

第二章 水墨畫之發展與創新

第一節 「國畫」與「水墨畫」

“國畫”，若著眼於分析比較中西民族繪畫創作之異者，可以用此名詞作為中國畫的通稱。設若著眼於媒材之別者，則凡是將使用筆、墨、紙、硯和絹素等，從事繪畫表現的其他國家作品，也稱為“國畫”，則十分的不妥當。為擴及其他國家亦有採用此種媒材從事創作事實的分野，以“水墨畫”相稱，以便與油畫、水彩畫、版畫、乃至丙烯畫相區別，應該是具代表性的名詞定位。

“水墨畫”的真諦，以今日的繪畫表現的風格特徵來定義，應該指的是仍用毛筆、水墨及宣紙，但除了從中國傳統吸取一些精華以外，還向西方美術採取不少新意。在工具、作風，及表現上，都呈現著融會中西而成的一種繪畫。他們的表現題材及內容包含廣泛，結構的形式作風則開放大膽而不受拘束。雖定義為“水墨畫”，卻不妨礙顏料色彩的揮灑，媒材的使用呈現一種綜合融會、並行不悖，“器”無妨意，“材”無礙情的表現準則和創作模式。

以下為方便知識之整理與觀念之釐清，僅先就“國畫”、“水墨畫”之定義分別辨明之：

一、「國畫」

「“國畫”即中國畫。我國傳統造型藝術之一。在世界美術領域中自成體系。大致可分為：人物、山水、界畫、花卉、瓜果、翎毛、

走獸、蟲魚等畫科；有工筆、寫意、鉤勒、設色、沒骨、水墨等技法形式，設色又可分為金碧、大小青綠、潑彩、淡彩、淺絳等幾種。主要運用線條和墨色的變化，以鉤、皴、點、染、濃、淡、乾、濕、陰、陽、向、背、虛、實、疏、密和留白等表現手法，來描繪物象與經營位置；取景佈局，視野寬廣，不拘泥於焦點透視。有壁畫、屏幛、卷軸、冊頁、扇面等畫幅形式，輔以傳統的裝裱工藝裝潢之。人物畫從晚周至漢魏、六朝漸趨成熟。山水、花卉、鳥獸畫等至隋唐之際始獨立形成畫科。五代、兩宋流派競出，水墨畫隨之盛行，山水畫蔚成大科。文人畫在宋代已有發展，而至元代大興，畫風趨向寫意，明清和近代續有發展，日益側重達意暢神。在魏晉南北朝、唐代和明清等時期，先後受到佛教藝術和西方繪畫藝術的影響。中國畫強調“外師造化，中得心源”，要求“意存筆先，畫盡意在”，強調融化物我，創制意境，達到以形寫神，形神兼備，氣韻生動。由於書畫同源以及兩者在達意抒情上都和骨法用筆、線條運行有著緊密的聯結，因此繪畫同書法、篆刻相互影響，形成了顯著的藝術特徵，作畫之工具材料為我國特製的筆、墨、紙、硯和絹素。近現代的中國畫在繼承傳統和吸收外來技法上，有所突破和發展。」（註 1）

二、「水墨畫」

「“水墨畫“中國畫的一種。指純用水墨所作之畫。基本特性有三：單純性、象徵性、自然性。（註 2）相傳始於唐代，成於五代。

註 1 雄獅圖書公司，中國美術辭典，台北，雄獅，1997，頁 64。

註 2 單純性乃針對其使用的媒材而言，即重水、墨，少用色。

象徵性指其欲傳達的意念，非依附於物象；乃在於筆墨本身的達意暢神，甚或是在於物像所蘊含的象徵意義上。

自然性指的是作品體現的本質，即思想、感情，乃在彰顯畫家不虛假、不造作的真性情。

盛於宋、元，明、清及近代以來續有發展，以筆法為主導，充分發揮墨法的功能，“墨即是色”，指墨的濃淡變化就是色的層次變化，“墨分五彩”指色彩繽紛可以用多層次的水墨色度代替之，北宋沈括〈圖畫歌〉云：“江南董源（五代）傳巨然（五代），淡墨輕嵐為一體。

“就是說的水墨畫。唐、宋人畫山水多濕筆，出現“水暈墨章”之效，元人始用乾筆，墨色更多變化，有“如兼五彩”的藝術效果，唐代王維對畫體提出“水墨為上”，後人宗之。長期以來，水墨畫在中國繪畫史上佔著重要地位（註3）。

近現代，行之於水墨畫創作意趣、面貌的發揮、堅持和保存，在西方藝術創作觀念和媒材技法的交會影響下，呈現了不同的解讀與定位，而有傳統水墨畫與現代水墨畫之分別。傳統水墨畫與現代水墨畫有何差異，茲以下表對照說明（註4）：

分 類	傳 統 水 墨 畫	現 代 水 墨 畫
體 裁	以對景寫生為主。	以現代的理念表現為主。
素 材	以傳統的筆、墨、顏料和紙為素材。	自由運用具世界藝術觀的表現素材。
表現手法	可寫實或寫意，但多是具象的形式表現。	可做具象、半抽象或抽象等多元的形式表現。
風 格	生活性、民族文化性，典雅的風格。	生活性、民族文化性，現代的風格。
特 色	民族性的，並具有自然觀。	民族性的，並具有世界觀。
美學形式	傳統的美學觀、固有的表現形式。	新觀念、新價值、新形式的表現。
包裝展示	依畫幅形式，以傳統裝裱工藝裝潢之。	依畫幅形式，以傳統裝裱工藝裝潢之外，受西洋現代藝術影響，自由多貌。

註 3 雄獅圖書公司，中國美術辭典，台北，雄獅，1997，頁 65。

註 4 本表格內容參考王玲蘭〈意識浮游——試論現代水墨畫之空間《遞嬗·碎形·解柁》創作〉論文篇章中之名詞解釋「水墨畫」、「現代水墨畫」。王玲蘭，〈意識浮游——試論現代水墨畫之空間《遞嬗·碎形·解柁》創作〉，台北，師範大學，2000。

第二節 水墨畫之發展

水墨畫肇始於中國，在於文人畫家欲將中國繪畫由寫實向一種表現派的道路發展；文人畫的特點在於不重寫實、少用色、少以工筆及人物來表現，而向水墨發展，注重筆墨靈活、自由奔放、表達畫家本人的感情與思想。重視藝術與文學、哲學的融合。自宋代文人畫興起至今，受到了不少的挑戰與攻擊；雖然如此，水墨畫卻能保有其特色，逐漸形成中國傳統繪畫的精華。這是水墨畫的重要之處。

文人畫畫風，將水墨畫的表現境界，在元代推上了高峰，表現了一種淨化了的審美趣味和美的理想。「線條自身的流動轉折，墨色自身的濃淡、位置，它們所傳達出來的情感、力量、意興、氣勢、時空感，構成了重要的美的境界。」（註 5）線條、色彩亦即筆墨本身，可以不依存於表現物象（景物），而具有其相對獨立的抽象審美意義。在這裡物像只不過是皮毛，筆、墨才是骨肉；筆情、墨韻的表現在元代發揮的淋漓盡致。明代承續非寫實，著重體悟與心象組構的畫風，到了明代董其昌可視為一個分水嶺；自此而後困於形式，流於因襲模仿，影響了水墨畫的發展。

藝術之可貴在創新，在反映時代。不願囿於舊有模式，順應性情，講究新意的創作者，則在反思實踐中踽踽獨行。明末徐渭、八大山人、石濤、石谿、龔賢……，及於清末揚州八怪、任伯年、趙之謙、吳讓之，民國初期的齊白石、黃賓虹、陳師曾、潘天壽等，率皆是對傳

註 5 李澤厚著，美的歷程，台北，元山，1984，頁 182。

統“正宗派”（註6）的反叛。這股力量十分龐大，是現代國畫的一大革命，在國畫與水墨畫的發展中注入不少新意和新法。而其後留學歸國，吸收西洋藝術養分的林風眠、徐悲鴻、龐薰琴、潘玉良……等人，引進了素描、油畫、水彩、寫生，甚或以西方質素直接從事水墨畫的創作，都不約而同的對傳統的“正宗派”起了導引和改造的作用。到了三〇年代，魯迅所引介倡導的西方革命木刻版畫運動，和興起於四〇年代後期，大陸所極力提倡的社會寫實主義，都對大陸水墨畫的發展，形成巨大的阻礙與挑戰。而台灣則在渡海而來的溥心畬、黃君璧、馬壽華（筆者按：應以傅狷夫替代之）等傳統作風的影響下，呈現相對保守的傳統風格。五〇年代後期，在台、港為表達對傳統繪畫支配勢力的不滿，以改良中國畫為號召，相繼成立的“五月畫會”（台）、“東方畫會”（台）、“一畫會”（港）、“元道畫會”（港）也多能為水墨畫的發展提出見解和願景，為中國畫的創新提供新的出路。「大陸在文革後，畫風漸趨開放，日本、歐美畫風的導入，促使不少畫家轉移方向，以水墨來嘗試新的道路，其中以吳冠中為最成功。目前大陸、臺灣、香港以及海外的許多中國畫家都在不同程度上走新的水墨畫之路，因此當今是新水墨畫發展最蓬勃的時候。」（註7）

綜觀中國水墨畫，在過去百年間的發展，曾經過不少衝擊，水墨畫幾經挑戰而彌堅。「這種新的水墨畫，一方面既從中國傳統擷其精華，一方面又吸收了西方的新意，二者融匯，成為現代水墨畫的根基。

註 6 省立美術館，現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄，台中，省立台中美術館，1994，頁 17。

註 7 同前註，頁 19。

無怪乎不少原學西洋畫的畫家，如朱屺瞻、關良、丁衍庸以及劉海粟等，後來都以畫水墨畫為主。」（註 8）現代水墨畫的表現風格明顯是延續傳統的筆、墨、紙、硯質素和精神，並吸取西方的作風及內容而構成的一種新的創作，是一種中西兼顧的新結晶，這在現代的中國社會中有其地位，同時也是與世界訊息流通交融過程中不可避免的影響和抉擇。創作的創新與蛻變，需要適當資訊、質素的消化和吸收，才能在進步競逐的時空中，突顯特色，壯大自己。踏實的立定腳步，利於回顧與展望；揆度現今水墨畫的發展，現代水墨雖然湍急激蕩，勢不可抑，但傳統水墨質樸堅毅的形式面貌，仍舊有其根深蒂固，不可疏略的地位。藝術風格的遞嬗和演變，隨著時代思潮的啓發而翻新，創作者當清楚的解析自己，衡諸情勢，適當的抉擇，才有利於在潮流和時尚中明確的置身與定位，無罣礙而篤定閒適的創作。藝術價值的成就，可以在形式，可以反映時代，可以迎合時尚，但最深切而能動人心田的仍然是在創作者精神靈魂、思想感情的總體展現。

第三節 現代水墨畫的解構

“現代”，指的是眼前的年代。作為與傳統的藝術風格對比、對照，分辨、詮釋的分野，有其必然性與需要性。方便歸納和整理其變異與思潮，斟酌延續；或者批判與改造。基於存在地域——台灣，獨特的環境考量，個人將五〇年代至於今日的水墨新貌，參酌識者意見，定義為“現代水墨畫”。

註 8 省立美術館，現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄，台中，省立台中美術館，1994，頁 19。

「台灣地區水墨畫發展，在五〇年代有一個大的轉折，即是當時資訊傳遞迅速，各種資訊湧入，尤其西方正值抽象表現主義茁壯時期。藝術家面對本質具抽象思維的形式出現時，並不質疑其外在因素；乃存於環境改變，卻在內在精神引起形質的省思。一向強調境界與象徵的中國文人畫，在長期固守習慣於形式的維持中，受到無限時空馳聘奔放的表現時，很自然會在繪畫形式上加以改變，甚至應用類近西方的繪畫符號，有時也應用資訊傳達後的技巧，使畫面呈現全新的視覺經驗。」（註 9）

“現代水墨畫”一詞，乃是為強調繪畫藝術的創新意義和時代精神所應運而生，毫無標榜時尚的意思。因為真正稱得上是藝術的藝術品，沒有不具備創作意義和時代精神的，而且古今中外皆然。每個時代的畫風、主義，無不反映著各個時代的思潮風貌。因此反抄襲、反摹倣、重批判，也是從事現代水墨畫創作者不可或缺的時代精神。

期間，隨著政治的趨向穩定，工商快速發展，科學突飛猛進，帶領台灣進入新的科技時代。文化意識抬頭、人民社經水準提高，收藏與獎掖創作的風氣漸盛，藝術品走入中產家庭。美術館、文化局的成立，為現代藝術的發展帶來新契機。台灣的現代水墨畫在這種天時、地利、人和的環境下，不斷滋長茁壯。

以下即以材料、形式（藝術如何表現？），內容（藝術在表現什麼？）三個角度兩個面向，試著分析解讀現代水墨的面貌及內涵。

註 9 黃光男著，〈現代水墨畫類型析論〉，收錄《臺灣水墨畫創作與環境因素之研究》，臺北市，史博館，民 1999，頁 61。

一、在材料方面：

A、美感材料（形與色）：完美意念的表達，最基本的需求，即是對於形、色的充分了解和形、色表現能力的掌握。“現代水墨畫”受西方藝術創作觀念的啓發，造形表現往往可以不會受到特定工具材料的束縛和左右。雖然以傳統工具材料爲主，但也僅止於工具而已，其真正的內涵乃在體現東方精神；創作者可藉之以單純的描繪圖像，傳達情感意念，也可就點、線、面、體、色彩本身所具有的特質，傳達情感意念。形、色的表現繫於創作者意念、畫面的需要和技巧能力。具象、半具象、抽象，完全決定在創作者的需要和抉擇。色彩的使用更可與造形的理念配合，以主觀認知，擺脫其客觀存在的狀貌描寫，發揮其固有特質，獨立的表現。

B、物質材料（具體媒介）：“現代水墨畫”大多仍然採用傳統的毛筆、水墨與宣紙，但也不僅限於此。有些人不用毛筆，而採用些西方的畫筆，或者用一些新創的工具：如布條、樹皮，或者用版畫的方法，半畫半印，以利於詮釋和表現畫家的意念爲考量，因此包括傳統和創新的都有。其次在紙方面，除了宣紙以外，有些用西方的水彩畫紙，有些用新製的紙，有些用貼紙的方法，以求增強效果。至於用色方面，亦不應受限制。雖說是水墨畫，也就指出水墨是主要的工具，但也不僅限於水墨，還是可以略用顏色，總之，“現代水墨”在工具上應該完全自由，凡是能夠增強畫家表現其畫作的效果，都可以使用。這應該是“現代水墨畫”的一個重要的特點。

C、對象材料：亦即是“現代水墨畫”表現的內容。現代的水墨創作者不外是從自然界、人生界、超現實界取材，所不同的是在其表

現取材的多樣性和對現實世界的關注。相對於傳統水墨畫家矜持於構成元素、意念與技法的複製與重複，現代水墨畫家在反映時代，繫乎藝術品價值的內容——意念傳達的符號表現，有更多的開展和發揮。不再是那般的單調貧血。

二、在形式方面（佈局結構、空間位置的安排與視覺動力的展現）：

形式的目的在輔助形、色、內容的表現，使其更適當，更生動。

“現代水墨畫”從傳統素材、技法和意象中跳脫出來，加重了對存在世界，政治、經濟、社會的觀察和思考，生活、生存、生命意義的探索和體驗，無論是透過具象、半具象、抽象造形及題材的傳達，都更貼切而豐富的表現了濃郁雋永的人文關懷。傳統與現代，形式的凝鑄摹畫，理路一致；創意、巧思、技巧的全面配合更是缺一不可。差別在傳統寫實、寫意的物像，其圖像明顯；象徵、隱喻、寓意，容易推敲。現代抽象、超現實的造形、內容和形式結構，即使是圖像明顯易懂，其象徵、隱喻、寓意的意涵，卻較曖昧、模糊而不易推敲。更何況是個人主觀意象與形色線等抽象意念結合的人生哲學思考，更顯深晦。是以“現代水墨畫”的形式益顯其重要性；精簡巧熟的造形、色彩，雋永深刻的意象、內容，沒有準確緊湊的形式難盡其功。嚴整的構成元素的集合，便於潛藏意象的浮現，環環相扣的肢節，利於抽絲剝繭，頓悟的高峰經驗的獲得，繫之於靈動的形式之中。

三、在內容方面（題材表徵及潛在意味）

除了傳統的山水、花鳥及人物題材外，抽象及超現實題材的增加，擴大了水墨畫表現的領域；益加突顯創作的自由，肆無忌礙。抽象者，依點、線、面、體、色彩本身所具有之屬性與機能，獨立表現；

並隨整體空間位置的安排與視覺動力的展現，主從互動佈局中，傳達意念。超現實者，通常依附可識的形象，進行錯亂的時空組接、並置等蒙太奇手法，及形態的變形、扭曲，物件的拼貼、拓印，自動、半自動性……等等技法，遂形其象徵、隱喻、寓意的意象傳達，圖像氛圍如同夢境，是創作者向人類內心深處進行的潛意識挖掘和呈現。

「內涵一直是文人水墨畫注重的問題，強調“詩中有畫，畫中有詩”的表現，認為繪畫與文學有互相連貫之處。這個傳統強調心靈的表現，一直以“意境”為依歸，注重哲理。這種特點到了“現代水墨畫”仍然存在。」（註 10）珍惜精神靈魂，再廣博而要領的伸張枝桠，吸收營養，增強表現力，是“現代水墨畫”走的路。融會歐美借來的新方法，豐富畫作的內容是“現代水墨畫”最重要的特點。

第四節 現代水墨畫的創新

光復初期，歷經國畫和東洋畫的“正統之爭”後；五〇年代，緊接而來反對傳統國畫因襲重複風格的“五月”、“東方”是台灣“現代水墨畫”的先聲。抽象理論與中國畫論精神的結合，藉由傳統媒材的表現，使這批“現代水墨畫”的開拓者，壯氣凌雲，不可一世。和傳統國畫護衛者的論戰，更是引人側目。驚濤駭浪過後，六〇年代中後期，抽象水墨風潮，隨著主要成員的陸續離台而淡出，最終，雖然難以撼動傳統國畫的地位，但是所掀起的漣漪，卻值得喝采。

註 10 省立美術館，現代中國水墨畫學術研討會論文專輯暨研討記錄，台中，省立台中美術館，1994，頁 13。

在傳統水墨畫家掌控的學院教育體制中，精熟技巧的訓練，加上部分教師開明作風，寫生觀念的導入，經營出了第一個以本地風光景色為題材的“本土性”的水墨風格。師大、藝專學生在黃君璧、傅狷夫等師資的影響下，雖然運用的是傳統的筆墨技法，但是以本土景緻為描繪對象的畫風，卻使人備感親切。一致的方向，共通的形式，一時之間，蔚為風尚，為欠缺生命力的傳統水墨畫注入活水。面貌更新了，似乎帶來了生機，但必須思考的是，若流於筆墨功夫的演練與表象的描寫，將缺乏意境和內涵。淪為模式化，更將形成另一個“傳統”，創作若了無新意，則將喪失藝術最可貴的“創造性”。

七〇年代，受到西方照相寫實主義風潮的影響，以及美國畫家魏斯（Andrew Wyeth 1917~）懷鄉寫實風格的啟發，本土文化自主意識覺醒，鄉土意識抬頭。承續寫實風格，畫家們企思擺脫傳統僵化的筆墨和固有技法的束縛，以實際觀察體悟得來，能呼應台灣的氣候、山川、景物，錯雜翳鬱的細碎筆法來描寫鄉間破落的古屋農具。強調光影的表現和水氣的描寫，突顯亞熱帶氣候亮麗陽光下的樹叢和山景。懷鄉“寫實”風潮延燒的結果，創造了新風貌，但過度的著墨操演，又趨僵化，漸顯矯情、單調、枯燥而缺乏感動力。題材單一，技法一致，面貌雷同將使藝術的表現缺乏“多樣性”。

一九八七年解嚴前後的政社會經發展，隨著改革腳步邁開，越發的穩定與繁榮。科技、文化的提倡與工商的發展，提昇生活和品味。藝術市場蓬勃，美術館、文化局相繼成立，收藏與獎掖創作的風氣興盛，帶動創作的風潮。“現代水墨畫”的發展，在集體意識與力量的凝聚推動下，不斷的成長茁壯，呈顯多元的風貌。

「現階段的台灣社會現象，似乎呈顯著一種速食式的、膚淺的、浮動的、脫序的、不安定的質素；然而從另一個角度看來，它正也是活躍的、機動的、具創意而不受束縛的。於是畫家有了更為寬廣、更多的馳聘表現空間。這也促使素來一味強調文人書畫筆情墨趣的傳統水墨，轉而趨向更為多彩多樣式的台灣水墨畫表現方式。各種自人文關懷、社會生態變遷觀察與批判等角度切入的台灣水墨畫風格也就逐漸衍生出來。另外也有部分的水墨畫家，採取更為前衛的思維模式，去嘗試諸多不同的創作類型，包括裝置與觀念藝術的探討。於是題材多樣、形式多樣、色彩多樣、多元面向的水墨風格，遂成為當今台灣水墨畫的特質。」（註 11）

「混亂而多變的時代，或許也正是個希望的時代。多樣的、百花齊放式的社會生態，是否正是台灣當代水墨，賴以反省思辯的創作源泉？繪畫藝術也許還不足以偉大到成為改變世界領導文化的先知先行者，然而藉著理性、感性的反映或批判，來為這個時代作見證，並為東方藝術注入新的生命力，正是台灣當代水墨工作者所應努力的。」

（註 12）借用李振明老師的期許：「期待藉著傳統固有藝術的衍發與再生，以及外來藝術思潮的激發與新生，能為台灣美術的發展帶來一新的希望。」（註 13）作為今後台灣“現代水墨畫”如何深刻化和求新求變的途徑。

註 11 李振明著，變與不變之間——台灣彩墨發展變因初探，2002，頁 4。引文句中的「水墨畫」在原文中為「彩墨畫」，蓋因倡導使用「彩墨畫」的藝術創作者，就中國繪畫發展色彩使用早發之事實，再融合西方繪畫、色彩觀念，引為創新質素的具科學性的看法。「彩墨畫」、「水墨畫」同樣指的是中國繪畫，差別在對材料使用事實認定的強調觀點，「彩墨畫」肯定了中國繪畫藝術發展史上用彩的起源與精神，並圖謀發揚之。

註 12 同前註，頁 4。

註 13 同前註。