

當代水墨創作中的外顯語符與創探意圖

External Signs and Creative Intention in Contemporary Creative Ink Painting

孫翼華

Sun Yi-Hua

國立台灣藝術大學書畫藝術學系兼任助理教授

前言

藝術創作者之所以能夠創造出新的藝術語彙，主要是其能更清晰地喚起隱於自身傳統主體文化中，因在地生活而創造出自我語彙的嘗試；抑或是能掌握身處於新的外環境，因當下感知而涵泳出另一深層的表現，二者皆屬於藝術創作的語符意涵。它們透過外顯式或指涉性的手段，企圖彰顯出創作者意欲表現的作品涵義。生活在全球化時代，鋪天蓋地的訊息資訊，滲透著社會生活的每個角落，影響著人們的思考和行為方式。開放自主的思維，反應於藝術活動上可說是藝術各式形態的多元並陳、藝術觀念的流動變異以及藝術表現的多軌並行。環圍在此各類品項符號及數位普及化的當代社會中，現今的語符意涵已非固定不變的既有象徵，而是具有更大的可能性，原意將不斷延展，另造新意，同時突顯文本與圖像間的延異性。

台灣美術在殖民與移民的發展進程中，歷經多次的本土辯證，而各個階段的藝術家也呈顯了外來多元文化的豐富影響。東方藝術中最具獨特風格的水墨創作，也在嘗試創新、傳承精髓與現代生活節奏快速變遷的場域中，試圖再造水墨創作的審美經驗並建構水墨藝術多元的閱覽方式，進一步繁衍成爲當代藝術的重要角色之一。

【關鍵字】 當代水墨、指涉意涵、語符、越界

一、再現・多元符碼

自柏拉圖和亞里斯多德以來，人們就不斷地通過圖像去圖解理性與經驗、知覺與記憶的關係，但都是建立在對書寫已知公認意義的某種信賴上的。¹然現今的我們身處於一個歸屬後現代語境的全球化場域。愛德華·索雅(Edward Soja)就曾在其〈第三空間〉的專文中，鼓勵人們用不同的方式思考空間，不用拋棄原來熟悉的思考空間和思考性的方式，而是用新的角度質疑它們，以便開啓和擴張已經建立的空間想像的範圍，以及批判的敏感度。第三空間(Third space)是個刻意要保持臨時性和彈性的術語，企圖掌握實際上是不斷移轉變動的觀念、事件、表象和意義的氛圍。²霍米·巴巴(Homi K. Bhabha)所提出的第三種空間(Third space)是：

所有文化形式都持續處於混種的過程，混種的重要性不在於可以追溯到兩個原始時刻，然後從中生第三個。對我而言，混種(Hybridity)就是第三種空間，它讓其他位置得以出現。文化混種的過程產生了一些不同的東西，一些新穎而無法辨認的東西，一種協商意義和再現的新區域。³

霍米·巴巴另外也在《*The Location of Culture*》文中，適度延續了後結構主義—如傑克斯·德希達(Jacques Derrida)所提出的差異與延異(difference)對圖像解構的再延展來詮釋當下文化雜化的現象：

文化邊緣所碰觸的「新」元素並非是過去或現在的元素。究其「新」的意義而言，這種新元素是文化轉譯的背離，因為它並非以社會因素或美學源起作為其召喚(recall)歷史的原因；而是藉更新歷史、重新塑造其持續的中介空間(Space in between)而改變阻撓「現在」的效能。過去的現在(past-present)成為必要，而非對現世的懷舊。

¹ 德希達(Jacques Derrida)，〈佛洛伊德與書寫舞臺〉，前引文《書寫與差異》，頁 402。

² 曾長生，〈莊喆的第三條路—從中國現代畫到現代中國畫〉，引自《現代美術學報》，台北市：台北市立美術館，2007，頁 97~98。

³ 愛德華·索雅(Edward W. Soja)，王志弘等人譯《第三空間》，臺北市：桂冠，2004，頁 189。

霍米·巴巴所提出的中介空間概念，框架這全球化後殖民狀態中文化論述的可能性；尤其對現代藝術而言，全球化藝術去歷史化及去在地化藝術的表現方式，不僅僅在「非彼即此」的文化觀中尋找當下文化論述的可能性(如：文化體用論，或本土化等)，同時也是對文化本質主義(essentialism)的一種批駁。⁵法國思想家尚·布希亞(Jean Baudrillard, 1929–2007)也為當代社會的流變和全球化的消費時代之特殊發展提出一種新的理論話語，他在《象徵交往與死亡》(*Symbolic Exchange and Death*)書中提到：

如今整個系統充滿了不確定性，每一種現實都被包容到「符碼」(code)和「仿真」(simulation)的「超現實」(hyperreality)之中。而今主宰我們的是「仿真」原則而不是過時性的現實性原則。我們所賴以為生的這些形式不再有任何終極性可言，不再有意識形態，只有「擬像」(simulacra)。因此我們必須重構價值規律及其「擬像」的整個系譜，以便把捉當下系統的霸權和魅力。這是價值的一種結構性變革。

6

藝評家謝東山也針對後現代的話語方式提到：

後現代時期的知識形成方式是嵌鑲式的、同時性的、非邏輯的，一如網際網路的資訊呈現方式……連結起來可以形成無數可能的文本。如此連結而成的文本，基本上具有馬賽克(mosaic)拼湊的外觀，因此也可說是嵌鑲式的文本。由於其組成是拼湊式的(pastiche)，後現代文本一開始便不須符合因果關係的邏輯，而只要符合文本結構的需要。……它們的構圖方式是嵌鑲式的、同時性的，而且也經常是非邏

⁴ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, (New York: Routledge, 1994), p.7.

⁵ 林宏璋，前引文《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》，頁15。

⁶ Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, (London: Sage, 1993), p.2.

輯的圖示。⁷

傑克斯·德希達說：「任何『符號替代者』(sign substitution)都可以作成不同的可能詮釋。因此，此一『結構』就沒有了中心點的依據」。⁸企圖以當代的手法，形塑一種弔詭的影像情緒，讓我們透過畫面，有股幻想、異象所延伸豐富想像的影像經驗。密蘇里大學教授費京(Susan L .Feagin)也曾說過，繪畫乃是「真實的隱喻」(Real Metaphors)，它創造出各種假設的空間(Subjective Spaces)。它不教導人們知識，但卻挑起與人們欲求有關的各種思考活動。因此，我們穿過繪畫，在這個「假設的空間」裡迴想。在陸蓉之所策展「複數元的視野：台灣當代美術 1988—1999」的理念架構下，南方朔在其專文中就提至，當下「彷彿是個隱喻的符號森林，當我們穿過，並嘗試像拼圖般揣摩它所承載的訊息，或許不難感知到它那樣的主觀裡，散發著燥切、憂鬱、戲謔、自賞等況味。而那正是此刻台灣的某種縮影。它具有文化全球化的某些特徵，但也有著台灣獨特的時空氣息。」⁹我們可以發現後現代的藝術觀點已由昔日的「鉅型論述」(Grand Narratives)轉移，而大眾文化的擴散，又瓦解了「高一低」藝術的差異，而經由後現代主義中藝術本身對自我的解構，在諸如呈現主題、表現方法及材質等方面，也都日益趨於多重且複雜化，整個藝術創作的自由度遂大幅提升。個人辨識度的重要性，已成為一種創作及創作論述的核心。¹⁰雖然在每個文化場域中都會擁有各自不同的內在符號組構邏輯，但在這樣的情況下，很弔詭地，採取擁抱、欽點姿態的創作者往往遠比採取抗拒、對峙姿態的創作者，更能精準獲致一個輪廓清晰的當下在地文化形貌。藝術家們努力沈浸在其所處文化氛圍的舉措，依然可能是種具備高度自覺性的智識化策略。¹¹「虛擬與真實」及「再現多元符碼」的創作表現無疑是處在當代的藝術創作者所應正面面對的課題，當代水墨同時也不可避免地將重新組織建構出屬於當代在地複合性的審美價值。

⁷ 謝東山，〈當代水墨傳奇—李振明的花、鳥、蟲、魚〉，引自《李振明作品集Ⅲ》，台中市：李振明，2006，頁7。

⁸ 南方朔，〈穿過一座憂鬱的符碼森林〉，引自《複數元的視野：台灣當代美術 1988—1999》，高雄市：山藝術文教基金會，1999，頁19。

⁹ 南方朔，〈穿過一座憂鬱的符碼森林〉，前引文《複數元的視野：台灣當代美術 1988—1999》，頁18。

¹⁰ 南方朔，〈穿過一座憂鬱的符碼森林〉，前引文《複數元的視野：台灣當代美術 1988—1999》，頁19。

¹¹ 王聖閔，一個更為滿盈與匱乏的生活世界：或從「新世代藝術家」的詮釋問題談起（三），引自 [http://news.deoa.org.tw/Index_Show.asp?Post_ID=270&Forum_Id=6\(2008.6.10\)](http://news.deoa.org.tw/Index_Show.asp?Post_ID=270&Forum_Id=6(2008.6.10))

二、獨特・外顯語符

台灣的島嶼文化在現代西方多元思潮與觀念的衝擊及媒體的多元開放，各式訊息快速交流，大環境的滋養、醞釀、發酵的同時，導致傳統價值觀崩解、裂變，引領台灣進入一個所謂甚麼都可以(Anything Be)的新時代，百無禁忌，唯一的不變就是「變」，人類底層的慾望也隨之合理化、檯面化，赤裸裸地搬挪至創作場域中。這種政治及社會的變化，也就是當代所謂的「自戀文化」(Culture of Narcissism)。一切還原到以「自我」為原點的表現。古典的合理性，具有昇華性的倫理規範等，都無法再被信守，一切遂都如遇到震波般化為碎片，並在這樣的過程中，人們將一切轉變為最後的個體，而人們凸顯自己的一切作為則有如世紀末的饗宴與展演。葉慈(W.B.Yeats)所謂的「中道難守」(The center cannot hold)即一語命中地說出了這些現象的文化況味。¹²

現今社會，我們可以發現「幸福感」、「時尚美學」、「寵愛自己」、「樂活個人」、「職場達人」、「很有 fu (feel)」……這些個人感知性的語彙及如「火星文」、「非字天書」如：囧、「Kuso」(惡搞)……等流行文化符碼的變成一種當下集體性的想望與嚮往，此種「個人主義的集體化」現象，是值得我們關注的課題，另一方卻也勾勒出屬於「i (individuality 獨一無二)」追求個性化新時代的來臨，時尚潮流已成為我們某種集體意識的認同，這是無法否認的趨勢。這也正是普林斯頓大學教授魏斯特(Cornel West)所謂的「踽踽獨行的選擇」(Go-it-alone option)。藝術不必然要求在既定的符碼系統下求取溝通，而毋寧更像是個人的、私密的另一種朝聖之旅。¹³後結構主義(Post-Structuralism)者德希達在《書寫與差異》(*Writing and Difference*)一書中也明確指出，語言顯義系統是完全靠語音和字形之間的差異而產生意義。但一個意符所表示的意義並非永遠與特定的「意指」連接在一起，就像一個字代表一個東西那樣直接了當。故德希達提出了「主體的去中心化」(the decentering of the subject)的論述，「中心不能被想成是一現存的形式，因為中心沒有天生的地點」，「中心」的功能可讓無限制的符號替代者(sign-substitution)進入結構中運作。因為「結構」中沒有中

¹² 南方朔，〈穿過一座憂鬱的符碼森林〉，前引文《複數元的視野：台灣當代美術 1988—1999》，頁 18。

¹³ 南方朔，〈穿過一座憂鬱的符碼森林〉，前引文《複數元的視野：台灣當代美術 1988—1999》，頁 19。

心或原點，所以任何的詮釋都成為可能。¹⁴後結構主義所追求意符的無限扮演 (play)，即所謂「符號自由遊戲」的觀念及其表現特質，可以說是書寫藝術的當代性所借用的表現方式之一。

這個時代我們也可以發現兩性關係、家庭組構……等型態似乎踏上新里程碑——晚婚、不婚、高離婚率、各式面貌的單身現象……各類形式充分反應在「i」時代裡，每個人更渴望追求個體價值、不同領域之存有意義，各式存有的多樣關係必須面對新時代的挑戰而將有所調整。他或她抑或是他們及她們皆以一種全新的視覺形象表達著新一代人的所思、所想，他們多樣而複雜的心靈世界，或困惑、感傷、無奈；或純淨、優美、溫和；或時尚、前衛、反叛；或根本無理想、無憂愁，或只知追求瞬間的快感與個性的張揚。可以說充斥著所謂“酷兒”¹⁵之思辨以及對“性別”的消解。對他們來說，藝術創作無所約束，似乎“遊戲”的方式更是一種新穎的藝術態度及生活姿勢，或許這正是他們所建構的新的價值觀。這與傅科所追求的不確定的生存美學不謀而合。傅科曾說：

我不認為準確地瞭解我是非常必要的。生活和創作的最有趣的地方，就在於它們可以使你變成為不同於當初的你。……遊戲之所以值得，是因為人們並不知道它將如何結束。¹⁶

延續以上的論述，如此多元且開放的價值觀及生存態度，正是造就個人化鮮明風格的搖籃。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反而彰顯個性化的現象。¹⁷高名潞於中國當代在 21 世紀的嬗變中亦提及：「出於對 1980 年代及之前的集體主義、全體意識的逆反，1990 年代以來中國的另一個流

¹⁴ 謝東山，《藝術批評學》，臺北市：藝術家，2006，頁 119~120。

¹⁵ 酷兒理論(Queer Theory)是 90 年代在法國哲學家德希達、傅科那裏得到理論支撐，進一步由多種學科理論綜合的性理論思潮，是對社會性別與性慾之間，男性和女性二分結構提出挑戰。這是一個具有強烈顛覆性的理論，它重新界定「性別」、「家庭」、「性」、「正常」……等關係或身分，徹底改造人們思考問題的方式，成為擺脫一切傳統觀念的武器和力量。

¹⁶ Foucault, 1994: IV, p.777.

¹⁷ 莊連東，〈邊緣的主流—新世紀(2000 年以後)台灣水墨畫的疏離意識〉，引自《嘉義大學美術系視覺藝術論壇第三期》，嘉義：嘉義大學美術系，2008，頁 14。

行批評話語是極端的強調藝術家私人生活經驗。」¹⁸他並引用安東尼·吉斯登(Anthony Giddon)所述：「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。」¹⁹水墨創作兼論述者莊連東也為文發表台灣水墨畫的疏離意識，認為自二十一世紀以降，強調兩者或他者所形塑出更具個人化即所謂「私密性」的張力，即便是屬於失落的情緒。此種極端個人主義與極端自溺的創作者現象，似乎在二十一世紀的當下更是顯著。²⁰

以下藉由藝術家個人創作的部份軌跡來做例證，並引為當代水墨畫中的個人語符及其創作表現的初探，我們可以觀察到活躍於台灣當代藝壇的創作者—黃志陽，他運用「裝置藝術」的策略，如：〈肖孝形產房〉(圖1)，透過形象母題或形象原型的無盡重複、無盡複製，其筆下一些原本看似單薄、無機，且稍帶裝飾性的造形，經過複雜的組構之後，竟發生所謂突變或變種的過程，最後，搖身成為半人半蟲的畸形生物，²¹在場域中與觀者無限地對話。而于彭畫中的世界彷彿充滿了戲劇性的反諷，同時帶著某種程度的自傳性或自我意淫式的浪漫遐思，甚至不乏許多暗示性色慾情挑的自慰式情節。他筆下的作品(圖2)，庭園中的山水雖然帶著一定程度的真實性，但其敘事的特質，卻融入了高度的虛構性。他所「再現」的，並不是讓人忘情的自然山水，而是他自己或台灣當代城市文化中，中產階級特有的某些附庸風雅與矯情懷古的品味與癖好。²²袁旃則以間接的經驗，作一種景物的再造，如：〈仙境長春〉(圖3)，她摒棄寫生所具有的臨場感，以瑣碎細膩繁複的表現方式，創作出一種更為綿密、緊湊，且更具空間層次的奇異美感。裝飾性的陰柔氣質，源於對東方縵絲工藝畫面感覺的闡揚，畫面中極具天真爛漫及富有童趣的氛圍，空間構成與萬物生長的邏輯完全出自豐富想像力的編織與變造，似在召喚非人間化之幾何圖形的心靈風景。年輕一代的華建強以彩墨、膠彩於棉布上結合卡漫式的人物造型的作品，如：〈失戀陣線聯盟〉

¹⁸ 高名潞，《另類方法 另類現代》，上海：上海書畫，2005，頁27。

¹⁹ 安東尼·吉斯登(Anthony Giddon)，《現代性與自我的身分：現代晚期的自我與社會》，史丹佛大學出版社，1991，頁1。

²⁰ 莊連東，前引文〈邊緣的主流—新世紀(2000年以後)台灣水墨畫的疏離意識〉，頁14~15。

²¹ 王嘉驥，〈傳統的邊緣：拓展當代水墨藝術的視界〉，引自《藝術家雜誌》281期，台北：藝術家，1998，頁477。

²² 王嘉驥，〈傳統的邊緣：拓展當代水墨藝術的視界〉，前引文，頁475。

(圖 4)，可謂開創出膠彩畫的新世代的時尚風格。



圖 1：黃志陽〈肖孝形產房〉A 1992
水墨裝置 240x59cmx24



圖 3：袁旻〈仙境長春〉1996
彩墨紙本 182 x 95 cm

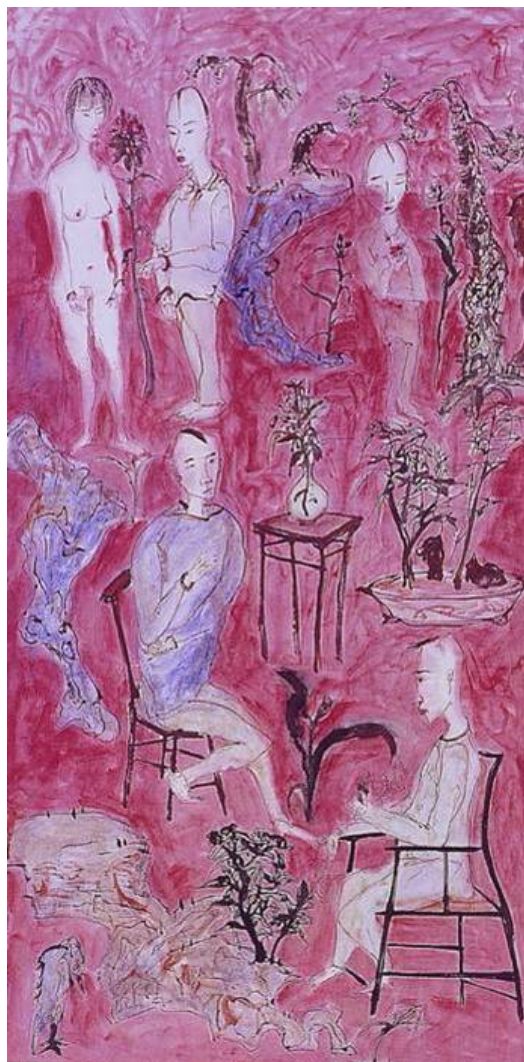


圖 2：于彭〈無題〉2007
彩墨紙本 135x66 cm

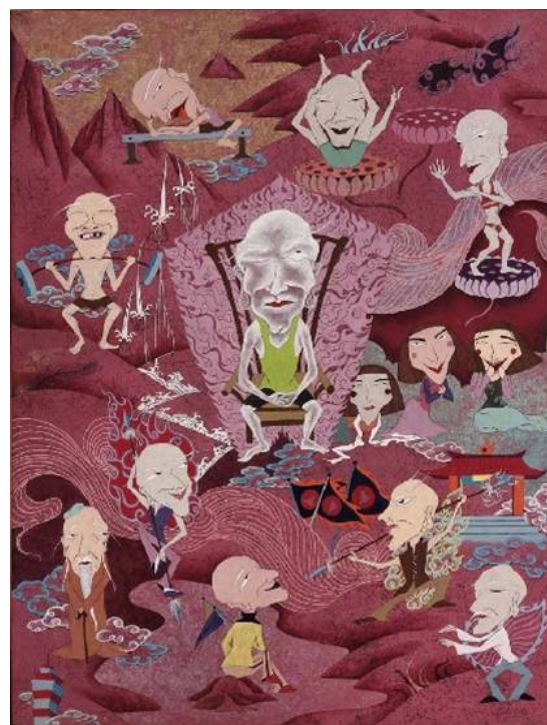


圖 4：華建強〈失戀陣線聯盟〉2003
膠彩、墨、棉布 146x112 cm

當代水墨畫中的個人語符及其創作表現，一以貫之即畫作中具有強烈的「個人風格」，風格本身具有複雜而細膩的結構，並有不同的表現方式和顯現層次。不僅不同的人，有不同的風格，即使同一個人，在其不同時期和不同狀態，其個人風格的表現也千差萬別。傅科使用「風格」(style)這個概念，是爲了強調人的實際生存展現過程中的藝術性、語言性、可能性、曲折性、層次性、區別性、變動性、潛在性、皺褶性、象徵性及其審美價值。其最大特徵，就是它以不可取代的具體性、個別性和唯一性，呈現審美的無限性和超越性。²³

三、越界·創探意圖

當代藝術延續現代藝術、後現代藝術的脈絡，自 80 年代以來，已不再侷限於僅以西方藝術爲主流的藝術價值及發展形式，朝向跨界、越界、跨領域的發展方向。多軌並行的藝術觀念、媒介、手法等，也已漸次擴展至社會生活的各個領域，同時與其他人文、自然學科抑或是數位科技相互對話及流動，發展出泛文化領域的新藝術史觀。當下的藝術風格、技術、形式、觀念等方面都出現了所謂「文化雜化」的現象，藝術思潮的傳遞方式及其展演的觀念、形式與技術等方面都愈加趨向自由化與不確定性，媒材的使用類型亦顯多元，而媒材的多元化，相對地促進藝術面相的多樣化。思考當代藝術中使用各式各樣的媒材，以及企圖打破美學的限制指涉社會、文化、性別、政治等跨文本的意義。意即藝術實踐非侷限於一個固定表現規訓，而以多元媒材的交互主體(*intertextuality*)狀態呈現²⁴，其中必然產生所謂複合性的審美價值。這樣的觀念對於向來只視紙材或絹本爲表現媒介的中國水墨畫，應該具有某種意義上的激盪與啓發。現代多元意識逐漸與當代水墨畫取得觀念上的同步，而朝向多元開放的方向也漸次成爲當代水墨畫發展的主軸。

傅科(Michel Foucault, 1926—1984)作爲後結構主義和後現代主義的主要代表人物，他在逾越和顛覆傳統中創造生存美，在逾越中探索生存和創造的各種可能。²⁵亦可對應到跨領域、跨媒材的創作思維。傅科的一生是在創造和叛逆的雙重遊戲中度

²³ 高宣揚，〈生存美學的典範意義〉，引自《傅科的生存美學》，臺北市：五南，2004，頁 397~399。

²⁴ 林宏璋，前引文《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》，頁 44。

²⁵ 高宣揚，〈以遊戲態度進行叛逆與創造〉，引自《傅科的生存美學》，臺北市：五南圖書，2004，頁 23。

過的：只有叛逆，才能有所創造；只有創新，才能徹底叛逆。對傅科來說，實現審美生存，主要有三種途徑：(一) 透過實際生活的冒險；特別是透過自身的肉體，對死亡和不可能事物進行實際的和直接的體驗。(二) 透過語言和文字的逾越，深入由符號所構成的虛幻王國，探查和遊蕩於夢與罪開拓的非現實世界。(三) 透過思想的創造性活動，突破禁忌的界線。正因為這樣，傅科所渴望的，是在「過度」(exces) 和極限(extreme)、乃至於死亡(mort)的邊沿，創造審美生存的可能性。生命的本質，就在於它時時刻刻面臨和開創可能性，在同「過度」(exces)、極限(extreme)、「冒險」和逾越(transgression)相遭遇的變幻莫測的環境中，一再地在自身所引燃的審美光焰中浴火重生。²⁶

在藝術創作中的越界、跨界、跨領域，甚或異質雜揉的嘗試，可以從解構中建構不同的藝術型態，並由衝突中發展新的美感經驗進而達到跨媒材與跨領域的調和。王嘉驥也曾以「喃喃自語」來形容新世代的年輕藝術家，一種屬於隱晦幽微的藝術呈現面相。「喃喃自語」其實是以一種文化混血(hybridity)的迂迴方式來回應藝術在地化的命題；與其經由「主體與他者之對峙」(例如東方 v.s. 西方)的態勢來構築文化主體性，「喃喃自語」徹底淡化了純粹性在文化起源之探尋過程中的意義，並以一種動態的、異相且多軌的脈絡沿展方式來對抗文化本質論的狹隘。當代奇觀化社會所具有的傳訊優勢，使得許多由外來的文化符碼集成(constellations)交互激撞、並置、衍生的(次)文化場域，能成爲一種可資利用共通語言底景。年輕世代的藝術家毫不避諱作品中來自任何文化的渲染與影響。大方且用力地談論著自己，舉凡藝術家自己的特殊語境，自己的焦慮，自己的癖好及耽溺等等。簡而言之，「喃喃自語」的年輕世代往往優先承認自己是個徹底的「文化雜食主義者」。²⁷

傅科從生存美學的高度，益加肯定多元嘗試並賦予真理遊戲以新的意義。傅科曾說：

思想無非就是進行真與假的遊戲活動；思想創造，原本是和生活一樣，

²⁶ 高宣揚，〈以遊戲態度進行叛逆與創造〉，引自《傅科的生存美學》，頁 24。

²⁷ 王聖閔，〈一個更爲滿盈與匱乏的生活世界：或從「新世代藝術家」的詮釋問題談起(三)〉，引自中華民國帝門藝術基金 [http://news.deoa.org.tw/Index_Show.asp?Post_ID=269&Forum_Id=6\(2007.09.12\)](http://news.deoa.org.tw/Index_Show.asp?Post_ID=269&Forum_Id=6(2007.09.12))

通過各種各樣的可能性，尋求最完美和最奇妙的遊戲形式。²⁸

他欣賞的是重複中的創新和往返中的曲折。傅科說過，他寧願曲折，也不要直線；寧願重複，也不要停滯不變。在他為作家莊·迪柏朵(Jean Thibaudau, 1921—)所寫的評論中說：他所要的，是無止盡地尋求「不在的現在」或「丟失了的現在」。現有的現在是不足為奇的，也是不值得迷戀；最珍貴的，乃是現在中所缺乏的那些東西。²⁹跨領域藝術的美學姿態彰顯藝術在現代化過程中專業性的問題：一個類別的規訓是屬於一個文化場域的「過剩權力」(excessive power)，如此的概念在藝術作為一種知識累積之面向。因此，這是一種雙重主體性的過程，透過規訓的解構，實現一種在認知上的改變(對藝術的重新定義)；另一方面在於新類型的場域中原本藝術主體的擴張。³⁰

回歸到水墨創作並省思台灣水墨發展的下一步，是否應思考如何在當代美學的內涵上提出一個足以和傳統文人畫等量齊觀的深度並且與台灣當代情境相呼應的繪畫語彙，不僅在技法的創新，還要提出與時代共感共知的內涵，建構一套屬於當代水墨的審美價值及面向。而水墨畫創作自 2000 年代以來標舉的個性風潮，顯然是超越傳統文士的圈圍範疇，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提出新的價值認知。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。同時因當代科學技術發達，網路訊息傳輸無遠弗界，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，提供了充分的輔助條件。於是，刻意逆反傳統文人繪畫美感標準，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多元的視覺效果或藉各類複合媒材以營造水墨新趣味的作品。³¹以下就越界中再造新水墨的創探意圖提出部分的觀察及初探。

²⁸ Foucault, Michel. 1994. : IV, p.579~580.。

²⁹ 高宣揚，〈以遊戲態度進行叛逆與創造〉，前引文《傅科的生存美學》，頁 41。

³⁰ 林宏璋，前引文《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》，頁 51。

³¹ 莊連東，前引文〈邊緣的主流—新世紀(2000 年以後)台灣水墨畫的疏離意識〉，頁 14。

(一)、複合媒材的新水墨創探

南部的黑畫創作者洪根深對於在形式抑或是媒材方面類屬異質多元的嘗試始終堅持，我們可以發現其作品中滲染的墨韻不再是畫面絕對的需要，畫幅雖然越來越沈黑，但也非為墨染而來。線條依舊，已不再是書法性的筆墨可以涵蓋，更為狂亂肆放的拖迤，也不一定是毛筆所為。壓克力顏料等綜合媒材的應用，已大量出現在畫面之中。創作強調「心墨無法」，將圖騰符號解構重組與多元質素融為一體。正如洪根深所言：「作品〈墨境〉(圖 5)正藉著各媒材的結構、形式，表達此期間個人視網膜剝落的目疾，在心境、情緒的起伏變化，錯落複雜之外，總有明心見性之時，不僅是個人的處事反省，也是對當下水墨畫創作抱著反思的態度，水墨畫應該是起風的時候。」³²。而從莊連東的作品(圖 6)中也可以發現，因其勇於試驗新的媒材技法，於軟性紙材上大膽刷壓打底劑(GESSO)來增強質感，表現能量益加充沛厚實。在面對後現代藝術思潮蓬勃發展，多元並置的時代，傳統與現代的承傳開擊、東方與西方的交融疊合，所有衝擊的焦點，歷經碰觸衝撞所擴散出來的新的藝術符號，是各種結合現代思潮與觀照的圖像，其中，牽涉到的是取捨多寡的問題—體察現代精神中涵融傳統的堅持是一種取捨，發揚東方哲思下擷取西方的長處也是另一種取捨。³³年輕一代的許維穎則試圖以鋁箔紙、銀箔及蟬翼宣作為基底紙材結合水墨工筆與水干膠彩，成功地表現出作者欲意呈顯並表達出如冷冷金屬般的無溫度畫風，我們可以從作品〈Silver Dress〉(圖 7)中窺見此種以東方媒材藝術結合工業科技性格的鋁箔手法，直率而細緻，獨具殊性的個人化風格之展現。而陳雅倫的作品〈雙響炮〉(圖 11)則高度介入了日本的超扁平及卡漫風、普普風等次文化的鋪陳，其與許君瑋在獸形人系列作品，如：〈長頸傑夫忙碌碌〉(圖 8)透過異質圖像語彙的對話，兩人皆透過電腦影像合成來定稿，同時複貼以多元各式紙材於畫布或木板作為媒介的創作方式，相對反映出當代年輕族群在大量科技訊息及聲光媒體下的成長樣貌。林洪錢的作品〈是非〉(圖 9)中以孔雀、斑馬、荷花、乩童、冥紙……等調性迥異的複合性圖像去衝撞、崩解、沉澱、凝視後貼切地反映出台灣的社會現象，形式上則大量運用了拼貼並置，以及多元媒材的共構相混，確實逸出了古典中國畫中筆、墨、紙、絹等傳統媒材的範疇，漸次走向複合媒材的水墨創探。

³² 洪根深，〈心墨無法〉，《2003 美術高雄--心墨無法》，高雄：高雄市立美術館，2004，頁 60。

³³ 程代勒，〈從傳統中出新一讀莊連東的繪畫語言〉，引自

[http://tw.myblog.yahoo.com/jw!TE5_G6meER6u6P3_J6KXNQ--/article?mid=5&l=f&fid=6\(2008.07.04\)](http://tw.myblog.yahoo.com/jw!TE5_G6meER6u6P3_J6KXNQ--/article?mid=5&l=f&fid=6(2008.07.04))



圖 5：洪根深〈墨境〉2003 水墨、壓克力、拼貼、板條 163x574cm



圖 6：莊連東
〈閱讀海港夕照〉2001
水墨、壓克力、打底
劑、紙材 120x60cm



圖 7：許維穎
〈Silver Dress〉2006
水墨、水干、蟬翼宣、鋁
箔 134x65 cm



圖 8：許君璋
〈長頸傑夫忙碌碌〉2010
水墨、壓克力、各式紙材
裱貼於畫布 112x194cm

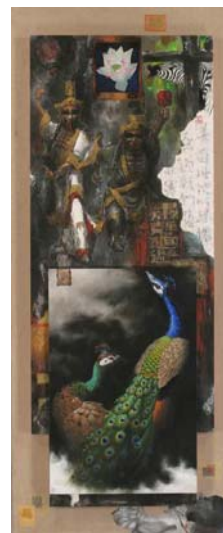


圖 9：林洪錢
〈是非〉1995
水墨重彩、絹、金
紙、紙幣、板框
244x100cm



圖 10：李明則〈泡溫泉〉2004
水墨、壓克力、紙漿、畫布 240x332 cm



圖 11：洪雅倫〈雙響炮〉2008
水墨、壓克力、木板、紙材 120x240 cm

(二)、揉合西潮的新水墨創探

1960年代「五月」、「東方」畫會成立，在戰後的台灣興起一股中西方藝術遇合後所產生的質變，強調以現代藝術的觀念及形式，嫁接並揉合中國藝術傳統中的精

華部份，另創新的藝術風貌。如：趙春翔(1910—1991)的作品(圖 12)將隸屬中國文化圖騰的符碼結合壓克力彩料，並一定程度保留下中國的傳統墨韻，而後重新拆解、組構、堆疊、滴流、潑灑……新境於是乎從古典景深中脫出，且富強烈的時代感。而陳其寬(1921—2007)的作品(圖 16)則結合西方建築圖式語彙的空間概念與東方傳統意象符號，由剖示圖與幻覺空間的運用，創造出窺視的流動性時間，開創了水墨畫另一嶄新的視覺經驗。劉國松則以「天文」與「人文」之間的組構的「太空畫」(圖 13)，打破傳統既有形式，提供「新宇宙觀」的想像與思考。黃光男則保留傳統花鳥元素，結合「框架」的形式，而「框架」的運用，如：作品〈相應〉(圖 17)中將虛實相間、計白當黑的哲理轉化客體為主體。³⁴袁金塔運用普普藝術風格諷喻當下台灣在追求物慾並將女性物化，如：作品〈迷〉(圖 15)所呈現扭曲的價值觀，以多元的創作樣態，以達批判之目的。從程代勒作品〈月明香雪竹窗寒〉(圖 14)中，我們可以閱讀出以作者以書法筆意，揉入現代意象的表現技法，呈顯出綜合人文詩意與書法抽象表現之情懷。吳恭瑞則選擇藉由圖騰藝術的探究、反省與西方現代藝術的借鏡，呈現出原始藝術的圖騰對話及濃墨重彩重結構想像力的創性表現，在作品〈原始與科技〉(圖 18)等系列作品中揭示出作者企圖以剛健的線條及墨彩的質量，對原始圖騰丟擲出一股急切的、入世的、直覺的實驗精神。



圖 12：趙春翔
〈滌盡塵俗〉1984-90 水墨、壓克力、紙本 239x127cm

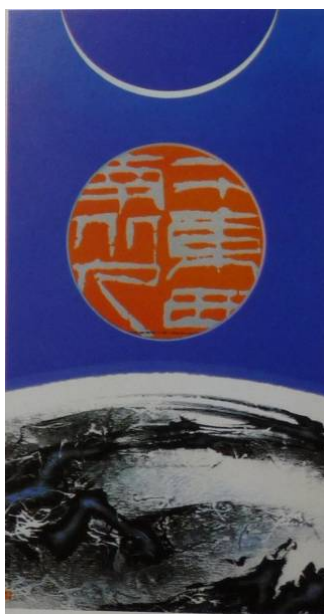


圖 13：劉國松
〈一個東西南北人〉1972 水墨
紙本、綜合媒材



圖 14：程代勒
〈月明香雪竹窗寒〉1985 水墨
紙本 230x80 cm

³⁴ 廖新田，〈得意忘象—黃光男的「新世紀東方水墨」〉，引自《得意忘象—黃光男新世紀東方水墨》，台北市：國立國父紀念館，2006，頁 39。



圖 15：袁金塔〈迷〉1995 水墨紙本、綜合媒材 84x108 cm



圖 17：黃光男〈相應〉2004
水墨紙本 69x69 cm



圖 18：吳恭瑞〈原始與科技〉2000
水墨紙本 96x89 cm

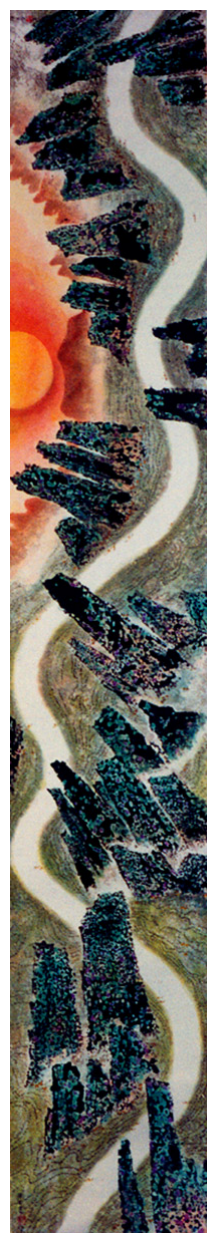


圖 16：陳其寬
〈天旋地轉〉1993
水墨紙本 183x81 cm

（三）、混搭與錯置的新水墨創探

後現代時期的知識形成方式是嵌鑲式的、同時性的、非邏輯的，一如網際網路的資訊呈現方式，連結起來可以形成無數可能的文本。它們的構圖方式是嵌鑲式的、同時性的，而且也經常是非邏輯的圖示。這種將符號、語彙片段堆聚，彼此不一定要有關聯或者合邏輯，只要符合文本的需要都可利用混搭或組構來作形式組構與異質混搭的水墨創作。此種傾向「自由化」與「不確定性」的後現代藝術思維提供當代水墨繪畫橫跨多樣文化界域的空間，應對在表現手法與意念的傳達上呈現出斷片

堆聚的情況。在現今的水墨作品中我們也可觀察到大量以意象組構並涵蓋多元媒材、各式圖像、複合技法的呈現。創作語彙以其象徵性「符號」的表現與組合，突顯出新的水墨樣貌。這些組構，無論是視覺上的關連，或是作品背後意涵的連結，亦即符號學所提出的「交相指涉」，等於是重新賦予閱讀作品的另一詮釋觀點和新視角，在意義的指涉與解讀上存在著更多元的可能與發展性。



圖 19：陳炳宏
〈潛意識的渴望〉2001
水墨紙本 108x204 cm



圖 20：陳建發
〈生命組曲五〉1997
水墨紙本 140x76 cm



圖 23：陳坤德
〈延異 I〉2001
水墨紙本 180x45 cm



圖 24：王慶鐘
〈綠意襲人〉2005
水墨紙本 217x81 cm



圖 21：王俊盛
〈內蘊 III〉2002
水墨紙本 177x90.5 cm



圖 22：蕭巨昇
〈吟猗〉2001
水墨、膠彩、生漆、木板
132.5x63.6 cm



圖 25：李振明〈候鳥祭之三〉1997
水墨紙本 123x123 cm



圖 26：孫翼華〈魚與玫瑰的對話〉2001
水墨紙本 95x95 cm

李振明的創作多以生態關懷為出發點，透過符號語彙的拼貼轉換，詮釋他所觀察到的當下現象。作品〈候鳥祭之三〉(圖 25)正是以「後現代」的思考方式結合精密寫實手法重新建構他的「花鳥蟲魚」，物與物的關係不再有必然的、合理的關係。³⁵而另一個創作面向，透過陳炳宏及王俊盛的意匠經營，可以從〈潛意識的渴望〉(圖 19)及〈內蘊Ⅲ〉(圖 21) 等作品中窺探出作者藉當代人物的理性結構來突顯感性的內涵，營造出似衝突又感通的畫面張力，隱約透露了人性更多的反思，對固有形象有更深層的想像空間。陳建發則在「荷之組曲系列創作」中利用物象虛實互掩及矛盾並置的意象對立，藉以揭示出真假虛實與暈染幻境的氛圍，企圖製造出象徵性的虛實對話，同時隱喻作者對質樸生態的憧憬，我們從的其系列作品〈生命組曲五〉(圖 20)中即可閱讀一二。陳坤德則針對後現代主義中的布希亞的「擬像」(simulation)論及德希達的「延異」(differance)狀態中之所謂圖像符號的再展延，進而提出斑馬在「形構與置換中的觀看性」的系列創作，如：作品〈延異 I〉(圖 23)中藉由西方的斑馬與韓幹〈牧馬圖〉的對話，鋪陳出兩者所謂的圖像與文本之間到底有多少的差異性來作深刻的介入。蕭巨昇的水墨創作也以後現代的拼貼手法，在仿若復古的擬態情境裡綴合並置入台灣的常民文化，從作品〈吟猗〉(圖 22) 帶著古意幽微的畫幅中，

³⁵ 謝東山，〈當代水墨傳奇—李振明的花、鳥、蟲、魚〉，引自《李振明作品集Ⅲ》，台中市：李振明，2006，頁 7。

觀照作者所凝塑出那一方當代迷離卻又合諧內蘊的神秘境域。筆者的作品〈魚與玫瑰的對話〉(圖 26)是以類超現實的情境，運用複合式空間轉換的機制，試圖解構各種表意系統的符碼，企圖營造一個虛實變幻且吊詭的矛盾空間。

四、結論

我們生活在一個影像無所不在的世界裡，也生活在一個數位無遠弗屆的時代中，更生活在一個「虛擬與真實」攀纏交織的錯綜環境下。世界不單是一個有著時間無窮變幻，空間濃縮展延的巨型網站，更是一個充滿了各式各樣、形形色色所謂「作者論」與「讀者論」的生產線上。在如此的景況裡，要省思台灣水墨發展的下一步，是否應思考在當代審美的內涵上，如何提出一個足以和傳統文人畫等量齊觀的深度且並與台灣當代情境相呼應的繪畫語彙，不僅在技法及觀念上的創新，還要提出與時代共感共知的內涵語符。李振明也提到：「同樣屬於新一代知識份子的不同新生代，期待找出更多更大可能的契機，他們希望走出舊時讀書人的框限，不再將繪畫創作桎梏於為文寫書之餘的遣興之作，肯定繪畫藝術本身就是一種可敬的專業。知識性、思想性、學術性的積澱與開發自然轉化成為繪畫的內涵而不再將其壓抑，也不再總是堅持寧拙勿巧的信念。個人獨特性語符的強調，已非離經叛道違逆師承之惡愆，卻是可貴的識別(identity)之必須。」³⁶

二十一世紀是一個充滿希望和變數的世紀，站在這樣一個時代的轉捩點，水墨藝術如何能在時代的洪流中脫出、歷史的軌跡裡留痕，筆者認為如果能夠尊重水墨媒材與內容在當代藝術領域中所能實踐體現的多元樣態與創探意圖，肯定外顯語符與指涉意涵等多面向的呈顯，不要一開始就設限、排他，以開放包容的態度來面對，並試圖重新組織且建構出屬於台灣當代在地複合性的審美價值，相信必能使水墨的文化精神得以在當代藝術的環境中新火相傳。

³⁶ 李振明，前引文〈浮漾的後文人彩墨現象體察芻見〉，頁 12。

參考書目

- 王聖閔，〈一個更為滿盈與匱乏的生活世界：或從「新世代藝術家」的詮釋問題談起（二）（三）〉，中華民國帝門藝術基金會，引自
http://news.deoa.org.tw/Index_Show.asp?Post_ID=269&Forum_Id=6。2008年。
- 王嘉驥，〈傳統的邊緣：拓展當代水墨藝術的視界〉，引自《藝術家雜誌》281期，台北：藝術家，1998年。
- 安東尼·吉斯登(Anthony Giddon)，《現代性與自我的身分：現代晚期的自我與社會》，史丹佛大學出版社，1991年。
- 李振明，〈浮漾的後文人彩墨現象體察芻見〉，引自《李振明作品集》，台中市：李振明作品集，民97年。
- 林宏璋，〈後當代藝術徵候：書寫於在地之上〉，臺北市：典藏藝術家庭，2005年。
- 南方朔，〈穿過一座憂鬱的符碼森林〉，引自《複數元的視野：台灣當代美術1988—1999》，高雄市：山藝術文教基金會，1999年。
- 洪根深，〈心墨無法〉，引自《2003美術高雄—心墨無法》，高雄：高雄市立美術館，2004年。
- 高名潞，〈另類方法 另類現代〉，上海：上海書畫，2005年。
- 高宣揚，〈傅科的生存美學〉，臺北市：五南，2004年。
- 莊連東，〈邊緣的主流—新世紀(2000年以後)台灣水墨畫的疏離意識〉，引自《嘉義大學美術系視覺藝術論壇第三期》，嘉義：嘉義大學美術系，2008年。
- 曾長生，〈莊喆的第三條路—從中國現代畫到現代中國畫〉，引自《現代美術學報》，台北市：台北市立美術館，2007年。
- 程代勒，〈從傳統中出新一讀莊連東的繪畫語言〉，引自
http://tw.myblog.yahoo.com/jw!TE5_G6meER6u6P3_J6KXNQ--/article?mid=5&l=f&fid=6，2008年。
- 愛德華·索雅(Edward W. Soja)，王志弘、張華蓀、王玥民譯，《第三空間》，臺北市：桂冠，2004年。
- 廖新田，〈得意忘象—黃光男的「新世紀東方水墨」〉，引自《得意忘象—黃光男新世紀東方水墨》，台北市：國立國父紀念館，2006年。
- 德希達(Jacques Derrida)，張寧譯《書寫與差異》，臺北市：麥田出版：城邦文化，

2004 年。

- 謝東山，〈當代水墨傳奇—李振明的花、鳥、蟲、魚〉，引自《李振明作品集Ⅲ》，台中市：李振明，2006 年。
- 謝東山，《藝術批評學》，臺北市：藝術家，2006 年。
- Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, (New York : Rutledge , 1994).
- Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, (London : Sage, 1993).