

嶺南畫派與傳統

意識形態主導的風景畫

黃猷欽

前言

本文主要針對嶺南畫派的風景畫，隨著地域的改變，在意識形態上出現了差異，雖然源出於同一宗師，但第二代畫家們的轉變，與第一代緊接合政權與意識形態的背景，卻有著同樣的操作機制。筆者在這裡要說明標題，其中「嶺南畫派」¹在1949年之後，喪失了原本的全國性而回到了地方性了，故採之而不以「新國畫」稱之；「傳統」在這裡有兩層意義，首先是嶺南畫派的傳統，牽涉到畫家的身分及其畫風，在身分上指的是直接（較少間接）師承相受的習畫關係，畫風指的就是嶺南特有的繪畫風格。另一層意義是所謂「國畫」的傳統，主要是用筆墨為創作素材或是狹隘的文人畫意義。

第一章將對嶺南畫派的創始人—尤其是高劍父，他的繪畫生涯與政治權力的關係，以及簡述他的繪畫觀與風景畫中的含意；第二章將說明置身於非中華人民共和國之地的嶺南畫家們，意識形態的背景與其風景畫所傳達的意含，尤其是在「傳統」二字意義下的轉換，從前述之第一義向第二義移轉；第三章將說明身處中國²的嶺南二代弟子如何承續前人傳統，雖其背後之意識形態已有所改變。最後是結語，將綜合比較兩種地域影響下，嶺南畫派的轉變。

壹、嶺南畫派開創者

1. 嶺南畫派的啟發者

嶺南一地名畫家上可溯及惲南田、宋光寶、孟麗堂，然而這與近代之「嶺南畫派」無直接關係，頂多是說有優良的繪畫傳統。而居巢、居廉（1828-1904）這兩位廣東番禺

¹ 高劍父與陳樹人較喜用「新國畫」或是「折衷畫」這樣的名稱，因為「嶺南畫派」的名稱太過地域性，不能表達出全中國改革的含意，而這樣的地方性稱號，根據高劍父的學生簡又文說是在1949年之後的北京畫展中採用的。見簡又文：〈革命畫家高劍父—概論及年表〉，台北，《傳記文學》二十一卷第六期，1972，p.25。

² 此處的「中國」非泛稱，而是專指中華人民共和國（People Republic of China）。

人，同時也是高劍父與陳樹人的老師，繼承了中國畫筆墨技巧，吸收外來繪畫技法與形式。居氏更重視寫生³，擴大描寫的題材，尤其是生活事物，他極反對模仿抄襲前人作品。而在形式技巧上，他擅長用撞粉法及撞水法，這一點是所有嶺南畫家們的特色。

但是居氏對「嶺南畫派」亦沒有直接的起作用，但是作為高氏及陳氏兩位創派畫家的老師，對於其形式技巧和思考上的刺激，尤其是題材的選擇廣泛更是成為畫中的一大特色，也深深影響他們的發展。

2. 新藝術領導人物

「嶺南三傑」指的是高劍父、陳樹人與高奇峰，這三位是嶺南畫派，也是「新國畫」（或說新藝術）的倡導者。他們一生與中華民國⁴的關係密切，從參與革命到抗日，其第二代弟子亦與不同的政權有著不可分的關係。因此若要說及後來的發展及比較，就必須先要察視他們的創作，以及創作理念和黨政關係。

筆者即以三人為例分別說明其生平與其風景畫。

①高劍父⁵

高氏在 1892 年向居廉習畫於河南隔山鄉，後又與法國畫家麥拉學習素描，1895 年轉往澳門學畫，返廣州後任教於述善小學。通過同門伍德彝的關係，得以觀其所藏名跡與廣東四大藏家所藏之中國歷代名畫。他曾在嶺南大學攻讀，後赴日本東京美術學院深造，與廖仲凱、何香凝夫婦結識，就在那裡他加入了同盟會（1906），事實上他早先曾創辦過「時事畫報」，揭發時弊鼓吹革命，這一點與其個性完全契合。他曾奉孫文先生之命回粵主持革命事業，1911 年從事「中國暗殺團」工作，襲擊清廷官員，這樣的經歷使他成為名符其實的「革命畫家」⁶。

回國後，他主張藝術革命，提倡「新國畫」，這也是他的「革命性格」的另一種顯現。他曾說「兄弟追隨總理作政治革命以後，就感覺到我國國畫實有革命之必要……欲創一種中華民國的現代繪畫」。因此他的理念最重視寫實，他強調「新國畫」的寫生有

³ 「寫生」有兩種意義，一種素描練習，這一點中國古代繪畫的傳統亦有強調；另一種是則是在成畫中描繪實景實物，較接近西洋的擬真意義。

⁴ 中華民國指的是替代清王朝的民主共和政權國家，由孫文領導革命所創建，而三人畢生參與革命，與中華民國或應說國民黨的關係匪淺。關於政權與嶺南創始者的關係可詳見 Ralph Crozier, *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906-51*, Berkely: University of California Press, 1988, 其中有很詳細的說明。

⁵ 高劍父（1879-1951）廣東番禺人。原名崙，字爵廷。

⁶ 根據簡又文（同前書）的說法，革命畫家具有兩層意義，一是真正身為革命黨人的他亦為畫家，二是他提倡繪畫的革命，故此。

三個原則⁷：首先畫作要從現實生活取材，反應真實生活；其次畫作要大眾化，引起觀眾共鳴；第三，畫作要有教育性，使大眾接受藝術的薰陶與感化。

他的方式是透過融會中外畫學的長處成為新畫學，但也因此有人諺稱其為「折衷派」⁸。但是他也強調「現代的繪畫，與古畫間的分別，不應該只是形式上的，而應該是思想上的」。他著有《我的現代國畫觀》、《國畫新路向》與《劍父畫集》等書，在其中我們可以見出他的理念。

他 1908 年歸國後在廣州舉行個人展覽，是為中國現代藝術史上的第一人，其後一生籌辦展覽無數。這樣的展覽也同時說明了，他發揮藝術作為教育或善及人民的功用。他善於運用報刊傳媒廣泛宣傳，加強藝術的社會效應；實踐上，亦經常藉藝展籌募經費，賑災救難，以發揚藝術家的社會責任和奉獻精神。

他也喜愛旅遊，他在 1931 年曾前往印度(訪大詩人泰戈爾，登喜馬拉雅山)、錫蘭、緬甸、波斯、埃及遊歷，寫東方古國風光，這對於他強調寫生的論點，無異是最佳以身作則的典範⁹。其弟子較重要的有(依區域分)：中國的關山月、黎雄才、方人定與蘇臥農等；香港有楊善深與李撫虹；台灣有游雲山(曉雲)而其他有司徒奇¹⁰。

② 高奇峰¹¹

受到兄長劍父的教養，也開始習畫。他在 1905 年赴日本跟從日本畫家田中賴璋習畫，如其兄長一般也受到當時日本西畫畫風的影響，但畫風較其兄來的收斂，陳樹人曾對劍父先生說過「子為其奇，我為其正，奇峰先生則執中」一語。奇峰著有《奇峰畫集》，《新畫學》及《美感與教化》。

他也曾經參加中國同盟會，在廣州密謀起義工作，他開了一家瓷器工廠是用來作炸彈起義之用。由於他的革命事業，所以「孫總理恒稱歎之，為其勤廉為人所不可及也」¹²。他又曾因揭露宋教仁血案遭通緝，而亡走日本。這些事件的鋪陳同樣的，展現出他

⁷ 《嶺南畫派》，王禮溥編。台北：藝術圖書，1986，再版。

⁸ 他留日學習繪畫的影響非常大，尤其是當時在日本也有日西的論戰，日本的折衷畫家們如橋本雅邦(1835-1908)竹內栖鳳(1864-1942)都對他有所影響，後者亦曾與他見過面，形式上的影響較大，尤其是被稱作「朦朧體」的日本畫風也影響到他的創作，而他的折衷或許是來自日本留學的經驗。陳維普：《高劍父的繪畫藝術》。台北：市美館，1991。pp.74-82。

⁹ 這一點，幾乎所有的嶺南後輩(至少到第二、三代)皆是力行此點，雖然寫生之意已有歧義。

¹⁰ 依據 Croizier 的年表。同註 4 書，前言 p.19。

¹¹ 高奇峰(1889-1933)，為高劍父五弟。而高劍僧(1890-1913)為劍父么弟，惜早逝，故較無影響力。高氏兄弟詳細的年譜及資料見《嶺南三高畫藝》，高美慶編。香港：中文大學文物館，1995。

¹² 見鄭春霖：《嶺南近代畫人傳略》。香港，台北：美術屋，1987。p.113。

們與國民黨政權（或說革命政權）之間親密的互動。

③ 陳樹人¹³

早年與陳少白交遊，隨孫文先生從事革命工作，1905年參與組織同盟會，又曾在廣州及香港從事新聞工作，主理多種革命報刊，並主持加拿大黨務。重大的政治相關事件有，他曾與孫文先生晤於永豐艦（時當陳炯明兵變），後來他任廣東省政務廳長，及僑務委員長等要職，同樣是黨政關係良好。

關於他的畫筆者雖並不在此說明，但據前述他對劍父之語可以得知，他的風格是秀雅平緻的，正好相對於劍父的豪邁風格，蔡元培曾謂其畫「融合中西，從容中道」¹⁴。他著有《樹人畫集》二輯，《桂林寫生輯》、《專愛輯》、《戰塵集》等書。

3. 高劍父的《東戰場的火焰》

高劍父於1932年所畫的《東戰場的火焰》（附圖一）是畫日本炮轟上海所引起的「一二八事變」的情形，畫出斷垣殘壁、煙硝瀰漫的空氣感。就形式而言，這種大氣的掌握與他留學日本時期學得「朦朧體」或西洋水彩技法有著密切的關係，而近景至遠景距離也有一定的可測知性。

就內容題材而言，描繪現代事物幾乎就是高氏所帶來的，當然先前也提及了居氏的「無不可入畫」的影響，尤其畫出現代建築的形式，包括了倒在一旁的電線杆；另外描繪這樣的戰爭題材也是少見的，尤其是稱不上「雅」的入畫對象，不同於因因相襲的文人畫的雅緻要求，他呈現出來的動態是極為狂烈騷動不安的。他除了這一類的風景畫作（同類型有許多是寓意畫，故不討論），大致上分兩類，一類是實景寫生，一類是完全的傳統復古之作，而他以前類型居多¹⁵。為何有著兩種幾乎是截然不同的創作理念出現，這是由於政治地理情勢的轉變，筆者將在下一小節中討論。

4. 1949年後的轉變

隨著對日抗戰國民黨政府的南遷，原本居於「中心」¹⁶領導地位的嶺南畫派畫家們，也往南方遷移，或是往香港或是往澳門。由於畫派中心地位不復存，原本具領導地位革

¹³ 陳樹人（1883-1948）廣東番禺人。本名韶，號得安老人、拈花微笑子、二山山樵。1899年隨居廉學畫，1906年入京都美術學校繪畫科，1913年獲東京立教大學文學士學位。

¹⁴ 見《嶺南畫派》，王禮溥編。台北：藝術圖書，1986，再版。p.81。

¹⁵ 關於數量作為比較變項的問題，筆者在此無法解決，也深知此乃關鍵，而筆者僅就出現在出版圖例的比例作為數量的考察。後面章節的數據比例皆依圖書出版圖樣為準，或依筆者所攝之幻燈片共7捲為準。

¹⁶ central 在此有二意，皆涉及政府的意義，一指地理位置上的中心，二指行政政權的中央。

命的性格退往邊緣的區域性格¹⁷。

在對日抗戰時期，高劍父配合戰爭議題提出了「國防文藝論」，此乃基於一種政治社會責任的使命感。但矛盾的是，這種留日的畫風受到了自我的挑戰，一方面是對日的國仇，另一方則是這種具創新革命性竟是來自敵方。但是煎熬不只這一種，劍父的這一次流亡，使他沒有前往重慶的原因是，事實上他是一位偏左的國民黨員，從他的朋友汪精衛的尷尬身分中（南京偽政權）可以見得。他對自我要求極強，他曾說過「生死置之度外，但名譽則事關重大」一類的話，不去重慶的原因除了汪精衛友誼的影響，實在是他也對國民政府的腐敗感到灰心。第三則是澳門一地的藝術市場並不興盛，遑論這種革新性的畫風，他的生計遭受挑戰。最後一點是，由於他生命中的佛教傾向加重，多少有點無心面對世事的意味。

因此他抗日戰間期的繪畫，較強調他對戰爭帶來文明毀滅的憂心。主題方面有他一慣的風雨主題，表現出大時代的動亂。然而較晚期的作品，卻較多憂愁或是佛教意味（或說禪）的創作，而較少愛國主義式的繪畫。畫中禪的意味也有遁世主義的心境，更大的轉變，基於上述的種種，甚至回歸到傳統的畫種上去。

關於畫家在戰時變得保守起來了，以高劍父為例，他已無力無心去和時代對抗，一面也是由於日本畫源的尷尬性，雖然如此困頓的環境，他始終對於藝術的創造性有著高度的期許，他表示藝術是不斷地創新與改變，永不歇止的奮鬥精神。而子弟們如關山月的戰爭畫¹⁸，或是司徒奇等人的愛國主義作品，是另一代革新革命精神的再出發，正是受到其師的感召。

至於陳樹人的清淡作品，則並不適合於社會寫實風格的濃烈要求。雖如此他畫的木棉樹(kapok)另含意味，一方面這是廣東特有的樹，用以表達思鄉情愁；一則是英雄的象徵，象徵著開國的先驅（尤其是同樣身為廣東人士的國父），再一則是開花的喜悅，表達春天的再一次到來，也意味著抗戰結束國家的新希望，或是可以隨時再出發的國運。

有一點值得注意，即國民黨政權的興起與結束正與嶺南畫派的興衰是平行發展，這絕非偶然從一點中我們可以見出，那就是展覽的進行，幾乎每次大型省展都是官方幫忙，正是交好的關係帶來優惠的特權。然而正如國民黨政權是建立在對抗滿清王朝之上，新國畫的運動始終也未觸及真正的社會改革上去，也就是說，革命性的議題也有部份的侷限性，從畫中少有反帝國主義的意識形態中可見一斑。就根源來說，具有的日本浪漫主義情

¹⁷ 此一節詳細內容請參照 Croizier 的論述，同註 4 書，pp.142-169。

¹⁸ 在其中火與煙的主題似乎特別適用於嶺南技法，或許是由於技法的限制性，更甚者或是因為整個媒材使用的限制性，這一點筆者不擬討論，但是如下將提到的關山月與楊善深或是趙少昂的風格差異，卻又似乎非僅限於此因，反倒是後者有受限之嫌。

懷（這種抗戰與國民黨的矛盾還表現在同盟會是在日本成立的）是大過社會寫實的，在這一點上僅有關山月始終都較特別些。

政治上的保守也反映在畫風上的保守。從國民黨正式執政之後，走向原本改革為民的反向道路上去，這一點高劍父等與黨關係良好的人，想必是早就看在眼中，畫風的回歸傳統保守竟成遺憾。政治的轉變將原本可以居於中央地位的嶺南畫派，又推回了邊陲是遺憾中的必然。

筆者再一次強調嶺南畫派的特色，他們藉由西方中的單點透視，明暗法及光影的效果等技法，折衷了仍使用中國水墨媒材的想法，但這樣的媒材與長達千年的傳統水墨風景畫因血親關係又重逢了，下一章將說明之。

貳、身處非 PRC 的嶺南畫家們

1949 年中國易主之後，許多嶺南畫家們紛紛出走，或是到台灣、香港，或是遠赴美國等地定居，嶺南二字只有出生地與師承畫派緣由的關係。出走的原因不外乎政治立場相左，中國共產黨的統治使得畫家們無法認同，也使得原本依附國民黨政權的畫家們來到台灣等待反解放，或是到香港繼續維持傳統嶺南的畫業，總之在意識形態上有了重大的轉變。

他們因去國而懷鄉的畫作，多有描繪中國「故國」山河之風景，或是避居到文人的「隱」字訣中，又因為維繫「傳統國畫」責無旁貸的重責大任，與政權維繫正統的復國大業、「道統」緊緊契合，將傳統一意做了重大的轉換，喪失了「嶺南傳統」的革命精神，換置為「國畫傳統」的扞衛者。

1. 嶺南畫派二代¹⁹

在此簡單介紹幾位在各地的嶺南畫派代表人物：

① 台灣

高劍父的學生曉雲（游雲山）是一位佛教徒，這一點與其師高劍父晚年師禪²⁰的情形相應其趣，又一樣的是他也曾去過印度，並汲取當地的繪畫藝術精神。在他的一幅名為《風雨生信心》1977 的畫中，沿用了其師之風雨主題，除此之外這幅畫也是具有強烈

¹⁹ 高劍父的學生尚有黃哀鴻、何磊、黎葛民、伍佩榮（女，皈依佛教）、趙崇正、林良、楊霽生、葉永清、吳公虎、黎明（較晚）。高奇峰的學生主要有張坤儀、黃少強、周一峰、何漆園及趙少昂。至於第三代弟子也有提及，例如趙少昂弟子主要有歐豪年及黃磊生，其他尚有歐少嚴、陳葆靈、靳微天、靳魄強、周千秋、梁祭纓、朱慕蘭、胡宇基、池玫瑰、林璐璐、趙世光、李奇茂、胡昌碩、范曾及陳子毅等人。同註 10。

²⁰ 高劍父事實上是一位基督教徒。

的意識形態，因為這是紀念蔣介石逝世週年而作，畫面上方的國旗令人輕易辨識出，國旗在風雨的摧刮之下依然屹立於山頂，意味著雖然領導人逝世了，國家依然會堅立不搖的面對難關。

歐豪年²¹，這位趙少昂的弟子，嶺南畫派的第三代傳人，至今在台灣「國畫界」的地位依然崇高。他的畫不再像早先為政策服務或是描寫人生百態社會現象的畫作，而具有「獨立」²²的性格，畫中或有對實景的描繪²³，但大多為「詩題畫」²⁴。又相較於在台灣西風影響下的繪畫，嶺南畫派嚴然變成「傳統」了。

②香港

劍父的學生楊善深²⁵以及奇峰的學生趙少昂²⁶為例。他們也畫實景畫，但在整個創作比例上皆為少數，大部分還是詩題畫。在香港，傳統（嶺南傳統）保存的意味甚至比台灣還來的重，這是因為廣東與香港的關係本來就極為密切，都位處於中國南方邊陲，政治經濟

²¹ 歐豪年（1935—）廣東茂名人。1952年從趙少昂習畫。曾當選為中華學術院學士，任文化大學美術系教授。

²² 「獨立」指的是為藝術而藝術，或說無歸屬性（unsubordinate）意向，及非從屬於另一目的的手段或工具。事實上這種態度的「表現」，隱藏了意識形態的因素，筆者就是要解釋為何此為一種扮演「中立化」傳統角色的事實。

²³ 例如：《太平山下仁澤》，《阿里山雲海》，《美國維州瀑寫生》，《大峽谷》，《美國幽深美地山麓》，《角板山登覽》，《美國大峽谷》，《美國幽深美地》，《武陵春色》，《觀音山暮靄》，《蘭嶼野人居》，《仁壽里故家》等畫。

²⁴ 筆者在此試圖分類出兩種類型的風景畫。實景畫：這裡的實景不一定是畫家親身寫生的成果，而是在畫題上畫家提供了一個參考點。通常會將實景的特色表現出來，又也有可能運用一慣的寫風景法對不同的實景做同樣的描繪（或部份或整體）。例如畫阿里山就畫出雲海，又例如畫阿里山像畫黃山一般，或是雖像黃山但有著黃橙橙的雲海卻又可供我們辨認，但這裡涉及到「認識」的問題，因為或許某一座山也有黃橙橙的雲海加上高山，這時他會想到的或許是他家鄉的實景，因此潛在畫家與觀賞者（銷售對象）之間必然有一種共同的認知，一種對景物制式的認識。詩題畫：不一定真的是詩的標題，而是訴諸於一種詩情。或如「月落烏啼霜滿天」，或如「鄉思」。這一些畫並不要求畫者能夠辨認出畫家所要「說明」的地點，而可以是任何一個地方。從一些教人畫畫的自學書中亦可得知，這些常常是格式化了的東西，僅隨著不同的情緒有所添減畫面上的需要，但如雖有如趙少昂近三萬張的寫生稿，其中追求的不外乎是形式作為表達的工具。在這裡形式與內容的關係更為密切，從各地嶺南的發展中可以得見。筆者會在第三小節中詳細說明。

²⁵ 楊善深（1913—）廣東赤溪人。1934留學日本京都堂本美術專科學校。1970於香港成立「春風畫會」。1972年後多次到中華人民共和國寫生。

²⁶ 趙少昂（1904—）廣東番禺人。名恒，字叔儀。1919學畫於「高奇峰美學館」。設立「嶺南藝苑」分苑，任廣州市市立美術學校國畫系主任，林森曾為其舉行畫展於南京。七七事變寓居香港，德國大使陶德曼曾以長文稱譽之。香港易守，即冒險乘漁船過澳抵成都，勝利後南返，任廣州大學美術教授。亦曾在中央大學及國立藝專任教。著有《少昂畫集》、《蟬媽集》、《近作集》、《版畫集》等書。

的相關性也極為深刻，因此保存畫派傳統的意義就大於形式上的新發明了。其中可以特別注意的是，他們畫香港的景物並不多，反倒是國外或台灣的景色會多些，但這也只是某種「觀光寫生」或「過客」心態，例如少的可憐的生活經驗實景畫竟還是故國風光，如趙少昂的《巫山十二峰》、《暮色灘江靜》與《三峽暮色》等。

③ 海外

有舊金山的黃磊生²⁷以及劉允衡。由於黃磊生居住在美國，因此他的風景實景畫也多為異國景致，如《加州幽深美地公園》、《大溪地》、《大峽谷》、《霧掃金門橋》及《舊金山藝術宮》等畫。但他至少對於生活經驗到的環境，能有一番認同與體會，並沒有僅侷限自己在故國山河之中，有著另一種意識形態味道²⁸。

2. 兩幅作品

趙少昂的《秋林煙靄》（附圖二，1963），在畫中我們可以見到嶺南畫派折衷西法的透視觀念，注重符於畫派技巧中煙霧主題，將山水的空靈感發揮出來。但更重要的是主題，在筆者的分類中屬於詩題畫，這一類型的畫佔了趙少昂創作的大部分，筆者不擬列舉，這種逍遙自在的情境（畫中的白鷺鷥是否即為畫者自身的投射？），寧靜悠遠的氣氛與嶺南前人的寫實生活大異其趣，關懷群眾關懷生命不再，而悠閒地「隱」了起來。

另一幅是楊善深的《遠帆》（附圖三，1986），這一幅山水風景畫讓我們見出「古代的帆船」是何等模樣，簡筆的幾個小屋蓋在一大塊彩墨繽紛的高石上，一個文人的山水世界躍然眼前。同樣的他也以這種詩題畫創作居多，然而在形式上的創新卻是可以與嶺南前人創作理念契合的，他在居畫中大岩盤的經營上，有著新穎的創新，這一點卻是在過去第一代嶺南畫中見不到的。這種新形式的創作在張大千的創新潑墨山水中亦可見得，似乎是看準了時代的新動勢在改變著。

3. 「傳統」的悖離與回歸

先說「傳統」的悖離。這裡的傳統指的是高劍父等新國畫創始人的繪畫創作觀，根據李寶泉的說法²⁹，「高劍父等的採取西洋畫法，第一個目的是『解決中國畫因襲之見』」，簡又文又說：「且高氏對於生活的主張，是注重關於人生的、現實生活的，其表現法是力的、動的，一反以前抽象的、出世的、靜止的思想……」，從這兩段話中我們可以用來檢視這些畫家的風格。一再出現的詩題畫，正是高氏等反對的抽象出世文人畫，在表現上雖然試圖製造畫面的動態，但這種動態並非「力」的表現，仍是靜止的。

²⁷ 黃磊生（1928—）廣東台山人。1949拜趙少昂門下。旅居香港，1960移居美國。1957亞洲第一屆青年畫展優異獎，國畫首獎，美國「費里斯曼」藝術獎金。

²⁸ 或許就是中國筆墨素材本身的異國情調，其背後市場的機制。筆者不擬詳述。

²⁹ 同註1，p.28。下簡又文語亦出於同處。

而以上各地的繪畫發展，即使位於不同的地域，但在畫中多是遁隱於文學化意境的世界，而這些不同的地域也有著共通點，那就是「非祖國」的地域。悲哀的是原本具有革命性質的新國畫運動，終究逃不開因循的保守性格，這一點倒是挺值得玩味的，但其實背後呈示出的意識形態或政治運作實乃主因。

這個主因就是傳統的回歸。傳統在這裡指的是「國畫」的傳統，雖非一定指文人畫風，卻廣義的指這種創作素材，更重要的是寫實主義的主題是敵方的。傳統用來對抗共產黨的寫實主義，或用來對抗西潮（在台灣）。在台灣，由於日治時代盛行「東洋畫」或是「灣製繪畫」³⁰，國民政府戰敗至台時除了政治上肅清反對勢力，在繪畫藝術上也試圖展現影響力。當時爲了仇日的因素，而抬舉國畫爲正統，正如政治上以道統傳承自居一樣，利用國畫驅逐了所有的畫類，例如 1951 年的畫辯，劉獅與黃君璧就高聲疾呼中國國畫的精神，事實上他們的策略一方面配緊了政府政策，高唱正統與文化傳承，似乎只有他們才有文化，而這種繪畫文化正是文人的境界，而台灣人是沒有的。一方面介入展覽及市場，推銷山水國畫的地位。

正是在這樣的同類型狀態下，幾乎所有的嶺南畫家們回到了傳統，卻也悖離了傳統。嶺南畫家們，在傳統二字意義上有著極大的矛盾。相較於創派嶺南三傑們的繪畫觀，強調面對現實實景寫生，關懷大眾性議題，讓大眾百姓在展覽會場中亦能欣然理解；而他們所產生的政治流離感相對地是一種退卻，緊合著失意的文人政客們的傳統心態，退縮到憂國懷鄉的詩境中去，當然這其中有著繪畫配合政治主導權的意識形態。

參、身處 PRC 的嶺南畫家們

在 1949 年之後，繼續停留在獲得勝權的中華人民共和國的嶺南畫家們，有關山月、黎雄才、蘇臥農、方人定、陳子毅、黃幻吾、黃永玉、黃獨峰與余絳枝等人。無論留滯的原因是政治性格相符，或是不及出走等其他原因，中國共產黨的領導要求在藝術上能夠關照社會，寫實人生的表現，無異在某種程度上影響了嶺南畫派二代的畫風。而其中關山月早就顯出他以繪畫作爲批判工具的性格了，1940 年他做了一幅《侵略者的下場》，正是與其師高劍父 1932 年《東戰場的火焰》同樣揭露現實的表現，而他發展嶺南畫派中的現實性與社會性，最爲代表。因此筆者將以關山月的畫作及其創作理念之中心思想，作爲考察的對象。

³⁰ 下段多引用林惺嶽的論述。林惺嶽：《台灣美術風雲 40 年》。台北（自立晚報），1993，一版四刷。pp.54-72。此外黃冬富所整理的光復以來正統國畫爭論的資料，以及中國、臺灣與日本繪畫的關係表亦極有參考價值，收於〈當代臺灣繪畫文選 1945-1990〉，郭繼生主編。台北：雄獅，1991，pp.110-117。在其中我們可以看出膠彩畫與嶺南畫派都和日本的繪畫有著深厚的淵源，然而嶺南畫派卻較有遁逃的空間，這是因爲畫家的地緣身分（或說與大中國意識形態的親緣程度），使得膠彩畫在黏著中國的說詞上顯得益發牽強，但也因此更顯示出嶺南畫派受到意識形態影響所帶來更不一致的特質。

1. 社會主義寫實藝術

嶺南畫派在中國的地位有逐漸回升的趨勢，而嶺南三傑也重新受到稱讚，其原因正是畫中的愛國主義與前進思想，以及現代精神與藝術大膽創新，涉及了當代事物之主題。前者具有強烈的意識形態，早在文革之前的共產黨，即便是在其他共產主義的國家（如俄國）始終強調藝術為人民服務的責任，而嶺南畫派的宗旨之一就是透過展覽館，來讓一般人民也有看畫的權力，而不是將藝術束之高閣讓藝術家孤影自憐。後者則又符合了當代藝術強調觀賞者角色的加入，具有另一種新的意義。但是，作為服務于政治的工具，卻絕非「新國畫」創始者的初衷³¹。然而隱藏于畫中而不直接表現出來的意識形態，未必就不存在，也未必其爭逐權力的情形就稍緩。這點我們前已提及，稍後會再綜述。

另一方面這樣的回漲，是有其實用目的的，那便是中國對台灣的統戰³²，強調擁有共同的藝術資產——「國」畫，以求取國家認同；另外還可能是對廣東僑民邀功邀錢，以充國實；而文革之後由於對浪漫感傷的裝飾性繪畫有著需求，這種新的美學觀正好又與嶺南畫派中的「日式性格」有關，但這可能是特指花鳥人物畫。

就前所述的幾種現象，也正是繪畫作為政治工具，及其具有意識形態的另一種證成。

2. 關山月其人

關山月原名關澤霈，1912年生於廣東。早先在高劍父的「春睡畫院」習畫，受到高氏採西洋技法入國畫，重視寫生及強調反映現實表現時代精神的影響，一方面或許也是自身的性格，其終身都以現實主義為創作的理念。

例如在抗日時期，他畫出了大時代的動亂與人民的苦難，充滿了憂國憂民的情懷，將中國人民顛沛流離的生活一一描繪出來，作為控訴日軍暴行的另一種記錄。1949年之後他留在中國，我們無法得知是否這是他支持共產主義的力行，或是其他的原因，但是我們從其一系列描繪祖國為主題的畫作看來，他仍是秉持著寫實主義的精神，姑且不論是為黨服務或是自發性的行為，抑或是師承精神的緣故。

他也喜愛旅遊，每每行至各處都將當地風光作素描，是為旅遊寫生³³。這一點與師

³¹ 據簡又文述及其師之意，「其利用美術作某種主義、某種制度作宣傳之用者，即流為政治之工具、奴隸……此所以『新國畫』雖以現代新穎題材、人間社會現象、為表現對象而必不可流為一般宣傳品也。」。同註1，p.30。

³² 以下為根據 Croizier 的推想。Ralph Croizier, *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906-51*. Berkely: University of California Press, 1988, pp.177-179。

³³ 例如他的《南洋旅遊》畫集。

承「新國畫」重寫生有著密切的關係。于風³⁴描述關山月：「……他對藝術、對生活、對理想、對信念的忠貞不渝」；進一步他說明他的信念「……即是他所堅持的現實主義創作原則、主客觀相結合的美學理想以及以造化為師的堅定信念。」這段說明極為簡明，也讓我們知道其繪畫風格與嶺南畫派有著多少的相關性。

3. 關山月的風景畫

由於關山月身體力行，真的是「走遍大江南北」，從西南滇川到西北大漠，從中國境內到熱帶南洋，他對所視所見的風光景物都一一描繪，而畫中無一不是實景，即便畫題並無點出，根據一定程度的可辨識性³⁵，我們也知道地處何處。列舉關山月的畫，點出實景為畫題的有：《龍羊峽》、《春到雁門》1964、《鄂北山村》1975、《瀟江百里春》1991、《瀟江百里圖》1941、《黃河魂》1995、《瀟江雨》、《黃山雲》、《巴山霧》等；而沒有做為主標題卻在題字詞時透露，或是輕易可辨認出的風景畫如：《綠色長城》（指的是魚港一地的沿海）1974、《煤都》（即撫順煤都）、《雪原牧歌》1988、《巨榕紅棉贊》（此二種植物皆為南粵所特有，此外棉樹也是「嶺南三傑」所愛入畫者）1989、《鄉土情》1990、《榕蔭鄉風》1991、《雲龍臥海疆》（即西沙群島）1992等。

另有一類是政治意識形態極重的「風景畫」³⁶，例如《侵略者的下場》1940描述日軍侵略失敗、《中山難民》1940抗日時期難民逃亡、《江山如此多嬌》（與傅抱石合作，掛在北京人民大會堂）1959概括祖國東西南北四季風光、《綠源贊》1992暗示民族精神源遠流長、《長河頌》1981指的是黃河孕育民族生命等畫作。

筆者現以關山月畫於1990年的《鄉土情》為例說明，並在下一章節綜合比較非處身於中國的嶺南畫派畫家們其間的差異。

在此圖中（附圖四，局部、右半段）我們可以看到水牛、梯田、農舍漁村以及南方特有的植物。畫家對南國水鄉與農村生活的描繪，是他身居於南粵的生命經驗，我們也很容易從他的畫中辨認出地域之所在，居於中國的嶺南畫家描繪生活周遭的事物，比起「流居」海外的同輩畫家們顯得容易多了，這裡指的是他並沒有身分認同上的困惑，也沒有相較於權力保衛意義的負擔，又因為社會寫實主義的要求，面對他身邊的景物，他可以更名正言順的畫出「祖國」的風光。

³⁴ 于風為廣州美術學院研究員。他所敘述的文字在于風：《關山月》，中國巨匠美術週刊中國系列第105期。台北：錦繡，1996。p.32。

³⁵ 筆者不擬在此討論實景與風景畫之間的關係，而「可辨識性」也可能涉及教育機制的養成，這裡的教育是廣義的，包含了人所能接收的各種訊息，而無論訊息是具有客觀性或是強迫性，我們在此採用一般的常識判斷即可。

³⁶ 筆者亦不打算在此說明如何區分風景畫，僅以一般常識判斷。或用排除的方式，而敘事畫可能作為風景畫討論的範疇，只要風景在此具有一定的比例和重要性。

因著寫實主義，他將代表性的風景描繪出來，一脈相成的關懷人生；但是這樣一味討好當局的作畫方式同樣也悖離了「傳統」，根據簡又文整理出高劍父「新國畫革命運動」的九條理念中³⁷，第一條「……必須有革命精神；……從事者當膽大心細，勇敢邁進，不畏譏彈，不顧唾罵，抱著崇高的堅定的理想與大志……」，他又說³⁸：「其利用美術作某種主義、某種制度作宣傳之用者，即流為政治之工具、奴隸，何異于遍帖通衢之標語，及充實坊間之宣傳刊物乎？又何異於推行商品之廣告乎？」，據筆者的推測，這樣的話顯然是對中國繪畫現象所發之語，然而除非是高氏的繪畫觀留給後世過多的詮釋空間，否則，他的革新意義以及堅定的理想應該是一種人道主義式的關懷，關山月的表現卻深受政黨指導原則的牽制，畫中也少有勇於衝撞不畏唾沫之作，批判性不見得有多強。

肆、結語

之前筆者已或多或少陳述出，在不同地域的第二代嶺南畫家們的差異，現在筆者將以簡又文先生提出整理「新國畫」創作觀的九項要點³⁹，來作為考察的通則。以下是他的綜合：

- 一、革命精神。「從事藝術革命非以同樣的民族的精神與努力奮鬥不可」，這裡指的是為國家民族創作的精神，必具有批判性的眼光才行。
- 二、稽古、知古。「洞明其優劣利弊，辨別其精華渣滓」，指出創新必先知古，是為認識的層面。
- 三、觀摩、臨摹、仿效古畫。是為實際行動的層面。
- 四、對於外洋歷史、技能與理論有相當的研究。折衷中外技法與觀念，以達成中西合璧的新時代精神。
- 五、不斷的探究實驗與創作。「不能安于小我，惟當日趨于精益求精，做永恆不息的進步」。
- 六、散播新國畫為一般愛好藝術者普遍習知。他同時提出發展的「三種基要分子：（甲）創作的美術家（乙）公正的藝評家、理論家（丙）欣賞者與收藏家」，這是緊隨著當年嶺南畫派展覽的目的與心得。
- 七、熟知人類文化種種，不只是做個「畫匠」，強調畫家自我充實及提升。
- 八、勿留祕方。「以自己所得之技術、理論、或秘奧，廣大盡量傳授于門人」。
- 九、「為藝術而藝術」。基本上他認為藝術雖然揭發現代人人生社會之真實，但不淪為宣傳工具，而喪失了藝術的自治性。

³⁷ 同註 1, p.28。

³⁸ 同註 1, p.30。

³⁹ 同註 1, pp.28-30。

接著筆者將擷取部份作為比較地域性所呈現出的異同，以表格來呈現，如下：

地域 比較項	中華人民共和國	台灣、香港或其他
政制	社會主義	資本主義
批判性	依循黨的路線，非完全主觀	幾乎沒有此類題材
折衷技巧	師承有之	師承有之
實驗性	形式上見不出	或有畫家為之，但非全面
對象	生活化	文學化
題材	較少重複（不同的實景）	多重複（詩題畫）
意識形態	外顯	隱藏

本具有「革命性質」原的嶺南繪畫，在政權與繪畫的保衛戰中，由於權力的運作，僅被抽繹出創作媒材上的意義，成為了「國畫」道統的一部份。而其後這些「大中國」意義下的僑居海外畫家們，與先人敢於大膽創新的表現精神漸行漸遠，且更有回到文人保守自處的趨勢上去，這一點不僅表現在內容的取材上，也表現在繪畫創作語法的既定形式上。

筆者最後再一次說明這樣一個基本模式，就是畫家受到他生存的政治現實之影響，他所呈現出的無論是內容或形式的選擇，兩者之間具有一定的相關性。在海外，畫家們受到「去國懷鄉」心理的影響，又因為政治權力的傾軋，繪畫成爲一種保存政權正統的工具，精神上背離了嶺南傳統，實質上向國畫的傳統靠攏。在中國，雖然都具有某種程度的寫實精神，但其中的客觀人道批判性卻與嶺南傳統不同。

當「嶺南畫派」被安全的寫進藝術史中，也就代表著這只是過往了。

希望這樣的探究，能夠揭示出意識形態作為機制作用於繪畫的關係。

伍、相關書目

書籍

1. Ralph Croizier, *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906-51*, Berkely: University of California Press, 1988
2. 陳蔭普, 《高劍父的繪畫藝術》, 台北: 市美館, 1991
3. 《嶺南三高畫藝》, 高美慶編, 香港: 中文大學文物館, 1995
4. 《嶺南畫派》, 王禮溥編, 台北: 藝術圖書, 1986, 再版
5. 《楊善深畫集》, 何恭上主編, 台北: 藝術圖書, 1986
6. 《趙少昂畫集》, 何恭上主編, 台北: 藝術圖書, 1985
7. 《歐豪年畫集》, 台北: 國立歷史博物館, 1981, 三版
8. 《趙少昂畫集》, 台北: 國立歷史博物館, 1981, 再版
9. 《歐豪年彩墨畫》, 歐豪年繪編, 台北: 藝術圖書, 1984
10. 《黃磊生畫集》, 台北: 藝術圖書, 1982
11. 汪兆鏞, 《嶺南畫徵略》, 台北: 學海, 1977
12. 《當代臺灣繪畫文選 1945-1990》, 郭繼生主編, 台北: 雄獅, 1991
13. 莊申, 《從白紙到白銀——清末廣東書畫創作與收藏史(上下冊)》, 台北: 東大, 1997
14. 鄭春霖, 《嶺南近代畫人傳略》, 香港, 台北: 美術屋, 1987
15. 林惺嶽, 《台灣美術風雲 40 年》。台北: 自立晚報, 1993, 一版四刷
16. 《近代中國水墨畫精選》, 洪德仁主編, 台北, 1993。收錄單國霖, 〈論近代金石派繪畫〉及余輝, 〈大陸水墨畫百年之變〉二文。

期刊

1. 簡又文, 〈革命畫家高劍父一概論及年表(上、中、下)〉, 分別收于台北, 《傳記文學》二十一卷第六期, 二十二卷第二、三期, 1972、1973
2. 朱錦鸞, 〈高奇峰的藝術——時代背景及其風格的探討〉, 台北: 《雄獅美術》第 131 期, 1982
3. 楚戈, 〈中國繪畫的革新運動——兼論嶺南畫家楊善深、趙少昂作品〉, 台北: 《雄獅美術》第 191 期, 1987
4. 于風, 〈嶺南畫派何以歷久不衰?〉, 台北: 《雄獅美術》第 202 期, 1987
5. 孫克, 《黃秋園》, 中國巨匠美術週刊中國系列第 21 期。張華芝, 《黃君璧》, 中國巨匠美術週刊中國系列第 46 期。楊永雯, 《高劍父》, 中國巨匠美術週刊中國系列第 57 期, 台北: 錦繡, 1995。巴東, 《張大千》, 中國巨匠美術週刊中國系列第 76 期。于風, 《關山月》, 中國巨匠美術週刊中國系列第 105 期, 台北: 錦繡, 1996。何錦燦, 《楊善深》, 中國巨匠美術週刊中國系列第 129 期, 台北: 錦繡, 1997



圖一



圖二

伍、

臺灣

1. 林

2. 林

3. 《

4. 《

5. 《

6. 《

7. 《

8. 《

9. 《

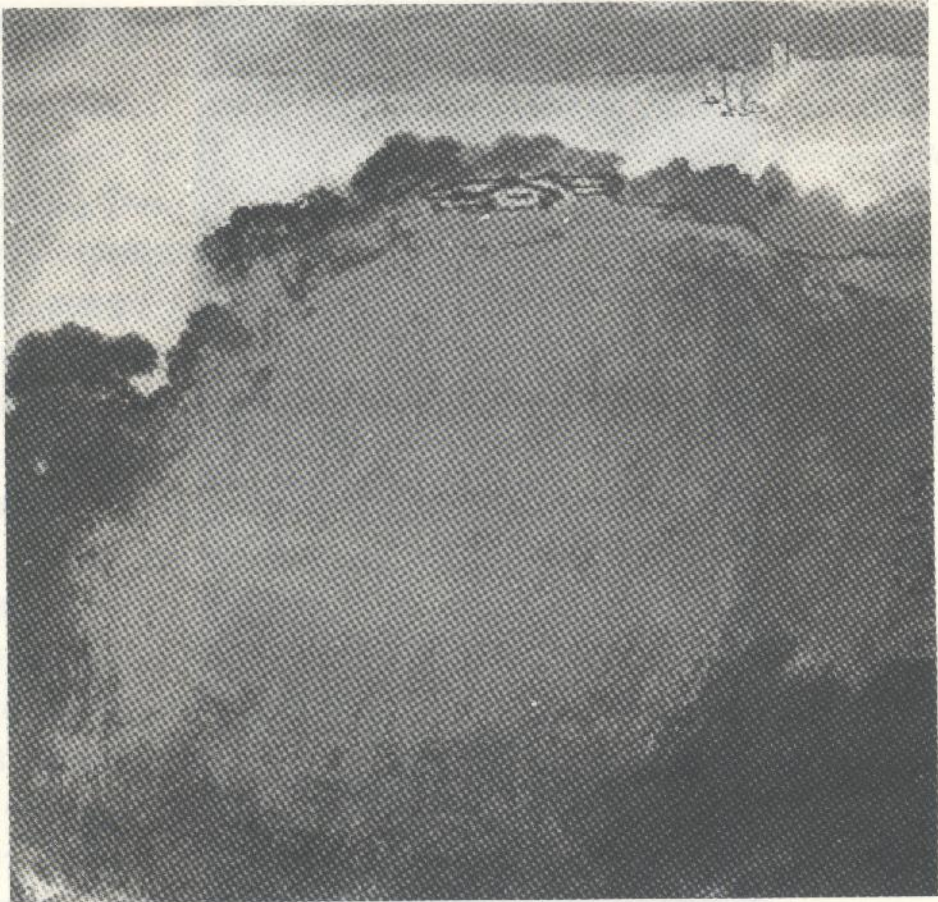
10. 《

11. 海

12. 《

13. 海

14. 新



圖三

15. 林義順，《台灣與祖國四十年》，台北：自立晚報，1975，第一版。
16. 《近代中國水災考察報告》，上海：上海，台北，1993，收錄單的錄，《臺灣社會史研究》雜誌）及參照，《大陸水災百年之變》一文。



圖四

17. 台北：遠流，1995，頁一。《新大千》，中國國際美術展覽會，第76期，
下版，《高山月》，中國國際美術展覽會，第165期，台北：遠流，1996，頁一。
《新大千》，中國國際美術展覽會，第129期，台北：遠流，1997。