

# 臺灣戰後水墨畫發展歷程中的「跨體制現象」探析

蔡文汀\*

## 摘要

臺灣戰後水墨畫進入現代化進程，自戰後以來迄今（2021）已歷 70 餘年。一般而言，對於這段水墨現代化進程，概以 1960 年代以來這波水墨現代化的影響，持續至今仍然餘波蕩漾。此一水墨畫現代化進程，主要包括 1960 年代及 1980 年代以後的這二大發展時期。但從整個脈絡中有關創作實踐觀念與方法進行比較分析，隱約可觀察到一個「移動現象」正發生中，筆者將此「移動現象」定義為一種體制的移動，即「水墨體制內」移動到「水墨體制外」的過程。因此，本文將試著從「跨體制移動」的概念，來分析臺灣戰後水墨畫從體制內朝體制外移動的過程，並指出這個現象反映了臺灣戰後以來，水墨畫在尋求脫古出新及現代化過程中所顯現的藝術現象為何，以及這種藝術現象產生的緣由。

為有效觀察分析這段時期水墨畫現代化的跨體制移動現象，本文將透過作品型態、技法、觀念等面向進行比較分析，以進一步探討臺灣戰後水墨發展歷程中關於跨體制的水墨現象。

## 關鍵詞

水墨體制、跨體制移動、水墨現代化雙重性、多重並置。

---

\* 國立高雄師範大學美術學系專任助理教授。

# An Analysis of the "Cross-structural Shift" in Taiwan's Postwar Ink Painting

Tsai, Wen-ting\*

## Abstract

The period after World War II saw a surge of modernization wash through the Taiwanese ink painting world, creating a wave that has continued through the 1960s and still ripples into today, more than 70 years later. This modernization process is often divided into two major periods in the 1960s and the 1980s, but through a comparative analysis of conceptual and methodological changes throughout the modernization process, a more general shift can be faintly observed. The author defines this shift as a change in organizational structure, that is, a movement from "within" to "without" the ink painting system. This article attempts to analyze this "cross-structural shift" in Taiwan's postwar ink painting movement by investigating the reasoning behind and artistic phenomena that have emerged from the process of escaping and modernizing traditional ink painting.

To best analyze the "cross-structural shift" in postwar ink painting, a comparative analysis is made between artistic form, technique, and concept throughout the modernization movement in Taiwan.

## Keywords

Ink painting system, Cross-structural shift, Modern ink painting duality, Multiple juxtaposition.

---

\* Assistant Professor, College of Fine Arts, National Kaohsiung Normal University.

## 壹、前言

臺灣水墨畫發展自清時期以來迄今已歷 2 百年以上，在這段期間水墨畫曾歷經不同程度的起伏跌宕，無論是日殖時期遭遇的冷落、戰後正統國畫之爭、1950 年代水墨現代革新風潮、1970 年代鄉土情懷寫實及 1980 年代之後歐美現代繪畫思潮觀念激盪，此過程一再地彰顯了水墨畫進入臺灣落地生根後，在各時期面對不同時局下所展現的各式表現樣態，不僅豐富了臺灣水墨畫的多元內涵，也伴隨著既定的臺灣美術發展脈絡，於戰後開啟另一波與西方現代繪畫觀念嫁接後的革新風貌。<sup>1</sup>

承襲自中原內地的水墨畫系，渡海來臺後，雖然歷經各時期多樣發展，但觀其整個總體繪畫表現徵候及特質來看，基本調性仍然圍繞在「筆墨中心論」的觀點上，並一路主導著水墨畫發展。也就是說臺灣水墨發展自明清時代時期以來，期間雖歷經日殖時期的沉潛及戰後以來水墨現代化思潮洗禮翻轉，但戰後的這波現代化思潮的翻轉，細究其創作觀念及作品表現內涵，基本上仍可被視為是在水墨體制內一種尋求創新變革的翻轉。換句話說，是在不脫「筆墨中心論」觀點下的一種水墨體制內翻轉變革，整體而言它的立論基礎仍舊是建立在以「筆墨」此一單一核心所建構的水墨樣態上，無論是傳統水墨藝術或是 20 世紀戰後以來的現代水墨繪畫皆然，而何以如此言說，將在後續文本中分別加以探討論述。

承前所述，臺灣自 1980 年代後，臺北市立美術館成立（1983 年開館，為國內第一間成立的現代美術館）、許多留學歐美的學子學成歸國時，將歐美當時新式的現代繪畫觀念同步引進國內、1987 年政府宣布解嚴等因素影響下，對當時的臺灣藝壇內部產生推波助瀾的影響力，百家爭鳴，百花齊放的時代，臺灣豐富多元的美術發展於焉展開。<sup>2</sup> 雖然影響層面看似以西方媒材創作較深，但在思想逐漸開展的藝術環境中，此時來自西方的現代

1 清末民初時期乃中國美術史上第一波引西潤中論或中西調和論的繪畫改革思潮開端，這一時期自有他的時代背景所致。對日抗戰後，因時局變故，隨著國民政府來臺，水墨改革風潮異地在臺興起，也就是 50 年以後結合西方抽象繪畫思潮所興起的現代水墨。因此為表區隔，本文將臺灣戰後此一時期的現代水墨革新風潮視為另一波水墨革新思潮的興起。

2 李宜修，《臺灣當代美術社會發展 1980-2000》（臺北：臺灣商務印書館，2011），頁 8。

繪畫觀念，自然無可避免地擴及並影響了水墨繪畫之後發展走向。從創作實踐面直接觀察，當回溯臺灣此一時期水墨創作狀態，也逐漸看到部分的水墨創作者，開始嘗試著有別於過去的「筆墨中心論」觀點所建構的水墨創作樣態，而這當中最顯著的特徵是在原本的水墨媒材系統中，嫁接了更多樣的媒材融匯，並在媒材多樣融匯的醞釀下，逐步開啟並釋放水墨自古以來追求筆墨的典雅型態，這過程讓我們看到水墨正不斷地從體制內朝向體制外進行移動跨接。

## 貳、水墨體制內的波瀾騷動

臺灣戰後以來的水墨曾歷經一波體制內波瀾騷動，本文將試著從二個面向來談。一是一直以來的主流思維且在臺灣美術史觀下被定位的 1960 年代以劉國松為典範的現代水墨畫革新風潮。其次是臺灣戰後以來，另一股導入「寫生觀念」所推動的水墨現代化進程。這二股水墨創作思維路線，無論其方法、觀念主張容或存有差異，但潛藏於雙方各自所揭示方法、觀念等論述的思維中，就推動水墨現代化的想望卻有著一致的共識。本文以渡海來臺的傅狷夫（1910–2007，生於杭州西湖之畔，是 1949 年隨國民政府渡海來臺的傑出書畫家之一）<sup>3</sup> 山水創作實踐為例，或可印證此一以寫生觀念導入水墨畫創作思維中所彰顯的水墨畫現代化路線，<sup>4</sup> 傅申曾在一篇文章中這麼形容傅狷夫的創作：

由於時代的契機轉變了畫家生活和創作的環境，使中國傳統的大陸山水畫風，在覺翁的作品裡顯示了轉型的趨向，並催生了完全屬於臺灣本土中的中國山水畫。<sup>5</sup>

3 傅狷夫渡海來臺後，在板橋國立藝術專科學校（現在的國立臺灣藝術大學，以下簡稱藝專）執教，其在臺弟子有心香室門生（有馬晉村、傅申等人）、藝專學生（有蘇峯男、羅振賢等人）及再傳弟子（不同世代藝專學生，有蔡友、黃才松等人）。資料引述林振莖，〈傅家山水〉，《文化部／臺灣大百科全書》，<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=23429>（檢索日期：2020 年 12 月 15 日）。

4 關於臺灣戰後透過寫生所推動的水墨現代化歷程，除本文援引的傅狷夫之外，其他如臺籍畫家林玉山、渡海來臺的黃君璧等人皆強調寫生觀念，並伴隨在大專院校任教時，導入教學中推廣，本文礙於篇幅所限，無法一一羅列討論，僅以傅狷夫為代表進行探討。

5 傅申，〈雲水雙絕 裂罅無儔〉，收於《傅狷夫的藝術世界·論文集——傅狷夫文存 評介文錄》（臺北：國立歷史博物館，1999），頁 158-162，引述自《傅狷夫書畫資料庫》，<http://fuchuanfu.com/>（檢索日期：2020 年 12 月 15 日）。

由傅申的描述可知，傅狷夫來臺前後的水墨山水畫創作，有著極大的分野。過去傅狷夫在中國大陸時期的山水畫創作承繼著中國傳統水墨畫的道統，來臺後受到臺灣地理風景樣貌的視覺重衝擊下，因地制宜調整筆墨描繪方式，自創新式山水皴法，以對應臺灣特有的山水景色樣貌，才成就出傅申口中所說：「催生了完全屬於臺灣本土中的中國山水畫。」在這語意中正暗示著傅狷夫的臺式山水畫中，所顯現的水墨繪畫現代化型態的徵候。

以傅狷夫 1971 年創作《大里濤聲》（圖 1）為例，這是一件描繪臺灣北部濱海景色的水墨畫。在這件作品中與過去傳統水墨畫最大的連結是筆墨形式，透過筆墨描繪臺灣特有景色，但細看這件作品呈現的視覺樣態，與過去傳統水墨畫的視覺樣態有很大的不同。諸如其海水浪濤的處理手法與過去傳統水墨畫以線條表現水紋有很大的不同，他採取有如水彩畫渲染留白的方式處理浪濤，確實為水墨畫帶來一種新的視覺樣態，給予人有耳目一新的視覺感受，在視覺形式上已有別於傳統山水畫的表現。國內美術史學者黃冬富在一篇研討會論文中具體提到傅狷夫在 1951 年發表〈漫談國畫改革〉中指出：

所謂改革，不外乎要使他走向新的途徑上去而不為時代所摒棄，改革章法使形式新，改革題材使意義新，改革技法使筆墨新，我們要從事改革，無疑的非致力於寫生不可……。<sup>6</sup>



圖 1 傅狷夫《大里濤聲》1971 年  
紙、墨 121×57.2 公分 臺北市立美術館藏  
圖片來源：臺北市立美術館

6 黃冬富，〈戰後臺灣寫生山水畫導師一試論傅狷夫山水畫風特質及其時代意義〉，刊載於劉素真編，《傅狷夫教授書畫藝術風格發展學術研討會論文集》（新北：國立臺灣藝術大學，2017），頁 81。

此由傅狷夫本人透過文章發表親身闡述對於水墨畫改革的見解，更可論證臺灣戰後直接強調以「寫生」方式，藉由技法改革、題材改革、布局改革等面向，所進行水墨現代化改革的趨向，已成為臺灣戰後這波水墨現代化興革風潮中的一股重要力量之一，它與另一股改革力量最大的不同在於，寫生式的興革特著重於傳統筆墨技法的轉化新創，這與著重藉由自動性及多元化的繪畫技巧介入，在本質上是有別的。

這類透過寫生式的水墨創作方式，在帶動水墨繪畫形式現代化的過程中，遵循既有的筆墨基調不變，但如何將既有的筆墨描繪轉換成具現代感的畫面形式，成為這些特重寫生觀念創作者主要努力追求的目標，而臺灣戰後以來透過此創作路線來推動水墨現代化，也成為臺灣水墨畫現代化無可忽視的一股隱性興革力量。

其次，在臺灣水墨現代化興革進程中，若言及現代水墨畫，無不直接連結到 1960 年之後開啟現代水墨畫興革風潮的劉國松（1932-）。素有「臺灣現代水墨畫之父」稱號的劉國松，<sup>7</sup> 在當時舉起水墨現代化改革大旗，揭櫫「革中鋒的命」、「革筆的命」等口號，將水墨畫現代化風潮帶向另一個高峰，那又要如何來看待這一波尋求水墨現代化的興革呢？這又與本文前述所提以「寫生」觀點切入所進行的水墨現代化興革又有何差異呢？從近現代水墨畫史來看，以劉國松作為鮮明典範的這一波水墨現代化興革，在創作思路的基調上，仍可看作延續自民初以來「引西潤中」、「中西合併」的這一條興革思維路線，也就是說在改革進程上，援引西方現代繪畫觀念、形式、技法的導入，來突破舊有傳統水墨畫形式，成為水墨興革時不得不的一種選擇。<sup>8</sup>

國內藝術理論學者蕭瓊瑞指出：

---

7 劉國松，1932 年生於安徽，1949 年定居臺灣，曾任教於香港中文大學藝術系迄今，其間曾在美國艾奧瓦大學及威斯康辛州之史道特大學任客座教授。1977 年當選為國際教育協會亞洲區會長。資料出處：《亞洲藝術中心官網》<http://www.asiaartcenter.org/asia/portfolio/%E5%8A%89%E5%9C%8B%E6%9D%BE/>（瀏覽日期：2020 年 12 月 16 日）。

8 民初時期援引西方當時的寫實繪畫風格，試圖革新清代以來欲振乏力的文人寫意繪畫；而臺灣 1960 年代的水墨畫興革，則是援引西方抽象繪畫表現觀念、形式、技法等，來進行水墨畫的現代化興革，這二個時期階段的水墨興革思路都是援引西方繪畫觀念，無論是「引西潤中」或是「中西合併」等，在創作興革的思路，有它們在思維作法上的一致性。

劉國松在當時提出的口號「革中鋒的命」，其實質意義，是放棄對傳統皴法的堅持，在創作中加入更多樣化的現代技法與媒材。至於在理論上，除了以西方抽象思想與中國傳統的畫論試加接合外，同時也在畫史上找到了王洽等人的潑墨先例為援引。<sup>9</sup>

例如以劉國松 1964 年《韻律之流（壓眉之三）》（圖 2）這件作品來說，這件以抽象式的山水意象為表現題材的創作，在皴法上一改過去傳統山水畫強調墨線粗細輕重為主的線性描繪方式，改以獨創留出白線的方式來呈現，這即是他在 1963 年之後新創的「抽筋剝皮皴」。<sup>10</sup> 它帶出有別於傳統山水畫皴法表現方式，讓這件作品形式游離在抽象與具象之間，在隱晦與清晰對比張力下，呈現出具現代感之水墨山水畫樣態，而這樣的山水畫創作樣態相較於前述以「寫生式」創作來說，則顯現出更多創作者的主觀意念在作品中興革操作痕跡。



圖 2 劉國松《韻律之流（壓眉之三）》1964 年  
水墨、紙 134.8×77.5 公分 臺北市立美術館藏  
圖片來源：臺北市立美術館

從上述所舉的畫例來看，臺灣戰後以來，在水墨創新發展的進程上，包含著一隱性一顯性這二股尋求水墨現代化的創作思維路線。因此，為了便於描述所觀察的這二股創作思維路線，筆者發表於國內大學期刊的一篇專文〈「臺式水墨風景畫」之特有

9 劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞合著，《臺灣美術史綱》（臺北：藝術家，2009），頁 394。

10 「抽筋剝皮皴」是劉國松 1963 年後出現的創作技法。運用其發明的紙筋多且粗之棉紙，在創作中構圖及染色後，抽取紙筋，呈現有如裂縫的白色肌理。引述自國立臺灣美術館之《國美典藏》<https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/zh/artwork/10100107>（瀏覽日期：2020 年 12 月 16 日）。

地域性風格探究〉，文中即針對這個現象嘗試提出「水墨現代化雙重性」<sup>11</sup>的觀點來涵蓋及描述這個階段的這二個面向的發展歷程徵候。<sup>12</sup>

「傳統與現代」一直以來是水墨圈一個持續不斷被探討的議題，這個議題的核心除了各自語詞本身的內涵定義上的不同之外，從創作實踐來看，這意謂著過去到現在所反映在水墨創作型態上的變化，包括透過觀念、技法不斷調整改變下，帶來的繪畫型態轉變，讓水墨畫創作從過去堅守筆墨中心論型態中慢慢被釋放出來，轉向以更多元的型態來詮釋水墨畫的樣態，上述所提 1960 年代以來的水墨畫現代化風潮，即是一個典型且鮮明的例子。

我們將討論再導回到本文中所指涉的水墨體制來看，無論是過去的傳統水墨畫，或是臺灣戰後以來以寫生方式或調融西方現代繪畫觀念、形式、技法所形塑的現代水墨畫，其顯現出來的繪畫美學型態，基本上都可被歸為在一個大的水墨體制下來看待，因為這些都屬於在水墨體制內的推展過程。這裡所指稱的水墨體制，是指從過去傳統上以筆墨為核心的水墨繪畫型態，而今の現代水墨雖然在觀念、技法上不必然完全以筆墨為核心，但整體繪畫表現徵候上，仍跟過去的傳統筆墨創作思維保持著若即若離的連結關係。因此，在定義上仍將這種強調自動性多元化技巧創作的現代水墨畫類型，視為是整個大水墨範疇架構下的一部分。因此，本文這裡所指稱的水墨體制，即包括上述傳統水墨、現代水墨等不同的水墨型態。但不管是傳統水墨畫或現代水墨畫，從創作實踐的面向來看，它們彼此之間確實皆具有一種筆墨脈絡的依存關係，是無可切割的依存關係。

隨著戰後臺灣水墨現代化波瀾騷動，從畫史的角度來看，其實正標誌著水墨畫另一波的轉型。如同我們沿著水墨畫史的軌跡來看，不管是宋、元之際或清末民初之際的水墨畫轉型，無疑的是，水墨畫是不斷隨著時代巨輪轉動，展現出水墨畫在各個時期不同的獨特樣貌。

11 蔡文汀，〈「臺式水墨風景畫」之特有地域性風格探究〉，《書畫藝術學刊》19期（2015.12），頁312。

12 觀察臺灣戰後以來水墨的發展現象現狀描述，這裡提出的「雙重性」概念，其意義主要在於將繁雜的發展脈絡進行歸納梳理探究，以涵蓋臺灣戰後以來的所有關於尋求現代化的水墨表現型態，無論是引西方抽象繪畫思潮所興起的現代水墨畫或以寫生觀點所塑造出的新式水墨畫，皆可做一全面性的涵蓋，以平衡一直以來的水墨畫現代化的主流觀點。



## 參、水墨體制外的移動嫁接

承續本文第二段所述，臺灣戰後以來，在尋求水墨現代化興革上，無論是側重於寫生式觀點的傳統筆墨興革或是援引西方抽象繪畫思想導入，結合自動性多元化的技巧所帶動的水墨畫現代化興革，從本文中揭櫫的水墨體制定義而言，基本上皆可歸屬於水墨體制內的興革，二者差別僅在於介入觀點、方法不同罷了。接下來要進一步討論的部分則是「水墨體制外」的擴延，而關於這部分則要將時序推進到 1980 年代之後水墨現代化變革上來進行觀察，才能有比較清晰的輪廓線索，但在進入討論之前，先就「水墨體制外」定義作一界定。

這裡所談的「水墨體制外」指的是水墨體制以外關於翻轉水墨固有型態的種種水墨創作樣態，以此所形塑一種有別於過去以「筆墨」為核心的體系，也可稱之為「非典型水墨創作」。也就是說這樣的水墨創作樣態，基本上已逐漸遠離「筆墨中心論」核心範疇，在不受筆墨中心論的牽絆下，加以觀念的開展及技術材料的推陳出新，促使水墨的樣態逐漸開展出各種表現的可能性，讓水墨自身創作實踐維度，透過跨域、跨媒介而達到前所未有開放度。「什麼是水墨」的定義已從過去媒材論中被釋放出來，轉而成為面對水墨時一種態度展現，反映在水墨創作實踐上看時，正如同西方藝術在 20 世紀以來多樣形態般，各種水墨表現形態紛紛出籠，同時也在形式上從平面轉向空間立體裝置、媒體等複合型態的表現，<sup>13</sup> 至此，過去以來的古典水墨美學觀念，已難以對應此一水墨發展狀態，而需另闢蹊徑，方能解決此一困點，這也是何以體制外的水墨較難被歸類、理解之處。

體制外的水墨表現乃根基於去筆墨中心論所形塑的一種水墨體系，因此，確實難以再用過去古典筆墨美學的觀點來闡述它。而它本身所顯現的最大徵候也是「去筆墨中心論」的實踐，轉而透過「多重並置論」的核心架構來重新建構這類水墨型態自身的美學觀點。事實上，體制外的當代水墨所採取的作法從過去傳統水墨以筆墨為中心的美學觀點，移動到非以筆

13 臺灣轉向於運用空間立體裝置、媒體等中介來詮釋的水墨創作，最早開始於 1980 年代之後，之後歷經 1990 年代至 2000 年之後，有更多的水墨創作者投入其中，讓這歸屬在體制外的水墨創作，逐漸開展開來。

墨為中心的美學觀點，在拼貼嫁接了西方現當代藝術的創作觀點之後，逐步建構現當代水墨特有的繪畫美學觀點。<sup>14</sup> 這也就是說，體制外的水墨表現，將不再視「筆墨」為唯一的核心理念，體制外的水墨強調的是「多重並置」的核心理念。<sup>15</sup> 因此，當我們在面對體制外的水墨表達時，必須要重新思考這一層的架構是建立在這樣的思維上，才不至於反覆陷入「什麼是水墨」或「這樣是水墨嗎？」的邏輯漩渦之中。至於說，水墨為何會產生如此大的轉變，這在水墨畫史上又具有什麼意義，在本文的第四段會有更進一步的討論。

誠如以上所述，當我們面對這類水墨表達樣態時，首要之務必須暫時放下固有的筆墨觀念，才有機會直涉這類體制外水墨表達的最根本核心。事實上，從水墨創作實踐角度，持續觀察臺灣戰後以來的這段水墨發展軌跡時，會發現到 1980 年之後的水墨似乎隱約地又逐漸進入另一種水墨層次的表現狀態，而最直接的展現是越來越多的異質性媒材及技法被應用到水墨創作中，因而導致作品呈現樣態產生一些微妙的變化，這個變化最直接的衝擊是，許多觀者在面對眼前這種水墨作品樣態時，卻多了一層陌生感及疏離感，以至於觀者內心常會不斷浮現許多疑惑，「這是水墨嗎？」就成為當下最直接的反應。這個狀態讓我們聯想到西方當代哲學家丹托（Arthur C Danto, 1924-2013）談到在面對安迪·渥荷（Andy Warhol, 1928-1987）的《布瑞洛盒子》時，所產生對藝術何以致此的疑惑感。雖然這二件事情在本質上不盡然相同，但畢竟觀者面對這類體制外的水墨作品樣態時的心境是類似的，心生疑義亦是難免的，因它的發展軌跡顯然已逐漸脫離筆墨常軌，誠如前所述，若再用過去以來的筆墨觀點試圖去解析這類型的水墨作品樣態時，觀者真的會有不知如何介入的問題產生。因此，重新建構新的體制外水墨美學觀點，來協助觀者理解這類型的水墨作品樣態，其實是有其必要性。

14 蔡文汀，〈從水墨自身的主體性看當代水墨發展中的移動效應觀點析論〉，刊載於陳英梅等編，《高雄·美術：高雄·墨·視界》（高雄：高雄市政府文化局，2011），頁 37。

15 持平客觀來看，這個部分在臺灣 1960 年代的現代水墨興革中，其實已經逐漸看到了鬆動的跡象。當時以劉國松「革中鋒的命」、「革筆的命」口號的提出，即可印證此一跡象。

回到臺灣戰後以來的水墨發展軌跡來看，這時期的臺灣水墨現代化發展史一如畫史上所言，是一個風起雲湧的時期，同時也是水墨畫史上的一個重要轉向里程碑，它所體現在繪畫發展上的必然性是一種歷史宿命，無論是東方或西方的藝術皆然。因此，臺灣戰後以來的水墨發展，無論是 1960 年代或是 1980 年代之後的水墨進展，其實都面對著一個共同目標，就是水墨現代化如何具體實踐的問題，二者之間在體現水墨現代化思想上具有一定的延續性脈絡，但如以作品本身的型態進一步比較分析這二個時期的創作，無論在觀念或形態呈現及創作方法上還是有些不同的。基本上，1980 年代之後臺灣水墨界在尋求水墨現代化的過程中，正面對一個不同於以往的時代局勢，有國內學者研究指出：

1980 年代以降，臺灣對於西方的仰賴日深，這正是年輕世代藝術家的成長背景。這種消費者的身分，使他們在藝術創作的形式潮流和美學判斷上，很自然地越來越以當下西方的價值觀馬首是瞻，或不自覺地趨同。<sup>16</sup>

誠如該研究指出的現象，來自西方現當代藝術思潮的影響已深深鑿刻在臺灣藝術各類型的創作上，尤其來到後期包括現代美術館時代的來臨、歐美留學潮返臺引入西方藝術觀念、政治上的解嚴、思想上的開放等等，這些社會狀態的變化，無不時時刻刻衝擊著對社會動態具高敏銳度的藝術創作者。在此先不就部分研究學者認為這一時期的臺灣美術缺乏在地文化主體性的評述，但整體觀看這一時期的創作所展現出的各種多元面貌卻也是不爭的事實，衡諸 1990 年代之後的水墨創作，更顯現出這個趨向的發展。作為一個水墨創作者，在面對此一大變動的時代局勢時，必然促使一些水墨創作者開始思考在這個時代變局中應如何透過創作提出應對之道，1970 年畢業於國立臺灣師範大學美術系的洪根深（1946-），或可成為闡述這時期水墨畫家如何應對時代變局的一個標竿人物之一。

16 王家驥，〈臺灣的位置—政治困境下的臺灣當代藝術〉，《典藏今藝術》96 期（2000.9），頁 125。

長期深耕南部高雄的洪根深，從他的創作歷程來看，1980 年代之後逐漸開啟的水墨複合媒材創作，即是一鮮明的例子。洪根深因家學之故及大學時期的養成，讓洪根深水墨創作具有扎實的傳統書畫底蘊。

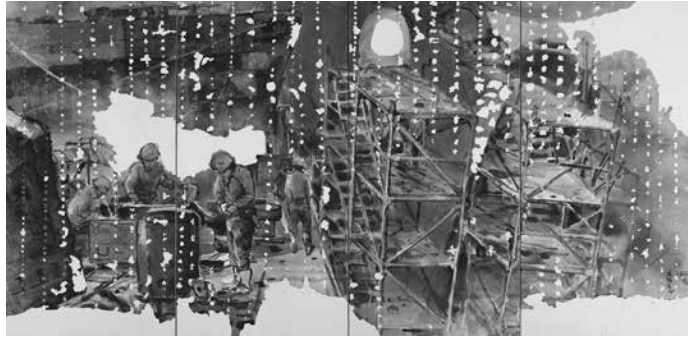


圖 3 洪根深 《汗與熱的交織》 1981 年 紙、墨、壓克力  
150×268 公分 高雄市立美術館藏  
圖片來源：高雄市立美術館

當我們完整地觀察洪根深自 1980 年代以來的創作脈絡，即可察覺到他正逐步開展水墨複合媒材的創作表現與思維。例如在《汗與熱的交織》（圖 3）這件作品中，可見到他透過筆墨詮釋勞動階層辛苦形象，但再仔細觀察這件作品表現方式及技巧運用，除了運用筆墨描繪勞動者形象外，畫面上藉助燒灼的技巧，呈現多孔穿透的表面狀態，並藉由最底層白紙襯托，讓這些孔洞與筆墨形象形成鮮明的對比。



圖 4 洪根深 《新傳說之 1》 1987 年  
畫布、宣紙、墨、壓克力、石膏、樹脂  
111×144 公分 臺北市立美術館藏  
圖片來源：臺北市立美術館

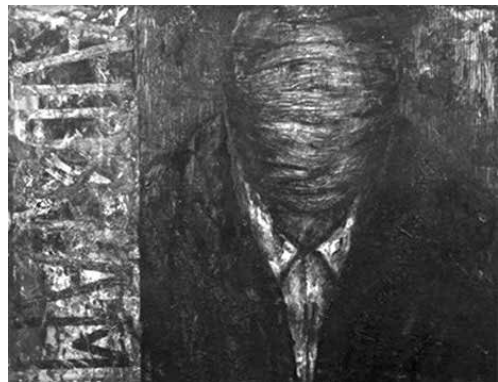


圖 5 洪根深 《黑色情節之 39》 1991 年  
畫布、宣紙、墨、壓克力、石膏、樹脂  
91×116.5 公分  
圖片來源：洪根深

也正因為這件作品做了另類大膽嘗試，似乎正預告著洪根深之後的創作，逐步進入後筆墨之後，轉向水墨複合媒材創作期的跡象。到了 1987 年《新傳說之 1》（圖 4），這件作品混用了更多樣的媒材，創造出有別於古典筆墨韻味的前期創作，透過表面視觸感的增加，帶動這類型的作品更增添一份水墨疏離感，讓水墨本有的筆墨特質消弭於無形，達到墨與多媒材混用下的另一種表現狀態。國內藝術學者黃冬富在〈背離／延續拓展—略論洪根深的彩墨畫近作〉一文中即指出：

1987 年以後，洪根深的繪畫基底材的運用方面做了顛覆性的變革，他開始嘗試運用繃好的畫布來取代原來的宣紙，畫布上往往先用石膏粉、泥土甚至摻以咖啡渣等，用來堆疊畫面的肌理效果，此外再用樹脂調和，以增加基底材的附著力。……，進而發展出其個人獨創的「洗墨」畫風。<sup>17</sup>

從洪根深一路以來的創作脈絡及創作樣態來看，他正一步一步邁向本文所揭示定義的水墨體制外跨接移動。之後於 1990 年後開啟的《黑色情節系列》（圖 5），更是洪根深體現水墨體制外實踐精神的創作展現。在這系列創作中，如何透過對應的水墨觀念表達當下對社會性議題的關注，顯然洪根深運用了反向操作的方式，不斷地反轉水墨一直以來特注重用筆用墨的水墨墨韻氛圍營造，而將水墨透過多媒材的融匯之後，導向於更大可能性表現空間、形式，同時也將水墨此一概念進一步昇華到另一個廣闊的體制外水墨美學境界中，這一路思維更具體展現在他 2003 年於高美館籌劃的一檔水墨專題展的主標題命題上——「心墨無法」。既是心墨，自然無需被牽絆於既定的水墨觀念思維中，無所罣礙，法自為我用，至此的洪根深面對水墨是一派地海闊天空，優游在這片廣闊的心墨、多媒材水墨創作汪洋中，恣意馳騁。細細觀察洪根深的創作脈絡正如前所述，正體現了本文揭櫫的「水墨體制」的跨越移動現象，成為水墨由體制內朝體制外移動的鮮明典範之一。

17 黃冬富，〈背離／延續拓展—略論洪根深的彩墨畫近作〉，刊載於蔡玉盆編，《洪根深 殺墨 4—黑白無常》，（臺南：102 當代藝術空間，2016），頁 4。

## 肆、水墨跨體制移動的意義

依據本文第二、三段的探討可知，「水墨現代化」確實是臺灣戰後以來各時期水墨發展的核心主軸，但因各個時期所面對的時代局勢有所不同，在水墨實踐內涵上，筆者經由分析後認為可再細分為二階段來分別看待，才能真正體現戰後以來的這一波水墨現代化興革的整體全貌。為此，本段的討論將分成二個部分來談，一是水墨體制內外發展分期，其次是水墨跨體制移動的時代意義及內涵。

### 一、水墨體制內外發展分期

從臺灣戰後以來水墨現代化發展現象來看，如前所述 1980 年成為重要轉折點，這個時間點可視為本文揭櫫水墨體制內與外的分水嶺。如圖表一所示，筆者根據作品創作表現型態的比較分析，試著將戰後以來水墨現代化期程概分為 1960 年的醞釀期及 1980 年之後的生發期、奠基期、發展期等四期，分期如下圖表所示（圖表一）。

圖表一 臺灣戰後水墨體制內至體制外發展分期表



製表：蔡文汀

#### （一）醞釀期：

這一期是臺灣戰後水墨走向現代化很重要的時期，也是傳統水墨向現代水墨過渡的一個關鍵時期。這一時期著力於如何以現代化的方法確立，無論是採寫生式表現或援引西方抽象繪畫觀念進行水墨本質性的調整，都為之後的水墨現代化再次躍進，提供了穩定的根基。單就其作品型態發展

來看，這一時期的基本思維有一部分主要是在筆墨中心論的框架下，透過寫生進行水墨的興革工程。另有一部分則在「引西中用」或「中西合併」的思維邏輯下，對過去傳統筆墨形式提出革新評述，如前所述之現代水墨畫之父——劉國松，標舉「革中鋒的命」、「革筆的命」。此一時期大致上是在此脈絡下，包括結合寫生觀念的繪畫形式再造及透過因地制宜轉換傳統筆墨形式的沉痾，進而帶出具現代感的新水墨畫形式。

從整個發展脈絡來觀察，這一期的水墨現代化興革，無疑成為點燃臺灣戰後水墨現代化動力的一股體制內水墨興革動能，它最深刻的影響是醞釀及奠定之後水墨朝向體制外發展的根基。而水墨無論是如何地變動，自有它一貫的前後脈絡關係，這是看待臺灣戰後以來的水墨發展上不能忽略的。

## （二）生發期：

1980年代對臺灣而言是現代繪畫的再次深化過程中，扮演重要影響性的時期。主要來自當時的外部局勢使然。如前所述，這些外部的因素中，最大的影響因子還是西方現當代藝術觀念的引入，進而對臺灣整個藝術環境造成整體性轉變。水墨在這時期的總體藝術環境影響下，也跟著產生一些根本性的變化。在前一時期的水墨現代化興革基礎上，可以看到這一時期的水墨表達有開始逐漸朝向體制外的方向轉進的跡象。對照觀察這一時期一些畫家們的創作即可獲得印證。誠如本文第三段落所舉出的洪根深即為這一時期的典範代表之一。<sup>18</sup> 依據前面所討論的，這一時期是水墨從體制內邁向體制外發展的一個分水嶺，這一時期之後，水墨的表達在根本上已經漸漸走出過去視「筆墨」為唯一核心的狀態，而以更為開放的思想觀念及表現形式，逐步擴大水墨的疆界範疇。然這對於水墨未來的發展是好是壞，目前仍難論斷，且以開放的心胸來看待此一水墨發展狀態，相信歷史在回溯這一段時期的發展時，會有一定的定見。

## （三）奠基期：

這時期可說是水墨全面朝體制外發展的階段，從創作實踐型態的特質

18 關於洪根深具體的創作特質描述，請參閱本文第三段敘述，這裡不再重複贅述。

來看，水墨體制外發展最大的徵候是過往的平面性水墨畫表現轉向空間性、裝置性、媒體影像的實驗性表現。臺灣戰後以來，張永村算是較早從事水墨裝置表現的創作者。師院體系出身的張永村（1957-）

早在 1980 年代，即以初生之犢之姿，在水墨創作表現上，從平面繪

畫、水墨裝置、行動藝術到跨領域創作，或具象、或抽象，不斷在藝術上進行嶄新嘗試，在創作上的多元觸及，在在令觀眾瞠目結舌。<sup>19</sup> 進而成為這類型水墨空間裝置的典範指標性人物。如張永村 1986 年創作並曾在臺北市立美術館展出的《源源不絕》（圖 6），以巨型的水墨長軸形式結合抽象塊狀墨點，在展場空間透過懸吊方式，帶出了壯闊的水墨裝置作品型態，這件作品將水墨的表達從平面二維空間推向三維空間的裝置型態轉進，為後繼開啟水墨表現形式更為多樣化的發展帶來新的契機，觀其整體的創作脈絡，可說為水墨在這個裝置化型態的區塊奠定多元表現基礎。

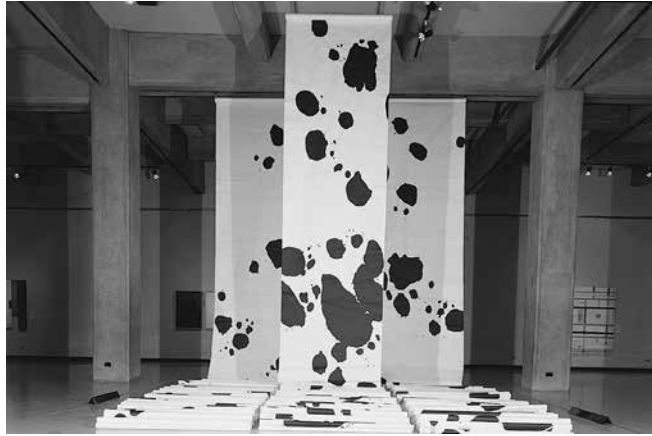


圖 6 張永村《源源不絕》1986 年 紙、墨 10565×137 公分  
臺北市立美術館藏

圖片來源：臺北市立美術館

#### （四）發展期：

被視為「千禧年」的 2000 年，從這時期開始，水墨藝術在先前幾個時期的基礎積累上，也開始慢慢進入另一階段的水墨體制外發展進程。水墨創作型態也進入更加多元並呈狀態，除原本的平面紙本創作、水墨複合媒材表現之外，隨著媒體科技的不斷更新躍進，更有部分水墨創作者整合以媒體為中介，結合影像及多重複合型態等多元化表現方式，正不斷擴大水墨原有的創作範疇。伴隨著觀念的持續轉移，也開始有部分非水墨領域創

19 參閱〈張永村〉，《非池中網》<https://artemperor.tw/artist/3285>（瀏覽日期：2021 年 1 月 10 日）。



作者跨界到水墨領域並提出令人耳目一新的創作，讓這時期的水墨表現型態出現前所未有的多重型態並置的發展狀態。2000年國立高雄師範大學（以下簡稱高師大）美術學系碩士班成立後，在水墨創作教學所呈現的成果或可成為闡述這一時期的典型代表之一。

由於高師大美術系在教學面著重於複合媒材、複合媒體等觀念的創作導向，尤其是水墨課程教學，不再僅局限於一般筆墨創作教學，當時的高師大水墨創作在洪根深、盧福壽等教師的推動及跨領域學習氛圍的影響下，水墨創作指標導向於複合媒材水墨創作，包括結合影像所帶來的多元水墨表現，成為當時臺灣高教體系中，在水墨教學領域頗具特色的系所之一。高師大美術系水墨教學，在多元跨域教學環境影響下，當時一些入學的水墨創作者，在觀念的啟發引導下，紛紛開始嘗試水墨複合媒材及水墨空間裝置創作。圖7《時間牆·



圖7 蔡文汀《時間牆·空間牆》2003年 水墨、石材、木質物件 272×336×260.5公分

圖片來源：蔡文汀



圖8 「回歸·抽離一抹黑南方邊陲」這一檔展覽是由時任高雄師範大學美術系的洪根深於2001年策劃，參展人皆為高師大美術系碩士班研究生，展出地點為高雄市駁二藝術特區倉庫

空間體》為筆者創作於 2003 年的大型水墨空間性裝置作品，也是進高師大碩士班就讀後首次發表的水墨裝置創作。在媒材應用上，除了原本筆墨外，更融入現成物件及框架概念，透過作品本身所形塑的空間狀態，帶出時間性及空間性的水墨場域表現。2000 年當時的高師大碩士班培養多位從事水墨複合媒材（包括結合影像）的創作者（圖 8），如李慧娟（1962-）黃慧欣（1978-）、陳明惠（1977-）等。<sup>20</sup>而臺灣在最近幾年也陸續出現更年輕世代的水墨創作者

投入水墨裝置、水墨複合媒材的創作，如黃法誠（1982-，高師大畢業）及曾靈羽（1983-，臺師大畢業）（圖 9）、陳瑞鴻（1986-，臺師大畢業）（圖 10）

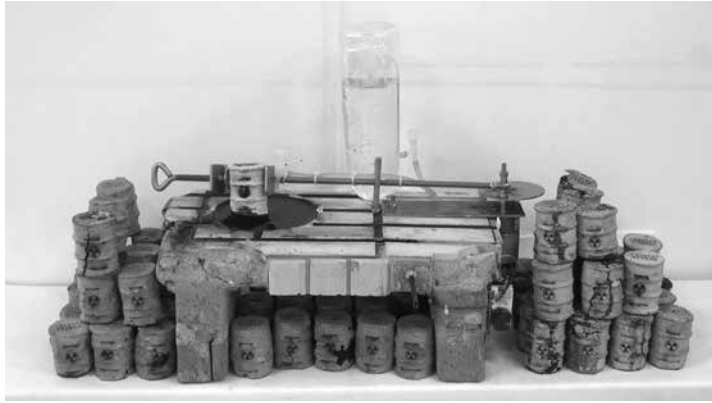


圖 9 曾靈羽 《能量》 2014-2016 年 自製墨條、動力裝置  
尺寸依場地而定  
圖片來源：曾靈羽



圖 10 陳瑞鴻 《墨池》 港區藝術中心版（作品局部） 2019 年 水墨、楮皮、巴克禮紙、吸水紙、雙宣、韓國壯紙、紙榻榻米、木板、帆布、超音波造霧機 尺寸依場地現地製作  
圖片來源：陳瑞鴻

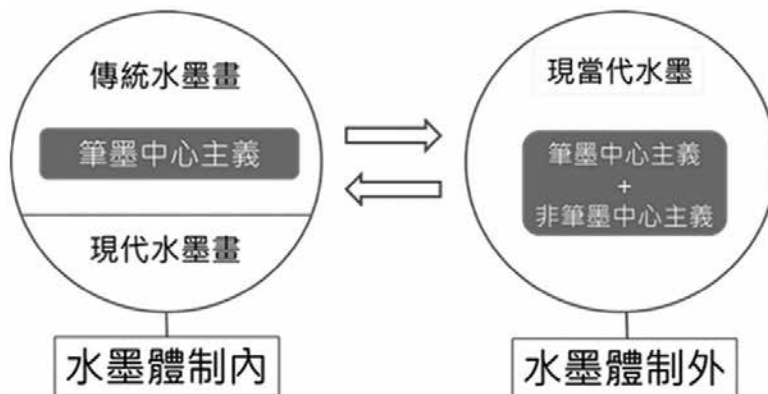
20 參閱林麗真編，《美術高雄 2003 一心墨無法》（高雄：高雄市立美術館，2004），頁 182-183。

等人，他們展現屬於年輕世代對於當代水墨跨域、跨媒介創作的具體實踐作為。當時序進入 2000 年之後持續至今，從事這類跨域、跨媒介的水墨表現是越發蓬勃發展，伴隨著更多年輕世代水墨創作者投入其中，也為這時期帶來更為豐碩的成果展現，因此，就此一現象觀察，2000 年後的這股水墨體制外表現，總體而言，可被視為是在前三期的基礎建構之後，迎來發展期的蓬勃開展。

## 二、水墨跨體制移動的意義及內涵

水墨在 1980 年代之後走向多元跨域複合媒材的表現方式，除了當時西風東漸的大環境影響外，近期之後更拜媒體科技及網際網路興起，透過新興的媒體科技應用，不斷地影響著臺灣各類藝術創作領域的發展走向。水墨身處全球化的大環境中，已很難不動如山繼續守著筆墨主義思維路線，逕自將水墨自身框限在既有的體系中。如此說法，就水墨跨體制的視角而言，並非否定過往的筆墨主義路線，反而是希望藉著更積極、更開放的創作作為，以體現新時代的脈動趨向，這不是部分人士所指稱的跟風現象，反而是企圖創造與時代脈動趨向的一種對話關係。臺灣戰後跨體制的水墨表現基本上是立基於這樣的策略上，所開啟的一種藝術對話模式，並在這個基礎上，試圖擴延水墨在全球當代藝術中的視野及疆界，它的意義基本上是建立在這般的思維上。

圖表二 水墨體制內、外架構關係圖表



製表：蔡文汀

為釐清所謂「水墨跨體制移動」，筆者透過圖表二的關係架構，來說明水墨跨體制移動的現象及其內涵。在右圖中的左邊區塊即是「水墨體制內」的水墨表現方式，在這個區塊中，有一個明顯的徵候：筆墨中心主義，這是無論古今，是整個水墨體系的主要核心所在。然臺灣戰後以來的現代水墨畫（概指本文所稱之醞釀期），雖不完全著重於筆墨表現，但筆墨仍是這體系中重要的一部分，只是相對占比來說，已不若傳統水墨來得重，所以在歸類上劃分在這個區塊中，是屬於體制內的一股水墨興革思潮。

在圖表二中的右邊區塊，即本文所揭櫫的「水墨體制外」，在這個區塊中最明顯的徵候是「多元並置」的狀態展現，包括「筆墨中心主義」及「非筆墨中心主義」。隨著核心的轉移，具體展現在作品的表現形態上，開始出現結合複合媒材裝置、影像等具當代性的水墨創作表達，自然也就不足為奇了。正如前所述，這是時代脈動趨向下的必然結果，能透過創造一種新的藝術對話模式，來增進水墨創作觀念視野及疆界，這對於展現水墨多元創造力及增添水墨豐富內涵，具有正向的助益。

## 伍、結語

臺灣戰後水墨發展時序來到 21 世紀的當下，拜新媒體科技及網際網路之賜，形成全球訊息零時差狀態，已成為無可迴避的真實狀態。當一個原本封閉的繪畫體系，在面對全球化、網路溝通互流零時差狀態的衝擊下，實漸漸難以維持過去高度完整的封閉體制。

綜觀水墨的變革，依據畫史來看，自古以來即有之，追求變革的差別在於不同時期所面對的不同時代局勢差異，而有不同相對應的變革觀點。整體回看臺灣戰後第一波尋求水墨現代化變革，無論是技法更新或是觀念推動，在本質上，這一波的水墨現代化風潮，就其創作實踐樣態觀之，在界定上還是必須把它框限在屬於原本水墨體制內的一種翻轉，試圖改變傳統水墨繪畫形式，轉向於現代水墨型態的具體實踐，這如同過去千百年來的水墨所經歷的不同時期變革，今天有所不同的是，在這波推動的變革翻轉中，有一部分的因素明顯是來自於西方現當代藝術觀念的影響所致。經由這個層面的影響改變了千百年來的水墨藝術的主流表現方式，從觀念、

形式、技巧等面向介入，藉以塑造新水墨形式樣貌為目標，來與過去傳統水墨畫有所區別。

臺灣戰後興發的現代水墨風潮，觀其整個脈絡趨向，除了帶起一波又一波的水墨變革浪潮之外，另外一個現象值得進一步探究的，即本文所揭櫫的「水墨跨體制移動」，這個現象隨著時序進入 1980 年代之後，成為更顯著的水墨發展徵候，而這個發展徵候也確實帶動水墨畫從筆墨的單一表現方式，進一步躍升為多元並置的複合式水墨型態表現。從水墨畫到水墨的躍進中，大大地豐富了水墨表現的多樣性內涵。事實上，在探究此一體制現象的過程中，也讓我們真正體認到藝術與時代脈動之間強烈連動關係，藝術離不開時代脈動，時代脈動也因藝術的介入，而更顯多元精采萬分。透過藝術的視點觀察，也讓我們體現另一種時代性精神內涵，更有助於理解一個時代的精神價值所在。誠如藝術家吳梅嵩在一篇〈談高雄當代藝術〉文中指出：「當代藝術不是一個美術派別，它是具有時代意義的一種形容用語，用來形容一些具當代意識的作品之總括名稱，……。」<sup>21</sup> 當水墨朝向跨體制的方向轉進時，且不管它受全球化觀念的影響深淺，體制外的水墨表現，無非是呼應這股時代的脈動，進一步體現它所身處在這個時代中應扮演的意義，這對於水墨的未來性及視野擴展來說，都將是一個正向的發展。

本文之所以嘗試透過「跨體制移動」的觀點，探討臺灣戰後以來的水墨發展現象，主要是冀望能更精準對應臺灣戰後這一股水墨發展，這是在一種擴張性思考下產出的結果，當然也期待在這樣的思考下，能有助於理解當今的現當代水墨何以會有如此變化，產生如此變化原因為何，又該如何來面對此現象等種種問題，於此提供一個具體的思考面向。確實，於現今部分水墨展覽現場，特別是在發展期之後的水墨表現，它所展現出的這般光怪陸離水墨創作樣態，這對於貫性以筆墨觀點做為審視水墨作品樣態的觀者而言，它帶來一種觀看障礙與距離。因此，冀望藉由本文的論述及梳理，當提供觀者一個思考參酌面向，也提供觀者一個切入理解現當代水

21 洪根深，〈邊陲風雲—高雄市現代繪畫發展記事（一九七〇～一九九七）〉（高雄：高雄市立中正文化中心管理處，1999），頁 122。

墨何以至此的角度。本文無意去定調臺灣戰後水墨發展走向，僅就觀察加上自身創作經驗的理解下，針對所觀看到的發展現象提出觀點論述，並藉此拋出一個思考觀點加入學界的討論架構中，也期待藉此觀點的提出與各界相互論證下，期能更貼近臺灣戰後水墨發展脈絡及真實整體全貌。<sup>22</sup>



---

22 本篇論文，在論述內容中所列舉藝術家範例，礙於篇幅所限，於文中實無法一一羅列討論，不周延之處，還望各方包涵，日後當另關專題討論之。

## 參考書目

### 一、專書

- 李宜修，《臺灣當代美術社會發展1980~2000》，臺北：臺灣商務印書館，2011。
- 洪根深，《邊陲風雲—高雄市現代繪畫發展記事（一九七〇~一九九七）》，高雄：高雄市立中正文化中心管理處，1999。
- 劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞合著，《臺灣美術史綱》，臺北：藝術家，2009。
- 林麗真編，《美術高雄2003—心墨無法》，高雄：高雄市立美術館，2004。
- 應廣勤、簡正怡編，《殺墨—洪根深創作研究展》，高雄：高雄市立美術館，2012。
- 劉宇珍，《傅狷夫先生家族捐贈文物圖錄》，臺北：國立故宮博物院，2017。

### 二、論文

- 黃冬富，〈戰後臺灣寫生山水畫導師一試論傅狷夫山水畫風特質及其時代意義〉，刊載於劉素真編，《傅狷夫教授書畫藝術風格發展學術研討會論文集》，新北：國立臺灣藝術大學，2017。
- 蔡文汀，〈「臺式水墨風景畫」之特有地域性風格探究〉，《書畫藝術學刊》，19期，2015年12月，頁309-322。
- 蔡文汀，〈從水墨自身的主體性看當代水墨發展中的移動效應觀點析論〉，刊載於陳英梅等編，《高雄·美術：高雄·墨·視界》，高雄：高雄市政府文化局，2011。
- 黃冬富，〈背離／延續拓展—略論洪根深的彩墨畫近作〉，刊載於蔡玉盆編，《洪根深殺墨4—黑白無常》，臺南：102當代藝術空間，2016。

### 三、報章雜誌

- 王家驥，〈臺灣的位置—政治困境下的臺灣當代藝術〉，《典藏今藝術》，96期，2000年9月，頁90-93。

### 四、網路資料：

- 《亞洲藝術中心官網》<http://www.asiaartcenter.org/asia/portfolio/%E5%8A%89%E5%9C%8B%E6%9D%BE/>，瀏覽日期：2020年12月16日。
- 《傅狷夫書畫資料庫》<http://fuchuanfu.com/>，瀏覽日期：2020年12月15日。
- 《國美典藏》<https://ntmofa-collections.ntmofa.gov.tw/zh/artwork/10100107>，瀏覽日期：2020年12月16日瀏覽。
- 《中華藝術網》<https://www.artworld.tw/content/artist/index2.aspx?id=45>，瀏覽日期：2020年12月16日。

〈張永村〉，〈《非池中網》網址<https://artemperor.tw/artist/3285>，瀏覽日期：2021年1月10日。

《臺北市立美術館》[https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition\\_page.aspx?id=447&ddlLang=zh-tw](https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=447&ddlLang=zh-tw)，瀏覽日期2021年1月10日。

林振莖，〈傅家山水〉，〈《文化部／臺灣大百科全書》<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=23429>，瀏覽日期：2021年7月20日。

