

# 從「正統國畫之爭」到「筆墨論辯」

試論五年級生的水墨出路

文·圖 | 吳超然

筆者今年利用一整個暑假的時間訪談了將近30位台灣水墨、書法界的中青輩藝術家(年齡約在30~40歲上下)。實際走訪的結果發現，這批1960年以後出生的水墨新世代正面臨相當艱困的處境——在外部的大環境上，他們不僅經歷了戒嚴與解嚴、大陸水墨繪畫的大舉入侵，更見證了台灣畫廊時代在泡沫經濟崩盤後的終結；在內部的創作上，他們不但要努力掙脫學院水墨與個人師承的雙重束縛，更必須嚴酷地面對自己與外界對於水墨前途的種種質疑。本文試圖以1950年代的「正統國畫」之爭以及公元2000年在香港所舉行的筆墨論辯為例，討論台灣新世代水墨畫家的困境與可能的出路，期待為海內外關心水墨前途的人士做為參考之用。

## 從「正統國畫」之爭到水墨與膠彩的獨立

如果從漢人墾殖台灣的歷史觀點而言，水墨繪畫應該是在明清之際，伴隨著官吏與仕紳階級而渡海來台。從國立台灣美術館(前省立美術館)所出版的《台灣美術三百年展》(1990)來看，無論是林朝英、葉文舟或是蔡維慶的作品都反映出閩浙沿海一帶，乃至於揚州畫派約略同時期的繪畫風格。西元1895年中日甲午戰後訂立馬關條約，從此台灣割讓給日本，正式進入殖民時代。雖然目前並沒有直接證據顯示日本殖民政權有系統地直接打壓台人的水墨繪畫，但是從楊孟哲所著的《日治時代(1895-1927)台灣美術教育》(1999)一書中，可以看出日本殖民教育中所提倡的「國畫」教學，大抵是配合日本本土所推行的維新與進化的思想。換言之，明治維新所認同的啟蒙與歐洲的進步思潮也伴隨著殖民體制而進入台灣。可以想

見的，來自於大陸水墨繪畫體系，即使有日人「南畫」的傳統以為護身符，勢必也難抵擋殖民政府所大力提倡的東洋畫(膠彩畫)。

這個桎梏必須要等到二次大戰結束以後，隨著國民黨在大陸的潰敗，大批對水墨藝術熟悉的內地軍公教人士撤退到台灣之後，才能引領另一股風騷。溥心畬、黃君璧與張大千，所謂「渡海三家」的影響力固然不容忽視，但是真正為台灣水墨畫壇帶來實質影響的，恐怕是那成千上萬受過水墨薰陶的軍公教人員(包含七友畫會、中國畫苑、王寅畫會的諸畫家)。內地畫家所帶來的明清各派畫風必然會與著重精密觀察與強調寫生膠彩畫的台籍畫家，在創作理念和技法有所衝突。實際上，影響更大的恐怕是內地畫家開始進入到省展與學校教學系統，並逐漸地主導台灣美術的發展。職是之故，1950年代爆發的「正統國畫」之爭，竟然必須等到1983年的省展，國畫第二部正式獨立為「膠彩畫部」才暫告落幕(可參閱黃冬富所撰寫《從省展春光復以後台灣膠彩畫之發展》一文，刊載於郭繼生主編《當代台灣繪畫文選 1945-1990》)。有趣的發展是，東海大學也在1983年成立中南部的第一所美術學院。根據席前裕的口述，誘動為了發展東海美術系的特色，特別在1985年聘請林之助到東海開設膠彩的課程，而這也就是國內第一個把膠彩畫正式納入課程的美術系。

膠彩畫獲得官方的正式承認，且進入大學美術教育課程固然值得矚目，但是這也意味著膠彩畫已然取得某種獨立的地位，開始與「國畫」形成既合作又競爭的關係。在1950年代的論爭中，台籍學者王白淵就認為「日本畫乃是由中國大陸移植過去的北宋

畫之發展，而省籍膠彩畫家之作品風格也與一般的日本畫有所不同，而認為膠彩畫是國畫的一支，而其注重精密觀察與寫生精神更是彌足珍貴」(黃冬富，前引文頁111)。王白淵的論點以今日觀之，固然有許多的問題有待釐清，但是他的觀點必須放在1950年代膠彩畫尚未取得地位的處境下才能來理解。

話雖如此，我們事實上也可以進一步地追問：日本畫(Nihonga，即俗稱的膠彩畫或東洋畫)從唐宋時代傳入日本後，真的可以忽視其在日本繪畫史裡的獨立發展，而安心地把它當作中國畫的衍生秀枝嗎？日據時代台籍畫家的膠彩繪畫真的可以和日本內地畫家的風格有所區分嗎？王白淵所強調的「注重精密觀察與寫生精神更是彌足珍貴」，是否意有所指地在控訴當時台灣國畫界在一片思古幽情下所瀰漫的內在空洞？最後，即使膠彩畫可以很安穩地放入中國畫的譜系，更殘酷的檢驗卻是接踵而至的政治事件：1971年台灣退出聯合國，1972年台日斷交，1978年台灣與美國斷交以及1987年台灣宣佈解除戒嚴，並開放兩岸探親與觀光，以及當年的「黨外」在2000年終於成為執政黨。這一連串的政治演變，不僅震動了「鄉土文學」與台灣主體意識的藝術論爭(參閱葉玉靜主編的《台灣美術中的台灣意識》)，更使得「國畫」終於在1980-1990年代逐漸擺脫國家權威的糾葛，而被一個較為相對中性的名詞「水墨畫」所取代。膠彩畫，在此種情境之下，也順理成章地獨立成為另一個畫種而有所保障。然而，無可避免的是，學習膠彩畫者大多順著日據時期前輩畫家的路子，一路上溯到日本；習水墨畫者，則大部分追隨學院老師的啟蒙，然後到渡海



張俊《靜》-1999-



黃啟剛《墨、絹布》-120x240 cm、30張-2000-



林景原《父親之三》-2002-

三家，最後回歸於中國畫史裡的諸大名師。這兩條路線，在目前國內的學院美術裡，似乎還沒有看到更為積極的交流。

### 2000年的香港水墨論辯—— 筆墨的時代意義

公元2000年在香港舉行的「水墨論辯研討會」在台灣似乎沒有引起許多的迴響，僅在六月號的《典藏古美術》上有一篇表謝的報導。這個研討會主要在回應吳冠中在1992年所發表的〈筆墨等於零〉以及萬青力的〈無筆無墨等於零〉的針對觀點。令人遺憾的是，除了吳冠中本人拒絕出席之外，另一位主張「革中鋒的命」的藝術家劉國松也拒絕了主辦單位的邀請。從研討會所出版的論文集來看，除了台灣學者石守謙、韓國學者文貞姬與香港藝術家王無邪採取較為中性的立場來看待筆墨的問題之外，與會的所有學者幾乎都一面倒地支持中國水墨繪畫應該要「有筆也有墨」。

石守謙對於筆墨的定義值得在此一提，以作為討論的起點。石守謙認為筆墨在中國繪畫史上應該至少有三個層次：首先，「筆墨縱使容許可有許多種不同的樣貌表現，但基本上則在追求單一種最根本的完美。形式這種理想筆墨的形式追求可以透過兩個途徑進行，一是師法古人，一是學習自然；但這些途徑的最終標的皆不在

於外表形貌的模仿，而是要藉之體悟造化的內在生命，並將之化現在筆墨的形式之中」(《筆墨論辯——現代中國繪畫國際研討會論文集》，香港：2002，頁6)。第二個層次是，筆墨可以作為一種文化符號用來區別雅俗之分。第三則是筆墨「可與人格修養的歷程相接通……筆墨的理想境界既在於與造化生命相呼應，其追求的歷程亦可視之為趨向完美人格的努力」(前引書，頁7)。石守謙在論文最後舉馮心奮、徐悲鴻與高劍父、黃賓虹與傅抱石為例，說明20世紀前半葉，中國畫家如何在筆墨的表現上以不同的因應方式來處理筆墨意義的轉化。馮心奮的抗拒變革，徐悲鴻與高劍父的「走向群眾」以及黃賓虹與傅抱石的民族情懷都具體地化現在他們的筆墨探索之中。

問題是，中國大陸在1980年代採取開放改革的政策之後，伴隨著資本主義而入的是有如狂風暴雨一般的各式藝術思潮。從四人幫倒台之後，中國在政經的情勢上除了1989年的六四民運之外，可謂處於一種相當承平的時代。晚清的動盪、民初的五四國難、對日抗戰的向仇敵愾、國共鬥爭都已然不復存在。面對被壓抑將近30年的中國藝術家，他們的徬徨與焦慮不但反映出一種失焦的狀態，更表現在對水墨的前途憂心上。尤其是，近幾年在國際藝術舞台上極其活

躍的大陸旅外藝術家——蔡國強、徐冰、谷文達等人作品已經無法用傳統的「水墨」來界定，更何況還有一大批的大陸藝術以更為驚世駭人的前衛藝術，吸引了眾多歐美評論家的側目。

在此種新的情境之下，水墨的意義何在？當代「筆墨」的意義何在？針對石守謙所提出的筆墨第二層意義(雅俗之辨)與第三層意義(人格與精神的修為)，以今日的社會環境而言，恐怕對水墨畫家來講已經意義不大。至於「師法古人、學習自然」的第一個層次，則早在晚明的董其昌就已經提出。參與筆墨論辯研討會的學者們對於筆墨的時代意義的焦慮更可以從許多篇為筆墨辯護的文章中看出。例如，董中濟的〈堅持「筆墨」表現，為傳統「增高閘」〉、金嘉倫的〈忽視筆墨的危機〉以及徐子雄的〈以筆墨作為品評繪畫的標準〉。也難怪袁潔在會場的觀察是「這場以筆墨為題的論辯，之所以會那麼值得討論，實因西潮澎湃洶湧，衝擊得中國水墨畫幾乎將無地呼吸，而多連「中國畫的底線」都將瓦解……這其中所隱含的文化主權危機感與民族意識心理不難理解」。

更值得注意的是，與會的大陸學者劉驥純提出一個比較「多元」的筆墨觀，企圖透過對黃賓虹與林風眠作品的具體分析，而歸納出所謂的「文人系統」(黃賓虹)與「非文人系統」(林

風眠)的筆墨。實際上，劉綉純的文章幾乎都在分析黃賓虹的筆(五筆：平、穩、留、重、變)與墨(七法：濃、淡、破、澀、積、焦、宿)。黃賓虹在20世紀水墨藝術上的成就，倒是與會學者誰一毫無異議所讚賞的。問題是，黃氏的成就是建立在重其昌以降，中國畫家對於文人山水傳統經驗的長期累積。而今，當文人階層與其贊助的機制已然從歷史消失，人們的生活也從農村走向都會，多元題材與媒材正方興未艾，黃賓虹是否可以就此成為抵擋全球化浪潮的民族藝術英雄，頗值得商榷。

## 台灣當代水墨的尷尬或超越？

面對台灣不再以中國正統為代表的新情勢，台灣新世代的水墨畫家應該如何自處？台灣的水墨畫家固然還是可以「師法古人、學習自然」，但卻欠缺大陸水墨畫家那種切迫的文化主權與民族危機意識。雖然劉國松於1954年《聯合報》發表的〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？——九屆全省美展國畫部觀後〉還是充滿了民族意識與敵我之別，但是到了今天不但「國畫」早為水墨一詞所取代，台灣的藝評家幾乎沒有人會去質疑水墨必須與西方藝術作某種程度上的對話與融合。如果西方藝術有值得借鏡之處，那麼日本畫是否真的如同徐悲鴻所批評的「惟華而薄，實而少韻，太求奪目，無遜藉模倣之風」而已？實際上，徐悲鴻的論點正反映在當年「正統國畫」之爭，部分人士批判台籍膠彩畫家作品的觀點。

更具體的來說，當時「國畫家們則認為膠彩畫乃日本據台時期殖民政權所引進來的「日本畫」，也缺乏國畫作品的筆韻和墨韻」(黃冬富，前引書頁98)。今天重新回顧這段史實以及對照香港的筆墨論辯，我們不難發現，由於急於找尋一個與日本畫或西潮對抗的武器，「筆墨」在20世紀裡自然就成為抵禦外侮的最佳選擇。然而，這種民族主義的思維模



王怡然《琥珀川》- 膠彩帆布 - 117x73 cm - 2002 -

式與對抗，是否真的可以為當代水墨找到一條更為寬廣的路？台灣水墨畫家更尷尬的處境是，他們的作品在國際上不知道應該被稱為 Chinese ink painting 還是該叫做 Taiwanese ink painting。

近50年來，台灣社會業已歷經一波又一波的劇烈政經演變。在中國民族主義幾乎已經不存在的台灣社會，「筆墨」也應該到了重新省思與定位的年代。以筆者今年暑假期間訪問的新世代水墨畫家而言，他們對「筆墨」的思考，或許有值得年輕一輩水墨畫家借鏡之處。袁澍是國立藝術學院第一屆畢業(1986)的水墨畫家。在1999年《靜》一作品中，她以一種和緩而安靜的筆觸，在棉布上勾勒出堆疊的山石。墨色以及赭石也被刻意的淡化處理，絲毫不会有喧賓奪主之嫌。山石的Z字形處理，不但給讀者一個觀看的引導，也賦予安靜的畫面一段內在的動勢。觀者的視線最後會抵達一方小巧的珠文印章，彷彿如同遠方的落日一般。如此簡練的構圖，對照她在學院時代的繁複擦染作品來看，其實會發現作者多年來不斷地努力化繁為簡，探索自己的「內在心靈結構」。袁澍說：「當一個藝術家最重要的是要瞭解自己，誠實地面對自己」。她自己坦承花費了相當長的一段時間，才從李可染與傅抱石的陰影走了出來。黃賓虹的渾厚華滋固然可

喜，但是如果畫家的才性並非如此，反而要逆性追求，那麼筆墨的意義何在？袁澍的叛逆還可以在她刻意的選擇(雖然當初是偶然試用)棉布而非宣紙來作畫。如此一來，傳統宣紙的筆墨功夫勢必要有所揚棄，畢竟棉布的質感、吸水度與透明度都與宣紙有所不同。在此種情況下，也可以說是棉布的材質適時地把袁澍從她的創作泥淖裡解放出來，因為她必須重新發展出一套適合此種媒材的筆墨。

黃致陽是目前這一輩的水墨畫家中活動力最強的一位(雖然他不願意被單純的歸為水墨畫家)。早年文化大學教水墨的老師，比如歐豪年、吳學讓等人的作品幾乎在黃致陽的作品中察覺不到任何影響。黃致陽在2000年《戀人絮語》一作的基礎開始其實早在他大四的時代，就已經開始醞釀。從1988年的《形象生態》就可以發現他很早就對有機與生物變形(organic and biomorphic forms)感到興趣。起初，這些類似人形、胚胎或著某種生物型態的物體是一種較為細膩的紙狀線條，交織著青光的方式來處理。到了1992年《花非花八連屏》系列時，他在構形的處理上顯得更加狂放，有如平克·佛洛伊德(Pink Floyd)在《牆》(The Wall)電影裡變形的花朵。但是到了2000年在德國所製作的《戀人絮語》，黃致陽雖然沿用他單元細胞的組件，然後台灣的那種變動年代的生猛，似乎收斂到柏林的歷史文化氛圍裡，而且幾乎可以感受到一種直接的溫柔憐愛與抒情。從大學時代開始，黃致陽的作品呈現出一種自身的「演化」歷程。這些構成他繪畫裡的細胞單元，一如微生物細胞在不同的環境之下，孕育、進化、衰老、死亡而後又復生。筆墨在這層意義下，是一種有血有肉而與藝術家所處的時空、情境有所對應的產物。

三年前赴美留學，而拿到學位返國的林登庭在中青輩的水墨畫家中素以文筆著稱。出國前，無論是扇面山水

或是北海岸的山水，都可以安穩地置入追求筆精墨妙的傳承裡。回國之後的作品，不少人以為他已經放棄出國前的那種新文人畫的傳統，而走向一種令人不舒服的強烈轉變。就主題而言，2002年一系列以他自己家庭和成長為背景的新水墨曾經在靜宜大學的藝術中心展示過。巨大的尺幅、直接而欠含蓄的筆染與線條，乍看之下彷彿與昨日柔情似水的林銓居有不小的距離。異鄉求學的日子，其實提供給他一個反省與成長的機會。對林銓居而言，筆墨是一種承載情感的工具，一件「筆墨精妙」的水墨作品，也許在比例上筆墨佔了整件作品的60%，而真實的情感只佔40%。問題是，從「筆墨中心論」者的觀點而言，筆墨的修為幾乎等於創作。一件筆墨只有達到40分的作品，難道有可能在情感的表現上達到更高的層次嗎？以《父親之三》為例，林銓居在主題上選擇前人所未曾表現的主題——父親。這個父親不是以照片翻像的方式出現，而是以一個他從小熟悉的稻穀堆和其巨大的陰影來做呈現。成長過程中與父親的不快與糾葛，以一種近乎超寫實，又似夢魘般的方式矗立在觀者面前。如果要刻意尋找林銓居出國前的筆墨，觀者還是可以在乾草堆前的石堆中，依稀看到較為細膩與優雅的處理。然而，畫面的主體部分——父親及其陰影，恐怕就非古人或黃賓虹的筆墨可以處理得妥切的。「筆墨中心論」的歷史發展，基本上是圍繞著人與自然對話的主題而展開。當林銓居跨出了山水主題，而回到自身的成長歷程去做省思時，他也必然須在筆墨上找出相應之道；而這樣的作品，我們才可稱之為誠實之作。

從袁澍、黃致陽與林銓居的例子來看，石濤所講的「筆墨當隨時代」還是一句千古名言。當代的水墨藝術家，如果可以穿越意識型態與師承的束縛，水墨這條路其實還有很長的一段路可以走。❶