

朱万章 著

岭南近代画史

LINGNAN JINDAI HUASHI CONGGAO

丛

稿

廣東省出版集團
廣東教育出版社



朱万章 著

岭南近代画史

LINGNAN JINDAI HUASHI CONGGAO

丛

稿

广东省出版集团
广东教育出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

岭南近代画史丛稿/朱万章著. —广州: 广东教育出版社, 2008. 1

ISBN 978-7-5406-6840-2

I. 岭… II. 朱… III. 中国画—绘画史—广东省—近代
IV. J212.092

中国版本图书馆CIP数据核字 (2007) 第205788号

出 版: 广东教育出版社出版

(广州市环市东路472号12-15楼)

邮政编码: 510075

网 址: <http://www.gjs.cn>

发 行: 广东新华发行集团股份有限公司经销

印 刷: 佛山市浩文彩色印刷有限公司

(南海区狮山科技工业园A区)

规 格: 787毫米×1092毫米 16开本 13.5印张 27万字

版 次: 2008年1月第1版 2008年1月第1次印刷

印 数: 1-1000册

ISBN 978-7-5406-6840-2

定 价: 30.00元

质量监督电话: 020-87613102 购书咨询电话: 020-34120440

P₀₀₃

上

篇

序言 (梁 江)	002
岭南画派的百年演进	004
“广东国画研究会”及艺术风格解读	018
论徐悲鸿与岭南画派之关系 ——以《文艺因缘》册为例	039
黄宾虹、陈树人等《蒹葭图》册考释 ——兼论黄节与诸家之关系	050
李凤公、黄少梅等《南越木刻斋图》考释 ——关寸草与国画研究会及海上画坛的一段翰墨因缘	069
“天风七子”缘起及其艺术论略	080
商承祚与黄宾虹：一段美术关系的钩沉 ——以鉴藏《驄马归朝诗叙》为例	106
冼玉清画学著述及画艺考论	119
近代美术视野中的佃介眉	136
吴子复书艺及画风论略	142
民俗与艺术的融合 ——居廉钟馗画解读	150
康有为、康同璧父女擅画	157
高剑父画风及其鉴定	160
高奇峰的画风与鉴定	168
高奇峰画像探微	173
赵少昂的书画风格与鉴定	178
历史的积淀与当代岭南绘画	185
苏卧农画风解读	197
孙星阁艺术研究散论	201
书画鉴定家苏庚春	205
后记	214

P₁₄₉

下

篇

序言

○梁江

与万章君认识，要说到十年前广东的一次学术会议。1997年7月，广东省博物馆与广东省政协书画艺术促进会在从化举办“明清岭南山水画研讨会”。万章虽很年轻，已是会议的主要组织者之一，事无巨细，均办得井然有序，给人印象殊深。其后，我因博士学业赴京，自此算是离开广东了。万章君的著述则不断出现在全国各种专业报刊上，十年下来，已成为学界有影响的新锐。英才卓跬，后生可畏，斯言不虚也。

万章君有着扎实的学术根基和宽阔的视野，加上过人才情和勤勉，学术成果方可喷涌而出。但，给我的印象深刻的不仅在于他一连串的学术成果。在我，还有一种挥之不去的乡园情怀夹杂其中。无论读到万章君的《粤画访古》、《六册画事》、《广东绘画》、《岭南金石书法论丛》、《居廉居巢研究》等著述，还是他寄赠的广东文物史料书刊，都会格外高兴。欣喜之后，又不免感到若干惭愧。作为粤人及美术史论专业的一员，我却未能于此有所贡献，这是不能以客居异乡为遁辞的。

近日又读到万章君即将付梓的《岭南近代画史丛稿》，内容均属岭南近世画坛的论题。有纵论百年岭南绘画演进的，有考释国画研究会或“天风七子”的，有辩证风格特征和作品真伪的，所述范围甚广，又多属学界关注议题，相信是书出版后与万章以往的著述一样会受读者欢迎。此书与《岭南金石书法论丛》相类，均为论文结集，只是论书画，各有侧重。由于视角不同和论题各异，能直观和全面地体现出万章君在岭南区域文化史方面的学术兴趣和理论特征。就学术探讨而言，既可着眼于宏观把握，也不妨作个案实证。《隋书·儒林传》叙述经学，说“南人约简，得其英华；北学深芜，穷其枝叶”，不妨借用作两种不同治学方式的注脚。万章君是书著述，正包括着两类不同视域的内容，且均能写出各自特色。但从我作为一个读者的阅读需要说来，我更感兴趣的还是那些从原始文献材料出发而进行考辨释读的论题。由于这些题目体现出万章君长期在博物馆工作的资源优势，能够论之有据，言之有物，甚至常常小中见大，其学术意义自然更为重视。

万章君多年浸淫于岭南区域文化史，收获良多。前面说过，是由于一个学术研讨会与万章结缘。回想起来，十年前的这次岭南山水画研讨会，曾观摩过明清五十余人的六十余件作品。我在会上的发言，曾试就作者的文化结构和作品的风格模式作过分析。认为在效法过吴门派、新安派之后，岭南文化新鲜、灵动的活力体现在李魁、苏仁山等来自民间的画家身上，他们作品中的开放性思维和平民化特质，便是后来岭南画风之先导。我的一孔之见，当然还需继续探讨。但有一点是清楚的，学术需要集思广益，需要切磋砥砺。沟通、交流与互动，对于学术推进是必不可少的。

此书的价值，当在于斯。

2007年12月13日写于北京

（梁江 中国艺术研究院美术研究所所长、研究生院美术系主任、研究员、博士生导师）

上

篇



绘画中的20世纪，无疑是中国美术史上最为绚丽璀璨的时代。多元化的画家群体与绘画流派成为美术的主流。作者在这样的文化背景中通过画迹考证、文献梳理，厘清近代岭南绘画史上的若干问题：“岭南画派”的演进，广东国画研究会的兴衰，岭南画坛与徐悲鸿、黄宾虹等绘画名家的交流，以及如洗玉清、佃介眉、吴子复等不以绘画为能事的近代岭南文人的翰墨丹青，为人们展示一个真实的岭南近代画坛“实录”。

岭南画派的百年演进

绘画中的20世纪，无疑是中国美术史上最为绚丽璀璨的时代，多元化的画家群体与绘画流派的并兴成为这一时期美术的主流。在沿海交通便利、对外文化交流频仍的地区，如以上海、南京、杭州为中心的华东地区、以北京、天津为中心的华北地区、以广州、香港为中心的华南地区，不仅在经济文化上得风气之先，在绘画上也是名家辈出，流派纷呈。他们分别所形成的海上画家群、京津画家群和岭南画家群在民初画坛造成三足鼎峙的局面^①。在岭南画家群中，又以高剑父、陈树人和高奇峰等人所创造的岭南画派和以赵浩公、李凤公、潘和等所形成的国画研究会为两大主流。前者折衷中西、融和古今，开创了岭南画坛的新格局；后者则仍以传统绘画为阵地，延续国粹，在岭南画坛上仍有着旺盛的生命力。两派的相互对峙与融合促进了近代广东美术的兴盛。尤其是以“二高一陈”为主导、以黄少强、方人定、赵少昂、黎雄才、司徒奇、杨善深、赵崇正、李抚虹、何漆园、关山月、郑淡然、罗竹坪等弟子为后锋的岭南画派，在近百年的岭南画坛——乃至中国画坛上，写下可圈可点的篇章。如今，作为当初以折衷中西为主旨的这一著名画派，虽然已经雄风不再，但它所留下的革新与创造精神却借助弟子及其再传弟子的薪火相传而延续下来。回眸百年，不难看出期间所经历之风雨盛衰。笔者拟以此为脉络，并参以各地博物馆、美术馆等所藏诸家作品，试图解析这一画派所经历的世纪沧桑。

一、画学启蒙（19世纪末）

岭南画派的主要创始人高剑父、陈树人、高奇峰在早期也是和当时所有传统的中国画家一样，经历过一种学徒

式的画学教育。这种画学教育往往类似于传统的私塾。光绪九年（1883年），年仅五岁的高剑父便就读于广州的私塾，这种数百年来在中国教育史上占据主导地位的教学模式为少年高氏打下了文字基础。随后在光绪十六年（1890年），高剑父投身于在黄埔行医的族叔门下，其叔长于画竹，高氏执役药店之闲得以从其习画，如此凡二年。这是目前所知高氏画学经历的最早记载。

清光绪十八年（1892年），高剑父由族兄高祉元介绍，拜广州河南隔山乡的画家居廉为师。居廉（1828—1904年）为当时广东有名的花鸟画家，早年随从兄居巢（1811—1865年）游于广西张敬修幕下，后在张敬修所筑之东莞可园作画多年，晚年在隔山乡辟十香园设帐授徒，桃李满天下，据说民初广东的美术教员中，绝大多数为居廉弟子^②。居派画风影响岭南画坛数十年。高剑父早期的画作，大多打上居氏烙印或以临、仿前代名家为主要风格。如作于光绪二十五年（1899年）的《双鸟紫薇》、《仿罗两峰花鸟草虫》、《仿恽寿平水仙蟹石》斗方、作于光绪二十六年（1900年）的《花鸟》、光绪二十七年（1901年）的《临宋塘藕芙蓉蛭蚺》（均藏香港中文大学文物馆）^③和广东省博物馆藏《富贵图》等便是一例。

《双鸟紫薇》斗方完全是居氏一路的风格，设色明艳，撞粉撞水之法表现特别明显；它和《仿罗两峰花鸟草虫》和《仿恽寿平水仙蟹石》斗方一起乃目前所见高剑父署年款之最早作品，反映出早期接受居氏传统教学时的绘画风格。

在高剑父传世的画稿中，有四页分别勾勒居氏原稿的花鸟作品，均为纸本，水墨。高氏在此页题识曰：“此童时初入居门之钩稿本，检赠又文备斑园艺藏之一格，廿八年残腊，剑父识”，高氏不仅钩摹画稿，连居氏之款识也依样临摹。这四件艺术价值不高但却极具研究与史料价值的画稿折射出高氏早年在居氏门下学艺的情景。

光绪十九年（1893年），高剑父曾赴黄埔水师学堂学习，半年后辍学归广州，仍然从居廉习画。1900年，高

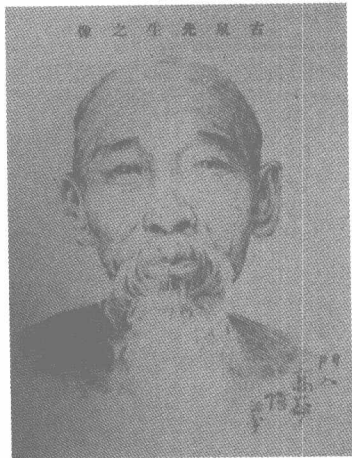


图1 高剑父所绘居廉像



图2 高剑父《仿恽寿平水仙蟹石》，1899年，纸本设色，34厘米×27厘米，香港中文大学文物馆藏

① 阮荣春、胡光华在《中华民国美术史（1911—1949）》（成都：四川美术出版社，1992年）中认为三地所分别形成之海上画派、京派和岭南画派在20世纪初期造成的三足鼎峙格局，其实海上画派形成的时间远早于其他两派，因此称为画家群更符合史实。参见郎绍君《论中国现代美术》，南京：江苏美术出版社，1988年。

② 关于居廉生平事迹，参见拙文《居廉的生平及其事迹考》，载广东省博物馆编《广东省博物馆开馆四十周年纪念文集（1959—1999）》，广州：广东人民出版社，2000年。

③ 关于香港中文大学文物馆藏高氏作品，参见《香港中文大学文物馆藏广东书画录》（香港：香港中文大学文物馆，1981年）和《岭南三高画艺》（香港：香港中文大学文物馆，1995年）。



图3 高剑父《牡丹鸡石图》轴，1902年，纸本设色，114厘米×53.5厘米，香港中文大学文物馆藏

氏还得到族人的资助赴澳门格致书院求学，课余从法国人麦拉学习碳笔画，不过这一段履历在其早期的作品中几乎找不到任何印证。

有趣的是，在光绪二十五年（1899年），家境贫寒的高剑父还拜居氏同门学长伍德彝（1864—1928年）为师。伍氏为晚清广州望族，伍德彝父亲伍延鏊亦为画家，他们所居曰万松园、镜香池馆、浮碧亭等，富藏历代名家翰墨。高氏在其门下得以尽观所藏名迹，因而画艺大进，作于光绪二十七年（1901年）的《蚱蜢凌霄》扇面、光绪二十八年（1902年）的《花卉草虫》轴和《牡丹鸡石图》轴（均藏香港中文大学文物馆）便分别作于伍氏浮碧亭和镜香池馆，代表了高氏在伍氏门下短暂学习时的艺术成就。

如果说高氏从族叔与居廉处得到画学启蒙，那么从伍氏处则是更多地浸淫于古代名迹中得以揣摩前人之技法神韵。高剑父从伍氏门下的同时也仍然游于居廉帐中，成为居廉晚年得意门生之一。光绪二十六年（1900年）新春，年届七十三岁的居廉为高剑父书行书七言联：

“拳石画披黄子久，胆瓶花插紫丁香”（香港中文大学文物馆藏）和画赠《蜂花》扇面（题曰：二分明月扬州梦，一朵巫云内苑妆）（广州艺术博物院藏）很可说明居廉对少年高剑父的器重之意。

在高剑父传世诸作中，大凡从居氏门下时期的早年之作，多款署“高麟”、“爵庭”、“鹊亭”、“麀”，这一时期别人写赠高氏之作品，上款多为爵庭，这种现象与他成名后多款署“高剑父”、“剑父”、“高岑”、“岑”有泾渭之别，鉴者不可不识。

陈树人拜于居廉门下则较晚。时间大致在光绪二十六年（1900年）陈氏十七岁时，由居廉的另一弟子张逸（1869—1943年）介绍入于门下，此时居廉已近垂暮之年，所以陈氏一直被认为是居廉所收的最后一个弟子。陈树人在十香园学习的时间虽然仅仅四年，但却给居廉留下了极好的印象，论者谓陈氏“仪采秀发，迥异俦侣，古泉以其聪明俊朗，勤于所学，益加青顾”^④，并将居巢之孙女居若文（1884—1974年）许配于陈^⑤。陈树人在十香园认识了许多居氏门下画坛名流，其中之一便是后来一起成为岭南画派创始人的高剑父，陈树人在1940年所写的一首《寄怀高剑父一百韵》中谈到当时识交的情景：

我本艺林人，自幼成画痴。

年尚未弱冠，委贄居古师。
及门得高子，才大气更奇。
一见便倾心，莫逆交相知。
切磋复琢磨，切切仍偲偲。^④

陈树人早年的画作也是受居氏影响极大，在其传世诸作中，很容易看出这种痕迹：作于1903年的《玉堂富贵》（广州艺术博物院藏）、《河山同寿图》（香港中文大学文物馆藏）、1904年的《牡丹图》（香港艺术馆藏）等作品也是很明显运用了居廉撞水、撞粉的技法；作于1911年的《蒹葭图》虽然乃山水之属，折射出他从居派向新国画转型期的艺术风格^⑤。

二、留日与变革（20世纪初）

如果二高一陈一直延续居氏香火，中国近代画坛最多只是多几个平庸的花鸟画家，“岭南画派”——这一被后人所界定可与京津、沪宁画家群鼎足而立的华南画家群将不复存在，近代岭南画坛也就将黯然失色。所以完全可以说，他们的成功在于与时俱进地在中国画领域所掀起的一场革命——这种革命与康梁的维新变法、陈独秀等人的五四新文化运动等重大社会变革在本质上是相通的^⑥。

说到二高一陈的变革，不能不提到与他们这种变革起决定性作用的一个国度——日本。

岭南画派研究学者李伟铭教授的研究成果表明，从1903年至1907年间，高剑父为了求学，曾多次到达日本，在日期间，除了通过参观这里的博物馆和图书馆展出的日本画，获得对日本美术的初步认识外，先是在白马会和太平洋画会开办的研究所接受日本画的基础训练^⑦。

陈树人则最迟在1907年已到日本，1908年进入日本京都市立美术工艺学校（即今京都市立铜驼美术工艺高等学校）一年级学习。李伟铭称其为“在岭南画派的三位先驱者中，是史有明载的唯一一位在日本美术学校注册入学并获得毕业资格的艺术家”^⑧。1912年3月25日，陈树人于京都市立美术工艺学校毕业后回国，任报馆编辑之外兼任广东优级师范学校（广雅书院）及广东高等学校图画教员。后再赴日，9月21日入东京立教大学文学科一年级，攻读英国文学，1916年毕业。

高奇峰的赴日是与其兄剑父密切相关的。1907年高剑父暑假归国，携高奇峰赴日学画。年底，高奇峰归国。在1914年春，二高有在日本东京下谷旅次合作《鸳鸯图》横幅的记载，同年秋，高奇峰回国。

二高一陈分别在日本接受近代美术的教育的同时开始酝酿在中国画领域进行一次大的变革：

1908年，高剑父由日本学成归国并在广州举办了第一次个人画展。他的画融合了中西技法，尤其是在意境的渲染方面与日本画有着神似之处，与传统的中国画迥然有别，高氏自称为“新国画”。这种新兴的绘画手法一展现在世人眼前，便和其他所有的新事物一样得到

④ 郑春霖《岭南近代画人传略》144页，香港：广雅社，1987年。

⑤ 陈真魂《陈树人先生年谱》，广州：岭南美术出版社，1993年。

⑥ 陈树人《战尘集》，上海：商务印书馆，1946年。

⑦ 朱万章《黄宾虹、陈树人等〈蒹葭图〉册考释——兼论黄节与诸家之关系》，广州：《美术馆》第1期，2001年。关于陈树人早期作品，参见《陈树人画集》，广州：广东旅游出版社，1998年。

⑧ 这种相似的论点，在李伟铭的《从折衷派到岭南画派》（《岭南画派研究》第二辑，广州：岭南美术出版社，1990年）等文章也时常提及。

⑨ 李伟铭《高剑父留学日本考》，上海：《朵云》总44期，1995年。

⑩ 李伟铭《笔墨因缘：陈树人与日本美术的关系补正》，广州：《美术馆》第1期，2001年。



○图5 陈树人小影

○图4 陈树人《牡丹图》，1904年，纸本设色，93.5厘米×32.5厘米，香港艺术馆藏

了毁誉参半的社会评价。黎庆恩的一首《送高剑父之欧洲》诗可说明此点：

页冈高生我认识，新派岭南画无敌。

.....

壮年簪笏历三岛，画学西来恣探讨。
体察实物渲染工，透视阴阳绘影好。
高生谓画无西东，欲以国画相沟通。
稍参新法变故法，自开一派称折衷。
家有贤弟能继美，二高世以二陆比。
别树一帜陈山樵，新画开元此三子。
同时毁誉各有人，而我论画无旧新。
誉者创作毁剽窃，门户之见评宁真。
高生学养知有素，誉固不喜毁不怒。^①

诗中“家有贤弟能继美，二高世以二陆比。别树一帜陈山樵，新画开元此三子”，可看出三人在这次变革中的地位。

1912年，高剑父与兄冠天、弟奇峰、剑僧到上海开辟了“岭南画派”^②的主要宣传阵地——《真相画报》和审美书馆。《真相画报》创刊号于是年6月5日出版，编辑及发行人为高奇峰。同年，陈树人编译之《新画法》开始在《真相画报》第一期刊出；黄宾虹为《真相画报》第二期撰《真相画报叙》；1914年，《新画法》单行本由审美书馆出版，高奇峰在序言中称陈树人“研攻新派画”，黄宾虹则谓其“画法常新，而尤不废旧”、“近且沟通欧亚，参澈唐宋”^③；1917年《新画法》再版时，附刊之广告词称《剑父画集》之作品乃“新派、古派，色色俱全”^④，这也许是目前已知“二高一陈”们利用媒体宣扬革新中国画的理论的最早记载。

与此同时，审美书馆适时地推出一系列旨在推广“二高一陈”们的画集、宣传单张，为新派画摇旗呐喊；一时间它亦成为网罗画家、展销作品的具有画廊性质的场所，早年落魄的徐悲鸿也一度靠其卖画为生，并受其影



○图6 高奇峰像

^① 高剑父《壮游集》，转引自刘居上《从〈壮游集〉看高剑父的佛国之行》，前揭《岭南画派研究》第二辑。

^② 当时并未有“岭南画派”的名称，真正将折衷派称之为“岭南画派”、“岭南派”则是20世纪30年代以后的事，关于此点，李伟铭和于风有详细考订。前者参见前揭《从折衷派到岭南画派》；后者参见于风《试谈“岭南画派”名称的衍变》，载《艺文杂著辑存》，长沙：湖南美术出版社，1999年。

^③ 陈树人译述、高奇峰校阅《新画法》（《绘画独习书》），上海：审美书馆，1914年。

^④ 于风《对岭南画派“兴衰起止”之我见》，岭南画派纪念馆研究部编《岭南画派纪念馆建馆十周年文集》20~21页，广州：岭南美术出版社，2002年。



图7 20世纪30年代，高剑父（中）与陈树人伉俪合影于南京

响^⑬。

由于二高一陈利用了上海——当时中国经济相当繁荣且中西文化交融最为频繁、传播资讯极为发达的中心城市，所以注定他们的理念和实践一开始便会受到世人的关注。因而上海也就很自然成为岭南画派早期活动的最主要据点。后来他们的绝大多数作品散落于上海，以致于广东省博物馆所藏诸作大多来源于该地区（这是题外话），也是因缘于此。

三、论战·融合·救亡（20世纪20至30年代）

岭南画派从它早期理论的形成及其作品的传播到后来岭南画坛盟主地位的确立，来自于不同阵营的批评或诘难也就从来也没有停止过。其中最有力、也最持久的批评莫过于来自当时岭南坚守传统的一个画家群体——广东国画研究会。

广东国画研究会乃成立于1926年的以传统中国画为主题的美术团体^⑭，以维持中国绘画学统为宗旨，前身为成立于1923年的癸亥合作社，主要成员有潘和、姚粟若、黄般若、邓芬、罗良斋、李耀屏、卢镇寰、黄君璧、黄少梅、张谷雏、卢观海、何冠五、卢子枢、赵浩公、温其球、李凤廷、铁禅、潘达微、李野屋、容仲生、沈鹤巢等，在二三十年代盛极一时。到1928年时已达一百八十多人，几乎囊括了岭南地区所有著名的国画家。

大规模一次论战大致在20世纪20年代后期。1926年，方人定在广州的《国民新闻》、《国华》等报刊发表《新国画与旧国画》一文，主张改革旧国画，引起论战，而国画研究会方面的代表则为黄般若。其时方、黄均年少气盛，各以己方元老为依托，在广州的《国民新闻》上著文论战，壁垒森严，两不相下，时人称之曰“方黄之争”。他们争论的焦点集中于：岭南画派攻击国画研究会“全事模仿，埋没性灵”，国画研究会则讥其“剽窃西洋画皮毛”，学习日本画乃逆势而行，且格调不高。双方因争论而“顿划鸿沟”，形成了自己的阵营，在近代岭南画坛上成为两大堡垒，相得益彰。这种论战虽然激烈，但持续时间并不长久，及至抗战事起，方、黄两人聚于香江，握手言欢。^⑮不过两大流派因主旨、创作理念及其传派等诸因素所造成的隔阂在三四十年代也再次引发过论争，直到今天这种鸿沟仍是依稀可辨的。

其实两派之间的壁垒也并未泾渭分明。癸亥合作社的罗卓、国画研究会的邓剑刚曾与高剑父等人共同创立



图8 《真相画报》书影，1919年

随社，而由陈树人、黎泽闾、王孝若、罗仲彭、张逸等人发起成立的清游会则包括两派的画家；在传世的画作中，我们也能见到分属两派的画家所合作之艺术佳构：如作于1928年的《双雀松石图轴》（广东省博物馆藏）便是由高剑父与国画研究会的崔鸣周、容祖椿合作完成；作于1930年的《花卉图》轴（广东省博物馆藏）也是由岭南画派的赵少昂与国画研究会的罗仲彭等人合作；1932年7月，高剑父、容祖椿、卢镇寰、杨善深等合作《花卉图》（广州美术学院藏）。这一类的例证还有很多，不一而足。

20世纪30年代后期，抗战事兴，岭南画派在这股汹涌澎湃的激流中也表现出前所未有的热情。李伟铭指出，“自1935年方人定、苏卧农、黄浪萍、黎雄才归国，二高一陈及其追随者实际上就已经断绝了直接向日本画家学习的关系；‘七七’事变后，新派画家对日本文化的好感更迅速转化为一种尖锐的民族对立情绪”^⑧。这种情绪很快再转化为救亡的作品，在高剑父及其传人的作品中，我们能感受这种所有良知未泯的中国人都会产生共鸣的怒火：高剑父作于1939年的《东战场的烈焰》表现出一种悲壮；广州沦陷后所作之《徐福渡海》、《黄雀在后》、《蓬莱落日》、《难童》、《战后》同样也是充满着满腔的热血；1938年春，更手书“还我河山”草书横披。与高剑父同样流亡澳门的关山月创作了场景广阔的《渔民之劫》（1939年）、《中山难民》（1938年）、《铁蹄下的孤寡》（1940年）、《从城市撤退》（1938年）、《侵略者的下场》（1939年）、《游击队之家》（1939年）。^⑨其他画家如方人定于1938年在香港举办抗战画展，黄少强在长沙举办“黄少强抗战画展”、在香港两次举办“黄少强战地归来绘画展览会”。岭南画派的另一大将、位居高官的陈树人则在1943年对求画者有“抗战功成始作图”之谓。他们用不同的形式所体现出的对于现实的人文关怀在抗战时期达到了一个高峰，在此之前更多的注重笔情墨趣，在此之



○图9 刊载于1927年《国画特刊》的有关国画研究会资料

^⑧ 朱万章《高剑父、徐悲鸿等〈文艺因缘〉册考释——兼谈徐悲鸿与岭南画派诸家之关系》，前揭《岭南画派纪念馆建馆十周年文集》63~75页。

^⑨ 许志浩编著《中国美术社团漫录》（上海：上海书画出版社，1994年）误将成立时间定于1923年，其实此年乃国画研究会前身葵亥合作社成立的时间，国画研究会真正成立的时间应在民国十五年（1926年），参见赵浩公《国画研究会是怎样成长的》，广州：《中山日报》1947年9月13日。有关国画研究会详细情况，还可参见香港中文大学文物馆、广东省博物馆编《守望传统：广东国画研究会（1923—1927年）》，香港：香港中文大学文物馆，2006年。

^⑩ 恩仇《方黄释怨记》，载黄小庚、吴璋编《广东现代画坛实录》，广州：岭南美术出版社，1990年。关于两派之争的细节，参见黄大德《民国时期广东“新”“旧”画派之争》，北京：《美术观察》1999年第10期。

^⑪ 前揭《从折衷派到岭南画派》。

^⑫ 于凤（李伟铭执笔）《现代绘画史上应补进的一笔——谈岭南派画家抗战时期的作品》，广州：《南方日报》1987年9月17日。



○图10 叶少秉、何漆园、赵少昂、周一峰、黄少强、张坤仪合作《花鸟图》，1932年，纸本设色，107.8厘米×40.5厘米，广东省博物馆藏

后则多少夹带些被迫因素。

四、继承与发扬（20世纪30至40年代末）

1933年，岭南画派的得力干将高奇峰病逝于上海，使岭南画派阵营的实力大大减弱。到了20世纪40年代，岭南画派的第二代传人们已经成长起来，继承与发扬岭南画派所高扬的革新传统成为这一时期岭南画派的主要发展趋势。及至1948年陈树人病逝于广州，三年后（1951年），高剑父也病逝于澳门，这种格局的变化无疑使“二高”之弟子们（至今未有资料显示陈树人有直接的弟子）从背后走向前台。在一段时间甚至一度成为岭南地区中国画坛之主流。

“二高”接收弟子的最早记载及其详细情况目前也无从考查，不过文献表明，早在1919年，黄少强、何漆园、赵少昂等便从高奇峰习画；翌年，张坤仪、赵少昂也从高奇峰游；1923年，方人定课余从高剑父学画。在1924年，高剑父在广州文明路定安里租一屋，原名“春瑞草堂”，与高奇峰同住作画，后从学者众，遂改名“春睡画院”，从此桃李满天下。也就是这一年，郑澹然拜师于高剑父门下。1925年，高奇峰在广州市府学西街创办“美学馆”授徒。春睡画院和美学馆的创立，使岭南画派的传人们与日俱增，这种情况有点类似居廉开设嘯月琴馆时的情形。

透过资料，我们还可以知道当时二高其他弟子们入其门下的情形：1926年，苏卧农考入佛山市立美术学校国画科，高剑父经常为其上课，是为苏氏从其习画之始，同年，黄少强、黎雄才游于高剑父门下；1930年，司徒奇师事高剑父；同年，何倡纪也从学高剑父，改名何磊；1933年，杨善深在香港认识高剑父，并受到高师鼓励，赴日本深造，同年，罗竹坪从高剑父游，入春睡画院^②；等等。从这些记载不难看出，二高传人们多在二三十年代入其门下。到了三四十年代，大多已经茁壮成长起来，逐渐成为画坛的中坚。此时他们的活动区域大多集中于广州、香港、澳门三地。这一时期是二高弟子们在岭南画史上最为活跃的时期，他们的美术活动大致可归纳为以下四个主要方面：

（一）创办或参与美术社团（院校）

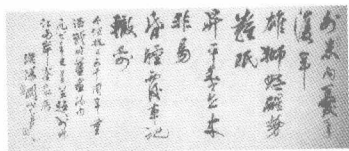
创办或参与美术社团（院校）一直以来是岭南画派诸家热衷的、投身于艺术界的一个最重要的渠道。资料显示，在1932年至1949年间，他们所创办或参与的美术社团（院校）有：高剑父、陈树人、丁衍庸、李金发、司徒奇等组之“广州艺术会”（1932年），黄少强、何漆

园、赵少昂、叶少秉、容漱石、周一峰创立的“六人画会”（1934年），司徒奇创办的“威尼斯美术研究社”（1935年），黄少强创立的“民间画会”（1936年），黄少强、何漆园、叶少秉、容漱石等七人在香港九龙成立广州美专，黄少强在香港开办的香港艺专，黄少强、叶少秉、何漆园、周一峰、容漱石、赵少昂等在香港创立之岁寒社和香港美术学院（1939年），司徒奇、郑春霖、黄蕴玉、余达生、罗竹坪等在澳门发起成立之“洁社”（1940年），方人定、李抚虹、司徒奇、伍佩荣、黄独峰等在香港发起成立之再造社，高剑父、冯康侯、杨善深等在澳门成立之“协社”（1941年），高剑父及其弟子于春睡画院旧址创办私立南中美术院，高剑父、赵少昂、关山月、杨善深、黎葛民等在广州成立之“今社画会”（1945年），以及由何磊发起在香港成立的红黄蓝画社（1949年）等。

这些美术社团（院校）规模并不大，有的仅仅属于书画家雅集性质的一个名号，但却反映出这一时期岭南画派画家们的艺术动向及其美术因缘。

（二）举办个展或参与大型画展（或出版画集）

举办展览或出版画集将自己的作品昭示于世是近代以来几乎所有画家所必经之路。在20世纪三四十年代，虽然时局动荡，民不聊生，但岭南画派弟子们仍然在不同的场合举办各种形式的展览。目前还没有完整的资料证实在这二十年间他们所举办展览的具体数目与规模，但从频繁的展出（或出版）中我们仍然能看到他们在近代画坛上活跃的身影：从20世纪30年代至1949年间，岭南画派的传人们几乎每年均有人举办至少一个个展或有作品参加大型联展，他们分别是黄少强、方人定、苏卧农、黎雄才、黄浪萍、杨荫芳、司徒奇、杨善深、赵少昂、关山月、张坤仪、黎葛民、赵崇正、李抚虹、伍佩荣、黄独风、黄霞川、罗竹坪等；出版画集方面则主要有《黄少强画集》（1931年）、《黄少强、赵少昂合册》（1932年）、《岭南艺苑画集》第一辑（1933年）、《少强画集》（1935年）、《岁寒集》第一辑（1939年）、《少强画集》（1940年）、《少昂画集》（1940年）、关山月《西南西北纪游画集》和《南洋纪游画集》（1948年）等^②，这些看似枯燥的罗列有助于人们认识到这批画家在特定的历史情境中所迸发出的艺术激情。



○图11 关山月《侵略者的下场》，1940年，纸本设色，125厘米×95厘米，关山月家属藏



○图12 高奇峰、邓芬合作《清供图》，1923年，纸本设色，33.4厘米×28厘米，广东省博物馆藏

^② 《罗竹坪画册》，香港：2001年出版，出版单位不详。

^③ 详细情况参见童一鸣《岭南三家年谱》，上海：《朵云》总第32期，1992年。

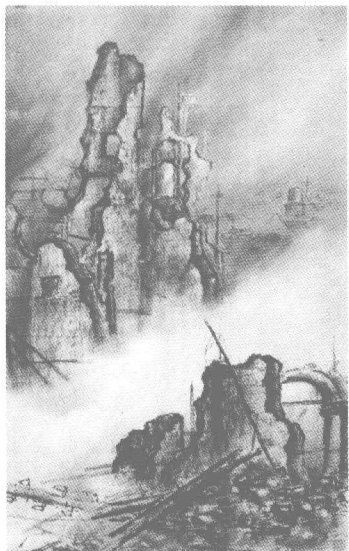


图13 高剑父《东战场的烈焰》，1932年，纸本设色，166厘米×92厘米，广东省博物馆藏

（三）著书立说

岭南画派自从创立之时起就没有停止过以著书立说来宣扬自己的理念，这副重担长期以来一直落在文笔优美且犀利的方人定身上——这当然不仅仅因为他长于论战的缘故。他所发表的《中国画之反时代性》（1935年）、《中国绘画之前途》（1942年）、《国画题材论》、《论三绝》（1945年）等文章（连同20世纪20年代论战时期的“檄文”）无疑为岭南画派阵营奠定了深厚的理论基础。除此之外，其他的传人也曾撰文发表自己的观点。1941年，方人定、李抚虹、司徒奇、伍佩荣、黄独峰等在香港发起成立了再造社，随后举办画展并出版一本特辑，其中分别收入方人定的《我的写画经过及其转变》、伍佩荣的《国画应有的改变》、李抚虹的《中国画的复古说到开拓》、黄独峰的《中国绘画与现代西洋画的倾向》、黄霞川的《绘画应以划分时代再造下去》、赵崇正的《国画解放问题》、司徒奇的《我绘画趣味的养成和由写西画转写国画》、黎葛民的《绘画与个性》和罗竹坪的《宋之绘画与时代》^②，这是迄今为止所能搜集到的较为完整地反映出岭南画派第二代传人思想的文字材料，也是全面研究岭南画派的极为珍贵的第一手资料。

（四）开馆授徒

开馆授徒一直是中国传统画学所延续的一种教学模式。高剑父的春睡画院和高奇峰的美学馆造就了一大批岭南画派的杰出画人，为他们的传人们树立了一种典范。所以第二代岭南画派的画家们大多延续了这种传统，言传身教，薪火相传。在他们当中，以黄少强、赵少昂和司徒奇最为突出。

黄少强和赵少昂均开设了类似春睡画院和美学馆的教学场所，传授他们的技艺。早在1930年，黄少强与赵少昂就在广州合组“岭南艺苑”，成为较早开馆授徒的岭南画派第二代传人。后因抗战而停顿。至1945年底，赵少昂在广州恢复岭南艺苑，1948年赵少昂移居香港，复设岭南艺苑；黄少强则于1942年在佛山设立了“止庐画塾”课徒并在同年举办“止庐画塾师生画展”。这两个兼具美术学校与私塾性质的机构成为培养第三代岭南画派传人的最主要场所。

当然，黎雄才、何磊、关山月等执教于广州美术学院国画系，改学徒式授课方式为学院派教学模式，桃李满天下，对于传播画风，弘扬岭南画派画学传统也是功不可没的。



图14 方人定《闲日》，1931年，纸本设色，175厘米×93厘米，方徵尘女士藏