

广东美术馆编  
GUANGDONG MUSEUM OF ART

“广东美术馆开馆十年庆”系列丛书  
Series of GDMoA's Ten-year-anniversary

# 自觉与自主

97-2007

广东美术馆展览策划和学术理念

Consciousness:

Curatorial and Academic Conceptions of the Guangdong  
Museum of Art

广东省出版集团  
广东教育出版社

# 自觉与自主 1997-2007

广东美术馆展览策划和学术理念

Consciousness:

Curatorial and Academic Conceptions of the Guangdong  
Museum of Art

图书在版编目(CIP)数据

自觉与自主: 广东美术馆展览策划和学术理念/广东美术馆编. —广州: 广东教育出版社, 2007.11

(“广东美术馆开馆十年庆”系列丛书)

ISBN 978-7-5406-6800-6

I. 自… II. 广… III. 美术馆—管理—广东省

IV. J12-28

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第170926号

广东教育出版社出版发行

(广州市环市东路472号12-15楼)

邮政编码: 510075

网址: <http://www.gjs.cn>

广东新华发行集团股份有限公司经销

深圳雅昌彩色印刷有限公司印制

(深圳市南山区西丽龙井方大城A区)

889毫米×1194毫米 12开本 32印张 96万字

2007年11月第1版 2007年11月第1次印刷

印数: 1—1500册

ISBN 978-7-5406-6800-6

定价: 368.00元

质量监督电话: 020-87613102 购书咨询电话: 020-34120440

# 前言 Foreword

广东美术馆馆长 王璜生

广东美术馆走过了十年的路程。十年，只是弹指一挥间，但对于一个从无到有的新美术馆来说，对于一个美术馆的事业在筚路蓝缕中刚刚起步的中国情境来说，广东美术馆开馆起步的这十年，无论从广东馆自身，还是对于中国的美术馆事业，都有着特别的意义和值得拿出来与同行和社会交流的经验。

在一个美术馆建设起步阶段，明确自身美术馆的功能性质、学术定位和服务指向，这是极为根本性和关键性的。广东美术馆定性为公益性文化事业机构，是按照文化发展战略规划建设的当代国家美术博物馆，是一个面向社会全体公民和国内外专业人士，以提供视觉文化资讯和研究成果为目的，为繁荣区域文化建设，向广大公民提供社会终身教育服务的文化机构，担负着对国家艺术珍品的收藏、研究、展示以及公民素质教育、对外文化交流、推动当代美术事业发展的社会责任和历史使命。广东美术馆以研究、典藏、展览陈列、教育、交流、服务等为六大主要功能，以“近现代沿海美术，海外华人美术，中国当代艺术”为学术研究和收藏的定位，突出强调学术建设的意识和公共服务的意识。

但是，作为一个面对历史的学术机构，美术馆负有对历史负责的责任，美术馆需要以丰富的内容来为社会公众服务，来使广泛的公众参与到美术馆之中来，而关键是“丰富的内容”所应具有的精神高度和人文质量达到何种的程度，它在这其中所体现出来的文化立场和文化关怀又是如何，一个美术馆是以什么样的态度和能力来体现这种精神和人文的高度和质量，以什么样的方式来凸现一

个真正的美术馆的特点和责任所在。这也就是说，一个为历史负责的美术馆，其关键在于它必须具有属于这个美术馆的研究向度和学术高度，必须具有这样的学术自觉的意识和学术自主的能量。

广东美术馆开馆之初，从展览策划到研究、收藏，以及编辑出版，逐渐形成和明确了这样的共识和目标，我们走过了一条由逐渐的学术自觉到逐渐的学术自主的路，我们在一种学术和独立的意识基础上，逐渐地开展我们的美术馆建设工作，意识到一切展览和活动的策划工作必须也可能纳入自觉和自主的范畴里，从美术馆本身的学术定位和立场出发，建构自己的学术形象，作用及影响于这一历史时期的文化学术建设。

在广东美术馆开馆的展览策划中，我们着重于两个美术史研究和关怀的展览，一个是“现实关怀与语言变革——20 世纪上半叶一个普遍关注的美术课题”，一个是“主流的召唤，1976—1996，广东”，前者着眼于对 20 世纪早中期发生在中国美术中的最突出的现象——现实关怀——艺术语言变革——作一定的描述、呈现和研究；后者则关注“主流”的力量和方式在新时期中国美术中的影响力和召唤作用，而这两个展览的策划都是主要以广东这两个时间段的美术现象及作品作为研究和呈现的切入点。随后，从 1998 年起，“蒙德里安在中国——蒙德里安文献与中国艺术家的作品”（戴汉志为策展人）、“南方语境——中国当代艺术家八人展”（王璜生为策展人）、“进入都市——当代水墨实验展”（鲁虹、王璜生为策展人）、“艺术中的个人与社会”（王南溟为策展人）、“后世代与新世纪”

（王璜生、孙晓枫为策展人）、“虚拟未来”（顾振清为策展人）等展览开始了广东美术馆自觉运用策展人制度切入于中国当代艺术的策展活动。这样，初步形成了广东美术馆学术活动的两大取向：注重历史性研究和梳理的现代美术策展方式及学术诉求，和注重当下性参与和建构的当代艺术策展方式及学术理念。

沿着历史性的研究梳理和当下性的参与建构这样的学术理念开展工作，我们一方面坚持以强烈的史学意识和尊重历史的态度挖掘历史或重新面对由于种种原因被遮蔽的历史，我们策划、研究、整理了诸如“谭华牧：‘失踪者’的踪迹”、“梁锡鸿：遗失的路程”、“符罗飞：关于人民的素描”、“黄少强：走向民间”、“陈卓坤：苍凉的天真”等个案专题展览和课题，重点在于还被历史遮蔽的人与艺术以真实的面目；而同时也组织策划了“毛泽东时代美术（1942—1976）文献展”（邹跃进、李公明、王璜生为策展人）、“抗战中的文化责任——西北艺术文物考察团六十周年（1940—1946）纪念展”（罗宏才、王璜生、卢夏为策展人）、“浮游的前卫——中华独立美术协会与 1930 年代广州、上海、东京的现代美术”（蔡涛为策展人）、“中国人本：纪实在当代”（胡武功、王璜生、安哥为策展人）等大型历史性研究专题展览活动，体现了广东美术馆在普遍浮躁和追逐功利及现效的社会文化氛围中自觉的历史意识和所具的学术坚持和文化理想，同时也表现出应有的学术判断力、历史责任感及总体的综合素质。

而另一方面，广东美术馆以富于敏感和胆识的参与性和建构性，积极推动中国当代艺术的建设和发展，在国际国内建构起一个具有影响力的当代艺术呈现和交流的平台，有计划地策划组织了属于广东美术馆自主学术品牌的系列项目，如“广州三年展”、“广州国际摄影双年展”、“’85 以来现象与状态系列展”、“当代水墨实验空间”系

列展、“广东新青年艺术大展”、“新状态”系列展等，尤其是“广州三年展”和“广州国际摄影双年展”，经过第一届、第二届的艰难努力，像第一届“广州当代艺术三年展”的“重新解读：中国实验艺术十年（1990—2000）”（巫鸿、王璜生、黄专、冯博一为策展人）和第二届“广州三年展”的“别样：一个特殊的现代化实验空间”（侯瀚如、汉斯·尤利斯·奥布里斯特、郭晓彦为策展人），其学术主题和策展影响力，以及整个展览和研讨活动（三角洲实验室 DLP）等，都得到了国内国际文化界及社会各界的极大热情的关注、参与和评价，从而产生了极大的影响。对于即将到来的 2008 年第三届“广州三年展”（高士明、萨拉·马哈拉吉、张颂仁为策展人），我们提出了“与后殖民说再见”的理论话题，在一定程度上进一步强化了广东美术馆关注当代文化的问题，积极主动参与国际学术界、艺术界前沿的理论思考和实验表达，从而使这一理论话题成为当下文化界普遍关注和期待的热

点。

作为国内第一家有计划、系统而专业地收藏和策划中国现当代摄影作品和展览的美术馆，“中国人本：纪实在当代”大型摄影展为广东美术馆在国内国际摄影界和博物馆界赢得了很高的声誉，其突出的人文关怀思想和专业策展精神凸现了广东美术馆自觉和自主的学术理念，随后通过“2005 广州国际摄影双年展——城市·重视”（顾铮、安哥、王璜生、阿兰·朱利安为策展人）和“2007 广州国际摄影双年展——左右视线”（司苏实、冯汉纪、蔡涛、阿兰·萨亚格为策展人）等大型展览及学术活动，及沙飞摄影作品的收藏和“沙飞摄影奖”的设立，使广东美术馆在摄影及影像方面的学术影响力和收藏工作都占有显著的位置。

而同时，在中国的美术馆的具体操作和实践中，我们深感到与国际美术馆博物馆的差距，与规范化的美术馆

管理和操作的差距，以及与国内国际艺术发展及学术理论前沿的差距，因此，我们自觉地创办了学术刊物《美术馆》，以大文化的视野关注和探讨当代美术馆规范化建设与社会化发展的相关学术问题，并与广东美术馆主办的刊物《生产》，持续和敏感地推介国际学术界前沿的文化理论，构成了广东美术馆的一个前沿学术平台。

广东美术馆在不断的实践和不断的思考过程中，更加坚定了学术自觉和学术自立的信念。学术自觉，使我们主动地思考和发现相关的学术课题，结合研究、收藏、文献资料整理和保护等的目的和手段，进行广东美术馆的展览策划和学术活动工作，主动和自觉于美术馆的学术理念和特点；学术自主，即以独立的立场、自主的出发点，坚持美术馆的文化理想，坚持自己的学术品质，坚持定位、方向、目标。也就是说，以自觉为主导，以自主为立场，变被动为主动，开展体现美术馆的精神和学术高度的策展、收藏及相关活动。

这是广东美术馆十年来的策展及学术理念，我们借开馆十年庆之际，编辑出版《自觉与自主——广东美术馆策展及学术理念》一书，精选出十来个策展及学术活动的个案，回顾和总结相关的策展经历和经验，与社会及同行共享与交流。我们衷心感谢学术界文化界的专家学者、策展人理论家的关怀、指导和参与，使我们的学术理念得到精神和知识力量的支持！衷心感谢艺术家和社会各界的信任和理解，使自觉与自主的学术理念能够得以实践和坚持！深深感谢本馆的策展人、研究者及所有工作人员同人朋友，是大家的共识和努力使广东美术馆有了这份坚定的信念！

2007 年 10 月

# 目录

## Contents

- 1 现实关怀与语言变革——20世纪上半叶广东美术专题展
- 22 历程·新中国一代美术家特展
- 50 人与人·广东美术馆中国现当代美术藏品专题展
- 70 中国人本·纪实在当代
- 94 抗战中的文化责任——“西北艺术文物考察团”六十周年（1940—1945）纪念展
- 114 毛泽东时代美术（1942—1976）文献展

|     |                                       |
|-----|---------------------------------------|
| 154 | 中国·水墨实验二十年                            |
| 176 | 首届广州当代艺术三年展——重新解读：中国实验艺术十年（1990—2000） |
| 198 | 第二届广州三年展——别样：一个特殊的现代化实验空间             |
| 220 | 2005广州国际摄影双年展——城市·重视                  |
| 246 | 2007广州国际摄影双年展——左右视线                   |
| 270 | 现象：“后岭南”与广东新水墨                        |
| 284 | 广东新青年艺术大展                             |
| 308 | 里里外外·中国当代艺术展                          |
| 322 | 从“极地”到“铁西区”——东北当代艺术展1985—2006         |
| 340 | 从西南出发——西南当代艺术展1985—2007               |
| 354 | 《美术馆》                                 |
| 371 | 《生产》                                  |

# 前言

## Foreword

“现实关怀与语言变革——20世纪上半叶广东美术专题展”得到广东省博物馆、广州美术馆、广东省中山图书馆和众多著名艺术家及家属后人的共同参与和支持，终于在广东美术馆落成开馆之际得以圆满展出，并编辑图集，图集题为《现实关怀与语言变革——20世纪前半期一个普遍关注的美术课题》，辽宁美术出版社给予全力支持并出版，这是一件很具历史意义和学术价值的事。我们谨以诚挚的心情向参与和支持这次艺术活动的单位和个人表示深深的谢意！

广东美术馆从无到有，刚刚成为广东以至全国博物馆之林的一棵小树，虽然我们有决心和信心通过自己诚恳的努力，使这棵小树得以茁壮成长，但我们更需要馆际之间和社会各界人士的协作和扶持，共同为文化事业贡献更多的绿叶和繁花。

广东美术馆以中国近现代以来的美术，包括广东当代美术和海外华人美术为研究、收藏和陈列展览为重点。我国近现代是中西文化撞击和交汇的重要历史阶段，广东以其特殊的地理位置和人文特点，成了这撞击和交汇的前沿阵地。西方文化通过广东的口岸流入内地，而中原的文化经由沿海的港口跨越重洋，广东在这里成了一个文化中转站，同时出现了一些重要的艺术家和文化现象。这些对近现代中国文化艺术发展都具有重大的意义。

这次，在广东美术馆落成开馆之际，我们筹划和组织了《现实关怀与语言变革》这一专题展览。20世纪上半叶，西方写实主义的观点和手法在中国产生了较大的

影响，引发了艺术语言上的探索变革。观念和语言的转换，使艺术家思考着艺术与现实的关系，这个阶段中国的社会现实正面临着种种危机和灾难，有责任感和良心的艺术家都试图运用新的手法和语言来表达对现实人生的关注。这可以说是中国现代美术史上一个最重要的现象。我们从广东这一具有代表性的区域的艺术家的入手，以此点切入中国现代美术史更宽广的层面，以期对这一历史上的重要课题作一些切实具体的资料汇集和研究工作。

学术研究是一项没有终结的认知活动过程，作为当代一个美术博物馆，我们希望能努力做到收藏、研究、展示和出版一体化，将每个研究专题从总体上做得深透些，通过展览和出版使研究成果得以推广和保存，为今后的研究工作做好铺垫和提供必要的资料准备。这就是我们出版这一图集的主要目的。

再次向参与和支持本次展览和图集出版工作的单位及个人表示由衷的谢意！

林抗生  
广东美术馆馆长

1997年11月

## 20世纪前半期广东绘画一斑

李伟铭（广州美术学院教授、美术史家）

广东是近世西学东渐的前站、近代民族资本的摇篮和资产阶级维新思想的启蒙之地。以粤籍杰出人物洪秀全、康有为、梁启超、孙中山为代表的近代广东文化精神，既凝聚了广东文化自我变革的力量，同时，也对整体意义上的近代中国文化变革，产生了巨大的辐射力和驱动力。20世纪前半期的广东绘画，正是在这一特殊的历史情境中，开始其从传统形态向近代——现代形态转化的过程。晚清新学、辛亥革命、五四新文化运动和抗日救亡运动……我们民族在20世纪前半期所经历的各种重大事件及其生死存亡的历史命运，理所当然在这一过程中烙下了清晰的交光互影。换言之，20世纪前半期广东绘画的变革，并非纯粹的“语言”或“技术”变革，它是面对西方文化的挑战，在变动的世界中，以清醒的民族危机感和使命意识为契机的自我蜕变。“现实关怀与语言变革”试图触及的主要也正是这样一种因果关系。

展览共选择了李铁夫、何剑士、傅寿宜、高剑父、高奇峰、陈树人、郑锦、胡根天、司徒乔、符罗飞、叶因泉、林风眠、何三峰、谭华牧、关金鳌、关良、余本、李桦、黄新波、赖少其、黄少强、吴琬、方人定、刘仑、杨秋人、胡一川、黄般若、廖冰兄、黎雄才、关山月、赵兽、王兰若、蔡迪支、黄笃维、黄志坚、许奇高、罗映球、梁永泰、杨讷维、陈望、王立等四十一

位粤籍画家完成于本世纪50年代以前的作品187件（308幅）。在譬如此类的主题性展览中，如何遴选画家作品——也即是说如何确立遴选的标准，不仅在观念上，在技术上也是一个棘手的问题。“粤籍”以及“20世纪前半期”固然是主要的参照系数，但更重要的是，被选择的艺术家的艺术活动时空范围是否与文化地理中的“广东”概念有涉。此外，特别应该说明的是，由于征集作品的时间不足以及其他各种各样的困难，有许多曾在这一时期的广东美术史上占有重要地位的画家作品，包括已经入选的许多画家完成于这一时期的代表作未能入选，不能不说是一个遗憾。

首先，考察以上画家的履历很容易发现，其中有不少人早年曾先后到国外学习美术，有些人则毕业于国内的专业美术学校。此外，如众所知，在以训练科场技巧为目的的传统的公私教育体系中，美术教育很难有立足之地；本世纪初叶，由于“重道轻艺”的传统价值观念受到来自西方的工具理性精神强有力的挑战，“格致之学”才开始在“废科举、兴学堂”之后的教育体制中占有举足轻重的位置，与此同时，美术教育在官方法定的范围内才争得了一席之地。但必须指出的是，在晚清新学以“经世致用”为宗旨的变革方案中，美术教育仅仅是取法西学的“器用

之学”的附庸。<sup>[1]</sup>近代中国教育这种特殊的开端，不但促成了20世纪初叶中国知识界的留学高潮，而且，在奠定那些熟习西学的新型知识分子在学校教育中的核心地位的同时，也预示了源自西法的“写实主义”画法在20世纪前半期中国现代美术发展中的主流地位。

如众所知，晚清的新式教育模式均以日本学制为蓝本。正像其他许多实用学科一样，由于缺乏师资，最早的美术教习这一角色不得不请日本人来担当。因此，20世纪前50年的美术教育，或如姜丹书先生所说：“若就外来要素而论，先受日本的影响最大，后受法国的影响最大。”<sup>[2]</sup>具体来说，20世纪20年代中期以前，在学校美术教育中肩负重任的，主要是那些曾经在清末民初到日本接受教育的美术家，20世纪20年代中期以后，在法国留学的艺术家陆续回国加入教师队伍行列，特别是以林风眠、徐悲鸿先后归国为标志，法国的美术教育方法和教育思想才开始在中国美术学校教育中占有比较重要的席位。

但我们也注意到，林风眠、徐悲鸿早年都与日本绘画有着极为微妙的关系：林氏未出国前，曾临摹过岭南高氏带有日本风格的所谓“新派画”；徐氏流寓沪上时，

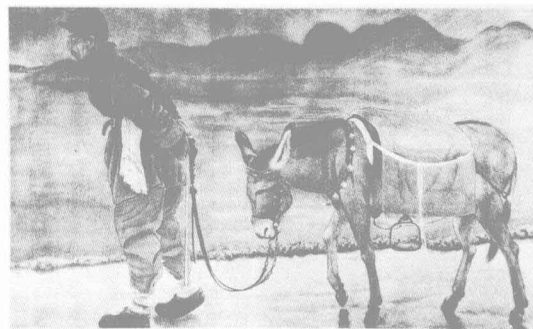


插图1 郑锦《日暮途远》



插图2 “中华旅日作家十人展”画家合影，前排左起方人定、杨荫芳、曾奕、梁锡鸿，后排左起李东平、赵兽、苏卧农、黄浪萍、李仲生

曾到岭南高氏兄弟创办的审美书馆观画，赴法前，先到日本考察，一直对日本绘画——如对竹内栖凤的作品——有着良好的印象。他们后来在艺术上所坚持的折衷主义方向，与近代日本绘画的变革和发展，不能说一点也没有联系。<sup>[3]</sup>特别要提到的是，1929 年教育部主办第一次全国美展，为了体现中国现代美术的发展“不局于一隅”，应广泛吸纳古今中外的经验的开放性观念，除了展出国内时贤之作、我国古代作品外，还纳入了寓沪欧美诸家近作以及远在日本的日本帝国美术院、二科会、春阳会和国画会的画家作品（日本画家作品布置两个专室展出），展览图录《美展特刊·今部》收外国作品六件，全部都是日本画家之作。<sup>[4]</sup>所有这一切至少说明，排除与日本近代美术之间复杂的关系，特别是经由日本传递的“西学”在中国知识界的影响，无论如何很难真正做到对 20 世纪前半期中国现代美术的发展有足够的认识。<sup>[5]</sup>

就广东而论，20 世纪前 50 年到日本学习美术的人数在所有到国外学习美术的总人数中仍占首位。仅是东京日本美术学校，从 1905 年至 1947 年，包括台湾地区在内，在这里注册入学的中国留学生达 133 人之多，其中广东籍的学生 30 人，占总数的 22.5%。<sup>[6]</sup>民国年间，先后主持广州市立美术专科学校、广东省立艺术专科学校和广州市立艺术专科学校校政的数任校长许崇清、胡根天、丁衍镛、高剑父，都是留学日本或游学日本的学者、艺术家，教师队伍中虽然也有不少毕业于欧美以及国内专业美术学校者，但曾在日本有过不同学历的艺术家所占的份额，毕竟更为突出（因考虑到或有个别人遗漏，目前还不宜给出具体的统计数字）。

毫无疑问，在这个展览中，与日本美术结下不解之缘的艺术家首推高剑父、高奇峰、陈树人和郑锦。高剑父与陈树人都是晚清岭南著名画家居廉（1828—1904）的学生，高剑父的弟弟高奇峰则从乃兄那里得到了画学启蒙。光绪末年，二高一陈先后赴日学画，在折衷东西画法以表现源自大自然的具体感受方面，得到了以竹内栖凤为代表的近代京都系画家的启发。归国以后，二高——特别是高剑父在艺术上以投身教育、倡言“新国画”为职志。并且，二高以近代日本绘画为蓝本的变革方法，一开始就获得了一些激进的维新派思想家如丘逢甲的赞赏，<sup>[7]</sup>当然也难免被捍卫传统的纯洁性的艺术家目为数典忘宗的“混血儿”，受到持续不断的攻击。<sup>[8]</sup>关于后者，直到 40 年代后期，高剑父还不得不为自己辩解道：吸纳别人经

验包括别国经验以丰富自家的活力是文化进步的基本条件，揆诸历史，中国画然，日本画也然，“日本以中国画纳入西法成为日本画者，其出发点与我们一样”。<sup>[9]</sup>必须肯定的是，在高剑父生活的时代，持此观点或类似观点者，并非高剑父一人。<sup>[10]</sup>而正像 20 世纪 30 年代初期李朴园在评述西湖国立艺专学生成绩时提及当年画坛的“三数特出者”时所说：“所谓‘三数特出者’，我是意念着吴昌硕、齐白石、高剑父、林风眠诸位说的。前两位，直承中国绘画之正统精神，自由的，表现著他自己的作风的；后两者，一从日本，一从西欧，掘摘了绘画艺术之新的技巧，与固有技巧水乳交融著，也自由的，画著他们自己的画的。靠了这‘三数特出者’，在满目颓唐中的近代中国画中，隐隐保存着一点生机，这是有良心的欣赏者，大家都觉得出的事实。”<sup>[11]</sup>

入选展览的二高作品一共有八件，其中的《双鹰图》《雄鹰图》以及《鸡声茅店月》，基本上代表了二高归国初期的风格样式。其时空氛围的营造与背景渲染笔法——那些构成作品的写实主义特质的语言技巧，显然主要来自他们在日本获得的经验，但是，其所传达的意义内涵，则完全是二高个人的现实感受。二高早年服膺“驱除鞑虏，恢复中华”的民族革命主张，在日期间，追随孙中山加入了中国同盟会。辛亥革命前夕，丘逢甲曾推许二高：“岭南今日论画手，二高杰出高于时；渡海归来笔尤变，丹青着手生瑰奇”，接着又说道，“中国睡狮今已醒，一吼当为五洲主……安能偏写可怜虫，羽毛介鳞供观弄。”<sup>[12]</sup>丘氏为晚清诗界革命巨子，论诗强调“诗无古今真为贵”，以此为前提并做到“学有中西汇乃通”，才能开辟诗界革命的新境界；其诗境界壮阔、风格雄直劲健，具阳刚之美<sup>[13]</sup>。以鸷禽猛兽一类富于象征意味的传统题材来表达壮怀激烈的革命信念，恰恰是二高这一时期主要的绘画母题。丘氏能够在二高的作品中获得共鸣、二高引丘氏为知音，其中之因缘遇合，均可观见艺术关乎世运之内因。<sup>[14]</sup>

高剑父的《鸡声茅店月》完成于二次革命失败以后，此时他正投身于入闽粤军的外援工作，体现在该作中的试图糅合浙派水墨苍劲的线条风格与日画烘托背景的渲染技巧的努力，效果不无生硬、拼凑，但所传达的苍凉孤寂的情绪，未始不能视为高剑父这位辛亥革命的元老和忠实的三民主义信徒悲壮的革命情怀的表现。《寒江雁影》和《东战场的烈焰》则是高剑父风格成熟时期的代表作，大约分别完成于 20 世纪 20 年代末期和 20 世纪

30 年代初期。前者所表现的境界是民初《鸡声茅店月》一类作品主题的延续，但在图式安排上已删除芜杂，将宋画马氏一角半边的构图方式带进了富于透视感的空间容积。《东战场的烈焰》也名《湘沪浩劫》，它是高氏对日本军国主义在中国土地上所犯下的滔天罪行的控诉。虽然，高剑父包括其他大多数辛亥革命党人，与拥护、支持中国革命的日本人民有着不同一般的友谊，二次革命失败后，高氏曾流亡日本，有一个时期还在日本养病，其绘画与日本绘画更有联姻之缘。但是，所有这一切，并不能动摇、消弥高氏强烈的爱国主义立场和爱国主义情感。

1933 年 5 月，高氏曾发表《对日本艺术界宣言并告世界》一文，控诉日本军国主义的侵华暴行，预言肆行无道必自取灭亡，同时呼吁日本艺术界本真善美之良知，以揭露残暴、争取和平为职志。<sup>[15]</sup>《东战场的烈焰》就产生于这一背景。它真实地再现了被侵华日军炮火轰毁的作为远东现代文明象征之一的上海东方图书馆的断墙残垣，笔力老辣劲健，战火焚烧之背景烘托、渲染尤见功力。这



插图3 何三峰《庄严之胜迹》

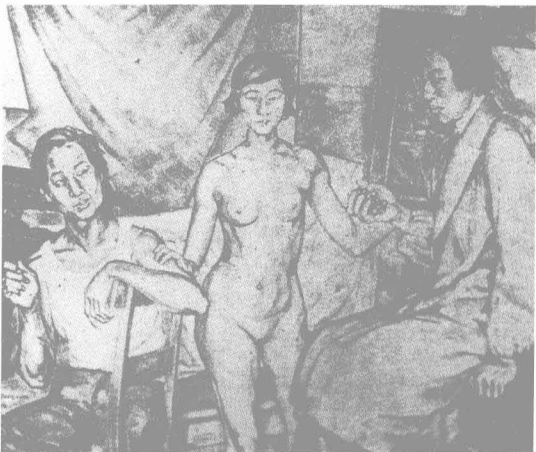


插图4 何三峰《画室》

件作品表明，高剑父至此已消除早期作品中模仿日本风格的痕迹，形成了自己独立自存的风格力量。

陈树人的履历表明他是广东现代画坛一位学养深厚的艺术家。在赴日留学以前，陈氏就在香港投身新闻宣传工作，以一支笔，与郑贯公等革命党人在著名的《中国日报》和《有所谓报》上倡扬革命排满的主张；1905年旧历9月18日，陈氏在香港由孙中山主盟，与陈少白、李自重、邓警亚等著名革命党人一起加入中国同盟会。<sup>[16]</sup>留日期间，陈氏议论时政、译述西方社会科学的文章仍然源源不断出现于国内的《时事画报》、《民谊》等报刊，在20世纪中国美术史上，陈氏还可能是最早向国内系统译介西方美术知识的中国画家。<sup>[17]</sup>

第一次留学毕业归国期间，陈树人曾一度在广东优级师范等广东高等学校担任图画教员，但民国期间，陈氏大部分时间都在国民政府中担任要职。因此，在隶属于“新国画”的阵营中，陈氏始终是一位颇为特殊的人物。他曾与黄宾虹、黄晦闻等结“贞社”，与民国元老经亨颐、何香凝等结“寒之友”社，并领衔主持了粤中“清游会”的文人雅集，在上层社会的文人中，以金石诗书画陶冶性情、标举高风亮节相号召。其优游笔墨，很有一些旧式士大夫洁身自好的书斋意味。因此，陈氏生平既没有像其盟友二高一样广收学生，于画坛新、旧之争，也一直保持了高蹈远引的姿态。虽然，就艺术变革的观念及其总体方案而言，二高一陈之间没有太大的区别，但是，二高早年于日画靠近竹内栖凤，陈氏则深受山元春举、望月金风的启发。<sup>[18]</sup>陈氏用笔设色，温婉细腻、简洁清新——于《长城暮鸦》及其《月牙秋月》中可见一斑，在其构图方式中，还可以看到早年在日本接受的专业图案设计训练的影响；<sup>[19]</sup>晚年更在花鸟画方面，发展成为稚拙、高简的个人风格。因为在社会中所处的地位以及个人性格、学养不同，陈树人的绘画风格与高剑父之一味苍凉霸悍有别，也是显而易见的。

在中国现代美术史上，中山郑锦是一位经常被贬议的艺术家。郑氏与陈树人毕业于同一所学校——京都市立美术工艺学校，归国以后，曾成为在蔡元培的美育思想影响下创立的我国第一所国立美术学校——国立北京艺术专科学校的创建者、首任校长和故宫古物陈列所文华殿主任。当其受聘归国之日，维新派思想家梁启超曾称其画艺“竺于旧则，得所折衷，删于新则，资以濡染”，

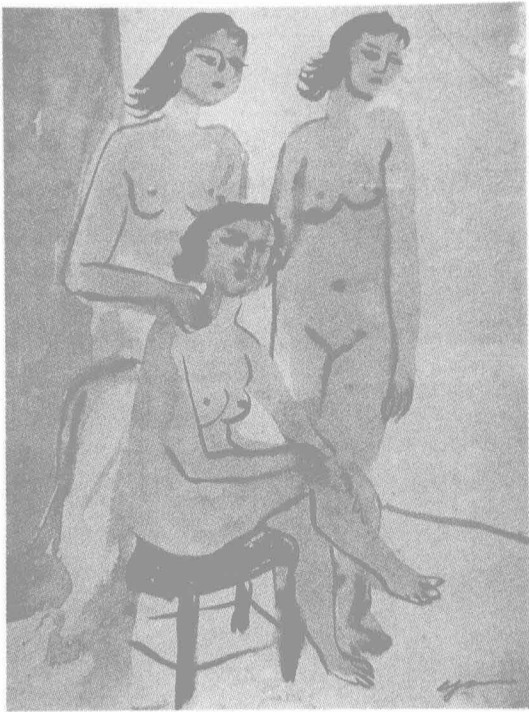


插图5 谭华牧《裸女》

期许甚高。<sup>[20]</sup>

平心而论，郑锦于中西画法之理解、掌握非为不深，在观念上也未尝没有革故鼎新的愿望，但是，他在五四运动的中心北京，以一种接近宋画的精雕细琢的日本风格描画珍禽异卉和古典仕女，不合时宜，可想而知。汪亚坐在针对20年代初期北京美术界的一篇批评文章中这样写道：

去年秋天，我出席中华教育改进社到北京，有一天，我曾去参观北美专成绩展览会，那时候大部分陈列的作品，都是因袭日本明治二十年间的旧日本画风。洋画只有十分之一。固然，前任该校主事，爱作日本画，但是他确忘记了日本画娘家的来历。要晓得日本画，本来就是中国艺术上一个枝叶，不从自国的根本上去探索，却从邻国的枝叶上去找寻，——尤其是从前偏于在技巧上“做作式”的日本画，绝对不是时代上的东西！<sup>[21]</sup>

类似汪氏批评的对象，在郑氏40年代作于澳门的《园林小景》中仍可略见一斑。不过应该指出的是，这种试图将西方的透视法则和色彩语汇纳入宋代院体的努力，尽管牵强、做作，但毕竟是有益的尝试。郑氏后来曾到河北、浙江、江苏、辽宁、四川等地推行平民教育，30年代后期，应孙科之请南归襄理中山模范县治，对下层社会的世俗民情，多少有了一些较为直接的了解。所作如

《日暮途远》（插图1），体现了郑氏所掌握的圆熟的写实技巧和对民间生活深入细致的观察，仍然是他生活的时代一件不可忽视的写实主义佳作。

“学历”尤其是自我选择的学历是构成艺术家个人知识背景的要素，我们在估计我们所考察的对象的时候，不能不考虑到它在艺术表现过程中的有机联系，以及知识选择和通过这种选择所营建的知识结构本身所体现的时尚、趣味的变化。有关留日的资料显示，最早在日本学习美术的中国人所选择的对象几乎清一色是工艺美术等实用学科，以后渐次增加的主要是西洋画，偶有个别选学日本画者——譬如岭南高氏兄弟，那也无非仅仅是看到明治以来的新日本画在写实主义的语言结构框架中试图折衷东西画法以直接表现来自大自然和生活的感受方面的启示价值。<sup>[22]</sup>日本文化包括日本画受惠于传统中国文化的启发，充其量只是中国文化的流亚——这种看法在国人中间可谓根深蒂固。换言之，绝大多数中国画家对真正的日本画并不感兴趣，甚至抱着如鲁迅所说的“彼来掳我”的心理。<sup>[23]</sup>在他们看来，近代日本仅仅是远视透析西方文化得天独厚的窗口。前述姜丹书先生所指出的日本的影响和欧洲的影响的变化，在某种程度上，也正是国人这种微妙的“日本心态”的描述。

因此，在留日的洋画家中，能够看到近代日本洋画界对西方绘画的那种直接反应，一点也不奇怪。如果说，



插图6 符罗飞自画像

源自西方学院派的古典风格与源自法国印象派的外光派由结盟、摩擦，最后分化而开始了“脂派”与“紫派”在明治中期至后期并行不悖的发展路向，<sup>[24]</sup>所有这一切，在早期留日的胡根天，包括留学美洲的李铁夫、冯钢百这一辈的洋画家那里，能够看到清晰或类似的投影的话，那么，从大正初年开始，如潮水般涌入的后期印象派及踵其后风云际会的各种各样的西方现代艺术，作为日本美术界的前卫运动，也同样迅速引起了正在日本留学的那些热衷于趋时求新的中国青年画家极大的兴趣。汪亚尘在 20 世纪 20 年代中期的一篇文章里说，“在这十年里，日本青年画家做了三个梦，第一个梦中遇着的是莫奈，第二个梦中遇着的是塞尚，第三个梦中会见了马蒂斯”。<sup>[25]</sup>其实，躬逢其盛的中国留日洋画家，在此其中和踵此之后，其梦境之变化，何尝不是随着日本同行同辈兴趣的转移而转移。

就对某种知识的掌握和传播而言，李铁夫、冯钢百和胡根天这些中国洋画界的先驱者，理所当然应该在现代中国美术史上占有重要的地位。然而，国内美术界真正接触李铁夫的绘画，毕竟太迟。冯氏扎实的学院派古典风格与胡氏不无拘谨的印象派画风，在 20 世纪 20 年代初期的广东画坛，曾被视为油画艺术的“正宗”，但作为美术界为人师表的典范，他们所掌握的知识包括他们在艺术上的成就，似乎并没有在现代中国洋画界尤其是在后来激进的青年美术家中间，获得更为强烈的共鸣。高扬艺术自由主义的旗帜，并试图以与西方现代艺术潮流同步的姿态介入中国现代美术变革的主流者，应是 20 世纪 20 年代中期以“中华独立美术协会”命名的青年画家团体。

“中华独立美术协会”1934 年成立于日本，粤籍留日青年画家李东平、梁锡鸿、赵兽、李仲生是这个团体的骨干人物。作为该会成立的标志，当年曾在东京神田区举办“中华旅日作家十人展”，参加展览者除了上述四人外，还有留日的其他画家方人定、苏卧农、黄浪萍、杨荫芳、曾奕和白砂。（插图 2）<sup>[26]</sup>1935 年初，上述画家先后归国，其中的方人定、苏卧农、黄浪萍等高剑父的弟子回归高氏“新国画”大本营，其他人则大多继续投入已经开始的工作，他们不但积极撰文、编印画册，介绍世界自后期印象派以来的各种现代艺术思潮，并创办了自己的刊物《独立美术》。1935 年 3 月，又在广州举行以“超现实主义”为标榜的“中华独立美术协会第一回展”。值得注意

的是，这个展览不仅容纳了当年活跃于广东画坛的几乎所有的现代派洋画家，还接纳了日本的现代派画家宫岛佐一郎、鸟海青儿、井泽秋雄、妹尾正彦、太田贡的作品参展。<sup>[27]</sup>这个展览表明，在 20 世纪 20 年代以后在国外完成学业的不少洋画家及其追随者看来，拘守古典学院派风格或印象派画风，已滞后于现代艺术发展的世界潮流。如《中华独立美术协会宣言》所示，“中华独立美术协会”之命名乃源自法国“独立美术家协会”（Lesocietedes Artistes independant）的启发，强调对中国现代美术发展之“时代迟”保持高度的警觉，同时高扬“创作自由与独立”的旗帜，以“新的绘画精神”为基点追求“新时代的绘画”，“把美的主张自由赤裸裸地向着公众之前呼叫”，是中华独立美术协会同人执著不移的信念。<sup>[28]</sup>

一位当年广东画坛现代艺术运动的亲历者已经指出：

在独立美术会出现之前，现代主义绘画已经在广州存在了，部分画家走着野兽主义的路，接受从巴黎传到东京的日本式野兽主义的影响，并对年青的艺术学徒进行灌输，当年吴琬、关良和谭华牧就是这一群画家中的表表者。野兽主义者虽然势力并不雄厚，但是他们占有美术学校西洋画的教席，自然有小部分（不是全部也不是大部分）学生追随着他们，这就出现了和官学派或保守主义者之间的激烈矛盾。但当日不管怎样的新派，总是到了野兽主义为止，虽然那时西方画派的发展已经超越了野兽主义时代很远。独立美术协会的出现能像沉网天气中的一声巨雷一样惊动拥护者和反对者，乃因它超越野兽主义而标榜超现实主义。当时所谓超现实，大抵是比野兽主义处理形象变形的幅度更大……实际上这一群画家的超现实还是很有限的，一部分只是在野兽主义的基础上再推进一步，因此当时的梁锡鸿和李东平也被认为是“新野兽主义者”……至于画的本身，和今天抽象主义各种支流学派绘画比起来，当年的所谓超现实主义也算不得什么。正因为这样，我才想起他们曾说过他们的画是非现实的现实——独立美术会的成员李东平就说过：“超现实”只是“非现实”而决不是“无现实”。有一点对他们来说是一致的，那就是追求虚无缥缈的“梦的世界”。<sup>[29]</sup>

完全可以这样说，在中国现代美术史中，“中华独立美术协会”是继“决澜社”之后出现的一个最为引人注目也特别容易引起争议的美术社团。<sup>[30]</sup>关于其产生的背景，当然必须追溯到大正末年至昭和初、中期日本洋画界的前卫运动；<sup>[31]</sup>而其波及广东画坛的蛛丝马迹，则显

然要找到何三峰、谭华牧、丁衍镛和关良。何、谭、丁、关四人都有留日背景，其中前三位 20 年代中期先后毕业于东京美术学校西洋画科。<sup>[32]</sup>何三峰、谭华牧归国以后和另一位留日归国洋画家陈士洁曾在广州永汉南路创设私立“主潮美术学校”，关于其创校画展，当年广州市市立美术学校的一位学生在后来的回忆文章中曾这样写道：

笔者闻风，与吴琬、李俊英 即后的著名版画家李桦。——铭按）……好几位同学前往参观。何三峰的作风倾向当日风靡世界的法国印象派，谭华牧更跨进一步，接近后期印象派与野兽派之间简练、清丽的风格……这个画展，令我们观感一新，和冯钢百老师的稳厚华滋、千锤百炼、大家典范的写实作风大异其趣。换一句话说，冯老师的大作，仿佛高不可攀，只许仰止，难以继踪。反之，后者清新可喜，平易近人。比较之下，使我们更进一步认识到艺术风格的衍变，与艺术流派的多姿多彩。这个展览会在同学们中间播下了革命性的种籽，苗发了倾向自由奔放的嫩芽，吴琬（子复）对之尤为倾倒，影响一生，至死不渝。<sup>[33]</sup>



插图7 余本《奏出人间的辛酸》



插图8 高剑父《时事画报》丁未年第二十七期封面

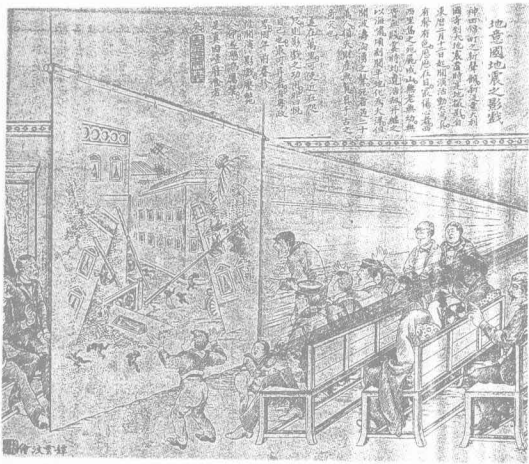


插图9 谭云波《地意国地震之影戏》

广州市市立美术学校是胡根天、冯钢百协助许崇清创建的广东第一所公立美术学校，开始在该校西画系执教的大多是由胡氏领衔组织的广东第一个以留学归国的艺术家为骨干的西画研究团体“赤社”的成员。<sup>[34]</sup>何、谭之魅力能够倾倒该校部分学生既不容易，同时也可窥见世风之变化。不久，何、谭正像在此之前的关良一样均被胡氏网罗进入市美为画科导师。1928年，市美易长，继任者司徒槐除了留用何三峰、谭华牧等人外，还先后为该校聘到了陈之佛、丁衍镛、倪貽德等一批优秀师资。关于陈、丁、倪在该校学生中的影响，倪氏在其《记几个美术学生》一文中已有所述。<sup>[35]</sup>在这里要特别提到的是关良，早在1921年第一次广东全省美术展览会中，当时还应该是在日本求学的关良的一件据说具有野兽派风格的作品，已给吴冠留下了不可磨灭的印象。<sup>[36]</sup>当然，我们也注意到，关良和丁衍镛在粤中的时候，已开始关注八大山人、石涛、金冬心一类的传统样式，试图在野兽主义与传统的写意线条风格之间找到中西融合的契机，但他们地道的野兽派风格，仍然能够给市美的学生留下深刻的印象。<sup>[37]</sup>中华独立美术协会的骨干有些原来就是上述数家执教于市美时的市美西画科学生，其间艺术观念的承传转合，自然不言自明。

目前学术界普遍认为，在20世纪前50年所有有留学背景的中国艺术家中，很少人在油画写实技巧方面，达到李铁夫那样成熟、精湛的高度，但是，我们也必须承认，可能由于长期生活于海外，也可能缘于清高自守的秉性或者别的什么原因，民国年间，李铁夫实际上很少介入画坛的各种运动。正像在辛亥革命以后，在政治上，这位辛亥革命的元老是一位守贞抱白的革命精神的殉道

者一样，在艺术上，李铁夫也是一位寂寞的独行者。显然，所有这一切既有助于李氏人格和艺术的自我完善，同时也有效地缩小了李氏的艺术在那个喧嚣竞夺的社会中发生影响的范围。总的来说，从李铁夫、胡根天、冯钢百经由何三峰、谭华牧、关良、丁衍镛……到赵兽，我们还是能够看到一种源自西学传统的“洋画”艺术在本世纪前50年广东画坛流播、变异和发展的脉络。<sup>[38]</sup>

严格来说，何三峰、谭华牧所选择的风格，实际上是一种在日本已经被“学院化”了的后期印象派与野兽派结缘的产物（插图3、插图4、插图5），在展品第29~31号中，还不难看到谭氏的指导老师藤岛武二倾向东方式的稚拙的平面装饰风格的深刻影响。而站在今天的立场来看，真正在现代美术史上为关良和丁衍镛获得声誉的，主要并不是他们娴熟的西画风格，而是他们心领神会于文化背景的中、西差异并在彼此的碰撞、渗透、融合的过程中获得蜕变的富于东方情调的水墨画。值得注意的是，20世纪20年代末期，当关、丁在激进的青年学生中间正被视为真正获得西方现代艺术的真传的偶像的时候，他们已经开始了他们上述艰难跋涉的历程。<sup>[39]</sup>

不过，话虽这么说，但并不意味着我们具备足够的理由对“中华独立美术协会”的艺术家们的选择掉以轻心。时局遽变，国难当头，中华独立美术协会所标举的“超现实主义”很快从公众的视野中消失，也在情理之中。<sup>[40]</sup>但协会同人们怀抱的纯真的青春激情和由此而引发的关涉艺术观照现实的方式的多样化、艺术与传统的审美惯例、艺术与国情等等一系列至今仍然还在继续的话题，较之四平八稳的麻木的“写实主义”，无疑更有助于深化中国艺术的现代化问题的思考。

有留学欧美背景的艺术家中除了李铁夫、冯钢百，比较重要者还有司徒乔、符罗飞和余本。就某种趣味而言，司徒乔和符罗飞都曾在欧洲的表现主义传统中获得共鸣。因此，如果说，贯串在他们的作品中有一种特别明显的表现主义气质，那也是不奇怪的。不过，所有这一切，似乎并不是司徒乔、符罗飞艺术中最重要的东西，他们区别于广东画坛同时代的洋画家的最重要的一点——或者说，在他们那里获得最充分的表现的，恐怕是他们以现代平民意识为出发点的社会批判精神。余氏则一开始就沉迷于伦勃朗、德拉克罗瓦和米勒，并在后来的探索中，纳入了印象主义的经验；<sup>[41]</sup>就对伦勃朗以来的油画

写实主义语言的理解和掌握而言，余本所达到的娴熟和精湛程度，完全可以与李铁夫相提并论。

也许可以这样说，司徒乔是一位一开始就投入创作，并在描绘他所处时代的下层社会的生活的过程中形成其艺术的表现特色的艺术家，在他的艺术生涯中，似乎没有学生时代。20世纪20年代中期，当他还是燕京大学神学院的学生的時候，他那些描绘北地古庙、土山、破屋、穷人、乞丐的作品，已引起了伟大的人道主义者鲁迅的关注。在司徒乔的作品中，鲁迅既看到司徒乔作为一个艺术家的良知，也看到了他的宗教感——有趣的是，在鲁迅看来，北地的“黄埃”与爽朗、热烈的江浙、广东风景，在司徒的作品中是南北地缘政治意味深长的隐喻。<sup>[42]</sup>这种看法是否可靠，可以讨论，但他认为司徒艺术世界中存在着“矛伤”与“天使”两种互补挹注的创痛与慰藉，无疑极富洞察力。或许正是司徒怀抱的这种温厚的仁智之知，使其天才的活力在他的创作生涯中始终没有枯竭，并促成他在跨越地理上的南北界限与文化中的中西之别的同时，为其始终不设防的精神领地捎来福音。

符罗飞与司徒乔两人之间是否有过交往，不清楚，尽管两人选择的艺术的价值形态有许多相似性，但两者的人生经历似乎很少有共同点。从后者的履历甚至可以

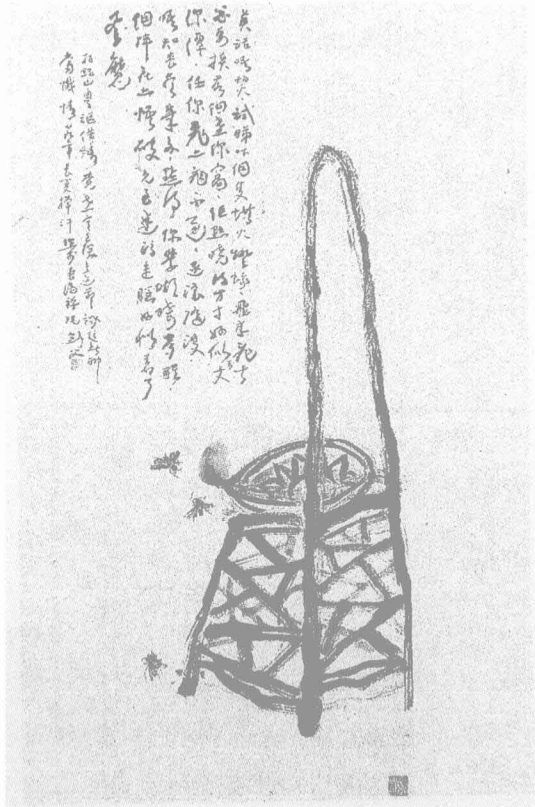


插图10 高剑父《扑火灯蛾》

看出，在他的性格内涵中，更多某种与命运抗争的不屈不挠的冒险精神——这与他作为一个渔民的儿子的身份可能不无关系。符罗飞很早就选择共产主义作为他的人生信仰，他为社会不公和自由平等而呼叫的粗糙的笔触，较之司徒乔，似乎总带着他的故乡所特有的那种日照充足、海水腥咸、季风怒号的热辣辣的况味。因此，尽管在符罗飞的艺术经验中；较之许多游学海外的艺术家，对异国他乡从学院到沙龙的风情有着更多的切身的体会，但是，他的注入家国之哀、家国之愤、家国之情、家国之爱的艺术世界，总蕴含着关于个人身世、阅历的自我认同感（插图6）。

这次展览征集到了符罗飞一批画在当时随便找到的往往只有巴掌大并且许多是残缺不全的小纸片上的苦难民间的生活速写——仅仅是材料形式本身，就足以说明画家所处的艰难的环境以及符罗飞之所以是符罗飞的顽强的艺术意志和不屈不挠的自我生存能力。我相信，现代观众仍然能够感受到来自现代艺术史上的这些真正的杰作的道德感召力。历史和传统的精神力量以及中国知识分子的良心，往往总是通过一些也许并不总是异常显眼和被视为“伟大”的细节得以显现——虽然，我无意将这些在它的作者的整个创作生涯中也许并不是最重要的眼之所见与情之所感捧为现代艺术史上的“圣经”，但我觉得，那些跻身于艺术家的行列，并且总是以擅于涂脂抹粉的方式来赢得个人生活的滋润的后来者，应该有权利将其捧为“圣经”来读。

差不多与20世纪同寿的余本，前半生大部分时间在加拿大和香港度过。学生时代完成于加拿大的《奏出人间的辛酸》（插图7），已经显示了余本卓越的艺术才能，这件作品既奠定了余本作为一个艺术家的地位，同时也奠定了20世纪50年代以前余本创作的基调。1935年，余本曾一度回到他的故乡，并在那里创作了《晚归》这件描述家乡农民生活的油画。显然，余本在香港度过的差不多20年的稳定的职业画家生涯，有效地训练和发展了他的写实主义风格。继1935年之后，1937年应徐悲鸿的邀请，余本偕李铁夫由香港进入内地桂林旅行写生。20世纪30年代中后期先后完成的《晚归》、《纤夫》以及《待雇》，显示了余本在绘画语言探索中的微妙的变化：他在继续发展《奏出人间的辛酸》的主题的同时，试图将源自德拉克罗瓦、米勒以及印象主义的经验结合起来，这种尝试的结果确立了余本富于建筑、雕塑感的人物群像处

理方式，同时，在笔触和色彩的调协中，获得了新的节奏。

在20世纪前半期的中国画变革运动中，如何吸纳西方的写实经验，使人物画这种曾在传统的语义系统中担负“成教化、助人伦”角色的绘画样式在新的历史情境中发挥开启民智、普及教育的社会教化功能，是包括高剑父在内的许多有志于中国画变革的先驱者关注的课题之一。从清末民初广泛流布于沿海通商口岸城区的各种各样的新闻画报上，我们能够看到这种努力的雏形（插图7），而真正形成比较成熟并且现在已经成为“经典”的素描加水墨的写实主义语言结构模式，则大概要迟至20世纪50年代才开始出现。

一般来说，活跃于清末民初的通俗新人物画家，主要是通过日本转输入口的西籍或译述西籍中的插图图片学到了一些西画的皮毛（如空间透视），除了时装行头，其基本语汇和造型样式并没有离开明清说部绣像很远。这一时期粤中名家如郑侣泉、尹笛云、葛璞、谭云波、冯润芝，其广泛见诸于《时事画报》、《天声报》、《赏奇画报》上的人物画，大抵反映了当时粤中新人物画的水准（插图8、插图9）。由于摄影和铜锌版印刷术的迅速传播和广泛流行，类似新闻纪实画逐渐被挤出了报章杂志的版面。发展现代人物画似乎是洋画家的本事，国画家的特长仍囿于山水、花鸟；<sup>[43]</sup>另一方面，充斥于社会各个角落的“炭相传习所”一类的商业性教学机构，其所造就的最高专才无非也就是绘画月份牌式的时装美人的本领。总之，在20世纪30年代黄少强、方人定出现于广东画坛以前，广东的现代中国画人物画很难说在前述画家工作的基础上有什么新的发展。

黄少强早年师事高奇峰和高剑父，从二高那里获得艺术为人生的革命理念的熏陶。1920年至1924年，黄氏曾在留美归国女画家刘博文女士创办的博文美术学校学习西画；有趣的是，在此期间，黄氏也在镜明炭相学校取得毕业资格，并在1925年，以“绘学馆”的名义在佛山精武会设立义务传习炭相班，自任馆主。<sup>[44]</sup>严格来说，黄氏在画学上得益于西式学校教育的成绩并不充分，表现在他的水墨人物画创作中的圆润流畅的线条风格，主要来自于黄瘦瓢一类传统样式的启发，<sup>[45]</sup>他对写实主义绘画中的“形”的理解和掌握，与其说奠基于按部就班的学校教育，倒不如说来自于长期的民间生活速写的磨炼更为准确。

20世纪30年代前期，黄少强与赵少昂结伴北上游历写生，结识了当时京、沪、宁几乎所有重要的学者和艺术家，归后于广州先后创立“民间画馆”、“民间画会”，提出“到民间去，百折不回”作为激励自我及其学生的口号。<sup>[46]</sup>毫无疑问，黄少强是一位具有强烈的平民意识和悲天悯人的仁者情怀的艺术家，其“写民间之疾苦，谱家国之哀愁”的艺术方向，与司徒乔和符罗飞极为接近（1932年和1934年，司徒乔曾先后两次为黄氏作过肖像画）。不过，他们之间的区别也非常明显——可能缘乎家族的悲剧（如其妹之早夭，其母之早逝，给黄氏的精神打击极为沉重），或怵于人间之惨象，黄氏悲怆的现实情怀，始终有无法驱之而去的梦魇一样的宿命感（由《饥寒留乘骨》可



插图11 《铁笔新选》第一辑封面

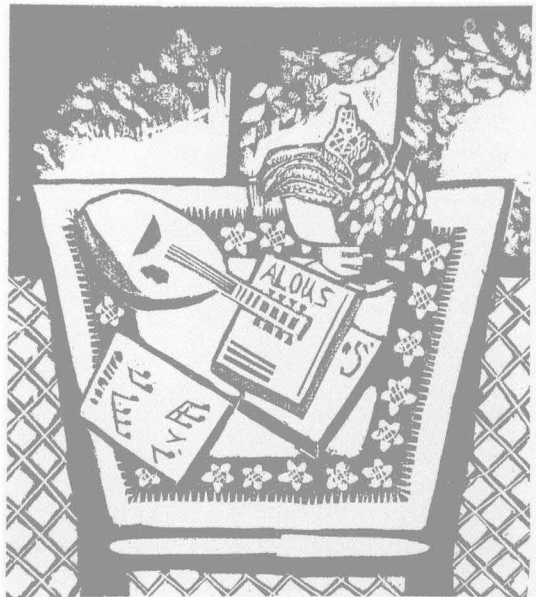


插图12 潘昭《抒情》（《现代版画》第十集）

见一斑)。这种宿命感——我们并不陌生，在传统的在野文人那里可以看到它的影子——在黄少强这里，有时甚至会被不自觉地转化为精神上的某种自虐倾向。所谓“仰天自长啸，时为自挽歌”。<sup>[47]</sup> 就是黄氏这种颇为复杂的精神状态准确的自我写照。同此，黄氏一些关涉自家身世的人物画包括他的一些诗作，带有隐晦的神秘感甚至颓废色彩也是显而易见的。<sup>[48]</sup>

当然，构成黄少强艺术世界的主体并且在他生活的时代产生巨大的感召力的还是他的那些描绘民生疾苦、关注民间生活以及以抗战为主题的作品。特别是譬如《洪水流民图》一类的联屏巨制，虽然经常被完成于一气呵成之间，带有未经雕琢的粗糙、不和谐之憾，但是，黄氏悲怆的笔触和他的如泣如诉的诗歌所披沥的人生的一面，仍然具有无法代替的感染力。黄少强的学生——譬如 20 世纪 30 年代后期活跃于广东画坛的“民间画会十子”<sup>[49]</sup> 以及原广州画院副院长黄志坚、当代著名雕塑家潘鹤，就是在黄氏的感召下走上了他们的艺术道路。

方人定与黄少强是同辈人，他们都受教于高剑父，在抗战中都表现了一个爱国主义画家所应该履行的“艺术救国”的神圣使命。较之黄氏，方氏受过更为良好的新式学校教育，而且我推测，方氏的法学背景可能相当有效地训练了方氏的思维逻辑。纵览方氏绘画，我们很容易发现，他的冷静的自制力始终支配了他的创作状态包括他的笔墨语言状态——从高氏一路的花鸟画过渡到带有明显的日本风格（这种风格带有日式后期印象派的影响），

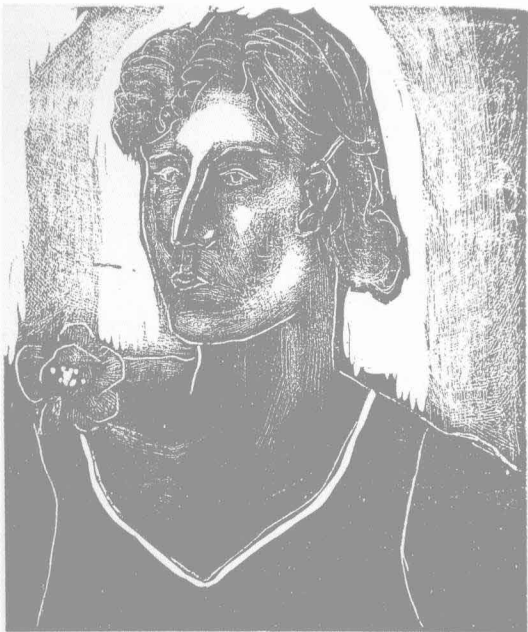


插图13 前村千帆《温泉》（《现代版画》第十集）

如《到田间去》的人物画再返回花鸟画（后一转变出现于 20 世纪 60 年代前期），方氏从题材到风格的变化都有非常清晰的线索可寻。<sup>[50]</sup> 关于如何变革中国画，方氏在他的同辈人中也显示了非同一般的思辨力。在艺术上方氏有多方面的成就，但在我看来，作为一个人物画家，他的最重要的作品主要完成于 20 世纪 40 年代中后期，如《行行重行行》和《大旱》。在这些作品中，对“面”的处理多少有悖于方氏后来对“线”的认识，<sup>[51]</sup> 但是，它的朴拙的造型、饱满结实的体量和在精心设置的构图中所显示的主题的象征意味，较之方氏在 20 世纪 50 年代初期所作的人物画，无疑具有更为耐人寻味的可读性。因此，我同意这样一种饶有兴味的预测：“设想方先生当年就这么不中不西地探索下去，又会是怎样的一种气候呢？”<sup>[52]</sup>

上述论列可能已经触及一个大略的轮廓：20 世纪前 50 年，新人物画在清末民初维新与革命的大潮中曾出现它的滥觞期；20 世纪 20 年代至抗战爆发以前这段时间基本上处于低潮期；抗战时期，由于艺术的教化功能在国难当头的情境中再次获得共识而促成了新人物画的勃兴期。这种兴衰变化的情况，除了反映人物画这种特殊的表现样式与情境变迁的直接联系外，也体现了中国画家队伍在近 50 年中知识结构的发展状态。这也就是说，高剑父这一辈的折衷主义者虽然有心在写实主义的语言结构框架中，通过调和中西的方式来强化人物画的再现功能和社会教化功能，但是，他们潜在的、对传统的近乎本能的眷恋，毕竟难以促成他们放弃在他们的知识结构中被认为最有价值的那一部分东西，从而赢得对“西学”的充分理解与掌握，于是，他们中的绝大多数人只能在他们熟习的传统样式譬如山水、花鸟或古典人物题材中，经常以一种隐喻、象征的方式，去表达他们“艺术救国”的抱负（插图 10），特别应该指出的是，在一些艺术家看来，现代人物尤其是复杂的社会事变，作为艺术表现的题材，在中国画中本来就没有合适的位置。<sup>[53]</sup> 就广东来说，只有等到在“新学”的整体氛围中成长起来的黄少强、方人定这一代人步入画坛，新人物画的发展才开始在内容和语言的结构形态方面，与现实社会生活的变化与发展建立起比较直接的关系。

在以抗战为主题的中国画人物画家中，当然还应该提到的是另一位高剑父的学生关山月。展览推出的是关氏在抗战期间完成于澳门的作品。在《从城市撤退》这一长卷中，不难发现直接源自乃师风格（如高氏之《寒塘

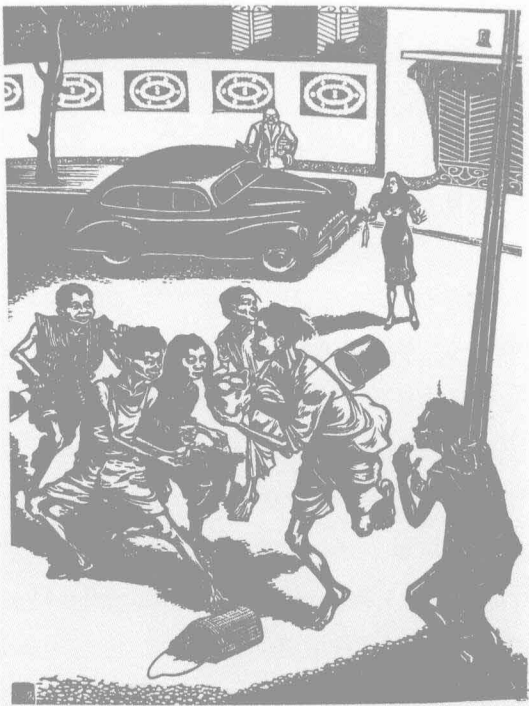


插图14 杨訥维《饥饿有罪了》

孤雁》的线索，而且，严格来说，像同时代其他许多中国人物画家一样，关氏的人物画造型能力，也还没有真正达到写实主义所要求的精确的程度。<sup>[54]</sup> 他的所有这些作品所构成的再现功能以及对人物命运的关注，主要是通过对其空间环境的整体把握得以实现的。如《从城市撤退》这样的宏篇巨制，那种全景式的写实主义风格，显然得之于他在山水画方面的训练。因此，也许部分出于技巧上的考虑，在关氏的巨幅制作中，人物经常作为群体的集合形象被推入远景。换言之，关氏更倾向于通过一个特定的场景和人物的组合关系去揭示人物所处的时空氛围从而获得对人物的心理内涵的阐释（最典型的例子如后出的《塞外驼铃》），而恰恰正是在这一点上，关氏的抗战画卷具有非凡的史诗性。当然，在《侵略者的下场》这件作品中，我们也可以看到传统的隐喻、象征手法在写实主义的语言结构中颇为得体的运用。

民国年间，在粤中以运动形态揭橥艺术革新的旗帜并对中国美术中的正统主义观念构成挑战者，除了高剑父领衔的“新国画”群体，另一股重要的力量，应是在 20 世纪 30 年代初期成长起来的现代版画艺术家。如果说，世俗化、大众化是本世纪中国美术的主流的话，那么，现代版画艺术在其中所扮演的角色，较之其他艺术样式，可能都更为重要，它对 20 世纪 50 年代以后中国美术发展的影响，也可能更为深远（这种影响传播的方式非常复

杂，恕不论列)。

如众所知，上海是现代版画运动的发源地，在鲁迅的倡导下，上海现代版画运动作为左翼文艺运动的一翼，在 20 世纪 30 年代初期经历了它短暂的鼎盛期以后，20 世纪 30 年代中期已进入低潮。究其原因，除了上海政治环境恶化，当然也不能排除左翼文艺运动本身的左倾幼稚病。<sup>[55]</sup> 值得注意的是，在上海从事早期现代版画运动并亲炙鲁迅的教导的青年版画家，其中的绝大多数人都是粤籍尤其是粤东籍的艺术家，后者在 20 世纪 30 年代初期离开上海的时候，也将现代版画的火种带回原籍。

粤东地区现代版画艺术的拓荒者是原“一八艺社”、“木刻讲习班”、“M·K 木刻研究会”和“野穗社”的骨干陈铁耕、陈广、黄聊化、钟步青、罗清桢、张慧、谢海若、张望、陈普之、周金海、何白涛等人。

他们从上海返回原籍后，大都在当地从事教育工作，因此，在其所在的学校学生中推广现代版画艺术，也就成为粤东版画运动的主要特色。

例如，罗清桢于 1931 年返回粤东，先是在汕头参加“战地工作队”，和汕头的码头工人生活在一起，在此期间创作了《抗战三部曲》等作品。后来罗又回到他的家乡，在大埔百侯中学任美术教师，期间曾在校内发起创办木刻工厂，并与在大埔县立中学任教的张慧联合编辑出版《木刻阵地》；张望先后在汕头回澜中学、海滨师范、神美艺术学校任教，与陈坚、谢海若等人在潮安发起组织“大众木刻研究会”，并主编潮安《大光日报》副刊“生活与木刻”；陈铁耕和钟步青在汕头发起成立“新野画会”，他们任教的学校如大埔百侯中学、梅县丙村中学、普宁梅峰中学均开设木刻课，除了在当地报刊大量发表作品外，罗清桢出版了《清桢木刻集》、张慧出版了《张慧木刻集》。他们努力的结果，有效地推动了粤东地区现代版画运动的发展，在青年学生中，培养了如荒烟、王立、方声亮、陈望、罗映球、马余彦、吴忠翰等一大批青年版画家。<sup>[56]</sup>

20 世纪 30 年代末期，陈铁耕、张望、罗清桢、周金海、陈普之等人先后离开粤东投奔抗日第一线，但现代版画运动在粤东地区仍在继续发展，例如，1939 年，张慧在大埔中学创办《木刻阵地》；潮安省立金山中学木刻研究会于 1943 年印行《金中木刻》；大埔第三中学木刻社 1941 年印行《国家至上》；1943 年，兴宁中国文化

服务社印行烟波、丹虹合编《铁笔新选》第一集（插图 11）。所有这些刊物刊载的作品均以反映现实人生和抗战救亡为主题。现代版画艺术作为大众文化的载体在粤东地区的广泛流布，从《铁笔新选》第一集刊登木刻商业广告这一有趣的现象中，也可略见一斑。

当然，在广东现代版画运动中，以原广州市市立美术学校西画系首届学生、市美西画系教师李桦和他的学生赖少其、张影、陈仲刚等人发起组织的“现代创作版画研究会”——简称“现代版画会”，<sup>[57]</sup> 可能更为引人注目。

现代版画会成立于 1934 年 6 月。它的主要成员几乎都是李桦班上的学生，维系他们的是这样一种共同的信念：“美术应该走出‘象牙之塔’，描写十字街头”。就一种个人趣味来说，李桦留日归国以后不久已开始自学版画（关于李桦与日本创作版画运动的关系是一个值得探讨的问题，此略），并在 1934 年 4 月在广州举行首次个人版画展。现代版画会成立以后，该会即依次在市美校内举行习作周展、月展，后来又在社会上举行大型半年展，同时在《广州市民日报》上开辟《木刻周刊》，推介、普及现代版画艺术知识。从 1934 年 12 月开始，该会还出版会刊《现代版画》。<sup>[58]</sup>

1935 年 1 月和同年 8 月，广州现代版画会在广州先后举行两次规模宏大的会展。后一次展览除了会员作品外，还纳入国内同行作品、民间木刻、古代木刻和外国木刻，单是后一项，就包括日本版画原作 200 件和其他西欧版画印刷品，古代部分则包括中国古籍插图、日本古代小说插图、佛经插图及浮世绘木刻。<sup>[59]</sup> 展览在总体上呈现的生活化、大众化倾向，既体现了南方版画成熟的运动状态，在种类选择上兼顾的世界性和学术上的条理性，也表明中国现代版画艺术在经历了早期“左”倾幼稚病以后，已逐渐进入了自我调整的良性发展阶段。值得注意的是，广州现代版画运动同样得到鲁迅的关注与支持，当北方一些激进的“左”翼艺术家针对广州现代版画会的作品“小资产阶级气氛太重”在报上提出批评的时候，鲁迅在给李桦的信中指出：

……这是意识如此，所以有此气，并非因此而有“意识堕落之危险”，不过非革命的而已。但要消除此气氛，必先改变这意识，这须由经验、观察、思索而来，非空言所能转变，如果硬装前进，其实比直抒他所固有的情绪还要坏。因为前者我们可以看见社会中一部分的人的心情的反映，后者便成



插图15 唐英伟《哨兵》（《现代版画》第十集）



插图16 风雷《专制椅》（《真相画报》第六期）

为虚伪了。

接着，鲁迅又强调：

木刻是一种作某用的工具，是不错的，但万不要忘记它是艺术。它之所以是工具，就因为它是艺术的缘故。斧是木匠的工具，但也要它锋利，如果不锋利，则斧形虽存，即非工具，但有人仍称之为斧，看作工具，那是因为他自己并非木匠，不知作工之故。五六年前，在文学上曾此类争论，现在却移到木刻上去了。<sup>[60]</sup>

显然，正像他在文学革命中所坚持的观点一样，在鲁迅看来，忽略艺术的情感内涵和审美特质、片面强调内容的革命性的艺术革命工具论，对中国现代版画运动的发展可能构成更为危险的损害。因此，在鲁迅晚年与青年版画工作者的大量通信中不难发现，除了肯定、鼓励发展现代版画的大众化倾向外，强调“木刻”之美、强调在认真学习的过程中融合传统民间画法与西法——从版画艺术的独特的语言角度引导青年版画工作者进入学习与创作的良性状态，始终是鲁迅关注的问题的焦点。<sup>[61]</sup>广州现代版画会的某些作品包括他们选择的一些出自日本画家——譬如前村千帆的作品（插图 13），确实存在充满温情的唯美主义倾向——或用批评者的话来说“小资产阶级气氛”，但是，版画家们的努力，毕竟没有扭曲自我的情感内涵因而也更有可能接近艺术的本质。事实证明，作为现代版画艺术的发源地，当上海的版画运动因政治环境和自身的“左”倾幼稚病发展受挫而进入低潮的时候，经过李桦及其盟友的努力，广州已迅速发展成为中国现代版画运动的南方中心。

当然，这种转变在某种意义上也许可以被描述为现代版画运动自觉的策略性转移，但是，它至少也从另一个角度说明，地域政治对某种艺术样式的发展至关重要。30 年代广东地方政府在政治上与国民党中央政权的内讧以及前者在抗日问题上所持的明确的爱国主义立场，确实给广东现代版画的发展提供了有效的生存空间。30 年代中期，鲁迅就指出：“擅长木刻的，广东较多”，并且认为其中最好的是李桦和罗清桢。<sup>[62]</sup>1935 年 3 月 15 日，鲁迅在给罗清桢的信中，曾转达了来自苏联美术批评界的意见——批评家 p·Ettlinger 看了《木刻纪程》以后认为，其中最有帮助的版画家是罗清桢、一工（黄新波）、白涛（何白涛）、雾城（陈烟桥）、张致平（张望），所述数人全系粤籍。中国现代版画史上最早的两部版画技法著作均出

自粤人之手，<sup>[63]</sup>此外，许广平先生曾认为，“中国木刻复兴于一八艺社”。<sup>[64]</sup>有趣的是，一八艺社的创建者，本来大多数就是广东人。<sup>[65]</sup>

毫无疑问，现代版画是 20 世纪前半期广东美术最重要的收获之一，在这一领域涌现的重要艺术家如陈铁耕、罗清桢、黄新波、李桦、赖少其、陈烟桥、古元、荒烟、刘仑……其中个别人（如古元）的艺术活动虽然与广东画坛很少有直接的关系，但不能否认，他们早年曾在其生活的故乡获得了相关的艺术上的启发。尤其应该强调的是，除了广州现代版画会的成员外，当年在上海从事现代版画活动的粤籍画家，也有一些人在此之前曾在广州市市立美术学校接受过教育。<sup>[66]</sup>中国现代版画本来一开始就以欧洲版画为范本，广东洋画界以广州市市立美术学校的一些追求现代潮流的西画系教师和中华独立美协会会员为主角的、发生在 20 年代末期至 30 年代中期的现代艺术运动，对置身于这一情境中的广东青年版画家不能没有丝毫影响。<sup>[67]</sup>

正像粤东地区的版画工作者一样，广州现代版画会的成员在抗战开始后大部分奔赴抗日第一线，他们团结在“中华全国木刻界抗敌协会”的旗帜下，以刻刀为武器，投入了“艺术救国”的行列。广州沦陷以后，粤北曲江成为广东战时中心，版画家黄新波、刘仑、梁永泰、陆无涯、蔡迪支曾先后集中该地，并在 1940 年夏，在这里成立“中华全国木刻界抗敌协会广东分会”，由刘仑、蔡迪支、梁永泰主持分会工作。因此，1938 年末至 1944 年 5 月，曲江实际上也是广东现代版画运动的战时中心。在此期间，在粤北的版画工作者不仅创作了大量以抗战为主题的作品，还先后组织、举办多次画展，其中尤以 1942 年 11 月于坪石举办的“全国木刻展”规模最大。<sup>[68]</sup>抗战“惨胜”之后，“反饥饿、反内战”成为国统区争取自由民主运动的最强音，一向主张入世的现代版画艺术，再次在时代变革的主流中行使干预现实与政治的权利（插图 14）。

中国的木刻艺术，除技巧上因受年代的限制还远远落在人后，确须急起直追以外，在取材的范围及作品的意识方面，因为这艺术一出生就投身于反帝、反封建、及反侵略的激涡，并且一向是渗透着广大人民的血汗而壮大的缘故，一呼一吸无不吻合着广大人民的气息，正因为这样，它才发展得特别迅速，及不愧领受“人民的艺术”的头衔。<sup>[69]</sup>

上述论断确实拈出了中国现代版画艺术特殊的“气

质”。从早期追踵麦绥莱尔（F.Masereel）大刀阔斧的黑白平面风格（插图 15），到转而模仿承接欧洲正统的注重物体明暗处理的精致的苏联木刻，最后在传统的民间木版画中获得新的启发，中国现代版画家在借鉴各种经验和探索各种技巧、语言发展的可能性的同时，也在不断地提高这种特殊“气质”的自觉。<sup>[70]</sup>因此，珂勒惠支（K.Kollwitz）对中国现代版画的影响被认为仅次于苏联版画，也就不奇怪了。正如一位版画家所说：

我们赞美苏联木刻家对新社会的歌颂，但觉得到底离水深火热中的我们有一点儿遥远。只有她，我们才深深的在每日的生活中感到，几乎可以说是第一个把人对疾苦之下斗争和挣扎凝结成不动的结晶体的画家。而且对人性的发掘那样深刻，几乎使我们相信在阶级的社会中斗争的作品总是比歌颂的更深刻、可爱。<sup>[71]</sup>

正是对社会苦难根源执著地追问和维护人性尊严的抗争，使中国现代版画欣然接纳珂勒惠支的艺术风格和艺术意志。譬如黄新波的作品虽然显示他曾大量地借鉴了美国画家肯特（R.Kent）的版画风格，但是，他所表现的时代、社会和人生的主体，与珂勒惠支昭示的艺术家的良知并无二致。

漫画在 20 世纪前半期的广东美术发展史中有其特别重要的地位和意义。可以这样说，20 世纪广东美术中的批判现实主义发端于漫画，并且似乎经常是在漫画那里，艺术家的智慧、良知和批判现实主义的精神才找到恰如其分的表达方式。

20 世纪中国漫画史的开端是伴随着近代沿海地区新闻出版业的勃兴而展开的，也就是说，早期画报是漫画艺术最普遍、最直接和最有效的流通载体（插图 16）。所谓“谐画”、“滑稽画”、“讽刺画”是漫画这一绘画样式的早期名称，粤中漫画史，甚至可以追溯到 18 世纪中期苏六朋所作《盲公打斗》一类针砭时俗之作，<sup>[72]</sup>作为从日本输入的专称，“漫画”以此则迟至 20 世纪 20 年代中期才出现于中国的报刊杂志。<sup>[73]</sup>清末民初介入维新、革命大潮的粤中人物画家，其创作不同程度都与漫画这一形式有涉。但其中以专擅漫画而著称者，当推何剑士。

何剑士原名华仲，早年曾学击剑于成都某寺僧，因号剑士。何氏生于膏腴之家，少年不治生产，放荡形骸于诗词歌赋、醇酒美人，其任侠使气，与“南社”中的一些人物极为相似。壮年家道中落以后，曾隐居广州鳌州，