

冬
人
記

辛未冬人記



中国近现代名家画集

方 人 定

江苏工业学院图书馆
藏书章

人 民 美 術 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

方人定 / 方人定绘. — 北京: 人民美术出版社, 2001.5
(中国近现代名家画集)
ISBN 7-102-02327-8

I. 方… II. 方… III. 中国画 - 作品集 - 中国 - 现代
IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001) 第 029039 号

中国近现代名家画集

方人定

出版发行 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同 32 号)

编 辑 广东省美术馆

责任编辑 陈履生

总体设计 李文昭

版面设计 平 生 陈 迹

摄 影 丘 康

制版印刷 深圳雅昌彩色印刷有限公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2001 年 5 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本: 787 毫米 × 1092 毫米 印张: 26

ISBN 7-102-02327-8/J · 2009

定价: 300.00 元

版权所有 翻印必究

序 言

林 壖

方人定离开人世已廿多年了。如今是他老人家诞生百年。这百年，有大风，有大浪。风浪过去，留下了不少百年业绩，令今人唏嘘；也留下多少感叹、多少回味，令今人三思！

说岭南，方人定是一峰！

看百年，方人定是大器！

千古还有千古，但，方人定是绝唱！

方人定做到的，今人未必做到。

方人定留下的，未必有人举起。

我们怀念方人定，是因为方人定铸就了一个方人定。

我们再提方人定，是因为方人定留下了一个方人定。

为了方人定子女的邀请，我答应写这篇文章。为了要写文章，我再读方人定的诗文画论，多次的反复的读，我沉思多于写作，写了又停，在想。我想，方人定的艺术十分平民风采。

我之所以提出平民风采，是因为平民意识至今并未得到真正的看重，似乎平民二字无重量。我却以为，近百年来，能真正平民平民一下的，不多。画家文人等等，能平民化的，做到平民化的，更不多！而方人定，我以为他一生的闪光，正在于有意无意之中的平民意识。他的为人，他的为艺，他的骨气，处处皆是平民意识焕发出来的风采。以画的题材，画的品味，画的格调，也平平实实平民味！自古至今，画为达官贵人财神权霸者，比比多多，而如方人定这样出自本心，发自内心，画自己所爱，抒自己情怀而不顾左右所言者，何其少见！我佩服！

平民化也许并不金贵。但，当今日见平民化的实在，是已历历在目了。平民就在身边、身影中！方人定尤其难得的是在百年以来，已步步行在平民中。方人定一生傲气逼人，他傲什么？傲他在平民中！傲他有平民气！我说，千古封建，难的正是这不务上的平民平平平又平！我看，生活中能多些平人凡人俗人常人，即刻就平正了多多！

我又想，方人定的艺术十分南方特色。

我之说南方，是指南粤这南方。这南方，不必多说，就知道时日并不最悠远；尤其是宏大深厚，更是不如黄河、长江

的；但，说岭南，千百年之前，是也不全是空谈的！说人气，说人心，说人情，说人味，都有！都精采！这于画画来说，是也够了，画画所十分要紧的，是这人味！正是这人味，才形成了南方特色。

南方，有绚丽的色彩，四季如春，百花同放，形成多彩的特色。那多彩，是难于想象的！南方民俗，也一样多彩。至于南方风情，更如南方花木，多色多彩，分外动人。

方人定的画，就十分爱这色彩。就其绚丽而言，从早年至晚年，就一向多色，动人心怀的大色重色，形成了个性，构成了风格。方人定的色彩，十分注重古法，即以黑色而言，除了墨的黑色之外，用石绿火化的黑彩，更加润泽丰富。方人定用白粉，手法更加多多。方人定的色彩组合，亦多浓烈，对比强烈，加之浓墨重线，艳而不浮，丽而有韵。这风采，在中国画中并不多见，是难得的精英！

方人定的画，不少是人情味十足的。常人的喜忧苦甜，悲欢离合，一一入画中，一草一木，一衣一裤，一品一物，无一不具有南方特色。

我又想，方人定的艺术十分具有近代西方意味。

我看了又看，思之再思。尽管方人定的艺术有很明显的东方和日本意味，而骨子里却有很强烈的近代西方意味。不管是取材，立意，或者是描写刻画，近代西方绘画的影子，重重又重重！也许方人定画中最多出现的是人物，山水不多。其最有兴趣的，一直是人，是生活中的人，真实中的人。而这人物画中，很有意味的是，人的独立意义，独立意识。哪怕悲伤亦好，也是独立的！只上不下，只左不右不合方人定的口味！

我看，方人定一生在绘画上的最大开拓，实在是在近代西方艺术的引入上。他的写实，他的写生，他的新派，他的用色，处处都有引入的印记。

方人定自然不是引入的第一者，但确实是引入的大力者！也许方人定有学古的经历和成就，而可在历史上划上记号的，却是这引入。

我再想，方人定的艺术所达到的高度，是他的学养修养的结果。他晚年的深厚，实在是他长年的沉积而成。他一生的傲气，一生的旷达，正是这沉积的丰采！当然，傲气与旷达，是要付出代价的，方人定付了！他留给今人的感叹及回味，实在令人三思！我想说的是，方人定晚年如果哪怕有十年合心意，我坚信，学术艺术定不只是如今那高度。回味方人定的一切，更加深了对左的右的红的白的这一切之可叹！

我再想，方人定一生的写生，一生的以人物画为主，在今天，实在很有意义。以为只要会写生，就解决问题，是错了！以为不必会写生，就无问题，更错了！不画人，可以；画人而不写生，离题太远了！我再读方人定，最大的感受是，十分明确相信，应在对人的写生中，来得到人物画的起点！

方人定的高峰，是写生垒起的！

我还想，方人定之所以是方人定，值得再思而再思的是，他对人的重视！对真的深入！对美的刻划！我坚信艺术在人间魅力，正是因为艺术对人的重视。我一直惊讶的是，怎么画画可以只是分成山水花鸟人物呢？人呀人，人就是艺术的大天地！而方人定的对人的重视，一生的重视，实在意义深深。方人定一生强调真的意义。这对艺术，对今天的艺术意义更深更大。方人定对美的刻划，一生未变初衷。当美术对美淡淡涩涩时，我十分看重这对美的再三再四的刻划！

方人定走了，走了二十多年了。在他诞生百年之际，再想想，多想想方人定之所以成为方人定。对着千古绝唱的是，我们回顾千古，再唱百年迎来当今新新年。

方人定的革新理论与绘画实践

舒士俊

在岭南派第二代画家中，方人定是很突出的一位。这不仅仅因为他是高剑父“春睡画院”最早的入门弟子之一。岭南派的第一、第二代画家多以画山水、花鸟、走兽见长，如“二高一陈”、关山月、黎雄才、赵少昂等，很少专画人物，而方人定几乎是岭南派中惟一专画人物的画家。单从这一点，即可见出方人定既师承岭南派，而又独标己格。当然，这种独标己格，又来源于他超出其他一般岭南派画家的识见。他曾被岭南派公认为理论家，在擅长文章这一点上，几乎很少有其他岭南派画家能与他比肩。1926年，他在高剑父的授意下，写了《新国画与旧国画》一文，发表在广州市《国民新闻》副刊上，与当时固守传统的潘达微等展开辩论。尔后，又陆续发表了《艺术革命尚未成功——答岭梅君》、《现代中国画的反时代性》、《我的写画经过及其转变》、《中国绘画的前途》、《国画题材论》、《艺术的论争》、《毕加索画展回忆》、《我写“琵琶行”人物画的经过》、《略谈岭南画派》、《线条、皴法、色彩——谈中国画的三个问题》等一系列文章，阐述自己的艺术见解。像这样能著文立说较系统地阐述自己的艺术见解的中国画家，在近现代应该说也是不多见的。

方人定出身于华侨家庭，本来家道殷富，但他却忧国忧民，对百姓疾苦极为同情关注，并强烈地要求在自己的艺术中有所表现；而对于脱离现实的吟啸山水、玩弄风月的传统文人画，他曾一度深恶痛绝，痛加抨击。这无疑是受当时特定时代的影响，是强烈的民主革命意识和艺术革新思想在他身上的体现。他身上所具有的民主革命意识和艺术革新思想，无疑也受到“二高一陈”尤其是高剑父的启迪和熏陶，因彼此合拍而使他投身到岭南画派这个营垒之中，成为一员骁将。但是，到了1949年以后，由于社会、时代的变化，大众性的民间疾苦已趋消遁，公开的主要的革命对象当时被认为是已逃往台湾，再加上当时不断对艺术进行的批判和限制，他在民主革命运动中（“二高一陈”的国画革新运动应是民主革命运动的一个组成部分，这只要审视一下高剑父、陈树人等人参加民主革命的经历即可知）所培养的锐气，便日渐消磨殆尽。他原本是极力针贬现代中国画的反时代性的，这时却不由自主地迷恋起古诗意题材来，创作了著名的《琵琶行》组画和《西厢记》组画；他以前视吟平仄旧诗为“中毒”，这时情不自禁开始重拾旧好，并更沉迷于书法以为寄托。结果，他原先对旧文人画颇为不屑，视诗、书、画三绝为歪才，到晚年反倒对这三者留连不去，成为近现代中国画家难得的诗、书、画皆擅的一位。我们现在审视方人定一生的经历：他曾留日赴美，对日本和西方美术有过较深入的理解；作为岭南派的一员骁将，他又曾积极投身过以艺术反映民主革命现实的艺术革新活动，并曾对传统艺术抱着强烈的批判态度；而到了晚年，尽管由于文革浩劫等因素，使他本身的绘画发展大受阻碍、局限，但他在言行之中仍表现出回归传统的强烈意愿。其一生艺术观念的发展脉络，因为他自己擅长著文，因而留下了一些很明显的文字表述。另外，虽然自己作为岭南派的一员，他本身对于画派

的认识又能持较客观的态度，如据迟轲先生回忆，他甚至说过：“一个画家不要受任何画派的约束，应该自己走自己的路。”这种强烈的独立思考的素质修养，使得他所留下的文字表述，他所留下的思维线索，对我们来说不无研究的价值。在当今有一大批中青年画家，似乎也有着与方人定当年相似的经历：他们才华初露，同时对海外美术的吸取有着极大的迷恋。那么他们以后的路究竟该怎么走呢？或许从方人定的经历中可以获得某些启示。

1901年，方人定出生在广东省中山市沙溪镇濠涌村的一个华侨之家，家中有兄弟六人，他排行第四，名四钦，又名仕钦。到他19岁那年，取“人定胜天”之义改名人定，晚号老定。家中除他以外，其余兄弟五人先后都到美国做劳工，惟独方人定投身于艺术。还是孩提的方人定，在家乡如诗如画的青山绿水间，就已在心中种下了酷爱绘画的种子。尽管家里把他送到广州法政学校攻读政法，但他心中却始终激荡着“表现时代，吐露人生”的欲望，觉得政治法律丝毫不能慰藉他的心灵。他在1921年就读于广州法政学校期间，课余几乎全部用在绘画上面，并在1923年22岁时拜于“春睡画院”高剑父门下学习国画，当时他主要学的是花卉和翎毛，差不多每天要到高氏画室学画，有时兴之所至，寝食俱忘亦是常事。1924年方人定于广州法政学校毕业，1926年又毕业于广东法官学校高等研究部。这时，他以一个美术青年的一腔热情，迸发了一个决绝的惊人之举：为了专致于自己所倾心的绘画艺术，他竟将自己多年学习的法律书籍和各科毕业文凭全部烧毁，并断然辞绝法政方面的任何职务，以显示自己虔诚地师事高剑父的决心。由于在学习上极其专心，在艺术观念上与高剑父极其契合，再加上他擅长于文字表述，因而深得高剑父的欣赏。他25岁时，在高剑父的授意下，曾在广州《国民新闻》副刊上连续撰文与国画研究会的潘达微、黄般若等人辩论国画改革问题，表现了这位年轻画家改革国画的决心和态度。由于高剑父的热心教导，经过他自己的不断实践，勤学苦练，终于在绘画艺术上达到一定的造诣。1928年，他的一幅花鸟作品入选全国美展，同年参加比利时博览会展出，获得金牌奖，作品为比利时博物馆收藏。

当年的中国美术界与今天有一个相似之处，那就是不少中国画家为了谋求绘画改革和生计，纷纷出国留洋，方人定的师辈高氏兄弟，在美术界出国留学方面可说是开风气之先的人物。受师辈和同时代人的出国潮影响，为了探寻改革中国画的路子，方人定决定沿着老师走过的路东渡扶桑继续深造，希望借此来吸取东洋画和西洋画的长处，给日见停滞的旧中国画来一番改造，使具有古老传统的中国画艺术再获生机，放射出新的光彩。1929年他首次到日本，进入东京美术学校研究部学习，课余又到川端洋画学校和二科会主办的骏河台洋画研究所学习西洋画。据方人定的妻子杨荫芳回忆，她当时也在东京日本美术学校油画班学习，经友人介绍与方人定认识。方人定当时是该校研究部的学生，课余想到杨荫芳班上参加人体速写。同学们开玩笑说，如果你们是爱人关系我们就欢迎——在日本称未婚相好的为爱人，就这样方人定以爱人的名义天天到杨荫芳的班上来画人体速写。因为他们都是广东中山县人又志同道合，便于1930年在日本结婚。

方人定自己说过：“民国十八年以前，我的作品，通通是山水走兽翎毛花卉，且跟足当时的新派画的一贯作风。”这种由师承高剑父而来的花鸟、山水作品，方人定曾画得相当出色。他1928年在比利时获奖的也是花鸟作品。但方人定不以此为满足。他深思着：“所谓传衣钵一语，结果灭绝个性，艺术必一代不如一代。欲求其新，必反变为因袭陈旧，于艺术革命的本旨，大相径庭，非再寻新路不可。”他公然宣称：“假使说我的画，是专学某一人或某一派的，我必否认。因为我的师，有中国人也有外国人，愧我始终未有专学某一人的。那么，是创作吗？则未免言之过早。但我绝不畏缩。我正向着这条光明大路前进！尝试！”在这里我们看到了一个年轻画家决心改革自己画风的一种强烈的锐气。而这种非常可贵的、强烈的锐气，也不是每个年轻画家都有的，它正是在方人定对绘画全身心投入，而又极其苦闷、极其敏感之中才可能产生。当时方人定描述自己的心态道：“关于自己写画的前程，有时悲观，有时乐观。要怎样写呢？这五个字，行一步坐一刻，都时刻记着，甚至拥抱着美人的时候，也不会忘却。”由于朝夕盘桓于此，使方人定又对整个中国画传统进行了反思：“中国画在唐宋以前及当时，本以人物为主体，……及至南宋元明清以降，汉族日渐衰靡，知识界虽然时常感觉到民族凌夷，国家灭亡之痛，但多抱消极主义，作出世之想。而此出世之想，渐影响于艺林，所以数百年来，画家亦只有寄情于大自然，相率去作无关人生的画。且至清代以文人画相号召，他们长于文章，善用似是而非的理论来掩饰，对于人物画，更少过问，即有从事于此道的人，也不过是形式化的峨冠博袖，沿袭前人的画法，充其量不过是一种怀古心情的表现而已。且当时既为

异族所统治，禁止服汉服，而夷狄的衣冠，画家不屑以之入画，描写裸体，又为礼教所桎梏，于是于不知不觉中，几乎排人物画于艺术之外了。此又为当时人物画衰落的一个原因。故自元以后，山水花鸟已替代人物为主体，在山水花鸟画虽然成功了纯粹艺术，可是离开人生愈远，艺术也就愈形空虚了。”

从以上文字可以看出，方人定在青年时代即具有一般画家所很少具有的超人胆识，这里一是方人定对画史的认识——一般画家往往很少有史的意识，而一些卓有成就的画家，则往往对史有自己独特的认识，如黄宾虹、傅抱石、潘天寿等，都是如此。当然各人对画史的认识各不相同，艺术追求也各不相同，所达到的艺术成就也有所不同。二是方人定很早就具有超脱师门、不为师门所囿的勇气。他虽然被公认是岭南派的著名画家，但他并不以此为满足，而是说：“欲求其新，必反变为因袭陈旧，于艺术革命的本旨，大相径庭，非再寻新路不可。”这话里隐隐包含着对于岭南派本身的叛逆意识。当然这种叛逆意识在表述上不能太挑明，否则将有违于中国历代的尊师重道的传统，这不挑明表现了方人定对老师的尊重，是他为人之品的可贵处；而其中所隐含的艺术叛逆性格，则又是对艺术发展规律的尊重，是他艺术之品的可贵处。也正因为这样，方人定后来才成为岭南派中独标一格画人物的画家。

当然，方人定在当时会有这样的胆识，亦与他在日本所受的教育和影响有关。方人定自己承认，他在日本先后入川端洋画学校、日本美术学校和二科会主办的骏河台洋画学校，共住了四年多时间，“所学的，通通是西洋画及人体写生。”^①因此，对他为什么后来专画人物这一问题，他当时自己的回答就是：“因为外国的绘画，十之八九是人物画；反之，中国画则十之八九不是人物画，所以颇值得讨论一下。”^②但笔者以为这仍只是一个外因。它有重要的影响因素，但也并非决定因素。决定因素应是内因。为什么二高和傅抱石也都曾留日，回国之后却没有专画人物——尤其是现代人物？这就说明了仁者见仁，智者见智，在重视现代人物画，并断然决定将自己的毕生精力付诸人物画创作，而改变自己原来在国内致力于花鸟画的倾向这一点上，方人定虽有受日本和西方绘画影响的一面，但更重要的是他自己的独立思考，和他对传统绘画史所取的独有视角所致。

方人定在日本留学期间，参观了不少日本所藏的各国名画及东洋名画家的原作，并认识了一些当时有名的日本画家，如镗木清荒、伊东深水、横山大观、川合玉堂、山之春举、竹内栖凤、川端龙子、桥本关雪等。通过观摩切磋，他认识到日本名画家的绘画艺术的源流主要是接受了中国画的传统，方人定在他后来所写的《线条·皴法·色彩——谈中国画的三个问题》一文中曾说：“欣赏中国画的外国画家，百多年来主要是欣赏中国画的线条，同时他们的作品也受中国画线条的影响，如后期印象派之塞尚，野兽派之马蒂斯等以对比色和粗线条为主，但未见他们摹仿国画的某一种描法。至于日本画则更接受国画画法，我居东京四年多（1929—1935年），经常参观画展，如横山大观的闲逸稳雅的笔，竹内栖凤的灵活潇洒之线，川端龙子的肥瘦并用的线条等作品，一笔一划，都是来源于中国画的线条。外国名画家如此重视学习中国画之线条，我们又应该如何理解？”“日本的雪舟，成为世界名人，他的作品是北宗皴法，明朝且来中国学画。现代著名画家川合玉堂、山之春举，也是北宗皴，他们俩比雪舟更有生活气息。川合玉堂笔法简练，山之春举配合撞粉法都是中国画传统。小宝翠云主持的《南画展》，作风明显接受中国画传统，名画家桥本关雪行笔线条和树石画法，更受中国画的影响。日本画家如此学习中国画传统技术，我们又应如何理解？”从以上文字可以看出，方人定对于日本近现代的绘画界状况确是非常熟悉。当然，以上只是方人定认识日本画的一个方面，而且对这方面认识的重要性，恐怕到了他晚年意识更为强烈。这也就是为什么在他早年所写的文章中几乎看不见这方面的论述，而在晚年所写的以上文中则将这一问题强调出来。

除了认识日本画学习中国画传统技术的一面之外，方人定对日本画认识的另一面，便是对于色彩的重视，和对于工笔渲染技法的重视，以及由此而产生的对元明清水墨文人画的鄙薄。这后一种偏见，直到他的晚年——在文革之中，仍在他的观念中保持着。就在他那篇于1973年卧病中写成的《线条·皴法·色彩——谈中国画的三个问题》一文中，他曾对水墨文人画加以批评：“自从苏东坡的两句诗‘论画以形似，见与儿童邻’之后，所有自命画‘文人画’的皆奉为圭臬，更甚一步，极力提倡不求形似，寥寥数笔，聊写胸中逸气。不懂赋色，而解嘲为：‘却嫌脂粉污颜色’，又互相吹捧为‘返朴归真’、‘渐归平淡’，对于真正画家的工笔彩画，必曰‘此画匠之画’而已。”“其实他仍不懂绘画，董其昌还算老实一些，他自认

不能画舟车人物。”“自王洽泼墨后，北苑继之，专尚水墨，倪云林、吴仲圭、方方壶等专以墨见长，力倡墨画。至于用墨之法，即所谓‘五墨六彩’。黑白干湿浓淡为‘六彩’；破墨、湿墨、老墨、嫩墨、宿墨为‘五墨’，于是以墨为主。照色彩学解释，黑色不是色光，所以无论怎样，‘五墨六彩’都是黑色。黑色就是暗淡、灰暗。总之，他们的笔墨是好的，但最大缺点是反对形似、色彩。”以上这些文字，颇有些大批判的味道。如果考虑到这是方人定在文革浩劫这样特定的年代中所写，便也觉得是可以谅解的了。如果方人定能活到文革之后，或许他对自己当时偏激的观点会略有所矫正，至少在表述方式上不致于这样偏激。

当然，方人定在上述文章中之所以对传统水墨文人画那样鄙夷，除了他当时所处文革批判传统的特定时代的影响之外，还有两层原因：其一是传统水墨文人画在历史上的发展，确有抑制工笔色彩画即所谓工匠画的发展的作用，而且传统水墨文人画本身在发展中确也产生出很大的局限性——它因程式的运作而产生笔墨趣味，因而程式运用是它产生魅力不可或缺的因素；但同时程式运用又极大地束缚、制约了它在题材、风格方面的拓展，因而这又是禁锢、阻碍传统水墨文人画发展的重要因素。由此而使传统水墨文人画由于陈陈相因、难于更新而趋向衰落，这已是近现代自康有为、陈独秀以来许多人——也包括当代许多画家在内的共识，而不独是方人定一人的发现。

使方人定鄙薄传统水墨文人画的第二层原因是日本画的影响。他在当年赴日留学时就认为：“日本画之改革，比诸国画，似乎争先行了一步，”“日本画受唐风影响尤深。”^③就在那篇《线条·皴法·色彩——谈中国画的三个问题》的文章中，方人定也说：“1921年，日本东京美术学校教授大村西崖提倡文人画，著《文人画之复兴》一书，洋洋万言，但在日本画坛没有市场。北京的陈衡恪和之，写《文人画之价值》一文，结论只得寥寥数笔的花卉画。”在该文中他论及色彩与纸绢的关系：“古时的熟纸与今之熟纸制法不同，熟纸适宜于着色、渲染，生纸适宜于用墨。”“绢本最适宜于重彩、工笔渲染。宋画院重视工笔重彩，所以今天所见的宋画，十之八九是绢本。日本的画展，也是百分之八九十是绢本。因为他们的绢质好，他们重视用色，其余百分之二十也是熟纸，如鸟之子纸、半生熟的麻纸等。”“应在创作之前，决定用重彩或淡彩，如用重彩则用熟纸或绢，如用淡彩的，可用生纸。有些人坚持用生纸着色，以为这是他的特长，这何异于坚持‘掣梃以挹秦楚之坚甲利兵’。”显而易见，因为注重于色彩表现，方人定在作画上所偏好的是用熟纸或绢。他尤擅长在熟纸上运用撞水、撞粉、渲染等技法，这是岭南派画家之所长，也是岭南派与日本画最接近之处。当然方人定决不满足于既有的技法，他总是要在表现手法上不断作新的尝试，有时他在生宣上落墨作画，然后再把纸矾成熟纸，层层着色，又别有一种效果。他认为“一个国画家平时要充分准备各种颜色，尤其是多种矿物质石绿、石青、朱砂等，同时应研究颜色的使用法”，并注意到清代王石谷研究石绿使用，“30年时间方得其法”，以及广州前辈名画家温幼菊以善用粉色称，“也是以长时间的经验，始得其法”。方人定注重于石绿、石青、朱砂、粉等矿物质颜料的运用，也可见他在色彩运用上的追求，是倾向于工笔重彩的。方人定作画在用粉上颇见匠心，能从浅淡中见出层次，尤为人所称道。如在他1931年冬在广州创作的《踏雪》一图中，那个执伞靓女所披的占满大半身的白色大披肩，既显示出织物淡淡的隐隐纹理，又伴显出靓女绰约的楚楚丰姿，其用粉之妙，再加以该女的乌发、秀颜以及所穿黑旗袍和红皮鞋的映衬，确有魅人的独到之处。

方人定第一次去日本，并于1930年在东京与杨荫芳结婚，1931年爆发的“九·一八”事变，使他们夫妇俩愤慨不已，遂双双归国。1933年，夫妇俩又再次东渡日本继续学业，直到1935年4月方人定于日本美术学校研究部毕业，6月回国。在这前后，方人定以超乎寻常的热情投入创作，频频参加各种展览活动。先是1933年在东京参加日本美术学校画展，随即参加中法、中苏美术展览，又参加广州市美术展览，还参加了中德、中英、中捷美术展览和在东京举行的中华旅日画家十人展。1935年6月回国以后，即在广州市举行方人定、苏卧农、杨荫芳、黄浪萍四人归国画展。1936年又参加在上海举行的高剑父师生画展，并在南京举行个展。1937年参加第二届全国美展和第二届全美的广东作品沪展，并于上海举行个展。1938年，冒着生命危险在香港举行抗战画展。其后，他赴美国，从1939年至1941年，先后在美国纽约、三藩市和洛杉矶等地举行个展，1940年先后入选三藩市博览会和纽约博览会，并与张善孖举行联展。1941年初因欧战忽起，方人定匆匆归国。1941年在香港组织绘画团体“再造社”并举行了第一次画展。此后他蛰居澳门并一度回到乡间，拒绝参加敌伪在广州

举办的展览；直到1946年和1948年，又先后在广州举办个展。

这一段时间长达15年左右，似乎可以说方人定才华展露、意气风发、创作激情充沛，从而确立了他作为第二代岭南派画家中突出一员的地位，是他的“打天下”时期。在这一段时期，国内许多报刊如《艺风》、《扶轮日报》、《逸经》、《建国日报》、《环球》、《大光报》等，对他先后所开的画展都予以关注，纷纷发表评论文章。1936年他在南京举办个展期间，据说孙科天天到场，订购他的画的人很多，当时德国大使陶德曼也订去了一幅《凄风苦雨》；陈树人、经亨颐等观看展览后认为他的画富有时代精神；陈之佛后来在报上撰文说：“前次（指1936年——引者注）方先生在南京举行画展时，他的作品带着图案装饰的作风，及见此次展品，全部以人物为主体，喜欢用浑厚的线条和色彩，作风又变，确实更清新、更动人了。”“尤其以现实的题材，巧妙地写出时代的情味而不流于俗，那种色彩的简洁，线条的流畅，可见他的表现技法达到相当的成熟。”此外值得一提的是，1940年方人定在美国纽约曾与张善孖一起举行联展，张善孖当时亲切地称他为老弟，这表明了他对方人定绘画的首肯。而在这前后在岭南派本身的圈子内，对方人定撰文加以推许的有简又文、关山月、司徒奇等。简又文认为方人定是让中西画结婚——冒险试验，他的一些画如《深闺梦里人》、《希腊神话》、《到田间去》等，是用中国笔法写新题材；如《渔舟唱晚》、《踏雪》、《悲秋》诸作，是以西画的透视、敷色、空气输入国画中。这些作品“有几幅使我一见神往，惊为真美，但亦间有莫名其妙，讶为怪异者，盖像中西径庭的传统画法，凿柄不相入之痕，未易泯灭，未易合一。”同时简又文还指出：“方君固不独以善绘事见长，而其人格修养亦甚见重于师友，又以文学根底甚深，故所作有书卷气。”④关山月则指出，因为方人定觉察到“要艺术配合社会与时代的发展，山水、花卉、翎毛之类是办不到的”，“于是把他以前所爱好的孔雀、雉鸡、野兔、洋犬一类的艳丽而拿手的题材，渐渐抛弃得一干二净了，继之而向人物画的创作作极深的探讨研究”，并认为“方先生对艺术的创作是惨淡经营的，勿论造型傅色，都付尽心血。看他每一幅画，如一条线、一块色的粗细修短、浓淡干湿，都可以意味到是从他周密的思维里透过成熟的技法而表达出来的”。⑤而司徒奇亦认为，“方氏的线条和色彩，以及背景的一草一石，其运笔灵活，画格浑厚高古，均有独到之处，其描写现代思想，尤非古董式的画家所能望其项背，总之，方氏是集各派之大成而自成一家，但又喜欢用多种表现法”，“我以为中国人物画之复兴者，方氏为最有希望”。⑥

方人定这一时期的大批绘画作品，正是在他自己所确立的“一、作品以人物为主；二、题材以现代生活新姿态为对象；三、画法则重新折衷东西”的指导思想之下产生的。诚如当时的评论家所说，方人定“以自己的一种新感觉、敏锐的手眼，去探讨自然万物的微妙、意态的变化，以现实生活为对象，而加以美化，更能摆脱一般国画家以描写市井生活为卑的态度，而以人类日常生活及下层阶级的生活为题材”。当画家的眼光一旦关注到人本身的现实生活，可供绘画的题材其实相当丰富：老的、少的、男的、女的、俏的、文的、武的、古典的、摩登的、土的、洋的、俗的、雅的、积极的、消极的、真实的、虚构的……五光十色，奇形怪状，可谓一应俱全。但这里面有许多东西一直被许多画家视为禁区，被认为是不堪入画，或无法入画的。但方人定似乎不管这些。过去从所未见，被认为是国画不能表现的如洋人、西装、猪狗、皮靴、铁路、战场烽烟、裸体女人等等，他都敢于去碰。

方人定以画人物为擅长，作品中百分之六十是人物画。而在他创作的初期，女子形象大约是最能激发他的创作灵感的，在抗战之前他的人物画以女性占多数。如《满途荆棘》画一赤足少女手携包袱，行到荒烟蔓草间，足被荆棘刺伤，前景的人与背景的野花乱草浓淡分明，线条秀逸，令人产生一种前路茫茫、飘零无着的感喟；《早潮》绘一少妇于残月未消之时在河边汲水，线条细致，赋色淡雅；《闲日》画一穿着黑色西服少女抱一白兔；《含羞草》则画一黑衣女手扶含羞草，情致稍异，都有一种由黑白映衬而生的魅力。《大同之舞》则画黄、白、黑三个种族的女性手牵手地跳着舞，以天真活泼的姿态出现。除了现代女性之外，方人定也画古代妇女。如《发》画一古装美人照镜。《南京印象》四屏条中有三屏画女性：其二画秦淮歌女击鼓，其三画城下河边少女捣衣，其四画少女骑驴游春，都甚有幽韵。像《轻罗小扇扑流萤》、《折柳》、《倚栏》、《听雨》、《簪花》之类，大约是取之于古代花间词的意境，而又赋予画家自己独有的情思。此外方人定也画裸女。《温泉水滑洗凝脂》取之于历史题材；《明珠》画三裸女坐卧海边石上，卧的手执一颗明珠，全幅如有淡淡的海雾笼罩，其波涛的描

绘与人体的线条极有特色；《池畔》画一半睡裸女手执半开莲花，似乎人与莲花都沉醉在爱欲之中。当时论者以为《明珠》和《池畔》都是新浪漫主义的表现，尤其是《明珠》，通过写实的手法，色彩的综合，表现出世纪不安之感。

方人定早期所画的大量的以现代女性为题材的画，当时评论者认为，“在色彩方面，方先生都是用着色情化的非常刺激的鲜艳色素，而笔触又是染上极浓重的日本风，一种新鲜泼辣的情感，浮泛在每幅画上”，⑦并认为“他在充分地表现有灵感的现代美，这是值得欣赏的”。⑧还有的评论认为他的画是“反以前的‘实证主义’为‘理想主义’，反以前的‘服从自然’为‘征服自然’，反以前的‘客观摹写’为‘主观表现’，反以前的‘自我抹杀’为‘自我高扬’”。⑨显然，方人定当时的美人画是一种受日本画风影响的唯美主义的风格。当然如果仅仅是这样，还不足以体现方人定绘画在当时的时代性，和他所受的民主革命思潮的影响。他对此仍是不能满足的。他还要把艺术的触角伸展开来，伸向社会各个阶层的生活，去反映民众的疾苦。于是他的题材很快就拓展到美人画之外。就是现代女性题材领域，在方人定笔下也出现了一系列新的形象。如《到田间去》，描绘一农妇带竹提篮，挈一小童向田间走去，近景之赭黑色与向日葵之黄白色既对比又调和，农妇的纯朴健康、小童的天真可爱表现得维妙维肖；《战后的悲哀》，绘一妇人背驮婴儿餐风沐雪，踟躕于战后的瓦砾场中，充满了荡拆离居的悲哀，令人嗟叹穷兵黩武者给寡母孤儿带来的灾难；《秋夜之街》绘一盲歌女腕挽弦琴，手执拍板，行于高楼之下，那种欲得顾曲者的凄惶神态，更加以寒月一弯，满街落叶，倍感动人。此外这类写实的女性题材作品还有《贫女》、《马戏》、《画家与模特》、《纽约荡妇》等。

在抗战之前，方人定以一个青年画家对于女性题材的特有敏感，创作了大量各种类型的以女性题材为主的人物画。而抗战之后，他在题材方面又进一步开拓，据1948年广州《大光报》上有人撰文，指出他在当时的画展中，男性题材已占六七成。从这里可以看出方人定只是不断勇于进取，不断追求题材的变化。为当时一些报刊评论所注目的那一幅《归猎》，其构思极大胆而具匠心。画的下半幅绘一毛色黑白交杂的猎犬，上半幅则猎人的下半身和携在手中的猎获的雉鸡；犬与雉鸡皆神形毕肖，惟猎人于画中不露面，颇令观画者寻思而生回味。另一幅较著名的《日暮途远》，⑩绘一旅客背着行囊，拖着长长的影子沿着铁路沉重地走着，前方是绵延的远山和将坠的夕阳，似乎象征着人生旅程的归宿渺茫。此外方人定还有不少作品把笔触指向社会底层人物，如《穷人之餐》、《庖厨一角》、《失业者》、《农家》、《耕罢》、《乞丐》等，尤其是他在《乞丐》一画中题了两句诗，“平生受尽侯门辱，村犬何须吠不休”，其中包孕了画家深沉的人生感喟，颇令人深思寻味。在这一时期，方人定最著名的画大约要数《雪夜逃难》，它画于“九·一八”事变之后的1932年，画中一妇人携二老挈二幼雪夜里仓皇出逃，那情景正与后来发生的淞沪战役劫难相吻合，因而引起了当时人们心灵的震动。

方人定早年的作品是多产的，他创作激情汹涌，题材不断拓展；而面对不断问世的新作，他不是固步自封，也不是一味粗率行事，而是既大胆探索，又时时追求自省。他早年的画颇有点日本画的情调，近似于日本的浮世绘，他力求给人以新的感觉，给人以惊异。不少作品的人物都是大写的，如作于1940年的《马戏》，画中女艺人画了大半身，那匹马几乎只画了马头，那种大大的几乎充满了整幅画面的人物画，自唐宋以来的传统绘画是极少见的，所以有人讶为怪异，有人认为他的画不是纯粹的国画。但他坚持大胆的尝试，同时又认真地研究技巧、构图，惨淡经营。在一次开展览之前，方人定就对朋友说：“这次展览会成绩如果不好，再埋头画过！”充满了自我否定的勇气。他逐渐意识到线条在中国画中的重要性，因而不间断尝试，使自己笔下的线条由“工”走向“写”。如那幅《马戏》画中只用寥寥几根线条，就把女艺人和马头的形象抓住，颇有“写”的意味。还有他那时画裸体画，也尝试用墨笔直接画在生宣上。有的画，方人定是先在生宣上落墨画，然后再把纸矾成熟纸，层层着色。当然，对于岭南派的传家本领撞粉、撞水、渲染等技法，方人定运用得更为娴熟，往往别有会心，尤其长于用粉，能从浅淡中见出层次。在相当长的时期内，他坚持对国画技法作各种探索尝试，包括常用颜色的不同使用和试验使用前人未用过的材料作画等等。所以关山月在1948年所写的评论文章中才说，他“勿论造型傅色，都尽付心血”，“一条线、一块色的粗细修短、浓淡干湿，都可以意味到是从他周密的思维里透过成熟的技法而表达出来”。他的画突出人物主体，往往是表现一个大写的人，但也不忽略背景空间，因而当时的评论说：“在那画面的隅角以至于空间，他的睿智及那古典教养之深，使人们可以充分地推知出来。”

方人定的画在1938年之前，以受东洋画的影响为多。他在这一基调下，作着各种不同尝试，力求有新的题材表现和产生自己的风格。不断探求新题材和因新题材表现所需而不断探求新技法，乃是他形成这时期个人绘画面貌的重要因素。1939年之后方人定赴美国，在那里一直住到1941年回国。这一时期他又明显受到西洋画的影响。这里值得注意的是他1942年写于澳门、1948年6月发表于广州《大光报》的《毕加索画展回忆》一文。从这篇文章中可见方人定对毕加索，对西方绘画进行过深入细致的研究，这是方人定所写的许多文章中尤其值得注意的一篇。且看他对毕加索绘画风格发展所作的概括论述：

“他初期曾努力研究后期印象派的作品，为他绘画的根据。1901年变更其法则，趋向平面及稚拙的用笔，同时开始在画面上用蓝色调子，这种色调沉重和谐，同时使题材发生愤激的情感，作品为《贫乏的母亲》、《妓女的倦态》等，此所谓蓝色时期。1904年，他终止蓝色时期，1905年，致力于蚀刻、木刻、雕塑；至1906年，他开始为红色时期，向客观的情绪而进展，如《鸡》、《马伕》数幅，表现对象的活跃情感。后因厌倦了思想分析法和消瘦形状的描写，又受希腊艺术的影响，不久又从潇洒自然的作风转变到古代顽固作风，同时又创有雄壮的雕塑形式和戴面具式的人貌作品，这时又有所谓黑人时期的作品，如《舞女》及平面式的《黄衣妇人》，有戏曲的生命、平面式的作风。

“至1908年，他经过了黑人时期的黑蛮状态作风后，又用红棕或青的单色表现而为长阔厚的雕塑式的作风。1909年，更减少空间和重量的感觉，展拓到抽象怪形简略的立体主义了。立体主义的解释，是把一切自然形状分解其内容，因视觉是不能得到真正的认识，这认识须由知力去判断，用体积集合表现物象的直觉，所以画面不是外的写实而为表现内的写实，如作品《妇人和梨子》是根据他的雕塑的表现，把多方面化的角度分解在画面上。1910年立体主义的表现更为抽象了，尽量地把雕塑式的形式轮廓消灭了，而代以平面的和几何化的描写，用断续的半黑面表现，如《人像》一幅，思前想后，或坐或动，为神秘的表现。1912年的作品，又变一作风，用纸贴炭描作成，名为papiers collés，是用假设组织来改变作风，如《藤的椅》和《指凡华铃的男子》等幅。1913年，直接用木和贴纸的构造而成画面，此又为另一怪发现。1914年，立体主义又变作风，常用胡椒点和纸花式表现柔软而有规则的形，名为建筑装饰法；但不久又变为巨大的长方的风格，常用强烈的色彩和无数小点装饰画面；1915年又回复到现实主义，不少人像的作品，是为古典时期，和立体主义相媲美。

“1917年至1925年，受了俄罗斯歌舞团所影响，给他以人体深刻的趣味，所以回复到古典主义。此时作品，多数表现优伶服装，如《车厢内》、《歌舞团的一幕》等，是表现人体肌肉美，但又含有矛盾的意义，如一方面表现瘦弱的形态，另一方面表现巨大的人体。1921年，用直线条的形式作立体主义的图解，如《三个音乐家》。1923年从马蒂斯的作品上研究浴的画法，又创有滑稽神秘的海滨浴式，如《滨》一幅是，至《白衣妇女》一幅，为另一新生命的古典主义作风，也是他得意之作。1924年的《三个女人》一幅，带几分希腊和罗马艺术风格。1925年曾用平线形，如《三个舞女》。1926年又创凸形构图法，利用实物钉贴构成再用油绘，如《六弦琴》一幅，此时又有木刻蚀刻作品。1927年创歪斜脱节解剖，把人体的形变成不合理的解剖，又用混乱的阿剌伯装饰线条，为最著名的如《人像》、《静坐妇人》。1928年又创新法，用金属器铜片铁线等构成图形，如《静坐的浴者》。1930年则致力于圣经的写作和巨大的纪念碑式作品或静物，如《十字架上的耶稣》。1932年，以艳丽色彩、稚拙线条和波状式的曲形线条来表现，如《镜前的女子》、《睡椅上的妇人》，在画面上表现混杂的形，略似古代风格，有怀古心情。1932年，复致力于雕刻。1937年春，承西班牙政府的命令，在巴黎博览会中的西班牙馆绘一壁画，名为《cvevnió城的轰炸》，描写滥炸情形，用黑白灰色绘成，纯为一种理想的讽刺式制作。这一幅为全场中的最使人注意的，且有各部分的初稿展出，甚至有数易其稿的。”

方人定对毕加索整个创作发展历程、各个时期的作品特征是如此的熟悉，简直可说是如数家珍——一个中国画家能像他这样对西方绘画研究下功夫，应该说是很少见的。方人定为什么这样对毕加索感兴趣呢？因为他欣赏毕加索“经过了40多年的奋斗，其间变尽了无数法则，不肯死守在一个画法上。他以不屈的精神创作下去，要用各种技巧和作风引起人们的兴趣，这是他的坚决主张。他并不是惊奇立异、改变花样的”。方人定欣赏毕加索在宣言中所说的：“有不同的动机，就应用不同的表现。”“在绘画上尚有无数的技巧，盼望我们来发现。”他还特别注意到野兽派对毕加索的影响：“当1905年秋，

野兽派作家开了一个新的画展，他们的作品比较后期印象派诸大家更进一步的，取粗歪的线条，雄壮而平面式的形态，和独断的色彩。他们要纯粹表现美的经验为治艺的出发点，而以线条的运用，形和色的支配，为绘画的最后目标，对于自然形似方面，是不注重的，又考究外国原始的艺术来启发野兽派作风，因此给毕加索绘画前途有重大的影响和转变，更受他们的宣言中‘艺术与自然是各自独立的’一句话的影响，便根据而为立体主义的背景了。后又受了塞尚遗作展的影响，同时又受了非洲黑人肥矮的雕塑和古代艺术趣味所冲动，于是不注重传统化和固定的审美观感，另一方面则注重肥矮的形态，圆块和巨量的表现，为立体主义的根据。”方人定认为毕加索所说的“当我们发现立体主义时，我们是没有决心要发明立体主义的，不过我们欲表达我们的内心而已，并没有计划准备出师征服他人的愿望”这些话，都是很合理的。从以上方人定对毕加索的欣赏可以看出，方人定对于西方野兽派、立体主义等画风非但不排斥，还认真加以探究。而他最为激赏的正是毕加索那种不断革新的精神。

事实上方人定对于一些西方绘画流派的欣赏，也不仅仅是停留在观念上，而是主动将一些技法、风格吸收到自己的创作之中。据当时的评论，方人定早年展出的“《瓜市》、《牧童》、《果熟》，都是写实的作品，而带有印度、埃及及后期印象派的作用”；^①而在1948年“拜读他的近作，技巧上和以前的已经不同了，脱去了近似日本画的情调，而混和着印象派、野兽派的画法，豪放不羁得多，题材则更趋向于新写实主义。第二次大战后，现在的画圣毕加索（PICASSO）他的新近的杰作，正是这样的趋向”。^②这就很明显地指出了印象派、野兽派和毕加索对他的影响。也未知方人定以上这些作品今天尚存世否？应该说这是方人定绘画发展中的一个重要的新趋向。只是方人定的这种趋向，因为很快面临新中国当时的文艺政策——尖锐批判资产阶级文艺作风和提倡现实主义、革命题材，而被截然遏制，因而成为方人定艺术创作中昙花一现的现象。如果方人定在1949年之后不是面临当时偏左的文艺政策，而是面临像今天这样自由和谐的文艺政策，方人定后期的绘画发展也许会另一种样子。当然这种假设在今天看来或许毫无意义，但它毕竟使我们为方人定感到有些惋惜。

方人定在技法上一直走着“中西结合”的道路，他自己称之为“折衷派”。他早年在绘画中已大胆地运用西画的光和色、透视原理等，后来又曾吸收印象派、野兽派等风格，并时时省悟，认为早期岭南人采用“中西结合”画法“仍未有相当成功，甚至半死状态，其原因是不彻底与误解有关”。他指出：“今日之偶言折衷中西画法者，以为西画之所长，只在形似，于是就在形的方面略加整理，使为己是。写山水，则将图画的深远构图改为平远的，或略加天然；写翎毛花卉，则以浓重渲染；写人物则如照相店之炭像、月份牌之美人。或又以为西画最重阴影，于是每一物形，必加阴影，而不知此为西画最浅薄之技巧。其可笑者，以为每幅画之余白，加以渲染，则为西法为新派；其更可笑者，因西画重时代性，创出其最低能的表现，在一幅极不调和的山水画上加一辆汽车，或几根电线杆之类。又有以为新派西画已不求形似，于是将八大山人之作风变本加厉，粗笔大墨，纵横乱挥，曰：此八大也，马蒂斯也，吾将东西画法一炉而冶之也。又有以为国画材料不能表现物象，乃用水彩画颜料，涂于宣纸上，则自诩为十足折衷东西，而不知此尤甚于一幅画坏的幼稚水彩画，即使较有经验者，亦往往过于写实，如旧派西洋水彩画一样。诸如此类的作品，实在令人讨厌的。”以上种种毛病的产生，方人定认为是由于对西画未充分了解，因而结合得不彻底，纠正的办法是要彻底研究西画，多读西画理论，“食与俱化于微妙中运用之，以不失国画之精神为重要”。^③可见，方人定要求对西画优点的吸收，决不是皮相的、浅层次的，而是要求深入到西画内在机理的微妙之中，同时又强调要不失国画的精神。这是方人定当时所竭力追求的目标。

方人定早年的艺术追求，总的倾向是既吸取西法，又不失中国画的精神。而对中国画精神的理解，他是偏向于唐宋以前的追求绘画性的严谨画风（唐宋时期画家多为工匠性的画家），而反对南宋元明清以来以抒情娱兴为宗旨的疏放画风（南宋元明清画家多为能诗善书的文人画家）。他认为后世文人画在题材、色彩等方面有很大的局限性，因而对于即席挥毫的风气很反感。据《岭南近代画人传略》称：“人定必数尺巨幅，乃肯措手，不愿为斗方便面之属。”方人定认为即席挥毫作为文人雅集，遣兴是无可非议的，但如形成风气就有三个弊端：一是贬低画家的劳动，造成观众的错觉，以为中国画就是落笔草草十几分钟的货色；二是把画家引上江湖卖艺的邪道，有的画家为哗众取宠，大搞笔墨游戏，如“双管齐下”、“吹气成画”、“倒墨涂抹”等等，把严肃的艺术创作变成杂耍表演；三是危害后学，不少爱好绘画的青年受其影响，羡慕一挥而

就，不愿下苦功学习真本领，专攻几味“雕虫小技”，企图出场献技，名利双收，实际上却使自己的艺术生命夭折。方人定的以上看法在我们今天看来，应该说也不无道理。当然我们应该承认南宋元明清的绘画作风对于画家本人和观赏者来说，仍有着娱情悦性的很大优点，并且青藤、八大在中国画史上的地位应该说绝不亚于塞尚、马蒂斯在西方绘画史上的地位——他们都代表着各自艺术领域的高境界追求，但达到这种高境界追求非要达到得兔忘蹄、得鱼忘筌的境地。这“蹄”和“筌”对青藤、八大来说，就是创造中国画的程式，既要创造运用程式，又要摆脱程式的束缚，这种艰难将许许多多的画人约束着、窒息着，因而造成了中国画写意一路发展的阻滞。是让许多人仍受惑于、受阻于这条在发展上令人窒息的路，还是绕道而行，干脆追溯南宋元明清之前更早的中国绘画源头，以期突破窒息？看来方人定的选择是和当今整个现代中国绘画潮流趋向有一致性的，那就是避开文人画所追求的以诗书抒情的传统，而追求与西画相切近的绘画性一面（在理论阐述上有一种说法，即传统并非从元代文人画开始，而应追溯到更早——甚至还不止是唐宋，而是彩陶时代。这当然是为追求绘画性从传统上寻求依据）；方人定之所以对即席挥毫反感，和他很早就并不主张在画上题诗有关，他认为画上题诗是反时代性，应该极力去寻求画面本身表露诗意的办法。在他的生平作品中一般都很少有长款或题诗，这些就是他放弃以诗、书抒情的传统而追求纯绘画性的表现。而方人定在他早年由东京归国作品展览会上的宣言（出品目录自序）中说：“居东邻时，彼邦人士说我的画为南画。南画者，中国画也。今国人有谓我的画为非纯国画，若以质诸欧美人，则当然否认西洋画，既非西洋画、日本画，又非纯国画，是什么画呢？非人定自己之画乎？中国画、西洋画、日本画，以至埃及印度画，何必要争论它，我只知道纯粹绘画。”这“纯粹绘画”，应该说是方人定在1949年前的大部分精力的追求。以现代语言来说，这是一种多元文化的追求趋向，当然它也是由现代艺术本身的多元性所决定的。

1949年对于绝大多数中国人来说是一个命运的转折点，当然对方人定来说也不能例外。“平生受尽侯门辱，村犬何须吠不休”，这是方人定以往面对黑暗社会悲愤的呼喊，也是他内心深蕴的民主革命思想的强烈流露。方人定对画画之外的名利权贵相当蔑视。前已述及，抗战期间他对敌伪在广州举办的展览一概拒绝参加。抗战后，1946年在广州开个展，标明作品全部非卖，即使有人求他卖画也遭拒绝。当时孙科颇青睐他的画，曾多次邀他出山当官，也被拒绝。这种带有强烈民主革命思想的倾向，很自然地延续到解放之后。解放初广州市长朱光常到方人定的寓所看画，但他从没半点企求于朱。至60年代，香港有书画商要出高价收购方人定所作的《琵琶行》，他仍坚持拒绝。这种思想品操使得方人定很容易在精神上与新社会合拍。1949年，方人定应高剑父之邀，任广州市艺专教授、国画系主任。1950年，又任华南人民文学艺术学院教授。这一年他被选为广州市政协委员，后被选为常务委员，1956年当选为广东美协常务理事。1963年任广东画院副院长。以上所任的职务，可以看出方人定受到新社会的重视；而他在主观上也是积极努力的，先后创作了《早年不旱》、《最坚强的人》、《途中问字》、《护雏》、《耕罢》、《花市灯如昼》、《四牛图》等杰作，热情讴歌新社会。其时在方人定的画室里，宾客如流，既有名士贵人，也有普通工人农民；他的不少学生是通过写信或直接登门拜师获得允许跟他学画的。在60年代初，他还吸收了一位三轮车工人和三元里一位农民为徒弟。他的业余学生最多时曾达到四五十人，都是免费的。他每周用三段时间（星期六晚上、星期天下午和晚上）分批对这些学生传道解惑。在这里颇值得注意的，是方人定作于1965年的两首诗：

塞北归来到海湄，岭南山水更多姿。

茫茫大地新人境，个个贫农是我师。

足病未能如意走，画来主要运心思。

波声惊醒书生梦，起作纪游感慨诗。

——《夜宿平沙农场有感》

拓地耕耘不怕苦，登台演唱壮歌词。

阳春白雪嫌高调，下里巴人正合时。

——《观平沙农场宣传队演出》

这两首诗，因方人定当时分别将它们裱成了轴，才得以保存下来。这无疑是当时艺术家接受思想改造运动的产物。但

在这当中，似乎已透露出方人定对于当时左的单调的文艺政策的反感。尤令人深思的是，在被保存下来的方人定书法作品中，还有他在1965年所书的两幅字，内容都是唐人张泌写的一首七绝诗：

别梦依依到谢家，小廊回合曲阑斜。

多情只有春庭月，犹为离人照落花。

若将这首古诗和上面那两首诗联系起来看，可以看出在情调上明显的反差，也可以映照出当时方人定内心深处的痛苦。1965年已处于文革前夕，当时左的空气已十分浓厚，文化方面左的政策对艺术家的禁锢愈演愈烈，这对于以往一贯企望艺术自由的方人定来说，当然是难于忍受的。事实上那一段时期相对来说文艺作品的题材和风格比较单调，也有着两方面的原因。一是当时的文艺政策规定导向于单调化，即主张革命题材，现实主义，反对所谓小资产阶级情调；二是人民群众生活的本身趋于单一化。“大锅饭”使得社会上人与人之间的差异越来越小了，完全平等化了；而生活中的反差的缩小，艺术反映的反差、艺术风格的反差，当然也就无法拉大。方人定明显地感到创作的题材越来越狭窄，他不得已违背了自己早年的初衷，放弃自己以前对中国画时代性的追求，而把自己的创作精力投放于古典题材。他后半生的主要创作《琵琶行》组画（22幅）和《西厢记》组画（4幅），应该说主要是在这样的思想因素下产生的。当然，尽管在题材选择上与以前不同，这种以古诗或古戏曲为题材的绘画创作也有点儿类似于“命题作文”（“命题作文”在左的政策时代很风行），但方人定却绝不苟且从事。他不愿意把这类画变成一般的仕女画风格。因此在构图时，他特别注意吸收西画构图优点，在用笔方面则采用秀劲的长线条，人物则力求画得符合真实，符合诗中表现出来的人物性格。方人定作画向来喜欢把人物突出，为此，他画《琵琶行》组画，不画完整的船身，而是通过用具和背景来引发读者的想象。他画完“夜深忽梦少年事，梦啼妆泪红阑干”一幅，居然学白居易作诗要老妪都能解的范例，亲自拿画去问过很多老妇和小孩，问他们看出来所画的人睡在哪里？他们说是睡在船舱里，他才放心地执笔画下去。

方人定在绘画上异于以往而对古典题材发生兴趣，这也是他的旧诗癖久埋而复萌的表现。少年时方人定本来喜欢旧诗，后来受“五四”新文学和民主革命影响，便对旧诗持批判态度，甚至于认为“少年引句灯边，吹声纸上”，是“中仄仄平平仄仄之毒”。后来他在绘画上主张时代性，于是对旧诗“壮岁弃之，潜心绘事”。对于以前文人画所热衷的画面题诗，方人定是颇反感的，他一直说“画面题诗，这是不合我的脾气的，我向来认为，假如画不能表达出它要说的东西，要靠题诗来补足，这不是好画”。但是，尽管这样，少年时代便流露的旧诗爱好，毕竟仍不能完全从方人定心中抹去。在他以前那大批的反映时代性的画中，尽管绝大多数不题诗，但也偶有例外，如《深闺梦里人》的画题，便是取之于唐诗；还有那幅“平生受尽侯门辱，村犬何须吠不休”的题诗，更是屡受人称道。另外，从现在保存下来的方人定所作的旧体诗来看，从1934年直至他去世的前一年（1974年），其间尽管时断时续，但他写旧体诗的癖好总的说来没有中断，而且看得出确如他在1973年8月1日所作的诗选自序中所云：“中晚年旧病复发，又来平平仄仄平平，实不能已于怀。”方人定平时论诗，主张性灵而不喜堆砌典故，因而他的诗风，其可贵处在不尚雕饰的率真。他写的诗有的是即景记叙，句极平易却蕴含心境，如“卧榻侧边响睡鼾，遥闻议论话春寒。连床风雨新诗意，大厦厅房如是观。”（《宿干校集体宿舍》）这是他1971年以衰弱多病之身去干校劳动时写的，虽然当时环境恶劣，但方人定却表现出并不介意的旷达。再如“回忆儿时似隔生，青梅竹马不胜情。老来每作江湖梦，锦绣山河踏几重。”（《述梦》）这是写梦境，亦看似甚平淡，其实作者却有几多感慨寄寓其中。方人定素以细腻入微的工笔人物画著称，而令人惊诧的是，在他的诗中每每流露出壮怀激烈的另一面；而且，他以诗笔挥写山水景物，竟亦极有风韵。如“遥看白练横天际，远听涛声动地来。倏忽长城排水面，几疑龙马渡江回。”（《钱塘观潮》）又如“空山底事势如倾，冷气侵人始颇惊。枕上轻寒窗外雨，原来千尺飞流声。”（《夏宿西樵山》）应该说都是颇令人赞叹的写景诗句。方人定所写的诗，流露了他与一般画家有所不同的深挚性情和修养，这对画家来说是难能可贵的。尤其是他在临终前，曾亲手编订过三册油印的诗稿，并且，作为一位岭南画派的名家，他最后的作品不是绘画而竟是一篇论文和一组旧体诗，这更是发人深思。

方人定在中晚期致力甚勤的另一门艺术是书法。他对书法的兴趣，大约从40年代后期开始，早期临写的是索靖的《月

仪帖》和《出师颂》，最早是受同乡好友、书法篆刻家余潜（菊庵）的启发、影响；在50年代后期，他对我国历代碑刻和书法以及日本出版的《书道全集》，进行了进一步的研究和临摹；他对书法的兴趣至老而弥笃。他自己曾说：“我看碑贴颇多，然看后则印象全销，以其未有实践也。近来自甘落后，搁下画笔，将各碑帖临两行或几个字，略知它的演变。”临写实践给他带来了深入的体会。他的临本遗作除《急就章》和《千字文》以外，还有用章草书写的一册《鲁迅诗集》和各种风格的法帖，这是他用多年时间完成的对历代碑刻和书法的临本，说明他对书法艺术下了很大的苦功。他尤其喜爱和擅长的是章草，所书既保持了传统章草的特点，又自创新意，用笔方圆兼施，细如游丝，圆如转圈，有萦带的笔法和连绵的笔势，字形结体严谨雄强，整张书法的效果参差错落，疏密聚散达到有变化而又有联系，具有国画的意境。尤其值得提出的是，对书法的不断临习、研究、锲入，使方人定对书画同源说有了深切的认识。他在晚年所写的《线条·皴法·色彩——谈中国画的三个问题》一文中就说：“‘书画同源’一说认为书法与线条笔法有关，提倡学画要学书法。我年青时极力反对，认为书画早已分流，书法与绘画无关。后来学习书法，渐渐觉得有些道理，因书法执笔的腕力指力，与孙过庭《书谱》的所谓‘执、使、转、用’，与执笔运用线条，不能说毫无关系。因中国书法不外是纵横线条，运笔的轻重疾迟，国画用笔，最忌剑拔弩张，这是粗旷，误认为雄壮；书法最忌死蛇挂树，毫无生气，误认为藏锋。更因毛笔有长锋短锋，有硬毫软毫之别，运笔有侧锋、中锋之分，西欧油画家学之不易，练习熟了，自然觉得与国画笔墨有关。我们能以业余时间学习书法，坚持每天学习30分钟，不可一曝十寒，两三年必有成，有何不可。”方人定在年青时对书法不以为然的偏见，可以说在当今许多中青年画家中也非常普遍。在他们看来，不但书法，就是传统的十八描和各种皴法，也是毫无可用之处。但方人定这样一位原本对西画十分迷恋，而对中国画传统颇为不屑的画家，通过深入练习书法，却完全改变了自己原先的偏见；在这篇专论线条、皴法、色彩的文章中，方人定对于传统人物画的十八描和山水画的16种皴法，表示了他深入的理解和推崇。他在文中有意提到：“我师高剑父曾对我说过：‘我自日本归后，对国画传统笔墨，曾作长期补课，必须这样努力，才可避免‘邯郸学步’之讥。’可见要对传统笔墨进行补课的想法，其实也不仅仅是高剑父有，方人定自己也是明显意识到的。而正是这种意识，这种因书法训练而培养起来的艺术修养，使得方人定早年作品中存在的一些东洋味或西洋味消失了，变得中国化了。”

方人定前后期的这种认识变化，说明了对中国传统艺术的某些奥妙处，不通过专门训练深入进去，是难于体会到的。当今不少中青年画家，因为缺乏书法训练，而对国画笔墨无法理解，这也并非不可谅解，但问题是既然因为自己未深入进去，还不太懂，就不应该贸然否定它，在这方面，方人定也为我们树立了正反两方面的教训。所谓正面的教训，就是上面所提到的，他原先极力反对“书画同源”说，而后来则深以为然；所谓反面的教训，则是他对用墨认识的偏见。就在上述那篇论线条、皴法、色彩的文章中，他在论色彩一节里就说：“照色彩学解释，黑色不是‘色光’，所以无论怎样‘五墨六彩’，都是黑色。黑色就是暗淡、灰暗。”这种对于用墨的偏见，显然是由于方人定本人对用色有偏爱，而对用墨之奥妙则未经实践尝试，未深入进去。因此，他和李可染好像同样是以西画写生为起点，但李可染则又从齐白石、黄宾虹两位大师进入了传统用墨的境界。因而他能深悟“以墨妙处色无功”；而方人定则仅仅是从书法线条上体悟到传统，对用墨则未入门，因而他就体会不到李可染那个“用墨妙处色无功”的境界。自然李可染对传统的认识也有局限性。他早年一贯反对“四王”、董其昌那一路的传统，这其实也是因为他对传统的那一路笔墨未有涉足；而到了晚年他对此有所省悟，因而对陈子庄对自己的批评引为知音，甚而欣赏黄秋园，这其实就是他对以往所走过的路的反省，慨叹自己尚有局限性。因此我们观察一些老画家在晚年的反思确很有意思，这真是应了古人的两句诗：“晚知书画真得有，却悔岁月来无多。”

方人定在晚年显然仍有意在绘画上有所进取，可是十年浩劫无情的扼杀了他的机会。在方人定晚年生病期间，他仍将自己历年所作的现保存在家里的百余幅画轮番在墙上挂起来审视，并对朋友说：“一周挂这么三四幅，大约一年左右就可展完了。”他早年就曾在日、美等国开过画展，至晚年却只能如此展示自己的作品，这种无奈的愤懑在他心中压抑着，使他心情烦躁，常对夫人发些没来由的脾气，以至于碰到老朋友大哭失声，哭笑无常。他感怀终日，郁郁于中，精神受到严重创伤，结果不幸因动脉硬化、发音困难而失语，最后在卧榻上与病魔争斗达一年多，终于在1975年3月2月去世。

方人定的这些经历，使我们不禁想起了石鲁，觉得两人在经历上竟也有一些相似处。方人定和石鲁两人都出身于当时较有身份的非平民家庭，因而，他俩原本在天份上对于中国传统艺术的诗、书、画应该说早有灵犀在心的。可是，由于“五四”新文化运动和民主革命风气的荡涤，他们从早年就都表现出了对传统诗、书、画三绝的背叛，在画风追求上明显地贴近于西画写生风格。方人定早年虽留学日本，受东洋画风影响，其实那也是日本明治维新之后深受西方影响的东洋画风。这种西画风格再加上贴近现实生活的表现，通过他们的天才催生，使石鲁和方人定很快便在画坛上扬名——当然具体时间仍有先后，方人定的画名播扬是在三四十年代，而石鲁则在建国之后。那时两人在画上都有意无意地抛弃了文人画的书法特性和题诗特征。而到文革中，两人在同时异地罹难，不约而同地以诗、书遣怀，可以说都是将早年被掩埋于内心的爱好挖掘了出来。石鲁因为原本加盟长安画派，在笔墨上受赵望云影响，因而他在文革前对中国画笔墨已较有修养，这时再佐以诗、书的熔冶，又将题材集中在菊、荷、华山之类，于是诗、书、画三绝并用，使他晚年的画风又出现了一个新的境界。尤其是，石鲁晚年的精神失常，更使他的画风中因多了一份颠狂胆气而更具风神。相比之下，方人定则有所不同。由于方人定早期主要致力于工笔人物画，晚年因痛感人物画题材狭窄（这主要是由极左政策所致）而沉浸于早年所弃置的诗、书爱好，这虽使他对传统笔墨尤其是对用笔有了进一步的深切理解，但由于他以往对文人画所抱的偏见，总是非常强调题材要翻新（他不喜画重复题材，这在他1948年所写的《国画题材论》一文中即已明确表示：“孔雀、金鱼、狮、虎，是二十年前新派画家的拿手好戏，在今日艺术思潮来说，早应唾弃了，倘还守着这一类东西做绘画的主要题材，因而陷于四面楚歌，徒令吾爱吾师、吾爱吾道的我为之长太息而已。”），因此他不可能像石鲁那样，在菊、荷、华山之类翻来复去的题材之中去寻求笔墨趣味。这样到了文革浩劫，实际上他的绘画创作便不得不中止了。虽然方人定在那时的精神极度痛苦，以至哭笑无常，但毕竟未到石鲁那种精神失常的颠狂境界。他一生基本上画的是工笔人物画，而书法写的却是章草，这也反映了他的个性。可能这种相对较内敛的个性，也压抑了他在画风上的狂放。

方人定早年留过日，去过美。他对于西画的修养，从他以前所写的《毕加索画展回忆》等文章来看，当不亚于石鲁；而从当年的一些评论文章来看，他早期的作品已带有印度、埃及和后期印象派的作风。^⑭平心而论，方人定早期的画因带有日本画风，也含有一定的中国传统，在包含中国画传统成分这点上他似要胜过石鲁早期的画。石鲁早期的木刻和成名作《古长城外》，实在是看不出多少中国画传统的。而到了建国后，尤其是后期极左政策时期，由于主客观原因的驱使，方人定和石鲁都不约而同地向中国画传统回归。

作为岭南派第二代中的主将和理论家，对方人定来说很难得的是他对于画派本身能抱一种较客观的看法。方人定在他那篇写于1962年的著名的论文《略谈岭南画派》中就坦率地指出：“我认为成一派的固好，未能成派的未必不好，反之，成派的也未必一定好。而且一个画派不可能永远存在的，某一派的画家逐渐逝世了，或在一个时期，画风变了，一代又一代，必演变另一种画风，而原来的画派的作品，则必成为历史陈迹。”在这段话中，可以看出他对过去常持一种批判态度，而对未来则总是抱着一种演变、发展的期待，这是很可贵的。方人定在晚年所遇到的不幸，自然主要应该归咎于极左政策。既然方人定后来能对自己早年忽视书法与绘画的关系表示省悟，同时也能改变自己过去拘执于题材要反映时代性的看法，转而致力于《琵琶行》和《西厢记》的创作，并且，他能够对过去持一种批判态度，而对未来则抱着永不满足的期待，那么，倘若假以天年，赋予方人定一定的机会，或者说他能够活到文革后的今天，以方人定早年对西画的深厚修养和他对绘画一贯孜孜以求的追求精神，他的后期绘画出现一个新的境界，应该说也不是没有可能的，所可惜的是疾病无情地剥夺了他的这一机会。

纵观方人定先生所走过的路，无疑会给当今面临出国潮，企望中国画走向世界的中青年画家带来一定的启示。现在有不少中青年画家都在心目中崇仰西方绘画，而对民族传统绘画则抱着自抑的心理。将来他们是否会像石鲁、方人定那样向传统回归呢？看来这值得深思。但我们想这一步应是可以预期的。只不过是，这种回归绝不会是在每个人身上都会实现的。有的人可能已中途落荒，完全无法回归；也有的人虽一定程度回归了，但早年其他追求的印记仍深深地烙在他回归的历程之中，因而使这种回归幻化为一种新的风格。当然这也没有什么不好。这就好像千百溪流由发源地出发，许多溪流开始并