

第二章 韓國畫與台灣水墨畫的互動

檢視我個人的創作歷程，一路走來，始終沒有偏離客觀環境對藝術創作的影響。在鎖定創作的方向時，不僅觀照整個社會文化現象對藝術可能產生的變異因素，並比較不同國度間繪畫發展的優長，以作為整個理論架構的基礎。

因此，我以對韓國畫的瞭解作為根底，闡述韓國社會人文現象與繪畫發展的關聯性，進而窺探台灣現代水墨畫的成就，試圖從兩地相異的時空背景下，建構出一套兼顧時代精神、內涵與價值的藝術脈絡。

第一節 根底與摸索

在進入本節研究主題的開始之前，有必要先行瞭解韓國當代繪畫的進程，主要可以分成三個時期：

- 一、 從現代化之始至一九一一年。
- 二、 一九一一年至一九四五年。
- 三、 一九四五年至今。

首先第一個時期，值得一提的是，在世宗大王（1418 - 1451）之前的王朝前期（十五世紀之前），韓國畫壇流行的是中國的北宋畫風。世宋時期，產生了安堅、李卜左、姜希顏等三大畫家，經過朝鮮中期，

進入後期之後，中國南宋畫的風潮主宰了整個畫壇，這時深具影響力的主要畫家是鄭敬（1676 - 1759）。

其實，韓國早在大約西元十七世紀末，就經由中國開始接觸到西洋文物。除此之外，在朝鮮王朝後期，傳入中國（清朝）的西歐畫風也由少數畫家帶進了韓國（註1）；在此所謂的西歐畫風，指的就是藝術家以明暗處理和遠近表現（透視法）為主而創作出寫實風格的西洋畫。

耐人尋思的是，西方繪畫到底是何時、何人、如何引介到韓國的？關於這點，有幾種大致雷同的說法，一般不會引起太大爭議的是，含有中國色彩的西方繪畫，是在十八、十九世紀清朝時由北京的使節引入的。

第二個時期肇始於一九一一年韓國成為日本的殖民地，終於一九四五年的解放。一九一一年西方國家的經濟侵略因日本的併吞而終結，儘管這個時期是韓國現代史的一部分，卻也是韓國在日本軍事統治下，經濟、社會和文化都極其悲慘的殖民地時代。因此，那時的藝術也就自然而然地呈現經過扭曲和變形的特色。

第三個時期也就是混亂和轉移的時代，從獨立開始而持續至今。轉移可能是這個時期最醒目的一面，因為在這個時期，韓國藝術由現代過渡到當代。五十年代是四十年代中期獨立時一片混沌的擴大。更

有甚者，韓戰所遺留下來深深的創傷妨礙了藝術家們的正常活動。至於六十年代為韓國美術史揭開新的一章，主要特色是那些在獨立後畢業自學院之畫家的「大膽模仿」，在此趨勢下，年輕藝術家導引出一場對抗傳統的革命。七十年代，當代的韓國傳統藝術分為兩大主流——水墨畫及彩墨畫——而保有其傳統特質。抽象藝術從六十年代至八十年代植入並在韓國生根，這二十年在韓國當代美術史上是很顯著的年代；尤其是八十年代，藝術家的美學態度，以及他們的作品風格趨向，顯示出驚人的改變。直至今日，韓國藝術可以概分為兩大主流：一為堅持「純藝術」者；另一是將環境因素列入考慮的情境藝術。

（一）韓國的人文與社會

韓國的儒教思想啟蒙源自中國，然而，它的精髓與韓國的歷史、政治、經濟、地理、風土、信仰相結合後，呈現出富有韓國主體文化的思想型態。

整體來說，韓國的儒教發展經歷三個時期的轉變：一是經學、詞章學的階段；二是理學、道學的階段；三是實學的階段。在上述階段的變遷中，經學的發展經過一千多年的學習實踐而成為理論的經學，並成就了李朝性理學的主要內容，締造了斐然的成果。性理學的內容主要包括「四端、七情」、「理發、氣發」、「主理、主氣」、「人心、道心」、「本然之性、氣質之性」、「下學、上學」等，也可以說是一種「心

學」。深入探其根源，即是由現象世界過渡到本體世界的研究，進一步可以溯及人生與宇宙的關係，形成「天命之謂性」的「天命」問題。

從生命的本質而言，孔子為道德形上學提供的一個基本思考模式是「性與天道」的理念。「人之所以為人的本性即由天所命。天命無所不在，因此，它有普遍的意義；受命的個體，只是一特殊的個體生命，也具有了普遍存在的意義。」（註2）就這個角度觀之，「性」本身對個體生命來說，是潛藏宇宙能量之所在，亦是萌發人類一切情感的泉源。

由此可見，「性」的內在作用可以是一種藝術創作。藝術創作本身就是一種有感覺的「性」的深沉思考與力行。這樣的思想內涵深深影響著韓國藝術創作的發展。

若從「性」的深沉思考與力行出發，恰恰可以反映出現象世界的問題：「韓國的社會受到西潮的衝激洗禮，對固有文化的虛弱、對現象的虛無、不確定，心靈世界的矛盾與徬徨，對宗教的狂熱訴求以獲得心靈無依的慰助 等等。」（註3），在資訊科技發達、各種誘惑充斥生活周遭的今天，人性原本美好的質素漸漸蕩然無存，心靈空虛與精神貧乏模糊了生命的真義。儘管人類的科學技術再怎麼進步，文化水準如何提升，「生活在這樣繁榮的社會裡，受文明照顧的現代人，反而在萎靡不振、不滿現實中，高喊反體制、反科學文明，這種

不穩健、不倫不類的緣由又何在呢？」(註4)原因無他，就在於人性心靈的無依無著，即使人們不斷透過宗教或教育的洗禮，仍然無法獲得根本的救贖，在在需要清明的心境作為安身立命的寄託，那麼，藉由藝術的光華烘托人性的純美，照見澄澈的心靈，想來是明心見性、燭照亮采人生的最佳方式。

(二) 韓國當代繪畫的概況

基本上，「韓國的當代繪畫可以分成兩個範疇：一是築基於韓國最後一個王朝李朝的傳統繪畫，另一個是受到韓國開始現代化時所引進之西畫影響的油畫。傳統繪畫以其技巧及背景而成為李朝晚期的繼承者，此一風格的畫家無法超越緣於傳統巨大壓力的既定骨架；而受西畫影響的油畫家們亦有其問題。他們大膽地將歐洲風格併入自己的藝術中，卻難以使之融入韓國藝術。關於韓國史上的『現代』始於何時的問題，意味著現代化的過程是緩慢的，相關理論的發展也不足，一如大部分的亞洲國家，韓國因所謂的『亞洲停滯』未能循現代化的正軌，而亞洲國家在吸收西方的進步技術時又須抵擋他們的入侵這個事實，又使此情形更加嚴重，因此必須依靠韓國史上的特殊事件以決定『現代』的開始，也就是十九世紀末韓國港口的開放。」

現代初始，韓國油畫家渡海到日本和法國努力學習真正的油畫。他們想汲取外國的並加以消化，用以創造最終的韓國繪畫。總之，想

藉根植於不同沃土的油畫來表現韓國美學，後來證明並不像先前想像的那麼容易。結果伴隨而來的是年年的模仿和缺乏自覺地徘徊著。此外，因為這是發生在日據時期，韓國藝術所顯示的是被動消極。

一九四五年八月十五日脫離日本以後，韓國藝術家竭盡所能地去發掘他們喪失的認同，同時尋求新徑，使韓國國家藝術更精粹。六十年代以前，由於社會的動盪不安，譬如受到韓戰的影響，藝術並未掌握到堅固的據點。一九六一年四月十九日的學潮和五月十六日的抗爭，激起了新的哲學思潮，影響所及，像漣漪般直指藝術界，他們的結論是，在韓國國家藝術的創建中可以找到真正的認同。這種現象導致韓國向有固守城池最為保守之譏的國家美展（National Exhibition）門戶大開，接受當代藝術，並企圖完成激烈改變。此時已較活躍的藝術家單為了刺激美術界而舉辦群展或個展，一時間不為國際所注視的美術界也敞開大門，向世界上各個不同角落開放並擴張。經由參與巴黎雙年展、聖保羅雙年展，以及其他具有信譽的國際美展，韓國藝術家揭露了韓國藝術的真正價值，同時顯露出韓國藝術的真面貌。。

至於韓國當代藝術的實質內容部分，可以從幾個不同面向來看。一方面，作為一個整體，我們可以在韓國當代繪畫和韓國藝術之間的內在特質做個比較。另一方面，我們也可以把韓國當代藝術和其他國家的當代藝術做個比較。當代繪畫的實質內容最後就轉變成本質和特

質的探討。正確來看，我們不能否認，當代繪畫是築基於自然主義，這種藝術的基本目的和傳統繪畫美學有著些微差異。

在傳統的現代繪畫中，藝術家形成的繪畫觀點及其審美經驗，表面上是自然感官的，他們肯定自然的形式。相反地，當代油畫卻與輸入的西方技法，以及源於初級模仿的美學一致。被當作範本的這些作品既是自然主義的樸實作品，那麼其技巧及視界也就被模仿並形成後來的作品。

既然這些美感經驗在我們的傳統中先前並不存在，眼睛和素描表達的訓練也就格外重要。在此情形下，韓國當代藝術的定義，坦白說，在所有概念中可能都找不到，而這種情形可能轉變成在意識裡就遠離原本深值藝術家心田的那些刻板觀念。因此，此一課題必須從全新而不同的觀點來看，並且必須以此啟示來創作。換句話說，當韓國當代畫家掙扎努力地創作作品時，他們的根基並非其他，而是傳統的繼承，以及奠基於承繼上的新創造。

第二節 實質與探索

「從明鄭的開墾至清代的經營，再至清末甲午戰爭失敗，台灣歷經與原住民的競爭，建立了漢人社會，承續中原道統。來自福建、廣東的省民，由於原鄉土地的貧瘠，本著外拓開發、冒險犯難的精神，

移民來台。隨著明鄭與清代的政權，移入了中原文化，無論在宗教信仰、生活方式或建築外貌或美術形式上都具有明顯的移墾社會的形態。這一階段，台灣的美術文化，呈現的是士大夫的藝術，一種由中原流寓人士的傳入，屬於清代的山水、花鳥、人物的繪畫形式，這種由祖居地所帶來的繪畫風格，具有『閩習』特質的地域風格。無論是具有民俗畫師的『俚』趣或典雅尊貴的文人氣質，基本上台灣現階段的畫作風格是傳襲自中原的文人畫，它是一種士大夫的文化。士大夫的文化，一般而言，是屬於一種安定、平穩、群性的取向，浸淫在中國傳統文化中的士大夫，與現實生活搏鬥的市井小民，其生活方式或意識形態，往往不同。這種文人畫的士大夫藝術，雖是畫壇的主流，尚無法反映出先民墾拓的冒險精神，或台灣山川自然之美，卻也提供民眾一種『藝術認同』的傾向。」(註5)

所謂的「藝術認同」，是經過時間淘洗、經驗累積的自然結果。由此可知，若從過往歷史的縱橫切面深入觀察，以廣角鏡透視台灣畫壇的現況，特別是現代水墨畫的態勢，隱然可以在不斷創新求變的歷史更替中，發現它多樣的姿采與可能發展的方向。

(一) 台灣現代水墨的多樣性

根據黃光男先生在《近代台灣水墨畫美學之研究》一文中指出：「水墨畫」這一名詞，是以繪畫應用的材質而分類的，廣泛地說，它也可

以稱為「中國繪畫」，也是戰後在台灣畫壇爭論不休的「國畫」。因為時代的變遷、社會的發展，更多的繪畫素材相繼出現以後，舉凡油畫、版畫、水彩畫等等也都有中國人從事創作，卻無法模糊其詞地稱為「國畫」。因此為了更明確地說明水墨畫的材質運用，也是繪畫表現的素材之一，現階段研究者多傾向將「國畫」統稱為水墨畫。

「水墨畫蘊含中華文化的特質，在東方美學形質的詮釋上，相對於西方藝術的呈現，具有強烈且不同的文化內涵，其美學的陳述表現在寫形寫神、虛實相應、計黑當白等等符號性的象徵。在視覺之外的知覺世界，成為水墨畫結構的重點，可能很多畫家都畫類似的林木，或應用某一皴法的組合，其含意卻有很大的差異；看似具象的寫生，畫面呈現寫實風格，卻是頗具抽象的意涵。而且在文人畫出現後，神似與形似都已不全是繪畫表現的重點，除了畫作技巧外，相關的書法、詩詞、印章等等要素，所構成的畫質，儼然是項複合媒材的藝術，抽離其中一項，便會使畫質受到影響。因此，水墨畫的表現，在東方美學的意義上，與西方在一項畫面上的單一表現，是有很大的不同的。」

（註6）

在瞭解水墨畫所隱蘊的精神內涵的同時，它也具體展現了多樣的風貌。誠如黃光男先生所說：「現代水墨畫，或稱為新文人畫，這一類型來自六十年代西方抽象表現主義的影響，也是台灣光復後在藝壇最

為活躍的美術運動之一。他們一方面接收西方的資訊，另一方面以中國傳統繪畫的學習為基礎，在自由性的創作中既不願意抱殘守缺地重複傳統文人畫的學習（事實上，也沒有時間與心思學習與文人畫相關的各種工夫），也不願意全盤地學習西方畫法，因此，以一種現代性的符號作為表現水墨畫的新素材。」

現代水墨畫的畫家們，基本上認同中國美學，創作理念深受西方符號技法影響，力求形質改變，所以他們很少在畫面上題款，僅以簽名作記，畫家們所重視的才學以現代知識為主。「這種舉措得到年輕畫家的喜愛與支持，他們要革用筆的命，破除傳統的佈局，以大筆點染等等技巧，來詮釋水墨畫的美學，但基本精神仍然以東方美學自居，這種幾乎成為自動性技巧的應用，加上他們具有的理論基礎，的確很受到藝壇的重視，也形成一股創新的風潮。其中如管執中、莊哲、楚戈、劉國松等人的作品頗有令人耳目一新的感受。稍後兩岸開放，大陸亦有一群畫家也相繼以這種畫風出現在藝壇上，或許這就是新文人畫的新現象。不過，這類畫家對於文人畫所揭示的內在意義，仍然停留在個人感悟中，並沒有積極性的表現。」（註7）

在現代水墨畫吸引眾多有志者投入創作時，它本身也面臨兩難的困境。「研究現代水墨畫最大的問題是傳統與創新之間的分野，往往有人以此遷就傳統，則影響創新，或謂求創新而揚棄傳統。兩者之間

常有不平衡的看法，其實『溫故知新』，兩者之間應是處在互動的範疇之中，若能產生良性互動作用，則創作養分必然充沛。」(註8)

倘若如此，要開展現代水墨畫的多樣性，自是千姿百態，繁花盛開了。

(二) 台灣現代水墨的方向

從以上的概述中可以得知，台灣現代水墨畫的發展，不僅受到深厚歷史淵源的影響，也受到外來文化的衝擊，「其中在台灣光復後的五十年，在傳統，也可說中國繪畫正統精神的提倡下，自有良好的成長環境。加上社會發展的面向，使水墨畫的創作，成為藝術美學的重心，而且相對於西方強勢文化的輸入，作為東方美學的象徵之一的水墨畫，自然倍受世人的關注，而且在其發展的美學根源上，台灣土地上的養分，當可造就出傑出的創作者。」(註9)

那麼，現代水墨畫憑藉著那些優勢足以在台灣這塊土地上茁壯成長？其間又有哪些影響發展的因素？「資訊的豐富、經濟的條件、文化體的雄厚，以及教育的普及，作為開放社會的斯土斯民，水墨畫所涵養的美感，將隨著時代的進步而變易，其新的創作與生機，亦在不斷的肯定與討論中，再創新意。至於抱殘守缺的固執與無知，將是潮流下的餘屑，本不值得檢討，但台灣水墨畫壇上的平靜與因循，常在不知情況下進行，包括教學的方式、比賽的機制，以及觀念的淺薄，將有礙於水墨畫的發展。」(註10)

儘管如此，水墨畫在台灣發展的狀況，並未受到太過嚴重的影響，它始終備受禮遇。「其中要素約可分為二個方向。一種是回顧過去，半世紀以來，對水墨畫的提倡，從傳統精神的挹注到現代性的表現，是否有足夠的轉換力量，並作為藝術創作的表現形式。一種是在發展過程中，所遇到的環境競爭與障礙，是否影響它的繼續成長，甚至可否成為當下美學性的重要圖像。」(註 11)

誠然，台灣的藝術發展在政治、經濟、社會等方面有長足進步後，產生一股強而有力的藝術創作力量；「尋覓生活重心的符號，作為藝術表現的基礎。這個因素，可從歷代傑出藝術家充分得到證明，如五代、兩宋、元、明、清的更替，繪畫表現便截然不同，即如西方的印象畫派以後的藝術創作，都是社會意識凝聚與必然發展的結果。台灣的藝術發展，當然也循此軌道前進，尤其在五十年的勵精圖治，積極開發社會的成果，除了本身的文化外，受到國際文化、多元性資訊的傳達，即使藝術創作，多了幾層省思的機會。」(註 12) 簡單地說，藝術創作與當下生活息息相關，藝術創作失去了生活，也就失去了內涵，充其量只是照本宣科、依樣畫葫蘆而已，也就稱不上是創作了。

藝術反映時代、反映人生，自然容易受到社會發展的影響。水墨畫在台灣的發展，「就其強勢而言，有學院式的莊嚴，有非學院派的蓬勃，可說生機活潑，照理是容易發揮美學的表現形式。但也因為過

於拘泥一些傳統的形式與圖像，使這項藝術受到來自西方文化，以及環境丕變的影響，漸漸失去與社會互動的契機，才造成水墨畫的貧血與不適，實在不是正常的藝術創作與表現。面對新世紀、新視覺，水墨畫固然要保有一份境界，在美感形式與美學內容，堅守『師造化、師我心』以及『物我合一』相激相融的面向，同時如何尋求新意象符號，鐫刻時代的臉，這是水墨畫發展過程中，不可忽略的工作。」(註：13)

註 釋

- 註 1 近代韓國彩色畫與台灣膠彩畫之比較研究 李承遠著 17 頁
- 註 2 同前
- 註 3 同前
- 註 4 同前
- 註 5 台北現代美術十年 黃光男著 141 頁
- 註 6 台灣水墨畫創作與環境因素之研究 袁金塔著 216-217 頁
- 註 7 同前 66-68 頁
- 註 8 同前 69 頁
- 註 9 同前 230 頁
- 註 10 同前 230-231 頁

註 11 同前 31 頁

註 12 同前 32-33 頁

註 13 同前 46 頁