

「台式水墨風景畫」之特有地域性風格探究

Study on Unique Regional Style in Taiwanese Ink Paintings

蔡文汀

Cai, Wen-Ting

國立臺灣師範大學美術研究所博士班研究生

摘要

一般論及二次戰後台灣水墨現代化發展，主要仍聚焦 50 年代興起現代水墨畫興革思潮。事實上，自二次戰後的現代水墨畫發展，仍潛藏著一股不可忽略的水墨畫脈絡正相對應發展著，它體現另外一種水墨畫現代化視野與內涵，藉由傳統文人筆墨、寫生觀念及在地景物色彩，形塑一種特有地域性風格的水墨畫，本文中將以「台式水墨風景畫」描述此一水墨畫類型。這是水墨畫來台落地生根後產出的特有風格，是有別於傳統文人水墨畫的一種現代類型水墨畫。自二次戰後以來現代水墨畫發展，隱然地循著這二條軌跡交叉並行發展，它們分別展現出水墨現代化的雙重性內涵，一剛一柔，一如驚濤駭浪、一如浪漫詩篇。文中將以渡海來台的畫家為起點，闡述他們在學院體制內教學與觀念推動，培養一群具備熟捻筆墨技巧與寫生觀念的水墨畫家，經由他們建構在地性水墨畫風格彙整分析，試著以另外一種水墨畫現代化觀點視野，一探「台式水墨風景畫」特有風格樣貌。

【關鍵詞】 台式水墨風景畫、現代化雙重性、寫生、鄉土寫實美術

一、前言

自明清以來，水墨畫在台灣歷經跌宕的發展已逾百年以上之久¹。整個期程若以 1895 年作為分界點，則 1895 年以後的水墨畫發展歷程，大致可約略區分為以下幾個時期：日本殖民統治時期-失落時期；二戰後至 80 年代末期-風起雲湧時期及 90 年代以後迄今-混融生發時期，三個時期有其各自發展成因、特色。其中，二次戰後至 80 年代這一時期，除了正逢二次戰後以來的水墨現代化風潮，水墨畫因為政治正確的期待，在標舉復興中華文化的理念的大旗下，水墨被列為學校教育的正式課程，才逐漸回復官方主流的地位²。並在歷經「正統國畫論戰」之後³，更加確立水墨畫在台灣畫壇的地位與正統性。

觀察這段時期水墨畫的發展歷程，其實隱約可觀察到一個動態發展現象，也就是從二次戰後以來這一時期的水墨畫創作脈絡來看，隱然浮現二條水墨發展路徑彼此交錯地往前邁進，在現代化思潮的推波下，為台灣自二次戰後以來的傳統文人水墨畫風，帶來一股脫舊出新的翻轉格局。這二條路徑分別為 50 年代後結合西方抽象表現主義繪畫思潮，興起的「現代水墨」風潮⁴；另一條路徑則是在傳統筆墨洗鍊下，一群擁有紮實筆墨技巧的水墨畫家，融合寫生觀念，在鄉土寫實思潮的衝擊下，發展具在地特色的「台式水墨風景畫」⁵。綜觀這二條現代化發展路線是呈現一顯一隱的狀態，在風格形式上標舉「現代化」的理念，進行水墨畫興革。這當中，一方標舉解構筆墨中心主義的口號，憑藉西方現代抽象繪畫的形式，試圖進行水墨畫圖像解構與創新；另一方則嘗試透過「寫生」觀念導入，引領畫面構成形式與調整筆墨調性，並實地借助觀察描繪在地景物的方式，構築具地域性水墨風景畫風格，一脫傳統文人畫的形式意味。

¹ 陳秀文，〈「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〉，臺北市立教育大學學報，民 97，第 39 卷第一期，46 頁。

² 同注 1，47 頁。

³ 1954 年底劉國松以一篇題名〈日本畫不是國畫〉的文章，掀起對日治時期稱作「東洋畫」、戰後在省展中改稱「國畫」，後來才定名為「膠彩畫」，提出強烈的批判，這正是史家日後稱作「正統國畫之爭」的開端。劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞，《台灣美術史綱》，台北：藝術家出版社，2009 年，393 頁。

⁴ 同注 1，48-49 頁。

⁵ 「台式水墨風景畫」一詞，乃本文為便於描述台灣於二次戰後，一股兼容傳統筆墨、結合寫生觀念及在地景物色彩所形塑的水墨畫風格類型的一個通稱，並以「台式水墨風景畫」來描述這一類型水墨畫創作發展狀態。

基本上探討「台式水墨風景畫」風格形成最初源頭，概以二次戰後為一分界點，可追溯自 1949 年水墨畫家黃君璧⁶、傅狷夫⁷及台籍畫家林玉山⁸等三人。以這三位水墨畫家作為探討的源頭，乃是因為這三位水墨畫家分別曾在國立台灣師範大學(以下簡稱台師大)及國立台灣藝術專科學校(以下簡稱國立藝專)等大專院校美術科系執教數十年，對於二次戰後台灣水墨教育體系影響深遠。他們在教學上除了著重傳統筆墨技法訓練，創作上皆主張「寫生」觀念，無不深切地影響著這些大專美術學子⁹。這群水墨生力軍離校後，憑藉著紮實的筆墨技巧、追求水墨現代化興革理念、寫生觀念及正逢鄉土寫實思潮碰撞下，轉換傳統文人畫調性，逐步建立起屬於台灣在地水墨畫特有表現風格形式，形成在地性水墨畫風格，並在水墨世代傳承中，開枝散葉，成就台灣水墨畫壇亮麗多元表現樣貌。

礙於篇幅限制，源於 50 年代興起「現代水墨」創新風格型態，則是屬於另一層次的水墨興革觀點，這一部分暫不在本文所欲討論的範疇內，本文將集中闡述「台式水墨風景畫」興起的成因及繪畫特色，並列舉其中幾位不同世代的水墨畫家作為觀察取樣代表畫家：有台師大美術系江明賢(1942 年~)、洪根深(1946 年~)、袁金塔(1949 年~)、林昌德(1951 年)、李振明(1955 年~)、林章湖(1955 年~)；國立藝專美術科的蘇峰男(1943 年~)、羅振賢(1946 年~)、蔡茂松(1943 年~)、林進忠(1951 年~)、黃才松(1951 年~)、蕭進興(1953 年~)，冀望藉由他們在創作中所建立的風格表現特質，一窺「台式水墨風景畫」的風格特色及其發展脈絡。上述這些水墨畫家，有些人將創作表現跨越延伸到現代水墨多媒材表現，朝向跨媒介的創作實踐，讓分屬二條不同水墨現代化的路徑，透過這些畫家們的創作而有了交集；另有些人則持續著寫生寫景及造境的表現路徑，促使「台式水墨風景

⁶ 黃君璧 (1898 年 11 月 12 日－1991 年 10 月 29 日)，原名韞之，號君璧，廣東南海祿舟人，著名畫家。與張大千、溥心畬以「渡海三家」齊名。維基百科 (2015.06.01) 網址 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%BB%83%E5%90%9B%E7%92%A7>

⁷ 傅狷夫 (1910 年 5 月 2 日－2007 年 3 月 11 日)，本名抱青，又名唯一。字覺翁，號心香室主。1910 生於浙江杭州西湖畔。著名書畫家，以獨創畫風描繪臺灣風景，開一派畫風，對臺灣水墨畫壇有深遠影響。2007 年 3 月 11 日 (臺灣時間) 逝世於美國舊金山佛利蒙家中，享年 97 歲。維基百科 (2015.06.01) 網址/<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%82%85%E7%8B%B7%E5%A4%AB>

⁸ 林玉山 (1907 年 4 月 1 日－2004 年 8 月 20 日) 為一位台灣著名畫家，本名林英貴，號雲樵子、諸羅山人、桃城散人。林玉山為台灣日治時期中的台灣代表畫家之一，擅長龍虎畫。曾與陳進、郭雪湖並列為「台展三少年」。林玉山以膠彩畫及水墨畫著稱。維基百科 (2015.07.01) 網址 <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9E%97%E7%8E%89%E5%B1%B1>

⁹ 泛指 1945 年二次大戰結束前後出生的世代，這些畫家後來進入當時的大專院校如台師大、國立藝專等美術科系就讀，並受教於這些渡海來台的水墨畫家，奠定日後堅實的水墨創作基礎。

畫」逐漸形成更為清晰且獨特面貌。這些水墨畫家創作的唯一共同特點是：在堅持水墨畫現代化的前提下，藉由不同的創作觀念與表現路徑，開啟台灣戰後以來非常鮮明獨特的水墨畫風，為台灣水墨畫的發展注入更為多元的內涵¹⁰。

二、水墨畫現代化視野與內涵的雙重性

近代以來，東西方繪畫標舉「現代化」興革大纛，成為一股鮮明的美術發展顯學。從整個美術發展脈絡來看，西方繪畫「現代化」路徑依循高更、塞尚二個藝術實踐面向切入：即色彩與造形。這二個藝術實踐面向改變了西方藝術走向，朝向更為純粹的藝術本質邁進，促使西方藝術在邁向現代化的過程中，「色彩」及「造型」分別被獨立看待成為一種繪畫主體，不再成為只是一種再現物象的附屬工具，促使繪畫逐步脫離工具性的角色，也不再成為只是為政治、宗教服務的附屬品。近代水墨畫現代化興革，雖然受西方繪畫現代化觀念的影響，事實上，水墨畫最重要核心精神，仍在於筆墨型態的意義上。遍覽中國歷代水墨畫發展，在筆墨型態觀念主張上，有宋代「近取其質、遠取其勢」的繪畫觀¹¹，強調寫實筆墨實證；有元代以後，主張「書法入畫」的文人繪畫觀，強調書法性的筆墨精神¹²；清末民初則有主張「引西潤中」、「中西調和」的主張論點，強調融和東西方繪畫技法形式的折衷精神¹³。因著觀點的差異，在筆墨型態上造成不同的繪畫樣貌，在某種意義上卻也代表著一個重要的象徵意涵，就是水墨畫隨著歷代筆墨觀念主張的差異轉變，它的型態內涵也跟著產生跨越世代的風格流變。在脫離了工具性的功能導向之後，將筆墨的表現精神層次，逐步推演到一個至高的非物質層面，自此筆墨已不再僅止於是一種描繪物質的工具呈現。從這個角度來看，水墨畫的確實有它獨自特有的內涵與發展軌跡。今日論及水墨畫現代化內涵若是一

¹⁰ 國內美術評論學者王秀雄在其著作《台灣美術發展史論》中提到：「現代水墨畫的「現代」(Modern)，是做形容詞用。據 American Heritage Dictionary (2nd College ed.) 的頁八〇六裡，它是形容「有關前進的風格、技術或科技」(relating to advanced style, technique or technology)，所以「現代水墨畫」的「現代」是，指跟過去的傳統水墨畫較之，具有「創新的技法與內涵的水墨畫」而言的」。依此論點審視台灣二次戰後以來兼容傳統筆墨、結合寫生觀念及在地景物色彩所形塑的水墨畫風格，是符合所謂「現代」的定義觀點，是一種現代水墨畫應是無疑。王秀雄，《台灣美術發展史論》，台北：國立歷史博物館出版，民國八十四年六月，201頁。

¹¹ 宋代郭熙於《林泉高致集》中提到：「蓋身及山川而取之，則山水之意度見矣。真山水之川谷，遠望之，以取其勢，近看之，以取其質。」。陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北：東大圖書出版，民八十六年九月初版，97頁。

¹² 同注11，頁155。元代趙孟頫力主書法入畫，他在《秀石疏林圖》卷後自書一詩云：「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通。若也有人能會此，方知書畫本來同」。

味地主張為新而新，反而有空洞化、淺薄化的疑慮，畢竟水墨畫的筆墨型態更迭自有它一套發展脈絡，而非簡單地能以傳統與現代的二分法做切割，而忽視它本身自有的延續性本質。現今西方論述藝術「現代化」觀點時，通常將其內涵指向於一種否定論的觀點來加以定義「現代化」的內涵，就如同西方現代繪畫的發展，常以否定過去古典繪畫來彰顯其現代化風格，採行的無非是切割式的方法論觀點。這個觀點是否能夠套用在現代水墨畫發展，是有再討論的空間。事實上，現代水墨畫進程是體現在從過去歷史至現今時代中不斷地流變，而東西方繪畫現代化進程，各有其內涵特色與演進方法，自無須一味地一體來看待。然處在全球化資訊快速流通的今日，這過程中容或有相互影響的部分，但水墨畫現代化進程，終究還是應該回到水墨自身的體系中來看待，方能不受外力干擾，走出水墨畫自身的現代化進程。

從台灣近代繪畫興革來看，它的現代化內涵又是另外一番的風貌，這個風貌的興起主要是從日治時期以來的「寫生」途徑切入，畫家透過一種內省直觀方式，觀察自身生長的這片土地人文風貌，遂逐漸形成具「在地化」、「地域性」色彩的繪畫風格。但這一部分僅涉及到當時的西洋畫及東洋畫，水墨畫在當時仍舊維持著傳統文人水墨畫風。因此，論及台灣水墨畫的現代化興革，大體上是從二次戰後始開啟這波興革浪潮。

若說 50 年代台灣掀起一波現代水墨畫的熱潮，是一股如驚濤巨浪般的現代化。那麼，自二次戰後以來興起以「寫生」為核心觀念，所造就的「台式水墨風景畫」，則可視為是水墨現代化的另外一篇浪漫詩章。兩股水墨畫現代化思潮匯聚，共同構築近代台灣水墨畫璀璨多元的表現風貌，台灣水墨畫現代化體現著這種雙重性內涵，一剛一柔，陰陽相合，正是延續水墨畫本質核心價值與前進動力所在。「台式水墨風景畫」所凸顯的是台灣水墨在地化、現代化之後的一種視野與內涵，它和 50 年代興起的水墨畫思潮，二者的視野與內涵是有所不同的。「台式水墨風景畫」是建立在傳統筆墨精神和寫生觀念的融合，所引領而出的一種新式水墨繪畫風格。

¹³ 同注 11，402-403 頁。

無論是如驚濤巨浪般的水墨現代化或是如浪漫詩篇般的水墨現代化，觀察這二種現代化之後的新式水墨畫，在風格、形式、技法及思想觀點，皆各具特色，是水墨畫進入台灣之後，經由時間的淬鍊與內化，所產生一種具有新式的、在地化及具時代性特質的水墨畫類型，是一種非典型文人的水墨畫典範。

三、傳統筆墨的洗鍊、紮根與轉型

1949 年之後渡海來台的大陸水墨畫家之中，黃君璧及傅狷夫二人對台灣水墨畫壇影響廣泛深遠。二人渡海來台之後，皆進入大專院校美術科系，從事水墨畫教學，黃君璧在台師大美術系執教 20 餘年，傅狷夫則在國立藝專美術科執教，再加上台籍畫家林玉山亦在台師大美術系執教。三人水墨畫風雖迥異，但這三人有著共同的特點是，皆具有厚實的傳統筆墨觀念與技巧及主張「寫生」觀念，他們透過體制內教學，將這些技巧與觀念，深植於美術科系學生心中，陸續培養一批具有紮實筆墨技法的後起水墨生力軍，如黃君璧、林玉山執教下的台師大美術系有江明賢、洪根深、袁金塔等人；傅狷夫執教下的國立藝專美術科有蘇峰男、羅振賢、蔡茂松等人。在這些台式水墨畫創建先驅之中，台師大美術系的洪根深、袁金塔等人後來的創作，更是將水墨表現跨越延伸到另一層次表現－現代水墨多媒材表現形式，開啟水墨更為多元樣貌，讓分屬二條不同水墨現代化的路徑，透過這些畫家們的創作而有了交集；蘇峰男、羅振賢、蔡茂松等人則是持續在水墨寫生寫景的路途上戮力精進。隨後一批後進者，如台師大的林昌德、李振明、林章湖；國立藝專的林進忠、黃才松、蕭進興等人投入開創，開啟具有台灣獨特鄉土味的水墨風景畫風，為「台式水墨風景畫」的表現形式奠定穩固基礎。

戰後以來，水墨畫的學習與傳承，主要是透過體制內的學院洗禮，而後自成獨特畫風。台師大美術系(1947 年)、國立藝專美術科(1962 年)分別成立後，成為培育台灣水墨畫創作人才的高等學府。早期水墨畫教學方式仍強調臨稿及寫生觀念啟發並重的雙重模式¹⁴。就「臨稿」本身而言，在意義上是帶有向典範學習的意味，只是發展到後來部分學習者形成為臨稿而臨稿，失去臨稿本身的典範學習意義，陷入樣板化的筆墨技巧訓練。事實上，「臨稿」本身是無關對錯的一件事，

¹⁴ 黃光男，《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》，台北：國立歷史博物館，1999，頁 135。

但從創作的角度來看，看似缺乏一種創新而容易流於樣板化，但值得玩味的是，學院中的這些美術學子在這個反覆臨稿練習過程，卻也無形中磨練了堅實的用筆用墨的技巧，而能運用在日後水墨畫創作上。「臨稿」之所以容易陷入樣板化的筆墨程式框架，主因於創作者本身陷入了筆墨程式的迷戀中，以耍筆墨技巧為能事，反而墮入樣板化深淵而不自知，欲改變此一現象，唯有從觀念著手，觀念的興革才是扭轉的關鍵。然而從臨摹畫稿過程中，所培養紮實用筆用墨技法，再加上新式觀念導入，二者相輔相乘的結果，確實有助於創新的啟發。所以，此一時期的美術學子，普遍兼具深厚傳統筆墨底子，也成為他們日後獨立創作、開創新風格的重要基礎。

國內藝術家兼學者黃光男在闡述水墨畫教學與創作時亦指出：「水墨畫教學足以影響水墨畫創作。教學理念是教學行動的根源」¹⁵。二次戰後以來，在台師大美術系執教的黃君璧、林玉山及在國立藝專美術科執教的傅狷夫，他們在水墨畫教學的方式上，除力求學生基本筆墨技巧臨稿訓練的同時，也將「寫生」觀念導入教學中，引導學子進行實地觀察寫生創作，這樣的水墨畫學習方式也成為二次戰後主要的教學方式。然時至今日，這樣的教學方式在大學美術科系的水墨畫教學中，部分仍延續著。臨稿與寫生二者的碰撞，確實帶給這些學子在水墨創作訓練歷程中起了微妙的變化，寫生觀念的導入，開啟創作者新的視野，這無疑促使創作者必須透過親眼觀察景物，輔以調整筆墨運用，以求擺脫僵化的筆墨程式，以合度的筆墨形式求適切掌握描繪對象與畫境的營造，在這個筆墨調整過程，無形中讓臨稿易形成樣板化筆墨程式框架獲得一定程度消解，從而運用更新式筆墨技巧加上新的視野，開啟台灣水墨畫新的表現契機。觀察這批二次戰後以來美術學子畢業後的水墨畫風格取向，實兼具傳統筆墨底子和非傳統水墨畫構成型態學識基礎，而能展現另外一種獨特自主的水墨畫風格，此番學院教學方式確是影響甚深。

四、寫生觀念的啟蒙

台灣近代繪畫的發展，無論是日治時期的西畫、東洋畫，或是戰後的水墨畫，「寫生」觀念的導入確實是促成這波繪畫現代化不斷發酵的因子，這無疑是

繪畫興革、一新畫風的核心動力。倡導「寫生」觀念自古即有之¹⁶，它或許不是什麼新興的革新觀念，但這個觀念對於台灣從日治時期以來的繪畫，有著顯著的影響，也是開啟台灣近代時期以來的繪畫朝向現代繪畫轉進的重要因素之一。

「寫生」就字義上而言，是立足於寫實性的觀察描繪，但它更深層的意義則在於面對物象的情感投射與體悟，是一種心物合一的視覺形象呈現，非僅止於單一的物象外在形貌的描繪呈現。寫生對於創作者來說，是有它複雜的創作心理投射。綜觀歷代以來，也不乏以此作為一種創作方法，進而形塑出鮮明、具有時代性繪畫風格。宋代時期山水畫即是一個頗具代表性以寫生觀察建構的獨特山水繪畫風貌，西方自然主義巴比松畫派也是典型藉由寫生方式建立的一種現代繪畫風格。從繪畫史來看，「寫生」一直扮演著寫實繪畫一個重要視覺形式語言的轉換媒介，也是千百年來繪畫史得以建構多元樣貌的動力來源，它不僅是畫家一種創作實踐方式，同時也是畫家繪畫思想的展現，它對於繪畫的發展有著無可取代的地位，「寫生」深深介入繪畫史當中，影響著中西繪畫的表現與呈現樣貌。

二次戰後以來，「寫生」的觀念仍舊持續對於台灣的繪畫產生影響力，尤其是對水墨畫更是呈現漸進式的影響，而後在 70 年代的鄉土寫實美術的浪潮中達到高峰，這樣的高峰可在二戰以來的第一代水墨畫家的創作模式中獲得印證。觀察這些台灣在地水墨畫家，常見到他們遊走於台灣各地山川、鄉野取材，作為他們創作的題材來源，除了現場寫生、速寫之外，亦常結合攝影拍照蒐集創作題材，而後回到個人工作室完成創作。以羅振賢出版的畫集（第五集）中作品的題名為例：如「和平島記趣」、「北海濤聲」、「天祥秋雲」、「阿里春色」¹⁷等題名來看，這些題名均反映出台灣各地景致特色，這些景緻特色的形成是來自於畫家觀察這片土地，藉由筆墨傳達出有別於西畫寫生一種特有東方繪畫韻味，再細看他們的創作風格，已然淡化傳統文人筆墨調性與佈局章法，此時傳統筆墨調性經由寫生過程，已被轉化成因應實景觀察的一種新的筆墨方式取代。來台後的傅狷

¹⁵ 同注 14，127 頁。

¹⁶ 林昌德，〈唐宋山水寫生精神之研究〉，台北：國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1983 年，14 頁。

¹⁷ 羅振賢，《羅振賢畫集（第五集）》，台中：巨馬公司台灣研發中心，1996，8 頁。

夫藉由觀察體悟獨創點瀆法畫海濤¹⁸或黃君璧獨創「倒人字形」、「抖動搖擺形」畫瀑布新法表現方式¹⁹，無一不是對應景物觀察調整筆墨運用下的結果，從而忠實反應景物的實際造型特徵。從上述的例子明顯可觀察到「寫生」觀念對於二次戰後以來水墨畫的影響程度，因轉化筆墨運用型態，進而衍生出令人視覺一新的水墨畫形式語言，讓水墨畫無論是題材、表現形式，不再有古今時空錯亂般視覺感受。

更進一步來看「寫生」觀念對於水墨畫的影響，其實不僅止於外在視覺形式可感受到的變化，對於水墨畫內涵存在著更深刻影響，主要在於透過「寫生」方式將水墨畫帶離舊有傳統情境氛圍，不再重覆地再現傳統文人筆墨型態，朝向現代繪畫新式氛圍轉進。在不丟棄原有筆墨核心精神與審美意識之下，水墨畫在台灣獲得另外一種新的發展契機，開創屬於當下世代水墨畫樣貌，同時也展現出一種水墨畫的時代性，這或許也是這些二次戰後的水墨畫家何以鍾情於寫生的原因之一。他們在寫生作畫過程中，除了不須背負背離筆墨核心精神與審美意識之外，於外在形式上，因得力於寫生觀念的深度轉化、筆墨型態的轉型，得以找尋到一條通往水墨現代化風格的途徑，同時也能夠展現這些水墨畫家獨特的自我風格，因而得以共同形塑出一種在地化的水墨風景畫。

五、鄉土寫實美術思潮的撞擊

一直以來，台灣是各種藝術類型匯聚的融爐，各種型貌不一的東西藝術型態，在不同時期階段進入台灣這塊土地，並在時間與空間交互激盪下，形塑出台灣多元催燦的藝術型態。水墨畫進入台灣後，面對各種藝術思潮的激盪與衝擊，也不斷地在思考著如何體現這股思潮所帶來的轉變，這也是水墨畫何以要進行現代化工程的根本原因。二次戰前日本殖民統治時期的水墨畫發展，基本上是乏善可陳的。但自二次戰後以來，有 50 年代融合西方抽象表現思潮的水墨現代化興革，霎那之間，水墨的現代化似乎與抽象化一詞等同為同義詞，抽象繪畫思潮確實對於水墨畫產生某種程度的影響，但它帶來觀念轉變是否成為水墨畫現代化唯

¹⁸ 傅狷夫，〈我的書與畫（下）〉，收錄於《藝壇》32 期，臺北市，1960 年 10 月，163 頁。

¹⁹ 江明賢，〈從戰後到 70 年代前後台灣水墨畫發展進程〉，發表於中國美術館主辦之“美麗台灣—台灣近現代名家經典作品展”學術論壇。

一的一帖良劑，是值得深思的，至少在歷經 50 餘年後的今天，所看到的水墨畫發展狀態，自可印證此一論點。抽象化若並非水墨現代化的唯一良劑，那麼最終自 70 年代以來蘊釀的鄉土寫實美術思潮，在這波思潮的衝擊下，提供當時水墨畫另外一種現代化思考方向與養分，而這個現代化作法不是建構在抽象式圖像改革，它反而採行猶如內化之後而出的逆向方式，在回溯傳統筆墨技巧形式中，轉化筆墨運用型態，積極地融入在地性景物色彩元素，從而反轉水墨畫備受評論的傳統文人畫調性，成為具有一股兼具時代性與清新風格的台式新式水墨畫，這是一條有別於抽象化路徑的現代化取向，是具生活化寫實取向的現代水墨畫風格形式。

由於 70 年代鄉土寫實美術思潮強調寫實性、在地化的視野與地域性的色彩，成為二次戰後以來水墨畫家思考水墨畫現代化轉變的一個契機點。當時這群水墨畫家剛自學院畢業後，正逢創作盛年，在鄉土寫實美術思潮雲湧之際，這群年輕水墨畫家藉由積極參加國內各項展覽比賽，展現出回應這波思潮影響下的實踐成果。對照觀察 70 年代的省展得獎作品特色，可印證鄉土寫實美術思潮對於水墨畫潛移默化的影響，例如 1971 年，第二十五屆薛清茂的〈漁港暮色〉；1974 年，第二十八屆林昌德的〈橫貫公路〉；1975 年，第二十九屆蔡茂松的〈幽谷晨曦〉；1976 年，第三十屆羅振賢的〈阿里山一隅〉，從這些在 70 年代省美展得獎作品中，看到台灣本土鄉野景物大量成為表現的主要題材²⁰，進一步觀察這些獲獎的水墨畫，在水墨形式上具有非傳統文人畫的取向，牽引而出是更為在地化、深根化之後的特有水墨畫表現形式。

1976 年由雄獅美術所舉辦的雄獅美術新人獎中，亦可看到年輕世代學院出身美術工作者的水墨寫實趨向，如 1977 年獲獎的袁金塔及 1984 年獲獎的李振明等人，皆以細密的寫實風格取向獲得雄獅美術新人獎項。經由雄獅新人獎的大力倡導下，這類以鄉土為表現題材的作品，而後遂大量出現於全省美展的作品中，得到省展評審的認同與喜愛²¹。此一現象所彰顯的意義，反映了水墨畫在當時鄉

²⁰ 黃華源，〈淺述 1945 年後台灣傳統書畫與現代之遞嬗及其發展〉，李奇茂教授藝術風格發展學術研討會論文，120 頁。

²¹ 袁金塔，〈回歸與認同—70 年代台灣鄉土寫實繪畫〉一文，資料來源：(2015.06.15)
<http://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/thesis/3%E4%B8%83O%E5%B9%B4%E4%BB%A3%E9%84%89%E>

土寫實美術思潮的引領下，展現出具寫實鄉土特色及時代性的水墨畫風。70 年代鄉土寫實美術思潮帶給水墨畫的影響在於發展了在地化、具地域性的筆墨視覺語言，並且改變了傳統文人水墨畫的筆墨思維，轉換視角深入創作者的生活，形成一股鄉土水墨新美學。

綜觀台灣這近百年來的美術發展，在各時期階段不乏繪畫現代化的呼聲，差別的是對於現代化內涵主張，是各有其義。獨尊於某一種現代化形式觀點的視野與內涵，是不足以詮釋近代以來水墨畫在台灣的發展轉變，而每個時期自有它的潛在影響因素，端視於這些因素在這些作品中發酵後的影響深度與廣度。

六、「台式水墨風景畫」的風格特色

台式水墨風景畫的風格取向與來自台灣在地景物的描繪有著緊密的依存關係。台灣有句俗語是這麼說的：「入境隨俗」，水墨畫進入台灣之後，為表現出台灣此地特有景物視覺形象，在形式上捨棄大山大水的筆墨結構，是創作體悟下的一種必然性選擇，再加上水墨畫家個人對在地景物情感投射，一改過去以來筆墨所呈現的傳統視覺形象。1949 年時傅狷夫來台，在面對台灣特有島嶼海景風光，也不免思考著如何以相對應的筆墨來描繪眼前看到的景色，因而開創出「裂罅皴」的筆墨技法，加上以色彩烘染海浪浪花，呈現出台灣特有的水墨海景畫，這種風格形式相較於傳統水墨畫而言，確實帶給水墨畫一新的視覺感受。「台式水墨風景畫」基本上是在傳統筆墨基礎上，加上面對新景物的體悟以及新觀念的移動，讓整個水墨畫風一脫傳統的文人筆墨調性，而自成一番新式的、具地域性色彩的現代水墨風景畫格局。經由上述的討論，大致可歸納出「台式水墨風景畫」的風格特色主要建立在以下二個成因：

（一）傳統筆墨型態，策略性因地制宜轉化

過去以來的傳統水墨畫，歷經千百年來的演變發展，確實發展出各式各樣的用筆用墨技巧。宋代時期的水墨畫筆墨技法強調取其質的仿真寫實；元代以後書法入畫，強調書寫胸中意壑的書寫性筆墨技法，歷代筆墨型態卻是各有其特色，

5%9C%9F%E5%AF%AB%E5%AF%A6%E7%B9%AA%E7%95%AB_%20%E4%B8%AD_.pdf, 6-7 頁。

惟自清代以來，以四王等流派程式化筆墨型態漸為人詬病。而水墨畫進入台灣後，初期仍舊延續傳統舊有筆墨型態，無論是繪畫風格、筆墨形式，仍不見新意，直到有 1927 年台展落選事件生發²²。二次戰後的水墨畫，脫離大山大水式的格局，歷經學院紮實筆墨技巧洗禮與寫生觀念導入，為台灣水墨畫開啟新的視野與契機，因地制宜的筆墨策略運用，成功扭轉水墨畫舊有的筆墨表現型態，成為建立起台灣特有水墨畫風格的重要轉折點。

觀察二次戰後以來第一代水墨畫家當中，台師大美術系的江明賢，面對台灣各地廟宇等民俗題材，以其堅實具動態勢的筆墨技巧，捨嚴謹工筆形式，呈現灑脫快意獨具個人特色的水墨畫風。洪根深，早期的古典寫實水墨創作，仍可看出他面對傳統筆墨的嚴謹態度，渾厚而堅實的筆墨型態與中後期發展多媒材現代水墨的濃郁黑色氛圍相互映襯，體現他面對水墨一以貫之，強調具時代性的實驗精神。袁金塔，歷經鄉土寫實水墨畫風格表現到現代多媒材水墨風格，他對於筆墨型態運用堅守傳統筆墨技巧與自動性筆墨技法的融合混搭，開創鮮明的現代水墨畫風格；國立藝專美術科的蘇峰男，結合寫生與造境手法，承續傅家山水（指 1949 年渡海來台的書畫家傅狷夫，以其獨創畫風描繪臺灣風景，所開一派畫風）獨到的筆墨型態，傳達出台灣山水景色。羅振賢，遊歷台灣各地面對實景寫生，透過寫生調整筆墨型態，以清新不落古意的筆調與墨韻，適切真實地呈現台灣各地風光景色，獨具特色。蔡茂松，從傳統筆墨出發，常寫生台灣各地鄉野景致，呈現樸實的鄉野農村水墨畫風，展現自成一家面貌。這些於二戰結束前後出生的第一代水墨畫家代表，其共同點是歷經學院紮實的筆墨技巧訓練，與台灣特有景色的結合，加上個人創作理路，因而成為開展台灣在地特色水墨畫風格的先驅。

（二）墨彩合一，經營佈局，脫舊出新

二次戰後以來的第二代水墨畫家代表，在水墨的佈局經營與筆墨操作上，是有別於第一代的水墨畫家代表。他們在構圖佈局上融貫中西，並將墨與色彩拉到相同的水平位階，成為台灣近現代水墨畫壇中「彩墨畫」興起的重要因素之一，色彩在原水墨體系中不再只是作為鋪陳水墨氛圍的工具性角色，墨與色彩在畫中

²² 謝里法，《日據時代-台灣美術運動史》，藝術家出版，1992 年 5 月 3 版，90-94 頁。

的相互映襯，成為一種新的水墨視覺形象。這一世代水墨畫家在校期間，仍舊深受學院紮實筆墨技巧與觀念訓練，但隨著時代的推進與社會氛圍的轉變，他們也在不斷思考如何調整創作視野，這時期畢業的他們，正逢 70 年代鄉土寫實美術後期及 80 年代西方藝術觀念引進台灣的前期。整個時代的藝術氛圍讓他們在水墨畫創作上，嘗試引入一些新的視覺元素，例如組合式構成設計形式、重彩、素描等各種視覺元素，再加上傳統筆墨技法與自動性技法與的多重交叉運用，更增添這一世代水墨畫家的作品展現出更具現代感的作品形式。

台師大美術系的林昌德，以堅實的素描底子結合水墨表現，並融合即時即景寫生手法，發展素描式的水墨畫風格。李振明，曾於 1984 年獲得雄獅美術新人獎，藉紮實寫實描繪能力，以頗具創意特色的組構式設計安排畫面，透過佛像、番薯、魚像等關於生態圖像，建構獨特鮮明的李式現代水墨畫風格，創造一種現代且獨特的水墨新風潮。林章湖，畫面鋪陳獨具詩意，品味其畫，猶如閱讀一篇現代水墨詩詞，頗具文學性，墨色益顯相得益彰，又能在新式圖像構成上，兼具古意氛圍，畫風亦是獨具特色；國立藝專一直以來的教學方式，強調筆墨技巧紮根與寫生觀念並行，因此，山水畫體系也成為早期國立藝專美術科國畫組學生學習主流。林進忠，以墨為主、色為輔，結合鄉野題材，開創林式特有的鄉野水墨風景畫。黃才松，來自台南鄉下的他，畫面具有濃烈的鄉土味，以富有鄉土氛圍的筆墨調性，描繪台灣各地鄉野景致，塑造個人鮮明的台式水墨風景畫風。蕭進興，濃烈的重彩重墨水墨風景畫風甚為鮮明，墨色相互輝映，詮釋出台灣特有地域季節性色彩樣貌。

七、結語

「台式水墨風景畫」是生發於台灣在地的水墨畫風格，以台灣各地景物為主要表現題材，經由寫生觀念的筆墨轉型、鄉土寫實美術思潮的碰撞，兼容傳統筆墨核心精神，所形塑出一種具現代化內涵的水墨畫。「台式水墨風景畫」的現代化內涵是有別於 50 年代以抽象繪畫思潮為底蘊的現代水墨畫，基本上，它是建立在寫實的、寫生式的基礎上所展現的一種現代水墨畫，具有傳統筆墨底蘊的同時也具有現代形式的展現，更具有在地化的特色，已成為台灣美術發展史中重要的一種繪畫實踐形態。

「台式水墨風景畫」在臺灣美術發展歷史中，是自然而然的一種演變結果，這當中有著各種不同的因素相互影響，非一朝一夕即成。水墨畫進入台灣之後的發展，仍不免受到這塊土地上的自然、人文、教育、政治及社會等各方面因素影響，在融合這些因素影響下，使得水墨畫得以逐漸跳脫傳統文人水墨畫調性，更加地融入這個地方時代氛圍中，而開展出另外一種水墨表現狀態新美學。從現代化思潮角度來看，它確實符合現代化的樣態展現，是不折不扣的一種現代水墨畫。而它所展現的水墨現代化路徑，更與 50 年代以後興起的現代水墨畫風潮兩相呼應，這兩股水墨畫思潮，共同構築台灣近現代以來水墨畫多元璀璨的樣貌。

參考文獻：

1. 陳秀文，〈「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〉，臺北市立教育大學學報，民 97，第 39 卷第一期。
2. 劉益昌、高業榮、傅朝卿、蕭瓊瑞 著，《台灣美術史綱》，藝術家出版社，台北，2009 年修訂本。
3. 王秀雄，《台灣美術發展史論》，國立歷史博物館出版，民國八十四年六月。
4. 陳傳席，《中國繪畫理論史》，東大圖書出版，民八十六年九月初版。
5. 黃光男，《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》，國立歷史博物館，台北，1999。
6. 羅振賢，《羅振賢畫集（第五集）》，巨馬公司台灣研發中心，台中，1996。
7. 傅狷夫，〈我的書與畫（下）〉，收錄於《藝壇》32 期，臺北市，1960 年 10 月。
8. 江明賢，〈從戰後到 70 年代前後台灣水墨畫發展進程〉，發表於中國美術館主辦之“美麗台灣—台灣近現代名家經典作品展”學術論壇。
9. 黃華源，〈淺述 1945 年後台灣傳統書畫與現代之遞嬗及其發展〉，李奇茂教授藝術風格發展學術研討會論文。
10. 袁金塔，〈回歸與認同—70 年代台灣鄉土寫實繪畫〉。
資料來源：(2015.06.15)
http://taiwaneseart.ntmofa.gov.tw/thesis/3%E4%B8%83O%E5%B9%B4%E4%BB%A3%E9%84%89%E5%9C%9F%E5%AF%AB%E5%AF%A6%E7%B9%AA%E7%95%AB_%20%E4%B8%AD_.pdf。
11. 謝里法，《日據時代-台灣美術運動史》，藝術家出版，1992 年 5 月 3 版。