

水墨技巧與文化召喚：正統國畫論爭中的「氣韻」之用

The Techniques of Ink-wash Painting and the Summons of Culture: The Use of “Qiyun” (Artistic Spirit and Vitality) in the Controversy of Orthodox Chinese / National Paintings / Liao, Hsin-tien

廖新田 Liao, Hsin-Tien

摘要

臺灣戰後初期正統國畫論爭研究中凸顯了水墨畫在日本殖民文化與中國文化交接下一段藝術理念與創作的論爭，其最終導致水墨國畫與日式膠彩畫在省展分家。除了事件自身的分析，正統國畫論爭也反映出藝術家在大環境文化結構與個體的選擇與詮釋間，有著文化政治學的宏觀與微觀面的極微妙的對話與辯證。這個論爭中同時凸顯了水墨創作技法的調整受到前述文化力的召喚。本文試圖從技法與理論的面向碰觸一個不易考察但隱隱可見的問題：此論爭中「氣韻」的美學要求是否實際影響到當時的創作？一般創作過程中所謂技法服膺於創作的內部需求的規律是否因此而有其變異？這其中是否有藝術理念上的另類意義？本文首先嘗試界定其問題性所在及理論假設的基礎，同時建議探討此議題，從趨勢變化角度調查是可行的路，或可趨近這個問題的核心。但是，界定模糊仍然是此問題的難點，不易解決。換言之，這是非常可以成立的假設，但卻是一個不易驗證的命題。總之，針對此議題，本文目標是一個嘗試性的理論推演與批評方法的提案。

關鍵字：正統國畫論爭、國畫、膠彩畫、水墨畫、氣韻生動、水墨技法

*本文曾宣讀於「2012 匯墨高升：國際水墨大展暨學術研討會」，師範大學美術學院。感謝評論人指出本文在文獻論述的局限，不能開啟更深刻層次的文獻分析，因此有邏輯上的問題。此即為本文指出的困境：「可以成立的假設，但卻是一個不易驗證的命題。」這也意味著，我們需要一個更好的方法與思維來解決這個問題。

人在江湖，身不由己，情仇難却，恩怨無盡。

——古龍

We can be blind to the obvious, and we are also blind to our blindness.

——Daniel Kahneman, *Thinking, fast and slow*, 2011.

一、

這個議題是我進行正統國畫論爭研究的副產品，或是後續。我在那篇題目頗長的〈臺灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）：微觀的文化政治學探析〉¹中，主要目的是企圖探討戰後初期的台灣社會，在文化教條（中國文化）與藝術創作（東洋畫與水墨畫／國畫）間的辯證關係。這個過去廣為研究者注意的台灣美術事件，從更高的層次而言凸顯了藝術史的意義詮釋的複雜性。蕭瓊瑞²從美術發展與文化鬥爭的角度對此提出四點觀察，頗具代表性：

1. 此衝突導源於大陸來台畫家與台籍畫家對各自發展的近現代藝術狀況缺乏深入了解，而導致了刻板印象的判斷：大陸來台畫家批評台籍畫家缺乏正確的民族情感與擁抱錯誤的文化認同，而台籍畫家認為大陸來台畫家因襲守舊、沉溺於傳統框架，未能脫古出新。
2. 台灣畫家以寫生觀念為核心與中國水墨重視韻味截然不同。
3. 遷台後大陸籍評審進入省展機制、二二八事件激化省籍集團的形成與對峙等諸多外在因素。
4. 藝術創作的命題因複雜的民族情感而不易釐清，尤其是以祖國文化為新標準界定台灣殖民社會下的日本文化遺緒。

這些總體的觀察是台灣美術史研究中相當有代表性的例子與成果，具有多重意義。我則試圖從個體與集體的辯證角度析理其概念結構的可能性，處理的問題不只是作品與創作者的解釋，而是藝術作為一種社會行動的考察。我發現（也主張）正統國畫論爭這個案例有著重要的「微觀政治學」意義³，亦即：「具體的文化藝

¹ 收錄於廖新田，《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》，台北，典藏，2010年。

² 蕭瓊瑞，〈戰後台灣畫壇的「正統國畫」之爭：以「省展」為中心〉，收錄於《臺灣美術史研究論集》，台中，伯亞，1991年，頁45-68。

³ 「文化政治學」的觀念探討在近十年的西方學界逐漸受到重視。根據 Barker (2004: 41) 的定義：「文化政治是關於為事物與事件命名的權力，因此有其正當性，包括了常識以及對於社會

術層次（即行動）反映對文化政策（及結構）的詮釋與實踐，顯現出文化形構（formation）有效的形貌。」一般來說，藝術史的研究中往往有社會脈絡取徑和藝術家／作品取徑的分別，也可以說是前述藝術行動與藝術結構的互動與對位。前者以藝術社會學為代表，後者常見於形式分析或藝術家生命史的詮釋。因此，即便過去在西方有過歷史上一段頗為激烈的論述鬥爭⁴，兩者井水河水互不犯的情況，似乎是心照不宣的默契，在台灣則方興未艾。在這篇正統國畫論爭的論文中，我則有意鬆動這種界分。我剖析該段風雨飄搖時期的藝術家們，極敏巧地反映藝術論述上的召引，在其創作正當性遭受否定之際，挺身而辯。值得注意的是，本土東洋畫家的論辯，一種極個人式的調整（或因地制宜），竟然能如螳臂擋車般和當時的國族意識對抗、轉彎、生存。這種柔軟而有彈性的「身段調整」，在我看來，從宏觀的文化政治學中掙開出極有觀念上之價值的「微觀的文化政治學」意涵。我在結論中因此有如下的觀察：

本省和外省畫家並沒有刻意地接受訓練為其創作的政治正當性地位辯護（藝術創作的正當性是有的，反映在創作動機、理念與美學觀等方面），卻能如此靈活而富創造性地挪用傳統來強化其論辯修辭，以呼應國家的召喚，展現其個人文化主體性的召喚。傳統的人為架接與想像特性在此顯露無疑。

「正統國畫論爭」反映出了人們是會以己所能挪用歷史變遷將其所面臨的困境解套，而想像並非外在於個人與歷史的關係，而是構成此關係的一部

與文化世界的『官方』版本。……順此，文化政治可以被理解成再現世界的的能力，以及讓特定的描述成為『固著』(stick)的能力。在此，透過對未來社會秩序與可能的重新思考與再描述，社會變遷變得有可能。」Jordon 及 Weedon (1995: 5-6) 界定了文化政治學探討的基本課題為：「文化政治學基本上決定社會實踐的意義，進一步的，哪些群體或個人有權力來定義這些意義。文化政治學也關切主體性與認同，因為文化扮演建構我群感的核心角色。文化鬥爭通常反映以及/或生產深層的情感——愛國主義、菁英主義、種族主義、性別主義、反種族主義等諸情感。換言之，它們必須和連繫主體性。我們所在的主體性的形式扮演決定我們是否接受或爭鬥現存的權力關係。更進一步，對被邊緣化或被壓抑的群體而言，新的及抵抗的認同之建構是改變社會的更廣泛政治鬥爭的關鍵層面。」文化政治學強調文化發展具體而微地和各種力量有著交錯的複雜關係。筆者對「微觀的文化政治學」界定如下：「『微觀』的文化政治學反應出個體對『宏觀』的文化政治學（官方文書、文化政策與法規、統治權威等）的揣摩、體驗、甚或違逆或敷衍等舉措，這些生存之道，其選擇、挪用、詮釋等作為，有高度的策略性，以及和現實對話、妥協、規避的嘗試。」詳細內容參拙文：廖新田，〈臺灣戰後初期「正統國畫論爭」中的命名邏輯及文化認同想像（1946-1959）：微觀的文化政治學探析〉，《藝術的張力：台灣美術與文化政治學》，台北，典藏，2010年，頁61-109。

⁴ 參見 Tanner, Jeremy, "Introduction: Sociology and Art History," in *The Sociology of Art: A Reader*, edited by Jeremy Tanner. London, New York: Routledge, 2003, pp. 1-26. 該文仔細描述圖像分析如何宰制歐洲藝術史研究，而藝術的社學取向如何退出主流並轉往美國發展。

份。而這種想像有著鮮明的微觀與發明的色彩。

我也意圖拉進藝術創作、論述與政治的糾纏關係，也許是讓「藝術歸藝術、政治歸政治」的說法再度進入永無寧日的爭論中：

本文似乎傾向將藝術推往文化政治化的考量，忽略在此論爭中對壘的兩集團對東洋畫與國畫在藝術論述上的專注。優先順序上，不論受業背景與政治意識，對藝術家們而言，藝術絕對比政治重要。當藝術家們置換兩者後還仍然認為藝術是核心，則藝術作為純粹、自由領域的一般（以及專業的）看法將面臨挑戰，政治介入藝術的情況則不言而喻。顯的藝術價值與潛的政治價值在此有主客異位的吊詭情況。……直言之，此刻要分辨「藝術包裝的政治語言」或「政治包裝的藝術語言」，或納入「政治美學化」、「美學政治化」的考量並不容易。

總之，正統國畫論爭的案例顯示，水墨畫作為中華藝術的傳統，在現代化諸種衝擊下並非僅以純粹的創作美學（其動機也是純粹的文化影響）為考量——一種內在的形式與風格變遷，而是因著各種文化力量的角逐而機敏地回應著、調適著。因而，現代水墨的分析，其所動用的概念工具、考察的視野需要更多更廣，意義的詮釋也就更為多元多因了。

二、

在這篇論文裡，我處理論述的問題主要集中在分析正統國畫論爭背後的結構性因素。換言之，還是藝術觀念、理論面向上的探索。事實上，水墨畫中的「氣韻」是這段論述鬥爭的核心概念：有沒有氣韻生動決定了是否是正當性的「國畫」（是中國畫，也是國家的繪畫）的關鍵（此時氣韻生動的定義並非能代表全面性的、深刻的意義，比較是有當時脈絡意涵的）。例如，《中央日報》4版刊登一位名為王理璜的〈全省美展的成就〉⁵咸認為台灣同胞的國畫受日本畫影響，缺少了「雄偉的魄力與渾厚的氣勢」，但又樂見結合地方和時代以創造新風格，「重行投入祖國文化的懷抱」。劉國松當時在數篇文章中，⁶主要鎖定省展國畫部中的東洋畫缺乏國畫中的氣韻生動與骨法用筆，也反對以北宗畫派歸納東洋畫為國畫之一脈。相對的「本省」一方，王白淵則詮釋東洋畫的脈源為國畫「北宗」，台灣

⁵ 王理璜，〈全省美展的成就〉，刊於《中央日報》1951年3月25日。

⁶ 〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？九屆全省美展國畫部觀後〉（1954），〈目前國畫的幾個重要問題〉（1955），〈談全省美展——敬致劉真廳長〉（1959），〈繪畫的狹谷——從十五屆全省美展國畫部說起〉（1961），〈看偽傳統派的傳統知識〉（1961）。

東洋畫異於國畫乃地方化的結果，並沒有「動搖文化國本」⁷：

本省畫家的國畫，係出自北宗即院體派者，當然其中有多少日本畫的風味，或是本省獨自的鄉土色，但由寫生即象形而出發，而達到氣韻生動者，為中國古典美術的最高秘訣，是故強辯以本省國畫為日本畫不是國畫者，係對藝術一知半解之言，不必置論。

這裡，明顯可以看到一種帶有抵抗性的論述：用「寫生」取代「氣韻」，用「新」說服「舊」，用「本土」延伸淡化「異端」，用「現代」讓「傳統」點頭接納。既然此論爭中後者的權威是如此的有威脅感，如此要求嚴厲而沒有妥協之餘地，用三兩理由就可以讓「正統」或傳統退讓？我並不認為。所謂聽其言、觀其行，在行動上（即水墨創作行為）是否有「誠意」恐怕也是不可忽略的。黃冬富認為正統國畫論爭確實有相互影響雙方的創作取向⁸：

經過前一時期「正統國畫之爭」的催化，水墨和膠彩畫家彼此相互借鑑所長，因此膠彩畫作品漸有摻用筆趣墨韻之情形，水墨畫方面則對於生活化題材的寫生風格之用，有逐漸提升比例之趨勢，樣式相較於前一時期，更顯活潑而多元。

他在另一篇〈省展與當代畫壇關係之變遷（1946~1985）以國畫部門為例〉，極為詳盡地統計與分析膠彩畫與國畫技法上的差異：國畫有線條上傳統的筆墨要求、前者重彩而後者重墨、題材上前者生活化而後者保守。但是，正統國畫論爭驅使膠彩畫的創作有所「調整」⁹：

經歷了正統國畫之長期論爭，部分膠彩畫家們身處對於中原文化接駁的時代趨勢中，為了獲得更廣泛的認同，而加強筆趣和墨韻之鍛鍊和融鑄，……同樣的，謝里法在〈從第一屆全省美展創立過程探討終戰後臺灣新文化之困境〉¹⁰一文中便指出創作技法上的調整：

第一屆「省展」之後，由於他們的國畫受到非議，向來從事膠彩或水彩的畫家，在各人不同情況下，先後嘗試以水墨為媒材畫傳統的中國畫，譬如陳慧坤、藍蔭鼎、郭雪湖、林玉山、薛萬棟、蔡永等，或多或少吸收了傳

⁷ 王白淵，〈臺灣美術運動史〉，《臺北文物》3卷4期，1955年，頁64。

⁸ 黃冬富，〈六十年來省展國畫部作品與台灣水墨畫界關係之發展〉。資料來源：<http://subtpg.tpg.gov.tw/web-life/arts/content2.asp>（瀏覽日期：2012年2月20日）

⁹ 黃冬富，〈省展與當代畫壇關係之變遷（1946~1985）以國畫部門為例〉（一~四），《炎黃藝術》37-40期，1992年，頁27-32、24-26、36-41、21-26。引文引自（三）頁36。另參黃冬富，〈臺灣全省美展國畫部門之研究〉，高雄，復文，1988年。

¹⁰ 資料來源：<http://subtpg.tpg.gov.tw/web-life/arts/content1.asp>（瀏覽日期：2012年2月20日）

統水墨畫的技法，雖然依據的是寫生的畫稿，創作的形式往傳統繪畫靠攏已經十分明顯。

根據蕭瓊瑞的觀察，調整是有的，也有對象的來源：¹¹

林玉山得以受到大陸籍畫友的敬重和友誼，主要關鍵，仍在他傑出的水墨繪畫能力，……可以看到他在題材上的調整，作品主題和畫法，都具有更多屬於中國傳統繪畫的審美角度。

總之，第 23 屆省展（1968 年）國畫部評審張穀年所提的技法看法可說代表了當時的看法：「欲言復興中國文化中的傳統國畫，須把握中國繪畫的特質、意境與氣韻。意境固然依靠學養的內涵，亦有賴於技法的表達：氣韻藉筆墨而呈露，亦導源於學問之培成。」¹²東洋畫在這一段時間（確切的說是 1946 年 9 月到 1963 年年底間訴諸報端的批評為高峰，但可推測這種壓力持續到 1970 年代的退出聯合國，及至 1980 年代）的論述鬥爭（毫無疑問是有具體的行動）與創作調整（是否真正存在仍需進一步研究）顯然並不盡如人意，因此才會有後續的「分家」做法：1960 年第 15 屆全省美展，國畫分一、二部（第二部實為東洋畫）；1972 年第 28 屆全省美展，取消第二部（膠彩畫），保留國畫第一部；1980 年第 34 屆全省美展恢復國畫第二部，但兩部合併於國畫審查；1983 年第 37 屆全省美展國畫第二部定名為膠彩畫，分國畫、膠彩二部。

三、

然而，即便氣韻的技法表現在正統國畫論爭的浪潮中有回應的趨勢，鑑定個別作品有無因此而「改畫」多一點相關的國畫傳統是有實際上的困難，還是從集體的趨勢加以考察可能是條可嘗試的路。特別是，正統國畫論爭下是否有氣韻生動的「壓力」，也許在該段時間的省展參展作品中可見端倪。但我認為這點推論尚需要大量的圖像調查、統計與分析作為客觀比較的基礎（第 2 屆到第 13 屆未刊印圖錄，其困難度無疑會提高許多）。試以個別作品為例，林玉山的《昆陽山色》（圖 1）為第 13 屆省展（1958 年）參展作品取向，比較林玉山稍早的《塔山大觀》（1950 年，圖 2），其水墨韻味實則更為強烈。若比較 1951 年《英風颯爽》（圖 3）及 1971 年《松鷹》（圖 4）所畫的鷹，一背景留白另一霧氣繚繞，後者

¹¹ 蕭瓊瑞，〈詩學台風——林玉山的本土風貌形塑〉，刊於《典範轉移——林玉山繪畫藝術特展》，台中，國立台灣美術館，2012 年，頁 51。

¹² 黃冬富，〈省展與當代畫壇關係之變遷（1946~1985）以國畫部門為例〉（二），《炎黃藝術》38 期，1992 年，頁 25。

雖有較強烈的濃淡乾濕，但前者氣韻之感並沒有因此稍減許多。林玉山從省展首屆開始擔任國畫評審，曾參與過 1946 年 9 月臺灣文化協進會舉辦的美術座談會、1954 年末由臺北市文獻委員會主持的「美術運動座談會」及 1954 年初的《聯合報》藝文天地「現代國畫應走的路向」的筆談會，對論爭問題應相當熟悉。在〈藝道話滄桑〉一文中，他道出不被認同的無奈：¹³

每次展覽都有因畫風不同，表現的差異，而生出各方面的輿論，至本屆猶變本加厲，可是這些輿論，不是討論畫的好壞，也不是帶有領導性的教言，祇是如從前日人動不動就罵本省人為清國奴一樣，對看不合眼的畫，即隨便掛一個日本畫的銜頭對待。如此淺見的評論，只有使感情的離間，對於作家毫無益處。

根據王耀庭的分析，認為其一生的創作「『南畫及水墨畫』的技法是隨時存在的」¹⁴，而中國藝術之創作理念也早已生根，並且深深地與寫生融合，成為獨特的林氏畫風。就這點判斷，林玉山厚實的根基，實毋須為正統國畫論爭的壓力量身打造。郭雪湖《塔山煙雲（阿里山）》為第 11 屆省展（1956 年）參展之作，煙雲描寫的比例就比其他的作品來的稍多。作為省展的主要創始人，有論者謂郭在第 1 屆省展作品「與近代中國寫意花鳥畫傳統距離更加接近的作品」¹⁵（指《驟雨》一作，圖 5）。郭氏確實在那段時間有較多的水墨作品，也有暈染的效果，¹⁶但就內容、技法與筆法而言，還是較接近東洋畫，反而和他早年的中國傳統繪畫的作品有很大的距離（《松壑飛泉》，第 1 屆台展入選，1927 年，圖 6）。

即便是如林玉山或郭雪湖的水墨風格來自內在創造的需求而求新求變，旁觀的分析者如何析理這內外影響因素的糾結？但是，上述的觀察並不能為「氣韻轉向」證明（在當時則是嚴肅的「正名」）什麼，或有甚麼更確定的結論或具體的證據：此時的水墨技法到底有沒有受到「非創作因素」的影響？能看出端倪嗎？還是僅能停留在若有似無的總個判斷上？

顯然，前引「摻用筆趣墨韻」、「加強筆趣和墨韻之鍛鍊」、「吸收了傳統水墨畫的技法」與「往傳統繪畫靠攏」，或「在題材上的調整」之判斷，說明了正統

¹³ 林玉山，〈藝道話滄桑〉，《臺北文物》4 卷 3 期，1955 年，頁 83。

¹⁴ 王耀庭，〈桃城英貴：玉山巍巍〉，刊於《典範轉移——林玉山繪畫藝術特展》，台中，國立台灣美術館，2012 年，頁 15。

¹⁵ 詹前裕、施世昱，〈郭雪湖百年藝術創作回顧〉，刊於《文化傳承·時代優雅：郭雪湖百歲回顧展》，台中，國立台灣美術館，2008 年，頁 19。

¹⁶ 根據《文化傳承·時代優雅：郭雪湖百歲回顧展》，1946 年、1947 年、1951 年、1953 年、1955 年、1960 年、1967 年、1979 年、1981 年各 1 件，1950 年、1971 年 2 件，1978 年 3 件。

國畫論爭不只是理論之辯，更有可能造成創作技法上的影響，因而顯現在作品的表現上。如果這種調適主要還是符應氣韻的條件，此論爭下的東洋畫家是否因此有著「正統國畫」的召喚而在創作上「更有氣韻生動」的表現？例如（撇開更幽微難測的精神性的問題）：更多的煙雲渲染氤氳、更多的留白、更多的相應主題、更多的文人韻味，總之，更多的氣韻生動的「格式」表現？或更確切地問：哪一筆哪一墨哪些主題？論爭的主角之一劉國松的抽象水墨作品至少回應了前述這種初步的形式觀察並且因此獲得極大的成功：其氣韻的追求與創作形式是如此在視覺上可視辨。¹⁷筆者在先前的論文裡因研究主題的關係並沒有處理技法的問題（一方面也是觀察下的假設，進一步線索有待收集）。在問題意識上這樣的提問是有其過度表面化的疑義，只注重形式的片面線索，但仍然透露本文所要企圖關注的議題：水墨技術的研發、表現是否是藝術運作邏輯的內在需求？創作技巧握在創作者手中，其動機、發起是否有外在的因素？若內在與外在影響因素區分有其成立的意義，那麼，如何分辨內外動機下技法的意涵？（這些問題若用來問社會寫實主義的圖像，可能就昭然若揭了。）這裡關涉到創作的行為，特別是水墨技法在視覺效果與美感意義之外另一種文化意義的可能。換言之，水墨技法是可以有文化社會歷史解讀的可能。一個假設：技術不只是技術，技術是文化；創作技術與文化意涵是一體兩面的兩套互為交錯的再現系統。這個假設是否僅及於藝術理論層次的思考，無關創作論述？當然，就實際的狀況而言，創作者可以堅持創作來自純粹的美學與視覺造型需求，這個「秘密」不會被否定，事實上也是（或換另一種角度看：誰會承認創作的改變是來自非藝術因素的壓力？）。水墨技巧的開發首先是創作的目的，但我有興趣的是啟動技法靈感的動機是否有其複雜、潛在而深層的來源，甚至是「非藝術的因素」，如政治、市場競爭等等。因而，創作技法的啟動恐怕就不能以內部創作的因素來一以概之了，而要因著時代社會因素的辯證關係來分析了。另外，透過風格分析來確定水墨技法的意涵，也是可行之道。總之，要釐清這些糾結，恐怕需要一種綜合的方法論視野與藝術詮釋可能性的開放態度。

首先，我提出三個簡化的、互相牽動的概念：水墨技術、視覺美感、文化意涵（三者的界定大體上可從字面理解，下面也有一點補充說明），它們有數種排列方式：水墨技術→視覺美感→文化意涵，視覺美感→水墨技術→文化意涵，文

¹⁷ 我對劉國松作品的感受與他在正統國畫論爭中的角色是分開的看法，參閱拙文〈微觀宏觀•自然——觀看與思考劉國松的作品〉，刊於《劉國松 21 世紀新作展》，台北，台北縣文化局，2010 年，頁 7-10。

化意涵→水墨技術→視覺美感，文化意涵→視覺美感→水墨技術，也可以是一體兩面的模式：水墨技術 / 視覺美感→文化意涵……。這些並非是數學的排列組合，每一種排列下都差異不大，但是在我看來是有其意義層面的不同。這裡，順序決定了我所企圖剖解的議題。可以初步這樣大略推論解讀：

水墨技術→視覺美感→文化意涵：水墨技術所開發的造型、效果創造了一種特殊的視覺美感形式，並因而構成一個集體的美學詮釋。

視覺美感→水墨技術→文化意涵：一種新的視覺美感的需求，如「外師造化，中得心源」、筆墨工夫，讓水墨技術的發展有想像空間並有所因應，最終匯歸為文化的意義。上面這兩種順序可能是較為普遍的創作情況。

文化意涵→水墨技術→視覺美感：這種組合說明首先是透過文化的召喚（不論善意或要脅，如正統國畫論爭）開發水墨技法以再現前者，技法實踐保證了視覺美感的要求，同時回頭呼應文化的規約。

文化意涵→視覺美感→水墨技術：也許有一種文化意涵首先有視覺美感的意識與想像，依此開創造形技術以因應之。

水墨技術 / 視覺美感→文化意涵：這種模式說明有種同時並進的組合，再如：水墨技術 / 文化意涵→視覺美感，視覺美感 / 文化意涵→水墨技術等等。

特別說明，由技術、美感出發朝向文化意涵者（第一、二模式）有「美學政治化」的傾向，亦即在「為藝術而藝術」之外，亦有「為生活而藝術」，此時政治是廣的意涵，指人為的文化化（culturalization）作為。由文化出發的模式（第三、四模式），相對的，有「政治美學化」的傾向。¹⁸這和我在上述正統國畫論爭論文中結論的態度是一致的，我認為：「藝術在朝向神聖化的過程中高度依賴非藝術因素的運作，直言之，此刻要分辨藝術包裝的政治語言或政治包裝的藝術語言，

¹⁸ 但要說明的是這裡的「美學政治化」與「政治美學化」指的是文化的移轉，並非政治的教條化。

或納入政治美學化、美學政治化的考量並不容易。」Orwell 於 1946 年〈為什麼我寫作〉中列出「政治目的」為寫作的四個動機之一（另外為「自我」、「美學」與「歷史」），強調：「藝術應無涉政治的主張，其態度本身就是政治的。」（The opinion that art should have nothing to do with politics is itself a political attitude.）不論願意與否，文化政治與藝術、甚至是文化政治與創作技法，可能是距離的問題而不是有無的問題。我要特別聲明，上述的模式解析，和藝術的品質高低並非有直接的相關，換言之，以技術與美感出發而以文化為終，和以文化出發而以技術與美感為終的這兩種創作路徑，並沒有優劣之別，其判準並非是順序，而是回到藝術的影響力（如風格、表現、主題、價值觀、藝術史觀等等），也就是質感的問題。因此，我們也不能說，正統國畫論爭中對壘的兩個論述陣營，因著本土化的意識而判斷其作品之優劣，還是需要回到質感下感動、開創的強烈與否來評價作品。

在水墨美學中，技法構成風格的主體，加上恰當的主題、格式，以及一套傳統書畫理論的支撐，水墨的傳統與傳承於焉形成。「氣韻生動」是傳統水墨的最高指導原則，文人雅氣則依賴這種論述與再現而不斷鞏固。筆墨工夫和水墨美學傳統是相輔相成的一體兩面。這個內在發展完整的體系，在正統國畫論爭下，其人文目的已被挪用為國族目的，因而開展出新的論述取徑：水墨傳統可以是文化認同的核心與國家認同的具體表現。筆者一向相信，表面的相似不等於內容就一致，表面的不同也不代表內容就有差異。正統國畫論爭下氣韻技法的表現，我認為不能將之直接單純視為是傳統的表達。而本文所關注的水墨技法問題，在分析上首先就面臨界定的問題：何者有氣韻，何者之氣韻來自正統國畫論爭下的要求與召喚？也許，想像有一套觀察技法的藝術批評模式來確證這樣的分析有其基礎。和藝術史的資料分析不同，也和圖像的風格分析不同，技法的觀察不只是視覺參與，了解、體驗技法的成因，或許是必須的。這又是另一個難題：進行水墨批評的條件，除了藝評的基本素養，需不需要技法上的理解甚至體驗？在美術創作和藝術研究間，我們會偶聞兩邊的「誤讀」與「誤解」：創作者抱怨分析者不懂技術層面的操作（因為缺乏體驗，而不是要求有同樣優異的技巧）而誤讀了技法的訊息；另一方面，研究者也深感委屈，認為圖像分析和技法是不同的兩個層面，無需掛勾，也不一定要有技術上的體驗。如此延伸下來可能的狀況是：前者不認為後者的解釋正確，而後者認為其研究並非專為創作者而寫而是有其他如藝術史論等的目的（事實上的確是如此）。然而，誰有權力／利決定何者的說法為

正當？（簡言之，如果創作者說了算，何需藝術史家與評論者？藝術史的書寫或批評乾脆以藝術家的口述歷史來替代不就好了？）這可說是「圈內人」的迷思，從詮釋與理解的角度而言，兩者皆非也兩者皆是。我們往往選擇我們所相信的（或相信我們的選擇），並以那個判準決定判斷是非，而這樣的命題就成為「誤」的宿命。這是「文化位置性」（**cultural positionality**）的問題，我們總是需要一個位置發聲，但所付出的代價是必需限制在該位置之中。也因此，持續開放的藝術對話、溝通是如此重要。這裡，我相信方法、模式決定了詮釋的方向，一個水墨技法的評論架構或可確保評論內容的客觀性基礎。

總之，技法與理論相互鑲嵌的困境，也許和我過去探討的創作博士的問題一樣，總是游移於感性與理性之間。¹⁹水墨技法的應用、開發，傳統上乃基於創作內部的需求，因此在分析與詮釋上自然而然就著力於書畫的內部理路。但是，從理論角度推論，在現代社會高度的文化藝術理念衝擊下，某一特定歷史階段之創作技法的應用來自於更多文化的召喚、甚至文化政治的影響是極有可能的，正統國畫論爭是可以討論的一個例子。技法與理論的辯證關係在此有了新的順序意涵。但是，我們不能因此貶低這類因著文化召喚而產生的水墨創作價值；水墨作品的品質與價值仍然需由作品的整體表現與效果來決定，以及藝術家的素養與創造力做為參照。尋找上述的痕跡有其實際的困難，因為我們實無從分辨作品中哪一筆、哪一部分有因著影響而刻意氣韻生動，那些則是自然而然的氣韻生動。因此趨勢的調查與比較用以探查其可能性可能是此問題研究的起點，至於目前的分析中，認為正統國畫論爭中膠彩畫家有向國畫傳統傾斜，對筆者而言，只是個初步觀察，不能算是定論。這是非常可以成立的假設，但卻是一個不易驗證的命題。或者，其影響可能不在可見的創作形式，而是不可立見的深層因素，那麼又另當別論了。

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

¹⁹ 廖新田，〈擺盪在理性化與行動之間——對創作（兼）理論博士學程的一些看法〉（上、下），《藝術欣賞》17、18期，2006年5、6月，頁23-27、52-57。