

拉曼大学

文学与社会科学学院

中文系

钟正山艺术人生研究

科目编号: UASZ 3063

学生姓名: 谢静宜

学位名称: 文学士 (荣誉) 学位

指导老师: 余曆雄 师

呈交日期: 2011 年 4 月 15 日

本论文为获取文学士荣誉学位 (中文) 的部分条件

钟正山艺术人生研究

宣誓

谨此宣誓：此论文由本人独立完成，凡论文中引用资料或参考他人著作，无论是书面文字、电子资讯或口述材料，皆已于注释中具体注明出处，并详列相关的参考书目。

签名：

学号：08AAB006356

日期：2011年4月15日

摘要

这一篇论文分为三个章节讨论钟正山的艺术人生研究。首先，介绍钟正山的生活背景，划分为三个小节——童年、青少年时期到壮年时期最后是耄耋时期。他的生活背景是与他的艺术人生息息相关的。紧接着论文的第二章讨论钟正山的画，这一章主要是阐述运用钟正山的绘画看他体现的思想以及在传统上他有何突破，另外也将叙述他当前在进行的创作。最后一章则是探讨随着时代不断迈进，他不断考察所得来的经验，以及自己的顿悟让他原本的画风产生了怎样的嬗变。这一篇论文将会以钟正山的画并且结合古代画家的画论来探讨他的绘画思想。

在研究这一篇论文时，所面对的困难是必须详细研究钟正山的绘画，才能将他所体现的思想与精神与古代的画家所提过的理论做一个结合，探讨他如何将古代画家理论运用在自己的绘画当中。除此之外，关于钟正山个人的资料也颇难查找，大多数的资料都是大同小异，所以在资料筛选上要更为详细，要查阅更多的额外资料。

以三种研究方法进行研究，那就是“文献分析法、田野调查、口述”，会选择这三种方法是因为研究钟正山需要去与人访谈，从中取得他的生活背景资料，而且也因为结合古代画家的画论，相对的就必须去分析关于古代画家有的画论，并且详看是否钟正山的绘画有与此画论融合一起。所以必须配合此三种研究方法才能分析钟正山的个人与艺术之间的关系。

这一篇论文的研究成果就是能完善地归纳出钟正山从青少年时期一直到现在对于艺术教育的创作作品以及贡献，可以从中看出钟正山对于艺术教育的执着以及努力不懈的精神。另外，将古代画家的画论与钟正山的绘画所体现的思想结合的这个研究，可以让后来的画家更能明确地了解古代的画论与现今的画论的结合。其研究意义在于不多人针对钟正山的绘画进而进行研究，在资料归纳与整理上或许会带给画论一点用途。

致谢

首先，感谢我的指导老师，余曆雄博士愿意让我研究马来西亚画家——钟正山先生。谢谢老师提供了宝贵的意见以及挪出宝贵的时间协助我的论文，并且教我以怎样的切入点去研究这一份论文，并且慷慨地把手头上有的资料全借给我。而且在我遇到瓶颈时都会从旁协助，并且定时询问我的论文进度，以便不至于到最后手忙脚乱。另外，非常感谢老师的悉心指导，循循善诱的修正我的过失，并且协助我补充论文的内容以及结构方面的问题。也让我得以在限定的时间内把论文呈交给学校，我真的非常感谢老师的指导。

另外，感谢钟蕙箐老师和钟瑜博士，因为在百忙之中抽空与我会谈，让我更加了解钟正山先生，可以更加了解他的绘画所体现的思想。也谢谢她们不辞劳苦的帮我询问更多关于钟正山先生的资料，而且也慷慨的把手头上的资料分享给我，让我得以有更加完善的参考书目。所以非常感谢她们二人的大力帮助。

除此之外，我也想感谢协助我的朋友，例如熊彩云同学在看到有相关的资料时都会告诉我，并且在我遇到瓶颈时给予我一些意见，让我得以从迷惘中走出。另外，也感谢杨家顺同学协助我处理装订论文一事，他在他繁忙的日程挪出时间查找装订的事宜，所以让我可以无后顾之忧继续忙于论文。

当然，我也想要感谢我的家人，他们在我遇到难题时为我加油打气，开解我、安慰我，这让我有动力继续完成论文。

目次

题目	i
宣誓	ii
摘要	iii - iv
致谢	v
序言	1 - 2
前人研究成果回顾/评述、研究方法	3 - 5
第一章：生活背景	6 - 8
第一节：童年、青少年时期	9 - 12
第二节：壮年时期	12 - 15
第三节：耄耋时期	15 - 19
第二章：钟正山之画	20 - 22
第一节：画中题字	23 - 28
第二节：突破传统	29 - 32
第三节：当前进行中的创作	33 - 34
第三章：艺术创作之嬗变	35 - 37
第一节：前期	37 - 38
第二节：中期	39 - 43
第三节：近期	44
结论	45 - 46
参考书目	47 - 48
附录一：访谈	49 - 55
附录二：（图一）——（图十八）	56 - 65

序言

中国的“五四”运动推进了“新兴文学”，同时也推动了“马华文学”的诞生。20年代末，白话文在文艺创作上风行，进一步推动了“南洋文艺”概念的产生。30年代中期，马华文艺出现了“马来亚”本位的概念，并强调马华文学应该是世界文学的一环，而不是中国文学的支流，强调反映生活，取材于现实。这种创作观念也逐渐反映到华人画家的作品中。1937年，当地方色彩的文艺正待发展的时候，中日战争爆发了，华社倾全力支援中国抗战，“抗战文艺”于是将马华文艺界刚萌芽的“南洋”意识或“本地”概念的创作主题掩盖了。

林学大于1938年创办了南洋美术专科学校，提出了塑造“南洋风”的新美术观念，这可以说是对文艺界提出的“南洋”意识的呼吁作出的反应，微弱的“南洋”意识因此而重燃。在30、40年代，“南洋美术”的绘画还只是一种自然的再现，在画布上捕捉南洋地区的自然景物而已。战后南洋美术的复苏，随着人民政治意识的提高，马华文艺再度出现“地方性”的思潮，文艺界坚持马华文艺必须反映此时此地的马来亚社会的现实。

50、60年代，第一代南来的华人画家以中国海上画派和法国画派为东西绘画的基础，寻求绘画形式的创新，他们吸取了东西方艺术的优点，再结合南洋多元文化的特色，努力塑造了“新美术”风格。第二代画家在此基础上进一步吸收现代艺术观念和表现手法，不仅在技巧上有新的拓展，在思想内容上也有新的突破，从而形成了超越前人的美术新风。

综观马来西亚华人美术史的发展，可以看到早期华人画家如何从原来的“侨民思想”过渡到建立具有本地色彩的美术，最后迈向建立“马来西亚美术”的目标。不同时期的社会背景和文艺思潮，都直接影响了华人美术创作与教育的发展。20年代初期，华侨美术学院以“创设大中华新美术”为目的；30年代末的南洋美术专科学校以塑造“南洋风”的新美术为宗旨；60年代后期的马来西亚艺术学院则以建立现代的“马来西亚美术”为理想。三个不同时代的美术教育理念分别体现了华人迁移海外之后，由“落叶归根”到“落地生根”，最后到“开花结果”的不同心路历程。¹

¹钟瑜：〈导言〉，《马来西亚华人美术史（1990-1965）》，马来西亚：正山国际设计艺术集团，1999年。

前人研究成果回顾/评述、研究方法

针对钟正山艺术人生研究并无多人做出论述，大致上都是在画册中给予评论，但是笔者将钟正山从绘画中所体现的思想或手法等与过去古代画论做一个结合。透过古人从先秦至清代的画论的讨论，实践与灌输在钟正山的绘画当中。钟正山所体现的思想都是由儒、道融汇贯通结合，再加上一些绘画上的技巧为基础，结合现今东、西方思想的融汇贯通，让他的绘画在现今是独树一帜。

俞剑华所著的《中国画论类编》包含了从先秦至清代历代画家的画论与品评。例如包含了唐代王维的〈山水论〉、清代唐岱的〈绘事发微〉等，从这些前人的画论中都可以体现在钟正山的绘画当中。因为从这些画论当中，笔者发现到钟正山的绘画还是脱离不了古人的画论，他所体现的绘画不论寓意是否明显，都可以发现到他的绘画与古代是息息相关的。

另外，彭秀银所著的《中国绘画艺术论》也探讨了绘画的体系、绘画的表现形态、绘画的艺术特征、绘画中体现的美学精神，而且也概括中国绘画的绵延与发展。从这些艺术论可以让笔者更加了解前人对于画论的独特见解以及现今的画家如何在这些基础上发扬光大，而且创出新的一番天地。钟正山的绘画不少也体现了这些艺术论，笔者将会在之后的节章详细谈论。

刘松岩、刘志奇所著的《中国传统山水画家技法解析——历代传世名作步骤图》一一分析以及讨论绘画的技法以及病态，而借由这本参考书可以了解画一幅图画所需具备的技法以及应该避免的事宜，而这些技法也都有体现在钟正山的绘画当中。在此笔者无法一一详细论述内容以及其他的前人研究的参考书目，所以将会在论文内容中详谈。

笔者研究钟正山的动机是因为他对于马来西亚的艺术教育贡献是功不可没，他奠定了马来西亚艺术教育的地位以及发展，而且他向来行事低调，以他作为一篇论文是具有挑战性的。除此之外，因为钟正山是第一批受到由中国过来的陈文希老师等人的影响，所以在思想与绘画上多少都受到他们的影响。而且钟正山有去很多国家考察或参加画展、举办画展等这些都间接影响他在绘画上的创作，而且也让他对于办教育有更多的想法，更能让许多人受益。另外，他对于艺术教育的坚持，都一一体现在他的创作中，他不断地突破自我，创新，并把新的思想比如他对于人与人之间的圆融都可以体现在绘画中来教导社会，这些都可以让笔者受益不浅。

笔者透过三个研究方法来研究钟正山。首先是文献分析法。笔者除了参照他的画册之外，也将他与古人的画论做一个结合。希望可以借由他的画来参透古人所论述的画论在实践上的可能性。而且也希望透过古人的画论来更加了解钟正山所要体现的绘画思想与精神。另外，笔者也使用可口述方法。笔者曾与钟正山的女儿钟瑜博士访谈，钟博士是他的得力助手，所以借由访谈可以让笔者更加了解钟正山从小孩时期一直到了现在耄耋时期的过程，这当中当然包含了他为艺术教育所给予的贡献以及他的创作风格有怎样的嬗变。除此之外笔者也以田野调查的方式去收集额外资料，例如从钟蕙箐老师（钟正山的妹妹）透过访谈得到额外资料，也从她手中得到不少钟正山的画册与报刊资料等。这三种方法都能让笔者更加仔细去研究与探讨钟正山的艺术人生研究。

第一章：生活背景



钟正山，又名孔刚，号醉醒居士，国际知名画家，艺术教育家。1935年生于马来西亚马六甲州峇樟村，祖籍广东梅州市效三角镇。他生于南洋的书香家庭，幼年而濡目染，深受中国传统文化熏陶，1955年毕业于新加坡南洋美术专科学院教育系，并考获美国旧金山大学公共行政管理系硕士学位。从1967年开始，先后创办了五所艺术学院¹。钟正山不仅奠定了马来西亚艺术教育的发展，也把这一项教育模式带入中国，在中国创办艺术院校，身为海外人士却可以在中国有着如此的发展是让人为之惊艳的。其艺术教育理念，对马中两国的现代艺术设计教育有一定的影响与贡献，被誉为“马来西亚现代艺术教育之父”。教育就是钟正山的人生，他的人生就是教育。

¹包括马来西亚艺术学院、马来西亚国际资讯艺术学院、中国云南大学国际现代艺术设计学院、内蒙古师范大学国际现代艺术设计学院及湖南株州正山国际现代艺术设计学院。

钟正山也积极的参与国际艺术教育之交流工作，曾担任过亚太区艺术教育会议主席。1982年发起成立“国际现代水墨画联盟”，并被推选为主席长达八年，致力于推动中国水墨画的现代化运动。他曾担任马来西亚华人文化协会总会长十五年，积极地推动马华文化的发展和促进国际交流。其实钟正山早期是多以油画和西洋画为主，但后期开始比较偏向水墨画，而他后期的作品大多是半抽象的。

钟正山曾在黄乃群主编的《马来西亚当代水墨画家作品集》里有一番画语：“中国水墨画是中华文化的缩影。中华文化是衍生自两仪一元思维的哲思。它在认识事物的思维方法上，不是专注於事物的单方面，而是在认识问题上要求同时注意探讨事物的正反两面，并掌握正反二者的统一，这与西方的单极思维方式有所不同，因为中华文化是根源于‘道’论思维，把宇宙一切事物的运动，变化法则，最终归结为对应合一的阴阳两种因素。中国绘画长远以来，一直就以儒、道、佛的哲思为主导。这三系思想虽有一定的差异，但是它们都是以‘道’论思维为中心。道家言：‘虚实相生’，佛家说：‘色即是空、空即是色’，说出对应一体的两极思维。儒家主‘中庸’，其思维法表现‘执其两端而用其中’，两端即是两极，‘中庸’之道也是两极思维的体现。儒、道、佛相互兼融，到了宋代便趨於三教合一，在本质上已影响着整个东方思想文化，也影响着整个东方美学思想。”¹这段话显现出钟正山对于绘画上的艺术风格是以“道”为思维中心。钟正山在艺

¹黄乃群主编：《马来西亚当代水墨画家作品集》，吉隆坡画院，1996年11月，页47。

术教育及水墨改革领域所取得的卓越成就，仰仗于他本身是一位杰出的艺术家。他视野开阔，纵横东西；意念深邃，追古逐今；精神矍铄，超凡脱俗。

他早期的作品，渗透了儒、道、佛的思想和观念。他深信“读万卷书，行万里路”对艺术创作的重要性，并且认为艺术家的创作，就好像科学家一样，必须不断的探索、不断的求新求变，才能有所发明和创真谛，将不同的时空、经验、体会、观念和感情诉诸于画面，以寻求变化和突破。钟正山的创作路线，十分清楚地表现了连贯一致的线索，那就是追求人生的“真、善、美”。

他的作品先后在马来西亚等二十余个国家¹地区的国际大展中展出；同时也在国内外举行过二十余次个人画展。作品被博物馆、美术馆、政府机构，企业及收藏家所藏。由此可见钟正山的艺术事业是有国内开始扎根然后推向国际，让更多人了解马来西亚本地色彩，其中并不只包括水墨画、纯美术、西洋画等，当中也包括了一些如石雕与木雕的收藏品。当然他的画并不只是钟正山的画并不只是局限于某一风景或是人物，他的画是由风景例如山、水、花；当中也包括动物如老鹰、鸟、公鸡等；而钟正山的画当然也少不了人物所组合而成的。

¹还包括新加坡、中国、台湾、香港、日本、韩国、越南、泰国、印尼、菲律宾、印度、美国、加拿大、英国、法国、荷兰、比利时、德国、巴西、澳洲、纽西兰等。

第一节：童年、青少年时期

钟正山在童年时期就已经开始画画，那时候的他对于学业并不是那么热忱，所以他渐渐培养的对画画的喜爱，可见钟正山在念书期间已经具有画画的天分。钟正山走向艺术这一条路是与他家庭渊源有关系，从小生长在书香世家，钟正山的祖父是当官的，家里从小就有字画。¹ 加上知识分子的情操，从小因为大家庭，父母亲灌输他“文人思想”的概念，对于诗词书画有一定的了解。再加上钟正山的二伯是文人，诗词非常好，而且他的父亲是棋王。钟正山从小在这些书画、字画的熏陶下，对于艺术非常有兴趣，钟正山也一直秉持着钟氏家训“能忍自安”，这一个家训对他的影响很大。所以走向了艺术这条路，到新加坡南洋美专学画。

钟正山较有天分，创造力也很强，对于大自然的熏陶和自然景观在加上家庭背景，在南洋美专读书时被陈文希老师发掘他的潜力，可以说他二十岁时就成名了。陈文希等一群老师是受到五四运动新思想的影响，之后逃难到新加坡南洋美专任教，而他们可以算是从中国出来的第一代创新思想的画家。他们一面教学，一面把这种创新的新思想灌输给钟正山这一些学生，而成为了本土第一代的画家。而钟正山这时期也因为受到西方英国、欧洲等现代抽象艺术的影响，中西思想的一个融汇、冲击是特别的明显，因为当时东南亚正在酝酿着独立，民主主义思想也显见，而这种种的因素让钟正山的创造爆发力很强。

¹详见附录一。

钟正山从正规的艺术学院出来，所以有非常好的绘画基础。他既能画写实的东 西，也能画非常抽象的绘画，在这一过程上掌握非常好。从观念上来说，一直从具象传统临摹的画一直走到现在创新的思想的训练，这也奠定了他之后未来在艺术发展上能一直突破，一直不断迈进。钟正山除了融汇了老师给予的新创新思想的影响，也因为土生土长，所以多了本土化这个元素于他的画中。钟正山在早期时在艺术创造上是属于纯美术的，他对于艺术教育事业非常热忱。他的艺术教育是把东方哲学艺术思维融入艺术，同时他的理想是希望将自己的艺术理论中西方结合，并且可以推广到中国、台湾等国家。他的东方思想比较偏向孔子和老庄，也就是儒家和道家；而西方方面则是推崇德国设计大师包豪斯¹艺术学院（Bauhaus School of Thoughts）。

¹ “包豪斯”（Bauhaus）的德语意思是建造房屋、建筑者之家。它是一所在德国建立的将绘画、雕刻、工艺、建筑合为一体的综合性现代艺术设计学院。包豪斯的产生，实则代表了二十世纪现代美术教育中一种新的教育观念和模式。包豪斯是以艺术与工艺结合，抛弃纯艺术和应用艺术分界观念。使艺术的规律价值成为真正实用的东西。其次，包豪斯的学习与工业生产结合，理论和实践结合。另外，包豪斯也倡导使学生具备充分能力去运用所有科学、技术知识和美学资源，创造一个能够满足人类精神与物质双重需要的新环境。自王尔义：〈再看德国包豪斯教育〉，《中国美术教育》，2000年3月，页10-11。

马来西亚刚独立，那时有一个艺术理事会，并且受到国外例如德国、英国等的邀请，作为马来西亚重要的一个画家，钟正山常常被邀请出席。而之后他有幸去到德国，从艺术学院包豪斯得到概念，回国之后，开始探索如何把西方的艺术，加上传统中国思想的影响，再加上本土的思想融汇入他艺术学院的课程里。于 1938 年创办的南洋美专的办学方针是立足本土、兼容中西，建立有地方特色的新美术。在水墨画的教学和创作上，则主张承继和采用中国海上画派的融入金石学的写意技法来表现本地题材。

在学习期间，林学大¹ 校长执着于艺术教育的理念对他有深刻的影响，而钟泗滨、陈文希和陈宗瑞等老师顽强探索南洋画风的精神和实践上取得的成果，则启发了他的艺术创造力。他受过较为严格的中西绘画基础训练，但他最爱书法和水墨画并成绩突出，受到了老师们的关注和奖励。同时，钟正山也希望可以突破陈文希等老师的局限，为艺术教育开拓新的道路。钟正山在毕业后的创作颇多，并且突破传统的基础。50 年代，在新加坡和马来西亚的美术中出现了具有南洋热带特色的雏形新美术风格。年轻的钟正山正是在这样的文化背景下，开始了自己的艺术教育事业和艺术创作生涯。

¹林学大被誉为南洋艺术教育之父，他确立了创造“南洋美术”的六纲领：（1）融汇各族文化风尚；（2）沟通东西美术；（3）发挥廿世纪科学精神，社会思潮；（4）反映本邦人民大众需求，（5）表现当地热带情调；（6）配合教育意义，社会功能。自刘上誉，李道柳：〈现代艺术巨人（二）——钟正山〉，《神州收藏家》杂志，第六十六期，页 6。见附录二（图一）。

50年代中期，他开始对中国传统绘画深入探讨，曾一度像开辟南洋画风的第一代画家那样，用水墨表现南洋题材，但他很快敏感地注意到，那时的马来西亚画坛在西方现代主义冲击下，显得很有生气，而中国画只停留在“传统的技法、本地的题材”的文人画阶段。他很快意识到，新画风的建立不能停留在题材的变化上，更重要的是语言的革新。他说：“我个人认为，题材选择是其次，最重要的是内容能不能把水墨画的功能发挥得淋漓尽致，是不是仍然能够有水墨画的精神与和谐美感”。他逐渐把重点放在水墨语言的探索上。

第二节：壮年时期

钟正山曾到过欧洲游历，所以在艺术理论上有他自己的独特的看法。¹钟正山在南洋美专所读的是艺术教育，所以在他毕业后就开始办教育，而基于自己为国为民的使命感，觉得马来西亚独立之后应该在艺术教育上有所建设，不光只是在经济上的建设、硬体工程的建设，还有人文思想艺术的建设。所以他觉得自己的艺术教育在国家的精神建设上能给予贡献，所以便开办了艺术学院。而当时钟正山是第一个在国家的文化政策上办教育的掀开者，推动了艺术教育。

¹他曾于1957-1961年间担任芙蓉中华独中教学，这个时期的他在绘画方面的表现不错。而他的艺术生涯大大提升则是在他在坤成女中担任教师的时候，他在坤成任教的时间大约是1961-1970年代。

钟正山的艺术教育人生也就是马来西亚整个艺术教育的发展，因为是由他开创了马来西亚的艺术教育。所以现今许多艺术学院的课程的源头都是来自于开创的艺术教育，所以他算是奠定了马来西亚艺术教育的发展。另外，钟正山也看到了马来西亚的前瞻性，都需要像室内室外、广告、工业、家具的艺术设计。另外他也开办了音乐系、戏剧系等。钟正山在提拔人才方面并不局限于对方的学历还是家庭背景，就好像刚过世的马来西亚著名男高音陈容。小时候他家境贫寒，而他的学历只有到小学，但因为他是一个人才，所以就破格收了他为学生并栽培他。其实有好多不符合入学条件但因为钟正山独特的眼光，所以他都栽培他们。可见他的贡献不仅仅是提拔人才，也是重视人才。

钟正山于 1967 年 6 月 29 日，肩负着建国后，创造马来西亚多元化特色使命的“马来西亚艺术学院”（Malaysia Institute of Arts）（MIA）终于诞生并明确塑造了马来西亚艺术的地位。MIA 开始了马来西亚现代设计艺术教育的新篇章，奠定了马来西亚现代艺术教育的基础。此学院是钟正山在离开坤成女中后所成立的。他所创办的这座包括造型美术、设计艺术和表演艺术的艺术学院，广泛吸纳西方各国艺术教育的成功经验，因为马来西亚是多元文化，多元民族国家，所以没有一个特定的主流，全都混合了在一起。国家的艺术就是各种民族的融和，钟正山把艺术教育的各种模样模本，走出一个马来西亚的艺术教育体系。钟正山奠定了艺术教育的模式以及方针，建立了一个里程碑。

在这三十几年来培育了几万个的毕业生涉及在国内外各个领域，整个艺术教育的发展并不是只有纯艺术（Fine Art），而是与实用艺术（Design Art）并行的。简单来说，纯艺术是精神上具有创造性的，设计实用艺术是生活化的，例如像家具用品等是设计的，所以这两者是并行的。另外，表演艺术如音乐系与戏剧系也一样开始拓展出自己的道路。所以总的来说，钟正山所创办的艺术学院涉及了不同的领域如纯艺术、实用艺术、表演艺术，这些领域都由毕业了的学生发展壮大。在该国美术设计界的高层人员中，60%都是该院毕业的。随后，在马国发展的10多所艺术学院中，基本上都是该院校友创办的，其中有6人荣任院长。几十年来，在溶汇各族传统文化价值，增进各民族感情和为国家培养未来艺术人才方面，做出了重要的贡献。

在60年代，钟正山在扩大艺术视野的基础上，从各方面思考和探求在水墨中融入各种技法，他研究传统书法的点线结构及其节奏美感；他尝试用油画工具来表现中国文化精神；把油画、壁画的色彩、肌理效果用水墨艺术中；他大胆把西方现代艺术的构成和抽象原理引进自己的创作之中。多元的观念和多方面的探索使他的水墨语言更加丰富，媒材和表现手段更加多样。在此基础上，为他进一步在水墨语言上大胆革新奠定了坚实的基础。

钟正山在70年代也参加不少的巡回展或是学术访问，如1970年参加马来西亚画家作品于澳洲及新西兰之巡回展，也参加于巴西圣保罗举办的国际美术双年展。除此之外，他受西德、英国与美国政府之邀前往作学术交流与访问。钟正山也在1973年出席日本京都举办的国际造型艺术家协会研讨

会，并且参加在日本大阪举行的国际造型艺术家协会会议，除此之外也受台湾文化部邀请作学术访问。可见这时期的钟正山在艺术画坛上是非常的活跃。

第三节：耄耋时期

在 80 年代，钟正山在学校教学也有教水墨画，今天马来西亚的也有很多的水墨画家，从两个层面去验证：第一、开放水墨画班由他自己教导训练那些在艺术学院修读纯艺术的学生，训练精英的水墨画家。第二、90 年代在全马推动普及水墨画考试，从这一方面铺开并从中挑选人才，不论是属于哪一种族，华人、马来人、印度人各个民族，或是外国人，甚至从八岁到八十岁都有，到最后这些人才也已经成为马来西亚水墨画家，而钟正山对于水墨画的创造与水墨画培育人才这一方面都做到了。所以钟正山也有一个鲜少人知道的称号那就是“马来西亚现代水墨画师傅”。

另外，钟正山把马来西亚水墨画推向国际。于 80 年代他也在台湾创立了“国际现代水墨画联盟”，全世界的水墨画研究，也就是中国美术史上，这是第一个艺术组织是推动水墨画现代化的组织，而且也是跨国界、跨民族的，可以是以国家来参加这个水墨画。所以从 80 年代到 90 年代初引起了很大的冲击，刚好这时候中国的水墨画也逐渐走向尽头，原来在中国以外的国际上也有一个这样的组织来推动水墨画现代化的课题，这也奠定了水墨画现

代化的风格，把马来西亚南洋水墨画带向国际，让全世界认识原来除了中国、台湾、香港传统水墨画之外，原来在东南亚还有一股南洋水墨画的力量存在。

钟正山于 1999 年退休离开马来西亚艺术学院，之后另外创办了国际现代资讯艺术学院（MSC）。这时已经迈入千禧年（2000 年），人们逐渐依赖科技，一个讯息发达的时代，这时候钟正山把艺术与科技的概念合起来，成了另一个模式。

1988 年，钟正山获得第四任首相敦马哈迪的批准，成为第一个作为马来西亚文化的代表特批到中国参加国际学术研讨会的画家，因为当时中国还未开放，马来西亚人民不能去中国。这次活动受到中国文化部的重视，因为是第一次邀请大马画家跨国做交际，所以马来西亚驻使馆安排钟正山去中国。他呆在中国一个月，考察了中国所有的艺术院校。当时因为中国才刚进行改革，所以比较落后，钟正山发现到中国的艺术院校并没有与外界结合，它的进度甚至比马来西亚艺术发展的还要慢。基于中国是钟正山的祖国，而且也因为家庭背景，他对于中国情结是颇深的，所以他决定借由自己艺术教育的专长为自己的祖国提出贡献，因为例如经济方面，他没有这项财力。所以他亦然决定把自己在马来西亚成功的艺术教育模式带回中国，把新的科

技、新的创造理念带回去中国并在中国驻马来西亚大使馆文化部的帮忙安排下开始了他来回奔走中国与马来西亚两国。¹

1991 年钟正山作为马来西亚华人文化协会的总会长，钟正山带领第一团艺术考察团到中国进行考察，考察当地的艺术团体，并受到了重视，因为是马来西亚在中国一开放后第一个文化团体到中国进行考察，也受到了各地的艺术院校的招待，更加了解了中国艺术的发展。之后，钟正山开始思考如何在中国办艺术院校。中国教育部教育委员会，也从来没有海外人士到中国办学校，可以称的上是一个零突破。后来请了一个律师帮忙编写合作的协议，所以钟正山是第一个到中国办学的海外人士，开破先例。也因为当时中国才刚开放，体制还僵化，所以钟正山考察了中国多个地方，最后决定了在北方内蒙古师范大学以及南方云南大学，是中国比较偏远的地方。选择这两个地方为创校的缘故是因为艺术需要创造力，北方和云南少数民族文化都很丰富。虽然中国的汉文化已经很丰富了，但在这两个地方办校可以吸收更多的少数民族的文化，这对学生的艺术创造是很有帮助的。

¹对于 80 年代中国画新潮来说，虽然可以用“新”而为“潮”来命名，但它在 90 年代以前并未进入到“主流”这个范畴。自彭修银：《中国绘画艺术论》，太原：山西教育出版社，2001 年，页 245。正如郎绍君所说，中国水墨画“虽出现了像谷文达这样的探索性艺术家，却没有形成发起运动的群体，没有进入主潮。1989 年在中国美术馆举办的现代美术大展上，水墨画只是个配角”。自郎绍君：《关于探索性水墨》，天津：杨柳青画社，1994 年。

钟正山把在马来西亚的艺术教育模式融汇进中国，与内蒙古师范大学与云南大学合作办校，合作的模式亦是成为了第一个突破中国这种的办校模式。办校模式就是借由这两所大学所提供的空间，然后课程模式是根据马来西亚的教程进行，而师资方面则是他们从中国派人到马来西亚去培训，并且以独立的董事会来管理。基于所有的安排都是利用海外教学的模式，所以在中国算是突破性的例子。总的来说，钟正山在中国办校的模式，打破了中国过去原有的传统的模式，而也让新的模式一直延续奠定与中国之内。

在培育学生人才方面，钟正山所创立的美术学院，除了融合东西方¹的思想之外，也一直强调本土化。所以可以发现到马来西亚的艺术，不管是水墨画还是油画，都跟中国或是西方有差异之处。而他在教育艺术上不仅仅是提拔人才，他同时也提升了画家、设计师的地位，扭转了大家对艺术的看法。设计在艺术学院是占比较大一部分，因为学设计可以用于生活上，但是在纯艺术方面还是有培育人才，因为国家还是需要这一方面的画家。

¹西方艺术是以摹仿自然为中心，结果倾向于写实的一方面。东方艺术描写想象为主，结果倾向于写意一方面。自林风眠：〈东西艺术之前途〉，《艺术丛论》，1936年，第13页。转引自彭修银：《中国绘画艺术论》，页4。与这种看法基本相同的还有丰子恺，他在〈中国画的特色〉一文中写道：“中国画是注重神气的，西洋画是注重描实形的。自丰子恺：〈中国画的特色〉，《东方杂志》，1926年第11号。转引自彭修银：《中国绘画艺术论》，页4。

90年代以来，以钟先生为首的艺术教育考察团，对中国十多所大学进行考察，确定南北各选一所大学为合作的示范点。南部以云南大学、北部以内蒙古师范大学为试点，在这两所大学联办现代设计艺术学院，开拓具有中国文化特色的现代设计艺术院校和具有中国文化特色的现代设计艺术教育。联合办院的形式，由中方大学提供场地、校舍、师资，马国艺术学院提供课本、设备、培训师资，按比例分成，绝大部分收益作为改善教与学的经费。经过数年摸索实践，这两所联办的国际艺术学院走上正轨，每所学院各拥有600名左右的学子，已培养出一批现代设计人才。

第二章：钟正山之画

马来西亚是受中国水墨画影响最直接的一个地区。水墨画从中土辗转传入马来西亚已超过半个世纪，水墨画的创造者已经有三代画家¹。邵大箴评曰：“第二代水墨画家中的开拓者钟正山先生，在理论、创作和教学上颇有建树。许多第三代画家直接受到他的教育和影响他在传统艺术与西方现代艺术结合的基础上，把‘意象’创造发扬光大，为水墨画的发展开辟新的广阔途径。他的大写意画，既有传统笔墨和神韵，又有现代构成和抽象的意味，在当今艺坛独树一帜。我认为，钟正山对当代马来西亚水墨画的另一种要贡献是培养和提携了一批后来者。他在艺术教育中，包括水墨画领域，采取广览博取兼容并蓄的方针，启发后来者从东西各种文化中吸收养料，大胆发挥个性创造。马来西亚当代水墨画坛许多中青年画家之所以能表现出如此活泼的创造精神，是和钟正山的倡导分不开的。由此我们也得到启示，对一个民族和地区来说，画界的领头人物是十分重要的。正是他们的学养、见识和魄力，影响乃至决定着画坛的面貌。”²

¹假如说第一代来自中国本土的水墨画家是奠基者、播种者，其任务是使水墨画在这块新土壤中扎根；第二代画家大胆改革，既发挥传统优势，又吸收西方现代艺术成果，以图传统水墨走创新之路，使水墨画具有鲜明的时代特色；那么第三代画家则在这个基础上，使现代水墨画更为多样，更加绚丽多姿。自黄乃群主编：《马来西亚当代水墨画家作品集》，页 14-15。

²黄乃群主编：《马来西亚当代水墨画家作品集》，页 14-15。

宗白华提到：中国绘画里所表现的最深心灵究竟是什么？答曰，它既不是以世界为有限的圆满的现实而崇拜摹仿，也不是向一无尽的世界作无尽的追求，烦闷苦恼，彷徨不安。它所表现的精神是一种“深沉静默地与这无限的自然、无限的太空浑然融化，体合为一”。它所启示的境界是静的，因为顺着自然法则运行的宇宙是虽动而静的。它所描写的对象，山川、人物、花鸟、虫鱼，都充满着生命的动——气韵生动。但因为自然是顺法则的（老、庄所谓道），画家是默契自然的，所以画幅中潜存着一层深深地静寂。就是尺幅里的花鸟、虫鱼，也都像是沉落遗忘在宇宙悠渺的太空中，意境旷逸幽深。至于山水画如倪云林的一丘一壑，简之又简，譬如为道，损之又损，所得着的是一片空明中金刚不灭的精萃。它表现着无限的静寂，也同时表示着自然最深最后的结构。”¹ 中、西画法所表现的“境界层”根本不同：一为写实的，一为虚灵的；一为物我对立的，一为物我浑融的。中国画以书法为骨干，以诗境为灵魂，诗、书、画同属于一境层。²

¹宗白华：《美学与意境》，北京：人民出版社，1987年，页99-100。

²宗白华：《美学与意境》，页152。

就如前面所提到，钟正山的画含有许许多多不同的思想主题其中包含了花卉¹、走兽、飞禽、山水²、人物³、油画等。而通过这些画可以了解钟正山对于艺术的突破，也可以看出他儒⁴道⁵思想、东西方文化、以及本土化的概念。

¹中国花卉画虽也讲究线条和墨法，但终不如设色法重要。自古代以来花卉画家多不甚尚笔墨而尚设色，“没骨花”的画法终于成为“正宗”画格，和徐熙一派的“落墨花”画格终于失传，就说明了花卉画的色较笔、墨为重要。而“白描”和水墨花卉等，也终是变格。所以说：“花卉画重色。”自彭修银：《中国绘画艺术论》，页 17。所谓“没骨”指的是不勾墨线，或仅有极少墨线。山石树木多用色块铺成，其中辅以用墨，虽不用强调用笔，但不忽略笔的运用。自刘松岩，刘志奇著：《中国传统山水画法技法解析——历代传世名作步骤图》，北京：人民美术出版社，2006年，页 314。

²中国山水画的线条比较活泼随意，宋以后山水画的线条渐退居次要的地位，而“水晕墨章”和干笔“积墨”的墨法上升到主要的地位。在“气韵”说中，“墨韵”说也战胜了“笔韵”说。山水画如无墨法，很难成画；“白描”和“没骨”等画法，也只是变格。所以说：“山水画重墨。”自彭修银：《中国绘画艺术论》，页 17。

³中国人物画最重要的是线条描法，去掉线条描法，就很难作成人物画，人物画的衣纹描法，与山水画的皴法，有同等的作用。但描法需清晰可见，而皴法可以比较模糊。自古代以来，直到近代，人物画的通常画法，都主要用线条构成；水墨粗笔（近乎“没骨”）和“没骨”等画法，只是变格。所以说：“人物画重笔（线）。”自彭修银：《中国绘画艺术论》，页 17。

⁴在儒家经典《论语》中可以发现到先人对自然的强烈关注。“子在川上曰，逝者如斯夫，不舍昼夜。”（《论语·子罕》）。杨伯峻译注：《论语译注》，北京：中华书局，1980年，页 92，反映出哲人面对滔滔东去的大川，感觉到自我的渺小。“知者乐水，仁者乐山……。”（《论语·雍也》）。自杨伯峻译注：《论语译注》，页 62，表达了孔子对于天人合一以及回归自然的由衷向往。自陈永红：《中国早期画山水中的图式试探》，四川：四川大学艺术学院硕士学位论文，2006年，页 8。

⁵道家认为道是一切美的根源。《庄子·知北游》就有“天地有大美而不言”，“圣人者，原天地之美而达万物之理。”的说法。曹础基：《庄子浅注》（修订本），北京：中华书局，2000年，页 320。庄子认为，道生一，一生万物，天地亦是道所生，天地之美源于道，又显现道。圣人则观天地之美而悟道求理。这是进入最高的最自由的美的境界。它超然物外，达到精神的解脱。自何楚熊：《中国画论研究》，北京：中国社会科学出版社，1996年，页 53。

第一节：画中题字

钟正山如此钟情水墨画，固然是和他受到的家庭和学校教育有关。他很早就在实践中获得对传统水墨本质的认识，把握了它的表现特征，并对它产生了浓厚的感情。他是真正深入传统“虎穴”而又得传统“虎子”的。钟正山谙熟中西艺术的历史和流变。他在反复比较中得出结论，包括水墨画在内的中国艺术“在本质上体现着东方哲学的两种思维的方式。它在认识事物的思维方式上，不是专注于事物的单方面，而是要求同时注意探讨事物正反两个方面，并掌握正反二者的统一，这与西方的单极思维有所不同，这种思维方式是根源于‘道’”。辩证的两极思维使钟正山在艺术革新上否定了单一的、形而上学的立场和方法，从而既和艺术的保守主义又和激进的虚无主义划清了界限。

传统水墨画远远不只是一种简单的技艺，它渗透了儒家、道家和佛家的思想和观念。¹它是充满了人性、人道主义和灵性、悟性的艺术创造；它既

¹道家的色彩美学思想是建立在自然质朴的思想基础上的。老子提倡“见素抱朴”，反对人为的、反自然的“五色”。“五色令人目盲”、“五色乱目，使目不明”，所以要消除“五色”，主张“无色而五色成焉”。“无色”不是不要颜色，而是要回归到能体现道家之精神的黑色。“黑在古汉语中与‘玄’语义相通，黑在道家看来恰是其精神体现。”自李广元：《东方色彩研究》，黑龙江：美术出版社，1994年，页34。有黑色，而五色成焉。这样，无即黑，黑即墨，墨具五色。这就是道家色彩美学思想生成的一个简单公式。自彭修银：《中国绘画艺术论》，页24。老庄否定绚丽色彩的存在，并不意味着他们对于绘画或是文学等艺术的完全否定，也不能说是这些艺术无法与道家思想找到契合点的。天下万物皆从黑白而起，即阴阳两极，他们所抓住的无非就是宏观的一个规律，在这样一个规律前面，不必再去关注那些细节的微妙色彩变化。自杜江：〈水墨之“道”——论中国画论中的道家思想美学观〉，《广西艺术学院学报艺术探索》，第20卷，第1期，2006年2月，页58。张彦远《论画》中认为墨有代替五色之功用，他说：“夫阴阳陶蒸，万象错布；玄化亡言，神功独运。草木敷荣，不待丹绿之采；云雪飘扬，不待铅粉而白。山不待空青而翠，风不待五色而絳。是故运墨而五色具，谓之得意，意在五色，则物象乘矣。”水墨作为中国绘画的一个独立表现系统，从其画法上来讲，首先是脱离了对笔的依

依赖客观的物质世界并与其保持着不可分割的联系，又高高地凌驾于物质世界之上，蕴含着丰富的精神性。对水墨画的价值，钟正山有深刻的认识，他看到了传统水墨画中体现的儒家的“仁”、道家的“虚静”¹、佛家的“顿悟”以及“天人合一”²的观念，强调人性与自然³的融合，将心象世界与现

赖，即墨不仅仅为用笔而存在，而是具有色彩之效果——墨中含彩。荆浩给“墨”下的定义为：“墨者，高低晕淡，品物浅深，文质自然，似非因笔。”荆浩：《山水诀》“吾国祖先，以红黄蓝白黑为五原色，与西洋以红黄蓝为三原色者不同”，而在这五原色之中，“黑白两色，为独立自存之色彩”，而“墨以黑而有光彩者为贵”，“墨为五色之主”。自《潘天寿美术文集》，北京：人民美术出版社，1983年，页17。水墨系统的形成，从画学上来看，与“写意”取代“写实”有密切关系。“写意”与“水墨”可以说是同时出场的。写意是以水墨为表现形式，是以画家的主观意象为创作源泉，画家要写心中的意绪，画家不被物质所束缚，必须要把物质形式（在绘画中指各种颜色）减少到最低限度，水墨可以说是中国绘画最简单的物质形式，因此也最能表现画家的主观感情。自彭修银：《中国绘画艺术论》，页29。

¹虚静本意是指一种不受任何主观或客观因素干扰的专心致志，平心静气的精神状态，借指审美过程中审美主体通过保持虚空明静的精神状态而获取审美对象的方式。它是艺术构思的基本前提，亦是艺术创作的一种高层次境界。自梁园园：〈中国画论中“静境”对创作的重要性〉，《学院文章》，页135。

²所谓“天人合一”，是远古时期人们感知、认知事物时，将自己置于与天地自然融合为一种的那种状态。该状态能使人清除杂念而静心悉入物象去体悟物理、物性，由表及里地让主观把握客观，精神微妙行走于物质间而得物象之“真”。自孔六庆〈论画道畅神——从顾恺之“以形传神”到石鲁“以神造型”〉，《南京艺术学院学报》，2009年1月，页32。“天地与我并生、万物与我为一”（《庄子·齐物论》）的基调上，追求与万物在心灵上的融合。这种融合表现在时空观念中便是使客观宇宙时空的无限循环转化成为人的无以终极的心理活动，使人们对于处在时空中的物象的观察摆脱了具体视觉感官的束缚而上升为心灵观照的结果，从而使原本属于纯粹客观领域的认知或多或少地转换成为了一种认识主体内在心理的逻辑的展示。自荆琦：〈解析早期山水画论空间观念及影响〉，《美术》，页63。

³老子的“自然”世界里有两层意思，一层是自然的本质，即自然界生生不息的情态；一层是自然的精神，即以顺应自然界生生不息的规律而动的思想行为，这是一种境界。并认为自然界的律动规律是以阴阳互动为基本成因的，并以冲和之气融合，这种始而往复的规律最初萌于道。“由此观之，有生于无，实生于虚，亦以明矣。是故，无无无始，不可存在，无形无声，不可试听，禀无授有，不可言道，无无无之无，始末始之始，万物所由，性命所以，无有无名者谓之道。”在中国传统山水画里，自然观是十分首要的。例如：“山有面则背向影，可令庆云西而吐于东方。”【晋】顾恺之：〈画云台山记〉，俞剑华：《中国画论类编》，北京：人民美术出版社，1957年，页581。这里顾恺之所谓的面背、西东，便是道家所谓的阴阳在山水画中具体形态的体现，也是山水画家与道家思想一致的自然观。“望秋云神飞扬，临春风思浩荡。”【南北朝】王微：〈叙画〉，俞剑华：《中国画论类编》，北京：人民美术出版社，1957年，页585。王微把客体的自然与主体

象世界，也就是将精神与物质居于同等地位，寻求精深美与自然美的园融，最终达到“美”与“善”的统一。钟正山的水墨画创作一直是围绕着传统与现代、东方与西方相结合、相融合的创作原则进行的。钟正山肯定：“中国的水墨才是最高层次”¹。他的水墨情节与生俱来，虽然他生在南洋，长在马来西亚，但他是龙的传人。水墨是龙的精神，他听着龙的传说长大。“识时务者为俊杰”，钟正山知水墨，识大局。他深知东方盛事时，可见水墨之博大精深。只有把水墨做好，方能顺应 21 世纪辉煌的东方。（《墨山红日》²）。水墨若要与时俱进，必须增强其现代性。水墨必须改革（《至大无外》，94 x 174cm，1982）。钟正山解放了传统水墨观念的保守性，确立了现代水墨传统性、开放性、创新性的基本理念。（《左右本一家》，132 x 234cm，1985）。

的感受结合起来，因为“望秋云”、“临春风”才会“神飞扬”、“思浩荡”，这也是道家以人的性情去顺应自然的思想在山水画家审美观中的一种体验，是一种自然的境界。自何加林：《凝视的空间：浅识山水画境界的契机》，杭州：中国美术学院出版社，2008年，页 43-44。

¹王维也曾在《山水诀》中云：“夫画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功。或咫尺之图，写百千里之景。东西南北，宛尔目前；春夏秋冬，生于笔下。”俞剑华：《中国画论类编》，页 592。山水画在唐以前主要以青绿色为多，自唐王维始，水墨画开始盛行。王维认为山水画中水墨的表现语言最能“肇自然之性”、“成造化之功”。这也是山水画以水墨的形式传承千年而不衰的一个重要依据。这里的“肇自然之性”就是以自然为本，以自然为始，以自然为根据，而“成造化之功”也是指水墨山水画能充分体现自然界万物的生命迹象，把自然界的“鬼斧神工”通过画家之手巧妙地展现出来，是顺其自然之性。自何加林：《凝视的空间：浅识山水画境界的契机》，页 43-44。

² 见附录二（图二）

钟正山的现代艺术教育思想在国际会议等活动中得以广泛交流、传播，他前期的教育思想与实践经验为亚太国际现代艺术教育奠定了坚实的基础，意义深远。（《唯我独醒》¹）。²

早期华人为生活所迫，历尽千辛万苦，流离海外，艰难谋生。华人从“落叶归根”到“落地生根”最后到“开花结果”的不同心路历程，反映了华人由“侨民思想”到“南洋思想”最后到“国家意识”的转变过程。海外华人的“国家意识”首先体现在对祖国的热爱上，他们身处异国他乡，对祖国梦牵萦绕；他们心眷祖国，盼望祖国的强大能给他们带来庇护靠山。

“国家意识”是马来西亚多元民族文化社会（包括华社）最重要的现代意识特征之一。（《渔舟》，52 x 41cm，1961；《椰林风光》³；《渔村》，66 x 132cm，1970）。

东方与西方各自在相应的历史地理环境中孕育了不同形态的文明，其特色性的文化差异正体现在“道”之“阴”、“阳”两仪中。也就是说：“你中有我，我中有你”。西方18世纪的工业革命带来了现代文明。其文化价值观随着殖民势力扩张而表现出殖民资本的强势性。而东方中庸之道相对于西方强势激进文化而言似是弱势饱受。因此在近现代文化的演进中，出现了“东方不亮西方亮”的现象。钟正山明白“风水轮流转”、“三百年西方，

¹ 见附录二（图三）

² 刘上誉，李道柳：《现代艺术巨人（二）——钟正山》，页9。

³ 见附录二（图四）

三百年东方”。（《拨开乌云见青天》¹），钟正山坚信：“21世纪是中国人的世纪”。²

1985年，钟正山创作的《闺中怨妇》³作品是其“国际现代水墨运动”进程中“异度空间”理念成熟的标志性力作。钟正山对时间、空间及外太空充满了探索求知的欲望，“山中方七日，世上几千年”，古代智慧者的时空概念与现代文明遥相呼应。致力于水墨改革运动的画家钟正山从“养在深闺人未识”的“少女”得到灵感，以“少女”到“怨妇”的人生历程来展示其“异度空间”理念在表现“四维意象”上的独特功能。

钟正山的宇宙观是“道”。他认定“道”生“阴”、“阳”两仪，是宇宙万物的本质。“道”不仅适用过去，也适用现在和未来。“道”是远古的“道”，发展的“道”，与时俱进的“道”。（《管他们外原子弹，老子自是酒中仙》⁴；《道生一，一生二，二生三，三生万物》，67 x 134.5cm，1979；《爱书者长寿》，137 x 68cm，1974）。⁵

¹ 见附录二（图五）

² 刘上誉，李道柳：《现代艺术巨人（二）——钟正山》，页9-16。

³ 见附录二（图六）

⁴ 见附录二（图七）

⁵ 刘上誉，李道柳：《现代艺术巨人（二）——钟正山》，页17。

钟正山出世的超脱思想表现在个人的“无欲”上，他在物欲横流的世俗中“禅”悟。他《壁立千仞无欲则刚》，（《壁立千仞无欲则刚，海纳百川有容乃大》，170 x 368cm，2003）；《悟到禅机万念息》，（67 x 68cm，1992；《悟到禅机万念息》，128 x 68cm，1998；《修甚么，无需说》，138 x 69cm，《达摩》，69 x 67cm，1992）。“人到无求品自高”，钟正山洒脱高尚的思想品德在他舍弃小我后，获得了包括现代艺术事业在内的“大成”。再有，钟正山思想的现代性，还体现在他思维的前瞻性上，他理性地立足东方艺术本土化特色进行创作，这与守旧排外的狭隘文化观是不一样的，钟正山是在精研东西方，通观人文史后，远见卓识地选取东方特色来融汇发展世界，这是 21 世纪先进的、科学的、全球化的文化观。¹

¹刘上誉，李道柳：《现代艺术巨人（二）——钟正山》，页 26。

第二节：突破传统

钟正山对传统技法的继承与在现代技法上的创新突破。在点线上，钟正山继承了静态点线的传统技法，突破性的形成率意自然的动态，动静¹结合之点线。他的点线率意自然，突破了传统程式化的草书笔法，豪气率真，动感十足。他在《王者之风》²中，一反传统之静态程式点线为现代动态、动静对比之点线。画中，五虎之须静似针锋麦芒与其错落晃动之虎皮纹形成动静之鲜明对比，静如地钻铁钉的虎爪与扭动的虎躯形成鲜明对比。该图点线，以静衬动，以动制静。画面只见五虎呲牙咧嘴，虎目狰狞；刻画出神入化，气吞山河。钟正山率意自然的动态点线突破了兼工带写或草书程式化笔法的意动静态传统，达到了登峰造极的程度。³（《伏虎》⁴）。⁵

¹动与静是相对的，是两种截然不同的状态。《易·系辞上》曰：“动静有常，刚柔断矣。”一方面是运动，一方面是静止。“以笔之动而为阳，以墨之静而为阴。以笔取气为阳，以墨生彩为阴，体阴阳以用笔墨。以笔墨之自然，合乎天地之自然。”笔与墨的关系被喻为动与静的关系。笔能体现骨法，主造型；墨能生彩，多用于暗部。笔与墨所体现的自然界阴与阳，正是动与静的结果。自刘松岩，刘志奇著：《中国传统山水画法技法解析——历代传世名作步骤图》页 335。

² 见附录二（图八）

³从中可以发现钟正山体现了“以形写神”的精神。中国画论历来主张“传神”。所谓“神”即事物的本质及内在精神，超越简单的“形似”，而追求更高层次的“神似”，并把作者对事物透过现象所观察到的本质写出来。张彦远《论画六法》说“古之画或能移其形式而尚其骨气。以形似之外求其画，此难与俗人道也。今之画纵得形似，而气韵不生。以气韵求其画，则形似在其间矣”，苏轼也说“论画以形似，见与儿童邻”都是说神韵比形似更重要。自刘松岩，刘志奇著：《中国传统山水画法技法解析——历代传世名作步骤图》，页 298。

⁴ 见附录二（图九）

⁵刘上誉，李道柳：《现代艺术巨人（二）——钟正山》，页 26-30。

在笔墨¹上，他继承了传统浑融，洗练之水墨笔法，传神的表现在作品《墨虎》²中；此外，钟正山心灵感应于山“石”之内外在品质，在传统的基础上，自觉形成了“用粗犷豪放的笔触勾画石之坚实体态，以焦黑皴擦出石纹肌理”的“正山皴³”特有技法，“正山皴”衬托了虚白底色，营造了层次空间与距离感，呈现虚实⁴相生的视觉效果。“正山皴”赋“石”以厚重、稳健之精神，创新的形成了现代水墨画的新境界。（《正山玩石》⁵，90 x 97cm；《甘为孺子牛》，182 x 96cm）。

¹明莫是龙〈画说〉：“古人云：有笔有墨二字，人多不晓。画岂无笔墨哉，但有轮廓而无皴法，即谓之无笔，有皴法而无轻重向背明晦，即谓之无墨。”俞剑华：《中国画论类编》页 714。

² 见附录二（图十）

³皴法，简单说就是一笔下来阔仄不一，浓淡有异的线，为有别于一般的线，称其为“皴”自孟固：《传神与会意》，国际文化出版公司，1989年，页 13。皴最早主要是在画水墨山水画中使用，后来慢慢发展到画动物和人物。皴法不仅可以表现山石的质感，而且还有较强的立体感。自彭修银：《中国绘画艺术论》，页 17。皴，原指皮肤受冻坼裂之意，引申到山水画中，就是指表现山石脉路纹理结构的用笔方法。皴法是历代画家经过长期对自然山石形成规律的探索，根据对象的不同形貌，以夸张而变形的手法提炼而成的各种不同的用笔方法。自叶子：《山高水长：黄宾虹山水画艺术论》，上海，人民美术出版社，2005年，页 33-34。

⁴明董其昌的〈画禅室随笔〉说：“虚实者，各段中用笔之详略也。有详处，必要有略处，虚实互用。疏则不深邃，密则不风韵。但审虚实，以意取之，画自奇矣。”这里说的是每作一图，在图中各部分之间要分虚、实，细致之处为实，粗略之处为虚。虚、实都要有，应考虑如何配合才能画出不凡的作品。自刘松岩，刘志奇著：《中国传统山水画法技法解析——历代传世名作步骤图》，页 333。清蒋和〈学画杂论〉讲：“字有收放，画亦有收放，当收不收，境界填塞。当放不放，境不舒展。”又说：“树石布塞需疏密相通，虚实相生，乃得画理。”俞剑华：《中国画论类编》，页 279。

⁵见附录二（图十一）

在色彩特点上，钟正山于 80 年代，在东马的砂拉越发现了一族原住民，他们纯朴憨厚的内、外感动了他，便决定以朴素无华的色彩与纯真坦率的真情透过画笔展现出来。（《土姑娘健美可人也》，74.5 x 69.5cm，2005；《土著谈明天》，179 x 96cm，2005；《一群土人》，96.5 x 179.5cm，2002）。钟正山以近乎亚裔皮肤的赭石刻画土人，传达了那远离现代文明的珍贵内在。木纹肌理似的赭石块面是“正山皴”在表现朴实生命题材时的通拟手法，是“正山皴”技法的变通发展。（《木石皆我师也》，96 x 179.5cm，2005）。¹

在设色构图上，钟正山继承并突破了传统设色构图概念。传统设色构图，大多风雅附庸、程式巢白、上轻下重。他一反传统，以“太极”之图拟“画道”之象，秉“黑白为天下式”，个中闪烁着人文精神之色彩，《瞬息万变》（181 x 96cm），捕捉万千世界瞬间变化之情状，生命激变之色闪烁其间；《返朴归真》（142.5 x 157cm），人类创造文明的同时也制造了人道灾难，战争阴影，伴随文明之形。艺术之最高境界乃人类社会审美之最高境界，《返朴归真》闪烁着人类生命本质最质朴纯真的人性光辉。钟正山突破了上轻下重的传统构图观念，如《管他门外原子弹，老子自是酒中仙》系列及《牛不回家唤哥哥》（92 x 61cm），《夕照归牧》²，《达雅夫妇》（107 x 72cm，1979）等作品中，构图上重下轻，内涵意念由远及近，由上

¹刘上誉，李道柳：《现代艺术巨人（二）——钟正山》，页 30。

² 见附录二（图十二）

而下。下方大面积留空，突显空间指向性。钟正山如此构图，现代感强烈，犹如躯干肢体直扑地面的现代舞反叛于脚趾尖点地引颈肢体伸向空中的芭蕾或拟地面为空中作翩翩起舞之态的传统舞蹈。钟正山的构图以地心引力或拉力为原动力，动感强烈，意向由上而下直指地心，意念由远及近直逼读者。钟正山的构图，展示的是动态指向性，其意态袭人。他首创的平面空间指向性构图立体感强烈，突破了东西方传统构图观念，自成一家，独创一派。这是钟正山博学东西方、精炼概括后创新的丰硕成果之一，他天才地继承并突破了传统，创造了完美的形式，完善的表现了精神内涵。¹

在几何形体块面上，钟正山“先规矩，后方圆”，在他的画中，“规矩”是形而下的器，“方圆”是形而上的道。“方”、“圆”的组合运用，是钟正山最基本的现代艺术语言要素。此外，隐含的三角几何形块面，其意念突显多元民族融合过程中，其社会多元性文化从期待组合到相互契合的稳定意态。如在《左右本一家》（68 x 138cm，1966），《鸡》（93 x 89cm，1992），《奔驰》²，《人者仁也》（96 x 167cm，1988），等作品中，“方”、“圆”、“角”的几何形块面及复合块面图形是钟正山又一重要而鲜明的现代艺术语言之一，也是近现代马来西亚多元民族国家文化融合趋同的客观反映，是东方现代艺术最为鲜亮的区域性特色之一。³

¹刘上誉，李道柳：〈现代艺术巨人（二）——钟正山〉，页 32-33。

² 见附录二（图十三）

³刘上誉，李道柳：〈现代艺术巨人（二）——钟正山〉，页 33-43。

第三节：当前进行中的创作

在 2010 年，钟正山仍活跃于艺术事业，一直为马来西亚带来新的景象。就好像在 2010 年新年期间，他回老家马六甲古城过年，建议在马六甲河畔设立艺术河堤，算是献给州政府的一份“春节礼物”，通过艺术家的神来之笔这一妙策可以赏心悦目地将马六甲历史城介绍给全世界，钟正山说如果州政府感兴趣，他愿助一臂之力。钟正山会有此想法是因为他发觉不少国家皆有类似艺术村或交流镇之环境，因此认为已经列为世界文化遗产的古城可以仿效，让艺术家来帮忙它，将其历史文化风貌，包括各族圆融和谐相处的一面宣扬出去。他认为唯有官方设立艺术河堤，才可以名正言顺广邀海内外画家或艺术院师生到来进行交流。届时艺术河堤也会变成一项旅游景点。钟正山表示身为古城人也是艺术家，他很乐意为家乡做出贡献，将艺术平台搭建起来，让马六甲历史城走向世界，名扬四海。¹



钟正山（左）对孕育历史的马六甲河深感兴趣，并认为艺术河堤可设在这一带；右起为刘明亮、钟琳、陈金昌及蔡天成。（图：星洲日报）

¹佚名：〈书画大师钟正山：古城河畔·应设艺术河堤〉《星洲日报》〈乡音〉，2010年2月25日。

除此之外，在 2010 年 7 月，马中台著名画家与甲州元首敦卡里耶谷携手，以接力方式完成一幅“郑和七下西洋”的水墨画，为“郑和国际研讨会”写下别开生面的热身活动，钟正山也参与其中。这幅画价值不凡的画高 5 尺长 30 尺，共有六人接力画，他们是台湾画家李奇茂、闻名马中的大马画家钟正山、中国著名画家黄国强、邢少兰和刘伟。李奇茂率先在画布上画出郑和的英伟形象，黄国强接着画出在风中招展的大旗、邢少兰画郑和的船队和码头、刘伟画海水，而钟正山则写“郑和七下西洋”这六个字。而甲州元首敦卡里是最后压轴，在画的右上角以大毛笔和墨，画出山水中的“马六甲”，并在“大旗”右边写下他的大名“KHALIL”。¹



6 名大画家联手完成的“郑和七下西洋”的巨画全貌，此画高 5 呎，长 30 呎，还有一些部分尚未及著墨。圆圈处为“KHALIL”的签名。（图：星洲日报）

¹佚名：〈甲州元首与马中台画家联手•接力画“郑和七下西洋”〉《星洲日报》〈国内〉，2010 年 7 月 14 日。

第三章：艺术创作之嬗变

钟正山先生早期的创作无论是在水墨画还是西洋画都非常活跃，但是后来他毅然选择了水墨画这一条道路，这是因为他的中国情结与家庭背景的因素。一般上像钟正山可以掌握东西方绘画基本训练的画家，并不会只局限于一个固定的画题。可是因为钟正山对于民族文化、中华文化的坚持，虽然是受到了德国包豪斯思想的影响，但对于传播中华文化、民主文化的意识还是非常强烈，所以选择了水墨画来创作他的艺术人生。另外，钟正山有别于其他画家的就是他并没有把自己局限于某一个题材，他的绘画题材是非常广阔的。钟正山一直在艺术创作上不断地突破，到了今天虽已年届八十，但仍然在为他的艺术创作进行突破，这正是作为一个画家应有的精神与认识。作为一个艺术家，应该要不断地自我挑战、自我突破，不能只局限于一个框框之内。就以钟正山他所绘画的老虎为例子，他从很具象的老虎，到墨虎（用黑色来画老虎）到很抽象、分割的老虎，他一直不断在尝试突破。另外，钟正山也将西方现代方式例如构成主义运用到水墨画之中，这对水墨画创作来说是过去画家所不敢尝试的。可见他一直在尝试并且敢于突破。他把西方的技法、壁画的方式、各种各样的技法引进来，可以透过他的画看到一个题材就有很多不同的变化，就好像老虎有不同的样子，马也有已分割的方式来绘画，钟正山一直在不断地尝试创新突破，具有一种创造精神。

另外，在中国传统水墨画中看不到画家自己的风格，但海外不一样，都是会非常注重个人风格，就算是与任何某一位水墨画家学画，但不会有他影子的存在，有自己的风格，所以就好像钟正山一直走着自己水墨画的路，也声称“跟我者亡”¹的道理，因为他不愿他的学生是跟着他一样的。钟正山现代艺术开派风格的形成及发展趋势一直随着时代的进步、随着他自己的突破，在艺术创作风格上一直不断地改进。他不仅融汇东西方，也一直以本地化的元素拓展他在创作上的嬗变。而他的艺术创作风格大致可划分为前、中、近三个时期。

¹唐代书法家李邕曾说过“似我者俗，学我者死”。死学前人，不思进取是对于绘画的一种“病”或“忌”。自刘松岩，刘志奇著：《中国传统山水画法技法解析——历代传世名作步骤图》，页 303。“俗”，不是指“通俗”而言，而是指格调庸俗。【清】沈宗骞：《芥舟学画编》讲：“夫画俗约有五：曰格俗、韵俗、气俗、笔俗、图俗。”自俞剑华：《中国画论类编》，页 512。所谓格俗：不临摹学习前人经验，自己又无高超见解，作品没有变化，格调差；韵俗：水墨渲染不得法，黑一块，白一块，没有笔情墨韵。气俗：格局和别人差不多，而用笔死板，墨气缺乏强烈对比，画面灰暗；笔俗：指运笔无法，生硬呆板。本来平庸，而故意搞点邪的来吓唬那些不懂画的人；图俗：指选题不高雅，没有诗的境界，而一心看风头、赶浪潮，阿谀奉承。自刘松岩，刘志奇著：《中国传统山水画法技法解析——历代传世名作步骤图》，页 303。

罗青教授在《马来西亚当代水墨画家作品集》画评里提到钟正山，他说：“我们以钟正山为例，他继承了中国绘画优越传统及南洋风格的遗风，又结合许多西方现代绘画理念、创建了具有自己风格的水墨意境。他的画材涉猎广泛，从早期的写生、写意、演变精进，后又不断省思，纳入东、西方的美学哲思，融合体悟，务求与自然契合而趋向心象世界。钟氏的人物画成就尤为卓著，既有浑厚的传统的精神，又能发挥具创建的造型意境，‘达雅族’系列为他独创的风格代表，成为一代画杰，求之世界画坛，亦不多见。”¹

第一节：前期

钟正山的艺术风格进入了很多阶段，思想上的改变来说，在 50 年代他求学的那段期间，受到西方现代宗教主义等的冲击，另外他早期时他传统功力已经很好了，他将“有法中无法，无法中有法”发挥的淋漓尽致，抛弃传统的这个元素，走自己的路。所以在六、70 年代也受到西方国家文化的影响，加上他自己到欧美去考察，在体验它自己的教育体系的时候，他也尝试了当中很多的现代艺术手法，但是后来他觉得“回归东方”很重要，而且也尝试了很多西方的手法，于是 70 年代末，他开始回归东方，并且追求意象，而且西方也将该尝试的手法完成了，于是钟正山开始从头回看东方。书

¹黄乃群主编：《马来西亚当代水墨画家作品集》，页 23-24。

画并不只是一种形象，它也是一种哲学思想的体现，中国的美学体现在宣纸上，只需用毛笔轻轻地画，不像西方的画需要几个月的时间来完成。西方是在画一张画，可是东方其实是写画，写胸中的抒情，从中可以看出钟正山的画是追求一种哲学的体会在里面。

前期，是钟正山继承传统艺术风格时期，即从求学约至 1980 年以前阶段。此期他的艺术风格无论是西画上还是在水墨画上，均以继承为主。习西画则以西画的技法理论为依据，多作素描、油画；作水墨，则以水墨传统精神为指导，精于兼工带写或大写意。钟正山前期的绘画风格主要表现在对传统的继承上，从 1952 年入新加坡南洋美术专科学校算起，二十八年的东西绘画功力，为他后来在现代艺术绘画领域独树一帜，开宗立派打下了坚实的基础。（《竹林清趣》，80 x 140cm，1978；《虚心劲节是为人师》，197 x 96cm，2002）。¹

¹刘上誉，李道柳：《现代艺术巨人（二）——钟正山》，页 43-45。

第二节：中期

进入 80 年代，他的水墨作品追求真善美的融合；探索新的空间表现；做把汉代石雕分割面引进水墨的试验；研究水墨的意象表现……画风也愈来愈狂放，试图在空灵的意念中寻求突破，个性风格愈来愈独特和鲜明。进入二十一世纪，他在水墨创作上更放开手脚，“为所欲为”、随心所欲地进行创作，艺术境界别开新的天地。

80 年代初，探索异度空间，时空错位的想象，体现了多维的概念，例如他的《闺中怨妇》，分割切，他把一个女性出生到少女时期到结婚到晚年，融入进同一个画面里面，这一个画面体现了时空、时间的过程，这在水墨画上算是一种突破。90 年代开始，这时候钟正山开始走向“无形”的境界，所追求的是人性精神，已经不再是具体有形的状态了，同时他也追求真善美的哲学体系。进入两千年，钟正山所追寻的是“圆融和谐”、“阴阳”、“乾坤”在平衡他的画中思想，可以看出在耄耋时期他所追求的“圆融”，都是在包容，而且这也体现在他的山水画，就好像他其中一幅画《壁立千仞无欲则刚，海纳百川有容乃大》，富有民族情操，讲究的时中华研究壁立千仞无欲则刚。做人要大肚能容，可以看出他是利用人物作绘画来说明做人的道理，也利用竹子¹这个自然景物来说明做人要有气节。

¹宋人董道〈广州画跋〉：“无心于画者，求于造物之先，凡赋形出象，发于生意，得之自然，待其见于胸中者，若花若叶，分布而出矣。然后发之于外，假之手而寄色焉，未尝求其似者而托意也。”他认为画家作画，不要只注意到表面形象，而要从自然得来，把外界的事物显现于胸中（头脑中的影像），然后反映到画图中，即胸有成竹，必须得之自然，

中期，是钟正山现代艺术风格形成的时期，也是最重要的创作时期。以1980年《王者之风》为标志，钟正山进入现代艺术开派风格形成的时期。此期他主要的功绩有三，第一，他开创了水墨图形性变形抽象的现代艺术新风，形成了个性鲜明的现代艺术语言技法，从而突破了水墨传统程式桎梏。钟正山开创的水墨图形变形抽象不同于西方形式的抽象主义，他的“抽象性”与西方抽象主义相通而又不失东方“意象”之甚座。¹

创作上，他从不刻意追求西方的抽象形式，而是随着他认识时空的推移变化，艺术实践的深入而演变成了抽象性的风格。这与毕加索异曲同工，殊途同归。《牛的变形过程》²；《双虎》的演变（72 x 140cm，1974； 92 x 176cm，1984； 77 x 143cm，1990）；马的变形抽象：《双驹》，（46 x 92cm，1964）；《万马奔腾》³；《奔驰》之一；《奔驰》之二，，牛的变形抽象：《老牛唯命是从》，（68 x 45cm，1979），《夕照牧归》。渔村的变形抽象：《水上渔家》（69.5 x 14.5cm），《渔村》，（145 x 130cm，1998）。钟正山现代艺术抽象性风格的演变形成，如同文火煲汤，功到自然成。此期他的抽象风格，与西方相通，在物象与心象之间，则更多

然后即兴写意。自刘松岩，刘志奇著：《中国传统山水画技法解析——历代传世名作步骤图》，页351。

¹刘上誉，李道柳：《现代艺术巨人（二）——钟正山》，页45。

²毕加索认为画家的职责不是借助具体形象反映现实，而是以抽象的形象表达科学的真实。因此，他离开对牛一般写生，集希尔福牛、安歌尔牛、瑞士肉牛等众多牛种的不同体型、习性和用途为一画，表现为几笔简练的单线条的几何图形，给观赏者留下无限的想象空间。自贺守纯《复杂与简单——有感于毕加索画牛》，《当代矿工》，2001年3月，页59。见附录二（图十四）

³ 见附录二（图十五）

的表现为“物象”。“象”¹之于山水，乃为其兴起，并以长盛不衰、影响甚巨之源。²在“似与不似之间”，则更多的表现为“似”。³

第二，钟正山图形性的变形抽象因素，在人物造型上树起了丰碑。钟正山的人物画继承了宋人梁楷⁴、石恪⁵、清人黄慎¹的减笔人物画风格，（《李

¹“视之不见名曰‘夷’，听之不闻名曰‘希’，搏之不得名曰‘微’。此三者，不可致诘故混而为一。其上不嫩，其下不昧。绳绳兮不可名。复归于无物。是谓无状之状、无象之象，是谓惚恍。”‘夷’、‘希’、‘微’：这三个名词都是用来形容感官所不能把握的“道”。“无状之状、无象之象”乃“夫惟不可识，故强为之容”也。（《老子·十四章》）陈鼓应主译：《老子今注今译及评介》，台湾：商务印书馆，2008年，页101。“无象”即是无形，“无象”之“象”者，“强为之容”也。（《系辞上》）：“在天成象，在地成形”，“圣人设卦观象，系辞焉而明吉凶。刚柔相推而生变化。是故吉凶者，失得之象也，悔吝者，忧虑之象也，变化者，进退之象也，刚柔者，昼夜之象也。……故君子居则观其象而玩其辞，动则观其变而玩其占。”又言“两仪生四象，四象生八卦，八卦定吉凶，吉凶生大业。是故法象莫大于天地，变通莫大于四时，悬象著明莫大于日月。”“象”者，“圣人有以见天下之迹，面拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象”。（《易传·系辞》）【魏】王弼注、【唐】孔颖达疏：《周易正义》卷七，《十三经注疏》标点本，北京：北京大学出版社，1999年，页258-289。这既是对绘画源流的认识，认为绘画来源于圣人对天下之迹的摹仿描画。也是关于绘画本体的理论。这里要注意的是“拟诸其形容，象其物宜”。形容者，绘画对象的外在形象，物宜者，事物之宜也。《礼·王制》曰：“齐其政，不易其宜”。王文锦译解：《礼记译解》，北京：中华书局，2001年，页176。可见，物宜是指事物的内在本质。“象其物宜”是说绘画还要表现出绘画对象的内在精神，即顾恺之所说的传对象之“神”，也就是以形传神之意。自何楚熊：《中国画论研究》，页138。

²徐浩：〈略论古代画论中的几个概念〉，《美术研究》，2000年第3期，页84。

³刘上誉，李道柳：〈现代艺术巨人（二）——钟正山〉，页45-49。

⁴梁楷（生卒未详），其先东平人，南渡后流寓钱塘。他与妙峰、化石间、智愚等和尚往来密切，是一个参禅的宫廷画家。画人物，初师贾师古，“描写飘逸，青过于蓝”。贾师古，汴梁人，绍兴间花园祇候。师法李公麟，是南宋善白描的人物画家，梁楷受其影响，一度也专心摹写李公麟“细笔画”。他秉性疏野，常以饮酒自乐，不拘小节，被称为“梁风子”。中年后，变细笔白描为水墨逸笔，自成一格。今传他的《六祖图》、《太白行吟图》，更是一种简练豪放的作风。他的这种线描表现，属于“减笔”的画风，与晁补之（无咎）人物画的画法，可能有一定的联系。他画的《泼墨仙人图》，又是一种表现，这是运用粗阔的笔势与有浓淡的水墨所作的写意画。他在人物画艺术手法上，是一种大胆的变格。这种用人物画的泼墨画法，是梁楷在绘画上的重大贡献。自王伯敏：《中国绘画通史》上册，北京：生活·新书·新知三联书店，2002年，页394。

⁵石恪字子专，成都人也。喜滑稽，尚谈辩。工画道释人物。初师张南本，技进，益纵逸不守绳墨，气韵思致过南本远甚。然好画古僻人物，诡形殊状，格虽高古，意务新奇，故不能不近乎谲怪。孟蜀平，至阙下，被旨画相国寺壁，授以画院之职，不就，力请还蜀，诏

白吟行图》，【宋】梁楷；《泼墨仙人图》²，【宋】梁楷；《二祖调心图》³，【宋】石恪；《醉眠图》⁴，【清】黄慎）。《悔教夫婿觅封侯》（68 x 46cm，1992），笔简意赅，情态准确。《苛政猛如虎》（111 x 60cm，1997），笔畅酣畅，写意生动。《寒山》（95 x 177cm，1983），面容清癯，意境深邃。在人物变形抽象创作中，钟正山擅长将人物形象变形抽象成石、木之形，旨在表现人物精神的恒久性与生命的质朴感。《宁可直中取，不愿曲中求》（94 x 179cm，1986），垂钓者——姜太公，盘腿半蹲坐如石像，略舒微挺。“宁可直中取，不愿曲中求”的伟大人格精神与金石同久，与日月同辉。《志在高山流水》（94 x 179cm，1986），鼓琴者——俞伯牙，屈膝而坐，弯腰弓背；卧琴抚弦，曲高和寡；神情泰然，安坐如磐。如闻琴声之清扬激越，“巍巍乎若泰山，洋洋乎若江河”。《唯有饮者留其名》（72 x 142cm，2006），民间饮者——王仁奇，性直善饮，朴如木石；

许之。今御府所藏二十有一：《太上像一》，《镇星像一》，《罗汉像一》，《四皓围棋图一》，《山林七贤图三》，《游行天王像一》，《女孝经像八》，《青城游侠图二》，《社瓮图二》，《钟馗氏图一》。【宋】宣和间官修：《宣和画谱》，杨家骆编：《中国学术名著第五辑：艺术丛编第一集》第9册，台北：世界书局，2009年，页190。

¹黄慎中国清代画家。初名盛，字恭寿，恭懋，躬懋、恭寿、菊壮，号癭瓢子，别号东海布衣。福建宁化人。生于清康熙二十六年（1687年），乾隆三十五年（1770年）84岁时尚在，卒年不详。慎工草书，法怀素。画人物，多取神仙故事为题材，初学上官周，后用狂草笔法作画。笔姿放纵，气象雄伟，深入古法，亦偶有笔过伤韵者。间作山水、花鸟，得荒率之致。所画多历史人物、佛道、樵夫渔父，早年工细，后参以怀素草书笔法，所作人物用笔粗犷，顿挫转折，纵横排奁，气象雄伟。花鸟笔法洗练，形象概括，画风泼辣；山水境界开阔，注重诗意的表达。有《商山四皓图》、《伏生授经图》、《醉眠图》、《芦鸭图》等传世。著有《蛟湖诗草》。参考自：《黄慎官方网站》，<http://artist.artxun.com/12745-huangshen/jianjie/>，2011年4月6日。

² 见附录二（图十六）

³ 见附录二（图十七）

⁴ 见附录二（图十八）

以酒会友，一醉方休。画家携夫人有感于斯，欣然为之画，劝其少饮为佳。

《达雅妇女》（90 x 101cm, 1979），木石之形质，自然纯朴；生命本真，人性恒久。“正山皴”技法增强了人物内涵图形性变形抽象因素。¹

第三，钟正山在图形性的变形抽象因素中显像出观念性的感觉意象。也就是说，在物象与心象之间，则更多的表现为心象，在“似与不似之间”，则更多的表现为“不似”。在他的中期，这种观念性意象最初受音乐通感幻化，转而初涉玄奥的东方哲思。如《乐章》（61 x 12cm, 1981），《春夏秋冬》（89 x 124cm, 1981）；《天籁》（92 x 68cm, 1985）；《林之乐》（96 x 119cm, 1988）；《闺中怨妇》等，中期的观念性感觉意象虽然从音乐的通感之象而来，但随之已成功延伸至东方哲思意境之象。²

¹刘上誉，李道柳：《现代艺术巨人（二）——钟正山》，页 49。

²刘上誉，李道柳：《现代艺术巨人（二）——钟正山》，页 54。

第三节：近期

钟正山除了一面探索中国哲学、美学的原理时，他到东马古晋去做画展时也让他在题材上有所改变，比如中国传统画梅、兰、竹、菊、山水等他开始转向画土著，过去也从来没有人画过这样的题材。他把土著人性的纯朴透过绘画展现出来，他画土著时并不是着重在形态，而是画人性的纯真，他的这一题材的画带有“喻意”，也就是比喻拟人化，把土著醇厚的一面体现出来。

近期，自 1995 年以来，是钟正山现代艺术风格的巩固和发展时期。以 1995 年他创作的《外事造化，内法心源》（145 x 229cm，1995）为标志。他在创作上转入近期。他巩固了前期、中期所取得的成就（包括图形性变形抽象风格），更自觉理性的发展并全面推进了观念性感觉意象的现代艺术全新理念。从《外事造化，内法心源》开始，相继创作了《画像难画不像更难画》（97 x 180cm，1995），《大象无形》之二（154 x 278cm，1998.8）（落款又题：“小孙女见此图后评曰：公公越画越不像样啊。不如我的了。”）；《渔村》；钟正山艺术风格的成就源于他旺盛的精力、超凡的思维，博学的经历，不倦的追求。源于他几十年的艺术人生之积淀。他学贯东西方的基础，造就了他现代艺术巨人的成就《画有乾坤》（145 x 89.5cm，2005）。¹

¹刘上誉，李道柳：《现代艺术巨人（二）——钟正山》，页 54。

结论

依据钟正山的生活背景来看，可以发现他并不只是一个单纯的纯粹画家，只懂得画画而不关心国家大事的画家。相反的，他是一个非常关注国际时事、关注民族、关注国家存亡，并且含有忧患意识的一个画家。而其实他在画画时并不是纯粹画画，而是写心情，写他自己人生道理、自己的想法，还有教育理念都体现在绘画里。另外，他也不断地培育人才，让马来西亚艺术教育能够茁壮发展。

除了在艺术教育上、艺术创作上的贡献外，钟正山也很积极参加社会活动，他曾担任马来西亚华人协会的总会长一职长达十五年。担任会长这期间，他在社会活动非常活跃，因为他希望可以推动书画艺术、伦理道德思想、哲学思想才能更广泛的普及社会，涵盖面可以更大。毕竟在教育方面除了和他学习书画会受到他的熏陶之外，在广大的层次来看是比较困难的。钟正山都是在教育方面不断给予贡献，也不断在他的创作上突破。所以无时无刻，教育一直体现在他各个方面。

除此之外，钟正山水墨画保留传统章法特点有韵味融入个人自创风格而大展异彩，他大笔重墨的笔触，气势磅礴，朴实雄伟，简劲线条，信手挥洒，展现悠然才情。他的画作另一特点，墨多于色彩，渲染作品皆以自然褐色，淡墨入画。他的创作朴茂创新，重整体，尚气势，不断创新，阔笔写意手法在抽象与意象中互应。他表示：“随着南洋的多元文化和开放的艺术思潮，水墨画者不应依照中国传统的题材，因袭手法去作画，反应走出一个属于南洋水墨的道路。因为丰盛的多元文化资源是水墨画家创作上最大的入画内容。”¹ 从中可以看出钟正山跟随着时代的脚步迈进，不断提升自己的绘画功力，而且也在教育上给予他责任范围内的贡献，让马来西亚艺术教育在其他国家也不落人后。

总的来说，钟正山先生不论是自身，还是社会，甚至是国家，都仍然不懈的付出。他自身不断地提升对于绘画的概念、理论等，而透过这些画让更多的人了解，马来西亚教育美术是一块重要的区域，因为如果没有钟正山的努力付出，马来西亚美术教育无法在早期时就奠定下来，或许现在还在捉摸不定。而他所创办的学校也让培育更多的人才，朝不同的方向发展，更加把马来西亚美术的地位提升以及传承给以后的莘莘学子。

¹庄梦轩：《艺术映天地彩色照大千：马来西亚逾 30 年画龄华裔名家集》，马来西亚：艺象中心，2004 年，页 52。

参考书目

- 1) 曹础基：《庄子浅注》（修订本），北京：中华书局，2000年，页320
- 2) 陈鼓应主译：《老子今注今译及评介》，台湾：商务印书馆，2008年。
- 3) 何楚熊：《中国画论研究》，北京：中国社会科学出版社，1996年。
- 4) 何加林：《凝视的空间：浅识山水画境界的契机》，杭州：中国美术学院出版社，2008年。
- 5) 黄乃群主编：《马来西亚当代水墨画家作品集》，吉隆坡画院，1996年11月。
- 6) 郎绍君：《关于探索性水墨》，天津：杨柳青画社，1994年。
- 7) 李广元：《东方色彩研究》，黑龙江：美术出版社，1994年。
- 8) 刘松岩，刘志奇著：《中国传统山水画法技法解析——历代传世名作步骤图》，北京：人民美术出版社，2006年。
- 9) 孟固：《传神与会意》，国际文化出版公司，1989年。
- 10) 《潘天寿美术文集》，北京：人民美术出版社，1983年，页17。
- 11) 彭修银：《中国绘画艺术论》，太原：山西教育出版社，2001年。
- 12) 【魏】王弼注、【唐】孔颖达疏：《周易正义》卷七，《十三经注疏》标点本，北京：北京大学出版社，1999年。
- 13) 王伯敏：《中国绘画通史》上册，北京：生活·新书·新知三联书店，2002年。
- 14) 王文锦译解：《礼记译解》，北京：中华书局，2001年。
- 15) 【宋】宣和间官修：《宣和画谱》，杨家骆编：《中国学术名著第五辑：艺术丛编第一集》第9册，台北：世界书局，2009年。
- 16) 杨伯峻译注：《论语译注》，北京：中华书局，1980年。
- 17) 叶子：《山高水长：黄宾虹山水画艺术论》，上海，人民美术出版社，2005年。
- 18) 俞剑华：《中国画论类编》，北京：人民美术出版社，1957年。
- 19) 钟瑜：《马来西亚华人美术史（1990-1965）》，马来西亚：正山国际设计艺术集团，1999年。
- 20) 庄梦轩：《艺术映天地彩色照大千：马来西亚逾30年画龄华裔名家集》，马来西亚：艺象中心，2004年。
- 21) 宗白华：《美学与意境》，北京：人民出版社，1987年。

参考期刊/论文/互联网

- 1) 陈永红：《中国早期画山水中的图式试探》，四川：四川大学艺术学院硕士学位论文，2006年，页8。
- 2) 贺守纯〈复杂与简单——有感于毕加索画牛〉，《当代矿工》，2001年3月，页59。见附录二（图十四）
- 3) 孔六庆〈论画道畅神——从顾恺之“以形传神”到石鲁“以神造型”〉，《南京艺术学院学报》，2009年1月，页32。
- 4) 杜江：〈水墨之“道”——论中国画论中的道家思想美学观〉，《广西艺术学院学报艺术探索》，第20卷，第1期，2006年2月，页58。
- 5) 梁园园：〈中国画论中“静境”对创作的重要性〉，《学院文章》，页135。
- 6) 《黄慎官方网站》，<http://artist.artxun.com/12745-huangshen/jianjie/>，2011年4月6日。
- 7) 荆琦：〈解析早期山水画论空间观念及影响〉，《美术》，页63。
- 8) 刘上誉，李道柳：〈现代艺术巨人（二）——钟正山〉，《神州收藏家》杂志，第六十六期，页6。
- 9) 王尔义：〈再看德国包豪斯教育〉，《中国美术教育》，2000年3月，页10-11。
- 10) 徐浩：〈略论古代画论中的几个概念〉，《美术研究》，2000年第3期，页84。
- 11) 佚名：〈甲州元首与马中台画家联手·接力画“郑和七下西洋”〉《星洲日报》〈国内〉，2010年7月14日。
- 12) 佚名：〈书画大师钟正山：古城河畔·应设艺术河堤〉《星洲日报》〈乡音〉，2010年2月25日。

附录一

访谈

日期：2011年2月17日（星期四）

时间：0900 - 1100

地点：金宝大酒店（Grand Kampar Hotel）

访谈人物：钟瑜博士



采访者：谢静宜

以下简称钟瑜博士为钟，简称谢静宜为谢。

谢：钟正山先生选择艺术这一条路是否与他的家庭渊源有关系？

钟：我父亲从小就生长在书香世家。我的祖父是当官的，家里从小就有字画。早期，我的祖父母因为战争从中国逃难出来，虽然无法把家里的字画一并带出来，不过因为他们从小就有读书写字的笔记本，家里常常会有书画书法等。也基于他们是知识分子，所以当他们来到马来西亚，住在乡下的他们也帮当地的文盲在过年期间写对联或者书法，而我父亲从小就在这样的环境下长大训练的。加上知识分子的情操，从小因为大家庭父母亲灌输他“文人思想”的概念，对于诗词书画有一定的了解。再加上我的二伯公是文人，诗词非常好，而且我的祖父是棋王。所以我父亲从小在这些书画、字画的熏陶下，对于艺术非常有兴趣，所以走向了艺术这条路，到新加坡南洋美专学画。

谢：钟正山先生在新加坡南洋美专学画的过程如何？有没有给予他任何的启发？

钟：我父亲在南洋美专读书时被陈文希老师发掘他的潜力。陈文希等一群老师是受到五四运动新思想的影响，从中国过来，之后到新加坡南洋美专任教，而他们可以算是从中国美术史上出来的第一代创新思想的画家。陈文希老师等人一面教学一面把这种创新的思想灌输给我父亲这一些学

生，所以我父亲他们成为了本土第一代画家。因为他们不是中国移民，而是本土出生。而我父亲这个年龄，50年代的时候，也因为这时期西方英国、欧洲等现代抽象艺术进来，那东、西思想的一个融汇、冲击在马来西亚历史上，再加上当时东南亚酝酿着独立，体现民主主义思想的时候，这时候的东西方冲击在他们这一群年轻人身上是特别的明显，可能是这种影响导致到我父亲他的创造爆发力很强。

谢：钟正山先生所体现出的绘画包含了什么元素？

钟：我父亲钟正山算是从正规的艺术学院出来，所以有非常好的绘画基础。他既能画写实的东西，也能画非常抽象的绘画，在这一过程上掌握非常好。从观念上来说，一直从具象传统临摹的画一直走到现在创新的思想的训练，这也奠定了他之后未来在艺术发展上能一直突破，一直不断迈进。钟正山除了融汇了老师给予的新创新思想的影响，也因为土生土长，所以多了本土化这个元素于他的画中。

谢：钟正山先生毕业之后是不是开始从事艺术方面的教育？

钟：我父亲受到林学大校长很深的影响，也基于自己为国为民的使命感，觉得马来西亚独立之后应该在艺术教育上有所建设，不光只是在经济上的建设、硬体工程的建设，还有人文思想的建设。我父亲认为自己能给予的贡献就是运用自己的艺术教育在国家的精神文明建设上，所以便开办了艺术学院。而当时我父亲也是第一个在国家的文化政策上办教育的掀开者，推动了艺术教育。

谢：钟正山对马来西亚的艺术教育有什么影响？

钟：他的艺术教育人生也就是马来信他整个艺术教育的发展，因为是由我的父亲开创了马来西亚的艺术教育。所以现今许多艺术学院的课程的源头都是来自于开创的艺术教育，所以他算是奠定了马来西亚艺术教育的发展。另外，钟正山也看到了马来西亚的前瞻性，都需要像室内室外、广告、工业、家具的艺术设计。另外他也开办了音乐系、戏剧系等。钟正山在提拔人才方面并不局限于对方的学历还是家庭背景，就好像刚过世的马来西亚著名男高音陈容。小时候他家境贫寒，而他的学历只有到小学，但因为他是个人才，所以就破格收了他为学生并栽培他。其实有好多不符合入学条件但因为钟正山独特的眼光，所以他都栽培他们。可见他的贡献不仅仅是提拔人才，也是重视人才。

谢：据我所知，“马来西亚艺术学院”也就是 MIA 是由钟正山先生所创立的吧？那这所学院提供的艺术教育思想当中包含了什么？

钟：我父亲常常被邀请出席到国外参加艺术研讨会。而之后他有幸去到德国，从有一个出名的艺术学院包豪斯（Bauhaus）得到概念，回国之后，开始探索如何把西方的艺术，加上传统中国思想的影响，再加上本土的思想融汇入他的艺术学院的课程里。而他所创立的“马来西亚艺术学院”（Malaysia Institute of Arts）的诞生，明确塑造了马来西亚艺术的地位。因为马来西亚是多元文化，多元民族国家，所以没有一个特定的主流，全都混合了在一起。国家的艺术就是各种民族的融和，我父亲把艺术教育的各种模样模本，走出一个马来西亚的艺术教育体系，奠定了艺术教育的模式以及方针，建立了一个里程碑。在这三十几年来培育了几万个的毕业生涉及在国内外各个领域，整个艺术教育的发展并不是只有纯艺术（Fine Art），而是与实用艺术（Design Art）并行的。简单来说，纯艺术是精神上具有创造性的，设计实用艺术是生活化的，例如像家具用品等是设计的，所以这两者是并行的。另外，表演艺术如音乐系与戏剧系也一样开始拓展出自己的道路。所以总的来说，这所艺术学院涉及了不同的领域如纯艺术、实用艺术、表演艺术，这些领域都由毕业了的学生发展壮大。另外，我父亲于 1999 年退休离开马来西亚艺术学院，之后另外创办了国际现代资讯艺术学院（MSC）。这时已经迈入千禧年（2000 年），人们逐渐依赖科技，一个讯息发达的时代，这时候他把艺术与科技的概念合起来。成了另一个新的模式。

谢：可以大略述说钟正山先生去中国考察的机缘吗？

钟：1988 年，我父亲获得第四任首相敦马哈迪的批准，成为第一个作为马来西亚文化的代表特批到中国参加国际学术研讨会的画家，因为当时中国还未开放，马来西亚人民不能去中国。这次活动受到中国文化部的重视，因为是第一次邀请大马画家跨国做交际，所以马来西亚驻使馆安排他去中国。他呆在中国一个月，几乎考察了中国所有的艺术院校。当时因为中国才刚进行改革，所以比较落后，而且他发现到中国的艺术院校并没有与外界结合，它的进度甚至比马来西亚艺术发展的还要慢。基于中国是他的祖国，而且也因为家庭背景，他对于中国情结是颇深的，所以他决定借由自己艺术教育的专长为自己的祖国提出贡献，因为例如经济方面，他没有这项财力。所以他亦然决定把自己在马来西亚成功的艺术教育模式带回中国，把新的科技、新的创造理念带回去中国并在中国

驻马来西亚大使馆文化部的帮忙安排下开始了他来回奔走中国与马来西亚两国。

谢：钟正山先生对于中国艺术教育带来了什么影响？

钟：1991年，作为马来西亚华人文化协会的总会长，我父亲带领第一团艺术考察团到中国进行考察，考察当地的艺术团体，并受到了重视，因为是马来西亚在中国一开放后第一个文化团体到中国进行考察，也受到了各地的艺术院校的招待，更加了解了中国艺术的发展。他开始思考如何在中国办艺术院校。中国教育部教育委员会，也从来没有海外人士到中国办学校，可以称的上是一个零突破。后来请了一个律师帮忙编写合作的协议，所以我父亲是第一个到中国办学的海外人士，开破先例。也因为当时中国才刚开放体制还僵化，考察了中国多个地方，最后决定了在北方内蒙古师范大学以及南方云南大学，都是中国比较偏远的地方。

谢：为什么钟正山先生会选择在内蒙古师范大学以及南方云南大学创办艺术教育呢？

钟：选择这两个地方为创校的缘故是因为艺术需要创造力，北方和云南少数民族文化都很丰富。虽然中国的汉文化已经很丰富了，但在这两个地方办校可以吸收更多的少数民族的文化，这对学生的艺术创造是很有帮助的。我父亲把在马来西亚的艺术教育模式融汇进中国，与内蒙古师范大学与云南大学合作办学，合作的模式亦是成为了第一个突破中国这种的办校模式。办校模式就是借由这两所大学所提供的空间，然后课程模式是根据马来西亚的教程进行，而师资方面则是他们从中国派人到马来西亚去培训，并且以独立的董事会来管理。基于所有的安排都是利用海外教学的模式，所以在中国算是突破性的例子。

谢：可以略谈钟正山先生的艺术创作吗？

钟：我父亲早期的创作无论是在水墨画还是西洋画都非常活跃，但是后来他毅然选择了水墨画这一条道路，这是因为他的中国情结与家庭背景的因素。一般上像我父亲这样可以掌握东西方绘画基本训练的画家，并不会只局限于一个固定的画题。可是因为他对于民族文化、中华文化的坚持，虽然是受到了德国包豪斯思想的影响，但对于传播中华文化、民主文化的意识还是非常强烈，所以选择了水墨画来创作他的艺术人生。他并没有把自己局限于某一个题材，他的绘画题材是非常广阔的。而且他一直在艺术创作上不断地突破，虽已年届八十，但仍然在为他的艺术创

作进行突破，这正是作为一个画家应有的精神与认识。作为一个艺术家，应该要不断地自我挑战、自我突破，不能只局限于一个框框之内。以他所绘画的老虎为例子，他从很具象的老虎，到墨虎（用黑色来画老虎）到很抽象、分割的老虎，他一直不断在尝试突破。另外，他也将西方现代方式例如构成主义运用到水墨画之中，他一直在尝试并且敢于突破。他把西方的技法、壁画的方式、各种各样的技法引进来，可以透过他的画看到一个题材就有很多不同的变化，就好像老虎有不同的样子，马也有已分割的方式来绘画。

谢：钟正山先生对水墨画在马来西亚的发展引起了怎样的作用？

钟：在 80 年代，我父亲在学校教学也有教水墨画，今天马来西亚的也有很多的水墨画家，从两个层面去验证：第一、开放水墨画班由他自己教导训练那些在艺术学院修读纯艺术的学生，训练精英的水墨画家。第二、90 年代在全马推动普及水墨画考试，从这一方面铺开并从中挑选人才，不论是属于哪一种族，华人、马来人、印度人各个民族，或是外国人，甚至从八岁到八十岁都有，到最后这些人才也已经成为马来西亚水墨画家，而他对于水墨画的创造与水墨画培育人才这一方面都做到了。其实我父亲也有一个鲜少人知道的称号那就是“马来西亚现代水墨画师傅”。另外，他把马来西亚水墨画推向国际。于 80 年代他也在台湾创立了“国际现代水墨画联盟”，全世界的水墨画研究，也就是中国美术史上，这是第一个艺术组织是推动水墨画现代化的组织，而且也是跨国界、跨民族的，可以是以国家来参加这个水墨画。所以从 80 年代到 90 年代初引起了很大的冲击，刚好这时候中国的水墨画也逐渐走向尽头，原来在中国以外的国际上也有一个这样的组织来推动水墨画现代化的课题，这也奠定了水墨画现代化的风格，把马来西亚南洋水墨画带向国际，让全世界认识原来除了中国、台湾、香港传统水墨画之外，原来在东南亚还有一股南洋水墨画的力量存在。

谢：钟正山先生在绘画的风格上有怎样的转变？

钟：在中国传统水墨画中看不到画家自己的风格，但海外不一样，都是会非常注重个人风格，就算是与任何某一位水墨画家学画，但不会有他影子的存在，有自己的风格，所以就好像我父亲一直走着自己水墨画的路，也声称“跟我者亡”的道理，因为他不愿他的学生是跟着他一样的。他的艺术风格进入了很多阶段，思想上的改变来说，在 50 年代他求学的那段期间，受到西方现代宗教主义等的冲击，另外他早期时他传统功力

已经很好了，他将“无法中无法，无法中有法”发挥的淋漓尽致，抛弃传统的这个元素，走自己的路。所以在60、70年代也受到西方国家文化的影响，加上他自己到欧美去考察，在体验它自己的教育体系的时候，他也尝试了当中很多的现代艺术手法，而且也尝试了很多西方的手法，但是后来他觉得“回归东方”很重要，于是70年代末，他开始回归东方，并且追求意象，而且西方也将该尝试的手法完成了。于是我父亲开始从头回看东方。书画并不只是一种形象，它也是一种哲学思想的体现，中国的美学体现在宣纸上面，只需用毛笔轻轻地画，不像西方的画需要几个月的时间来完成。西方是在画一张画，可是东方其实是写画，写胸中的抒情，从中可以看出他追求的是一种哲学的体会在里面。80年代初，探索异度空间，时空错位的想象，体现了多维的概念，例如他的《闺中怨妇》，分割切，他把一个女性出生到少女时期到结婚到晚年，融入进同一个画面里面，这一个画面体现了时空、时间的过程，这在水墨画上算是一种突破。90年代开始，这时候钟正山开始走向“无形”的境界，所追求的是人性精神，已经不再是具体有形的状态了，同时他也追求真善美的哲学体系。进入两千年，我父亲所追寻的是“圆融和谐”、“阴阳”、“乾坤”在平衡他的画中思想，可以看出在耄耋时期他所追求的“圆融”，都是在包容，而且这也体现在他的山水画，就好像他其中一幅画《壁立千仞无欲则刚，海纳百川有容乃大》，富有民族情操，讲究的时中华研究壁立千仞无欲则刚。做人要大肚能容，可以看出他是利用人物作绘画来说明做人的道理，也利用竹子这个自然景物来说明做人要有气节。

谢：钟正山先生曾经到东马砂捞越古晋，这对他的绘画有什么影响？

钟：我父亲到东马古晋去做画展时也让他题材上有所改变，比如中国传统画梅、兰、竹、菊、山水等他开始转向画土著，过去也从来没有人画过这样的题材。他把土著人性的纯朴透过绘画展现出来，他画土著时并不是着重在形态，而是画人性的纯真，他的这一题材的画带有“喻意”，也就是比喻拟人化，把土著醇厚的一面体现出来。

谢：略述您对钟正山先生的看法，是以怎样的心态面对他？

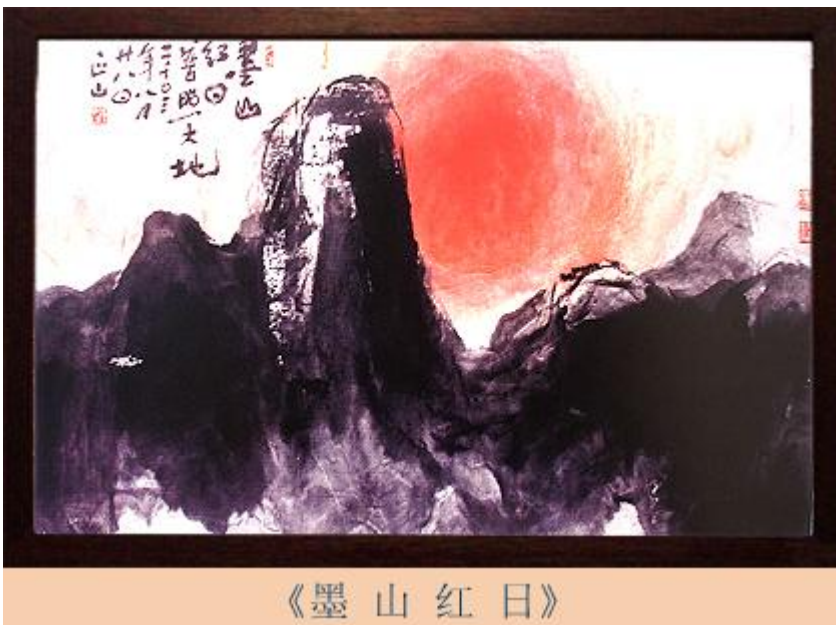
钟：我本身是修读科学的，而且成绩非常好。可是我受到我父亲的影响，把这些都抛掉，和他一起搞艺术。我发现在中国美术史上在南宋出现了两派大写意人物画的画家后就断了，往后的历朝历代的其他人物画大多是宫廷画，或是小写意等。一直到我父亲出现，才重新出现大写意人物

画，所以我父亲可说是后来的集大成者。所以当时我觉得，在中国之后的美术史上，他可以留下一个定位在那边，当时我意识到在个人水墨画创作上他的重要性。我是以看一个画家来看他，看出他的重要性。我父亲他是一个艺术天才，所以我在他的行政上等协助他，让他有更多的时间空间去创作。我选择了东西方美术史比较研究，从东西方的方面来看他的画，是以画家的角度去看他，把视野拉的更远，以研究的角度去研究他的画的重要性，我想这样更客观。我自己去理解他的画，他没有告诉为什么会那么画，我一直去读美术史的资料，从他的画来更了解他。所以，可以说没有一个人比我更了解他，而他的画也是我去整理。而他的角色是一直不断创作，而我则是帮他整理他的作品。我跟着他，一直在观察，在学习他的宽厚的心胸，这对我的为人处世很有影响，所以我的性格也很像他。能够像我这样幸运的，一直跟着他，研究他，在美术史上是很少有的。因为我一直能够和他一起生活，在家里我们是父女，在工作上我是他的助手，在艺术上我们是能够谈的来的朋友，我想这是很难得的。

附录二



林学大的肖像（图一）



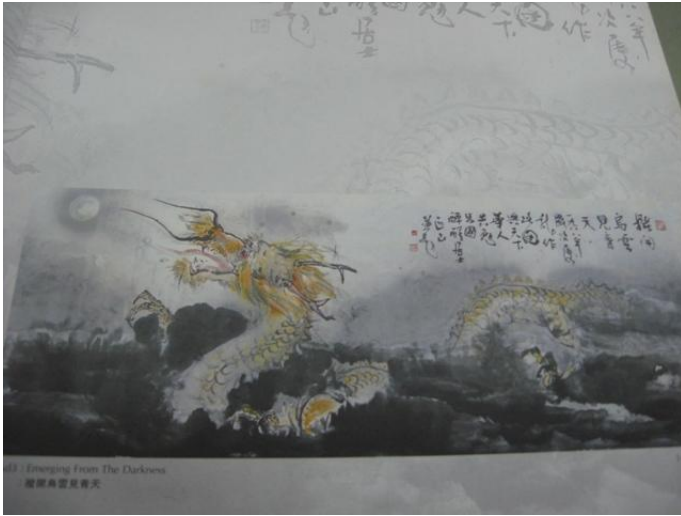
《墨山红日》97.5 x 181cm（图二）



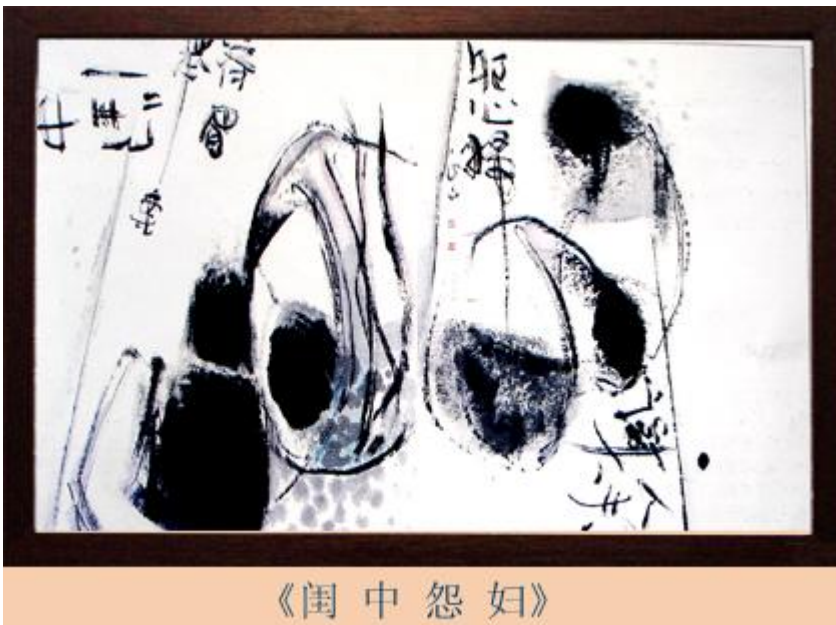
《唯我独醒》160 x 54cm, 1979 (图三)



《椰林风光》54 x 183cm, 1968 (图四)



《拨开乌云见青天》140 x 365cm, 1988 (图五)



《闺中怨妇》

《闺中怨妇》85 x 168cm, 1985 (图六)



《管他门外原子弹，老子自是酒中仙》174 x 91cm, 1964 (图七)



《王者之风》95 x 180cm, 1980 (图八)



《伏虎》179 x 96cm, 1978 (图九)



《墨虎》62 x 93cm, 1990, (图十)



《正山玩石》90 x 97cm (图十一)



《夕照牧归》88 x 147cm, 1986 (图十二)



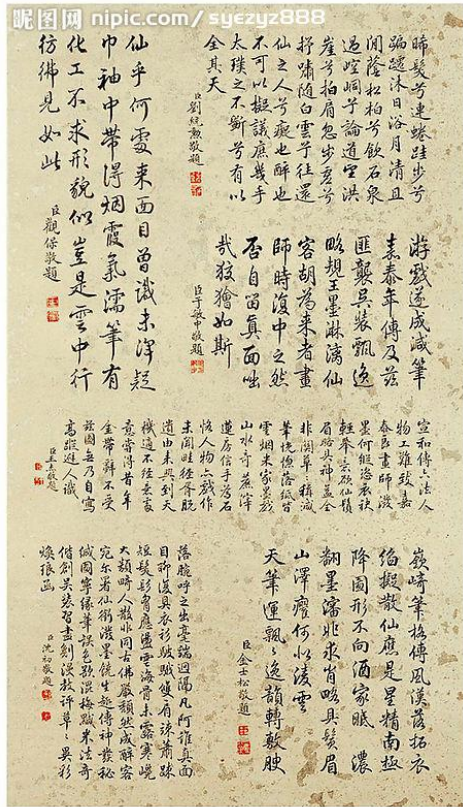
《奔驰》68 x 136cm, 1990 (图十三)



毕加索《牛的变形过程》（图十四）



《万马奔腾》143 x 356cm, 1989（图十五）



【宋】梁楷《泼墨仙人图》（图十六）



【宋】石恪《二祖调心图》（图十七）



【清】黄慎《醉眠图》（图十八）