

# 「現代水墨」和「傳統水墨」、「現代繪畫」 的比較：一種互為主體性的觀點

陳秀文\*

## 摘 要

臺灣水墨畫邁向現代化的歷程，最早可以上溯到日治時期，但較具代表性的發展則始於一九五〇年代之後，在西方抽象表象主義的影響下浮現的「現代水墨」。回顧過去半個世紀以來「現代水墨」的演變，儘管在不同時期面貌各異，視其發展，卻始終脫離不了和「傳統水墨」（主要是文人畫傳統）、「西方現代繪畫」（尤其是抽象表現主義）之辯證，以致欲真正廓清「現代水墨」的輪廓與時代性意義，對後者的一些探討也無從避免。

關鍵詞：現代水墨、傳統水墨、抽象表現主義、繪畫的自律性

---

\* 國立臺灣師範大學美術研究所藝術評論組博士生

# 「現代水墨」和「傳統水墨」、「現代繪畫」的比較：一種互為主體性的觀點

陳秀文

## 一、臺灣水墨畫的歷程

### (一) 具有「閩習」的臺灣水墨：明清時期

水墨做為一種創作的媒材，自 17 世紀初葉的明鄭時期即引入臺灣，此後一直到一八九五年馬關條約將臺灣割讓給日本的兩百三十多年間，「文人書畫」成為臺灣社會中和民間工藝並行的重要藝術類型。<sup>1</sup> 不過儘管於今已有愈來愈多正面的肯定，前人對「明清書畫」的認識，多半侷限於從傳統的文人正統出發，視臺灣書畫為「不脫閩習」、「失之濃濁」的「狂態邪學」，或是技巧稚拙的邊緣末流。<sup>2</sup>

早期移民橫渡黑水溝，遠漂到海外孤島立足，帶來了精神信仰，帶來了生存方式，同時也創造了基本生活的工藝。移民來自閩粵兩省，名義上又是清朝的版圖，此期間中國主流繪畫是文人支配的局面，臺灣由於草萊初闢，文教不興，當然沒有藝文流風滋生的環境。經濟力量是支持美術活動的條件，所以十九世紀中期以後，豪族巨紳附庸風雅，有助於藝術文化飛躍發展。這個時期開始留存下來較多的文物畫跡中，我們看得出來風從清代主流畫壇乃彼時臺灣書畫的傳統，從外在環境、主導人物到筆墨技巧、評價標準等，皆悉數模仿大陸樣版。可是以十九世紀中國畫壇中心主義的觀點看臺灣，依然是不入流的，僅屬舊誌方伎傳中聊備一格而已。<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 西元一六六一年，鄭成功驅逐荷蘭人，攻取臺灣，從此臺灣進入以漢人文化為主軸的明清時期，直到一八九五年臺灣割讓給日本，前後一共 234 年。

<sup>2</sup> 蕭瓊瑞。〈水墨變相：現代水墨在臺灣〉展覽說明（展期 11.03, 2006-02.04, 2007）。

<sup>3</sup> 李欽賢著。《臺灣美術閱覽》（臺北市：玉山社出版事業，1998），頁 25-26。

## (二) 日治時期被邊緣化到二次戰後絕地逢生

日治時期，西方寫生觀念影響下的膠彩創作引進臺灣，傳統書畫遭受擠壓，一度陷入低潮。日本戰敗之後，大批中國水墨畫家來臺，基於恢復「中華文化」的考量，把水墨列為學校教育的正式課程，才逐漸回復官方主流的地位。然而，相較於第一代臺籍畫家不涉政治，靜觀時變的心態，一九四九年來臺的水墨畫家，基本上是一批傳統保守的文人畫家，他們不少人擁有政治高位，<sup>4</sup> 擁有極好的詩文修養和社會地位，不過，受文人畫傳統影響，但視書畫創作為怡情養性的業餘嗜好。相對於那些並未來臺的民初水墨革命畫家而言，這階段臺灣水墨畫的復甦，雖然不乏創新，實則是一種強調傳統維繫大於創意開發的保守思維。<sup>5</sup>

不過，儘管戰後來臺畫家逐漸在畫壇上取得優勢，臺籍畫家對傳統中國畫邁向現代化道路其實不無前導作用。溥心畬在參觀第四屆省展後清楚道出了兩地畫家的風格差異，卻不否定臺籍畫家的作風，他表示：「本省國畫大部分作品，都已融會西畫筆法，此雖脫逸正宗，但多會意新穎，別成格調，對古典的國畫，或能添生機，別闢蹊徑。」<sup>6</sup>

反倒值得注意的是，就水墨現代化的議題來說，如同臺灣在日本政府殖民統治之下，成為最早走向現代化的一省，省籍畫家的膠彩畫在邁進現代化的進程上也不遑多讓。臺籍畫家林玉山在正統國畫論爭之中，一度自我捍衛地指出，繪畫乃因時代、地域關係自然而然產生的獨特語彙。<sup>7</sup> 事實上，臺籍畫家在描繪現實生活的題材上曾經獲致不少共鳴，在新藝術雜誌舉辦的藝術座談會中，施翠峰即表示：「藝術是進展的，是不能脫離群眾的，那麼國畫何必一味地躲在深山讚美自然，也不妨踏入民間深處，高歌人生的悲歌，而使人生與藝術更接近一點。…本省畫家最近卻不專描繪仙境，脫離群眾。他們的取材，有著現實的情味，適合

---

<sup>4</sup> 同上註，頁 72。

<sup>5</sup> 同註 2。

<sup>6</sup> 朱珮儀、謝東山。《臺灣寫實主義美術 1895-2005》（臺北市：典藏，2006），頁 177-178。

<sup>7</sup> 林玉山：「美術的表現，各以言殊，自古以來每一個時代，每一個地方都有她獨特的繪畫。」見上註，頁 177。

時代潮流，這是值得我們注意的。」<sup>8</sup>

### (三) 現代水墨抬頭：一九五〇年代

二次大戰前臺灣受制於日本殖民的禁錮，戰後臺灣文化仍舊無法擺脫美國的身影。<sup>9</sup>

一九五〇年六月二十五日韓戰爆發，四天後美國第七艦隊駛入臺灣海峽，甫自前年（1949）底遷臺辦公的南京政府，恐還摸不清臺北的方向，但已及時遏止中共犯臺追打。一九五五年「中美共同防禦條約」生效，確保臺海安全。經濟方面則直到一九六五年，臺灣是東南亞接受美援最多的國家。美國挾其世界盟主的優越形象，在臺灣撒下了美式文化網。舉凡民主理念、商業消費、教育制度、大眾娛樂等等莫不全力傾銷，透過書刊、電影、唱片等傳播媒體，攝住了青年學生嚮往之心。<sup>10</sup>

戰後初期的臺灣水墨，概以寫生作為區別傳統古典與近代改良水墨的一大指標。「在寫生的引導下，不論較為傳統的山水、花鳥取材，或是臺灣風物的捕捉，水墨畫家皆盡力服膺『外師造化，中得心源』、『遷想妙得』等原則，並且博採中西畫理，在寫景造境並重的要求下，一方面企圖接近現代人所見的世界樣貌，一方面更致力營造出作品的生意、出自心源的傳統美學境界；但另一方面在『臨安』的心理下，也出現許多描繪大陸山河景致的『懷鄉山水』作品。這樣的創作在當時畫壇的另一大抽象水墨畫潮流倡導者的眼中看來，顯得保守與傳統，並被批評為僅在筆墨韻致上琢磨卻不見真實世界；同時對於求知若渴的年輕在學學子來說，臨摹古今名作、或是墨彩抽象潑灑中點染山樵涼亭的作法，實難表現水墨和現實生活的結合。」<sup>11</sup>

一九五七年，五月畫會和東方畫會，兩個標榜現代精神的繪畫團體先後成立；一些從事現代藝術，尤其是從抽象繪畫入手的藝術家，開始在「中國／西方、傳統／現代」的衝突和融和中，進行各種面向的思考與實驗，「現代水墨」

<sup>8</sup> 同註 6，頁 177。

<sup>9</sup> 同註 3，頁 74。

<sup>10</sup> 同註 3，頁 74-75。

<sup>11</sup> 同註 6，頁 177-178。

的面貌也逐漸成型、發展。綜觀而言，初期的「現代水墨」，在理念上有著「抽象＝現代、水墨＝中國」的簡單思維，並嘗試在作品中融入傳統水墨美學「以虛代實」、「計白守黑」的玄學思考；但不久之後，藝術家的思維便擺脫了抽象的制約，同時在技法、媒材上加入了更多的實驗與開發。<sup>12</sup>

#### (四)「鄉土文學論戰」時期：一九七〇年代

七〇年代是鄉土寫實主義當道的時代，乃如學者謝東山指出的：「七〇年代臺灣美術界受到政治氣氛影響，除鄉土寫實一枝獨秀外，現代藝術發展幾乎停滯。現代藝術一直要到八〇年代初期才重獲重視。」<sup>13</sup>值此抽象水墨熱潮消退之際，「寫生的鄉土題材，加上筆皴墨染營造的人間意境，這類學院與省展標榜的風格，成為水墨畫界的一大主流。」<sup>14</sup>

由於正值「鄉土文學論戰」如火如荼展開，主流雜誌如《雄獅美術》和《藝術家》又先後大篇幅的引介了在抽象風潮席捲中獨樹一格的美國懷鄉主義畫家安德魯·魏斯（Andrew Wyeth, 1917-），帶給國內藝壇耳目一新的刺激。

於是細膩刻畫的寫實技法加上鄉土的題材這類創作方式，不獨風靡了長久以來採泛印象派風格創作的西畫界，同時也悄然颯入以寫景造境手法處理紙上雲煙的水墨畫界。當時一些擁有深厚西畫底子的年輕學子如袁金塔、陳嘉仁、詹前裕等人，以截然不同的『寫生』意念和技法，大大顛覆了其師輩所嚴格追尋的傳統美學觀。他們根據速寫和照片作畫，將毛筆當成了『軟化的鉛筆』，在像『更具吸水性的水彩紙』的宣紙、棉紙上，仔細描繪再現對象，同時也放棄傳統先驗的筆法，採取各種皴擦拓染方式，以營造出期望的質感效果。於是前衛的畫法結合破敗的危樓、農舍、蓑衣、調度場、水壩、拾荒老人、等候公車的人群等題材，意圖另闢水墨新樣貌。」<sup>15</sup>

對於這類創作方式，各界的看法如何見仁見智。反對者感嘆它們外表看起來像西方素描，少了中國畫線條之美，有違傳統中國畫的追求：

---

<sup>12</sup> 同註 2。

<sup>13</sup> 謝東山，〈九〇年代裝置型藝術對臺灣藝術體制的影響〉，頁 4。

<sup>14</sup> 同註 6，頁 179。

<sup>15</sup> 同註 6，頁 180。

近年從事人物畫的求新者，多從直接素描人體入手，以水墨勾勒人像，往往藉西法為之，線條縱橫，衣紋轉折處，常常直線交叉，望之如西洋人作素描稿。若輩竟若以此自是，以為：「此乃中國之現代人物畫。」<sup>16</sup>

但背離傳統表現一路者，則駁斥說傳統會成為包袱是因誤解誤用所致，傳統工具本身並無原罪，罪在使用者將之侷限於成法上，<sup>17</sup> 陳嘉仁即指出：「要使中國傳統繪畫有所突破，非採取更大膽的技法不可，於是開始嘗試把國畫和西畫的界線打開，在宣紙上實驗，……採取各種光影和大筆掃抹、渲染。」<sup>18</sup>

### (五) 當代水墨：八、九〇年代以降

「一九八〇年代的臺灣藝壇，現代主義重臨，以本土文化對抗外來文化的排拒時代成為過去式，此時的課題是如何現代化以便與國際同步，如何達成融合中西且深具中國氣質的國際化。」<sup>19</sup>一九八三年底臺灣第一座標榜現代美術殿堂的臺北市立美術館隆重開館，大量引進國外近現代美術原作，「美術館時代」來臨的號召力，加上為數可觀的八〇年代歐美留學生集體回流，為臺灣現代美術界投下了相當的變數和熱能。<sup>20</sup>一九八七年執政當局解除了全球最長的戒嚴令，翌年蔣經國逝世，都為權威崩解後的社會注入更加自由的創作風氣，難怪有人說：「臺灣美術最令人目不暇給，前衛出奇制勝的時代是八〇年代，臺灣史上民間力量最生猛、最活蹦亂跳的時代也是八〇年代。」<sup>21</sup>

七〇年代冠蓋一時的鄉土主義，如今在一定的距離之外看來，有了新的解讀，如林惺嶽便說：「蓋圖騰化一直是美術本土化的戀舊情緒，向來談到臺灣文化本位特性，常倒退到農村社會的民俗世界及原住民的部落裡……作為時代發言人的美術家，如果還留戀在過去圖騰化的意識裡，將使創造力過度重複而疲乏。」<sup>22</sup>相對之下，日據時代的前輩畫家卻在此時獲得遲來的肯定。面對此一矛盾的情結，董思

<sup>16</sup> 姚孟谷語。見註6，頁182。

<sup>17</sup> 同註6，頁182。

<sup>18</sup> 陳嘉仁語。見註6，頁182。

<sup>19</sup> 同註6，頁286。

<sup>20</sup> 同註3，頁96。

<sup>21</sup> 同註3，頁94。

<sup>22</sup> 同註3，頁97。

白提出過如下的分析：

〔新生代〕揚棄其視之為過去的主流之所謂「印象派」或各種「寫實主義」的「壟斷」，轉向歐美各新起流派借取靈感，希望以全新而凸顯自我的形式來「批判」的藝術精神，……對原來主導藝術風格的厭惡，而進一步地增強了風格新變的要求。

反過來看，老畫家之所以會受到眷顧，

根本上即反映此社會對那段失落之歷史的重新肯定。……前者以反對舊體制所支持者來表達它的批判，後者則以擁抱舊體制所禁忌者來宣洩它的怨懟。<sup>23</sup>

倘以當時較具公信力的比賽雄獅美術新人獎得獎作品來看，「在第十屆以後，鄉土寫實的時間性意義消失，照相寫實的流行也消退了，代之而起的是以現代複合媒體、裝置、錄影為主要的作品多了起來。」<sup>24</sup>而進入九〇年代之後，「選擇從事複合媒材的裝置藝術創作，儼然成為學子向學院傳統告別或反抗體制的表徵。……九〇年代由美術館主辦，邀請國際評審團或由外國展出策劃人選送外國展出的作品，幾皆以裝置藝術佔多數，美術館大型展賽及藝評策畫展，也都傾向於裝置藝術的形式……裝置手法自然成為『前衛』的指標。」<sup>25</sup>

雖然以水墨做為媒材的創作，在九〇年代以後的臺灣，因各種現代藝術表現形式的多樣化，尤其是裝置藝術的興起，成為藝壇較不受注目的畫種；但水墨作為一種具有多元潛能與文化特質的媒材，仍吸引不少有心的年輕創作者，在此道路上持續耕耘與創新，他們當中有的結合裝置的表現，有的回到純粹墨色的思考，有的以數位的手法對傳統的水墨巨作進行反思，有的則回歸到水墨的原質中，尋找足以呼應內心世界的形象表現。<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> 同註 3，頁 97-98。

<sup>24</sup> 蔣勳語。見註 6，頁 287。

<sup>25</sup> 陸蓉之，〈誰的裝置藝術為誰？〉，《藝術家》273 期（1998, 2），頁 358。

<sup>26</sup> 同註 2。

## 二、傅柯的三個認識型

《詞與物》(1966)，是法國西方文化考古學家米歇爾·傅柯(Mitchel Foucault, 1926-1984)繼《瘋巔與文明》(1961)、《臨床醫學的誕生》(1963)等書對於精神病院、醫療院所等社會機構與知識權力論述的關聯性研究之後，對十六世紀以降乃至二十世紀初的西方文化論述展開更全面性的考察。為了探討語言與論述的源起，傅柯在此書中以語言作為了解變遷的中心工具，從研究古文分析到一般文法，追溯語言發展的軌跡。<sup>27</sup>

傅柯「假設任何時期的心智活動都受特定的知識符碼宰制，而此特定知識符碼是依當時廣被接受的信念、科技以及社會位置而定。」<sup>28</sup>他檢視從文藝復興時期到十九世紀末，試圖對人、語言以及財富的特定論述加以定位。「他認為如果他能發現在特定時期，這三種論述領域有著共同的『深層結構』，而且與個別領域內以前及以後的論述皆不相同，就可挖掘出何以這些論據會普及開來的基本規則。」<sup>29</sup>在此前提之下，傅柯並不探討文化本身或是文化的沿革，而是檢視已經發生的變化，期望從中看出發生變遷的端倪，變遷如何影響每個階層個人的生活，以及特定的個人如何從中取得或失去權力。

以傅柯整個寫作脈絡觀之，此書等於是把先前對社會機構的考古學興趣延伸到一般學科(繪畫、自然史、生物學、普通語法、語言學、財富分析和政治經濟學)之上，以與稍早著作中已揭示的「歷史非連續性」的概念相互銜接，只是在此基礎上更明確地標示出發生在十七世紀中葉與十九世紀初的兩個斷裂的時間點，並確切劃分出「文藝復興」、「古典時期」和「現代時期」三個認識型。

<sup>27</sup> Robert Wuthnow, James Davison Hunter, Albert Bergesen, Edith Kurzweil 著，王宜燕、戴育賢譯，《文化分析》(臺北：遠流出版社，1994)，頁160。

<sup>28</sup> 同上註，頁155。

<sup>29</sup> 同上註。



## (一) 文藝復興時期

不同於一般史學家採用朝代或重要事件斷代的方式，傅柯以「認識型」的改變形成他「斷裂」、「非連續」的歷史觀。他以發生在十七世紀中葉與十九世紀初的兩個斷裂點作為分期的依據。其中第一次斷裂標誌著文藝復興時期的終結和古典時代的序幕，標誌著建構知識的相似性原則被同一性與差異性原則取代，標示著闡釋被分析所取代，標示著詞與物（能指與所指）從同一走向分裂；第二個斷裂則標誌著古典時代的結束和現代的濫觴，同一性與差異性被有機結構所取代，「人」的概念於此時首次進入西方知識領域。<sup>30</sup>

十六世紀到十七世紀中葉以前，「相似性」是構造事物的基本規則，它指引著我們「對文本的評論和解釋，組織符號的運作，不僅使得對可見與不可見的事物的認識成為可能，而且控制著表述它們的技巧。」<sup>31</sup>而相似性主要又是以下面四種形式出現：

1. 鄰近。根據傅柯的說法鄰近的衡量標準有二：(1)彼此充分靠近、相互連接在一起的；(2)邊界彼此接觸，邊緣彼此混合，一物的末端為另一物的起點。傅柯說：「憑著表象與空間位置的這一聯繫……世界像一根鏈條一樣被聯繫在一起了。在每一個聯繫點上，都開始並終止一個與它前面和後面的環節相似的環節；週而復始，這些相似性持續存在，把兩個端點分開（上帝和物質），又以這樣的方式把它們湊在一起，以使上帝的意志能滲入最最沉睡的角落。」<sup>32</sup>
2. 模仿。模仿與鄰近不一樣，是一種沒有接觸的相似。模仿關係使得在空間中分散的事物可以彼此響應，例如就像「人的臉孔是天空的模仿；人的理智是上帝智慧的不完美反映；人的兩隻眼睛是太陽和月亮散播在天空中的巨大的照明的反映；人的嘴是維納斯，因為它是接吻和細說戀語的通道；人的鼻子則是朱彼特的權杖和墨丘利的神杖的縮影。」<sup>33</sup>

<sup>30</sup> 請參考 Miche Foucault, 莫偉民譯,《詞與物》(上海市:三聯書店,2001),頁3。

<sup>31</sup> 楊大春,《傅柯》(臺北:生智,1995),頁91-92。

<sup>32</sup> 同註30,頁26。

<sup>33</sup> 同註30,頁27。

3.類推。類推實際上是鄰近和模仿的複合體，它既可以像鄰近使空間中貼近的事物彼此聯繫，也可以像模仿使分散的事物彼此響應。「類推的力量是巨大的，因為它所處理的相似性並不是事物本身之間的可見的實體的相似性；它們只需是較為微妙的關係相似性。例如，星星與星星在其中閃光的天空的關係也許可以在這樣一些東西中找到：在植物與土地之間，在生物與生物居住的地球之間，在諸如礦石之類的鑽石與埋藏鑽石的岩石之間，在感覺器官與因這些器官而富有生氣的面孔之間，在皮膚雀斑與隱藏這些標記的身體之間。」<sup>34</sup>

4.同感。同感沒有事先確定的路徑，沒有規定的聯繫，它自由自在，既可以穿越無垠的宇宙，也可以被一個簡單的接觸所激發，「如同那些在葬禮上使用的紀念死者的月桂花，這些花只是因為與死亡接近，就使得所有聞道其味的人感到悲傷和憔悴。」<sup>35</sup>

這個時期符號與指稱對象之間的關係如上所述，乃是透過「相似性」二合為一，亦即，符號的組織是三元的，它需要確切的標記，由這些標記指稱的內容，以及把這些標記與所要指稱的內容聯繫起來的相似性；然而，由於相似性既是符號的形式，又是符號的內容，三個不同的要素就結合為一了。

不過，雖說符號是將不可見的相似性形式轉譯為可見的形象，其本身仍是一種「相似性形式」，從符號到符號所指稱的對象仍需要透過「譯解」，「我們人類是通過符號和外在的聯繫發現所有隱藏在山中的東西的；我們也是這樣發現草本植物和石頭中的所有屬性的。在深海和高空中，沒有甚麼是人不能發現的。」<sup>36</sup> 所以這個時期的知識觀念是巫術、博學和科學並重，註釋和評論皆具有重要地位。

## (二) 古典時期

十七世紀中期之後，最大的突變是符號的排列斷裂成了二元的，詞與物之間不再相似，詞只是對物的表述，此時「同一或差異」原則，取代了「相似性」原則。如果說文藝復興的符號是自然的產物，是世界的一部份，那麼現在符

<sup>34</sup> 同註 30，頁 29。

<sup>35</sup> 同註 30，頁 32。

<sup>36</sup> 同註 30，頁 44-45。

號則存在於認知主體的心靈中，其與所指稱對象之間的關係是人為的、任意的，詞儘管還有說話的義務，但「它除了是其所說之外不再是甚麼，即它只是純粹的符號，它表述的是自身並不擁有的內容。」<sup>37</sup>

古典主義依據三個可變量來限定符號。首先是關係的起源：符號可能是自然的（在這樣一個含義上，即鏡子裡的映像指稱鏡子所反映的東西），或者是約定俗成的（即作為一個詞，這個詞對一組特定的人來說，可指稱一個觀念）。其次是關係的類型：符號可能屬於它所指稱的整體（如同健康的氣色是它所指稱的健康的組成部分），或者是與整體相分離的（如同《舊約》中的人物是道成肉身和贖救的久遠徵兆）。最後是關係的確實性：符號可能是十分恆常的，以致於人們能相信其精神性（如同呼吸表示生命一樣），但是符號也可能只是或然性（如同蒼白的臉色指稱著妊娠）。<sup>38</sup>

對古典時代的人來說，「詞」的存在乃是為了表現出不在場的「物」，換言之，符號不是別的，只是對物的可見性的表述，而表述的適切方式是表格，也就是在其中列出所有的存在範疇，並把每一事物安排進適當的位置。<sup>39</sup> 由於這個時期的人認為「視覺」是一種最可靠、最不容易走樣的認知方式，「可見性」於是一而再地被強調。圖爾內福（Joseph Pitton de Tournefort, 1656-1708）便曾經指出：「為了認識植物，『而不是一種宗教顧慮去審查植物的每一個變形』，最好是去分析植物，『以便植物處於我們的眼光之下』。」<sup>40</sup> 林耐（Carl von Linné, 1707-1778）更具體指出了命名所根據的四個可見的變量：即要素的形式，這些要素的數量，這些要素在空間中的分佈方式，以及每個要素之間的相對尺寸，換言之，這四種方式決定了物的結構。

### （三）現代時期

十八世紀末十九世紀初，西方思想再度出現了斷裂。此時看待事物與其相互關係的方式不再是透過「同一或差異」原則，而是透過一種「有機的結構」，

---

<sup>37</sup> 同註 31，頁 97。

<sup>38</sup> 同註 30，頁 78。

<sup>39</sup> 同註 31，頁 97。

<sup>40</sup> 同註 30，頁 177。

透過結構和功能的類比來實現。

這個對功能的參照，對同一性的平面與差異性的平面之間的這個脫離，都使得新關係湧現出來：即共存關係，內在等級關係，關於組織結構平面的依賴關係。共存指的是這樣一個事實，即一個器官或器官系統不可能出現在生物之中，除非具有確定性質和形式的另一個器官或器官系統同樣出現在生物之中：「同一個動物的所有器官形成了一個唯一的系統，這個系統的所有部份都相互依靠、作用、和反作用；其中任何一個部份的改變都將導致所有部份類似的改變」。在消化系統內部，牙齒的形態（事實上，無論牙齒是鋒利的，還是咀嚼的）都同時隨著「供給系統的長度、深度、擴張」的變化而變化；或再有，作為不同系統之間共存的實例，消化器官不能獨立於肢體形態學（尤其是爪子的形態）而發生變化；依據動物是否有爪子或蹄子，因而依據動物是否能抓住和撕裂其食物，食道、「溶解液」和牙齒的形態將並不相同。<sup>41</sup>

在古典知識型中，語言是人類為了指稱萬物而設定的符號，語言的改變完全掌控在人類手中，語言沒有所謂的自主性。現代以後，博普（Bopp, 1791～1867）及其他十九世紀初的德國語言學家們卻發現，從語言彼此間的差異可逐步逆推到它們共通的本源，如印歐語系所分佈的範圍，所傳承的時間及各語言分支所共享的內部結構，實則超過人類所能獨斷設定的能力，語言因此不完全是人類單方面設定的存有，它本身的結構決定了它被運用的限度，它還會隨著時間變遷與分化。換言之，語言是有歷史的，因此，貫時性被帶入現代語言的知識排列，打破了古典時代平面的語言符號表。此外，以人與語言的關係來看，古典時代的觀念認為人是語言的創造者，人以數理邏輯的概念編定語言體系，現代則認為語言擁有自己的歷史，它的結構並非人類所能任意更動，人類在交談的同時不只是人單方面在設定或使用語言，人也必須遵守語言的規範，語言的更動實質上也在人類使用它的過程中發生，語言與人的關係因此是彼此調適與限制的。

---

<sup>41</sup> 同註 30，頁 345-346。

#### (四) 認識型與繪畫表現之關係

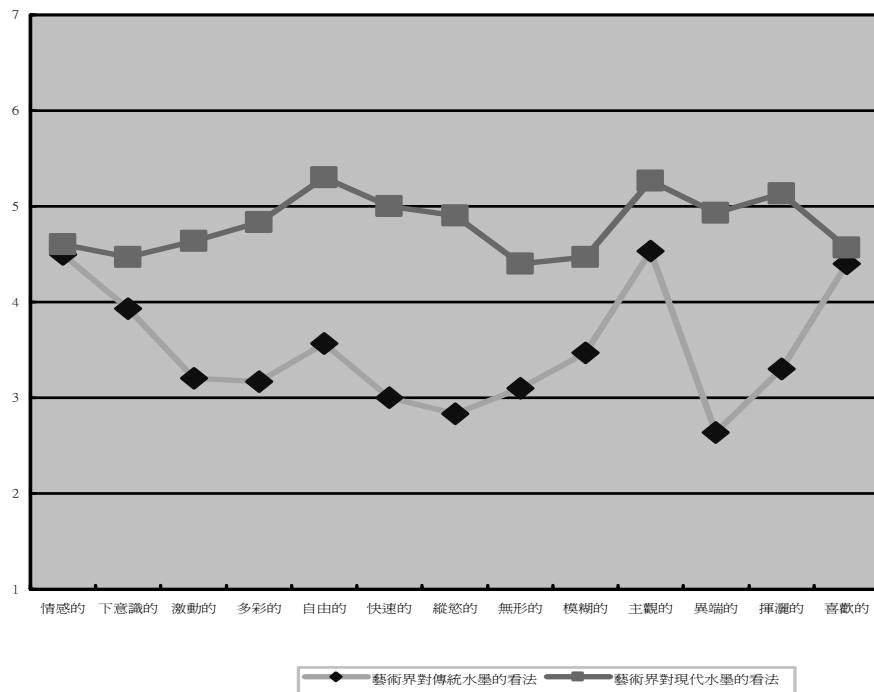
綜觀傅柯的三個認識型，筆者將之延伸到繪畫之應用而得出以下的表格：

知識型	文藝復興(16-17中)	古典時期(17中-18末)	現代時期(19世紀起)
形構知識的規則	相似性（鄰近、仿效、類比、同感）。	同一性和差異性。	「有機的結構」(透過結構和功能的類比實現。)
知識排列	人們藉物與物的聯結與相似來聯繫世界各層次的事物。	關注事物間的可測量性，試圖從計量的角度定位萬事萬物的關係。	人既是認知的主體，也是被認知的客體。
語言特性	自然產物	人為產物	自主的
繪畫的呈現方式	繪畫既是一種詮釋、連接與判斷，便要強調逼真性、相似性與清晰度，即使最小的細節無不清楚可見，透視比例之縮小也必須溫和進行。	空間安排必須吻合最高再現秩序要求。靜態（無生命的）才能確保結構之可見性；事物主要特徵必須被強調；外貌務求客觀，其目標在認知並表達事物間堅實明確的關係。	繪畫漸走向形式主義發展與否棄傳統的繪畫方式。動態與表情是主要的特徵（人是有生命的、有慾望的、有自主意志的）。
強調重點	永恆性	合理的秩序性與排列性	抽象性、動感、表情性、情緒性、七情六慾、下意識的流露。

從此表格，又可歸結出不同時期的繪畫存在著認知與表現上的差異性，亦即每個時代因其不同的『深層結構』，在繪畫表現上也各具殊異性。舉例而言，倘以文藝復興時代波提且利、古典時期布雪以及現代時期瑞士藝術家勃克林(Arnold Böcklin 1827-1901)所畫的《維納斯的誕生》來做比較，相對於波提且利和布雪畫面中的主角僅是被注視的客體，欠缺自我的意識，勃克林的維納斯所流露出來的人性，則是稍早所不見的。勃克林曾說：「就像詩歌的任務是表達感情，繪畫也一樣。一幅畫應給人與詩歌和音樂一樣的思考與感動。……繪畫應像音樂一樣能夠深入人的靈魂。」勃克林畫面中的維納斯跟我們的眼光或許沒有交集，她的動作與表情卻明顯意識到自己正被觀看，與畫外的世界產生了在前兩幅畫中所看不到的互動性。

### 三、「現代水墨」和「傳統水墨」的相對差異性

下表乃筆者根據三十位臺灣藝術界人士（水墨創作者十位，其它媒材藝術家十位，從事藝術理論者十位）對「現代水墨」和「傳統水墨」的觀感比較所作的折線圖。結果顯示出，一般認為傳統水墨和現代水墨之間存在著客觀性的差異，還有就「現代認識型」的標準來看，現代水墨也比較吻合現代時期繪畫風格的展現。



圖表 1 藝術界人士對「現代水墨」和「傳統水墨」觀感之比較(詳見附錄一)

量的研究之外，質的問卷調查結果（詳見附錄二）顯現，一般認為現代水墨相對於傳統水墨還具有下列特徵：

- (一)不再遵從傳統水墨的皴法或用筆，講求從傳統的羈絆中自我解放。例如現代水墨畫健將劉國松一再強調的「革筆的命」、「革中鋒的命」，他說：「中鋒不過是用『筆』技法中的一種，而『筆』又是許多表現工具中的

一種，……我們做爲一個藝術的創作者，不但有不用中鋒的權利，而且還有不用筆的自由。」<sup>42</sup>

(二)在西方現代藝術（尤其是抽象繪畫）的理念影響下，現代水墨注重畫面的構成，與純粹形色的造型。劉國松對傳統「書畫同源」之解構即是其中一例，他說：「筆者，是筆在畫面上走動時所留下的痕跡，如果這痕跡好，就叫作用筆好，這筆所留下的痕跡是什麼呢？就是點和線。墨者，是色的代名詞，如果用墨或用色在畫面上渲染得不好，就叫做用墨不好，而渲染時又常以塊和面的效果出現，所以墨者就是色和面了。」<sup>43</sup>以此擺脫了傳統文人畫「書法用筆」的侷限。

(三)強調風格的突破及媒材技法的實驗性。有的人「用油畫等顏料來畫水墨（如林詮居油畫模擬王蒙般的風景），或用陶瓷彩繪模擬水墨氤氳（如王修功等彩墨趣味的新三彩瓷），另成趣味。」(WST)「很多人也開始使用壓克力顏料，它的色相廣泛，而且彩度可以比美中國的礦石顏料。還有人使用版印的技巧、複印的技巧、電腦製圖的技巧、絹印的技巧、蠟染的技巧、水拓的技巧、紙面抽絲法、拼貼法、裱紙法以及貼金法……或者諸法併用。」<sup>44</sup> 除此之外，也可「滴、甩、潑、印」，不一而足。

(四)入畫題材的現實化與多樣化，美的、醜的、雅的、俗的，無一不能入畫。「傳統水墨以山水爲主，幾乎沒有史詩般的歷史人物畫，而現代水墨畫在受西洋畫的影響下創新了許多題材，例如徐悲鴻的成名大作《田橫五百士》的史詩般畫面，在傳統水墨畫是看不到的。」(HCY)

(五)畫作的裱褙方式與展示方式走向多樣化。「在裱裝的形式上，有人以傳統的形式爲之，有些格式以西洋形式處理，更有人以屏風的形式表現其復古的精神，所有的一切幾乎都打破了傳統既定的格式。」<sup>45</sup>

<sup>42</sup> 徐婉禎，〈現代化水墨的自由鬥士：劉國松〉，《新觀念》223(2007)，頁19。

<sup>43</sup> 同上註，頁19。

<sup>44</sup> 劉平衡，〈現代水墨畫的發展〉，《美育》98(1998年2月)，頁4。

<sup>45</sup> 同上註，頁4。

- (六)強調畫家個人內在的體驗大於忠實地呈現對象。「隨著生活環境、文化的變遷，水墨畫家會隨主觀而畫出新面貌的水墨畫。」(CBC)「[現代水墨]意指觀念、理念，與文化衝撞下的產物，也包含個人內心的世界。」(CWH)
- (七)反對因襲傳統、流於刻板的人文畫。「傳統水墨畫的保守與故步自封，根本上與現實生活有脫鉤現象。」<sup>46</sup>
- (八)精確的人體解剖學開始出現。
- (九)現代水墨吻合時代性的表現。「現代水墨在藝術史上顯示繪畫「典範」的轉移，傳統文人精神和意境雖逐漸失去影響力，但新的活力卻在誕生。」(HCY)「現代水墨經由「現代化」，而能更容易展現它的時代風貌。」(LTC)「藝術是人為的，是每個時代的創作者所呈現的思維。對於現代水墨而言，因觀點及技法與形式，與傳統水墨的差異性很大，並非停留於仿古或臨摹，所以在藝術風格上是可以被明顯區分的，是有其時代性的，因而，是足以肯定是現代人的所言與所思的藝術表現。」(HWB)「現代水墨由於生活環境的刺激不同而有別於傳統，自然衍生出屬於二十一世紀的面貌，成爲一種繼承傳統開創新風貌的水墨風格。」(CBC)
- (十)真正抽象繪畫開始出現。「傳統並無抽象畫，即令抽象涵意的禪畫也從寫實（相對於抽象而言）中簡化，驅向寫意。抽象還是現代的產物。」(WST)此外，「現代水墨有更多抽象性的表現方式。」(WML)

綜合以上的觀點，現代水墨和傳統水墨之間嚴格說來並不存在絕對的差異性，要說有的話，大概也只有純粹抽象畫是屬於現代的產物，此外就是應科技發展而出現的水墨動畫，其他諸如使用毛筆之外的材料、打破書法的筆法入畫等，雖然經常被提倡現代水墨者掛在嘴邊，其實早見於傳統水墨，例如有人就認為「米芾的逸筆草草，與現代水墨的視覺效果可能形式上的區別不大」(TPL)。

---

<sup>46</sup> 同註 52，頁 11。



## 四、結論：對臺灣水墨現代化的幾點省思

### (一) 現代比傳統進步？

在傅柯的《詞與物》引言中有一段話：

本書先是引自波赫士書中的一段，當我讀這段文字時不禁笑出聲，笑聲粉碎思想中所有熟悉的標記——我們的思想，有我們時代與地理印記的思想——打破所有秩序井然的表象以及所有我們對現事物分類的習慣，而且還久久困擾、威脅我們對同類與異類的區別。這段文字是引述「某中國百科全書」，上面記載「動物是區分成：(一)屬於皇帝」，(二)塗香料的，(三)溫馴的，(四)乳豬，(五)海中水怪，(六)傳說的，(七)走失的狗，(八)包含在目前分類中，(九)狂亂激動的，(十)數量龐大的，(十一)用極細的駱駝毛刷畫出來的，(十二)等等，(十三)才打破水罐的，(十四)遠看似蒼蠅的。」在對此分類感到驚異之際，可看出這是另一套思想體系展現的奇特魅力，而事實上我們完全不可能作如是想，這正是我們思想的限制。究竟什麼是不可能想，我們面臨的不可能性又是什麼？(1970:XV)

在上述引文中，傅柯告訴了我們文化因素如何限制了人的思維，一個人即使想像力再豐富也得在語言範圍內運作，換句話說，人的想像力本身受其時空制約，每個時代因此產生其特定的知識符碼。<sup>47</sup>

此外，傅柯還指出，新的語言之所以被創造出來，固然是因為新發明、新療法與症狀的描述需要新的名稱，不可諱言的，醫師及其他新起的專業人士企圖「證明」他們知道一般人所不知道的，以此來鞏固本身的地位，亦是不容忽視的。<sup>48</sup>回顧現代水墨的發展，新興的語言與論述不斷強調如何反映出新的時代精神，刻意豎立有別於傳統的旗幟，甚或表彰優於傳統的地位。現代水墨固然有其時代性的優勢，同時不乏後來者的創新與開拓，值得多方面的肯定，但在另一方面，也應該極力避免在追求自我主體性價值的過程中，一不小心就落入將非我族類「他者化」的遺憾(就像反過來說，堅守傳統水墨立場的衛道人士，

---

<sup>47</sup> 同註 27，頁 156。

<sup>48</sup> 同註 27，頁 156-157。

固然對保衛傳統不遺餘力，也不應就此打壓異類，不明究理地將之劃入「怪力亂神」)。

## (二) 抽象繪畫與自律性：現代水墨與現代繪畫殊途同歸的追求

從以上對「傳統水墨」和「現代水墨」的比較研究，以及對藝術圈人士所做的問卷結果，我們可知現代水墨和現代畫之間存在著相似的「深層結構」，尤其從兩者均起於對古典的嚴厲教條之反抗來看更是如此。

法國象徵派詩人波特萊爾 (Charles Baudelaire, 1821-1867) 是西方抽象藝術的預言家，他曾經如此說過：「我認為再現既有的東西是單調無用的，既有的東西無法令人滿足，自然是醜的，我偏愛幻想中的那些怪獸勝於瑣碎的東西。」<sup>49</sup> 他還揭示了「藝術是自律的」(autonomous) 觀點。在〈哲學的藝術〉(‘Philosophical Art’) 一文中，他嘗試把純藝術與哲學的藝術對立起來，揭示藝術自律性的觀點，至於甚麼是他所謂的「純藝術」(pure art) 呢？就是「具有喚醒對象與主體情感的魔力。」<sup>50</sup> 什麼又是「哲學的藝術」呢？「就是用來取代書籍的造形藝術，就是與教導歷史、道德和哲學的印刷品較勁的對手。」<sup>51</sup> 對波特萊爾來說，哲學的藝術是為了教導目的，這種造形藝術只是把一些民族的檔案與宗教信仰轉錄在畫布上；相對的，純藝術卻不具備這些外在目的，是真正的「為藝術而藝術」。<sup>52</sup>

更早之前，德國劇作家萊辛 (Gotthold E. Lessing, 1729-1781) 也曾質疑過古典的再現觀。他以為十五和十六世紀的作者之所以不斷提到鳥和馬被畫作欺騙的例子，其用意是要顯現一件好的藝術再現是如何接近於自然本身，因此 *trompe l'oeil* (欺騙眼睛) 成了一種普遍的標準，然而真正的情況卻是：「動物的眼睛較不容易上當，牠們只看到眼前存在的東西，人類相反的卻容易受到想像力

<sup>49</sup> Moshe Barasch, *Modern Theories of Art, I: From Winckelmann to Baudelaire* (New York University, 1990), p. 369.

<sup>50</sup> 同上註, p. 364.

<sup>51</sup> 同上註, p. 364.

<sup>52</sup> 同上註, p. 364.

引誘，所以會看到不在場的東西。」<sup>53</sup>

在傳統藝術史研究中，再現自然的問題是藝術史發展的核心；換句話說，如何在二度平面上描繪出三度空間的實體，如何取得與自然更進一步的相似性是最根本的關切，不論是水彩畫或者是油畫，無不積極模仿戲劇和舞臺的效果，非讓觀眾有身歷其境的感覺不可。<sup>54</sup>為了達到這層效果，藝術家們儼然科學家一般地探索視覺真實，研究人體解剖學、透視法則和光照與反射的效果。<sup>55</sup>到了現代以後，「由於發明攝影技術，人人都有工具在手，得以重現視覺真實的任何一個側面。」<sup>56</sup>相似性再現的正當性遭逢前所未有的挑戰，再加上印象派、後印象派、野獸派、立體派的相繼崛起，表現的方式逐漸凌駕了相似性的地位，研究圖像如何呈現世界或藝術家的「觀看方式」變成了這一階段藝術史的優先對象。

就像波特萊爾和萊辛的例子所揭示的，現代人並不認同符號等於所描繪的；對他們而言，繪畫也好，詩作也好，都存在與自然不可跨越的鴻溝。不過，嚴格說來繪畫有意識地朝向自主性的發展並蔚成風氣，還是在印象派之後。

西方藝術在印象派興起之前……藝術家們相信，存在的真實性和造型藝術的真實性是幾乎一致的。在西方古典經驗中，造型語彙的獨立自主產生了認識對象。造型語彙形成了一張毫無偏差的映像圖，在這張圖上面，「存在顯現了自身，表象得到了整理。」……然而，二十世紀的藝術已幾乎完全背離了這種認識傳統。十九世紀中期，印象派畫家開始發現自然的存在可以色點置換時，造型語彙重新發現了其古老的、神秘莫測的本質，而造型語言從此只以分散的方式而存在，它們被視為是歷史建構與沉澱出的東西。如果我們想要闡釋的話，那麼，繪畫就成了一個將被砸碎的圖像，以便我們能看到隱藏在其中的其他意義。最先意識到這個秘密的可能要屬後印象派畫家塞尚。最後，在康丁斯基的抽象繪畫裡，繪畫有時會成爲一種只指明自身的表現藝術，在其中，意義並不需存在。正因為造型藝術不再是不變的顯義工具，而是以多樣性方式存在著，現代創作思考才遠離長期以來

<sup>53</sup> 同上註，pp. 155-156.

<sup>54</sup> [http://arthf.npm.gov.tw/art/dc/s\\_days.asp?item=1116](http://arthf.npm.gov.tw/art/dc/s_days.asp?item=1116)

<sup>55</sup> 請參考 E. H. Gombrich，林夕、李本正、范景中譯，《藝術與錯覺：圖畫再現的心理學研究》（湖南長沙市：湖南科學技術出版社，2000），頁 3。

<sup>56</sup> 同上註，頁 4。

技藝的嚴格規範。事實上，現代創作思考著重於探討生命、慾望、存在等問題，而對圖像再現的古典任務只表現出次要的關心。<sup>57</sup>

在古典時期，我們很難想像「抽象繪畫」能有任何立足的空間（在中東地區因回教的影響而有例外），到了現代之後，卻是東西方共同的追求。正如劉國松在經過一番東西美術史的比較研究之後所指出的，人類，無論是東方人還是西方人，都具有身為人類的共性，而此共性也表現在東西方各自的藝術發展脈絡上，東西方用來創作的工具媒材固然有所不同，其藝術發展卻都在走著相同方向的一條路，那就是：「在思想上是藝術家追求表現自由的奮鬥過程，在形式上是由寫實經過寫意走向抽象概念的自由表現。」<sup>58</sup>

### (三) 水墨畫 ≠ 現代畫？！

早期的現代水墨畫在西方藝術的影響下，與傳統水墨分道揚鑣，而今當愈來愈多人開始把現代水墨視為現代畫的一支，不少人頓時猶豫起來，有人還提出必須謹守「水、墨」元素的媒材份際，以求能與西方繪畫抗衡。但是如果按照這種說法，寺廟工匠用油漆畫在牆壁上的水墨畫，豈不是因為無水、無墨，就稱不上水墨畫？（果真是這樣的話，傳統水墨豈不更具正當性與競爭力？！）所幸已有人對於這個現象提出糾正：

林風眠、徐悲鴻兩位藝壇老前輩，從法國留學歸國，創設我國最早的新制藝術學校，把西洋藝術思潮帶入了國內，因此學校增加了西洋畫科、雕塑科及中西藝術理論組……，把我國傳統的繪畫列為「國畫」科……，國畫原來只是用來區別「西洋畫」或「東洋畫」的差別，結果卻反而害了中國水墨畫的發展，到現在為止，國畫和西畫還是藝術界很明顯的一條鴻溝，……畫家在創作之前，先要設定你要畫的是什麼畫科，你才能決定畫什麼內容和體裁，真是有趣，我想當初他們留學法國時，巴黎藝術學院並沒有把繪畫系分為東方畫系及西方畫系，「畫」本來就是「畫」，「繪畫系」就是「繪畫系」，所有的材料、工具、方法、形式應該都可以通用，一個畫家嘗試各種不同的內容和質材是很自然的，印象畫家們見到了日本

<sup>57</sup> 同註 50，頁 258-259。

<sup>58</sup> 同註 52，頁 17。

江戶時期的浮世繪，把它們的精神融入畫中，並不一定非用版畫技法不可。畢加索見到非洲土人的雕刻藝術，把那些「原始趣味」融入畫中，這也是自然的，現在有許多西洋畫家把中國水墨的精神家在他們的繪畫中，也並不一定非要用水墨來表現，所以當初如果沒有「西畫系」與「國畫系」的分設，可能繪畫的發展將更活潑、更融洽些。這個「國畫」的倡議反而形成了固定的形式，並使國畫只能在國內獨立發展，而無法跳越國界。這真是當初設立「國畫」系始料所未及的。<sup>59</sup>

用媒材來劃分水墨畫和西洋畫，從一開始的權宜之便，發展到後來卻成了中國繪畫的自我限定，這種作法雖然不至於淪落葛林伯格的化約論最終將藝術帶向死亡的下場，在「藝術終結」之後，不少藝術家或理論家紛紛批評這種作法的不合時宜性之舉，卻也不得不帶給我們一些省思啊！

#### (四)「水墨的還給水墨，政治的還給政治。」

綜觀臺灣水墨三百多年的發展，政權意志主導水墨發展之走向似乎是不爭的事實。最早明清時代中原觀點下的「狂態邪學」，到日治時代「南國色彩」的呼籲，戰後「復興中華文化」考量之下的水墨復甦運動，六〇年代喧囂一時的「正統國畫之爭」，及至於七〇年代高舉的鄉土寫實主義，說穿了莫不具有鮮明的鬥爭色彩和排他性，如果說一邊是高舉著「正統的」、「民族的」的旗幟，相對的一方則被貼上「異端的」、「不入流的」標籤，換句話說，在齊心架構某種光榮傳統與文化認同（不管是偉大的中華民族或大日本光榮圈）的過程裡，被編派為異己的一方其實是被當成一面拉岡(Jacques Lacan, 1901-1981)所說的「鏡子」，用來反映出權力意志所欲建構的自我形象罷了。換句話說「我們傾向於將自身認同中比較差的部份移置或投射到他者身上，讓他們承受我們的失敗，或為之負責……這些強大的二元對立的操作，乃是稱讚一方體現了美德，而將每一種與之對立的邪惡編派給另一方。」<sup>60</sup>

<sup>59</sup> 劉平衡，〈現代水墨畫的發展〉，《美育》，98(1998)，頁2。

<sup>60</sup> Mike Crang 著，王志弘、余佳玲、方淑惠譯，《文化地理學》（臺北：巨流，2003），頁221-22。



	藝術界對傳統水墨的看法	藝術界對現代水墨的看法
情感的（非常的+7）	4.5	4.6
下意識的（非常的+7）	3.9	4.47
激動的（非常的+7）	3.2	4.6
多彩的（非常的+7）	3.17	4.83
自由的（非常的+7）	3.57	5.3
快速的（非常的+7）	3	5
縱慾的（非常的+7）	2.83	4.9
無形的（非常的+7）	3.1	4.4
模糊的（非常的+7）	3.47	4.47
主觀的（非常的+7）	4.53	5.27
異端的（非常的+7）	2.63	4.93
揮灑的（非常的+7）	3.3	5.13
喜歡的（非常的+7）	4.4	4.57

附錄二「現代水墨」與「傳統水墨」比較質性研究問卷（共發出 15 份問卷，有效回收 11 份。）

1. 您認為現代水墨畫和傳統水墨畫有明確差異嗎？具體舉例。

Is there any difference between modern Chinese ink painting and traditional Chinese ink painting? If yes, please specify.

2. 西方藝術的課程有助於水墨創作嗎？具體說明。

What is the significance of the studio and history courses of western art for a Chinese ink painter?

3. 現代水墨和抽象性是否有任何關聯？

Does modern Chinese ink painting has anything to do with abstract art?

4. 現代水墨在藝術史上的意義為何？

What is the importance of modern Chinese ink painting in the history of art?

5. 現代水墨和西方繪畫有無絕對的差別？或相對的差別？

Is there any distinctive difference between modern Chinese ink painting and western art?

6. 現代水墨畫的「現代」所指為何？

In your opinion what does the word 'modern' mean in modern Chinese ink painting?

7. 列舉你最欣賞的現代水墨藝術家，及其優點。

Write down the name of your favorite modern Chinese ink painter and the features of his/her work, if there is any.

8. 你是否比較喜歡跟西方繪畫較有區別性的水墨畫？

Do you prefer a modern Chinese ink painting distinct from western art, or it doesn't matter whether it's the case or not?



質性問卷回收統整表

問 題	回 應
<p>1. 您認為現代水墨畫和傳統水墨畫有明確差異嗎？具體舉例。</p>	<p>只在工具上的差別。(CTS) 其實因為都是水墨畫，所以不覺有明確的差異。如米芾的逸筆草草，與現代水墨的視覺效果可能形式上的區別不大。(TPL) 依維基百科對水墨畫定義如下： 水墨畫，是繪畫的一種形式，更多時候，水墨畫被視為中國傳統繪畫，也就是國畫的代表。基本的水墨畫，僅有水與墨，黑與白色，但進階的水墨畫，也有工筆花鳥畫，色彩繽紛。後者有時也稱為彩墨畫。黑白調子的水墨畫早期都是以山水畫的形式來表現的，雖然僅有黑與白，但因為紙色的關係，其實是略為偏黃的。彩色的水墨畫在近代有潑墨山水的應用，也有水墨動畫的應用。(http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=水墨畫&amp;variant=zh-tw) 現代水墨畫的定義很模糊，如果水墨畫依此定義，我認為在形式表現上現代與傳統沒有差別，同樣各種形式並存，只是水墨動畫是新科技的另一運用吧！至於概念上，現代水墨畫家也各異其趣！（HHE） (1) 工具：相同的是選用毛筆，不同的，在毛筆之外，還可以用有毛的各類工具甚至刷子、掃帚等也可以應用（國內外很常見）。此外，也可滴甩潑、水印等手法（如劉國松、抽象表現主義的法國、美國藝術家），不一而足。 (2) 取材：來自於現在的生活所見所思所感，接近我們的生活。有些抽象意念可借以呈現。 (3) 構圖：取材不同，構圖也因景而異。 (4) 異類顏料模擬：用油畫等顏料來畫水墨（如林詮居油畫模擬王蒙般的風景），或用陶瓷彩繪模擬水墨氤氳（如王修功等彩墨趣味的新三彩瓷），另成趣味。 (5) 抽象水墨畫產生，異於傳統的寫實寫意。 (6) 材質：毛筆加宣紙棉紙，加大尺幅或捲成圓柱狀，組合裝置，改變了展示方式。（忘其姓名，臺北、臺中美術館都有收藏）(WST) 「題材範圍」以及「媒材」的多樣性。(CHG) 有差異啊！例如傳統水墨以山水為主，幾乎沒有史詩般的歷史人物畫，而現代水墨畫在受西洋畫的影響下創新了許多題材，例如徐悲鴻的成名大作《田橫五百士》的史詩般畫面，在傳統水墨畫是看不到的。而精確的人體解剖學也是傳統水墨畫是看不到的。(HCY) 最大的差別是名稱、心態的差別，其實這種差別都是時勢、潮流所需，並無好壞，只是兩方都必須以較為積極、建設性的想法去面對。(LTC) 是有明顯的差異的。不管在形式、造形、技法及意圖觀點，均存在明顯不同。我們若以幾個人的作品風格來看，從黃君璧、江兆申到劉國松、鄭善禧、以及李振明、程代勒等人的作品風格，我們可以看到一條(虛擬)演進的路線，前後的差異是不言自明的。(HWB) 有。對於觀念的轉換、置換、抽離、包容性的問題，但對於水與墨的靈活運用，能是兩者都期待可以突破或繼承。(CWH) 我認為現代水墨是傳統水墨畫的延續，水墨畫之所以迷人，傳統累積的功夫、技巧、思想是很大的因素。水墨畫要現代化，並不能完全推翻傳統。水墨畫的創作個人主觀的影響很大。隨著生活環境、文化的變遷，水墨畫家會隨主觀而畫出新面貌的水墨畫，所以現代水墨不宜與傳統水墨有太大的差別，在新面貌中還須要看到古典的傳承！（CBC） 有。混和多種媒材，表現形式與主題呈現更多元的面貌(WML)</p>
<p>2. 西方藝術的課程有助於水墨創作嗎？具體說明。</p>	<p>的確有助於。抽象表現主義。(CTS) 在形式突破上會有啟發吧。如寫生式的強調，不再只是臨摹前人作品。(TPL) 我想任何相關課程都對創作有刺激作用，創作者心與眼的開發，對其作為有絕對影響。(HHE) 有。如江明賢顯然受到西方寫實課程與藝術史的熏陶，創作出較西方簡化、較之東方寫意，又顯得寫實的趣味，蠻不錯。可使水墨創作的可能性更廣。(WST) 「深化」不一定有，不過在「加廣」創作的思考面向方面應該會有所助益。(CHC) 有助益啊！例如西方藝術對「創造性」、「個人風格」和「新媒材」的重視，使劉國松開發各種拓墨技法、並發明粗筋棉紙一稱為劉國松紙，建立個人鮮明的風格。(HCY)</p>

問 題	回 應
	<p>我想都有益，因藝術應該要廣為體驗，才能深入，譬如熟悉並了解波洛克的表現技法、想法一定能讓水墨揮灑時更加自由。(LTC)</p> <p>藝術創作貴在觀念的引導及表現的展現的意圖，西方藝術課程有助於了解西方藝術的發展及表現觀點的呈現，對於水墨創作而言，是有其幫助的。借助不同觀點的加入或引導，勢必豐富原本的媒材表現，尤其是在創作觀點上。但若是只停留於形式挪用、仿照，也勢必降低原本媒材的獨特性。(HWB)</p> <p>有。藉由不同的文化，刺激本土化，加強國際化，不同媒材的交替使用，讓兩者交融在一起，西方藝術的課程：藝術史、水彩、油畫、觀念都有助於水墨創作。(CWH)</p> <p>西方藝術課程將各種繪畫元素、觀念都理論化，成為各種學說，如色彩學、透視學，對於光影、比例、立體感都有明確具體的要求，對於水墨創作有幫助，但這些理論在古代中國畫論中便可以發現，只是描述方法不同罷了。(CBC)</p> <p>有。會思考藝術本質的哲學性問題，有助於水墨發展更寬廣的面向。(WML)</p>
3. 現代水墨和抽象繪畫是否有任何關聯？	<p>在形式與內容均有某些關聯。(CTS)</p> <p>應該是說突破的是臨摹的講究，所以，不見得一定是與抽象性的視覺有關係，倒是與注重創作者個人風格的展現有關。(TPL)</p> <p>五月畫會受抽象表現主義影響，現代水墨是其一支流。(HHE)</p> <p>有。傳統並無抽象畫，即令抽象涵義的禪畫也從寫實（相對於抽象而言）中簡化，驅向寫意。抽象還是現代的產物。(WST)</p> <p>我認為這問題應該問現代水墨的從事者。就旁觀者的立場而言，我認為答案應該是因人而異；因為不同的現代水墨的從事者所持用的繪畫觀點與方法我相信也是十分的迥異。(CHC)</p> <p>有關聯啊！例如五月和東方畫會將美國的抽象表現主義和歐洲不定形繪畫引進臺灣，對現代水墨起了一定程度的影響。(HCY)</p> <p>現代水墨於創作精神、改革心態、不墨守成規開創性和抽象繪畫有相同之處。(LTC)</p> <p>有。藉由點、線、面等有機的排列組合，製造意象、表象、心象，創造新的氣象。(CWH)</p> <p>水墨畫自古以來便帶有抽象性，而這種抽象性是主觀是直覺的，是由毛筆於宣紙上畫、寫實自然流露的，儘管是工細的工筆畫都有這種現象，與西方那種以觀念、主義為出發點的抽象是不同的。(CBC)</p> <p>現代水墨有更多抽象性的表現方式。(WML)</p> <p>有人認為一定要抽象才是現代的，其實「抽象」的概念早在本世紀初就已經得到發展，它比新寫實主義更老舊，因此現代水墨畫展中並不以為抽象是唯一的一條路，我們的發展是全面的，是朝著未來前進的，因此我們標榜二十一世紀，未來的新世紀是什麼樣子，我們無法確定，但肯定不是「現代」的，是「後現代」的，是一個新鮮的、未知的遠景。(劉平衡)</p>
4. 現代水墨在藝術史上的意義為何？	<p>與現代畫沒多大區別，現代水墨只是現代畫的一部分。(CTS)</p> <p>拓展某種審美趣味吧。(TPL)</p> <p>臺灣現代水墨的發展印證美國在冷戰時期對所謂自由世界文化發展的影響力，對臺灣文化而言，是臺灣脫離大陸水墨體系另樹一枝的表現。(HHE)</p> <p>時代生活記錄與心性或精神，以及東西方或世界各地藝術因為旅行交流或網路訊息互通導至的相互影響性，超越傳統的想像。(WST)</p> <p>現代水墨在藝術史上顯示繪畫「典範(parsdigm)」的轉移，傳統文人精神和意境雖逐漸失去影響力，但新的活力卻在誕生。(HCY)</p> <p>現代水墨在歷史上的定位仍未明確，以現階段的意義而言就是現代水墨經由「現代化」，而能更容易展現它的時代風貌。(LTC)</p> <p>藝術是人為的，是每個時代的創作者所呈現的思維。對於現代水墨而言，因觀點及技法與形式，與傳統水墨的差異性很大，並非停留於仿古或臨摹，所以在藝術風格上是可以被明顯區分的，是有其時代性的，因而，是足以肯定是現代人的所言與所思的藝術表現。尤其是臺灣的現代水墨發展，在地域性的這個元素的發酵及影響下，呈現的風格與中國大陸的實驗水墨，是呈現相對性的差異。(HWB)</p>

問 題	回 應
	<p>是一種繼承延續與創新再造，仍需要時間的醞釀，讓地位更加明確清晰。(CWH)</p> <p>現代水墨由於生活環境的刺激不同而有別於傳統，自然衍生出屬於二十一世紀的面貌，成為一種繼承傳統開創新風貌的水墨風格。(CBC)</p> <p>現代水墨與現代主義藝術一樣，可歸結出明確的時間與風格，並試圖挖掘其自身的哲學意義。(WML)</p>
<p>5. 現代水墨和西方繪畫有無絕對的差別？或相對的差別？</p>	<p>只在工具上的差別。(CTS)</p> <p>我覺得沒有。如果媒材的運用不再有絕對的界線來說，沒有怎樣具體的差別。(TPL)</p> <p>若指劉國松一輩，則他們企圖融合中西，西方現代繪畫無此議題。材料運用上現代水墨限制較大，西方繪畫則自由度高，藝術概念上則個別差異大。(HHE)</p> <p>相互融合後或許不太能區分，還是能感覺到西方寫實與空間視點的獨特性，以及現代藝術以降的潮流，對水墨畫多少有影響。(WST)</p> <p>我覺得這問題太大、太抽象，無從比較起；因為兩者所包含的繪畫類型都很多。如果勉強試著去作一個比較的話，我想我只能籠統地說：兩者有共通性，同時也有相似處。(CHC)</p> <p>只是相對差別，現代水墨受西方繪畫觀念的影響很深。(HCY)</p> <p>媒材的差別，文化心態的差別。(LTC)</p> <p>就媒材而言，是絕對差異的，筆與墨、紙，尤其是紙的差別，是水墨很重要的獨特性。作品形式表現，是相對差別。就創作而言，他可能是無差別性的，均為思想、觀念或意圖的呈現，傳遞的都是現代人所思所為。(HWB)</p> <p>無。因文化背景的差異，媒材的不同，兩者有同異之處。(CWH)</p> <p>現代水墨有屬於東方人的思想、文人氣質，特別的筆墨工具，優秀的線色素養，所以必定會衍生出有別於西方繪畫的繪畫風貌。(就如同大家常說的「見字如見人」，見畫也會如見人的，甚麼人畫甚麼畫，甚麼文化造就甚麼繪畫風格。)(CBC)</p> <p>相對的差別。(WML)</p>
<p>6. 現代水墨畫的「現代」所指為何？</p>	<p>形式與內容。(CTS)</p> <p>是指與傳統相對吧。(TPL)</p> <p>臺灣的現代水墨可能指的是五月畫會劉國松一派畫面運用大量潑墨的繪畫方式？(HHE)</p> <p>合乎現代生活所見所思的作品，或受到西方當代藝術影響產生變化的作品。(WST)</p> <p>視覺形式與媒材運用的多樣性，以及前述兩者從傳統水墨繪畫中的擴展與解放。(CHC)</p> <p>「現代」一來是指西方現代繪畫觀念影響，二來是指新時代的華人所面對的時代已不同於民國以前的大中國，需有新的表現方式來表現新的時代精神。(HCY)</p> <p>新精神、新風貌、新觀念等。(LTC)</p> <p>意指觀念、理念，與文化衝撞下的產物，也包含個人內心的世界。(CWH)</p> <p>「現代」指的是在優秀傳統的前提下，以新的生活刺激，新的思想來創作而出現有別於古典的繪畫風貌。(CBC)</p> <p>較接近「當代」contemporary 之意。(WML)</p> <p>「現代」的標示涵義非常深遠。這說明了現代水墨畫不僅僅是「水墨畫」而已，也有人認為應該是「彩墨畫」，但無論是「水墨」或「彩墨」，只是不願意再以「國畫」來界定屬於中國的這種繪畫形式，加「現代」兩字，變成「現代水墨畫」實際含有兩種意義：其一，它是現代繪畫；其二，它是偏重水墨畫的發展。談到「現代畫」它可以與現代繪畫的整個思潮前進，談到「水墨」兩字，它可以把東方的精神、傳統的優點加以發揚，因此現代水墨畫實際可以超越國界，一點都沒有障礙。……形式的問題我們不加以考慮，格式的問題我們沒有限定，材料的問題我們絕不加以干涉，抽象或寫實隨自己愛好而發揮，古典與摩登也都隨意，……這個決定拉近了中西畫的距離，並使水墨畫的發展更為寬闊，如此一來西畫的優點我們可以吸收，傳統水墨畫的優點也可以延續，我們的思潮更為靈活。(劉平衡)</p>
<p>7. 列舉你最欣賞的現代水墨</p>	<p>莊喆與陳其寬，因較具創意。(CTS)</p> <p>劉國松。因為其思維完全與傳統水墨無關。(TPL)</p> <p>江兆申，繪畫典雅中不失恢弘氣勢。(HHE)</p>

問 題	回 應
藝術家，及其優點。	<p>甲、鄭善禧：技巧熟練，勇於嘗新，無論題材材料，都能廣泛接納吸收，毫無障礙；雖技熟卻有拙趣，保持童心的好奇與誠懇。因此書法水墨彩墨，國內外題材生活所見，無一不能入畫，又嘗試陶瓷彩繪，也能繪出水墨東西方自由進出的豐富，是當代一位不可多得的藝術家。</p> <p>乙、林詮居：不以技巧取勝，水墨之外，也運用油畫、裝置、表演、等多樣性手法，呈現所思所見，極具思維性觀念性。(WST)</p> <p>沒有特定的藝術家。因為現代水墨藝術的面貌和畫家都太多了。(CHC)</p> <p>劉國松，因為大膽而有創意。(HCY)</p> <p>鄭善禧，純真的創作心態却能表現出純熟的水墨精神。(LTC)</p> <p>就例舉劉國松、鄭善禧、程代勒三位現代水墨藝術家。劉國松：觀念的突破，帶出的是水墨的時代性，及革命性的顛覆，構圖的抽象性，也為水墨帶進另一個層次的思考。鄭善禧：入畫的題材的突破，把地域性的時代感帶入，所呈現的一種土地的思維。程代勒：作畫的態度及創作表現，一直呈現出階段性的時代感、不同的主題探索，有意圖的呈現每個階段所關心的議題，尤其是貼近生活議題的表現，不僅議題吸引人，技法的呈現更是可見其功力。(HWB)</p> <p>吳冠中。喜歡他的熊貓系列、黃土高原系列。看他的畫和他的紀錄片，了解他創作的觀念，覺得他是一個有趣的老頭。(CWH)</p> <p>張大千。繼承古典繪畫的精隨（如套色的技巧，重彩的應用，膠礬的運用）開創出了屬於東方的抽象水墨畫——潑墨山水、荷花等，而不是一種西方繪畫的移植。(CBC)</p> <p>陳正雄，作品將東方之詩情融入西方之材料與技法。(WML)</p>
8. 你是否比較喜歡跟西方繪畫較有區別性的水墨畫？	<p>關鍵仍在於其有無創意。(CTS)</p> <p>這與我喜不喜歡水墨畫無直接關係。(TPL)</p> <p>沒有關係。(HHE)</p> <p>並無直接關係。主要還在於作畫者究竟有無真正感受而落筆的作品，也就是能夠使我感動的作品，無論題材材質工具或東西方取向如何，就是好作品。(WST)</p> <p>無直接關係。因為好畫就是好畫，喜歡就是喜歡。(HCY)</p> <p>我喜歡的水墨畫跟西方繪畫有無區別性並無相關，最主要水墨畫要能藉由其獨特的媒材、韻味表現出它的特色，這才是我最關注的。(LTC)</p> <p>不同的媒材有其表現的特殊性，也有其限制。因而，就區別性而言，是存在的，也很容易引導觀者的目光。但就喜不喜歡一幅水墨畫而言，他的關係似乎沒有那麼直接。(HWB)</p> <p>不會。藝術應該是無國界的，是種無形的語彙、密碼，區分是為了方便歸類整理，但不是最終的目的才是。(CWH)</p> <p>所謂水墨便是水墨畫的工具，東方特有的思想而創作的繪畫作品，與西方繪畫必定是有區別的。以宣紙、毛筆或刷子沾了顏色，隨意揮灑或如同素描般深入刻劃並缺乏水墨精神的並不能稱為水墨畫，那只是於宣紙上畫西畫，仍然是西畫。所以以水墨畫為前提，我比較喜歡與西方繪畫有區別的水墨畫。(因為以西方技巧思想畫的水墨畫還是西畫。)(CBC)</p> <p>喜歡與西方繪畫有區別性的水墨畫，有直接關係。(WML)</p>

正反意見對照表

	正 回 應	負 回 應
現代水墨畫和傳統水墨畫有明確差異嗎？	<p>只在工具上的差別。</p> <p>相同的是選用毛筆，不同的，在毛筆之外，還可以用有毛的各類工具甚至刷子、掃帚等也可以應用。</p> <p>也可滴甩潑、水印等手法。</p> <p>取材來自於現在的生活所見所思所感，接近我們的生活。</p> <p>有些抽象意念可借以呈現。</p> <p>取材不同，構圖也因景而異。</p> <p>異類顏料模擬。</p> <p>抽象水墨畫產生，異於傳統的寫實寫意。</p> <p>改變了展示方式。</p> <p>「題材範圍」以及「媒材」的多樣性。</p> <p>傳統水墨以山水為主，幾乎沒有史詩般的歷史人物畫，而現代水墨畫在受西洋畫的影響下創新了許多題材。</p> <p>精確的人體解剖學也是傳統水墨畫是看不到的。</p> <p>最大的差別是名稱、心態的差別。</p> <p>不管在形式、造形、技法及意圖觀點，均存在明顯不同。混和多種媒材。</p> <p>表現形式與主題呈現更多元的面貌。</p>	<p>因為都是水墨畫，所以不覺有明確的差異。</p> <p>現代水墨畫的定義很模糊，如果水墨畫依此定義，我認為在形式表現上現代與傳統沒有差別，同樣各種形式並存，只是水墨動畫是新科技的另一運用吧！</p>
西方藝術的課程有助於水墨創作嗎？	<p>的確有助於，如抽象表現主義。</p> <p>在形式突破上會有啟發吧。</p> <p>如寫生式的強調，不再只是臨摹前人作品。</p> <p>創作者心與眼的開發。</p> <p>可使水墨創作的可能性更廣。</p> <p>「深化」不一定有，不過在「加廣」方面應該有所助益。</p> <p>例如西方藝術對「創造性」、「個人風格」和「新媒材」的重視。</p> <p>熟悉並了解波洛克的表現技法、想法一定能讓水墨揮灑時更加自由。</p> <p>課程有助於了解西方藝術的發展及表現觀點的呈現，對於水墨創作而言，是有其幫助的。</p> <p>借助不同觀點的加入或引導，勢必豐富原本的媒材表現。</p> <p>會幫助思考藝術本質的哲學性問題。</p>	<p>若是只停留於形式挪用、仿照，也勢必降低原本媒材的獨特性。</p>
現代水墨和抽象繪畫有否關聯？	<p>在形式與內容均有某些關聯。</p> <p>應該是說突破的是臨摹的講究。</p> <p>五月畫會受抽象表現主義影響，現代水墨是其一支流。</p> <p>傳統並無抽象畫，即令抽象涵意的禪畫也從寫實中簡化，驅向寫意。抽象還是現代的產物</p> <p>答案應該是因人而異。</p> <p>例如五月和東方畫會將美國的抽象表現主義和歐洲不定形繪畫引進臺灣，對現代水墨起了一定程度的影響。</p> <p>現代水墨於創作精神、改革心態、不墨守成規開創性和抽象繪畫有相同之處。</p>	<p>不見得一定是與抽象性的視覺有關係，倒是與注重創作者個人風格的展現有關。</p>

	正 回 應	負 回 應
現代水墨和西方繪畫有無差別？	<p>只在工具上的差別。</p> <p>若指劉國松一輩，則他們企圖融合中西，西方現代繪畫無此議題。</p> <p>材料運用上現代水墨限制較大，西方繪畫則自由度高，藝術概念上則個別差異大。</p> <p>相互融合後或許不太能區分，還是能感覺到西方寫實與空間視點的獨特性，以及現代藝術以降的潮流，對水墨畫多少有影響。</p> <p>籠統地說：兩者有共通性，同時也有相似處。</p> <p>只是相對差別，現代水墨受西方繪畫觀念的影響很深。</p> <p>媒材的差別，文化心態的差別。</p> <p>就媒材而言，是絕對差異的，筆與墨、紙，尤其是紙的差別，是水墨很重要的獨特性。</p> <p>作品形式表現，是相對差別。</p> <p>相對的差別。</p>	<p>如果媒材的運用不再有絕對的界線，沒有具體的差別。</p> <p>就創作而言，可能是無差別性的，均為思想、觀念或意圖的呈現，傳遞的都是現代人所思所為。</p>
是否比較喜歡跟西方繪畫較有區別性的水墨畫嗎？	<p>關鍵仍在於其有無創意。</p> <p>無直接關係。</p> <p>沒有關係。</p> <p>主要還在於作畫者究竟有無真正感受而落筆的作品，也就是能夠使我感動的作品，無論題材材質工具或東西方取向如何，就是好作品。</p> <p>好畫就是好畫，喜歡就是喜歡。</p> <p>最主要水墨畫要能藉由其獨特的媒材、韻味表現出它的特色，這才是我最關注的。</p>	<p>喜歡與西方繪畫有區別性的水墨畫。</p>

編碼

category	Sub-category	dimension
現代水墨和傳統水墨的差別	展示方式	改變了展示方式。(WST) 有的作品捨棄單一掛幅而改採聯屏的方式展出。(劉國松)
	主題	呈現更多元的面貌。(WML)
	題材	來自於現在的生活所見所思所感，接近我們的生活。(WST) 「題材範圍」的多樣性與創新。(CHC)(HCY)(WST) 創新了許多題材，例如徐悲鴻的成名大作《田橫五百士》的史詩般畫面，在傳統水墨畫是看不到的。
	人體解剖學	而精確的人體解剖學也是傳統水墨畫看不到的。(HCY)
	裱裝	所有的一切幾乎都打破了傳統既定的格式。(劉平衡)
	構圖	取材不同，構圖也因景而異。(WST)
	媒材	不以技巧取勝。(WST) 對於水與墨更靈活的運用。(CWH) 媒材選擇上仍應謹守在「水、墨、紙」三元素。(劉國松) 「媒材」的多樣性，從傳統水墨繪畫中的擴展與解放。(CHC) 只在工具上的差別。(CTS) 如果媒材的運用不再有絕對的界線來說，沒有怎樣具體的差別。(TPL) 相同的是選用毛筆，不同的，在毛筆之外，還可以用有毛的各類工具甚至刷子、掃帚等也可以應用。(WST) 異類顏料模擬。(WST) 混和多種媒材。(WML) 將東方之詩情融入西方之材料與技法。(WML) 既是「現代的」，方法和材料何必干涉。(劉平衡) 首先要做的就是破除對中鋒用筆的盲目信仰。(劉國松)
	形式	形式表現上現代與傳統沒有差別，只是水墨動畫是新科技的另一運用！(HHE) 視覺效果可能形式上的區別不大。(TPL) 是有明顯的差異的。(HWB) 表現形式呈現更多元的面貌。(WML)
	文化變遷下的產物	隨著生活環境、文化的變遷，水墨畫家會隨主觀而畫出新面貌的水墨畫。(CBC)
	抽象水墨畫產生，異於傳統的寫實寫意	抽象水墨畫產生，異於傳統的寫實寫意。 抽象還是現代的產物。(WST) 現代水墨有更多抽象性的表現方式。(WML)
	名稱、心態的差別(意識型態)	最大的差別是名稱、心態的差別。(LTC) 「現代」一來是指西方現代繪畫觀念影響，二來是指新時代的華人所面對的時代已不同於民國以前的大中國，需有新的表現方式來表現新的時代精神。(HCY)(HWB) 新精神、新風貌、新觀念等。(LTC) 意指觀念、理念，與文化衝撞下的產物，也包含個人內心的世界。(CWH) 「現代」指的是在優秀傳統的前提之下，以新的生活刺激，新的思想來創作而出現有別於古典的繪畫風貌。(CBC)
	時代典範的轉移	現代水墨在藝術史上顯示繪畫「典範」的轉移。(HCY)

category	Sub-category	dimension
		現代水墨經由「現代化」，而能更容易展現它的時代風貌。(LTC) 對於現代水墨而言，因觀點及技法與形式，與傳統水墨的差異性很大，並非停留於仿古或臨摹，所以在藝術風格上是可以被明顯區分的，是有其時代性的，因而，是足以肯定是現代人的所言與所思的藝術表現。(HWB)(CBC)
	不再只重臨摹	如寫生式的強調，不再只是臨摹前人作品。(TPL)
	自由與抽象	劉國松經過一番東西美術史的比較研究之後發現，雖然東西方所用來創作的工具媒材固然有所不同，但基於人類的共性，其藝術發展卻都在走著相同方向的一條路，那就是：「在思想上是藝術家追求表現自由的奮鬥過程，在形式上是由寫實經過寫意走向抽象概念的自由表現。」(劉國松)
	生命力的展現	看劉國松的作品，常可感染其蘊藏的噴張能量。(劉國松) 以畫面為行動的空間，盡情揮灑。(劉國松)
	反文人畫	「文人領導畫壇之後，不把繪畫當成一門獨立的學問，只視其為士大夫業餘的休閒活動、消遣品。」(劉國松) 反對以書法用筆入畫。(劉國松)
與抽線表現主義之關係	抽象性	藉由點、線、面等有機的排列組合，製造意象、表象、心象，創造新的氣象。(CWH)
	美國文化的影響	印證美國在冷戰時期對所謂自由世界文化發展的影響力。(HHE)
	東西方相互影響性(全球化)	東西方或世界各地藝術因為旅行交流或網路訊息互通導致的相互影響性，超越傳統的想像。(WST)
	與抽象表現主義關係	五月畫會受抽象表現主義影響，現代水墨是其一支流。(HHE) 與注重創作者個人風格的展現有關。(TPL) 熟悉並了解波洛克的表現技法、想法一定能讓水墨揮灑時更加自由。(LTC) 現代水墨於創作精神、改革心態、不墨守成規開創性和抽象繪畫有相同之處。(LTC) 一九六〇年代初期，西方現代藝術的思潮開始強烈衝擊臺灣；一些從事現代藝術，尤其是從抽象繪畫入手的藝術家。(蕭瓊瑞)(HCY)
	與西方現代繪畫的關係	現代水墨只是現代畫的一部分。(CTS) 兩者有共通性，同時也有相似處。(CHC) 媒材的差別，文化心態的差別。(LTC) 就媒材而言，是絕對差異的，筆與墨、紙，尤其是紙的差別，是水墨很重要的獨特性。(HWB) 作品形式表現，是相對差別。(HWB) 就創作而言，他可能是無差別性的，均為思想、觀念或意圖的呈現，傳遞的都是現代人所思所為。(HWB) 現代水墨受西方繪畫觀念的影響很深。(HCY) 因文化背景的差異，媒材的不同，兩者有同異之處。(CWH) 現代水墨有屬於東方人的思想、文人氣質，特別的筆墨工具，優秀的線條素養，所以必定會衍生出有別於西方繪畫的繪畫風貌。(CBC) 所謂水墨便是水墨畫的工具，與西方繪畫必定是有區別的。 以宣紙、毛筆或刷子沾了顏色，隨意揮灑或如同素描般深入刻劃並缺乏水墨精神的並不能稱為水墨畫，那只是於宣紙上畫西畫，仍然是西畫。(CBC)



category	Sub-category	dimension
與大陸水墨體系關係	與大陸水墨體系關係	臺灣脫離大陸水墨體系另樹一幟的表現。(HHE) 「現代」一來是指西方現代繪畫觀念影響，二來是指新時代的華人所面對的時代已不同於民國以前的大中國，需有新的表現方式來表現新的時代精神。(HCY) (HWB)
西方藝術課程之影響	西方藝術課程對水墨畫家之影響	可使水墨創作的可能性更廣。(WST) 西方藝術對「創造性」、「個人風格」和「新媒材」的重視，使劉國松開發各種拓墨技法、並發明粗筋棉紙一稱為劉國松紙，建立個人鮮明的風格。(HCY) 藝術創作貴在觀念的引導及表現的展現的意圖，西方藝術課程有助於了解西方藝術的發展及表現觀點的呈現，對於水墨創作而言，是有其幫助的。借助不同觀點的加入或引導，勢必豐富原本的媒材表現，尤其是在創作觀點上。但若是只停留於形式挪用、仿照，也勢必降低原本媒材的獨特性。(HWB) 藉由不同的文化，刺激本土化，加強國際化，不同媒材的交替使用，讓兩者交融在一起，西方藝術的課程：藝術史、水彩、油畫、觀念都有助於水墨創作。(CWH) 西方藝術課程將各種繪畫元素、觀念都理論化，成為各種學說，如色彩學、透視學，對於光影、比例、立體感都有明確具體的要求，對於水墨創作有幫助，但這些理論在古代中國畫論中便可以發現，只是描述方法不同罷了。(CBC)
批評標準	批評標準	關鍵仍在於其有無創意。(CTS) (HCY) 完全與傳統水墨無關。(TPL) 主要還在於作畫者究竟有無真正感受而落筆的作品，也就是能夠使我感動的作品，無論題材材質工具或東西方取向如何，就是好作品。(WST) 能表現出純熟的水墨精神 (LTC) (CBC) 繼承古典繪畫的精隨。(CBC) 比較喜歡與西方繪畫有區別的水墨畫。(CBC) (WML) 水墨畫要能藉由其獨特的媒材、韻味表現出它的特色。(LTC)
水墨畫與新科技	水墨畫與新科技	水墨動畫是新科技的另一運用。(HHE)

## 參考文獻

- 丹納 (2004)。藝術哲學 (傅雷譯)。台中：好讀。
- 瓦沙利 (2003)。義大利藝苑名人傳：輝煌的復興 (徐波、劉君、畢玉譯)，武漢：湖北美術出版社、長沙文藝出版社。
- 朱珮儀、謝東山 (2006)。台灣寫實主義美術1895-2005。台北市：典藏，。
- 克雷蒙·格林伯格 (1993)。藝術與文化 (張心龍譯)。台北：遠流出版社。(原著出版年：1961年)
- 克蘭恩 (2003)。文化地理學 (王志弘、余佳玲、方淑惠譯)。台北：巨流。(原著出版年：1998年)
- 李欽賢著 (1998)，台灣美術閱覽。台北市：玉山社出版事業。
- 亞瑟·丹托 (2004)。在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬 (林雅琪、鄭惠雯譯)。台北：麥田。(原著出版年：1997年)
- 宮布利希 (1997)。藝術的故事 (雨云譯)。台北：聯經。(原著出版年：1994年)
- 宮布利希 (2000)。藝術與錯覺：圖畫再現的心理學研究 (林夕、李本正、范景中譯)。湖南長沙市：湖南科學技術出版社。
- 徐素霞 (1998)。從「傳統繪畫精神」與「筆墨」談水墨畫的創新。美育，98，9-18。
- 徐婉禎 (2007)。現代化水墨的自由鬥士：劉國松。新觀念，223，8-19。
- 神林橫道、潮江宏三、島本浣 (編) (1996)。藝術學手冊 (潘禧譯)。台北：藝術家。(原著出版年：1988年)
- 陸蓉之 (1998年2月)。誰的裝置藝術為誰？。藝術家，273，358。

楊大春 (1995)。傳柯。台北：生智。

劉平衡 (1998)。現代水墨畫的發展。美育，98，1-8。

蕭瓊瑞 (2006年11月3日)。水墨變相：現代水墨在台灣。展覽說明。

謝里法 (2006)。日據時代台灣美術運動史。台北：藝術家。

謝東山 (2002)。九〇年代裝置型藝術對台灣藝術體制的影響。提交國科會論文。

謝東山 (2005)。台灣美術批評史。台北：洪葉。

韓瑞屈·沃夫林 (1995)。藝術史的原則 (曾雅雲譯)。台北：雄獅圖書。(原著出版年：1929年)

Brown, B. G.(Ed.). (1960). *Vasari on technique*(Louisa S. Maclehorse trans.) New York: Dover Publications.

Fernie, E. (1999). *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*. London: Phaidon Press Limited.

Foucault, M. (1977). *The Archaeology of Knowledge* (A. M. Sheridan Smith trans.). Frome and London: Butler & Tanner Ltd. (Original work published 1969)

Freeland, C. (2001). *But Is It Art? —An Introduction to Art Theory*. Oxford University Press.

Stangos, N. (Ed.). (1997). *Concepts of Modern Art*. London: Thames and Hudson Ltd.

Venturi, L. (1964). *History of Art Criticism*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc.

Wölfflin, H. (1968). *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*. New York: Phaidon Publishers INC.

# **Modern Taiwanese Ink Painting in Comparison with Traditional Chinese Ink Painting and Modernist Painting : from An Inter-Subjective Perspective**

Hsin-Wen Chen<sup>\*</sup>

## **Abstract**

The beginning of the modernization of ink painting in Taiwan can be traced back to Japanese colonization, while it never call enough attention until the so called modern Taiwanese ink painting started to take shape in 1950s when many young artists was exposed to the influences of modernist painting, American Abstract Expressionism in particular. Since then the development of modern Taiwanese ink painting has involved the argument with traditional Chinese ink painting, and modernist painting, and thus making dealing with the topic of modern Taiwanese ink painting impossible unless the latter together are taken in account.

Key words: modern Taiwanese ink painting, traditional ink painting, American Abstract Expressionism, autonomy of art

---

<sup>\*</sup> Doctoral Studies, Department of Fine Art, National Taiwan Normal University