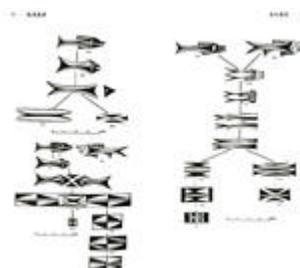
圖五：青海岩畫，摘自台灣商務印書館出版，蓋山林著作「中國岩畫」、

圖六：《美的歷程》，李澤厚，金楓出版社，臺北市，p24 - 引用《西安半坡》，p185，文物出版社，1963年）

圖四

圖五

圖六



從形式上觀察有些極易辯識的，它是一種顯著的、摹寫自然的「符號」。當然，它更可能是一種文明的開端。因為「符號」是「文字」的先趨，若進一步研究這些岩畫、洞畫與上古文物（如：西安半坡彩陶文化），可以發現：人類出現之後到了上古時代就有文明的發展，那些龐雜的內涵指涉雖是屬於考古學者、藝術歷史學家們所要關注的事，然而一般人也很容易察覺：大部份的圖像都是從單純的「線條」開始。

迄今被發現尚存最早的中國繪畫以《人物龍鳳》、《人物御龍》帛畫為最有名

圖七：帛畫龍鳳仕女圖戰國 湖南省博物館藏 縱約 28 厘米 橫約 20 厘米、

圖八：帛畫人物御龍圖戰國 湖南省博物館藏 縱 37.5 厘米 橫 28 厘米）這種

以墨與線為主，色彩為輔的畫法，正是東方民族繪畫最常見的風格。

圖七

圖八



C、事例：

(1) 以武梁祠畫像磚為例：

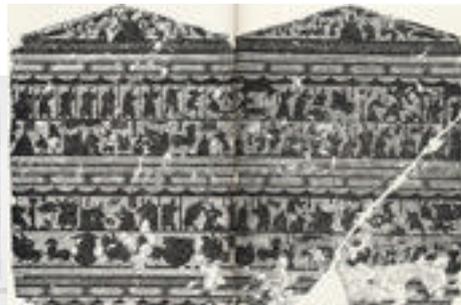
這些精美的「畫像」其實是由絕美的刻線所創造出來的，一刀一鑿，一虛一實，一凹一凸，一黑一白，自然配合，渾然天成。據《隸釋》卷十六所錄「武梁碑」記載，祠主武梁，字綏宗，曾任州從事，卒於桓帝元嘉元年（公元一五一年），其子仲章、季章、季立及長孫僑「竭家所有」，購運南山名石，建造此座祠堂，全部石刻畫像出自「良匠衛改」之手（註 1-1），石刻內容多取材歷史忠烈或民間孝子、烈女的故事，刻法皆用減地平雕加陰線刻的技法，其中西壁第四層刻「荊軻刺秦王」，畫面保存完整是漢代最流行的畫像石刻題材。

圖九：畫像石山東二武氏祠前石室後漢 625 x1395mm 嘉祥縣文物保管所

圖十：山東嘉祥武梁祠西壁（左） 東壁畫像（右）（拓片）

圖九

圖十



圖十一



(2) 釋（佛）家的佛教壁畫及造像：

洞窟壁畫傳吳道子維摩詰像

圖十一：莫高窟盛唐第 103 窟維摩詰經變中的維摩詰居士豐腴勁健、傾身憑几滔滔雄辯的形象

，據美術史的記載，吳道子的線條精美絕倫，曾有「曹衣出水，吳帶當風」畫質精妙之美喻。（見北宋郭若虛《圖畫見聞誌》）而佛造像，眾所知是五胡十六國時期傳入中國。

傳來中國的佛像造像式樣有兩種，一種是因亞歷山大東征而形成的犍陀螺式樣（圖十二）；一種是由印度本土文化中產生的笈多王朝式樣（圖十三）。犍陀羅（註 2）式樣佛身各部結構凹凸明顯，笈多式樣衣褶貼身，與「曹衣出水」同等妙絕，其實外來文化到了中國，還是經過了工匠們的「內化」轉變，而具足中國文化特質的、「莊嚴」中的「典型美」。（註 2-1）



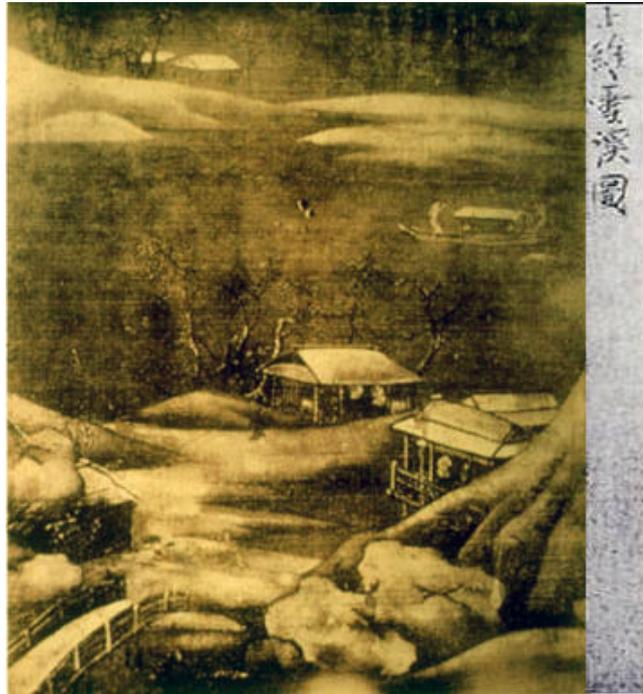
(二)、墨與「墨畫」之源

「墨」與「默」通。默，黑也。(註3) 墨黑為眾色之合。，依據史實，墨的產生與發展與毛筆屬同時期。我們在故宮文物上可以觀察到商代陶片和獸骨上書寫的文字(尚未及用刀刻的甲骨文殼片)就是用墨來寫的，「墨」大約也就是在這個時候產生的。當時的墨應該是取用於一些天然色料。由松木燒出來的煙收集起來做成小圓塊稱為煙墨。而在西漢以前，墨不但有文字記載，而且還有實物例如用墨寫的簡牘和帛書。而有關製墨方法的記載是東漢以後的事，當時的政府也設立製墨的作坊，並設有專門管理紙、墨、筆官員。東漢後期，紙張使用量增多，對墨的質地要求越來越重視，主要仍是以松煙製墨為主，製墨的工藝已十分講究，墨中加入了多種添加料，這些添加料具有防腐作用，有的作為香料，有的是為了改善墨的顏色和性能。魏晉以後至印刷術發明之前，手抄本書籍興盛，用墨量大，不僅政府的作坊，民間的製墨業也相當發達。墨產業發展到全中國許多地方。

因隋唐以前六朝以至於漢代已見的畫跡皆以人物為主，獨立的山水畫今幾已不復見，故一般都認為山水畫正式開展的時期，是從唐朝王維(701~761)的「破墨法」開始，唐代繪畫承續魏晉、隋朝一路而來，而到了王維是否算是一種大革新？暫時不論。不過依據畫史記載，王維晚年長住網川，傳說曾繪「網川圖」(今已不復見真跡)，明董其昌推為山水畫“南宗”之祖。並說“文人之畫，自王右丞始”。

傳世作品有《雪溪圖》(如圖十四,絹本、墨筆畫。縱36.6釐米,橫30釐米。坡石有渲染似無勾皴,無款。有宋趙佶標題“王維雪溪圖”,現藏臺北故宮博物院)。

圖錄於《中國名畫寶鑒》:此《雪溪圖》構圖平遠,可分為近景、中景、遠景三段。近景左下方一座披著素紗的木拱橋把人們引入一個冰雪天地;中景是



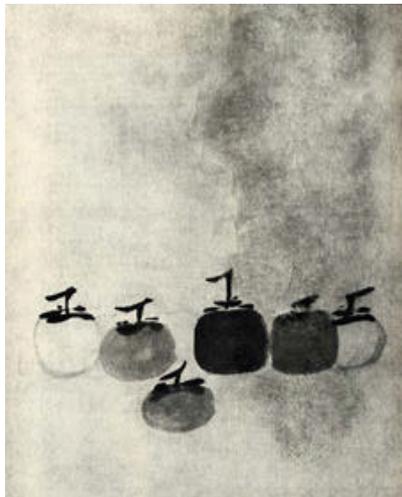
一條結冰的大河,橫臥在畫卷中部,水準如鏡,波瀾不興;遠景,河對岸雪坡、樹木、房舍等平臥於黑水之上,掩映於茫茫白雪之中,使畫面更加深遠。縱觀全圖,可使觀者沈浸在一片寧寂的山村境界之中,彷彿有雪花飄落和行人腳步聲悄悄傳入耳畔。此畫無款。右上角有趙佶題字“王維雪溪圖”,故長期以來認為是王維唯一的山水作品流傳至今。

《雪溪圖》可否為王維真跡當可存疑,但是,此件若非王維真蹟亦可鑑為宋或元之仿本,若從古畫鑑賞暨藝術史方法學、風格論之價值上來看,畫面上企圖營造一些雲靄水氣以及水面泛泛冷凝的半結凍水質;這些淡墨的非線條的染襯,可說已脫開了前代全以線條為主的風氣,而賦以「墨色」用來表現雲霧水氣、顯示一種異於前代的空間表達方式。由此而說「水墨畫」是因唐代王維而開展,當可成立(是否為王維所創?則不必深究),而往後尚有王洽(?~805)(一作王默,別稱王墨)之「潑墨法」延續遺傳至宋、元、明、清。由於先賢畫家們接續努力,如今愈加造就了一個無比寬闊且得以自由揮灑又極富潛力的水墨態勢。雖然一般認為「單色調的水墨畫」在當今被認為是「式微」了,「任何的形式」都被採用過了,但是筆者仍然認為其勢大有可為,因為所謂的「任何形式」其實是誇大之詞,從積極面向上來看,因

為「式微」？「大有可為」，有見識者，當若是。

「水墨」這個質材，由於「水」加上「墨」在紙或布上所產生了無窮的「灰黑」色階變化，依線形或團塊的「集合」，則造就了一種既質樸又能豐盈自足的形態、用此形態直可揣擬宇宙浩瀚之偉大。而用它來當做「元素」施行創作；開發出來的是一種可以不斷更新的藝術領域，縱然與之並行發展的「彩」是無比的「鮮活」、「騷動」，但終究它也只是被「灰墨」吸收、蘊含與包容。甚至：「彩」是因「墨」之墊底才增生了與墨交輝的作用。「彩」這個元素是來自於「光」的作用。因「光」的作用而使得彩的色相、濃度發生變化甚至消散。根據已知的「色彩原理」，顏色料所呈現的不同「色相」是由於物質粒子不同的折射頻率以及當下環境各種條件不斷地改變下所造成的，這在光學上是有譜可循。從色彩學體系上，色柱模型中來觀察，以顏色料相混合，各類色相的交集總合仍趨向中央的「灰柱」。所以墨之「灰黑」的地位，它好似永遠安處在宇宙某處並且是光線未能到達之處所，或也比同那吸納萬物的「黑洞」，它神祕地包容了一切。老子(註4)、道家、禪學之所以尚究「黑白」，「陰陽」理則，禪畫常以單一墨色「灰階」呈現，此即是相應宇宙尚黑之理。一般性繪畫只是表達自然與人生的真善美，以求創作者與欣賞者心靈之溝通為主趣，而宋以後遺世隱含有「禪意」的繪畫如「六柿圖」

(圖十五：南宋牧谿六柿圖，日本京都龍光院藏)



如此高妙的「禪畫」表現，是禪畫傳統中的極品，今已不復見。禪之境界高妙不可攀，禪畫是用來作修道的搭橋，今則領受已屬不易，何況作出有禪意的作品。心嚮往之而已。

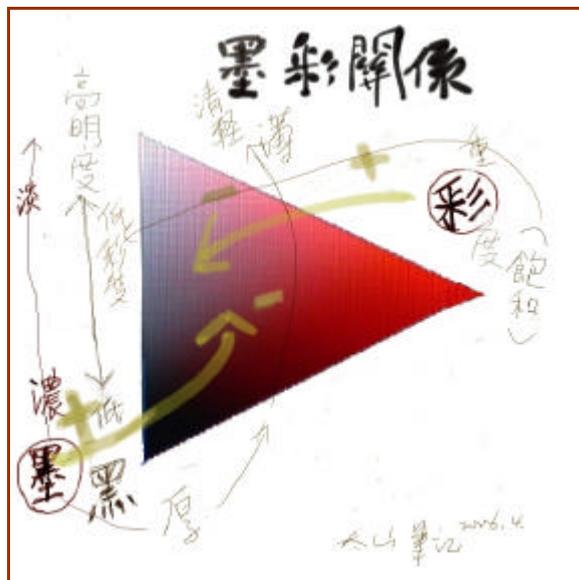
在日常生活經驗裡，晨曦日出萬物形體立現，黃昏五彩斑斕輝煌，一到夜晚，陽光的背後，一切仍歸於「灰黑」(現代城鎮裡的繁華、霓虹燈光所營造的是小區域虛擬的白晝，從外太空看去僅是一個個散佈的光點，與半個地球的面積相對照仍然微弱無

比。)。有此論者，常主張：「墨」畫已自足，不需賦「彩」。頂多隨類賦以「淡彩」即可，這樣的主張等同放棄「彩」的探究？是否合適當代水墨藝術家來採用？對水墨創作者而言，這是值得進一步辯究的問題。

二、 墨與色彩的關係：

這裡所說的「墨」、「色」、「彩」，在今昔意義是略有不同，筆者認為为了避免混淆，試著從「色彩學理」上稍加界定：「墨」，專指「黑色墨」，即煙墨顏料所施於畫面上之「黑墨」而言。「色」即「色相」，以「墨」之色相來說即指灰黑之「色階」。「彩」即「顏色」也就是「顏色之表現」。

墨彩關係試從「色彩學理」作一圖形。（如圖十六：墨彩關係圖示）



（一）「墨」與「色」名詞的混淆

用墨？用色？墨即是色？唐張彥遠《歷代名畫記》曰：“運墨而五色具。”此外，還有墨分六色之說，清代的唐岱在《繪事發微》中談道：“墨色之中，分為六彩。何為六彩？黑、白、乾、濕、濃、淡是也。”又云：“墨有六彩，而使黑白不分，是無陰陽明暗；乾濕不備，是無蒼翠秀潤；濃淡不辨，是無凹凸遠近也”。從現代「色彩學」的觀點來看，這些論斷充分地混淆了「墨」與「色」的文意，但是，若將「黑」色明確地納入「色彩」體系中則上述之論斷又貼近合理，古今名詞用法不一而已。

（二）墨分五色，足夠了嗎？

A：「墨分五色」之再議

一般論「墨分五色」之五色：即焦、濃、重、淡、清，而每一種墨色又有乾、濕、濃、淡的變化，而非指顏色料上之正五色（紅、黃、青、白、黑）。若將調弄出來的「灰階色相」用簡單的算術來計算「焦、濃、重、淡、清」5乘以4「乾、濕、濃、淡」就有20種墨色樣的「色相」變化，而每一種墨色與其他類別的墨色如濃淡、乾溼之間又可以做出何等多樣色相。「墨分五色」之說，不應該執著於字義上的解釋，終究「文字語言」與實際墨色的「語言」有相當大的距離。當時先說出「墨分五色」的大畫家只是應了當時的慣用語彙、表達自己創作觀念或為了方便教學譬喻而說的，當時人觀其畫聽其言，似可領會融通，其學生亦能順理學習作畫。果真執著在「五」之機械化數字上，則藝術的表現將受到拘束。網路上看過一個例子，某畫家信守「墨分五色」：作畫時擺上五個碗，藉以沾墨而作畫之，令人莞爾。歷史告知有經驗的創作者：這些套用公式的藝術發展其領域是相當有限的，不為真正優秀的藝術家所採納。

B：其實墨不止分「五色」

齊白石畫蝦之所以能婦孺皆知，主要在其用墨精能，用墨得當且多變化。齊白石畫蝦曾記述三變：“初隻略似，一變畢真，再變色分深淡。”如今我們所見到他筆下的蝦、形態栩栩如生，通體透明，而堅韌的蝦殼特別是蝦的頭部，齊白石在墨色清淡腦殼處，濃墨一抹即為蝦腦，此種表現妙到絕處。筆者認為墨色表現好的時候真是可以像「玉」一樣質地精緻，「美玉」世間難得，筆者看白石先生畫蝦子墨色就如同「玉」一般溫潤有緻。？賓虹晚年的作品中也渙發著「渾厚華滋」，如玉一般的質地。林風眠畫「仕女圖」、李可染的「漓江勝景圖」其所用之「墨色」也都是相當優質的表現。若進一步仔細詳察歷代名家各學派所使用的「墨色」，用得好的就會察覺「墨」何止「五色」。縱使查遍典章論說，也不會有一致標準的墨色樣貌可循。自創一格、自成一家之言，向來是畫家者追求的指標。文人相輕也已久矣，「五色」拘束不了任何時代優秀的水墨創作者，這是不爭的事實。

「墨色」的變化除上述之外尚有因：墨料（松煙、油煙、）之不同，以及受墨之紙、布（單、雙宣、生宣、響宣、棉、絹、麻、綢布）之不同，溫、溼度，光源 時間 等等或其他環境條件因素發生變化而改變，尤其「紙」可說是質地高級的材料，所謂質地高級，是指「紙」的物理性；它是一種純然、細緻，而且可以將墨色之細微變化自然而然地表現出來，不同的紙張亦有不同的墨

韻及不同的性格彰顯，所謂的「筆墨相發」者其實有一部份的功勞是「紙」張透過適當的水份所製造出來的。墨色既然不止五色，墨色之多樣變化，則可謂無窮無盡，筆者認為當以實踐眼見為憑。「文字」只能約略「形容」；終究無法完整詮釋或取代墨色的臨場感受。筆者讚同以某某物之質地來形容「墨色」之絕妙，例如形容齊白石之蝦：活潑蹦跳、晶瑩剔透。林風眠所繪「任女」，恍如經過琢磨洗鍊像「瓷器」般的質地。黃賓虹焦墨山水；其重墨交錯間隙亮點像是細碎「鑽石」閃耀。而這些「譬喻」用得好時，令人貼心領會實不失為妥切之法。

（三）用墨技巧之大變化：

自從有「水墨畫」開始，歷代用墨技巧、變化之大、種類之多，實在令人嘆為觀止，掌控「墨色」是一種高超的技巧，想不受前人技法之拘束，思欲「獨創」一格，則是難上加難。筆者曾觀黃賓虹（1865-1955）真跡，大受黃氏用墨之精絕而感動。黃賓虹彙整歷來各種用墨技法而歸結成了「平、圓、留、重、變」—五筆及七法—「濃、淡、破、積、潑、焦、宿」墨法，先生認為：“七種墨法齊用於畫，謂之法備；次之，須用五種；至少要用三種；不滿三種不成其畫”。黃賓虹先生在他的《九十雜述》中說：「墨為黑色，故呼之為墨黑。用之得當，變黑為亮，稱之為‘亮墨’」。他的畫，明明色調濃黑，但是觀看起來就是有「亮」的感覺，他尤其善用積墨，他說：「我用積墨，意在墨中求層次，表現山川渾然之氣」，他的山水創作，層層積疊，遍遍加深，虛中有實，實中有虛，墨不礙墨，色不礙色，色中有色，墨中有墨，色墨交融，融洽分明，濃黑中見渾厚，深沉中蘊藏著墨色神奇的變幻，耐人尋味。不過他曾多次在題畫中說：“宋畫多晦冥”，“余觀北宋人畫跡，如行夜山，昏黑中層層深厚”，又說：“唐宋人畫，積疊千百遍，而層層深厚”（註5），筆者尚無法領會黃氏此論，只覺黃氏此論尚有可議處，然，此非本文欲探討之重點，故暫略過不談。

（四）從「隨類賦彩」到「墨彩交輝」：

南齊的謝赫，在《古畫品錄》中將“隨類賦彩”作為“六法”之一。這以物象種類的不同賦以不同色彩的理論，便是古來中國畫用色的基礎。不過在這裡卻隱含著一個較深沉的、可以探討的意義，那就是：「色彩」是隨著品類的不同而再外加上的嗎？賦彩的「賦」要做為簡單的一種「動作」來解或是可以延伸他解？各品類自有而透過畫者再現（寫實）；或者是畫者自主觀意識裡施以主觀「色彩」？畫家在講究“隨類賦彩”的同時，是否還十分重視空間環境對物象的影響、隨著空間環境的變化，是否也考慮到：物象的色彩也會隨時發生變化。南北朝時的蕭

繹對這一類現象曾作過仔細的觀察，在《山水松石格》中談到：“秋毛冬骨，夏蔭春英，炎緋寒碧，暖日涼星。”這是典籍上最早說明季節、氣候的不同，所以引起的物象色彩的變化，特別是冷暖色調的變化。宋代郭熙的《林泉高致》中則概括了季節的變化對水色和天色的影響：“水色：春綠，夏碧，秋青，冬黑；天色：春晃，夏蒼，秋淨，冬黯。”清代的唐岱《繪事發微》引用郭熙的話，更是形容得有聲有色：“山有四時之色，風雨晦明，變更不一，非著色以像其貌。所謂春山豔冶面如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如淡，冬山慘澹而如睡，此四時之氣也。”可見得「隨類賦彩」，不是那麼地簡單可以望文生義以「分類上彩」一句就草率辯解完備。東坡居士曾以朱色畫竹，人問其因，蘇軾反而詰問對方：「世間豈有墨竹乎？」，在這雖然有詭辯之嫌，但是在此用色之主動性或稱「率性」被刻意強化了，「隨類賦彩」的「隨類」恐怕也得隨不同「品味」，不同癖嗜而走了。很有可能，東坡先生根本就不在乎用的是什麼顏色來畫竹子，或許、臨時取不到「墨」料，就地取材就用了朱色顏料來取代用墨也不一定，文人率性可見一般。

唐代之前，魏晉甚至遠自秦漢之繪畫作品以人物設色畫為主流，而水墨畫一開始由唐朝王維以破墨法延展到了宋元，文人、禪、道釋畫更是推波助瀾到達一波峰頂，此時期中國水墨畫自足於豐富的「單色墨」的體系，而「彩」似乎僅列於旁觀的地位。「彩」之於「墨」自古而來若即若離，時而為賓客，偶而反客為主或棄「墨」獨放異彩。而單色「墨」則常依附成規或忙於統整技法，亦可孤芳自賞不致寂寞。直到近現代東西方門戶開通之後，印象、野獸、抽象接踵而至，西方的多「彩」不斷地吸引著單色墨創作者，齊白石、黃賓虹對西方的「彩」也都曾表示過興趣。

以筆者之觀察，黃賓虹乃近代重墨（墨色濃重）之先趨者，黃氏之後，高彩度的「重彩」開始滲入了近代水墨畫的領地，明顯地是受到西方重彩的影響。同時代的表現突出的有：張大千（1899—1983）、林風眠（1900—1991）、李可染（1907—1989）、劉海粟（1896—1994）、以及余承堯（1898—1993）、趙春翔（1910—1991），先人大師們塑形仍在，而今，後繼有之，再開發者更有之，自不在話下。由此潮汐而來後繼者不但重墨而且重彩，雖然「單色墨」高雅、脫俗依然存在，只是當代風氣看來已愈少人崇尚單色，多元媒材的嘗試常常取代了單色墨趣的追求，不覺中，這個時代可說已經是一個「墨彩交輝」互領風騷的時代了。這是不是意味著：過去中國繪畫歷史正循著：從敷彩的人物畫主流遞嬗到了單色墨趣自然山水繪畫主流；從燦爛歸於空靈平靜，爾後又從平靜空靈再復趨向燦爛？墨與彩是循著時代的風氣在交替發展？或者是墨、彩並肩而行但有輕重之分？這恐怕會是一個難分難解的題目。

接下來筆者列舉上述幾位大畫家之「墨」「彩」作品特色；進一步

以「實踐」之態度去「觀察」當代水墨作品的取向，引證這個時代的水墨畫是如何「墨彩交相輝映」互領風騷。並用此來對應下一段之文字內容 - 「個人水墨創作理念在技法上之取向」。

三、「墨」與「彩」交輝的時代：

(一) 張大千 (1899 1983) 高超輝煌的墨彩世界：

在現代若論及潑墨、潑彩則不能不提張大千。由張大千之歷年畫作及其傳記行跡上觀察其對色彩的感動想必從 1941 年敦煌臨壁畫就開始，敦煌有遠自魏晉、盛唐到宋元風貌的傳承及轉變，眾所知張大千臨摹功夫是一流的，縱有一些責難而真正打開敦煌大門，把敦煌推向全世界的，大千先生仍居首功，1941 年 42 歲的張大千正值壯年而中日戰事如火如荼，能傾家蕩產去做這樣的事，非有大見識大遠見不能為之。而筆者依墨彩主題察閱張大千歷年畫作，42 歲以前的畫作甚少面世，而且也找不出有大色塊墨與重彩的出現，多仿金冬心、石濤、八大、漸江，(如圖十七，張大千仿冬心石濤八大漸江扇面)，《張大千九十紀念展書畫集》，國立歷史博物館，巴東編輯，臺北市，民 77，p.2~4。



人物則工筆設色淺絳、典雅(如圖十八，張大千 39 歲 1937 年散花圖 176 x93 cm)



1952 年張大千 53 歲賣掉「韓熙載夜宴圖」、「董源蕭湘圖」遷居南美巴西，自此在歐美居住旅遊及世界巡迴畫展，查閱張大千歷年畫作，較大量使用破、潑墨、潑彩法始自 50 歲之後而逐次擴大其規模，其畫作圖十九《江山無盡圖》，



近似宋趙大年青綠山水，構圖婉約曲致，用色鮮雅仍有敦煌鮮麗色彩之影子，而圖二十，《雨中白蓮》則墨氣淋漓、濃而不滯，有開始使用重墨之傾向。



而約 60 歲上下的張大千作《大千狂塗冊（十四幀）》（註 6）其中一幅《黑山白水》可見其潑墨法之初形，

（如圖二十一之一：張大千，《黑山白水》，1956-1961 年約 60 歲上下 24x36cm 國立歷史博物館收藏）



60 歲以後的大千居士畫風逐漸從破墨轉入潑墨的形式，淋漓奔放，如 1962 年 63 歲畫《蜀楚勝蹟冊》（十二幀），（如圖二十一之二：張大千，《蜀楚勝蹟冊》（十二幀）之一，《聖水曉鐘》，1962，63 歲 24x35.5cm 國立歷史博物館收藏）。



1963 年大千 64 歲作《觀泉圖》，（如圖二十二，張大千 64 歲 1963 年觀泉圖 134 x68cm）極富實驗性。



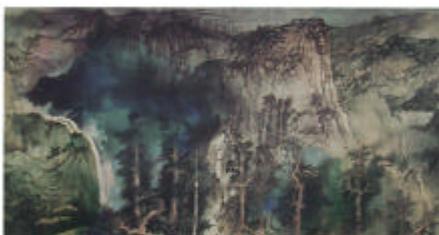
中國唐宋以後，濃艷重彩風格漸為文人水墨畫取代，自此中國畫很長一段時期重墨不重彩，一直到民初張大千自敦煌臨摹古人之後又重新尋回亮麗的色彩，後來張大千歐美遊留，勢必也接觸目睹歐美抽象表現的盛況，受其感染、啟發，開創了青綠潑彩的時代創風格，西諺：「繪畫為色彩的音樂」，接著張大千從 68 歲 1967 以後潑墨、潑彩更臻於成熟，墨彩交融到完美自在的境地，(如圖二十三：張大千 68 歲 1967 年山雨欲來 116×93 c m)，



而 70 歲畫的《闊浦遙山》，構圖章法雄奇，主山濃鬱幽深，水氣蒼茫，山勢由畫面下方往上延伸豁然開朗，(覺得像是在飛機上的俯視角度)，望遠展見江河，雄渾中得淡遠秀麗之趣，墨與彩貼合著山川景物與朝午陽光同輝映。(如圖二十四：張大千 70 歲 1969 年闊浦遙山 194×103 c m)



1982 年張大千完成了巨幅潑墨大作《廬山圖》後，翌年病逝臺北榮總。《廬山圖》，(如圖二十五：張大千 83 歲 1982 年廬山圖 180 x 1080cm)



筆者綜觀張大千的墨彩風格，其青壯早期仍從筆線雙？填彩，少有大塊落墨或彩的表現，42 歲敦煌臨古；此時期工筆填彩居多，及至 50 歲左右之後才出現破墨及隱約的潑墨及彩，59 歲患眼疾而 60 到 64 歲間不知何因卻又黑白、狂塗、寫意起來，到了 68 歲大肆潑墨及潑彩接近抽象，筆線幾乎沒在墨彩裡，70 歲以後則墨、彩、形交融兼具且各安其位。全部畫歷看起來是：工筆 - 寫意 - 貼近抽象 - 潑墨淋漓、大潑彩 - 最後綜合各類墨法、陰晴皆備煙嵐水氣《廬山圖》是大千先生的終結篇。大千先生墨彩的風格發展歷程就像是一部濃縮的中國繪畫風格發展史。

(二) 林風眠 (1900 - 1991) 墨彩合一、中西交融：

林風眠 1900 年生，少張大千一歲，1919 年赴法留學，1925 年 12 月返國、翌年二月林風眠 26 歲就應聘當上海國立北平藝專校長兼教授，而後中日戰火及國共內戰，因政治局勢逆轉諸多因素致使他歷經艱困、且在文革期遭受無端迫害。同一時期大千先生遺留歐美旅行展覽，顯然命運大不相同。

「能用西方狂熱火焰的生命眼睛來看東方的沖淡澹泊」、「在技巧上則融合了墨與油的趣味，平衡了古典作風與現代技巧 第一次真正綜合了東方與西方，融化了二者的藝術，創造出明日的人類藝術」這是藝評作家無名氏對林氏的讚語(註7)，無名氏又說：「這個綜合東西二大文化的藝術家，

命運是殘酷註定了的，過去他奮鬥了二十年，被誤解了二十年，在『沉默洞窟』裡隱藏了二十年，今後他還得被誤解二十年，沉默二十年」(註8)。林氏歷經艱困、坎坷、屢遭迫害，一生奮鬥不懈，筆者亦深覺敬佩，而有關林風眠的藝術主張與見解，有盛多學者專論，在此亦不再多贅述，因留法學西方技法，早期應有許多油畫及西畫技巧取向的水墨作品，或因戰火，又文革期顧及人身安全而毀失，林風眠雖遭艱險，但仍得長壽，晚期留下之作品，幀幀精彩絕倫。筆者所最關注者仍是林氏水墨作品中「墨」與「彩」的特殊表現，在歷代水墨畫裡是幾乎未曾見的，可說是西方技法東方情調，墨與彩的魔術師，他用輕描筆線也用重色團塊，墨與彩交相扶佐輝映、而且變幻化無窮。先拿他的一幅作品「黃山」來做觀察：

(如圖二十六：? 山 1980-初期 68x68cm 重彩畫 私人藏)



郎紹君說：「黃山在林風眠的筆下形成了一股自然生命的恢宏活力，他的用色濃烈山石孕育著奔騰之勢」，然而筆者直覺的觀察則有如下的詮釋：

此幅林風眠用了高彩度的橘紅以非均勻方式從四邊緊緊地包圍住方形畫幅，整個畫面中央部份雖多異形紛亂，活像一團被燒炙烘熱的炭火氛圍，但整體上在火紅包住黃、黑的統合調性下仍然被畫面上某些聚焦點吸

住、由於強烈對比色彩明暗鬆緊之佈局使得畫面上到處充斥著深淺進出頻繁的視覺效果，中央靠右部位黃色暈塊在黑墨的對比下，顯得特別耀眼受注目，左邊中間夾雜散置著一些黃金般閃耀的小黃色塊，有如剛剛點著烈焰正燃熾熱的炭火，而中間橫弧稍下彎、有數團火樹般的斑紅，而與之反向交叉狀散佈著一些石綠；散開閒逛式的點綴在黑色群山間，畫面下部橫臥墨條形狀如湯鍋底狀向上仰起伏住整個畫面，使得原本跳動起伏的不安稍加穩住下來，而蹙立正中央稍左下有一小屋又狀似茅草小亭子，在較其巨大尖刀狀的群峰環伺下顯得有些孤單與無措，上方中央及兩邊遠處有一些敷上藍紫色的冷凝但又略蒙紅暈、一幢幢高峰式黑色山豎立著，天空四周還是一遍火紅，正燒熱著。

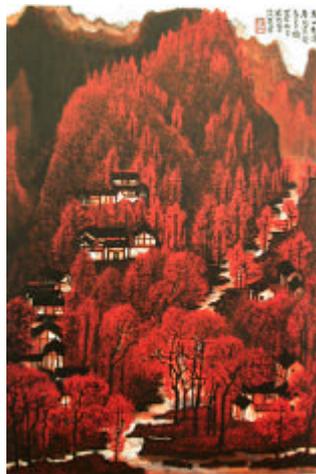
詹前裕在《中國水墨畫》書中談及林風眠說到：「其作品受到西方印象派與野獸派繪畫很深，又汲取了中國畫對物象內在精神的探求、構圖茂密，色彩艷麗，在造景和氣氛的經營上較為抒情，作品給人一種壓抑、低沉、冷澀、孤癖之感，畫中的意趣令人回味無窮。」這一段精準中肯的敘述，

點出了林氏作品裡所含射的精神意態。

藝評家郎紹君對林風眠的評斷裡也談到類似的說法，他說：「林風眠早期的水墨畫還有靈動飄逸的特色，後來漸漸轉向沉靜與清寂，是誠於中而形之外，有許多原因的。從現象上看，即便他那些熱烈濃艷的秋色與和絢明媚的春光，仍然如是。」又說：「林畫的孤獨感絕不是空虛感，也不大同於佛家說的空茫境界。換言之，它只是一種寂寞，一種獨自欣賞世界之優美壯麗的自足的寂寞，並不表現為痛苦和扭曲。」，筆者觀察林氏早期作品如飛鳥，感受到畫中常有靈動飄逸的特色，而其晚期作品則顯沉鬱厚重，粗獷的筆觸、熱烈的色彩描繪的山間燦爛的晚照，墨色的深沉靈動和金紅、黃白色交相輝煌，表現出一種痛快淋漓的恢宏氣象。不只是山色自然的呈現，還有一種坦率對應世態冷暖的孤絕感觸。

(三) 李可染 (1907 - 1989) 「彩」是附屬於「墨」的特效

李可染的黑墨深沉統攝遍佈整個畫面，他的墨色「遲拙」，「遲」的意思是運筆緩慢，而「拙」者，不巧弄技術，不變花樣、質地天真樸素的意思。李可染用彩和林風眠大不相同，李氏則用彩用得較少，甚至不用，偶而施在人物身上，亦算輔助墨色助興之作用。滿山遍紅的全面用彩則是其例外特殊的作法，或另有附和其他象徵意義，就算全面紅彩仍然先以重墨墊底才敷上粧彩 (圖二十七，李可染萬山紅遍 70x46cm_1962 年水墨設色)



除此，李可染喜好重墨，敷彩誠為點綴而非為主調。雖非主調，但也用得恰到好處不顯一點突兀，用到妙處，還顯露出類似劇場光影以及「背光」功效，

如(圖二十八,李可染榕湖夕照 69x47cm_1963 年水墨設色、圖二十九,李可染古老磨坊(東德) 43x35cm_1957 年水墨設色)所示。



(四) 劉海粟(1896—1994)墨彩鬥艷畫黃山

劉海粟用重彩壓抑了墨色,筆者雖不是很喜歡他的作品,但亦需稍加一提。理由是劉氏的「彩」壓抑了「墨」,而且不僅如此,「彩」與「彩」之間也交相爭奇鬥艷,好不熱鬧。先不論好壞,倒也是一絕。

(如圖三十,劉海粟平天砭朝暉 1980 年水墨設色 83x128cm (註9))



詹前裕在《彩繪山水》一書中,略述了數行:「劉海粟先生近年來曾經十度登上黃山寫生,『黃山雲海』用潑墨潑彩法來表現黃山英姿,石青與白粉潑灑在濃墨之上,顯得渾厚而蒼鬱,遠山則用朱標設

色，在粗獷的筆墨與濃麗的設色中，呈現出畫家豪邁而不拘小節的性格。」(註9-1)，此說既客氣又不得罪劉海粟，但也搔到了癢處。筆者認為若是以劉氏之潑彩潑墨法相較於前述三者（張大千、林風眠、李可染），則劉氏墨彩爭奇鬥艷，而張大千、林風眠、李可染則墨彩交輝融洽，畫質良莠立見。

(五) 余承堯（1898—1993）織繡出來的墨與彩

仔細觀察余承堯的畫，它好似織繡出來的，因此結構井然有序，而「墨」與「彩」就在這「堅實飽滿的空間」構成(註10)中綴點形成。一整遍又一整遍青翠清遠的、濃鬱厚重的、一次又一次的堆砌，偶而叢間夾著一棵滕黃或褚石、朱縹所點綴的樹，也利用了「反襯的方法把層層纏繞的群山拉開了空間暗示出距離」(註11)，對余承堯特加推崇的倪再沁指出余氏的山水是一種「真山真水」、「形質兼備的自然實體」，「它所呈現的是非筆墨的筆墨，幾近於物質性、中性的線條」，而筆者則認為余氏的色彩是他經驗中純淨的色彩，以畫面佈局面積來看其實用色不算太重，放大分解來看甚至還達不到「重彩」的程度，但是由於結構緊實，因而有重用色彩的「錯覺」。余氏作畫來自深刻豐富的親身經歷，用色未必有任何色彩學理做依據，亦如植樹成林般的緩緩成形，使得畫面充滿著拙樸、堅實、飽滿沉鬱的性格。

(如圖三十一，余承堯 山水 中期 565x1160mm)



山水 中期 56.5X116公分 家畫廊收藏

(六) 趙春翔（1910—1991）墨與彩錯置并呈的時空穿梭

筆者曾目睹趙春翔的作品，面對那狂放揮灑、沉澱澱的黑墨，使人思欲深入探其究竟，面對迎面而來整桶傾倒的螢光色彩，想避開跳離卻又被吸回重審。倪再沁在《漂泊的靈魂——閱讀趙春翔有感》一文中提到：「不論就材料、技法、風格而論，趙春翔所顯現的龐雜是罕見的，水彩、油畫、水墨、雕塑、描形、潑灑、硬邊（抒情

性的) 具象、抽象、意象，更為獨特的是趙春翔可以兼容並蓄這一切，讓南轅北轍的形色、思考、情感並存，」。(註12)

他的墨與彩錯置并呈令人困惑，恍如在一種不同的時空中來回穿梭。這裡所謂的墨與彩錯置并呈，其實類似普普藝術的并貼與挪用。先進的藝術家總是欲圖回應當下時代的感受，趙氏畫面上的「黑墨」仍然象徵著創作者身心裡固有的東方根性，而那些潑灑溢出的色線及團塊顯然是來自西方藝術思潮 - 抽象表現的領受，但卻又不甘任其擺佈，於是在掙脫不了西方水平移動及方形團塊結構取向的無奈下，選用了同心圓、太極圖，用極熱烈搶眼、對比誇張的色感，取用了民間的、等同民俗的，「螢光桃紅」、「螢光綠」，趙春翔原本想要做的並不是遮掩過去，他更想做的是預測未來，但是他所能做的卻是只凸顯他所存在的當代反應，大部份先進的藝術家也都只能做到這一點。

圖三十一、靠近你 1963 布上紙墨塑膠彩 94x62 私人收藏。

圖三十二、奔向光明 1973 台灣私人收藏。



圖三十三、幻象油彩塑膠彩 126x89。

圖三十四、智慧之眼 1983 布上紙墨塑膠彩 70x68 私人收藏。



倪再沁教授在文章中說：「痛快淋漓的筆墨，究竟是東方或西方的？是悲愴或快意的？誇張變形的花鳥是傳統或現代的？是苦澀或趣味的？還有鮮麗喧囂的色彩，是本能或裝飾的？是不安或自在的？趙春翔繪畫中的元素竟如此難以釐清。」¹³「未完成的、畫不好的、畫太過的，趙春翔不知掩飾他的劣作，往往也不能見好就收，然而，仍有許多恰能盡情盡性又閃閃生輝的佳作。趙春翔把無數個單純的生命片斷拼湊在一起，不時疊壓，而後終成轉化，化成雜而愈淳、亂而愈真的力作。」¹⁴「趙春翔的畫，粗獷淺濤也好，元氣淋漓也好，瑰麗神奇也好，貧乏堆砌也好，鬱怒情深也好，這些不同的風格均如實揭露了他的『自我』，相較之下，今日充斥著的多屬粉飾太過的藝術，像趙春翔這般拙澀而具血色的創作，還有多少？」

（註 13）

熱忱的藝術家用全生命作嘔心瀝血的創作，高更、梵谷、魯奧、Pollock 是如此，林風眠、李可染、趙春翔，亦是。

四、個人水墨創作理念在技法上之取向：

（一）水墨媒材的二次體驗

「筆墨」若分開來說，「筆」和「墨」純粹是水墨畫裡的媒材，再加上「紙」、「硯」確是一種特殊的優秀媒材。從純粹形式上觀察，「線條」就是筆，「氤氳狀」就是墨，線條可以隱沒在墨塊當中，而大墨塊亦可顯

露「筆勢」，畫家若是長期的鍛練書法，而作畫時將書法的筆勢融入畫中（黃賓虹晚期焦墨山水畫作即充滿了勁道十足的筆勢）畫面上由於「書法性」線條的聚合而形成一種特殊的風格。

「筆」和「墨」原本是中性的，若透過「文人」的詩、書、畫的洗鍊，則愈顯露出「文雅」、「書卷氣」的精神性意味。古代詩人、畫家在慶典或集會中舉行各項「筆會」、「雅集」的活動（目前尚存在）時，它是一種嗅覺聞得到的「文化氣息」，書畫家提「筆」、沾「墨」、凝神、下「筆」，「墨」落在紙上，皴、擦、渲、染，一氣呵成，是人與人（或環境），人與畫，物質與精神互相交融的氛圍。

有一種說法，一般人較無法領會，這個說法就是說「筆墨」是一種精神，「筆墨」表面視覺上看起來是點、線、面形式，然而透過思維深度觀察實則是一種精神。這精神化成形式可以如石濤所言「蒐盡奇峰打草稿」之後的「再現」，也可以說是胸中「逸氣」落筆所成的塊壘。1966年劉國松提出「革中鋒的命」主張丟棄「毛筆」，將「筆墨」視為「筆觸、肌理」。1992年吳冠中發表〈筆墨等於零〉（註14）

張仃提出〈守住中國畫的底線〉（按：指筆墨）加以反制。如今到了當代還是有許多人要把毛筆拾回來，回頭重視筆墨的問題。因為「筆墨」是水墨畫的根源，不容放棄，有人管丟棄「毛筆」這個千年的優異工具，而改用「刷子」或其他工具，但是不能丟棄的是「筆墨精神」，這如同孫中山先生講的那個「彩券的故事」一般，若想丟棄「筆墨」這支「舊扁擔」，可千萬別忘了裡頭還有致富的「彩券」。筆墨啟源於傳統，但也可以擁有現代的詮釋。它可以是具象的也可以是抽象的形式，是物質性同精神內涵（深層的文化內涵）的結合體，古代文言文可以解釋筆墨，現代白話文也同樣可以，只是研究的結果可能會有些差距或有相異之處。

繪畫作品裡所造就的「筆墨」精神，是由「形式樣貌」所產生的，如果用的是「舊形式樣貌」，造出的「筆墨」精神，當然有可能只是回到傳統古人的巢臼上，而顯露不出現代性。反之，「筆墨」若取「新形式樣貌」，則有時雖然是用了「舊題材」、「舊筆法」，？可以營造出時代的「新精神」。「形式」所造的「繪畫語言」無法完全等同「文字語言」。因此「筆墨」可以說是畫家的一種「情懷」、一種「懷抱」、一種精神。筆者創作中若能領會此一筆墨的精神性，則就是水墨媒材的「二次體驗」。

（二）墨色堆疊

淡墨啟筆 大部底定前 暫不理枝節：筆者作畫以淡墨啟筆，初時筆筆雖不重，因「意」在而筆筆不虛。當意念先行時；或因意念現前而筆勢趨急，若急不知緩，即見燥動，心性不靜，而致使枝節旁生，所追所加之筆頓時甚覺多餘。俟主體形式逐漸呈現、經覆筆微調挪移主體大部底

定後，再處理枝節不遲。大部底定，則思立旁襯之賓，致使賓主呼應，竿立影現。使筆墨在宣紙上有堆疊，則層次大小逐次分隔，墨色則隨著水不同份量地留漬在紙上，乾則固、溼則散。從實的局部來看，筆勢與墨韻所創造出來的，每一筆，在水多與墨少的淡墨調節下；透過筆者刻意的分派，淡墨順著筆毛分流的水壓向下渲洩，運動中又橫向取勢，舖陳的墨點或色塊在宣紙上隨水流放，風乾時堅固，潮溼時疏解、分散，墨韻則趨自然，溫度會帶走多餘的水份，晾乾也會取走一些重量，有些太淺的、再堆，再砌，有太淡的再一次覆墨，不足的再加，直到滿意。若形式觸動視覺、牽動了意念在筆墨間進出如同呼吸，吸入時沉澱；呼出時時飛揚。意（idea）象（image）共生，意、態飛揚，此時身體後退復觀全局（以避免沉溺於局部，適時移轉注意力，免他念入擾）特留意有無陰陽黑白立見，順勢補筆確立比重，且約略潤染以示交融。前述「意象共生」，「意、態飛揚」，是筆者體會在作畫過程中一種處在創作情境的高亢，也就是筆墨「行動」（action）中意念與形象交融的境界，是作畫時最易出現痛快「筆順」的階段，居於過去創作的經驗—好的作品時常會在這個階段中產生。若此時不知在頂好處收斂，則往往徒增多餘的「劣」跡，而壞了畫面。故「恣肆處惜墨如金」理論上，旨在提醒自己；緊要關頭一舉一動不宜燥，而必審慎為之。

（三）媒材形式與內涵

筆者水墨創作的形式來源取自然景物之觀察，在畫室中用筆、墨、顏料加水宣紙上作畫，內涵則為反映內心之領會，水墨畫常備有氤氳渾沌的特質，這一股水氣煙漫、墨色凝滯或散開的靈動；在某一畫面區塊上被感覺，像是喚醒作者或觀者曾經有過的生命經驗或是從潛意識裡產生與生俱來的先驗的意象（IMAGE），形式只是將此意象再現而已。至於會發生什麼意義，那是此意象被延伸之後的問題。東西方對於繪畫形式的表現方向上；在早期是有很大的不同，「希臘人將模擬，或者模仿自然當作藝術的基本目的」，古代中國人眼裡，繪畫就好比《易經》中的卦象，具有造物的魔力」（註15）。宇宙之間，人際、物界恍如有若干「交集」，而這些交集即是彼此碰觸或疊合的結果：比如物理、化學所稱的「同位素」、或也可稱為同質性事物，因此得以溝通或藉理解產生共鳴。人世間文明、文化的產生，都在於人際自然物界與精神之間的交流溝通所然。

不過非抽象的、具像的、寫意的、象形、易辨認的、公共「符號式」的這些自然形式，則較具有普遍溝通的因子，筆者亦曾從事抽象油畫的創作多年。水墨創作則是從年青就開始，過去較偏學習傳統今則逐漸對「現代取向的水墨」產生興趣，近年更由於學習，而增多不少新體驗，

有體驗就想要呈現出來，如此而已。姜一涵曾經比喻「人生就像是一場大夢」，筆者已逾半百，似乎也過了「不是山、不是水」的歲數，忽覺已到「又見山又見水」的人生階段。只是筆者所追求探索的已不再是原來純然的「形式美」，而更欲探索的則是隱含於現實中的隱晦的、內斂一點的「內美」，當然除此之外，還會有一些與人生歷鍊相關的內涵。山水樹石，仍是筆者創作時主要的素材。這個素材是人類生活中的原始印象，歷來畫家樂此不疲用了無數遍，但，每一次都有新意。現代人處在都市叢林中，時常懷念著人類遠古遼闊的草原、曲折的溪流、煙渺深邃的山谷、蒼鬱、枯乾、遍布的或孤立的樹木這些才是人類潛在記憶中的原鄉。如能善用這些題材，則可能引發人類深切的反省。大地本豐藏，四時景物多變化，實蘊育著無窮盡的生命循環，筆者作品乃是遊歷各地所見所感，回到畫室再憑記憶畫出。筆者意在「內心世界」的開發，對應於想像中的自然，是飄渺、枯梗、荒蕪、孤寂或是堅固、蒼鬱、茂盛、豐潤。取決於畫面整體造形的張力。墨因發色而豐富，有些墨做不到的，用彩輔助，如此畫山水樹石，在可見的形式中除了有寫意的景緻之外，細看之下亦可見到墨韻逐次漬留的痕跡，有如久經霜霧浸染的蒼苔，會有一種青鬱、厚實、滋潤的觸感，每當筆者遠離塵囂親近大自然時，在山林中與土地、樹、石、雲霧同呼吸，或蹲坐在海邊鵝卵石上，眼視廣渺的海岸，鹹溼的海風於鼻口間呼過，這些親身體驗，是人與自然交融的真正舒暢。

（四）有關畫幅

筆者過去也曾經有一段很長的風景寫生經驗，對橫式風景山水構圖較嫻熟，因此部份作品以「橫幅」方式出現乃屬個人習慣使然，非關「現代」意旨，有近代學者研究論及林風眠喜用方形畫幅乃引西方構圖格式打破傳統捲軸成立「現代」特徵。影射將對後進者具影響力（註16），此乃偏向調劑「西方的構圖法則」所致，若論及東西方畫幅則及各自不同的裝裱技術及習性。而筆者以為並沒有那樣複雜，不論東西方，畫幅的問題都在於歷史建築上的匹配需求所致，而現代的建築空間已非同日而語，美術館的興盛，專業化的展場設計，使得東西方的「畫幅」充斥著「多樣」變易的可能性。因此「畫幅」已無法拘束創作的形式與結構欲念。現代的創作者考慮的是還是會回到「方便性」、「成本性」、「典藏保存性」等基本需求上，早期筆者雖習慣橫幅構圖，但也經常不敵傳統軸卷的方便性。老實說，軸裱比框裱費用要便宜許多。運送方便是主要的因素。但是大橫幅所營造的「氣勢」固然龐大，但也非要有特定場所方能展現與收藏，是卷軸所無法比擬的，只是畫作的氣勢並不全然需此依靠才能顯現，范中立「溪山行旅圖」是直立捲軸卻氣勢非凡。畫幅的選擇；重要的是應由畫面內容來做決定，當然其他條件因素亦得考慮。

五、結語：

當代有學者主張改革「水墨畫」，要把「筆墨」或者「筆」拿掉，近年亦有主張把「水墨」名字改掉，稱「彩墨」，並視之為「改良水墨」。筆者認為這些對「水墨」來說，了無罣礙，也沒有任何「增、？」。事實上，近現代水墨由於前輩們的努力，正從「傳統」過渡到現代當中，他們破的並非針對「水墨特質」，相反的他們採取不因襲前人的方「法」，也就是石濤所說的「自用我法」，對「水墨」發展來說就是走向創作者當時代的「現代性」表現。石濤在畫語錄所涉及的筆法、墨法、心法，現代人仍可借用。朝向「現代」應該是一個既明確又重要的指標。這當中，好的畫家、好的作品、被肯定的都是因為作品的「質地」很好。而這些「質」的準則，有一大部份仍需汲取於「傳統」，有一部份來自西方。而「墨」與「彩」這兩方素料不會說話，沒有誰賓誰主先後順序爭位的顧慮，這一切聽便於創作者的方便處置，這一切無需在名詞上爭議比長短，水墨敷上了重彩仍然可以稱之為水墨畫，藝術界有稱為「彩墨畫」其實也無妨，不過只要是「墨」之性質仍存在，維持原稱呼還是比較合宜。未來媒材持續再轉化，那就是未來的事，今者不必多煩憂。

這個時代的水墨審美觀普遍的低落，那是因為能達到高水準_神品、逸品的水墨作品不多，到處充斥甜美、俗艷或陳腐的劣作是社會審美觀低落的主要原因。而水墨創作畫家所需具備的條件遠較一般畫種為多，蒙養的時間也較長，當今水墨畫家多半途而廢或停滯不前、不夠努力也是事實。

水墨畫的「優良質地」一直是筆者進入東海進修以來尋找的目標，筆者從事於水墨創作幾近三十年，中途困頓難免，而今得幸逢名師指點，追求單純、渾厚、雄肆風格的調性（註17）是可循之創作理路，筆者欲將原有水墨畫之平板，煉就成優質之「鋼」，或蒙養成如「玉」、「鑽」般理想質地，看來水墨之路，仍尚漫長且悠遠。

參：洪太山水墨創作畫畢業個展圖示：

一、望山先吟松濤曲，167x90cm，2006



二、望山清涼（有風），69.5x69.5cm，2005.



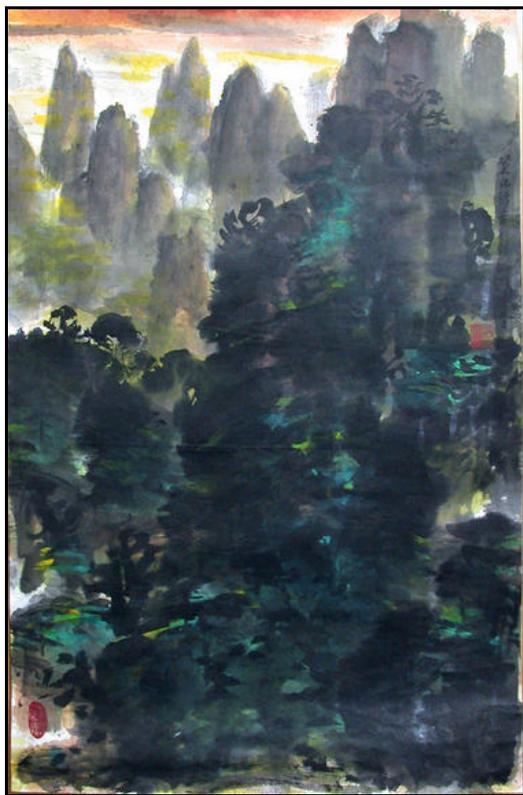
三、雙松 90x56cm2005



四、陽朔記遊，89x56cm，2006



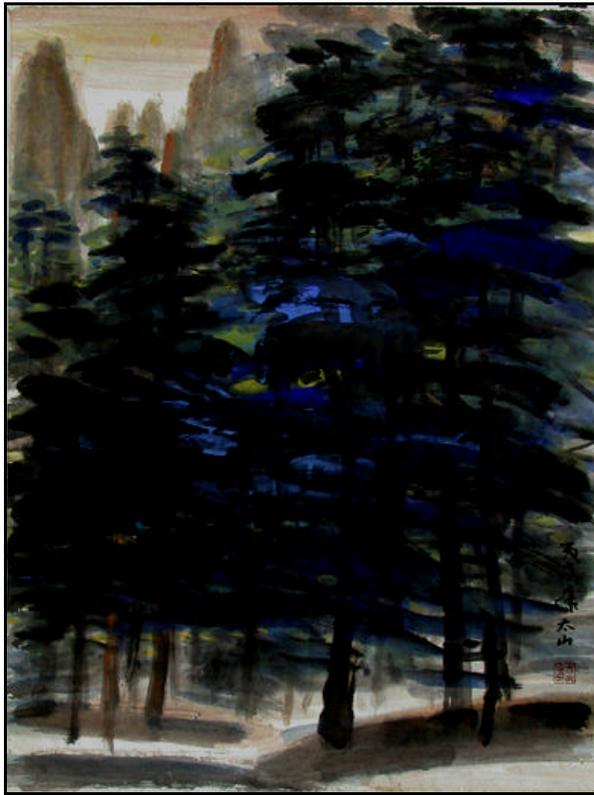
五、黃山歸來意象山水 2，89x56cm，2006



六、翠林迎晨光，90x57cm，2006



七、松濤穿林過 76x54cm2006



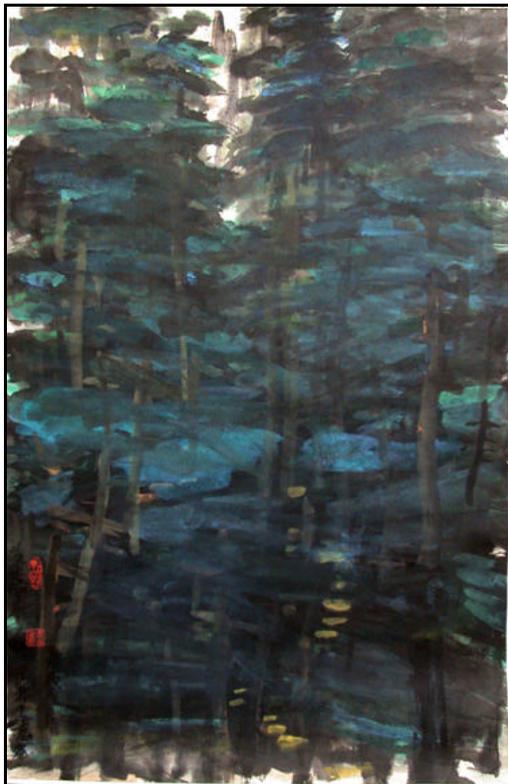
八、松林小溪尋無路，70.5x69cm，2006



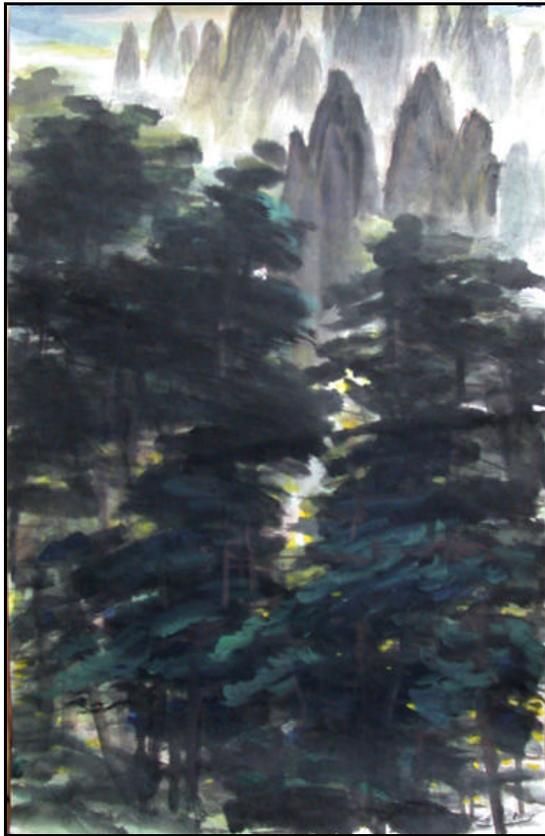
九、有澗自兩山間 90x57cm 2006



十、徑，90x56cm，2006



十一、山澗松風吟，90x56cm，2006



十二、松林奇峰，89.7x55.7cm，2006



十三、松針出蟬娟，90x49.5cm，2006



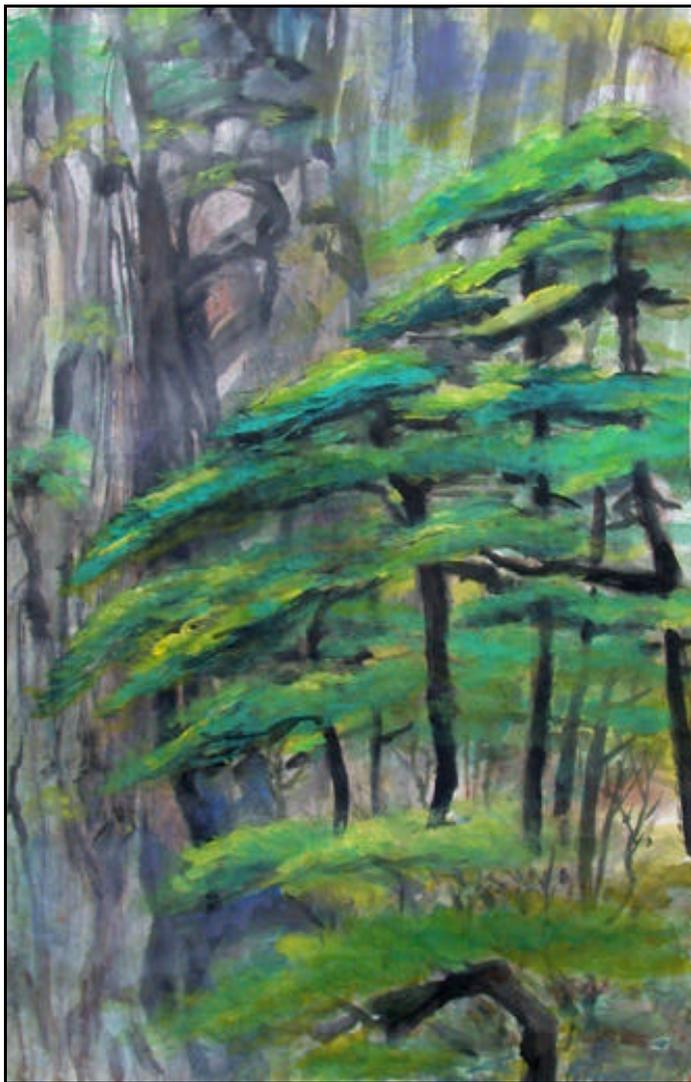
十四、珍珠灘，90x58cm，2006



十五、暗夜孤舟聽雨奇，33x70cm，2006



十六、黃山松，90x56cm，2006



十七、斷續聲隨斷續風，105x53cm，2006



十八、黃山歸來意象山水，89x56cm，2006



十九、野溪 835x835mm 2006



二十、回眸 111x80cm_2006



二十一、小橋餘暉 52x57cm 2006



二十二、來自地心的聲音 1420x755mm 2006



二十三、七美圖 90x52cm 2006



二十四、枯樹森林 137x70cm 2005



二十五、墨竹 178x48cm 2004



肆：註解

註 1：《易經美學十二講》，姜一涵著，P.178

註 1-1：《中國繪畫史》，徐琛；張朝輝著，文津出版，民 85，p.48

註 2：《中國佛塔的起源與發展》，李惠正著，p.9、p15

註 2-1：《談中國佛教造像中的莊嚴美》，董夢梅：東西方造像藝術之差異，在於西方是「眼相」、「物相」，其表達的美是「寫實美」、「自然美」。我們東方人所表現的是「心相」、「意相」，是「典型美」與「莊嚴美」。

註 3：見「說文」通訓定聲。及廣雅、釋器。

註 4：老子道經，第十二章：老子曰：「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽，馳騁田獵令人心發狂，難得之貨令人行妨，是以聖人為腹不為目，故去彼取此。」¹。

註 5：《黃賓虹精品集》，董雨萍 中國山水畫大家黃賓虹，北京，人民美術出

版社，p260。

註 6：《張大千九十紀念展書畫集》，國立歷史博物館收藏，p87-95

註 7：《巨匠與中國名畫》，郎紹君著，林風眠 - 東方文藝復興的先驅者，無名氏，臺北市。

註 8：同上註。

註 9：《劉海粟書畫集》，國立歷史博物館，高玉珍編輯，臺北市，民 78 年，p53

註 9-1：《彩繪山水》，詹前裕，藝術圖書公司，p182。

註 10：《余承堯百歲回顧展：山居歲月不知長》，臺灣省立美術館，倪再沁，萬峰逶迤拔地開 - 論余承堯的山水，p.29。

註 11：同上註。

註 12：《水墨畫講》，倪再沁著，典藏，p.156。

註 13：同上註p163。

註 14：1992 年吳冠中發表〈筆墨等於零〉在本文中第一句話：「脫離了具體畫面的孤立的筆墨，其價值等於零」。按：筆者在吳冠中作品中亦難見得其所謂的「孤立的筆墨」。

註 15：《心印 IMAGES OF THE MIND - 中國書畫風格與結構分析研究》，(美)方聞著，李維琨譯，陝西人民美術出版社，2004，P.2~P.3

註 16：《巨匠與中國名畫 - 林風眠》見，郎紹君。

註 17：《李惠正作品集》，李惠正，自己寫自己，p10。

伍：參考書目：(依書名第一個字之筆劃為順序)

- (一) 《中國佛塔的起源與發展》，李惠正著，新竹打字儀器行，新竹市，民 74。
- (二) 《中國繪畫史》，徐琛；張朝輝著，文津出版，民 85。
- (三) 《中國水墨畫》，詹前裕，藝術圖書公司，臺北市，1998。
- (四) 《中國現代繪畫史，民初之部 1911 至 1949》，李鑄晉；萬青力合著，石頭出版股份有限公司，2001，臺北市。
- (五) 《水墨畫講，文人美學與當代水墨的世紀之辯》，倪再沁著，典藏雜誌社出版，2005，台北市。
- (六) 《石濤話語錄研究》，姜一涵著，蕙風堂筆墨有限公司出版，台北市，2004。
- (七) 《心印 IMAGES OF THE MIND - 中國書畫風格與結構分析研究》，(美)方聞著，李維琨譯，陝西人民美術出版社，2004。
- (八) 《李惠正作品集》，李惠正，臺中文化局，臺中市，民 94。
- (九) 《余承堯百歲回顧展》，臺灣省立美術館編印，編輯委員編輯，發行人：倪再沁。

- (十)《李可染畫論》，李可染著，丹青藝術叢書，丹青圖書有限公司，臺北市。民 7 5 年臺一版。
- (十一)《李可染，巨匠與中國名畫》郎紹君著，台灣麥克股傷有限公司出版，1996，攝影：李小可。
- (十二)《李可染中國畫集》，總編輯：張應流，執行編輯：張應雲，大業公司出版，香港，臺灣藝源書坊經銷，臺北市。
- (十三)《易經美學十二講》，姜一涵著，典藏，臺北市，2005 初版。
- (十四)《林風眠研究文集》、《 》、《 》，陳秋菊編輯，閣林國際圖書有限公司，臺北市，民 89 年。
- (十五)《書道美學隨緣談，超經驗美學（一）》，姜一涵著，蕙風堂筆墨有限公司出版，台北市。
- (十六)《黃賓虹？語錄圖釋》，王伯敏；錢學文合編，杭州西泠印社出版發行，1993；1996（2 次印刷）新華書店經銷。
- (十七)《黃賓虹精品集》，責任編輯：尹然，人民美術出版社，新華書店北京發行所，2004/09 第一版第二次印刷 787x1092mm。
- (十八)《？賓虹，巨匠與中國名畫》駱堅群著，台灣麥克股傷有限公司出版，1996，攝影：鄭旭明。
- (十九)《？賓虹文集／書畫編（上）（下）題跋編詩詞編金石編、譯述編鑒藏編、書信編、雜著編》（六冊），上海書畫出版社，浙江省博物館編，1999。
- (二十)《現代水墨畫》，臺北市立美術館，民 77。
- (二十一)《現代水墨畫家探索》，鄭明著，雄獅美術出版，1989 初版，臺北市。
- (二十二)《彩繪山水》，詹前裕，藝術圖書公司，臺北市，1989。
- (二十三)《雲山．潑墨．張大千》，雄獅叢書 18-002，雄獅圖書股份有限公司，湯皇珍，李賢文策劃，民 89 二版三刷。
- (二十四)《晚清民初水墨畫集》，國立歷史博物館編輯委員會，高玉珍主編，民 8 6 年初版。
- (二十五)《劉海粟書畫集》，國立歷史博物館，高玉珍編輯，臺北市，民 78 年。
- (二十六)《張大千九十紀念展書畫集》，國立歷史博物館，巴東編輯，臺北市，民 77。
- (二十七)《臺灣近現代水墨畫大系 - 鄭善禧》，鄭惠美著，藝術家出版社，2004，臺北市。
- (二十八)《歌德對話錄》，愛克爾曼（Johann Peter Eckermann）著，周學普譯，臺灣商務印書館，臺北市，1997。
- (二十九)《墨法、風骨與個案研究》，上海書畫出版社，盧輔聖主編，

責任編輯：江宏；莊新興，2004

- (三十)《藝術家雜誌 365 期》，2005 年 10 月號，江梅，〈吳冠中的水陸兼程創新之路_吳冠中藝術回顧等展覽告〉，2005，臺北市。
- (三十一)《藝術史學的基礎》，上篇，十二、風格造形方法論，曾培 葉劉天增 / 譯，Giulio Carlo Argan Maurizio Fagiolo / 著，東大圖書出版，臺北市，民 81。