

从“折衷”到“现代”： 抗战寓澳时期高剑父绘画思想的嬗变

陶小军 杨心珉

内容提要 在旅居澳门期间,高剑父绘画改革思想开始出现重大转折,由早年受革命生活浸润而产生的偏重西画、不甚明确的折衷思想,转变为主张创造立足传统、融合东西的现代国画的新理念。而这一转变的标志是他在这一时期对居巢、居廉的艺术技法作了体系化的整理和研究,以强调中国画的独立品格和价值。高剑父对其师的艺术总结坚持重法务实的作风,不仅为后人学习效法提供了宝贵的资料,还是中国书画理论研究方法的一大变革。

关键词 抗战寓澳时期 高剑父 澳门 中国书画

陶小军,南京艺术学院文化产业学院副研究员 210013

杨心珉,湖州师范学院社会发展与管理学院讲师 313000

伴随着清王朝的覆灭,民国前期的书画艺术迎来了发展的契机。书画家们怀揣着不同的艺术主张在市场浪潮中竞争求存,这种良性的发展态势促成了书画艺术的极大繁荣,不仅官僚政要、富商巨贾争相以拥有当代名家作品为荣,书画家也从原本尴尬的卖艺形象变为登堂入室的社会名流,但这种欣欣向荣的局面却伴随着战火的肆虐而不得不戛然而止。随着抗日战争全面爆发,依托于安定环境鬻艺生存的书画家也受到了直接冲击,在动荡的环境下,书画家的基本人生安全亦难以得到保障,他们中的许多人选择背井离乡以避时乱,而当时由中立国葡萄牙控制的澳门便成为这些人理想的避风港。

尽管在抗战时期赴澳避难的书画家来自全国各地,但近水楼台的岭南画派子弟还是占据着主要的位置,岭南画派也成为了推动澳门美术在抗战时期蓬勃发展的主要力量,而在其中起到最为关键作用的,自然是身为旗帜人物的高剑父。

“作品来自艺术家的活动,是通过艺术家的活动而产生”^[1]。作为近代书画史上重要的艺术家,

本文为国家社会科学基金项目“晚明书画消费与文人生活”(16BA008),江苏高校哲学社会科学重点项目“中国艺术与中国精神研究”(2016ZDIXM028),江苏社科基金重大项目“江苏碑刻文献整理与研究”(项目号:15ZD007),江苏省社会科学基金一般项目“江苏明清书画市场与社会变迁”(项目号:15YSB004)阶段性成果之一。

[1]谢建明、黄贤春:《艺术悖论的基本逻辑类型及其内在统一性》,《常州大学学报》(社会科学版)2016年第1期。

岭南画坛奠基人居巢、居廉兄弟的入室弟子,高剑父有着深厚的传统功底,而赴日留学的特殊经历又使其相对于其他本土书画家而言有着更为开阔的艺术视野。另一方面,革命者与艺术家的双重身份也使他在那个市场效益决定书画艺术发展方向的时代相对于其他职业书画家更多地关注到书画创作的社会学意义,从而竖立改革之大旗。但要强调的是,其所贯彻的改革之路并非是固执而一成不变的。

—

自清末民初高剑父在艺坛声名鹊起、开一派之先河后,“折衷”一词就成为概括其艺术主张的画眼。事实上,自其在天马会画展中将自己的画作题名为折衷画,他与弟子所创立的岭南画派即被时人称为折衷派^[1],而追溯历史,“折衷”一词的由来与大洋彼岸日本的艺术改革有关。

所谓“折衷”,即折东西文化之衷。作为一个土著文化拓展力有限的列岛之国,日本民族一直以来都是引进外来文化的高手。如在医药领域,江户中期即形成所谓汉兰折衷派,主张在坚持汉方医药传统的基础上广泛借鉴西医在解剖学、病理学等方面的知识^[2],这实为折衷一词在文化领域的流行之始。明治维新之后,折衷的思潮更是在社会中广泛流行,并逐渐渗透到艺术界,一批艺坛名宿开始着手革新日本绘画艺术。时任东京美术学校校长的冈仓天心(1863-1913)认为:“只要立足于有活力的自主独创精神,日本艺术就不会破坏其自身的性质,而安全地接受西方的影响,这是可能的吧”^[3],清晰地表明了立足传统、反对固守、积极借鉴西洋画技法的发展方向,掀起了新日本画运动。

“在其涉及的知识背景未被知晓时,画作本身便是理解与深化语言的催化剂”^[4]。在山水画方面,以桥本雅邦(1835-1908)、横山大观(1868-1958)为代表的一批优秀画家借鉴西洋风景画的明暗透视关系,“使用光线即没线色彩,来烘托画面的空间,构成一种浪漫而自由,朦胧而又不失严谨的画面,俗称‘朦胧体’^[5]”,而这种风格,与高剑父早期山水作品滋润迷离的格调实在太过相近,如收藏于广东省博物馆的《山村晓雨图》,创作于1914年,远山近柳俱笼罩于烟雨梦幻之中,俨然如日本人的画法。是故早在民国时就有人称高剑父一门为“日派”^[6],但事实上,这一判断恐怕是有失偏颇的。

从技法上看,时人以高剑父为“日派”,主要是因为其作品“有渲染湿写”,但这种技法并非日人独创,如高剑父曾在《画话》一文中指出:

日本遥接衣钵,学我国画,唐时派遣学生来中土学画者不乏其人。其实日本画即中国画……真唐宋古法,我国虽未失传,但不易见,即不失之失……日本今尚能利用之,如大着色、渲染等(色甚厚,每加上一二次,渲染亦四五次)……我们的渲染新法,以为日本法者,不知此正宋院的正宗法也。二米、北苑、房山,动辄渲染数次……^[7]

由此可知,日人画重渲染的传统遥承我国唐宋古法,而高剑父更是进一步认为,其中的细节技法还有参考近人的,如在《居古泉先生的画法》一文中他称:

日本在明治末叶的时代(距今约四十年)始有撞粉、撞水之法,如菱田春草、木村武山、荒木十亩等则多施之于花卉树石;尾竹、竹坡等则施之于山水,更广其法于人物、山水,都用撞

[1]王中秀:《撤退还是转移:国画复活运动前夕的折衷派》,《广州》《美术学报》2012年第1期。

[2]张国霞、萧照岑:《日本汉方医学的折衷派》,《北京》《中医教育》2002年第1期。

[3][5]叶渭渠:《日本文化通史》,北京大学出版社2009年版,第378页,第378页。

[4]王菡薇:《试论欧美中国美术史研究中的语言与文化差异问题——艺术史跨语境研究中的不适应性》,《南京》《江苏社会科学》2010年第2期,第163页。

[6][7]高剑父:《画话》,《高剑父诗文初编》,《广州》广东高等教育出版社1999年版,第178页,第185页。

粉、撞色之法而积成之，号称创作，此实受吾师画法的影响而已。^[1]

据此说法，则日本明治以降，折衷和洋一脉尚有私淑高师居廉之处，则谓岭南画派承袭日人自然是本末倒置之说了。我们可以认为，高剑父绘画艺术与日人作品风格相近，可能是岭南一派之艺理多与日本折衷派有所切合之故。

二

客观来说，长久以来远离中原的岭南地区一直在文化上受到主流集团的歧视。在专制时代，这种歧视无疑极大地影响了这一地区的经济文化发展速度，但也在不经意间使这片土地上的文化艺术拥有了追求自由的精神和开阔创新的思路，而对于高剑父来说，这种气质无疑体现得更加明确，在其早年画学笔记中他曾说：

予学画，始师山水于嘯月琴馆居古师。古师师乃兄梅翁，一变也；梅翁师南田，一变也；南田遥接宋人衣钵，又一变也。旷观历代名手，无不变，且无不善变。思翁云：“学古人不能变，便是篱堵间物”……画者，道乐的事业也，倘毕生数十年守一家法，千百幅为一家体，纵便有画癖，若清晖老人，毋乃生厌，何道乐之足云。^[2]

这一言论，矛头直指控制有清一代画坛主流审美价值之“四王”，与在北方高唱美术革命的陈独秀遥相呼应，体现了岭粤娇子的情怀与自信，也是高剑父书画理论的基本纲领。而作为海天一隅的文脉偏枝，岭南文化圈对于外来事物的兴趣亦不亚于日人。从1757年到鸦片战争爆发止，广州是中国唯一持续对外开放的港口，伴随着与外国人的频繁接触，一种特殊的外销画开始在该地流行。这种外销画“大多表现的是中国的风土人情、日常生活，特别是富裕家庭快乐闲适的生活景象。也有一部分是反映农耕、作坊的”^[3]，因集中于广州十三行销售，又被称为行画。在当时流行的外销画中，有一类被称为岭南植物画的作品，“以写实的手法准确描绘岭南地区常见的植物（花卉、树木与水果蔬菜），为西方近代的植物学研究提供远东地区的资料。这种绘画兼采中国古代院体绘画的材质、技法、神韵和近代西方植物学、绘画学的科学理念，具有独特的风格”，它们“既有别于北宋以来的写实绘画，又有别于传统的文人花鸟画，他们按照近代生物绘图法的要求描绘而成，通常还附有花朵或枝叶的放大图或剖面图”^[4]。奠定岭南艺坛基础，且授业于高剑父的居廉、居巢之花鸟画，多有受到此类作品的影响，“主题的演变影响到艺术形式的变化和艺术表达”^[5]。岭南画派的立根之基便是博采众长且中西合璧的，这与同时期其他绝大多数画派皆不相同，却与明治之后的日本画坛改革派旨趣颇近，因此高剑父作品与日人气息相类，并非出于单纯的模仿，实为理念暗合之故。

三

当然，折衷东西虽有兼容并包之意，必然也会有所侧重。晚清时洋务派以“中体西用”为治国宗旨，而身为革命党一员的高剑父在其早年的艺术生涯中似乎更为激进，对西方艺术的推崇达到极高的程度。早在光绪三十一年，高剑父就在其所编《时事画报》第4期介绍过西方绘画，并刊登画稿以供学习：

研究美术之道，其法不一：西人尚油画，次铁笔画，次铅笔画而已。三种之目的，贵在像

[1]高剑父：《居古泉先生的画法》，《高剑父诗文初编》，[广州]广东高等教育出版社1999年版，第208页。

[2]高剑父：《民初学画笔记数则》，《高剑父诗文初编》，[广州]广东高等教育出版社1999年版，第57页。

[3]李向民：《中国文化产业史》，[长沙]湖南文艺出版社2006年版，第289页。

[4]陈国辉：《论居巢、居廉花鸟画的艺术资源与当代启示》，[合肥]《书画世界》2011年第2期。

[5]赫云：《主题学介入艺术史学方法研究》，[南京]《东南大学学报》（哲学社会科学版）2016年第6期。

生。像生者，俾下思之人，见之一目了然，不至有类似影响之弊。然像生一派，其法要不过见物抄形，先得其物之轮廓，次定其物之光阴，随加以形影，则所绘之画，无不毫发肖毕矣。兹本报特设一研究画学科，每册先绘其初级画稿数篇，俾同志得所揣摩以刻划情趣，大发国人之感情，而补学校画图教材之不及，此则鄙人职任所不敢不尽者也。^[1]

在此之后，他于书画议论中对西方艺术的褒美之词亦可谓屡见不鲜。如他曾说：

西人所为，无一不恃极端主义、故作惊人之笔。即影画之道，汹则汹绝，险则险绝，艳则艳绝，悲则悲绝，霸则霸绝。有时而极其华贵；有时而极其荒寒。或配以最强烈、使人望而生畏之色；或渲以极苍凉惨淡，使人淡然忘世。要之，其精神处，全注于极端之一点，使人惊心动魄，永永牢记，印脑中。作画不可不仿斯意……^[2]

自古文人对绘画的评论原则，与处世之道的观念相通，贵在中庸而不作偏执语，而高剑父在此段议论中则一再使用极致程度的形容词，将西方绘画艺术几乎捧上神坛，这种表述，恐怕也只有饱含浪漫主义理想的革命艺术家的笔下才会出现。可能是认为泛泛而论不能尽兴，高剑父在后文中又进行了一番具体的比较：

西人作荒寒，与中国人之荒寒不同。邦人之荒寒也，则野水孤舟，寒山行旅，轻模淡写，有意无意之间，无非竹篱茆舍、□浅鹤汀，即云林推为荒寒领袖，亦不过尔尔。惟荒寒辄失之薄弱。西人则反是，以最雄霸之景，严重之笔，深厚之色而入荒寒之意，如荒城落日，古道残阳，或天黑风高而狂涛怒号，暗黑中微露一线寒光，波光与之相接，如斯景色，最足骇人视线。^[3]

在高剑父的对比中，中国传统绘画对于荒寒意境的描绘显然不能让人满意，即便是倪瓒这样的顶尖高手也不能达到西画摄人心魄的效果，故这番议论清晰地表明了高剑父在早年对于折衷东西方艺术时的偏重态度。而如果说对荒寒意境的描绘差异只是意境和技法上的阐述，那么他对于东西方艺术价值判断的介绍则揭示了这种偏重态度的真正来源：

西洋论画，画则反曰趋新，二百年则视同古物，群起而改造之……今日所谓新，曾几何时，则视同古画，倏忽变幻，人莫测之，画之变，岂有尺乎？西洋画家心理，趋新为贵，一往无前；我国画家心理，以退为进，复古为能。新旧二途，各走极端。西洋今日新中之新，未必能适于我国也；然则我国古中之古，又岂能为用于今日者哉？吾择两途之极端，合炉而治，折而衷之，以我国之古笔，写西洋之新意。^[4]

由此可知，在高剑父看来，对创新孜孜不倦的追求显然是西方艺术的一大特征，虽然他认为西洋“新中之新”未必适用于中国，但这种求新的精神却是时下中国书画发展最需要的理念。尽管他在后文中称：“夫中国画之妙在用笔、思想、结构、气韵，西洋画之长在形似、远近、用色，以彼之长，补我不足，而成一有笔墨气韵之洋画，即有形似、远近之中国画”^[5]，似乎仍坚持中国画之主体地位，但如果从原动力角度考虑，主导高剑父书画艺术发展方向的无疑应该是西方式的创新思维。

事实上，此类主张在当时并不鲜见。如康有为即在《万木草堂所藏中国画目》中称：“墨井寡传，郎世宁乃出西法。他日当有合中西而成大家者，日本已立讲之，当以郎世宁为太祖矣。若仍守旧不变，则中国画学，应遂灭绝。国人岂无英绝之士，应运而兴，合中西而为画学新纪元者，其在今乎，吾斯望之。”^[6]陈独秀亦在《美术革命》一文中认为，明末清初吴墨井因系天主教徒，“布景写物，颇受了洋画的影响”，

[1]高剑父：《论画》，《高剑父诗文初编》，[广州]广东高等教育出版社1999年版，第21页。

[2][3][4][5]高剑父：《民初学画笔记数则》，《高剑父诗文初编》，[广州]广东高等教育出版社1999年版，第59页，第59页，第60页，第61页。

[6]康有为：《广艺舟双楫》，[北京]中国人民大学出版社2010年版，第120页。

是故“说起描写的技能来，王派画不但远不及宋元，并赶不上同时的吴墨井”^[1]。可见高剑父在清末民初的艺坛虽被列入不左不右的折衷派，其艺术视野却是明显倾向于美术革命派的，这点与同样被列入折衷派却始终坚持倡导文人画价值的陈师曾可谓完全不同。值得说明的是，无论康有为还是陈独秀都不是真正意义上的画家，故真正将以西方艺术理念为纲的主张贯彻到实处的，是折衷派的高剑父，特别是他早年创作最多的雄狮、猛虎、飞鹰题材的画作，无不比例匀称、透视精准，几乎如同用毛笔绘制的西方油画。这些作品被孙中山称为革命精神的象征，可见也确在革命宣传方面起了较大的积极作用。但随着对书画艺术研究的深入，高剑父原本的艺术主张开始出现变化。

四

作为一个美术革命活动的切身参与者，高剑父对书画艺术发展方向的认识始终受到时局变化的影响，正如在清末民初的鼎革时代他以推崇的目光投向西方艺术。一战结束后，作为战胜国的中国并未在巴黎和会后获得半点优惠，反而备受列强羞辱，国际社会利益交织的本来面目彻底暴露在了国人面前，而由于20年代末到30年代初，西方世界亦经受了大萧条的冲击，资本的神话被现实扯得粉碎。这些变化，不能不使高剑父重新思考东西方艺术融合的权重问题，于是在1931年中印联合第一次美展结束后，高剑父对东西方艺术的融合发表了新的意见：

兄弟默察近世的美术思潮，感觉到近世科学愈发达，人欲愈横流，似非励行东方的艺术教育，以调和之，窃恐人类终非能享受科学的幸福！盖学术上的调和，与民俗间的调和，至有关系；故时时思念着世界艺术的教育，觉得东西方都有些偏枯，似有调和取舍、互换所长的必要！西方艺术，从实中求理，则注重科学、物质，未免过于智巧，迹近机械化；东方艺术，以处处取神，则重精神情感，须与自然而同化……但处这弱肉强食、人欲横流的恶世界，我们应将东方艺术精神的特长，尽量地来贡献于世界，作注射一针安眠剂。况且美又是各种相对性的调和剂，我们应当把眼光来放大一点！要放弃偏狭的国画底门罗主义，来扩展到世界底大同主义！如西方艺术界，能接受这东方精神的陶冶，尽可东、西方艺术携手，同上二十世纪艺术的新途，形成世界艺术的大同；由艺术以联结国际间的感情，藉作促进世界的和平运动，使兵器销为日月之光。^[2]

在此段文字中，高剑父对艺术发展之现实意义的关注可谓极其突出。由于时事的影响，此时在高剑父的眼中，东方艺术因具有清淡平和、崇尚自然的特性而更适合掌握艺术发展的主导权，这与其早年的主张可谓大相径庭。淞沪抗战之后，高剑父于1933年发表《对日本艺术界宣言并告世界》一文：

不忆贵国自开国以至明治维新，以前一切政教文物，多自我国输入，衣服居处，迄今尚多存唐风，艺术尤为显著……世人皆知我国为贵国文化之母，故论者以为贵国今仅获西方物质文明，即忘其始来，逢蒙射羿，不止数典而忘其祖而已……更有进者，考近半世纪中，我东方艺术已渐成世界导师，人生美化，夫以现代之风化，既可感导，宁有置文种同亲之邦，而可不一鸣其中积蕴，导之以息兵弭衅耶？是故剑常以为科学愈发达，人欲愈横流，似非励行我东方精神之艺术教育，以调和之，窃恐人类终非能享受科学上之幸福。^[3]

是段虽明责日人背信侵略之举，其文字间所流露出的对于东方文化崛起必要性的认识以及对东

[1]陈独秀：《美术革命》，《二十世纪中国美术文选》，上海书画出版社1999年版，第30页。

[2]高剑父：《在中印联合第一次美术展览会上的讲话》，《高剑父诗文初编》，[广州]广东高等教育出版社1999年版，第135页。

[3]高剑父：《对日本艺术界宣言并告世界》，《高剑父诗文初编》，[广州]广东高等教育出版社1999年版，第141页。

方艺术精神价值的自信更超越了中印联展之时,大有引领时代潮流的意味。数年之后,抗战全面爆发,而避居澳门的高剑父于1941年作《我的现代绘画观》一文,正式以现代国画或新国画代替之前多少有点模棱两可的“折衷”画概念,将岭南画派的书画改良运动推向全面高潮。

五

相对于此前的折衷画,高剑父对现代国画的定义解释更为详细,当然,之所以称之为现代画,便是要突出其时代性和创新性。换言之,仍然要强调东西方艺术融合的重要性,当然二者的权重早已发生本质上的变化,不再彻底倒向西画一面。他说:

促进现代画(以后称新国画)之成立,最好是中西画两派有相当造诣之人,起而从事。盖此派是中西合璧的,那就事半功倍,易收良果……中画解放了,而加些西画成份,总有点新气象、新面目……

欲现代画之发达,我以为同时也要西画发达,俾我艺坛时时受一种新刺激,灌输一种新血液。西画可算是我国艺坛一种新补剂了,可是西画不一定幅幅是好的,只应采其精华,弃其糟粕,所以我不主张全盘接受西画,但西画的参考,愈多愈好。亟需多开“国际公路”,把世界之艺术品,大量运输捆载而归,供给我们了解世界的材料,“楚材晋用”,并不是一件可耻的事。^[1]

由此可知,此时高剑父眼中的现代画发展方向,与三十年代初以来的新观念是一脉相承的,与其早年主张则多有不同,特别强调了中国画的独立品格和价值,他还说:

西画能够参些中国画成份其中,带点东方色彩……西画人肯将国画之精神技法来写西画,实可开一派最新中国的西画,又称为最新之现代的国画……

欧西画人能采我国画之长,是他有眼光处、聪明处;何以我们不去采西画之长来补我之不足呢?我以为不止要采取“西画”,即如“印度画”、“埃及画”、“波斯画”及其他各国古今名作,苟有好处,都应该应有尽有地吸收采纳,以为我国画的营养;可惜我国画先生们,至今尚不采取,而是反对。^[2]

高剑父特别强调了当时西画学习中画的事实,并以为之据强调创新融合的重要性,足见中国传统艺术在其心目中价值地位已发生改变。事实上,他还以为更为巧妙的方式,证明了古人的传统实为彼时之创新融合。他说:

国人指国画为汉画,如上所言,汉画固不可得见。大约总认定根据《芥子园画传》那几十家画法为汉画,外此就不承认为汉画了!不知汉时自明帝金人示梦之后,乃遣使赴天竺求法;而印度的高僧摄摩腾竺法兰等,又随汉使蔡愔东还洛阳,自时厥后,中印两国的高僧不时往还。盖印僧多为画家,如晋之法显,唐之玄奘、义净,及宋僧慧昭等,亦携佛像以归,且多有自己临摹的。其时我国僧侣赴天竺求法者,相望于途。即法显西行时,与慧景等四众发迹长安,至偃檀国张掖镇,又遇慧严、慧简五众,另慧达一人,一行共十二人。其时已为中印艺术沟通之始。至六朝而唐之释道画,多为天竺作风。我国古代之人物画,实受印度画影响不少。^[3]

此说的关键在于揭示了传统中国绘画与周边民族艺术之间的密切的关系,从而强调了创新与融合实为艺术发展的必然趋势。这番议论,较之单纯于文化层面作审美价值的争论更具说服力,对于推动现代国画的认知有着极大帮助,也反映了高剑父自30年代初以来对于书画改良演进方式的思考。

[1][2][3]高剑父:《我的现代绘画观》,《高剑父诗文初编》,[广州]广东高等教育出版社1999年版,第222页,第222页,第214页。

六

既然传统本身也是创新与融合的结果,那么对它的整理和归纳同样也是发展现代画重要的工作之一。讽刺的是,这恰恰是那些高喊保存国粹的保守艺人做得最不足的地方。高剑父说:

我国人之性格好古,开口便说“保存国粹”,这是国人的好处,又是国人的腐处。兄弟也是倡保存国粹之人,但不是拿来私用、死用,(而是)要他来公诸同好,保存于博物院、各大学,俾民众参考研究。对于祖宗遗留下来之遗产,不是要死守,不是要学山西人的“藏镪”,(而)要将他来活用,那才可以得到发扬光大的结果……^[1]

据此,高剑父认为当时艺坛对前辈作品和艺术理论的总结研究情况是不充分的,特别是对在当时画坛保守势力中占据最重要地位的文人画一脉不从艺中求艺,空谈玄之又玄的研究态度十分不满。当然,由于早年间对西方艺术的偏重,在上世纪三十年代之前他本人亦没有对自身掌握的传统技法作太多总结,但到三十年代以后,一方面他自身的观念有所改变,一方面抗战爆发后寓居澳门的境遇也使他充裕的时间作研究,他说:

现代艺术,也不是前无古人、一空依傍如幻术化的突然而来,寻不出他的来踪去迹。必须先了解古画的源流、思想、作风,然后容易认识现代画……兄弟是最主张现代绘画的、艺术革命的。我之艺术思想、手段,不是要打倒古人,推翻古人,消灭古人,是欲取古人之长,舍古人之短,所谓师长舍短,弃其不合现代的、不合理的东西。是以历史的遗传与世界现代学术合一之研究,更吸收各国古今绘画之特长,作为自己之营养,使成为自己之血肉,造成我国现代绘画之新生命。^[2]对于何者为长,何者为短,他亦作了大致的概括:

旧国画的好处,系注重笔墨与气韵,所谓“骨法用笔”、“气韵生动”……如印印泥、如锥画沙,这是用笔的要旨,也是笔法的最高峰了……“气韵”也是主要的成份,但可附入用笔之内。因气韵是写出的,是从笔端出来的,是作者心灵的特异之表现,不可强而致之,不是随便要染出一点气韵,要加上一点气韵,补一点气韵。气韵“必在生知”,是无影无形的,这是国画独到的妙处,确值得奉这圭臬的……可是新国画固保留以上的古代遗留下来的有价值的条件,而加以补充着现代的科学方法,如“投影”、“透视”、“光阴法”、“远近法”、“空气层”,而成一种健全的、合理的新国画。^[3]

简言之,此时高剑父脑中的现代画虽借鉴了西方艺术描绘物象形态结构的科学技法,其审美标准依然是“气韵生动”,其表现方式也仍旧是“骨法用笔”,相对于认为气韵当从无笔墨处求之的保守势力,他强调了气韵虽系无影无形,却依然是通过具体的笔法实现的。在其寓居澳门期间另一重要成果——《居古泉先生的画法》一文中,相应的介绍就显得极为细致了。

七

高剑父的书画技艺出于岭南二居一门,居廉的绘画造诣本身亦是博采众长的,既有沿袭自清初以来占据艺坛审美标准地位的恽南田一派的文人花鸟画之雅意情趣,又有远追自两宋院体画细致入微的写真功底,并借鉴了晚清外销画依托于解剖学的观察视角,故其作品相对而言谨写更多于挥洒,技法系统内容极为丰富,有大量出于自身经验的诀窍窍门,本来是极有整理研究的必要的,但由于高剑父在艺术生涯的早期偏重于借鉴西画,故对于这些宝贵财富未及整理。1913年高剑父于《真相画报》

[1][2][3]高剑父:《我的现代绘画观》,《高剑父诗文初编》,〔广州〕广东高等教育出版社1999年版,第217页,第220页,第224页。

发表《居古泉先生小传》，亦只概言其师“运笔秀逸，着色艳冶，自成一派，前无古人，较宋之曾无疑、明之陆元厚，殆有过之……其天性好画，至老不衰”^[1]而已，于广州春睡画院课徒传道时亦无暇对此作系统研究和讲授，直到避居澳门后，时局的限制使他有更多时间整理和总结这笔宝贵的财富。

与文人画论空谈弦外之音不同，高剑父对于其师艺术造诣的归纳本着岭南一派重法务实的精神。高剑父在早年学艺经历中即对钻研其师技法抱有极大的热忱，他曾回忆：

余十三四岁时，就开始临居师的画，于撞水一法，日夜苦思，屡经体验，尚难体会。一夜大雨滂沱，帐席皆湿。那个蚊帐是“单料本钱”无可替换的老古董，只可听其自然——老天漏湿老天干罢了。次日清晨起来，张开眼睛一望，只见帐顶上一块一块的水渍，好似王洽云山万叠的泼墨画，每块当中皆现白色，而两边则赭墨色，且积成一线条，俨如写枝叶的撞水法……由是顿然悟到撞水画法，立刻起来濡毫伸纸，试验试验，居然心手相应。^[2]

由此可知，高剑父早年对其师技法的钻研几乎达到痴迷的地步，故其所作的总结亦可谓全面，如介绍居氏写虫技艺，则虽最细微之结构、最毫末之变化的表现技法，均能言之：

他写虫蝶的翅，多以浓淡笔一抹而过的。但写到头颈腰腹腿爪各部，就在此色未干的时候，以粉水注入。此法毫不费力，不期然而然地即觉其身浑圆而成半立体的形状了。写眼亦轻轻注一点粉，就觉得圆而有光的现象。这是他独具的法则。画蝶又分春秋两种，置于春花者则翅柔腹大，以初变故也；置于秋花的则翅劲腹瘦，以将老故也。宋人虽有此小心体物，但后人久已遗忘忽略，忠实写生的很少，大都习而不察焉……^[3]

写花则多用撞粉法，巧妙之处亦不少：

古人写花向无撞粉之法，自宋院至南田时，用粉法皆系抹粉、搨粉、点粉、钩粉而已，未尝有撞粉法也。有之则自梅生。吾师继之，即以粉撞入色中使粉浮于色面，于是润泽松化有粉光了。在一花一瓣当中，不须着意染光阴，惟以浓淡厚薄的粉的本身为光阴……

梅生写蝶翅及主力的花，在当前的三两朵，于粉未干时，常以笔将画架起，使画面略倾斜，则粉自聚于一端（师早年亦用此法），干后其色即表出轻松浮润，如朝露未干一般。^[4]

以上介绍，几乎将各种技法操作奥妙一尽示人，打破了传统艺坛传道不传法的陋习，与古代文人画家故弄玄虚的画论有本质的区别，不仅为后人学习效法提供了宝贵的资料，还是书画理论研究方法的一大变革。在实事求是作风的指引下，习画者节约了从机械模仿中总结规律的时间，可以更多地思考创新融合问题，这正是岭南画派在后世蓬勃发展的原因之所在。

结 语

综上所述，在避居澳门期间，高剑父的书画生涯并未因时局而停滞，而是继续在乱世中不断探索着中国绘画现代化发展的新方向。这一时期，他基本实现了自身艺术革命理念的转变，由早年惟重西画、不甚明确的折衷思想，转变为主张创造立足传统、融合东西的现代国画。而这一理念转变的直接证据，正是其在这一阶段对其师居巢、居廉的艺术技法作了体系化的整理和研究。高剑父的研究整理工作，打破了传统画论空洞无物的窠臼，不仅促成了日后岭南画派名家辈出的繁荣局面，还为后世的画法研究指明了发展方向。

〔责任编辑：平 啸〕

[1][2][3][4]高剑父：《居古泉先生的画法》，《高剑父诗文初编》，〔广州〕广东高等教育出版社1999年版，第34页，第208页，第205页，第205页。