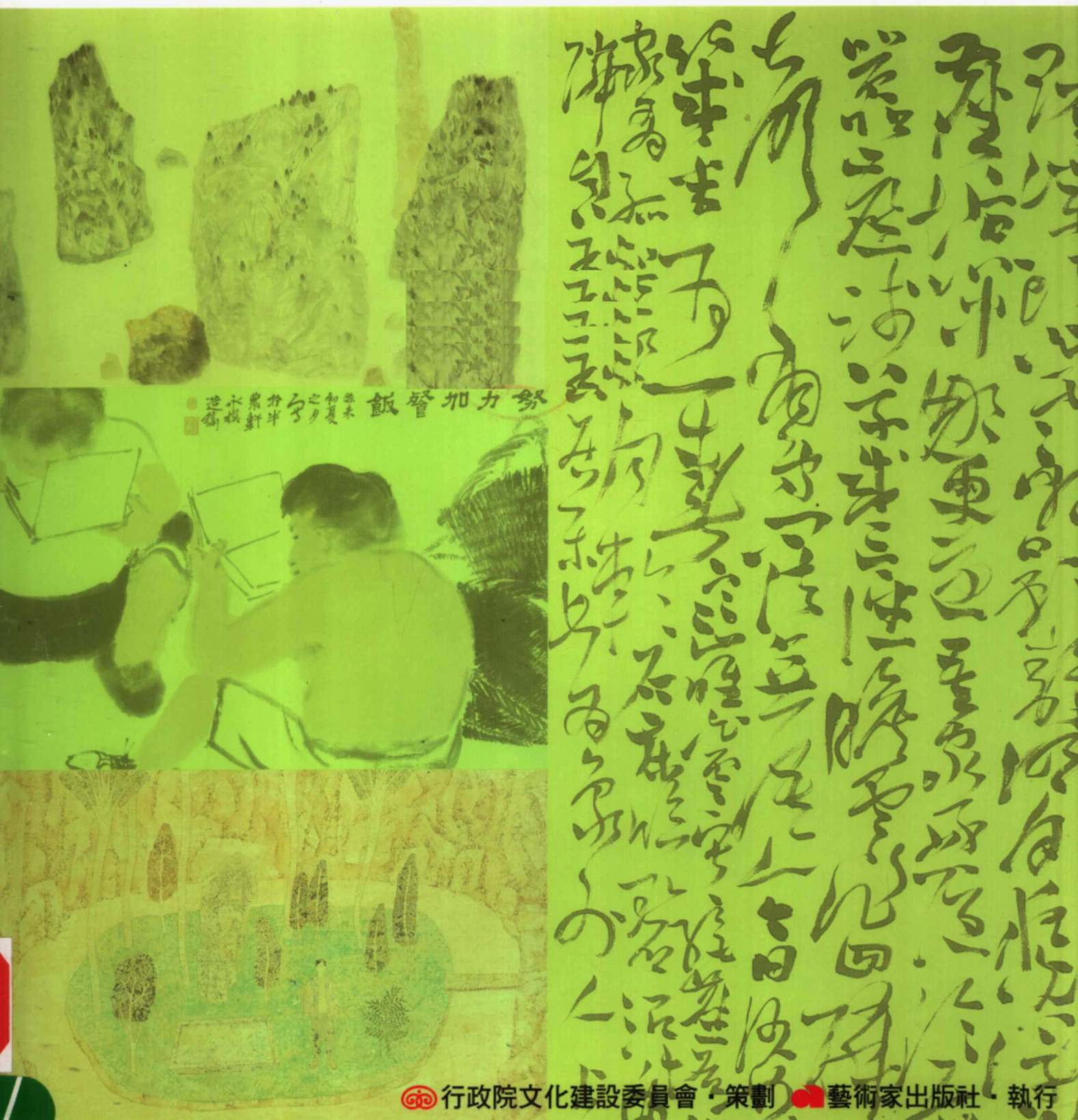


媒材篇

水墨與書法

台灣當代美術大系

吳超然 著



國家圖書館出版品預行編目資料

台灣當代美術大系·媒材篇：水墨與書法 =

Taiwan Contemporary Art Series / 吳超然著. -- 初版. --

台北市：文建會，2003〔民92〕面；21×29公分。

含索引

ISBN 957-01-5423-3 (精裝)

1. 美術 - 台灣 - 歷史

909.232

92019884

台灣當代美術大系

Taiwan Contemporary Art Series

〔媒材篇〕水墨與書法

吳超然 著

發行人／陳郁秀

出版者／行政院文化建設委員會

地址／台北市北平東路30-1號

電話／(02) 2343-4000

網址／www.cca.gov.tw

編輯顧問／王秀雄·王嘉驥·石瑞仁·吳瑪悌·李義弘·汪靜明

林惺嶽·林保堯·倪再沁·張元茜·張正仁·許素朱

陳瑞文·陸蓉之·黃才郎·黃光男·黃海鳴·黃健敏

董振平·蕭勤·蕭瓊瑞·薛保瑕·謝里法·謝東山 (依姓氏筆劃序)

策劃／王壽來·何政廣

執行／張書豹·林素霞

編輯製作／藝術家出版社

地址／台北市重慶南路一段147號6樓

電話／(02) 2371-9692~3

總編輯／何政廣

執行主編／王庭玟

文字編輯／王雅玲·黃郁惠·黃淑媚

特約編輯／江淑玲

美術編輯／許志聖·李宜芳·柯美麗

王孝嫻·曾小芬·陳廣萍

英文翻譯／劉娟君·蔡坤昌·高振凱·黃淑媚·林貞吟

索引整理／郭淑儀

總經銷／藝術圖書公司

台北市羅斯福路三段283巷18號

TEL：(02) 2362-0578 2362-9769 · FAX：(02) 2362-3594

郵政劃撥：00176200 帳戶

分社／台南市西門路一段223巷10弄26號

TEL：(06) 261-7268 · FAX：(06) 263-7698

台中縣潭子鄉大豐路三段186巷6弄35號

TEL：(04) 2534-0234 · FAX：(04) 2533-1186

初版／2003年12月

定價／新台幣600元

ISBN 957-01-5423-3 (精裝)

法律顧問 蕭雄淋

版權所有，未經許可禁止翻印或轉載

台 灣 當 代 美 術 大 系

台灣當代美術

Taiwan Contemporary Art Series

大系

媒材篇

水墨與書法

吳超然 著

行政院文化建設委員會 / 策劃 藝術家出版社 / 執行

序——台灣發聲 當代藝術版圖浮現

最近這些年來，受到經濟景氣的影響，九〇年代盛極一時的畫廊，如今已數量銳減，面臨生存發展的瓶頸，台灣美術與經濟的制約發展，總是讓人感傷。

回首九〇年代的繁榮景象，經濟景氣當然是主因，另則是歸功於台灣美術史的建構，藉由學術領域所推動的熱潮帶動了市場的成長，進而刺激了整個藝術圈的創作熱情。在美術史建構項目中，藝術家出版社所出版的《台灣美術全集》無疑是極為重要且受到矚目的套書，影響了藝術市場對於畫作的定位。

《台灣美術全集》的出版，促成了美術館的典藏及拍賣市場的勃興，前輩美術家的研究，是建立台灣美術信心的第一步。相較之下，處在國際資訊交換頻繁，多元且紛離面貌的當代藝術，則必得經歸納、整理之後，才能以最有利的方式推展出去。

當代藝術的系統性研究、出版，是先進國家藉以展現當代自我面貌的常用手法。這一、二十年來，尤其是解嚴之後，台灣當代美術早已累積出相當可觀的「歷史」可供我們審視。相信，編輯出版一套《台灣當代美術大系》當可刺激藝術市場，喚起創作者的熱情，更可向世人宣告，我們值得驕傲的當代藝術成果，逐步浮現台灣的當代藝術版圖。

這一套書，不只是在台灣發行，在台灣發聲，更將推及整個華人世界及全球藝術網路，相信，這將是推動台灣當代美術奮力向前的重要作為。因此雖是件難度很高的重大「文化工程」，但是文建

會仍持著「今天不做，明日必將後悔」的心情，勇敢地踏出了第一步。不周之處，仍期待藝術文化界所有朋友不吝指正，讓我們有改進的機會。

由於強調的是「當代」，所以對於台灣美術歷史的延續性，並非此一套書的重點，我們另外也同步以《台灣美術長廊》、《台灣美術地方發展史撰述計畫》兩項出版做為台灣美術史的巨觀與微觀研究出版；《家庭美術館——美術家傳記叢書》則以每年十冊的速度整理藝術家生平史料，多方面的進行台灣美術的書寫。我們更將結合「台灣當代藝術之美」中英文版專書之出版、「數位藝術發展」、「公共藝術設置」以及「青年繪畫作品典藏」等專項計畫，建構整全的「視覺藝術生態」。

願關心台灣美術發展的朋友們，以開放且歡喜的心情，一同祝願台灣美術將有更燦爛的未來。

行政院文化建設委員會
主任委員

陳郁秀

目次

04	序 台灣發聲 當代藝術版圖浮現
08	中文摘要
09	英文摘要
11	第一章 水墨篇
12	第一節 前言
14	第二節 台灣現代美術史裡的「正統國畫」之爭
19	第三節 「筆墨」的時代意義
21	第四節 台灣當代水墨的現況與發展
28	第五節 作品討論
109	第六節 結論

115	第二章 書法篇
116	第一節 前言
116	第二節 百年來的書學論辯：碑帖之爭
118	第三節 現代書史中的中國與台灣
120	第四節 當代書法的內容與形式
121	第五節 台灣當代書法的困境與超越
123	第六節 書家與作品討論
148	（一）畫家書法
154	第七節 結論：台灣當代書法的未來走向與發展
156	台灣藝術家及作品圖版索引
159	作者簡介

本書摘要

一九六〇年以後出生的台灣水墨新世代，正面臨相當艱困的處境，在外部的環境上，他們不僅經歷了戒嚴與解嚴、大陸水墨繪畫的大舉入侵，更見證了台灣畫廊時代在泡沫經濟崩盤後的終結；在內部的創作上，他們不但要努力掙脫學院水墨與個人師承的雙重束縛，更必須嚴酷地面對自己與外界對於水墨前途的種種質疑。更嚴峻的挑戰其實是來自於全球化的浪潮正狂奔而來之際，他們如何以實際的作品來證明水墨與書法藝術是可以超越地域的侷限而走向人類的心靈深處。

水墨與書法雖然是由伴隨著漢人的墾殖而傳入台灣，然而在日本殖民的五十年（1895～1945）期間，由於日式美術教育之故，台灣的水墨與書法在此段期間內並沒有顯著的發展。這段停滯必須等到一九四九年，內地的藝術家隨著國民政府來台之後才又重新啟動台灣水墨與書法的新發展。「渡海三家」—— 溥心畬、黃君璧、張大千，以及許多學養豐富的畫家和書法家逐漸地在台灣透過教育系統以及省展建立他們的影響力。

然而這種影響力畢竟是建立在一個威權的政治體制以及文化認同之下。隨著政治的解嚴，台灣在一九八〇年代以後的美術發展上已然呈現出多元的面貌。所謂的「現代化」以及「全球化」的浪潮不但衝擊到企業界，更影響到藝術文化界。水墨與書法，這兩種已有千年歷史的媒材是否會被時代淘汰？而面對「現代化」與「全球化」的挑戰，是否台灣當代的水墨與書法家必須在創作的理念上做出適當的回應？如果要回應的話，那麼將會是怎樣的回應？

本書所挑選的二十六位藝術家，年齡大部分都在三十至四十歲之間，並受過良好的學院訓練。然而，這些藝術家在離開學院後，都在創作上努力地探索自己的藝術語言：有的是深入傳統，並在不同的時代裡找到貼近自己內在精神的風格，有的則是大胆地從西方當代藝術理念中找到轉化的出口。更重要的是，他們雖然是學院的背景，但都沒有忘掉一個藝術家的職責，就是努力地用自己的語言，來表達自己以及時代的感受。每一位藝術家的作品，都是以近兩年的作品為討論的重點，早期的作品則是作為比較之用，期能具體呈現他們風格與創作理念的發展過程。

如果從極端前衛與保守的兩極光譜來看，這二十六位藝術家以及他們的作品，其實應該擺在中間的位置。然而，這樣的選擇並非基於安全的考量或是妥協之故，而是為了還原當代台灣水墨與書法藝術的真實面貌。

Ink Painting and Calligraphy

Abstract

Taiwanese ink painters who were born after 1960 are currently facing a predicament. On the aspect of external environment, they not only experience the issue and lift of martial laws, threat of competition from Mainland Chinese ink painting, but also witness the termination of Art Gallery Era right after the bubble economy crashed in the 1990s'. On the aspect of internal creation, they need to rid themselves from the dual restraints of academic and instructor's inheritance, as well as the self-doubt and uncertainty of their future. A further bitter challenge, to be sure, derives from the globalization that overwhelms the whole world. These artists shall display artworks to prove that Ink Painting and Calligraphy are able to transcend the geographical limit and access the untouchable of one's heart.

Although Ink Painting and Calligraphy were introduced into Taiwan by Ming and Qing scholar-officials in the seventeenth century, they made no significant development during the Japanese colonial-period from 1895 to 1945. It is due to the Japanese education, which emphasized the importance of Meiji westernized ideals, excluded the art of 'other' culture. Such a stagnant phase did not end until inland artists immigrated to Taiwan with National Government in 1949. Ink Painting as well as Calligraphy regained their vitality and made a better achievement. The 'Three across-Strait Masters', namely, Pu Xinyu, Huang Junbi, Zhang Daqian together with many knowledgeable painters/calligraphists gradually established their influence through the education systems and provincial exhibitions around this island.

Nevertheless, such an influence is built upon the authoritative political structure and cultural identity after all. The lift of martial laws evokes the multi-dimensional features of art development after 1980. The so-called 'Modernization' and 'Globalization' pose a profound impact on both business and cultural fields. Will the two media of thousand-year-history, Ink Painting and Calligraphy, be eventually weeded out? Can Taiwan contemporary artists properly respond to 'Modernization' and 'Globalization' in terms of creative thinking in making art? If so, what kind of response might that be under such a circumstance?

The twenty-six artists selected in this book range from 30 to 40 years old and all received authentic training of Academy. However, they probe for their own artistic language after graduation: some dive into tradition to search for styles resembling their own inner urge; some boldly render western art theories as an exit to further transform their art. Most of all, they abide by the responsibility as an artist to express their perspective and the contemporary spirit with self-defined language, regardless the academic inheritance. We apply each artist's works in recent two years as the main frame to comment. The works in early period are served for comparative purpose in order to substantially reveal the process of manifesting his/her style or ideals.

If we view art pieces via the spectrum consisting of avant-gardism and the conservatism, these artists should be placed in the middle part. It, nonetheless, is not for the sake of safety or compromise, but to restore the true feature of the contemporary Ink Painting and Calligraphy.

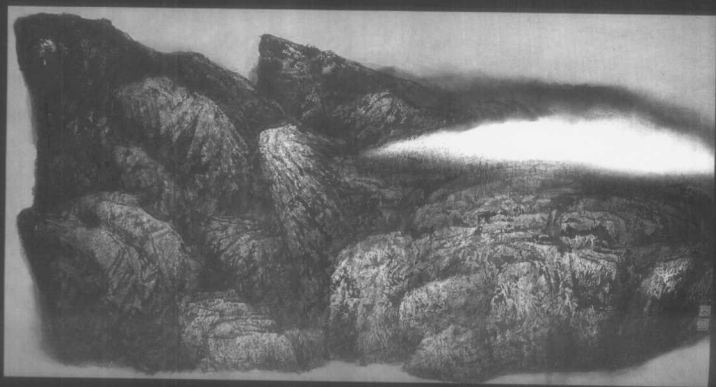
第一章 水墨篇

■ 台灣當代美術大系

■ 媒材篇

■ 水墨與書法

彭康隆
石魄
1996年
水墨紙本
75×150cm



● 第一節 前言

為

了文建會與藝術家出版社所合作的《台灣當代美術大系》，二〇〇三年利用一整個暑假的時間訪談了將近三十位台灣水墨、書法界的中青輩藝術家（年齡約在30至40歲上下）。文建會此項計畫的出發點在於記錄「台灣美術現象新貌」，並期許此套書能「迎領正待展翅高飛的中青輩藝術家，走向更高更寬廣的藝術境界」。文建會的理想固然值得嘉許，然而實際走訪的結果卻發現：這批一九六〇年以後出生的水墨新世代正面臨相當艱困的處境——在外部的大環境上，他們不僅經歷了戒嚴與解嚴、大陸水墨繪畫的大舉入侵，更見證了台灣畫廊時代在泡沫經濟崩盤後的終結；在內部的創作上，他們不但要努力掙脫學院水墨與個人師承的雙重束縛，更必須嚴酷的面對自己與外界對於水墨前途的種種質疑。面對此種內外煎熬的情境，台灣新世代的水墨畫家應該如何面對？

從外部的大環境而言，一九六〇到七〇年代，相對於世界各地的動盪不安，台灣在美軍協防下度過了還算平靜的年代。在平靜的年代裡，台灣藝壇上已經點燃所謂「現代畫論戰」的火花。從一九六一年在台北舉行的「第一次現代藝術座談會」參與討論的名單中已經可以嗅出一場激烈的論戰即將爆發。^[1]贊成者如，虞君質、余光中、張隆延、顧獻樑、劉國松、席德進、秦松、彭萬墀和李錫奇；反對陣營則有包括「以美協為中心的梁中銘、梁又銘兄弟，和趙友培、李振冬、劉獅、宋膺、孫雲生等一批以從事政戰工作為主的畫家」。^[2]雖然四十年後的今天來回顧此段歷史，雙方勝負已分，然而如果僅把此次的論辯視為「現代vs.傳統」或是「前衛vs.保守」未免過於侷限其豐富的歷史意涵。

回顧近代的歷史，中國在十九世紀的挫敗不但在政治上引發了辛亥革命，也在文化上促成了民初的新文化運動（五四運動）。清末張之洞所提出的「中學為體，西學為用」的觀念，雖然受到許多人的抨擊，但是不可否認的是，這個觀念在相當的程度上還是主宰著廿世紀中國藝術的發展。新文化運動固然造就出一批引領風騷的中國現代知識分子，然而他們激進式的「現代／傳統」二分切割法或是對傳統的全盤否定，依然影響至今。如果把時空拉回到廿世紀初期，就可以發現李鐵夫早在一八八七年就前往英國留學。在一九一八到一九一九年之間，還有常玉、徐悲鴻、林風眠和張道藩前往法國留學。如果把留學地區拓展到日本，那麼陳師曾（1902年赴日）、高劍父昆仲、李叔同、陳抱一、

王悅之、朱屺瞻、關良、張大千、劉海粟、丁衍庸等人都曾先後前往日本留學或觀摩藝術創作。無論是留歐或留日，從這些重量級的藝術家相繼出國留學考察，就可發現他們採取了一種「引外潤中」的模式，亦即企圖透過吸收藝術先進國家的創作技法或理念，來改良傳統中國繪畫。然而，在此同時也有一大批的藝術家，包括清末民初的吳昌碩、溥心畬、齊白石、吳湖帆、黃賓虹等人，依然堅持著「汲古潤今」的方式來創作。可以說，廿世紀中國繪畫基本上就是沿著這兩大主軸前進與發展。

一九四九年，當國民政府撤退來台時，許多重要的藝術家卻選擇留在中國大陸。不過，代表著「引西潤中」的黃君璧與「汲古潤今」的溥心畬卻渡海來台，開展了他們對台灣水墨藝術長期而深遠的影響。台灣在經歷過日本人五十年的殖民佔領，在繪畫藝術上的發展雖然已經和內地有所區隔，但是在實質上距離並不大。黃君璧的「引西潤中」教學方式，可以和日式圖畫教育中所強調的寫生與透視技法結合；溥心畬的「汲古潤今」的模式雖然引發部分台籍畫家對傳統國畫的質疑，但隨著他在一九四九年進入師範學院藝術學系任教、一九五〇年開始擔任省展國畫部門的評審，他在傳統國畫的深湛素養也逐漸在台灣水墨畫壇發揮影響。雖然溥心畬不幸在一九六三年過世，張大千卻在一九七七年抵台定居。所謂的「渡海三家」雖然未曾在台灣同時任教，但是他們卻以透過教學、展覽以及擔任評審的方式具體的影響到台灣水墨繪畫在廿世紀後半葉的發展。其中，黃君璧由於長期擔任師大美術系主任（1949～1971），而師範體系又肩負著培育台灣中小學美勞師資的責任，也因此更拓展了「白雲堂」畫法的影響。

「渡海三家」的影響力固然不容小覷，但是劉國松以及「五月」與「東方」畫會在一九五〇、六〇年代的展覽與相關的論辯，開始把藝術的相關辯論帶往「現代與傳統」、「抽象與具象」以及「西方與東方（中國）」的方向。值得注意的是，在這個新的論述架構下，無論是黃君璧的「引西潤中」或是溥心畬的「汲古潤今」模式，都被歸為傳統類型的國畫。在此段時期內，最火爆的話題大概就是徐復觀在一九六一年於香港《華僑日報》發表〈現代藝術的趨歸〉，隨即引發劉國松的反擊。劉國松發表在《聯合報》的〈為什麼把現代藝術劃給敵人？——向徐復觀先生請教〉文章，不但引起極多的討論，也一併掃除了現代藝術在戒嚴時代發展的內部陰影。平心而論，徐氏的觀點固然充滿著「反共抗俄」的意識形態，然而劉國松在此一時期衡量藝術作品之成就的標準仍然是

以「抽象為創新，具象為保守」。^[3]雖然以今日的觀點來說，類似「現代與傳統」、「抽象與具象」以及「西方與東方（中國）」的二分法過於粗糙，但是這樣的論述在一個藝術資訊相對貧困的年代裡，不但有一個清晰而具體的戰略訴求，也進而為「現代繪畫」在台灣的藝壇取得優勢的發言權。

一九七〇年代對台灣而言是一個相當動盪的時代。一九七一年，台灣退出聯合國，一九七二年台日斷交，一九七八年台灣與美國斷交。除了外交的挫敗之外，台灣本島的各種社會運動也蓄勢待發。對文化藝術界而言，洪通與朱銘在七〇年代的崛起，正意味著台灣鄉土運動其實早已蓄勢待發。雖然有內外的動盪，但是台灣在韓戰以後受到「中美協防條約」的保護，也取得了將近二十年的承平與休養生息。工商業的繁榮和以出口為導向的對外貿易政策，不僅提供了一個小康社會的物質基礎，也產生了一批有錢有閒的新興中產階級。茶藝館文化在七〇年代的流行，不僅可以視為今日藝文空間的先行者，更是台灣已經進入「文化消費」時代的見證。伴隨著鄉土寫實小說的流行，以及美國懷鄉畫家魏斯（Andrew Wyeth）被介紹到台灣，一種「回歸土地，回歸真實，回歸具體」的創作呼籲也隱然成形。畢竟，「現代與傳統」、「抽象與具象」以及「西方與東方（中國）」的大歷史論述方式，對於成長於戰後的新一代台灣藝術家，顯然已經逐漸失去興趣。

本書論述的主體藝術家幾乎都在七〇年代度過童年，然後成長於八〇年代以後。前述的歷史雖然未必直接的影響到他們的創作，但卻提供了一個頗為複雜的背景讓他們必須直接面對。無論是「抽象vs.具象」、「傳統vs.現代」、「東方vs.西方」，台灣在一九八七年解嚴之後，隨之而入的各種思潮不但令人目不暇給，而且令人錯亂。新世代的藝術家選擇水墨做為創作的媒材，本身就具有一個複雜的文化意涵足以從不同的角度來解讀。本書將以一個美術史的角度來分析這群新世代的水墨、書法藝術家在當代所面臨的處境以及他們未來可能的發展。

● 第二節 台灣現代美術史裡的「正統國畫」之爭

如果從漢人墾殖台灣的歷史觀點而言，水墨繪畫應該是在明清之際，伴隨著官吏與仕紳階級而渡海來台。從國立台灣美術館（前省立美術館）所出版的



上圖
溥心畬
十猿圖
紙本
17.5×110.4cm

下圖
黃君璧
山水
1986年
水墨
33×101.5cm



《台灣美術三百年展》來看，無論是林朝英、葉文舟或是蔡催慶的作品都反映出閩浙沿海一帶，乃至於揚州畫派約略同時期的繪畫風格。西元一八九五年中日甲午戰後訂立馬關條約，從此台灣割讓給日本，正式進入殖民時代。雖然目前並沒有直接證據顯示日本殖民政權有系統的直接打壓台人的水墨繪畫，但是從楊孟哲所著的《日治時代（1895～1927）台灣美術教育》（1999）一書中，可以看出日本殖民教育中所提倡的「圖畫」教學，大抵是配合日本本土所推行的維新與進化的思想。換言之，明治維新所認同的啟蒙與歐洲的進步思潮也伴隨著殖民體制而進入台灣。可以想見的，來自於大陸水墨繪畫譜系，即使有日人「南畫」的傳統以為護身符，勢必也難抵擋殖民政府所大力提倡的東洋畫（膠彩畫）。

這個桎梏必須要等到二次大戰結束以後，隨著國民黨在大陸的潰敗，大批對水墨藝術熟悉的內地軍公教人士撤退到台灣之後才能引領另一股風騷。溥心畬、黃君璧與張大千，所謂「渡海三家」的影響力固然不容忽視，但是真正為台灣水墨畫壇帶來實質影響的恐怕是那成千上萬受過水墨薰陶的軍公教人員（包含七友畫會、中國畫苑、壬寅畫會的諸畫家）。內地畫家所帶來的明清各派畫風，必然會與台籍畫家著重精密觀察與強調寫生的膠彩畫在創作理念和技法上有所衝突。實際上，影響更大的恐怕是內地畫家開始進入到省展與學校教學系統，並逐漸的主導台灣美術的發展。職是之故，一九五〇年代爆發的「正統國畫」之爭，竟然必須等到一九八二年的省展，國畫第二部才正式獨立為「膠彩畫部」才暫告落幕。^[4]有趣的發展是，東海大學也在一九八三年成立中南部的第一所美術學系。根據詹前裕的口述，蔣勳任系主任時為了發展東海美術系的特色，特別在一九八五年聘請林之助到東海開設膠彩的課程，而這也是國內第一個把膠彩畫正式納入課程的美術系。

膠彩畫獲得官方的正式承認，以及進入大學美術教育課程固然值得喝采，但是這也意味膠彩畫已然取得某種獨立的地位，開始與「國畫」形成既合作又競爭的關係。在一九五〇年代的論爭中，台籍學者王白淵就認為「日本畫乃是