

「現代水墨畫」

在戰後臺灣的生成、開展與反省

蕭瓊瑞

The Birth and Growth of Modern Ink Wash Painting in Post-War Taiwan and Reflections /
Xiao, Qiong-rei

壹、

水墨畫作為一種獨立的美術表現型式，與臺灣產生關聯，約在明鄭時代。但明鄭時代特殊的政治情勢，即使有陳永華的有心於文教¹，整個社會也始終一如連橫所云：「不忍以文鳴，且無暇以文鳴。」²

俟清廷統有臺灣，臺灣社會逐漸由移墾型態轉為文治階段，社會領導階層亦由早期意氣自雄的豪強之士，轉為較具文化素養的士紳階級³；水墨創作雖仍以少數大陸寓臺文士為代表，但其作品已在此地特殊的風土人情影響下，表現出特有的「狂野」氣息⁴；加以廟宇、豪宅的興建，配合建築裝飾的需求，也培養出屬於本地自生的第一代水墨畫家⁵。

水墨繪畫在清代臺灣的進展，雖屬緩慢，但其逐漸形成的自有特質，顯非「閩習」二字，所可輕易涵攝盡淨。

甲午戰敗，臺灣淪入日人之手。日據中期以前，水墨繪畫仍能以漢文化潛流的型態，在民間持續生存；唯基於民族大義，那些以風骨自許的大陸文士，已鮮少來臺，無形中阻絕了水墨新生命的注入。到了 1927 年，臺灣總督府主導下的第一屆「臺灣美術展覽會」開辦，以「寫生」觀念出發的「膠彩畫」，在「東洋畫部」（事實上本亦包括「南畫」系統的水墨畫）成為主要畫種，水墨繪畫則成

¹ 陳永華為鄭成功之子鄭經時代之參軍，力勸鄭經「建聖廟，立學校」，首開漢文化在臺發展之契機。關於明鄭時代漢文化在臺灣之發展，可參連雅堂〈鄭氏時代的文化〉，《臺灣文化史》，臺灣文化三百年紀念會，昭和 10 年 10 月，臺北。及李汝和《臺灣文教史略》，臺灣省文獻委員會，1972.5，臺北。

² 連橫《臺灣通史》〈藝文志〉，頁 616，臺灣銀行經濟研究室《臺灣文獻叢刊》第 128 種，1962.2，臺北。

³ 李國祁〈清代臺灣社會的轉型〉，《臺灣史研討會「中華民族在臺灣的拓展」紀錄》，臺大歷史系，1978.6，臺北。

⁴ 關於臺灣文化藝術中的「狂野」氣質，是筆者近年研究、探討的主題之一，曾於 1993 年 8 月以「從文化現象試談臺灣的狂野氣質」為題，發表初步研究成果，於臺北市立美術館的「臺灣新風貌」系列演講，演講專集正刊印中。

⁵ 參見尾崎秀真〈清朝時代的臺灣文化〉，前揭《臺灣文化史說》；及林柏亭相關著作。

為少數畫人的個別追求⁶；至於民間殘存於廟宇建築中的水墨畫師，也由於統治階層對神道教的倡導，不鼓勵民間佛道宗教的發展⁷，均面臨傳承困難之命運。

戰後，臺灣復歸漢人統治，水墨傳統伴隨著大批大陸來臺人士，透過師範學校美術課程的教導，重新成為此間代表正統中華文化的強勢畫種。

這種以學校美術教育為傳播途徑的傳統繪畫，很快地就培養出一批以大陸來臺青年為主幹的年輕承繼者；這股新生的力量，在企圖經由「全省美展」尋找出頭的過程中，立即遭遇另一股力量的阻絕，亦即日據以來，以膠彩媒材創作，取代了傳統水墨畫家，如今在省展「國畫部」⁸中掌有評審實權的臺籍畫家，以及他們透過私人授徒所培養出來的一群年輕人。

兩股均以「正統國畫」自居的不同力量，就以「省展」為舞臺，激發出戰後臺灣美術發展的第一次衝擊與自省⁹，也成為「現代水墨」在臺灣生成、發展的契機。

貳、

水墨革新的觀念，在清末民初以來的中國大陸即已出現，但就戰後臺灣歷史發展的事實考察，「現代水墨」觀念的提出，大約在 1950 年代末期、1960 年代初期。日後成為這段歷史最其代表性人物的劉國松，曾在一篇題名〈繪畫的狹谷〉的文章中，一方面批評傳統國畫，是一些「被千萬次重複與翻版」的繪畫，就像是「釘在板子上的生物標本」，早已僵化，沒有生命。另一方面則批評那些臺籍畫家由「寫生」出發，所創作出來的「革新國畫」（膠彩畫），是「替死屍搽胭脂、抹粉、插鮮花」¹⁰。

⁶ 一般對日據時期臺灣水墨繪畫發展之認識，多延續謝里法《日據時代臺灣美術運動史》（藝術家出版社，1978.1，臺北）之說法，認為：「臺展」開辦後，水墨畫受到殖民者刻意壓抑，完全由膠彩畫所取代。事實上，第一屆「臺展」入選的「臺展三少年」之一的郭雪湖，其作品〈松壑飛泉〉即為一道地的中國傳統水墨畫；此外，林玉山亦於日據時期，始終從事水墨研究不輟，亦以同類作品，多次入選「臺展」，並獲獎。

⁷ 參見前揭李汝和《臺灣文教史略》。

⁸ 「臺灣省全省美術展覽會」於 1946 年成立，延續日據時期「臺展」「府展」模式，原「東洋畫部」改稱「國畫部」。

⁹ 臺籍國畫家與大陸來臺國畫家在這次的爭論中，均同樣尊崇國畫六法，唯前者著重在「應物象形」與「隨類賦形」的發揚，後者則強調「骨法用筆」與「氣韻生動」之講究。雙方言論，可參蕭瓊瑞《五月與東方——中國美術現代化運動在戰後臺灣的發展》（東大書局，1991.12，臺北）第三章第二節正統國畫之爭。至於正統國畫之爭的歷史過程，可參見蕭瓊瑞〈戰後臺灣畫壇的「正統國畫」之爭——以「省展」為中心〉，原發表於國立歷史博物館主辦「第一屆當代藝術發展學術研討會」，1989.12，臺北，後收入前揭《臺灣美術史研究論集》及黃冬富多篇相關論文。

¹⁰ 見《文星》39 期，1961.1，臺北，收入劉國松《中國現代畫的路》，頁 115，文星書店，1965.4，臺北。

以劉國松為中心的「五月畫會」成員，包括莊喆、馮鍾睿等人，在倡導水墨革命的當時，堅信「抽象繪畫」才是現代水墨表現，最具時代意義與傳統美學意義的路向，因此，在 1962 年的第五屆「五月畫展」中，率先推出了各具面貌的抽象水墨作品。在當時「五月」最有力的理論支持者詩人余光中，及學者張隆延的詮釋、鼓舞下，終於帶動了戰後臺灣 1960 年代，最具聲勢與影響力的第一波「現代水墨」風潮。

事實上，撇開林玉山、郭雪湖這些早在日據時代，即以「寫生」觀念，在水墨創作上，有所探討創作的臺籍先輩畫家不談；在 1950 年代末期，李仲生指導下的「東方畫會」成員，如：蕭勤、蕭明賢、夏陽、歐陽文苑……等人，就已經以中國的毛筆、墨汁，做出許多完全不具實物形象的水墨作品。這種探討，一方面固然與李氏在教學中，始終強調要從傳統及民間的文化中去尋求創作養分的思想（受其師藤田嗣治影響）有關；另一方面，則是蕭勤自歐洲帶回來有關日本畫家菅井汲在書法方面的創作訊息，所產生的啟發¹¹。但「東方」諸子當年的創作，到底都只停留在個人的嘗試探討，並未能形成整個時代的風潮。

余光中在配合「五月畫會」水墨創作所發表的幾篇文章，如：〈樸素的五月〉（1962）、〈無鞍騎士頌〉（1963）、〈從靈視主義出發〉（1963）等，對於這個水墨風潮的形成，具有關鍵的影響。但另一個或許始終未被注意的時代背景，則是 1966 年，中國大陸發動的文化大革命，促使臺灣的國民政府，在當時總統蔣介石的指導下，發起的「中華文化復興運動」；這個運動，提供了關於傳統水墨如何「復興」而非「復古」的討論大環境。因此，對於臺灣 1960 年代的「現代繪畫運動」，與其說是一個以「西畫」創作為主體的運動，不如說是一次以「中國畫」如何「現代化」為主要思考焦點的運動。事實上，因「現代繪畫」而引起的質疑或爭論，包括 1961 年 8 月，由東海大學教授徐復觀所引燃的「現代畫論戰」¹²；或同年年底，由中國文藝協會舉辦的「現代繪畫座談會」，對「現代繪畫」的質疑，主要均來自以中國傳統繪畫觀念出發或從事創作的學者、畫家；倒是從事西畫創作的老一輩畫家，非但沒有質疑，且有多人亦分別投入嘗試、探索的行列，包括：廖繼春、李石樵和孫多慈等多人。

劉國松在這個具有革命意味的水墨運動中，以「抽象」為基本觀念，容或有藝術家個人偏執的成分，但這種主張成為畫家的信仰與動力，創生了個人日後豐

¹¹ 參前揭蕭瓊瑞《五月與東方》，及謝里法〈六〇年代臺灣畫壇的墨水趣味〉，《雄獅美術》78 期，頁 40，1977.8，臺北。

¹² 參前揭蕭瓊瑞《五月與東方》第五章第二節「現代畫論戰」。

富多樣的藝術風貌；同時，也激發了當時臺灣傳統國畫「形象解放」與「技法更新」的思考課題。「革中鋒的命」是當時提出的口號，實質的意義，是放棄對傳統皴法的堅持，在創作中加入更多樣化的現代技法與媒材。至於在理論上，除了以西方的抽象思想與中國傳統的畫論試加接合外，同時也在畫史上找到了王洽等人的潑墨先例為援引；但賦以較具系統的美學意義，則是詩人余光中代之完成的。

在標舉「形象解放、技巧多樣」的理念下，「現代水墨」與那些以「國畫」為名的「傳統水墨」畫家，各擁一方；有時他們也會在「當代中國畫」的名目下，被並置一室，到海外「宣揚中華文化」。但在 1965 年間，一種對當時的「現代水墨」進行反省、質疑的新生代聲音已逐漸浮現，這當中一位代表性的人物即何懷碩。

叁、

1965 年，年輕的何懷碩發表〈傳統中國畫批判〉一文¹³。一方面，對傳統中國畫中的「文人畫」陋習、「書畫同源論」流弊展開了犀利的批判；另一方面，也對以「抽象」作為水墨繪畫未來發展指向的主張，發出強烈質疑。他說：「……我感到現在的中國現代畫以抽象為表現形式的作品內容非常貧乏。譬如看某一位的作品，看完一幅已可概括其全部，看完全部留給人的印象也只是一幅的印象；原因是內在的空虛，不能叫每一幅作品均有其不同的生命，——實際上每一幅作品就變成沒有獨特的存在價值。」

何氏並引黑格爾對藝術的看法，說：藝術所憑藉的物質基礎愈多，則藝品愈低。因此，他認為現代藝術所提出的多樣化技法，例如那些撕、貼、拓、裱、印、染等等手段，在水墨創作中的運用，只是技術的搬演、皮相的表現。

1966 年再發表〈中國繪畫若干問題之論辯〉¹⁴，則更明白的對莊喆、劉國松的諸多論點，提出嚴厲批駁。這當中包括了對中國繪畫尤其是「文人畫」的認識與詮釋等問題。

總結何氏的論點，他強調要在作品中表現「民族性」與「世界性」（即「時代性」），不要在材料、工具的問題去鑽牛角尖，而是要根本的從「見識」的提升去努力。尤其他反對對西方現代主義的盲目追隨。

¹³ 原刊《聯合報》1965.7.3，臺北，收入何懷碩《苦澀的美感》，大地出版社，1973.11，臺北。

¹⁴ 原刊《中華雜誌》1966.2.16，收入前揭《苦澀的美感》。

基本上，何氏的論點與民初以來的國畫革新運動，有其思想上的類通之處，而其創作的表現似乎也顯示了此一影響的痕跡。

以何懷碩曾經接觸大陸革新國畫的早年經驗¹⁵，加上他豐富的中國畫學素養，在 1960 年代後期，以迄 1980 年代，始終代表著一股對 1960 年代「抽象水墨」質疑的有力聲音。這種現象，與其說是個人藝術見解的歧異，不如說是兩種不同革新理念出發的創作主張必然的衝突。何氏所代表的，是延續自中國大陸，由傳統→革新出發的一路思考，有著傳統文人看重學養、講究傳承的文化性格；而 1960 年代興起的「抽象水墨」，則是一群在戰亂中成長的大陸來臺青年，從西方抽象繪畫的思想回頭，在傳統的畫論中找尋接合所開創出來的一條新路。

就對傳統的認識，何氏無疑具備相當穩固的學養基礎；但就創作論，何氏是否能從傳統大師的影響下，走出自我，對某些堅持「現代主義」的人而言，則是一直有所爭論的問題¹⁶。姑且不論何氏個人的創作成就或藝術淵源如何，其「懷碩造境」式的水墨風格，無疑在「五月」當時的「山水水墨」之外，衍生出另一股「風景水墨」的路向，此一路向且與 1970 年代以後的鄉土運動，隱隱相接。

肆、

1971 年 4 月，「釣魚臺事件」發生，同年 10 月，國民政府被迫退出聯合國。一連串的外交挫敗，激發了臺灣「鄉土意識」的抬頭，藝文界的「鄉土運動」，也促使 1960 年代興起的「現代水墨」思想，轉趨沈寂。

「鄉土運動」是臺灣文化自主意識的一次覺醒，水墨畫在戰後台灣，歷經「抽象」、「造境」的衝擊、洗禮，又回到日據時期即已提出的「寫生」觀念之中。

事實上，「寫生」觀念，在師大美術系林玉山、張德文，以及 1962 年才成立的藝專美術科傅狷夫的宣揚教導下，雖無法完全取代「臨摹」，但也逐漸成為學院教學主要的手段之一；即便是政戰學校美術科，也早在梁鼎銘兄弟的影響下，在人物、動物畫方面有過相當的探討。因此，就臺灣水墨畫壇而言，較早的李奇茂（政校）、梁秀中（師大）、羅芳（師大）和稍晚的蘇峰男（藝專）、羅振賢（藝專）、蔡茂松（藝專）等人，均曾以「寫生」的方式去描繪臺灣的風土人情。但這些作品與努力，在戰後無法匯集成一股有力的思潮，一方面固然是政經情勢影響下的臺灣，本土意識並未真正覺醒；另一方面，則是戰後的「寫生」觀念，大

¹⁵ 何氏 1941 年生於廣東，中學就讀於湖北藝術學院附屬中學，讀完藝術學院一年級，1961 年經香港來臺，入臺灣師範大學藝術系。

¹⁶ 參見楚戈〈創造與立意〉，收入《視覺生活》，頁 145，臺灣商務印書館，1968.7，臺北。

多仍固守在傳統「寫其生意」的意念裡，因此作品中承載的情感，來自中國文人傳統的承襲，遠多於對現實景物的感動。形式上，他們的確擷取了臺灣某些地方景致的片斷，但內涵上，表達的不是虛無飄渺中的田園景致，便是筆調粗獷、山石交錯的荒野風光；「寫生」的材料，只是他們回到室內造境、構圖的參考，他們心中的意境仍是師輩畫家或古人的胸中丘壑。早期大陸來臺水墨畫家的影子，仍深深的影響著這些年輕一代的畫家，使他們的作品成為一種「中原情懷的臺灣風物」。即使畫的是現實人物，但人物生活情趣的表現，往往大於對人物性格的刻劃，一種「疏離、旁觀」的性格，對某些大陸來臺人士而言，或許正是他們心境的忠實呈現。

「鄉土運動」的潮流終於引導一批更年輕的水墨畫家，開始企圖擺脫遙遠中國傳統給他們的束縛，以一種全新的心情和眼光，重新注視自己腳下的鄉土：「寫生」的意念，在這個時候，逐漸轉化為「寫實」甚至是「密實」的手法。如果說他們是接受師輩畫家寫生觀念的影響，不如說更受到美國畫家魏斯（Andrew Wyeth, 1917~）寫實風格的啟發。他們開始放棄先驗的筆法，以我手寫我眼，毛筆在他們手中，只是一支軟化了的鉛筆，宣紙也只是一種更具吸水性的水彩紙，臺灣破敗的危樓、鄉間的古屋、農具、繁忙的火車調度場、以及明亮陽光照耀下的蓊鬱樹叢、和雖不巍峨奇峻卻也突奇有致的山石礁岩，——出現在那千年古老的中國宣紙上。這樣的作品，的確一度吸引了當時畫壇的目光，同時也與日據時期，郭雪湖分別以水墨、膠彩完成的寫實巨作「圓山附近」¹⁷中所曾經使用的「密實」手法，有著遙相輝映之趣。

在這一波運動中出來的畫家，以「寫實」的手法切入臺灣的鄉土景物，在當時畫壇是可以理解也能夠接受；這樣的手法，即使在藝術的表現上未免流於粗淺、表象之譏，總是個新的開端。但當手法本身超越了那個原始關懷的主體——也就是「本土意識」的追求，而成為藝術創作的目的，開始用它來畫紐約的雪景、四川的風景，原來的意義也就消失，徒然成為一種「寫實水墨」的技法演練，進而喪失了繼續發展的動力。

「鄉土運動」作為一個藝術運動，其成就是相當有限的。在創作的層面上，它未能提出一定質量的作品；在理論的探討上，也不如文學方面來得充分、深入；

¹⁷ 「圓山附近」一作，先以水墨完成初稿，再以膠彩完成作品，參展第二屆「臺展」，獲「特選」，筆法完全脫出古人。作者曾自述：「面對圓山一帶的樹，我才發現，自己再也不能從古法中表現什麼。」（郭雪湖〈初出畫壇〉，前揭《臺北文物》3：4），作品可參見藝術家出版社《臺灣美術全集》第九卷《郭雪湖》，1993.2。

它的實質影響或許要在未來的時間中才能逐漸顯現。但這個運動所造成的一個直接效應，則是迫使「現代水墨」的消沈。這段期間，雖有少數有心人士為「現代水墨」的延續不斷鼓吹、倡導，並先後由文字宣揚而投身實際創作，並擁有獨特風貌，如楚戈、管執中和稍晚的羅青等是；但一些對六〇年代「墨水」（而非「水墨」）趣味批判的聲音，也伴隨著鄉土運動的聲浪不斷湧現；謝里法的〈六十年代臺灣畫壇的墨水趣味〉¹⁸、汪澄的〈斬斷還是繼承？——從中國水墨畫傳統到現代水墨畫〉¹⁹，都是顯例。有趣的是，這些批評的聲音，大都來自一些本身並不從事水墨創作的畫家口中。

伍、

1980 年代，水墨畫在臺灣似有復甦的傾向，1980 年年初（3 月），《藝術家》雜誌籌劃出刊「水墨畫專輯」。年底（11 月），臺北春之藝廊舉辦「現代國畫試探展」。

1984 年，臺北市立美術館成立，在發揚本地（實質上是中國的、東方的）藝術特色的考量下，「水墨」又被重新標舉出來。「國際水墨畫特展」（1985）、「中華民國抽象水墨展」（1986）、「墨與彩的時代性——現代水墨展」（1988）、「一九八九水墨創新展」（1989）相繼推出。

但就 1980 年代的水墨畫壇觀察，即使有臺北市立美術館這些「水墨雙年展」的強力倡導，「現代水墨」已無法在這一波的努力中展現突破性的風貌。所有在風格上較具個人面貌的畫家，都是 1960 年代「現代水墨」浪潮的延續；陳其寬、劉國松、楚戈、何懷碩……分別在這個時期推出大型的回顧展。早年離臺的趙春翔、蕭勤也先後返臺，展出作品。在這個時期被媒體標舉成不出世的「隱居」畫家——余承堯，如前所述，事實上也早在 1960 年代的「中國山水畫的新傳統」美國巡迴展中已經露面。

而那些在「水墨雙年展」中，得獎的年輕「現代水墨」畫家，卻又大都是在參賽的動力下，偶一為之，無法形成一種持續的、大量的創作成果。至於先輩畫家，包括黃君璧、呂佛庭等人在「水墨創新展」（1989）的名列邀請，亦顯示「現代水墨」在 1980 年代的內涵混淆與面目模糊²⁰。

¹⁸ 見《雄獅美術》78 期，「六〇年代的水墨抽象畫回顧」特輯，1977.8，臺北。

¹⁹ 同上註。

²⁰ 事實上，早在 1986 年的「中華民國抽象水墨展」，即有管執中提出類似質疑，見〈真理的走形、真形的曲影——「中華民國水墨抽象展」批判〉，《文星》，1986.12，臺北。

1987年，臺灣在歷經四十餘年的戒嚴體制後，宣佈解嚴；作為水墨原鄉的中國大陸水墨作品，在隔絕了幾近半個世紀之後，重新入流臺灣。正處於低潮的臺灣水墨畫壇，將以什麼態度和心情與大陸水墨展開對話？這個在臺灣生成、開展，與中國傳統似即若離的「現代水墨」，有無可能提供大陸水墨借鑑、參考的成就？是兩岸關心水墨前途的人士，共同思考的課題。

（本文為原文一萬六千餘字之縮寫，詳細論證過程，請參考臺灣省立美術館《「現代中國水墨畫學會研討會」論文集》）



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