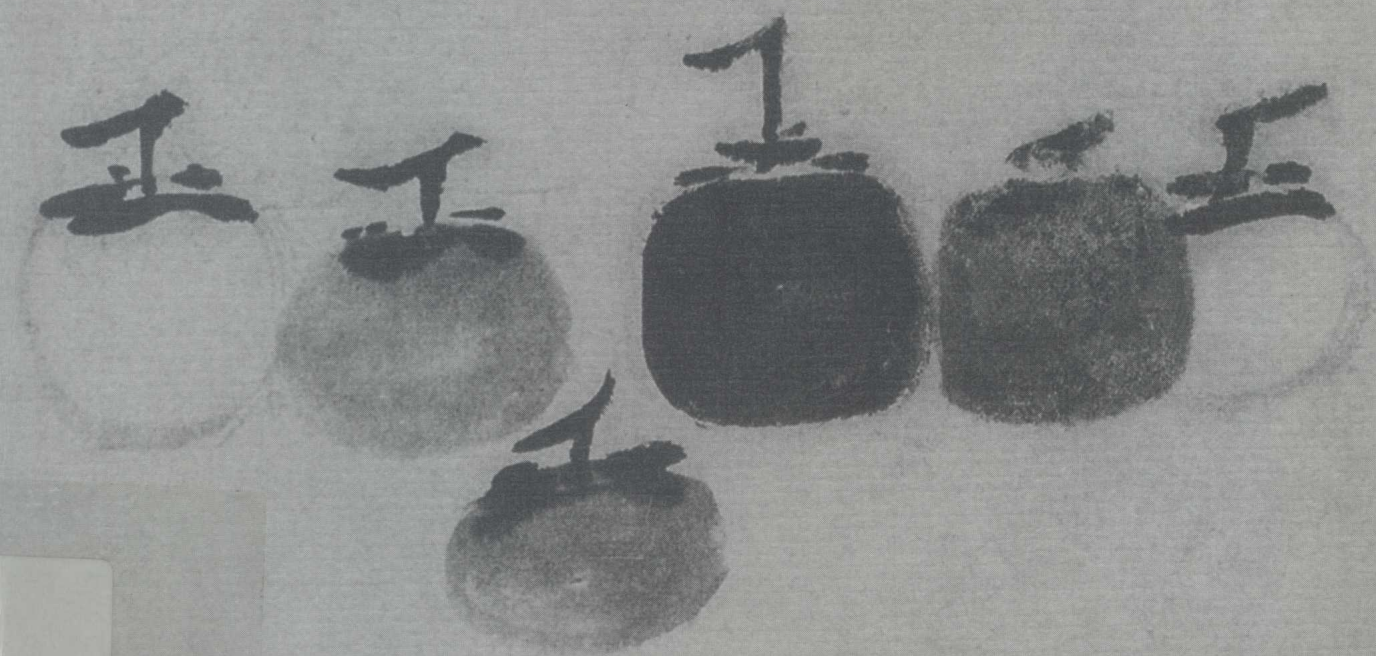




水墨畫講

倪再沁 著

A Critique on Chinese Ink Painting
文人美學與當代水墨的世紀之辯



水墨

A Critique on Chinese Ink Painting
文人美學與當代水墨的世紀之辯

畫講

Tea
25

作者 / 倪再沁

發行人兼總編輯 / 簡秀枝

副總編 / 朱庭逸

執行編輯 / 劉姝吟、洪金禪

美術設計 / 宇森廣告事業有限公司 周麗足

行銷企劃 / 胡德揚

出版者 / 典藏藝術家庭股份有限公司

地址 / 台北市104中山北路一段85號3、6、7樓

讀者服務專線 / 886-2-25602220

傳真 / 886-2-25679295

Email / books@artouch.com

網址 / www.artouch.com

戶名 / 典藏雜誌社

劃撥帳號 / 19848605

印刷 / 中原造像股份有限公司

總經銷 / 聯豐書報社

地址 / 台北市103重慶北路一段83巷43號

初版 / 2005年4月

定價 / 480元

ISBN / 986-7519-49-3

法律顧問 / 葉潛昭律師

版權所有 翻印必究

(缺頁或破損請寄回更換)

J212.052

200611

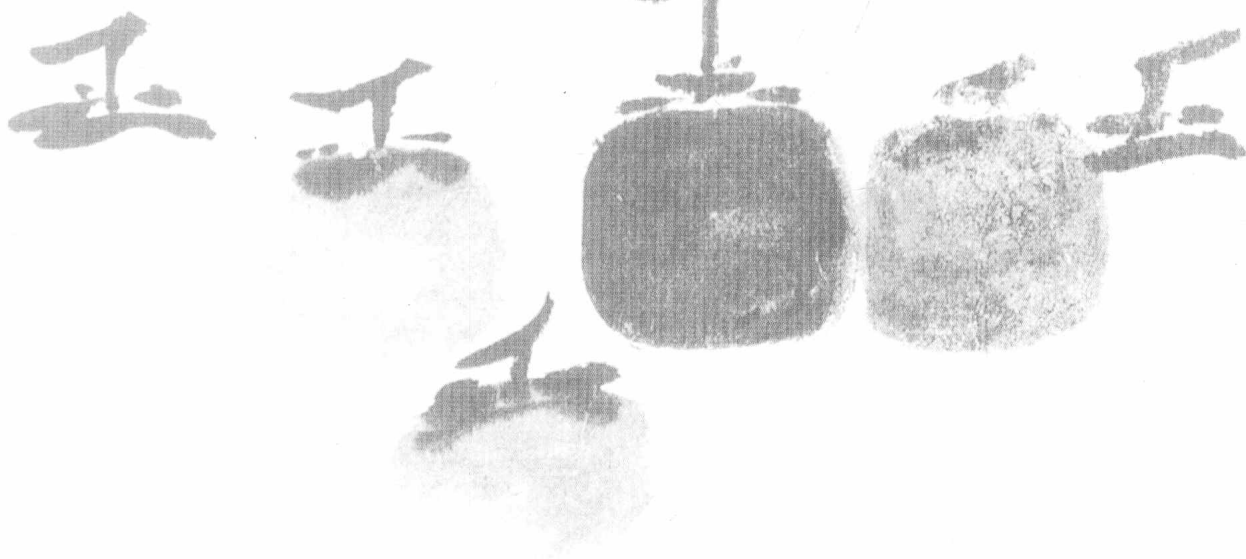
水墨

倪再沁 著

A Critique on Chinese Ink Painting

文人美學與當代水墨的世紀之辯

畫講



自序

大學時代，因為對悠久文化的嚮往，碰巧又看了某名家的水墨展頗為讚嘆，分組時我竟選擇了國畫組，一頭鑽進那緣情寫意的文人書畫中，畫了無數山水、花鳥之後，總覺得自己暮氣沉沉、渾身無力，於是我換上畫布，在水墨教室畫油彩，研讀當代美術。

從此，我就在水墨和另一種創作型態之間擺盪，除了油畫〈遊戲規則〉、環境〈回塑者〉、政治〈選舉嘉年華〉、媒體〈雲報、沁報〉、雕塑〈台北怪談〉，這些帶有遊戲或批判性質的創作雖偶一為之卻總能引動視聽，頗受矚目，而我最專注且持續已舉辦十餘次個展的水墨創作則始終乏人問津。

兩相對照，水墨的確是寂寞，然而，這個沒落又隱微的畫種卻最令人懷念且能照見本心。對我而言，文人美學雋永深刻，令人眷戀，但往往過於沉斂古雅，與世隔絕，因之，我既想承繼水墨傳統之淳厚又想破壞它的孤高，所以總是靜默、和緩的畫山光水色及四君子，但又往往以拼貼、潑彩的方式畫俗世風采及無厘頭。

李澤厚說：「儒道互補是漢民族的文化特質，進取入世是儒；歸隱避世時是道。」我一向熱衷生活，好發議論，卻又深居簡出，不時禪坐，創作是人格的投射，難怪我的創作時而狂野、時而清逸，時而兩者合一，這或許就是古人所謂的「野逸」吧！不認識我的人認為我搞的是現代水墨，記得有一次在台北辦展，有一位知名水墨畫家看了我的畫脫口而出：倪再沁的畫竟然是「文人畫」！

何謂文人畫？就是寫文章的人畫的畫，就這麼簡單。寫文章，尤其是美術評論，我最擅長的是當代美術的評論，範圍多限定在西方媒材，十餘年來寫了大約百餘萬字，而論水墨，可說是偶一為之，何以如此？最主要的原因是很少在水墨畫的圈子走動，很少接觸所以缺少機緣，這對一個水墨畫家來說，頗為怪異。

我畫水墨，在學校教的也是水墨，不可避免也會應邀寫些相關的評論，收錄在本書中的文章幾乎都是「應景」之作，但卻有肺腑之言，這個看來古老而衰頹的媒材是我最為眷戀、孺慕的畫種，對水墨的想法和感受太多，以致於不知從何說起，只好拉拉雜雜地東寫西寫，由於沒有完整的書寫體系，但卻都是可以在課堂上講述的內容，所以就以「水墨畫講」名之。

水墨畫講，講水墨畫，其實講的不只是水墨畫，還包括社會、宗教、美學及民族性、地域性、現代化……，甚至政治變遷、經濟發展、國際環境……，對我來說，水墨就是生命，是文化是天人，是一切。

東海大學文學院院長

倪再沁

水墨畫講



目錄 CONTENT

- 一、中國水墨·台灣趣味——台灣水墨發展之批判..... 7
- 二、山水畫的建立、發展與重探..... 29
- 三、兩岸水墨之互動與困境..... 53
- 四、水墨藝術之抽象性..... 71
- 五、百年回顧·百年爭辯——
「中國水墨百年回顧及其在新世紀的發展前景」 國際研討會側記.... 89
- 六、以無所得故..... 107
- 七、文人美學與禪..... 119
- 八、萬峰逶迤拔地開——論余承堯的山水..... 137
- 九、漂泊的靈魂——閱讀趙春翔有感..... 153
- 十、傳統之新——江兆申的繪畫..... 167
- 十一、題跋與用印..... 179



中國水墨 · 台灣趣味——台灣水墨發展之批判



中國水墨 · 台灣趣味——台灣水墨發展之批判

一、中國水墨的造型觀念

中國藝術中造型觀念的萌芽可溯至先秦，李澤厚在其〈先秦理性精神〉一文中論及儒道互補是中國美學思想的基本線索，他說：

「……它們作為矛盾結構，強調得更多的是對立面之間的滲透與協調，而不是對立面的排斥與衝突。作為反映，強調得更多的是內在生命意興的表達而不在模擬的忠實、再現的可信。作為效果，強調得更多的是情理結合、情感中潛藏著智慧以得到現實人生的和諧和滿足，……所有這些中國古典美學的『中和』原則和藝術特徵，都無不可以追溯到先秦理性精神。」^{〔註1〕}

美國藝術史學者羅利（George Rowley）於其《中國繪畫的原理》一書中，亦提及中國繪畫思想源頭的儒家和道家，其相對因素融合的內在真諦，即所謂精神與物質之融合，就是將西方思想所建立的對立二元論融合。羅氏對於中國藝術的體認大致可歸納成以下論點：

- （一） 中國藝術既非古典的，亦非浪漫的，而是兩者兼具。
- （二） 其繪畫，既非自然主義，亦非理想主義，而是兩者兼具。
- （三） 其風格，既非傳統的，亦非創新的，而是兩者兼具。^{〔註2〕}

這樣調和對立兩極的中庸之道，使中國繪畫能在主觀與客觀、唯物與唯心、入世與出世之間兼容並蓄，而不致走入絕對的寫實和純粹的抽象。

註1 李澤厚，《美的歷程》，台北：元山書局，頁52。

註2 請參考George Rowley, Principles of Chinese painting, New Jersey: Princeton University Press, 1959。

二、由師造化到得心源的水墨變遷

確切的造型觀念是在唐代張璪提出「外師造化，中得心源」後才確立的。當五代山水畫中的線條脫離了「輪廓線的說明」而有質感上的意義時，已然是「造型」藝術了，皴法的出現就是實例。

皴法之形成看似山石紋理、結構經客觀觀察、歸納的結果，實則也是畫家內心意志、主觀情緒的表徵，張璪的美學觀念簡單地說：造化即物象，而心源即情感；師即模擬，而得即體悟。把外在世界的模擬轉化為內在情境的體悟，這就是中國繪畫最基本的原理。從五代到宋末，由格物致知到靜觀自得，中國繪畫的造型觀念藉皴法之建立達到了客觀與主觀、理性與感性、物象與心靈之間最圓融的境界。

由唐代到元代，中國繪畫的發展從「師造化」而逐漸過渡到「得心源」，從「儒」向「道」、從「外」走向「內」，亦由「院體畫」轉向「文人畫」。隨著文人繪畫時代的來臨，中國繪畫注定要從「客觀對象」的描寫轉變為「主觀心靈」的表現；元代意境淡遠的水墨畫引領中國藝術進入更為深沉的內在世界，但卻也捨棄了自然實體的掌握。到了明代，《集雅齋畫譜》、《十竹齋畫譜》、《芥子園畫譜》等畫法集成相繼出現後，繪畫題材遂分門別類地被歸納為簡化了的固定「形式」，使中國繪畫放棄了直接師法自然，反而間接地從繪畫字典中去尋找「心源」；畫家們也因此不必經由「寫生」即能創作，繪畫符號自此遂由「主觀的」、個人的創造變為「客觀的」、公式化的「成語」。藝術的表現沒有經過觀察、體驗而竟能創造，中國繪畫也就成為一組組筆墨遊戲的符號而已，終於使水墨畫淪於徒具形式而喪失了生命力的沒落畫種。

三、遙望中原的早期台灣美術

台灣和中國的關係，可遠溯到三國時代，大量移民則要到明末，由於地緣的關係，在文化和社會形態上，承續的主要是中原漢民族的傳統。有關台灣美術之文獻，連雅堂在《台灣通史》〈工藝志〉中提及：「繪畫為文藝之一，開闢以來，善畫者頗不乏人。」^{註3}但到乾隆十七年王必昌的《重修台灣縣志》，才在方技類中有書畫家的記載。

註3 連雅堂，《台灣通史》下卷，南投：台灣省文獻委員會，1992，頁723。

早期台灣美術，一如政治上臣屬於中國的邊陲形態。由於朝向中原的心理，使文化主體意識難以建立，台灣美術遂籠罩在中原文人書畫的傳統內，難以掙脫明清兩代世俗美學觀下復古因襲的格局。一般所謂的傳統文人畫大多是陳陳相因，喪失生機的末代風格，書畫漸成爲少數文人墨客用以風雅自賞的遊戲之作，但見追求筆墨之趣味而欠缺深刻的內容，更無法反映出當時社會整體的面貌。台灣的舊仕紳，多屬於大地主階層，他們經常聘請中土名士來台講學授藝，如呂世宜、沈葆楨、林琴南、謝琯樵等均曾來台。名士與地主富戶所屬的上層社會有其獨特的生活形態，他們和移民社會中的現實是脫節的，那些流寓島內的名家，多以概念化的題材（四君子之類）、形式化的表現（簡筆寫意畫）來傳承漸趨衰微的中原美術，《台灣省通志》〈學藝志-藝術篇〉以「名士畫」來形容當時台灣流行的畫風是很貼切的。這些「名士畫」的質量，由於地域、經濟及移民的社會形態等條件的限制，實難以和中原畫壇相提並論。



謝琯樵〈墨竹〉年代不詳 紙本水墨190x50cm 鄭崇熹收藏
*「名士畫」和台灣社會中的現實是脫節的。

四、水墨變革的契機

一八九五年（光緒二十一年）日人據台，在日本的殖民政策統治之下，台灣美術無可避免地要在日本文化庇蔭下發展。

明治維新後的日本美術，深受西方自然與理想主義思潮、技巧的影響，即令傳承自中國的日本畫（東洋畫、膠彩畫）也融入西洋畫法，主張面對大自然去感受現實之題材，從自然中吸取繪畫的資源；在技法方面，注重素描的訓練，及色彩學、構圖學、透視學等新學術的補充，逐漸地發展出運用更精確的方法去掌握客觀世界的具體形象。

藉著殖民政府皇民化政策的推動下，經由「台展」的鼓勵，日本繪畫的精緻寫生系統，迅速獲得認同而取代了「名士畫」。此後，傳統繪畫形式被排擠於「台展」、「府展」門外，畫家們以寫生從事的創作一反從前的仿古臨摹，自此，台灣的鄉土、民俗、人物才能反映於繪畫創作中，藝術成爲日常生活中可接觸到的東西，或可感受到的經驗之再現。

台灣水墨之走入「東洋畫」系統，固然是殖民政策下所不可避免的發展，然而，當時畫家們勇於揚棄傳統而接受新風格的另一重要因素，實因傳統水墨畫僵化而疲憊的形式早已失去對現實的「說服力」及「感染力」。

外來文化的介入往往可使文化的發展注入無限生機。以細膩的觀察及描寫爲基礎的膠彩畫，使日據時代的台灣水墨畫家也能以「自然」爲師，而封塵已久的北宗寫實技法也間接由「東洋畫」的輸入而復甦，這是台灣水墨走向現實化、現代化的一次機緣；然而膠彩畫在台灣的發展太快也太短，政治因素雖能使之開花結果，卻未曾生根，所以台灣「東洋畫」煥發出的質樸鄉土氣息難免浮現著日本浮世繪優游靜謐的微妙感覺，畫家們的激情和創造力受困於朦朧的迷霧中，那曖昧幽雅的表層之下，並不能深刻呈現斯土斯民的真情。





郭雪湖〈圓山附近〉1928 絹、膠彩 91x182cm 台北市立美術館收藏
*「東洋畫」的輸入，是台灣水墨走向現實化、現代化的一次機緣。

五、傳統技法的復甦

一九四五年台灣光復，一九四六年「台灣省美術展覽會」（簡稱「省展」）延續日據時代「台展」、「府展」的規模、制度，唯將「東洋畫部」改為「國畫部」，由於受到日據時代以來「東洋畫」盛行的影響，除了少數幾幅傳統水墨畫作外，「國畫部」絕大多數仍是膠彩畫作品。然而，這些頗具日本風味的作品置於「國畫」之下時，不免引起了一番爭議，特別是一九四九年大陸淪陷，國民政府遷台後，由外省籍畫家所領導的藝術界，在仇日情結及大中國意識下，以「正統國畫」的狹義民族主義觀點，對「東洋畫」展開無情的批判，致使膠彩畫淪為立場尷尬的國畫「第二部」，到了一九六〇年代又遭到抽象水墨新生代的痛擊。至此，「東洋畫」就注定了暫趨沒落的命運，其後，「省展」還幾度取消了膠彩畫的徵選，直到一九八二年「省展」另闢「膠彩畫部」，「東洋畫」才擺脫了「國畫」附屬地位的困擾，而重新站立起來。

戰後台灣水墨畫壇的發展，可以說是由渡海來台的傳統水墨畫家所主導的，儘管五四運動以後，中國大陸已展開傳統水墨畫的檢討與批判；然而，來台的「正統」畫家們不僅沒有將徐悲鴻、劉海粟、林風眠、傅抱石、李可染等以寫生為起點的美術革新運動加以發揚，反而攻訐東洋畫風中的精密描繪技巧，致使民國以來在海峽兩岸同時期萌生的「師造化」寫實精神遭到扼殺。

在台的保守派以概念化的「文人畫」之傳統延續自視為正統，他們站在台灣的土地上遙想大陸河山，當時空隔絕已久，他們只有將記憶中的感覺藉僵化的符號套來套去，或者以畫譜為心中的依靠。他們無視於台灣山川，放棄了造化的追求，當「心源」失去了「造化」這一憑藉後，所得到的只是虛無、空洞的嚙語而已。

保守的水墨畫在台灣盛行一時，有其特殊的因緣。在那顛沛流離的時代，寄寓海島的心態使那些在大陸成長的畫家無法將他們的心貼近這塊土地；在時空的快速流變中，他們頓失所靠，抓住那些舊有的事物才可以使他們得到安慰，在「清溪漁隱」、「楓橋夜泊」、「寒江獨釣」及「瀟湘煙雨」的意境中，他們的心靈才能得到寄託，此所以老一代國畫家固守傳統的重要因素。



李可染《鲁迅故乡绍兴城》1962 纸本水墨 62.3x44.6cm

*李可染等以写生为起点的美术革命，在光复后并未随之渡海來台。