

熔爐通訊

一九八七年十二月號



訪現代藝術比賽繪畫組冠軍
從現代藝術比賽所引發的一些感想
中國現代畫的動向：一些觀察與反省
中國繪畫發展淺談

徵稿

我們歡迎下列各類文章：

1. 創造性的思想學術論文
2. 藝術家的介紹
3. 藝術史料
4. 遊記或譯文
5. 當代藝術問題分析
6. 藝術活動消息
7. 書籍介紹

我們希望來稿能符合以下的要求：

1. 務請用正楷繁體字橫寫於原稿紙上。若英文稿，請用打字稿。
2. 譯文請附上原文。
3. 專論稿的附注部份，請詳列：作者，書名，出版者，出版地，出版年份，頁數。
4. 來稿請註明作者真實姓名，通訊處，以便聯絡。文章發表可署真實姓名或筆名。
5. 來稿之採用與否，由編輯委員會審核決定。如不適合，凡屬手稿者，當退還與作者。
6. 不設稿酬。文章發表後，致送該期“熔爐通訊”五本。
7. 作者文責自負。
8. 來稿請寄九龍中央郵局信箱74125號“熔爐通訊”。信封面上請寫上“投稿”二字。

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74125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。

編輯人的話

一九八四年十月，當辦妥註冊手續之後，「熔爐」便成立了。當時我們決定籌辦一份刊物，以作為在藝術創作之外的另一種思考的呈現，將思考的過程或結果，除表現在繪畫雕塑外，還訴諸於文字，因為在某些層面上，如對藝術的意見，探討當代藝術的問題等，文字確實是恰當的表達媒介，於是在八四年十二月起，便開始每月出版一次「熔爐通訊」，當時這份刊物的形式十分簡陋，是用手抄並以影印的方式出版，而且印製的數量不多，只供會員及分贈一些藝術界的朋友。可能因這個緣故，「熔爐通訊」也鮮為人知，所以雖然我們是歡迎來文共同探研的，但情況並不理想。

文化是整個群體思想與工作的總結的呈現與存在，所以在經過差不多三年的體驗與感受，深感到目前香港正缺

乏一些獨立不倚，而且是談論視覺藝術的刊物，供藝術愛好者及工作者盡言意見，因此我們決定作一嘗試，將「熔爐通訊」公開發行。這本刊物名為「熔爐通訊」，只不過是因為本刊是由「熔爐」負責籌措經費、編輯與發行的工作，而刊物的主幹人物，則包括關注藝術的各界人士。我們熱切希望，這本刊物能作為藝術愛好者、關注者及工作者互換意見的園地，更希望這本刊物能作為消除派別門戶的隔膜與成見的橋樑，更希望的是藝術有關的人士熱心的予以支持。

這是一本以談論視覺藝術為主的刊物，我們會嚴守着獨立、自由、包容的編輯方針，只要是言之有物，言之成理，發乎義理而非發乎情緒的文章，我們都樂於刊登。對於任何意見，我們都決不偏袒或歧視。相對而言，那些出於情感

化的盲目吹捧或肆意責罵、流於情緒而缺乏義理的分析與嚴肅思考的文章，我們都一概不予以接納。本刊可以探索思想、研究藝術理論、評論各種與藝術有關的現象、報導藝術消息及專訪藝術家等，但我們決不作任何藝術團體、機構、畫派、或個人的傳聲筒。我們只堅信一個原則：只有獨立的意見，才有其自身的尊嚴與價值。

有容乃大，無欲則剛，有容，就是對那些屏除一切情緒作用的意見，都不偏袒與歧視；無欲，就是不因私利的獲得而肆意摧毀現存，惡意謾罵。所謂「山不厭高，海不厭深」，唯有訴出與容納一切嚴肅思考的意見，一往情深，以赤子之誠來面對藝術，我們的藝術便會發展得更具深度，更具意義。 ■

訪吳劍明

現代藝術比賽繪畫組冠軍

記錄及整理：熔爐通訊編委



恩（現代藝術比賽繪畫組冠軍） 吳劍明

△你這次得獎之作是專為比賽而畫的抑或這是你以前的作品？

○其實，我每個時期都有繪畫，現在也有；不過我知道有這個比賽，所以便參加了（去年我也曾參加）。那時候，我剛巧完成了兩幅畫，一幅用較為舊一點的技巧處理；而另一幅則屬抽象畫，技巧上已推前了一些。在衡量現代藝術比賽及當代藝術雙年展兩者之後，我便取較寫實的一幅參加雙年展，而將較抽象的參與現代藝術比賽。

△你的畫題「恩」有何意思？

○本來這畫是屬於「生命系列」組畫的，但我又發覺不大妥當，因為評判不是看我一系列之作品，而只看一幅，於是便給予題目。通常我命題的方法是將畫掛起，然後從上下左右四個角度去看它，再選取自己最滿意的角度，跟着靜靜坐下，仔細觀察一番，待接觸到其訊息才予以命名。我常將畫當人，更可以跟它傾談，溝通的；比如這畫的筆觸、色彩彷彿使我感受到「Amazing grace」的旋律，隨而亦使我想在繪畫的日子裏，碰到很多挫折，也遇上很多快樂。這一切都好像是神給我預先安排的，也許我是基督徒吧，所以我認為這些安排就像一個恩典，於是便以「恩」為題。

△其實當中是略帶點宗教意識的。

○當中的宗教意識並非是要做宗教研究滲入的。我本身是基督徒，所以感到生命中有這份感覺，因此才以此為名；而我覺得基督教不是宗教，而是影響生命的一種「東西」。

△這意思是說對生命觀感及感覺的一個恩典的看法吧！

○隨你說吧！恩惠也好，感恩也好；恩字對我來說是很有意思的，也能表達我的心態。

熔爐通訊雙月刊 (MELT) 出版商：香港中文大學
編輯：熔爐通訊月刊編輯委員會 編輯：社之外 副編輯：馬智善 本刊通訊處
九龍中央圖書館741-25號 印刷：文華印刷所 元朗專業街富華工業大廈一樓地下
本刊已在香港政府註冊登記 每冊零售港幣伍元正



生命系列之四 吳劍明

△我也看過你以前的畫，也看到你一向的脈絡與聯繫，但今次比賽是以「亞洲文藝復興」作主題，你覺得這畫是否能與題目切合呢？

○其實我繪畫從沒有任何題目，繪畫只是一個過程，無論題目是什麼，我都如此去畫的，所以根本沒有多大關係。另外，我覺得藝術是很自由的，而且又很主觀的，但插畫、插圖就不同了，你可隨便給予名稱，不過如今的是純藝術的繪畫，所以我根本沒有理會什麼主題，只是繪畫我當時的感受。

△原來你沒有考慮到题目的。因為許多人都認為辦現代畫比賽定下題目彷彿有點不當，因為作品可能被題目所圍或限制了題材，甚至為適應題材而做作品。

○我相信真正藝術工作者是不會受題目所影響的。主辦者定下題目大抵是為了宣傳，成為其他不是藝術工作者而做的一種號召及吸引功夫吧！使能把握一個角度去欣賞，比如去年的「20世紀色彩」和今年的題目，都相當空泛。

△「20世紀色彩」這範圍著實很廣泛，藝術家可以做很多東西，創作相當自由，但今次的，就限制多了。假若要你舉辦一類似的比賽，你又會否去定一個題目呢！

○一定不會。可能我不是做行政的人，也許做行政的人需要在多方面思考，就藝術家身份而言，這是無必要的。

△與友人談到這比賽時，很多人都覺得這比賽入選的作品或得獎的作品都好像感覺不到题目的氣息，譬如陳漢標的作品似乎跟題目拉不上關係；又如繪畫組的季軍作品，總是看不到有何關連，所以我才問你在繪畫前有何先考慮題目呢！香港當代藝術雙年展就全沒題目限制了，作品相當自由，範

圍也很大，但這比賽就限制多了，例如題目之外，又限制必須繪在帆布或紙上，好像說不接受繪於木板上的呢！

○我又沒有聞得不許繪在木板上，但卻強調必須要有適當的裝裱，但我也不知為甚麼自己會畫在帆布上，因為我從來喜愛繪在木板上的，也許是感覺上的驅使與需要，才畫在畫布上，這是沒大關係的。

△這畫由構思至完成，用了多久時間？

○大概三星期。

△其實你一向的畫題都好像跟宗教有些關係的。

○我也相信有很大關連，因為生命直接影響做人與處事，每逢我思考之際，尤其思考我自己的時候，都覺得是神的恩典，所以很多時都用一些神的默示說話、金句，或這方面的感受，所以用恩是很自然的，也非為宗教而做畫。

△另一題外話，先前的「生命的系列」展覽，是否由你想出來的？

○是！因為我覺得整個生命是由神安排給我的，所以便做了一系列的作品。

△未來一段時間，你大概也會用這一題材作中心發展。

○我現在開始搞一些雕塑，大概不會以生命作主題的。

△為什麼呢？應該是可以連繫的！

○因為我初嘗雕塑，尚未能把握主線，但繪畫已有相當經驗，也看得透徹些，於是能夠得心應手，但雕塑仍未可能。

△此外，我也知道你也有搞電影創作的，題材方面又是否與生命有關呢？

○有的。譬若我拍了一套紀錄片是說「霍特超的默劇生命」是因為我會跟他一夜長談，覺得其生命力很強。他常透過默劇形式去表現個人感受。這紀錄片的拍攝也基於他這種感情而觸發的

，而這片也流露了我個人對生命的感受，始終都離不開生命。又譬若我最近拍的「渡」其實想表達人生如同過渡一樣，生存在世上，彷彿只是到地球的一趟旅遊，之後可能還有很多路程，所以想說出自由的重要。

△話得說回你得獎的畫吧！色彩很是鮮明，究竟又有何感覺，有何代表呢？

○主要是作畫時的心情吧。當時剛與黃配江先生研究色彩，尤其是九宮八卦的色彩變化，所以對顏色處理比較豐富，又加上再練習視覺灰度的關係，因此影響這畫很深遠。使層次、色彩上都比前豐富了。

△從前看你的畫多是很灰暗的，但這次看你的畫却截然不同了，所以有個疑問：有何影響致使你有如斯大的改變？

○也許是前陣子比較開心吧。因為與黃配江先生討論時，解了許多心中做畫的「結」，於是創作時也愉快多了，看東西時也深入了，表達也豐富得多！

△若你現在再看你的畫，你有否覺得——無論是自然的或是強說的——你的畫可以跟題目拉上關係。

○主辦者選取我的畫為優勝作品，相信是覺得這畫較有創意，其次是色彩上的變化多端，有如北京宮殿上之畫棟樑柱般的色彩豐富，基本上兩者都是自九宮八卦的演變出來，亦也許如此，色彩上使用及變化，使覺得這彷彿是中國人的抽象畫吧！ ■

從現代藝術比賽 所引發的一些感想

李景浩



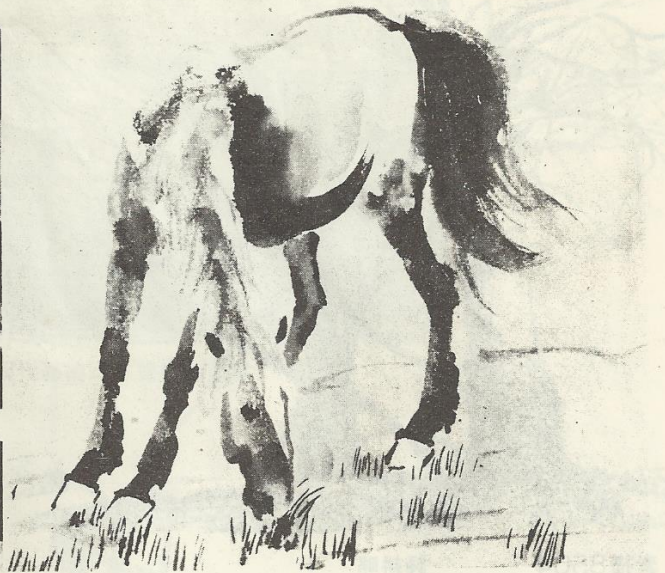
要殺蜥蜴的阿波羅神象

現代藝術，誕生於十九世紀末期的歐洲，這時的歐洲，已經進入了現代化的時期，所以現代藝術的誕生，是有其自本的社會因素、文化背景與傳統的綿延。譬如有人認為歐洲的現代化是溯源於基督教新派的倫理觀念，特別是資本主義的興起，更是受了這方面的影響；有人認為應溯源於十八世紀的啓蒙運動；有人認為應溯源於十七世紀的科學革命，特別是牛頓派物理學；有人認為應回溯到文藝復興時代。

其實不論在西方歷史上那一點去找尋現代化的根源，都沒有多大的差別，因為歷史是連續的，文化是一延續的整體，任何一個假定的源頭，在邏輯上都是植根於先前的發展狀況。時至今日，不論西方或是非西方社會，都是處在現代化或是意圖進入現代化的境地，但是由於彼此的文化傳承是有差別，因此縱然兩者都是現代化，但彼此在現代化的內涵上是有分野的，彼此現代化模式是有差異的，而由現代化帶來的現代藝術，彼此都應是有其相異之處的。

若果真的要尋找西方現代化的根源，則似乎勉強可溯源到古希臘和古羅馬時期，因為一來沒有牛頓派物理學和資本主義的發展，就沒有工業革命；沒有新教的出現就沒有資本主義；沒有舊教或文藝復興就沒有新教；沒有古羅馬，就沒有教會組織；沒有古希臘，就沒有文藝復興。二來，在古希臘與古羅馬時期，西方與非西方社會，在文化上已經有了差異。

譬如以古希臘（西方社會）和中國（非西方社會）為例，在古希臘文化燦爛時期，正是中國西周至春秋戰國時代。這時的希臘諸邦，雖有共同的文化，但卻沒有共同的政治，希臘政治，永遠是一種互相獨立的市政府政治，各市政府，各自成爲一個單位。中國則在這時期，雖亦有很多封建國家，但每一個國家都是經中央政府正式承認，理論上中國在這時，已是一個統一的國家。



有很多有利的客觀因素，使畫家們有機會去認識自本的文化，故能在遊歷西方後，有能力與才情去從事自本文化的延續。如林風眠(左圖是他的作品)及徐悲鴻(右圖是他的作品)

在思維上，彼此也有差異，古希臘已積極發展理性的推究，而產生了邏輯性的思考方法，也由於理性的發展，使古希臘以後的西方人，都接受了由希伯來而來的宗教觀念，並發展出基督教，且基督教成為西方文化的主源之一。在西周時的中國，不重理性的推究，而重天人合一的觀念，所以中國人未能產生邏輯性的思考方法，宗教的力量在中國也不大，未能構成重大的影響力。

彼此的文化背景，傳統的綿延都是構成彼此的現代化內涵與面貌的基本因素。正如日本不需要新教的觀念也出現了資本主義，中國不必經歷科學革命，資本主義的洗禮而出現了共產主義。任何社會的現代化，都是根源於自本的文化背景與傳統的綿延，對自本文背景與傳統的綿延缺乏認識與了解，或是完全與自本的文化背景與傳統的綿延割裂，則其所擁有的現代化總是不成氣候。就如在五四時期，中國文化人提出的「全盤西化」的觀念，至現今，這個觀念仍然未成氣候。這是因為文化是一延續的整體，任何文化模式都不能與以往割斷而游離生存的，況且任何文化，總是有其排他性與抗拒性的，絕不可能完全拋棄自本的以往而全盤接受別的文化。正如日本，現在日本被公認為是一個現代化的國家，而其自本的傳統的綿延依舊存在，且深深影響着日本，並在現代化的過程中，發揮了重大的作用。

中國在開始現代化的初期，不少年青的文化人都是積極的去否定自本的文化傳統的綿延，而企圖去全盤接收西方文化。如在繪畫方面，大量引進寫實主義，野獸主義，表現主義，超現實主義，企圖將這些主義在中國殖根，並欲此而取代過去的中國繪畫精神，使之成為中國現代畫的精神。結果基於文化的本質特性的關係，這些畫家最後都以自本文化的背景與傳統的綿延為出發，來拓展中國現代畫。他們能夠如此，是因為他們都會對自本文化的背景與傳統的綿延作深入的學習與了解，早在往西方學習之前，他們已有很多有利的客觀因素，使他們有機會去認識自本的文化，因而在他們遊歷西方之後，能有能力與才情去從事自本文化的延續，去拓展中國現代畫。

香港的現代畫，至今已發展了三十多年，在這段時間內，不少畫家都在努力創作現代畫，不懈的去建立現代畫，特別是年青的一輩，他們對現代畫都有一份偏愛，更甚者更是趨之若鶩。然年青的畫家在起步時，實在存有很多對他們不利的客觀因素，使他們在追尋及創作時，都缺乏基石。

現代化不等同於西化，同樣，現代畫也不等同於西方繪畫。不論西方社會或是非西方化社會，其現代化必須是以自本文化為出發，否則其所謂的現代化是站不住腳的。另一方面，無可諱言，現代

化是源起於西方社會，現代藝術是源於西方文化，因此非西方社會在現代化的開始及過程中，不但要對自本文化有透徹認識，也要對西方文化有所深入的認識，了解與審視，這樣，所建立的現代化，所創作的現代藝術作品才具意義。正如古時的西藏，經歷漢化運動時，都是對自本及漢族文化有深入的認識，了解，並且在漢化後，還是西藏的社會，很多西藏的文化特質，仍是保存下來，仍是在漢化中發揮重大的作用。

香港的年青一輩藝術家很不幸，在起步時，各項客觀因素都使年青藝術家對中西文化缺乏了解的機會。香港現代藝術的開展於第二次世界大戰之後。由四〇年代末期至現今的教育，包括學校教育、社會教育、家庭教育，都使年青人漸漸遠離了自本的文化，對自本文化缺乏了解，與此同時，則極力引用西方文化，積極去灌輸西方文化的觀念，使年青人對西方文化更具傾慕之情，對自本文化則不免生離棄之心，或是由於對自本文化缺乏認識，因而感到不易執着，也不易得着些甚麼，對西方文化，曾被灌輸，於是感到易於掌握，這種情況與心態，在五六十年代更趨明顯。學校的美術教育、着重西方繪畫零碎的技巧與概念教育，缺乏對中國繪畫的教導。現在活躍於香港現代繪畫界的年青藝術家，正是大都出生於及受教育於五六十年代，故此，從這次現代藝術比賽的入

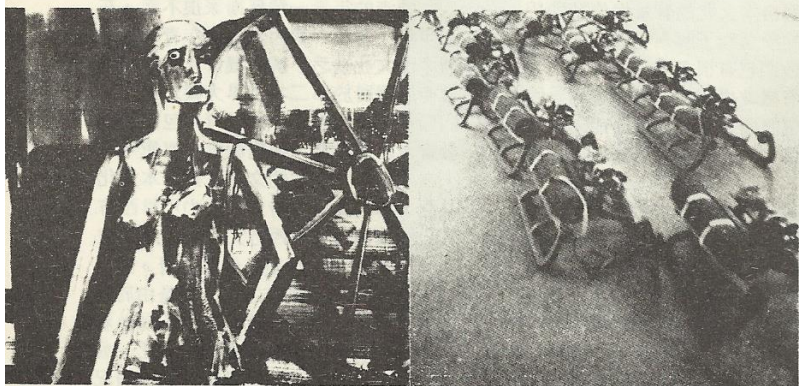


素描 8504

鍾耕略



JONATHAN BOROFKY 於一九八〇年在紐約所展出的裝置藝術



BÜTTNER

JOSEPH BEUYS

選作品中，深深感受到這群年青藝術家十分努力，唯也流露了對中西文化缺乏了解，不少作品，都是很容易在一些談論西方現代畫或居於海外的中國現代畫家的畫冊或書籍上，找得着面貌。其實，不只是這次參賽的青藝術家有這樣的情況與表現，有不少香港年青藝術家也都是如此。

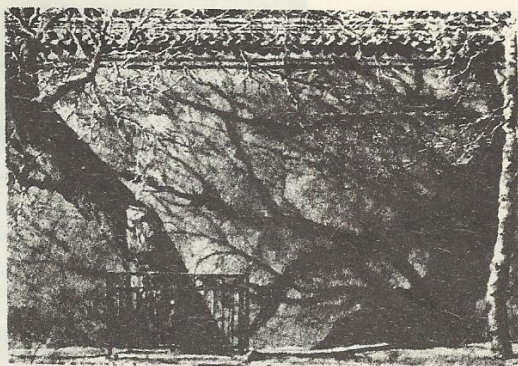
教育的政策與制度的運作下，不僅使年青的藝術家對本土文化缺乏了解的機會，也缺乏培養理性思維的機會，從而使年青藝術家缺乏了邏輯性的思考程序與方法，缺乏對基督教精神作深了解的機會。在學的年青人，除對英語有所認識與了解外，對其他西方國家的語言，缺乏學習的機會，事實上許多西方文化的發源地與精髓處，並不在英語系的國家，而是分佈在一些法語系、德語系、意語系的國家內。剛巧香港的翻譯事業又並不發達，這更加添了年青人對西方文化了解的困難。

一股一股的西方文化浪潮，就如電影的預告篇，是零碎的、片段性的、短暫的，年青的藝術家每每在起步於現代藝術時，都是握著這些電影的預告篇，對整套電影缺乏了解，這實在是由於香港的社會缺乏留住大傳統的文化停留的條件。因此在六十年代，存在主義風靡全球，香港有很多年青人都在大談存在主義，事實上徹底了解進而審視、分析、批判存在主義，進而從存在主義引發到另一些思潮去的，又有幾人？當抽象主義遍及世界時，又有多少人對抽象主義有通透的了解，進而去批判，並從而產生另一思潮？年青藝術家的進程，總是皈依著攝影寫實主義 (Photo realism)、新表現主義 (Neo-Expressionism)、發生藝術 (Happening)、概念藝術 (Conceptual Art)、歐普 (Op Art)、灼熱藝術 (Funk Art)、環境藝術 (Environment Art)、極限藝術 (Minimal Art)……大家都是在西方經已創造了的既定思潮下去製作現代藝術，其所具的意義又是如何？大多數香港的年青藝術家，總是未能自己創造出一股思潮。其中基本的原因，就是年青的藝術家對西方文化缺乏徹透的了解，未能了解，當然未能審視、批判、反思，從中引發出另一思潮。或是超越其中而創造另一思潮。所以不少年青藝術家，在所皈依的主義熱潮過後，不再執著過去所握著的思潮，而轉往另一思潮之中。

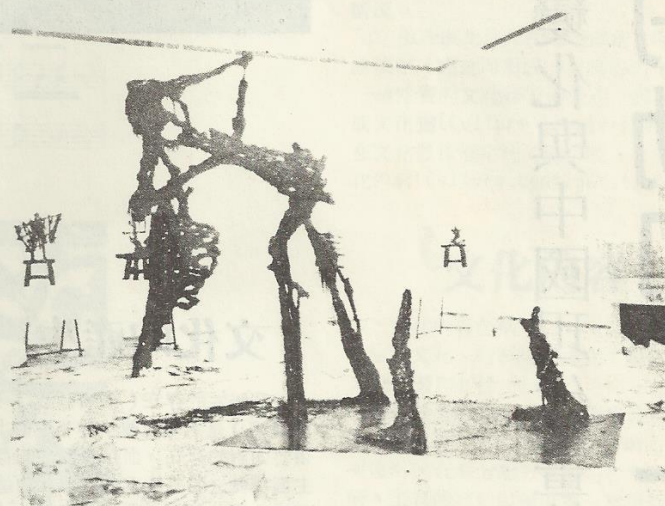
五十年代，美國宣揚全球意識，即所謂國際主義思潮，希望把美國變成一個大熔爐，強調多數人民所接受的同一價值，同一文化。香港的年青藝術家，大多也存有同樣心態，接受了同一價值，同一文化，希望因此而攀上國際主義

，結合全球意識。在六十年代美國又提出尋根的要求，強調民族的自我認同的意願和需要，希望以種族性來取代全球意識，恰巧在這時期，香港也有不少年青藝術家在高呼回歸，讚頌浪子回頭。七十年代美國提出極端主義，強調價值的分野，文化的歧異。八十年代則提出了同中有異，異中有同的觀念，不執着種族性，也不執着全球意識。

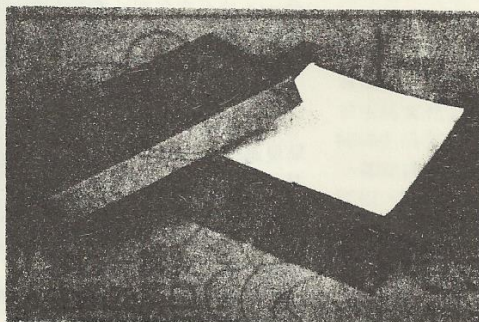
香港大多數年青藝術家，都很傾慕與嚮往美國的現代藝術，或許也不妨思想八十年代美國這個同中有異，異中有同的思潮。也熱切渴望教育，社會條件等各項客觀因素的有關者，多加思考如何可以給予更多，更大機會年青的藝術家去了解中西文化，從而真正創造出具有意義的現代思潮，帶引出具有意義的現代藝術運動。事實上只要客觀因素有利，中國人的智慧與才情，必定可以得到充份的發揮而創造出具有意義的事情，君不見朱建華、江加良、楊傳廣、紀政、李政道、楊振寧、丁肇中、王進賢、錢學森、趙無極、林風眠等人，不是在有利的客觀因素下，創造出具有意義的行動嗎？年青人是最活躍，最具潛能，最具學習衝動，最富敏銳的思考力的。小孩是社會的未來的棟樑，青年正是社會的現在棟樑。不要槽撻香港的年青藝術家。香港年青的藝術家實在極需要有利的客觀因素。希望有心人或是有力人盡力而為。在此也謹向在不利的客觀因素下，仍努力不懈年青藝術家致最大的敬意。 ■



紅牆(現代藝術比賽繪畫組亞軍) 游榮光



ART FOR ART 識色式SICK 的展出作品「我不說謊話」 楊秀卓



紙與紙盒(現代藝術比賽雕塑組季軍) 陳漢標

中國現代畫的動向：一些觀察與反省(4)

文化模式的變化與中國現代畫的發展關係

杜之外



夜 徐悲鴻

文化的產生

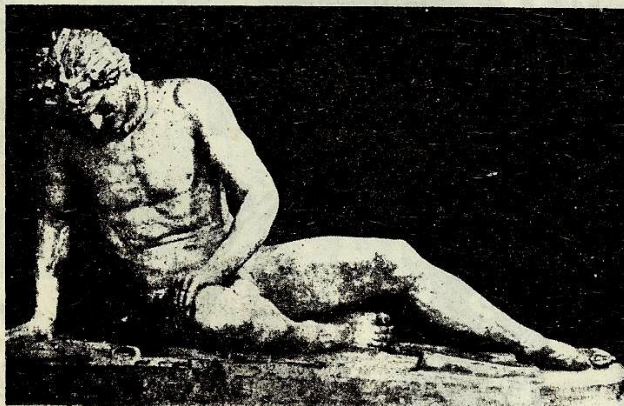
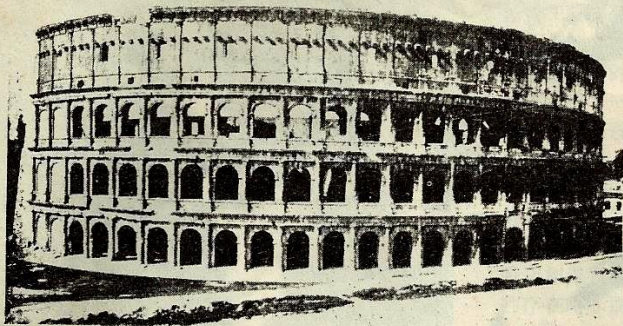
客觀性的存在(人類個體自身及生活環境)是人類主觀精神在生活上所必須要面對的存在,而且客觀性的存在與主觀精神之間是恒存在着距離,由這距離而使人類感到主觀精神與客觀性的存在並不協調,由此而使人類感到不安與焦慮,因而,人類每時每刻都企望消除這個距離,使主觀精神與客觀性的存在相合一,達至在客觀性的存在內,將主觀精神作客觀化精神或實體的呈現。而人類的文化也就在人類將主觀精神作客觀化精神或實體的呈現的過程中產生。

將主觀精神作客觀化精神或實體的呈現過程,大概可分為四個階段:第一是主觀精神脫離精神作用,而得到相對的獨立性,然後浮現在意識之內。第二是主觀精神超脫意識,然後表現在身體動態之上,如表情、動作、語言,但表情、動作、語言等媒介,都是暫時性的,不能將主觀精神長久保存下來。第三是主觀精神游離暫時性的媒介,而固着於物質形體之上,使主觀精神能保存下來,如文字、建築、雕塑、繪畫、樂譜等。第四是主觀精神脫離物質形體,而再度取得其相對的獨立性,達到將主觀精神作客觀化精神或實體的呈現,如社會風俗習慣、法律、制度、政治等。客觀化精神或實體的呈現是基於主觀精神,唯當客觀化精神或實體的呈現成立後,則往往會對主觀精神產生控制或左

右的作用與力量;此所以當人類創造了一個文化模式(Culture Pattern),並在該文化模式內存在一段時間後,會被該文化模式定了型。在主觀精神轉化為客觀化精神或實體的早現的過程中,會產生構成一個文化模式的各種文化特質(Culture traits)。

文化特質

文化特質是構成一個文化模式的最基本單位。很難界定要多少個文化特質才能構成一個文化模式,也很難說目前現存有多少個文化特質。我們只能用歸納的方法,將各種文化特質,歸納成多種性質,以顯其形相與本質,一般而言,將各種文化特質,歸納為五種性質,該五種性質是:(一)實用性:是基於人類的生存或求知的基本需要,這個性質形成得最早,這是因為人類存在在客觀性的存在中,首要的事就是求生存及求知。(二)認知性:基於人類對周遭環境、人事變遷、歷史傳承的認識與了解。譬如占卜之術,便是主要由這個性質的作用而形成。(三)思想性:基於人類面對客觀性的存在的衆多與常變時,人類運用超越反省的方法,從客觀性的存在的多中尋一,變中尋恒,從而找出客觀性的存在的原理,形上學、科學、天文學都是主要由這個性質的作用而形成。(四)藝術性:基於人類的遊戲衝動、模仿衝動、自我表現衝動、愛美的衝動。人類是在這個性質上最能直接將他的各種衝動及感



文學、音樂、繪畫、雕塑、建築等都是主要由藝術性質的文化特質的作用而成。

受早現出來。文學、音樂、繪畫、舞蹈、雕塑等都是主要由這個性質的作用而形成。

④規範性：是控制或主宰人類意識到或理解到，在其現存的客觀性的存在中，那些思想、行為、情感等的展現是正當，那些是錯歪；那些是善，那些是惡；那些是應當，那些是不應當。倫理觀念、道德標準、宗教規約都是主要由這個性質的作用而形成。

這五種性質的文化特質都各自有其自己的特殊，但它們並非是獨立自存，各自完全孤立分離的，而是互相依存，互相滲透，互相交流，互相牽連；彼此之間是等同的，是同樣重要的，如果缺少或只看重某些性質的文化特質，則其所構成的文化模式，便會呈現了不健全的情況。

由於彼此是互相牽連滲透，互相交流依存，因此而形成一種向心力，使每一種性質的文化特質結合在一起，凝聚成文化叢(Culture completries)，在文化叢作有系統的聯合後，更構成文化內容(Culture configuration)。

文化內容

文化內容包括了物質生活文化、社會生活文化、精神生活文化。物質生活文化的層相包括：①保存生命，如占卜、保健設施、衛生設施、醫療設施、婚姻；②調達物質：如生產、技術的發明與運用、資源分配方式、消費物質與場所、工具的發明與運用等。實用性質的文化特質，在形成物質生活文化方面，發揮了極大的作用。社會生活文化的層相包括：①維繫社會秩序，如政治模式與架構、法律、習俗、道德觀念、宗教規約；②社會的展相，如社會上的各項組織、交通系統、傳播系統等。認知性質及規範性質的文化特質，都在形成社會生活文化方面，發揮了極大的作用。精神生活文化的層相包括：①陶冶人性，如知情、意的教育、藝術；②精神的展相，如人生觀與世界觀、道德、宗教、藝術、思想、哲學、科學等。規範性質、思想性質及藝術性質的文化特質，都在形成精神生活文化方面，發揮了極大的作用。

這三種文化內容，以物質生活文化形成得最早，然後以物質生活為基礎，復次逐漸形成社會生活文化，再而形成精神生活文化。由於這三種文化內容都是由文化特質的作用而形成，所以這三種文化內容，也是互相依存，互相交流，互相滲透，互相牽連，且常常是互相作循環式的互為影響著，就是說，物質生活文化會影響社會生活文化的形成，社會生活文化會影響精神生活文化的形



從十七世紀荷蘭畫家FRANZ HALS與同時期中國(明代)畫家的作品中，明顯體會到，面對不同的客觀性存在，便會構成不同主觀精神的文化模式。

中國在未與西方文化接觸之前，中國的文化模式特別重視規範性質的文化特質，於是便特別強調道德倫理的價值。思想性質的文化特質受壓抑，因而未能積極發展科學；藝術性質的文化特質受到壓抑，一切藝術活動都不能超脫規範，因而肉蒲團、金瓶梅都被列為禁書，畫家徐渭，被視為非正統畫家，得不到合乎理想的發展。而他的思潮及作品風格，卻影響了不少往後的畫家。

主觀精神會受客觀性的存所影響，所以如果是存在於相同或相近的客觀性的存在時，則其主觀精神也相同或相近，因而也形成了相同或相近主觀精神的文化模式；反之，便會形成不同主觀精神的文化模式。整體人類之中，在同一時間裏面，有部份是存在於相同或相近的客觀性的存在，有部份是存在於不同的客觀性的存在，所以往往在同一時間裏面，會有相同或相近或不同主觀精神的文化模式並存。我們會很容易從風俗習慣、道德標準、藝術表現等。體會到這些相同或相近或不同的主觀精神。

譬如在十七世紀時，荷蘭及意大利的畫家，彼此在思潮、技巧、觀念、空間、色彩、繪畫工具等各方面，都有很多相同及相近之處；中國畫家與日本畫家，彼此在上述的各方面，都有很多相同和相近之處。然而將荷蘭畫家與中國畫家並列之時，彼此在上述各方面，都顯得很多不同之處。荷蘭人與意大利人在見到朋友時，都是脫帽表示歡迎，中國人與日本人，卻在見朋友之前，必定會整理衣冠，絕不會在朋友面前脫帽，否則便是無禮。

存在不同的客觀性的存在，會形成不同的主觀精神的文化模式，目前整個人類的文化，正是現存世界各國主觀精神的文化模式同時紛陳的呈現。整個人類的文化，就是一個總文化模式，在這個總文化模式之內，並存了多個相同或相近或不同主觀精神的文化模式，各自隨同一時間而變化，由此而形成了各適文化模式的發展過程，在發展的過程中，每一個文化模式的後一個發展階段，必須要倚賴前一個發展階段，才能衍生出來，斷不可與前一個發展階段完全決裂的，而且後一個發展階段，必然會比前一個階段更趨繁複，繁複化是文化模式發展的重要推動力之一，因此一個文化模式經歷時間愈長久，其繁複的程度會更深。

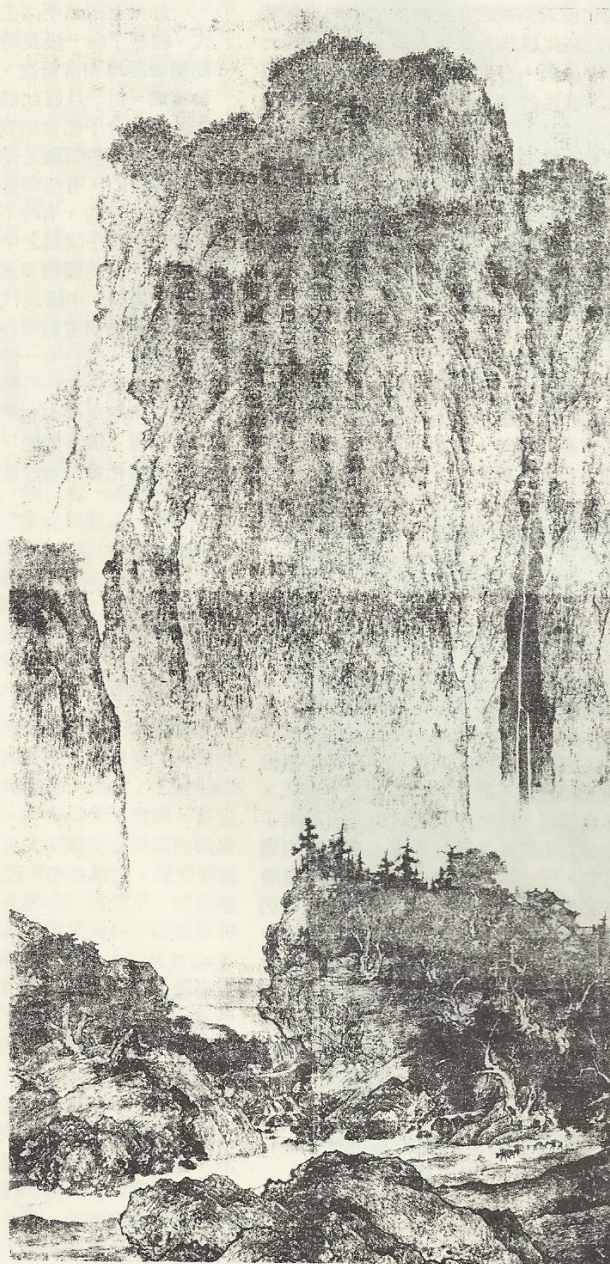
任何一個文化模式，都會與別的文化模式接觸，特別那些主觀精神相同或相近的文化模式，彼此會在很早的發展階段便有接觸，而且接觸會越來越頻密，在頻密的接觸中，彼此都會在物質生活文化、社會生活文化、精神生活文化各內容方面作出交換，由交換而引致彼此都有變化，但由於彼此的主觀精神是相同或相近，因此彼此的主觀精神都沒有變更，所以存在於該等文化模式內的文化分子，並不會覺得是經歷一個突如其來的重大變動而感到徬徨失措，也並不會覺得因主觀精神的變動而感到自本的文化模式在脫序。

如果有兩個不同主觀精神的文化模式，經歷了同一段長時間並存發展，彼此都發展得相當繁複，但始終彼此都未曾接觸，但一旦彼此都接觸時，任何一方的文化分子都會感到會有很多問題出現，其中有些問題是從自本的文化模式有感而發的，有些則是從對方的文化模式有感而發的，有時不但未能解答問題，而且往往在問題之中會再衍發出問題，同時，這些問題多數都是發乎情感多於發乎義理。中國現代畫的開始及發展，就是由兩個主觀精神不同、已發展得相當繁複、又已有一段長時間沒有接觸的文化模式，在一旦接觸時所導引的，所以，中國現代畫在開始及發展過程中，都出現了很多問題，而這些問題往往都是情緒化多於義理性的。

(待續)

中國繪畫發展淺談

吳信昌



谿山行旅 宋 范寬

美術在中國歷史中，可以說隨著每一朝代的政治、社會、文化及思想的不同，而產生不同的角色。夏商時美術只用於禮教，富有象徵意味；周秦時，美術多用於裝飾，到秦統一中國，就用於裝飾宮庭；而到春秋，思想解放，美術也變得多種用途。

漢代時，因為與西域藝術接觸交流，帝王又提倡藝術，因此士大夫都參與美術工作，改變了只是工匠的工作，繪畫內容也有關於社會生活。到魏晉時代，干戈擾攘，禮教不講，人心多厭世，宗教因之勃興，繪畫也大受影響，遂有道釋畫之出現。

東晉時，北方之地為諸胡割據，知識份子南遷，江南山水清秀，山水畫家萌生。謝赫的畫論更使南北朝出現了文人畫；無論佛畫或文人畫，均是亂世時避世的慰藉。

唐代有李思訓（李昭道）父子之青綠山水（著色山水），安史亂後，更產生了王維避世崇禪的破墨山水，跟著山水畫就出現南北二宗之說。南宗指王維，後傳董巨，米家父子、元四大家；北宗指李思訓父子，後傳於宋之趙幹和趙伯駒。

到了宋代，因帝室提倡山水畫，道釋人物畫較衰退，黨爭影響學術，棄拘泥之漢字而趨向自由思想之理學，繪畫亦重思想而輕傳實，偏重筆墨之趣味。四君子畫遂成時代的產物，重內在美。元代由異族統治，文人學士皆恨生不逢時，無不欲藉筆墨以自鳴高，故文人畫大盛，極重神韻氣趣，繪畫趨觀念化。

明時，自太祖殺畫士後，許多畫家在專制威下，不是作些媚上的工整纖麗作品，就是摹古以免出毛病；也有清高隱逸者的寫意及寫生的山水，但極少有獨創者，中國畫風自此愈趨保守。不過其中也有突出者，這位就是徐渭，他是一位愛國詩人和戲劇家，是明末有革命精神的畫家，他為逃避政治迫害而精神錯亂，並弑妻而被捕入獄，作品反映出憤世嫉俗的強烈意識，他的水墨寫意花鳥是明代最傑出的，在潑辣豪放的揮灑中建立了水墨淋漓的主觀造形，並非單純的文人戲墨，他的畫影響了後期的石濤、八大、鄭板橋和齊白石。

到清，風格大致延續明代的傳統，仍然分保守派和革命派（不求形似）。石濤（苦瓜和尚）因國破家亡，寄情書畫，主張師法自然，自我個性的表現，具有浪漫的色彩，是一位空前的繪畫創造者，構圖奇特在他的苦瓜和尚語錄可見他的見解。「不反對古，但也只把鑽研古人的筆墨技法，作為自己學習，更重要的是化。」朱套（八大山人），明亡後，出家為僧，在寫意花鳥方面繼承徐渭的精神，表現出對現實的憤慨與抗議，如傷心鳥，瞪眼魚表現抑鬱傷感與諷刺思想。無何奈何。破筆飛白，求簡逸。

到民國，吳昌碩，寫出豪邁而瀾漫的筆墨的花鳥。到三十年代，有人提倡新國畫運動，提倡民主思想，科學觀，如加投影，透視光暗和遠近，最有代表性的是嶺南三傑，高劍父、陳樹人和高奇峯，產生嶺南畫派。

辛亥革命前後蓬勃發展的民主主義革命思潮，一脈相承的順應當時的革命思潮，加上吸收了外來營養使藝術發揚光大，革新國畫，要反映現實生活和時代精神的繪畫，折衷中外，融合古今，不是捨去傳統，而是發揚傳統，發展傳統。



徐渭的作品反映出憤世嫉俗的強烈意識，他的畫影響了後期的石濤、八大、鄭板橋和齊白石。

在五十年代以前的中國曾引起不少有識之士的擔心，他們都提出要救中國繪畫，例如康有為、徐悲鴻、張大千、高奇峯，但結果仍未扭轉中國畫發展的衰頹局勢，始終局限於一個狹窄的天地之中。五十年代之後，中國繪畫創作面貌開始有蓄意的變化，從師古人回到師造化，回到人民生活裏去，從文人雅士審美眼光掙脫出來，從人民生活現實世界和山河入畫，有新的面貌出現了，有革新創造精神的中國畫，中國畫這個名稱，也就在這時期確定下來，它是包含了反對保守與虛無兩方面的意思。五十年代後，中國各地創作者都推陳出新，如黃賓虹、徐悲鴻、傅抱石、潘天壽、劉海粟、林風眠、齊白石、李可染、吳作人、葉淺予、李苦禪、董壽平、黃胄、宋文治、石魯、陸儼少、關山月、黎雄才、亞明和錢松岳等，出現了蓬勃發展的局勢當中有破舊的新畫題，有運合色彩和光學原理，筆墨結構新形象，雖然不能說是十全十美，但無可否認他們的努力，在某些程度上是很有貢獻的，豐富了中國畫的表現方法並增加了中國畫的現代感。黃賓虹的山水畫自石濤石濤中蛻變出來，善用渴筆濕墨，縱意鈎皴擦染，蒼茫中變化虛實，筆法略帶抽象意味。傅抱石，精於中國繪畫理論，喜歡層層皴擦渲染，筆觸勁利，意境空濛幽遠，他強調目記心傳，想畫中國畫，就必須懂得中國畫家觀察物的方法，中國畫貴在神似，而不追求形似，不是描寫自然，而是表現自然。潘天壽，構圖奇特、喜用焦墨和寫破墨花鳥，作品帶有哲學境界、亦有追求意識。李可染，推動江蘇省國畫院，提倡寫生，外師造化，又中得心源，他認為日趨概念化的中國山水畫貧血的主要原因，是缺乏寫生，應該是用心所苦是在生活中挖掘意境，用生動的筆捕捉生意盎然的對象，藉以表達自己的意境，在形象與筆墨之間

中國繪畫發展淺談

經營鬥爭嘔心瀝血。他在水墨寫生中首先捕捉具有形象特色的近景，彷彿是風景的肖像特寫，力求清晰，性格分明，寫生時，把握對象的造形因素，形象特徵，分析清楚了構成對象的美的基本條件；他的畫面很密、墨很濃，目的是豐富內涵。另一位努力者，錢松品，他深受石濤影響，他的山石層次，皴擦點染多遍，濃淡乾濕的墨色變化，筆墨交融、互相溶蝕。他的作品被認為遠可觀其勢，近可觀其質，外師造化，中得心源。

再看現代八十年代的中國，左的思想干擾已受控制，個人的風格開始明顯，而且受到尊重，無論在題材內容，表現技巧，內在精神都有個人的藝術面貌。

藝術源於生活又高於生活，藝術是時代歷史的反映，在這種情況下，有作為的藝術家應該自覺地或不自覺地探索新的道路，當中有以樸素形象表現民間藝術或人民生活，有以不似之似的誇張或變形手法表現主觀世界至於山水的表現，因多寫生，感到傳統皴法不夠用，甚至不適用，新的條件不斷豐富傳統技法。

近幾年，中、港、台都好像百花齊放，而最關心的問題，主要是創新與繼承傳統的問題。創新是否必須繼承傳統，葉淺予認為「從某種意義上說，創新本身就是傳統，歷史悠久的傳統都是一代一代的人創新的結果，現在創新以後也要變成傳統，創新與傳統是分不開的。」

現在有一個問題，可能有人認為這個問題是沒有絕對的答案，這就是如何評價當代中國畫，或者現代的稱號—水墨畫？我們試從幾位畫家最近的發展，來思考這個問題。王季遷：在六十年代，他採用偶然性的技法，如拓印法，澆灑法，或海棉揩抹，而最近，他就利用紙被褶皺後的紋理作為皴紋。這種技法，在中國筆墨精粹的大前提下，是否是一種開拓運筆，用筆及設色的新技法？他的作品被認為



朝露 潘天授



愛晚亭 錢松品

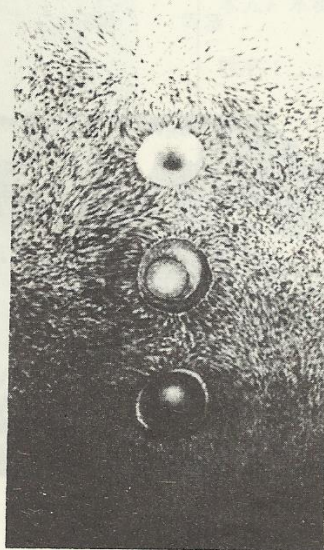


陽朔 李可染

在整體的豐富飽滿而揮灑自如的肌理，出於變動不居的筆觸，能啟發新穎的構圖。王無邪，他說作畫是追尋一種物我交融或天人合一的境界，他即是山，山即是他，那是一瞬高度集中的時刻，所以呈現出來的每每是富有戲劇性的畫面。再看吳冠中，他取景多是人不留意之景，在平凡中營造不平凡的意景；他從法國回來後，開始進行民族化和現代感的探索，造形主觀，結構和筆墨運行輕快，使自己的面貌更加豐富多采。上述對幾位畫家的看法，你認同嗎？

至於創新是否只要新，題材新，手法新，材料新，形式新便成呢？究竟審美的特質是甚麼？用甚麼角度去欣賞呢？創新者當中有成功，也有失敗。試看周綠雲，她認為她的畫是感情的解放，超越客觀現實提到更高的高度去締造形象，為了表達更豐富更複雜的思想，她把自然形象提昇到一個在現實之上的境界，彷彿用畫筆來揭靈宇宙未知的奧秘，這裏又滲入了她的幻想、天真和童心，她的主觀和思想內涵，這是她創作的意念的依據，她的畫多發乎內心，寫生命的感受。上述只是她個人的意見，事實上，她的風格是因無意地因大力將墨打在濕了水的宣紙上，墨的衝力，水的流動，造出了一種有趣的肌理，若果沒有這一種肌理，不知她會否仍然追尋上述的意境呢？無論怎樣，是技巧控掣她？還是她控掣技巧？然而她的努力，也使她創作了不少成功的作品。

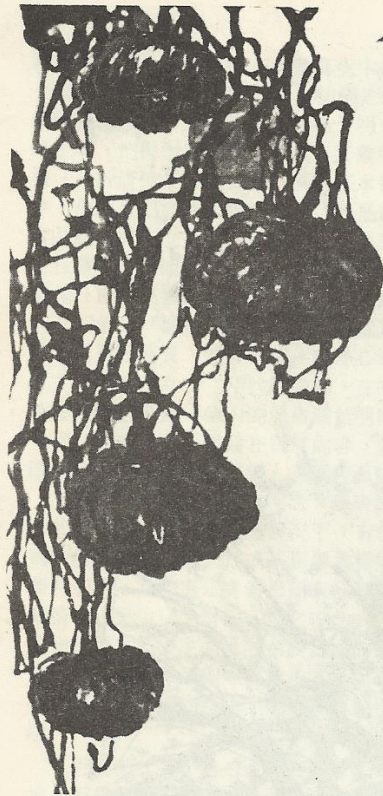
今天的中國繪畫已經走了二千多年的路，似乎眼前的路越來越難行，也許分岔路很多，那一條路通往大路呢？有時會行了一大段才發覺迷了途。很多人為了創新便要有自我風格，自我表現，有時可能做成典型，個性精華，揉成集體典型，成為集團的繪畫精神，認為此是新的中國畫，有毛筆、墨、宣紙作畫的中國畫。為了避免做個成虛假堆砌的弊病，為了充實創作者的藝術養料，便要具備高超的技法，從經驗的累積中掌握自然的表表，更須滲透自然的造化，取得即興和秩序兩種效果的協調，然後智止神行，不拘形象，妙造自然。 ■



作品 周綠雲



唐人詩意圖 傅抱石



南瓜 石魯

相須亂綠紫
 蒼且看舞
 藤枝
 九年冬
 石魯



壑洞 吳冠中



峽江雲 亞明



鷹
高奇峰

熔爐通訊雙月刊訂閱單

本人/本機構自 _____ 年 _____ 月起訂閱熔爐通訊 _____ 年

姓名：_____

地址：_____

訂費：一年港幣30元正（連郵費）
每次最少訂閱一年。

訂閱辦法：

1. 填妥上面表格。
2. 應付費用請以劃線支票或銀行本票逕寄九龍中央郵局信箱74125號 熔爐通訊收。
3. 支票或銀行本票收款抬頭人請寫“熔爐”。

熔爐通訊雙月刊訂閱單

本人/本機構自 _____ 年 _____ 月起訂閱熔爐通訊 _____ 年

姓名：_____

地址：_____

訂費：一年港幣30元正（連郵費）
每次最少訂閱一年。

訂閱辦法：

1. 填妥上面表格。
2. 應付費用請以劃線支票或銀行本票逕寄九龍中央郵局信箱74125號 熔爐通訊收。
3. 支票或銀行本票收款抬頭人請寫“熔爐”。

MOBIL

CHILDREN'S FESTIVAL

美孚兒童藝術節



CHRISTMAS '87 聖誕節八七

(17/12/1987 - 6/1/1988)

Featuring a host of performances, classes and special events.

包羅各項精彩演出、課程及特別節目



Presented by Hong Kong Arts Centre 香港藝術中心主辦

Mobil

Sponsored by Mobil Oil Hong Kong Limited 香港美孚石油有限公司贊助