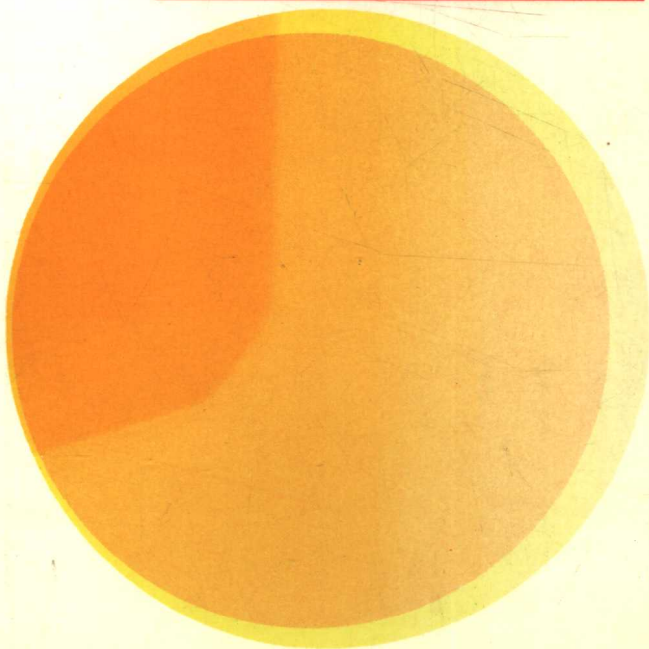
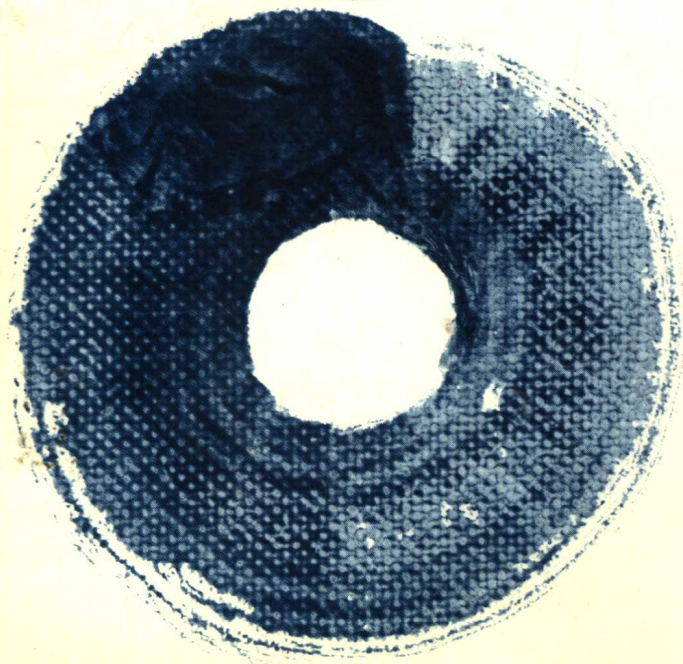
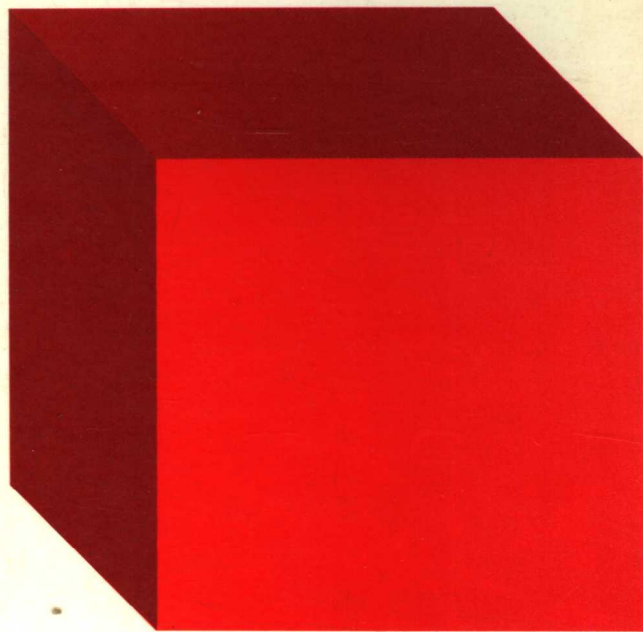


新 意 象 香 港 當 代 藝 術 家 作 品 選



新意象香港當代藝術家作品選

南粵出版社

602625

責任編輯 畢子融
封面設計 靳埭強/新思域設計製作

書 名 新意象香港當代藝術家作品選
編 輯 新意象編輯委員會
出 版 南粵出版社
香港域多利皇后街十號 一〇二室
SOUTH CHINA PRESS
Rm. 1102, 10 Queen Victoria Street, Hongkong
發 行 三聯書店香港分店
香港域多利皇后街九號
JOINT PUBLISHING CO. (HK)
9 Queen Victoria Street, Hongkong
印 刷 開達印刷公司
香港黃竹坑道十八號八樓A座
版 次 1985年12月香港第一版第一次印刷
規 格 12開(203×190mm)68面
國際書號 ISBN 962-04-0460-2
© 1985 South China Press
Published & Printed in Hongkong

新意象香港當代藝術家作品選

南 粵 出 版 社

八六新意象

展覽籌備委員會

策劃/主席

梁巨廷

秘書/編輯

畢子融

宣傳

麥正

展覽陳列

徐子雄

設計

靳埭强

財政

李瑞光

目錄

4	前言
5	序
12	王勁生
16	徐子雄
20	陳球安
24	麥正
28	靳埭強
32	歐陽乃霑
36	王創華
40	李瑞光
44	陳餘生
48	畢子融
52	朱漢新
56	梁巨廷
60	梁彬
64	廖少珍

前言

這本《新意象—香港當代藝術家作品選》是為推廣香港現代藝術而出版，配合一九八五年十二月間在香港三聯書店畫廊展出的「八六新意象」展覽。本畫集結集了十四位香港視覺藝術家的作品，其中包括了中西形式的繪畫、版畫及雕塑；他們通過作品與廣大羣衆接觸，旨在推廣藝術交流。

「八六新意象展覽」是集合不同視覺藝術媒介、風格、教育背景及工作崗位藝術家的作品。他們從事美術及設計教育、商業設計、出版、園藝及專業藝術事業。他們有各自的美術訓練背景及理想，但同時具備唯一的藝術態度，就是為香港現代藝術開拓而努力。這畫展以他們的代表作，跨越媒介、風格及形式的界限，共聚一堂。他們亦深信這有意義的活動，能促進藝術家們的自發、互敬及共存的專業精神，並喚起社會對視覺藝術的重視。

這畫集是這些藝術家的作品，其中包括代表作及展出的作品。他們的風格與形式，有部份也許受西方當代藝術的影響，但並不忽略中國傳統的精神，進而探討東西兩方藝術結合的可能性，以及嘗試在現今之中國藝術本質內和西方藝術理論之造型及結構裡，尋找一條新的路途，建立起新的氣象。

本畫集展示的十四位藝術家，只是志同道合而聚在一起。我們應該說明這不代表整個香港視覺藝術的風格及發展，更不能代表香港藝壇中所有走傳統或現代藝術路線的藝術家。

最後，本人謹代表各藝術家感謝香港大學莊申教授為這畫集撰寫序文，參展之畢子融先生擔任編輯工作及靳埭強先生義務設計本畫集。至於其中的出版工作，則有賴南粵出版社慷慨承擔，令這畫集得以順利出版，謹此致謝。

梁巨廷《新意象—香港當代藝術作品選》籌備委員會主席
一九八五年十一月

我看「八六新意象」——序

一 在一個匆忙的安排之下，我在十月二十八日的上午，在不足一小時的時間之內，看了十幾張畫。由於質地、形式、風格與種類的差異，這些作品顯然絕非出自同一手筆。經過安排者的介紹，我知道有十四位藝術家準備在十二月初，參加一個名稱是「八六新意象」的聯合展覽。我看到的畫，正是準備送展的作品。十一月初，我又收到與這些藝術家有關的一些資料。雖然如此，一直到我開始撰寫，我仍未有機會遍覽這十四位畫家之每一個人的作品。安排者爲了急於要把我對這些作品的觀感印入爲這個展覽而特備的畫冊，給我寫作的時間十分短促；這篇文章是難以慢慢細寫的。

根據觀畫所得的印象，這十四位藝術家的創作，雖然集中在水墨國畫、西洋繪畫、版畫、與雕刻等四方面，卻顯然以水墨國畫的創作爲主力。因爲從人數來看，在西方繪畫方面，只有陳餘生、王創華、畢子融與李瑞光等四人，在版畫方面，只有梁彬與廖少珍二人，在雕刻方面，也只有梁巨廷、朱漢新二人。但在水墨國畫方面，卻有徐子雄、靳埭強、陳球安、歐陽乃震、王勁生、與麥正等六人。爲了行文的方便，不妨就按照以上的分類，而對分屬於這四類的作品，略加觀察。

二 關於陳餘生，在一九八三年，有人對他的作品，提出這樣的看法：「他醉心東方民間藝術及原始藝術的色彩與造型，由這方面探鑽一種稚拙之趣，創出含有多元性象徵的意象。」（註一）

可是根據我的觀察，也許陳餘生的風格與形式，在東方民間藝術與原始藝術之外，還有其他的因素。以他完成於一九七七年的「圖案」而言（此圖現爲Mrs. Petra Hinterthur之藏品），全圖分爲三部分：上下兩部分填滿土黃色，中間那部分形似一把展開的摺扇，雖然填滿草綠色，又連接一小塊紅色的空間，好像人類的下唇。在上方的土黃色與中部的草綠色之中，各有若干像是魚缸中的水藻似的圖案。這些圖案左右對稱，看來雖與中國青銅器上的文字，有幾分相似，但如與德國現代畫家

克利（Paul Klee）的「受困之木虱」（註二）互相對照，陳餘生的水藻式的圖案與克利用以表出木虱之軀體的黑色綫條，幾乎是全無二致的。

陳餘生與克利的關係，似乎並不限於前者的「圖案」與後者的「受困之木虱」。一九七九年，陳餘生完成過一張半抽象的作品。畫名雖稱爲「座」（註三），主題卻是一隻貓。從宋代以來一直到現代的曹克家，貓與狗經常是中國繪畫裏的一種體裁。在中國的繪畫傳統之中，貓臉上不但五官俱全，而且嘴邊還有橫着長的鬚鬚。但在「座」裏的貓，雖然有眼、有眉、也有鼻，卻是既沒有嘴，也沒有鬚鬚的。所以陳餘生的無鬚貓的來源，顯然不是中國畫。然而在現代繪畫之中，卻並非沒有無鬚的貓。譬如在西班牙現代畫家畢加索（Pablo Picasso）的「捉住鳥的貓」裏，那隻貓，就沒有鬚鬚（註四）。一九八三年，有三十五幅德國現代畫家克利（Paul Klee）的畫，曾在香港藝術中心展出。在那些作品之中，有一幅是題名爲「卑鄙的動物」的。那幅畫中的動物，既被克利以誇張的方式拉長了身體，很難看出來究竟是狗、是貓、是狼、還是狐（註五），不過無論這隻動物是狗、是貓、是狼、還是狐，它的嘴邊都應該有橫着長的鬚鬚。但在此畫之中，這隻卑鄙的動物，也是嘴邊無鬚的。

我舉出畢加索的「捉住鳥的貓」與克利的「卑鄙的動物」爲例，只想說明用無鬚的方式來描畫貓、狗之類的動物，似乎可說是歐洲現代繪畫的一項特徵。既然陳餘生的「圖案」裏的水藻圖案，與克利的「受困之木虱」裏的綫條十分接近，而他「座」裏的無鬚貓，又可於畢加索的作品裏發現相同的表現，那豈不說明陳餘生的作品與西班牙的和德國的現代繪畫頗有淵源嗎？

在「八六新意象」裏的兩幅陳餘生的作品，與他的「座」雖然迥然有別，但他既把這兩幅畫的畫面橫分爲三，看來這種構圖法，如與他一九七七年的「圖案」相較，變化是不大的。不但如此，就把他在今年完成的這兩幅作品，與他在一九七四年所完成的「太陽橋」（註六）以及在一九八三年所完成的「再度太陽橋」（註七）相較，差別也不很顯著。這五張大同小異的畫，也許可以視爲他以橫分畫面的構圖法所完成的一個系列。這種作品，既與現代的西方繪畫沒有甚麼緊密的關連，也許應該視爲是陳餘生的風格的代表吧？

正像陳餘生喜歡把他的畫面橫分數段，李瑞光的作品卻常常縱着分割爲幾部分。把畫面用綫條或色彩分割成許多方的或長方的幾何圖形，在近代西方畫壇上，是通稱爲風格派的（de stijl）。荷蘭（Holland）的萊頓（Leyden）雖然是該國的漢學研究中心，但風格派就在今世紀二〇年代的末期，首先產生於萊頓。在當時，多士伯格（Theo Van Doesburg）與亞普（Jean Arp）已採用直綫分割法來從事創作。此後，不但梵頓傑魯（Georges Vantongerloo）與瑟冉克斯（Victor Seranckx）在一九三〇年代、蒙特里安（Piet Mondrian）在一九四〇年代、羅斯高（Mark Rothko）、布羅（Sandra Blow）與色普（Roger-Francois Thepot）等在一九六〇年代、以及洪里格（Gottfried Honegger）在一九七〇年代，都成爲風格派的代表畫家，甚至在一九六〇年代，巴廷（Olle Baerting）與彭法提（Arturo Bonfanti）又把風格派的基本畫風加以改變。譬如前者以三角形取代方形與長方形而分割畫面，後者則用色彩把畫面分割成兩個主要部分；兩部分相交的界限是曲綫，與中國的太極圖的形狀是頗爲接近的。除此以外，又有一些風格派的畫家，譬如洪里格，甚至更把以直綫構成方形之幾何形以分割畫面的構圖法，轉用於平面浮雕。

風格派的發展，雖然在從一九一八至一九八五的這六十五年之間，從發源於荷蘭，到風靡於歐美，但這種繪畫的基本畫風似乎不外下述兩類，第一類把畫面施以一層淺淡的底色，然後才以鮮艷的色塊或色綫把底色分割或若干方的或長方的幾何圖形。至於第二類，則或者取消底色而直接以色塊分割畫面，或者把底色由一種改爲兩種或多種，或者把淺色的底色改爲深沉的濃色，譬如黑色、棕色、或綠色等等。從時間上看，第一類作品，大多完成於一九五〇年之前，而第二類作品則大多完成於一九五〇年代之後。

根據這個簡單的回顧，可以看出李瑞光的作品與風格派的關係是十分密切的。因爲他既有以淺黃色作爲底色的作品（註八），也有些以淺黑色作爲底色的作品（註九），所以他的作品可說兼具風格派前後兩期的畫風。然而他有些作品，譬如作於一九八二年的「亞伯特之定律」（註一〇），是把畫面以斜綫把長方形的畫面大致分爲三部分的：左下角的一塊赭色，可能是一種傢俱的一部分，右上角那塊較淺的赭色，可能是牆壁。中間的也許是鋪在桌上的桌布的那一部分，卻是深藍色的。最值得注意的是那隻畫出於桌布上的圓盆。由於投影法的使用，不但用以現出傢具、牆壁、與圓盆的赭色，深淺各異，而且在這三部分，還各有表示陽光的陰影。就風格派的繪畫而言，無論是前期的、還是後期的，都是平面的設計。把投影法滲入風格派的繪畫之中，而對陽光的陰影有所表現，這種作品，就不再屬於純粹的風格派了。大致說，在畫面上既採用幾何分割，又採用投影法的，既有德國的保羅克利、也有西班牙的畢加索，此外，還有美國的一般現代畫家。從這個角度上看，李瑞光的作品風格的主要來源，似乎是歐洲的現代繪畫。在香港，歐洲的畫風，似乎一直並未受到重視。如果「八六新意象」的觀衆能夠透過陳餘生與李瑞光的作品，而對歐洲的現代繪畫（從荷蘭的風格派到德國的克利與西班牙的畢加索），都能得到一點認識，豈不是一件富於藝術教育的事嗎？

三 大概直到一九八三年爲止，梁巨廷的創作，一直以水墨國畫、版畫、與油粉畫爲主。但從一九八三年開始，他的創作，卻突然轉移到雕刻方面。如果能夠瞭解到梁巨廷在香港理工太古學院所擔任的課程之一是「立體設計」，我們對於他興趣的轉移，是不會驚奇的。

梁巨廷在雕刻方面所使用的材料，直到目前爲止，完全是青銅。譬如他那件入選於一九八五年「當代香港藝術雙年展」的「雲體」，固然是青銅的（註一一），而目前參展的「雲球」，也是青銅雕刻。在現代藝術家之中，比利時的瑟冉克斯、與梵頓傑魯、西班牙的畢加索、以及意大利的莫迪良尼（Amedeo Modigliani），都會以抽象畫家的身份而兼顧雕刻。在香港，梁巨廷的藝術興趣，與瑟、梵、畢、莫四氏既畫亦雕的情形，亦正相同。

從一個角度來看，「雲球」雖然是一個球體，卻很像是一個已經切掉四分之一的蘋果。因此，從另一個角度來看，與其說「雲球」是一個球體，毋寧說它是一個半球體。一九二一年，瑟冉克斯完成一件題名爲「第一件雕刻」的雕刻（註一二）。這件作品是由三個半球體共同組成的。最大的那個，弧形面向下，橫剖面向上。在結構上，這個半球體的位置最低。第二個半球體的面積，大概只相當於第一個半球體的二分之一。它是藉着剖開，而放在第一個半球體之上的。第三個半球體的面積最小，它大概只相當於第二半球體的十分之一，也就是第一個半球體的二十分之一。在第二半球體的直剖面上，有一個圓穴，如果用形狀比較接近的物體來形容，假如第二半球體像半隻鹹鴨蛋，那圓穴似乎正與在蛋黃被挖走以後所遺留下來的的位置相當。而與第二半球體緊密相連的第三半球體，好像正是那塊已由鹹蛋中挖出來的蛋黃。

我把瑟冉克斯的「第一件雕刻」如此詳細描述，是想指出在瑟氏的作品之中，九十度直角的產生，是由於第二半球體之直剖面與第一半球體之橫剖面的互相垂直。在梁巨廷的「雲球」之中，雖然那九十度角的直角的產生，也由於縱剖面與橫剖面的互相垂直，不過這個直角卻由於他對同一物體的處理而形成。瑟氏的直角，則仰賴於兩個半球體的互相重疊。根據這些比較，儘管瑟、梁二氏的球體雕刻，在結構上的類似，或者出於偶然，可是梁巨廷的表現，似乎更簡單，也更精鍊。

假使把我的觀察範圍再加擴大，還可以指出以半球體作爲雕刻的基本形式，不僅不只限於瑟冉克斯與梁巨廷，似乎更是英國的著名女雕刻家希普渥斯（Barbara Hepworth）經常使用的藝術手法。從這個觀點上看，梁巨廷的「雲球」與歐洲的現代雕刻，似乎也有一點關連。這種關係，正與存在於陳餘生與李瑞光的繪畫和歐洲現代繪畫之間的關連屬於同一類型。

除了這些，「雲球」的哲學思想背景，是必須加以介紹的。前面已經指出，「雲體」既可說是球體，也可說是半球體，把它看成半球體，是由於這件雕刻的縱剖面與橫剖面之相互垂直。也正由於這兩個剖面的相互垂直，從縱剖面的方向看來，它是一個半球體，但從橫剖面的方向看來，它又是另一個半球體。把縱剖面置於橫剖面之上，會使觀者產生兩個半球一面互相糾扭，而一面同時轉動的感覺。特別重要的是這種轉動，並不是一個球體或半個球體的短暫的移動，而是一種恆久的、有規律的旋轉。觀者一定注意到在「雲體」的看來像是一個球體的那一面（也即是在半球體的背面），球體的表面不但分爲幾層，而且還有一條金光閃爍的黃銅帶。如果把這個球體視爲地球的象徵，那有高有低的層次就是地表的象徵。而黃銅帶豈不就是宇宙大氣中的白雲嗎？這件雕刻之命名爲「雲球」是可從這個觀點而得到瞭解。觀者如從「雲體」的球體面走到它的半球體面，就可發現那種由於相互糾扭而產生的轉動的感覺，也許正是梁巨廷對於地球的持久運行的表現。

遠在周代，中國的哲學家已經提出「天行健」的說法。所謂天行健，簡單的說，就是地球的規律的運行。可是地球如何運行？在雕刻上如何表現地球的運行？對於這些問題，梁巨廷雖然不用天文學或物理學的知識來解釋，卻是另有答案的。具體的說，他似乎是以縱剖面與橫剖面的相互糾扭與轉動來表示地球的動力，從而解釋地球的運行。用這樣的方式來解釋地球的運行，既是哲學的，也是人文的。所以縱與橫的垂直，似乎可以代表宇宙間的陰與陽、或者正與負的關係的開始。有陰陽、有正負，就有縱橫。有縱橫，就有糾扭。既有糾扭，必有旋轉。既有旋轉，必有動力，既有動力，必有運行。用這個邏輯來看「雲體」，在這件青銅雕刻之後，豈不存有很深刻的中國哲學思想嗎？

在這個關鍵上，朱漢新那件入選於一九八五年「當代香港藝術雙年展」的石質雕刻（註一四），似乎值得一齊加以討論。（要把朱漢新的這件作品在此討論的主因，是由於迄今為止，我未能見到他參加「八六新意象」的作品）。從構圖上看，這件石質雕刻是一個圓輪。輪上有一個小孔，雖然形狀稍扁，位置也稍為偏右，大體可以視為圓輪的軸心孔。圓輪雖然是實心的，卻由五塊石頭共同組成，儘管那五塊石頭的大小與形狀都是各不相同的。

這件雕刻的題目是「靜止的力」。所謂圓，從美學思想來看，既是一條曲線的終止，也是一條曲線的開始。如果許多條曲線的形狀與大小完全相同、而且互相重疊，在視覺上，這個圓雖然只是一條曲線，實際上，它還應該代表重疊在最上面的那條曲線之下的許多曲線。把這個邏輯擴大，在朱漢新的石輪上，豈不存有無數的、形狀與大小都一樣的曲線？在某一情況之下，這無數條曲線，固然完全是靜止的，可是如從另一情況來觀察，也可把它們理解為無數條足以使圓輪推進的動力。假如這隻圓輪上的力不是靜止的，而是轉進的，這輪的前進，豈不是由無數次由終止到開始的轉動而形成嗎？而那種轉動力，與梁巨廷表現「雲體」上的運行力，雖有差別，

意義是相近的。也即是說朱漢新的「靜止的力」也可視為是一種動力。這樣說，這兩位雕刻家都想用一種圓形來表示一種哲理。

繪畫與雕刻雖是一種視覺上的，甚至是觸覺上的表現，這種表現，畢竟不能離開文化傳統而獨立。如果藝術可以視為一種文化的代表，它最適於表現的，應該不是文學、不是科學、而是哲學。梁巨廷的青銅雕刻與朱漢新的石質雕刻，對中國文化的哲學思想各自有所表現，不正由於這個道理嗎？

四 水墨國畫雖然是這次聯展的主力，但安排者給我看的，除了徐子雄、陳球安、歐陽乃雲、與麥正等四人的作品，只有靳埭強的作品的一些幻燈片。現在所能討論的，也就只以這五人為限。

在過去的十年之內，徐子雄的作品，完全以山水為主。以他完成於一九七六年的「安樂」（註一五），與完成於一九八〇年的「流趣」（註一六）為例，他的作品，在構圖上，似乎經常局限於大自然的一個片斷，而且在題材上，似乎也經常局限於對枯藤、流泉、與石崖的描繪。這些作品，雖然在視覺上，頗能喚起清新與冷峭的情趣，卻缺少以代表大自然之變化的雄渾之氣。

但以他參加這次聯展的三幅作品為例，譬如他的「山泉」，雖在題材上，仍舊是石崖與流泉，可是他常用的枯藤，已為青松所取代。由於松樹的枝葉茂密，綠意盎然，他畫面上常見的冷峭，已經變成清幽。從美學的立場來看，清幽是比冷峭高出一籌的。在「落日」之中，既有驚濤怒浪，拍擊石岸，也有皎紅落日，頽然方落。浪擊石岸，造成畫面上明顯的、高速的動力，而欲墜之紅日，又形成畫面上隱晦的、緩速的動力。這兩種動力在畫面的中央相交，形成一個直角。紅日的位置不但現於形成直角的直線上，而且位置剛好適中。在一九六〇年代的後期與一九七〇年代的初期，在呂壽琨的若干以漁舟或海島為主題的畫蹟之中，也不時對傍晚的紅日，有所

描繪。徐子雄的「落日裏的紅日」，在淵源上，如果並非來自呂壽琨（徐氏曾習畫於呂氏），至少可以證明他對自然的觀察力是與呂壽琨十分接近的。而他所現出的驚濤拍岸的題材，與對大自然的朝夕變幻的追求，則都已達到呂壽琨昔年向所未有的境界。從這個角度來看，徐子雄的畫風，在進入八〇年代以後，不但頗有轉變，而且他以對自然的變幻的追求取代他對自然的靜止的片斷的追求，在思想上，也已成熟得多。對徐子雄而言，他的意境、畫風、與思想的轉變，是重要的，對香港畫壇而言，也是可喜的。

陳球安的兩幅，都是山水。據安排者說，這位藝術家爲了達到實地觀察的目的，而特別在去冬與今春，在吉林省住了幾個月。他這兩幅作品，無疑是實地的寫生之作。香港常年無雪，陳球安的這些雪景山水，在聯展中，就主題言，獨樹一幟，十分別緻，應該是會有相當吸引力的。可是從構圖上看，他對景物的安排（譬如把參天古木一直連接到畫面頂端，再把馬隊安放在地平面。或者把一個小村莊的屋宇，由畫面的近景一直平推過去，一面連接中景，一面又止於遠丘的山脚下），是深有西洋繪畫之意趣的。在這兩幅作品裏的樹木，無論大小，無論遠近，一律用雙線勾勒，卻又頗有宋代的古典畫風之遺意。從這個觀點來看，陳球安的這兩幅雪景，儘管題材新鮮，可是風格的源流不但太多，而且不統一。此外，就他對遠近與平地的表現而言，筆與墨的運用，似還未臻妙境。總之，陳球安的潛力很大，可是還需要繼續用功和磨鍊。

歐陽乃霽的兩幅，也是山水。正如陳球安的畫是對東北景物的寫生之作，在歐陽乃霽的畫蹟之中，既有高樓、木屋、又有帆船、海港，顯然是對香港風景的寫生之作。他所使用的色彩與所表現的線條，在性質上，似乎與陳球安的是有些相近的。然而以他對表出遠山、白雲或霧氣所使用的筆墨而言，似乎已經頗能控制紙、墨、筆與水份的使用。易言之，在技巧上，歐陽乃霽已經是相當

成熟的畫家了。香港大學的馮平山博物館從本年十月到十二月，舉辦了以呂壽琨的香港風景爲主的山水畫展。展品一共六十幅，包括他於一九五四年到一九七〇年這十五年間對香港風景的寫生之作。歐陽乃霽如果能以他的畫筆，而對香港現有的風景，一一紀實，而且在每一幅作品上都紀下完成的年代與景物的地點，將來豈不也可以根據他畫面上的年代而明瞭他畫風的演變，而一面又可看出香港的景物是怎樣發展的嗎？

麥正的作品，仍是兩幅山水。根據畫面的景物與畫家的題識，他所描畫的，是黃山的風景。從十七世紀下半期以來，黃山早已是中國文人心目中的最具自然之美的許多理想風景區之一。因此不但徐霞客要用他的文筆對黃山之美，大事描寫，石濤更因爲住在黃山，而提出「搜盡奇峯打草稿」的豪語。一直到近代，黃賓虹、劉海粟和香港不少的畫家，也都一面登上黃山，一面描畫黃山。黃山既已頗爲香港居民所熟習，所以在題材上，麥正筆下的黃山，似乎遠不如陳球安的東北雪景那麼具有吸引力，特別是以畫論畫，麥正的黃山，既在險境上不如弘仁、在奇境上不如梅清、在渾厚上不如黃賓虹，此外，他在遠峯之後，加插幾個朱色山峯的畫法，似乎又自石濤的黃山山水之中得來。不過他在遠峯以後的天空裏，用淡墨渲染天空，表出陰暗的雲層，倒是頗有創意的。

最後要討論的，是靳埭強以「山境」爲題的一個系列。儘管這四幅畫的佈局與用色，各有差異，可是他所表現的，與前述的那兩幅徐子雄的作品一樣，只是大自然的一個片斷。而且由於雲氣太多，觀者會產生一種接近迷濛的空濛之感。此外，在構圖上，由於他對景物的安排，部分頗爲近似，觀者又會產生一種畫面的意境只是畫家自己的造境而不是真正的自然景觀的感覺。從美學上看，空濛既不如真實，造境也不如實境。靳埭強的畫面是美的，特別是他以清淡的色調來表示雲層與山峯的關係，此外山峯的形態，也是別具生面的。不過在這種美之外，似乎還需要一種更實際的，對中國文化的瞭解，去充實它。

五 根據總印象,在西洋繪畫與雕刻方面,陳餘生、李瑞光、梁巨廷、與朱漢新可能都多多少少的受到西方藝術潮流的影響。經過分析,這些影響,似乎是來自現代的歐洲。美國現代藝術對香港現代藝術的影響,似乎還不明顯。不過在另一方面,中國哲學的深厚背景,對香港的現代雕刻家,又具有另一種思維上的影響。在中、西文化的背景之下,產生這樣的雕刻,絲毫不足為奇;因為香港文化,正是中西雙重文化的結合。

在水墨國畫方面,儘管徐子雄、陳球安、歐陽乃霽、麥正、與靳埭强的背景不同,所接受的訓練也不同,可是他們對於自然的愛好,都是通過寫生的途徑,而加以追求的。這一點,既與十九世紀的摹古之風不同,應該視為二十世紀中國繪畫的新精神了。這幾位畫家之作畫以寫生為主,豈不可與二十世紀的幾位重要中國畫家一齊白石、徐悲鴻、高劍父、林風眠所倡導的寫實精神遙為呼應嗎?從大處看,儘管這些香港現代畫家的作品,也許在表現的技巧上,或者在構圖上,還要再加磨鍊,他們創作的途徑是正確的。

至於畢子融、王創華、王勁生、梁彬、廖少珍等五位藝術家參展的作品,由於在寫作之前,未能見到,對於他們的風格的討論,在此文中,只好從略。如果將來有機會,希望可以另行評論。

香港的藝術界,似乎迄今猶欠公正嚴明的批評。我與這十四位藝術家既然都不相識,自信在這篇文章之中所持的觀點,是公正的,也是嚴明的。如果這篇文章,能為香港的公正與嚴明的藝術評論作一個起點,我是引以為榮的。

莊申

香港大學藝術系教授

註一:見香港現代藝術作品選編委員會編:《香港現代藝術作品選》(一九八一年,香港三聯書店,廣東嶺南美術出版社共同出版),頁三十四。

註二:「受困之木虱」(Wood Louse in Endlocuse)由克利作於一九四〇年。此圖之彩色圖版見Nello Ponerie: "Paul Klee" (1960, Geneva) p. 111。

註三:此圖之黑白圖版,見上揭書頁三十五。同圖之彩色圖版見Petra Hinterthür: "Modern Art in Hong Kong" (1985, Hong Kong), p. 119。

註四:「捉住鳥的貓」(Cat and Bird)是畢加索一九三九年的作品。此圖之彩色圖版見Maurice Raynal: "Picasso" (約在一九六〇年代印行,但無出版年代), p. 105。

註五:「卑鄙的動物」(The Impudent Animal)是克利一九二〇年的作品。此圖之黑白圖版見Kursionnburg Nordrhein-Wesifalam, Dilseldolf 編"Paul Klee" (1983, Hong Kong), p. 22。

註六:「太陽橋」之彩色圖版見香港視覺藝術協會編:《視覺藝術協會年展》(一九七九年,香港出版),頁十七。

註七:「再度太陽橋」之彩色圖版見香港藝術館編:《當代香港藝術雙年展》(一九八三年,香港出版),頁十六。

註八:他的「象形之一」便以淺黃色作為底色。此圖之彩色圖版見香港藝術館編:《當代香港藝術雙年展》(一九八五年,香港出版),頁五十七。

註九:他的「日出」便以淺黑色作為底色。此圖曾於一九八五年在香港統一中心之美國圖書館展出。

註一〇:「亞伯特之定律」亦於一九八五年展出於美國圖書館。

註一一:梁巨廷之「雲體」之彩色圖版,見註八所揭書頁八十四。

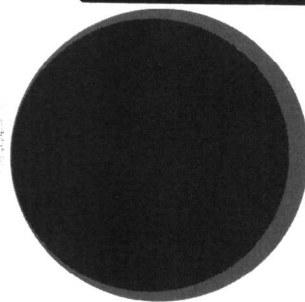
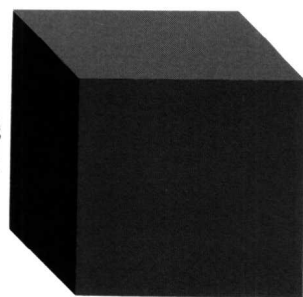
註一二:瑟冉克斯之「第一件雕刻」(Sculpture 1)的黑白圖版,見Michel Seuphor: "The Sculpture of this Century" (1961, Neuchâtel, Switzerland), p. 331。

註一三:黎日晃的「雙擁」(Embrace)不但入選於一九八五年「當代香港藝術雙年展」,而且獲得市政局藝術獎的雕塑獎。「雙擁」的構圖,是以相互糾扭的兩個腰果形物體而完成的。黎日晃這些作品的完成,曾經得到梁巨廷及朱漢新的指導。從這個觀點來看,黎日晃的「雙擁」,或者可以視為梁巨廷用於「雲球」的縱橫互糾的觀念與技巧的延續。關於「雙擁」的黑白圖版,見註八所揭書,頁八十二。

註一四:見註八所揭書頁七十六。

註一五:「共樂」之彩色圖版見香港藝術館編:《香港藝術:一九七〇至八〇》(一九八一年,香港出版),頁三十八。

註一六:「流趣」之彩色圖版見註一所揭書彩色圖版頁六。





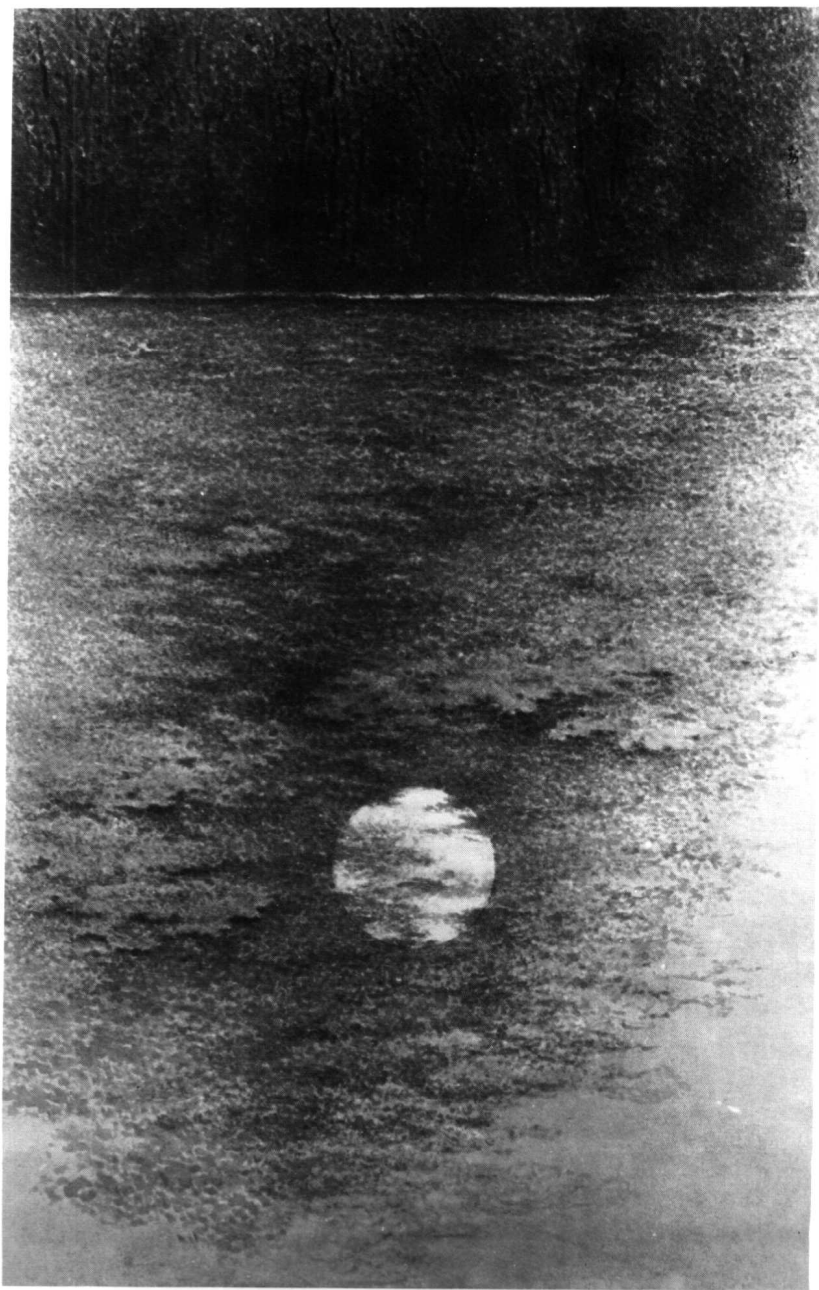
王勁生的作品敦樸厚重，構圖簡潔而肌理豐厚，水墨之上偶爾施以重彩，頗有油畫質感。不過王勁生的重彩，是透明的，色不蓋墨，而與墨華相輔相成，以墨之明暗塑成山石之陰陽向背，以色之襯映描出物表之自然細節。王勁生不慕奇巧，力圖在平實境界之表現中，呈現出坦誠謙沖的「自我」。

—王無邪

王勁生 一九二八年生於廣東省東莞。一九六八年以前曾習水彩、油畫。一九六九年隨呂壽琨專攻水墨。一九七〇年與友儕創立一畫會、一九八四年再與友儕創立滙流畫社。於一九七二年在香港美國圖書館舉行個展，並先後在台灣歷史博物館展出三次、在香港當代藝術雙年展展出多次。香港藝術館主辦「山水新意境」展於香港藝術館。作品曾展出於新加坡國家畫廊、美國伊利諾福大學、美國辛辛那提大學、廣東省博物館，以及八四年第六屆全國美展展於廣州及北京。作品為香港藝術館、新加坡國家博物館、新加坡南洋大學收藏，以及香港多個大機構、香港、美國、加拿大知名人士收藏。



王勁生
水中月
水墨設色紙本



005052

005052



王勁生
故鄉月
水墨設色紙本