



國立台灣美術館

National Taiwan Museum of Fine Arts

朝陽吉祥日滿室漾清香
公曆二千一十七年八月
石叻黃光興於臺北



6.

穿梭水墨時空

黃光男的傳統水墨訓練扎實，特別是在花鳥畫所下的功夫最深。從蔣青融老師以來，諸位恩師都鼓勵他創新，筆墨勿拘於保守格局，並且以觀察自然後的寫生為基礎，因此自有真實而在地的面貌與主題，特別是高屏風光。

赴北部發展之後，他不斷嘗試、表現新的視覺呈現，認為藝術世界最重要的創作態度是探索與實驗。傳統是他的根，在地是他的本，不同的環境是他的養分，現代是他的刺激，因此他的作品面貌多變多樣，可說是臺灣水墨藝術界中創作光譜最廣的水墨畫家。



【本頁圖】

黃光男保持創作的習慣，能量豐厚，攝於2020年春。

圖片來源：王庭玫攝影提供。

【左頁圖】

黃光男，〈朝陽滿室〉（局部），2017，彩墨、紙，70×69cm。

從南方出發

黃光男的传统水墨訓練扎實，特別是在花鳥畫方面所下的功夫最深。諸位恩師都鼓勵他創新，筆墨勿拘於保守格局，並且以觀察自然後的寫生為基礎，從生活出發，因此自有其真實而在地的面貌與主題，特別是高屏風光。細數他作品中的元素，的確也呼應了上述的評述。

從入畫的元素來看，花草植物方面有羊蹄甲、柳樹、菩提樹、洋紫荊、鳳凰木、椰子樹、紫藤、朱槿、小菊花、牽牛花、蘆葦、水仙、荷花、水蠟燭等；鳥禽有紅番鴨、鴿子、斑鳩、鸛鵒、喜鵲、八哥、麻雀、魚狗、鷺鷥等；昆蟲動物有蝸牛、天牛等，其他有電線、竹籬、斗笠、篩子、時鐘、鵝卵石、咕咾石等，加上一堆水果蔬菜，都是地方性題材，非常親切、極為生活化。曾是他的屏師同事方建明老師認為：

這些題材透過作者的選擇而提出，讓觀賞者面對它，把已在生活

黃光男，〈朝陽呈現〉，
1986，設色、紙，
40.5×60cm。





中被遺忘的美感召喚出來。黃光男以生活上的經驗為表現內容而提出美的看法，至少已體認到我國藝術精神的真髓了！

黃光男，〈高屏溪連作〉（四連屏），1985，彩墨、紙，134.5×274cm。

傳統是他的根，在地是他的本，不同的環境是他的養分，新鮮的現代是他的刺激，因此他的作品面貌多變多樣，可說是臺灣水墨藝術界中創作光譜最廣的水墨畫家。

【關鍵詞】臺灣水墨

臺灣水墨畫源自中原，具閩清人斯庵（沈光文）是在臺書畫的第一人。1652年因颱風漂流來臺，曾於目加溜灣社（今臺南善化區）教學，但遺世詩畫不可考。日人尾崎秀真說：「臺灣流寓名士，于文余推周凱，詩推楊雪滄，書推呂西村，畫推謝琯樵。」乃漸成風氣。日治時期，東洋畫取代傳統書畫，後者乃逐漸沒落；二次大戰後的臺灣，雖有正統國畫論爭的波折，卻發展出「寫生」重於「臨摹」的意識及抽象的中國現代畫風潮。渡海名家加上本省畫家遍布於各大專院校，水墨的在地化逐漸深耕，藉由省展及各式展覽為平臺，乃開枝散葉，甚至枝葉繁茂。

黃光男於1999年出版《臺灣水墨畫創作與環境因素之研究》，以「臺灣水墨」為關鍵詞，說明已成為中原水墨的區域化，和中國畫有風格上的差異。黃光男的水墨就是反映臺灣水墨變遷的例子之一。

黃光男，〈高屏溪連作之四〉，1975，彩墨、紙，
67×67cm。



黃光男，〈高屏溪連作之三〉，1975，彩墨、紙，
67×67cm。

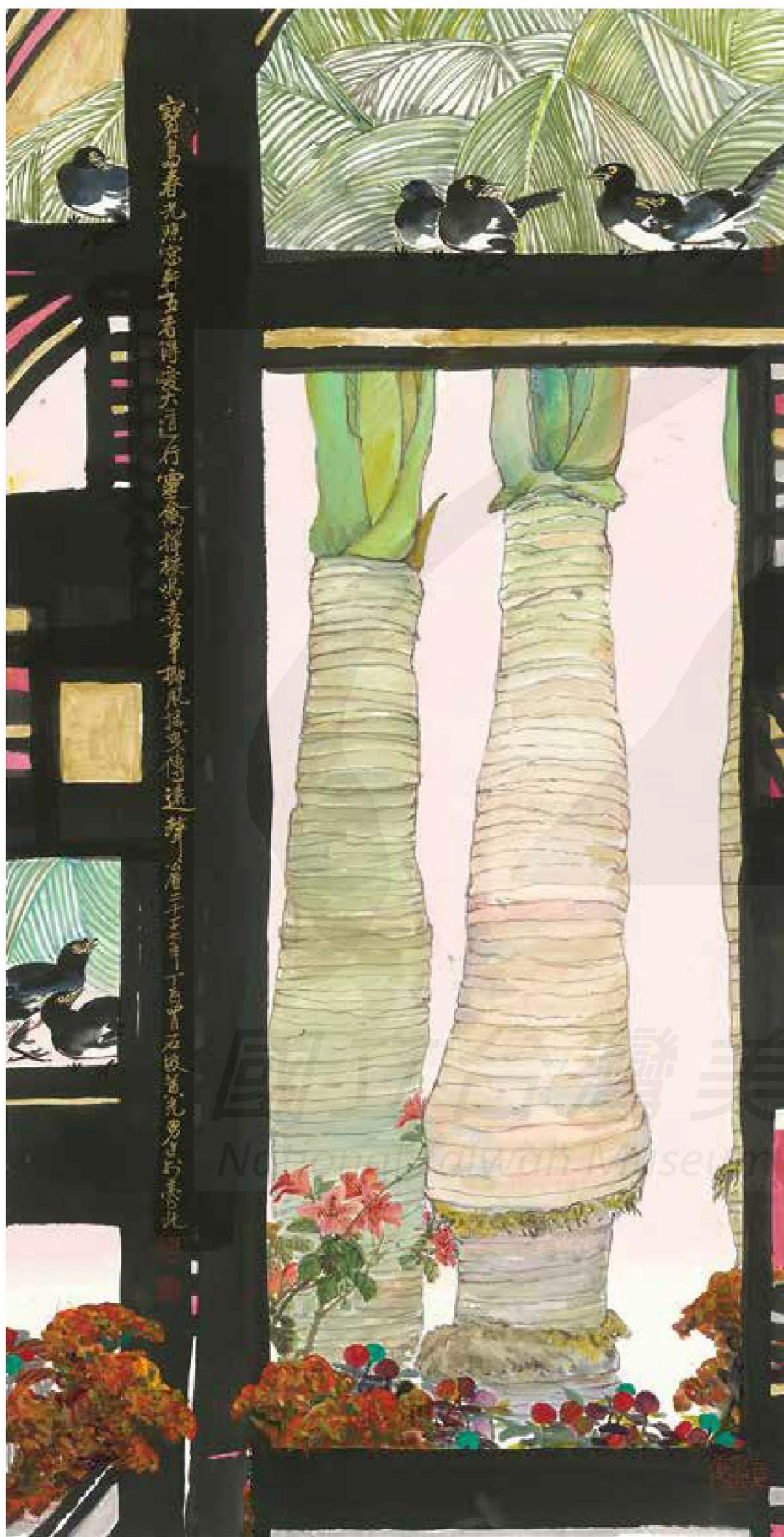


〔右頁圖〕
黃光男，〈寶島花鳥畫四品之一——神榕盤根〉，2017，
彩墨、紙，136×70cm。

技術層面上，他可以持續用傳統的方式表現，而且一定可預期有正面的肯定。但他常常說：「畫自己熟悉的技巧，又看起來很美的畫，有什麼意思？藝術就是要忠於自己的感受，更重要的就是創新。」他認為最重要的創作態度是探索與實驗，因此要不斷嘗試、表現新的視覺呈現，以符應內心澎湃而瞬變的感受。要這樣做，膽子得很大、得不怕失敗、得撐得起別人的異樣批評。我們從來不知道他的下一步，就如同他的文化行政成就，總是讓人驚艷。

他的藝術從南臺灣起程，向北進展，再轉向無垠的藝術世界前行。





軌跡的轉向

黃光男由一位南部地方美術教授，蛻變為以北部為活動核心的全方位文化領導人，1986年是轉折點。在藝術創作型態與形式上也因為從角色扮演的「合擊」到「分進」而有重大的改變。視野的高度與藝術經驗的廣度讓這位帶有純樸風格的水墨畫家加速脫胎換骨，特別是1989年「向畢卡索致敬展」的那件〈四分之四與畢卡索〉。

他的工作重心移往臺北，在作品上，形式格式化了、在筆墨經營上較以往似乎「薄」了、速度快了，歸結於文化行政工作的繁重或許是原因之一，卻無助於創作的內在理路與意義轉變之詮釋。

若單純從圖像的演變著手，或許對於身分關係的糾纏有所幫助。黃光男的創作保留一個很大的實驗空間，反而比較不拘謹於理論



黃光男，〈寶島花鳥畫四品之三——碧海青天〉，2017，
彩墨、紙，136×70cm。

[左頁圖]

黃光男，〈寶島花鳥畫四品之二——王道之行〉，2017，
彩墨、紙，136×70cm。



黃光男，〈寶島花鳥畫四品之四——蓬萊名品〉，2017，彩墨、紙，136×70cm。

與書畫規制。他並不墨守傳統，而是在線條與彩漬間享受偶然的效果與趣味，並開拓它們的可能性。

擁有相當深厚熟稔的筆墨工夫，早年黃光男的花鳥水墨可以說已臻運用自如、信手拈來之境。南部生活加上文人涵養，構成他大部分的作品風格，微觀的省察多於宏觀的磅礴，小小的筆墨趣味、生活的點滴即可帶來深遠的回饋。他善於「以物徵象」，也看重「以詩言志」的效果，透過畫面中的一景一物，以及隨興的自創詩作表達對社會、自然、人生的感懷，或激烈、或不平、或慨歎，都在筆畫文字中消解與詮釋。在優雅流暢的筆墨趣味中，透顯出他中國水墨繪畫的氣質涵融，在現代社會型態中獨自啜飲文人畫家的滋味。這是他的桃花源，不論走了多遠的路，他還是會回到這個熟悉而自在的天地。筆墨中的舉手投足，就是他對現實生活的文人式投射，即使在相當現代而抽象的作品中，押款、題詞、鈐印還是必備的。這種「文人儀式」成為他遊走東西、跨越古今、兼善傳統與創新的慣用手法。

黃光男，〈漫步文士〉，2007，
彩墨、紙，70×136cm。





黃光男，〈生命的實相〉，
1974，墨、紙本，尺寸未詳。

寄情框景世界

1986年後的「黃氏風格」有了劇烈的變化。表面上，實在無法理出其創作的連貫性，但是如果我們比對十二年前的作品〈生命的實相〉（1974），赫然發覺現在反覆使用的方框形式早就在當時出現。方框內的鳥隻只不過在數量上由複數變單數，更為孤寂專注，而畫作題目有著現代哲學反思的味道，些許的勉強中更透露水墨實驗的強烈企圖。

1994年的畫展，他開始正視「包圍」的效果：〈尋〉、〈覓〉、〈得〉、〈道〉四張連作中的孤鳥被置放在鮮豔的色塊內，左上角不整齊的黑框只占據兩邊，但有圍的意味。姿態稍異而形象單一的禽鳥被框架在紅、綠、黃、藍的顏色真空內相當突兀，更因為被抽離開自然的環境，其他呼應的象徵消失，有著強烈的陌生化與抽象的效果。橫排題款並不尋常，仍然保留寓情抒懷的做法。黃光

男作品包含兩個互不相容的元素——傳統題材、西方形式不斷交錯。這種「黃式拼貼」不是西方拼貼的意義，它混合著敘述、象徵與隱喻的意涵，元素間的對話關係不僅是立基於自然基礎。這個水墨實驗遊戲中，眼神顧盼自若的禽類恐怕不知道外面的天地已幡然大變。

用幾何構造包圍具象的物體，在中國繪畫的脈理中並不尋常，也無法在視覺與敘述上獲得合理的解釋。「包圍」可以是一種新視野，運用虛實相間、計白當黑的哲理轉化客體為主體；「包圍」也暗示一種窗眼的效果，眼睛被放置在特定的「微」觀位置「圍」觀其變。事實上，1972和1976年的作品中已有以環境包圍鳴禽的構圖。

〈啁啾〉中營造了一個視窗讓鳥群成為獨特的世界；1992年的〈戲春圖〉將焦點從鴨子投注在被抽象化的柳葉造型群上。鴨群停歇於水面雖然是「實」，卻不敵遍布其間的水墨肌理之「虛」。這種效果的企圖



黃光男，〈啁啾〉，
1973，彩墨、紙，
65.5×68.5cm。



黃光男，〈餘香〉，
2002，彩墨、紙，
45×52.5cm。

和〈尋〉、〈覓〉、〈得〉、〈道〉有異曲同工之處。

當畫家把造型與構圖的焦點從花鳥主角轉移到環境配角，前者面積越來越渺小，後者越來越浩大，終致前者消失於無形，後者漸漸占據全部的面積。這種做法反映在〈合〉的作品上，此時所有的物象消失於無形，留下的是禽跡、鳥鳴、風聲、蝸紋、葉影及各種可能的自然現象的視覺想像，透過點、線、墨、色與染、皴、擦表現情思。

筆者再次強調，黃光男的抽象、半抽象之作幾乎保留了所有的水墨傳統與意涵。由於優異的花鳥造型根基，對黃光男而言，將具象轉換成抽象並非難事，他逐步將自己從全具象的表達抽離。換言之，他總是和自然保持若即若離的距離，沒有作為「點睛」角色的花鳥蟲魚，大面積的抽象水墨就不存在，就失去自然的聯繫。兩者是互相依賴的。空間的

黃光男，
〈錦繡山河〉（五聯幅），
2012，彩墨、紙，
136×70cm×5，
高雄市立美術館典藏。



暗示在此退隱為一種殘留，僅僅是一個平面、一個反覆構成的「數大之美」。這是他的獨步視野。被包圍的不是別人，正是他畫家本人；形單影隻的蝸牛、蚱蜢，成雙成對的喜鵲、雛鳥和成群結隊的鴨群都是他的化身。可以這樣看待，他以微觀的方式將自己包圍在他所創造的符號世界裡。作為一介文人畫家，面對變化疏離的現代，他的世界即使微小，仍然如燭火般堅定地燃燒著，並不熄滅。

鋪陳這條脈絡，可以合理地解讀1996年以來於畫集中反覆出現的框架系列。黃光男將暗示性的框架「提升」為實質的框架，似乎，他筆下的禽鳥蟲魚完全意識到框架的存在，自在地活動在抽象的框架裡、框線上（例：〈四季長春〉、〈厝角閒雀〉）。隱喻仍在，白色方形可以表示四季、屋頂、鐵窗、夜色與斑駁的牆壁，可以無盡地用這個符號表



達他所欲表達的，毫無扞格之處，如〈蓬萊天色〉款題：「水墨之美在於自然之性，亦在於社會實相。茲今都市景觀，公寓之隔，人情難融，然卻有獨處之環境。若能自省自足亦可謂美之一端也。」方形框架橫序與直序排列成為一種韻律的表現（如：〈年景之一〉、〈華燈臺北〉），白色方框外變化的墨韻是另一個展現水墨趣味的舞臺。框架系列和1974年〈生命的實相〉最接近者屬〈年景之二〉與〈年景之三〉，仍保留線

黃光男，〈新世紀〉，2003，
彩墨、紙，69×68cm。



條的形式，甚至喜鵲的造型依然可見。〈紅柿子與檸檬〉、〈相應〉則保留框架韻味，以蔬果填充，或以隨興的紅綠色點代之，成為〈花影〉與〈花燈之一〉、〈花燈之二〉。框格內是否為具象物體的要求開始鬆動（例：〈開口〉（P138左圖）、〈春望〉、〈讀白〉）最後方格擴

【左上圖】

黃光男，〈年景之一〉，1998，彩墨、紙，90×90cm。

【右上圖】

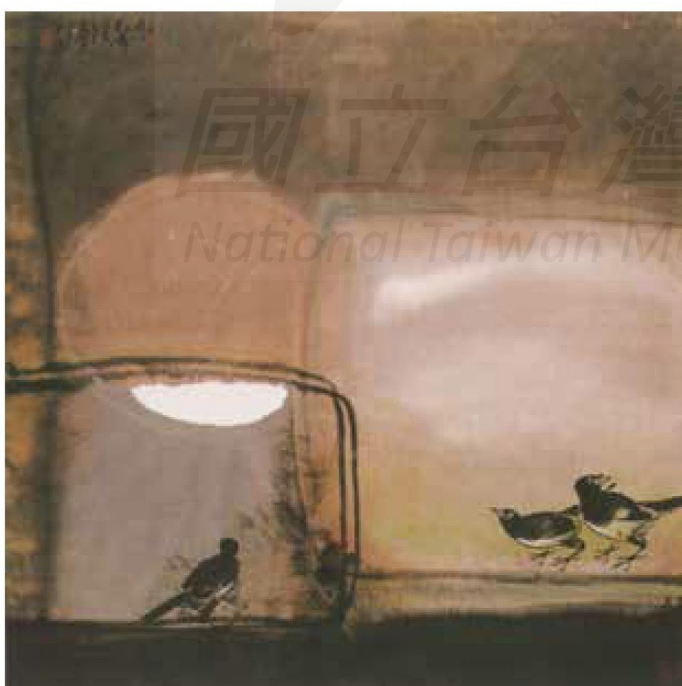
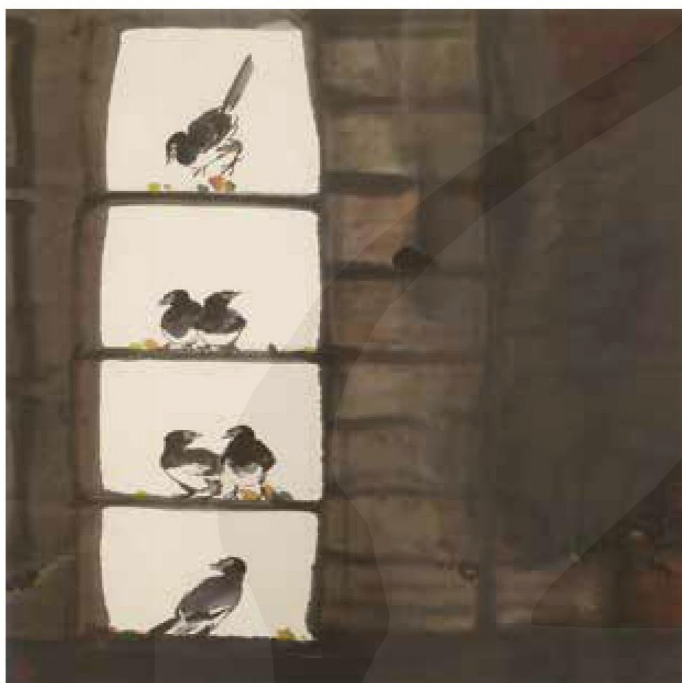
黃光男，〈年景之二〉，1998，彩墨、紙，90×90cm。

【左下圖】

黃光男，〈年景之三〉，1998，彩墨、紙，90×90cm。

【右下圖】

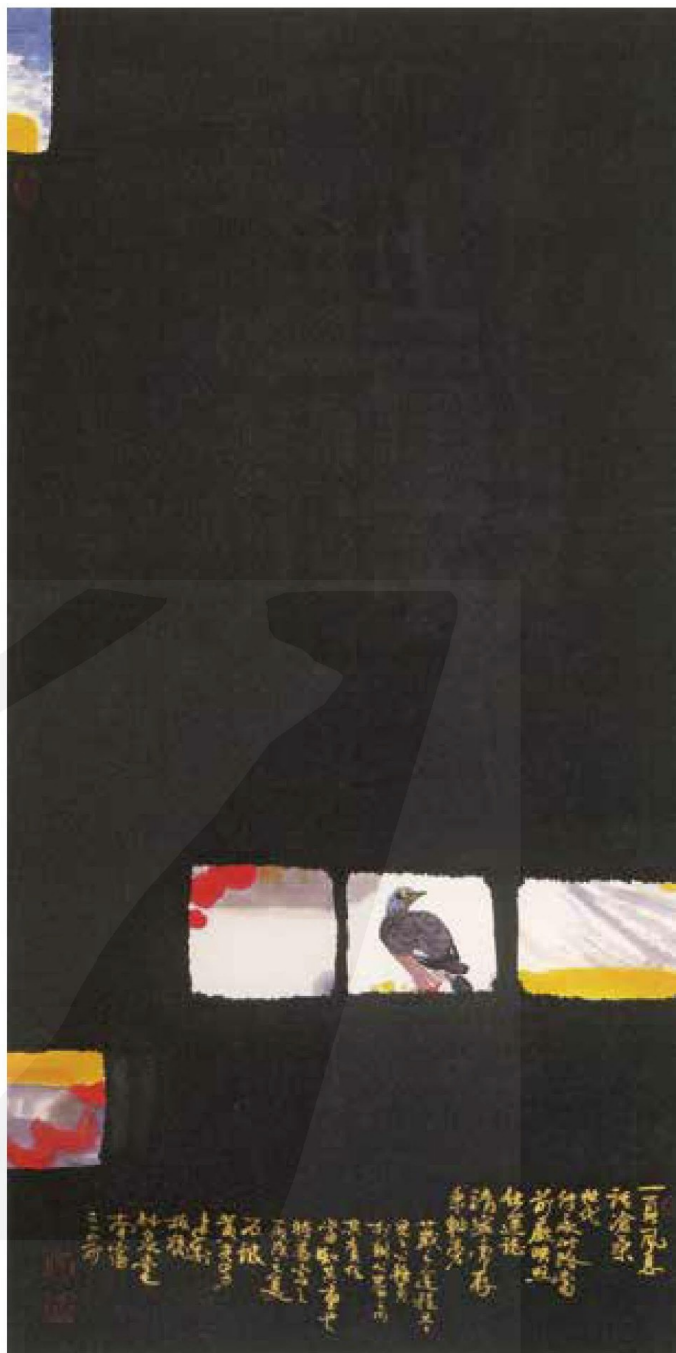
黃光男，〈紅柿子與檸檬〉，2001，彩墨、紙，70×70cm。





[左圖]

黃光男，〈開口〉，2005，
彩墨、紙，136×70cm。

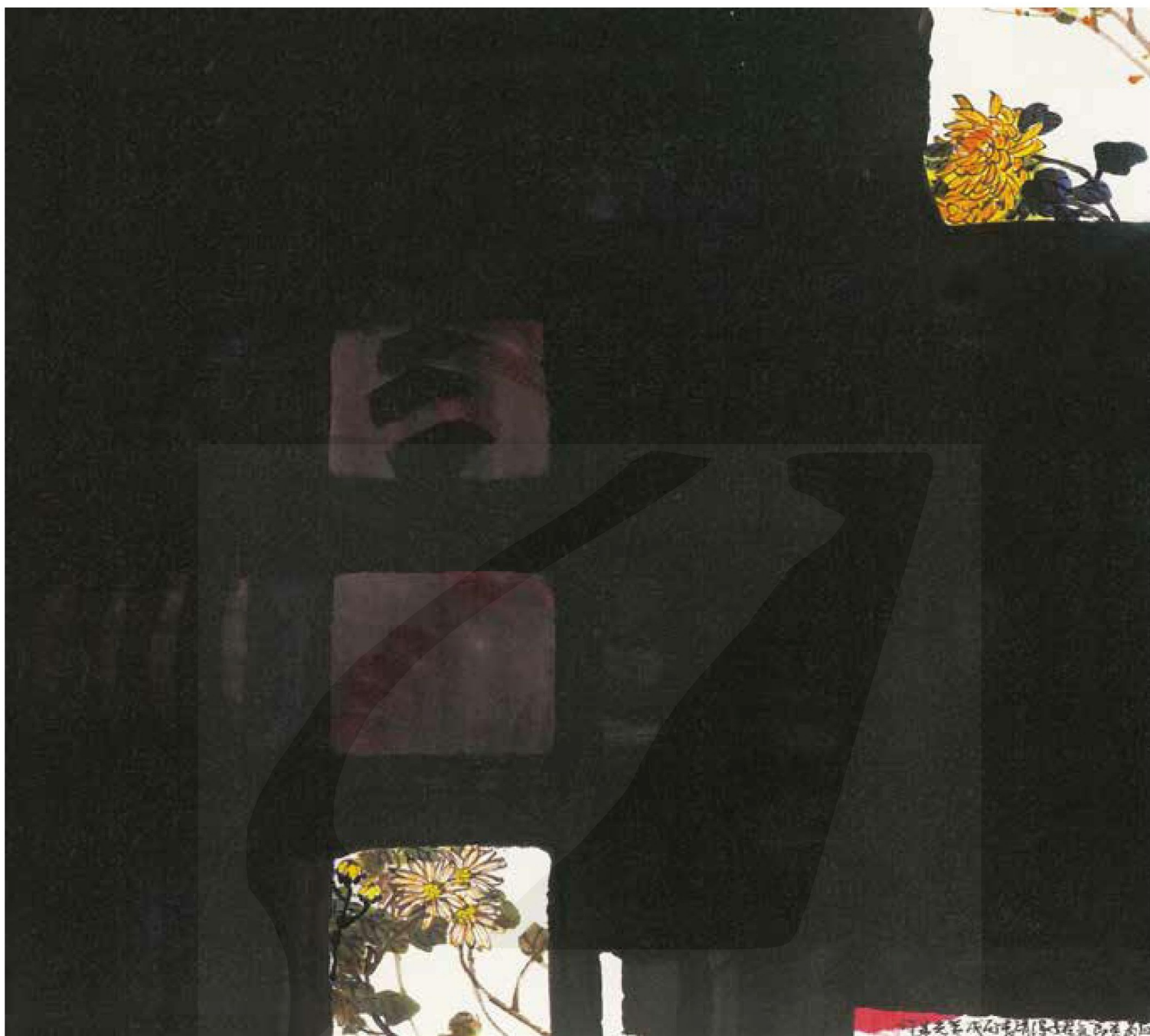


[右圖]

黃光男，〈中山北路系列：行政公署二〉，2006，彩墨、
紙，136.5×68.5cm。

大為畫面全幅，視覺距離似乎更貼近框架世界成為畫面的全部。框格的排布，由於墨色的變化及線條的調度，加上其深厚的花鳥布局功力，並不會流於呆板的圖案化構圖，仍保留文人的靜觀雅趣。

除了方框風格的演進，黃光男給觀者製造一個窺看的眼孔，進入省物、省思、省情與省我的視覺思維世界。這裡有兩種呈現：將小景物逼至偏遠的角落，留下大量空白配色（例：1996年的〈一池蓮香〉、〈大地有情〉）；另一種是在大片黑墨中留孔點景，突顯黑色的對比力量（例：2005年的〈開口〉、2006年的〈秋石〉）。透過大片黑墨的包圍與對比，角落區域內的微觀世界能量更為集中、更有發散力。他似乎相當著迷於



黃光男，〈秋石〉，2006，
彩墨、紙，67×70cm。

包圍帶來「圖」、「地」比例懸殊的視覺震撼效果，占滿畫面的墨色面積，只留給畫中的主角一小塊侷促的空間來吐納呼吸。

〈自在〉、〈忘言〉特異單調的排布，持續擴大、強化、激化前述「黃式構形」：傳統與現代的矛盾並置。「包圍」系列的厚重、衝突、不解、突兀在黃氏造形語彙中有和諧共存的景象，由墨、筆、題詞與抒情所統一。從觀看的位置分析，黃光男將「窗眼」隨造形機能開在邊緣，讓觀者在浩瀚黑海中浮游、尋覓出口，其心境為何？此時畫家似乎迅速隱退出吵雜的鼎沸，回到冷眼看世界的寂靜中，在遙遠而漆黑的世界中取得一種更能純淨表達自我的方式。「中山北路」系列中，歷史

風情在墨壁上以少見的金色文字娓娓道來由窗孔透出來的故事、記憶及種種，少了人聲沓雜，多了沉澱之後的想像。

從包圍到方框，黃光男將其水墨心境與生命體驗寄情於框架世界，雖簡仍繁，雖窄猶寬，雖淺還深。

黃光男將畫面三分為大小不均等的面積，並形成「泰山壓境」的構圖——尤其是畫幅中「天」所占的面積特大，「地」所占的橫面積特小，構成強烈的空間規劃意圖。1981年一件名為〈昇〉的作品中，橫切的屋牆已見空間分劃的端倪。這種做法原本作為遠處水平線的區隔，如〈入筆波瀾〉、〈百谷之浴〉等眾多作品，具有將地面拉向遠方的意思，用以營造花鳥活動的空間，因此會以層次處理之。

這些技術性的問題，對於水墨家黃光男而言並不困難，反倒是

黃光男，〈朝陽見祥光〉，
2009，彩墨、紙，51×70cm。





黃光男，〈金雞〉，2009，
彩墨、紙，70×70cm。

將可以「平遠化」的空間「平面化」的意圖值得深究。一件2009年的作品〈朝陽見祥光〉，下方一排以紅色構成的色帶，和活躍其上的數隻雛雞形成「非空間化」的關係，「非空間化」意味著黃氏開始關心造形之關係多於描寫、象徵的目的。彷彿他為觀者拉起了一個垂直的布幕，於其上進行視覺的水墨實驗與表演。這種嘗試，逐漸擴大面積，加重「非

[右頁圖]

黃光男，〈山居清趣〉，
2013，彩墨、紙，
68×68cm。

空間化」區塊的處理，其出現的時間點也是在1994年，和包圍手法同時。

深得靜觀自然三昧的黃光男對此構造並非空穴來風。端看〈山居清趣〉（2013），畫面被黑色大樹幹切割成二等分，畫面被黑樹正中一分為二，原本是創作的大忌，但他卻逆向而行，形成新的視覺衝擊。畫面中視覺的衝擊力量來自黑色的部分，黃光男善用這個部分，並且加以抽象化、形式化。

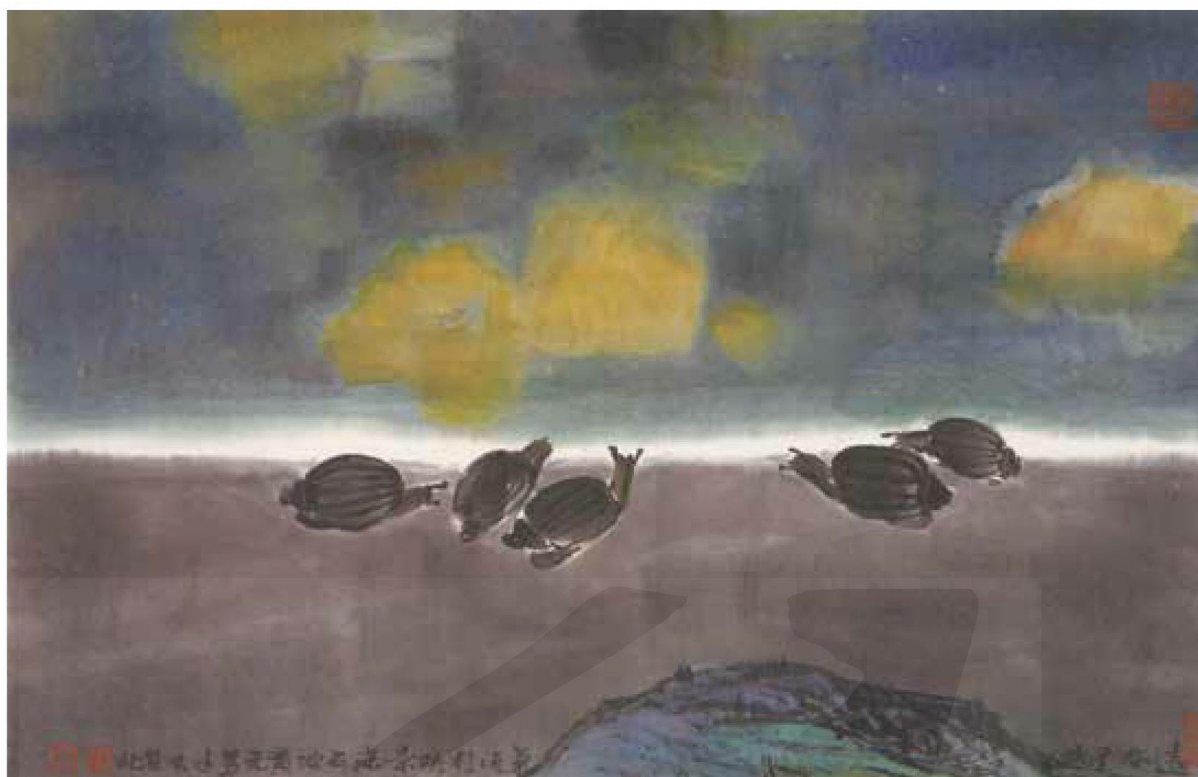
如果將視看距離拉近群鳥，就會有如〈萬相澄靜〉、〈晨曦〉（2002）的畫面，灰白色區塊其實是枝幹的轉換，上下黑綠的橫長方區塊則是對照背景表現，如搖曳的葉影、暗色遠景。對他而言，抽象乃「抽自然之象」，不是幾何造型的排列組合。當空間的形式暗示確定後，花鳥活動其上就不再怪異，白色長方區塊則上下移位至邊緣，和他擅長的比例對照之創作原則接合。

白線上移作品所留下的大面積成為大地隱喻（例：〈年年吉利〉、〈江城綴趣〉）；而白線上下的顏色肌理處理，逐漸脫離自然暗示的牽絆而更為自由，最後走向形式的創造，一種視覺形式的遊戲，擴大為靜觀與微觀自然的方式。白線下移所留下的大片空間則多為「壁上觀」之意，在壁上塑造各種筆墨趣味及題詞，結合形式之配置，他稱之為「新世紀的東方水墨」，反映現代社會與文化的張力。他為東方水墨造一片可以冥思其上的牆或鏡，無需傳統文人以物托情斷裂的媒介，並且樂在其中（例：〈新世紀〉（P136）、〈西園〉等），而花鳥殘境所起到的作用，或許如同文明洗禮下的傳統素質，已被「供奉」在壓縮的、極為狹小的天地間。這時他作為一位都市文人的感懷與寫照，也許透露些許無奈。時代既無法停留，能做的是營造一個文人可以行吟其間的符號世界，都市的喧囂在那裡都轉換為抒情的樂符。





黃光男，〈瑞氣
景深〉，1996，
彩墨、紙，
46×70cm。



黃光男，〈風情〉，
2003，彩墨、紙，
67×67cm。



最後，方格排列與天地分隔整合為高度符號化的作品。沒有前面的分析，無法解讀這類作品（例：〈金雞〉（P141）、〈門前〉）。尤其是〈門前〉一作，可以說是黃光男代表他對現代水墨承諾的綜合之作。框架的韻律、壓縮空間的符號化的美學工程於焉成雛形。



黃光男，〈門前〉，
2005，彩墨、紙，
69×51cm。

得意忘象不忘形

黃光男的創作軌跡是多元並進的，除了延續傳統花鳥形式、幾何方塊排布外，2004年出現黑色大墨線搭配鮮紅色塊及金色題款的作品，迴異於過去的創新路徑。

本文前已分析，他的抽象創作實出於「抽自然之象」，因此「得意

黃光男，〈玉山彩虹〉，
2012，彩墨、紙，
93×70cm。



[右頁圖]
黃光男，〈天眼〉，2004，
彩墨、紙，69×35cm。

忘象」的解讀較西方純形式抽象更為接近他創作的「原生性」。對「象」的取捨乃通過「意」的掌握，這是中國書畫形意理論的核旨。近六十年不懈的創作經驗，異於畫家的豐富歷練，讓黃光男在體悟世態後進行大膽的嘗試：進一步去掉形象，純粹表現意態。他的「得意忘象，得意不忘形」表現在這一系列作品中。〈天眼〉於上方鈐一印「得意忘象」相當能體現他的創作意圖。透過這一系列的嘗試，他再一次界定新創形式的藝術意義。在黑、白、紅之間、墨色層次反覆構疊、排斥、分流構成的肌理與構成間，黃光男一樣看到了「靜觀自得」之理乃來自自然的感悟。

抽象和具象並不衝突，其差異是心境、觀看、表現的差別。他表示，這些抽象的創作來自內心的需要，讓他愉悅。他想要詮釋的，是那無法以「象」再現的「意」。由物像到「悟」象，顯現黃光男從淬鍊自然到「得意忘象」的心



[右頁左圖]

黃光男，〈窗影之二〉，
2004，彩墨、壓克力、紙，
106×31cm，國立臺灣美術
館典藏。

[右頁右圖]

黃光男，〈窗影之三〉，
2004，彩墨、壓克力、紙，
106×31cm，國立臺灣美術
館典藏。

路歷程。寧可說，這些有機的造型組織是他見證一花一木、一鳥一獸的微觀展現，隱微轉折而非直接的象徵。毋須依賴物像的引導，由自然而啟發的想像仍然源源可取、毫不間斷。小面積的白，在大墨壓陣之下更透顯對比的力量，猶如前面邊角造形和畫幅的對比。他既然可以將白色樹幹轉換成各種界域，那麼黑墨留白的構成可以化身無數感懷，也就不足為奇了。

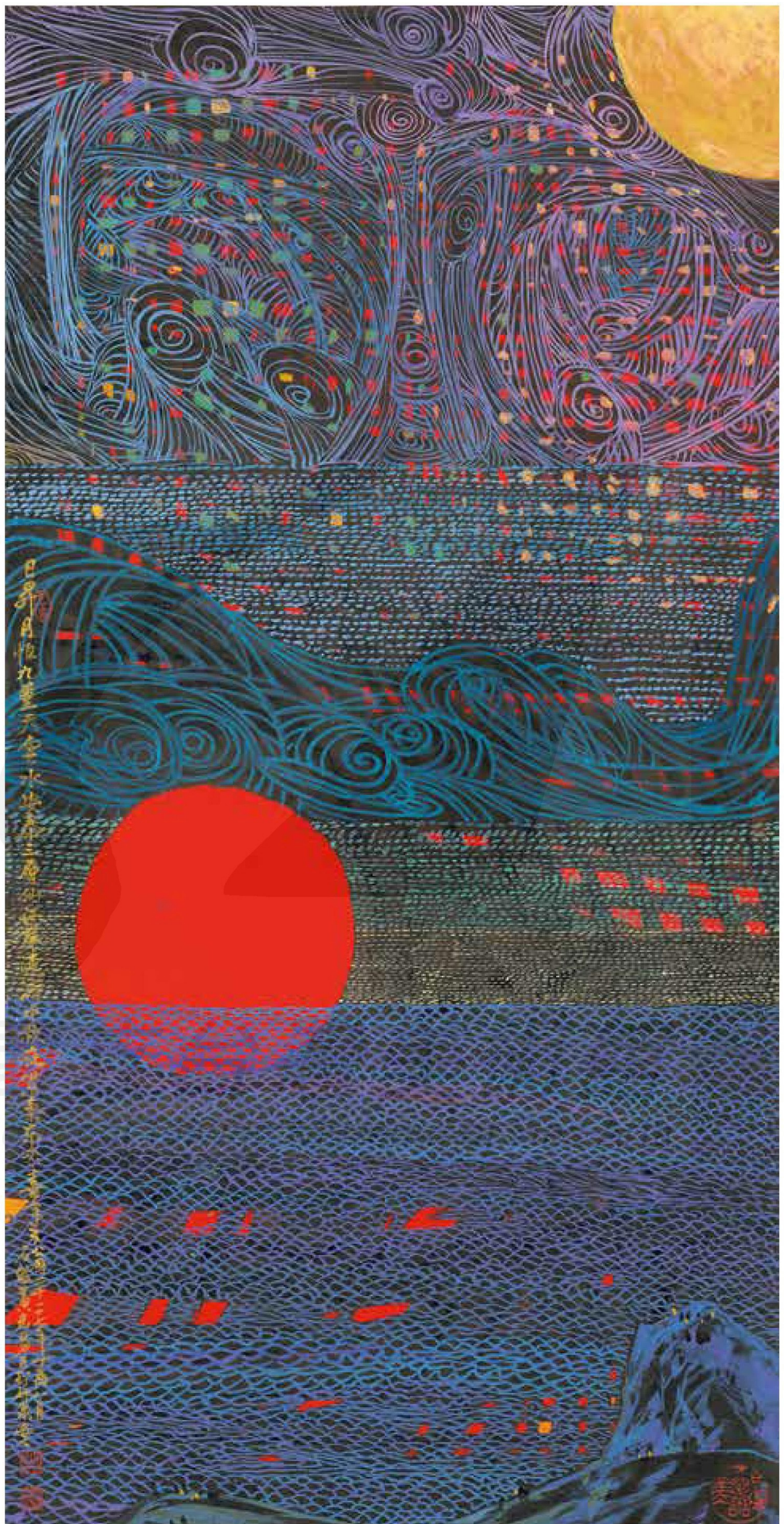
總結黃光男「得意忘象」的水墨抽象有四種表現，均擷取自過去創作中的部分經驗，比較是偶然、襯托效果的發揚、萃取：一、保留方形排列的綿密意念，運用墨色擠壓使空白幾近消失，激烈化黑白之間的面積對比。二、運用水墨互斥構成肌理趣味，如〈向陽〉及〈天眼〉（P.147），這些在過去擅長的花鳥作品中的背景被大量使用，塑造色澤晃動的趣味效果。三、以書寫的方式讓垂直黑墨線條和留白相間參差，間以亮紅色塊，營造層次與畫龍點睛之效，呈現簡潔的交錯力道（例：〈界〉、〈俯〉）。四、〈窗影〉之一、二、三以拼貼方式為

黃光男，〈吉祥〉，2008，
彩墨、紙，35×63cm。





國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts



黃光男，〈日月月恆〉，
2017，彩墨、紙，
136×70cm。



黃光男，〈斜影燦爛〉，
2019，彩墨、紙，
136×70cm。



黃光男，〈水舞花開〉，2018，
彩墨、紙，59×96cm。

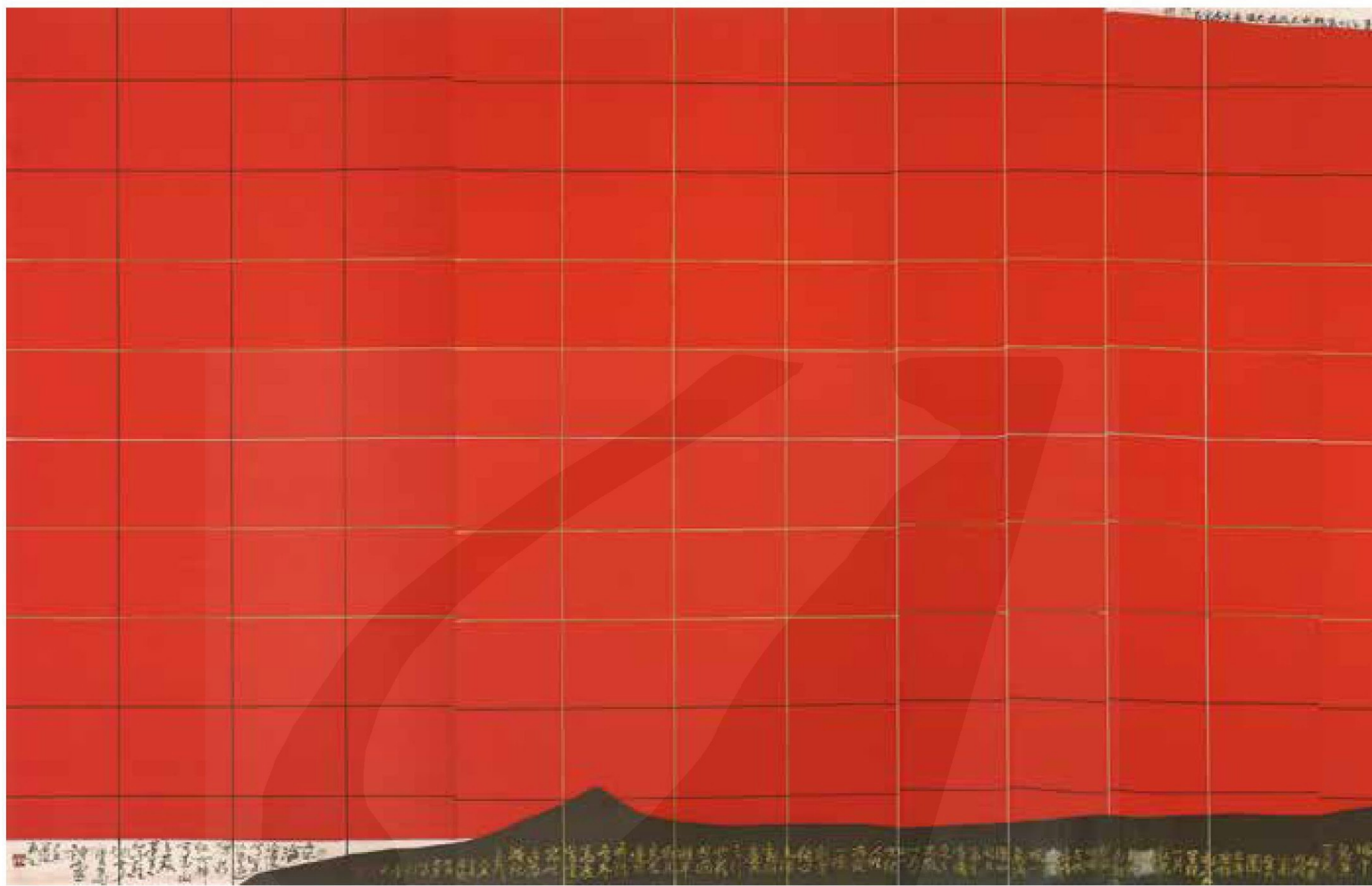
之，相較於前三類在線條構造與轉折上更為粗獷堅硬，也更具「前衛」感，造形間的對話更強。融合不同脈絡元素於一爐，對他而言並非初試啼聲，似乎他又找到新的嘗試，拭目以待。

這幾年來，他的形式水墨遊戲更自在豪放了，2017年的〈日昇月



恆〉(P150)、2019年的〈斜影燦爛〉(P151)可見其端倪。

黃光男之於他的作品是複數的。這個複數表現在形式與內容的傳統與現代並陳之中。想想藝術浮沉歷史中的例證，有創新意圖者方有生機。人們雖然無法決定美術史，但有機會敲美術史大門的藝術家是有勇氣的。

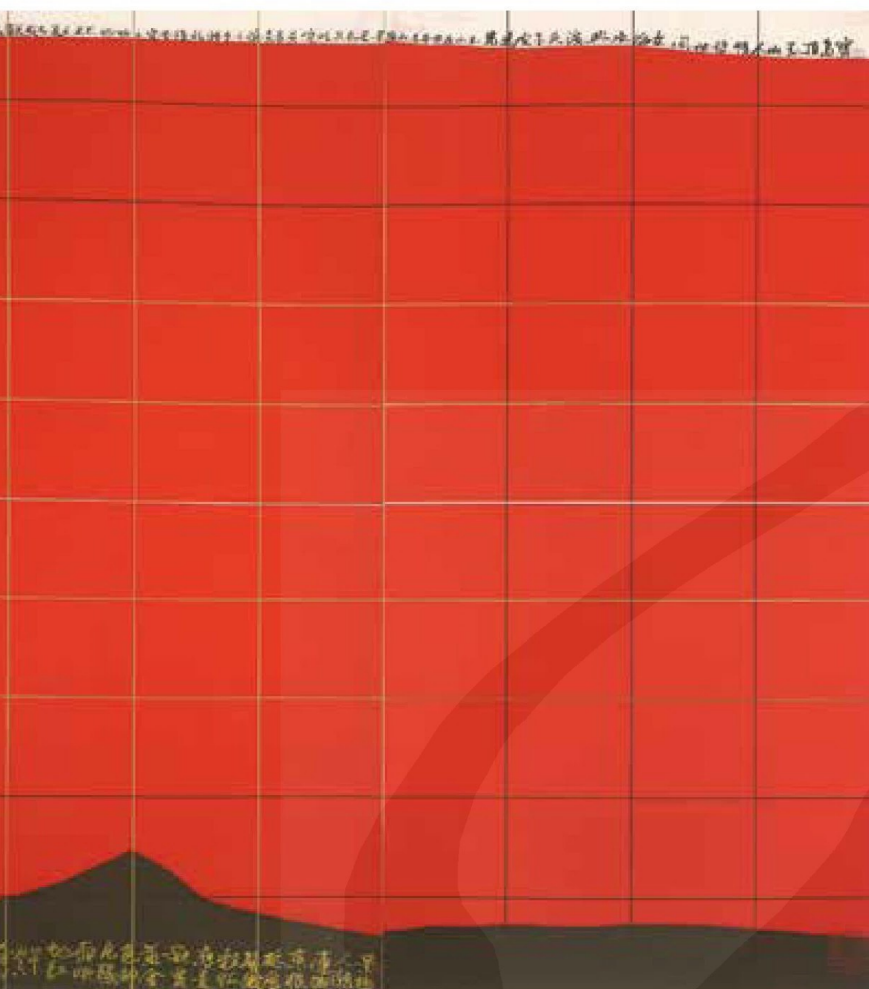


黃光男，〈彩虹〉，
2009，彩墨、紙，
140×70.5cm×5。

2014年5月，臺灣美術院於澳洲國家大學美術學院展出，澳洲藝評家海內思（Peter Haynes）在當地報紙《坎培拉時報》（*Canberra Times*）所發表的〈進入臺灣靈魂的窗〉（Window into Taiwan's Soul）一文中反映黃光男作品的跨文化對話性：

這裡有一些強烈的作品。對我而言，最能讓人餘波盪漾的是引發其文化根源的作品。特別震撼的是黃光男的〈彩虹〉（2009）。它採用五聯平面的形式。慶典式的紅覆蓋著金銀色的格線。基座面積佔據極少數的比例。山的輪廓由金色書法襯托，產生強烈對比。這是一件戲劇性的、懾人的作品，展示出豐富的文化淵源。

看來，黃光男從傳統水墨轉向當代水墨，正開創跨越文化與文本的新語境，戰後臺灣現代水墨的拓展因而有了另一種的可能面貌。



黃光男與夫人郭秋燕，攝於2020年春。圖片來源：王庭玫攝影提供。

參考資料

- 張繼文、廖新田，〈穿梭在傳統與現代的水墨時空中——黃光男的創作歷程〉，《穿梭水墨時空：黃光男繪畫歷程展》，臺中：國立臺灣美術館，2009，頁8-19。
- 黃光男，《美的溫度》，臺北：皇冠文學，1992。
- 黃光男，《臺灣水墨畫創作與環境因素之研究》，臺北：國立歷史博物館，1999。
- 黃光男，《那個年歲》，臺北：國語日報，2001。
- 黃光男，〈筆墨幾許 我畫我思〉，《聯合報》，2002.4.25，副刊。
- 黃光男，〈憑闌極目青天外〉，《聯合報》，2006.3.24，副刊。
- 黃光男，《與人偶語》，臺北：頂點文化，2006。
- 黃光男，《畫境與化境：繪畫美學與創作》，臺北：典藏，2007。
- 黃光男，《藝術行動：黃光男藝術評述文集》，臺北：藝術家，2013。
- 黃光男，〈藝術家的家 臺藝大60周年慶〉，《聯合報》，2015.10.30，副刊。
- 黃光男，《近代美術大師的講堂》，臺北：藝術家，2018。
- 黃光男，《穿梭水墨時空：黃光男繪畫歷程展》，臺中：國立臺灣美術館，2009。
- 廖新田，〈符號象徵與符號拼貼——黃光男的水墨新世界〉，《臺灣新聞報》，1998.8.28，13版。
- 廖新田，〈得意忘象——黃光男的「新世紀東方水墨」〉，《得意忘象——黃光男新世紀東方水墨》，臺北：國立國父紀念館，2006，頁14-23。
- 雄獅美術知識庫。
- 聯合知識庫。