

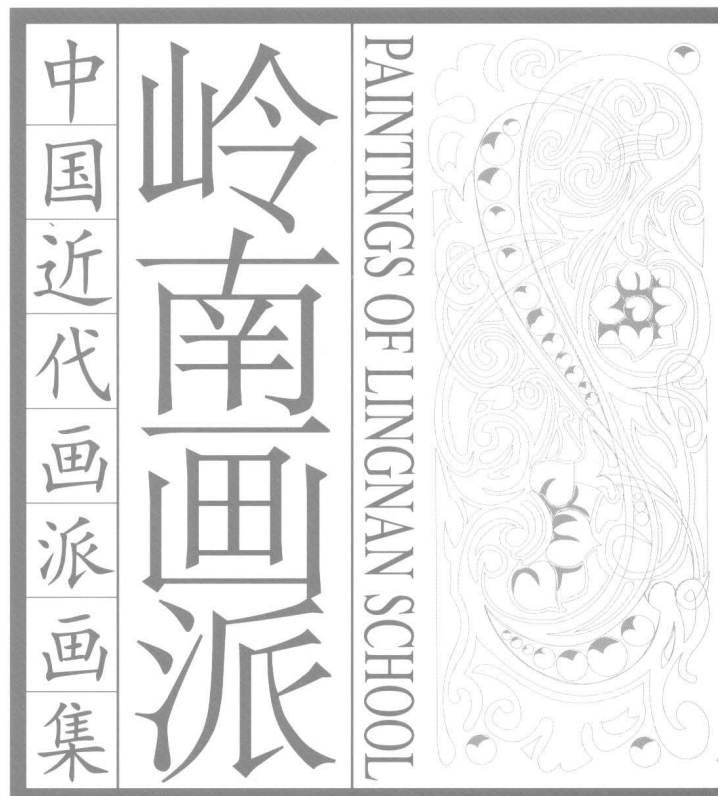


天津人民美术出版社 广东省博物馆 合编



天津人民美术出版社
(全国优秀出版社)

化的画家群
对外的文化交
京、天津、上
文化上得风
海上画家群



天津人民美术出版社 广东省博物馆 合编

图书在版编目(CIP)数据

中国近代画派画集. 岭南画派 / 天津人民美术出版社,
广东省博物馆编. —天津: 天津人民美术出版社,
2002.12
ISBN 7-5305-1982-4

I. 中... II. ①天...②广... III. ①中国画—作品
集—中国—近代②中国画—画派—艺术评论—中国—近代
IV. J222.5

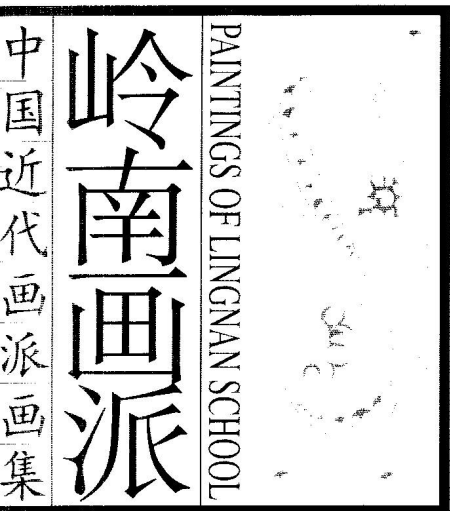
中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 083267 号

中国近代画派画集
岭 南 画 派

作 者: 天津人民美术出版社 广东省博物馆合编
发 行 人: 刘建平
策 划: 邢立宏
责任编辑: 邢立宏
技术编辑: 郑福生
装帧设计: 陈栋玲
图版摄影: 刘谷子 冯炜烈 马家吉 支养年
责任校对: 郑士金 丁淑芳 王正余
出版发行: 天津人民美术出版社
(天津市和平区马场道 150 号 邮编: 300050)
经 销: 新华书店天津发行所
制 版: 深圳兴裕印刷制版有限公司
印 刷: 深圳美光彩色印刷厂
开 本: 787mm × 1092mm 1/8 印张: 43
版 次: 2002 年 12 月第 1 版 第 1 次印刷
印 数: 1-2000
书 号: ISBN 7-5305-1982-4/J·1982
定 价: 498.00 元

版权所有 侵权必究

■ 参加本书作品著录人员：王 坚 张素娥 杜霭华 李佩婷 冯 苗 邝爱明
戴华刚 许春成 王国梅 朱万章 成洪燕 陈湘波



一

岭南画派是20世纪20年代随着民主革命思潮的勃兴崛起于中国现代画坛的绘画流派。岭南籍中国画家——所谓“岭南三杰”——高剑父（1879—1951）、高奇峰（1889—1933）、陈树人（1883—1948）被公认为这个流派的创始人。

19世纪中期至20世纪初叶，岭南最具影响力的中国画家是居巢（1811—1865）、居廉（1828—1904）。居廉是居巢的从弟，画法直接得自从兄传授。居巢远师恽寿平，近法流寓两广的江苏籍画家宋光宝（字藕塘，长洲人）和孟觐乙（字丽堂，阳湖人），画法兼容“工笔”、“没骨”，同时，创造性地发挥了“撞水”、“撞粉”的表现力。“二居”用这种技巧来描绘岭南风物，以“写生”来确立自己的风格，至少在岭南地区，这种工致、优雅的画风被看做富于创造性的天才成果，一时追随“二居”的画家遍布粤中、闽南和桂东各地，史称“居派”。〔1〕“岭南三杰”中的高剑父、陈树人早年均为居廉入室弟子，高奇峰则直接从胞兄高剑父那里得到画学的启蒙。

也许正是上述关系，居巢、居廉长期以来被一部分人看做“岭南画派”的“开山祖师”。〔2〕但是，必须注意到，居廉去世的第二年，一场由孙中山及其同盟者发动的资产阶级民主革命已成燎原之势；正像所有传统的法规在谋求变革的激进知识分子看来都是陈腐保守的封建政体的疥疮一样，以文人画为代表的传统中国画也开始经受着前所未有的严峻挑战。最有代表性的意见认为：中国画只有引进西方绘画中的写实语言，走中西融合的道路，才有出路。〔3〕而邻邦日本，则理所当然成了包括艺术家在内的许多中国知识分子寻求西方文明的驿站。“岭南三杰”生逢其时，及时地加入了这场运动，并在他们成为“同盟会”的活跃分子的同时，愉快地接受了近代日本画的启发。

在明治画坛上，竹内栖凤（1864—1942）是一位享有盛誉的大师。在幸里梅岭（1844—1895）门下时，竹内栖凤曾对古典艺术作了深入的研究，他不但熟习圆山、狩野、四条派的技法，而且积极地从事“综合诸流派画派”的试验工作。1900年，竹内栖凤到欧洲旅行，正式接受了西洋绘画的熏陶。他认为，要使日本绘画有所发展，必须“采彼之长，补我之短”。回国后，他即着手进行在圆山、狩野和四条派基础上，参用大和绘、汉画线描和融会西画空气、光线表现的革新工作。〔4〕竹内栖凤及其盟友的革新成果引起了当时留学日本的“岭南三杰”的强烈共鸣，后者在自己的作品中也饶有兴味地进行折中汉和西洋画法的尝试，并在1908年，由游学日本归国的高剑父率先在广州发起推出一个带有“折中”倾向的“图画展览会”，〔5〕与此同时，通过兴办教育的方式在青年美术爱好者中间积极推广经验。在稍后的岁月中，高剑父甚至把一些被认为不能入画的新事物——汽车、飞机、坦克、电线杆纳入表现母题，以此来增强作品的时代感。这种有悖于传统审美规范的倾向，理所当然地激恼了捍卫传统的纯洁性的传统派画家，他们把“岭南三杰”及其追随者称为“数典忘宗”、“不中不西”的“混血儿”。〔6〕随着时间的推移，这种新、旧的对立，终于在20年代后期发展成为高剑父为首的岭南“新派”（也称“折中派”）画家与以广州国画研究会为代表的传统派画家之间的公开论战。〔7〕这次论战考验了岭南“新派”画家的革新精神，并进一步加强了他们在新的试验工作中寻求艺术的新和谐的信念。

20年代中期开始，高氏兄弟分别在从事他们的私人教学的同时，先后担任岭南大学和国立中山大学及国立中央大学画学教授。这些显要的位置，加强了岭南“新派”画家的感召力，吸引了大批青年艺术家陆续加入他们的行列；他们频繁地以高剑父主持的“春睡画院”以及高奇峰主持的“美学馆”的名义或其他组合方式，不断地在广州、香港、上海、南京等地举办展览，不断地扩大他们的影响。抗战期间，部分画家深入内地和前线写生，而澳门和香港则成为他们新的集结点。“艺术救国”，成了他们这一时期艺术活动的主旨，而“艺术的大众化”，则成了他们从事“艺术革命”的新标准。〔8〕

二

正像艺术史上其他类似的情形一样，“岭南画派”是在它最重要的一批艺术家去世以后才被确认的。在“岭南三杰”生活的时代，“岭南画派”是迟至20世纪30年代中后期才在个别的场合被偶然使用的指称，在大多数场合，人们更习惯于用“折中派”或“新派”来描述今天被称为“岭南画派”的画家的艺术活动。〔9〕鉴于“折中派”或“新派”在20世纪前半叶是两个具有广泛意义的指称，因此，如何界定岭南画派的范围和时空规范，迄今美术界还没有取得完全一致的看法。

一种比较流行的观点认为：所有与“岭南三杰”存在师承关系的画家都可以视为岭南派画家，于是，关于岭南派画家便有第一代、第二代、第三代……之说。从逻辑上来说，按照这种说法，岭南画派活动的时间，便可以无限延伸。另一种看法则以“岭南三杰”或高氏兄弟某一位学生的绘画风格为标准，把接近或模拟这种风格的画家通通纳入岭南画派的范畴。以上两种观点大同小异，都肯定岭南画派是一个历久不衰、不断走向未来并始终充满活力的画派。

不言而喻，在人类艺术史上不存在任何超越具体时间规范并历久不衰的艺术流派。事实上，“岭南三杰”生前从来也没有表达过要创立一个画派的愿望，更没有把重复模拟某一画家的风格视为一个画派充满活力的标志。相反，被视为岭南画派“领袖”的高剑父在晚年甚至明确表示并希望，他的努力的结果，很快将被新的艺术革命形态所超越。〔10〕从本质上来看，“岭南三杰”及其追随者所献身的艺术革命是现代民主革命思潮的一部分，他们试图融合中西艺术的取向，客观上也正是现代文化开放的进取精神的反映。简而言之，他们是以否定传统中国画一脉单传的师徒制模式以及与此互为因果的狭隘

的“流派化”倾向步入现代绘画史的。他们所倡言的“折中中西、融会古今”的艺术主张，实际上是一种宽泛的艺术革命论。

虽然，“岭南三杰”及其追随者都不同程度地接受了近代日本画的影响，而且，他们所接触的“西方艺术”，实际上是一种被近代日本画家“过滤”的“东方语汇”。〔11〕但是，他们并没有因此画地为牢。在高剑父晚年的作品中，线条的表现力得到了重新强调，画风更趋近传统文人画；然而，这并不妨碍他对后期印象派、野兽派以及立体主义的作品持有浓厚的兴趣。而且，众所周知，“岭南三杰”早年都是居廉众多的追随者中的佼佼者，但是，显而易见，他们不可能也并不是以此为自已赢得声誉。陈树人终生从政，无暇授徒，而其流利轻松的用笔线条与追求几何构成形态的装饰意味，则与高氏兄弟的画风大异其趣。高氏兄弟画学渊源相近，但高奇峰书法取法王铎，秀丽流媚，转折见方；高剑父初学郑板桥，继而参悟康南海，狂怪如枯藤缠树；晚年同是以书入画，前者整饬精谨，后者则奇崛峥嵘。同样是高氏兄弟的学生，黄少强（1900—1942）不尚渲染，以传统文人画的笔墨写民间疾苦，其人物画别具一种悲怆哀婉的风格；而方人定（1901—1975）笔下的现代仕女，则更接近日本美人画的唯美主义倾向。黎雄才对日本美术院以横山大观（1868—1958）为代表的“朦胧体”有更明显的亲和感，他的山水画融会了长期写生的心得，淋漓苍莽而又幽深瑰丽；关山月取材于西北大漠及南洋群岛的山水画，无论用笔构图，均以奇险刚健的力度取胜。在花鸟画方面，赵少昂保留了高奇峰形神兼备的特点，但其用色浓艳，破锋线条横肆不可规范，使他走进了野逸的境界；苏卧农（1901—1975）善于从生活中寻绎诗意，他那些精致典雅的工笔花鸟小品，既吸纳了日本画渲染精致的笔法，也融会了宋人遗意和冷隽尖新的生活气息。据说，杨善深与高剑父所建立的是一种“亦师亦友”的关系，这位青年时代曾在京都画坛直接接受堂本印象熏陶的艺术家似乎最少日本意味，在严谨的写实语汇中渗透碑体笔法，应该说是他能够在同辈画家中高标翘出的原因之所在。总之，“岭南三杰”包括他们的追随者虽然不同程度上受到近代日本画的启发，但是他们都在风格的确立以及语言的选择上找到自己的立足点。这种由于个性的自由发展所表现出来的突破传统的“流派化”束缚的倾向，恰恰正是促成他们最终能够在新旧、中西交会的边沿另立门户的主要原因。而正是“艺术救国”的信念以及力求趋近“大众化”的理想，使他们有可能走出文人宁静的书斋，并在国难当头时将艺术革命的历程与整个民族兴衰存亡的命运联系起来，从而超出一般“折中派”的范围，赢得“岭南画派”的称号。因此，假如仅仅从师承或风格的角度去寻绎、规范岭南画派的范围，就有可能在无限扩大或缩小岭南画派这一概念的内涵、外延的同时，违背“岭南三杰”及其真正有所作为的追随者致力于艺术革命的初衷，进而将岭南画派降格为一种仅仅具有技法承传意义的“范本”。

三

20世纪初20年，“岭南三杰”已经开始从事融合中西绘画的试验工作，画出了不少带有日本画意味的“新国画”；但是，从他们的活动年表中可以看到，这一时期他们在政治领域扮演的角色更为重要。长期以来，高氏兄弟在民国初年于上海创办审美书馆和《真相画报》，一直被看做推广“新国画”的阵地，事实上，严格来说前者仅仅是一个纯商业性的出版机构，后者则是以广东军政府为背景的政治刊物。《真相画报》的停刊，也完全出于政治原因。〔12〕另者，在相当长的时间内，陈树人以职业政治家的身份在海外工作，除了高氏兄弟，他们在艺术上并没有更多的同盟者。显然，没有理由把这种状态看做一个画派形成的标志。只是到了20年代，高氏兄弟结束了上海的事务返粤，分别设帐授徒，并向社会推出了一系列的师生画展，直至引起新、旧两派的公开论战，他们才逐渐具备了群体的形态。因此，整个20年代，可以看做岭南画派形成的年代。在这期间，高氏的弟子除了黄少强、赵少昂少数人以外，大都尚处于模仿学习阶段；不过，他们确乎在声势上，助长了高氏兄弟的影响力。〔13〕

从1930年高剑父到南亚考察美术至1938年广州沦陷，应是岭南画派发展的第二阶段，即完备时期。英年早逝的高奇峰这一时期已进入其艺术上的晚年时期，作品中的背景渲染已经被传统的虚白空间所取代，强调用笔的技巧，使他的花鸟画小品摆脱了日本画的影响而进入一种自由抒写的表现境界。高剑父在这一阶段创作了他一生中最杰出的作品。《东战场的烈焰》体现了综合西画的透视法则与传统水墨画的用笔技巧的新收获；《松风水月》加强了幻觉在写实构图中的穿透力，显示了“新国画”的表现语言经历了反复的试验程序以后已逐步进入了精微的层次。1933年，高奇峰被聘为中德美术展览会筹备委员赴德主持展览，途经上海，不幸疾发逝世，引起朝野震动；〔14〕1935年，高剑父应聘为国立中央大学艺术科国画教授，差不多与此同时在南京、上海两地举行了一系列个人画展和春睡画院师生展。以上事件，标志着以高氏兄弟为代表的岭南“新派”画家的影响已逐渐由珠江流域扩展到长江流域；〔15〕特别是高剑父的学生方人定、苏卧农、黄浪萍、黎雄才、黄独峰相继留学归国，有效地加强了群体的力量。二高最优秀的学生，差不多都在这一时期渐露头角。其作品入选1937年在南京举行的第二次全国美术展览会的数量，远远超过当时任何一个中国画家群体；在这一时期，二高的学生甚至占有华南地区的美术最高学府广州市立美术学校中国画系的所有教席。关于他们的艺术活动，在当时的主流刊物如《中国美术会季刊》、《艺风》、《逸经》、《良友》以及精英知识分子杂志英文《天下》（T' IEN HSIA MONTHLY）月刊上也占有非常突出的位置与篇幅。

1938年至整个40年代,是岭南画派的鼎盛时期。因为战争,群体的活动范围已被缩小在香港、澳门两地,但一些分散各地的画家,却在新情境中得到了新的磨炼。关山月、黎雄才通过西北、南洋写生,奠定了他们在山水画领域的地位;方人定在中山故乡创作了《劳动夫妻》(1941)、《行行重行行》(1945)、《大旱》,一洗以往的脂粉气,以富于象征意味的写实形象,表现了画家对沉重的时代主题的把握。黄少强在这一时期接连举行了他的“国难展览”、“抗战画展”以及“战地归来展”等,有力地弘扬了岭南“新派”画家“艺术救国”的精神,在岭南画派中,毫无疑问他是一位最彻底地实现了“艺术的大众化”的杰出画家,他不仅身体力行地贯彻自己奉持的“到民间去,百折不回”的艺术主张,而且,在“民间画会”的旗帜下,训练了一批服膺其艺术理想的更年青的艺术家。1939年,滞留香港、澳门的“春睡画院”师生在澳、港两地先后举行了抗战期间当地最大规模的画展。〔16〕次年,方人定、李抚虹、伍佩荣(1904—1979)、司徒奇、黄霞川、罗竹坪、苏卧农、赵崇正(1910—1968)、黎葛民(1894—1977)等在香港成立“再造社”,并举行“再造社”第一次画展,表现了高氏部分学生寻求独立发展的愿望。〔17〕1948年,高剑父、陈树人、黎葛民、赵少昂、关山月、杨善深等六人在广州劫后重逢,联合举行了一个题为“岭南国画名家书画展览会”的大型展览。〔18〕这次展览,可以看做岭南画派作为一个群体的艺术活动的尾声。展览结束后不久,陈树人遽归道山,岭南画派最后的一位创始人高剑父也在次年迁居澳门以后,健康每况愈下,终于在1951年病逝于澳门镜湖医院。

四

半个世纪以来,“岭南三杰”的追随者分隔海内外,各自在新的社会情境中寻求艺术发展的新路向。

以定居香港的赵少昂、杨善深为代表,海外岭南画派画家在战后获得了相对稳定的创作环境。赵少昂是一位德高望重的艺术家,早在40年代末期,他已经确立了自己的艺术风格。尽管在近半个世纪漫长的蛰居生活中,赵氏的画风已经发展成为一种超稳定形态的视觉模式,但是,可能由于满足了殖民地文化所特有的某种文化“寻根”心理,在香港这个开放的国际商埠,赵氏的艺术仍然赢得了香港任何一位中国画家都难以企及的声誉。正是这种声誉,为赵氏陆续带来了大批的学生,于是,一种被“岭南三杰”所竭力回避的“流派化”倾向,通过传统的师徒制模式在港、台以及东南亚各地的华人文化圈中得到了迅速的蔓延,直到今天,赵氏的画法仍然是海外包括广州许多中国画爱好者乐于仿效的流行“用语”。杨善深迟至70年代才开始真正确立他在香港画坛的地位,严格来说,杨氏努力的成效只是高剑父画风的变格或延伸。与赵少昂不同,为了赢得承认,杨善深在战后很长的时间内曾度过了默默无闻的探索期。从70年代开始,杨氏频繁地到南亚、欧洲以及中国大陆内地旅行写生,他不但把高剑父的写实主义理想在技术性的意义上提高到一个新的精微的层次,而且,进一步扩大了高氏的表现领域,同时,成功地将他那带有汉碑笔意的书风带进了绘画。在赵氏某些悍且“岭南画派”的纯洁性的学生看来,杨善深这些多少带有“实验”意味的画风已经偏离了“岭南画派”的轨范;而另一种意见却认为,在杨氏的艺术中,看到了“岭南画派”发展的希望。〔19〕

正像所有中国大陆的画家一样,从50年代开始,岭南画派的艺术家首先面对的是无法回避的问题是如何在接受中国共产党的教育和改造——开始其精神上漫长的脱胎换骨的过程的同时,以一种更富于说服力的绘画语言歌颂中国共产党的伟大业绩以及在中国共产党领导下中国人民所从事的社会主义革命和社会主义建设的伟大事业,以高昂的激情,赞美社会主义中国的壮丽河山。在解答这一课题的过程中,以方人定、关山月、黎雄才为代表,大陆岭南派画家作出了持续不断的努力并先后奉献了他们的答案。方人定的新人物画系列,关山月的《江山如此多娇》(与傅抱石合作)、《山村跃进图》、《井冈山颂》以及黎雄才的《武汉长江防汛图》等——特别是关、黎的作品,堪称社会主义美术中的扛鼎之作。由于关山月、黎雄才长期执教于广州美术学院,毫无疑问,他们在艺术上的影响,首先是以学院式的教学机制为中介实现其画学的传播功能的;因此,类似海外纯粹模拟某一画家风格的现象在广州美术学院的艺术圈子中并不明显,毕生追踵某一画家风格的现象只在广州部分中国画爱好者中间流行,尽管后者正像海外某些自诩为“岭南派”的画家一样,在强调岭南画派是一个始终充满活力并且正在与时俱进的画派方面比其他任何画家的意识都更加明确和更加执着,但是,坦率地说,迄今为止,在后者那里还无法发现任何能够以独立自存的力量介入当代中国美术发展的主流的艺术家的。

追求并强调艺术的政教功能,有条件地、谨慎地兼容传统和西方艺术中的某些视觉经验,强调写生——所有这一切,使大陆岭南派画家相对海外岭南派画家而言,其艺术实践和艺术观念在整体上更为接近“岭南三杰”的艺术精神。如果说,在“岭南三杰”生活的时代,岭南画派与固守传统的庞大阵营相对立,其“不中不西”的“折中”倾向作为中国画领域内部的“前卫运动”具有一种不可置疑的叛逆性和革命性的话,那么,从50年代开始,这种倾向不但在海外,即使在大陆也已经变成比比皆是的选择了。这也就是说,我们没有任何理由把上述画家在50年代以后的艺术活动的意义与50年代以前的艺术活动的意义等量齐观;更没有理由把“岭南画派的门人遍布海内外”看做岭南画派历久不衰、始终充满活动力并不断走向未来的依据。诚如柯林伍德所说:“一个新兴的派别往往以惊人的爆发的力量登上它的顶峰,其行动之迅捷,使得历史学家来不及仔细观察。……但是当这个派别一旦获得成就,衰微之感便随之而来。已经获得的成就不但没有培育和净化后一代的趣味,反而加以破坏。”〔20〕正像我们所看到的,除了少数曾经直接参与高氏兄弟领导的新国画运动的老一辈画家保留了

“艺术革命”的成果并在不同程度上发展了岭南画派的写实主义风格以外，那些从知识的师承关系上来看确实属于岭南派画家“门人”的非岭南派画家在“折中中西、融会古今”的道路上并没有比他们的老师或同时代的其他画家走得更远。我们不得不承认，恰恰正是某些乐于自称为“岭南派画家”的“岭南派门人”或“岭南画派传人”，在实践中彻底地抛弃了本来意义上的岭南画派的艺术革命精神的同时摧毁了岭南画派的声誉，他们中的大多数人，除了在形式上做了一些依样画葫芦的工作并善于拉大旗作虎皮之外，似乎在艺术上就再也没有什么别的作为了！

众所周知，半个世纪以来——特别是最近十多年来，所有关涉岭南画派的活动差不多都是在“纪念”岭南画派的前提下展开的。当岭南画派被当做一种可以世代相传的客观谱系的时候，“岭南画派”实际上也就被异化为一个具有宗法意味的社会学概念。（按：研究这种异化过程，将是艺术与人文科学研究中另一个更为复杂和更耐人寻味的课题。）不言而喻，正像我们在考察“岭南三杰”生活的时代岭南“新派”画家的活动的时候需要一个确切的参照系一样，我们只有把上述“泛岭南画派”的现象置于当代中国绘画发展的总体流程中考察，才能给以确切的“定位”。

1991年9月初稿

2002年9月二稿

注释：

- [1] 参阅陈少丰《居巢与居廉》，《中国美术》总第7期，1982年，北京。
- [2] 参阅方延豪《岭南画派的创始者居巢、居廉》，《历代画坛名家传》，1982年，台北出版。
- [3] 参阅梁启超、康有为、鲁迅、蔡元培、陈独秀、林风眠等有关论述。按：在近代美术史上，最早提出美术变革的主张者，应推梁启超。参阅梁启超写于1901年的《赠别郑秋蕃兼谢惠画》（《饮冰室合集》文集卷45（下），12～13页，中华书局，1989年影印本）；有关梁氏的美术变革观的详细讨论，参阅拙稿《梁启超的美术变革观——兼议中国美术历史研究的梁氏说法》，《艺术史研究》第三辑，中山大学出版社，2001年。
- [4] 参阅田中日佐夫《缭乱的季节》第二章，美术公论社，1983年，东京。
- [5] 参阅陈少丰《高剑父年表》，《高剑父画集》附录，岭南美术出版社，1991年，广州。
- [6] 参阅秋山《混血儿的画》，《国画特刊》第2号，1928年，广州。
- [7] 关于论战材料，参阅黄小庚、吴瑾编《广东现代画坛实录》（岭南美术出版社，1990年，广州）所收署名方人定、黄般若、岭梅、念珠等文章。
- [8] 参阅高剑父《我的现代绘画观》，《岭南画派研究》第1辑，岭南美术出版社，1987年。
- [9] 参阅拙稿《从折中派到岭南画派》，《朵云》1990年第3期，上海书画出版社，上海。
- [10] 高剑父这一思想见于《我的现代绘画观》及笔者辑录整理《高剑父诗文初编》（广东高等教育出版社，1999年）。
- [11] 参阅拙稿《黎雄才、高剑父艺术异同论——兼论近代日本绘画对岭南画派的影响》，《朵云》1989年第3期。
- [12] 参阅拙稿《政治与艺术二位一体的价值模式——二高研究中的一个重要问题》，《艺术史研究》，中山大学出版社，1999年。
- [13] 如《良友》1926年第11期刊卢进修、马文峰《广东艺术界》一文有云：“广东艺术现象是最容易观察出来的，因为派别的分别，和社团的组织给我们做参考，大概可以分开几种：一、西洋画；二、中国新派画；三、中国古派画；四、新文艺；五、新音乐……新派画在此两三年间始闻其名，但其气魄异常雄猛，在广州执艺术界牛耳者亦此派。”
- [14] 参阅《高奇峰先生荣哀录》，奇峰图书馆编印，1935年，南京；《高奇峰先生遗画集》，华侨图书印刷有限公司，1935年，上海。
- [15] 参阅傅抱石《民国以来国画之史的考察》，收入叶宗镐编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社，1986年，南京。
- [16] 参阅简又文《濠江读画记》，《大风》第42～43期，1939年，香港。
- [17] 参阅《再造社第一次画展特辑》，1941年，香港。
- [18] 参阅《岭南国画名家书画展览会特刊》，广东省立民众教育馆编印，1948年，广州。
- [19] 参阅何怀硕《岭南绘画与杨善深》，《杨善深作品集》附录，大业公司，1987年，香港。
- [20] R. G. 柯林伍德《知识的地图》，转引自刘萍君译：赫伯特·里德《现代绘画简史》，4页，上海人民美术出版社，1979年。

岭南画派的百年演进

朱万章

绘画中的20世纪前期，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、黄般若等所形成的国画研究会为两大主流，前者折中中西、融合古今，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，作为当初以折中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，不难看出其间所经历之风雨盛衰。笔者拟以此为脉络，并参以广东省博物馆等所藏诸家作品，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艺，如此凡三年。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）为当时广东有名的花鸟画家，早年随从兄居巢（1811—1865）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《临宋藕塘芙蓉蚱蜢》（均藏香港中文大学文物馆）**【3】**和广东省博物馆藏《富贵图》等便是实例。

《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，检赠又文备班园艺藏之一格，廿八年残腊，剑父识。”高氏不仅勾摹画稿，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炭笔画，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）为师。伍氏为晚清广州望族，伍德彝父亲伍延鑑亦为画家，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，那从伍氏处更多的是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73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。”广州美术馆藏）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”、“摩”，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”、“高嵩”、“嵩”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17岁时，由居廉的另一弟子张逸（1869—1943）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）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……………【6】

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》（广州美术馆藏）、《河山同寿图》（香港中文大学文物馆藏）、1904年的《牡丹》（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。【7】

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发起了一场革命——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。【8】

说到二高一陈的变革，不能不提到对他们这种变革起决定性作用的一个地方——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。【9】

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，是更有明载的惟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”【10】。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。

高奇峰的赴日是与共兄剑父密切相关的。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了毁誉参半的社会评价。黎庆恩的一首《送高剑父之欧洲》诗很可说明此点：

员冈高生我认识，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。
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。

……………【11】

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”可看出三人在这次革命中的地位。

1912年，高剑父与兄冠天，弟奇峰、剑僧到上海开辟了“岭南画派”【12】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”【13】，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”【14】……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，并受其影响。【15】

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，以至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【16】，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、李辉屏、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年代后期。1926年，方人定在广州的《国民新闻》、《国花》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，在广东的《国民新闻》上著文论战，壁垒森严，两不相下，时人称之为“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。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。【17】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、卢振寰、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。

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。”【18】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）。【19】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，在此之前更多地注重笔情墨趣，在此之后则多少夹带些被迫因素。

四、继承与发扬（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40年代，岭南画派的第二代传人已经成长起来，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查考，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（1895—1969）、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。

通过资料，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【20】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），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），司徒奇创办的“威尼斯美术研究社”（1935），黄少强创立的“民间画会”（1936），黄少强、何漆园、叶少秉、容漱石等七人在香港九龙成立的广州美专，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学院（1939），司徒奇、郑春霆、黄蕴玉、余达生、罗竹坪等在澳门发起成立之“洁社”（1940），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），高剑父及其弟子于春睡画院旧址创办的私立南中美术院，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）以及由何磊发起在香港成立的红黄蓝画社（1949）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结缘。

（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20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次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、黄独峰、黄霞川、罗竹坪等；出版画集方面则主要有《黄少强画集》（1931）、《黄少强、赵少昂合册》（1932）、《岭南艺苑画集》第一辑（1933）、《少强画集》（1935）、《岁寒集》第一辑（1939）、《少强画集》（1940）、《少昂画集》（1940）、关山月《西南西北纪游画集》和《南洋纪游画集》（1948）等【21】，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。

（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并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）、《中国绘画之前途》（1942）、《国画题材论》、《论三绝》（1945）等文章（连同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》【22】，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

开馆授徒一直是居廉以来所延续的一种传统教学模式，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，为画派的传人们树立了一种典范。在这些传人中，以黄少强和赵少昂最为知著。

1930年，黄少强与赵少昂在广州合组“岭南艺苑”，后因抗战而停顿，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“止庐画塾”以课徒为生并在同年举办“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传人的最主要场所。

五、余绪（50年代至20世纪末）

50年代以后，由于政权的变更，受政治形势的影响，岭南画派传人们的活动区域被分割成大陆与港澳两块。留在大陆的诸如赵崇正、方人定、何磊、黎雄才、关山月等也纷纷融入到轰轰烈烈的社会主义建设洪流中，绘画大多有着深深的时代烙印，直到80年代以后，才完全以岭南画派传人的身份活跃于中国画坛，但这时与“二高一陈”当初所宣扬的绘画传统已经相去甚远了。活跃于港澳的诸如赵少昂、杨善深、何漆园、叶少秉、司徒奇、罗竹坪、李抚虹等人大多仍能坚守阵地【23】，延续岭南画派的传统，与大陆遥相辉映。八九十年代后，双方交往频仍，合作举办画展、出版画集，传道授业，不减当年遗风，但毕竟已近垂暮之年（或已相继离世），新陈代谢的自然规律不可避免地出现在这个古老的画派中。

注 释:

- 【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6月第1版)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》,江苏美术出版社1988年8月第一版。
- 【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6月第1版。
- 【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》(1981年初版)和《岭南三高画艺》(1995年9月初版)。
- 【4】 郑春霆《岭南近代画人传略》144页,香港,广雅社1987年8月第1版。
- 【5】 陈真魂《陈树人先生年谱》,广州,岭南美术出版社1993年7月第1版。
- 【6】 陈树人《战尘集》,上海,商务印书馆1946年版。
- 【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》,广东旅游出版社1998年10月第一版。
- 【8】 这种相似的论点,在李伟铭的《从折中派到岭南画派》(《岭南画派研究》第二辑,广州,岭南美术出版社1990年10月第1版)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。
- 【11】 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》,《岭南画派研究》第二辑。
- 【12】 当时并未有“岭南画派”的名称,真正将折中派称之为“岭南画派”、“岭南派”则是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《从折中派到岭南画派》;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6月第1版。
- 【13】 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年版。
- 【14】 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》,广州,2001年6月。
- 【15】 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》,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》,2001年6月8日出版。
- 【16】 许志浩编著《中国美术社团漫录》(上海书画出版社1994年9月第1版)误将成立时间定于1923年,其实此年乃国画研究会前身癸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,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。
- 【17】 恩仇《方黄释怨记》,载黄小庚、吴瑾编《广东现代画坛实录》,广州,岭南美术出版社1990年10月第1版。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10期。
- 【18】 前揭《从折中派到岭南画派》。
- 【19】 于风(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。
- 【20】 《罗竹坪画册》,香港,2001年4月出版。
- 【21】 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。
- 【22】 《再造社第一次画展特辑》,香港,1941年2月版。
- 【23】 关于岭南画派传人在香港的活动情况,参见张惠仪《香港艺术研究·香港书画团体研究》,香港中文大学艺术系1999年11月初版。

附记:由于时间的仓促与篇幅所限,本文未能将岭南画派演进的历史作深入细致的探讨,这一点尤其希望能得到方家指正与谅解。本画集之出版,得到广东省博物馆馆长古运泉先生、副馆长肖洽龙先生和广东省博物馆书画组同仁王国梅女士、成洪燕小姐的大力支持,本文于广州美术学院教授李伟铭先生研究成果多有引用,在此一并致谢。

——壬午八月初稿于穗城之聚梧轩

图 版 目 录

1. 古木奇峰图 (高剑父)	1
2~5. 花卉四条 (高剑父)	2~3
6. 并蒂莲花 (高剑父)	4
7. 荒崖悬蠹图 (高剑父)	5
8. 山村晓雨图 (高剑父)	6
9. 猫鹰小雀图 (高剑父)	7
10. 菌菇蜚儿图 (高剑父)	8
11. 瓜棚水影图 (高剑父)	9
12. 柳塘秋雨图 (高剑父)	10
13. 池塘青蛙图 (高剑父)	11
14. 鹊鸽 (高剑父)	12
15. 鸡声茅店月 (高剑父)	13
16. 一鞭残照图 (高剑父)	14
17. 猛虎图 (高剑父)	15
18. 秋蔬 (高剑父)	16
19. 花鸟 (高剑父)	17
20. 草堂渔艇图 (高剑父)	18
21. 梅竹画眉图 (高剑父)	19
22. 红叶雄鹰图 (高剑父)	20
23. 秋树老猿图 (高剑父)	21
24. 芍药 (高剑父)	22
25. 林荫桥影 (高剑父)	23
26. 宋人诗意图 (高剑父)	24
27. 三秋图 (高剑父)	25
28. 玉堂富贵图 (高剑父)	26
29. 梅石图 (高剑父)	27
30. 仿宋人山水 (高剑父)	28
31. 蛛丝网晨露图 (高剑父)	29
32. 寒烟孤城图 (高剑父)	30
33. 秋山高士图 (高剑父)	31
34. 残荷鹤鸡图 (高剑父)	32
35. 萱草图 (高剑父)	33
36. 东战场的烈焰 (高剑父)	34
37. 秋江独钓图 (高剑父)	35
38. 大鹰 (高剑父)	36
39. 雪里残荷 (高剑父)	37
40. 海棠图 (高剑父)	38
41. 墨竹图 (高剑父)	39
42. 缅甸佛迹 (高剑父)	40
43. 老鼠葡萄 (高剑父)	41
44. 嘉穗文禽图 (高剑父)	42
45. 疏梅图 (高剑父)	43
46. 蜡嘴鸟 (高剑父、杨善深)	44
47. 红柿 (高剑父)	45
48. 葫芦虫雀 (高剑父)	46
49. 鱼啖落花 (高剑父)	47
50. 倚楼极目图 (高剑父)	48
51. 富贵图 (高剑父)	49
52. 双鸡图 (高剑父)	50
53. 双鹰图 (高剑父)	51
54. 枯木竹石图 (高剑父)	52
55. 风雪独钓 (高剑父)	53
56. 昆仑雨后 (高剑父)	54

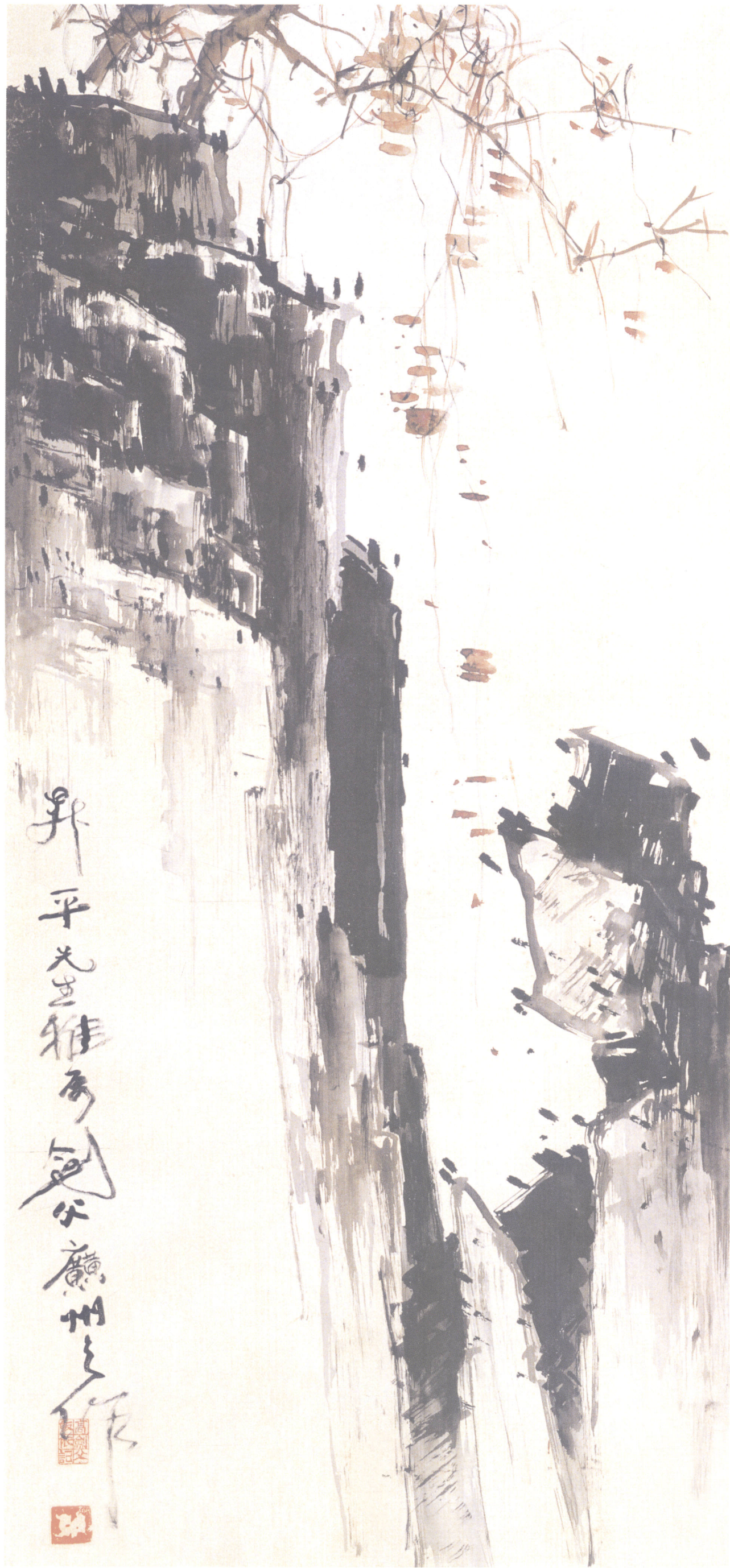
57. 葡萄图 (高剑父)	55
58. 载鹤图 (陈树人)	56
59. 暝色图 (陈树人)	57
60. 闲云野鹤 (陈树人)	58
61. 雪拥蓝关马不前 (陈树人)	59
62. 杨柳舞春风 (陈树人)	60
63. 娘子关秋色 (陈树人)	61
64. 月黑风严螺子崖 (陈树人)	62
65. 玄武湖雨后所见 (陈树人)	63
66. 银藤 (陈树人)	64
67. 春光 (陈树人)	65
68. 寒鸦叫雪 (陈树人)	66
69. 金竹螳螂 (陈树人)	67
70. 红梅苍松 (陈树人)	68
71. 白崖垂钓 (陈树人)	69
72. 墨梅竹 (陈树人)	70
73. 三潭印月 (陈树人)	71
74. 棕榈小鸟 (陈树人)	72
75. 立马图 (陈树人)	73
76. 白荷 (陈树人)	74
77. 寒塘翠鸟图 (陈树人)	75
78. 家园秋趣 (陈树人)	76
79. 家犬 (陈树人)	77
80. 万杉寺之夕 (陈树人)	77
81. 天桥 (陈树人)	78
82. 跃鲤图 (陈树人)	79
83. 双栖永好 (陈树人)	80
84. 松鸢 (陈树人)	81
85. 月牙山秋月 (陈树人)	82
86. 春桃烂漫 (陈树人)	83
87. 秋风图 (陈树人)	84
88. 竹雀 (陈树人)	85
89. 夏柳鸣蝉 (陈树人)	86
90. 山水 (陈树人)	87
91. 白塔 (陈树人)	87
92. 高山归樵 (陈树人)	88
93. 庐山远眺 (陈树人)	89
94. 春雨过后 (陈树人)	90
95. 东湖 (陈树人)	91
96. 鹭月 (高奇峰)	92
97. 望梅 (高奇峰)	93
98. 双鸟图 (高奇峰)	94
99. 花鸟团扇 (高奇峰)	95
100. 鸡 (高奇峰)	96
101. 鸳鸯 (高奇峰、高剑父)	97
102. 猛虎图 (高奇峰)	98
103. 猴月图 (高奇峰)	99
104. 啸虎 (高奇峰)	100
105. 芦雁图 (高奇峰)	101
106. 松猿图 (高奇峰)	102
107. 九如图 (高奇峰)	103
108. 老树新月图 (高奇峰)	104
109. 清供图 (高奇峰、邓芬)	105

110. 蜻蜓 (高奇峰)	106
111. 芦雁图 (高奇峰)	107
112. 梨花双鸂图 (高奇峰)	108
113. 鸽原急难图 (高奇峰)	109
114. 秋趣 (高奇峰等)	110
115. 梧桐小雀 (高奇峰等)	111
116. 梅花小雀 (高奇峰)	112
117. 海棠双蝶 (高奇峰)	113
118. 龙 (高奇峰)	114
119. 鹰 (高奇峰)	115
120. 渔村夕照 (高奇峰)	116
121. 松鹤图 (高奇峰)	117
122. 蕉雀图 (高奇峰)	118
123. 花鸟 (高奇峰)	119
124~127. 走兽屏 (高奇峰)	120~121
128. 双牛图 (高奇峰)	122
129. 藤萝鲤鱼 (高奇峰)	122
130. 孔雀 (高奇峰)	123
131. 梨花双雀图 (高奇峰)	124
132. 鸛鵒 (高奇峰)	124
133. 寒梅雪雀图 (高奇峰)	125
134. 枫鹰图 (高奇峰)	126
135. 石榴多子图 (高奇峰)	127
136. 芭蕉螳螂图 (高奇峰)	128
137. 鸡冠花 (高奇峰)	129
138. 桃源图 (周一峰)	130
139. 鹭 (高剑僧)	131
140. 山禽晚栖 (高剑僧)	132
141. 枝上幽禽 (高剑僧)	132
142. 松鹰图 (高剑僧)	133
143. 松鹰 (高剑僧)	134
144. 牧归 (高剑僧)	135
145. 延年益寿图 (张坤仪)	136
146. 合作花卉图 (张坤仪等)	137
147. 我武维扬图 (张坤仪)	138
148. 花卉珍禽 (张坤仪)	139
149. 长寿图 (黎葛民、高剑父、陈树人)	140
150. 山村积雪图 (黎葛民)	141
151. 山雨欲来图 (黎葛民)	142
152. 荷花带雨飘 (叶少秉)	143
153~155. 花鸟草虫册页 (何漆园)	144~145
156. 鼎湖风雨 (何漆园)	146
157. 丹林翠羽图 (何漆园)	147
158. 松鹰图 (何漆园)	148
159. 五猴图 (何漆园)	149
160. 落花游鱼图 (何漆园)	150
161. 天女维摩图 (何漆园)	151
162. 扇舞图 (何漆园)	152
163. 墨荷图 (何漆园)	153
164. 山居图 (何漆园)	154
165. 梅鹤双清图 (何漆园)	155
166. 沙头角 (何漆园)	156
167~170. 杂画册 (何漆园)	157~158

171. 梨花双燕 (何漆园)	159
172. 断桥残雪 (何漆园)	160
173. 海鹰 (何漆园)	161
174. 饥寒留剩骨 (黄少强)	162
175. 山水 (黄少强)	163
176. 少女像 (黄少强)	164
177. 柳下佳人 (黄少强、赵少昂)	165
178. 教人空引发飘萧 (黄少强)	166
179. 罗汉 (黄少强)	167
180. 钟馗嫁妹图 (黄少强)	168
181. 盲歌图 (黄少强)	169
182. 桃花牡丹图 (容大块、陈树人)	170
183. 睡狸图 (容大块)	171
184. 踏雪 (方人定)	172
185. 闲口 (方人定)	173
186. 归猎 (方人定)	174
187. 风雨途中 (方人定)	175
188. 战后的悲哀 (方人定)	176
189. 雪夜逃难 (方人定)	177
190. 到田间去 (方人定)	178
191. 乞丐 (方人定)	179
192. 劳动夫妻 (方人定)	180
193. 雕塑家 (方人定)	181
194. 日暮途远 (方人定)	182
195. 大旱 (方人定)	183
196. 渔父辞 (方人定)	184
197. 贫女 (方人定)	185
198. 最坚强的人 (方人定)	186
199. 耕罢 (方人定)	187
200. 群鹭 (方人定)	188
201. 四牛图 (方人定)	189
202. 山西道上 (方人定)	190
203. 犹有花枝俏 (方人定)	191
204. 鱼梦 (苏卧农)	192
205. 孤梦 (苏卧农)	193
206. 九鱼图 (苏卧农)	194
207. 游鱼 (苏卧农)	195
208. 雪晴 (苏卧农)	196
209. 薄冰 (苏卧农)	197
210. 雪竹幽禽 (苏卧农)	197
211. 雪雉图 (苏卧农)	198
212. 鹤鵒芦苇图 (苏卧农)	199
213. 百子千孙图 (苏卧农)	200
214. 坏字和平图 (苏卧农)	201
215. 椰苗益鸟 (苏卧农)	202
216. 三棱剑花 (苏卧农)	203
217. 鱼乐图 (苏卧农)	204
218. 鱼翔浅底 (苏卧农)	205
219. 鳊鱼 (苏卧农)	205
220. 莲影白鹭 (苏卧农)	206
221. 新篁高标图 (苏卧农)	207
222. 三燕凤凰花图 (苏卧农)	208
223. 白孔雀图 (苏卧农)	209

224. 柳蝉图 (黄志坚)	210
225. 红叶群鸡 (黄志坚)	211
226. 秋意 (李抚虹)	212
227. 柳堤饮马图 (李抚虹)	213
228. 云碓无人水自舂 (叶永青)	214
229. 松下琴声 (叶永青)	215
230. 汲泉图 (叶永青)	216
231. 蜀山谷栈图 (伍佩荣)	217
232. 花卉图 (赵少昂等)	218
233. 猿猴 (赵少昂)	219
234. 柳雀图 (赵少昂)	220
235. 蝉柳图 (赵少昂)	221
236. 芭蕉 (赵少昂)	222
237. 红叶珍禽图 (赵少昂)	223
238. 木棉螳螂 (赵少昂)	224
239. 绿杨花扑石溪烟 (赵少昂)	225
240. 仕女 (赵少昂)	226
241. 草虫松树图 (赵少昂)	227
242. 岁寒三友 (赵少昂)	228
243. 漓江烟雨 (赵少昂)	229
244. 离落 (赵少昂)	230
245. 木棉小鸟 (赵少昂)	231
246. 桂林暮色 (赵少昂)	232
247. 红棉小雀 (赵少昂)	233
248~255. 花卉册 (赵少昂)	234~237
256. 碧水净无尘 (赵少昂)	238
257. 大地春暖留倒影 (赵少昂)	239
258. 桐花孔雀 (赵少昂)	240
259. 碧水澄明鱼自适 (赵少昂)	241
260. 群鸟话春寒 (赵少昂)	242
261. 春到梢头万点红 (赵少昂)	243
262. 群鱼逐落花 (赵少昂)	244
263. 草泽雄风 (赵少昂)	245
264. 秋花吐艳 (赵少昂)	246
265. 白鹭同高洁 (赵少昂)	247
266. 自有雄风藏草泽 (赵少昂)	248
267. 晚翠 (赵少昂)	249
268. 枇杷连景屏 (赵少昂)	250~251
269. 飞瀑千尺 (容漱石)	252
270. 拥翠亭 (容漱石)	253
271. 高士祠 (容漱石)	254
272. 寒鸦图 (司徒奇)	255
273. 华山南天门 (黎雄才)	256
274. 风帆出峡图 (黎雄才)	257
275. 黄山始信峰 (黎雄才)	258
276. 黄山之水天上来 (黎雄才)	259
277. 快马加鞭未下鞍 (黎雄才)	260
278. 庐山仙人洞 (黎雄才)	261
279. 红军桥 (黎雄才)	262
280. 居庸关初雪 (黎雄才)	263
281. 朝鲜金刚山万物相 (黎雄才)	264
282. 峨眉云海 (黎雄才)	265
283. 渔港 (赵崇正)	266

284. 农村小景 (赵崇正)	267
285. 三灶岛外所见 (关山月)	268
286. 寇机去后 (关山月)	269
287. 中山难民 (关山月)	270
288. 嘉陵江码头 (关山月)	271
289. 塞外驼铃 (关山月)	272
290. 铁蹄下的孤寡 (关山月)	273
291. 椰林市集 (关山月)	274
292. 泰国佛塔 (关山月)	275
293. 穿针 (关山月)	276
294. 林海 (关山月)	277
295. 漓江烟雨 (关山月)	278
296. 榕荫渡口 (关山月)	279
297. 长白山瀑 (关山月)	280
298. 古木逢春 (关山月)	281
299. 北国牧歌 (关山月)	282
300. 榕荫曲 (关山月)	283
301. 疾风知劲草 (关山月)	284
302. 快马加鞭未下鞍 (关山月)	285
303. 春到雁门 (关山月)	286
304. 咏梅图 (关山月)	287
305. 绿色长城 (关山月)	288
306. 龙羊峡 (关山月)	289
307. 祁连山放牧图 (关山月)	290
308. 出行图 (关山月)	291
309. 狩猎 (关山月)	292
310. 芭蕉麻雀 (关山月)	293
311. 猫 (杨善深)	294
312. 鱼 (杨善深)	295
313. 双鸭·柿子 (杨善深)	296
314. 双青鱼 (杨善深)	297
315. 雄鸡报晓 (杨善深)	298
316. 芙蓉·蚱蜢 (杨善深)	299
317. 红棉 (杨善深)	300
318. 白鹭 (杨善深)	301
319. 墨兔 (杨善深)	302
320. 竹蛭 (杨善深)	303
321. 鱿鱼·虾·鱼·白菜 (杨善深)	304
322. 荷花 (杨善深)	305
323. 双牛图 (杨善深)	306
324. 水面风波鱼不知 (杨善深)	307
325. 戏猿 (杨善深)	308
326. 春江水暖 (杨善深)	309
327. 红棉 (杨善深)	310
328. 双猴 (杨善深)	310
329. 麻雀 (杨善深)	311
330. 荷花 (杨善深)	311
331. 白马图 (杨善深)	312
332. 金鱼 (黄独峰)	313
333. 花鸟图 (罗竹坪)	314
334. 戏鹅图 (何磊、余蔚)	315



1. 古木奇峰图

高剑父

纸 轴

109.7cm × 50.7cm

年代不详

广东省博物馆藏