

水墨素描——通向創作的法門

林章湖

摘要

水墨素描是一門新興的科目，旨在透過水墨材料作素描練習，以期作為創作基礎。這門科目有它的歷史源流，在此概略陳述它的來龍去脈，也等於把它普及的理念精神呈現出來。但是，面對當前創作環境，當年所提倡的作法，在台灣水墨現況中，是否仍有些觀念上的隔閡，而須要釐清？本文強調釐清這些問題的重要性有幾個主要原因，首先，避免成為套式技法教材的介紹，因此，先從精神層面澄清它的範疇與概要，好比是出發前的導航一樣。許多市面上技法的書，容易以技誤藝，僵化創意，就是缺乏這方面的認識所致。其次，讓問題回歸到應有的定位，一個是培養各種創意的可行性，一個是不離教學的認知與信念，設想為水墨素描鉤畫它民主化、普及化的作用，使水墨創作出發，能優游自在於傳統、自我與創新的多重條件中，各取所需，各展所能。

本文站在開放多元的觀點，並不涉當今流派，也不預設立場，希望讀者以同等心情看待，體會內容傳達的訊息，這當然也是本文投石問路的用意。

壹、前言

「水墨素描」——對一般人而言，還是個新名詞。一般人會認為「素描」是西方藝術的產物，而「水墨」本身有它傳統的畫法，本來各有各的範疇。過去，水墨傳統中，代代傳承，自成模式，何以至今須要假「素描」之名呢？其實，水墨素描表面上是個複合名詞，它背後卻包含了深遠的含意。

台灣美術科班幾十年來的情況，不分層級，不論西畫、雕塑、設計、建築，即使水墨一科，都不能例外，均以外來的素描——即是西方硬筆的素描方式當成基礎，讓它「包辦」了所有創作的奠基任務。檢視幾十年來，就

單憑著這門外來的素描，它的訓練與提供的資源，到底是否已經融入水墨創作的領域當中？這個問題當然不是三言兩語可以說明白的，但是，迎向未來的新世紀，水墨基礎訓練，走向更為專業分工的地步，已是時勢所趨。勉強使用單一的素描方式，去因應不同領域的藝術創作，實在不敷效益，箇中原因，與其說是錯置手法，不如說是根本文化背景差異所致。如果，水墨領域也能設身處地，自成一套訓練系統，不啻事半功倍！「水墨素描」的正名，適時反映了這個事實——外來的素描逐漸地「本土化」而名實相符，提供水墨藝術新的改造，讓自己的文化發展獲得重整的機會。

我在藝術學院任教，經常思

考水墨教學上所面臨的課題。向傳統學習是打基礎最簡單最普遍的方式。但傳統博大精深，經典名跡，在學習上只花一年半載的學期時間，通常只能僅嚐一鱗即止，無法深入。令學習者感到失望的是，學習下來，只認識到傳統的偉大，自己的角色與信心反而更加低落。說實在，向傳統學習，非得浸淫五年、十年以上是難以奏功的，短暫的學習，只能說「認識」比「創作」重要。傳統文化本來就是藝術創作上活的泉源，自古中國人就習慣地耗掉大半輩子去學習，因那是以生活歲月來陶冶涵養。但是，現在時代改變，藝術也在改變，科班教育自然注重客觀理性、階段分工的教學方式。基於這一立場，水墨素描有它的務實作法，而且涵

蓋的格局也比較寬廣，就教育或創作觀點而言，都應該成為因應水墨創作首要的必備基礎。

創作最怕沒有自己的畫法，沒有自己畫法即成就不了好藝術。水墨素描最基本的作用，就是使學習者能夠釋放束縛，激發潛力，化為實力。能夠專注主題，先探求自己的畫法，建立自信，再去揣摩傳統都不會嫌遲。如果受困於過多既定的「標準」畫法，以致於喪失自我表達的方式，那素描就被本末倒置，無疑是自陷於觀念的混淆之中。

以格調自許的藝術家，大抵不願多談自己作品「技巧」的問題。大概四年前，一次聚會中，經友人引薦，我特地向陳其寬先生請益他畫中技巧，那知陳老馬上回口：不提技巧的事！言下之意，技巧談多了，反而誤了藝術。但真正的意思是一種「欠缺觀念」的技巧，只會以技礙藝。我心底明白，光是技巧並不等於藝術，但沒有技巧也無法造就藝術的。我身為人師，自己就不能自外於技巧(或技法)的研究與教學，至少面對教學是無法避免。

目前，坊間仍充斥著傳授「樣版」畫法的參考書，大致上，觀念的覺醒仍舊薄弱，提倡「水墨素描」，希望它受到大家重視，顯然，時機還早得很。但是，在我教學經驗中，體會到它的時代意義與確實可行作法，是不應該束之高閣，應該走出學府科班，迎向社會大眾，提供水墨創作無可限量的契機。這是我不能淺陋，動筆寫出拙見의 初衷。

貳、歷史起源

觀察近代水墨演變，尤以清末以來，可說是一部風格創新的歷史。當時知識份子已普遍意識到「中學為體、西學為用」，也成為水墨改革運動的共識與方向。真正付諸改革方法與行動，要算是民國二、三〇年代，以林風眠、徐悲鴻、劉海粟等人留學歸國之後，推動美術科班教育的時候，改革的實際序幕才算揭開。

在水墨改革落實於美術教育之前，西方繪畫藝術的影響其實早已存在。明清之際，隨著傳教、通商等交流機會，無形中帶給當時畫家或多或少的啟示。這個階段都只是潛移默化，各自領會運用而已，審視他們傳世的畫作中，依稀散發這股氣息。譬如當時南京畫家樊圻的山水畫，所採取的空間遠近處理方式，顯示出西方透視原理(圖1)。清代海上派畫家因接觸外來文化比較頻繁，受到影響也比較明顯，當中



1.樊圻 山水 (卷)(局部)

採取定點透視、空氣遠近的作法，顯示西方透視原理。
(本文附圖皆由作者提供)

可以任伯年畫風作典型代表。他不但精於人物肖像畫，且花鳥、走獸、家禽等各種題材，表現出敏銳觀察力與前所未見的造型能力，發人所未發，從傳統畫法轉益多師外，又吸收西方「寫生」精髓，遂能脫盡前人窠臼，屢出新意。他雖不明言西方技巧，而寫生中「速寫」，不時呈現獨特的描寫角度，使主題生動有趣。學者評為受到西潮影響，胸中腹稿自出機杼，這些都可視為西法的起源，較早潛在的「素描」對水墨畫影響的大概。(圖2)

直到民國以後，蔡元培提倡美育，學校科班的美術訓練逐漸明朗化，素描畫法才正式搬上中國美術的舞台。素描被視為水墨創作的基本訓練，在當時雖然無「水墨素描」之名，但已有「水墨素描」之實。因為素描與水墨之間，已直接搭起創作上的橋樑，從它歷史源由看來，自然在無意而有意，潛而在浮現，局部而至整體的意識覺醒所致。林風眠、徐悲鴻等所提倡的美術改革



2.任伯年 騎牛過溪 (局部)

掌握造型獨特生動，發人所未發，不落前人窠臼。取景角度特殊有趣，描寫生動，出人意表。

運動，秉持中國水墨精神為主體，而以西方畫法為手段，無非以他山之石可以攻錯，改良舊有保守僵化的現象，因此，在當時他們所採取的作風，可說是空前的，甚至仍遭受衛道之士的反對。今天，則已蔚為時代潮流，中西藝術的借鏡與融合，再也不是對或錯的是非題，應該是如何處理的選擇題了。這種趨勢，也已形成當前的文化問題，是任何藝術工作者無法迴避，尤其是科班出身的創作者，且須要經得起此一前提的考驗。

台灣光復不久，政府播遷來台，美術科班的教育主要由台灣師大負起重擔，主張寫生素描方式作基礎，且藝術成就影響較鉅者，有黃君璧、林玉山等人；台灣藝專則以傅狷夫為主。雖然台海兩岸社會制度不同，文化發展

體質有所差異，但台灣已隱然具有現代水墨藝術舉足輕重的地位，道地的原因，無非承續了當初水墨改革運動所揭櫫的方向所累積的局面。從歷史角度，我們更應重視這項賴以維繫的創作基礎，而實際的問題，還在於如何省視與重整，落實於方法之上。從這些年來的發展情況看來，無論是人力、物力等資源，預料將可以樂觀期待的。

叁、釐清當前觀念

一、重視學習者潛能

任何基礎訓練都必須考量「人」本身的素質，也就是設想出教學上雙方最有利的條件。中國水墨舊式的教法很少涉及這個教育上基本問題的探討，譬如說，畫「山水」通常教技法，如披麻皴之類；畫樹則如鹿角枝、夾葉點之類等等，這些概念化的符號形式取代了人本來應有的觀察認知，連帶地將個人與生俱來的審美扭曲誤導了，這種偏差的作法，就因為欠缺教育理念上的認識所致，學習到最後就無法觸及到創作的原委，只會人云亦云。

以上所舉例子，說明學習藝術的時候，視覺經驗絕對不可忽視。視覺會影響到心裏感覺，即是美感的深度，如果以一套不搭調的畫法入手，就偏離了學習方向。水墨素描，一樣須要「觀察」作為視覺造形藝術的先決條件。即使「觀察」這一項也因人而異，各有各的性格傾向。藝術心

理學中，稱人類藝術創作的性格約可分為外向的「視覺型」與內向的「觸覺型」，大致上，前者傾向於客觀、自然的美感世界，後者傾向於主觀、浪漫的美感世界。(註1)基礎訓練是創作的起點，舉凡有關的認知、美感、技術等，都應該考量個人與生俱有的性格傾向，即以重視個人潛能作為訓練的著力點。

傳統上一味忽視，學習者受到洗腦同化而渾然不知，其實，人的藝術心理極其微妙複雜，正是無限的潛能所在。現代民主教育，教學上尤應重新反省，細心呵護這份抽象本能，使學習之初即立於客觀的起點上，培植個人的品味。

二、與傳統畫法區隔

或許有些人會擔心「水墨素描」的大力提倡，會導致忽視「傳統畫法」，事實上並非如此，反而因為水墨素描發揚光大，將使傳統畫法有更明確的定位。

前面已談到傳統畫法，它包含了各種山水皴法、人物描法、花鳥鉤勒畫法等等，是祖先千錘百鍊所累積的智慧遺產，但並不是說可以直接照本宣科，依樣畫葫蘆就算是現代的創作方式，這點大家都同意。它與水墨素描的差異不在簡單畫法上，而在實際運用於創作時的效益上，傳統畫法十之八九都須心平氣和，在案頭慢條斯理的運筆狀態下，才能把握它的大要，如「鉤描」畫法，非得細筆伏案凝神作畫，是很難得到要領。相對的，水墨

素描所訓練與適應的方式比較多方面。素描中的線條猶如傳統的「鉤描」，線條的要求畫法自然要比定型式「鉤描」自由而富變化，時效上，如要在學習傳統畫法中等待慢慢轉化運用，倒不如直接從水墨素描入手。因此，水墨素描基於實際運用上一定的「量」，並藉此提升「質」，長遠打算，並不排除傳統各種畫法納為水墨素描的一部分。因為從藝術文化傳承，技術化為創作營養，也是整體廣納吸收的一項。與之區隔最大的用意，即提醒傳統畫法雖無不可，但不可全恃。比較之下，它在今日時代，可作為文化素養與精神認知層面，而水墨素描則適於現代創作上務實的訓練。

三、畫法先於筆法

前面談過「與傳統畫法區隔」問題，現在接著談一個似是而非、困擾大家的問題——筆法。水墨畫自文人主導以後，筆法簡直被當成書法的化身，輾轉解釋已使它的涵意高深莫測，令初學者或一般欣賞者望之卻步，是否須要掌握如書法般程度的筆法，才算是好的畫法呢？

書畫同源的價值觀是它主導的原因。古人以往悠游涵泳、書畫合一的環境，在今天社會急速步調相比之下，已遙不可及了。書與畫固然材料性質上有許多相似相通之處，但就專業領域而言，畢竟只是同源而不同值的兩門藝術，應該各自發展審美趣味與作法，尤其初期接觸，不應因

「書」礙「畫」，讓畫以外的次要因素反而降低了主體追求，如果能夠回歸「就畫論畫」的主體立場，即可解除筆法上的一些心理困擾與限制，充分以自己感性為訴求。

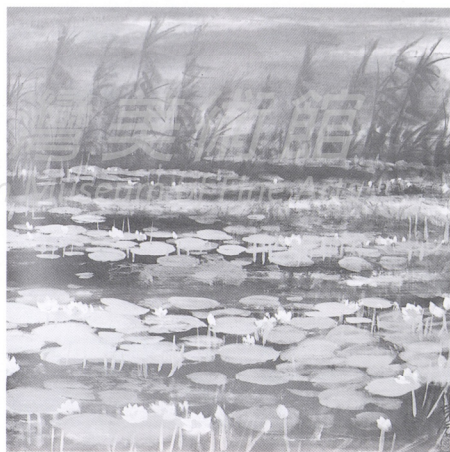
誠如明代石濤所言：「古人未立法之前，不知古人法何法？」，藝術混沌未明之前，唯有靠自己理念去堅持實踐，才是至情至性。再看看遠古時代岩壁繪畫，樸實無華卻令人感動，它們又如何致之呢？水墨素描就是一種無所不可的筆墨方式，忠實於自己，在觀念上先釋放「筆法」，讓自己的想法自然呈現畫法，這種畫法才是真正的對自己負責的「筆法」。從欣賞林風眠浪漫多采的作品中，渾然一體的畫法，又豈能再分辨得出什麼「筆法」？但這不正是屬於他所獨創

的「筆法」？！（圖3）

四、引西潤中，建立體系

我們並不否認中國水墨本身即有它傳統的美學，但水墨素描並非以此作唯一標準。素描，按它原先的解釋：是解決造形藝術最基本的訓練，主要目的在鍛鍊觀察與表現對象形體、結構、空間與明暗等方面的能力，這是西方對素描的界定。由林風眠、徐悲鴻等人留法的經歷背景，以及倡導水墨改革之下的主張與畫作，得知他們所憑藉的方法，大致不離這個輪廓。雖然各自主張與作風有所差別，不過都從批判傳統中開創，可說是異曲同工，殊途而同歸。

徐悲鴻提出「以素描寫生，直接師法造化」的主張，並於



3. 林風眠 荷塘

畫風浪漫多采，渾然一體的畫法，正是他獨創的「筆法」。

1939年具體提出「新七法」，內容是：（一）位置得宜。（二）比例準確。（三）黑白分明。（四）動作或姿態天然。（五）輕重和諧。（六）性格畢現。（七）傳神阿堵（眼睛）。顯然，他受到古代謝赫六法啟發，主要是針對人物畫的新見解，同時也適用於水墨畫之外的創作，方法上則由淺入深，循序漸進。（註2）就徐氏而言，素描成為他改良水墨畫的核心，視之為造形能力的基本訓練，即面對寫生時，培養觀察、分析、比較等能力，以了解素描要求的法則等，他以寫實求真的精神為基點，以身作則，一生教育創作無不圍繞著這個理想。（圖4）

我們再看看早在1929年即發表「中國繪畫新論」的林風眠，他主張：（一）應以自然現象為基礎，追求繪畫上單純化——向複

雜自然物象中，尋求顯現的性格、質量和綜合的色彩。（二）自由描寫，對於繪畫原料、技巧、方法應有絕對改進。（三）繩以科學方法，正確重現物象，作為創作基本訓練（註3）。林氏一生藝術事業途中遭受迫害與波折，論中國畫的興革卓見並未及時受到當時藝術界普遍回響，美術教育方面也不如徐氏影響之普遍，但就史實角度，林氏因先於徐氏，而倡導西方素描作為改良手段，前後實有血脈相連的軌跡可尋。水墨素描並非以傳統美學作唯一標準，主要原因在於這一門科目的價值，並不同創作成品（雖然今日已有單獨以素描作為主題展與比賽，將它視為藝術品的情況，在此姑且不論），它的價值其實是視它對創作的適用效果而定，也就是說，素描本身即是一

種實驗、嘗試，是創作的前置作業，具有前瞻性的，是無法以它本身斷定成敗的。既然是以創作為最終訴求，素描手法自然會傾向各種不同趣味的創意追求，富有極重要的自主自發的特質，傳統的標準就不再適用，而應由素描本身探究，歸納作標準，才是就事論事。

當我們回顧水墨改革的歷程，倡導者是以前瞻的眼光，打破僵冷的局面。他們努力從西方藝術中汲取營養，尤其紮實地磨練過素描這門基本功夫，啟示給後人的不止是畫法而已，應該是從不斷追求的過程中所開拓出新的藝術審美與價值。雖然藝術沒有標準答案，但相信已為後人開啓創新思想的門窗，看清未來更新更遠的方向。

肆、教學現況與對策

當前，美術科班實際開「水墨素描」課的很少，即使開這門課，所佔基礎課目的總時數比例也不高，可見得它尚未受到真正重視。（註4）

美術科班中所開水墨素描，其作用不外乎是為主修水墨創作的輔助課程，另外則是在一般硬筆素描課程中自由嘗試水墨材料。前者因為配合創作目的，素描大多由主修師資兼任，從素描到創作的一貫作業，或許整體過程拉長，為避免流於單一形式，一貫作業上則應設計較為廣泛多元的基本訓練。後者可以說是純粹出於個人意識嘗試不同材料與趣味，效果上，顯得零碎而無目



4. 徐悲鴻 自畫像 1992 炭筆畫

徐氏主張寫實求真的精神，一生教育、創作不離這個理想。自畫肖像與背景馬匹均係素描寫生，師法造化。

的。這些問題固然因為它有附加的條件而不夠理想，但也反映出水墨素描尚處於「被動」的階段，連自己本科都未曾真正通盤討論，建立共識。

另外，值得注意的是，影響水墨教學的因素，一是受制於師資本位主義，一是受制於市場利益導向，在層級愈高的美術科班，這個現象就愈加明顯，主要因為擔任師資者通常也是市場上的藝術家。一個市場上的藝術家一旦擔任師資，會很自然地流於自身「技術掛帥」的本位主義，而無視於教育上學理、教材等等的學養提升，若想要勝任水墨基礎的任務，困難之處不言而喻，更何況水墨素描是門新興課程。我們深深感到憂心，本位主義狹化了課內學習的幅度，市場導向又形成課外發展的誘因，兩相夾殺，到底這之間還剩餘多少自由空間可讓學習者發揮潛能、打好基礎？儘管導致這個偏失的背景如何地錯綜複雜，而且一時也無法避免，若要使偏失程度影響降低，授課時數多寡並不重要，重要的是好好整合這門課的理念與方法，才是目前的當急之務。有了基本架構，才能進一步評估教學得失。

水墨素描作為基礎訓練，它的作用與意義都是指向未來希望，雖然有它的方向架構，但就任何學習者的潛力而言，都不應預設立場，作制式教條灌輸。依我個人教學淺見，認為實際作法上，至少要注意到兩點：

一、發現材質特性：俗話說得好，「工欲善其事，必先利其器」

，不能充分了解材質，想要掌握它的效果，只會事倍功半。我們不要小看這個問題，本來任何媒材原只是稀鬆平常、客觀存在的東西，一旦掌握它本身效果，就能讓它「活」起來，創造出另一種生命的感覺，人與物在「對話」上充分了解、溝通是打開訓練之門。這好比是科學中的「基礎科學」。可以嘗試：（一）基本屬性到運用極限，如將筆、墨、紙與水份，從它本身已有的各種屬性如軟硬度、受墨性、吸水性等等層次與作用，將內心性情先釋放開來，才能「玩」出它的趣味，引發一些平常預想不到的效果，為處理的技巧帶來新的趣味。這裡的「極限」，指的是個人感性的抒發與詮釋，極限意謂著材質已合乎最佳的效果。（二）開發新的材料工具，以破除舊式

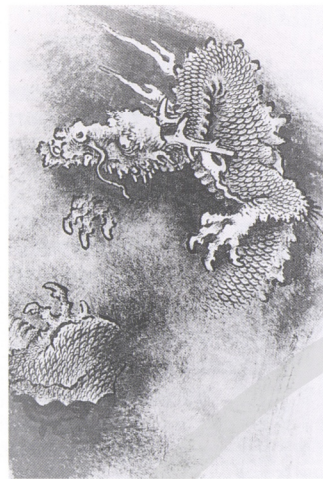


5.傳為五代石恪「二祖調心圖」(卷)

此臥虎祖師據說是雙千禪師。畫法正如米芾所試的紙筋或蔗渣，以之代筆畫成的，有股超逸的狂草格調。這種主觀灑脫，不泥常法的畫作，後人稱為禪畫。

畫法，自製自用，嘗試另一種新意。水墨畫向來強調畫法規範，習於現有狀況，少有開發，其實畫史早有明證。傳為五代石恪所作「二祖調心圖」，人物畫法正如米芾所試的紙筋或蔗渣，是以之代筆畫成的，有股超逸的狂草格調(註5)、(圖5)。宋代善畫雲龍的陳容，據云以棉絮拓墨，逐層烘托雲龍迷漫的氣氛。(圖6)這些例子，都說明了新製的材料工具，取代原來習慣性畫法而獲得新的面貌。

二、大膽鍛練素描畫法：江海能納百川，所以能成其大。素描作為創作的基礎，須求包容性與務實性。無論傳統畫法或西方素描畫法，落筆創作之前，全憑感性捕捉畫法，讓自己審美經驗能落實在這個階段上，斟酌出可以運用的方式，因此，須要勇於吸



6.陳容 九龍圖 (卷)(局部) 1244

據說是以棉絮拓墨，逐層烘托雲龍迷漫的氣氛，是技巧極為卓越的宋畫作風。



7.林玉山 西海松樹 速寫 1991年秋作

為西海新景區所見之松樹。動作寫生，搜集稿本，執著堅毅的精神，誠是丹青不知老之將至的寫照。去年，又二登黃山，不輟寫生，值得後輩效法。

收，敢於突破，大膽地融合。如果說個人創意能在素描過程中心領神會，並且掌握畫法要領，那就表示已經發揮它鍛練的功能，這是素描最務實性的一面。大膽鍛練，相對的，需要時日琢磨功夫作去蕪存菁，若只想潦潦草草，隨便地畫「草稿」一般，是難以收到功效。

舉例來說，「寫生」是一種創作方式，但確切地說，應該是一種基礎方式。時下，不少以寫生名義到大陸去找尋題材，結果只是張冠李戴，畫的山水跟原來台灣寫生沒兩樣，可能過於依賴舊有畫法，或是缺乏觀察力，洞悉新題材，作新的追求。但根本上是缺乏素描鍛練的功夫，才會

捉襟見肘。

「速寫」是水墨素描當中最弱的一環。硬筆素描作速寫已經不易，若改以水墨工具則更屬不易，當然作法上可以依難易程度自行循序漸進，需要歷練，才能脫離它的難度。速寫相對於傳統畫法中的白描，而相近於寫意。速寫是在極為簡潔經濟而快速的狀況下，捕捉對象動態或氣勢。沒有具備這種能力，幾乎是不可能創作出動態的主題，也造成避重就輕地只會畫靜態的情形。基本上，速寫具有生活化、平民化經濟便捷的條件，應該是素描寫生或搜集動態上最可行的方法。林玉山教授九十高齡遊黃山，仍動作速寫。這種執著堅毅的素描

功夫，值得後學深思與取法(圖7)。「搜盡奇峰打草稿」的名言，正證明素描的重要性。經常，我們會感到素描轉換為創作時的困難度，主要原因是不夠熟練，尤其是嘗試新主題的時候。如此，當拿筆畫素描之際，即須仔細斟酌自己描繪的方式、效果，當它極為忠實接近自己心中的美感時，相信轉換為創作，其困難度會減到最低，換句話說，素描與創作實際上是不可二分法，創意能在素描中落實為畫法，創作就沒有什麼困難了。

伍、結語

從素描到創作，對藝術家而

言，是必然的行徑，教學工作則是搭起彼此之間通行無礙的橋樑。憑這種橋樑，儘管跨越了許多難題，但憑良心講，任何時代，環境都有它必須面對的問題。無論從何種角度，教育畢竟是根本大計，為時代打造希望工程，負起超越現實腐敗，邁向理想的未來。

教育的時代使命，必須從時勢潮流中找尋後盾力點。如果說某一門術科教學，經過日積月累，結果漸趨式微，則理應反身自問：是何緣故致使這些教學資源抵消掉？表面上責怪外在環境的不是，本身又無法提出因應現實之道？水墨藝術教學影響水墨發展，經常流於門派意識型態之爭，無法跨出自設的門檻，回歸教育空位，就難以超然地檢討該負的時代使命。有鑑於此，水墨素描未來發展，即應跳脫此一現實問題，回應時勢潮流，拓展自由積極的遠景與格局。

對水墨的「西化」，至今仍是許多保守人士心中的疑慮，這往往是個人文化觀逐漸狹化的心理反應。事實上，藝術的西化，是求取融鑄再造、催化創新的媒介手段，廿一世紀即將到來，交通建設迅捷便利，文化訊息傳播已到無孔不入的地步，文化演變無法去抵擋時代潮流，而藝術則是當中反映最為敏銳突出的，正因為它的開創性，藝術家更需要無所不用其極的強調手段。任何時代，藝術發展的軌跡永遠走在文化(現象)的前頭，也沒有先訂好文化的標準答案之後，再決定藝術方向的道理！這一點，文化

與藝術在發展定位上有所差別，不可一概而論。

林風眠、徐悲鴻以降的水墨改革運動，可說是風起雲湧，各領風騷，達到空前的盛況。這一路演變下來，使我們覺察到水墨素描的基礎，對個人風格具有關鍵性的影響，也逐漸為國人所熟悉、重視，才正式正名而有了這一門科目。儘管今後的水墨創新不一定非水墨素描不能克盡全功(因為創新之中，不乏反對以素描作基礎的)，但仍然是視覺造型藝術的主要憑藉方式，對具象描寫固然如此，即使對抽象表現也能派上用場，就看如何善加運用了。

傳統為人詬病的，是將人的創作活力給孤立起來，致使風格無所啟發，甚至千篇一律。我們從前面討論發覺到，水墨素描在銜接傳統與創新之間，還能夠給人(創作者)充分信心，激盪創作。因此，擺在當今教育理念中，是無可取代的。它宏觀的意義，是通向創作的不二法門。至少，也使人回歸到最起碼的創作原點，而不是言不由衷。

水墨素描截至目前，還沒有專文討論，參考資料極為有限，援筆撰文，自知疏漏不足。但願拋磚引玉，使更多人注意它實質的意義與方法，同時，也請先進高明指正。

(來稿日期：1996.5.8)

【註釋】

註1:見《美術心理學》，王秀雄著，三信出版社，頁89～95，第一章第八節。

註2:見《徐悲鴻研究》，卓聖格著，台北市立美術館，頁78、79。

註3:見《現代美術家畫論作品生平——林風眠》，朱樸編著，大陸上海學林出版社，頁72、82、83。

註4:目前台灣美術科班設有「水墨素描」相關科目者，據知有國立台灣師大美術系「國畫素描」，專為高年級主修國畫而設。另外，即是我所任教國立藝術學院美術系，一年級「水墨素描」，以水墨材料運用於素描範圍，不單為水墨組主修而設，也列為一年級選修。其他美術系尚未見排定此課程。兩個美術系開課也是近十年內的事。這些確實的施教資料有待進一步彙整與評估，才能見到教學實效上的真正得失。

註5:見《中國繪畫史》，俞劍華著，台灣商務書局，上冊，頁180、181。

作者簡介

本文作者現任國立藝術學院美術系副教授