

文／李忠賢（東海大學美術系副教授，台灣藝術史研究學會理事）

當代水墨發展的反思與再釐定

表現多元多樣的當代水墨早已不是原來我們所認知的、既成事實且已約定俗成的「水墨」，當代水墨所著重的問題視角、處理手法和圖像觀念，已全然脫離了傳統的範疇，因此在這個傳統典範已束之高閣，且需要確立一個新的水墨精神的當下，新式水墨的表現方法和藝術語言在藝術史長河的形態開展上立下了什麼重要的關鍵位置或意義，將是不容忽視的課題。

半世紀以來當代藝術的蓬勃發展，對任何的藝術畫科、畫種無不產生了巨大的衝擊；全盤高度西化的狀態，也同步地讓西方的視覺和觀念強勢進入了我們的學院體系。在現今的教育體制中，全面西方式的藝術教育方式和科目不說，對具有傳統歷史的水墨、書法、篆刻所產生劇烈的衝擊，更需加以關注；這個衝擊不僅僅是只是材料和觀念上的，更重要的，是迫使了水墨典範的移轉和在水墨美學上的推移。儘管歷史的循環遞演很是正常，藝術表現隨時代輪轉而飄移也可以視為是一種必然，然而在研究上若不究竟其理而隨著表現的「有趣」而逐流，將使水墨史變得毫無系統，水墨理論也因此陷入紊亂之境。如此看來，當代水墨的發展看似蓬勃、景象萬千，但深入地究竟起來，其實是頗值得憂心的。因此如何從當代水墨發展的狀態裡去做出根本問題的分析，將是我輩目前所面臨的巨大課題。

議題辯證與視覺趣味

從廣泛而具體的現象來說，今日所看到的諸多當代水墨的表現，不外乎著重在兩個部分上去做出較大的努力：其一，在內容上，以當代藝術議題辯證的手法來介入水墨；其二，是在創作材料與質感的視覺趣味的重新反芻與開發。前者全然遺棄了以心性修為、形而上為尚的水墨傳統，取道了和當代藝術相同的觀念性手法，以對當下的、生活的、社會的、環境的和全球化的相關問題做出反應，或是批判、或加以反省。這類議題性的表現，在平面創作的樣態上，經常看得到用了許多視覺拼貼的手法來加以呈現。所謂「視覺拼貼」，指的並非是西洋現代美術史上的「拼貼」(collage)，而是蒐羅了很多不同的、不在一個時間現象之下的視覺材料（圖像），為了達成作者的議題訴求和內容說明，將之組合在一個畫面當中。

而在視覺趣味的表現上，當代的水墨創作者從傳統的筆墨中抽離出來，更多地在材質上尋求實驗，在平面的肌理上



石志塵 《磁波世界上》(1) 水墨紙本 270×270cm 2016 (攝影：余青勳)

自然顯現更為有趣的變化。而當代打破媒材藩籬的「跨領域」混用，同樣對當代水墨的發展起到了推波助瀾的作用，最為明顯的便是土質的水干顏料與貼箔的膠彩畫技法與水墨之間的互滲，以及將水墨立體化了之後，成為了某種裝置藝術的空間表現。

是以，我們看到了新一代的水墨作品中對於傳統筆墨的放棄，取而代之的是材料上的趣味、作品尺寸的宏大、撼懾人們視覺的氣勢以及空間帷幄的當代意味。對觀者來說，或許形成了一種新時代的萬千氣象，似有一種新水墨革命意味的錯覺，但從事實

上看，儘管作品本身帶來了更多的趣味和可能性，但若在美學上的細節講究時，正因為模糊了「水墨」的邊界，而使得有許多問題因此變得值得商榷。

無論是議題的辯證或是視覺趣味，在美學上其實都與傳統的水墨有了極大的區別。從「心性修為」為尚、著重「筆趣」和「墨韻」的水墨傳統，轉變為如今的裝置水墨、錄像水墨或互動水墨，僅僅以媒材的多樣紛呈或突破時代框架來解釋，是不足以說明這一切的現象。藝術史線性式耙梳的書寫，也僅能區分藝術型態的不同，而無從解決水墨轉折的內涵問題。是以，我們該用何種美學判準來看待當代水墨？現今的水墨發展樣態何以能再稱之為「水墨」？這「水墨」二字本身就已經形成一個

值得討論的關鍵課題。橫生枝節的部分暫且擱置，就回到水墨本體來說，水墨從傳統發展至今，上述那些由題材切入也好、從媒材改換也罷，這些努力對水墨美學做出了什麼樣的跨越和貢獻？是否在文化反叛的內涵下提出觀點？而這種在水墨形式上翻篇式的表現，又在文化現代性的前提下確立了何種訴求？這些種種，自然也都是在如此視覺革命的當下所必要之檢視。

典範轉移與水墨定義

既然水墨來自於千年的中國美術傳統，我們不妨從水墨史的脈絡中理解一點大的水墨段落劃分；為了清楚看見在漫長歷程中的關鍵轉折，讓我們先從西洋美術史的典範轉移（paradigm shift），

來看看這些標竿型風格和典範的出現，為人類的藝術進程帶來什麼影響。從14世紀義大利文藝復興確立了西洋藝術的古典高峰起，迄今近七百年來的西洋美術史發生了四次翻天覆地的大變革，分別是：19世紀中末葉的印象主義（Impressionism）、20世紀初的達達主義（Dadaism）、1960年代以波依斯（Joseph Beuys, 1921-1986）為代表的行為藝術（Performance art），以及20世紀末的新媒體藝術（New media art）。這四次的頓點，由繪畫觀念的提出、現成物（ready-made）的確立、將行動劃為藝術，到電腦科技介入，逐一地將美術拓展為範疇更加寬廣、定義愈加寬泛的「藝術」，也在一次次的翻篇中，迫使了美學標準的位移。而以塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）、杜象（Marcel

Duchamp, 1887-1968）、波依斯、白南準（Nam June Paik, 1932-2006）等為標誌人物的藝術典範，也因此而誕生。

當「蒙娜麗莎的微笑」（Mona Lisa/ La Joconde, 1503-1506）那種古典繪畫的標準拿到20世紀初的現代繪畫（modern painting）完全失準時，全然掀翻了在此之前所有美學所能夠框限的藝術範圍，美學因此不斷位移、藝術內容和理論也隨之不斷地被重新討論和改寫。用如此西洋美術的案例為啟發，或可為水墨樣貌的轉變找到美學標準轉換的理解模式。從過去隋、唐、五代迄於北宋的傳統國畫，到南宋和元代以降的傳統文人畫，再到清末、民國初黃賓虹（1865-1955）、齊白石（1864-1957）筆下為傳統水墨做出了總結，水墨的傳統表達算是到



白南準 〈森林的啟示〉 1993 植物、20部電視、3頻道錄影裝置藝術（攝影：余青勳）



高美館「萬曆萬象：多元・開放・創意的晚明文化」展出現場一隅（攝影：林宏龍）



劉國松是近現代切割水墨傳統
最具代表性的典範

劉國松 《雪嶺深谷》
水墨紙本 124.6×54.5cm
1964 山藝術文教基金會收藏



黃賓虹是傳統水墨的終極典範

黃賓虹 《黃山幽邃圖軸》
水墨紙本設色 96.3×38.7 cm
1953 浙江省博物館藏（攝影：李思賢，遼寧省博物館）

頭了；而林風眠（1900-1991）、李可染（1907-1989）之輩所開出的一路現代水墨表現，其視覺趣味與筆墨技法的運用事實上都已經和前期有了巨大的改變。然而，真正讓傳統與現代直接發生決裂的，是1960年代劉國松（1932-）所提出的筆墨革命；這股掀起了驚濤巨浪的美學變革，影響直至今日。我們今天所看到的許多水墨的表現作品，無論是在平面上做肌理、拼合視覺圖像、作議題的討論……，實際都仍不脫劉國松所揭櫫的「現代水墨」的創作邏輯與範疇。

是以，代表歷朝各代的董源（934-約962）、郭熙（約1000-約1090）、黃公望（1269-1354）、董其昌（1555-1636）、黃賓虹均是傳統國畫的典範；林風眠、李可染、余承堯（1898-1993）是現代水墨的典範，而劉國松是破除傳統走向當代的唯一典範。儘管「典範轉移」是一個來自於科學門類的概念，指陳在理念和價值上的轉變過程，從原有的舊典範轉移成另一個新的典範，其作用不僅僅是在顛覆，更是在一個全新的基礎上創建一個新的領域，水墨史的典範轉移也同樣適用這個思維。因此，當水墨因植入當代藝術的因子而成為了水墨裝置、成為了水墨錄像時，我們必然亟需一個有效的美學判準來斷定這些當代的表達確實承繼了「水墨」，以及是何種美學因素讓這些不是水墨畫的水墨作品仍得以被稱之為「水墨」，進而構築出新水墨範式所應具

備的美學條件。這也就是為何今日「水墨」需要重新被釐定、在何種定義之下當代水墨可以如此被看待的主因。倘使這個水墨框架的關鍵問題未能被解決，再談當代水墨作品的表現是何等有趣、型態又如何特殊，都僅是隔靴搔癢、構不著重點。

藝術開展與文化訴求

在當代水墨發展的現狀中，除了前文所提及水墨定義必然要重新釐清和確認之外，還有藝術的開展在當代藝術史的定位，以及作為一種藝術表達的文化訴求是什麼？這兩個面向的提問，同樣關乎當

代水墨的深度與宏旨。當典範轉移之後，當代水墨如何在非單一風格、單一現象上樹立新的典範？又或者，當代水墨是否存在著一種為當代而當代的迷戀或迷思？嚴格意義上講，表現多元多樣的當代水墨早已不是原來我們所認知的、既成事實且已約定俗成的「水墨」，當代水墨所著重的問題視角、處理手法和圖像觀念，已全然脫離了傳統的範疇，因此在這個傳統典範已束之高閣，且需要確立一個新的水墨精神的當下，新式水墨的表現方法和藝術語言在藝術史長河的形態開展上立下了什麼重要的關鍵位置或意義，也將是不容忽視的課題。

再者，作為一種藝術的表現，必然脫不開其文化的訴求。台灣當代水墨的新話語之建立，對照中國大陸來說是相對客氣和隱形的，這和台灣本地的水墨發展與美術氛圍有很大的關聯。在台灣，由於文化積累的型態非暴突式的革命起家，而是在一段漫長的時光流逝中逐步遞演、順水推舟，自然而然地慢慢揉煉，進而形成如今的成果。然而正恰恰在過程中秉持了傳統儒家「仁義禮智信、溫良恭儉讓」的行事特質，因此也因為過於溫順而缺乏了宣言式的藝術宣示，缺少了一種標誌一個時代已經過去的激昂與熱情，致使台灣的藝術家往往僅是顧及自身的藝術理念，而少有思索寬大文化框架的格局，當代水墨便是如此。或許，需要有如劉國松一般拋頭顱灑熱血的烈士情懷，先成為眾矢之的，最終才得以成為眾所矚目的話題和焦點；意即：藝術也許需要藉由衝撞才能有所突破，一種置死地而後生的壯烈罷。

展閱20世紀中西藝術史的發展，一種新思維、新型態，確實經常通過團體發聲的宣言或標新立異的個別性，方得以搶下一席之地。上世紀60年代台灣的五月與東方、90年代中國大陸的實驗水墨，發展邏輯均是如此。水墨形式和語言的改換是否意味著一種文化反叛，這



林銓居 〈穀〉，動畫，05:09 2002（攝影：李思賢）



吳季璫 〈小品之二 蘭〉
單頻道錄影 10:17
2009（攝影：李思賢）

個要點在台灣的水墨實驗上幾乎聽不到任何主張。換言之，在一種現代風格已然確立的當下，我們對於文化現代性的訴求是什麼？可能多半的水墨創作者並無意見，甚至從沒意識到這個觀點的重要性。長期以來，台灣的藝術家身在一個相對安全、和諧和安穩的社會裡，所以藝術家的當代表達確不如西方的藝術家一般積極，大破大立的藝術新聲闕如的同時，也少有在藝術史和藝術理論上膽敢衝撞的書寫者出現。

總的來說，當代水墨的個別作品內涵其實都十分俱足，在開創的步伐上也遠比前輩們要大膽得多，本文的主旨並非在否定所有當代水墨表現的手法或形式，而僅僅是希望提出較具有前瞻意義的和框架高度的討論。就以近期高美館所推出的《水墨曼陀羅》大展為例，從廣泛蒐羅的各式各樣、五花八門的作品來看，雖然很能理解該展宏大的策展企圖，但這檔「水墨大展」其實就已經具體呈現了前文所提及的某些作品無法被框限在水墨範疇裡的尷尬與困窘，原因無他，就是當代「水墨」定義的模糊。《水墨曼陀羅》雖然是一個切片，但它卻體現了台灣看待當代水墨的現象和角度，一如國美館甫推出的《記憶的交織與重疊—後解嚴臺灣水墨》同樣出現相同的問題，這是台灣水墨研究的共性，其中的誤區，不得不慎。

從觀眾的角度而言，何以林銓居（1963-）的動畫可以是水墨？為何吳季璫（1981-）的單頻道錄影可以被劃入水墨？又為何蔡文汀（1968-）的裝置、陳幸婉（1951-2004）的拼布作品也都可以稱之為水墨？這究竟是為什麼？這些個大哉問，其實都直指了問題的核心，也同樣是筆者撰文的初衷。本文所提出的觀點，無非是想要為台灣的當代水墨論述做出更為清楚的拆分與理解，盼這個拋磚引玉在往後能夠激起更為有效的回應和對話，將台灣的當代水墨藝術廓清範疇，進而深化理論、重整藝術脈絡。■

陳幸婉 紅色風景
宣紙、棉布、畫布、油彩、壓克力、墨汁
245×215cm 1993 高雄市立美術館典藏

