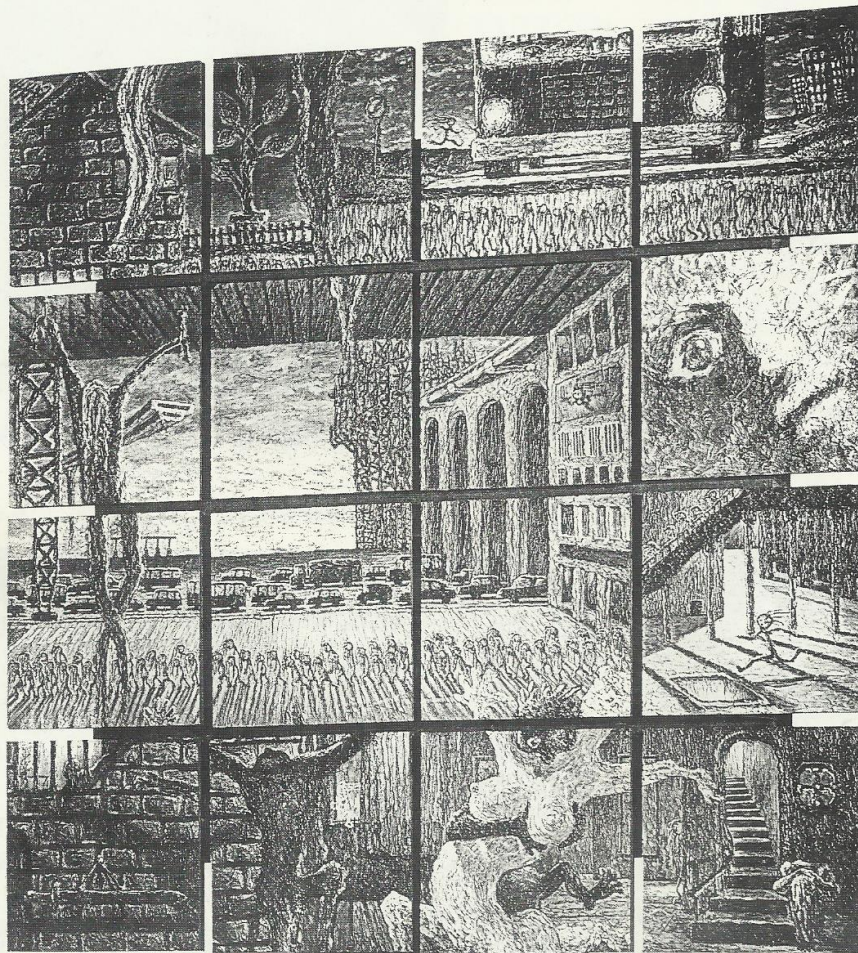


一九八八年
八、九月號

每册零售港
幣伍元

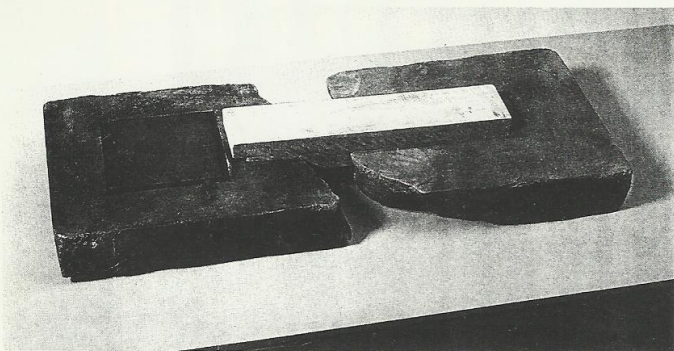
熔爐通訊

市政局的文化新使命
觀望一九八八中華民國現代美術新展望
中國現代畫的動向：一些觀察與反省
香港水墨畫在英展出後記

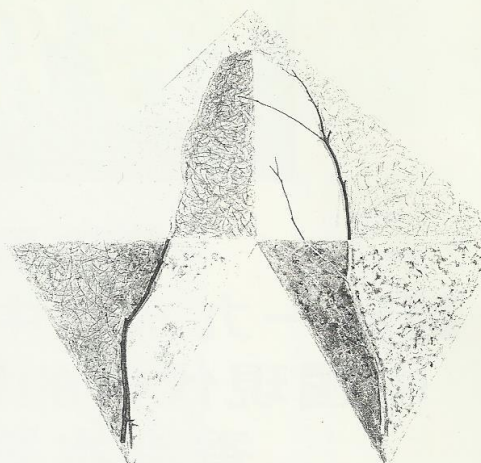


一個長大的夢 陸先銘(獲優選獎)

一九八八中華民國現代美術新展望作品選刊



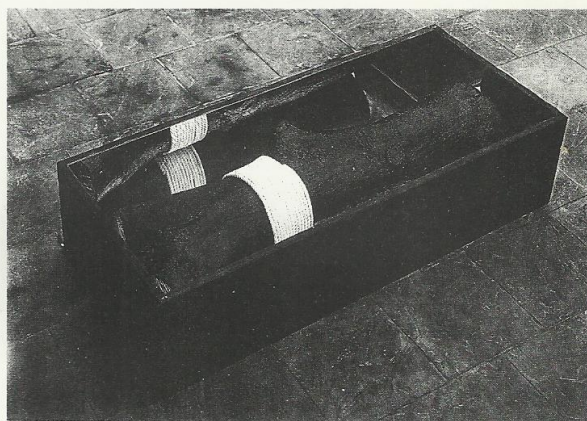
無始無終 陳正勳(新展望獎)



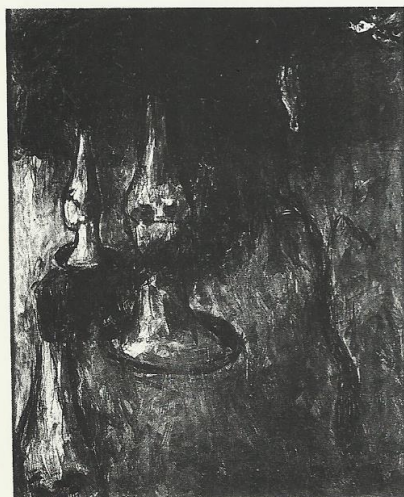
對話(二) 盧明德(新展望獎)



來了, 去了 蕭麗虹



女性的自囚 賴新龍



罔林 王武森



隱喻、結、延續 蔡志榮

編輯人的話

當非西方社會步入現代化之後，整個社會都會與西方文化接觸，由此而導致該社會踏進介乎傳統與現代之間的過渡期社會，處在過渡期社會的文化分子，他們有許多受過西方教育，激賞西方的文化，而另一方面，對自本的傳統有着血濃於水的感情，這類文化分子存在傳統與現代的連續體裏；他們一方面生活在現代的世界裏，同時也站在傳統的價值系統之中，他們可說是存在「雙重價值系統」裏，社會學家稱這類文化分子為「過渡人」。

「過渡人」對文化的心態，往往形成了對文化凝聚成一個困窘，對「文化認同」產生困擾；他們有很多的認同對象，但卻未能肯定那一個才是固定的認同對象，由此在文化上存有「認同的危機」，這個心態，在剛步入現代化的社會顯得更為普遍及強烈。台灣在五十年代剛步入現代化，文化分子普遍都存有「文化認同」的困惑遂而產生「認同的危機」，故此當時的文化分子在中、西文化之上，展開了激烈的爭論。步入七十年代，台灣的文化分子肯定了自本

的價值，提出了「鄉土文學」的主張，至八十年代，又有變化。至於其變化情況如何？陳子健在《觀望一九八八中華民國現代美術新展望》裏會從台灣由五、六十年代至八十年代間，文化分子的文化取向問題方面，作一概括的闡述。

非西方社會步入現代化另一個面對的情況，就是「文化涵化」的問題，「文化涵化」使文化分子獲得兩個不同的文化模式的文化要件，若果文化分子能善用此等文化要件，則所建設的現代化當更具意義。惟在「文化涵化」的過程中，主體文化模式與客體文化模式的取捨，是文化分子的重要課題。《中國現代畫的動向：一些觀察與反首》，作者會對這個問題作深入的分析。

香港市政局是香港的文化建設機構，在過去，市政局會努力去策劃很多文化活動，為市民提供參與的機會。在表演藝術方面，市政局更大力推展，經常透過其屬下的香港話劇團、香港舞蹈團和香港中樂團，舉辦多項表演藝術活動，每年也舉辦亞洲藝術節、國際電影節、每兩年辦香港當代藝術展，也經常在

藝術館，茶具文物館等策劃多個視覺藝術活動。然而有不少文化分子總覺得市政局在建設香港文化上，仍有很多需要改善的地方。因此市政局議員文世昌便在市政局周年辯論大會上，對市政局在文化建設方面提出意見，其中議員提及有若干藝術形式處於灰色地帶的提論，肯定對電影工作者及視覺藝術工作者有很大的裨益。

另一方面，居於倫敦的鄧凝姿卻對市政局在今年三月五日至四月八日在倫敦籌劃的香港水墨畫展有所微言。她認為這次展覽只是香港旨在對外建立香港的形象而已，究竟是甚麼形象？這形象是否有問題？鄧凝姿在香港出生，在香港受教育，並曾在香港參與視覺藝術活動，年前到英進修藝術。她在香港居住多年，對市政局的工作也頗為留意。

市政局議員及一位視覺藝術工作者不約而同的對市政局的文化建設提出問題，相信不止文世昌議員及鄧凝姿對市政局有意見，很多文化分子都期望市政局在未來有更好的建樹。

熔爐通訊雙月刊 MELTING POT JOURNAL ■ 出版兼發行：熔爐 MELTING POT ART ASSOCIATION
■ 編輯：熔爐通訊雙月刊編輯委員會 ■ 編輯：杜之外 ■ 副編輯：馬世昌 ■ 本刊通訊處：
九龍中央郵局信箱 7 4 1 2 5 號 ■ 承印：文華印刷廠 元朗喜業街富華工業大廈一號地下
■ 本刊已在香港政府註冊登記 ■ 每冊零售港幣伍元正 ■ 經銷處：銅鑼灣商務印書館 ■ 灣仔
天地圖書有限公司 ■ 旺角田園書屋 ■ 商務印書館旺角支館（藝術部） ■ 嘉樂書畫中心 ■ 油
麻地中華書局 ■ 巴羅克藝術學院 ■ 灣仔青文書屋

辭人陣陣

市政局的 文化新使命

本文為香港市政局議員文世昌先生
於：一九八八年一月十四日
在香港市政局周年辯論大會的演辭

文世昌
香港市政局議員

文化藝術和經濟發展是社會文明的兩大支柱。經濟發展可以豐富人類的物質生活，促進社會的繁榮和進步；而文化建設則可滋潤人類的精神生活，反映社會的群體情操。兩者能夠均衡的發展，對社會整體的物質和精神享受，至為重要。

香港戰後的經濟發展異常蓬勃，現在已經成為亞洲的工、商、金融業和旅遊中心。市民的物質生活在這些年來不斷提高，希望社會提供的文化活動自然也相應增加。這些年來，香港在文化建設的步伐已比以前加快了。位於尖沙咀、擁有大型的音樂廳、歌劇院、劇場和藝術圖書館等設施的香港文化中心第二期現已加緊興建；大會堂的維修改善工程亦會在短期內進行；市政局舉辦的文化活動也盡量朝多元化和高質素兩大目標出發。儘管如此，香港的文化建設還是追不上經濟發展的步伐。不論在資源的運用、演藝視藝團體的扶植、或是人才的培訓、觀眾的建立、長遠文化政策的釐定等，都不足以反映香港作為一個國際大都會應有的文化神采。

文化建設是一項長遠、漸進和艱巨的工作，我打算談談市政局的文化建設上可以扮演的角色和當前的急務。

市政局在文化建設的角色

作為本港主要文化建設機構之一，市政局對文化的承擔非常重大。若果我們單從市政局條例第二十五條所賦與市政局在文化建設上的職務，即文化場地及設施的設置和管理，以及推廣、贊助或籌劃文化活動這兩方面，去評估市政局在文化建設上的功過，市政局過往的工作顯然值得在座各位，以及香港每一位市民的讚賞。因為今天市政局所提供的文化活動場地和設施，無論在數量上和水準上都達到國際水平；二十五年前由市政局設立的大會堂，到現在仍然是香港主要的文化生活中心；剛剛為慶祝大會堂銀禧紀念而舉辦的港藝匯

萃，由創作到演出均由本港一流藝術工作者擔任，已肯定了大會堂在重視培養本地藝術的一貫目標。

至於在提供文化活動方面，市政局透過屬下的三個全職演藝團體——香港話劇團、香港舞蹈團和香港中樂團，以及其他協辦團體，如香港管弦樂團、城市當代舞蹈團、香港藝術節協會、藝穗會等，所舉辦的文化活動極為豐富，而經常或每年舉辦的亞洲藝術節、國際電影節及其他重大藝術慶典，更邀請本地及海外藝術家觀摩交流，市政局的策劃和推動，實在功不可沒。

市政局在文化建設的當前急務

然而，儘管我們已做到以上這許多工作，但當我們以整全的文化建設角度去評估市政局的工作時，我們仍須在下列三方面繼續努力：

(一) 方向性

市政局條例第二十五條並沒有提供任何文化建設應走的方向，亦沒有規定市政局釐定長遠的文化政策，作為推動發展文化藝術的參考。目前市政局在釐定文化藝術的資源分配、人才培訓、節目編排和贊助的優先次序時，只能按個別情況作短期的規劃。在這種情況下，市政局所舉辦的活動難免缺乏全面的發展和相互間的協調。顯然，市政局當前的急務是盡快釐定長遠文化發展策略，並且透過與文康市政科、區域市政局、區議會和演藝發展局的協商，在不影響彼此間的獨立自主下，謀求相互間的共識和合作，減低藝術資源調撥的重複和不必要的競爭，達成長遠的文化建設目標。

(二) 均衡性

作為一個東西文化滙聚、資訊發達的國際城市，香港的文化藝術表現形式是多面和充滿動感的。從東方到西方、從傳統到現在、從雛型到成熟，不同派別，持不同信念的文化藝術都能在香港共存。面對一個這樣多姿多采的藝術環境，市政局的責任是盡量培養一個自由、民主的創作和表達環境，均衡地發展每一類文化藝術。

現時，若干種藝術形式仍然處於灰色地帶，未得到適當的承認或推廣。讓我試舉視覺藝術中的攝影、電影和設計為例，在最近的當代藝術雙年展中，攝影只能列入「雜項」中；而設計更未被認可，列入經常舉辦的展覽項目之中。個別藝術的不平衡發展，對整體文化的均衡來說，是極不健康的。

衆多有待發展的藝術灰色地帶中，我個人認為電影資料館和視覺藝術工作坊是其中兩項刻不容緩的工作。

就藝術和文化價值而言，香港的電影無論在產量、創作意念和藝術水平上的成就，都是有目共睹的；電影也反映香港社會的民生、經濟和文化狀況，極有歷史價值，政府是有責任加以保存的。可惜以往的電影沒有一個中央部門有系統的加以搜集、收存和保護，原有拷貝佚失和損壞的情況極為嚴重。電影資料館的成立可以挽回頹臨散失、破壞邊緣，而富有一定歷史、藝術和文化價值的電影，使它們可重現市民的眼前。

香港寸金尺土，一般年青的視藝工作者未必能自設地方寬敞、設備完善的工作坊從事創作活動。視覺藝術工作坊的設立，便是提供一個既方便、集中而又設備完善的地方，讓有潛質的視覺藝術工作者，可以專心的從事創作和交流。市政局亦可率先的在日後的新建設工程中，劃出部分支出，購買視藝工作坊的藝術品，作為對本地藝術創作的鼓勵。此外又可在工作坊內舉辦研討會和短期訓練課程，進一步推廣視覺藝術，建立觀眾，培育後進。

(三) 普及性

文化活動的提供可以是消極的迎合觀眾的口味，亦可積極的提升觀眾的欣賞水平。當觀眾普遍已接受某一類文化藝術時，更大的挑戰是改變該項文化藝術的表達方式，或是擴闊觀眾的胸襟，讓觀眾體驗另一種文化藝術，藉以建立廣闊而有欣賞深度的觀眾。

故此，當我們已建立起一定的演藝觀眾時，我們亦不要忘記建立視覺藝術觀眾；同樣，傳統、現代以至前衛藝術，東方以至西方藝術的觀眾，我們都要小心均衡地發展。因為惟有使觀眾普遍接受和認識不同形式的文化藝術，文化藝術才能慢慢成為市民生活的一部分，才能在市場中生存；而藝術家的作品亦會在市場供求下產生其應有的價值，繼續薪傳下去，而不會無止境的倚賴政府的資助和贊助。

我很高興知道市政局已開始為快將建成的香港文化中心第二期，積極的計劃市場推廣和建立觀眾的工作。而香港中樂團的套票計劃得以成功，也給我們很大的鼓舞。我盼望在以後的日子，會看見更多具創新性和富想像力的建立觀眾計劃。

今年年終，當港灣兩岸的香港文化中心第二期和香港貿易發展局會議及展覽中心相繼落成後，香港的經濟文化發展當會創下另一新里程。我冀望香港的文化建設能緊跟著經濟發展的步伐，使香港的文化能反映香港作為國際大都會的應有神采，藉以同時豐富市民的物質和精神生活。

觀望一九八八中華民國現代美術新展望

陳子健

台灣中國文化大學文學士

當中華民國政府遷往台灣之後，台灣在政治、經濟、軍事、文化等各方面，都有顯著的進展。不少智識份子也隨着政府來到台灣，他們大多將自己所學的貢獻出來，為建設台灣而努力。一些過去在中國大陸的智識份子如胡適、傅斯年、梁實秋等仍擔當重要的角色。

在視覺藝術方面，溥心畬、黃君璧等傳統的畫家，佔有重要的位置，特別當溥、黃都在師範大學藝術系任教，黃君璧擔任宋美齡的繪畫導師，政府的積極推展下，傳統繪畫更成爲主導性的繪畫。而一些傾向現代主義的畫家如朱德群、趙春翔則在台灣稍作停留後，便遠赴海外，追尋現代主義的第一手資料；另外一些在日據時代的藝術家如廖繼春、李石樵、張義雄等則退居於第二線了。

在五十年代末期，新生的一代成長，他們的文化取向傾于歐美的現代主義，他們要在台灣建立現代畫。當時這群藝術家面對兩項重大問題：在內要與傳統勢力周旋；在外要進身國際畫壇。結果在六十年代，現代藝術已經在台灣立足了，這群藝術家也相繼在國際畫展中獲獎，如蕭明賢在一九五七年獲第四屆巴西聖保羅國際雙年展榮譽獎（這是台灣畫家第一次獲得國際藝展獎），一九五九年秦松也獲該展榮譽獎，亞洲青年畫展、巴黎國際青年藝展等也向台灣徵

求作品參展，劉國松、莊喆等獲美國洛克菲勒亞洲基金會資助赴美研究，也有藝術家如廖修平、蕭勤、謝里法、霍剛、夏陽、韓湘寧等遠赴西方學習與發展。

五十年代末至六十年代，是台灣視覺藝術的轉捩期，在此之前，傳統繪畫是台灣視覺藝術的主流；在此之後，現代畫已取代了傳統繪畫的地位。在這期間，現代主義急劇地在台灣發展，在這個發展過程中，中、西文化的取捨問題，成爲文化分子的熱門話題。當現代主義開始在台灣茁壯起來後，更多文化分子熱烈地談論中西文化的問題。

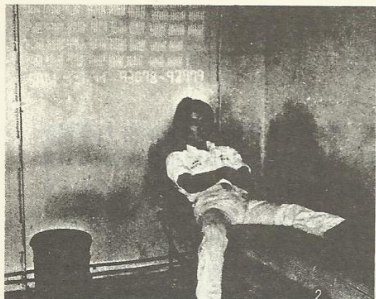
台灣這個海島，文化上除了受到內部因素影響外，也受到外來文化的衝擊，現代主義者既認爲傳統是使中國藝術現代化的阻礙，一方面也密切留意歐美的現代藝術流派與思潮。當時現代主義者的最大目標是進身國際畫壇，而在海外活躍的中國藝術家正好給予現代主義者的參考指標。他們發覺到趙無極、曾幼和、丁雄泉等都是以帶有東方精神的作品在國際畫壇上立足，因而很多欲進身國際藝壇的現代主義者，都回首到中國文化裏鑽研，找出中國文化某些特質來與現代結合，於是很多現代主義者有放下油彩轉而探索水墨、有轉而向木刻的嘗試、有以油彩來表達中國的某些哲學思維、有以將中國的繪畫精神境界與西方的繪畫媒介結合。

於是劉國松主張擴大個性（即民族性）以成爲世界性的發揮，莊喆對禪、氣韻、靈的追求、何鐵華主張吸取唐宋的繪畫精神，做世界性的表現。在故宮博物院將中國古代文物運往美國展覽之後，當時任職故宮博物院的李霖燦對這次文物展覽的感想，對現代主義者產生很大的作用：

這批國寶是古董，是歷史的古物，但在美國朋友的眼光中，他們認爲這才是最新的抽象派藝術。而且對我國的書法推崇備至，認爲抽象派之理論盡萃於斯。趙無極也說：抽象畫的理論和這批國寶的道理正是一樣。

（《國寶歸航漫記》 台灣《文星》第五十八期）

結果，蕭勤、李元佳與意、日等五位畫家在一九六二年六月，在歐洲推行了一項名爲Punto的繪畫運動，這個運動的中心哲學思想便是從中國的靜觀精神出發。劉國松在一九六九年以訴說地球與月球關係的水墨畫獲得美國主流國際繪畫大賽首獎，這使劉氏進身於國際畫壇之列，其作品也廣爲世界四十多間博物館及美術館收藏，「東方畫會」及「五月畫會」先後在歐美作廣泛性的展覽。



聯合廣告社主辦 亞洲男拳中當
「山家獨行」品於的畫畫真氣圖

林鉅純繪畫實驗發表



我將不離開工作室，不同人交談，不閱讀任何文字，拒絕所有外在資訊。我的食物是水果及鮮奶。工作是純粹繪畫實驗 90天。74. 5. 1~7. 30.

茶會：民國74年 5月1日
下午3點至 點

實驗地點：嘉仁畫廊 90



1977油畫作品50F



1980油畫作品50F

林鉅繪畫歷程展
(1976 . 1981)

5月1日至 6月15日

1984與孟加拉虎系列展

6月16日至 7月28日



下檔預告：梁平正，侵犯，解凍行動 74年 8月13至74年 9月11日

當謝德慶在紐約表演自囚後，台灣也有藝術家作出同樣的行動。

展望一九八八

當中華民國政府遷往台灣之後，傳統繪畫成爲主導性的繪畫，圖爲黃君璧的作品「紅樹滿山」



至此，不僅現代畫家的努力得到認同，中、西文化的爭論也告一段落，外在的環境增長了中西調和的肯定性，文化分子都經過西方文化的洗禮，也從西方文化去反省中國的舊傳統，希望通過反省傳統而去建立新傳統，使新傳統不僅能在國際上立足，也能植根於本土。正如黃朝湖所言：

抬頭起來看看 東方諸鄰國，不論韓國、越南、菲律賓、甚至日本，他們整個的畫壇，也都真正的迷失了，無法找出那足以代表他們自己的東西。我們不能使自己再迷失，但也不能死抱傳統，只有勇敢的反叛傳統，然後經過西方的洗禮，再接續傳統，那才是活的，可以發展的，何況我們又有諸鄰國所沒有的豐富文化遺產。

（《中國現代畫壇的回顧與展望》
台灣《文星》第六十一期

進入七十年代，台灣的文化取向發生了變化，特別在中華民國退出聯合國之後，台灣因此而未能參加國際性的畫展，這使台灣現代畫家進身國際畫壇的理想打了折扣。在過去，現代畫家積極爭取進身國際，如今現代畫家則轉而回望本土。在中華民國政府提出「處變不驚，莊敬自強」的口號之後，現代自義者更努力去發展本土。在文學上提出「鄉土文學」的主張，這個文化取向也影響到一些現代畫家，就如席德進放下油彩，轉而以水彩或水墨繪畫台灣的鄉土風貌，洪瑞麟的描寫礦工油畫受到重視，現代畫家也反思六十年代時的繪畫思潮。另一方面，社會上也出現了很多畫廊，積極推展本土畫家，拓展本土畫家在台灣的市場。

七十年代，台灣經濟開始起飛，畫廊有了生存的條件，至此畫會的時代結束，取而代之的是畫廊時代的開始，各種不同的畫家，畫種都在台灣出現與被推廣，畫廊林立，使青年畫家有較多的機會。可以說，六十年代台灣的現代畫家的目標是進軍國際畫壇，七十年代台灣的現代畫家則努力在本土紮根。

這個文化取向，涉及到一項重要的問題：究竟甚麼是台灣的本土文化？上一代的現代畫家仍帶有相當多的傳統文化，陳庭詩、蕭勤、劉國松、莊喆等人都在中國大陸受過教育，渡過了他們的童年，對故國神州擁有血濃於水的感情。在台灣出生及成長的新一代所面對的是甚麼？所能執著的又是甚麼？中國大陸是他們感到陌生的地方，傳統文化只能透過文字及有限的文物去領會，進身國際畫壇，鄉土文藝的理想轉瞬即逝。

過去的，新生的一代所得的是依稀；現在的，卻較易及有較大機會掌握。特別當台灣的經濟發達，很多青年人都負笈留學，爭取西方文化的第一手資料，他們當中，有停留在彼邦發展，也有返回台灣發展，他們將在西方所獲得的資料帶回台灣。一些西方曾經出現的藝術流派與思潮也會通過一些留學生帶回台灣。

另一方面，居於海外的中國藝術家，特別是台灣的畫家，或是曾經在台灣接受藝術教育的畫家，都透過《藝術家》、《雄獅美術》及其他傳媒報導或評介歐美的藝術動向，這些資料對一些未

曾出國的畫家而言，多少都使他們對西方現代藝術的參與感和投入感。

八十年代台灣的新一代現代藝術家，並不執著在中、西文化的爭論上，他們不再高呼中國現代畫，不再歌頌浪子回頭；他們在接受多於批判，接納多於反省。當謝德慶在紐約表演自囚後，台灣也有藝術家作出同樣的行動，當攝影寫實主義出現後，不只新一代的畫家，就是很多在過去曾投入抽象主義之路，積極反對寫實的畫家，也寫實起來，當裝置藝術出現了，台灣的藝術家也來個裝置藝術，當新表現主義出現後，也出現了一批台灣新表現畫家。

踏入八十年代，歐美的視覺藝術很難劃分為繪畫、雕塑之別，一切的劃分都未能滿足藝術家的渴望，由六十年代以還的發生藝術(Happening)、環境藝術(Environments)、地景藝術(Earth Art)、概念藝術(Concept Art)、裝置藝術(Installation)，藝術家都在打破視覺藝術的劃分，藝術家通過各種媒介去表達自我。台灣的現代藝術家也接受了這個觀念，曾先後策劃多個以這個觀念為宗的展覽，台北市立美術館也先後舉辦了「前衛裝置空間展」、「實驗藝術——行為與空間展」、台南市文化中心也主辦「非限定87展三人展」。

「中華民國現代美術新展望」是將不同媒介，不同類別的藝術作品共處一室的展覽，展覽不主張劃分類別，這可說是緊貼歐美的現代藝術觀念的一個展覽，正如台北市立美術館館長黃光男在

「一九八八年展中華民國現代美術新展望」展覽場刊中說：

隨着潮流的刺激，國際間創作方向不定性的轉變，材料、技法及形式的表達理想念不斷擴張，對於大眾的影響力與日俱增。基於這個原因，本館一向以前瞻性、導向性、國際性為展覽的原則。

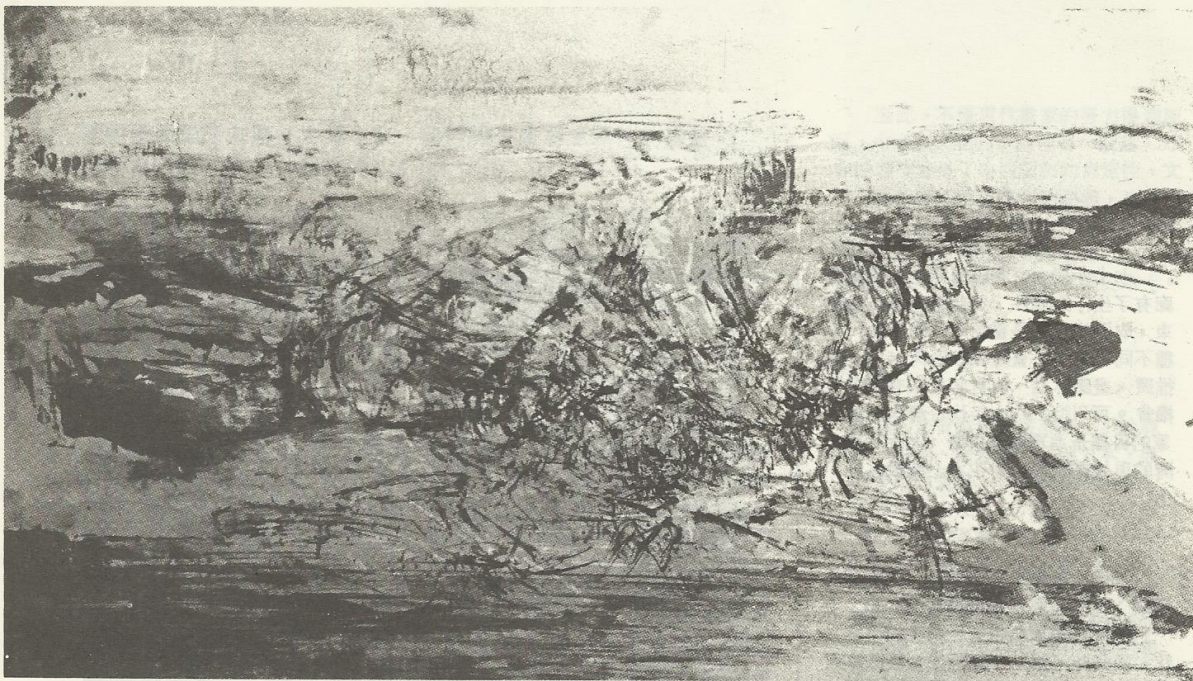
其他的藝術界人士也有類同的意見：

藝術在廿一世紀的辭彙裏，已經不是特指掛在牆壁上的畫，或是固定在枱座上的雕塑。自從杜象「現成物」的藝術觀問世之後，對藝術品的定義已經擴充到不能再擴充的地步，藝術的表現也達到不能再自由的自由。「新展望」雙年展今年已邁入第三屆，它的基本精神就是建立在這種全然開放，十分包容的信念上……

(王哲雄 《評第三屆現代美術「新展望」得獎作品》)

本屆的「新展望」展，與前兩屆一樣，有很多藝術家是緊貼著歐美的現代藝術流派，如蔡志榮、楊茂林、吳天章、李宜全、王武森、陸先銘等人的作品，明顯是有著新表現主義的影子；蕭麗

現代主義者的最大目標是進身國際畫壇，而在海外活躍的中國藝術家正好給予現代主義者的參考指標。圖為趙無極的作品。



虹、賴新龍、裴啓喩、柯應平、李錦綢、楊栢林的作品，是裝置藝術的面貌。

在五、六十年代，台灣的年青藝術家會考慮文化認同(Cultural Identity)的問題，他們普遍存有文化認同的危機(Crisis of Cultural Identity)的意識，他們盤旋在中、西文化的爭論上。如今這個問題看來已在學術界解決了，因為台灣已相當現代化，近年更多的意見是，傳統文化與現代化是可以相輔相成。這一代的年青藝術家在追趕國際主義，以期在本土發展國際主義，或以期能在日後出國後接上國際主義。

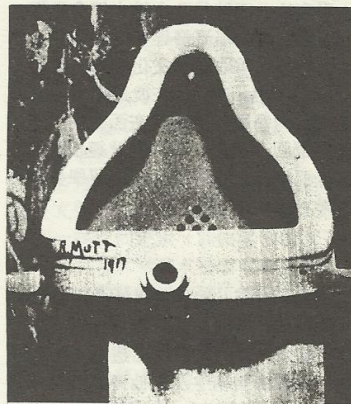
由追接而使到藝術家注重藝術的形式而忽略了藝術的內涵，從過去三屆的「中華民國現代美術新展望」的參展作品而言，明顯的出現了具形式而內涵缺乏深度的現象。觀望未來的「新展望」

的參展作品，都是走向多元化，多樣性形式，然而內涵會否有深度，則似乎未許樂觀。正如第三屆「新展望」評審之一莊勳，就對這個情況感到憂慮：

在快速的「西化」與「功利化」之下，台灣今天的美術無可諱言的，在形式的多樣性之餘嚴重地欠缺了內容上的豐富。精神面貌的空洞與貧乏竟成爲現代藝術的必然結果嗎？我想：絕對不是的。

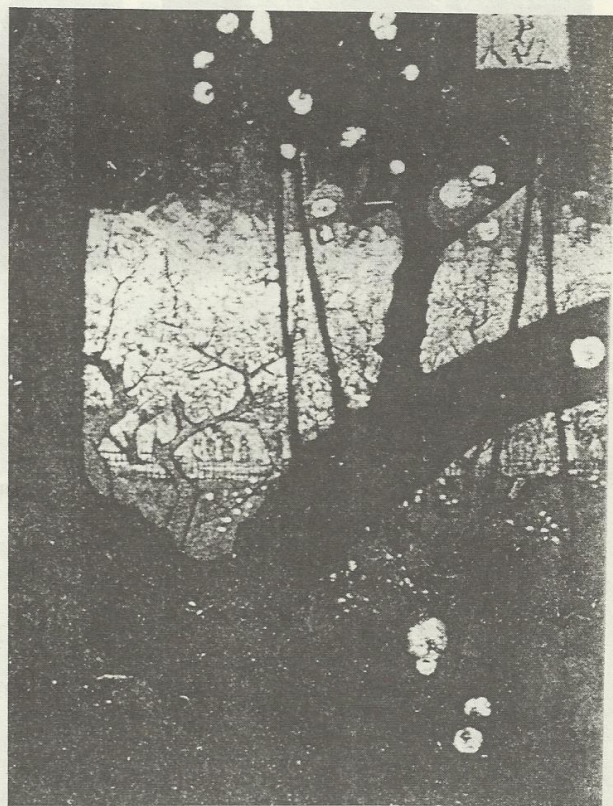
「新展望」概括了台灣在八十年代現代藝術家的創作方向。非西方社會在現代化的過程中，必定會吸取西方的文化，但肯定不是全盤的吸收，而是有選擇的吸收，脫離本土實況的現代化是不能落實在本土的。然而年青的一代，總是傾慕西方文化多於傾慕本土的傳統文化，現代化的時間越是長，傾慕文化的比重越是有改變。台灣的現代藝術經歷了五、六十年代的激情、七十年代的冷靜，至八十年代應該是運用理性去反省。我們期待往後台灣的現代藝術能散發出自己的芬芳。台灣的現代化也給與中國現代化經驗，台灣的現代藝術發展，又豈不是如此嗎！

自從杜象「現成物」的藝術觀問世之後，對藝術品的定義已經擴充到不能再擴充的地步，藝術的表現也達到不能再自由的自由。圖為杜象的作品。



中國現代畫的動向： 一些觀察與反省

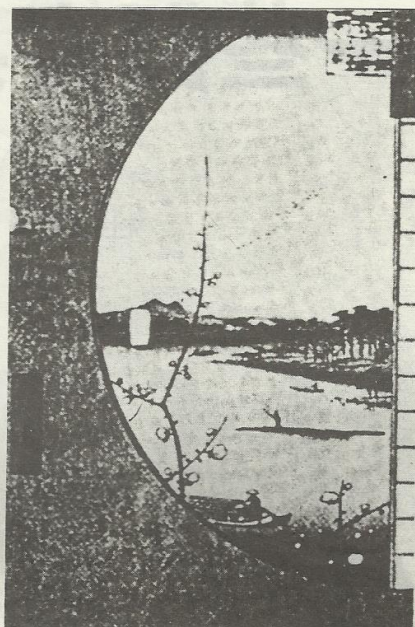
杜之外



梵谷以油彩來臨摹了三張日本浮世繪版畫，圖為其中一張名為「梅花」，圖左是原作，圖右是梵谷的仿作。

現代主義者的最大目標是追求國際畫壇，而在海外活躍的中國畫家正好給予現代主義者的參考借鏡，圖為兩幅國畫。

：向燻由畫升既國中



當日本版畫進入歐洲後，不少印象派畫家涉取了這些版畫所包容的元素。圖左是高更的作品，圖右是浮世繪版畫。

一個文化模式的發展軌跡，總是倚賴前一個發展階段來演進；後一個發展階段必然是由前一個階段衍生出來。即如沒有農耕的出現，就沒有疆域的劃分而形成國家，也就沒有放棄奔馳而求諸靜定的心，也就沒有凝聚了物我一體，天人相應的觀念；沒有孔孟，就沒有程朱，就沒有「國家興亡、匹夫有責」的情懷，也就沒有文人畫的氣質；沒有民主社會制度，就沒有個人主義的發展，也沒有藝術家能脫離特殊階級的御用而追求個性；沒有科學革命，就沒有物質的急劇進展，也沒有「達達主義」(Dada)的出現。

所以，無論是在涵化之始，或是在涵化當中，或是在涵化之後，兩個文化模式內的文化人，都不會完全捨掉自本

過去的一切，他們會以主體文化模式為基來塑造立往後的主體文化模式。中國現代畫家在推展中國現代畫的努力方向亦復如是：

古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，可采入者融之。

(徐悲鴻 一九二〇年《中國畫改良論》)

我企求將中國藝術的某一部份特質與現代西方接合。

由漫無目的進入系統的建立，由無意識變成有意識。

(莊喆 《自我的發現與再認》)

我的方向是以中國人的精神本質來正視現代世界，而作應有的反應，而表現在畫中。

(何懷碩 《苦澀的美感》)

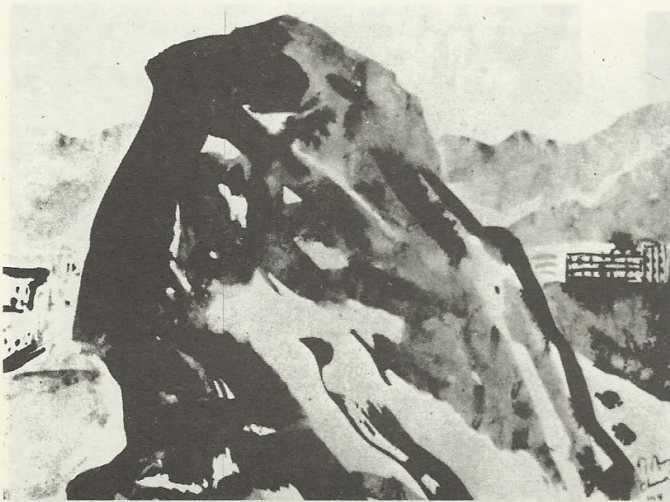
我曾喊出：「吸收傳統精神，不泥舊有形式。」只要我們不再像印刷機一樣，去一味抄襲古人的固定死形式，而深入研究我國的繪畫傳統精神，和隨時變革的表現技法，去從事創作，我想畫面上必會呈現出嶄新的面目，亦可創造出屬於中國現代的繪畫。

(孫瑛 《中國繪畫的現代觀》)

這個文化取向的意識，不僅存在於中國的畫家裏，也存在於西方的畫家之中。當日本的版畫在一八六七年隨着世界博覽會進入歐洲後，當時不少印象派畫家都十分欣賞及收藏這些日本版畫，並且涉取了這些版畫所包容的四項元素：(一)線條的運用、(二)原色作大塊面積的

蘇州白雲山景畫，由貝托馬克，一九三四年一月六日，在瑞士
畫

馬克·托貝在一九三四年一月六日畫的作品
Centre Agite Dominica



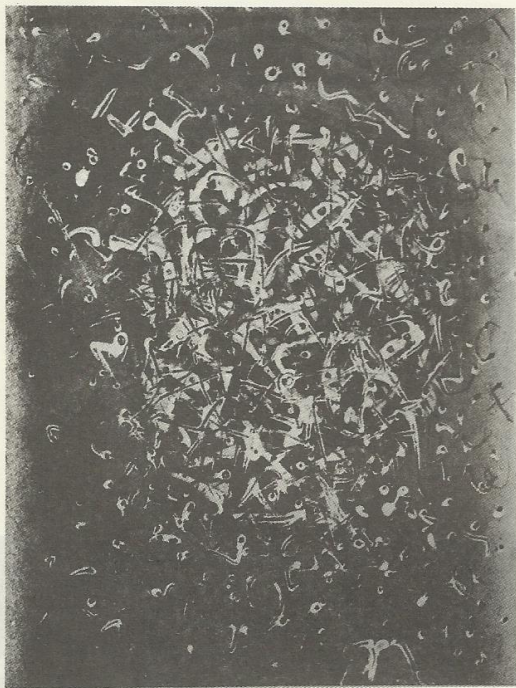
馬克·托貝在一九三四年用
水墨繪成的作品「蘇州」。

許，看黃的天地一
一顯顯上深對台新氣，
深深都人勇是亦半
深深對地的文畫五。
：安無的人
畫中丁顯顯，去
對對代顯顯，代
。物顯
式而去顯了顯顯且
得一丁顯顯，全
地地一，中對顯白
一四九顯顯白丁
小顯丁顯顯中，顯
顯顯顯顯顯顯顯顯
一。式顯顯顯顯顯



馬克·托貝在一九五七年用水墨繪成的作品「構圖」

馬克·托貝在一九六〇年的作品
Centre Agite Domine.



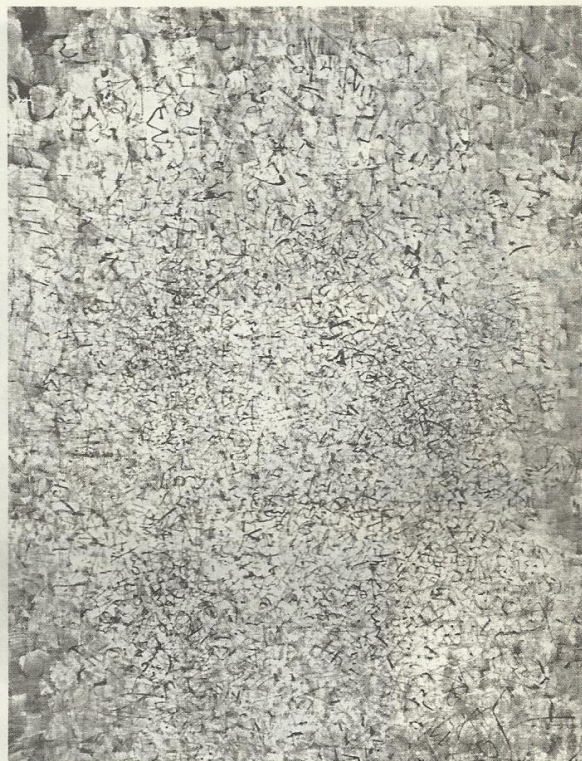
平塗方法、(二)摒棄三度空間的焦點透視的表現方法、(三)將繪畫賦以寓意及象徵的意念。

以梵谷(Vincent Van Gogh)而言，他有不少畫作的背景，都繪滿了日本的版畫，也曾用以蘆葦草製成的筆來繪畫，以期能掌握日本繪畫的技巧，而且以油彩來臨摹了三張日本浮世繪版畫。梵谷作這些嘗試，目的是要將日本版畫的風格轉化往西方繪畫媒介的美感經驗之中，從而發掘油彩原色的表現力。梵谷在文化涵化中，以自本的文化模式為基來塑立往後的主體文化模式。結果梵谷後期作品中的油彩原色，散發出驚人的表現力，不僅啓示了野獸派(Fauvism)的彩色呈現，且更有表現主義者視梵

谷為表現派(Expressionism)的先驅。梵谷的努力，豐富了西方的繪畫發展。

另一位美國的畫家馬克·托貝(Mark Tobey)也是在文化涵化中，以自本的模式為基來塑立往後的主體文化模式。他在一九二三年接觸日本版畫，並跟中國畫家學習用筆之道。一九三三年往上海學習與居留，後轉往日本的禪寺居住了一個月，在這個月裏，托貝練習書法及進行冥思默想。結果，托貝在運筆書寫的動作中，獲得冥思默想的感覺與意識。在日本，托貝全然的投入東方的文化模式之中，但當他回到西方社會後，便改導了他的文化取向，轉而投入自本的文化模式，以期塑立往後的自本文化模式。

馬克·托貝一九五三年的作品，這是托貝的「白色書寫」繪畫。



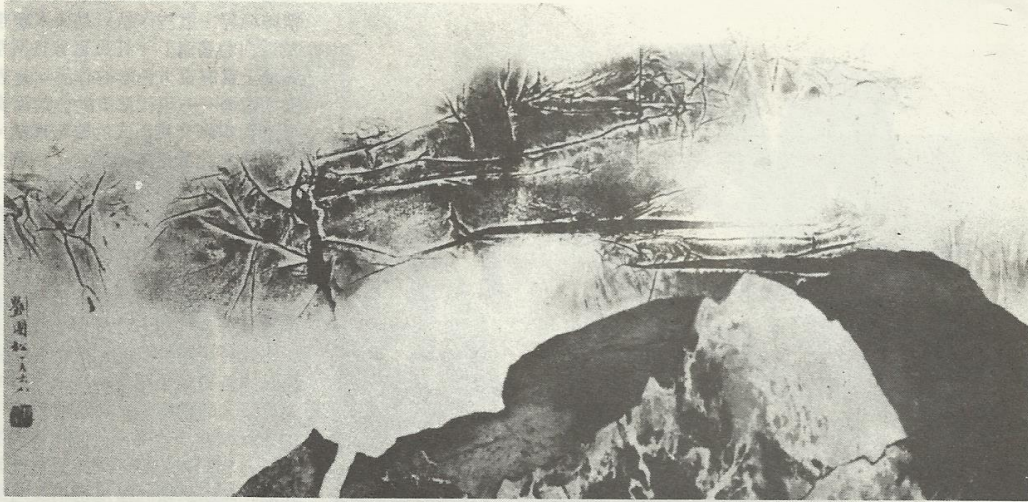
在一九三五年一個秋天的黃昏，托貝在英國的畫室裏，於褐色底紙上編織了一些白色線條，這件作品使人聯想到百老匯(Boardway)。在這次的創作體驗後，托貝說出了他個人的感受：

我在中國學習書法，體驗了中國書法所蘊藏的衝擊力，這衝擊力使我能夠擺脫形式的羈絆。

在筆影飛舞之中，托貝打破了過去西方繪畫的空間處理觀念，他重組了一嶄新的空間結構，在他的畫作中，一切物象的比例都消失了。

托貝最著名的是「白色書寫」(White writing)的繪畫。畫中佈滿了短小的書法式線條，這些線條在無盡的交疊及移動中產生了躍動的節奏動力。一九

永豐田公司，重刊中國畫，平五
寶寶五份，每份式東省省品外海區，
研空轉的自新式東省品外海區。



劉國松主張擴大個性(即民族性)以成爲世界性的發揮。圖爲劉氏六十年代的作品「雪垠」及七十年代的作品「距離的組織」。

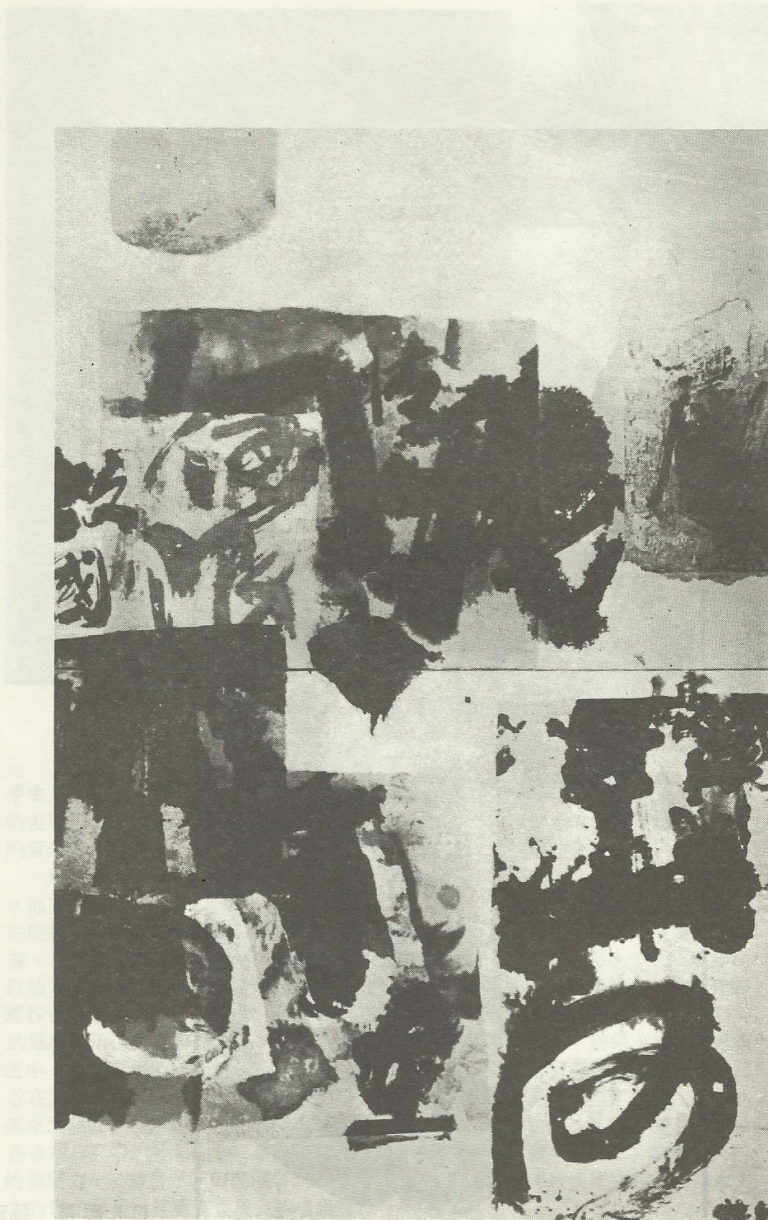


OK墨畫 孫瑛

馬克·托貝在一九六〇年的作品

Centre Agité Lumine

馬克·托貝一九五三年的作品



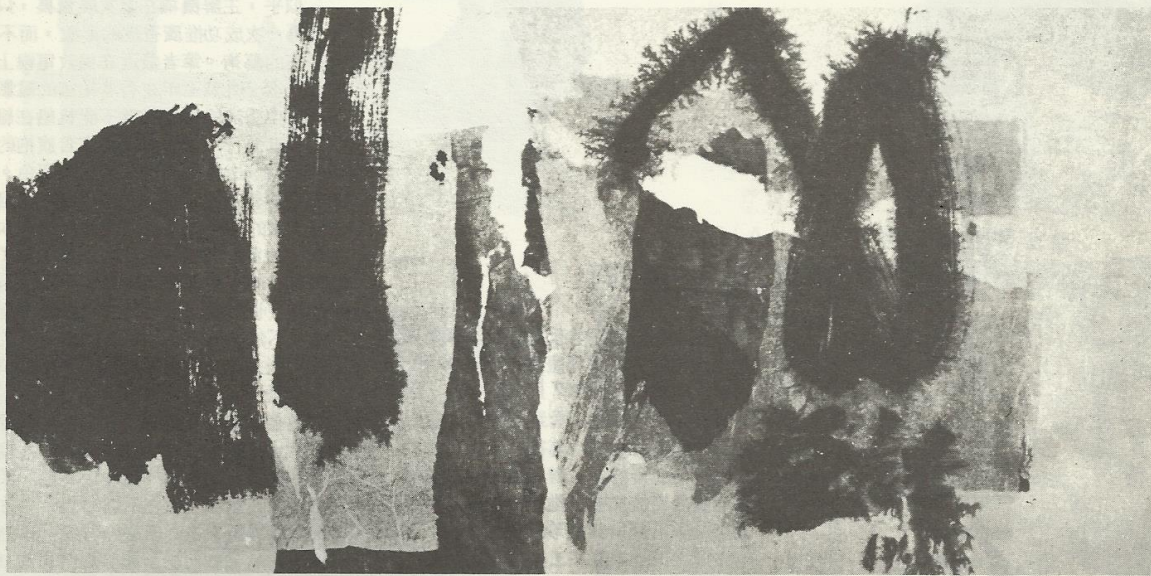
五七年，托貝用墨汁作畫，在表面看來，這些作品都富有東方色彩，但在實質而言，是缺乏東方繪畫那種超越時空的精神境界，這些作品只是使人聯想到他的「白色書寫」。托貝也曾宣稱那些在表面上富有東方色彩的作品，是表達美國的情懷——現代都市的急速節奏，由人群與燈影交織而成的繁密網結。

在文化涵化的過程中，兩個文化模式也同時倚賴對方來發展，如在科技方面，中國的現代化是倚仗西方文化；當西方文化進至由聖入凡的世俗化的過程之後，西方人在對生命的解脫與自處方面，也倚賴了東方的靜觀精神，故此禪的思想一度在西方社會十分盛行。

至於倚賴的程度，是視乎兩個文化模式的差異點及雙方的文化分子對兩個文化模式的觀感。差異點源於文化模式的主觀精神，若果兩個文化模式的主觀精神是相同或相近，則差異點便微小，在涵化時所倚賴的程度也相應地微小；若果兩個文化模式的主觀精神是相異，則差異點便顯明，所倚賴的程度也較大，此時兩個文化模式的封閉性與閉閉性也顯露出來，文化二分法的觀念也由此而生，如「中、西文化」、「精神文明」、「物質文明」、「西畫重色彩，國畫重筆墨」、「西畫是濃烈的，國畫是清淡的」、「西畫是寫實的，國畫是寫意的」、「西畫是客觀的，國畫是主觀的」、「西畫重理性，國畫重感性」等。二分法的觀念對兩個文化模式都含有相當程度的價值批判意義。

若果雙方的文化分子對主體文化模式與客體文化模式都懷着尊重、寬容、友善的心態而趨向理性的反省，則倚賴

追懷(一九六五年作) 莊 詰



幾片紙的構成(一九六六年作) 莊喆

的程度較大，涵化的過程也較為順利。反之，若果其中一方的文化分子對其中一個文化模式尊重、寬容、友善，對另一個文化模式鄙視、排斥、敵對，則倚賴的程度較小，涵化的過程相當困難與曲折。

若果在文化涵化的過程中，尊重、寬容、友善所佔的廣闊度與深度都較大，文化分子會運用理性反省去解決在文化涵化時所遇著的問題，這樣文化涵化的過程會順利。相對而言，若果鄙視、排斥、敵對在文化涵化中所佔的廣闊度與深度都較大，文化分子會訴諸於情緒去解決在文化涵化中遇著的問題，結果，問題可能會不可收拾，文化涵化並不順利。

從十五世紀開始，歐洲的基督教國家開始向其他地區擴展其文化，由十六世紀至十七世紀（明末清初），歐洲有很多傳教士都抱着傳佈基督教文化的目的來到中國，他們都頗為尊重中國文化，中國的文化分子也虛心接納他們，譬如利馬竇初來中國時，便得到中國名儒徐光啓與李之藻的篤信與擁護，徐光啓更與利氏合譯「幾何原本」，在利馬竇死後，明神宗欽賜葬地於北京城外，順天府尹王應麟也為其立墓碑。清代畫院畫家如焦秉貞、冷枚、唐岱、陳枚等都學習西洋畫法，郎世寧供奉內廷，以畫學受知中朝。

在這段時期，中國的文化分子能運用理性反省去面對客體文化，所以縱然

兩個文化模式各自有其個別性、封閉性與排他性，但文化涵化的過程也頗為順利，可惜這段時期的時間不長。在清初，因為政治的理由，遣返了所有傳教士返回歐洲，文化涵化的過程告一段落。

十九世紀，西方資本主義與帝國主義來到中國，西方商人與使節等對中國文化模式抱着鄙視、排斥、敵對的態度，中國人對西方文化模式也抱着同樣的態度。這使中國文化分子在文化涵化遇到問題時，往往流露了情緒性的反應，再加上兩個文化模式的個別性、封閉性與排他性，因而這段時期文化涵化的過程並不順利。

（待續）

香港水墨畫在英展出後記

由市政局與香港政府駐英辦事處在倫敦展出的香港水墨畫展，已經舉行完畢了，至於成績如何？則無法知曉，因直至今為止，還未看到有關方面的回應，包括英國本土的藝術界或從主辦機構所搜集的資料。主辦者強調這次展覽目的在於交流文化，推廣香港藝術，展品全是香港藝術館的珍藏，另一方面，也強調這正是香港在工業以外的傑出成就。但為何全無回響？其原因何在？

首先要找出主辦機構究竟推廣了甚麼？就是要向海外說明香港不但是個經濟發達的地方，而且還有藝術的成就；同時也強調香港也是富有中國傳統文化色彩的地方，同時也吸取了西方文化，即所謂東西文化交流的匯合點，所以展覽中的水墨畫，亦源出於傳統的技法，也有注入現代技法，只要略為認識中國事物的人，一看便可知這就是富有中國特色的水墨畫了。

在展覽會場內，對畫家所運用的技法，都有詳細的解釋，展覽場刊中的序文也強調這些展品都是現在的香港藝術。同時在英出版的《香港新聞文摘》也認為這些水墨畫是「從悠久的中國繪畫傳統上，衍化出來的一種藝術形式，包括了較保持傳統風貌的作品，以至力圖創造新領域，或受西方藝術思潮影響下而產的實驗畫作。」

似乎，主辦機構在這次展覽裏，只是又一次成功推廣香港的形象，而不是香港的藝術。筆者最近在倫敦電視上看到一套一九八七年在香港拍攝的電影，影片中香港的形象仍離不開帆船在維多利亞港航行、戰前樓宇與穿着旗袍的花街神女、大笪地風光、避風塘夜色。筆者在倫敦常被問及是否來自日本，自己經多次的解釋後仍被問及會否回日本渡假。如此的問題，如此的形象，除了慨嘆自己的語文程度差及有些英國人的無知外，也與香港旅遊局大力推廣香港的形象不無關係。所以對這次主辦者又一次可能是無意的推廣香港的藝術形象不敢恭維。

這個形象是香港除了在經濟發展達到現代水平外，其他方面仍在某一程度上保留了優良的傳統。這次的展品，顯示了正力圖創作，並在不斷的吸收西方化，但似乎仍未達到理想的階段。試想，這些作品又如何能引起喜歡懷舊昔日的輝煌顯赫、傲慢的英國人的興趣？

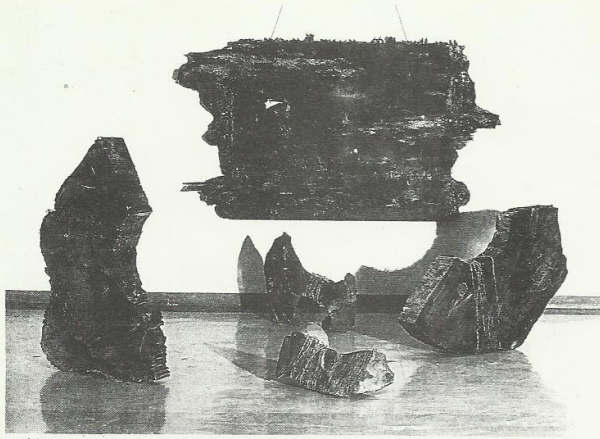
得知多個香港視覺藝術團體曾在今年初聯合舉辦了聯展，雖然水準不一，但這正不是真正現存的香港藝術作品嗎？主辦機構如要推廣香港的藝術，為何不吸納另一種媒介的作品，就算是年青藝術家的作品亦可作考慮。我們不能否認香港的藝術發展仍然幼嫩，因此政府的鼓勵及推廣，對於香港藝術的發展，實有不容忽視的作用。

這次展覽，可以說香港政府的主要目的是推廣香港的形象，而不是推廣香港的藝術。或許在接九七的時候，有必要向外間交待一下，香港除了工商業以外，還有文化藝術上的成就吧！

雖然如此，這次展覽亦能滿足了海外華人的思鄉之情，亦為聊勝於無的行動，但願市政局繼續努力推廣「香港的藝術作品」，好讓藝術工作者在香港得比較理想的發展。

鄧凝姿

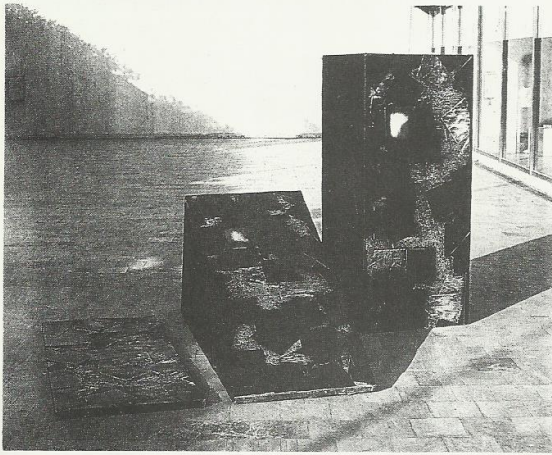
一九八八中華民國現代美術新展望作品選刊



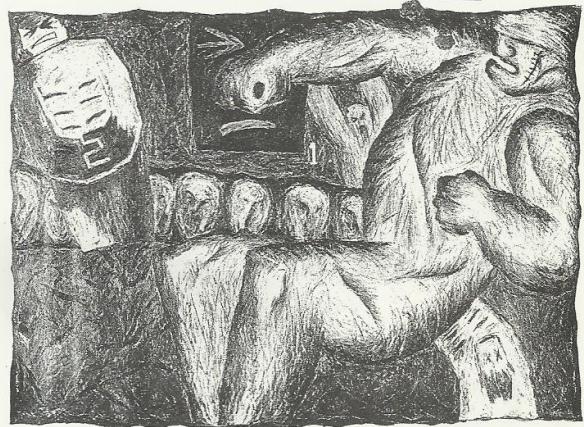
原始的禁錮 柯應平



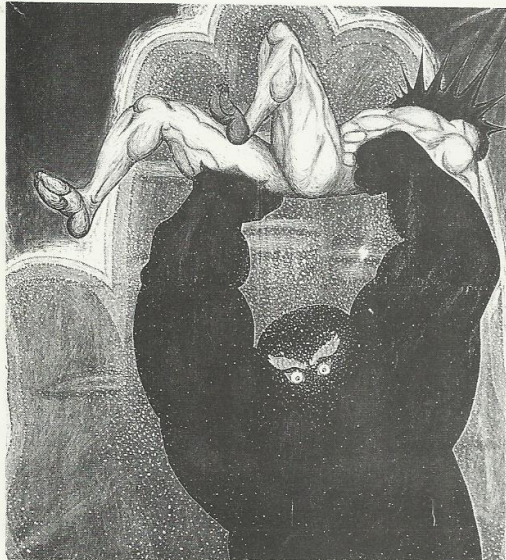
作品(A)-4號年輕的日子 李宜全



被三度化的平面 李錦綱



傷害世界症候群(三) 吳天章

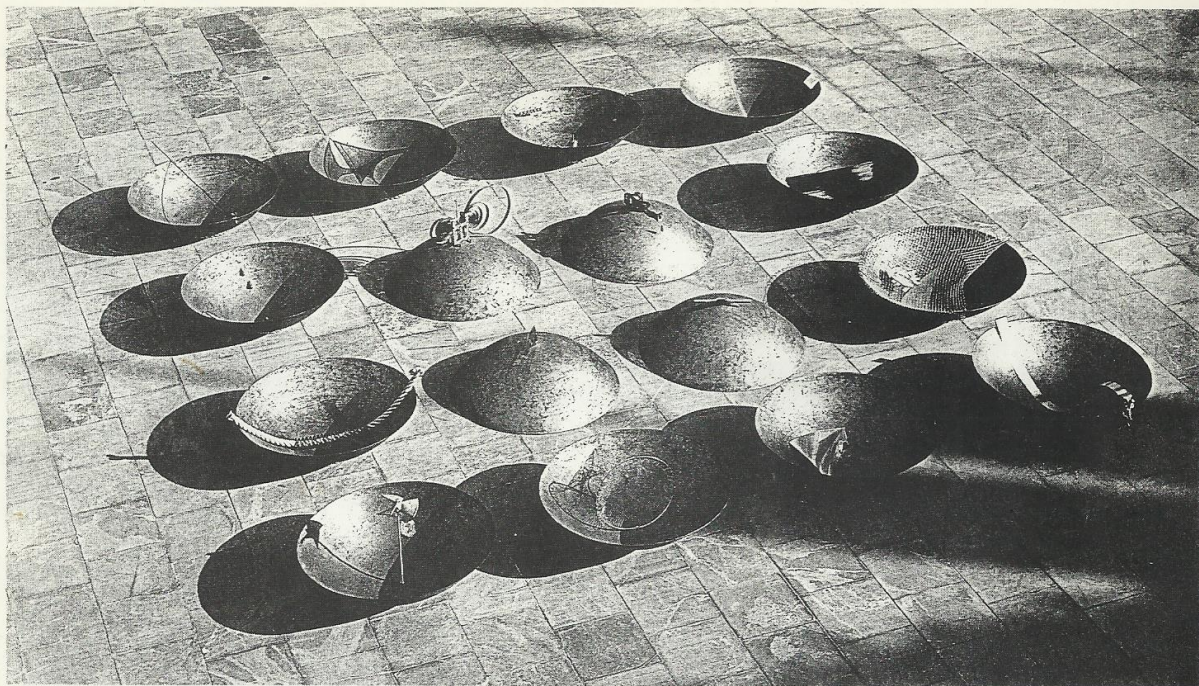


遊戲行爲·勝與力(一) 楊茂林

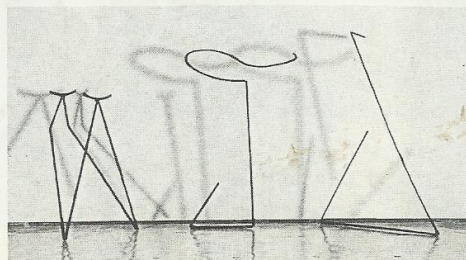
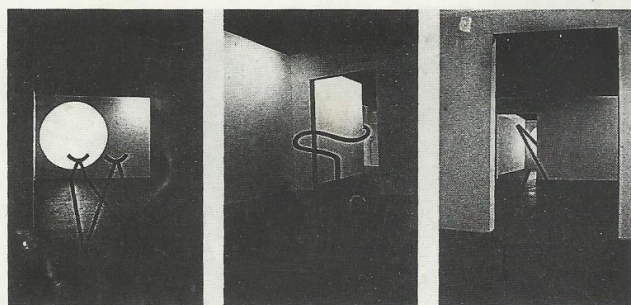
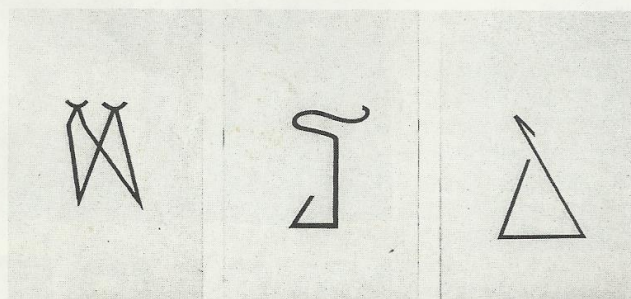


八塊紅色肉骨 裴啓瑜

一九八八中華民國現代美術新展望作品選刊



天食 楊柏林(優選獎)



藍翼 顧世勇(優選獎)