

# 水墨變相

楚書

## 現代水墨在台灣



# 水墨交相

蔡方良

## 現代水墨在臺灣

With the introduction of ink wash painting in Taiwan





# 感謝誌

本展承蒙藝術家、收藏家、國立台灣美術館、國巨基金會、誠品畫廊等機構提供豐富的作品，使展覽得以順利完成，本館謹向上述單位及下列個人致上誠摯的謝意！

李賢文先生  
林學熙先生  
黃秋雄先生  
簡秀枝女士  
潘元石先生  
廖敬威先生

## Acknowledgements

We are grateful to the Artist、Collectors、Taiwan Museum of Fine Arts、YAGEO Foundation and Eslite Gallery for their kind support to this exhibition :

Mr. Li Hsien-Wen  
Mr. Lin Hsueh-Shi  
Mr. Huang Chiu-Hsiung  
Mrs. Chien Shiow-Chih  
Mr. Pan Yuan-Shih  
Mr. Kingsley Liu

# 目錄

## Contents

- 4 序 / 謝小韞 台北市立美術館 館長  
5 Preface / Hsiao-yun HSIEH(Jean Wang) Director, Taipei Fine Arts Museum
- 7 水墨變相—現代水墨在台灣 / 蕭瓊瑞教授 客座策展人  
22 Ink Transformation – Modern Ink Painting in Taiwan / Prof. Hsiao Chong-Ray Guest Curator
- 25 展品圖版  
Artist's works
- 146 藝術家展歷  
Artist's Resumes

# 序

台灣現代水墨發展有其深厚的歷史背景。本館基於介紹創新實驗水墨，如何融入在現實生活中的藝術脈動，特舉辦「水墨變相—現代水墨在台灣」。六〇年代初期，西方現代藝術的思潮開始滲入影響台灣；在傳統與現代、東方與西方、觀念與形式之間，尤其是實驗水墨藝術家從抽象繪畫入手，進行各種面向的思考與實驗，「現代水墨」的面貌也因此逐漸發展演變。現代水墨創作的方向頗為多樣，它可以是從傳統的筆墨皴法中，進行改革性的超越，也可以根本上延續傳統的結構章法，試圖發展出個人的視覺語言；「現代水墨」則是指在形貌上採取承先啓後、重新出發，具有實驗精神的水墨創作。

以水墨創作的畫家，一方面曾鍛鍊基本功研習傳統水墨畫，另一方面又因時代氛圍改變，水墨體系的表現手法遂面臨嚴峻的考驗。因此，當水墨畫從傳統進展至現代，在內容上已突破題材分類或表現上的單一化傾向，藝術個性與追求形式多樣性時，他們大多能根據個人的學術背景，提出各自的水墨畫創新手法：例如傳統水墨畫體系，主要傾向於借古開今的藝術之途，但由於他們挹注現代觀念進而提升傳統，更由於他們能有機融入東、西方藝術處理手法，所以他們自然銜接了傳統與現代，使得傳統根基的語境，在新的歷史時期裡，得到了嶄新的發揮。然而，無論是新的寫實山水畫，或是新的寫意人物畫，都逐漸突破了寫實造形及光影表現對筆墨的限制。特別是，畫家們基於個人敏銳的感受，描寫題材轉化為符號的奇異境界，皆有極大的拓展。

由於現代水墨畫的表現方式及藝術追求都較容易與西方表現主義，如強調用筆的自由、個性的表現、情感的宣洩等。早在八〇年代中期便有一些藝術家借鑒西方表現主義的觀念、手法來改造傳統水墨畫。他們的具體方法是：仍然保持筆墨及宣紙本性的同時，選用新的藝術符號及畫面構成方式，表現水墨擴大了水墨畫的關注及表現手法，為水墨畫帶來了一股清新的活力。現代水墨畫家，在精神上，他們也認同傳統的美學價值，在媒材上，也相當程度的堅持水墨之獨特性；但在技法上，則迥異於傳統筆墨的規範，創作出嶄新的面貌與風格。

本展介紹五十八位台灣當代水墨畫家，計有五十八組件作品，從最資深的余承堯到新世代年輕的黃慧欣，呈現各個世代不同的水墨風貌。本展承蒙蕭瓊瑞教授擔任策劃人及藝術家的參展，以及藝術家家屬、收藏家、畫廊單位慷慨水墨出借重要珍藏作品，為展覽提供具體的協助，使展務執行得以順利推陳出新，本人於此致上由衷的感佩與謝意。

謝小韞  
台北市立美術館 館長

# Preface

The development of modern ink painting in Taiwan is based on deep historical precedent. The museum is holding the exhibition Ink Transformation—Modern Ink Painting in Taiwan to introduce how new experimental ink painting blends art into our everyday lives. At the beginning of the 1960s western modern art trends started influencing Taiwan, and the features of modern ink painting developed and changed as artists carried out various experiments reinterpreting tradition and modernity, East and West, and concept and form, especially from the starting point of abstract painting. Directions in modern ink painting tended to diversify; some artists based their explorations on the cun fa painting technique, while others attempted individual visual language and maintained the fundamentals of traditional composition. This work, which served as a link between the past and a fresh start for the future due to its experimental and creative spirit, is considered modern painting.

Painters who chose ink as their creative medium forged their skills through study of traditional techniques, and also the expressive system of ink painting has faced rigorous trials due to changes in the times. Therefore, the content of ink painting in its evolution from traditional to modern, broke through its narrow media classification and its single expressive tendency. As artists pursue formal variations and individual styles, they advance their own painting techniques based on their academic backgrounds. For example, those who work in a traditional ink painting context focus on borrowing from the past to create new directions, but also add modern concepts to elevate traditional ideas. Because eastern and western art techniques are blended organically, they naturally mix tradition and modernity giving the underlying traditional context a completely new quality in a new historical period. However, these new landscape and figurative paintings have gradually broken through the limitations of representation and expressive techniques which use light and shadow. This is especially so with artists who use their own acute perceptions to transform subject matter into idiosyncratic symbols, and in doing so have expanded the field enormously.

Styles of modern ink painting, which were mostly likely influenced by artists' pursuit of western expressionism, emphasize unrestrained brushwork, individual expression and emotional release, and as early as the mid-1980s, a few artists were transforming traditional ink painting with references to concepts and techniques from western expressionism. Specifically, their method was to maintain the inherent qualities of brushwork and traditional xuan paper but to use new art symbols and composition styles to present an expanded vision and bring a fresh vitality to the art form. In spirit, modern ink painters identify with traditional aesthetic values, and in terms of medium, hold steadfastly to its unique traditional nature; however, in terms of technique, they deviate broadly from the norms of traditional brushwork to create completely new features and styles.

This exhibition introduces fifty-eight contemporary ink painters from Taiwan and fifty-eight groups of artwork; from the most senior Yu Cheng-yao to the youngest Huang Hui-hsin, thus presenting the styles of different generations of painters. I would like to extend my heartfelt gratitude to the exhibition's curator, Professor Hsiao Chong-Ray, all of the participating artists and their families, collectors and galleries for their generosity in lending these important works to the museum, and their generous assistance to the Museum staff in presenting this exhibition.

Hsiao-yun HSIEH (Jean Wang)  
Director, Taipei Fine Arts Museum



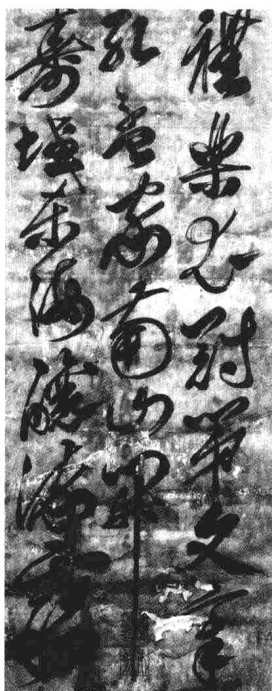


# 水墨變相 — 「現代水墨」在臺灣

策展人 / 蕭瓊瑞

## 一、前言：「狂野」美學的明清台灣水墨

「水墨」作為一種繪畫的媒材，由中國大陸傳入台灣，大約是在十七世紀初期。在明鄭王朝建立之前，就有「台灣人文初祖」之稱的沈光文來到台灣，講學於諸羅(今嘉義、台南縣)一帶，並以行書傳世<sup>1</sup>。之後，明鄭大軍撤遷台島，大軍之中，能文善書之士，想必多有；如鄭成功本人，即為投筆從戎之儒生。作為「開山郡王」，後人對他崇敬有加，迄今民間仍流傳多幅相傳為其手跡之墨寶。而受鄭氏禮遇，來台坐鎮的明寧靖王朱術桂，也是善書之人，其紙本墨寶或題字匾額，迄今仍留存民間藏家及寺廟大殿<sup>2</sup>。



鄭成功【行草】紙本  
158×53cm 台南市立民族文物館藏

明鄭政權雖短短二十二年，但開啓漢人文化在台生根發展的正式篇章，影響不可謂不大。清朝取代明鄭而有台灣，在此後將近二百餘年時光中，水墨書畫成為與民間工藝並行發展的兩大藝術主軸；二者相互滲透、彼此影響，形成頗具地域性特色的殊異風格。

早期評論者，基於中原院體正統的概念，始終視台灣書畫藝術為末流，甚至有「不脫閩習」、「失之濃濁」，乃至「狂態邪學」的批評<sup>3</sup>。然而歷經研究者持續性的整理與研究，今天熟悉台灣藝術發展的美術史家，普遍認同：台灣明清水墨書畫，乃是一種反映特殊時代與社會風習的「狂野」美學展現<sup>4</sup>。

「狂」、「野」二字，均出自《論語》。〈子路〉篇子曰：「不得中行而與之，必也狂狷乎？狂者進取，狷者有所不為也。」〈雍也〉篇又謂：「質勝於文則野，文勝於質則史。」所謂的「狂野」，正是一種勇於進取、質勝於文，不講究文飾與含蓄的文化性格和美感傾向。

最早展開對台灣明清書畫研究的美術史學者之一的王耀庭，在其鴻文〈從閩習到寫生——台灣水墨繪畫發展的一段審美認知〉的「台灣味的美感」一節中，即明白指出：

「……談此時期的地域性風格，有『閩習』一詞，其意指筆墨飛舞，肆無忌憚，狂塗橫抹，頃刻之間，完成大體形像，意趣傾瀉無遺，氣氛卻很濃濁，十足霸氣，一點也不含蓄。」<sup>5</sup>

他並舉畫家林朝英、莊敬夫、林覺、陳邦選、葉文舟、林天壽，以及書法家張朝翔等人的作品為例，詳加論證；同時也指出這些書畫家都明顯受到福建書畫家，如黃慎、鄭顛仙、張瑞圖、謝培樵，乃至朱熹墨寶的影響。不過王文也指出：

「……單論技法的圓熟度，海隅一地的水準自難與之相提並論，風格特徵上的發揮，一些對浙派的負面評價，如『狂態邪學』、如『閩人失之濃濁』的評語，皆可適用於台地的畫風；但細加比較，這些基於閩習的風格，卻又有所細微的差別，或許可以名之為『台灣味』。」<sup>6</sup>

然而這種「台灣味」，具體而言，到底是一種什麼樣的趣味呢？王耀庭認為：那便是一種所謂的「野趣」。王文寫道：

「從中國美感最講究的『雅俗』之分，這種台灣形成的意味，一點也不文雅，反而是一種鄉里的野趣，這種野趣的品味為新移民所接受，無關乎品格的高下；然而要問：何以這種野趣又為何能歷行於此地不衰呢？斯土初闢，荆天棘地，需要的是一股勇邁直前的拓荒性格，拓荒者所具備的性格，往往是野趣多於雅賞，以遠離中原畫壇核心，所代表的



林朝英【行草】約1810年  
紙本 118.8×62.2cm 私人藏



林健（籠鴨圖）  
紙本水墨 29×20cm 私人藏

乃是鄉野的『俚趣』，以快速筆墨所見的官感性刺激，一種剝那間醒目的刺激力，能符合這種要求。」<sup>7</sup>

在此，王耀庭相當敏銳地指出這種書畫美學上的傾向與本地拓荒性格的社會風習之間的關係，並引用論語「質勝文則野；文勝質則史」的說法，指出：

「……毫無文飾的本質，正是『野』，在台灣先民，流露出的品味正是如此。」<sup>8</sup>

王耀庭以「野」趣的台灣味美感，取代以往美術史上常用的「閩習」之說，在台灣美術史的建構上，自具一定的意義與貢獻。

然而所謂之「野」趣，是否已充份掌握台灣明清書畫風格表現的美學核心？或許還有可以持續討論的空間；尤其相較於日本南畫中常見的「野逸」畫風，台灣之「野」和日本之「野」，顯然還有某種趣味上的差距存在。

儘管仍有某些研究者對台灣一地特有的風格表現，抱持懷疑的態度<sup>9</sup>，但對日本美術史極具深刻研究的資深美術史學者徐小虎教授在一篇名為〈什麼是台灣藝術史？〉<sup>10</sup>的文章中，對「台灣藝術史第一期：明末清初至日據時代(約1600~1895)」的書畫風格，就提出了極精闢的觀察與詮釋。

徐文指出了一個長期被忽略的事實，即：長期被認為是承繼中原正統如黃公望(1269-1354)、米芾(1052-1107)等大師傳統的日本「南畫」(Nanga)，其實是受到活躍於日本的福建僧人所提供的許多實用訊息之影響；而這些訊息，並非來自正統的文人畫傳統，反而是充滿了當時來自福建的僧侶或反清難民中的書畫家的作品，以及僧侶們從福建帶過來的許多福建派書畫；它們都強烈地反映出一種特殊的地域性，也就是所謂的「福建派」或「閩派」畫風<sup>11</sup>。更具體地說：不論是日本的「野逸」畫風，或是台灣的「狂野」畫風，其實都擁有一個共同的源頭，那便是所謂的福建或「閩派」風格，也同樣都是這個風格派生衍化下的結果。因此，徐小虎積極肯定台灣明清時期區域性特徵的形成，並與日本遺存的福建畫家作品兩相比對，

認為彼此相當吻合。她說：

「將《明清時代台灣書畫作品》中所收集的清朝初年活動於台灣的藝術家畫作放在一起來看，我們發現其中所具有的一種區性特徵與一個世紀前福建畫家遺留日本的作品相吻合。在此我們可以試著為其約略地描述出一些視覺上的細節。讓我們檢驗一些最典型的圖像，也就是在那些作品中，藝術家的意圖並不在於表現文人的筆墨(含蓄、不暴露、中鋒而有清晰形式、文人所共認的標準筆墨)，而是一種自由的揮灑，運腕充滿著提頓、絕大多數帶著狂野的表現模式，藉著一種較自由的筆墨表現模式與一種具有高度情緒性、敘述性的描繪模式，把一種較暴露的生命感帶到作品之中。」<sup>12</sup>

徐小虎在此也採用了「狂野」這樣的字眼，來形容台灣明清書畫作品表現的模式。

總之，「狂野」的書畫美學，或許不是台灣一地獨有的風格及品味，但在台灣一地受到最多的喜愛與最大的發揮，應是可以確認之事；而這種大筆狂掃、重墨色而少水份的地域性風格，似乎也隱隱映現在戰後台灣的「現代水墨」創作之中。

## 二、水墨的消沈與「國畫」改革

1895年，台灣在中國東北的一場海戰失利中被迫割讓給日本，開始了台灣歷史的日治時期。

日治初期的殖民政府，對台灣社會傳統漢文化，包括：書塾教育、詩文社團，乃至水墨書畫，均採取包容、保留的態度。因此，日治前期的台灣書畫，日、台兩地的傳統水墨書畫家，有著一段相濡以沫的蜜月期。然而隨著新式教育的推廣，和西方科學寫生觀念的輸入，1927年由台灣總督府推動的第一屆台灣美術展覽會(簡稱「台展」)，台灣的傳統水墨畫家幾乎遭到全軍覆沒的命運；相對地，以寫生、寫實觀念出發的「膠彩畫」(時稱「東洋畫」)，便成為畫壇主流的畫種；林玉山(1907-2004)、郭雪湖(1908-)、陳進(1907-1998)等人，都是這一波崛起的新時代畫家。



林玉山（蓮池）  
1930  
絹本膠彩  
146.5×214.5cm

「膠彩畫」這個名稱，是戰後的1982年，才由膠彩畫家林之助(1917-)所提出，和水墨畫正式分離獨立<sup>13</sup>。「膠彩畫」原稱「東洋畫」，是「東洋畫」的一種，乃是相對於油彩、水彩的「西洋畫」而有的稱謂。然而「東洋畫」並不全然是「工筆重彩畫」的「膠彩畫」，因為「東洋畫部」底下，也同時包含了「水墨畫」的「南畫」。但一般人並不能完全理解，甚至就將「膠彩畫」直接稱為「日本畫」<sup>14</sup>。

戰後的台灣畫壇，台籍膠彩畫家在尋求回歸祖國文化的心態下，遽然將膠彩畫直接改稱為「國畫」，認為這是一種「拋棄因襲、模仿，講究現實寫生」的「新式國畫」、「改革式國畫」，卻引發了長達三十六年的「正統國畫之爭」<sup>15</sup>。



郭雪湖〈圓山附近〉1928  
絹本膠彩 91×182cm



陳進〈合奏〉  
1934  
絹本膠彩  
200×177cm

當台灣在日本殖民統治下進行「新美術運動」，企圖推翻或改變「舊美術」(傳統水墨)的同時，中國大陸也正展開一連串的「國畫改良」或「美術革命」運動。

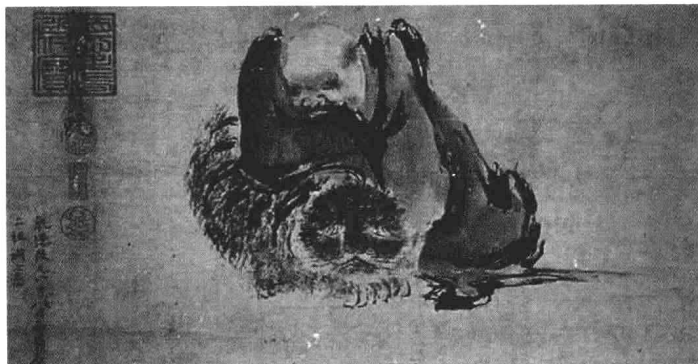
五四前後，首先對藝術改革提出具體主張者，並非藝術中人，而是思想界與教育界人士。1917年，五四運動爆發前兩年，康有為、呂澂、陳獨秀等人，即曾就中國美術與現實生活的脫節，提出激烈的改革意見<sup>16</sup>。康有為首倡「寫實」之重要，認為唯有寫實存形的繪畫，才能產生勸善戒惡的功能，也才是世界美術之正軌。

他說：

「今見善足以勸，見惡足以戒也，若夫傳神阿堵象形之迫肖云爾；非取神即可棄形，更非寫意可忘形也。」<sup>17</sup>

又說：

「偏覽百國作畫皆同，故今歐美之畫與六朝唐宋之法同。」<sup>18</sup>



五代 石恪〈二祖調心圖〉963 紙本水墨

因此，他強烈批評宋代蘇(東坡)、米(芾)以來「以禪入畫」、「不求形似」的作風，而盛讚郎士寧之將寫實畫法帶入中國，並期待能有「英絕之士應運而興」，合中西畫法，開闢中國繪畫之新紀元，否則「如仍守舊不變，則中國畫學應遂滅絕。」<sup>19</sup>

當康有為在《萬木草堂藏畫目》書中大聲疾呼上述思想的同時，思想學者呂澂與陳獨秀，也在同年(1919)的《新青年》雜誌上，激論美術革命的思想。

呂、陳二氏的論點，亦均帶著強烈的革命色彩。呂氏左批傳統中國：「自昔習畫者非文士即畫工，雅俗過當。」右批西畫風潮：「俗士驚利，無微不至，徒裝西畫之皮毛，一變而為艷俗，以迎合庸眾好色之心。」他認為要救當前中國美術之頹弊，唯有「以美術真諦之學說，印證東西新舊各種美術，得其真正之是非，而使有志美術者，各能求其歸宿而發明光大之。」<sup>20</sup>呂氏之說法，雖不免偏於原則性的學理分析，但仍可窺見其間「融合中西」的明顯思想傾向。

相較之下，陳獨秀以雜誌主編身份，回應呂氏之文，則顯得較為具體，也更為激烈。他同樣批評文人寫意畫的「不尚肖物、輾轉傳抄」，並提出：

「若想把中國畫改良，首先要革王畫的命。因為改革中國畫，斷不能不採用洋畫寫實的精神。」<sup>21</sup>

此一說法，正與康氏見解不謀而合。他進一步說：

「畫家必須用寫實主義，才能發揮自己的天才，畫自己的畫，不落古人的窠臼。」<sup>22</sup>

陳氏的思想，主要是基於「寫實主義合乎科學精神」的基本認知，他曾說：

「要擁護德先生(民主)，便不得不反對孔教、禮法、貞節、舊倫理、舊政治；要擁護賽先生(科學)，更不得不反對舊藝術、舊宗教。」<sup>23</sup>

康、呂、陳三氏的說法，明顯反映出五四前後中國思想界對傳統美術與西方美術的看法及限制。儘管他們都有融合中西美術、創造中國繪畫新紀元的深切期待，但在中西美術的比較上，他們也都只能片面地指出西方「寫實主義」的「優點」，卻始終提不出中國繪畫的長處。因此康有為才會以西方文藝復興時期的拉斐爾為美術最高的典範<sup>24</sup>，又極力推崇將寫實手法帶進中國的郎世寧<sup>25</sup>。

知識份子對作為文明精華的「美術」提出看法，固然是一件值得肯定之事；但囿於當時有限的西洋美術知識及對中國繪畫發展歷史理解的不足，康氏等人的說法，顯然「糾舉時弊」有餘，「指引未來方向」時，則不免趨於狹隘甚至誤導。與康氏情誼匪淺的徐悲鴻<sup>26</sup>，正是帶著這樣的理解與堅持，在1919年五四爆發前夕的三月間赴法留學，並在1920年發表〈中國畫改良論〉<sup>27</sup>，其基本觀點正是建立在前述的架構之上。此外，又有劉海粟(1896-1994)、豐子愷(1898-1975)、林風眠(1900-1991)、傅抱石(1904-1965)，以及高劍父(1879-1951)、高奇峰(1889-1933)等人，提出面向不同的國畫改革主張；不過，就台灣當時或戰後的畫壇中人而言，這些訊息及主張都因政治上的隔絕，而未會有機會聽聞。



徐悲鴻〔貓捉老鼠〕  
1930  
紙本水墨  
80×46cm



林風眠〔櫻花小鳥〕  
紙本水墨



高奇峰〔棠梨雙雞〕  
139×75.5cm



高劍父〔萬籟危樓〕  
紙本水墨

### 三、現代水墨的形成

「現代水墨」在台灣美術史上，是一個具有特定意涵與指涉的名詞。在某個層面上，她意味著和傳統的斷裂；基本上，她不是從傳統水墨的皴法或用筆用墨出發；且在相當程度上，她也和民初大陸及台灣日治時期的美術經驗，雙重的斷層；大體上，她是從西方現代藝術，尤其是抽象繪畫的理念出發，注重畫面的構成，與純粹形色的造型，甚至強調風格上的突破及媒材技法的實驗性。

明清書畫的水墨傳統，在日治時期的台灣，因受西方寫生觀念影響下的膠彩創作的擠壓，一度陷入低潮。俟戰後，大批中國大陸水墨畫家來台，基於恢復「中華文化」的考量，列為學校教育的正式課程，才逐漸恢復官方主流的地位。

然而，1949年來台的水墨畫家，基本上卻是以一批傳統保守的文人畫家為主軸<sup>28</sup>。他們往往擁有極好的詩文修養與社會地位，但視書畫創作為怡情養性的業餘嗜好；相對於那些並未來台的民初水墨革命畫家而言，戰後台灣的水墨復甦，乃是一種強調傳統維繫大於創意開發的保守思維。這樣的情形，也和那些從「寫生」觀念出發而視自己為「改良式國畫」的台灣膠彩畫家，產生了矛盾、衝突，進而才爆發所謂的「正統國畫之爭」。

不過，傳統的更新到底仍是時代必然的趨勢；在傳統水墨過度講究臨摹的大環境下，某些學院中的教授，也開始有了倡導「國畫寫生」的改革性思考，並因此引導出一批以中國傳統筆法描繪台灣鄉野，乃至城市景觀的創作者。然而「寫生」的觀念，事實上並非傳統所沒有，也不是創作唯一的典範；同時，寫生的對象為何？目的何在？是否可以作為藝術表現的終極關懷？這樣的課題，仍引發了許多創作者不同的思考。

一九六〇年代初期，西方現代藝術的思潮開始強烈衝擊台灣；一些從事現代藝術，尤其是從抽象繪畫入手的藝術家，開始在「中國↔西方、傳統↔現代」的衝突和融和中，進行各種面向的思考與實驗，「現代水墨」的面貌也因此逐漸成型、發展。

初期的「現代水墨」，在理念上有著「抽象＝現代、水墨＝中國」的簡單思維，並嘗試在作品中融入傳統水墨美學「以虛代實」、「計白守黑」的玄學思考；但在極短的時間內，藝術家的思維便擺脫了抽象的制約，同時在技法、媒材上也加入了更多的實驗與開發。

存在於「現代水墨」與「當代水墨」之間，仍有某些曖昧、模糊的地帶。當代水墨創作的方向、路徑，不止一端，她可以是從傳統的皴法中，進行某些改革性的超越，也可以根本上完全遵從傳統筆墨的規範，試圖發展出個人一定的趣味；但「現代水墨」則是專指「當代水墨」中，那些在形貌上採取悖離傳統、重新出發的一批具有實驗精神與行動力的水墨創作者。或許在精神上，他們也認同傳統的美學價值；在媒材上，也一定程度的堅持水墨材質；但在技法上，則完全逸出傳統筆墨的規範，創作出全然嶄新的風格與面貌。

在台灣戰後發軔、成型、壯大的「現代水墨」運動，劉國松(1932-)顯然是一個主導性的人物<sup>29</sup>。



劉國松《忙碌的水》1966  
紙本彩墨 60.5×93cm

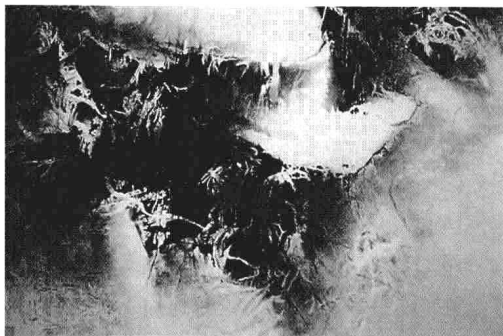
就猶如走入一個「繪畫的狹谷」；他批評這些傳統國畫，根本是一些「被千萬次重複與翻版」的繪畫，就像是「釘在板子上的生物標本」，早已僵化，失去了生命<sup>30</sup>。

至於那些台籍畫家由「寫生」出發，所創作出來的「革新國畫」，劉國松也認為只是「替屍搽胭脂、

抹粉、插鮮花」<sup>31</sup>。在當時劉氏的認知中，他堅信：東西繪畫的合流，終不可避免，一種「統一的世界新文化信仰」即將確立。而這個新的文化信仰，簡單地說，就是「抽象繪畫」<sup>32</sup>。因此他在這篇文章的結論中，以充滿興奮情緒的語調說：

「抽象繪畫的觀念與技法也是我國古已有之，所以我國畫家以抽象繪畫來融合東西繪畫於一爐，是最合適不過的，不論是用油畫表現或我國水墨畫表現，均不失其價值，祇要處理得宜，一個統一的世界性的新文化信仰將產生在中國，我們應該以中華以往的寬容性與超越的精神，張開手臂，迎接這時代的來臨。」<sup>33</sup>

劉國松對抽象繪畫的嘗試、探索，也許可以追溯到他就讀師大美術系的時代，但公開倡導，並視為現代繪畫最有力也是最終極的表現型式，則是在1960年同樣作為「五月畫會」會員，而始終堅持具象表現的陳景容因赴日留學，終止參與展出以後的事<sup>34</sup>。



劉國松《壓痕》1964  
紙本彩墨 89×58cm

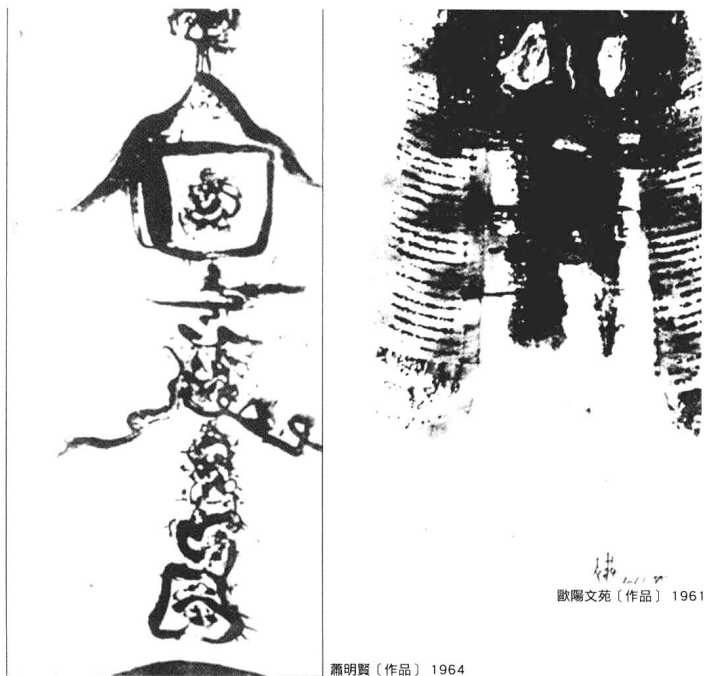


莊喆《秋》1963

1961年年初，劉國松還在這個倡導抽象繪畫的思想中，認為：「不論是用油畫表現或我國水墨畫表現，均不失其價值，……」但也就在這一年，由於一個偶然的機緣，他由建築系同仁關於中國建築型式與材料的一次討論中，聽到「不能以鋼筋水泥來假造中國傳統木構建築」的說法，啟發了他「材料特性不可替代」的信念；

從此，劉氏終於由他多年追求的油畫表現中，「重回紙墨的世界」<sup>35</sup>。1962年第五屆「五月畫展」，劉氏首度推出他以中國紙墨所創作出來的「抽象水墨」作品，而「五月畫會」成員，尤其莊喆(1934-)、馮鍾睿(1933-)等，亦均以各具意趣的同類型作品，予以呼應。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，終於帶動了戰後台灣一九六〇年代，最具聲勢與影響力的「現代水墨」風潮。



蕭明賢（作品）1964

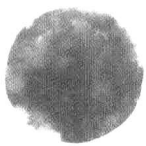
歐陽文苑（作品）1961

事實上，撇開林玉山、郭雪湖這些早在日治時代，即以「寫生」觀念，在水墨創作上，有所探討、創作的台籍先輩畫家不談；在一九五〇年代末期，李仲生(1912-1984)指導下的「東方畫會」成員，如：蕭勤(1935-)、蕭明賢(1936-)、夏陽(1932-)、歐陽文苑(1929-)、李元佳(1929-1994)……等人，也已經以中國的毛筆、墨汁，做出許多完全不具實物形象的墨水作品。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份的思想（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



蕭勤

訊息，所產生的啟發<sup>36</sup>。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。



余光中在配合劉國松等人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，具有關鍵性的



蕭勤（釋然）1961  
50×35cm

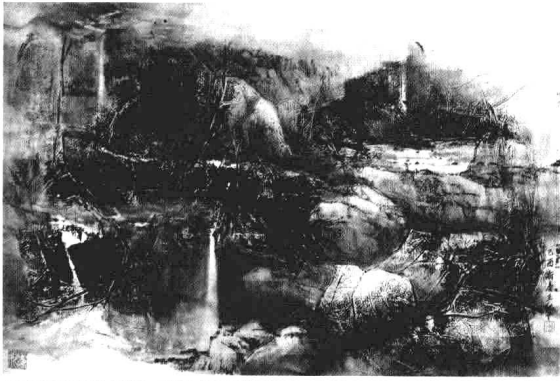
影響。但另一個或許始終未被注意的時代背景，則是1966年，中國大陸發動的文化大革命，促使台灣的國民政府，在當時總統蔣中正的指導下，發起「中華文化復興運動」，也產生了推波助瀾的作用；這個運動，提供了關於傳統水墨如何「復興」而非「復古」的論述大環境。因此，對於台灣一九六〇年代的「現代繪畫運動」，與其說是一個以「西畫」創作為主體的運動，不如說是一次以「中國畫」如何「現代化」為主要思考焦點的運動。事實上，因「現代繪畫」而引起的質疑或爭論，包括1961年8月，由東海大學教授徐復觀所引燃的「現代畫論戰」<sup>37</sup>；或同年年底，由中國文藝協會舉辦的「現代繪畫座談會」，對「現代繪畫」的質疑，主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(1902-1976)、李石樵(1908-1995)和孫多慈(1912-1975) 等多人。

劉國松在這個具有革命意味的水墨運動中，以「抽象」為最高典範，容或有個人偏執的成份，但這種主張一旦成為畫家的信仰與動力，卻也創生了日後豐富多樣的藝術風貌，其個人也成為作品廣被世界各大美術館收藏的少數中國畫家之一；同時，這樣的主張在當時台灣，更激發了傳統國畫「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，其實質的意義，是在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北宋王洽等人的潑墨先例為援引；但賦予較具系統的美學意義，則是詩人余光中代為完成的。

1964年年初，劉國松、于還素等人，便有倡組「中國現代水墨畫會」的行動。這個行動，有意使「現代水墨」的倡導，由「五月」的畫會個別行動，進入一個全社會的層面；但這個構想，後來並未達成。倒是當年十月，另一個以「現代水墨畫展」為名的展覽，在國立藝術館舉行，參展畫家有：郭明福(1950-)、龐曾瀛(1916-1997)、劉國松、莊喆、王瑞琮、孫瑛(1931-)、曾培堯(1927-1991)、文霽(1924-)、蕭仁徵(1925-)、劉庸(1927-)、王爾昌(1919-)等十餘人；顯然「現代水墨」的理想，已獲得更多「五月」成員以外的畫家認同，而在作品的面貌上，「抽象」只是一種創作的動力，胸中山水的呈現，反而明顯成為這些畫家共同的特色。

1966年，一個稱作「中國山水畫的新傳統」的水墨畫展，在美國巡迴展覽，一直到1968年才結束。

這個展覽，是由旅美藝術史家李鑄晉教授促成，除了為「五月」的成員開闢了一個更具國際視野的展出空間，進而促使這些成員日後相繼離台赴美發展以外；這個展出的一個重要意義是：第一次匯集了台灣與海



王巳千〔山水NO.112〕1969 紙本水墨 62.2×91.5cm

外對「現代水墨」探討的具體成果於世人的眼前。當時參展的成員包括：在美國的王季遷（巳千）(1907-2003)、陳其寬(1921-2007)，和在台灣的「五月」成員劉國松、莊喆、馮鍾睿，以及一位後來在一九八〇年代後期，因長期蟄居，而被媒體稱作「畫壇傳奇」的「將軍畫家」余承堯(1898-1993)<sup>38</sup>。

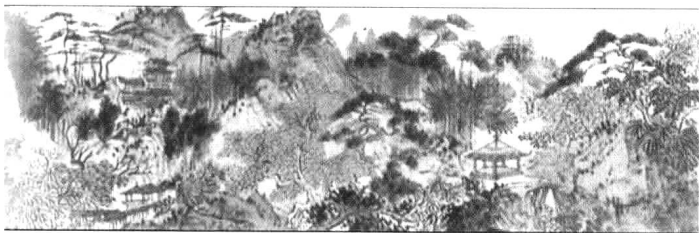
從這些參展成員的作品及其成藝歷程觀察，我們可以發現：基本上都是脫離中國大陸民初以來「傳統→革新」一路的思考，而在一些更具個人化的「試驗」中去進行的新創路向。更具體地說：這些人即使擁有相當的傳統文化素養，但在創作的路徑上，走得卻都不是從傳統的筆墨語法學習中出來的路子，而是直接以一種完全與中國傳統不相干的形式語言，去重新塑造一個在精神上企圖契合於中國傳統的藝術新貌。

1971年，劉國松應聘香港中文大學藝術系，首創「現代水墨畫」課程，將台灣的「現代水墨」經驗移植香港。1981年，劉國松應北京中國畫研究院之邀參加成立大會，作品初次在中國大陸出現。兩年後(1983)，首次大規模的個展於北京中國美術館，隨後巡迴展於南京、廣州、武漢、哈爾濱等地，配合各地的演講及幻燈片介紹，將「現代水墨」的風潮，帶到中國大陸，引發廣大討論及回響。

#### 四、戰後台灣水墨分類與現代水墨的確立

戰後台灣水墨繪畫，在特殊歷史時空的激盪下，除「現代水墨」外，也繁衍創生出許多不同的風貌。前台北歷史博物館館長黃光男<sup>39</sup>曾析論台灣當代的水墨畫類型，以文人畫的角度，劃分為「四型多式」<sup>40</sup>。分別是：

(一) 古典文人畫：以溥心畬為代表，傳人有江兆申。



溥心畬〔群峰滄翠〕(局部) 1936 紙本水墨 7.5×110cm

- (二) 浪漫文人畫：以張大千為代表，鄭善禧是另樹一幟的後起之秀。
- (三) 寫實文人畫：以黃君璧、傅狷夫為代表，主張以寫生為作畫過程，傳人最多。
- (四) 現代水墨畫，或稱「新文人畫」。

黃光男對所謂「現代水墨畫」或「新文人畫」的描述如下：

「這一類型來自六〇年代西方抽象表現主義的影響，也是台灣光復後在藝壇最活躍的美術運動之一。他們一方面接收西方的資訊，另一方面以中國傳統繪畫的學習為基礎，在自由性的創作中，既不願意抱殘守缺地重覆傳統文人畫的學習(事實上，也沒有時間與心思學習與文人畫相關的各種功夫)，也不願意全盤地學習西方畫法。因此，以一種現代性的符號作為表現水墨畫的新素材。這種舉措得到年輕畫家的喜愛與支持，他們要革用筆的命，破除傳統的佈局，以大筆點染等等技巧，來詮釋水墨畫的美學，但基本精神仍然以東方美學自居。這種幾乎成為自動性技巧的應用，加上他們具有的理論基礎，的確很受到藝壇的重視，也形成一股創新的風潮。其中如劉國松、莊喆、楚戈、管執中等人的作品，頗有令人耳目一新的感受。」<sup>41</sup>

黃氏對戰後台灣水墨畫類型的歸納，完全以「新文人畫」為角度切入，乃至將「現代水墨畫」也稱之為「新文人畫」。這樣的說法，或許還有可以討論、調整的空間<sup>42</sup>，但基本上，他對「現代水墨畫」的描述是頗為精準，態度也是肯定的。

從西方抽象主義切入，乃至對各種媒材、技法的實驗，的確是「現代水墨」風潮發動初期，頗為明顯的特徵；而這樣的特徵，在發展的過程中，也遭到一定的批評。如由中國大陸經香港轉往台灣就讀台灣師大美術系的何懷碩，就在1965年發表〈傳統中國畫批判〉一文，一方面<sup>43</sup>，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；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會有一幅的印象；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。」<sup>44</sup>

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、皮相表現。<sup>44</sup>

1966年他又發表〈中國繪畫若干問題之論辯〉<sup>45</sup>，更直接地針對莊喆、劉國松的諸多論點，提出嚴厲批駁。何氏強調：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。

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。楚戈在對他1964年的個展，發表意見時，就曾讚許：「青年畫家何懷碩的山水畫是具有新的傾向和極富創造之潛能的，由於他的努力與試驗，給我們的沈悶而混亂的畫壇，帶來了一線曙光，即是：證明在一種深厚的文化基礎上，國畫藝術求新求變是有它的可能性的。」<sup>46</sup>

但楚戈同時也指出：「從何懷碩整個作品看起來，他受的影響是很多的，遠如石濤與八大，近如林風眠、傅抱石、黃賓虹、李可染……等諸大家，都多少在他的畫面上留下一些痕跡，在構圖設色上，李可染給他的影響最為明顯。」<sup>47</sup>

總之，以何懷碩曾經接觸的大陸國畫革新經驗，加上他豐富的中國畫學素養，在一九六〇年代後期，以迄一九八〇年代，始終代表著一股對一九六〇年代「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必然衝突。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；而一九六〇年代興起的「抽象水墨」，則是一群在戰亂中成長的大陸來台青年，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。

「現代水墨」一詞的成立，一方面是從歷史發展的史實中去爬梳釐清，二方面則是在同時代的實際作品中去分析歸納。以年紀較長的余承堯、趙春翔(1913-1991)、陳其寬等人為例，他們對「現代水墨」的投入，基本上和劉國松等人在六〇年代的倡導並無直接關聯；同時他們採取的手法，也和所謂自動性技巧的撕、貼、刮、印沒有必然的關係，但他們逸出傳統，和傳統的筆墨皴法斷裂，另闢新徑的作風，則是相當明顯的共同特徵。

此外，「現代水墨」發動初期堅持的「抽象至上」，事實上也在後來的發展中，逐漸鬆解，走向多元。

總之，「現代水墨」不是「當代水墨」的同義詞，而是一個在特定時空與歷史條件下，產生的藝術主張與類型。這些藝術家以劉國松為代表，開創了水墨媒材

一條嶄新的大路，既富高度的實驗性，也具強烈的當代性。

長期倡導「現代中國繪畫」的大陸畫家吳冠中(1919-)，是「現代水墨」的重要支持者。他曾說：

「拿出激動人心的現代中國繪畫來無需翻譯，讓人們一見傾心，這是現代中國畫家的共同願望吧！劉國松及其伙伴們曾在台灣島上揭竿而起，矢志闢自己的新路，其呼聲應傳播全世界的炎黃子孫，出其言善，千里應之。我沒有聽聞畫會的宣言，但從劉國松的作品中聽到了其大聲疾呼。他向西方拿來，又向祖上拿來，為抒情中塊壘，擇一切手段：點、線、塊面、行雲流水、剝皮抽筋(有人這樣稱撕紙的手法為剝皮抽筋皴)……他曾談及我國古代畫家往往直截了當題署xx製，『製』不應是貶詞，製也罷，寫也罷，製製寫寫，主要看作品效果，他竭力想從傳統的紙質發揮創造獨特的新肌理效果，藝術效果本無國籍，效果萬歲！」<sup>48</sup>

深究言之，劉國松等人倡導、引發的現代水墨作品，對當代中國畫壇的最大啟示，還不在形象的解放、技法的更新，或新視覺經驗的追求，而是「純粹形式」背後的那顆自由、靈動的心靈，在近代中國政治、社會的糾葛交纏中，終可藉此尋得一種純然的超越與滿足。而更重要的，是劉國松等人倡導的「現代水墨」，不只是一種純粹理念上的爭辯，他們更透過大批傑出的作品，主導了這個時代的水墨主導發言權，也成為後世足堪珍惜的重要文化資產。

## 五、現代水墨的發展與成就

「現代水墨」的表現形式，自六〇年代發軔迄今，已近半個世紀；其發展始終未曾中斷，且在台灣當代創作形式中，形成不容輕忽的一個重要面向，累積可觀的成果，本節僅作一整體性的檢視。

從創作者的年齡層論，余承堯是戰後台灣現代水墨畫家中，年紀最長的一位。出生於十九世紀末(1898)的他，原籍福建永春，幼年時做過木匠學徒；抗戰時期，成為效命疆場的高級將領，官拜少將。來台後，棄武從商，成為縱橫南海的葯材商人。五十六歲(約1954年)之後，從紅塵中勇退，隱居台北陋巷，深研南管音樂，也縱筆繪畫；他以綿密堅實、反覆平塗的素樸筆法，構築出一種鋸齒山形、萬壑斷雲的雄奇意象。創作於1973年的〔長江萬里圖〕長卷，全長61×1302公分，氣勢恢宏、結構緊密，是戰後台灣現代水墨創作中的一件瑰寶。

年輕余承堯十五歲的趙春翔(1913-1991)<sup>49</sup>，祖籍河南；杭州藝專求學時期，深受林風眠、潘天壽、吳大羽、關良……等人影響。1948年來台後，一度任教台