

從臺灣水墨發展中探討水墨批評之研究

A Study of the Criticism of Ink Painting from Taiwanese Ink Painting Development

國立臺灣藝術大學造形藝術研究所蕭秀玫 Hsiao, Hsiu-Wen

摘 要

從臺灣水墨發展的歷程當中，每個時期所展現的風貌各自不同並呈現多樣化。水墨作品的創新非常蓬勃，相對的關於臺灣水墨的理論方展顯得不足。使得臺灣水墨在美術的範疇裡，一直缺乏一個有共識的討論平臺來探討水墨。而水墨批評作為觀者及水墨創作間的橋樑，發展水墨批評就相對重要了。

本文將從臺灣水墨發展的歷史脈絡作為主軸，透過臺灣水墨文獻分析的方式，試圖先釐清自「國畫」、「現代國畫」轉變到「水墨」、「現代水墨」之間名詞如何演變。在這當中所透露出對於「國畫」到「水墨」的批評意識各是為何，將是臺灣水墨批評發展值得探討的重點。關於水墨批評文獻的資料作為根據，進而歸納發展臺灣水墨批評的重要與時代意義，是否可以發展水墨批評的可能性，如何能發展水墨批評的方向，以上所述作為本文探討的重點。

【關鍵字】：國畫、臺灣水墨、水墨批評

一、前言

臺灣水墨的發展一直以來呈現多元樣貌，在水墨創作中積極地尋求作品表現的新意，隨著歷史的發展也形成一種特殊型態。臺灣水墨在創作上不斷的改變與嘗試，然而在理論方法的發展上，卻是相對不足。高名潞（2006）在〈中國當代水墨的危機是缺乏方法論〉中，提到：「我們會很容易倡導一種題材或形式，比如都市題材或抽象形式。但是，如果沒有背後的方法論的支持，它們只能流於表面的表現，不能形成可以為人們共享的方法。」¹高名潞強調在水墨的形式與題材不斷的發展中，水墨在理論方法上也應該同時並進。面對臺灣水墨創作所展現出的各種形式與面貌，水墨藝術家賦予水墨更加寬廣的可能性與創作元素，因此，在方法論上如果能繼續發展與衍伸，提供欣賞水墨者一個可以共同溝通的平臺。

然而，在方法論上的發展，以藝術批評作為藝術作品與觀賞者之間的橋樑，是必然重要的。傅狷夫（1954）在〈漫談畫展和發揚我國美術的正當途徑〉一文中指出：國畫美中不足的幾項要點之一，即是「缺乏高明嚴正的批評家與批評制度」²。建立一個批評制度，來解決這些相關問題，一套批評判準，使得創作者、批評者、藝術史學者、觀者等欣賞作品時能得到準確的觀念與能相互溝通的意識。

本文將以「臺灣水墨」為核心，進行臺灣水墨的歷史脈絡與水墨批評的回顧分析，以臺灣水墨的歷史為主軸，在水墨評論議題中發展出水墨的批評意識與批評策略。讓臺灣水墨在時代的發展下，所展現的多樣性，提出更深切的討論。

二、臺灣水墨發展過程

¹高名潞，2005，〈中國當代水墨的危機就是缺乏方法論〉，《另類方法另類現代》，頁 39。

²國立歷史博物館編輯委員會，1999，〈漫談畫展和發揚我國美術的正當途徑〉，《傅狷夫的藝術世界·論文集－傅狷夫文存 評介文錄》，頁 20。

（一）日治時期的臺灣水墨

臺灣水墨的發展一直和政治、社會的變革有很大的關係，隨著時代的波動延續臺灣水墨的發展，在每個歷史的階段都有其水墨風格的變化與意義。追溯臺灣水墨畫初始，移墾來臺的漢人逐漸定居後，社會文化的形成，使得水墨畫才開始有了發展。

在清代的臺灣水墨，多承襲了中原書畫的風格，因明清臨摹風氣之盛，臺灣水墨的風格與題材多為花鳥畫、四君子居多。「臺灣隸清之際花鳥畫風格雖有狂肆躁動之草書筆勢，大抵上整體仍具深厚文人氣質表現，水墨畫創作仍屬文人雅士間的活動。」³然而，1895 年臺灣割讓給日本後，直到日本開始採取同化，在建設與制度上大規模的改變，使得傳統書畫的創作受到考驗。1927 年官辦「臺灣美術展覽會」（簡稱臺展）後，藝術家們顯然受到臺展的取向和日籍老師的教授下，作品的呈現也有轉變。之後從日本引入的「東洋畫」，也在台展的「東洋畫部」設置下，參展的水墨畫漸被忽略，取而代之的是膠彩畫作品，水墨畫在官辦的展覽上，也因此喪失展出的機會。水墨畫的不受重視在日治時期便可看出，水墨在臺灣的發展尚未穩定之下，受到殖民壓迫或是大時代下的影響，讓水墨在臺灣的發展幾經波折與改變。

（二）1950 年代「正統國畫論爭」

日治時期結束隔年，舉辦第一屆「臺灣省全省美術展覽會」（簡稱省展），模式比照「臺展」、「府展」，並增設「國畫部」，開啓水墨得以繼續發展的機會。在評審機制下，評審委員多為膠彩畫家，傳統水墨作品起初幾乎沒有得獎之作，評審結果批評傳統水墨題材過於老舊，不能合乎現代。相較於重視寫生的膠彩畫而言，水墨在美術展覽上的表現並不理想，評審的意見與公平性引起不滿。直至

³崔詠雪，〈傳統的延續（1736-1895）—臺灣水墨畫發展的回顧〉。《臺灣美術》69，頁 10。

1949 年，戰後一批隨國民政府來臺的畫家，以「正統國畫」自居，認為從中原渡海來臺正統書畫的傳承，才能符合水墨畫在臺灣傳承下去的意義。同時，也介入「省展」評審，在官辦美展中中國畫與日本畫的拉鋸戰成為藝術界關注的焦點。另外，臺籍的水墨創作者如何在省展中獲獎脫穎而出，也使得臺籍畫家對省展產生疑慮。

因此，「國畫」的議題就此展開，從「國畫」的命名開始、與日本畫的界定、到如何國畫才是創新等，都是這時候學者、藝術家們所關切的問題，歷時許久的「正統國畫論爭」也在這時候揭開。

針對「正統國畫」的問題，逐漸受到重視，也成為藝術文化界紛紛探討的議題。1951 年由《廿世紀社》主辦的「1950 年臺灣藝壇的回顧與展望」座談會中，劉獅率先將問題明白提出，中國畫和日本畫本不同源。「拿人家的祖宗自己來供，這總是個笑話。」⁴話一出便引起討論，正視中國畫與日本畫的區別。日後，1954 年劉國松以「為什麼把日本畫往國畫裡擠」、「日本畫不是國畫」作為文章標題刊於《聯合報》，清楚表述兩者相異的分別。日本畫融合西洋畫的色彩與中國畫的技巧獨創一格，和重線條與具有悠遠歷史的國畫，無法相容，不能將日本畫歸為中國畫的一環。這兩篇文章都以省展的作品作為分析，一看就為日本畫的作品如何能與省展國畫部一同評比與展出，會混淆觀者與大眾對國畫的理解，兩者應該有所釐清。

1954 年底，臺北市文獻委員會主辦「美術運動座談會」，由黃得時任主席，座談會中也詢問與會人，對於當時具爭議性的「國畫」問題提出見解。金潤作、林玉山、盧雲生、楊三郎與郭雪湖都紛紛提出看法⁵。綜觀大家的意見，日本畫

⁴新藝術出版社，〈1950 年臺灣藝壇的回顧與展望〉，《新藝術》第一卷第三期，1951 年 1 月。

⁵金潤作以畫家的精神來作標準來分別，不應該以用具材料及畫法等來分別。林玉山和盧雲生有同樣的看法：美術的表現各已方殊，每一個時代每一個地方都有獨特的繪畫。雖然臺灣的繪畫歷史尚淺，但說來亦是臺灣所產生的附有地方性的獨創美術。楊三郎：我們所稱的國話還可以包括日本畫，日本畫也是國畫的一個流派。郭雪湖則認為留給時間解決。

與國畫不完全相同，由於地域性與文化的差距，類似日本畫的國畫是描寫臺灣的景物，亦不算是日本畫，相對於國畫又失去其傳統特色。當時的國畫創作確實也有別於日治時期前的傳統水墨畫，成為水墨的另一種表現風格。隔年元月《聯合報》在「藝文天地」一連六天，以「現代國畫應走的路向」為主題，邀請臺籍畫家和大陸來臺畫家參與筆談。在此次筆談會中，執筆者大多認為國畫表現最重要的還是筆墨，國畫不能放棄筆墨的表現，更不能脫離「六法」，使得國畫不是國畫了。部分畫家認為應該遵循傳統國畫的原則，不能與日本畫有所混淆，如馬壽華、黃君璧、何勇仁都如此認為。學習國畫先要臨摹後寫生，臨摹並非創作，要隨時代創造新的意境與題材。鑽研古法，臨摹古畫，寫生亦然重要，取西洋畫之所長，對於現代國畫應該走的路向，畫家們給予積極的方向，但實質上的創作，卻不易達到，會有矛盾之處。與會者對於討論題綱都提出了各自意見，會後也引起一些回應。在積極的爭論「正統國畫」時，王白淵（1959）發表了〈對國畫派系之爭有感〉兩篇試圖以「南宗」、「北宗」釐清國畫發展的淵源⁶。代表官方意見的省展評審標準及分部問題，在1960年將國畫部分為兩部，合併評審。後又因為遭批評不公，1963年兩部分開評審，「正統國畫論爭」才告一段落。

（三）1960年代現代水墨革命

「現代水墨」在水墨發展的脈絡中，儼然成為一個特定的名詞，根據蕭瓊瑞對「現代水墨」的定義「它是專指1960年初期，臺灣一些年輕藝術家，在受到當時西方現代主義，由其是「抽象繪畫」的影響，堅持水墨媒材，加入各式媒材、技法的實驗，在「中國／西方」、「傳統／現代」的思維辯證下，所進行的各種面向的創作思考與實踐。」⁷1960年代，現代繪畫成為藝術的主流，當時從學院畢業的青年畫家們轉而從事現代繪畫的創作，逐漸地在臺灣形成熱潮，許多以「現代繪畫」為宗旨的畫會紛紛成立，畫會也成為當時藝術圈中重要的組織。「五月」「東方」畫會的相繼成立，並於每年舉辦展覽，讓現代繪畫在臺灣美術史中向下

⁶王白淵，〈對國畫派系之爭有感（上）（下）〉，《聯合報》（八），1959年10月7日。

⁷蕭瓊瑞，〈臺灣現代水墨的類型分析〉，《現代美術》143，2009年4月。

紮根。剛開始的現代繪畫，帶來的是一種抽象的概念，朝向「現代化」的改變無疑是國畫方向最為期待的，正值需要改革的國畫好像找到一個新的方向。

現代繪畫在藝術創作中正如火如荼的進行著，不少保守主義人士質疑現代繪畫，認為一味的追隨西方藝術，拋開傳統的繪畫形象等，傳統畫家與支持現代繪畫畫家產生爭論。1961 年徐復觀發表〈現代藝術的歸趨〉引發和劉國松的筆戰，徐復觀在文章中指出現代藝術即是破壞藝術的行為，最終會無路可走，反對現代繪畫的發展。劉國松則以〈為什麼把現代藝術劃給敵人？一向徐復觀先生請教〉來回應，針對二人對現代藝術的觀點作為反駁，認為徐復觀對現代藝術的瞭解有些狹隘⁸。就在兩人一來一往的文章中，現代藝術的爭論最後轉向為抽象與具象的論證，其後虞君質〈抽象平議〉發表於《新生報》批評徐復觀怎能對現代藝術發表言論，同文指道：「抽象畫的風格畢竟是偏於『為藝術而藝術』的，在此時此地，作家們能群起多畫一些『具象的』使男女老幼都能感發興起的作品…」⁹。此文看出虞君質是肯定現代繪畫對當時水墨的影響，也不能全然將水墨的傳統徹底拋開，創作者之於繪畫本身，焦點在於可否創新傳統繪畫，對觀者而言，需要具備教育大眾的功能，才能使水墨創新實踐。1961 年至 1963 年間，許多關於現代繪畫的文章發表看法，形成對立與辯論的局面，雙方各持己見，最後能沒有具體結論，現代繪畫所產生的影響，似乎將臺灣水墨分成兩支不同路徑的繪畫風格。

這一場現代繪畫革命，對臺灣水墨是一大改變，結合現代繪畫的臺灣水墨表現，多了更多的形式與面貌，加入更多技法的運用與媒材的實驗創作，追求水墨的多樣化，形成「現代水墨」。

（四）1970 年代藝術鄉土運動中的水墨

⁸劉國松，〈為什麼把現代藝術劃給敵人一向徐復觀先生請教〉，《聯合報》（十），1961 年 8 月 29 日-30 日。

⁹虞君質，〈抽象平議〉，《新生報》（七），1961 年 10 月 18 日。

1970 年代，臺灣處於外交、政治的動盪，那股焦慮不安激發臺灣人民對民族的自覺與對本土的關懷。把原先辯證「傳統／現代」的焦點轉成「現代／本土」的對照，認為現代繪畫應該發自於本土的藝術，而非對西化的盲從，這可說是在西潮後所得到的一種新方向。「鄉土運動」的興起從詩人、作家與畫家等為領導，主要透過媒體、雜誌、報紙作為傳達方式。在藝術方面就以《雄師美術》與《藝術家》兩雜誌為主要，這也是臺灣藝術批評較有發展空間的一個時代。在反現代主義的理解下，鄉土運動中的創作轉為對社會、常民生活、土地等具體的與生活有關的事物作描寫，影響此最深的是美國懷鄉寫實主義畫家魏斯（Andrew Wyeth）以寫實手法描繪自然景物，題材取自和自己有情感的周遭事物，投入情感的創作才能傳達繪畫中深刻的意義。這貼近生活的寫實風格和臺灣鄉土運動中所追求的同調，更能獲得迴響。在水墨的表現中，除了取材本土風景，強調寫生，田園風光、廟宇、房舍等紛紛入畫，這成了水墨最能貼近大眾的題材，不僅能表現水墨的意境，對時代社會也能相互契合，在鄉土運動中又重新找到水墨可以被認同的方向。

從歷史的角度來看臺灣水墨的演變，在現代繪畫與鄉土運動中，雖然兩者訴求的不同，對水墨藝術而言，卻留下極具代表性的意涵，1960 年代畫會成為主流帶領現代藝術革命；1970 年代回歸對本土的關照，都是投入畫家們的情感與思想，對於國畫改革付諸積極意義。然而，水墨的演變一直以來，多著重在作品如何表現的爭論上，鮮少具有理論上的重新建立與探討，造成創作上與理論上的斷層與落差。

三、「國畫」、「現代國畫」、「水墨」、「現代水墨」：名詞轉變中的批評意識

在探討臺灣水墨的文獻中，有一個不可忽視的討論重點，在於名詞演變的概念。從「國畫」、「現代國畫」、「水墨」到「現代水墨」，這之中的名詞變化，代表著名詞背後批評意識的不同，各個名詞在水墨的發展階段中表示不同的涵意。根據謝東山的《藝術批評學》一書中，對於批評意識的解釋為「批評意識指的是人在從事某種活動時的態度，這種態度的內容雖然不一定能以語言形容，但卻是

人構造他的行為對象的出發點。」¹⁰所有藝術活動都存在著批評意識，批評意識的不同就會使個人有相異的批評結果。相對地，在水墨的名詞變化中，每一個變換過的名詞背後，所挾帶的批評意識也會有所含意。「批評意識是一個範疇，指藝術現象中所有特定的活動都包含批評意識」¹¹，關於「國畫」的名詞轉換，是在時空環境的背景下所衍生的，一個名詞的重新發想代表著對於批評國畫問題產生的看法與結果。「國畫」一詞可說是「水墨」的前身，經過了許多爭論而更迭多次，當中所涵蓋對國畫發展的批評意識是值得探討的。

「國畫」一詞在日治時期後的省展中開始使用，「光復後，『西洋繪畫』毫無疑問的持續發展；但原本號稱日本『國畫』的『東洋繪畫』，則在文化回歸的政治考慮下，不得不生硬、勉強的改稱為中國的『國畫』。」¹²在日後的省展都用「國畫部」來命名，一方面爲了要區別以賦色爲主的東洋畫有所不同，另一方面是渡海來臺的畫家們所持的「正統國畫」，臺籍畫家所面對的又是在戰後自我心裡回歸所認同的「國畫」。三方面所產生在心裡的「國畫」不盡相同，「正統國畫論爭」之所以發生，便是在這名詞之下對國畫的想法與理念有不同的批評所引發，其中包含畫家們潛在對「國畫」的批評意識立場不同。「國畫」的延用確實有議，很少針對名詞的使用作爲繪畫的討論。不過蔣健飛（1977）在〈中國繪畫邁向世界－對「國畫」名詞的探討〉一文中，針對「國畫」這一名詞的使用做出評論：

假若我們把『國畫』二字以義譯，即說明了是屬於中國的，而把我國繪畫與世界上其它繪畫之間畫出了界限，難能使大家認同。如果以音譯則更是無法讓人了解，此即是說明「國畫」一詞不能使用於本國以外之他族。

蔣健飛在文章中討論「國畫」並不適用作爲中國畫類的一個名詞，當繪畫與國家有關時，我們會稱中國畫家、美國畫家等等，但並不會以「國」的概念來爲繪畫

¹⁰謝東山，《藝術批評學》，臺北：藝術家，2006，頁 67。

¹¹同上註。

¹²蕭瓊瑞，《五月與東方》，東大出版，1991，頁 136。

命名。所有的繪畫種類都是以材料性質作分類，如水彩畫、油畫等，也是世界所共通使用的。「國畫」難以定義是在於沒有基準點的共識，不論在精神上或是媒材上都很難加以論定。虞君質（1968）〈中國畫改良論〉¹³中提及國畫改良，要先確定「國畫」究竟是指什麼畫？是以國家分，畫家分還是材料分，這都讓「國畫」一詞難以斷定。1950年代「國畫」需要改革的口號日增，不少畫家開始提倡要具有現代化的國畫，不能停留在傳統書畫中的想像裡，創作符合當時代的作品，因而有「現代國畫」一詞。

係在1950年代關於「國畫」的文獻中，《聯合報》在「藝文天地」一連六天，以「現代國畫應走的路向」為主題，邀請臺籍畫家和大陸來臺畫家參與筆談¹⁴。其中「現代國畫」標題在何勇仁於〈本刊第二次筆談會，現代國畫應走的路向，接受歷史的教訓，掀起國畫的革新運動〉一文中被提出討論。「關於『現代國畫』的界說，也須先澄清。照一般的定名，通常稱古代的國畫是「古畫」，稱現代人所作之中國畫為『國畫』，並無『現代國畫』的名稱，即偶見之亦等如『新中國畫』」¹⁵從這段話可看出「國畫」的定義又有所不同，每個人對於「古畫」的認定也不會一致，時間多久可以被稱為「古畫」？在何勇仁的文字中，就有他自己對於「國畫」與「古畫」的認定，也是其批評意識。而「現代國畫」指的是現代人畫的中國畫，強調具有現代精神革新意向的國畫，但是傳統畫家以崇尚仿古為最高境界，是不會接受「現代國畫」加諸於他們身上，何勇仁點出「現代國畫」在使用上的矛盾。在一篇回應「現代國畫應走的路向」筆談的文章〈現代國畫的創作與欣賞〉中寫道：「革新，改良吧！在『現代國畫』的『現代』意義上，把握住『現代』的畫家寫『現代』的生活、精神、思想、感情，確立『現代』的美感…」

¹³虞君質在〈中國畫改良論〉中指出國畫是中國人的畫，那中國人的油畫等都可以是國畫？用宣紙和毛筆畫的畫稱國畫，那日本畫亦是；具有中國精神的畫稱國畫，那外國人畫的中國畫也是國畫？虞氏指出國畫一詞容易使人混淆。

¹⁴筆談時間為1955年1月17日至1月22日。

¹⁵此篇刊於1955年1月21日。

¹⁶「現代國畫」重視的是藝術家應該就自我所身處時代的環境與思想，具現代的意念所表達出來的創作作品，以致更突顯「現代」二字的意義，批評意識在強化「現代」的概念。蔣健飛又說：

今天世界各地許多知名的畫家，埋頭在他們作品中找東方趣味，東方繪畫的意境，這一切都值得我們注意。…但是如何打破國際間意識上的界限，如何使世界上更多的人了解、接受我國繪畫，『正名』似乎是今天首要的工作之一。

上述文字說明了「國畫」的不適用，顯然 1970 年代時「國畫」的使用尚屬普遍，但是追溯「水墨」一詞的提倡可以至現代繪畫影響臺灣之時，劉國松（1965）在〈「中國現代畫的路」自序〉提及水墨畫是可以延續傳統又可以向現代繼續發展的一條路徑：

我總以為，今日的青年畫家都有雄心去征服世界，征服國際藝壇，但是，我們拿什麼去與他們對抗呢？我想，只有拿我們的所長，也是我們的王牌——有著深厚傳統與豐富經驗的『水墨畫』了。

1960 年代是臺灣和現代藝術碰觸的時候，東西方藝術交集之下，「國畫」顯得畫地自限，很難產生交流。以繪畫藝術而言，繪畫的種類可以幫助觀者建構欣賞的基本標準，劉國松刻意地提出「水墨畫」是繪畫種類的一種，沒有國籍的限制，也不受使用繪具的影響，純粹的以一個繪畫精神來看待「水墨畫」。雖然「現代水墨」尚未被廣泛的運用，但是「國畫」與「水墨」間的轉換，在這個時期慢慢地展開。

¹⁶牆外行人，〈現代國畫的創作與欣賞〉，《聯合報》（六），1955 年 4 月 28 日。

其實，在中國傳統書畫脈絡中，「水墨」早在傳唐代王維（701-761）的《山水訣》裡出現：「夫畫道之中，水墨最為上。肇自然之性，成造化之功。」王維獨創水墨山水，以水墨渲染的方式作畫，利用墨的濃淡便畫勾勒山水形象，呈現清新的畫風，筆墨不重彩，畫境有如詩意一般。「水墨」的歷史從唐代已經開始，後來成為中國繪畫發展中重要的一支。由此來說，將「國畫」更名為「水墨」時，在繪畫的發展上，是能承接在繪畫傳統中斷續的「水墨」，在二十世紀延續它的發展。

1960 年中期至 1980 年可以說是「國畫」與「水墨」沉潛交替的時代，「國畫」被改變是因為批評意識的改變。「最近十餘年，『水墨畫』逐漸取代以往『國畫』（中國畫）之用語。這表示了觀念的改變，…」¹⁷「國畫」的界定很難說明清楚，就算是清楚了，那也是個人對「國畫」的批評意識。要使每個人都在相同的基準點有對「國畫」的相同意識，那就不盡然一樣了。郭少宗（1991）對於「水墨」一詞的看法「大約 70 年代後葉，藝術界已取得共識，通用『水墨畫』一詞，以適應新時代新潮流的各種變貌。」¹⁸改變為水墨畫已經漸漸取得共識，隨著社會的脈動改變，批評意識的轉換就是成為「國畫」和「水墨」間轉變的動力，直到 1970 年代末期這個意識才蔓延開來，漸漸被接受採納。

「水墨」之於「現代水墨」的不同，在於「水墨」指的是一個繪畫類別，而「現代水墨」則是指水墨中涉及現代繪畫的、具有現代含意的都可稱之。劉國松（2002）在〈現代水墨畫的緣起、發展及影響〉中回顧，最初使用「現代水墨畫」的時間點：「『現代水墨畫』的名詞也應時而生，第一個『現代水墨畫展』就在 1964 年 10 月，正式在台北國立藝術館舉行，…」「現代水墨」一詞是先為畫展命名才產生的。在 1964 年，劉國松與于還素等倡組「中國現代水墨畫會」、舉辦

¹⁷鍾義明，〈現代水墨畫發展芻言〉，《臺灣美術》13，1991 年 7 月，頁 28。

¹⁸郭少宗，〈臺灣水墨畫八十年代的動向〉，《臺灣美術》13，1991 年 7 月，頁 30。

「現代水墨畫展」，「現代水墨」出現在畫會的名稱上，在當時是具指標性的意義。

強調「現代水墨」這個名詞，不外乎是告訴觀者，「現代水墨」是有別於「水墨」，提出當時受到現代繪畫影響下的臺灣水墨表現，除了使用毛筆、宣紙和墨作畫，還加入了西方引用的媒材或是畫家獨創的作風，例如：拓印、樹皮、布等等；技法上也採用拼貼、抽象、色塊等等，主要是多方面的將現代繪畫元素帶入「水墨」，發展出來的就是「現代水墨」。其中，還有宣示和現代繪畫關係的意味。1960年代現代繪畫風潮，水墨的改變也是為了與現代藝術可以有所聯繫，一方面面對水墨的發展上來看似乎找到新的可能性，而且符合現代，另一方面則可以與國際的藝術潮流跟進，這應該是「現代水墨」出現所挾帶的目的。

此外，郭少宗則認為沒有「現代水墨」名詞出現的必要：「近五年來，部分畫家習慣在『水墨畫』之前冠上『現代』二字，以區別學院派和官方美展，但總有畫蛇添足之感…，所以就用『水墨畫』來包含具有東方精神的水性繪畫作品，名正言順，以斷爭紛。」¹⁹郭指出「水墨」的包含性之廣，從中國傳統繪畫、具有中國藝術精神、大到凡是採用水性媒材製作出來的，都可以稱作「水墨畫」。這樣的歸類，雖然是從小範圍到大範圍的逐一包含，卻有含糊不清的界限，譬如用壓克力顏料作出潑墨的效果，也可以稱作「水墨畫」？這將「水墨畫」的定義加以擴充，在繪畫上的分野難以令人理解。相反的，李鑄晉在〈「水墨畫」與「現代水墨畫」〉一篇文章中表達這兩個名詞存在的必要，說道：

我認為「水墨畫」是中國傳統中最寶貴的遺產，若只專用於新派繪畫，容易含混不清。新派的水墨畫應該另有一個名詞，可以更清楚地指出其特性，我認為應該叫做「現代水墨畫」比較適當，如此便與傳統的

¹⁹同註 18

「水墨畫」有相當的區分。²⁰

李的這一番話說明了在「水墨」名詞的變換中，不能忽略中國繪畫的脈絡與關係。在李的批評意識中是有這一脈絡可循的，「水墨」在中國繪畫歷史是有一個清楚的發展體系，如果現代的水墨畫也稱為「水墨」，反而模糊了中國傳統「水墨」所衍發出來的哲理意涵，這樣的分析使得「水墨」和「現代水墨」更能釐清了。支持「現代水墨」是因為可以分隔與「水墨」的不同，要能表現「現代水墨畫」的特性，李鑄晉在同文中提到：「『現代水墨畫』在工具上完全自由，凡是能夠增強畫作的效果，都可以使用。這應該是『現代水墨畫』的重要特點。」劉國松在1964年提倡「現代水墨」時的想法和李的應該是一致的，只不過劉國松當時採取的方式較為激烈直接，而李的說法是在回顧「現代水墨」發展後的三十年提出，是經過時間的沉澱的。雖說如此有時間上的差距，不過「現代水墨」確實有存在的必要性。

現在「水墨」與「現代水墨」依然是繪畫中慣用的名詞，而且可以被大眾所認可的。當「現代水墨」不再有所拘束，轉而對形式、結構、色彩有更多的實驗性質的運用，放開傳統水墨對筆墨的要求，接納各種不同的材料與方法，跳脫傳統筆墨的規範，呈現水墨畫中嶄新的風格。

關於「國畫」、「現代國畫」、「水墨」、「現代水墨」一連串名詞的改變，隨著時間環境的變遷必然有所關連，連帶著牽動人的意識中對於這些名詞的看法。面對名詞轉換背後的批評意識可以瞭解「國畫」在改革創新的路徑上，文獻中所提出的看法加以討論。透過以上對於名詞轉變的批評意識分析，不難發現水墨批評在這之中已經在進行著，只是基於沒有一個共識的平臺可以討論，使得關於水墨的理論難以發展。

²⁰李鑄晉，〈「水墨畫」與「現代水墨畫」〉，《臺灣美術》24，1994年4月，頁400。

四、水墨批評的重要及發展可能性

（一） 水墨批評的重要

關於討論臺灣水墨方向的文獻中，有不少是針對臺灣水墨的評論，評論的文章中提出其改革的方向也有多方見解。除了在水墨創作的題材、技法上的討論外，理論方法中針對水墨的批評尤為重要了。

何謂「水墨批評」？「水墨批評」是指水墨作為臺灣一個重要的藝術表現形式或手法，透過臺灣自身的歷史發展、文化脈絡以及美學理論的建構下，所試圖發展出來的藝術批評方式，故稱「水墨批評」。

廣泛而言，「水墨批評」只要是關於水墨的任何評論，都可以算是水墨批評。如此看來，就臺灣水墨的歷史發展層面來說，我們是有水墨批評的。不論是水墨創作者、文學界或是對於水墨同好，在雜誌或報紙上所發表對於水墨情勢或發展的任何看法與意見，就是水墨批評。然而，什麼樣的水墨批評才是「好的」水墨批評？要批評就需要有一個批評的標準，才能說服他人。如果沒有支撐批評的批評標準，卻容易失去批評真正的意義。

根據謝東山對藝術批評的涵意作出以下的解釋：「藝術批評指按照一定的批評標準，對藝術家、作品和藝術現象（包括藝術運動、藝術思潮和藝術流派等）所作的研究、分析、認識和評價。它強調運用一定的「標準」對「藝術作品和藝術現象」而進行「詮釋與評價」。」²¹因而在進行藝術批評前要先有一個「標準」，它是藝術批評的核心價值。換句話說，雖然我們擁有許多對於水墨的批評，隨著水墨的表現形式日新月異，在沒有批評共識下對於水墨的討論，有時候容易流於

²¹謝東山，《藝術批評學》，臺北：藝術家出版社，2006年10月，頁14。

形式或口號。

水墨批評很早就被提及，傅狷夫在 1946 年〈閒話畫壇〉文中，舉出對繪畫批評的態度與立場應該中立：「說到批評和介紹是截然不同的，這個工作，更宜嚴正而實事求是。」²²當時的傅狷夫尚未來臺，除了繪畫創作外，對於畫壇的現象頗為關切。對臺灣水墨發展理論而言，提出對於繪畫批評是一個中肯的建議。他來臺之後，於 1954 年發表〈漫談畫展和發揚我國美術的正當途徑〉一文中，清楚說明國畫需要批評家與批評制度。傅狷夫指出批評本來就不容易，所以批評家更需要高明嚴正，不然容易引起是非，而批評是不被喜歡的，所以要有一個制度，來解決國畫批評的問題。有了一個公開的評論，將會使國畫領域有一個新的風氣，也有一個可以共同討論的空間。同一個時期，何鐵華也對國畫批評表示重視，「其（指何鐵華）藝術觀主張國畫必須重『時代性』、『前進性』、『創新性』，應把西方現代藝術的經驗融入中國的水墨創作。」²³，而何鐵華的藝術批評原理有三個重點為「解釋」、「鑑賞」與「判斷」，可說是「臺灣藝術批評最早提供準則的評論家。」²⁴除此之外，孫旗在 1951 年《新藝術》發表〈評何鐵華先生新著—自由中國的新興藝術運動〉提到何鐵華對當時代國畫批評的看法，文中敘述道：「我國藝術的發達是遲慢的，原因是沒有新的藝術批評，作者對新興藝術的運動熱心建議，要用藝術批評來促進發達。」²⁵同樣針對何鐵華的新著發表看法的有施翠峰〈評介自由中國的新興藝術運動〉，認同何鐵華提出的需要藝術批評的概念，「這一定需要有正確的『理論』（包含批評），…因為『理論』是創作的『依據』，『批評』是創作的『養料』，也是欣賞的『指針』。」²⁶創作與繪畫批評的關係是正向的，批評可活化創作的意義，最為欣賞的方針，批評是搭在創作者與觀

²²傅狷夫，〈閒話畫壇〉，原文刊於重慶世界日報明珠副刊，1946 年 3 月。後收錄國立歷史博物館編，《傅狷夫的藝術世界·論文集》，1999 年，頁 12。

²³楊墀，〈眾荷喧嘩，我是唯一的高音—日治時期、50、60 年代藝術評論的首航〉，《大趨勢》3，2002 年，頁 15。

²⁴同上註。

²⁵孫旗，〈自由中國的新興藝術運動〉，《新藝術》第一卷第 4、5 期，頁 96。

²⁶施翠峰，〈評介自由中國的新興藝術運動〉，《新藝術》第一卷第 4、5 期，頁 97。

者之間的橋樑。文中施翠峰又表達自己對建立理論的要點，其中的第二點即是「確立嚴正的藝術批評」。

1950 年代初期，畫壇正在為中國畫與日本畫有所爭議時，渡海來臺的傅狷夫和何鐵華已提出臺灣如何改變國畫風氣的可行方法，就是水墨批評。傅狷夫、何鐵華與施翠峰三人同樣身為水墨畫家，都認為需要水墨批評的必要性。當時代關於水墨批評的文章方向大都為畫評，純粹的針對畫作討論色彩、構圖等形式分析，但這作為水墨批評這只在於表面的描述，還沒足夠作為水墨批評的方法。

從 1960 年代「現代繪畫」全面的影響臺灣美術開始，水墨的發展也不例外。隨著水墨創作的形式越來越多樣化，媒材的大量運用，呈現許多不同的水墨作品風貌。傳統對於觀看水墨作品的條件可能已不適用，如何能將欣賞水墨作品的條件客觀化，並擁有基本的欣賞水墨的共識，亦可說是一種「標準」，水墨批評成為一重要的發展課題。「為了配合這一新的繪畫運動，我們不但需要新的繪畫批評，並且應該把它盡快建立起來。」²⁷（劉國松 1961）強調新的繪畫有不同於傳統的基調，指的是水墨加入了現代繪畫的元素，所以應建立屬於現代的水墨批評，作為欣賞能力的基礎，所談的也是屬於自己的經歷與感受。

對一位藝術家而言，有一個批評的標準，可以激勵創作精神，使好的作品延續下去；不好的作品也能了解其缺乏之處，如此一來，在藝術家、批評者、觀者間都能形成正面的風氣。從事水墨創作的人期待水墨批評，也認為需要水墨批評。「我知道，一個從事繪畫創作的人，同時也從事評論工作，是件矛盾而錯誤的事，至少在歐美畫壇是不可能存在的…」²⁸黃朝湖（1965）於〈「為中國現代畫壇辯護」自序〉便已經關切相關的問題。水墨創作者已意識到需要水墨批評，但

²⁷劉國松，〈論繪畫批評〉，《筆匯》第 2 卷第 5 期，1961 年 1 月，頁 12。

²⁸黃朝湖，〈「為中國現代畫壇辯護」自序〉，《文星》93 期，1965 年 7 月，頁 67。

是身為水墨創作者又從事評論寫作，所造成的矛盾現象，也是透露出需要水墨批評的一個現象。王國屏（1972）在〈從現代藝術批評談到今日的國畫〉：「……更需要一群有見識，有良知的批評家，我們需要客觀而有深度的批評。『沒有批評』是對於藝術工作者的侮辱，即使坦白指出缺點所在，至少也表示還有進步的希望。」²⁹王國屏認為國畫創作並不符合當時時代所呈現的，建立客觀有深度的批評，讓藝術家與藝術評論者能有平衡互通的管道探討藝術創作，好的作品可以發揚；反之則應檢討。

臺灣水墨的創新與改革儘管很早就被提及與重視，卻鮮少在其領域中得到共識：因為沒有一個共通的平台而缺乏共同的討論意識。創作不斷的隨時代而有所創新改變，水墨批評的建立就相對的重要了，除了創作者需要水墨批評為其管道，讓觀者可以瞭解其創作價值與評斷，這是批評的價值與重要性所在。

（二）臺灣水墨批評出現的問題探討

臺灣從 1950 年代左右就開始有水墨批評的文章出現，之後也有提出水墨批評的重要，但是一直沒有建立一個較為客觀嚴正的方式可以遵循。虞君質（1961）的〈藝評甘苦〉說：

批評家對於創作家的作品的『藝評』，有幾個大的原則必須遵守：第一是，只能說它是好的，不能說它是壞的。…第二是：最好多說老一輩的作家是『好的』，而不說青年一輩的作家是『不壞的』。…第三是：說『傳統的』風氣『都』是好的，說『新起的』風氣『全』是壞的。…倘若上列三大原則都是真理，那還高談什麼『藝評』？³⁰

²⁹王國屏，〈從現代藝術批評談到今日的國畫〉，《幼獅月刊》第 36 卷第 3 期，1972 年 9 月，頁 52。

³⁰虞君質，〈藝評甘苦〉，《新生報》（七），1961 年 12 月 6 日。

有限於傳統倫理道德的約束，在批評時都盡量說好的話，不好的則帶過或忽略不提，尤其對資深的畫家更是難以評斷他們的畫作。其中，還有一個很大的原因，在於水墨的傳承大多採取師承制，如果要學生評斷老師或前輩的作品，那可說是大忌，因而產生虞君質所認為的老一輩是好的，年輕一輩尚待加強的狀況。

水墨在中國繪畫史上的悠久歷史，深厚的傳統給了現代創作者很好的奠基，但是如果用傳統的筆墨或者畫論的檢視標準來檢視現代水墨畫，並不合適了。舉例來說，在評斷欣賞宋代山水畫時，我們討論山水畫中的皴法、構圖、視點等等，加以反映出宋代山水畫中作為當時代的哲理思想與表現自然作為更深入的探討，用宋代的藝術風氣作為討論的評斷，而不會拿現代看畫的標準來欣賞宋代繪畫；相反地，不會拿著古代畫論中的水墨標準來評斷現代水墨畫。傳統的偉大當然不能忽略，但卻因時代環境而有所改變，時間與地域所造成的不同風格，藝術準則是難以通用的（蕭惠卿 1981），沒有了這個共識或認知，是水墨批評在觀念上的差異，抑是無法落實水墨批評的原因之一。

水墨批評另一不尋常的現象，在於評判的不公正。畫家舉辦畫展時，邀請文筆好的人執筆寫篇畫評，但是目的是能幫助畫家多賣幾張畫作，這樣的畫評是有違批評準則的，而且是不健全的。批評者「受人之託」，所寫出來的評論不能算是客觀，亦不能算是真正的批評，這也讓我們繪畫批評缺乏真正公允的判斷，也讓批評的發展失焦、模糊。劉國松（1965）在〈「中國現代畫的路」自序〉提到：「在目前的藝術界中，大家都痛惜沒有真正的批評家，而且也都希望自己能獲得真正的批評。」³¹水墨創作者需要水墨批評是無庸置疑的。在一片水墨創新的聲浪中，如果有藝術評論者用「客觀標準」的水墨批評談論水墨作品，並非用傳統觀看水墨作品的方式看待現代水墨藝術。這樣一來，觀看水墨作品的角度

³¹劉國松，〈「中國現代畫的路」自序〉，《文星》90期，1965年4月，頁66-68。

也較為客觀，觀者更可從中了解水墨作品的價值。「我國繪畫批評之演進不如西洋之清晰可見，評論者又多為片斷言詞，缺乏有系統之論著。」（劉國松 1961）我們所擁有的繪畫批評，可能礙於人情義理，給予過於委婉的批評，沒有談論到藝術作品的核心問題，或是沒有將想批評的論點說明清楚，亦或是對於藝術理論、美學的了解不足而片斷言詞。這些原因都可能導致評論的反效果，無法表現出批評的善意。

藝術的自由創作，藝術家各自打著自己的旗號，使得藝術批評難為，久而久之藝術批評者便採取中立或投機，認為這才是安全的批評。社會環境會認為批評不是一件好事，沒事不要批評，避免惹來口舌是非，這是大眾的想法。虞君質（1968）提出臺灣的藝評制度無法充分建立，原因在於「當事者缺乏容忍的雅量 and 若干批評文字流於謾罵。」如果被批評會認為是不好的事情；相反的，批評可以促進進步，應該有雅量的接納，而有批評之外，我們需要培養的是善意的批評，有建設的批評，才能真正達到創作與理論欣賞的價值。

王國屏（1972）一篇〈從現代藝術批評談到今日的國畫〉把題名現代藝術批評與當時國畫發展作一討論，正視國畫沒有批評的問題。「無可諱言的，今日的國畫已陷入一個窘境了，……難道國畫將永遠淪為古老的中國的墓誌銘？難道對於癱瘓中的國畫界，沒有人願意提出一些真誠的批評？」³²從藝術批評的角度出發，臺灣環境因素使得藝術批評者變得沉默，無所適從，或是以民意為依歸博取支持，這都使的藝術批評產生問題。王國屏認為一位藝術家的獨立性和一件作品的純粹性、獨立性，是藝術批評中不能脫離的兩點。反觀國畫界，講求技巧但又並非自身體認出來的，缺乏創造力陳襲古人的繪畫模式，成了國畫界的隱憂。直指需要客觀而有深度的批評，才能指出缺點所在，這才表示仍然有進步的希望。管執中（1986）在〈真理的走形·真形的曲影－「中華民國水墨抽象展」批判〉

³²王國屏，1972，〈從現代藝術批評談到今日的國畫〉，《幼獅月刊》第36卷第3期，頁51。

說道：「……更壞的是，我們很難聽到對藝術提出真偽之辨的聲音。顯然地，這又說明：我們所身處的，是一個沒有藝術批評的社會。」³³一個水墨抽象展，管執中提出此深刻的批判。我們沒有藝術批評，是因為沒有「客觀」的藝術批評，沒有人願意提出真誠的批評，導致水墨批評無法建立。

臺灣藝術批評的發展從 1980 年代開始活躍，但是其中並不包含水墨批評。由上述所知，臺灣水墨批評要建立，所要克服的有幾點，一在道德倫理上應該有正面的心態來看待批評；二是將傳統文化作為基礎發展適合現代的水墨批評；三是提出客觀的水墨批評。臺灣水墨批評的根本問題能有所改善，水墨批評建立評價準則也較有實質的方向作為討論的基準點。

（三）建立水墨批評的可能性

水墨批評的建立固然重要，但也並非直接挪用西方的藝術批評方式，西方藝術和水墨是完全不同的文化所產生的藝術，發展的路徑也有所差異，因而不能以西方藝術建構出的藝術批評移植作為水墨的評價方式。

從歷史的角度看來，在臺灣水墨發展的每一個階段中，都有將水墨批評的問題特別提出來討論的文章，期待水墨的問題能有一個有效的解決之道。在文章中所陳述出來的水墨問題，不論是師承制度、因襲古人、缺乏表現力或是挪用現代繪畫，在一定程度上，可能是水墨發展的一個癥結。但是在藝術家們不斷的探討創作上如何創新改變的同時，也是正為水墨找一條可解決的出路而努力。相對的，文章裡所強調的繪畫批評特別是針對水墨這一個區塊，是需要被建立的，而此批評是需要客觀的、嚴明而公正的。雖然批評的建立是重要的，如何建立又形成另一個問題。

³³管執中，1986，〈真理的走形·真形的曲影－「中華民國水墨抽象展」批判〉，《文星》102，頁 83。

臺灣水墨須要有一個批評制度，但是批評制度如何形構才能完善，能客觀的評斷水墨作品的價值，這是有了臺灣水墨批評制度共識後，應該開始著手的第一個問題。1980 年代，羅青在〈塑造中國藝術批評的新形象〉說到要使目前的藝術批評更進步，史料的整理是急需努力的目標，同時這是我們藝術批評發展上的絆腳石，不加以改進，藝術批評便無法快速發展。以一個中國繪畫傳統的流派來說，不論是主流或支流，都有權利使之發揚光大，而藝術批評的目的之一就是提供它們來判斷其藝術價值。「價值判斷離不開史的考察及理論的試煉。讓我們這一代的藝術家、藝評家及藝術愛好者，在上述共同認知理想之下，努力精進，為中國繪畫及藝術批評，建立一個全新的形象。」³⁴史料的建構越健全，所建立起來的理論依據越詳實，在這方面的探討越多，批評的準則就越仔細，相對的就容易達到客觀與公允的批評判準。這樣的建議提供了水墨批評一個明確的方向，因此要發展臺灣水墨批評的架構，了解以往至今臺灣水墨的批評文獻便是首要之務。黃朝湖（1986）〈樹立藝評權威三帖－讓藝評規藝評，創作規創作〉對於臺灣藝術批評發展當務之急是有計劃有系統的介紹及整理中外藝術史，尤其是中國近代美術史。有了具權威性的評論準則，藝評才能在觀者與創作者間作為溝通的媒介。

在臺灣水墨批評的文獻中，有許多是討論水墨未來發展的方向、如何創新水墨、觀念上的改變，以及技巧上的探討，如筆墨的重要性、賦色等諸多討論。這些都是建立臺灣水墨批評重要的元素，而臺灣水墨批評即建立在前人的批評文獻上，使之有一個可進行批評的架構來研究分析臺灣水墨作品。

五、結語

從上述的文獻中，由創作者與藝術學者們對於臺灣水墨的積極討論，可以發現臺灣水墨批評是一直存在的。但是缺少的就是一個健全的批評制度，沒有評判

³⁴羅青，〈塑造中國藝術批評的新形象〉，《藝術家》74 期，1981 年 7 月，頁 111。

的準則與共識，也可以說是沒有現代可以適用的水墨批評判準。水墨批評的架構顯得不足，在討論水墨的議題中，很難有相同的共識作為討論的平臺，容易流於各說各話的局面。不僅無法提高水墨創作的價值，使得觀者沒有可以接觸欣賞水墨的憑藉。在水墨一路的變革中，畫家們或藝術人士也對水墨批評的重要提出見解，作為水墨在臺灣繼續發展的路程中，這是需要被重視與實踐的一部分。

對於一項繪畫的平衡可以長遠，創作與理論應當相輔相成。水墨批評是觀者了解與評價水墨作品的中介，臺灣水墨藝術發展在藝術範疇中，要與其他藝術相同被重視，水墨批評的發展要更為深入。要建立水墨批評的可能性是有的，關於水墨批評的討論越多時，所集結的想法就越明確，判斷的共識就越顯著，也越客觀。水墨批評的建立應當從歷史的角度著手，從臺灣水墨的變化過程與水墨批評的文獻中發展其可能性，水墨批評的發展將可以再進一步。

參考文獻

- Bernard S. Myers 著，蕭惠卿譯述，1981，〈如何建立藝術評價的標準〉。《藝術家》74，102-108。
- 廿世紀社，1951，〈一九五〇年臺灣藝壇的回顧與展望〉。《新藝術》1（3），54-55。
- 王白淵，1959，〈對「國畫」派系之爭有感〉。《聯合報》，10.8（八）。
- 王國屏，1972，〈從現代藝術批評談到今日的國畫〉。《幼獅月刊》36（3），51-52。
- 何勇仁，1955，〈本刊第二次筆談會 現代國畫應走的路向 接受歷史的教訓 掀起國畫的革新運動〉，《聯合報》，1.21（六）。
- 何勇仁，1955，〈接受歷史的教訓 掀起現代國畫的熱潮〉，《聯合報》，1.22（六）。
- 何勇仁，1955，〈接受歷史的教訓 掀起現代國畫的熱潮〉。《聯合報》，1.22（六）。
- 何鐵華，1975，〈論中國繪畫的創造－現代水墨畫商榷〉。《雄獅美術》50，32-45。
- 李鑄晉，〈「水墨畫」與「現代水墨畫」〉，《臺灣美術》24，1994年4月，399-403。
- 林玉山，1955，〈現代國畫應實踐六法論〉，《聯合報》，1.19（六）。
- 俞崑編著，1977，《中國畫論類編》。臺北：華正。
- 施翠峰，〈評介自由中國的新興藝術運動〉，《新藝術》1（4、5），97。
- 施翠峰，1955，〈本刊第二次筆談會 現代國畫應走的路向 不避抄襲古人 也不要標新立異〉，《聯合報》，1.20（六）。
- 孫旗，〈自由中國的新興藝術運動〉，《新藝術》1（4、5），96。
- 高名潞，2005，〈中國當代水墨的危機就是缺乏方法論〉，《另類方法另類現代》，上海：上海書畫。
- 國立歷史博物館，1999，《傅狷夫的藝術世界 論文集》。臺北：國立歷史博物館。
- 崔詠雪，2007，〈傳統的延續（1736-1895）－臺灣水墨畫發展的回顧〉。《臺灣美術》69，4-19。
- 梁又銘，1955，〈現代國畫應走的路向 鼓起勇氣 迎接新題材〉，《聯合報》，1.17

(六)。

郭少宗，〈臺灣水墨畫八十年代的動向〉，《臺灣美術》13，1991年7月，29-36。

黃君璧，1955，〈現代國畫應走的路向 多讀書 多行路 創造自我的面目〉，《聯合報》，1.18（六）。

黃朝湖，1965，〈「為中國現代畫壇辯護」自序〉。《文星》93，67。

黃朝湖，1986，〈樹立藝評權威三帖〉。《藝術家》135，72-73。

黃朝湖，1986，〈樹立藝評權威三帖－讓藝評歸藝評，創作歸創作〉。《藝術家》135，72-73。

新藝術，〈1950年臺灣藝壇的回顧與展望〉，《新藝術》1:3，1951.1。

楊堦，2002，〈眾荷喧嘩，我是唯一的高音－日治時期、50、60年代藝術評論的首航〉，《大趨勢》3，12-19。

虞君質，〈抽象平議〉，《新生報》（七），1961.10.18。

虞君質，1961，〈藝評甘苦〉，《新生報》（七），12.6。

虞君質，1968，〈培養善亦批評 促進美術發展〉。《聯合報》（五）9.12。

管執中，1986，〈真理的走形·真形的曲影－「中華民國水墨抽象展」批判〉。《文星》102，83-87。

臺北文物，1955，〈美術運動座談會〉。《臺北文物》3（4），2-15。

劉國松，1961，〈論繪畫批評〉。《筆匯》2（5），4-13。

劉國松，1965，〈「中國現代畫的路」自序〉。《文星》90，66-68。

蔣健飛，1977，〈中國繪畫邁向世界－對「國畫」名詞的探討〉。《雄獅美術》78，44-48。

魯亭，1954，〈藝文圈內為什麼把日本畫往國畫擠 九屆全省美展國畫部觀後〉，《聯合報》，11.23。

蕭瓊瑞，《五月與東方》，臺北：東大。

蕭瓊瑞，1991，《臺灣美術史研究論集》。臺中：伯亞。

蕭瓊瑞，2009，〈臺灣現代水墨的類型分析〉。《現代美術》143，49-77。

牆外行人，1955，〈現代國畫的創作與欣賞〉。《聯合報》，4.28（六）。

謝東山，2006，《藝術批評學》。臺北：藝術家。

鍾義明，〈現代水墨畫發展芻言〉，《臺灣美術》13，1991年7月，26-28。

藍蔭鼎，1955，〈本刊第二次筆談會 現代國畫應走的路向 新的感覺和新的創造〉，《聯合報》，1月19日（六）。

羅青，1981，〈塑造中國藝術批評的新形象〉。《藝術家》74，108-111。

