

≡ 广东历代绘画展览丛书 ≡

岭南画派研究文集

陈迹 陈桢 主编

岭南美术出版社

广东历代绘画展览丛书

岭南画派研究文集

陈迹 陈桢 主编

岭南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

岭南画派研究文集 / 陈迹、陈桢主编. —广州: 岭南美术出版社, 2010. 6

ISBN 978-7-5362-3947-0

I. 岭… II. ①陈…②陈… III. 岭南画派—艺术评论—文集 IV. J209. 9-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第206426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

岭南画派研究文集

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: 13. 75

印 数: 1-500册

ISBN 978-7-5362-3947-0

定 价: 56. 00元

广东历代绘画展览丛书编委会

GUANGDONG LIDAI HUIHUA ZHANLAN CONGSHU BIANWEIHUI

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

论“岭南派”的特征	001	黄志坚
岭南画派刍议	008	舒士俊
现代中国画史上的岭南派及广东画坛	017	林木
民国时期广东“新”、“旧”画派之论争	036	黄大德
鼓吹革命中的艺术真相	046	洪再新
——《真相画报》所示黄宾虹与岭南三家的关系		
《岭南三高画艺》导论	056	高美庆
高剑父和岭南画派	063	于风
“天风七子”的艺术传承与画学风格	070	朱万章
高剑父论画述评	094	黄兆汉
旧学新知：博物图画与近代写实主义思潮	114	李伟铭
——以高剑父与日本的关系为中心		
方人定的艺术历程	143	郎绍君
岭南画派活动年表	171	朱万章 陈炯整理
岭南画派研究论文（论著）索引	195	朱万章 李倩瑜整理
后记	214	编者

论“岭南派”的特征

黄志坚

是“主义”，不是模式

解放以来，广东美术界先后开过几次岭南派座谈会，在提到岭南派特征的时候，意见不尽相同。如果你问问一般的美术爱好者，那他们的答案更会是言人人殊。原因是岭南派画家或号称岭南派的画家人数众多，风格各异，画法也各异，人们心目中的岭南派画家或画风就不一样：你指的是这个画家、这个模式，他指的却是另一个画家、另一个模式。北方人固然这样，即使是在广州和港澳这个岭南派的故乡，也是这样。有好些画家，本来在画法、风格或师承方面与岭南派毫不相干，都有可能被人看做典型的岭南派。在国内的美术界，关山月、黎雄才是典型的岭南派画家，大概是“毋庸置疑”的，但如果你接触多一些业余画家，你又会发现在他们不少人的心目中，典型的岭南派却是指高奇峰的传人赵少昂或他的门人和私淑者（如上海的黄幻吾）的花鸟画。在港澳和海外，这种看法更为普遍。赵少昂在香港的门人赵世光的看法是有一定的代表性的：

国内的岭南派传人，多用宣纸写巨幅壁画，极难运用撞水撞粉等技法，并且国内美院学生，必定接受全面训练，故此也少有纯粹岭南派的再传弟子。以香港为大本营的岭南派门人，有些因年老之故，亦有改用宣纸作大写意画以为应酬。环顾画坛，还是以“岭南艺苑”（赵少昂）门人最多。

（《寻岭南派的根》，1983年6月19日香港《文汇报》）

我以为，大家心目中的岭南派并不一样只是表面的原因，根本的问题是：什么是画派？区分一个画派的主要根据是什么？根据师承关系、根据国法模式，还是根据艺术思想？岭南派有没有共同的艺术思想和艺术特征？

在我国，绘画是比较重视师承与源流的，而且常常以继承传统，特别是某一名画家的画法和技法为能事，往往一个名家影响一片地区，画法和风格也大致相同，因而画派大多数以地区命名，如娄东派、浙派、吴派、海派等等（至于“南宗”“北宗”之称并非以地区分，涉及哲学，又是另一个问题）。但在西方国家却不以画风画法相同为能事，更不以此为荣，所以画派并不以画法或风格区分，大都从艺术思想或“主义”来区分。西方美术史上的“派”，原文本义就是“主义”。印象派的画家们，尤其是后期印象派的画家们，在技法模式和风格上彼此距离很大，但因为有共同的“主义”或艺术思想，就被称为同一流派。

我们的岭南派（折衷派）本身也经历了从画法区分到从艺术思想（主义）区分的历程。1912

年，当折衷派的名称最先出现的时候，折衷派无疑是指一种折衷中西的画法的。在《真相画报》第十一期的“本报同人画”的一栏里，编者高奇峰把高剑父的一幅竹石图标明为“古派”，而把自己的一幅麻雀图标明为“折衷派”，这显然是从画法上加以区别的。有时，它不叫“折衷派”而直称为“折衷画法”。但是，随着时间的推移，岭南派（折衷派）的内涵已经超越某一种画法模式这个局限而代表了一种美术思潮，代表一种“主义”了。

岭南派的三个开拓者，本来就风格各异：高剑父纵横豪放，高奇峰雄深雅健，陈树人韶秀清敦，画法也并不相同。高氏兄弟（陈树人只开风气不为师）的门人（更不说再传门弟子和私淑弟子）就距离更远了。关山月、黎雄才、赵少昂、黄少强、苏卧农、方人定等都各有千秋，自立门户。但是这并不妨碍他们都称为岭南派，因为尽管他们风格、画法并不相同，他们还是有共同的艺术语言或共同的艺术思想的。这些共同的艺术思想就是岭南派的“主义”，就是岭南派的特征。

纵观岭南派诸画家特别是早期几个主要画家的议论主张艺术实践，求同存异，岭南派的特征大致有四条：

以“倡导‘艺术革命’，建立‘现代国画’”为宗旨；

以“折衷中外，融会古今”为道路；

以“形神兼备，雅俗共赏”为理想；

以“兼工带写，彩墨并重”为特色。

“艺术革命”，推陈出新

倡导“艺术革命”，建立“现代国画”。也就是推陈出新（这个词并不是解放后才有的），是岭南派的第一特征，也是岭南派的灵魂。

岭南派的三个开拓者高剑父、陈树人和高奇峰，都是孙中山革命活动的追随者。民主革命思潮和日本明治维新后成功地开展美术革新的启发，激起了他们革新中国画的热情。高剑父是这样说的：“兄弟追随总理作政治革命之后，就感到我国艺术实有革新之必要，因此吹起号角，大声疾呼，要艺术革命，欲创造一种中华民国的现代国画。”（《我的现代绘画观》）“艺术革命”这个口号，高剑父是多次提过的。在20世纪20年代末春睡画院的展览会目录上，也有这一条标语：“我们提倡艺术革命，是为艺术创造新生命！”后来，他又再加上一个口号：“高举艺术革命的旗帜，从广州发难起来！”并且作这样的解释：“广东为革命策源地，亦可算是艺术革命策源地。”（《由古乐说到今乐》，见1949年广州市艺专校刊《市艺》第二期）

陈树人的革命意志也很昂扬，声称“中国画至今日，真不可不革命”、“艺术关系国魂，推陈出新，视政治革命尤急，予将以此为终身责任矣”。（据1927年陈大年《陈树人人小传》转引）直到20年后，即逝世前夕，陈树人仍念念不忘革新、复兴中国画的责任：“中兴艺运吾曹责，此日仍难卸仔肩。四十七年余老友，更应相勉惜余年。”（《相逢赠剑父》，1947年）

高氏兄弟和陈树人倡导艺术革命，绝非哗众取宠，而是因为他们看到清末民初的画坛陈陈相因、死气沉沉的状况，不革新就没有生命力。陈树人在辛亥革命时期，就发出过浩叹：

“……回顾神州美术界现状，不禁掷笔太息曰：谁意我有四千年美术史媲美希腊之中国，至今

日而凋落至于斯极！”（《新画法》跋，载《真相画报》十六期，1912年）高剑父也认为：“光华灿烂照史乘，世称为东方美术的古国的国画，仍墨守成法，故步自封，恐将来亦为西画代替了，所以我们刻不容缓急起直追谋补救之方。”“我国几千年艺术已经老大了，衰败了，如我父母老弱了，龙钟了，亟应补养或灌输一些新血，至低限度也要打些荷尔蒙剂使其回复健康，返老还童，增加其新生命，这不是逆子正是孝子呢。”（《由古乐说到今乐》）高奇峰也深深感到“画学不是一件死物，而是一件有生命能变化的东西，每一时代自有一时代之精神的特质和经验”，不能依样画葫芦的。

当然，当时所谓“艺术革命”还处在草创时期，推什么陈，出怎样的新，他们对这些问题认识还是比较笼统的，而且是探索性的。但是他们和他们的传人确实为建立新国画披荆斩棘，作过不少努力，进行过不少尝试。陈树人的山水画，完全从大自然中得来（他的画室就叫“美自然室”），人物、舟车，都是眼前现实，有明显的时代性，画法也一空依傍，不袭用前人皴法，已足使人耳目一新。花鸟画的题材也大大扩充，岭南景物如红棉等也开始入画了。中国画出现公路、轮船、飞机、汽车和收音机，在高剑父以前从未有过。现代人物，特别是劳动人物入画，黄少强以前也是罕见的，这不能不说是岭南派开拓之功。

岭南派起先是没有固定的称呼的，除“折衷派”这个称呼外，也称为“新派”，因为当时全国国画界还未出现第二个新派。1915年，上海审美书馆出版过三大册高剑父、高奇峰、陈树人的作品合集，就名为“新画选”。我以为“新派”这个称呼，岭南派是当之无愧的，名副其实的。

折衷中西，融会古今

以“折衷中西，融会古今”为道路，用今天的话来说，就是继承传统，借鉴外来，是岭南派的第二特征，也是当时最惹人注意、最引起争议的最鲜明的特征。公开声言要借鉴西画，折衷中西，在这以前是从未有过的。

在1948年以前，还没有“岭南派”这个称号，派外派内普遍称为“折衷派”。解放以后这个称号已逐渐消失。有人说“折衷派”是反对岭南派的人讥评之称，而不少岭南派画家也讳言“折衷派”之名，这都是误会。“折衷”一词，自古以来并没有现在有些人所理解的“机械调和”、“投降妥协”等贬义（这些贬义是“折衷主义”这个外国哲学流派的译名带来的），它的词义原来只是取舍得中，取长补短。几十年来，高氏兄弟和陈树人都曾不止一次地以折衷派自称。在高奇峰主编的《真相画报》上，在高剑父的文章和讲话里，在陈树人的诗篇中，都不难找到“折衷派”这个名称。黎葛民等在20世纪60年代还认为以“岭南派”之名代替“折衷派”之名“不够恰当”（见《广东折衷派两画家陈树人与高剑父》），载《广东文史资料》）。我之所以为“折衷派”名称辩诬，并非要恢复这个名称，而是因为早期名称毫无愧色地显示了岭南派的特征。

“折衷派”之称，来自“折衷中西，融会古今”的主张。在这里，折衷与融会是互文，意思是折衷融会古今中外。这个主张，有时说成“把中外古今的长处来折衷地和革新地整理一过”，有时说成“熔古今中外于一炉而共治之”，有时说成“向古代和外国学习，取长补短，兼容并包”，这都是一个意思。折衷思想之于岭南派，不仅是一个极重要的艺术思想，而且已发展为多层次的涵义

而成为岭南派的艺术哲学：既折衷中外，也折衷古今；既折衷南宗北宗，也折衷宋院体与文人画；既折衷形与神，也折衷雅与俗；既折衷工笔与意笔，也折衷水墨与重彩，从而构成岭南派独特的艺术思想体系。高剑父对这个艺术思想体系是贯彻始终的，而且屡次见诸文字。他不仅把它应用于美术，也应用于其他艺术领域。直到他逝世前两年，他还对音乐问题讲过这样的话：“须集合世界古今音乐的大成，截长补短，一炉共冶。”（《由古乐说到今乐》）

高剑父对折衷中西还作过“中西合璧”和“中西结婚”等比喻。他说：“西画人近来趋向写国画的人少，可惜又全放弃了西画，而作‘真正老牌’之古画，且十之八九为‘八大’、‘石涛’，而不肯与西画沟通，很客气地不肯介绍他俩‘中西结婚’，所以迄今仍然西画自西画，国画自国画，俨若鸿沟。”

那么，岭南派是否就消灭这条鸿沟，调和中西，合二而一呢？我们知道，林风眠先生在1928年曾提出过“调和中西”的主张，与高剑父的主张是否相同呢？那也不是。我们对高剑父提出的革新口号和主张，还必须从实践上、从作品上来认识和验证。岭南派之所谓折衷中西也好，“中西结婚”也好，古今中外一炉共冶也好，实际上还是“中学为体，西学为用”的方式，还是站在中国传统绘画的基础上，吸收西方绘画的某些技法，包括吸收日本画的某些技法。从原则上说，以高剑父的言论为代表的岭南派的主张与徐悲鸿后来所说的“古法之佳者守之，垂绝者续之，不佳者改之，未足者增之，西方绘画之可采入者融之”没有什么不同，而且与今天所说的继承传统、借鉴外来没有什么两样。

这样说来，岭南派所走的折衷中西的道路又似乎毫不新鲜，而且似乎理所当然了，还有什么特征可言？但不要忘记，在20世纪三四十年代提出折衷中西这个做法是阻力很大的，是被视为“野狐禅”而加以围攻的，也是必须有空前的勇气和胆识的。中国美术史上虽然有过多次吸收外国画法，但提出要主动地借鉴外国而且把它作为改革中国画的一个方向、一条道路，这还是第一次。

“折衷中西，融会古今”，只是一个原则，我们还要进一步看看折衷什么，融会什么。关于这个问题，高氏兄弟也说过一些意见。高剑父认为：“旧国画的好处，系注重笔墨与气韵，所谓‘骨法用笔’‘气韵生动’。”“可是新国画保留以上的古代遗留下来的有价值的条件，还加以补充着现代的科学方法，如‘投影’、‘透视’、‘光影法’、‘远近法’、‘空气层’而成一种健全的、合理的新国画。”高奇峰的见解也大同小异：“……所以我研究西洋画的写生法及几何、光影、远近、比较各法，以一己之经验，乃将中国古代画的笔法、气韵、水墨、赋色、比兴、抒情、哲理、诗意那几种艺术上最高的机件通通保留着，至于世界画学诸理法亦虚心去接受，撮中西画道之所长，互作微妙的结合。”（《在岭南大学的讲稿》）

但是，高氏兄弟的这些意见，并不是作为岭南派继承什么、借鉴什么的统一处方。高氏兄弟，特别是高剑父，是最兼容并包，也最反对“定于一尊”的，他最鼓励门人和青年画家自立门户，自标新格，因此在继承什么和借鉴什么这个问题上，他同样鼓励青年画家各自发挥自己的创造性。方人定曾主张“重新折衷东西”而“又恐有反本师之讥”（《我的写画经过及其转变》，1941年）看来是多余的。

形神兼备，雅俗共赏

以“形神兼备，雅俗共赏”为理想，是岭南派的第三个特征，也是它独特的审美标准。

可能有人会说，形神兼备，不是普遍的审美要求吗？为什么也说是岭南派独特的审美要求？这是从时代说起。岭南派这个特征，是对比当时的风气而言的，是必须和当时的风气联系起来看才显示出来的。当岭南派形成的时候，也就是清末民初的时候，学画的人就只知道模仿。“其师授以范本，曰枯木竹石，曰梅兰菊竹等。为弟子者，死心习之千万遍，摹足之而后止，不敢越其规绳一线”（陈树人《新画法》），离开老师之后，还是一点不敢离开老师的稿本、用笔和赋色。到了他自己教学生，也要求这样，辗转相传，每况愈下。国画已没有一点生活气息，和自然形象差谬更大。“草草不工”、“不求形似”、“遗貌取神”早已成为仿古画家和附庸风雅者的借口。鲁迅在20世纪30年代，尚且看不惯那“两点是眼，不知是长是圆，一画是鸟，不知是鹰是燕，竟尚高简”的画风，而在清末民初的时候就更加如此了。岭南派正是针对这个弊端而提出形神兼备的要求的。如果说，其他流派也主张形神兼备，那么也不妨说，岭南派在形神兼备的主张中，形的比重就更大一些和更为认真一些。

为了追求形似，岭南派的第一代画家在写生、素描、自然解剖（包括动植物）方面是花了不少精力的。在高奇峰主编的《真相画报》上，有“题画诗图说”的专栏，通过文字、照片和科学说明来介绍经常入画的动植物生长规律和生态，目的显然是为了帮助绘画造型的。高剑父的《铅笔画范本》和陈树人的《新画法》在这个刊物上的连载，也显然是通过介绍西方绘画的写生技巧来提倡写实的。高剑父直到40年代还多次说自己是“新写实主义者”。相对来说，较之其他当时的画家，许多岭南派画家是适合这个称呼的。

岭南派对形神兼备的要求是与雅俗共赏的要求孪生的。进一步说，形神兼备的要求归根到底是为了雅俗共赏。

雅俗共赏这一文艺理想，虽然历代文艺家有不少人对它的可能性有所怀疑，但是历代文艺家追求这一理想的还是不乏其人。岭南派画家也是为了实现这个理想而作出不懈的努力。郭沫若在抗战期间给关山月的诗，有“画道革新当破雅”和“俗到家时自入神”两句，这不单是对关山月的鼓励，也是对岭南派不嫌俗赏的鼓励。黄少强有好几幅画，就是以“村女赏音”为画题的。

雅俗共赏与现在所谓群众观点是相似的。正因为这样，虽然岭南派在这几十年间变化很大，甚至异化，但只要它一天没有丢掉雅俗共赏这一条，它就始终拥有一定的爱好者。这也是岭南派历久不衰的原因之一。

岭南派的雅俗共赏的“俗”，不一定理解为今天所说的“工农群众”。在岭南派形成的时候，工农群众还没有成为文化的主人。这里的“俗”，主要是指新兴的资产阶级和市民阶层，包括他们的知识分子。他们登上了历史舞台之后，自然有新的文化要求，而且有别于地主士大夫（雅）的审美标准。

兼工带写，彩墨并重

以“兼工带写，彩墨并重”是岭南派的第四个特征，也是岭南派的主要艺术特色。这个特色是走“折衷中外，融会古今”道路的必然结果。

岭南派走折衷中西的道路，重点是借鉴西画的造型方法，不仅追求形似，而且有时锐意刻画入微，因此画法上不能再“竞尚高简”而要兼工带写。同时，岭南派又走融会古今的道路，融会宋院体和文人画，融会南宗北宗，融会工笔重彩和水墨写意，因此画法上必然包罗万有，技法上变化多端。“兼工带写，彩墨并重”不过是举其主要，概括言之而已。

岭南派一开始出现就受到非议和讥评，被人说是“日本画”，而高剑父反驳这些人不学无术。高剑父的意思并不是说岭南派没有学习过日本画，而是因为当时的日本画差不多等于中国画的一支，特别是幸野梅岭、竹内栖凤、桥本关雪一派的日本画，不仅折衷了东西方的画法，还折衷了中国画的南北宗，继承、吸收了北宗和宋院体的画法技法。岭南派向他们学习，也无异于间接继承不少中国画的传统。岭南派的许多技法如烘托、渲染、撞水、撞粉等非文人画技法，以至用熟纸、用排笔、用绢等工具，其实是我国北宗、宋院体或工笔重彩绘画常用的技法和工具。

岭南派敢于用色，喜欢用色，这是许多人的印象。高奇峰和赵少昂的用色最丰富斑斓，赢得美术爱好者赞赏。岭南派敢于用色这个特色，固然与追求雅俗共赏、借鉴西画和日本画有关，但实则也继承了我国文人画以外的传统。从宋院体工笔重彩直到清初恽南田，清末的居巢、居廉，都是善于用色的。因为喜欢用色，也免不了喜欢用绢和熟纸，虽然后来已有不少岭南派画家都用生纸作重彩画了。在众多的岭南派画家中，方人定是提倡用色、用绢和熟纸最卖力的一个。他认为忽视色彩是中国画的重大损失，而坚持用生纸着色，也等于“坚持‘制挺以挹秦楚之坚甲利兵’”（《国画的线条、皴法、色彩三个问题》）

特征的时代性

以上四条特征，主要是根据岭南派早期画家的言论和创作实践概括出来的。显然，这没有能包括后来的个别画家的特征。

有不少画家和评论家认为，写生是岭南派的特征。我认为，岭南派的注重写生是无可否认的。虽然高剑父和陈树人的老师居廉也有写生的传统，但很有局限。是岭南派借鉴了西画的写生技法和对景作画或速写的方法，才发扬光大了写生的传统的。对比起当时的旧派画家，这是很突出的。但这几十年来，写生的画家已十分普遍，而且我们既然已把“折衷中西，吸收西画”画法作为一个特征，采取西方写生作画的方法就不一定另列一条了。

还有些画家和评论家认为描写岭南风物也是岭南派的一个特征。我认为，这也是岭南派写生作画的创作方法带来的。除了以仿古为能事的画家外，一切从生活出发的画家和写生的画家一定是较多地描绘自己所生活的地区的风物，岭南派画家自然也不例外。我曾对高氏兄弟和陈树人的作品题材作过一些统计，出乎意料的是岭南题材并非多数。高剑父自己说“雅爱荒寒”，因而北方景物的题材比岭南的多。陈树人也因为较长期生活在江南，以江南景色为题材的画也超过岭南的。当然，

第二代画家较长期地生活在岭南，又当别论。

在岭南派的四条特征中，主要的是革新和折衷中西，也就是前两条，因为它们对后两条起到支配、决定的作用。岭南派如果不对传统中国画作大胆的革新，也不敢借鉴外来画法，就不成其为岭南派了。国内和国外一些岭南派研究者，把居巢和居廉作为岭南派（折衷派）的早期画家或始祖，这是以“广东派”代替本质上是革新派和借鉴派的岭南派；以师承关系代替特征，这些意见我不敢苟同。居巢、居廉在画风上基本是个旧传统画家，谈不上革新和借鉴外来的。

任何画派的特征，都必然深深地带有时代的烙印，离开了特定的时代，就无所谓特征。岭南派也是如此。在它形成的时代，它的特征只有第一条和第二条，也就是革新和借鉴这两条。第三条和第四条特征是不突出的、不明显的，起码是不自觉的。随着时代的进展，革新和借鉴外国画法这两个重要原则在这70年间已逐渐地、普遍地为全国许许多多画派和画家所接受，岭南派这两个特征就不像当初那样明显和引人瞩目了。倒是“形神兼备，雅俗共赏”和“兼工带写，彩墨并重”这两条在较长的时期内还会继续作为岭南派的特征而引人注意了。

画派也是一个历史的存在。既没有万古常存的画派，更没有固定的、一成不变的特征。即使岭南派画家以师徒方式代代相传，拳拳服膺，也决不会有长久不变的、纯之又纯的、典型的特征的。经过几十年个性的发展和派外的影响，必然导致我中有你，你中有我，导致派的异化。时间越后，异化越快，这与其说是在所难免，毋宁说是必然规律。到了一定时候，就很难找到原来的特征了。

（广东美术馆编：《黄志坚诗文选集》，澳门：澳门出版社，2002年4月）

岭南画派刍议

舒士俊

尽管至今仍有人对岭南派有所非议——应该承认这些非议有失之偏颇也不无价值之处，但岭南画派无论如何近现代中国美术史上仍应有它的一席之地。关于岭南画派的研究，我认为主要应该包括两大部分：一是对该画派自身发展兴衰起止的研究；二是对该画派与整个近现代中国画改革的关系的研究。这两方面的研究，都应以史料的梳理为基础，再加以缜密的合乎科学的阐释。也不一定要求统一。对于一个画派来说，有兴有衰、有起有止这当然是客观的规律，不以任何人的意志为转移，因此讨论它的兴衰起止的年限亦是必要的，但我觉得更为重要的问题似乎应是讨论它何以兴何以衰。一般来说，画派大兴之后，随之而至的可能就是渐渐衰落，不过，这种衰落也有可能以流变转换的形式出现。那么，何以会产生流变转换呢？这种流变转换又有何意义？我看这也值得研究。中国近现代的画派并不多，兴起时间稍前于岭南画派的，有以任伯年、吴昌硕为主帅的海派。“海派”这一指称，只能说是一个整体的地域风貌。这个整体的地域风貌追溯其渊源，亦可以说是由更早的扬州画派流变转换而来。齐白石亦是师承吴昌硕而来，应该说他的风貌亦接近于海派；但由于他后来大部分时间在北京活动，所以又不属于海派。由此可见，画派的形成，往往与整体的地域风貌相关联。风貌为地域所限；而一旦地域转换，即使相类的风貌亦将超越于该画派之外。这大约也就是画派流变转换的形态之一吧。在近现代兴起时间后于岭南派的画派则有江苏画派和长安画派。这两个画派都是兴起于解放之后。江苏画派以傅抱石、钱松岳为主将，其实傅、钱两人的风貌差异也很大。至于其他的几位，如宋文治、亚明、魏紫熙，不能说不受傅、钱的影响，但也不能说仅受他们二人的影响，应该承认也各有其风貌。他们之所以被视为同一画派，我看主要恐怕不在于彼此之间在技法风格上的接近，而在于同受江南人文风物的滋养，同受以写生求创新风气的影响。因此在我看来，与其将他们视为一个画派，倒不如将他们视为一个画家群体。这种同受地方人文风物滋养、同受以写生求创新风气影响，但技法风格追求彼此不同的画家群体，在当代似乎也可以找到，但我们却不能将他们视为画派。理由之一是他们本身的成就尚不高，理由之二是他们彼此之间的人际交往联系尚欠密切。与江苏画派相比，我觉得长安画派似乎更具有画派的特征。赵望云和石鲁为这一画派的主将。但我认为这一画派处于老大地位的仍是赵望云。石鲁在画《古长城外》时尚无中国画笔墨方面的修养；他在画《转战陕北》时，对于中国画笔墨的理解也还是浅层次的。而正是通过取法赵望云，加上他自己的悟性，才使他得以深入中国画笔墨的堂奥。当然，不可否认，石鲁之加盟长安画派，确实大大地加强了该画派的力量并扩大了它的影响。但这一点，我觉得仍不能排斥赵望云作为长安画派技法风格内核所起的作用。只要仔细辨别，我们便可发现，赵望

云的技法风格内核确是影响了石鲁、方济众以至于黄胄（他因为成名后主要活动于京华，所以不属于长安画派）等一批人。在长安画派后来的发展中，当然可以说石鲁在创作思想影响方面超过赵望云，因而对长安画派扩大影响起了推波助澜的作用，但这种创作思想的影响本身又不以长安画派为限，可以说它是超越了画派本身的。而赵望云的技法风格内核对于长安画派来说则是本体性的，这种本体性的确立当然不能说它没有局限性，但也正是因为有了它，才确立了长安画派具有某种共通性的技法内涵特征。

我个人在审视画派的特征时，强调它必须具有某种技法风格特征为其内在涵盖，如四王画派以师承“元四家”尤其是黄公望的山水技法为其内在涵盖，如扬州画派则以石涛、八大画风为其内在涵盖，如上所述的长安画派则以赵望云的画风为其内在涵盖。当然，这种内在涵盖对于画派的发展来说，只是一种基础、一种导引，它是局限而又不是局限，是一种具有张力的发展因素。这种张力发展因素之有伸有缩，决定了它对画派的发展有利也有弊、有得也有失。如果单是肯定以技法的内在涵盖为基础而否定此具有张力的发展因素，因而简单地将四王画派称之为黄公望画派，将扬州画派简单地称之为石涛或八大画派，甚至将长安画派称之为赵望云画派，那显然是不贴切的。但反过来如只注意画派的群体效应性而忽视其技法内在涵盖，我以为也是大的失误。其实这就是所谓传统、所谓流传有绪的作用。我以为这对决定画派特征来说是更为根本的。因此谢稚柳先生在他的有关论述中提出了“范宽的画派”、“李成的画派”等概念，我认为也不无道理。但是这种强调纵向传统的画派提法，现在已不时兴。在近现代画家中，黄宾虹、张大千和吴湖帆可谓门弟子甚伙，可是没听说有人称他们为什么画派。在近现代人的观念看来，要确立画派比纵向的传统更为重要的是横向的群体意识。这种近现代群体观念，不能仅以一人为主、众星拱月式的，而似乎应有两或三位领袖人物同领风骚，甚或鼎足而立，以显示出群体的张力。或者说，近现代人们对于画派的观念，似乎是更侧重于它的即时群体性，而相对忽略它的历时延传性。以这样来审视，黄宾虹、张大千和吴湖帆之不被视为创立了画派，而同样门弟子众多的高剑父，则因为有陈树人和高奇峰的鼎足相持而被称为岭南画派，就显得不奇怪了。

若从即时群体性和历时绵延性这两方面来加以考察，我们也应该承认，岭南画派较之江苏画派和长安画派似要更为显著些。其即时群体效应较为强烈，由多方面的因素促成。首先是由于“二高一陈”作为画派草创时的领袖鼎足而立，彼此之间没有嫌隙。尤其是陈树人和高剑父之间彼此互相推许的亲密关系——这从他们之间不少诗文往还即可看出，很有些像“四王”之中王时敏和王鉴之间的互相推许，这种现象在中国历代画派之中也是并不多见的。当然这也是由他们的人品所决定的，甚为难得。我们只要扫视一下当今画坛，画家之间彼此腹诽以至于私下攻讦他人者可谓比比皆是，就可以明白要画家们抱着一颗共同的事业心来真正亲密相处是何等不易了。当然，“二高一陈”的人品也与他们早年都积极投身于民主革命的经历有关。尤其是陈树人，他的人品修养极高，又与孙中山有着很密切的关系，因此，尽管他的绘画风格与“二高”相去甚远——甚至可以说，若单从画风来评判，似乎难以将他和“二高”置于同一画派，但他在岭南画派中的地位和影响仍是不可动摇的。正是由于“二高一陈”与中国旧民主主义革命有着极为亲密的关系，形成了岭南画派在初成气候时的某种政治背景，应该说这也是其即时群体效应较为强烈的一个重要因素。

当然，在中国近现代，政治与社会、与艺术也是密切相连的，在政治上所提出的民主革命口

号，必然会得到社会大众和一批艺术家的歛然响应。在当时，由于落后，要求改革，向海外取法，是整个社会也包括艺术界在内的普遍呼声。甚至像黄宾虹这样的传统派画家，他在给弟子的信中，竟也说“画无中西之分，有笔有墨，纯任自然，由形似进于神似，即西法之印象、抽象”^[1]，“欧风东渐，心理契合，不出20年，画当无中西之分，其精神问也”^[2]。因此黄宾虹对于高剑父等人，并未像现在有些北方人士那么不屑，相反他还积极为高剑父、高奇峰创办的《真相画报》一再撰文画插图。^[3]他在1935年到广东曾走访高剑父，并在后来给理岩大师的信中称“广州高君，余久熟之”^[4]。另据王贵忱撰文，他收藏有黄宾虹钐赠高奇峰的两部四册集古印谱，上有黄宾虹“检奉奇峰吾兄先生鉴存”的题辞。^[5]当然我们不能据此就说黄宾虹对“二高”如何推崇，但至少可以说他们对他们是不排斥的，并且对他们所办的刊物也是大力支持的。

我们再来看徐悲鸿和刘海粟等人，对高剑父和陈树人亦不无推崇之辞。如徐悲鸿对高剑父早期作品评之曰：“其气雄肆逸宕，如黄钟大吕之响，习惯靡靡之音者，未必能欣赏之。”对其后期作品则评之曰：“吾昔曾评剑父之画，有如江珧柱，其味太鲜，不宜多食。令其气归于淡，一趋朴实，昔日之评，今已不当。”^[6]徐悲鸿对高剑父有此评价，因而1937年春由他主持的南京中央大学艺术系聘高剑父为国画教授也就显得不奇怪了。刘海粟当年对陈树人的评价则是：“今观吾友树人之画，以逸笔写生，自出机杼，风神生活，一扫古法，实为努力开辟时代新纪元者。”“盖其技术常能应精神之要求而发展也，故所画千丘万壑，愈出愈奇，急流清溪，越深越妙，各尽创作之奇观。”^[7]而徐悲鸿对陈树人的评价则是：“先生绘画之作风，为春光骀荡，直抒胸臆，又变化多门，锐意创格。入川以来，画风益沉雄苍古，此可于大量山水画中见之。”“此以造化为师者所独著之成就也。至其瑰丽之红棉，浓艳之桃花带雨，飘逸之芦苇，婀娜之新柳，飞鸟鸣禽，俱步高调，不同凡响。”^[8]这种推许在我们今天看来，也许在某种程度上还与陈树人在民国初创年代所树立的人品形象的影响相关联。我们在建国以后也看到过类似的情况，即文艺圈内某个有影响的人物，其权威地位的确立，在一定程度上主要是与他以前的作为——有的是艺术之外的革命业绩相关联。中国历来有“人品决定画品”的说法，“人品高则画品必高”的推理，相沿成习，也是完全可以理解的。

岭南派之所以能够造成较强烈的即时群体效应，除了“二高一陈”当年投身民主革命的业绩和人品因素，他们所提出的“折衷中西”的口号顺应了当时的时代风气之外，还有一个重要因素是他们重视教育和喜欢结社。在美术教育方面，高剑父的作用尤其突出。他青年时代即有志于美术教育事业，17岁便任粤垣广东公学、时敏学堂及述善学堂等学校图画教员，18岁任两广优级师范及两广

[1] 见《宾虹书简》（黄宾虹《与苏乾英书》，1948年）。

[2] 见《宾虹书简》（黄宾虹《与朱砚英书》，1943年）。

[3] 见袁柱常《黄宾虹传记年谱合编》。

[4] 此信原件现为香港钱学文先生藏。

[5] 见王贵忱《黄宾虹钐赠高奇峰印谱》（《岭南画派研究》第2辑）。

[6] 转引自郑淡然《沉雄奇伟·冲淡朴实——剑父师艺术风格初探》（《岭南画派研究》第2辑）。

[7] 见《陈树人画集》第4辑，《桂林山水写生集》。

[8] 1945年重庆《中央日报》（转引自陈真魂主编《陈树人先生年谱》）。

工业学校教习。在辛亥革命之前，他还在广州南武公学和洁芳女校任图画教员。黄花岗起义失败后，又在香港创办了实践女校并担任图画课教员。民国初年，又协助其妻宋铭黄开办了上海女子图画刺绣院。在20世纪20年代初期他创办了佛山市立美术学院和石湾陶瓷美术学校。1925年以后，又创办了著名的春睡画院授徒传艺。1935年他应聘为中山大学画学教授，1946年，利用春睡画院旧址开办了南中美术院，1947年应聘出任广州市立艺术专科学校校长。^[1]从这一大堆履历我们可以看到高剑父对于美术教育简直可说有着一种执著和迷恋。正是由于他长期悉心于美术教育，授徒有方，因而春睡画院培养出了一批有头角的画家如方人定、关山月、黎雄才、黄独峰、司徒奇等。应该说，也正是由于第二代画人的有力介入，才使得折衷派向岭南派的发展演变终于蔚为气候，可以说是为岭南派的最终形成奠定了基础的阵容。

结社是民主革命初期的风气。这种风气，在岭南派早期的活动中也有明显的反映。其中著名的是由陈树人创办的，由陈树人、高剑父两人同任社长的“清游社”。另外，在高剑父担任中山大学画学教授期间，他还组织学生成立过一个“中大美术研究会”。第二代的方人定，1941年在澳门也成立过一个“再造社”。如果说岭南派先贤办教育是为了授艺师承，结社则是为了共洽友情；两者相辅而行，则使岭南画派内部的人际关系亦师亦友——高剑父与陈树人曾与关山月等学生开过数次联展即是证明。而这种亦师亦友的做法，无疑也壮大了岭南派的即时群体效应。

岭南画派的即时群体效应和影响，尤其是在南中国确曾是相当的大。其即时的地域影响力似乎要超过江苏画派和长安画派。这除了当时民主革命的口号与岭南画派艺术革新的口号有某种契合，以及岭南派先贤重视美术教育的因素之外，还在于岭南派的具体艺术主张是折衷中西、兼融并蓄。究竟什么是岭南派的风格？曾有些人对此感到模糊不清。在五六十年代，甚至有人说，“专家点头，群众叫好”，这就是岭南画派的特点。对这句话岭南派第二代传人方人定的解释是，那就叫“雅俗共赏”。因嫌这种提法笼统抽象，方人定以他多年的体会，又提出了“兼工带写、色墨并重、重视写生、吸收外来、题材广泛、形神兼备”这24个字来概括。我以为方人定的这种提法对于岭南画派来说是比较贴切的。相对于传统的中国画来说，“兼工带写”，其实所强调的是“工”，所要防止的是大写意式的脱略形迹；“色墨并重”，则是针对宋元明清以来松以水墨为上，轻视乃至不善用色的习尚进行纠偏，在画面上强调色的作用；“重视写生”，则是针对明清以来山水、花鸟、人物画的程式化、陈陈相因，要求绘画要面向当代；“题材广泛”，则力主打破传统中国画的题材局限性。要在中国画上面强调色的作用，要重视写生，在这方面中国画原有的传统便显得颇不足，就需要“吸收外来”。而做到了兼工带写、色墨并重、重视写生这几条，就必能达到“形神兼备”，再加上题材广泛，就尤其能获得群众的欣赏。因此，岭南画派的风格被认为是“雅俗共赏”，其实“俗赏”（群众欣赏）的一面似乎是更为主要的。正是这“俗赏”的一面，促使了它本身影响的扩大。当然也正是这“俗赏”的一面，招致了一些专家对它的菲薄。但我却认为，对这“俗赏”的一面，也要一分为二地看。

[1] 见罗远潜《“出于蓝而胜于蓝”——高剑父美术教育观初探》（《岭南画派研究》第2辑）。

首先，毫无疑问，造成岭南画派颇受“俗赏”的一面，是由于它题材、风格的泛化造成的。因为题材、风格的泛化，使得岭南画派并非门户森严，而使许多后学者能进能出。岭南各家，对山水、人物、花鸟、走兽、草虫各门类，都有所涉猎。它的题材的网确实张得很开阔，远非江苏画派、长安画派那样仅局限于山水。因此，有多方面兴趣的人们，无论观众或作者，都容易被网罗到岭南派的范围圈内。岭南派至今在东南亚有着巨大的市场，也是一个很好的证明。由于题材、风格泛化，门户宽松，使得人们易于进入岭南派。因此有些画家尤其是广东画家，如按严格界定并非属于岭南派的，如黄君璧等，也被外界许多人传为岭南派，这在传媒方面无疑也扩大了岭南派阵容的影响。而事实上，作为岭南画派中画家的风格，也并非完全是专利性的。如高奇峰画的走兽狮之类，其实与徐悲鸿画的狮之类在风格上就相当接近。众所周知，关山月曾与傅抱石合作《江山如此多娇》，据说关山月之后的画风也曾受到傅抱石一定的影响。关与傅可以在画风上接近以至于合作画，这当然是由于傅抱石也和岭南派一样曾深受日本画的影响。但毕竟江苏画派和岭南画派不属于同一画派。而岭南派能对其他画派兼容并蓄的特点，在傅、关这次巨大的合作之中也明显地透露出来，则是没有疑问的。因此，岭南派题材、风格泛化，门户观念宽松的特点，使它易于与周围其他画种、画派交流，不至于使自己处于“孤家寡人”的境地而“和者盖寡”，这应该说也是它的优点。

现在再来讲一下传统中国画的特点。传统中国画所讲究的笔墨，确是一门非常精深的学问。古人常说书画不到白头不见功，黄宾虹常说学画不能求脱过早，还有黄宾虹自己大器晚成的经历，都说明了传统中国画成功的艰难。黄宾虹现在被公认为是近现代中国山水画的高峰，但他却是到了80岁才开第一次画展。现在人们对他的评价是，他要活到八九十岁才真正成熟，70岁之前不过是打根基。显然这一场“马拉松”是太漫长了。有一句话说学中国画要先“死”（“死”在临摹，死钻笔墨技巧）后“活”（“活”在创作，活用笔墨技巧），但往往是许许多多的人学“死”了而“活”不了。这场“马拉松”有许多人参加，又能担保有几人最终跑到终点，跑出成绩？我曾见到上海《书与画》杂志上有位中年画家谈学画体会，他文章的题目就叫《误入歧途》。真正加入传统中国画这场“马拉松赛跑”的人，毫无疑问会有许多人误入歧途，自然也可以肯定必有人能跑到终点，跑出成绩，但那毕竟只是凤毛麟角。大约也正因为如此，古人才有国画天才500年出一人之说，看来这也并非全然夸张。我自己曾写过一篇文章《另一角度的探讨》，认为认真学中国画笔墨传统就像掘井，一定要不惮重复单调，坚持不懈地掘，一直掘到井底冒油。这里存在两个问题，一是一旦半途而废，必然前功尽弃；二是即使掘井成功，冒出的闪光东西是有了，深度也有了，但仍有局限性，这就是题材单一的局限。如要打破题材单一，要么同时掘几口井，要么掘完一口井再掘另一口井。这两条无论哪一条，都是难上加难，又谈何容易？

还有一个问题是，从“深井”里掘出来的东西，必然是有闪光的，但这闪光有时却也未必能为人所理解。黄宾虹在一个相当长的时期内不为许多人所理解，就是这种情况。事实上，对黄宾虹的理解，李可染起了很大的桥梁作用。李可染学黄宾虹的笔墨，又掺以西画构图写生以及光的运用，因而他的画比黄宾虹易为大多数人所接受。相对黄宾虹高深之“雅”来说，应该说李可染也有了“俗赏”的成分。从黄李的比较来看，李可染相对黄宾虹来说是增加了“俗赏”的一面，这“俗赏”的一面与岭南派的“俗赏”在某种意义上来说是共通的。它使得李可染早期写生题材范围较