

# 試析英屬馬來亞時期華人畫家的境遇

## The Lives and Works of Chinese Painters in the British Malaya Era

文 |  
蔡長璜  
Chai Chang Hwang

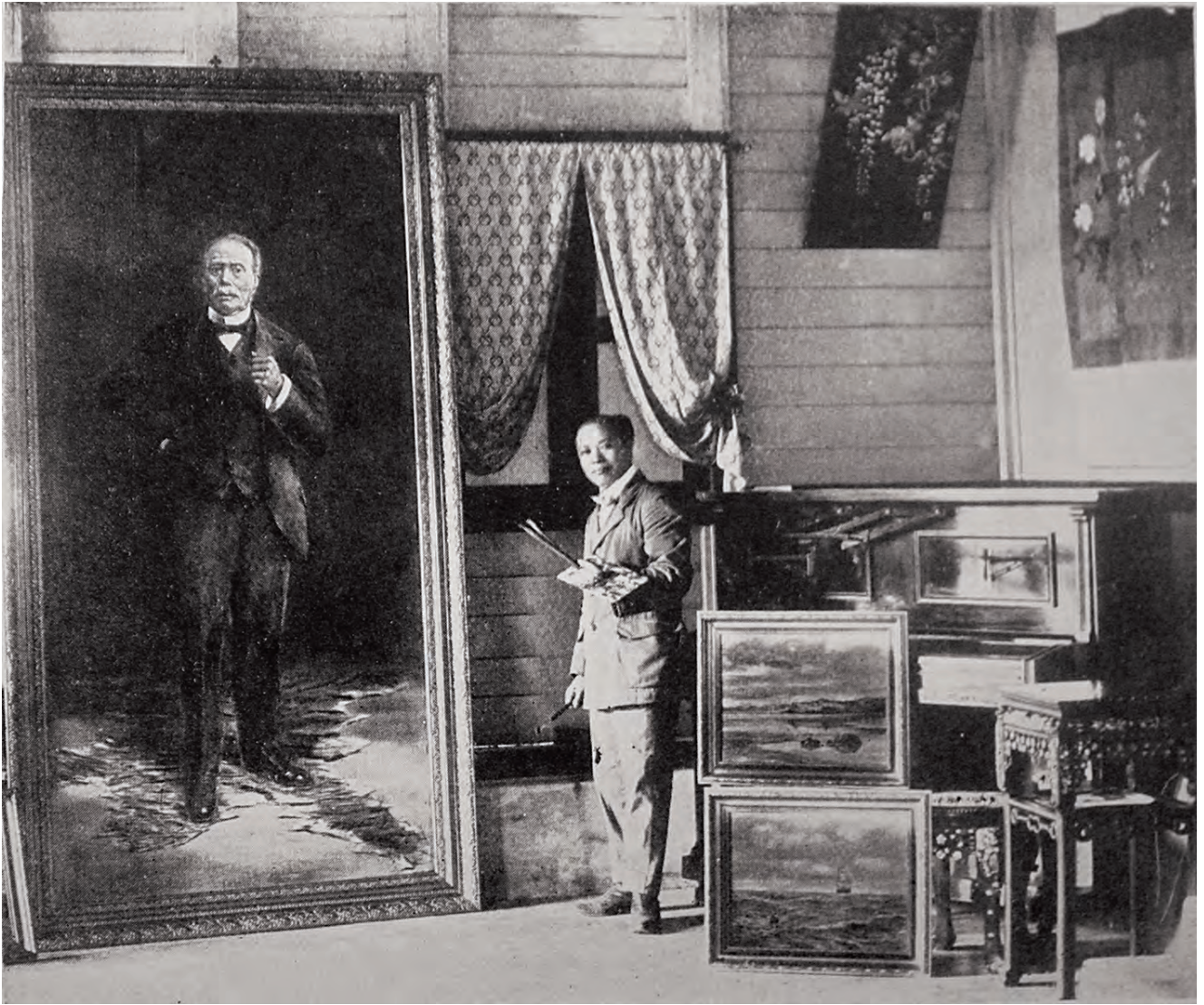
吉隆坡「Rumah Air Panas」藝術家自主行動成員之一；評論、策展及編輯工作者

### 土生馬華畫家

1924年4月2日，印度著名詩人泰戈爾訪華團乘船由加爾各答途經新加坡，當地一個特別接待團盡地主之誼邀一行人上岸聚餐、雅集；就在這個上午，青年畫家劉溪松代表三州府社群贈送一幅泰氏畫像予這位諾貝爾文學獎得主。<sup>1</sup>過了70年，「Low Kway Song」這個名字與其畫作再度出現於藝術世界，不期而然地觸動了馬來西亞藝術史研究者的敏感神經。<sup>2</sup>鍾瑜則在《馬來西亞華人美術史（1900-1965）》（1999）中把劉氏繪製於1921年的《山貓圖》（Lynx）當成「我國唯一能見到最早的一幅油畫」。<sup>3</sup>在前述著作中，這位又名叫「劉開賞」的華人畫家，曾參與1929年由青年勵志社舉行的「新加坡美術展覽會」，同場展出者尚有徐悲鴻、張汝器、李家耀、張伯河、謝松安等人。

劉溪松（1889-1982）祖籍廣東大埔，成長於馬六甲的一個伯拉納干華人（Chinese Peranakan）家庭，既擅長繪畫，亦能歌善舞，由其創作的英語歌舞劇《算命先生》（The Fortune Teller）曾在新加坡和檳城等地巡迴演出；二戰前，擔任馬六甲海峽華人衛理公會教堂牧師。他以耄耋之年在新加坡陳篤生醫院辭世，遺存作品數量不詳，已知的有《母子象》（Elephants）、《森林之王》（King of the Jungle）和《著綠灰色大衣的紳士畫像》（Portrait of a Man in Greenish-Grey）——以上三幅畫皆作於1917年，以及分別在1923、1929年完成的《泰國寺廟》（Thai Temple）和《雙虎》（Tigers）。值得一提的是，年紀比他大的長兄溪士也是一名文藝愛好者。

劉溪士（Low Kway Soo，生於1881年，卒年不詳）早年就讀於萊佛士書院，乃是自學成才的畫家，他與胞弟溪松都是1909年成立的「業餘繪畫協會」（Amateur Drawing Association）骨幹成員。<sup>4</sup>劉溪士平日在商行任職賺錢維生，工作之餘，接受客戶委聘替各界名流繪製肖像，偶爾也承接如漫畫、裝飾畫或舞臺布景等實用藝術類的委託。他還熱衷戲劇創作，1913年在新加坡維多利亞劇院發表自己編導的作品《決戰之後》（After the Battle）。宋旺相（1871-1941）所著《新加坡華人百年史》（One Hundred Years of Singapore）不但採用劉氏繪畫《開埠百年慶典盛況》當作插圖<sup>5</sup>，而且還特闢一個章節，為這位多棲創作人最後轉向學醫給出一個說法。<sup>6</sup>



劉溪士與其接受委聘繪製的《陸佑畫像》合攝於工作室中，一旁尚可見另外兩幅風景油畫，想必同樣出自這名畫家之手。

© 圖片來源：<http://overseaschineseinthebritishempire.blogspot.com/search/label/Loke%20Wan%20Yat>；原刊於宋旺相著、葉書德譯，《新加坡華人百年史》（新加坡：新加坡中華總商會，1993），頁 444

從劉溪士所作的《陳若錦畫像》（1919）來看，畫家描繪對象乃是閩幫頭家陳若錦（1859-1917），圖中人身著長袍馬褂，胸前別著兩枚勳章，戴著金絲眼鏡的主角容光照人，其左手則緊握住一把中式摺扇，類似造型蘊含了部分海峽僑生的認同指涉，此全身立像想必在畫像主角逝世之後才完成。這幅油彩寫真好似借用一張攝影影像充作畫面構圖的參考，實因它沿襲著肖像攝影的某些慣例：人物居中，右手掌平放在木質鑲金大理石圓桌上，一個插滿粉色系玫瑰的瓷器花盆置於其旁，充當背景的是紫紅色帷幕及巨大石柱。劉氏作品展示了典型的英國寫實主義傳統，賦予畫像人物一種英賢奮發卻又平易近人的觀感；又，譬如在《陸佑畫像》（創作年份不詳）中，這位華人殷商的形象更被刻畫成一副貴氣難攀的模樣。

劉溪士、溪松兩兄弟生於峇峇華人家庭<sup>7</sup>，從小接受英式教育使然，雖不諳中文，但英文能力佳，尤其嚮往維多利亞時代的社會與文化風俗；他們的思想傾向，就像大部分土生土長華人般，一直維繫到馬、新兩地陸續脫離大英帝國的殖民統治之後才有所改變。<sup>8</sup> 他們倆的行跡在以華文書寫的研究和著作中均難得一見，主要因素或許非關文化的差異及政治的認同，乃至牽涉到他們接受委聘創作是否仍屬純美術的範疇等問題，實際上除非資料有所更新，劉氏兄弟在本地畫壇的所作所為，大概在 1930 年以後便不可考了。



左圖——  
楊曼生，《駱清泉畫像》，1950年代，  
布面油彩，尺寸不詳

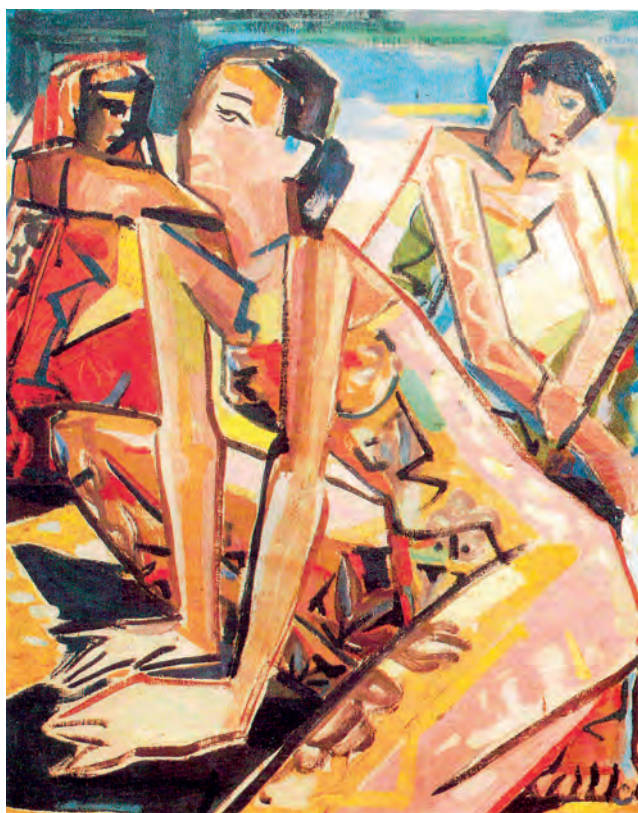
© 圖片來源：林思曼提供

原作應為彩色作品，畫中人物便是  
檳城藝術贊助人兼收藏家，深受各  
界人士敬重，生前曾領導「檳城藝  
術協會」逾 10 年之久。

右圖——  
李清庸，《三個女人》(Three Women)，  
1950 年代，布面油彩，49×40 cm

© 私人收藏；圖片來源：李清庸，  
《李清庸回顧展專刊》(檳城：檳城  
藝術畫廊，1996)，頁 28

李清庸就讀於上海新華藝術專科  
學校，1932 年來到檳城與家人團  
聚，旋即在此間閱書報社舉行首  
次個人作品展覽會；據悉，他是  
僅次於黃花之後，在馬來亞辦個  
展的畫家。



較為人知的一批在本地——包括馬來半島和婆羅州——出生的華人畫家，如黃花（生卒年不詳）、楊曼生（1896-1962）、戴隱郎（1906-1985）、戴惠吉（1910-1989）、鍾白木（生卒年不詳）等人，他們的生平履歷和創作軌跡，儘管仍需要投入更多具體而微的調查研究、整理及建檔工作，但或多或少可見於同時代的各種著述中，所以相對容易追索。

這些先驅者中一部分曾赴中國研習藝術，他們在留歐或留日的師長們督導下接受嚴格的美術基礎訓練，學成歸來後，多進入華文學校任教，或者成立私人畫室；日本南侵前兩年，鍾白木便曾於林學大（1893-1963）在 1938 年帶頭組織、創辦的南洋美術專科學校（Nanyang Academy of Fine Arts，以下簡稱「南洋美專」）擔任輔導主任兼水彩畫導師。<sup>9</sup>家在檳城的楊曼生、戴惠吉和郭若萍（1908-1962）、李清庸（1913-1974）等人擅於表現當地的街道、鄉野、山林、海濱、漁村等景觀，這些作品都是他們以個人親眼所見入畫，一方面取材於生活環境，同時又能反映社會背景，奔放的筆觸，明亮的色彩，恰好再現出一種熱帶情調，對後世同道產生極大的影響。<sup>10</sup>

在馬華社會政治的流變過程中，一直遭到冷處理且疑團莫釋的無非左翼文藝思潮運動莫屬。戴隱郎橫跨詩歌與散文書寫、文藝評論、木刻版畫、水彩創作等多個領域，無疑是這個「未經說明之狀況」的範式人物。戴氏誕生於雪蘭莪州沙戩（今改名沙登），1930 年代就讀於上海中華藝術大學西洋畫科，專攻繪畫與木刻版畫，後來加入馬來亞共產黨。1937 年 1 月，他受聘於《南洋商報》，負責主編「文漫界」、「今日藝術」、「南洋文藝」等副刊，並以「英浪」和「疾流」等多種筆名發表〈木、漫在南洋〉、〈木刻、漫畫、新文字〉及〈向馬華美術工作

者召告〉等文章，亦曾參與組織星洲業餘話劇社。作為馬來亞華僑各界抗敵後援會領導人之一，戴隱郎積極投身抗日活動，1940年2月被英殖民當局逮捕，同年5月遭強制遞解出境。<sup>11</sup> 其後繼者暨革命同志當中，尤以在馬來亞緊急狀態（Malayan Emergency）期間光榮犧牲的陳溥之（1911-1950），短暫一生的美學生產尚有待深掘。

## 移民華人畫家

結社自由對於激發本地社會的藝文風潮有著積極作用。回顧歷史文獻，最早由移民華人書畫家成立的藝術社團，譬如1927年新加坡的「星洲美術研究社」、1928年新加坡的「青年勵志社」、1929年吉隆坡的「南洋書畫社」，以及1930年新加坡的「南星美術研究社」等，顯然都是當年活躍一時的同人組織，參與其中者大多各有來自，想必也各有所長。這些團體主辦的展覽會擴大化海外華人社群的交流活動和生產空間，說不上能否促進不同族群之間的互動關係，倒是諸多成員自身或共同行動，早已嵌入馬、新兩地的藝術社會演進史中。

上個世紀初，英屬馬來亞社會政治環境相對穩定，商業也很發達，對於文人、畫家都大有吸引力，其中不乏現代中國藝術的奠基者。<sup>12</sup> 另有為數不少則是基於到歐洲深造或學成後回國，而循海洋航線途經此地。眾人以藝術之名結社的目的非常明顯；常設年度會員美展既是發表新作品的平台，彼此互相觀摩、激勵，亦能將擁有不同專長但思想相近者連成一線，進而打造一個跨地方社會網絡，齊心協作推動文化藝術。

比方，1936年1月20日，一群寓居新加坡的華人畫家聯合發起、成立的中華美術研究會（前稱「沙龍藝術研究會」）註冊獲准，留學法國的張汝器（1904-1942）當選首任會長。<sup>13</sup> 同年，檳城一群華人畫家、詩人、書法家與攝影家共同籌辦「嚶嚶藝術展覽會」，從4月2日至5日，於蓮花河麗澤第五分校舉行，單單檳城畫家作品就超過百件，不少中華美術研究會會員也越埠參展；同場展出者還有日本的陳澄波<sup>14</sup>、台灣的紀有泉和白凱洲，以及中國上海的吳邁、吳友仁、陳樹人等。<sup>15</sup> 而楊曼生、李清庸和郭若萍等人則以「外埠會員」身分提交作品參加中華美術研究會常年美展，由此可見，不管人在他鄉、移民或土生華人畫家均常有交往。



1952年，劉抗、陳文希、陳宗瑞和鍾泗濱結伴到印尼峇里島旅行，翌年舉行四人作品聯展，同時出版《峇里旅行畫集》（左為該展覽圖錄封面影像）；一行人同藝居島上將近20年之久的比利時畫家里瑪約（Jean La Mayuer, 1880-1958）與其本土妻子波洛（Ni Pollok）合照（右）。

◎ 圖片來源：蔡長璜提供



蔡天定，《馬來亞生活》，1950年代，  
布面峇迪（Batik），90×180 cm

◎ 圖片來源：蔡天定，《蔡天定回顧展專刊》（檳城：檳州博物館畫廊，1994），頁 33

華人移民浪潮在第二次世界大戰之後愈來愈洶湧。從 1940 年代到 1950 年代之間，現代藝術運動漸漸蔚然成風，除了直接歸功於南洋美專及其教職員的努力發揚之外，不可避免地，亦需提及一些在戰前或戰後遷居到此的畫家名字，前者（教授團）像林學大、施香沱（1906-1990）、鍾泗濱（1917-1983）、陳文希（1906-1992）、陳宗瑞（1910-1985）和張荔英（1906-1993），後者則涵蓋了劉抗（1911-2004）、李曼峰（1913-1988）、葉之威（1913-1981）、蔡天定（1914-2008）等人，他／她們主要採取折衷性的風格與技巧，亦即，融匯中國傳統圖式及巴黎畫派的表現形式，去試圖表達眼下的區域文化和社會風尚。在這些作風摩登的畫家中間，又以劉抗、陳文希、陳宗瑞、鍾泗濱四人在 1952 年結伴到峇里島旅行深受啟發，遂使他們在創作上大放異彩而備受矚目。瑪戈（1908-1993）在《馬來亞藝術簡史》（1963）中指出，這趟峇里之行的特殊意義，無非在於它明確地標示出一個特定的歷史時刻，下意識裡具有本地色彩的「南洋風格」（Nanyang Style）即將醞釀成形了。限於篇幅，下文僅舉二例。

陳宗瑞投身美育的貢獻之大，幾乎遮蔽了其創作才華及思想成就。<sup>16</sup> 他曾在泰國度過若干年的童年生活，然後返回家鄉汕頭完成小學和中學教育<sup>17</sup>，1931 年畢業於上海新華藝術專科學校，1934 年開始定居新加坡，不久即參與創辦中華美術研究會。陳宗瑞在水彩畫及油畫方面造詣之高，得到同行普遍認可，其水墨畫亦有非常出色表現。這名畫家喜歡藉由傳統筆墨圖式呈現一般生活氣息，既淳樸自然，又筆筆講究、到位。但他從來不描繪怪誕或夢境似的景象，作品佈局往往也體現出雄渾而幽深的結構。畫面之外，陳氏還是一位博聞廣識、產量頗豐的寫作者，除了在教室裡傳播觀念，更通過文字書寫向社會大眾闡揚主張<sup>18</sup>，實乃不折不扣的載道派（Moralist）文人畫家。

若以藝術成就言之，鍾泗濱無疑是儕輩之間的佼佼者了。這名在 1946 年遷居新加坡之後，便進入南洋美專當一名全職教員的移民華人畫家，他孜孜不息地進行探索、實驗，推衍出不少具美學深度的視覺樣式，不但成為學生們爭相倣效的對象，竟連其他當代畫家也被他影響。藝術史家蘇立文（Michael Sullivan，1916-2013）認為，縱使鍾氏受到

西方藝術——尤其像畢卡索、高更等藝術家——的啓蒙，他成功塑造了一種個人專屬的風格，絕不滿足於淪為一個仿襲者而已。「如果他處在一個最佳狀態中……」蘇立文給予鍾氏作品極高評價，「這些特質與那些不在設想之中的任意操作，甚或一種忽然決定，若似自然調和的色彩相輔相成，使得畫布決然地歌吟起來。」<sup>19</sup> 在鍾泗濱的成熟筆觸下，水墨也好，油彩也罷，這些繪畫媒材的傳統邊界全部變得模糊不清；簡言之，從審美意象到表現手段，可以說是東西合併的完美示範。

馬新本一家。百年殖民歷史造就了一個重商輕文的移民社會，對創作者友善、包容的藝文生態環境更是本地畫壇先驅們的終極關懷。就展覽活動而言，實則一般正規性的畫廊空間缺乏，甚至必須仰賴華人會館、華文報社或外國文化中心等非政府機構惠借場地，橫在眼前的這道障礙，若非集眾人心力，畢竟難以跨越。著名漫畫《牛鼻子》創作人黃堯（1917-1987）給現代馬來西亞展覽史留下了抹不去的烙印尤其值得一提。1956年8月8日，由吉隆坡華校教師公會為其主辦，且獲得「雪蘭莪藝術協會」（Selangor Art Society）<sup>20</sup> 成員協助佈置的「牛鼻子教育漫畫展覽會」，於精武體育會大禮堂（原為籃球場）開展，現場陳列了《教子記》和《僥倖先生》原稿、《暹邏風光》系列紙本繪畫以及書法、水墨畫等三百餘件作品；雖然展出僅為期三天，每天前去參觀者絡繹不絕，可謂轟動一時。<sup>21</sup> 如此空前盛況，豈不是得利於不同團體和領域之間的緊密合作。至少在某些有識之士的認知裡，藝術到底隱含著一股作用力，唯有這股力量能夠讓人們衝出一成不變的生活常軌，這或許也可以說明為何大家願意涉及「幫我們自己展開行動」（help us in our action）的互惠式共同計畫之緣故。

陳宗瑞，《獅島西部濱海》，1963，  
設色紙本

◎ 圖片來源：陳宗瑞，《陳宗瑞彩墨畫集》（新加坡：南風美術社，1981）

作者自題詩云：極目蒼茫水接天，  
荒江久客已忘年；野民何必知秦漢，  
多事柳花惹俗緣



## 小結

歷史地看，十八世紀末峇峇社群在馬六甲與檳城兩地皆俱備一定的規模；根據《1911年人口普查報告書》指出，僅新加坡島上包括市區和鄉村的華人便高達 219,577 人。<sup>22</sup> 如果本地華人能夠掌握多語言的溝通能力，對於他們在不同族群、階級之間遊走時更有優勢。不過，劉氏兄弟雖能在以英國人與本地精英為主的藝文場域稍佔上風，但他們倆始終無法化解「生活與藝術孰重」的存在難題而改行去了。總體上憑著畫家個人單打獨鬥戰勝現實環境的例子寥寥無幾，因此，藉由跨地方——而非現代意義的國界概念——參展的移動經驗不啻為一針興奮劑似的應急方式。嚴格來說，也不見得所有馬華畫家都拒斥單一意識形態主導合成的文化認同。

馬來亞獨立前幾年，預定作為一個新興國家行政中心的吉隆坡，逐漸取代了檳城的地位，成為舉足輕重的文化搖籃。大概與此同時，兩地新成立的同人組織，譬如「星期三畫會」(Wednesday Art Group) 和「檳城美術教師理事會」(Penang Art Teacher's Council)<sup>23</sup>，以及前述的雪蘭莪藝術協會，它們的會員不再源自或侷限於某一種族，即使由印尼移民畫家莫哈末·胡先·依納斯 (Mohamed Hoessein Enas, 1924-1995) 領軍的「半島畫家團隊」(Angkatan Pelukis SeMenanjung) 成立初期也是面向各族同好開放。<sup>24</sup> 後殖民創意社群對自由平等的追尋更是大勢所趨，它儼如一種跨現代性 (transmodernity)<sup>25</sup> 的文化公民權的談判和建構過程，既不排除西方文化影響，亦非本質化的社會實踐，甚且在經濟決定論壓力下，因時制宜地開展與他者對接的新的關係：民主式互動與共生式聯結，成為至今仍在召喚不停的集體想像。

- 1 參閱斯瑪拉卡·格蘭達 (Smaraka Grantha) 部落格，<http://sesquicentennial.blogspot.com/2012/09/rabindranath-to-china-singaporecontd-12.html> (2015.3.19 瀏覽)
- 2 藝評家惹札·畢雅達薩 (Redza Piyadasa) 引用劉溪松與唐佩里斯 (O. Don Peris, 1893-1975) 兩人為例，在其受邀為國家畫廊出版的《願景和理念：回顧現代馬來西亞藝術》(Vision and Idea: ReLooking Modern Malaysian Art) 展覽圖錄而作的專文(註腳)中，挑戰由檳城藝術畫廊負責人陳志寬醫生將先驅畫家楊曼生譽為「現代馬來西亞藝術之父」(The Father of Modern Malaysian Art) 說法的正當性。陳氏為此去函國家畫廊抗議，並揚言訴諸法律訴訟以捍衛其言論。
- 3 1994年，《山貓圖》首次在「願景和理念：回顧現代馬來西亞藝術」展覽中陳列展出，絕大部分本地觀眾便是借此機會「第一次接觸」這位名不見經傳的先驅畫家。見於《新海峽時報》(New Straits Times)，1994.10.27。
- 4 據1913年7月5日《海峽時報》(The Straits Times) 報導，日前該協會將會所搬遷至登路 (Tank Road，當地人俗稱「皇家山後」) 的新址。當年，這個不被華文源流報章重視的土生華人藝術社團，贊助人都有來頭，如中華民國駐荷蘭公使魏宸組、中華民國駐星洲總領事胡惟賢、陳若錦、林文慶、陳武烈、林秉祥、殷雪村、陳齊賢、林亞相、宋旺相、梁敏修等等。轉引自王明光部落格，[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_50e8ed7e0102v5h0.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_50e8ed7e0102v5h0.html) (2015.4.8 瀏覽)

- 5 此書英文原著於 1923 年問世，主要記載了從 1819 年新加坡開埠至 1919 年慶祝百年紀念期間，與華僑社群相關的社會動態及賢達人物介紹，至今仍是相關研究者必須參考的著作；筆者借此感謝當代新加坡藝術研究者許元豪先生提供該書中文版（1993 年）第 461 頁數位影像。
- 6 「他深表遺憾，在其成長的年代，他的藝術觀念無法自由和充分地展示，畢竟他的顧客群都不會欣賞，但他並不基於現今一代缺乏藝術欣賞而有所埋怨，因為沒有學校或任何其他訓練方式使這代人能夠成為藝術鑑賞家。」筆者譯自郭建超 (Kwok Kian Chow)，〈業餘繪畫協會與劉氏兄弟〉(Amateur Drawing Association and the Low Brothers)，<http://www.postcolonialweb.org/singapore/arts/painters/channel/2.html> (2015.3.11 瀏覽)
- 7 「峇峇」這個稱謂是馬來語「baba」一詞音譯，冀將中國出生的華人新移民，與較之更早幾個世代便遷居於此的華人移民後裔區分開來。峇峇 (男性) 與娘惹 (女性，馬來語「nyonya」音譯)，亦即，在某種程度上經過涵化 (acculturation) 的海峽殖民地出生的本土華人，部分以峇峇馬來話或英語溝通，婦女也改穿馬來服裝和學會馬來式烹飪，但依據口傳方式延續華人族群認同；其中也有不少峇峇入籍英國。詳見陳志明，〈峇峇文化研究：發與反思〉，載《馬來西亞華人研究學刊》16 期 (吉隆坡：華社研究中心，2013)，頁 161-174。
- 8 獨立後，馬來亞華人的政治認同感相當複雜。歷史學者王慶武在 1970 年發表的〈馬來亞華人政治〉(Chinese Politics in Malaya) 中指出，從縱與橫的層面上，本地華人可分為三大類型：A 類型與中國政治保持聯繫，經常與中國的命運認同；B 類型包括大多數精明而講究實際的華人，保持低調或間接的政治聯繫；C 類型是屬於那些少部分搖擺不定的人，因為他們難於確定自己的身分，但是一般說來傾向於某種程度對馬來西亞的效忠。轉引自何啓良，〈馬來西亞華人政治人物：意識、繼承和類型〉，<http://www.mychinesefamilytree.net/e/DoPrint?classid=10&cid=27> (2015.4.12 瀏覽)
- 9 鍾白木最後定居香港，他曾與南洋美專第一屆畢業生鄭農、湯由礎等人合資開設海峽美術用品公司 (鍾瑜，1999)。
- 10 1936 年，林清淵律師領導成立「檳城華人藝術研究會」(Penang Chinese Art Club)，楊曼生與李清瀾為副會長，戴惠吉擔任財政一職。該會每年都會舉辦會員作品聯展，並邀請外埠畫家和藝術社團共襄其盛；部分會員亦曾受邀參加 1937 年「檳城印象畫會」(Penang Impressionists) 解散前所主辦的展覽活動。參閱 Yeoh Jin Leng, *The Pioneering Spirit 1950s-1960s*, exhibition catalogue (Kuala Lumpur: National Art Gallery, 1997)。
- 11 1947 年 8 月，他奉組織之命開始在台灣活動，曾在台北師範學校擔任教職，並以「戴逸浪」的名字參加第二屆全省美展。1950 年代初，戴氏與黃賓虹、潘天壽等人同時執教杭州浙江美術學院。他在文草期間受盡折磨，1979 年始獲平反。部分資料引自戴鐵郎口述、陳正卿整理，〈愛國畫家、抗日老戰士戴英浪的坎坷一生〉，[http://www.historymuseum.sh.cn/shm\\_oa/tess/upload/1378975536\\_cof.pdf](http://www.historymuseum.sh.cn/shm_oa/tess/upload/1378975536_cof.pdf) (2015.3.23 瀏覽)
- 12 從中國南來的華人畫家隊伍龐大，比如孫裴谷、蔡夢香、符羅雁、何香凝、徐悲鴻、李青萍、羅銘、王震多、高劍父、司徒喬、劉海粟等等，他/她們基於避難或工作關係旅居馬來亞與新加坡，或前來舉行籌賑性的展覽活動，但逗留時間長短不一。
- 13 該會創辦會員包括莊有釗、高振之、陳溥之、張明慈、戴隱郎、賴文基、蔡竹貞、陳宗瑞、林道龔、張伯河、盧衡、徐君濂、李魁士、張汝器共 14 人，李魁士、徐君濂、陳溥之、張汝器和陳宗瑞相繼在不同時期受聘於南洋美專。張汝器曾在新加坡端蒙、養正等華文中學任美術教師，亦曾任《星洲日報》副刊主編；1942 年 2 月中旬，積極宣傳抗戰的他連同副會長何光耀、林道龔、莊有釗等人在日軍的肅清行動中遇難。
- 14 編註：陳澄波應為台灣畫家，「日本的陳澄波」寫法乃筆者依據網站文字資料呈現。
- 15 全場計有包括油畫、水彩畫、書法、水墨畫、雕塑、攝影及郵票等在逾 200 件展品，乃本地史無前例的大型藝文活動；詳見檳城藝術協會網站，<http://penangartsociety.wix.com/website#about-penang-art-society-c-2/c5fd> (2015.3.20 瀏覽)
- 16 除了日據時代之外，陳氏先後在端蒙、中正、華僑等華文中學，以及師資訓練學院和南洋美專任教；1934 年以前亦曾在大山腳日新中學和馬六甲中華學校擔任教職，為馬、新兩地培養許多藝術專才。
- 17 像陳宗瑞那般，蔡天定、劉抗、葉之威等畫壇先驅也分別在檳城、麻坡、詩巫等地度過他們的少年或童年生活，然後才返鄉求學、習藝，就某種規範來講，上述每一位皆可歸類作本地人。某些研究者素以「一群從中國南來的移民畫家」來統稱所有第一代華人畫家固然簡明扼要，未免仍有商榷餘地。關於陳氏生平資料，參閱 TFCSEA@NAFA 網站，[http://tfcsea.nafa.edu.sg/artist\\_biography.aspx?id=38](http://tfcsea.nafa.edu.sg/artist_biography.aspx?id=38) (2015.4.16 瀏覽)
- 18 這名畫家生前堅持不賣畫，他曾說：「主張主觀表現的信徒們，以為用色彩、線條表現個人的感覺幻想，取得新鮮美妙愉快的視覺感應，便是繪畫的使命感。竟不知這種淺薄的滿足，就是把繪畫美術淪為狹義的裝飾美術……這一類的藝術作品，終將逃不了時間的淘汰。」見於 2010 年由其子陳其新出版的《陳宗瑞文集》。
- 19 蘇立文任教於新加坡馬來亞大學期間，鍾泗濱曾為其夫人繪製肖像；亦即，1959 年完成的《吳環畫像》。引自佳士得網站，<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/cheong-soo-pieng-making-up-5853127-details.aspx#top> (2015.4.16 瀏覽)
- 20 該會於 1954 年成立，會長乃是本地華商暨藝術贊助人楊炳桑 (Yong Peng Shang)，核心會員包括瑟爾瓦拉南 (T. Selvaratnam)、道盛 (R. M. Dawson)、史提芬·任 (Stephen Wren)、扎卡利亞·諾 (Zakariah Noor)、鍾升貴、楊邦儀、范友卓等各族群的美術教師及業餘畫家，他們定期在週四晚上借用吉隆坡美以美男校 (Methodist Boy School) 進行繪畫研習會，以及創作分享與討論。一直到 1970 年解散之前，該會一共主辦過四屆會員作品聯展活動。
- 21 由於所有展品均有中英文說明，且都為非賣品，別具教育意義。資料顯示，展覽會每天至少吸引上萬名觀眾前來，其中包括了各語文源流學校學生；當藝術家在現場表演「出雲書」(倒寫書法) 絕技時，更被好奇的觀眾們團團包圍著。參閱黃堯網站，<http://huangyao.org/1716.html> (2015.4.17 瀏覽)
- 22 參閱宋旺相著、葉書德譯，〈新加坡華人百年史〉中文版電子書，<http://eservice.nlb.gov.sg/viewer/BookSG/e9b3526e-e771-43f6-b2c1-b1ae91534f27> (2015.3.22 瀏覽)
- 23 1952 年，「星期三畫會」在英國人、馬來亞聯邦藝術督學官彼得·哈里斯 (Peter Harris, 1923-2009) 的倡議下成立，活躍會員包括伍家安 (1932-1989)、張禮棠 (1932-)、余君明 (1935-)、希娃姆·瑟爾瓦拉南 (Sivam Selvaratnam, 1937-)、伊斯邁·穆斯坦 (Ismail Mustam, 1944-)、龍田詩 (1946-)、朱基菲里·布庸 (Dzukifli Buyong, 1948-2004) 等人；同年，「檳城美術教師理事會」也成立了，主要成員計有時任聯邦督學官的戴惠吉、阿卜杜拉·阿立弗 (Abdullah Ariff, 1904-1962) 和柯寬心等在教育機構服務的公務員。
- 24 畫家龍田詩的談話，吉隆坡，2015 年 3 月 28 日。
- 25 「trans」在此應作「橫向拓展」而不能僅限於「跨越」(beyond) 之意來把握。跨現代性乃是拉美解放哲學家恩里克·杜塞爾 (Enrique Dussel) 的烏托邦式計畫，它提出有關去殖民多重敘事的概念，旨在從全球化背景下回應歐洲中心主論的現代性話語。轉引自 Zdenka Badovinac, "Contemporaneity as Points of Connection", <http://www.e-flux.com/journal/contemporaneity-as-points-of-connection/> (2015.4.23 瀏覽)