

≡ 广东历代绘画展览丛书 ≡

广东绘画研究文集

林亚杰 朱万章 主编

岭南美术出版社

广东历代绘画展览丛书

广东绘画研究文集

林亚杰 朱万章 主编

岭南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

广东绘画研究文集 / 林雅杰、朱万章主编. —广州: 岭南
美术出版社, 2010. 6
ISBN 978-7-5362-3945-6

I. 广… II. 朱… III. 中国画—研究机构—广东省—文
集 IV. J212-24

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第098285号

策划编辑: 刘一行

责任编辑: 刘一行

魏 曼

麦 璇

责任技编: 许骏生

谢 芸

封面设计: 刘蔚丹

装帧设计: 何胜刚

广东绘画研究文集

出版、总发行: 岭南美术出版社(网址: www.lnaph.com)

(广州市文德北路170号3楼 邮编: 510045)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 广州市岭美彩印有限公司

版 次: 2010年6月第1版

2010年6月第1次印刷

开 本: 889mm×1194mm 1/16

印 张: 39.25

印 数: 1-500册

ISBN 978-7-5362-3945-6

定 价: 120元

广东历代绘画展览丛书编委会

GUANGDONG LIDAI HUIHUA ZHANLAN CONGSHU BIANWEI HUI

主 任：蔡东士

副主任：杨 懂 顾作义 方健宏 刘斯奋 王晓玲 杨珍妮

主 编：刘斯奋 林亚杰

编 委：（按姓氏笔画排序）

王少勇	朱万章	刘一行	成洪燕	吴武林	陈 迹
陈 恂	麦荔红	张冬娥	林 锐	林夏瀚	罗 兵
郭秀媚	莫 鹏	徐南铁	曹利祥		

目 录CONTENTS

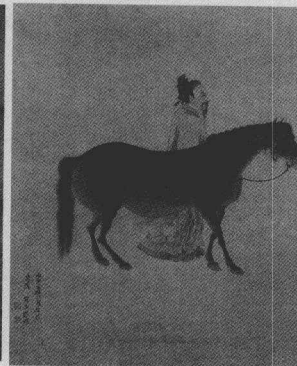
上 篇

五岭之外，五岭之南	
——广东绘画之外来影响与本土化初探	002 梁基永
张询二题	
——浅论艺术的“边缘”与“核心”及“观念”与“表达”	012 刘一行
宋元遗韵：明代岭南早期山水画论略	
——以颜宗为中心	025 朱万章
林良与明代疏笔画风	037 李维琨
后识林良	042 余辉
重论林良研究的几个问题	059 李遇春
何浩《万壑秋涛图卷》详述与赏析	076 由智超
明遗民画家东莞张穆的马图及其他	082 任道斌
遗民画家张穆	089 单小英
试论龚贤对吕潜、大汕山水画的影响	099 吕晓
诃林饯别：关于《肤公雅奏图》的若干考证	119 李若晴
吴荣光与翁方纲的书画交游	127 周利锋
	曹建
吴荣光书画鉴藏活动研究	139 万新华
学海遗珠	
——李克曼《叛徒、画家、疯子：苏仁山的生平与作品》评介	164 李志纲
苏仁山《长江夕照图卷》释读	174 蔡星仪
论苏六朋风俗人物画创作中的平民化	184 赵书波
荷兰——美国人范罢览1790—1795年向广东画家订制的《中国风土图册》	192 (美)麦志明著
	周维译
黟山派杰出印人黄牧甫绘画浅论	205 薛永年
何翀艺术综论	212 郭燕冰
晚清广州外销画中的女性肖像研究	224 郑艳
居巢生平研究四题	236 韦承红
居廉画作款识考疑	244 翁泽文
梁于渭生平考述	255 邓庆荣
艺术鉴赏、收藏与近代中外文化交流史	
——以居廉、伍德彝笔潘飞声《独立山人图》为例	276 洪再新
写照·题咏·酬唱	
——香港中文大学文物馆所藏两帧《独立图》	293 莫家良
潘飞声和清末香港画坛	306 朱锦鸾
伍德彝的山水花鸟情	318 杜霭华
通草纸水彩画与口岸民俗	325 杜少虎
十九世纪初广东文人画的本土意识	332 张艺仪

下篇

城市商业美术与广东绘画的现代转型	352	陈瑞林
20世纪早期香港的书画雅集	362	陈雅飞
岭南三高旅沪传世画作疏证	379	陶喻之
且向有人行处行		
——晓云法师与岭南画派	399	麦荔红
高剑父印度之行及其他	407	陈继春
高剑父艺术革命论	432	王嘉
三十年代广州现代版画史述略	443	王坚
一九三八年：符罗飞在香港	457	陈莺
李研山的书画艺术略述	469	吴瑾
“诗怪”与“泰斗”		
——从李金发的际遇看早期现代主义艺术在中国的困境	474	姚玳玫
从历史的角度看中国近代油画先驱李铁夫的艺术	488	钟耕略
赵兽：穿越世纪的超现实主义	508	蔡涛
一个“旅行画家”的表白——黄般若的香港山水画	521	司徒元杰
解读叶因泉——真诚的现实主义画家	526	李焕真
韵胜原从骨胜来		
——关山月早期连环画《虾球传·山长水远》研究	536	陈湘波
读林风眠、关良、赖少其画心语三章	541	梅墨生
造物铸为心象 笔墨化现生命		
——林风眠、关良、赖少其的艺术	549	罗一平
绘画的本质是绘画		
——林风眠前期鸟画探析	559	陈滢
真正意义上的革新者		
——试论林风眠对传统文人画程序的解构	564	张曼华
林风眠的特殊贡献与特别启示		
——论一位真正的中国现代艺术大师的艺术创造	571	龙红
		王玲娟
杨善深的动物画及其艺术特色	587	陈伟安
广州市立美术学校与广东国画研究会	592	魏祥奇
在中国建立“新艺术”：抗战时期的漫画及其政治表达	607	赖志强

上 篇
SHANGPIAN



广东绘画研究文集
COLLECTED PAPERS ON THE STUDY OF GUANGDONG PAINTINGS

五岭之外，五岭之南

——广东绘画之外来影响与本土化初探

梁基永

一、五岭之外：广东绘画中的外来技法

技法是研究绘画中最直观的一种因素。广东绘画，因受到地理和历史环境影响，得外来之力实多。兹按李铸晋教授之分期方法，试分别言之。

林良时代

林良是明代最有影响的广东画家，但是林良的技法，论者均认为属浙派一路，从题材看，也并不反映广东风格。林良作品中，除了落款“广东林良”（故宫藏《聚禽图卷》）带有广东因素之外，几乎不反映出其所受地方文化的熏陶，而且他的画风亦不对本地构成影响。

与林良同时或稍后的颜宗和何浩，也受当时流行的浙派宫廷画风影响，应该说，明代初期到中期的广东画人几乎都是在浙派的影响下创作。

在李铸晋教授的分期之中，林良时代之后，接以张穆、高俨时代，然而此间尚有明代后期即万历至崇祯一期，似未完备。此期间，尚有画人作品留存者，如袁登道、梁元柱等。袁以山水著称，所学多是宋米家一路，如香港中大藏《山水图》卷。梁元柱之墨竹，属文人墨戏一种，很难说有明显的地方风格。

张穆、高俨时代

张穆的画风，有论者认为多从元赵孟頫与任仁发而来（李铸晋《明清广东山水画之发展》），以其鞍马人物来看，确实如此，但其山水之中也含有明末枯笔皴擦如程邃一路的影响。高俨的山水，明显受到以沈周为代表之吴门的影响。高俨喜欢用沈周式的鼠足点作山头的苔点，其丛树的画法（如香港艺术馆藏《山水图》）更有明显的沈周、文徵明的意味。受其影响，其弟子如梁素、黄最等均为吴门之绪余，而张穆的画风则罕有传人。与他们同期的赖镜亦是沈周的忠实信众之一，其山水较之高俨更逼肖石田原作。此外，如范熙祥、区亦轸等亦可归入吴门流风一类。

吴派对于明代的影响，几乎遍及全国。然而到了万历后期，吴派也是风流之末。广东画人却在此期略微振了吴派的余辉，这和广东身处南明的影响有极大关联，这种关系后面还会探讨之。

汪后来时代

汪后来的山水只有一种干笔秃毫的风格，与清初新安画派毫无二致。汪本身也是新安人，寄籍番禺，是以其画风类似新安当是渊源有自。但是汪的这种改进的新安风

格反过来又在清末形成了另一种画风，在后文当续论之。

李铸晋在汪后来之后接到黎简时代，其实，汪之卒年在乾隆七年（1742）后不久，年当在八十左右，而黎简之盛期在乾隆末，期间约有近五十年之时间。此期间，可称为广东文化史上之“空白期”，无论诗词、书法、绘画等均极消沉，与雍乾之际国力之盛不成比例，也是值得探讨的一个课题。笔者的意见，是此前的时间，如顺治、康熙之际，是南明在广东活动时期，全国各地不少文化精英逃难云集在此，所以形成了广东文化的短期崛起。但是当这些遗民逐渐老去之后，到了康熙末年和雍乾之际，由于清政府对广东的报复性屠杀和不予重视，使广东在相当长的一段时间中，处于一种文化相对落后的状态，与北方的繁荣形成对比。乾隆四年，番禺庄有恭大魁天下，高宗阅卷后惊叹说：“岭南蛮荒之地，竟出状元耶！”可见当时皇帝的心目中，岭南不过“蛮荒”而已。汪后来的入粤，只是带来了他个人的一点成绩，相对于同期的广东画坛，他的影响几乎是微弱而不足道的。与汪同时似乎还可以举出澄海黄璧一人，黄的画风分明与福建画人极为接近。

黎简与谢兰生时代

在李铸晋的分期中，黎简与谢兰生分属于两个时期，但由于两人的时间是紧密相接，且有影响与师承关系，故一并讨论之。黎简的技法，无疑是从石涛而来，但是他的青绿山水，却不是石涛所有的东西。

事实上，黎简早年所醉心的，是浙派之末的蓝瑛一路的青绿画风。蓝瑛的青绿较为浓艳，黎简同样有此特色，他甚至还临摹过蓝孟的青绿山水（见《从白纸到白银》附录所刊黎简《仿唐人青绿山水》）。从他的名作如《水仙操》（香港中文大学藏）中也可见这种浙派的影子。此图中山石的皴法完全还是浙派的身影。石涛与浙派，相去本远，所以黎简在晚年基本不画大青绿山水也是这个道理。

谢兰生对于北方画家技法的学习非常高明，他才是真正开创了广东山水画地方特色的人物，留在下文讨论。

“二苏”时代

“二苏”去谢兰生不远，而面貌各异，苏仁山目空一切，以独特之面貌示人，为广东绘画不可多得的怪才，但在世时影响极小，在后面还会讨论他的特色。苏六朋的技法，据说来自于德坤画僧，但最近李焕真女士已详为撰文考证其非。但不论苏曾师事德坤与否，他的人物画受到福建的黄慎和上官周影响是毋庸置疑的。黄慎曾多次做客羊城，上官周的《晚笑堂画传》甚至在广州刊成，所以福建画风尤其是闽派的人物画对于广东乾嘉之际影响颇巨。

与“二苏”大致同时的蒋莲也是人物画的名家，他的技法源自于明代的仇英、陈洪绶，据他自己的题跋，还受到清初顾云臣的影响。

李魁时代

李魁的时代相当于道光到同治初年，李魁作品颇有广东的本土性，放在后文再

叙。此期间可注意的艺人，是招子庸。招子庸的水墨螃蟹画，当时也有不少追随者，其子侄辈也有学他的风格，几乎形成一派，不少论者（如冼玉清）认为其有独创性，冼氏甚至说他画的“蟹为广东蟹，盖海蟹而非江蟹也”（《招子庸研究》）。笔者也一向认为其作品有自我风格。但是最近从山东一友人家中，发现不少清末水墨螃蟹的装饰画。笔者向其中一些收藏家查询，他们指出，山东沿海一带城市，如烟台、威海、青岛等等，都有用这种水墨螃蟹作装饰画的传统风俗，很多时候甚至是四屏挂幅作一堂的装饰。这些螃蟹的技法，与招氏的画风如出一辙。笔者颇怀疑招氏的水墨蟹是从山东的宦途中学来。为了研究其中孰为主宾的关系，笔者又特意咨询了当地的朋友，他们说山东一带用这种螃蟹画的装饰由来在乾隆时期已有，且其盛行的地区，有招氏宦途之外（如威海）的，证诸招氏的画风在岭南的流行并非广泛，且他在山东的宦绩也并不昭著，似乎可以得出结论是，招氏的水墨螃蟹技法是从山东得来。

“二居”时代

“二居”的技法渊源，来自于宋光宝和孟丽堂，早有前人作过多次论定，还有学者指出“二居”的师法宋孟和“二居”的祖籍江苏宝应有关系等等，最近朱万章先生还考证出居廉不曾亲炙于宋光宝。不过几乎可以肯定的是，居廉本人就曾对宋和孟颢乙的画风醉心不已。从他的“宋孟之间”小印，到他为宋的花卉补草虫（《秋葵蛱蝶图》，广州艺术博物院藏），都印证了他早年对宋孟——尤其是宋光宝没骨技法的师承关系。

与“二居”同时代的还有何翀和罗岸先等数位职业画家。何翀的人物和花鸟都从华嵒中得来，罗岸先则辗转从居廉手中学宋的写生技法，几乎都是受北方画家影响。除此之外的文人画家，如张维屏、陈澧、陈璞等，则受到南来的戴熙影响，学的是变了味道的四王画风。

“二居”之后的岭南画派时代

李铸晋先生的分期到“二居”为止，笔者试接续一段，则是“二居”之后，光绪末年到民国末年之间的时期，岭南画派崛起时代。岭南的技法，是“二高”从日本学习回来的，以近代明治时期绘画技法为主，加上“二居”的水粉运用而成。至于高剑父自称的新宋元，其宋元成分，不外是日本画中残留的唐宋绘画（如斧劈皴、北宗树法）等的再现而已。

“二高”的弟子中，留学日本的，无不受日本绘画技法的影响，如方人定、黎雄才等是其中的代表人物。他们一直到晚年还在使用日本的绘画工具如山马笔、排笔等，其学生辈也一直沿用这些工具到今日。

国画研究会和“超然派”的画家，这里也值得带上一笔。国画研究会的崛起，与当时一个重要的背景有关系：随着清室的败亡，昔日深藏于皇宫与贵族家中的宋元书画大量流散出外，使学习艺术的人士有了目睹的机会，加上印刷和出版业的兴起，使更多学者和艺人能够接触到古人的精华，这是广东前辈画人所没有的机会。所以，国画研究会的成员们能够比前人学到更多的古代技法，能临摹更多真迹。是以赵浩、黄般若、卢振

寰等都以前人所没有的正宗宋画面目出现（这也是他们鄙视高剑父所谓“新宋元”的因素，盖其人多以正统自居，以示区别于高氏的日本画式“宋元”）。但是国画研究会的作品具有本土性的则很少。当然，也不排除个别会员（如黄般若、卢子枢等）在晚年多次描绘香港和广东其他地方的景物，但并非研究会时期的作品了。

从以上叙述不难看出，明清以来的广东绘画，其技法渊源几乎都可从岭外找到出处，则广东绘画之本土性又何在哉？

二、五岭之南：广东绘画中的本土性

说到本土性，笔者认为可分两种因素讨论，即技法与题材，兹先言技法。岭南画家中，确有目空依傍、自我独造的，笔者试分析其技法之来由。

谢兰生

谢兰生是清代广东绘画中有独创地位的第一人，他早年从黎简学画，但是他很快脱离了黎简的“二手石涛”面貌而独具特色。谢兰生对于北方画家的技法，其吸收无疑比黎简要高明。谢早年深受黎简影响，然而他很善于用自己的长处：用丰厚的书卷气去掩盖自己非职业画家的技法弱点，所以他的作品中，那种看似笨拙的山石其实开启了苏仁山的法门。在广东绘画历史上，黎简与谢兰生可以说是真正开启了地方风格的人物：黎简奠定了基础，而真正成一家的，是谢兰生。谢的另一个成就是他的《常惺惺斋题跋》。这是现存最早的广东绘画理论作品之一，理论的出现往往标志着自我风格的诞生。

在谢兰生的很多作品中，山石的皴法是直接用中锋的粗笔去运用的，如利氏北山堂藏的《山水册》（见《明清广东名家山水画展》，1973年），其中山石的豪放程度直去宋人（如梁楷等）不远。谢兰生的好处，是他的豪放潇洒而非疯狂，这与他早年受过严格的科举训练和翰林院经历有绝大关系。所以他的作品中，其奇气在用笔，其奇特在构图的从心所欲，开合自如。以他著名的《山水图轴》（香港中文大学藏，有张大千、邓尔雅等题跋）为例，近景的树木之间是互不关联的，构图也是雄奇无比，所以张大千题跋中称赞他说“岭南画人，群推二樵，予以为不及里甫远甚”，当非虚语。他的奇气不同于苏仁山的狂，这也是由两人的社会地位决定的，是以广东藏家历来重里甫而轻仁山，但是我们不难看出谢兰生对于苏仁山的影响。

苏仁山

苏仁山的技法固然有特别之处，然而他的山水人物，无疑是受了清代板刻的画谱（如《芥子园》等）的影响。他的白描山水，很大程度上是直接白描代替了皴，这可以从以上讨论的谢兰生作品中见其端倪。苏仁山的独创性很大程度上源自于他的精神病的因素，所以很难探究出其中有多少本土的来源，但是题材上则无疑有广东的身影在其中。

其他受谢兰生影响的画家

与谢同时或稍后的画家，受其影响的不少，如张如芝，他的作品中较多地加入了董其昌的柔美。黄培芳则更将谢兰生山水中的文人气味发展到了极致。他的画更像是用白描加上简单的颜色而成的草图，然后用浓重的墨点去表示出画的文人风格。继之者还有梁蔼如，也是这种白描加上苔点的山水一路。

郑绩—李魁—熊景星一派与民间画工的互动

讨论李魁的风格我们必须还回到黎简的作品中去。李魁的出身，研究者一致认为他是画民间壁画的工匠，曾师从郑绩。对郑绩的研究一直是广东绘画史上的空白，但是他确实是一个重要的人物，他所著《梦幻居画学简明》是广东绘画理论史上第一部单行的画论作品。郑绩的研究障碍之一，是他作品的数量很少，以往论者只讨论广州艺术博物院所藏的《寒江醉钓图》一幅，强调其“灵活多变，顿挫有力的侧锋勾勒山石轮廓”（李公明《广东美术史》）。其实郑绩绘画有两种面貌，其一是类似《寒江醉钓图》的侧锋，其实这种画法，在苏六朋的山水中早已出现。在《明清广东名家山水画展》图录中，我们可以看到所收录的两幅山水中均有苏六朋的影响在其中。

郑绩的早年作品，其面貌颇类似黎简，尤其是长锋作披麻皴山，然后在山顶上施重苔点的一种，尤其特别的，是这类作品的设色，大多是用大块面的赭石作点染，这就令人有一种温暖热烈的感觉。笔者颇怀疑这就是从广东本地的民间壁画上吸取的营养。在调查珠江三角洲一带古代民居的壁画的时候，笔者经常发现，民间画工们喜欢用赭石和青绿作大面积的渲染，这与黎简—郑绩—李魁作品中的设色应当有很大关系。另一特色则在于，民间画工的用笔比较简单而粗放（适合仰视和远观），顿挫感比较强，是以“二苏”和郑绩等人作品中，经常出现有强烈的不带浓淡变化的浓墨线条，如苏六朋的《达摩渡江图》（广州艺术博物院）等是明显的一例。

李魁无疑是比郑绩走得更远的一位独创者。他的山水中，继承了谢兰生的构图上的随意性和写生风格，他的树都是随意生长而不像“四王”式的开合有序，山石的构造有强烈的体积感，尤其是他所独创的“骷髅皴”法运用，在他的山水中，很多时候上方是奇幻诡异的骷髅皴构成的大块山岩，瀑布从半空中幽幽地流淌，而主人公则置身于下方，静观这大自然的奇景。设色上他喜欢只用赭石加上淡墨渲染，不用花青和草绿，最后用朱砂点一下双勾的红叶，使画面一下子热烈起来，这也是壁画常用的设色手法。他的出身使他肆意吸收民间画法的概括之处，即使是巨嶂大幅（存世李魁作品多六尺整以上的，这点值得注意）他也仅用最少的用笔去描绘，省略了复杂的皴法和细部的描写，这种画风不能不说是广东的独创。

与李魁画风相近的还有熊景星。他的社会地位比李高一些，所以他的作品中流露的墨气比较浓，但是“减笔”的成分少一些。与他们同期的具有此类画风的，还有文斗和文恐庸父子。李铸晋教授指出，“文恐庸山水写法甚奇，或谓其家贫而专作庙宇装饰，故其画亦于奇中带有光彩夺目之作风。虽与文人画相去甚远，而后继无人”。李先生当是未见其父文斗作品，文氏父子均以水墨横点山水擅长，文斗画风去民间画工更加接近。但是李先生所指出的，他们取法民间画工的与文人相去较远的特色则是

正确的。

梁于渭

梁于渭的出现，可以说是广东地方画风在清代最后的余辉。梁早年是科举出身，还成了进士，但是他的忧郁本性和神经质疾病使他最后无奈地走上了职业画家的道路。李铸晋先生指出他早年曾受居廉影响，确实目光如炬。梁的独创性，其实与谢兰生接近，他对于自己的作品中技法的含量有多少是很清楚的，所以他更愿意强调他画中的文人墨气特性。笔者在这里一再强调谢兰生和梁于渭的科举背景，实对于研究他们的作品意义重大。在科举时代，尤其是明清两代，获得进士以及翰林地位的人，在社会上有崇高的地位，几乎可以说是马上跻身上流社会之列。在谢兰生时代，进士靠卖书画为生还不成气候，所以他的作品中没有媚俗的必要。但是到了梁于渭时代，商品书画已大行，梁要靠卖书画维生，必定要考虑民众对于作品的审美需求。在他的早年作品中，花卉的画法略带居廉的水粉运用的技巧，甚至连折枝的写生法也比较近似。他的山水也闪现一些居廉所画的青绿山水的影响在其中。但是梁主要还是直接继承了谢—李一脉的以减笔和大块渲染为特征的山水特色。他还加上了汪后来式的新安风格的减笔构图，即用空勾的远山代替烘染远山。他所画的山水树石，多不讲究细部点染，仅是锯齿状的侧锋勾出轮廓，其雄奇的感觉与李魁近似，只是少了李魁的造型技巧，而多了自己的冷酷在其中。李魁的作品以热烈的赭石加上水墨构造一个奇幻而舒适的画面，梁则更多地抒写自己对于山水的个人感受。谢兰生和他具有相同的优裕条件，使他们都能够相对地置身于市民欣赏目光之外从事自己的创作。他们标志着清代广东地方画风的形成和终结。

三、广东绘画中题材的本土性与画家之地方认同

研究地方绘画除了技法之外，还必须说到题材的本土性，这是以往论者较为容易忽略的一环。一个地方的画家使用本土题材与否，其实与该画家群体的地方认同性有莫大关系。地方上的画家，如对本土和身边的题材视而不见，则说明该画家对于地方的“底气”仍然不足，遑论成为一种地方绘画风格。兹以存世作品分类论述之。

山水

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，如赵松雪之《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，最早的当推汪后来的《罗浮山水册》（广州艺术博物院藏，虽然此前还有发现高俨所画《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）。汪册画朱明洞、梅花村等罗浮山的风景。有趣的是，在这册作品中，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“梅花美人”的掌故就起源于此。岭南炎热，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。也就是说，他所描绘的罗浮，虽然开创了画广东山水的时代，但“罗浮”只是一个概念，一个名山的概念，而非写实中的广东山水。

吴韦去汪后来稍早，他的《甘竹滩小景》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》，这是他的得意之作。《大乌峰图》原作藏北山堂，《小乌峰图》原作今据说藏中山藏家处。所谓大小乌峰，承马以君先生告知，即今番禺之大夫山，大乌与大夫为一音之讹，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。

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。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》（仪清室藏）、吕翔为叶梦龙所画《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。

“二苏”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《拷寮泉图》（香港中文大学藏），苏六朋多次描绘的《罗浮山市》更是众口相传的题材，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》（仪清室藏），居廉画有《荔枝湾竞渡图》（广州艺术博物院藏）等，与他们交往的罗岸先则有《惠来海市图》（香港中文大学藏），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》、《鼎湖飞水潭》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。

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《碧嶂红棉图》，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，但是作为广东画家笔下的题材，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。

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》（香港中文大学藏，作于庚戌十二月，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。

“二苏”时代中，苏六朋曾画有《罗浮花卉杂册》，画龙船花、绣球等罗浮山特产。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，上述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，应该就是洗玉清所说的广东沿海一带的生活于咸淡水之间的海蟹。

广东本土花果题材的大放异彩，应该还归功于“二居”的创作，他们笔下大量地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，他的写生熟练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。

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。如他的名作《南瓜》，据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

人物画的本地化更是罕有的题材，我国古代的人物画，大多是历史、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苏仁山，他所画的《五羊仙迹》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之风甚盛之地，他的大量取材广东仙人正是广东人物画形成的标志。

苏六朋的创作则更具有明显的地方趣味，除了创作有《罗浮仙迹图》四屏（广州艺术博物院藏）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。

李魁时代的人物画家不多，郑绩画有《阮亭像》（《广东文物》），是有趣的个案：画的是山东的诗人王士禛，王曾来广州时间颇长，且留下不少描写本地风貌的诗句，对于清初广东文化影响巨大，和后来的翁方纲、阮元的功绩相似。可见郑绩虽然画的是外省人物，但是他所表达的，却是一种委婉的广东文化情结。

广东人物画家自“二苏”以后，沉寂了多年，稍后的何翀虽然以人物著称，但是他的作品受华新罗影响太重，除了花卉上经常出现木棉之外，何氏基本没有广东题材的人物画发现。广东的人物画本地化进程确实比较缓慢而难以追寻其踪迹。

以上所讨论的，只是概述广东绘画中素材上的问题，但笔者认为素材正是体现画家对于本地文化的认同感的具体反映。当一个画家能以传统的四君子、牡丹之类打开市场的话，他如果对于本土文化没有认同感，就不会热衷于创作本地题材的作品。因为这样往往要冒不受市场欢迎的风险。从另一方面说，如果广东文化界对于本地题材没有认同感，他也不会购买（或者“求”）这类的作品，要研究广东绘画之本土性与画家的本土认同，这是不可忽略之因素。

四、岭外与岭南之融合

讨论岭外画风与岭南画风之融合前，兹先探讨一下，广东绘画的风格为何形成较晚。笔者认为主因有二：

1. 开辟地方对于正统之不重视

广东地处海滨，本来就是怪力乱神之说易昌明之所，所以洪秀全、康有为、孙中山等在此一呼而百应。在广东知识分子群体中，正统的概念比较淡薄。明代中叶之后，广东文化才逐渐步入中原的正轨，而随即遇上晚明的动乱时期。在经历了南明短暂的、畸形的文化兴旺之后，广东又进入了清初的荒凉时期。所以在广东文人心目中，对于孰为正统的概念甚为模糊。“四王”画风能统治中原，却不能入岭南一隅，正是这个道理。

广东画人对于“四王”一派所谓中原正统的认识，要到乾嘉之际广州经济富裕开

始，在潘家、叶家等有足够的财力收藏大量古代书画作品之后，才使本地画家如黎简、谢兰生等接触到古人的真迹，所以黎简、谢兰生的成就与此不无关系。

2. 广东清初文化相对落后

广东文化的繁荣和发展，在明代，集中在嘉靖至万历初年；在清初，经历了康熙初的短暂辉煌之后，要到乾嘉之际才得以发展，前文已有论述。不可否认的是，清初相当长一段时间里，广东的文化界缺乏领头人物，在诗文书画界皆然。甚至连之前的王渔洋，之后的翁方纲等岭外人物也没有南下的记录。所以在这半个多世纪的时间里，广东文化相对停滞。比起淮扬一带的繁华兴盛，扬州画派等的兴起，广东无疑是相对落后的一环。

以上讨论了粤画和岭外画风的关系，以及广东画家的取材问题，最后谈谈广东画家对于岭外风格与本土因素之融合。一个画家如何融合古今与内外，本来是变化多端的话题，更不容易以短篇概括广东古代画家如何融合这些因素，这里只以黎简的《芙蓉湾》图题跋作为一个个案研究。

《芙蓉湾》是黎简所画的四季四景屏之一，广东省博物馆藏。黎简在题跋中说：

芙蓉湾，苦瓜和尚有芙蓉湾图，盖写江南秋色。吾粤夏时亦有此花，故亦写夏景。予甲寅有首夏见芙蓉花诗云：芙蓉花叶两轻明，青紫葱茏碧水冥。倚杖露光沾袖冻，过桥吟影入溪停。夷犹别浦春波后，仿佛秋风卯酒醒。翠盖青翰越人有，为君时有棹歌听。

此诗不见于《五百四峰堂集》，但是该年黎简创作有不少和芙蓉有关的诗歌，在这段题跋之中，黎简明确表示了他是如何用石涛（苦瓜）的技法，去重新表现他所熟悉的身边（吾粤）景色。芙蓉在岭外是秋天的象征，在岭南则在夏天盛放，所以黎简移作夏日的题材。但是从技法上看，此画分明还是石涛的影子。虽然不是临摹石涛的原作（《江南秋色》），虽然是写自家喜爱的夏日芙蓉，广东画家在形成自身风格的过程中，始终不能释怀的，是自己画中的来源问题。他们很着重标榜自己所学的是“岭外”的东西，这也是本土化认同初始阶段的画家心态。所以朱锦鸾氏说，“（黎简）和追随者所表现的风格仍属传统一路，他所走的传统路线正是以正统派为依归”（《大庾之南》），此说则恐有未安，盖黎简所学，不论是武林派还是石涛的技法，在清代均非“正统”所在，岭南的画风，正未可以“正统”两字以概括也。