

天香别部

梁基永

天香别部

梁基永

黎雄才

潜斋社墨香齋

梁基永



梁基永 广州人

古代文学博士，广州市美术家协会会员，
广东省音乐家协会会员，从李曲斋先生习诗词书法，
从黎雄才先生学岭南派花鸟画，又精鉴赏，
著有《中国浅绛彩瓷》等多种专著。

暨南大学图书馆惠存

谷卿赠





梁基永 凤箫犹忆旧华春/2010年

天香本色

◇ 梁基永

牡丹是给历代画家，画人，画匠画得泛滥的题材，从唐代到今天，大有愈演愈烈之势。国人似乎都有审美疲劳矣。然而我的喜欢画牡丹，亦有不解之情结在。

牡丹本来是花中最复杂之一种，单瓣者无论矣，重瓣的，几重楼台的，看都觉得眼乱，何况要一瓣一瓣，形诸笔端，然牡丹之所以吸引，也在于她的“难”，我看来，首先是难于“免俗”。

俗的定义有很多，但常见者则易流于俗。牡丹固然是国画花卉科中最常见一种，只此一端，足以吓怕众多画人。古人画牡丹者多如牛毛，然也颇有雅俗之别。宋人画牡丹，重彩工细，无轻佻之病。明人画牡丹，已渐开色块斑斓，叶片堆砌的风气，周之冕之流亦未能免俗。清代初年，恽南田能开没骨新面，然继起者多拾其牙慧。晚清至近代海派，岭南派各家，牡丹亦略有可观，然能落笔免俗者，论写意，则仅得吴老缶，论工笔，则有张大千，于非闇数人而已。

水墨作牡丹，当自元人始。初见王渊画此花，不禁心驰神往，盖其仅以水墨勾勒，细致中见逸气，余尝谓牡丹画中有若水，如山水中之有云林矣。余之写牡丹亦喜以水墨点染，试合王若水之勾勒，与清人之晕染为一体，加重花瓣转折之描画，遂颇得牡丹之逸趣，又不失工致以避狡狴之诮。昔高其凤翰题画有“天香别部”一语，余谓天香之本色应如是，若云世无黑牡丹者，直皮相之谈也，又乌足辩哉。

另类视觉下的国画史

◇ 梁基永

随着国学热，拍卖热的兴起，吾国古代画史的研究也逐步成为“显学”之列。我们之前读到的国画史，如杨仁恺《中国书画》之类，究其源头，大概多受传统画史加上苏联美术史模式的影响，这与上世纪50年代以来内地的学术氛围观念有关。60年来，海峡另一头，台湾学者如何研究国画史，如何运用西方的理论手法重新反思传统的画史，我们一直缺乏借镜。

石守谦先生的新作《从风格到画意：反思中国美术史》有厚厚的400多页，从体例和内容看，其实都应该视为一部全新视觉的国画历史。说它是历史，那是因为书中所讨论的作品年代，正好按着顾恺之（一直被视作国画有作品流传的鼻祖）开始，一直说到傅抱石，关山月这些我们熟知的近代名家。但同时这又是一部“提出问题”的书，因为它始终用反思的方法使读者重新检视以往认识中熟视而无睹的问题。

作者是前任的台北故宫博物院院长，而且在美国获得博士学位。相比起上一代如马衡，陈垣等故宫前辈，他多了一层西方美术理论教育的背景。说到这里不得不提一下台湾国画历史研究的背景。在1950年以前，台湾是没有国画研究历史的。故宫文物迁到台湾以后，先存放在台中的北沟。由于内地这段时间受到唯物史观等苏联历史学模式的影响，对传统的国画历史基本上是持一种“批判继承”，实际上批判多于继承的态度。台湾学界由此产生了一种维护正统的心态，欧美学者因为内地的封闭，无法接触美术史材料，他们也纷纷到台湾尤其是文物集中的台中取经。一时间，台湾的国画研究空前活跃，所以台湾的国画研究始终与欧美学界紧密相连，其方法与理论，应该说比内地有颇大区别。作者多年在台北故宫，得工作的便利，又能利用外国的新材料以检视国画史，所以这部作品通读一过，竟然毫不费力，其中提出的观点亦值得内地学界深思。

本书中提出的许多问题，对传统国画史，可以说是具有挑战意味。在第一章《观念的反省》中，作者就先提出了《中国文人画究竟是什么》这个题目。按着传统的观念，画的作者是文人，画自然就是文人画。但“文人”又如何界定？学者们会说，这是区别于职业画家的意思。但是文人们也有卖画以换银两的时候，我们熟悉的文徵明，唐寅就卖过不少的画，丝毫不影响其作为文人画家的地位，唐寅还能够画宋代院体的人物山水。作者认为，“文人”根本是一个理想形态下的观念，它每次提出来时，不意在指示某种历史真实，而



洛浦薰風暖謝橋霓裳舞
 罷語偏嬌沈香亭畔瀟瀟雨
 淨洗鉛華態自饒香漢步
 搖玉人猶擬鳳凰簫素顏
 慣得無拘檢羽羽明璫例銷
 自度鷓鴣天穆堂并
 寫於儂清室

梁五



梁基永
东墙窥宋
纸本/2010年



青溪漱石猶聞阿石丁
出林山麓花藏空
鐘乳石相
巖頂倒挂
衣和蓮斗
東信三
遠空
龍腹傳會
龍尾與面
龍早
麻出
祥有
常霞
南下一
洞窟
曜咏
對樓山
錦
注
若鑑
空久
然放
嘉榆
過道
逢異
香出
僧院
天少
將
玉疑
相麗
堂山
春歸
曠自
賞奈
此年
雲錦
魂何
庚寅秋夜
梁基永
寫
滄海
楊白
壯
十
詩
意



在标志一种“理想形态”。作者最后的结论是：

文人画定义的无终止变动，实并不意味着任何的不可触摸。他们皆面对着某种具有强烈支撑的流行浪潮，而且深刻地意识到与之抗衡的迫切需要，以挽救绘画艺术之沦丧。不论是苏（轼）米（芾）所抗衡的郭（熙）李（成）流行，沈（周）文（征明）所对抗的浙派风格，背后都有国家的力量在支持着。即使董其昌的敌人们并非来自宫廷，但实际上却由社会之商业经济力自然孕育而出，其势更为巨大。

由此我们不难观察今日画坛上许多自我标榜为“新文人画”的画家，其标签的手法和宣传，恰与作者的论点若合符节，正可以作为此章的一个最好注脚。在国画历史上，每当有新派画家要崭露头角之时，他们往往用“文人”做标榜，以此区分旧有的势力。这也可以解释为何每次提出文人画的画家们，其创作风格也不尽相同。

作者的治史方法并不囿于研究的对象本身，而能够通过脉络看出问题所在。以我们熟悉的顾恺之《洛神赋图》为例，过往研究者多如过江之鲫，但多数围绕主题，构图等方面展开。作者在本书中，研究了从顾恺之到宋元明清历代名家所创作的同一题材《洛神赋图》，他首先得出的结论却是：

为什么不同时空的人会不约而同地，热心地对某件稍早事物的形象，觉得有必要，有兴趣去提出诠释？难道不会因为前一个诠释的存在，而影响到他们投入的热情？很可能不是来自那个“传统”之伟大，而系因为新诠释所构成的“变化”本身的意义较有吸引力。新人除了得到鼓励之外，也无形中获得挑战的乐趣。

对传统名作的反复临摹和再现，正是国画历史上一个令人费解的“情结”，作者对于传统的解说容或有可商讨之处，但其归纳问题的细微之处令人叫绝。由于多年在故宫，作者得以接触到世界各地的国画史材料，所以对于鉴定这个长期困扰国画史的难题，他也有其独到的判断。上世纪末，著名华裔收藏家王己千所藏的五代董源《溪岸图》入藏纽约大都会博物馆，由此引发的一场真伪之争是当年画史界所津津乐道的题目。《溪岸图》从风格来看，确实与存于内地博物馆如故宫，辽博等董源作品相去较远。但是作者列举了与董源同时期的画家卫贤，稍晚的郭熙，甚至运用到辽宁出土的无款五代山水画，以及日本正仓院所藏唐末山水等，一一比较它们与《溪岸图》中的符合之处，从而得出《溪岸图》确为真迹的结论。

画里的广东

◇ 梁基永

“地方认同”是近年历史学界所推出的一个新的概念，指的是一个地方区域民众，尤其是知识界对于自己所身处的地区文化的认同与标榜。广东地处中国的边陲地区，容易接受外来文化，对于中原地区文化却不易有大影响。岭南文化的形成，其时代并不早，根据当代学者的研究，广东人形成自觉的文化观，时间大概要晚到清代的嘉庆道光年间（公元1796-1850）。^①换句话说，直到这个时期开始，广东人才开始主动地去宣扬本土文化，去构筑自己的文化特色。

绘画是广东艺术史重要的组成部分，广东绘画，过去学者在个案的研究不少，但是对于绘画中的“广东”，其脉络一直不很明朗。本文试从各种方面探讨在绘画史上，广东特色是如何形成的。

先以画科来区分，我们可以看到广东绘画中本土性的形成脉络。

山水画

广东的山水，其知名度远逊于江南与中原诸名山。除罗浮西樵等几处外，几乎不为外人所知。北方画家，其描绘乡邦山水传统很早就出现，如赵孟頫之《鹊华秋色》等。而粤人之画本地山水作品出现很晚，这与笔者所探讨的绘画中之本土认同感形成应该有较深渊源。

目前所见描绘广东山水题材的作品，最早的当推康熙中叶汪后来的《罗浮山水册》（广州艺博院藏，虽然此前还有发现所谓高俨所画《羊城八景图》，但由于不具高俨名款，笔者颇有怀疑，故在此不具论。）和吴韦的《甘竹滩小景》（《广东文物》载）。汪后来祖籍安徽新安，落籍广东番禺，他的绘画中，很带有明末清初新安画派的味道，如这山水册画朱明洞，梅花村等罗浮山的风景，汪后来用的是略带新安式的笔法，而且，他在画《梅花村》的时候，还把册页画成漫天大雪的场景。梅花村在罗浮深处，即西华道院所在，笔者曾往调查，据说著名的“梅花美人”的掌故就起源于此。岭南炎德，本无冰雪，当地即使下雪也不会如画中一般千山全白。所以汪只是用他所熟悉的手法和构图去建构意想中的罗浮景象。也就是

一朵巫雲夜色祥
三十叢裏認君王
月華湛露扶僊掌
粉汗更衣染御香
舞錦屏紛孔雀
睡搖金鎖宿鴛鴦
何人見夢矜男寵
獨立應憐國后妝

禮堂寫美周先生黃牡丹詩意



说，他所描绘的罗浮，虽然开创了画广东山水的时代，但“罗浮”在他画里只是一个概念，一个名山的概念多于写实中的广东山水。

吴韦生于晚明，去汪后来稍早，他的《甘竹小景》见载于1940年《广东文物》，是一幅简单的小品横幅，其实更近似于画有山水背景的花卉小品，甘竹滩在顺德均安杏坛一带，是历史上有名的险滩，今已面貌全非。吴韦本不擅山水，所以这件作品也很难在广东山水史上占有什么地位。

真正开始描画广东山水的则是乾隆年间的黎简。在《广东文物》中收录有两件他画的《大乌峰图》和《小乌峰图》，这是他自己的得意之作。《大乌峰》原作藏北山堂，《小乌峰图》原作今据说在中山藏家处。所谓大小乌峰，即今番禺之大夫山，大乌与大夫为一音之讹，笔者见黎简手书诗册中，他题到“大乌峰者，大夫峰也，二樵曰，可因俗用大乌”。笔者试以《大乌峰》图推测，黎简所画的，应该是从顺德碧江，北窖一带看对岸的大夫山主峰景色。图中的大乌峰，瘦削挺立，与真山无二。大小乌峰与罗浮不一样，只是今日番禺境内的小山，但这作品意义在于它是真正开启了广东画家以身边的题材创作的时代。同书还收录了黎简所画鼎湖山题材的《龙湫瀑布图》。黎简还画有《碧嶂红棉图》数幅，以广东特有的红棉加上青绿山水作题材，虽然没有具体说明是哪里的景色，但一望而有岭南风味，这也是他使用唐人青绿与地方题材结合的成功个案。谢兰生曾说“吾粤画人，自二樵山人始以木棉入山水，俱用朱点而不叶。”说明黎简是首个以木棉画山水的广东画家。^②

黎简之后，以岭南题材创作的画家逐渐增多，谢兰生则是身体力行的一位。传世如描绘罗浮景色的《艮泉图》，《茶山飞瀑图》，描绘广州的《荔枝湾图》，（均广州艺博院藏）后者画的还是当时广州郊外的小景。香山名士鲍俊画有《荔枝湾听歌图》（至乐楼藏），有张维屏题诗，图中所画也是广州城外白鹅潭风景。

顺带一提的是道光年间开始，广东画家画书斋图和雅集图的频率也开始增加，如各家为李子虎所画《乐圃图册》（儀清室藏），吕翔为葉梦龙所画《风满楼图》，陈务滋画《唐荔园图》（均《广东文物》载）等，较著名的是苏六朋的《药洲品石图》，所画为当时名士

在欣赏广州城中心的五代园林遗址九曜石的景色，人物与岭南山水合而为一。

道光至同治时代以岭南作题材的风气逐渐普及，苏仁山有画罗浮的名作《拷鰲泉图》（香港中大藏），苏六朋多次描绘的《罗浮山市》更是众口相传的佳作，其中的罗浮山背景也是变化多姿。其后的二居时代中，居巢画有《罗浮醉仙石》（儀清室藏），居廉画有《荔枝湾竞渡图》（广州艺博院）等，与他们交往的罗岸先则有《惠来海市图》（香港中大藏），这标志着广东画家已经将描绘范围延伸到珠江三角洲以外，而且以本地的自然气候景象（海市蜃楼）画入作品中。梁于渭描绘本地风光的作品，笔者曾见有《浴日亭图》绢本斗方，画广州郊外南海神庙的景色，奇幻无比。至于崔芹的《瑶溪二十四景册》（香港艺术馆藏）则更是以广州河南风光作题材的典范。画中的景物基本从写生得来，为我们留下了珍贵的历史场景。

其后的岭南画派画家，提倡写生，所以留下更多的广东山水作品，如高剑父的《鼎湖山景》，其弟子如黎雄才，更积极以本地题材进行山水创作，如《西樵飞瀑》，《鼎湖水潭》等都是黎的名作。1949年之后，画家画广东风光更加成为一种风尚。所以连老一辈的国画研究会的成员如黄般若，卢子枢，卢振寰等都一改过去的仿古题目而以广东山水作素材。黄般若画香港的自然风光，卢子枢画的《石岐景物》，卢振寰的工笔《七星岩》等都是以传统技法画广东山水的好例子。

花卉草虫瓜果类

岭南地处热带和亚热带，特色花果与昆虫比北方为多。但是由于广东本土绘画的迟缓发展，以本土特产为题材的花果草虫类作品出现也比较晚。

上面提到过黎简的《碧嶂红棉》，其实黎简也曾画过单纯以红棉为题材的作品，受其影响，谢兰生，苏六朋，陈广祥，吕培，何翀等都先后画过红棉。红棉又称木棉，为广东最具特色的木本花卉之一，在唐诗中已作为岭南文化的象征来描写，如李商隐的名句“木棉花暖鸂鶒飞”，就已经把木棉作为广东的象征来写。但是木棉作为广东画家笔下的题材，

梁基永
聆风娇容之一
纸本/2010年

此光陰顧景未同惜小之意能細知成
碧香未誤何待弄銷酒醒回彈乳未香
清茗惜望時曾何家芳辰相連正日橫此
浪費歡金去馬丁

弟七十九歲梁基永寫於廣州
詩意四懷并銘



却晚到乾隆末年才开始出现，这似乎可以作为广东画家本土认同形成期的信号。谢兰生曾在《常惺惺斋书画题跋》中说，黎简画红棉不画叶，他是第一个画有枝有叶的红棉的画人。

谢兰生的木棉画作目前发现比较少，但经常在他画小品中见到有点点红色的树种，也许就是木棉。与木棉差不多齐名的一种岭南木本则是荔枝，虽然在宋人小品中早已出现荔枝素材，明宣宗所画的小品中也有荔枝的身影，但那只是北方画家笔下的珍稀贡品。广东画家描绘荔枝，目前所见最早的可能是谢兰生的《群山六月》（香港中大藏，作于乾隆庚戌十二月，1791）上有黎简的书法和谢云隐的题诗。当时已经是乾隆最后的几年，直到此期间，广东画人才开始提笔描画荔枝，这与荔枝出现在古代诗歌中的时间相去晚了接近千年。画中的岩石，设色与线条都是武林画派蓝瑛一路的风格，这是谢兰生早年从黎简那里辗转学来的浙派余韵。

道光之后，顺德苏六朋曾画有《罗浮花卉杂册》，画龙船花，绣球等罗浮山特产。顺德画家张应秋，吕培则反复画广东特色的紫薇和红杏等花卉。特别值得一提的是南海招子庸的螃蟹题材作品，虽然其技法可能源自于山东一带的民间绘画，但是他笔下的对象，冼玉清先生认为：“子庸以新意画芦蟹，其所写为广东蟹，盖海蟹而非江蟹也。以善用墨，浅深浑化之处，如见水光。”

广东本土花果题材的大放异彩，最重要的影响来自于居巢居廉兄弟的创作，他们笔下大量运用了广东各地的花果草虫，甚至还有海产。如果说居巢的素材还限于夜合，素馨等传统花卉的话，那么居廉可以说是无物不能入画。居廉笔下的广东本土花卉至今仍然可以从珠三角一带找到踪影。更有趣的是有些花卉据他自己的题跋说他也不知道名称，这说明了他对于写生的强烈爱好。这于他们兄弟彼此的身份认同也不无关系：居巢以文人自居，笔下多是古代诗词中的花卉。居廉是一个职业画家，他的纯属写生正是吸引买家的技法。从这里也可以看出，在居廉时代，市民们的欣赏眼光也从以往的牡丹，四君子之类转向了对于本土花果的认同。对于日渐商品化的画家来说，这是一个重要影响因素。迄今我们见到的居廉作品，如香港中大所藏《水族扇面》，上面所画的是广东沿海的特产鱼虾，香港艺术馆所藏《十香图册》中，素馨，夜香等多种都是广东特色花卉，奠定了清代末年广东

绘画中本土题材的兴盛时期。也开启了后来岭南画派喜爱描画广东风物的先河。高剑父称赞自己师傅的写生范围广泛，他自己也是一个写生的热爱者。高剑父早年的作品中，也很多广东题材的名作，如广东省博物馆藏《菡萏蜻蜓》作于1915年，画中的小蜻蜓，广东人称为“哈喇”，一螯大一螯小，别具特色。他的写生名作《南瓜》（广州艺博院藏），据其学生关山月回忆正是往四会一带写生的作品。其实南瓜花的题材在居廉作品中早已反复出现，只是高剑父加上了南瓜的撞粉和日本式的瓜叶画法而已。

人物

我国古代的人物画，大略是历史，仙释，行乐写真三大类。除了后者之外，广东本地可供取材的历史或者仙佛题材实在不多，所幸至今仍有少数古代佳作留存。

首先以广东人物入画的当推道光时期的顺德苏仁山，他所画的《五羊仙迹》（广州艺博院藏）脍炙人口，这是以广州古代的五位仙人故事作为题材。苏仁山似乎对于广东的仙人特别感兴趣，他还曾画过《医林十五圣》图，有鲍姑等广东人物在其中（见《广东文物》），其他的广东本土神祇（如蝗神）也出现在他笔下。广东保存有较多的原始崇拜神，苏仁山生活的顺德一带正是迷信风气甚盛之地，他的大量取材广东仙人正是广东人物画形成的标志。

与苏仁山并称的苏六朋创作则更具有明显的地方趣味，除了创造有《罗浮仙迹图》四屏（广州艺博院藏）等描绘广东地方神仙故事作品外，他还以本地的下层人士生活作素材，如著名的《市见小品》册（广州艺博院藏），描绘开平籍的乐师谭三（蒋莲也画有谭三像，见《广东文物》载），卖粤西怀集特产竹火筒的小贩，卖竹床的小贩等等，这些都令观者有亲切的共鸣，在广东人物绘画的地方性形成方面，这又比苏仁山的不食烟火更进了一步。

苏六朋对于广东绘画的重要贡献在于，他开创了以广东人的体貌特征作绘画对象的时代。苏仁山的笔下多数是抽象的广东仙人，然苏六朋的造型能力远在苏仁山之上，他长期在罗浮山一带观察底层人物，作为写生的素材，广州也是他长期停留和卖画的地方。按着

梁基永
聆风娇容之二
纸本/2010年



聊喜花時一同看
僧居次而朝寺從宜
獨憚一市爵不
憂苦實生龍龍已
悲春色過黃昏
客情三月忽已過
却是今朝麻約
梁基永

梁基永
聆风娇容之三
纸本/2010年

蓮花未長葉已凋
曉粧梨園沈避處
西窗情對羅幃
圓白膜衣能送
玉人回
蕭蕭暮雨江天
暮
梁基永

