

# 驚世駭俗的寂寞先知

## 一 論台灣書藝先鋒「墨潮會」的藝術嗅覺與歷史意義

The Bold Lonely Forerunner

—— Historic Significance of the Track Concerning Taiwanese Avant-Garde Calligraphic Art Group “Mo Chao Team” and Its Artistic Sensitivity

李思賢

Li Szu-Hsien

藝評人、靜宜大學資傳系專任助理教授

### 摘 要

成立於 1976 年的「墨潮會」，是 70 年代以降，在台灣「傳統書法變革」領域上衝刺最力的團體，其核心成員有徐永進(1951-)、陳明貴(1956-)、張建富(1956-)、廖燦誠(1950-)、楊子雲(1954-)、連德森(1956-)、鄭惠美(1956-)、蔡明讚(1956-) 等人。他們的創作噴發激進，透過創作、論述、展覽的以群體組織戰輪番上陣，其前衛的創作、激進的表現，在當時要與書法扯上關係並不容易；主要原因是由於當時台灣書壇的相對保守，「墨潮會」的改革的聲音不但難受重視，甚至遭到保守者的冷言批判，致使「墨潮會」在歷史上始終是存有一種被異眼看待、特立獨行的刻板印象。幸而「墨潮會」並未因此而屈服解散，反倒是愈挫愈勇，以致他們以更激烈的手法來發展新式的「現代書藝」；也由於他們的堅持，我們也才能在今日見到他們的成果，也才有後來「何創時」《傳統與實驗書藝雙年展》這類的創新表現出現。

從現今的角度來看，「墨潮會」是事實走在時代尖端的。在藝術範域寬泛到無限大的今日，許多藝術的本質問題無論在形式已然跳躍或者內容變得駭聳，對

許多人而言似乎都已是見怪不怪之事。及至今日的台灣現代書法／書藝的發展過程，就存在著許多這類視之為「正常」或「必然」的狀況和觀點。然而某種將現狀視之「正常」的舉措以及那些現代書藝作品，擺放到現下當代藝術的整體時代語境看時，相較於早在廿、卅年前就以前衛姿態挑戰傳統書法的「墨潮會」來說，那無疑是相對空洞、荒謬和可笑的。當人們讚嘆新時代藝術家用火星文書寫、用墨渲彩繪塗裝、用解體文字講觀念的此時，有誰還記得台灣第一個用裝置、觀念、行為和論述來「搞書法」的「墨潮會」？本論文便依此為設題初衷，將研究對象鎖定在身兼創作、論述、教學、競賽、展覽等多項才能，並以一種團隊組織之姿，披荆斬棘、悍勇向前的現代書藝團體「墨潮會」。

出現於 70 年代的「墨潮會」，多少與當時泛吹的現代主義之風有著密切的關連，同時，亦由於「墨潮」成立之初，成員們尚屬年輕，帶有濃重的青年藝術家的理想性格，這無疑是「墨潮會」的戰鬥力、無私心的主要來源。而他們所提出的「現代書藝」路線，無論是創作或論述，彷彿都成了今日書法藝術的主流。有趣的是，儘管作為台灣書藝史上第一個也是唯一的前衛團體，相對於今天的創新書法，「墨潮會」似乎依然前衛，仍具有高度研究和分析的價值。他們延繹自西方藝術史觀念的書藝新體系，無論是延續了傳統血脈抑或是另闢了現代蹊徑，都值得我們以一種藝術史的和美學的方法重新審視之。其主旨除了在為「墨潮會」平反其歷史地位外，也意圖在為「墨潮研究」再多創造一點點的參考文本。

**【關鍵字】** 墨潮會、書法、現代書藝、現代書法、書寫藝術、現代性、跨領

## 壹、前言：書藝敘史的研究與出土

在藝術範域寬泛到無限大的今日，許多藝術的本質問題無論在形式已然跳躍或者內容變得駭聳，對許多人而言似乎都已是見怪不怪之事；然而，在面對事事都顯得十分「正常」的前提下，讓我們無形中失去許多回身檢討的機會，其影響層面之最甚者，莫過於以美術史內容和方法的相關研究。而及至今日的台灣現代書法／書藝的發展過程，就存在著許多上述視之為「正常」或「必然」的狀況和觀點。

在台灣的現代書藝領域中，算得上是書法界自發性延生，且創新結果相對較能被接受者，當以「何創時書藝基金會」的《傳統與實驗書藝雙年展》為最主要；然而，在過去歷屆書藝雙年展五花八門的新表現手法中，我們卻不時見到技術平庸、藝術空乏的作品併陳展出，是「基於鼓勵勇於創新」的心理作祟而放水？抑或是導因於時代審美移轉而出現的青春崇拜假象而不自知？總之，那些披著「實驗」外衣的「形式玩家」之作，已不知何時地悄悄隨著《傳統與實驗》的水流巡展全台，堂而皇之地進入官方美術館的展覽機制之中。無奈這一切，在書藝界中竟無人發聲討論，只因它看起來十分正常；但這種「正常」實在非比尋常，而這個「看似正常」不但正一點點地腐蝕著現代書法的內涵，也同時將書法的當代表現拉下到僅存皮毛的危險境地。

我們暫且擱置無庸置疑的傳統書法美學的論述與研究成果不談，僅就台灣目前的現代書藝發展及其發展史的研究來看的話，現代書藝的理路耙梳大多都將焦點擺放在「書法能再如何前進？」、「書法該如何突破它的當代侷限和困境？」、「如何為書法尋找當代的發聲位置？」，以及「如何提升書法在藝術領域中的地位？」等面向未來的殷殷疾呼之上。這些提問，除了屬於目的性指涉的改良辦法和救命藥方之外，對於新型態的書法藝術樣貌的內、外在意涵的討論實不多見，遑論屢

屢回頭望向一路坎坷走來的書藝前輩並加以論述了。

這是台灣書藝界研究現代書法的文本現狀，是《傳統與實驗》展後歷次討論的著重點，也是近年許多書法現代性研討會中很常見的論述主軸。某種將現狀視之「正常」的舉措以及那些現代書藝作品，擺放到現下當代藝術的整體時代語境看時，將是相對空洞、荒謬和可笑的一一相對於早在廿、卅年前就以前衛姿態挑戰傳統書法的「墨潮會」來說。當人們讚嘆新時代藝術家用火星文書寫、用墨渲彩繪塗裝、用解體文字講觀念的此時，有誰還記得台灣第一個用裝置、觀念、行為和論述來「搞書法」的「墨潮會」？本論文便依此為設題初衷，將研究對象鎖定在身兼創作、論述、教學、競賽、展覽等多項才能，並以一種團隊組織之姿，披荆斬棘、悍勇向前的現代書藝團體「墨潮會」。此外，因「墨潮」諸子中至今仍有多人活動力依舊旺盛，在不涉入任何單一成員風格過深的前提下，本文僅以90年代「最典型」也最全盛的墨潮作品為討論對象，以便更為聚焦地凸顯「墨潮會」的特立獨行和前衛，這是行文前所必須言明的。

## 貳、現代書藝的肇建與衝撞

「墨潮會」的肇立，起因於藝術大環境的開放多元，同步地刺激了傳統書法轉向更為寬泛、獨立、純粹的藝術表現。「墨潮會」成立於1976年，迄今雖已逾卅年，然而卻仍是台灣美術史中唯一明確標舉著以「前衛」為發展方向的現代書藝團體。他們的聚合，有著時代氛圍的風潮吹拂的自然影響，也有著因自由主義盛行所引發的個人內心的悸動；無論何者，都意味了時代變遷所產生的新的審美移轉的世紀已然來臨。新體系的建立，特別是對以深厚傳統為豐實內在的水墨和書法來說，自是要觸碰到踏出傳統邊界、衝撞傳統體系的紅線；問題在於，這條並非不能逾越的紅線，究竟是否成為使人粉身碎骨的地雷，便就成了新美學是否因而誕生、新體系是否因此肇建的關鍵因素。

## 一、青年藝術創作的理想性

儘管今日我們回首「墨潮會」在發展過程的姿態，多少具有剽悍、血氣、勇猛、無敵的整體印象，然而實際上，他們一路走來也頗為坎坷。從1976年盛暑成立至今，按照「墨潮會」與當時代藝術社群的整體關係來區分，約略可劃分為「滾動時期」（1976-1988）、「攀峰時期」（1988-1999）和「迴響時期」（2000-）等三個階段，每個階段多少都有著部分成員的進出之外，對現代書藝的態度和意義也都不大相同。然而最值得注意的是，在陪著墨潮翻滾的初始，他們都不過是年僅廿出頭的青年，能擔負起承繼傳統、衝破傳統之責，確實已是膽識過人。

在第一階段的「滾動時期」中，墨潮成員們從犧牲奉獻、爛泥打滾、最終習得一身好本領，他們的展覽頻仍、比賽屢屢獲獎的活躍性格，因而以一種異軍突起之姿而受到矚目，是這個時期年輕的墨潮藝術家們為累積更完備的資歷的奠基期。不過此時的「墨潮會」，尚未確認其先鋒的發展路線，多半仍以傳統的藝術樣貌參與各項展覽與競賽。「墨潮會」真正令人驚豔的發展，實際上是在一段大約五、六年的會務停擺和沈寂之後。1988年的「復會」不但重新點燃了那幾年間游離至藝術教育、藝術編輯工作上的舊成員內心對書藝的熱情，同時也聚攏了他們過去幾年光陰裡因工作所蓄積的資源和實力，因而爆發出前所未有的藝術能量，將「墨潮會」推向了「攀峰時期」的階段。這段期間的他們，衝撞、積極、活動力旺盛、企圖心強烈，是外界最為熟知的「墨潮會」，也是墨潮一批藝術家最巔峰鼎盛的時期。

1988年後的至少五、六年間，「墨潮會」確立了以「現代書藝」作為明確發展方向的目標（1992），而且立下了他們「立足台灣，胸懷大陸，放眼世界」的「行動綱領」，並且以「改革當前不良藝術現狀，擴大影響力，以樹立歷史地位

為目標」<sup>1</sup>；「攀峰時期」的墨潮會友們，顯然是有備而來且胸懷大志，這個時候他們正值卅來歲的事業顛峰期。在他們自詡為是「現代書藝大出擊」的這個階段，與大陸、韓國、日本等域外的書藝家交流頻仍，其中尤以受邀出席韓國的《92漢城國際現代書藝大展》一事蔚為經典，堪稱「墨潮會」創會以來的最大勝利。此外，自1993年8月起，於《藝術家》雜誌所開闢的「現代書藝論壇」專欄也頗值一書；他們以各式專題討論書法藝術中傳統與現代的銜接、現代書藝的內外形式表現和轉換，以及現代書藝的國際風格融合等問題，幾位兼具創作與論述的成員輪番上陣，為「現代書藝」的理論和脈絡，留下不少值得閱讀與研究的文本。

沒有前頭拋頭顱、灑熱血的努力，不會有第三階段的「迴響時期」。1993年「墨潮會大展」（台灣省立美術館）、1999年「墨潮藝術館」的成立，以及創會25週年的「墨潮會現代書藝新世紀展」（何創時書藝館，2001），都標誌著「墨潮會」過去卅餘年來奮鬥的豐碩成果。「墨潮會」以青年人執著於藝術理想的傻勁，一群志同道合的戰友們無怨無悔的為現代書藝提出各自的觀點，在尚未進入書壇體系之前，便「不怕死」地集體去衝撞傳統、挑戰書壇前輩畢生信奉的審美觀點，除了在一種現代主義瀰漫的時代氛圍罩染下的必然作為之外，他們完全發揮了年輕人所特有的自省能力和實驗性格，在摒除自身沈淪的前提下，為台灣書藝的現代性勇敢地踏出了第一步。在書法的傳統與實驗已然走到多元表現的今日，「墨潮」前輩的先鋒作為以及這種種作為之下的心態，是十分值得重新探討和研究的。

## 二、寬廣文化視野的自省性

1991年3月29日，「墨潮會」在一次特殊的歡送聚會中，談論出了該會最「具有劃時代意義」的一次集會的議題：社會功能。在那次討論的議題中，談的主要

---

<sup>1</sup> 參見適評（蔡明讚）文：〈「墨潮會」活動記要〉，收錄於《現代書藝》p.6，台北：墨潮會、蕙風堂，1994。

是「如何發揮書會的團體功能，避免蹈襲一部份書會集會交誼、吃飯的空泛，且提升到除雅集、研究之外，尙扮演推動社會文化的角色」。<sup>2</sup>他們之所以出現這般淑世的理想，是因為觀察到當時多數雅集式書會的大體發展的虛無傾向，並從而體認到自身結構在大環境下的處境若不亟思變革，最終下場將會與他人毫無二致、「未必比他們更好」。這種耳聰目明的清醒是絕大多數未成名、未定型前的藝術家所共有的。「墨潮會」的幾位中堅份子，便是如此滿懷著雄心和理想，在努力實驗創作、積極發展會務的當下，通過論述的方式，承上、啓下地逐步結構出當代書藝的理論體系。

有別於一般書畫史鑽探書家筆墨風格、挑揭筆韻墨趣的方式，「墨潮會」看待現代書法／書藝的角度十分特別；以「墨潮會」創始會員、也是引領該會走向「現代書藝」方向發展的重要領導人，有「墨潮會之父」譽稱的張建富(1956-)爲例，他有一篇題爲〈邁向大現代書藝史之路〉的文章，文中以拉出世界文明史的巨大體系作爲主要架構，然而儘管龐大但他卻鉅細靡遺地分析著各種文明中圖像、語音、符號、符碼、文字的系統和分期，爲的只是意圖將漢字的「現代書藝」置放在這個文明史中，並進而找到它所應有的位置、和其他文化圖像之間的關係，以及未來所可能延伸出的發展方向。<sup>3</sup>能有如此寬廣的文化視野在當時是極爲罕見的，而要以這種龐大體系來檢視「現代書藝」的內容更是絕無僅有的。

張建富並非唯一之例，但以他在「墨潮會」中的地位來看，多少可以解讀出「墨潮會」內部的些許對藝術的態度和對現代書藝的共識。在《藝術家》雜誌的「現代書藝論壇」專欄中，除了個別成員的藝術風格介紹分析外，還有許多用西方文化、藝術作爲對照的說法，其中波洛克(Jackson Pollock, 1912-1956)、克萊因(Franz Kline, 1910-1962)、馬澤威爾(Robert Motherwell, 1915-1991)、漢斯·哈同(Hans

<sup>2</sup> 前揭註。

<sup>3</sup> 請參閱張建富：〈邁向大現代書藝史之路〉，該書同註 1，pp.2-4。

Hartung, 1904-1989)、蘇拉吉(Pierre Soulages, 1919-1999)、馬克·托貝(Mark Tobey, 1890-1976)等一千「抽象表現主義」和「書法派」的藝術大師們更是論壇中的常客，加上日本「前衛書道」的東西方融合表現、美國的行爲藝術、哲學領域的潛意識徵狀…，我們便不難理解「墨潮會」眼中的「現代書藝」究竟爲何物了。

儘管「墨潮會」積極且大格局地從整體文化的俯瞰來反省書法的前途，然而這種拓展書法的跨步對當時的書法界來說無疑是一種傾圮式的破壞而已，因爲它觸碰到的是傳統書法美學的動搖，這可是許多書壇前輩的畢生信仰。傳統的深厚內涵雖不致使之遭到立即崩裂的命運，但新時代的新人類的新思維，卻已然讓年輕人悄悄地將目光從傳統移向超炫而相對有趣的「前衛」了。這會是傳統書法美學的警鐘？還是傳統書法在當代社會必然遭逢的挑戰？「墨潮會」的集體出擊，對書壇的衝擊力道之大，絕非更早先的王壯爲(1909-1998)的「亂影書」、史紫忱(1914-1993)的「彩色書法」那般蜻蜓點水所能比擬，策略的操作和巨大的集結也因此有了不同返響的回應出現。

### 三、書法美學裂解的必要性

「墨潮會」生逢其時卻也生不逢時；不逢時者，意味著以現代主義作書的前衛觀點直接挑戰了傳統體系的價值，在那樣的時空條件下，受到攻訐與批評自是不難想見。然而弔詭的是，在一定程度上，歷史選擇性地遺忘了「墨潮會」：就在墨潮創會後廿餘年的今日，過去他們大力鼓吹但卻被視爲異端的「現代書藝」，竟因觀念開放的大環境催化而成了書法現代化的救命仙丹，「現代書藝」因而成爲書法現代轉換的絕大多數出口，甚至連許多書壇的主流書家也陸續嘗試墨潮當年所玩過的花樣。就在這書壇看來一片欣欣向榮之際，作爲肇建者的「墨潮會」竟只零零星星、聲勢不甚壯大地辦過幾次展；普遍地來看「墨潮會」的過去，展覽會未曾回顧、研討會沒人評述、藝術史無人撰寫，大家似乎都忘了這群當年的異類前鋒部隊，如此境地怎能不嘆生不逢時？



然而相反的是：生逢其時，因時勢而創造英雄；「墨潮會」搭上了現代主義引進台灣的時代風潮，西方抽象畫揉合東方書法性的中西合璧之理，墨潮的先驅姿態宛如打也打不死的「小強」一樣：堅毅果敢、韌性十足。現代繪畫(Modern Painting)的劇烈狂潮非但是擺盪到墨潮的眾仙身上，更知名的是台灣美術史上對水墨產生劃時代意義的劉國松，以及「五月」與「東方」兩個畫會的諸位要員們。「墨潮會」有幸，恭逢了一段難得的美術史之盛。

劉國松之輩將水墨從傳統的脈絡中拉出了一條嶄新的視野與格局，儘管當時同樣造成了新、舊觀點之間的論辯，但無可諱言地，幻化古典因子轉向現代意味的創作之風實際已是時勢所趨、無人能檔。與劉國松的「現代水墨」相比，「墨潮會」對書法領域的強烈衝擊可是有過之而無不及；劉國松將傳統水墨奉為經典和圭臬的「筆墨」及「中鋒」做了一次徹底的清理，在摒除掉傳統的規範羈絆後，大步向現代繪畫挺進，因而開創出水墨畫史上史無前例的抽象美學(儘管這個「抽象」的成分仍以西方居多)。

然而再怎麼前衛，現代水墨創新的本質基礎都還是來自對傳統的反應而來，這對意圖以「開創」為衝撞基礎的「墨潮會」來說僅僅是隔靴搔癢的。「墨潮會」對書法傳統所做出的劇烈撼搖，一如墨潮成員連德森(1956-)曾表示的，「墨潮會的現代書藝不是書法，它只是具備書法的精神而已」。<sup>4</sup>這個「現代書藝不是書法」的說法，不但意味著「墨潮會」直接從傳統書法領域的既定形式中抽離開來，同時也表明了因淬取傳統書法美學精髓而「具備書法精神」的基本姿態。

「現代書藝」與傳統書法的脫勾，不單單只是書法的藝術型態改變了的問題，更重要的意義在於傳統書法的形制、格律、規範、意旨等美學指涉的方向移

<sup>4</sup> 見張瓊方：〈游蛇走龍，意在筆先——中國書法〉，載於《台灣光華雜誌》(Taiwan Panorama) 1996年7月號，p.028，台北：行政院新聞局，1996.7。

轉，傳統書法的美感、美學基準已不足以用來閱讀「現代書藝」所呈現的一切內、外在風貌。如此看來，書法美學的裂解已是勢不可檔；而這一切或許不能一股腦兒地歸功於「墨潮會」的貢獻，那應是藝術觀念與時代美學的移轉而致使書法生成了新的樣式、搓揉出新的藝術標準，「墨潮會」則在這個基礎點上推波助瀾地使勁兒送上了一把，成就了「現代書藝」在台灣的誕生。

### 參、創作型態的觀念與淵源

鑑於「現代書藝」的樣貌多元多樣，為更清晰地剖析各類書藝作品的根源與內涵，筆者曾嘗將台灣早期的書法實驗劃分出「繪畫性沁滲」、「意象化轉換」、「形式化沿用」和「前衛性嘗試」等四個類型<sup>5</sup>，從維持基本調性的平面性創作、到摻入設計思維的心性移轉，乃至於大破大立型的先鋒作為，筆者都已逐一加以比對和論述。其中，「墨潮會」被劃入該文的最末一項「前衛性嘗試」中討論，這多少應著「墨潮會」先鋒的藝術性格和長期外界對他們的刻板印象使然，也不無渾然一氣的寬泛意味。然而事實上，墨潮成員們的創作樣式不但同樣包含了前述四種類型，更值得注意的是，無論是平面或前衛的作風，他們都在創作背後灌注了十分明確「觀念先行」的色彩，這或許便是「墨潮會」當代藝術屬性特別鮮明的原因。

#### 一、平面創作的趣味化傾向

儘管作品樣貌、形式混雜多樣，然而我們可以依循藝術史以20世紀前後、古典與現代為界分的方式，將「墨潮會」的創作大體劃為「平面創作」和「複媒行為」兩大區塊。前者由於以觀念為先導，因而帶有強烈的實驗意味和新奇感，經常予人一種與我心戚的生活認同，而給觀者報以一抹會心微笑；而後者則因廣泛吸納了西方當代藝術的表現手法，而使得「非書法的書法」觀點一時之間讓人難

---

<sup>5</sup> 詳見拙文：〈現代性語境下的台灣書法性實驗—跨領域的角度反轉與觀看〉，收錄於《2006「當代書藝新展望」學術研討會論文集》，pp.211-236，台北：中華民國書法教育學會，2006.12。

以苟同，同時也由於對西方當代藝術觀念的基礎認識有限，呈顯了某種程度上的藝術樣貌稍顯雜亂、藝術觀念稍嫌薄弱之弊。然而或許藝術的最終完整度並非「墨潮會」所在意的，他們的創作要點恐怕是以問題的提出為主軸，這點容我們於後文再述。

比對墨潮諸君的平面創作，大略以「繪畫性平面創作」、「意象平面創作」和「觀念平面創作」三大樣態來表現；若對照筆者過去所做出的類型區分，這三種作品的樣態則均勻散佈於繪畫性、意象化、形式化等前三類的範疇中。一個書藝團體個別成員的創作型態，綜合起來竟足以與台灣書法發展歷程上所出現的總的實驗書法樣貌相匹敵，顯見「墨潮會」對書法概念的整體思考是不帶本位主義且極為全面的。

然而對書法創新的全面性思考是一回事，各式各樣的架上創作的藝術指涉卻又是另外一回事。礙於技法與形式的侷限，從書法轉向繪畫的過程中實際所能變出的花樣其實很有限，而「墨潮會」成員中做出繪畫性平面書作者，因此多少也不乏與早年前輩書家思考模式如出一轍的案例。一如陳明貴(1956-)的〈懷張良〉(1994) (圖01)，作者以隸書與行書疊合、紙張正反面書寫、黑墨和石綠交疊等多重材料或技法的交叉運用，目的便是要在書寫文字的透滲和重合中，在混淆觀者視覺、擾亂閱讀慣性的前提下，製造一種新奇的作品的視覺感受。仔細比對思索之下我們並不難發現，〈懷張良〉這類作品實際與王壯為做「亂影書」的創作思路並沒有什麼不同；陳明貴的其他作品，也多站在強化文字背景色彩或干擾書寫文字閱讀的表現基礎上，儘管稱不得是什麼石破天驚的劇烈表現，但相較於墨潮的其他戰友來說，陳明貴算是團體中處置傳統書法最為中規中矩的一位了。

「墨潮會」的繪畫性平面創作雖涉入了繪畫性的表現手法，但他們卻遠比一般摻入繪畫性的書法作品距離「書法」本體要遠上許多；換言之，墨潮諸君的繪

畫性創作在某個意下來說根本就是繪畫。例如楊子雲(1954-)的〈窺〉(1994)和〈我是隻小小鳥〉(1994) (圖02)、廖燦成(1950-)的〈飛越〉(1993) (圖03)以及蔡明讚(1956-)的〈舞羊〉(1994) (圖04)等,從表面的藝術樣貌來看,這幾件作品實際與繪畫已無二致。筆者嘗言道:「加入繪事的新潮書法,究竟是為書法帶來了新意?抑或只是一種『藝術變臉』?」<sup>6</sup>相信這兩種問話,將是揭開「墨潮會」勇猛精進姿態背後所隱藏之藝術思維最後一層盒蓋的關鍵。

在這之中,最具墨潮本色的架上平面創作,無非就屬意象和觀念的創作為最典型。前者以徐永進(1951-)的〈台灣幹文化〉(1994) (圖05)為經典,而後者則由連德森1993年一系列取材自台北捷運開挖後的都市亂象作品為代表,如〈交通黑暗期〉(圖06)、〈捷運〉和〈公寓〉(圖07)等作。徐永進用泥金以POP文體寫滿了台灣的國罵,將文字的意符轉換聯繫到視覺的直接感受之上,金光閃閃、瑞氣千條,加以豪邁不羈的單文字國罵,呈現出台灣民間底層「聳擱午辣」的草莽氣味。而連德森則善用篆、隸、楷、草、行各種書體的不同文字樣態,作為不同個體間的代表,用在〈交通黑暗期〉裡,便是各種「車」字在混亂的馬路上大打結;而各種書體改為「趙錢孫李周吳鄭王…」的百家姓並各自安置在棋盤式方格兒中,便成為都市景觀中極為常見的「公寓」。無論以上何者,都足堪賦予觀眾一種直覺認為「有道理」的認同,並進而產生作品的趣味感。

意象與觀念的平面創作,都因為文字意味而生成圖文並茂的(意象化)或文符指涉的(觀念性)趣味化結果。然而弔詭的是,即便作品趣味橫生,但卻讓原先書法深沈而內斂的文化厚度,頓時之間浮上淺層,成了一種單單只是視覺表面的圖文遊戲。不過話雖如此,墨潮成員們在台灣尚未開始風行現代書藝的1990年代便已做出如此嘗試,置放在當時的時空語境下尚有不得不然的合理性,尤其是他們的實驗精神和破繭而出的勇氣,無論如何,都仍需在歷史的關頭上為他們

---

<sup>6</sup> 前揭註「繪畫性沁滲」節,頁217-219。

記上一筆。

## 二、複媒行為的奇觀化策略

「墨潮會」面對平面創作的觀念先行姿態，在書藝界裡很令人印象深刻，套句時下年輕人的語彙來說：就「很ㄉ一ㄉ」(不一樣)；平面作品都已如此，遑論以後現代主義為掛帥的當代藝術表現了。墨潮的多媒材創作，約略以裝置藝術、拼貼、複合媒材、觀念攝影、地景藝術、行為藝術等方式為主要出口，這在他們提出那些作品的當時是十分前衛的，尤其是在書法界裡。他們所提出的當代藝術屬性的現代書作，幾乎都出現在1992年「墨潮會」確立以「現代書藝」為發展目標之後，而我們通過零星的資料比對，也發現墨潮諸君大量做出當代藝術作品的年代，也正好符合他們自詡為「現代書藝大出擊」階段的1992到1994年。

顯而易見地，無論原先擅長的是哪類型、哪種書體的書寫，墨潮成員們似乎是全員出動地全部參與了當代書藝作品的創作發表，凝聚力異常地堅強，這其中也包括了數件集體製作的行為作品，1993年8月8日在國父紀念館前廣場的〈我們都是喝傳統書法奶水長大的〉行動藝術(圖08)，便蔚為箇中經典。從僅存的活動照片現顯示，四位墨潮成員各自用寫滿了書法字的宣紙摺成紙帽戴在頭上，也用書寫過的宣紙包捆全身，再拿著書法紙包裹成的奶瓶佯裝吸奶...；儘管「喝傳統奶水長大」這個訴求直接而有力，然而這個整個行為看起來似乎玩笑的成分居多，同時也在某種蘊含著高度的表演性質狀態上、以及在事件本身過度地被設計和安排下，使得這件「作品」顯得搞笑刻意、造作矯情。

其實〈我們都是喝傳統書法奶水長大的〉這個行動藝術在「墨潮會」的歷程裡算是相對含蓄的表演了，猶有甚者，還有多次戶外涉及身體書寫的偶發表演，或在身上臉上以墨汁塗抹、以書法布條捆掛於身，或於過年現場揮毫寫春聯時頭戴斗笠標明自己是「藝術公娼」...，在這些活動中，某種類似起乩的神經質行為

被借用，因而往往被視為異端。「在創新書法的領域中，創作主體逐漸從過去筆法的桎梏解放。創作過程以及筆法、佈局等皆傾向遊戲式的即興演出，沒有一套成規以資遵循。」<sup>7</sup>文化學者簡月娟在一次論述中，為行為藝術的書藝表演做出如是解讀。她同時也舉出 2001 年 6 月 3 日在何創時書藝基金會所舉辦的《墨潮會大展》的開幕式片段為例，將過程用這麼一段文字敘述道：

「…（廖燦誠）僅憑兩手觸摸的感覺，在確定落筆處後，便毫不猶豫快捷的揮出『墨潮』的『墨』字第一筆，接著其他六人就以狂風驟雨般的雷電筆法，幾乎在二十幾秒鐘就大約完成了有『兩隻眼睛』的現代書藝『墨潮』二字，…最後，在連德森脫襪濡墨奔前狂書，蔡明讚徒手補上一掌印，張建富猛地一戳，三聯筆斷成兩截，而後楊子雲躍起用墨紙團在『潮』字左上方起點處猛力一擊，頓時墨花四射…。」<sup>8</sup>這樣的文字風格像極了金庸小說裡的某個武打片段，但若作為藝術創作的某一種形式，便不免有些灑狗血的嫌疑。除此之外，數件複合媒材作品的口味也十分辛辣，例如「墨潮之父」張建富的照片拼貼作品〈肉體證據〉(1994)（圖 09），和墨潮裡的唯一女性、被戲稱為「墨潮之母」的鄭惠美(1956-)以圖片影印拼貼出的〈賣點〉(1994)（圖 10），以及用油土所完成的〈擁抱台灣生命力〉(1993)立體塑型（圖 11），也都是語不驚人死不休的驚世駭俗之作。驚人的原因，就在於這幾件作品都直接用上了和性愛相關的圖像與造型，挑動了一般社會風俗和多數民眾所無法接受的社會禁忌。

雖然「墨潮會」的當代藝術創作「很ㄉ一ㄉ」，對書法界的保守觀點來說也「殺很大」，然而我們毋寧相信，下猛藥、用力催無非只是一種策略，是墨潮極力推展「現代書藝」過程中不得不然的有意識的作為。唯有以一種獨特的奇觀化表現，在迅速抓住人們眼光之後，再予以推陳出「現代書藝」的實際內涵，進

---

<sup>7</sup> 參見簡月娟：〈當代台灣書法的後現代傾向〉，後錄入《2001 年書法論文選集》pp.214-231，台北：蕙風堂，2001。

<sup>8</sup> 前揭註。

而讓現代書藝取代傳統書法成為新時代的書藝表現，或許才是墨潮成員們心裡念茲在茲的吧。

### 三、書藝觀念的西方化論點

在創作上看起來有些嬉笑怒罵、瘋瘋癲癲的「墨潮會」，實際行動的背後都是謀定而後動的，如此縝密的心思與規劃，完全出自墨潮眾仙的理性論述和藝術判斷；換言之，「墨潮會」與一般團體的最大不同，便在於他們的成員們除了藝術創作之外，尚具備高度的論述能力。正由於這種允文允武的功夫，足以將「墨潮會」所發展的方向與理念，清楚地透過理論的敘述往學術的境地靠去。論述與創作的唇齒關係，共同構築了藝術史和藝術理論的發展，墨潮的成員組成正巧契合了這樣的歷史原則，多位國學科班背景的墨潮成員，恰恰在這個文學與藝術交會的節骨眼上扮演了重要角色。若非有大量文字的產出而保存了相當程度的活動與思考記錄，相信墨潮不會有如此清晰的身影在我們面前。

然而，論述的建立除了文字的鋪陳、觀念的釐析之外，更重要的恐怕還在於論述本身的體系建構。早期台灣學院的藝術教育中，礙於某些師資的不足和觀點的未盡開化，使得我們在對藝術史學方法上無法提供更精準地判讀和學習，因此往往僅能單純地在既有的藝術史書籍中汲取養分，但在方法論闕如的前提下，藝術知識的取得便在無意間成了照本宣科的吸納，是以，學子將無從判斷書本上讀來的觀點是否偏頗、立場有否歪斜等問題。再者，中、西藝術體系交會的深入研究，也不過是晚近十年之事，在藝術史料有限的情況下，東、西方藝術間的交互滋養便只能以直覺上的視覺比對作為結論，因此我們不乏見到似是而非的文字，遊移在東、西方某些特定藝術樣態的討論上，而這其中最鮮明者，莫過於纏繞在中國書法、抽象水墨、日本前衛書道和西方抽象表現之間綿密的內在美學關係。

舉例來說，及至近公元第二千禧年又十年的今日，仍有學者認定以白底黑線

條為畫面主要架構的美國抽象主義大師克萊因的作品，是高度受到中國書法影響的典型；這種積非成是的言論，實際都是建立在一個單純以視覺為前提的情況下所致。或許是帶有過多民族主義眼光的看待，抑或是純粹悶在書法領域裡的本位主義結果，都在在顯露出自身藝術史知識的匱乏和書法領域本體的膨脹。在這個觀點上，因為連續刊載的體系性和全員出擊的全面性，讓「墨潮會」在《藝術家》雜誌連載的「現代書藝論壇」專欄成為檢驗他們論述內容的最佳對象。

「現代書藝論壇」專欄除了個別成員藝術美學的自述或交叉評析外，「墨潮會」其實在議題上做了全面而寬廣的掃蕩式討論。舉凡「現代書藝」與傳統、與現代、與國際書壇的溝通對話，「現代書藝」和文字傳承、圖像表現、符號表現的本體問題，以及「現代書藝」與西方行為藝術、拼貼藝術、裝置藝術、戶外創作（地景）、現成物象等不同藝術體系稼接上的理論探究，墨潮諸君在相當程度上都做足了功課，使勁兒地展現出他們的成果。<sup>9</sup>暫且不論他們的論述內容的邏輯正確性，但至少他們所提出來的論點無論對書藝創作或研究，都具有極為高度的啟發意義和參考價值。

而在拉大「現代書藝」整體型態和格局的視點上，「墨潮會」的個別成員也著力甚深，一如蔡明讚以書寫內容的可讀與否為基準，將「現代書藝」劃分為「傳統式」、「現代式」、「觀念式」三類<sup>10</sup>，而鄭惠美則將之區分為「繪畫性書法」、「表現性書法」、「設計性書法」、「觀念性書法」、「複合性書法」等五類<sup>11</sup>，各有各的觀點、也各有各的道理。蔡明讚、鄭惠美二位墨潮的文膽，加上創會帶頭大搞「現代書藝」的張建富，三人包辦了絕大多數的墨潮相關文字，可謂是「墨潮三枝筆」。

---

<sup>9</sup> 這些分佈在《藝術家雜誌》「現代書藝論壇」的相關論述，嗣後全部集結收錄在《現代書藝》（同註1）一書中（頁99-152）。

<sup>10</sup> 蔡明讚：〈當前台灣書法創作方向〉，收錄於《2001年書法論文選集》，頁191-193，台北：蕙風堂，2001。以「可讀性」作為判讀標準之相關闡述，亦見拙作二篇（同註8）。

<sup>11</sup> 詳見鄭惠美：〈書法越界—故宮博物院熟書法 vs. TFAM 生書法〉，收錄於《「國際書法文獻展—文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》，頁113-118，台中：國立台灣美術館，2001。



但或許是爲了急於建構一套新的書藝體系和論述內容，「墨潮會」慣於以某種系統化整理「現代書藝」的方式，爲「現代書藝」做出了許多細碎的拆解和片段的重組，就像在實驗室的平台上細心地一刀刀解剖著青蛙般，最終我們可能得到了理路上完整而清楚的解釋，但卻經常因此失去了中國藝術美學裡的韻味或意境，而不慎落入西方「正／反／合」的辯證邏輯圈套裡。

舉個張建富的例子，他說：「現代書藝是一種存在、非存在、存在非存在、非存在；現代書藝的要素肇始於文字、符號、圖像，更簡而言之，即是一種存在的訊息傳遞，包括訊息本身及訊息的週邊一切。訊息就是存在，存在來於非存在，而在存在與非存在之間，又有存在非存在，非存在存在，書藝是先文字訊息性的，文字訊息指是一種媒介而已，書藝家可以不斷於棄舊文字訊息，創造新文字訊息……。」<sup>12</sup>這種繞口令式和腦筋急轉彎式的邏輯，其實與達達主義(Dadaism)的「非藝術」、「非達達」、「反達達」的觀念極爲神似，他用層層解構和否定的方法，將書寫倒推回到最爲原始的訊息、意念，甚至是先意念的混沌太初，再由那個尙未建構的宇宙太虛之中，抽拉出另一個屬於「現代書藝」自己的論述和創作的體系。儘管張建富的推理程序不無道理，但終究是不慎落入西方的思考邏輯之中。

墨潮的論壇專欄中有一篇名爲「不做杜象的乾孫好」的文字，這裡我們暫擱該文的內容，光是從標題就能嗅出「墨潮會」雖然推廣和當代藝術有些接近的「現代書藝」，但卻堅決與西方藝術劃清界限的堅定立場。所有發展傳統畫科現代性的有志之士都知道，「走出『西方中心』主義的陰影」（魯虹語，《書法與當代藝術》）是過程中最需謹慎小心之處，畢竟，我們身邊的藝術論述語言、創作思維模式都已經在不知不覺間高度西化了，發展當代水墨和書藝的當下，內心必當更爲澄明地看清自我的文化位置，才有區分出文化主體性的可能。

<sup>12</sup> 同註 2，頁 2。

## 肆、結語：消解傳統與主體分化的歷史意義

就前述藝術型態言，這種前所未見的「現代書藝」型態、衝破「書法」定義的立場，對當時的書法界來說，無疑是震撼、唐突、且令人驚駭的，自是要遭到一如「認為墨潮會只是為創新而創新，根本是『褻瀆書藝』」之類保守觀點的唾罵與圍剿。但面對外界的質疑，墨潮成員們並不以為意，因為他們認為在歷史上有「很多藝術流派出現時，常是大家謾罵、詆毀、攻擊的對象。」<sup>13</sup>「墨潮會」的貢獻或許不在建立了什麼新的價值體系，而是因消解了傳統在當代社會的必然地位之後，加入了文藝大眾化與大眾文化的通俗性格，將書法藝術的擷取來源移轉至生活經驗的直接投射，那無疑是一種時代性審美轉移的結果。

審美轉移的相對意義，在於原有的主體分化了，主體的分化自然也肇致傳統的弱化；當書法或水墨都因時代遽變而加入許多外來因素時，原有的傳統價值體系無形中也因而遭到崩解，傳統因而受到威脅、「危機」應運而生。「墨潮會」提出的「現代書藝」型態雖是五花八門、琳琅滿目，看似是西方當代藝術史的「台灣書藝版」；然而若能仔細推敲曾出現過的藝術圖像或論述架構，必然能得到某種藝術發展史的道理和令人感同身受的生活狀態。換句話說，倘使能就圖像學(Iconology)所給予的啟發，全面研究藝術圖像的象徵本質、主體脈絡(context)和影響藝術的某些外在因素的話，必然能對該藝術文本有更進一步的認知，這是現代德國藝術史學大師波諾夫斯基(Erwin Panofsky, 1892-1968)的名作《圖像誌與圖像學》(Iconography and Iconology, 1939)所給予我們的啟示。「墨潮會」所提出的怪異創作，無論是架上的或當代的，倘若只是進行對其形式、空間、尺寸、質地、色彩、筆墨等外在形下因素做純粹的形式主義分析，不但無助於理解墨潮所形塑的文化深層狀態，甚至最終還將誤解「墨潮會」只是一群跳樑小丑、烏合之眾而已，那便要可惜了「墨潮會」為台灣美術所創造出的這段專屬於書法領域的輝煌

---

<sup>13</sup> 同註 4。

樂章。

「墨潮會」當年披荆斬棘所開引出的「現代書藝」道路，在卅年後成爲台灣書法發展的主流之一，相信他們心裡應該感到欣慰，至少走過的那段路並沒有白費，只不過陪伴他們年輕歲月的，除了身邊的墨潮戰友之外，大概就是「孤獨」二字，而這就是成爲先知的必經途徑；人不輕狂枉少年，墨潮成員們絕不枉年輕歲月的那段累積。由於時代與年齡的落差，筆者未能趕上「墨潮會」風起雲湧的奔騰年代，卻也幸而後來因研究之故而結識了多位「墨潮會」的前輩，也向他們請益了許多「當年勇」的軼事。

然而就在一次研討會的機會論述到「墨潮會」時<sup>14</sup>，筆者於文中不經意地提到：「『墨潮會』是近廿年來在台灣變革傳統書法議題上最爲專注卻也最生不逢時的團體；『墨潮會』的成員們他們創作、論述、展覽的輪番上陣，打的雖是群體組織戰，其前衛的創作姿態卻未能受到重視，激進的表現（如複媒裝置）在當時要與書法扯上關係是不容於世的，致使『墨潮會』淪爲一個被異眼看待的特立獨行團體，就這樣，他們淒清地走過了屬於他們的時代。」<sup>15</sup>由於筆者當時的立場完全站在「墨潮會」一方，因對於他們拋頭顱、灑熱血的「先烈」之姿頗有感慨，而寫下了「他們淒清地走過了屬於他們的時代」一語，不料，卻沒來由地當場引發於現場聆聽的某位「墨潮會」成員的辯駁與指責。這個插曲或許源自於那位前輩的誤讀，卻也顯示了「墨潮會」成員們的某種義氣風發的強勢。

典型在夙昔，墨潮諸君以集體創作的模式來創造作品，他們的作品在書法的內在基礎上融合了表演、地景、影像等元素，非但凍結了書法在當代的意義，也

<sup>14</sup> 該次活動爲 2004 年盛暑 8 月，由行政院陸委會和國立歷史博物館共同主辦、假史博館遵彭廳舉行的「兩岸當代藝術學術研討會」。

<sup>15</sup> 詳見拙文：〈觸探走向前衛與觀念的台灣當代書寫藝術〉，收錄於《兩岸當代藝術學術研討會論文集》，台北：國立歷史博物館，2004.8。

顛覆了書法藝術的傳統定義，就歷史長河的狀態言之，「墨潮會」是功不可沒、甚值一書的。

## 參考文獻

### 1. 專書、專輯圖錄：

- 何東、王慧智[主編]：《中國畫評審標準談》，天津：天津人民美術，2004。
- 李思賢：《台灣當代美術大系[議題篇]：觀念·辯證》，台北：行政院文建會，2003。
- 李思賢：《台灣當代書藝發展觀察—現代書法跨領域研究與評述》，台中：大象藝術空間館，2008。
- 李思賢：《當代書法的新面向—與現代漢字書法之對談》研究案期末論文，台中：國立台灣美術館，2000。
- 周憲：《文化表徵與文化研究》，北京：北京大學，2007。
- 周憲[主編]：《文化現代性與美學問題》，北京：中國人民大學，2005。
- 姜一涵：《書道美學隨緣談》（全二冊），台北：蕙風堂，2001。
- 洛齊[編]：《書法與當代藝術—世紀末的最後碰撞》，杭州：中國美術學院，2001。
- 施淑萍[編]：《「國際書法文獻展—文字與書寫」學術研討會論文專輯暨會議記錄》，台中：國立台灣美術館，2001。
- 徐永進：《發現書法真相》，台北：蕙風堂，1997。
- 徐永進：《解放書法》，台北：大度山文化事業出版，2007。
- 徐復觀：《中國藝術精神》，台北：學生書局，1981。
- 陳方既[著]、田耕之[編]：《書法美學問題》，北京：中國社會出版社，2006。
- 陳振濂[主編]：《書法學（上）》，台北：建宏出版社，1994。
- 張建富等著：《現代書藝》，台北：墨潮會、蕙風堂，1994。
- 熊秉明：《中國書法理論體系》，台北：雄獅美術，1999。
- 墨潮會：《墨潮一字書》，台北：蕙風堂，2001。
- 劉墨：《書法與其他藝術》，瀋陽：遼寧美術出版社，2002。
- 劉宗超：《中國書法現代創變理路之反思》，南昌：江西美術出版社，2008。
- 盧輔聖：《書法生態論》，上海：上海書畫出版社，2003。

《2001年書法論文選集》，台北：蕙風堂，2001。

《2004台灣書法論集》，台北：里仁書局，2005。

《「2006當代書藝新展望」學術研討會論文集》，台北：中華民國書法教育學會，2006。

## 2. 期刊論文、報載文：

陳維德（2000）：〈從晚明的狂怪書風看書藝的發展〉，《「跨世紀書藝發展」國際學術研討會論文集》，台北：中華書道學會。

張建富（1997）：〈由日、韓書壇現況談兩岸現代書法的出路〉，《台灣美術》第三卷第四期，台中：台灣省立美術館，1997.12。

張瓊方（1996）：〈游蛇走龍，意在筆先——中國書法〉，《台灣光華雜誌》(*Taiwan Panorama*) 1996年7月號，台北：行政院新聞局。

曾肅良（2007）：〈零散、崩解、多元與模糊——論書法藝術在後現代社會主體性的質變與堅持〉，《藝文薈粹》雜誌第二期，台北：臺灣水墨畫會、中國美術協會、中華民國畫學會、工筆畫學會、八閩畫會、國際美術協會、元墨畫會、中國廿一世紀現代水墨畫會（共刊），2007.7。

鄭惠美（1994）：〈從傳統書法的變革談本土現代書藝〉，《現代美術》第54期，台北：台北市立美術館，1994.6。

廖慶華（2006）：〈從傳統書藝到台灣墨潮會〉，《高苑學報》第十三卷，高雄：高苑科技大學，2006。

廖慶華（2007）：〈傳統、現代與後現代書藝創作〉，《哲學與文化》393期（34卷2期），pp.97-111，台北：哲學與文化月刊社，2007.2。

附圖



(圖 01) 陳明貴〈懷張良〉



(圖 02) 楊子雲〈我是隻小小鳥〉



(圖 03) 廖燦成〈飛越〉



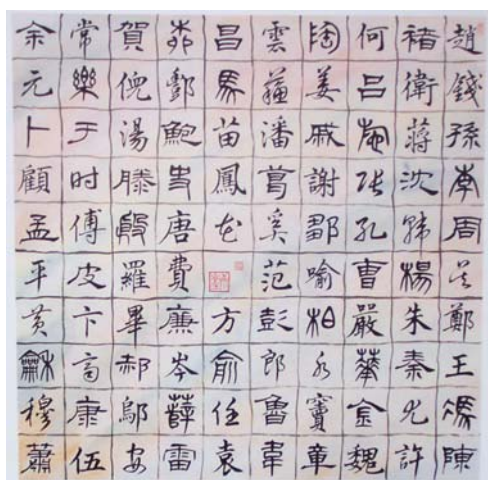
(圖 04) 蔡明讚〈舞羊〉



(圖 05) 徐永進〈台灣幹文化〉



(圖 06) 連德森〈交通黑暗期〉



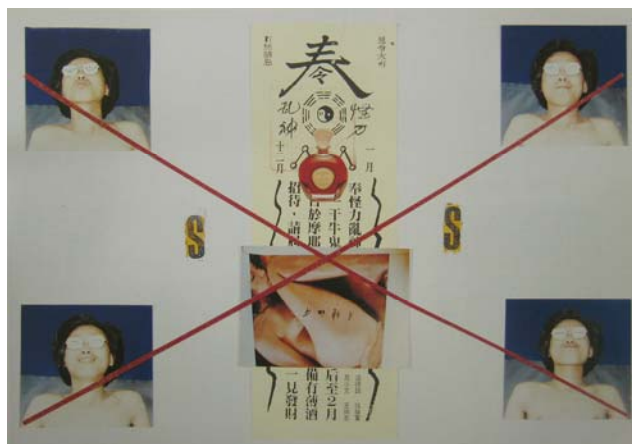
(圖 07) 連德森〈公寓〉



(圖 08) 墨潮會〈我們都是喝傳統書法奶水長大的〉行動藝術(1993.8.8)國父紀念館



(圖 11) 鄭惠美〈擁抱台灣生命力〉



(圖 09) 張建富〈肉體證據〉



(圖 10) 鄭惠美〈賣點〉