

# 因墨之名 — 水墨藝術的論述

陳蓓<sup>1</sup> 譯：劉偉娟、陳蓓

## 引言

香港政府籌建「M+視覺文化博物館」，為香港藝術發展迎來一絲新希望。為打造一所具全球視野的世界級當代藝術館，博物館顧問小組建議M+的典藏方向應以視覺藝術、影像、設計與建築、公共藝術四大組別為重點。M+收藏藏品策略中更強調「香港擁有豐富的水墨作品，M+必須盡力搜羅蒐藏，藉以展示水墨在視覺藝術發展中的重要性，以及其與不同藝術形式互相的影響。」<sup>2</sup>蒐藏政策是為博物館提供收藏方向的指引，幫助館方達成所定立的宗旨和使命。然而細閱以上一段有關M+的蒐藏政策，首要面對的問題就是如何定義「水墨藝術」。雖然任何涉及界定藝術類別或分類的探討，都難免會落入美學和哲學層面的討論，但從行政角度思考，定義藝術類別其實是實際的考慮，是關乎管理資源分配的問題。

水墨藝術是新興的藝術類別，近年在國際藝壇備受注視。「水墨藝術」是二十世紀後期發明的新詞彙。<sup>3</sup>藝術界普遍認為水墨與傳統中國藝術和文化密不可分，是由國畫衍生而成的當代藝術。儘管水墨藝術深得藝術界以至國內和國際藝術市場的追捧，要界定水墨藝術卻是有待釐清的問題。例如細察近年有關水墨的策展敘述、不同文化場所對水墨藝術的分類、參與水墨展覽的藝術家名單、水墨展覽的作品類型等，不難發現藝術界對水墨藝術發展的梳理和敘述仍是處於模稜兩可，存疑未決的狀態。本文採用藝術社會學的方法，探討水墨藝術的論述，期望提供不同角度和觀點，梳理水墨作為新興藝術類別是怎樣進入當代中國藝術的論述，探討中國和國際藝壇的當權分子和機構如何肯定和認可水墨藝術，以及香港藝術界怎樣界定水墨藝術。

## 藝術的分類

雖然近年出版大量從美學和論證方面討論水墨藝術的著作，但幾乎沒有論者嘗試處理水墨藝術作為一種新興藝術類別的演進過程，或是從宏觀的角度，細看水墨藝術與中國藝術場域的結構之間密不可分的關係，亦沒有檢視中國藝術界如何創造和發展水墨藝術，以及如何定義水墨為合法和認可的藝術形式。任何有關美學的討論必然牽涉到如何評價藝術品，然而考量藝術品價值的目的是為了將不同藝術形式分類，藉此分配藝術界珍貴的資源，是極具實際意義的考慮。<sup>4</sup>從社會學角度而言，美學價值是由社會建構的，由身處藝術界上層的人界定和賦予作品。藝術界爭長競短，各種藝術形式都希望爭取更多資源和象徵資本，藉此轉化為文化資本、經濟資本等其他形式的資本。

保羅·狄馬喬 (Paul DiMaggio) 以社會學角度探討藝術分類系統，對於不同藝術形式作出分析，其見解獨到。狄氏在〈藝術分類〉(Classification in Art) 一文中，探討社會結構、藝術的生產和消費與藝術分類之間的緊密關係，指出藝術類別反映社會建構的分類組合原則，為藝術品注入主題以外的意義，同時也是回應社會所產生對文化資訊和聯繫的需求。他提出藝術分類的產生、儀式化以至消弭的過程，同時也是社會群體培育品味、製造意識和劃分界線的程序。<sup>5</sup>狄氏又提出藝術分類系統的概念，意思是指各種藝術類別與製作藝術分類者的關係系統。狄氏所指的藝術分類系統既可以反映各群體的品味架構，又能顯示文化生產和傳散的系統結構。他強調在討論藝術生產和傳散時，必須考慮藝術分類系統的四個方面：類別的分化、層級化、普世性、儀式化的潛力。<sup>6</sup>這四個方面提供較全面的角度，有助理解藝術分類系統與對社會慣常分類的需求之間千絲萬縷的關係。再者，狄氏解釋藝術分類系統亦要超越藝術生產的系統，考慮文化專業奉行的三個分類原則，即是商業分類、專業分類、行政分類。藝術品在分類系統中，因應特定情況和藝術界需求，經歷不同的分類程序。例如商業分類在為藝術品定界時，考慮的是經濟和市場因素；專業分類則是由相對自主的藝術界所定，著重擷取位置和資源分配的考慮；行政分類則是政府為科層式管理而設立的分類系統。<sup>7</sup>

「水墨藝術」是二十世紀末二十一世紀初出現的新詞彙和概念，短短幾十年間，水墨藝術的發展和涵義都經歷了重大轉變。水墨藝術以新藝術類別在中國和國際藝壇崛起，反映了當代中國的社會經濟背景、藝術生產、消費系統已經產生了巨變。因此，追溯「水墨藝術」一詞的源流、分類、使用，就會發現這個新詞不僅反映現今中國藝術界的結構出現劇變，而且紀錄了當代中國藝術在社會經濟支持下，不斷邁向國際的過程。本文透過狄氏藝術分類系統的理論，探究新興的「水墨藝術」，除以新觀點整理水墨藝術的發展歷史，亦期望能審視香港在水墨藝術的發展進程中所起的作用和扮演的角色。

## 從國畫到水墨畫

水墨藝術無疑是從國畫和中國畫兩個畫種演變而來的新概念。「國畫」一詞的出現，離不開二十世紀初新畫種「西畫」的引入。當時國畫家面對政治動盪和文化危機，致力維護國畫在藝術類別等級中的崇高地位，以「國畫」代表中國固有的藝術形式，藉此與西畫區分。國畫家的目的是在國畫與折衷畫、雕塑、油畫等新興的藝術類別之間定立界線，並且鞏固這條界線，維護國畫的地位和內涵。全新的藝術分類挑戰傳統中國的藝術分類方式。民國以前，藝術的分類大致是按題材和風格，將作品劃分成山水、人物、花鳥等等。民國時期社會的改變帶來新挑戰，當時的藝術家和文化界精英為新中國提供了全新的藝術分類系統。1929年「第一次全國美術展覽會」就是使用全新的藝術分類，將展品分成七個類別，包括書畫、金石、西畫、雕塑、建築、工藝、攝影。<sup>8</sup>這個分類系統可視為現代中國藝術分類系統的里程碑。

1949年中華人民共和國成立，藝術分類系統的範式轉換再次受到沖擊。二十世紀前半葉，中國出現較為獨立自主的藝術場域，但因為政治環境轉變而消失，解放後藝術受制於國家嚴格的管轄。政府參照

毛澤東在延安座談會所定立的文化方針，強調「藝術品教育大眾」的實際功能，發展出全新的藝術分類系統。例如1940年後的「全國美術展覽會」，將作品分成國畫、油畫、版畫、年畫、招貼、剪紙、畫報等不同類別。<sup>9</sup>在美展中引入年畫、漫畫、招貼、畫報等比較大眾化的藝術類別，反映了政府主導的藝術發展，亦顯示出藝術界在結構和審美意識形態方面的改變，已轉向國家所擁戴的審美要求，著重藝術為工、農、兵等階層服務的目的。<sup>10</sup>

時至今日，雖然政府舉辦的全國美展仍保留中國畫這一類別，但正如安雅蘭 (Julia Andrews) 所言，1949年至1957年間，「彩墨畫」一詞首次出現，並取代了「國畫」一詞，特別經常出現在官方藝術雜誌《美術》的有關論述。<sup>11</sup>例如在《美術》回顧1955年「全國美術展覽會」的文章中，作者以「彩墨畫」取代「國畫」，指出觀眾對展品中的彩墨畫印象深刻；過去認為彩墨畫不能反映現實，不足以表現現代生活，但這個時代的彩墨畫（即具有優秀傳統的國畫）正是以描繪現實生活為目標。<sup>12</sup>甚至有作者進一步解釋彩墨畫和國畫的分別，表示彩墨畫可以突破傳統和臨摹古人的保守思想，補救國畫在主題和內容上的不足。<sup>13</sup>考慮到毛澤東時代，國家對藝術創作嚴密的監控，這段時間的藝術分類，可以說是政府按行政需要而定立的，因此，藝術分類系統亦相對穩定。

1949年中華人民共和國成立後，政局動盪，驅使大量藝術家和文化界精英南移到前英國殖民地香港。這些南移的精英，憑著他們的影響力，在香港繼續推動尚未完成的中國藝術現代化。雖然香港在保存中國文化傳統的角色長久被人忽視，但回顧這個大都會所生產的藝術品，就會發現香港正是醞釀出現代水墨的發源地。早於六十年代，呂壽琨 (1919-1975) 就展開有關中國畫發展的討論。他指出水墨為中國傳統藝術形式，並提出發展國畫的新機遇。<sup>14</sup>他堅持「中國繪畫」簡稱「中國畫」，而「國畫」實際上就是「中國畫」，三個名稱可以交替使用，意思別無二致。<sup>15</sup>對呂氏而言，「水墨畫」顯然是獨立於其他藝術類別的新畫種。<sup>16</sup>呂氏更以環球的視野去探討水墨，強調香港、日本、台灣以至全東亞都視水墨畫為獨立畫種，但歐美地區卻將水墨歸入水彩畫門下。因此，水墨藝術仍有發展的空間，更能在不久的將來取代水彩畫，成為其中一種國際繪畫形式。<sup>17</sup>呂氏預測水墨畫將如油畫一樣，可以分拆成英國、法國、荷蘭、德國、意大利油畫，而水墨畫就可以分類為中國、日本、亞洲、歐洲、美洲水墨畫，成為全球通用的藝術語言。<sup>18</sup>呂氏的水墨畫觀點通過教學得以廣傳，最終促成六十年代香港的「現代水墨運動」。

文化大革命後，中國大門對外重開，中國藝術品進入國際藝術界和市場，出現布迪厄 (Pierre Bourdieu) 所謂帶有「雙面現實的象徵產物」：同時是商品和象徵物品。<sup>19</sup>在官方雜誌《美術》中，丁兆成發表了〈對中國畫創作的兩點看法〉，譴責部分藝術家的創作動機只著眼於商業考慮，而且這現象相當普遍，並提及國家為發展對外貿易，大量出口中國畫，換取外匯。丁氏又鼓勵藝術家要明白出口中國畫並非創作藝術的目的，說明「中國畫創作的着重點應是為人民大眾，是為四個現代化……我們不能讓外匯左右我們美術創作的方向。事實說明，美術界已經出現了『寧搞外貿畫，不畫工農畫』、

『金錢等於藝術』這樣的思潮。」<sup>20</sup>丁氏對當時中國藝術界的指責，正正反映出一向由政府管轄的藝術創作最終會屈服於國際藝術市場的影響。

八十年代經濟改革，中國藝術界的結構也隨之產生轉變。政府控制的藝術分類系統本來尚算穩定，但此時不同力量和因素開始發揮作用，預視著嶄新的藝術分類系統即將出現。官方的藝術分類大致上沒有太大的變化，但2014年的「全國美術作品展」就新增了「實驗藝術」一類。<sup>21</sup>政府運作的藝術體制以外，策展人、畫廊、藝評家、藝術史家等也開始走在藝術界的前線，擔當領導的角色。到了二十世紀末二十一世紀初，社會學家所謂相對獨立自主的藝術界在中國再次出現，藝術專業人士參與其中，並迅即成為當代中國藝術群體的中堅分子。<sup>22</sup>中國藝術界引進新藝術類別，與固有的藝術形式校競長短。策展人和藝評家主導藝術界，劃出屬於自己的新天地，並衍生出新的藝術類別，在政府設立的藝術分類系統以外創造新的分類系統。「新文人畫」、「前衛藝術」、「裝置藝術」、「觀念藝術」等新類別相繼出現在當代中國藝壇，文化界的專業人士所制定的新分類系統，迅速成為中國藝術界最主要和認可的分類方式。

在水墨藝術史的討論中，一般認為八十年代是水墨發展的分水嶺，因為期間發生了三件重要事件，為討論現代水墨提供了豐富的脈絡。事件包括吳冠中（1919-2010）發表〈關於抽象美〉、劉國松（1932年生）在中國舉辦首次水墨畫展覽、李小山（1957年生）發表〈當代中國畫之我見〉。<sup>23</sup>然而，即使與「水墨」相關的作品曾在大部份現代和當代中國藝術展覽中展出，但八十年代「水墨」的概念尚未進入當代中國藝術的討論範圍。當時藝術界還沿用「國畫」一詞，敘述水墨畫這種新的藝術形式。谷文達（1955年生）是獲得肯定的水墨藝術家代表，1986年舉辦的水墨個展，就是以「谷文達國畫新展」命名。

1988年，北京舉行了「國際水墨畫展理論研討會」，出席的美術理論家和畫家包括皮道堅、郎紹君、賈方舟、邵大箴等等。<sup>24</sup>研討會討論水墨畫的未來發展時，就使用「水墨」一詞為藝術分類，藉此區別那些既非國畫，又與其他藝術類別毫不相干的繪畫。當時的評論家、藝術史家、藝術家都悉力通過策劃展覽、舉行研討會、出版文章圖錄將「水墨」引進國際藝壇，以肯定「水墨」一詞，確立這個新詞的涵義。

九十年代有關水墨的展覽數量甚多。皮道堅在《中國·水墨實驗二十年》一書中，使用「水墨藝術」一詞統稱水墨和水墨畫為一類，<sup>25</sup>並謂：

早在十多年前關於「水墨問題」的激烈爭辯中即有論者指出，原因是多樣的，其中兩點在當時獲普遍認同：一是我們的國際地位和綜合國力尚不足以引起世界對水墨畫這一東方獨特藝術樣式的關注；二是水墨畫自身缺乏現代品格和氣質，無法和當代西方文化在同一層面上對話。<sup>26</sup>

皮氏認為水墨藝術是國內藝壇的問題，應該由中國藝術界自行探討，但因為多了中國藝術家參與國際藝壇，水墨藝術就提升為國際層面的討論。不過縱使西方愈來愈注視水墨藝術，特別是對當中表達的靈性和知性產生濃厚的興趣，中國當代藝術界仍然忽略甚至排斥水墨藝術。皮氏追溯二十世紀初水墨藝術的發展，指出康有為（1858-1927）、陳獨秀（1879-1942）、魯迅（1881-1936）、徐悲鴻（1895-1953）、林風眠（1900-1991）等人，曾嘗試發展和改革傳統水墨畫，但由於歷史原因，終未成事。直到八十年代，傳統水墨畫的探索因全球化的影響得以重新展開，而且能夠更深入探討。<sup>27</sup>皮氏對水墨藝術歷史的闡述，解釋了對水墨藝術在過去、現在、未來發展的普遍見解。他認為水墨一方面扎根於傳統國畫，另一方面又因著全球化的影響繼續演變。皮氏是努力不懈推動水墨發展的先鋒，他的論述反映當今對水墨藝術的主流看法，可見此時已經體現論述水墨藝術時，運用了放眼全球的新視點。

### 水墨走向國際

九十年代初，以香港為據點的漢雅軒舉辦了「後八九中國新藝術」巡迴展，向外國觀眾介紹當代中國藝術。巡迴展先後在加拿大、澳洲、美國展出，不僅獲得策展人和藝評家關注，而且為這種中國新文化產物開拓了在國際藝術市場的天地。事實上，當時國外舉行愈來愈多當代中國藝術展覽，卻尚未視水墨畫為獨立藝術類別，水墨畫在國際藝術界仍處於邊緣位置，而其他已經得到國際藝壇肯定的藝術形式，如行為藝術、多媒體藝術、裝置藝術，則繼續凌駕於水墨藝術。因此，水墨畫家無論是受過正統國畫訓練的，或是一直學習其他藝術形式的，都致力在實驗作品中運用西方的藝術語言和形式，嘗試與歐美藝術界打開對話，藉以提升水墨畫在國際上的藝術地位。

九十年代中國藝術經歷了「當代轉向」，九十年代中期起，中國藝術家開始在作品找尋當代性，放棄使用傳統媒介和以前的藝術分類，選擇投身於裝置藝術、行為藝術、多媒體藝術等新藝術形式。<sup>28</sup>巫鴻表示藝術家要表現當代性，反而應該敢於挑戰傳統媒介和風格，反思傳統和現今水墨所面對的情況和局限。<sup>29</sup>另外，巫氏指出，為了當代中國藝術能得全球的當代藝術界肯定，當代中國藝術家的作品應脫離以往固有脈絡，同時在國際藝術語境中建構自身新的意義。<sup>30</sup>對於「當代轉向」，喬迅 (Jonathan Hay) 認為在一連串以「全球」包裝的詞彙影響下，所謂「全球化」、「全球主義」、「全球性」，只是讓非西方世界放置於一個即客觀又安全的觀念距離，繼而展開的雙向的過程 — 現代性自西方世界向其他地方擴展，而「其他」則向著西方邁進，努力成為西方世界的一員。<sup>31</sup>水墨藝術的產生就是建基於這複雜的社會經濟脈絡，套上新藝術類別的身份在中國藝術界出現，繼而進入全球（歐美）藝術界。

自九十年代中期，中國藝術界對「水墨藝術」進行了熱烈的辯論。隨著中國社會經濟改革，以及國內外藝壇對「水墨畫」的邊緣化，黃專和皮道堅等藝評家發起了如何提升水墨畫地位的討論，同時提出要將中國固有的水墨融入當代藝術的同時，要保留水墨的民族性。藝術家、策展人、藝評家為擴大「水墨畫」的界線，不斷探索水墨的可能性，鼓勵藝術家發展實驗水墨、水墨裝置、行為水墨、錄像

水墨等水墨藝術的分支，藉著挪用普世性的藝術語言，注入水墨藝術當中，使水墨藝術得以進入國際當代藝術論述，嘗試提供有別於以西方為中心的角度去理解當代中國藝術的發展。<sup>32</sup>因此，一些當代藝術論述創造的新詞，如「觀念水墨」、「實驗水墨」，陸續出現在水墨藝術論述中。皮氏對「實驗水墨」一詞的解釋正正反映了當時藝術界如何將水墨推進當代藝術論述的層面。他指出，實驗水墨是運用裝置、多媒體等不同方法創造的當代水墨作品。<sup>33</sup>策展人兼水墨畫家張羽指出「實驗水墨是中國的、當代的、更是世界的藝術」，並且「超越了形而上下，也超越了東方與西方，它所具有的是新的理念、新的認知世界的方法、新的言說方式、新的文化價值觀……在當代社會文化的綜合發展中，已然形成了在當代文化藝術中的學科化研究與建設的廣闊前景。」<sup>34</sup>張氏對水墨這種新門類的闡釋，說明水墨不只是屬當代中國藝術，實際上是國際藝術界的一部分。因此，水墨藝術是一種既有「中國性」，又同時是屬於當代的藝術。

二十一世紀初，以水墨畫為主的展覽猶如雨後春筍，歐美著名的博物館相繼舉辦有關水墨的展覽。西方兩大拍賣行佳士得和蘇富比亦開放平台推廣水墨，設立出售水墨藝術的專場。2012年，以倫敦為據點的 Michael Goedhuis Gallery 在 Saatchi Gallery 舉辦了展覽「墨 — 中國藝術」，並邀請多位藝術史家為展覽圖錄撰文。展覽引言標明「水墨畫和書法是中國至高無上的藝術」，水墨是「中國文化中完美的藝術形式，當代的水墨表現則反映在手工精湛、水準上乘的作品上，不僅讓新買家明白何謂時髦的基礎，還可以了解水墨對延續中國文化活力的意義。」<sup>35</sup>如此有關「水墨」的論述，或多或少反映了歐美藝術界對水墨藝術的理解。

水墨藝術除吸引了市場的注意，亦引起了博物館關注，二十一世紀初，多所國際級的博物館都紛紛籌辦水墨藝術展覽，其中包括美國波士頓美術館（2010）、英國大英博物館（2012）、法國吉美國立亞洲藝術博物館（2012）、美國大都會博物館（2013）。2006年，波士頓美術館邀請了劉小東（1963年生）、李華弢（1948年生）、劉丹（1953年生）、徐冰（1955年生）等十位中國藝術家，以創作回應美術館的中國藝術典藏。2010年，展覽「與古為徒 — 十個中國藝術家的回應」展出這十位當代藝術家的回應作品。十位參展藝術家中，八位藝術家選用傳統的紙本或絹本水墨為創作媒介，只有劉小東以塑膠彩代替水墨。但為了將作品和中國傳統聯繫起來，他棄用慣常的物料畫布，取而代之採用紙本作畫。徐冰同樣放棄墨和紙，用影印的方法複製《芥子園畫譜》，然後剪下畫稿，重新組成自己的作品。藝術家在這個展覽中選擇的媒介，顯示他們怎樣解讀水墨媒介，展現水墨與中國藝術、民族身份之間緊密的聯繫。

大都會博物館正如館方網頁所介紹，是綜合式博物館。2013年，大都會博物館舉行了「水墨 — 借古說今中國當代藝術」。展覽由何慕文（Maxwell Hearn）策劃，展出七十多組由三十五位藝術家以不同媒介創作的作品。展覽將展品劃分為「書寫的文字」、「新山水」、「抽象」、「筆墨之外」四個單元，展示水墨藝術的各種可能性。一如大部分近年的水墨展覽，「水墨」肯定了書法和山水是中國美學特色中

不可或缺的元素，亦是當代中國藝術民族和文化身份的呈現。然而，從展覽名稱，到策展人何氏的背景（何氏為研究中國古典藝術的藝術史家），就會發現展覽對水墨這種新藝術類別的詮釋，是將水墨藝術聯繫到中國傳統文化，特別是中國美學。入選「水墨」的藝術家不僅包括一直以水墨創作的藝術家，如谷文達、徐冰、劉丹、張羽（1959年生），還包括方力鈞（1963年生）、艾未未（1957年生）、曾梵志（1964年生）等擅長其他藝術形式的藝術家。何氏指出策展依據四個不同單元而決定選擇藝術家和作品，並非根據媒介或形式作決定。如此一來，展覽就可以靈活地展示多種媒介和形式。<sup>36</sup>因此，歸入「筆墨之外」單元的展品都是與中國文人文化有相關的。這樣分類旨在復興中國文人的文化遺產，並將文化遺產轉化成現代的藝術形式。何氏與前人一樣，企圖在展覽中擴展和探索水墨藝術的界線，卻落入同樣的困局，就是無法將水墨藝術和其他藝術形式區分開來。

雖然水墨藝術已經進入歐美地區的世界級博物館，但對比美國MoMA現代藝術館、英國泰特現代美術館等著名的當代藝術神殿，以上提及舉辦水墨展覽的博物館其實都屬於綜合式博物館。歐美藝術一直領導當代藝術，而綜合式博物館一向以收藏和展覽中國古典藝術為主。可見水墨藝術仍處於當代藝術的邊緣，尚未進入由歐美主導的當代藝術的核心。即使水墨藝術的象徵和經濟價值獲得提升，水墨藝術仍未得到當代藝術界的認可和肯定。

#### 香港對水墨藝術的專業分類

由於藝壇和市場對水墨藝術的興趣不斷增加，近年香港舉辦了多個有關水墨藝術的展覽，盛況空前。由公營博物館到佳士得和蘇富比等拍賣行，水墨已經成為香港藝術界的熱門話題。二十一世紀初，水墨藝術獲得歐美藝術界垂青，香港對促成現代水墨運動實在功不可沒，但香港在水墨藝術發展進程所起的作用和扮演的重要角色卻往往被忽視。例如何慕文策劃的「水墨 — 借古說今中國當代藝術」和皮道堅策劃的「原道 — 中國當代藝術的新概念」兩個近期的大型水墨展覽中，香港在水墨藝術論述的聲音往往不受重視，甚至寂寂無聞。巫鴻為「水墨」展所撰寫的有關當代中國水墨畫歷史的文章，集中討論二十世紀八十年代對水墨發展十分重要，因為這段時期為「現代水墨畫」提供充實的理論背景。<sup>37</sup>然而，正如本文所言，早於六十年代，活躍於香港的呂壽琨就首先提出有關水墨的新概念，指出現代水墨畫是普世的新藝術類別，並同時開展六十年代的香港現代水墨運動，將現代水墨發揚光大。

香港藝術館為香港公營博物館，雖然一向都收藏、展示和推廣水墨藝術，卻未能全面檢視水墨，亦未將香港的水墨發展置於宏觀的敘述當中審視。香港藝術館是目前香港唯一的藝術館，過去五年，館方留意到觀眾對水墨的興趣增加，於是舉辦了三個水墨展覽，焦點集中在香港藝術家的水墨創作，展示了香港藝術界如何詮釋水墨藝術，以及怎樣為水墨藝術進行分類。

董建平為水墨會創會成員兼展覽「新水墨藝術 — 創造、超越、翱翔」（2008年）的客席策展人。她表明水墨不僅是媒介，更是中國文化精神的核心。<sup>38</sup>董氏策劃「新水墨藝術」，旨在探索水墨藝術的各種

可能性，推廣這種新藝術類別，將水墨歸入當代藝術的領域。展覽分為「水墨導航」、「傳統外象」、「城市人文的變奏」、「文字非文字」、「水墨新時空」、「水墨：是耶？非耶？」六個主題，展出三十位藝術家的精選作品。參展藝術家中，大多數為祖籍廣東或活躍於香港。從董氏挑選藝術家的準則而言，可見她銳意突顯香港藝術家對新水墨發展的貢獻，將丁衍庸（1902-1978）、呂壽琨、陳福善（1905-1995）三位重要藝術家作為展覽的基礎。一如多數的水墨展覽，在董氏的新水墨的敘述中，中國書法和城市生活是構成新水墨的基本要素。展覽的最後主題「水墨：是耶？非耶？」中，展品包括了各種創作媒介，例如混合媒介和裝置，旨在試探水墨藝術的界線。展品分類和策劃概念都有意無意間反映策展人所面對的困境。對董氏而言，展覽中「水墨藝術」的界線是模糊的，無法與其他藝術類別區分，如呂振光（1956年生）的油畫和費明杰（1943年生）的裝置，都歸在「水墨：是耶？非耶？」的主題。考慮到董氏在香港藝術界擁有多重身份，不難想像她為「水墨藝術」下定義時，自然會受到專業和商業考慮左右，因為董氏主理的藝倡畫廊，一直為大部分參展藝術家推廣和代理出售作品。

2010年，香港在上海世界博覽會期間，舉行水墨展覽「承傳與創造 — 水墨對水墨」。展覽為上海世博其中一項文化活動，由香港藝術館策劃，通過「新曙光」、「新時空」、「無限」、「書畫新變奏」四部分，探討水墨藝術過去、現在、未來的發展。第一部分「新曙光」以趙少昂（1905-1998）和楊善深（1913-2004）的作品作為整個展覽序幕，接著是第一代活躍於香港的藝術家，包括陳福善、丁衍庸、呂壽琨、劉國松，突顯嶺南畫派和香港藝術家對水墨藝術發展的重要性。第二部分「新時空」展示王無邪（1936年生）、朱興華（1935年生）、熊海（1957年生）、黃孝達（1946年生）的畫作。作品均以紙本水墨為媒介，圍繞山水和城市的主題，這個安排使人聯想到早前「新水墨藝術 — 創造、超越、翱翔」其中一個主題「城市人文的變奏」。水墨藝術的界線因媒介選材而備受爭論，第三部分「無限」就呼應這個問題，選取不同媒介創作的作品，包括管偉邦（1974年生）的混合媒介、呂振光的水彩、黃琮瑜（1977年生）的數碼藝術等等。最後部分「書畫新變奏」檢視書法的傳統形式和在現代再現的藝術模式。細看這部分的展品，在全部十一件作品中，只有靳埭強（1942年生）《本無法》、馮明秋（1951年生）《區域風景字》、蔡啟仁（1950年生）《藏》三件展品可以解讀為「書法變奏」的一部分，反映模糊的策展概念。雖然香港藝術館總館長鄧海超在介紹展覽的文章中指出，香港獨特的文化生態孕育出水墨藝術，強調四十年代以後香港保存中國文化遺產的重要位置。可惜展覽並沒有為水墨藝術立下具體定義，也沒有展示香港藝術家對水墨發展的貢獻。若細看香港藝術館在香港藝術雙年展的藝術分類，只是將藝術品分為中國媒介和西方媒介兩種，不難發現藝術館對藝術類別的認知，仍然受到以往中西二元分界所束縛。因此，「承傳與創造」的策展概念無法從香港的角度，有說服力地評價水墨藝術，亦未能為這新藝術類別編寫全面而有深度的論述。

除了以上集中在香港的新水墨敘述外，皮道堅亦獲香港藝術館邀請，策劃了展覽「原道 — 中國當代藝術的新概念」（2013年）。皮氏嘗試以更廣闊的角度，定義和解釋水墨藝術。皮氏是九十年代初開始

推廣實驗水墨的先驅。展覽旨在展示二十一世紀中華地區的藝術發展，挑選源自或與水墨、漆器、陶瓷等傳統東方媒介有關的作品。皮氏的策展綜述解釋了策劃展覽的依據，表明「道」是「涵蓋所有文化和精神方面的資源」，認為縱使中國內地、香港、台灣有文化和歷史差別，卻擁有一致的傳統文化資源，並採用不同方式邁向現代化。對於香港在發展水墨藝術的定位，皮氏斷言香港是東方和西方的交匯點，與中國文化語境有所差別，而內地則保留大量中國傳統。皮氏對香港在水墨敘述的定位，無異於將香港在發展水墨和保存中國文化的重要角色邊緣化。正如前文所述，四十年代以後，香港是得以繼續進行中國藝術現代化的地方。

「原道」集結了三十七位中國兩岸三地和海外藝術家，按主題分成「冥想與敘事」、「場：造物與空間」、「書寫與修為」、「城市·塵世」、「大同之思」五部分。皮氏為了探索當代中國藝術未來發展的可能，以展覽提供平台，試圖「以中國文化為本，在激發創意的當代藝術領域重建現代性。」展覽主題涵蓋多個議題，展示了以中國文化為參照的藝術品。雖然大部分展品和圖錄文章都集中討論水墨藝術或與水墨有關，但策展意念其實頗為廣闊，包羅萬象，涵蓋了「華人藝術家」用上中國文化元素的作品。由於展覽沒有清晰的界線和明確的策劃概念，選取展品時顯得相當隨意。例如入選的香港藝術家缺少了一些代表本地的重要藝術家，隨便列舉數例，有呂壽琨、黃般若（1901-1968）、彭襲明（1908-2002）、張義（1936年生）、石家豪（1970年生）、尹麗娟、梁嘉賢（1976年生）、周俊輝（1980年生）等等。入選的香港藝術家則包括林東鵬（1978年生）、梁巨廷（1945年生）、文鳳儀（1968年生）、王無邪、謝淑婷（1974年生）、靳埭強、呂豐雅（1947年生）、甘志強（1964年生）、萬青力（1945年生）、朱興華、洪強（1970年生）、黃琮瑜，可見選擇藝術家時沒有依據一致的策展原則。雖然入選作品的內容或媒介都與中國傳統有關，甚至在內容和媒介上都有關聯，不過展品未能反映香港在保存中國古典文化的重要地位，也沒有顯示香港對當代中國藝術的發展有何重大作用。

### 香港對水墨藝術的商業分類

市場力量無疑在當代藝壇扮演了關鍵的角色，中國第一代前衛藝術家正是有賴蓬勃的市場而得到認可和成功。陸靜在藝術品投資雜誌《藝術市場》發表文章，檢閱當代水墨在中國藝術市場冒起的情況。她從經濟角度分析水墨畫的市場潛力，指出2005年至2013年間，中國多間拍賣行開始為水墨畫設立專場。例如2012年，中國嘉德春季拍賣會推出「水墨新世界」專場，成交額超過一千三百萬元人民幣，其中四件拍賣品的成交價格超過一百萬元。同年，北京保利也在春季拍賣會開設當代水墨專場。北京邦文當代藝術投資有限公司學術研究部總監趙孝萱表示，2008年起，投資者對中國油畫的需求下跌，轉而產生對新藝術類型的投資需求，水墨藝術繼而在藝術市場冒起。<sup>39</sup>

拍賣行為回應市場對新水墨的需求，近幾年在香港開始舉辦專門拍賣水墨藝術和水墨畫的專場。2012年，佳士得首次在香港舉行當代中國水墨作品展覽「閱墨」，展出十八件水墨畫家的作品，如劉國

松、李華弢、劉丹、谷文達、徐冰等重要藝術家。2013年2月，佳士得首次在紐約舉行當代中國水墨私人洽購展覽，是為稍後在香港舉行當代水墨展覽的先聲。佳士得對水墨藝術的定義明顯與不如非牟利文化機構一般，定下相對較廣闊的意義，涵蓋多種的藝術形式，佳士得選取水墨作品的條件反而是以傳統媒介創作，並能新穎地詮釋水墨傳統，為水墨注入新技巧、展示方式、主題等等。佳士得強調入選展覽的藝術家，均先接受傳統中國畫訓練，同時在1979年中國對外開放後，不斷受到西方藝術風格和技巧的洗禮。<sup>40</sup>同年五月，展覽的第二部分移師香港，佳士得更加加入呂壽琨、王無邪、周綠雲（1924-2011）等香港藝術家的作品。十一月，佳士得在香港舉行展覽的第三部分，並將展覽分成「文人傳統」、「符號、書法、語言」、「反思」、「幻變的山水」四個主題，展出海外華僑的作品。這些畫家均生於四十年代，後來寓居美國、加拿大、法國等地，如吳毅（1934年生）、李虛白（1940年生）、馬承寬（1940年生）、高行健（1940年生）等等。

展覽的分類方式大致遵照中國和美國慣用的分類原理，突出作品與中國古典美學的關聯，尤其是與文人文化、書法、山水等重要元素的聯繫。但有趣的是，也許受到商業考慮影響，展品形式只限於繪畫。此外，展覽圖錄亦簡述了展品分類原則，並為潛在的收藏家提供畫家過往展覽和作品收藏地等重要資料。細閱圖錄的資料，特別是有關參與收藏水墨作品的著名文化機構，不難發現圖錄列出的大部分機構，都是以收藏亞洲或中國藝術品為主的美國博物館。可見紐約在認可和推廣當代水墨這種新藝術類別上，總是走在前面的。因此，可以理解佳士得以紐約為水墨銷售起點的策略，亦在此推行首次當代中國水墨私人洽購服務。<sup>41</sup>

2013年，蘇富比也開始推廣水墨，舉辦了兩個水墨銷售展覽。第一個展覽是「一墨相承 — 香港藝術家十二人展」，共有十二位活躍於香港的藝術家參與，展出以攝影、雕塑、繪畫等各種傳統媒介創作的作品。同年十月，蘇富比舉辦當代水墨畫專場拍賣會，重點轉移到較早期的水墨大師。專場不僅包括劉國松、呂壽琨、周綠雲等七十年代起參與香港現代水墨運動的藝術家，還包括了以往歸入「二十世紀中國藝術」拍買專場的藝術家，例如陳其寬（1921-2007）、王己千（1907-2003）、方召麐（1914-2006）。專場的畫家分類原理除了反映商業因素外，亦暗示蘇富比專家心目中的「當代水墨」早期大師。專場的重點推介畫家包括呂壽琨和劉國松。雖然蘇富比當代水墨的分類是相對「傳統」，但可喜的是，香港藝術家沒有被這個分類圖譜所忽略。

## 結語

雖然藝術論述一般都形容「水墨藝術」為歷史悠久的中國藝術形式，但若引用歷史學家霍布斯邦（Eric Hobsbawm）的說法，水墨藝術其實正是那種大家以為很古老，而事實上是在各種複雜情況下創造的新「傳統」。<sup>42</sup>自九十年代引進水墨藝術這種新類別後，水墨藝術家銳意將國畫和前衛藝術區分開來。直到九十年代末，水墨藝術經歷了藝評家和策展人進行的儀式化和專業化程序，他們為水墨藝術定

立界線，設立平台與其他藝術類別比較，又提出理論確認水墨藝術的價值，為水墨加上「實驗」、「觀念」等帶有歐洲中心主義色彩的字眼，開啟水墨藝術和當代藝術間的對話。但諷刺的是，當初推動水墨藝術的目的，其中一個原因就是抗衡以歐洲為中心的美學概念和批評所形成的霸權。水墨藝術在專業和商業分類的演化過程，反映水墨所面對的困局。一方面，不同界別努力為水墨藝術定立界線；另一方面，大家又不斷擴大水墨藝術的界限。定義水墨藝術是一個尚未完成的計劃，有論者預言水墨藝術將在國際藝壇「大放異彩」。然而，若果藝術界繼續視水墨藝術只是反映傳統中國美學的藝術，就會模糊了水墨藝術的界線，破壞水墨的特色，讓水墨漸漸融化在普通的當代中國藝術類別當中。

作者為香港城市大學文化與文化產業管理專業助理教授

<sup>1</sup> 本文內容涉及由香港大學教育資助委員會研究資助局支持的計劃，計劃編號 154712。

<sup>2</sup> 〈M+收藏藏品策略〉，檢索日期：2014年3月19日。http://d3fveiluhe0xc2.cloudfront.net/media/\_file/catalogues/Mplus\_Acquisition\_Policy\_eng.pdf。

<sup>3</sup> 二十世紀四十年代末左右，「水墨畫」一詞才開始出現，一般是指以傳統手法創作的繪畫。民國時期期刊全文數據庫包涵一零年代至四十年代出版的文章，只要搜尋「水墨畫」一詞便能證明。

<sup>4</sup> Howard Becker 著：《Art Worlds》，（倫敦Berkeley：University of California Press, 2008），頁 131 至 35。

<sup>5</sup> Paul DiMaggio 著：“Classification in Art”，輯於 *American Sociological Review* 52, 第四期（1987）：頁 441。

<sup>6</sup> Paul DiMaggio 著：“Classification in Art”，頁 441 至 42。

<sup>7</sup> Paul DiMaggio 著：“Classification in Art”，頁 449 至 52。

<sup>8</sup> 李寓一：〈教育部全國美術展覽會參觀記（一）〉，輯於《婦女雜誌》，1929年第 15 卷第七期，頁 5。

<sup>9</sup> 〈關於為十月全國美展加緊創作的通告〉，輯於《美術》，1950年第二期，頁 6。

<sup>10</sup> 〈為表現新中國而努力〉，輯於《美術》，1950年第一期，頁 15。

<sup>11</sup> Julia Andrews 著：“Traditional painting in New China: Guohua and the Anti-Rightist Campaign”，輯於 *The Journal of Asian Studies* 49, 第三期（1990），頁 559。

<sup>12</sup> 〈人民美術的重大發展〉，輯於《美術》，1955年第四期，頁 11。

<sup>13</sup> 〈為爭取美術創作的更大成就而努力〉，輯於《美術》，1955年第四期，頁 11。

<sup>14</sup> 有關呂壽琨早年生活的討論，參看黎美蓮：〈呂壽琨早歲生活與藝術〉，輯於莫家良主編：《香港視覺藝術年鑑 2006》（香港：香港中文大學藝術系，2008），頁 89 至 116。

- <sup>15</sup> 呂壽琨：《水墨畫講》（香港：李氏畫苑，1973），頁3。
- <sup>16</sup> 《水墨畫講》，頁4。
- <sup>17</sup> 同上註。
- <sup>18</sup> 《水墨畫講》，頁4至10。
- <sup>19</sup> Pierre Bourdieu著：〈象徵產物市場〉（The Market for Symbolic Goods），輯於 *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* 一書中。Pierre Bourdieu 及 Randal Johnson 編：（紐約：Polity, 1993），頁113。
- <sup>20</sup> 丁兆成：〈對中國畫創作的兩點看法〉，輯於《美術》，1980年第十二期，頁16。
- <sup>21</sup> 〈第十二屆全國美術作品展覽暨中國美術獎.創作獎評獎活動實施方案〉，檢索日期：2014年3月15日。http://www.caanet.org.cn/zixun.asp?news\_id=1634&layer=ti1。
- <sup>22</sup> 有關中國藝術界結構上的轉變，參看Chi Zhang, “Contested Modernity: The Emergence of the Chinese Contemporary Art World and Its Struggle for Meaning, 1990 to 2008”（耶魯大學2009年博士論文）。
- <sup>23</sup> 參看〈水墨實驗大事年表（1979-2001）〉，輯於廣東美術館編：《中國·水墨實驗二十年：第一屆當代水墨空間》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2001），頁180；巫鴻著：“Transcending the East/ West Dichotomy: A Short History of Contemporary Chinese Ink Painting”，輯於 Maxwell Hearn 編： *Ink Art: Past as Present in Contemporary China*（紐約：The Metropolitan Museum of Art, 2013），頁20。
- <sup>24</sup> 《中國·水墨實驗二十年：第一屆當代水墨空間》，頁181。
- <sup>25</sup> 皮道堅：〈水墨實驗20年——一個由「出位」而重新「到位」的精神文化之旅〉，輯於《中國·水墨實驗二十年：第一屆當代水墨空間》，頁10。
- <sup>26</sup> 〈水墨實驗20年——一個由「出位」而重新「到位」的精神文化之旅〉，頁10。
- <sup>27</sup> 〈水墨實驗20年——一個由「出位」而重新「到位」的精神文化之旅〉，頁11。
- <sup>28</sup> 巫鴻著：“A Case of Being Contemporary Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art”，輯於 Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee 編： *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*（達勒姆及倫敦：Duke University Press, 2008），頁296。
- <sup>29</sup> 巫鴻著：〈中國現代藝術的現代性〉，輯於東亞繪畫史研討會編：《臺灣2002年東亞繪畫史研討會論文集》（台北：石頭出版社，2008），頁588。
- <sup>30</sup> 巫鴻著：“A Case of Being Contemporary Conditions, Spheres, and Narratives of Contemporary Chinese Art”，頁298至301。
- <sup>31</sup> Jonathan Hay著：“Double Modernity, Para-Modernity”，輯於 Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee編： *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*（達勒姆及倫敦：Duke University Press, 2008），頁113至14。
- <sup>32</sup> 朱平：〈從水墨畫到水墨藝術——批評焦點發生第二次轉移的原因及意義〉，輯於《設計藝術》，2013年第三期，頁90至91。

- <sup>33</sup> 〈水墨實驗 20 年 — 一個由「出位」而重新「到位」的精神文化之旅〉，頁 12。
- <sup>34</sup> 張羽：〈策劃人語〉，輯於皮道堅主編：《中國實驗水墨 1993-2003》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2004），頁 1。
- <sup>35</sup> Michael Goedhuis 著：“Chinese Contemporary Ink Art: Why buy now?”，檢索日期：2014 年 3 月 15 日。http://www.michaelgoedhuis.com/media/GoedhuisGoephoto/ExhibitionDocuments/why-buy-now.pdf。
- <sup>36</sup> Maxwell Hearn 著：“Past as Present in Contemporary Chinese art”，輯於 Maxwell Hearn 編：《Ink Art: Past As Present in Contemporary China》（紐約：大都會博物館，2013），頁 35。
- <sup>37</sup> 巫鴻著：“Transcending the East/West Dichotomy: A Short History of Contemporary Chinese Ink Painting”輯於 Maxwell Hearn 編：《Ink Art: Past As Present in Contemporary China》（紐約：大都會博物館，2013），頁 20。
- <sup>38</sup> 董建平：〈序言〉，輯於吳可怡、周佩珊、麥慧儀、李蘇珊編：《新水墨藝術—創造·超越·翱翔》（香港：香港大學專業進修學院，2008），頁 14。
- <sup>39</sup> 陸靜：〈當代水墨 — 塵封已久後的「揭竿而起」〉，輯於《藝術市場》，2013 年第二十六期，頁 55。
- <sup>40</sup> “Beyond Tradition: Chinese Contemporary Ink”，檢索日期：2014 年 3 月 15 日。http://www.christiesprivatesales.com/exhibitions/chinese-contemporary-ink/。
- <sup>41</sup> Ben Kong 編：《Chinese Contemporary Ink》，（香港：佳士得，2013）。
- <sup>42</sup> Eric Hobsbawm 及 Terence Ranger 編：《The Invention of Tradition》，（劍橋：劍橋大學出版社，1992），頁 1。

Copyright © 2015 Department of Fine Arts,  
The Chinese University of Hong Kong  
香港中文大學藝術系 版權所有