

没骨风

岭南画派的现代意义
Style of boneless painting
the modern significance
of linnan school

林若熹 主编

人民美术出版社

没骨风

岭南画派的现代意义

STYLE OF BONELESS PAINTING
OF THE MODERN LINGNAN SCHOOL

林若熹 主编

人民美术出版社



江苏工业学院图书馆
藏书章



图书在版编目 (C I P) 数据

没骨风：岭南画派的现代意义/林若熹主编. —北京：
人民美术出版社，2008.4
ISBN 978-7-102-04249-7

I. 没… II. 林… III. 岭南画派—艺术评论 IV.J209.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2008) 第052132号



没骨风 岭南画派的现代意义

出 版：人民美术出版社
(北京北总布胡同32号 100735)
www.renmei.com.cn

主 编：林若熹
编 委：黄泽森 林若熹 方旭东 胡斌 赵书波 翁泽文
装帧设计：西之 余锡鑫 黄小炜 阳涛 罗虹
摄 影：王海 余智恒 罗春晖 陈欢迎 石磊
责任编辑：赵朵朵 胡晓航
制 作：广州市艺派文化传播有限公司
广州市御方设计策划有限公司
经 销：新华书店总店北京发行所
印 刷：广州市百灵彩印有限公司

版 次：2008年4月第1版第1次印刷
开 本：787mm×1092mm 1/16
印 张：19.375
字 数：300千字
印 数：1-1500册
ISBN 978-7-102-04249-7
定 价：58.00 元

岭南画院岭南画学研究所项目

没骨风

岭南画派的现代意义

STYLE OF BONELESS PAINTING
THE MODERN SIGNIFICANCE
OF LINGNAN SCHOOL

从自然到逸，从逸到“自然”

林若熹

魏晋至唐末的600余年，是人物画在中国画中占主体地位的时代。人物画的造型问题，使形似成为不可跨越的审美高标。因此顾恺之尽管提倡“神似”，但还是“以形写神”。绘画从“形似”走向“神似”的过程，并不是“神似”取代“形似”的过程，而是审美的高标从“形似”转向“神似”，是地位改变。“意在切似”是谢赫对历史的总结。顾氏的“神似”在谢赫前未能成为审美的主导地位，但顾氏的“神似”应是当时对“形似”的最大冲击。东晋名士谢安曾评价顾氏：“卿画自生人以来未有也”^[1]。可见他的“神似”画风，在当时是创举。前卫画家古今中外，历来是难以被当时所承认，顾氏被当时承认了，但这并不能使其成为当时审美的主流。正因为这样，谢赫把画家分为六品，把顾氏放在第三品。对于以“形似”为品评标准的时代，顾氏当然“迹不迫意”^[2]，显然顾氏在自己的时代被承认，也证明至少在顾氏的活动年代，“神似”是抬头的，但从顾氏的活动到谢赫的活动年代来看，这种抬头当然也“声过其实”^[3]。就是被谢赫评为一品的，兼善六法的卫协，还是“不备形似”^[4]。这种评价必然有其历史原因，魏晋玄学应是起直接作用，尽管其产生至消退短短几十年，但离谢赫太近了。其深远影响，谢赫是看不到的，然谢赫从其事件本身，客观的对“神”加以肯定，六法之“气韵生动”排第一就是最好的佐证。谢赫之后，随其深入，及演进，士夫文人的加入壮大，对笔墨造型要求越来越高。“神似”越来越成为无可代替的地位。终于在张彦远的《历代名画记》有颇为完整的总结。在这一地位确立过程中，另一审美取向早已悄悄出现，那就是“逸”^[5]。“形似”与“神似”皆存在自然造型问题，而“逸”却存在笔墨造型问题。

19世纪中叶，随西方资本主义蓬勃发展，传教士、商人，飞机大炮打开了中国国门，除政治入侵、经济的侵蚀外，西方的思想更是横扫民国到近现代，当然中国画也受到西方整个绘画体系的影响。

从“五四运动”开始对传统文化的转型就有着不可阻挡的势头。康有为、陈独秀、鲁迅等对传统文化向现代模式的转型发挥着不可磨灭的作用，在艺术上岭南画派就主张中西艺术调合折中的理论。从历史上看，我们接触西方艺术的背景，正是写实绘画处于极盛时期。尽管后来我们的绘画以苏联为榜样，可苏联油画从古典到

印象派基本就定格在写实主义。我们的写实主义是根深蒂固的，因为其已成为教育体系至今。其实西方早已从自然主义走向表现主义，从塞尚到杜尚，现代主义已是风行全球了。20世纪初，康定斯基、蒙德里安更是使现代艺术进入了抽象的时代。中国的美术学院学习的色彩、素描仍然是写实的造型基础。然而，在文化基因的深处，中国传统文人画留下来的“逸”的东西，特别是对于笔墨造型这样的一种观念，使我们进入另一种对自然追求的阶段，那就是从逸进入“自然”的阶段。

这个“自然”并不是古代原始的对自然追求的自然，它们有质的不同。当然古代对自然的追求存在着主观意识、主观精神、心灵的东西等人文因素，但还是受大自然控制的一种自然，我们把原始的自然称之为被动的自然，把经由“逸”及受西方艺术的洗礼又回归的“自然”称之为“主观的自然”。主观自然，既区别于客观自然，也超越主观精神“逸”的自然。其表达可以从自然的表面到自然的内在，可以表现出很具象，也可以表现出很抽象。中国画意义的具象永远是没有高（深度）的维度。半个世纪以来，尽管中国美术学院把西方写实主义素描作为必修的造型基础课，但还是在笔线造型中转换了高的维度。中国画意义的抽象从来就没有放弃笔墨观念，一个世纪以来中国油画的成长，足以证明中国人对形、色有科学实证的认识，但在中国画的抽象造型中，变形的形与色，仍然是笔墨观念的形式造型。

从笔墨造客观形到笔墨造主观形，是“神似”进入“逸格为上”的发展变化过程。首先逸是一种从隐居转向精神修养的过程，即一种行为方式；其次是诗歌文章的表现；然后才是绘画中的山水寄托。隐逸的指归是对人世超越及精神的天马行空。隐逸与笔墨本两不相干，然隐逸转化为逸画，逸画之笔墨与隐逸就有源流之关系。从隐逸到逸画，是其审美形成期，逸画到逸格为上，其审美才成为主流。“逸格为上”的笔墨图式与“神似”的笔墨图式不同。“神似”的笔墨图式是客观神，而“逸格为上”的笔墨图式是主观神，特别是在人物为上的审美时代。^[1-1]

中国知识分子奉行的是“达则兼济天下，穷则独善其身。”上古知识分子的入世与出世体现在入仕或是隐居，唐以后，隐逸更多地存在于精神，走向内心，因此可以亦官亦隐。同是知识分子的原

前言

Foreword

因，中国画有一个举足轻重的流派——文人画，隐逸精神渗透文人画。心灵自由的空间，在笔墨的表现，人物画因造型碍于用笔，因此在山水花鸟中有更多自由的主体精神的笔墨表现。张彦远假借顾恺之的话主张“画人最难，次山水，次狗马，其台阁一定器耳，差易为也。”^[1]从战国帛画中，可以看出对自然造型审美的追求，尤其是人物画，也正是造型因素，人物画最早成熟，并且在以后发展中，成为中国画领域中的第一画科。人物造型的复杂及精确，使得早期毛笔造型局限于中锋用笔，谢赫在《古画品录》中提出的“骨法用笔”更多指的是中锋用笔的线造型。那么人物画的线造型也就最具审美价值，而中锋用笔就是审美的最高标准。然而随着山水画科的确立及发展，中锋用笔的霸主地位也随之发生变化，五代宋初山水画论与山水画观已相当成熟，如荆浩的《笔法记》、郭熙的《林泉高致》。郭若虚的《图画见闻志》更是打破《历代名画记》以来的古画优于今画的固定观念。郭氏旗帜鲜明的标榜李成、关仝、范宽等的山水画优于古，山水画随之成为时代骄子。各种皴法的相继产生，是山水画成为最高审美价值的根本保证。而皴法是线向面的过渡阶段，北宋晚期韩拙《山水纯全集》中就将皴法归纳为线——披麻皴、点——点错皴、面——斫石朵皴等几种基本用笔类型。

如果皴法所导致的侧锋用笔仍有中锋用笔之影迹，那么随后独领风骚的写意花鸟画的卧龙戏墨就绝不是“春蚕吐丝”，到了徐渭若用“骨”来评价他的花鸟写意画的“墨”，那就是牛头对马嘴了。最早对笔墨之间的评价是卫夫人的“骨肉说”，“善笔力者多骨，不善笔力者多肉；多骨微肉者，谓之筋书，多肉微骨者，谓之墨猪；多力丰筋者圣，无力无筋者病。”^[2]随着笔墨的变化发展，“骨肉说”有了不同看法，荆浩用笔四势的“筋、肉、骨、气”认为：“笔绝而不断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，足亦画不败谓之气。”^[3]对“肉”的审美肯定是对意象造型相关笔法的肯定，是对笔线审美的拓展，也是写意用笔发展的理论依据。在此之前“墨猪”的贬意，就像文同的墨竹，在郭若虚未立传品评前，一向被称为墨戏，而被拒于绘画范畴。同理，“墨渾”、“肌理”被接受同样需要时间。现代“自然”的多角度，全方位，要求我们要有不同的审美形式。受众同样存在着读解作品的再创作。

“品”便有“你”中有“我”，“我”中见“你”。

从自然到逸，从逸到“自然”是发展的原因，从史的角度，三者一样高度，具有不可比性，你站在任何一峰，看他方，他方自然少了你的高度。张彦远站在古代的山峰，当然得出古优于今，而郭若虚站在自己时代的山峰，自然得出今优于古。那么我们对于现代没骨之“品”就应有相对客观的论断。对于现代没骨生成之探讨，便是“品”评之基点。基于此，我们从岭南画派论开来。

戊子年春龙抬头于珠帝1007

林若熹：中国艺术研究院中国美术创作院教授，博士生导师，
广州美术学院中国画系教授，暨南大学文艺学博士。

注释：

- [1] 唐·张彦远《历代名画记》卷五，张彦远引刘义庆《世说》，于安澜《画史从书》第一册，上海人民美术出版社，1982年，第67页。
- [2] 同上，第69页，张彦远引谢赫语。
- [3] 同[2]。
- [4] 南齐·谢赫《古画品录》，上海古籍出版社，1991年，第812-814页。
- [5] “逸”的审美应追溯到“高人逸才”。苏东坡认为：“世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸不能辨”。高人逸才早已有之，且慢慢培养出一种具有宗教性的隐者哲学。例如：微子谏纣不从，惧祸而逃之；伯夷、叔齐无祸可避，遂不食周粟，隐居首阳山。初被动隐者是保全性命，而主动隐者是追求心灵的绝对自由。隐者避世而居于深山老林，他的思想只能跟山水交流。把语言记下来就是山水文学，用诗语对话，就成了山水诗，用图象表达，就出现山水画。这文、诗、画反过来又促成“逸”的审美。
- [6] 唐·张彦远《历代名画记》是对“神似”历史的总结，其基础是人物为上。该书人物为上的表征语言是借顾恺之之口。“画人最难，次山水，次狗马。其台阁，一定器耳，差易为也。期言得之。至于鬼神人物，有生动之可状，领神韵而后全。若气韵不周，空陈形似，笔力未犹，空善赋彩，谓非妙也”。
- [7] 唐·张彦远《历代名画记》卷一，于安澜《画史从书》第一册，上海人民美术出版社，1982年，第15页。
- [8] 传为卫铄的《笔阵图》，《历代书法论》，上海书画出版社，2000年，第22页。
- [9] 五代·荆浩《笔法记》，沈子丞编《历代论画名著汇编》，文物出版社，1982年，第50页。
- [10] “神”、“逸”之争，宋邓椿《画继杂说》有记：“自昔鉴赏家分品有三：曰神，曰妙，曰能。独唐朱景真撰《唐贤画录》，三品之外，更增逸品。其后黄休复作《益州名画记》，乃以逸为先而以神妙能次之。景真虽云：‘逸格不拘常法，用表贤愚’，然逸之高，岂得附于三品末？未若休复首推之为当也。至徽宗皇帝专尚法度，乃以神逸妙能为次”。宋·邓椿《画继杂说》，载俞剑华编《中国古代画论类编》，人民美术出版社，1998年，第75页。

目录

Contents

前言	
从自然到逸,从逸到“自然”	林若熹
8 15	
浅述二居的艺术成就与东莞可园之因缘	黄泽森
16 29	
没骨风	
——发展中的中国画	林若熹
30 37	
略谈岭南画派“兴衰起止”问题的论争	
与当代广东国画界的心态	胡 斌
38 43	
北宋画院制度与徐崇嗣的“没骨花”	赵书波
44 51	
“对花写照”的启示	
——试析居廉花鸟画艺术中的写生意识及意义	方旭东 罗建珍
52 67	
试论没骨的当代意义	关 坚
68 77	
关于颗粒的思考	
——探讨岩彩与没骨的可能性发展	黄雪韵
78 93	
没骨画色彩浅析	林春兰
94 109	
中国画没骨法的独立与拓展	王 海
110 123	
局限与极致	
——论居巢居廉撞水撞粉花鸟画艺术	陈 葛
124 139	
居派撞水撞粉绘画的审美探索	郑 曦

140 167	试论居氏没骨画的革命性贡献	罗春晖
168 179	因“撞”而生动 ——试论以“撞水撞粉”实践“气韵生动”	陈欢迎
180 199	灵动的“写”性与宁静的“工”性 ——试论任颐与居巢的没骨花鸟画艺术	余智恒
200 205	水活笔墨	蔡业霄
206 211	水为“道”	石磊
212 219	在自由与局限之间 ——由居巢居廉撞水撞粉之法说起广东花鸟画	魏祥奇
220 233	“水”的启示 ——论居巢居廉撞水撞粉花鸟画艺术	蔡谨蔚
234 247	浅析居巢居廉花鸟画的写生意识	黎毅贤
248 253	居巢居廉艺术年表	翁泽文 周家聪
254 257	“二高一陈”艺术年表	翁泽文 陈志云 张煜

浅述二居的艺术成就与东莞可园之因缘

黄泽森

浅述二居的艺术成就与东莞可园之因缘

黄泽森

内容提要：

广东的美术史绕不开岭南画派，而岭南画派的历史则绕不开“二居”（居巢、居廉），对于研究“二居”来说，却又不能绕过可园的主人张敬修。张敬修是二居艺术生涯里，甚至是其人生中起转折作用的一个重要人物。张敬修与二居之间总的来说是主从关系，就具体而言则又可分为相互敬慕、相互帮助和相互影响这三个方面，并且这几个方面在二居入幕张敬修门下后逐渐体现出来。在文章中笔者以“二居”寓居可园的生活为线索，从社会背景、张氏其人、“二居”家世和艺术成就等方面分析述说可园主人张敬修对“二居”艺术生涯的影响。

关键词：二居 幕僚 可园 张敬修

孔子说“学而优则仕”，中国人传统的观念是：人生的价值首先体现在是否能进入仕途成为官僚机构中的成员。不管求仕的目的是满足个人的欲望还是胸怀理想济世救民，都必须通过得到功名担任官职来实现。而对于那些不能进入仕途的人，其人生理想和人生价值亦难于实现。

“二居”家世并不显赫，居巢的父亲任广西郁林州畔并卒在任上后，家属生活十分贫困，需人接济才能过日子，而居廉之父为一个落拓文人，才气十足却行迹放浪，儿子（居廉）到了弱冠可娶的时候也不放在心上，且在他去世时，儿子（居廉）“才弱冠，茕茕孑立，孤苦伶仃，堂兄巢怜之携归教养。”^[1]自此在堂兄的影响下开始走上了艺术道路。

张敬修是二居艺术生涯中起极其重要作用的人物。“生于道光四年，从小向往祖宗名人的事业、成就，对唐朝宰相张九龄、唐朝殿中监张九皋、唐朝诗人张志和放荡江湖、明朝英雄张家玉等事迹十分崇拜向往。”^[2]在当时还是王权、君臣制度为主宰的年代，中国自古以来的那种拥护王权、效忠君主的观念已经根深蒂固地存在于他的思想里，这在他以后的行为上具体表现出来。在道光末年国内义军四起的时候，张敬修认为报考功名已不可能报国了，于是仿效班固奋起投笔，捐官学武，带兵镇压起义军。

二居与张敬修之间有相互结合的意愿。自古以来，贵族人家愿意花钱供养一些有特别才能的人为幕僚。例如，清代的曾国藩幕府就有一大班子多种才能的人才（幕僚），最显著的成绩是，这些幕僚后来在协助曾国藩镇压太平天国的时候显示了不可小觑的作用。张敬修在出使广西的时候结识有共同兴趣、爱好的居巢，并礼请其至营中作幕僚，主要的任务是当军师以及教授徒弟。后经张氏推举，他还任过比知县略高的“同知”一职。因镇压农民起义的需要，居巢向张推荐了自己的堂弟居廉入幕共同为张敬修效力。居廉到营后，在战事上判断果断、以身作则，在一次对太平军的袭击中带士兵与张敬修共守危城直至转危为安。事平后，廉很是受张的器重，获军功奖掖，得知县，赏戴花翎。^[3]象居廉这样没有经过科举而由幕主奖励得到知县的官衔，已经超出了一般人以充当幕僚作为一种职业谋求衣食的范围。居廉弟子张逸在《居古泉先生传》中记：张敬修因为此事“每晤袍泽，必盛誉古泉，诸将莫不敬礼之，画名由是大噪。”居廉在当时的地位和绘画名气都因而大增，并且这段入幕从军的生活片段对他后来的艺术生涯也起了特殊的社会影响。

上一段文字其实从侧面传达了这样一个信息：二居作为来自封建社会基层的弱势群体而有艺术特长的人士，要想在乱世中存身，并能有更高的艺术造诣，他们需要有一个依靠的对象提供衣食以及安逸的生活环境，而财资丰厚、爱好绘画的张敬修恰好具备提供这种需求的能力。二居在成为张敬修幕僚之后，为后来长达十年客居可园的安逸学画生活获得了资本。他们似乎已在乱世之中找到了庇护之所，衣食之源，为其艺术才华的舒展找到了一个更高层次的平台。这一点在居廉身上表现的尤为明显。不难看出，作为幕宾，尽管二居与

张敬修的交往被很多后人称为“亦师亦友”，但是，这种关系的维持，也是有条件的，那就是张敬修要尊重幕僚——“二居”，以礼相待；而作为幕宾的二居，也必须忠于张敬修。他们之间更多的还是一种主从关系。

二

1850年，因为官场的不如意，张敬修辞官回家，花费大量物资构筑了设计精巧的可园。可园“内储书史，外蒔花木”，艺术地融合了住宅、别墅、花圃和书斋等部分。张敬修还“在大门口挂起对联：‘未荒黄菊径，权作赤松乡。’”说自己要像陶渊明、张良那样，退隐，栽花种竹。”^[4]希望通过围园挖塘，推土种花聊以自慰，追求一种平静高雅、以山水为乐、游乐于文人雅客之间的作画赋词的生活方式。就张敬修自身具体情况来说，文人出身的他爱好琴棋书画，在功名之外却又希求过上类似张志和那种“隐而有名，显而无事”（即跻身江湖而又能美名远扬）的生活。

张敬修士大夫式的回归田园情结，与二居渴望找个世外桃源的绘画环境再次不谋而合。作为幕宾，“二居”也随之回东莞，开始了寓居的生活（居巢居可园，居廉则于道生园与可园之间轮居）。张敬修家族优厚的物质条件和可园优美的自然环境为二居提供了良好的创作条件，从广西烦嚣征战的现实中脱身而出到一种平静适意生活的喜悦与乐趣不言而喻。可园里景物的精心设置使人涉足成趣，有清池能够凭栏慕鱼，池边有小路可供以闲步，在这片山勺水和一花一草之间酿造的氛围和情韵里，有利于内在心性的舒展，启动人的心灵的主观能动性，促使物境与心境融为一体。对于艺术创作来说，这点是非常宝贵的。如果说可园只是作为张敬修躲避暂时不如意现实的世外桃源，对于二居来说则是不折不扣的艺术乐土了。可园内一年四季花草萋萋虫鱼优游，名花贵葩此凋彼艳，“曲池”的荷花、游鱼；“花之径”的紫藤、蝴蝶；“花隐园”的牡丹、菊花……，这些为居巢、居廉大开眼界，见识奇花异草，观察了解动植物形态和积累丰富的动植物知识提供了机会，为写生、创作创造了有利的客观条件。后人在他们涉笔成趣，以花鸟虫鱼为题材的作品中，不难发现当时可园的宜人景致。客居可园，对景写生也成为影响二居以岭南自然风物为主要绘画题材的原因之一。

南宋诗论家范希文说：“景无情不发，情无景不生。”居巢在居住可园期间，艺术上创作了许多上乘精到的绘画作品，而其中大多数为赠予张家的。

“1962年广东岭南出版社的《居巢作品选集》，选居巢画十二帧，有十帧是赠张敬修、张嘉谟叔侄的”，以朱万章先生统计：“以居巢现存的画作计，居巢赠张敬修父子叔侄的画作，约占现存全部的三分之一。”^[5]除了绘画创作外，期间居巢还写了大量记录自己在可园里面惬意生活方方面面的诗篇。有趣的是，居巢的这些诗中有很大部分与可园景物相关：“他的《可堂》诗记载了自己青壮年在可堂弹琴吹笛作乐的生活；《可舟》记载荡舟水上的快乐；《博溪渔隐》说自己长堤观钓的逸趣；《滋树台》论述在兰花台上与农民共夕昏的天然舒适；《擘红小榭》说自己一边尝荔，一边作诗的奇趣；《曲池》说自己

在湛明桥上享受清风荷香的悠悠……”^[6]

再看居廉，因战事有功，待遇上的优厚自不必说。道生园与可园的如画风光使居廉有如生活于乐园之中。据记载，居廉嗜画如命，勤奋作画，并得益于与自己年龄相仿，同样爱好书画的张嘉谟对自己的关照——张曾派人专门为廉搜集写生素材，十年的用功为他以后的绘画和技法打下了坚实的基础。客居东莞时期为居廉艺术创作的兴盛期，据说“他将所画的花鸟、草虫、石头等册装裱成《宝迹藏真》，足有十几本，大多为赠予张氏的。”^[7]后来邓尔雅对其中的《花卉石头》给予了很高的评价，认为是“吾邑张氏时极精之品”，“有射虎没石之感。”并在扉页上写“对花写照”四字。这些在东莞可园和道生园所作之花鸟虫草册页非常具有代表性，被认为是其早期花卉之经典作品。在长期相处过程中，张敬修与二居之间相互都产生过一定影响。张敬修曾前后保举了二居担任官职。张敬修对居廉主要是羡慕其出色的军事才能，在战事之外，他与居巢的关系似乎更为密切，张敬修曾作《题居古泉小照——手捧一石》：“写生妙笔擅徐黄，更具梅花铁石肠。无数奇峰出怀袖，前身应是米元章。”和《题画——拟陆放翁“欲与梅为友”》“欲与梅为友，无因得称渠。何当伴孤鹤？华首结巢居。”两首诗以表达两人的深情厚谊以及他对居巢才华的赞赏。然而居巢素来冷漠政治，只求安心艺术。在他的画中也很少以政治、官场为主题的。但因为张敬修的影响，居巢也作过类似《连捷图》、《白梅图》等反映与太平天国作战的内容。同时，居巢深知张敬修追求功名的心思并没有因为暂时的归隐田园种花学画赋诗而改变，也曾以《茉莉田》诗：“行疏苞乃摘，耕深气乃达；罢官种花好，知究区田法。”中的“莫离”之意劝告张敬修归隐田园，不要离开故土。同时，居巢亦以题张敬修画诗《题张廉访画梅》：“岁岁南枝帐北风，得归坚拟卧茅龙。何须幻想身千亿？百树寒香一放翁。”^[8]等隐喻的语言试图劝告张敬修不要再生作官念头，可惜并没能改变张的主意。

师法自然，注重写生是二居绘画艺术的重要特点。居巢主张要忠实于事物原本形象，在形似的基础上达到形神兼备。居廉弟子张逸所撰《居古泉先生传略》中谈到：居廉“尝谓学画，比先名利胥忘，然后由临抚入手，有所得，则宜注重写生，由不似而至似，由似而不似，一旦豁然贯通，则能脱去古人巢臼矣。”^[9]可园外面的博厦村鱼米丰盛，四时瓜果蔬菜不断。“十万买邻多占水，一半起屋半栽花。”便清楚描述了可园景物的大构图。张敬修爱好花卉，尤其爱梅兰，更在可园里面专门修筑“滋树台”以养名兰。在绘画上，张的兰花也是比较有名的，他作《题兰蕙》道“素心佳种说龙岩，远道移根亦大难。多少饼金方购得，破慳为汝写来看。”意思是只要有好的兰花，宁愿花费大价钱买来观看，写生。也有人评价张敬修的梅花“与居巢的作品差不多，可能是受居巢影响。”^[10]其实不仅是张敬修，张氏后人中也有喜绘者，并多受二居影响。他的侄子张嘉谟（鼎铭）也曾学画于居巢，后又学画于居廉，与居廉交情极深，《东莞县志》说他“画师居廉，少依其家，师之十年，后遂负重名”^[11]在当时有“居廉石，鼎铭兰”的说法，意思是他所画的兰花与居廉笔下的石头不相伯仲。2006年，由东莞市政协，东莞市可园博物馆和东莞市博物馆合编、出版的《东莞可园张氏家族书画选》，收录了一百多幅张氏家族的作品。这些

作品无论从题材、构图、赋

画绘画艺术的痕迹。

张氏在东莞当属富豪人家，走动者不乏名流富绅和知名文人雅士。在二居客居东莞可园时，篆刻名家徐三庚曾在可园传艺授徒，诗人张维屏、郑献甫、简士良、陈良玉、何仁山等亦都曾在此作客联吟。吟书作赋之事时有发生，以赏花为例，“花隐园”每有名花盛放，张敬修便携“二居”等设宴邀友共赏。居巢本来文学修养极高，诗画工夫深，家中有这样一位幕宾可以帮忙应酬客人，对主人来说本身也就是一件很值得炫耀的事情。而居巢也的确不负所望，单为记录赏花之事，居巢就写有《张德甫（敬修）署中赏牡丹紫色一种，花大径尺，为赋一律》、《十月十夜，德甫廉访招同陈朗子孝廉、简东洲、罗铁渔两秀才、任小廉参军、舍弟子耘集可园赏菊同赋》和《可园月夜梅下集，同朗山、东洲、铁渔》等诗，而同时代的简东洲也作有《壬戌九秋可园赏菊即事赋呈主人》一诗。当时的赏花作赋盛况可见一斑。

在可园，类似赏花这种文人墨客通过诗、画、文赋的交流集会的经常举行，以及许多艺术家在可园的或长或短的客居，不但提高了主人张敬修的艺术修养和在社会上的威望，而对二居或者是其它的艺术家的来说，可园还是一个交流平台，在那里可以结识许多同道中人，博取众长，共同提高艺术造诣。居廉于《龙舟竞渡》团扇题识：“戊午桂林彭君冠臣，湘潭葛君绪堂与余同客东莞……”。里面的葛君绪堂即是葛本植（葛璞）。原为湖南长沙人，擅长人物画，为时所重。曾客于张敬修门下，为其制作宫笔之图。后人评价居廉的仕女题材作品受葛的影响，居廉作于1858年的仕女画《仕女》扇面与葛本植的《幽闺图》的基本风格也十分相似。基于这一点，“高剑父在《居古泉先生的画法》中称居廉人物画‘作风略近葛本植（绪堂，湘人），因师与葛士极友好，或受影响。’”^[12]

三

1864年，张敬修病卒于可园，临终前仍然挂念居巢，“嘱侄善视之。且为之筹饘粥之费，送之归里。”^[13]居氏兄弟离开东莞重返故里后，生活再一次因张敬修而发生转折。同年，居巢在一首赠别友人的题画诗中有这么两句“汝我两穷鸟，惜别定周周。”的感叹，表达了对朋友离别和离开可园时凄凉悲苦的心情。

由于居巢在离开可园回广州的第二年就去世了，所以后人也就无从考究他后来的生活、艺术经历跟在可园时有什么差别，但对于居廉，自离开张氏修筑的乐园后，前后生活方式的落差是十分明显的，说其从云端重新回到地面也不为过。与原先养尊处优，乐游专艺相比，居廉用在可园期间的积储建起“十香园”后，他主要依靠熟练的画艺以授徒卖画为生，过着独立自力的生活。有描述说“古泉作画甚勤，甫暇而起，习画数小时，午食后，稍事休息，又习画与授徒数小时，精神充沛，善于诲人。”^[14]“到了晚年，画名日盛，求画者踵接。每逢月初，他便由隔山到河北（珠江以北）一次拜访好友，顺道往大新街双门底各接件处收件。求画者常将索画之题材要求及润资放于各接件处，居廉

由学生陪同取回后，当月便可交件。”^[15]

以居廉七十又七的寿命来看，他住在可园和道生园的时间并不算长，期间画作所占总数比例也不为多，但从主观审美角度看，因他绘画伊始受教于其兄居巢，后又近十年惬意地浸泡在可园道生园浓郁的艺术氛围中远离了物欲诱惑，更有内省的注重。值得肯定的是，居廉在可园时所接触及秉承的审美趣味，决定了他早期的创作重点。例如他早期在可园为张嘉谟儿子张家齐所作的《梨花月影》扇面刻画了在月色溶溶时分梨花静放如玉的小景，此画无论笔墨、构图和配诗都有着极典型的文人画的气息。其文人情结和“诗中有画，画中有诗”的意趣在画作中也一览无遗，并且这段时期的艺术水平整体表现得比较均衡。这与后来他在十香园以卖画为生时，为求迎合大众审美观念和水平，为求多快好省出结果的一部分作品所不能相提并论的。

张敬修在“二居”艺术生涯中，可以说是起重要转折的一个人物。至少有那么十年左右，作为幕僚的“二居”的命运与张敬修的知人善用息息相关：张敬修为二居提供了生存的物质基础和艺术水平的提高提供了一个平台，二居则受惠于张敬修提供的优厚生活条件，为后来的绘画基础、技法积累了条件。而他们回报张家的除了情感交流、创作的经验外，更多的还是表现在为张家描绘了数目颇多的精美画作。

随着张敬修的去世，二居作为幕僚的作用也就不复存在了。但是，二居生涯里于可园相关的翰墨因缘却是一直为后人所称道的，它的意义并未消失，且产生了巨大的历史影响。

黄泽森：岭南画院院长，岭南美术馆馆长。

注释：

- [1] 转引朱万章著，《居巢居廉研究》，海珠博物馆、十香园合编，岭南美术出版社，2007年10月第1版，第20页。原引张纯初，《居古泉先生传》，载《广东文征续编》第一册，香港，1986年9月初版。
- [2] 张铁文著，《可园》，2000年6月第5版，莞准印证第0166号，第41页。
- [3] 朱万章著，《居巢居廉研究》，海珠博物馆、十香园合编，岭南美术出版社，2007年10月第1版，第25页。
- [4] 张铁文著，《可园》，2000年6月第5版，莞准印证第0166号，第43页。
- [5] 杨宝霖编，《可园张氏家族诗文集》，东莞市政协文史资料委员会出版，（2003）粤准印字0079号，第532页。
- [6] 张铁文著，《可园》，2000年6月第5版，莞准印证第0166号。《可堂》：“新堂成负廊，水木恰幽偏。未妨丝与竹，陶写未中年。”《可舟》：“渔父不浮家，何可无此屋？省却买邻钱，邻此烟火窟。”《博溪渔隐》：“沙堤花碍路，高柳一行疏；红窗钓车响，真似钓人居。”《滋树台》：“露台养名香，疏簾量风日；时见南村人，乐与共晨夕。”《擘红小榭》：“十年种树迟，一夏名园住；频歌摘得新，差免此腹负。”《曲池》：“一曲瀟烟波，风荷便成赏。小桥如野航，恰受人三两。”
- [7] 朱万章著，《居巢居廉研究》，海珠博物馆、十香园合编，岭南美术出版社，2007年10月第1