

當代水墨畫的特質及其空間意識探討

Discussion on the Characteristics and Spatial Awareness of Contemporary Ink Painting

葉宗和

Tzong-Ho Yeh

南華大學視覺與媒體藝術學系 副教授

摘要

水墨藝術不應單單只被看做是一種繪畫方式，而應該視作一種概念與精神，無論屬於那一種創作模式，都是植基於傳統的中國繪畫。當代水墨畫的研究，主要在於凸顯自我文化和歷史複雜攪揉下的文化價值，並依此確認我們腳下所站立的當代位置。

水墨藝術中的「當代性」可概括為當代生活、當代意識、當代媒介、當代藝術形式、當代觀念等，試圖擺脫當代藝術的內在矛盾。從當代人文精神的角度看，當代水墨可貴的是具有一種實驗性態度，藝術觀念及語言圖式的變革求新也是其重要特徵，更從主體精神、社會生活、藝術思維、材料研究、圖像演繹、藝術創作等角度來顯現其獨有特質。傳統水墨畫所追求的是意象性的烏托邦空間，而當代水墨畫崇尚的則是視覺性之思考空間，這是因為時代性所衍生出來的一種「空間革命」，不僅可以創新技法，可以與時代共感共知，更可建構一套專屬的審美價值及面向。

關鍵字：當代水墨畫、繪畫空間、後現代

Abstract

Ink paintings should not simply be seen as a way of painting, but should be seen as a concept and spirit, no matter what kind of creative modes are based on the traditional Chinese paintings. The research of contemporary ink paintings, mainly highlight the culture value under a complex mixture with people's culture and history, and based on the value to confirm our standing to the contemporary arts.

The "contemporary" of ink paintings can be summarized as a contemporary life, contemporary ideology, contemporary media, contemporary art style, and contemporary concepts, which trying to get rid of inner contradictions in the contemporary arts. Through the perspective of contemporary spirit of the humanities, best value of contemporary ink paintings is its experimental attitude, the concept of art and the change of icon



language as an important feature, and the spirit of subject, social life, artistic thinking, material's research, image interpretation, and artistic creation to show its unique qualities. Traditional ink paintings pursuit an image space of Utopia, and the contemporary ink paintings focusing on the space of visual thinking, which developing a "space revolution", not only in the skill innovation, in the perception of living with era, more in the construction of aesthetic value.

Keywords: contemporary ink paintings, the space of painting, postmodern

一、前言

藝術，是最隱微的時代見證者，不論它是以順承的方式與時代合流，或是以反省的方式與時代抗衡，它都無法脫離與時代的應對關係。¹我們處在一個不停變動的世紀，工業化的高度繁盛，資本主義的快速蔓延，造就了當前人們生活習慣以及思考模式的轉變，伴隨著資訊科技和交通工具的日新月異，更是將原有的國界區分模糊化。基此，水墨藝術自然無法自免於後現代文化的氛圍，傳統的中國畫美學是建基於農業生產模式與封建制度的架構之下，是一種歷史的美學，也或許是一種僵化的美學，概念的形式化早已不敷於詮釋現代人的精神狀態。²

根據歷史之發展法則，新的思考將會帶來異樣的文化衝擊，也將開啟了一個多元的文化時代，眼界與思維的寬闊度因而成為近世紀對待生命態度的基礎，要想原地踏步、故步自封恐怕都不太容易。因此，水墨畫的「當代化」似乎已是無法迴避的歷史問題，不過在時代變遷與文化符碼的相互交雜，水墨媒介之「當代性」身份卻常導致曖昧不明，亦不知如何在當前多元化語意紛雜的後現代社會中自處。正所謂「筆墨當隨時代」，一些藝術家或批評家認為，水墨藝術必須從觀念的角度切入當代生活，甚至越過水墨畫的邊界，將其作為當代藝術創作中的一種媒介因素，而不必死守筆墨語言的神聖性。

眾所周知，傳統水墨畫在今日已經處於一種困境之中，正如批評家皮道堅所說：「二十世紀以來的現代生活發展和全球化進程使中國傳統水墨藝術易喪失了它賴以生存的人文環境，作為心靈的一種表達，傳統水墨又因其陳陳相因而成為對當下感受的雙重遮蔽——即遮蔽真實感受的真實性又遮蔽虛假體驗的蒼白和空洞……」³。二十世紀初起，中國畫在一股力圖振作的民族主義氛圍中，出現雖具破壞性但卻兼具開創性的融合中西之道，並不斷地層累內在質變的開拓性。

在這片水墨藝術世代交替的浪潮下，新一輩的年輕藝術創作者，自然必須面對傳統語彙不足表達而技巧與意念充滿變數的兩難困局。因此，本文的研究動機與目的，主要在於重新探析當代水墨畫的特質、意涵與創新性，以及闡釋異於傳統視覺的特有空間意識，希冀可以從年久失耕的僵化荒原體質中，注入再生的力量與活水，將是不能避免也不可避免的挑戰課題。

¹ 倪再沁，〈台灣美術環境生態的鳥瞰〉，《哪裡工廠》，2010。
<http://blog.yam.com/artlab/article/28421909>（2013/4/15 瀏覽）。

² 徐凡軒，〈型態過渡：水墨藝術中的當代情境〉，《書畫藝術學刊》，期4，國立臺灣藝術大學書畫學系，2004，頁466。

³ 尹丹，〈筆墨——僅僅是一種選擇〉，《中華博物》，2010。
http://gg-art.com/hundred/viewNews_b.php?newsid=18015（2013/5/10 瀏覽）。



二、當代水墨畫之意義、範疇與創新性

(一) 當代水墨畫之意義與範疇

「當代」，是歷史的時間、空間所造成的分野，亦是技法與思維區隔式的語彙。「當代水墨畫」，亦有人簡稱為「水墨畫」，之所以套上「當代」這個框框，無疑是要使其更適合我們這個時代，以別於古典或傳統的繪畫。「當代水墨畫」泛指自 80 年代至今，多元發展下的水墨畫，包含了現代水墨畫與其他類型的水墨畫。易言之，當代水墨畫並非是一種固定的形式或表現，而是時間上的當代或指一種正在發生的水墨行為。但無論屬於「變種」、「混種」、「異種」或「雜種」的創作模式，都是植基於「純種」的中國繪畫⁴，則是無庸置疑的！因此，當代水墨畫無異於在「解構」與「重組」遊戲的價值重新認定，這是一種源於中國人天性剪不斷的水墨情結，也是「語言創造」、「文化創造」與「媒介創造」的交替振盪，而創造出時代性交感的另一種「視覺境界」。

從東方美術史的進展來看，當代水墨是現代水墨的延伸，將水墨視為一種承載藝術觀念的創作媒介，是二十世紀以來無可迴避的路徑，亦為必然趨勢。當代藝術的發展處於知識迅捷與科技變動的時代，藝術家以水墨表現其敏感的思維，既是以個人的生活經驗感受當下的現實狀態，而且在創作實踐的過程中尤須面臨嚴峻的挑戰；如何跨越傳統媒材的侷限性以及活用單一素材卻有無窮變化，思考水墨自身的內在邏輯，以及正視當代生活的境況則是關注的現實焦點。⁵

李振明認為，當代水墨畫的諸多探討面向中，現代水墨、新文人水墨、實驗水墨、觀念水墨、都市水墨、時尚水墨、後文人彩墨等，由於不同概念的立足點不同，各自衍生不同的內涵與外延，但共通的都是尋求以自身的言說方式，探索水墨進入當代的種種可能性，提出水墨現代轉型的方法與途徑。⁶何桂彥更清楚地指出，80 年代以來，當代水墨對於傳統筆墨的顛覆本身是一個社會學、政治學或意識形態的問題，進入 90 年代以後，在全球化背景下，才逐漸進入一個自覺的建構自我文化身份的狀態。⁷

在 20 多年的發展過程中，實驗水墨主要經歷三個階段，即從剛開始對傳統水墨意境的突破和新的表達方式的嘗試，到以水墨的方式在西方現代藝術中尋找切入點和迎合契機，再到後來對當下社會經驗與生活狀態的直接表達。一些實驗水墨畫家所做的工作，實質上是以水墨加當代的方式，延緩水墨畫的生命，利用中西藝術的二元對抗論，來構造水墨畫的新防禦功能，進而從國際文化的邊緣向中心挺進。⁸

審視臺灣當代水墨畫之生發，從 50、60 年代的激進西化—正統國畫之爭，經 70 年代鄉土運動—土地認同的寫實，到 80 年代的多元當代—自由多元的創作。在「傳統化」與「創新化」的反覆爭辯中，當代水墨藝術存在著相當多元的類型與樣式風格，簡述如下：(1)現代水墨之變革—受西方現代藝術的思潮影響，理念上是反動因襲傳統制約的困境，技藝上則是提純物象進入抽象的精神核心。(2)實驗水墨之趨勢

⁴ 高千惠從形式改革層面，將當代水墨畫分為「純種水墨論」、「混種水墨論」、「異種水墨論」三區發展。參閱高千惠。〈水墨觀念與文化修辭的再對辯—關於當代水墨畫與當代藝術接軌和立論問題〉，《藝術家》，期 325，臺北市：藝術家出版社，2002，頁 397-399。

⁵ 劉永仁，〈開顯與時變—創新水墨藝術展〉，《新埤春畿》，2009。

<http://blog.roodo.com/ian666888/archives/10579867.html> (2013/3/29 瀏覽)。

⁶ 李振明，〈匯墨高升：水墨藝術邁向國際前趨的未來態勢〉，《2012 匯墨高升：國際水墨大展暨學術研討會論文集》，國立臺灣師範大學，2012，頁 xxi-xxii。

⁷ 何桂彥，〈顛覆與重建：當代水墨的變遷與突破〉，巫鴻編，『當代水墨與美術史視野』國際研討會論文集，2010，頁 81-85。

⁸ 尹燁斌，〈實驗水墨的發展與突破〉，《美術報》，2009。

http://big5.china.com.cn/gate/big5/art.china.cn/guandian/2009-08/29/content_3101657.htm (2012/3/27 瀏覽)



一把水墨媒材視為技術問題，以繪畫語彙直接呈現創作者當下的感受和體悟，在水墨的創新生成展現了探索的圖像革命。(3)當代水墨之萌發－在充斥著激情喧嘩與不確定性、憂心被邊緣化的當代藝術情境裡，水墨畫的突顯，意味著一種文化深層意識的消極對抗與衍發。

藝術家都無可避免「與時代同步」，他不可能避開環境、種族及時間等三個決定性因素的影響。藝術家可採取如下三種「與時代同步」的方法：一是他可以試著以傳統藝術或文學的象徵或譬喻，來表達他自身的那個時代的理想或渴望；二是他必須要與他自身那個時代的代表性具體經驗、事件及面貌，作一實際的接觸，並作嚴謹、非理想化的表達；最後他可以將「與時代同步」理解成領先時代或前衛派。⁹

隨著正統與創新的爭論、後現代的挪用與拼湊，水墨在無所不可的形式衍化中，已形成傳統與現代兩方的分歧，卻也各自發展出背道而馳的力量。熊宜中曾將現代水墨畫的發展大致歸納為三種類型：(1)具實驗精神的水墨形式、(2)具表現精神的水墨形式、(3)為抽象精神的的水墨形式¹⁰；謝東山也曾指出當代前衛水墨具有：水墨體制的消滅、水墨藝術的生活化以及遊走於美學與政治之間等三個發展趨勢；¹¹而袁金塔則提出當代臺灣大眾文化對水墨畫的衝擊包括了：審美品味的轉變、意符的解構、工具、材料、表現法的多元化、文化產業的挑戰，以及全球化的衝擊。¹²由此可見，當代水墨已越發成為藝術界關注的話題，而拓展其視界的角度也愈寬廣，也顯示出水墨畫朝向當代思潮的多元面貌，希冀成為一種領導潮流的強勢繪畫，在當代的情境氛圍中，建構撫慰矛盾與迷惑之心靈棲息地。

回歸藝術發展脈絡的延續性觀看，「新」應出於「舊」，並獲取「舊」的養分才更具價值與意義。莊連東認為，「以異出新」的創作模式在當下時空環境，透過吸納外來文化元素與科技文明提供的輔助，冀求差異特徵的明顯相對便利，這也是當代臺灣水墨畫可以進行大幅度轉換與質變的契機。¹³因此，水墨藝術中的「當代性」應可概括為當代生活、當代意識、當代媒介、當代藝術形式、當代觀念等，試圖擺脫當代性固有的內在矛盾——同質化與異質化相互交織，並從中尋找我們的文化選擇。

總之，水墨之所以複雜，是因為它總是糾纏在古今中西之間。於是乎，媒材、形式、語言、趣味及觀念等這些藝術本身的話語不再重要，重要的是它的身份及定義。因此當代水墨畫不是傳統水墨畫的次傳統，也不是西方現代藝術的次現代，而是藝術語言與歷史反思之自我主體重構。

(二) 當代水墨畫的創新性

水墨畫有一千多年歷史，它與中國傳統文化密不可分，是中國人文精神中最具代表性的文化遺產之一。水墨畫，顧名思義，是以水、墨為主，色彩為輔，紙、絹為主要工具，將水墨流動的特性和豐富的墨色層次，充分發揮與表現的一種繪畫，可謂是積累中國人千百年的智慧結晶，而成為東方繪畫中非常

⁹ 曾長生，〈臺灣當代藝術的新人文主義趨向--從後殖民到跨東方主義〉，《藝術論壇—『第19屆亞洲國際美術展覽會』》，日本九州產業大學，2004。

¹⁰ 熊宜中，〈現代水墨畫近十年的展望與省思〉，《美育月刊》，期75，臺北市：國立臺灣藝術教育館，1996，頁12-13。

¹¹ 參閱謝東山，〈前衛水墨-中國傳統繪畫的最後出路〉，《水墨新世紀：2002年水墨畫理論與創作國際學術研討會》，國立臺灣師範大學美術系，2002，頁208-211。

¹² 參閱袁金塔，〈麥當勞叔叔與檳榔西施-當代台灣大眾文化對水墨畫的衝擊〉，《水墨新世紀：2002年水墨畫理論與創作國際學術研討會》，國立臺灣師範大學美術系，2002，頁64-74。

¹³ 莊連東，〈擴延極致—『以異出新』的臺灣水墨創作模式分析〉，《紀念辛亥100週年兩岸百家水墨大展—學術研討會論文集》，中華兩岸文化藝術基金會，2011，頁160。



重要的特色。從知性認識筆墨，水墨之所以引人入勝，無非就在於利用毛筆的特質所產生獨特的痕跡，亦即注重骨法用筆和墨韻，以求個人心性的發展而表現筆墨氣質。換言之，水墨作品的生成就是運用毛筆，使之與水、與墨、與色進行相互作用而產生特殊的視覺效果，並在動態組合中顯現其構成關係。材質工具直接影響著形式，畫面玩味之處不單是形象，也在於能否順利形成線條與墨色相結合。此外，水墨畫也利用水的透明性和纖維的吸收性，成就一種適合進行疊加繪製方式，動作不斷增加直至纖維墨色飽和，畫面是利用其滲化性，使水墨對撞、交融，形成變幻無窮的形態。

一個畫種的確立要有它的傳統，而「傳統」只是一個概括的稱謂，代表古代優異的文化精神與物質。水墨藝術長久以來因為一直守在「傳統」之中，囿於「傳統」之中，一貫以延續「傳統」為創作的正脈，認為光是依賴「傳統」本身就可以自給自足，而不假外求，比較不注重與當下現實世界的聯繫。如此發展下來，甚至到了渡臺之後，不但已經使得水墨藝術的語言，失去與當下的時代、藝壇與社會溝通對話的能力，甚至逐漸為年輕一代的藝術家所拋棄。¹⁴

所謂「傳統水墨畫」，泛指二十世紀之前以中華帝國為範圍的整部中國水墨畫史，其中包含三個方向聯集的定義：第一，時間的界定；第二，繪畫類型的規範；第三，保守的創作思維。中國的畫派、風格、藝術、表現技法等，可謂是洋洋大觀。從流派上說，有院體、文人、民間畫三大流派；從題材上說，包含人物、山水、界畫、花卉、禽鳥、走獸、蟲魚等畫科；從表現形式上說，有工筆、寫意、鈎勒、沒骨、設色、水墨等技法形式；以鈎皴點染，幹濕濃淡，陰陽向背，虛實疏密和留白等表現手法，來描繪物象與經營構圖；取景佈局視野寬大，不拘泥於焦點透視。從畫幅形式上看，有壁畫、屏幃、卷軸、冊頁、扇面等。在工具材料上為中國特製的筆、墨、紙、硯，並與詩文、書法、篆刻相互影響，強調「立意」和「傳神」，追求線條的最大應用，形成抒情達意上顯著的藝術特徵。

傳統水墨畫的一大特點，即是以嚴格的筆墨程式化語言作為繪畫的基本表現手段，因此對畫面效果的判定首先是基於與「藝術傳統」的關係，而不是與客觀自然的關係。維持文人對筆墨程式之壟斷，筆墨程式很自然地演變為一種「文化符碼」，筆墨已經成為一種中國文人的「神話」，而且是具有視覺審美特性之意義系統。換句話說，傳統派或先輩畫家筆下的人文景象，不僅以「不食人間煙火」之姿與現實生活絕緣，且千篇一律地耽溺於格式化的「古老神話」之中，無可迴避面臨「固步自封」的僵化危機。

當代水墨不同於中國元素，它是一個很具包容性的當代藝術概念，有別於傳統水墨，當代水墨採取的是國際化的觀念與表現方式，也因此當代水墨可以是，也應該是超越地域、種族、文化的一種藝術方式。當代或傳統水墨畫實為一體之兩面，完全取決於「時代性」的面向思維，代表著各時代當下的一種繪畫形式。它們分別反映了水墨藝術在不同的歷史情境中，在面對不同的文化、年代與問題時所具有的不同狀態。所以，傳統水墨與當代水墨在本質上有共通性，但在不同的時代背景下所闡述的精神和語言形式有相異之處。前者具有固定的程式和古老的表現手法，它以線條為繪畫的主旨，試圖在書法式線條中表述作者的個性和心態；而後者或多或少地受到西畫之影響，融入塊面來表現對時代的感受求得視覺效果。

因此，若將「當代」與「傳統」去掉，當代水墨畫與傳統水墨畫所呈現的均屬道道地地的「水墨畫」，其中最大的爭議點，只是在於筆墨程式的不同演算與運用罷了。從傳統的筆墨美學觀來看，當代水墨可謂是建立在對「筆」與「墨」重新交融的審美基礎上，那是一種多元包容的美學，也是異質材料融合之

¹⁴ 王嘉驥，〈在傳統邊緣—拓展當代水墨藝術的視界：策展專文〉，《伊通公園 ITPARK》，1998。
http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/49（2013/4/16 瀏覽）。



審美顯現。而在技法上與傳統最大的不同，則在於對各類材料、技法的轉化，以及自動性技法的延伸應用。很明顯的，當代水墨畫不斷地在筆墨符號與形式構成等問題之中掙扎，在盡力保持筆墨及宣紙本性的同時，選用新的藝術符號及畫面構成方式，並解構傳統筆墨的表現規範，使水墨與空白構成的特殊關係，轉變成了由點、線、面、色構成的新關係。另外，在強調色墨交混的過程中，已在很大程度上改變了傳統水墨畫的一次性作畫方式，讓畫面具有很強的厚重感和力度感。

傳統水墨畫所稱之皴法與墨法，是在筆、墨、水的作用下形成的肌理現象，也是「筆墨」輻射出的最廣義之申辯，造就出許多代表性古代畫家的筆墨精髓。而當代水墨畫中談到的肌理更加多元化了，除傳承古人筆墨以外，還採用不同手段的繪與製，中鋒、抑揚頓挫、握筆、筆觸、行筆等，都已不再是一種絕對性的制約公式，反而是作為功能性的創作思維。因此創造了新的畫面肌理，如：拓印、揉紙、滴流等技法應運而出，改變了紙性，也改變了工具，使畫面產生了非常規而多樣的視覺肌理。誠如劉國松所言：「現在的水墨畫不用傳統的書寫方式作畫，而用『做』的方式作畫沒有什麼不可以的。」¹⁵

近年來，諸多創作實踐中充分展現出新的維度：有利用傳統水墨媒材表達當下的價值觀念和精神追求，也有將水墨性、水墨精神和水墨方式植入層出不窮的新藝術媒材，並以之作為東方文化精神的特殊載體。就筆墨的「本質論」而言，當代水墨畫在意識觀念、畫面結構的獨創上有較大的自由空間，試圖以大存有的宏觀角度來關注自身的生存環境；就筆墨的「媒介論」而言，可通過媒材或圖式的實驗、組構，以及介入它者的意象模擬概念，來達到個人內心世界的表現。

關於當代水墨畫不管是要重生或再生，必須立即解決的問題仍然是媒材與符號的時代性思維，希冀在歷史的十字路口上，達成一種變形的使命與迷思的解答。因此，當代水墨畫之「新」是相對於傳統水墨的「舊」而言，冠之以「新」，可以更清楚地指明其特性，不僅是時間的現代性和當下性，而且是發展形態的一種，既表明縱向的與傳統的傳承本質，更強調橫向的當代性，突出發展中的最具創新意味的多元並存、異彩紛呈的現象。

三、當代水墨畫在表現形式上的特殊性

如果說藝術史是一部累積與沈澱的歷史，它的延續性透過典章的書寫，經由藝術品、藝術家及展覽而具體構成，此兩者所交織的網路是我們所知道藝術發展的面貌。¹⁶藝術的存在，它既不是一種論斷，也不是一種解決，甚至不是一種徹底的表出；反之，是一種描述、呈現，或是一種深不測的暗示。¹⁷當代水墨畫可謂是一種多層次、多形式與多元化的平面藝術類型。席勒（J.C.F. Schiller, 1759-1805）認為：「美可以成為一種手段，使人由素材達到形式，由感覺達到規律，由有限存在達到絕對存在。」¹⁸可見形式依媒材的詮釋，方能展現其主觀意識的目的性，也才能妙造心中的自然，構築自我的、現代化的藝術本體。

創作始終都是藝術家對應生命態度的憑藉，無非是藉此將身處社會的存在價值投擲於心靈的棲息地，那情緒的歡樂悲苦始終是知識份子面對歷程自覺的部分。但隨著不同時代，藝術家面對社會脈動所體悟的質性，也正不斷繁衍與變化，時代風潮無法侷限有所為者對自我風格的落實與挑戰，但進一步來

¹⁵ 魯虹，《現代水墨二十年》，長沙：湖南美術出版社，2002，頁97。

¹⁶ 林宏璋，《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》，台北市：典藏藝術家庭，2005，頁10。

¹⁷ 史作檉，〈探討藝術本質的一些線索〉，《鵝湖月刊》，卷17，期10，臺北市：鵝湖月刊出版社，1989，頁11。

¹⁸ 席勒（Schiller）著，徐恒醇譯，《美育書簡》，臺北：丹青圖書，1987，頁135。



說，他們也無法包含所有時代人文所輻射的可能。¹⁹於是，每一個時代的創作者都會積極尋找新符號，藉以替代舊的元素與思維，而成為一種不同的可能詮釋，甚至嘗試著承載當下的所有訊息與呼吸。在多元符碼的空間架構中，當代水墨畫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。雖然當代水墨畫不宜深陷在文化菁英的思考，但也不能一味地依附當代藝術裂縫的養份發芽而感到自滿。不過，當代性並不限於風格、語言、形式上的原創，還更應當包括思想和精神的價值。……當代的實驗水墨並不僅僅是某種風格樣式和技術媒介的展示，而更應是一種新型文化和社會批判意識的表達。²⁰

可見，當代水墨畫傳遞的是一種精神性，一種反映時代與社會的東方文化底蘊。從當代人文精神的角度看，當代水墨可貴的是具有一種實驗性態度，藝術觀念及語言圖式的變革求新也是其重要特徵。在創作過程中，除了寫與畫外，某些體現作者個性，或彌補筆墨與紙質材料缺陷的製作，如潑灑、滴流、拓印、拼貼等。對傳統水墨的革新這個問題，很多藝術家曾經或一直在做出自己的內化探索。因此，當代水墨畫不應只是換上一個頭銜，或是當作娃娃的填充物而已，必須具有更多的、健全的主體意識，外物的包裝與炫耀，換來的都只是短暫的視覺刺激罷了！

當代水墨畫深受後現代主義思維之影響，在反對以特定方式來繼承固有或既定的理念中，進而衍生出如「解構」、「再造」、「複合」、「並存」、「挪用」、「反省」、「批判」……等等的「非傳統理性美學」主義。因此，藝術工作者堅守「價值觀」的多元理解與摒除對立「意識形態」的多元認同，也必須體認到自己的藝術行為與文化說詞，來重現社會現象背後的事實，並體現自我的一切信仰與移情。綜括當代水墨畫表現形式可呈現出下列特質：

- (一) 從主體精神角度來看，「當代水墨畫」對應於當代的精神意識，就是以「人」為主體核心，也是藝術家對應生命態度的憑藉，透過藝術創作將身處社會的存在價值投擲於心靈的棲居，在自然化與科學化的二元辯證中，進行對本我內在不斷繁衍中的變化歷程自覺，進而達到更多的人性反思。
- (二) 從社會生活角度來看，「當代水墨畫」既要傾聽社會脈動、深入心靈，又要感悟時代精神、反映現實，更要貼近或敏感於當下人的生存與生活狀態，以入世情感取代出世情感，並消融胸中丘壑與現實視界、社會堡壘與個人家屋的隔閡，尋找當代語境中可安身立命的有機「出口」。
- (三) 從藝術思維角度來看，「當代水墨畫」既要重視傳統的承襲，回視中國傳統繪畫語彙的接軌，又要突破傳統模式之限制，更要追隨世界潮流的脈動，並饒富東方人文思想，使其具有更多的包容性、哲學性與表現性，提供「新宇宙觀」的想像與思考，進而創造出屬於現代的新藝術生命體。
- (四) 從材料研究角度來看，「當代水墨畫」是以「墨」、「顏料」和「水性媒介」為材料核心的繪畫形態，並重新探討「作品材料」、「繪畫技法」、「繪畫工具」等三個範疇，以及「物」本身、「物與物」、「人與物」的互動關係，藉以超越「傳統筆墨」的巨大包袱，並追求異質多元的實驗精神，朝「當代」面向作一種心靈的傾斜與凝視。
- (五) 從圖像演繹角度來看，「當代水墨畫」以筆墨語彙直接陳述個人對於環境與土地的情感，並追求介於真實風景與心象風景之物我兩忘。多元符碼的拼湊與重組詮釋最深刻的文本閱讀，在水墨的創

¹⁹ 吳繼濤，〈人文當代-當代以書畫自覺的面向再探索〉，《吳繼濤》，2006。
<http://blog.roodo.com/chitao/archives/1729268.html> (2013/2/26 瀏覽)。

²⁰ 尹燁斌，〈實驗水墨的發展與突破〉，《美術報》，2009。
http://big5.china.com.cn/gate/big5/art.china.cn/guandian/2009-08/29/content_3101657.htm (2013/3/27 瀏覽)。



新生成展現了激進的圖像革命；類超現實的情境試圖解構各種表意系統的符碼，企圖營造一個虛實變幻且矛盾的不確定性空間結構。

(六) 從藝術創作角度來看，「當代水墨畫」是一種自由化、多元化、異中求同的創作思考，將個人辨識度提升為創作及創作論述的核心。越界、跨領域，甚或異質雜揉的嘗試，追求著一種混搭後的再重生，可以從解構中建構不同的藝術型態；而構圖方式往往是嵌鑲式的、同時性的，且經常是非邏輯的圖示組構，甚至是抽象的幾何化或減化，重新賦予觀者閱讀與書寫作品的另一種詮釋觀點和新視角。

四、當代水墨畫的空間意識

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。²¹

康德 (Kant, 1724-1804) 認為，空間是先驗的感性直覺形式，以此使關於外部事物各種位置的表象成為可能。可見，無論藝術家或是哲學家，都把空間看作保證思想（或關於事物的表象）具有秩序性的根本前提，因此，從本質上來說，空間代表著某種秩序。²²梅洛·龐蒂 (Merleau-Ponty, 1908-1961) 也指出：「空間不是物體得以排列的環境，而是物體的位置得以成為可能的方式。也就是說，我們不應該把空間想像為充滿所有物體的一個蒼穹，或把空間抽象地設想為物體共有的一種特性，而是應該把空間構想為連接物體的普遍能力。」²³因此，空間是一種感覺，或是一種感覺的形式。康德指出：「空間是外在感覺的形式」，從意識的外在開始。空間感對人來說，皆來自感覺的邊界。可見，空間的存在是一個從現實到抽象的形態，而人們認識空間又是一個從實在到觀念的過程。²⁴

不過，空間的認知是受制於時間與空間所彰顯的表象和個人或群體的認知經驗，以及諸種建設（如物質、文化、道德……等）之下所形成的，而繪畫空間的表現亦受制於空間認知之下，也即是繪畫空間的表現是空間認知之下的產物，兩者有前（認知空間）和後（繪畫空間）的關係。認知空間的塑造，往往結合同時性的空間表現與歷時性的連續時間發展。空間為先天之表象，為一切外在現象之基礎。這些總和，加上經驗的累積，構成了人類認知空間的方向。由於外在現象在時間的延續中不斷的在改變，以及經驗累積之多寡，造成人類認知空間的方式不斷地變動。

文化人類學的研究證明，繪畫的歷史幾乎和人類歷史一樣久遠，是伴隨著人類而產生和發展起來的藝術形式，對人類自身及其民族文化的生成都起到了至關重要的歷史作用。20世紀初，繪畫由再現自然的物象轉向描繪內心的圖像，由具象轉向抽象。畫面上，物體的形象分解了，空間感混亂甚至消失了。繪畫以象徵形式顯示出的空間意識的這種變化，半個世紀後在後現代主義關於當代空間的種種抽象表述中得到重現，例如「平板化」、「模糊」、「碎片化」這些詞彙現在正在用來描述社會空間。²⁵誠如王秀雄在《美術心理學》一書裡所言：「一部人類的繪畫史，乃等於是一部人類對其所處空間的認識史，亦就

²¹ 孫翼華，〈當代水墨創作中的外顯語符與創探意圖〉，《紀念辛亥 100 週年兩岸百家水墨大展》—學術研討會論文集，中華兩岸文化藝術基金會，2011，頁 40。

²² 馮雷，《理解空間-現代空間觀念的批判與重構》，北京市：中央編譯出版社，2008，頁 23。

²³ 同上註，頁 51。

²⁴ 王帆，《繪畫藝術空間論》，北京市：北京大學出版社，2012，頁 19。

²⁵ 同註 22，頁 17。



是對空間的視覺經驗的歷史。」²⁶以此類推，當代繪畫乃等於現代人對其所處空間認識的記錄。

在全球化的框架下，藝術風格、技術、形式、概念等出現「雜化」，其「文化雜化」現象是一種雙面性的存在：一方面其文化起源在雜化的過程中，其純粹性再也不是一個重要的因素，同時歐美文化的起源與傳承在這種意義下絕非是一種線生而延續的發展，雜化是全球下，文化異、同表現的必然現象。在此中文化處境下，一種單一而抽象的文化起源想像是不可能亦不可及的；另一方面，文化傳統性在雜化過程中，保存及創造了其文化再現於當今文化脈絡下的可能性，文化轉譯在這區域文化處境下是主體性的展現與侷限。²⁷

在全球化、多元化的今天，中國繪畫面臨著即將被邊緣化，卻又想要極力振作反覆思索，而常常淪為「不中不西」的尷尬處境。這種處境也反映在介於中國繪畫意象性空間與西方繪畫覺象性空間的幾何性空間，或許正是後現代主義不確定性下的產物。在後現代語境下，現代科技理性對人性的壓抑和摧殘，甚至完全顛覆了傳統繪畫藝術的根基，宣布了傳統繪畫藝術的終結。因此，全球化成為中國繪畫發展最為深刻的時代背景，也成為其發展困惑的歷史根源。令人遺憾的是，在中西方繪畫藝術的全面接觸和碰撞中，中國繪畫藝術的發展漸漸失去了自己獨特的個性，在激烈的競爭中逐漸失去了自己的方位，迷失了自己的方向。

繪畫無法迴避空間問題的存在，繪畫空間具有無限性追求下的有限性，也就是說，繪畫一直在有限的畫面中尋求著對無限的自然空間的突破和超越，繪畫空間體現了人類對人與空間關係的理解方式和程度。對人與空間關係的不同理解，反映了不同的宇宙觀。²⁸可見，空間之所以受到重視，首先是由於社會實踐的改變，其次是理論本身的要求。繪畫作為一種空間造型藝術，淺者侷限於模仿，再現外部自然，深者表現蘊藏於自然外形下的內涵，都離不開畫面空間的營造。繪畫空間它不是一種真實的空間，而是一種觀念、想像、虛幻、主觀的空間。繪畫中空間的營造又和畫家本身所依據的空間觀念和觀察方式有直接的聯繫。可見，繪畫與地域、環境、文化思想有著不可分割的關係，當時空變動時，繪畫的形式、內容、風格也隨之變化，而繪畫的形式，幾乎為空間表現所主導著。中國的繪畫思想一直受到儒、道、釋諸家美學思想的影響，各時期當美學思想改變時，繪畫形式和表現手法也隨之改變，而內容和風格也隨之轉變，內容和風格改變之後，繪畫空間的表現手法也隨著改變。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。²⁹

藝術家在面對某一現象時，會利用自我的視覺系統，能將這些現象轉變成為空間的幻象，進而產生不同的效果。空間表現從宋明繪畫到野獸派，再從野獸派到浮世繪的變遷，提醒了另外一種可能。除了受到身體觀及宇宙觀的影響而在文化中被形塑之外，空間表現的另外一層意義，可能是作為一種語碼，一種畫者與觀者對話的工具。在這一層意義上，表現空間的手法正如同索緒爾語言學中的語言系統，是一套特定時空脈絡中約定俗成的意義系統，規定了空間的呈現方式。因此，表現空間的方式並不是技術成熟與否的問題，而是社會上約定俗成的繪畫規則，及時代精神及宇宙觀等理念背景共同形素出來的意

²⁶ 王秀雄，《美術心理學：創造、視覺與造型心理》，台北市：北市美術館，2002，頁 355。

²⁷ 同註 16，頁 14-15。

²⁸ 同註 24，頁 22。

²⁹ 同註 21，頁 70。



義系統間的差異。

現代繪畫對時空的敏銳洞察和大膽剖析，刺激了20世紀人的空間意識的變革。於是，20世紀無論在日常生活還是科學和藝術領域，人類都經歷了空間體驗的劇烈變化，不得不重新審視和修正過去的空間觀念和認知習慣。於是後現代性的討論中，空間概念已經成為必不可少的論題，空間的結構也已經成為了20世紀中葉文化中主要的美學問題。故而，如果追溯20世紀的空間思想史，我們應該說是建築和藝術（特別是繪畫）理論首先重新發現了空間，空間概念並非在後現代主義出現以後才流行起來。因此，後現代論者將後現代主義的興起看作是一種「文化轉向」，整個20世紀均呈現著空間意識的復甦，只不過在不同領域出現的時間和強度有不同罷了。以畢卡索為代表的藝術家就在繪畫作品中義無反顧地破壞透視法，攪亂畫面的空間感。³⁰

當代空間批判理論是對當代空間實踐的理論反思，因此也就包含著對傳統空間的批判。福柯（Michel Foucault, 1926-1984-）曾說：「空間在以往被當作是僵死的、刻板的、非辯證的和靜止的東西。……」³¹但若從表現空間方面思考，當代藝術空間可謂是有機的、能動的棲居空間，正符合海德格爾（Heidegger, 1889-1976）的論點：「棲居來自存在本身的顯現，……是棲居決定空間，而不是空間決定棲居」。³²

當代的藝術創作因觀念互通和媒材的互為選用，難再以傳統性的規範作歸類，而是以「藝術主體」作為創作的首要。³³在「當下即是傳統」的觀點上，在「古典即是過去的前衛」的認知上，「傳統」並非一成不變的窠臼；準確地講，「傳統」使是將與當下生活、思想、社會等情境與現象做出總的表現，最終在歷史的長河中詮釋出一套契合當時代的內涵與脈絡。是此，前衛與傳統之間便不必然產生對立，甚至可因此見著它們彼此間的傳承與互補關係。³⁴雖然中國水墨畫都是意象性的空間，在發展過程中所呈現的空間意識也有很大的差展性：傳統水墨畫所追求的是意象性的烏托邦空間，而當代水墨畫崇尚的則是視覺性之思考空間，這是因為時代性所衍生出來的一種「空間革命」。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。藝術之所以是藝術，是因為它置放在藝術脈絡之下，也是空間範式中的秩序性排列與組合。

水墨藝術如何能在時代洪流中脫穎而出，除了尊重媒材與意涵在當代藝術領域中所能實踐體現的多元樣貌外，呈顯當代水墨畫在全球語境下的空間意識，則更富有歷史進程中的藝術價值。於是，年輕藝術工作者無不前撲後繼地在創作天地中尋求更多的空間思變——有人重新闡釋視覺符號的象徵語彙，有人藉助數位科技媒體的虛擬效應，有人灌注時代性的精神與內涵，有人訴求幾何化的形式與構圖，亦有人研發視覺化的複合媒材質感等等，所型塑出來的當代水墨畫空間如下：

（一）視覺差異下的空間

首先必須拋棄狹隘的島國心態以及殖民的悲情，重建主體意識觀念；其次，瓦解「觀看」的束縛性，與視覺中之事物共振，將一種有機的、本能的、非理性的可能性還給觀者，脫離傳統美學移植的新知覺；最後，從物的角度觀看另一個存在空間，於是每一種現實，都被包容到「符碼」和「擬仿」之中，並重構屬於當代在地複合性的審美下的時代新事物——微觀與微型。

³⁰ 同註 22，頁 145-152。

³¹ 同上註，頁 155。

³² 同上註，頁 159。

³³ 李書賢，《當代書藝理論體系》，台北市：典藏藝術家庭，2010，頁 41。

³⁴ 同上註，頁 240。



（二）數位介入性的空間

當代社會虛實科技數位化非物質性媒介以及資訊過剩和過度消費等等情境，已經成為當代藝術生成的基本處境，網路化的時間、空間邏輯本身即是一種跨界的多種選擇。這種數位科技所帶來的便利性與修飾性，文化圖騰的符碼不再是一種絕對性的優勢，創造出人類文明的一種新處境，「新自然」與「新文人」的範疇已在現代人心中逐漸產生質變——水墨傳統與數位科技的融合演化。

（三）思維變異中的空間

當代藝術的失憶、失語與失序常會造成時空的脫臼現象，意味著人類已不再可能以有系統有秩序的觀察來認知，因此空間不再是空的，而是充滿轉變的契機。易言之，生活於當代，幾乎是同時置身於多種空間中，也是一種聆聽的特殊語境與共感場域。藝術創作者以間接的經驗，作一種景物的再造，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。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。

（四）混搭與錯置的空間

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。於是，高度的虛構空間成為經常性的上演劇碼，物與物的關係不再有必然的、合理的關係，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，並以類超現實的情境，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。於是乎，多軌並行的藝術觀念、媒介、手法等，愈加趨向自由化與不確定性，所表達的是在場域中與觀者無限地對話，也提供當代水墨繪畫橫跨多樣文化界域的空間，甚至結合「框架」的形式，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，對固有形象具有更深層的想像空間。³⁵

（五）扁平化的設計空間

繪畫形式平面性秩序的建立，是畫家以一種積極的觀察方式對豐富的客觀物象進行統一整平的視覺選擇，將觀看到的所有散亂繁雜的原始繪畫素材、模糊相似形、自然瑣碎的細節及畫面非本質的形態給予最大限度抽繹、簡化、概括成簡約的線、整體的面和大量的黑、白、灰層次，從而創造出一個更平整、更簡約、更概括的審美形態。可以說，越是平面的繪畫形式語言，純化的視覺形式秩序語境越純粹鮮明，因而越能突顯出繪畫藝術自身純粹獨立的平面形式的審美感知。換言之，當代繪畫藝術平面性就是意味著不斷地刪繁就簡、追求最大程度上的簡約化，以平面整一的視覺形式符號鮮明地表達審美意象。³⁶於是，傳統式的流轉空間似乎處於停滯狀態而愈來愈靠攏，「計黑當白」取代了「計白當黑」的千年視覺法則，使畫面充滿了一種非再現與非遐想的裝飾感，而體現出畫者主觀形式語言體系的構建與積極把握畫面平面秩序的創造。

³⁵ 同註 21，頁 81-83。

³⁶ 陳建發，《當代水墨畫圖像創作表現的黑白語意結構探索》，《紀念辛亥 100 週年兩岸百家水墨大展——學術研討會論文集》，中華兩岸文化藝術基金會，2011，頁 108-110。



五、結論

當代藝術的「全球化」趨勢所引發的是一種對於每個在地場域的挑戰，藝術固然不分國界，但藝術的內涵卻是與一國的文化息息相關。「當代」呈現世界的方式，總是透過使作者中心化的意識退開的方式而完成。而當代繪畫已重新透過一種統合藝術家所有視覺經驗、觀看模式、思想慣習等諸多面向之總體性的優越能力，成為一個可反覆沉澱主體情狀的適當場域。

如果說藝術史是一部累積與沈澱的歷史，它的延續性透過典章的書寫，經由藝術品、藝術家及展覽而具體構成，此兩者所交織的網路是我們所知道藝術發展的面貌。³⁷水墨畫從傳統中一路延續下來，歷經各朝代的發展、現代氛圍的多元洗禮，以及當代藝術思潮的衝擊，這種接軌的模式呈現兩層意義，一層意義是運用挪用與拼湊的手法產生豐富而多元的繪畫語彙在與傳統藝術精神融合的過程當中，無形中擴大了傳統繪畫的表述空間，並進而彰顯了水墨畫在當代時空中的價值，繪畫脈絡上的面向是對傳統繼承後的創新；另一層意義是，透過很形式的方式進行對傳統文人繪畫制式化、形式化表現模式的反動，削減文人繪畫脫離生活層面的立場。

當代水墨畫的研究，主要在於凸顯一點在自我文化和歷史成因的複雜攪揉下的文化價值，並依此確認我們腳下站立的當代位置。因為在西方人的眼裡，水墨畫不僅是一個「非西方」的「文化他者」，甚至是一個與當代文化沒有關係的「過去式」，從而只能做為一種還「活者的傳統」而存在。但從我們的自己的角度看，水墨畫是從我們自己的土壤中滋生的最具原創性的藝術，它不僅有著深厚的傳統，而且有著無限發展的可能性。如何消除這種隔閡，正是我們面對的問題，如果我們僅僅把水墨畫看成是東西方文化衝突中必須堅守的陣地和抗衡的武器，那麼，水墨畫就不僅難以成為溝通東西方文化的「使者」，反而成為一座對抗異質文化的「堡壘」。³⁸

水墨藝術就不應單單只被看做是一種繪畫方式，而應該視作一種概念、一種水墨藝術的概念；是形象的、也可以是形而上的，就當以一種文化資源或是文化符號來加以運用與解析。水墨藝術的存亡就與其它的媒材一樣，都在等待著窮途末路過後的轉機，當代藝術沒有單純完整的統一的語法，有的是對於既有語法的非系統或非慣行使用，歷史有其根性，不是說捨棄便不存在，而是在後現代的當下如何被經典的挪用。³⁹

當代水墨畫的「困境」並不在它的「被邊緣化」或「式微」的問題，真正的困境在於面對一個多元時代的當代，不意間的自我立場和信心的逐漸喪失，才是憂慮的關鍵所在。因此，當代水墨畫將以自己的圖像及語言符號超越時空界限，且越是專屬於自我民族精神載體的藝術形態，就會更成為世界藝術發展的共同指向，然後從「否定」與「不確定性」角度思維，對水墨存在於當代社會的困境，尋找多元發展的可能與出路。

總之，我們需要的不是一成不變的創作管道，而是一個極具彈性的圖解與再圖解系統。在多元文化的的大環境中，尤其是華人藝術家，最初所面臨的問題即是自我定位及文化認同的困擾。然而，尊重「相異」及強調「自我認同」是多元文化的基本精神，尊重「相異」才能公平競爭，促進民主開放的社會，認同「自我」才會不斷進取，創造生動有變化的文化。⁴⁰所謂「不破則不立」，在筆墨紙硯之中

³⁷ 同註 27，頁 10。

³⁸ 賈方舟，〈顛覆與解構：後現代水墨的文化特徵〉，《水墨研究》，北京市，2003，頁 10。

³⁹ 同註 2，頁 483。

⁴⁰ 同註 9。



匯入了所謂的水墨文化的革新，在當代的時空環境轉譯中，水墨不應只是紙幅之間的意念產出而已，其生成機制應在於對中國傳統規範的「破」與「立」的反覆過程罷了。因此，當代水墨並非「回首望傳統」的激發而已，而是要「昂首迎未來」——它不是絕對式的「反叛傳統」，而是間接式的「改造傳統」；不是立即式的「砍伐傳統」，而是過渡式的「嫁接傳統」。經過不斷複合、衍化和擴張，成長出有別於傳統形式卻又不失傳統精神的時代性水墨畫，在「自由化」的氛圍中激盪出藝術創作的最大可能性，不僅可以創新意涵與技法，可以與時代共感共知，更可建構一套專屬的審美價值及面向。

參考文獻

1. 王帆，《繪畫藝術空間論》，北京市：北京大學出版社，2012。
2. 王秀雄，《美術心理學：創造、視覺與造型心理》，台北市：北市美術館，2002。
3. 史作裡，〈探討藝術本質的一些線索〉，《鵝湖月刊》，卷 17，期 10，臺北市：鵝湖月刊出版社，1989。
4. 何桂彥，〈顛覆與重建：當代水墨的變遷與突破〉，巫鴻編，《『當代水墨與美術史視野』國際研討會論文集》，2010。
5. 李書賢，《當代書藝理論體系》，台北市：典藏藝術家庭，2010。
6. 李振明，〈匯墨高升：水墨藝術邁向國際前趨的未來態勢〉，《2012 匯墨高升：國際水墨大展暨學術研討會論文集》，國立臺灣師範大學，2012。
7. 林宏璋，《後當代藝術徵候：書寫於在地之上》，台北市：典藏藝術家庭，2005。
8. 袁金塔，〈麥當勞叔叔與檳榔西施-當代台灣大眾文化對水墨畫的衝擊〉，《水墨新世紀：2002 年水墨畫理論與創作國際學後研討會》，國立臺灣師範大學美術系，2002。
9. 徐凡軒，〈型態過渡：水墨藝術中的當代情境〉，《書畫藝術學刊》，期 4，國立臺灣藝術大學書畫學系，2004。
10. 高千惠，〈水墨觀念與文化修辭的再對辯-關於當代水墨畫與當代藝術接軌和立論問題〉，《藝術家》，期 325，臺北市：藝術家出版社，2002。
11. 孫翼華，〈當代水墨創作中的外顯語符與創探意圖〉，《紀念辛亥 100 週年兩岸百家水墨大展》—學術研討會論文集，中華兩岸文化藝術基金會，2011。
12. 曾長生，〈臺灣當代藝術的新人文主義趨向--從後殖民到跨東方主義〉，《藝術論壇—『第 19 屆亞洲國際美術展覽會』》，日本九州產業大學，2004。
13. 陳建發，〈當代水墨畫圖像創作表現的黑白語意結構探索〉，《紀念辛亥 100 週年兩岸百家水墨大展》—學術研討會論文集，中華兩岸文化藝術基金會，2011。
14. 莊連東，〈擴延極致—『以異出新』的臺灣水墨創作模式分析〉，《紀念辛亥 100 週年兩岸百家水墨大展》—學術研討會，中華兩岸文化藝術基金會，2011。
15. 馮雷，《理解空間-現代空間觀念的批判與重構》，北京市：中央編譯出版社，2008。
16. 賈方舟，〈顛覆與解構：後現代水墨的文化特徵〉，《水墨研究》，北京市，2003。
17. 魯虹，《現代水墨二十年》，長沙：湖南美術出版社，2002。
18. 熊宜中，〈現代水墨畫近十年的展望與省思〉，《美育月刊》，期 75，臺北市：國立臺灣藝術教育館，1996。



- 19.謝東山，〈前衛水墨-中國傳統繪畫的最後出路〉，《水墨新世紀：2002 年水墨畫理論與創作國際學後研討會》，國立臺灣師範大學美術系，2002。
- 20.席勒（Schiller）著，徐恒醇譯，《美育書簡》，臺北：丹青圖書，1987。
- 21.王嘉驥，〈在傳統邊緣—拓展當代水墨藝術的視界：策展專文〉，《伊通公園 ITPARK》，1998。
http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/49（2013/4/16 瀏覽）
- 22.尹丹，〈筆墨——僅僅是一種選擇〉，《中華博物》，2010。
http://gg-art.com/hundred/viewNews_b.php?newsid=18015（2013/5/10 瀏覽）
- 23.尹燁斌，〈實驗水墨的發展與突破〉，《美術報》，2009。
http://big5.china.com.cn/gate/big5/art.china.cn/guandian/2009-08/29/content_3101657.htm（2013/3/27 瀏覽）
- 24.吳繼濤，〈人文當代-當代以書畫自覺的面向再探索〉，《吳繼濤》，2006。
<http://blog.roodo.com/chitao/archives/1729268.html>（2013/2/26 瀏覽）
- 25.倪再沁，〈台灣美術環境生態的鳥瞰〉，《哪裡工廠》，2010。
<http://blog.yam.com/artlab/article/28421909>（2013/4/15 瀏覽）
- 26.劉永仁，〈開顯與時變—創新水墨藝術展〉，《新埤春畿》，2009。
<http://blog.roodo.com/ian666888/archives/10579867.html>（2013/3/29 瀏覽）

