

# 變與不變 - 「百年來水墨畫之變」的論爭研究

## Changing and Unchanging - Controversy Research on "Transformation of Chinese Ink Painting in Hundreds Years"

蕭巨昇

Hsiao Chu-Sheng

南京藝術學院博士研究生

### 摘要

在大時代的變動下，水墨畫自清末吹起改革的號角後，符合新時代看法的創新與改革從未間斷。隨著現代化、全球化、多元化的時代來臨，加深了「變與不變」之間的劇烈動盪，變或不變、又當如何變等等的問題，成為百年來始終爭論不休的問題。自清末豎立「革四王」反傳統陋習的大旗後，一直延續到民國初期，轉而以引西方繪畫流派革新水墨畫的風潮，雖然對水墨畫的革新有著一定的作用，卻也讓水墨畫的發展更為迷惘而困惑，水墨畫家面臨著更多亟待解決的問題。到二次世界大戰後，改革的力道不減反增，作用力與反作用力亦隨之增強，水墨畫的本質成為最重要的論爭。在改革浪潮的激盪下，在時代精神變遷的轉化中，一些似是而非的說法，一些甚麼都可以的作品，混淆的時代，沒有方向的方向，使得水墨畫的未來更具有戲劇性的張力，所謂真理是越辯越明，而創作則是理念的實踐，本文欲藉由梳理這段水墨畫之變的論爭過程，回顧百年來的成長，讓創作者得以冷靜反思過去，擁抱嶄新的未來。

**【關鍵詞】** 變與不變、創新、水墨畫

## 一、前言

藝術，是具有生命的有機體，在時間的長河中不斷地成長而茁壯。所以，一部藝術史，就是研究藝術創新、發展的歷程。因為創新讓藝術活了起來、動了起來，展現了強烈的生命力，藝術更因為這股生生不息的生命力而偉大。而藝術的發展往往具有兩個不同的方向，一個是不斷懷疑當下與昔日的理念，以否定為再生的動力，在這否定的基礎上重新形塑了一套新的藝術理論和創作價值，這是西方藝術流派發展的慣性，例如浪漫主義對新古典主義的批判與不滿、寫實主義對浪漫主義的鞭撻與反叛等，都是具有強烈革命傾向的藝術發展模式。另一個方向，卻以繼承歷代優良傳統為自豪，認為道統的傳承才是藝術可長可久的核心，以道統為再生的動能，這種以古為師、以古為新的創作理念是東方水墨畫發展的主要模式，與西方藝術以否定為再生的創作思考邏輯恰恰相反，但以創作為藝術發展的本質卻沒有任何差異。換言之，以「創作」做為所有藝術發展的核心，對水墨畫發展而言，當然也是一樣的。藝術是時代的一面鏡子，反映時代的精神內涵與人文思想，誠如石濤（1642-1708）所言：「筆墨當隨時代」的意思是一致的，這是亙古不變的鐵則。<sup>1</sup>自鴉片戰爭以來，中華的傳統文化迭遭西方現代文明的強烈撞擊，對中國傳統文化、藝術體系產生極大的影響。水墨畫昔日傾向於封閉式的自體演化結構，自晚清遭遇外力（西方藝術）的強勢植入而解構，這種由外營力作用的演變模式，取代過去水墨畫自體演化的傳統模式，在歷經由外而內，再由內而外的自體轉化過程中，使水墨畫的未來，成為近百年來爭論不斷的重要議題。<sup>2</sup>

## 二、現代水墨畫之變的分歧與演變

---

<sup>1</sup> 詳見清代石濤《山水十二幀冊》，紙本設色 47.5 x 31.3 cm 波士頓美術館藏。畫跋前兩句：「筆墨當隨時代，猶詩文風氣所轉。」

<sup>2</sup> 詳見劉芳如撰《由國畫創作談傳統與現代的衝擊》一文，收錄於徐天福主編《傳統·現代藝術生活》，1997年6月，國立歷史博物館，台北，p.87-120。

從現存史料看來，晚清民初時期的水墨畫改革可歸納為：引西潤中（傾向於全盤西化）、以古開今（汲古潤今）、東西折衷（以東西融合為主要訴求）三種主要論述，為近百年來水墨畫（中國畫）創新與發展的主要三條路線（詳見【表格：民國初年中國畫改革論述簡表】），此三種主張皆各自擁有廣大的支持者，彼此之間，時有消長，難分至軒，形成了各說各話，各行其是的混雜現象，使水墨畫呈現看似多元的榮景，卻隱藏著何去何從的迷惘與隱憂。大約在 1949 年以後，水墨畫變革歷經了幾次較大的爭論，五四運動期間，廣東畫研究會與嶺南派雙方為「新國畫」的論爭，可視為清末康有為與陳師曾等人論爭的延續。1954 年，美術史家王遜撰文批判北京中國畫研究會畫展，是水墨繪畫史上首次對筆墨提出質疑的論述：「單純以筆墨為評判藝術價值的至上標準的時代已經過去了」，提出運用科學的寫實，來整理傳統技法的改革之路，遭到國畫家秦仲文等人的極力反對。到了 1980 年代李小山提出「中國畫窮途末路論」，在水墨畫壇再次引發強烈的爭論。在五、六十年代台灣的「抽象水墨運動」，以「五月」與「東方」畫會雙方的論爭最具有代表性。時至二十世紀末，由吳冠中（1919- 2010）「筆墨等於零」的說法，<sup>3</sup>引發兩岸三地的筆墨論爭，歷時十餘年，是參與學者專家最多、規模最大的一次論爭。追溯水墨畫百年來的變革，水墨畫的革新由對「轉移摹寫的對象選擇」進入本質深層的質變期，不論是「筆墨等於零」、或是劉國松（1932-今）的「革毛筆的命、革中鋒的命」、<sup>4</sup>還是萬青力（1945-2017）的「無筆無墨等於零」、<sup>5</sup>張仃（1917-2010）「守住中國畫的底線（筆墨）」、<sup>6</sup>與李小山（1957-今）的「觀

<sup>3</sup> 吳冠中於 1992 年提出了：「脫離了具體畫面的孤立的筆墨，其價值等於零。正如未塑造形象的泥巴，其價值等於零。」並於 1979 年二月在香港的《美術家》雙月刊發表《一點心得和感想》一文，文中提及：「我們要講究形式美，要吸取現代西方形式美中的科學因素，我們是以美作為手段，造形藝術不講求形式，那豈不務正業？」。復於大陸第五期的《美術月刊》上發表《繪畫的形式美》用此兩篇文章提倡水墨畫的「形式美」。

<sup>4</sup> 詳見劉國松撰《東方美學與現代美術》一文，發表於《藝術貴族》，1988 年 3 月，台北，p23。劉國松撰《現代水墨畫發展之我見-並微觀當代香港與大陸的水墨思想》一文，發表於《台北現代美術十年(二)》，1993 年，台北市立美術館，台北，p134。劉國松撰《我的思想歷程》一文，發表於《現代美術》第 29 期，1990 年 4 月，台北市立美術館，台北，p28-29。

<sup>5</sup> 詳見萬青力著《萬青力美術文集》2004 年，人民美術出版社，北京，p33。

<sup>6</sup> 1999 年，水墨畫家張仃在《美術》第一期發表《守住中國畫的底線》一文，對吳冠中的「筆墨等於零」的觀點提出反駁，以維護水墨畫的筆墨文化內涵。文中力主筆墨的重要性，言：「由於筆墨這最後一道底線的存在，使我們在西學東漸的狂潮中仍然對中國畫沒有失去識別

念革命」等之論述，<sup>7</sup>皆是由觀念、技法、材質、形式到內容等，從各個層面以「筆墨」為核心的論證，反映了水墨畫在現代人文思想的時代潮流中，水墨畫如何能夠在維持其獨特性的原則下，求新求變，表現時代的精神、表現時代的文化內涵等，才是議題的核心。期間，畫家、史論學家、藝術批評家等各方人士，對於「筆墨」的存廢、發展或轉換，進行了深入的論證，而「筆墨的本質」為何，水墨畫又是什麼，成為核心議題的母題。也許，在多元思維與開放的當代，所有的價值觀都被全方位的重新認知、轉換、甚至於被取代，筆墨的價值當然也受到諸多的懷疑，或許，沒了筆墨，水墨的表現將有無限的可能；然而，失去筆墨的水墨畫還是水墨畫嗎？這已經是一個必須嚴肅以待的課題了。

### 1、以模仿為革新時期：

這是一段視模仿為革新的年代，水墨畫的變革，不論是早期的「引西潤中」、「以古開今」、或是「東西折衷」等，皆具有強烈的模仿特質，這種對西方繪畫或前人繪畫成就的轉移摹寫，表現在觀念、技法、題材等等的運用上。換句話說，各個主張的差異往往呈現在模仿或效法對象的不同而已，如徐悲鴻（1895-1953）以西方寫實主義來改革水墨畫、嶺南畫派從日本繪畫學習色彩的運用與光影的處理等，都是最好的例證。而這套革新的模式在往後的變革中依然不斷的重演，從大陸林風眠(1900-1991)受立體派影響下的水墨畫，到五、六十年代認定抽象表現主義是現代水墨畫未來的劉國松等人，仍然可以明顯感受到以模仿做為變革的思維模式，也許，「模仿」不僅僅是學習的最佳途徑，更是最原始而本能的革新套路吧！

---

能力和評價標準，我們仍然能夠在一堆用宣紙畫出的作品裡挑選出好的中國畫，仍然能夠在100年的風雲人物中認准誰是大師，而誰只是曇花一現。」、「筆精墨妙，這是中國畫文化慧根之所繫，如果中國畫不想消亡，這條底線就必須守住，守住這條底線，一切都好說。」

<sup>7</sup> 南京的藝術評論家李小山於1985年七月在《江蘇畫刊》發表《當代中國畫之我見》，指陳當時中國水墨畫發展現況之弊病，提出「繪畫觀念的變化是繪畫革命的開端」隨後於又發表了《作為傳統保留畫種的中國畫》與《中國畫存在的前提》兩篇文章，強調水墨畫以觀念為前提的革新之必要性與迫切性，成為八五學潮中水墨畫變革的重要指標。

五四運動期間康有為(1858-1927)以當時水墨畫摹古僵化之頹風，欲引西方寫實繪畫來改革中國畫，故於《萬木草堂藏書目》中云：「中國近世之畫衰敗矣」<sup>8</sup>其門生徐悲鴻更以實際行動建立中國畫的現代教學體制，並撰文《中國畫改良之方法》作為鼓吹與推展其國畫改革理念之依據，<sup>9</sup>欲以西方的寫實繪畫來改良水墨畫。蔡元培(1868-1940)也以「汲西潤中」<sup>10</sup>呼應康有為的觀點：

「彼西方美術家能採用我人之長，我人獨不能採用西人之長乎？故甚望學中國畫者，亦需採西洋畫佈景寫實之佳……當用科學研究之方法灌注之，除去名士派毫不經心之習，革除工匠派拘守成見之譏，用科學方法以入美。」<sup>11</sup>

蔡元培大力提倡以美育代替宗教，在中國畫方面亟思以西方的寫實與科學方法來改革中國畫，與康有為、徐悲鴻同為欲引用西方繪畫的寫實性作為改革中國畫的手段。當然也有許多人持不同的看法，堅持以傳統創新來改革中國畫，即「以古開今」、或「汲古潤今」的革新模式，<sup>12</sup>當時的北京畫壇陳師曾(1876-1923)是最具代表性的人物之一，其於《繪學雜誌》中發表《文人畫的價值》一文，<sup>13</sup>回應康有為與陳獨秀等「革命派」對文人畫的批判觀點，推崇中國畫革新的必然性，也贊同「革命派」革「四王」的訴求，但並不認同中國畫為不科學的膚淺論調，更不盲目苟同以西洋畫的寫實與科學來改造中國畫的做法。陳師曾認為繪畫是思想內涵的表現，是性靈之物，是心畫也，一如《書譜》所言：「豈知情動形言，取

<sup>8</sup> 詳見潘耀昌編著《中國歷代繪畫理論評注·清代卷(下)》，2009年12月，湖北美術出版社，武漢，p.204。

<sup>9</sup> 詳見徐悲鴻著，徐柏陽、金山合編《徐悲鴻藝術文集·上冊》，1987年12月，藝術家出版社，台北，p.39-46。

<sup>10</sup> 詳見薛永年撰《變古為今·引西潤中-二十世紀現代中國水墨畫的回顧與前瞻》一文，收錄於陳樹升總編輯《現代中國水墨畫學術研討會/論文專輯暨研討紀錄》，1994年8月，台灣省立美術館，台中，p.25-52。

<sup>11</sup> 蔡元培《在北京大學畫法研究會上的演說》，原載於《北京大學月刊》與《繪學雜誌》。後收錄於《二十世紀中國美術文選》上卷，p.37。

<sup>12</sup> 詳見李鑄晉撰《民初繪畫的幾種改革》一文，收錄於張芳薇編輯《中國·現代·美術-兼論日韓現代美術/國際學術研討會論文集》，1990年8月，台北市立美術館發行，台北，p.13-27。

<sup>13</sup> 詳見陳衡恪《文人畫之價值》一文，于安瀾編《畫論叢刊》，1984年10月，華正書局出版，台北，p.692-697。

會風騷之意；陽舒陰慘，本乎天地之心哉！」<sup>14</sup>並於文中大力鞭撻「汲西潤中」的謬誤，以其為機械性的科學繪畫，毫無藝術性可言，應將之排除：

「殊不知畫之為物，是性靈者也，思想者也，活動者也；非器械者也，非單純者也。否則直如照相器，千篇一律，人云亦云，何貴乎人邪？何重乎藝術邪？所貴乎藝術者，即在陶寫性靈，發表個性與其感想。」<sup>15</sup>

況且，在當時的歐美藝壇，理性的寫實繪畫早為強調感性的表現主義，或為放棄寫實轉而強調藝術本質的立體派、未來主義等藝術所取而代之，中國畫之改革豈可食人糟粕而不自覺，還沾沾自喜，自以為革新，自認為是創舉，豈非無知？豈不愚昧？故陳氏又言：

「西洋畫可謂形似極矣！自十九世紀以來，以科學之理研究光色，其於物象體驗入微。而近來之後印象派，乃反其道而行之，不重客體，專任主觀。立體派、未來派、表現派，連翩演出，其思想之轉變，亦足見形似之不是盡藝術之長，而不能不別有所求矣。或又謂文人畫過於深微奧妙，使世人不易領會，何不稍卑其格，期於普及耶？此正如欲盡改中國之文辭以俯就白話，強己能言語之童而學呱呱嬰兒之泣，其可乎？」<sup>16</sup>

陳師曾捍衛文人畫的藝術精神，堅持從傳統中創新的立場，實為真知灼見，與其持相同觀點者實為多數，他們堅持自傳統中創新，師造化、師古人之心，而不師古人之跡，且成效卓著，金石畫派在「詩、書、畫、印」四絕上的高度成就，便是最佳的例子。金石畫派諸家皆能不假於外力（西方藝術），在水墨畫的本體結

<sup>14</sup> 詳見東華師範大學古籍整理研究室選編《歷代書法論文選》，1981年10月，上海書畫出版社，上海，p.128-129。

<sup>15</sup> 詳見朱萬章著《中國名畫家全集-陳師曾》，2003年8月，河北教育出版社，石家莊，p.108-120。

<sup>16</sup> 詳見陳衡恪《文人畫之價值》一文，于安瀾編《畫論叢刊》，1984年10月，華正書局出版，台北，p.697。

構中自體演化，以雅而能厚、古而能新，拓展水墨畫的精神內涵。只可惜，陳師曾的理論容易淪為中國畫保守勢力墨守成規、不思變革、食古不化者最好的擋箭牌，也讓保守勢力有了喘息的機會，成為保守勢力不思改革、維持陳陳相因的藉口，在某種程度上，遲滯了水墨畫革新的進程。

其次，便是不否定傳統，不獨厚西方藝術，以中西融合為旨，採取中西折衷的方式，自認為為中國畫的改革創新尋找一條理想的中間道路，其中以嶺南畫派的「新國畫」與陶冷月（1895-1985）折衷中西的「新中國畫」最具有代表性。高劍父（1879-1951）以融合中西提倡「新國畫」，主張：「俾我藝壇時時受一種刺激，灌輸一種新血液，西畫可算是我國藝壇一種新補劑。」<sup>17</sup>、「新國畫是綜合的，集眾長的，真美善合一的，理趣兼到的。有國畫的精神氣韻，又有西畫的科學技法。」<sup>18</sup>陶冷月的「新中國畫」，因體現蔡元培的美學理念而獲得讚賞。1926年蔡氏在《冷月畫集》中撰文讚稱：「結構神韻，悉守國粹；傳光透視，特採歐風」、「一切布景取神，以至題辭蓋印，悉用國畫成式。惟於遠近平凸之別、光影空氣之變，則採用西法」，更贈對聯「盡善盡美武韶異，此心此理東西同」以示讚許。<sup>19</sup>「新國畫」與「新中國畫」的折衷路線，捨中西兩端之短，取華洋雙邊之長，以其「畫法常新，尤不廢舊」<sup>20</sup>為中國畫謀劃一條新的出路。自人類文化史上看來，文化因其兼容並蓄而偉大，文化與文化間的交流、學習、融合是文化成長的基石，如胡漢文化的融合而有唐代盛世，中國畫的革新亦當如是。其實，融合中西並非當時所獨創，例如六朝梁張僧繇（活躍於6世紀前半葉）將印度的「凹凸畫法」運用於水墨畫中，強化繪畫的量感和體積；明末的「波臣畫派」與清初宮廷受外籍傳教士影響所形成的部分宮廷繪畫，如焦秉貞（生卒年不詳）、冷枚（1669-1742）、

<sup>17</sup> 詳見高劍父著《我的現代國畫觀》，1989年9月，華正書局出版，台北，p.39。

<sup>18</sup> 詳見高劍父著《我的現代國畫觀》，收錄於《嶺南畫派研究》第一輯，1987年，嶺南美術出版社發行，廣州。

<sup>19</sup> 詳見陶為衍撰《元培美學思想對陶冷月的影響》，收錄於陶為衍編著《陶冷月（下）》，2005年，上海書畫出版社，上海，p.532。

<sup>20</sup> 詳見陳樹人譯述，高奇峰校閱《新畫法》之《繪畫獨習書》，1914年，上海審美會館出版，上海。

金廷標(?-1767)、丁觀鵬(生卒年不詳,活動於1726-1770年)等,都是很好的成功例子。他們的實踐雖然印證了此法之可行,但此為一時的權宜,終非長久之計,其中必然牽涉了種種的問題:例如融合的比例與多寡、成分與結構、有無轉換或消化、是否有其必要性等等,都是必須詳加研究與端詳之處,斷斷不能視此為萬靈丹,一味的抄襲,因此而迷失了自我,誤入歧途,這將使水墨畫喪失本我與本質,與鼓吹全盤西化者一起淪為西方藝術的東方複製品,結果將得不償失。

<sup>21</sup>潘天壽(1897-1971)曾有段描述這樣觀點的談話,精闢入裡:

「東西兩大系統的繪畫,各有自己的最高成就,就如兩大高峰,對峙於歐亞兩大陸之間,使會世界「仰之彌高」。這兩者之間,盡可互取所長,以為兩峰增加高度和闊度,這是十分必要的。然而絕不能隨隨便便的吸收,不索吸取的成分,是否適合彼此的需要,是否與各自的民族歷史所形成的民族風格相協調。在吸收之時,必須加以研究和試驗。否則,非但不能增加高度和闊度,反而可能減去自己的高闊,將兩峰拉平,失去了各自的獨特風格,中國繪畫有中國獨特的民族風格,中國畫如果畫得同西洋繪畫差不多,實無異於中國繪畫的自我取消。」<sup>22</sup>

水墨畫具有東方獨特的文化內涵與精神傳統,面對崇尚西方藝術者,或附會者,視西方藝術為前衛,妄圖以西方藝術理念、形式或技法來改變水墨畫,或一味的模仿西方繪畫之形式、理念等,往往使水墨畫徒留媒材的虛名,像是一具失去心跳的軀體,沒了精神,更失去了靈魂,在僅存的皮毛骨肉完全腐爛後,將在未來的世界藝術史中慘遭除名,水墨畫將如夏商周的青銅器一般,擺放在博物館的櫥窗內,名存實亡,徒留後人瞻仰、憑弔與感懷。以古為師不求上進者,往往無法

<sup>21</sup> 詳見邵大箴《在全球化思潮衝擊下的當代「中國畫」》,收錄於徐天福主編《兩岸當代藝術學術研討會論文集》,2004年8月,歷史博物館發行,台北。

<sup>22</sup> 詳見潘天壽撰《談談中國傳統繪畫的風格》,收錄於潘公凱編《潘天壽談藝錄》中之《藝術之民族性》一文,1995年,浙江人民美術出版社發行,杭州。



跳脫前人之成就，而自陷泥沼難以自拔，喪失現代文化精神內涵，難出新意，亦是死路一條。清代原濟（1642-1718）云：「古人未立法之先，不知古人法何法；古人既立法之後，便不容今人出古法。千百年來，逐使今之人不能一出頭地也。」

<sup>23</sup> 一語道破食古不化之窘境，與「自用我法」，「我思故我在」的絕對重要性。

## 2. 質變期：以「筆墨論爭」為主軸的當代論爭

在中、西方兩種完全異質的文化體系中，彼長我消，在無法平行對等的情況下，容易造成水墨畫對自身價值、本質的迷惘，而在求變的過程中產生無法抗拒的變異。雖然，在水墨繪畫史中受到外來文化或繪畫技法的影響，而促使水墨繪畫產生變革的例子，屢見不鮮，如前所言：唐代水墨畫受西域繪畫「凹凸畫法」之影響，而有明暗暈染之法的形成。明末清初曾鯨（1568-1650）等人接受西洋畫對面與體積的處理方式，創造了沒骨敷彩，如鏡取影的人物肖像畫法，遂有「波臣派」之形成，這些都是典型的成功佳例。<sup>24</sup> 康雍時期的義大利傳教士郎世寧（1688-1766）以西方繪畫技法和觀念來畫水墨畫，<sup>25</sup> 注重線條和結構等特點，表現出西方繪畫中的寫實、立體、量感，融合中西方繪畫技法於一體，營造出獨特的效果，繪於 1755 年的《阿玉錫持矛蕩寇圖卷》（詳見圖 1）細膩、寫實，注重量感、體積感，為其風格之代表。<sup>26</sup> 彼時的中國仍以天朝自居，視洋人不過紅蕃耳，水墨畫仍然牢牢的奠基於天朝本位主義的中心思想體系中，僅將其視為中華文化主體的修正或潤色罷了，豈能撼動水墨畫發展的主體價值與本體自信？在這樣的文化氛圍中，郎世寧的作品自然遭到當時的文人畫家諸多的非議。吳歷（1632-1718）於《墨井畫跋》中批評：「我之畫不取形似，不落巢臼，為之神逸，

<sup>23</sup> 詳見潘耀昌編著《中國歷代繪畫理論評注·清代卷（上）》，2009 年 12 月，湖北美術出版社，武漢，p.172-183。

<sup>24</sup> 詳見樊波著《中國畫藝術專史·人物卷》，2008 年 11 月，江西美術出版社發行，南昌，p.584-587。

<sup>25</sup> 詳見潘耀昌著《中國近現代美術史》，2009 年 1 月，北京大學出版社發行，北京，p.29-61。

<sup>26</sup> 詳見向達撰《明清之際中國美術所受西洋影響》一文，收錄於何懷碩主編《藝海鉤沉-近代中國美術論集 4》，1991 年 6 月，藝術家出版社發行，台北，p.53-80。

彼全以陰陽向背形似巢臼上用功夫，即款識我之題上彼之識下，用筆亦不相同。」

<sup>27</sup> 張庚（1685-1760）於《國朝畫徵錄》中也提及：「然非雅賞也，好古所不取。」

<sup>28</sup> 鄒一桂（1686-1772）在《小山畫譜》中雖言：「西洋人善勾股法，故其繪畫於



圖 1：阿玉錫持矛蕩寇圖卷（局） 清·郎世寧 110 x 48.47cm 水墨紙本 台北故宮博物院藏/

郎世寧以西方繪畫的觀念、技法來畫水墨，其寫實的技法，並未對當時的水墨畫造成太大的影響，因為水墨畫的自我價值與自信並未動搖，故其作品迭遭名流批評，與清末民初時民族自信淪喪的情況下，是大相逕庭，迥然不同。

陰陽、遠近不差錙黍，所畫人物、屋樹皆有日影，其所用顏色與筆與中華絕異，布影由闊而狹，以三角量之，畫宮室於牆壁，令人幾欲走進。學者能參用一二，亦具醒法」，但是「筆墨全無，雖工亦匠，故不入畫品」，<sup>29</sup>不管當時他們的論點謬誤與否，可貴的是國家、民族的自信與自豪，這是水墨畫革新百年來所欠缺的

<sup>27</sup> 《墨井畫跋》為清代吳曆所撰，全書一卷，為自題之作，共六十則。內容主要以描述所見宋元山水名跡和收藏之鑑賞，偏重於董、巨與元四大家之傳世作品，明顯是對董其昌南、北宗之呼應。文中值得後人關注的是其對中西畫之評論，認為洋畫之形似實不可取，當以神逸為尚，這是對文人畫的自覺與肯定。詳見潘耀昌編著《中國歷代繪畫理論評注·清代卷（上）》，2009年11月，湖北美術出版社，武漢，p.125-138。

<sup>28</sup> 清朝張庚著清代畫史著作。成書於康熙六十一年（1722年）至雍正十三年（1735年）。原書3卷，後又增補2卷，是清代第一部斷代畫史。收錄了清代畫家450餘人的傳記，卷首還為明代著名畫家袁樞立傳，算是破格之例。編纂方式仿效《史記》，講究體例，重視徵信，保存了當時許多的第一手資料，對研究清代前期繪畫史具有非常重要的參考價值，是很珍貴的一手資料，文中以文人繪畫的觀點對洋畫的寫實性提出看法，認為洋畫是不可取的。張庚，字浦山，號瓜田逸史、彌伽居士、白苧村桑者，秀水人（今浙江嘉興市）。

<sup>29</sup> 《小山畫譜》是一部花卉畫的專門論著，約完成於1756年左右，內容以講述花卉的畫法和技法。上卷列有八法四知，後錄辨識花卉凡一百十五種，再論用色，並著錄古人畫說陳述了自己的見解，計四十三條，再附以膠礬、紙絹、用筆、用水諸法，最後附有洋菊譜。由於時人畫譜多以山水而貴，往往忽略花卉，此書的完成，對花卉繪畫具有彌足珍貴的意義。文中指陳其對西洋畫的看法，言談之中，充滿了民族自信，與泱泱大國的氣度。詳見潘耀昌編著《中國歷代繪畫理論評注·清代卷（下）》，2009年12月，湖北美術出版社，武漢，p.23-68。

精神基礎。

遑論今昔，外來文化、藝術的影響，在於使水墨畫的發展更為寬闊與深入，猶如海納百川而成其浩瀚，誠如民國粵籍畫家李鳳廷（1884-1967）於《世界畫學之趨勢》中所言：

「近數十年來，西學東漸，美術上亦不能不受外來式樣之影響，然而民族精神，不加抉發，外來文化，實亦無補。蓋民族精神乃民族藝術之血脈，外來文化不過（是）民族藝術之滋補，徒將滋補品而不加自己鍛煉，欲求自由自發，實不可能之事。邯鄲學步，失棗故態，亦何益哉？」

文中將中西繪畫融合之關係，敘述得極為中肯而實際，要謹守賓主之分，萬萬不得有喧賓奪主逾越分寸之舉，方能守住水墨畫的精神內涵與本質。

在 50 年代末 60 年代初期，台灣水墨畫壇提出了「現代水墨」的概念，「五月畫會」與「東方畫會」的世紀之辯，拉開了台灣地區水墨畫改革論爭的序幕，以劉國松、莊喆（1934-今）、馮鍾睿（1934-今）等人為首的「五月畫會」，在詩人余光中（1928-今）與學者張隆延的支持下，<sup>30</sup>堅信必須以美國抽象表現主義繪畫來改革水墨畫，認為抽象水墨才是現代水墨畫革新的正確之道。1961 年 8 月東海大學徐復觀（1904-1982）教授對這股水墨畫改革風潮提出不同的看法，逐漸引爆「現代中國畫的論戰」。<sup>31</sup>1965 年，水墨畫家何懷碩（1941-今）發表《傳統中國畫批判》一文，<sup>32</sup>對傳統中國畫提出批評，並對「抽象」水墨主張進行強烈的質疑與批判：

<sup>30</sup> 余光中曾為「五月畫會」撰寫幾篇文章如：1962 年《樸素的五月》、1963 年《無鞍騎士頌》、與《從靈視主義出發》等，闡述其抽象水墨之理念，助長這次水墨畫革新之風潮。

<sup>31</sup> 詳見蕭瓊瑞著《五月與東方-中國美術現代運動在戰後台灣的發展》，1991 年 12 月，東大書局出版，台北，第五章第二節。

<sup>32</sup> 詳見何懷碩著《苦澀的美感》，1984 年 12 月，大地出版社出版，台北，p.188-198。原載於《聯合報》，1965 年 7 月 3 日，台北。

「我感到現代的中國現代畫以抽象表現形式的作品內容非常貧乏；原因是內在的空虛，不能叫每幅作品均有其不同的生命，看完一幅已可概括其全部，看完全部留給人的印象也只是一幅的印象；原因是內在的空虛，不能叫每一幅作品均有其不同的生命，……實際上每一幅作品就變成沒有獨特存在的價值。」

指出了以抽象來改革水墨畫的種種問題。1966年，再以《中國繪畫若干問題之論辯》嚴詞駁斥莊喆、劉國松之論點，<sup>33</sup>反對盲目追隨西方現代主義，並對中國畫的認識與詮釋提出看法。自「本土意識」的覺醒與強調「個性化」的創作精神看來，所有的革新都必須深植於「本我的民族自信與本位主義」為前提下，以開創水墨畫傳統精神內涵為核心，不薄古非今、不媚外崇洋、不枉自菲薄，這樣的革新才有本質上的意義，誠如水墨畫家倪再沁（1955-2015）所言：「一個對自身傳統沒有體驗的時代，就不知道該往何處去。」<sup>34</sup>

在全球化與國際化的時代中，新文化的建構與成長，使傳統文化面臨崩解的困境，傳統文化的延續與再生成為國家民族立基於國際間的本質課題。現代化的全球化與資訊化特質，彌平了國際間的文化、思想、觀念等等的差異性，同質性的現象反映在典章制度、文化思潮、都市景觀、藝術文化等各個層面裡。「藝術是反映生活的現實」，<sup>35</sup>是時代的寫照，水墨畫同樣也是文化思想的反映。「藝術不可能孤立游離於社會之外，現代水墨畫家應以現代人（城市人）的心境去面對、批判現代人在世間的實存處境，進而創造出個人的繪畫語彙。」<sup>36</sup>水墨畫的變革早已為時勢所趨，勢所難免，傳統的山水、人物、花鳥等，已經無法承載都市文

<sup>33</sup> 詳見何懷碩著《苦澀的美感》，1984年12月，大地出版社出版，台北，p.199-216。原載於《中華雜誌》，1966年2月6日，台北。

<sup>34</sup> 詳見倪再沁著《水墨畫講-文人美學與當代水墨的世紀之辯》，2005年4月，典藏雜誌社出版，台北，p.51。

<sup>35</sup> 詳見黃光男著《台灣水墨畫創作與環境因素之研究》，1999年6月，歷史博物館，p.16。

<sup>36</sup> 詳見倪再沁著《水墨畫講-文人美學與當代水墨的世紀之辯》，2005年4月，典藏雜誌社出版，台北，p.51。

明與新時代的表現訴求。水墨畫自然必須隨同時代的巨輪而轉化，與時俱進，台灣藝術大學副校長林進忠教授（1951-今），曾闡述藝術創作與生活的關係：

「生活」，不但包含創作者的出身、環境，及其遊蹤所見的物像世界；同時也包含創作者所知、所聞及其心中體悟思維的心象世界。<sup>37</sup>

水墨畫的表現在於所知、所聞及所悟中，思想、觀念、題材與語彙等等的轉變，以與往昔的中國畫革新的三條路線之爭：引西潤中（全盤西化）、以古開今（汲古潤今）、東西折衷等議題，顯然在本質上有極大的出入，尤其大量西方藝術思潮的湧入，生活方式的改變，價值觀的轉變，使水墨的當代表現不論在題材、佈局、觀念、形式、內容等，與西方藝術表現趨於一致，有淪為西方藝術的區域繪畫表徵之危機，使水墨畫的當代表現有成為西方繪畫區域表現的憂慮。藝術既然是生活的反映，是對於創作者所感、所知、所聞、所悟的時代論述與表現，那何以水墨畫對當下社會文化的闡述，卻極其容易成為西方藝術的翻版？這是一個相當有趣而嚴肅的議題，勢必將牽動水墨畫未來的走向。

1992年，吳冠中於香港《明報月刊》上發表了一篇短文《筆墨等於零》，幾年後，張仃提出的《守住中國畫的底線》作為反駁，一場「張、吳之爭」，遂引爆了二十世紀末，兩岸三地對水墨畫的論爭（表格二：筆墨論爭事件始末簡表）。2000年香港舉辦了《筆墨論辯-現代中國繪畫國際研討會》，也對「筆墨」的相關議題進行論辯，提出「筆墨是中國畫的最後一道底線」之觀點，認為水墨畫的革新必須保有優異的傳統精神內涵，而「筆墨」正是表現水墨畫的精神內涵之最佳而唯一的利器，水墨畫一但失去了「筆墨」，將徒留材質的空殼，失去存在的時代意義與價值。在這場歷時十餘年的筆墨論戰中，郎紹君、董欣賓、林木等人從歷史的角度、內容與意義的追溯、探討中，對筆墨概念做了深入的界定，是 20

<sup>37</sup> 詳見林進忠著《水墨繪畫傳承的人文情境本質》，《書畫藝術學刊》第五期，2008年12月，台灣藝術大學書畫藝術學系出版，新北，p.67。

世紀對於筆墨研究的巔峰。2008年臺北市立美術館舉行《形、意、質、韻-東亞當代水墨創作邀請展》，策展人王嘉驥(1961-今)提出：「水墨就是一種創作媒材」的主張，<sup>38</sup>意欲讓水墨畫退去不必要的歷史包袱與傳統，回歸媒材本質，以拓展水墨畫的當代表現性，遂引發水墨畫壇諸多的議論。

總之，水墨畫之「變」，早已經從表象的形式問題，進入內部深層的文化內涵議題；不再是所要效仿、或借鏡的對象問題，而是水墨畫本質的探求與生發，在「筆墨之辯」與「媒材之辯」間，反映了當前水墨畫革新的議題核心，是堅守「筆墨」傳統精神的「變」，還是僅存「筆墨」媒材的「變」，甚至於將筆墨歸於零、或者捨棄了筆墨的「變」，在變與不變之間，有著該變與不該變的堅持，有著萬變不離其宗的文化深度與智慧，更有著有未來與沒有未來的認同。



圖 2：雪嶺山光 劉國松 96x63cm  
水墨紙本 2014

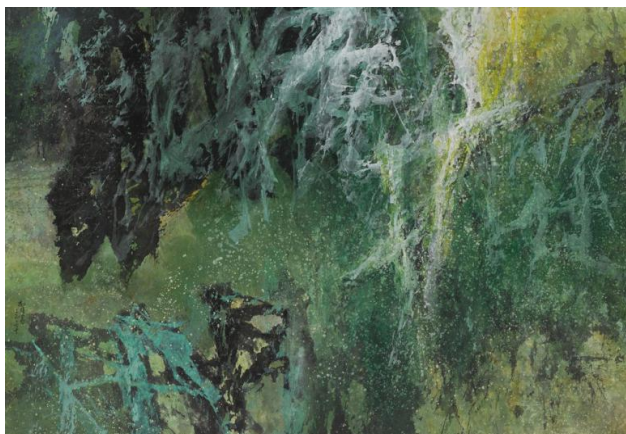


圖 3：74-60 馮鍾睿 80.1x118.3 cm 水墨紙本 1974  
台灣美術館藏



圖 4：雨巷 何懷碩 66x66cm 水墨紙本 1981

<sup>38</sup> 詳見吳超然撰《筆墨的當代性》一文，刊載於《ARTITUDE 藝外月刊》2010/01/no.04，2010年1月，雅墨文化出版，台北，p.30-34。

表格一：民國初年中國畫改革論述簡表

時間	改革創新之取向	人物或代表人物	理論與創作	學習經歷	備註
1908	東西折衷-以水彩、光影與寫生改革中國畫	高劍父 1879-1951	「新國畫展」	1906年，28歲的高劍父隻身赴日本學習繪畫技藝。	廣州
1912	提倡新國畫（東西折衷）		1912年6月創辦《真相畫報》		
	自傳統中創新-以詩書畫印入畫	吳昌碩 1844-1927	金石畫派代表	1865年考取了秀才，在江蘇省安東縣擔任一個月的知縣，未曾出國進修。	上海
1917	汲西潤中-主張須以寫實改革四王陳陳相因之陋習	康有為 1858-1927	《萬木草堂藏書目》	曾遊歷列國，會見歐洲各國君主，1913年回國定居上海	上海、南京等地
1918.5.14	汲西潤中-主張須以寫實改革四王陳陳相因之陋習	徐悲鴻 1895-1953	《中國畫改良之方法》	1917年留學日本學習美術，1919年赴法國留學，1923年入巴黎國立美術學校，學習油畫、素描，並遊歷西歐諸國觀摩研究西方美術，1927年回國。	北大畫法研究演講 《繪學雜誌》1920.6.1
1918.10.22	汲西潤中-主張需改革中國畫	蔡元培 1868-1940	《北京大學月刊》/ 《繪學雜誌》1918	1907年5月，到德國留學。在柏林一年學德語，後來在萊比錫大學研究了三年哲學、文學、心理學和民族學。1913年旅居德、法，1916年12月回國。1924年11月至1926年2月，到德國專攻民族學。	北京大學演說
1918	汲西潤中-主張需改革中國畫	呂徵 1896-1989	以讀者的名義致信《新青年》雜誌	二十歲時留學日本一年	北京大學《新青年》
	汲西潤中-主張需改革中國畫	魯迅 1881-1936		1902年2月，21歲日本，入東京弘文學院學習日本語，2年後進入仙台醫學專門學校學習現代醫學，1906年3月回國。1906年再赴日本1909年回國	
1918	汲西潤中-主張須以寫實改革四王陳陳相因之陋習	陳獨秀 1879-1942	《美術革命-答呂徵》	1901年10月，自費留學日本，進東京弘文學院師範科日語專業學習。1902年3月回國。1907年春，第三次留日，入東京正則英語學校學習，後入早稻田大學學習法國等西歐文化，1908年回國。	北京大學《新青年》
	主張學習傳統發展國畫（自傳統中創新）	金城 1878-1926	《畫學講義》/ 《北樓論畫》	曾留學英國	北京
1920	以保存與發揚國粹為己任（自傳統中創新）	中國畫學研究會成立		以「精研古法，博取新知」為目標	北京
1922	自傳統中創新	陳師曾 1876-1923	《文人畫的價值》印行	1902-1910年日本東京弘文學院與高等師範學校，35歲歸國。	北京
	東西折衷-將光影、體感、量感融入中國畫	陶冷月 1895-1985	融合中西的「新中國畫」	未曾出國進修	上海
	汲西潤中-用色彩與立體派改革中國畫	林風眠 1900-1991		1919年7月法國留學。1921年入法國國立第戎美術學院學習，9月入法國國立高等美術學院就讀，並進入柯爾蒙（Cormon）的工作室學習，1923年遊學德國近一年。1925年冬回國，任北平藝術專門學校校長。	杭州、香港
1934	自傳統中創新	黃賓虹 1865-1955	《論中國藝術之將來》	未曾出國進修	上海《美術雜誌》第一期
1943	汲西潤中-以素描改革中國畫	蔣兆和 1904-1986	《流民圖》	未曾出國進修	四川

表格二：筆墨論爭事件始末簡表初稿

時間	作者	論文	內容摘要
《文藝研究》 1980年第1期	張仃 1917-2010	《民族化的油畫· 現代化的國畫》	
1922	吳冠中 1919-2010 萬青力 1945-2017		在香港中文大學藝術系就中國畫 筆墨問題展開爭論
1992 香港《明報 月刊》	吳冠中	《筆墨等於零》	認為脫離具體畫面孤立談筆墨的 價值之價值等於零。 程式化的筆墨標準沒有意義。
1992年9月,《名 家翰墨》第32輯	萬青力	《無筆無墨等於 零: 虛白齋藏明 清繪畫論稿》	
《文藝研究》 1997年第1期	洪惠鎮 1946-今	《中西繪畫要拉 開距離 - 重溫潘 天壽的名言》	提出了保 持中國畫特色, 與西 畫拉開距離最為重要的五個方 面: 尚意、尚墨、平面性、時空 自由、筆墨。
《美術觀察》 1997年第4期	顧丞峰	《關於水墨的不 可替代性》	
1997《中國文化 報》轉載	吳冠中	《筆墨等於零》	筆墨是畫家心靈的跡化, 性格的 外觀, 氣質的流露, 審美的顯 示, 學養的標記。筆墨本身是有 內容的, 這個內容就是畫家本 人。
載《名家翰墨》 第32輯	萬青力	《無筆無墨等於 零》	
《美術觀察》 1998年第2期	吳冠中	再次摘錄了《筆 墨等於零》一文	
《新美術》1998 年第2期	洪惠鎮	《試論中國畫筆 墨傳統及其現代 化》	
1998年10月廣西 美術出版社《中 國現代繪畫中的 自然: 中外比較	張仃	《守住中國畫的 底線》	筆墨是中國畫的最後一道底線。 筆墨就是中國畫的局限性, 就是 中國畫的個性。



藝術學術研討會 論文集》			
《東方》1998年 第11期	張仃	《守住中國畫的 底線》	
1999年1月,《美 術》雜誌第一期	張仃	《守住中國畫的 底線》	
《美苑》1999年 第1期	陳傳席 1950-今	《筆墨豈能等於 零-駁吳冠中先生 的筆墨等於零之 說》	認為「畫面上的一切都是由筆墨 派生 出來,也都是由筆墨顯示 出來,所以筆墨並不是喧賓奪 主,它本來就是主」。將筆墨看 作 了中國畫的主體,思想具有 一定的代表性。
《美苑》1999年 第1期	林木 1949-今	《知其然、知其 所以然 - 筆墨變 革泛議》	多次撰文表示對「筆墨等於零」 的支持。與吳冠中一樣,林木同 樣對中國畫界的某些現狀表示不 滿:「筆 墨」又被相當多的「國 畫」家如同張仃那樣認為是 幾 乎中國畫的本體、底線乃至中國 畫的幾乎全部, 在近年來的各 類中國畫展中,一批又一批的評 委 們又通通執著這把真該算沒 徹底搞清楚古老的 筆墨的尺 子,去衡量當代的已豐富得讓人 回不過 神來的「國畫」,致使 這把筆墨的尺子往往變成扼 殺 新法的大刀。
《美術研究》 1999年第2期	水天中 1935-今	《進入新世紀的 水墨畫》	認同「筆墨等於零」的看法。提 出「中國繪畫的歷史絕不是文人 筆 墨的歷史,即筆墨規範是中國傳 統繪畫發展的階 段性產物」
1999.4.6《文匯 報》地12版	林木	《中國畫的筆墨 與底線》	
1999.4.28《光明 日報》	關山月 1912-2000	《否定了筆墨中 國畫等於零》	已完成的具體畫面,離不開筆 墨。
《美術》1999年 第7期	韓小蕙	《我為什麼說 「筆墨等於零」-	

		訪吳冠中》	
《美術觀察》 1999年9期	蔡濤	《否定了筆墨中國畫等於零 - 訪關山月先生》	
《美術觀察》 1999年第9期	陳瑞林 1944-今	《守住底線·發展傳統- 張仃再談中國畫的筆墨問題》	它（筆墨）是主觀的，有生命、有氣息、有情趣、有品、有格，因而筆墨有哲思、有禪意、有性靈，因而它是文化的，是精神的，而不是物質的，儘管它有物質的載體；它是主體的，是意志的，而不是什麼奴才……筆墨則是一種精神化的、情緒化的物質載體
《美術觀察》 1999年第9期	趙權利	《堅守筆墨變中求存--潘絜茲先生談筆墨》	潘絜茲認為：中國畫除了筆墨還能有什麼呢？中國畫是靠筆墨來表現的，離開筆墨就無話可談……根本問題是筆墨已經包含了整個中國文化的思想和精神。
《美術觀察》 1999年第9期	朱虹子	《解讀「筆墨等於零」-訪吳冠中先生》	
1999.12.31《中華文化畫報》1999年第5期	華天雪 記者	《下午·客廳·逆光·聽吳冠中教授傳‘道’授‘業’解‘惑’》	
《美術》2000年第1期	董欣賓、鄭奇	《談吳冠中、關山月的不同「零」說》	
《民族藝術》 2000年第1期	翟墨	《「林、吳體系」與21世紀中國美術》	對「張吳之爭」做出客觀的評價，認為吳、張二人「實際上是站在水墨畫邊界內外不同立場為自己的墨彩風景及焦墨山水辯護，他們各有各的道理，完全可以按各自對筆墨的不同看法去發展各自的繪畫」。
2000.1.6《文藝報-藝術週刊-視窗版》	江洲	《斷線的風箏 - 我看吳冠中先生用彩墨畫在宣紙	認為：「吳先生和波洛克的創作理念和繪畫語言是完全一致的，所不同的僅是材質。」並且還論

		上的畫》	證了吳冠中的畫「是否為國畫」
2000.1.27《文藝報-藝術週刊-視窗版》	江洲	《與吳冠中先生商榷》上篇	
2000.2.3《文藝報-藝術週刊-視窗版》	江洲	《與吳冠中先生商榷》下篇	
《東方藝術》2000年第2期	李兆忠	《筆墨等於什麼-世紀末之爭備忘錄》	
2000《典藏》雜誌	龐關	《千禧年的開篇事端》	第一個對發生於千禧年的評吳事件發表評論，贊同江洲對吳冠中的看法。
《吉林藝術學院學報》2000年第4期	孫力軍	《也談筆墨及其他-評當前美術界的「張、吳之爭」》	
2000.5 香港「筆墨論辯：現代中國繪畫國際研討會」	金嘉倫 1936-今	《忽視筆墨的危機》	
2000《美術》第7期	記者 李偉、 彭薇	《徐悲鴻是否批判過吳冠中？ - 訪徐悲鴻的老弟子馮法祀、戴澤先生》	
《美術觀察》2000年第7期	趙緒成 1943-今	《戲說筆墨等於零》	
2000《文藝報-作家論壇週刊》	翟墨	《吳冠中四題》	波洛克的行動繪畫是主觀情緒支配下的滴濺潑灑，吳冠中的點線抽象是密林藤蘿印象的抽象提煉，為什麼只能看表面某些畫跡相近，就斷言吳冠中抄襲波洛克？
2000《美術觀察》第7期	翟墨	《吳冠中四題》	
2000年《美術報》	陳瑞林	《警惕美術批評的「波普化」傾向》	針對有關波洛克的問題，先期發表反擊的意見，認為吳冠中和波洛克「具有本質意義的不同」。

2000年《美術觀察》第7期	馮健親 1939-今	《多些寬容.多點創新》	對江洲的文章發表了一些看法。
2000年《美術觀察》第7期		發表了一組評論吳冠中的文章	多數是批評，但也有一些贊同的意見
2000年《文藝報-作家論壇》	吳冠中		發表了吳冠中的反駁文章，他先後就關於對前輩大師的批評、關於與波洛克的關係、關於毀畫「作秀」的問題等一一回應了江州的批評。
2001.1《藝術家雜誌》	郎紹君 1939-今	《二十世紀中國畫面隊的情景和問題》	試圖將這場學術論辯由「有無」之爭引向「高下」之辯，以便針對「筆墨」本體進行深入的學術探討。
《南京藝術學院學報-美術及設計版》2001年第1期	吳冠中	《關於「筆墨等於零」-吳冠中教授在南藝美術學院所作學術報告》(第一部分)	
2001年7月，《朵雲》第54輯，蒐集筆墨論文19篇		《關於筆墨的論爭》	
2001年8月，《守護與拓展-二十世紀中國畫談叢》一書	郎紹君	《筆墨論稿》、《筆墨問題答客問-兼評「筆墨等於零」諸論》	
2002年1月，《郎紹君美術時評》一書	郎紹君	《二十世紀中國畫面隊的情景和問題》、《筆墨問題答客問-兼評「筆墨等於零」諸論》	
2002年8月，林木著《筆墨論》一書出版	林木		
《貴州大學學報》(藝術版)2003年第1期	林木	《當代美術理論的熱鬧與窘困》	
《中國花鳥畫》	林木	《吳冠中又在發	

2007 年第 1 期		難了--讀吳冠中 「推倒國畫之 牆」有感》	
2007.10 吳冠中在 其母校中國美術 學院 80 周年演講	吳冠中	仍然堅持自己 「筆墨等於零」 的觀點	
2008.2.2 《美術 報》	童中燾 1939-今	《居「一」治 「一」，弘揚「筆 墨之道」》	

## 參考書目：

1. 陳樹人譯述，高奇峰校閱《新畫法》之《繪畫獨習書》1914年，上海審美會館出版，上海。
2. 林木著《筆墨論》2002年8月，上海畫報出版社，上海。
3. 郎紹君著《守護與拓展-二十世紀中國畫談叢》2001年8月，中國美術學院出版，杭州。
4. 郎紹君著《郎紹君美術時評》2002年1月，河南大學出版社，開封。
5. 高劍父著《我的現代國畫觀》，收錄於《嶺南畫派研究》第一輯，1987年，嶺南美術出版社發行，廣州。
6. 潘天壽撰《談談中國傳統繪畫的風格》，收錄於潘公凱編《潘天壽談藝錄》中之《藝術之民族性》一文，1995年，浙江人民美術出版社發行，杭州。
7. 何懷碩著《苦澀的美感》1984年12月，大地出版社出版，臺北。
8. 俞崑編《中國畫論類編（上）（下）》1984年，華正書局出版，臺北。
9. 俞劍華編著《中國古代畫論類編》修訂本.上冊，1998年，人民美術出版社，北京。
10. 俞劍華編著《中國古代畫論類編》修訂本.下冊，1998年，人民美術出版社，北京。
11. 何懷碩主編《藝海鉤沉-中國近代美術論集 1》1991年6月，藝術家出版社出版，臺北。
12. 何懷碩主編《藝海鉤沉-中國近代美術論集 2》1991年6月，藝術家出版社出版，臺北。
13. 何懷碩主編《藝海鉤沉-中國近代美術論集 3》1991年6月，藝術家出版社出版，臺北。
14. 何懷碩主編《藝海鉤沉-中國近代美術論集 4》1991年6月，藝術家出版社出版，臺北。
15. 何懷碩主編《藝海鉤沉-中國近代美術論集 5》1991年6月，藝術家出版社出版，臺北。
16. 何懷碩主編《藝海鉤沉-中國近代美術論集 6》，1991年6月，藝術家出版社出版，臺北。
17. 皮道堅著《中國現代美術理論批評文叢·皮道堅卷》，2011年，人民美術出版社，北京。
18. 李君毅著《劉國松研究文選》1996年，歷史博物館出版，臺北。
19. 劉國松著《中國現代畫的路》1966年，文星出版社，臺北。
20. 蕭瓊瑞著《五月與東方-中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展(1945-1970)》1991年，東大出版，臺北。
21. 蕭瓊瑞編《臺灣美術史研究論集》1991年，伯亞出版，臺中。

22. 紹綺、孫海燕編《二十世紀中國畫討論集》2008年，上海書畫出版社，上海。
23. 萬青力著《萬青力美術文集》2004年6月，人民美術出版社，北京。
24. 洛華笙著《台灣畫壇風雲》1999年12月，歷史博物館出版，臺北。
25. 倪再沁著《台灣美術的人文觀察》1995年，雄獅股份有限公司出版，臺北。
26. 倪再沁著《水墨畫講-文人美學與當代水墨的世紀之辯》2005年4月，典藏雜誌社出版，臺北。
27. 羅秀芝編《臺灣美術評論全集－王白淵卷》1999年，藝術家出版社，臺北。
28. 李長俊著《臺灣藝評研究 1997-1998》1999年，帝門，臺北。
29. 盧輔聖主編《現代水墨畫研究》1999年，上海書畫出版社，上海。
30. 紹綺、孫海燕編《二十世紀中國畫討論集》2008年，上海書畫出版社，上海。
31. 王鏞著《移植與變異-東西方藝術交流》2005年6月，中國人民大學出版社，北京。
32. 王鏞主編《中外美術交流史》1999年7月，湖南教育出版社，長沙。
33. 關衛（日）著、熊得山譯《西方美術東漸史》2002年4月，上海書店出版社，上海。
34. 水中天編著《20世紀中國美術紀年》2012年3月，人民出版社，北京。

