

第二章 現代水墨畫的發展

第一節 現代水墨畫的特質與風格

既名為「現代水墨畫」，想當然著意在強調繪畫藝術的創新和感應時代精神上而來。經得起時間考驗的上乘藝術作品，皆是具備獨創性與反映時代精神的，這點中外古今皆然。自二十世紀初，傳統水墨畫在西方美學與現代繪畫 - 抽象風格東漸的強大衝擊之下，就有革新之議。然則何者為新？何者為舊？去蕪存菁之間，也存在諸多爭議。如徐悲鴻（1895-1953）強調由「寫生」入手，冀圖為已僵化固著的傳統中國繪畫符號注入新的活力。他主張「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之」。如圖（一），愚公移山一圖，題材上雖出自傳統寓言，但在人物造型與質量感表現上，已明顯看出經由素描入手的速寫是來自西方的影響。



圖一：徐悲鴻《愚公移山》

六十年代抽象表現主義盛行，更有從抽象理論引入，而另闢蹊徑者，此即為「引西潤中」！六十年代美國抽象表現主義大將波洛克（Pollock Jackson, 1912-1956）則仰賴自動性技法，將人在創作的行動中解放出來，如果沒有潛意識的奔馳及創造意象之知覺意識之自由化，將難以企及。他們認為創造的使命在於主觀的衝動及與材

質之交融¹。



圖二：波洛克《一體 (One)》1950 油彩 269.2x532.5 公分 紐約 現代美術館

這種「可控制與不可控制之間」的材料流動性，轉換成水墨，只要充份掌握水墨的流動性與層次性，則可得天然之趣。中國人的宇宙觀是自然的，重「意趣」，講「心性」，重「筆墨」，結合時代思潮的改變，以「自由思考」和「獨立判斷」的態度，亦可充份傳達東方精神的藝術特質。

如圖三，筆者創作的黑白平版畫《崩解 - 錯焦》一作。雖然筆者採取的是版印媒材，但是援引「可控制與不可控制」的材料流動性，試圖以碳粉的濃淡、疏密與層次性，創作出「天然之趣」，捕捉水墨畫「虛實相映」的情感內涵。

因此，筆者認為現代水墨畫至少必須具備



圖三：王振泰《崩解 - 錯焦》
黑白平版畫，2004，局部

¹ Eddie Wolfram 著，傅嘉琿譯《拼貼藝術之歷史》(台北市：遠流出版社，1992)，p.199

下列三特質：

一、獨創性：反抄襲、反摹倣、重批判、重思考，能表現繪畫藝術「原創」；這就是藝術的「創作精神」。

二、民族性：所謂「同中求異」，吾人不需崇洋媚外，亦步亦趨，現代水墨畫在表現內容上，仍要反映地域性的生活格調和民族特質，而不應人云亦云。特別是筆墨「溫潤厚實」的精髓，尤應切實掌握。

三、時代性：作品反映現實的生活環境，創作者生活呼吸在當下，自應在作品中呈現出時代的特性。如「複製」的擬像，「真實」的質疑，或「生活速度」相對於「土地環境」的辯證等。

而「風格」，則是經過比較而存在的現象。由於台灣在八十年代以後，藝術創作可說是東西並陳，百花齊放。現代水墨畫在表現精神上，即對現代社會的各種現象有充份的反映。包括抽象化符號的出現，環境議題的發展，個性化的自由發揮，因此筆者認為這種「風格」化的發展，仍處於未確立的模糊階段。何時台灣出現明確的「現代水墨畫」風格，仍有待創作者探討與辯證。

第二節 現代水墨畫的形式與內涵

「意境是心靈、思想的流露，而氣韻必透過意境方能向外顯露。」² 中國繪畫的內涵，在於表現抽象的空靈意境，所謂「至大無外，至小無內」，既可胸羅萬象，也可微觀宇宙。

而西方繪畫的本質則是對外在視覺空間的科學分析，所以著名於畫史者，往往成就一種新的技法（如遠近透視、空氣透視、點描

²曾昭旭，〈論道家美學中的「道」境界與虛靈〉，《東方美學與現代美術研討會論文》，台北市立美術館，民81年，p.255。

等)；然而，中國山水畫本質上卻是對內在心靈空間之描述與反省，所以最後呈現的，往往為一種人文情調（如老辣、古拙、飄逸）。一旦我們了解這種形式與內涵上的差異，就可以體會方法與形式上的細節，只是心靈意識外現的表象，追求到極致，已難將對象（自然）與心靈（意識）區分，而是對內在生命漫長無盡的追求。所以塞尚（Cezanne Paul, 1839-1906）才說：「藝術對於我來說，只不過是一種生命的冒險罷了。一切呈現在畫面上的事物，不論是一筆一劃，它並不是色彩或筆觸，而是屬於我整個內在生命的冒險。」³在深邃的心靈意識與無邊寬廣的大自然之前，摒除現象性的方法與形式之再現，而直達徹底的精神性的表現。回頭來說，現代水墨創作之表現就是在於豐富的情感內涵與形式變化層次吧！

第三節 現代水墨畫時代性的背景

視覺藝術是人類整體文化的一部分，隨著社會環境、時代氛圍與創作者個人成長因素的不同，自然會反映出當代地域文化的各個時代特質，其發展不能自外於當代社會的背景或時代演變的脈絡而孤立地存在。例如農業社會，由於文人士大夫位居社會的高層，所以「書畫同源」的意識幾乎佔據了傳統水墨畫界，用來表達士大夫的品味風骨。除了極少數大家之外，大部份作品風格流於樣式化或符號化，陳陳相因。其中反映的，正是農業社會緩慢的生活步調與繪畫品味的走向。

今日現代水墨畫的創作者，位處於多元變動的後現代環境中，感受到創作的時代性影響尤為劇烈。個人主義的盛行，必然引導創作者更加重視自我實現與創作的主觀詮釋。繪畫風格的追求與建構，已然成為當務之急。無論現代水墨畫的創作者，是取景於自然的再現，或

³彭明輝，《國畫之精神與內涵》，（中華民國國畫學會，民81年），p.34。

是抽象形式的抽離現實，任何創作形式的挪移或切換，就是風格（style）的摸索與實驗。探索的主題，包括環境的關懷或社會議題的呈現，反映創作者對時代性內容的批判或見解，表現的技法則更為多元，拼貼、綴合、並置，各種自動性技法，如流動、潑灑、燒灼等，自由多元而充滿個人獨特的表現語彙，多有所見。

然則究竟有那些因素成為後現代社會顯而易見的參考背景呢？容筆者以下列三個面向加以切入分析探討：

一、「複製」的面向

大量的複製已成為現代社會視而不見的常態，無論物質文明中的食、衣、住、行，抑或精神文明中的眼、耳等感官享樂，「模組化」都是工業社會極致力量的呈現與象徵。人類已然接受並習慣這種帶有複製性的物質時代。後現代的藝術創作者已敏銳地覺察到這股龐大的力量，巧妙地將現代科技的生活感與藝術創作結合，揭示「情感」在重複而又重複的生活中如何尋求精神寄託的桃花源。在西方，六十年代美國普普藝術大師安迪·沃荷（A. Warhol, 1928-1987）就利用現代網版印刷複製的便利，大量印刷一些日常生活常見的影像。如將著名影星瑪麗蓮夢露印在畫布上，或將罐頭放大，印在紙上重複的排列呈現，造成一種似乎流行而又親近的印象。殊不知大量物象的複製，以情感觀點來看，正是規律、重複的消極接受。藝術固然藉此進入生活，但藝術也因此俗不可耐，潛意識中接受的資訊，有一部份是片段的、零碎的，看上去似乎真實存有，實則看得到摸不到。只要試想有幾人真見過瑪麗蓮夢露，就可以理解真實與複製之間的距離了。



圖四：安迪·沃荷《瑪麗蓮·夢露 (Marilyn Monroe)》1967 畫布、油彩 各 92x92 公分 科羅拉多州 私人藏品

如圖五，《大地之歌》，筆者應用類似水漬狀的肌理複製了大地流動的表象，並且刻意規律重複地並排出現，意圖製造一種片段而零碎的視覺效果。只在正中央稍微點出渺小的人物頭像，暗示這種真實與複製之間往來流動的混沌不定。



圖五：王振泰《大地之歌》併用技法，2005，局部

複製又複製的「擬像」，經由四通八達的電子媒體在極短的時間內進入吾人的感官、吾人的生活、打動人心、泌透骨肉，而卻又使人不自覺地接受。布西亞 (Jean Baudrillard, 1929-) 在《擬像》(Simulation) 一書 (Baudrillard, 1983) 便指出這種「影像」與「意義」間的游離性與疏離性；成為「擬像」

的現象。⁴

「擬像」的形成及演變有四個階段：

1. 它反應了基本的現實。
2. 它戴上一層基本面具，面具開始曲解了這個基本現實。
3. 它的面具使基本現實消失。
4. 它與任何基本現實都不再有任何關係。它是完完全全的一個擬像。

當圖像意義隨著每個視聽大眾的認知變得流轉不定；那麼圖像的意義便不再是定型了的。由於這種游離性與疏離性嚴重地泯滅真實與複製之間的距離，由於不適當的依賴和過份信任媒體訊息，使創作驚覺到意象可能部分已崩解成不相關連的片段，現實被擬像化了，原作的質感悄然被複製的擬像取代。

羅森柏格 (Robert Rauschenberg, 1925-)或許是第一個認識到文化與歷史差異，已然不再存在的藝術家。他也是第一個「後現代」藝術家，不再區分「大量複製的意象」與「獨一無二的手工模擬再現意象」(歷來的藝術活動，都是依靠這一點來產生與眾不同的特色)，是他首創以模仿複製的方法，把不同歷史階段意象混合在一起，使得經過「模擬再現」的意象之間，在一個沒有透視背景的單一表面上，相互銜接。⁵



圖六：羅森柏格《床 (Bed)》1955
結合繪畫 188x78.7 公分
紐約 私人藏品

經由「複製」，欣賞者「看山不是山」，必須懂得只把影像當作影像看，而不會把影像看成影像中的人或物本身，亦即不能把符號與符

⁴謝鴻均，〈後現代藝術欣賞之道〉《廿一世紀視覺藝術新展望國際學術研討會論文集》，p.711。

⁵Steren Henry Madoff《繪畫中的後現代主義》，羅青譯，(台北市：徐氏基金會，1987)，p.5。

號所代表的「實物」混為一談。「寫實」的觀念在此已經改觀。⁶

現代水墨畫的創作者，如何反映這種複製的時代面向呢？由於版畫創作天生帶有複製性格，筆者於研究期間即不斷思考與引用「拼貼」與「印刷」，經由追尋最能充份傳達繪畫性的平版畫效果，就是流動的碳粉與堆砌的汽水墨效果，結合傳統水墨各種乾托、濕托的裱褙程序，「拼裝」各種自然界的基本元素，如木、石、水、土等，將水墨意象與強烈流動意識的版印肌理銜接在單一平面的水墨畫面中。如作品「時間之河」(圖四十八, p.44)與「光陰」(圖四十九, p.46), 做平面、片段而破碎造型的眾生面像，巧妙地穿插以帶有流動空間的空白區塊，綴以象徵大地環境元素的水、石，已經將「複製」、「拼貼」與「印刷」，充份融入現代水墨畫，而保留了水墨「溫、潤、厚、實」的況味。

二、「真實」的面向

班雅明 (W. Benjamin, 1892-1940) 在一九三六年「機械複製年代的藝術」一文中，曾討論真實性 (authenticity) 的理念做為作品原創性的必要條件。也就是說，原創性成為機械複製年代最令人關切的問題，因為它似乎是決定一件物品能否成為藝術品的要素。而當機械破壞原創性的神韻時，它也影響觀眾對一件作品的接受。⁷

在一片訊息數位化的資訊年代，「真實性」的定義可能早已模糊，或者吾人可以質問：什麼才是「真實」？網路世界中無奇不有，千變萬化的虛擬特質，除了模糊「真實」與「幻想」之間的隔離，也提示了真實世界的沒落。在這個虛擬的世界中，真的被當成假的⁸，假的被當成真的，藝術工作者在創作中反映時代的特質，就應該真實表達自身存在的情感，和人與自然環境互相依存的狀態。

⁶呂清夫，《後現代的造形思考》，(高雄：傑出文化，1996) p.181。

⁷許靜月，〈杜象與觀眾 邁向修訂的接受理論〉《廿一世紀視覺藝術新展望國際研討會論文集》，p.630。

⁸筆者曾拾獲手機乙支，欲歸還主人卻被誤以為是詐騙集團，哭笑不得。

在筆者的創作思考上，存在主義的藝術觀提供了我一個參考的脈絡。存在主義所關心的中心議題，正是人存在於世界的過程中，所遭遇到的各種現象與問題。由於人生存於世界而與真實世界發生的種種關係，成為藝術家創作的靈感來源，使得藝術家有明確的動機去從事各種類型的藝術活動，並將藝術作品當作個人真實自我顯現的重要途徑。通過人對「在世過程」的自我顯現，藝術家真實呈現了在世過程的際遇，闡述個人的親身經驗。存在主義表達一種對世界不滿、與當時社會價值觀衝突，被社會忽略所引發的煩悶、恐懼、孤立等情緒反應，藉此揭示了存在的真義，發掘了「存在」作為「存在」的本真結構。

海德格（M. Heidegger 1889-1976）以「此在」來強調「存在的意義」的自我揭示和自我展示的重要性。「此在」就是生存於世界中的人，他能自身的存在發問，並能自我領悟自己的存在的存在者，一切「此在」就是世界中的存在，人的存在是在其「在世的存在」自我展示的⁹。

「存在」以海德格的觀點來說，就是「在此時此地」，就是「我的存在」，是個人的具體存在的代名詞。那麼個人的存在又是什麼？他應當是一種不斷由自身提出發問，是自己不斷進行衝擊的意向，它是積極、主動的。「此在」的基本特質，是他能超越自己、超出自己，是一種使自己趨向於個人的真實，以達到創作狀態的真誠情感。

藉著存在主義藝術觀對個人經驗的闡釋，存在環境的探索，生死無常等議題，明確地加入筆者水墨畫的創作方向中。含蓄地點出人性的根本與外在世界的虛無。人與生活的剝離，人性與物質對應的「荒謬」，種種悲觀、焦慮，反映出這個時代變化，生態環境的變遷、科技

⁹張青峰，〈由藝術信念的觀點探究繪畫創作教學〉《廿一世紀視覺藝術新展望國際學術研討會論文集》，p.411。

發展等背景問題。

例如在作品「大地之歌」(圖五十七, p.62)中,渺小的人類被一片混沌流動的虛無氛圍包覆,顯得渺小無助,真實地呈現筆者對人類自身存在的看法。土地與被砍伐的樹木相對說明人類對生存環境的過份利用與壓榨,經由作者內在創作情感不斷地蘊釀,遂提出對於「大地」無言反抗的批判性質疑。

三、「速度」的面向

在後現代的社會中,「速度」已然成為競爭生存的資本。快速的移動、快速的生產、快速的行銷與快速的消費,架構出物質文明的表象。這種全球化的地球村時代,通訊與資訊仰賴速度的高度發揮,無遠弗屆的網際網路更是速度高度地依賴者。生命的速度經驗是相對的心理感覺,而非絕對的數字計算。資訊的大量流通使感官生命忙碌異常,卻使精神、心智或情感在意識底層如同一頁頁的網頁般,被切割成片段而且毫無因果關係!

「第三波」的作者社會學家托佛勒(A. Toffler, 1928-)形容這個時代是「超工業時代」。根據托佛勒的說法,資訊時代屬於人類文明發展史上的第三波。不同於三百年前的工業革命,人類認為時間呈絕對的、規律的,資訊時代的時空觀念不是直線的穩定地往前,而會因測量的位置不同,得到不同的結果。¹⁰他又舉例指出,現代人看報是漫不經心,跳著看的,這種心態之出現便是所謂「彈片文化」。

彈片文化附和著現代零碎、片段的時空特質,發展出以不按牌理出牌的拼貼和重組。¹¹後現代藝術創作往往顯得如彈片一般,正是來自這種時空觀念的不同。「時間」和「速度」遂成為消費的一部份。這種相對的時間觀念,使人類對生存環境產生疏離漠視。從而連藝術創作

¹⁰呂清夫,《後現代的造形思考》,(高雄:傑出文化,1996),p.7。

¹¹同上注,p.9。

都擺脫不掉商業化的誘惑。

為了反映現代水墨畫在時代性中的「速度」面向，筆者無論在平版畫創作或水墨畫創作中，大量利用拼貼的形式，將具像的人工物融混在無數片段、零碎而且抽象的平面上。例如「流動的瞬間」(圖五十，p. 48) 狀似具象的公寓鋪滿畫紙，蝸居的居民雖然同在一幢，卻顯現出莫明其妙的游離感。而游離感的印象，正來自飄滿整個畫面，沒有實質空間，帶著流動速度的各個版印碎片，流動的意象本身似乎成了一個可以容納想像的虛無的空間，如同水墨畫中的「留白」處理。