

香港繪畫美學與文化身份的反思(1940-1980)

文潔華教授

(本文撰自文思慧、梁美儀編(1997)。《思行交匯點 - 哲學在香港》。香港：青文書屋。頁 205-237。)

I. 前言

論美學在香港，將涉及不同的表現媒介，包括表演藝術(舞蹈、戲劇等)、視覺藝術(繪畫、雕塑、攝影)和音樂等，範圍相當龐雜，要綜合或總結出其中的美學思想實不易為；然而在芸芸的藝術媒體中，本港的繪畫藝術在過去數十年間則明顯地經歷了風起雲湧的變化，其中的畫家亦有發表過較完整及系統性的畫論或美學主張；更為值得注意的是，此等繪畫美學反映了香港藝術家對文化身份的思量，在中國傳統藝術與西方現代藝術之間有過不少徘徊和抉擇，並付諸藝術實踐，故肯定是香港美學史中思想性豐富的篇章。

因此，在篇幅的條件下，本文將集中以本地的繪畫美學敘述和討論美學在香港。討論之時段主要為四十至八十年代，原因是戰後的資料較為肯定，而對八十年代以後的分析又須要歷史的距離。所謂繪畫美學將包括畫家對繪畫藝術、「真實」、「美」、藝術與個人、歷史、生活、社會、政治和文化等關係的理解。本文討論對象將集中於四個頗具影響力的代表畫家或組織(包括四十年代的「人間畫會」、陳福善、呂壽琨和王無邪)，這當然並不表示其他人物的言論不夠重要，而是就篇幅和代表性作考慮。首節將從本地畫壇發展的簡史開始，繼而對有關畫家或組織的美學作介紹分析，最後以後殖民論述關於文化身份的探討進行評論和作結。

II. 香港畫壇發展概況(1940-1980)

有說香港自十九世紀中葉以來，由於地理環境和殖民地之管治，文化比其他的中國地方更早展示了中國和西方不同程度的混交。香港作為中國南端的一個小島，由於並非位於中原，對外來文化的吸收並未出現強烈的排拒。早期的香港藝壇，主要是西畫的天下，戰前香港美術組織的成立，也以外國人居多，而從事國畫的中國畫家，為數則屬少數；西畫為主的情況至戰後中國畫家南下才發生變化。(王無邪 1976a, 頁 169)

依香港藝術館九五年編印出版的《香港藝術家》第一輯中的「香港藝術家發展年表」記載，四十年代本港的美術活動，包括只存在了四年的左派的美術組織「人間畫會」在內，主要是西洋繪畫。四一年戰前的

最後一個展覽，便是假馮平山圖書館舉行的「西洋繪畫展」。(香港藝術館 1995，頁 13)

戰後(四八年)首屆的「香港美術會年展」和五〇年的「西洋畫十四人聯合展」，也可見出畫壇仍以西畫為主要推廣對象。當時的西洋畫，是指寫生式或西方學院派的寫實主義繪畫，質素並未得到很高的評價。分析原因，有說是因為大師的真跡，甚少有機會在港展出，西方畫論或外國的繪畫資料也沒有多少本地流傳，只靠少數留學回港的畫家(如李秉、余本等)設堂教授，群眾便只有自學或模倣的份兒；對油彩媒介認識便很有限，更談不上有獨創的風格或實驗了。(王無邪 1976，頁 170)但畫壇也有少數獨領風騷的畫星，擅於與上流社會洋人打交道的陳福善便是其中的佼佼者。

隨著工商業發展，藝術文化也得迎接現代化運動，繪畫也因而受到西方現代藝術的衝擊。五〇年代專科美術教育課程紛紛成立，包括：香港美術專科學校、香港大學校外進修部之美術課程、新亞書院藝術專修科課程和「東方藝苑」、「丙申社」等畫苑；教育署也於初中及高中會考設考圖畫科，顯見繪畫美術在港加速受到重視。五八年「現代文學美術協會」成立，聚集了後來在本港藝術界舉足輕重的人物，包括呂壽琨、張義、文樓、王無邪、韓志勳等人。該會更於六〇年代初連辦了三屆「香港國際繪畫沙龍」，展出了本港和外地的現代派作品。六十年代香港畫壇的現代運動，可說是基於對早期本地西畫的落後和拘泥於傳統寫實手法而發起的，那催使了舊一批原為本地西畫中堅份子的畫家(如陳福善等)也得急起直追起來；後者便於六〇年成立了「華人現代藝術研究會」。

六二年香港大會堂的啓用，提供了場地給予較高質素和較大規模的藝術展覽，包括「今日香港藝術」展等，被認為對本地現代藝術運動之推進又起了一定的作用。

然而所謂現代運動，在香港還說不上有真正的獨創性或觀點，正如王無邪先生的分析，當時崇尚西方現代派藝術，不過是亦步亦趨的跟隨而已，但這是在未能建立所謂本土藝術之前的一個自然過渡期。(王無邪 1976，頁 171)

一九六四年「現代文學美術協會」結束，其中的藝術家成員組成了「中元畫會」，聲勢浩大，為六〇年代中期香港藝壇的主要推動力量。韓志勳、張義與文樓便是其中的出色人物。此批藝術家嘗試以不同的材料，混合了中西的表現方式來創作，包括書法、絲印、塑膠彩和噴筆等，並吸收了西方現代藝術概念，如普普藝術和光學藝術等，自由表達於繪畫，立體作品和雕塑等媒介中。真正的香港藝術，被認為在六十年代中期開始萌芽，這自是與本地經濟起飛，及後來六七年暴動後香港政府努力建

造香港本土的身份和形象有關。

六十年代香港藝術的建立，其中一環乃始自對東方藝術傳統的回歸。此回歸的趨向可追溯至呂壽琨先生於五十年代中葉鼓吹的藝術主張。呂氏為前「香港藝術家協會」成員，他認為本地華人必須先尋根，深入認識中國傳統的繪畫精神，即所謂天人合一和澄懷之道的理想，從中而出，再參考西方現代美術的多樣面貌，以發展自我的表現與創造(後詳)。他本人便曾於五十年代嘗試把西方現代藝術流派如野獸派、立體主義、超現實主義等與傳統中國繪畫結合，後期更以獨創的水墨禪畫為個人創作特色。他也掀起了香港畫壇史上最受議論的現代水墨畫運動，其門人亦先後於六八年成立了「元道畫會」及七一年的「一畫會」，以中國繪畫的水墨媒介實驗新的表現手法，其中吸收了大量西方現代藝術的觀念，一九六九年及一九七二年的「當代香港藝術展」，便湧現了大批新派水墨作品，一改之前油畫作品主導的現象。新水墨運動被視為標誌著香港繪畫藝術的里程碑。

七〇年代初，個別畫家開始作個人的尋索並追求個人風格的建立。當時別樹一幟的畫家有梁巨廷、徐子雄、靳棣強及周綠雲等，前三人參與了七二年成立的「國際造形藝術家協會香港分會」。一九七三年宣揚中國傳統藝術的「香港中國畫道協會」成立，可見西方現代派與中國傳統藝術在七十年代的本地畫壇正並駕齊驅，二者的互相參詳更豐富及拓展了本地美術家的創作範圍。七四年成立的「視覺藝術協會」可說陣容鼎盛，包括呂豐雅、畢子融及陳餘生等人，成員作品各具特色，部分成員亦為本地畫壇帶來了在海外深造及創作的體會。七五年市政局首次舉辦了日後備受重視的「當代香港藝術雙年展」，見出本地藝術的探索日漸受到官方的推動與支持，也可說是在藝術上回應了七十年代香港政府的本地化政策。七六年「香港版畫協會」與七七年「香港現代水墨畫協會」的成立，反映了個別媒介及潮流在本地藝壇上正紛紛獨立發展。在組織方面，七七年開幕的「香港藝術中心」與七八年成立的「香港大學藝術系」對後來本地藝術有一定的推廣及培育作用。七八年「香港藝術館」舉辦的「香港前輩藝術家展」更展示了香港本土藝術的身份及承先啓後的意識。

若說六〇年代是香港藝術的萌芽期，那七〇年代便是本地藝術的成長期，其中的發展正是一頁頁在西方現代與中國傳統藝術之間辯論迴蕩的歷史，離不開文化身份的探索與追尋。

本文下述即以四十年代的美術左傾組織「人間畫會」、西畫代表陳福善、主張回歸東方的呂壽琨和七十年代活躍於本地畫壇的王無邪等人的美學主張，概括地展示本地畫家對藝術以致香港藝術的見解。

III. 香港畫家的美學思想(1940-1980)

A. 「人間畫會」(1946-1950)

據《香港藝術家》第一輯中之「香港藝術發展年表」記載，一個叫「人間畫會」的組織在一九四六年成立；翻閱資料，該組織有鮮明的政治和藝術立場，成員思想左傾，大多為留港之大陸美術家，有意在香港大展拳腳，並曾在舉辦的展覽和公開聲明中，發表過對新美術的意見。該組織雖然只屬曇花一現，於五〇年便宣告結束，但作為顯赫一時的有計劃的藝術組織，可說是一頁大陸積極影響本地藝壇的美學和藝術史。

《人間畫會》的其中一名活躍會員譚雪生曾在一九八四年於北京一個美術出版社的期刊中發表了回憶錄，文章名為《憶戰鬥在南方的革命美術團體——「人間畫會」》(譚雪生 1984)。依其憶述，「人間畫會」乃於一九四六年秋天於香港成立，創辦人為黃新波；黃連同好幾位剛從抗戰時期聚集著文化人的昆明、重慶和桂林等地來到香港，有志在香港成立一個藝術團體，並通過合法的地位，推廣他們的美學與政治主張。黃新波通過關係，邀請一位英國律師幫助辦理藝團的立案手續，並找到中環一間外國人士俱樂部為活動場所。

這實不失為一個非常聰明的方法，因為在殖民地立足，自然要跟洋人扯關係，在洋人的地方活動也較安全。然而，畫會的名字，卻帶有強烈的左傾意識。「人間」二字，原來來自左派作家高爾基的著作《在人間》。譚雪生謂：香港是洋人和富人的天堂，我們的新美術運動代表普羅階級的，有「天上」和「人間」之別。可見借洋人會所活動，不過是一種「屈辱」和掩飾。

「人間畫會」主辦的大部分創作展覽，被形容為「反映社會現實，密切結合革命形勢」的，並以「揭露國民黨反動派政權在軍事、政治、經濟上的總崩潰為主旨」。(譚雪生 1984)一九四七年在花園道舉行的「風雨中華」漫畫聯展便是這種性質的藝展；譚雪生報道稱這是香港有史以來影響極大的政治性畫展，但卻未見記錄於藝術館《香港藝術家》的「香港藝術發展年表」中。畫會也主辦過個人創作展與聯展，並經常發表政治性的聲明(如「反對美國扶助日本」等)。隨著國內解放，戰爭形勢緊張，南移至港的美術界人仕也日漸增多，畫會也就儼然成了一個救亡組織。到了四九年大陸解放，畫會一面繪製作品(如戰鬥連環畫及毛澤東巨像等)以供國內使用，一面忙於歡送會員回國接管美術單位的工作。在回國的情緒高漲下，「人間畫會」在本港的歷史便於一九五〇年結束。

「人間畫會」雖然只生存了四年，但在港期間，會員的積極活動，包括舉辦聯展，推廣漫畫及發表政治聲明等，都發揮了一定的影響力；

特別在美術的主張上，畫會以毛澤東的「延安文藝座談」及「新民主主義論」為藍本，進行關於美術的研討及批判，並集體討論了五四以後的中國美術界狀況。有關的討論由主持人黃新波等執筆，撰寫了一篇文章，名為「我們對於建立新美術的意見」，洋洋萬言，於四九年五月本港的《文匯報》上刊登。(黃新波 1949)可見這群從國內南移到港的美術界人仕，是如何希望在港展示與政治關連的美術方向。

文章的起首部分，題為「一個過去的輪廓」，主要批評了五四運動以後在中國的美術風氣，矛頭當然直指在國民黨主持下的美術現象，那些搞藝術新潮的少數團體也在批判之列。到五四時期的新美術運動，畫會肯定它進步積極的一面，特別是以西洋畫取代了「那代表著士大夫封建的、官吏享用的國粹畫的障地」，此外，在美學上，西洋畫的寫畫取向被認為有科學精神，因而說「中國繪畫在那時重新注重了形象，人民從形象中獲得新的教育」。

其後由於國民黨執政，美術便被批評為「不成器」了。回顧說五四運動未能徹底，而：「西歐廣雜的繪畫流派又混了進來」……這個從法國學了印象派回來，那個從英國學了學院派回來，五花八門，不一而足；有些居然會叫起為藝術而藝術的口號來了。」那時上海的國際沙龍以裸女為對象的畫家，便被「人間畫會」形容為「迷惘於歧途的無主的遊魂」。

西洋畫風之所以受到批評，以左派的美術觀點看來，認為是上層階級的附庸風雅，跟社會生活沾不著邊。文章特別點名批評四十年代為全國美術中心的上海的一批代表，如劉海粟、王濟遠及徐悲鴻等人，他們的「罪行」在於：

對於代表民眾美術的新興藝術(如木刻、漫畫等)加以歧視與壓迫；對西洋作品缺乏批判態度，一味崇尚現代主義；

把傳統封建士大夫的藝術作為中國民族藝術的代表，取悅洋人。

此外，以「決瀾社」為代表，專搞美術新潮的藝術團體，雖致力於擺脫舊有的美術形式，提倡個性解放，其創作路線卻被視為犯了形式脫離了內容的錯誤，謂其形式主義實為資產階級藝術的一種。有趣的是，「決瀾社」的代表人物陽太陽、段平石等也是參與了四九年在香港的這次集體討論的，似乎他們南下到港，也不能不與「人間畫會」走在一起，作自我批判了。

宣言指出新美術的本質，乃新民主主義的美術，即以工農兵階級的思想為主；「尤其是工農大眾的生活，及其反帝國反封建，實行土改有關的鬥爭史作為內容，並通過建基於寫實的多樣性的表現形式……。」這

主張令人想起毛澤東四二年的「延安文藝座談」。但在當時英國殖民地的香港談工農兵，反帝國主義和土改，讀者反應自然不一。

總而言之，新民主主義美術乃主張美術工作者和人民的生活打成一片，一同呼吸，以作為美術的具體內容。值得注意的是，宣言中對「小資產階級」美術並不完全排斥，這可能是針對香港的生活情況跟大陸不同。宣言謂「小資產階級」乃能夠與人民一同前進的，只要其美術也從貫徹反帝國反封建為內容，「新美術」自然也希望「小資產階級」美術也能進行自我改造。

此外，藝術批評亦被認為是只針對技術，忽視了藝術的創作方向：「(批評)僅以線條、筆觸、色彩構圖等作為主要討論的中心，而藝術家的思想和作品主題以及時代背景等，都被完全忽略了。這種不從科學理論觀點出發的批評，造成美術上偏重於純技巧表現的風氣……。只要我們肯定以藝術為服務於人民的觀點，從社會科學的美術批評立場……，相信會收到好的效果。」這顯然是再一次把毛澤東的「延安文藝座談」在香港美術界傳播。

「人間畫會」主張把藝術大眾化，並說明美術工作者主要有兩項任務——一是以美術來做教育人民的武器；二是「把幾千年來被少數特權階級從民眾手裡奪去的藝術交還給人民」。這自是當時國內左派的美術方針，但畫會另外再作了幾點補充——認為美術上的大眾化主要內容上的問題而非關形式，作者在作品內容上要描繪大眾在生活上熟悉的東西。

繪畫藝術應用的工具和表現方式不比作者運用的手法重要。主要是作品所表現的內容正確以及運用的手法恰當；

美術作品的形式和內容，乃隨著時期和地域而變化的，美術工作者應把握不同之時空特點來從事創作；

政府當局應從事全面的文化建設，在個別地方設立博物館、畫廊以及印製畫冊。

至於美術教育，宣言批評了美專的舊作風，謂它們一過於注重室內技術學習，忽視室外活動自然與人物的描寫(這顯然是批評美術跟大眾生活脫節)；

室內實習的對象石膏模型，都是外國人型，應配合較多的中國人石膏模型來練習；

不應片面的注重面對面的實物寫生，應增加默畫課程；木刻與漫畫

由於富於戰鬥性，亦易於教育人民，日後要將二者列入正式課程。

閱讀「人間畫會」的宣言，其「新民主主義與美術」的周詳考慮，日後會否又舊案重提，應用於回歸中國的香港？抑或會如宣言中指出，要考慮不同的時空特點與美術的關係？細想之下，這考慮其實與宣言中的其他主張並不一致。

翻閱「香港藝術發展年表」，「人間畫會」以外的美術組織，當時在本港也相當活躍，如陳福善、李秉、余本等人的西洋畫取向，在殖民地蔚成了另一種風尚，(香港藝術館 1995)對百家爭鳴的美術取向，若要如宣言中所主張，以劃一的標準作出批評，那以「人間畫會」當年的形勢，可說是「壯志未酬」了，也反映了畫會把國內的政治構想南移至本港，所遇上的格格不入的境況。

戰後四、五十年代，本港的美術界可說是一股昇平後的熱鬧，西洋畫的學習蔚成風氣，畫家陳福善、李秉、余本、伍步雲等人成了風頭人物。從相片中，可見李秉畫室的熱鬧情況，學員皆盛裝習畫，西裝、綢緞與高跟鞋，還有女士們的雲鬢安插在畫版中間，儼然是有錢與有識人士的興意……。

B. 陳福善的藝術歷程(1905-1995)

一九四七年舉行三人聯展的陳福善、李秉、余本並駕齊驅，以逍遙自在的姿態在殖民地上推行他們的西洋畫風，與「人間畫會」的嚴肅和任重道遠相映成趣。陳福善一度是本港畫壇獨領風騷的人物。他一生的藝術歷，升降起跌，也部分反映了本港畫壇在二十世紀的風起雲湧。陳氏並沒有正式在國外受藝術訓練，一直不過在自我探索和與海外留學的畫人切磋觀摩，但他敏銳的藝術觸覺，加上其本人的社交及語文能力，使他在本地早期的畫壇舉足輕重。

陳福善之所以能在早期殖民地的香港畫壇別樹一幟，離不開以下幾個個人的因素—首先是其高水平的英語能力，這使他在建立關係上無往而不利。雖然他在皇仁書院不過完成了中三課程，但其後在律師行當速記員及努力自學，對他的英語提供了不少幫助。我們在他的著作中不難發現他超卓的英語能力。其次，他精力過人，社交生活頻繁。除了經營家業及授徒，繪畫寫生以外，他也不時到大酒店舞池跳舞，作化妝舞會的籌款活動；酒店也成了他經常舉行個展的地方。能言擅舞，使陳福善結交了不少名門望族，達官貴顯；他與不少名媛的淵源，也造就了他的藝術機會。早在三十年代，他便在山頓夫人(Lady Shenton)的賞識下，加入「香港美術會」，後來又與麥化仁夫人(Mrs. Macfadyen)創立了「香港藝術研究社」。語言的無障也使陳氏跟歷任的港督結交了良好的友誼，

包括早期的港督郝德傑，和為他五十年代的著作《怎樣繪人像》作序的葛量洪，便足以見出他所接收到的動力。(陳福善 1954a, 頁 1)

當然，有本地人積極在殖民地地上推介西洋繪畫，殖民者何樂而不為？不過，陳福善的藝術歷程又不限於此。

陳福善早期的畫風，被認為乃跟隨當時回港畫人的主流，走西方美術學院派的寫實主義路向。此路向更引致陳氏後來在六十年代早期受到本地新派畫人的排斥。

事實上，陳福善的美學主張一直都並非純粹的寫實主義，這在他早期的著作中可見一斑。在一九五三年出版的《福善論畫》的自序中，他以藝術為「創作的想像」，並以美為「意識與知覺之間形式聯繫的統一」以及「意識或情緒的表現」。(陳福善 1953, 頁 1)他認為藝術家在作品中往往刻印上了自己生命的氣息；最高的藝術成就並不在於模仿，而在於創作力，雖然自然仍是藝術的泉源，藝術家應繼續參照自然。陳引述康斯坦布爾(**Constable**)所陳述的兩種藝術手法，一是透過摹仿別人之長，形成一種風格，一是縝密的觀察自然，尋取一些從未被描畫的優點。至於所謂「創作力」，便是藝術家個人跟自然意會神交的結果。當然，受到學院派的影響，陳福善授畫，在構圖、背景、運彩和畫像上仍有不少法則性的主張；譬如談到繪畫的背景，他便認為要符合濃淡得宜、透的當、深度刻畫、色彩和諧等原則。陳氏在自己的著作，一九五四年出版的《怎樣繪人像》中，對畫人物應注意的光影、素描、位置與色調也有清楚的守則，但亦同時指出技巧並非進行描繪的唯一工具。他說：「一幀人物的最成功的描繪，需要觀察的了解和交感，然後藝術家才能夠適當地發揮充分的表現力。」(陳福善 1954a, 頁 23)所謂交感，便是指一種個人心理的感覺，此乃使一件作品避免流於淺薄和庸俗的主要因素。

在一九五五年出版的《素描的藝術》的自序中，陳福善表達了他早期的繪畫主張：「現代的繪畫不主張臨摹而是重現實的寫描，技術的表現和天才的發揮。」(陳福善 1955, 頁 11)最重要是觀察和分析物體，然後利用繪寫的基本技巧寫畫下來；至於作品成功的想像力和創作力，要配合繪寫的基本原則，也要通過長期的經驗和練習。談到個性或風格，他認為乃蘊藏於個人對自然的看法和觀念之中，即個人單獨感到一個題材的要素或精神之上，這最好透過創造自己的象徵(**symbols**)來表現。陳福善說新派畫家不是以準確的素描，而是以準確的概念來自我表現。他引述康定斯基(**Kandinsky**)話作結：「藝術是沒有『肯定』的，因為藝術常常是自由的，從內心需要的觀點來看，不能夠予以規限。藝術家可以利用表現內心所需要的任何形式，藝術作品生根於神秘的內心裡。」(陳福善 1955, 頁 23)可見陳氏早期的美學在注重寫描和技巧之餘，亦富有藝術現代運動所涵有的彈性和個性，這開展了他日後的藝術歷程。

關於陳福善的畫論和他在美學方面的探索，還不能不提及他對國畫的一番看法，這畢竟是香港華籍畫人不能迴避的課題；所謂融匯中西，或中國畫的現代化，便曾佔領了本地畫壇好幾個年代。

陳福善早在一九五四年便著有《國畫概論》一書，雖然他並未真正實踐國畫的創作，但仍野心勃勃，抱持自學的動機，嘗試以西方系統的畫論方法，闡述歷代中國的繪畫理論，而且還以熟悉的西洋畫論加以比較批評；其中最值得注意的要點，便是指出國畫六法之中，如何以氣韻生動為上著，認為此點與西方畫法有極大的共鳴。至於傳模移寫，則被陳福善視之為國畫衰微的主因。「氣韻生動」一直是陳福善奉守的美學觀念，但他的理解卻主要採納了西方畫論人史佩德(Harold Speed)的觀點。在《國畫概論》中，他引述史氏對繪畫氣韻功能的涵義為：「把線條、色體和色彩所具有的力量表現出來，以其順序和布局觸引我們，好像音樂用著不同的調子同和合的聲音來觸引我們一樣。正因為在音樂裡，聲音感動著我們，雖然沒有與大自然發生任何直接關係，但它是直接訴諸我們內心生活的；至於繪畫、雕刻、建築，其中有一種直接訴諸我們的音樂，那是與自然景物的現象有關的意味相距甚遠的。無形中，在線條、色體和色彩裡，存在著一種抽象的音樂。」(陳福善 1954b, 頁 27-28) 陳福善提及史佩德把氣韻分作了統一和變化兩種性質。藝術造意如果過於統一，便會失掉生命和熱力，如加以變化，則帶來了生氣和活力。陳氏直言史佩德氣韻與謝赫的「氣韻生動」同義，這當然是流於表面的閱讀，未有涉及六法背後的中國哲學(如道家之形上學)和藝術與自然的重要關係。史佩德以音樂比喻氣韻，令人想起陳福善於六二年談到自己轉移往抽象繪畫時的自述：「音樂的韻律便是我底抽象畫的對象。」(陳福善 1962)(後詳)

陳福善對國畫中的「傳模移寫」深惡痛絕，認定這是師古守舊，把藝術帶進一個死時代，因而提出西方藝壇的一句座右銘：「役筆，不可役於筆！」。在一九八四年出版的「古今名家人物畫探討」中，陳福善強調自己早期的創作，主要靠的是寫生，而非摹仿西洋名家的作風，而其晚期的人物畫，則是多年培養出來的表現技能和人生的體會(陳福善 1984, 頁 3)。他在教授繪畫的著作中，雖然也曾建議初學者從摹仿入手，但那始終不過是預備的功夫而已，真正的創作力，仍在乎西方畫人所理解的氣韻，亦即所謂「內心的音樂」。可見陳福善還是主要附會西方藝術的神髓。

五十年代中期，西方現代藝術隨著資訊發展及文化交流，開始對香港藝術產生衝擊。一方面，香港的「現代藝術運動」展開了，由鄭耀鼎等人創立的「香港藝術家協會」成立(一九五七)，藝術團體亦增長快速。到了六十年代初期，香港美術博物館正式啓用，以呂壽琨為首的水墨運動亦成為一時風尚，這自然動搖了以往在本地以陳福善為代表，一直提

倡西洋傳統寫實畫派或印象派人士的地位。

六十年代被形容為陳福善創作生涯中最困難的階段，這從六二年他的作品竟被拒絕展出於大型展覽「今日香港藝術」中可見一斑。然而，他以無比的創作毅力，在五十年代中後期轉而試驗各種現代畫派的技法，包括實驗單版畫的創作，對立體主義、表現主義、抽象畫派、剪貼及噴筆畫作出嘗試等。值得再提的是，陳福善一直是個自學及自我探索的藝術人，雖然沒有正式放洋學藝，但仍以其高水平的英語能力，不斷從外國藝術雜誌及書本上吸收西方的藝術新潮，亦同時參考訪港的海外藝人的風格，在理論與實踐的工夫上紮根。他在一九六二年十一月出版的《二十世紀繪畫的演變》的開言中說：「在我未致力於抽象派之前，我是一個寫實派。但當我不時地在求『變』，就發現我變不了甚麼花樣，後來我找到新派畫的參考書籍，於是我便開始試驗立體派和超現實的繪畫了。……現在檢討過去的作品，其中有些覺得非常幼稚，而有些則模仿性太重，大有變成『畫院派』的趨向。」(陳福善 1965, 頁 1)這當然是就自己過去的畫作來說的，但在美學主張上，陳氏一直都並非純粹的寫實主義者。開言中亦有談及「今日香港的藝術」展覽事件，他不但沒為自己的作品未有被挑選而遺憾，還勸勉讀者接受新派和抽象派的展出，指出在本地批評及介紹新藝術方面的落後，反映了他的胸襟。該書在介紹二十世紀西方各種現代藝術流派的當兒，亦透露了陳福善對藝術中「現實」問題的關注，譬如談到「新造型主義」(Neo-Plasticism)，他認為他們「並沒有不承認和取締現實，不過是要重找物體的元素，而不是要求一剎那臨時的和意外的表現。」(陳福善 1965, 頁 15)對繪畫中個人對「現實」的理解，奠定了陳氏在成熟期的藝術方向。陳福善於一九六二年發表一篇題為「從現實派到抽象派」的宣言，便反映了他對藝術表現「現實」的理解，如何把他在繪畫的實踐推至一個嶄新的、抽象作風的階段。文章說：「在我最先搞新派畫的初期，我是嘗試過用立體和超現實的方式來繪畫的，可是，後來我發覺到造形方面有所拘束，便索性完全抽象了；同時，我也喜歡繼續我的現實作風。」這種從事現實繪畫與抽象手法並行的情況逐漸轉移到專注於後者的發展，轉而發展抽象畫的原因涉及個人對繪畫的期望。陳福善認為那時他的心理已發展到「悲觀」階段，希望通過繪畫把個人的沮喪和煩悶消除。這樣一來，抽象與表現風格的繪畫便更能勝任了。「在我的繪畫過程裡，我要把我當時體會的感想和情緒投訴在我的作品裡，用著音樂的韻律來振奮自己的感想。因此，韻律便是我底抽象畫的對象一時至今日……已發展到以我自己的符號或幻想來完成我自己的風格。」

談到為甚麼要接受抽象的藝術手法，陳福善的回答簡單而直接：「為的是，我們除了所見的和環繞著我們周圍的都是現實外，其他見不到的或想像到的都是幻覺和抽象。……當我們不能在現實找尋『想入非非』的幻象，我們只有從抽象畫和超現實畫裡找到。換句話說，一個寫實的

畫家只能表現我們所看到的世界，可是，一個新派抽象畫家卻把看不到而想像到的現象形諸於畫面……來表達他所體會到的喜怒哀樂和各種情慾觀感，每個人用自己的方式來處理其幻覺。」幻覺，便是抽象派畫家要表現的「現實」。文章不斷勸勉當時還固執於傳統寫實手法的香港畫友，接受抽象派「只能意會」的優點，說：「我們常在現實的一隅，也見到不少抽象的對照，只不過當一般人們見到它在畫面表現出來，便有些不慣了。」

進入七十及八十年代，陳福善的作品已由抽象手法再演化成濃厚的超現實主義，人們並以「童真」、「童話世界」、「豐富的幻想力」及「自由的下意識幻覺的浮動」來形容他的人物畫、魚類、動物畫和風景畫。其年紀愈大，作品卻充滿雅趣的作風，使他贏得以下頗為恰當的美譽：「陳福善是香港藝術史上舉足輕重的人物，一直以來，他以天馬行空的想像力及無窮的創作力，與香港同步躍進。」(注一)在八十年代出版的《古今名家人物畫探討》一書中，陳氏總結了自己五十多年來的創作真諦為：「仿摹移寫可作技巧基礎，千變萬化才是創作機能。」(陳福善 1984，頁 153)

陳福善可說是本地地道出品的美術家，他的成長和創作都在香港，其適應時變的活潑，與努力自學的創作精神與人們經常描述的香港十分相近，也使他比起許多其他的畫家更能代表香港。

C. 呂壽琨與香港新水墨運動(1919-1975)

陳福善在本港的畫壇地位，於六十年代受到其他快速增長的藝術團體的衝擊，其中包括以呂壽琨為首之水墨運動。呂壽琨在本地的畫壇舉足輕重，除了他對水墨在現代香港的提倡外，對中國藝術在香港的特殊角色亦有一番見解。重翻他的講義及言論，不難發覺他的美學理論，正反映了當時身處於殖民地香港的華人藝術家，面對西方現代藝術的風起雲湧，對如何繼承及發展中國傳統藝術的一番思索，值得我們在殖民地時代快將結束時作一點回顧及重審。

跟陳福善相比，呂壽琨對西方藝術的吸收較為明顯地以中國傳統為本位，亦帶有更濃厚的民族情感，與陳福善以西方美學理論理解中國傳統美學大異其趣。這自與兩人的背景殊異有關。呂氏幼隨其文人父親呂燦銘習畫，從臨模中精通傳統山水花卉，後發展個人的自由表達，以水墨畫為主要媒介，畫風漸趨抽象，晚期更自創「禪畫」。他於一九四八年移居香港，工餘從事繪畫及授畫，未幾在個人畫展中廣受中外人士注意，其獨到的藝術主張亦使他從此建立了一家之言。

一九七二年六月於大會堂「元道畫會」主辦的一次演講中，呂壽琨

詳盡地談到他對水墨畫的寄望，特別涉及香港華人畫家的角色。(呂壽琨 1972，頁 3)他說水墨畫在本港由少數人的風格發展至一九七二年，作為代表香港的類別性繪畫。這種自八世紀唐代便開始確立的繪畫方式，原意乃對抗嚴謹的點線勾勒及艷麗顏色的風格，並主張畫家作精神思想的表現。香港六七十年代的水墨畫運動，其思想精神到用料技法已兼顧了中西傾向，由個別畫家自己自由作出藝術性的抉擇，其冒起過程和在當時成為本地視覺藝術主流的原因，呂壽琨認為主要是由於中西繪畫在香港發展的式微。中國繪畫自戰後遷徙至港的傳流派和嶺南派，後來漸漸流於因循模仿，已無獨創的表現；西畫在香港早期則只有倫勃朗和印象主義的表面形式，現代西畫運動如野獸主義等的教授又欠正確，故亦未能成氣候云。這當然是呂氏的觀察。他對水墨畫的將來則十分樂觀，認為新派水墨畫開出了造型與抽象兩條大道，突破了中國繪畫史中一貫的表現方式，並較西畫豐富和更具前衝性。其實造成水墨畫在香港一時的興盛，也由於戰後香港自由競爭的風氣，在一片荒蕪的藝術界中，眾人可各自發展，免受門派壓力。此外，年長一代在香港的中國藝術家對中國傳統有了距離，可加以反省，有所醒覺，年青一代則吸收了現代藝術的觀念，躍躍欲試，試圖表現於水墨。

呂壽琨在七十年代曾就當時正在本港開展的水墨運動是否狹窄及落伍的問題作出回答。他強調在物質文明進步中，水墨畫看來像有點落伍，但在精神思想、人格性靈方面，卻為文明社會提供了平衡作用。較為重要的關注，應該是為何只有香港才有這樣的水墨運動。呂氏說：「水墨畫家會否滿足於中國過去的豐博而有『土氣』？抑或因欠缺東方認識而徒具表面的『洋相』？兩者必決定於個別的『根』與『適』。」這段話意義甚豐。(呂壽琨 1972，頁 31)水墨之根，是指涉及精神陶冶之中國畫道。人離畫道，人便消失於藝術中。呂氏認為應以水墨恬淡的精神來均衡西方之物質，那水墨畫才可不斷發展、永恆不息。「中國畫道不在於鬥『法』，更不在於以法炫人。畫道在於表現人生修養存於筆墨間，以氣韻感人。水墨畫家倘明此理，便不獨不會因科技而炫惑，亦不必抗拒。既要知彼知己，亦要混交觸發，然後可以信知今後正要培養人性技法挑戰科技」。(同上，頁 33)呂氏坦言人性技法乃經人生修養而轉成氣質，且常與現實問題發生矛盾。「八大山人亦要離開繁華地，乃能大成。」這是他列舉的例子之一。

香港的現實環境，雖也屬繁華之地，但對發展水墨也不乏優厚條件，其中包括一水墨在香港中國人心中，較西畫更為親切；國際間需要像水墨般獨特品類多於香港早期落伍的西畫；西方藝術物料技巧，稍為變用於水墨，即見出新效果等。呂氏上述的觀察其實相當確切，其時靳棣強用水墨加進發光色彩，運用了西方的設計觀念；李其國使用印刷機，製造墨油與墨混交的效果等，呂氏說便是所謂個人的「適」，即如何吸收外來影響，對傳統作出個人的選取開拓，自會不斷改變水墨的定義，也造

成了水墨在香港現代繪畫的「百花競放」。

然而萬變不離其宗。呂壽琨之畫論，人們多談其中的釋道涵意，但他也曾主張以儒學的《大學》《中庸》，作為傳統繪畫教育之根基，即盡性之道。大學之道，由明德、親民、止於至善，到知止、定靜、格物、知至、意誠、心正至身修等，呂氏認為正是中國畫人的主要工夫，蓋因養成內以後才可現於外。至於中庸之道，即指率性盡性與道偕行，並在所屬的時代環境中，重新發見和回到自我。呂氏明言中國畫道式微的主因，乃失卻了對上述人性之「道」的基本認識。

該注意呂氏先論藝術之「根」，再談繪畫之「適」。所謂「具眾理而應萬事」，在各適其適中，畫人可自由融取西方科技新法，進而忘卻傳統與現代，中國與西方。

談到畫人之道，或終生不離的原則，呂壽琨總是強調畫家的品格修養，氣質風度，這固然是指儒家的道德美學而言；至於人們常認為呂壽琨以釋道入畫，呂氏卻集中就其中個人與群體的關係談論。呂氏說釋道二家跳離群體與社會的範圍，探求天地與人之關係，並找出個人存在的哲理，達致所謂「信者自信，行者自行」。然畫家必須徹底了解自己的雙重身份，人是既個人，亦屬於群體，便應試瓦解內外的矛盾。佛家談自覺也談他覺，莊子之道不離俗世，實與儒家之己達達人同。俗世雖多誘惑，畫品卻在乎目的與心志的專一，矛盾自可消解。(同上，頁 54)這也可說是呂氏對在香港生活，迎接西方現代藝術潮流處變不驚的信念基礎，超越了中西畫道的對立。

呂氏在港授畫，同樣強調中國傳統臨模師古的工夫，這也是他個人學畫的經過。他主張先培養五日一石的投入精神，知悉古人骨法用筆之理，但卻小心避免淪為畫工，欠創作精神。知理而創新，才是臨模的最終目的。學習國畫的入筆入墨，旨在筆隨我意。呂氏說：「法由心生；我有我意，意在境中；才有所謂筆意、筆境。國畫要求的全是人的心意觀念，不是沒有頭腦的模仿，必須各自『立法』、『立體』。」(同上，頁 78)呂氏認為實習傳統，在創新的原則下，甚至可以反其道而行，但傳統根基必須深厚，那由傳統觸發而來背離才有意思。

畫道既在筆隨我意，或我在道中之領悟，那不妨集合中西兩路而行。蓋因西方現代藝術最重要的要求也不過是觀念的表達。中方之路重筆墨氣質，西方則重肌理科技，兩路參詳，更有助於觀念表現的效果。譬如畫樹，循國畫傳統，便是依自然物質的紋理而組成筆墨之筆法和秩序，得其形後再變其體，繼而以樹表現畫風之個性氣質；這時再從西方傾向考慮，樹立自我對樹之觀念，離自然之形而趨於造形，遷想妙得，那創意便更濃。呂氏說：「寫樹的目的，絕不在於表現樹之本身，而是藉樹表

現自我。」(同上,頁 140)即其所謂「澄懷」之道。畫道不論中西,皆先力求發現自我之見;不預設任何技法和物料,因需要再作選定(「法爲我用」)。立定創意後才思索如何以形見出;道形俱備而後求技法,在媒介上做工夫。呂氏之表現說將內容(觀念)與形式作先後二分,看法可可點,蓋西方美學便有以表現就是賦予內容以形式,表現是同一種活動這個說法(如克羅齊)。但其主張無中外古今之縛,只求一時代一地域文化之自我創造,以其用語說來,可謂乃華人藝術家在殖民地上一種「適」的考慮。

呂壽琨論藝,雖以萬變不離其宗,強調品性至誠,重所謂澄懷之道;但一如其他處身於香港的華人畫家,面對環境變遷及外來的藝術觀念,皆知須拓展藝術的胸襟以吸取融匯。呂氏於教學筆記中,指出中國農業社會的田園思想與生活方式,形成了獨特的繪畫態度和心境,跟工商業之繁華都市,有著顯著的差別,因此到了現今像香港這樣的時空,便不能期望藝術思想與表現形式不變,藝術價值的釐訂原則和品評標準無異。呂氏希望香港新一代畫人,暫時回歸中國傳統技法,熟悉東方畫藝之精粹,將來再自由作中西交匯的考慮和選取。

呂氏論藝強調知。他說在藝術立場上,永遠不是喜歡與否的問題,亦不是直覺的愛惡,而主要是知識基礎。知道傳統才可論傳統,談爲何要背舊立新,蓋知者才能明理。對於西方現代藝術也是一樣,知新然後方可論新。

呂氏鼓勵本地年青畫人,學藝從溫故知新開始,所謂學古師古,傳移而用,活用變化,由臨摹至開來,不受古人之限。發明創造,離不開每一個當下之時空。

呂氏個人的藝術探索過程,便是上述意見的活生例子。呂氏遵奉「不法爲障」的宗旨,其畫作曾引來中外畫評人議論紛紛。對一九五七年呂氏的一次畫展,《南華早報》便有評論,其畫風雖保留了中國傳統的概念以及筆法,但佈局卻十分西化,評論人認爲呂氏這種融匯西方之法帶有危險性,說破壞了西方畫法長期以來建立的統一云。可見其時香港藝術界仍有人主張中西藝術要涇渭分明。(Wong 1957)後來呂氏吸收了西方現代藝術如抽象表現主義的手法作畫,並發表了被稱之爲「禪」畫的作品。人們以禪談呂氏之畫作,他卻強調——一切宗教都是他的依歸。「禪乃一種生活方式,它是現於畫,而非設放在那裡。」他在一次訪問中說。(Baker 1963, p.31)

D. 王無邪：回到東方再出發

呂壽琨在六、七十年代主張認識中國傳統畫道,並以之爲本,其以

民族傳統角度談回歸中國的主張，稍後由其學生王無邪所闡釋。

王無邪為本地著名的畫家及美術工作者，著作甚豐，長期在本地多份報刊雜誌撰寫藝術隨筆，在六、七十年代任職博物美術館期間，亦經常為本地畫展作序。他在文章中多次討論到藝術在殖民地香港的中西衝撞與交融，並提出在其中摸索和建立本地藝術身份的問題。

呂壽琨回歸傳統以開拓未來的藝術主張，對王無邪有很大的啟發。王氏曾說呂氏是他的啟蒙老師，他在一九五八年曾隨呂氏先生習中國畫。此後師生二人經常互相研究切磋，王氏後來「回到東方來再出發」的藝術論調，從中亦見出不少呂壽琨先生的影子。

一九六六年王無邪由美國學藝回港不久，曾發表了一篇名為「回到東方來再出發」的文章，談到自己的藝術路程，反映了一個在香港成長的畫家在中與西，傳統與現代的文化迴盪中的心理經驗。(王無邪 1966)他說年少時在香港西方與西方的文化藝術，不過是書本上的文字和印刷的彩圖，乃「缺乏血肉的死的標本」，更莫談此等標本上的二度空間如何早已把油彩顯現的質感和厚度削平了。這些西方繪畫，「僅是一種假設，一種影像。我們只能談嚮往，不能談接觸和了解」。於是，六十年代初踏足西方，眼睛第一次接觸到真正的西方作品，便感到「極大的激動與昏眩」，在其中，更容易認識到自己是一個怎樣跟西方有別的東方人，包括氣質、文化背景與思想。對於一個徘徊在文化邊緣的畫家來說，王無邪的問題包括：「甚麼東西令這或那西方畫家如此地扭曲形象來表現？甚麼東西令這或那畫家放棄物像的外形來架構那畫面？甚麼東西令他們在畫布上狂亂潑灑油色？」他肯定地認為那是一些他自己始終欠缺的東西，也是令西方之所以成為西方的東西，因為「任何一個有創造性的西方畫家，在作品中都顯示了他與(他自己)過去傳統的關聯」。

當部分中國畫家願意讓西方藝術(特別是現代藝術運動)吞噬或同化時，王無邪說，他的情況卻是舊有的經驗完全不肯讓位，中西新舊即時組成了相對的陌生體，這奇異的經驗開啓了他日後對香港藝術家身份的反思。他於六十年代初在美國留學時，抗拒被西方同化，但另一方面卻又非常仰慕西方現代藝術的成就，於是「自擾」地思想東方的問題，「甚麼是純粹的東方？甚麼是我？我是否屬於純粹的東方？」他說當時一代的東方畫家，除了表現以外，還得自問關於東方身份的問題(這會是東方藝術家特有的經驗嗎？)。他察覺到當時西方人對東方畫家抱有兩種態度。在一部分西方人心目中，東方人有一套自成體系的文化，認為現代的東方畫家應上接其固有的傳統發展，不應受西方影響；而另一部分西方人則以為東方文化已告中斷，新一代的東方畫家應向西方學習。王無邪說，前者對中國文化往往一知半解，後者則一無所知，但壓力卻在無形之中產生了。王氏這段話不期然令人想起薩伊德(Said)的「東方主義」

與今天後殖民地論述中「他者」(otherness)的問題。「當前者接觸到我們的作品時，他只知道搜索我們的作品裡與傳統有關連的地方(所關連的，自然就是他所認為的『東方傳統』，而非真正傳統的全面)，亦往往將這地方誇大，而忽略我們作品中創造的一面及與現代時空相交之處。但當後者接觸到我們的作品，他所憑的則純是他西方的美學觀點與價值、視覺習慣和反應，這一來，他自然無法走進我們繪畫的世界。」王氏說。

那畫家的東方身份其實又是甚麼？王無邪的回答，乃把六十年代香港中國藝術家的身份尋索，連繫於作品的內在精神，補充及發揮了呂壽琨回歸東方的說法(呂壽琨強調個人澄懷之道，王氏則提出社會存在及傳統的因素)

東方泛指我們成長經驗中學習的語言、生活與思想方式甚至視覺習慣(包括對線條的感覺)。那的確涉及傳統和後來從傳統中引伸發展的整體，言之下意，那是一種不能逃脫的東西。這種傳統在西方的場境中顯現了「他者」的身份，也在這種「異性」的自覺中掀起了實驗的動機。王氏在美的時候，便曾大膽嘗試放棄用線，並以油畫來表現山水，以水墨來表現人體，即使失敗，也是一股對解放和新經驗的渴求。然而即使他盡力容納西方，並將之與其內在的(東方)結合為一，東方始終是他的存在結構，於是他決定回歸，「以準備再出發」。回歸的意思相信包括回到自己的土地，也包括對中國繪畫傳統的再認識和進深實踐。

「(回歸)再出發，必然為著更大的自由。」王氏說。得到留西方的經驗以後，王氏說他所關心的，不再是東方西方的問題，而是創造的可能。

六十年代，王氏提出要回到東方來再出發，顯然與其師呂壽琨先生觀點一脈相承。他的「回到東方」，涉及一種在香港存在的真實經驗：「回到東方是創造者的內心真正的決定，行為上真正的去接觸東方的原始本體。回到東方不是意味著向傳統歸依或向西方訣別，這都是不可能的……。在中國傳統與西方之間，我們實在不可能只傾向一面；我們仍是在這種傳統中成長；部分的西方文化(又)早已在我們的起居生活裡生了根。任何逃避，只是自欺欺人，最後也成為對個人創造的限制。」王無邪的一段說話，使人想起了海德洛在其存在哲學中論藝術起源的觀點，(王無邪 1966)可以說是對後殖民論述中關於藝術創造，特別是關於個人的生活和內在經驗方面，加了一項補充。

仔細看來，王氏當時對自己的香港身份感到無助，只是以命運概念來承擔。他說國外的經驗令他孤立，但又同時更能認識自己；在其中他發現了現代西方的「真正宏博」的力量，但又知道那力量不是自己根源。

「自己所有的，仍是那麼微弱和可悲」。他唯有承認自己是東方(中國)命運的承擔者，但卻是一群「沒有祖蔭」的人，要赤手創業，否則便只會淪為「西方門下的食客」，或一群身份不明的無依者。

早在六三年一篇名為「東方的再造」的文章中，王無邪已檢視了東方(中國)繪畫哲學中的美學潛質，為其後來所謂的「創業」鋪路，並藉此打破一切本質性的所謂東方傳統的約束，理論中帶有濃厚的辯證意味。他指出東方繪畫美學既無追求，又無捨棄，不以自然為對；加上無定焦的透視，故「周游不息」、「氣韻生動」。王氏之所述，乃我們熟悉的中國繪畫美學，但有趣的是，王氏依此再推進一步，結論說向東方尋求，不在於尋求一種風格、形式或技巧等外貌，甚至也不是以「天真」、「和諧」、「空靈」等來規限創造，甚至也不限於民族性問題(這是因為中國美學中早有破除任何管制或規條的自由種子)。文末說：「為甚麼一定要回到東方？真正的個人發現後(真性必有本來傳統民族的素質)，我們已回歸東方，若迷失時，我們必在西方中迷失。」(王無邪 1963a)但東方又有突破「東方」的含意，這解釋了為何依此「再出發」。

王無邪要藝術家回歸一己所屬之傳統進深，同時虛心認識外國的創造，以拓闊表現形式、材料與工具的參考範圍，繼而作超越民族的自由表達，這與呂壽琨的主張實在非常接近，特別是以中國或東方為本位的應然使命，於六十年代的氛圍中更是他們的重點。王氏當時說作品應浮現東方人的情懷，並說中國現代繪畫運動要包括香港，因「香港是中國文化僅存自由研究發展並發揚光大之可能的部分」。(王無邪 1963b, 頁 18)

在七〇年一篇展覽序文中，王氏繼續強調藝術的創新或反叛如果不能由過去伸延，則了無方向；寡頭主義式的自由在無歸屬感與身份的香港情況下只會令藝術家在模仿中迷失。(王無邪 1970)創新，自然也是對現在的回應。王氏認為西畫在七〇年進入一個躊躇不前的狀態，因為不論是西畫的寫實主義還是抽象主義，在香港皆與現實格格不入。「(香港)社會的氣候是真的促使畫家的心靈敏銳地要將現實忠實地表現出來？表現出來的現實能否代表一種誠摯的觀點呢？……香港有足以產生和支持普普藝術的條件嗎？畫家平日所見、所思、所感，與所繪寫的，有沒有必然的關係？」王氏在七五年發表的「消沉的香港畫壇」中說。(王無邪 1975a, 頁 47)

六十年代因著當時香港的社會經濟和政治氣候，曾一度促成了對西方文化的嚮往，並以現代化來建設港人文化身份，但在六、七十年代本地畫壇的現代水墨畫運動卻標示著對中國傳統的回歸，那是因為明瞭到盲目依從西方的窮途末路。當時也有習西畫的人加入行列，王氏認為這是正確的抉擇，因為西畫的由外移植如此才可以生根，這也是中國新藝

術發展的一種徵象，是有基礎的。那時王氏甚至說香港要消除「西畫」這一類別，即中國畫家不論用何種媒介或手法，寫出的都是中國的繪畫。但是為甚麼不是香港的繪畫？在七五年「今日香港藝術的面貌」的文章中，王無邪說要指出香港藝術是甚麼，基本上十分困難。(王無邪 1975b, 頁 47)由於西方殖民地的身份，香港藝術基層元素帶有矛盾性，造成本地藝壇的混亂與分裂，但不同方式的併合與交融，又形成了香港藝術的特殊動力。過去在香港，國畫是模仿，西畫則是假借，但如此本地藝術便全無憑藉。「一地區獨特的藝術，必須有過去、現在、與將來，缺一項都不行。」王無邪之意，自是指一脈相承，回歸東方的創造甚至反叛。八二年王氏在一個個人的回顧中說，創新的根源，不是指傳統的技巧與風格，而是精神。其時他追求天人合一，以致於最後藝術無國界的理想。

IV. 藝術與文化身份的反思—何謂香港藝術？

A. 後殖民論述與香港畫論

正如前節所述，香港自十九世紀中葉開始，便已經比其他中國地方更為頻密地接觸西方，進行中西文化交流。這自是因為地理上作為中國南端海港的關係，加上後來被割讓為英國殖民地，歐洲文化便正式在香港本土發生了廣泛影響。

有說在殖民地文化要回復殖民地之前純粹的本地傳統或文化是極之艱難的事情，甚至幾乎沒有可能，那是因為後殖民文化逐漸呈現了混雜的性質，這是無可避免的。(Tiffin 1995, 頁 95)在香港，一種辯證性的發展，便不斷在西方殖民者的文化與被殖民者尋找獨立的本地身份的意圖間迴盪進行。

雖然有人認為所謂後殖民文化論述，只是時下理論工作者的時髦話題，並非被藝術工作者普遍地意識或運用，而且不該忽略對香港作為後資本主義社會的批判；但本文所列舉的本地畫家，卻明顯地思索了文化身份與香港本土藝術的問題，其中的考慮與尋索，跟後殖民論述所探討的中心課題不謀而合，故相信批判地檢閱後殖民論述能否全盤應用於香港畫壇情況，將會是一次有意思的嘗試。

從「人間畫會」、陳福善、呂壽琨、王無邪至八十年代以後自西方留學回港的畫壇新秀，他們的繪畫美學和關於香港藝術的見解，特別是對中國藝術傳統的重視和「改良」，都因應各人不同的成長背景、所屬階級、教育水平、政治意識等提出了不同的主張或出路，當然更重要的是在藝術實踐中以作品的新風格來體證自己的見解，標示方向。我們不能說在香港所遭受的文化監管或壓制，與其他殖民地等量齊觀；事實上在藝術文化方面，比較說來，香港已有相當大的自由度，加上七十年代的本

地化政策，更鼓勵了百家爭鳴。當然，亦為此而有人批評在藝術上港府幾近三不管的放任態度，由於香港還說不上由殖民者主導或霸權式的藝術論述，因此，與其說新的美學主張和實踐是一種對壓制的反抗(resistance)，倒不如說是對藝術身份主動的建立和尋找。當然有關的探索也可以說是一種變相的解殖民過程。

這過程同時在官方的蔭庇資助(市政局主辦美術展覽和活動)和民間的獨立藝術團體(如早期的李秉畫室和後來呂壽琨教授的港大校外課程)當中進行；可以說，後殖民論述中反中央霸權和對抗模式(modes of resistance)等傾向，在香港並不比文化身份的探求來得明顯；況且，變相的解殖民活動其實是一種對政治主權文化的抽離(disidentification)活動，那是一個充滿動態的過程，並不一定意味著取替主權，而是在具體的處境中進行具策略性的思考。在香港的藝壇歷史中，有關的思考便各適其適，以下將以本文列舉的本地美學思考為例說明。

當然，在本地化的政策中，權力架構依然是存在的，特別是在對殖民文化的批判意識還是弱項的時候，被委任處理本地藝術文化的實權者或許更易成為監督的角，變相地推行文化霸權，只不過這霸權並非由殖民者主導執行。六十七年代的本地畫壇，其中被吹捧的畫人或畫派便被認為乃在官方美術主管人仕的駕馭下產生。

B. 畫家的中國情意結

四十年代末期在本港相當活躍的左傾藝術團體「人間畫會」推行的，是中國民間藝術、政治漫畫和寫實主義版畫，那是一種帶有濃重民粹色彩的主張，貶斥一切被視為形式主義的西方現代美術，並以之為崇洋的舉動。

其時「人間畫會」的主持為由大陸前來暫居本港的國內美術人仕，他們以扣連大陸左翼與香港的政治取向為務，藝術便是其策略實施的核心；其對藝術的主張國粹與民粹主義並重，旨在喚起殖民地香港人的祖國情意。該組織的推廣雖為時不久，仍可被視為一種解殖民的過程。

在本港成長的陳福善對殖民文化的認同則較為鮮明，這不但表現在其早期擅於結交外籍上流人士，包括港督和西婦名媛等，也表現在其對西洋學院繪畫的熱切推廣上。他的英語能力使他在華洋雜處的香港一度無往而不利。

陳氏對中國畫的介紹和分析，亦是多從西方美學著眼，並加以批評。其著作中西並重，表現了道地香港人的作風。他的畫是在香港自學成長的，在五六十年的藝術工作者群中，陳氏似乎較少受到民族情意結的

困擾；另一方面，他對殖民地畫壇狀況及西方美學也較少提出批判性的反思。

從廣東旅居來港的呂壽琨則強調回歸中國傳統，且以「根」、「適」的概念來討論藝術在香港的發展。他認為沒有中國傳統作為香港華人畫家的精神及技法基礎，便無從開展出一己的藝術。因為中國畫人必須先認識自己的傳統，回到自我，才能在自己所居的土地上作出適應及拓展，再談無中外古今之縛，因為中國傳統是我們的文化源泉。故民族主義可以說是呂氏的美學基礎，亦即其經常談及的「醒覺」。

王無邪六十年代的論調「回到東方再出發」基本上是呂壽琨美學的延伸，強調傳統是我們在成長中學習的語言、生活經驗和思想精神。由他大部分時間在香港成長，加上經歷過留學美國期間對文化身份的思索，使其可以從個人的成長經驗來進一步談論中與西、傳統與現代的衝突與交融。其「在東方發現，在西方迷失」的論調，也是一種先回歸傳統、以東方為本位的主張。

傳統及民族主義一度成為本港藝壇在尋索本地藝術身份時的基調，但正如霍米·巴巴(Homi K. Bhabha 1995, p.206)指出，尋求文化的突破或發展總在文化的不肯定期或徬徨期出現。香港畫壇在忙於迎合外國人的中國藝術圖象，或模仿西方藝術的現代運動時，很快便陷入了兩不像的困境。

本地畫壇一方面只能模仿中國傳統，而中國傳統在大陸文革時期亦已出現了斷層，基礎並不牢固；另一方面又向西方藝術「假借」，當發覺兩者其實都不屬於自己時，又渴望建立一己的藝術身份。但巴巴說所謂傳統或國家藝術的原貌在殖民地當然不能沒有變化；今日香港畢竟不是過去的中國，對中國傳統的理解或再現也往往牽涉到策略上的考慮。六十年代的新水墨運動便主要提取了中國傳統美學的精神部分，而在肌理及視覺元素方面則採用了西方畫法，加上現代藝術如抽象表現主義的作風。這種經過中西揉合演變而成的新品種，姑勿論成績如何，也確曾帶來本地畫壇一股新的力量和興奮。

C. 關於「香港藝術」……

或許我們可以說，殖民地香港在四十至八十年代的畫壇，其藝術與美學均離不開對文化身份的反思，當中滲進了對傳統中國的情結和對西方文化的抗衡和吸收，冀望能從中建立一個有香港獨特性，漸漸能擺脫附屬於中國或西方的藝術面貌。

四十年代的「人間畫會」基本上並沒有關心「香港藝術」的問題。

五十年代顯赫一時的陳福善雖然沒有把「香港藝術」經常掛在口邊，但其我行我素的藝術探索，後來終於擺脫了西洋學院派的寫實手法，並於晚期發展了一種獨特的個人風格。他雖然大量吸收了西方現代畫風，但其孜孜不倦的自學精神，加上長期在香港的文化氛圍中生活和創作，使人對他刮目相看，不敢輕視他作為香港藝術家的代表身份。他的藝術實踐算是體證了「香港精神」吧。

十年代呂壽琨積極在本港推行美術教育，有人認為他的教學課程在內容上強調中國繪畫精神和畫家的修養，但形式上對線條和顏色運用等教授卻類似西方的設計學院鮑浩斯(Bauhaus)。呂氏吸收了抽象主義於其水墨畫之中，他後期的實驗的水墨禪畫等正是他建立香港藝術的實踐。《水墨畫講》曾記錄了他關於香港藝術的講話。(呂壽琨 1972, 頁 137-139)他首先強調對民族和國家的歸屬(根)，置身在殖民地的香港華人畫家始終是中國人，應至真明確地辨清自己與所屬民族的關係而作出選擇(適)。他亦提到「身在胡邦心在漢」的說法，民族意識顯而易見。對於建立香港藝術的過程，他打了一個譬喻：「東方有的是茅台酒，西方有的是拔蘭地，如要談混交，先要兩種都『有』，其次要有得正確。否則……縱有混多亦屬浮薄的表面。」因此他強調基本教育，自言其責任乃把中國畫道正確地教授傳播，至於香港藝術將來應否混交或如何混交，則屬不同畫家個人的嘗試。「整部繪畫史就是酒，我們今後所要的既非雞尾酒，更不是變了質的酸酒水酒，而是要重行醞釀，落足材料，釀成我們今日所需要的酒。」呂氏譬喻說。(同上，頁 139)言下之意，香港勝在選材豐富，中西皆備，如何揉合創新，建立香港藝術身份，則有待自由尋索。然而呂氏力持要先回歸中國傳統畫道之精神，繼而自由吸收西方技法，不免令人想起「中體西用」的老問題來。

王無邪於一九七五年說，要指出香港藝術是甚麼，基本上十分困難。「構成香港藝術基層的，有抱殘守缺的傳統國畫及書法，有學自外國的所謂西畫，無論寫實的或抽象的；有外籍人士的作品；有求突破中西界限的實驗。」(王無邪 1975b, 頁 47)他說此等元素是互存矛盾性的，也造成了香港畫壇的混亂與分裂，但不同方式的拼合和交融，也同時形成了香港藝術的特殊動力。那時他主張：「香港藝術回歸的過去是中國，肯定的現在是香港，開啓的未來是世界。」(同上，頁 49)

D. 「第三空間」與傳統藝術

隨著六七年暴動事件的衝擊而來的是香港人的歸屬感和身份認同，畫家也是在這大前提下探索著「香港藝術」。

王無邪於一九七六年發表了一段說話：「香港畢竟不是西方。普普藝術、硬邊藝術、概念藝術，以及超級現實主義，都曾影響香港，但沒有

造成氣候。向(中國)傳統回歸成爲這十年間(六六至七六)最明顯的一種趨勢，香港藝術雖沒有完全與西方背道而馳，但逐漸找得獨立生長的力量。」如果這一段話是正確的，那香港是在民族主義而非殖民論述中的國家主義的大前提下，成立了霍米·巴巴之所謂「第三空間」(“the third space”)。(Bhabha 1995, p.208)因爲七十年代香港人對社會主義中國的認同並非是普遍地沒有困難的。後殖民理論者如此理解所謂「第三空間」：在文化上帶著混雜身份的被殖民的文化工作者，由於置身在歷史意識的斷層中，經常掀起革新性的文化改革。以前以爲固定的「傳統」文化涵義被他們不斷挪用，重新翻譯或詮釋。向傳統回歸主要是一種建立文化身份的策略，對傳統的吸收同時否定了一種本質性不可逆改的歷史文化。(Bhabha 1995, p.209)在香港，中外古今的對立矛盾，會因爲「第三空間」要在殖民文化與被殖民文化之間建立新的文化而漸漸被同化。巴巴並以德里達(Derrida)對「寫作」的理論和差異概念來說明「第三空間」的混雜文化，說明其涵義是如何在眾多的閱讀和協商中形成。王無邪便會說過，香港藝術家不可以談革命，因爲革命的目的在於清除一些重大的障礙，香港本來就甚麼也沒有(連自己的歷史和傳統也沒有)，因此必須建立；香港的藝術也不屬於任何國家(一九七六)。二十年後，(一九九六年五月)王氏在「香港藝術中心」的演講中說：「香港藝壇的組合或人物經常變化，部分像曇花一現，很快便消失，因而失卻了承接力，加上短視的人生觀，形成了不認同任何東西的文化『危機』」(注二)這「危機」的說法其實可圈可點。後殖民論述便視上述情況爲意料中事，並強調在後殖民境況中，所謂「傳統」不過不同策略的參考架構而已，無所謂固定的本質，它供有心人自由地理解和改寫，從而進行抗衡或有所建立。所謂「不認同任何東西」甚至可以用王氏自己說過的話來回應：「香港有的是古、今、中、外，雜亂地混在一起，而古不是香港的古，今不是香港的今，中不是香港，外也不是香港。不過香港……沒有割棄古，沒有排斥今，既屬於中國，也屬於外國。是在西方交流之外，中國目前主流之外，……特殊的困境中可以產生偉大的藝術，但那要視乎藝術家意志堅強的程度。」(一九七六)那又何必一定要認同某些東西？

E. 其後：無根性與國際化

後殖民論述者如霍米·巴巴等對所謂「第三空間」文化的闡述及分析，雖然展示了後殖民文化的複雜性，然而似只限於描述提點，未擬提供一套批評的標準。論述的功能有助於研究和提高警覺，但對於判斷和評價卻有待研究後的結論來加以釐訂。對於這一點，部分關心文化發展的人士便頗不以爲然。然而所謂評價，自有分文化成果自身的規律和外在目的兩類。藝術史家以其豐富的知識和觀察經驗，不難對藝術作品作出評價(如大部分人對於新水墨運動時期的作品便未給予很高的分數)；但他們的考慮自有別於對後殖民境況的理解和同情。

前文對四十至八十年代的本地畫論作了簡略的介紹和分析，至於八十年代以後新一輩的香港藝術家，他們對民族傳統的情意結比較起來便顯著減弱。在肯定香港文化身份的過程中，他們採取了更國際性的姿態；這自然與香港成爲國際(商品)文化中心的實況有關。他們有時甚至會刻意與所謂「中國」脫離。

港大藝術系講師大衛·祈克(David Clarke)便曾指出，「年青一代的香港藝術家不再像上一輩般在東西、傳統與現代的論述間掙扎徘徊，他們似乎更輕鬆自在地處身於一種無根性(rootlessness)中自由創作。對於他們來說，中國藝術不過是芸芸參考中的一項可能而已；他們甚至明顯地轉向西方。」(Clarke 1995, pp.82-84)在這兒，晚期資本主義的因素與後殖民情況可並駕齊驅。事實上，在七六年有畫家便提出過在本地畫商和媒介的操縱下，本地畫壇經常受到潮流的驅策，部分人士務求得到大眾的注意或畫商的垂青。(王無邪 1976b)

二十年後的香港，在大量流行及娛樂文化的薰陶下，國際性潮流的趨向超過了傳統文化的回歸，後者也不過爲迎合前者而被偶然運用而已；對本地文化身份的奠立已缺少了對家國、民族、權力甚至社會階級問題的反省，這已是後資本主義社會的普遍現象。王無邪九六年的講話也說現在他已不再強調回到東方了，香港回歸中國已是政治上不能選擇的現實，但王氏這番話忽視了主權回歸並不代表殖民文化的結束。值得注意的，反倒是一直以來，本地中小學的美術教育，仍是以西方的美術架構爲主，中國傳統藝術一直還未被擺入成爲教育的重點課程，這隨著商品文化的設計潮流，更已成爲一種理所當然的共識了。可見對殖民文化身份的反思和批判，已隨著時間逐漸微弱和被淹沒……，取而代之的是資本主義的立場要求與價值意識。

(鳴謝：文潔華教授借出文章作參考之用)

教統局 藝術教育組 2007 年 1 月

注釋：

- 一、 香港藝術中心主辦之「陳福善：藝術歷程」展覽文字介紹，香港藝術中心包氏畫廊，1996年2月。
- 二、 參考1996年5月7日王無邪於「香港藝術中心」的演講內容。

參考書目

英文

Barker, T. G. (1963). Introducing Chinese painting and the work of Lui Shou Kwan. *Modern Edition*, 4(September).

Bhabha, H. K. (1995). Cultural diversity and cultural differences. In B. Ashcroft, G. Griffiths, & H. Tiffin (Eds.), *The Post-colonial studies reader* (pp. 206-214). London: Routledge.

Clarke, D. (1995). Hong Kongness: Chineseness and modernity: Issues of identity in Hong Kong Art. *Hong Kong Cultural Studies Bulletin*, 4(Winter).

Tiffin, H. (1995). Post-colonial literatures and counter-discourse. In B. Ashcroft, G. Griffiths, & H. Tiffin (Eds.), *The Post-colonial studies reader* (pp. 95-98). London: Routledge.

Wong, K. C. (1957, March 5). Impressive Exhibition. *South China Morning Post*.

中文

王無邪(1963a)。「東方的再造」。《好望角》。1963年6月20日。

王無邪(1963b)。「現代繪畫運動在中國」。資料出處不詳。

王無邪(1966)。「回到東方來再出發」。資料出處不詳。

王無邪(1970)。「元道畫會一前言」。《第二屆聯展場刊》。資料出處不詳。

王無邪(1975a)。「消沉的香港西畫壇」。《南北極》。1975年1月號。

王無邪(1975b)。「今日香港藝術的面貌」。《南北極》。1975年3月號。

王無邪(1976a)。「《明報月刊》」，1976年1月號。香港：明報月刊出版社。

王無邪(1976b)。「十年感懷」。《明報月刊》。1976年1月號。香港：明報月刊出版社。

呂壽琨(1972)。《水墨畫講》。(呂壽琨先生學生筆記摘要)資料出處不詳。

香港藝術館(1995)。《香港藝術家》(第一輯)。香港市政局。

陳福善(1953)。《福善論畫》。香港：明生印務公司。

陳福善(1954a)。《怎樣繪人畫》。香港：明生印務公司。

陳福善(1954b)。《國畫概論》。香港：明生印務公司。

陳福善(1955)。《素描的藝術》。香港：藝術文具。

陳福善(1962)。「從現實派說到抽象派」。資料出處不詳。

陳福善(1965)。《二十世紀繪畫的演變》。香港：金匙出版社。

陳福善(1984)。《古今名家人物畫探討》。香港：南粵出版社。

黃新波等(1949)。「我們對於建立新美術的意見」。1949年5月20日。
香港：《文匯報》。

譚雪生(1984)。「憶戰鬥在南方的革命美術團體—『人間畫會』」。《美術》
第二期。北京：人民美術出版社。