

澳門：中國“新國畫”的發祥地

胡光華*

研究澳門的歷史，一般都會涉及一些有關澳門美麗的風物景色、歷史傳說和中外經濟文化交流的重大歷史事件等。僅就澳門繪畫史而言，也是如此。美國人威廉 C·亨特（William C. Hunter）1825 年少年時即到過澳門，在其 1855 年出版的《舊中國雜記》一書中寫道：“澳門自 1762 年以來，一直是廣州的外國僑民的避暑勝地。（……）世界上能有這麼好的景致，而且在地理上、歷史上、政治上都如此繞有趣味的城市，總共沒有多少個。”⁽¹⁾ 20 世紀 40 年代，嶺南畫派大師高劍父也在避居澳門時期所作〈澳門藝術的溯源及最近的動態〉一文中寫道：“濠鏡這個地方，有人說是珠江口外的避暑區；我說是馬交半島的花園城。面積雖然不很大，林木也不很深，但是三面環水，數點青山，柳堤西畔的傍水人家，屋角籬邊處處都墻花種竹。清朝則曉風殘月，帆影濤聲；黃昏又寡日銜山，漁舟唱晚，真的有‘落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色’之景了。我往往在晨光曦微和夕陽西下的當中，就會到東西望洋或海角沙灣獨自領略欣賞那大自然的美。誰道‘五嶽歸來不看山’呢！（……）這風物的清美，是一幅自然賦彩的圖畫，為天地靈氣的所鍾，不啻為藝人天然的模式兒。似乎人以地靈，得江山之助，應該產生多少偉大的藝術家、鑒藏家、欣賞家。”⁽²⁾的確，像澳門這樣扼守中國南大門珠江入海口瀕臨萬頃波濤風景如畫的美麗半島，曾經孕育過多少偉大的畫家、風流人物、故事和中西繪畫交流的歷史，追溯起來，真會讓人驚歎不已！

高劍父的〈澳門藝術的溯源及最近的動態〉，可以說是一篇最早的系統探述澳門繪畫史的文章。高氏所謂“澳門藝術的溯源”，追溯澳門繪畫的歷史源頭是明末清初時在澳門“作寓公”的山水畫家吳歷。顯然，高氏之論其實是就澳門的中國畫史而言，如他認為吳歷“晚年將西畫之法參入中畫而自成一派，〔……〕原來本澳可稱之新國畫的發祥地了。”⁽³⁾此言頗有道理，中國歷史上融西化中的“新國畫”，確實與澳門有密切關係；作為影響過吳歷的西方宗教繪畫，早在明代後期就已經傳到了澳門，並通過澳門傳入了中國內地及至宮廷，對明代中國畫的變革，產生過不小的影響。就藝術發生學理論而言，跨文化的影響是傳播主體與接受主體之間的溝通與互動，“因為任何兩種活動取得協調的前提是主動性”⁽⁴⁾。此外，1579 年 7 月意大利傳教士羅明堅到澳門時，為便於進入中國內地傳教，在澳門請了一位中國畫家教他學習中文（參見黃啟臣《澳門通史》第 118 頁，廣東教育出版社 1999 年 5 月出版），可惜未見這名中國畫家作品遺存，也許這位畫家就是最早受西方繪畫影響，參用西法作中國畫的畫家。即使以僅有的確鑿歷史證據而言，我們也完全有理由認為，澳門是中國之“新國畫的發祥地”。

*胡光華，藝術學博士，藝術學教授、博士研究生導師。本文為作者獲 2003-2004 年度澳門特別行政區政府文化局第十一屆學術研究獎學金進行《澳門繪畫史》課題研究所提交的論文之一。



吳歷：〈興福庵感舊圖〉卷



吳歷：〈雨歇遙天圖〉軸



吳歷：〈做大痴道人圖〉卷

澳門與中國“新國畫”的誕生

17世紀後期至18世紀中期，是澳門繪畫史、也是中國繪畫史上閃爍光彩的一段時期，那就是融西化中的著名山水畫家吳歷和“能以西法作中土繪事”的西方傳教士畫家郎世寧先後來到澳門，他們卓越的藝術才能與創新精神，為清代中國“新國畫”的誕生，作出了傑出的貢獻，以致高劍父稱“原來本澳可稱之新國畫的發祥地了。”

一、吳歷的“新國畫”

到清朝初期，被高劍父說過的——澳門“似乎人以地靈，得江山之助，應該產生多少偉大的藝術家！”——就是清初繪畫“四王吳惲”六大家之一的吳歷於康熙二十年（1681）在著名的比利時耶穌會士柏應理的引領下，來到澳門，皈依天主教。寓居澳門七年之間，他的山水畫因耳聞目濡澳門教堂西畫的影響，畫風發生大變：由倣古派畫家搖身一變為融西化中派大畫家，創出山水畫的新風格新技法“陽面皴”，為澳門繪畫史、文化史增添光彩。誠如高劍父所言，吳歷“晚年將西畫之法參入中畫而自成一派，〔……〕原來本澳可稱之新國畫的發祥地了”。的確，吳歷名副其實地受了西方繪畫的影響，他到澳門後秉承澳門大自然之靈氣，“得江山之助”，為中國繪畫史上融西化中，創造“新國畫”，開劈了一條成功的創新之路。

吳歷（1632-1718），幼名啟歷，後名歷，字漁山，號桃溪居士，江蘇常熟人。吳歷家族世居常熟城文學橋（又名言偃橋）子游巷言公故里之側。言公即言偃，字子游，為孔子門生，以文學著稱，所以言公故里又名子游宅。宅內有一墨井，據《康熙常熟縣誌》記載：“墨井在常熟縣治北二百九十步，游宅內，一名言公井，水如墨汁，盧熊府志又稱聖井。”遂又自號“墨井道人”。吳歷出身名門，是明代宣德間南京右副都御史文恪公吳訥的第十一世孫。吳歷生在緦襁時，其父吳士桀充官役，解運漕糧至河北，客死異鄉，家道已經完全沒落。其母王孺人含辛茹苦把他兄弟三個撫養成人。爾後吳歷致力於習畫，就是為了報答母親養育之恩：“念無以

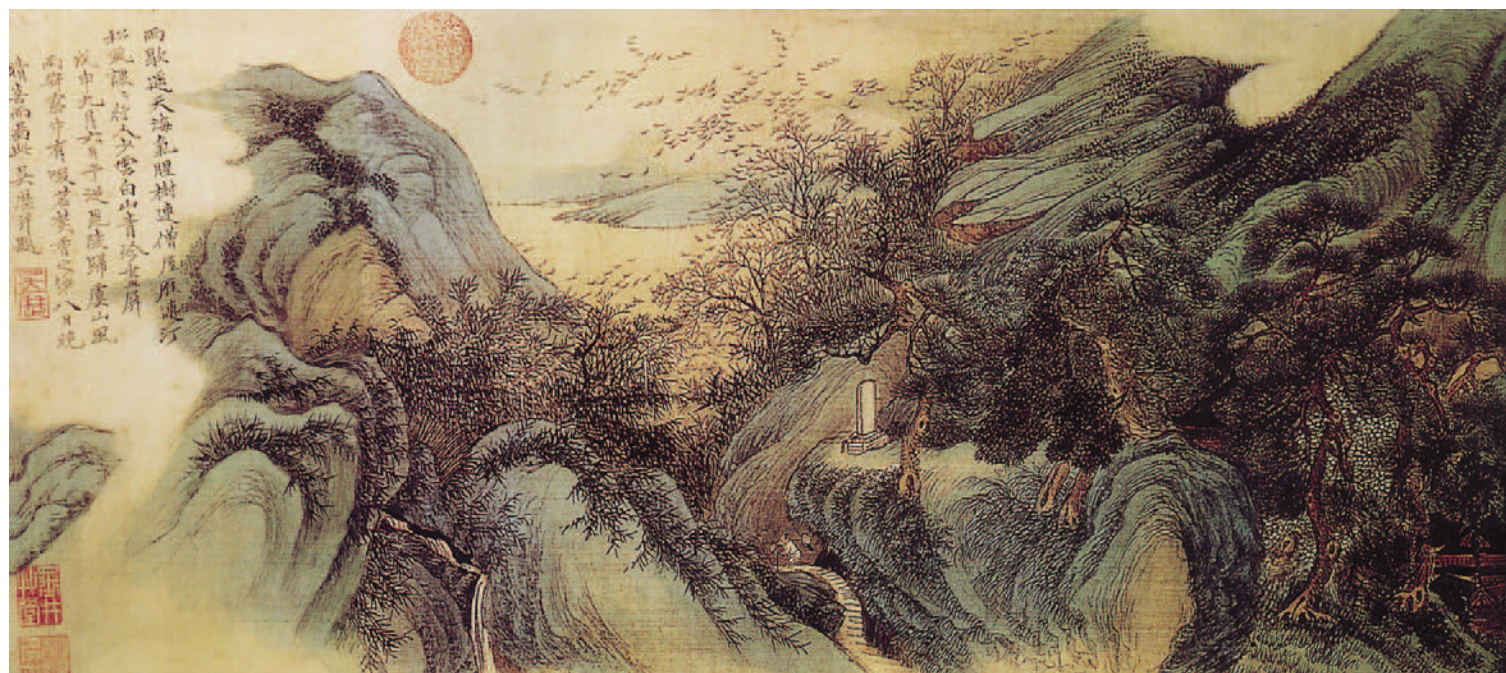
給母氏之養，尤專意於畫，人爭購之，漁山度可以奉高堂。”^{（5）}

明朝滅亡時，吳歷還是一弱冠少年，江南人民抗清武裝鬥爭此起彼伏，揚州十日，嘉定屠城，江陰城守，耳聞目睹滿清殘酷鎮壓下這一幕幕血腥慘烈殺戮，在吳歷心中埋下悼亡反清的強烈民族情緒。他在〈病馬〉詩中寫道：“毛骨尚殊眾，秋深奈病何？戰場空草綠，壯士且悲歌！力盡塵無限，嘶殘歲幾多？主恩知不

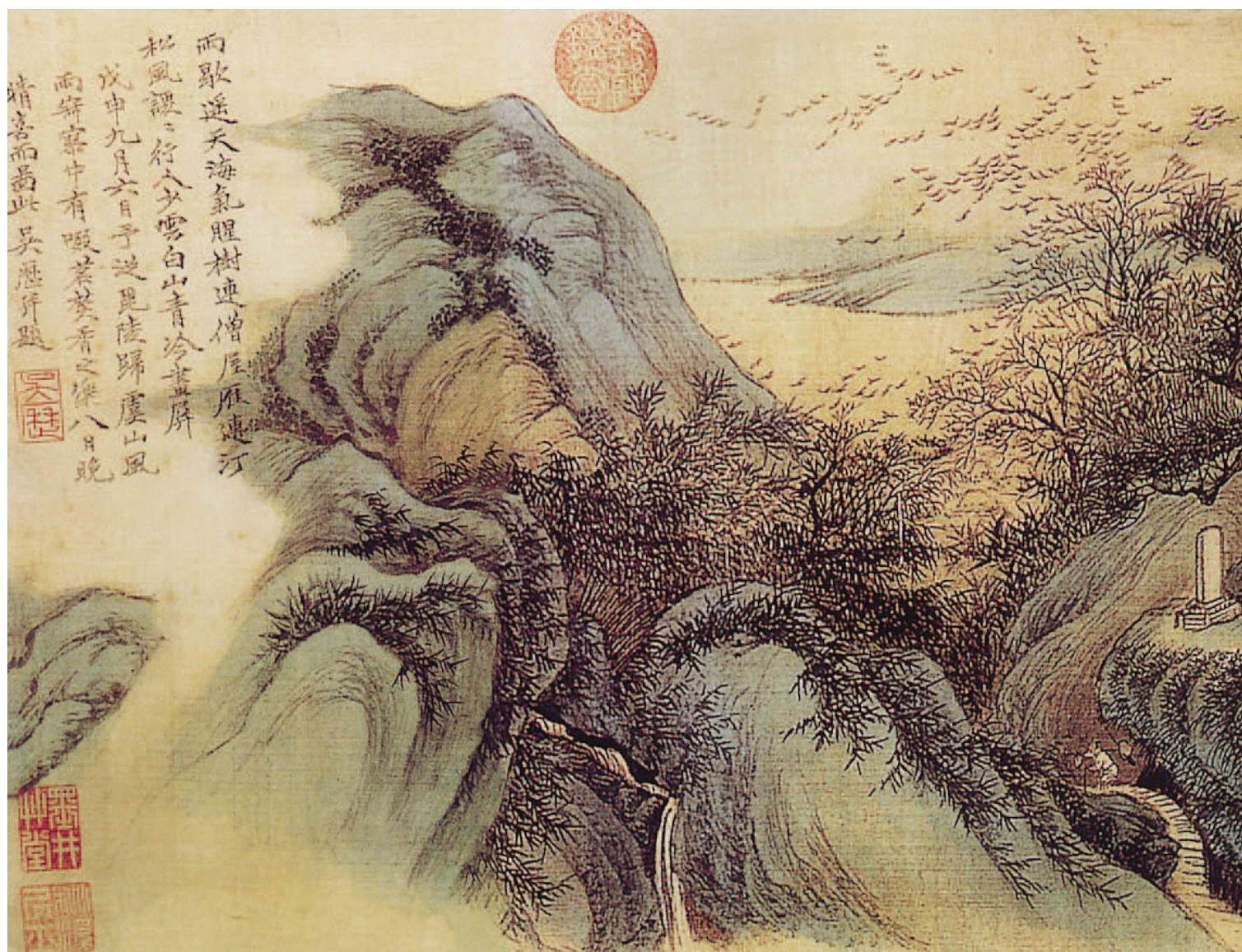
淺，淚血灑晴莎。”雖然身為一介書生、人單力薄不足以復國，但他可以操守遺民氣節，絕不仕清。吳歷嗜好畫墨竹，就與他視竹為君子志節之象徵，異質同構，用以表現他所崇尚的遺民氣節。他在畫竹題跋中反複寫道：“竹之所貴，要畫其節操，風霜歲寒中卓然蒼翠也。”“崖石犖確，乃見竹君之節操。”^{（6）}他二十三歲時，南明抗清名將瞿式耜在桂林殉國後遺骨歸葬常熟虞山，他作〈哭臨桂伯瞿相國〉詩悼念。吳歷三十一歲時，母親和妻子相繼去世，國破家亡，給吳歷以沉重的打擊，他感到人之死生茫茫無以自見，遂產生“出世”之想，自號桃溪居士，遁跡空門，結交禪友，與蘇州興福庵默容和尚往來密切，詩畫交酬。可惜，默容和尚因助其師證研創建藏經閣，於康熙十年（1671）抱病而卒；當時吳歷正在自京師返江南途中，聞之哀傷，久久不能平息。

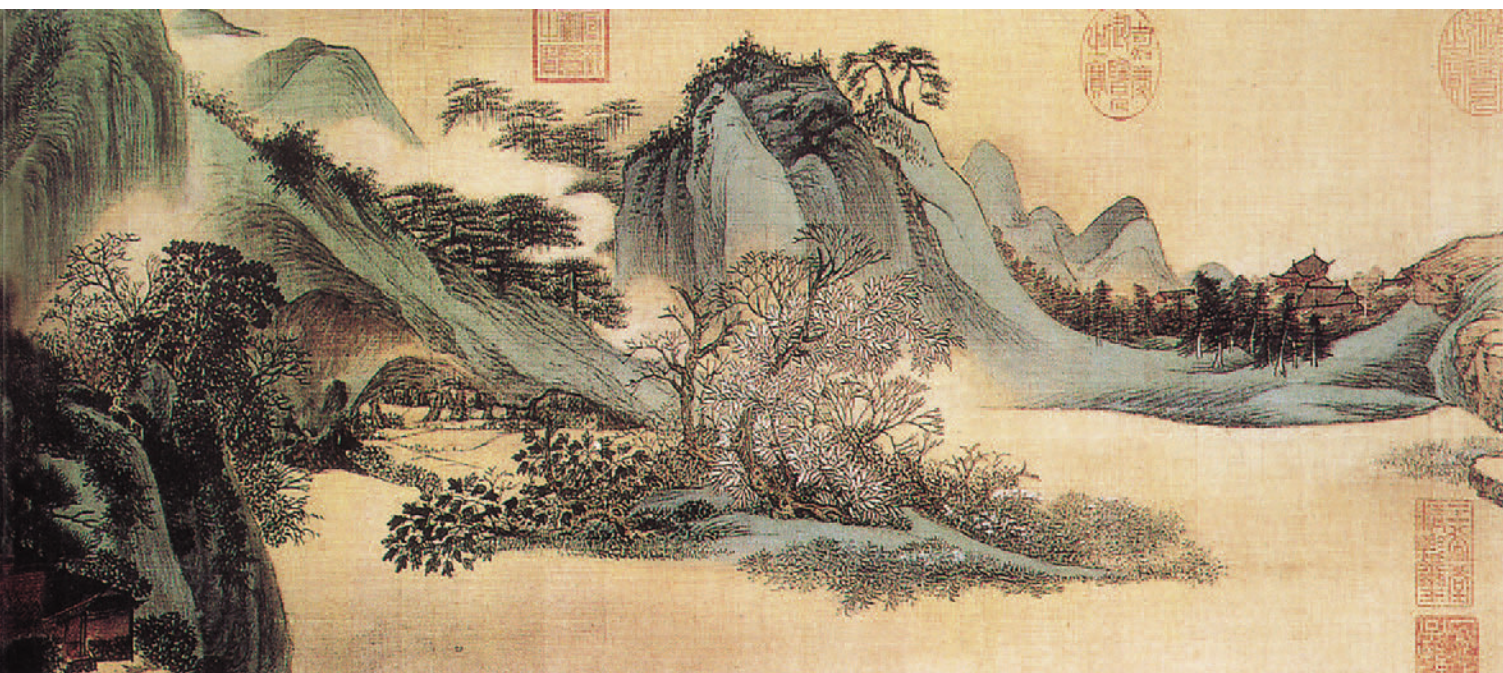


吳歷像



吳歷：〈雲白青山圖〉卷（連右頁）及其細部（下圖）





吳歷：〈湖天春色圖〉軸





由於對人生由來與死卒攸歸久思不得其解，康熙十五年（1676），吳歷思想愈發空幻，他在〈雨散煙巒圖〉自題道：“予鹿鹿空，每舐筆和墨，輒作世外想。初不從故紙中覓生活，然安得買山資結廬大癡舊隱處乎？”⁽⁷⁾想學黃公望在虞山結廬歸隱，從造化中覓生活，可是他哪裡有錢結廬，遂對天主教發生興趣，“考問教理”，與教士交善。也就在這一年春，他與比利時傳教士魯日滿交往密切，七月為魯氏作了一幅有名的山水畫〈湖天春色圖〉軸（上海博物館藏）。九月，魯氏在太倉病逝後，比利時傳教士柏應理成為吳歷的天學（明清之際天主教的別稱）之師。康熙十九年底（1680），吳歷隨柏氏取道澳門準備前往羅馬，因年屆五十未能成行而留在澳門三巴教堂附設的聖保祿學院學道；康熙二十一年（1682）加入耶穌會，取名保祿·阿克尼亞，遂發“三絕願”，即“絕色，守鰥貞；絕財，甘貧乏；絕意，從長命”⁽⁸⁾；潛心修道七年（1688）而成，晉司鐸，被派赴江南上海、嘉定、常熟、南京等地傳教三十餘年。

吳歷與王石谷同庚同鄉同學⁽⁹⁾，少年時即隨王鑒學山水畫，所以他的早期畫風清潤秀麗，皴染工細，深受王鑒影響。後來王鑒又把他介紹給王時敏做學生。王時敏甚為歡喜，不但讓吳歷飽覽自家“拙修堂”收藏的歷代名家畫迹，還讓他臨習。“太常既甚賞之，盡發所藏宋元人真迹示之，日夜複習，縮為小本，實心默會古人神髓於腕下。”⁽¹⁰⁾繼而又在王時敏的影響下，以宗法元人為主，上追五代兩宋，尤其擅於黃公望畫法。清代張庚在《國朝畫徵錄》中道其“宗法元人，尤長大癡法。疊嶂層巒，心思獨運，而氣韻厚重沉鬱，深得王奉常之傳。”這從錢謙益跋吳歷二十九歲所作〈漁山臨宋元畫縮本〉可見分曉：“冬日屏居，漁山吳子示予臨畫卷，烘染渲皴，窮工畫意，筆毫水墨，皆負雲氣。〔……〕漁山古澹安雅，如坐圖畫中人物，將子久之派近在虞山，余深望之。此卷真迹，皆煙客奉常藏棄，又親承華亭一燈，密有指授，故漁山妙契若此。”現藏上海博物館的〈做大癡道人圖〉，係漁山三十歲之作。是圖丘壑坡石，全用粗線淡筆渴墨揮寫長披麻皴，稍加濃墨點苔和皴擦，丘壑顯得明淨澄秀而氣韻自然蒼潤醇厚，不但見功見力，還見其靈巧善變妙筆。

吳歷四十五歲之前，以倣古、擬古為主，主要師大癡、小米、王蒙、吳鎮和趙大年諸家畫法，屬倣古派主要畫家，有人把他列為清初倣古派六大家也並不為怪。四十五歲後，吳歷山水畫風發生了顯著的變化，那就是他的山水畫融入西方繪畫的表現方法。這一轉變恰恰發生在他由信佛參禪向傾心天學、皈依天主教之際與赴澳學道之後。吳歷融西畫法入中國山水畫非常機智，可謂“隨風潛入夜”，讓人感到似是而非，又確有其事，自然而然。其特點與成就有三：其一是將西畫的透視與設色之法滲入山水畫；其二是創“陽面皴”，在山石的受光部位也施

吳歷：〈靜深秋曉圖〉軸

▷ 吳歷：〈泉聲松色圖〉軸

繁線皴筆，以增強山水畫的立體效果和質感；其三是開澳門地志山水畫創作之先河。

〈湖天春色圖〉軸，是將西畫透視與設色之法融入中國山水畫的典型例子。吳歷自題“圖趙大年湖天春色”，其實北宋趙令穰（字大年）並無此種圖式，其傳世名作〈湖莊消夏圖〉卷，為一河兩岸式構景，彼岸煙林雖有遠近大小虛實之變化，卻無此岸與彼岸林木的遠近大小變化。而〈湖天春色圖〉則不然，畫面為成角透視，近岸湖柳由左下向右上推遠，近大遠小透視明顯；連在向縱深折轉的湖岸小道兩邊的柳木，也呈左下右上、近大遠小的透視變化，並與近岸湖柳透視取得焦點方向一致、近大遠小的透視變化。這種景物有規律性的焦點透視，非中國傳統所有，也非吳歷以前作品曾有，顯然是吳歷通過與傳教士交往、目染西畫後的有意識表現。另外，畫軸設色，從近景到中景、遠景，全用沒骨法染色，色彩中有冷暖、色相、深淺的對比變化，色彩多樣而色調統一；假如湖岸無墨線稍寫水草、幾塊碎石，簡直就像一幅滋潤的水彩畫，這也是傳統沒骨法山水前所未有的表現方法。

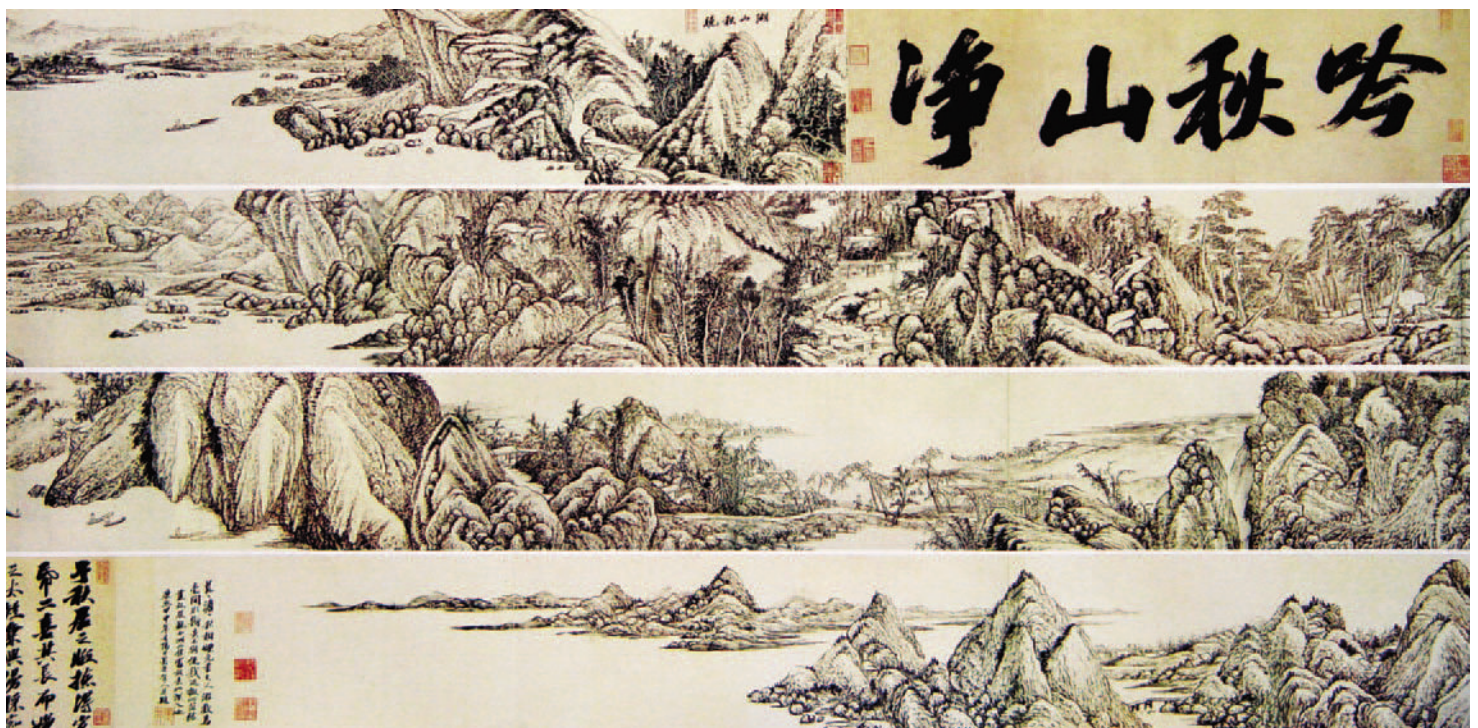
“陽面皴”是吳歷到澳門修道之後創造的一種融匯中西的山水畫新法。他的朋友許青嶼在《虛齋名畫錄》卷五中說：“獨漁山晚年從壘中歸，歷經奇絕之觀，筆底愈見蒼古，能得古人神髓。”所謂“歷經奇絕之觀”，就是吳歷見識了西畫之奇絕，對中西繪畫之異有深刻的洞見。他比較道：“我之畫，不取形似，不落窠臼，

謂之神逸。彼全以陰陽向背形似窠臼上用功夫，即款識我之題上，彼之識下，用筆亦不相同。”既然洞悉中西繪畫之別，汲取運用西畫陰陽向背與用筆的特點，就成了吳歷“不取形似，不落窠臼”而另





吳歷：〈橫山晴靄圖〉卷



吳歷：〈湖山秋曉圖〉卷

闊蹊徑創出“陽面皴”來表現山水畫的立體效果和質感。故自從澳門學道之後，吳歷的山水畫“筆底愈見蒼古”，實際上是滲入了西畫陰陽向背立體表現之法。例如，吳歷六十四歲之作〈靜深秋曉圖〉軸（南京博物院藏），陽面滿佈短線密皴，墨色乾枯，濃淡不一，似西方銅版畫法，又似王蒙晚年的繁筆山水，但吳歷之繁突出在有光感的陽面，山石有立體感和質感，筆法顯得敦實蒼古，所以稱“陽面皴”。吳歷晚年這種山水畫比比皆是，如七十三歲之作〈泉聲松色圖〉軸（北京故宮博物院藏）、〈湖山秋曉圖〉卷（香港藝術館虛白齋藏）、〈陶圃松菊圖〉軸以及七十五歲之作〈橫山晴靄圖〉卷等等。故葉廷涓《鷗波漁話》說吳歷：“道人入彼教久，嘗再至歐羅巴，故晚年作畫，好用洋法。”其中所云“好用洋法”，乃吳歷獨創融會中西的“陽面皴”畫法。

澳門文化史學者黃曉峰博士認為，吳歷七十三歲之作〈湖山秋曉圖〉卷係畫澳門一帶地志山水風景：“當您展開〈湖山秋曉圖卷〉想象着自己正乘船從畫卷開端沿海灣近岸向卷末海天一色處緩緩駛去，依次撲入眼簾的不就是當今尚依稀可辨其地貌輪廓的唐家灣、香爐灣、北嶺（板障山）、蓮莖沙堤、蓮峰山、松山（東望洋）等連綿起伏的山野景物以及跳接對岸的大潭、九澳諸島與隔着濠鏡（或稱鏡海）十字門遙相對望的仙女澳（橫琴）等一抹浮島的自然景觀麼？請您駐足端詳畫面上點綴的人物造型小景：沙堤上，一個雅士拄杖踱步，一個書僮抱着古箏緊跟着。人物後上方描有屋舍小舟之處，應就是史稱有衛所駐兵防守的秋風角；人物前上方的海上島影應就是青洲了。昔時稱為‘臺山’的東望洋山浸着一灣如鏡的海水，三五小艇悠然垂釣，漁人頭上所戴竟有尖頂竹笠和平頂帶沿毡帽之中西不同的人物形象！漁山〈澳中有感〉詩云：‘畫筆何曾擬化工？畫工還道化工同。山川物象通明處，俯仰乾坤一鏡中。’”⁽¹¹⁾再仔細觀摩此山水卷，確似澳門一帶山水景物，難怪他會在澳門作詩詠道：“畫筆何曾擬化工？畫工還道化工同。”他善師造化，更通“化工”，所以他創作的澳門地志風景畫，能讓人審美地體驗到其“化工”的藝術魅力、奧妙，正在於“山川物象通

明處，俯仰乾坤一鏡中”。毋須多言，吳歷在“陽面皴”創造的基礎上，還開澳門地志山水畫先河。

另須一提的是，自1688年吳歷從澳門學道畢業後，他的藝術觀也受天主教的影響，發生了顯著變化。據法國學者費賴之《明清間入華耶穌會士列傳》載：“吳漁山神父晉鐸以後，把他奉教前所作的許多詩詞書畫，能收回的重價收回，並把其中含有迷信色彩的付諸一炬。為了彌補他的詩畫方面可能引起的不良影響，他致力於編寫歌頌天主、聖母、天神、聖體諸事和其它能激發信友們熱心虔誠的題材方面的作品。雖然他年事已高，而出門趕路，仍樂於步行，勸化教外人總是滿懷熱忱。他的言談，常不外乎有關天主的事理。”或許這種觀念的變化也是他山水畫融西化中，創“陽面皴”法的內在原因。有趣的是，他一方面在藝術表現形式上融西化中，一方面在山水畫創作的精神內涵上也與西方天主教結下了不解之緣，西化了。其所作山水畫，內容往往涉及天學，如〈澗壑秋聲圖〉詩畫描寫開堂講道，闡述生死之本原；〈農村喜雨圖〉將久旱遇雨歸諸“造物者（即天主）不遺斯民”；〈山園祈禱圖〉取材於耶穌受難前向聖父默禱的教中典故；此外還作有〈聖家避難圖〉（原藏江蘇常熟一名天主教徒家中）。這些山水詩畫成了他載道之器，表達其對天學的虔誠信仰。這些山水畫多為天主教會師友而作，因而詩畫又成為吳歷傳播天主教義的工具，以堅定受畫者的向道之心。因此，從這些山水畫中，不但可以探究吳歷與教會師友的往還事迹，而且還可以探尋吳歷遊於天學的心路歷程，如何指引他進行中國的“新國畫”——山水畫的創新。

二、“以西法作中土繪事”的郎世寧

由於澳門為西方天主教在遠東地區的大本營、傳教士薈萃之地的特殊性原因，清代西方來華的傳教士畫家，如意大利傳教士畫家郎世寧，就是從澳門登岸赴廣州，經廣州巡撫上報朝廷奏准後，進入中國宮廷供奉。

清代康熙、乾隆時期“能以西法作中土繪事”⁽¹²⁾的外籍畫家，著名的是郎世寧（1688-1766），意大利米蘭人，意文名為：Giuseppe Castiglione。少年



郎世寧：〈羊城夜市圖〉軸



郎世寧：〈山水圖〉軸



郎世寧：〈嵩獻英芝圖〉軸



郎世寧：〈乾隆歲朝行樂圖〉軸

時代在當地卡洛·科納拉（Carlo Conara）學習繪畫，受業於耶穌會士特倫托（Trento）和精通透視的藝術家安德列史·波佐（Andrea Pozzo）；1707年1月16日在熱那亞入耶穌會，為助理會士，曾為熱那亞教堂畫過兩幅大型壁畫，一幅是〈聖·依納爵在曼雷薩洞穴〉，另一幅是〈基督向聖·依納爵現身〉，博得“好畫家”名聲。1709年，郎世寧離開熱那亞準備派往中國；先到葡萄牙里斯本，後又到葡國中部的科英布拉（Coimbra）市的耶穌會修院。在科英布拉期間，他從事了一系列繪畫創作活動，為修院聖堂作過多幅壁畫，曾應邀為葡國王太子畫肖像，還為落成不久的祖亞蓮娜圖書館的天棚繪製裝飾畫。這些藝術創作活動，無疑是他為赴華傳教所進行的藝術“熱身”。1714年4月12日郎世寧奉耶穌會總部之命乘船離開里斯本，1715年7月10日到達澳門。康熙皇帝聞知擅畫的耶穌會士郎世寧等人已經來到廣東，親批“西洋人着速催進京來！”⁽¹³⁾同年12月22日郎世寧到達北京，暫住紫禁城東華門外的天主教東堂（隸屬葡萄牙教會），後在中國宮廷任畫師與譯員的意大利傳教士馬國賢引薦下，謁見康熙皇帝，從此留在內廷供奉，為皇帝作畫。

康熙年間，郎世寧的藝術活動主要有為宮廷創作了〈八駿圖〉卷，以及為北京耶穌會東堂新擴建工程繪製裝飾畫，創作了〈君士坦丁大帝作戰圖〉、〈得勝圖〉，並為耶穌會南堂聖約瑟學院大廳繪製了天花板畫等。雍正初年，郎世寧進入如意館，從事一系列宮廷繪畫活動：如雍正四年（1726）奉詔為圓明園繪製一系列殿堂裝飾畫；七年（1729）內務府總管年希堯在他“往復再四”的幫助下譯著成《視學精蘊》刊出，雍正十三年（1735）以“視學”之名再次出版，該書之於繪畫的意義，年希堯稱：“視學之造詣無盡也。〔……〕嘗謂中土工繪事者千巖萬壑，或森林密簍，意匠經營，得心應手，固可縱橫自如，淋漓盡致，而相賞於尺度風裁之外。至於樓閣器物之類，欲其出入規矩，毫髮無差，非取則於泰西之法，萬不能窮其理而造其極。”至於山水畫，郎世寧最早的傳世之作是雍正二年（1724）為祝賀皇帝生日繪製的〈嵩獻英芝圖〉軸（北京故宮博物院

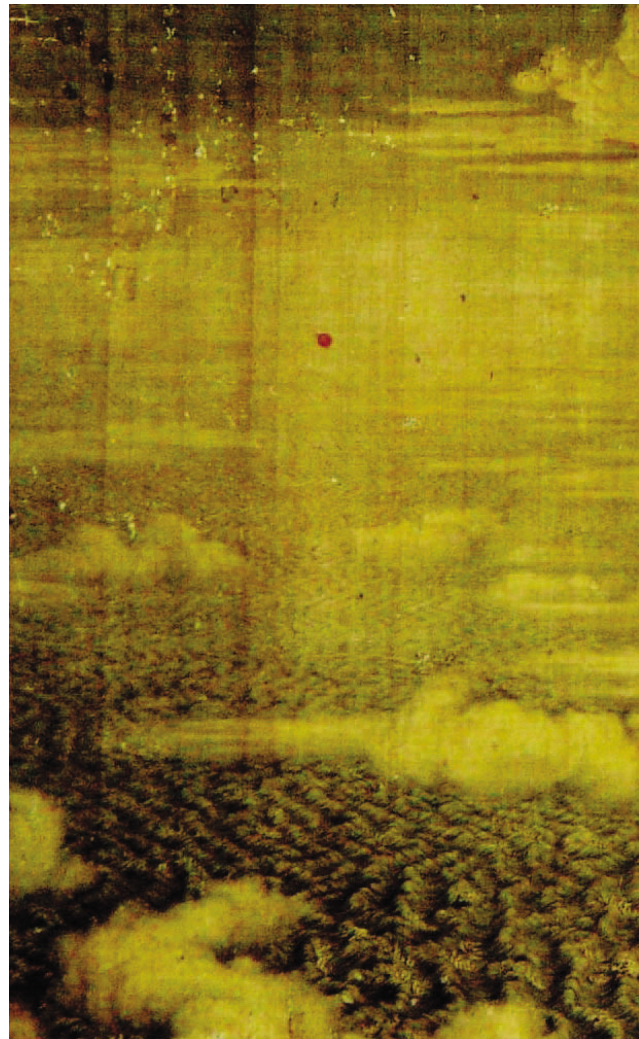
藏），六年十二月二十八日所畫年例山水畫（即年節貢畫）一張，七年四月二十六日奉詔畫山水畫片，八月二十四日作山水絹畫二幅。從雍正九年（1732）起，郎世寧的山水畫創作開始增多，主要是因為在皇帝的詔令下進行的“合筆畫”。是年六月十七日胤禛下旨着高其佩、唐岱、郎世寧畫風雨景山水畫一幅，郎氏擅長西法入畫，唐氏以中法補綴，高氏以潑墨與郎氏畫法相渾融，中、西畫家畫法各顯神通，珠連璧合，融會中西畫法為一爐，堪稱一創舉奇觀。這也是雍正皇帝知人善用之英明，此舉無異於在推動宮廷繪畫的中西融會，其實也在幫助郎世寧學習中國山水畫法。是年十月郎世寧畫得山水畫五幅，十一月又畫山水畫四幅，十二月作〈夏山瑞靄圖〉一幅。到乾隆年間，郎世寧還與唐岱合作過山水畫。據清檔記載，乾隆元年（1736）一月十四日“太監毛團交高其佩山水絹畫一張，傳旨此畫景致好，中間山石不好，着唐岱、郎世寧改畫，照樣放高大一些，另畫一張，欽此。”⁽¹⁴⁾此外，現存郎世寧的山水畫名作〈羊城夜市圖〉軸，就是一件與唐岱的“合筆畫”，中國帝皇的良苦用心和審美趣味，使中西繪畫的融會得到順利實現和風格上的互補。

郎世寧的山水畫，大致可分為早、中、晚三期，各期畫風有明顯不同。早期山水畫的特點是“以西法作中土繪事”，除繪畫材料是中國的絹本墨色外，畫法幾乎是用西方明暗陰影法。雍正二年（1724）繪製的〈嵩獻英芝圖〉軸，是此種山水畫的典型之作。此作充份運用明暗的強烈對比來表現坡石松木的立體效果和質感，特別是瀑水和近處巖石的受光處還用了白粉提亮出高光、湍流水中有巖石陰影、松幹上有懸挑而出松枝的陰影，以及畫面坡石的遠近明暗立體效果及大小虛實強弱的空間透視變化等，都體現了以西法為體的特徵；僅在松針的畫法和坡石的畫法上，還隱約有點中國山水畫的味道。

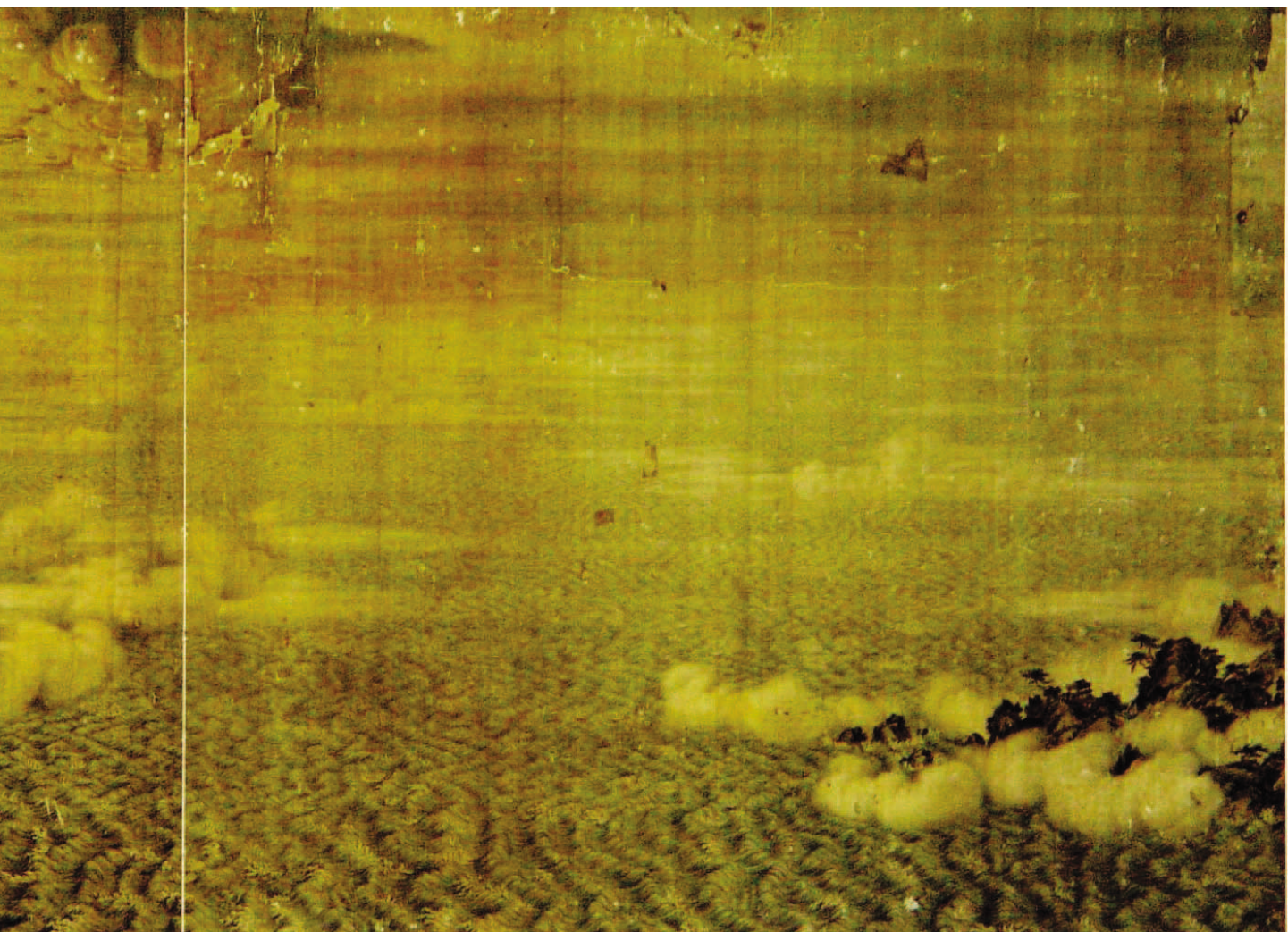
中期的山水畫，其特點是“合筆畫”，西法與中法並用，處在一種轉型時期，時間大致為雍正八年之後到乾隆之初，代表作有〈海天旭日圖〉卷和〈羊城夜市圖〉軸等。〈海天旭日圖〉之天上、海面 and 山巒之間的雲靄，純用西畫明暗法與透視法表現雲層



郎世寧：〈八駿圖〉卷（連右頁）



郎世寧：〈海天旭日圖〉卷



的體面、質感和空間透視效果；而那一望無際浩瀚的海面，混合着中國山水畫魚鱗皴法與西法明暗立體和遠近透視法，明顯的勾線痕迹與浪花湧出波動的閃亮高光同在，融會着中西畫法的特點。再看畫面右下角純粹中國山水畫墨線勾皴擦染而成的仙山瓊閣朱廊，畫法上與海天流雲截然相反。顯而易見，此作為“合筆畫”；即海天為郎世寧所繪，海中清秀仙山則為中國畫家所繪，按山巒畫法特點和清檔記載，應出自唐岱手筆。

郎世寧與唐岱的“合筆畫”〈羊城夜市圖〉軸（美國加利福尼亞斯坦福大學美術館藏），係郎世寧根據1735年前赴廣州看望他的朋友科斯塔回京後憑記憶所繪，畫背面有郎氏親筆署名標籤。是圖描繪廣州城外珠江口岸夜市的景象：月明當空，山水沉寂，忙碌了一天的船家漁民泊舟岸邊，或忙於登岸，或在酒肆飲酒，或光顧街市小攤，一派繁華的夜市景象。郎世寧用中國的筆墨絹素作畫，摻入西方繪畫技法，繪出皎潔明亮月光輝映下舟船在水中的倒影，街市屋宇城樓的明暗陰影和透視也歷歷在目，人物與景物的比例恰當，也有透視變化和陰影的表現，造型準確，情景生動傳神，加之唐岱靈秀的山水配景，整個畫面場景顯得開闊，畫境恬美動人，堪稱中西合璧之力作。

郎世寧晚期的山水畫，其特點轉化為中法為體、西法為用了，不但山石均用中國山水畫勾皴法寫出，在構圖上也運用“尋龍捉脈”之法，表現山勢由近側轉扭動從低向縱深層層推遠推高之高曠氣勢；又用“點穴畫眼”之法，畫面中下部為空靈雲氣和幽澗流瀑，一蒼松突起巖巒，在雲穴中赫然奪目，與高遠山峰遙相呼應，畫裡充盈着一股超塵拔俗的清氣。當然，郎世寧仍不忘表現明暗立體，峰巒溝壑多用密點積皴，以強調背光部深暗，達到表現形體明暗的體積效果。

澳門與嶺南畫派的“新國畫”

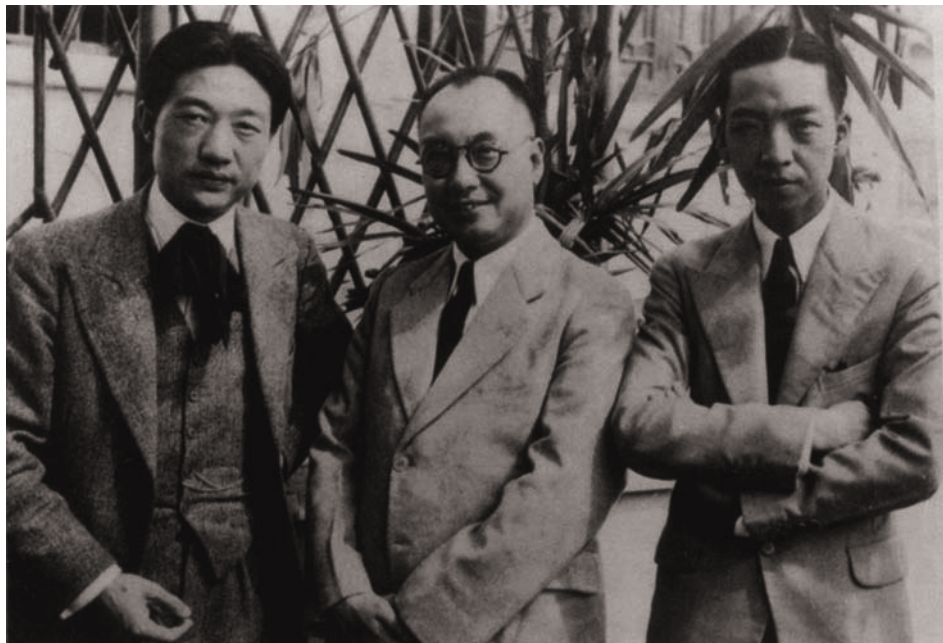
澳門再次成為中國“新國畫的發祥地”，是在抗日戰爭時期。早在1932年3月5日，葡萄牙外長

費爾南多·阿烏古斯托·布朗克（Fernando Augusto Branco）根據海牙第十三號公約的規定，在日內瓦國聯總部發表在中日衝突事件持中立立場的聲明，宣稱葡萄牙是中日世代的朋友，取得了中立國的法律地位。隨後的1937年7月7日，盧溝橋事變爆發，日本發動了全面侵華戰爭。由於澳葡政府早在二次世界大戰爆發前就保持中立，澳門倖免戰火威脅。正如中國現代著名雕塑家潘鶴所言：“當時的澳門是戰火紛飛的亞洲地區中唯一的安全地帶，使這彈丸之地成為東南亞世外桃源的避風港。”^{（15）}因此，在中國慘遭日本侵略的日子裡，中國人民為了逃避炮火，被迫離開家園，其中不少人逃難到了澳門。隨着內地許多難民與學校遷移來澳門，不少文化界人士和藝術家，特別是嶺南畫派畫家也從鄰近地區避難到澳門，澳門的文藝氣氛亦在這個時期頗然濃厚起來。尤其是嶺南畫派畫家在戰時的澳門畫壇空前活躍，他們的藝術活動和創作不僅繁榮了澳門藝壇，也使澳門成了他們進行中國畫創新與展示的基地和大本營，成了嶺南畫派崛起強盛的一方沃土。

一、戰時澳門畫壇的繁榮

抗日戰爭時期澳門畫壇的繁榮，在於“新國畫”的風起雲湧。這使澳門再度成為中國“新國畫的發祥地”與重鎮。

1938年，日寇侵華戰火蔓延到了華南，同年10月，廣州淪陷，各地難民相繼湧入當時面積祇有14.47平方公里的小綠洲——澳門。廣州初遭日寇轟炸時，南中國的文人墨客接踵而至澳門避難。僅舉畫人而言，最早的有溫其球、張純初、姚粟若數人；繼而有黎慶恩、唐允恭、余達生、張白英、楊善深、張麗嫦、馮康侯、李研山、張韶石、錢二南、羅卓、凌巨川、鄧芬、高朝宗、黃拔臣、易麟閣、黃志勤、譚華牧（西畫）、譚伯思（西畫）、崔兆（西畫）、吳馥餘（西畫）、吳江冷（西畫）、莫氓府、關宗漢、金東、馮潤芝、李寶祥、馮湘碧、鄭錦、鄭春霆、阮雲光、許伯勤、傅蒲禪、比丘尼寬如、比丘尼寬榮、王道元、區董東等；在澳作寓公的有區小松、黃蘊玉、馮潤芝、謝義文、魯次



△ 徐悲鴻與澳門出版界名人鄭健廬、
鄭子展兄弟合影

◁ 鄭錦像

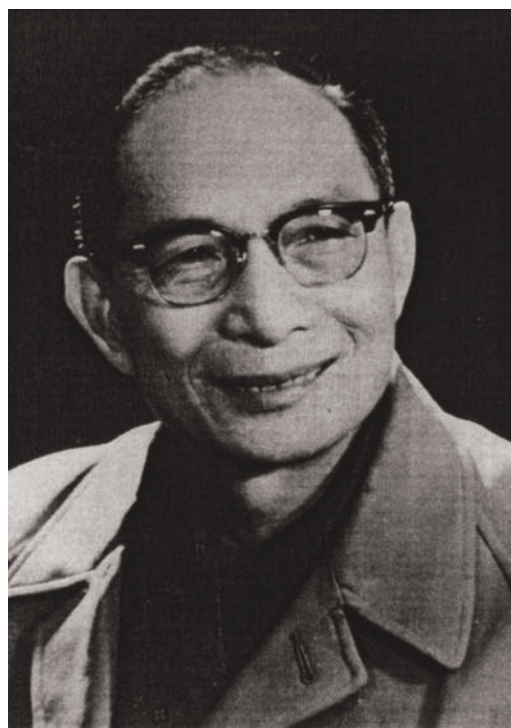


△ 鄧芬像



◁ 青年潘鶴像

司徒奇像 ▷





司徒奇：〈翠羽紅棉圖〉軸



鄭錦：〈園林小景圖〉軸



楊善深：〈吐綬雞〉



黃少強：〈壘卵扶危仗勇驍〉



楊善深：〈獅子圖〉



徐悲鴻：〈鄭國璋像〉



潘鶴：〈松山燈塔〉（1945年）

乾、李孝頤、劉草衣、黃壽泉等；名畫家有沈仲強、鮑少遊、羅寶珊等人。

廣州失守後，人們扶老攜幼逃難來這裡的，更不知其數，以至於澳門這彈丸之地，陡然間激增了十餘萬人之多，其中畫人之人數亦不少，嶺南畫派領袖高劍父也是其中的一個。他創辦的春睡畫院的學員，陸續來澳門的有：關山月、伍佩榮、李撫虹、方人定、鄭淡然、羅竹坪、梁慧、尹廷察、黃獨峰、司徒奇、趙崇正、黃霞村、李非、陳菊屏、樂錦、湯卓元、黎蕙臣、胡肇椿、梁麟生、竺摩、楊蔭芳、何炳光、翁芝、葉永青、劉群興、楊靄生、潘再黎、游雲珊、王婉卿

等人。而先期旅居這裡的有：慧因、余活仙、張谷雛、陳公廉、鍾福佑、黎明。來往於港澳之間的有黎葛民、羅落花、吳梅鶴、蘇臥農、高滴生、麥嘯霞。再傳弟子有：黃鼎萍、容漱石、何磊、余棉生、陳叔平、林妹殊、譚允猷、甘霖、黃民治等人。

此外，1938年10月，著名畫家徐悲鴻為祖國抗戰和救濟難民出國籌措募捐途中，隨澳門出版界名人鄭健廬兄弟來澳門小住了一個多月，為澳門的普濟禪院留下了中國畫〈灕江春雨圖〉。1944年，年輕的畫家、雕塑家潘鶴也來到澳門，繪製了一批風情萬種的澳門地志水彩風景畫。



△ 高劍父與學生在畫展前合影

◁ 高劍父像



▷ 關山月與高劍父合照

◁ 高劍父〈我的現代繪畫觀〉手稿



“籌募同善堂難童餐經費書畫展覽會”開幕式留影



高劍父在居廉別業與師友合影

▷ 高劍父：〈文明浩劫〉

畫人雲集，給澳門畫壇帶來了勃勃生機，最突出的表現，是美術活動的日益蓬勃發展，各種名目的畫展頻頻舉行，其中以賑災和救濟難民的畫展為主。先是杜其章徵集同人作品，在1937年秋在澳門商會開賑災畫展。1938年趙少昂開個人作品畫展於商會。1939年春，高劍父率春睡畫院同人開賑難畫展於商會，所得款項統交商會轉送澳善團。1940年春，番禺人張純初（名逸，號無竟老人）在崇實學校開花卉展；緊接着又有番禺人沈仲強（名九）連開三次百菊展；嗣後又有順德人黎葛民在佛有緣素菜館的六科畫展（宋院時畫分十三科，他出品有人物、山水、花鳥、走獸、耕織、界畫樓閣的，其佔十三科中之六科，簡稱之為六科）；中山人方人定在崇實學校舉辦的四科畫展；張純初、張白英（東官人）在張園的山水、花卉聯合展；新會人李撫虹在復旦中學的書畫展；南海人羅竹坪在中央酒店舉行的四科展；赤溪人楊善深在崇實中學舉辦的三科展；李守真在中央酒店的花鳥展；伍佩榮在中央酒店的三科展；余達生在國際酒店的雕刻展；王志勤在中央酒店的雕刻展；關宗漢在復旦中學的二科展；吳馥餘在培正小學的二科展；莫氓府在培正小學的畫展；在澳門商會開辦的南海義展（陳列書畫古物籌賑南海難民）；鄭耿裳四科展；梅雨天在利為旅店的三科展；關山月在復旦中學的四科展；司徒奇在復旦中學的三科展；美術界在商會舉辦的籌募童餐書畫展；李孝頤、吳梅鶴、余棉生在雨芬中學舉行的聯展；張谷雛在岐關公司的三科展；傅蒲禪在佛



有緣素菜館的花鳥展；馬慈航在中央酒店的三科展；鮑少遊在崇實中學的四科展；吳江冷的二科展；馮湘碧在復旦中學的山水展；陳叔平在中央酒店的四科展；浙江人竺摩（字慧林）在聽松山館的四科展；僧口口的二科展；壕江中學展（徵集澳門畫人作品在商會開會）；李寶祥在國際酒店的蘭花展；黃鼎萍在國際酒店的四科展；戒聞在中央酒店的三科展；鄭雨生在中央酒店的美工展（國畫與繪瓷）；張麗嫦（字比潔，南海人）在中央酒店的花

高劍父：〈白骨猶深國難悲〉



〔上排〕
 (左) 高劍父：〈東戰場烈焰〉
 (右) 高劍父：〈喜瑪拉雅山〉

◁ 高劍父：〈西瓜〉

高劍父：〈撲火燈蛾〉

鳥展和高劍父與鄭芷湘主辦的開歲古書畫欣賞會在岐關公司舉行，等等。另外，還有定期展覽，如古書畫觀摩會，由高劍父與鄭芷湘主辦，每星期開會一次，會址在岐關公司。這時西畫家留澳的人數也不少，但很少有人舉行過畫展，祇有比丘尼寬如在功德林客廳作過一次非公開的陳列展。

有趣的是，高劍父在岐關公司還開了一個三時畫展，陳列作品三十幅，約幾個知音切磋一下，並未向外發表。高劍父說，這“實在算不得一個小小



的畫展的。不知未到兩個鐘頭，那拙作盡為愛好藝術的友好們同我結束這畫展了。後有知者都說，這是一個怪畫展，一個閃電展，這實算不得甚麼一回事，我都忘卻了，幾乎好似姜太公封神般漏了自己呢。”⁽¹⁶⁾

值得注意的是，在澳門各校（由內地遷來的為多）所開的成績展覽會，必有一部分圖畫展出，其中以西畫及新國畫居多。高劍父認為這些展覽“略可補助於新國畫的運動的”。還有由香港大學文學院主辦的春睡畫院十人展，在馮平山圖書館開展。

如果再把各畫展的繪畫風格略為分析一下，就會發現“新國畫”佔多數。純粹國畫中的舊派者僅有張純初、張白英、莫氓府、吳馥餘（西畫家作中畫的）、吳江冷（西畫家作中畫的）、凌巨川、馮湘碧、李寶祥等八人的畫展。國畫中含有新的成份的

高劍父：〈白孔雀〉



關山月：〈慧因法師像〉

有沈仲強，他的畫菊法略參西畫的透視法，採取宋院的寫生法，所畫花的光陰向背，富有立體效果。1940年，當時的蘇聯舉辦中國美術展覽會徵集（作品）時，就已聲明不收中國古派畫（即國畫），注意

中國的現代藝術。於是沈仲強的菊花就被選送到莫斯科去了。戒聞上人畫的人物，得其尊人馮潤芝之心法，而馮氏係私淑錢慧安的海派作風，可見其淵源有自，但其時近作多帶新意，尤其是山水和花鳥，其中新國畫的趣味，極其濃厚。至於關宗漢的作品，國畫中稍具新法，其中有一些完全是新國畫的作風。

這三十多個畫展幾乎都是現代畫家的新作品，以現代畫家而完全寫國畫的，舊派者僅為極少數。高劍父抑制不住內心的喜悅，寫道：“其餘這二十四個畫展的作家，都是趕上我中華民國現代的新國畫的康莊大道上，向着藝術革命的大道前進，這是多麼可喜的事，不但是藝術界進化的好現象，實在是我國文化進化的好現象了。寫到這裡，我要補充幾句話的，新國畫這麼蓬勃，現在祇有廣東較為發達的，是以各省都稱新國畫為廣東派、粵派、嶺南派，譬之國父倡革命首先在廣東發難的。一般不知者，以為廣東人的頭腦總是新的，殊不知吾粵的藝人除了少壯派從新訓（練），其餘十有九五口過之外的是陳腐頭腦的，現在仍是封建殘餘抱殘守闕的傳統觀念的，比較首都和上海的藝人，似更有過之而無不及呢。在三十年來新藝術運動的過程中，常常被那違反時代性的藝術落伍者聯合起來，不時要總攻擊的，要消滅新國畫的。假使當時清廷和保皇黨真的消滅了革命黨，就哪裡有今日的國父，哪會有今日的中華民國呢？”⁽¹⁷⁾ 概而言之，戰時的澳門是“新國畫”的綠洲，是廣東派、粵派、嶺南派進行中國畫創新與展示的基地。

短短幾年間在澳門舉辦的畫展，接二連三的如雨後春筍，實屬澳門繪畫史上空前盛況。伴隨“新國畫”在澳門的風起雲湧，整個濠江藝壇都沸騰起來，充滿着藝術的新鮮空氣，使這裡久已荒蕪的藝苑，開遍了燦爛之花，放射出閃亮光芒，光彩照耀着澳門的繪畫史。總而言之，抗戰時期澳門畫壇的繁榮，實際上是“新國畫”的繁榮昌盛。當然，真正在“新國畫”中唱主角的，是嶺南畫派的畫家，正是由於他們表現抗戰救國時代精神的創作及其展示，使“新國畫”的光芒，放射出燦爛的光華。



關山月在澳門濠江中學舉辦第一次個人“抗戰畫展”

二、澳門與嶺南畫派的“新國畫”

澳門是值得嶺南畫派永遠紀念的地方，在這裡寫下了嶺南畫派歷史上極其重要的篇章。抗日戰爭特定的歷史時期，嶺南畫派創始人之一高劍父避居澳門普濟禪院，其最有影響的弟子關山月、李撫虹、方人定、羅竹坪、黃獨峰、何磊、司徒奇等人先後到澳門尋師學藝；與高劍父有着亦師亦友關係的楊善深也從香港來到澳門避戰亂，普濟禪院頓時熱鬧起來，成為不掛牌的春睡畫院。高劍父師生共研畫藝，一批具有時代氣息、思想性、戰鬥性強的作品不斷湧現。澳門也因之成為嶺南畫派在抗戰期間的大本營、最重要的活動基地。

關山月：〈百合花〉



嶺南畫派富有時代氣息、戰鬥精神的抗戰畫，雖然不是發軔於澳門，但興盛於澳門，形成風氣，產生前所未有的影響，極大地鼓舞着港澳民眾的鬥志和愛國主義民族感情，具有深遠的歷史意義，並導致嶺南畫派新一代繪畫大師在澳門脫穎而出。當然，起關鍵作用的，是嶺南畫派大師、春睡畫院的創辦者高劍父，他在澳門主張“我們藝人應該抱定藝術救國的宗旨，在藝術革命的旗幟下努力邁進，為我國藝術爭一口氣”，提出“藝術的真價值是貴有時代性、個性、創造性的”。⁽¹⁸⁾正是由於他的號召力、凝聚力和一系列卓有成效的藝術活動和創作，特別是他那表現現實生活、抗戰救國的“新國畫”作品不斷湧現展出，深刻地影響了嶺南畫派後學新秀的創作與成長。

早在1932年上海“一·二八”事件之後，高劍父就義憤填膺，到遭日軍飛機濫炸後的東方圖書館廢墟進行寫生，創作了〈淞滬浩劫〉（後改題為“東戰場烈焰”）。此作不僅成了日軍侵華所犯罪惡的鐵證，而且也成了表現重



關山月：〈南國詩人〉

大歷史事件與現實生活的“新國畫”的起點與標誌。可見，高劍父不但是嶺南畫派抗戰畫的倡導者，首開嶺南畫派抗戰畫先河，同時也是中國美術界最早以畫筆為武器，揭露日本軍國主義侵華罪行的著名中國畫家之一。這幅揭露日本軍國主義侵華的罪惡暴行之作的問世，在創作方法和表現形式上的創新突破，給他的春睡畫院弟子們以啟迪和影響。於

是，他的弟子紛紛投入表現現實生活、抗戰救國的“新國畫”創作之中。在高劍父的直接影響下，黃少強於1936年組織民間畫會，就提出“到民間去，百折不回”的口號，創作了〈罄竹難書亡國慘〉、〈江頭喚國魂〉、〈縱目關山千古淚〉、〈可憐歸去已無家〉、〈萬里頽城幾憑弔〉等一大批抗戰畫優秀作品，並多次舉辦抗戰畫展，被高劍父譽為“吾儕革命藝術的先鋒”，劉海粟譽稱他為“代表這新時代的作家！”；方人定也創作了〈雪夜逃難〉、〈戰後的悲哀〉、〈乞丐〉、〈窮人之餐〉等等，並於1937年在香港舉辦了抗戰畫展。

高劍父還以淞滬浩劫發端，聯繫我國東北三省被日寇侵佔，發表了洋洋數千言的〈對日本藝術界宣言並告世界〉，嚴厲譴責日本軍國主義發動侵華戰爭的罪惡行徑，呼籲日本藝術家們“起而聯合藝術界，及民眾團體，一致奮起，大聲疾呼，作人道和平之運動，籲請政府軍閥即罷侵華之兵；或將此次東北上海戰地慘狀圖繪宣傳，以冀喚醒英雄沉夢，剔開豪傑迷途。”隨着日本侵華戰爭逐步昇級，高劍父憤然而起，呼籲中國藝術家積極投身到現實意義最強的抗戰畫創作中去。1936年，他在南京任國立中央大學藝術系教授時給學生們講課，就以〈我的現代繪畫觀〉為講稿，向學生們宣傳他的這種藝術救國的現代美術理論思想與主張。在這篇講稿中，高劍父旗幟鮮明地闡述了他的藝術革命精神和創作思想，提出：“抗戰畫的題材，實為當前最重要的一環，應該要由這裡着眼，多畫一點。最好以我們最神聖的、於硝煙彈雨下以血肉作長城的復國勇士為對象，及飛機、大炮、戰車、軍艦，一切的新武器、堡壘、防禦工事等。”

廣州淪陷後，高劍父移居澳門，繼續進行抗戰畫的創作。創作了〈撲火燈蛾〉、〈三山半落青天外〉、〈蟬螂〉、〈黃雀在後〉、〈白來送死圖〉、〈蓬萊落日〉、〈難童〉、〈戰後〉、〈白骨猶深國難悲〉等一大批抗日救亡題材的作品，滲透着畫家對國家危亡、民眾困苦的深深哀痛，以喚起人們的民族激情。高劍父在澳門寫的〈抗戰畫〉一文中，說到這些創作“圖皆有深意者”⁽¹⁹⁾。例如〈撲火燈蛾〉



關山月：〈三灶島外所見〉

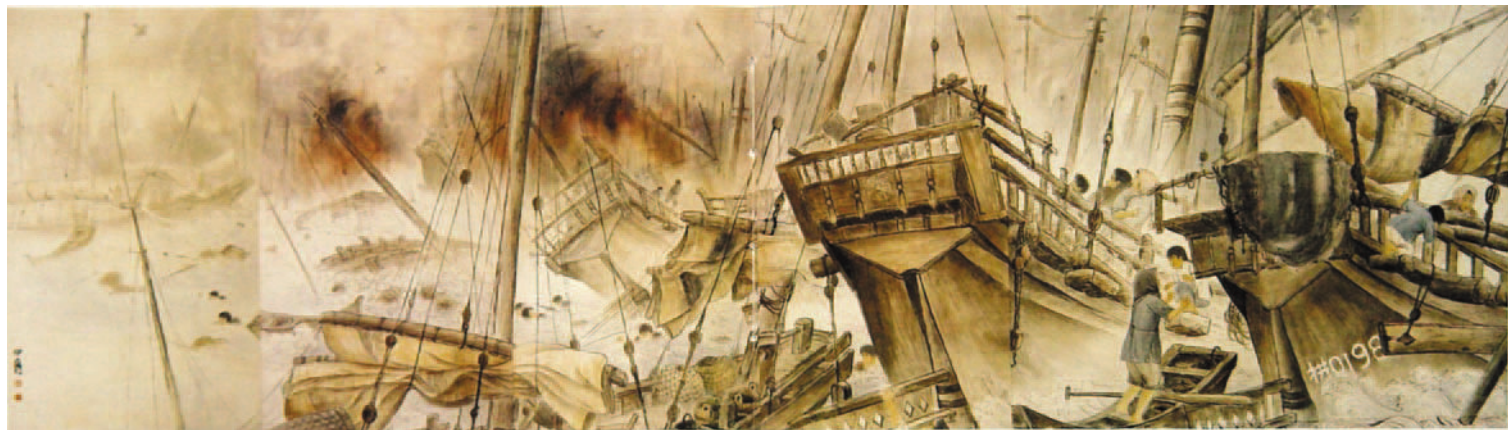
一圖，以水墨畫一竹架燈檯，上置一隻繪有青天白日的油盞，三隻飛蛾撲向燈火，比喻日本（三蛾寓意日本三島）侵略中國，有如撲火燈蛾。該畫左上方大段節錄清末廣東名畫家招子庸的粵謳〈燈蛾〉：“莫話唔怕火，試睇嚇個隻烘火燈蛾。飛來飛去，總要摸落個盞深窩。點曉得方寸好似萬丈深潭，任你飛亦飛不過。逐浪隨波，唔知喪盡幾多。點得你學蝴蝶夢醒，個陣花亦悟破。免至迷頭迷腦，好似着了風魔。”⁽²⁰⁾ 高劍父在這首粵謳之後題道：“招銘山（即招子庸別號）粵謳，借情覺世，意旨深遠，節

關山月：〈筷子基寫生圖〉

錄題此，聊以寄恨。二十八年秋，劍父。”在澳門，當高劍父得知汪精衛、陳公博附日，即創作了〈精衛填海〉一畫寄懷，以示與漢奸絕交。

高劍父及其弟子的抗戰畫，在澳門引起轟動效應的時間是在1939年6月8日至12日，一個規模宏大的“春睡畫展”在澳門商會隆重舉行，展出高劍父師生作品二百多幅。展覽期間，觀眾絡繹不絕，擁擠於室，澳門還有多家中學組織學生列隊集體參觀，不少香港人士也專程渡海前來觀賞。畫展舉行五天，觀眾超過一萬人次，其盛況成為抗戰期間澳門畫壇與市民文化生活中的一件大事！這次“春睡畫展”在澳門展覽後，又移至香港舉行，再次引起轟動。高劍父參展的書畫作品共三十多幅，除三分之一為舊作外，其它都是在澳門的新作。舊作中最引人注目的是1932年創作的〈東戰場烈焰〉，上面已提到，這是高劍父根據“一·二八”事變之後，上海東方圖書館被日寇飛機轟炸成廢墟的寫生稿基礎上創作而成的，頗受輿論關注。當時的藝術評論家簡又文從香港專程到澳門參觀畫展，並與高劍父叙舊三天。他回港後在《大風旬刊》雜誌發表了〈濠江讀畫記〉一文，其中對〈東戰場烈焰〉給予極高的評價，認為該畫“堪稱為具有歷史價值，崇高偉大





關山月：〈漁民之劫〉



關山月：〈從城市撤退〉

的，富有生命的畫史也。”他指出：“在國難更殷之今日讀此畫者，其毋忘吾國家、吾民族之大恥與慘痛，將如何臥薪嘗膽，精誠團結，抵抗奮鬥，務求一湔雪之，則庶不負彼藝術大師之苦心歟！”⁽²¹⁾

由於受到高劍父的倡導和直接影響，弟子們也無限激情地投入抗戰畫的創作，一批優秀作品也是在是次畫展中展出，激勵港澳民眾的鬥志。例如，被簡又文盛贊的關山月在澳門最新創作的〈三灶島外所見〉就是一突出的典型。簡氏評曰：“矧其為國難寫真之作，富於現時性與地方性，尤具歷史價值，不將與乃師〈東戰場烈焰〉並存耶？”⁽²²⁾關山月參展的抗戰畫還有〈漁民之劫〉、〈從城市撤退〉。此外，反映抗戰題材的重要作品，還有方人定的〈雪夜逃難〉、〈秋夜之街〉、〈結網〉等反映抗戰與現實生活題材的佳作。

此次澳門畫展，春睡弟子展出的作品還有：蘇臥農的〈暮雨梨花〉、〈小樓西角斷虹明〉；黃獨峰的〈家雁〉、〈龍蝦〉；李撫虹的〈浪裡煙波〉、〈黑牡丹〉（簡又文認為此標題未免傷雅矣，蓋改為〈愛國婦女〉乎？）；司徒奇的〈近水人家〉、〈琵琶熟了〉；黎葛民的〈觀瀑〉；趙崇正的〈暗香〉；周叔雅的〈月上寒梢〉；黃浪萍的〈勞工〉；王豪之的〈蛛絲網晨露〉；黃霞村的〈斜陽古渡〉、〈鳥啼山更幽〉；尹廷廩的〈荒城風月〉；何磊的〈春水纖鱗〉、〈白馬〉；女弟子伍佩榮的〈歲暮農家曬粉忙〉、〈斷虹殘雨〉、〈寒山積雪〉以及鄭淡然的〈嘯虎〉、〈豔雪圖〉等等。簡又文特別評論關山月、司徒奇、黃霞村、尹廷廩這幾位“後起之秀”時道：“以上數子，挾西洋畫技術以入國畫之門，基礎甚固，輒能拈筆寫生而一空依傍，好為創作而不事倣摹，今得從名師以習新國畫，為日無多而成績已斐然可觀，此固藝壇佳象。”⁽²³⁾

1939年6月8-9日的《澳門時報》及《朝陽日報》刊登了“春睡畫院留澳同人畫展”的專輯報導，介紹畫展在議事亭前地的澳門商會舉行盛況，部分作品以抗戰、難民為主題。此次大展所得部分善款，由商會轉送給慈善團體，從而大大提高了嶺南畫派的社會聲譽。

此後，關山月在澳門創作大批抗戰畫，並率先在濠江中學公開展出，繼後在香港、曲江、桂林、重慶等地展出，均引起轟動，因此他的宣傳抗戰的“新國畫”，揭開了嶺南畫派歷史上光輝燦爛的一頁。

在這裡，須要特別一提的是嶺南三傑中的領袖人物高劍父（1879-1951），他之所以能創作出表現抗戰救國時代精神的“新國畫”，與他的學養與靈性有關。他早年在澳門隨法國畫家他莫賴學西畫⁽²⁴⁾，後來又走過了一段傳統的從師學畫道路，十四歲即在廣東名畫家居廉門下學藝。居廉（1828-1904）是清末具創新精神的畫家，不但創造了撞水、撞粉、用水等多項技法，創作選材不落俗套，擅場於寫生。居廉的才學和新創，為天資聰慧的高劍父奠定了較高的起點。在他早期繪畫中，對昆蟲生態一絲不苟的研究和刻意寫生，就是得自居廉的真傳。當然，這對高劍父藝術的成長，僅僅是一個開始。對藝術的探索與敏感，是高劍父與眾不同的地方。一個偶然的機會，高劍父得以欣賞伍德彝家藏古畫名迹和廣東四大收藏家收藏的中國歷代名畫，開啟了他的視野。或許他具有天生的改革家氣質，高劍父並未因而沉浸於國粹中，而是站在時代的高度，發現國粹潛在的陳弊，高瞻遠矚地對傳統名畫明察鑒別，這也是他非同尋常之處。

高劍父十八歲在兩廣優級師範及兩廣高等工業學堂任教期間，遇到一位好心的日本籍同事，向高劍父介紹日本的學術情況，希望他赴日本深造。不久，他得到伍懿莊的資助，東渡扶桑，考入東京帝國美術學院。在日本數年，高劍父掌握了西洋畫法中對遠近、光線的技巧，加入日本西洋畫家組織的白馬會和太平洋會，在繪畫技巧及理論上受到許多新啟示。在這期間，高劍父也加入了孫中山在東京創立的同盟會。1908年，他學成歸國；先後創辦《真相畫報》、審美畫館、春睡畫院及南中美術院；歷任中山大學、南京中央大學教授、廣州市立藝術專科學校校長等職。

“繪畫是要代表時代，應時代而進展，否則，就會被時代淘汰。”高劍父的藝術成就，無不體現他



關山月：〈中山難民〉



關山月：〈侵略者的下場〉



關山月：〈祁連放牧〉

的藝術主張。他在清末民初社會急遽動蕩變革的年代，順應歷史發展，大膽融合中國傳統技法和西洋畫法，由摹倣石濤、八大山人與西方大師馬蒂斯、畢卡索和印度壁畫，到返樸歸真，由繁趨簡，創立自己獨特的風格。高劍父的藝術造詣由多方面的學養熔鑄而成。他曾到喜瑪拉雅山麓及印度、錫蘭、緬甸、波斯、埃及等文明古國旅行寫生，受古今中外文化薰染。他喜用粗放的焦墨和猶如蒼勁老藤的書法線條，描寫花鳥、山水、人像；他選擇飛機、坦克、火腿、餅乾、飛魚、木瓜等別的畫家不敢採用的題材，且畫得高雅絕妙；還創作不少反帝反封建題材的作品。高劍父的繪畫有透視、明暗、光線、氣候、空間的表現，又不失筆墨韻味。由於他竭力提倡新宋元、新南宗、新文人畫，被時人稱為折衷派。

20世紀30年代，高劍父的藝術躋身於世界藝術之林。他的山水畫〈松風水月圖〉由德國國家博物館建專室購藏。山水畫〈江關蕭瑟〉，在比利時萬國博覽會獲最優等獎。此外，他又獲意大利萬國博覽會、巴拿馬萬國博覽會金牌獎。高劍父在印度舉行個人畫展，向鄰邦展示了他在喜瑪拉雅山及印度、錫蘭等地山水寫生、臨摹的作品，得到印度著名詩人泰戈爾及印度藝術界的高度評價。他的山水畫作品〈喜瑪拉雅山〉崇峻峻拔，別具風采，當時的《北洋畫報》曾予以刊載。對於他的藝術，徐悲鴻曾評述：“高劍父之筆，蒼茫多奇趣，當日本棉白鳩之幅，雄渾高古，足當近世名畫，近日健密未復，所寫祇簡約寥寥數筆，菊花或石巖一片。”

高劍父亦是民國革命元勳之一。他曾受孫中山之託，創建同盟會廣東支會，任廣東同盟會會長長達八年之久。辛亥革命時，他身為聯軍總司令，收復虎門砲臺一帶。辛亥革命後，高劍父解甲東渡，又棄廣東省省長高官不就，獻身藝術。1911年，他創辦嶺南派畫家搖籃春睡畫院，此後辦學數十年，培養了大批嶺南派優秀畫家。高劍父還設美術展覽會於日本東京、神戶和朝鮮、上海、杭州、廣州等處。“中國之有美展，則以高氏為嚆矢。”在藝術理論方面，他著有《繪畫發微》、《喜瑪拉雅山研究》、《佛國記》、《印度藝術》等書。他的〈我的現代畫

（新國畫）觀〉一文，集中表達了他的藝術革命思想：“並不是要打倒古人，推翻古人，消滅古人”，而是“在表現的方法上要取古人之長，捨古人之短，棄其不合時代、不合理的東西。”高劍父的革新主張與實踐有着積極的、歷史的進步意義。

1938年10月，高劍父帶春睡畫院弟子們到四會寫生，先期返回廣州。21日廣州淪陷，他隻身避難於澳門，住在普濟禪院。他說：“我自到澳之後，就將春睡畫院暫設普濟禪院，授課約有四年後，轉移院址繼續授徒的。”1944年3月，文藝界組織了“籌募同善堂難童餐經費書畫展覽會”，高劍父被公推為主席。他為此展撰寫了一篇名為“書畫義展會感言”，借題感言：“作品中也有不少帶血的山河，含淚的花萼，蘊藏着耐人尋味的意義的，為數也不少。可見藝人不受環境來束縛，可以衝破環境的。”⁽²⁵⁾在澳門期間，高劍父曾發動弟子們參加香港華人援助前方抗日戰士的書畫義賣。為了支援濠江中學辦學，高劍父又將自己的作品捐出義賣。在澳門，高劍父還整理了他年前訪問印度的寫生稿，創作了〈世尊〉、〈南印度的椰子〉、〈恆河落日〉以及〈南國詩人〉等作品參展。1947年，忽庵在香港南金學會出版的《南金》雜誌創刊號上發表〈現代國畫趨向〉一文，就把高劍父在澳門新創作〈南國詩人〉視為高劍父藝術生涯的里程碑，評道：“此老自發表了〈南國詩人圖〉之後，他的藝術已達到最高地位，而且已盡消化幼年所受影響，而完成純粹的自己的藝術。”此外，高劍父還曾與譚華牧等人組織過西畫研究會，與梁彥明、張太息組織過書法研究會，為澳門藝壇的繁榮作出了傑出的貢獻。

在澳門脫穎而出的嶺南畫派大家關山月

高劍父曾經期望澳門地傑人靈，“似乎人以地靈，得江山之助，應該產生多少偉大的藝術家”；到抗戰初期，果真應驗了。那就是他的弟子關山月（1912-2000）1938年千里尋師來到澳門，在劍父師的薰陶下，迅速成長起來，脫穎而出，成為嶺南畫派的“後起之秀”、卓然之大家。

一、“如不來澳，焉有今日的成績？”

20 世紀 40 年代，隨着中國畫現代化的呼聲日漲一日，中國畫壇的代溝不斷擴大。一些在民國中後期成長起來的青年畫家紛紛深入生活，表現時代，與傳統的所謂“搜盡奇峰打草稿”寫景態度截然不同。從 1941 開始，關山月到西南、西北各地寫生，先後在曲江、貴陽、桂林、昆明和重慶舉辦“抗戰畫展”。經過五年行旅生活，他相繼創作了〈塞外駝鈴〉、〈峨眉煙雪〉、〈祁連放牧〉、〈牧民遷徙圖〉和〈今日教授〉等富於時代生活氣息的作品，並出版《西南、西北旅行寫生畫集》，聲名鵲起，正如曾為“決瀾社”這個前衛美術群體的藝術家龐薰琹在為關山月《南洋旅行寫生選》所寫的序中所評價：“在 20 世紀的畫家中，我個人最佩服巴勃羅·畢加索。說佩服他的作品，不如說佩服他的精神更為恰當。似乎有史以來，沒有一個畫家能像他一樣勇於改變自己的作風。他不待窮而後變，而是永久地熟中求生、生中求熟地在變。在 20 世紀中也不單在藝術方面能有這種精神才能立足，能有這種精神才能上進。抗戰時流離中認識了嶺南關山月，慢慢發現山月有着這種變的精神，能跳出傳統的牢籠，也就慢慢由此建築起了我們的友誼。”⁽²⁶⁾而他“有着這種變的精神”成就的基礎，完全見諸澳門時期的創作，諸如〈三灶島外所見〉、〈漁民之劫〉、〈從城市撤退〉、〈游擊隊之家〉、〈中山難民〉、〈侵略者的下場〉、〈流血逃亡記〉、〈三個侵略者〉等眾多以抗戰為主題的“新國畫”。關山月創作眾多的抗戰畫，最有代表性而又一直珍存至今的作品，都是在澳門誕生的。這是在抗戰期間，澳門文化生活中一件石破天驚的大事，更是澳門繪畫史上的一個重要里程碑。此外，在澳門，他還創作了〈慧因主持上人法像〉、〈東望洋的燈影〉、〈千家香夢的三大區〉和〈筷子基寫生圖〉等表現現實生活的寫生創作。

關山月正式成為高劍父“新國畫”陣營中的一員，是在 1935 年。但他作為一個藝術家進入畫壇的標誌，則是 1939 年參加 6 月 8 日至 12 日在澳門商會舉行的春睡畫院畫展這一事件。當時從香港專程到

澳門參觀畫展的《大風旬刊》主編簡又文（1896-1976）在〈濠江讀畫記〉中，對關山月參加這次展覽的作品評論道：

高氏年來新收幾個得意門弟子，曰關山月、司徒奇、黃霞川、尹廷凜之數子者，皆自西洋藝術專科畢業後轉從高氏遊而致力於新國畫者。他們年富力強，苦心苦幹，加以藝術訓練皆有科學的基礎，以故各人所作另有特色，如透視之準、用色之巧、寫生之熟、構圖之新，等等是已。關山月以器物山水最長，花鳥次之，人物走獸又次之。諸作品中凡繪到木船、漁網、竹筐等物均可顯出其絕技。余最愛其〈三灶島外所見〉一幅，寫日機炸燬漁船之慘狀，一邊火焰衝天一邊人物散飛，其落水未沒頂者伸手張口號哭呼救，如見其情，如聞其聲，感人甚矣。是幅寫船雖未及它幅之精細，惟火光天空飛機大船人物一一羅致於數尺楮上，佈局得宜，色素和諧，則又遠勝於其它諸幅之單純矣。矧其為國難寫真之作，富於時代性與地方性，尤具歷史價值，不將與乃師〈東戰場的烈焰〉並傳耶？他如〈東望洋的燈影〉、〈千家香夢的三大區〉為澳中寫實畫，是以景色勝者。〈秋瓜〉聯屏，不須勾染祇用撞色法，形象之似，用色之佳，非由西洋畫學又焉得此？〈柔櫓輕拖歸海市〉一幅，有粗有細，有人有物，構圖筆法，雋永有味。其餘小品數幅亦並佳。”

簡又文對關山月這位高劍父“新的門人”所作的評價，提高到與乃師傑作相提並論的境地，可以說已經是無以復加的贊譽了。他發現了關山月與高劍父精神氣質之間的內在聯繫——他們都對時代生活中所發生的重大事件擁有足夠的敏感和表現的激情。高劍父〈東戰場的烈焰〉（又名〈淞滬浩劫〉，廣州美術館藏）是對 1932 年上海“一·二八”之役的直接反應；〈三灶島外所見〉（深圳關山月美術館藏）則描繪了關山月當年逃難途中目之所見。應驗了簡又文的預言，這兩件“為國難寫真”之作，歷經

劫火，現在仍然完好無損地保存在美術館中，成為後人追述那段已經逝去歷史的見證！簡又文和龐薰禛的高度評價，都指向了關山月繪畫藝術的一個顯著特徵：關山月的“新國畫”中所具有的“國家興亡，匹夫有責”的思想高度和民族感情，“以筆代戈”之責任感、使命感和靈感。所以，高劍父在澳門也說關山月“如不來澳，焉有今日的成績。”⁽²⁷⁾

二、關山月的“新國畫”

關山月曾深有體會地說道：“濠江是我藝海航程的起點，也是我初出茅廬面世之窗。”其實，關山月從澳門脫穎而出，並不是偶然的現象。戰時的澳門，人文薈萃，各種畫派風匯集，“新國畫”閃亮登場，加上澳門歷史文化的積澱，中西文化的交融，地傑景美，充滿靈趣變異，這一切為他的“新國畫”創作帶來了豐富的營養，那就是他在澳門初出茅廬，便敏銳地領悟到得江山之助的妙法——變。變則通靈，變則新穎得意。

他在澳門創作的“新國畫”，從題材上可分為兩大類：其一是所謂的“抗戰畫”，其二是澳門的地志山水畫。然而，從畫風上看，他注重的是在不同的創作之中，融入他的綜合性經驗體驗和情感，把現實生活中具有震撼人心的重大事件，真實而意味深長地表現出來，令人見之為之感染，為之情感激動。例如，他筆下“為國難寫真”的作品〈三灶島外所見〉，採取了即時記錄的方式，展開一個悲慘的敘事結構，在場景描繪中重點描繪了悲劇發展過程中難以捕捉的一剎那細節：爆炸的瞬間，火光衝天，帆船碎片在翻滾的煙火中騰飛、桅檣東倒西歪，船民落水逃生，掙扎呼號，所有這一切突發情景和危險都在寫實中有效地強化了畫面的緊張感，突出了人物所處的悲劇性氣氛，給人身臨其境的震撼。關山月力圖通過動感強烈變化的情景表現，造成一種視覺的衝擊力，達到觸目之間激發人的直覺和情緒。當然，用中國畫形式進行這種戰爭殘酷性的瞬息表現是一創舉，儘管他的筆法線條和墨色尚未臻老到，偏重於明暗體積結構的把握、形與色真實狀態的印象、整體效果上兼融西方水彩畫與中國繪畫沒骨畫法和線描的結合，但他所要達到觸發人的情

感與視覺衝動的藝術效果，顯然是實現了，他超越了其師〈東戰場的烈焰〉靜態紀實的表現方法，所以簡又文認為他的這件作品可以與高劍父之作比肩，並且感人：“如見其情，如聞其聲，感人甚矣。”甚至在藝術表現上，也新穎獨到：“透視之準、用色之巧、寫生之熟、構圖之新。”

〈三灶島外所見〉開啟了關山月以“抗戰”為主題的“新國畫”創作系列的序曲，增強了他通過一個悲劇性的突變場景瞬間形態表現力，而不必拘於人物的刻劃。類似的作品還有〈漁民之劫〉六聯屏。這種以變動、中西融合、揚長避短的智慧，在是年底所作的〈從城市撤退〉（關山月美術館藏）中得到了進一步的發揮。在這件作品中，關山月以橫長卷的形式描繪了從城市到農村戰火紛飛的宏大場景，火焰與殘垣斷壁象徵戰火的摧殘，這明顯吸收了其師〈東戰場的烈焰〉的城市場景處理手法，冰天雪地中四處逃亡的難民隊伍已經是大剝風景，戰爭的殘酷如嚴寒交迫；大隊人群的刻劃祇用寥寥數筆交代其艱難行進的動態特徵，整體中求變化，恰當的人與景比例關係和透視，使一幅貌似山水畫一樣的悲劇場景具有紀實性，畫中的人群雖小，卻是作品的主體，立意之所在。與〈三灶島外所見〉不同之處是，〈從城市撤退〉並不是關山月眼見的生活場景的具體再現，而是那個時代戰爭給人民帶來災難生活的集中表現，如其題長跋所云：

民國廿七年十月廿一日，廣州陷於倭寇，余從綏江出走，時歷四十天，步行數千里，始由廣州灣抵港，輾轉來澳。當時途中，避寇之苦，凡所遇、所見、所聞、所感，無不悲慘絕倫，能僥倖逃亡者，似為大幸；但身世飄零，都無歸宿，不知何去何從者也。其中有老者、幼者、殘疾者、懷妊者，狼狽情形，可不言而喻。倖廣東無大嚴寒，天氣尚佳，不致如北方之冰天雪地，若為北方難者，其苦況更不可言狀。余不敏，愧乏燕、許大手筆，舉倭寇之禍筆之書，以昭示來茲，毋忘國恥！聊以斯畫紀其事，惟恐表現手腕不足，貽筆大雅耳。廿八歲關於澳，山月並識。

可見，〈從城市撤退〉雖以廣州淪陷為題材，卻是“所遇、所見、所聞、所感”——即根據綜合性的經驗所創作。其時，他深切體驗到一個國家所遭遇的侵略、凌辱和苦難從來就不是一個局部地區的苦難。他以一個民間流亡藝術家特有的敏感，從身臨感受的角度，突破了所遇、所見局限，富有表現力地將藝術表現領域擴大到了“所聞、所感”的範圍：畫面中冰雪覆蓋的北方曠野，有效地烘托了從戰火焚燒的城市出逃的難民所遭受苦難的深重性。關山月在此作畫跋中提到的“燕、許”，應是北宋時代的畫家燕文貴和許道寧，他們都生活在民間，以擅場於描繪寒林雪景和溪山漁獵以及航海船運等世俗生活場景而著稱。關山月流亡澳門期間，曾在普濟禪院觀音堂隨劍父師度過了一段臨摹古畫時期，當知古人北方雪景山水借地為天之法，以墨暈渲染天與水反襯雪景，殘垣斷壁以明暗體面為之，中西畫法的交織顯而易見。對於一個初出茅廬的青年畫家來說，如此大的場景和悲劇氣氛的營構，已經十分不易了。因此，〈從城市撤退〉明顯是力求中西兼融，揚長避短，自我摸索實驗，以達到創造“新國畫”，表現時代生活的目的。從善變的角度來看，關山月顯然是在其師高劍父的薰陶和影響下，靈府頓開，大膽地進行了卓有成就的創作，從而刷新了高氏“新國畫”體格。

抗日戰爭時期，高劍父在避居澳門時撰寫的〈澳門藝術的溯源及最近的動態〉一文中感慨道：

可是道咸間，有關素園林呱在這裡作西畫的。案：葡人文弟士，在1915年撰〈中國藝術〉一文，說關氏在澳從英人旃閣利學西畫繪像，後歸廣州授徒，以展揚師教的。據關氏族譜，謂素園實名作霖，俗稱關老園，即今之關蕙農的曾祖。這可算是吾粵西畫的嚆矢。說他是吾國西畫之始，亦無不可的。雖然清初時有四個義大利人來華，即郎世寧、艾啟蒙、王致誠、安德義等，除安氏一人外，在康熙朝均供奉內廷的，其西畫皆參以中法。至華人完全學習西畫的，竟無一

人，是有，即如無呢。關氏之藝術，雖絕無影響於吾國藝壇，但於家庭間授受不替，至今不絕如縷的，本澳即有吳、關兩氏的宗派，就不能不鄭重來一紀呢。

高劍父所言“本澳即有吳、關兩氏的宗派”，係指清代在澳門創“新國畫”的吳歷和“吾國西畫之始”——以“中國的托瑪斯·勞倫斯”自居的西畫家林呱（喬喬昌），他期望在澳門產生的這兩大繪畫流派重整旗鼓，東山再起。而現代在澳門創作表現抗戰救國時代精神“新國畫”的高劍父及其弟子，則使澳門畫壇再度輝煌起來，翻開了澳門繪畫史新的篇章！

【註】

- (1) 分見威廉·C·亨特（William C. Hunter）之《舊中國雜記》，廣東人民出版社1992年12月出版，頁177、頁181。
- (2)(3) 高劍父此文本人刪訂過錄本現藏廣州美術館。
- (4) [瑞士]皮亞傑《發生認識論原理》，商務印書館（北京）1981年9月出版，頁24。
- (5) 李問漁〈吳漁山先生行狀〉，見宣統元年十月徐家匯印書館印行《墨井集》。
- (6)(7) 見《墨井題跋》第五十三、五十二側和第十七側。
- (8)(9) 李問漁〈吳漁山先生行狀〉，見宣統元年十月徐家匯印書館印行《墨井集》。
- (10) 見澳門《文化雜誌》2004年夏季刊（中文版第五十一期）頁148-149間插頁吳歷《湖山秋曉圖》長卷及黃曉峰博士為該長卷寫的論證。
- (11) 見雍正七年（1729）年希堯編寫出刊《視學精蘊》弁言。
- (12) 見〈清宮廷畫家郎世寧年譜——兼在華耶穌會士史事稽年〉，載《故宮博物院院刊》1988年第2期，頁29-71。
- (13) 見中國第一歷史檔案館《各作成做活計清檔》。
- (14) 潘鶴〈難忘的澳門〉，載澳門《文化雜誌》中文版第三十九期（1999年夏季刊）頁181。
- (15)(16) 見高劍父〈澳門藝術的溯源及最近的動態〉一文。
- (17) 據高劍父弟子黎明〈老劍襟懷嚇山鬼〉一文回憶。
- (18) 高劍父〈抗戰畫〉一文作於戰時的澳門，見廣州美術館藏手稿。
- (19) 後兩句原為該粵謳的第七、八句，高劍父從中抽出移作結句，“免至”二字眾其所加。
- (20)(21)(22) 簡又文〈濠江讀書記〉，載香港《大風旬刊》第41、43期，1939年出版。
- (23) 此稿現藏有廣州美術館鉛印本。
- (24)(25) 見高劍父〈澳門藝術的溯源及最近的動態〉一文。
- (26) 見廣州市立藝術專科學校美術叢書：《關山月紀遊畫集》第二輯《南洋旅行寫生選》，1948年8月，廣州。
- (27) 高劍父《畫話》，見廣州美術館藏高氏手稿。