

# 目 录

论文摘要.....	1
一、引言.....	2
二、绘画的抽象性在中国古代的历史渊源.....	3
三、不同的文化选择.....	5
四、抽象实验水墨的尴尬.....	10
五、抽象水墨的现代性意义.....	14
六、个人创作抽象水墨画的一点心得.....	16

# 论文摘要

本文在中国画本质发展的逻辑起点上，对绘画的抽象性语言应用于水墨画这一艺术现象进行论述、分析，从中西方文化选择的不同角度出发，兼顾传统、现在、未来的历史衔接关系，阐述了中国水墨画抽象性因素的显著特征及其发展前景，并就作者个人绘画实践分析比较抽象水墨画的现代性意义和影响。

本文的主要内容分为三大部分：

第一部分（包括一、二点） 绘画的抽象性在中西绘画的历史渊源：以老庄的哲学观充实的中国美学思想和美学原则的确立，使中国画自古以来就有了“形”与“神”的涵义分化；由于中庸思想在中国古代的主宰地位，使中国传统绘画不会发展为类似于西方由写实艺术演变而来的抽象绘画，然而抽象性因素无疑是这一画种的显著特征。

第二部分（包括三、四点） 抽象实验水墨画的现代性意义：对自八十年代兴起的实验水墨艺术现象进行分析，肯定其与时代同步并积极致力于水墨画之现代转型，但由于否认在传统的逻辑起点上发展新水墨语言规范，导致发展举步维艰；抽象水墨的现代性，应该立足于艺术与现实互相推动的逻辑演进，语言、形式的变换无损于文化和精神的体现。

第三部分（第五点） 个人创作抽象水墨画的心得：从作者在研究生学习期间对抽象山水画的形式探索得出结论，肯定笔墨发展空间的巨大潜能，并就抽象性绘画语言在未来中国画的发展进行展望。

**关键词**      抽象    抽象性    水墨    现代性

# 抽 象 · 水 墨

## 一、引言

“抽象”，同“具体”相对，指从具体事物中抽取出来的相对独立的各个方面、属性、关系等。<sup>(1)</sup>绘画的抽象性，亦是相对于具象性而言，后者是指绘画中对物象摹仿、再现方面的功能，抽象性则是指对物象加工、表现方面的功能，集中体现于能够唤起观者某种意象、情趣的线、形、色的特定组合。西方的抽象绘画，则更显“极端”，它弃绝客观世界的具体形象和生活内容，物象被分解为若干组视觉元素之间的关系，实体被拆成断片。抽象绘画作为西方的一种思潮和倾向，它的意义在于视觉经验和艺术观念的扩展和变革。古时的中国画没有抽象之说。《广雅》云：“画，类也。”《尔雅》云：“画，形也。”《释名》云：“画，挂也。以色彩挂物象也。”这就是说要成为一幅画，必须要类某物，要象形，要有色彩。“抽象”，望文生义：就是抽掉了形象。这在古人眼里，是不可想象的事。可是，到了明末，禅画大师担当和尚作画，既不类，又不讲究形，但见一片“空、冷、静、净”气氛。他有题画诗云：“若有一笔是画也非画，若无一笔是画亦非画”。这若放在前代，岂能有“是画”可言？能形成如此反差，究其原因，应该说是中国画本身也在与时俱进，不仅“笔墨当随时代”，美学观念与绘画语言的多元化正体现了传统艺术本身的包容性，追求画面以外的象外之象，

同时也体现了精神与哲学观念上的升华，就是今天也还在生生不息地向前发展。

当然，这并非证明担当和尚就是中国抽象画的鼻祖，他的禅画即为早于西方数百年的“抽象表现主义”。我要说的是，在中国古代，固然没有“抽象绘画”这样的概念所衍生出的画派，也没有经历过西方由于写实绘画的解体，转而迈向迅速变换的流派更替，但是中国绘画的抽象性形态，确乎其来有自，并且成为这一画种的显著特征。

## 二、绘画的抽象性在中国古代的历史渊源

在魏晋南北朝时期，顾恺之的“以形写神”，“迁想妙得”的传神论，应该说是绘画的抽象性的理论渊源。在此之前，汉《淮南子·说山训》已有“君形说”，“画西施之面，美而不可说，规孟贲之目，大而不可畏：君形者亡焉。”<sup>(2)</sup>要抓住对象特征，就要传达对象的精神、气质，这里所说的特征中已包含着或多或少的非物质因素。

然而，促使与“形”相对的“神”的涵义丰富、深化以至转移的原因大概还在于先秦辩证思想的渗入。《周易》及老庄的哲学观充实了中国美学思想，并深刻地影响着中国美学原则的建立。<sup>(3)</sup>以下就道家的方法论分析此审美观：

1. 老子的辩证思想：他运用对立统一的法则揭示美与丑、善与恶、巧与拙等等现象。他把相辅相成、相互依存的道理，看作事物的规律，重对立面的综合，相辅相济。
2. 庄子的齐物论：进一步消弥对立区别，彼即是此，此即是彼；把生理上的味觉快感和精神上的美感混为一谈。

齐美丑理论的支柱：美感决定美。

3. “大音稀声，大象无形”，“音与声、象与形，人们在习惯上往往把它们看成意思相合的概念，实际上它们是相异的对立统一，才能相反相成，形成一个完美的形态。”<sup>(4)</sup>例如《琵琶行》所描写的“此时无声胜有声”，正是无声处理的巧妙，适应听者的审美心理。因此虚实处理的巧妙，能产生象外之象、景外之景、韵味之致的效果。
4. “道之为物，惟恍惟惚。恍兮惚兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物。”阐述了老子“无状之状，无物之象”的天道观。<sup>(5)</sup>与魏晋玄学家所谓“尽意莫若象，尽象莫若言”、“得意忘言，得意忘象”思想一样，不再限于对象本身，主体与客体之间的关系日趋明朗。
5. 庄子“天地与我并生，而万物与我为—”的天人合一的思想，建立了人和自然、主体和对象之间和谐共通的关系。这对中国的文化艺术是有深刻影响的，成为中国哲学、美学基础。

由此，道家美学思想的确立使人们对艺术的着眼点从客观的对象上转移到主客观的关系上，从有限的具体物象转移到它与无限意象的联系之中。随着绘画的发展，传神论中的“神”已逐渐从客观对象中游离出来，它不再只是客观对象本身的特征，其中又蕴涵了并不断加强着主体的感受、情绪、想象、意愿以及认识等主观成分。<sup>(6)</sup>

南朝时期的宗炳提出“形尽神不灭”，在他的《画山水序》中明确表示“观道”的目的是为了“畅神”。山水，“质有而趣灵”，山水与人有“神”一样，形灭而灵不灭，所以勿被山水的“媚道”之形所惑，只着眼于山水的形态美，最多只能取得仁

智之乐。“圣人含道映物，贤者澄怀味象”，圣人以他无量无边包容一切的佛性智能，照见万物的恒常本性——空。<sup>(7)</sup>有了这样的哲学高度，融儒道释思想于一体的水墨画，就必然不再单纯地仅以表现对象之形为乐，有更进一步的精神追求也是必然之事。

至于绘画中的抽象性，还得提到中国画线条的独特情趣与书法用笔和韵味之间的共性。相对于西方，线条在中国画中占据了主角地位。赵孟俯的“石如飞白木如籀，写竹还须八法通”是中国画用笔用线的高度概括和总结。中国画的线、墨、色在表现某一对象的同时，还形成一种与所表现的对象无直接的，必然联系的特别情趣。在笔墨的挥洒之中，人性被物化为无言的思想，这是心意趣的自然流露，是感情的表达渠道。古代画家并不以酷似物象外形为目的，“离形”但必须“得似”，突破具象的束缚，时空的界限，表达强烈的主观个性。这不仅是因笔墨材料和书法用笔的特点所致，也是审美理想的要求，“观古今于须臾，抚四海于一瞬”，必然不能拘泥于对象细节上的谨小慎微。

### 三、不同的文化选择

通过中西绘画的比较，不难发现一个人所共知的事实，中国画的线条意识与线条表现是举世难匹的。这是由于同它的姊妹艺术同源异流的渊源关系。宗白华说“中国特有的艺术‘书法’实为中国绘画的骨干，各种点线皴法溶解万象超入灵虚妙境，而融诗心、诗境于画景，亦成为中国画第二特色。”<sup>(8)</sup>林语堂说书法是“中国美学的基础，给予了中国其它艺术门类以基

本的精神体系。”贡布里希也曾就中西美术比较时谈到：“特别



图1 张旭(唐)  
草书古诗四帖 (局部)

是在中国，纯粹的笔法技巧最为人所津津乐道、最为人所欣赏……我们说书法是中国的美术，但是实际上中国人极为赞美的不是字的形式美，而是必须给予每一笔划以技巧与神韵。”<sup>(9)</sup>书法的点、线应用应该说是类似于抽象绘画的基本语汇，随意、率性的线条挥洒是倾向于主观性的、意象化的（见图1）。

然而，为何受书法影响至深的绘画传统绵延发展了数千年，却不曾出现过类似于西方的纯抽象绘画？我认为这与儒家思想的中庸之道不无关系。

先从西方绘画语言的演变说起。

在西方绘画史上，抽象画的诞生几乎只是历史长河的一瞬。在此之前，他们经历了一个严格写实绘画逐步解体的过程。从十九世纪七、八十年代算起，到抽象绘画形成，在这短短的三十年里，绘画语言与观念迅速地、也是一步一步地转变，孕育了此后全部现代流派的雏形。



图2 塞尚 圣维克多山

印象主义是现实主义艺术向现代主义艺术过渡的一个阶段，它们在实质上并没有与传统美术分道扬镳，但自它们诞生之日起，西方的架上绘画就没有停止过对形式语言的探索，新的眼光发展迅猛。后印象主义代表人物塞尚建立了不同于古典透视规则的画面结构，他意识到艺术不是对自然物象的摹写，



图3 毕加索  
弹曼陀铃的少女

而是与自然平行的和谐（图2）；野兽派和德国表现主义以风格狂野、艺术语言夸张而得名；到了1909年，天才的毕加索造就了一个与自然物象不同的新的整体——立体派（图3）大行其道；接下来的真正意义的抽象绘画就由康定斯基和蒙德里安各自代表的热抽象与冷抽象完成（图4、5），以后的未来派、超现实主义、达达等更是应接不暇。绘

画语言的丰富性前所未有，相应的绘画理论也接踵而至。义无反顾的形式反叛迥异于文艺复兴时期崛起的古典写实风格，与后者五百年的酝酿与积累相比，新的流派年龄尚小，然爆发力十足。至于抽象表现主义之后，我们也可以看到艺术新



图4 康定斯基

形式的发展又从强调主观感情到侧重于客观表现的转变，例如“波谱”艺术的兴起而进入了后现代主义时代。我们无时不刻感受着形式语言变换跳动的脉搏，画家们似乎是在经历一种趣味盎然的探险过程，从中去发现自己的价值。历史的积淀对他们来说不是纯粹的继承或者负担的问题，在某种程度上是反叛与改造的依据。

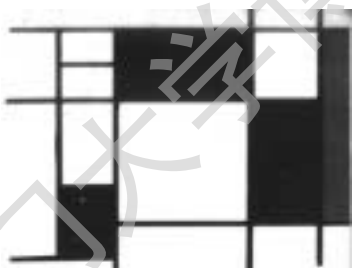


图5 蒙德里安

中国绘画不会出现这种情况。与西方绘画容易推向极端相比，以不变应万变的中国画在形式上拥有恒常性格。在上千年历史中，人物画中的十八描，从吴道子到陈老莲，造型与描绘立场并没有变，任伯年的出现又把这一稳定的延续延长到了今



日；山水画中的钩皴点染作为最稳定的形式语汇，上千年依然如故。<sup>(10)</sup>

很难说明孰是孰非，中国画的发展本身就犹如打太极，棉里藏针、以柔克刚。虽程序固定，但魅力依旧。

孔子的中庸之道指出认识事物要“叩其两端而竭焉”，过犹不及。这一折中调和的方法论，很大程度决定着他对美与丑的看法。孔子要求“怨而不怒”；“乐而不淫，哀而不伤”；警告“不得中道，必也狂狷”。他说“狂者进取”，“狷者有所不为”，不如顺应“刚中而应，行险而顺”<sup>(11)</sup>的八字真言。这一审美观对后世的影响是毋庸置疑的。中国的儒者文人总是不偏不倚、温柔敦厚的。画家们在艺术上的成功也常常是对此中庸之道的适应性的成功。谢赫的六法要求“应物”去“象形”，“随类”而“赋彩”。“六法精论，万古不移”，还有什么是需要改变的吗？纯粹“抽象”，更是难登大雅。

因此，我认为中国人的抽象意识是甚于在画面上的抽象表现的。“动笔形似，画外有情”，纯抽象意识似乎游离于具体画面之外。人们可以“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”，但在绘画中终究不会把物象全部解体。黄宾虹曾定义说“元人笔简意繁，故曰写意”，它可以于无画之处皆成妙境，但再如何意笔草草，却仍有形依稀可辨。据说黄宾虹“集笔墨之大成”的画面曾受西方绘画及理论的影响，使他能够发现并因眼疾而无意出现了抽象因素，从此一发而不可收，但其结果并没有摆脱传统山水画的构图程序，一草一木昭然若揭



图6 黄宾虹  
渴笔山水图轴

(见图6)。“妙在似与不似之间”，对黄宾虹而言，传统程序无需改变，为了“畅神”，“形”可以在意识中已“灭”，但在笔墨处理上却从未间断。同样的，唐代的王洽泼墨时本无具体形象，他是任笔墨在纸上流荡渗晕，然后就势再作调整。调整是关键的一步，这时在一片氤氲之中我们看到了山石树泉的隐隐然的形态。“为山为石，为云为水，应手随意”。可见，形是没有也不会“尽”的，“离形”不是弃形，其中总有现实的依据，总具有一定具象性的因素；“离形”是手段，“得似”是目的。董其昌在《画禅室随笔》提到“李成惜墨如金，王洽泼墨湔成画”，惜墨与泼墨两相比较，我们可以看到李成勾画形象的肯定与清晰，而王洽的泼墨却很难保证形象的明确轮廓，然而在“计白

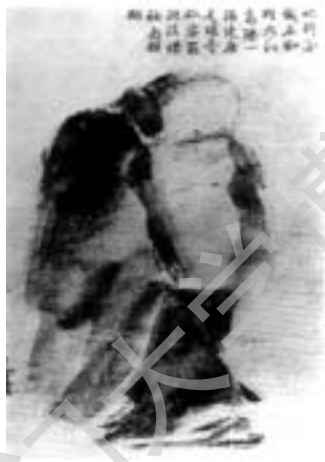


图7 梁楷(宋)  
泼墨仙人图

当黑”、“虚实相生”的哲学背景下，笔墨形象在画家的处理上必然会适应认知与感知相交叉的视觉审美心理。因此，虽是兴到墨戏之作，最终总会取得笔情墨趣与形象生动的一致性。二者得到完美结合，使线条的抽象性和具象性并行不悖，这在后来米家山水和梁楷的《泼墨仙人图》(图7)、《李白行吟图》等作品中得到更多的展示。中国文化孕育出的绘画在造型上处于和谐统一之中，具有虽虚幻而可感知，虽背理而不荒诞的抽象性形态的显著特征。<sup>(12)</sup>

## 四、抽象实验水墨的尴尬

时代发展到 20 世纪的 80 年代，在 85' 新潮艺术的大背景下，中国画坛兴起给传统水墨艺术“把脉”，寻找新的“生长点”。他们秉承世纪初一批仁人志士对中国文人画的因循守旧发出的猛烈抨击，并倡导对中国传统艺术进行一场彻底的革命。从此，“只此一家，别无分店”的传统技巧观行不通了。随着国门的开放，与西方交流的频繁，在世界当代艺术的广阔背景中，“真正大规模的对传统水墨革故鼎新的艺术实验逐渐展开起来，并一直延续到今天”。实验水墨艺术家们“敏感于当下社会人的生存状态，水墨实验也已不再局限于形式技法的尝试”，

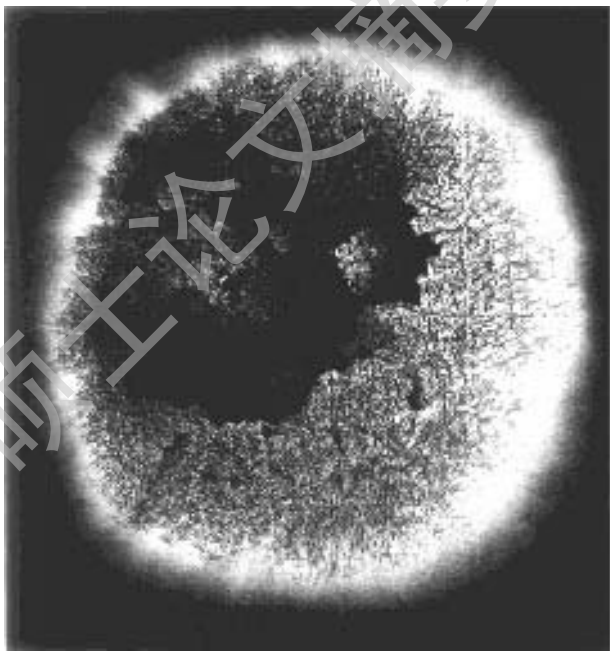


图 8 张羽 灵光第 46 号·飘浮的残圆

“更愿意将水墨性话语当作有现代文化品位的艺术样式，来直接呈现当下的感受和体验”。<sup>(13)</sup>到了 96 年至今，抽象水墨开始形成一股强劲势头，开始了多方位的、个性化的水墨表达。

二十年来，中国的水墨实验确也流派纷呈，对传统的六法完备的叙述方式在中国画坛上的波澜不惊造成了不小的冲击，使人们打开了思路，扩大了选择范围，有抛砖引玉之功。确实艺术的发展要和时代同步进行，积极地参与和构建属于现代人

的水墨语汇是要给予肯定的。我们不能忽视艺术的时代性，不同时代的审美趋向乃至思潮，它们对于肯定画家自身的价值乃至特定时代的价值都具有不可低估的意义。

不难发现，出现在 20 世纪末的这场水墨实验是由艺术家和评论家共同参与和精心烹制的一次盛宴。尤其是对以语言实验为目标的抽象型水墨，评论家们更是表现出爱护有加的态度。如果说以精神探索为中心的表现型水墨（如李孝萱、王彦萍、刘庆和等画家的作品）或多或少得益于西方的表现主义绘画，并继承传统水墨画中既有的表现性因素，在本质上还“有章可循”的话；如果说以现代观念为前导的边缘型水墨所表现出的

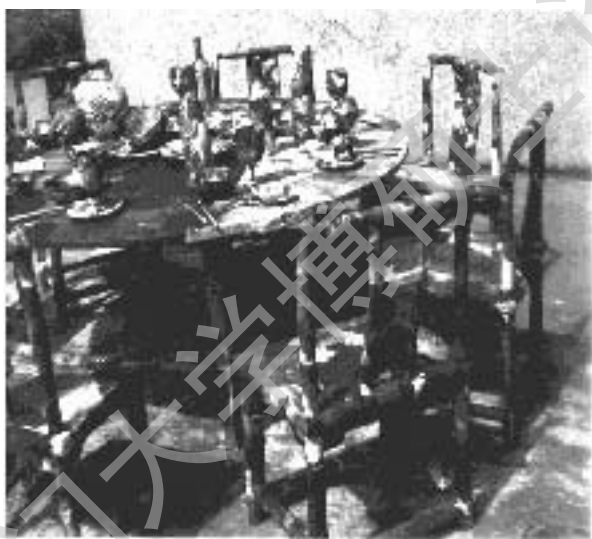


图9 王天德 水墨菜单

“非架上”、“观念化”倾向，虽然深嵌民族文化的印痕，也能发挥水墨的性能和保持水墨的趣味<sup>(14)</sup>

（如图 9 王天德《圆桌系列》、谷文达的《联合国：人与空间》等作品），但又似乎超出水墨之外，与西方的装置艺术、观念艺术过于趋同，那么力图在水墨领域开创一种新的前

景的抽象型水墨，则满足了艺术家们与评论家们对既能超越传统及规则，又能摆脱“西方中心主义”的阴霾的理想。

抽象水墨艺术家的种种努力都致力于水墨画之现代转型。其中不乏激进、带有强烈文化批判意识之士。台湾的刘国松带着“革中锋的命”的口号启蒙了这一思潮，开阔了水墨表现的题材内容，他的以肌理带笔墨的“非笔墨性水墨画”在相当程

度上来源于西方的抽象绘画。<sup>(15)</sup>此后的一批抽象水墨艺术家发展了渲晕渲染和拼贴、拓印等手法的综合运用，引入“硬边语言”(如刘子建，见图 10)，“开拓多维空间的可能性”(如张羽)。

<sup>(16)</sup> 这些对传统笔墨技巧的挑战态度着眼于“证实在传统水墨技巧系统之外发挥水墨材质性能的可能性并试图为水墨艺术开拓一个更加开放的、无边界的前景。”<sup>(17)</sup> 另外，西方现代艺术中的超现实主义给画家们另一启示，“西方造型艺术中的象征符号，也以水墨形



图 10 刘子建 错置的空间 二号

式出现在中国当代水墨画中，中西古代一切文化符号几乎都派上了用场。”<sup>(18)</sup> 画家们使用象征手法（如谷文达、王川、阎秉会等的部分作品）对文化遗产进行挖掘和再阐释，甚至有些画家把目光对准了宇宙，热衷“谈玄”，这在 20 世纪 90 年代曾盛极一时。

然而，就是同样这一批艺术家，当人们在 20 年后重新评点他们的作品时，却发现发展缓慢及西画倾向成了他们共同存在的问题。抛弃古典水墨规范，实现语言的“现代转换”并不象他们所描绘的是可以自由表达现代人心灵和文化感受的伊甸园。这里并不是怀疑画家们的勤奋与执着，艺术的发展也不是以时间长短为标准，只是在肯定“‘实验’是一种坚定的、不妥协的变革态度”并且坚持西方的标准不是自己的标准的思想指引之下，抽象型实验水墨难免要陷入两难的尴尬境地：

一方面，

它认为“‘实验’不是在传统的内部按其发展的规则所进行的自我完善，而是超越于传统及规则，超越某种可能趋于完美的观念，进行综合的尝试，探讨新的可能性。”；<sup>(19)</sup>

目的是对传统的现代转换及其对未来世界多元文化格局的应对策略；

“我所选择的是一种与笔墨传统断裂的实验性水墨方式。”  
(刘子建语)

另一方面，

“‘水墨’是一种‘语言’系统，它曾经或者现在仍然以一种不断臻于完善化的叙述方式表达它与社会的默契关系。”；

“中国传统水墨中的‘澄怀观道’完全具有容纳当下经验和展开开放视野的文化功能。”<sup>(19)</sup>

“作为中国文化的一个具有千余年文化底蕴又正焕发出时代活力的重要载体”，“它是中国的‘前卫’，随着中国文化在新世纪对世界文化活动的积极参与，它的前途应该是不可限量的。”<sup>(20)</sup>

这就难怪人们会产生歧异了。本来精神并不怕趋于完美，只有完善，何来超越之说？并且实验水墨艺术家对于传统文化的认识，似乎是基于“当前西方强势文化的压迫”，那么如果能使“文化底蕴”“焕发出时代活力”，是否应该欢迎这种“压迫”？既然已经离经叛道了，为何还要向传统“澄怀观道”呢？疑点很多，不一而足。

在我看来，实验水墨既然承认可以“与传统文化相互砥砺，取长补短”，能够“防止传统的僵化，牵引传统向现代方向发生变化”，<sup>(21)</sup>就应该看到目前的实验与传统的一衣带水、血脉相连的因袭关系，因为“超越”并非颠覆，摆脱传统的束缚，也

要防止陷入另一个无源之水、无本之木的悖论之中。

抽象型实验水墨画家的作品确实各具风貌，个性十足。他们的代表作在 20 世纪末的出现犹如给中国画画坛注入了一剂强心针，一时间人们欢欣雀跃。但是“打江山易，坐江山难”，如果不能解除与传统水墨之间的藩篱，不能扭转用水墨代表民族文化身份，以期在国际交往秩序中分得一瓢羹的心态，要高呼新水墨语言规范的时代已经到来怕是难以实现的。只有画家们摆正心态，用新的、真正可“生长”的作品来证明，这份“实验”才更有分量，更具冲击力。

若昙花一现、曾经辉煌就已足矣，那么人们为何又有伤仲永的悲哀呢？

## 五、抽象水墨的现代性意义

“现代性”是一个模糊的概念，艺术与现实的关系问题向来是美术界的永恒话题。它的文化价值是立足于艺术对现实的反映，还是艺术自身的逻辑演进？我认为二者不是非此即彼的二元对立关系，而是互相推动、逻辑演进的同一进程。

有人认为“水墨艺术既要保持传统留存又要承载现代精神意蕴”是“两难困局”<sup>(22)</sup>，其实这何尝是一个矛盾，即便是，我们也应该从艺术本身的自律发展来看问题。“新陈代谢规律万古不移，中国绘画史上的 20 世纪是中国水墨画革新的世纪。20 世纪有关中国画的创作、论争、破坏、建设，一切有关中国画的的活动，都是在传统绘画的‘革新’这一大背景下展开的。”<sup>(23)</sup>有些激进人士甚至有恨铁不成钢的扼腕叹息，但万没有因为这一画种逻辑演进的困难就改弦易辙、自立门户的道理。

学中国画的人都有这样的经历，先遍览古画、目识心记、传移摹写，要带着镣铐跳舞，然后才能“以古典方式载托自我心境”进入创作阶段，并期望“以此介入当下文化情境，融入当下生活的精神领域”。<sup>(24)</sup>至于是否要对图式、语言革新，那已是后话，重要的是能否在画面上充分展现自我。无论这个“自我”是对现代社会物欲至上、心灵苍白、自然恶化的批判也好；是在于揭示水墨的流变性、透明性等美学价值，从而阐释中国人的文化联想也好；或是发思古之幽情，抒发对田园诗意的向往也好，也无论它是用现代水墨或是正统笔墨，即任何一种媒介表达方式，总之，只要它能获得与时代同步发展的关系，那么，它就拥有了“现代性”。把水墨看作是一个文化和精神的命题，即是对中国当代社会的历史与当代状态的执着关注的水墨语言表达<sup>(25)</sup>，我们无法想象也不能接受水墨画这一画种在世界上消亡的一天。人们孜孜以求的就是这样的“自我”，这也就是我理解的“现代性”。

至于抽象水墨的现代性，在这个崇尚多元化的当代社会，对抽象绘画这一在一个世纪前就在世界的另一端发生、发展的艺术现象，我想受西方美术教育熏陶的年轻一代采用抽象方法并融入水墨创作中应该是水到渠成的事，鉴戒与吸收外来文化的长处为我所用本无可厚非，更何况艺术之间的相通本就使中西绘画有着抽象性的共同语言。“20世纪90年代的今天，从来未接受西方艺术影响的中国美术家，几乎已无从寻觅，各个美术门类都有外来艺术的痕迹。但值得注意的是，我们的艺术仍然保持着浓重的民族特色。可以说，百年来西方美术的冲激主要造成艺术形式的变异，而不是民族精神的代换。”<sup>(26)</sup>

艺术是观念的产物，观察者的眼睛受到其信念、追求、理解的调节，因而是有选择地鉴别、使用语言。因此，在这个意



Degree papers are in the "[Xiamen University Electronic Theses and Dissertations Database](#)". Full texts are available in the following ways:

1. If your library is a CALIS member libraries, please log on <http://etd.calis.edu.cn/> and submit requests online, or consult the interlibrary loan department in your library.
2. For users of non-CALIS member libraries, please mail to [etd@xmu.edu.cn](mailto:etd@xmu.edu.cn) for delivery details.

厦门大学博硕士学位论文摘要库