

國畫的過去和未來

劉平衡

蘇東坡曾經評論唐代王維的畫說：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」這種以詩意入畫的手法，給予中國繪畫一種新的生命，而從王維開始，國畫進入文學化的時期，經過了將近一千二百年的演變，使國畫獨樹一格，成為東方獨特之一種藝術。

第八世紀左右，繪畫原是一門工藝，畫工們從事寺廟及宮殿的壁畫工作，一般文人士大夫甚少有作畫的習慣，王維打破這種觀念，而樹立了文人畫的基礎。文人畫與普通繪畫之不同，陳衡恪先生曾經說道：「文人畫首重精神，不貴形式，故形式有所欠缺，而精神優美者，仍不失為文人畫。」而所謂精神，包括要有「人格」，要有「書卷氣」、要有「蒙養」……其目的均不在「形似」，乃把「形」與「色」拋於象外，而從事所謂：「凝神遐想，妙悟自然，物我兩忘，離形去智，身固可以使之為槁木，心固可使為死灰，不亦臻於妙理哉？所謂畫之道也。」或者可以「養性情」、「滌煩襟」、「破孤悶」、「釋躁心」、「迎靜氣」……繪畫之目的似乎又可用以修心養性，因此文人拋開了複雜的工具和技巧，開始以筆墨來表現繪畫最高的「意境」。由此可知國畫實與思想及文學結合，不能以表面的形色來看畫意，蘇東坡所謂：「論畫以形似，見與兒童鄰，作詩必此詩，定知非詩人。」也就是這個意思。

繪畫在思想與理論上既然已與文學結合，於是就發展成文人書寫常用的筆墨工具所產生的種種筆觸及墨韻問題，而捨棄通常繪畫的顏色，有別於一般的畫工。事實上文人所使用的「筆」和「墨」，的確可以表達無窮的意思；即所謂「筆法」、「筆意」、「骨法」、「墨跡」、「墨韻」……，一方面是指其使用毛筆所產生的線條美，同時也包括了隱藏在線條中的風格和精神，畫家如此，書家亦然，此即宋人韓拙所謂：「筆以立其形質，墨以分其陰陽，山水悉從筆墨而成。」而石濤更有所謂：「夫畫者，形天地萬物者也，捨筆墨何以形之哉？墨受於天，濃、淡、枯、潤隨之；筆操於人，鉤、皴、烘、染隨之。」當然，在馳毫潑墨，形寫山川之餘，還要求其「氣韻生動」。或有人問：氣韻是何物？這是文人畫最高的境界，好比人有「人格」、「人品」，氣韻就是畫中之「格」和「品」。清人唐岱說：「氣韻由筆墨生。」蔣驥也說：「筆底深秀，自然有氣韻。」因此，畫中的筆墨實際已是內在的神韻問題，並非「表象」可以涵蓋。惲壽平曾經作過很有趣的比喻說：

「有筆有墨謂之畫，有韻有趣謂之筆墨，瀟灑風流謂之韻，盡變窮奇謂之趣。」可見筆墨與韻趣之間是多麼地密切。

單以用筆來說，國畫中的筆即等於西畫裡的線條和筆觸，當然可以體現畫家的性格，而國畫所使用的毛筆，更能表達畫家的個性，如清人王昱所言：「所謂筆墨輕重、徐疾、濃淡、燥濕、淺深、疏密、流麗、活潑。眼光到處，觸手成趣，學者深明乎此，下筆時自然無美不臻。」

而事實上在水墨畫中線條卻必須有一個基本條件，即「虛」、「毛」的特性，如惲壽平所說：「用筆時須筆筆實，卻筆筆虛，虛則意靈，靈則無滯；迹不滯，則神氣渾然，神氣渾然，則天工在是矣。夫筆盡而意無窮，虛之謂也。」

這個「虛」字，也就是張庚所謂的「毛」字。「虛」、「毛」才能使線條產生空靈的感覺，有了這個觀念，山水畫才發展出一種所謂「皴法」的理論。宋以後的山水畫所以演變為繪畫中主要的科目，全靠皴法。董其昌曾說：「畫家以皴法為第一義。」即以皴法來定畫家的風格。董氏又說：「凡諸家皴法，自唐及宋，皆有門庭，如禪燈五家宗派，使人聞片語單詞，可定其為何派子孫。」

皴法原本就是表現山水畫中山石之立體概念，如宋人郭若虛說：「皴淡即生窠凸之形。」而宋以前的王維和荆浩等人也都有了「山分八面，石有三方」以及「山有形而背有影」的說法。到了元代，四大家各有獨特皴法，如黃公望以披麻、麻皮見長；王蒙以牛毛、解索、亂麻、骷髏見長；倪雲林則以折帶皴見長，各人都表達了自家的風格。自此以後，皴法在山水畫中即成為不能缺少的條件。

當然，國畫中除山水之外，人物畫所佔之地位依然重要、但它不像山水畫那樣容易與文學結合，因此不屬文人畫之主科，倒是花卉一門較易表達水墨畫的精神，為文人所喜愛，如四君子、松、荷、牡丹……等都是文人畫家常畫的主題。這種水墨的趣味是將「墨」分為許多不同的層次，諸如濃淡、深淺、乾濕、光暗……，以墨代彩，而有「墨分五彩」之說，文人畫家之喜愛墨色，實際就是要追求那種純樸的雅趣。除此之外，文人畫更主張與書法相通，因此畫畫也稱為寫畫，宋人米芾曾經說過：「畫者，六書象形之一，故古人金石、鍾鼎、隸篆，往往如畫；而畫家寫山水、寫蘭、寫竹、寫梅，多兼書法，正是禪家一合相也。」這個「寫」字，正是文人畫的祕訣。

國畫因為有這種傳統的精神，因此在世界上被列為一種獨特的繪畫藝術，當然它是異於西方的繪畫，因為在觀念上它們具有截然不同的性質。但是，自從本世紀以來，由於東西文化相互交流、相互影響，這兩種不同屬性的事物必須整合

為一，不管是材料和內容、目的和理論，國畫必須與世界藝術採取同一步伐，才能使國畫現代化、國際化。

因此在民國初年至廿年間，一些留歐、留日的畫家，如：高劍父、劉海粟、徐悲鴻、吳作人、林風眠、傅抱石……等人，因受西方繪畫新理論的影響，而發起了國畫改革的運動。他們注重寫生、素描、光影及質感的特點，但保存傳統的筆墨及抽象的精神，為此使國畫更其現代感，而給予再生的能力。這一次的改革是溫和的、漸進的，不但沒有受到保守派人士的反對，甚至頗引起畫壇的共鳴，當時如黃賓虹、齊白石、李可染、黃君璧……等人則繼留學生派新創畫意，而張大千更於定居美洲之後創出烘青潑綠之抽象畫法。

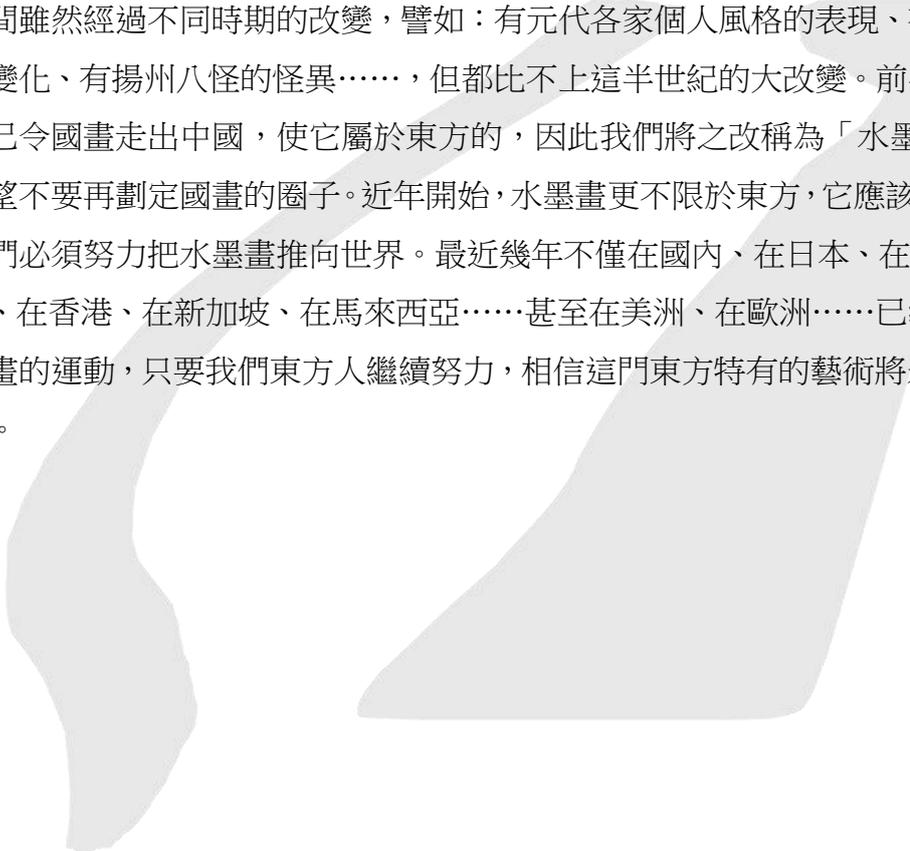
其時正值五十年代，以「五月畫會」與「東方畫會」為主的現代繪畫改革運動，正如火如荼地展開，但因他們曾經提出全面否定傳統的精神理論，因此受到相當大的阻力，不過那個時候正值西洋現代繪畫表現主義最盛行的時候，抽象畫、普普主義、歐普藝術、新寫實主義……相繼進入國內，引起國內不小的衝擊，「五月」與「東方」也就順應時代潮流，給予畫壇一個強心針，打破了千餘年來國畫不變的定律，這對此後國畫的發展是非常重要的。

民國五十年代以後也是國內文化、經濟、社會步入開發的時代，畫家的地位與生活相繼提昇，許多人就在此時才有能力出國，到歐美深造。陸續出國到歐洲的計有：朱德群、郭軻、蕭勤、彭萬墀、陳英德、王哲雄、吳炫三、蔣勳、江明賢、林惺嶽、戴璧吟及筆者等人，到美洲的有趙春翔、趙澤修、龐禕、馬白水、廖修平、謝理法、吳文瑤、韓湘寧、姚慶章、于兆漪、楊熾宏、楊興生、顧重光、莊喆、于崇信、曾富美、洪爛、何懷碩等人，這些人有的依然留在國外，有的已經返國，也有更多的人利用假期作一年或半年的進修，如謝孝德、梁秀中、王秀雄、鄭善禧、羅芳、袁金塔等人，他們帶回來了新的畫風及各種新的資訊，因此近三十年以來，現代繪畫已經在國內生根，而國畫的現代化與國際化運動也正開始大力的發展。

特別是最近五年，臺灣省立美術館和臺北市立美術館的開館，對現代國畫——即水墨畫的提昇有極大的幫助。原本比較保守的國立歷史博物館，也在最近三年內發起了現代繪畫座談會，藉以討論中國繪畫的現代化問題；它們並先後舉辦了多次的現代繪畫新貌展，企圖把繪畫溶成一體，不分中西，但求材料的不同，而將之分為：水墨、油彩、壓克力、水彩、版畫……，在題材方面則標榜抽象及現代的意味，這種展覽曾多次推向海外，如歐、美、韓、日各國，都得到大家的

欣賞與讚美，今年它們並計劃召開現代繪畫討論會議，藉以尋找新藝術之路。而市立美術館也主辦了多次有關水墨畫的特展，如國際水墨畫大展、全國水墨畫展、彩墨展……等，大家都是想把中國傳統的國畫予以現代化與國際化。至於省立美術館雖然開幕不久，卻也構想了多項幫助現代繪畫發展的展覽，相信在展覽繼續推出後，對國內繪畫的提昇是很有助益的。

國畫自從走文人畫之途徑到現在，足足已有一千兩百年的歷史，在這一千餘年間雖然經過不同時期的改變，譬如：有元代各家個人風格的表現、有明末四僧的變化、有揚州八怪的怪異……，但都比不上這半世紀的大改變。前半個世紀我們已令國畫走出中國，使它屬於東方的，因此我們將之改稱為「水墨畫」，便是希望不要再劃定國畫的圈子。近年開始，水墨畫更不限於東方，它應該是世界的，我們必須努力把水墨畫推向世界。最近幾年不僅在國內、在日本、在韓國、在大陸、在香港、在新加坡、在馬來西亞……甚至在美洲、在歐洲……已經興起了水墨畫的運動，只要我們東方人繼續努力，相信這門東方特有的藝術將永遠屬於世界。



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts