

## 邊緣的主流—新世紀（2000年以後） 台灣水墨畫的疏離意識

莊連東\*

### 摘要

本文主要是從2000年以後台灣社會環境變遷為背景，論及因為政治因素與藝術潮流雙重影響下，使得台灣水墨畫的發展在面對新世紀的開始，形成一種對於水墨氛圍維持疏離狀態的所謂「偏離主流的邊緣」現象。

從根本核心的政治因素推究，2000年起的政治輪替，掌握政權的民進黨政府藉著政策的落實逐步強化台灣主體意識，終於讓長期潛藏於台灣的統獨與族群問題檯面化。「去中國化」的議題在經過多次選舉操作中，撕裂了處於台灣社會中立場不同的社群之間的信任度，認同危機與困惑造成水墨創作者對於屬於中華文化正統脈絡承繼上的質疑，無形中形塑了一股從水墨氛圍抽離的「疏離」風潮。這股風潮在結合了新世紀以後更盛行於台灣的後現代藝術潮流，從「不確定性」到「反動」，在「模糊界域」的思想催化下，別於傳統偏重水墨成分繼承而傾向鮮明「個性化」的水墨風格，標舉著台灣水墨的新興語彙。

關鍵字：邊緣 主流 疏離意識 現代水墨 個性化

---

\*國立台灣師範大學 美術學系 教授

## Master stream of the edge—New Era (Post-2000) The Alienated Consciousness of Taiwan Ink Paintings

Lien-Tung Chuang\*

### Abstract

The background of this study is the transformation in environment in Taiwan after 2000. Under the influence of political factors and art trends, developments of Taiwan ink paintings are stepping into the new era; thus, forming the so-called "to marginal" in alienated style.

Examining from the core political factors, since the political power shift in 2000, the DPP government gradually strengthened Taiwan sovereignty by its policy implementations. Eventually, issues such as independence, unification, and ethnic problems surfaced. "De-sinicization" became an issue in election campaigns to manipulate the election results. The trust among social groups in Taiwan that held different views was torn apart. The crisis and confusion of recognition caused ink painting artists to query about the legitimacy of the passing down of Chinese culture. This imperceptibly formed the "alienation" of ink painting atmosphere. This trend became widespread in post-contemporary art in Taiwan in the new era. Catalyzed by thoughts of "uncertainty", "reaction" and "vagueness", different from traditional ink painting succession, it is now inclined toward personified ink painting style. The new term "Taiwan ink paintings" therefore emerged.

**Keyword** : edge, master stream, alienated consciousness, contemporary Chinese ink, personification

\*Professor /Department of Fine Arts of National Taiwan Normal University

## 邊緣的主流—新世紀 (2000年以後) 台灣水墨畫的疏離意識

### 前言

2000年的台灣政治生態是光復後新里程碑的開始，更是中國歷史上的新頁。兩次政權的和平轉移象徵真正民主政黨政治的落實，先是民進黨於2000年取得執政權，結束國民黨長期一黨專政的局面。並於2004年取得連任共計執政八年（2000-2008），而後國民黨在2008年大選中獲勝後再度要回執政權。其中權力轉換的歷程看似平和而成熟，其實政治運作和諧的表象下，激烈的政權爭奪，使得從1949年國府來台之後，長期潛藏在台灣社會的省籍與統獨問題白熱化。或許應該說近十年來，各自有清楚族群認定的兩個政黨因為政權輪替，取得平等對話的機制，卻在不同平台各自操作的情況下，台灣主體意識與大中華民族思想的拉鋸，壓縮彼此可能接納與包容的空間，嚴重激化族群衝突與撕裂，形成社會價值體系最為紛亂的時期。國家定位問題的對立，加深了種族與文化歸屬的質疑。而處於中國正統文化旗幟鮮明的水墨畫，自國府遷台後成為施政者強勢主導的台灣文化走向，從復興中華文化到回歸台灣主體意識，在爭論的這十年中顯得立場尷尬、定位模糊，文化存在的價值遭遇空前認同與承繼危機。

另一方面，新世紀的台灣藝術風潮是更趨向後現代主義發展下的多元面貌，而其重點不在創建流派與尋找藝術新樣式，而是以個人解除禁錮、解放自由、充分表達個體意志為主。此時期對各種議題的探討可以說是緊扣著社會、文化、政治、經濟等問題而發展。<sup>1</sup>而回視傳統水墨演化的歷史，一向隸屬於畫家品格修為，懷抱出世思想的集體文人意識，面對當前多元化與個性化的世代，同質的表述語言形成畫家自我個性表達與多元面貌發展的障礙。這是近百年來，從民國初年西潮衝擊中國舊制政體，康有為主張維新變法開始，承接1949年，兩岸分治下台灣回歸中國傳統文化主軸。從大陸延續到台灣，水墨畫面對西潮衝撞而高談改革的爭論問題，而即便過渡長期折衝的歷程，2000年代面對西方更為普世風行的藝術潮流衝擊與台灣主體意識高度抬頭的雙重擠壓，更多不確定的因子充斥在屬於

1. 孫立銓，〈西方美術在台灣美術發展中的「在地性」初探〉，林小雲、王品驊主編，《流變與幻形—當代台灣藝術·穿越九0年代》，台北：木馬文化，2001，頁59-60。

這一代水墨畫家的週遭。認同上的絕對撕裂感與不確定性的徬徨困惑，顯然造成水墨創作者逐漸失去對傳統水墨美學與理想繼承的熱情。或選擇以站在更遠的距離重新審視水墨畫面臨的困境；或以無關歷史輕重的態度介入水墨創作新的思維。或許應該說，疏離與逃避的自由空間讓依然不能忘情水墨情懷或對水墨傳統介入不深的他們，找到心靈避居與隨性發揮的場域與可能。

疏離的積極意義在於擴張自我詮釋與傳統制約間的差異，明確的實施手段是反動策略的運用，反動的目的在於區隔已在台灣水墨歷史上定位的水墨流派。是傾向傳統精神繼承的文人體系，或是偏離道統投向西洋現代抽象藝術懷抱的現代水墨；不管是「引西潤中」或是「汲古潤今」，反動造就個性化的生成，新水墨價值觀的建構反映了屬於2000年代紛雜卻鮮明時代環境下，凸顯個性主張與偏離主流水墨風格——不似水墨的水墨畫作品產生的意義。

## 定位·認同危機

政治的風潮深遠著影響民眾價值認同與社群結構。2000年政黨輪替象徵台灣民主政治邁向新的紀元，卻也是社群認同面臨急劇切割的開始。徐宗懋在觀察2000年總統大選的結果時，提到總統大選後的後遺症，如統獨對立、省籍矛盾、南北分裂等嚴肅課題，他認為仍是能否繼續台灣民主政治的進一步完善與成熟的關鍵。<sup>3</sup>而民進黨在執政八年期間，顯然無意在這些問題上積極進行修補，落實台灣主體意識才是民進黨的施政主軸。「長期以本土為訴求的民進黨正式在這一年執政，台灣的政治進入本土政權的時期，而本土化的議題便在執政黨的推波助瀾下開始成潮流。<sup>4</sup>」一語點出執政後正是民進黨貫徹長期關心本土議題，形成社會主流價值的開始。然而由於本土意識的推動過程，民進黨政府採用較為激進的方式，無形中擴張了選舉過程中產生的裂痕。導致了群眾歸屬概念上的逐漸傾向尖銳性對立。而後二元對立的思維模式在政治語彙與選舉操作過程中逐步深化，「非藍即綠」的絕對性區分讓民眾的角色認同體系鮮明區隔。類似「敵我分明」的社

2. 王秀雄在〈戰後台灣現代水墨畫發展的兩大方向之比較研究〉一文中，比較分析了劉國松與鄭善禧的風格時，分別以「引西潤中」、「汲古潤今」分別代表他們兩個不同的創作方向。文參《台灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，1995，頁254。
3. 徐宗懋，《二十世紀台灣精選版【民主篇】》，台北市：台灣古籍，2007，頁231。
4. 何名奇，《台灣當代水墨畫官展風格研究：1989—2005以全國美展第12屆到第17屆得獎作品為例》，台中市：台中教育大學碩士論文，2007，頁75。

群矛盾與衝突瀰漫在社會各階層的所有生活內容中，甚至介入群體依存結構下親密性的友誼與親情關係中。處在這樣認知歧異下重新檢視台灣歷史意義的陣痛階段，相較於年長的所謂「雙重揚棄而自覺的台灣人」（祖父母輩）和經歷懷鄉情愁洗禮的所謂「本土性格成熟的台灣人」（父母輩）<sup>5</sup>，或是1949年隨國府來台的「被外放而自覺」的新住民（外省第一代）<sup>6</sup>，有著各自深刻的歷史記憶與時間沉澱後的情感認同與分歧問題。屬於中、青輩的族群，或許無法以親身經歷的記憶回顧去釐清史實的真相，也或許因為經歷成長過程中，解嚴以來的開放環境，易於拓展國際視野的影響，已如陳瑞文筆下認為當下新生代藝術家不再關心統獨、本土化、族群和文化殖民議題<sup>7</sup>，卻又必須被迫去選擇站在對立的兩方。某種無奈與怨懟的情緒瀰漫在政治語彙上類屬中間選民的情緒當中。當然也瀰漫在一群政治敏感度較低且已然脫離時代、族群情感糾結之中的藝術家身上。

2000年代以來的社會氛圍，是政治介入社會脈動強勢扭轉而激化對立撕裂的年代，政治介入的層面涵蓋經濟、教育、文化等全面性的範疇。其中有關文化的思維方面，2000年之後所面對的藝術氣氛，是台灣解嚴後從單一價值邁入多元價值的社會環境。是胡永芬筆下「政治解禁所帶動的開放思潮與真正不再有禁忌的多元文化觀點，不只對政治議題的文化、社會探討開始正式走入台灣美術史，整個台灣當代藝術一時之間呈現了雜然紛陳、百家齊鳴、各擅勝場的去主流化狀態。<sup>8</sup>」逐步朝向更為多元開放的年代。然而因為高舉「台灣優先」的政治操作，使得處在多元化藝術情境中卻隱然高唱回歸台灣本土認同的論調，這個觀點表面上看起來似乎延續懷鄉思潮（1970—1980）興起以後的本土關懷意識，然後往更深沉的土地認同推移。實則與台灣懷土寫實運動背後所支撐的屬於泛中國文化的國族主義中，政治藝術上帶有濃厚的「中國一定強」的莊敬自強心態<sup>9</sup>，本質上有所

5. 蔡瑞霖在探討台灣美術風格發展的歷程時做了四個階段台灣人性格的描述，分別是「素樸台灣人（曾祖父母輩）」、「雙重揚棄而自覺的台灣人（祖父母輩）」、「本土性格成熟的台灣人（父母輩）」、「國際性格的台灣人」。文見蔡瑞霖，〈藝術家、福爾摩沙調與法蘭西沙龍〉，載於《2008台灣藝術家參展法國沙龍史料研究學術研究論文發表會》論文集，台中市：國立台灣美術館，頁28。
6. 同上註，頁27。蔡瑞霖提出隨國府來台的「被外放而自覺」新住民，但他認為在經歷退出聯合國衝擊後所形成的懷鄉風潮洗禮之後，逐漸融入所謂「本土性格成熟的台灣人（父母輩）」，這是文化的觀點，與政治上區分的「外省人」意義不同。
7. 陳瑞文，〈藝術自治性與台灣藝術主體性—「非常不廟之漫畫一代」談起〉，《大趨勢》，005期2002.7），頁70。
8. 胡永芬，《後解嚴與後八九—兩岸當代美術對照》，台中市：國立台灣美術館，2007，頁22。
9. 謝東山，《台灣美術批評史》，台北市：紅葉文化，2005，頁182—183。

不同。根據蔡瑞霖的說法，鄉土寫實的尋根運動，短暫而懷舊的「鄉愁」其實有部份是隨國府來台人士的斷奶儀式，對原鄉的轉移<sup>10</sup>所以，2000年代的正視台灣歷史觀點，是帶著「去中國化」的排擠思想下意圖「建立台灣主體文化」的觀點。而其運用的手段是以切割手法蠻橫扭轉的逆勢操作行為。一時之間，延續中國文化思想體系的相關內容、物件都面臨排擠與邊緣化的危機。水墨畫即是在此偏頗看待下立場尷尬的一個類項。

傅柯 (Michel Foucault) 指出：「權力能夠生產。它生產現實，生產對象的領域和真理的儀式<sup>11</sup>」。民進黨政府在2000年輪替後是政治權力的掌控者，也是一切現實與真理的生產者。即便在講求民主思想的今天，統治者刻意塑造的「台灣優先」的意識形態，依然有他權力操縱的空間。只是相較於50與60年代的台灣國民政府的形塑「反共復國」的知識領域，配合威權式統治、戒嚴體制的檢查及懲罰集體管理機制以改造台灣的情況<sup>12</sup>，民進黨試圖在短時間內深化台灣主體思想，以處在2000年代多元化的政治思維以及民主已然是台灣民眾共同認知的情況之下，在非經過充分溝通取得共識，強行以政治力的介入執行特定對象期望的政策，終將導致無法貫徹而使得社會崩解混亂的局面。顯然，政治立場鮮明的氣氛導致民眾表態上的恐慌；文化認定的價值顛覆促使水墨藝術家產生認同的困惑。同時夾雜在西方強勢文化的現代性思潮推擠與前衛主義消滅藝術體制的「否定」(sublation)<sup>13</sup>觀點風起雲湧的2000年代台灣藝術環境中，回視百年來台灣水墨畫的發展歷程，面對一種文化的交互衝撞，也承繼中原正統文化背負「傳統」與「守舊」污名包袱，本身已然陷入發展困境的水墨畫更形失去突圍的著力點。2000年代的台灣水墨趣味，似乎逐漸以「不去認同」與「模糊界域」的疏離態度，偏離傳統水墨概念與美感。

10. 蔡瑞霖，〈藝術家、福爾摩沙調與法蘭西沙龍〉，載於《2008台灣藝術家參展法國沙龍史料研究學術研究論文發表會》論文集，台中市：國立台灣美術館，頁28。
11. 傅柯 (Michel Foucault) 原著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰》，台北市：桂冠，1992，頁192。
12. 謝東山，《台灣美術批評史》，台北市：紅葉文化，2005，頁176。
13. Peter Bugar，《前衛藝術理論》，頁57。

## 疏離·不確定性

水墨創作者在政治氛圍緊繃的狀況下，聚積了對主流社會極端性價值判斷反感的心態，產生認同的徬徨與質疑。進而引發從壓力中出走，以便爭取寬廣的自主空間與精神上的自由。而對應在以政治立場對水墨畫歸屬問題的爭論時，更顯示出其在厭煩之際，朝向對水墨傳統美感疏離的逃避心態。並從疏離的過程中，逐漸醞釀「不確定性」的創作觀念。而2000年代的台灣文化風向，正是接軌全球化「後現代主義」的藝術風潮的蓬勃時期。「後現代主義」的遊戲態度所追求的「自由」與「不可確定性」的創作觀，成為在時空因素俱足催化下，水墨創作者另一種認識水墨與創作水墨的新方法。

後現代主義者的不確定性原則旨在打破一切約束藝術創作自由的傳統形式主義。在他們看來，徹底打破約束自由的傳統形式主義的唯一途徑，恰恰就在於玩弄形式遊戲本身。<sup>14</sup>

只是，比較後現代主義「遊戲」觀點中主動而明確的探討「玩弄形式的態度」和「諷刺反喻的精神」<sup>15</sup>的創作理念。水墨畫創作者的「疏離」態度與「不確定性」創作思考，顯然背負的更多歷史脈絡演進中的許多必然。也許對於試圖逃避的水墨創作者而言，這份必然是在被動與無知的情境下自然而然的承擔。中國水墨畫的革新喊了一百多年了，從清末中西文化交匯的衝撞與摩擦中，使得原來看待中國畫、理解中國畫和使用中國畫等整個有關中國畫的價值觀念，以及與之相應的圖式系統和趣味標準，都處於一個可資比較的不協調背景上<sup>16</sup>，而中國畫「傳統形式的完美性所帶來的“老年文化”現象」<sup>17</sup>顯然暴露了對於西洋文化在廿世紀對中國從政治、文化、藝術到科技，整個生活全面性衝擊產生影響下的適應不良。<sup>18</sup>傳統文人水墨畫語彙表達力的不足，以致難以詮釋現代工業社會複雜的生活內容。單一思維模式的文人趣味，無法貼切的對於現代社會多元現象具體發聲。於是，民國初年，康有為在《萬木草堂藏畫目》的序言中提到，中國畫的衰頹已到了極點，若不圖變法，中國畫學遂應滅絕。<sup>19</sup>雖然，如此高調的呼籲多少帶有國

14. 高宣揚，《論後現代藝術的「不確定性」》，台北市：唐山，1996，頁67。
15. 林怡君，《台灣水墨畫的後現代傾向之研究》，彰化市：彰化師範大學碩士論文，2003，頁31。
16. 盧輔聖、徐建融、谷文達合著，《中國畫的世紀之門》，上海市：上海科技教育，2002，頁10。
17. 同註8，頁9。
18. 盧輔聖，《歷史的象限》，上海市：上海書畫，2003，頁32。
19. 徐建融，《傳統的興衰》，上海：上海書畫，2003，頁86。

勢衰頹導致自信心崩落的成分，但也不容忽視其中根本性問題存在的事實。所以民初的文化改革運動在高唱中西合璧的觀念中，「取人之長，補己之短」的口號下不斷延燒，從徐悲鴻、陳獨秀、魯迅一脈，形成對於中國畫質疑與救亡的初始。

往後對中國畫往何處去的不確定性，卻在接觸更多的西洋現代藝術之後，產生更多的爭論。1949年兩岸分治，正統中原文化的移入，台灣成為中國文化道統的繼承者，同時也肩負起水墨畫改革的重任。尤其以台灣當時的社會背景是更為受到西方歐美思潮及文化衝擊的情況下。一時之間，強調一方面要面向世界，緊隨時代潮流，一方面要保留並發揚中華民族的東方優越特質，並期盼以此凌駕西方過度偏重物質的文化的「中西融合」論調。繪畫藉由此延伸出，將中國傳統藝術中所強調的意境及個性表現，等同於西方現代藝術所標榜的反傳統與強調個人獨創性等諸多的討論。水墨畫的傳統與現代的爭論與對立正式浮出檯面的關鍵人物是劉國松，他於1961年元月在一篇名為〈繪畫的峽谷〉文章中，形容走進「省展」的國畫部門，猶如走入一個「繪畫的峽谷」；他批評傳統國畫是一些「被千萬次重複的翻版」的繪畫，就像是「釘在板子上的生物標本」，早已僵化，沒有生命<sup>21</sup>。劉國松當時提出「革中鋒的命」的口號，堅信「抽象繪畫」的高度價值。的確激發了傳統國畫『形象解放』與『技法更新的思考課題』。而問題在於傳統水墨的不可替代性則是另一方面的堅持。何懷碩在1965年，發表〈傳統中國畫批判〉一文，文中引用黑格爾對藝術的看法，說明藝術所憑藉的物質基礎越多，則藝品越低。因此他認為現代藝術所提出的多樣化技法，例如那些撕、貼、裱、印、染等等手段，在水墨創作的運用，只是技術的搬演、皮相表現。<sup>22</sup>

顯然，從「高度價值」到「一文不值」之間的觀念落差何其大，在以繼承為價值核心的中國藝術觀念和標榜反傳統的西洋藝術理論，跨越鴻溝取得平衡絕非簡單「中西融合」的口號可以解決。在擾擾攘攘的紛爭之中源於時代環境因素介入，「釣魚台事件」與「退出聯合國」激起一片鄉土情感的投射。水墨畫在結合「寫生」的觀念中進入「懷鄉寫實時期」，似乎為水墨的「現代化」與「在地化」找到傳統與現代共識的利基，而在水墨畫家紛紛走出戶外，以「寫實」的技

法，記錄台灣鄉土實景後，卻未在往後的水墨發展中形成深遠的影響。原因固然可以採納蕭瓊瑞所推論的理由：「在創作層面上，他未能提出質量可觀的作品；在理論的探討上，也不如文學方面來的充分」<sup>23</sup>，所以懷鄉的情感僅止於作為一種時代標示的意義與價值的符號。也或許鄉土運動的顯得後勁不足，也可以從林惺嶽在《台灣美術風雲四十年》論及：

依我看來，鄉土運動的最大缺陷，就後勁不足，持續力難以邁越不斷出現的橫逆與波折。也就難以產生活潑的反省與調整的演進作用已擴大其包容的格局。

倪再沁補述中所言，「在進入複雜含混的台灣後現代之後，誠如林惺嶽所說，未能『擴大其包容的格局』，而顯得後繼無力」<sup>24</sup>。最終無法持續形成台灣繪畫的一股主體力量。

而後不論是大陸在1976年文化大革命結束後，經歷「新潮前期」、「新潮期」、「新潮後期」<sup>25</sup>。或是1987年解嚴後的台灣社會，思想更為開放自由。水墨畫在兩岸的發展歷程同時在進入「多元主義」的文化思維與觀念下「舊的藝術風格在『新的表現主義』的大旗下，彼此混雜、融合、而且可以相互替換：教條主義和排他性已被開放和共存所取代」<sup>26</sup>。水墨畫「確定性」的美感價值與思維，更大層面的面臨衝撞與質疑。

百年來的水墨畫發展爭議，似乎永遠在「國際化」與「在地化」、「現代性」與「民族性」的二元對立爭論中無解。爭論的兩方各有其從不同的立場切入的角度，問題是如果傳統水墨能夠有足夠的信心與能量，能夠不受西方影響而獨立發展，並能不斷推出符應時代需求的新價值，讓東西方藝術各自在藝術的領域上平行發展。則似乎所有水墨畫面臨的現代化、中西交流衝撞問題都不存在。關鍵在於面對新的時代環境，文人水墨畫的表述語彙已經無法全面性呈現這個時代的

20. 林伯欣等，《戰後台灣美術中的東方優越論》，台南：台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所，1999，頁141-142。

21. 文載於《文星》39期，1961.1，台北。收入劉國松，《中國現代化的路》，台北市：文星書店，1965，頁115。

22. 何懷碩，《苦澀的美感》，台北市：大地，1973，頁194。

23. 蕭瓊瑞，《島嶼色彩—台灣美術史論》，台北市：三民，1997，頁180。

24. 倪再沁，〈中國水墨·台灣趣味—台灣水墨發展之批判〉，《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅，1995，頁242。

25. 本文所提的三個時期，時間從1976年至1995年。文參潘公凱，〈1976年後的中國畫〉，《朵雲—中國繪畫研究》總第四十八期，上海：上海書畫，1997，頁72-81。

26. Suzi Gablik，〈多元主義〉，《現代藝術失敗了嗎？》。滕立平譯。台北市：遠流，1991，頁67。

所有人文思想，卻又窘迫的顯現出當代推動新水墨的企圖上「整體“沒辦法”的困惑」<sup>27</sup>，或許在推演水墨歷史百年來發展，回視傳統與現代柔和的各種可能依然陷入困境，而在整體政治環境造成心理上認同危機，2000年代以來的台灣水墨創作者，或許以跳開距離的疏離方式回頭審視這份「不確定性」。以不似水墨的風格反映出水墨的問題，以「類水墨」的概念重新建構屬於台灣當下環境孕育的水墨新苗，也是一種發展自時代氛圍下的必然。

## 反動·新價值觀

對於從浮動的社會環境氛圍中抽離的水墨創作者來說，作品代表了自身想法述說的媒介。毋須肩負傳統水墨發展的責任與包袱，不必對自己的作品做明確的定位。其作品思想形塑的背後，除了對週遭緊張的政治氣氛的逃避之外，2000年代以來的台灣藝術風潮，是追溯從1980年起在國內發展的杜象主義（Duchampianism）的前衛藝術，它是第一次世界大戰時期，從「反美學」起家，以強力颶風之姿橫掃西方藝術界，對當代影響最為深遠之處在其主張改變面對藝術的態度與創作藝術的思想，其影響力延續至今，在「後現代主義」的藝術圈中繼續繁延。<sup>28</sup>所以杜象主義稱為反藝術（Anti-Art），即否定傳統的價值，試圖消滅「唯美主義」藝術體制。它的藝術主張一如蘇黎世達達創始人之一馬賽·揚可（Marcel Janco）之女九芯·揚可·史達瑞爾斯（Jiuxin Janco Shidaruiersi）提及後現代藝術的影響中所言：

在歷史的進行中，許多價值喪失了……所以，藝術的發展並非成直線進行的，反而像雨刷或鐘擺，總是反反覆覆在移動……其中『修正』、『改變』、『質疑』的思想總是存在的。<sup>29</sup>

於是，藝術得以「修正」、「改變」、「質疑」的思想，對傳統「反動」以形塑新的藝術意義，似乎成了水墨在面對現代意圖改變的氛圍下，可以被接納的

27. 高名潞在論述現代水墨畫發展困境時，提出中國當代水墨的危機是缺乏方法論。文參高名潞，《另類方法 另類現代》，上海：上海書畫，2005，頁39-46。

28. 陸蓉之，〈強力颶風達達〉，《破後現代主義》，台北：藝術家，2003，頁12。

29. 同上註，頁15。

說詞。謝東山在〈前衛水墨—中國傳統繪畫的最後出路〉一文中，談到「水墨現代化因此可以說，問題不在水墨畫的技術學水平，更重要的是審美價值的徹底重塑」<sup>30</sup>。

「反動」提供水墨畫再生與活化的可能空間，問題是在於「否定」之後呢？前衛所要求的「否定」藝術，並非簡單的要摧毀藝術，而是要將藝術轉換到生活實踐中。<sup>31</sup>在實際的作法上，前衛藝術者試圖創造一種新的社會生活實踐內容，認為唯有創造出來的某種作品，他與既有的「藝術」完全無關時，這種新的藝術才有可能成為組織新的生活實踐的出發點。<sup>32</sup>所以，顯然2000年代以來一種「類水墨風」的水墨畫，是基植在於「反動」傳統文人繪畫思維，傳統筆墨美感趣味，甚至傳統文人畫體制的概念上的創作行為。也就是說，「否定」傳統中國文人畫「出世」思想下與生活實踐的斷裂，「試圖使藝術再度與生活整合」<sup>33</sup>。

從「反動」而「建構」新的價值觀，是環視周遭生活情境的水墨創作觀，周遭環境保有的現象都是新的水墨形塑下所不可或缺的元素。這其中當然包括還存在生活中的所有「另類」的中國傳統文化元素。所謂「另類」的文化因子，是在傳統文人思維排拒下的藝術內容。包括中國傳統精緻文化中被文人思想的排擠的部份。像是必須被重新喚回的——存在於「北宗繪畫」或「佛教繪畫」的「色彩」、「造型」元素等。也包括常民通俗文化，其實「精緻文化和民間文化之間有相互依存的關係，精緻文化往往會不自覺地走向象牙塔，而民間文化經常會流於俗化。有精緻文化帶領，民間文化才可以維繫在一定的水平；有民間文化也才使精緻文化不致脫離人間」<sup>34</sup>，「民間宗教及其藝術或許粗糙，但生動、豐富，它的可能性是不可同日而語的」<sup>35</sup>。顯然，2000年代的水墨正標舉著「多元個性、活潑性格和包融性格」<sup>36</sup>的新價值意識，當然，更是強調個性化風潮的疏離傳統水墨氛圍意識。

30. 謝東山、朱珮儀，〈前衛水墨—中國傳統繪畫的最後出路〉，黃朝湖等著，《彩墨藝術文選》，台中市：中市文化局，2003，頁8。

31. Peter Bugar，《前衛藝術理論》，頁61-62。

32. 謝東山，《台灣美術批評史》，台北市：紅葉文化，2005，頁307。

33. 同上註。

34. 倪再沁，〈水墨的建立、崩解與重探—台灣水墨發展的再沉思〉，《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅，1995，頁269-270。

35. 黃海鳴，〈另一種對戴傳統的方法〉，《炎黃藝術》，第23期，頁12。

36. 黃朝湖，〈台灣彩墨的性格與走向〉，黃朝湖等著，《彩墨藝術文選》，台中市：中市文化局，2003年，頁47。

## 標舉·個性風潮

疏離表示相對於主流的遠離，是傾向邊緣的移動，同時代表著歸屬上的不明確，疏離的意義是將潛意識的抗拒現象具體化的顯現於外在的行為上。2000年代的政治現象，是引爆當下水墨藝術創作者潛意識抗拒的根源，具體形諸於外的是對於傳統水墨語彙的反動。從水墨傳統發展的立場來看，變動幅度過大的社會環境是造成傳統延續上遭逢斷裂、異化的主因，相較於中國歷代以來社會發展緩和，環境變遷的頻率緩慢的情況，這對於傳統承繼是極為不利的因素。但從另一方面來說，藝術隨著時代向前推進，或許面臨「大破」的艱鉅危機，卻是「大立」的高度轉機。李振明在其觀察世紀末的諸多社會現象後論及：

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、不安的質素；然而從另一個角度來看，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，更多的馳騁表現空間。<sup>37</sup>

他所標舉的就是一種正向積極的角度，從速食式、膚淺的、浮動的、脫序的、不安的到活躍的、機動的、具創意而不受拘束的，全然不同面向思考的觀點卻是面對同樣的問題，關鍵在於面對的態度。

而顯然延續這樣的論點，動盪的時代背景，或許是造就個人鮮明風格的搖籃。這種藝術現象不論是大陸或台灣的藝術創作者，1990年代以來呈現集體逆返而彰顯個性化的現象。高名潞在談到中國當代藝術在廿一世紀的嬗變中說到：「出於對1980年代及之前的集體主義、群體意識的逆返，1990年代以來中國的另一個流行批評話語是極端的強調藝術家私人生活經驗<sup>38</sup>」他並引述安東尼·吉斯登（Anthony Giddon）的話「現代性的一個獨特性質即是全球化影響下的『擴張性』和個人失落帶來的『私密性』之間的日益增長的距離<sup>39</sup>」，強調廿一世紀以來二者之間強化對立形成更具個人「私密性」的張力，即便是屬於失落的情緒。而在

37. 李振明，〈變與不變之間—台灣彩墨發展變因初探〉，黃朝湖等著，《彩墨藝術文選》，台中市：中市文化局，2003年，頁38。

38. 高名潞，《另類方法 另類現代》，上海：上海書畫，2005，頁27。

39. 安東尼·吉登斯（Anthony Giddon），《現代性與自我的身分：現代晚期的自我與社會》（Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age），史丹福大學出版社，1991，頁1。

台灣的個人主義現象來看，謝東山曾引述許多年輕創作者的創作自述：「畫畫對我而言是一種欲望的發洩，發洩創作的欲望<sup>40</sup>」來印證，「如果從觀眾能否了解並不是藝術家創作上的「社會義務」來看，1980年代迄今人主義的態度仍是到處可見<sup>41</sup>」。極端個人主義與極端自溺的創作者現象，似乎在廿一世紀更是明顯。



圖1：王源東的作品，汲取民俗圖案趣味與裱貼手法。王源東 祈福  
2005 草紙、水墨  
180 × 62cm



圖2：莊連東試圖在紙材上加入其他材料增加肌理層次，同時以解構的方式處理形象。莊連東 閱讀·海港圖像紀錄 2001  
水墨 180 × 360cm

水墨創作的個性化表現也是傳統文人繪畫的核心價值，所謂「抒發胸中逸氣」的創作思維，即是一種個性表現的特徵。只是傳統文人在繪畫上的個性表露始終脫離不了士大夫身分上的限制。而2000年代以來標舉的個性風潮，顯然是超越傳統文士自限的範疇的，在高唱自主空間的時代氛圍中，標示著現代知識份子角色的水墨創作者，對於傳統水墨的既定概念已然跳脫遵循的價值認知。並且在受到當代西方繪畫強調「個人識別度」觀念的影響，個人意識高度抬頭。同時拜當代科學技術發達，網路訊息傳輸無遠弗屆，各種藝術資訊唾手可得之賜，無形中對於建構個人鮮明面貌提供充分的輔助條件。於是，刻意逆返傳統文人繪畫美感標準，試圖顛覆筆墨創作模式與方法，或是從自身私密的生活經驗汲取創作靈感，甚至隨手拾起各類藝術形式融入水墨語彙。2000年代以來出現了各種別於傳統水墨趣味的多樣性美感、各種在水墨材料上運用特殊技法實驗出視覺效果、或各種複合材料以營造水墨新趣味的作品。（見圖1-7）

40. 摘自謝東山引魏好珊的創作自述，2004年6月，文參謝東山，《台灣美術批評史》，台北市：紅葉文化，2005，頁320。

41. 謝東山，《台灣美術批評史》，台北市：紅葉文化，2005，頁320。



圖3：  
黃昱斌的作品，帶有強烈個人批判社會意識。  
黃昱斌 雞冠花下雞觀  
花 2007 壓克力、墨、  
綾布 160×120cm。



圖4：  
作品中帶有隱逸思維的  
華建強，形塑一種對社  
會冷漠的個性。華建強  
失戀陣線聯盟 2003  
膠彩、墨、棉布  
146×112cm。



圖5：  
帶有版畫趣味的水墨情調是  
陳建發細膩筆調下的自我語  
彙。陳建發 樂園 2005  
水墨 96×96cm

這些作品的特質，既別於傳統水墨畫在材質、技法表現上的美感氛圍，似乎又試圖抓住屬於東方的情調，在似與不似之間，開拓了一方水墨表現的新空間，極為標舉個性化的區塊，符應了新世紀以來近十年間的台灣社會與文化環境。

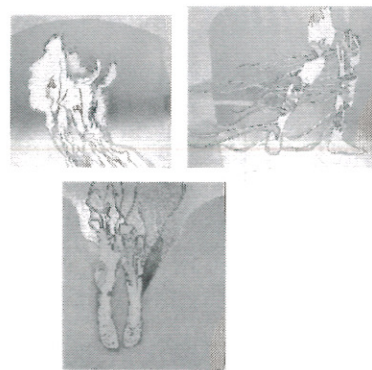


圖6：  
許維穎筆下被刻意抽離形體  
的人像，屬於她私密性想法  
的部份。許維穎 《Lose》  
2005 彩墨、蟬衣宣、鋁箔  
紙 <L>33×31 cm、  
<R>38×33 cm、  
<D>38×33cm

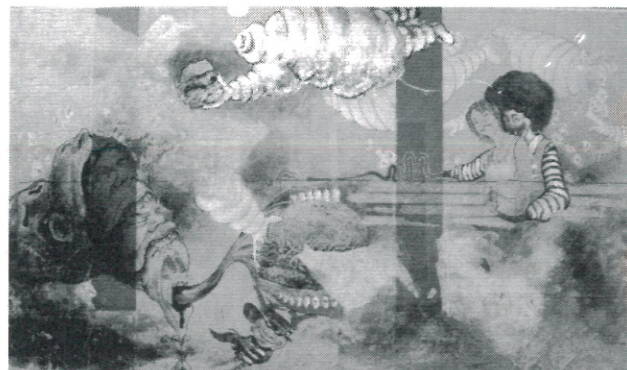


圖7：  
直接取材麥當勞的包裝紙與圖像，帶有普普藝  
術風格。洪雅倫 I'm not lovin't 2007  
包裝紙袋、水墨 41×70cm。

## 結論

丹納（Taine）提出要了解一件作品、一個藝術家、一群藝術家，就必須正確的設想他們所屬的時代精神和風俗概況<sup>42</sup>。2000年代是新世紀的開始，是台灣政治史上的新紀元，卻也是社會變動至為劇烈的年代，族群之間的衝撞與妥協，台灣主體意識與大中國思想的爭論，浮動的環境氣氛造成水墨創作者重新檢視對於水墨傳統美學趣味繼承的意義。或許隨著時代脈動前進下「後現代主義」藝術思潮正適時提供可資比較的平台，於是一種屬於「水墨味淡」的水墨畫在新世紀的這近十年，形成一股因應社會變動下的潮流，或許從正向的意義上觀察，水墨落實在地思考與當代思維的契機，正是這種接軌環境狀態的因素使然。走過近十年的廿一世紀，台灣的水墨風格更加多樣，也越趨於對傳統主流氛圍的疏離，但是從集體性的風格傾向觀察，屬於「類水墨風」的水墨畫，暫試圖減低傳統美學繼承的同時，顯現在這類作品中的東方情調特質並未減損，相反的，對於創作者來說，拉開距離的反視，或許更易於認清，當前的台灣水墨發展應該如何自我蛻變，成為不再是大陸中原文化附屬下的台灣水墨風。

42. Taine, Hippolyte 著，傅雷譯，《藝術哲學》，台中：好讀，2004年，頁19。



## 參考書目

- 王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北市：國立歷史博物館，1995。
- 安東尼·吉登斯 (Anthony Giddon)，《現代性與自我的身分：現代晚期的自我與社會》 (Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age)，史丹福大學出版社，1991。
- 何懷碩，《苦澀的美感》，台北市：大地，1973。
- 何名奇，《台灣當代水墨畫官展風格研究：1989—2005以全國美展第12屆到第17屆得獎作品為例》，台中市：台中教育大學碩士論文，2007。
- 李振明，〈變與不變之間—台灣彩墨發展變因初探〉，黃朝湖等著，《彩墨藝術文選》，台中市：中市文化局，2003年。
- 林怡君，《台灣水墨畫的後現代傾向之研究》，彰化市：彰化師範大學碩士論文，2003。
- 林伯欣等，《戰後台灣美術中的東方優越論》，台南：台南藝術學院藝術史與藝術評論研究所，1999。
- 胡永芬，《後解嚴與後八九—兩岸當代美術對照》，台中市：國立台灣美術館，2007。
- 倪再沁，《台灣美術的人文觀察》，台北市：雄獅，1995。
- 高名潞，《另類方法 另類現代》，上海：上海書畫，2005。
- 高宣揚，《論後現代藝術的「不確定性」》，台北市：唐山，1996。
- 徐宗懋，《二十世紀台灣精選版【民主篇】》，台北市：台灣古籍，2007。
- 徐建融，《傳統的興衰》，上海：上海書畫，2003。
- 陸蓉之，《破後現代主義》，台北：藝術家，2003。
- 孫立銓，〈西方美術在台灣美術發展中的「在地性」初探〉，林小雲、王品驊主編，《流變與幻形—當代台灣藝術·穿越九0年代》，台北：木馬文化，2001。
- 陳瑞文，〈藝術自治性與台灣藝術主體性—「非常不廟之漫畫一代」談起〉，《大趨勢》，005期，2002。
- 黃海鳴，〈另一種對戴傳統的方法〉，《炎黃藝術》，第23期。
- 黃朝湖，〈台灣彩墨的性格與走向〉，黃朝湖等著，《彩墨藝術文選》，台中市：中市文化局，2003年。

- 傅柯 (Michel Foucault) 原著，劉北成、楊遠嬰譯，《規訓與懲罰》，台北市：桂冠，1992。
- 蔡瑞霖，〈藝術家、福爾摩沙調與法蘭西沙龍〉，《2008台灣藝術家參展法國沙龍史料研究學術研究論文發表會》論文集，台中市：國立台灣美術館，2008。
- 潘公凱，〈1976年後的中國畫〉，《朵雲—中國繪畫研究》總第四十八期，上海：上海書畫，1997。
- 劉國松，《中國現代化的路》，台北市：文星書店，1965。
- 盧輔聖、徐建融、谷文達合著，《中國畫的世紀之門》，上海市：上海科技教育，2002。
- 盧輔聖，《歷史的象限》，上海市：上海書畫，2003。
- 謝東山、朱珮儀，〈前衛水墨—中國傳統繪畫的最後出路〉，黃朝湖等著，《彩墨藝術文選》，台中市：中市文化局，2003。
- 謝東山，《台灣美術批評史》，台北市：紅葉文化，2005。
- 蕭瓊瑞，《島嶼色彩—台灣美術史論》，台北市：三民，1997。
- Peter Bugar，《前衛藝術理論》。
- Suzi Gablik，〈多元主義〉，《現代藝術失敗了嗎？》。滕立平譯。台北市：遠流，1991。
- Taine, Hippolyte 著，傅雷譯，《藝術哲學》，台中：好讀，2004年。