

## 當代文化語境下的台灣水墨畫創作危機思考 與創作方法論觀念之建立探討

### Discussion on Crisis Thinking Based on Contemporary Cultural Context of Taiwanese Ink Painting and the Establishment of the Concept of Painting Methodology

陳 建 發

Chien-Fa Chen

國立台南大學美術學系 助理教授

#### 摘 要

當代是一個自我意識高漲，但認同邊界鬆動，主體位置不確定的時代。「自由」與「不確定性」的精神概念籠罩於我們週遭，迫使人們必須重新思索生活及文化信念上的價值與意義，以免淹沒於時代的發展潮流中。觀諸藝術的表現亦復如是，格局是多元混雜的，呈現出媒材多變、文化多元、觀念多樣的特徵，而水墨畫作為當代藝術創作的一環，力求革新改變，自也不可能自外於此全球化的現況中。因此本文試著以台灣水墨畫現代化發展的探源過程作為起點背景，尋找今日台灣水墨畫在創作上所面臨的可能危機與困境：一、對傳統的審美精神意識之疑惑，二、對「筆墨」的當代思考，三、大眾消費文化的影響，四、反審美的疏離，五、面對「全球化」與「現代化」的內在焦慮等觀點提出分析與看法，嘗試釐清部分未來面對水墨畫創作的疑問。接著再由今日台灣水墨畫的多元發展現狀，論及水墨畫的「有所為」與「有所不為」當守界限，並導引出今日水墨畫的創作所缺者，乃在於創作方法論的邏輯思考建立，以及舉例介紹如何建構水墨創作方法論的方法概念，期望對於未來的水墨畫藝術創作能有所助益。

關鍵字：當代 水墨創作 危機 方法論

#### Abstract

This is an era where one's self-awareness is high yet agreement with boundaries is slackened and one's main subject is uncertain. Thus, the mental concept of "freedom" and "uncertainty" showers around us, forcing us to rethink the value and significance of life and cultural beliefs, so that one is not drown in the advancement trend of the era. This kind of situation also applies as we view at the various productions of arts. The style is diverse and mixed, presenting the features of varied media, multi-cultures and diverse concepts. And ink painting as part



of the contemporary art also strives for innovative change so as not to place itself outside of the current global trend. Therefore, this article attempts to elaborate the processes of exploring the origin modernization of Taiwanese ink painting as its starting point as background. Looking for possible crisis and dilemma of the work of current Taiwanese ink painting might face: 1, doubts on the sense of traditional aesthetic concept; 2, contemporary thinking on “ink painting;” 3, the impact of mass consumer culture; 4, the alienation of anti-aesthetic; and 5, analysis on the inherent anxiety and views when encountering “globalization” and “modernization..” Attempt to clarify part of the doubts on the future ink painting production. Then on the current diverse development of Taiwanese ink painting status quo, addressing "can do" and "can't do" as my limitation. Guide on the lack in today's ink painting work, and to establish the logical thinking on methodology for painting, giving examples with descriptions on how to construct the concept of ink painting methodology. Hopefully it could be of help to the future artistic work in ink painting.

**Keywords: contemporary, ink paintings, crisis, methodology**

## 前 言

英國人類學家泰勒（Sir Edward Burnett Tylor, 1832 - 1917）曾試圖對文化下定義，他說：「文化或文明，以其廣泛的民族誌意義而言，就是一種複雜的整體。其中包括知識、信念、藝術、道德、法律、風俗以及作為社會一個成員的人所獲得的其他一切才能和習慣。」即指文化就是和人的社會性、集體性生活緊密相關的事物。<sup>1</sup>而另一美國人類學家馬林諾夫斯基（Bronislaw Malinowski, 1884 - 1942）更簡潔地指出：「文化是一套承繼而來的器物、財貨、技術程式、想法、習慣和價值。」<sup>2</sup>因此，我們可以了解到文化除了代表社會團體中成員所特有的生活方式之外，又隱含著包括過去傳承與前進未來生活的象徵與行動意義。文化與社會的關係就如同魚和水，相輔相成密不可分，當代藝術談創作自然也無法和時代的精神氛圍脫節，否則，便可能產生斷裂的危機。

而今日的當代是一個自我意識高漲，但認同邊界鬆動，主體位置不確定的時代。自從二十世紀後半以來，後現代思潮廣泛影響當代人生活後，很多對過往生活價值的認知被迫重新洗牌，「自由」與「不確定性」的精神概念籠罩於我們週遭，迫使人們必須重新思索生活及文化信念上的價值與意義，以免淹沒於時代的發展潮流中。整體潮流呈現的是思想開放，堂皇語境的終結與多元化概念的開展。觀諸藝術的表現亦復如是，格局是多元混雜的，呈現出媒材多變、文化多元、觀念多樣的特徵，整個藝術世界進入了求新、求變、求快的市場邏輯中。且因資訊媒體的高度發展，促使空間距離被穿透以及資本主義的深化影響，更讓貨幣交易產生自由的流動，造成了網路與市場的四通八達，及文化資訊的傳播快速和無遠弗屆，並將原有的國界區分模糊化。世界的脈動如今可說是左右著我們每一個人的思維，且在如此思潮與媒體文化的強力影響下，推動跨國資本主義所主導的全球化都市經驗，急速佔據當代台灣廣大、多樣化生活內容的重要部份。美、歐、日、韓等國商品文化及消費意識形態的輸入，以及日益全球化與異

<sup>1</sup> 高宣揚，《流行文化社會學》，台北，揚智，2002，頁 75 - 76。

<sup>2</sup> 同上註，頁 76。



質化的都市空間與生活經驗，成為灣文化、社會與個人在「當下」無法逃避的時間與空間位置。<sup>3</sup>因此，在這樣的一種情境下，相信任何國家的、民族的、地域的以及本土的文化，都不應當只被視為一個孤立的、單獨的局部問題來看待，因為如果脫離此一現實狀態，就很難去體認藝術所扮演的當代情境。

其次，就新時代的藝術創作者而言，其未來所要面對的可能是更為歧義與多義的創作內涵，例如：新舊人文價值觀的困惑，人性與人本的再探索等。而這些則顯示出無論是創作者或詮釋者，都面對了過去未曾有過的多角化能力挑戰，也突顯了創作者背後人文思想的繁複。<sup>4</sup>如是，水墨畫作為當代藝術創作的一環，力求革新改變，自也不可能自外於此全球化的現況中。過往以自然主義為核心的水墨創作圖像，受到解構已成不可避免之趨勢。當代水墨須以新的意符建構來詮釋大眾社會的都市文明、生活議題等，藉以引發觀者的共鳴，進一步則應從美學的內涵思索出發，建立台灣社會文化自己的藝術主體性，更甚者，或許可從持續與世界的互動中，認知省思全球化中所隱含的不對等權力關係，去思考其角色定位，特色所在等，以作為重新出發的新生契機。

### 戰後台灣水墨現代化發展探源

回溯台灣的歷史發展記載中發現，姑且不談論早期對名稱的起源猜測，而以歐洲文明「現代化」的觀點來看，則台灣在現代化的過程中最早與西方接觸的時間點應是在 1582 年開始<sup>5</sup>，其後歷經 1624 年荷蘭及 1895 年日本之殖民統治。觀此一歷史發展，雖是透過帝國殖民主義來完成，卻間接的帶領台灣進入了西方的現代化進程。至於文化藝術方面的發展，亦由日本殖民的間接轉承與西方現代藝術接軌，而展開所謂的「新美術運動」，並藉由此運動之推展，及「台展」、「府展」之舉辦輔助，促成台灣美術在此階段現代化的浪潮下，發展出新的藝術風貌，並為日後的藝術現代化奠下根基。

其後 1945 年台灣光復，國民黨政府於 1949 年撤退來台，由於政治層面的考量，當局全力提倡大中國文化，將中國傳統水墨畫重新引入台灣，培育出一批年輕的承繼者，並將其視為中華文化正統的具體表現，是為國民政府主政時期之美術發展方針，但卻也與日據時代原有的膠彩畫教學系統衍生出所謂的「正統國畫之爭」，彼此互不相讓，並藉「全省美展」為舞台，激發出戰後台灣美術發展的第一次衝擊與自省，也成為「現代水墨」在台灣生成、發展的契機。爾後，隨著「正統國畫之爭」浪潮的紛擾，以劉國松為主要代表人物的一批受歐美現代藝術思潮影響的年輕水墨畫家開始對國畫提出質疑，在痛批僵化的「傳統國畫」之後，也警覺到中國繪畫的筆墨紙材等有其不可替代的材質特性，遂援引在西方現代繪畫風潮甚健的抽象繪畫來革「中鋒之命」，並以「現代水墨」為名，倡導「抽象水墨」，其風潮使台灣水墨畫創作由具象的領域向抽象邁進，並使「現代水墨」成為創新水墨畫的主軸，亦是台灣水墨畫受外來影響的另一波風潮。第三波風潮則起於 1970 年代後，台灣鄉土意識抬頭，可說是台灣本土文化自主意識的一次覺醒。當時受到西方「照相寫實」技法表現和美國畫家魏斯懷鄉寫實風格的啟發，再加上文學「鄉土運動」的風潮影響，部分年輕一輩的藝術家打破傳統筆墨的既定成法，以較為細碎的筆法及強調光影的表現，來描繪台灣鄉間的破落景致等，成為一時的表現風尚。然因過於著重水墨技法的演練，終流於

<sup>3</sup> 蔡昭儀，〈解嚴後台灣當代藝術的主體與認同觀照—初探〉，《台灣美術》64 期，台灣美術館發行，2006，頁 50。

<sup>4</sup> 高千惠，〈界面：全球化與地域性的文化詮釋〉，《藝種不原始》，台北，藝術家出版社，2004，頁 22。

<sup>5</sup> 參見陳其南，〈台灣文化的重建〉，<http://www.taiwanncf.org.tw/tforum/22/22-07.htm> 2008/11/26 瀏覽。



粗淺、表象之譏，因此雖為台灣水墨之現代化發展開啟了某種層面的新機，卻也進而喪失了繼續發展的動力。爾後，隨著 1987 年台灣解嚴，政治、經濟、文化各方面都更加的改革開放，水墨創作表現、思考上逐漸擺脫過往歐美思潮之影響，及水墨作為中國文化傳承意義上與本土認同要素，台灣特質表現之間的衝擊，從而反思水墨的本質精神、內涵表現，落實當代的創新意義。邁入了創新的局面，不管技法或思想概念，皆開始逐漸掙脫傳統框限，朝多元創新的面向邁進。以 80 年代中期之後而言，部分藝術家通過西方表現主義觀念的影響，或借鑒西方表現手法，在盡力保持筆墨及宣紙本性的同時，也一方面選用新的藝術符號及畫面構成方式，尋找發現自我、表現自我之可行性，擴大水墨畫的特色及表現範圍，並帶來了一股清新的活力。<sup>6</sup>90 年代之後，則因新一代出生的年輕水墨創作者是處於整體社會生活水準、教育層次提升的環境下長大，且受到更多進步的物質消費時尚、網路資訊傳播快速和取得便利等諸多有利條件影響，故其創作品精細度較往昔提高，面貌也展現出更多元的趨向。他們被稱為「自我的一代」，在水墨作品中，時而透露其精神及當代特質表現—迷惘、孤獨、苦悶、徬徨、自閉、自我等現象，及意識到自己內心與現實的落差，欲將自己從喧囂世界中抽離，作為一個生活旁觀者的角色。他們時以一種超現實繪畫語言表現奇異、荒誕、憂傷、痛苦、無奈或不關心的個人世界。<sup>7</sup>不再如前代有政治或消費圖騰，而是回歸藝術家自身心靈表現或挖掘自我心靈潛意識的活動，創作朝向內在世界的表現，尋求自我內涵表述的情況，更屬於當代知識份子的特色與屬性的轉換。這讓我們感受到，從 80 年代後半至 90 年代，以迄二十一世紀的今天，台灣意識的覺醒已讓台灣美術走得比以往更獨立、更自主，但也因極度個人主義的創作傾向，而使得整個藝術創作的面向呈顯出某種程度的混亂狀態，並有待於釐清。

### 困境與轉機

如上所言，台灣水墨藝術與當代的接軌，從戰後到今天，已有一大段探索的經驗，在經過長時間以來理論上的激烈爭辯以及實踐上的不斷探索，水墨畫的發展明顯已有了不錯的成長，新的面貌亦更粗具雛型。但近幾十年來整個世界的進步變化，無論是科學昌明、社會的開放或是觀念的更新等，又是前所未有的，而這樣的改變，勢必亦對水墨藝術之創作產生更大的衝擊，撩起更多的矛盾與問題，因此面對水墨畫創作的接續思考，勢必也有許多有待澄清的疑問，需要集合眾人的智慧加以克服，故筆者亦不揣固陋，將觀察所得歸納於下，以供所有關心水墨藝術的創作者討論和參酌，期望有助於未來水墨畫之創作發展。

#### 一、對傳統的審美精神意識之疑惑：

眾所週知，舊有水墨畫的表現，其美學原型，當在意象中的思想、情感與人格。然而，形式化的「精神意識」型態卻可能為水墨藝術前進的首要障礙。

首先，文人詩、書、畫三者一體的傳統審美思維，長久以來束縛了多數的水墨畫創作表現者及閱覽者，因為中國是一個詩的國度，詩畫的聯姻早在王維的身上已有所濫觴，因此「詩畫本一律」成了中國傳統文化所肯定的一條重要法則，並且在水墨繪畫的表現上，以借用詩文托物言志的手法，賦予繪畫題材特殊的

<sup>6</sup> 崔詠雪，〈台灣 1980 年後當代水墨新面向的初探〉，《台灣美術》76 期，國立美術館發行，2009，頁 35。

<sup>7</sup> 同上註，頁 37。





人格寓意，如文同的墨竹、王冕的墨梅、蘇軾的枯木竹石圖等。以及透過在繪畫的意境上展現出詩的氛圍和情趣，和畫面題詩等手法營造出詩，畫融合的氣象。至於繪畫和書法的結合，則透過引用書法的形式構成和審美特質進入繪畫，使之成為繪畫的主要技術手段，以及在繪畫作品上用書法形式的文字題寫詩文或作畫的感想、心得、背景、緣起等。如是，而使水墨畫的發展，只能在「氣韻生動」、「筆情墨趣」、「似與不似」之中，作較小幅度的擺動。<sup>8</sup>因此，長久以來得不到更開闊的發展，再對應至今日藝術品日漸視覺化取向的文化風潮底下，很難想像，再如此堅持精神性的文化內涵以及程式化和符號化的創作手法是否符合當下社會大眾的需求。畢竟於今，視覺化的藝術品取向通行於世已成了不可抹滅的事實，當代水墨的表現如何取捨，豈能不令人深思。

此外，於觀念的表達上採取了儒、道兩家的「重道輕器」價值定位，著重將繪畫作為「暢神」、「適意」的「養生」手段，貶低了繪畫的技藝地位，有違於現代社會所強調的科學分工和敬業精神，甚而可能干擾了繪畫本體的探索，而其遊戲的態度，則更可能消解了畫家的敬業精神等。其次，超然淡泊的人生哲學將繪畫視為擺脫現實羈絆，躲避塵世困擾的寄意手段，具體落實到繪畫的表現面貌上，則以「簡淡」、「柔逸」為依歸。以及過度強調重氣韻輕色彩，重筆墨輕形式的創作原則，和「天人合一」的思維方式等。<sup>9</sup>皆形成了今日水墨畫轉型發展至當代藝術平台的可能性障礙。

## 二、對「筆墨」的當代思考：

「筆墨」技法作為傳統中國畫的表現語彙有其優良且長久的歷史發展是無庸置疑的，但是隨著時代背景的更替，藝術的表現面貌越來越多元創新，其是否仍為水墨畫表現的唯一選擇，受到了眾多討論。而當代水墨畫的創作，確實仍對「筆墨」的表達存在著對應與疑惑，最有名的爭論當屬張仃與吳冠中的「筆墨」之爭，聚焦了「中國畫」與「水墨畫」之間久已存在的矛盾，其激烈程度在水墨藝術界人所共知，爭論的意義深刻且深遠，暴露出的諸多問題，不論是文化層面的，還是專業自身的，無不與「中國畫」與「水墨畫」的如何界定相關。至於誰是誰非，很難有立即的定論，而就此，鍾家驥提出了重新界定筆墨的新視角，他認為

從中西方的繪畫史實和邏輯學觀點看，有“傳統筆墨”就有“非傳統筆墨”之存在，前者乃是指眾人所熟知的以書法線條為表現取向的筆墨，而後者則來自兩個方面：域內和域外。域內，是指非傳統水墨的本土性存在，即“拖、刷、塗、抹……”的貶抑筆墨；域外，則指來自西方水墨畫的筆墨，即“平直用筆、筆墨坦露的”筆墨。<sup>10</sup>

針對上述兩種筆墨觀念，如從今日的審美眼界與胸懷來看，「傳統筆墨」之表現固然有眾多的優點存在，然而世界萬物是豐富多彩的，再複雜的世界一經「類相」規範，也會變得簡單起來，類相形象的無節制重複，必然產生視覺惰性，靠筆墨魅力也難補其缺。其次，由程式化的惰性所導致的筆墨單項追求，雖大大豐富了傳統的筆墨技法，為主體價值的表現提供了用武之地。然而，對其揮灑自如的單項追求，

<sup>8</sup> 曹玉林，《當代中國畫體格轉型》，上海，上海書畫出版社，2006，頁 80。

<sup>9</sup> 同上註，參照頁 70 - 76。

<sup>10</sup> 鍾家驥，《水墨畫新論》，北京，人民美術出版社，2002，頁 41。



使它無法涉足現代構成。反觀，「非傳統筆墨」雖具備了「傳統筆墨」表現之缺點，但它不憑藉約定俗成的「類相」系統，構築畫面與側重形的空間構成與情感的對應關係，形成了追求空間構成的主體價值。且其不恪守用筆的「提按」法則，不忌諱畫筆的多重選擇，不苛求「墨中見筆」，只注重筆墨過程與空間構成的畫面的整體效果。強調筆墨的直覺表現力，弱化筆墨的玩味性；強調主體的綜合感受性，弱化「可居、可游、可賞」和「陰、晴、雨雪」的敘事性。因而擴大了它的表現空間。為觀念傳達及描繪現代景觀，現代著裝找到了更為貼切的表達方式。<sup>11</sup>

另外，王南溟亦於其〈寫意與構成的對抗：中國畫與現代水墨畫〉一文中，提出更進一步的主張，談到當代水墨畫如想要與整個當代藝術處在同一層面的關鍵是轉型「筆墨」傳統，而不是要不要筆墨的問題。他認為傳統的水墨畫表現屬於寫意型態上的筆墨，當代水墨畫要跟得上時代的脈動，則必須將筆墨表現的寫意型態轉到構成型態，亦即點、線、面的觀念表達、筆法與點線的對比、墨法與面（色彩、肌理等）的對比，如此的表述方式，去重新建構當代水墨畫的語言定位。<sup>12</sup>

從以上兩者的言論，回視台灣當代水墨的表現面貌，年輕世代的創作表現或許已經有部分跟上時代的邏輯推演，開創前進，但更多的仍有部分世代是執著於傳統筆墨的表現不放的，筆者在此，亦無意於作出優劣之評論，僅提供如上之觀點供閱讀者參考，以作為進入新時代水墨創作之選擇。

### 三、大眾消費文化的影響：

如果說今日的世界是一個大眾消費的流行文化社會，大概很少有人會反對，而其形成的因素，則起於工業革命以後社會的巨大變遷，民主主義的普及，以及一般平民大眾教育水準的提昇，以至於過去少數人壟斷的精緻文化局面逐漸被打破，取而代之的即為今日大家所熟知的大眾文化產生。其特色為消費性與傳播媒體二者，講究現實性，生活方式以市場導向為趨歸。而這樣的時代轉變，也使得傳統的文人階層解體，代之而來的是，當下的中產階級成為新時代社會的核心。其生活文化性格及意涵，則是帶有濃厚的市場導向的消費文化型態之「生活方式」，講求消費者「品味」，「品味」是一種認同，一種鑑賞，一種態度，一種價值。他們在衣飾穿著，居住空間、飲食習慣、休閒娛樂、藝術鑑賞、言談舉止等，以文化象徵符號來確認「身分」。<sup>13</sup>直接或間接地影響了當代的審美取向。因此袁金塔曾說：

「每個階級都有自己的審美品味，當主控文化主導的階級更替時，其品味必有所改變，也自然帶來某種衝擊。對當代水墨來說，首先是審美品味轉變，其次是意符的解構。三是工具材料表現的多元化。四是文化產業的挑戰。五是全球化的衝擊。」<sup>14</sup>

今天人們的審美意趣，已經不再僅僅局限於所謂的藝術。而是充斥於我們生活空間的各種各樣的影像形象，包括：照片、電影、電視機和電腦、錄像機，以及環繞於個體周遭的商品包裝和廣告形象；唱片和CD、精美的彩色印刷的複製形象等。如此的日常化接觸，無形中亦消融了高雅趣味與低俗趣味之間的審

<sup>11</sup> 同註 10，頁 46。

<sup>12</sup> 王南溟，《藝術必須死亡》，上海，上海書畫出版社，2006，頁 135。

<sup>13</sup> 袁金塔，〈麥當勞叔叔與檳榔西施—當代台灣大眾文化對水墨的衝擊〉，《2002 年水墨畫理論與創作國際學術研討會論文集》，國立台灣師範大學美術系出版，2002，頁 70。

<sup>14</sup> 同上註，頁 65 - 66。



美規範。對於水墨藝術的發展而言，則更因傳統題材多取材於山水、花鳥、木石....等之概念化、符號化圖形，對應於今日而無法被解讀、互動或共享。因為當代社會的組成份子對世俗社會的廣告媒體影像商品，包括人、事、物的認知與了解遠多於過往人們對外在自然的體驗。是故，傳統「外師造化，中得心源」的審美觀，已難獲得當下的認同與共鳴。因此，傳統山水意符的被解構，以及新的意符重新建構，以便詮釋新的社會、新的議題乃成為大勢所趨。<sup>15</sup>

過往的藝術史發展告訴我們構成作品時代感與現代性的並不僅僅是作品的形式而已，而主要是藝術家的表達觀念。藝術的世俗化、日常生活化問題，是當前水墨畫界必須要解決的根本問題。今日大眾消費文化已經使我們所處的時代文化結構產生了重大的變化，因此如果依然執著於昔日的規則標準，對任何人也不能否認的客觀事實和影響採取一種倨傲、不屑的精英文姿態，就會自棄於當代社會，自棄於歷史，也從而使水墨的發展與我們自身受到重大的傷害。因為按照大眾人生經驗，喜怒哀樂製造的工業化產品，包括電視、廣告出版物等，已經充分反映了許多人的願望和想法，由此入手，我們不僅可以找到時弊的新文化問題，還可以找到切入現實的新角度，所要注意者乃在於如何盡可能不降低藝術品味的前提下，努力走向多元。

#### 四、反審美的疏離：

在藝術的發展潮流中，自從杜象（Marcel Duchamp 1887-1968）以現成物的概念推展出一種反傳統、反藝術「唯美主義」的體制開始，藝術的創作進入了「反審美」的時代氛圍。衍生至今，它更成為當代藝術精神的主流之一，當代藝術創作者，試圖將藝術視為一種生活實踐概念或態度的反美學。在台灣，則從 1990 年代開始進入了後解嚴、解構的時代。舊體制的崩解，新體制建立的共識嚴重缺乏。使得台灣陷入了一種政治、社會宗教文化的劇烈混沌階段。顯著的現象，包括顛覆傳統、解構體制、挑釁權威等等。舊倫理秩序崩潰並破產，新倫理則因整個社會的大解構，而陷入一種倫理與道德的大混沌，因而無從建立起。展現在當代藝術上，「反審美」成為一種常態。傳統的美感與形式，已經不能反映並再現眼下台灣的現況和處境。過往藝術傳統向來奉為圭臬的形式和諧與穩定秩序感，再也無法代表持續處在動盪之中台灣當代社會的實態。<sup>16</sup>更加上全球性的後現代藝術風潮催化，「自由」與「不確定性」的創作觀，籠罩著藝術創作環境的大氛圍，因此也使得藝術家進入了一種極高的自覺藝術中，紛紛在自我創作的過程中，尋找新的表現風格與路線，以便突顯自我的「當代性」，免於淪落邊緣化的危機。而觀看台灣的水墨發展狀況。莊連東說：

「2000 年代面對西方更為普世風行的藝術潮流衝擊，與台灣主體意識抬頭頭的雙重擠壓，更多不確定的因子充斥在屬於這一代水墨畫家的周遭。認同上的絕對撕裂感與不確定性的徬徨困惑，顯然造成部分水墨創作者逐漸失去對傳統水墨美學與理想繼承的熱情。或選擇以站在更遠的距離重新審視水墨畫面臨的困境，或以無關歷史輕重的態度介入水墨創作新的思維。」<sup>17</sup>

<sup>15</sup> 同註 13，頁 72。

<sup>16</sup> 王家驥，〈從反聖像到新聖像—後解嚴時期的台灣當代藝術〉，林小雲、王品驊主編《流變與幻形—當代藝術穿越九〇年代》，台北，木馬文化，2001，頁 100。

<sup>17</sup> 莊連東，〈邊緣的主流—新世紀（2000 年以後）台灣水墨畫的疏離意識〉，《藝術創作論壇》第 6 期，



也因此台灣當下的年輕水墨創作世代，進入水墨創作的反美學疏離情感中。並進一步在此背景下，衍生出風格鮮明的個性化作品表現。且觀諸這些作品，除了盡力求取個性化之表現與清晰的個人辨識度外，其內容與意涵，亦符應了近十年來台灣的社會與文化環境轉變。浮動的環境氣氛造成水墨創作者重新檢視對於水墨傳統美學趣味繼承的意義。<sup>18</sup>在新世紀之初，水墨藝術的問題，正面臨了全新的挑戰與開拓困境，當前的台灣水墨發展應該如何自我蛻變，值得每一位創作者深思，而具備一種屬於當時代所獨特擁有的環境氣質應是不可或缺的因子之一。

### 五、面對「全球化」與「現代化」的內在焦慮：

翻閱台灣藝術 20 世紀現代化的發展過程，當可發現其所經歷的三波藝術運動，其一為日本殖民意識統治之影響。其二，現代化期間所受歐美流行藝術思潮影響及其三本土化與國際化交會下的「區域意識」與「後現代美學」之對話。而這三波運動的形成有其時代環境下，所無可抗拒的必然。但也凸顯了台灣藝術創作者企圖對國際潮流「迎頭趕上」與「世界接軌」的焦慮感呈現，導致了藝術的本質與內涵幾乎被歐美國家當時所流行的形式與技法所遮掩，而無法進一步觸及到當代人類處境的深層核心。誠然，今日全球化有如排山倒海而來，是科技與經濟的進步所致，是無可違逆的時代潮流，資訊爆炸與消費時代的來臨，迫使得我們產生了新的物質需求，也進而產生了新的精神需求，但是我們也應該同時強調：新精神的完成需要質量轉變後的精神再生，而不只是物質需求的滿足，藝術，尤其是當代藝術更是如此。<sup>19</sup>台灣的藝術發展百年來隨著政局更替而起伏，往往舊的美學價值還來不及建立穩固的基礎，馬上又要面臨多元開放的壓力，於是「顛覆」、「斷裂」成了必然的發展特徵，而且每次的顛覆斷裂總把台灣藝術家的眼光吸引到台灣島外的異域，如日本、大陸、美國或巴西等，以企求與其同步共榮為目的，而如此的狀態則迫使我们思考這個「同步」是什麼意思？是側面的反映了台灣政經的全球化佈局？是台灣歷史文化的國際展現？或是商品資訊的消費型態呼應？還有，在這個位置上，台灣的姿態是積極或消極的意義呢？全球化與在地化的矛盾又該如何解決呢？<sup>20</sup>因此，唯有擁有自己的存在意識，或許將不再迷惑於顛覆斷裂的台灣史與多元混亂的後現代裡，更或許能從中找到更多的無限可能，而建立起台灣藝術的主體性意識，全球化的時代已不可能閉關自守，全球相互依賴已是無可迴避也無須反對的事實，批判全球化，是因為今日之全球化高揚自由、平等、博愛，實際上卻是追逐利益為先的霸權心態，其所言和所為之間存在著極大的落差，虛假的全球化形塑出眾多虛妄的當代藝術。站在華人或台灣的立場，合理的質疑與對抗是必要的，以更高的全球化理想來批判現在的全球化，不僅在追求多元、平等的美麗新世界，也在於維護獨立自主的個體價值，藝術品質之起點奠基於此<sup>21</sup>，水墨藝術之創作當亦不例外。

### 多方實踐與多元探索

嘉義大學出版，2008，頁 5-6。

<sup>18</sup> 同註 17，頁 17。

<sup>19</sup> 施世昱，〈二十一世紀台灣藝術的思考方法與方向〉，《台灣美術》64 期，國立台灣美術館發行，2006，頁 26。

<sup>20</sup> 同上註，頁 24。

<sup>21</sup> 倪再沁，《台灣美術的人文觀察》，台北，藝術家出版社，2007，頁 124。





在新世紀回顧戰後以來的當代水墨發展，形式的融合，東方筆墨與西方構成的接軌工作，可謂為整個世紀中國水墨畫所想要完成的最大工程。基於此，高千惠提出面對瓶頸與出口的新時空下，綜合出三種當代水墨畫議論現象：「純種水墨論」、「混種水墨論」與「異種水墨論」。「純種水墨論」者仍重傳統筆墨與材質使用問題，以山水風景的寫生造境為主要題材，或延續傳統文人生活風情，喻情於藝，視水墨藝術為書畫精神的活動。但在筆墨形成風格上則試作突破，以別於過去年代身影。「混種水墨論」者主張中學為體，西學為用，大體以抽象性現代水墨為發展主流。「異種水墨論」者則背離傳統更遠，視水墨為一種材質、一種概念、一種工具、一種文化的感覺，可以在單純紙與墨上大作文章，也可以與多媒材拼造結合，因為創作者皆具中國文化背景，可以把歷代文化與當代生活拆拆解解作後現代拼貼。<sup>22</sup>雖然其分類不足以完全代表現狀，但卻也一定程度地反映了台灣當代水墨發展的部分樣態，水墨畫創作的活潑多元面貌，在台灣被開展是一個存在的事實。從 2004 年文建會策劃支援藝術家出版社所出版之《台灣現代美術大系》<sup>23</sup>叢書中將水墨畫之發展類型分為：（一）鄉土采風水墨（二）寫景造境水墨（三）文人寫意水墨（四）意象構成水墨（五）抽象抒情水墨等五種，及近期崔詠雪於〈台灣 1980 年後當代水墨新面向初探〉一文中，將台灣當代水墨畫歸為：（一）新文人與自然（二）新現實與意境（三）意識流與空境<sup>24</sup>等三大面向作探討，和蕭瓊瑞的〈水墨變相—「現代水墨」在台灣〉<sup>25</sup>一文列舉數十位目前活躍於水墨藝壇的創作者風格，藉以闡述台灣當代水墨的發展與成就等，皆足以反應。而另外，謝東山也曾以〈前衛水墨—台灣傳統會畫的最後出〉一文，主張以前衛水墨作為當代水墨發展的最後出路表述，以及王家驥在〈道隱蹤藏：藝術史終結後的筆墨藝術〉中提出回到藝術家的重新啟蒙一途，並著眼於筆墨藝術的個人主義表現觀點<sup>26</sup>…等。雖因立足基點不同，性質途徑有異，但卻都或多或少地反映出今日水墨畫不論在畫學理念上，還是在發展型態上，確實都存在著從傳統走向現代化的內外要求在，且是迫切而急待的。但對於未來之發展方向如何，筆者則認為過於武斷地選擇單一方向作為發展者，並不適合。畢竟千百年來的傳統精華累積和能量，實在很難於是與不是，對與不對之間作二元對立的簡化選擇，比較適合的方向，應該是先堅持住水墨畫的文化本質，尊重其藝術規律，並適當地吸收已經過充分消化的某些西方文化和藝術理念與技法為我所用，以推動和實現當代水墨畫的面貌轉變。其次則要守住水墨畫的藝術特質，注意它與西方繪畫或其他類型藝術相區別的臨界點。因為今日如果我們仍想繼續保有水墨畫的優良特質，而不和其它藝術類別混為一體，是須有其本體特質和精神內涵作為保障的，且在促使水墨畫走向當代藝術一份子的同時，也並不意味著要捨棄這些本體特質和精神內涵，否則便將否定了事物「質」的規定性，而使得水墨畫不再成其為水墨畫了。而這也如同曹玉林所言：

「構成一個畫種的具體存在有多種要素：工具、材質、技法、圖式、語言、符號、情調、趣味、審美取向、創作機制、藝術精神、本體特質等等，其中既有精神性要素，也有物質性要素。所有這些要素，則皆具有個性與共性的雙重屬性。分開即為個性，合攏則有共性；具體則為個性，抽象則

<sup>22</sup> 同註 4，〈接籠：全球畫中的水墨觀念與立論〉，參照頁 114-116。

<sup>23</sup> 文建會策劃《台灣現代美術大系》，台北，藝術家出版社，2004。

<sup>24</sup> 同註 6，頁 40。

<sup>25</sup> 蕭瓊瑞著，劉永仁主編《水墨變相-「現代水墨」在台灣》，台北市立美術館發行，2008，參照頁 16-20。

<sup>26</sup> 王家驥，〈道隱蹤藏：藝術史終結後的筆墨藝術〉，《典藏·今藝術》146 期，2004，頁 87。



為共性。在同一事物的內部，個性是允許改變的，共性是不允許改變的，個性改變了，共性仍然存在，仍不失為該事物，而共性改變了則消解了該事物與他事物之間的屬差，不再成為該事物。」<sup>27</sup>

因此，今日在多方鼓勵水墨畫多元發展，多方探索的同時，亦應不要忘了須有這樣的「有所為」與「有所不為」。

### 創作方法論的建立

當代水墨畫表現的創新有賴於新觀念的拓展，而新觀念的開拓則築基於創作方法論的建立。放眼觀今之水墨藝術創作生態，我們不乏眼花瞭亂，不難看見各式各樣的圖像、形式表現面貌。但可惜的是，這些類似西方超現實主義的強加組合手法，亦或後現代之模擬挪用、混搭概念，皆是別人的，縱或套上了「全球化」這個防護網衣，亦難以說服有理智思想的創作者之心。一時膚淺的擁抱和投入，無以解決藝術創作上根本之問題，畢竟仍須有明確的創作研究方法論作為導引與釐清，才不致迷失在眾聲喧嘩的表象世界中。基於此，藝術創作方法論之建立，尤其是水墨創作研究方法論，實是迫切而刻不容緩之事。

觀看過往之繪畫發展，高名潞曾以趙孟頫為例子來說明何謂藝術創作研究方法論。他指出元初趙孟頫的革新要旨在於繪畫應當是「寫」畫而非「畫」畫。所以，儘管書畫同源的提法至遲在張彥遠的唐代就出現了，但元以前畫家仍用毛筆去畫畫而不是去寫畫。到趙孟頫「寫」的方法論明確，遂使筆墨形式大變，這寫的筆墨又使文人的意識得到了充分的表現，其《鵲華秋色圖》即是這一方法論最初的實踐。而後開啟了元四家的性情化的文人畫，因為趙孟頫畫的是「方法論」而非性情，所以比元四家更有藝術史價值。<sup>28</sup>方法論是藝術家重視藝術史邏輯之後，在個人創作中的具體體現。所謂的方法，即要求藝術家在進行創作實踐時，其所採用的表達方式不僅要有一定的藝術理論作為支撐，而且要體現為一種獨特的、個體化的藝術風格。而方法論則以藝術史和藝術理論為依托，以創作的實踐為存在方式，以探索當代水墨新的發展的可能性為目的。方法論的意義並不取決於藝術家的創作方法要多麼的特殊或具有極端性，也不存在技術層面的高低之分，而是說，這種方法的背後是否承載了藝術家明確的問題意識，以及對藝術史敘事方式的自覺認識。<sup>29</sup>如此，我們當發現，方法是一種類似念頭的東西，它不是指一種具體的思想，意識或者文化問題本身，更不是一種技術，它是建立在圖像關係之上的觀念方法。<sup>30</sup>

反觀近來台灣年輕一代的當代水墨創作者，多數喜歡從題材與圖像內容上尋找創新表達，雖然在某種程度上有了創作者個人的理念情感、想法發抒，但這種從小處著眼出發的創新，更多的卻只是「情緒」和「樣式」的直觀呈現，缺少了形象之間的圖像學關係和方法論基礎，有的只是僅止於「符號」自身的「自戀式修正和拼湊」，終究不是一種健全且全面性的良好發展，須知圖像和符號的選取創新，本來就不是藝術風格創新的最重要所在，重點還在於面對題材內容時，以怎樣的角度的觀看，賦予表現的內容對象多少超越前人的新思維。所以前述提到趙孟頫表現山水等各類繪畫時，不同於宋代人從客觀的寫生態度以「畫」畫的手法忠實的表現山川的面貌和精神，而改以主觀形式的「寫」畫表現來傳達胸中之丘壑，

<sup>27</sup> 同註 8，曹玉林《當代中國畫體格轉型》，頁 192。

<sup>28</sup> 高名潞，《另類方法另類現代》，上海，上海書畫出版社，2006，頁 15 - 16。

<sup>29</sup> 何桂彥，《當代水墨的變遷與突破》<http://www.artda.cn/view.php?tid=4920&cid=27> 2011/11/20 瀏覽。

<sup>30</sup> 同註 28，頁 16。



取代了圖像和符號原本的忠實形象，也開啟往後文人畫風格的發展，更影響了幾百年來後人對中國畫的鑑賞品味。因此，透過這樣的例子分析，我們當可認清學習到日後不管是選取表現的對象，圖像新也好舊也罷，思想的開創總應擺在優先位置的，而不再讓創作者僅止於題材內容的新舊表現迷思上打轉。這種現象從西方現當代的繪畫流派發展中尋找，亦不難發現。不管是印象派、野獸派、達達主義甚至普普藝術…等，其所展現的藝術成果，都不是僅止於表現對象的改變而已，更高價值的是其對藝術創作思想的重新發現與介入，凡此種種皆為創作者所熟知，當不須於此再多加贅述。

如此，透過上述之分析與探究，水墨畫創作研究方法論之建構與導引已是今日從事創作與教學者，所無可逃避的事實，著重處則筆者認為在於思想價值高低與創作體系的釐清、統整、歸納和導引，如此也才可能是當代水墨畫創作面對未來發展的健康大方向。

## 結 語

藝術對社會的影響是反映及改造時代。在當代的文化語境之下，台灣水墨藝壇呈現了多元的趨勢，是一個既成的事實，多元化的走向可以幫助激勵更多新的創作。但是相對地，卻因為沒有一個主流的美學思想而容易流於凌亂不堪，因此似乎只要是勇於突破舊有框架的作品，都可以被當成「神聖」的藝術創作來崇拜，也似乎在大力強調台灣海島文化的包容性之時，卻變成什麼都成為可以表現的方式或題材，因而無法強烈地突顯出何為台灣文化的真正特質。文化的跨越，雖使得畫家的靈感來源更加多元，使得東西方的相遇，不再是透過軍事與政治的強勢強迫植入，也使得藝術家有更多的選擇空間及自主性。但是這種接觸方式，在「現代化」的思維裡，仍是以西方文化的強勢主導為方向的。因此，今天我們要構築「主體性」的台灣文化，就得先深切思考並清楚審視台灣文化在整個華人甚至是國際社會的定位問題，也才能真正走出自我的風格。我們可以鼓勵多元化的創作，卻絕不能以多元化為藉口，去模糊焦點，而不去審慎思辨藝術創作的價值問題，和藝術創作對於社會群眾的互動關係，以及藝術所具有的文化使命問題。如今，我們必須認清當前水墨創作的多元化現象，只是台灣意欲建構「主體性」文化的過渡時期紛亂現象中的一個起點而已。<sup>31</sup>當代台灣水墨之主體性建構，惟有從強調自我文化屬性，自覺性及根本上的發掘在地多元特性做起才有可能，也唯有從舊有形式符碼與形式精神中走出，予以新觀念的看待，合於時代人文生活的情境，才有可能在宏偉浩蕩的水墨歷史裡，重新萌發出新機。亦如劉昌漢所言：「從開創性思考求當代水墨美學的內涵延續，及現代啟蒙性的開發才是重要的。」<sup>32</sup>

## 參考書目

### 一、中文書目

王家驥（從反聖像到新聖像—後解嚴時期的台灣當代藝術），林小雲、王品驊主編《流變與幻形—當代藝術穿越九〇年代》，台北，木馬文化，2001。  
王南溟《藝術必須死亡》，上海，上海書畫出版社，2006。

<sup>31</sup> 曾肅良，〈黎明前的暗暝—從第二屆現代水墨畫展論建構台灣「主體性藝術」〉，王蓮曄主編《美育》98期，國立台灣藝術教育館發行，頁56。

<sup>32</sup> 劉昌漢，〈不賞碧山暮，秋雲暗幾重—從當代視角思考水墨美學的筆墨異境與歧境〉，台北，《藝術家》398期，2008，頁424。



- 文建會策劃《台灣現代美術大系》，台北，藝術家出版社，2004。  
高宣揚《流行文化社會學》，台北，揚智，2002。  
高千惠《藝種不原始》，台北，藝術家出版社，2004。  
倪再沁《台灣美術的人文觀察》，台北，藝術家出版社，2007。  
高名潞《另類方法另類現代》，上海，上海書畫出版社，2006。  
曹玉林《當代中國畫體格轉型》，上海，上海書畫出版社，2006。  
鍾家驥《水墨畫新論》，北京，人民美術出版社，2002。  
蕭瓊瑞著，劉永仁主編《水墨變相—「現代水墨」在台灣》，台北市立美術館發行，2008。

## 二、期刊論文

- 王家驥（道隱蹤藏：藝術史終結後的筆墨藝術），《典藏·今藝術》146期，2004。  
施世昱（二十一世紀台灣藝術的思考方法與方向），《台灣美術》64期，國立台灣美術館發行，2006。  
倪再沁（中國水墨·台灣趣味—台灣水墨發展之批判）《雄獅美術》244期，台北，1991。  
袁金塔（麥當勞叔叔與檳榔西施—當代台灣大眾文化對水墨的衝擊），《2002年水墨畫理論與創作國際學術研討會論文集》，國立台灣師範大學美術系出版，2002。  
崔詠雪（台灣1980年後當代水墨新面向的初探），《台灣美術》76期，國立美術館發行，2009。  
曾肅良（黎明前的暗暝—從第二屆現代水墨畫展論建構台灣「主體性藝術」），王蓮曄主編《美育》98期，國立台灣藝術教育館發行，1998。  
莊連東（邊緣的主流—新世紀（2000年以後）台灣水墨畫的疏離意識），《藝術創作論壇》第6期，嘉義大學出版，2008。  
劉昌漢（不賞碧山暮，秋雲暗幾重—從當代視角思考水墨美學的筆墨異境與歧境），台北，《藝術家》398期，2008。  
蔡昭儀（解嚴後台灣當代藝術的主體與認同觀照—初探），《台灣美術》64期，台灣美術館發行，2006。  
謝東山、朱佩儀（前衛水墨—中國傳統繪畫的最後出路），黃朝湖等著《彩墨藝術文選》，台中，台中市文化局出版，2003。

## 三、網路資料

- 何桂彥，《當代水墨的變遷與突破》<http://www.artda.cn/view.php?tid=4920&cid=27> 2011/11/20 瀏覽。  
參見陳其南，〈台灣文化的重建〉，<http://www.taiwannf.org.tw/tforum/22/22-07.htm>，2008.11.26 瀏覽。

