



Copyright 2017 Department of Fine Arts, The Chinese University of Hong Kong.

集會去罪

# 香港視覺藝術「一九九七」： 躁動的歷史過渡與焦慮的主體建設

盧偉立

## 前言

今年是「九七」二十週年，回顧香港藝術工作者如何以獨特的生命和時代觸覺，通過作品，在歷史過渡正在發生的氛圍，表述對「九七」的體會、思考及想象，是很有意思的課題。

回歸是百年一遇的歷史過渡，是躁動的時代，不少藝術家視「九七」為創作功課。王禾璧曾經為香港藝術中心策劃「當代香港之視覺探索」持續計劃，由1990年開始，有四位攝影者參加，到1996年共有三十一人。最後除了展覽，甚至成書。<sup>1</sup>黃楚喬1997年的觀念攝影《偉大慶典》、《白毛女故事97版》，分別以英國殖民地統治者、中國共產黨解放時代被壓迫女性作為文化符號，攝影者選擇自身模仿轉喻，加上香港地標、中華傳統作為背景，帶出文化身份的混雜性；<sup>2</sup>謝至德「希望在九七年後出版一本攝影集去紀念97回歸及香港人身份混雜等現象」，<sup>3</sup>結果有《97.Camera 關我九七事》，策劃素黑找來一班年青人參與，用他們的方式回應照片，說他們的九七，與照片所紀錄的「九七」並置。此外，何慶基、祈大衛編的《他人的故事——我們的註腳：香港當代藝術研究，1900-1999》亦是很有價值的資料。<sup>4</sup>

1 伍小儀編：《九七影情——當代香港視覺探索1990-1996》（香港：攝影畫報、香港藝術中心，1996）。

2 樊婉貞編：《非關真相——九〇年代至今華人觀念攝影》（台北：典藏藝術家庭，2008），頁156至157。

3 謝至德著：《97.Camera 關我九七事》（香港：謝至德，2000），頁5。

4 何慶基、祈大衛編：《他人的故事——我們的註腳：香港當代藝術研究，1900-1999》（香港：香港藝術中心，2002）。

圖二十七

馮建中，《集會無罪，維多利亞公園》，銀鹽照片。圖片由藝術家提供。

那個時期的策展人，對香港本土的興趣愈來愈大，例如當時擔任香港藝術中心展覽主任的何慶基，策劃了「香港文化系列」，由1991年的《李鐵夫作品展》開始，到1996年的「我地嘅中國（香港版）」，連續多個展覽，肯定香港自身文化並且以關注民間、俗民的視點，辦了「邱良回顧展」（1994，1998），「香港六十年代——文化身份的設計」（1994）等。<sup>5</sup>

本文通過四位藝術家——蔡仞姿、盧婉雯、梅創基、馮建中——在該時期的一些作品，梳理進一步討論的框架。四人有在香港出生成長的、有從內地、海外移居來的；他們藝術學習的淵源，則依次分別是香港和美國、美國、中國大陸、自學。他們都經歷過香港由七十年代到九十年代的變化，並且或先或後，在八十年代已有較為系統的創作。

### 「九七」：時代政治下的香港人

1984年《中英聯合聲明》之後，香港進入過渡期，1997年7月1日，中華人民共和國將會取代英國，對香港行使主權。資本主義的香港必須（無論需要不需要都好）由英國殖民地回歸到（交還給）社會主義的中國，這是非常直接、迫切的時代政治。然而，這是中英兩國之間的談判，香港是沒有自主性的第三方。「香港人」的身份成了那個時期香港居民所關心的主要命題。由於香港與中國社會制度不同、意識型態不同，所以香港人面對這歷史變化，擔心生活方式面臨大改變，所關心的並非論述的觀點，而是具體方案。

香港人如何參與香港歷史？這是實實在在的時代實踐。

七十年代末、八十年代初，香港現代藝術有很大發展，見諸硬件，也見諸軟件。承接七十年代香港本土文化的發展，以及各種社會運動，八十年代香港藝術工作者似乎有意無意地把自我生命軌跡與香港的文化發展結合。1989年的北京「天安門民主運動」以6月4日鎮壓告終，使九十年代初香港藝術界蒙上厚厚的陰霾。施遠《This Time This Space》（1990）的災難意象、《大風吹》（1993）的茫然意象，麥顯揚《根》（1990）、《與老虎最後的探戈》（1993）的憂患意識，是明顯的例子。

在「六四」與「九七」之間，是時間維度，亦是意識型態；人心惶惶之中，亦有文化覺醒。「六四」是政治命題，「九七」是歷史命題。這兩件事與香港本土結合，是所謂「去殖民」和「後殖民主義」課題；聚焦在藝術實踐上，是生命感覺、精神面貌在「一九九七」共業中的藝術想像。

---

5 何慶基著：《拆拆剪剪：何慶基展覽策劃故事》（香港：MCCM Creations，2016）。

## 藝術界對變化着的現實如何持續審視，作出何種回應？

「九七」也許並不止於 1997 年 7 月 1 日。香港回歸中國十週年，「亞洲藝術文獻庫」研究員魂游策劃了「十年回歸前後話」計劃，邀請十二位活躍於九十年代的藝術家，請他們各自邀請一位在 2007 年活躍的藝術家，作跨代對話。對話當中，「多位藝術家表示回歸時期也是創作高峰期。當時出現不少回應政治環境改變的藝術創作，使香港藝術得到前所未有的關注。回歸十年後，香港藝壇回復沉寂，藝術家必須披荊斬棘，重新探索其創作出路。」<sup>6</sup>

計劃亦包括由亞洲藝術文獻庫整理 1997 年前後藝術資料活動，以及由 1a 空間主辦、魂游與何翠芬聯合策展的展覽「Talkover/Handover 十年回歸前後話」，在土瓜灣牛棚藝術村，於 2007 年 7 月 1 日至 29 日展出。結果有二十三位藝術家參與，包括鮑藹倫、程展緯、梁美萍、甘志強、鄭怡敏、胡詠儀、黃炳培（又一山人）、陳式森（三木）、郭孟浩（蛙王）、蘇慶強、李可穎、陳育強、謝炎安、文晶瑩、梁展峰、梁志和、黃志恆、劉建華、曾德平、劉掬色、梁寶山、林慧潔、余美明。<sup>7</sup> 展覽的內容是新製作，而非九十年代的創作。香港人經歷 2003 年「非典型肺炎」傳染病肆虐，當年 7 月 1 日五十萬人上街示威反基本法「廿三條」粗暴立法，以及「保留皇后碼頭」等一系列香港本土運動。語境不同了，「不單是語言，對歷史、文化的自主權經天星、皇后兩役後，藝術家、文化人大抵也經驗到為一直被奪去的東西抗爭的難度」。<sup>8</sup> 2007 年的創作，是藝術家們對「九七」的反思與回憶的再現。<sup>9</sup>

以下我們討論「九七」共業下幾位藝術家的創作。

## 「六四」後想象「九七」

「六四」之前，香港有不少人感到不安，想到移民，但亦有人有所期待，因為中國在改革開放。除了親中人士、左派族群之外，香港文教界、政界，亦提出「民主回歸」的說法，希望中國民主化，使香港政治有出路。

6 見 <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/Details/41220>。檢索日期：2017 年 4 月 1 日。

7 同上。

8 何翠芬著：〈十年回歸前後話——從香港視藝創作歷史談起〉，載《二十一世紀雙月刊》2007 年 8 月號，總第 102 期，頁 111。

9 當年，光影作坊辦了《當家》攝影探索計劃，鼓勵市民用照片表達他們的「香港」，為二十位參與者辦了展覽，出了相集。這是以攝影賦權來回應回歸十周年。今年（2017），「廿年回歸前後話 Talkover/Handover 2.0」於六至七月期間在 1a 空間舉行。

盧婉雯就是屬於帶著期待的那一類人，她 1985 年在美國攝影藝術碩士畢業沒多久就決定回港，「畢竟是中國人」。<sup>10</sup> 因為雖然在海外藝術工作條件或比香港好，但土壤不同，「我感到未必有進一步之可能」。<sup>11</sup> 她回港後，1988 年進入香港浸會學院教攝影至 2017 年退休。

但「六四」之後就很不一樣了。盧婉雯有想過移民，拿來了新加坡移民申請表格。她沒有走，也許是私人感情因素吧。她 1993 年結婚，並在往後幾年生了兩個孩子。

1993 年是很特別的，它是 1989 年與 1997 年的中間位置，蔡仞姿在那一年移民到加拿大。是出於對家庭的考慮，一方面兒子才十多歲，另外也希望年事漸高的藝術家丈夫韓志勳有一個平靜的創作環境。不過，值得留意，1997 年 1 月，她回來香港做作品，1999 年兒子與丈夫亦回流香港。

在躁動的香港「一九九七」歷史過渡，蔡仞姿、盧婉雯兩位女性藝術家，在個人與家庭關係上，取態大致共通，但在創作表現上卻很不一樣，甚至可說構成非常值得討論的對位。

「六四」激發蔡仞姿非常強大的創作能量，用她自己的話來說：

之前香港的藝術創作，包括我自己在內，都是屬於很「現代」的藝術，很「Art for Art Sake」[ sic ]。但六四之後，正如現在九一一事件發生之後，大家自然會想，我們在這些大事情發生之下，有甚麼力量、有甚麼可以做到。之前香港的情況稍為不同，但在戴卓爾夫人訪華之後便出現移民潮，開始出現九七的隱憂，加上六四的實際情況，種種因素加在一起，令年青人突然意識到「中國」這個概念；之前他們可以不理，但從那一刻開始，便不可以再漠視。<sup>12</sup>

裝置藝術《六月與十月》(1993) (圖一) 是蔡仞姿聯繫暴力鎮壓與暴力革命的作品。她把 1991 年中國與早年蘇俄連繫，追本溯源，通過紅白色彩的上下輕重倒置，以及圖像對比背景的誇張比例，(圖一之一) 批判共產主義壓縮藝術、規範文化。批判得很冷靜，裝置佈局是經驗的理性過程。並且，天花懸垂的水晶燈，讓這空間似跳舞場，也讓整個空間使人看得清清楚楚。當財富與意識型態結合，威權就是一切。

<sup>10</sup> 2017 年 3 月 1 日訪談。

<sup>11</sup> 同上。

<sup>12</sup> 曾慶靈著：〈蔡仞姿：裝置何為〉，載何慶基、祈大衛編，《他人的故事——我們的註腳：香港當代藝術研究 (1900-1999)》(香港：香港藝術中心，2002)，頁 112。

圖一

蔡切姿《六月與十月》，  
1993，柏林世界藝術館。  
圖片由藝術家提供。



圖一之一

蔡切姿《六月與十月》(局  
部)，1993。圖片由藝術  
家提供。



八十年代蔡仞姿的創作，集中在藝術觀念上破除「中華」的框框，是對藝術自身的探索，多元化的嘗試，有時在意形式，有時在意概念，甚至與不同界別藝術家合作；但是「六四」後，蔡仞姿明顯地把香港視角注入當代藝術，裝置出香港歷史處境對中國威權的批判想象，最有代表性的作品是裝置藝術《沉溺》系列一至六（1989、1992、1993a、1993b、1994、1997）。<sup>13</sup>

創作於1989年底的系列中第一個作品《沉溺一》（圖二、二之一、之二、之三）五個沒有魚的熱帶魚缸，有零碎的詩句在水中，在地上小射燈低角度光照中，照亮牆上五個小小的相框，框中有倒放的「民主女神」照片。魚兒不見了，小風扇微風吹起缸水，思絮沉溺，是生活在南方的香港人，借顛倒了的民主圖像符號，緬懷那場運動。魚缸英語作 Tank，Tank 亦可解作坦克車，在「六四」後，香港人傳之不去的，就是開進北京城的坦克車。《沉溺一》除了誘動感性之外，也有推論出來的鎮壓隱喻。顯隱共濟，用符號學家皮爾斯（Charles Peirce，1839–1914）的用語，是圖像符號與代碼符號多重互動的編碼與解碼。從魚缸聯想到坦克車，整個裝置的領受會很不同；不過，沒有魚的熱帶魚缸與倒放了民主女神照片，可見的構成，觀形即照，觀眾有否想到坦克並不重要了。喻之兩柄，不同的觀眾，有不同的領受取向。



圖二

蔡仞姿《沉溺一》，  
1989，香港藝術中心。  
圖片由藝術家提供。

13 有關蔡仞姿「六四」後面對「九七」的情感和思考，可參考黎肖嫻編，《又，物聚——蔡仞姿跨媒介創作練歷的三十年》（香港：Para Site 藝術空間，2006），頁 78 至 86。

圖二之一（左）、之二（右上）、之三（右下）

蔡仞姿《沉溺一》（局部），1989。圖片由藝術家提供。



或者感慨，或者隱喻，這作品使蔡仞姿藝術創作多了一個視點：從香港看中國（看「九七」）。

蔡仞姿思考時代如何沉溺文化生命。在《沉溺二》中，她引入書，把其疊放進魚缸中。這實物造像聚焦於不同個體文化生命被集體沉溺（字面義）。每秒一個小氣泡，是死前最後的殘餘氣息，抑或活下去的生機？

「六四」後，蔡仞姿關心知識分子的集體命運，創作《沉溺三：在黑暗中游泳》（圖三）用沙拉油取代水在魚缸內淹浸書本。由於每一本書背後都有捐書人因那本書而留下的故事，那一疊書遂產生了連結與聚合的正面的意味，這藝術裝置的完成，盛載了不同生命體驗凝聚的「捐輸」。

完成《沉溺三》之後，蔡仞姿已建立了這作品系列的再生產文法。接著幾個作品，都是因地制宜的變奏裝置，到了1997年，她似乎更關心如何走向未來了。當年一月，她應邀回港，在香港科技大學藝術中心做裝置作品《思前想後一》。



圖三

蔡仞姿《沉溺三：在黑暗中游泳》（局部），1993，澳洲第一屆亞太三年展昆士蘭藝術館。圖片由藝術家提供。

### 觀察者 • 參與者

「六四」後不久蔡仞姿就做出作品，創作能量強大，相對來說盧婉雯似乎未有因外部政治事件馬上衍生創作。

盧婉雯在留學之前做記者，回港後，她沒有以攝影機表達對社會、對時代的感受。1989年上街遊行示威，甚至沒有拿起相機，之後很多公共事件，她都沒有拿起相機，「我認為參與活動就要投入其中，我反而不做記者或紀錄者」。<sup>14</sup> 她認為：

我當時反而是避開這樣的做法（拍攝），因為我覺得這件事很複雜，並且有很多事我手不清，我沒有用攝影機或藝術創作去處理現實，我行為上較為抽離的，也許有意識地迴避現實，是作為治療吧。在我的作品裏，我呈現的並非現實，而是一個特別的空間。<sup>15</sup>

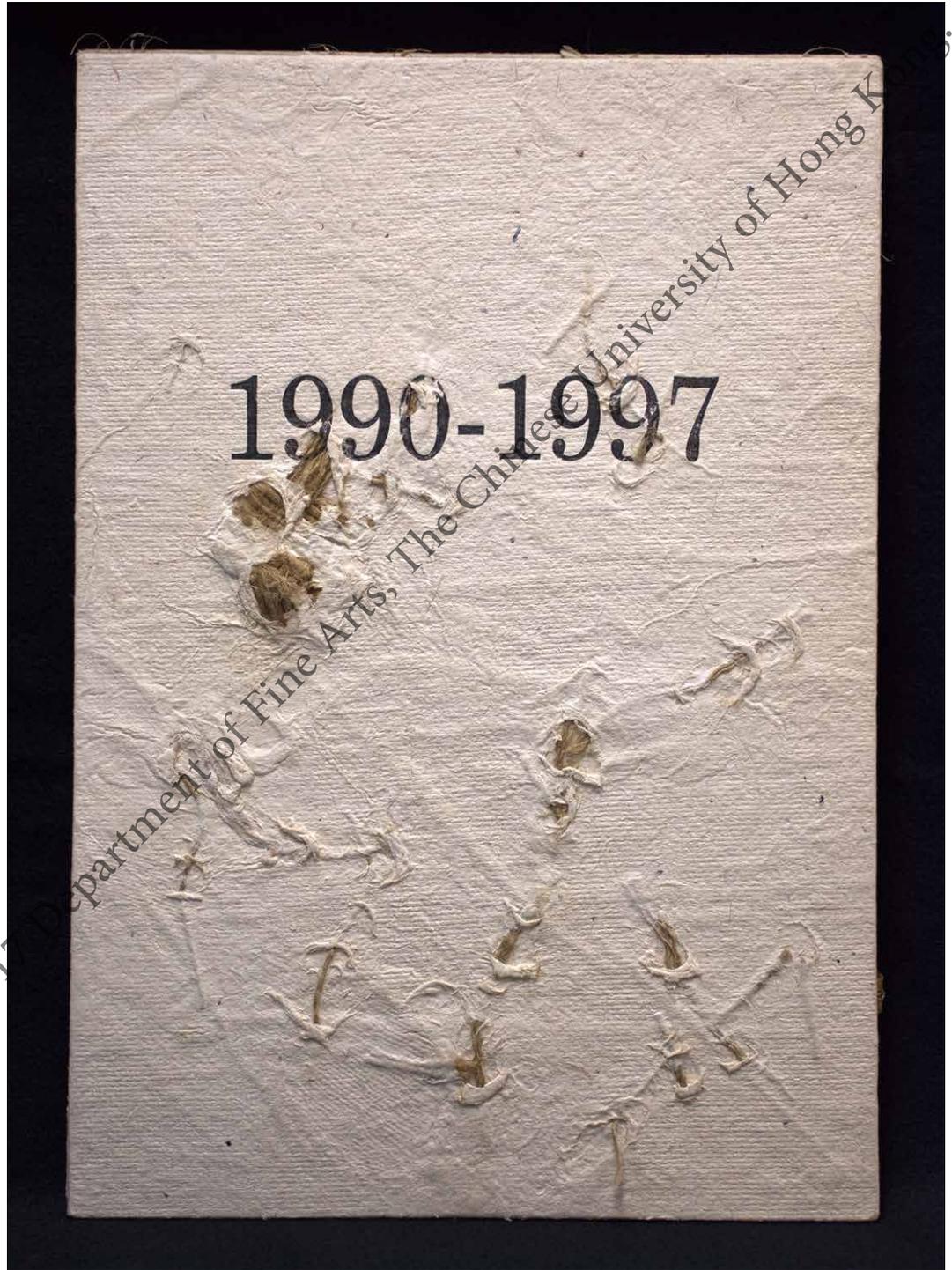
14 2017年3月1日訪談。

15 同上。

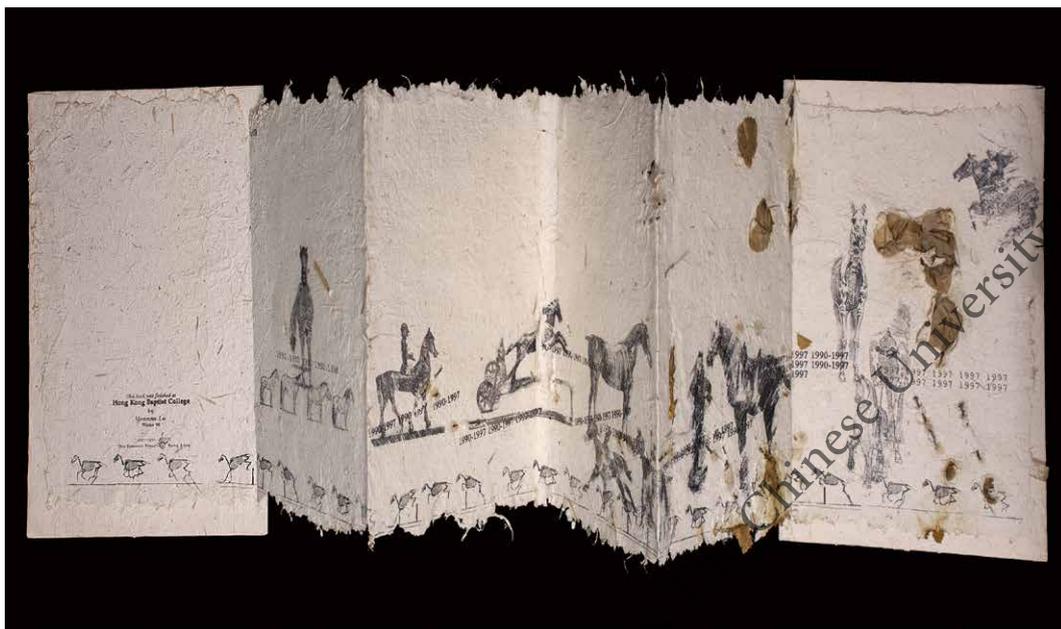
1990年冬天，盧婉雯創作《1990-1997》，（圖四、五）形式似一本風琴書，她自己亦以「書」名之，可以說是「六四」後她重新開步上路的形式。

圖四

盧婉雯，《1990-1997》  
封面，1990。圖片由藝術家提供。



《1990-1997》首尾硬皮，中間有六頁，或許就標示 1990 年與 1997 年之間的六年吧。紙張質感明顯，圖像主要是馬、亦有少許花葉、生鏽的鐵釘，文字符號則是「1990-1997」。各種圖像與「1990-1997」字樣，重覆出現，在變化中體現「九七」想象。



圖五  
盧婉雯，《1990-1997》(內頁)，1990。圖片由藝術家提供。

盧婉雯在不同的地方找來馬的圖像，影印，把影印再移印到書上。馬成為主要圖像，大概是因為中國政治領袖鄧小平以「馬照跑，舞照跳」來形像說明香港「五十年不變」。同一時期，曾經以馬為形像創作雕塑《心猿》(1979)、《馬、進出進入》(一)(1982)的麥顯揚(1951-1994)亦再次以馬入題，創作了《贏梗》(1991)、《快活谷之書》(1992)。九十年代的馬，兩匹穿上西裝，一匹背上有一本大書(或許暗喻《基本法》?)，都靜態地站立，沒有跑，可以解讀為對「馬照跑」的反諷。黃楚喬《偉大慶典》背景傳統中國畫中奔跑的馬，有一只竟躍然在相中女皇的胳膊上，耐人尋味。盧婉雯則似乎對「馬照跑」抱有懷疑，《1990-1997》中除了肥碩的馬之外，更有不同奔跑姿態的馬骨骼。第三、四頁在馬之外，加入了枯葉、鏽釘；第五、六頁則滿佈枯葉、鏽釘。盧婉雯的「九七」想象中明顯指向漸漸枯萎鏽蝕的一面。作品主要圖像是馬，有靜態、動態兩種，最後一頁右上方奔跑的馬，是在 1990 年的「九七」想像，是盧在面對歷史過渡期一種向上奔馳的精神象喻；通過一個過程，處理自己的惶惑。正正是這份執意，使她可以在製作這本書之後，重新上路，再拿起攝影機。

### 人生的期待 · 環境的憂慮

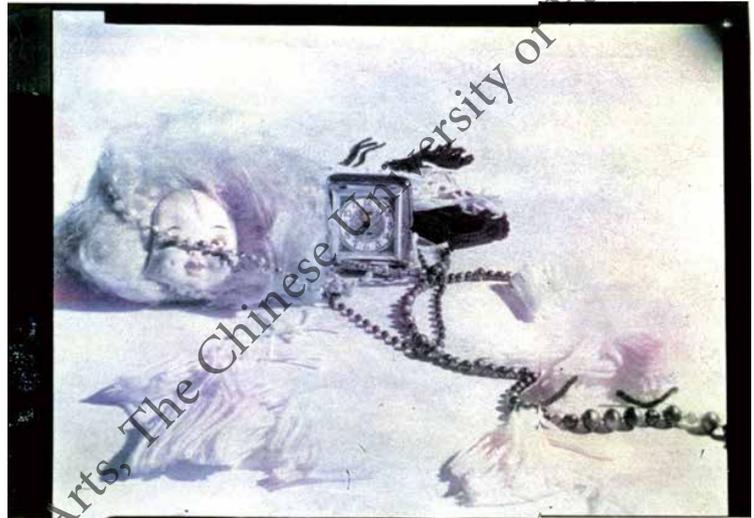
最能代表盧婉雯在「九七」前作品的是她的擺拍拼貼攝影《娃娃系列》。由 1985 年開始。盧婉雯以一個近嬰孩、兒童而遠少女、成熟女性的洋娃娃，進行主體身份代換，或是母性欲望的對象化擺放。從

時間框架來說，這代換剛好經歷「六四」前、「六四」後、「九七」前、「九七」後，對於我們這次的論述，很是切中。

第一張《娃娃頭與微型鐘》，(圖六)是盧在美國創作的。沒有身體的頭，周遭有一些暗影，彷彿手、腳。照片中的項鍊，是小女孩的玩物，而微型鐘是留學生常備之隨身物，相中其他物件，例如那一團毛髮，有女性的關聯。照片張力並非來自攝影影像拼貼，而是經由物件拼貼而產生。

圖六

盧婉雯，《娃娃頭與微型鐘》，Kwik 印刷，28x35 厘米，1985。圖片由藝術家提供。

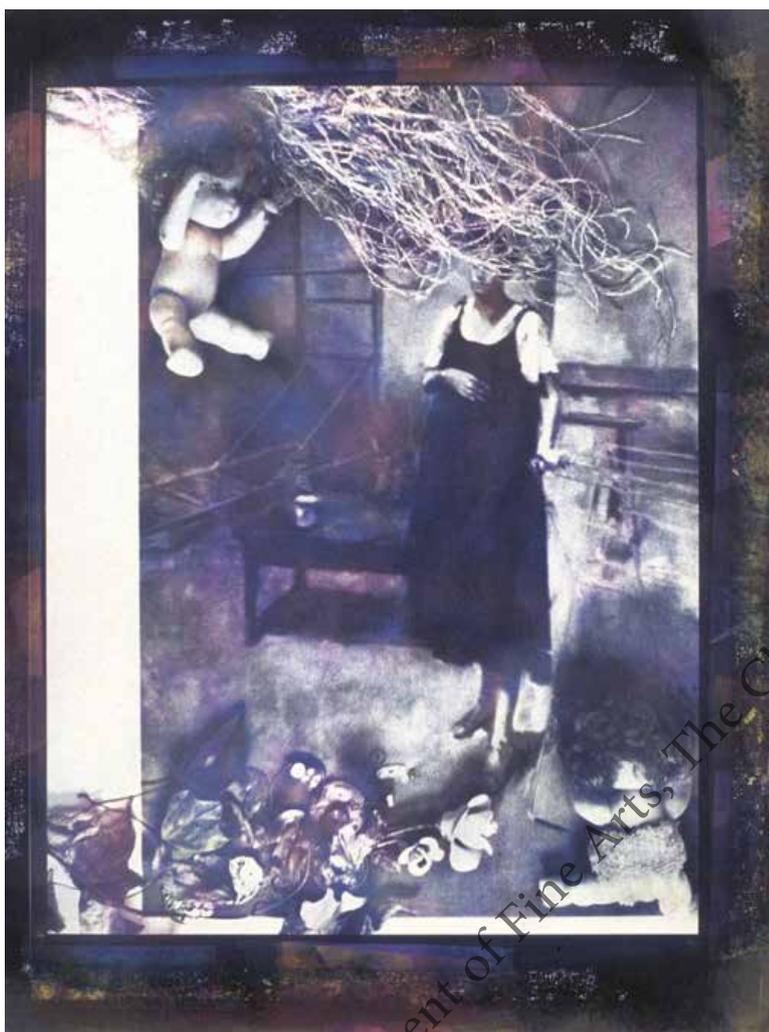


娃娃本身是開心的，表情帶好奇，是「六四」前在留學階段盧婉雯的心情吧。但「六四」後，整個世界不同了，並且女性人生階段的領受與外在環境的漸漸黯淡形成張力，所以要待有生命能量面對時代，人生與創作重新出發之時，才有 1992 年《娃娃系列》的四張其他作品。

這系列可說是在躁動的歷史過渡中焦慮的主體呈現，是心靈需要。

在《娃娃從天而降》，(圖七) 盧把原本過著平靜日常生活的中產女人室內空間，處理成晦暗的黑色，加上地上一堆爛娃娃，和遮住女人臉的自天花板垂下來的糾纏枯枝，使從天而降下的娃娃，是喜是憂難以簡單地說得清。這份曖昧性，或許是盧婉雯作為女性身心欲望與焦慮的投射，當時她準備結婚，生命階段轉化，而周遭環境正嚴重干擾她的身心。

1992 年作品除上述《娃娃從天而降》之外，還有《童年的回憶》、《前無去路》、《卷帶與小娃娃》；1997 年系列加入四張作品：《要逃跑的娃娃》、《被量尺綑縛的娃娃》、《以為自由了的娃娃》、《報喜》；2000 年有《娃娃與照片》。



圖七

盧婉雯，《娃娃從天而降》，Kwik 印刷，28x35 厘米，1992。圖片由藝術家提供。

《童年的回憶》（圖八）有家族照片，有老式鬧鐘，有玩具熊等，空間感覺像在小漁村。盧婉雯表示她小時候並非住在這樣的地方，所以這空間並非童年的居所，而是心靈的空間，或是記憶中童年的感覺，或是今天對內在空間的欲求。

《前無去路》（圖九）娃娃背向鏡頭，面對比喻高牆的白紙，卻不能越過紙上「Liberty」一字。娃娃不能越過限制。

《卷帶與小娃娃》（圖十）上有兩個娃娃，兩隻小鳥，沒有主語的英文句子分四行排列：「is/ to wed the limitless/ to recall freedom/ to act out our hope」。第一行「is」是小寫，在空白位，主語缺席，也許盧婉雯在說：「與伴侶一起，就有可能活出希望。」

圖八（左上）

盧婉雯，《童年的回憶》，Kwik 印刷，28x35 厘米，1992。圖片由藝術家提供。



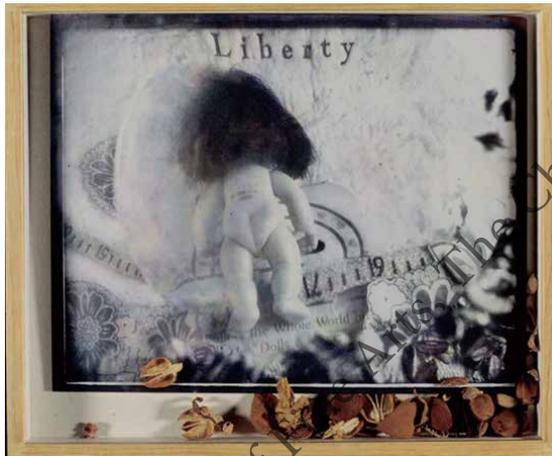
圖九（左中）

盧婉雯，《前無去路》，Kwik 印刷及混合媒介，30x26x3 厘米，1992。圖片由藝術家提供。



圖十（左下）

盧婉雯，《卷帶與小娃娃》，Kwik 印刷及混合媒介，30x26x3 厘米，1992。圖片由藝術家提供。



圖十一（右上）

盧婉雯，《舒適生活的一點不安》，數碼打印，40x42 厘米，1995。圖片由藝術家提供。



圖十二（右中）

盧婉雯，《以為自由了的娃娃》，數碼打印，26x20 厘米，1997。圖片由藝術家提供。



圖十三（右下）

盧婉雯，《娃娃與照片》，數碼打印，35x28 厘米，2000。圖片由藝術家提供。



盧婉雯 1993 年結婚，往後幾年，做了媽媽，在教學與研究上也相對安穩。然而她內在的不滿足，見諸 1995 年的《舒適生活的一點不安》。(圖十一) 火在白色的椅子上燃燒，在這室內空間中有煙霧，究竟是自外飄進，抑或是燃燒所生成？構圖中的窗是關閉的，環繞未開花的桃枝的煙，是呼喚的火把看不見的身體燃燒殆盡了嗎？窗明几淨，可是盧婉雯精神性的苦悶。

在色彩運用與色調安排上，《舒適生活的一點不安》與《娃娃從天而降》有強烈反差，婚前婚後，憂慮變為不安，這不安或許是察覺自己生活處境與生命理想日漸遠離。

1997 年香港回歸前後，盧婉雯再創作「娃娃系列」中的《被量尺綑縛的娃娃》、《要逃跑的娃娃》、《以為自由的娃娃》。(圖十二)「六四」後與「九七」前，1992 年的「娃娃」，與 1997 年的「娃娃」，周遭的色調，深沉與鮮艷，暗淡與明亮，成明顯二元對位。盧婉雯不想在作品中呈現簡單化的平靜和諧，她不迴避毀滅感，但她呈現個人焦慮與不安的意向大於政治批判。在 1993 年至 1996 年的，她表面上離開復現主題，到臨近「九七」，以很大能量創作四張作品；2000 年的《娃娃與照片》，(圖十三) 把身心二分的現實，凝定為難以言表的構圖與色彩，以類近表現主義的隱喻，完結這系列。

### 鄉土派的焦慮

梅創基在廣州美術學院畢業前夕的 1963 年，隻身經澳門輾轉來港。他青少年時期在國內受教育，深信藝術當要有人民性，使他對香港的邊緣族群、低下層有自然而然的關心，成了他速寫、木刻創作的對象。不過，他認為香港始終不是他家鄉，所以他創作的動力是來自對中國的懷想。

「文革」十年，梅創基倖存中有悲懷，感情複雜。文革前離開成長的文化環境，避過殘酷的現實，人身得到自由，卻又使他有揮之不去的憂哀。<sup>16</sup> 文革結束，中國剛剛改革開放，梅創基就計劃到國內旅行作畫。首先是粵北和湖南南部，那是他曾經住了二十年的地方；其次是四川和昆明，那是中日戰爭他與家人撤退的地方。每段旅程各用了三個月，繪畫了超過四百幅速寫。畫作先後在新加坡 (1983 年) 及美國伊利諾伊州 (1984 年) 展出，展覽題為「鄉土情」，亦是他第一本作品集的名字。他在 1985 年 9 至 12 月到湘西和貴州南部，進行另一次主要的繪畫之旅。

評論家和藝術愛好者認為梅是鄉土派藝術家，香港左派報章視他為愛國藝術家。在《鄉土情》一書的簡介中，梅直接表達他對中國和香港的感覺：

---

16 2012 年 12 月 28 日訪談。

中國，是我曾經生長過的地方；當離開她的時候，是依依不捨但又無可奈何。最初，只回到廣州老家探親，心情既複雜又矛盾；接著就有十餘年再也沒有回去。

隻身來到香港，不知不覺生活了近二十個寒暑。這個過於現代化的都市，太講究物質生活和急功近利的作風，我都沒有特別好感；但是今後還要繼續住在這裏。<sup>17</sup>

《鄉土情》大部分速寫都是傳統建築、民居，流露普通老百姓情感的老街，旅途中所見的山嶺、（圖十四）碼頭、樹木，只有一、兩幅有現代建築。《鄉土情》紀錄了梅創基重回心中故鄉之旅，他筆下是小村鎮、普通人，而並非要紀錄中國現代化的面貌。

梅創基在「六四」到「九七」期間，用五年（1992-1997）速寫香港各地超過一千一百幅，在回歸前出版了《香港・渡・九七》。<sup>18</sup>除了是紀錄過渡中的一個城市之外，更是他執意以自己熟悉的形式，讓自己認識一個他過去三十年棲身的地方，紀錄香港如何進入一個新的時代。（圖十五、十六）這近乎行為藝術的文化實踐，是梳理寄居意識的逆向實踐，處理自己過去因鄉土想望而衍生的邊緣感、夾縫感、飄泊感。項目完成之後，梅創基 2002 年就遷回廣州定居。

圖十四

梅創基，《仁化》（局部），紙本鉛筆，大小不詳，1980。（載《鄉土情》[香港：萬雅出版社，1983]），頁 20。



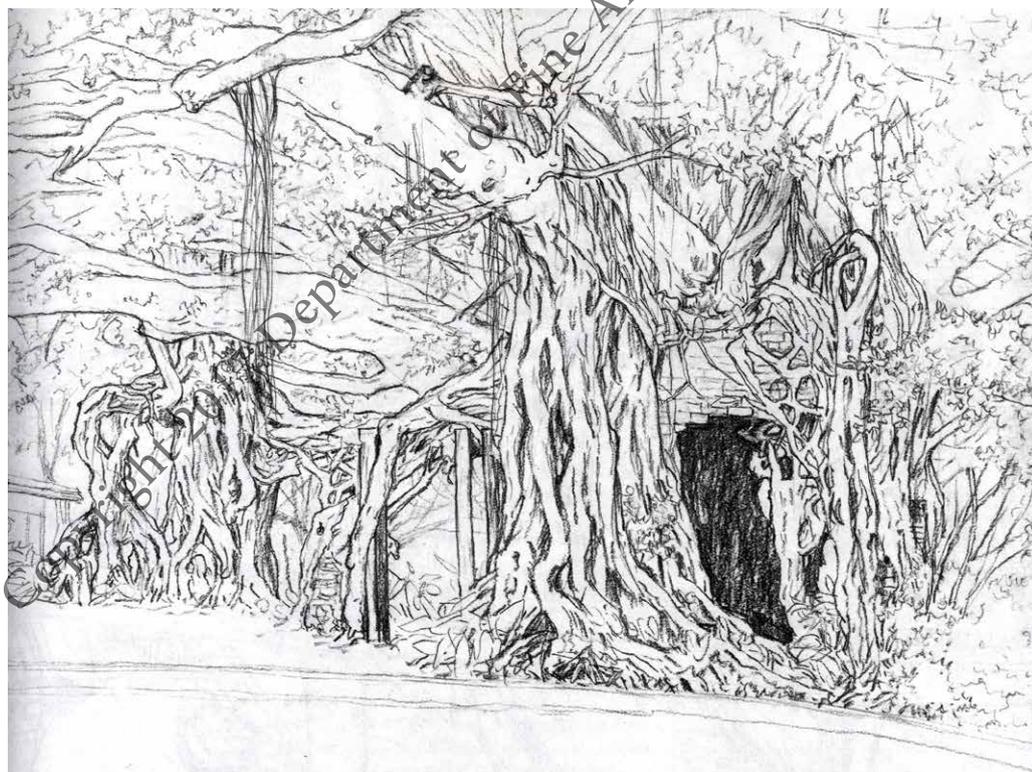
17 梅創基著：《鄉土情》（香港：萬雅出版社，1983），頁 7。

18 梅創基著：《香港・渡・九七》（香港：水禾田製作，1997）。



圖十五

梅創基，《寫生 1433》  
(局部)，紙本鉛筆，  
大小不詳，1993。(載  
《香港•渡•九七》  
[香港:水禾田制作室，  
1997])，頁 66。



圖十六

梅創基，《寫生 0314》，  
紙本鉛筆，大小不詳，  
1996。(載《香港•渡•  
九七》[香港:水禾田制  
作室，1997])，頁 245。

梅創基速寫其中一個復現主題是漁村、艇戶。香港過渡，會有何變化？他以仔細的筆觸流露他對生存在那裏人們濃厚的同情，而背景是大面積的高樓大廈，垂直的簡單線條，彷彿預示城市發展的無情。（圖十七、十八）速寫者並不單紀錄對象，更表明心跡，呈現心像。

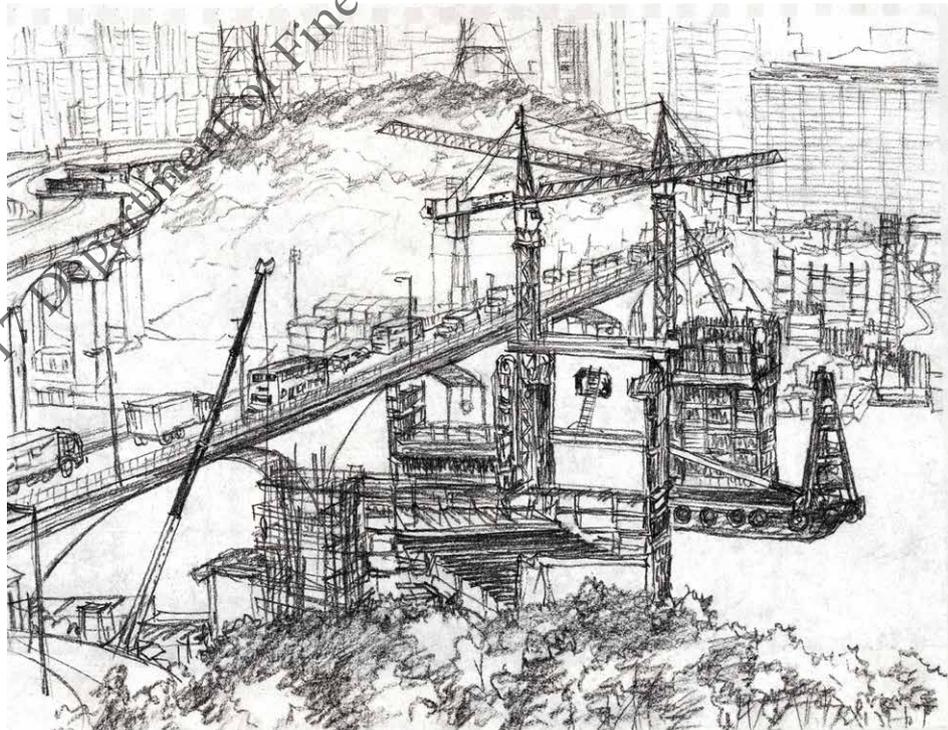
圖十七

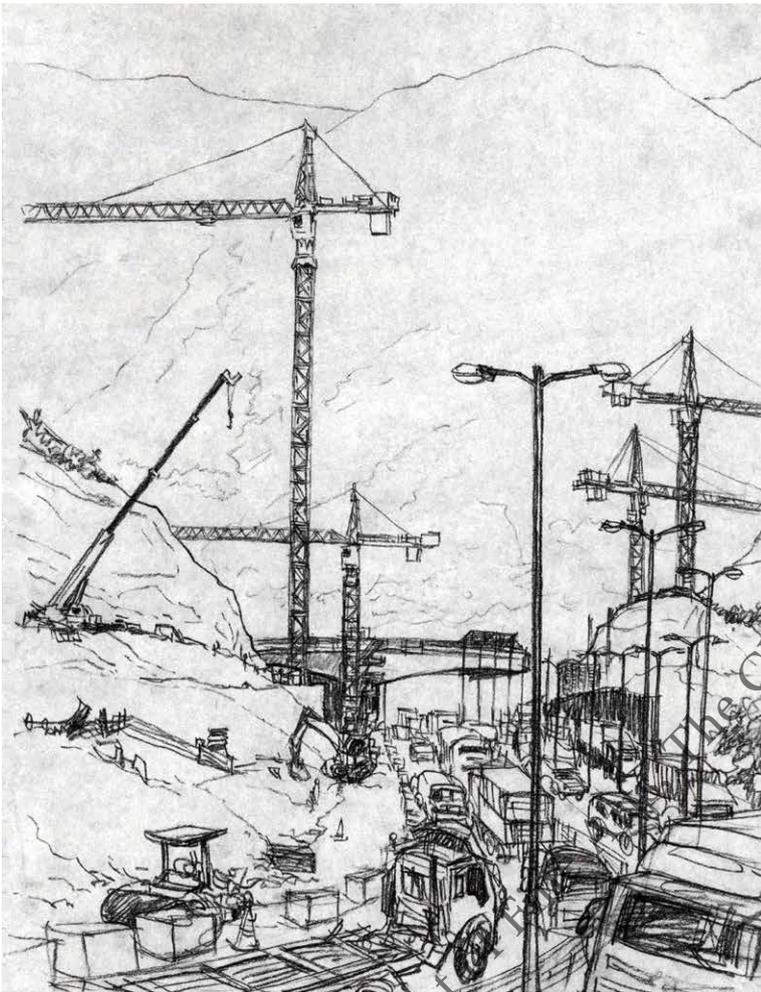
梅創基，《寫生 1062》，  
紙本鉛筆，大小不詳，  
1994。（載《香港・渡・  
九七》[香港：水禾田  
制作室，1997]），頁  
103。



圖十八

梅創基，《寫生 0126》，  
紙本鉛筆，大小不詳，  
1997。（載《香港・  
渡・九七》[香港：水  
禾田制作室，1997]），  
頁 295。





圖十九

梅創基，《寫生 0130》，紙本鉛筆，大小不詳，1997。（載《香港•渡•九七》[香港：水禾田制作室，1997]），頁293。

梅創基素描香港「九七」過渡，常常走在街頭，那時在他筆下出現最多的是無數的起重吊臂，跟他八十年代的香港速寫有很大分別。取代自然景物、村莊、漁戶、普通人、街頭巷尾，梅創基幾乎不厭其煩地走訪各工程、工地。一方面這是香港市貌變化的忠實紀錄，另一方面這是有意識地強調這改造香港的工具。因此，山線幼弱無力，而吊臂線條硬朗。（圖十九）

漸漸，梅創基似乎能夠描畫混亂中的秩序，表達他對「九七」過渡躁動底下的深層意義。五年速寫香港「九七」過渡，梅創基亦改造了自己。持續速寫急劇變化城市，使他發展出技巧去紀錄混亂。他的眼睛不同了。他的手也不同了，線條多變複雜，表達難以言傳的微妙情感。部分九十年代香港的自然景物速寫，焦慮似火，灼灼燃燒，誘發強烈想像。

《香港•渡•九七》可說紀錄了梅創基對他鄉土派藝術的反省。他的改變他是自知的，他稱自己融合了鄉土派、民族與現代派。

## 飄泊人生的街頭紀錄

梅創基二十三歲隻身來港，心懷鄉土而有寄居感；馮建中隨家人 1960 年離開即將獨立的馬達加斯加，在澳門住了幾年後定居於香港，之後從來沒想過離開。馮建中視香港為他安身的場域，對他來說，有人情處便是故鄉。

來港後不久，馮建中因不接受父親對他的職業安排而離家出走。一個人流浪街頭，寄居搭食，做各種零工，使他接觸到社會底層。為生存掙扎中，他從沒有放棄對詩意與生命的肯定。在接受資深記者、藝術策展人張炳玲訪問時，他說：

當汗水和着英泥在我的額、面、眼鏡片上濕作一團的時候，我發現自己更接近真實。在汗水與勞動之中，我明白公平、正義是怎樣的一回事。在這個時候，我在工衣的口袋總放着周夢蝶的詩集或者哲學的書。<sup>19</sup>

馮建中參加反四項公共事業一同加價集會被捕，判感化兩年。之後他決定以相機紀錄現實中他所關心的事物。馮建中自學攝影，一開始就把鏡頭對準生活，而不傾向追求形式。他青年時代經歷離開家鄉及家庭的二重飄泊，影響他的攝影取向，甚至就是他走進攝影世界的情感基礎。1986 年馮建中在「茫茫十年」相展中展出的，大都是街頭紀實照片。至於現存的馮建中作品集，是香港藝術發展局資助何少忠、吳文正出版的《香港攝影師系列——馮建中》，<sup>20</sup>收錄近七十幅相片，是馮七十年代中到八十年代中的作品，內容與編排都在述說這二重飄泊。

翻開相集，會見到一張尖沙咀碼頭圓柱上的電影海報：《天涯浪子》(Five Easy Pieces, 1970)。(圖二十)再翻一頁，從側面拍攝的一堵牆，相的中央，從灰暗的牆身突起的水泥柱上，有一張小小的紙片。寫着作品題目《亞樂回來》。(圖二十一)想家的人會在路上發現其他人對游子呼喚的訊息，哪怕訊息在其他人看來微不足道。在相集近尾，馮建中紀錄了自己與在病床上彌留的父親手握著手的情景；<sup>21</sup>之後的《父親離去了的下午》，<sup>22</sup>「是醫院的某條走廊，小窗外陽光照影着空氣中的塵埃，像記憶」。<sup>23</sup>當時馮建中拍下的照片，竟似一條沒有影像的菲林。最後一張相，天上圓月、一戶燈火，是游子「但願人長久」的想望，合起來，是家的眼睛，在看著游子。<sup>24</sup>

19 張炳玲著：〈溫柔其實有多重重——拍攝到空氣的馮建中〉，載《明報》，2016 年 5 月 14 日。

20 馮建中著：《香港攝影師系列——馮建中》(香港：GOHO, 2005)。

21 同上，頁 77。

22 同上，頁 78。

23 2017 年 4 月 3 日私人交談。

24 馮建中著：《香港攝影師系列——馮建中》(香港：GOHO, 2005)，頁 82。



圖二十

馮建中，《天涯浪子，尖沙咀》，銀鹽照片。圖片由藝術家提供。

馮建中游走香港大街小巷，留意的首先是人。《馮建中》相集中的人，前段是城市零餘者，乞丐、（圖二十二）流浪漢、晒太陽的老人、失神的青年人、茫茫然的中年人，（圖二十三）盲人南音樂師杜煥等等；（圖二十四）中段是街頭電箱上一張尋找父親的啟示，<sup>25</sup>末段生活力量漸濃，訴說社會貧富對比，挑戰殖民地象徵的紀錄，以及親子的關愛。

《馮建中》或許並非以拍攝時序編排，而是馮建中的自我書寫。在游子離家回家的敘事框架中，生命如汨汨流水，有情感節奏。陳冠中用「拿著攝影機的漫遊者」，形容「六四」前馮建中游走香港街頭，紀錄城市中他在路上遇到的零餘者、邊緣人，天真的兒童（圖二十五）、《茶室》<sup>26</sup>、《早晨成和道》。（圖二十六）馮建中不在意光影，不在意構圖，只在意人，相中滲現同理心，不求工整，有一種彷彿心靈自然的隨意美。「六四」後他改變生活方式，擔任《壹週刊》專題攝影師，希望讓人關注香港一些議題。他拍過一些諸如「污染」這類的題目，後期雜誌安排他為明星拍專輯，他意興闌珊。

或許是美學選擇，馮建中的相沒有很強烈的政治性，甚至也沒有刻意去紀錄社會事件。他參加反加價集會，沒有拍攝事件，只以一張相為記：維多利亞公園石墩寫著「集會無罪 70」<sup>27</sup>的銅像。（圖二十七）與盧婉雯一樣，「六四」時他是遊行的參加者，而非紀錄者，那段時間他從歐洲、美國回到

25 同上，頁 49。

26 同上，頁 73。

27 編按：相中「70」為組織名稱而非年份。



圖二十一（左）

馮建中，《亞樂回來，金鐘》，銀鹽照片。圖片由藝術家提供。

香港，長時間在黑房，為個人相展「在路上」趕工，在狂風暴雨那一夜他參加了遊行，他有帶相機，但沒有拍攝：

圖二十二（右上）

馮建中，《太子大廈，中環》，銀鹽照片。圖片由藝術家提供。

只記得淋著狂風暴雨……在像行不完的街道上，行進著，聲嘶力竭的感覺最強，流著忍不住的淚水和著雨滴……在天昏地暗的路上……當時覺得拍照已經不重要了。<sup>28</sup>

圖二十三（右下）

馮建中，《修頓球場，灣仔》，銀鹽照片。圖片由藝術家提供。

「九七」前，馮建中沒有帶著意識論述香港，但《馮建中》封面，舊匯豐銀行門外銅獅子雕像的異象，卻是他為我們留下的耐人尋味的紀錄：金髮外國青年倚靠石墩交差雙手，手中拿着的文件似是要交付

<sup>28</sup> 2017年4月2日私人交談。



圖二十四

馮建中，《杜煥，南音樂師》，銀鹽照片。圖片由藝術家提供。

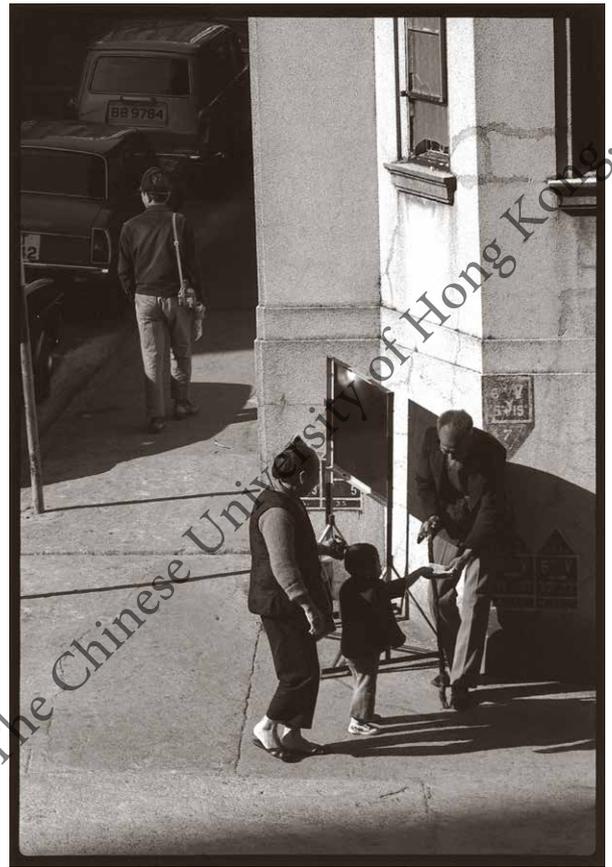


圖二十五

馮建中，《九龍城》，銀鹽照片。圖片由藝術家提供。

圖二十六

馮建中，《早晨成和道，跑馬地》，銀鹽照片。圖片由藝術家提供。



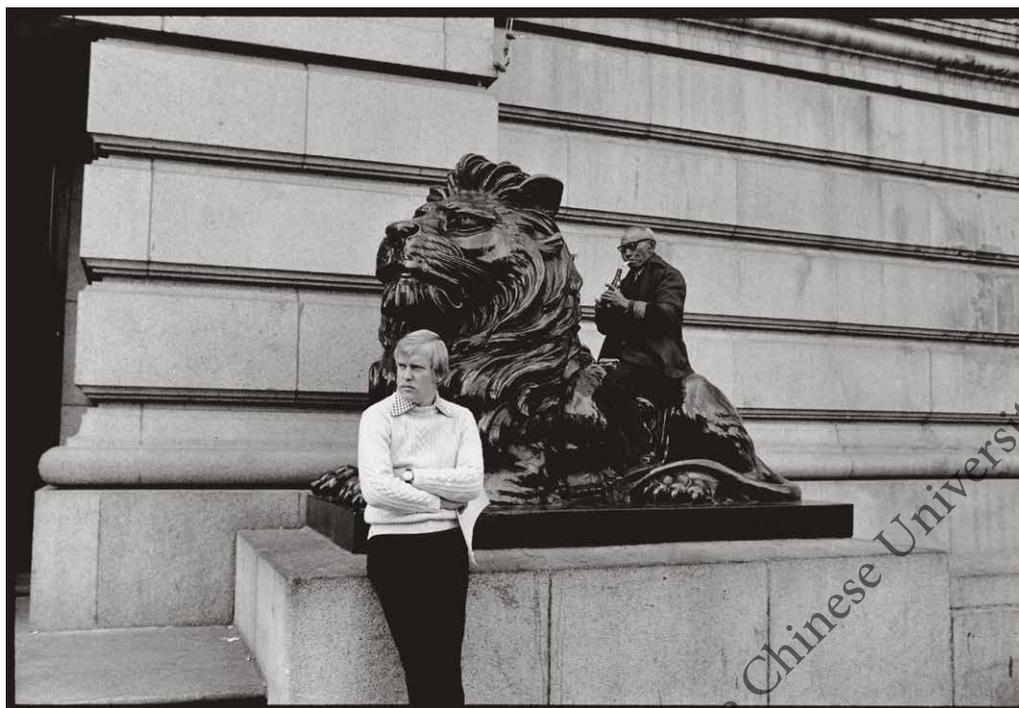
予他在等待的人；半禿白髮中國老人，竟騎在獅背上喝汽水。（圖二十八）馮建中對我說，他從來不擺拍，<sup>29</sup> 這鏡頭內部蒙太奇是他長期漫遊香港街頭所攝得，是緣遇，更是觀照。驟眼看，老人是獅子雕塑的一部分，手中彷彿拿著水烟，也彷彿演奏噴吶。

### 結論

這篇文章以生命文本與創作文本互涉的方式閱讀幾位藝術家的作品。躁動的歷史過渡中，香港藝術家在焦慮中體驗自我與族群的關連，然後是自己的人生與藝術的關連，建設主體意識。

面對「九七」，蔡仞姿、盧婉雯兩位在香港出生成長的女性藝術家，在前景不明朗之下，一位為安頓家庭移民，但在1997年回流香港，銳意以文化實踐參與時代變局；一位想過移民而選擇安身家庭，留在香港卻感受到不能安於家居，時代動蕩的煙雲驟現眼前，但她仍希望家庭是她的出路，1997年決心再當媽媽。

<sup>29</sup> 2017年4月3日私人交談。



圖二十八

馮建中，《舊匯豐銀行，中環》，銀鹽照片。圖片由藝術家提供。

蔡仞姿、盧婉雯，一言志，一抒懷，一指向外在現實，一指向內心世界，但創作方式都是按心中意念佈置作品。相對來說，梅創基與馮建中兩位藝術家，一速寫，一攝影，在「九七」前一有空就到香港街頭巷尾，以自己的藝術工具，紀錄眼前所見。他們的題材，主要是普通人，普通地方。

從創作形態來看，梅創基與馮建中，他們都可說是城市漫遊者。梅創基常懷鄉土，他經常到鄉郊漁村，是飄泊的同理心對位，而馮建中的飄泊感在人生的路上，他對渡輪上望海的人很有同感。

「九七」是共業，在1997年之前，藝術工作者或先或後，或深或淺，有意識無意識，會呈現感受。在焦慮中香港藝術家持續創作，建構主體，形態很多。在躁動的時代，蔡仞姿在作品中較著重對威權的批判，馮建中想論述社會而未竟，盧婉雯有意識地呈現自己的焦慮與不安，梅創基在反思自己跟香港關係時流露了焦灼，但他漸漸找到秩序。

「九七」前梅創基與馮建中，二人都以紀實為基本風格，但「九七」後都有藝術風格上的改變。梅創基發展了紙本拼貼混合媒介繪畫，並以破爛汽車為對象，除作為繪畫題材之外，更作為材料創作實物雕塑，有展覽「棄車保帥」(2007)；馮建中則漸漸離開具體個人，並由菲林轉為數碼攝影，在城市異像、山水感情、水漾形式上作多方面攝影嘗試，寄托形式，探討現實之隱喻。<sup>30</sup>就創作方向來說，盧婉雯

30 見馮建中網址：<https://www.johnfungphoto.com/>。

第一本作品集《蓮花之旅》呈現了一種精神性，也明顯地有一份女性的感性，但九十年代的作品，較多的是呈現感受，看不見原來的精神性，直至她在 2015 發表的作品《Moment of Stillness》，才再見沉思的影像。蔡仞姿在「九七」後與一群香港藝術工作者創辦了 1a 空間，近二十年來，積極策展當代藝術，廣義來說，是一個開放的歷史裝置，具有一定的時間性，是以族群主體建構創造迎向未來的藝術。她本人在創作上也由政治批判衍化出對生命本身的深層積累，並漸漸由知識轉向直觀，多了感性色相的呈現。

似乎梅創基、馮建中、盧婉雯三位，在「九七」後，都先後在混亂、複雜的現實事物中，發現美的可能。蔡仞姿的創作發展，也很值得我們期待。

作者為香港浸會大學電影學院副教授。

Copyright 2017 Department of Fine Arts, The Chinese University of Hong Kong