

广州艺术博物院编

高剑父画稿





责任编辑 叶耀才

责任技编 周于帆

ISBN 978-7-5362-3607-3



9 787536 236073 >

定价: 200.00元



高剑父画稿

广州艺术博物院 编

 岭南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

高剑父画稿 / 广州艺术博物院编. —广州: 岭南美术出版社, 2007. 2
ISBN 978-7-5362-3607-3

I. 高… II. 广… 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(2006)第155188号

高剑父画稿

Gaojianfu Huagao

广州艺术博物院 编

出版发行 岭南美术出版社
(广州市文德北路170号3楼 邮编: 510045)

出版人 徐南铁

经 销 全国新华书店

印 刷 广州市中自印务有限公司

版 次 2007年2月第一版

2007年2月第一次印刷

开 本 889mm×1194mm 1/16

印 张 14.5

I S B N 978-7-5362-3607-3

定 价 200.00元

目录

序	陈 滢	/
高剑父画稿概说	翁泽文	5
高剑父画稿遐想	黎 明	15
写生稿		17
日本写生		
东南亚与南亚写生		
国内写生		
临摹稿		191
创作小稿		213
高剑父艺术年表	黎 明	219

Table of Contents

Foreword	Chen Ying	/
General Introduction to Gao Jianfu's Sketches	Weng Zewen	5
Extensive Thoughts on Gao Jianfu's Sketches	Lai Ming	15
Sketchings from Nature		17
Scenes from Japan		
Scenes from Southeast and South Asia		
Scenes in China		
Copies of Paintings		191
Original Sketches		213
Artistic Chronology of Gao Jianfu	Lai Ming	219

序

陈 滢

高剑父是岭南画派的创始人和最具代表性的画家。高剑父的艺术遐迹闻名，在海内外，出版刊印的高剑父画集层出不穷，高剑父的许多画作，已广为人们所熟悉。

然而在各种各样的高剑父画集之中，却鲜见高剑父画稿的踪影。其实传世的高剑父画稿为数可观，而刊印出来的却是少之又少。

目前可见的高剑父画稿，主要收藏在广州艺术博物院（由高剑父的家属翁芝女士和高励节先生捐赠）以及高剑父的入室弟子黎明先生手中。此外，香港中文大学文物馆也有一小部分。上述的高剑父画稿计有一千多件。

为了深入、全面地展示与研究高剑父的艺术，广州艺术博物院与黎明、黄詠贤伉俪及香港中文大学文物馆一道，荟萃三方所收藏的高剑父画稿的精品，出版这本专集，并分别在广州艺术博物院、香港中文大学文物馆举办专题展览。

在美术史的研究之中，画稿具有重要的价值。画稿既是画家生活、艺术的积累，又是研究画家作品的形式特征、风格特征、艺术个性的重要依据。西方美术史上的很多绘画大师，如达·芬奇、米开朗琪罗、拉斐尔、鲁本斯、伦勃朗、哥雅、安格尔、列宾、门采尔等人，留下的大量的画稿，成为美术史研究的一项重要内容。

高剑父一生也有十分丰富的画稿。虽然历经数次的战乱和“画劫”⁽¹⁾，但是到了今天，我们仍然可以见到超过千幅的高剑父画稿。在这些珍贵的遗存中，有写生稿、临摹稿和创作小稿。

在高剑父存世的画稿之中，以写生稿的数量为最多，约占九成左右。写生稿大致可分为“日本写生”（1903—1921年前后）、“东南亚和南亚写生”（1930—1932年）和“国内写生”（20世纪上半叶）几个部分。

高剑父的写生稿从题材内容上看，大致可分为风景（山水）写生、植物写生、动物写生和人物写生几类。此外，还有一类独特的“博物图画”——或是对着标本写生，或是对着生物写生的“格物致知”的植物、昆虫的全图与剖面图。其题材内容涉及的地域之广、囊括的物种之多，在高剑父生活的那个年代的中国画家当中是罕见的。从这些丰富的写生稿之中，可以看到高剑父对他强调的“写生”是如何的身体力行，看到高剑父对其“艺术革新”的主张——“眼光更放大一些，要写各国人、各国景物；世间一切，无贵无贱，有情无情，都可以做我的题材”⁽²⁾作了最好的诠释。

高剑父的写生稿从形式技法上看，大致可分为铅笔速写、铅笔素描、铅笔淡彩、单色水彩和毛笔水墨、毛笔设色几种。铅笔速写的数量最多，这一类画稿通常以简练概括的线条来

勾勒风景、植物与动物的轮廓，敏锐而迅速地捕捉、记录物象的主要特征；铅笔素描着重于结构与形式，以单色来表现物象的体积、空间、质感等等。铅笔淡彩是在铅笔速写、素描之上，或以西方的水彩画法施以淡薄的颜色，或以“居派”独特的“撞水”、“撞粉”法赋彩。单色水彩有时近乎中国传统的“没骨画”，有时又类似日本画的“朦胧体”。而以中国传统的毛笔绘就的画稿，则有工笔、写意，水墨、设色等不同形式……从中可以看到高剑父对东西方不同的绘画工具、不同的绘画语言的把握，看到他绘画风格的发展变化过程。

高剑父的临摹稿，主要有临摹老师居廉画作的白描；临摹从恽寿平、宋光宝、孟丽堂到居巢、居廉一路传承的没骨小写意花鸟的图样；临摹日本的昆虫标本图谱和日本画的图稿；临摹南亚佛教壁画造像的草图，等等。从这些临摹稿中，可以看到高剑父是如何理解、学习古今中外的艺术精华，如何消化、吸收不同的艺术风格与艺术语汇。古今中外的艺术大师都在临摹方面下过功夫——中国传统绘画的学习本身就是从临摹入手，中国古典绘画的大师大都具有精湛的临摹功力；而西方的不少绘画大师，如鲁本斯、伦勃朗以及凡·高等等，也临摹过不少前辈艺术大师的画作，藉以学习绘画艺术的精粹。因此，在美术史的研究之中，在对画家艺术个性的研究之中，临摹稿同样是不可忽视的。

存世的高剑父创作小稿的数量很少，都是高氏在美术创作过程中为最终完成的作品所作的准备性练习以及草图性习作。在这些草图和实验性的习作中，高剑父将其艺术的构思加以分析、概括、综合、加工、合成——将其“内心视象”（审美意象）逐步明晰化，展现了未来作品的整体构图和主要基调。从这些创作小稿之中，可见高剑父在创作的过程中，是如何运用多种手法去表现自己的构思，如何为创作所需要的表现能力进行反复的练习。

高剑父的画稿不仅是技术的磨练、素材的积累、创作的基础，而且体现了画家对客观事物的感受与理解，展现了画家的审美情感与个性风格。一幅好的写生本身就是一件独立的艺术品——反映画家对美感形式的把握与心态情绪的表达的艺术品。在高剑父精彩的写生稿中，虽然是寥寥几笔，或是简略赋彩，却是气韵生动，充满趣味，蕴含着活力与激情。而那精确写实近乎于科学图谱的“博物图画”，也以其生动灵活而别开生面。创作小稿则展现了画家对审美表现的思考。就连那临摹前人画作的白描、小写意与水彩等画稿，也因为不乏“自我表现”而显得不拘一格。在一幅幅的画稿中，线条色彩在自由行进，不同的笔触营造出不同的节奏韵律，表现出不同的心态情绪。许多稍纵即逝的形象与灵感，都留存在精彩的画稿之中。高剑父使用简便的工具绘就的简约的画稿，有时候比他某些完整的绘画作品更生动地传达出瞬间的灵感和激情，更轻松地捕捉到所画对象的神态气韵，更洒脱地表达出一种直觉的艺术感受。

看过许多高剑父的大画作，再来品味他的画稿，别有一种新的认识与感觉。

2006年12月

注释：

(1) 《高剑父无恙归来》、《粤垣失陷中之高剑父》，20世纪30年代，见李伟铭：《高剑父“留学”日本考》，载《中国美术研究》，人民美术出版社，1994年12月。此外，在广州艺术博物院收藏的一些高剑父文稿残片中，也有多处提及“画劫”。

(2) 高剑父：《我的现代绘画观》，岭南画派纪念馆藏高剑父手稿本。

Foreword

Gao Jianfu was the founder and the most representative painter of the Lingnan School of Painting. As a celebrated artist, quite a number of albums and catalogues of his paintings have been published in China and abroad. As a result Gao's paintings are familiar to most people. Gao's sketches, on the other hand, are rarely seen and seldom published, despite of the fact that a massive number of such sketches is in existence. At present, Gao Jianfu's sketches are mainly collected by the Guangzhou Museum of Art (donated by Weng Zhi and Gao Lijie, family members of Gao Jianfu) and Lai Ming, a disciple of Gao Jianfu. Besides, a small number is in the collection of the Art Museum, the Chinese University of Hong Kong. In total, there are more than one thousand pieces of such sketches. In order to carry out an in-depth research and have a comprehensive survey of Gao Jianfu's art, the Guangzhou Museum of Art collaborates with Mr. and Mrs. Lai Ming, and the Art Museum, the Chinese University of Hong Kong to publish an album of selected sketches by Gao Jianfu from the collections of the three parties. In addition, a special exhibition will also be held at the Guangzhou Museum of Art and the Art Museum, respectively.

Sketches are of great value to the study of art history. They provide a track record of the life and art of an artist and are, therefore, significant for studying the artistic features and the personal style of the painter. A great number of masters of Western art, including Da Vinci, Michelangelo, Raphael, Rubens, Rembrandt, Goya, Ingres, Repin and Menzel, left myriad sketches, which are rich legacies in art history. Likewise, Gao Jianfu made a sizable number of sketches. Having survived several wars and "disasters for paintings",¹ over one thousand pieces of sketches by Gao are still available for study. Among these precious works are sketchings from nature, outline copies of paintings done by other masters and original sketches.

The majority, about 90 per cent, of Gao's extant sketches are sketchings from nature. Such works can be classified into three categories: (i) scenes from Japan (1903—*circa* 1921), (ii) scenes from South and Southeast Asia (1930—1932), and (iii) scenes in China (first half of the 20th century). In terms of themes and subjects, Gao did sketchings of landscape, plants, animals and people. In addition, there is a unique genre, known as the "encyclopedic drawings" — including entire, detailed and cross-sectional depictions made from live plants and insects or specimens so as "to acquire knowledge through analytical quests". This wide range of themes with such a great variety of subjects was rarely seen at Gao's time. From the wealth of sketches by Gao, we see that he put "sketching from nature" into practice and his stance as an advocate for "reforms in art" — "keep an open and wide perspective — paint people and scenes of all countries; I am no respecter of persons, everything in the world, no matter live or still, can be the subjects for my art".²

Done in different techniques, Gao's sketches can be classified as pencil sketches, pencil drawings, coloured pencil drawings, monochrome watercolours, ink drawings and coloured ink drawings. The majority are pencil sketches, in which landscapes, plants and animals are brilliantly captured and precisely outlined, recording briskly their essential features. Pencil drawings focus on the structure and forms of the objects, defining the volume, space and texture in monochrome. To touch pencil sketches and drawings up, either the Western watercolour or the special "*Ju*-School technique" is used. Coloured pencil drawings made in the latter way have the applied Chinese pigments "washed" by water, or in the other way round, by applying water before pigments. Monochrome watercolour is similar to the "boneless technique" seen in traditional Chinese painting, and also to Japanese "misty painting". Among Gao's ink and coloured ink drawings done with a Chinese brush, there are examples of both the meticulous and expressive styles. As a whole these works show his mastery of different painting tools and combination of art languages from the East and the West, as well as the development and change in his painting style.

Gao Jianfu's sketch copies of paintings are mainly outline drawings of works by his teacher Ju Lian, or free-style birds and flowers painted with the "boneless technique" after earlier painters like Yun Shouping, Song Guangbao, Meng Litang as well as the Ju brothers. He also copied illustrated specimens of insects from Japan publications and sketches by Japanese artists, in addition, sketches of

Buddhist images from murals in South Asia. From these drawings, we can see how Gao approached and studied excellent artworks of different times and nations, how he digested and adopted these exotic artistic styles and languages. As a universal truth, masters of art from all over the world work hard on the basic technical skills by copying works of old masters — in particular, Chinese painters have to learn from the very beginning from imitating masterpieces of classic paintings. Similarly, Western masters, for example, Rubens, Rembrandt and Van Gogh, all copied works of many venerable predecessors to capture the essence of their art. Therefore, drawings of imitations are equally important for studying the artistic personality and path of an artist.

Only a small number of original sketches by Gao Jianfu exist today, which are his exercise and preparatory drawings for the final paintings in the course of creation. In these sketches and experimental works, Gao analyzed, generalized, developed, reshaped and formulated his ideas and artistic concepts so that his “mental pictures” (artist’s vision) would be revealed in the right composition with the essential features to be seen in his paintings. From these original sketches, we can see how the artist used various means to express his concepts and how he practised and sharpened his professional skills.

Gao’s sketches not only attest to how he harnessed his skill at painting, his wealth of inspirations and the cornerstone for his creation, but also reveal his feelings about and perception of the objective world. At the same time, his character and personal style are obvious. A good sketch is a piece of art in its own right — reflecting the artist’s feeling for aesthetics and expressing his mind and sentiments. With only a few strokes or tints of colour, Gao livens his sketchings up to depictions full of life and passion. His “encyclopedia drawings”, vividly drawn and original, are comparable in minute detail to microscopic illustrations for scientific studies. The original sketches show the painter’s reflection on aesthetic expression. Even in the outline drawings, free-style paintings and watercolours, he shows his individuality instead of slavishly copying the works of his predecessors. In Gao’s sketches, lines and colours dance freely and result in rhythmic marks, paralleling his sentiments. Many transient images and inspirations are kept in his wonderful sketches. They are made with simple drawing tools, at times, these sketches surpass even some of his paintings in capturing transience in response to inspirations and emotions, as well as in the artist’s spontaneity and directness in depicting his subjects and relying on the intuition behind his art.

Shifting from Gao Jianfu’s masterpieces back to his sketches opens up an altogether new world.

December, 2006

Footnotes:

“Gao Jianfu Came Back Safe” and “Gao Jianfu in the Fallen Canton, 1930s”, see Li Weiming, “Research on Gao Jianfu’s ‘student days’ in Japan”, *Zhongguo meishu yanjiu [Study on Fine Arts in China]*, Beijing: People’s Fine Arts Publishing House, December 1994. In addition, Gao repeatedly mentioned the “disasters for paintings” in his manuscripts, now in the collection of the Guangzhou Museum of Art.

Gao Jianfu, *Wode xiandai huiha guan [My Views on Modern Painting]*, manuscript in the collection of the Lingnan School Museum.

Chen Ying: Vice-curator and Research Fellow of Guangzhou Museum of Art

高剑父画稿概说

翁泽文

作为新国画运动的倡导者和岭南画派的创始人，高剑父的艺术实践是建立在其坚实的中国画和西洋画的双重根基之上的。他在中、西两个绘画领域双管齐下，融会贯通，成为中国美术由古典向现代转型进程中的重要人物。

从早年的学习生活到后来的游历生涯，高剑父遗留下了一批包括临摹稿、写生稿和创作小稿在内的形式各异、数量不等的画稿。因工作关系，笔者有幸观摩了这批画稿。现不揣浅陋，试对其作一个综合性的说明。

时间和地点

高剑父于1893年进入广东著名画家居廉门下学习居派花鸟画技艺，又于1900年在澳门师从法国画家麦拉学习西洋素描，并于1903年至1908年之间多次赴日本求学⁽¹⁾，接受日本画和西洋画教育，成为中国早期赴外国学习美术的先驱者之一。由于师从麦拉的时间甚短，他对西洋画的领会和掌握主要还是在旅日期间。东渡日本求学，是高剑父艺术道路上具有决定性意义的重大事件。可以设想，如果没有赴日求学的经历，高剑父也许充其量不过是一位居派画风的沿袭者，在中国美术史上也就不会存在与岭南画派有关的一切人物和事物。

因此，高剑父旅日期间完成的画作就显得尤为重要，它是观众打开高氏艺术之门的一把钥匙。高氏一再强调“日本画即中国画”⁽²⁾，他之所以赴日本学习，目的并非仅仅为了学习日本画的技法，更“不是要打倒古人，推翻古人，消灭古人”⁽³⁾，而是为了寻求西方文明，吸取科学知识，扩大艺术视野，改变审美观念，从而给古老的中国画注入新鲜血液，“以历史的遗传与世界现代学术合一之研究，更吸收各国古今绘画之特长，作为自己之营养，使成为自己之血肉，造成我国现代绘画之新生命。”⁽⁴⁾因此，高氏旅日期间除了在太平洋画会、白马会、日本美术院设立的研究所、博览会中进行临摹，学习雕塑、西洋画和日本画的基本知识以外，还到博物馆、图书馆、昆虫研究所、公园等地进行写生，以速写的方式记录自己在彼时彼地的独特印象和感受。由于种种原因，高氏的旅日临摹稿以及创作作品已寥寥无几⁽⁵⁾。所幸的是，由于尚有旅日写生稿的存在，多少弥补了这一空白。因此，旅日写生稿就显得更加珍贵。

高氏画稿虽然在抗战期间南京沦陷和广州沦陷中先后经历两次“画劫”⁽⁶⁾，但其中幸存下来的部分，即使称不上卷帙浩繁，数量也是相当可观的。而且由于时间的流逝，速写本装订线大多已经霉断，导致画页散开；加上画页前后互相穿插，并无明晰的时间次序，同一本速写本中的画稿往往并非在同时同地所作。最大的问题是，大部分画稿上没有标示作画时间和地点，只能根据款识内容、书风和画风等因素来综合推断。以上这些都为整理工作带来相当大的困难。

在高氏画稿中，有一批纸质发黄的速写和铅笔淡彩画，其款识表明，它们作于“上野公园”、“下谷”、

“越谷”、“浅草”、“向岛”、“虎ノ门”、“岐阜市”、“帝国博物馆”、“帝室博物馆”、“帝国图书馆”等地。这些均为日本地名或文化机构名称。无疑，这是一批完成于日本的写生稿。

另外，有一类画稿款识中出现了日文，其中有的是日本地名，有的则是写生对象的名称。如果是完成于国内的话，对象名称用日文标记的可能性不大⁽⁷⁾；另外其款识字迹尚未形成中年以后那种剑拔弩张、飞扬蹈厉的个性风格，符合早期书风的特征。那么可以断定，这批画稿同样为旅日期间的习作。

值得注意的是，高氏还提到自己曾经“东渡美浓国，入名和静昆虫研究所毕业”。“美浓国”即日本岐阜市的所在地，亦即今岐阜县；“名和静昆虫研究所”应为“名和昆虫研究所”，“名和静”应为“名和靖”，乃日本近代著名的昆虫学家⁽⁸⁾。由此可知，高氏旅日期间曾进入名和昆虫研究所研究昆虫，对昆虫标本进行写生。我们推断，高氏那些以日文标注名称的昆虫写生稿，极有可能就是在名和昆虫研究所对标本写生所得。“他在居氏那里获得的知识 and 兴趣启蒙，通过接触那些栩栩如生的昆虫标本和特别翔实可靠的科学说明文字，被进一步激活了。”⁽⁹⁾

20世纪30年代是高剑父个人艺术事业的高峰期，毫无疑问，这一高峰期的形成与他1930年至1932年的东南亚和南亚数国之行并在印度会晤著名诗人泰戈尔密切相关。而此行的巨大收获之一，就是在那里完成的大量动植物、风景和有关民风民俗的写生稿。与其他写生稿不同的是，这批写生稿的款识大多标注了作画地点。根据这一时期的写生稿和以写生稿为蓝本创作的作品中标示的作画地点来看，他曾到达越南、缅甸、印度、尼泊尔、锡金和锡兰（即斯里兰卡）六国。这里再将其中标示的作画地点细分如下，大致勾勒一下他当时的行踪：

一、喜马拉雅山地区：

喜马拉雅山、喜马山、喜马拉山、岂马拉山（此三名为“喜马拉雅山”之简称或异译）、楞伽山、康陈增加峰、加尔士峰、忌力纯山（即新月山）、卜落山、虎山、爱菲尔士峰（“额菲尔士峰”之异译，即珠穆朗玛峰。高氏在喜马拉雅山上眺望珠峰，但未曾登上。上述各峰亦有此种情形）、爱非拉士峰、爱非来斯德峰、爱佛来斯德峰（此三名亦疑为“额菲尔士峰”之异译）、恒河之源、针那河之源。

二、印度：

旧唵利、迪里（即德里）、新唵利、新迪里（即新德里）、孟买、波斯鸟葬场、大吉岭、鹿野苑、招基疏离岩洞、万打啤疏啤拿窟。

三、尼泊尔：

支打略、加拿卜里。

四、越南：

治安。

五、缅甸。

六、锡金。

七、锡兰（即斯里兰卡）。

八、虽标示了地名，但无法确知所属国：

介也、□劳拿、山打不（这几个地名因译法与今天的译法不同，且画稿上也未标注国名，暂无法确知其

所属国)。

通过上面列举的地点,我们对高氏的行踪可以有一个大致的了解。有理由相信,高氏所到之处实际上应该还不止这些地方。我们推测,高氏可能还曾到达不丹、伊朗和埃及。这见之于高氏的《七十自述》:“于十九年只身赴印,遍历印度、缅甸、锡兰、不丹、尼泊尔、波斯、埃及等地。凡美术院、博物院,梵宫古刹,莫不参观临摹;并于喜马拉雅山探求佛迹,及描写其冰山云海,与采取自然科以归;又临摹阿真达诸大山洞二千年前壁画。”⁽¹⁰⁾ 这里没有提及写生稿中曾经出现的越南和锡金,却提到了写生稿中不曾出现的不丹、波斯(即伊朗)和埃及。岭南画派研究学者李伟铭对高氏此行则是这样表述:“1930年10月,借参加亚洲教育会议的机会,高剑父从广州启程,经越南、新加坡、马来西亚、缅甸到达印度加尔各答,当年12月26日至30日,在印度贝拿勒斯大学参加会议之后,就长期在印度本土及其周边地区不丹、锡金、尼泊尔、锡兰等地旅行写生,考察、临摹印度的古代宗教壁画。”⁽¹¹⁾ 他提到了不丹,却没有提到波斯和埃及。由于年代悬隔,真相到底如何,还有待进一步考证。

攀登“世界屋脊”喜马拉雅山无疑是高氏有生以来的一次壮举,对于高氏之前的任何一位中国画家来说,都是闻所未闻之事。喜马拉雅山上虽然终年积雪,山下却有无数他此前见所未见的奇花异草。从高氏的喜马拉雅山写生稿来看,他是一边从山下攀登而上,一边将沿途所见包括毒草在内的各种植物和昆虫,高原佛国的异域风情乃至风雪弥漫的皑皑雪山尽收笔底。且看他记录在速写本上描述喜马拉雅山景象以及他当时写生情景的两段文字:

四山迷漫,闻鸡犬声始知有人家。空中时见一二峰或一二枯木,转瞬或多三二峰,或失一二峰,或全不见,或空中乘马,忽隐忽现。一次抬头见空中茅屋一角,一村女倚于门,再望已不复见,变化莫测,俨如梦幻。云来多寒,以水蒸气也。云亦有带暖来者,以云上为太阳,光虽未透而暖气已到也。有如乱石堆在山头,斜阳光到如水晶。

写生极感困难。风雪时至,手强,真有“山中十日九风雨”之慨。即晴明时亦云气弥空,趁其一部分有阳光或一二处之晴明即写之,辄甫下笔而云飞来,或掩全部或一部,故先速定轮廓,藉其未掩之处即写之,掩甲部而写乙部,全掩时则待之。盖其去来舒散,倏忽变幻,在刹那间耳。或另作别景,每先定二三景之轮廓,庶免久待费时。远景之难自不必论,即写一花一木亦每为云所断。其来辄若排山倒海,咫尺之间已不可办,忽而所写之物全失。

植物学告诉我们,自然界的植被类型按其生长的海拔高度呈带状分布。对于喜马拉雅山区这种等高线密集的地形来说,层次尤为明显。高氏在喜马拉雅山植物写生稿中,标注了各种植物所处的高度从“一千二百尺”、“八千尺”到“一万三千尺”不等,一万三千尺约折合4333米,这大约就是高氏活动范围的上限。但在一张题为《喜马拉雅山植物》的写生稿中却出现了“九万尺”(即九万尺),折合30000米,疑为误记,因为喜马拉雅山的最高峰珠穆朗玛峰才8848.13米,何况高氏也远未曾到达这一高度。

高剑父的东南亚和南亚之行历时两年,异国的自然风光、历史文化和风土人情,使他的艺术视野在继日本之行后又得到了一次极大的拓展机会;喜马拉雅山区艰苦的自然环境和漂泊不定的生活,使他在获得创作源泉的同时也磨练了意志。在此期间他饱览山川胜景,并作了大量的写生,为其今后的创作寻找到新的灵感。其中尤为后人称道的有:1931年的《亚真达壁画》(黎明、黄詠贤藏)和《苦行释迦》(广州艺术博物院

藏)、1932年的《狮子国其兰利雅寺壁画》(李时佑藏)、年份不详的《壁画造像人物》(李时佑藏)。在他当时以及回国后创作的作品中,有不少是以这些写生稿为蓝本的,如:1930年的《斜阳古塔》(香港艺术馆藏)、1931年的《西藏山水》(高励华藏)、1933年的《喜马拉雅山》(香港中文大学文物馆藏)、1934年的《缅甸佛迹》(香港中文大学文物馆藏)、年份不详的《南印度古刹》(香港中文大学文物馆藏)等。除了绘画以外,他在此期间还撰写了《对日本艺术界宣言并告世界》、《喜马拉雅山大吉岭佛教源流考》、《喜马拉雅山与中国国防之关系》等文章,以及《喜马拉雅山观雪并序》、《雪中晓发》、《归锡金马上口占》、《过尼泊尔喇嘛寺》、《喜马拉雅山之雪瀑》等旧体诗⁽¹²⁾。

不过,在目前所见的高氏写生稿中,还是以国内(包括香港和澳门)所作的数量为最多。就时间次序而言,国内写生稿有一部分早于东南亚与南亚写生稿,但为了行文方便,这里将其合而为一,作为一个整体来论述。高氏秉承居廉注重写生的思想,写生活始终贯穿于他的整个艺术生涯当中。而他平生又喜好游历,所到之处,笔不离手,除了饶有兴味地再现定居地广州的熟悉景象之外,还不遗余力地将大江南北的自然景观和人文景观也一一收录于画中。这里根据画面落款的提示,先将其作画地点及时间列举如下:

一、广州:

宝岗、凤凰岗、南村泰山庙、大沙头(1925年)、鸭墩关(1925年)、漱珠冈(即漱珠岗)(1925年)、五村(1925年)、永汉南路(今北京南路)(1927年)、纯阳观(1928年)、瑞宝乡(1928年)、谭村(1929年)、荔香园(1929年)、泰康路、大北门、小北宝汉茶寮、白云山、小港桥畔、荔湾彭园、息园、春睡别院、沙河、花埭(即花地)、西村、六榕塔、岗顶、员村、泉塘。

此外,个别写生稿虽无标示写生地点,但根据画面所描绘的景象可以判别出写生地点的有:黄花岗七十二烈士墓、越秀山镇海楼。

二、除广州以外的广东各地:

韶关城外(1926年)、韶关南华寺、丹霞山、马坝、曲江鸡冠山、佛山枕流亭、肇庆鼎湖山白云寺(1930年)、鼎湖山龙云寺(1930年)、鼎湖山补山亭、鼎湖山飞水潭、鼎湖山三仙洞、博罗罗浮山白鹤观、罗浮山黄龙观、罗浮山冲虚观、罗浮山华首台、四会(1938年)、大石码头。

三、除广东以外的全国各地(包括香港和澳门):

香港(1908年)、上海龙华寺、江西九江浔阳(1913年)、江西九江浔阳南门湖天花宫、江西鄱阳湖、江西南康府、江西吴城、福建漳州、福建厦门南普陀寺、浙江杭州西湖(1929年)、浙江绍兴鉴湖、浙江绍兴云泉仙馆、江苏姑苏(即苏州)、江苏苏州虎丘、湖北武汉黄鹤楼(1937年)、山西晋城泽州县碧落寺、澳门东望洋(1939年)、澳门塔石(1939年)、澳门西湾(1939年)、澳门松山公园(1939年)、澳门氹仔(1940年)、澳门白鸽巢公园(1940年)。

四、虽有标示地点,但无法确知所属地:

瓦窑、梨园。

那件1908年作于香港的写生稿的落款云:

戊申十月十五日,写生于香海之梦雨楼。

“香海”即香港的别称。据资料显示,1908年高氏从日本回国,虽然定居地在广州,但常往来于粤、港、

澳三地从事民主革命活动。从上述香港写生稿的落款可知，高氏于1908年10月之前即已回国并曾到过香港，在从事革命活动之余还进行美术工作。1913年开始，高氏在上海参与“审美书馆”和《真相画报》的工作，并在江西景德镇开办“中华瓷业公司”。从那件1913年作于江西九江浔阳的写生稿来看，他在江西期间除了到景德镇之外，还曾到达浔阳，而且那几件作于鄱阳湖、南康府、吴城的写生稿也极有可能就是这一时期之作。年表显示，除了1918年至1920年在福建漳州陈炯明军中之外，再无高氏赴闽的记载，因此我们推测，上述作于漳州和厦门南普陀寺的写生稿当为此时之作。鼎湖写生稿中署有1930年7月年款的只有两件，但从其他的鼎湖写生稿来看，无论画风还是落款书风均与这两件相同，可推知为同一时期之作。在有关高氏高足黎雄才的各种资料中，均记载了高氏于1926年游鼎湖时在肇庆巧遇黎雄才一事，而根据上述鼎湖写生稿，可证知高氏在四年之后的1930年7月又再次重游鼎湖，这是高氏于本年度10月份赴东南亚和南亚写生、考察之前的一次重要游历活动，就是在这次游历中，高氏根据上述那件作于鼎湖山补山亭的写生稿，创作了一件被李伟铭称为“高氏位于传统‘高远’这一概念的立场对摄影术饶有兴味的诠释”的著名作品——《烟寺晚钟》，“给习惯于传统观看方式的读者造成了令人错愕的感觉”⁽¹³⁾。高氏一生曾三度寓居澳门，第一次从1900年开始，在澳门入读格致书院，并跟随麦拉学习素描；第二次是抗日战争期间，于1938年至1945年间在澳门避难；第三次从1949年开始，直至1951年逝世。目前所能见到的澳门写生稿不多，上面所列均为第二次寓居澳门时所作。第一次寓居澳门时的画稿固然一张也未曾发现，第三次寓居澳门时的画稿也同样如此——原因之一是，第三次寓居澳门时，“因为他频繁的社交活动和年老体衰的缘故，相对地减少了写生的机会”⁽¹⁴⁾。

题材和风格

高剑父写生稿按题材大致可分为两类：（一）动植物（包括花卉、树木、鸟类、昆虫、鱼类及其他动物），（二）风景。这两类的数量大致相当。此外还有极少量的人物。若按技法也大致可分为两类：（一）铅笔速写，（二）铅笔淡彩画，其中以铅笔速写所占数量为多。此外还有极少量的单色水彩画和类似于铅笔素描的样式。

尽管写生不等于写实，但高氏通过这些为数可观的写生稿，毕竟确立了他的绝大部分作品尽管画风有所不同却始终坚持以写实性为指归的基调。正是高氏这一源自居廉“专向大自然里寻找画材”⁽¹⁵⁾的注重写生和写实的思想，使他在日本期间同样能够接受西洋画和新日本画的写实风格，并使自己在居廉门下锤炼出来的写实技巧在接触了东、西洋绘画之后得到进一步的提高。从居廉门下的毛笔独尊到旅日之后的双管齐下，高氏的美学思想也出现了质的飞跃，完成了他在艺术道路上最重要的创造性转化的过程。

在近代“西风东渐”的时代氛围中，作为中国古代认识论命题的“格物致知”被赋予了新的内涵，以绘画作品承载科学新知成为包括高剑父在内的接受过西方文明洗礼的新派中国画家的新尝试。在目前所见的高氏旅日写生稿中，题材以动植物为主，其中部分为动物标本的写生，尤以昆虫居多。从中不难发现，高氏锲而不舍地亲近自然，通过吸取西方科学知识以接近真实的极致，并非仅仅为了满足审美需求，还希冀作品具备认识功能——即所谓“致知”。因此，高氏的旅日写生稿也就不可避免地带有了当时新兴的一种绘画类型——“博物图画”的性质特点。比如在某些昆虫写生稿中，用铅笔一丝不苟勾勒或用水彩颜料细心描摹，

画面上的昆虫呈正面形象，双翅展开，左右对称，还用汉字标明其所属科目如“小灰蝶科”、“粗毛蛾科”、“木蠹虫蛾科”等。最具代表性的是，以图解的方式对桑树的寄生蝇和寄生蜂从卵到幼虫到蛹一直到成虫的整个生命过程作了具体而真实的记录，近乎昆虫学图谱。旅日写生稿中还有为数不少的风景写生，它们大多属于铅笔淡彩画，只有少数为纯铅笔速写。高氏用铅笔勾勒出对象准确的外形轮廓，用排线略微区分出明暗面，施以淡薄而有色相变化的水彩画颜料。旅日写生稿虽然描绘的是异国风物，但高氏在居廉门下接受的传统教养，使画面上的传统审美特质依然存在。例如，部分铅笔淡彩画以极淡的铅笔线条进行勾勒，敷上色彩之后线条几乎被颜料所覆盖而难以显现，看起来犹如中国画的没骨画法。并且，虽因作画工具的不同而改变了居派中国画的程式化用笔，但在运用类似于“撞水撞粉法”而产生清新明快的效果上，则依然与居派一脉相承。这也不妨视为高氏对自己所熟习的传统绘画语言的表现力的另一种意义上的验证。

高氏旅日期间年龄约在二十四岁至二十九岁之间，年纪尚轻，但从这一时期大部分的铅笔速写和铅笔淡彩画来看，技法已颇为成熟，并不像某些论者所说的“技巧幼稚”⁽¹⁶⁾。不错，在高氏的旅日写生稿甚至后来的国内写生稿中，都存在不少有失水准之作，特别是某些以毛笔所作的速写，这并不足为奇。须知任何一位大师的精心之作尚且会有失败的时候，何况是速写这种随意性、偶然性极大的绘画形式。尤其值得注意的是，在清末举国上下尚无几人知晓铅笔为何物的诺大的中国，能够熟练驾驭手中的铅笔画出西洋速写的中国人，毕竟只是凤毛麟角。也就是从那时开始，高氏以一种更为广泛和丰富的绘画语言进一步与自然界进行密切沟通，从而达到对过去熟习的传统图式的修正，最终实现从一位纯粹的传统中国画家向具有西方科学观念、接受了解剖学、透视学和色彩学等西方美术知识的新派中国画家的角色转换。

高剑父在居廉门下培养起来、在日本期间得到加强的对昆虫写生的兴趣，同样延续到东南亚和南亚期间的游历生涯中。在那里，他不放过任何描绘昆虫尤其是前所未睹的奇异昆虫的机会。他在东南亚和南亚期间完成的写生稿中，同样有不少的昆虫写生，但与他在日本昆虫写生稿上一丝不苟标明对象名称的做法不同，东南亚和南亚昆虫写生稿上并没有出现对象名称，只是用简单的文字记录其产地、外形和颜色等。不过，由于年代悬隔，其中某些记录内容已令人不解。比如，高氏在尼泊尔发现了一种长有触须而形似蜻蜓的昆虫，即为之写照，并在落款中如是说：

喜马拉雅山之尼泊尔产，予于道中捕得之，形与粤产之红蜻蜓相似。居师居东官张园时，有乡人携一寻常绿蜻蜓来，首部有蜀（触）角，师异而验之，但其形与此不同。

“东官”即东莞，“张园”即可园。高氏联想起有人也曾捕获过类似的昆虫携予时居可园的居廉观看；但居廉居可园时，高氏尚未进入居廉门下，当然也就无从目睹那只有触角的绿蜻蜓的“尊容”，那么他认为居廉看过的那只有触角的绿蜻蜓“其形与此不同”的依据又是什么呢？我们无从得知。

此外，高氏在东南亚和南亚期间还作了一些其他动物的写生。不过，相对而言，这些动物写生毕竟只是少数，更大量的是植物写生和风景写生，尤以喜马拉雅山地区的写生为多。与日本写生不同的是，东南亚和南亚写生几乎没有一张完整的铅笔淡彩画，除了一些在对象上局部地施以水彩颜料之外，绝大多数都是铅笔速写。如果说在高氏的旅日铅笔写生稿上还带有某些生涩的迹象的话，那么不难发现，经过一段时间的磨练之后，高氏对手中铅笔的运用更加得心应手，笔下的线条灵活流畅，轻重得宜，更加注意到体积、结构和空间的再现。

应该说，高氏的铅笔速写在东南亚和南亚期间即已达到全面成熟，其后在国内的写生中，他继续保持着这种状态。无论是东南亚、南亚还是国内的风光写生，山峦都是出现率颇高的对象。不难发现，高氏对山峦固有的体积结构和透视关系有深刻的理解，以明显比日本写生更为娴熟流畅的线条一次定型地勾勒出逶迤连绵的山脉和陡峭险峻的峰峦，准确地表现出土质山峦的圆浑和石质山峰的峻峭的不同造型变化。对于喜马拉雅山，他除了按照可变的块面明暗变化以排线和留白区分出受光面和背光面、表现出皑皑白雪在阳光照射下呈现出来的强烈的明暗对比关系以外，还注意到峰峦不变的体积结构和空间距离所产生的不同层次，表现出远山转折起伏的气势以及近山的阴阳向背和质感。而对于华南地区草木葱茏的峰峦，则注意到各种树木不同的形态特征和生长规律，用笔粗中有细，笔触的疏密虚实按对象的形态特征来处理，在整体中表现叶丛的团块结构，通过大片叶丛的边缘区分出不同的树种，使画面形象更加具体可感，有较强的视觉效果。此外，建筑物也是高氏写生稿中的重要元素。他善于抓住不同远近、不同大小的建筑物的基本结构和透视变化以及坚硬厚实的质感，注意主次和虚实，视觉感受稳定而合理，用笔坚挺爽朗。总的来说，高氏铅笔速写的线条包括题款字迹与其中国画作品中的毛笔线条同样蕴含着一种张扬的力度，由此而形成一种雄强豪放的线条风格。

值得注意的是，在高氏的东南亚和南亚及国内铅笔写生稿中，多处出现以“工”、“王”、“南”等字样标注于对象上的做法。经考证，这些字样是用以表示色彩的名称，注明花卉、昆虫等各部位的颜色。至于这种做法的动机，也许是高氏为了书写方便，以笔画简单的粤语同音、近音别字替代笔画繁复的字，或以偏旁替代整体。这些简化字形与正确字形的对应关系如下：

工=红 王=黄 南=蓝 六（或录）=绿 子=紫 者=赭 乞=黑

高剑父写生稿表明，从高氏开始，注重写生就成为岭南画派最重要的艺术主张之一。众所周知，写生之法在中国古已有之，中国画论一向提倡师法造化 and “博物”精神。但到了清末，占据画坛主流的文人画不重“形似”的思想导致了当时画坛上轻视写生的风气泛滥。居廉虽然继承了唐宋院体画注重写生的传统而在当时的画坛上独树一帜，不过，包括居廉在内的传统中国画家与西方画家在观察对象的方法和表现对象的观念上依然存在着差别，就“形似”的准确程度而言，以速写为代表的西洋写生法比中国传统的写生法具有更为充分的说服力。因此，作为一位对西方科学精神充满敬意的新派中国画家，高剑父在写生活中将手中的毛笔换成铅笔，就不仅仅是作画工具的改变，更重要的是铅笔所带来的艺术观念的嬗变，以西方美术的目光观照客观世界，熟练掌握西洋画中的速写技法并以此诠释特定的时空概念，将画面上的二维空间转化为三维空间。不难发现，高氏写生稿中的铅笔线条已经成为一种明确的富于表现力的造型手段，既能够直接、生动、有力、概括地表现出对象的形体结构和特征，同时还能够充分表达感受和抒发情感。显而易见，铅笔已经成为高氏手中除毛笔之外的另一种得心应手的重要工具。

但令人不解的是，高氏在第二次寓居澳门期间艺术观念却发生了一次逆转。从当时的部分写生稿中，我们惊异地发现，他抛弃了原有的基于西方美术知识的对客观世界作整体观照的观念，将三维空间还原为二维空间，将原先那种驾轻就熟的属于西洋画范畴的线条样式，置换成一种类似于白描而又缺乏虚实变化的线条样式。比如画一株植物，将包括每一片叶子在内的所有细节都以这样的线条进行一丝不苟甚至拘谨局促地描摹，从而陷入了局部之中而失去了整体。而且由于线条尖细而篇幅却较此前的写生稿为大，因此画面不无轻淡之感。即使另一部分写生稿的线条着意模仿白描线条提按顿挫的特征，也终究难以达到毛笔式的线条效果。

我们推测，高氏艺术观念发生逆转也许跟他在20世纪20年代之后因来自“广东国画研究会”的攻击而萌生的“重温传统”的心态有关。但无论如何，这种做法及其产生的效果与他过去某些利用毛笔模仿铅笔的速写都同样给人以幼稚之感。这两种结果都是对铅笔和毛笔性能“扬短避长”所造成的——铅笔不适宜表现毛笔那种提按顿挫的线条效果，而毛笔同样难以体现铅笔那种挺括锐利的线条特征。

不过，这只是高氏整个艺术历程中的小小波折。总的来说，高氏依然无愧于一位能够在中、西两个绘画领域双管齐下的融贯中西而卓有成就的中国艺术家的称号。西方美术观念认为，线条不是物体结构以外的附着物，而是物体内在结构的体现。西洋画同样注重用笔，所谓“骨法用笔”绝非中国画的专利，尤其是速写和素描对线条质量的要求与中国画相比更是有过之而无不及。在那个流传广泛的达·芬奇画蛋的故事中，久经磨练的主人公最终能够仅凭一根线条就勾划出具有体积感的鸡蛋，这绝非神话；在毕加索的钢笔画中同样可以发现，作者仅通过几条看似简单的钢笔线条的勾勒，就已经能够交代出人体或物体的体积感——能够表现出对象结构的线条才是成功的线条，这就是西洋画对线条的要求。撇开澳门时期那种“铅笔白描”的样式不论，高氏的铅笔线条同样具备这种效果，而且，无论是西方式还是中国式的线条，在他笔下均已达到了随心所欲的境界。

余论

高剑父画稿按性质的不同可分为写生稿、临摹稿和创作小稿三大类，写生稿按所作地点的不同又可分为日本写生、东南亚和南亚写生、国内写生三小类。写生稿上面已经说得比较清楚了，这里再补充谈谈临摹稿（创作小稿因笔者所见甚少，暂不作讨论）。

投身居廉门下是高氏登上艺术殿堂的第一步，也是其人生历程的重要事件之一。在苦心孤诣的求学生涯中，他如饥似渴地大量临摹包括白描在内的居廉之作，系统地研究了从恽寿平、宋光宝、孟觐乙到居巢、居廉一路传承的没骨小写意花鸟画技法，熟练掌握了“二居”的“撞水撞粉法”，并开始萌生了变革传统中国画的思想。目前所能见到的高氏临摹稿大部分为完成于居门的白描稿，范本估计以居廉的作品为主。这些白描稿大多是一些中国传统绘画中常见的牡丹、茶花和鸳鸯、孔雀之类的题材，用笔一丝不苟，循规蹈矩，构图也大多中正平实，甚至连原稿中居廉的款识也一字不漏地照临下来，可谓不越雷池一步。而这就是每一位企求进入中国传统绘画艺术领域的人必须具备的基本功。高氏正是凭借自己这一付出了巨大努力而奠定的坚实基础，才得以在日后的艺术生涯中纵横驰骋，自由搏击，标新立异直至开宗立派。

除此之外，还有少量的东南亚和南亚时期的单色水彩临摹稿，范本以当地的佛教壁画造像为主。这种临摹稿大体为赭石色，以简略粗拙的线条勾勒出变形夸张的人物形象，然后以略淡的赭石色在轮廓线以内进行平涂，风格朴实。在东南亚和南亚诸国中，与中国同为文明古国的印度的悠久灿烂的历史文化给了高氏以更强烈的亲和力。通过对印度壁画的观摩和临摹以及对东方古典绘画及其相关问题的进一步思考，高氏领悟到了东方美术的真谛及其在世界美术发展总体格局中所处的地位，进而涤荡了自己作品中原有的日本风格的影响，在他所致力倡导的“折衷中西，融会古今”的新的绘画实践中，找到了真正属于自己的立足点。