

記憶的交織與重疊——後解嚴臺灣水墨分析

吳超然

Memories Interwoven and Overlapped—An analysis of Ink Paintings in the Post-martial Law Era in Taiwan / Wu, Chao-Jen

摘要

在藝術史裡，重大歷史事件與藝術文化的發展，其牽連有如千絲萬縷，彼此相互糾結纏繞。例如，1789 的法國大革命、1911 年的辛亥革命，或 1947-1991 年的冷戰，都直接或間接的影響到藝術的表現。本文改寫自筆者於國立臺灣美術館所策劃〈記憶的交織與重疊——後解嚴臺灣水墨〉之策展論述，以解嚴後迄今的臺灣水墨發展為時間的討論範圍，並以「筆墨美學」、「水墨的抽象表現」、「水墨·環境·社會」、「水墨·影像·裝置」、「告別正統國畫之爭」五個面向來分析從 1987 年到現在的水墨發展。

關鍵字：解嚴、膠彩畫、日本畫、文人畫、正統國畫之爭、水墨、實驗水墨

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

前言

在藝術史裡，重大歷史事件與藝術文化的發展，其牽連有如千絲萬縷，彼此相互糾結纏繞。例如，1789 的法國大革命、1911 年的辛亥革命，或 1947-1991 年的冷戰，都直接或間接的影響到藝術的表現。本文改寫自筆者於國立臺灣美術館所策劃〈記憶的交織與重疊——後解嚴臺灣水墨〉之策展論述，以解嚴後迄今的臺灣水墨發展為時間的討論範圍，並以「筆墨美學」、「水墨的抽象表現」、「水墨·環境·社會」、「水墨·影像·裝置」、「告別正統國畫之爭」五個面向來分析從 1987 年到現在的水墨發展脈絡。

解嚴之前，臺灣美術界已歷經了 1950 年代的「正統國畫之爭」、1970 年代的鄉土寫實主義論戰（文學）、國立藝術學院（國立臺北藝術大學，1982）成立、臺北市立美術館開幕與東海大學美術系成立（1983），以及畫廊時代的來臨。這個歷程，其實就是藝術威權中心化的逐步拆解過程。1970 年代，從文學上的鄉土寫實主義與西方現代主義的論戰，影響所及也促成了一波在繪畫上的臺灣鄉土寫實主義湧現。最初受到美國畫家懷斯（Andrew Wyeth, 1917-2009）的細膩畫風與鄉土主義（結合照相寫實主義），進而影響臺灣的西畫家，如謝明錫、卓有瑞、陳東元、黃銘祝等人。之後，水墨畫家如袁金塔、蕭進興、陳嘉仁等也跟進，以水墨媒材結合了攝影般的精確再現，將臺灣水墨帶入一種新的表現手法。北美館在 1983 年以現代美術館的定位成立，意味著臺灣除了帶有濃厚威權與中原美學價值的故宮博物院、歷史博物館外，正式邁入美術館的時代。換言之，這些外部歷史發展，已然鋪陳了一個適當的條件，等待戒嚴體制的鬆綁。

從「國畫」到「水墨」

從媒材的歷史來論，17 世紀漢人開始移墾臺灣之後，才帶入水墨的表現方式。相較於油畫在歐洲藝術史的一貫延續，水墨在臺灣的發展，可謂備受政治影響。1895 年甲午戰爭後，臺灣被清政府割讓給日本，一直到二次戰後，方才結束殖民統治。在日本 50 年的殖民歷史裡，由於殖民政府的美術教育政策是以明治維新後的方針做為指導，因此臺灣民眾所接受的繪畫（圖畫）教育主要以素描、水彩、東洋畫（日本畫 Nihonga）和油畫為主，雖然，日本有所謂的南畫（Nanga，類似中國文人畫），但在整個 50 年的殖民統治裡，以水墨表現為主的南畫在臺灣始終沒有成為繪畫的主流。¹換言之，日治時期臺籍畫家對於中國水墨畫的理解，

¹ 楊孟哲，《日治時代（1895-1945）台灣美術教育》，臺北，前衛，1999 年，頁 109-110。

大致上僅能來自清代宦遊臺灣的官員（如，葉文舟？-1827，謝瑄樵 1811-1864）、臺人赴清廷為官者（如，林朝英 1739-1816），或來自全臺的廟宇壁畫及裱畫店的作品。

「國語運動」源自於 19 世紀的歐洲新興民族國家，日本在明治維新時期也以歐洲先進工業化之後的民族國家為效仿對象。²日本在統治期間曾經強力推行「國語運動」，值得注意的是，殖民政府在臺灣的美術教育推展或臺展（府展）的競賽中，並沒有用「日本畫」，而是採用「東洋畫」之分類。³1945 年二戰終結，臺籍畫家楊三郎（1907-1995）與郭雪湖（1908-2012）向臺灣省行政長官陳儀（1883-1950）建議籌辦「臺灣省全省美術展覽會」（以下行文略稱「省展」），並於 1946 年正式舉辦，分為國畫、西畫與雕塑三部門。⁴「國畫」一詞，表面上是「中國畫」的簡稱，但實質上，「國畫」和「國語」、「國樂」、「國劇」皆帶有強烈國族主義的指涉。1949 年國民黨政府全面撤離中國大陸遷臺之後，估計約有 200 萬來自中國大陸的軍公教人員與民眾移居臺灣；其中不乏有書畫愛好者相繼組成如「七友畫會」、「六儷畫會」、「八朋畫會」、「中國畫苑」、「壬寅畫會」，進一步的推廣「國畫」。由此可知，所謂「國畫」的概念，雖然成形於民國初期，但在臺灣卻於 1949 年之後，才逐漸伴隨著當時政府所推行之「國語運動」而鞏固其用法。當臺灣社會進入 1980 年代，隨著社會民主意識日益蓬勃、多元觀點的出現，以及黨國意識型態開始受到外部的強烈挑戰之後，「國畫」終於如同「國樂」與「國劇」一般，慢慢地淡出文化界的討論話語；代之而起的「水墨」，則以一種較為中性、媒材取向、不帶國族主義色彩的面貌取代了「國畫」。

筆墨美學：中國畫的底線？

在戒嚴時期，「渡海三家」（黃君璧、溥心畬、張大千）的作品在臺灣的美術教學，幾乎等同於國畫，如同外雙溪的國立故宮博物院採取中國北方宮殿的建築式樣，「渡海三家」所代表的就是來自於中原的文化正統，在風雨飄搖的冷戰年代之中，統治者企圖透過式樣的模仿，來建構一種文化正統等同政治正統的文化論述，又因「渡海三家」在繪畫上往往有詩文題跋，所以常被冠以「文人畫」之稱，在資訊相對封閉的年代裡，傳統「中國畫」被化約成「國畫」，然後又被簡

² 班奈迪克·安德森（Benedict Anderson）著，吳叡人譯，《想像的共同體——民族主義的起源與散佈》，頁 330-332。

³ 顏娟英，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（上冊），臺北，雄獅，2001 年，頁 261。

⁴ 許正宗，〈見證一段不確定而又勇往直前的時代——以行政思維探討精省後（1999-2006）省展競展制度的調變〉，《省展一甲子紀念專輯》，臺灣省政府，2006 年。

化成「文人畫」。事實上，「文人畫」如果必須出自文人之手，那麼清朝在 1905 年廢除科舉考試制度時，早已解構了傳統社會中的文人士大夫階級，如果文人階級已然消逝，那麼何來有「現代文人畫」？陳衡恪（1876-1923）在民國初年試圖重新定義新時代的「文人畫」：

何謂文人畫？即畫中帶有文人之性質，含有文人之趣味，不在畫中考究藝術上之功夫，必須於畫外看出許多文人之感想，此之所謂文人畫。⁵

陳衡恪或許知道這樣的定義容易引起誤解，所以他在文章最後又具體地提出「文人畫之要素，第一人品，第二學問，第三才情，第四思想，具此四者，乃能完善」。⁶ 如果以這四項標準去嚴格的檢視「渡海三家」是否為「文人畫」，恐怕最終的答案還是眾說紛紜，無從蓋棺定論。然而，陳衡恪具有儒家美學的理想終究如同盛行於魏晉時代選拔人才的「九品中正制度」一樣，無法在 20 世紀提供一個明確可行的評論標準。

也因為如此，繪畫裡「筆墨」的有無，開始成為 20 世紀文人畫討論裡的一個新的品評標準。自古以來，中國文人士大夫階層向以「詩書畫」為文人畫的標的，由於科舉之故，文士階層長期與書法接觸，因此「以書（法）入畫」成為文人得以區隔畫工畫風的一項主因。歷史上，職業畫家（含宮廷畫師）為了滿足贊助人的要求，因此在繪畫的表現上大致以設色工細的描繪為主；相對而言，文人階層在創作上有相對較高的自由意志與空間，因此引入書法的表現性線條也較為多見。此外，文化的涵養（四書五經、琴棋書畫）也使得文士階層對於墨韻的表現有更為敏銳的要求。所謂的「筆墨」美學在這樣的歷史條件之下，終於成為文人畫的品評標準。可以說，從元四家（吳鎮、倪瓚、黃公望與王蒙）開始，歷經明清兩代到民國，「筆墨」又成為中國繪畫品鑑的核心指標。

「筆墨」美學在 20 世紀中國畫的討論中，並非全然沒有受到挑戰。例如，1966-1976 年的文化大革命期間，在標舉著「工農兵」文藝政策的指導下，李可染（1907-1989）或吳冠中（1919-2010）都必須在其畫作中安插一些紅旗或工程建設，等而下之者則盡力落實「紅光亮、高大全」的意識形態美學。1949 年後兩岸分治，臺灣歷經了從 1950 年代「五月畫會」與「東方畫會」的崛起、「正統

⁵ 陳衡恪，〈文人畫之價值〉，《陳師曾畫論》，北京，中國書店，2008 年，頁 167。

⁶ 同上註，頁 171。

國畫之爭」、1970年代的「鄉土寫實主義 VS. 現代主義論爭」。從1980-1990年代，李渝（1944-2014）陸續在臺灣發表幾篇討論中國現代水墨的文章，在〈民族主義·集體活動·心靈意志〉一文中，她說：

現代繪畫來自現代人、來自現代心情。現代心情建基於重知識、重探索、重專業、重獨立、重規劃精確和理性分析的都市生活。水墨要進入現代，它的農業體系必須解體或蛻變。它的筆墨法則、透視觀念、品評標準都得變質為都市的或者都市立場……水墨可以作為一種資源，貢獻於其他風格或者使新風格出現（例如趙無極或美國抽象表現主義上所見），若要保持水墨的完整，也許只有它當作一種特殊的畫類（例如膠彩）或古典藝術來從事和尊敬……一九四九年政權改換以來，中國仍舊還沒有從封建體制過渡到現代階段……以集體制御個人、以無知為無畏、以劣為優，反知反理性的價值體系，以及建國以來不曾停止的對菁英的迫害，造成了文化斷層，和國民性整體上的沈淪，使一個曾經能夠產生「文人畫」的邦國，變成了愚民之鄉。舊的知識份子像「瀕危族類」一樣消失，新的知識份子不讓他形成（沒有新文人，哪來「新文人畫」？）。⁷

回首來看，李渝切中要害的評論並沒有在中國發生多大的影響，但是當吳冠中在1999年於《光明日報》上發表了〈筆墨等於零〉一文後，卻在中國引起莫大的爭議風潮。吳冠中的重點，其實在「脫離了具體畫面的孤立的筆墨，其價值等於零」，以及「筆墨本來是手段，但是中國繪畫界逐漸形成了一個習慣，就是用筆墨來衡量一切，筆墨成了品評一幅畫好壞的唯一標準，這就說不過去了」。⁸

事實上，吳冠中的言論並非無的放矢，因為他主要在回應張仃（1917-2010）於〈守住中國畫的底線〉一文中主張「所有的藝術門類都有侷限性。侷限性不是壞事，侷限性就是個性。筆墨就是中國畫的侷限性，就是中國畫的個性」。⁹從臺灣的立場來看，這場吳張之間的筆墨爭論，不僅促成了2000年在香港舉辦的「筆墨論辯——現代中國繪畫國際研討會」，更激發了臺灣當代水墨發展的思考。解嚴30年以來，「筆墨」的好壞與有無，依然是學院水墨教學與美展競賽的品評重

⁷ 李渝，〈民族主義·集體活動·心靈意志〉，《族群意識與卓越風格：李渝美術評論文集》，臺北，雄獅，2001年，頁8-9。

⁸ 吳冠中，〈筆墨等於零〉，《關於筆墨的論爭》，上海，上海書畫出版社，2001年，頁101。

⁹ 張仃，〈守住中國畫的底線〉，《關於筆墨的論爭》，上海，上海書畫出版社，2001年，頁108。

心之一。

本文以李義弘、倪再沁（1955-2015）、于彭（1955-2014）、李茂成和彭康隆為例，做為「筆墨美學」主題中的代表藝術家。李義弘早年跟隨江兆申（1925-1996）習藝，於書法、繪畫與篆刻上均有所成就。李義弘近年來山水作品中，許多皆以臺灣景點（如玉山、花東縱谷、關渡、三芝和北海岸）為其山水作品之主題（圖 1）；他又極其重視材料（筆墨紙硯）與筆墨表現之間的探討，同時也在構圖上藉由攝影的觀看角度來取景，堪稱目前臺灣水墨界最富有創作活力的畫家之一。倪再沁與于彭不幸先後過世於數年之前。倪再沁著名的「黑畫」山水（圖 2），主要得自於黃賓虹（1865-1955）的積墨法與元代畫家吳鎮（1280-1354）的秀潤用筆。于彭則是本主題之下，唯一非學院系統出身的畫家。早年在臺北新公園（現二二八紀念公園）幫人畫肖像畫，1980 年代初期政府尚未開放大陸觀光，于彭經由香港進入中國大陸，一圓他故國神遊之夢。此後，于彭陸續經過了數個重要階段的發展，1998 年紐約懷古堂（Kaikodo）的《搜盡奇峰打草稿》與 2001 年靜宜大學的「慾望山水之海上風華」展見證了于彭在水墨山水與人物題材表現上的重要突破（圖 3）。李茂成出生於臺灣雲林，早年師事江兆申，多年基隆的居住，使他作品中呈現一股濃郁的水氣；李茂成喜歡看山、畫草、畫樹；其巨大的畫作尺幅，往往會吸引觀者深入其中，形成特殊的身體經驗感，彷彿置身於飽滿霧氣的九份與金瓜石濃密樹林間（圖 4）。彭康隆早年畢業於國立藝術學院（今國立臺北藝術大學），主要追隨何懷碩學畫，何懷碩在教學上，既重視視覺造型，又強調書法線條與墨韻的表現。彭康隆在經歷過多年的探索後，擺脫了何懷碩所強調之「苦澀的美感」與「造境」的刻意經營，逐漸建立起自我的水墨風格（圖 5）。

水墨的抽象表現

二次戰後，抽象表現主義（Abstract Expressionism）開始藉由美國的政治力量，盛行於非共產主義國家。臺灣，做為美國在冷戰時期東亞的盟友，自然也透過美國新聞處、《時代雜誌》（*Time*）、《生活雜誌》（*Life*）以及駐臺外交官、軍事人員和其他方式，介紹到臺灣。五月畫會與東方畫會曾在 1950 年代晚期開始以一種較具實驗的手法，重新去審視何謂「中國現代畫」、「現代中國畫」，儘管兩個畫會的成員表現手法不一，但是當中的蕭勤、劉國松、馮鍾睿和莊喆等人，依然在臺灣現代繪畫的討論上，留下了深刻的痕跡。劉國松在 1960 年代的水墨創

作，固然會令人聯想到美國抽象表現主義的影響，但事實上，他的作品雖然始終未曾進入過純粹的抽象，但卻引發了一股以水墨抽象做為表現的探討。水墨，是否應該，或是可以脫離再現（representation）概念而進入到所謂純粹形式美的討論？吳冠中（1919-2010）在文化大革命結束後，連續三年發表了〈繪畫的形式美〉、〈關於抽象美〉、〈內容決定形式？〉就是在挑戰中國畫，不應侷限於再現的處理，而應該進一步地去探討形式美與抽象美。

中國歷史上，事實上沒有出現過西方定義下的抽象繪畫。從康定斯基（Wassily Wassilyevich Kandinsky, 1866-1944）到格林伯格（Clement Greenberg, 1909-1994）的抽象繪畫理論發展，至少揭示了歐美的繪畫表現不僅企圖突破文藝復興以來的再現、敘述（narrative）與透視法則，更標舉了抽象繪畫乃是一種更為「純粹」的藝術形式。相形之下，劉國松在 1970 年代提出「革中鋒的命」、「革筆的命」之理論，確實也為臺灣在當時相對保守的水墨界投下震撼彈。¹⁰所謂「革中鋒的命」就是在挑戰傳統中國文人畫美學的「書（法）如其人」的品格論；「革筆的命」則有兩層含意：一，現代繪畫不必全然仰賴傳統毛筆的完成，二為傳統國畫裡的筆墨美學中的線條表現，不必然與書法訓練有直接的關聯，也因此，他可以順理成章的說「筆墨就是點線面和色，皴就是肌理」。相較於 1960-1970 年代的中國還處於文革風暴中，劉國松所主張的水墨改革不僅在文學評論界獲得擁護現代主義的余光中等人呼應，也獲得華裔藝術史學者李鑄晉的大力推薦，一時之間，「現代中國水墨畫」的代言人幾乎等同於劉國松。¹¹

如果康定斯基在《論藝術的精神性》奠定了西方抽象繪畫的理論基礎，那麼抽象水墨的理論基礎為何？事實上，臺灣在日治時期的美術教育裡關於抽象繪畫與理論的介紹，基本上是付諸闕如，所幸，留學日本的李仲生（1912-1984）在 1950 年代後填補了這個空隙。雖然李仲生的弟子（以「八大響馬」或「東方畫會」成員為主）後來大都走向西方媒材類的創作，但無疑地，李仲生在推廣抽象繪畫與理論上，確實對後來臺灣現代繪畫創作產生極其深遠的影響。如果，「抽象」是水墨要走向「現代」的一條可行之路，那麼「抽象」到底應該是終點，抑或僅是一個過程？綜觀劉國松的創作歷程，海內外藝術界的評論基本上多以中國老莊哲學、書法美學或古典山水的蛻變來視之，這些評論的理論基礎，其危機在

¹⁰ 李君毅，〈解讀劉國松的藝術論述〉，《宇宙心印——劉國松七十回顧展》，臺北，財團法人中華文化基金會，2002 年，頁 24。

¹¹ 余光中，〈造化弄人，我弄造化——論劉國松的玄學山水〉，《臺灣新藝術測候部隊點名錄》，臺北，藝術家，1995 年，頁 52-58。

於沒有處理「現代」的意涵與過程，而僅是依賴古典的中國美學理論所衍生出來的想像，相形之下，歐美的現代藝術理論植基於 19 世紀的工業革命，以及其所帶來對於政治、經濟、社會的諸種衝擊。從 1960 年代迄今，臺灣的抽象水墨理論雖然主要還是在呼應半世紀前李仲生與劉國松的主張，但是來自不同世代的視覺與身體經驗，卻也逐漸豐富了抽象水墨在臺灣的發展。

在五月畫會與東方畫會之後，「水墨的抽象表現」雖然並沒有發展成為臺灣水墨的主流，但其後續的發展依然不容小覷。李重重的《生機》或《大地之母》（圖 6），明顯地暗示其創作靈感來自於大自然的啟發。多次國外旅遊與美術館的參訪經驗，使她作品擺脫了傳統水墨尺幅的制約；用色明快、亮麗，以及畫面的節奏感，同時又具有大氣魄的連屏作品，是她近年來的創作特色。楚戈原任職於國立故宮博物院器物處，對於中國器物與圖案造型有深刻的研究，因此他的作品多會以書法線條結合文化圖騰出現（圖 7）。楊世芝畢業於美國舊金山州立大學藝術系，早年跟隨的美國老師雖然是以照相寫實（photorealism）著名，但並沒有在教學上限制她的創作方向。楊世芝早期的作品，雖然還是來自於自然世界，但她逐漸發展出一種以拼貼（從舊作裁切）為主的創作方式（圖 8），這樣的創作方式既挑戰了傳統「胸有成竹」的作畫概念，又賦予其作品富有多重組合的可能性。陳念慈早期畢業於東海大學美術研究，近年來多在花蓮生活與創作，雖然她的作品有許多來自花東大自然環境的滋養，但從作品反覆而細膩的純淨線條觀之，實得力於她多年的修行實踐和精神層面的探索（圖 9）。

水墨·環境·社會：介入與批判

「藝術介入社會」，始終是臺灣當代藝術在解嚴後一個重要的命題。相較於戒嚴時期的臺灣水墨大多脫離不了雲煙供養或懷鄉山水，解嚴後的臺灣水墨在議題上會更接近社會的真實；在表現上則會以更直接的批判、嘲諷、觀察等方式來處理。藝術家對於政治上的不滿、臺灣自然環境的破壞、自身的文化或性別認同，成為這些創作者的主要關懷。蕭瓊瑞在《臺灣美術史綱》一書中，提出臺灣曾經短暫出現過「社會寫實風格」的作品，但因為後來的「二二八事件」與接踵而至的「白色恐怖」，因而藝術家被迫遁入學院與官辦美展的保守風格。¹²

1987 年解嚴之前，臺灣社會事實上已經醞釀、累積了充足的能量，等待蓄

¹² 蕭瓊瑞，〈第六章：戰後初期的文化盛況與挫折〉，《臺灣美術史綱》，臺北，藝術家，2009 年，頁 294-304。

勢爆發。繼臺灣在 1971 年退出聯合國後，1978 年底增額中央民意代表選舉、1979 年 1 月臺美斷交，內外部政治局勢的演變，促使臺灣民眾必須重新去思考臺灣的前途與政治認同的問題。就當時臺灣社會而言，由陳映真所發行的《人間》雜誌發行於 1985-1989、蕭孟能主編的《文星》雜誌也從 1986-1988 短暫復刊兩年；其他眾多被警總查禁又改名出版的無數黨外刊物，也在民主思想的傳播上，啟動了臺灣人民的主體意識。相較於西方媒材類的藝術家，如楊茂林 1989 的《Made in Taiwan》和吳天章的《傷害世界症候群》（1986），以及他對政治人物的直接批判（如《蔣介石的五個時期》，1991），臺灣水墨界在反應政治議題上，顯得較為間接而含蓄。

1989 年中國北京發生了震驚世界的「六四天安門事件」，透過 CNN 電視畫面的播出，一名手拎著公事包的年輕人，站在坦克車前的畫面立刻傳播到全世界。出生於臺灣高雄，幼年移居香港的李君毅在香港中文大學追隨劉國松習畫。受到「六四天安門事件」的衝擊，1990-1991 年創作了一系列以水墨拓印方式完成的《祭》。在《祭》的作品中，李君毅以墓碑的形式，小心的以水墨在界格上拓印出深淺不一的山水造型。從這個角度來看，他相當程度的受到劉國松「革筆的命」之呼籲，放棄水墨創作中慣常使用的毛筆。從高雄到香港，日後又留學美國的經驗，使得李君毅在創作上始終抱持著一種移動的視野——既關心傳統文化，也關照著臺灣、香港、中國與西方文明。本次展覽中，《左思右想》、《毛澤東山水》（圖 10）、《平分秋色》都可以看到他對於政治批判與藝術表現之間的緊密關係。

儘管臺灣在解嚴前後，社會的整體氛圍，有一種看似寬鬆，又像風雨欲來的徵狀，新一代的水墨創作者，開始以一種無畏之姿，開啟了水墨的新面向。許雨仁，畢業於國立藝專（現國立臺灣藝術大學）美術系，天生的直拗以及反叛的個性，使得他幾乎無法從國畫組畢業，所幸，在前輩藝術家洪瑞麟（1912-1996）的擔保下，方能順利取得學位。許雨仁的細筆山水系列，其靈感與構圖大多來自他喜好在臺灣開車上山下海式的遊歷；他親眼目睹美麗的山河在財團與地方政府的聯手下快速地消失與破壞。許雨仁的作品時常出現一種不穩定的構圖形式，加上短促的線條，益發增添了一種不安定的危機意識。《看天的小窗》（1994-2017）（圖 11）實為他重製 1996 年由楊蕙如所策劃的「臺灣探究——當代紙上作品」所展示的舊作（原作下落不明）。林鉅在 1980 年代後期，曾在臺北市和平東路師大對面開了一家名為「攤」的啤酒屋。創立於 1986 年的「綠色小組」成員，往往在記錄群眾抗爭運動結束後，前往「攤」聚餐喝酒。具有江湖性格又出生於宜

蘭（號稱臺灣「民主聖地」）的林鉅，幼年深受漫畫與臺灣廟宇圖像的影響。復興商工肄業後，他才滿 20 歲，不僅受到雄獅新人獎的肯定，也獲得春之藝廊的簽約。林鉅之後的作品，在圖像上，除了來自自身的成長經驗外，也受到許多臺灣民間題材的影響。他的作品中，時常出現創傷與解構的軀體，似乎象徵著在人性、獸性與神性之間的永恆拉扯（圖 12）。

李明則的背景類似林鉅，但卻成長於高雄岡山。童年的所看過的漫畫，也扮演著啟蒙他日後走向繪畫領域的重要角色。1981 年獲得第 6 屆雄獅美術新人獎後，他才意識到創作也能維持生計。自此以後，「南部 / 鄉下」成為他的主要創作題材。李明則的《臺灣國語·國語臺灣》（圖 13）不僅述說了他的成長時代，也利用許多南部的在地素材與民俗風味的觀看方式，交織出臺灣社會的真實面貌。黃致陽畢業於文化大學美術系，1990 年代以後陸續以《尚孝形產房》、《Zoon》、《戀人絮語》系列獲得國內外藝術界的關注。黃致陽的《Zoon》系列作品中（圖 14），尺幅巨大，人物的構成極具生物性的侵略感。藝術介入社會，其實除了激烈的抗爭手法外，也可採用揶揄或間接的手法。潘信華畢業於國立藝術學院，從李義弘學畫。他在成年後，父母才告知他們家族是排灣族血統。潘信華居住花東多年，空閒時喜歡溯溪釣魚。學者們常好奇他作品裡的口袋型空間，源自於晉唐時代的山水構圖，他則對筆者解釋，這種環繞包覆式的構圖，其實來自於站在溪谷之中的經驗。《一天》這件工筆重彩的長卷，起始於自畫像的雲霧幻想，然後向左順勢展開狹長的構圖。《一天》的畫面中，交雜了許多作者生活周遭有趣的物件、logo、文字與圖案；在卷尾臺灣形狀的左下方，作者鈐印「臺灣製」三字做為結尾（圖 15）。同樣也畢業於國立臺北藝術大學的姚瑞中，從 1997 年的《反攻大陸行動》之後，備受臺灣藝壇矚目。從「2005 年起整理過去十五年在臺灣各處踏查所拍攝的廢墟照片，歸納了包括工業、神偶、建築及軍事廢墟四大部份，呈現臺灣在全球化潮流與特殊歷史背後中，所隱藏著的龐大意識形態黑洞。」¹³除了以田野調查方式整理臺灣的蚊子館外，他從 2007 年的《忘德賦》系列開始挪用中國古典繪畫的構圖，然後卻拋棄傳統的毛筆（以原子筆或油性筆代替）與宣紙（用較厚的手工紙）完成他稱之為「雙重背叛」的創作。姚瑞中的《週休八日》（圖 16），一方面嘲諷政府的週休二日政策，另一方面則自嘲在眾人辛苦工作之餘，他依然可以和好友過著有如東晉時代王羲之與好友在蘭亭曲水流觴的風流雅事。

¹³ 姚瑞中官方網頁：<http://www.yaojuichung.com/htdocs/?page=bio>（2017 年 6 月 30 日瀏覽）

水墨·影像·裝置：從平面繪畫逸離的主張

水墨是否必須背負著「為往聖繼絕學」的歷史重擔？「筆墨」難道到了這個時代還依然是最高的審美依據？事實上，從劉國松早期所主張的「革中鋒的命」，就已經啟動了部分臺灣水墨畫家的思考與反省。如果，水墨放棄了「筆墨」美學，接著又放掉了毛筆與宣紙，那麼還可以稱之為「水墨畫」嗎？所謂的「實驗水墨」，或以裝置、錄像、複合媒材來表達水墨的理念，是否可以成為水墨未來發展的趨勢？關於這些提問，事實上中國大陸的藝術界在 1990 年開始有比臺灣進行規模更大、更為深入的探討，皮道堅在〈我所知道的「實驗水墨」運動始末〉一文中，提及前香港藝術館館長朱錦鑾對於「實驗」一詞的疑慮，並提問「關於實驗性水墨，我感到有些疑惑，既然是『實驗』，那它就是不成熟的東西，然而，我覺得有不少的實驗水墨作品都是很好的，都很成熟。成熟的作品就是很好的作品，用『實驗』來標誌這些作品，就會給人一種不完整的感覺。」¹⁴除了名詞之外，「實驗水墨」是否應該保有民族特色，是否應該維繫著「東方」的特質，還是必須進入到「全球化語境」的討論？2010 年，張元茜在臺北市立美術館策劃了「白駒過隙·山動水行——從劉國松到新媒體藝術」。張元茜的策展，固然是從劉國松當年「革中鋒的命」出發，但是相較於中國大陸對於實驗水墨的討論，她明顯地更進一步的把「水墨」轉化成為一種觀念，進而運用新媒體的裝置，去探討「東方長久以來的美學核心議題——人與自然的關係。」¹⁵ 在她的策展理念之下，「水墨」不見得必須是以筆墨紙硯來完成，也不必拘泥於平面繪畫的二維限制；「水墨」做為一種觀念，可以用聲音、光影、意象、裝置，乃至於邀請觀眾與作品進行互動。

無論是從「實驗水墨」的定義，或張元茜在「白駒過隙」的策展理念來看，近年來吳季璁在《氤山集之八》、《鐵絲網 IV》、《小品之五 櫻》的創作上，或許較諸其他水墨創作者更符合其理念。以《鐵絲網 IV》為例，此件作品透過簡單的機械裝置與透鏡，將鐵絲網的影像投射於牆面。機械裝置反覆的伸縮進退，有趣的把鐵絲網造型投影在牆面，形成一個類似動態山水的意象（圖 17）。華建強所做的《掃象圖》（2015）（圖 18）也運用卡漫動畫的形式來呼應同名的平面

¹⁴ 原文見皮道堅〈我所知道的「實驗水墨」運動始末〉，<https://read01.com/g5PxQy.html>（2017 年 6 月 30 日瀏覽）

¹⁵ 見臺北市立美術館官方網頁：

http://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=390&ddlLang=zh-tw（2017 年 6 月 30 日瀏覽）

繪畫。華建強畢業於臺北藝術大學研究所，早期創作以膠彩為主，後來逐轉向入壓克力 / 畫布的媒材。近年來，他開始涉足跨媒材的表現手法，除了平面繪畫，也增加了錄像、空間裝置等方式，企圖去延伸他在平面繪畫創作上的討論。在「水墨·影像·裝置」所討論的主題中，洪根深為出生於澎湖，然後長期定居高雄的創作者，他是「高雄市現代畫學會」創始成員之一，也曾獲得第 5 屆雄獅美術創作獎（1996）。洪根深的水墨作品向來不走傳統路線，其內容大多以現代社會現狀為批判對象，2010 年的《大便美學》即為一例（圖 19）。蘇煌盛目前尚就讀於國立臺北藝術大學研究所，他的作品無論是長卷或掛軸，時常出現不連貫的畫面。深受德國畫家李希特（Gerhard Richter）的影響，他的作品不僅涉及到觀看的方式（ways of seeing），也企圖在水墨的表現中，探討當代影像的相關議題（圖 20）。

告別正統國畫之爭

20 世紀前半的無論是臺灣或中國繪畫其實深受日本的影響。弘一法師李叔同（1880-1942）為中國近代第一位畢業於東京美術學校（現東京藝術大學）主修油畫的藝術家。嶺南畫派的高劍父（1879-1951）、高奇峰（1889-1933）、陳樹人（1884-1948）在晚清時期赴日學習日本畫；著名畫家如張大千（1899-1983）和傅抱石（1904-1965）也先後前往日本學習。徐悲鴻（1895-1953）在赴法留學之前，亦曾前往日本遊學，並結識中村不折（1866-1943）、竹內栖鳳（1864-1942）等畫家。然而，由於甲午戰爭（1894）與日本在 20 世紀前半對中國的入侵，中國藝術家大都對日本及其文化藝術帶有強烈排斥或輕蔑的態度，例如，徐悲鴻就曾批評日本畫「華而薄，實而少韻，太求奪目，無蘊藉樸茂之風」。¹⁶劉國松的父親於對日戰爭中不幸犧牲，這或許也能解釋他在 1950 年代看到臺籍畫家作品深受東洋畫影響而被放入省展國畫部門後，他的不解與憤怒。實際上，藝術史學者傅申和古源宏申都曾指出日本畫不僅影響了早期嶺南派，更對傅抱石、李可染（1907-1989），以及後來的何懷碩和鄭善禧都有在構圖或技法上的影響。¹⁷

從畫史來看，中日之間的文化交流始於佛教東傳，然後大盛於唐宋時期。當「大和繪」（Yamato-e）在日本平安時代（794-1192）出現時，其實在風格、技術、空間表現與審美意識已然有別於唐宋時代的青綠山水。當年「正統國畫之爭」時，留學日本東京美術學校的王白淵（1902-1965）曾經苦口婆心的為臺籍畫家

¹⁶ 徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，臺北，藝術家，1987 年，頁 10。

¹⁷ 傅申，〈略論日本對國畫家的影響〉，《中國·現代·美術國際學術研討會：兼論日韓現代美術論文集》，臺北，臺北市立美術館，1991 年，頁 35。

的東洋畫風辯論，他說「日本畫乃是由中國大陸移植過去的北宋畫之發展，而省籍膠彩畫家之作品風格也與一般的日本畫有所不同，而認為膠彩畫是國畫的一支，而其注重精密觀察與寫生精神更是彌足珍貴。」¹⁸王白淵進而援引明代董其昌（1555-1636）的「南北宗論」來幫臺籍畫家辯解。其初衷固可理解，但他真正批評的對象其實是他目睹當時許多來臺的外省籍畫家只是臨摹古畫，而竟然以國畫正統畫家自居。再者，董其昌的「南北宗論」也並非全然像王白淵所想像的那樣簡化。換言之，當年「正統國畫之爭」之時，雙方都在缺乏藝術史認知與充足的資訊下，做出了一場形同「雞同鴨講」的辯論。在無法說服對方的情況之下，「正統國畫之爭」才得以延續長達將近 30 年的時間。

如果拋開「國畫」與「膠彩」的刻意隔離，而暫以「重彩設色」的概念來做觀察，那麼解嚴迄今幾位藝術家確實值得分析討論。袁旃早年從師大美術系畢業，在學期間從溥心畬和黃君璧學習中國畫。之後，她留學比利時學習文物修復，後來進入國立故宮博物院科技室擔任主任一職到退休為止。袁旃由於工作之故，對於中國古代的器物與繪畫之材料研究有過人的理解。因此，她的作品在材質的選擇與工筆設色過程中，對於材料、步驟與技法均十分講究，以袁旃 1962 年的《野柳晚煙》（圖 21）為例，畫面左上角雖有著名書畫家陳子和的題跋，但畫面上卻可明顯看出黃君璧與溥心畬畫風之影響。此外，《舞紅梅》、《雲想衣裳花想容》和《誕生》在色彩的處理與構圖的別出心裁之中，更可以看見她在近年來不停的思考未來的創作可能。王怡然畢業於東海大學美術系之後，前往日本筑波大學研究日本畫。在題材的選擇上，他的作品始終在關懷這個時代對於美的感受與定義：穿梭於男女性別之間的認同、神聖超凡與人性墮落之間的糾葛，或是人性與獸性之間的疑惑（圖 22）。近年來，他的創作在實質上已經跨越傳統定義下的「膠彩」與「水墨」。同樣也是留學日本的彭偉新，畢業於國立臺灣師範大學，之後前往東京藝術大學取得博士學位，他對於日本畫與中國畫的歷史和材料都有豐富的研究經驗，彭偉新的《夜碧凝清》、《谿山清夏》（圖 23）、《秋山萬壑》三件青綠重彩作品，其構圖來自於臺北國立故宮博物院的北宋巨碑式山水：《谿山行旅》、《早春圖》以及《萬壑松風》。年代久遠之故，參觀民眾往往誤以為傳說中的故宮鎮館北宋山水都昏暗難辨。彭偉新以他對畫史、技法與材料的熟悉，重新詮釋了北宋古典山水在當代的樣貌。曾建穎也畢業於國立臺灣師範大學美術系，之後他進

¹⁸ 黃冬富，〈從省展看光復以後臺灣膠彩畫之發展〉，郭繼生主編，《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》，臺北，雄獅圖書，1991 年，頁 95-117。

入國立臺北藝術大學研究所研習水墨。曾建穎的作品在材質上並不侷限於傳統的水墨宣紙，他廣泛的嘗試運用日本畫顏料、金銀箔與「盛上」（日本畫的顏料堆疊技術）技法，增添了畫面的豐富性。出生於 1987 年的曾建穎代表了新世代對於所謂「東方媒材」（中、日、韓國的繪畫媒材）的跨越與嘗試。在《單人池》、《時代青年》（圖 24）與《娛樂》等作品中，可以看到他對於自身存在的困惑與對現實的強烈不適應感。

結語：記憶的交織與重疊

從歷史來看，水墨雖源自中原，但從 17 世紀傳入臺灣之後歷經 400 多年的演變又加上政治統治者的刻意引導，其間的發展可以一波多折。撇除政治上的意識形態，如果可以結合中原的古典傳統，結合日本與西方的藝術，水墨在後解嚴的時代確實可以有更寬廣的路可以繼續走下去。本文所選取的 24 位藝術家，雖無法全面性的代表臺灣在後解嚴時期的水墨發展，但是如果從「筆墨美學」、「水墨的抽象表現」、「水墨·環境·社會」、「水墨·影像·裝置」、「告別正統國畫之爭」五個面向來分析，可以得知臺灣水墨從 1980 年代以後和中國大陸的水墨發展雖有重疊交織之處，但也發展出獨特的自我面貌：（1）擺脫對於故國山河的描寫，而代之以臺灣的在地風景，如李義弘的《立霧溪》、潘信華的《一天》。（2）在抽象表現與影像、裝置的處理上，臺灣的藝術家事實上比起中國大陸要有更深刻的表現手法與內容，如楊世芝的《南園》與吳季璁的《鐵絲網 IV》，其主因在於臺灣幸運的沒有經歷過文革的慘烈，並從 1950 年代五月畫會與東方畫會的對於現代繪畫的探索基礎，得以持續的發展。（3）臺灣雖然歷經日本的殖民統治，但在繪畫上臺籍藝術家從日本近現代藝術上取得相當多的創作養分，也因此為水墨的發展拓展了更為多元的表現方式，例如王怡然、曾建穎的作品。（4）臺灣的政治解嚴，使得藝術家得以解脫政治審查的羈絆，進而使得水墨在社會議題的批判上，較諸中國大陸藝術家的自我審查（self-censorship），有更多、更深刻的作品，例如，李君毅、李明則。

從藝術史的分析來看，相較於中國大陸藝術界從 2000 年以來所熱烈討論的「中國性」（Chineseness），臺灣的水墨界其實不必刻意追求所謂「本土性」。畢竟，如果水墨要走到國際，那麼更為重要的課題是 21 世紀人類共同面臨的生存處境（human condition）：人性的問題、人與自然環境的關係、全球化所帶來的政治與經濟上的衝擊，以及水墨如何從一個古老的媒材轉化成為可以處理這些議

題的表現形式。水墨在這個時代，除了可以繼續探討筆墨精神之外，更可以探討抽象表現、社會政治議題；水墨除了傳統的筆墨紙硯之外，也可以用另種錄像、裝置與多元媒材來尋求未來的發展。1987 年臺灣政治上的解嚴，事實上正是拆解了水墨在藝術文化上壟斷式的詮釋，並且把這詮釋權力還給了臺灣的藝術界。



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

參考書目

中文論著

班奈迪克·安德森（Benedict Anderson）著，吳叡人譯，《想像的共同體——民族主義的起源與散佈》，臺北，時報出版社，2010年。

余光中，〈造化弄人，我弄造化——論劉國松的玄學山水〉，《臺灣新藝術測候部隊點名錄》，臺北，藝術家，1995年。

李君毅，〈解讀劉國松的藝術論述〉，《宇宙心印——劉國松七十回顧展》，臺北，財團法人中華文化基金會，2002年。

李渝，〈民族主義·集體活動·心靈意志〉，《族群意識與卓越風格：李渝美術評論文集》，臺北，雄獅，2001年。

吳冠中，〈筆墨等於零〉，《關於筆墨的論爭》，上海，上海書畫出版社，2001年。

徐悲鴻，《徐悲鴻藝術文集（上冊）》，臺北，藝術家，1987年。

陳衡恪，〈文人畫之價值〉，《陳師曾畫論》，北京，中國書店，2008年。

張仃，〈守住中國畫的底線〉，《關於筆墨的論爭》，上海，上海書畫出版社，2001年。

許正宗，〈見證一段不確定而又勇往直前的時代——以行政思維探討精省後（1999-2006）省展競展制度的調變〉，《省展一甲子紀念專輯》，南投，臺灣省政府，2006年。

黃冬富，〈從省展看光復以後臺灣膠彩畫之發展〉，郭繼生主編，《當代臺灣繪畫文選 1945~1990》，臺北，雄獅圖書，1991年。

傅申〈略論日本對國畫家的影響〉，《中國·現代·美術國際學術研討會：兼論日韓現代美術論文集》，臺北，臺北市立美術館，1991年。

楊孟哲，《日治時代（1895-1945）台灣美術教育》，臺北，前衛，1999年。

顏娟英，《風景心境——台灣近代美術文獻導讀》（上冊），臺北，雄獅，2001年。

蕭瓊瑞，〈第六章：戰後初期的文化盛況與挫折〉，《臺灣美術史綱》，臺北，藝術家，2009年。

其他（網路資料）

皮道堅，〈我所知道的「實驗水墨」運動始末〉，<https://read01.com/g5PxQy.html>（2017年6月30日瀏覽）

姚瑞中官方網頁：<http://www.yaojuichung.com/htdocs/?page=bio>（2017年6月30

日瀏覽)

臺北市立美術館官方網頁：

http://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=390&ddlLang=zh

-tw (2017年6月30日瀏覽)



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts