

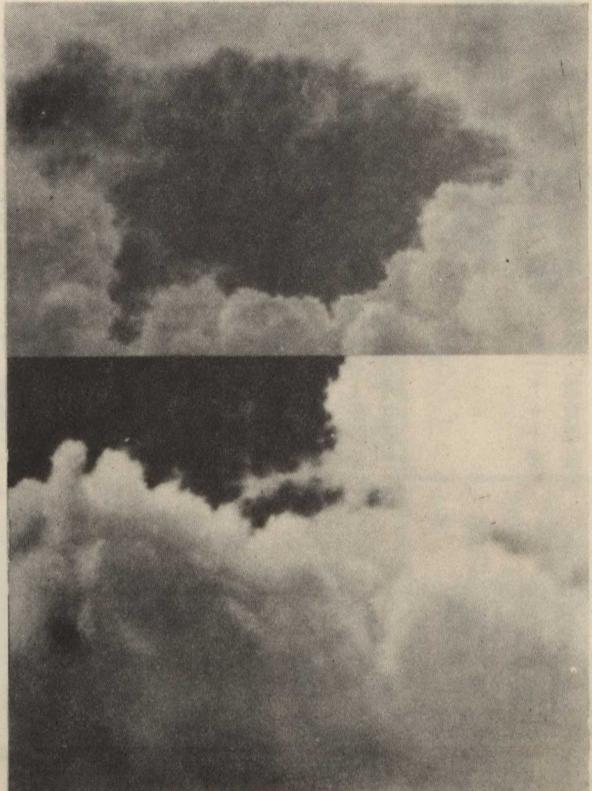
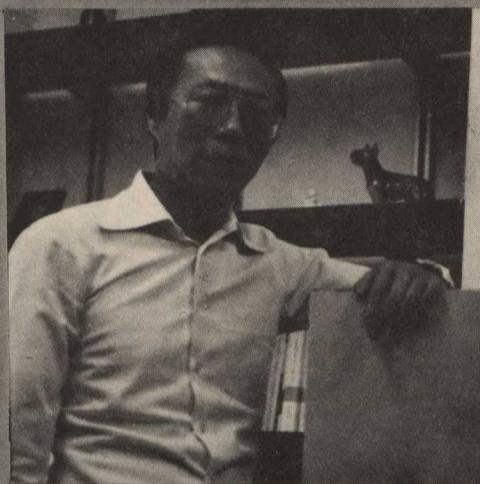
葛師學生報



葛量洪教育學院學生會

第二十八屆第一期

一九七九年一月



金嘉倫訪問記

經驗與心得

日期：一九七八年十月三十日（星期一）
時間：下午四時三十分至五時四十五分
地點：九龍尖沙咀漆咸道，香港中文大學校外課程進修部
策劃：杜之外
攝影：陳冠猷
記錄：黃仁娜

金嘉倫先生簡介
一九三六年生於上海
一九六〇畢業於國立台灣師範大學藝術系
一九六五年獲美國芝加哥藝術學院繪畫碩士
一九六六年—七二香港中文大學藝術系兼任講師
一九七三年香港節展覽委員會委員
現任中文大學校外進修部藝術課程主持講師及國際美育協會香港分會副主席。作品曾展出於香港、台灣、日本、菲律賓、越南及美國。

杜：金先生在六零年代曾留學台灣，學習藝術，請問當時台灣藝壇流行些甚麼？及對金先生在以後繪畫的追尋上有些甚麼影響？

金：台灣與日本的關係一直就很密切，因此台灣當時的藝壇都受日本的影响，大致以印象主義及寫實為主。但作為學生的我們都感到不能滿足，於是自己看書，希望能超脫老師，不受限制，因此而作抽象畫。抽象畫當時在校內及台灣並不流行，也沒有導師指導。

杜：是否有受五月畫會的影響呢？
金：也有一點的，但不一定受五月畫會的影響。而且當時的五月畫會也是受當時世界藝壇的影響。

杜：那麼即是如果不滿意老師的，都自己走向前衛。

金：是，我國人一直都是走向前衛，我不大滿意老師，老師也不大喜歡我們搞新藝術，因此我在師大求學時的分數都不很高。

杜：是否在「師大」畢業後就回港呢？
金：一九六〇年畢業後就回港，回港後，就與同道者籌劃中元畫會。一九六二年大會堂成立，開幕展是「今日香港藝術」（Aong Kong Art To-day），我亦有參加，我展出一些較新的作品，那次展覽對香港藝壇是頗重要的，因為這象徵官方也承認這些新的藝術。

當時很多參展作品是抽象畫。我送出的作品，兩張都入選。在一九六二年以前，我參加過一次現代畫展，是「國際沙龍」。

杜：那時的「國際沙龍」好像是設獎的，是嗎？
金：是的，那是「國際沙龍」展出現代畫，比大會堂的展出還早。到一九六三年，我們一羣志同道合的朋友組織中元畫會，我於同年到了美國。

杜：畫會成立了，你才離港？
金：不，畫會還未成立，我已離港赴美，到展出時，我才寄作品回來參展。

杜：金先生自美國回來後，都多從事硬邊藝術？
金：是，你都知道我的繪畫發展。

杜：我都只是略知一二。
金：我們在港、台時，都畫抽象畫，並且以為很前衛，但到美國後，發覺卻變成落後。當時美國流行的新藝術是硬邊藝術、普普藝術，其前衛程度跟港、台有一段很大的距離。當時港、台流行的抽象表現主義都是一種潛意識，一種衝動的表現，在美國已不很流行。我們在港、台間從事抽象畫創作頗受人注目，但到了美國，已變成上一代的藝術，不再屬於當代。

杜：於是你頗嚮往於普普藝術和硬邊藝術的創作？

金：我們從事硬邊藝術創作的環境是現代化的城市，城市裏的建築物都是由直線或幾何形構成，我覺得我的作品和建築物配合，換句話說，和環境很和諧。

一九六六年回港，開始個展，作品全是硬邊藝術，當時的人不大習慣，認為這不是藝術，是圖案，很多人不能接受，我甚至受人攻擊。

杜：那時候，香港仍然流行抽象表現主義。

金：是，我是第一個介紹硬邊藝術到香港的人。

杜：金先生近年的創作對象轉向於寫雲，是甚麼原因使你由硬邊藝術走向雲煙之中呢？

金：藝術家不能停留不前，應向過去挑戰，否則就沒有了創作的意義。

杜：那麼你選雲作為題材，是否有些甚麼特別的內涵？

金：我一直都希望自己和前衛藝術有關。前一陣流行新寫實主義（New Realism）每個潮流到頂峯後，逐漸走下坡，就會有新的道路出現。我用以前的技法來表現，這可能是受新寫實主義的影響，可以表現得很真，但我用的顏色不大寫實，因此也不能算是新寫實主義。

杜：那即還有點自我的成份存在。正如金先生畫中的雲所顯現的顏色，並非是我們在天空中所見的顏色？

金：是的，在最近的作品中，你仍可看見硬邊

——只是部份，不是全部。

杜：金先生於六〇年代初期回港，香港都興起了水墨畫，你有沒有嘗過水墨畫的創作？

金：沒有嘗試過，雖然當時水墨流行，但我以為藝術家應作他喜歡的事，雖然水墨畫有它的

好處，但畢竟有限制。

杜：譬如工具、紙等？

金：水墨畫很難表現得像新寫實主義的寫實。而油彩能同時表現得抽象也能表現得寫實。

杜：香港的繪畫者，常感到現代不從本港興起，而傳統卻又不多，另方面似乎是東西文化交融，但在習畫或追尋上常感到無所適從，不知金先生的看法如何？

金：我以為傳統是過去的，現在的人應視傳統為全人類的傳統，不應限制自己，現在的傳播這麼發達，我們應該吸收人類一切好的傳統，不應限於某個民族。但這要視個人的好惡而定，有些喜歡民族色彩的，有些喜歡國際性的，這是藝術家的自由選擇。

杜：金先生你覺得在你回港時（即六〇年代）與現在的藝術氣氛有些甚麼轉變？

金：現在的較好，較多人注意。

杜：前些時，有人提議在台灣興建現代藝術館，你以為在香港可能嗎？

金：香港這樣現代的城市，應該有個現代化的藝術館。

杜：這是否真的能提高藝術家的質素呢？

金：這是真的，因為繪畫的人能有更多的觀摩機會，這對學畫的人很重要，能看見其他畫家的長處不局限於老師的傳授。

杜：金先生以前是「中元畫會」的會員，現在是「鋒畫會」的會員，你對兩個畫會有些甚麼感受？

杜：金先生你覺得在你回港時（即六〇年代）與現在的藝術氣氛有些甚麼轉變？

金：現在的較好，較多人注意。

杜：前些時，有人提議在台灣興建現代藝術館，你以為在香港可能嗎？

金：香港這樣現代的城市，應該有個現代化的藝術館。

杜：這是否真的能提高藝術家的質素呢？

金：這是真的，因為繪畫的人能有更多的觀摩機會，這對學畫的人很重要，能看見其他畫家的長處不局限於老師的傳授。

杜：金先生以前是「中元畫會」的會員，現在是「鋒畫會」的會員，你對兩個畫會有些甚麼感受？

杜：金先生你覺得在你回港時（即六〇年代）與現在的藝術氣氛有些甚麼轉變？

金：現在的較好，較多人注意。

杜：前些時，有人提議在台灣興建現代藝術館，你以為在香港可能嗎？

金：香港這樣現代的城市，應該有個現代化的藝術館。

杜：這是否真的能提高藝術家的質素呢？

金：這是真的，因為繪畫的人能有更多的觀摩機會，這對學畫的人很重要，能看見其他畫家的長處不局限於老師的傳授。

杜：金先生以前是「中元畫會」的會員，現在是「鋒畫會」的會員，你對兩個畫會有些甚麼感受？

杜：金先生你覺得在你回港時（即六〇年代）與現在的藝術氣氛有些甚麼轉變？

金：現在的較好，較多人注意。

杜：前些時，有人提議在台灣興建現代藝術館，你以為在香港可能嗎？

金：香港這樣現代的城市，應該有個現代化的藝術館。

杜：這是否真的能提高藝術家的質素呢？

金：這是真的，因為繪畫的人能有更多的觀摩機會，這對學畫的人很重要，能看見其他畫家的長處不局限於老師的傳授。

杜：金先生你覺得在你回港時（即六〇年代）與現在的藝術氣氛有些甚麼轉變？

金：以前的「中元畫會」是志同道合的朋友組織的畫會，都是喜歡現代藝術；現在的「鋒畫會」是同學會的畫會，凡「師大」藝術系畢業的都可參加。

杜：兩個畫會走的路線怎樣？

金：我想，「中元畫會」都是走現代藝術的路線，「鋒畫會」則沒有限制會員的風格，有的走現代路線，有的是回歸傳統，是比較自由的。

杜：「鋒畫會」的會員都是師大的畢業同學，譬如研究畢加索的發展路向，和他的成功點，研究別人的長處，作為自己的借鏡，不重走別人走錯了的路向。

金：沒有太多。

杜：金先生有多年的寫畫經驗，你認為寫畫要注意些甚麼？

金：美術的傳統教學法是頗重要的，對藝術家的基本影響很大。傳統美術學院的課程，傳統的素描很重要，但香港現在很缺乏。缺乏傳統的訓練和技法，基礎打不好，就很難跨到另一個階段，因此香港的藝術家都停滯不前。一般人以為傳統訓練並不重要，但缺乏了個人就難以發揮；或許在日後的創作中，他不受傳統束縛，但傳統訓練是必需的。

杜：要保存一點個人思想？

金：不一定是有個人思想，是要走到一些從前沒有人走過的路，創造更多的可能性。譬如普普藝術把通俗的事物表現得有很高的水準，這是他們的成功。

杜：現今內地的畫家，缺乏與外間作比較，和環境的極度發揮，但畢竟有限制。

金：沒有辦法，因為與外隔絕，只能作他們所處的風格一定逐步接近。

杜：即港、台的起步快了很多，是嗎？

金：是的，很多方面都較快。沒有比較，就沒有進步。

杜：從前台灣有「東方畫會」、「五月畫會」，香港有「中元畫會」、「元道畫會」。「元道」和「五月」的路線頗相似，而「中元」和「東方」都是追求現代藝術。現在香港有「鋒畫會」、「視覺藝術畫會」等，但台灣的只剩三兩個畫家，間歇開一下畫展。從前兩地如此相似，為甚麼現在距離這麼遠？

金：接觸機會較少，從前因有國際沙龍，接觸亦

成教師缺乏嚴格的素描訓練，沒法子在寫實方面教好學生。

陳：就好像惡性循環一樣。

金：現在的補救方法是在師資的訓練上加強傳統功夫的培養。

杜：畫家除了在傳統功夫上有良好的訓練，在文學上是否需要有修養？

金：雖然並不很重要，但在其他方面有良好的修養，則能作更多方面的表現及感受。但能對藝術的發展有深遠的研究，也是十分重要的

，譬如研究畢加索的發展路向，和他的成功點，研究別人的長處，作為自己的借鏡，不重走別人走錯了的路向。

金：沒有太多。

杜：繪畫發展最初只是記事，但發展到後來便漸漸加入自我思想，到抽象畫時期是極緻地表現純自我，但到普普藝術又開始走回社會，

金：這發展很健康，藝術是與社會有關，雖然也可以無關，但如果脫離時代，就像走進了象牙塔裏。但雖與時代，社會有關，卻不可使水準太低，太通俗就像行貨，所以水準應提高一點。

杜：要保存一點個人思想？

金：不一定是有個人思想，是要走到一些從前沒有人走過的路，創造更多的可能性。譬如普普藝術把通俗的事物表現得有很高的水準，這是他們的成功。

杜：現今內地的畫家，缺乏與外間作比較，和環境的極度發揮，但畢竟有限制。

金：沒有辦法，因為與外隔絕，只能作他們所處的風格一定逐步接近。

杜：即港、台的起步快了很多，是嗎？

金：是的，很多方面都較快。沒有比較，就沒有進步。

杜：從前台灣有「東方畫會」、「五月畫會」，香港有「中元畫會」、「元道畫會」。「元道」和「五月」的路線頗相似，而「中元」和「東方」都是追求現代藝術。現在香港有「鋒畫會」、「視覺藝術畫會」等，但台灣的只剩三兩個畫家，間歇開一下畫展。從前兩地如此相似，為甚麼現在距離這麼遠？

金：接觸機會較少，從前因有國際沙龍，接觸亦

杜：在六〇年代，習畫的人都以抽象畫為現代藝術的代表，有一個較明顯的指向；但現在，卻沒有了，那麼在學習方向確定上，有沒有困難呢？

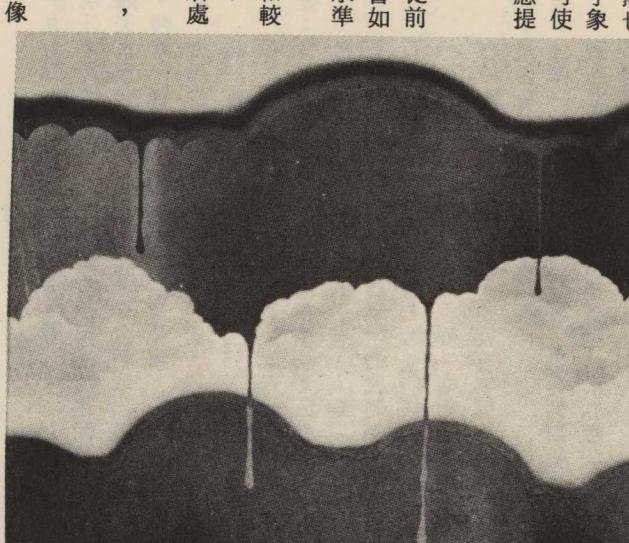
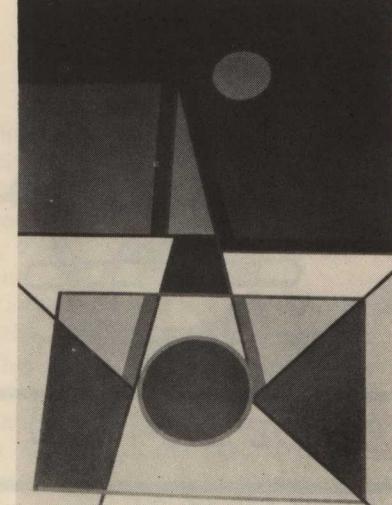
金：其實不需要太執着，抽象畫的發展差不多已經到了盡頭，但具象畫仍大有發展的地方，因此傳統基礎是必須的。

杜：金先生強調傳統基礎是重要的，那麼中國的傳統基礎，是否有幫助呢？

金：除非從事水墨畫的創作，否則沒有太大的幫助，因為中國畫的意境、筆法都似乎屬於過去的，歷史的，和現代的意境格格不入，譬如說，不和諧的感覺，但西畫的表現手法則不會。

杜：我們在香港寫山水畫，大多只是將古畫加以剪裁，或將以前的古畫中部份的畫面放大縮細而已，很難有個人的創作。

金：是的，我所以不喜愛畫山水，就是因為感到受限制很大，在國畫裏很難有現代的建築，加了上去就不能有和諧的感覺。而且國畫用的紙筆等都屬於過去的，不屬於現代的。



杜之外黃仁娜訪問

金：現在的補救方法是在師資的訓練上加強傳統功夫的培養。

杜：畫家除了在傳統功夫上有良好的訓練，在文學上是否需要有修養？

金：雖然並不很重要，但在其他方面有良好的修養，則能作更多方面的表現及感受。但能對藝術的發展有深遠的研究，也是十分重要的

，譬如研究畢加索的發展路向，和他的成功點，研究別人的長處，作為自己的借鏡，不重走別人走錯了的路向。

金：沒有太多。

杜：「鋒畫會」的會員都是師大的畢業同學，譬如研究畢加索的發展路向，和他的成功點，研究別人的長處，作為自己的借鏡，不重走別人走錯了的路向。

金：沒有太多。

杜：畫家除了在傳統功夫上有良好的訓練，在文學上是否需要有修養？

金：雖然並不很重要，但在其他方面有良好的修養，則能作更多方面的表現及感受。但能對藝術的發展有深遠的研究，也是十分重要的

，譬如研究畢加索的發展路向，和他的成功點，研究別人的長處，作為自己的借鏡，不重走別人走錯了的路向。

金：沒有太多。

杜：畫家除了在傳統功夫上有良好的訓練，在文學上是否需要有修養？

金：雖然並不很重要，但在其他方面有良好的修養，則能作更多方面的表現及感受。但能對藝術的發展有深遠的研究，也是十分重要的

，譬如研究畢加索的發展路向，和他的成功點，研究別人的長處，作為自己的借鏡，不重走別人走錯了的路向。

金：沒有太多。

杜：畫家除了在傳統功夫上有良好的訓練，在文學上是否需要有修養？

西畫能夠改，畫錯了嗎？改到好為止。其實香港和世界各地的交通這麼方便，藝術家應多到外地去觀摩別人的藝術。中國人都有一種自大的心理，過去無疑是好的，但現

在，並且，他過去的外國藝術家創作也一樣偉大，人家也有優點。

杜：譬如我們到外國觀摩別人的藝術作品時，總會覺得他們的藝術發展是千變萬化。但回到香港後，我們應怎樣選擇呢？

金：我們的眼光不應太狹窄，每條路都可以走的，不宜執着，也不一定學習別人的，但別人的長處可以作為自己的啟發，作為比較。

杜：在香港發展觀念藝術 Concept Art 或者較大規模的地影藝術（Earth Art），那是否可行呢？

金：美國的藝術家能從事這些大規模的創作是因有人出錢支持，但在香港，我們沒有這些支持，因此很難辦到，也沒有觀象。何況政府也可能不容許你把草剷掉來作地影藝術創作，這幾乎是無可能的事，外國的好處是藝術的創作有很多路線可選擇，沒有限制。但中國人自大亦自卑，比較固執。我以為人類不分種族，東方或西方，凡是好的都要吸收

，要現代化，不要拘泥於東方或西方。譬如我們的生活也不很中國式，尤其是青年人。

陳：一個藝術家對國畫的態度應該怎樣？

金：我覺得這是個難題，中國的紙、筆是古代的

陳：國畫豈不是會被淘汰了嗎？

金：不是被淘汰，只是時代改變，國畫亦應演變

，譬如我們也不再穿中國的傳統衣服。

杜：如果工具較多變化，是否能有幫助呢？

杜：譬如劉國松先生，他嘗試利用些特別的紙來創作，效果頗令人滿意，這能否補國畫工具、材料的不足呢？是否如塑膠彩，使西畫的顏料、畫布有了很大的改良？

金：我個人不稱呼它為塑膠彩，我用乳膠彩的名稱，因為乳膠漆的名稱已經存在，與乳膠漆同樣性質的顏色稱為乳漆彩較為妥當。正如同油彩和油漆都用油字一樣。塑膠給人的感覺是硬而固定的，但乳膠彩是溶開的，所以

我用乳膠彩的名稱。

杜：乳膠彩和油彩有些甚麼分別呢？

金：油彩慢乾，可慢慢修改，乳膠彩乾得快，技術好則易控制，不然的話很難保證。平塗較易，亦具有油彩的黏性，亦可做成油畫的效果。

杜：乳膠彩亦能做成如中國的水墨畫中滲散的效果。

金：是的，水份增加可使它化開，不加水亦能使它像油彩般濃厚，處理時彈性很大。

杜：國畫如果能嘗試多方面的或有較新的工具，也能像西畫的多變化和新境象。

金：我想，是的。

從中國山水畫的皴法談起

• 杜之外 •

皴和擦的筆法都屬偏鋒，皴是用線形的筆法把樹陰影所構成，而陰影就是物體在日光中的存在狀態；而中國繪畫則不以存在狀態為主，而是以發

生狀態為基，所以中國繪畫不僅以面為重，而點

線也不容忽視，由點線而成皴，皴展開為面。

故此皴不僅是用筆的一種技巧，也是源出於自然

的人事紀錄在洞壁上，或將內心崇拜的形象寄託

於器物之表面，作為向世人宣揚，勸誠，報導，表達崇敬之用。其後社會漸漸進步，文化不斷發

達，宗教的逐漸擴張，分工合作的現象的陸續出

現，於是人物畫便出現，其作用與洞壁畫，器物圖

畫家便開始對自然發生興趣，進而讚美，歌頌。

中國繪畫則自晉顧愷之畫雲台山記中看出山水畫之雛形，經過一段「界畫」的過渡時期後，山水終於脫離了人物背景的地位而獨立，以至促成唐代以後山水畫代人物畫而興起的趨勢。自經王維，李恩訓的努力發展下，山水畫不但有「南宗」及「北宗」之分^①，更成為以後中國繪畫的主流。

山水畫除了注重景物的營造，神韻的浮現，設色的技巧外，筆墨的運用也極為重要，因為在皴擦山石的陰陽向背的過程中，筆墨的運用為切緊的工夫^②。正如董玄宰論畫見汪氏珊瑚網畫法中也說：

「古人云：『有筆有墨』，筆墨二字，人多不曉，畫豈有筆墨者？但有輪廓而無皴法，即謂之無筆，有皴法而不分輕重向背明晦，即謂之無墨。古人云：『石分三面』，此語即是筆，亦是墨。」

又從此段話中得知，山水畫除了輪廓重要外，皴擦也是不可缺少的。以至過往不少畫家在寫畫之時，都把皴擦看得極為需要，即如：

「皴石脈，以重分輕。」——宋李成山水訣

「新窯肥滑，岸石須要皴蒼。」——宋李成山水訣

「畫家右丞，如書家右軍。蓋大家神上品，必於皴法有奇。」——明董玄宰論畫見汪氏珊瑚網畫法

「畫家以皴法為第一義。」——明董見

「樹石必有皴法，用枯濕筆，隨意筆掃去。」——鄒一桂小山畫譜

「汪氏珊瑚網畫法

「西方繪畫的畫面是以面為最重要，所以岩石

的表面狀態，如虧裂，起伏，凹凸等乃是由

繪畫的源起，東西方如一，彼此同是將目睹

的範疇，如果能衝破當然是好，但能否衝破呢？

金：凡新的工具，都應吸收，嘗試和實踐。

杜：譬如劉國松先生，他嘗試利用些特別的紙來

創作，效果頗令人滿意，這能否補國畫工具

、材料的不足呢？是否如塑膠彩，使西畫的

顏料、畫布有了很大的改良？

金：我個人不稱呼它為塑膠彩，我用乳膠彩的名稱，因為乳膠漆的名稱已經存在，與乳膠漆

稱為乳漆彩較為妥當。正如同油彩和油漆都用油字一樣。塑膠給人的感

覺是硬而固定的，但乳膠彩是溶開的，所以

我用乳膠彩的名稱。

杜：乳膠彩和油彩有些甚麼分別呢？

金：油彩慢乾，可慢慢修改，乳膠彩乾得快，技術好則易控制，不然的話很難保證。平塗較易，亦具有油彩的黏性，亦可做成油畫的效果。

杜：乳膠彩亦能做成如中國的水墨畫中滲散的效果。

金：是的，水份增加可使它化開，不加水亦能使它像油彩般濃厚，處理時彈性很大。

杜：國畫如果能嘗試多方面的或有較新的工具，也能像西畫的多變化和新境象。

金：我想，是的。

皴和擦的筆法都屬偏鋒，皴是用線形的筆法把樹陰影所構成，而陰影就是物體在日光中的存在狀

態；而中國繪畫則不以存在狀態為主，而是以發

生狀態為基，所以中國繪畫不僅以面為重，而點

線也不容忽視，由點線而成皴，皴展開為面。

故此皴不僅是用筆的一種技巧，也是源出於自然

的人事紀錄在洞壁上，或將內心崇拜的形象寄託

於器物之表面，作為向世人宣揚，勸誠，報導，表達崇敬之用。其後社會漸漸進步，文化不斷發

達，宗教的逐漸擴張，分工合作的現象的陸續出

現，於是人物畫便出現，其作用與洞壁畫，器物圖

畫家便開始對自然發生興趣，進而讚美，歌頌。

中國繪畫則自晉顧愷之畫雲台山記中看出山水畫之雛形，經過一段「界畫」的過渡時期後，山水終於脫離了人物背景的地位而獨立，以至促成唐

代以後山水畫代人物畫而興起的趨勢。自經王維，李恩訓的努力發展下，山水畫不但有「南宗」及「北宗」之分^①，更成為以後中國繪畫的主流。

山水畫除了注重景物的營造，神韻的浮現，設色的技巧外，筆墨的運用也極為重要，因為在皴擦山石的陰陽向背的過程中，筆墨的運用為切緊的工夫^②。正如董玄宰論畫見汪氏珊瑚網畫法中也說：

「古人云：『有筆有墨』，筆墨二字，人多不曉，畫豈有筆墨者？但有輪廓而無皴法，即謂之無筆，有皴法而不分輕重向背明晦，即謂之無墨。古人云：『石分三面』，此語即是筆，亦是墨。」

又從此段話中得知，山水畫除了輪廓重要外，皴擦也是不可缺少的。以至過往不少畫家在寫畫之時，都把皴擦看得極為需要，即如：

「皴石脈，以重分輕。」——宋李成山水訣

「新窯肥滑，岸石須要皴蒼。」——宋李成山水訣

「畫家右丞，如書家右軍。蓋大家神上品，必於皴法有奇。」——明董玄宰論畫見汪氏珊瑚網畫法

「畫家以皴法為第一義。」——明董見

「樹石必有皴法，用枯濕筆，隨意筆掃去。」——鄒一桂小山畫譜

「汪氏珊瑚網畫法

「西方繪畫的畫面是以面為最重要，所以岩石

的表面狀態，如虧裂，起伏，凹凸等乃是由

其後在明時唐志契在繪事微言中對郭熙所謂的幹皴和擦的筆法都屬偏鋒，皴是用線形的筆法把樹陰影所構成，而陰影就是物體在日光中的存在狀

態；而中國繪畫則不以存在狀態為主，而是以發

生狀態為基，所以中國繪畫不僅以面為重，而點

線也不容忽視，由點線而成皴，皴展開為面。

故此皴不僅是用筆的一種技巧，也是源出於自然

的人事紀錄在洞壁上，或將內心崇拜的形象寄託

於器物之表面，作為向世人宣揚，勸誠，報導，表達崇敬之用。其後社會漸漸進步，文化不斷發

達，宗教的逐漸擴張，分工合作的現象的陸續出

現，於是人物畫便出現，其作用與洞壁畫，器物圖

畫家便開始對自然發生興趣，進而讚美，歌頌。

中國繪畫則自晉顧愷之畫雲台山記中看出山水畫之雛形，經過一段「界畫」的過渡時期後，山水終於脫離了人物背景的地位而獨立，以至促成唐

代以後山水畫代人物畫而興起的趨勢。自經王維，李恩訓的努力發展下，山水畫不但有「南宗」及「北宗」之分^①，更成為以後中國繪畫的主流。

山水畫除了注重景物的營造，神韻的浮現，設色的技巧外，筆墨的運用也極為重要，因為在皴擦山石的陰陽向背的過程中，筆墨的運用為切緊的工夫^②。正如董玄宰論畫見汪氏珊瑚網畫法中也說：

「古人云：『有筆有墨』，筆墨二字，人多不曉，畫豈有筆墨者？但有輪廓而無皴法，即謂之無筆，有皴法而不分輕重向背明晦，即謂之無墨。古人云：『石分三面』，此語即是筆，亦是墨。」

又從此段話中得知，山水畫除了輪廓重要外，皴擦也是不可缺少的。以至過往不少畫家在寫畫之時，都把皴擦看得極為需要，即如：

「皴石脈，以重分輕。」——宋李成山水訣

「新窯肥滑，岸石須要皴蒼。」——宋李成山水訣

「畫家右丞，如書家右軍。蓋大家神上品，必於皴法有奇。」——明董玄宰論畫見汪氏珊瑚網畫法

「畫家以皴法為第一義。」——明董見

「樹石必有皴法，用枯濕筆，隨意筆掃去。」——鄒一桂小山畫譜

「汪氏珊瑚網畫法

「西方繪畫的畫面是以面為最重要，所以岩石

的表面狀態，如虧裂，起伏，凹凸等乃是由

其後在明時唐志契在繪事微言中對郭熙所謂的幹皴和擦的筆法都屬偏鋒，皴是用線形的筆法把樹陰影所構成，而陰影就是物體在日光中的存在狀

態；而中國繪畫則不以存在狀態為主，而是以發

生狀態為基，所以中國繪畫不僅以面為重，而點

線也不容忽視，由點線而成皴，皴展開為面。

故此皴不僅是用筆的一種技巧，也是源出於自然

的人事紀錄在洞壁上，或將內心崇拜的形象寄託

於器物之表面，作為向世人宣揚，勸誠，報導，表達崇敬之用。其後社會漸漸進步，文化不斷發

達，宗教的逐漸擴張，分工合作的現象的陸續出

現，於是人物畫便出現，其作用與洞壁畫，器物圖

畫家便開始對自然發生興趣，進而讚美，歌頌。

中國繪畫則自晉顧愷之畫雲台山記中看出山水畫之雛形，經過一段「界畫」的過渡時期後，山水終於脫離了人物背景的地位而獨立，以至促成唐

代以後山水畫代人物畫而興起的趨勢。自經王維，李恩訓的努力發展下，山水畫不但有「南宗」及「北宗」之分^①，更成為以後中國繪畫的主流。

山水畫除了注重景物的營造，神韻的浮現，設色的技巧外，筆墨的運用也極為重要，因為在皴擦山石的陰陽向背的過程中，筆墨的運用為切緊的工夫^②。正如董玄宰論畫見汪氏珊瑚網畫法中也說：

「古人云：『有筆有墨』，筆墨二字，人多不曉，畫豈有筆墨者？但有輪廓而無皴法，即謂之無筆，有皴法而不分輕重向背明晦，即謂之無墨。古人云：『石分三面』，此語即是筆，亦是墨。」

又從此段話中得知，山水畫除了輪廓重要外，皴擦也是不可缺少的。以至過往不少畫家在寫畫之時，都把皴擦看得極為需要，即如：

「皴石脈，以重分輕。」——宋李成山水訣

「新窯肥滑，岸石須要皴蒼。」——宋李成山水訣

「畫家右丞，如書家右軍。蓋大家神上品，必於皴法有奇。」——明董玄宰論畫見汪氏珊瑚網畫法

「畫家以皴法為第一義。」——明董見

「樹石必有皴法，用枯濕筆，隨意筆掃去。」——鄒一桂小山畫譜

「汪氏珊瑚網畫法

「西方繪畫的畫面是以面為最重要，所以岩石

的表面狀態，如虧裂，起伏，凹凸等乃是由

其後在明時唐志契在繪事微言中對郭熙所謂的幹皴和擦的筆法都屬偏鋒，皴是用線形的筆法把樹陰影所構成，而陰影就是物體在日光中的存在狀

態；而中國繪畫則不以存在狀態為主，而是以發

生狀態為基，所以中國繪畫不僅以面為重，而點

莊詰

風景八



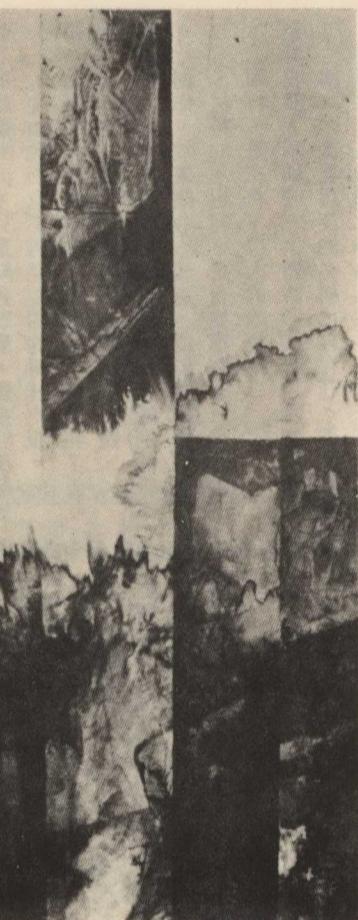
小斧研皴」，同時，王維亦用點檳皴而成皴，下筆皆直，形狀如稻穀，名為「雨雪皴」，自此，維的渲染法，以中鋒下筆，以點縱長而成披麻皴；南宋劉松年以李思訓之法畫石，而李唐、夏圭、馬珪再將之變化，用側鋒皴擦，然後用臥筆帶水，名為帶水斧斫，米芾用偏鋒橫點而成拖泥帶水皴。元之王蒙從披麻皴之處而創解索皴，黃公望之礬頭皴，更是發揮披麻皴的極致表現，倪瓈倣關仝，用側鋒皴擦而成折帶皴，趙松雪畫山分脈絡似荷葉筋而名之為荷葉皴。

至明清兩代，雖然「名家」輩出，可是他們點染皴擦四則而已。此外又有渲染積墨皴，如黃賓虹所說：「唐畫如麵，宋畫如酒，元畫如醇。元畫以下漸如酒之加水，時代愈近，加水愈多，近日之畫已有水無酒，故淡而無味。」期間雖然產了八大山人之花鳥畫，齊白石之草蟲畫，但在山水畫方面則似乎沒有足以獨步古今的畫家出現。

不過，墨色施在畫面上，不只六彩，只視乎畫家的運用的需要而已。至於墨的種類大概有焦墨、宿墨、退墨、埃墨^⑤等。墨色層次變化愈多，對象的形態便愈覺圓渾，筆墨交融水渾墨章，自然達到滿意的效果；筆墨的關係尤為密切，若以筆墨來比喩人的身體，則筆就是骨而墨就是肉，有筆無墨就太瘦削，有墨無筆太過癡肥了，筆墨恰到好處然後有骨肉平匀的感覺。

由是只要將筆墨加以靈活運用，各種山石的皴法便顯露出來。如披麻皴，先用淡墨把山石的外框輪廓鉤妥後，再用淡墨乾筆，照着石的陰面筆皴上，偏鋒弧形，融和交搭，密處像麻皮的混化；又如荷葉皴，乃用中鋒淡墨枯筆，鉤出石紋根絡相屬如荷葉狀，然後用淡水墨渲染凹處，以分深淺，並且皴筆要少，筆路清楚，少交融混化。又如豆瓣皴，乃先用淡墨把山石的形狀鉤好，然後用筆作橢圓形的橫點濃淡相間。

從性質上，可將各種皴法歸納成三大體系。點皴——雨點皴、豆瓣皴等；線皴——披麻皴，荷葉皴等；面皴——斧劈皴。以運筆之法而言則也可分兩大體系。中鋒——雨點皴，泥裏拔釘皴，荷葉皴，亂柴皴等；偏鋒——斧劈皴，解索皴，鬼皮皴，骷髏皴等。



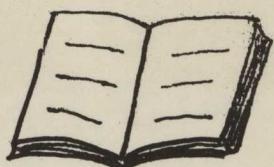
徐子雄 春雨初來

轉向西方，以求獲得認同及適應，部份則仍固守傳統，以求保存自我，宣傳文化，另外一些則在思訓更被譽為「北京」的鼻祖，王維則成為「南宗」的代表者。

</div

白皮書點滴

教委會



他們像剛才我幫助你一樣。

「沒有人不會做？」他疑惑地問我，一雙眼睛瞪得大大的，閃出一點亮光，然後用崇拜的目光，真摯地望着我，說：「我喜歡你。」

我抱他，他如釋重負，他害怕是因為自己無本領，比不上學校裏別的孩子。懲罰不能除去孩子的懦怯，只有關懷及細心才能瞭解孩子的需要。

(一) 教育目標

白皮書提及的七項教育目標似乎不夠具體，以目前制度下，學生在應付考試之餘，能否關心四周環境，對文化傳統探求認識實屬疑問。

(二) 中三試

回顧七四年「白皮書」當局聲言沒足夠學位，故須公開考試以甄選學生，然而，從「綠皮書」至現時「白皮書」的發展中，中四學位已增至60%，配合工業學院學位數目，在很大程度上已滿足現時有志升學者，加上未來十年內，此比率仍會升高，故未來中四學位數目是足夠的，為甚麼要選拔學生升學而堅持中三試呢？

(三) 教學語言：

白皮書明確表示「政府不擬將九年免費的基本教育延長」而堅持的中三試必然導致中學課程的割裂，對學生增加不必要的壓力，對其心智發展有一定的阻礙，政府為何不考慮中三試帶來的種種弊端，為學童提供五年完整資助中學教育？

(四) 師資訓練：

在發展中學教育的同時，師資訓練是非常重要的。可是教育學院改制的實際情況及原因，白皮書均未有明確表示，只提議「決定由一九八〇年九月開始開辦一項三年制課程，以供中學會考畢業生在教育學院進修，而在高級程度考試中，最低限度在與主要學校課程有關的兩科考獲E級的學生，只要其語文能力足夠，即可直接進入二年制課程（根據白皮書5.15所述），這是確保及增進教育學

(五) 高中及專上教育：

在各界密切關注及積極建議的情況下，白皮書亦於十月十八日公佈了。

(六) 教委會：

在各學位的擴展，是有一定的進步意義。可是，對於教育質素的問題，並未明確表現積極關注及改善的態度。

(七) 專上教育：

「白皮書」建議對認可專上學院給予資助，對此「綠皮書」漠視態度來得明智和有進步。然而當局卻以資助為手段，迫使專上學院採取「二、二、一」制。對於少部份升讀第五年的同學除了貸款外沒作任何資助。

(八) 專上學院：

專上學院大部份同學認為「二、二、一」制將會把課程分割，加重考試壓力，他們建議當局採納「二、三」制及對第五年同學加以資助。

(九) 政府：

專上學院在學制，學科上有其特色，政府不應把它與理工相比，應獨立評估其地位及學術水平。

(十) 教委會：

從「二、二、一」制，教育學院入學資格及其中提及的中六教育，白皮書均表現出大學必須三年的概念，實是孤立中大四年制，迫使中大「四改三」的一種手段。

(十一) 香港工商業：

香港工商業向高、尖、精及多元化方面發展，在香港經濟上作出一定的貢獻。教育白皮書重視工業教育發展是可喜的現象，而當局考慮在理工學院發展「有限度學位計劃」符合理工師的意願，但理工學院所設的課程目

(十二) 教委會：

在培養專業技術人材，配合香港經濟發展需要，地位不應與專上學院相比。

(十三) 教委會：

未詳加考慮，只在事後才加以商討施行的辦

學齡前兒童的動機

游飛霞

學齡前兒童的動機

游飛霞



「詩麗失蹤了！」我的朋友從電話中告訴我這個消息。

「我立即來！」我邊走邊說的跑向大門。

三小時後，我們終於在距離她家不遠的樹叢中，找到了只有三歲大的詩麗。她肩膀上披着一條紅色圍巾，手裏提著一個小籃子，內裏盛着蘋果和餅乾。

她正扮演着「小紅衣」，要到外婆家去。答着大人們所發出的問題。

「到外婆家……到外婆家……」她不停地回答。

當我見到詩麗天真的小臉，我深深明白她的意思，她正扮演着「小紅衣」，要到外婆家去。

根據故事的發展，她是要經過樹叢的！

詩麗的母親並不顧念她細小的身形，只知猛力地搖她，斥責她，最後還打她。詩麗只得大聲哭嚎，而我只好無聲抗議，我只覺得詩麗的動機是值得稱讚的，不應受到懲罰，詩麗所表現的是兒童的獨特本質，有天賦的幻想力，這些都值得培養，而不應抑壓的。

我五歲大的孩子，亦同樣有這種情形，在暑假期間，他不喜歡別人提起學校，因為這暗示着快要開學了。

「我不上學，我不歡喜上學。」她會反叛地大嚷。

無論我們如何用盡好話哄他，儘辦法向他解釋，他還是無動於衷。

一天，我和他獨處，我溫和地問：「標，為什麼你不想回學校？」他自言自語地說：「我不知他們做甚麼，我不會寫也不會做。」

「讓我們來做學校遊戲。」我微笑地向他說：

「我做老師你做學生。」

有兒童都要學習新的事物，讓老師引導及示範，

他們像剛才我幫助你一樣。

「沒有人不會做？」他疑惑地問我，一雙眼睛瞪得大大的，閃出一點亮光，然後用崇拜的目光，真摯地望着我，說：「我喜歡你。」

我抱他，他如釋重負，他害怕是因為自己無本領，比不上學校裏別的孩子。懲罰不能除去孩子的懦怯，只有關懷及細心才能瞭解孩子的需要。

因為我曾經提議過，她只想幫一點忙，這種意念是值得鼓勵的，而不應抹殺。

我眼眶盛着淚水，向她解釋流淚的原因，她似乎明白我。我倆相擁，淚水流。

直至如今我才明白學齡前兒童的心意，他們所表現的頑皮，通常是他們內心的表露，包括幻想，害怕、幫忙或許是希望討好及合作的精神。原則與懲罰不同，不適當的懲罰將會阻礙兒童的發展，關懷及瞭解才能鼓勵他們的創作行為。

(選譯 Home Lisenmagaziae)

