Lingnan University

Digital Commons @ Lingnan University

Theses & Dissertations

Department of Visual Studies

9-24-2010

馬家寶之藝術

Ni Na, Camellia NG

Follow this and additional works at: https://commons.ln.edu.hk/vs_etd

Part of the [Fine Arts Commons](#), and the [Visual Studies Commons](#)

Recommended Citation

吳妮娜 (2010)。馬家寶之藝術 (碩士論文, 香港嶺南大學)。檢自 http://dx.doi.org/10.14793/vs_etd.3

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Visual Studies at Digital Commons @ Lingnan University. It has been accepted for inclusion in Theses & Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ Lingnan University.

Terms of Use

The copyright of this thesis is owned by its author. Any reproduction, adaptation, distribution or dissemination of this thesis without express authorization is strictly prohibited.

All rights reserved.

馬家寶之藝術

吳妮娜

哲學碩士

嶺南大學

二零一零年

馬家寶之藝術

吳妮娜

此論文為視覺研究哲學碩士學位課程之部分要求

嶺南大學

二零一零年

論文撮要

馬家寶之藝術

吳妮娜

哲學碩士

馬家寶（1925-1985）是 1949 年後香港第一代油畫家，他活躍於五十年代中至八十年代中的香港畫壇，以寫實風格的油畫著稱。傳統藝術史一直關注代表不同地區及時代的主流藝術風格，而六十至七十年代的港英政府和社會大眾均較為注重現代主義藝術的發展，馬氏寫實風格的藝術創作與之相比有點守舊，所以他的藝術一直未能得到研究香港史的學者和藝術家們足夠的關注和深入的研究。

雖然從傳統藝術史的角度來看，馬家寶的藝術只是六十至七十年代少數、不具代表性的藝術創作，但是從藝術社會學和意識形態學看來，驅使馬家寶畢生採用寫實的形式來創作藝術，和社會環境對他的藝術創作所造成的影響，卻是個值得探索的問題。因此，此次研究會將馬氏之藝術按時序分為三個階段，結合歷史、文化和社會背景並進行對比，從而探索他堅持以寫實風格為終生藝術創作形式的原因、藝術的觀點和藝術的追求。籍著對馬家寶藝術的個案研究，希望本論文能為關注香港本地藝術發展史的學者和藝術家，提供一份參考，從一個新的角度回顧及審視香港藝術史。

聲明

本人謹此聲明，本論文為原創性之研究成果，所有已發表或未發表著作之引用，均已適當註明出處。

SIGNED

(吳妮娜)

二零一零年八月二十三日

CERTIFICATE OF APPROVAL OF THESIS

The ART OF MA JIRBO

by

NG Ni Na Camellia

Master of Philosophy

Panel of Examiners:

SIGNED

(Chairman)

Prof. SUN Yifeng

SIGNED

(External Member)

Dr. FU Li-tsui

SIGNED

(Internal Member)

Dr. LAW Suk-mun, Sophia

SIGNED

(Internal Member)

Dr. POON Shuk-wah

Chief Supervisor:

Dr. LAW Suk-mun Sophia

Co-supervisor:

Dr. Carol ARCHER

Approved for the Senate:

SIGNED

Prof. Jesús SEADE

Chairman, Research and Postgraduate Studies Committee

24 SEP 2010

Date

目錄

頁數

第一章、引言	1
第二章、藝術意義的探索	7
初嘗油畫	7
現實中的生活	8
醞釀寫實風格之環境	12
寫實風格的探索	25
第三章、社會主義現實主義的追求	34
社會主義現實主義藝術的發展與特色	34
早期的香港社會	48
李鐵夫的影響	51
畫冊的影響	59
社會主義現實主義的文藝理論	60
蘇聯和中國的社會主義現實主義藝術	63
「現實主義之形，社會主義之意，印象主義之光」	65
第四章、藝術觀之轉變	78
政權之下，獨善其身	78
藝術與生活	80
回歸現實主義	85
第五章、結語	88
附錄：參考圖片	91
參考書目	139

第一章、 引言

本研究的對象為香港二十世紀六、七十年代以寫實風格見稱的畫家——馬家寶。寫實風格並非二十世紀六、七十年代主流的藝術創作形式，當時主流的藝術創作形式是現代主義，所以馬氏的藝術一直被研究這段時期香港藝術史的學者所忽略。

現代主義藝術能成為香港二十世紀六、七十年代的主流派別，箇中有兩個原因：一是現代主義的作品能與港人的感受產生共鳴；二是現代主義的藝術創作受到殖民政府的推動。在二十世紀六十至七十年代的香港，社會大眾在殖民政府統治下，傳統的生活模式、思想文化和價值觀備受西方文化的衝擊。藝術家在傳統與西方之間，尋找富有「香港人」自身身份的創作時，不無疑惑。當時有不少藝術家如韓志勳、呂壽琨等，便以西方現代主義的藝術創作形式，加入中國傳統哲學思想的元素，來表現香港匯集中西文化的獨特色彩，並受到社會大眾的關注。以韓志勳於一九七六年創作的《恆淵》(Chasm Forever)(圖 1ii)為例，他以塑膠彩在帆布上畫出若隱若現的圓形，使畫面營造虛中有實，實中有虛的理念。「虛」和「實」的理念源於道家，如莊子所言：「夫虛靜恬淡寂寞無為者，萬物之本」¹，故「虛」與「靜」相通，可使人超越現實的枷鎖，達至虛靜的精神狀態。這種以現代主義的手法，創作具有中國哲理思想的作品，既能切合香港融合中西的特有文化色彩，又能藉此彰顯「香港人」的身份，所以受到社會大眾的推崇。

另一方面，殖民政府亦希望藉推廣和扶持本土現代藝術，減輕和化解

¹ 孔新苗、張萍，《中西美術比較》（濟南：山東畫報出版社，2002），頁 20-21。

內地的現實主義藝術和民族藝術對港人思想上的影響。²根據《香港書畫團體研究》記載：

「當時（1962 年）大會堂美術博物館主任溫納（John Warner）在其序言中點出了其選擇準則是『特別注意材料之質素，聰明之嘗試，及新穎之創作；對於陳舊之派別，呆板之基數，及卑鄙之抄襲，皆摒棄不選。』」

3

這段序言無疑是指出寫實主義並不符合大會的要求，還有大會推舉的是「新穎的」作品。因此，現代主義藝術便在香港上世紀六十年代起流行至今。如九七回歸以來，不少香港藝術家的焦點便集中在「高科技」和「創意工業」，例如二零一零年一月二十三日至三月十三日期間舉辦的一個名為「港文化・港創意（Heritage, Art, Design）」，便是其中一個典型以「創意工業」結合「藝術」，來表現香港「本土文化」的展覽。這次展覽在荷里活道已婚警察宿舍舉辦，場內每間房間獨立地成為每一位藝術家個人藝術作品的展示點，當中以傳統中、西方媒介即水墨和油刷作為創作工具的藝術家幾乎絕跡。以黃頌恩的《眾樂 FUN FUN》（圖 1i）為例，場刊如此描述她的創作：

「懶理何謂『藝術』，只求與眾同樂！黃頌恩與區內鋪頭上下打成一片，利用店內的現成物料齊齊動手動腦，打造屬於街坊自己的創作。展場內，她將這些作品整合，重新裝置成社區藝術品，打響旗號：『想像無邊，參與有價！』」⁴

從描述中可見她是重新整合現成的物料，創作具有香港本土文化的藝術品。其實以「高科技」和「創意工業」作為香港具有本土色彩的藝術主題，是延續九七回歸前港英政府推動以「現代主義」的藝術創作形式表現「香港人」身份的

² 朱琦，《香港美術史》（香港：三聯書店（香港）有限公司，2005），頁 10。

³ 張惠儀，《香港書畫團體研究》（香港：香港中文大學藝術系，1999），頁 51。原載於香港博物館：《今日之香港藝術》展覽場刊序言。

⁴ 參見《港文化・港創意（Heritage, Art, Design）》場刊。

現象而已。

二十世紀六十年代的香港社會將視線集中在現代主義的藝術作品上，直接影響現今撰寫香港藝術史的著作如《香港美術史》和《香港書畫團體研究》等，這些受到傳統藝術史分析方法影響的研究，往往將焦點放在當年的現代主義藝術活動，忽略了其他風格的藝術家對香港藝術發展所作出的貢獻，如活躍於六、七十年代的寫實派畫家馬家寶，他的藝術正是這段歷史中被社會遺忘的典型例子。

傳統藝術史的分析方法一直以「藝術進化」⁵作為評估一位藝術家對於藝術發展的貢獻和他的藝術價值，從這種角度看來，馬家寶的寫實派藝術不但不是香港六、七十年代社會的主流藝術，而且有守舊之嫌，所以他的藝術價值因此而被低估。然而，傳統藝術史的分析方法並不是評估一件藝術作品或是一位藝術家真正價值的唯一渠道。英國藝術學者赫伯特·理德（Herbert Read）便認為，「藝術是一種知識的模式，如同科學與哲學是對人類生活有所裨益的知識。這種模式要人先明白藝術家身處的環境和人類的歷史，始能有效地欣賞藝術」。⁶這句話說明藝術研究者或是欣賞者須從客觀的環境、政治和經濟等體制總結藝術作品或是藝術家真正的價值。馬家寶雖然是二十世紀末「非主流」的藝術家，但如果能從他身處的環境和歷史背景中瞭解他「逆潮流」而行，畢生堅持以寫實風格創作油畫的原因，那將發現其藝術對香港藝術發展史的意義和貢獻。

約翰·伯傑（John Berger）認為，圖像（尤其是繪畫）能使我們洞察過

⁵ Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven & London: Yale University Press, 1989), p.11.

⁶ 黎明海、譚祥安、劉欽棟著，《藝術欣賞·批評與教育》（香港：香港教育學院學術出版部，2001），頁 101。

去⁷，每一件藝術品包括「為藝術而藝術」的藝術品都具有一種意識形態的影響，而藝術品中包含的意識形態是作家受到外在環境的影響而產生的。換言之，假使我們能明白繪畫中構成視覺影響的陳述，我們便能從中了解畫家身處的年代和環境。然而，現存的香港藝術史中，有關於六、七十年代的一段，多以從事現代主義藝術創作的香港藝術家為主，未能反映這段歷史的全貌。本論文即以當年一位「非主流」、以寫實風格見稱的畫家馬家寶為研究對象，從探究他的藝術生涯過程中，了解六、七十年代的香港藝術史的另一面，同時希望通過了解他的藝術創作，從而引證這種看似保守，有別於當時主流的現代主義的藝術所承載的香港本土色彩。

二十世紀五十至六十年代，由於中國不穩定的政治環境，導致大量人口從內地遷徙來港。這些移民中的青年和成年人成長於內地，或多或少一定會受到內地社會和政治意識的影響，而當時籠罩內地社會的政治意識形態是共產主義，故此從內地移居香港的青年和成年人當中，有不少人的思想受到共產主義的影響。馬家寶於一九二五年生於廣東省海豐縣，其後隨父母遷移來港，又於一九四二年為躲避戰禍與家人返回內地，直至一九四七年才來香港定居。在國內居住期間，馬家寶身為一個有理想的十七歲青年，頗受共產主義的理想薰陶，從而確立他的藝術理念。之後，他更發展了充滿社會主義意識的寫實創作。假如從藝術社會學和政治意識形態的層面來看馬家寶的藝術，便能了解他逆「主流藝術」而行，走上寫實風格的藝術道路的時代意義。正如伊恩·希活（Ian Heywood）說：「當藝術家創作的時候，他們離不開與周圍環境的聯繫。那些藝術的活動是依賴於當時社會、經濟和政治的機制。」⁸故本文將先從歷史資料著

⁷ Richard Howells, *Visual Culture* (Cambridge: Polity, 2003), p.71.

⁸ Ian Heywood, *Social Theories of Art: A Critique* (Washington Square, New York: New York

手，分析馬家寶的藝術成長歷程、藝術追求和藝術觀點，並藉此了解其藝術的重要性，從他的藝術創作回顧香港歷史的另一種面貌。

本論文以馬家寶的藝術為中心，參考歷史上的重大事件對他的生活可能產生的影響和改變，以及這些事件與其畫風演變的關係來劃分其藝術發展中的不同階段。第一個階段是他藝術發展的萌芽期，從一九二五年起至五零年代中，這個時期馬家寶先經歷了第二次世界大戰，驅使他探索以寫實風格描繪生活的苦難，之後因見證國民黨的腐敗及受到共產黨積極宣傳共產主義的理想，確立了他對共產主義精神的信奉，及至回港後又目睹香港社會貧富懸殊的現象，導致他邁向表現共產主義精神的社會主義現實主義藝術創作，更認為藝術是為貧苦大眾伸張正義的工具。

上世紀五十年代中至六十年代中是馬家寶藝術發展的第二個階段，亦是他的藝術創作漸趨成熟的時期。這段時期，他不但有了明確的藝術創作方向（學習社會主義現實主義的藝術創作形式，即以「現實主義之形、社會主義之意、印象主義之光」來創作），還為了探究社會主義現實主義注重以印象派表現光線的方式，於一九六二年至一九六五年期間特意搬到長州居住，研究光的色彩應用。最後一個階段是從六十年代中至他一九八五年去世為止，這段時期，他親歷了受到極左思想煽動而發生的香港「六七暴動」事件，推測他對政治產生了厭倦，從而令他回歸純粹反映生活的現實主義藝術創作。從他的藝術發展過程中，可以發現他一生的藝術成長過程都與身邊環境的變化有著密不可分的關係。

本論文一方面從社會、歷史和政治的背景來探究他的藝術演進及其藝

術的重要性，另一方面亦從他的藝術作品中重組二十世紀六、七十年代香港藝術發展史的另一個面貌。最後，本論文有個小小的期望，希望從了解馬家寶的藝術，可讓當代的藝術家反思藝術媒介與表現「本土性」藝術之間的關係。

第二章、藝術意義的探索

初嘗油畫

馬家寶是上世紀一位活躍於五十年代中至八十年代中的寫實派油畫家。他於一九二五年生於廣東省海豐縣一個平凡家庭，當其時國民政府雖已成立超過十年，但國內的政治和社會環境極不穩定，而國共敵對的局面漸露端倪⁹，中國各城市都充滿殺戮和危機，人民的生活極不安穩。以馬家寶居住的廣州為例，根據壽孝鶴和奚蘭合著的《20 世紀中國大事概觀》所紀錄的數據顯示，廣州有二千一百多名共產黨員和工人積極分子被國民黨逮捕和殺害，還有二千一百多名鐵路工人被驅逐。¹⁰由於生活環境嚴峻，馬家寶父母便帶著年幼的馬家寶遷居香港。

馬家寶的父親是一位炭筆畫家及業餘國畫愛好者，亦是馬家寶的啓蒙老師。馬家寶自九歲便開始跟隨父親學習國畫。一九四一年，他的父親因聞李鐵夫(1869-1952)之盛名，並得知李氏在港旅居，便想讓他拜其門下學習油畫。不過，馬家寶當時還很年幼，他的父親惟恐李氏會不願收他為徒，故非常苦惱。正當馬家寶的父親為此事煩惱，他在路上巧遇舊友—高謫生（1909—1957），知道他是李鐵夫的好友，便請他引見，希望馬家寶能拜李氏為師，高氏欣然答應。翌日，高氏便陪同馬氏父子拜訪李鐵夫。根據馬家寶在〈李鐵夫先生其人其畫〉一篇文章中回憶當時拜師的情形時說道：

「高先生向他〔李鐵夫〕介紹來意後，老人家便信手指著檯上的一個大南瓜說：『畫給我看。』高先生交給我一張大概是六 x 五吋的拍紙部和鉛筆。但我遲遲未下筆，終於交白卷；並對老人家說：『南瓜長二呎

⁹ 壽孝鶴和奚蘭著，《20 世紀中國大事概觀》（青島：青島出版社，1993），頁 137-498。「國共戰爭」，是 1927 年至 1949 年中華人民共和國成立前，在中國境內發生的一場長期戰爭。

¹⁰ 同註 9，頁 208-209。

餘，畫紙僅數吋，不易畫。』誰料他聽後竟頻頻點頭稱是：『YES YES。』轉身向我父親說，這孩子可以學畫了。」¹¹

馬家寶雖然找到了美術老師，然而他當時仍然比較喜歡國畫，故時常在家研習國畫，未有專心一致地學習油畫。與此同時，第二次世界大戰亦隨即在全球爆發，日本戰機於一九四一年十二月突襲香港啓德機場，大戰正式宣告蔓延至香港，同時英軍撤離新界和九龍。同月二十五日，港督宣佈向日軍投降，香港淪陷。¹²於一九四二年初，馬家寶便隨家人返回故鄉躲避戰爭。此一別，馬家寶與李鐵夫分開了整整七個春秋。

現實中的生活

馬家寶現存作品中，最早的一幅作品爲一九五二年以寫實風格完成的國畫－《家寶遊使圖》（圖 1iii），他其後的作品包括所有的油畫及大部分的國畫都同樣堅持以寫實風格來創作，而且都具有以藝術服務社會大眾的意味。以下將會探討他選擇以寫實風格作爲終生的藝術創作形式，背後的因由及發展的時期。

承上文所言，馬家寶於一九四二年以前尚未決心以寫實風格爲他的終生創作形式，即便他拜寫實派油畫家李鐵夫爲師，但他仍然對傳統的國畫抱有濃厚的興趣，時常私下研習國畫，所以他當時只是將藝術看作是一種興趣或是消遣的工具。馬家寶寫實風格的藝術創作是一九四二年以後才確立的，而現存最早的一幅寫實風格的畫作於一九五二年完成，所以我們推斷從一九四二年至一九五二年之間，是他探索和確立寫實風格的一個階段。

¹¹ 馬家寶，〈李鐵夫先生其人其畫（三）〉，《華僑日報》，一九七九年一月廿七日，華僑文化版。

¹² 詳情參閱日本防衛廳研究所戰史室著，天津市政府編譯委員會譯，《香港作戰》（北京：中華書局，1985）。

馬家寶在一九四二年至一九五二年期間，關於他的史料和自我陳述的資料幾乎是跡不可尋。卡洛琳·特納（Caroline Turner）在《藝術與社會變遷》一書中說道：「個別國家的歷史、當代政治和社會的變遷對本土藝術實踐的發展有極大的影響。」¹³而丹納(Hippolyte Taine, 1828-1893)也在《藝術哲學》中寫道：「要了解一件藝術品、一個藝術家、一群藝術家，必須正確的設想他們所屬的時代的精神和風俗概況。這是藝術品最後的解釋，也是決定一切的基本原因。這一點已經由經驗證實，只要翻一下藝術史上各個重要的時代，就可以看是某種藝術是和風俗情況同時出現和同時消滅的。」¹⁴因此，若果以客觀的環境因素為依歸，我們不難推敲出馬家寶選擇寫實風格來創作藝術的因由。

一九四二年至一九四七年間，馬家寶經歷一次較為重要的變遷。期間，十七歲的他與家人為躲避戰禍，返回廣州暫居，但是故鄉的生活環境並不比香港安全、富足和安穩。在故鄉居住的五年裡，他與故鄉的同胞面臨三個嚴峻的「天災人禍」問題。這些「天災人禍」包括：一、廣東於一九四三年發生大旱，死難人數超過十五萬人，可見當時廣東百姓包括馬家寶與家人的生活十分困苦。二、一九四三年至一九四五年，日軍先侵佔廣州灣，打通粵漢線進至韶關，後攻陷惠州和陸豐等中國沿海地區。¹⁵這些資料顯示第二次世界大戰已從香港蔓延至廣東一帶，馬家寶與家人始終未能擺脫戰禍，長年生活在驚惶、恐懼和危險的環境中。三、中國面對以上的「天災人禍」之所以顯得出手無策，是因為中國同時還面對另一個嚴峻的問題——國共之爭。

面對「外憂內患」，可以想像當年的中國百姓如馬家寶一家的生活定必

¹³ Caroline Turner, *Art and social change: contemporary art in Asia and the Pacific* (Canberra: Pandanus Books, Research School of Pacific and Asian Studies, the Australian National University, 2005), pp. 2-3.

¹⁴ 丹納（法），《藝術哲學》（時代文藝出版社，2004年），頁6。

¹⁵ 同註9，頁401-434。

十分危險及艱辛。抗日戰爭期間，國民黨與共產黨表面上協議暫停戰火且聯合兩軍之力抗敵，但雙方實質上仍然互相猜忌，以致兩黨未能發揮全力抗敵。譬如在盧溝橋事變之後，中共首要毛澤東和周恩來等人聯名電呈蔣介石，願在其領導之下，為國效命。根據李孔守在《中國現代史》中描述中共是想藉抗日之名，發展實力，如共軍藉抗日之名進入山西，沿途得到許多金銀和糧食，一年之內僅晉省一地所得的總值已達銀圓一億以上。¹⁶另一方面，國民黨亦不相信共產黨的歸順，他們以共軍缺乏訓練，軍紀散漫，戰鬥力薄弱，為保障其實力，不讓共軍擔任重要戰場的正面作戰。¹⁷在抗日戰爭期間，國共雙方矛盾不斷，並曾經爆發過多次流血衝突如「皖南事變」，使國共雙方的軍力都承受嚴重的損失，更削弱了我國對抗外敵的實力。¹⁸

在國共戰爭事件中，共產黨和國民黨都需承擔責任，但由於共產黨宣傳的理念較國民黨跟貼近百姓的生活現實，所以共產黨能廣泛地得到民眾的支持。如在一九四五年四月二十三日，中國共產黨召開了第七次全國代表大會，這次全國代表大會制定的共產黨的路線如下：

「放手發動群眾，壯大人民力量，在我黨的領導下，打倒日本侵略者，解放全國人民，建立一個新民主主義的中國，以馬克思列寧主義的理論與中國革命的實踐之統一，以毛澤東思想作為黨的一切工作的指針。」

¹⁹

會議宣言中的「新中國」和「解放」二詞無疑是負載了無限希望的象徵，故為共產黨博取了長期生活在戰亂中的廣大百姓的支持。

為了得到更多中國百姓的支持，共產黨還配合多元化的宣傳活動如創

¹⁶ 李孔守著，《中國現代史》（臺北：三民書局股份有限公司，中華民國 86 年），頁 120-122。

¹⁷ 同上。

¹⁸ 同註 9，頁 378。

¹⁹ 同註 9，頁 424。

辦「新華日報」、「群眾雜誌」、「解放週刊」和「生活書店」等，發表演說、創辦「抗日軍政大學」、「馬列學院」和「陝北公學」等共黨訓練機構和組織外圍團體如「民族解放先鋒隊」和「救國會」等，以大量傳播共產意識。²⁰毛澤東曾多次在延安發表演說，如他在一九四四年在延安高級幹部會議上作《學習和時局》的演講中指出，時人應以郭沫若寫的《甲申三百年祭》中的李自成與蘇聯科爾內楚克的劇本《前線》中戈爾洛夫為借鏡，即使人民遇到任何有利形式與實際勝利，無論自己如何功載黨國、德高望重，必須保持清醒的頭腦和學習的態度。²¹這種宣傳工作起了正面的和積極的作用，故與當時民族意識高漲的中國人民產生共鳴。

就在共產黨積極爭取人民支持的同時，國民黨反而貪污弊案百出，降低了百姓對他們的信心。譬如壽孝鶴和奚蘭在《20 世紀中國大事概觀》根據《中央銀行月報》所公佈的資料，「四行兩局」（中央、中國、交通、中國農民銀行、中央信託局、郵政儲金匯業局）的外幣與黃金儲備占全國的比例，從一九四零年的百分之一、一九四二年的百分之十六到一九四五年六月猛增到百分之七十五，並認為這些數據足以證明蔣（介石）、宋（子文）、孔（祥熙）和陳（果夫及陳立夫）四大家族在抗戰中發「國難財」。²²還有，國民黨統治區全年糧食產量與最低需要量比較，稻穀約缺六千萬擔，小麥約缺五千六百萬擔，導致如廣州、上海和北京等大城市的糧價瘋狂上漲，並引起各地糧食危機和搶米風暴。除此之外，國民黨統治區法幣惡性膨脹，物價飛騰。與抗戰前期相比較，法幣發行量為兩萬三千五百三十七倍，而同期屋價上漲八萬三千七百九十六倍。財政危機，全年歲出為一百萬億，而歲入僅十三萬億元，赤字上升為八十七萬億

²⁰ 同註 16，頁 122。

²¹ 同註 9，頁 413。

²² 同上，頁 427。

元。由此可見，在國民黨的統治下，人民的生活岌岌可危，造成以反內戰、反飢餓、挽救教育為中心的學生運動出現高潮。²³這些資料顯示在國民黨統治下，國民黨管轄區的百姓連基本的溫飽都難以滿足，百姓面對的是飢餓、貧窮和死亡的威脅。故此，百姓們自然轉向支持共產黨，希望能在共產黨的理念和管治下獲得安穩的生活。

這些年間，廣東禍結連年，當地的人民過著半溫不飽的生活，在廣東居住的馬家寶自然亦要面對困苦的生活環境。據馬家寶太太譚惠儀憶述：

「那時代的生活挺艱苦的，所以馬先生回去後並沒有繼續升學，也沒有全心全意地去創作繪畫。不過，並不是他不想專心畫畫，而是那時代並不容許他專心從事個人創作，因為連個人溫飽都很難滿足，又怎能讓他身心一致地畫畫，所以他只在閒時偶爾畫畫，平時喜愛閱讀報章雜誌、史詩、政治和文學類書籍」。²⁴

這段陳述中顯示馬家寶的生活環境雖然不好，甚至無法專心從事藝術創作，但他非常關心社會時事。因此，我們可以想像馬家寶作為一個有理想的熱血青年，而且見證了「天災人禍」等威脅及國民黨的無能腐敗，自然而然地會傾向支持共產主義，而在創作方面也就順理成章傾向用寫實風格去表現人民生活的苦況。

醞釀寫實風格之環境

如上文所言，馬家寶於一九四七年隨家人返港前，已醞釀從事寫實風格繪畫的念頭，他只是猶疑應以中國的毛筆或是西方的油刷來描繪寫實風格的畫，這點猶疑能在他的〈李鐵夫先生其人其畫〉一篇文章中得見。文中提到即使他小時候已經拜李鐵夫為師，但那時候的他還是不願意放棄國畫，甚至時常

²³ 同上，頁 451。

²⁴ 吳妮娜（訪問者）與譚惠儀女士的訪問，〈馬家寶的訪問〉，2009 年 2 月 14 日。

私下研習國畫。²⁵這句話說明馬家寶很早已經有機會接觸寫實風格的油畫，但是他還沒有下定決心要放棄國畫。及至一九四九年，他重遇油畫老師李鐵夫後，從此追隨其左右，專心從事油畫創作。由不願完全放棄國畫到全情投入西畫，反映馬家寶在這數年間生活上的體驗驅使他認真考慮學習李鐵夫寫實風格的油畫。一九五零年，他得知嶺南派始創人高劍父移居澳門，他又特意赴澳門拜會高氏，可見他對國畫仍抱有濃厚的興趣。高氏是折衷中西繪畫，提倡「新國畫」的畫家，他早期的作品甚具寫實意味。同時拜李鐵夫和高劍父為師，意味著馬家寶是希望探討以寫實風格來作畫，他只是徘徊於中國的毛筆與西方的油刷之間，探索最有效用的媒體來創作。

一九五零年代初期，馬家寶以國畫和油畫的形式，創作了多幅寫實風格的作品來探索毛筆與油刷的效用，國畫有一九五二年的《家寶遊使圖》（圖 1iii）、一九五三年的《頽垣斷瓦圖》（圖 2）和《勞動圖》（圖 3）、一九五四年的《老翁圖》（圖 4）和一九五五年的《街燈下》（圖 5）；而油畫有一九五三年的《鐵路》（圖 6）、一九五四年的《林》（圖 7）和一九五五年的《爲了活》（圖 8i）等，可以推斷他在五十年代初期已下定決心以寫實風格來作畫，只是在探究以何種工具來創作，而不是創作的風格取向。由此可見，馬家寶回港前的經歷，對他作出以寫實風格作為終生的藝術創作形式的決定至為重要。

二十世紀初期至中期，中國社會動盪不已，文藝和政治家致力以藝術救國。當中有四位極具影響力的文藝和政治家，帶領著中國藝術界延續革新之路，並且極力倡導寫實畫風，希望藉此一掃國內頹廢之風，給社會創造一番新景象。他們便是毛澤東（1893-1976）、魯迅（1881-1936）、徐悲鴻（1895-1953）和高劍

²⁵ 馬家寶，〈李鐵夫先生其人其畫（二）〉，《華僑日報》，一九七九年一月廿六日，文化版。

父（1879-1951）。

徐悲鴻、魯迅、高劍父和毛澤東四位文藝及政治家都重視藝術的社會功能，深信文藝對人生和救國救民的效用。毛澤東是當時的政治領袖，他的言行都被時人視為模範的對象。例如馬家寶也曾經在自己的自畫像中，將自己打扮成共產黨員（圖 8iii）。毛澤東在文藝方面也多番做出評論。他強調藝術是為無產階級的平民百姓而創作的。他在《在延安文藝座談會的講話》中指出文學藝術首先是為工人和農民，然後是為武裝起來的工人農民即八路軍、新四軍和其他人民武裝隊伍的，最後才為城市小資產階級勞動群眾和知識分子的。²⁶總言之，文藝是為無資產階級而生。

毛澤東認為文學和藝術如繪畫具有兩種功能，並且能用兩個標準來評價。首先，他指出文學與藝術具有教育群眾的功能，能用於宣傳社會道德和教化他人；另外，文藝能用於個人抒情達意，娛人娛己。毛澤東更明確地說明文藝作品應同時具有政治性和藝術性，所以在評論這些作品時應建基於政治標準和藝術標準兩方面。藝術品脫離不了政治因素是因為「任何社會中的任何階級，總是以政治標準放在第一位，以藝術標準放在第二位的，」²⁷但是他也反對「只有正確的政治觀點而沒有藝術力量的所謂『標語口號式』的傾向」²⁸。毛澤東在一九三八年給延安魯迅藝術文學院題詞時具體化說明政治標準和藝術標準的統一性。他指出「我們是主張社會主義的現實主義」²⁹。「社會主義現實主義」便是結合現實主義與浪漫主義。他認為浪漫主義是理想，而現實主義是基礎。那

²⁶ 毛澤東，〈在延安文藝座談會上的講話〉，《毛澤東著作選讀》（下冊）（北京：人民出版社，1986），頁 75。

²⁷ 同上，頁 547。

²⁸ 同上。

²⁹ 周申明主編，《毛澤東文藝思想新探》（河北：河北人民出版社，1992），頁 19。

麼，文學藝術作品根據這個標準的話，它應是含有革命的理想，而又真實地反映現實生活。具體來說，文藝作品應具有「抗日的現實主義，革命的浪漫主義」³⁰，所以將其結合便是社會主義現實主義。毛澤東以凱綏·珂勒惠支（Kaethe Schmidt）（1867-1945）的《磨鐮刀》（圖 9）為例，認為這幅版畫的內容和形式達到統一性，政治和藝術也達到統一性。畫面塑造了一位磨鐮刀的農村婦人。農婦的形象非常寫實，逼真的臉孔，疏落的髮絲，強而有力的大手和樸素而簡單的衣服從簡潔的畫面呈現出來。這幅畫的內容是歌頌被壓迫者的革命鬥志。³¹這幅版畫完整的將毛澤東所指的「兩結合」——革命的政治內容和藝術表現形式展示出來。

另一位在中國美術界具有舉足輕重地位的人是文學界巨人魯迅。雖然魯迅並不是藝術家，但是他的文藝理論為中國開拓了嶄新的木刻畫時代，且得到馬家寶的欣賞。馬家寶曾經為紀念他到香港演說，特意為他畫了一組油畫包括《魯迅在香港》（圖 10）和《魯迅像》（圖 11）等，可見他對馬家寶具有一定的影響力。

魯迅從美術的定義、美術的形式表現，乃至於美術的功用都有深入淺出的見解。魯迅認為「美術可以表現文化；美術可以輔翼道德；美術可以援救經濟」³²。他給予美術三個定義：一是天物、二是思理、三是美化。「天物」是指天地萬物，是客觀的環境。而人與自然環境的關係密不可分，故天物亦是文化產生的根本。「思理」即想像力。魯迅曾說：「作者多出於思，尙其無思，即

³⁰ 同上。

³¹ 同上，頁 163。

³² 20 世紀中國藝術史文集編委會編，《藝術的歷史與事實：20 世紀中國藝術史的若干課題研究，1900-1949》（成都：四川美術出版社，2006），頁 327。

無美術」³³，意思是美術品多是出於創作者的思想。如果創作者沒有想像力，便沒有美術品的存在。最後，魯迅表示美術具有「美化」的作用。「美化」是指美術能改變社會，推動道德的延續，激勵社會改革的精神，所以他說「所見天物，非必圓滿，華或稿謝，林或荒淫，再現之際，當加改造，俾其得益，是曰美化。」³⁴藝術家不但須有純熟的技巧以能具體表達他的思想，更須有進步的思想和高尚的人格。因為他的人格、觀念與思想都決定並具體地體現在他的藝術作品之上。只有具有良好品德的藝術家才能表現出良好的文化，提高人們的思想道德，傳播先進思想，推動社會改革，壯大國家，實現救國救民的目標。

魯迅不反對美術具有宣傳的功效，反而肯定美術的宣傳功能。他在《文藝與革命》中談論到文藝的作用：

「美國的辛克萊兒的話：一切文藝，是宣傳。我們的革命文學這曾經當作寶貝，用大字印出過；而嚴肅的批評家又說他是『淺薄的社會主義者』。但我——也淺薄——相信辛克萊兒的話：一切文藝，是宣傳。只要你一給人看，即使個人主義的作品，一寫出，就有宣傳的可能，除非你不作文，不開口。那麼，用於革命，作為工具的一種，自然也是可以的。」³⁵

依魯迅而言，相信忠於自己的藝術或為藝術而藝術，根本是謊言。藝術的社會功能是哪一個文藝家都無法回避的，藝術家只不過是為自己所屬的階級服務而已。故他認為美術均需包含一定的社會意義，才能拯救處於岌岌可危的中國。他批評中國傳統繪畫並不能達到救國救民的目的，正因為其內容缺乏社會意義。他說：

「古人作畫，除山水花卉外，甚少畫社會時間，他們更不需要畫寓有什麼社會意義。你如問畫中的意義，

³³ 同上。

³⁴ 同上。

³⁵ 同上，頁 328。

他便笑你是俗物。這類思想很有害於藝術的發展。我們應當從這類舊思想中解放出來」³⁶，

只有「寫實」的內容才能把接近大眾的生活和社會現實如實地反映出來和推動社會改革，所以他提倡木刻畫運動。他相信木刻畫的創作過程既簡單又便宜，只用幾柄雕刀和一塊木板便能製成許多藝術品，而且容易出版、發行和流傳，有利於傳佈於大眾。木刻更是中國固有的，相較學習西洋繪畫，木刻畫更能方便國人學習和掌握木刻畫的技術和其精髓。然而，「寫實」的木刻畫須有精細而熟練的技術，才能完善地塑造一個場景，明確地描繪人民的生活和成功地敘述藝術家的思想，所以魯迅認為基本功夫如掌握人體比例、遠近透視法、明暗關係和素描結構非常重要。

三十年代，在魯迅的倡導下，社會上湧現一批致力推動和實踐木刻畫的畫家如李樺。李樺在一九三五年創作的黑白版畫《怒吼吧！中國》（圖 12）符合了魯迅在美術上做出的定義——天物、思理和美化。《怒吼吧！中國》以蒼勁有力的線條描繪了一個被繩子繃緊在木幹上的赤裸男子。男子的雙眼被蒙著，他的肌肉和軀體被繩索勒緊，他正在奮力掙扎，試圖擺脫束縛。左下腳的小刀設下一道懸念——他能否拿到這把解救他的武器？人物附以白色的身軀與其身上黑色的繩子交錯對照形成對比，準確的人體比例和透視法造成立體、寫實和逼真的畫面。還有，人物痛苦的表情，絕望無聲的怒吼讓畫面的敘事能力達到頂點。李樺寫實逼真地描繪《怒吼吧！中國》中的主人翁，男子側著身、被蒙著的雙眼、被繩索緊緊捆綁而扭曲的面容和肌肉都合乎比例，把強烈的情感清晰而真確地表現出來。而畫中每件事物都具有象徵性：「赤裸的身體」代表的是中國手無寸鐵的老百姓；因被蒙著雙眼而感到惘然絕望的表情、張嘴無

³⁶ 同上。

聲的怒吼和被繩索捆綁而扭曲身軀意味著被日軍侵害，試圖反抗卻無果，對中國前景感到沮喪的中國百姓；人物努力摸索身旁的「小刀」象徵著只要中國的百姓們不放棄，中國的未來是有機會絕處逢生，反敗為勝的。《怒吼吧！中國》融會貫通地運用魯迅所說的「天物」、「思理」和「美化」。李樺以版畫將周邊與自己戚戚相關的社會大事呈現於大眾眼前，並希望藉此喚醒大眾和鼓勵百姓，達至救國救民的社會意義。

另外，徐悲鴻也是當時極具影響力的美術家和美術教育家之一。他自一九一七年出國，花了整整十年的時間，到日本及法國的美術學校學習西畫。在一九二七年回國後，先後擔任北京大學藝術學院院長、國立北平藝術專科學校校長和中央美術學院院長，故他對藝術的觀點對於時下從事藝術事業的年輕人如馬家寶有著深刻的影響。徐悲鴻倡導藝術家應具有強烈的社會責任感性，歷史使命感。他在〈當代中國之藝術問題〉一篇文章中提出，「若此時再不振奮，起而師法造化，尋求真理，則中國雖不亡，而藝術必亡。藝術若亡，則文化頓將暗無光采。起而代之者將為吾敵國之日本人在世界上代表東方藝術。諸位想想，倘不幸果是如此，我們將有何顏面以對祖宗！」³⁷對改良中國畫方面，他在一九一七年於《中國畫改良論》中清晰地發表了他的論點—「古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可採入者融之」。³⁸「古法之佳者守之」所指是宋畫院之畫，而徐悲鴻推崇宋畫的原因是它們具有寫實的風格和獨創性。徐悲鴻認為：

「宋畫之盛，實因帝王為之鼓獎。首設畫院，羅致天下之善畫者，且以之試士。向惟工匠所治之業，今則士大夫皆傳習之。其有專精一類者，皆卓然成大家；

³⁷ 賈濤著，《中國畫論綱》（北京：文化藝術出版社，2005），頁 236。

³⁸ 同上，頁 235。

而所作幾爲絕業，如徐熙、黃筌、黃居寀、易元吉等之花鳥，真美術上之大奇也，皆 Realime idealisé³⁹ 者也。」⁴⁰

以宋徽宗趙佶所繪的《瑞鶴圖》（圖 13）爲例，畫中栩栩如生的丹頂鶴在莊嚴聳立的汴梁宣德門上方盤旋，空中仿佛迴盪著悅耳動聽的仙鶴齊鳴的聲音。此畫還有宋徽宗的瘦金書題詩：

「清曉觚棱拂彩霓，仙禽告瑞忽來儀；飄飄元是三山侶，兩兩還呈千歲姿。似擬碧鸞棲寶閣，豈同赤雁集天池；徘徊嘹呴當丹闕，故使憧憧庶俗知。禦制禦畫並書。」

寫實的丹頂鶴和汴梁宣德門，加上以瘦金體題的詩，帶出無比崇高的精神意念，寓意天下祥瑞。此畫完全符合徐悲鴻說的創新求變和具有寫實描繪的準則。雖然徐悲鴻讚美文人畫崇尚神似，勇於破舊創新，促使中國繪畫向更高深的階段發展，對形成中國的藝術特色起了積極的作用，但是他也批評有些文人畫家自鳴高雅，鄙視畫匠，抵制界畫，形成頹萎之勢，如他在〈中國憶述的貢獻及其趨向〉一篇文章中評論，

「我國的繪畫從漢代興起，隋唐以後卻漸漸衰落，這原因是自從王維成爲文人畫的偶像以後，許多山水畫家都過分注重繪畫的意境和神韻，而忘記了基本的造型。結果畫中的景物成爲不合理的東西，毫無新鮮感覺的東西，卻用氣韻來作護身符，以掩飾其缺點，理論更弄得玄而又玄，連畫家自己莫明其妙，如此焉得不日趨貧弱！」⁴¹

這種重抽象表現從而棄造型的創作理念到了明代董其昌時更爲嚴重，董其昌多才多藝，收藏豐富，是當時文人畫的中堅。他鼓吹臨摹，多仿前人作品，每筆每點都是仿某某筆。這種仿古人筆墨的創作理念大大影響了明清兩代的藝術創

³⁹ Realime idealisé 兩字皆是法文，意思是理想化，與英語的 idealized 同義。

⁴⁰ 張玉英編，《徐悲鴻談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，2000），頁 7。

⁴¹ 徐悲鴻著，《徐悲鴻談藝術》（北京：九州出版社，2005），頁 27。

作，使文人畫以筆墨的抽象表現為創作最高甚至是唯一的價值，大大消滅了畫家的獨創性，且不利於中國繪畫向多層次和多功能的發展。

徐悲鴻清晰地點出西畫「可採入者」，但這並不包括西方所有的繪畫藝術。他在一次記者會上說：「西方學士派與古典派不同，古典派可學，學士派不宜學也。」⁴²徐悲鴻具體指出「古典派」包括文藝復興時期的達·芬奇(Leonardo da Vinci)、米開朗琪羅(Michelangelo)和拉斐爾(Raffaello)；又如巴洛克時期的倫勃郎(Rembrandt)、魯本司(Rubens)和委拉斯開茲(Velazquez)；還有浪漫主義時期的英國畫家如康斯布太爾(Constable)及英國學院派畫家石瑾(Sargent)⁴³等人的西洋畫。他覺得這些畫家的畫不但寫實，還「俱含神理」即寫意。⁴⁴以康斯布太爾(Constable)的《玉米田》(圖 14)作為例子，畫家以沉著的筆觸、淳樸的色調和絢麗的光影描繪大自然的風景，其中人物、狗、羊、農田和農作物等佈置得疏密有序，恰到好處。《玉米田》呈現了英國恬靜怡人的田園景色和遠離塵囂的農村氣息，從而激發起人民對大自然的珍愛和對生活的信心。

綜合上述，徐悲鴻對於改良國畫即「新國畫」的主張，應是既寫形又寫意。「新國畫」可以以舊形式注入新精神，或以新形式體現舊精神的形式表達。以徐悲鴻的《田橫五百士》(圖 15)和《愚公移山圖》(圖 16i)兩幅畫作為例子分析，便能具體了解他所謂「以注入新精神，或以新形式體現舊精神」的意思。《田橫五百士》以西方的「舊形式」即傳統寫實風格的油畫，以細緻的筆觸來描繪出自《史記·田儋列傳》的歷史故事，並借此故事作

⁴² 同註 40，頁 58-73。

⁴³ 張玉英編的《徐悲鴻談藝術》中紀錄石瑾是英國畫家，然而根據 Trevor Fairbrother, *The Sensualist* (New Haven, London: Yale University Press, 2000), p. 16 的記載，石瑾並非英國畫家，而是出生在義大利的美國藉畫家。

⁴⁴ 同註 40，頁 48。

爲借鏡，暗喻時弊，從而爲畫作參入「新精神」。他用紅黃藍三原色突出人物田橫和青年壯士們的主導地位。畫幅分爲兩方，三分二的青年壯士們以鮮黃色衣服的年輕人爲首，密集在左邊以表示群眾力量，與右邊拱手而立、身穿緋紅長袍、面露悲壯而決絕表情的田橫，形成鮮明的對峙狀態。明朗素淨的藍色晴空又給人清澈肅穆的感覺。畫中每個人物都具個性化的臉孔和豐富的表情，如站在人群右下腳的一名老婦人、少婦和被少婦擁著的小女孩，她們的眼神都非常哀怨淒涼。畫面上寫實逼真的情景描述的是戰國時期齊國的舊王族田橫與他帶領的五百壯士的生離時刻，漢高祖劉邦消滅群雄後，聽聞田橫深得人心，便派使者召他歸順，否則便派兵剿滅田橫和他的五百壯士。田橫爲保持自己的尊嚴和五百壯士的性命，便在拜見漢高祖的途中自刎而死。徐悲鴻創作此畫的時候，正是蔣介石妥協不抵抗日寇入侵之時，他想通過田橫故事，歌頌中國人民「寧爲玉碎，不爲瓦全」的崇高精神，以激勵廣大人民抗擊日寇。以「固有的形式」和「固有的歷史故事」表達時弊，鼓勵時人要積極面對生活的艱難，同心協力抵抗外敵，並歌頌寧死不屈的高尚情操，使畫面產生出「新的時代精神」——抗擊日寇。

而徐悲鴻所說的「新形式表現舊精神」可以從他另一幅作品——《愚公移山圖》中體會他的意思。《愚公移山圖》取材於《列子·湯問》裡的一篇文章，是中國世代流傳的神話傳說，故事描述一位住在華北的老人家愚公因他家的南面太行山和王屋山阻礙了他的出入，便率領他的兒子們用鋤頭挖去這兩座山。有個叫智叟的老人看見了就譏笑愚公和他的兒子們不自量力，但是愚公認爲即便他們父子幾人不能完成這件事情，還有他們未來的子孫會完成他們的夢想。愚公和兒子們堅定的信念和努力的表現感動了上帝。

最後，上帝派了兩個神仙下凡，把兩座山移走了。《愚公移山》是中國古老傳說，鼓勵人們無論遇到什麼困難都應堅毅不屈地面對和解決。徐悲鴻的《愚公移山圖》採用的是融合中西技法的「新形式」創作，此畫以中國傳統的繪畫工具－毛筆、宣紙和彩墨繪畫，以線描的方式勾勒人物的外形，但畫面同時強調西畫的透視關係如空間透視法。例如手持鋤頭挖掘泥土的男子和左邊挑著擔子的大漢，他們的體型較左邊的老人婦孺大，使畫面形成三維空間，產生前景後景。畫中人物的表情，衣著和姿勢各不相同，蹲地、挺腹、屈身，還有人以鋤頭支撐身體。比例與造型如真人般寫實。畫中人貌似印度人，並且利用色彩的濃淡來營造人物體形和輪廓，富立體感。徐悲鴻遵守西方寫實主義的信條，堅持以眼前的真實景物入畫。畫中部份人物還是裸著身子，而「裸體」在西方自古希臘羅馬開始便被視為崇高的主題。這幅作品融合了中國傳統繪畫的工具和西方繪畫的技法，創造了新的形式去表現中國古老而受推崇的道德精神，體現出徐悲鴻提倡的「新形式體現舊精神」。

進入二十世紀，政治界領袖毛澤東、文藝界巨人魯迅和藝術界先鋒徐悲鴻等人將中國美術界引導到一個嶄新的方向－「寫實」。然而，還有一個積極從事革新中國繪畫的參與者，並且對馬家寶具有重大影響力的藝術家，他便是嶺南派的始創者和馬家寶的國畫老師－高劍父。高劍父曾為馬家寶的國畫（圖 16ii）題字，畫中寫道：「揮筆了然若無人，吾最賞心，認為入室」作為收馬氏為徒的證據。雖然圖中沒有資料顯示高劍父於何時收馬家寶為徒，但是據馬家寶回憶：「一九五零年底與高謫生一同作短期性的

逗留，這時才第一次離開這位老人（李鐵夫）足足有一個多月。」⁴⁵馬家寶於一九四七年回港，一九四九年重遇李鐵夫，而高劍父於一九四九年定居澳門，所以推斷他應是於一九五零年，為拜高劍父為師而赴澳門，因此高氏之藝術觀點和繪畫風格對他是有一定的影響。

高劍父、高奇峰和陳樹人在二十世紀初至四十年代在廣東倡導「藝術革命」，以「現代國畫」為宗旨，確立「折衷中西、融合古今為道路」、「以形神兼備、雅俗共賞為理想」的嶺南畫派。⁴⁶他的繪畫理念是：

「我的藝術思想，手段，不是要打倒古人，推翻古人，消滅古人，是欲取古人之長，捨古人之短，所謂師長捨短，棄其不合現代的，不合理的東西。是以歷史的遺傳合世界現代學術合一之研究，更吸收各國古今繪畫之特長，作為自己的營養，使成為自己之血肉造成我國現代學術之新生命」。⁴⁷

由此可見，他的繪畫理念是「折衷中西、融合古今」。「折衷中西、融合古今」可從用筆技法、材料和題材等方面作探索，融合中西方繪畫的元素。在用筆材料和工具運用的改革上，嶺南畫派將西方繪畫的透視、解剖和色光等與中國繪畫結合，更採用「搓紙法，先生後熟法，灑矾水法，撞粉法，背後傳粉法，局部矾染法，潑染法」等新穎的技法和非傳統的工具如「生馬毫筆，大斗筆禿筆，底紋筆，排筆，油畫筆，日本的刷筆，以至紙團，破布，牙籤，竹籤」等⁴⁸，使創作方法變得多元化和更豐富。在吸收西方的某些技法的同時，他注重保留幾種中國藝術上的最高水準要求的構成要素，即「筆法、氣韻、水墨、賦色」⁴⁹。於題材上，嶺南畫派跳出中國山水、花鳥和人物畫的限制，加入許多表現當代

⁴⁵ 同註 11。

⁴⁶ 廣東美術學院嶺南畫派研究室編，《嶺南畫派研究》（廣州：嶺南美術出版社，1987），頁 51。

⁴⁷ 同上，頁 114。

⁴⁸ 同上，頁 100。

⁴⁹ 同註 46，頁 54。

生活的題材如汽車、飛機和坦克等。

嶺南畫派既折衷形與神，也折衷雅與俗。嶺南派畫家如高劍父注重寫生、素描和自然解剖（包括動植物），以求準確的描繪事物，也注重中國繪畫傳統中「比興、抒情、哲理、詩意」，即寫神及寫意等最高藝術表現。高劍父在四十年代多次說自己是「新寫實主義者」⁵⁰。除了折衷形與神外，高劍父還提倡「折衷雅與俗」。他批評傳統文人士大夫自鳴高雅，視自己的畫為「雅畫」；稱那些不是文人士大夫的作畫者為「俗人」，畫是「俗畫」等不平等的觀點。如明代董其昌在《畫旨》中曾說：「然作畫之病眾矣，惟俗病最大。」⁵¹「俗病」便是意指民間畫家、民間藝術及反映勞苦大眾生活題材的作品。高劍父反而認為「現代畫，不是個人的、狹義的、封建思想的，是要普通的、大眾化的。」⁵²他認為畫應是雅俗共賞，接近民眾，為大眾服務的。以高劍父的《雨中飛行》（圖 17）為例，高劍父以新穎並具有時代意義的題材——戰機融入傳統的國畫，畫中背景一反傳統國畫提倡的留白，以渲染法將其染上一層薄薄的淡棕色，並以透視法使畫面營造出煙雨朦朧的三維空間。事物如飛機等以光暗法呈現出光影明暗，使之形成立體的效果。這幅畫描繪的是日機入侵的場景，晦暗的景色恰好與蘇軾的詩句——「十年生死兩茫茫，不思量，自難忘，千里孤墳，無處話淒涼」互相輝映。

毛澤東、魯迅、徐悲鴻和高劍父四位文藝和政治家，倡導寫實畫風，重視藝術的社會功能性，希望藉此帶領著中國藝術界延續革新之路，並使藝術達致救國救民的效用。這些文藝觀點對於時下的中國青年藝術家有著重大的影響，而當時馬家寶亦身居國內，從常理來看，他受到這些文藝觀點影響的可能

⁵⁰ 同上，頁 55。

⁵¹ 同註 32，頁 139。

⁵² 同上，頁 40。

性亦非常大，這些資料還可合理地解釋他後來以西方傳統的寫實風格描繪具革命精神和歷史意義的油畫，並推動以社會主義現實主義為創作方向的原因。

寫實風格之探索

承前一章節所言，馬家寶在廣東生活的五年（一九四二年至一九四七年）期間，他與廣東甚至是所有中國的百姓一樣，面對困苦的生活和戰爭的威逼，在艱難的生活中掙扎。在這種環境下，藝術家們都積極地尋找藝術的新方向如徐悲鴻提倡寫實風格的油畫、高劍父開創折衷中西的「新國畫」，和黃賓虹（1865-1955）堅持的傳統國畫。但是最能與時代脈搏契合，切合時代需要的也許是能夠如實反映百姓生活的寫實風格的繪畫。因此，無論是文藝家，還是政治家如毛澤東、魯迅、徐悲鴻和高劍父等人都致力推行寫實風格的藝術。在這個充斥著「追求寫實風格」的社會裡，馬家寶自然受這些觀點影響，從而確立他對藝術的價值觀，鑽研寫實風格為社會服務。他在一幅書法（圖 18i）中明確地寫下他對藝術的冀望和追求——「畫家應把每筆去造福國家民族及全世界人類，切不可做寫怪畫的空頭藝術家」。這句話中的「怪畫」是指「為藝術而藝術」的創作，即現代主義的藝術創作。

在馬家寶畢生的作品中，只有一幅名為《他畫他的爸爸》（圖 18ii）的油畫有現代主義藝術的跡象。畫中有位樣子古怪的畫家正為他的父親畫人像畫，畫家的父親身穿樸素的服飾，但是畫家卻畫出一個滿臉五顏六色，看似非人類模樣的生物，還有畫中的牆壁上掛著一幅與畢加索（Pablo Picasso, 1881-1973）的名作《亞維儂的少女》（Les Femmes d'Alger, 1907）（圖 18iii）十分相似的圖畫，圖畫中的裸女和《亞維儂的少女》中的裸女相似，她們都沒有具體和寫實的造型，而且他們的軀體同樣顯得十分平面化。這幅畫並沒有表明他是認

同或是反對現代主義藝術，但是他的一篇名為《抽象畫與鬼神》（圖 18iv）的目錄可以看出他對現代主義藝術充滿不滿。雖然他沒有將這篇目錄發展成一本完整的書，但是當中幾個標題如「抽象派的出發點純屬功利主義」、「害人子弟不淺」和「可恥的歸宿」等，顯示出他對現代主義的批評，甚至厭惡。從以上的事蹟推斷，馬家寶認為作為一名畫家，應該承擔社會責任，每一筆都應該為造福人類和國家而去畫，藝術是要為生活而演繹，而不是像現代派畫家般純粹為藝術而藝術。這正與前一節中毛澤東、魯迅、徐悲鴻和高劍父等人主張的「藝術的功能性」吻合。

雖然馬家寶有了明確的藝術價值觀，但是他首先要解決另一個難題——創作工具——他應繼續以筆墨創作，還是轉為以西方的油刷作畫。為了解開這個難題，他先在一九四九年重新拜李鐵夫為師，後於一九五零年遠赴澳門拜高劍父為師。在一九五零年代初期至中期，他既創作油畫，又探究以寫實的風格繪畫國畫。從現存的馬家寶遺作來看，他於一九五二年至一九五五年這短短的三年間創作了五幅具寫實特色的國畫。這些國畫都以寫實手法描繪當代百姓的生活，包括《家寶遊使圖》（圖 1iii）、《頽垣斷瓦圖》（圖 2）、《勞動圖》（圖 3）、《老翁圖》（圖 4）和《街燈下》（圖 5）。這類作品在一九五五年後甚少出現，可見馬家寶之後便沒有繼續深入地鑽研國畫，轉為創作和研習油畫，繪畫國畫和書法只作為消遣之用。以下將以馬家寶從一九五二年至一九五五年間繪畫的五幅具有寫實風格的國畫為焦點，探討其初探寫實風格的歷程。

《家寶遊使圖》作於壬辰年，即一九五二年完成。馬家寶為此畫題上「如此生涯」，高謫生亦為這幅國畫題上「江湖風雨多生趣，遊戲人間數十年」等字句。畫面中的主角是以賣藝維生的雜技人士，他正在耍雜技給旁邊的小朋

友欣賞。從他襤褸的衣著可知他的生活素質並不好；圍觀者寥寥可數，而且圍觀者還只是小孩們，可想而知他的收入強差人意，但他專注的表情表示無論收入多與少，他仍會努力的做好他的工作——耍雜技，盡量讓觀者開心愉快。畫面淡雅素潔，以沉寂的灰、黑、藍和棕色為主。背景繼承了嶺南派的特色，並沒有如傳統一般留白，反而染上輕柔的淡藍色，為場景添上一絲憂愁的調子，使人聯想到李白《行路難》的詩句——「行路難，行路難，多歧路，今安在？長風破浪會有時，直掛雲帆濟滄海。」的憂鬱氣氛。高謫生為此圖命名為《家寶遊使圖》，甚有將畫中主角比喻為馬家寶之意，申明他終身從事藝術事業，雖然他的生活並不富裕，但他從沒產生放棄的念頭，並努力地力求上進，以畫貢獻社會，為人民服務。

以手法與技巧而言，馬家寶在《家寶遊使圖》中，以筆與墨勾勒出人物的輪廓，再賦以彩墨渲染。他雖以筆墨勾勒人物外形，但他所用的技巧不同於傳統國畫的勾勒技巧（即線描法）。國畫的勾勒技巧（線描法）是以墨線勾描物體的形態，通過骨線的變化如長短、粗細、提按、疾徐、轉折、輕重、疏密、聚散、斜直、交叉、平行和曲屈等，將物像的質感、動態和神態表現出來，所以傳統的線描注重的便是「筆」的功夫。根據荆浩《筆法記》的記載，「筆」與「氣」相通，「筆」指的是用線條把事物的法則、形態表現出來，而「氣」是指用筆的速度、連貫和起伏則能把形以外的質感表現出來。⁵³只要把張大千的《醉舞圖》（圖 19）與馬家寶的《家寶遊使圖》作比較，便可看出馬家寶的筆墨勾勒與傳統線描法之間的區別。《醉舞圖》中的筆墨線條精準地描繪出人物的立體形態和造型，同時亦生動逼真地表現這些人物醉酒後，舞動身軀的模樣，。相

⁵³ 陳傳席，《中國繪畫理論史》（臺北：三民，2004），頁 1-50。

對地，馬家寶的線條只有勾勒外形的功用，人物的動作和景物的立體感卻要倚靠深淺不一的彩墨、透視法和渲染法來呈現。

馬家寶不靠線條描繪畫中人物的立體形態，反而倚靠透視效果和渲染法表現事物的立體感，並不是因為他不懂得以線條表現事物的法則和質感。事實上，他自幼跟隨父親學習國畫及書法，所以他應能掌握基本的筆墨技巧。馬家寶遺下的國畫作品極少，而且這些國畫都是他晚年所畫，故他的國畫並不適合作為研究他的筆墨功夫的對象。但唐人張彥遠曾經提出「書畫同源，用筆同法」⁵⁴的理論，說明中國繪畫與書法之間密切的關係。⁵⁵書法的「書」即書寫，其主要的功能是為了記錄語言，但文字在記錄語言的同時也承載著古人審美的需要，產生書法的「法」即是書寫的法則，同時亦是審美的準則。歷代書法大家亦提出不少探討書法審美的理論，例如蘇軾的《論書》、孫過庭的《書譜》、虞世南的《隨筆論》、黃庭堅的《山谷論書》，還有張懷瓘的《書斷》和《書議》等等。這些關於書法審美的理論與繪畫審美的理論是接近的，甚至是一致的，所以畫家的筆墨技巧不但可以從其繪畫所顯示，亦可以從其書法得到印證。而馬家寶一直以來亦有習字的習慣，他曾於紙上寫下目標（圖 20）：「每日必習字兩篇、讀書數十頁，泰半事件為作畫，富貴於我如浮雲。」證明馬家寶有每天習字和閱讀的習慣，所以我們能從他早期的書法作品中一探他的筆墨功夫。

書法和繪畫同樣注重用筆技巧，而且用筆的法則也是一致的，如書法以線條繪出字形，繪畫亦以線條勾勒出物像。清人包世臣在《藝舟雙楫》中更特別強調「畫法字法，本於筆，成於墨，則墨法尤工書藝一大關鍵矣。筆實則

⁵⁴ 同註 37，頁 10。

⁵⁵ 付繼偉，〈論書法藝術的自覺與楷書的產生〉，《學術交流》（2007 年 9 月第 9 期），頁 140。黃侃在《文字聲韻訓詁筆記》道：「古人於書非獨記事載言而已，亦求美觀。《呂氏春秋》載制肘事，以制肘不能善書為說，故知字形求美，亦字體變遷之求也。」這句話闡明文字的審美功能伴隨著漢字的產生就已經存在了，追求美化的力量一直伴隨著文字的發展過程。

墨沉，筆飄則墨浮。」⁵⁶這句話闡明書法、繪畫與筆墨的關係是密切不可分的。以馬家寶在一九五四年寫的一幅書法為例，詩曰：「千金可再圖，不肯低頭顱，難得長春醉，江山任抹圖。」（圖 21i）作品中的書法氣貫筆底，一揮而就，字與字間，行與行間，一氣呵成，運筆轉折緊密相連，化方折為圓轉，弧線多於直線，圓轉略帶方折如作品中的「圖」字。那一氣呵成的效果巧合地表現出丁夢周在《中國書法與線條藝術》中對書法藝術的描述：「不拘中（鋒）、側（鋒）、逆（鋒）、回（鋒）之則，點畫間自然產生纏綿縈帶的牽絲和筆斷意連的連續效應。」⁵⁷從馬家寶的書法可見他能掌握筆墨的技巧。至於馬家寶「棄筆墨」之舉，可說是出於有意識的行為，是「知可為而不為之」的選擇。

回看馬家寶早年的國畫作品，馬家寶不以線條為畫中事物營造質感，反而倚賴顏色、光暗、空間和事物比例為景物造出立體感，相信是受到時下藝壇的趨勢所影響—學習西方的繪畫技巧。如之前所論述，無論是毛澤東、魯迅、徐悲鴻，還是高劍父等文藝的領導者都提倡寫實風格，當中以徐悲鴻更為推崇西方的繪畫技巧。在徐悲鴻所編寫的「新七法」繪畫理論所言：一、位置得宜；二、比例正確；三、黑白分明；四、動態天然；五、輕重和諧；六、性格畢現；七、傳神阿堵等諸論⁵⁸，當中大部份與西方繪畫理論類似。⁵⁹「位置得宜」、「比例正確」、「黑白分明」、「動態天然」和「輕重和諧」意思是要畫者注重比例、光暗和空間之間的關係，從而表現出事物的準確神態，所以「新七法」是基於

⁵⁶ 丁夢周，《中國書法與線條藝術》（合肥：安徽教育出版社，1994），頁 45。

⁵⁷ 同上，頁 208。

⁵⁸ 同註 40，頁 91。

⁵⁹ 在形式上，徐悲鴻的「新七法」與（南朝）謝赫的「六法」相似，但是內容卻大有逕庭。謝赫六法指的是「氣韻生動」、「骨法用筆」、「應物象形」、「隨類賦彩」、「經營位置」、「傳移摹寫」，其主旨主要是「傳神」，但徐悲鴻的新七法是以西方的繪畫原則為主，即準確地描繪物體的外型。

西方繪畫的準則來編寫的。

一九五三年，馬家寶繪畫了《頽垣斷瓦圖》和《勞動圖》兩幅作品。

《頽垣斷瓦圖》是以歷史事件為題的國畫。它描繪的是第二次世界大戰後，城鎮在一夜間變成一片頽垣敗瓦的景色。此畫的題材稟承了嶺南派之父高劍父以飛機、汽車和坦克車等新穎的事物作為題材之舉，⁶⁰馬家寶以「斷牆」和「敗瓦」作為創作的題材。他還以白話文在圖中伏下注釋：

「田園寥落干戈後，骨肉流離道路中，兵田戰威不祥物也。世界二次大戰乃人類之空前浩劫，鬼神有劫也應為之號哭。主今談及猶有餘悸。作此圖者為以後永久和平之倡。」

畫者寓意戰爭是件非常可怕而且不祥的事情；第二次世界戰爭不但使田園盡毀，還令骨肉分離。這場空前的浩劫，連鬼神聞見都會為之號哭，如今談及這事時，畫者仍然感到心有餘悸。畫者希望藉此圖警惕世人，提倡世界和平。

《勞動圖》是為歌頌勞動人民所繪的。馬家寶為此圖題上「古云四體不勤，五穀不分。天生蒸民，有物有則。勞動創造人類，創造世界。但恨不勞而獲的人何往往鄙視勞動群眾，悲莫大焉，余作此圖以為反對勞動者之皆。」等字句。「四體不勤，五穀不分。」和「天生蒸民，有物有則。」都是出自中國古代的典故。「四體不勤，五穀不分」原於《論語·微子》，原文是「丈人曰：『四體不勤，五穀不分，孰為夫子？』」意思是既不勞動，又事生產，豈能為人。另一句「天生蒸民，有物有則」出自《詩經》，意思是上天創造了人類，也使萬物產生規律的法則。最後的「勞動創造人類，創造世界。但恨不勞而獲的人，往往鄙視勞動群眾，悲莫大焉，余作此圖以為反對勞動者之戒。」則是畫者自己的感想。綜合題詞，可見馬家寶覺得上天創造了人類，也賦於自然規律

⁶⁰ 可參見高劍父之作品《雨中飛行》(圖 17)。

的法則運行，而勞動則是自然的法則之一，它創造了人類，也創造了世界；但是有些「四體不勤，五穀不分」的人常常鄙視勞動群眾，這是違反自然規則的。馬家寶於一九六零年補上的一句題詞更能清晰地說明他的想法：「生命原來無貴賤，只因階級造不平，勞工自古盡神聖，扭轉乾坤牛鬼驚。」馬家寶認為生命原本是平等的，勞動一直以來也是神聖的行為，只因財富懸殊造成了「愛富嫌貧」的不平等現象出現。即便窮人付出再多的勞動，也會被「四體不勤，五穀不分」的富人所嫌棄。

《頽垣斷瓦圖》和《勞動圖》兩幅作品都與《家寶遊使圖》很類似。兩圖中的場景和事物都以中國的繪畫工具——筆與墨，繪畫出其輪廓，再以深淺不一的彩墨營造出立體感。《頽垣斷瓦圖》中的圍牆和斷木被染上不同深淺棕色、白色和深棕色，營造出具體的質感；《勞動圖》也以不同深淺度的彩墨描繪人物的衣著和肌膚，從而體現出立體感。這兩幅畫還注入了寫實的風格和西方的透視原理為畫面塑造出場景的三維空間。例如在《頽垣斷瓦圖》的畫面中，右邊斷牆的面積比左邊較大，而且牆身的結構和瓦礫都比左邊的細緻，清晰地表現了前、後景的關係。另外，在《勞動圖》中，左邊的農婦與右邊的上流階級的婦人的比例也確切地說明二人的位置。

還有一點值得關注的是《頽垣斷瓦圖》的構圖、色彩和繪畫技法與高劍父四十年代的作品《東戰場的烈焰》（圖 21ii）很相似，可看出馬家寶可能是仿效高劍父的作品。兩幅畫都是以中國的筆墨和西方的三維透視法，寫實地描繪戰後一片頽垣敗瓦的景色，但高劍父較馬家寶著重意境的點綴，他以渲染法為《東戰場的烈焰》的背景染上棕、黑和白色，使畫面猶如充斥塵埃，產生一種戰後頽垣敗瓦、生靈塗炭的意境，反之馬家寶沒有如高劍父般著重意境的創

作手法，他僅以寫實的手法描繪出一片寫實的景色。

一九五四年和一九五五年，馬家寶分別創作了《老翁圖》和《街燈下》。

《老翁圖》的題詞為「世間覓食艱難，終日補鞋頭髮皓白，難得一飽，真不如富貴人家之狗。」從文字中，讀者能感受畫者慨歎老人家辛勤地工作，但仍然難以維持溫飽的辛酸，詞中一句「連富貴人家的狗都不如」點出社會上不平等現象的嚴重性。另一幅《街燈下》描繪的是香港低下階層街道的景色。街道上佈滿嫖客、妓女、鴇母和乞丐。花枝招展的妓女和鴇母在街道上吸引客人，左方衣著襤褸的小乞丐冷眼看著這道街景，貌似在訴說：「雖然我們的職業低下，可我們靠自己的能力努力的求生。」正如高謫生為此圖所題：「相逢都是舊相識，圖一為纏覓食人」，詞中毫不含鄙視之意。兩圖均以筆墨描繪人物的外殼，再添上深淺不一的顏色在其衣服和肌膚使人物突出立體感，以透視法創造出三維空間。值得注意的是《街燈下》中的人和景，比《家寶遊使圖》、《頽垣斷瓦圖》、《勞動圖》和《老翁圖》四圖的人和景，具有更多西方和現代的元素，如畫中人物身上的西服和街燈，顯示畫者是如實地根據時代的特徵而描繪。除了描繪街燈外，畫者更試圖將燈光的形態加入圖畫。在國畫的領域中，馬家寶並不是第一人描繪「光」，如齊白石的《老鼠偷油》便是以蠟燭為主體。然而，《老鼠偷油》（圖 22）中的燭光與《街燈下》中的燈光相比，前者雖以「光」為題，但沒有描寫光線與被照者之間的關係，而後者卻注重明暗的關係如被照者所產生光影。

以繪畫技巧方面而言，馬家寶的繪畫可能更近似於徐悲鴻的國畫。現以徐悲鴻於一九三七年創作的《巴人汲水》（圖 23）作比較。馬家寶的五幅作品與徐悲鴻的這幅作品都注重位置與比例的準確度，即人物所站的位置與人物

身材比例的準確度。兩位的作品還注重明暗法，即人物和景物在光線下所產生的暗影，從而使畫面營造出立體感，如《街燈下》和《巴人汲水》中人物的衣服顏色在光線下比較淡，反之則比較深。還有，兩位均用以筆墨勾勒人物的輪廓，不同於傳統的筆墨技巧如白描法的線條可以為人物畫出立體感，反而要倚靠不同層次的顏色為人物添上立體感。雖然馬家寶拜師於高劍父的門下，他亦以嶺南派的渲染法將《家寶遊使圖》和《頽垣斷瓦圖》的背景填滿加以營造氣氛，但是《家寶遊使圖》、《頽垣斷瓦圖》、《勞動圖》、《老翁圖》和《街燈下》都沒有嶺南派畫家般側重「筆墨」技巧，而以更大幅度的西方繪畫技巧完成這些國畫。

在藝術追求上，馬家寶可能很大程度上受到高劍父的影響。他追求以寫實的手法描繪具有革命精神或歷史意義的事件，這種藝術創作的態度與高劍父十分相似，如兩人都曾以戰爭作為創作的主题，並希望藉此推動社會制度的改革。以繪畫風格而言，馬家寶的畫風卻較為接近徐悲鴻，因為嶺南派「折衷古今」的藝術宗旨使嶺南派畫家一邊為改良國畫而嘗試新穎的創作題材和繪畫技巧，一邊致力保留傳統國畫注重筆墨功夫和意境創作的特色，如高劍父雖為國畫加入新穎的題材如飛機、汽車和坦克車，但是他的基調始終是從傳統出來，所以他的創作一向很注重筆墨功夫和營造意境，但馬家寶的國畫作品中，除了《頽垣斷瓦圖》的構圖和題材顯示他受到高劍父的影響，其他作品如《家寶遊使圖》、《勞動圖》、《老翁圖》和《街燈下》，甚至包括《頽垣斷瓦圖》都缺乏嶺南派保留營造意境和注重筆墨功夫的傳統特色，這種繪畫風格與徐悲鴻十分接近。

第三章、 社會主義現實主義的追求

前一章敘述了馬家寶在一九四九年和一九五零年間拜李鐵夫和高劍父門下期間，已經有了以寫實風格來創作的想法。於拜師後約五年間，他嘗試以國畫和油畫兩種完全不同的形式來創作寫實風格的繪畫。約一九五五年的時候，他開始全以油刷和油畫顏料作畫，或許他在這時候已決心放棄用筆墨創作。雖然他並未為這種改變作出任何解釋，但是從客觀的角度看來，與國畫相比，無論是色彩、結構及事物造型等，油畫能發揮更真實的視覺效果，因此馬氏會選擇「棄國畫，拾西畫」亦很合理。在他全情投入創作油畫後，絕大部分作品（晚期作品例外）的特色包括三點：寫實風格、反映階級爭鬥和印象派明亮的色彩，而這三種特色正與蘇聯的社會主義現實主義藝術特色不謀而合。以下有四點必須先瞭解清楚：一、社會主義現實主義藝術的發展史及其特色；二、社會主義現實主義藝術的發展史與早期香港社會環境之關係；三、油畫導師李鐵夫及畫冊等兩方面對馬氏的影響；四、蘇聯的社會主義現實主義藝術與馬氏的社會主義現實主義藝術之間的分別，以及受蘇聯的社會主義現實主義藝術影響而建立的中國式社會主義現實主義藝術與馬氏的藝術之間的區別。

社會主義現實主義藝術的發展與特色

二十世紀以前，俄國一直是一個「帝國主義的資本主義」⁶¹的國家，俄國人民亦一直生活在沙皇的極權統治之下，帝國主義的統治制度造成階級之間的不平等和矛盾日增，也間接造就世界無產階級革命運動的中心轉向俄國。例如當時，格·瓦·普列漢諾夫（Plekhanov）便成立勞動解放社，致力廣泛地

⁶¹ 晨朋著，《20世紀俄蘇美術》（北京：文化藝術出版社，1997），頁3。

傳播馬克思主義的思想。⁶²還有，弗·伊·列寧（Lenin，1870-1924）於一八九五年成立了「工人階級解放鬥爭協會」⁶³，促進勞工解放運動的發展。然而，這些無產階級的解放運動並沒有有效地發展。直至一九零四年爆發日俄戰爭，沙皇俄國戰敗。⁶⁴俄國國內的經濟受到嚴重的打擊，也暴露了沙皇制度的腐朽。這場戰爭不但加劇了俄國社會的矛盾，還加速了當地無產階級革命運動的發展。至此，無產階級的解放運動才正式被廣大民眾所關注。

俄曆一九零五年一月九日（星期日），數百家工廠的工人相繼罷工，並組織了一次和平的請願運動。這次請願運動的目的是向沙皇請求得到公平的待遇，如實施八小時工作制和停止戰爭等要求。在請願運動舉行前，工人們向政府提出了活動的申請，並送交了請願書副本，還得到當局的批准。然而，當大批罷工的工人帶著家屬匯集成隊和平地前往冬宮請願時，等待他們的卻是大批軍警。許多請願的民眾遭到軍警的毆打、槍擊和砍殺，結果死傷人數高達約四百人。這次事件史稱「流血星期日」。⁶⁵「流血星期日」徹底粉碎了俄國人民對沙皇的期望，俄國各地紛紛爆發抗議沙皇暴行的大罷工，亦將無產階級革命運動推向了高峰。革命運動在俄國不斷地擴張，革命人士透過各種方法如文藝活動來宣傳無產階級的思想，從而激發起俄國人民的使命感和責任感，使全國上下團結一致反抗沙皇統治，推翻沙皇制度。例如：弗·伊·列寧認在一九零五年發表的《黨的組織和黨的出版物》一文提出寫作「是為千千萬萬勞動人民、為這些國家的精華、國家的力量、國家的未來服務的」，它們是無產階級總的

⁶² 同上。

⁶³ 同上。

⁶⁴ 劉祖熙，《改革和革命-俄國現代化研究（1861-1917）》（北京：北京大學出版社，2001），頁208-212。

⁶⁵ 同上。

事業的一部份。⁶⁶俄國的革命運動一直持續至一九一七年十一月，經由列寧領導下的布爾什維發動的武裝起義⁶⁷，推翻了沙俄帝國，建立了人類史上第一個無產階級政權領導的國家—社會主義國家。

在俄國革命勝利初期，俄國的文藝界紛紛討論創作方法的新方向，期間出現過許多不同藝術流派的團體如結構主義、未來主義、現實主義和抽象主義等。例如塔特林（Vladimir Tatlin, 1885-1953）於一九一九年至一九二零年創作的《第三國際紀念碑》（Monument to the Third International）（圖38）便是一件新構成主義設計的藝術品。這件藝術品有相當於兩個帝國大廈的高度。它是利用玻璃和鐵片製作而成，並以螺旋形的鐵架來支撐一具由玻璃圓柱體、玻璃圓錐體和玻璃管所構成的身體，而這身體被空懸在一具不對稱的柱子上。這座紀念碑是可以移動的，圓柱體每一年會在其軸柱上旋轉一次；圓錐體每個月旋轉一次，裡面可容納小型活動；最上端的圓柱則每天自轉一次，以電報、電話、播音器和無線電等媒材發佈最近的消息、政令、決策、宣言、最新的發明和創作等。這座藝術品以旋轉的形態營造出直奔而上的節奏感，似乎有種「穿越太空的氣勢」⁶⁸。塔特林亦曾這樣描述《第三國際紀念碑》：「將繪畫、雕塑及建築三種純粹藝術形式融合為一」⁶⁹的新型藝術作品。

在探討新創作方向的期間，俄國藝術家之間的爭論主要分為兩種：一派稱為「新寫實主義」，藝術家繼續使用傳統的顏料和畫布，創作反映俄國各階層人民的生活的畫作；另一派衍生自西方現代主義，這派藝術

⁶⁶ 同註 61，頁 3。

⁶⁷ 同註 64，頁 281-285。

⁶⁸ Camilla Gray 著，曾長生翻譯，《俄國的藝術實驗》（臺北市：遠流出版，民 84），頁 251。

⁶⁹ 同上。

家提倡所謂的「生產藝術」，主張「把藝術轉變成生活」，藝術家必需變成一名技術師，學習利用工具及現代生產材料融入他們的藝術創作上，使他們的經歷貢獻於無產階級的建設上。新寫實主義的創作流派的代表人物伊·葉·列賓(Ilya Yafimovich Repin, 1844-1930)和瓦·波列諾夫(Polenov)等人在一九二二年二月二十日舉辦了第四十七屆畫展。畫展的宣言是：「我們要在主題性繪畫、肖像畫、風景畫中真實地表達俄羅斯的生活面貌，反映各階層人民的勞動」⁷⁰，「我們向所有年輕的，接近我們志向的藝術界人士敞開大門，希望參加到我們巡迴展覽畫派的隊伍裡來，為發展和繼承嚴謹的現實主義油畫學派而鬥爭。」⁷¹所謂新寫實主義，即社會主義現實主義前身，可以具體地以伊·葉·列賓在一八八五年創作的《伊凡雷帝殺子》(King Iav killed his son)(圖 39)為例，這幅畫以歷史事件為題，伊凡四世是俄國第一任沙皇，他生性殘暴，十七歲時便殺死攝政王，自立為帝，他還毫不留情地屠殺所有反對他的政敵和絞死主教。有一次，他誤信別人的讒言，懷疑兒子篡位。在一次與兒子的爭吵中，伊凡四世使用權杖擊中兒子的太陽穴，致使兒子最終喪命。列賓精心挑選這悲劇中伊凡四世跌坐在深紅色的地毯上，瞪著兩隻驚恐萬狀、悔恨交錯的大眼珠，緊緊摟抱著垂死的兒子一幕為主題，像是向世人展現殘暴的沙皇注定要失敗和預示伊凡統治瀕臨滅亡。列賓以寫實的風格描繪出具有寓意性質的歷史事件警惕世人，創作出新的寫實主義畫作，符合當時俄國的創作新方向之一：採取合理化及分析的態度，並以傳統的顏料和畫布作畫來從事創作。

另一派倡導「生產藝術」。生產藝術的理念是「把藝術轉變成生活」，

⁷⁰ 同註 61，頁 91。

⁷¹ 「巡迴展覽畫派第 47 屆美術」目錄，莫斯科，1922 年。

提倡在工作的過程中與藝術結合。因為藝術和工業的製做過程中同樣依照經濟和技術的原則進行，兩者的本質原理是相同的，如史提派諾娃（Stepanovich）聲稱「結構可以說是藝術家接近他作品的沈思方法。技術及工業使藝術面臨了必需將構成作為積極過程的問題，而不是沈思反映的問題。」⁷²這話的意思清楚地表達了藝術與工業之間密不可分的關係。其後，「生產藝術」以塔特林為榜樣，衍生出各類現代主義的創作流派如構成主義、未來主義和抽象主義等創作出代表俄國現況的作品。例如羅欽可（Rodtschenko, Alexander Michailowitsch, 1891-1956）在一九二零年製作的《距離的構成》（The Construction of Distance）（圖 40）和李斯茲基（El Lissitzky）於一九一九年至一九二零年製作的《用紅色楔形來打白色》（Beat the Whites with the Red Wedge）（圖 41）分別屬於構成主義的雕塑和新抽象主義的繪畫。《距離的構成》是利用幾何元素製作而成雕塑品，而《用紅色楔形來打白色》亦是利用幾何元素融合字母的繪畫。這些藝術品的共同點是利用幾何圖形來創作，因為信奉「生產藝術」的藝術家們認為幾何圖案貼近「結構」，而「結構」如同機器的化身；機器在當時的俄國被認為是現代世界的權力資源，能把人類從勞力解放出來，所以「結構」融入藝術創作，等同將資源和生產融入藝術作品。⁷³

雖然這時期的新寫實派畫家和現代主義的藝術家們創作的方式是如此不同，但是他們的理念是一致，就是以藝術表達馬克思提倡的無產階級主義，所以這個時期的藝術創作多數以勞動群眾為創作的主題，從而結合這些百姓們的感情、思想和意志。例如新寫實派畫家郭查洛夫斯基（Petr P. Konchalovski）以低下階層為創作主題，畫了有關農民的风俗畫如一九二

⁷² 同註 68，頁 282。

⁷³ 同上，頁 287。

六年畫的《從市集歸來》(Returning from Market)(圖 42)和沙微斯基(Georgi K. Savitski)於一九二四年畫的《製革廠》(The 'Red Leather-Tanner' Factory)(圖 43)等⁷⁴；而構成主義藝術家塔特林以結合藝術創作和生產過程為主題，於一九一九年設計的《新式生活》(New Live)(圖 44)工人服裝與火爐，其主要目的是利用最少的材料產生最大的熱量。⁷⁵

然而，不同的藝術流派在理解和表達無產階級主義思想的觀點有所出入，而這種矛盾在一九三二年達到了白熱化的情況，一些現代主義的無產階級藝術團體遭受新寫實主義藝術團體的攻擊。例如一九二三年成立的文化藝術研究所是蘇聯當時唯一的藝術科研中心，而研究中心的領導者是馬列維奇(Kasimier Severinovich Malevich, 1878-1935)，他是蘇聯現代主義「左派美術」的主要代表人物，所以研究所其中一項研究是持續探討抽象藝術的理論，他更作了一系列形式的實驗。由於研究中心活躍地進行現代主義美術的活動，使一些新寫實主義藝術團體感到不滿。一九二六年六月十日《列寧真理報》上更公開指責文化藝術研究所為：「打著國家機關的招牌，……從事公開的反革命宣傳……。」⁷⁶因此，這場探討表達無產階級主義思想的形式迫切地需要得出一個一致的答案。

直至一九三二年，俄國政府宣稱「社會主義現實主義」(Socialist Realism)為官方唯一的風格，而所有藝術組織也統一由中央機構「藝術家聯盟」(Union of Artists)管轄，這場以何種形式表達無產階級主義藝術的爭論才正式告一段落。隨即在一九三四年召開的第一次全蘇作家代表大會，把「社會主義現實主義」一詞的基本定義載入了大會通過的《蘇聯作家協會章

⁷⁴ 同註 61，頁 93。

⁷⁵ 同註 68，頁 279。

⁷⁶ 同註 61，頁 97。

程》內。根據《蘇聯作家協會章程》章程規定：「社會主義現實主義，作為蘇聯文學與蘇聯文學批評的基本方法，要求藝術家從現實的革命發展中真實地、歷史具體地去描寫現實。同時，藝術描寫的真實性和歷史具體性必須與用社會主義精神從思想上改造和教育勞動人民的任務結合起來。社會主義現實主義保證藝術創作有特殊的可能性去發揮創造的主動性，去選擇各種各樣的形式風格和題材。」⁷⁷根據這條規章對「社會主義現實主義」的定義分析，雖然定義容許藝術家選擇各種各樣的形式風格和體裁，但是藝術創作必需以社會主義的精神為基礎，並寫實地描繪具有革命性的歷史事件。由此可見，「社會主義現實主義」的創作風格局限在現實主義。

「社會主義現實主義」藝術產生的背景確定了「社會主義現實主義」文藝創作。根據蘇聯共產政府的《蘇聯作家協會章程》章程規定，藝術家們要以社會主義的精神為基礎，融合寫實的手法描繪具有革命性的歷史事件。雖然「社會主義現實主義」必需以寫實的手法描繪事物，但是它與現實主義完全不同的，兩者唯一相同的地方只在於寫實的風格。根據馬太·卡羅尼·鮑恩(Matthew Cullerne Bown)在《社會主義現實主義繪畫》一書中形容道：「蘇聯藝術並不是現實主義（除了風格外），反而相當於一種『追求理想主義』的藝術。」⁷⁸馬太·卡羅尼·鮑恩這句話說明現實主義與社會主義現實主義的藝術除了風格外，並沒有共同之處。以下將會探討現實主義與社會主義現實主義之間的區別、社會主義現實主義又如何表現「理想主義」在其繪畫中和社會主義現實主義繪畫最終的創作模式。

現實主義（Realism）和社會主義現實主義（Socialist Realism）產生的背

⁷⁷ 同上，頁 104。

⁷⁸ Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting* (New Haven & London: Yale University Press, 1998), p. xv.

景都與馬克思主義的誕生有關。在十九世紀中葉，馬克思和恩格斯在英國發表了《共產主義宣言》。宣言概述人類的發展史，從原始時代到封建時代，又從封建時代發展到資本主義，每個階段都被另一個更高的階段所取代，所以馬克思相信中產階級將會沒落，取而代之將會是工人階級的時代。所謂的「工人階級」的時代即是「無產階級」，亦代表社會將會由無產階級來統治。馬克思認為文藝不應獨立於其社會和文化背景，因此，在無產階級時代的文藝應反映出其社會特點，即無產階級與中產階級之間的矛盾。⁷⁹在馬克思和恩格斯的《共產主義宣言》之下，世界各地包括西歐的法國和英國、東歐的俄羅斯，還有中國等地都開始正視無產階級與資產階級之間不平等的關係，相繼發生大規模的革命運動。在文藝方面也發生了重大的變革，現實主義和社會主義現實主義時期正式取代了十八世紀的浪漫主義時期，現實主義和社會主義現實主義時期的藝術作品，都以表現無產階級和資產階級的差異為主。

社會主義現實主義藝術在社會主義國家包括俄羅斯和中國發展，而現實主義藝術在資本主義國家如法國發展。二者之間的區別在於有沒有「階級鬥爭的革命精神」，如先前引述馬太·卡羅尼·鮑恩在《社會主義現實主義繪畫》所說：「社會主義現實主義藝術家認為學院培訓本身並不適合或足夠繪真實的世界」⁸⁰。雖然現實主義藝術與社會主義現實主義藝術兩種藝術創作都以寫實的手法描繪當代社會的事物，但是現實主義藝術如繪畫僅以隱晦的手法描繪出低下階層與資產階級在生活上的差距。這些作品多以贊揚低下階層的勞動力為主，從以拉近無產階級與資產階級之間的社會地位，又或者以描繪和諧的田園生活和勞動階層人物的心靈，以提高社會大眾對無產階級的關注。以歌頌低下

⁷⁹ E. H. Gombrich, *The Story of Art* (London: Phaidon Press, 1995), p. 777。

⁸⁰ 同註 78，頁 7。

階層勞動力的作品之中，可以庫爾貝（Gustave Courbet, 1819-1877）的《採石工人》（Stonebreakers）（圖 45）作為代表，這幅畫的主題是兩個鑿石頭的男人，庫爾貝以寫實的手法和依照等身比例描繪出社會低下階層的生活情形：兩個來自於低下階層的鑿石工人，側著身子在道旁的溝邊鑿石頭，他們的形體微微地突出在高聳的山坡前，一大片雲影遮蓋了他們身後的山坡，僅在畫面的右上角可看見一小片藍天。此畫意味著無產階級的百姓雖然每天辛勤地工作，但也難以有出頭的一天。從此畫的創作手法分析，它不同於浪漫主義時期側重表現革命精神、英雄主義和以歷史故事作出諷刺，也不同於社會主義現實主義中對政治的傾向性和主觀的社會批評性，更沒有浪漫主義和社會主義現實主義都運用的「理想手法」去表達不同階層的爭鬥。庫爾貝有句名言：「為我展示天使，我便為你畫出天使」⁸¹，所以他只是表現真實，描繪貧苦人民的悲慘生活，畫中兩個採石工人都以側面出現在畫面，從而減少他們的個人特徵，以增加他們的大眾性和普遍性——這兩個採石工人代表著普遍的無產階級人民，但當中絲毫沒有包含階級鬥爭的意識。

另一種寫實主義的創作主題是描繪和諧的田園生活和勞動人物的心靈，當中的代表者有米勒（Jean-François Millet, 1814-1875）的《觀賞正在空中飛行的野鵝的牧羊女》（Shepherdesses Watching a Flight of Wild Geese）（圖 46）。這幅畫寫實地描繪黃昏中兩個正在牧羊的女孩，邊牧羊邊觀賞空中的野鵝，兩人一個側身挨在草堆上觀賞，另一個則背對著畫面昂頭觀賞。她們面前的綿羊正安靜地吃著草，金黃色的乾草與陽光輝映，畫面與靜態中的女孩們構成富有浪漫主義時期風景畫中的「詩意」。金黃色的陽光照耀著牧羊的女孩們的臉上，而

⁸¹ 同註 79，頁 180。

她們的表情是滿足、和諧和淳樸的，使此畫的意境有股勞動階層的意味。這類畫雖然帶有浪漫主義創作的特點，亦被現代一些藝術歷史學家如馬素·比恩（Marcel Brion）認為是一種浪漫派現實主義或者是社會現實主義的繪畫⁸²；但是此類繪畫不但沒有表現浪漫派的革命精神，而且也不符合馬克思主義的美學觀。蘇聯的政治家巴斯金（Buskin, Izrail Solomonovich, 1895-1964）亦指出，「社會主義現實主義藝術需要從社會主義奠定者的角度『客觀地描繪現存事件的事實』」⁸³，所以此類繪畫僅能被歸類為浪漫派現實主義，而不能被稱為社會現實主義的繪畫。

現實主義與社會主義現實主義藝術之間的區別，在於是否具有「革命精神」的內容，社會主義現實主義藝術較現實主義多一點特徵，它具有浪漫主義時期藝術的「革命精神」。季納莫夫（Tinamov）在一九三二年對莫斯科藝術家們的演說發表：「我們需要現實主義，但不是迂腐地理解這個詞彙……我們希望藝術家不只是描繪眼前的現實，還能揭露未來的狀況。」⁸⁴而這種解開未來狀況的能力，取決於藝術作品的內容是否含有「革命精神」。如弗朗西斯科德戈雅（Francisco de Goya, 1746-1828）的《五月三日處刑》（The Shootings of May 3rd in Madrid）（圖 47）便是一幅具有「革命精神」的作品。《五月三日處刑》的焦點在於兩群人身上，右邊整齊地並列的人群是手持步槍的士兵，而左邊被槍指著的人是群俘虜。士兵們和俘虜們擁擠在狹窄的空間裡，整齊地站立的士兵們手持的一支又一支長長的步槍形成一條劃分雙方敵對關係的斜線成一幅緊張的局面。放在雙方中間的一盞正方形的燈籠射出一道強烈的光線，而且這道光線正

⁸² Marcel Brion, *Art of the Romantic Era: Romanticism • Classicism • Realism* (New York: Praeger Publishers, 1966), pp. 59-62.

⁸³ 同註 78，頁 142。

⁸⁴ 同上。

是射在左邊依偎在一起的受害者，如一些正在禱告的修士的身上，當中光線最強烈的是落在一個挺立在一些已被處刑的屍體和修士間、身穿白色衣服和雙手打開俘虜身上。這名白衣男子鎮定且無畏懼地面對前方的軍槍，他雖然沒有作出激烈的反抗或是仇視軍人的橫蠻，但是那一絲像是對現實感到無奈的思緒反而更能激發低下階層反抗的情緒。在右邊士兵的臉孔和表情都埋入陰影裡，灰暗的背景為軍隊增添了他們的殘酷和冷血。右邊面無表情的士兵，與左邊表情多變的（如害怕、認命和無奈等）受害者們產生強烈的對比。此畫以動盪的構圖、厚重的色塊、奔放流暢的筆觸和強烈的明暗對比為圖中人物塑造出激情的形象。例如：當中的雙手打開的男子身穿雪白的衣服和亮黃色的褲子於燈光的顏色幾乎一樣，使其形象更加突出，而且白色象徵無辜，可見畫者想突出受害者的「清白」；而黯淡的顏色描繪士兵們，使之有股冷靜、殘酷和一成不變的感覺；「白色」和「黑色」形成強烈的明暗對比，也使觀者激發出「無辜」和「殘酷」兩種強烈對比的情感。畫者以奔放流暢的筆觸描繪圖中人物使整幅畫面營造出「一剎那」的激情感，帶出正視現實和批判社會黑暗的精神。這種抒發畫家的社會理想便是社會主義現實主義所需要的，正如蘇聯的政治家安德烈·日丹諾夫（Andrei Alexandrovich Zhdanov, 1896-1948）在一九三四年的作家代表大會上提出：「藝術家們必需根據『革命的發展進程』來描繪現實，從而為大眾畫出一道光明的未來。」⁸⁵

雖然浪漫主義是受到十八世紀法國哲學家讓·雅克·盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）的著作《社會契約論》的影響而誕生，其論著寫道人是生

⁸⁵ 同註 78，頁 142。

而自由的⁸⁶，所以在浪漫時期的藝術具有豐富的「革命精神」和個性解放的內容，但並不是所有浪漫時期的藝術都如弗朗西斯科德戈雅的作品般具有革命精神，有些創作是通过幻想或復古等手段超越現實方式表達。例如弗利德里希（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）有句名言「浪漫就是以想像的方式描寫情感」⁸⁷。這句話最貼近浪漫主義的定義。以亨利富塞利（Henry Fuseli, 1741-1825）的《噩夢》（The Nightmare）（圖 48）為例，這幅畫同時描繪了兩種場景，一種是畫中的女子正在發噩夢，另一種是這名女子的夢境。第一種場景以寫實的手法描繪了一名女子皺著眉頭躺在床上，雙手垂在地上，頭顱倒垂在床尾並露出她那又長又白的頸；在女子的胸口坐著一只邪惡的「怪物」，而女子和「怪物」的身後有一只沒有眼珠的白馬正在瞪著他們。亨利富塞利選擇雪白色為女子的身軀的顏色，又巧妙地為背景染上赭色、深紅色和黃色，由此營造出強烈的明暗對比，使畫面產生如夢般的戲劇效果。另一種場景是訴說女子的夢境，因為沒有眼珠的馬和四不祥的生物都不符合常見的動物特徵，所以此畫的內容又像在描繪女子夢境的畫面。這幅畫將「發夢」和「夢境」兩種場景融合一起。這便是浪漫主義時期的另一種藝術特色－幻想。然而，這種藝術創作並不符合《蘇聯作家協會章程》章程中，要求文藝創作必需建基於社會主義的思想上來呈現無產階級及資產階級之間的不平等關係。如史達林對作家的建議便是「寫真相！」而在視覺藝術中，季納莫夫也有類似的語句：「社會主義現實主義藝術是種真實地描繪我們的現實的藝術」⁸⁸。因此，浪漫主義的創作手法不被蘇聯所沿用，只取其藝術創作中的「革命精神」。

⁸⁶ 同註 79，頁 177。

⁸⁷ 利里安·弗斯特著，李今譯，《浪漫主義》（北京：昆侖出版社，1989），頁 11。原謫於弗利德里希：《文學批判》，頁 322。

⁸⁸ 同註 78，頁 142。

討論至今，俄國根據《蘇聯作家協會章程》公佈的社會主義現實主義藝術的創作方法，可得知是以現實主義的風格描繪革命中的事實。這種寫實的手法是介乎現實主義和浪漫主義藝術創作之間，畫中內容可以革命中的典型事實作為創作主題，但畫面必需是寫實的、非幻想的和有「革命精神」。除此之外，社會主義現實主義的藝術創作必需以社會主義的精神來創作，以反映無產階級和資產階級之間，被剝削和剝削別人的關係。套用亞歷山大格拉西莫夫(Aleksandr Gerasimov) 在一九三九年 的演講中為社會主義現實主義藝術作定義的短語：「寫實風格的形式和社會主義的內容」來闡明這門藝術的特點最為簡潔和恰當不過了。⁸⁹

在俄國《蘇聯作家協會章程》宣佈社會主義現實主義的定義及創作形式後，當地的藝術家們便著手開始他們的新式創作了。在眾多俄國社會主義現實主義的藝術家中，出身自列寧格勒列賓美術學院的油畫家約干松(Boris Ioganson, 1893-1973) 的《在舊時的烏拉爾工廠裡》(In an Old Factory in the Urals) (圖 49)，最能具體表現社會主義現實主義的藝術精神。《在舊時的烏拉爾工廠裡》揭示出無產階級與資產階級之間的敵對矛盾，及表現俄國工人階級的覺醒和抗爭。約干松創作此畫的靈感來自他在工人區體驗生活的經歷。一九三七年，約干松為高爾基(Maxim Gorky, 1868-1936) 的小說《母親》作插畫，曾經到工人區去體驗生活。這時候，他瞭解到工人階級早期鬥爭的事跡，產生了創作這幅油畫的意念。⁹⁰約干松以寫實嚴謹的筆觸，為工人繪出強勁的肩膀肌肉和剛毅的眼神，又以逼真的手法描繪出貪婪、自私、虛偽的廠主。工人以仇恨的目光，直視驕橫跋扈的廠主成為畫中的焦點。工人強而有力

⁸⁹ 同註 78，頁 141。

⁹⁰ 同註 61，頁 107。

的肩膀寓意工人階級要求自由和解放，而這股力量已經蓄勢待發。以淺綠色、褐色和灰色表達的簡陋的工廠，再著意刻畫廠主華麗的服飾來突顯工人們襤褸不堪的衣服，使畫面產生強烈的對比和突顯兩個階級之間的矛盾。約干松以寫實嚴謹的構圖和技巧描繪當時烏拉爾工廠裡所發生的事件，而且畫中沒有表現畫者主觀的定論，即無產階級會戰勝資產階級；圖中僅僅表現工人們勇於直視驕橫跋扈的廠主，寓意工人已經有力量對抗資產階級而已。這種寫實的描繪手法，貼近現實的創作題材、不加入畫者主觀意見的階級抗爭情景（社會主義精神），還有畫中的「革命精神」都是社會主義現實主義藝術創作所追求的形式。

當時俄國的社會主義現實主義繪畫有一個共同的特點，這類畫一律採用微暗的色調。無論是之前提及的《在舊時的烏拉爾工廠裡》，還是其他作品如庫克雷尼克塞（Kukryniksy, 1903-1991）的《結局》（The End）（圖 50）和《一個沙皇軍隊軍官的上午》（The Morning of an Officer in the Tsarist Army）（圖 51）、科斯丁（Kostin, 1918-1970）的《斯大林的工廠裡》（In Stalin's Factory）（圖 52）和帕夫洛夫斯基（Genrikh V. Pavlovski, 1907-1973）的《護送政治犯》（A Convey of Political Prisoners）（圖 53）等都採以黯淡的色彩來描繪事物。這種做法是由於社會主義現實主義的藝術家認為「光」並不是繪畫唯一的靈魂所在，依盧那察爾斯基（Anatoly Lunacharsky, 1875-1933）的說法，「味道和嗅覺」也有助於對「美」的理解，⁹¹所以「光」和因「光」而產生的「色彩」便不為社會主義寫實主義藝術家所關注，但也不是所有俄國藝術家都贊同這種說法，例如 *Tvorchestvo* 和 *Iskusstvo* 的主編巴斯金（Osip Beskin）便擁護印象主義，他分別在 *Tvorchestvo* 和

⁹¹ 同註 78，頁 183。

Iskusstvo 兩本雜誌內展開了對印象主義和「繪畫文化」的討論。然而，印象主義的藝術創作以「光」、「色彩」和「自由奔放的筆觸」為中心，甚至只重視藝術的形式，乃至忽視藝術的內容，這種創作態度為不少俄國社會主義現實主義藝術家所反對，故巴斯金後來因此被罷免了 *Tvorchestvo* 和 *Iskusstvo* 的主編職位。雖然巴斯金因擁護印象主義而被撤銷的主編職務，但也引起了藝術家們關注「光」和「色彩」對表達畫中之意的功用。直至二十世紀四十年代末期，對印象派和「繪畫文化」的討論也到了決定性的時刻，普遍的社會主義現實主義藝術家反對印象主義的藝術追求，即過於重視藝術的形式，乃至忽視藝術的內容，但是卻欣賞印象主義藝術家們對處理「描繪陽光」和「鮮豔明亮的調色」等繪畫技巧。⁹²因此，在四十年代末期開始，社會主義現實主義的繪畫除了客觀和寫實地描繪具有「革命精神」的現實主題，還開始注重以明亮的光線和多元化的色彩表現事物。例如：尤·米·涅普林采夫（Yuri Neprintsev, 1909-?）的《戰鬥後的休息》（A Break after War）（圖 54）和亞·伊·拉克季昂諾夫（I. A. Laktionov）的《前線來信》（A Letter from the Front）（圖 55）比《在舊時的烏拉爾工廠裡》、《結局》、《一個沙皇軍隊軍官的上午》、《斯大林的工廠裡》《護送政治犯》等油畫相比，兩者都是以寫實的風格描繪具有「革命精神」的事件，但是前者的色彩和畫中的光線更鮮豔、清晰明亮和生氣勃勃。

早期的香港社會

從社會主義現實主義的藝術發展史中，發現一個充斥階級矛盾的社會環境是它發展的平台，而早期的香港社會背景符合這個特點。由於二十世紀五十年代至六十年代南下的難民越來越多，不但使香港的人口在數年內倍增，還

⁹² 同註 78，頁 194。

加劇了貧富懸殊和階級矛盾等問題。這些南下的難民可以概括地分為兩種：一種是帶有實質的金錢或者是專業知識等有資產人士，另一種則是普遍的老百姓。因此，帶有資產的難民可以他們的資金或專業知識，在港從事商業投資或是高收入的專業行業，所以他們很快便能過著穩定的生活，並成為香港的上層人士。至於一般的群眾，只能靠付出勞動力換取微薄的工資，但有時候這點工資連基本的生活費都難以支付，所以他們便處於香港社會的基層。在共產主義的意識形態下，這種經濟權力的分野便被稱為「階級分野」。因為階級的分野，使香港社會大多數無資產的平民受到不平等的待遇。根據黃康顯在《香江歲月》中憶述，雖然這些平民每天都辛勞地工作，但是「他們每天的工資竟然低至一元多。」⁹³還有，香港退休新聞工作者周奕在其編著的《香港左派爭鬥史》中亦指出五十年代的港英政府與商人連成一線，只維護政府、公務員和商人的利益，而忽略工人們基本的生活需求。一九四九年六月六日《星島日報》的報導，當時每一擔大米、生油和柴薪的價錢在短短的三個月內上漲了百分之十到三十，但是工人們的生活津貼竟然比一九四六年的九十三元還少了十元，所以工人們基本上難以維持生計。⁹⁴然而，港府懂得於一九四九年二月為公務員增加津貼，但卻未有維護在英資公司工作的工人們的權益，為他們爭取增加生活津貼。⁹⁵這無疑是加劇社會上貧富懸殊的問題，更引致社會矛盾的現象出現。

以上事件導致社會大部份工人們感到港英政府的政策欠缺周全，工人們如從事電車行業的率先發起工運，抗議政府優先維護商賈的權益。根據《香港左派爭鬥史》中指出，港英政府早於一九四九年四月制訂了《違法罷工與罷雇條例》，表面上，這條法例對勞資雙方都有所鉗制，實際上當年勞工供應遠比

⁹³ 黃康顯著，《香江歲月：懷舊與懷念》（香港：科華圖書出版公司，1997），頁 88。

⁹⁴ 周奕著，《香港左派爭鬥史》（香港：利訊出版社，2002），頁 50-53。

⁹⁵ 同上。

勞工需求大得多，所以根本是買方市場，故沒有罷雇的可能性。如果工人罷工，其後果便是拘捕、判刑和封閉工會。因此即使電車工人不滿政府不為他們爭取增加津貼，也不能採取罷工來提出抗議，於是電車工人於一九四九年十二月二十四日開始，改以怠工的方式向政府和社會訴諸不滿。怠工有多種類型如電車照開但不售票，故市面交通並不會停頓，但是資方損失全日的營業額。雖然電車工人以和平的手段表達他們對政府的不滿得到社會各界的支持，如當時有三十八個青年團體同時於一九五零年一月三十日慰問電車工人，但是電車工人和這三十八個青年團體的團員都受到政府武力對待。在一九五零年，當這三十八個青年團體集體慰問電車工友的時候，港英政府派出了八百多名警察和防暴警員鎮壓青年們和電車工人，最後導致三十多名群眾重傷，七十多人輕傷和四十多人被拘捕。於一九五零年二月一日，港英以「搗亂治安」為理由將電車工會負責人劉法、電車工會糾察長植展雲、電車工會書記李文海和青年團體總代表周璋遞解出境。⁹⁶

除了在政制上出現偏袒「富人」的情況外，在校園也出現這種不平等的情況。根據黃康顯所著的《香江歲月》中憶述，他於一九五二年考入香港一間著名的教會學校，當時學校分為三類人：「一類是大家族，另一類人是指父親做小生意的或在大行有比較高級職位的，第三類人多是無產階級。」⁹⁷這些所謂的分別所指的是生活的環境，甚至是金錢上的差別。譬如作者的家庭是屬於富人與無產階級之間的小資產階級，儘管他不能像大家族出生的同學般有足夠的地方舉辦派對，更不能約同學揚帆出海，但是他們仍比第三類的同學們的生活好得多。基本上，第三類人能念到中三的已經所餘無幾了。雖然小孩子沒有

⁹⁶ 同上，頁 53-58。

⁹⁷ 同註 61，頁 31。

階級觀念，但在部份教師的心目中，情況並非如此簡單。作者發現「某些同學最受老師的偏愛，就算過分淘氣，亦不會受責；有時他們犯大過失，偶然會由我們這另一類人去承擔，特別是念完中二那年，有幾位同學竟然莫名其妙地被趕出校！」⁹⁸作者這句話明顯地暗示學校以「莫須有」的罪名將一些同學趕出學校，很有可能是為某些受老師偏愛的同學承擔過失。出身於小資產階級的作者，也能體會到當時校內因階級懸殊而產生的待遇差別。

嚴重的貧富懸殊、不平等待遇和政治壓迫使工人們和其他平民尋求工會的幫忙，原已設有工會的行業開始發展和壯大工會的力量，而沒有工會的行業便開始組織工會。工人們通過組織工會，發展工會和壯大工會發起鬥爭，使生活待遇得到改善。這種工人們和顧主之間的「階級爭鬥」開始在當時的香港社會，迅速地發展及蔓延，同時促進以反映無產階級鬥爭為藝術追求的社會主義現實主義藝術在香港發展起來。一些具有社會使命感和共產意識的社會主義現實主義藝術家如馬家寶，便在這個階級分化的時代裡，繪畫出許多具有社會批判性內容的油畫，包括：他在一九五五年完成了《爲了活》（圖 8i）、一九五九年繪了《讀報》（圖 60）、一九六零年畫了《廢物無廢》（圖 61），還有一九六六年創作了《修女與乞丐》（圖 76）和《拾荒》（圖 62）等作品。這些作品都是以顯示社會階級的不平等現象為題材，運用寫實和具體的手法描寫現實，繼而激發無產階級應反抗資產階級對他們的剝削的思想。

李鐵夫的影響

早年的生活經歷驅使馬家寶追求以西方傳統的寫實風格描繪具革命精神和歷史意義的油畫，但是他需要一位油畫老師專業地指點他的油畫技巧，所

⁹⁸ 同上。

以他於一九四九年重投李鐵夫的門下。李鐵夫的藝術風格、觀點和追求，還有他處世待人的態度都深深地影響著馬家寶，並推動他邁向社會追求社會主義現實主義為藝術創作方向。根據馬家寶於一九七九年為《文匯報》撰寫的一篇文章〈李鐵夫先生其人其畫〉中道：他十來歲的時候，在其父親的帶領下拜師於李鐵夫門下，但不久戰火蔓延到香港，他便隨家人返回廣東，回想起當時的情景猶如曇花一現。一九四七年，他重返香港，到四九年的夏天，重遇李鐵夫。一九四九年至一九五零年李鐵夫回國前的這段時間內，馬家寶與李鐵夫幾乎日夜相伴。⁹⁹他在文章中說：

「……高謫生與我陪著這位老人家（李鐵夫在土瓜灣的一間 X 昌茶室暢敘了。茶室的二樓有一騎樓房，是高先生早已租下準備給老人暫時棲息的。

鐵夫先生喜歡過夜生活，晚上坐茶室是成習慣了，非午夜他是不肯休息的，有時談到高興時聲浪大了，影響鄰居的清夢，嘗引起干涉的煩惱。我們就索性搬到一間離此不遠僻靜的『無牆屋』去了……

我們四個人（高謫生、馬家寶、兩個陳姓的海南島人）陪這位老人家一同住了一個很長的時間，後來業主收回這間怪屋了，只好給老人家另覓棲身之所，就在離這怪屋不遠的木屋群中，找島一間陰暗的房子，月租十五元，這房子小得很，僅容納一張臥床，一張小桌，兩張椅的面積。折衷環境，當然無法與他同住，而他的生活照常不變，飲茶地點依舊。雖不與他同住，而紅樓飯店的相距是不會間斷的。迄一九五零年五月底，（高）謫生和我一同到澳門去作短期性逗留，這時才離開這位老人足足有一個多月。」¹⁰⁰

從這段話引證馬家寶在一九四九年至一九五零年期間與李鐵夫的關係非常密切，甚至在「無牆屋」與李鐵夫和高謫生同住了一段較長的時間。在這段時間內，李鐵夫對藝術的態度、以藝術服務社會、淡薄名利的生活態度和愛國的精神都深深地影響著馬家寶。馬家寶在〈李鐵夫先生其人其畫〉中寫道：

⁹⁹ 馬家寶，〈李鐵夫先生其人其畫〉，《文匯報》，一九七九年二月二日。

¹⁰⁰ 同上。

「這期間，我與他（李鐵夫）接觸最密，可以說是風雨無間。他最常談的是繪畫，革命及孔、孟、老、莊的哲理，獨未曾聽過他談到錢字，談到畫理及革命尤為起勁。」¹⁰¹

隨後，他在結語贊揚李鐵夫：「他（李鐵夫）不求名利的風格，愛國家愛民族的精神，頑強、忠實、熱愛他的藝術勞動、孜孜不倦的求學態度，贏得了國際畫壇的推崇，是值得我們學習的。」¹⁰²由此可見，馬家寶肯定，甚至推崇李鐵夫淡薄名利的的生活觀、對藝術具有社會功能性的觀點和愛國家愛民族的精神。因此，在研究馬家寶的繪畫創作形式和藝術觀點前，首先要探討李鐵夫的生平、藝術創作形式和觀點。

出生於廣東的李鐵夫，是中國民初畫壇的寫實派油畫家之一。在他的生命中，他將藝術和國家放在同等重要的位置。他一邊學習藝術，以求突破藝術上的成就，同時亦將藝術奉獻給國家。李鐵夫曾將自己所獲的藝術獎金及賣出兩百餘幅油畫的收入捐助同盟會的革命事業，¹⁰³可見他以藝術服務國家和社會的宗旨。一八八五年即李鐵夫十六歲時，他便赴加拿大謀生和求學。一八八七年，十八歲的李鐵夫進入英屬加拿大威風靈頓美術學校獲得長達一年的獎學金，並成為學生領袖及副教授。他在加拿大學習了九年之後，於一九一三年進入美國紐約美術大學，並跟隨融合學院派和印象主義風格的畫家石瑾（Sargent, 1856-1925）和車斯（William Chase, 1849-1916）學習十九年之久。石瑾和車斯兩位畫家分別畢業於法國的美術學院（The École des Beaux-Arts）和慕尼黑美術學院（The Academy of Fine Arts, Munich），所以他們都曾受過嚴謹的學院派繪畫訓練。勞瑞（Laurie Schneider Adams）曾如此形

¹⁰¹ 同上。

¹⁰² 同上。

¹⁰³ 朱琦，《香港藝術史》（香港：三聯書店（香港）有限公司，2005），頁 66。

容石瑾：「石瑾全心全意地支持印象主義。然而，即便他被認為是位印象派的畫家，但他並不容許自己因注重表現光感而放棄細緻地描繪事物形態。」¹⁰⁴故本文首先要釐清印象主義與學院派之間的區別，了解石瑾、車斯的藝術特色，然後才能瞭解李氏的藝術特色。

學院派是指受過正規且完整的美術學校教育和學術訓練的畫家如石瑾和車斯。美術學校的教學內容是先訓練學生以素描的方式臨摹古希臘、羅馬石膏像寫生和人物寫生，從頭像、人像、單人體到雙人體，還有學習解剖學、透視學、構圖學和油畫創作。美術學院要求學生以文藝復興時期形成的審美標準為法則，以古典藝術作品作為創作的參考對象。¹⁰⁵古典藝術如文藝復興時期的作品強調精確的繪畫技術和明暗色調的變化，並注重形象造型要如雕塑般簡練和精準。文藝復興時期的畫家以空間透視和寫實追求，構成均衡、完整和莊重的構圖形式，注重嚴謹的外表，貶低筆觸的表現，強調人文主義。¹⁰⁶例如拉斐爾在一五零五年所畫的《母與子》（圖 24）。畫中年輕的母親懷抱嬰兒坐在凳子上。母子的標準輪廓比例、高挺的鼻子和精緻的小嘴，與古希臘的石膏像如出一轍。畫中的光線和色彩呈現自然的效果。他們的背後是一片溫柔和景色，遠處的山巒融進淺藍色的天空。右邊的幾簇矮樹叢把我們的目光引向了山上的那座小教堂聖母的眼眸凝向深處，彷彿正在想著嬰兒耶穌的未來。拉斐爾將崇高的聖母世俗化，將神聖寓於平凡，但在兩者之間又是如此的安寧、和諧和協調。這正是文藝復興時期和其後學院派追求的靜穆、和諧、規範、嚴謹和人文主義。

然而，在十九世紀後半葉至二十世紀初，以法國為中心的西方美術中有一群青年畫家反對墨守成規的學院派藝術，反對以傳統古典繪畫的題材如

¹⁰⁴ Laurie Schneider Adams, *Art across time* (Boston : McGraw-Hill, 2007), p. 832.

¹⁰⁵ 路家明，〈列賓美院油畫教學的承傳和發展〉，《天津美術學院學報》（2009 年第 2 期），頁 78-81。

¹⁰⁶ 同註 79，頁 287-339。

宗教、歷史事件和神話等作為題材，提倡藝術上的革新和創作的自由。與此同時，科學界的色彩學和光學研究的突破，並發現顏色不是物體固有的特性，而是物體反射出來的光線。這些研究成果啟發追求創新的年輕畫家們。他們認識到自然界的一切物體都是由光的照射作用產生，才能映射出物像的形態。如果離開了「光」，這個世界便沒有色彩，所以「光」和「色彩」是這個世界的中心，亦成為畫家們繪畫的新方向。他們努力探索一種新的繪畫方法，以突破物體單一且一成不變的顏色，力圖捕捉物體在不同的時間和季節呈現的那種「一瞬即逝」的顏色，從而揭示自然界的奧妙。¹⁰⁷如克勞德·莫內(Claude Monet, 1840—1926)於一八六九年所繪的《游泳》(*Bathers at La Grenouillère*) (圖 25)以簡短明瞭的筆觸描繪圖中的湖水。他還按照眼睛的觀察和現場的直覺感以蔚藍、墨藍、灰色和白色，將水波反射出來的顏色直接地描繪出來。雖然近看是一堆混合的顏色，但是他用的是未經調和的顏色，來描繪陽光反射出來的各色各樣的顏色，遠看水面的反光如肉眼所見。還有，因為印象派畫家認為捕捉瞬息間的光的照耀能揭露自然界的奧妙，所以他們主張到戶外寫生。例如克勞德·莫內分別在夏天、冬天和黃昏畫下同一個主體——乾草堆 (圖 26—28)，是為了突顯同一個物體在不同的時間和季節裡會有不一樣的光和色彩效果。在夏天的時候，草地和周圍的樹木會變成碧綠色，還有乾草堆會映照成混有棕色和綠色；在冬天的時候，乾草堆會受周圍雪白的雪地的影響，使之變成淡金色；而在黃昏的時候，乾草堆和周圍的環境都會被日落西山的太陽映照成紅色和深金黃色。然而，印象主義的繪畫特點是力圖客觀地描繪現實中的瞬間情景，主張把重點放在色彩、光和形體上，印象派畫家大多數忽略了藝術內容和思想本質，克勞德·莫

¹⁰⁷ 同註 79，頁 499-533。

內三幅同一主體的畫作《乾草堆》便是個典型的例子，作品只是顯示同一個場景在不同時刻會有不一樣的景色，卻沒有任何人文主義的思想或者關於社會時事的内容。

石瑾和車斯都屬於印象派畫家，他們同樣很重視畫中「光」和「色彩」的表現，但由於他們受過傳統美術學院的訓練，所以他們繪畫事物形體時還是保留了嚴謹而細緻的描繪技巧，亦延續了傳統藝術家們將藝術内容和思維與藝術的形式緊扣在一起的情況。以石瑾《四千金》(Daughters of Edward Darley Boit) (圖 29) 與同期印象派畫家如愛德華·馬奈的《福利·貝熱爾的吧台》(圖 30) 作比較：兩幅畫都以鮮明的色彩繪畫圖中人、事和物，但是石瑾繪畫的四千金們的肌膚、髮絲、衣服和傢俱等的質感明顯地較《福利·貝熱爾的吧台》中的女孩細緻。可見石瑾雖與其他印象派畫家如馬奈一樣注重表現強烈的光線和色彩效果，但是他並沒有如其他印象派畫家般放縱筆觸。《四千金》中四位千金分散在一間時尚的房間裡。房間裡佈置了大型的中國花瓶和地毯顯示出這四名女孩出生於良好的家庭。房間內的擺設、人物的分佈及亮眼的鏡子，令人想起巴洛克時期的畫家委拉斯開茲 (Diego Velázquez) 的《宮娥》(Las Meninas) (圖 31)。《宮娥》圖中的光線和色彩的對比沒有《四千金》強烈和鮮明，但是兩者同樣描繪貴族家的子女，而且同樣注重反映人物的心理狀況。《四千金》中的女孩們面無表情地站著，隨著年齡的增長越是退縮到陰影中，意味著他們越大越喪失自主的能力；《宮娥》描繪的是被女僕、家庭教師、隨從、侏儒和一頭大狗圍繞的小公主瑪格麗特。瑪格麗特用驕傲且神情氣定神閒的姿態站著，享受著周圍人對她的呵護與疼愛。《四千金》顯示的是身為貴族的無奈與不可控制的命運，而《宮娥》反映的是階級的距離可以彌平種族、性別及知識的偏差。

車斯的繪畫風格與石瑾繪畫風格有點類似 — 融合學院派嚴謹而細緻的油畫風格和印象派充滿光感的色彩。例如：將車斯的《車斯太太》(Mrs. Chase in Pink) (圖 32) 與印象派畫家竇加 (Edgar Degas, 1834-1917) 的《舞蹈課》(圖 33) 和巴洛克時期的畫家委拉斯開茲的《來自王宮的女子》(Lady from court) (圖 34) 比較，委拉斯開茲的筆觸最細膩，其次是車斯，三人中的筆觸以竇加最為放縱。從這三幅油畫中顯示，《車斯太太》中的車斯太太的臉部肌膚與《來自王宮的女子》的女子肌膚一樣光滑如陶瓷，但是車斯描繪車斯太太的衣著比《來自王宮的女子》中的粗略，而《舞蹈課》中的人物肌膚和衣著等修飾都因粗略的筆觸而變的粗糙。觀者可以從《來自王宮的女子》一圖中看到女士衣服上的繡花，但是卻不能從《舞蹈課》和《車斯太太》兩圖看到圖中人物衣著的細節和質感。還有，因為車斯和竇加較委拉斯開茲強調光和直接表現色彩的風格，所以《車斯太太》和《舞蹈課》的色彩比《來自王宮的女子》明亮和鮮豔。《車斯太太》中的女士身穿淡粉紅的連衣裙與深棕色的背景形成強烈的對比，而《舞蹈課》圖中的學生都帶著鮮豔的藍、紅和黃色的絲帶與淡棕色的地板也形成明顯的對比，但是《來自王宮的女子》整體畫面的色彩只以不同深淺的棕色和黑色來完成；因此，《車斯太太》和《舞蹈課》的色彩比《來自王宮的女子》更豐富、鮮豔和明亮。以車斯的作品與委拉斯開茲和竇加兩人的畫作比較後，可以發現車斯與石瑾有一點相似的地方，那就是二人都全心全意地支持印象主義，但並不容許因注重表現光感而放棄細緻地描繪事物形態。

李鐵夫自一九零五年至一九二五年跟隨石瑾和車斯兩人學習油畫，所以他亦延續了石瑾和車斯兩人的油畫技巧 — 介乎學院派與印象派之間。他的作品既強調冷暖對比的色彩關係，也保持古典、堅實和細緻的造型結構。將他

的《音樂家》(圖 35)與魯本斯(Peter Paul Rubens)的《女子像》(Marchesa Brigida Spinola Doria)(圖 36)比較，便知兩者異同。《音樂家》中漆黑的背景與畫中人物的衣服一樣，但是人物臉部的著色特別亮白，猶如被一道光照射，所以黑暗的背景與亮白的人物臉部形成強烈的對比，也更突出畫中主角的臉部特徵和表情。雖然《音樂家》中人物的臉型勾勒十分嚴謹如雕塑般，但描畫人物的筆觸較豪放。相對地，魯本斯以自然的光線、細膩的筆觸、嚴謹的線條勾勒《女子像》中的人物和情景，使畫面呈現如雕塑般完美的女子和她身後的情景，還有呈現出真實並富有質感的物品如絲質的衣服、鬆捲的頭髮和堅硬的牆等。《音樂家》與《女子像》比較，兩者都以嚴謹的筆法勾勒人物，但是前者的筆觸較後者豪放。還有《音樂家》中使用的色光較《女子像》強烈。就學術上而言，李鐵夫雖然出身自美術學院，但是他的筆法接近石瑾和車斯兩人，同樣在技法上推崇學院派嚴謹的筆觸，但他的光 and 色彩則多借鑑印象派畫家的處理手法。

在技法上，李鐵夫承襲了石瑾和車斯兩人的繪畫特色，但是繪畫內容方面卻多具有革命性的事件作為題材如《蔡銳廷之死》(圖 37)。《蔡銳廷之死》描繪一名面黃枯瘦、衣衫襤褸的男子，淒涼地躺臥在冰涼的地上。這名男子名叫蔡銳廷，是馮國章的部下，因反對袁世凱而在第二次革命中被處決。蔡銳廷身穿西服，手帶手銬，倒臥在血泊中，臉色蒼白，臉上在流血。畫中人物的造型和場景的透視法則都非常嚴謹，但是受到印象主義的影響，為人物著色的筆觸比較豪放。寫實逼真的畫面產生強烈的視覺效果，畫面彷彿真的看到一個為革命犧牲的烈士。畫面的色調是沈寂的，使觀者感受到失去一名烈士的失落感和憂鬱感。雖然這幅畫並不是以共產主義為創作的基礎，但是畫家以寫實的手法和強烈的明暗對比描繪具有革命意義的歷史

事件，從而激發觀者的愛國思想確是與社會主義現實主義的藝術創作原則相似，故可說明李鐵夫是引領馬家寶日後從事創作社會主義現實主義作品的重要人物之一。

畫冊的影響

馬家寶除了受到李鐵夫的藝術觀點及藝術風格的影響外，還有畫冊也對他造成深遠的影響。因為馬氏的生活環境並不富裕，使他不能夠像其他畫家如韓志勳和陳福善般有機會出國深造，所以他學習油畫的途徑只能局限在香港及內地。但當時中國斷絕所有與外界的聯繫，所以他基本上只能在香港本土學習關於油畫及社會主義現實主義藝術創作的方式。當時香港教授油畫的途徑基本上只有導師教授、畫冊和展覽三種，其中以導師教授及畫冊傳授西方繪畫技巧兩種最為廣泛。¹⁰⁸根據馬家寶夫人譚惠儀女士憶述：「馬（家寶）老師的油畫老師只有李鐵夫一人，當他返回國內後，馬老師便自行研習油畫和觀賞畫冊如《十九世紀俄羅斯油畫集》、《1844-1930 列賓畫冊》、《Eugene Boudin》、《Fine Art Production: Old and Modern Masters》和《現代世界美術全集》等，以研習西方繪畫的技巧。」¹⁰⁹這些畫冊主要集中在蘇聯和歐洲的寫實油畫家，而十九世紀的俄羅斯油畫的創作為社會主義現實主義藝術，還有油畫家列賓也是位享負盛名的俄羅斯社會主義現實主義藝術家，可見馬氏較偏愛具有社會功能性的社會主義現實主義油畫。

承上文所言，社會主義現實主義是以寫實風格和印象派亮麗的色彩描繪具有階級鬥爭的現實事件的藝術。雖然馬家寶繪畫的技法和形式是承襲李鐵夫，而李氏的藝術特色亦與社會主義現實主義相似，如他的作品

¹⁰⁸ 馬家寶一生中，只於一九八一年由其學生贊助其到倫敦、巴黎等地作修業旅行，這也是他唯一一次遊覽歐洲。

¹⁰⁹ 吳妮娜（訪問者）與譚惠儀女士的訪問，〈馬家寶的訪問〉，2009年2月14日。

常以寫實嚴謹的筆法勾勒人物造型，還有色彩和光的處理則效法印象派的繪畫風格，但是他不同於馬家寶的是他的作品沒有反映出「階級抗爭」，他的作品只是純粹的抗日革命精神。相反，馬家寶的作品具有「階級抗爭」的意識，這是由於馬氏經歷的生活對他產生的影響。雖然馬家寶未受過社會主義政府主導的美術學院的訓練，但他於一九四九年至一九五零年向李鐵夫學習油畫以致受其藝術為服務社會的宗旨所影響，加上他在內地居住的生活經驗和在港的貧苦生活，都使他親近共產主義國家如蘇聯和內地備受推崇的「社會主義現實主義」藝術創作理念，從而探索及創作這類藝術形式的作品。

社會主義現實主義的文藝理論

在分析馬家寶的社會主義現實主義作品前，首先要具體地明白在理想的共產主義精神下，所產生的社會主義現實主義文藝創作的原則和社會主義現實主義的創作特點，然後將馬家寶的社會主義現實主義作品與蘇聯和中國的社會主義現實主義作品作比較，從而得知馬氏的社會主義現實主義作品中真正的意義所在。因此，這裡將以共產主義思想的始創人馬克思恩格斯的社會主義現實主義的文藝創作理論作為探討的基礎。

在一篇恩格斯與俄國文學家瑪·哈克奈斯（Harkness）探討其作品——《城市姑娘》的信中，我們可以具體地瞭解理想的社會主義現實主義的文藝創作原則。瑪·哈克奈斯的《城市姑娘》以寫實的手法描述了倫敦東頭和西頭兩地階級對立的情況，作者透過出生於倫敦東頭貧民區的女主角——縫紉女工耐麗，由於羨慕資產階級生活方式，反而被資產階級紳士、「工人之友」阿瑟·格蘭特誘騙失身，又被母親和哥哥趕出家門。在走投無路的情況下，耐麗被宗教

慈善團體「救世軍」收留入婦女收容所。最後耐麗與原來的男朋友一看門人喬治結婚。

在耐麗遭受不幸之後，「救世軍」僅為她提供收容之所，而沒有把她救出苦海或是為她平反。耐麗的未婚夫喬治對她寄予了同情，他對格蘭特表現出應有的義憤：「我要把他全身的骨頭都雜碎，把他的心掏出來！」還有其他人也給了耐麗不同程度的同情和支持。然而，因為這群人物是不能自救的消極群眾，所以他們僅寄予耐麗同情，並沒有表現出實質的反抗行動，更沒有表現出工人階級的鬥爭和革命精神。

恩格斯肯定《城市姑娘》的寫實主義。他在一八八八年致瑪·哈克奈斯的信中說：

「您的小說，除了它的現實主義的真實性以外，給我的印象最深的是它表現了真正藝術家的勇氣。這種勇氣表現在您把無產階級姑娘被資產階級男人所勾引這樣一個老而又老的故事作為全書的中心時所使用的樸實無華的手法。平庸的作家會覺得需要用一大堆生造的情節和曲意的修飾來掩蓋這種他們認為是平凡的結構，然而他們終究還是逃不脫被人看穿的命運。您覺得您有把握敘述一個老故事，因為您如是地敘述了它，是它變成新故事。」¹¹⁰

這句話反映出恩格斯贊同以樸實無華的寫實手法描繪事物，從而顯示出不同階級之間的矛盾，甚至鬥爭。

然而，恩格斯隨即批評《城市姑娘》故事是不夠徹底的寫實主義。他說：

「如果我要提出上面批評的話，那就是，您的小說也許還不夠寫實主義。據我看來，寫實主義的意思是，除細節的真實外，還要真實地再現典型環境中的典型

¹¹⁰ 陸貴山和周忠厚編著，《馬克思主義文藝論著選講》（北京：中國人民大學出版社，1999），頁 305-307。

人物。您的人物，就他們本身而言，是夠典型的；但是環繞這這些人物並促使他們行動的環境，也許就不是那麼典型了。」¹¹¹

此話更肯定了恩格斯贊同以寫實的手法描繪事物，從而表達不同階級之間的不平等關係。但恩格斯批評《城市姑娘》故事不夠寫實主義，他指出「典型環境」、「典型人物」是建立寫實主義故事的基點。「典型環境」指的是故事應營造時代環境的縮影，應具有現今社會的特點，如瑪·哈克奈斯在《城市姑娘》中真實地描寫了倫敦東、西兩頭階級對立的世界，這是根據真實的世界來描寫的。¹¹²「典型人物」反應他所屬的階級，階層的某些本質方面。馬克思說：「人的本質不是單個人所固有的抽象物。在其現實性上，他是一切社會關係的總和。」¹¹³對典型人物來說，形象地和本質地反應一切社會關係的綜合，如《城市姑娘》中的女主角耐麗出生於倫敦東頭的貧民區，所以她只能以縫紉這種低下階級的工作謀生。當耐麗受到資產階級的紳士格蘭特的侮辱和誘騙後，遭受的並不是平反，反而是被掃出家門及周圍同階級人們的同情。相反，出生於資產階級的格蘭特在誘騙耐麗後卻繼續過著無憂無慮的生活。《城市姑娘》中的耐麗和格蘭特分別代表著善良樸實、受盡資產階級壓迫的無產階級和偽善卑鄙的資產階級。

恩格斯評論《城市姑娘》中營造的環境並不夠典型，原因是十九世紀的倫敦東頭的工人並不如《城市姑娘》中的工人們那樣逆來順受。根據《馬克思主義文藝論著》一書中記載：「從英國的憲章運動開始，英國工人階級包括倫敦東頭的運動就不斷發展，工人罷工和示威遊行已稱謂屢見不鮮的現象。」¹¹⁴她認為現實中的倫敦東頭的工人們並不如《城市姑娘》中的工人們一樣消極地

¹¹¹ 同上。

¹¹² 同上，頁 321。

¹¹³ 同上，頁 327。

¹¹⁴ 同上，頁 322。

屈服於命運，反而積極地反抗社會的不公。恩格斯強調現實中的工人們不會向現實低頭，反而會積極地與命運抗爭，這可以說恩格斯是贊同「革命性」的精神存在。

至於藝術作品應否以社會主義的精神作為基礎？恩格斯認為文藝家「不必把所描寫的社會衝突的歷史的未來的解決辦法硬塞給讀者」¹¹⁵，而只要「通過對現實關係的真實描寫，來打破關於這些關係的流行的傳統幻想，動搖資產階級世界的樂觀主義，不可避免地引起對於現存事物的永久長存的懷疑」¹¹⁶，只要做到了這一點，一部具有社會主義傾向的作品也就「完成了自己的使命」。這說明社會主義現實主義的文藝作品不需硬將「主義」的思想塞給觀者，反而透過寫實的手法描繪現實，將實況呈現給觀者，由觀者自己去發現現實中不同階級之間的不公平待遇，繼而產生反抗這種不公平現象的精神和行動。

蘇聯和中國的社會主義現實主義藝術

雖然俄國政府對「社會主義現實主義」文藝創作設下的定義，與恩格斯的文藝理論類同，兩者都堅持以寫實的手法描繪具有真實性和歷史具體性的事件，但是恩格斯的文藝理論主張讓觀者自行從具有真實性的典型事件中得到革命性的啟發，而俄國政府卻要求文藝作品本身結合社會主義精神的思想，來改造和教育勞動人民的，這點是有違恩格斯社會主義文藝理論的。例如蘇聯美術在三十年代後期，出現獨尊社會主義現實主義的作品的歪曲現象。一些藝術家因「出身不好」（資產階級）、「社會關係複雜」（與資產階級來往），或「莫須有」的罪名被捕、坐牢，或者流放到遙遠的邊疆勞改營服苦役。

¹¹⁵ 同上，頁 305-307。

¹¹⁶ 同上。

¹¹⁷這時期的油畫作品多以宣傳共產主義意識的政治宣傳畫，例如瓦拉德米亞 (Vladimir Serov, 1910-1968) 於一九五五年創作的《列寧宣告蘇聯政權》(Lenin Proclaims Soviet Power) (圖 56)，便是一幅純粹歌頌列寧為共產黨的英雄人物，宣傳共產主義思想的宣傳畫。此畫沒有同時反映不同階層的矛盾，故並不符合無產階級文藝理論中，要求文藝家描繪典型的人和事件，來激發無產階級的革命思想。

中國的社會主義現實主義藝術創作源自蘇聯。由國家提供經費的美術家協會於一九五三年成立，協會章程規定協會將「組織美術家學習以馬克思列寧主義和社會主義現實主義的藝術理論，學習黨和政府的政策，研究社會生活，並採取批評和自我批評的方法不斷改造和提高美術家的思想」¹¹⁸。雖然協會組織展覽、出版刊物和研究傳統文化遺產，以促進群眾的文藝知識，但是藝術的方向和藝術思想卻限於蘇聯和社會主義國家。¹¹⁹因此這時期的繪畫也出現宣傳個別政治理念的工具。

以《毛主席去安源》(圖 77iv) 一油畫作品為例，畫中描繪的是年輕時代的毛澤東。他被畫在整幅畫的中間，所以形成焦點。他的頭微微仰起，左手緊握著一把鮮紅色的雨傘。稍稍仰起的頭顯示出毛澤東堅定的意志；紅色的雨傘象徵著中國，而雨傘正被毛澤東緊握在手中，意指毛澤東會帶領中國邁向光明的未來。畫中的天空晴朗萬里，草木碧綠，群山萬壑，無不象徵著毛澤東將會帶給中國人民光明的未來。在構圖上，這幅畫一如社會主義現實主義藝術風格般採取「現實主義之形和印象主義之光」，但是紅衛兵所認為的「社會主義內容」卻並不與恩格斯文藝理論中的「社會主義內容」吻合。恩格斯文藝理論提

¹¹⁷ 同註 79，頁 143-144。

¹¹⁸ 呂澎著，《20 世紀中國藝術史（下）》（北京：北京大學出版社，2007），頁 411-412。

¹¹⁹ 同上。

出以寫實的手法描繪具有革命性的典型的現實事件，從而引發無產階級觀者對現實的抗爭精神，但是紅衛兵以代表社會主義的政治人物與整個社會主義精神掛鉤，是違反恩格斯無產階級文藝理論的原意。

還有此畫確實包含「鬥爭」意識，但是並不是階級鬥爭，而是政治鬥爭。這幅畫名為《毛主席去安源》，但事實上毛氏未曾去過安源，那麼安源究竟是什麼地方？原來我國的開國元老劉少奇曾因領導安源路礦工人大罷工而聞名，所以安源這個地方隱喻劉少奇的意思。在文化大革命時期，他不幸地被「四人幫」的江青和林彪迫害成反革命黨員。綜合這段歷史背景後，我們便能明白此畫的意義。由於劉少奇被「四人幫」誣害成為反革命黨員，所以當時的人民對劉氏產生誤解，繼而創作《毛主席去安源》一畫，意指希望毛主席去肅清劉少奇這名「黨的敗類」，但是這種鬥爭並不是社會主義所指的階級鬥爭，而是一種純粹的政治鬥爭而已，所以此畫並不是理想的社會主義現實主義藝術，更像是一幅政治的宣傳畫。

蘇聯及中國的社會主義現實主義藝術作品不但不是理想的社會主義現實主義藝術創作，更危險的是這些作品用作宣傳政治意識的宣傳畫。雖然馬家寶如中國一樣透過蘇聯的畫冊學習社會主義現實主義的藝術創作形式，但由於香港較蘇聯及中國具有更自由的創作空間，所以他能理智地分析理想的社會主義現實主義藝術與蘇聯及中國的社會主義現實主義藝術之間的不同，也使他避免走向宣傳畫的歪曲道路。

「現實主義之形，社會主義之意，印象主義之光」

馬家寶自一九四九年重新拜師李鐵夫門下後，便開始以寫實的風格創作油畫。在一九四九年至一九五零年期間，李鐵夫以歐洲古典學院式美術教育，

即以身體素描為基礎的寫實教育體系教導馬家寶，所以馬家寶的油畫基礎十分紮實。在馬家寶的〈畫語集瑣〉文章中，他寫道：「研究事物是美術家的首要任務，即素描。」¹²⁰由此可見，馬家寶對於油畫的認知與歐洲古典學院式美術教育的準則是相符的。以馬家寶於一九五八年畫的《靜物—魚》（圖 57）與李鐵夫於一九四七年畫的《魚蔬》（圖 58）作比較，兩者皆以嚴謹的構圖、寫實和綿密的筆觸來摹寫物像的質感和形態。馬家寶和李鐵夫都採用較沉實渾厚的棕色作為主調和採以平光繪出物像，使靜物表面沒有誇張的光影變化，如馬家寶和李鐵夫畫的魚肚都沒有使用誇張的明暗對比，反而忠於現實的觀摩，只為魚肚添上圓潤的微光，繼而運用深色的桌面與魚肚的微光營造出強烈的光暗比照和立體感。這樣的色彩運用和構圖佈置使靜物的質感更貼近樸實寧謐的生活氣息。這些繪畫特質都是遵從西方學院派的藝術宗旨——強調精確的繪畫技術和自然的明暗色調，並注重形象造型呈現出雕塑般的簡練和精準。

由於受到五十年代至六十年代嚴重的階級分野和港英政府的殖民主義統治的影響，馬家寶的作品內容漸漸傾向於反映當時香港普羅大眾的生活實況。他不但以寫實的手法摹寫情景，更將革命精神注入畫中。例如：馬家寶於一九五九年所繪的《為了活》（圖 8i）便是一幅具有革命精神的油畫。它與法國浪漫主義畫家德拉克洛瓦（Eugene Delacroix, 1798-1863）的《自由領導人民》（*Liberty Leading the People*）（圖 59）的題材、構圖色調都很類似。《自由領導人民》（*Liberty Leading the People*）與《為了活》都以棕色和黑色的色調為基礎，帶出學院派復古和懷舊的味道。還有，兩幅畫都以革命為主題。《為了活》描繪的是一件發生在海豐的歷史事件。馬家寶在油畫背面記載：

¹²⁰ 見馬家寶，〈畫語集瑣〉。

「1944 年海豐農民革命隊伍已很壯大，當時某鄉稱收地主率領武裝下鄉迫租時為農民游擊隊截擊時情形（此畫作於一九五五年馬家寶並記）」（圖 8ii）

這件歷史事件雖然未能從文獻中得到查證，但是根據葉左能撰寫的《海陸豐農民運動》一書中，證實海豐確實是廣東共產革命的重要城縣之一。早於一九二七年，海豐縣連同陸豐縣、惠陽縣和紫金縣的部分地區便發起海陸豐革命運動。這場革命運動有兩個目的：一、向封建剝削制度進行鬥爭，團結海豐縣、陸豐縣、惠陽縣和紫金縣等地農民，反對地主肆意加租和易佃剝削農民；二、保護農民的利益，農民協會規定將農產品集市的權力歸農會掌管，創辦農校讓農民子弟免費入學和成立仲裁部為農民主持公道。¹²¹因此，即使馬家寶敘述一九四四年海豐農民游擊隊截擊地主一事未能得到查證，但因海豐縣確實是一個農民革命運動的發源地，故此畫之內容亦可能從當時類似的農民革命運動得到啟發而創作出來。

德拉克洛瓦的《自由領導人民》是為紀念一八三零年的法國七月革命運動成功而創作了此畫。《為了活》和《自由領導人民》兩幅畫分別以工農兵隊長和自由的女神為主角，他們引領受苦的普羅大眾向剝削他們的人發動革命。兩幅畫有所不同的是，《為了活》討伐的對象是土地主，而《自由領導人民》推翻的對象是法國貴族政府；《為了活》中的革命參與者只限於無產階級尤其是農民，而《自由領導人民》中包括法國大學生、無產階級及有產階級。《為了活》和《自由領導人民》中的人物背後都泛起朦朧的煙霧，但是圖中的革命領導人物確神情堅定無比並高舉起屬於自己國家的旗幟（《為了活》中紅色的旗幟代表共產黨，而《自由領導人民》中的自由女神高舉的是代表法國的紅、白、

¹²¹ 葉左能，《海陸豐農民運動》（北京：中共中央黨校，1993），頁 5。

藍三色旗幟)，彷彿象徵被剝削的情況將成為過去，革命將會成功，共和主義將會取得勝利。但《自由領導人民》與《爲了活》之間有一點不同的是《自由領導人民》中帶領革命的人物是名具有希臘輪廓特徵及半裸的自由女神，但《爲了活》中所繪的是名具有個人特徵的工農兵。前者延續了古典油畫對裸體的推崇，後者沿用了現實主義要求藝術家必需描繪現實世界的事物的準則。

雖然《爲了活》和《自由領導人民》都是以寫實並具有革命精神的歷史事件作為創作的題材，但是只有《爲了活》符合蘇聯對社會主義現實主義藝術創作的原則——以社會主義精神作為創作的基礎，和從現實的革命發展中真實地、歷史具體地去描寫現實。《自由領導人民》以希臘半裸的自由女神作為革命的領軍人物違反了社會主義現實主義的藝術創作原則——真實地、歷史具體地去描寫現實，因為「自由女神」並不存在於現實的世界。還有《自由領導人民》是法國各階級人民向貴族政府發動的爭鬥，也不符合社會主義現實主義藝術以社會主義精神作為創作基礎的規條（無產階級與資產階級之間的抗爭），所以這幅畫並不能納為社會主義現實主義藝術作品，只能屬於充滿革命激情的浪漫主義風格的油畫。然而，雖然《爲了活》與浪漫派作品《自由領導人民》的結構、主題和色彩都很類似，但是《爲了活》不但不利用「自由女神」作為激發革命的人物，反而只以樸實的工農兵來取而代之；更藉著工農兵反抗地主這件歷史事件激發無產階級向資產階級發起抗爭為創作方向，是傾向於社會主義現實主義風格的創作藝術。

其後，馬家寶分別繪畫了《讀報》（圖 60）和《廢物無廢》（圖 61）等具有社會主義現實主義風格的作品。《讀報》、《廢物無廢》和《拾荒》（圖 62）都屬於通俗畫。這些畫都以寫實的手法作為創作的基礎。畫家巨細無遺地描繪

《讀報》畫中四名正在閱讀報紙的工人，其中一名赤裸上身，手拿著一份《大公報》，他的表情嚴肅，伸出右手專注地與身旁的伙伴們談論時事。而談論的內容可以從報紙的標題得到線索，報紙的大標題是〈祖國大躍進，港澳同胞生活苦〉。從這個標題可得知畫家的立場，畫家對中國倡導的大躍進充滿憧憬，但嘆惜在香港和澳門等殖民地的中國人的生活困苦。

畫家以古典黯淡的棕色和黑色為基礎色，與報紙上鮮明的紅色標題形成強烈的對比。紅色的標題如警鐘般警惕觀者：在殖民地生活的同胞是不幸的，而祖國的「大躍進運動」反而為無產階級的民眾帶來光明的未來。畫者有意識地將〈祖國大躍進〉與〈港澳同胞生活苦〉放在一個大標題內，從而營造出強烈的對比。標題的前一句代表著光明的未來：在一九五八年至一九六零年期間，中國共產黨試圖利用其充裕勞動力和蓬勃的群眾熱情，在工業和農業上進行「躍進」的社會主義建設運動，故這標題暗示畫家憧憬著如「大躍進運動」所假設的光明的未來。然後，標題的下一句是〈港澳同胞生活苦〉，代表在香港和澳門兩個殖民地生活的中國人並不穩定和富足。〈港澳同胞生活苦〉這個標題與當時香港的實際情況是吻合的。在一九五零年至一九六七年期間，香港社會階級分野嚴重，還有港英正以強硬的手段鎮壓工人罷工行動。如一九五零年的電車工人怠工事件，所以此畫與當時的社會情況互相呼應，並借以激發觀者尤其是工人階級應正視階級分野的情況和作出反抗。

一九六零年創作的《廢物無廢》仍然以古典黯淡的棕色和黑色為主調，採用精確、簡練的繪畫技術塑造物像的造型。《廢物無廢》描繪的是一名身穿襤褸衣服的老人。他正低著頭，坐在一個破盒子上，默默地利用舊藤枝來編織成新的藤籬。即便老人多辛勤地工作，但是從他的衣著看出，他並沒因勤奮工作

而改善他的生活素質。這幅畫反映出一個普遍的事實，便是即便當時香港的工人多辛勤地工作，但是他們的生活也不會因而得到改善。例如：一九五零年，香港工人的生活津貼沒有隨物價上漲而上調。工人的生活津貼反而與物價成反比－物價漲高，生活津貼減少。最終釀成工運。表面上看來，這幅畫並沒有顯示強烈的革命意識，但是畫家選擇了典型生活裡的典型人物，即普羅大眾困苦的生活現實作為題材，更能與現實生活產生共鳴。故此畫更容易激發香港工人的抗爭意識。因此，《廢物無廢》具有社會批判意識，而且畫中內容傾向於社會主義現實主義風格的油畫。

一九六二年，馬家寶搬家去長洲，並在長洲居住了三年，目的在於研究描繪陽光的技巧。¹²²這與印象主義藝術的宗旨如出一轍。印象主義藝術在十九世紀光學科技的理論的啟發下，開始注重繪畫中對外在「光」的研究和表現，因此印象派畫家提倡戶外寫生，以便捕捉物體最真實的色彩和光。馬家寶研究「光」的方法也是以戶外寫生為主，另外他還研究利用燭光來表現光與環境的關係。

啟發馬家寶重視「光」的表現的人，應該是他的老師李鐵夫。因為李鐵夫師承車斯和薩金，二人都不滿於學院派的僵化模式，提倡回歸自然，重視寫生。雖然他們在技法上維持嚴謹、細緻和精準的筆觸，但同時亦借鑑印象派畫家的色光處理，強調筆觸表達情緒的效能和探討外光的色彩效果。

馬家寶並不是隨波逐流地跟隨印象派藝術的色光處理，他還深入地分析印象主義提出的真實的「光」和「色彩」。他在〈畫語集瑣〉中記載：

「印象主義的色彩處理、無形中是宣佈物體的固有色是不變動的。而要掌握畫面的情調就要明瞭色彩的性

¹²² “Ma inherits Sargent legacy”, *South China Morning Post* (27 April 1975) Leisure p. 16.

格。色彩是各有各的性格，色彩與色彩相互之間也有相關的性格，前者稱為色彩的個性，後者稱為色彩的相關性。前者是單獨給人感覺是顯明或灰暗，是冷還是熱。後者是色與色之間的相互比對是比較顯明，還是灰暗，是比較冷還是比較熱等等。」¹²³

此話說明，馬家寶已經充分地掌握印象主義對色光的處理和意義。印象主義認為物體的固有色是不變動的，色彩是因為光線的改變而改變。在陽光之下，物體的顏色便會呈現出各自的性格。如果要真實地表達變化萬千的景色，便要熟悉各種色彩獨特的性格。如果要熟悉各種色彩獨特的性格，便要瞭解人類如何接收不同顏色的光線。根據馬家寶在〈畫語集瑣〉中認為，太陽光譜的三原色分別是紅、綠、紫。人類也有三種感受色彩的細胞，分別稱為感受紅色的「紅色要素」、感受綠色的「綠色要素」和感受紫色的「紫色要素」。假設要感受黃光，便要激發紅色和綠色要素，即以紅色和綠色激發細胞來感應黃光。這正如印象主義藝術推崇直接將色塊塗在畫布上，以不同的色塊交雜一起產生不同效果的顏色。例如：庫貝爾的《列馬湖上的古城》（*Le Chateau de Chillon*）（圖 63）中的湖水以一陳不變的湖水藍來描繪，但是西斯里（Alfred Sisley, 1839-1899）的《馬爾利港洪水氾濫中的小舟》（*Boat in the Flood at Port-Marly*）（圖 64）中的湖水改以棕色、深棕色和藍色交錯一起描繪。

在長洲居住的期間中，馬家寶不但從理論上研究印象主義對「光」的理解，更從寫生出發，實踐他對「光」的認識。一九六二年畫的《小路》（圖 65）、一九六三年所繪的《長洲後巷》（圖 66）、一九六四年繪畫的《長洲廚房》（圖 67）和《岸邊》（圖 68）等作品都著重描繪「光線」。將這些作品與印象派畫家西斯里（Alfred Sisley, 1839—1899）的作品作比較，便可知馬家寶對「色光」的瞭解和

¹²³ 同註 120。

實踐的程度。

馬家寶的《小路》與西斯萊的《莫雷的白楊小徑》(The Lane of Poplars at Moret)(圖 69)相比，兩人都是描繪某條陽光下的小路。然而，由於馬家寶受到學院派教學方法的影響，所以《小路》的筆法較《莫雷的白楊小徑》更嚴謹和細緻。雖然馬家寶可以描繪《小路》中的陽光，畫中的陽光較其他靜物和天空更為突出和光亮，但其色彩與周圍靜物的色彩均沒有《莫雷的白楊小徑》中的鮮豔、亮麗和活潑。西斯萊以粉藍色描繪天空，而馬家寶則以灰色和較深的藍色描繪天空。因此，在《莫雷的白楊小徑》中，淡藍色的天空與嫩綠色的樹葉相輝映，使畫面更為鮮明；而《小路》中，灰藍色的天空和深綠色的樹葉使畫面的色調更為沈寂。

馬家寶於一九六三年繪畫的《長洲後巷》與西斯萊《冬季裡的村路》(A Village Street In Winter)(圖 70)作比較，《長洲後巷》與《冬季裡的村路》都是描繪環繞著畫家生活的景色。《長洲後巷》描畫的是在某個夏天的日子裡，一群穿著短衫短褲的市民在某條位於長洲的巷子裡活動的情景，有些人正在燙衣服，有些人擺攤子做小生意，還有些人利用裁縫機器縫衣服。相反，《冬季裡的村路》描述的是冬天的街景，空蕩蕩的街道上只有屈指可數的行人路過，街上佈滿雪白的落雪。雖然兩幅畫描繪的季節截然不同，但是兩個畫家都很注重表現陽光。由於在自然的規律裡，陽光總是突出被照射的部分，而削弱沒有被照射到的部分。因此《長洲後巷》中被陽光直接照射的牆、路人和地面比在陰暗處的人、物和景色的顏色鮮豔，譬如畫面中間靠左的路人穿著粉橘紅顏色的衣服，較對面的小販穿的是接近黑藍色的衣服；在《冬季裡的村路》中的陽光幾乎都被房子遮擋了，但是還有一條長長的光線僥倖地透過房子之間的小巷

子，落在路過行人的背後，黯淡而白的街道和身穿灰藍色衣服的行人襯托金黃色的光線，使光線在街景中更為耀眼。雖然《長洲後巷》與《冬季裡的村路》都以可以描繪光線及光線為周圍環境帶來的影響，但是馬家寶在筆觸方面仍比西斯萊謹慎，還有前者運用的色彩亦比後者黯淡。前者使用淡黃色為牆面著色，雖然淡黃色與灰藍交錯的天空形成強烈的對比，從而帶出「光線」的效果，但是卻未能為畫面添上「活潑」的效果。然而，西斯萊的《冬季裡的村路》雖然為長長的街道著以黯淡的白色，但畫家以淡紅棕色作為牆身的顏色，還有枯黃的樹葉和金黃色的陽光等暖色為畫面添上「活潑」感。還有淡紅棕色的牆面、枯黃的樹葉和金黃色的陽光雖然粉藍色的天空形成強烈的色彩對比，但是淡紅棕色、枯黃色和金黃色並沒有與粉藍色產生突兀的場面，反而營造出和諧及鮮明的視覺效果，更使觀者感覺到這道「陽光」使寒冷的冬天裡透出一點暖意。

馬家寶的《長洲廚房》與西斯萊的《小鎮的小徑》(Lane Near A Small Town)(圖 71)比較：雖然兩幅畫仍以周圍的景物作為主題，但是《長洲廚房》較《小鎮的小徑》特別的是，前者描繪的是室內至屋子外的兩種景色，而後者一如《莫雷的白楊小徑》和《冬季裡的村路》般描畫陽光下的街景。《長洲廚房》的前景，即長洲廚房仍然保持著學院派嚴謹和細膩的筆觸，而其後景使用較粗糙豪放的筆法描繪景物；《小鎮的小徑》中的筆觸維持著畫家一貫的豪放。《長洲廚房》一畫顯示出馬家寶正在探索融合學院派現實主義和印象主義兩畫派的創作方法。此外，《長洲廚房》中的陽光巍巍地照射在廚房的木板上，使木板透出金黃色，而廚房的其他位置都被陰影蒙上一片灰暗色。還有，《長洲廚房》畫中廚房外面的景色在陽光的照耀下，泛出燦爛奪目的顏色－鮮豔的草綠和淡棕

色的泥土。這與他在一九六二年畫的《小路》和一九六三年繪的《長洲後巷》中使用的顏色，更加接近印象派使用的顏色——鮮豔和明亮，可見馬家寶正逐步掌握印象主義畫派對色光使用的方法。

最後，以馬家寶於一九六四年創作的《岸邊》與西斯萊的《魯弗申的雪街》(Erster Schnee in Louveciennes)(圖 72)作比較。《岸邊》描繪的是夏季裡，被強烈陽光照射下的海岸邊；《魯弗申的雪街》的是冬季裡，魯弗申中的雪街景色。雖然兩幅畫描繪的是夏天和冬天兩種相對的季節，但是兩個畫家同樣以明亮鮮豔的顏色描繪景物。《岸邊》以鮮明的鮮豔的藍色、棕黃色和鮮綠色描繪夏日的天空、在陽光照耀下的樹葉和岸邊的沙石，而《魯弗申的雪街》以鮮明的白色、鮮藍色、黑色、明亮的粉藍色和綠色描繪行人的衣服、天空、樹葉、雪和牆面。故兩幅畫的畫面都是明亮且和諧。從《岸邊》可以觀察到馬家寶已有掌握光線及物體因陽光反射所產生的真實顏色的能力。

在馬家寶掌握了光線及物體因陽光反射所產生的真實顏色的能力後，他的作品並沒有局限在研究印象主義畫派的「色光」，他還研究室內的光——燭光。馬家寶並不是描繪「燭光」的第一人，在西方的繪畫史中亦有畫家描畫「燭光」如巴洛克時期的畫家喬治·德·拉·托爾(Georges de La Tour, 1593-1652)。喬治·德·拉·托爾利用「燭光」為畫面製造焦點，如《木匠——聖若瑟》(St. Joseph, the Carpenter)(圖 73)和《新生》(The Newborn)(圖 74)等宗教主題的油畫。《木匠——聖若瑟》和《新生》都是以黑暗和窄小的室內為場景，以燭光照亮，所以燭光和燭光周圍的環境形成了焦點。《木匠——聖若瑟》畫中有一名留著鬍子的老人和一名手持蠟燭的孩子。這名老人是聖母瑪麗亞的丈夫聖若瑟和耶穌的養父，而手持蠟燭的孩子應該便是兒童時期的耶穌。小耶穌的手在燭光的照耀

下變得通透可見，聖若瑟臉上得皺紋、手上得筋骨和衣服的折痕亦清晰可見，還有聖若瑟的眼神在燭光下猶如正在閃爍著。聖若瑟是一名工匠，所以他在畫中拿著工具的姿勢，顯示出他正辛勤地製做木工。拿著蠟燭的小耶穌像是在跟他討論哲理，所以聖若瑟的目光正崇敬地望向小耶穌。此外《新生》中沒有蠟燭，但是畫中女子的手後散發出的光芒和嬰兒臉旁的陰影，可猜想到這名女子必定是手持蠟燭。畫中嬰兒處於最光亮的位置，使他的臉孔在燭光下清晰可見。他在燭光的襯托下顯得神聖而安詳。這兩幅畫都以「燭光」。為場景營造宗教般神聖的氣憤。

在長洲居住的期間內，馬家寶亦有利用「燭光」為題材，進行創作如一九六四年所繪的《提燈》（圖 75）。畫中，畫中的婦人背後一片漆黑，所以觀者只能得知她正處於黑暗的空間裡，卻未能知道她身處的具體地點。婦人的手拿著油燈，所以整幅畫以橘紅色為主調，與她身後漆黑得背景形成強烈得螢光效果。燈光從她的臉部和胸口散開，所以她臉部的表情和五官特徵都非常清晰；但由於光線越遠越暗，所以她的衣服和手肘的邊緣的顏色逐漸與背景融為一體，成為黑色。有別於喬治·德·拉·托爾畫中的人物，都被刻畫得非常細緻，接近雕塑般完美的比例；馬家寶只將婦人的臉部和手部刻畫得十分細緻，而其身體和衣服則以豪放的筆觸粗魯地描繪，這或許是他受到印象主義畫派描繪形式的影響。

一九六六年，馬家寶創作了《修女和乞丐》（圖 76）和《拾荒》兩幅畫，充分地表現社會主義現實主義的藝術形式－「現實主義之形，印象主義之光，社會主義的意」。《修女和乞丐》和《拾荒》都以嚴謹的筆法和明朗的色彩描繪畫中的人物。《修女和乞丐》中描繪的是一名身穿黑色長袍的修女和一名身

穿襤褸衣服的乞丐婆婆。這幅畫中的修女和乞丐婆婆的臉部刻畫都十分嚴謹和細緻，表現了馬家寶的學院派紮實的素描功力。雖然畫中沒有可以表現「光線」，但是畫中兩人衣著的筆法比較豪放，而且修女雪白且泛出紅暈的膚色和乞丐婆婆枯黃的臉色形成強烈的顏色對比顯示出畫家受到印象派畫風的影響。畫中，乞丐婆婆左手拿著一根木枝，支撐著彎曲的身體，另一隻手伸向修女，貌似向修女乞討東西的樣子。她望向修女的眼神充滿對社會的無可奈何和因走投無路才會做出向別人乞討的行為。然而，修女雖然身穿整齊的修女衣服，佩戴著神聖的十字架項鍊，但她出於厭惡而變得扭曲的容貌與她一身的裝扮格格不入。這幅畫的內容並不代表馬家寶對宗教有所偏頗，畫家反而更像敏·考茨基（Kautsky）在其小說《舊人和新人》中批評崇拜上帝的行為磨滅了低下階層對抗上級階層剝削的意志。《舊人和新人》中描述：惟有這神聖的習俗（崇拜上帝），才能「給他們貧窮愁苦的生活帶來一點兒詩意的火星，激發他們的想想，使他們至少在短短的幾小時中擺脫掉現實的困難。」敏·考茨基這段話充滿了無奈和慨歎，而且隱喻崇拜上帝是種消極和不現實的行為，鼓勵低下階層應積極地向剝削他們的上階級群眾作出反抗。在《修女和乞丐》一畫中，此暗示變為明示，畫家明確地向觀者顯示宗教並不能解放貧苦大眾實質生活上的困難。

《拾荒》中的明亮的陽光、粉藍色的天空和淡棕紅色的泥土形成強烈的色光對比，這明顯地顯示出此畫具有印象派畫風的特色。畫中有四名衣衫襤褸的男子，他們的年紀從少年至老年不等。這幅畫中，其中三人是側身，只有禿頭的老人正面而立。他的面部表情仍然具有個性化、細緻，表現出畫家嚴謹的學院派筆法，但描畫他們身上的衣服、背後的風景和砂土的筆法卻比較粗略，顯露出畫家具有印象派的筆法風格。畫中的四名男子圍著垃圾筒尋找食物，有

的在啃西瓜皮，有的還在尋找食物和有價值的垃圾。他們身上破爛的衣服和背後的風景形成強烈的對比。他們背後的風景包括輪船、摩登的高樓大廈和聳高的鐘樓等，每樣景物都顯示出當時香港的經濟正在良好地發展，但是在這個經濟良好的社會中，仍有大部分群眾生活在貧困邊緣，這幅畫明確地刻畫出當時香港社會上，貧與富兩種極端的階層情況，從而激發貧困大眾反思現況，暗示他們不應坐以待斃，應積極地對現況作出反抗。以上這兩幅畫都以「現實主義之形，印象主義之光，社會主義的意」為創作的原則，與社會主義現實主義藝術創作形式吻合。

第四章、藝術觀之轉變

政權之下，獨善其身

六十年代中葉，香港的情況基本上與五十年代差不多。工人階級雖然努力工作，生活質素卻未見有保障，而且香港的工人階級與港英政府之間缺乏溝通，導致工人們與政府之間一直存有磨擦。¹²⁴在五、六十年代期間內，工人們常以工運、罷工和示威等形式向港英政府提出抗議，但港英政府一直以武力鎮壓、拘捕坐牢和驅逐出境等強硬的手段應付。然而，以高壓政策應付接踵而來的工運、罷工和示威等抗議活動只是治標不治本的方法，所以在一九六七年爆發了一件有史以來最嚴重的一次衝擊——「反英抗暴鬥爭」。

一九六七年五月六日，新蒲崗人造塑膠花工廠發生勞資糾紛。¹²⁵港英政府以一貫的方法，派出兩百名警察和防暴隊伍鎮壓工人，導致多名工人被毆傷，還有二十餘人被拘捕。事後港九樹膠塑膠工會主席率工人代表到警局抗議，又被警察當場拘捕。¹²⁶由於當時中國內地正處於「文化大革命」時期，故香港的工會因此受到左傾思潮的影響。工會在這場鬥爭中扮演的角色，並沒有引導群眾適可而止，反而是鼓吹擴大鬥爭，以致香港各行業的工人們如港九巴士、電車、中華煤氣公司、九龍船塢、天星小輪、油麻地小輪、紅磡發電廠、北角發電廠、太古糖廠、郵務、海事和牛奶公司等企業的工人、青年學生和各界人事都加入集會和遊行示威，對港英當局表示抗議。¹²⁷港英當局的反應仍然是使用警棍、防暴槍和催淚彈等武器鎮壓舉行抗議活動的工人、各界代表和青年學生。

¹²⁴ 周奕著，《香港左派爭鬥史》（香港：利訊出版社，2009），頁 62-63。

¹²⁵ 李後著，《百年屈辱史的終結：香港問題始末》（北京：中央文獻出版社，1997），頁 53-59。

¹²⁶ 同上。

¹²⁷ 同註 124，頁 50-52。

此後不久，港人便成立「港九各界同胞反對港英迫害鬥爭委員會」。¹²⁸在「鬥委會」的組織下，工人和各界群眾舉行更大規模的集會、示威遊行和其他抗議行動如前往港督府貼大字報。結果港英政府實施《緊急條例》，出動了上千警察和直升飛機，使用了最現代化的武器如催淚彈、木彈和衝鋒槍對付群眾。¹²⁹群眾則用土製炸彈和各種器械反擊警察。最後，港英政府成功鎮壓這場暴動。經過這次事件，左傾的政治力量削弱了不少。例如：港九工會聯合會的會員人數從事件前的二十八萬降到十八萬。¹³⁰還有《大公報》、《文匯報》、《新晚報》、《商報》和《晶報》五家愛國報紙的發行人由原來占全港中文報紙發行總量的三分之一，下降到十分之一。¹³¹可見，港人認清這場被國內「文化大革命」牽動的暴動，是場錯誤的事件，而港英政府在一九六七年動亂後作出的制度調整，亦促使港人降低愛國主義的情緒。其實早於一九六六年，香港已經出現動亂的現象，當時港英政府還做了一份關於動亂的研究，報告指出動亂的原因是政府與市民的「溝通失敗」。¹³²這暗示港英政府承認一直以來的制度模式欠缺完善，為了安撫民心和防止動亂再度發生，政府在六七動亂後，大力推行民政署，目的是要民政署成為政府與民眾間溝通的一道橋樑。¹³³民政署會邀集社區內的代表如街坊會主席和工商界代表等與區內的行政部門代表，討論有關政府與社區的事務。這些改良後的政制不但降低了香港民眾偏激的愛國情懷，更使他們對港英政府產生歸屬感。

在這場動亂爆發的期間，馬家寶始終是冷眼旁觀，甚至是獨善其身，

¹²⁸ 同註 125，頁 53-59。

¹²⁹ 同上。

¹³⁰ 同上。

¹³¹ 同上。

¹³² 程美寶、趙雨樂合編，《香港史研究論著選輯》（香港：香港公開大學出版社，1999），頁 370。

¹³³ 同上，頁 372。

他雖然致力以社會主義現實主義的形式進行藝術創作，而社會主義現實主義藝術創作的原則之一，便是以社會主義的精神作為創作的基礎，但他並沒有參加這場由左傾力量發起的動亂。據其弟子鐘耀憶述：

「在六七暴動那時候，我們還沒跟老師，但是我知道當時有很多人邀請老師參加「鬥委會」，但那時候老師很明確地告訴那些人說這些是錯的，這些是不應該做的。當時，還有一些左派的團體想資助老師，以一元一尺的低價將北角近中環附近的一個昂貴的單位租給老師，當作津貼，但是也被老師拒絕了，因為老師認為那些左派的做法都是錯的。」¹³⁴

這說明馬氏是個理智的人，他選擇以社會主義現實主義的形式進行藝術創作，並不是受到政治宣傳力量的薰陶而盲目地追隨，而是出於自己理性的選擇。這一點與「社會主義現實主義」文藝創作的始創者－恩格斯的社會主義文藝理論符合：藝術創作者出於自願性質，以寫實的手法描繪具有真實性、歷史具體性和革命性的事件，從而啟發觀者的無產階級思想，繼而產生與上階級抗爭的意識。

藝術與生活

同時期的中國，比較理想化的社會主義現實主義藝術和具有革命情懷的中國式寫實繪畫已經漸漸衰落。在五十年代至六十年代中，中國藝術界還可以尋找出這兩類畫，如哈茲·艾買提在一九六四年創作的《罪惡的審判》（圖 77i）可以代表前一類寫實畫。此畫描述維吾爾族地主收買了宗教法庭的審判者，使之作出非法判決，令地主可以強行霸佔無辜的少女。這幅畫以寫實的手法和光亮的色彩描繪情景，使其視覺效果變的更強烈。畫中的圍觀者多是低下階層的平民百姓，當中某些青年咬緊雙唇，緊握拳頭，怒視地主的惡行。他們的表情

¹³⁴ 羅淑敏博士和學生吳妮娜（訪問者）與黃仲民及鐘耀的訪問，〈馬家寶的訪問〉，2008年6月5日。

和行為像是已經蓄勢待發，隨時揮拳教訓這個強搶民女的地主。這種老百姓反抗地主的精神，並留待觀者自己反思的畫作是貼近社會主義現時主義藝術創作的原則。後一類畫如杜鍵的《在激流中前進》（圖 77ii）和呂斯百的《蘭州臥橋》（圖 77iii）等，都是以寫實的手法和光亮的色彩描繪典型的現實情境，它們雖然不具有階級抗爭的革命精神，但也不含有宣傳政治意識的內容。然而到了六十年代中期，以上兩類畫幾乎消失了。

可能因為國內正經歷「文化大革命」浩蕩的變革，國內的藝術也經歷了巨大的變化。當時中國藝術界表面上推行社會主義現實主義風格的藝術創作，實際上當時的藝術創作如繪畫已經淪為政治的宣傳品——紅衛兵藝術運動。紅衛兵藝術運動源於一九六六年八月十八日，毛澤東首次在天安門廣場檢閱紅衛兵，並在大會上評擊「舊思想、舊文化、舊風俗、舊習慣」的話語；此後，藝術院校的紅衛兵便發動所謂的紅衛兵藝術運動。¹³⁵藝術院校的紅衛兵主要利用大字報標語、傳單、提議書和炒家遊鬥等方式破壞他們認為的「資產階級」的藝術品，即非為社會主義服務的藝術品。當時中央美術學院附中紅衛兵在北京王府井榮寶齋玻璃櫥窗裡張貼標語為「砸爛『榮寶齋』！」的大字報，而「榮寶齋」是一間被紅衛兵認為是服務資產階級的畫店。大字報寫道：

「『榮寶齋』是個黑畫店！幾十年來，盤剝勞動人民的血汗，為資產階級小姐、少爺、太太、老爺們服務，為封建地主闊佬闊少服務，甚至於甘當樣奴才，為外國的大資本家吸血鬼服務。一句話，就是不為工農兵服務，不為社會主義服務。」¹³⁶

紅衛兵運動正迅速地向全中國擴張，而紅衛兵藝術運動亦與此同時以極速的姿態在全中國發展。

¹³⁵ 劉青峰編，《文化大革命：史實與研究》（香港：中文大學出版社，1996），頁 357。

¹³⁶ 同上，頁 358。

到了 1967 年，全國各地美術院校的紅衛兵已經得到充分的發展，他們在各自的院校裡組織了紅衛兵社團。例如：中央美術學院有燎原戰鬥團和革聯紅旗兵團，中央工藝美術學院有東方紅公社，還有中央美術學院附中有反修兵團等紅衛兵社團。¹³⁷這些社團裡的紅衛兵以畫筆作為他們的武器，創作各式各樣的宣傳畫。當時，紅衛兵美術報紙數量可謂是中國有史以來最鼎盛的。根據王明賢在〈紅衛兵美術運動〉一文中指出，從一九一一年至一九四九年間，全國中文報紙美術副刊約一百三十九種，但是在一九六七年僅在北京和天津兩地的紅衛兵美術報紙種類已達到三十種，所以當時紅衛兵藝術運動之鼎盛是可想而知的。¹³⁸

紅衛兵美術作品有木刻、油畫、用墨汁與廣告色畫的「假木刻」、水粉畫、水墨畫和雕塑等形式的創作。紅衛兵的油畫創作是走寫實路線，這可能是因為毛澤東曾說：「畫畫是科學，就畫人體這問題說，應走徐悲鴻素描的道路，而不是齊白石的道路」¹³⁹，所以與毛澤東思路一致的紅衛兵便遵從他的藝術批示，強調走徐悲鴻的寫實路線。在毛澤東的指引下，紅衛兵的油畫創作與俄國對社會主義現實主義藝術創作的定義類似，兩者都是要求藝術家從現實的革命發展中真實地、歷史具體地去描寫現實，同時必須用社會主義精神從思想上「改造」和「教育」勞動人民，所以兩者的藝術創作都扭曲了社會主義現實主義的原意，讓社會主義現實主義藝術創作方式淪為宣傳政治的工具。當時以社會主義現實主義藝術創作為名，實際上已淪為政治宣傳品的繪畫包括《炮打司令部》（圖 77v）和《東方紅》（圖 77vi）等油畫都在當時備受推崇。

在香港，因「文化大革命」而爆發的「六七暴動」使香港的社會出現

¹³⁷ 同上，頁 359。

¹³⁸ 同上，頁 369-370。

¹³⁹ 同上，頁 364。

極端的左傾現象，甚至連港英政府都誤會曾於一九五八年參加香港華人革新協會（簡稱華革會）的馬家寶是極左人士。故根據《大公報》於一九六七年十月二十日報導，馬家寶於十月舉辦油畫展覽，但卻被港英當局以「莫須有」的理由取消了他的畫展。¹⁴⁰根據馬氏的徒弟黃仲民和鍾耀描述：「這次畫展被取消的原因是港英政府認為馬老師是極左人士，還有畫展中《讀報》一畫令港英政府很緊張。」¹⁴¹此畫中的人物拿著一份標題為〈祖國大躍進，港澳同胞生活苦〉的報紙，這道標題對於當時極度動盪的社會環境來說是很敏感的實情，所以港英政府感到焦慮而禁止馬氏在大會堂舉辦畫展也是可以理解的，但馬家寶並不是盲目地支持左派政治觀點的藝術家，原因有二：一是馬家寶婉拒了參加「鬥委會」和接受左派團體的資助二事；二是即便馬家寶曾參加華革會，但是此會是屬於政治中性的社團。據周奕在〈五十年代醞釀的政制改革〉一篇文章中指出：華革會人數是一百四十二人，當中有八十二位理監事是親國民黨者。¹⁴²從數據上分析，華革會中親國民黨的理監事人數遠超過左派人數，所以華革會並非所謂的「左派」團體。

還有，馬家寶並沒有在其作品上表現如紅衛兵美術般的宣傳成分和扭曲社會主義現實主義藝術創作的定義。馬家寶現存的油畫總共二百四十餘幅，而從一九六六年至一九七六年間他一共創作了八十餘幅的作品，佔了他現存油畫總數的三分之一。在這八十多幅油畫當中，有五十餘幅，即超過一半是風景畫，其餘便是靜物畫和人像畫，其中只有作於一九六六年的《古為今用》（圖 78）和一九七一年的《無良醫生》（圖 79）兩幅作品是有關批評現實事件的油畫。

或許，馬家寶在那段時間裡如他的弟子鍾耀所言，他明白「六七暴動」和組織

¹⁴⁰ 〈畫展被無理阻撓，馬家寶憤斥港英〉，《大公報》，1967年10月20日版3頁1。

¹⁴¹ 同註134。

¹⁴² 同註124，頁62-63。

「鬥委會」都是錯誤的行爲。因此一九六七年以後，馬氏不參與有關政治的事務，甚至將創作的主題也盡量遠離政治題材，只是偶爾一、兩幅作品具有社會主義現實主義風格的創作，如前述的《古爲今用》和《無良醫生》。

以馬家寶於一九六六年創作的《古爲今用》爲例：這是一幅靜物畫，畫中的桌子上放滿中國的古典文學和哲理巨著如《老子》、《莊子》、《四書》和《五經》等，在這些書籍的上面還放了一個頭蓋骨，另外在《老子》一書前放了一張便條爲「古爲今用」。畫家繼承了學院派的繪畫特色：仿效巴洛克時期的嚴謹的構圖方式，將書籍和物品都集中在畫面的中間；另外以細膩的筆觸描繪物品。但畫家採以明亮的色光，如圖中被打開的書籍上有數道清晰可見的光線，這顯示畫家打破學院派僵硬的構圖和著色方式，反而採用印象主義風格的色光處理方式。此畫中的頭蓋骨象徵著「死亡」，但頭蓋骨並不像是暗示中國古老的哲理思想已經不適合沿用，反而更像是象徵這些寶貴的古典學說正被紅衛兵無情地破壞。因爲那張寫有「古爲今用」的便條顯露出畫家是認同中國古典學說，並認爲這些學說是適合用於現今的社會。由此可見，馬家寶雖然以社會主義現實主義爲創作的形式，但是他並沒有受到政治的影響，使他的藝術創作如紅衛兵美術般淪爲政治的宣傳工具，反而保持著理智的頭腦，堅持著真正的社會主義現實主義藝術創作。

馬家寶於一九七一年創作的《無良醫生》，是以一貫嚴謹和細緻的筆法描繪畫中的人物的臉部特徵和表情，如這幅畫中的主角－醫生便是刻畫得栩栩如生。帶著眼鏡的醫生，他那微胖的臉和紅紅的鼻尖都具有個人特色。此畫沒有可以著筆描繪光線，但是醫生袍和背景都以較豪放的筆觸描畫，這點是近似印象主義畫派的描繪特色。《無良醫生》一畫描述的是一名醫生收了診治費，但

卻把病人醫死了。這一幅畫雖然是一幅創作畫，但畫家確實根據生活經驗所寫的作品。雖然歷史上沒有具體的例子為依據，但是根據《香港舊事見聞錄》一書記載：「按照香港規例，工作人員患病，至多請假一天，逾期要得到國家醫院醫生批准。倘無醫院醫生的證明，除扣除工資外，并給以處分，甚或被辭退。所以國家醫院的醫生全力很大。」¹⁴³此話正暗示醫生的權力大，發生醫療失當的時候，受害者亦未必能得到合理的賠償，正如此畫所呈現的故事。從以上關於馬家寶的事跡，可得知他雖然對社會事事關心，亦熱衷於利用繪畫來批評社會不公的現象，尤其是工人階級和資產階級之間不平等的現象，但是他仍然維持著理性，追求真正的社會主義現實主義藝術創作形式—出於畫家理性和自願的情況下，寫實地描繪典型並具有革命精神的歷史和生活事件，對社會的不公平現象做出反抗。

回歸現實主義

一九七七至一九八五年間屬於馬家寶藝術生命的最後一個階段，這段期間值得一提的是他於一九七七年為自己訂立的創作目標，他如是寫：

「我（馬家寶）檢點我三十年來的作品，除零碎的國畫水彩外，大部份是油畫，迄今略可保存的約百餘件，在質量上雖有點可觀，但在題材方面還很局限，來來去去還是人像、風景、靜物，時間久了看厭了，不單我看厭，我的妻子也看厭了，她要我走上創作道路，多點描寫社會生活的題材，這樣的要求是對的，以往亦曾寫過點創作如鐵匠、血海、爲了活、看戲、覓食等作，但都不甚突出，數量小，不算得走上現實主義的道路。作爲一個有責任感的藝術家，其作品是應該走向時代的前面，不應掉落在時代後頭，最低限度也要與時代邁進，於是我便寫下了一個計劃，要在1977年開始，以創作畫爲主要方向。」¹⁴⁴

¹⁴³ 陳謙，《香港舊事見聞錄》（香港：中原出版社，1990），頁235。

¹⁴⁴ 同註120。這段節錄中記載的作品如鐵匠、血海、爲了活、看戲、覓食等，與本文採用的作品名稱不盡相同。鐵匠是一幅素描，由於作品已經過於損壞，因此沒有被收錄於本論文中；血海和看戲兩幅作品沒有被展示；爲了活，所指的是同名《爲了活》的作品；覓食，是名爲《街燈

這段文字包含著馬家寶許多的理念和對其以往藝術發展的總結。他也發現他過往屬於現實主義的作品極少，但並不是因為他在意的數量問題，而是由於他選擇的題材。社會主義現實主義藝術和現實主義藝術的主要分別是，前者主要描繪階級鬥爭的事件，從而激發勞動階級反抗上階級對他們的剝削；而後者更重視和歌頌低下階層純樸的人性和勞動力。像是《爲了活》和《街燈下》等都是包含共產意識的作品，兩者都是描繪資產階級和貧苦大眾兩個階級生活上的區別，從而激發低下階層觀者對社會不公的現象提出抗議，所以它們都是較接近社會主義現實主義的藝術作品。

以上節錄還顯示馬家寶認為他需要創作多元化的題材，還有多描繪關於社會生活的作品，才有助他踏上真正的現實主義之路。馬氏所言關於社會生活的題材其實十分含糊，階級鬥爭、歌頌勞動階層純樸的人性和勞動力都屬於社會生活的題材。假如馬氏希望走上真正的現實主義藝術道路，他的選材務必要淡化具有階級鬥爭的政治色彩，轉而重視低下階層純樸的人性和勞動力。

馬家寶晚期因身體狀況每況越下，創作的作品並不多，只有十餘幅油畫作品而已，所以我們只能憑這十幾幅作品來分析他是否實現爲自己訂下的目標——走向真正的現實主義藝術。這十多幅作品多以風景畫、人像畫和靜物畫爲主，其餘還包括一些風俗畫和自畫像。（圖 80-85）這些作品的題材確實淡化了政治的色彩，而且更注重描繪勞動階級的勞動力和純樸的人性，如一九七八年創作的《深圳保安》（圖 86）和現實主義畫家米勒的《拾穗的人》（The Gleaners）（圖 87）十分相似，兩者都以寫實的手法和自然的光線描繪正在拾穗的農民。兩幅畫中的人物都沒有正面對著畫面，反而是側向觀者，所以他們少了個人性，

下》的作品。

反而更能代表整個農民階級的民眾。兩幅畫中都沒有批判資產階級剝削勞動階級的內容，畫面中金黃的稻田和燦爛的陽光都像是歌頌農民的勞動力，所以晚期的馬氏的確朝著現實主義藝術的道路發展。

第五章、結語

二十紀九十年代開始，香港社會墮入了「後殖民地」的困境之中。根據宋國誠教授論述，「後殖民」(postcolonial)一詞在字義上隱含著殖民的延續和尚未超越，「後殖民指涉一種殖民主義從古典「軍事－領土」形式向新型的「經濟－文化」的過渡階段。」。¹⁴⁵香港的「後殖民」現象可以從本土藝術家們對於「九七回歸」¹⁴⁶一事的回應而反映出來。

香港市民包括本土藝術家對於「九七回歸」的來臨充滿著不肯定，甚至懼怕。例如香港當代藝術家文晶瑩在一九九七年，於香港藝術中心展出的一件混合媒介裝置藝術作品《九七回歸我很高興、九七回歸我很高興、九七回歸我很高興……》¹⁴⁷（圖 88）中，藝術家在指定空間的牆壁上以紅色的字體，不斷地重複寫著「九七回歸我很高興、九七回歸我很高興，九七回歸我很高興……」，讓觀賞者非但感覺不到藝術家對九七回歸的興奮，反而令人感受到藝術家對「九七回歸」非常抗拒和不安，並不斷反覆地催眠自己香港回歸中國是一件值得高興的事情。這種「不安」並不只反映在九七回歸前夕的本土藝術家們的作品中，甚至間接地影響至現今的本土藝術創作，其中一種顯然易見的特徵便是使作品去卻民族性的象徵，以便突顯本土文化。

這種「去卻民族性的象徵，突顯本土文化」和建立「香港人」的身分是自六十年代末以來，香港藝術發展的主流方向，而方向又多以創作媒介來探索。譬如九十年代中期，裝置藝術在香港大行其道。根據祈大衛（David Clarke）

¹⁴⁵ 宋國誠著，《後殖民論述：從法農刀薩依德》（台北市：摯松圖書出版有限公司，2003），頁 1。

¹⁴⁶ 張曉輝主編，《百年香港大事快覽》（成都：四川出版集團•天地出版社，2007），頁 001。香港從 19 世紀中葉看實現後輩割讓與租借給英國，淪為被殖民統治的地位，直到 1997 年 7 月 1 日，中國政府恢復對香港行使主權。

¹⁴⁷ David J. Clarke, *Hong Kong Art: Culture and Decolonization* (Durham, NC: Duke University Press, 2002), p.46.

在其《香港藝術：文化與非殖民地化》一書中指出裝置藝術流行的原因甚廣，但其中一個主因是裝置藝術有別於中西方的傳統藝術媒介。它既不代表西方的傳統藝術（油畫），亦不代表中國傳統藝術（水墨），是種全新的藝術媒體，所以香港藝術家可以利用它來表現香港的本土文化，而不被歸類為民族性的藝術。¹⁴⁸然而，假如香港藝術家能擺脫對創作媒介的執著，他們便不難發現在已有的創作傳統中也有很多的選擇，創作具有香港本土特色的藝術作品。

馬家寶的社會主義現實主義藝術便是一個很好的例子，他雖然以西方的傳統繪畫媒介—油刷—來創作，但是他憑著自身的生活經驗和香港獨特的環境，創作出屬於香港獨有的藝術，反映香港早期社會的社會主義現實主義作品。一些學者認為，藝術品最原始的意義和它最初被創造和被使用的環境具有密切的關係，而這個社會環境決定了一切的東西包括藝術形式、題材、藝術品的原意但不是唯一的意義。¹⁴⁹此話也恰好點出馬家寶之藝術的真正價值所在，由於環境的因素，早年三件對他影響深遠的事情包括第二次世界大戰、國共內戰、拜李鐵夫為師，使他決心以寫實風格作畫，然後採取社會主義寫實主義的藝術形式創作，最後亦因極端的社會運動使他淡出社會主義現實主義的藝術創作，轉為純現實主義的藝術創作，這些藝術創作上的轉變皆因當時周圍環境對他造成的影響所致，亦使他的藝術創作具有反映時代意義的能力。

雖然社會主義現實主義源於蘇俄和中國，但是社會主義現實主義藝術創作在蘇俄和中國都迅速淪為政治的宣傳工具。約翰·伯傑（John Berger）亦評論道，「社會主義現實主義的官方辯護誤會了藝術與宣傳之間的關係」。¹⁵⁰真正的

¹⁴⁸ 同上，頁 70-71。

¹⁴⁹ Alan Wallach, “Marxism and Art History”, *The Left Academy* (New York: Praeger, 1984), pp.30-31.

¹⁵⁰ John Berger, *Art and Revolution* (New York: Pantheon Books, 1969), p. 54.

社會主義現實主義藝術創作，即無產階級的藝術創作，可能只能在香港才能得以生存及發展。因為在蘇聯和中國，社會主義現實主義藝術創作都未能避免政黨的干預，變成宣傳共產主義意識的政治宣傳藝術品。只有香港，這個既有貧富懸殊作為醞釀社會主義現實主義藝術創作的平台，又沒有政府全面干預藝術創作的社會環境，才能孕育出真正的社會主義現實主義藝術創作。從馬家寶的繪畫中可看到反映香港貧富懸殊的現實，還可從他的創作形式知道真正屬於社會主義現實主義的藝術創作特色——融合現實主義、社會主義和印象主義的藝術風格，而這些具有香港和個人特色的藝術作品，重點並不在於所使用的創作媒介，而是畫家本人能否洞悉自身所處的時代精神和特色，並創作出具有那時代意義的作品。馬家寶的藝術創作理念正好回應了香港藝術家們糾結於採用中、西媒體創作的問題，同時也豐富了香港六、七十年代的藝術歷史。

附錄：參考圖片

(圖 1i)

黃頌恩，《眾樂 FUN FUN》(2010)
裝置藝術

(圖 1ii)

韓志勳，《恆淵》(1971)
塑膠彩布本

(圖 1iii)

馬家寶，《家寶遊使圖》(1952)
彩墨紙本，立軸

(圖 2)

馬家寶，《頽垣斷瓦圖》(1953)
彩墨紙本，橫軸

(圖 3)
馬家寶，《勞動圖》(1953)
彩墨紙本，橫軸

(圖 4)
馬家寶，《老翁圖》(1954)
彩墨紙本，立軸

(圖 5)
馬家寶，《街燈下》(1955)
彩墨紙本，橫軸

(圖 6)
馬家寶，《鐵路》(1953)
油彩布本
57.5 x 66 釐米

(圖 7)
馬家寶，《林》(1954)
油彩布本
24 x 18 釐米

(圖 8i)
馬家寶，《為了活》
(1955)
油彩布本
89.3 x 75.1 釐米

(圖 8ii)

(圖 8iii)
馬家寶,《自畫像》
油彩布本

(圖 9)
凱綏·珂勒惠支 (Kaethe Schmidt),
《磨鑷刀》(1902)
石版畫
30 x 30 釐米

(圖 10)
馬家寶,《魯迅在香港》
油彩布本

(圖 11)
馬家寶,《魯迅像》
油彩布本

(圖 12)
李樺，《怒吼吧！中國》(1935)
木刻

(圖 13)
趙佶，《瑞鶴圖》(宋)
絹本設色
51x138.2 釐米

(圖 14)
康斯布太爾 (Constable)，《玉米田》
(1826)
油彩布本

(圖 15)

徐悲鴻，《田橫五百士》(1928—1930)

油彩布本

349 x 197 釐米

(圖 16i)

徐悲鴻，《愚公移山圖》(1940)

紙本設色

1.43 x 4.24 米

徐悲鴻紀念館藏

(圖 16ii)
馬家寶,《山水》
紙本設色
高劍父題字

(圖 17)
高劍父,《雨中飛行》
(1932)
紙本設色

(圖 18i)

(圖 18ii)
馬家寶,《他畫他的爸爸》
(1971)
油彩布本
86 x 71 釐米

(圖 18iii)
畢加索 (Pablo Picasso),
《亞維儂的少女》(1907)
油彩布本
243.9cm x 233.7 釐米

(圖 18iv)

(圖 19)

張大千，《醉舞圖》(1948)
水墨紙本

(圖 20)

(圖 21i)

(圖 21ii)
高劍父，
《東戰場的烈燄》
彩墨紙本，立軸

(圖 22)
齊白石，《老鼠偷油》
彩墨紙本，立軸
88 x 34 釐米

(圖 23)
徐悲鴻，《巴人汲水》(1937)
彩墨紙本，立軸
300 x 62 釐米

(圖 24)
拉斐爾(Raffaello)，《母與子》
(1505)
油彩布本

(圖 25)
 克勞德·莫內 (Claude Monet) ,
 《游泳》(1869)
 油彩布本

(圖 26)
 克勞德·莫內 (Claude Monet) , 《乾草堆》(1890- 91)
 油彩布本
 60 x 100 釐米

(圖 27)
克勞德·莫內 (Claude Monet)，
《乾草堆》(1891)
油彩布本

(圖 28)
克勞德·莫內 (Claude Monet)，
《乾草堆》(1890)
油彩布本

(圖 29)
John Singer Sargent，
《四千金》(1982)
油彩布本
2.21 x 2.21 米

(圖 30)

愛德華·馬奈 (Edward Manet)，《福利·貝熱爾的吧台》(1882)

油彩布本

130 x 96 釐米

(圖 31)

委拉斯開茲 (Diego Velázquez)，

《宮娥》(1656)

油彩布本

318 x 276 釐米

(圖 32)
 車斯 (William Merritt Chase) ,
 《車斯太太》
 油彩布本

(圖 33)
 寶加(Edgar Degas) ,
 《舞蹈課》(1873—1875)
 油彩布本
 85 x 75 公分

(圖 34)
委拉斯開茲 (Diego Velázquez) ,
《來自王宮的女子》(1635)
油彩布本

(圖 35)
李鐵夫，《音樂家》
(1918)
油彩・麻布
68 x 56 釐米

(圖 36)
 魯本斯 (Peter Paul Rubens)，
 《女子像》(1606)
 油彩布本
 152.5 x 99 釐米

(圖 37)
 李鐵夫，《蔡銳廷烈士之死》(1946)
 油彩・麻布
 100 x 177 釐米

(圖 38)
塔特林 (Vladimir Tatlin),
《第三國際紀念碑》
(1912-1920)

(圖 39)
伊·葉·列賓 (Ilya Yefimovich Repin), 《伊凡雷帝殺子》(1885)
油彩·麻布
199.5 x 254 釐米

(圖 40)

羅欽可 (Rodtschenko, Alexander Michailowitsch), 《距離的構成》
(1920)

(圖 41)

李斯茲基 (El Lissitzky), 《用紅色楔形來打白色》
(1919-1920)

(圖 42)

郭查洛夫斯基(Petr P. Konchalovski)，《從市集歸來》(1926)

油彩布本

180 x 330 釐米

(圖 43)

沙微斯基 (Georgi K. Savitski)，《製革廠》

(1924)

油彩布本

160 x 283 釐米

(圖 44)
塔特林(Vladimin Tatlin)，
《新式生活》(1919)

(圖 45)
庫爾貝 (Gustave Courbet)，《採石工人》(1849-1850)
油彩布本

(圖 46)
 米勒 (Jean Francois Millet)，
 《觀賞正在空中飛行的野
 鵝的牧羊女》(1866)
 油彩布本

(圖 47)
 法蘭西斯科德戈雅 (Francisco de Goya)，
 《五月三日處刑》(1814)
 油彩布本
 266 x 345 釐米

(圖 48)

亨利富塞利 (Henry Fuseli) , 《噩夢》 (1791)
油彩布本

(圖 49)

約干松 (Boris Ioganson), 《在舊時的烏拉爾工廠裡》(1937)

油彩布本

280 x 320 釐米

(圖 50)

庫克雷尼克塞

(Kukryniksy), 《結局》

油彩布本

(圖 51)
庫克雷尼克塞 (Kukryniksy)，
《一個沙皇軍隊軍官的上午》 (1937－1938)
油彩布本
166 x 200 釐米

(圖 52)
科斯丁 (Kostin)，《史達林的工廠裡》
油彩布本

(圖 53)
 帕夫洛夫斯基 (Genrikh V. Pavlovski)，
 《護送政治犯》(1938)
 油彩布本
 248 x 378 釐米

(圖 54)
 尤·米·涅普林采夫 (Yuri Nepintsev)，《戰鬥後的休息》(1951)
 油彩布本

(圖 55)
亞·伊·拉克季昂諾夫
(I. A. Laktionov)，
《前線來信》(1947)

(圖 56)
瓦拉德米亞(Vladimir Serov)，
《列寧宣告蘇聯政權》(1955)

(圖 57)
馬家寶，《靜物—魚》(1958)
油彩布本
27 x 20.5 釐米

(圖 58)
李鐵夫，《魚蔬》
(1947)
油彩布本

(圖 59)
德拉克洛瓦 (Eugene Delacroix)，《自由領導人民》(1830)
油彩布本
260 x 325 公分
羅浮宮，巴黎，法國

(圖 60)
馬家寶，《讀報》
(1959)
油彩布本
86x71 釐米

(圖 61)
馬家寶，《廢物無廢》(1960)
油彩布本
61 x 81.5 釐米

(圖 62)
馬家寶，《拾荒》(1966)
油彩布本
71 x 87 釐米

(圖 63)

庫貝爾 (Gustave Courbet)，《列馬湖上的古城》

(1874-1877)

油彩布本

73 x 92 釐米

(圖 64)

西斯里 (Alfred Sisley)，
《馬爾利港洪水氾濫中的小舟》 (1876)

油彩布本

(圖 65)
馬家寶，《小路》(1962)
油彩布本
86.5 x 71 釐米

(圖 66)
馬家寶，《長洲後巷》(1963)
油彩布本
71 x 86.5 釐米

(圖 67)

馬家寶，《長洲廚房》(1964)

油彩布本

71 x 87 釐米

(圖 68)
馬家寶，《岸邊》
(1964)
油彩布本
73.5 x 61 釐米

(圖 69)
西斯萊 (Alfred Sisley)，《莫雷的白楊小徑》(1890)
油彩布本
76 x 96 釐米

(圖 70)
 西斯莱 (Alfred Sisley) , 《冬季裡的村路》(1876)
 油彩布本

(圖 71)
 西斯莱 (Alfred Sisley) ,
 《小鎮小徑》(1864)
 油彩布本
 23.62 x 17.72 英寸

(圖 72)
 西斯莱
 (Alfred Sisley) ,
 《鲁弗申的雪街》
 (1870)
 油彩布本
 54 x 73 釐米

(圖 73)
 喬治·德·拉·托爾
 (Georges de La Tour) ,
 《木匠－聖若瑟》
 (1640s)
 油彩布本

(圖 74)
喬治·德·拉·托爾
(Georges de La
Tour),《新生》(1645)
油彩布本

(圖 75)
馬家寶,《提燈》
(1964)
油彩布本
59.5 x 76.5 釐米

(圖 76)

馬家寶，《修女和乞丐》(1966)

油彩布本

77.5 x 61 釐米

(圖 77i)

哈茲·艾買提，《罪惡的審判》(1964)

油彩布本

(圖 77ii)
杜鍵，《在激流中前進》(1963)
油彩布本

(圖 77iii)
呂斯百，《蘭州臥橋》
(1952)
油彩布本

(圖 77iv)
劉春華，《毛主席去安源》
(1967)
油彩布本

(圖 77v)
集體創作，《炮打司令部》
(1967)

(圖 77vi)
集體創作，《東方紅》(1967)
油畫布本

(圖 78)
馬家寶，《古為今用》(1966)
油彩布本
71.5 x 60 釐米

(圖 79)
馬家寶，《無良醫生》(1971)
油彩布本
86.5 x 71 釐米

(圖 80)
馬家寶，《工廠》(1975)
油彩布本
69.5 x 54 釐米

(圖 81)
馬家寶，《維港》(1974)
油彩布本
77.5 x 61 釐米

(圖 82)
馬家寶，《吸水煙老人》(1976)
油彩布本
102 x 71 釐米

(圖 83)

馬家寶，《靜物-蟹》(1969)

油彩布本

85 x 70 釐米

(圖 84)

馬家寶，《半山阿裡德道》(1974)

油彩布本

713.5 x 61 釐米

(圖 85)
馬家寶，《西環》(1975)
油彩布本
56 x 71 釐米

(圖 86)

馬家寶, 《深圳保安》(1978)

油彩布本

38.5 x 28.5 釐米

(圖 87)

米勒 (Millet), 《拾穗的人》(1857)

油彩布本

33 x 44 英寸

(圖 88)
文晶瑩，
《九七回歸我很高興……》(1997)
塑膠

參考書目

一、 中文專書

- 艾克恩主編，《延安藝術家》，西安：陝西人民教育，1992。
- Camilla Gray 著，曾長生翻譯，《俄國的藝術實驗》，臺北市：遠流出版，民 84。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》，臺北：三民，2004。
- 陳景容著，《構圖與繪畫分析》，台北：武陵出版社，中華民國七十二年。
- 陳謙，《香港舊事見聞錄》，香港：中原出版社，1990。
- 晨朋著，《20 世紀俄蘇美術》，北京：文化藝術出版社，1997。
- 程美寶、趙雨樂合編，《香港史研究論著選輯》，香港：香港公開大學出版社，1999。
- 丹納（法），《藝術哲學》，時代文藝出版社，2004 年。
- 鄧偉雄著，《香港藝術家對話錄》，香港：天地圖書，1998。
- 丁夢周，《中國書法與線條藝術》，合肥：安徽教育出版社，1994。
- 樊籬、袁學華著，《馬克思主義文藝思想發展初論》，長沙：湖南文藝出版社，1987。
- 20 世紀中國藝術史文集編委會編，《藝術的歷史與事實：20 世紀中國藝術史的若干課題研究，1900-1949》，成都：四川美術出版社，2006。
- 廣東美術學院嶺南畫派研究室編，《嶺南畫派研究》，廣州：嶺南美術出版社，1987。
- 何政廣主編，《徐悲鴻繪畫全集（第一卷）：藝術·生平·論述》，台北：藝術家出版社，2001。
- 黃丹麾、劉曉陶著，《徐悲鴻與林風眠》，瀋陽：遼寧美術出版社，2002。
- 黃康顯著，《香江歲月：懷舊與懷念》，香港：科華圖書出版公司，1997。
- 黃蒙田著，《讀畫文鈔》，香港：三聯，1991。
- 季羨林主編，《我們都經歷過的日子》，北京：北京十月文藝出版社，2001。
- 賈濤著，《中國畫論綱》，北京：文化藝術出版社，2005。
- 孔新苗、張萍，《中西美術比較》，濟南：山東畫報出版社，2002。
- 孔新苗，《20 世紀中國繪畫美學》，濟南：山東美術出版社，2000。
- 李後著，《百年屈辱史的終結：香港問題始末》，北京：中央文獻出版社，1997。
- 黎健強主編，《形彩風流-香港視覺文化史話》，香港：三聯，2002。
- 李孔守著，《中國現代史》，臺北：三民書局股份有限公司，中華民國 86 年。
- 利里安·弗斯特著，李今譯，《浪漫主義》，北京：昆侖出版社，1989。
- 黎明海、譚祥安、劉欽棟著，《藝術欣賞·批評與教育》，香港：香港教育學院學術出版部，2001。
- 李鑄晉、萬青力著，《中國現代繪畫史（民國之部）》，上海：文匯出版社，2003。
- 包忠文著，《魯迅的思想和藝術新論》，江蘇：南京出版社，1989。
- 梁家權等，《六七暴動秘辛：英方絕密檔案曝光》，香港：經濟日報出版社，2001。
- 劉青峰編，《文化大革命：史實與研究》，香港：中文大學出版社，1996。
- 劉祖熙，《改革和革命-俄國現代化研究（1861-1917）》，北京：北京大學出版社，

2001)。

呂澎著，《20 世紀中國藝術史（下）》，北京：北京大學出版社，2007。

陸貴山和周忠厚編著，《馬克思主義文藝論著選講》，北京：中國人民大學出版社，1999。

毛澤東，《毛澤東著作選讀》（下冊），北京：人民出版社，1986。

日本防衛廳研究所戰史室著，天津市政府編譯委員會譯，《香港作戰》，北京：中華書局，1985。

壽孝鶴和奚蘭著，《20 世紀中國大事概觀》，青島：青島出版社，1993。

宋國誠著，《後殖民論述：從法農刀薩依德》，台北市：摯松圖書出版有限公司，2003。

宋永毅主編，《文化大革命：歷史真相和集體記憶（下冊）》，香港：田園書屋，2007。

Toby Clark 著，吳霈恩譯，《藝術與宣傳》，台北市：遠流出版事業股份有限公司，2003。

王一桃主編，《香港的回憶》，香港：雅苑出版社，1997。

香港藝術館編排，《香港前輩藝術家》，香港：市政局，1978。

徐悲鴻著，《徐悲鴻談藝術》，北京：九州出版社，2005。

葉左能，《海陸豐農民運動》，北京：中共中央黨校，1993。

閻志民著，《毛澤東的意識形態學說》，西安：陝西人民出版社，1993。

阮榮春、胡光華，《中國現代美術史（公元 1911-1949）》，天津：天津人民美術出版社，2005。

袁小倫著，《粵港抗戰文化史論稿》，肇慶：廣東人民出版社，2005。

張曉輝主編，《百年香港大事快覽》，成都：四川出版集團•天地出版社，2007。

張學仁、陳寧生編著，《香港百年-從歷史走向未來》，北京：中國言實出版社，1997。

張玉英編，《徐悲鴻談藝錄》，鄭州：河南美術出版社，2000。

鄭純音、康添旺、賴明珠編輯，《中華海外藝術家聯展》，台北：台北市立美術館，1984。

周申明主編，《毛澤東文藝思想新探》，河北：河北人民出版社，1992。

朱琦，《香港美術史》，香港：三聯書店（香港）有限公司，2005。

周奕著，《香港左派爭鬥史》，香港：利訊出版社，2002。

朱伯雄、陳瑞林編著，《中國西畫五十年（1898-1949）》，北京：人民美術出版社，1989。

二、 論文

Lai Wood Yan, *Socialist Realism in China*, PhD diss., University of Hong Kong, 1987.

三、 期刊

付繼偉，〈論書法藝術的自覺與楷書的產生〉，《學術交流》，2007 年 9 月第 9 期。

黃平，〈論中國油畫藝術的境遇與選擇〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》，2009 年第 06 期。

蘭天，〈淺析中國油畫的民族性〉，《大眾文藝（理論）》，2009 年第 22 期。
路家明，〈列賓美院油畫教學的承傳和發展〉，《天津美術學院學報》，2009 年第 2 期。
陸慶龍，〈淺析油畫寫實主義的若干問題〉，《作家》，2009 年第 18 期。
〈中國寫實派五周年油畫特展〉，《中國藝術館》，2009 年第 10 期。
水天中，〈中國油畫藝術 60 年〉，《中國藝術館》，2009 年第 9 期。

四、 報紙

《大公報》，1956 年-1958 年，1979 年。
《華僑日報》，1947 年-1949 年，1979 年。
《文匯報》，1951 年-1967 年。
《星島日報》，1965 年-1988 年。
〈畫展被無理阻撓，馬家寶憤斥港英〉，《大公報》，1967 年 10 月 20 日。
馬家寶，〈李鐵夫先生其人其畫〉，《文匯報》，一九七九年二月二日。
馬家寶，〈李鐵夫先生其人其畫（二）〉，《華僑日報》，一九七九年一月廿六日，文化版。
馬家寶，〈李鐵夫先生其人其畫（三）〉，《華僑日報》，一九七九年一月廿七日，華僑文化版。
“Ma inherits Sargent legacy” , *South China Morning Post* , 27 April 1975.

五、 英文專書

Alan Wallach, *The Left Academy* , New York: Praeger, 1984.
Caroline Turner, *Art and social change: contemporary art in Asia and the Pacific*, Canberra: Pandanus Books, Research School of Pacific and Asian Studies, the Australian National University, 2005.
David J. Clarke, *Hong Kong Art: Culture and Decolonization*, Durham, NC: Duke University Press, 2002.
Donald Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven & London: Yale University Press, 1989.
Donald Preziosi, *The Art of Art History: a critical anthology*, Oxford: Oxford University Press, 1998.
E. H. Gombrich, *The Story of Art*, London: Phaidon Press, 1995.
Elaine Kilmurray and Richard Ormond, *John Singer Sargent*, North America: Princeton University Press, 1998.
Ian Heywood, *Social Theories of Art: A Critique*, Washington Square, New York: New York University Press, 1997.
John Berger, *Art and Revolution*, New York: Pantheon Books, 1969.
Julia F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1994.
Klaus Herding, Translated by John William Gabriel, *Courbet to Venture Independence*,

New Haven & London: Yale University Press, 1991.

Laurie Schneider Adams, *Art across time*, Boston: McGraw-Hill, 2007.

Marcel Brion, *Art of the Romantic Era: Romanticism • Classicism • Realism*, New York: Praeger Publishers, 1966.

Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge, Mass.: MIT Press, c2005.

Maria Galikowski, *Art and Politics in China (1949-1984)*, Hong Kong: The Chinese University Press, 1998.

Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven & London: Yale University Press, 1998.

R. A. C. Parker, *The Second World War: A Short History*, Oxford & New York: Oxford University Press, 1997.

Richard Howells, *Visual Culture*, Cambridge: Polity, 2003.

Ronald G. Pisano, *William Merritt Chase: the paintings in pastel, monotypes, painted tiles and ceramic plates, watercolors, and prints*, New Haven: Yale University Press, 2006.

Trevor Fairbrother, *The Sensualist*, New Haven, London: Yale University Press, 2000.

The Workshop: Hong Kong Art History Research Society, *Besides*, Hong Kong: The Workshop, 1997.

六、 場刊

《港文化・港創意 (Heritage, Art, Design)》，香港，2010 年。

《巡迴展覽畫派第 47 屆美術》，莫斯科，1922 年。

七、 訪問

羅淑敏博士和吳妮娜（訪問者）與黃仲民及鐘耀的訪問，〈馬家寶的訪問〉，2008 年 6 月 5 日。

羅淑敏博士和吳妮娜（訪問者）與鄭高華、郭喜倫、雷伯培的訪問，〈馬家寶的訪問〉，2008 年 6 月 10 日。

吳妮娜（訪問者）與譚惠儀女士的訪問，〈馬家寶的訪問〉，2009 年 2 月 14 日。

八、 手稿

馬家寶，〈畫語集瑣〉。