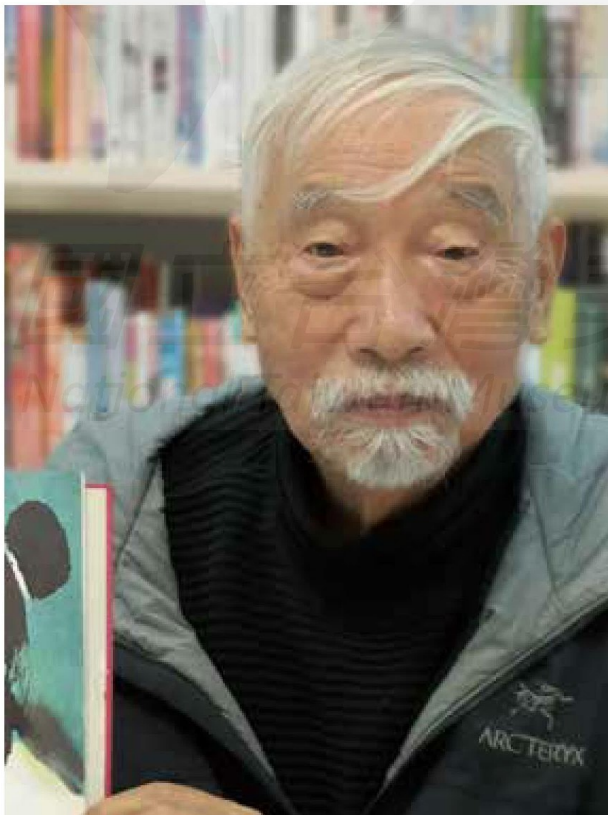




6.

行事風格與藝術光華

文霽個性質樸，做人行事低調踏實。他參展生涯始於 1952 年，是 1950 年代從事現代水墨畫的健將之一。早年參加畫會，傳誦「融合中西繪畫之長，開闢現代藝術視野」的創作理念。他的藝術最大成就，在於以墨線書寫、山形暗示及具有符號性特色的抒情抽象水墨作品。雄渾暢快的筆觸，溫潤而感性，映現了生命的深刻體驗與善美的理想。



【本頁圖】

2021 年，文霽前往《藝術家》雜誌社接受本書作者陳長華採訪時留影。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。

【左頁圖】

文霽，〈清泉石上流〉，2017，彩墨、紙本，85×59cm。

【右頁上圖】

1967年，文霽與其水彩作品合影，此照刊登於當年馬尼拉「中華民國水彩畫家作品聯展」畫冊中。

【右頁下圖】

1964年，第5屆長風畫展於臺北市中山北路國際畫廊舉辦，圖為當時展覽圖錄中介紹文霽與其作品〈靈魂之窗〉的頁面。

參加畫會，以畫會友

在文霽早年的創作歷程當中，有許多對外活動都是與美術團體有關。他藉著參加畫會的機會，和畫友交換作畫心得，同時也因定期的聯合發表會，得以和同好交流切磋。個性內向、不善辭令的他，覺得在展覽會場聆聽觀展評語，就是給自己莫大的反省機會。

文霽最早參加的是1958年創立的「聯合水彩畫會」，發起人有張杰（1921-2016）、香洪、吳延標、胡茄（1911-1979）、劉其偉等人，1961年改名「中國水彩畫會」。根據資料，1974年有一百三十八位會員，分布於海內外，該會早期並有五位顧問水彩畫家，分別是曾景文（1911-2000）、程及（1912-2005）、馬白水、梁中銘（1906-1994）、陳其寬（1921-2007）。文霽於1958年入會，開始參與團體展出，包括1961年、1967年在菲律賓馬尼拉舉辦之「中華民國水彩畫家作品聯展」、1965年參加該畫會與日本水彩聯盟在東京上野美術館合辦之「中日美術交換展」等。

1960年，文霽加入甫成立的「長風畫會」，此畫會以黃歌川

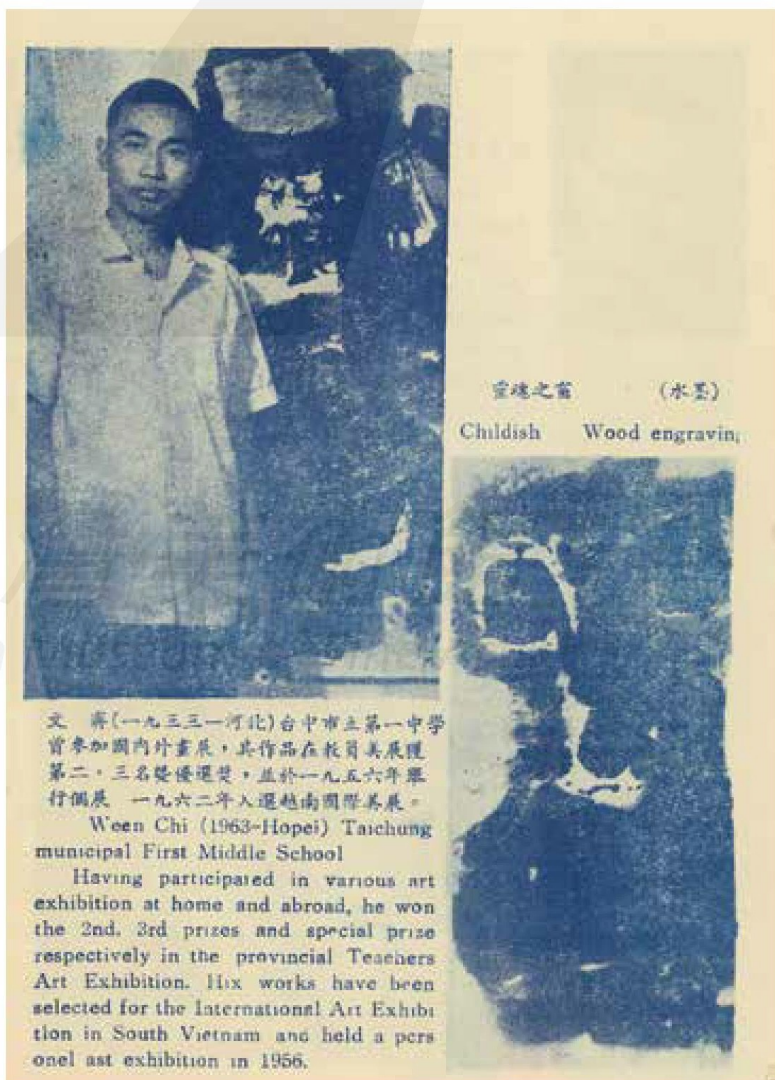
1996年，左起：劉其偉、陳建中、何肇衢、文霽合影於《藝術家》雜誌社。圖片來源：《藝術家》雜誌社提供。



(1919-2010)、莊世和(1923-2020)、蕭仁徵(1925-)、陳顯棟(1930-)、孫瑛(1919-2016)、張熾昌、吳兆賢(1938-)為主要成員。大多數會員都從事抽象或半抽象水墨創作，作品風格具有實驗性的前衛導向。1964年該畫會在臺北國際畫廊舉行之第5屆「長風畫展」的展覽宣言，以「創造現代藝術的新世紀」為題，強調「……融合中西繪畫之長，開闊現代藝術視野，在創作上求新，在內容上求善，在意境上求美……」文霽提供抽象水墨作品〈靈魂之窗〉參展。

1964年的1月23日，畫家黃朝湖(1939-)、曾培堯(1927-1991)、劉生容(1928-1985)、鄭世璠(1915-2006)、莊世和、許武勇(1920-2016)等發起成立「自由美術協會」，文霽和彭漫、高山嵐(1934-)、易宏翰等相繼入會。該會的創會宗旨是「在絕對自由的思索裡，肯定藝術創作的嚴肅性、時代性、民族性及精神的需要，以確立中國現代藝術的地位。」文霽參加同年在國立歷史博物館舉辦之第1屆「自由美展」，以及1966年、1967年等年度的展出。以抽象水墨實踐「絕對自由」的創作理念。

1950、1960年代的臺灣藝壇，倡





導現代畫的畫會逐一誕生。繼長風畫會、東方畫會、五月畫會、自由美術協會等之後，「中國現代水墨畫學會」於1968年創立，文霽和李重重（1942-）、陳大川、黃惠貞（1932-）、李國謨（李穀摩，1941-）、陳庭詩、葉港（1921-）、徐術修（1927-）、劉庸（1927-）、蕭仁徵、劉國松和楚山青（1921-2005）為創會會員，後來加入的會員，包括臺灣及來自歐美、日本的畫家和愛好水墨畫的人士。1969年該美術組織在臺北耕莘文學院舉行第1屆中國現代水墨畫展，那年文霽四十六歲，剛接聘在北一女中執教；創作也處於旺盛之期。作品所表現之墨酣筆醉，意興飛湍，讓觀眾留下深刻印象。

海內外展出與專家評論

文霽參展生涯始於1952年，二十九歲參加「自由中國美展」。1954年還是藝術系學生時，以〈靜物〉入選第9屆全省美展（P.129左上圖）；〈布袋港〉入選第2屆「自由中國美展」（P.129右上圖）。爾後作品多次參展臺省美展、教員美展、全國水彩畫展獲獎。在海外曾參加越南國際美展、義大利和平美展等展出。1966年他的作品經楊英風協助參加義大利班諾迪爾米舉行的第1屆「藝術及文化奧林匹克大會」。當時楊英風在義大利國立羅馬藝術學院雕塑系深造，並加入義大利銅幣徽章雕塑家協會會員，1966年到義大利國立造幣雕刻專校研究，是義大利第1屆「藝術及文化奧林匹克大會」油畫金章獎及雕塑銀章獎得主；文霽獲得該藝術競技的水彩畫銅牌獎。隨後，他受贈1969年中國文藝協會第10屆西畫類文藝獎章。1960年代以後，文霽頻繁參加聯展，也多次舉行個





文霽，〈春雨〉（又名〈春山細雨〉），1982，彩墨、紙本，113×60cm。

【左頁上圖】

1970年，國立歷史博物館為籌辦於法國各大城市巡迴的中國繪畫藝術展，邀請文霽參加現代水墨類的公文。

【左頁下圖】

文霽，〈北海岸〉，1961，水彩、紙本，124×61cm。

1986年，文霽（左1）前往韓國檀國大學交流時，於校蘭坡紀念館留影。

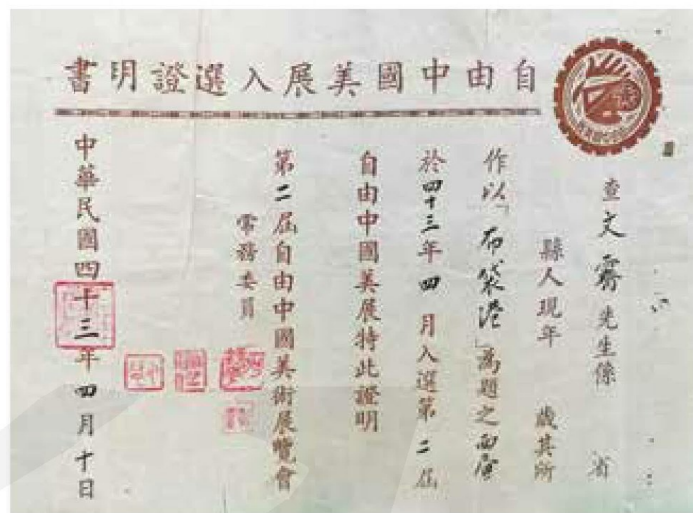


文霽於美國新聞處個展，於現場向北一女的學生介紹展品。



1999年，畫家劉國松（中）帶香港畫家參觀在臺灣省立美術館舉辦的文霽個展，與文霽（右2）合影於展覽現場。





【左圖】1954年，文霽以〈靜物〉入選第9屆臺灣全省美術展覽會的證書。

【右圖】文霽1954年以水彩作品〈布袋港〉入選自由中國美展的證書。

人畫展。其中最有連貫性的作品展示，應是1971年到1981年，每年都在臺北藝術家畫廊舉行個展。

創立原址在臺北市雙城街18巷12號三樓的藝術家畫廊（Art Guild），由美籍珍妮華登（Jeanne Alderton）所創辦，也就是當年畫壇有名的華登夫人；1963年，她隨臺北美國海軍第二醫學研究所所長華登上校來臺，直到1974年返美，前後十一年主持的藝術家畫廊，是1960年代臺灣畫廊產業的元老畫廊之一。藝術家畫廊採會員制，入會畫家既是會員也是畫

1963年，第6屆全國水彩畫展於國立歷史博物館國家畫廊舉辦，文霽（最後排右5）與畫友們於館前合影。





廊一分子。當時一般畫廊抽取賣畫百分之三十佣金，該畫廊僅收取百分之十，用以支付房租等必要開銷，強調藝術交流的優先重要性。

華登夫人畢業於美國賓州比佛美術學院，曾經拜師金勤伯（1910-1998）學水墨，並在美國史丹福大學、舊金山東方美術館、紐約市立美術館等處展出。她的藝術背景成為經營畫廊最大優勢，很多畫家和她一見如故，除了文霽，包括席德進（1923-1981）、朱為白（1929-2018）、李錫奇（1938-2019）、吳昊（1931-2019）、江漢東（1926-2009）、李文漢（1924-）等都是早期會員，且與華登夫人成為好友。幾乎每檔展出，華登夫人都親手設計邀請函、布置展場和主動宣傳。為了方便觀眾參觀，以及畫家在場解說導覽，畫廊只在週六和週日對外開放。由於會員眾多，在安排個展檔期則需要一番技巧，畫廊也經常舉辦座談會和幻燈欣賞，成為臺北地區一個賞畫論藝的溫馨聚會所在。

喜愛現代水墨書畫藝術的華登夫人，當年住家在臺北仁愛路，客廳布置著中國書畫與骨董，顯得十分雅致。她在接受記者訪問時透露，積蓄多年的私房錢，全部都倒貼到藝術家畫廊。顯然畫員近百，人來人往，看似業績興盛的這家畫廊，並非如外界想像的利多。1974年，華登夫人隨夫婿返美後，畫廊主持人幾次異動，在第四任主持人前美國新聞處處長太太艾威廉夫人時代，畫廊從雙城街遷到中山北路。1978年，臺灣與美國斷交後，畫廊改由畫家管理。

文霽與藝術家畫廊關係密切，除臺北的展覽，畫廊並安排他的作品出國展出，包括參加1972年美國東方藝術學會在舊金山主辦之「臺灣、香港畫展」、1973年在加州舉辦之中國現代畫展等。

「臺灣、香港畫展」在舊金山舉行時，美國知名藝評家阿爾弗雷



1966年，文霽榮獲義大利第1屆「藝術及文化奧林匹克大會」繪畫銅牌獎時留影。

【左頁上圖】

1964年，文霽及其參加全國水彩畫展的作品合影於展覽現場。

【左頁下圖】

1974年，右起：文霽、楊英風、曾培堯合影於國立歷史博物館國家畫廊的曾培堯個展。



約 1970 年代，左起：畫家文霽、吳學讓、席德進、劉焜合影。



1972 年，文霽在臺北藝術家畫廊舉行個展，與畫廊主持人華登夫人合影。



文霽（中）於美國新聞處舉辦展覽時，與處長（右）合影於展覽現場。

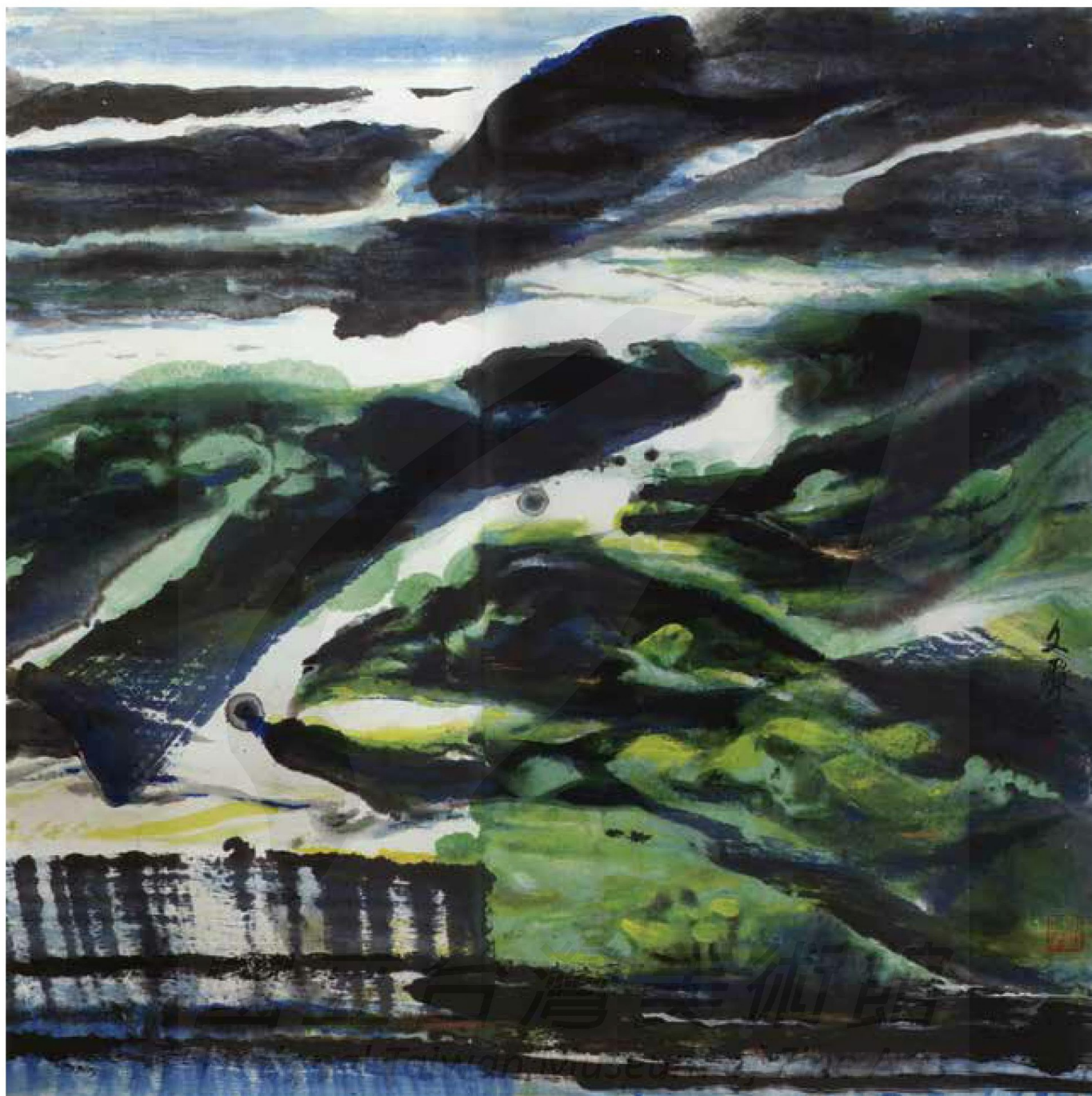
德·弗蘭肯斯坦（Alfred Frankenstein, 1906-1981）前往觀展後，在《舊金山記事報》有一篇報導，對文霽有相當高的評價。他認為該展覽「呈現當代東方藝術，平衡了大多數東方收藏品極度強調的古代感。」有關文霽部分，他的文章有下列的評論：「這次展出尤其證明中國古代彩墨藝術畫風，已經重視抽象的表現方法，並且造就一位絕對頂級的大師文霽。文霽大師畫筆揮灑如神，兼具美國畫家約翰·馬林（John Marin, 1870-1953）抽象藝術之火熱、炫光和遠東傳統的絕妙細膩。」

華登夫人則在一篇臺北出版的文霽畫展專輯序文，推介文霽使用傳統毛筆和水墨技法，作品表現出強烈書法抽象構成的超現實主義，具有神祕感，既真實也令人有想像空間。在那個年代，文霽作品已獲得廣泛

【左圖】
文霽在美國舉辦畫展的當地簡報。

【右圖】
張自英於《世界畫刊》撰寫〈現代畫家文霽〉一文的簡報，文中分析文霽作品的變與新。





文霽，〈天網〉，2007，
彩墨、紙本，120×120cm。

認可，在國內外聯展或個展贏得許多喝采，很多作品被私人收藏；華登夫人寫道：

其主題透過書法意味的山、風景，像詩人尋找廣大無際空間，創造出天空、海洋、歷史、神話，然而依舊維持繪畫抽象特質。中



文霽，〈日出〉，
2007，彩墨、紙本，
130×93cm。



文霽，〈沖擊〉，2007，
彩墨、紙本，69×137cm。

國古典藝術使用書法和水墨，透過抽象方法產生新意涵，文霽就是使用抽象方式使中國水墨有新貌的大師，尋找新表現意涵，持續探索作品面向，這個世界準備迎接他的前衛抽象，對我而言，他代表中國傳統最佳之濃縮和綜合體，此綜合體是中西當代技法之綜合體，他對現代中國藝術史之貢獻，在於豐富融合舊技法和新觀點，作品有永恆當下及即刻的美。

文霽從1960年代投入帶著書寫性與符號性的水墨風格探討，藝術史學者蕭瓊瑞認為，文霽在藝術創作上雖然始終是水彩和水墨雙棲；但他的藝術成就主要在那些具有書寫性與符號性特色的抒情抽象水墨作品。他視藝術創作為一種生命的體驗與美善的映現，因此作品較不見孤行己見的堅持，而常顯靈度溫潤的寬廣融合。

從作品之結構與心象之表現，來看文霽的抽象水墨畫，他是出自感性的發抒而非藉助於理性的牽引。與文霽相交一甲子之久的何政廣認為，一般畫面的表現，如果太著眼於構成的建立，容易陷入知性的排列，而缺少個性的流露。文霽的繪畫很重視結構。他作品的結構，完

全不屬於知性的安排，可說是與中國書法有關，把字的結構融入畫中，表現某種特殊感情，也表現純粹造形的趣味。他的抽象水墨畫透過筆觸與色彩的變化，傳達意念，創造境界，呈現剛強之外的一種幽深柔美，說明個人的感受。也因此，他這種書法式的抽象作品，在揮筆的當時，並不是即興式的，而是凝結著思想的意念，在雄渾活潑的筆意中，蘊含嚴肅而真誠的個人情感。他追隨的並非自然物質的形象而是自我精神世界的本體。

國立臺灣師範大學美術系教授兼主任、藝術史學者白適銘（1964-），在2017年策展「力場與變奏——水墨的跨文化性」聯展，將文霽和張永村（1957-）、陳幸婉（1951-2004）、許雨仁（1951-）、鄧卜君（1957-）、袁慧莉（1963-）等不同世代藝術家之作品並列展陳。在主題為「透過文化動力力場理論之梳理，檢視戰後臺灣水墨的變異軌跡」的這項展出當中，當時九十四歲的文霽是參展最年長者。

「文霽擅長將傳統水墨用筆、運墨或膚色上制式且單調的慣性動作，轉化成具有豐富表情、深沉意志及身體性的視覺符號，這些看似書



【上圖】
文霽前往美國大峽谷旅遊時留影。

【下圖】
文霽遊美國西岸時，與舊金山奧克蘭海灣大橋合影留念。





文霽，〈清秋〉，2011，
彩墨、紙本，57×79cm。

法或皴法的放大或變形，擴大繪畫元素的可視性與獨立審美價值，同時，墨、色融混的手法促使媒材疆界消失，主從合一成就一種直觀卻協調的造形韻律與結構幻境……」白適銘以這位長者畫家從1950年代開始從事水墨現代化的資歷，以及他吸取西洋滋養，對傳統水墨提出革新，並於結構造形追求簡化、符號化的表現，作為他策展所要彰顯的「水墨畫史中最具跨文化意義之一頁」的領頭，然後接續後輩在抽象、結構、極簡、裝置、影像、魔幻、性別到生態等對水墨傳統的反思，並提問：「水墨文化現代性的擴充，除了透過西方文藝形式觀念的移植剪貼，或進行所謂的『東西融合』之外，是否別無他法？開拓水墨當代視野的前提，又需要何種心理及技術建構作為基礎始能達成？……」

〔左頁圖〕
文霽，〈面〉，2011，
彩墨、紙本，57×42cm。



文霽，〈異象〉，2012，
彩墨、紙本，69×69cm。

有關水墨與時代並進的問題，亦是文霽長久以來於腦海思索，或在與畫友私下談話時會觸及的疑惑，他的作品多少表達了他未能盡言的措辭。然而，經歷數十年展覽，「力場與變奏——水墨的跨文化性」聯展的主題訴求，對文霽來說是首次親逢。原本生活如隱士，年逾九十歲之



文雲，〈奔馳〉，2016，
彩墨、紙本，69×69cm。

後更是「萬事不關心」的他，因為這一次參展，忽然感覺到時代之腳步所帶來的新象無窮，一種如夏日花開的創作慾望，翩翩上身，他感覺自己還可以再繼續畫下去。



文霽（左立者）留影於「馬白水教授88畫展」。



1991年，左起：馬白水、文霽、謝端霞（馬夫人）等人前往南投風景區參觀時合影。



前排右起：李祖原、文霽、徐術修、邱復生、何肇衢、李錫奇；後排右起：李宗仁、顧重光、李振明、林章湖、黃光男合影；2014年於臺北築空間舉辦之「臺灣50現代水墨展」。

看淡功名，為藝術而畫

「文霽有著碩長得幾乎是接近魁梧的身材，以及健康的膚色。他隨便的穿著，使他具有鄉土的親切感，但有時卻楚楚衣冠，便又顯得文雅而高大。在儀態和心態上，他都屬於溫柔敦厚、中正和平的一格，而吉人寡言，使人恆感到他的悠閒、恬靜，親切中寓著可愛的尊嚴。」這是畫家王祿松筆下對文霽的描述。

文霽不論留給師長或朋友的印象，都是質樸踏實，待人行事溫和有度。早年他的老師馬白水一提到文霽，總會稱讚他這位學生的為人和對繪畫鍥而不捨的努力。他年輕時代的畫友孫康，回憶幾次和文霽到野外寫生，都看到他全心投入的創作態度，像有一次到苗栗縣火炎山寫生，旁人幾乎都撐不住燠熱，叫苦連連；唯獨汗流浹背的文霽毫無怨言，坐定原位，開心地作畫。

「繪畫是我的興趣，是我生活的全部，也是我今生實踐理想的目標。有人將繪畫看作風雅消遣或高尚娛樂；但對我來說，是一種莊嚴而神聖的工作。」文霽說，他口才不好。因齒狀妨礙到舌頭，所以講話不是很順暢。他數十年來的生活單純，不喜歡應酬，只希望做平凡的人。藝術家需要耐得住寂寞，若天天太熱鬧，心就靜不下來。由於作息無太多變化，也不用追趕時間，因而退休之後，不戴手錶。居家想畫就畫，因為腰不好，借助立板，站著畫。有時畫到半夜，畫到

2014年，文霽（右）於築空間舉辦的「臺灣 50 現代水墨藝術家座談 II」演講時，與畫家徐術修（中）、李祖原（左）合影。



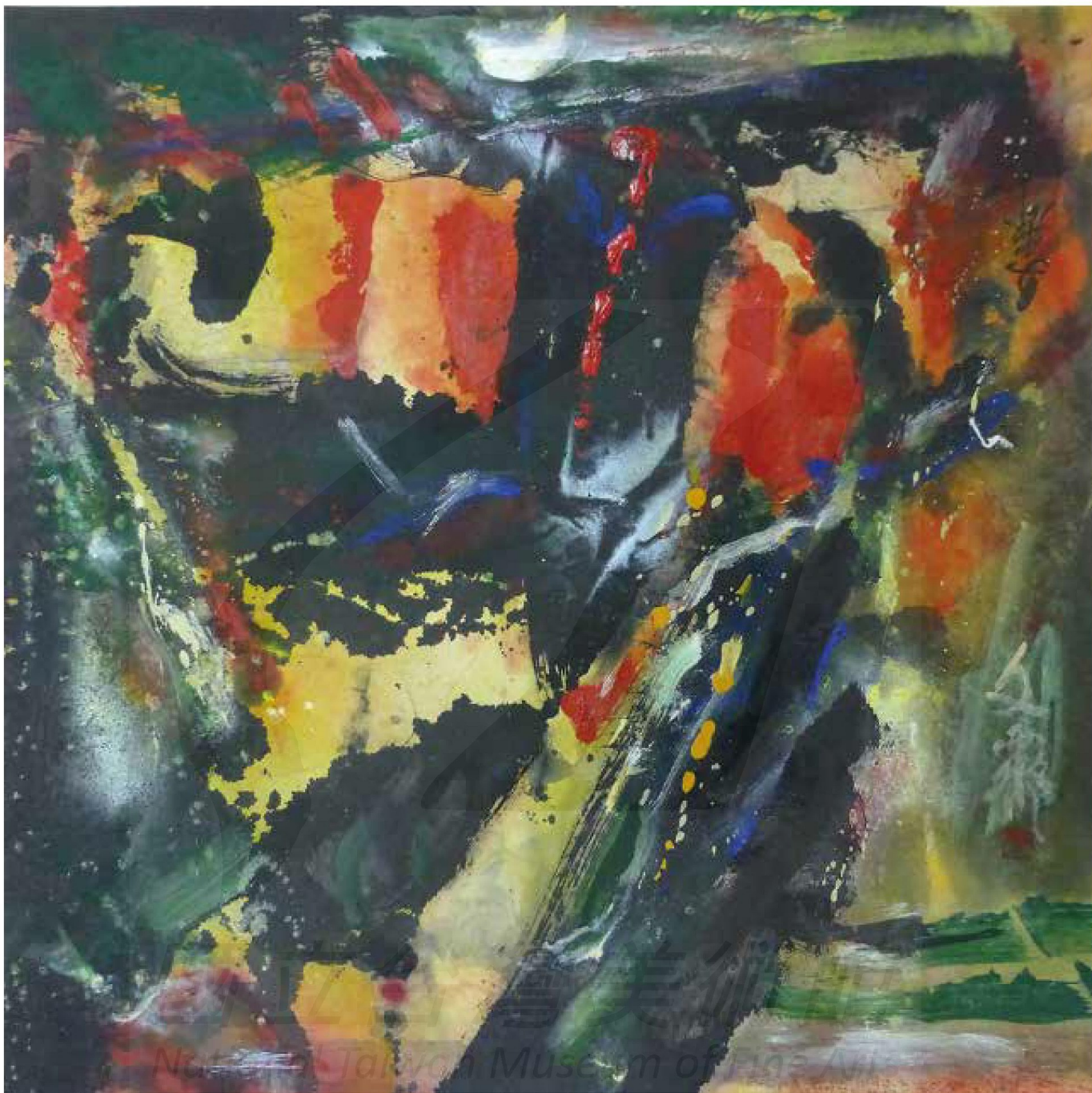


文霽，〈人生舞臺〉，
年代未詳，彩墨、紙本，
67×61cm。

National Taiwan Museum of Fine Arts

覺得是「無病呻吟」就會暫停，思考一下，再繼續動筆。他說：

藝術家心要有所感，才能感動別人。藝術家要有判斷能力，要恰到好處，不能過與不及。像人一樣，要不胖不瘦，也就是所謂的適中。我畫了幾十年的畫，至今仍在嘗試階段。在摸索過程中，得到許多體驗。有錯誤，也有心得；有痛苦，也有喜悅。有



文霽，〈古城〉，年代未詳，
彩墨、紙本，53×53cm。

人說，人生真正意義就是「過程」。也許我的畫永無定型，因為我的慾望無窮，試過一型又想更好的一型。但是我期望最後繪畫的發展，有我個人的創造和中國精神在內，永涵這個大時代的痕跡。



文霽的繪畫演變，經他說明，大概可以分成四個階段：

第一個階段，就是最初學習具象繪畫，描寫自然形象。但因有感於受形象束縛太大，不能自由發揮情感，於是另闢蹊徑，開始作各種嘗試：諸如西畫的野獸派、立體派、未來派、超現實主義、抽象派；中國畫的寫意花卉、潑墨山水等，他都下過苦功。這個階段的作品風格，他認為混沌不清，在藝術創作歷程當中，可以說是探索時期。

到了第二個階段，文霽企求中西繪畫融匯。他對於中西新舊繪畫的取捨，毫無偏見，完全基於個人的需要而定。在這個階段是以中國繪畫的筆墨、



文霽，〈幽谷〉，1980，彩墨、紙本，60×60cm。

紙張等材料，採用水墨花鳥的筆法，予以抽象化。為了加強筆觸，進而摻入書法，使畫面產生一種粗獷濃密迫人的效果。他將這種刻意吸取中西繪畫所長，以期創造出自己理想的繪畫稱為「中國化的抽象畫」。在試探過程中，一方保留中國傳統繪畫特質，如紙、筆法、布局、氣韻、

【左頁上圖】
文霽與臺北三重鐵工廠的寫生作品合影。

【左頁下圖】
文霽於畫室留影。

意境等，另一方面則汲取西畫優點，如氣勢、動力、光線、構成理論等。期望以現代生活為背景，使其昇華，進而產生豐富優越的新繪畫。

進入第三階段的文霽繪畫，是將書法融入其中。由於中國自古就有書畫同源之說，但發展之後，仍然可見到書是書，畫是畫，各自獨立，分道揚鑣。因此他想到如果要表現畫面強烈，磅礴氣勢，把字融入畫中，除去字義，打破字形，僅留其粹性；如此當可獲致書法精神的直接美感。再者，中國畫是以山水為正宗，西畫多以人物為主，若將兩者揉



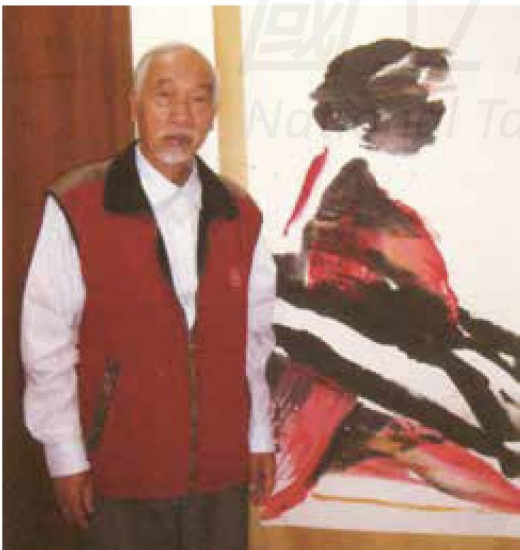
1970年代，文霽與作品〈山〉合影。



文霽·〈觀音〉·1988·彩墨、紙本，尺寸未詳。

合，也就是中國與西洋、自然與人、現實與幻境的結合，找出它們共同的和諧和律動美。在這種觀念下，他創造出綜合中西的新作。

到了晚近的第四階段，他所追求的是以「心意」為主，不是自然物質的形象，而是自我精神世界的本體。他畫他所看到的、聽到的、聞到的、嘗到的、摸到的、想到的，反映個人對這個時代的感受。有時畫面



會出現可辨的形象，但這些形象並不關緊要，重點在暗示或啟示畫面外的意境，即是他借用成語所形容的「弦外之音」！

儘管文霽的藝術創作有階段性的領悟變革；但長年來，對抽象和具象兩種繪畫都平行對待。他說：

抽象繪畫容易發揮，具象繪畫又比較近自然，兩者我都喜歡。就像吃菜一樣，換著口味吃，才不會覺得膩。寫實的畫煩了，我就畫抽象；



【上圖】 文霽，〈碧綠〉，2007，彩墨、紙本，70×137cm。



【下圖】 文霽，〈自然無心〉，2013，水墨、壓克力，68×120cm。

【左頁上圖】 文霽，〈飛天〉，2016，彩墨、紙本，69×68cm。

【左頁下圖】 文霽與作品〈參禪〉合影。



文霽(右) 2021年初在《藝術家》雜誌社向本書作者陳長華介紹畫冊時留影。圖片來源：藝術家出版社攝影提供。

畫夠了抽象，我再畫寫實，永遠樂此不疲。我覺得形象、題材並不是最重要的，注重精神、思想內涵的表現，才是我一直努力追求的目標。

這位畫家從1950年代創作至今，作品數目不下數千張，如今大多已散失；旁人覺得可惜；但一向豁達寡欲的他，認為無論作品或經歷資料都是身外之物，能保存當然好，不能保存也無所謂。「畫家至少須有兩種能力，一種是為觀眾製造快樂，另一種則是自己試探研究。作畫沒有目的，就無得失之心。商業化和純粹畫目的不同，前者需討好別人，後者是畫自個兒的。」文霽說，他就是後者，畫自個兒的，且樂在其中。

結語

生於苦難災劫的土地，年少為烽火和窮困所追逼的文霽，自少年就鍛鍊出無比強韌的生命力。早年一段避難撤退與現實交搏後養成的堅忍不拔，厚植了他長達七十年的藝術生涯信念。從自學、師承、學院教育到創作，始終無畏於艱苦繁瑣，篤定沉勇地在藝海追求他的理想國度。從歷年來文霽的作品看，他的創作起始於風景寫生，而後主要圍繞在荷花和抽象水墨兩大題材。他從水彩走入水墨創作之後，風格也從具象轉至抽象表現，更重要的是從西方回歸東方。他一方面注意外表的思想內



2021年2月，國立臺灣美術館梁永斐館長（右）至文霽家中拜訪時，兩人於文霽作品前合影。圖片來源：文霽家屬攝影提供。

容與形式，一方面體認自己的民族性，在現代藝術的諸多表現素材與思想領域中，選擇較能符合個性的抽象水墨畫作為表現方式，藉由畫筆灑脫的揮就，墨色濃淡的渲染，發抒內心的感懷。

在傳統水墨畫現代化的過程中，創作者幾乎都從歐美現代繪畫吸取技法和觀念，而後經過反思舊有的藝術思維，再從事創新的實驗，並進一步創造屬於自我的風格。這一個破舊陳新的過程，充滿艱辛和挑戰，文霽一路走來點滴在心頭；但他能夠走出景物寫生與傳統山水的繪畫侷限，開啟革新水墨的一扇窗，主要得自當時他勇於突破現狀，直探西方藝術精博，這在他創作生涯是一個重要的關鍵。

文霽對於當代華人畫家面對傳統和西潮的問題，在1980年代應邀參

文霽，〈無心得之〉，2020，
彩墨、紙本，37×50cm。





文霽在中興新村駐村畫家展與2007年完成的作品〈無題〉合影，該作現由國立臺灣美術館典藏。

加的一些座談會中都有所敘述。他幾次提到現代畫家，要有鑑別西方繪畫優劣的能力，有所選擇地去接收融化，使作品內容更豐富，形式更富變化。他也是身體力行，用創作來開闢一條有時代性、民族性和個人性風格的繪畫新路。長久以來，他執著於水墨的筆墨韻味和西畫技法融匯的實驗，敘情而感性的書寫與揮墨，將人與自然、現實與夢想融合一體，作品精神內涵也隨著歲月增長深厚。

一個從事繪畫的創作者，是藉著外物的構圖和用色，刻劃視覺所見及內在的心思。尤其是內在的心思反射在作品上，猶見其人。文霽的畫作，筆簡意賅，水穩墨重，用色踏實，與他為人篤實謙沖相符相合。他淡泊無欲的人生態度，自始至終都在為藝術而藝術。長年以來，或有人勸他減少寫荷，或有人建議他傾力於抽象水墨大畫，他僅以微笑帶過。這位藝術史學者白適銘筆下「1950年代從事現代水墨畫健將之一」的老畫家，依然生活在有智慧、有選擇、有理想的平逸境界裡。