

熔爐通訊選集

熔爐叢刊 1

創作經歷

淺探何懷碩藝術的

時代背景與風格

從吳冠中宋文治王季遷方召麐

四人展看中國畫的未來方向

近代廣東畫壇點將錄

夏碧泉訪問記

畢加索畫語錄

張大千年譜

文化殖民主義

陳法興訪問記

夜訪楊之光

訪朱興華談視覺藝術協會

熔爐通訊選集

熔爐叢刊 1

出版：熔爐 初版：一九八五年

目錄

- 前言 1
創作經歷 2
淺探何懷碩藝術的時代背景與風格 3
從吳冠中宋文治王季遷方召麐四人展
看中國畫的未來方向 15
近代廣東畫壇點將錄 24
熔爐會員作品觀摩 26
炎夏訪碧泉 28
我的藝術歷程 36
夏碧泉訪問後記 38
畢加索畫語錄 39
張大千年譜 40
國畫大師張大千之軼事 43
文化殖民主義 45
過癮人談過癮事 52
素描與繪畫的基礎 59
夜訪楊之光 61
延展視覺 視覺延展 65
「眼鏡蛇」三十多年前的一個歐洲繪畫集團 71

前言

這並不是一本有完整體系的書，或者確切一點而言，與其說是一本書，毋寧說是一個紀錄，它紀錄了過去一年來熔爐的發展概況，紀錄了熔爐會員個人思想探索的片段，紀錄了會員在藝術研習上所留下的點點滴滴。

熔爐在去年十月成立，十二月開始出版熔爐通訊。其目的在供會員發表對藝術的觀感，以使會員間有更多意見交流的機會，也紀錄一些座談會，訪問及講座，使會員在研思方面，可以溫故知新及擴展視域。

自出版以來，熔爐通訊得到很多藝術家及藝評家的支持，更有為文在通訊之內，使通訊的內容更見充實，更有不少藝術家及藝評家透過電話或函件，對熔爐通訊提出很多寶貴的意見，與及給與摯誠的鼓勵。這些，都使我們在工作方面，增添了無限的熱誠與信心。在此，謹向在過去一年來支持熔爐通訊的藝術家及藝評家致「深切」的謝意。

熱誠與信心，是我們工作的基因；指正與意見，是更臻完善的動源。我們仍會努力不懈，執持我們的熱誠，但我們恐力有不逮，所以，渴望各方能給與支持與指導。

熔爐通訊編委

一九八五年十二月

創作經歷

言簡

吳信昌

創作——這一種行爲，能使我在內心，精神上得到滿足，覺得生活上多了情趣，能夠有一些東西是完全屬於自己，因為是我把他們「生」出來，我感到自豪。

我創作的目的，一部份是自私的，我追求在創作中的享受。我並不要求自己造一些大眾都喜歡的作品，起碼我不會刻意利用美好的畫面討人喜愛，我的作品不一定能夠美化家居，但能夠美化我的心境。

「懶唱高調，二十多歲的家伙，便講甚麼追求心境的感受。」這些說話是我對自己的批評，同時也是鼓勵，真的！在技巧上我還要花上很多很多的時間摸索和小心探討繪畫的內容，才能達到滿意的境界。可惜今天滿意，明天便不滿意，惟有不斷地做工夫。

雖然是造畫自娛，但我也是一個普通的教書佬，也要跳回現實裏，別人的鼓勵和欣賞是能給我刺激，我雖不刻意造境討人喜愛，但也希望畫中動人的意境能感染別人，產生共鳴。關於這一點，我要引用畫家張石培的說話“藝術雖源於生活，但生活並不等於藝術，畫家可以按照對客觀規律的認識把自然應該那樣美表現出來，應該服從人們的審美要求創造滿足他們的意境。”上述的說法，不知你們同意與否？但我就只能同意上半部，致於要一定滿足人們要求就有商榷的餘地。只要畫面有實質的構思和情調，我就不必服從大眾的審美要求了。

淺探何懷碩藝術的時代背景與風格

杜之外

中國文化先後大規模地與佛教及西方文化接觸，在這兩次的接觸中，中國文化均產生震盪，並影響着中國文化往後的發展。佛教文化的傳入與延伸，是和諧與漸進的，是屬於心性思想的傳入，而且，此時的中國得有選擇之餘地，以主人的身份來檢視佛教文化，並將之溶化為完全中國化的禪宗。隨着，繪畫的思維及形式也發生變化，從以往描述事蹟或紀錄式或成教化式的人物畫，轉而為尋禪追道的山水畫，再發展而下，就是抒懷寄情帶有文學性的文人畫。這股趨勢，在首次與西方文化接觸後，還是延續着的。

中國文化與西方文化接觸的初時，也是以主人的身份來檢視西方文化。在明朝時（十五、十六世紀），西方向外擴展，不少西方文化，都在東西方商業的接觸中傳入中國；而繪畫方面，則透過宗教引進到中國來。這些西方繪畫，引起了中國人的注意，並有中國畫家進行研究與學習^①。有不少畫作，在構圖與取景方面，也受了西方透視學的影響，^②唯其所表達的，仍是中國文人畫的思想。另一方面，也有畫家如吳歷，鄒一桂等，對此等西方繪畫，提出了批判性的意見，以顯中國畫道。吳歷之言，大意是如下：

不論在繪畫及書法上，彼此的分別是十分明顯的：在書畫上，我們特別注視點與筆墨，然後才是形象，他們則先注意物象，然後，在畫面上，以線條和筆觸來描繪物象。不求形似，是我們繪畫所追尋的境界；他們的繪畫是求形似，故此，他們便集中注意力在光與暗，前與後，面與面之關係上。就是在題款方面也不同，我們題款在畫之上方，他們則題款在畫之下方。彼此在用筆方面也有很多不同之處。^③

而鄒一桂在“小山畫譜”中，指出這些西方繪畫是：

筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。

因此，在這時期，中國也是有選擇餘地的，從容不迫的，虛懷若谷的去審視西方文化。縱然後來吳歷歸依天主教，龔賢目睹不少西方繪畫，但中國繪畫仍是顯露文人畫的思想，還是運用中國的繪畫工具來繪畫，文化觀沒有出現認同的危機，因為，這時中國的價值系統跟以往沒有甚麼異樣。

第二次中國文化與西方文化的接觸，並非是和諧與漸進，而是激烈與突然。一聲砲響，驚怕了儒家的信徒，摧毀了固有的價值系統，改導了中國的文化取向。中國對西方文化的態度，由第一次的從容轉為急躁，對西方文化不是欣賞，研究與批判，而是仇敵與憤怒，對一種異質文化，出現了口服心不服變態式的心態。這次西方文化並非是傳入中國，而是對中國文化挑戰。

上兩次與異質文化接觸所產生之改變，是基於內發力量，而這次的改變，則是基於外發的壓力。凡文化體系的變動，必先是器物，然後才是思想。故此，這時中國雖然在器物方面，已有相當程度的西化，然在繪畫思想方面，還是停留在傳統存下來的思想，不論宮廷畫家或是在野畫家的努力方向，都只是在維護傳統或擴展傳統之上。隨着制度的轉改，革命思潮的漫延，讀書人對使命感的改觀，民國的建立，中國的繪畫思想才有了重大的改變。如嶺南先輩之高奇峰對繪畫就有如下的觀點：

明白社會現象一切的需要，然後以真善美之學，圖比興賦之畫，去感格那混濁的社會，慰藉那枯燥的人生，陶淑人的性靈，使其發生高尚和平的觀念。庶頹懦者有以立志，鄙倍者轉為光明，暴戾者歸乎博愛，高雅者增峻潔。

學畫者不是徒博時譽的，也不是聊以自娛的。當要本天下有饑與溺若己之饑與溺的懷抱，具達己達人的觀念，而努力於繕性利群的繪事，闡明時代的新精神。

與此同期的藝術家，如法國院畫派的徐悲鴻，受後期印象派影響的劉海粟，推崇馬諦斯的林風眠等，都認識到群眾美學教育的作用。他們雖然主張各異，但目標是一致的，當時教育家蔡元培更是這些理論的實踐者。在民國元年二月，蔡氏在“對於教育方針的意見”中，首先倡導“美育”之說：④

教育界所提倡之軍國主義及實利主義，固為救時之必要，而不可以公民道德教育為中堅，欲養成公民道德，不可不使有一種哲學之世界觀與人生觀，而涵養此等觀，不可不注重美育。

更後，在民國六年，在北京神州學會演講中，蔡元培更提出了“美育代宗教說”。

無論何等宗教，無不有擴張己教，攻擊異教的條件。宗教之爲累，一至於此，皆刺激感情之作用爲之也。鑒激刺感情之弊，而專尚陶養感情之術則莫如舍宗教而易以純粹之美育，純粹之美育，所以陶養吾人之感情。使有高高純潔之習慣，而使人我之見，利己損人的思念，以漸消沮者也。

五四前夕，他更大聲疾呼地呼籲“文化運動不要忘記美育”。在短短十年中，蔡氏先後成立了北京藝專，杭州藝專，國立中央大學藝術系，組織北京大學畫法研究會，資助有志青年往外國留學，增加各級的美術課程。他肯定美育在教育上的意義，並建立了美術與社會的關係，認爲美術可以陶冶性情，更可破除迷信，破除舊有文化陋習。另一方面，他又以爲美感經驗是富有普遍性與超越性；普遍性可使人忘卻人世間的困窘；超越性，使藝術超離時空。

這些理論，與傳統畫家只重個人修養，只抒個人情懷的理論，有着很大的分別。所提出的變革，一方面給予藝術一個新的社會地位，也給予畫家一個新角色，而且更賦予畫家一個使命感，就是積極改革中國藝術，並以吸收外國藝術爲拯救中國藝術的途徑。藝術教育的推動，使藝術得以廣泛流傳，更摧毀了過往傳統的師徒式的傳授制度。此後大量引進西方的藝術知識，美術團體紛紛成立^⑤，各屬會社的成員，在會社內暢言藝術，藝術變得開放自由。然短期急速的西化，使藝術思想流於粗淺與表面，而有部份追隨西方的畫家，漸漸在文化模糊中醒覺過來，再加上國民政府極力推行民族主義運動，於是，文藝界又轉往另一新局面。在民國十六年（一九二七年），林風眠發表“致全國藝術界書”中說：

我們不必把中國上下前後的種種困難置之度外，而一意詆毀中國人文化運動的不長進，即在提倡文化運動的人，把作爲意大利文藝復興中流的藝術，究竟記得了沒有？

於是在三十年代，文化界除仍繼續探研西方文化外，更埋首整理國故，建立博物館，討論傳統藝術的價值，並在國外推介中國傳統藝術，結果，中國傳統藝術，在國外得到很高的評價與獲得相當的重視。於是當時先進的，鼓吹西方藝術的畫家，如徐悲鴻，林風眠等，都回歸傳統，對傳統作重新的評價。結果，融合中西藝術，成爲創造新中國畫的穩定指標。

二

中國自建立民主國家及在五四運動之後，中西文化的接觸，比前更爲頻密與全面，而文化濡化（acculturation）的現象也由此而生

。中國社會，就在文化濡化的過程中，由傳統的社會，轉入轉型期的社會 (transitional society)。而生活在轉型期社會的人，社會學家就稱之為過渡人 (transitionals)。

根據社會學家的分析，過渡人是站在新與舊連續體之中，一方面會回顧舊的，一方面也會瞻望新的；一脚既剛從舊的抽出，另一脚也踏上新的；開始欣賞及接受新的價值，但舊的價值仍對他有若干的吸引。因此，過渡人是生活在雙重價值系統之中，從而過渡人在文化取向方面，常常遇着價值困窘的問題。在心理上，積極而言，會對新與舊有一種移情的心態；消極而言，則對新與舊都出現一種迎拒之情。

中國過渡人，在文化取向方面，不僅出現了新與舊的價值困窘問題，也出現了中與西的取捨問題。一個人揚棄舊的價值而接受新的價值，固然需要移情能力，而一個中國人要揚棄中國文化的價值而接受西方文化的價值，則更面臨民族自決的困惑。

因此，中國過渡人一直都在新、舊、中、西上徘徊不定，一方面要揚棄傳統的價值，因為它是落伍因襲的；另一方面，也不願意全盤接受西方的價值，因為它是外國的。他渴望中國文化能成為像西方的現代文化，但同時，卻又自覺或不自覺地保護傳統文化，因此，雖然對西方與傳統的價值系統，都有相當程度的移入，但同時，也對二者是矛盾猶疑，取捨不決的。

就在這膠困於新、舊、中、西的情況下，中國過渡人便面臨文化認同的問題，這是在文化濡化的過程中，最常見也是嚴重的問題。他們最感到焦慮的，是找不着自我，最感到困惑的是尋不到認同的對象，在這焦慮困惑中，他們最大的努力是追求一種綜合，即企圖把中國的與西方的兩個價值系統中最好的成份，融化為一種可行的綜合。

因此，高劍父倡導的現代國畫，既發展了居廉、居巢的撞水撞粉技巧及中國的沒骨法，又運用西方的透視原理來處空間。林風眠既發揮中國水墨韻味，又掌握馬蒂斯 (Henri Matisse) 的人物造型及後期印象派 (Post Impressionism) 與野獸主義 (Fauvism) 的色彩效果。徐悲鴻一方面運用中國水墨的技巧，一方面又滲入西方寫實主義的精神。在國民政府管治下的社會，一直都是轉型期的社會，不僅在中日戰爭時如是，在內戰時期如是，在五十年代以後的台灣亦復如是，所以，在五十年代以後，台灣的知識份子及文藝工作者，對文化取向的態度，亦復如高劍父、林風眠、徐悲鴻等人。

三

五十年代以前的台灣，受了日本殖民地政策的影響，對於中國傳

統文化精神及中國新繪畫的發展，是相當隔膜與模糊的。而當時的台灣是一個較為落後的社會。在五十年代以後，國民政府遷往台灣，雖然中央政府的制度架構乃根源于一九四八年在中國大陸所制定的「中華民國憲法」，並且積極與西歐及美洲國家聯絡，而西方文化也不斷的進入台灣，但是一來當時台灣沒有深厚的傳統文化背景，二來有新思潮且活躍於三十年代文藝界的文藝工作者，大多停留在中國大陸，三來國民政府仍秉着抗戰時的民族主義來建造台灣，四來對文化敏感很高的新生的一代還未成長。所以，這時的台灣，還未曾轉入轉型期的社會，傳統的價值成爲唯一的標準。故此，文藝工作者，在文化取向方面，不會產生價值困窘的問題。

五十年代末期，國民政府漸趨隱定，與西方國家也有頻密的交往，而西方文化也藉此較全面且迅速的輸進台灣，新生的一代亦漸次成長。傳統的力量漸趨龐大，大有使台灣從一邊陲的海島，一躍而成爲發揚傳統的重鎮的趨勢，但畢竟台灣缺乏深厚的傳統作爲背景，於是傳統的發展便無所憑藉。而新生的一代則積極去吸取西方文化，並對傳統產生懷疑與反叛，更以西方的觀點來檢視中國傳統，就在這兩種異質文化濡化之下，台灣便轉入轉型期的社會，新與舊、傳統與現代，中與西，產生激烈的爭辯，一如三十年代時的中國社會，過渡人同樣在新、舊、中、西之間徘徊不定，他們也如三十年代文藝工作者一樣，努力把中國的與西方的兩個價值系統中最好的成份，融化爲一種可行的綜合。

例如，在音樂方面，從許常惠的簡介中，可見當時過渡人，是把中西兩個價值系統中最好的成份，融化爲一種可行的綜合：

提起今日台灣的音樂創作，民族性音樂無疑是作曲的最大潮流。除了極少數擬西洋古典與現代前衛派音樂之外，我們的作曲家大部份都表現着強烈民族意識，只是對民族音樂素材的處理態度不同而已。他們大體可以分爲兩種：第一種是以西洋古典派的調性和聲法來處理中國民族音樂素材。第二種是以西洋印象派以後的作曲技術來處理相同的素材。前者是黃自以來，大部份中國作曲家所採取的態度。是中國旋律與西洋十八世紀音樂語言的結合。……至於第二種的作曲家，他們的年齡比前者年青，他們是屬於光復後的一代，他們所接受的方法，是嶄新的西洋印象派以後的音樂技術……儘管，二者都採用中國民族音樂爲材料，但前者以十九世紀末以前的西洋音樂語言來處理，後者卻以十九世紀以後的世界性現代音樂語言來處理。……

（“新音樂在台灣”，一九六〇年）

詩人余光中，對中國現代詩的發展與探索，也有這樣的意見：

我們的結論是：新詩是反傳統的，但不準備，而事實上也未與傳統脫節；新詩應該大量吸收西洋的影響，但其結果仍是中國人寫的新詩。優生學的原則是避免同族通婚，我們不認為同一血統的組成份子必需永遠互相通婚才會產生健康的後裔。

（“新詩與傳統”，一九五九年）

在繪畫方面，第一屆東方畫會^⑥展中所發表的“我們的話”也開宗明義的說：

……時至今日，各種地域性的固有形式，必因世界各地文化頻相交流而漸漸消滅，但其精神則可永為新的創造底最強力的基本，我國傳統的繪畫觀，與現代世界性的繪畫觀在根本上完全一致，惟於表現形式上稍有差異，如能使現代繪畫在我國普遍發展，則中國的無限藝術寶藏，必將在今日世界潮流中，以嶄新的姿態出現，而走向了日新不已之偉大坦途。

（一九五七年）

五月畫會的畫家劉國松，對中國現代畫的建立，也有類同的意見：

……「中國現代畫的精神」是要從那能夠由傳統的舊經驗中，有認識的選擇保留；從西方現代藝術中，有認識的選擇吸收，並有創造才能的現代畫家的作品顯現出來，並非任何畫人都可獲得。

……

（“中國現代畫的基本精神”，一九六五年）

至於也生活在同一個轉型期社會的何懷碩，他的藝術道路及對中國現代畫的建立路向，也是朝着同樣的方向：

建設現代中國畫是我的目標，所謂東方精神者在我認為在現在絕不是迴避客觀現實，而應以東方人的冷靜態度和詩人的悲憫來觀察現代東西方兩種文化在接觸及整合過程中的情態，再由心靈的感應訴諸創作。

（“一九六九年個展自序”）

其後，何懷碩在一九七二年十二月號的“美術雜誌”裏“我看中國畫”一文中，更精確地指出建立中國現代畫的意見與三十年代的畫家是一致：

……我覺得在觀念上首先應把「中國畫」視為中國人不斷創造的繪畫精神與風格，它並沒有，亦不應該有固定的模式；它時刻在創造中，進化中，故它才能保持活潑的生機，才不至僵化為冰屍。它永遠體現着中國人的獨特的宇宙觀和人生觀，並且探取中國人所創造

的種種特殊手法來表現，傳統的精神和形式並非一概排斥，相反的，優秀的精華永遠被珍視且加以創造性的運用，只有傳統中過時的「遺形物」被拋棄。它必然吸取西方藝術的新血液，接受新刺激。但是它不應該反而成爲西方藝術的因襲者。這就是我所企求建立「現代中國畫」，我終生所欲從事的一個長遠而艱苦的旅程。

有人說就叫「中西合璧」嘛！那裡算是「中國畫」呢！似乎有不牛不馬的譏嘲。不過，上文已說過，沒有一個偉大的文化傳統不是混血兒的，問題是如何「合璧」……且看中國文化今日一切的努力，不是朝「中西合璧」的目標努力是甚麼？問題在於要在自尊與謙卑之間做到中庸的態度，實在不是很容易的。自大便造成復古主義的抬頭；自卑便容易走上全盤西化。如何不失乎中國人的立場而採取中庸的態度，實在不只是中國繪畫，甚且是中國文化各方面在現代化的發展中應培養的一個健全的思想。

於是，他的畫作既取用了中國繪畫的介質與技巧，又表現了與西方的超現實主義(Surrealism)和存在主義(Existentialism) 相若的思維，畫面上營造了如北歐表現主義(Expressionism) 那種痙攣式的震撼人心的氣氛。

四

西方自文藝復興之後，理性逐漸抬頭，科學革命以來，理性壓倒了信仰。西方的超越世界於是分裂，人們對基督的信仰減輕了，甚而是產生懷疑。當達爾文(Charles Darwin)發表了進化論後，上帝創造世界的信仰受到致命的打擊。尼采(Friedrich Nietzsche)更呼上帝已死，齊克果(Soren Kierkegaard)則反形上學，關切到人的存在問題。當佛洛伊德(S. Freud)創立了精神分析學(Psychoanalysis)，指出潛意識的衝動，是人類行爲的主宰時，人們開始摒棄神聖的觀念，並認真地去瞭解自己，進而在潛意識裏認識自己，在潛意識裏找尋真實，人們走入感官經驗世界，潛意識和夢的世界。從尼采，齊克果發展而下，形成存在主義；由佛洛伊德發展而下，則成超現實主義。

存在主義者認爲，“存在主義”是強調個人。人是個沈思默想的存有，更是個作抉擇的存在；他有自由，但也因自由而受苦，因此，雖有抉擇，但只是在有限之範疇內，作影響深遠的抉擇，如對幸福之追尋，自我存在的信念的探究。在兩次世界大戰之後，資本主義世界中漫延着悲觀，失望和徬徨的情緒。人們經歷過戰爭的考驗，對戰爭的

殘酷記憶猶新，在他們看來，生活就像一場惡夢，對先前所信賴的政治社會制度，流佈着極端的破滅感，而不少存在主義者對現代機械之明之擴展提出控訴，並視之為一種社會病：是一種由於過度依賴客觀思考準繩而忽視了人之存在實質的報應；客觀的，機械的思想使意志漸趨麻痺；科技的進步，毀掉人之存在性。

在這矛盾下，人們感到生活既無意義又無目的，自身前途茫茫，就連自己的國家，社會及整個人類究竟往何處去，也無從知曉，他們整日在沮喪，徬徨，無聊中過，成為失落的一代，陷入無助無依的狀態，墮入夢幻之中，希冀在夢境裏，獲得短暫的安慰。因此存在主義及超現實主義很快便傳遍歐洲及美國，成為西方一股盛行的思潮。

於是，絕望、焦慮、孤獨、沮喪、孤寂、落寞、虛無、哀愁、零亂迷茫、夢囈、古怪等存在狀態，常出現在沙特 (Satre)、卡繆 (A. Camus)、波華夫人 (Simone de Beauvoir)、艾略特 (Eliot)、龐德 (E. Pound) 卡夫卡 (Franz Kafka) 等人的作品。其中沙特的“無出路” (No Exit) 和“蒼蠅” (The Flies) 及卡繆的“異鄉人” (L'Étranger) 等劇本在紐約上演，即迅速地在美國掀起了推崇存在主義的狂熱。

與此同時，也有不少西方文藝工作者，在失望悲悽之餘，轉而探索東方的禪宗思想及中國的道家精神，以求填補心靈的空虛，於是，在繪畫方面，不少抽象表現主義畫家如克萊茵 (Franz Kline)、馬克杜比 (Mark Tobey)、哈同 (Hans Hartung) 等，在畫作中流露了中國藝術元素。當然有不少藝術家如畢費 (Bernad Buffet)、傑克梅第 (Alberto Giacometti)、培根 (Francis Bacon) 等，表現人類對二十世紀的失望，以及對社會提出控訴與批判。

五

這股西方文化也在六十年代，輸入台灣這個轉型期的社會，文化敏感度高的年青文藝工作者，有些投入抽象表現主義之中，以求從抽象主義的理論來建立現代繪畫，如東方畫會與五月畫會的畫家，便朝着這個方向而行，也有投入超現實主義之中，如創世紀詩社的詩人，而何懷碩則傾向於超現實主義與存在主義，因此，他在畫中所表現的是哀寞的景象，表現了人類悲劇性的一面，但他沒有像部份西方的存在主義者，淪為虛無，失落的一代，相對而言，他是藉此來對人生及社會作出批判：

我多半以風景為題材，但我並沒有福份像古人一樣領略山水中那種煙雲供養，陶然忘機，賞心悅目之樂；我表現它們是鬱怒，蒼

涼，孤寂與殘破。那些驚怖、令人悚慄；那些孤苦，令人悽惶；那些蒼茫，令人在困惑中尋覓；那些憂鬱，如羅曼羅蘭所謂「痛苦的快樂」，使人在心中長久迴蕩着悽愴的溫存。而對時代，人生作批判的認識，對未來寄予憧憬。

（一九六九年個展自序）

我個人的認識是偏向於藝術只能是悲劇的表現，所以它只能有苦澀的美感；……如一般中國古典派的畫家的山川之美，花鳥之美，仕女之美，乃是毋視現代人的本質，拒絕現代的急流之衝擊，逃避現實的苦難所編造的謊言。……苦澀的美感是以其深刻的體驗去激發觀賞者的心，以其沈痛去邀請觀賞者的共鳴。悲劇感有一種崇高的氣質，因為它表現了內心世界的苦鬪，表現了人的意義。

……尤其在現代，征服自然以增進人類幸福的美願在現實中冷酷地洩露了幻滅的朕兆，這是西方沒落的事實；而以東方的人與自然的和諧之歷史環境因機械文明的輸入，已老早成爲明日黃花，這個慘痛的經驗在我們這一代人身心上有切膚的感受，無可推卸的，復無可逃避的，中國現代藝術必須正視這個事實。

人生的局限，造成永恒不逾越的悲劇意識，這自不在話下。我上文所說的悲劇感，還包括了現代人所面臨的困擾。人智的發達造成了機械威力的不斷擴大，以至改觀了原來的世界，人征服了物質，又反爲物質所奴役，這是現代人所深深感到的危機。我覺得世界越來越熱鬧，而愈荒涼。在大部份主要作品中，我以此一主題作爲基調來處理我的作品，我希圖表現出荒漠似的人生，那經受摧殘的大自然的憤怒與沈鬱，有時藉頽垣斷壁勾起我對往昔的殘戀，一種莫可奈何的感情。我並不以爲必需以機械的產品作爲表現題材，我只祈望表達出一些現代人只我所有的感覺。那些驚怖，令人悚慄；那些孤苦，令人悽惶；那些蒼茫，令人在困惑中深沈思索，那些憂鬱，令人觸及肺腑中的哀痛，而得到共鳴時得以解釋。

（“苦澀的美感”，一九六九年）

何懷碩爲了表達這類思潮，因此，自一九六三年的“高樹悲風”至一九八四年“不盡長河”，孤鷹、瑟縮者、枯樹、蒼山、濛月、孤舍、禿枝、孤獨者，都一直成爲何懷碩畫作的中心意象，並營造了北歐表現主義瘴癘式的，震撼人心弦的氣氛。

在畫作的佈局和畫面的處理上，何懷碩的格調與超現實主義畫家奇里柯（Giorgio de Chirico）的風格十分相近，特別在處理光源及陰影方面。奇里柯在畫作中常表現出廣濶的地平線，並且有着透視的

建築及強烈的陰影，這些陰影往往就好像在夕陽斜照時所留下的長長的影子一樣。有時只見影而不見人，以非現實的表現方式來產生詩境和神秘感，引人冥思。何懷碩也在不少畫作中，安排了斜長的樹影或是建築物的影子。如一九六八年的“月光”、一九七一年的“寒夜”、一九七六年的“山野之晨”，一九七九年的“三棵樹”、一九八〇年“大荒圖”。畫中斜長的樹影，矗立的山巒，或是空茫的大漠，或是峭然的頹垣敗瓦的背景，都猶如奇里柯畫作中的巨大建築及斜長的人影的作用一樣，常要引導人去冥思畫外的詩的意境，詩的內容。

另一方面，何懷碩也有不少畫作，在意境及禿枝的造型上，與畢費也十分相近，也許兩人的思維與情懷也頗接近。畢費也是以孤獨與恐怖的語言來表現孤獨與不安，在畢費的畫作裏，滿是冷酷。密麻的火車站內，愁靜的湖邊，寂寥的巴黎裏，都是空無一人，畫面上全是瘡蠻式的直線，枯枝直直的向四方延伸，在在都是突出了蒼涼與淒清。何懷碩在不少畫作中，都出現了只見房舍不見人，只見船隻不見踪影，禿枝直直伸向無言的上空的意境。如一九六四年的“白屋”，一九六六年的“孤帆”，一九七二年的“蓊蓊的兩棵樹”、一九七九年“過客”“古月”，一九八〇年的“獨立蒼茫”，一九八一年的“暮靄”“雲橫翠嶺”“暮山圖意”“隱廬”“山”，一九八二年的“白屋之暮”，一九八三年的“荒寒”。

在空間的安排與營造方面，何懷碩放棄了過去中國畫家常用的「以大觀小」的原理及「視點移動」的手法，而採用西方的「焦點透視」的手法，他往往藉畫中的人物或飛鷹，帶動觀者進入深遠或是空濶的空間，在進入的過程中，觀者會隨着人物或飛鷹的動向而產生冥思。如一九七一年的“孤旅”，一九七九年的“寒林”，一九八〇年的“雨巷”“落木”“紅葉疏雨”，一九八一年的“高樹多悲風”“荒江”，一九八三年的“空茫”。另外，何懷碩也利用“幻覺空間”來解決空間的層次問題，產生另一種視覺效果。如一九七二年的“蓊蓊的空棵樹”，一九八一年的“隱廬”，兩畫中的留空與透明，把樹幹本有在空間所佔的深度平面化，疑真疑幻，產生另外一種視覺效果，也由於此兩重空間的相接，而形成另一種空間層次，彼此似乎在互爭於前，也似乎在互讓於後。

在人物的造型及處理手法方面，何懷碩是突破了中國傳統繪畫的框框，畫中人物差不多都是背面瑟縮着的，縱然是正面，也都是眉目口鼻皆不明甚至不見。何懷碩銳意將這些人物提升到典型的形象，就如他畫中的孤鷹，代表了落寞與哀愁，這個典型是超越時空的：

我自己當時要畫一個普遍的人，不是特殊的人；一個含糊的人，

不是一個清楚的人；一個概念化的人，不是一個具體的人。在我畫他的動作時，絕不誇張，絕不尋求走路的姿態。他是一個表現最少，動作最少的人。他的衣服也表現不出來是古人，時代與行業。你說的空白的面具那些含義，正可以解釋我欲求超脫時空特色，地域特色的想法。

（藝術家第一百期，一九八三年九月號）

這方面的意念和處理手法與帶有存在主義色彩的雕塑家傑克梅第的人物十分相近。傑克梅第的作品貫穿着存在的虛無意識，令人恐怖，戰慄。他所雕刻的人物掃除了一切外在的表徵，如身份、階級、職業，只留下一個單純存在人的基本形，他的人物是直立着，走着的，惶惶的，瘦伶伶的，目無表情。

六

佛教文化在東漢傳入中國，至唐朝始被中國文化吸收，並溶之為中國文化的一部份。在此時的轉型期社會裏，中國畫家也是從兩個文化的價值系統中提取最好的成分，以求得一種可行的綜合，因此張僧繇採用了印度繪畫技巧中的陰影法，來繪畫一乘寺的壁畫，吳道子繪了表現佛教思想的“地獄變相”，到五代及宋初，中國畫家便將佛教文化溶入中國文化，使其成為中國文化的一部份，而創造出屬於中國的山水畫。

中西文化濡化，只是近百年之事，目前的中國社會，仍是轉型期的社會，文藝工作者在文化取向方面，仍會出現價值困窘與民族自決的困惑。在困惑中，也會努力從兩個價值系統中取其最好的成份，融化為一種可行的綜合。故此，何懷碩目前的努力方向，與十多年前也是一致的：

我個人從西方藝術中學習並吸收了許多營養，任何人在我的畫上都可以感受到這個事實。但是對於西方極端現代主義的藝術，我始終抱持批判的態度。因為我認為藝術總是人生有崇高價值的活動，是具有文化意識的行為，它應追求並創造更豐富，更深刻的人生意義。我覺得中國藝術那個人文主義的精神，很可以使中國的藝術家不致為西方進行主義的眩惑而盲目跟從。

……中國繪畫在今天的困境，一方面無法抵抗西方現代主義的衝擊，一方面又不能從傳統的精神中發展出新生命。因而在西潮與傳統之間徘徊瞻顧，痛苦萬分。在我們這一代，不論是文學，繪畫與其他藝術，都共同面臨這個困局，有過若干爭論，亦各自從事藝術創作的實踐。似乎「橫的移植」與「縱的繼承」往往成為

不可調和的兩派意見。我認爲，中國繪畫如果不能有一番創造轉化，超越東方與西方，傳統與現代的爭執，必難有成果。創造轉化，正是縱橫交錯，陶溶鍛鍊，別開新局面的工作。

這些觀念上的討論，一說到融合中西，容易成爲陳腔濫調，我不想再談。我主張從中國傳統出發，吸收外來營養。創造轉化的過程，同時也就是對傳統與西方現代藝術批判的吸收的過程。我認爲對中國繪畫的現代化，應先全盤了解傳統，不能僅從枝枝節節或技巧上來著手。

（“繪畫的獨自”，一九八四年）

也許，在一百或二百年後，西方文化在被溶入中國文化，而成爲中國文化的一部份時，則另一種思維與意念的中國畫，將會成爲劃時代的繪畫，並在世界畫壇上放出異彩。

註：①如焦秉貞，沈源等運用西方的透視法來寫畫。一七二九年，中國第一本介紹西方透視學的著作“視學”出版，此書由郎世寧指導，年希堯所著。

②如龔賢的“千巖萬壑”，樊圻的“長江圖”，袁江的“溪山行旅”等。

③參 Michael Sullivan 所著 The Meeting of Eastern and Western Art 第62頁

④時蔡元培任教育總長

⑤在民國元年（一九一一年）創立的文美會，民國九年（一九二〇年）創立的天馬會等

⑥此爲由蕭勤，霍剛，夏陽等人組成的東方畫會，並非是創立於民國四年（一九一五年）的東方畫會的延續，在民國四年組成的東方畫會，創辦人是烏始光，汪亞塵，陳抱一，俞寄凡等。

會談座

治四的文、宋方中、冠遷、吳季展、從王人未來

的畫國中國看方向

日期：一九八五年三月十日

時間：下午三時至五時

地點：香港跑馬地聖保祿中學

出席者：（依姓氏筆劃順序）

尹沛鈴先生（中國美術史研究專家）

徐嘉煬先生（畫家，中文大學校外進修部國畫導師）

陳法興先生（香港電台電視部美術主任，攝影家，畫家）

陳雪霞小姐（畫家）

繆樂民先生（藝術家，評論家）

羅志强、彭曉暄、梁志芬、吳信昌、杜之外、

鄭紹麟（熔爐會員）

主持：杜之外

記錄及整理：熔爐通訊編委

杜：歡迎各位藝壇前輩今天撥冗出席“熔爐”主辦關於中國繪畫未來方向的座談會。我們本來也邀請了版畫家及雕塑家夏碧泉先生參加座談，可惜他有要務，不能趕來，殊感可惜。近兩年來，在香港舉辦了一連串有關二十世紀中國繪畫的展覽及討論會，探討二十世紀中國繪畫的問題。在今年二月，香港藝術中心也舉辦了一項名為「認識現代國畫」的展覽，而我們也乘着在這個展覽會結束之後，來談談中國繪畫未來的發展方向。首先請尹先生發言。

尹：相信沒有人可以下一定論，說那一個方向才是中國繪畫未來發展的正確方向。目前，中國畫出現東西融合的情況是必然的，也是無可避免的，但無論怎樣融合，總要保持自己的民族特色，民族精神，這樣才有的己的根。若以己之短而去學人之長，肯定是徒勞無功的。正如有一位朋友，從荷蘭回來說，要因襲梵高根本是沒有可能，他所身處的環境與格調，根本非親身體驗，是不可以寫出來的，故此，若身處在中國的社會，而去寫荷蘭的景色和梵高的情懷，根本十分困難，身在中國而寫荷蘭景色，已十分困難，更何況梵高的熱情，可以說近乎瘋狂，這就更難仿效。

徐：尹先生所說的很對，將來中西的發展必然有很多相同之處，而中國繪畫，比方在透視、光、色彩方面，是比較保守，西方的科學分析，對中國繪畫有一定的幫助。目前有很多人受西潮的影響，對傳統中國繪畫不太深入研究，而往往急於求變。求變是必然的，特別在與西方接觸之後。若細心研究，西方的優點，可作為我們的材料，而不是全然的投入西方，放棄自己的文化。若果完全放棄自己文化，則無論如何去創新，如何向前走，到最後，都只是跟着別人走而已，失卻中華民族的風格，故此，肯定而言，吸收西方，並保持自本，才是可行的。如唐朝的人物畫，是很受印度繪畫的影響，而印度的繪畫也間接受到希臘的影響，唐朝吸收了印度繪畫的技巧，然後再加以融滙貫通而成為中國的繪畫，而佛教進入中國後，也變成為中國文化的一部份，並溶滙於儒家思想裡。至五代、宋、元中國繪畫已有自己的面貌與風格，明清的繪畫，都是以宋元為依歸，沒有甚麼重大的突破，至近代，很多畫家都求變，在一窩蜂的求變下，的確學習到很多新的知識，如嶺南派的繪畫及徐悲鴻、劉海粟等嘗試及探索了很多新技巧等。從整個繪畫發展歷史而言，要深入去認識傳統，了解中國文化，然後吸收西方，中國繪畫方能與西方對抗。唯有保持自己的風格，自己的氣質，而並非放棄自己而去追求西方的一切。

繆：關於創作方面，有兩個方向。第一個是天籟，即天生成是怎樣就

怎樣，是依著自然發展的。若有人一定要認為臨摹追隨師傅方可的話，那麼，最初的一個師傅是誰？我肯定這是無從答覆的。第二個是從臨摹中吸收並能找出自我。中西繪畫的交流是必然的，因為中國自佛教輸入之後，已經歷了一次文化的交流。印度的藝術受希臘的影響，而傳入中國。

杜：既然大家都認為吸收西方，保持中國風格是一條可行的道路。那麼，在不同的社會型態下，如中國大陸、海外、台灣，甚至香港，對於吸收西方而所引起的變化的情況又怎樣？如王季遷身居紐約，走上了抽象主義的道路，而中國大陸的畫家，大多數都未曾到達抽象主義。如吳冠中曾說自己目前是介乎抽象與具象之間，他很敬佩康定斯基、克利、蒙德里安和米羅，也熱愛中國文化，而他目前是從漸江，八大山人，石濤等的半抽象觀點入手。這是否意味着，不同的社會型態，會引起不同的變化？而目前，中國大陸、台灣、香港彼此之間，在吸收西方文化之後，其自本的文化又引起甚麼不同的變化？

繆：王季遷是我老師，在技術上，他將紙張弄縐，然後蘸顏料在紙上，再去營造肌理，這是技術的問題。如有人說拋掉毛筆，那只是個人使用工具不同，無需乎硬性要革筆的命。自古已有人不用毛筆來寫畫，如高其珮用手指寫畫。繪畫是表達思想，若由技術來將自我定型，將是一個危機。

羅：剛才杜之外曾提及吳冠中的作品，與漸江，八大山人的風格接近。我大概在七、八年前，專程往深圳觀賞吳冠中的畫展，當時我覺得吳冠中的作品略近水彩畫。

繆：這也不出奇，因為吳冠中本身是法國留學生。

羅：在畫冊內，我們也可看出他的作品，有很多水彩畫的技巧。

梁：從這個四人展或是其他畫家的作品中，山水花鳥也在不斷的發展著，而人物畫的發展，似乎就停滯不前，是否國畫難以發揮人物畫，或是人物畫是正待去開墾？

繆：我想這與時代有着密切的關係。

杜：在一九四九年以後的中國大陸，要求文藝為政治，為工農兵服務，當時畫家畫了很多人物畫，該等人物畫的發展路線，與徐悲鴻是一脈相承的。而在一九四九年以前，已有一些與傳統面貌不同的人物畫出現，如蔣兆和的“流民圖”、徐悲鴻的“李印泉先生”等。而台灣及香港則較少畫家寫現代人物畫。

繆：張大千也曾寫自畫像。

吳：人物的外型變化不大，而山水，除外型多奇異之外，氣韻方面，

更是變化萬千。很多畫家很喜歡追尋氣韻。而在氣韻方面，山水比人物是較豐富及多變化。

徐：剛才杜之外提及畫家受社會型態的影響，這是事實。如吳冠中在中國大陸，王季遷在美國，彼此面對不同的社會，自然會受到不同的影響。藝術家並不是閉門造車，他必然會受到社會環境的影響與沖擊。因為藝術乃是情感的表達，而情感是會受到社會的影響，一個中國人在美國寫中國畫，自然會受到一定的影響。如王季遷，正如繆先生所言，是將紙弄縲去作畫，這種技巧，在當時而言，是一種創新的手法。後期他的作品，傳統的味道很重，越到老年越純熟，筆墨的技巧也多了。人物畫方面，中國大陸的繪畫為人民服務為政治服務，一般為社會及政治或宗教服務的藝術，一定要有其特點，而人物是最直接，最有效的表達媒介。他們的人物畫以素描寫生為基礎，並吸收蘇聯繪畫的技巧，然後以中國筆墨來表達，但發展到後來，往往太偏重形象，而忽略了中國畫的筆墨。大陸很多畫家，曾嘗試以筆墨去寫現代人物畫，但不太成功，因為如畫一個穿西裝或運動裝的人，則畫面上似乎缺乏了一點中國畫味道，如畫穿長衫的人，則似乎又與時代脫節，於是轉向寫少數民族，而這方面的畫家也為數不少，但很多畫家卻將人物美化了，缺乏真實感。現代人物畫的發展，到目前尚不算成熟，或許看看將來的變化又如何。

杜：在五十年代末期，中國大陸方面，認為水墨並非是表達工農兵精神面貌的最佳媒介，幾乎要取消“水墨”而改為“彩墨”，並且大量引入西方技巧，水墨畫幾乎完全絕跡，所以在那個時期，所寫的人物畫，正如徐先生所說，是較少筆墨而多了色彩。

彭：在時代與繪畫的關係上，有時總覺得彼此似乎很緊密，但有時似乎又關連不太大。譬如我們現在寫一張畫，往往有一個衝突，就是究竟表達一種技巧，還是表現與現代有密切關係的內涵？在這方面，我往往都感到疑惑，不知道大家的意見又如何？

繆：在表達思想方面，很多時都會出現眼高手低的情況，這是必然的道理。

彭：譬如寫山水畫，在欣賞別人的山水畫時，總覺得其韻味很深厚。若果自己又運用與其差不多的技巧去表達的話，則沒有了自己的面貌與風格，當塑造了自己的面貌與風格時，又感到不滿意，這方面似乎是一個矛盾。另一方面，很多成功的畫家，別人都稱他的技巧十分成熟，我懷疑成熟這兩個字，是否值得商榷，如張大千，在某一階段有某部份的技巧十分成熟，但在另一階段而言，

則又不太成熟，況且，目前世界這麼細小，東西方的距離這麼短，我們是否一定要做中國畫家，或是一定要走中國畫的路線？

繆：或者我們可以考慮一下，徐悲鴻、丁衍庸、關良、林風眠等是留學生，甚至李可染，是學西畫出身，他們回國後，都寫中國畫的因由。我有一位同學往巴黎留學，他的老師對他說，你為何來巴黎學畫，你們東方不就是有很豐富的繪畫資料嗎？我認為工具問題，與民族是有關係的，中國人從四歲就開始拿筷子，當然拿筷子的技術比拿刀叉純熟得多。

彭：我的意思是我們是否一定只將眼光放在中國繪畫之上？

繆：中國畫一開始時不是講求美，而是重「氣」，如氣質，骨氣。每個人的氣質不同，而其發展當然也不同，而問題在於你自己如何去發現自己的氣質，否則，你跟著別人走是無意義的。

徐：剛才彭先生提及在看別人的山水畫時，感到別人的技巧與神韻都營造得很好，而當自己依其道而行時，又覺得沒有自己的面貌。我覺得目前有很多人都急於去表現自己。其實。如果我們認真研究藝術家的一生，不要說是成熟，就是能有稍有成就的作品，也需要一段很漫長的時間，不僅說是屬於自己面貌的作品，就是臨摹別人的面貌，也都需要累積點點滴滴的經驗。在未有深厚根基之前，不妨暫時放下急於塑造個人面貌的心情，這樣，個人也覺得舒暢一點，也不要太迫促自己，惱說為何還是寫這些事物，而總是找不着自己的面貌與風格。中國藝術是十分綿遠悠長，可以說，一個畫家至死也無法達到成熟階段，因為人的壽命有限，若比較長命，則會有較多的時間來發展，如劉海粟晚年的作品較精深厚重，張大千到晚期才達到爐火純青的地步，若果回顧張大千四十歲時期的作品，也未達到醇厚的境界。又如何懷碩，從他的作品，可以看見有很多別人的影子，我認為他還未成熟，但他仍在努力去吸收。以一個這樣努力不懈的藝術家，到目前仍未到成熟的境界，更何況是一些業餘的畫家呢！一個藝術家在七、八十歲，或者尚未成熟，不過他是較別人看多一點點。另一方面，剛才彭先生提及技巧問題。要怎樣運用技巧來表現自己。先要經過技巧的學習，才能表現自己。因為藝術是表達個人的情感思想，而情感則必須藉工具與技巧表達出來，工具技巧的運用，必然是要多方面去學習，去嘗試，去吸收。如今天你們舉辦這個座談會，也就是一個很好的交流機會。很多藝術家或是畫畫的人，畫了一兩年畫之後，就當自己是大師，不肯談，不肯講，也不肯學，只去排斥他人。

繆：如黃賓虹，到了八十歲才有面貌。談到工具問題，如呂壽琨，我曾經跟他談論過，用排筆掃幾片墨，然後再加上紅點，題名為不染，這方面似乎有點問題，因為視覺藝術是可見的，所以根本沒有可能是本來無一物，石濤是和尙，始終不錄一禪語，以禪為創造境界之背境與頓悟之出發點。我想後來他也聽我講。呂壽琨這個人知識很豐富，也很勤力，每晚總是繪畫至深夜二時。

彭：我有一個看法，我覺得一個人最重要是他會否立意去做一些事情，而並非計較他做得是否成功，不論他所做的是偉大或是渺小，只要他肯去做，已經令人折服。例如在香港，是否可以利用現代科技，來做一些有歷史意義的事，我覺得，一個東方人，不一定拿着毛筆才可以做出一點事來。

繆：這是技術工具問題，主要是看畫家怎樣表達內涵。

彭：在香港這個東西文化交流的地方，很多時感到有很多衝突。

羅：所以我覺得在藝術上，是沒有所謂成功與不成功。

繆：我想最重要是要自己多做。

羅：因為做生意可以以賺多少錢來衡量其是否成功，但在藝術上，可以說做到老學到老，到蓋棺方可定論。而一個藝術家所得到的，只是對後世的一些影響而已，也許，這就是最大的成就。

繆：這方面十分困難，中國幾千年來，才出現一個八大山人。

杜：陳法興先生，你有時攝影，有時繪畫，你有否感到衝突？

陳：我覺得沒有甚麼衝突，我畫畫只求過癮，攝影，我只是捕捉一些過癮的東西。如吳冠中的畫，是否屬於國畫，相信你給很多人看，都不知他畫甚麼，可能他自己過癮而已，我在展覽會上看他的畫很多次，也看不懂，我不認識吳冠中，對他也無偏見，他在中國大陸很出名，但我確實不知他在畫甚麼，我不是攻擊他，但這些是否國畫？

吳：這是水墨畫。

陳：方召響的畫較像國畫。

羅：她也有很多方面是離開傳統。

陳：宋文治的畫也較像傳統國畫。

吳：這方面，我想作者在創作上有很大的滿足感。

繆：目前在中國大陸，李可染的聲望很高，李可染是齊白石的學生，他卻不見齊白石的痕跡而自成風格，我認為李可染的道路是可行的。

羅：跟老師習畫，只是進入藝術的踏脚石而已，不一定受老師影響。

繆：肯定是受影響。正如若果沒有愛因斯坦，就沒有李政道與楊振寧。呂壽琨也很危險，我跟他爭論之後，他去台灣旅行回來，完全改變了。他以禪入畫，稱之為禪畫，根本禪乃是在絕對中最抽象的，可以說，你根本不需在畫上畫上任何事物，只需掛上一個書框也可以代表了本來無一物，若果這樣發展的話，是十分危險的。

杜：呂壽琨的發展，可以說是在西方現代主義的影響之下的一個例。在早期，他也寫了很多嶺南派風格的畫。

繆：他是廣州大學商科的學生，他臨摹了很多畫，他很勤力。

杜：回應剛才彭曉暄所提及的問題，就是現在中國人繪畫，除了筆墨之外，還可以使用其他工具嗎？譬如廖修平的作品，究竟是屬於中國畫還是西畫？

繆：我想現在已沒有國畫與西畫之分，若果要分，則只有從工具材料去分，如油彩、水彩等。若果再要分國畫與西畫，則這方面需要更深入的研究。

杜：這是一個大問題，譬如龐薰堯，他本想將在巴黎完成的作品，帶回中國展出，但當他回國後，發覺到自己的作品路向，與中國的完全脫節，結果，將作品付之一炬，並退居鄉下一年，才再復出，這件事的背後，藏着了甚麼意義？

繆：這不出奇，因為我們從四歲開始就拿筷子，他們從小就拿刀叉，當然他們使用刀叉較我們純熟，但我們長大後才用油彩，自然追不及他們。西方與中國是不同的。就算在哲學上也有分別，西方的哲學就是邏輯，先分析然後到結論，中國則從無極太極開展出去，而終歸於無極。中國畫不注重透視，而是注重畫眼。如一幅帝皇像，往往是皇帝大過臣，若一位宮廷畫家畫這幅畫像，他必然是站在階下來描繪，而所有大臣都是在階下，畫家與大臣的距離是較近，故此若以透視學觀點而言，則在畫中，皇帝的畫像應該是小於大臣的。但中國畫卻不拘於此，而是以主題為重。所以，中國畫是講「氣」應該是比西方先進得多，而西方則只講求美，若只是從美的觀點來看，則培根 Francis Bacon 的畫作，你認為他是否美呢？培根至今尚健在。

彭：西方美術史上，有很多藝術家，其實他們並非做得很多，但卻在當時的時代裏，引起了震動，於是他們便被認為有價值，若從純藝術的觀點去衡量，則這些是否真正的藝術？

繆：很多藝術的出現，可能是很短暫的，但可能影響很大，如達達主義，雖然只是一個過渡時期，但影響卻很大，如 M. Duchamp 寫

下梯的人像，是將時間的觀念加入畫中，所以以後就有 Alexander Calder 的動彫刻，所以，一個畫派的出現，未必一定很成功，但其影響力可能很大。

徐：我想彭先生的意思，是指藝術不一定要下苦工，只要乘着一個趨勢，便可以有所建立。

彭：並不完全是這個意思。我所強調的是所謂真正的藝術，是否就是指這小小的震動？

徐：分兩方面而言；一方面，有很多人，不肯紮紮實實的去下功夫，而喜以製造一些技巧去取悅別人；另一方面，有很多人埋頭苦幹，很努力的去做工夫。也可能會過猶不及，也許到死一天，也只得點點成就而已。所以一方面既要紮實地把基礎學好，另一方面，也可探索一些新的技巧，新的表現手法，使自己能多發揮個人的特點。一群人能夠造成一種風格，其實並非偶然的，他們除了本身需有創意外，當然，若果能配合時代，則成功的希望會較多。

繆：我們看王無邪，他用光與影，在 Impressionism 上發展，而以毛筆去表達，就是這麼簡單，王無邪可能很成功，但仿效他的，自然不會成功。

徐：剛才繆先生提及王無邪和呂壽琨，若果他們在一九八五年出現，就沒有這樣成功。剛在一九六七年，香港動亂，社會形成一種沖擊，香港政府就利用他的學說，給予他很多方便，而他的學說也很富煽動性，他排斥很多事物，也很狂妄，對年青的後學者有很大的吸引力。譬如他否定張大千所畫的荷葉，認為那一些荷葉根本像地拖，而畫中的形象，很多都是特意經營出來的，十分極端。若果我們細心研究他的教學方法與過程，其實是源自包浩斯的教學法，如點線面教學，自我創作教學，意念創作教學等，這些理論，就是現在一些畫會所表現出來的手法，如果一些畫會完全搬用這套理論是不可以的，他們轉而搬出石濤的一畫論來。呂壽琨一方面教導學生要有新意念，排棄古舊的，一方面自己則埋頭苦幹地學傳統，吸收養份，這個方法既顯出他很聰明，而且影響著很多人，如徐子雄，梁巨廷等，但他們卻變化不大，仍然運用呂壽琨的一套理論。王無邪則比較變通，他去西方學習，研究一些現代設計的理論，故此，他較成功。一些畫家若仍抱著呂壽琨的理論的話，肯定會自動消失。在七十年代，他們與台灣來的一些水墨畫家又有衝突，如劉國松。因劉國松也是走着同樣的道路，表面上彼此都十分氣重，暗中卻互相比較。發展至到目前，反而從台灣來的畫家，仍在發展，反而一畫會等，他們的畫風仍是

老樣子，重覆自己的格調，並嘗試影響他人，如最近龔佩雲的作品，一看便見到一畫會的影子。

杜：我很同意徐先生所說見，呂壽琨之成功，是與當時的社會背景很有關係。在一九六七年動亂後，政府要安撫百姓，年青的一代提出尋根的問題，市民普遍又提出歸屬感的問題，所以，香港政府一方面仍施行着英式的管治模式，一方面則多舉辦一些富中國色彩的活動，而呂壽琨的理論，既有現代意念，又有民族色彩，可以說與政府的政策是十分吻合。從香港又想到中國大陸，目前中國大陸畫家所走的路線又如何？

繆：相當可憐，因為他們現在所拿出來的作品，如果不是這個大師的影子，就是那位大師的面貌，而色彩又太濃烈了。反而最近夏威夷大學教授曾幼荷，在中國大陸拍攝了很多在民間不見經傳，甚至不會在報刊雜誌發表過作品的畫家的繪畫，這批作品很值得注意。

杜：中國大陸的政策又如何？

繆：我想也十分困難，文化不是一朝一夕的，人材也不是一朝一夕的。

杜：中國大陸會有很多「黑畫家」的情況出現，如在一九八〇年，繪畫北京機場候機室壁畫的袁運生，他那幅“潑水節”，就被列入黑畫之列，我想這方面對畫家有很大的影響。

繆：北京香山飯店內趙無極的水墨畫，也都是在貝聿銘的堅持下，才可以保留下來。

杜：目前，除中國大陸、台灣、香港之外，有不少中國畫家散居在世界各地，各自受著不同的社會型態影響，各自為著自己的意念追尋與探索。目前，中國繪畫在發展上，所遭遇的問題，也比過去任何一個歷史時刻為多。相信在各方面的努力下，即如今天出席的幾位嘉賓一樣，不斷研究，不斷實踐，中國繪畫將會有一番面貌。今天，非常多謝幾位嘉賓出席，並發表很多寶貴的意見，多謝各位。

近代廣東畫壇點將錄

繆樂民

廣東是中國畫壇人才鼎盛的一個省份，清末民初有嶺南畫派之興起，嶺南派始源於隔山派之居巢、居廉昆仲。居巢字梅生，居廉字士剛號古泉，番禺隔山鄉人，精通古法之花卉，翎毛、草蟲等。及至其學生高劍父、高奇峯、陳樹人三人東渡日本，兩高學畫於東京，樹人學畫於西京，另有鄭網裳亦在東京習西畫，後轉西京美術工藝學校改習國畫，均受日本畫伯竹內栖鳳及橫山大觀之影響，而趨于日本之水粉寫生和中國文人畫法之折衷，又被稱為折衷派。

高劍父曾提倡國畫革新，其宗旨是：面對自然，放眼世界，由寫生技術而至獨創風格。劍父後來在廣州設立春睡畫院與奇峯在廣州二沙頭所設立之天風樓互相呼應，致力於提倡國畫現代化。當時春睡畫院門下弟子眾多，計有李撫虹、吳公虎、黃獨峯、關山月、黎雄才、方人定、黃哀鴻、楊善深、蘇馱農、黎葛民、梁鐸宏、伍佩榮、容大塊、李文珪、葉永青、湯建猶、何炳光、王文治、趙崇正、何磊、林良、楊靄生、招揮堂、黃霞邨、黃浪萍、黎明、李喬峯及司徒奇等人。司徒奇原負笈於上海中華藝大，南返後曾主辦烈風美術學校。據說：因高劍父提倡國畫革新，受傳統畫家攻擊，司徒氏則著文辯護，劍父嘆為孺子可教，遂招致加入春睡畫院云。

至于高奇峯之天風樓主要弟子有趙少昂、黃少強、葉少乘、何漆園、周一峯、張坤儀、容漱石、賴漢、張韶石等，甚至花燈派之李瑤屏亦會過從甚密，故其學生黃君璧氏未知可否也算入嶺南派內？趙少昂於一九零四年在番禺縣出生，字淑儀，其父早死，賴母傭工就學，長大後卓然有成。於民國二十三年（一九三四），前國府主席林森為其舉行畫展於南京、北平、天津等地。在香港曾獲英廷頒贈M.B.E.

勳銜，趙氏設立嶺南藝苑凡四十餘年，其門下弟子如：李曼石、胡宇基、周千秋、李汝匡、黃磊生、伍芳園、黃兆彰、胡昌碩、歐豪年、朱慕蘭、方召鑾及至顧媚等均名于世。

至于不屬嶺南派之畫人有：李研山字居端，新會人。李鳳公、盧子樞、鄧芬、梅與天、陳池秀、黃潮寬、張君實、呂燦銘呂壽琨父子、黃般若、趙浩公、黃少梅、劉秉衡等。早期日本留學生有：鮑少游、丁衍庸、關良、趙可、林建同、陳抱一。在臺灣有：梁鼎銘、中銘及又銘三兄弟、葉公超、陳子和等。

西洋畫者：李錫彭與曾景文（在美國）、李鐵夫、馮鋼百等。林風眠生于一九〇〇年，梅縣人氏，早期留學法國，一九七七年由大陸來港，曾在彌敦道中橋工藝百貨公司開過兩次畫展，又在上海展出作品一百二十七幅，其中包括瓷碟十二隻。八〇年秋冬間曾畫展於巴黎東方博物館。林大師尚健在定居于香港。

香港未割讓前亦屬廣東省境，凡在香港出生之畫人，筆者亦把他們算入廣東畫家如：鄭耀鼎、陳福善等。

廣東畫人除丁衍庸、林風眠、關良與呂壽琨等比較出名外，鄧芬亦可算比較突出的一位，現將其小傳錄出：鄧芬號誦先又稱曇殊居士，南河西樵大亨村人，學無師承，也無派別，唯博覽古畫，由傳統之根學起，其畫嚴謹勁秀，兼以意為之，縱性自娛而已，專擅女士人物，曾於一九三〇年隻身流浪於五湖四海之間，足跡遍及華北、甘陝、康疆、滇桂等地，後又赴印尼爪哇、泗水、巴里而及北婆山打根，在澳門去世。其投入于畫藝之精神，非吾輩在現實中求名利之藝術家可望其項背也。

靳微天嘗從遊高奇峯，黃少強，趙少昂習國畫，後專攻水彩。張韶石為牡丹王張純初之猶子，深得其伯父之筆法，廣東寫花卉者，多溯源于隔山居氏兄弟，如伍彝莊、李鹿門、張純初等未知能算入嶺南畫派之內？

因此文牽涉太廣，我所謂洋畫與國畫之分別，乃按其所用之材料而分者，亦有兼用其他材料者，請看官們無需斤斤計較，我們現在是太空時代，東方與西方的界限實難以分清。筆者乃是後輩，其中所列之人物派別均傳聞所得，未免掛一漏萬，有混淆或未及者，還請指正。

行筆至此，似乎忘了大陸畫人。陳大羽是廣東潮安人，尚有九十多歲之老畫家胡根天、黃維篤、蔡迪支均在大陸，比較年青的有陳洞庭、楊之光、林墉、黃安仁等。其他後起之汕頭、肇慶等地之青年畫家有劉昌潮、李國華等。

熔爐會員作品觀摩

一九八五年農曆年初五北角羅志強家中

彭曉暄

在信報看到一則談陶藝的文章，說台灣發展的陶藝是將陶藝帶到生活去，口號是陶藝生活化，生活化陶藝。

這句話真有意思！推而廣之，就是生活與藝術的結合，相信是每一個文化人的志願與社會和諧進步的現象。

熔爐成立以來，大大小小的聚會已經有多次，而在今年春節時，在羅志強家中的作品觀摩，可說是一次互相切磋，增進了解的機會。

羅家佈置得十分中國化，而今次所提出的作品，亦多是中國式的，包括羅志強的動物畫，梁志芬的人物及山水，吳信昌的黃山圖，杜之外的田園風景，鄭紹麟的陶藝。

羅志強師承嶺南派，而今次看到他的動物畫，寫實技巧很高，渲染色彩豐富，具有成熟的筆墨手法，畫面佈局豐富，以羅之年紀，已有這樣老練，實屬難得。認識羅志強十年了，在畫的技巧上無疑是進步了，唯總覺其作品形式尚須加以大胆的創新，建立更特殊，更有個人風格的作品。

梁志芬的作品是她在廣州學畫時的練習，相信部份是臨摹的作品，技巧有待磨鍊，然作品中隱約可尋到她在這方面的熱誠，其中人物畫技巧最爲值得欣賞，揮灑神韻獨特。

吳信昌將他在美協展出的作品展示，以西洋，寫意的雲海鋪排在宣紙上，個人認為他的雲海做得很有神而豪放，而山形山勢的安排則因畫面混頓而感覺不出黃山的細緻，這可能是他有意的安排，不失為一張有創意的，令人懷想的山水畫。

杜之外的畫，以水墨為主色，寫的是田園，鄉村的閒靜，筆法粗毫而帶野性，粗筆混點，墨色變化尚算深厚，加上板橋式的書法，令人有出塵脫俗，豪情洋溢之感，唯我覺得其出塵得太快，脫俗得略急或許經過時日洗鍊，會建立他個人的特色。

鄭紹麟的陶藝是他在美工中心上課的作品，作品有花瓶，盤等盛器，色形深沉，有古味，唯可能因燒窯限制，作品尚未達十全十美，鄭在學校中發展陶藝有可觀的成績，期望日後見到更可觀的作品，我相信在香港發展陶藝，一定有好的展望。

將生活藝術化是每一個藝術愛好者的志願，亦應是藝術家本身的使命，同時帶到人群，社會。其實，藝術與生活，是二而一，一而二，難以分割，望熔爐會友多多努力，多多進步。

炎夏訪碧泉

夏碧泉訪問記

日期：一九八五年五月五日

時間：下午四時至五時三十分

地點：夏碧泉寓所

訪問：杜之外

記錄：劉麗嬋

整理：劉麗嬋·杜之外

在正式訪問之前，夏先生熱情地引領我們參觀他的工作室。他共有三個工作室，一間是設在天台，乃專為製作雕塑而設的，室內擺滿材料、工具及他的作品。另一間則位於八樓，他稱此室為『思想策劃總部』，屋內，書架上，都放置了各類美術書籍，此外，還有一大堆雜誌及過往搜集的物品。他的藏書真可與圖書館的美術藏書媲美。還有一間專用來製作竹雕上顏色的房子，但由於位於別的地方，因時間關係，未及參觀。之後，便回到夏先生家中的客廳，進行了以後的談話。

杜：可否請夏先生談談你習畫的經過？

夏：我從小就對藝術產生濃厚興趣。自抗戰和平後，我便從鄉下到江門去謀發展，那時我已是廿四、五歲，正是擇業的時候，由於我只喜愛藝術，所以對一些與藝術無關的工作，都不感興趣。因此在擇業上，常覺不知何去何從，那時我十分苦悶。後來在友人介紹下我在江門的一所油漆裝飾店當學徒，當時該店的生意也算蓬勃，我的工作負責填字及上色，我在書寫阿剌伯數目字方面，是較其他師傅突出，因為其他師傅只是從字模上寫出數目字，而我則白手即可成字。但那些師傅的設計思想觀念很保守，沒有新意。兩年後，我便辭去這份工作。改而從事繪畫工作，然後將這些畫買到鏡架舖去，銷路也不錯。

杜：這些畫的題材與內容是怎樣？

夏：描繪杭州西湖的風景為主，構圖十分簡單，畫面上只是幾棵樹，一些倒影，一些小舟，幾間房屋而已。

杜：這些畫是屬於中國畫還是西洋畫？

夏：以西方的構圖及手法來描繪中國的風景，主要的工具是油畫筆及油掃。

杜：用甚麼材料？

夏：用白扣布加漿及廣告顏色，當時我並非用枝庄的廣告顏色，而是使用粉狀的廣告顏色。

杜：這個時期維持多久？

夏：在解放後，我便停止這份工作。因為解放後，在整個中國社會作了很大的轉變，社會仍很動盪。解放軍則積極地宣傳共產主義。當時有一位神父向我提出了兩個個人去向的建議，一是參軍，一是離開故土。終於我決定離開故土，而就在那位神父的幫助下，我到了澳門，但人浮於事，我找不到工作，我在無可選擇下，只好留在澳門，在無計思量之際，我嘗試製作紙花來謀生。這些造紙花的技術，是以前在江門時所學得來的。有一天黃昏，我到一位同學的家玩耍，看見他的姊姊在造一些紙花，她是教師，教授美術勞作的。這些紙花是用縐紙做成的。回到家後，我將這些造紙花的技術加以改良，我用縐紙來造花，而用畫紙來造葉，將葉脈印在紙上，使這些葉看來栩栩如生。在澳門，當時生活相當困難，幸而那位神父介紹我到教堂居住，還給我一百元來經營紙花，我將六十元交給教堂作食宿費，餘下四十元用來購買造紙花的材料，準備在星期日，在教堂門前擺賣，初時怕羞不敢開檔，錯過了三個星期日的開檔的機會，但在最後關頭的時候，前無去路後

有追兵的情況下，迫於無奈，紅著面孔開檔擺賣，結果，銷路很好，至後來，生活也因此而漸趨安定。在五〇年代，我隻身到香港謀發展，初時也頗有局面，但當塑膠花盛行後，紙花便漸受淘汰，在此情況下，唯有結束營業，那時生活又陷困境，經過一段時間後，才進入一所塑膠花廠設計花模，但自己總覺工作太呆板，不合乎自己的個性，於是在一年之後，便辭了這份工作，後來在一九六三年，我便加入香港華人現代藝術研究會。

杜：你第一個加入的畫會，就是華人現代藝術研究會？

夏：是，當時我仍在經營紙花行業。

杜：你為甚麼會加入這個會？

夏：當我在聖約翰堂參觀展覽時，覺得很有意思，自己對藝術有興趣，加入一個畫會對自己的發展也有幫助，又可參加畫會的活動，增加知識，更可擴大接觸範圍，較之個人獨力發展為有利，當時會員有徐榕生、曾志鏗、韓志勳等。

杜：加入華人現代藝術研究會後，你有甚麼轉變？這個會對你又有甚麼影響？

夏：入會初期，總是希望能夠在藝術上有學習機會。當時該會也有很多活動，陳福善每個星期都會舉辦郊外寫生，初時，我也帶備紙筆到郊外寫生，但每逢到海灘時，我總是喜歡執拾海邊的浮木，小石頭等有趣的雜物，於是在以後的寫生活動裏，我都帶備麻包去執東西，而並非去寫生。當時我仍在造紙花時期，那些浮木也正好作為插花材料之用。有時，我也用竹筒來插花，也由這時開始，漸漸將竹延伸到日後用來製作雕塑之物料。

杜：你在華人現代藝術研究會的展覽中，所展出的是那一類作品？

夏：是一些立體作品，屬具象派的，這些立體作品是由一些樹根樹頭併合而成，至一九六七年左右，則展出浮雕。

杜：在日本大阪博覽會參展的作品又是怎樣？

夏：就是剛才你在工作室看見的那一件，以不同形狀的木併合而成，然後在表面上加膠質，使其有古樸味和質感。

杜：當你進入藝術界的時候，你的作品是否已流露一些中國思想或精神面貌？

夏：或多或少也會有，例如我的浮雕，是從中國的鐘鼎文字的形象，再加上自然的物料所製成的。這些都是中國特有的，而構圖及造型方面，是從印章及中國銅器得到靈感。

杜：你最欣賞那幾位中國畫家？

夏：我沒有研究古代的畫家。中國近代的畫家，我最喜愛的是齊白石

、黃賓虹、李可染、吳昌碩、趙無極、林風眠、丁衍庸等。

杜：在西方的畫家裏，你又喜歡那幾位？

夏：我喜愛米羅的童真；畢加索的豐富想像力及思想變化無窮；馬蒂斯的色彩學；克利的趣味性。每一大師均有其獨特性。在我的觀察中，有一點是很值得研究，通常能夠成爲大師級的人，他的思想均是怪誕，與衆不同。我想，這可能是由於正常思想的人欠缺幻想，沒有突破創新意念，所以不能成爲大師。

杜：很多中國當代的畫家，在中西的思想衝激下，往往先走一段西方繪畫路線才走回東方路線，你在藝術創作的道路上，是否也有出現過同樣的情形？

夏：沒有，目前我兩方面均有接觸，不過在我的作品中，西方的思想和技巧較多，如版畫，雕塑，而物料方面則頗富東方性。而在結構及造型方面是注入現代感。我是採取東西方思想及自然物料來從事創作。

杜：東方和西方的藝術，那一方對你的影響較深？

夏：我想是西方較多。從書本中，西方藝術給予我思想的啓示，然而我現在正從中國的水墨畫中吸收，但還未在我的作品中表現出來。但給我的啓示亦同樣重要。

杜：那麼你在空閒時，有沒有寫水墨畫？

夏：還沒有，只是看很多書，吸收營養，準備他日應用。但在我的觀察研究中，我很留意國畫中圖章蓋印位置。我常發現很多大師級畫家如齊白石、黃賓虹、張大千、朱屺瞻、潘天壽、李可染等，圖章的位置也隨意蓋。他們有一錯誤的觀念，凡在上下有空白的地方蓋印，以至破壞畫面的空間，這是由於他們傳統習慣，上下左右蓋印，互相呼應，故我在這方面常常特別留意和研究。

杜：你在創作藝術品時，由想至做的過程是怎樣？

夏：讓我舉實例來說。（指着客廳牆壁上的浮雕，該浮雕名爲“群像”）這浮雕是運用鐘鼎文的簡單線條，加諸在竹片上，然後在竹面上雕出不同的面孔，再配合竹節的位置而併成這件浮雕（隨着，又指着沙發背後所掛的一張版畫，該版畫題名爲“樂章”）這幅版畫，是以五線譜加上以葉作爲音符而構成，構圖是以靜和動作一對比，在靜中卻有動感，樂章在演奏，而葉也正飄下來。

杜：你的雕塑和版畫，二者的表現是頗不同的。

夏：是，因爲版畫是平面，而雕塑是立體，所以我的版畫通常是先有意念，然後才做。但雕塑則截然不同，我是一面做，一面將其物料變形，最後完成一件作品，即先做後定名。

杜：可否簡介一下你製作版畫的過程？

夏：當然可以，我是利用實物製版，將實物的形狀先繪在板上，然後在木板上雕凹，再將實物藏於內，如此，將不同的實物併合成版，再在原版上加色，即行壓印。

杜：即實物版。

夏：是。在版上要舖四層紙，一層日本麻紙作面，三層台灣皮紙作底，而顏料是英國 Newton 的水劑顏料。跟著在版上，將所需要的顏色一次過填好，然後一次過印製，產量並不多，每天只可生產兩至三張。

杜：在你的版畫中，有沒有強調中國思想？

夏：沒有。純粹自由隨意，以實物為主。然而——在我的作品中，有三張的確是強調中國思想。這三張作品是在一九八三年完成的，是利用甲骨文原作的形象鑲在版上。該三幅版畫的題目分別為“古往今來”、“承先啓後”、“回顧”，目的是將古今的精神混合在一起，畫面的效果也感到和諧。

杜：在你的版畫及雕塑中，有很多是與音符、melody, 樂器有關。

夏：是。例如大會堂也收藏了我一件名為“音座”的竹雕。

杜：你選擇竹作為製作雕塑的主要物料，是否有意強調東方色彩？

夏：沒有。我選擇竹作為製作雕塑物料的意念，可以說是從過往造紙花時期產生的，在造紙花時，我用竹筒來代替花瓶。當靜下來時，我便思想一個問題，就是竹往往被人用來製作工藝品，為甚麼沒有人將竹來製作現代雕塑？於是後來我就嘗試用竹來製作現代雕塑，看看效果如何，我發覺也很理想，而且也適合我。

杜：很多中國畫家都寫竹，並藉竹的意象來表現文人清高的氣質，而你用竹所創作的作品，是否有意表達同樣的思想？

夏：沒有，我是純粹利用竹本身的特質來製作雕塑，並豐富其造型和使它變質。

杜：那麼，你純粹是追尋竹的肌理和造型。

夏：可以說是。在初期，我對這種物料有點困惑，因為竹是圓的，中通的，不能扭曲的，所以造型受到限制。經過一段思索，嘗試下，現在我有少許突破，就是利用竹和木雙結合，使整體作品的造型變化較大，我認為這方面，該還有一段路可供發展的。而現時在創作方面，我並沒有刻意注入中國思想，只是由於過往的接觸而形成，亦可以說我是由製作工藝品時期所得經驗演變得來的。

杜：你對藝術家建立自己的風格方面有何看法。

夏：建立個人風格是十分重要，作品好與壞反而是其次。通常一個畫

家的風格很自然形成，由於慣性去做，並不是着意，所以他的作品是連續性的，統一性的。你慣用那一類材料，便在那方面不斷探索研究，漸漸便成為那畫家的獨特風格。

杜：你認為自己的作品，可分為那幾類風格？

夏：最初用樹頭樹根來製作一些具象的作品，後來有一次，我執了一個竹頭，該竹頭有很多根，我將它與一個樹頭併合起來。造成了一個“蕭伯納像”，竹頭的根活像蕭伯納的鬍子，我也曾用這種手法創作了很多動物形狀的立體作品，再後，轉向浮雕方面發展，這時期，受中國的文字，特別是鐘鼎文、銅器及山崖中的古代石刻圖案影響，於是便製作了一些膠質的浮雕。曾影響我的元素都自然而然的流露在我的作品中，如被大會堂所收藏那件名為“結構”的浮雕，便是這時期的作品。那個時期，我製造了很多仿古銅的作品，以木為材料，在表面上加上膠質。我又將此種技巧發展在有古樸味的竹雕作品上。及至七〇年代，以樹一一葉為意象的版畫，也成為我另一種風格。我的作品造型和選用的材料均與我過往的生活有密切關係。而現在我的版畫中，有很多葉的造型，這也是從以前的生活經驗中得來的，因為我在造紙花時期，經常上山，採摘樹葉作為標本，供參考之用，然後加以分析歸類，漸漸地樹和葉與我結下了不解之緣，因此在我的版畫裏，常常有不同的樹葉，而竹也是過往造紙花時，常用作插花之物料。當經營仿古銅器浮雕作品時，則將竹雕也賦以古樸味。

杜：至目前，你的風格有轉變的趨勢嗎？

夏：未知，只是繼續發展而已。

杜：你曾經到紐約旅行及參觀畫展，有甚麼感覺？

夏：的確使我大開眼界，紐約不愧為世界現代藝術之都，那裡的作品，五花八門。當時我有一陣子亂和衝激。我想他們在潮流不斷的沖激下，要建立自己的風格，則絕不能抄襲且要不斷地變。而東方人在 New York 發展，較西方人仕困難。

杜：那次旅行回來，有沒有對你產生影響？

夏：精神和色彩方面也有受到影響。初回港時，腦中有點紛亂，但平靜後，便繼續創作自己的風格。

杜：你會參加很多國際性版畫展，他們對中國的版畫家有何評價？

夏：那我就不知道。但西方和東方作一比較時，西方在版畫技巧上，尤其是絲網、銅版、石版等，是遠勝東方，東方的版畫從何入手？我想，必須在版種和技巧方面求突破。即如我在挪威參展的作品中，可能西方的版畫家也不大清楚我是採用那些材料製版，和

怎樣製作版畫。

杜：除了提交作品參展外，你有沒有出席過任何國際性的版畫展？

夏：沒有。但挪威和英國每次的展覽也邀請我參展及出席，或者，在時間和經濟的許可下，我也會去走一趟看看。

杜：你認為在香港追尋藝術有何利弊？

夏：當然有其利弊，但唯有自己積極追尋。當代的香港畫家中，很多人常常說追尋，但似乎不知自己在追尋甚麼。

杜：有一段時間，呂壽琨曾在香港有過很大的影響力，你有沒有受其影響？

夏：當時我聞說他的理論很強，但沒有受到他的影響，因我不是從事水墨畫的創作。當時我仍是從事工藝製作時期，我剛剛完成浮雕，版畫及竹木結合的雕塑，並參加一九七五年當代展，同時獲獎，翌年呂壽琨便去世。

杜：你認為香港的藝術在中國的藝術上扮演甚麼角色？

夏：香港的藝術可說是“混血兒”，在思想方面，較中國大陸為開放。但問題還是看香港的藝術家如何去創作。回顧水墨畫方面，香港的水墨畫是較弱。最近我去集古齋看見一批中國大陸的新水墨畫家的作品，他們做了很多實驗性的創作，與傳統有別，顯然是受了西方的影響，構圖很大膽，效果也很好。

杜：在六〇年代，有很多畫家都認為香港是發展中國現代畫主流的重要地方。

夏：當年呂壽琨強調地指出，香港是未來中國繪畫發展的主流，但自他去世後，現在不敢斷言了，這可能與香港的實際生活有關，似乎很難產生一些專業性的藝術家。

杜：自戰後，香港藝術的發展，是受着西方的影響較多，你認為，在一九九七年後，香港藝術的發展趨勢又如何？

夏：不知道，或可說未有想過，我抱着沒有大變動的想法，因為香港是中國發展的重要地方，我想當權者也不想香港受到破壞。

杜：在文化認同方面，你會否感到困惑？

夏：這視乎畫家本身所表現的思想。我想，有不少中國畫家學西洋畫後，再在中國畫方面發展，這可能是由於本身是中國人，對中國物料的認識及接觸較深，如紙、筆、墨，這些材料是中國的特質。所以，西方和東方二者不能超越其界限。即如林風眠、丁衍庸也在留學回國後，也重執毛筆寫水墨畫。當代畫家中嘗試將中西方表達在一起，而我以為趙無極能在油畫上所表達的東方思想和精神方面，是頗為成功。此外莊喆也利用塑膠彩畫出含有東方

山水畫精神的抽象畫。很多畫家都受趙無極的影響。

杜：你有沒有受趙無極的影響？

夏：我想或多或少都會受其影響，例如在用色，造型方面都會受其影響。

杜：在抽象主義盛行時，在你的創作中，有沒有投入抽象主義？

夏：沒有，只是知道有這個主義而已。

杜：但你的作品給我的印象是有抽象也有具象，版畫則浮現出動感與靜態。

夏：你說得很對，我嘗試在版畫中表達動與靜，另一方面來說，現代很多畫家只是跟潮流，而內容則較空洞。談到現代藝術潮流，由高庚而下一直在變，而馬蒂斯及畢加索則繼承高庚而發展，馬蒂斯在野獸派方面發展，畢加索則在立體派方面發展。畢加索除創立立體派之外，也涉獵了很多流派。馬蒂斯較穩定，在色彩方面鑽研，而畢加索則較多變動，他在創作時，也是在一面想一面做，一面做一面想，變化無窮。觀者觀賞他的作品時，也會產生聯想和變動。我感覺現今很多藝術家與畢加索、馬蒂斯、克利、達利、米羅等比較，則相距甚遠。

杜：你的作品有沒有隨着年齡而改變？

夏：一定有，在色彩方面，初期用色很單調、純樸、現時則在純樸中，用色較為豐富。而造型方面慢慢追求簡化，我以為越簡單的造型則越難處理，但這往往要靠經驗的積累及功力的深厚。總括來說，我是從實踐中去追尋。

杜：今日很多謝夏先生接受我們的訪問。

我的藝術歷程

夏碧泉

廣義的說，任何作者的任何作品，都是自我的表現，我也不例外，藝術家是承受四方八面的衝擊，來自大自然，人群中和生活體驗。回顧我從事製作版畫的歷程，完全靠自己積極地深入研究和實驗，並沒有跟從任何學院或導師學習，祇憑個人信念和毅力，獨自帶着探險家的無畏精神，希望從摸索中找到方向。

我的凹凸版畫，每欸作品祇有一個版，製作亦一次做完，無須重覆多次，但是在每一張版畫製作時，顏色直接塗上原版，各部分色如同繪畫一樣，表面麻紙染色，底層皮紙相結合，所以製作過程很慢，每一張都親力親為。

回憶當年，當我起步的時候，我從細小的聖誕咭作實習開始，在一九六五年至七四年間，每年在聖誕節前我都抽出大量時間，很用心地設計，誠意地製作約一百份聖誕咭，寄往海外和本港的藝術界朋友，希望得到欣賞和鼓勵，而且並希望能夠影響其他藝術工作者，都樂意抽出寶貴時間和興趣，親手製作“藝術聖誕咭”，蔚然成風，互相交流，養成藝術創作興趣和風氣，可是完全沒有反應，甚至連回覆的訊息都很少，實在令人失望。

由木版油印，木版宣紙水印，凹凸版壓印等，我曾作多方面的嘗試和實驗，觀點和方法，我都反覆地思索和求證，同時亦接受藝術潮流澎湃的衝擊，從心中的體驗，力求純樸，追求質感，這一段崎嶇的歷程，主觀的感受，會使我無限惆悵，無限苦惱，不過在摸索艱苦途中，偶得啓示，並發現方向。

樹葉在我的版畫經常出現，曾引起了不少人去問及這個問題，我可以說，“樹葉和我已結下了不解之緣”，一九五〇年至六〇年代，我會以製作人造紙花為業，當時為着製作紙花，便深入研究各種花卉的生長形態，及枝葉的形狀，所以經常上山採摘花葉作為標本，預作參考之用，當我在一九七四年創作凹凸版畫時，在製作過程中，偶然發現把枯葉放在版中，立時出現奇異的境界現象，我的藝術歷程演變的軌跡，瞬間把我的想像力和幻覺插了翅膀，在藝術廣濶無限的空間自由飛翔。

我亦曾從事各種工藝多年，接觸的工業原料甚廣，這都間接或直接地對我的藝術頗有影響，對於我的凹凸版畫製作時，運用物料和技巧都直接地起了很大作用，在我創作的領域中，開拓了更新和更廣的道路，根據自己的感受和不同的啓示，從中吸取有價值和珍貴的營養，適應時代脈搏，強調個性，發揮了自己蘊藏藝術潛能之特質，發展了自己的藝術風格，所以枯葉飄浮於版畫中，以及版中的特殊技巧和處理方法，都完全吻合了我的藝術歷程，順理成章地相繼出現。

夏碧泉訪問後記

杜之外

首次接觸夏碧泉的作品，已是十多年前的事了，我還清楚記得那是大專美術聯會邀請展，他那些膠質浮雕，是方圓併合的結構，流露濃烈的民間色彩，給我留下深刻的印象。此後，在一些畫展裏，也見過他的竹雕作品，也在一九七五年的香港當代藝展裏，見過他的版畫。但從來未有機會接觸他本人，直至一九八二年，才與夏氏認識。此後，偶然也有相遇，但較深入及全面去認識夏氏，還是在這次訪問之後。

夏氏本人沒有架子，也無任何矯飾，他誠懇，坦白，直率，風趣而健談，他不需要我怎樣的努力，就顯示出他的一切。在正式訪問之前，他熱情地介紹與他創作有關的環境與事物，訪問後，更親自執筆為文介紹他的版畫創作歷程。據夏氏稱，該文是首次公開發表，之後會刊載在台灣雄獅出版社出版的“版畫一二三”一書中。

夏碧泉可以說是一個自學的藝術家，他並沒有受過嚴格的學院訓練，這令他在追尋上有很大的自由，他以生活與體驗為他的基石，以東方藝術為塑造自我的元素，以個人的熱情與興趣來開啓他的世界一個純然的世界，其間無特殊的神秘，無刻意的理性分析，無哲學性的陳述。相對而言，是一個自己熟悉的領域一個優淡的領域。溫馨。嫻靜。

嫻靜，默默地截回茫遠的年輪；濛然昔日在輕喚。回歸，有時就是回憶。紙花。樹葉。浮木。竹筒。澳門。香港。一衣帶水似水流年年復年年連年年相通。依稀稀。低眉。軒然。遙聽杳杳輕音。青山。白髮。一部自傳式的春秋，是崎嶇迂回曲折，還是淡淡溫情澀中自有甘味！驀然回首，那年輪卻已近回跟前。

畢加索畫語錄

繆樂民譯

（畢加索不愧為一代宗師，雖去世多年，其畫論仍是超越時代，至今仍然適用，茲譯述如下，供各位畫友研究。）

藝術始終是藝術，而不完全是自然，從藝術觀點上來看，世界上是沒有具體的或抽象的形體，而有或多或少虛偽的形體；毫無疑問，這虛偽的形體，對於我們是必不可少的。因為通過這虛偽的形體，方能形成我們人生的美的觀點。

這裏沒有抽象的藝術，世界上也沒有形象，非形象的藝術，每一件事物都以一種形象的姿態呈現在我們的前面——一個人，一件對象，一個圓圈，統統是一個形像。

藝術不是美的法則的應用，而是表現人類本能和頭腦能在法則外看到的東西。一個人不能違反自然，自然比最強的人還強。

一幅畫決不是先想出來的，不是事先決定的，在製作時，隨作者的思想變動而變動，在完成之後依然隨著觀者的思想變動而變動。

張大千年譜

繆樂民

張大千，原名權，後改名爰，字季爰，號大千，原籍廣東番禺，生於四川內江。

- 一八九九年 五月十九日生。
- 一九〇六年 由長姊啓蒙教讀。
- 一九一一年 入天主教福音學堂，始受新式教育。
- 一九一四年 赴渝，入求精中學，肄業二年。
- 一九一六年 被強盜綁架，被迫入夥爲首領師爺，經百日後始逃出。
- 一九一七年 與二哥善孖在日本京都學習染織。
- 一九一九年 由日本返滬，拜曾熙及李瑞清爲師。同年，因未婚妻去世，出家爲和尚，有三個月之久，法號大千。
- 一九二三年 在滬開一次個人畫展。
- 一九二五年 父親逝世。
- 一九二九年 任第一屆全國美展幹事。
- 一九三一年 赴日爲唐宋元明畫展審定作品。
- 一九三二年 全家居於蘇州。
- 一九三三年 應徐悲鴻邀請，任南京國立中央大學藝術系教授。參加巴黎博物館舉辦之中國近代畫展，其作品“荷”爲該博物館所購藏。

- 一九三五年 在英國伯靈頓美術館畫展。
- 一九三六年 母親逝世。任中央大學教授。“張大千畫集”由上海中華書局出版。
- 一九三七年 中日戰起，於北平受日本人軟禁。
- 一九三八年 爲避日人迫當漢奸，溜離北京返鄉，居四川灌縣青城山。
- 一九四〇年 二哥善孖去世。赴甘肅敦煌臨摹壁畫二百多幅，爲時凡二年半。
- 一九四三年 “大風堂臨撫敦煌壁畫”在成都出版。
- 一九四四年 在成都及重慶展出敦煌作品。
- 一九四六年 在法國巴黎賽那奇博物館展出，參加聯合國文教組織於巴黎現代美術博物館之現代畫展，並至倫敦、日內瓦、捷克等地展出。
- 一九四七年 上海畫展。“大千居士近作”一、二兩集在滬出版。
- 一九四八年 歲尾在香港開畫展。
- 一九四九年 旅遊台灣，首度在台灣舉行畫展。
- 一九五〇年 至印度新德里畫展，僑居印度大吉嶺。
- 一九五一年 由印回港，並辦畫展。
- 一九五二年 夏，由港遷居南美洲阿根廷。在阿根廷畫展。
- 一九五三年 旅遊美國，又至台北畫展。同年轉往巴西聖保羅，建置“八德國”，留居巴西十多年。
- 一九五五年 在東京畫展“大風堂名蹟”四集在日本出版。
- 一九五六年 首次至歐洲，在羅馬及巴黎停留。並晤西畫大師畢加索氏。
- 一九五八年 紐約國際藝術學會以張大千在巴黎展出的“秋海棠”一畫被選爲當代偉大畫家，並贈予金牌。
- 一九五九年 台北畫展。週遊歐洲，以作品十二幅參加巴黎博物館成立之永久性中國畫展會開幕禮。
- 一九六〇年 巴黎、布魯塞爾、雅典及馬德里畫展。
- 一九六一年 日內瓦、巴黎畫展。巨幅荷花爲紐約現代博物館所購藏。
- 一九六二年 香港大會堂博物館成立邀請展。“張大千畫集”出版。
- 一九六三年 在美國展出之巨幅通景荷花，以美金十四萬元售予讀者文摘。
- 一九六五年 倫敦畫展。

- 一九六七年 美國史丹福大學博物館畫展。台灣國立歷史博物館舉辦張大千近作展。大千以敦煌壁畫自摹本六十二件贈送台北故宮博物院。
- 一九六八年 回台。中國文化學院頒贈名譽哲士學位。在國立歷史博物館展出“長江萬里圖”。
- 一九六九年 由巴西遷居美國加州卡美爾。
- 一九七〇年 患眼疾。西德科隆畫展。
- 一九七二年 舊金山砥昂博物館舉行四十年回顧展。
- 一九七三年 洛杉磯近作展。台北歷史博物館回顧展。
- 一九七四年 東京畫展。美國加州太平洋大學頒贈人文博士榮譽學位。
- 一九七五年 台北歷史博物館早期作品展。參加漢城“中華民國當代畫展”。
- 一九七六年 教育部長蔣彥士頒贈“藝壇宗師”匾額，國立歷史博物館編印“張大千作品選集”第二冊出版。本年回台灣定居。
- 一九七七年 “張大千繪畫藝術”記錄影片掇竣。“清湘老人書畫編年”在香港出版。並在台北士林外雙溪籌建“摩耶精舍”。
- 一九七八年 高雄畫展。十一月應漢城東亞日報邀請，往南韓出席“張大千畫展”。
- 一九七九年 參加香港之“中國現代書壇三傑作品展”與溥心畬、黃君璧展出近作。
- 一九八〇年 台北國立歷史博物館書畫展。
- 一九八一年 “張大千的世界”一書增訂再版。“張大千畫選”第一輯出版。繪“廬山圖”長卷。參加法國巴黎東方博物館舉辦“中國國畫新趨勢展”。
- 一九八二年 四月獲蔣總統頒授中正勳章。十一月應邀參加吉隆坡中華當代畫展。“張大千書畫集”第三冊出版。
- 一九八三年 四月二日病逝台灣榮民總醫院。

國畫大師張大千之軼事

繆樂民

張大千原名權，後改名爰，字季爰，號大千。

大千先生於一八九九年在四川內江縣出生，家中十兄弟排行第八，七歲時由長姊啓蒙，十二歲入天主教福音學堂。據說：大千先生自斷奶後即吃素，十多年未沾葷腥，因十二歲時害了一場大病，因緣際會之下吃下了一副虎胎而開葷。十多載齋砵從此打破了。

也在這一年開始了賣畫賺錢，他為四川鄉下一種挨門兜生意抽籤算命的“河南女”，畫了廿四張算命的圖畫，賺了八十枚小錢，那時候是四個錢一兩燒臘，有一天強行以卅二枚銅錢買了四兩老鼠肉。多年之後，他還說：想起來尚流口水云。

十七歲，赴渝入求精中學，在放假返家途中，在永川、榮昌與大足三縣間的一個小地方——郵亭舖，遇到土匪，而被綁架了。沒想到匪首欣賞他那手漂亮的書法，要留他作黑筆師爺。土匪被招安後。他又被改編作司事，最後被釋放回家，前後是一百天。

大千先生另有一個一百天的故事，是一九一九年，由日本返上海，因未婚妻逝世，看破世情，出家做和尚。“大千”的法號是松江禪定寺的主持逸琳法師所起的，想做和尚不願意燒戒，後來逃到杭州靈隱寺寄住。最後在第一百天被他的三哥捉了回家。

當大千先生廿二歲時（一九二〇年）首次結婚，新娘曾慶蓉是第一任妻子。第二夫人黃凝素追隨大千最久，生育也最多，但爲了愛打麻將而寧捨夫君云。第三位夫人楊宛君是北平人，是大千遊山玩水出入應酬之伴侶，一九四〇年曾隨大千入敦煌。他一向好打扮，且喜作男裝，穿的必是與大千先生同樣衣料的長袍，出雙入對，頗引人注目。第四位夫人是近年始終陪伴在側的徐雯波女士。原是大千先生大女兒心瑞的同學，常到張家看大千寫畫，很有興趣拜師學藝，結果是拜師不成，反而嫁了張大千。

大千先生於一九一九年自日本返上海後，拜曾熙及李瑞清爲師，飽覽我國歷代名作。其臨摹之古畫，如梁楷睡猿圖和田溪書屋所買了的“張大風諸葛像”，是騙過了吳湖帆。他能靈活地以地仙的潑墨簡筆由仙人一變爲猿猴，用的紙不過是日本製的“烏之楮”。它帶有絲麻質而類似宋紙。經不起氧化，懸之烟塵多的地方，不出兩個月，全畫便黯舊灰黃。當時葉恭綽先生也大驚小怪地揮起筆來書於詩堂曰：“天下第一梁風子畫”。

曾熙喜收藏石濤的畫，有一個斗方掛在客廳牆上，大千借去臨了一幅，老師奇其能，因命再摹了石濤的用印鈴上，去真的而換上這幅。先是黃賓虹幾次以一百四十之銀元求曾熙割愛，合他近收得的成一對，曾農髯不如其請。事隔許久，賓虹又舊事重提，曾便把僞製的賣了給他。賓虹卻拿着大千仿的石濤斗方教導大千如何的去學石濤，強調石濤如何如何的高妙，大千心中忍不住笑。此事大千以爲生平最得意之事，每每說與他的好友謝稚柳先生聽。後來曾黃因份屬老友，不好意思騙他，便對賓虹說：你拿去的石濤是我的學生張大千所臨的，我將一百四十大洋還給你吧！

一九五六年大千先生首次訪歐洲，在法國與西畫大師畢加索會晤，曾被新聞界描述爲中西藝術史上值得紀念的日子。

若說繪畫是大千世界的“經”，美食則是“緯”了，大千不僅講究吃，懂得吃，還精於做菜，如今東京，紐約等地最有名川菜大廚師，均是大千家調教出來。

大千雅好收藏古畫，凡其認爲是真跡者，必須囊收購，舉債也在所不惜，故有“一身是債，滿屋皆寶”的按語。

Cultural Colonialism

EDWARD LUCIE-SMITH 著

文化殖民主義

杜之外譯

在七十年代的藝術發展過程中，文化殖民主義的問題，似乎比科技的問題更為尖銳，且更為深入藝術家及評論家的內心，也由於此，使不少藝術家在創作上，產生一個令人滿意的成果。

在開始的時候，現代藝術運動是屬於歐洲式的風格。到後來，縱然在歐洲的共產國家裏，現代藝術運動的發展，已獲得一定程度上的解禁，但畢竟，現在現代藝術運動已完全屬於北美洲式的風格了。雖然現代藝術運動並非在非洲、阿拉伯、遠東及拉丁美洲等地誕生，但我們可以體會到，自從在一九零五年野獸主義出現之後，現代主義者的藝術意念，已漸漸地與世界各國的文化同在一起。當然，現代主義也毫無疑問的是隨着西方的科技而發展。

這樣，不僅改變了現代藝術的風格，也改變了現代藝術的內涵。如在油畫及版畫方面，雖然不少現代非洲藝術家，都是運用非洲藝術的形式來表達自我，但這些形式，已不是過去非洲的傳統藝術形式了，而是與過去非洲的傳統藝術形式融合在一起。這些藝術形式，往往給予人深刻的印象。

有些藝術家，或是有些文化模式，可以在融合的過程中，表現得很成功。很多日本藝術家的作品，既被認為有當代的特色，同時也保持日本特有的風味，如雕塑家Nobuo Sekine^②的“空之相”雕塑中，那個圓錐形的造型與形式，與日本禪寺庭園的形式是如出一轍的。但他卻將這些傳統形式，賦予現代感。版畫家 Soichi Ida ^③的版畫作品，使人感覺到日本傳統的印刷術與造紙術，在融合的過程中，賦上了現代的觀念。

在墨西哥，與 Diego Rivera 同時代的壁畫畫家，他們都是嘗試將土著文化溶入現代之中。如藝術家Feliciano Bejar ^④，現在已較少直接運用墨西哥的傳統，他那些用水晶及塑膠構成的抽象雕塑，是從墨西哥境內那些殖民地教堂裏的裝飾物及精緻的聖體匣裏衍化而來。同時，這些作品，也明顯地顯出與包浩斯的傳統有緊密的聯繫。他將墨西哥手工藝的色彩滲入他的作品裏，所以，他的作品，也具有典型墨西哥的風格。

在印度，有很多現代藝術家在從事創作，同時也有很多顯著的例證，顯示出藝術家在將現代主義溶入於固有的文化之中，會出現很多困難。這是由於一方面，印度的經濟薄弱，很難在固有的文化裏找得經濟的支持；另一方面，現代主義並未在印度生根。然而，畫家與雕塑家，仍繼續努力嘗試將印度的優秀文化遺產與世界各地的文化融合。

當代的印度藝術家，正嘗試將西方的現代主義，溶入於與一九零五年歐洲藝術相接近的印度文化遺產之中。Trantric 藝術的抽象意念及 Kalighat 市場及商業區繪畫表現主義的色彩，都同時影響着印度藝術的改變。這些改變，必然會使印度的文化遺產與其他文化，達至一和諧的融合。

這種情況，使許多優秀的藝術家處於孤立的景況。如近年崛起的藝術家 Bupen Khakhar ^⑤，他是衆多印度現代藝術家中，最受人注意的一位。可是，他只是在業餘時間來畫畫，他原本的職業是會計師。他與很多當代印度藝術家不同之處，是他着眼於人在社會上的遭遇與所面對問題。在他的繪畫裏，除了有一個主體景象外，還會有幾個與主體景象有關的景象，通常這些景象都是較為細小。他很欣賞英國藝術家David Hockney ^⑥和Howard Hodgkin ^⑦，並且從他們當中，獲得不少啓示，同時也從十九世紀印度藝術家為英國人而繪畫的素描裏，獲得心得。正如英國的評論所說，他的作品是將商業釋緩於繪畫與生活之中，所以，他的作品較其他印度藝術家的引人注目。現代主義使許多居於國內的印度藝術家的心態與現實生活脫節。

在六十年代，現代視覺藝術分成兩大陣營，一是屬於共產國家，一是屬於非共產國家。在共產國家中，藝術家是依附着社會主義式的寫實主義，而在非共產國家中，藝術家則反對這個傾向。若果這個劃分是正確的話，則相信只有到沒有共產國家與非共產國家的劃分時，現代視覺藝術才沒有被分成這兩大陣營。肯定而言，探索包浩斯的傳統及超越蘇聯構成主義的幾何抽象表現形式，已成為國際繪畫語言的一部份，這個現象，我們可以從匈牙利及委內瑞拉的藝術作品中，體現出來，在這其中，也出現一些問題，就是有很多藝術家以印度的古梵文或拉丁文，作為他們與別人的溝通語言，可惜，很多人對這些語言，都缺乏深入的認知。

除此之外，在一些彼此政治思想，政治體系不同的國家中，也出現文化殖民主義的情況。

例如一位台灣的藝術家與一位拉脫維亞社會主義共和國的藝術家，大家同是以抽象表現主義的手法，來創作書法式的作品，肯定而言，彼此的作品是有很多相異之處。台灣藝術家的作品，會受中國傳統水墨畫的影響，而拉脫維亞藝術家的作品，驟然看來，使人感到是帶有第一次世界大戰前立陶宛作曲兼畫家 Mikalojus Ciurlionis 的神秘色形，但整體而言，彼此還是相同處多於相異處。

共產主義的中國，是唯一堅持其政治理想與現代主義是不能調和的國家。這個傾向，在一張名為“鬥爭生活出藝術”的海報中（一九七五年繪制），可見一斑。中國藝術家在創作時，是採集體創作的方式，並接受群眾的批評與意見。畫作的內容，以描繪社會生活為主，而這幅作品便繪了一些農民在集體工作，雖然畫中的標題缺乏現代感，但作品的風格，卻是源自十九世紀後半期歐洲沙龍繪畫的風格。

從這張作品與拉脫維亞版畫家 Ilmars Blumbergs ⑧的作品的相異之處，可以看見在七十年代的藝術裏，是存着一個基本的衝突，就是外在世界的變動與內在沉思在互相矛盾著，這個衝突，正顯示在過去的十年中，視覺藝術是緊隨著時代的。

很多西方人仕，都認為這個情況，正顯示這些前衛的觀念及極端性的實驗，一定會回轉，但我認為這個見解是站不住腳的。

註：

1. Edward Lucie Smith：英國著名藝評家，曾在他的著作中發表詩，藝評，他的著作包括有：Late Modern: The Visual Arts Since 1945, Symbolist Art, Art in the Seventies, Super Realism, Art Now, Super Realism & Cultural Calendar of the Twentieth Century 等。

2. Nobuo Sekine : 一九四零年生，一九六九年在東京舉行首次個展。曾得不少雕塑獎項，也曾在瑞士及丹麥舉行個展。
3. Soichi Ida : 一九四一年生，一九六八年首次個展東京及京都，作品為紐約現代藝術館，巴黎國立圖書館等收藏。
4. Feliciano Bejar : 墨西哥藝術家，一九二〇年生，是一位自學而成的藝術家，在一九四七年首次個展於紐約，之後，廣泛在墨西哥，倫敦，多倫多，芝加哥，新奧爾良，布拉福，海牙及溫哥華等地展出。
5. Bupen Khakhar : 印度藝術家，一九三四年生，在一九六五年在印度首次個展，曾多次代表印度參加國際展，也曾在倫敦展出，作品為紐約現代藝術館收藏。
6. David Hockney : 英國畫家，是英國普普藝術代表畫家。
7. Howard Hodgkin : 英國藝術家，一九三二年生於倫敦，首次個展於一九六二年，作品為英國及世界著名博物藝術館收藏。
8. Ilmars Blumbergs : 蘇聯人，一九四三年生於拉脫維亞的首都，是拉脫維亞蘇維埃藝術家協會會員，作品展出於拉脫維亞，法國，意大利，德國，波蘭及美國等地。

譯後記

這是一個西方學者對一些發展中國家的現代藝術發展情況的觀點，他這個觀點是否值得商榷，可以說是見人見智，或許我們不妨從文化的基本概念上去思索這個問題。

“文化”一辭，本為西方學術界所有。在一七九三年德文 *Kultur* 開始使用，在一八七一年英國人類學家泰勒 (Edward B. Tylor) 在他所出版的“原始文化” (*Primitive Culture*) 中，首先給文化定以意義：

文化或文明，依民族誌上廣義的講，是一整體，包括人在社會中所習得的知識，信仰、道德、法律、風格以及任何其他的能力與習慣。

(此係採金耀基先生之譯文者)

其後，很多學者都為文化作定義。曾有學者如美國人類學家克魯幹 (C. Kluckhohn) 及克羅伯 (A. L. Kroeber) 作了一個統計，從一八七一年到一九五一年間，關於文化的定義至少有一百六十多種。

文化的產生是基於對環境 (自然環境與人為環境) 的挑戰與反應；挑戰是文化產生的動因，反應是文化成長的過程與結果；而文化的成長過程是依照模倣與創造的法式。在不斷的挑戰與反應中，產生種種構成文化內容 (*cultural configuration*) 的文化特質 (*cultural traits*)，每一種文化特質都有其自己特殊的形式，精神的歷史背景，但它們並非是獨立自存，完全分離的，而是互相滲透，互相牽連，具有一種向心力，使每一種文化特質結合在一起，凝聚成文化叢 (*cultural complexes*)，在文化叢作有系統的聯合後，便構成文化模式 (*cultural pattern*)。

任何一個文化模式都有其“個性”與“共性”。“個性”就是一個文化模式的核心價值，它有一種獨一無二的特性，絕對孤立，無一點妥協性。“個性”往往存在於文化特質中的規範特質與藝術特質之中。“共性”則是指任何文化模式都會有着一些相同的特性，共同的架構。“共性”往往存在於文化特質中的認知特質與器用特質之中。

文化模式的形成是受地理，歷史，民族等因素所影響，所以，不同的國家，會有不同的文化模式，也因此，文化模式時刻都在變動，變動的幅度，是受挑戰與反應的情況所影響。若果一個文化模式的變動因素，是屬於發展階段因素，而並非是與另一個相異的文化模式接觸而引起的話，則這個文化模式的變動是不經不覺的，不會引起該文化模式的價值系統崩解與再整合 (integration)。若果文化模式的變動因素，是由於與另一個文化模式接觸而引起的話，則其變動的情況與幅度會較為複雜。

一個文化模式與另一個文化模式接觸後，便會產生文化涵化 (acculturation) 的現象，根據美國文化人類學家克新 (F.M. Keesing) 對文化涵化的解釋如下：

兩個文化不同的人群接觸以後，相互會吸取對方的文化元素——或者更常見的是，相互之間文化元素的傳播。此種傳播的發生是經久不斷的移轉過程，稱之為“涵化”。

(此係採謝劍先生之譯文者)

隨着文化涵化之後，便會產生文化變遷 (cultural change) 的現象，文化模式在文化變遷中，會產生很大的變化，而“個性”與“共性”在文化變遷的過程中，起了規引的作用。

若果兩個文化模式的個性是相同或相近，即二者必有其歷史的關聯，器物上必有共同或平行的發明，價值體系，基本前題也都極之相同，因此彼此都容易和諧一致，這樣，涵化的過程是相當順利。文化模式會在穩步地變動。

若果兩個文化模式的個性不同，則涵化的過程會有兩種不同的情況。(1)如其中一個文化模式中的文化分子是富於文化適應力，而且我族中心主義觀念淡薄，並與別的文化分子頻相交往，排他性又不強烈，則涵化的過程會較易進行，也較順利的從另一個文化模式中，吸收新的文化要件來改變自本的文化模式。(2)如其中一個文化模式中的文化分子與上列的是完全相對的話，則涵化的過程會緩慢及困難，因為在涵化過程中，其中一個文化模式內的文化分子必須首先拋棄自己原有的文化事物的全部或部份，然後從頭學習另一種文化事物，方能從涵化中吸收與自己個性不同的文化事物，但這是一件十分痛苦及不可能在短時間內可實現的事。在這個情況下，該文化模式的共性，便在涵化的過程中產生了很大的作用，該文化模式的共性與另一文化模式的共性經接觸後，便進入涵化狀態，並且涵化的過程十分順利，該文化模式的共性吸取了另一文化模式共性中的文化要件，使自本的文化事物有所改變，也由共性的逐步涵化，逐步改變而去影響該文化模式個性

的改變。但往往共性的改變的幅度較個性的為大及快，因此，文化涵化的過程是相當繁複與困難。

無論是在那一個情況下涵化，在涵化中及涵化後，兩個文化模式都會產生變化，彼此都會吸取對方的文化要件，來改變自本的文化模式。改變的方式有作自導式的改變，也有作被迫式的改變。一個與過往有別的文化模式，就在改變後形成，這個文化模式往往有“雙重標準”（或稱“雙重價值”）的情形。這個模式正是涵化後文化模式的特色——既能作文化的適應，又可減輕外來文化的壓力，並且還可以保存自本的文化模式。

自從運輸系統發達後，世界上差不多任何一個文化模式都會與別的文化模式接觸而發生文化涵化的現象，文化分子會在涵化中吸取別的文化要件來改變自本的文化模式。例如在五十年代東方文化進入美國後，美國的視覺藝術也起了變化，美國畫家的作畫態度，意識及對畫的觀念，都流露了東方文化的內涵。例如美國行動繪畫畫家帕洛克（Jackson Pollock）的一段自白，是頗富東方的禪意，或許，這段自白，對思索“文化殖民主義”的問題方面，有一點關聯性的作用：

我覺得將畫布放在地上來作畫，較將畫布放在畫架上作畫，來得更舒暢。因為這樣我感到更接近，更投入畫中，我可以環繞畫的四周來作畫，使自己更全然的投入畫中。這種作畫方法近乎印第安沙畫的製作方法。當我在畫中時，我不會理會我在做甚麼。但當經過一段“自醒”時期後，便會知道我在做甚麼。我不會擔憂我的任何轉變是會破壞畫中的意象，因為畫本身是有生命的，而我正嘗試讓它的生命顯現出來，若果我不是以這樣的方法作畫，使自己與畫渾成一體，則畫的生命便蕩然無存。

過癮人談過癮事

陳法興訪問記

日期：一九八五年七月十六日

時間：下午三時三十分至四時十五分

地點：雲漢樓畫廊

訪問：梁志芬、杜之外

攝影：梁志芬

紀錄及整理：杜之外

在六月二十二至二十九日，陳法興於雲漢樓畫廊舉行『鏡中玄緣』攝影展。這個展覽的題目及展品內容頗為特別，就在展覽後，我們訪問陳法興，與他談談『鏡中玄緣』，也由此談到他的藝術觀和人生觀。

杜：“鏡中玄緣”攝影展的題目是否在展覽時才擬定？

陳：不是，在展覽的半年前，我的同事梁大江已替我擬定了這個名字。當時我拿了我的作品給他看，我告訴他我的作品是呈現出一片迷離夢幻的境界，似真似幻的，觀者要思索一番後，才能體會出作品的內涵，同時我也喜歡在作品中流露幽默感，於是他便替我這個攝影展擬了“鏡中玄緣”這個題目，初時，他擬了“鏡中緣”，但我覺得不夠癮，而“玄緣”二字合起來則較為過癮，於是就用了“鏡中玄緣”這個名字作為我攝影展的名稱。

杜：在展出品中，有一張名為“鏡中玄緣”的，這個名字是你先定下，還是梁大江先生擬的？

陳：該張作品的名字不是我擬定的，該張作品原先是沒有題名的，因為我展出的作品與該張作品的風格有關，於是我就將該張作品定名為“鏡中玄緣”，其他的作品，都有“鏡中玄緣”的意思。

杜：你對“鏡中玄緣”這個名字，有甚麼觀感？

陳：我覺得很過癮，又很有禪意。

杜：我覺得這個名稱有點佛家思想的意味。

陳：佛家思想在我內心是不存在的。我只是表現又似幻又似真，撲索迷離的境界而已，並非是要表現佛家思想，所以在我的作品中，都沒有流露出一點佛家的思想。

杜：我感到這個題目很玄妙，“鏡”是指攝影機的鏡頭，我想你也是指鏡頭，而我感到有另一意思，就是佛家所謂的“明鏡”，佛家的“明鏡”是指我們的內心。不知道我這個想法，與你們原意是否符合？

陳：但他在擬名時，“鏡”是指攝影機的鏡頭，並非指佛家中的“明鏡”

杜：該張“鏡中玄緣”的作品，內涵是怎樣？

陳：該張作品是在一個偶然的機會才拍攝得，照片中的浴室是一個畫展中的作品，該件作品有一面鏡，鏡上有一個裸女。剛巧當天我約了一位梁小姐，該位梁小姐是由朋友介紹我認識的，在電話中已經聽到她的聲音很多次，但從未見過她。當天我就約定她在藝術中心等我，我將我的特徵告訴她。當天，我遲了五分鐘，她認出我之後，大家便互相招呼。當時，她剛巧站在該張作品的位置，我告訴她我準備替她拍照，叫她隨意擺一個姿態，而照片中的姿態是她自己擺出來的，並不是我着意她去擺出來的。我便立刻把當時的情況拍下來，到照片沖出來後，看看，也覺得十分過癮。

杜：在展品中，有那幾張是你感到最滿意最過癮？

陳：我較喜歡一些帶有神秘感的作品。例如有一張名為“各為其主”的，該張作品內有一個穿着軍服的人，在展覽場看見一幅作品，該張作品內也有一隊軍人在畫中望出來。另外一張名為“出竅”，該張有一個棺材，有一個女人，她好像在內裏往外望的，當時她的裙被風吹起。該張作品有一點陰深迷離的感覺。

杜：當你意到時便拍照片。

陳：對，我隨時都拿出相機，任何時間，當看見一些過癮的事物，我便拿出相機來拍照，我不理當時是在甚麼地方。

杜：你拍攝一張照片時，你會注意甚麼？

陳：通常是構圖，當覺得這個構圖很過癮的時候，我便將當時的情景拍下來，因我是擔任設計的工作多年，較容易感覺到某一個角度或地方能表現出有特別的構圖。

杜：你會跟丁衍庸先生習畫，對你在攝影方面有甚麼影響？

陳：當然有很大的影響，他寫畫很過癮，很豪放，沒有任何拘束，純是抒發個人胸中之氣，並不斤斤計較去刻意模寫物件的外貌，一筆一筆的去皴山石。我也曾追隨萬一鵬先生，花過一段很長的時間去研習國畫的山水皴法，可能是畫得太長時間，覺得有點悶。當我後來跟丁衍庸老師習畫，覺得他寫畫寫得認真過癮，只用五分鐘便完成一幅作品，我十分佩服他，他給我留下極深刻的印象，對我在攝影方面有很大的影響。我也曾拍了很多很富動感的照片，就如水墨渾章，收到意想不到的效果。

杜：你是學到了丁衍庸先生在藝術創作上的態度。

陳：是，拍一些過癮的事物，以求得到一個意想不到的效果，我很喜歡這一類作品，但一般人都不接受。

杜：為甚麼？

陳：因為他們感到十分迷濛，看不明白，感到一頭霧水，又認為我走火入魔。

杜：但你可以不需要理會。

陳：對，但作品始終都要與大眾溝通，若果你只求過癮，而觀者來欣賞時，摸不着頭腦，若每次都是如此，則觀者會感到不夠過癮，有時也需要較為大眾化一點。

杜：在你多年的攝影生活中，有那一些經驗是令你感到最難忘最過癮？

陳：給人鬧得最多的就難忘。譬如有一次在藝術中心的小劇場內，我在拍攝一個藝術表演，當時我坐在第一排，當表演開始不久後，

我便進行拍攝，被管理員發覺，他會叫我不拍，我只敷衍他了事，我繼續拍攝，他看見我，又再着令我不要拍，當時我沒有理會他。我太太在我身邊，她也提示我不要拍，但我覺得當時的氣氛很好，非拍不可，於是又忍不住繼續拍下去，這時，管理員很不客氣，再次高聲的提示我不要再拍，否則要請我離開小劇場，當時我的愛人即太太也感到十分尷尬，我只好勉為其難的停止拍攝，而我已拍下七、八張照片。結果管理員對我很反感，藝術中心的人員也認得我。

杜：你對那些照片感到滿意嗎？

陳：感到非常滿意，在那些作品裏，我捕捉了類似國畫的墨韻味道，十分過癮，其中一張名為“莫使惹塵埃”的作品，也在“鏡中玄緣”攝影展中展出。

杜：你有一張名為“想飛”的照片，該張作品是在甚麼情形下產生的。

陳：我時常造夢都夢見自己在飛，十分過癮，而我希望在相片中看見自己在飛。於是有一次我在藝術中心看見一張表現兩個似人的物體飛入太空的油畫，於是我就嘗試用很慢的時速來拍攝我飛的情形，當我跳起時，我的畫家朋友就替我攝下這張好像我在飛起的照片，十分過癮。

杜：這張照片，使我想到了海爾斯曼的一張名為“畫室裏的達利”的照片。在照片裏，達利身穿西裝，手執畫筆及調色板，在照片的左邊跳起，照片的右邊有三隻貓撲出來，更有一線水從照片的右方撥出來，椅子也飛起，很有超現實主義的味道。

陳：我沒有看過那張照片。我在夢中時常都飛了好幾次，感到十分過癮。幻想到自己也會飛，所以我也曾拍攝了幾張內容都是我自己飛起來的照片，而以這一張較為滿意。

杜：“書魂”表達甚麼內涵？

陳：這是一張問題照片，這是我自己一個新的嘗試，當日我在藝術中心參觀翟仕堯的書法展，其中有一張作品大約有三十尺長，每一個字差不多有兩尺大，我想若果拍一張有個人這些書法前跳舞的照片，相信是會十分過癮。先前我拍過“想飛”，用慢時間去拍，得來的效果也很特別，我好像從牆上飛出來，這次我考慮是否可以做到那個人本來是站在字之前，但拍出來的效果，是那個人從字裏走出來的。本來我叫我師妹王宇凰在字之前跳舞，由我來拍攝，但她不肯，結果由我跳，由王宇凰拍攝，當該張照片沖出來後，也有意想不到的效果。

杜：“黃祥外”在題目的取意方面很有語帶相關的意味。

陳：黃祥是本港著名畫家，他曾教導一群學生，相當成功，當時有一群正在中大藝術系就讀的學生，希望藉此展覽來提出自己的理想，表達內心對中大的不平，該展覽就取名為“惶牆外”，而我這張“黃祥外”是諧音，而黃祥當日也離開香港前往魁北克，是頗富紀念性的一個畫展。我特意在畫展的門口拍下這張照片，我將該展覽的海報也攝入鏡頭內，而在門內，該展覽的展出者正在掛畫，我當時捕捉到他們掛畫的情況，我對這張作品感到頗為滿意。

杜：我感到這張作品很能將當時的情景、氣氛及展出者的心態表現出現出來，展出者對未來不可知，內心十分困惑。海報是紅色，門也是紅色，門內黃燈，內裏有兩個模糊的影像在掛畫，蒼蒼茫茫，惆悵的樣子，整張作品是紅色調子，門內的人就如在烈炎炎的爐內，不得已的沈默，內心在交戰着，充滿矛盾。烈烈炎炎的爐是熾熱的，展出者的內心又何嘗不是。這張照片給我的印象很深。你有兩張是拍攝郭孟浩，這兩張照片是在甚麼情況下拍攝？

陳：該兩張照片是他在美國停留一年後回港搬屋時叫我去替他拍攝的，我一共拍了一筒黑白菲林，一筒幻燈片及一筒多彩色照片。照片裏的一切行動是他自發的，是突發性的行動，並非是我的主意。我就選擇拍攝的角度來表達我對當時環境及對他的觀感。

杜：“天師作法”及“奈何”能否表現當時郭孟浩的處境及心態？

陳：我覺得都幾過癮。“天師作法”，是郭孟浩在廁所內十分痛苦的表情。“奈何”頗能表現出他當時的心境。他攪藝術攪得十分痛苦，自己全心全意的投入藝術，但香港却沒有人接受他。當拍攝這張照片的時候，他正在樓下作行動表演，我則走上二樓捕捉當時的情況，我透過天花板的鐵枝來拍攝這張照片，鐵枝就像囚籠，困著這個狂熱的藝術家，儘管他狂呼吶喊，奈何仍未衝出鐵籠，獨自困於籠內，未能冒出頭來。

杜：當時他有他在表演，你有你在選擇拍攝的角度。

陳：是。當時我走上二樓，看見天花板上有一些鐵枝之類的物件伸出來，好像監獄的囚籠，於是我就捕捉這個境況來表達他當時的心境，也表達出我對他當時的感受。

杜：你認識郭孟浩有多久？

陳：大概都有十四、五年，以前不太熟絡，大家都在展覽場所裏遇見，我見他的行動很古怪，時常都將膠袋派給別人，於是就引起我對他的興趣，因此我時常都拍攝他的表演行動，這輯照片是他在

龍田村搬屋時，我去拍攝的，我覺得這兩張照片很能夠表現出他當時的心態。

杜：“一九八四年六月”的內涵又如何？

陳：表達香港動盪的時刻，當時香港正是在協議草簽之前，很多人都很恐懼，香港正處於動盪之中，我自己也感到很恐懼。當時我站在尖沙咀碼頭，正在等船，忽然望過維多利亞港，覺得很過癮，於是我就拿出相機來，拍下這張照片，我用很慢的時間來拍攝這個景，我相信差不多是用三十秒的速度來拍攝，結果拍攝出這張有動盪味道的維多利亞港，我對這張照片感到十分滿意。

杜：“天天都相見”是在甚麼情況下拍攝？

陳：當時我在電影金像獎試映室看“行錯姻緣路”，而葉德嫻是我的偶像，當我看這部片時，我已拍下七、八張有關葉德嫻的照片，這張捕捉了她一個特寫鏡頭，很有美感，而照片中“恭喜”二字只是在對白字幕上剛巧在我拍攝時出現的，我並非有意去捕捉“恭喜”這兩個字，只是剛巧拍攝到而已。

杜：題名是襯著葉德嫻所唱的歌。

陳：是，使人聯想起葉德嫻而已，並沒有特別的含義，拍這張照片，純是意之所到，興之所致的。

杜：我看過你的水墨畫，覺得你的水墨畫也很豪放，這方面是否受到了衍庸先生的影響？

陳：可以說是，我所寫的水墨畫都是較豪放。

杜：你在寫水墨畫和拍攝照片之間，是否有相通之處？

陳：有，總是希望自己的作品與別人的不同，追求過癮，求意之所到。

杜：我看過你有幾張以盧冠廷的歌詞入畫的作品，我覺得你的水墨畫與你的攝影作品的態度是一致的。

陳：是，先求自己過癮，希望也能夠引起別人也感到過癮。譬如你喜歡盧冠廷的歌，則當你觀看到我的畫時，也許會感到過癮，更可能會隨著歌詞唱起歌來。我往往會觀察觀者欣賞我的畫時的表情。

杜：你的職業對你寫畫及攝影有幫助嗎？

陳：寫畫與攝影跟我的職業都有很大的關係，我的職業是與美術有關，我對目前這份職業很滿意，因為我覺得我的職業與我的興趣是一致的，這是十分難得的。

杜：你的攝影作品很多時都捕捉舞台上的燈光。

陳：是。我喜歡捕捉現場及自然的光，保留現場氣氛，所以我極少用閃燈來拍攝。舞台上的燈光照射到物件時，往往會產生一些特別

的效果及另外的感覺。

杜：你最希望是拍攝一輯甚麼內容的照片？

陳：我有一個計劃，希望將全港藝術家的動態拍攝下來，我計劃用十年時間來拍攝這輯照片，我現在已拍攝了七年多了，這是我自己一個小小的志願。

杜：目的何在？

陳：因為我覺得以往沒有人用這麼長的時間及這麼詳盡去紀錄藝術家的動態，心境，作品等。於是我便嘗試去做這項工作。我暫時定這輯作品的名稱是“藝界十年”。

梁：你喜歡捕捉過癮的情景，你的藝術觀是否以過癮至上？

陳：我個人的藝術觀就是以過癮至上，因為我日常的工作，往往有時會很拘緊，有時又要依從他人的意思去做，有時也會覺得有點悶，於是在工餘之後，我希望能夠做一些自己喜歡的事，自己覺得過癮的事。

梁：有些藝術家攪藝術攪得很痛苦，感到好像跳進藝術的深淵，不能自拔，譬如先前提及的郭孟浩，他可能有一段時間感到很過癮，但過癮後却感到有些痛苦，你現在感到很過癮，但會否如郭孟浩一般，在過癮之後，又會感到有些痛苦。

陳：我暫時都未有，寫畫攝影已有十多年，到目前都沒有感到有甚麼痛苦。

梁：譬如何懷碩，他強調苦澀的美感；有人追尋藝術是享受苦澀的人生，有人是享受快樂的人生，我覺得每人對藝術都有不同的觀點，就形成不同的表現。

陳：我就是先求過癮，然後看看別人是否能從我的作品中感到過癮。

杜：我想心態是一個重要的因素。

梁：基本上你個人的人生觀，性格也是如此。

陳：是。

杜：你對何懷碩的作品的觀感又如何？

陳：他的畫的畫意很枯寂，落寞，與我自己的性格及追尋的不同。我覺得他的畫太淒清，不過他的畫無可否認是很好的作品，給人留下深刻的印象。

素描與繪畫的基礎

繆樂民

當我提及繪畫基礎時，大多數人便聯想到素描，又聯想及一個相似的外形輪廓就以爲是良好的素描了。這種聯想驟然聽來似覺極有道理，其實是一般人在習慣上所形成積非成是的意見而被大眾所同意者。他們往往把這種屬於十六世紀寫實主義的最初技巧，作爲衡量整個世代繪畫基礎的原則，而忽視了當時的寫實技巧是在達成寫實的目的。現代的繪畫藝術已從可見的外形進入內在的描寫，以至自我的主觀寫作。目的不同，所用的技巧也不同。我可以主觀的說素描是一種獨立藝術，不一定是繪畫的初步或基礎，但並不否定素描的價值。

我國古代畫家是從繪畫中去學、去繪畫。所以我認爲素描的價值與最後目的，並非單是計算其外形輪廓的似與不似，更不單止計算其構圖、明暗、透視、深厚、氣魄與趣味等；而是要進一步計算其線條的神韻與負荷。任何一位世界性的偉大畫家必有其個人的基礎，這種個人的基礎必有其獨特的性質。許多不明白素描有更深一層意義的人，往往說前衛藝術家缺乏基礎，或指明素描一定是繪畫的基礎，這是完全基於對素描的誤解，甚或根本對基礎一詞未有深確的認識。其實一位能稱得上有成就的畫家，其基礎是關於多方面的，而在各方面的發射與表現，又必然是自我性的，才是真正的基礎。

素描，不只是獨立的藝術，而且不過是一位畫家在技術方面若干種基礎的一種而已。尤為甚者，許多人忽視藝術的自我性與創造性，往往將傳統的、古人的、熟識的，或自以為是的東西，去批評當代的藝術家，因而產生嚴重的錯誤。譬如畢卡索的素描，如果單以古典傳統的人體大小比例的準確性，作為衡量的原則，那麼畢卡索的素描就如一般人所說的不是素描了。又如克利所利用的線條有點像兒童的天真有趣，那麼一般人更憑藉那些自以為是傳統方法去否定他的基礎與素描了。形成這種重要的錯誤原因，乃由於一般人未能了解藝術的最後表現——創造。而客觀的欣賞是要欣賞藝術家本人所要表現的素描及其建立的基礎。

也許有人以為中國畫與西洋畫在藝術上有不同之處，其實今日在純藝術立場上來看，現代繪畫已不一定要分國畫與西畫了。國畫與西畫的區分，最顯著的不外乎是使用不同的材料，不同的技術手段，而產生的不同效果而已，但其藝術的目的却是相同的——建立自我面貌。由此觀之，繪畫基礎的所謂素描，或可進而為線條的鍛鍊，並不單限於物形的寫生描繪之所謂素描。我們可以聯想到書法、金石、木刻、剪貼、燒洞，甚至堆泥砌石，階前水漬亦可作為繪畫的基礎。試觀吳昌碩、齊白石的繪畫，又何嘗是像一般人所指的寫生素描基礎呢？前者大多關乎金石，後者與木彫有關。又例如丁衍庸的水墨畫，可以無師自通，甚至自通之後才弄金石，又如何解釋呢？康丁斯基研究色彩排列、組合、對比、和諧，色彩對人的內在感情，色彩間的韻律，構成一種無外形的絕對繪畫——繪畫的音樂。那麼他的繪畫基礎又是甚麼？所以真正的繪畫基礎，剛巧就絕非一般人自以為是的寫生像形，只要合乎藝術和適宜於個人者，才是真正的基礎——純屬自我的個人基礎。

我就借用釋迦牟尼佛偈中的片斷作為結論。法本法無法。無法法亦法。能立一法者。是為我之法。

夜訪楊之光

日期：八月七日

地點：楊之光寓所

訪問及記錄：杜之外

楊之光，廣東人，一九三〇年生擅寫人物，北京中央美院繪畫系畢業。一九五八年以“雪夜送飯”一畫得名。現為廣州美院教授兼國畫系主任。

步出旅館，坐上出租汽車，向着海珠鐵橋那一方的河南而去。一河兩岸，河北是繁囂熱鬧市集喧天夜如白晝；河南之口，是一列鹽倉，過後是寧靜之區，在來廣州前，一位老人家如此描述。望向窗外，街上夜燈倒後的速度很快，渾渾糊糊的，只得一個概括的印象，似乎是東西南北，胡話瞎說於街道兩旁；似乎是閒靜下來，慢慢而行；似乎是片刻已完，等待天曉；似乎是曾經相識，但總覺有點陌生。窗內世界，卻是自己所熟悉的，司機沉默而戰競的與時間追逐，譚詠麟的歌聲旋於車內，“隕石旁的邊際，是我的家園，漆黑的天際……”窗內窗外。陌生，熟悉。一璃之隔，竟釀來異樣的凝思。

疾過一段漆黑，到達了廣州美術學院。下車，面前仍是墨墨。獨迷邃黑，尋覓一線之光。白天經司徒高先生的安排，得以在今晚拜訪楊之光先生。第一次看楊氏的畫，已是十多年前的事，那是一幅表達礦工生活片段的作品，礦工精神奕奕，神態自若，整裝出發，準備往礦場工作，是典型中國社會主義式的寫實主義的畫作，技巧和手法與徐悲鴻及蔣兆和相近。年前在香港集古齋看過楊氏的作品。他在追求簡，希以簡顯繁；由繁趨簡，棄繁取簡，以簡顯繁，以有限示無限正是中國畫所追求的境界。其實一般人又何嘗不是很多時活在試圖以一己之有限而去示出彼之無限之中呢！拾級而上，按下門鈴，開門的正是楊氏本人。

客廳上掛着兩幅楊氏的作品，都是描寫人物的。楊氏是一位人物畫家，他寫過很多不同工作，不同表情，不同恣態的人物。過去的人物畫家，在獵取題材方面是多樣化的，有從歷史故事，有從文章詩篇，有從現實寫生，有從內心意象。楊氏究竟怎樣去獵取題材？怎樣去捕捉人物的動態？

“我是從現實生活中獵取題材。我曾經到過很多不同的地區去觀察和了解不同的人，然後用素描或速寫去捕捉他們的動態，若果時間不許可的話，則將當時的印象記在腦中，回到畫室後，便憑記憶將該等人物寫出來。”

“生活在社會主義社會裏的畫家，與生活在資本主義社會裏的畫家，在取材與用意都是不同的。生活在資本主義社會裏的畫家，他們所面對是收藏家，知識份子，富有商人，可以說，他們是以這群人的意向為努力的方向，於是畫家們往往在創造了這群人喜愛的風格後，便停頓下來，不斷的重覆自己。”

“生活在社會主義社會裏的畫家則不同，他們所面對的是廣大的群眾，畫家們是為人民而努力，而並非為收藏家，知識份子，富有商人努力。所以畫家們一定會深入去認識，了解人民，這樣，畫家才能全面的去認識世界，所寫出來的作品的感染力也強。

過去的中國畫家並非生活在社會主義社會裏，他們之中也有部份是遠離權貴，浪迹江湖，作自我放逐；或隱逸山林，尋禪追道，究竟楊氏對過去的畫家有何觀感？

“過去也有很多畫家突破傳統，創造出新的道路來。就人物畫方面來說，我個人是十分喜愛任伯年，若果再推遠一點，就是陳老蓮。他們二人在人物畫的創作上都有很大的突破。他們所寫的人物畫，有著強烈的個性及時代精神；不像一般的人物畫家，只重覆的寫着古代的人物，或是依著古人的面貌來寫人物畫。譬如陳老蓮筆下的人物，雖然在比例上，會有不相符之感，但卻流露著強烈的個性，在造型，用意方面都有突破。任伯年則不僅吸取了傳統，還突破傳統，在人物畫，花鳥畫，山水畫均有深厚的造詣。”

“宋代的石恪，梁楷在人物畫的創作方面也有很大的突破，特別梁楷的人物畫更是發揮了中國畫的最高境界。中國畫，就如中國的舊詩，以小顯大，從有限顯出無限，如唐詩，僅以數十字，便能道盡心中意，中國畫也是如此，只寥寥數筆，已能現出無限畫意。就如石恪和梁楷，以數筆便能將畫中人活現出來。”

“在近代方面，我喜歡徐悲鴻，葉淺予，蔣兆和。徐悲鴻十分成功的將西方的與中國的結合在一起，例如他的“李印泉像”及“秦戈

爾像”都是將西方的寫實精神與中國的寫意結合在一起的作品，這是一個突破，將中國人物畫帶到一條新的道路。葉淺予強調筆墨，注重線條，認為無須用素描作基礎來發展中國人物畫，這個看法很有見地。蔣兆和則提出中西一理，本無區別，創作是求其一者之精，取長補短。”

夜很濃，屋外十分寧靜，楊氏的談話更份外顯得鏗然清楚，字字皆在談中國繪畫的發展問題。

“中國繪畫是重氣，重簡輕繁，往往以能用最少筆墨，來表現最豐富內涵的繪畫為成就最高的作品。其實，不僅在繪畫方面是抱着這個觀點，在其他藝術媒介裏亦復如是。譬如唐詩，被認為是成就最高的詩篇，就是因為唐詩只用數十個字，便道盡詩人的心中意，寫盡宇宙萬物之情。”

“在中國出現抽象繪畫是一件不可思議是事。因為一來，一般人民大眾是看不懂抽象畫，更難領略畫中的感染力。二來，中國繪畫的發展是依着中庸之道而行，不偏不倚的，極其量是半抽象的境界而已，畫家無論怎樣豪放，怎樣寫意，在作品裏，都是有形可追，有跡可尋的。”

“藝術離不開生活，因此，畫家一定要深入體會生活，留意日常的事物，了解生活，作品才有生命力，過去有很多畫家就是不會深入體驗生活，只是依前人的模樣來寫畫，於是造成停滯不前的情況。”

“西方繪畫，比如在色彩，比例，想像力方面，都是可供中國繪畫借鏡及參巧的。中國繪畫注重線條，所以，我覺得學習寫線條，是寫中國畫的首要工夫，並非一定要以素描作基礎來寫中國人物畫。”

四處俱寂，此時，他的子女正靜靜地欣賞山口百惠所主演的電視劇，而在客廳的另一角裏，楊之光先生，則深深的喝一口茶，隨着興之所致滔滔不絕地轉而談及對香港的觀感：

“在香港，我也參觀過一些香港藝術家的作品，他們十分努力。其中文樓的雕塑給我留下深刻的印象。”

他談對香港市民的感受：

“香港人辦事的效率很高，也很有禮貌。”

也談及對香港生活的感受：

“香港很清潔，市面很熱鬧，十分繁盛……海洋公園的海豚表演十分精采……酒店的設備很好，服務水準很高……”

他談及他的家居生活，談及所欣賞的電視節目，談及寫畫的樂趣……

談話到此，是朋友親切的交談；是正題之後趣味盎然的閒話。茶

已涼，夜，也熟透了，該是請辭的時候。重迷於黝黑，雖已是夜深，但天氣仍是翳翳悶悶的。

延展視覺 視覺延展

訪朱興華談視覺藝術協會

日期：一九八五年九月十五日

時間：下午五時至六時十五分

地點：朱興華寓所

訪問及記錄：杜之外

杜：視覺藝術協會的創辦會員是否大多是畢業於香港大學校外課程所舉辦的藝術與設計課程及基本繪畫課程？

朱：是，大部份創辦會員是畢業於由香港大學校外課程所辦的繪畫與設計課程。

杜：該課程的內容大概是怎樣？

朱：該課程是為期兩年的，畢業後可獲頒授文憑的，當時由 Mr. Jon A. Presscott 擔任校長，導師方面包括有 Miss Martha Lesser，她現任港大校外課程藝術與設計部校長，Miss Joan Farrer 教授版畫，何弢教授平面設計，Cesar Guillen 教授藝術史，譚志成，王無邪教授中國畫，另外也有教授油畫，素描，心理學，建築繪圖。這個課程的內容可以說是十分充實及完整。

杜：視協成立的經過是怎樣？

朱：我們在這個課程裏都是學習現代藝術。當時我和畢子融，余佳芳，陳輝明等是第三屆畢業生，在畢業後，畢子融等人就與上兩屆的畢業同學陳餘生，呂豐雅，潘玫諾等人聯議，覺得既然大家都是學習現代藝術，又是同校，同課程的同學，於是便發起組織一個畫會，當時還有李其國，唐景森等組織了視覺藝術協會，當時，我還沒有參加。

杜：成立畫會，是基於維繫感情，還是要發展某些抱負或是要追尋某一個目標？

朱：在成立時，可以說是以維繫彼此間的感情為主，雖然有部份會員較為資深，但大部份會員都是剛剛開始接觸現代藝術，仍是處在探索的階段，談不上有甚麼偉大的抱負。我想，我們組織這個畫會，是一來大家在兩年間，經常學習，經常見面，彼此都建立了一份感情。在畢業後，大家都很懷念那兩年的學習生活，更珍惜這份感情。二來希望繼續往日的學習與追尋，繼續在藝術裏拓展領域。三來會員與會員之間，可以起着互勵互勉的作用。成立畫會，既可維繫感情，又可繼續往日的學習與追尋，而且通過會員間的互勵互勉，使個人對藝術的認知與追尋更見深入，視協就是基於這個情況下組織起來。

杜：在你們的畫會裏，每個會員所追尋的境界都不一樣，各自也運用不同的媒體與介質來表達自我，但有一點很顯然而見的，就是你們畫會是向著現代藝術的方向探索的。

朱：是，我們在藝術與設計的課程裏，所學習的是現代藝術，而我們畫會所要走的道路，也是現代藝術的道路。

杜：亞洲很多地區，在發展現代藝術方面，都是以歐美現代藝術為藍本，而其發展的面貌與方向，是受着歐美現代藝術的影響與導引。譬如五十年代末期台灣的“五月畫會”及“東方畫會”，六十年代初期香港的“中元畫會”，都是推展抽象主義，“五月畫會”及“東方畫會”更是要創建屬於中國的抽象畫。他們追尋的方向很明顯。七十年代，傳播媒介較前更發達，消息的傳送更為快捷，有關歐美現代藝術評介及譯著的文章也愈來愈多，藝術工作者在知道普普藝術的同時，又知道有歐普，集成，極限，硬邊等等，千頭萬緒，各是其是，思潮向著各方面發射，所追尋的道路，似乎已不再是依著單一的線軌，既然視協所要走的是現代藝術的道路，那麼，在這方面的發展情況是怎樣？

朱：我們在兩年的學習裏，認識了現代藝術，也學很多技巧。我們明白到藝術是表達思想，藝術品就是思想與觀眾的觸媒，藝術家通過藝術品將思想傳達給觀眾，觀眾則從藝術品感領到藝術家所要表達的思想，藝術品是需要技巧來製成的，若果當每人所要表達的思想不同，則每人所運用的技巧也自然不同。我們會內每人都有自己的風格，這不是刻意的去塑造個人風格，而是各人任其自然，求其所適，擇取能表達己意的媒介，技巧與手法。因此每一次年展，我們所展示出來的面貌都是多元化的，如在物料方面，

有運用水墨，有運用塑膠彩，有運用蠟筆，也有運用紙，布等，在表達形式方面，有絲印版畫，有雕塑，也有概念空間。我們十分自由，並不將自我窘困於現代藝術的某一個範疇之內。

杜：即是說，你們並不定是要緊隨現代藝術中某一個觀念或某一個流派。

朱：是，我們不沉信主流，我們是順着自然去發展，很流暢的表達自我。大多數會員都是以半抽象或半具象的形式與手法來表達自我，完全抽象，似乎有摸不着邊際的感覺，若果太具象，則又感到所表達的，都是欠缺深度。

杜：既然會員每人的風格，所追尋的，所表達的都不同，那麼，彼此之間有沒有出現互為影響的情況？

朱：沒有，每人都是依著自我去發展，並沒有受別人的影響，我們並不相信主流，因此便沒有規定自己一定要走某一個方向，也因而形成我們畫會的表現是多樣化。可以說，我們每個人都是十分個人化，喜愛怎樣表現，就怎樣表現，並不太介意別人的喜惡，也並非要緊隨主流不可，也不是刻意去塑造個人風格，刻意勉強自己要與別人不同。我們每位會員的畫風到目前為止都是變化不大，並不是我們故意去保留風格，或為風格而風格，我們只是順其自然發展，當到達轉變畫風時，風格自然會有所轉變。故此，我們不急於求突破，因為我們覺得為轉變風格而突破，是違反自然的，也是違反自我，藝術可貴之處，在於表現真實的我。目前，我們每人的畫風都十分穩定，各自在自我的天地裏發展，並不受到外界的影響，也不受其他會員的影響。或許，到達了某一個階段，某一個時間，各人的畫風會有所轉變。

杜：當視協成立時，香港的文化背景及社會環境是怎樣？

朱：當時香港畫壇的發展也十分多元化，例如在雕塑方面，張義的作品可以說是個中之表表者，在現代水墨畫方面，呂壽琨起了領導性的作用，王無邪也在各方面推動，其餘如徐子雄，周綠雲，一畫會等也十分活躍，在香港掀起了現代水墨畫熱潮。在版畫方面，韓志勳的絲印版畫十分出色，而他的噴畫更拓展了深遠的領域。而社會大眾對現代藝術的認識不深，從事這方面研究的也不多。另一方面，學習藝術的學院也不多，較有系統的只有如中文大學藝術系，三間教育學院，兩間大學的校外課程進修部，大一設計學院主要是教授商業藝術，而非是純藝術。香港是一個很自由地方，當時社會各方面的進展都很快，也由此而激發了很多原動力推動一般人去學習一些他自己喜愛的事物，我們也是基於這種

情況下到校外課程學習藝術。

杜：剛才你提及香港曾掀起了現代水墨畫熱潮，這個熱潮對你們畫會或會員方面有沒有產生影響？

朱：因為當時現代水墨畫創作者都是藝術與設計課程的導師，他們教授中國繪畫，呂壽琨曾向我們講課，譚志成，王無邪教授中國畫的技法。在學校，我們是師生關係，在校外，他們是我們的前輩，而在我們畢業後，大家都經常保持密切的聯絡，也有些同學與他們一起工作，雖然課程已完，但我們也時常見面，時常通過很多方式，直接或間接地得到他們的指導，而在我們成立視協時，也邀請了我們的導師擔任顧問，他們是何弢，韓志勳，王無邪，張義，Jon A. Presscott，在會務方面，他們給了我們很多意見，我們每年的年展，他們都會來參觀，並給予意見，當他們舉行展覽時，我們也會到場參觀，有時，又會一同去參觀展覽，從中也得到很多精闢的見解。

杜：有人認為視協的成立，在當時是有異軍突起之勢。因為他們認為當視協成立之時，現代水墨畫的熱潮正起，研究現代藝術的人雖然不少，但多是各自作個人的追尋與展示，未有如你們結合成一群，所以他們有這樣的觀點，你對這個觀點有甚麼看法？

朱：無可否認，我們都是朝着現代藝術的方向而進，至於我們的成績是如何，我想還是由別人來批評吧。我們認為香港藝術不應是循着單一線發展的，應該如其他歐美先進國家一樣，是多元性的發展，運用不同的材料，不同的表達方式。我們正是向著這路向而行，所以我們在吸納會員時，並不介意他用甚麼材料，甚麼表達方式，只要他是研究現代藝術，作品是表現現代思想，則我們便歡迎他成為我們的會員。目前，我們都各自表現不同的形式，運用不同的物料來表達我們的思想。如有陶塑，攝影，雕塑，素描，版畫，水墨，塑膠彩。因此，我覺得我們可以說是一個頗為完整的組合，我們盡量表現了現代藝術所應有的表現形式。

杜：你們吸納會員的標準是怎樣？

朱：有三個準則。第一，他對藝術的熱愛程度。第二，他所運用的技巧。第三，他所表達的內涵是否有深度。吸納的方式分邀請及申請兩種。當我們在一些展覽會內看見一些有份量的藝術工作者，或通過朋友的推薦，我們都會邀請他加入。而申請入會者，必須在申請前參加兩次我們每月的敝會，每次都要攜帶一些作品或作品照片或幻燈片來參加，一起討論，在兩次的敝會後，若果我們覺得他有資格申請入會，我們便給他申請表；另一方面，若他在

兩次敍會後，也覺得有興趣加入的話，則他便可以拿申請表，填妥後，連同作品原作一併交給我們的評審團審核，評審團是由我們的委員組成的，我們會以上述的三個標準來給分，決定他的申請是否被接納。在近兩三年來，我們也以這個程序吸收了一些新會員。如有寫油畫及創作浮雕的楊東龍，攝影及寫油畫的李耀鴻，運用塑膠彩來寫畫的李瑞光及張淑芳等。

杜：在發展會務方面，有沒有遭遇到甚麼困難？

朱：有，譬如有些會員因為生活起了變化，或日常工作量增加了，或生活對他的要求提高了，不能抽出太多時間來研究藝術，往往因此而暫時停頓下來，等待生活環境轉為穩定時，再從事研究，但仍然參加敍會，繼續協助推展會務，不會離開本會，只是不會按年參加年展，也有部份會員移民海外，未能參與會務，可幸仍有一些基本的忠堅份子，他們不論生活如何，總是埋頭研究，每年都參加年展。另外，製作的空間也是一個問題，一般會員所住的空間都不太大，有時想畫一張大畫也不可以。經濟也是一個問題，譬如唐景森，他製作雕塑所需要的費用也不少，通常買一件木都要二三元，而一件木，只能做一件雕塑，甚至或者只做一件雕塑的一半而已，買一塊大埋石，通常都要一萬數千元。畢竟經濟問題對一個藝術工作者是一個侷限。我們做任何一件作品，都是自掏腰包，我們每年舉辦年展時，每位會員都差不多要付上一千元左右，其中有些會員是會感到困難的，唯幸每次大家都能湊足費用，使每次的年展都能如期舉行。我感到有一個矛盾，就是我們每位會員對藝術的熱誠是始終如一，但往往外在的困難卻不停地困擾著我們，我們真誠的投入藝術，而卻得不到外間太多的支持與鼓勵。其實我們是十分渴望外界能給予支持，使我們可以解決我們所遭遇到的問題。今年，我們十分幸運，獲得大會堂贊助我們的年展，他們贊助會場的租金，贊助的比率十分高，達到百分之七十，我想這方面除了要感謝大會堂之外，或許與我們過去有良好的表現有關。在過去的十一年來，我們每年都從不間斷的舉辦年展，而且又有八位會員先後獲得市政局舉辦的香港當代藝術雙年展的獎項，不過，無論怎樣，大會堂這次的贊助，給予我們很大的鼓勵。

杜：既然你們感到有這麼多的問題存在，你們會否嘗試去找出一些方法來解決這些問題？

朱：我們也曾考慮與一些機構接觸，希望對方能贊助我們的展覽，三

聯書局，香港中華文化促進中心，馮平山博物館，香港藝術館等機構，都是我們考慮的目標。

杜：你們未來有甚麼發展計劃？

朱：我們計劃向馮平山博物館申請主辦我們的年展，目前我們正在進行這項工作，我們準備向一些藝術性較高及嚴肅性的機構申請主辦我們的年展。另一方面，會舉辦講座，詩論會等，希望能通過這些活動，將現代藝術介紹給一般大眾，使一般大眾對現代藝術有更多的認識，從而欣賞現代藝術，享受現代藝術。過去我們也曾舉辦這類活動，效果也很好。如我們與時代青年雜誌，香港藝中心合辦“全港青年藝術創作獎展覽”，“心得座談會”，“書法研討會”等。一般的反應都很好。在會員方面，我們會吸收一些年輕而有潛質的藝術工作者為會員。

杜：很多畫會都逃不過解散的命運，目前，你們有這個危機嗎？若果是存有的話，你們會怎樣去面對及應付這個危機？

朱：沒有，目前我們的基本會員仍然十分熱愛這個畫會，並沒有想到要去解散畫會，也沒有因為某些因素而迫使要解散這個畫會，大家都對這個畫會有一份濃厚的感情，覺得非有這個畫會不可，畫會已有一定的基礎，會員也覺得應該鼓勵一些新會員加入，使畫會更為鞏固，更能穩步地發展。一個畫會有新會員加入，不論對舊會員或是新會員，都是各得其所的，新會員擁有熱誠，正是需要舊會員的扶持，而有新會員加入，對舊會員來說，可算是一種刺激，使他們對畫會及藝術都有一個嶄新的展望。

「眼鏡蛇」三十多年前 的一個歐洲繪畫集團

繆樂民

1948年在巴黎有一個稱為「革命的超現實者」之集團出現，他們開了一次會，結果其中有六個參與者退出，他們反對那些內容貧乏的討論，於是另起爐灶，組成北歐藝術家集團，其成員包括荷蘭的阿佩爾（Appel），柯耐爾（Cornille），康士坦特（Constaut），丹麥的阿斯葛·琮（Jorn）和比利時的瑞諾特（Noiret），都垂蒙（Dotremont）等。他們取名為CoBrA，Co是丹麥首都哥本哈根的首兩個字母，Br是比利時首都布魯塞爾的首兩個字母，A是荷蘭首都阿姆斯特丹的第一個字母，正好這些字母拼在一起是英文「眼鏡蛇」的意思。

這個團體在五十年代時，一般反應與興趣不大，而他們各為生活也很少見面，只有在畫展時才碰在一起，同時語言隔閡又是一個困難，有人講荷語，法語……，很難清晰地溝通，故與其說「眼鏡蛇」是一個畫會，毋寧說是一個理念的團體，「眼鏡蛇」延續不到三年也解散了，阿佩爾也跑到紐約發展去了，而基本上分散的最大原因，是他們都是堅決的個人主義者。

最近這些眼鏡蛇群在巴黎舉辦過一次展覽，卅多年前成立的一個繪畫團體到現在才引起人們的關注，儘管是他們各自發展，唯其繪畫的外貌却有近似之處，特別是狂野官能性的抒發，個人內在積愆的表現上，乃至於運用的技法或畫面效果都有脈絡可循。眼鏡蛇畫家們最具衝擊力之共通性是明亮的色彩，自由而多變化的記號，畫裡經常出現兒童的純真，或卡通式的動物變形，一如E T怪物，均無以名之。