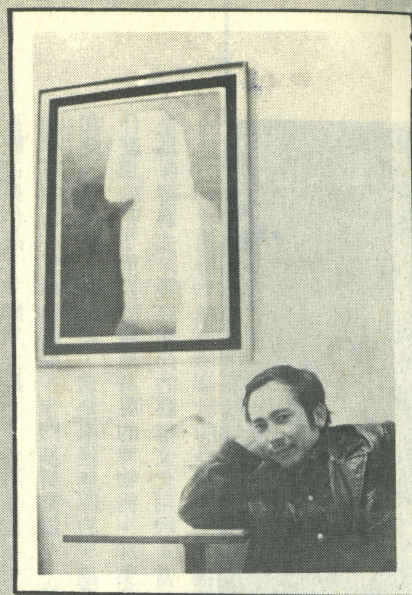


# 談現代繪畫

# 畫家馬凱照

# 訪



訪問 ● 林碧海 李惠揚 蕭棟銓  
攝影 ● 歐彰仁  
執筆 ● 蕭棟銓



●馬老師

如果你是美的杏畫社的一員，或者你不是，你只是喜愛欣賞畫畫而已，如果你又常常在週六下午上教學大樓四樓的畫室，去參觀畫畫，你將會看到「他」。他在畫室裡指導著繪畫的同學，批評同學們攜來的作品，或者和同學們擺下品論繆斯的龍門陣。先吸引住你的也許是他那雙明澈的眼睛，寬寬的短髭佔據了鼻子與上唇間的「地皮」，再過來也許是他衣着的色彩了，然後他的聲音——自他吐出的烟霧中游離出來。

那就是「他」——畫家馬凱照先生。

我們不稱呼他「馬先生」，「先生」，這種稱謂顯得生疏和冷漠；事實上，美的杏畫社社員和認識他的同學都稱呼他一聲「馬老師」，這已是一種很久以來即已習慣的稱謂了，它代表的意義也不僅僅是師生之間的關係而已。

●我們的造訪

那天，臨時和碧海、惠揚、彰仁他們約定了時間一起去天琴廳找「馬老師」，先前曾打過電話和馬老師聯絡。在以前，曾經有一次在餐廳和馬老師聊天過，這一次去訪問他，算是第二次，可是在感覺上十分自然親切，或許這就是一脫口就直呼他「馬老師」的緣故吧！

在西門町鬧區的人人百貨公司前匯集人馬後，開始在入夜而逐漸喧嘩的人潮中走向天琴廳。一走入康定路二十五巷，市聲已擱淺在巷口未能竄入巷內，使得巷裡儼然另成一世界，再踏入天琴廳後就有那種乍獲寧靜的舒息感，整個人都頓時和暢起來。這一回是準備和他談談現代繪畫與他自己的生平，然後寫成專文在北青刊登的，事起倉促兼又忘了攜帶錄音機，只能依賴上課時猛記筆記的手腦了。

馬老師早已在天琴廳內等著我們，我們選擇了靠近牆壁的座位坐下，而後開始了此行的訪問。

習慣性地先燃起一支烟，鼻息上升的烟似乎將他的思維牽引至過往，他追憶起幼時的情景和學畫的經過……

六歲的時候搬來台北，他是民國二十八年生於高雄市，小時候很頑皮，是家中的老么，父親又早亡，給予他很大的影響。中學時代曾先後後換了

不少學校，很令家人頭痛。而繪畫的興趣是很早就產生了，直到他讀了「梵谷傳」後，感受到非常強烈的內在衝擊力量，因而立意獻身給藝術，走上這條並非步步平坦的繪畫之路。以後的日子，他經常逃學、溜課，為的是去畫畫或者去看畫展，那時他最常去畫畫的地方就是淡水河畔，也為了畫畫而至廢寢忘食的地步。在這一段時期，他的繪畫純粹是自我摸索和臨摹別人的作品，一直不曾去學畫。就在他十六歲那年，他哥哥的朋友來到他家，看過他的作品後有了如下的批評：「技巧雖好，但缺乏意義，作品中沒有生命。」這句話敲醒了他渾渾噩噩地自己摸索而猶自我滿足的夢，給予他很大的啓示，經過一陣子的思考後，去除了內在的執迷，他才開始去學畫。

由於對繪畫的沈溺不拔，使他進入師大美術系的願望延後了幾年。這種痛苦之際遇，相信是對藝術有著狂熱興趣的人共同的遭遇吧！也爲了考入師大，他曾強捺下畫畫的衝動，停畫了一段時期，不拿畫筆，不看畫展，甚至會擦掉他畫畫之癢有關的事都儘量避免；最後，在功課的交相煎熬之下，終於考入了師大美術系。

在師大的四年，他一方面接受了學院式的美術教育，另一方面自己在作畫時極力不願身受束縛，畫自己想畫的。畢業後，才全面地接觸現代繪畫，深深受著塞尚 (Paul Cezanne) 以及去年才去世的畢加索 (Picasso) 的影響，且對於印象主義 (Impressionism)、立體派 (Cubism)、新寫實主義 (Neo-Impressionism) 與超現實主義 (Surrealism) 的畫，花過較大的功夫去學。因此，一談起現代繪畫，他底話匣子便難以閉蓋了。

● 現代繪畫的始源

現代繪畫，在風格上是很容易與以前繪畫的風格相區別的。現代繪畫的風格包含其複雜性（也可說是多彩多姿的）它的動機不在忠實地反映可視的現象，而是在於造成可視的現象。這是保羅·克利 (Paul Klee) 在倡導現代藝術時所說的。

無疑地，現代繪畫的發展是因塞尚，這位一八三九年生於法國的偉大畫家後期的作品所影響，而在一八七七年以前塞尚之作品大部份是屬於印象主義的。他「背叛」當時的主流，致力於他自己的作品，揚棄了印象主義所重視的光線效果與主觀的繪畫，終於催生了現代繪畫，使以後的繪畫不再拘泥



阿維孃的姑娘

畢加索

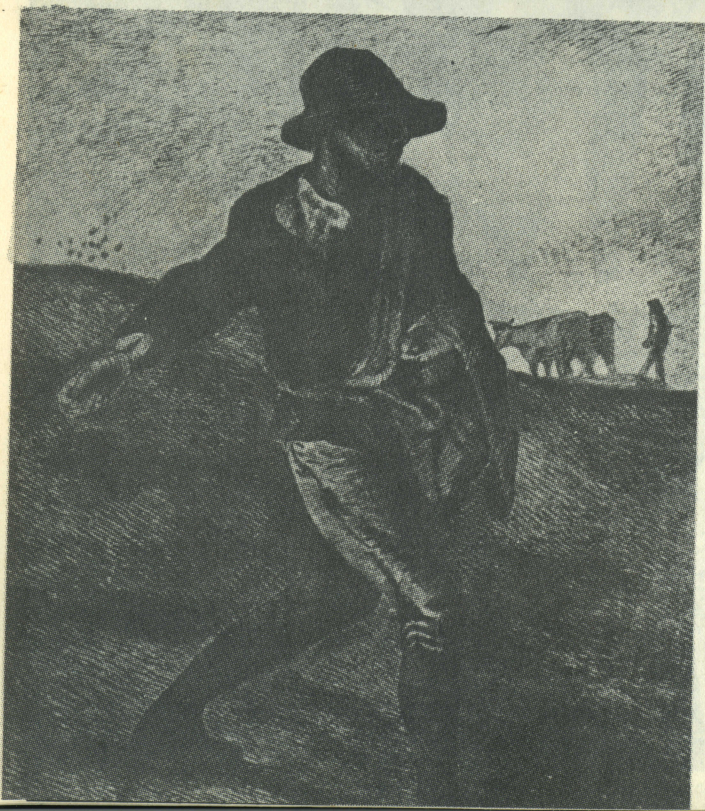
於傳統，演發出許許多多的派別和主義，而且必將永無休止地變化下去。

當塞尚致力於他那具革命性的繪畫目標後，在一八八〇年至一九〇〇年間，高更（Gauguin）、梵谷（Van Gogh）、秀拉（Seurat）等人也創作出他們最具代表性的作品。高更和梵谷喜愛著以純色來大塊地平塗畫面的表現；秀拉則以他自稱的分割（division）方法，將自然所呈現的色彩分割成它所組成的色相，而後保持這些色相的純粹本性移植於畫布上，這也是所謂的點描派（Pointillism）的技巧。而梵谷和高更的繪畫裡蘊藏著的裝飾意味是塞尚所堅決反對的（註①）；秀拉的繪畫却成了野獸派爆發的導火線，馬蒂斯（Henri Matisse）就曾說過：「野獸主義（Fauvism）乃是在於掙脫分割派的暴政。」他認為秀拉之將色彩分割成微粒乃是對色彩生命的剝奪，色彩的運用必須有其充實性才行，且藝術必須是動態而非靜態的。

傳統的繪畫到了二十世紀初已經身價大跌，繼之而生的現代藝術則普遍地為青年藝術家所接受，巴黎也因而成為醞釀現代繪畫的風暴中心，聚集了日後各種新運動的領導人物底青年；畢加索第一次到巴黎是在一九〇〇年，後來也定居於巴黎。由於人才之聚集，造成了絕佳的環境，在相互刺激之下，使得巴黎幾乎成為所有新藝術運動的搖籃，也使世界各國有志繪畫的青年趨之若鶩。

野獸派之後隨著而來的是立體派。在野獸派的同時，不同的國境——德國，由於受了高更和梵谷等人的影響而出現了所謂表現主義的作品來，這是附帶一談的。「立體派」這個名詞是十分曖昧的，它起自於一九〇七年的一幅名叫「阿維孃的姑娘」的畫（如附圖），是畢加索的作品。在這幅畫之前，畢加索會有著多次的習作，可是這幅畫的出現激起了人們的好奇心，其原因在於畫中之五位姑娘的臉上；左邊三位顯然是受了伊貝利亞人（Iberian）的雕刻作品底影響，右邊兩位則令人議論紛紛，因為當時非洲土著的雕刻已輸入歐洲，可能畢加索會受到此類雕刻作品的影響，但是畢加索把這個謎團留給人們去猜測。可是這件事並不是我們該注意底焦點，哥爾丁（John Golding）曾很明白地表示，畢加索在繪這幅「阿維孃的姑娘」時，他正在進行一種決定性的、在風格上不相連貫的實驗（註②），立體派於焉起始。而那種含有幾何型的因素開始呈現於立體派的畫中，畢加索和布拉克（Georges Braque）等人使得立體派的風格更形進展，他們放棄了用色彩來

谷梵

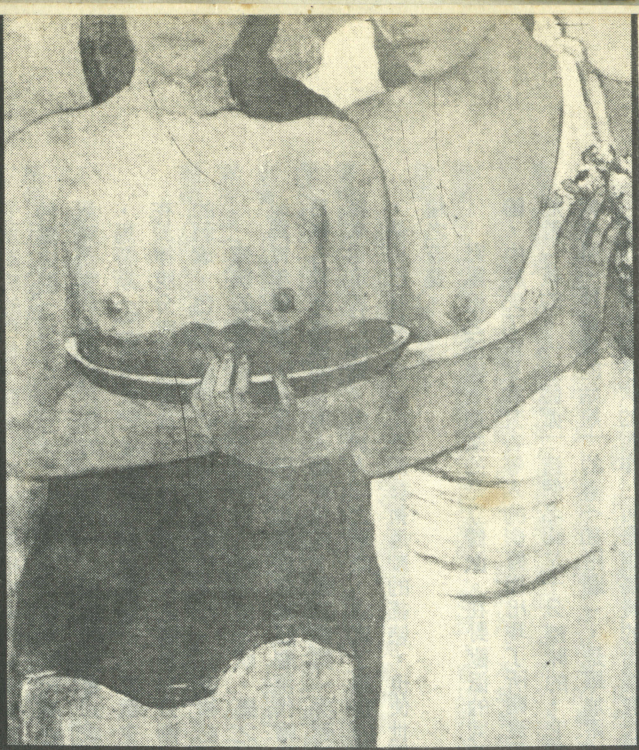


表現企圖而採用了造形與明暗，且畢加索對立體派下了這麼一個定義：「立體派是一種在本質上與『形』有關的藝術，當『形』被達成時，它本身就賦有了生命。」隨著第一次世界大戰的到來，立體派在一九一四年便結束了。

戰爭的枷鎖使得一些藝術家紛紛奔往中立國瑞士去，這些逃難的藝術家中有詩人、音樂家和畫家。畫家中有畢加索、康定斯基（Kandinsky）諸人。這些藝術家組成了一個團體，藉著一本德法文字典上偶而發現的字 Dada 為名，開始了所謂之「達達派」。達達派匯集了表現主義和立體派的頂尖人物，使得達達派的影

響力十分壯大，不光是影響了美術，也影響了音樂——是具象音樂的先驅。他們的企圖在於擺除所有古老傳統的東西，不論是社會的藝術的皆然；一方面是無政府主義者，他方面又是反法西斯者。他們甚且以垃圾與廢物來做繪畫的題材，讚美那些惡臭的東西，使之有著藝術品的尊嚴。這些乖張的舉措不免令人心驚動魄，頗覺膚淺，可是達達主義對於所有傳統藝術觀念的摧毀，使得吾人視

覺的想像力得以自由解放，為西方藝術的發展開拓了新的途徑



高更

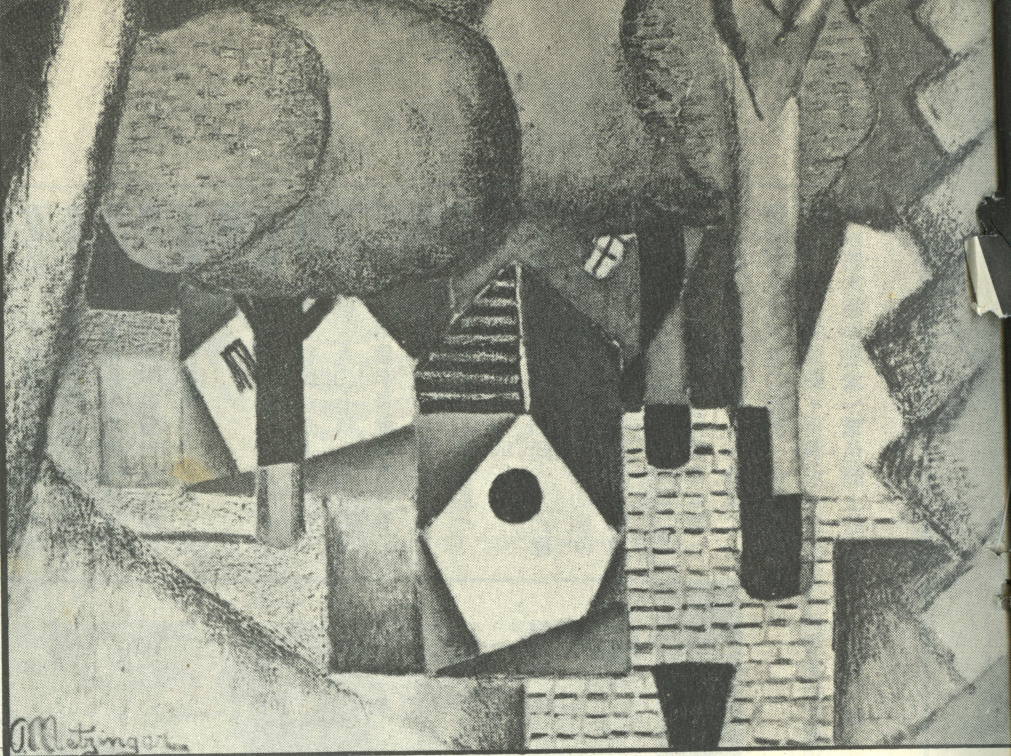
梅京捷



格爾尼卡·一九三七年·壁畫·351×782cm

性之控制，從任何美學和道德的成見中獨立起來的思想之記錄。」也因此超現實的畫有著夢一般的精神分析底感覺；米羅 (Miró) 的作品 (見附圖) ，達利 (Dali) 的戲劇式之誇張和不自然的作品 (如附圖) ，都是屬於超現實主義。

約在超現實主義興起的同時，有另一種不可忽視的運動也開始了。這個運動是在造形藝術之綜合理想下產生的，係由葛羅庇厄斯 (Walter Grop-



，這應是達達主義最大的貢獻了。  
達達主義之後便是超現實主義。超現實主義產生時達達主義已近尾聲了，它的產生是受了弗洛伊德 (Freud) 底精神分析學說所影響。那是一位當時的醫科學生——布魯東 (André Breton) ，在讀了 Freud 的作品後，發現了精神分析對達達的展現有所關連，和他的好友蘇波爾 (Soupault) 一起嘗試出來的。他們取名為超現實主義，並為這個名詞下了如下的定義：「超現實主義乃是精神之無意識行為，其意圖在於表現。……遠離一切理

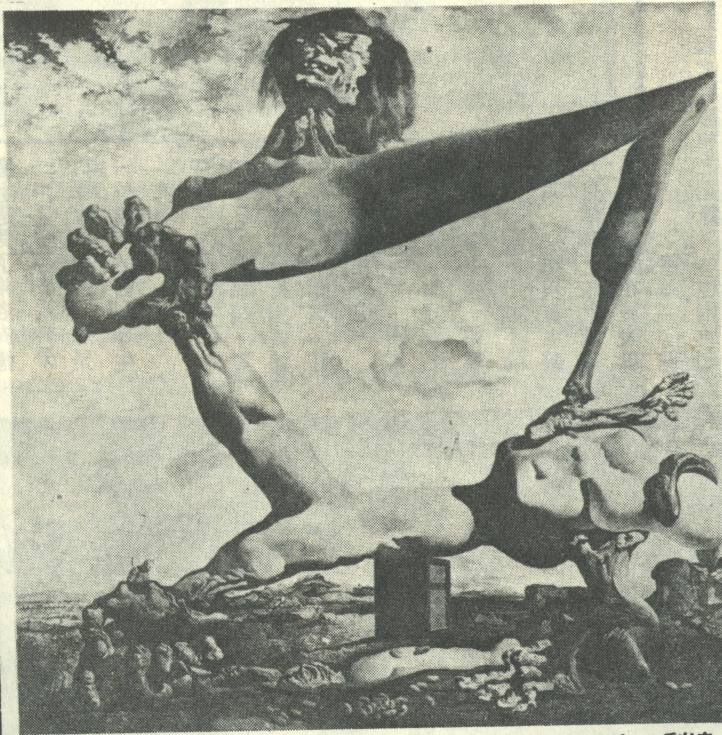


畢加索·紐約現代美術館藏

ius) 所創立的包浩斯 (The Bauhaus) 它集合了各個門類的藝術家，其動機是將一切藝術在建築的前題下聯合起來，使藝術能灌注到工藝，希望建築家、雕刻家、畫家們能共同建造未來的建築，讓建築、雕刻與繪畫溶結成一體。保羅·克利本人即曾參與此一運動，而康定斯基亦曾與葛羅庇屋斯有過接觸。包浩斯這個運動最後到了美國，是由包浩斯的教席之一——那基 (Nazi) 所帶往的，而實質上這個運動的領導人物以及學生亦都紛紛由歐洲轉往美國。今天，我們不難看出包浩斯這個運動對於我們日常生活上給予什麼樣的影響。

前面談過野獸派之後立體派才出現，其實這種說法是很含混的。立體派起自一九〇七年，而野獸派底「野獸」兩個字是批評家弗克瑟爾 (Vauxcelles) 用來諷刺他們在一九〇五年舉行的秋季沙龍 (Autumn Salon) 中的作品，時間上相差不過兩年。因此，我們應瞭解的是當時的畫壇，各種思想和理論雜陳，相互構成強大的衝擊力量，而導致不少畫派在短時間之內先後形成。康定斯基也是在當時（一九〇八年）得到對於「抽象」這個名詞之啓示性的經驗，他對於瞭解自己內在的需要，再尋求可以表現這些需要的視覺符號十分清楚；抽象藝術家們本能地尋求一種色彩上的安排，以表現此種一直是不清楚的感覺，而

從任何外在之必然性中自我解禁。抽象藝術本身的範圍很廣泛，甚至於中國之具有高度美學價值的書法也與抽象藝術有所關連；這種不同地域形成的藝術交合之後，影響了現代繪畫的界限，亦即吾人不能為現代繪畫界立國界是十分明顯的，正如美國藝術家波洛克 (Jackson Pollock) 所言：「當代繪畫的主要問題是不關乎國界的。」自此以後，現代繪畫經由各不同地域的藝術的溶合，已更顯得龐雜與充實了。



感預的戰內·利達

現代藝術在我們的感覺中，彷彿歐普藝術 (Op-art) 與普普藝術 (Pop-art) 的發生距我們最為接近。可是歐普藝術的起始，追溯起來是一位法國藝術家凡沙爾利 (Vassarely) 所創，年代幾乎和立體派、野獸派相同，而最有名的歐普藝術家是英國的里萊 (Riley)。歐普藝術和普普藝術其實只是一種俗稱而已，歐普藝術又稱為視覺的藝術 (Optical art)，其構圖是幾何形式的，能造成一種律動感，或是不安定感之錯覺，它僅僅是一種線條的律動的藝術，造成視覺上的昂奮而已，在意義上自然較構成主義 (Constructivism) 膚淺。

首次的普普藝術出現於英國，它是繼達達主義之後的另一個世界性。杜象 (Duchamp) 曾經指出：如之普遍反應現象，而在美國，更為流行。果將一現成物品之原內容去掉，而視之為一 thing-in-itself 來呈現時，