

世代傳承—從台灣藝術學院美術系中生代水墨畫教師 創作風格管窺水墨畫的未來可能發展

Generation succeeding--

The developmental possibilities of ink painting from studying the art styles
of ink painting professors belong to the generation of middle-aged in Taiwan

陳建發

國立臺南大學視覺藝術與設計學系副教授

Chien-Fa Chen

Associate professor, Department of visual art and design
in National university of Tainan

摘 要

本論文以八位分佈於台灣北、中、南的大學院校美術系中生代水墨畫教師的創作風格進行初步分析，企圖透過此八位教師本身的創作脈絡及其教學影響力窺看臺灣未來的水墨畫發展走向。文中分別大略介紹八位創作者的學習、創作歷程演進以及創作觀念與部分作品成果展現，突顯其各自獨立的創作風格與價值，再藉由歸納比較手法，整理出差異與共同的創作類型，並從近年來舉辦的臺灣大學院校美術相關科系學生水墨畫聯合展出的作品中，尋找傳承的脈絡，發現彼此之間確實存在著密不可分之臍帶影響，得以印證本文從台灣藝術學院美術系中生代水墨畫教師創作風格管窺水墨畫的未來可能發展精神無誤。

關鍵字：世代傳承、中生代、水墨畫

Abstract

This paper is based on studying the art styles of eight ink painting professors belong to the generation of middle-aged in Taiwan, and try to analyze their art contexts and their influence of teaching for finding the developmental paths of ink painting in Taiwan. In this paper, author analyzed and criticized these eight professors' art concept by their works and learning process, and described the difference and same points between their art styles and practice. As for a further comment, author tried to prove the connection and relations of art concept and contexts between these professors and their students, thereby finding and forecasting the future developmental possibilities of ink painting in Taiwan.

Keywords: generation succeeding, generation of middle-aged, ink painting



前 言

風格一詞原是指文學創作中所表現出來的一種帶有綜合性的總體特點。例如在南朝時期劉勰的《文心雕龍》中，意指文章的風範格局。而至遲在唐代的繪畫史論著中，風格就被用作繪畫藝術的品評用語。近現代以來，則被人們廣泛運用在美學、文學、藝術、文藝…等相關領域的品評上。儘管在今日當代藝術的創作表現形式、內容日益多元多樣且豐富複雜的走向上，有時很難再以風格來界定藝術家的創作表現樣貌，而對風格的營造有所忽略，但相較於傳統的繪畫藝術而言，風格的呈現，仍是展現其價值不可或缺的一環。水墨藝術存在於中國有著悠久的歷史和人文特質是眾所周知的認知經驗，雖然隨著時代的發展變革它曾經有過多次的轉化再現歷程。但相對於台灣，對於水墨畫的發展，縱使早期延續著來自於中國的思維和技術傳承，但時至今日經過時間的淬練與沉澱，台灣水墨畫的發展風格呈現了更為多元與包容的風格是一個不爭的事實。而這其中的緣由除了政治歷史的背景阻隔因素之外，主要還在於兩者所處的地理位置形態上在接收外來資訊的差異使然，台灣的海島型地域性格使其能很自然地大量吸收外來豐富多元訊息，特別是戰後匯聚了更多來自於不同族群和文化的衝擊，使得台灣和中國兩岸之間在水墨藝術創作思維上呈顯出不同的差異性價值。戰後的幾波水墨畫改革運動，包括國民政府退守台灣隨之遷襲而來落腳於師範體系與接受日式教育思潮寫生觀念影響的前輩藝術家間的「正統國畫之爭」以及六〇年代興起之抽象風格的「現代水墨」、七〇年代的「鄉土寫實運動」、八〇年代的政治環境改革開放…等，皆使得水墨畫之表現有了不同於以往的高度和格局，同時也是台灣水墨畫創作風格表現異於大陸的明確跡證。因此隨著台灣水墨畫風格不斷變動的改革精神，本文擬從學院傳承的角度嘗試從今日占有舉足輕重影響地位的中生代教師之創作風格上探索其未來對台灣水墨風格發展之影響，畢竟以台灣的藝術創作發展環境而言，大體很難脫離學院師資觀念的影響，而在世代交替傳承的位階上中生代教師正即將或處於教學的領航位置上，且同時兼任了創作者的角色，他們的觀念很難不對下一代的水墨畫創作學習者產生影響，因此對其創作風格進行研究分析或許將是窺探未來台灣水墨畫風格發展的可能收穫。

台灣藝術學院美術系中生代水墨畫教師創作風格淺析

本研究擬從台灣大學現有美術系中選取中生代水墨畫教師創作風格作為研究對象，但限於篇幅，無法將所有教師列入討論範圍，難免有遺珠之憾，但筆者仍將以較客觀的選取標準，選擇討論的代表人選。因此，綜觀現有生態，決定以北、中、南的地理區域位置為基準，分別選取五所現今水墨畫教學較為強勢的大學系所做代表，並將中生代的師資定調於接近六零年代出生的五年級生創作者為主，原因在於此批教師正是承傳台灣水墨畫創作的戰後第二代佼佼者，不管在創作經驗或是學理論述上皆有可觀的成果展現，以其作為研究分析對象，相信具有一定的信度可言，而此批教師研究對象如右：分別是台灣師範大學莊連東（1964 -）、李君毅（1965 -），台灣藝術大學陳炳宏（1966 -），台北藝術大學吳繼濤（1968 -）、潘信華（1966 -），以及台南大學陳建發（1965 -）和長榮大學王源東（1960 -）、沈政乾（1961 -）等人，下面將分別就選取的每位創作者進行創作研究簡述。



超越·突破

才華洋溢的莊連東生於 1964 年，很早便取得台灣師範大學的碩士學位資格，並且順利回歸其母校改名升格後的台中教育大學任教，往後更進一層樓，再接再厲取得台灣師範大學美術學系設立後的第一位水墨畫創作博士學位，同時轉任於此間大學任教至今。雖然較諸同輩而言，其藝術生涯之路顯得順遂和自信，但回視其早年求學於台中師專時期，便以勤懇踏實的態度，督促自己兼習素描、西畫、水墨、書法等各類媒材表現方式，同時對於西方藝術特性與中國傳統繪畫精神多所涉獵以致為日後的創作表現奠定了良好的繪畫基礎。

而八〇年代可謂是其藝術生涯的萌芽期，以前有的基礎注入西方的色彩和布局，揉合鄉土特質和現代意識，成功展現其獨有的繪畫藝術風貌，並獲得多方的肯定。此時期的創作題材上則皆由生活周遭感受而來，特別是其當時蟄居的大漢溪旁景象，叢生蔓延的布袋蓮、田間竹林…等溪畔意象，有過深刻的描繪，成熟地運用了「色調統合」、「平遠」、「反覆」…等概念將自然造化中的景物適切表露無遺。九〇年代則是他的藝術成長期，期間取得師大研究所畢業學位，使其在藝術理論和創作實務的展現上更具信心，創作題材和視覺形式的探索表達亦更顯開闊，著名的〈現象之一〉（圖 1）、〈企盼〉（圖 2）、〈終戰悲歌 II〉（圖 5）、〈源起〉（圖 3）、〈官樣 IV〉（圖 4）…等系列是這一時期的典型代表作，展現了他用心落實於生活的態度。除了使用中國水墨畫中經常被運用的多重視點之外，更將西方現代視覺設計的經營加入其中，透過園林美學的互滲、互透、阻隔、重疊…等觀念，將物象以對稱、互框、疊框、連框的方式，予以重新拆解、組合，而「天圓地方」的構圖概念亦在此階段被其發揮得淋漓盡致。同時善於利用色彩調合色相間的衝突，再透過富變化的筆觸、線條打破畫面構成的束縛，使得作品得到整體性的和諧穩定。2000 年後的作品，題材的表達與選擇更加多元，〈閱讀生活圖像紀錄〉（圖 6）和〈紫色天堂〉（圖 7）…等系列是此時期的代表作，但這個階段除了題材內容明顯不同於以往之外，最大的特質在於莊氏開始明顯的加入更多異質媒材於水墨作品中，例如過去西畫打底用的液態石膏、補土、漿糊甚至噴漆、保麗龍膠…等，企圖從材料複合的試驗尋求技法的豐富，或以觀念思想的探索超越水墨語彙的範疇。而今更將創作的思維距離拉大，近年以單一圖像的蜘蛛（圖 8）題材嘗試探討「穿透·游移—時間感應中圖像與空間對話的水墨創作思考」，是其進一步更明確地將創作研究論述落實於實作的具體呈現，除了藉此重新探討水墨畫表現中圖像、時間、空間三者在此當代藝術表達上的新界定外，更試圖藉此一論述的建立提供後進學習者在建構藝術創作方法論上的參酌，以達到藝術創作價值的更高顯現。

審視莊連東創作歷程的思維脈絡，擅長將水墨和不同的媒材元素作結合，讓其彼此相融以推演出新的創作面貌，並以超強的行動實踐力執行他所欲表達的創作觀念，嘗試突破傳統水墨畫表現的語彙範疇。而在拉大異質效應以檢視水墨本質，貼近水墨思維以接續傳統精神的擺盪之間，莊連東作品面貌的多變性體現了水墨處在標準鬆綁的時代必然面對的樣態。從他所累積的成果顯示當代水墨不斷向前邁進的能量何其飽滿，正如他對自己藝術的歸趨永遠充滿無限可能的情況一樣。而始終堅持把創作視點投向對這塊土地的關懷，創作方法採取開放異質並蓄的觀念，一如兼容多樣文化形態的台灣島嶼風采，本身就是眾多異質的匯聚。如今異質逐漸轉化為一種共生的新品種，莊連東以其作品印證了台灣水墨的新美學觀。

¹ http://blog.artlib.net.tw/author_page.php?act=view&ename=laindung，2014/1/10 瀏覽。



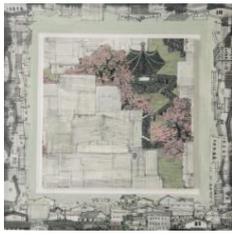


圖 1 莊連東〈現象之一〉90×90cm，1993，水墨紙本



圖 2 莊連東〈企盼〉58×58cm，1994，水墨紙本



圖 3 莊連東〈源起〉235×130cm，1998，水墨紙本



圖 4 莊連東〈宮樣IV〉180×180cm，1997，水墨紙本



圖 5 莊連東〈終戰悲歌II〉120×60cm，1999，水墨紙本



圖 6 莊連東〈閱讀海港圖像記錄〉180×360cm，2001，水墨紙本



圖 7 莊連東〈紫色天堂〉291×180cm，2004，水墨紙本



圖 8 莊連東〈點將集-裂解〉45×30cm×9，2009，水墨紙本

求新·求變

習慣藉由小小的軟木方塊慢慢壓印出「格式化圖景」作品，是李君毅水墨畫創作作品留給人的深刻印象。他常透過一種逐步累積的操作姿態，從單一物件的不斷重複過程當中，慢慢顯現出一種極為特殊的網狀圖像。細部觀看可發現是以多方格子與塊狀組合而成的物件為主。顯現出一種有別於傳統繪畫完整描繪的整體性，但卻更具有了自我的獨創描繪手段。1965 年生於台灣高雄，1970 年隨父母家人定居香港。原本 1983 年進香港中文大學修讀生物化學，後來卻遇到對他人生中影響最深的劉國松（1932 - ）老師，從此翻轉開啟了他走向藝術創作探索的道路，轉入藝術系就讀。並於 1995 年得台灣教育部獎學金，入台中東海大學美術研究所水墨創作組。1997 年獲台灣東海大學藝術碩士學位，之後更出國留學取得博士學位資格，返台執教於台灣師範大學美術學系。

李君毅的藝術創作思想受到了劉國松「先求變，再求好」的特殊觀念影響甚深，其自言：

我的藝術創作秉承了「現代水墨畫」在技法革新上的一貫思想，由於受到傳統拓本藝術的啟發，遂選用軟木切成的小方塊替代毛筆，並以攝影圖片為原始的圖像資料，通過軟木方塊的反覆印製，表現出一種嶄新的視覺效果。這種富於理性的繪畫手法，跟傳統國畫所講求的筆墨觀念截然不同；同時在創作過程中的絕對操控，也有別於一般現代水墨畫家所採用的隨機性技巧，實隱含一種對機械複製時代量產化文明的批判。²

² Arttime 藝術網：李君毅創作世界 <http://old.arttime.com.tw/artist/leecy/03.htm>，2014/1/10 瀏覽。



透過這種新的表現形式，李君毅將作品整體畫面設計成為數眾多的小方格組成，產生縱橫垂直交錯的井然有序畫面，同時刻意在每個垂直交錯的方格之間，留下了白色的微小間隔，再藉由方塊與方塊之間的彼此合併擴延，形成整件作品的方形網格。且讓觀賞者透過這個方形網格觀閱其作品，並從中體驗他所精心安排的精微圖像變化。同時透過小小軟木塊的操作，李君毅將每個方格的內部，賦予了不同的黑白明度變化，突顯深淺不一的層次，厚植了作品更豐富的視覺可看性。而在這種多方單位方格的集合之下，觀賞者得以探索他所欲表達的作品主題內涵，並通過此一對比作用的審視，領略到一種從統一中求變化，又從變化中求統一的辯證關係，而形成了李君毅藝術創作上的一大特質。此外，從其作品的表現題材和內容來觀看，主要以自然景貌為主，有的作品借取了古代碑刻的造形制式，探討祭祀哀悼的生死觀念；有的又採用神像眼部的特寫手法，揭示主宰自然的神秘力量；有的則透過春夏秋冬的重新詮釋，反映人世苦難的轉瞬即逝。這些畫作無不試圖在傳統山水美學的基礎上，增添更為豐富而深刻的文化思想與現代精神。譬如〈四祭山水〉(圖 9)及〈山水·山碎〉(圖 10)等作品，借取了語言上的諧音，而其他如〈哭泣的山〉(圖 11)、〈目迷五色〉(圖 12)或〈左右兩難〉(圖 13)的畫題，則運用文學修辭中的隱喻、借喻及擬人法等，讓觀者透過熟知的文字用語或成語典故，來發現新的人文意識與文化含義。³他認為中國繪畫必須從中國傳統文人畫的桎梏中解放出來，因此採用了新的表現方法，來反映創作的時代樣貌，但這並非背棄了傳統的精髓。只是想脫離文人畫傳統以筆墨為主的程式性表現方法，而另從傳統中汲取養分構成屬於他自己的一種創作展現，同時再加上當代西方藝術所提供的不同養分，融會成他的個人作風。

目前李君毅持續運用這種細密、詳細、含蓄，和理智的技巧。題材則擴展至玫瑰花(圖 14)、向日葵(圖 15)……等植物圖像的借用，結合了星形圖案的語彙，暗喻創作者對社會、環境或政治、生命的部份指涉。從他所選擇的題材來看，也許別的畫家會以更直接、激進、主觀的手法來表現。但李君毅卻選擇以更內斂的精神意涵來鋪陳，這也使得他的作品透露出一股清秀幽邃的氣質，足以啟發別人的反省與深思。綜合上述觀察，相較於傳統書畫的既存表現，他的創造方式已然跳脫出水墨領域的規範，並帶給此類媒材的創造性，另一個全新的思考和想像。至於未來的創作是否仍是以這樣的逆襲方式持續進行？則有待日後的持續觀察。



圖 9 李君毅〈四祭山水〉136x136cm，1994，水墨、紙本



圖 10 李君毅〈山水·山碎〉159x86cm，2013，水墨、紙本



圖 11 李君毅〈哭泣的山〉68x40cm，1996，水墨、紙本



圖 12 李君毅〈目迷五色〉40x45cm，1996，水墨、紙本

³ 同註 2，2014/1/10 瀏覽。

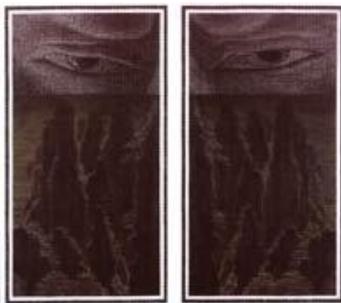


圖 13 李君毅〈左右兩難〉
100x66cmx2, 1991-1992, 水
墨、紙本



圖 14 李君毅〈墮落的星星
之一〉120x89cm, 2013, 水
墨、紙本

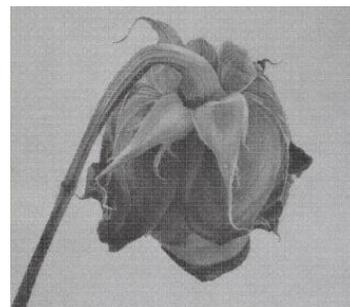


圖 15 李君毅〈墮落的星星
之二〉120x89cm, 2013, 水
墨、紙本

承傳·轉化

相較於前兩位創作者的不同，陳炳宏的創作養成來自於以繪畫技法取勝的早期國立台灣藝專，長期以來在師長傾力傳授及同輩競爭、激勵、磨練下，扎下了良好的傳統水墨畫表現基礎，更奠定了其日後邁向獨立創作的可能。陳氏的創作經驗，可謂是台灣水墨畫壇典型的比賽成名者，從其歷來的戰果分析，可以發現其幾乎囊括了台灣大大小小的水墨繪畫比賽鰲頭，包括：全國美展、台灣省美展、台北市美展、南瀛獎、高雄獎…等，多至不勝枚數，因此，從代表性與影響力而言，具有不可抹滅的地位。而觀看陳氏的創作主要是以人物畫為題材，主題更是環繞在「生死」意象和「宗教」圖像的隱喻借用上為多，究其原因，從其自述中了解，乃是受到求學時期其父親不幸往生和觀閱日本畫家丸木位里（1901-1995）、赤松俊子（1912-2000）夫婦繪畫〈原爆圖〉經驗的影響。如此，造成了「人」的主題，成為其至目前為止不斷持續探詢的對象。這時期的作品有〈梵天冥想〉（圖 16）、〈離相寂滅〉（圖 17）、〈劇院、戲曲、我〉（圖 18）、〈簾後〉（圖 19）…等。主要著眼於傳統中國哲學觀念中儒、釋、道對於「生命」與「自然」的關懷。

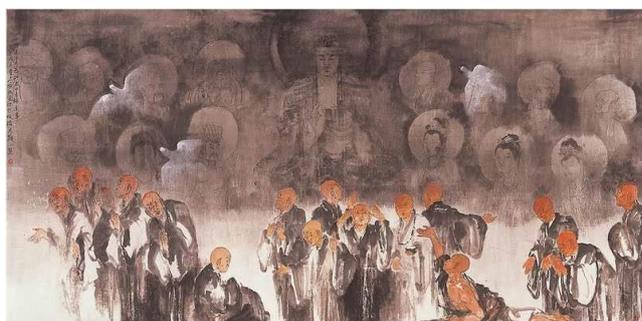


圖 16 陳炳宏〈梵天冥想〉120x240cm, 1989, 水墨、
宣紙



圖 17 陳炳宏
〈離相寂
滅〉240x
120cm, 1989
水墨、宣紙



圖 18 陳炳
宏〈劇院、
戲曲、我〉
240x120cm
，1994, 水
墨、宣紙



圖 19 陳炳
宏〈簾後〉
135x70cm,
1994, 水
墨、宣紙

此後，陳炳宏便延續此人物畫的主題發展作為其水墨畫創作的職志，並將表現對象鎖定新生兒圖像的描繪，例如作品〈千禧之願〉(圖 20)、〈演化〉(圖 21)、〈五蘊相生〉(圖 22)、〈慧根〉(圖 23) …等，透過「視覺」、「色彩」、「結構」…等觀念的操控，融入「平化」、「分割」、「複製」、「拼貼」、「圖地關係」以及中國文字「回」的畫面構成…等表現形式手法，嘗試探索屬於自我的水墨畫創作風格，同時藉由上述的觀念和手法，將「新生兒」此一主題圖像的表現發揮得淋漓盡致，達到無論是色彩、造形、肌理…等各方面質、量表現的完美協調，成功塑造其創作的個人面向。如今，陳氏仍繼續其人物畫的表現探索，相信隨著其觀念的成熟與進展，未來的潛力成果將相當可觀，同時以其現在已回歸任母校國立台灣藝術大學的機會，將對後輩學子產生莫大影響，同樣也讓我們帶著期待。



圖 20 陳炳宏〈千禧之願〉120x135cm，2003，水墨、宣紙



圖 21 陳炳宏〈演化〉200x200cm，2002，水墨、宣紙



圖 22 陳炳宏〈五蘊相生〉120x240cm，2010，水墨、宣紙



圖 23 陳炳宏〈慧根〉90x180cm，2012，水墨、宣紙

蕭瑟·人文

一直以來以荒山、浮嶼的山水作為水墨畫的創作主題，是吳繼濤所留給人的深刻印象，他的繪畫藉取自然山川圖像作為元素符號，接近於山水詩的取材，但是表現的卻是主觀而內在的孤寂情感。他習慣以極其冷靜、極其沉默，反覆又繁瑣的細筆皴擦，鋪陳出一個空寂卻有回聲的異想國度，又像是以抑鬱聲調低吟出的長篇詩歌。⁴長久以來他堅持以山水畫作為其創作表現的主題，使他成為這個時代創作者中的年輕輩異數，但也因此更清楚的樹立了他不受時代潮流誘惑、影響的風格走向。回溯其學畫歷程，主要是就讀台北藝術學院時期受到江派(江兆申(1925 -))師長李義弘(1941 -)老師的影響甚深，他曾自言：

「從李老師哪裡，真正學到了水墨創作與寫生、攝影之間，相互結合的差異與意境。而北藝大的美術教育，更灌溉了他不同類型的藝術養分；張光賓老師的書法、胡念祖老師的山水、薛平南老師的篆刻、阮義忠老師的攝影課程，以及輔修的油畫教授張正仁，都給了他很大的影響，也讓他思索創作間的相互取藉方法。」⁵

⁴ 安懷冰，〈殘花與孤嶼—讀吳士偉、吳繼濤水墨近作有感〉，<http://sincewell.blogspot.tw/2008/11/20081101-1130.html>，2014/1/15 瀏覽。

⁵ 呂東熹，〈從島嶼尋找自己、也同時面對我們的處境~吳繼濤的水墨創作〉，http://wusanlien.org.tw/02awards/02winners34_e01.htm，2014/1/15 瀏覽。



而就讀東海大學美術研究所時期，倪再沁（1955 - ）老師則給予了他創作思想上的正確導引，引導他脫離過去傳統水墨畫表現上的桎梏，走向今日的創作之路。

觀閱吳繼濤至今的整個創作發表歷程，約可將其歸納為：1999年「山水蕭瑟」、2000年「無盡的荒巖」、2001年「荒巖·浮嶼—無言詩」、2003年「寄懷·逸興—吳繼濤冊頁小品展」、2009與2010年的「島嶼邊陲·序曲」和「在世界之外的邊境·獨奏」，乃至2011年的「末日的輓歌」。代表性的作品相當多，例如〈躁動〉（圖24）、〈荒原〉（圖25）、〈山岡〉（圖26）、〈晴〉（圖27）、〈遙望孤嶼〉（圖28）、〈荒山之夜〉（圖29）、〈潮浪獨往〉（圖30）、〈天地之怒〉（圖31）、〈浮嶼曦光〉（圖32）…等，成功的將對山水的鍾情和內心的孤獨結合，以一種蕭瑟的荒巖與浮嶼做出表現。他自己說：「所喜好的景物其實就一直是屬於人跡罕至的荒蕪之地，也只有置身在那樣的境遇中，才感受到自己短暫逃離世間塵囂的某種洗滌與淨化」⁶，無疑地是將自我投身於這種荒郊野外的風景，並視為是對自己本我的追尋。這也就是何以他筆下的山川如此孤寂和絕涼之故，也或許通過這種表白為自己的因孤獨而寒荒找到一個合理的說辭。他同時認為：「繪畫不應該只是技術層面的提升，而是內在與創作的平衡關係」，「荒巖三部曲」讓他開始思索台灣這塊島嶼的現狀（環境、天災、污染），也同時認知，水墨如果僅僅沿襲中國傳統山水的壯麗，那他的水墨人生，可能就會像台灣島嶼的政治宿命一樣；於是，他「從島嶼找尋自己」，也「從島嶼看到了自己的國家」，由「無盡的荒巖」的蕭瑟、孤寂情境脫離出來，從澎湖、蘭嶼、東引出發，開始認識了台灣島嶼的處境與焦慮。⁷

此外，閱讀吳繼濤的作品時，會發現在其作品的落款題詩中，他經常引用知名詩人的話語作為作品的註記，包括中東詩人紀伯倫(Kahlil Gibran, 1883-1931)，英國的艾略特(T.S. Eliot, 1888-1965)、法國的波特萊爾(C. Baudelaire, 1821-1867)和美國的梭羅(H.D. Thoreau, 1817-1862)…等文學家、詩人之作，因此可知文學性的表達意涵在其作品中扮演著非常重要的角色，不僅成就了他作品內涵的完整性，更是滋養他心靈的養分，成為其創作時的精神依靠，同時因著他對文學的喜愛，更讓他找到了與傳統文人精神接軌的熱情，他曾仿效了蘇軾(1037-1101)〈臨江仙〉中「長恨此身非我有，何時忘卻營營？」的一聲長嘆，說：「靈魂總可以選擇自在飛翔吧？我直覺超脫這些束縛的最好方法，就是要離開，而且要切掉與周遭的聯繫關係，那怕一天也好。」⁸

山水對於吳繼濤而言，並不是因為視覺性的美景對他產生吸引力，而是長時間以來的學習與認知，內在有個傳統美學傳承的理由鞭策著他。因此儘管他的風景大多有寫生的底稿，不過在創作的過程中卻已經被轉化淬煉。他曾寫道：

「這樣對於一個不可觸及的地方所產生觀、居、遊的願望，原本就是傳統水墨存在千年所意欲歸處的桃花源，以繪畫的立意回溯到情感世界的母體，可以說是一種對傳統的復初。」⁹

他以絕佳的筆墨塑造能力，努力回到傳統的書畫脈絡，並以此做為基礎希望推演出個人或地域的風格特質，將對自然的內省以折射的象徵作為表現，展現當代知識份子與藝術家，面對生命的態度與質疑。

⁶ 引自吳繼濤水墨畫集《在世界之外的邊境·獨奏》序文，李思賢著，〈在島嶼的邊陲獨奏—吳繼濤山水意象的心靈投射〉，台中：月臨畫廊，2010，頁4。

⁷ 同註5。

⁸ 同註6，頁6。

⁹ 同上註，頁3。



如今，他的創作仍在不斷持續進展中，相信以其明確堅定的創作思維方向必定會在將來為自己在台灣美術史上豎立屬於自己的位階。



圖 24 吳繼濤〈躁動〉180x96cm，1998，水墨、宣紙



圖 25 吳繼濤〈荒原〉151x143cm，1998，水墨、宣紙



圖 26 吳繼濤〈山岡〉150x57cm，2000 水墨、宣紙



圖 27 吳繼濤〈晴〉45x34.5cm，2000 水墨、宣紙



圖 28 吳繼濤〈遙望孤嶼〉140x50cm，2009，水墨、宣紙



圖 29 吳繼濤〈荒山之夜〉95x50cmx2，2008，水墨、宣紙



圖 30 吳繼濤〈潮浪獨往〉147x77cm x2，2009，水墨、宣紙



圖 31 吳繼濤〈天地之怒〉184.5x96cmx3，2009，水墨、宣紙



圖 32 吳繼濤〈浮嶼曦光〉137x69cm，2009，水墨、宣紙

復古·觀幻

「現代的古畫」幾乎是所有觀看過潘信華水墨作品的觀賞者腦中會留下來的印象。1966 年生的他來自於台東縣太麻里，後來考上國立藝術學院美術系就讀，畢業後回到花蓮從事水墨畫專業創作的生涯，如今卻被破例以專業技術教師的資格，請回國立台北藝術大學美術系任教，暢言他的創作理念，影響眾多莘莘學子。在他的畫中，依稀可見古時中國山水畫青綠層密的設色，和圖示化的石塊、雲朵，與乍現不合邏輯的飛鳥、爬蟲，組織比例失當的山巒、圖象…等，分佈於畫面之中，顯現出一種不存在於現在或過去的怪異場景，同時紙張亦呈現出斑駁的古舊感，類似古代壁畫及賦彩山水的基底染色。例如作品〈面痣風景圖〉(圖 33)、〈當時明月在(二)〉(圖 34)、〈隔江練氣圖(一)〉(圖 35)、〈水中央〉(圖 36)、〈江山如此多嬌〉(圖 37)、〈雲深不知處〉(圖 38) …等，而這一切看似不太合理的畫面組合演出，卻正是潘信華所戮力經營的水墨畫創作，他曾自己提到：



「時空交錯的場景安排引發了觀者對生命過往的隨意聯想，形成一種『傳統』的斧鑿清晰可見，『現代』的刻痕顯露於畫中—觀看者彷彿新舊雜陳的閱讀一幅『現代的古畫』。」¹⁰

他不斷嘗試從自身所處的生活環境中，尋找新的題材、新的描繪手法，加以轉化融入畫面中，以期求取新舊之間的平衡。同時希望自己的作品兼具兩種特質：一方面，是在作品表現的技術或感覺上，製造斑駁的效果使其產生某種不存在於現在或過去的怪異場景，藉以喚起對過往事物的聯想。另一方面是，突顯一種距離感，使自己的作品與傳統的差異清晰可見，呈現出完全屬於自身所處時代的作品。因此他的創作經常與傳統保持若即若離的關連，除了擅長於將充滿古意的類水墨風格及自創的手工畫紙應用展現，更常在作品中融入其個人獨特的文化見解、視覺美感，以及心靈視界，體現其獨特的潘氏繪畫風格。所以吳超然亦在撰寫《台灣當代美術大系》時，認為潘信華作品中圖騰式的山水與多元複雜組合，「既有強烈裝飾意味、又富有馬格利特（Rene Magritte）與吳彬（晚明變形主義）的超現實組合，在台灣當代的水墨畫壇中可謂絕無僅有。」¹¹

當代水墨形式和內容上的變革與創新是當代水墨藝術的一個共性。潘信華的創作正好對應上時代潮流的精神，他以豐富的藝術邏輯與生活經驗，編織出屬於自己藝術面貌的創作效果，並藉由它與傳統間的曖昧與弔詭，深刻凸顯出畫家身處當下的時代感，在創作思路的轉折中發展出絕無僅有的個人風格，亦即在藝術生涯選擇上也如出一轍地走出自己的道路。



圖 33 潘信華〈面痣風景圖〉215.5 x 149 cm，2008，彩墨、紙本

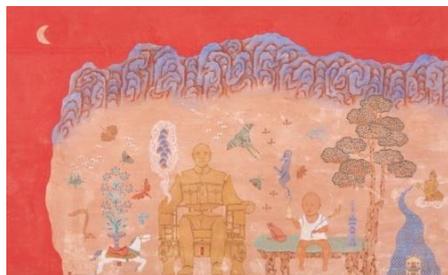


圖 34 潘信華〈當時明月在(二)〉184 x 114cm，2010，彩墨、紙本



圖 35 潘信華〈隔江練氣圖(一)〉135.5x202 cm，2011，彩墨、紙本



圖 36 潘信華〈水中央〉92x202 cm，2013，彩墨、紙本



圖 37 潘信華〈江山如此多嬌〉145x210 cm，2013，彩墨、紙本



圖 38 潘信華〈雲深不知處〉213x189 cm，2013，彩墨、紙本

¹⁰吳繼濤著，〈游離在時空交錯下的曖昧和吊詭—談潘信華繪畫中的當代意識〉
http://old.arttime.com.tw/exhibition/gallery/pansh/pansh_6.htm，2014/1/20 瀏覽。

¹¹吳超然著，《台灣當代美術大系媒材篇—水墨與書法》，臺北：藝術家出版社，2006，頁 80。

點畫·常民

民間信仰是常民心理結構中最深層、最隱蔽，同時也是最穩固的部分。它滲透到常民生活的每一個方面、每一個角落，具體的說，它滲透於常民賴以生存的生產活動中，滲透於人們的日常生活中乃至於滲透於傳統的習慣和道德觀念中，人們可以隨時感觸到他的各種不同表現形式，卻不一定能意識到那是受它的影響

。的確，雖然時代已經隨著科學技術的發達進入到了智識開發的普遍性年代，但是在台灣的現實生活中，依舊有許多人的生活習慣和常民生活文化保持著密切的關聯。不管是鄉間亦或是都會城市，每到節慶廟會總是可以感受到人們虔誠付出參與的熱誠，各種慶典活動的舉辦，不僅是對祖先神明的奉獻，更是團結穩定信徒內在精神的最佳治療劑。而透過這種對常民文化發展的不斷觀察與探討，正是 1960 年生的王源東水墨畫藝術創作的題材來源，大約是 1990 年代左右，王源東已經很明確的選擇台灣廟宇雕刻、民間藝術圖像…等，作為其藝術創作的養分來源，包括石雕龍柱、石獅、佛像人物、各式瑞獸、花草圖案…等，例如作品〈國泰民安〉(圖 39)、〈淨〉(圖 40)、〈八仙 I〉(圖 41)、〈三仙〉(圖 42) 運用理性綿密的點鑿方式以及準確的造形表現、光影處理和虛實形式，充分顯現出質感真實、樸厚典雅的民俗藝術畫風，成為水墨畫壇上的鮮明代表，這其中特別是點的表現技法是王源東作品中最具獨特性地顯現。因為過去「點」作為中國繪畫的表現樣式中，雖然經常出現，但總是以附屬的角色來呈現，依附於各式山水、人物、花鳥畫中作為輔助的功用存在，而王源東則是有意識地將其從配角地位，提升至主要表現，他透過點描積加的方法，藉由墨點的皴、擦、點、染，精密雕琢，將其所欲表現的圖像本質內涵靈性充分展現，雖有點雷同於大家所熟悉的西方點描派藝術表現，但事實上立意則又不同，因為「點」在其作品中是一種單純構築的元素，是一種以筆代刀，以點代皴的繪畫，作用像是挖出鑿入，呈現可以逼視的、不消褪的、經久恆常的圖像。¹²



圖 39 王源東
〈國泰民安〉
136x72cm，
1992，水墨、
棉紙



圖 40 王源東
〈淨〉
138x76cm，
1992，水
墨、棉紙



圖 41 王源東
〈八仙 I〉110
x65cm，1993，
水墨、棉紙



圖 42 王源東 〈三仙〉76x138cm，199，7 水墨、
棉紙、草紙、金、銀粉

¹² 王源東著，《常民文化再現—王源東繪畫創作論述》，台南市：翰林出版事業股份有限公司，2006，頁 70。



近年來其作品，則更進一步在主題內涵的表現上，融入更多的思維想法，並且運用了類似超現實的蒙太奇手法，將不同時空邏輯的圖像加以並置，隱含暗喻對各項人文議題的關懷，突破早期將廟宇、民間藝術圖像…等直接造境的階段性表現，例如作品〈寄語〉(圖 43)、〈通道〉(圖 44)、〈天數〉(圖 45)、〈付託〉(圖 46) …等，將信箱、請勿停車標示、骰子、撲克牌、麻將…等邏輯上不相關之圖像強行置入傳統廟宇、神像雕刻中，巧妙地營造新的作品意涵，喚起觀賞者重新解讀作者賦予作品的隱涵立意，同時亦藉此立意拉近了創作者、作品與觀賞者，三者之間的現實生活聯繫。

王源東是個腳踩泥土，認真生活的「莊腳仔仔」，鄉土性在其畫中，自然流露，他用畫筆鋪陳人生經驗，以畫紙敘述生活情懷，對他所熱愛的土地表達出關懷，製作出感人的「真、善、美」藝術感染著社會人群，同時，他更是現任長榮大學書畫學系的水墨畫教授，相信在其引領之下，勢必亦將對台灣水墨畫壇的學子產生不可限量的影響。



圖 43 王源東
〈寄語〉126
x66cm，
2001，水
墨、棉紙



圖 44 王源東 〈通道〉106x
76cm，2001，水墨、棉紙、壓
克力顏料



圖 45 王源東 〈天數〉62x72cm，
2001，水墨、棉紙、壓克力顏料



圖 46 王源東 〈付託〉106x76cm，
2002，水墨、棉
紙、壓克力顏料

理性·逆向

對於物象的視覺藝術表現，中西方在整體認知上向來有著不同程度的差異，西方尚實，重視物質真相的表達，崇尚科學，重視分析；中國尚虛靈，重視精神層次的表達，輕科學，不重視細節的分析。因此反應在藝術創作的表現上亦形成了截然不同的成果，西方著重於所謂的「擬像」式表現，而中國則以「擬真」來證驗。造成這種巨大的差異實因西方繪畫專注於表達眼睛所見到與思維所分析到的物象世界，中國的藝術家則主要在於呈現一種內在心境的自然狀態，亦即「理趣」的追求。陳建發則綜合兩者之長，認為強調事物的準確性和合理性是一位藝術家必須具備的修養之一，因此其創作長期以來從「察物」的角度探尋「理」的奧幽，揣摩大自然四時風雲變化，並深入研究自然物象與筆墨的關係，從大自然固有形態中挖掘「理法」以尋求新的語言，或原創新的技法。採取精細描繪的技法重塑水墨畫的表現語言，希望給觀者帶來的不只是技巧的高度發揮，而能更進一步傳遞人與人之間的品味、默契、現象、美學與美感的共感和共知。

而審視陳建發的創作學習歷程，主要來自於臺南師專時期的國畫社蒙養，受到社團指導老師蔡茂松（1943 - ）啟蒙，進入傳統山水畫領域及筆墨的訓練，紮下日後創作的基礎能力。爾後，轉益多師，向黃才松（1951 - ）老師學習請教寫生造境的美感營造，奠定更上一層樓的實力，同時在不久之後，進入台灣師範大學美術研究所攻讀碩士學位，受到鄭善禧（1932 - ）、羅芳（1937 - ）、袁金塔（1949 - ）…等



諸位老師的觀念指導洗禮，成為其轉型進入當代水墨畫創作領域的關鍵所在。研究所畢業後，從國小教師轉換跑道進入東方技術學院美工系擔任教師，歷經一段沉潛時光，後又轉任台南大學美術學系擔任教職，並於近期取得台灣師範大學美術研究所博士學位。期間，創作觀念多所成長，逐漸形成現今為人熟知的創作樣態（以枯葉為題材的新黑白水墨畫探索）。融入文學意涵、設計性思維、類平面化概念、蒙太奇構成…等，諸多當代藝術的創作觀念，創造出屬於自己的繪畫風格。

至於作品的演進，除了早期的基礎鍛鍊外，最具轉折的便是 1996 年研究所時期開始的〈荷的生命組曲〉系列（圖 47）創作，此系列作品跳脫過往傳統的寫生造境表達，開始置入了蒙太奇的圖像強加組合手法，有別於當時的水墨畫壇潮流，讓觀賞者產生新的思維意涵，同時更因表現手法捨棄墨韻淋漓的傳統筆墨技法優勢，改用精細描繪的方式，詳細呈現枯荷葉的肌理、質感和量感，亦成功地營造了新的視覺效果。其後，基於創作實驗觀念精神的探尋，陳氏曾回歸風景寫生造境的創作，但不同於過往的是，此時期的水墨畫風景表現，是有意識的主題選擇，例如：〈竹〉系列（圖 48）、〈海岩〉系列（圖 49）、〈海邊的木麻黃〉系列（圖 50）…等，刻意以單一題材為主題，並捨棄其餘的圖像搭配，營造更純粹的景物畫意境，挑戰自我的創作表現潛能，同時也顯現出其不流於俗的理性創作思想。

而經由上述創作經驗的累積，近年陳氏更進一步將其熟知的創作題材—荷，以逆向思維作為創作的介入端點，重新探索水墨畫的黑白表現新可能，企圖在壓抑筆墨表現技巧的操作之下，開創不同於過往的水墨畫黑白表現樣貌，於創作理念上先設定與傳統水墨畫的黑白表現拉開距離，著重於對墨分五色的審美疏離、邊界思維下的極致黑白概念、黑白畫面的重新建構等觀念做探討。再經由類平面化、設計性，以及畫面圖像解構、嫁接等創作模式的介入，將墨的黑白層次表現簡化至單純的形式美感，在視覺形式元素上淡化了被塑造的物體的體積結構，以及運用留白與黑色濃墨的平塗，製造畫面背景與部分圖象無窮的深度空間壓縮整平，將三維空間壓扁為近乎「剪紙」的二維平面上，使畫面充滿了一種非再現的裝飾感，以追求色彩裝飾意味和現代視覺感受。同時藉由設計手法的觀念，將黑白畫面做分割、並置的重新安排，展現不同於以往的黑白結構關係與視覺新樣態，達到以新黑白表現豎立水墨畫創新的差異性目的。至於創作技巧的運用，更刻意以理性的操控來呈現筆墨在低度變化的壓抑狀態，藉由精密而細微的描繪刻畫，巧妙準確處理層次，取得作品在有限度的揮灑空間中的最大表現能量。如此，雖然因為規範性的藝術傳達限制難免造成其作品中豐富性效果的減失，卻相對的營造了細膩的變化氛圍。同時，無形中製造了另一種異於傳統筆墨情調的黑白新意象，轉換了水墨畫語彙的習性，此系列作品（圖 51-54）亦成功地在現階段為其創作豎立出明確的個人獨特性風格。



圖 47 陳建發〈生命組曲三〉140x76cm，2009，水墨、紙本

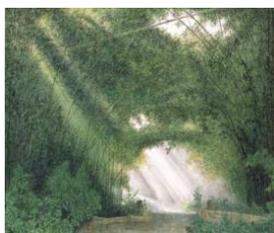


圖 48 陳建發〈日曙〉1079x0cm，2001，水墨、紙本



圖 49 陳建發〈海岩八〉90x45cm，2008，水墨、紙本



圖 50 陳建發〈雙春海邊的木麻黃二〉90x90cm，1999，水墨、紙本



圖 51 陳建發〈靜夜〉120×90cm，2012，水墨、紙本



圖 52 陳建發〈夜語〉137×137cm，2011，水墨、紙本

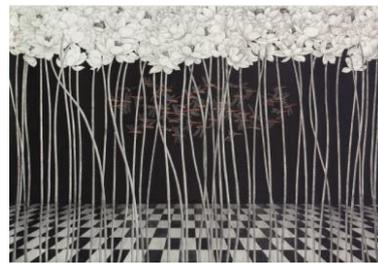


圖 53 陳建發〈時空·繁衍I〉133×90cm，2013，水墨、紙本



圖 54 陳建發〈涅槃〉179×90cm，2013，水墨、紙本

清新·高雅

畫面乾淨典雅，一直以來是觀看沈政乾作品後所無法忘懷的印象。儘管近年來他以描寫鄉間不起眼的破敗角落與社會底層的流浪漢弱勢族群而完成的「鄉土邊緣題材」系列和「底邊族群題材」系列，作為其取得博士學位的代表作品，我們仍然不難從其作品中發現上述的特質。透過質感細緻的絹、蟬翼宣等媒材作為水墨畫表現的承載，再施以道地的傳統工筆畫技法，小心翼翼鈎線、造形、層層敷染、色彩經營調控…等繁瑣步驟，是沈政乾再熟悉不過的表現方法，也是他長久以來所堅持的水墨畫美感表現取向來源。這類作品我們可以找到〈褪色的記憶〉(圖 55)、〈濃香倚殘瓦〉(圖 56)、〈流浪漢悲歌〉(圖 57)、〈生命殘曲〉(圖 58) …等等，乍看確實如作者所言，是一種處於邊緣，甚至是不太被關注的非主流表現主題，同時在題材表現上亦可能因其所扮演的角色特質，容易誘使創作者以負面的美感氛圍作為作品的創作呈現。但是很微妙地，當觀賞者觀看上述作品時，除了感受到從作品主題本身所傳達出來的苦澀意涵之外，另一股強烈的感覺則是從畫面直襲而來的典雅氣息，柔和、靜謐、妥貼，無形中顯現了創作者潛意識中對於藝術創作的美感表現追求，沈政乾即曾在其博士論文的研究目的中提到希望「藉由平淡之邊緣題材，企圖營造清淡樸雅之畫境，並傳達孤寂蕭瑟之氛圍。」¹³，而這也正是沈氏長久以來成功地塑造其個人藝術創作特質所在。

此外，相對於博士班時期的作品而言，更值得一提的是，碩士班時期沈氏亦曾對水墨畫的表現開創，有過精彩豐富的探索，並且留下一系列成熟的代表性作品，諸如：〈生之困系列〉(圖 59)、〈另一種無奈〉(圖 60)、〈褪色的城市〉(圖 61)、〈落寞的一刻〉(圖 62) …等。這一階段作品相較於前者而言，事實上更具時代性的開創意涵，特別是 1995 年取得台灣全國美展第二名之作品〈夢裡民主魂〉(圖 63)，更是當時水墨畫壇表現風貌上分嶺的里程碑，因為在此之前台灣水墨畫的表現風格，除了山水、花鳥、人物等傳統類型外，大部分仍舊以鄉土寫實或是寫生造境的表現為主，畫面圖像安排基本上尚以正常邏輯分佈，但沈氏此作卻開始嘗試將類似西方超現實主義的圖像強加組合手法顯現，有別於當時的時代潮流作法，令人有耳目一新，同時亦無形中引導了部分台灣水墨畫的創作發展走向，形成今日我們常見的水墨畫蒙太奇組合風格。

回顧沈氏的繪畫養成脈絡，事實上相近於前一位創作者陳建發，其兩者皆是啟蒙於臺南師專時期的

¹³ 沈政乾著，《邊緣·漠視—荒蕪意象之水墨創作研究》博士論文，臺北：台灣師範大學，2013，頁 6。



國畫社團，並且於後來陸續進入臺灣師範大學美術系研究所及博士班就讀並取得創作理論博士學位，具備了相當完備的創作學養，而今各處於不同的崗位上，擔任教學領航者，相信從他們先前累積的專業能量，將有助於台灣水墨畫未來的發展與開拓，且請讀者們拭目以待。



圖 55 沈政乾
〈褪色的記憶〉136x
68cm，2011，
水墨、紙本



圖 56 沈政乾〈濃香倚殘
瓦〉120x90cm，2011，水
墨、紙本



圖 57 沈政乾〈流
浪漢悲歌〉136x
68cm，2013，水
墨、紙本



圖 58 沈政乾〈生
命殘曲〉180x
90cm，2013，水
墨、紙本



圖 59 沈政乾〈生
之困系列 I〉126x
86cm，1996，水
墨、紙本



圖 60 沈政乾
〈另一種無
奈〉140x
70cm，1995，
水墨、紙本



圖 61 沈政乾
〈褪色的城
市〉210x
90cm，
1995，水
墨、紙本



圖 62 沈政乾
〈落寞的一
刻〉210x
90cm，1995，
水墨、紙本



圖 63 沈政乾
〈夢裡民主
魂〉210x
90cm，1995，
水墨、紙本

傳承與演繹

經過上述介紹，我們應可大致了解八位創作者的學養過程及其初步的作品面貌，同時藉由作品的觀看，亦能感受到每位創作者的作品獨特性風格與價值，更可貴的是此批藝術家的作品幾乎已脫離生澀的探索期，進入到了成熟穩定的個人特質階段，人人具有縝密的創作思維與熟練的創作技巧，足以作為後學者的學習楷模。但為了更深入地探討此八位藝術創作者的創作面向與時代性的連結關係，將在下文以表格方式呈現他們在創作觀念、實踐上的作為。



〈表一〉八位藝術家創作類型分析（陳建發製表）

出生	姓名	創作題材元素	創作表現形式	創作意涵	創作類型
1964	莊連東	自然景物、園林、動、植物、民間傳統圖像…等。	傳統墨繪結合異質媒材多元表現，如：蠟筆、清潔劑、噴漆、漿糊…等。另外也有燒烙、映襯、裱貼等手法。	多面向關懷，包括：對大自然的感懷、空間轉換、生命現象與法則探討、圖像寓意批判、土地關懷、以及單一題材的創作討論…等。	意象組構與跨界域的融合。
1965	李君毅	自然風景、山水、人物、植物圖像…等。	格式化畫面處理，再以細小軟木塞代筆拓印寫實圖像畫面、並做主觀的圖像並置結合。	借用自然景和物作寓意表現，對社會、環境或政治、生命的部份指涉。	新語符與意象組構。
1966	陳炳宏	嬰兒、老人、青年人、以及民間宗教信仰圖像…等。	傳統寫意筆墨技法結合重彩肌理營造。畫面形式常以「平化」、「複製」、「分割」、「拼貼」…等手法顯現。	借用傳統中國哲學中儒、釋、道，對「生命」與「自然」的思想特質和台灣社會底層弱勢族群的生命尊嚴進行關懷。	采風人文寫意與意象組構。
1968	吳繼濤	山水、島嶼圖像。	傳統筆墨技法的深刻經營。	傳統美學觀念傳承的顯現。	新文人寫意水墨。
1966	潘信華	傳統復古山水、現代人物、飛鳥、爬蟲圖像…等。	仿古畫肌理營造與工筆重彩結合。	利用傳統繪畫風格的借喻以及與自然環境接觸的經驗，製造作品新舊之間的平衡和傳統語彙再生的疏離與趣味。	新文人與意象組構。
1960	王源東	常民信仰、民間廟宇雕刻圖像…等。	點畫、暈染為主。運用虛實、對照、暗喻、類比、諧音等手法進行主觀圖像構成。	從圖像學的角度切入，對本土意識、人文進行暗喻關懷。	鄉土采風與意象組構。
1965	陳建發	自然景物、植物圖像…等。	寫實描繪、工筆、寫意三者技法結合。融入設計性思維的主、客觀畫面經營與圖像組合。	生命、生態意涵的隱喻探討，與逆向創作思維的實踐。	自然寫實與新語符意象組構。
1961	沈政乾	自然景物、花鳥、人物圖像…等。	傳統工筆、寫意技法為主，輔以少數特殊技法經營。	純粹美感顯現與對社會現象的感知關懷。	寫景造境與意象組構。

回觀台灣戰後的水墨畫藝術教育發展，主要重點仍在於當時的臺灣師範大學與國立台灣藝專美術系的教學傳承，而上述八位創作者可以說皆是此兩種系統延續演繹下的第二代佼佼者，在一定程度上承襲了良好的傳統水墨畫創作基礎，同時更因時代精神的演進，社會自封閉走向開放，促成水墨畫走向創新價值的需求，形塑了他們能往自我風格發展的時代契機，而建立起每人的水墨畫作品風貌。再者，經由（表一）的分析，亦發現到事實上很多現今年輕世代所執行的水墨畫表現樣貌，皆受到此八位創作者的影響，這部分可從近年來由長榮大學所發起的台灣大專院校美術相關科系學生水墨畫作品聯合展出中窺得堂奧，該項活動已經連續辦理了六屆，每年由原先參予的十四個校系、所不斷擴增，至今已幾乎囊括



全臺的美術院校，而從展出的作品中觀察，儘管表現議題及取材各自不同，但不難發現「意象組合」的手法是大部分學生喜歡使用的經營模式，因此足以說明他們所受到上述中生代教師的影響。但是對於學生所受到的學習影響及進一步分析，則因限於篇幅，無法在此論文中詳細論述，將來有機會將另篇詳述探討。而現階段台灣的水墨畫藝術創作受到強調當代藝術氛圍的感染，自我原創性與表現性的強力展現形成了普遍性的價值，上述八位創作者則皆具備了這些特質，相信從他們身上不僅可以窺得其個人的藝術魅力，同時更可作為探看台灣未來水墨畫發展的前測站。

結 論

藝術創作的發展總有其軌跡可循，不管是從東方或西方藝術史的記載，皆能讓後人得以清楚的窺看整個創作橫向與縱向的演進歷程。台灣水墨畫的發展歷史亦然，在歷經了多波的衝擊、碰撞與融合之後，已然走向了自我的表現樣貌，形成了有別於早期源自於中國大陸中原系統傳統風格外的多元面貌與獨特性價值，並且亦和現今中國大陸正在運作的水墨畫發展有很明顯的差異。而這樣的多元樣貌，事實上也很難以任何一個框架來限定它，只能以更大寬容的角度和視野來包容它。本文所選介的八位創作者，就個別角度而言，每個人皆具備了各自的藝術創作風格，但就藝術的整體發展方向而言，更是此種多元特質精神顯現的縮影，且相信這種多元特質精神未來亦將繼續在台灣的水墨發展史上生根展延，成為不可抹滅的基礎命脈。

(本論文曾於 2014 臺灣南方墨藝學會創作大展專輯出現)

參考書目

一、中文圖書

王源東，《常民文化再現—王源東繪畫創作論述》，台南市：翰林出版事業股份有限公司，2006。

吳超然，《台灣當代美術大系媒材篇—水墨與書法》，臺北市：藝術家出版社，2006。

二、博士論文

沈政乾，《邊緣·漠視—荒蕪意象之水墨創作研究》博士論文，臺北市：台灣師範大學，2013。

三、作品集

王源東，《莊腳囝仔話鄉情—王源東水墨畫集》，臺南市：閃亮文化出版社，1997。

王源東，《常民文化再現—王源東水墨畫集》，臺南市：翰林出版事業股份有限公司，2006。

沈政乾，《沈政乾作品集》，臺北市：藍紫文化事業有限公司，1996。

沈政乾，《沈政乾作品集》，臺南市：天晴文化事業有限公司，2011。

吳繼濤，《無盡的荒巖—吳繼濤水墨畫集》，臺中市：靜宜大學藝術中心，2000。

吳繼濤，《吳繼濤水墨畫集—在世界之外的邊境·獨奏》序文，李思賢著，〈在島嶼的邊陲獨奏—吳繼濤山水意象的心靈投射〉，台中市：月臨畫廊，2010。

陳炳宏，《陳炳宏水墨人物創作集》，臺南市：陳炳宏，2002。



世代傳承—從台灣藝術學院美術系中生代水墨畫教師
創作風格管窺水墨畫的未來可能發展

莊連東，《莊連東畫集》，臺中市：柏林藝術 松柏藝術中心，1994。

莊連東，《莊連東繪畫創作集》，臺中市：印刷出版社，2000。

莊連東，《圖像演繹—二〇〇九莊連東水墨畫創作集》，臺中市：臺中市文化局，2009。

四、網路資料

http://blog.artlib.net.tw/author_page.php?act=view&ename=laindung，2014/1/10 瀏覽。

Arttime 藝術網：李君毅創作世界 <http://old.arttime.com.tw/artist/leecy/03.htm>，2014/1/10 瀏覽。

安懷冰，〈殘花與孤嶼—讀吳士偉、吳繼濤水墨近作有感〉，

<http://sincewell.blogspot.tw/2008/11/20081101-1130.html>，2014/1/15 瀏覽。

呂東熹，〈從島嶼尋找自己、也同時面對我們的處境～ 吳繼濤的水墨創作〉，

http://wusanlien.org.tw/02awards/02winners34_e01.htm，2014/1/15 瀏覽。

吳繼濤著，〈游離在時空交錯下的曖昧和吊詭—談潘信華繪畫中的當代意識〉

http://old.arttime.com.tw/exhibition/gallery/pansh/pansh_6.htm，2014/1/20 瀏覽。

